الجمهورية الجزائرية الدّيمقراطية الشّعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الجزائر 02 أبو القاسم سعد الله
كلية اللّغة العربية وآدابها واللّغات الشّرقية
قسم اللّغة العربية وآدابها

صورة الآخر بين المنظورين الذّكوري والأنثوي في الرّواية العربية

نماذج مختارة

مذكرة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم

تخصص أدب مقارن

إعداد الطالبة: زوليخة ياحي

إشراف: د. انشراح سعدي

السنة الجامعية

2018/2017

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الجزائر 02 أبو القاسم سعد الله
كلية اللّغة العربية وآدابها واللّغات الشرقية
قسم اللّغة العربية وآدابها

صورة الآخر بين المنظورين الذّكوري والأنثوي في الرّواية العربية
نماذج مختارة

مذكرة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم

تخصص أدب مقارن

إعداد الطالبة: إشراف:

زوليخة ياحي د. انشراح سعدي

أعضاء اللّجنة المناقشة

الاسم واللّقب	الرّتبة	الصّفة	الجامعة

السنة الجامعية:

2018/2017

بسم الله الرّحمن الرّحيم

شكر وعرفان:

الحمد لله أوّلا وأخيرا على توفيقه وسداده وعلى نعمه وكرمه
أشكر أستاذي المشرف: **رشيد كوراد**
إليك أتوجّه بجزيل الشّكر والعرفان على ما قدّمته في كل آن
كنت وستبقى أسوة لي في كلّ مكان
إليك تحية تقدير واحترام.
وأشكر الأستاذة المشرفة **انشراح سعدي**، لك منّي أعطر الكلام المرصّع بالتّقدير
على ما قدمته من توجيهات ونصائح حتى يستوي هذا البحث على هذه الشّاكلة
إليكما منّي أعظم تحية في أسمى برقية موقّعة بتاج العرفان، والشّكر إلى آخر رمق من عمري.
إلى أساتذتي: حسين العربي، عبد الكريم شرفي، مولاي متقدم، بن زروق نصر الدين، بن زروق سامية.
إلى الأساتذة الكرام أعضاء المجلس العلمي بجامعة الجزائر02
إليكم منّي أعطر عبارات التّقدير، والامتنان.

زوليخة

إهـداء:

إلى الوالدين العزيزين

رغم كل الصّعاب لم يتركاني أصارع الأمواج العاتية لوحدي بل شاركاني في إنجاز هذا البحث شكرا جزيلا لكما.

إلى إخوتي: سهيلة، بلال، إبراهيم، يونس، نصر الدين، سارة، والكتكوت أنس

إلى كلّ قريب: محمد،عمر، سهام، هجيرة، زوليخة، فوزية، عائشة، خديجة، وهيبة، فتيحة، جميلة.

شكراً لكم جميعا.

زوليخة

مقدمة

مقدّمة:

تشكّل العلاقة بين الأنا والآخر جدلية قائمة في الحياة، فليس هناك أنا من دون آخر، والعكس، فالإنسان بطبيعته كائن اجتماعي لا يمكنه أن يحيا دون الآخر، لذلك جاءت هذه الدّراسة لتقف على أبعاد هذه العلاقة من خلال نماذج روائية خاصّة، فقد أخذت الدّراسات الحديثة على عاتقها – في الآونة الأخيرة – الاهتمام بتسليط الضّوء على هذا الآخر، لما له من صلة بالذّات.

وقد تأطّرت هذه الدّراسة ضمن مبحث الصّورائية (دراسة صورة الآخر)؛ الّتي تعدّ من أهمّ، وأحدث ميادين البحث في الأدب المقارن، وبها تعرف مكانة كلّ أمّة أو شعب لدى غيرها من الأمم والشّعوب؛ ذلك أنّ الصّورة الّتي تتشكّل في ذهن الإنسان عن الآخر ترتبط بالمصالح المختلفة معه، وزمن الاتّصال، وكيفيّته، ومداه، وهذه الصّورة يمكن أنّ تتغيّر عبر الزّمن، واختلاف الظّروف المستجدّة.

وشغلنا الآخر الوارد في الرّواية العربية، والصّورة المبلورة له؛ حيث تملك الرّواية المقدرة على فسح المجال لمعرفة هذه الصّورة من خلال صراع الشّخصيات الرّوائية مع ذاتها من ناحية، وما يعرف بالآخر الأجنبي أو البعيد من ناحية أخرى، بالإضافة إلى المساحة الّتي تتيحها مع تقنيّات دراسة الصّورة الأدبية الّتي تنضوي تحت لواء الأدب المقارن.

وعليه يسعى هذا البحث إلى دراسة صورة الآخر بين المنظورين الذّكوري والأنثوي في الرّواية العربية، من خلال أربعة نماذج للتّحليل والمناقشة، وقد وقع اختيارنا لهذه المدوّنات باعتبار ما اتلف وما اختلف بروايتين رجاليتين لكلّ من عمارة لخوص بروايته **كيف ترضع من الذّئبة دون أن تعضّك**، وعزّ الدين شكري فشير في رواية **عناق عند جسر بروكلين**، وروايتين نسويتين لحميدة نعنع بنصّها **الوطن في العينين**، وأسيمة درويش بروايتها **شجرة الحب غابة الأحزان**.

ويرجع سبب اختيار هذا الموضوع الّذي نروم البحث فيه إلى عدّة دوافع ساهمت في الوقوف عنده؛ منها: طبيعة الإشكالية الّتي تناولناها في مرحلة الماجستير، والّتي بحثت عن صورة الآخر في الرّواية النّسوية؛ حيث شدّتنا النّتائج الّتي توصّلنا إليها ودفعت بنا إلى

ضرورة توسيع المدوّنة لتشمل الرّواية النّسوية من جهة، والرّواية الرّجالية من جهة أخرى، خصوصا تلك النّماذج الّتي عالجت صورة الآخر من منظور الرّوائي؛ لنبحث عن تشابه منظوره مع منظور الرّوائية في رصد صورة الآخر.

زيادة إلى فاعلية هذا الموضوع الّذي جذبنا نحوه، وبذلك أملنا في توسيع دائرته، ضمن حقل الصّورائية حتّى نحصّل نتائج تجيبنا عن أسئلة متنوّعة تدور في الذّهن حوله، بالإضافة إلى تشجيع الأستاذ المشرف على خوض غمار البحث في هذا الموضوع، ولهذا كانت بادرة الانطلاق في تقصّي صورة الآخر من نقطة لا تكاد تلمح إذا ما قورنت بما جاءت به البحوث والدّراسات السّابقة.

وتبلورت نقطة الانطلاق بجملة من الاستفسارات والتّساؤلات ضمن إشكالية محرّكة لهذا البحث، محتواها كيفية تشكّل صورة الآخر في الروّاية العربية من منظور ذكوري وأنثوي، فلا شكّ في أنّ هذا الآخر تعدّدت ملامحه، وتجلّياته من شكل لآخر، وأنّ لكلّ روائي، وروائية تمثيلاً عنه، فقد بلوره كلّ طرف وفق نمط معيّن لم يكن اعتباطيا، بل انبنى على رؤية مدروسة ومتقنة.

ويا ترى كيف تمّ رسم تلك الصّورة في النّصوص الرّوائية المدروسة؟ ثمّ لماذا انبنت العلاقات بين الأنا والآخر(الشّرق والغرب) على التّجنيس والمثاقفة، وبعبارة أخرى إذا جزمنا بالتّقسيم الحاصل في وقتنا للأدب، وانتشار ما يعرف بالأدب النّسوي الّذي يقابله الأدب الرّجالي كيف برز الآخر عندهما؟ ولماذا كان حضوره، ولقاؤه بالأنا ضروريًّا؟ ثمّ ماهي ميزات المنظور الذّكوري له؟ وماهي ميزات المنظور الأنثوي؟ وهل كانت معالجة كلّ من الكاتب والكاتبة منفردة عن الآخر، أم أنّ هناك أوجه تشابه واختلاف بينهما؟.

كمّا أنّ هناك أسئلة فرعية تصبّ في هذا المحتوى، والّتي منها ما يتعلّق بالرّواية العربية حاولنا التّطرق إليها قبل الإجابة عن الإشكالية المحورية، كنشأتها العامّة، ومساهمة الرّجل والمرأة فيها كيف كانت؟ ثمّ ماهي العوامل الّتي ساعدتهما على تطويرها؟ بالإضافة إلى طرح آخر يخصّ سمات الإبداع الرّوائي عند الكاتب والكاتبة معًا هل يتشابهان في ذلك

أم لا؟ وفيما تتمثّل آفاق الرّواية العربية عندهما؟ خصوصًا في ظلّ ذيوع مصطلح الأدب النّسوي الذّي تضاربت الآراء حوله بين مؤيّد ومعارض.

ومن الأسئلة الّتي تطرح ذاتها بشدّة صورة الآخر وماهيته، ودلالة الصّورة المقارنية في حدّ ذاتها، وتجلّيات الآخر في الخطاب الروّائي العربي من خلال النّماذج التّطبيقية، وغيرها من الطّروحات الّتي تربطنا بالإشكالية المحرّكة لموضوع هذا البحث.

وللإجابة عنها سلكنا المنهج التّاريخي في تتبّع نشأة الرّواية العربية وتطوّرها، ومساهمة الكاتب والكاتبة في ذلك، بالإضافة إلى ما يخصّ مصطلح الأدب النّسوي، والمنهج المتّصل بمحور الصّورائية في الدّراسات المقارنة فيما يتعلّق بتحديد ماهية الصّورة، والمكوّنات الأساسية لها، ودلالة الأنا والآخر، واستخداماته، والغاية هي استقراء واستنطاق المدوّنات الرّوائية الأربعة من أجل تتبّع صورة الآخر فيها عند الرّوائي / الرّجل، والرّوائية/ الأنثى، بالموازاة مع ما يميّز منظور المرأة كذلك، والصّورة الّتي رسمتها للآخر، كما أنّ هناك إجراءات أخرى فرضت نفسها للاستعانة بها في البحث كالمنهج السّيميائي، وماله علاقة بالتّناص، وغيرها من الآليات المنهجية الأخرى.

وانطلاقا من ذلك اكتسب هذا الموضوع أهمّية من حيث كونه عولج بطرق مختلفة، لكن اللاّفت للنّظر هو أنّ تلك المعالجات السّابقة ركزّت على جانب، وأهملت آخر، واهتمامها انصبّ على النّتاج الرّوائي الرّجالي بصورة خاصّة، بينما النّتاج الرّوائي النّسوي، في هذا السّياق بالذّات، لم يحظ بالعناية الكافية إلاّ ما وجدناه في شكل مقالات أو أبحاث اعتبرت كإشارة عابرة غير معمّقة.

كما أنّ الآخر كمفهوم، وحضور ترسّخت صورته في الرّواية العربية، وغلبت كفّة التّشويه على الرّسم الحسن والجيّد له، باعتبار وجود نظرتين متعدّدتين له جمعت الإعجاب من جهة، والارتياب من جهة أخرى، ففي بعض الأحيان يفرّ الأديب بخياله للغرب إمّا هروبًا، وإمّا انبهارًا، وإمّا اكتشافًا إلى غير ذلك من العوامل، وبالتّالي يعمد الرّوائي والرّوائية إلى شرح صورته في متنه ليبيّن مواقف مختلفة، وصورًا متنوّعة له.

لهذا نسعى من خلال هذه الدّراسة إلى تقديم إضافة بتوسيع دائرة البحث لتشمل الرّواية الرّجالية، والنّسوية معًا قصد الوقوف عند سمات المنظور الّذكوري، والأنثوي في نسج صورة الآخر ضمن نماذج روائية محدّدة، حتّى لا يبقى الأمر مقتصرًا على ما كتبه الرّجل، واعتبار ما كتبته المرأة متأخّرًا لم يصل بعد في تناول صورة الآخر وعلاقته بالأنا إلى نفس النّتائج الّتي توصّل إليها الرّوائي في الرّواية العربية.

وغني عن القول إنّ هذا الموضوع عولج من لدن العديد من الباحثين الّذين اهتمّوا بإبراز علاقة الّذات الشّرقية بالآخر الغربي في العديد من الدّراسات، والكتابات الّتي منها: شرق وغرب، رجولة وأنوثة لجورج طرابيشي، وعي الذّات والعالم لنبيل سليمان، الرّواية العربية المعاصرة والآخر لنجم عبد الله كاظم، وصورة الغرب في الرّواية العربية لسالم المعوش، إشكالية الأنا والآخر لماجدة حمّود، الآخر في الرّواية النّسوية لنهال مهيدات، وصورة الغرب في الأدب العربي المعاصر لجان نعوم طنوس، الذّات والمهماز لنجيب التّلاوي، صورة الآخر العربي ناظرًا ومنظورًا إليه لـ: الطّاهر لبيب، بالإضافة إلى أطروحات ورسائل جامعية في هذا الإطار، لكنّنا لم نلاحظ فيما وقع بين أيدينا مزاوجة لكتابة المرأة والرّجل لصورة الآخر، والمقابلة بينهما: لهذا ابتغينا تقصّي ملامح حضور الآخر في هذه المقاربة البحثية الّتي تجسّدت وفق الخطّة الآتية:

طرح الباب الأوّل مسألة الرّواية العربية بين الولادة والتّوطين؛ حيث سعينا من خلاله إلى تقصّي نشأة الرّواية العربية بداية بالفصل الأوّل الّذي اهتّم بذلك ليمكّننا من تحديد كينونة مصطلح الرّواية، وجذورها بين المؤثّر الغربي، والتّأصيل التّراثي، كما اشتغل على مساهمة الرّجل والمرأة في الرّواية؛ حيث أبرز من خلال مباحثه دورهما في تطوّر الرّواية العربية، والمرور على وضعية المرأة، وانطلاقها الإبداعي زيادة على دورها هي الأخرى في تطوّر الرّواية ورقيّها.

بينما طرح الفصل الثّاني من الباب الأوّل خصائص الرّواية العربية احتوى مبحثين؛ الأوّل اهتّم بالرّواية الرّجالية وآفاقها، والثّاني اهتّم بالبحث عن إشكالية مصطلح الأدب النّسوي، وسمات الإبداع الرّوائي النّسوي، وآفاقه هو الآخر.

أمّا الباب الثّاني فقد اشتمل على صورة الآخر بين المفهوم والاستخدامات بفصلين: وسم الأوّل بماهية صورة الأنا والآخر، وتوقّف بمبحثيه عند علم الصّورة المقارنية، وعناصر تكوينها، وماهية الأنا واستخداماته، أمّا الفصل الثّاني الّذي حمل عنوان: تجلّيات الآخر في الخطاب الرّوائي العربي فقد اشتمل بمبحثيه على حضور الآخر عند الرّوائي، وسمات ذلك الحضور، بالإضافة إلى حضوره عند الرّوائية وسماته كذلك.

وفي الباب الثّالث المعنون بـ: مقابلة صورة الآخر بين المنظورين الذّكوري والأنثوي ضمّ هو الآخر فصلين؛ حمل الأوّل عنوان تعدّدية الحضور عند الطّرفين بمبحثين أضاء الأوّل منهما تفاعل وانفعال الرّوائي، والروّائية في رصد صورة الآخر(الرّجل والأنثى وفضاء الآخر) ضمن المتون الرّوائية الأربعة، والمبحث الثّاني رصد طبيعة حضور الآخر فيزيائيا وسرديًّا، وفضائيًا؛ حيث اعتمدنا تقصّي ملامحه من حيث الشكّل الخارجي، وكيف نقل الرّاوي صورته سرديًّا، وعرّجنا كذلك على عنصر الفضاء المكاني، وطبيعته بالنّسبة للشّخصيات الرّوائية.

أمّا الفصّل الثّاني من هذا الباب فقد نعت بالتّماثل والاختلاف بين المنظورين الذّكوري والأنثوي، وشمل مبحثين؛ الأوّل اهتّم بأوجه التّماثل بين المنظورين من جهة، وأوجه الاختلاف من جهة أخرى، والمبحث الثّاني اهتمّ بانفرادية كلّ من المنظور الذّكوري وتميّزه مقارنة بالمنظور الأنثوي وخصائصه هو الآخر.

وألحقنا ذلك بخاتمة حوصلت جميع النّتائج المتوصّل إليها في محاولة للإجابة عن الإشكالية الرّئيسية، والأسئلة الفرعية الأخرى الّتي طرحها هذا البحث ثمّ قائمة المصادر والمراجع، وملّخص باللّغة الفرنسية، وفهرس للموضوعات.

وفيما يتعلّق بالعراقيل والصّعوبات الّتي واجهتنا، ونحن نعدّ ونعمل في هذا البحث الظّروف الصّحية القاهرة جدًّا، وتعسّر الحصول على المراجع خاصّة النّصوص التّطبيقية؛ حيث اقتصر تركيزنا على أربعة نماذج روائية فقط لإضاءة إشكالية الدّراسة فحسب، رغم أنّ الموضوع واسع ومتشعّب، فليس من اليسير الإلمام بمنظور الرّوائي مزاوجًا بمنظور أنثوي لصورة الآخر، وذلك لوجود بصمة تميّز كلّ كاتب، وحصرها في ملامح عامّة عُدّ صعبًا

نوعًا ما بالنّسبة لنا، بالإضافة إلى انشغالات الأستاذ المشرف الكثيرة، وغير ذلك من الصّعوبات الّتي تواجه كلّ باحث، وكلّ دراسة، ورغم كلّ العراقيل حاولنا بلوغ المقصد من خلال إخراج البحث بهذه الحلّة المتواضعة.

فالحمد والشّكر لله تعالى في ذلك أوّلاً وأخيرًا، كما لا ننسى أن نتقدّم بالشّكر والعرفان إلى الأستاذ الدّكتور المشرف **د. رشيد كوراد** الّذي منحنا من علمه ووقته، ودعمه ما ساهم في تقدّم إنجاز هذا البحث، ونشكر الأستاذة المشرفة **د.ة انشراح سعدي** الّتي حرصت على تصحيح وتقويم العمل، كما نشكرها على تواضعها ورحابة صدرها، وعلى توجيهاتها ونصائحها فقد منحتنا الثّقة بالنّفس كي نواصل هذا العمل، فلهما منّا جزيل الشّكر والعرفان.

كما لا يفوتنا أن نتوجّه بالشّكر الجزيل إلى الأساتذة الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة الّذين تكبّدوا عناء القراءة، وصبروا على أعباء تدقيق وتحقيق هذا البحث، والله من وراء القصد، وهو يهدي السّبيل.

الفصل الأول: نشأة الرّواية العربيّة

المبحث الأول: الحقيقة والادّعاء

1- كينونة الرّواية
2- الجذور بين المؤثّر الغربي والتّأصيل التّراثي

المبحث الثّاني: مساهمة الرّجل والمرأة في الرّواية

1- الرّوائي ودوره في تطوّر الرّواية العربيّة
2- وضع المرأة وانطلاقها الإبداعي
3- ملامح عن دور الرّوائية في تطوّر الرّواية العربيّة

الفصل الثّاني: خصائص الرّواية العربيّة

المبحث الأول: خصائص الرّواية الرّجالية

1- سمات الإبداع الرّوائي الرّجالي
2- آفاق الرّواية العربيّة عند الرّوائي

المبحث الثّاني: خصائص الرّواية النّسوية

1- إشكالية مصطلح الأدب النّسوي
2- سمات الإبداع الرّوائي النّسوي وآفاقه

تمهيد: إنّ التّجارب، والوقائع الّتي يعايشها الإنسان تدفعه إلى نقلها عن طريق السّرد والحكي؛ الذّي يعتبر واسطة تعينه على جمع الأحداث وروايتها من خلال القصّ فهو << فنّ قديم قدم الإنسان، وليس فنّا مستحدثًا كما ألفنا أن نقرأ، وارتباط القصّ بالإنسان منذ القدم يعدّ ضرورة لنموّ فكره وتطوّره، فالقصّ ينشأ من جهاز معرفي لدى الإنسان هو بمثابة مركز التقاء بين داخله وخارجه، وهذا المركز يمكن أن يسمّى بالوعي التّاريخي الفعّال؛ الّذي يعدّ نشاطًا جمعيًّا يتحقّق عن طريق الذّات القادرة على وصل حركة التّاريخ بين الماضي والحاضر والمستقبل>>[1] لربط كلّ ما يحدث له في حياته، ومسيرته العمرية.

وقد دعّم ر.بارت R.Barthes هذا بقوله: << إنّ النّشاط السّردي قديم قِدمَ الإنسانية ذاتها>>[2]؛ لأنّ طبيعتها لم تستطع السّكوت عن كلّ المجريات الواقعة، وذلك رغبة في إيصالها إلى كلّ الأجيال اللاّحقة، فالنّشاط السّردي الحكائي (الرّوائي) يعتبر << جزءًا من الزّمن وشكلاً من أشكال حضوره في ذاكرة الأشياء والكائنات، وقد يكون جزءًا من عوامل المحتمل وآلية من آليات اشتغاله، وقد يكون فوق هذا وذاك، مقاومة للدّهر وانتقاما من صروفه: الحفاظ على الشّباب وتأبيده من خلال حكاياته، ولكنّه لا يمكن أن يخرج في جميع الحالات، عن دائرة ما يشكّل عصارة الخبرة الإنسانية في جميع تجلّياتها>>[3] لبلورة ذاكرة إنسانية حكائية خالدة على مرّ الزّمن.

ومن الأمثلة الّتي تعكس اهتمام الكائن البشري بفنّ القصّ؛ الّذي سيتطوّر، ويرتقي ليتشظّى في أنواع متعدّدة؛ ما حدث للإنسان قديما عندما استبدّت به رغبة جامحة في التعرّف على << بدايات الكون الأولى، فصاغها في شكل حكايات وأساطير شتّى في النّوع والعدد، وحدث ذلك أيضا عندما حاول التّحكم فيما يحيط به، فروّض بالحكايات

---

[1] نبيلة إبراهيم، فنّ القصّ في النّظرية والتطبيق، دار قباء للطباعة والنشر، مصر، (د ط)، (د ت) ، ص:03.

[2] نقلا عن سعيد بنكرّاد، السّرد الروائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2008، ص:101.

[3] المرجع نفسه، ص:101.

الماء، والنّار والحيوانات الضّارية، وبعد ذلك بكثير حارب الغُزاة والمحتلّين بالرّصاص والمظاهرات والحجارة، وحاربهم بالحكايات أيضًا، فلم تكن العودة إلى الماضي، والاحتماء بلحظات الإشراق فيه سوى رغبة في إنكار ما هو حاضر، إثباتًا لما كان وما يجب أن يكون باعتباره استرسالاً متواصلاً لزمن يوجد في الوجدان في شكل حكايات في المقام الأوّل>>[1].

وميلاد هذه الحكايات، والقصص دفع بالإنسان إلى التّفكير في أنواع أخرى تمكّنه، بل وتسمح له أن يبثّ فيها كلّ متعلّقات حياته بمختلف جوانبها، فكان منشأ الرّواية – مجال الاهتمام– عبر صراعات ومسارات تخلقّت من خلالها لتؤسّس لها مكانة وسط زحام أنواع نثرية، وأجناس أدبية جمّة.

وقد عُوملت الرّواية في بداياتها << بوصفها أدبًا عاميًّا، لا يرقى إلى الأوساط الرّسمية والأدبية الغربية التّى عاصرت بدايات التّأليف الغربي>>[2]، وسعت جاهدة تتلمّس مكانة لها ضمن تلك الأجناس الأدبية الكثيرة، والمتنوّعة، فكان لها أن عاشت << معركة إثبات الوجود فترة طويلة من الزّمن إلى أن تمكّنت مع عصر الطّباعة، وانتصار البرجوازية الغربية على نطاق عالمي، من تحويل نفسها إلى مركز الرّيادة، من حيث القرّاء، وحجم المبيعات، وخصوصًا في القرن التّاسع عشر الّذي عُدّ العصر الذّهبي للرّواية، وعدّت الرّواية فيه ثرّي حربه>>[3] لتنال بعد هذه السّيرورة المساحة الّتي جعلتها محطّ الأنظار والاهتمام ؛حيث اعتبرت << التّاريخ الجديد للبشر العاديين الّذين يصنعون أساسًا التّاريخ ، مع أنهم لا يبرزون فيه كذوات>>[4] .

ومع كلّ هذا الانتشار أُنيطت بها مسؤولية لتحمل كلّ هموم الكائن الإنساني على عاتقها، وفي هذا الصّدد تلاحظ مارت روبير Marthe Robert << أنّ الرّواية

---

[1] سعيد بنكراد، السرد الروائي وتجربة المعنى، مرجع سابق، ص:102.

[2] صالح صلاح، سرديات الرواية العربية المعاصرة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003، ص:215.

[3] المرجع نفسه، ص:215، 216.

[4] نبيل سليمان، فتنة السرد والنقد، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، اللاذقية، سورية، ط1، 1989، ص:245.

باحتوائها الأنواع والخطابات الأدبيّة القديمة، تستحوذ على قطاعات من التّجربة الإنسانية متزايدة الاتّساع، فتتباهى أنّ لديها معارف معمّقة عنها، وتعطي عنها نسخة أمينة، تارة بنقلها مباشرة، وتارة بتأويلها على غرار الأخلاقي والمؤرّخ، واللاّهوتي، وعلى غرار الفيلسوف والعالم>>[1]، فكلّ هذا يوسّع من نطاقها ليقدّم لها مواضيع مختلفة تحوزها في معالجة روائيّة بديعة، تصنع من الرّوائي مبدعًا ينسج أحداثًا تنقل تجارب الحياة في قوالب فنّية ترفعه من << راوي أخبار، ومن يقوم بتسلية النّاس>>[2] إلى مواكب للتّطوّرات الحاصلة، والّتي ستكون في مستقبل حياة المجتمعات.

إضافة إلى الأهداف الّتي تصبو إليها الرّواية عدّت << من أكبر التّعويضات الممتعة الّتي استطاع الإنسان أن يبتكرها إلى حدّ الآن>>[3] على حدّ قول كولن ولسن Colen Welson، وفي ظلّ هذه الحركيّة تطوّرت الرّواية مع الزّمن، والفترات الّتي عايشها، حتّى صار من غير الممكن أن تحافظ على شكلها نظرًا لمختلف التّحوّلات الطّارئة.

ومادام التّغير حاصلًا في كلّ المراحل، كيف لها – والحال كذلك – أن تبقى << على شكلها الكلاسيكي الصّارم، وكلّ شيء من حولها يتشظّى وينهار، وينهزم !! فيكون أن تتحوّل الكتابة الرّوائية إلى شظايا ذلك أنّ الذّات المأزومة والمتشّظية لن تنتج معمارًا روائيًّا بل هشيم بناء وأشكال>>[4]، وبذلك صرفت كلّ قالب مجمّد لحركيّتها لتتحوّل من بناء إلى آخر في علاقة جدلية مع الواقع الّذي ينتجها.

وقد قال عن هذه الحركيّة ر.بارت R.Barthes: << إنّها تصنع من الحياة مصيرًا، ومن الذّكرى فعلاً مفيدًا، ومن الدّيمومة زمنا موجّهًا ودالًّا، لكن هذا التّحول لا

---

(1) نقلا عن صالح زياد، الرواية العربية والتنوير، قراءة في نماذج مختارة، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2012، ص:151.

(2) المرجع نفسه، ص:152.

(3) نقلا عن كمال الرّياحي، حركة السّرد الرّوائي ومناخاته في استراتيجيات التشكيل، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2005، ص:07.

(4) نزيه أبو نضال، التّحولات في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدّراسات والنشر، الأردن، ط1، 2006، ص:14.

يمكن أن ينجز إلاّ في عيون المجتمع>>[1] ؛ الّذي تستمد منه ماهيّتها، وكينونتها الّتي تدفعها قُدمًا إلى الأمام.

فمع كلّ هذا شغلت الرّواية العقول والأقلام، وأنجزت دراسات وأبحاث أسالت الحبر عن ماهية هذا الجنس، ومنبعه عند الغرب، وكيف تلقّفه المبدعون العرب في إطار طرح الازدواجية بين الرّوائي والرّوائية، ودورهما الفاعل في تطوّر هذا الفنّ الأدبي.

[1] نقلا عن سعيد بنكرّاد، السّرد الرّوائي وتجربة المعنى، مرجع سابق، ص:102.

الفصل الأول: نشأة الرّواية العربيّة

المبحث الأول: الحقيقة والإدّعاء

1- كينونة الرّواية
2- الجذور بين المؤثّر الغربي والتّأصيل التّراثي

المبحث الثّاني: مساهمة الرّجل والمرأة في الرّواية العربيّة

1- الرّوائي ودوره في تطوّر الرّواية العربيّة
2- وضع المرأة وانطلاقها الإبداعي
3- ملامح عن دور الرّوائية في تطوّر الرّواية العربيّة

الفصل الأوّل: نشأة الرّواية العربيّة

يعتبر رصد نشأة الرّواية العربية مطلبا حاسما للوقوف عند إسهام الرّجل الرّوائي، والمرأة الرّوائية في انطلاقها قُدما إلى الأمام، ووصولها إلى المكانة الّتي هي عليها اليوم، وذلك من منطلق أنّ << الرّواية صارت ديوان العرب في العصر الحديث، تسعى نحو الارتباط القوي بالواقع المعاصر، ومحاولة تصوير أدقّ تفاصيله، وعكس آلامه وأحلامه>>[1] لما تتمتّع به من قدرة هائلة على الإلمام بالمجتمع، ومسايرة الحوادث الحاصلة، << فالرّواية هي الأكثر قدرة على تحرّي رؤى العالم وآفاقه، والأشد مكنة في تقديم تصوّر يقارب المعالجة وفق خطّة فنّية، تمثّل قمّة العمليّة الإبداعية >>[2]، للوصول إلى هذه الغاية السّامية.

ويقول كارلوس فونتيس Carlos Fuentes عن الحضور القوي للرّواية في هذا العصر<< كان ملارمي يعتبر الشّعر تعويضًا عن اللغّة أو تكريسًا لها، وأنا أعتقد أنّ الرّواية تمثّل الآن تعويضًا للتّاريخ، إنّها تقول ما يمتنع التّاريخ عن قوله>>[3] لتكشف بذلك عمّا يتوارى وراء الحُجب، وتبرزه من خلال بنيتها، وأحداثها.

ومع كلّ هذه الحظوة جدير ألاّ يُترك جانبا الاهتمام بالرّواية العربية، عبر مختلف مراحلها، من النّشأة إلى استيواء عودها.

---

[1] طه وادي، الرواية السياسية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مصر، ط1، 2003، ص:05.

[2] الأخضر بن السائح، سرد المرأة وفعل الكتابة، دارسة نقدية في السرد وآليات البناء، دار التنوير، الجزائر، (دط)، 2012، ص:13.

[3] نقلا عن سعيد علوش، عنف المتخيل الروائي في أعمال إميل حبيبي، مركز الإنماء القومي، لبنان، (د ط)، (د ت)، ص:04.

المبحث الأول: الحقيقة والادّعاء

نلمس في الرّواية العربية تضارب الآراء حول كيانها، ووجودها بين حقيقة حاصلة وادّعاء مفترٍ يجمع بين أصولها التّراثية، وجذورها الغربيّة، وقبل تناول هذا نقف عند ماهية الرّواية كفنّ أدبي نثري باعتبار أنّها << جنس أدبي يُراوح بين التّجذر في التّاريخ، وحيازة استقلاليّة نصّية منبثقة عن قوانين اللغّة، والخيال السّردي، بل إنّ محدّدات الجنس الرّوائي نفسه تغيّرت بحسب السّيرورات الاجتماعية، والأنظمة الثّقافية، والقيم الأخلاقية والإيديولوجية>>[1] الّتي تطبع كلّ مجتمع على حده تجعلنا نقف عند صعوبة تحديد ماهية الرّواية، ومكمن الصّعوبة يتجلّى في خروج العمل الرّوائي إلى الوجود، بحيث << لا يتخلّق إلاّ عبر صراع مرير مع مادته، والتّي هي –كما في حال الرّواية – شديدة الالتصاق بالحياة، وعبر هذا الصّراع، المدّ والجزر مع الواقع ، تتشكّل بنية الرّواية، وتتحدّد خصوصيّة الخطاب الرّوائي، اتّجاهاته، إيديولوجيته وجماليّاته>>[2]، ومن هذا المنطلق نلمح نقطتين يصعب حصرهما، أوّلها يتعلّق بكينونة ومفهوم الرّواية، والثّانية بصعوبة مراس الرّواية.

---

[1] أحمد فرشوخ، تأويل النّص الرّوائي، السّرد بين الثقافة والنّسق، مطبعة النجاح الجديدة، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 2006، ص:75.

[2] عماد عبد الحميد، دلالة وجماليات الشّكل في الرّواية الحديثة، دراسة نقدية في معنى الشكل لرواية "حكاية حارتنا" دراسة نقدية، www.kotob.arabia.com.en:28/05/2014

1- كينونة الرّواية:

تضاربت الآراء حول كينونة الرّواية، ومفهومها؛ حيث عدّت في عصرنا ديوان العرب << فهي تستطيع أنّ تحمل عبر صفحاتها، وفصولها كلّ خصائص الحياة، وسماتها>>[1] للتّفرد الّذي تتمتّع به دون غيرها من الأجناس الأدبية، وباعتبارها << شكلاً من أشكال الوعي الإنساني، ووعاءً تصبّ فيه أفكار ورغبات، وأحاسيس الإنسان في صراعه مع واقعه، ومحيطه>>[2] اهتمّ بها الباحثون، والنّقاد ليقفوا عند تحديداتها بداية من نقطة التّصنيف الأولى بين الجنس والنّوع.

ويقرّر في هذا الصّدد عبد المالك مرتاض جعلها جنسًا لا نوعًا، بقوله: << وجدنا ابن منظور يقرّر أنّ الجنس هو الأصل الّذي تتفرّع منه أنواع مختلفة وكثيرة>>[3] أخذت فنّ الرّواية إلى نعتها بالجنس الأدبي لا النّوع الأدبي، رغم التّداخل الحاصل بينهما.

ووفقا لما سبق نقف عند مفهوم الرّواية في اللّغة ثمّ في الاصطلاح لنحصر مختلف الدّلالات، والمعاني الّتي تضبطها ضبطًا دقيقًا يسهم في تجلية محاور اهتمامها، وأبرز العناصر المكوّنة لها.

أ) تعريف الرّواية لغة:

إنّ الوقوف عند معاني كلمة رواية من النّاحية اللّغوية يبرز لنا جذرها المأخوذ من مادة "روّى" في اللّغة العربية، وهو جريان الماء أو وجوده بغزارة، ومنه تمّ إطلاق مفردة الرّواية على المزادة؛ لأنّ النّاس كانوا يرتوون من مائها، ثمّ على البعير الرّاوية أيضًا؛ لأنّه كان ينقل الماء، كما أطلقوها على الشّخص الّذي يستقي الماء.

---

[1] أحمد فضل شبلول، الحياة في الرواية، قراءات في الرواية العربية والمترجمة، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، (دط)، 2001، ص:05.

[2] إبراهيم عباس، الرواية المغاربية، الجدلية التّاريخية والواقع المعيش، دراسة في بنية المضمون، منشورات ANEP، الجزائر، (د ط)، 2002، ص:05.

[3] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سبتمبر، 1998، ع:240، ص:21.

ومنه أطلق على ناقل الشّعر فقالوا راوية[1]، وحين نعود إلى المعاجم العربية نجد أنّ هذه المفردة تدلّ على الاستيقاء بالماء، وما يتّصل به من الوعاء الّذي يحمل فيه كالمزادة؛ حيث يدور مفهومها حول الحمل والاستظهار << فبعد أن كانت ذات دلالات محسوسة انتقلت إلى الدّلالات المعنوية المجازيّة>>[2] فمن معانيها المجازية، ما يدور حول حمل الدّيات وسدادها عن القوم، وراوية الأدب والحديث، والشّعر والقصص، وغيرها، وفي المعجم الوسيط: (روى) على البعير – ريّا: استقى، والقوم، وعليهم ولهم: استقى لهم الماء، والبعير، شدّ عليه بالرِّواء، ويُقال: روى على الرّجل بالرّواء: شدّه عليه لئلاّ يسقط من ظهر البعير، والحديث أو الشّعر رواية: حمله ونقلهُ فهو: راوٍ، و(الرّواية): القصّة الطّويلة (محدثة)[3]؛ حيث تدلّ نفس المادة على الاستيقاء والارتواء، لكن هناك إشارة إلى الرّواية، وهي في المعجم الوسيط قصّة طويلة محدثة؛ أي أنّها لم توجد في قاموس العرب التّراثي.

أمّا في كتاب الصّحاح للجوهري الرّواية هي << التّفكير في الأمر ويقال من أين ريتكم بالماء؟ أي من أين تروون الماء، ورويت الحديث والشّعر رواية فأنا راوٍ، وتقول: أنشد القصيدة يا هذا، ولا تقال اروها إلاّ أن تأمره بروايتها؛ أي استظهارها>>[4]، فمن خلال هذه الدّلالات نستنتج أنّ الرّواية تدلّ على التّفكير في الأمر، نقل الماء ورواية الخبر.

وفي لسان العرب روي من الماء بالكسر، ومن اللّبن يروي ريا ...ويقال للنّاقة الغزيرة هي تروي الصّبي ... والرّواية المزادة فيها الماء، ويسمّى البعير راوية على تسمية

---

[1] نقلا عن عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص:22.

[2] ممدوح محمود حامد، الرّواية وأثرها في النّقد الأدبي، دار جليس الزّمان، عمّان، الأردن، ط1، 2010، ص:03.

[3] المعجم الوسيط، مجمع الغة العربية، الإدارة العامة للمعجمات وإحياء التراث، مطبعة الشروق الدولية، مصر، ط4، 2004، ص:384، مادة (روى).

[4] نقلا عن صالح مفقودة، المرأة في الرواية الجزائرية، منشورات وزارة الثقافة، الجزوائر، ط2، 2009، ص:33.

الشّيء باسم غيره لقربه منه ... ويقال: روى فلان فلانًا شعرًا إذا رواه له، متّى حفظه للرّواية عنه، قال الجوهري: رويت الحديث والشّعر رواية فأنا راوٍ في الماء والشّعر[1].

فمن خلال هذه التّعاريف للجذر اللّغوي لمفردة الرّواية نلحظ أنّها أفادت في جملتها التّفكير في الأمر، وعملية الانتقال والجريان مع الارتواء المادي للماء أو الرّوحي للنّصوص والأخبار، والأمران مهمّان معًا في حياة العرب لاعتمادهم على الماء، وعلى رواية الشّعر.

غير أنّ الملاحظ في هذه الدّلالات عدم فائدتها؛ لأنّها تنصبّ في باب لا يمتّ بصلة للجنس الأدبي الحديث، باستثناء ما أشار إليه المعجم الوسيط عن الرّواية بأنّها قصّة طويلة محدثة، وهذا لأنه يساير الفترة الحديثة، الّتي عرفت ذيوعًا كبيرًا لفّن الرّواية.

وفي هذا الصّدد نجد في معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة مصطلح الرّواية يدّل على << نمط سردي يرسم بحثًا إشكاليًا، يقيم حقيقة لعالم متقهقر>>[2]؛ أي أنّ الرّواية تتبني على السّرد كركيزة أساسية، بالاضافة إلى ارتباطها بالعالم المعاش الّذي تنهل منه مادتها وأحداثها.

أمّا كلمة رواية Roman في معجم Le Robert تنحصر في التّعريف الآتي: " Roman nom.masclin: Récit ou est racontée une histoire imaginée"[3]، فهي قصّة مرويّة عن حكاية خيالية عمادها القصّ والسّرد.

وإذا عدنا إلى مفردة (Roman) فهي عند الصّادق قسومة حاصلة من ترجمة للّغة الفرنسية؛ حيث تعود جذورها إلى أصل لاتيني << ظهرت في بداية القرن الثّاني عشر، وأطلقت أوّل أمرها على لغة السّواد الأعظم من النّاس آنذاك لتمييزها من اللاّتينية

---

[1] نقلا عن صالح مفقودة، أبحاث في الرواية العربية، منشورات مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، (دط)، (د ت)، ص:06.

[2] سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (عرض وتقديم ترجمة)، دار الكتاب اللّبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1989، ص:102.

[3] Dictionnaire de ROBERT, imprimé en Italie , juillet, 1998, p :912

الّتي هي اللّغة الفصحى الرّاقية المستعملة عند العلماء والسّاسة وأهل الكنيسة>>[1]، ومن هذه اللّغة انبثقت اللّغات الأوربية الحديثة كالفرنسية الّتي شملت مفردة Roman؛ الّتي دلّت على << الأعمال القصصية الّتي أخذت في الظّهور منظومة، ومنثورة للتّعبير عن أغراض جديدة وثيقة الصّلة بحياة الطّبقة الشّعبية آنذاك>>[2] دون أنّ تكون طويلة أو قصيرة على حدّ الفروق الحاصلة بينها، وبين القّصة.

ويقدّم إبراهيم السّعافين وجهة نظره الخاصّة؛ حيث تعدّ الرّواية عنده << سرد قصصي نثري طويل يصوّر شخصيات فردية من خلال سلسلة من الأحداث والأفعال والمشاهد >>[3]؛ أي أنّها من خلال التّعاريف السّابقة تدخل في إطار النثّر القصصي بحجمه الطّويل مع عناصر مكوّنة له.

وفي نفس الجذر الفرنسي Roman يشير عبد الملك مرتاض إلى أنّها تعني << عملا خياليًا سرديّا وشعريّا جميعًا قبل أن يستحيل هذا المفهوم في القرن السّادس عشر، إلى إبداع خيالي نثري طويل نسبيًا يقوم على رسم شخصيات، ثمّ تحليل نفسياتها وأهوائها وتقصّي مصيرها، ووصف مغامراتها>>[4]، فمن خلال هذا التّعريف نقف عند دلالة الرّواية في كونها قصّة طويلة تدور حول موضوع بشخصيّات تسرد فيها وقائع مختلفة.

كما نلاحظ أنّ مفردة رواية Roman ترادف << في العصر الوسيط القصّة Recit في اللّهجة الشّعبية الرّومانية المتفرّعة عن اللاّتينية كالفرنسية والإسبانية، والإيطالية في مقابل اللّغة العلميّة اللاّتينية، وكانت هذه القصّة تحتمل أن تكون خيالية أو حقيقية، شعريّة أو نثرية، ولكن في القرن السّابع عشر سجّلت كلمة الرّواية الدّلالة

---

[1] الصادق قسومة، الرّواية، مقوماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث، مركز النشر الجامعي، تونس، (ط د)، 2000، ص:20.

[2] المرجع نفسه، ص:20.

[3] إبراهيم السّعافين وآخرون، أساليب التعبير الأدبي، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن ، ط3، 2000، ص:295.

[4] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص:25.

الّتي احتفظت بها، وهي تحديدها نوعًا أدبيًا خاصًّا هو القصّة النّثرية من عمل الخيال ضمن إطار تصوير الأخلاق>>[1]، وهذه الدّلالة الّتي تبلورت من خلال البحث عنها في الجانب اللّغوي دفعتنا إلى البحث عن معانيها الاصطلاحية المختلفة خاصّة من قبل روّاد هذا الفنّ، والمشتغلين في نطاقه.

ب) اصطلاحا:

نظرا للمساحة الواسعة الّتي بسطت عليها الرّواية نفسها جذبت إليها طائفة عريضة من المهتمّين بها كالمبدعين، والباحثين على حدّ سواء، وبذلك << أمست سيّدة الألوان والأجناس، وهذه السّيادة لا تتبع من حلولها في نفوس المتلقّين فحسب، ولا تتبع من تفوّقها على الشّعر في زماننا أيضًا، بل إنّ الرّواية لون ماعاد يوقف نهمه لون آخر، ففي مواقف كثيرة سلبت الرّواية الشّعر أدواته، وتسلّحت بسلاحه، وسرقت متلقّيه وروّاده>>[2] ماشجّع الكثير من المنظّرين على حدّ تعبير ميخائيل باختين M. Bakhtin الّذي يقول: << إنّ تعريف الرّواية لم يجد جوابًا بعد بسبب تطوّرها الدّائم>>[3] في كلّ مرحلة؛ حيث تشهد تغييرات وتطوّرات تبعًا لما يحدث في الواقع؛ لذا يبدو من المستحسن << ألاّ نضع حدًّا للرّواية فهي كشكل ثقافي يمكن أن يشمل كلّ موضوع يهتمّ به بدء من الفلك، وانتهاءً بالتّحليل النّفسي>>[4] .

وعليه نستعرض مجموعة من التّعاريف الاصطلاحية؛ الّتي قدّمها المهتمّون بميدان الرّواية فهي << رواية كلّية شاملة موضوعية أو ذاتية، تستعير معيارها من بنية المجتمع، وتفسح مكانًا لتتعايش فيه الأنواع، والأساليب كما يتضمّن المجتمع الجماعات،

---

[1] نبهان حسون السعدون، شعرية تشكيل الفضاء السّردي، قراءة في رواية الأرملة السّوداء لصبحي فحماوي، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2015، ص:16.

[2] نضال الشّمالي، الرواية والتاريخ، بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2006، ص:106.

[3] نقلا عن صالح مفقودة، أبحاث في الرواية العربية، مرجع سابق، ص:06.

[4] طه وادي، صورة المرأة في الرواية المعاصرة، دار المعارف، مصر ، ط4، 1994، ص:45.

والطّبقات المتعارضة>>[1]؛ فهذا التّعريف يعيّن شموليّة الرّواية لموضوعات شتّى بالإضافة إلى تعبيرها عن الأفراد والجماعات مع ارتباطها بالمجتمع.

كما نجد وجهة نظر أخرى تقدّم الرّواية على أنّها << كتابة نثريّة تصوّر الحياة، أو هي ذلك الشّكل الأدبي الّذي يقوم مقام المرآة للمجتمع>>[2]، فهي تنتمي إلى النّثر الأدبي المرتبط بالحياة، والمتعلّق بالمجتمع أيّما تعلّق، فكلا الرّأيين ينصبّ في نبع نثريّة هذا الجنس، وعكسه للمجتمع الّذي ينتمي إليه الرّوائي.

ونضيف إلى ما سبق رأيا يقول بأنّها: << فنّ الشّخصية؛ أيّ الفنّ الّذي يقدّم تجربة إنسانية من خلال تصويره لمجموعة من الشّخصيات في واقع محدّد زمانيا، ومكانيا >>[3]، كما استفاض آخرون في تعريفها؛ حيث تقول عزيزة مريدن: << إنّ الرّواية كالقصّة ولكنّها تختلف عنها عامّة في الأحداث والشّمول، والتّصوير والحيّز الّذي تدور فيه، والزّمن الّذي تستغرقه>>[4] فهي تشترك مع غيرها في أنّها فنّ قصصي يفارق الأنواع الأخرى في الشّمولية وكثرة الأحداث مع عناصر تحويها دون غيرها.

بالإضافة إلى موسوعة أوكسفورد الّتي ترى أنّها << سرد خيالي نثري، أو حكاية ذات طول معيّن ... تصوّر فيها شخصيات، وأفعال تمثّل الحياة الحقيقيّة للماضي أو الحاضر على شكل حبكة ذات تعقيد>>[5]، لتتمّ بانفراج مفتوح أو معلّق، ويتبيّن أنّ جلّ الآراء تجتمع على طول الرّواية مع ارتباطها بالحياة الواقعيّة في قالب خيالي، وهو نفس التّعريف الّذي يرى أنّها << أوسع من القصّة في أحداثها وشخصياتها، عدا أنّها تشغل حيّزا زمنيا أكبر، وزمنا أطول، وتتعدّد مضامينها كما في القصّة فيكون منها الرّوايات

---

[1] صالح مفقودة، أبحاث في الرّواية العربية، المرجع السابق، ص:07.

[2] عبد الرحيم محمد عبد الرحيم، دراسات في الرواية العربية، دار الحقيقة للإعلام الدولي، ط1، 1990، ص:03

[3] طه وادي، صورة المرأة في الرواية المعاصرة، مرجع سابق، ص:45.

[4] عزيزة مريدن، القصة والرواية، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، (د ط)، 1979، ص:73.

[5] نجم عبد الله كاظم، مقالات في النقد والأدب والظاهرة الأدبية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010، ص:28.

العاطفية والفلسفية، والنّفسية، والاجتماعية، والتّاريخية>>[1]؛ أي أنّها تتنوّع وفقًا للموضوعات المطروحة، والمتناولة من طرف الرّوائي أو الرّوائية.

أمّا حسن خمري فيقول عنها: << هي سرد لمجموعة من الأحداث ورصد لشخصيات، ولعلاقات معيّنة تحكمها مجموعة من الرّوابط السّردية>>[2]؛ الّتي تكون عالمها الخاصّ، والّذي يسمها بمفارقة لا تجمعها مع نظيراتها في الفنّ القصصي.

نلاحظ من خلال وجهات النّظر السّابقة اتّفاقها على جعل الرّواية فنّا نثريًا طويلاً نسبة لحجمها، وعدد صفحاتها تتناول << موضوعًا كاملاً أو أكثر زاخرًا بحياة تامّة واحدة أو أكثر فلا يفرغ القارئ منها إلاّ وقد ألمّ بحياة البطل أو الأبطال في مراحلهم المختلفة>>[3]؛ بالإضافة إلى ارتباطها بالواقع الاجتماعي المطبوع بعنصر الخيال فهي<< وحدة رئيسية للمخيال الاجتماعي، وأنّها بالتّالي جزء من الواقع الاجتماعي الثّقافي الّذي تنخرط فيه إيديولوجيًّا من دون أن تكون هي الواقع>>[4] ذاته لاعتمادها على عنصر التّخييل الإبداعي لدى الكاتب.

وبذلك يمكن اعتبارها << تعبيراً عن ذات الكاتب، بل يمكن أن نعدّها محاولة لاكتشاف وعيه، وبالتّالي فإنّ المتلقّي يختبر التّجربة الّتي عاشها الكاتب ذاته>>[5] ليقف عند براعة الرّوائي في نسج خيوط عمله الرّوائي، وكذلك يكتشف السّمات الّتي تطبع الرّواية من كلّ النّواحي.

وبالنّظر إلى ذلك لا تنفصل الرّواية عن كاتبها سواء كان روائيًا أو روائية، خاصّة إذا كان ملمح بنائها، وركيزتها الأساسية اللّغة، الّتي تعدّ << ممارسة رمزية لغوية تتداخل فيها مستويات خطابية مختلفة تاريخية، اجتماعية، حضارية وذهنية>>[6]؛ فقولنا

---

(1) حسين علي محمد وأحمد زلط، الأدب العربي الحديث، الرؤية والتشكيل، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، مصر، (د ط)، 1999، ص:188.

(2) حسين خمري، فضاء المتخيل، مقاربات في الرواية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002، ص:155.

(3) نبهان حسون السّعدون، شعرية تشكيل الفضاء السّردي، مرجع سابق، ص:16.

(4) رفيق رضا صيداوي، الرواية العربية بين الواقع والتخييل، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص:08

(5) عدنان علي الشّريم، الأب في الرّواية العربية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، ط1، 2008، ص:12.

(6) حسين خمري، فضاء المتخيّل، مقاربات في الرّواية، مرجع سابق، ص:191.

بالممارسة اللّغوية؛ يعني أنّ إنتاجها لا يكون إلاّ عن طريق اللّغة ورمزيّتها؛ أي عن طريق المتخيّل الّذي يعيد بناء الواقع بطريقة فنّية أدبية.

وفي هذا الصّدد حاول مجموعة من المنظّرين لفنّ الرّواية تقديم تعاريف تطرح إشكالية العسر الذّي لفّ هذا الجنس الأدبي جانبا، ومنهم ميخائيل باختين M Bakhtin الّذي يرى أنّ كلّ رواية ليست نوعًا أدبيًا كما في الأنواع الأخرى؛ لأنّ لها متطلّبات مختلفة، ولأنّها لا تتضمّن أيّ قانون خاصّ بها كنوع أدبي مكتمل، وهي عكس الفكرة الّتي أقرّها شليجلSchlegel من أنّ كلّ رواية هي نوع أدبي في حدّ ذاتها، وأنّ جوهرها يكمن في فرديّتها، وخصوصيّتها[1]، فهذا التّضارب يوحي بعدم التّوافق بين الرّأيين؛ حيث ينادي فيه الأوّل بأنّها ليست نوعًا أو جنسًا أدبيا[*]، أمّا الثّاني يخالفه بمقولة عكسية تجعل منها جنسًا متفردًا لا نظير له.

وتبعًا لتشعّب النّظرة الذّاتية، والمنطلق الفلسفي للمشتغلين بهذا المجال يتجّلى لنا تعدّد التّعاريف، واختلافها؛ حيث عرّفها غوته Geothe بقوله: << الرّواية ملحمة ذاتية يتّخذ فيها المؤلّف حرّية تصوير العالم على طريقته، وكلّ مافي الأمر أنّ نعرف هل له طريقة خاصّة به، أمّا مايبقى فيمضي دائما من تلقاء نفسه>>[2]، فكلّ مايهمّ هنا الأسلوب الّذي يميّز الكاتب في الكتابة لا العمل في حدّ ذاته، وذلك من منطلق كون الرّواية ذاتية بحتة.

أمّا جورج لوكاتش G Lukàcs فيرى أنّها تنبع من المجتمع؛ حيث يقول: << إنّ الرّواية هي الجنس الأدبي النّمطي للمجتمع البورجوازي، ومع أنّ مجتمعات سابقة له قد عرفت أشكالاً أدبيّة تقترب من الرّواية فإنّ الرّوائي لم يظفر بمقامه الحقيقي إلاّ في

---

[1] نقلا عن إبرهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، طبع المؤسسة الوطنية للاتصال، النشر والإشهار، رويبة، الجزائر، (د ط)، 2012، ص:15.

[*] اعتمدنا نسبة الرواية إلى الجنس لا النوع لتخريج ابن منظور في كون الجنس أعمّ من النّوع.

[2] نقلا عن ثابت ملكاوي، الرواية والقصة القصيرة في الإمارات، نشأة وتطور، إصدارات المجمع الثقافي، الإمارات العربية المتحدة، (د ط)، (د ت)، ص:29.

المجتمع البورجوازي>>[1] الّذي أفرز هذا الفنّ في النّظر اللّوكاتشي، وبذلك لعب المجتمع دورًا بارزًا في إظهار الرّواية إلى الوجود.

وهذا الرّأي قال به هيجل Higel بحيث يعرّف الرّواية بقوله أنّها: << ملحمة بورجوازية تعبّر عن الخلاف القائم بين القصيدة الغزلية، ونشر العلاقات الاجتماعية>>[2] فهي ترتبط بشكل مباشر بالملحمة كونها عند الغرب الوليد الشّرعي لها، والجنس الأدبي الّذي تطوّر عنها، وكان للطّبقة البورجوازية بالغ الأثر في بروزها، وارتقائها إلى المستوى الّذي هي عليه اليوم.

وإذا أجمعت الآراء السّابقة على منبعية الرّواية الاجتماعي مع طولها، فإنّ لوسيان غولدمان L.Goldmen نظر إليها باعتبارها بحثًا عن قيم أصيلة في عالم منحطّ[3] تتضارب فيه المبادئ باختلاف البشر ومعادنهم، وهي وحدها الّتي تنطق وتقول بما يحدث في الواقع.

كما عرّفها هنري جيمس Hennery G بأنّها: << انطباع شخصي عن الحياة، وهذا الانطباع هو الّذي يشكّل قيمتها بالدّرجة الأولى، وتتفاوت هذه القيمة على قدر كثافة انطباعات المبدع>>[4] عن الموضوع الّذي تبلور في ذهنه لبناء نصّه الرّوائي المتفرّد.

فحين يعرفها إميل زولا I.Zola بأنّها أيّ شيء تشاؤه[5] فهو بذلك لم يحدّد تعريفًا أو وجهة نظر تضبط كينونة أو ماهية الرّواية، ليترك المجال مفتوحًا لكلّ مهتمّ حتّى يخرج برأي خاص به دون تقييده بتعريف معيّن.

---

[1] نقلا عن سالم المعوش، صورة الغرب في الرواية العربية، مؤسسة الرحاب الحديثة، بيروت، ط1، 1998، ص:29.

[2] نقلا عن عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص:26.

[3] نقلا عن عبد الله ابراهيم، السردية العربية الحديثة، تفكيك الخطاب الإستعماري وإعادة تفسير النشأة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003، ص:63.

[4] نقلا عن ثابت ملكاوي، الرواية والقصة القصيرة في الإمارات، مرجع سابق، ص:29.

[5] المرجع نفسه، ص:29.

بينما محمد برادة يرى أنّ الرّواية << عالم عاكس للقيم والعلائق القائمة، في مجتمع الكاتب رغم الشّكل الخيالي المتميّز، والغامض أحيانًا>>[1]؛ والّذي يَسِمُهَا بمفارقة حوادث الحياة، فهي عنده لها صلة بالمجتمع، وإن تمّ بناؤها خياليًّا بطريقة تأخذ القارئ إلى عالم آخر مغاير.

ونلمح من خلال هذه الآراء التقاءها في اعتبار الرّواية فنًّا أدبيًا نثريًا يمتّ بصلة للمجتمع، فهو الملهم الأوّل للمبدع، لتتبني فيما بعد على مكوّنات رئيسية تشدّ وثاقها << ببنية شديدة التّعقيد، متراكبة التّشكيل، تتلاحم فيما بينها، وتتضافر لتشكّل في نهاية المطاف شكلاً أدبيًا جميلاً يعتزي إلى هذا الجنس>>[2] الّذي أخذ حظوة كبرى، واهتمامًا بالغًا نتيجة للسّمات والخصائص الّتي جعلته << يجمع فنون الكلمة من شعر ومسرحية، وملحمة وقصّة قصيرة>>[3].

وهذا الأمر يجعل الباحث، وهو في سياق البحث عن كينونة الرّواية وماهيتها يتساءل عن جذورها في الوطن العربي بين قائل بالتّأثير الغربي فيها، وآخر بالتّأصيل التّراثي العربي.

---

[1] نقلا عن إبراهيم عباس، الرواية المغاربية، الجدلية التاريخية والواقع المعيش، مرجع سابق، ص:05.

[2] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص:27.

[3] عزة عبد اللطيف عامر، الراوي وتقنيات القصّ الفنّي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، (د ط)، 2010، ص:17.

2- الجذور بين المؤثّر الغربي والتّأصيل التّراثي:

انتقلت إشكالية الرّواية العربية من تحديد مفهومها إلى الوقوف عند نشأتها في الوطن العربي؛ حيث اختلفت الرّؤى في ذلك << فهناك من يردّها إلى الأشكال التّراثية القديمة في القصّ، ككتب الأخبار والتّراجم والسّير، وألف ليلة وليلة، مقابل من يحصر تأسيسها على الرّواية الغربية[*] >>[1]، فهي بذلك متراوحة بين موقفين حداثي متأثّر بالغرب، وتراثي يعود بها إلى فنّ المقامة بالتّحديد.

لنقف عند وجهة نظر ثلاثية في الرّواية العربية باعتبارها << تقليدا حرفيا للغرب ونقلا عنه وفنّا غربيا مستوردا، وبين من يرى أنّ بذور الرّواية وجذورها العقيمة قد وجدت في التّراث العربي، وبالتّالي فهي فنّ أصيل في المجتمع العربي، وهناك أخيرا من يرى أنّ الرّواية العربية في بداياتها جاءت إلينا نتيجة الاحتكاك بالغرب وكانت في البداية تقليدًا له، ولكنّها استطاعت تأصيل نفسها، وباتت تعبرّ عن قيم المجتمع العربي وأوضاعه>>[2] الّتي يعايشها دون أنّ تتّصل بالحياة الغربية عن طريق ما ينقل ترجمة أو تعريبًا للأعمال الأجنبية الّتي ترصد البيئة هناك بكلّ متعلّقاتها خاصّة الاجتماعية.

وبين مقولتي علي الرّاعي بكون الرّواية ديوان العرب المحدثين ومقولة جورج لوكاتش بكونها ملحمة العصر الحديث تتحدّد المفارقة في نشأة الرّواية من منطلق البداية ذلك أنّ هذا الفنّ الأدبي << فنّ حديث نسبيًّا، لم يمض على استيوائه على سوقه

---

[*] الرواية الغربية: تقابل كلمة Roman فهي قديمة جدا، وأطلقت في القرن الحادي عشر على النصوص المكتوبة بلغة الرّومان، وهي اللّغة الدارجة يقرؤها على الناس رجل مثقف لأن الكتابة لم تكن ميسرة في ذلك الوقت فاستخدمت الكلمة في الحدث أي القراءة، وكان لابد من جمهور يسمع وهو في الغالب من الحجاج والنساء، ثم أطلقت على المادة التي تتلى وتحكي، هو التاريخ الذي كان جاريا في ذلك الزمان، ولكن هذا التاريخ سرعان ماتبدل، وأصبح فرديًا وأخذ المؤلف يخترع من خياله الّذي يمكن أن يحتوي على حقائق مادية عالمية، وظلّ الخيال مقترنا بالرواية حتى أخذت تتجه إلى الواقع، ثم ظهرت الرواية الحديثة – نقلا عن: أحمد سيد محمد، الرواية الانسانية وتأثيرها عند الروائيين العرب (محمد ديب، نجيب محفوظ)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (دط)، 1989، ص:157، 158.

[1] صالح صلاح، سرديّات الرواية العربية المعاصرة، مرجع سابق، ص:216.

[2] أسماء أحمد معيكل، الأصالة والتغريب في الرواية العربية، روايات حيدر حيدر نموذجا، دراسة تطبيقية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2011، ص:34.

ناضجًا أكثر من ثلاثة قرون في العالم الغربي ولا أكثر من قرن ونصف قرن في عالمنا العربي>>[1]؛ حيث ارتبط بظهور، وسيطرة الطبقة الوسطى في المجتمع الأوربي << في القرن الثّامن عشر فحلّت هذه الطبقة محلّ الإقطاع الّذي كان أفراده يتميّزون بالمحافظة والمثالية والعجائبية، وعلى العكس من ذلك فقد اهتمّت الطّبقة البورجوازية بالواقع والمغامرات الفردية، وصوّر الأدب هذه الأمور المستحدثة، واصطلح الأدباء على تسمية هذا الجنس بالرّواية الفنية>>[2] لما تمتّعت به.

وارتباط الرّواية بهذه الطّبقة يجعلنا نقول بأنّها لم تعرف في العصور الكلاسيكية والوسطى، وذلك راجع لما صاحبها من تحرّر الأفراد من كلّ التّبعات، والقيود الّتي كانت مفروضة عليهم، وإذا كانت بوادر ميلاد الرّواية ناتجة عن الصّراعات الأيديولوجية الّتي خاضتها البورجوازية الصّاعدة ضدّ الإقطاعية فإنّ هناك من يؤرّخ << ويعتبر رواية دونكيشوت لسرفانتس أوّل رواية فنيّة في أوربا كونها تعتمد على المغامرة والفردية>>[3]، وهي ذات المبادئ الّتي ربطت الطّبقة البورجوازية المنادية بإلغاء الإقطاع[*]، والسّيطرة الجائرة آنذاك.

وقد بدأت الرّواية الغربية مع نظام الإقطاع؛ الّذي جعل موضوع الأدب << يرتكز على الهروب من الواقع، ويعتمد على الإيهام، والتّخييل، وتقوم العلاقات فيه على المصادفة، والسّحر والقدر، ويتضاءل فيه دور العمل الإنساني أمام الدّور الّذي يقوم به الجنّ، والشّياطين، والسّحرة>>[4]، وكانت الرومانس Romance، أو الرّواية الخيالية

---

[1] عادل فريجات، مرايا الرواية، دراسات تطبيقية في الفنّ الروائي، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص:09.

[2] صالح مفقودة، المرأة في الرواية الجزائرية، مرجع سابق، ص:35.

[3] المرجع نفسه، ص:36.

[*] النظام الإقطاعي: سيطر على المجتمع الأوربي قبل عصر النهضة رسم الخطوط الأولية للفنون الأدبية، بهدف الاحتفاظ بالأرض وتوريثها لأبناء الإقطاعيين، حيث جمدّوا الأوضاع الاجتماعية وثبتوها، وكان من الطبيعي ألاّ يهتموا بالتجربة العلمية، وانتشار التعليم.

[4] سوسن باقري، الرواية العربية الحديثة، نشأتها وتطورها، ديوان العرب، منبر للثقافة والفكر والأدب، www.Diwan.arab.com.en.22/05/2014

هي الفنّ الرّوائي المهيمن والمعبّر عن طبيعة المجتمع الحاكم، ويتألّف الرّومانس << في تركيبه من أحداث خارقة تحدث بعيدًا عن حياة الإنسان اليومّية، وواقعها الّذي نعيشه، والهدف منها في الدّرجة الأولى التّسلية>>[1]؛ لأنّ الأمر يتناسب مع الفئة المسيطرة فهي لا تحتاج إلا إلى نوع يرفّه عنها دون أن تعير اهتمامًا للطّبقات الاجتماعية الأخرى.

ومع القرن السّادس عشر، والسّابع عشر ظهر في إسبانيا جنس من القصص نعت بقصص الشطّار، وهي << قصص العادات والتّقاليد للطّبقات الدّنيا في المجتمع، وفيها مخاطرات يقصّها المؤلّف على لسانه كأنّها حديث له>>[2] ساهمت في إبراز أحوال تلك الطّبقة على غرار قصّة دون كيشوت.

وفي ظّل التّدهور الّذي عرفه نظام الإقطاع نتيجة الوعي واليقظة الحاصلة لأفراد المجتمع الثّائر على الجور، والظّلم ساهم ذلك في ظهور الرّواية الفنّية على نطاق واسع جدًا دفع بها قُدُمًا إلى الأمام.

ومن المعروف أنّ تشكّل الرّواية كجنس أدبي لم يتبلور دفعة واحدة، بل بمرور الزّمن، ولم يعترف به إلاّ مع << صعود الطّبقات الوسطى في المجتمعات، وبفضل نضوج الإنسانية ورفضها لوصاية الآلهة ونظم القيم العلوية، لتجد في نفسها القيمة الّتي يعيش ويموت الإنسان من أجلها>>[3] في سبيل إقرار مبادئه والدّفاع عنها دفاعًا مستميتًا لينال مبتغاه في حياة هنيئة عادلة.

ومع النّهضة الأوربية ازداد الوعي، وتشكّلت حركية نشطة دفعت بالرّواية إلى الأمام بوصفها << قالب بناء ريادي في الخطاب الأدبي من القرن السّابع حتّى الآن،

---

[1] محمد شاهين، آفاق الرواية، البنية والمؤثرات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001، ص:09.

[2] سوسن باقري، الرواية العربية الحديثة، مرجع سابق.

[3] أمينة رشيد، الأدب المقارن والدراسات المعاصرة لنظرية الأدب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط1، 2011، ص:67.

وشاركت في نهضة المجتمع في الصّراع ضدّ الكنيسة كنصّ قيادي بديل عن القصص الدّيني>>[1] .

ومع القرن التّاسع عشر تأكّد رسوخ هذا الفنّ الأدبي في التّربة الأوربية؛ حيث عــدّ << العتبة الأولى للإنجاز الرّوائي في ارتـبـاطه مــع البورجوازية لما شهده من نضج فكري، وعلمي، وأدبّي>>[2] جعلتها تقوم بالدّفاع عن حقوقها المهضومة، والّتي سكتت عنها ردحًا من الزّمن.

وإذا كان الغرب عند بعض المهتمّين بالرّواية أوّل من عرف هذا الفنّ، وبدايات تشكّله عبر حقبة تاريخية متفاوتة فإنّه << كموطن للرّواية >> [3] عاش ظروفًا ساهمت في خلق جنس أدبي يُعالج كلّ القضايا الّتي تهمّه، فالعرب بدورهم أنتجوا روايات شتّى في مختلف الأقطار عبر سنوات طويلة دفعت إلى البحث عن جذورها بين من يقول بتأثير الغرب فيها، وآخر بأصولها في التّراث العربي القديم.

وقد ظهرت الرّواية العربية، وهي فنّ طارئ على غرار وصف جورج طرابيشي[4] على السّاحة الأدبية في أواخر القرن الماضي وبداية هذا القرن؛ حيث تزامنت مع حملة نابليون على مصر، أو ما يعرف بعصر النّهضة، والملاحظ أنّ انطلاقها كان << في كلّ من مصر وبلاد الشّام في فترة مبكرة بالنّسبة لكثير من الأقطار العربية الأخرى>>[5]، ومعروف أنّ المشارقة أكثر اهتمامًا بهذا الفنّ من المغاربة للظروف الّتي

---

[1] عبد الرحمن بن محمد الوهابي، الرواية النسائية السعودية والمتغيرات الثقافية، النشأة والقضايا والتطور، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، دسوق، السعودية، (د ط)، 2008، ص:17.

[2] عبد الرحيم حامد الله، فنّ الرواية بين الولادة والتوطين، مجلة علامات، النادي الثقافي بجدة، ج53، م45، سبتمبر 2004، ص:563، 564.

[3] صدوق نور الدين، انغلاق الدائرة، دراسات في الرواية العربية، دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2008، ص:14.

[4] جورج طرابيشي، رمزية المرأة في الرواية العربية ودراسات أخرى، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1985، ص:06.

[5] إبراهيم السعافين، تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام (1870– 1967)، دار الرشيد للنشر، بغداد، العراق، (د ط)، 1980، ص:71.

ساعدتهم على الإبداع فيه، والّتي عرفت بعوامل النّهضة كالبعثات العلمية والطّباعة، والصّحافة والمستشرقين.

وعلى الرّغم من أنّ الحملة الغربية قصدت مصر فمن البديهي أن يعتقد أنّ جلّ الأعمال النّاتجة عن العقل العربي تنتسب إلى تلك البلاد خاصّة المتّصلة << بالقصّة والمنسوبة إلى المصريين في هذا الطّور الأوّل من مسار القصّة في أدبنا، فإنّ السّبق قد كان من نصيب الشّام الّذي تقدّم سائر الأقطار العربية في بعض وجوه النّهضة>>[1]، خاصّة في سوريا ولبنان، وإن لم يكن في تلك المعاقل فإنّ أهلها انتقلوا إلى مصر بسبب الاستعمار، فوجدوا الحرّية الثّقافية الّتي سمحت لهم بالإبداع في جلّ الفنون.

وأبرز مجال نبغوا فيه هو الرّواية سواء بالعمل على ترجمتها أو محاكاة النّتاجات الأجنبية أو بأعمال فرديّة ترتبط بالواقع الاجتماعي العربي، لتسمها بالطّابع المحلّي المحض، لكن طغى عليها عند ظهورها << طابع التّرفيه والتّسلية من جهة، وطابع التّعليم والتّربية من جهة أخرى>>[2] ليتوافق خروجها مع الأوضاع السّائدة، وحتّى لا تتصادم مع المجتمع، وتوقّعاته تّجاه هذا الفنّ أمّا مسألة الجذور الّتي تتعلّق بالرّواية العربية نجد أنّ هناك جدالًا واسعًا في الوسط الأدبي حول هذه القضية المطروحة إلى حدّ التّضارب أحيانًا بين قائل بتأصيلها، وآخر بتأثيرها، وبين هذا وذاك نرصد مختلف هذه الآراء لنقف عند الوسطية سواء في امتدادها عبر الزّمن أو تأثرها وحداثيتها.

وفي هذا الإطار قسّم محمد برادة الزّمن الرّوائي إلى ثلاثة أقسام هي:

1- مرحلة التّجنس والانتساب (1870- 1940)، ويطلق عليها محمد راتب الحلاّق مرحلة التّخلّف.
2- مرحلة الوعي بالسّمات والحدود الفنّية، وامتلاكها (1940- 1967) ويطلق عليها تسمية مرحلة التّعين.

---

[1] الصادق قسومة، الرّواية، مقوّماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث، مرجع سابق، ص:75.

[2] إبراهيم السعافين، تطور الرّواية العربية الحديثة في بلاد الشام، مرجع سابق، ص:71.

3- مرحلة الكينونة المكتلمة، والبحث عن أشكال جديدة متمايزة (1967 إلى الوقت الحاضر)، ويسمّيها مرحلة التّجاوز[1] .

وتعيين هذه المراحل يدفعنا إلى القول برأي كلا الباحثين أنّ الرّواية دخيلة على الأدب العربي، وذلك تخريجًا للتّسمية (تجنّس وانتساب) أي أنّها ليست ممتّدة في تاريخ الأدب العربي، بل هي وليدة التّأثر الأجنبي، ثمّ الوصف الحصري من خلال المرحلة الثّانية، الّتي بدأ فيها الوعي بحدود هذا الجنس الأدبي، و انغماسه في أذهان المبدعين/ الرّوائيين، وبعد ذلك انتقل إلى تأصيل وتثبيت نفسه عربيًا ليبحث له عن خصائص تطبعه بالطّابع المكتمل.

ويُحيلنا هذا التّقسيم إلى ما اعتمده قسومة الصّادق في حديثه عن الرّواية العربية؛ حيث جعلها تمرّ بأطوار سمّى الأوّل: طور التّقبل والتّقليد، ونعت الثّاني بـ: طور التّوفيق والتّطويع[2]، وفي هذا تلميح غير مباشر إلى أنّ الرّواية متأثّرة بأختها في البلاد الإفرنجية(الغربية).

وفي نفس السّياق تحدّث بوشوشة بن جمعة عن السّرد الرّوائي المغاربي المكتوب بالعربية، وأشار إلى أنّ تأسيسه مرّ على ثلاث مرجعيّات لعبت دورًا في تشكيل ملامحه الأولى، أوّلها المرجعية الغربية؛ حيث << مثّلت مرجعًا مهمّا في نقل الجنس الرّوائي بكلّ شروط كتابته الفنّية والإجرائية والاقتباس لعدد مهمّ من الأعمال القصصية، والرّوائية الغربية نشرتها عدد من المجلات الثّقافية>>[3] الّتي ساهمت في تقديمها إلى القارئ العربي في غير لغتها الأم.

---

[1] محمد راتب الحلاق، النّص والممانعة، مقاربات نقدية في الأدب والإبداع، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999، ص:82.

[2] للمزيد ينظر الصادق قسومة، الرّواية مقوماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث، مرجع سابق، ص:75 وما بعدها.

[3] بوشوشة بن جمعة، ارتحالات السّرد الروائي المغربي، مجلة علامات، النادي الثقافي، جدة، السعودية، ج56، م14، يونيو 2005، ص:371.

ويشير كذلك إلى أنّ مرجعية التّأسيس الثّانية هي المشرقية؛ حيث << تتجلّى في استفادة كتّاب الرّواية في المغرب العربي من التّجارب الرّوائية التّأسيسية والرّائدة في المشرق العربي لجرجي زيدان، ومصطفى لطفي المنفلوطي، وطه حسين، وتوفيق الحكيم، ونجيب محفوظ وغيرهم>>[1] فهذه التّجارب الأولى وصل صداها إلى الرّواية المغاربية المكتوبة باللّغة العربية.

وتضاف إلى المرجعيتين الأوّلى والثّانية عنده مرجعيّة ثالثة نعتها بالمحلية، <<يستمد منها كتّاب الرّواية في المغرب العربي أسئلة متون نصوصهم الحكائية، وبعض أشكالها الفنّية وأنساقها اللّغوية>>[2] دون الذّوبان المطلق بل بالتّفاعل الإيجابي الّذي يرصد مختلف التّحولات المتأزّمة الّتي يعيشها الفرد في المجتمع.

فهذه التّنويعات لمراحل الرّواية العربية سواء في المشرق أو المغرب يشير إلى منبعها الغربي، ودخولها نتيجة التّرجمة أو النّقل أو المحاكاة، وهذا الّذي اتّفق عليه بعض الباحثين والنّقاد، فهي عندهم << مدينة بوجودها إلى الرّواية الأوربية، فهي فنّ مستورد انتقل إلينا عبر الاتّصال بالغرب الأوربي عن طريق التّرجمة والرّحلات العلمية>>[3]، الّتي أنتجت هذا الفنّ رويدًا عند الرّواد العرب من الرّوائيين والرّوائيات.

ويؤكّد على ذلك أحمد حسن الزّيات مشيرًا إلى المرحلة الّتي نعتت بعصر النّهضة حيث أثمرت بواكيرها على أصعدة مختلفة منها المجال الأدبي/القصصي، فيها << اقتبس أدباؤنا فيما اقتبسوا من أدب الغرب القصّة الإفرنجية بقواعدها، ومناهجها وموضوعاتها، وكان أوّل من فعل ذلك اللّبنانيون لسبقهم إلى مخالطة الأوربيين، والأخذ عنهم كفرنسيس مراش الحلبي المتوفي سنة 1872، وسليم السبتاني المتوفي سنة 1884، وجرجي زيدان المتوفي سنة 1914>>[4] ليشير إلى معالجة المصريين لهذا

---

[1] بوشوشة بن جمعة، ارتحالات السرد الرّوائي المغربي، المرجع السابق، ص:371.

[2] المرجع نفسه، ص:371، 372.

[3] أسماء أحمد معيكل، الأصالة والتّغريب في الرّواية العربية، مرجع سابق، ص:35.

[4] أحمد حسن الزيات، تاريخ الأدب العربي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، (د ط)، (د ت)، ص:433.

النّوع الأدبي، والملاحظ أنّ تسمية قصّة كانت تطلق على كلّ إنتاج أدبي نثري سواء كان قصيرًا أو طويلًا دون تمييز بين قصّة أو أقصوصة أو رواية.

ومع تعددّ المواقف، تباينت الرّؤى والاتّجاهات في جذرية الرّواية العربية، حتّى أنّ البعض وسمها بالجدلية الّتي لا تنتهي، وفي هذا المقام يرى صدوق نور الدّين، أنّ هناك تخوّفًا من الرّواية فقد << كتب العرب بداية فنّ الرّواية متأثّرين بالغرب، لكن دون الجرأة على إعلان أنّهم كذلك ولي أن أمثّل بمحمد حسين هيكل في زينب، والّذي جنّس روايته أوّلًا في مناظر وأخلاق ريفية والأمر ذاته بالنّسبة للتّونسي محمود المسعدي وغيرهم، فهؤلاء الكتّاب جنحوا لارتياد فنّ الرّواية باعتباره جديدا على الأدب العربي>>[1]، ومن هذا المنظور عدم التّصريح بداية بخوض غمار هذا الجنّس الأدبي باعتباره وافدا حديثًا لم يعهده المبدعون العرب.

وهناك اتّفاق عند طائفة أخرى على أنّ الرّواية من نتائج العصر الحديث، ليس لها صلة بالتّراث الحكائي القديم، حتّى أنّ هذا التّراث القصصي << لا يمكن اعتباره رواية بالمعنى الفنّي الحديث>>[2]، وفي هذا تظهر الجدلية بين الماضوية والحداثية في نشأة الرّواية العربية.

وإذا عدنا إلى مصر باعتبارها الرّائدة في هذا الفنّ تؤكّد سيزا قاسم أنّ فنّ الرّواية << قام في ظلّ عوامل النّهضة العامّة ونتيجة لها، ومع قيام المطبعة العربية وانتشار جمهور القرّاء تحت تأثير الآداب الغربية>>[3] فهذا لا جدال فيه عندها ومنبتها كان نتيجة لاتّصال العرب بالغرب في القرن التّاسع عشر عن طريق البعثات العلمية، أو من خلال قراءة نتاجات الآخر في لغتها أو بترجمتها.

وفي سياق آخر ترفض أنّ تكون الرّواية العربية قد ولدت من لاشيء سواء في نهاية القرن التّاسع عشر أو العشرين إذ << أنّها نشأت في تربة غنية بتقاليد أدبية عريقة

---

[1] صدوق نور الدين، انغلاق الدائرة، دراسات في الرواية العربية، مرجع سابق، ص:13.

[2] سالم المعوش، صورة الغرب في الرواية العربية، مرجع سابق، ص:105.

[3] سيزا قاسم، بناء الرّواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، مكتبة الأسرة، مصر، (د ط)، 2004، ص:23.

في الفنّ>>[1]، بل تذهب إلى أبعد من ذلك في تعداد ماعرفه الأدب العربي من فنّ قصصي في محاولة إلى التّلميح بأنّ فنّ الرّواية بمفهومه غربي، لكن في تجذّره عربي خالص بقولها: << عرف فنّ القّص من قديم العصور من ملامح وقصص شعبي ومقامات بل قد يكون قد أثّر في تطوّر فنّ القصّ في الغرب>>[2]، وذلك من خلال تأثّر الأدب الإسباني بفنّ المقامات العربية.

وهذه الإزدواجية تجعلنا نقول بأنّ وجهة نظر سيزا قاسم عن ميلاد الرّواية العربية متأرجحة بين التّأثير الغربي الخالص في مقوّمات هذا الجنس وملامحه، وتأصيله من خلال معرفة العرب لفنّ الحكي، والقصّ الّذي يشكّل أحد أعمدة الرّواية في بعض مكوّناتها الرّئيسية (السّرد).

بينما يقف فاروق خورشيد عند مختلف الآراء الّتي تقول بتأثير الغرب، أو امتدادها عبر الزّمن إلى التّراث القديم، ويتعجّب من الّذين ينسبون هذا الإنتاج الأدبي إلى الأدب الأوربي من خلال وجهة نظره << والعجيب حقًا أن يسلّم الدّارسون بأنّ فنّ الرّواية والقصّة فنّ مستحدث نقلته إلينا التّرجمة والاتّصال بالآداب الأخرى، وكأنّ التّرجمة والاتّصال بالآداب الأخرى أشياء لم يعرفها من العرب إلاّ نحن، ولم يقم بها من أبناء أمّتنا إلاّ جيلنا>>[3] بل يزيد أكثر من ذلك إلى أنّ العرب اتّصلوا بالآداب والأمم الأخرى منذ عهد تليد ما جعلهم يتجرّؤون على ترجمة آثارها، وهذا ما يوحي بتأصيل الرّواية في الوطن العربي عنده.

لتأتي بعد هذه النّظرة القائلة، والمؤيّدة لتأصيلية الرّواية العربية، وجهة رأي مخالفة تقول بالعكس على لسان عزيزة مـريدن؛ الّتي ترى في مواكبة هذا الفنّ لعصر النّهضة الحديثة، ولم << يعرفها الأدباء في القديم، وما يعدّه بعضهم داخلاً في إطار الرّواية كسيرة عنترة وقصص سيف بن ذي يزن، أو بني هلال ، والزير سالم، فيروز شاه وغيرها

---

[1] سيزا قاسم، بناء الرّواية، المرجع السابق، ص:28.

[2] المرجع نفسه، ص:28.

[3] فاروق خورشيد، الرواية العربية، عصر التجمع، دار الشروق، القاهرة، ط3، 1982، ص:24.

ليس سوى أخبار بطولية كانت تقصّ في أثناء الاجتماعات وحلقات الأسمار، وكانت الغاية منها التّسلية>>[1] للتّرفيه عن النّفس في الوقت الّذي لم توجد فيه وسائل للمتعة والنّزهة قديمًا، وبذلك لا صلة لهذه المطوّلات بتعبير مريدن بفنّ الرّواية؛ الّذي نشأ نتيجة التّأثير الغربي.

وتساندها في هذا الرّأي يمنى العيد بقولها: << إنّ الرّواية العربية فنّ حديث، لا تقاليد له سابقة، أو موروثة في تراثنا العربي الأدبي؛ ذلك أنّه لئن كان للعرب تراث سردي، وكان بإمكان الرّواية العربية أنّ تُفيد منه، فإنّ علينا كباحثين ونقاد، أن نميّز بين الفنون السّردية الّتي منها الفنّ الرّوائي>>[2]؛ حيث لا علاقة في نظرها بين الموروث وفنّ الرّواية.

بل تذهب أبعد من ذلك إلى تخريج وجهة نظرها في عدم صلة الرّواية بما اشتهر عند العرب من فنون حكائية وقصصية بقولها: << إنّ لفنّية السّرد الرّوائي الحديث في تشكّله عالما روائيًا قواعد وتقنيات تخصّه، وتميّزه بصفته الرّوائية، وتختلف عن فنّيته تشكّل المقامات مثلًا، أو عن قواعد وتقنيّات تخصُّ، وتميز بنية الحكايات الشّعبية، دون أنّ يعني ذلك قطيعة بين فنّ الرّواية وبين هذه الفنون السّردية الأخرى>>[3]؛ فهي بذلك لا تنفي تأثّر الرّواية بهذه الأنواع لكن بنيتها، وطريقة تشكّلها تختلف عن تلك الفنون فهي حداثية ناتجة عن التّأثير الغربي.

وعن مجموع الآراء المناصرة للتّأثير الأجنبي / الغربي يتّفق إسماعيل أدهم وبطرس خلاّق على أنّها فنّ مقتبس من الغرب، وغير بعيد عن ذلك يذهب الطّاهر وطار؛ حيث يقول: << والرّواية بالأصل فنّ لانقول: دخيل على اللّغة العربية، وإنّما فنّ جديد في الأدب العربي، اكتشفه العرب فتبنّوه مثلما اكتشفوا في بدء نهضتهم المنطق

---

[1] عزيزة مريدن، القصة والرواية، مرجع سابق، ص:75، 76.

[2] يمنى العيد، الرواية العربية، المتخيل وبنيته الفنية، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2011، ص:07.

[3] المرجع نفسه، ص:07.

فتبنوه، والفلسفة فتبنّوها>>[1]؛ فهي بالنّسبة لهم كشف غربي حديث تلقنوه، وأبدعوا في نطاقه وفقا لما رسمه الآخرون من حدود.

ويذهب إلى نفس الرأي عبد القادر شرشار من خلال قوله: << فالرّواية فنّ أدبي مستحدث في أدبنا العربي ليس له جذوره الأصلية أو تقاليده الخاصّة في تراثنا الأدبي>>[2]؛ حيث تنعدم العلائق بينه وبين ماعرفه العرب من الأمثال والحكم، وفنّ الرّسائل والخطب والسّير والحكايات.

مع اختلاف هذه الآراء، وانشطارها إلى وجهتين سارت آراء أخرى تحدّثت عن نشأة الرّواية في المغرب الأقصى والجزائر بحداثيتها، وتأخّرها عن نظيرتها في المشرق، وهو الأمر الّذي يُساهم بمناصرة الآراء المتوقّفة عند تأثيرها الغربي، على غرار مصطفى فاسي؛ حيث يُدرج مقولة فحواها: << أنّ الرّواية الجزائرية حديثة العهد بالظّهور، والمكتوب منها باللّغة العربية أكثرها حداثة>>[3] نظرًا للأوضاع الّتي عايشتها الجزائر إبّان الاحتلال، وطغيان لغته على كلّ المستويات خاصّة الثّقافية والسّياسية.

ويذهب عبد الكريم غلاب إلى حداثية الفنّ القصصي في المغرب الأقصى، وتأخّره عن الظّهور، بسبب << التّخلّف الثّقافي من جهة، والكبت الاستعماري الّذي لم يكن يُتيح لهذه الثّقافة أنّ تزدهر>>[4] ما جعل الرّواية لا تبرز في الفضاء المغاربي عامّة إلاّ في وقت متأخّر، وهذا يبرّر مقولة تأثير الغرب في وجودها وسيرورتها باعتبارها لم تظهر مع البواكير الأولى كما في المشرق العربي.

ومع كلّ هذه الآراء، وبالموازاة معها أفاض سعيد يقطين في مناقشة سؤال جذرية الرّواية العربية: هل هي فنّ أصيل أم دخيل، ورأى بأنّها إشكالية لازالت تطرق في كلّ

---

[1] صالح مفقودة، المرأة في الرواية الجزائرية، مرجع سابق، ص:44.

[2] عبد القادر شرشار، خصائص الخطاب الأدبي في رواية الصراع العربي– الصهيوني، دراسة تحليلية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2005، ص:31.

[3] مصطفى فاسي، دراسات في الرواية الجزائرية، دار القصبة للنشر، الجزائر، (د ط)، 2000، ص:03.

[4] نقلا عن عبد الحميد يونس وفتحي حسن المصري، في الأدب المغربي المعاصر، دار المعارف، ط1، (د ت)، ص:142.

الابحاث والدّراسات فهي عنده نوع سردي << تشكّلت، وتطوّرت مجمل إنجازاتها الفنّية، والجمالية في نطاق التّحوّلات الكبرى الّتي عرفها المجتمع العربي عقب احتكاكه بالغرب، وبالثّقافة الغربية>>[1]، فالملاحظ أنّه ينعتها بكونها نوعًا سرديًا، وهذا يأخذنا إلى إسهامه في الحديث ليفكّ الخلط الحاصل بين كونها تراثيّة أو نتيجة التأثّر بالغرب.

وذلك من خلال تمييزه بين السّرد باعتباره جنسا، والرّواية بصفتها نوعًا، فهذا يجعله يُجلّي اللّثام عن هذا الازدواج من خلال قوله: << فالسّرد موجود أبدًا، وفي تراث كلّ الأمم، لكن أنواع السّرد تختلف وتتعددّ، وتظهر وتختفي، والرّواية وفق هذا التّصور نوع سردي جديد ظهر في الغرب بناء على شروط استدعت بروزه، كما أنّ تشكّله في العالم العربي توافق مع ظروف أدّت إلى تبلوره وبزوغه>>[2]، فهذا التّخريج يدفع بالإشكال قليلاً من منظور يقطين.

ويسهب في الحديث أكثر بأنّ << كلّ نوع سردي، والرّواية مثال هنا عندما يظهر يتطوّر، وتتغيّر ملامحه وأشكال إنتاجه وتلقّيه مع الزّمان، فقد تظهر منه أنواع في فضاء ثقافي، وقد تظهر أنواع أخرى غيرها في فضاءات أخرى، وهكذا دواليك>>[3]، ويضرب أمثلة بأنواع روائية مختلفة كالرّواية البوليسية، وروايات الخيال العلمي الّتي ظهرت في بريطانيا وأمريكا، ولم تعرف أمكنة أخرى هذا، وإن عرفته فليس بالإبداع الكثير.

كما قدّم مثالاً عن بروز أنواع سرديّة جديدة متّصلة بالإعلام في أوربا لم يشهدها الأدب العربي، ويَعتبر المقامة، والسّيرة الشّعبية من الإنجازات الحكائية الخاصّة بهم فهي بذلك أنواع سرديّة.

---

[1] سعيد يقطين، الرّواية العربية من التراث إلى العصر، مجلة علامات، النادي الثقافي، بجدة، السعودية، ج57، م15، سبتمبر2005، ص:108.

[2] المرجع نفسه، ص:108.

[3] المرجع نفسه، ص:108، 109.

نتيجة لهذا التّخريج، وانطلاقا من هذا التّحليل قال بـ: << تجاوز الخلط الّذي شاع في العديد من الدّراسات العربية الّتي تذهب إلى أنّ الرّواية ظهرت في التراث العربي، إنّه خلط واضح بين الجنس، والنّوع علينا تبيّنه وتجاوزه >>[1]، فهذا الأمر هو الوحيد الّذي يجعلنا نخرج من بوتقة الصّراع الجدلي حول جذرية الرّواية العربية بين كونها فنّا أصيلاً تراثيًا أو دخيلاً ناجما عن التّأثير الغربي.

فهناك مفارقة بين من يقول بتأصيلها، وذلك من مرجع إضفاء البعد التّراثي على المنجز الرّوائي، وبين من يرى بحداثتها الوافدة من الغرب؛ حيث عالج يقطين هذه الثّنائية بتسليط الضّوء على بعض المفاهيم العالقة، وغير الواضحة؛ ذلك أنّ كلّ أمّة لها تراث سردي حكائي منذ غابر أزمانها، ومن البديهي أن يتطوّر مع تطوّر العقل البشري، لكن هذا لا يعني القول بالأُسَرِيَّة كون النوّع الأدبي يتطوّر ويرتقي ليخلُق مكانه مولود جديد.

بل نُعمل البصيرة النّافذة في هذا لنجد أنّ كلّ بلد وموطن يتمتّع بإبداعه الأدبي الخاصّ ومع التّلاقح، والتّأثير، والتّأثر تنتج ازدواجيّات فنّية عالمية لا يحصرها إلاّ نطاق الإنسانية الموّحدة، وفي سبيل ذلك تنتفي الفروقات بين منادٍ بالتّأصيل التّراثي، وآخر قائل بالتّأثير الغربي، لينبثق عن ذلك رواية عربية متفرّدة بخصوصيّة تأخذها إلى الآفاق تشارك في صنعها الرّوائي/ الرّجل والرّوائية/ المرأة، وهمّهم الوحيد المساهمة في تطويرها وازدهارها.

[1] سعيد يقطين، الرّواية العربية من التراث إلى العصر المرجع السابق، ص:109.

المبحث الثّاني: مساهمة الرّجل والمرأة في تطوّر الرّواية العربية

وفقا للواقع المرجعي في سيرورة الرّواية العربية يتبدّى أنّ مسيرتها كانت حافلة بإنتاجات، وإنجازات ظهرت على السّاحة وسمتها بخصوصيّة معيّنة جعلتها تختلف عن الرّوايات العالمية، وهي << مدينة بوجودها لاهتمام الرّجال والنّساء في كلّ مكان وزمان>>[1] بها، وبالإبداع في نطاقها، دون أنّ تتحيّز لطرف، وتغضّ الطرف عن الآخر، رغم الأخذ والرّد الكثير الّذي طال مسألة الرّيادة، وهيمنة الرّجل أو المرأة تاريخيا قبل أنّ يتعلّق الأمر بفنّ الرّواية كان لكلّ واحد منهما مساهمة، ودور في تطوّر هذا الجنس الأدبي.

وبالحديث عن الهيمنة نشير إلى الصّراع الأدبي الّذي طغى على هذا الجانب فهناك آراء تقول بسيطرة الأم عبر الزّمن ثمّ انتقالها إلى الرّجل (الأب) خاصّة في المجتمعات البدائية الأولى؛ حيث << كانت الأم تهتمّ بالأبناء وترعاهم وإليها ينتسبون، ولا ينتسبون للأب، بل لا يعرف الأب في كثير من الأحيان>>[2]؛ لأنّ الأم وحدها تملك حقّ النّطق بكلّ شيء حتّى الانتساب وقد شاع ذلك في المجتمعات البدائية الأولى.

وفي مرحلة موالية ارتقى الإنسان في حياته، وتملّك الرّجل/ الأب اليد الطولى في السّيطرة على الأسرة، ودخل في نطاق ما يعرف بالنّظام الأبوي أو البطرياكي[*]، ماجعل المرأة / الأم تنهزم وتفقد حقّ السّلطة والوصاية، ثمّ إنّ مفهوم الأبويّة << غير منفصل عن مفهوم السّلطة، فقد تضافرت فيه عدّة ظروف إنتاج مميّزة، حتّى أصبحت صفة غالبة وسائدة على العديد من المجتمعات >>[3] إلى يومنا هذا؛ حيث نلحظ جلّ الشّعوب تحتكم إلى سلطة الأب لا سلطة الأم.

---

[1] أحمد أمين، النقد الأدبي، موفم للنشر، الجزائر، (دط)، 2007، ص:148.

[2] صالح مفقودة، المرأة في الرواية الجزائرية، مرجع سابق، ص:14.

[*] النظام البطرياركي (الأبوي)، هو تعبير قانوني عن وضعية أو تنظيم اجتماعي تميز به المجتمع الروماني، وبقي هذا التعبير القانوني مستمرا في التشريع الأوربي الخاص بالملكية والإرث.

[3] عدنان علي الشّريم، الأب في الرواية العربية المعاصرة، مرجع سابق، ص:17.

ومع تفحّص ملامح هذا النّظام في المجتمع العربي يتجلّى لنا أنّ الفحولة في الموروث العربي أي القوة كانت معيارًا تقويميا << يسكن وعي النّاس، ويُحيل على مايكفل سيادة القبيلة وديمومتها في الحياة، يقدّم شعر المديح والفخر والهجاء على الرّثاء، ويفضّل من يغزو على من ينتج، ويعلي من شأن من يُقاتل ويقتل على من يرعى بقلبه، ويربّى بنور عينه>>[1]، وفي كلّ هذا إحالة إلى سطوة الرّجل، ومساهمته الفاعلة في أغلب الميادين الحياتية.

بالموازاة مع سيطرة الرّجل على مناحي الحياة كلّها وصل الأمر إلى اللّغة ذاتها سواء المستخدمة في الحديث اليومي أو الإبداع الأدبي الفنّي؛ حيث أشار عبد الله محمد الغذامي في أكثر من مناسبة إلى هيمنة الرّجل << على كل الإمكانات اللّغوية، وقرّر ماهو حقيقي وما هو مجازي في الخطاب التّعبيري، ولم تكن المرأة في هذا التّكوين سوى مجاز رمزي أو مخيال ذهني يكتبه الرّجل، وينسجه حسب دواعيه البيانية والحياتية>>[2]، فهو الّذي يتملّك زمام اللّغة ليفعل بها مايشاء، وليس للمرأة أيّ حظوة منها إلاّ إذا سمح لها المحيط الّذي تعيش فيه بتملّكها للتّعبير.

رغم أنّه يصرّح في موطن آخر أنّ << الجنس البشري بشكليه المؤنث والمذكّر قد أسهما في إنتاج اللّغة وتوظيفها، وهما متساويان في هذا الحقّ الفطري الأولي>>[3]؛ لأنّ كليهما يشكّل الإنسان الّذي يلعب دورًا فاعلاً في تطوير اللّغة خاصّة على الصّعيد الكتابي (الفنيّ/ الأدبي).

حيث تعتبر اللّغة هي الحابك الأوّل لمادة الكتابة فبدونها لا يمكن لأيّ عمل فنّي أن يكون، ويشير في هذا الصّدد إلى أنّ الشّاهد التّاريخي يحدّد أنّ << الرّجل هو سيد الكتابة، ولا يحفظ التّاريخ أيّة أمثلة عن وجود نسوي فاعل مع اللّغة المكتوبة، ومن هنا فإنّ الرّجل وجّه مسار الملفوظ اللّغوي نحو وجه خاصّ تحكّم الذّكور فيه، وخَلّدُوه عن

---

[1] يمنى العيد، الرواية العربية، المتخيل وبنيته الفنّية، مرجع سابق، ص:138.

[2] عبد الله محمد الغذامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2006، ص:07.

[3] المرجع نفسه، ص:26، 27.

طريق نقشه وحفره في ذاكرة الحضارة>>[1]، وبعد أن ترسّخ في ذاكرة البشرية جاءت المرأة/ الكاتبة لتغرف من معينه بإنتاج أدبي يستلهم من الإنتاج الذّكوري، لكن مع لمسة خاصّة تطبع كتاباتها كما يطبع الرّجل الكاتب كتاباته بطابع خاص.

وعلى الرّغم من هذه الإشارات القائلة بالسّلطة الأمومية أو الأبوية، نلحظ أنّ كليهما ترك بصمته في التّاريخ البشري، وفي مجالات عدّة، وبالتّحديد في عالم الرّواية؛ فلكلّ من الرّجل والمرأة دور في تطوّرها في عالمنا العربي.

[1] عبد الله محمد الغذامي، المرأة واللّغة، المرجع السابق، ص:27.

1- الرّوائي ودوره في تطوّر الرّواية العربية:

لعلّ الملاحظ في المشهد الرّوائي العربي إنتاجاته الغزيرة، والكثيرة لمبدعين، ومبدعات أخلصوا أقلامهم لهذا الفنّ حتّى يصل إلى مقام العالميّة، وعبر امتداده الزّمني في التّاريخ يشهد للرّوائي / الرّجل مساهمته الفاعلة في تطوّر هذا الفنّ الأدبي.

كما نلاحظ دور الرّوائية / المرأة، ومشاركتها الفاعلة في هذا الميدان؛ ذلك أنّها << ليست نوعًا أو جنسًا مخالفًا للرّجل، فالذّكورة، والأنوثة جانبان جوهريّان للوجود البشري لكّل منهما خصائصه، وسماته>>[1] العقلية الّتي أضفت مسحة خاصّة في الإنتاج الأدبي عامّة والرّوائي على وجه التّحديد، والّذي تشارك الاثنان في خوض غماره.

فهناك رعيل من كتاب الرّواية العربية الّذين أبدعوا فيها حتّى أنّ جلّ الباحثين يحصي أسماء يُعاد ذكرها في أغلب الدّراسات الّتي تعالج هذا الموضوع ومنهم: محمد حسين هيكل، وسليم البستاني، وفرانسيس مرّاش، وتوفيق الحكيم، وزينب فواز، ولبيبة هاشم[2]، فهؤلاء وغيرهم كانوا ضمن الرّعيل الأوّل للرّواية العربية الذّين ساهموا في الارتقاء بمكانة الرّواية العربية من خلال جهودهم الرّوائية.

وإذا كانت الرّيادة للرّجل / الرّوائي فإنّه في نظر حفيظة أحمد كتب قبل المرأة؛ ذلك أنّ << ظهور الرّواية في مصر، ولبنان وسوريا قبل غيرها من الأقطار العربية هو المسؤول عن اتّجاه المرأة فيها إلى المشاركة في كتابة الرّواية الّتي مارسها الكتّاب الرّجال قبلها>>[3]، فالمبدع/ الرّوائي إذن هو أوّل من قال كلمة الفصل فيها؛ أي أنّه وضع كلّ المحدّدات الّتي تسم هذا الجنس الأدبي، ثمّ خاضت المرأة معركة القول الثّانية في ذات الفنّ لتطبعه بطابع آخر سيستجلي مع مرور الوقت.

---

[1] عبد اللطيف الأرناؤوط، أنثوية العلم من منظور الفلسفة النّسوية، مجلة علامات، النادي الثقافي، جدة، السعودية، ج59، م15، مارس2006، ص:356.

[2] إبراهيم خليل، بنية النصّ الرّوائي، دراسة ، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص:10.

[3] حفيظة أحمد، بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية، دراسة نقدية، منشورات أوغاريت الثقافي، رام الله، فلسطين، ط1، 2007، ص:05

وبالحديث عن دور الرّوائي يتّفق جلّ المهتمّين بمجال الرّواية أنّ رواية زينب لمحمد حسين هيكل هي أوّل رواية عربية فنّية صدرت سنة 1913، فهم << يصدرون عن مرجعية فكرية تقرّر أنّ تاريخ الرّواية العربية بدأ برواية زينب، وبها انبثق الاهتمام بالرّواية ونقدها، ولا يعرف كثيرون أنّ الاهتمام الحقيقي بهذه الرّواية لم يظهر إلى الوجود إلاّ بعد ذلك>>[1]، فهذه الرّواية اعتبرت أوّل عمل في تاريخ الأدب الروائي العربي ،وقد استفاض كثيرون في الحديث عنها من مختلف الجوانب.

ويشير عبد الله إبراهيم إلى أنّ هناك أعمالاً أخرى خرجت إلى الوجود قرابة القرن التّاسع عشر، تشمل الكثير من الجوانب الفنّية الرّوائية، غير أنّ هذه المؤلّفات موزّعة بين الصّحف والمجلات، وقد ذكر << خليل الخوري الرّائد الأوّل في الكتابة الرّوائية ثّم الطّهطاوي الّذي نثر أفكاره النّقدية في مقدّمته الطّويلة لتعريب روّاية فينلون، ثّم سليم البستاني، وجورجي زيدان>>[2] الّذين أنتجوا قصصًا طويلة قبل عمل هيكل بكثير، وفي هذا الصّدد يشير إلى تحليلات نقدية لأكثر من 360 رواية عام 1914، ومنها أكثر من 200 رواية معرّبة، وأكثر من 160 مؤلّفة وهذا عدد هائل أبدع قبل الرّواية الفنّية الّتي أرّخ بها العمل الرّوائي العربي.

ويذكر نبيل سليمان أنّ الرّيادة الأولى كانت على يد فرنسيس المراش في روايته **غابة الحق** في مطلع عصر النّهضة قبل قرن ونصف، ومن بعده على يد عبد الرحمان الكواكبي في كتابه"أم القرى" في فجر القرن العشرين[3]؛ أي قبل عمل حسين هيكل بكثير، والصّدارة في كلّ ذلك رجالية بحتة.

فالبداية دوما مع غابة الحق 1865 للمراش؛ الّتي تتّصل من منظور نبيل سليمان بالفنّ السّردي لما تحويه من شبه كبير بينها، وبين الرّوايات الّتي خرجت للوجود فيما بعد.

---

[1] عبد الله إبراهيم، السّردية العربية الحديثة، مرجع سابق، ص:163.

[2] المرجع نفسه، ص: 163.

[3] نبيل سليمان، شهرزاد المعاصرة، دراسات في الرواية العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (دط)، 2008، ص:05.

ويعتبر جورجي زيدان (1861 – 1914) أنّ روّاد الفنّ القصصي قد كتبوا رواياتهم تقليداً للغرب، ويضيف إلى أنّ << أقدم المشتغلين في ذلك فرنسيس مرّاش، ثمّ سليم بطرس البستاني >>[1]، ويحسبه بعض الباحثين مع المذكورين آنفًا، بينما يقول عبد الله إبراهيم أنّ هذا التّرتيب فيه إجحاف في حقّ خليل الخوري، فهو أسبق الثّلاثة على الإطلاق.

وهذا التّصريح ليس من باب الوقوف عند أوّل مبدع أو آخر مبدع لكن من باب معالجة إسهام الرّوائي في تطوّر الرّواية، ولينال كلّ ذي حقّ حقه، وهنا يقول: << ينبغي تصحيح القائمة طبقًا للمعلومات المتوفّرة لدينا الّتي تؤكدّ أنّ خليل الخوري هو أوّل من نشر رواية متكاملة في مجلّته حديقة الأخبار في بيروت عام 1859، وذلك قبل أن يجمعها ويصدرها في كتاب عام 1860، وهي بعنوان " وي – إذن لست بإفرنجي"[*] ، ثم تظهر رواية " غابة الحقّ " لمرّاش في عام 1865، وتنهمر روايات سليم البستاني الّتي نشرها بداية من عام 1870>>[2]، وتبقى الآراء متعدّدة في مسألة الرّيادة، بل حتّى أنّ البعض يعتبر كتاب مجمع البحرين للشّيخ ناصف اليازجي (1800–1871) والساق على الساق في ما هو الفارياق لأحمد فارس الشّدياق (1805– 1871) أبرز عملين أدبيين يتّصلان بالبدايات الأولى للرّواية العربية في بلاد الشام.

ويسهب إبراهيم السّعافين في ذلك؛ بحيث يجعلهما يرتبطان بما يعرف على الرّواية بقوله: << ولعلّ ما يصل بين هذين الكتابين وبين الشّكل الرّوائي هو الارتباط الواضح بين أجزاء الكتاب، وإن بدا ذلك الارتباط – كما سنلاحظ فيما بعد – ارتباطا

---

[1] عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، المرجع السابق، ص:173.

[*] تعنى هذه الرّواية باللّقاء الأوّل مع الغرب، ذلك اللّقاء الذي عرفته بلاد الشّام قبل غيرها، فوجد طريقه إلى الأدب الروائي، نقلا عن عبد الله إبراهيم ، الرواية العربية في القرن التاسع عشر، مجلة علامات النادي الثقافي بجدة، السعودية، ج49، م13، سبتمبر 2003، ص:144، وعن هذه الريادة أيضا تؤكد نور الهدى غولي في حوار أجراه معها عبد الله إبراهيم بعنوان: الرّواية النسوية ومشكلة الهوية الأنثوية ضمن كتاب، المحاورات السردية، المؤسسة العربية للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2012، ص:129.

[2] عبد الله ابراهيم، السردية العربية الحديثة، مرجع سابق، ص:182.

خارجيا غير مشفوع بعلاقة داخلية قوية>> [1]؛ أي أنّها على شبه علاقة بالرّواية في بعض عناصرها كما عُرفت فيما بعد لا رواية في حدّ ذاتها.

كما اعتبر الطّهطاوي **تخليص الإبريز في تلخيص باريز** هو المؤرّخ الأوّل للفنّ القصصي في الأدب العربي الحديث، والإشارة الحاسمة إلى رواية زينب، حيث << عُدّت أوّل رواية واقعية في الأدب العربي>>[2] لما تمتعت به من صيت لفت إليها الأنظار بشدّة، وجعل الأعمال السّابقة لها تبقى حبيسة الأدراج إلى حين.

والملاحظ في هذه الأعمال الرّيادية أنّ جلّ أصحابها قد عملوا على نشرها متسلسلة؛ أيّ ليس دفعة واحدة لعدم تواؤم الظّروف آنذاك؛ حيث نشر سليم البساني عمله الهيام في جنان الشّام سنة 1870 << على صفحات مجلّة الجنان الّتي أسّسها والده المعلم بطرس البساني كما لاعجب أيضا إن رأينا أيضا محمد المويلحي ينشر حديث عيسى بن هشام مسلسلاً في إحدى المجلات ابتداءً من سنة 1908>>[3]، وكذلك فعل محمد حسين هيكل قبل أنّ يجمعها في مؤلّف واحد ليعمل على نشرها.

وفي هذا المضمار أضيفت **الأجنحة المتكسرة** لجبران خليل جبران إلى قائمة البدايات الأولى للرّواية العربية، وبهذا زاحمت رواية هيكل الواقعية بتعبير البعض، حتّى أنّ << تطوّر الرواية العربية في البيئة اللّبنانية والشّامية بصفة عامّة جاء على يدي كلّ من جبران خليل جبران (1883- 1931)، وميخائيل نعيمة وشكيب الجابري>>[4] وعلى هذا الطّريق سار سائر الكتّاب والكاتبات في درب تطوير الرّواية.

وقبل المرور إلى دور الرّوائي في المغرب العربي نعرّج على **زينب** الّتي نالت حظوة كبرى في الدّراسات النّقدية؛ حيث عدّت من أولى المحاولات في الفنّ الروّائي، << وإن لم تخل من أخطاء كلّ بداية تمامًا مثل رواية الأجنحة المتكسرة لجبران خليل

---

[1] إبراهيم السعافين، تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام، مرجع سابق، ص:29.

[2] صالح مفقودة، المرأة في الرواية الجزائرية، مرجع سابق، ص:45.

[3] سالم المعوش، صورة الغرب في الرواية العربية، مرجع سابق، ص:173.

[4] إبراهيم خليل، من الاحتمال إلى الضرورة، دراسات في السرد الروائي والقصصي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2008، ص:59.

جبران>>[1]؛ حيث يصعب أنّ تُبدع في جنس أدبي لم يستقم عوده بعد في التّربة العربية، فما بالك إذا اعتبرت من الرّوايات الّتي شكّلت الفتح في العالم العربي على حدّ مقولة عبد المحسن طه بدر، فهو يعدّ مؤلّفها الرّائد الأوّل لذلك الفنّ، ولها أهمية كبيرة بالنّسبة لعصرها [2] .

ويضيف صدوق نور الدين إلى أنّ هيكل جنّس روايته – السّابقة الذكر– أوّلاً في مناظر وأخلاق ريفية، وأشار إلى أنّ الأمر ذاته بالنّسبة للتونسي محمود المسعدي، فهؤلاء الكتاب جنحوا إلى ارتياد فنّ الرّواية باعتباره جديدًا على الأدب العربي، وهذا في نظره خوفًا من الرّواية كفن مستحدث لم يعهده المبدعون العرب، وذهبوا في نطاقه إلى عدم تبيين الاسم مرّة، وإلى اعتماد ألقاب مجهولة مرّة أخرى، بالإضافة إلى تنويع العناوين أكثر من مرّة.

وإلى جانب الصّدارة المشرقية كان للمغرب العربي إسهام من خلال الرّوائيين، ونستشفّ على الدّوام تقدّم الرّجل على المرأة في هذا المجال، ومن ذلك الأمثلة المضروبة في هذا السّياق، وقبل الإشارة إليها، نقف عند البداية المتعثّرة للرّواية في المغرب العربي، وبالتّحديد في الجزائر.

وفي هذا الإطار يتّفق الكثير من النّقاد على أنّ الرّواية الجزائرية المكتوبة باللّغة العربية حديثة النّشأة، إذ يتّفق المؤرّخون لهذا الجنس على أنّ هناك إرهاصات للرّواية في الجزائر، لكن البداية الفنّية المكتملة لم تظهر إلاّ مع بداية السّبعينيات، << وقد تميّزت هذه الفترة بظهور أعمال عديدة تمحورت أغلب موضوعاتها حول التّحوّلات الاجتماعية والسّياسية>>[3]؛ الّتي عرفتها البلاد آنذاك.

وهو الأمر ذاته الّذي تراه الرّوائية الجزائرية حسيبة موساوي، حيث تقول: << إنّ الحديث عن الرّواية الجزائرية هو حديث يطول لمدى مسيرة الكتابة الرّوائية الّتي تزامنت،

---

[1] إبراهيم الخليل، من الضّرورة إلى الاحتمال،المرجع السابق، ص:60.

[2] نقلا عن رشيد العناني، استنطاق النّص، مقالات في السرد العربي، الدار المصرية اللّبنانية، القاهرة، مصر، ط1، 2006، ص:165.

[3] حسين فيلالي، السّمة والنّص السّردي، دراسة، موفم للنشر، الجزائر، (دط)، 2008، ص:49.

والظّروف الّتي مرّت، وماتزال تواكبها الجزائر>>[1] تلك الظّروف الّتي عملت على تأخّر بروز هذا الفنّ الرّوائي.

أمّا عن الأعمال الرّوائية الأولى فقد أرّخ لـ: **غادة أمّ القرى** لأحمد رضا حوحو بكونها من أوائل الأعمال المكتوبة باللّغة العربية في الجزائر، وفي ذلك يقول واسيني الأعرج: << بأنّها ظهرت كتعبير عن تبلور الوعي الجماهيري بالرّغم من آفاقها المحدودة >>[2]، وفي المقابل نشير إلى عمل عبد الحميد الشّافعي المعنون بـ: الطّالب المنكوب[3]؛ الّذي يتحدّث عن حياة طالب جزائري ارتحل إلى تونس قاصدا طلب العلم، وهناك عايش ظروفا شتّى مكّنته في الأخير من الوصول إلى مبتغاه، وقد اعتبرت هذه الرّواية أيضا من الرّوايات الرّائدة في الجزائر.

ويشير عبد الملك مرتاض إلى أوّل قصّة على يد روائي وقاصّ هو محمد سعيد الزّاهري بعنوان: **فرنسوا والرّشيد**، وهي << محاولة نالت إعجابًا شديدًا لدى المثقّفين الجزائريين، وأثارت ضجّة أدبية كبرى لموضوعها الجريء>>[4]؛ لأنّ تلك الطّبقة لم تعتد على مثل تلك الجرأة في الطّرح .

ونضيف إلى ما سبق عنوانا آخر عُدّ من بدايات الرّواية الفنّية المكتملة في الجزائر، وهو **ريح الجنوب** لعبد الحميد بن هدوقة الّتي ظهرت مع بداية السّبعينات[5]، وهذا لاستيفائها جميع شروط الفنّ الرّوائي؛ لأنّها << أوّل عمل روائي جزائري توفّر على شروط الفنّ الرّوائي الأساسية؛ لأنّ غادة أم القرى الّتي صدرت في تونس سنة 1947 لاتعتبر من النّاحية الشّكلية والجمالية نصًّا متكاملاً، وكذلك الشّأن بالنّسبة للطّالب

---

(1) حسيبة موساوي، حوار أجري معها بمناسبة الملتقى الدولي الأول للرواية الجزائرية المعاصرة، جامعة العفرون، البليدة، الجزائر، 2013/12/10، الساعة 09:45 صباحا.

(2) نقلا عن صالح مفقودة، المرأة في الرواية الجزائرية، مرجع سابق، ص:52.

(3) عبد الله أبو هيف، الإبداع السّردي الجزائري، إصدار وزارة الثقافة، الجزائر، ط1، 2007، ص:06.

(4) عبد القادر بن سالم، مكوّنات السّرد في النّص القصصي الجزائري الجديد، بحث في التّجريب وعنف الخطاب عند جيل الثمانينات، منشورات اتّحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص:17.

(5) حسين فيلالي، السّمة والنصّ السّردي، مرجع سابق، ص:07.

المنكوب الّتي صدرت سنة 1951 في تونس>>[1]، ورغم هذا الاختلاف بين أوّل عمل روائي سواء في المشرق أو المغرب إلاّ أنّ الملاحظ هو الرّيادة المطلقة للرّوائي / الرّجل الّذي ساهم مساهمة فاعلة في تطوّرها ورقيّها.

وبهذا يمكن القول أنّ دور الرّوائيين كبير جدًا في نهضة الرّواية العربية؛ حيث عملوا على الأخذ بهذا الفنّ إلى مجالات أرحب، وأوسع، ويرجع ذلك إلى كون معظم الرّوائيين << خاضوا في مجال الإبداع، كما في مجالات أخرى قبل المرأة>>[2]، ومع ذلك ساهم الطرفان معًا في السّير إلى الأمام بهذا الجنس الأدبي؛ ذلك أن لا فرق بين رجل وامرأة << ذينك الكائنين اللّذين قيل إنّ العلاقة بينهما يفترض أن تكون هي العلاقة الأكثر طبيعية والأكثر إنسانية بين إنسان وإنسان>>[3] حتّى يتبلور المبدأ العام الّذي تشترك فيه البشرية جمعاء.

ومن خلال هذا يتبيّن لنا الدّور الحاسم الّذي قام به الرّوائي في سيرورة فنّ الرّواية العربية، ورقيّها إلى مصافّ الرّوايات العالمية في كلّ ركن من أركان المعمورة، لاسيما الأقطار العربية، وبالموازاة مع ذلك شاركت المرأة الرّوائية في مجال الكتابة والإبداع، وكان لها هي الأخرى دور في تطوّر الرّواية رغم الوضع الّذي عاشته، والاضطهاد الّذي جرى عليها الزّمن به حتّى تنطلق في مجال الإبداع فارضة نفسها من خلال قلمها؛ الذّي كان لسان حالها، كما كان للرّجل/ الرّوائي.

---

[1] بلحيا الطاهر، التراث الشعبي في الرواية الجزائرية، دراسة، منشورات التّبيين الجاحظية، الجزائر،(د ط)، 2000، ص:23.

[2] إبراهيم سعدي، دراسات ومقالات في الرواية، منشورات السّهل، الجزائر، (د ط)، 2009، ص:103.

[3] جورج طرابيشي، الرجولة وإيديولوجيا الرجولة في الرّواية العربية، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1983، ص:142.

2- وضع المرأة وانطلاقها الإبداعي:

شغلت قضية المرأة الكثير من المفكّرين، والباحثين؛ الّذين كرّسوا جهودهم للمناداة بتحريرها، ورفع ربقة القيود عنها حتّى تقوم بالدّور المنوط بها كما يجب، لتحمل بعض الأعباء مع أخيها الرّجل في سبيل مايخدم الإنسانية في جوانب الحياة المختلفة.

ولو وقفنا عند وضعها في مختلف المراحل الزّمنية للاحظنا تمازجًا في النّظر إليها ككائن بشري من عدمه منذ القدم، قبل أن نصل إلى الفترات الحديثة الّتي تفاوت فيها وضعها، ومكانتها.

ولعلّ مردّ ذلك يعود إلى نظرة المجتمعات لها؛ حيث أنّها وضعت في موقف العداء، والنّبذ منذ زمن بعيد << وأغلب الظّن أنّ عداء المرأة يعود في الزّمن إلى تلك الحقبة التّاريخية الّتي شهدت سقوط النّظام الأمّوي، وقيام النّظام الأبوي مع التّحول من الحضارة القرويّة إلى الحضارة المدينيّة>>[1]؛ حيث بدأت منذ ذلك الوقت مكانة المرأة تتأرّجح، والأقوال فيها تتراوح.

ولو تأمّلنا وضعها لوجدنا أنّ المرأة العربيّة << ضحيّة إهمال شنيع وتقييد فظيع، والرّجل آخذ بأسباب النّهوض، فكان هناك بون شاسع وهوّة سحيقة بين الرّجل والمرأة ، طلب الرّجل لنفسه الحرّية، وكبّلها بقيود الاستعباد، وطلب لنفسه العلم، وأبقاها تتعثّر في دياجير الجهالة>>[2] لفترات طويلة استمرّت حقبًا وأزمانًا .

وفي ظلّ كلّ هذا أبصرت المرأة نفسها فلاحظت أنّها تعيش في كهف مغلق ومعتّم، وتشير نوال السّعداوي، الّتي اهتمّت كثيرًا بهذا الموضوع إلى أنّ الوضعية الّتي هي عليها المرأة اليوم مردّها إلى << النّظام الطّبقي الأبوي الموروث من النّظام العبودي الّذي تطوّر في التّاريخ، وأصبحنا نحن نعيشه الآن بشكل آخر، رأسمالي ... اشتراكي كما يسمّى حسب طبيعة كلّ بلد لكنّه لايزال مجتمعًا طبقيًا أبويًا>>[3]، فهذا النّظام

---

[1] جورج طرابيشي، الرّوائي وبطله، مقاربة اللاّشعور في الرّواية العربيّة، دار الآداب، بيروت، 1995، ص:205.

[2] بدوي طبانة، أدب المرأة العراقية في القرن العشرين، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط2، 1974، ص:24.

[3] مداخلة نوال السعداوي ضمن كتاب: المرأة العربية والحياة العامة، تقديم سعد الدين إبراهيم، تحرير نجاح حسين، مركز ابن خلدون للدراسات الإنمائية، دار الأمين للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (دط)، (دت)، ص:26.

حسبها هو الّذي أفرز الوضعية المهينة الّتي ظلّت عليها المرأة قابعة إلى حين عزمت على التّحرر.

وإذا نظرنا إلى تاريخ المرأة عبر الزّمن سنكتشف معاملات مختلفة تجاه هذا الكائن البشري فعند الآشوريين << أخضعت المرأة للحجاب، وذلك ما أكّدته الحفريات في آشور القديمة>>[1] خوفا عليها من طرف الرّجل، ولإحكام هيمنته عليها دون أنّ يكون لها كلمة في حقّ نفسها.

ومرورًا باليونان، نلمس أنّ التّراث الإغريقي يُناصب << عداءً كبيرًا للمرأة وينظر إليها بدونية>>[2] تُنزل قيمتها إلى أدنى المستويات، وبهذا سُلبت حريّتها وإرادتها وكذلك مكانتها الاجتماعية، << ولم تتلق حتّى التّدريبات الأوّلية للقراءة أو الكتابة ممّا يجعلها محرومة حتّى من الثّقافة العامّة>>[3]؛ الّتي تعينها ولو بالقليل لتسبر أغوار العالم الاجتماعي والثّقافي معًا.

وتلك الحالة التّي رصدناها لواقع المرأة الإغريقية تشكّلت من خلال الآراء الّتي صدرت عن حكماء، وفلاسفة الإغريق أمثال أفلاطون، الّذي كان << يأسف أنّه ابن امرأة، وظلّ يزدري أمّه لأنها أنثى>>[4] لا غير، فهو لا يعترف بها على الإطلاق، أمّا سقراط فيرى أنّ << المرأة مصدر كلّ شرّ >>[5] دون أن تتمتّع بحقوقها ولو بنسبة ضئيلة، وهذا نظرا لما ساد من فكر موجّه نحوها في تلك الحقبة من الزّمن.

بل يذهب أبعد من ذلك بقوله: << إنّ وجود المرأة هنا هو أكبر منشأ ومصدر للأزمة والانهيار في العالم، وإنّ المرأة تشبه شجرة مسمومة؛ حيث ظاهرها جميل، ولكن

---

[1] باسمة كيال، تطور المرأة عبر التّاريخ، مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، (د ط)، 1981، ص:31.

[2] جنان التميمي، مفهوم المرأة بين نصّ التنزيل وتأويل المفسرين، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2012، ص:21.

[3] باسمة كيال، تطور المرأة عبر التاريخ، مرجع سابق، ص:32.

[4] عبد الله محمد الغدامي، المرأة واللغة، مرجع سابق، ص:27.

[5] جنان التميمي، مفهوم المرأة بين نّص التنزيل وتأويل المفسرين، مرجع سابق، ص:22.

عندما تأكل العصافير تموت حالاً>>[1]، وهذا لشّدة العداء الموجّه نحوها من قبل الطّائفة الحاكمة والحكومة معًا.

وبالوصول إلى بلاد الرّومان نكتشف أنّ المرأة هناك حصلت على بعض الحرّية؛ الّتي كفلها لها القانون، حتّى وإنّ كانت تحت وصاية الوليّ عليها مباشرة سواء كان الأب أو البعل أو الأخ.

وهكذا تعدّدت أحوال المرأة من عصر إلى عصر، فعلى سبيل المثال حصدت المرأة حرّية لابأس بها في بلاد الفراعنة، أمّا في شريعة حامورابي << كانت تحسب في عداد الماشية>>[2]؛ أي أنّها كانت مملوكة لاحقّ لها حتّى في إبداء الرّأي في نفسها وأملاكها، وتشارك كلّ من أرسطو وتوما الإكويني في إزدراء المرأة، والتّقليل من مكانتها[3]، والمساهمة الفاعلة في إبعادها عن كلّ المجالات الحيوّية في الحياة، حتّى لا يتسنّى لها قول كلمة فيها.

أمّا عن وضع المرأة العربية فقد مرّ بفترات مختلفة وفقا لما ساد المجتمعات آنذاك من هيمنة وثقافة، ولا تختلف منزلتها عند العرب في الجاهلية عنها في الثّقافات الأخرى فقد كانت حقوقها تهظم، وأموالها تؤخذ رغم أنّها كانت << عضوًا عاملاً في الحياة هناك، إلاّ أنّ الرّجل العربي كان يئد طفولتها في بعض الأحيان، كما كان يمتلئ بالمرارة عندما يبشّر بها>>[4] ممّا أدّى إلى تدهور وضعيّتها، وتدنّي مركزها في القبيلة.

وعلى الرّغم من ذلك لوحظ بروز طائفة نسائية ذاع صيتها لما قامت به من أعمال جليلة، فقد كانت المرأة تملك حقّ إبداء الرّأي << وكانت صاحبة أنفة ورفعة، وحزم...فنبغ غير واحدة منهم في السّياسة والحرب والأدب، والشّعر والتّجارة،

---

[1] باسمة كيال، تطّور المرأة عبر التّاريخ، المرجع السابق، ص:37.

[2] المرجع نفسه، ص:41.

[3] للمزيد ينظر رامان سلدان، النظرية الأدبية المعاصرة، تر:جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتّوزيع، القاهرة، مصر، (د ط)، (د ت)، ص:193.

[4] عبده بدوي، السّود والحضارة العربية، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (دط)، 2000، ص:107.

والصّناعة>> [1]، وهذا يدلّ على أنّه رغم الوضع المهين ظهرت طائفة نسوية رفعت قدر نفسها في ظلّ الأوضاع الّتي عاشتها.

والملاحظ في تلك الآونة بالتّحديد الإشارات القرآنية إلى قيمتها وقدرها، فقد تأكّد يقينا أنّها << عاشت وضعًا مشينًا تمامًا، لا حقوق لديها ولا كرامة لها ولا احترام، تضرب وتباع إن لم تقتل عند ولادتها لا لشيء إلاّ لأنّها أنثى>>[2]، وهكذا بقيت المرأة العربية مكبّلة بالأغلال مقيّدة بالأعراف التّي سطّرتها القبائل لتتحكّم فيها أكثر وأكثر.

أمّا مع بعثته محمد صل الله عليه وسلم وبروز الإسلام تغيرّت عادات كثيرة، وانقلبت موازين عدّة، وانتصف بذلك << للمرأة الّتي بخس حقّها العرب، وصار كتاب الله هو القول الفصل في قضية المرأة>>[3]، والمرجع الّذي يعود إليه للنّطق في أيّ مسألة تخصّها، وبذلك تغيّر وضعها، وارتفع شأنها.

ومع انزياح الكثير من القضايا، وتغيّرها مع التّشريع الجديد، حُقّ أن يقال بأنّ << الإسلام قد انتشل المرأة من الهوّة المظلمة الّتي كانت تتردّى فيها في الجاهلية ومسح وصمة العار عن جبينها، وأقامها إلى جانب شقيقها الرّجل على أساس من التّعادل والمساواة في الحقوق والواجبات>>[4]، الّتي أنطيت بالرّجل والمرأة معًا، في ظلّ قواعد ومبادئ جديدة استوطنت شبه الجزيرة العربية.

وانطلاقا من هذا الإنجاز الّذي حقّقته بفضل الإسلام، بدأت تبرز في الأفق آراء جمّة حولها منها المشيدة بوضعها، وأخرى منتقصة من قدرها، وفي هذا يقول ابن كثير: << الأنثى ناقصة الظاهر والباطن في الصّورة والمعنى>>[5]، ويقول السّعدي:

---

[1] جرجي زيدان، تاريخ آداب اللّغة العربية، م1، ج1، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، ط2، 1978، ص:33.

[2] ريطا الخياط، المرأة في العالم العربي، منشورات زرياب، (د ط)، 2003، ص:42.

[3] جنان التميمي، مفهوم المرأة بين نص التنزيل وتأويل المفسرين، مرجع سابق، ص:35.

[4] باسمة كيال، تطور المرأة عبر التاريخ، مرجع سابق، ص:65، 66.

[5] جنان التميمي، مفهوم المرأة بين نص التنزيل وتأويل المفسرين، مرجع السابق، ص:20.

<< الأنثى ناقصة في وصفها وفي منطقها وبيانها>>[1]، وبذلك نلمح إجماعًا على الحطّ من قدرها، ومكانتها، والانتقاص من قدراتها.

وفي المقابل ينتصر ابن رشد للمرأة، ويُعلي من قدرها؛ حيث تشترك مع الرّجل في القيام بكلّ الأعمال من منطلق مبدأ الإنسانية العامّة، وفي هذا يقول: << تختلف النّساء عن الرّجال في الدّرجة لا في الطّبع، وهنّ أهل لفعل جميع ما يفعل الرّجال من حرب وفلسفة، ولكن على درجة أقلّ من درجتهم، ويفُقْنَهم في بعض الأحيان كما في الموسيقى>>[2]، وهذا يدلّ على أنّ الجنسين معًا لهما قدرات لكن تختلف في الوجهة، فكلّ واحد يختصّ في مجال، وربّما يشتركان معا فيه، نظرًا للفروقات الموجودة بينهما، والّتي تجعل كلّ طرف يتميّز عن الطّرف الآخر.

وفي هذا السّياق يتناول الجاحظ قضيّة المرأة، متّخذا موقف الحياديّة في قوله: << لسنا نقول ولا يقول أحد ممّن يعقل إنّ النسّاء فوق الرّجال، أو دونهم بطبقة أو طبقتين بأكثر، ولكن رأينا أناسًا يزرون عليهنّ أشد الزراية، ويحقرونهنّ>>[3] في كلّ الميادين رغم ماقدّمه لها الإسلام من حقوق، وما أملاه عليها من واجبات .

وبالحديث عن المرجعيّات الدّينية، الّتي لها القول الفصل في أيّ مسألة نلحظ تشكيل << صورة سلبية للمرأة، بل مكانة دينية، تفتقر إلى الرّفع من مكانتها إلى مرتبة الإنسان، فنجد التّحريم، والتّجوير>>[4] في بعض الدّيانات السّماوية الّتي تمّ تحريفها، وحتّى في بعض المعتقدات الّتي جعلت المرأة تعيش وضعًا مهينًا.

ونجد المبدعة – هي الأخرى – قد نالت نصيبًا من ذلك، ويتبيّن هذا من خلال الكتب والأسفار الّتي أشارت إلى الأسماء الفاعلة في هذا الإطار؛ بحيث << يستشفّ بسهولة ويُسر العسف والجور المسلّطين على المرأة المبدعة منذ أقدم العصور، بالقفز

---

[1] جنان التميمي، مفهوم المرأة بين نص التنزيل وتأويل المفسرين، المرجع السابق، ص:20، 21.

[2] بوعلي ياسين، حقوق المرأة في الكتابة منذ عصر النهضة، دار الطليعة الجديدة، دمشق، سوريا، 1998، ص:05.

[3] بوعلي ياسين، حقوق المرأة في الكتابة العربية منذ عصر النّهضة، المرجع السابق، ص: 05.

[4] نادرة السنوسي، الذاكرة الذكورية للفلاسفة الغربيين ضدّ قابلية المرأة للتفكير ضمن كتاب: الفلسفة والنسوية، إشراف وتحرير، علي عبود المحمداوي، دار الأمان، الرباط، ط1، 2013، ص:22.

على إنجازاتها الإبداعية>>[1] والمتناثرة في كلّ المجالات الثّقافية، ومع ذلك يبدو لنا أنّ المرأة شهدت في رحاب الإسلام رقيًّا وسموًا رفع مكانتها عاليا.

ولم يخصّ هذا المرأة المبدعة فقط بل مسّ طائفة النّساء كلّهن بمختلف شرائحهن، ليمضي الزّمن قُدما راصدًا وضعها المتراوح بين الارتقاء والدّنو مرّة، وبين الوسطية والاعتدال مرّة أخرى.

ومع العصر الأموي انقلبت الكفّة من الاعتدالية، وحسن المسيرة إلى الانقلابية وسوء السّريرة؛ حيث كانت في ذلك الوقت مغلوبة على أمرها، تقبع بين زوايا القصور والمنازل، ولا تأخذ من الدّنيا إلاّ النّصيب الّذي يرجحه وليّ أمرها.

أمّا العصر الذّهبي – العباسي– انفتحت الفضاءات العلمية لها، وأخذت تتلقّف المعارف والفنون لتصنع من نفسها شيئا ذا قيمة، وقد أشار المستشرق الرّوسي أحمد أجابيف إلى ذلك بقوله: << وفي عهد الدّولة العباسية قامت النّساء بتربية البنات وتثقيفهن، وبإرضاعهن ألبان الآداب والمعارف، وكان النّاس لا يختارون لأولادهم مدرسة أو مهذّبة لبناتهم إلاّ من اللّواتي أحرزن نصيبًا وافرا من العلوم والفنون>>[2]، ولم يقتصر الأمر على الفئة العامّة بل امتدّ إلى الطّبقة الحاكمة والخاصّة في المحتمع.

واستمرّت هذه الأوضاع المزرية تتوالى على المرأة في عصور الانحطاط، وصولا إلى العصر الحديث؛ حيث تنوّعت مقاماتها باختلاف البيئات العربية، وكذلك باختلاف المراحل السّياسية، خاصّة في الفترة الّتي شهدت الاحتلال الاستعماري أو الانتداب بكلّ أنواعه، ورغم هذا لم تغب الإشراقات الّتي نادى بها روّاد النّهضة لتحرير المرأة من أسر الوهن الّذي عاشته طويلاً.

فمع العصر الحديث تفطّنت المرأة إلى ضرورة رفع الحُجب عنها لوعيها بفترة الغياب بل السّبات الطّويلة الّتي مكثت فيها تنتظر وترقُب، ومطلبها كان المساواة، مع

---

[1] باديس فوغالي، دراسات في القصة والرواية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010، ص:44.

[2] نقلا عن باسمة كيال، تطور المرأة عبر التاريخ، مرجع سابق، ص:96.

شعار مفاده << أنّني مثل الرّجل تمامًا عدا كوني امرأة وكونه رجلاً>>[1]، فلما لا يساهمان معًا في تقدّم ورقيّ مختلف مجالات النّشاط الإنساني.

وكما ذكر هيجو V.Hugo عن الجنسين أنّه << ليس الرّجل وحده الإنسان، ولاهو المرأة وحدها، بل هما الإنسان، والإنسان هما، كلّ جنس دون أخيه نصف فقط، ولا يصير عددًا كاملاً إلاّ إذا أضيف إليه النّصف الآخر، لا صّحة للمرء إلا بسلامة دماغه وقلبه، ولا سعادة للرّجل إلاّ بسعادة المرأة>>[2] فرغم كلّ الاضطهاد والجور أقرّ هيجو بألاّ تكامل للبشريّة إلاّ بالرّجل والمرأة معًا.

وبرصد وضع المرأة في الفترات الحديثة نشير على سبيل المثال لا الحصر– إلى نماذج من الجزائر مثلا– فقد كانت في المجتمع القديم << تتمتّع بالاحترام والتّقدير وتحظى بالرّعاية مسموعة الكلمة، قويّة الشّخصية>>[3]، وهو الشّيء الّذي سمح لها بإبراز قدراتها، والمساهمة بما تستطيع إليه سبيلاً، ثمّ يأتي المستعمر بكلّ أشكاله، ليبّث الرّعب والخوف في قلوب الجزائريين، ومع ذلك ساهمت المرأة في الكفاح، والنّضال لنيل الحرّية، والخروج من الاستعباد.

ولو تأمّلنا قليلاً لاكتشفنا أنّ وضع المرأة انقسم إلى ثلاث مراحل، اضطهاد وتراجع ثمّ مشاركة واعتراف، وبعدها تقويض وانهيار، وهذا تبعًا للأجواء التّي سادت البلاد العربية أو جلّها على الأغلب، فمع البدايات كانت أوضاعها باهتة، ومع الاحتلال أخرجت لتُساهم، ومع الاستقلال أُعيدت بالقوّة إلى أركان البيت الأربعة.

وفي هذا الصّدد تعالج عايدة أديب بامية سيرورة وضع المرأة في المجتمع الجزائري بالتّحديد؛ حيث تشير إلى أنّ << الحرب كانت الفترة الذّهبية في تاريخ المرأة الجزائرية، إذ أنّه في أعقاب اندلاع الثّورة ظهرت تغيّرات مفاجئة شاملة وبعيدة المدى في

---

[1] باسمة كيال، تطور المرأة عبر التاريخ، المرجع السابق، ص:201. وللتّوسع أكثر رصدت باسمة كيال وضع المرأة العربية في بعض البلدان كالسعودية والمغرب وتونس والجزائر.

[2] مي زيادة، المؤلفات الكاملة، جمع وتحقيق، سلمى الحفار الكزبري،م2، مؤسسة نوفل، بيروت، لبنان، ط1، 1982، ص:29، 30.

[3] المرأة الجزائرية، مجموعة نظرات عن الجزائر، وزارة الإعلام والثقافة، الجزائر، (دط)، 1976، ص:09.

وضعية المرأة>>[1]، ففيها أظهرت قدراتها الكامنة، ومواهبها، وهذا لما فرضته الظّروف الحاصلة؛ نتيجة الاستعمار الفرنسي، ومع غرّة نوفمبر التّحريرية أعلنت المرأة انعتاقها؛ حيث << أطلقت لها الثّورة العنان للقوى المكبوتة فيها، وأذكت عواطفها العارمة، وهزّت مشاعرها الّتي كانت مكبوتة من قبل، ومانادى منادي النّضال حتّى تسابقت إليه من كلّ حدب وصوب >>[2] لتشارك في تحرير الوطن مقدّمة كلّ غالٍ ونفيس في سبيل ذلك .

فكانت مساهمة المرأة الجزائرية ومن خلالها العربية فاعلة في المطالبة بالحرّية؛ بحيث تكوّنت عوامل كثيرة ساعدت على تحطيم الأغلال، وتقويض الأثقال الّتي أعاقتها وعملت على إشراكها << بكيفية تامّة في تسيير الشّؤون العامّة وتطوير البلاد >>[3]، وبذلك تخطّت أسوار العادات الباليّة، والتّقاليد الجائرة الّتي خنقتها طويلاً.

ورغم أنّ المرأة كانت منفصلة عن مكان العرض الخاصّ بها وعن قدرتها على التّلاعب بتاريخها الخاصّ[4] سعت للإبقاء على نفس المكانة الّتي اكتسبتها إبّان الثّورة، لكن عند الاستقلال عادت إلى نقطة البداية؛ حيث << بقيت المرأة تعتبر أشبه بالسّلعة، فهي تقف بعيدة عن مجرى الأحداث خارج حياة بلادها، ولا تتمتّع حتّى قانونيًا بمنزلة إنسان بالغ>>[5] وتؤكّد فضيلة مرابط على أنّ << الحرب لم تغيّر الأب ولا الأخ كلّ شيء يحدث وكأنهم يتسرّعون في تعويض الماضي والحرّيات الّتي ووفق عليها أو تلك الّتي انتزعت>>[6] قبل نيل الحرية، والخروج من نير الاستعباد.

وكذلك حال المرأة في جلّ المناطق العربية مرّت بذات المراحل، خاصّة وأنّ ذات الأوضاع شهدها كلّ بلد، ومثال ذلك في ليبيا؛ حيث عرفت المرأة نفس القهر؛ نتيجة

---

(1) عايدة أديب بامية، تطور الأدب القصصي الجزائري (1925- 1967)، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، (د ط)، (د ت)، ص:205.

(2) أنيسة بركات درّار، نضال المرأة الجزائرية خلال الثورة التحريرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985، ص:25.

(3) المرأة الجزائرية، مجموعة نظرات عن الجزائر، مرجع سابق، ص:16.

(4) Vue :Beida Chikhi ,Littérature algérienne,désir d'histoire et esthétique ,l'armatlan , paris ,1997,p :225.

(5) عايدة أديب بامية، تطور الأدب القصصي الجزائري، مرجع سابق، ص:209.

(6) المرجع نفسه، ص:209.

الاستعمار الإيطالي بالإضافة إلى << القيود الاجتماعية القاسية، والمجتمع المغلق، وقانون العادات والتّقاليد الّذي يتمتّع بسلطة أشدّ من أيّ سلطة أخرى>>[1] تنطق بالأوامر لتنفّذ مباشرة بحكم الأعراف الّتي تهيمن عليها.

ومع مرور الوقت شهدت قضية المرأة شدّا وجذبا؛ حيث اجتمعت عوامل شتّى منادية بضرورة تحريرها، وذلك بتوفير وسائل معينة على ذلك تعمل على الصّعود بها لتخدم الأمّة كما يفعل الرّجل.

وقد دعا الكثير من المفكّرين، والمثقّفين إلى إشراك المرأة في مناحي الحياة، وأسالت هذه القضية الكثير من الحبر << فكتبت فيها المقالات المتعدّدة عبر الجرائد والمجلاّت العربية، وكذلك الكتب الكثيرة، ابتداءً ممّا كتبه قاسم أمين والطّاهر الحدّاد>>[2]، وغيرهم ممّن ساهم في رفع الغبن عنها، لتقيم لنفسها نهجًا تسير فيه دون مساعدة أحد.

ومع تعدّد الرّؤى وانشطارها عدّت قضية المرأة دينية خالصة على الرّغم من أنّها بتعبير أديب خضور << قضية اجتماعية وليست قضية نصوص>>[3]، وهذا نتيجة الجدل الّذي دار حولها.

وانصّب اهتمام هؤلاء الدّعاة حول تعليمها بالدّرجة الأولى، خدمة لأسرتها، ولتربية أبنائها، فقد قصد به << التّهذيب والتّربية الإسلامية، ولا يؤهّلها إلاّ لئن تكون ربّة بيت صالحة>>[4] تعتني بشؤونها وأهلها، وهذا العمل عندهم يجعلها في مصاف الرّجل إنتاجًا، وإبداعًا وحتّى عملاً يكرّس لها مكانة تحظى بها دون أنّ تنعت بالسّلبية غير الفاعلة.

---

[1] شريفة القيادي، رحلة القلم النسائي الليبي، منشورات ELGA، ليبيا، (د ط)، 1997، ص:15.

[2] مصطفى فاسي، دراسات في الرواية الجزائرية، مرجع سابق، ص:12.

[3] أديب خضور، صورة المرأة في الاعلام العربي، دار الأيام للطباعة والنشر والتوزيع، القبة، الجزائر، ط1، 1999 ص:13.

[4] عبد الله خليفة ركبي، القصة الجزائرية القصيرة، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، ط03، 1977، ص:30.

ومع الدّعوة النّهضوية، ارتفعت الأصوات المنادية برفع السّتار عن المرأة لتغرف من معين التّطور الحاصل خاصّة مع حملة نابليون على مصر، ومختلف البعثات الّتي كانت تقصد الخارج لطلب العلم والمعرفة.

والمجتمعون على هذّا الرّأي هم من دعاة الإصلاح؛ حيث حاولوا << إنقاذ المرأة ممّا تكابد من آلام، وما تعامل به من عنت، داعين إلى السّفور وطرح الحجاب وضرورة تزوّد المرأة من حياض العلم والمعرفة، حتّى تعالج أمورها على بصيرة من العلم والفهم>>[1]، ومن الدّعاة قاسم أمين، الّذي عدّ من أعظم المطالبين بتحريرها.

فقد ألّف في ذلك كتابين هما: تحرير المرأة (ألفه عام 1899)، والمرأة الجديدة (ألفه عام 1900)، مع مقالات وخواطر جمّة سجّل فيها آراءه، ومعتقداته عن تحريرها، فكانت دعوته << مجالاً لإثارة جدل عظيم، وحوار ساخن بين قاسم أمين ومن أيّدوه في جانب، وبين معارضيه، وبخاصّة رجال الدّين في جانب آخر>>[2]، وعلى الرّغم من ذلك شهدت دعوته رواجًا كبيرًا، وأنصارًا كثرًا دفعت بها إلى أن تلعب دورًا هامًا في إخراج المرأة العربية من القمقم الّذي رزحت في ظلّه ردحًا من الزّمن.

وقد اصطدمت هذه الدّعوة الجديدة بفكر ماضوي متحجّر بفعل التّقاليد والعادات الّتي رسّخها السّلف، وبعد شدّ وجذب حسمت المعركة لصالح المرأة، ومن بين من اتّخذ ذلك طه حسين؛ حيث تمكنّ << من فتح أبواب الكلّية للفتيات رغم صخب المتبربرين الّذين حاولوا إخراج الفتاة المصرية من الجامعة بقوّة >>[3]، بل وبكّل الوسائل والطّرق حتّى لا يتسنّى لها ولوج عالم المعرفة.

كما تشارك الكثير من الدّعاة على غرار الأفغاني، ومحمد عبده في المطالبة بالنّهوض بالمرأة، وحلّ قيود الجهل الّتي انغمست فيها << فمع قدوم القرن العشرين وأفكاره الجديدة أثارت صورة المرأة المسحوقة تحت قرون من الظّلم والجهل واهتمام

---

[1] بدوي طبانة، أدب المرأة العراقية في القرن العشرين، مرجع سابق، ص:24.

[2] بديع محمد جمعة، دراسات في الأدب المقارن، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1980، ص:358.

[3] عفيف فرّاج، الحرية في أدب المرأة، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط3، (د ت)، ص:17.

الحركات الأدبية آنذاك، والحركات السّياسية الّتي حاولت تحسين وضعها>>[1]، ومن خلال تلك الهبّة لم تبق مكتوفة اليدين بل شمّرت على ساعد الجدّ لتزيل ما علق بها عبر الزّمن .

وأفرزت هذه المعطيات قيام نهضة نسوية اتّخذت لنفسها حركة عالميّة، ونظرية قائمة اجتهدت من خلالها لتجعلها منبرًا تخاطب فيه بصوتها الآخرين، وتسمع الآذان الصّماء عن حقوقها المنتهكة لسنوات عديدة، ولم تكن إلاّ بداية تجلٍّ لدور فاعل ستقوم به المرأة عامّة، والمبدعة خاصّة؛ لترفع قدر نفسها أوّلاً وبنات جنسها كذلك، ولتساهم في مجالات الحياة على مختلف الأصعدة ثانيًا، وبالتّالي تقدّم البرهان على وجودها، وعدم غيابها، وإن طال سكونها.

وكما كان للرّجل عبر التّاريخ دور – خاصّة الرّوائي – في تطوير وتوعية الأذهان، كان للمرأة الكاتبة دور هي الأخرى في ترقية، وتفتيح العقول عبر نتاجاتها الأدبية، وبالذّات الرّوائية في نطاق البيئة العربية؛ حيث عملت على النّهوض بها.

---

[1] نجلاء نسيب الاختيار، تحرير المرأة عبر أعمال سيمون دوبوفوار وغادة السمان (1965– 1986)، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص:14.

3- ملامح عن دور الرّوائية في تطوّر الرّواية العربية:

تصاعدت مع موجة التّحرر أصوات نسائية تُنادي بقدرتها على الإبداع والكتابة مثل الرّجل تمامًا؛ حيث تماشى هذّا مع الحركة النّسوية الّتي بدأت ملامحها تبرز في البلدان الغربية، وكان ظهورها في << نهاية ستينيات القرن العشرين كتيار مضّاد للوضع الإنساني المهين الّذي عانته المرأة عبر العصور الماضية، ولاتزال فهو وضع ضارب في القدم منذ تحوّل البشرية عن حياة القنص والصيّد البسيطة، والعيش على ثمار الأشجار إلى حياة الرّعي والزّراعة الّتي بدأت معها صور الملكية والاستّحواذ>>[1]، وعلى مرّ الزّمن تشكّل لدى المرأة وعي بضرورة الانتصار لنفسها، ولم يتأت لها هذا إلاّ بالانضواء تحت لواء الحركة النّسوية.

ومعلوم أنّ هذه الحركة بدأت تتبلور بالتّحديد << في أعقاب أحداث الطّلبة الشّهيرة عام 1968 في فرنسا، وهي الأحداث والمظاهرات الّتي امتدّت إلى بلاد أوربية وغير أوربية>>[2] واكتشفت النّساء أنّهن قمن بدور فاعل لا يقلّ حيوية عن الدّور الّذي قام به الرّجل، ولم تكن تلك الممارسة الثّورية ضدّ أوضاع اقتصادية أو اجتماعية وسياسية وثقافية، بل كانت <<ضدّ أوضاع القهر والعنف والاضطهاد، وانتهاك الكيان الأنثوي لهن>>[3]، ومن خلال هذه البوتقة نشأت النّظرية النّسوية؛ الّتي شملت معظم مناحي الحياة خاصّة الأدب الّذي تنتجه المرأة.

وكان لهذه الحركة (النّظرية) دور لايستهان به في لمّ شتات المرأة، وحصره في مطالب محدّدة ومدروسة تستطيع توحيدها لتبليغها إلى الرأي العامّ، وقد ساهمت في << إحداث تحوّلات عميقة ترتّب عنها إعادة النّظر وبحدّة في ظاهرة الهيمنة الذّكورية من جهة، وإعادة النّظر في وضع النّساء من جهة أخرى>>[4]، ولم تقتصر على هذه المطالب فحسب بل امتدّ إلى إعادة الاعتبار للمرأة في مستويات عدّة على غرار

---

[1] نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط1، 2003، ص:650.

[2] المرجع نفسه، ص:653.

[3] المرجع نفسه، ص:654.

[4] محمد بن سبّاع، نقد الخطاب الذكوري عند بيار بورديو Pierre Bourdieu، قراءة في كتاب الهيمنة الذكورية، ضمن كتاب الفلسفة والنسوية، مرجع سابق، ص:112.

<< العدالة الاجتماعية والمساواة السّياسية بين الرّجل والمرأة>>[1] حتّى تستطيع أن تمارس ما يمارسه الرّجل في جلّ الميادين.

ويمكن إجماع المطالب الّتي ركّز عليها مسار هذه الحركة في عدّة نقاط حصرت في << الخلاص من الظّلمات إلى المطالبة بالحقوق الخاصّة للمرأة إلى فحص مقولات الاختلاف الحقوقي مع الذّكور إلى تحقيق المساواة والدّفاع عنها، وكذلك التّحول من حيّز احتكار خطاب النّسوية داخل حيّز العالم الأوّل أو الأبيض أو المركز إلى العالمية>>[2]؛ أي إبعاد كلّ ما يشكّل حدودية عنصرية أو قارية أو جنسية تفصل بين الجنسين من خلال إحداث فتح يكثّف الجهود للنّهوض بكلّ النّقائص الحاصلة.

ولو عدنا إلى سيرورة النّسوية في الثّقافة الغربية لوجدنا أنّها عرفت ثلاث موجات تتالت لتؤسّس عبر مجهودات متكاثفة ما تصبو إليه المرأة هناك، ومن خلالها في العالم كلّه فالموجة الأولى انطلقت منذ أكّدت المرأة قبيل القرن العشرين أهليتها الفكرية والعقلية، حيث شقّت مسارها للمطالبة بحقوقها، وحظيت بالانتخاب وظهرت مفكرّات، وأديبات وكاتبات، ثمّ بدأت الموجة الثّانية مع السّتينات من القرن العشرين لكنّها كانت أقلّ التزاما في استخدام النّقد والمذهب النّسوي، ثمّ ظهرت الموجة الثّالثة في العقدين الأخيرين من القرن العشرين؛ حيث ضمّت عددًا من الذّكور، وحازت على درجة عالية من الاعتراف[3] رفعت قدر المرأة وإنجازاتها درجات غايرت ما كانت عليه قديما.

ومع اتّساع الحركة النسّوية، وما انضوى تحت لوائها من نقد نسوي ونظرية كذلك سعت إلى محاولة التّغيير، وكان من الأفضل بالنّسبة لها أن تبدأ << بسلاح الأدب، والمسرح، والنّقد لتمهيد العقول للقضية؛ ذلك أنّ الأدب كما يتمثّل في الشّعر والرّواية والقصّة يؤثر بطريقة فنّية ودرامية مثيرة، وممتعة في القارئ بصفة شخصية دون توجيهات >>[4] فكان مسار المرأة من هذا المنطلق متبنينا في مساهمتها الإبداعية

---

[1] نادرة السنوسي، الذاكرة الذكورية للفلاسفة الغربيين ضدّ قابلية المرأة للتفكير، مرجع سابق، ص:26، 27.

[2] المرجع نفسه، ص:27.

[3] ينظر حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد النسوي وما بعد النّسوية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009، ص:11، 12.

[4] نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، مرجع سابق، ص:655.

خاصّة في مجال الرّواية، وبذلك قدّمت نتاجًا أدبيًا روائيا بدأ يتزايد مع الوقت، ويوازي في الآن ذاته نتاج الرّجال ليساهم أيضًا في تطوير هذا الفنّ.

ولكن الفضل الأوّل في هذا الإبداع يعود إلى النّقد النّسوي؛ الّذي اكتشف أنّ الكاتبات << لهن أدبهنّ الخاصّ >>[1]؛ والذّي يختلف عن أدب الرّجل في أمور سنشير إليها لاحقًا، وذلك لاختلاف المنطلقات والأوضاع والاهتمامات.

وفي هذا السياق تعرض إلين شوالتر showalter إلى التّجربة النّسائية الإبداعية، وتقسّمها إلى ثلاث مراحل؛ بحيث تشير إلى اختلاف عميق في كتابة النّساء والرّجال، ففي المرحلة الأولى النّسائية (1840–1880) تتضمّن كتابات إليزابيت جاسكل وجورج إليوت، وفيها حاكت المرأة الكاتبة المعايير الجمالية الرّجالية البادئة، أمّا المرحلة الثّانية (1880– 1920) فإنها تتضّمن كتابات إليزابيت روبنز وأوليف شراينر، وفيها تطالب الكتابات بالمساواة، وأمّا المرحلة الثّالثة (1920) وما بعدها، فقد حوت كتابات ربيكا وست، وكاترين مانسيفلد، ودورثي ريتشاردسون وفيها اعتمدت الكتابات على وعي المرأة، وعلى أساليب تقنية شكلّت جماليات السّرد النّسائي[2] المتفرّد عن غيره بخصوصية تطبعه عن خصوصية إبداع الرّجل.

وإذا كانت هذه الإشارات للتّجربة النّسائية الغربية، فإنّ الأمر يكاد يتماهى مع التّجربة الإبداعية النّسائية العربية مع اختلاف طفيف يرجع إلى واقع الأقطار العربية، وإلى الأوضاع الّتي عرفتها منذ القديم وصولاً إلى العصور المتقدمة؛ الّتي شهدت تحرّر المرأة رويدًا نحو الإبداع اللاّمتناهي.

ومع بداية المرأة الكتابة والتّأليف ظهرت في الأفق أراء جمّة تتحدّث عن منبعها الحكائي منذ شهرزاد وصولاً إلى الجدّات في أزمنتنا الحاضرة، ومن هؤلاء عبد الله محمد الغدامي؛ الذّي يرى أنّها << كائن حكواتي تعرف لغة الحكي، وتحتمي بها، وتعرف أسرارها ومسالكها، لكنّها لم تك كاتبة، والقلم مذّكر (رجل) فلمّا التقطته المرأة فكأنمّا

---

[1] حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد النّسوي ومابعد النسوية، مرجع سابق، ص:270.

[2] ينظر سيد محمد السيد قطب وآخرون، في أدب المرأة، مكتبة لبنان، ناشرون، ط1، 2000، ص:138.

التقطت حيّة تسعى>>[1] فهو ينكر عليها الكتابة، ويشيد بدورها في مجال القصّ والحكي، وهي ذات الفكرة الّتي تقول بها بثينة شعبان مع عدم اتّفاقها معه في الرّأي، وحول ابتعادها عن الكتابة، بل تنتصر إلى ريادتها المطلقة.

لكن ليس الرّيادة الحكائية فقط بل حتّى الرّوائية، حيث تقول: << يظهر توثيق التّاريخ الشّفوي أنّ النّساء كنّ على مدى التّاريخ، وفي جميع أنحاء العالم أوّل القاصّات وأهمّهن، وتمثّل القصص الّتي تنقلها النّساء من جيل إلى آخر عصارة أفراح وأتراح ثقافتهن وعناوين الأحداث الّتي مرّت بهذه المجتمعات>>[2] طوال فترات كثيرة دفعت المرأة إلى الواجهة في كلّ المجالات الثّقافية.

ولعّل ولوج المرأة عالم الكتابة جعلها تعتبر ظاهرة فريدة من نوعها خاصّة بعد مدّة الحكي الشّفوي الذّي مارسته << فتوظيف المرأة للكتابة وممارستها للخطاب المكتوب بعد عمر مديد من الحكي، والاقتصار على متعة الحكي وحدها يعني أنّنا أمام نقلة نوعية في مسألة الإفصاح عن الأنثى>>[3] بطريقة مغايرة لطريقة الرّجل.

وعن الكتابة الّتي ينفي الغذامي أن يكون للمرأة فيها نصيب عبر الزّمن، تردّ شعبان بأنّ الكتابات النّسائية كانت موجودة دائمًا، إذ تقول ديل سبيندر << لقد صنعت النّساء تاريخًا بقدر ما صنع الرّجال لكنّ تاريخهنّ لم يُسجّل، ولم يُنقل، وربّما كتبت النّساء بقدر ماكتب الرّجال، ولكن لم يتمّ الاحتفاظ بكتاباتهن>>[4] لحقّهن الذّي غُمِطَ من قبل السّياسات الحاكمة، والطّبقات المهيمنة، ولعدم توافر مناخ مناسب لهنّ حتّى يصدرن أعمالهن.

وأبرز مثال شاهد على القهر وانطواء إبداعات المرأة بل المبدعة نفسها ما حدث لهيباثيا << ابنة ثيونوس الرّياضي الشّهير، الّتي قُتلت رجمًا في شوارع الإسكندرية في

---

[1] عبد الله محمد الغذامي، المرأة واللغة، مرجع سابق، ص:130.

[2] بثينة شعبان، مئة عام من الرواية النسائية العربية (1899-1999)، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1999، ص:45.

[3] عبد الله محمد الغذامي، المرأة واللغة، المرجع السابق، ص:08.

[4] بثينة شعبان، مئة عام من الرواية النسائية العربية، المرجع السابق، ص:25.

أوائل القرن الرابع فذهبت شهيدة علمها وإخلاصها>>[1]، فقد كانت تجسّد جماع ثقافة عصرها << فكانت عالمة بالفلك والرياضيات والطّب، وكانت تنظم الأشعار، كانت تقود العربة بنفسها>>[2]، وهذا كلّه منحها مكانة سامية في الأوساط العلمية وقتئذ، وهو الأمر الّذي لم يرق للفئة الحاكمة هناك فاتّخذ قرار بإنهاء حياتها لجرأتها العلمية والمعرفية فقط.

ولعلّ تلك الحادثة لم تُثن من عزيمة المرأة شيئًا في سبيل الإنتاج الأدبي، والكتابة الفنّية ولو كان الأمر خفية من خلال التّستر وراء الأسماء المستعارة حتّى لا يلحقها الضّيم والجور، وقد انتشرت هذه الظّاهرة؛ نتيجة << للظّروف القاهرة الّتي كانت تعيشها المرأة بخضوعها لسلطة الرّجل، وبالتّالي كانت كلّ محاولة للكتابة هي في الحقيقة تمرّد على العادات والتّقاليد، ومحاولة لتحقيق الوجود على الرّغم ممّا قد تُوسَمُ به المرأة من أوصاف مستهترة أو منسلخة عن العرف الاجتماعي >>[3]، وهذا الّذي حدث لمعظم الكاتبات في أقطار وأمصار شتّى من البلاد العربية.

وتجدر الإشارة إلى أنّ نتاجات المرأة الأولى رُبطت على الدّوام بعواطفها، وأقرب الأنواع النّثرية إلى ذلك هو الشّعر؛ << إذ عكفت المرأة على الشّعر كنوع من أنواع التّعبير الأدبي الألصق بعواطفها، وأحاسيسها الّتي لاتستطيع التّخلي عنها>>[4] فبرزت طائفة نسوية كبيرة في هذا المجال آلت على نفسها أن تمضي في الكتابة دون أن تعود إلى الخلف قيد أنملة.

وعن الاضطهاد الّذي عانت منه المرأة ندرج بعض الشّواهد الّتي تثبت ذلك؛ حيث تقول هدى بركات: << نكتب، نبعث بما يشبه تلك الرّسائل الّتي تودع في زجاجة، وتلقى في مياه البحر، ولو كان المرسل مستتبّا في يأسه الكامل لما أرسلها، إنّه على

---

[1] مي زيادة، المؤلفات الكاملة، مصدر سابق، ص:31.

[2] صلاح صالح، سرد الآخر، الآنا والآخر عبر اللغة السّردية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003، ص:138.

[3] ناصر معماش، النّص الشعري النسوي العربي في الجزائر، دراسة في بنية الخطاب، دار النشر دحلب، الجزائر، (د ط)، 2007، ص:17.

[4] حدّة بن حفاف، مدخل إلى الأدب النسوي الأندلسي، مركز الوقاية والدراسات، ط1، 2009، ص:26.

الحافة، على الصّراط الّذي يجعله بين صورة القهر، وصورة عينين تقرآن>>[1]، وهذا للتّضييق الّذي عانت منه، ولعدم التّرحيب في البداية بكتابة المرأة، ولعدم توفّر عنصر الحرّية الّذي يحرّك عجلة الإبداع إلى الأمام دون توقّف.

وكما الحال في لبنان شهدت الكاتبات في الجزائر نفس الوضعية؛ حيث تصف جميلة زينر انتحار الشّاعرة صفية كتو بقولها: << الموت المأساوي رسالة احتجاج قاسية اللّهجة من ذات كاتبة أنثوية عانت القهر، والقمع الاجتماعي لا لشيء إلاّ لأنّها متّهمة بخطيئة الكتابة>>[2] فهذه الضّغوط الاجتماعية القاهرة لم تمنح الضّوء الأخضر للكاتبة حتّى تبدع دون مراقبة أو هيمنة سلطة المجتمع بالتّحديد.

ولم يتّوقف الأمر عند كتو فحسب، بل حدث أيضا لجميلة زنير، فهي تعتبر أنّها أوّل فتاة في جيجل تتحدّى العوائق، والحواجز لتنشر اسمها في الإذاعة في أواخر السّتينات، ورغم ذلك قوبلت كتاباتها بالرّفض؛ حيث تقول: << كنت أكتب من غير أنّ يّطلع أحد على كتاباتي، أو يشجّعني حتّى على مواصلة الكتابة، فأنت تلاحظ أنّ القمع ينطلق من الأسرة إلى المجتمع>>[3] وكذلك الحال مع العديد من المبدعات الّتي تشترك معاناتهنّ في سبيل الكتابة لاغير.

وعلى الرّغم من كلّ هذا القهر واصلت المرأة مسيرتها للنّهوض بنفسها ثمّ بإبداعها حتّى تساهم في تطوّر الجنس الرّوائي العربي؛ ذلك أنّ الكتابة عندها << مخاض متزامن، وتجريب صعب شرس فهي حملت بالحكاية، وتحمّلتها جنينا مثخنا إلى حدّ الاختناق، يقضّ مضجع لحظة الكتابة، الّتي ألزمتها التّعبد في محراب الذّات بعيدًا عن الآخرين>>[4]، وظلّت تنتج، وتكتب خلف السّتار إلى حين بروز إشعاع يعينها على إخراج إبداعاتها دون خوف من الحواجز المثبّطة.

---

[1] فضيلة الفاروق، التجربة الإبداعية النّسائية في الجزائر، مجلة نزوى، 2009/09/27، ع:36 www.nizwa.com

[2] المرجع نفسه.

[3] المرجع نفسه.

[4] الأخضر بن السائح، سرد المرأة وفعل الكتابة، مرجع سابق، ص:99.

ومع مرور الزّمن أصبحت ظاهرة الكتابة النّسوية << تفرض نفسها بشدّة على الوضع الثّقافي في العالم العربي، أو غيره، حتّى أنّنا نجد ملامحها تظهر بوضوح حاملة الكثير من التألّق سواء من النّاحية الموضوعاتية، أو من النّاحية الجمالية والفنّية أيضًا>>[1]، وهذا لرغبتها في الكتابة رغم كلّ ماصادفها حتّى تصنع الامتياز الّذي صنعه الرّجل.

وبالحديث عن الرّواية النّسوية نلاحظ أنّها نشأت متأخّرة عن الفنون الأخرى؛ نتيجة للظّروف الّتي وقعت في معظم الأقطار العربية، فقد << حقّقت للمرأة المبدعة شيئًا من تشكيل ذاتها الحقيقيّة داخل فعل الكتابة>>[2]؛ لأنها وجدت نفسها في التّأليف والإبداع الرّوائي؛ الّذي تواءم مع فكرها، ومنطقها الكتابي، وقد كانت << الرّواية، ومازالت أسهل أنواع الكتابة الأدبية بالنّسبة للمرأة بالموازاة مع كتابة المسرحية أو الشّعر>>[3]؛ أي أنّها لم تتقيّد بأيّ مجال كتابي معيّن.

وعن الرّيادة الرّوائية النّسوية الأولى يشير نزيه أبو نضال إلى أنّ النّص الرّوائي النّسوي الأوّل حددّ << بصدور رواية نتائج الأحوال 1885 لعائشة التيمورية في مصر>>[4]، وقد أطلق عليها اسم رواية نسوية، وقال بريادتها في وقت مبكر جدًا من تاريخ الرّواية العربية.

ويظلّ الاختلاف حول النّص الرّوائي الأنثوي الأوّل المنضبط بشروط الفنّ الروائي الكامل محلّ خلاف قائم؛ حيث يذهب عفيف فرّاج إلى أنّ أوّل رواية نسائية كتبتها أليس بطرس البستاني عام 1891 بعنوان **صائبة**، تتمحور حبكتها حول الحقّ في اختيار الزّوج، ومن ثمّ أصدرت مواطنتها اللّبنانية زينب فوّاز رواية حسن العواقب، أو

---

[1] وافية بن مسعود، سيميائية الفضاء النّصي في رواية عابر سرير الأحلام لأحلام مستغانمي، ضمن كتاب: الكتابة النّسوية، التلقي، الخطاب والتمثلات، إشراف محمد داود وآخرون، منشورات ENAG، الجزائر، ط1، 2010، ص:225.

[2] الأخضر بن السائح، سرد المرأة وفعل الكتابة، مرجع سابق، ص:14.

[3] حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد النسوي وما بعد النسوية، مرجع سابق، ص:132.

[4] ساندي سالم أبو سيف، الرواية العربية وإشكالية التصنيف، دار الشروق، عمان، الأردن، ط1، 2008، ص:144، 145.

غادة الزّهراء 1899، وأتبعتها في العام 1905 رواية غرامية تاريخية الملك قورش وملك الفرس[1]، وقد نعت الرّواية الأولى بالاجتماعية، وأشار إلى أنّ لبيبة هاشم كانت شريكة فوّاز في النّهوض بالمرأة في العالم الشّرقي من خلال فنّ القصّة والرّواية والمقالة.

بينما تشير بثينة شعبان إلى أنّ أوّل رواية عربية هي **حسن العواقب** للكاتبة زينب فوّاز فهي << رواية واقعية تاريخية تظهر فيها معظم عناصر الرّواية الحديثة من شخصيات، وموضوع وجوّ روائي، وقد عبّرت الكاتبة في مقدّمة روايتها عن فهم عميق لعناصر الرّواية، ومهمّتها >>[2]؛ حيث صدرت سنة 1899، واعتبرت في المقابل أعمال الشّدياق والبستاني من قبيل المقامة، والجمع الرّوائي دون أن تحقّق عناصر الفنّ الرّوائي المكتملة .

وتتفّق إيمان القاضي مع شعبان على هذه الرّيادة؛ حيث ترى أنّ << الرّواية النّسائية الأولى هي رواية زينب فوّاز حسن العواقب أوغادة الزّهراء، وثمّ تلتها رواية لبيبة هاشم قلب الرّجل وفي عام 1907 نشرت رواية ثانية شيرين أو فتاة الشّرق، ومن ثمّ فريدة عطية (عطايا) 1912 بروايتها التاريخية بين عرشين>>[3]، ومردّ هذا الاتّفاق إلى نضوج رواية حسن العواقب، وتوفّر معظم عناصر الرّواية الفنّية الحديثة فيها.

كما تؤكّد بثينة شعبان على دور المرأة الحاسم في ظهور الفنّ الرّوائي العربي قبل أن تظهر رواية زينب لمحمد حسين هيكل الّتي يؤرّخ بها لبداية الرّواية العربية المكتملة.

وتضيف اسم عفيفة كرم وفريدة عطايا إلى قائمة الرّوائيات اللّواتي أنتجن أعمالاً سبقت رواية زينب؛ حيث نشرت إحدى عشرة رواية، وتؤكّد أنّ السّبب في إعادة ذكر أسبقية زينب فوّاز هو << أنّ النّقاد مازالوا يصرّون على أنّها أوّل رواية في الأدب

---

[1] ساندي سالم أبو سيف، الرواية العربية وإشكالية التصنيف، المرجع السابق، ص:144،145.

[2] بثينة شعبان، مئة عام من الرواية النّسائية العربية، مرجع سابق، ص:48.

[3] ساندي سالم أبو سيف، الرواية العربية وإشكالية التّصنيف، المرجع السابق، ص:145.

العربي>>[1]، وهذا غير صحيح من منظورها كما تعتبر يمنى العيد أنّ حسن العواقب هي أوّل رواية تكتبها امرأة عربية[2] .

والملفت للانتباه رواية عفيفة كرم **بديعة وفؤاد** الّتي اعتبرت من الرّوايات المبكرة في عالم كتابة المرأة؛ حيث تناولت موضوع العلاقة بين الشّرق والغرب ومكانة النّساء في كلّ منهما وعدّتها شعبان << الرّواية العربية الأولى الّتي تعالج مثل هذا الموضوع، وقد نشرت قبل ثلاثين عامًا ونيف من رواية توفيق الحكيم عصفور من الشّرق، والّتي ادّعى جورج طرابيشي أنّها الرّواية العربية الأولى الّتي تؤسّس لما أسماه أنثرولوجيا حضارية >>[3]؛ حيث تعالج تيمة الشّرق والغرب في ظلّ الصّراع والمواجهة بينهما على مدى حقب تاريخية عريقة جدًا .

وبالنّظر إلى هذا العدد الجمّ المذكور من نتاجات المرأة / الكاتبة في عالم الرّواية نقف عند مساهمتها الرّائدة في ميلاد الرّواية العربية، والسّير بها نحو التّطور والرّقي، وهنا نتعجّب من عدم الإشارة إلى ذلك << فالغريب في الأمر هو أنّ كلّ الدّراسات الّتي تناقش أصل الرّواية العربية قد كتبت مع التّجاهل المطّلق للرّوايات النّسائية>> [4]، وهذا لتعددّ المرجعيّات الّتي استند عليها الباحثون في أصل الرّواية العربية ونشأتها.

ومع ذلك اتّسعت إسهامات المرأة في الإبداع الروائي؛ حيث كانت على يد الكاتبات المصريات واللّبنانيات، والسّوريات من أمثال: عائشة التيمورية، وأليس بطرس البستاني، وزينب فوّاز، ولبيبة هاشم، ولبيبة ميخائيل صويا وغيرهن.

بينما نلاحظ في أقطار أخرى أنّها عرفت نتاجات شحّيحة نوعًا ما؛ بحيث كانت ولادتها عسيرة نظرًا للظّروف الّتي هيمنت على الكاتبة، فعلى سبيل المثال تشكّلت الرّواية في فلسطين على مدى << الخمسينيات والستينيات من القرن العشرين بظهور بعض النّماذج الّتي تسمّى رواية تجاوزا، وهي نصوص: صوت الملاجئ لهدى حنّا، وفتاة

---

[1] بثينة شعبان، مئة عام من الرواية النّسائية العربية، مرجع سابق، ص:59.

[2] يمنى العيد، الرواية العربية، المتخيل وبنيته الفنية، مرجع سابق، ص:152.

[3] بثينة شعبان، مئة عام من الرواية النسائية العربية، المرجع السابق، ص:55، 56.

[4] المرجع نفسه، ص:62.

النّكبة لمريم مشعل، وسيناء بلا حدود لسميرة عزّام>>[1]، فهذه الرّوايات الرّائدة في فلسطين عكست الأوضاع الّتي يعايشها أهل فلسطين من ظلم، وجور واعتداء إسرائيلي.

أمّا في السّعودية يشار إلى سميرة خاشقجي بكونها أوّل روائية أصدرت عملاً روائيًا في بلاد الشّام سنة1960 [2]، رغم تأخّرها مقارنة بالرّوايات الّتي نشرها الرّوائيون الرّجال، ويرجع ذلك إلى << قضايا وموضوعات ثقافية واجتماعية في بادئ الأمر نظر إلى الرّواية على أنّها شيء جديد، وغير مألوف، وأنّها أمر من البدع والقصص، واللّهو في الأدب>>[3]، ورغم ذلك تحدت المرأة كلّ الأوضاع، وأصرت على الكتابة، والنّشر حتّى تبرهن على قدرتها الإبداعية في كلّ الفنون بداية بالرّواية، وبذلك تساهم مع الرّجل في تطوّرها، والنّهوض بها.

أمّا الإنتاج الرّوائي النّسائي في الجزائر فقد كان << إقبال الأديبات الجزائريات باللّغة العربية على جنس الرّواية متأخّرًا جدًا موازنة بالأعمال الرّوائية الأولى باللّغة الفرنسية>>[4]؛ حيث يفصل بينهما أكثر من ثلاثة عقود جعلت النّص الرّوائي العربي في الجزائر يسير بخطى متعثّرة خاصّة لدى فئة الكاتبات، ومن أشهر الكاتبات في الجزائر نذكر << زليخة السّعودي، وزهور ونيسي ثّم انتشرت في عقدي الثّمانينيات، والتّسعينيات من القرن العشرين بظهور مجموعات قصصية لجميلة زنير، ونورة سعدي، وعمارية بلال ...>>[5] وغيرها من الأسماء الّتي ذاع صيتها في مجال الكتابة النّسوية.

---

[1] حفيظة أحمد، بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية، مرجع سابق، ص:05.

[2] عبد الرحمن بن محمد الوهابي، الرواية النسائية السّعودية والمتغيرات الثقافية، النشأة والتطور، مرجع سابق، ص:63.

[3] المرجع نفسه، ص:71.

[4] شريبط أحمد شريبط، نون النسوة في الأدب الجزائري، مجلة آمال، مجلة إبداعية تُعنى بأدب الشباب، تصدر عن وزارة الثقافة، الجزائر،ع02، ديسمبر، 2008، ص:27.

[5] عبد الله أبو هيف، الإبداع السّردي الجزائري، مرجع سابق، ص:331.

ويعتدّ في هذا الإطار برواية **يوميات مدرسة حرّة** لزهور ونيسي[*] كأوّل نصّ سردي طويل كتبته امرأة جزائرية باللّغة العربية، وتمّ صدوره في عام 1979، وقد سبقتها في الإنتاج زليخة السّعودي[**] الّتي نشرت أعمالاً قصصية بداية من سنة 1969، وهناك العديد من المبدعات اللّواتي ساهمن في الإنتاج الرّوائي، والكتابة الأدبية العربية.

إلا أنّ أبرز كاتبة في الجزائر هي الرّوائية أحلام مستغانمي << الّتي حقّقت بكتابتها لروايتين اثنتين مالم يحقّقه العديد من الرّوائيين العرب ذكورًا وإناثًا >>[1]، وهذا نتيجة الشّهرة الّتي نالتها من خلال كتاباتها الرّوائية المتنوّعة، ونكتشف من خلال ماذكر أنّ << زينب فوّاز، وعفيفة كرم، وفريدة عطايا قد ساهمن بولادة الرّواية العربية تمامًا كما ساهم البستاني، وزيدان ومرّاش وهيكل، والفرق الوحيد أنّ أعمالهنّ لم يذكرها النّقاد من قبل، ليس بسبب وجود خلل فنّي، أو غيره في هذه الأعمال، ولكن ببساطة لأنّ هذه الأعمال قد كتبت من قبل نساء>>[2] أجحف التّاريخ في إنصافهنّ، والإقرار بحقّهن في الإبداع، فكانت موجة الحركة النّسوية – بكل تياراتها – الثّورة الّتي رفعت الحُجب عن كلّ الأعمال الأدبية النّسوية .

وبذلك تتجلّى لنا المساهمة الفاعلة الّتي قامت بها الرّوائية / المرأة في سبيل تطوّر الرّواية العربية مثلها مثل الرّوائي / الرّجل تمامًا فقد شكّل الاثنان يدا واحدة كتبت، ونشرت روايات قفزت بالرّواية إلى مقام العاليمة، والبروز الدّائم، ماجعلها تطبع بخصائص أفردت كلّ عمل روائي بسمات معيّنة سواء كان مبدعها رجلاً أو امرأة، لكن في إطار الرّواية العربية الموحدّة.

---

[*] زهور ونيسي: من مواليد سنة 1936، أوّل كاتبة جزائرية بالعربية في ق 20م؛ حيث أصدرت مجموعات قصصية: الرصيف النائم عام 1967، ورواية بعنوان: من يوميات مدرسة حرّة، ثم ظهر لها مجموعة قصصية هي: على الشاطئ الآخر (1974)، والظلال الممتدة (1982)، وعجائز القمر (1996)، ورواية لونجة والغول عام 1993، وغيرها من الكتابات.

[**] زليخة السّعودي: صوت أدبي نسوي بدأ يكوّن لنفسه مجدًا أدبيًا في أواخر الستينات، لكن الموت فاجأها لترحل سنة 1972؛ حيث تركت نتاجًا أدبيًا متنوعًا من قصة ومقالة ومسرحية وللمزيد ينظر: شريبط أحمد شريبط،دراسات ومقالات في الأدب الجزائري الحديث، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية، الجزائر، (د ط)، 2007، ص: 08.

[1] شريبط أحمد شريبط، نون النسوة في الأدب الجزائري الحديث، المرجع السابق، ص:28.

[2] بثينة شعبان، مئة عام من الرواية النّسائية العربية، مرجع سابق، ص:63.

الفصل الثّاني: خصائص الرّواية العربية

المبحث الأول: الرّواية الرّجالية

1- سمات الإبداع الرّوائي الرّجالي

2- آفاق الرّواية العربية الرّجالية

المبحث الثّاني: الرّواية النّسوية

1- إشكالية مصطلح الأدب النّسوي

2- سمات الإبداع الرّوائي النّسوي وآفاقه

الفصل الثّاني: خصائص الرّواية العربية

تعتبر الكتابة العربية فضاء رحبًا يسمح للمبدع بأن يُعالج موضوعات شتّى تمتُّ بصلة إلى واقع حياته، وإن جنحت إلى الخيال سابحة دون قيود، وهو ما يجعل لكلّ روائي خصوصية تميّزه عن غيره في هذا الجنس الأدبي، ومع شيوع مبادئ الحركة النّسوية برزت إلى الأفق عدّة تساؤلات تحاول البحث عن ميزات كتابة المرأة من جهة، وفي المقابل ميزات كتابة الرّجل، وفي هذا تؤكدّ إلين شوالتر Elin Showalter << أنّ هناك فرقًا عميقًا بين كتابة النّساء وكتابة الرّجال>>[1]، من منطلق وجهة نظرها الّتي ترأى أنّ المرأة الغربية كتبت كثيرًا، وطيلة عقود لكن كتاباتها ظلّت حبيسة الأدراج.

وتساندها في ذلك مايرسباك P.Mayerspack؛ حيث لاحظت أنّ << النّساء اللّواتي يكتبن الآن في أوربا وأمريكا، تضاعف عددهنّ في القرن الأخير، ولكنّ الشّيء اللاّفت في كتابتهنّ، أنّ هذه الكتابات لها شكل، وطعم مختلفان عمّا يكتبه الرّجال، وممّا يؤكّد وجود اختلاف حيوي، لاشكّ فيه بين أدب الرّجل وأدب المرأة >>[2]، وفق المغايرة الحاصلة لدى كلّ واحد منهما، وإن كانت هناك نقاط تلاقي فهذا لاينفي الخصوصية .

ومع هذا الإصرار تزايد الاهتمام بخصائص كتابة الرّواية، ولايعني هذا مبادئ عامّة تفرد الرّواية العربية عن غيرها، ولكن وقوفًا عند سمات تكوّنت عبر تعاقب الدّراسات، والأبحاث لروايات جّمة سواء كان كاتبها رجلاً أو امرأة، وذلك لتصادم المقولة الّتي مفادها أنّ << الإنسان لا يخلق رجلاً بل يصير رجلاً>>[3] مع مقولة << المرأة لا تولد امرأة بل تصبح امرأة، فليس ثّمة قدر بيولوجي أو نفسي أو اقتصادي يقضي بتحديد شخصية المرأ كأنثى في المجتمع>>[4] أو ذكر، بل الرّواسب العالقة هي الّتي تؤسّس لهذه المفاهيم والمصطلحات، ما جعل ثنائية الذّكورة والأنوثة تطفو إلى السّطح.

---

[1] نقلا عن حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد النّسوي ومابعد النسوية، مرجع سابق، ص:17.

[2] المرجع نفسه، ص:33.

[3] جورج طرابيشي، الرّجولة وإيديولوجيا الرّجل في الرّواية العربية، مرجع سابق، ص:79.

[4] رفقة رعد، النقد الثّقافي والنّسوية، محاولة في تأسيسات فلسفية خارج النسق الذكوري، ضمن كتاب: الفلسفة والنّسوية، مرجع سابق، ص:176.

وقد تركّزت هذه الثنائية كثيرًا في جلّ الميادين، كما وجدت لها في عالم الأدب فسحة دفعت بالبحث عن الخصوصية المرصودة في معظم النّتاجات الأدبية، وفي هذا تتحدّث جوليا كريستيفا Julia Khrestiva مبيّنة أنّ << كلّ من الذّكورة والأنوثة هي مواقع معيّنة للذّات تتشكّل وفق عوامل اجتماعية، وليس لها علاقة بأسباب بيولوجية، ورفضت في ذات الوقت أن يكون هناك ضدّية الهوية الأنثوية والذّكورية باعتبار أنّ هذه الثّنائيات هي موروثات من الثّقافة الأبوية>>[1]، لا يجب الاستناد إليها، فكلاهما يتشاركان في الوحدة الإنسانية.

وفي ظلّ هذه الثّنائية عدّ الرّجل << الأوّل ثقافيا عند العرب، والكثير من الأعراق البشرية، وهو صاحب النّفوذ لصنع القرار في المجتمع >>[2]، بينما أقصيت الأنثى إلى درجة أدنى، وذلك بحكم السّائد، وماصنعته الثّقافة البطريكية ، المهيمنة في جلّ الأنظمة ومع تقدّم الزّمن اعتبرت الذّكورة والأنوثة << مقولتان ثقافيتان بالأساس، وبالتّالي نسبيتان؛ أي نتاج الأوضاع التّاريخية، والاجتماعية، والتّربوية >>[3]، وليس إفرازًا لمعطيات خلفية مقصودة بذاتها من قبل الكاتب أو الكاتبة في أي جنس أدبي كان، وبالتّحديد الرّواية.

ورغم ماتعرّض له الأدب مع الحركات النّسائية في الغرب خاصّة من طبعه بطابع الذّكورية، فقد قام على أساس أنّه << مفهوم ذكوري، وقد ورث حمولة عبر التّاريخ ترجّح قضايا الذّكور، وسلطة الرّجل في المجتمعات البطريكية>>[4]، ومع ذلك فهذا النّعت ليس موجّها توجيها بل ناتج عن النّقد النّسائي الّذي يرى بضرورة إعادة المعايير الّتي نُظر إليها منذ زمن إلى الأدب فيكون بذلك قد تموضع بشكل أساسي << خارج إيديولوجية الذّكورة والأنوثة، وهذا من حسن الحظّ؛ لأنّه وكما هو معروف يوجد تنافر

---

[1] نقلا عن رفقة رعد، النقد الثّقافي والنّسوية، محاولة في تأسيسات فلسفية خارج النسق الذكوري، ضمن كتاب: الفلسفة والنّسوية، المرجع السابق، ص:174.

[2] عبد الرحمن بن محمد الوهابي، الرواية النّسائية السعودية، مرجع سابق، ص:93.

[3] إبراهيم سعدي، دراسات ومقالات في الرواية، مرجع سابق، ص:104.

[4] محمد معتصم، المرأة والسرد، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004، ص:07.

بين الإيديولوجية والفنّ>>[1]، فهذا يخرجه من حلقة الصّراع إلى فضاء الإنتاج الإنساني الحيادي.

وإذا كانت الأوضاع المهيمنة على الأدب سابقا بنقده قامت على التّفريق بين كاتب وآخر على أساس الجنس، فإنّ هذا دفع بالنّقد النّسوي إلى إعادة النّظر في إبداع المرأة، بحيث قاد كلّ مامضى إلى << إغفال أدب المرأة، وتجنّب الإشارة إليه عند اشتقاق نظريات جمالية، ونقديّة اعتمدت كلّها على أدب من نتاج الرّجال >>[2]، وهذا هو الذّي حفّز على البحث في سمات كلّ إبداع للخروج بخصوصيّة كانت ولاتزال محطّ جدال واسع.

خاض فيه الكثير من المهتمّين، خاصّة مع بروز مصطلح الأدب النّسوي، وفي هذا الإطار تتساءل منى فيّاض عمّا يميّز كتابة المرأة عن كتابة الرّجل؛ حيث تقول: << هل يعني هذا أنّ الاختلاف يطال جوهر الكتابة؟ بحيث أنّك عندما تقرأ نصًّا دون معرفة كاتبه سوف تعرف جنسه، وذلك دون اللّجوء إلى الصّيغ اللّغوية الّتي تفرّق بين المذّكر والمؤنّث ... هذا مالا أعتقده>>[3]، فهي هنا لا تنتصر لهذه الخصوصية؛ لأنّ المعين على التّمييز حسبها هو معرفة الكاتب ثمّ رصد خصائص كتابته.

بينما عروسية النّالوتي ترفض جملة وتفصيلاً الحديث عن هذه الخصوصية فهي ترى أنّها << قضية زائفة؛ لأنّ افتكاك الاعتراف عند الجيل السّابق من النّساء كان يستعمل الغضب بواسطة الأدب النّسوي المباشر، بينما الجيل الحاضر يريد افتكاك الاعتراف بواسطة قوّة الإبداع والامتياز لا بالتّميّز>>[4] فالخصوصية عندها اعتراف ضمنّي بالتّهميش، وبالمنزلة السّيئة الّتي كانت عليها المرأة.

---

[1] إبراهيم سعدي، دراسات ومقالات في الرّواية، المرجع السابق، ص:104.

[2] إبراهيم خليل، من الاحتمال إلى الضرورة، مرجع سابق، ص:113.

[3] محمد حيرش، الكتابة النسوية وهاجس التحرر من سلطة الماضي، ومن سلطة الرّجل – آسيا جيار – ضمن كتاب: الكتابة النسوية، مرجع سابق، ص:105.

[4] محمد نجيب العمامي، خطاب الحرية في رواية المرأة بتونس، ضمن كتاب: الكتابة النسوية، المرجع السابق، ص:71.

وتؤكّد في مقابل ذلك رشيدة بن مسعود على هذه الخصوصية الواضحة وضوحًا تامًا في أدب المرأة << فلا بدّ من التّأكيد على وجود خصوصية جنسية تلقائية فيما تكتب المرأة من إبداع باعتباره أدب أقلية مجتمعة، تعيش ظروفًا خاصّة تنعكس على رؤيتها، وتصوّرها للأشياء والعالم>>[1] تفارق مايكتبه الرّجل، الّذي لم يعكس في كتاباته ماعاشته المرأة؛ لأنّه تناول محيطه فقط، ومايقع في دائرة اهتماماته فحسب.

وعليه تضاربت الآراء في معالجة هذه الخصوصية بين حضورها من عدمها؛ لأنّها تكرّر حضورها في مجموعات ثنائية تجمع المرأة مع الرّجل؛ بحيث تكون كالآتي: << فالحرب رجولة والسّلام أنوثة، والقوّة رجولة، والضّعف أنوثة، والسّجن للرّجال، والبيت للنّساء >>[2]، فهي نقاط منثورة في الوعي الاجتماعي جعلت كلّ المبدعين والمبدعات ينطلقون منها، وعليها يبنون كتاباتهم .

ومنه فالتّساؤل عن خصوصية الرّواية العربية بين ماكتبه الرّجل أو المرأة يعد تساؤلاً مشروعًا، ينبغي البحث عنه في جانبي العملية الإبداعية للجنس الرّوائي؛ أي المحتوى والتّقنيات الّتي لجأ إليها كلّ طرف في سبيل إضفاء لمسته الخاصّة.

ليبقى لكلّ كاتب / روائي، وكاتبة / روائية مميّزات تتمحور حول قدراته الفنّية الفائقة في طريقة النّظم، دون أنّ يتعلّق ذلك بمجالهما فقط بل للشّعر وباقي الفنون نصيب، فلكلّ إمكانيات إبداعية، يقصد بها << الصّياغة الأسلوبية الّتي في إطارها تتهيكل النّصوص الشّعرية كبناء هندسي له فنّياته المؤثّرة على القارئ>>[3] سواء في الشّعر أو الرّواية أو الفنون الأدبية الأخرى.

وتظلّ الرّواية العربية تحمل خصائص طالما لثنائية الذّكورة والأنوثة حضور وسيرورة، كما قال ب.ك.راكامييه: << المشكلة الكبرى مشكلة اختلاف الجنسين، لكن

---

[1] محمد نجيب العمامي، خطاب الحرية في رواية المرأة بتونس، المرجع السابق، ص:72.

[2] جورج طرابيشي، شرق وغرب، رجولة وأنوثة، دراسة في أزمة الجنس والحضارة في الرواية العربية، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط2، 1979، ص:06.

[3] ناصر معماش، النّص الشعري النّسوي العربي في الجزائر، مرجع سابق، ص:22.

المشكلة الأكثر جوهريّة هي مشكلة اختلاف الكائنات البشرية >>[1]، الّتي لكلّ واحد منها مميّزات تحصره عن مميّزات الآخر، وكذلك الحال مع الرّواية فلكلّ سمات تفرده عن غيره؛ باعتبار أنّ للرّواية الرّجالية خصائص تتضادّ أو تتفق مع الرّواية النّسوية، كما لكلّ روائي طابعه الّذي يختلف فيه مع روائي آخر.

ولعلّ المعيار الّذي يستند إليه في الوقوف عند خصائص الرّواية << لا تضبطه أنوثة أو رجولة، بل أمور أخرى على القرّاء إدراك مسامات جودتها بتتبّع مواطن الجمال في كلّ نصّ>>[2] للخروج بتلك الخصائص الّتي تنعت كتابة الرّجل أو كتابة المرأة على حدّ سواء.

---

[1] نقلا عن جورج طرابشي، أنثى ضد الأنوثة، دراسة في أدب نوال السعداوي على ضوء التحليل النّفسي، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 1984، ص:83.

[2] ناصر معماش، النّص الشّعري العربي في الجزائر، المرجع السابق، ص:14.

المبحث الأوّل: خصائص الرّواية الرّجالية

تصنيف الرّواية بحسب كاتبها عمومًا لم يكن وليد الصّدف بل تهيّأ ميلاده مع النّظرية النّسوية، والجدلية الّتي وسمت إبداع المرأة؛ بحيث أطلق عليه أدب نسوي، فكان من البديهي أن تنشأ المقابلة بينه وبين أدب آخر نعت بالرّجالي، ورغم الأخذ والرّد حول مصطلح أدب المرأة – الّذي ستتم الإشارة إليه لاحقا – تجذّر ووجد له أنصار ومهتمّين مع رافضين ومندّدين.

وما يطبع الأدب من وحدة عصيّ على التّصنيف، لكن البحث عن << خصوصية الرّواية العربية بات مشروعًا بعد مرور أكثر من نصف قرن على دخول فنّ الرّواية إلى المجتمع العربي، وتجذّره فيه، ولاسّيما بعد أن قفز هذا الفنّ إلى المقدّمة مخلّفا معظم الفنون وراءه>>[1]؛ حيث حظي باهتمام، وتناول من أجل إظهار تلك الخصوصية.

كما نتساءل << هل هناك فعلاً أدب رجالي يختصّ بجملة من الصّفات والخصائص تجعله مرتبطًا بهذه التّسمية موضوعاتيًا وفنيًا وفكريًا، يقابله أدب آخر يسمّى النّسائي يحمل بدوره مواصفات، وخصائص متباينة معه في الشّكل وفي الموضوع، وكذا المنطلقات الفكرية والفلسفية؟>>[2]، وإذا كان كذلك فقد تثبّت مصطلح الرّواية النّسوية، كما تثبّت مصطلح الرّواية الرّجالية، وكان لكلّ منهما سمات خرجت بها دراسات اهتمّت بتشريح عيّنة روائية لكل كاتب / وكاتبة.

---

[1] أسماء أحمد معيكل، صورة المرأة بين "جورة حوا" و" وسمر الليالي"، دراسة مقارنة في الأدب النسوي، ضمن كتاب:خصوصية الرواية العربية، تقديم، نبيل سليمان، إعداد: ماجد رشيد العويد، دار الينابيع، دمشق، ط1، 2007، ص:359.

[2] باديس فوغالي، دراسات في القصة والرواية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010، ص:41.

1- سمات الإبداع الرّوائي الرّجالي:

مع الهيمنة الأبوية في المجتمعات العربية تحدّدت عادات وتقاليد فكرية وثقافية فرضت على الفئة المبدعة الانسياق لها من منطلق أنّ الواقع هو الملهم الأوّل للأديب، فانطبعت كتاباتهم بخصائص مبدؤها العام متأسّس على تلك المنطلقات، وبذلك نشأت سمات لإبداع ذكوري في مقابل سمات لإبداع أنثوي.

وهو الأمر الّذي يؤكّده الرّوائي الجزائري محمد مفلاح؛ حيث يرى أنّ هناك فرقًا بين كتابة المرأة والرّجل؛ << لأنّ ذلك يرجع بالتّحديد إلى المرجعية الفيزيولوجي والاجتماعية المكوّنة للكاتب أو الكاتبة، وإن كانت هناك نقاط اختلاف أو اشتراك فهي كثيرة، وأحدّد أنّ الاختلاف يشبه دائرة أو حلقة لا يمكن إنكارها مرجعها التّكوين الثّقافي والفيزيولوجي لكلّ طرف>>[1]، فتلك الخلفية هي الّتي تحكم إحداث الخصوصية، والمغايرة بين الإبداعين؛ أي أنّ هناك سمات يقرُّ بها الرّوائي نفسه.

وفي المقابل ترفض الرّوائية الجزائرية حسيبة موساوي وجود هذا الفرق؛ حيث تصرّح قائلة: << لا أجد فرقا بين الكتابة الرّوائية من حيث تصنيف كاتبها سواء كان رجلاً أو أنثى لكن هذا كأصل عام، فالرّواية هي حكي على ما أعتقد، وأوّل الحكي مارسته امرأة، لكن الفروقات تتجلّى في ذلك الحسّ الأنثوي الّذي يتخلّل بعض المقاطع السّردية فالرّجل لا يتنكّر لذاته كرجل، وكذلك المرأة، لكنّ الجميل حين نستطيع أن نخترق ذلك التّصنيف لكتابة أجمل رواية >>[2]، فهي بذلك لا تنكر وجود سمات تميّز كلّ إنتاج، وتقرّ في الآن ذاته بخصوصية الحسّ الأنثوي مع حصره في مقاطع خاصّة؛ ومنه يتبيّن أنّ لكليهما ميزات معيّنة.

ومن الخصائص العامّة للإبداع الرّجالي ما يتعلّق باللّغة الّتي يكتب بها؛ بحيث ترى ديل سبندر Dale Spender << أنّها تقوم بدور أساسي في قمع المرأة>>[3]،

---

[1] محمد مفلاح، حوار أجري معه بمناسب الملتقى الدولي الأوّل للرواية الجزائرية المعاصرة ،جامعة العفرون، البليدة، الجزائر، يوم: 2013/12/10، الساعة:10:30 صباحا.

[2] حسيبة موساوي، حوار أجري معها بمناسبة الملتقى الدولي الأوّل للرواية الجزائرية المعاصرة، جامعة العفرون، البليدة، الجزائر، يوم: 2013/12/10، الساعة :09:45 صباحا.

[3] نقلا عن رامان سلْدَن، النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، مرجع سابق، ص:196.

وذلك بحكم السّيادة الّتي كانت له عبر عصور متتالية شكلّت تقاليد أدبية وكتابية تظلّ مدينة لسلطة المبدع/ الرّجل، فهي تؤكّد على أنّ << اللّغة صنعها الرّجل، وهو الذّي يهيمن عليها، ويقمع بها المرأة، فاللّغة ذكورية مشحونة بوعي الرّجل وبلا وعيه >>[1]، ونتيجة لذلك تتمظهر هذه اللّغة في نتاجه الرّوائي موسومة بالقمع، والهيمنة دون أن تترك مجالاً للخضوع أو الصّغار.

بل يمتدّ الأمر إلى الأسلوب الذّي يكتب على منواله، والذّي يحوصل سلوكه اللّغوي، وفي هذا ترى جينيفر كوتس J.Coates أنّه يتواءم مع رأي الكاتب فيما يراه مرغوبا أو جديرًا بالإعجاب، وأمّا المرأة فيلقى عليها باللّوم على أيّ حالة لغوية أو تطوّر لغوي، يعتبره الكاتب سلبيًّا أو مثيرًا للاستياء[2]، فما يقوله في مؤلّفاته يلقى القابلية والاحترام، أمّا ماتكتبه المرأة فينظر إليه بعين النّقص على الدّوام.

ويذهب الأمر إلى أبعد من ذلك في نعت كتابة الرّجل بالأقوى، وهو الّذي تشير إليه روبين ليكوف Robin Lakoff بحيث تقول إنّ << لغة النّساء أدنى بالفعل من لغة الرّجال؛ لأنّها لغة تتضّمن أنماط ضعف وعدم اليقين، وتركّز على التّافه والطّائش والهازل >>[3]، وتذهب إلى أنّ خطاب الرّجال أقوى ويجب على الحركة النّسوية أن تتبنّاه إذا أرادت الحصول على المساواة بالرّجال.

وانطلاقا من هذا يتبيّن الاختلاف بين أدب المرأة والرّجل من خلال لغة الكتابة، حيث يرمي الكاتب إلى السّيطرة والسّطوة، بينما الكاتبة تكون تحت الظّل وفي قابلية التّأثر لا التّأثير، وهذا الأمر تبرّره رائدات الحركة النّسوية، حتّى أنّها تلاحظ سمة أخرى تطبع الكتابة الذّكورية في حين يكاد أدب المرأة << يخلو من الشّعارات البرّاقة والإيديولوجية المجرّدة، ويلتصق بحرارة التّجربة المعيشة والحياة الجارية، فيما يغرق أدب الرّجال في الشّعارات والمذهبّيات>>[4]، وكأنّ التّحزُب هو الّذي يطغى على الكتابة

---

[1] حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد النّسوي وما بعد النّسوية، مرجع سابق، ص:38.

[2] المرجع نفسه، ص:39.

[3] نقلا عن رامان سلدان، النظرية الأدبية المعاصرة، مرجع سابق، ص:197.

[4] بثينة شعبان، مئة عام من الرواية النّسائية العربية، مرجع سابق، ص:07، 08.

الذّكورية فنلمح فيها ورود أفكار وانتصار لمبادئ متداولة، بينما لاتذكر المرأة هذا في أدبها.

كما نعت جورج طرابيشي كلاّ من الرواية الرّجالية والنّسوية بسمة فارقة << فالرّجل من وجهة نظره يُعيد بناء العالم أمّا المرأة فالرّواية عندها بؤرة أحاسيس محورها الذّات>>[1]، ونلاحظ في ذلك ترجيحًا لكفّة دون أخرى؛ حيث يتجلّى الرّوائي بقلمه حاملاً رؤية كاملة لا تنطلق من الذّات الدّاخلية بل محورها العالم بأسره، بينما المرأة تحصر كلّ اهتماماتها الرّوائية في متعلّقاتها الشّخصية الذّاتية دون أن تتناول قضايا المحيط الاجتماعي الذّي تعيش فيه.

ويذهب جورج طرابيشي من خلال ذلك إلى حصر الرّجل في إعادة بناء العالم، والمرأة في انغماسها في بؤرة الأحاسيس والمشاعر الدّافقة، ويوحي ذلك بأنّ << الرّجل يكتب بعقله أمّا المرأة فتكتب بقلبها، ويذهب إلى أبعد من هذا حين يعتبر أنّ القصّة النّسائية مثلا ليست تلك الّتي تكتبها المرأة فحسب، بل هي كذلك تلك الّتي تكتبها المرأة فحسب، بل هي كذلك تلك الّتي تكتبها بطريقة مغايرة للطّريقة الّتي يكتب بها الرّجل>>[2]، وبهذا يكون العالم محور اهتمام الرّجل في مقابل انشغال المرأة بذاتها؛ بحيث تعكس ذلك في كتاباتها من قبيل إثرائها عاطفيا ومشاعريا.

ويتوجّه إدوارد الخرّاط إلى نفس السّمة بقوله: << إنّ كتابة البنات أحفل بالشّاعرية وأقرب إلى الرّومانسية، وتسري فيها شرايين منعشة من اهتزاز المشاعر والحنو، أكثر بكثير من التّحييد الصّارم، والتّشييء البارد الّذي غلب على كتابة الصّبيان، وليس ثمّة كليشه تقليدي على الخلاف بين البنت والولد، أو بين المرأة والرّجل، بل هو واقعة نصيّة ماثلة>>[3]، من خلال رصد الأعمال الرّوائية الّتي تسمح لنا بالوقوف عند هذه الخاصّية، لكنّها ليست عامّة بل ينفرد بها كاتب عن آخر .

---

[1] نهال مهيدات، الآخر في الرواية النسوية العربية، في خطاب المرأة والجسد والقافة، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1،2008، ص:02.

[2] باديس فوغالي، دراسات في القصة والرواية، مرجع سابق، ص:60.

[3] ساندي سالم أبو سيف، الرواية العربية وإشكالية التّصنيف، مرجع سابق، ص:134.

وهذا يُنبي عن طبيعة الكاتب الخشنة، التّي يعكسها في روايات الحرب والمعارك، والتّي تختلف عن النّسائية بحيث أنّ << الرّجال يركّزون في رواياتهم عن الحرب على خط الجبهة وساحة الوغى باعتبارهما مركز الحياة الذّي يحاولون تغطيته، بينما تنسج النّساء نسيجًا واسعًا من العلاقات يلعب فيه حدوث الحرب دورًا أساسيًّا >>[1]، وبهذا تتحدّد المفارقة والاختلاف في معالجة هذا الموضوع، الذّي يشكّل هوسًا بالنّسبة للكاتب.

ولعلّ الميزة الأكثر حضورًا في إبداع الرّوائي هي حضور العنف والثّورة في أعماله[2]، وهذا راجع لتكوينه وطبيعة الأسس التّي قام عليها خاصّة في رحاب المجتمعات العربية التّقليدية الّتي تبيّن مظاهر الهيمنة الذّكورية في إطار التّمييز الاجتماعي، ويقدّم في هذا السّياق بيار بوردو Pierre Bourdieu دراسة سلوكية أجريت في منطقة القبائل بالجزائر، ومن مظاهرها << أنّ الطّفل بعد الولادة يوضع على يمين أمّه؛ لأنّ اليمين جانب ذكوري، عكس البنت الّتي توضع على اليسار؛ لأنّ اليسار جانب أنثوي>>[3] وفي هذا تكريس لنوع من التّربية هدفه تعليم الفتيان القوّة والسّيطرة، وتحضير الفتيات للخضوع واللّيونة بل حتّى في الأعمال؛ حيث لاحظ أنّ الرّجال << يؤدّون أعمال الذّبح والزّرع والحصاد، أمّا النّساء فتوكل لهم مثلاً مهمّة رعاية الأطفال وحتّى الحيوانات >>[4]؛ أي أنّ الرّجال يحضّرون للسّيطرة، والنّساء تطبّق عليهن قوانين وفق ماينادي به البناء الاجتماعي المتعارف عليه.

وإذا تعمقنا أكثر في السّرد الرّوائي وجد خصائص أخرى تضاف إلى القائمة الّتي تميّز معجم الرّجل /الكاتب عن المرأة / الكاتبة؛ فمن حيث الأسلوب ترى لوس إرقاري Luce Irigary أنّ ثمة اختلافًا بين الأسلوبين << فبينما يميل الرّجل إلى الوصف أكثر، وتشكيل الصّور انطلاقًا من حاسّة البصر تميل المرأة إلى استخدام حاسّة

---

[1] ساندي سالم أبو سيف، الرواية العربية وإشكالية التّصنيف، المرجع السابق، ص:134.

[2] ينظر عبد اللطيف الأرناؤوط، أنثوية العلم من منظور الفلسفة النسوية، مرجع سابق، ص:357.

[3] نقلا عن محمد بن سباع، نقد الخطاب الذكوري عند بيار بورديو Pierre Bourdieu قراءة في كتاب الهيمنة الذّكورية، ضمن كتاب: الفلسفة والنسوية، مرجع سابق، ص:106.

[4] المرجع نفسه، ص:106.

اللّمس، وتجد متعة في ذلك؛ حيث ترتبط كتاباتها بالسلاسة >>[1]، وهذا يشير إلى أنّ تكوّن النّعوت، والأوصاف في الأعمال الرّوائية الذّكورية منبعها البصر، وكأنّ الكاتب يبصر الشّيء المراد وصفه ثمّ ينعته ناقلاً هيأته كما نظر إليها بينما تنسج المرأة/ الكاتبة وصفها بدقّة انطلاقًا من لمس الموصوفات خاصّة إذا كانت محسوسة أكثر منها مجرّدة، وفي هذا مفارقة بين الكتابتين.

كما أنّ المبدع في سيرورة تشكيله الرّوائي << لا يقيم طويلاً على ضفاف الواقع الموضوعي أو في مختبره الاجتماعي؛ إذ سرعان ما يتحوّل إلى عالمه الدّاخلي >>[2]، خاصّة إذا تعلّق الأمر بقضايا حاسمة، ومروّعة على غرار الوطن، والحرية والمعاناة الاجتماعية، وغيرها فهذا يجعله ينتصب ليلتقط موضوع كتابته بنظرة حيادية ثمّ يقفز إلى دواخله ليطبع بصمته الخاصّة فيه، وبذلك يُنزل الدّفقة الشّعورية ثمّ الكتابية، والأسلوبية الّتي تخرجه على شكل رواية نهائية.

غير أنّ التّفاصيل الصّغيرة الّتي يتمّ رصدها تتراوح براعته فيها، فحين << نتحسّس سرد الأنوثة، نلتمس قدرتها على التّرحال في تفاصيل الأشياء بولع قلّما نجده عند الذّكور؛ حيث تحسن تلك المنعطفات المتجانسة الإيقاع والمتوازنة مع الدّلالة >>[3]، بينما لا يتأتّى هذا للمبدع / الرّجل، وذلك لطبيعة المرأة عامّة فهي تلمح كلّ كبيرة في الأشياء دون أن تغفل صغائرها، بينما يمرّ الرّجل عليها دون ملاحظة دقيقة بل عابرة.

أمّا عن البطولة في الرّواية تختلف بين الكتابتين فإذا << كانت بطولة الرّجل في الأعمال القصصية أمرًا شائعًا في الانتصارات، والخيبات لطبيعة نشاطه فإنّ بطولة المرأة في القصّة الجزائرية – خاصة – تبقى ذات نكهة خاصّة لأمر يتعلّق بالوضع الاجتماعي >>[4]، أي أنّ الشّخصيات الّتي تمثّل البطولة في أعمال الرّجل تكون في

---

[1] باديس فوغالي، دراسات في القصة والرواية، مرجع سابق، ص:60.

[2] نزيه أبو نضال، التحوّلات في الرواية العربية، مرجع سابق، ص:14.

[3] الأخضر بن السائح، سرد المرأة وفعل الكتابة، مرجع سابق، ص:89.

[4] عمر بن قينة، دراسات في القصة الجزائرية، شركة دار الأمة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2012، ص:105.

غالب الأحيان من جنسه، وتمسّ كلّ الأوضاع المفرحة والمقرحة، بينما بطولة المرأة شدّت الانتباه لحداثة الأدوار خصوصًا في الرّواية النّسوية.

ويمتدّ الأمر في سمات الإبداع الرّوائي للكاتب إلى المتلقي الّذي يتوجّه إليه بأعماله الرّوائية << ذلك أنّ الكاتب في أغلب الأحيان يخاطب القرّاء على أنّهم جماعة من الذّكور، ليس ذلك فحسب بل إنّ سائر القرّاء إنّما يقرّون أو يحرّضون على القراءة من منظور الذّكور>>[1]، ومرجع ذلك إلى تلوين القيم الأدبية بمنظور الثّقافة الذّكورية.

ويبقى للكاتب خصائصه الّتي ينتهجها في كتاباته، وللكاتبة أيضا خصائص، بل حتّى في الرّواية الرّجالية الواحدة تتعدّد الاختلافات؛ التي تجعل كلّ أديب يتفرّد بأسلوب ورؤية ولغة عن أديب آخر، فتلك مجموعة من السّمات الّتي يشترك فيها طائفة كبيرة من الكتّاب، ويظلّ طموح الرّوائي في آفاق مستقبلية أفضل للرّواية الرّجالية عمومًا والرّواية العربية خصوصًا.

[1] يوسف نور عوض، نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمين للنشر والتوزيع، ط1، 1994، ص:42.

2- آفاق الرّواية العربية عند الرّوائي:

عرفت الرّواية العربية في الفترة الأخيرة نقلة نوعية من حيث الكم والكيف، والتّنويع الثّيمي للموضوعات ماجعلها تغاير نقطة انطلاقها لتصبو إلى آفاق مستقبلية مفارقة، وهي في سيرورتها << سلكت قنوات مختلفة تطفو في بعضها وتغمر في بعضها الآخر في أثناء شقّها عُباب المنتج الأدبي على اختلاف أجناسه>>[1] حتّى استطاعت أنّ تثبّت أقدامها في الأدب العربي.

والحديث عن مستقبلها وآفاقها لا يتعلّق بوضعها في زمن وسائل الاتّصال الإلكترونية وإن كان ذلك مفروضًا، لكن المقصود << لا يخصّ مسألة عالمها الممكن أو المحتمل فحسب، بل أدوات تشكيل عالمها المتخيّل أيضا، وذلك باعتبار ماتسعى روايتنا العربية إلى قوله بالإحالة على واقع اجتماعي معيش>>[2]، جعل مهمّة الرّوائي حاسمة في النّهوض بها إلى رحاب أخرى تختلف عن الماضوية الّتي كانت عليها أو الآنية الّتي هي عليها اليوم.

والتّطلع الّذي يصبو إليه الرّوائي هو اقتناص المشاهد الحياتية انطلاقًا من المحلّي وصولاً إلى العالمي، مع مواكبة كلّ الأشكال الّتي تلبسها الرّواية سواء في انطلاقها الرّومانسي أو الواقعي أو حتّى التّجريبي؛ لهدف واحد هو تلمّس آفاق مختلفة مغايرة لما سبق.

وفي هذا الصّدد ترصد يمنى العيد مختلف المراحل الّتي سارت عليها الرّواية العربية من بداياتها دون أن تصنّفها بحسب كاتبها، وذلك وفق العمومية؛ حيث كانت ترمي إلى تحديد التّطورات الّتي اتّبعتها الرّواية، وكيف كان أفق مستقبلها، وتبدأ مع رواية زينب لهيكل، ورواية حسن العواقب لفوّاز؛ الّتي << اتسّم عالم شخصياتها بمشاعر الرّومانطيقية، ومال سردها إلى الوصف، وكان أفق مستقبلها الذّي حققّته في مرحلة

---

[1] أحمد محمد عوين، دراسات في السّرد الحديث والمعاصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 2009، ص:87.

[2] يمنى العيد، الرواية العربية، المتخيل وبنيته الفنّية، مرجع سابق، ص:259.

تالية هو الرّواية الواقعية >>[1]، والّتي بدورها تحرّرت مع نجيب محفوظ من سمات البدايات بحيث لم ترصد الواقع الاجتماعي فقط بل نقدته.

ومع مرور الزّمن عالجت الرّواية العربية موضوعات أخرى جعلتها تشكّل أفقا آخر مع الرّواية التّجريبية، وفي هذا الإطار مثّلت روايات غالب هلسا والطّيب صالح، الّتي استندت إلى ما تمتّع به التّجريب من << تفكيك لقواعد بناء الرّواية الواقعية، واشتغال على تعدّد الأصوات، وفسح الإمكانية أمام الشّخصيات لتعبر عن وجهات نظرها المتنوعة>>[2]، وذلك دون خط زمني مرتب كما ألفه الرّوائيون في الرّواية التّقليدية، بل وفق لعبة التّجاور والتّداخل .

وتلك إشارة إلى أفق طموح يتمثّل في مسايرة ركب كلّ الأشكال الّتي تتلوّن فيها الرّواية العالمية حتّى تواكبها الرّواية العربية دون أن تبقى حبيسة نفسها، وحتّى لا تقوقع ذاتها دون ديناميكية تتقدّم بها نحو التّميز والتّفرد.

وتنضاف إلى المعطيات السّابقة تطلّعات أخرى، تنقلها من التّسجيل الحرفي للوقائع الإنسانية في أبعادها الاجتماعية، والذّاتية إلى << محاولة تأسيس رؤى فنّية تعتمد أساليب سردية جديدة، وتمتح مضامينها من فهم إشكالي لحقائق الوجود الإنساني، كما يتجسّد في بنيات مجتمع له أساليبه الخّاصة في صياغة مضامينه، وفي تحديد أنماط توزيعها على أشكال سلوكية متنوّعة>>[3]، وبذلك تستطيع الانخراط في المشهد العالمي لتسير بحركية لاتنقطع عن السّابق؛ ذلك أنّ << الرّواية دون تقاليد فنّية وثوابت أساسية لا تكون فنّا روائيا >>[4]؛ لأنّ الانطلاقة نحو التّجديد لاتكون عدمية بل تراكمية على أسس أقامها الأوّلون بغية تطويرها، والارتقاء بها.

وهذا المسعى لايعني الارتماء في حضن التّسجيلية الواقعيّة و غلق المنافذ التّجديدية الأخرى، بل جعلها مفتوحة على كلّ حديث يخدم الرّغبة الرّؤيوية لنسج سامٍ

---

[1] يمنى العيد، الرواية العربية، المرجع السابق، ص:259.

[2] المرجع نفسه، ص:259.

[3] نجم عبد الله كاظم، مقالات في النقد والأدب والظاهرة الأدبية، مرجع سابق، ص:66.

[4] سعيد بنكراد، السرد الروائي وتجربة المعنى، مرجع سابق، ص:253.

يحصّل الأفق المرجوّ للمبدع الرّوائي حتّى يتشكّل لديه الانطباع بالتّغيير الّذي أسهم فيه، دون أنّ يعلّق كتاباته بقالب جامد لايتحرّك أو يتطوّر.

وفي ظلّ هذا لا ينكر للرّواية ولا للرّوائي مواكبته لكلّ التّحولات، والمستجدّات؛ لأنّ صيرورة الرّواية أبانت بالملموس أنّ التّجربة الإبداعية العربية << واكبت تحوّلات المجتمع العربي منذ عصر النّهضة إلى الآن فعبّرت عن الآلام الدّائمة، والآمال المجهضة، وعانقت قضايا المجتمع العربي السّياسية والفكرية، والاجتماعية في كبريات المحطات>>[1]، الّتي مرّ بها دون أنّ تغفل عن كبيرة أو صغيرة، بل إنّ ما تقوله الرّواية تسكت عنه الكثير من الجهات، وربّما حتّى الفنون الإنسانية بأنواعها، والأدبية على وجه الخصوص.

وبذلك يشهد لها التّطور الذّي وصلت إليه؛ حيث << استثمرت مجمل أشكال السّرد العربي القديم، كما استفادت من مختلف تجارب الرّواية الغربية، وتقنياتها >>[2] دون أن تنسى قضايا المجتمع، الّذي تعتبر المرأة العاكسة له في كلّ همومه، وأحلامه الّتي مرّ بها، وأخرى يصبو للوصول إليها.

ولن يتأثّر هذا كلّه إلاّ << برسم أفق للرّواية العربية كي تكون عليه في المستقبل الموازي لعالم الألفية الثّالثة >>[3] دون أن يقف تخطيط الرّوائي عند كتابة تبزّ الغربي، بل محاولة تسعى إلى أن تفوقه حتّى لا يبقى في مؤخّرة القاطرة، فالرّواية << لا تحيا إلاّ بفضل قوّتها المجدّدة والانتهاكية الموثوقة إلى بنياتها المحفوظة لكن في تفاعل دائم، وخلاّق مع الجماعات القارئة، والمؤسّسات الأدبية، والتّنظيمات الثّقافية والإيديولوجية، والأذواق العامّة الآيلة إلى تبدّل لا انقطاع فيه>>[4]، ومنه يجب مسايرته لا الانكباب على المحلية، وغلق كلّ المنافذ التّأثيرية الّتي تسمح بالتّأثر حينا، والتّأثير حينا آخر .

ومن العوامل المساعدة أيضًا في تكوين الأفق فتح المجال للرّواية بكشف كلّ شيء حتّى لاتنطوي على مبادئها بل تأخذ من كلّ فن بطرف، وفي هذا نجحت الرّواية

---

(1) سعيد يقطين، الرواية العربية من التراث إلى العصر، المرجع سابق، ص:117.

(2) المرجع نفسه، ص:118.

(3) صدوق نور الدين، انغلاق الدائرة، دراسات في الرواية العربية، مرجع سابق، ص:19، 20.

(4) أحمد فرشوخ، تأويل النّص الروائي، السّرد بين الثّقافة والنّسق، مرجع سابق، ص:75.

<< في أنّ تمتلك نسقًا تعبيريًا تمدّده إمكانات الانفتاح الأجناسي على حقول تعبيرية لا متناهية، وانحسر الجدل ليستتبَّ للرّواية شأنها الخاص في مجال اللّغة لما كانت تستقي من سجلات متعدّدة تغني رصيدها تعبيريا، وتلبّي حاجاتها دلاليا >>[1]، وهذا هو الّذي يسمح لها بأن تكون ديوان العرب في العصر الحديث، بل وملحمته في كلّ وقت وحين.

والطّرح الّذي يُتداول مع كلّ تلك التّطلعات نحو آفاق أرحب هو لماذا لم تمت الرّواية حتّى اليوم، وهي في سبيل التّكهن لمستقبل أرقى، وتطوير لكيانها بطريقة أفضل، تجيب شهلا العجيلي بأنّه << مايزال الرّاوي يروي، والقارئ يقرأ، ويستمرّان لذلك فإنّ الرّواية بشكلها الفنّي الحالي ستستمرّ مع الإمكانات المفتوحة للتّطور>>[2]، وهذا في حدّ ذاته وجه من أوجه الرّؤية المستقبلية لهذا الجنس الأدبي، الّذي ارتقى نتيجة جهود سردية طويلة .

ومع تلك الاستمرارية تمكّنت الرّواية من أن تحمي الإنسان من نسيان وجوده؛ بحيث استعاد ذاته << بعد أن أفقدها توغّله داخل أنفاق العلوم، وسراديب التخصّصات الدّقيقة الّتي تغرقه في جزئيّاتها>>[3] فهي الوحيدة القادرة على أن تمنحه ذلك؛ لأنّها الكاشفة للخبايا والمجاهيل، وهو الأمر الّذي يمنحها النّفس الطّويل للبقاء والتّطلع للآفاق مادام هناك روّاة، ومتلقّين لهذا الجنس الأدبي.

ويزداد صراع الرّوائي في تشكيل مستقبل الرّواية العربية مع الرّهانات الحادثة خاصّة في عالم الإلكترونيات، وذلك في سبيل خلق رواية إلكترونية تتماشى مع التّطورات الواقعة لنشدان جمالية تخدم الصّورة فيه الفنّ ويتبع ذلك حديث عن موت الكاتب، والشّخصيات لكن في صميمه ارتباط بالرّواية الورقية، وإزاء ذلك << ليس أمام الرّواية العربية إلاّ أن تكابد عصرها هذا، ليس أمامها إلاّ أن تنتسب إليه وتغامر فيه،

---

[1] عبد السلام أقلمون، في رحاب السّرد، قراءة في البنيات والدلالات الروائية، طبع ربانيت، المغرب، ط1، 2008، ص:68.

[2] شهلا العجيلي، النّص الرّوائي ودوال الهوية الثّقافية، مجلة علامات، النادي الثقافي، بجدة، السّعودية، ج53، م14، سبتمبر2004، ص:442.

[3] المرجع نفسه، ص:443.

شأنها شأن لغتها وبشر هذه اللّغة ممّن يقرأون وممّن لايقرأون>>[1] دون أنّ تتوقّف عند رهان واحد مهما كانت التّوجهات والأصعدة الّتي يجب عليها أن تتماس معها.

ويظلّ الرّوائي في عمل دؤوب حتّى يحصّل الأفق الّذي يهدف إليه، وتنعت من خلاله الرّواية العربية، وهو الأمل الذّي ارتجى إميل حبيبي يوما تحقيقه من خلال قوله: << أعتقد أنّ جميع النّاس يشعرون بهذا الصّراع من أجل البقاء، وأنا أيضا أرغب في أن يبقى ورائي الأثر الأدبي الّذي أكتبه، وعندما أكتب نصًا أدبيًّا أتساءل كيف ستقوّمه الأجيال القادمة؟ وأتمنى أنّ يُصبح نصوصًا للقراءة في المدارس، وأشعر بالغيرة من الكتّاب الكلاسيكيين؛ لذلك أحترم عملي، فأنا لا أعرف كيف ستنظر إليه الأجيال القادمة، وهكذا كما ترون العمر يلعب دورًا أساسيًا، وأنا أريد أن أتجاوز العمر >>[2]، وهو حال كلّ كاتب وكاتبة في تخليد آثاره لكن بنظرة مستقبلية ستقوّمها الأجيال الآتية؛ لهذا يضع الرّوائي العربي نصب عينيه أن يكتب كما يعرف الآن، لكن لا ينسى تطلّعه نحو أفق أوسع ممّا هو عليه اليوم فما هو واقف على الرّواية العربية منوط به أن يقوم به، لكي تواكب كلّ المستجدّات القادمة.

وإذا كان هذا همّ الرّوائي الرّجل في سبيل الرّواية العربية، فإنّ الرّوائية / المرأة لها نفس الاهتمام، والانشغال خاصّة بعد الثّورة الّتي قادتها الحركة النّسوية، والصّخب الذّي وقع على مصطلح الأدب النّسوي، أو الأدب الذّي تنتجه المرأة بين التّأييد والمعارضة، بل بين القبول والرّفض.

---

[1] نبيل سليمان، شهرزاد المعاصر، مرجع سابق، ص:380.

[2] نقلا عن، سعيد علوش، عنف المتخيل الرّوائي في أعمال إميل حبيبي، مرجع سابق، ص:04.

المبحث الثّاني: خصائص الرّواية النّسوية

دخلت المرأة عالم الكتابة الرّوائية في البلاد العربية بعد أن مرّت بتجارب مريرة جعلتها في مقام الشّك في ذاتها قبل إبداعها، وتلك الدّونية << موروث منحدر من مراحل العبودية الأولى، ووجودها في صدارة الحياة الثّقافية لمجتمع ما يعني تطوّرًا باتّجاه أنسنة هذا المجتمع>>[1] لترفع قدر ذاتها وموهبة الإبداع الأدبي عندها، الذّي بدأ في الازدياد والكثرة خصوصًا في الفترات الّتي أتاحت لها حرّية الكتابة دون قيد أو شرط، دون تناسي النّتاجات التّي غيّبتها الهيمنة الذّكورية في كلّ أنحاء العالم؛ حيث كان لها باع طويل فيه، فهذا الأدب كما نعتته برونتي Bronté << القارة المفقودة من التّراث الأنثوي الذّي يبرز كقارة أطلنطيس من بحر الأدب الإنجليزي>>[2]، فهو كمّ هائل تعرّض للحجب والتّغييب بفعل أوضاع جمّة.

تلك الأوضاع التّي تمتدّ جذورها إلى مرحلة سيادة الأساطير؛ حيث كانت دائمًا << تقرن المعرفة والحكمة بالمرأة، وفي ذات الوقت تحطّ من مكانتها بشكل سافر>>[3] فتجتمع النّقائض في ذات الأنثى اعترافًا من جهة، واجحافًا من جهة أخرى دفعت بها إلى المطالبة بحقوقها، وإلى الدّفاع عن نفسها، فكان سبيلها في ذلك الكتابة، وولوج عالم الإبداع، فاستخدمت << سلاح القلم في سعيها لتشتيت المركزية الذّكورية، وتأكيد مكانتها الأنثوية>>[4]، وبذلك استعمال لغة مفارقة للغة الرّجل لتشكيل تجارب كتابية نسائية ترفع من شأنها فرديًّا ومجتمعيًا، وبذلك تبلورت كتابة أدبية تمثّل قطب الرحى لدراسات نقدية تعترف بإنتاجاتها وإسهاماتها في مجال الإبداع الفنّي.

وبهذا حقّقت المرأة تفوّقًا في مجال الكتابة، بل حتّى أنّ بعض الدّراسات تفيد استحواذ القرن العشرين على أكثر من 99% من إجمالي الإنتاج الفكري للمرأة، وقد

---

[1] صلاح صالح، سرد الآخر، الأنا والآخر عبر اللّغة السردية، مرجع سابق، ص:179.

[2] نقلا عن رمان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، مرجع سابق، ص:202.

[3] باقر إبراهيم الزّيدي، رفض إقصاء المرأة فلسفيا، تحطيم لخرافة منهجية مريحة، ضمن كتاب الفلسفة والنسوية، مرجع سابق، ص:124.

[4] رفقة رعد، النقد الثقافي والنّسوية، محاولة في تأسيسات فلسفية خارج النسق الذكوري، مرجع سابق، ص:173.

تركّز في مجالات عدّة منها: الأدب بنسبة 28.3%، ويليه العلوم الاجتماعية بنسبة18.7%، ثمّ العلوم التّطبيقية بنسبة 11.3% [1]، فهذه الحصيلة تشير إلى رغبة الكاتبة في تخطّي الحواجز الّتي كبّلت قدراتها للنّهوض في جلّ الميادين .

بل حتّى أنّ هذه النّسب تميل إلى أنّ غالبية نتاج المبدعة مسّ الجانب الأدبي؛ حيث <<حقّقت النّساء العربيات في الأدب أكثر من أيّ مجال آخر هويّة، وصوتًا متميزًا، وتاريخًا طويلا>>[2] لم يؤخذ على محمل الجدّ نظرًا للجفاء الشّديد تجاه كلّ إبداعاتها، وهو الأمر الذّي ساهم في إغفال كلّ جهد يمكن أن يتوجّه له بالبحث أو النّقد، ورغم التّهميش الّذي تعرّضت له، رفضت الخضوع، << وانطلقت تعبّر عن نفسها حريصة على إبراز ذاتها مقتنعة بهذا الدّور الّذي يجب أن تقوم به، فانعكس ذلك على توجّهاتها الشّعرية أو النّثرية>>[3]، الّتي تجسد تلك الرّغبة الجارفة في المضي إلى الأمام لإخراج كلّ الطّاقات الإبداعية، فكانت الرّواية المجال الأرحب لها؛ بحيث وجدت نفسها فيه لما أتاحه لها هذا الجنس الأدبي، ماجعلها تخوض غمار الكتابة في عالم متغاير الخواصّ والعناصر، وبذلك خرجت من الموقع الهامشي محمّلة بجرأة تتوق إلى أفق إبداعي متسامٍ.

ولعلّ الفترة الّتي شهدت بروزًا للرّواية النّسوية هي الرّبع الأخير من القرن العشرين، وهذا لايعني << تكاثر النّصوص الرّوائية الّتي تكتبها النّساء فحسب، إنّما أقصد أيضًا تنامي الرّؤية الأنثوية في الكتابة السّردية، وصوغ موقف نسوي منها>>[4]، وهذا لم يكن وليد الصّدفة بل نتيجة لتغير مكانة المرأة، وللجهود الّتي بُذلت طوال سنوات في سبيل توعيتها وتحريرها.

---

[1] إبراهيم عناني، إبداع المرأة، كواكب زاهرة في الأدب والصحافة، دراسة في التاريخ والأدب، مركز الاسكندرية للكتاب، مصر، (دط)، 2005، ص:11.

[2] بثينة شعبان، مئة عام من الرواية النسائية العربية، مرجع سابق، ص:23.

[3] عصام خلف كامل، إبداع المرأة العربية، رؤية سيسيولوجية، دار فرحة للنشر والتوزيع، (دط)، 2005، ص:22.

[4] عبد الله إبراهيم، السرد والرؤية الأنثوية للعالم، ضمن كتاب: خصوصية الرواية العربية، مرجع سابق، ص:41.

وكتابة المرأة للرّواية يجعلها تمارس رؤيتها الخاصّة لهذا الفنّ، والّتي تختلف عن رؤية الرّجل؛ لأنّها عندما تبادر إلى الكتابة، << فإنّها ستجد نفسها تسعى دائما لتبديل القيم الثّابتة لتجعل مايبدو قليل الأهمية للرّجل جادًّا، ومايبدو له هامًّا تافهًا، ولكن هنا أيضًا بدأت المرأة في احترام إحساسها الخاصّ بالقيم >>[1]؛ حيث انتقلت دائرة اهتمامها من ذاتها إلى كوكبة النّساء جميعًا، وساهمت من خلال الكتابة في تسليط الضّوء على اهتماماتها في كلّ النّواحي، وبهذا << أزالت الهيمنة الذّكورية، وخرجت عن دائرة الشّيئية، والاستهلاكية لتفرض كيانها ووجودها ككائن مستقلّ بمنظورها ورؤيتها، وزاوية التقاطها واهتمامها >>[2]، فطبعت الرّواية بطابع وسم بالنّسوية، وجعل التّصنيف واردًا، وإن لم يقرّ به الكثير كما سوف نرى.

ويكفي في كلّ هذا إشارة بثينة شعبان إلى ريادة الأنثى لكتابة الرّوائية العربية، رغم الاصطلاح على تسمية الرّواية النّسوية، فهي ليست إلاّ نوعًا من الرّواية << يتمّ التّركيز فيه على المسائل ذات العلاقة بخصوصية المرأة >>[3]، بل محاولتها التّعبير عن همومها الذّاتية في أعمالها << في إطار من القلق واليأس، والصّراخ والنّشيج، مطلقة آنّات محمومة، وصرخات مجنونة، لتكشف عن واقعها السّيء من خلال فردية منطلقة من كلّ قيد>>[4]، فقد كان هذا ديدن الرّواية في بواكيرها الأولى، سعت إلى الكشف الجريء عن كلّ النّقاط الّتي غيّبت حقّ المرأة وأبرزها مسائلها الذّاتية في ظلّ فردية محرقة.

وبعد أن استتبّ لها الوجود، وترسّخ لها الكيان وسّعت معالجتها في ظلّ اعتراف بتفوّقها بلغت فيها رغبة المرأة << في معظم روايات هذه المرحلة من نضج الرّواية العربية عمومًا، والأنثوية خصوصًا، حدودًا قصوى من التّمرد والانعتاق الشّامل من كلّ

---

(1) حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد النسوي، ومابعد النسوي، مرجع سابق، ص:132، 133.

(2) الأخضر بن السّائح، نصّ المرأة وعنفوان الكتابة، ضمن كتاب: الكتابة النّسوية، مرجع سابق، ص:22.

(3) إبراهيم خليل، بنية النّص الروائي، مرجع سابق، ص:290.

(4) إبراهيم السّعافين، تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشّام، مرجع سابق، ص:491.

قيد>>[1]، تعبيرا عن صوت وجد له فسحة من الحرّية طالما ناشدها ليخرج كلّ العوالق والرّواسب الّتي سجنته مانعة إياه من الانبعاث في فضاءات الكلام المباح.

ومرورًا بمراحل أخرى انتقل الإبداع النّسائي إلى مرحلة << التّعرف على الذّات ومحاولة التّمييز بينها وبين الآخر، بعد أن تجاوزت مرحلة إثبات الوجود بالقدرة على مواكبة الحركة الإبداعية بتقاليدها الّتي أرساها المبدع الرّجل>>[2]، وبذلك وصلت المرأة إلى حدّ الامتزاج بالكتابة متفاعلة معها جسدًا وروحًا، مخلصة إلى حدّ إفراغهما على الورق.

وكل هذا شُهد له؛ نتيجة الكمّ الّذي تجلّى في الرّواية النّسوية << لأصوات من مختلف الأعمار، وتميّزت هذه الرّوايات بالكتابة الحرّة، وغير المقيّدة بالمكان والزّمان>>[3] لتقدّم نكهة عالمية غير محدودة لنتاجاتها الرّوائية .

ولاشك أنّ تلك المسحة في عدم الالتزام بالتّقييد إشارة إلى طموح داخلي بالتّحرر على مستوى أصعدة كثيرة في جعل << الرّواية النّسائية تفيض على جسد النّص بتلك الحركية الأنثويّة الّتي تنغرس في النّص، كعلامة جاذبة للسّرد، ومحرّكة له وكأنّنا نلمس رغبة المرأة في استثمار قدرة الأنثى على تلك الحركية المتمرّدة المتجاوزة القابضة على تلابيب السّرد بعيدًا عن قيد الآخر وسطوته>>[4]، والّتي ساهمت كثيرًا في حصر رؤية المبدعة الكتابية في نطاق ما أُطّر وحُدِّدَ من مبادئ أدبية لايجب القفز عليها.

وانطلاقا من كلّ هذا نلمح المشاركة النّسوية في بعث حركية الرّواية العربية، غير أنّ هناك مايضبط هذا الإبداع بشروط تسمه بالنّسوي، عمل إبراهيم خليل على تحديد بعضها فيما يلي:

---

[1] صلاح صالح، سرد الآخر، الأنا والآخر عبر اللّغة السردية، ص:141.

[2] سيد محمد السيد قطب وآخرون، في أدب المرأة، مرجع سابق، ص:52.

[3] آسيا موساي، رواية الجيل الجديد في الجزائر، الخصوصية والطموح، ضمن كتاب: خصوصية الرواية العربية، مرجع سابق، ص:541.

[4] الأخضر بن السائح، سرد المرأة وفعل الكتابة، مرجع سابق، ص:163،164.

- التّحيّز للأنثى عوض التّحيّز للآخر وهو الشّيء السّائد في الرّواية غير النّسوية .
- تقديم صورة نزيهة ومجرّدة للمرأة وفق الدّور الذّي تنهض به في الحياة اليومية.
- نبذ الصّورة النّمطية السّائدة للمرأة، من حيث هي عاجزة، ولا تُعنى بغير التّافه، والمبتذل والعاطفي.
- إبداء روح الثّورة والتّمرد، والإفصاح عمّا يلحق بالمرأة من غبن.
- التّركيز على الدّور الذّي تستطيع أن تضطلع به المرأة إذا أعطيت الفرصة[1]

فكلّ ما ذكر من قبل إبراهيم خليل يحدّد شروط نسويّة الإبداع.

ويشير في المقابل محمد معتصم إلى أطراف الكتابة النّسائية وتوجّهاتها موضوعيًا، والتّي منها:

- كتابات موّجهة نحو الرّجل.
- كتابات موجّهة نحو المؤسسات المجتمعية / المدنية.
- كتابات موجّهة نحو الذّات[2]

فهذه جملة رصدها لتطلّعات كتابة المرأة في مجال الرّواية، تنبعث من ثورتها على ما ساد رغبة في إنجاز تراث روائي يصل إلى تلك العناصر حتّى تسمع هذا الصّوت الذّي خُنق ثمّ بُعثت فيه الحياة من خلال الكتابة الرّوائية.

ورغم كلّ هذه الطّموحات ترى إيمان القاضي أنّ مابلغته المرأة من تقدّم في الواقع لم يشفع لها من أجل نقله في رواياتها ذلك أنّ الكاتبة << نأت عن بلوغ واقع المرأة وإدراك مشكلاتها النّوعية النّاجمة عن الظّروف المتّجددة >>[3]، وهذا حاصل في كلّ الأعمال فالحصر الشّامل لجوانب الحياة غير متهيّئ لكلا المبدعين سواء كان رجلاً

---

[1] إبراهيم خليل، بنية النّص الرّوائي، مرجع سابق، ص:290.

[2] محمد معتصم، المرأة والسرد، مرجع سابق، ص:24.

[3] رزان محمود إبراهيم، خطاب النّهضة والتّقدم في الرواية العربية المعاصرة، دار الشروق للنشر والتوزيع، عما، الاردن، ط1، 2003، ص: 174.

أو امرأة، ما يجعل الكاتبة أمام تحدٍ آخر من التّحديات الّتي تروم إلى تغطيتها واللّحاق بها؛ حتى تُحَصّل المبتغى.

ولعلّ المعيقات الّتي تمنع ذلك، بالإضافة إلى الأسوار الّتي بنيت عبر التّاريخ ولم تتحطّم كلّها، توقّف الكاتبات عن المواصلة << فقليلات هنّ الرّوائيات اللّواتي واصلن المسيرة، وقدمنّ بين الفينة والأخرى آثارًا روائية >>[1]، لجملة أسباب أهمّها غياب النّفس الطّويل خاصّة إذا انخرطت المرأة في الحياة الأسرية، ولم تجد الدّعم لمواصلة الإبداع.

ومع ذلك نعثر على أسماء ذاع صيتها في الآفاق، وشدّت كلّ انتباه، أسال كثيرًا من الحبر في طابع كتابة المرأة، وخصوصيّته، بل والمصطلح الذّي انضوت تحت لوائه أعمالها الفنّية والأدبية، وكذا الرّوائية، فرغم قصر النّفس، وسرعة الانقطاع الفنّي والاستمرارية يستثنى من ذلك الرّوائيات المنتجات، إذ يبدو أنّ غالبية الرّوائيات قد أفرغن نتاج تجاربهنّ في رواية واحدة، مع واقع عايشنه في الدّاخل، وهواجس فكرن فيها دفعت بهن إلى التّوقف عن العطاء[2]، وهو الأمر الذّي أثار التّساؤل إلى جانب جدلية مصطلح الأدب النّسائي في مفهومه، ومختلف ميزاته؛ حيث وجد مؤيّدين ورافضين مادفع به إلى الواجهة.

---

[1] عبد الله أبوهيف، اتّجاهات النقد الروائي في سورية، منشورات اتّحاد الكتاب العرب، دمشق، 2006، ص:90.

[2] المرجع نفسه، ص:93. بتصرف.

1- إشكالية مصطلح الأدب النّسوي:

إنّ اختيار المرأة للكتابة يعني رغبتها في إثبات وجودها، وحضورها بكلّ ما أوتيت من قوّة لتفرض نفسها، وتتجاوز أوضاعا مرّ عليها الزّمن، وكان سبيلها في ذلك الكتابة بحيث تشكّل نوعًا من الخلاص << ويصبح الاستمرار فيها رغم مايتضمّنه من عذاب وشقاء نوعًا من توسّع دائرة الخلاص، وهكذا تشرّع الكتابة لنفسها؛ لتجد كلّ مبرّرات وجودها >>[1]، وتنهض قدما في سبيل عدم الانطواء والاختفاء مجدّدًا.

فالمرأة تسعى من خلال الكتابة إلى تفجير مايعتريها من مكبوت، ومخفيّ تصارعت معه زمنا، وحان الأوان لإفرازه في أشكال كتابية متعدّدة طرحت تساؤلاً حول نعت كتاباتها فكان أدب المرأة، أو الأدب النّسوي؛ الذّي دخل << حقل التّداول الثّقافي والنّقدي العربي في النّصف الثّاني من القرن العشرين، ولعبت الصّحافة الأدبية دورًا هامًا في هذا المجال؛ إذ كانت أوّل من طرح المصطلح للتّداول الأدبي >>[2]، دون أن يكون هناك ترافق منهجي نقدي يصاحب هذا المصطلح في نشوئه، وقد أثبت فقره لعدم وجود مرجعيّة يتّكئ عليها.

وقد كان ميلاد هذا المصطلح ردّا على << الصّمت المتعمّد الّذي قوبل به إبداع المرأة حيث ارتفعت في ستينات القرن الماضي أصوات تدعو بوضوح إلى اضلاع المرأة بدور أكثر تأثيرًا في النّتاج الأدبي من حيث الكتابة والقراءة، واستخدمت مصطلحات جديدة في وصف الأدب النّسوي من حيث الأسلوب والفحوى[3]، حاولت أن تقف عند تلك التّجارب الأنثوية للإقرار بالخصوصية الّتي تحتويها.

---

[1] بايزيد فطيمة الزهرة، الكتابة الروائية النسوية بين سلطة المرجع وحرية المتخيل، بحث مقدّم لنيل درجة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث، تخصص: أدب حديث ومعاصر، إشراف الطّيب بودربالة، جامعة العقيد الحاج لخضر، 2011،2012، ص:59.

[2] مفيد نجم، الأدب النسوي، وإشكالية المصطلح، مجلة علامات، النادي الأدبي الثقافي بجدة، السعودية، ج57، سبتمبر 2005، ص:106.

[3] إبراهيم خليل، من الاحتمال إلى الضّرورة، دراسات في السرد الروائي والقصصي، مرجع سابق، ص:111.

وقد صاحب ذلك ظهور عدّة تسميات لما تكتبه المرأة مثل: أدب نسائي، أدب المرأة، أدب نسوي، أنثوي... وانحصر التّحديد في النّسوي، فإذا كانت << هذه التّسمية هي التّسمية الأساسية لإبداع المرأة، فقد ظهرت تحت هذا التّصنيف النّوعي الجنسي عدّة تسميات في الغرب والشّرق على السّواء، وهي أقرب إلى الموقف السّلبي تّجاه كتابة المرأة، ففي السّويد مثلا يسمّى أدب المرأة بأدب الملائكة والسّكاكين، وأطلق أنيس منصور على ماتكتبه المرأة اسم أدب الأظافر الطّويلة؛ لأنّها مستعدّة وهي تكتب للخربشة والانتقام من الرّجل>>[1]، ردًّا في نظره على الكبت الذّي تعرضت له فترات زمنية طويلة لم تسمح لها بالخروج للتّنفيس عن كينونتها الشّخصية (الذّاتية) ولاحتى الإبداعية الإنتاجية (العقلية /الأدبية).

وينضاف إلى التّسميتين السّابقتين اجتهاد إحسان عبد القدوس بإطلاق تسمية الرّو والمناكير << لأنّه يرى أنّ أدب المرأة أدب صوتي، وأدب شكلي تُعنى فيه بالتّأثير الرّنيني والتّخيلي عن طريق اختيار الجملة والعبارة دون التّدقيق في الموضوع >>[2]، ولعلّ هذا التّأرجح مردّه إلى اختلاف زوايا النّظر لهذا الإنتاج الأدبي.

وهذا التّحيّز في التّصنيف، وشيوع التّسميات ظهر بقوّة في السّنوات الّتي عرفت << فورة الكتابات النّسوية لاسيما في مجال الرّواية والنّقد في مصر والمغرب ولبنان والعراق، وبعض دول الخليج العربي وسوريا >>[3] خاصّة في عقد التّسعينات من القرن العشرين، وهي الفترة الّتي لفتت الأنظار خاصّة من قبل النّقاد، والمشتغلين في هذا الحقل << ليس لما تتوفّر عليه من قيم فكرّية وجمالية فحسب، بل ولصدورها أساسًا عن جنس الأنثى الذّي يُعلن عن وجوده، ويسجّل حضوره في الحقل الأدبي الذّي كان حكرا على الرّجال أو يكاد>>[4]، فمساهمتها دفعت بكتابتها قدما للبحث عن أوصافها وسماتها.

---

[1] أمل التميمي، السّيرة الذّاتية النّسائية في الأدب العربي المعاصر، دراسة في نماذج مختارة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005، ص:53.

[2] المرجع نفسه، ص:53.

[3] مفيد نجم، الأدب النسوي، إشكالية المصطلح، مرجع سابق، ص:162.

[4] أمل التميمي، السّيرة الذاتية النّسائية، المرجع السابق، ص:94.

وأدّى هذا الذّيوع إلى البحث عن أسباب ازدهار مصطلح الأدب النّسوي أو النّسائي ويُرجّح يحي الصّواف إلى أنّ ذلك << يعود بالدّرجة الأولى إلى عمل البعض على تحجيم دور الكاتبات العربّيات، وإبعادهنّ عن أخذهنّ[*] الدّور، والمكانة الطّبيعية الّتي يستحقونها، واعتباره أدبا خاصًّا يراعي نموذجًا واحدًا، وهو النّظرة الأنثوية، وطريقة معالجتها للأشياء من ناحية، وإلباسها صورة المدافعة عن حقوق المرأة>>[1] من ناحية أخرى، في ظلّ تسارع انتشار موجة الحركة النّسوية للمطالبة بحقوق المرأة الّتي غابت طويلاً.

ولعلّ هذا المصطلح تثبّت ممّا ولّد إشكالية جدلية واسعة خصوصًا في ظلّ عدوانية المجتمع للمرأة الكاتبة؛ الذّي أخذ أشكالاً متنوّعة من البسيط المثير للسّخرية حتّى الدّمار الخالص[2]، وبذلك برزت عدّة طرق تعمل على تغييبه، فالبعض << لا ينفي وجود إبداع نسوي، لكن يعترف له بمكانة مهمّشة سفلية فأدناه اعتباره صنف شبه أدبي >>[3]، وهذا الّذي حمّس الكاتبة لمضاعفة إنتاجها الأدبي لجلب الاهتمام، ولفت أنظار الدّارسين نحو أدبها.

وترجع – بالموازاة مع ذلك – إشكالية عدم ضبط مصطلح الأدب النّسوي، وتشظّي الآراء حوله إلى قضية تعيين الحدود، ومجال الاشتغال الدّلالي للمصطلح؛ حيث << تعدّ من القضايا الإشكالية البارزة في المناهج النّقدية الحداثية، ومابعد الحداثية وهي ترتبط أساسًا بتعدّد التّيارات النّقدية، والاجتهادات والمرجعيّات التّي تستند إليها التّيارات في صياغة رؤيتها ومفاهيمها وأدواتها، لذلك فإنّ هذه القضية لا تخصّ النّقد النّسوي وحده، ولا تدلّ على ضبابية الرّؤية، والاختلاف في المفاهيم داخل حقل الممارسة النّسوية فقط؛ بل هي تطال كلّ هذه المناهج النّقدية بتياراتها المختلفة >>[4]

---

[*] ورد أبعادهم، أخذهم، والأصح: إبعادهنّ، أخذهنّ.

[1] يحي الصوّاف، الأدب النّسائي في الأدب العربي، جريدة الأسبوع الأدبي، إصدار منشورات اتّحاد الكتاب العرب، دمشق،ع976، 2005/10/1 .

[2] Didier Béatrice ,L'écriture femme ,3ed ,paris ,puf ,1999 ,p :14.

[3] Ibid ,p :14.

[4] مفيد نجم، الأدب النّسوي، إشكالية المصطلح، مرجع سابق، ص:64.

وتشمل هذه العمومية جلّ المصطلحات التّي تجلّت مع ثورة المناهج، والدّراسات مابعد البنيوية خاصّة التّفكيكية؛ حيث ارتبط هذا الاتّجاه بها لالتقائهما حول مسألة جوهريّة، وهي تقويض البنى المركزية الّتي ترتكز عليها الكتابة النّسوية .

وبهذا التّخريج يتناقض الأخذ والرّد حول المصطلح مع بقاء بل تضارب الآراء بين مؤيّد ورافض، وتذهب في هذا الصّدد النّاقدة إلين شوالتر Elin Choualter إلى تقسيم مراحل الكتابة عند المرأة إلى ثلاث مراحل تمرّ بها:

- الكتابة المؤنّثة: وهي محاكاة الأشكال السّائدة للتّقاليد الأدبية المهيمنة.
- الكتابة النّسوية: وتقتضي الاعتراض على المعايير الّتي سادت الكتابة الأولى.
- الكتابة الأنثوية: وهي المرحلة الأخيرة؛ التّي تقتضي اكتشاف الذّات، أي البحث عن الهوية.

ومن خلال هذه المراحل فضّلت هذه النّاقدة النّصوص الّتي تنتمي إلى المرحلة الثّالثة؛ لأنّها تمثّل عملية محاكاة، أو ردّ فعل مقاوم؛ بل تقدّم للمرأة أدبًا خاصًّا بها دون أن تتشارك فيه مع الرّجل[1].

وفي المقابل تميزّ توريل موي Toril Moue بين ثلاث مصطلحات تشير كلّها إلى كتابة المرأة وهي :

- الأنثى: الّتي تعني كتابة المرأة دون أن يدلّ هذا المصطلح على طبيعة الكتابة إطلاقا.
- الأنثوية: الكتابة الّتي تبدو، وقد همّشها النّظام الاجتماعي اللّغوي السّائد.
- النّسوية: وهي الكتابة الّتي تتخذ موقفا واحدا ضد الأبوية، وضدّ التّمييز الجنسي.[2]

---

[1] نقلا عن ساندي سالم أبوسيف، الرواية العربية وإشكالية التصنيف، مرجع سابق، ص:141.

[2] المرجع نفسه، ص:141.

هذا التّمييز الّذي فصل في إبداع الكاتبة كان القصد منه الوقوف عند كلّ مرحلة من المراحل الّتي تشمل عيّنة من النّصوص النّسوية الّتي تطبع بميزات موحّدة يطلق عليها تسمية معيّنة أو واحدة من التّسميات السّابقة.

كما أنّ هناك استعمالات مختلفة أو لنقل هناك تنوّع في استخدام المصطلح الدّال على أدب غير الأدب الرّجالي؛ حيث يذهب إياد الدّليمي إلى القول بالتّفريق بين كتابة النّساء، والكتابة النّسوية << فالأولى كتابة يترتّب شأنها بمعزل عن فرضية الرّؤية الأنثوية للعالم، وللذّات إلاّ بما يتسرّب منها دون قصد مسبق، وقد تماثل كتابة الرّجال في الموضوعات والقضايا العامّة؛ لأنّها تتعرّض لشؤون لا تخصّ المرأة وحدها إنّما تخصّ العالم المحيط بها، أمّا الثّانية فتتقصّد التّعبير عن حال المرأة استنادًا إلى تلك الرّؤية في معاينتها للّذات وللعالم، ثمّ الاهتمام بنقد الثّقافة الأبويّة السّائدة؛ لأنّها قاهرة للمرأة في اختياراتها الكبرى، وأخيرًا اعتبار جسد المرأة مكوّنًا جوهريًا في الكتابة، ومركزا من مراكزها>>[1]، وكلّ هذا ينطلق من مبادئ الحركة النّسوية؛ الّتي جعلت كتابة المرأة تطبع بسمات فارقة لكتابة الرّجل.

أمّا حسين محمد فهو الآخر يفرّق بين مصطلح الأدب النّسوي، وأدب المرأة؛ حيث يركّز على ذلك تركيزًا مطلقًا، فأدب المرأة عنده هو << كلّ أدب تكتبه المرأة عن القضايا العامّة، سياسية، اجتماعية، دينية وأخلاقية دون أن تتقصّد التّرويج لنزعة أنثوية خاصّة بهوية المرأة، باعتبارها هويّة متفرّدة >>[2] تختلف عن الرّجل في المنطلقات والأهداف الّتي ترمي إليها من خلال الإبداع والكتابة.

ويقول في مصطلح الأدب النّسوي، أو ما حددّه بتسمية الرّواية النّسوية إنّها << تقوم على فرضية اقتراح هوية نسوية خاصّة، وتستعين برؤية أنثوية للعالم، وتحتفي

---

[1] إياد الدليمي، السّرد النسوي أكثر حيوية من السّرد الرتيب الذّي يكتبه الرّجال، حوار أجراه عبد الله إبراهيم معه، ضمن كتاب: المحاورات السّردية، مرجع سابق، ص:54.

[2] حسين محمد، الرّواية النسوية العربية لازالت في طور المراهقة، حوار أجراه عبد الله إبراهيم معه، ضمن كتاب: المحاورات السردية، المرجع نفسه، ص:210.

بالجسد الأنثوي كجزء من هوية الأنثى >>[1]، وهذه المزايا الّتي طالما رغبت المرأة الكاتبة في بلوغها والوصول إليها.

ولعلّ التّفريق الذّي أشرنا إليه فيما يخصّ صدور هذا المصطلح صاحبه << جدل حول مضمون هذه التّسمية الظّاهرة الّتي تتضمّن إشكالية تصنيف الأدب على أساس الاختلاف الجنسي>>[2]؛ لذا انتشر البحث عن معنى النّسوية؛ الّذي يضرب بجذوره في أعماق التّاريخ فهي كلمة مأخوذة من جذر Feminine، كان أصلها يعادل Feminin الّتي تؤخذ من اللّغة الفرنسية والألمانية كلمة Femine؛ بمعنى المرأة أو الجنس المؤنّث، الّتي تعود إلى الجذر اللاّتيني Femina.

وأوّل من استخدم مصطلح النّسوية شارل فوربيه Charles Forbier في نصّ طبي باللّغة الفرنسية سنة 1871؛ لأجل البحث عن نوع من الأمراض، وفيما بعد استخدمه الكاتب الفرنسي ألكساندر دوما الابن A.Dumma في مؤلّف تحت عنوان "الرّجل المرأة سنة 1872"؛ لشرح معاملة طبقة من النّساء كالرّجال لدوافع وأوضاع معيّنة[3] .

ولعلّ المثير في كلّ تلك النّعوت تسمية أدب المرأة بالأظافر الطّويلة؛ حيث اعتبرت مقبولة لأنّها تقصد إلى الثّورية الّتي توحي بالمعنى الثّاني، وهو أدب المرأة، وذلك لقدرته << على اقتحام مناطق قد تكون بعيدة، فيمزّق الإبداع النّسائي بعض الأمور المستورة أو المسكوت عنها في الأعراف الاجتماعية >>[4] المتوارثة عبر حقّب متتالية، وهذا ما أجّج المواقف المتباينة حول المصطلح.

فقد توزّعت إلى ثلاثة منها الرّافضة ومنها المؤيّدة، وأخرى وقفت موقف الحياد، والوسطية باعتبار الأدب نتاجًا إنسانيًا لاسبيل إلى تصنيفه، ومن الآراء أنّ وقع هذا

---

[1] حسين محمد، الرّواية النسوية العربية لازالت في طور المراهقة، المرجع السابق، ص:210.

[2] رشيدة بنمسعود، الكتابة النّسائية، مجلة عالم الفكر، وزارة الاعلام، الكويت، م21، ع01، يوليو، سبتمبر 1991، ص:119.

[3] خديجة قلي زادة، النّسوية، ديوان العرب، ديوان الدراسات والأبحاث، 4 كانون الأوّل/ ديسمبر، 2010، www.diwan.com

[4] سيد محمد السّيد قطب وآخرون، في أدب المرأة، مرجع سابق، ص:27.

المصطلح على الكاتبات لا يحمل وقعا مشجّعًا في العالم العربي، حتّى بين الكاتبات أنفسهنّ، ويرجع السّبب الرّئيسي إلى اعتبار << أنّ مفهوم هذه العبارة يتضمّن تمييزًا ضدّ الكاتبات النّساء يتجاوز بالضّرورة الظّلم الاجتماعي الذّي تتعرّض له النّساء في الحقل الأدبي >>[1]، وهذا نتيجة النّظرة التّقليدية نحوها فما بالك في إبداعها، وبذلك فضّلن وصفهن بكاتبات دون إضافة نعت النّسوي لدلالاته؛ التّي ترتبط بنظام الحريم في المراحل التّاريخية السّابقة.

وفي هذا السّياق ترفض لطيفة الزّيات المصطلح بقولها: << لقد رفضت دائما التّمييز بين الكتابات النّسائية وكتابات الرّجال، رغم شعوري بأنّ النّساء والرّجال يكتبون بشكل مختلف، والّذي أملى عليّ هذا الموقف هو خوفي من أنّ مثل هذا المصطلح سيلعب دورًا في إبقاء الأعمال النّسائية في الدّرجة الثّانية في الأدب تمامًا كما تمّ الإبقاء على المرأة في الدّرجة الثّانية في المجتمع والحياة>>[2]، وهذا التّخوف مردّه إلى الظّروف الّتي أبدعت فيها المرأة، وصراعها في سبيل إمساك القلم للإنتاج دون وجل.

كما رفضت السّورية غادة السّمان المصطلح؛ لأنّه يؤدّي إلى القول بالمفاضلة بين أدب نسائي وآخر رجالي << أي أنّ الّذي تخشاه المرأة في المجتمع ينسحب على الأدب أيضًا؛ فهي تؤسّس لأن تجعل من عملها الرّوائي منطلقًا لتغيير النّظرة إلى المرأة بكونها جنسًا ثانيا، أو درجة متدنية >> [3]، وعليه همّت في مقاومة هذا التّصنيف، بإدراج هذا المصطلح.

أمّا يمنى العيد فهي ترى بأنّ المصطلح يعمل على الإشارة إلى كتابة المبدعة لغاية معيّنة حيث تصرّح قائلة: << أميل إلى الاعتقاد بأنّ مصطلح الأدب النّسائي يفيد عن معنى الاهتمام، وإعادة الاعتبار إلى نتاج المرأة العربية الأدبي، وليس عن مفهوم ثنائي، أنثوي – ذكوري يضع هذا النّتاج في علاقة اختلاف ضّدي – تناقضي مع نتاج الرّجل الأدبي >>[4]، فهنا نتلمّس إقرارا بالمصطلح لكن مع شرط عدم تمييزه للأدب

---

[1] بثينة شعبان، مئة عام من الرّواية النّسائية العربية، مرجع سابق، ص:11.

[2] المرجع نفسه، ص:24.

[3] ساندي سالم أبو يوسف، إشكالية التّصنيف في الرّواية العربية، مرجع سابق، ص:133.

[4] يمنى العيد، الرواية العربية، المتخيل وبنيته الفنّية، مرجع سابق، ص:137.

كمنتج إنساني شامل يساهم فيه الكاتب / الرّجل كما تساهم الكاتبة / المرأة، ولا تعترف إلا بوجود << نتاج ثوري يلغي مقولة التّمييز بين الأدب النّسائي، والأدب الرّجالي كما يلغي مقولة الخصوصية النّسائية كطبيعة تعيق مساهمتها في ميادين الإنتاج الاجتماعي، والّتي منها الأدب >>[1]، وذلك حتّى تمنح لها فرصة الحديث الكتابي في جلّ المجالات دون قيد أو تضييق.

أمّا النّاقدة السّورية أسيمة درويش فتقول بانتفاء هذا المصطلح لتصوّرها بأنّ الكتابة << فعل إنساني على وجه الإطلاق، وصدور عن استكناه علائق الإنسان بالوجود لتقصّي تاريخ الفكر الإنساني، وقد يكون المعيار الوحيد للتّمييز بين الكتّاب إبداعية الكتابة في بعديها الفنّي والمفهومي >>[2]، فهي تؤكّد على عدم قبول هذا المصطلح؛ لأنّ الأدب واحد لا يمكن التّصنيف والتّمييز فيه بين كاتب أو كاتبة.

ونجد في المقابل الجزائرية زهور ونيسي تنعت هذا المصطلح بالتّحيّز والتقوقع؛ لأنّ الأدب عندها << جوهر إنساني دون أن تدخل فيه الأنوثة أو الذّكورة فهو يبحث عن التزاماته ليضيف التزامًا آخر ينتصر به على أعداء المجتمع أيًا كانوا >>[3]، فيتضافر الجهد الرّجالي والنّسوي لتكوين منتج أدبي موحدّ متفرّد لغاية ترمي إلى الدّفاع عن المجتمع، والمحيط الّذي ينتسب إليه كلّ منهما.

وتنضاف إلى جملة الآراء السّابقة وجهة نظر لوسي يعقوب؛ الّتي ترفض مصطلح أدب نسائي، وتقول بالأنثوي، في رأي مفاده: << ليس هناك مايسمى بالأدب النّسائي لأنّه لاتوجد عنصرية في الأدب، ولكن هناك أدب أنثوي يكتبه الرّجل والمرأة على السّواء، ويستطيع الرّجل أن يعبّر فيه عن مشاعر المرأة، ولكن عندما تعبّر عن هذه المشاعر نفسها المرأة بنفسها تكون أقدر على التّعبير عن نفسها وعن

---

[1] رشيدة بن مسعود، استراتيجية الكتابة النّسائية، مرجع سابق، ص:120.

[2] باديس فوغالي، دراسات في القصة والرواية، مرجع سابق، ص:61.

[3] المرجع نفسه، ص:62.

أحاسيسها >>[1]، وبهذا تمتلك مقدرة ذاتية؛ لأنّ مرجعها الاهتمام بقضاياها الشّخصية، وإن تمكّن الرّجل من تناولها، لكن مع غياب تلك اللّمسة الأنثوية لديه.

وترى خالدة سعيد في هذا المصطلح بأنّه << شديد العمومية، وشديد الغموض، وهو من التّسميات الكثيرة الّتي تشيع بلا تدقيق، ولا يتّفق اثنان على مضمونها، ولا يتّفقان على معيار النّظر فيه>>[2]؛ لأنّه حسبها يغيّب الدّقة، ويشوّش التّصنيف ويستبعد التّقويم بل يتضمّن حكمًا بالهامشية لإنتاج المرأة مقابل مركزية مفترضة لإنتاج الرّجل.

ويجمع إبراهيم سعدي رأيه إلى السّابقين، ويرى أنّه << إذا كان مفهوم الأدب النّسوي يعني ارتباط العمل الأدبي بالجنس الّذي تنتمي إليه المؤلّفة، فإنّنا لا نجد في الأعمال الإبداعية الكبرى خصائص عامّة يمكن أن نربطها بعامل الذّكورية أو الأنوثة>>[3]؛ فهو يرفض هذه التّسمية من قبيل عدم بل انتفاء خصائص تميّز رواية رجالية عن نسوية.

وإلى نفس المسار يتّجه حسام الخطيب في تأرجحه، وتردّده في عدم قبوله المصطلح، ويتبّدى ذلك من خلال قوله: << تثير المصطلحات الدّارجة مثل: الأدب النّسائي، وأدب المرأة كثيرًا من التّساؤلات حول مضمونها وحدودها، وفي الأغلب تتّجه الأذهان لدى سماع مثل هذه المصطلحات إلى حصر حدود هذا المصطلح بالأدب الّذي تكتبه المرأة؛ أي بتحديده من خلال التّصنيف الجنسي لكاتبه لا من خلال المضمون، وطريقة المعالجة >>[4]، فهو بذلك ينعته بالميول حسب جنس الكاتب، ومن هنا لا يكتسب أهمية في الدّراسات النّقدية، والمسوّغ الوحيد الّذي يُمكن أن يقدّم له مشروعية الوجود هو عكسه للمشكلات الخاصّة بالمرأة، وفي هذا ضيم لأنّ محاور كتابة المرأة تتعددّ ولاتنحصر في قولبة ذاتية فحسب.

---

[1] لوسي يعقوب، لغة الأدب والشعر في كتابات المرأة العربية، مكتبة الدار العربية للكتاب، مدينة نصر، تونس، ط1، 2001، ص:04.

[2] حسن نجمي، شعرية الفضاء، المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص:173.

[3] إبراهيم سعدي، دراسات ومقالات في الرواية، مرجع سابق، ص:102.

[4] رشيدة بنمسعود، استراتيجية الكتابة النّسائية، مرجع سابق، ص:122.

وفي مقابل هذا التّأرجح رفضت كلّ من نازك الأرجي وزهرة الجلاّصي، وخناثة بنونة [1] المصطلح جملة وتفصيلا لتمييزه بين ما تكتبه المرأة وما يكتبه الرّجل، وبذلك تهميش كلّ جهودها؛ حيث تذهب أدراج الرّياح، وكأنّها لم تفعل شيئًا.

وفي نفس الموضوع تعبّر الشّاعرة مليكة العاصمي عن تبرّمها من هذا المصطلح، وتؤيّد وجود سمات خاصّة تميّز كتابة المرأة في قولها: <<من الأكيد أنّ أدب المرأة يحمل سمات خاصّة، كما أنّ أدب كلّ المجتمع، وكلّ فئة، وكلّ طبقة يحمل سمات خاصّة، لكنّني لا أميل إلى تقسيم الأدب كما يقسّم العالم ذلك التّقسيم النّخبوي السّائد؛ الّذي يجعل أدب الغرب أرقى أنواع الأدب، وسيجعل أدب المرأة بالتّالي في آخر السّلم التّراتبي النّخبوي >>[2]، وفي كلّ هذا نبذ استعمال تسمية أدب نسوي على الاطلاق.

وفي ذات السّياق يشير حاتم الصّكر إلى محتوى مصطلح الأدب النّسوي، فيقول بأنّ هناك ثلاث إحالات لهذا النّعت تبلور تعاريفا؛ أولها يجمع بين تأنيث النّص وتأنيث الكاتب، وثانيها يتحدّث عن تأنيث الكاتب والمواضيع مختلفة، وثالثها يؤنّث النّص والكاتب مختلف سواء كان مذكرًا أو مؤنثًا [3]، وهذا في حدّ ذاته يؤدي إلى اضطراب المصطلح وإثارة الجدل حوله.

وتنشطر آراء أخرى مؤيّدة تتحدّث عن إبداع الكاتبة؛ حيث يرى سليمان حسين أنّ هذا الابداع، ومن خلاله المصطلح << خال تمامًا من الصّفة الهجائية، وهو مجرّد تصنيف بحثي يعتمد طبيعة هذا الصّنف الخطابي؛ لأنّه يتميّز بخصوصية خطابية ونصيّة >>[4]، فهو يرى أنّ كتابة المرأة لاحرج في تصنيفها فذلك لايشكّل حطّا من إنتاجها؛ لأنّه يتمتّع بمميّزات ترجّح هذا المصطلح ليدلّ عليه.

---

[1] للمزيد ينظر مفيد نجم، الأدب النّسوي، إشكالية المصطلح، مرجع سابق، من ص: 164 إلى ص:167.

[2] رشيدة بنمسعود، استراتيجية الكتابة النّسائية، مرجع سابق، ص:125.

[3] حفناوي بعلي، النقد النّسوي وبلاغة الاختلاف في الثّقافة العربية المعاصرة، ضمن كتاب: الكتابة النسوية، مرجع سابق، ص:47.

[4] سليمان حسين، الطريق إلى النّص، مقالات في الرواية العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،1997، ص:08.

أمّا نزيه أبو نضال فيشير إلى رفض الكثيرين للمصطلح بحجّة أنّه يحطّ من قيمة المرأة، بينما يصرّ هو على أنّ هناك أدبًا نسويًا؛ لاختلاف التّاريخ الخاصّ بكلّ كائن (رجل + امرأة)، ولأن لكلّ واحد منهما أدواره ووظائفه الحياتية؛ التّي تجعله في مفارقة مع الآخر، وبذلك تنوّع الأدب عند كلّ واحد[1].

ويذهب فوزي عمر الحدّاد إلى تناول اختلاف الباحثين حول هذا المصطلح بين من يرفضه، ومن ينتصر له، ويقف هو في مصافّ الطّرف الثّاني ذلك أنّ أنصار المصطلح يرون أنّ للمرأة خصوصية في التّعبير تختلف عن صورة التّعبير لدى الرّجل، فكتابات المرأة تمتلئ بالشّعرية والانسيابية والعاطفية والتّلقائية، وتبتعد عن التّراكيب والتّعابير المعقّدة، وانطلاقا ممّا سبق يرجّح هذا الرّأي بقوله: << هو الأقرب إلى الصّواب من وجهة نظرنا فالمرأة كانت وستظلّ الملهمّ الأوّل للرّجل، للإبداع، لكلّ جميل، بحالها وكوامن نفسها وخباياها>>[2] فلها الحق أن تدافع عن ذاتها بامتلاكها أداة إبداعية افتقرت إليها فترة طويلة.

وفي المقابل شدّدت ظبية خميس على مصطلح الأدب النّسائي؛ حيث قالت بأنّ هذا التّوصيف يحدّد كتابات المرأة، ويفصلها عن كتابات الرّجل، وناصرتها حنان الشّيخ في أنّ هذا المصطلح هو الأقرب إلى توصيف الأدب الذّي تكتبه المرأة، وأكّدت أنّ المرأة هي الوحيدة القادرة على وصف مشاعرها بدّقة [3].

ورغم تضارب هذه الآراء بين التّأييد والمعارضة أو بين القبول والرّفض، وجدت أراء وسطية حيادية لا تقول بهذا، ولاذاك، وقد أدلى بهذا العديد من الباحثين والمهتمّين على غرار بثينة شعبان، وماجدة حمّود اللّتان تدمجان الكتابة النّسائية والرّجالية بدل

---

[1] نزيه أبو نضال، حدائق الأنثى، دراسات نظرية وتطبيقية في الإبداع النسوي، دار أزمنة، عمان، الأردن، ط1، 2009، ص:11.

[2] فوزي عمر الحداد، الأدب النّسائي في ليبيا، مجلة أفق الثقافية، الاثنين:2003/12/01 ، www.ofouq.com

[3] يسري حسين، آراء في دفتر الأدب والفنّ، البحث عن هوية، الدار المصرية اللّبنانية، القاهرة، ط1، 2003، ص:172.

الفصل، بل ذهبتا إلى ضرورة عدم تفضيل هذا على ذاك[1]، فكلاهما يندرجان تحت منتج الأدب الواحد.

وتُجمع ساندي سالم أبوسيف رأيها إلى الرّأيين بقولها: << أنّ الفعل الإبداعي إنساني في المقام الأوّل، وهو غير مرتبط بجنس معيّن، وإنّما ترتبط قيمته بآفاقه الجمالية والفنّية، سواء أكان من يمارس هذا الفعل رجلاً أم امرأة >>[2]، وعليه لا سبيل إلى القول بهذا المصطلح لعدم جدواه في تمييز الكتابة الإنسانية، وإن كان لكلّ تجربة كتابية خصائصها الانفرادية.

كما يرى باديس فوغالي أنّه لا فرق بين أدب المرأة وأدب الرّجل، ويقول بأنّ: << ما يسمّى بأدب المرأة هو ما يركزّ على المرأة كموضوع، وهاجس للكتابة والإبداع سواء كتب من قبل المرأة نفسها، أو من قبل الرّجل، تمامًا كأيّ أدب يهتمّ بموضوع معيّن كأدب البحر، وأدب المناجم، أدب المدن، وأدب الثّورة، وغير ذلك >>[3]، ومن هنا لا داعي حسبه للحديث عن أدب للمرأة يقابله أدب آخر لتعدّد الموضوعات الّتي يهتمّ بها، فالموضوع المرصود وحده هو الّذي يميّز نوعية الأدب بتسمية محدّدة.

ويصل يسري حسين إلى نتيجة محتواها << أنّ عُرف الأدب ومنطقه يقولان بأنّه لايوجد سوى مصطلح واحد فقط يتعامل مع ماتنتجه القريحة الإنسانية، وأنّ المعيار ليس أنّ هذا الأدب نسائي أو رجالي، ولكن السّؤال الحقّ هو دائمًا: هل يدخل في نطاق الأدب، أم يبعد عنه، ولا يلتقي مع قواعده أو شروطه ؟>>[4]، فالإجابة على هذا السّؤال هي الكفيلة بالحكم على الأدب بالأدبية الإنسانية، لابتصنيفه الرّجالي أو النّسائي، ورغم ذلك يبقى لهذا المصطلح وجود طالما هناك صراع حوله، وهو الرّأي الّذي تراه إيمان القاضي بقولها: << وأعتقد أنّ هذا المصطلح ستظلّ صلاحيته قائمة إلى أن يصبح واقعها الاجتماعي يماثل تمامًا واقع الرّجل، ويجب ألاّ يثير هذا المصطلح غضب الكاتبات؛ لأنّه إن فُهم جيّدًا لاينال من قدرة الكاتبات، ولا يقلّل من شأنهنّ، ولكن يبرز

---

[1] ساندي سالم أبو سيف، الرواية العربية وإشكالية التّصنيف، مرجع سابق، ص:133.

[2] المرجع نفسه، ص:133، 134.

[3] باديس فوغالي، دراسات في القصّة والرواية، مرجع سابق، ص:67.

[4] يسري حسين، آراء في دفتر الأدب والفن، مرجع سابق، ص:175.

خصائص خاصّة للمرأة يفرضها واقعها الحالي الخاصّ >>[1]، وبهذا وإن ترسّخت أقدام هذا المصطلح، وتناولته معظم الأبحاث، والدّراسات يجب النّظر إليه على أنّه يُشير إلى وجود سمات في كتابة المرأة تناظر بل وتُضاهي أحيانا كتابة الرّجل خاصّة في مجال الرّواية.

وسيظلّ الأخذ والرّد، والشَّدُّ والجذب حاصلاً حول هذا المصطلح إلى حين الفصل فيه بشكل نهائي من خلال التنّظير له، والبحث عن دائرة ينضوي تحتها تسمح له بفكّ الاختلاف حول ماهيته، ومرتجاه من الوجود في حلقة أدب المرأة دون أن يمسّها بالخلل الّذي عرفته طويلاً، ويدفع للبحث عن خصائص كتابتها الّتي يقرّ بها الكثيرون وفقا لطبيعة قلم المرأة، ونهجها المغاير في الكتابة عن نهج الرّجل، وبالّذات فيما يعرف بالرّواية النسوية؛ الّتي تتطلّع من خلال الدّور المنوط بها إلى آفاق أرحب تجمع نفسها بالرّواية الرّجالية لتضفي المسحة المتميّزة على الأدب الإنساني جميعًا.

[1] نقلا عن حفناوي بعلي، النقد النسوي وبلاغة الاختلاف في الثقافة العربية المعاصرة، مرجع سابق، ص:47، 48.

2- سمات الإبداع الرّوائي النّسوي وآفاقه:

استطاعت المرأة / الرّوائية بعد مسيرة النّضال الحافلة أن تجلب الاهتمام إلى ساحتها من أجل تسليط أقلام البحث، والنّقد حول إبداعها؛ للوقوف على مميّزاته، ومايحتويه من قيم فنّية، فكان لها ذلك خاصّة، وأنّه << في أواخر الخمسينات – على أيّ حال – أخذت أصوات الرّوائيات العربيّات تُسمع بشكل أفضل بكثير، وأصبحت الاستجابة ملموسة أكثر >>[1]، وفي ظلّ هذا التّحسن تأكّد أنّ الإبداع، والكتابة تولّد الحياة من ظلمة الفقد والفاقة.

وتمكّن الجنس الرّوائي من أن يحقّق << للمرأة شيئًا من تشكيل ذاتها الحقيقية داخل فعل الكتابة، بينما الرّجل لا يرى المرأة فكرًا واعيًا، بل يراه جسدًا ناميًّا، وهذا ما تؤكّده جلّ الأعمال الإبداعية الذّكورية الّتي فرضت على المرأة الاختفاء وراء جدار الذّات، وما كرّسه التّراث في النّقيض من شأن المرأة، وتغييبها وراء حُجب كثيفة مطلقا العنان للفحولة تتكلّم بلسان المرأة>>[2]، وكلّ هذا يكشف رغبة السّيطرة وإحكام الهيمنة عليها حتّى في مجال الإبداع.

لكن مقاومتها الدّائمة مكّنتها من أخذ الدّور لصنع الفارق في سطوتها على ذاتها وعلى كتاباتها؛ الّتي تدعّم كيانها أكثر مع الحركة النّسوية العالمية، والّتي يؤكّد من خلالها النّقد النّسائي << وجود إبداع نسائي، وآخر ذكوري، لكلّ منهما هويّته وملامحه الخاصّة، وعلاقته بجذور ثقافة المبدع، وموروثه الاجتماعي والثّقافي وتجاربه الخاصّة من نفسية وفكرية تؤثّر في فهمه للعالم من حوله، والمرحلة التّاريخية الّتي يعيشها >>[3] فكلّ هذا يسمح بالإقرار بوجود خصوصية تميّز الإبداع الرّوائي النّسوي، وتعيّن سمات له تفرده عن الإبداع الذّكوري.

والمسألة تنحصر أكثر فأكثر عندما تنتج المرأة رواية << فهي تعالج الموضوعات، والمشكلات ذاتها الّتي يعالجها الرّجل >>[4]، ولكن مع ذلك هناك وجهة نظر خاصّة

---

(1) بثينة شعبان، مئة عام من الرّواية النسائية العربية، مرجع سابق، ص:88.

(2) الأخضر بن السائح، سرد المرأة وفعل الكتابة، مرجع سابق، ص:14.

(3) حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النّقد النسوي ومابعد النسوية، مرجع سابق، ص:23.

(4) المرجع نفسه، ص:33.

بالمرأة تختلف عن وجهة نظر الرّجل، ويمكن تلمّسها من خلال الكتابة، والفعل الرّوائي، فهي تلجأ إلى << الحيل الأسلوبية وطرق المراوغة، وأساليب التّضليل ما يجعل المرأة في مأمن من هؤلاء الّذين يترصدّون كلّ شاردة وواردة>>[1] تصدر عنها وبخاصّة إذا كانت قد نالت حظوة من الثّقافة والتّعليم.

كما أنّ الحديث عن كتابتها يجعلنا << نخوض في عالم متغاير الخواص والعناصر، متباين التّجارب، وغير متجانس حتّى على مستوى الخصوصيّات >>[2] فما بالك إذا حصر الحديث حول الرّواية؛ التّي تأكّد أنّ لديها تلك السّمة الّتي تميّزها << فهناك خصوصيّة لكلّ كاتبة، كما أنّ هناك درجة من التّشابه بين الكاتبات، وربّما بين نصوصهنّ، ونصوص سابقة لرجال أو نساء >>[3] فعلى الرّغم من كلّ هذا هناك قوالب خصوصيّة عامّة مجموعة تلّم شتات إبداع المرأة، هذا الإبداع الذّي يحصر في رؤية أنثوية خاصّة تستشفّ من نتاجاتها الأدبية، ونعني بذلك على وجه الدّقة << ماينبع من سجية المرأة وفطرتها، وطبيعة خلقها وما يعتلج في أعماقها من اتّقادات وجدانية تفرضها البيئة الاجتماعية، والنّفسية الّتي تحيط بها، والنّظرة المتدنية إلى كينونتها، ولاسيما حين تسفر صراحة عن مشاعرها إزاء الآخر، والتّوق إلى الاكتمال به بدون الخوف من الرّقابة الصّارمة، واستيلاب الهوية>>[4] الّتي تريد إثباتها، وتأكيدها في إبداعها عامّة والرّوائي خاصّة.

والثّابت لكلّ متفحّص أنّ تفكير الرّجال، والنّساء يختلف في الحياة المعيشية وكذلك الإبداع فهم << يكتبون بشكل مختلف؛ لأنّهم مخلوقات تحمل تجارب تاريخية ونفسية وثقافية مختلفة، مثلما يكتب الأستراليون والإفريقيون بشكل مختلف، حتّى ولو كانوا يكتبون باللّغة نفسها، ولكن هناك خصائص عامّة يحتمل وجودها في كتابات

---

[1] أحمد صبرة، قلق الهوية في الرواية النّسائية السعودية، الوارفة لأميمة الخميس نموذجًا، مجلة علامات، النادي الأدبي الثقافي، جدة السعودية، ج68، مج17، ص:31.

[2] عصام خلف كامل، إبداع المرة العربية، رؤية سيسيولوجية، مرجع سابق، ص:23.

[3] سيد محمد السّيد قطب وآخرون، في أدب المرأة، مرجع سابق، ص:06.

[4] وجدان الصائغ، القصيدة الأنثوية العربية، قراءة في الأنساق، وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء، اليمن، 2004، ص:43.

النّساء أكثر من كتابات الرّجال، وميزات أخرى تميّز كتابات الرّجال أكثر من كتابات النّساء >>[1]، وعليه تتحدّد المفارقة الّتي تنعت إبداع الكاتبة.

ومن السّمات الّتي تمّ رصدها في ثنايا دراسات وأبحاث اهتمّت بتشريح كتابة المرأة، أنّها اتّهمت بالانعزالية نحو الأسرة والحياة المنزلية، والحقيقة أنّهنّ يعبّرن عن وجهات نظر تتضمّن << العامّ والخاصّ، الاجتماعي والدّيني والسّياسي، بالإضافة إلى المنزلي والشّخصي طبعًا >>[2] وبذلك تقدّم البرهان على توسّع اشتغالها، ورحب آفاق نظرها إلى مناحي شتّى في الواقع والخيال.

ومن الخصائص الّتي تتضاف إلى صفّ الإبداع النّسوي؛ بحيث تضفي نكهة خاصّة قدرة الرّواية على فضح << العالم النّسائي المتكتّم، والذّي تسعى المرأة أن تجعله كذلك حتّى يحافظ على جاذبيته وسحره >>[3]، هذا العالم الّذي بقي رهين المحبسين، العلائق العاداتية الثّقافية الموروثة، وسطوة الرّجل / الآخر على إبقاء المرأة في حالة شكّ من أقلّ خصوصيّاتها.

ولعلّ الميزة الأكثر بروزًا هي اللّغة الّتي تحبك الكاتبة من خلالها نسيج أعمالها وإن كانت مشتركا بين الجنسين معًا، فلا << يمكن القول في العربية بأنّ هناك لغة للمرأة، وأخرى للرّجل، مع إمكانية تحديد فروقات لكلّ جنس في المواقف والجنس، والرّغبة والتّفكير والميول، والتّوجه، وتشكيل الموضوعات بما قد يخصّ شريحة خاصّة>>[4]، مع تناول سمات مختلفة تستطيع المرأة أن تطوّع هذه اللّغة؛ بحيث تمنحها القدرة على أن تتكلّم كما تريد << وبكلّ الطرائق الممكنة، وأن تظلّ اللّغة قريبة من الجسد الأنثوي، وألاّ تبتعد عنه أبدًا >>[5]، ويستشفّ من هذا أنّ السّمة المرصودة هي تناول الكاتبة لمتعلّقاتها الخاصّة؛ بحيث لا تنفصل عنها.

---

[1] بثينة شعبان، مئة عام من الرواية النسائية، مرجع سابق، ص:13.

[2] المرجع نفسه، ص:15.

[3] محمد معتصم، المرأة والسّرد، مرجع سابق، ص:119.

[4] عبد الرحمن بن محمد الوهابي، الرواية النّسائية السعودية، مرجع سابق، ص:43.

[5] حسن نجمي، شعريّة الفضاء، مرجع سابق، ص:184.

وما يلاحظ أنّ اللّغة الّتي توظّفها المرأة تنعت بـ: << لغة الهمس، وذلك كونها تختلف عن الرّجل من حيث أنّها تُحارب استعمارين، استعمار التخلّف، واستعمار الأنوثة >>[1] فطبعت بهذا الطّابع، وبه وظّفت المفردة الثّائرة النّابعة من لطفها كما اتّفق عليه لتسرّ بعض كيانها، وتنال حقًّا في الوجود.

ويصل الحدّ أقصاه مع هذه اللّغة، فحين << نصغي إلى نصّ المرأة نشعر بجمالية الحسّ المؤنّث، وشهية الكتابة في الرّواية النّسائية القائمة على تأنيث اللّغة وتأنيث الكتابة والكاتبة كما نشعر بتلك العلاقة العضوية بين المرأة و اللّغة، فكلتاهما أنثى اكتنز النّص بهما وبفعلهما >>[2]، ويصل الأمر إلى أن يوسم عبد الله محمد الغذامي هذه اللّغة بميزات في المرأة فيقول: << لقد اكتست اللّغة فستانًا نسائيًا أبيض، وتزيّنت بالشّعر الأنثوي، سوادًا يتمدّد على بياض وكتبت المرأة نصّها >>[3] مضفية تلابيب توشيحية على لغة حكت الرّجل وحُكيت على يده.

كما انفردت الكاتبة بصوغ هاجسها الأبدي وإسقاطه في كتاباتها، وهو قضيّتها ذلك كون المرأة << تكتب عن موضوع لصيق بها، ويشكّل محور كينونتها، كيف تفكّر وكيف تُحسّ ما ينتابها من شعور باليأس والإحباط أو الرّضا والحبور عندما تصطدم بسلوك معيّن، ماتطمح إليه من آمال، وما ترغب في تحقيقه لذاتها، ولبني جلدتها >>[4] في صراعها مع قضية أثقلت كاهل كلّ من نادى بتحرّرها، وإزالة كلّ القيود الّتي كبّلتها حتّى من براثن الورائية والتّبعية.

ويرجع انطلاق المرأة نحو الكتابة إلى جهود سعت لرفعها من جوانح الظّلام إلى أماكن النّور الّتي منها: دعوات إبداعية وفكرّية وحقوقية؛ فالإبداعية اتّجهت نحو << التّحديث والتّخلص من الأشكال الإبداعية التّقليدية، وذلك تحت شعار التّجريبية والحداثة وما بعدها، والفكرية لاترى الإبداع حداثيا إلا بتكامل مكوّنات الفاعل الإنساني

---

[1] ناصر معماش، النّص الشّعري النّسوي العربي في الجزائر، مرجع سابق، ص:29.

[2] الأخضر بن السّائح، سرد المرأة وفعل الكتابة، مرجع سابق، ص:157.

[3] عبد الله محمد الغذامي، المرأة واللّغة، مرجع سابق، ص:198.

[4] محمد معتصم، المرأة والسّرد، مرجع سابق، ص:235.

فيه، وليس الإنسان رجلاً فقط بل هو رجل و امرأة، قادران على التّفكير والتّحليل >>[1]، وتضاف إليها الحقوقية الّتي لاتقصي المرأة من حقّها في الإبداع والتّفكير.

فنصّ المرأة كسر جدار الصّمت وأثبت فاعليته كقوّة تستطيع قهر الحواجز القائمة للوصول إلى المتلقّي، ومن الجماليات الفنّية للسّرد النّسوي << تمكّن المرأة من الحفر في داخل وباطن النّفس البشرية، وفي ثنايا الذّاكرة >>[2]، دون أن تغيّب كبيرة أو صغيرة إلاّ تناولتها وأشارت إليها، وهذا في حدّ ذاته يحيل إلى أنّها << حين تتحدّث عن الموضوعات الخاصّة بها أقدر من غيرها على تصويرها لكونها ترى الأشياء من منظور مختلف >>[3] يسمح لها بتملّك طاقة إبداعية تُنهض بها كتاباتها إلى مصافّ الرّجالية .

فهذا الصّوت الأنثوي / الإبداعي تمكّن من الوصول إلى بواطن النّفس، والعوالم الدّفينة واستطاع << تعريتها ومحاورتها، وتجاوزها بلغة إبداعية طافحة بالشّعرية وصلت إلى المناطق الغامضة، والمظلمة في الذّات الإنسانية عن طريق الحفر، والنّبش المستمرّ لاستخراج مكنون النّفس >>[4]، وهي سمة خصّتها، وزادت من رغبتها في المواصلة إلى الأمام لتمسك بزمام الشّظايا المتناثرة في عالم الكائن البشري المعيشي والخيالي.

ومن الخصائص الّتي تحدّد خصوصية الأدب النّسوي نعته بالتّمركز حول الذّات، ورفض السّلطة الذّكورية، والبحث عن الحرّية، وهو الأمر الّذي دفع بعض الكاتبات إلى رفض المصطلح، وتصل بنمسعود إلى تحديد خصائص الكتابة النّسوية من خلال وظائف اللّغة، لتأتي الوظيفة التّعبيرية في مقدّمة الوظائف الّتي تؤكّد على حضور مرتفع نسبيا لدور المرسل، لتأتي الوظيفة اللّغوية؛ الّتي يقع فيها التّركيز على القناة كوسيلة للاتّصال في حدّ ذاته، تمكّن من الحفاظ على الوشائج والرّوابط الاجتماعية، وتتبدّى هذه الوظيفة في الإطناب والتّكرار[5]، فهذه سمات تخصّ الكاتبة دون أن يكون للرّجل فيها اشتراك.

---

(1) محمد معتصم، المرأة والسرد، المرجع السابق، ص:133.

(2) المرجع نفسه، ص:11.

(3) إبراهيم خليل، من الاحتمال إلى الضرورة، مرجع سابق، ص:113.

(4) الأخضر بن السّائح، نص المرأة وعنفوان الكتابة، ضمن كتاب: الكتابة النّسوية، مرجع سابق، ص:29.

(5) ينظر رشيدة بنمسعود، استراتيجية الكتابة النّسائية، مرجع سابق، ص:127 إلى 130.

وتضاف إلى تلك المميّزات إثبات أنّ النّساء يعملن على إحداث الجديد في الكتابة انطلاقا من طبيعتهن، فهنّ في متونهنّ السّردية << يجرّدن العلاقات الاجتماعية من فظاظتها وغلظتها >>[1]؛ الّتي اصطبغت بصبغة الذّكورية الثّائرة المهيمنة، التي تسعى إلى فرض الجبرية والقسوة اعتبارًا للصّفة الّتي تتمتّع بها.

ورغم ما تتطلّبه الكتابة الإبداعية يجب أن يُزاد لها رهافة الإحساس[2]؛ الّذي لا يخلو من كيان المرأة، فهو مرجع لوسمها بكتابة الرّومانسية، وجنّة الذّات الفردية[3]، ومع ذلك تنفتح على آفاق رحبة تحاول أن تخرجها من هذه الطّبائعية.

ولمّا كانت هذه مجمل الخصائص الّتي دارت في فلك أدب المرأة فقد مسّت الشّكل والمضمون معًا؛ حيث لوحظ أنّ << صوت الواعظ أو المفكّر يعلو ثائرًا في الرّواية النّسائية بصورة خاصّة وإن اختلفت طبيعة هذا الصّوت من خلال الشّكل الّذي ترتضيه الكاتبة >>[4]، وهذا لتغيير النّظرة الماضوية حول ركونها وسكونها الاجتماعي والثّقافي، وعدم امتلاكها طاقة التّفكير والإنتاج العلمي والفنّي معًا، وبذلك فهي تتّخذ من الكتابة جزءًا << من عملية المقاومة السّياسية، فالتّحدي مكوّن من مكوّنات فعل الكتابة عند المرأة >>[5] لمحاربة الرّواسب العالقة تّجاهها وبنات جنسها لعلّها تضيف لمسة في فسحة الإبداع اللاّمحدود.

وبالعودة إلى النّظرة الأولى نحو كتابة المرأة نعت الغذامي ولوجها هذا العالم بالطّفرة النّوعية لمحاولتها التّأريخية الاقتراب من أسوار الرّجل الكتابية، ونظرًا لخصوصيتها التّكوينية << لم يكن الاكتئاب مجرّد حلية تتحلّى بها الكتابة النّسائية لقد

---

(1) محمد بن سباع، نقد الخطاب الذّكوري، مرجع سابق، ص:113.

(2) ينظر إبراهيم سعدي، دراسات ومقالات في الرواية، مرجع سابق، ص:104.

(3) ينظر كمال الرّياحي، حركة السّرد الروائي ومناخاته في استراتيجيات التّشكيل، مرجع سابق، ص:59.

(4) إبراهيم السّعافين، تطور الرّواية العربية الحديثة في بلاد الشام، مرجع سابق، ص:492.

(5) عزّ الدين لمناصرة، النّقد الثّقافي المقارن، منظور جدلي تفكيكي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط1، 2005، ص:300.

كان نتيجة متوقّعة>>[1]؛ لأنّها سعت إلى المنافسة وبشدّة، وهذا الّذي طمحت إليه حتّى تقلب موازين الاكتئاب إلى إعلان وصراخ بالحضور.

رغم أنّ البدايات لم تكن اندلاعية مباشرة؛ حيث نجد << كمونا وتواريًا، لكينونة الأنثى فثمّة تردّد بين التّلميح والتّصريح بتلك الأنوثة، وتفسير ذلك فيما نرى هو عدم تبلور تلك الكينونة على المستوى الأدبي، وامتثال الشّخصية النّسائية لنوع من الحياء والاحتشام >>[2]، وبعد أن توطّنت أقدامها في عالم الكتابة وتثبّتت من مكنونات قدرتها، واستطاعتها على الإبداع تملّكت تلك الجرأة التي احتاجتها من قبل لتقول مقالتها فانعكست الدّائرة، وصار من أكثر الظّواهر التّكرارية في كتابة المرأة << التّركيز على ظاهرة العنف، ويستمدّ العنف حضوره من كونه ركيزة من ركائز الثّقافة الأبوية الذّكورية >>[3]؛ الّتي عالجتها المرأة لتوحي بملكتها على التّغيير إذا سمحت لها الظّروف بذلك، وتصيّدت الفرصة المواتية.

وفي ثنايا النّص الرّوائي تتعيّن الحدود لتمييز كتابة المرأة عن كتابة الرّجل خاصّة إذا تعلّق الأمر بالبطولة في المتن، التّي تظهر << تأريخيا وثقافيّا على أنّها حصريا مقصورة على الذّكر؛ لأنّها تتضمّن جملة من عوامل القوّة والذّكاء والشّجاعة، وهذا ماترفضه النّسائية الحديثة، وتجعل مفهوم البطولة لايرتبط بالجنس، ويحفل التّراث العربي بالكثير من البطولات النّسائية الّتي عكست مفاهيم ثقافية مختلفة لمكانة المرأة >>[4]، وبرهنت على اقتسامها هذا الدّور عبر الزّمن، وبالتّحديد في عالم الكتابة الرّوائية.

وتذهب في هذا الصّدد منى فياض إلى أنّ القرّاء اعتمدوا على آليات معيّنة تمكّنهم عمومًا من الوقوف عند الفارق بين كتابة الرّوائي والرّوائية والتّي منها << ملاحظة الصّورة الّتي يظهر بها الرّجل في الكتابات الرّوائية، فإذا كان الرّجل (البطل) في الرّواية رغم الويلات، والمآسي الّتي تصادفه لا يبكي يكون المؤلّف رجلاً،

---

[1] عبد الله محمد الغذامي، المرأة واللّغة، مرجع سابق، ص:141.

[2] عبد الله إبراهيم، السّرد والرّؤية الأنثوية للعالم، مرجع سابق، ص:45.

[3] المرجع نفسه، ص:156.

[4] المرجع نفسه، ص:156.

وإذا كان البطل في الرّواية يبكي، ولا يبحث عن الثّأر إذا فهو يتصرّف بعواطف امرأة فيكون المؤلّف في هذه الحالة امرأة>>[1]، وتتعمّق أكثر في رصد خصائص أسلوب الكاتبة بقولها: << ممّا يعني أنّ أسلوب المرأة يتناسب مع طبيعتها الّتي تضفي على لغتها المجازية شاعرية وحساسية وعاطفية رقيقة عذبة مرهفة الحسّ، وعميقة الشّعور >>[2] وبذلك تحدث المفارقة بين الكتابتين لتطبع أسلوب المؤلّفة بسمات مختلفة عن أسلوب المؤلّف.

ولهذا تختار الكاتبة من الشّخصيات الّتي تمارس دور البطولة شخصية المرأة؛ حتّى يتسنّى لها ممارسة فنّياتها بامتياز، وتسعى في الاتجاه العكسي إلى << تقديم رجال معطوبين ومهزومين فيما نرى المرأة في المقابل تتماسك وتتقدّم لإنقاذ الرّجل / الزّوج/ الوالد/ الأبناء >>[3] فتعطي إشارة تبيّن مدى شجاعتها على التّحمّل في سبيل الذّود عن مبادئها الّتي نشرتها مع هبّة الحركة النّسوية دون أن تعود إلى الوراء، وتتقبّل الهزائم المتوالية عليها كما اعتادت سابقًا.

وكلّ هذا دفع إلى اعتبارها ذاتوية محضة؛ لأنّ الكاتبة تنتقي سردها << من منظور ذاتي، وتكون الرّاوية شخصية نسائية محورية في الرّواية، وتروي بضمير المتكلّم على طريقة الاعتراف أو السّيرة ذاتية >>[4]، وهذا الّذي شاع عن كتابة المرأة عامّة دون الولوج في خصوصيات المتون للوقوف عند حقيقة ذلك من عدمه.

وبالحديث عن الشّخصية المحورية في السّرد نرى أنّها << هي المانح أو الحاجب للأدوار الأخرى الّتي لا تظهر إلاّ من أجل استكمال جزء في شخصية المرأة أو انتزاعه، ويمكن تفسير ظاهرة الفردانية في السّرد النّسوي على أسس لها صلة بالثّقافة الأبوية، الّتي مسخت شخصية المرأة، فحاولت من خلال السّرد أن تتنصف لحالة

---

[1] عبد الرحمان الوهابي، الرواية النسائية السعودية، مرجع سابق، ص:163.

[2] محمد حيرش، الكتابة النسوية وهاجس التحرر، مرجع سابق، ص:105.

[3] نزيه أبو نضال، حدائق الأنثى، مرجع سابق، ص:45.

[4] حفيظة أحمد، بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية، مرجع سابق، ص:66.

الاحتزال والمحو >>[1] حتّى تقدّم لنفسها اعتبارًا من خلال الكتابة، وتقول مالم تستطع قوله في خارج إطار المنتج الأدبي عامّة والرّوائي خاصّة.

والملاحظ كذلك فيما يخصّ سمات الكاتبة النّسوية أنّ أغلب الرّوايات تهتمّ << بمتابعة المرأة منذ طفولتها المبكرة، مرورًا بشبابها، ثمّ نضجها، فالملفت هو أنّ الرّوايات تنتهي والنّساء في ذروة حيويتهنّ، فكأنّ السّرد النّسوي لايريد الاعتراف بشيخوخة المرأة >>[2] لتستمرّ الأحداث دون أيّ تغيّر يذكر في ملامح معظم الشّخصيات النّسوية في كتابة المرأة.

وهذا ما يدفع بنا للقول بفكرة الشّباب الخالد الّتي وجدت << صدى كبيرًا لها في السّرد النّسوي، واعتبر ذلك امتيازًا أنثويًا ثابتًا، وصفة حازتها المرأة دون الرّجل >>[3] وبهذا تتفرّد في نتاجاتها الرّوائية بخصوصية تجعلها في مفارقة اختلافية مع نتاجات الكاتب الرّوائي، وبذلك تبقى الشّخصية ثابتة لا تتغيّر على الرّغم << من العنف والاضطهاد، والنّرجسية والتّجارب الجسدية، والنّفسية تبقى المرأة محط قبول وإعجاب ورغبة>>[4] تؤهّلها لاستمالة القارئ، والباحث معًا حتّى يسلّط قلمه النّقدي على كتاباتها.

ومن خلال ما سبق نلمح تمحور السّرد النّسوي حول موضوع هوية المرأة بكلّ متعلّقاته والّتي منها << نقض الثّقافة الأبوية التّقليدية، واقتراح ثقافة أنثوية، وهي ثقافة جديدة لم يقع الاعتراف بها بعد بصورة كاملة >>[5] تمكّن من الوقوف عند سماتها العامّة لحصر الخصوصية الّتي يتميّز بها السّرد النّسوي.

ففيما يتعلّق بعنصر الوصف السّردي تتحدّد الخصوصية فيما نلمحه في كتابة المرأة من بصمة متفرّدة في ذلك، وما نلمسه بالتّحديد << حضور العين في التقاط الصّور والوقائع مصاغة في عمل فنّي أدبي، مخترقة سجن اللاّمرئي لتمثّله في فضاءات الحلم العجيب، الهلوسات البصرية، تسبر الأغوار، ترفع السّتار عن المبهم

---

[1] إياد الدليمي، السرد النسوي أكثر حيوية، مرجع سابق، ص:57.

[2] المرجع نفسه، ص:58.

[3] المرجع نفسه، ص:58.

[4] حسين محمد، الرواية النسوية العربية لا زالت في طور المراهقة، مرجع سابق، ص:209.

[5] المرجع نفسه، ص:217.

واللاّمرئي >>[1]، وتجعل الموصوفات تنتقل إلى عالم المحسوس بالكلمات، ومنه إلى عالم التّجريد مع التّدقيق.

وهذا لاهتمام النّساء بالتّفاصيل، وحصرها من كلّ زاوية دون الرّجل في ذلك << فإذا دخلت امرأة ورجل حجرة صالون في أحد البيوت، فإنّ الرّجل لو طلب منه أحد أن يصف الحجرة فسوف يتحدّث عن الصّورة العامّة، والمقاعد المريحة أو غير المريحة، أمّا المرأة فلا بدّ أن تلتفت إلى تفاصيل الألوان والظّلال، والأضواء وطريقة التّنسيق، وما إلى ذلك من ملاحظات دقيقية وتفصيلية>>[2]، وهذا يَنمُّ عن طبيعتها المختلفة عن الرّجل فهي تسقط خوالجها على كتاباتها فتتميّز بسمات متنوّعة .

ويضاف إلى ذلك عنصر الزّمان والمكان فهو << لديهنّ مغلق – محدود – وإن كان هذا الانغلاق معنويًا، والنّموذج الإنساني داخل القصّة هو معادل موضوعي لأزمة المرأة >>[3] ولعلّ هذا لما ترسّب في ذهنها من موروثات الهيمنة الذّكورية، فيكون الانغلاق أو التّحديد ردّ فعل منتظر؛ لأنّها تخشى ردًا قاسيا من الآخر/المجتمع أو الرّجل، ورويدًا اتّجهت نحو فكرة التّحرر من المكان والزّمان معًا بعد أن تثبّت في قرارتها المواجهة دون وجل لتخرج ما لديها عن طريق الكتابة.

كما كان لشخصية الطّفل حضور في أعمالهنّ، وذلك للعلاقة الوطيدة الّتي تجمع المرأة / الأم به، وأملا في الخروج من النّسيان، ومنعطف التّهميش، وكأنّ هذه الشّخصية << مثيرة للأفعال أو محرّكة للشّحصيات الأخرى، أو معبّرة بتلقائية عمّا يعتمل في نفوس الشّخصيات من انفعالات ولّدها الإحباط والتّسلط، وتلك ظاهرة في توزيع شخصيات السّرد النّسائي؛ إذ يحتلُّ الطّفل مساحة واضحة في عالم المرأة، ويكون المعادل الفنّي للبراءة أو الانطلاق أو الشّخصية السّوية؛ الّتي لا تجدها حولها في عالم

---

[1] جعفر يايوش، الأدب الجزائري الجديد، التّجربة والمآل، مطبعة AGP، وهران، الجزائر، (د ط)، 2007، ص:158.

[2] رجاء النّقاش، قصة روايتين، دراسة نقدية وفكرية لرواية ذاكرة الجسد ورواية وليمة لأعشاب البحر، مؤسسة دار الهلال، القاهرة، ط1، 2001، ص:60.

[3] جعفر يايوش، الأدب الجزائري الجديد، المرجع السابق، ص:162.

الرّجال الّذي تلوّن بألوان الخداع المختلفة >>[1]، فيكون حضور الطّفل حاسما في جلّ أعمال الكاتبة، وبذلك تصنع سمة الخصوصية لديها.

ومن السّمات كذلك في المتن السّردي بروز ظاهرة أسلوبية وهي التّشخيص << تلك الظّاهرة الّتي تمثّل الأسلوب العاطفي بشكل عام >>[2]، مصدره من غلبة المشاعر الّتي تتمتّع بها المرأة؛ حيث توظّفها في الكتابة الرّوائية .

والإضافة النّوعية الّتي قدّمتها المبدعة الرّوائية العربية من خلال وجهيها العذب حينًا والموجع حينًا آخر رصدها صلاح صالح في أمرين هما: << الأوّل: يتعلّق بقدرة الأنثى على التّجوال في دقائق، وتفاصيل لاحصر لها استأثرت عمومًا بولع الأنثى من غير أن يُفرد لها الذّكور اهتمامًا أو ولعًا موازيًا، والثّاني: يتعلّق بأنّ الكاتبات العربيّات أتحن لنا رؤية أشياء كثيرة من زوايا منظورية جديدة، ما كان من الممكن رؤيتها من منظّور الذّكور مهما أشبعناها تقليبا وتعريضا للنّظر >>[3] فهذا في حدّ ذاته تصريح بالخصوصية الّتي نلمحها من خلال الإبداع الرّوائي العربي في اجتهاد المرأة الدّؤوب لتخلق نصّا أنثويًّا خالصًا.

ولعلّ أبرز خاصية أطلقت على الأدب النّسوي أنّه سيري ذاتي، ومنه عملت الكاتبة على الدّخول << في عالم الرّواية بامتياز، عن طريق التّحريك والتّلون، والتّوليد المنفتح، تكتسب جملها السّردية من خلالها فيضًا من الدّلالات المنشرطة على ذاتها >>[4]؛ لتحلّق إلى فضاء الجمعوية من منبع الفردية فتشكّل الشّمول في رحاب الحياة الرّوائية، وتعمل على إفراغ << فيض المشاعر والهواجس المتأثّرة بنبض القلب، وتداعي الأفكار والمعاني >>[5] فيه حتّى يتلوّن بسمات ترفعه إلى صفّ الكتابة الأنثوية، وبذلك التّدليل على القدرة الإبداعية بقلم روائية.

---

[1] سيد محمد سيد قطب وآخرون، في أدب المرأة، ص:43، 44.

[2] المرجع نفسه، ص:87.

[3] صلاح صالح، سرد الآخر، الأنا والآخر عبر اللّغة السّردية، مرجع سابق، ص:177،178.

[4] الأخضر بن السائح، سرد المرأة وفعل الكتابة، مرجع سابق، ص:61.

[5] المرجع نفسه، ص:117.

وهكذا تتجلّى أمامنا المميّزات الّتي تخصّ الرّوائية لتنصهر مجموعة في << سيطرة شبه مطلقة؛ بحيث لا تخلو الرّواية من الحركة الحسّية الأنثوية، وتموّجاتها النّفسية بين الحين والآخر، كما نلمس الجمل القصيرة اللاّهثة بصدى الأنثى، وحروفها المهموسة الّتي تمزج بين الحركة النّفسية والحركة الحسّية >>[1]، في عالم غلبت عليه المكبوتات القديمة، والنّظرة الأحادية لهذا الكائن، وقدرته على الإبداع من دونه، وبذلك قلبت المرأة منتج الرّواية الذّكورية من الأنثى كلّ الجاذبية إلى الأنثى الفكر الواعي المتيقّظ، دون تناسي مشاغلها في مناحي الحياة اليومية.

ويمكن على العموم حصر خصائص الكتابة النّسوية في مايلي على أنّ يشمل الجانب النّفسي السّردي:

1/ هيمنة الرّؤية السّردية الذّاتية على الموضوعية: وتقوم هذه العلاقة على مبدأ الحميمية القائمة بين بطلات الأعمال النّسائية، وساردتها من ناحية، وبين موضوعات حكيها، وكاتباتها من ناحية أخرى، وذلك لإتاحة فرصة أكبر للتّعبير عن أدقّ تفاصيل القضايا النّسائية المعروضة مما يجعل الرّؤية الذّاتية أبرز مقوّمات هذه الكتابة، ممّا جعل الباحثين يجمعون على أنّ الذات هي بؤرة هذا العالم، منها يبدأ الخلق، وفيها تهمهم كلمة السّرد، وإليها ينتمي تطواف العالم وعطشه، إليها تنتهي رحلة السّعي والعذاب المستديم، لاشيء يسبقها في الأصل والولادة والمنبع والمصبّ.

2/ طغيان الميتاسرد (Métarécit): إنّ حكي الكتابة النّسائية المؤنّثة عكس نظيرتها المذكّرة، من خلال الهيمنة الجليّة للتّعليق على السّرد، وللخطاب الإنشائي على الخبري، ممّا يؤثّر سلبا في توازن هذه الكتابة، ويحوّلها أحيانًا إلى ممارسة خطابية مرضية؛ لأنّه إذا كان هناك ما يبرّر للأديبة العربية أن تطالب بحقّ بنات جنسها، وتستخدم قلمها في الذّود عن حقوقهنّ، وإقرار وجودهنّ، فإنّنا نرى من الضّعف وبساطة التّفكير، وخفّة الوعي أن يتحوّل الإبداع إلى واجهة إفراغ المشاعر المريضة، وتضخيم الذّات في صورة عصابية، مع غياب الطّرح العلمي النّاضج لوضعية المرأة و الرّجل معًا.

---

[1] الأخضر بن السائح، سرد المرأة وفعل الكتابة المرجع السابق، ص:159.

ويظهر ذلك من خلال استخدام الضّمائر، فالحضور المكثّف لضمير المتكلّم في أعمال المرأة ماهو إلاّ مؤشّر قوي على ذلك، فتلك الشّخصيات الّتي تبدعها كاتبات الرّواية تختار بطلاتها النّساء اللّواتي يستخدمن ضمير الأنا بغزارة، ويتحدثن عن مشاكلهنّ الشّخصية، رافضات الغبن الّذي تقع المرأة ضحيته، ولعلّ هذا سبب من الأسباب للتّحامل على كتابة المرأة من طرف النّقاد.

3/ هيمنة المونولوج على الحوارية: يعتبر من أبرز الميزات الّتي تخصّ كتابة المرأة، ومردّ ذلك لانعكاسات وضعها النّفسي والفكري؛ بحيث يهيمن المونولوج على الحوار، عندما لاتجد أمام الآخر حلاّ لمشاكلها، فتكتفي بالانكفاء على ذاتها في محاولة لاستعادة التّوازن المفقود في علاقتها مع الآخر، والعالم على المستوى التّخيلي الدّاخلي على الأقل.

4/ طغيان الوظيفة الشّعرية :La Fonction poétique من أبرز السّمات انطلاقًا من مفهوم رومان جاكبسون، وإذا كانت هذه الخاصية تجد مبرّراتها موضوعيًّا وتعبيريًا، فإنّ هذا لا يغفل دور المرأة / الكاتبة في امتلاك ملكة الإبداع؛ الّتي تجاري بها الرّجل / الكاتب[1]، وتستند في سبيل تبليغ قضيّتها إلى هذه الوظيفة حتّى تدعّم الموضوع ليصل إلى الهدف المقصود.

وانطلاقًا من السّمات المرصودة في إبداع المرأة الرّوائية توضّح أنّها عملت على النّهوض بنفسها من قمقم التّبعية والتّواري، ومن ربقة الحجب إلى فضاء الاعتداد بالكيان، وإثبات الوجود على مختلف الأصعدة الّتي منها الأدبية؛ حيث امتلكت القلم الّذي احتكره الرّجل / الكاتب زمنا طويلاً، وقالت في كتاباتها ما تريده من قضايا ذاتية، وصولاً إلى الوطنية والمجتمعية فانتقلت نتاجاتها الأدبية من البدايات المتعثّرة إلى ترسيخ مكانة قائمة، وظلّت تطمح مع الكاتب إلى الوصول إلى آفاق أرحب بأعمالهما خاصّة في مجال الرّواية .

وهذّا الطّموح مشروع خاصّة إذا نظر إلى تاريخ إبداعها << فكما أنّ زينب فواز الّتي كتبت أوّل رواية عربية في نهاية القرن الماضي، فإنّ سحر خليفة هي الرّوائية

[1] بايزيد فاطمة الزهرة، الكابتة الرّوائية النّسوية بين سلطة المرجع وحرية المتخيل، مرجع سابق، ص:74، 75، 76.

العربية الأولى في النّصف الثّاني من القرن العشرين الّتي أسّست لرّواية نسائية تحررية سياسية، ومتقنة فنًّا وموضوعًا>>[1] على حدّ تعبير بثينة شعبان، ومثيلاتها من الرّوائيات كثيرات، وبذلك نستشفّ أنّ الكاتبة بلغ رحب أفقها مدى أرادت من خلاله أن تتماشى مع كلّ المستجدّات الكتابية الأدبية في العالم، وأن تصل بالرّواية العربية إلى مصافّ الإتقان الرّاقي.

وقد شكّل الأدب النّسوي (الرّواية النّسوية) << ظاهرة جديدة، ومنّشطة للسّرد وثرية في موضوعاتها، وتخصب الأدب العربي، ولايمكن لأمّة أن تكتفي بنوع أدبي، وينبغي أن يفسح المجال أمام هذه الظّاهرة لكي تعبّر عمّا تضمره من موضوعات مسكوت عنها، أو موضوعات لانفكّر بها، أو موضوعات نحذر منها، ينبغي على الأدب أن ينخرط في مناقشة هوية المرأة، وموضوعات الجنس، ورؤية المرأة بلا خوف وإلاّ تعفّنت المجتمعات من الدّاخل على نوع من الممنوعات والمحظورات، وهذه الرّواية تسهم في إضفاء منطقة معتمّة، وعلينا أن نهتمّ بها من هذه النّاحية>>[2] حتّى نمكّن كتابة المرأة من بلوغ آفاق كبرى.

ولا يمكن تحقيق هذا المراد إلا بتضافر المساعي والجهود، وبالتّالي في ظلّ الصّورة الّتي يشكّلها الرّجل للآخر كما تشكّلها المرأة له في متونهما الرّوائية؛ هذا الآخر الّذي يبقى أمل الكاتب والكاتبة أن يسيرا معه في خطّ واحد ليس على مستوى المعالجة الرّوائية فحسب بل على كلّ المستويات، وهذا ما يدفع إلى البحث عن تكوين صورته في نتاج الاثنين معًا ليتعيّن، ويتحدّد المنظور الذّكوري والأنثوي لهذا الآخر الّذي تعدّدت استخداماته خاصّة في مجال الصّورة المقارنية الحديثة.

---

[1] بثينة شعبان، مئة عام من الرواية النّسائية العربية، مرجع سابق، ص:215.

[2] حسين محمد، الرواية النسوية العربية لا زالت في طور المراهقة، مرجع سابق، ص:218.

الفصل الأوّل: ماهية صورة الآخر

المبحث الأوّل: علم الصّورة المصطلح والمفهوم

1- حدود الصّورة المقارنية
2- عناصر تكوين الصّورة المقارنية

المبحث الثّاني: ماهية الآخر واستخداماته

1- ماهية الأنا والآخر
2- استخدامات الآخر

الفصل الثّاني: تجلّيات الآخر في الخطاب الرّوائي العربي

المبحث الأوّل: الآخر عند الرّجل / الكاتب

1- حضور الآخر في العمل الرّوائي
2- سمات حضور الآخر في الرّواية الرّجالية

المبحث الثّاني: الآخر عند المرأة / الكاتبة

1- حضور الآخر في العمل الرّوائي
2- سمات حضور الآخر في الرّواية النّسوية

تعدّدت الدّراسات الّتي تهتم برصد صورة الآخر في الرّواية العربية، واختلفت آليات الاشتغال عليها؛ حيث تحمل الصّورة، أو ما صار يعرف بعلم الصّورة imagologie دلالات مختلف؛ إذ << تعّد مصدرًا مهمًّا من مصادر معرفة الأنا بالآخر بما تقدّمه من معلومات عن شعب، أو مجتمع أجنبي، كما تسهم في تعميق فهم الذّات؛ إذ غالبا ما يقيّم الآخر بالمقارنة بالذّات اتّفاقا أو اختلافًا عنها>> [1] فيجعلها تبلور خلفية عن هذا الآخر في كينونته، وتجلّياته.

ويعتبر البحث في الصّورة من أهمّ المباحث في الأدب المقارن التّي استقطبت اهتمام الباحثين، والدّارسين الغربيين، والعرب على حدّ سواء، فقد << أورد إيكو ECO إحصاءً لبعض الدّارسين أثبت فيه وجود ثلاثة آلاف عنوان إلى حدود سنة 1973، ويعقّب إيكو بقوله إنّ الإحصاء لو أجري بعد خمسة عشر عامًا لناهز العدد أربعة آلاف>> [2]؛ ممّا يوحي بأهمّية هذا الفرع الجديد، والحاجة الماسّة إليه إذ تساعد كثيرًا على الوقوف على نظرة كلّ من الأنا والآخر والعكس.

---

[1] وفاء سامي الإستانبولي، صورة العرب والمسلمين في رواية دون كيخوته، مجلة حوليات التراث، جامعة مستغانم، الجزائر، ع11، 2011، ص:77 .

[2] محمد الناصر العجيمي، النقد العربي الحديث ومدارس النّقد الغربية، دار محمد علي الحامي، سوسة، تونس، ط1، 1998، ص:626.

الفصل الأوّل: ماهية صورة الآخر

المبحث الأول: علم الصّورة المصطلح والمفهوم

1- حدود الصّورة المقارنية

2- عناصر تكوين الصّورة المقارنية

المبحث الثاني: ماهية الآخر واستخداماته

1- ماهية الأنا والآخر

2- استخدامات الآخر

الفصل الأوّل: ماهية صورة الآخر

إنّ الحديث عن صورة الآخر يربطنا دائمًا بأحد فروع الأدب المقارن، وأحدث مجالات البحث فيه، وأهمّها؛ بحيث لا ترجع أقدم البحوث فيه على لسان محمد غنيمي هلال إلى أكثر << من نحو ثلاثين عامًا، ولكنّه – مع حداثة نشأته – غني بالبحوث الّتي تبشّر بأنّه سيكون من أوسع ميادين الأدب المقارن، وأكثرها رواجا في المستقبل؛ ذلك لأنّه أيسرها منهجًا، وأوضحها معالم، وآكدها في الوصول إلى غاية الباحث>> [1] الّتي يصبو إلى بلوغها من خلال دراسة الصّورة خاصّة في النّصوص الأدبية.

ونلاحظ أنّ علم الصّورة يتقاطع مع البحوث التّي يقوم بها << علماء السّلالات البشرية، وعلماء الإنسانيات، وعلماء الإجتماع، ومؤرّخوا العقليات والحساسيات، والتّنافر الثّقافي، والاستيلاب الثّقافي، والرّأي العام، أو الخيال الاجتماعي>> [2] ما يوحي بتوسّع دائرة بحثه، وعمله الّذي يمكّنه من الوصول إلى نتائج جامعة تعين الباحث في حصره لمعالم الصّورة المرغوبة، وباختراقه لعدّة حقول يبرز << قدرته على خلق أشكال من التّواصل مادامت هناك أشكال عدّة لتحويلات لامتناهية من الملموس إلى المجرّد، ومن الواقعي إلى المتخيّل >> [3] هذا التّواصل الّذي يعمل على خلق حوار بين الشّعوب والأمم، ويقرّب بينها.

وبتقاطع علم الصّورة مع فروع بحثية أخرى اقتضى الأمر تناول مفهوم هذا المصطلح من أجل تعيين حدوده ومجال اشتغاله.

---

[1] محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، لبنان، ط5، (د ت)، ص:419.

[2] دانييل هنري باجو، الأدب العام والمقارن، تر: غسان السّيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1997، ص:85.

[3] شعيب حليفي، الرحلة في الأدب العربي، التجنس، آليات الكتابة، خطاب المتخيل، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006، ص:282.

المبحث الأول:علم الصّورة المصطلح والمفهوم

إنّ تبلور علم الصّورة " الصورائية " انبثق من فرنسا؛ حيث ترجع << بدايات هذا الفرع من فروع الأدب المقارن إلى النّصف الأوّل من القرن التّاسع عشر، عندما قامت الأديبة الفرنسية المعروفة مدام دوستال بزيارة طويلة إلى ألمانيا>> [1]؛ حيث نتج عن هذه الزّيارة اكتشاف سوء الفهم الموجود بين الشّعبين، ما ولّد صورة خاطئة عن كلّ طرف، وبذلك بدأت معالم هذا الميدان البحثي تبرز إلى الأفق، وكانت محصّلة الرّحلة كتابا عنونته بـ: ألمانيا حاولت من خلاله << تصحيح ما في أذهان الفرنسيين من صور مشوّهة عن الألمان وبلادهم وثقافاتهم >> [2]، وبهذا يمكن اعتبار مؤلّفها بداية لتداول هذا العلم في الدّراسات الأدبية المقارنة.

وظلت دراسة صورة الآخر مرتبطة إلى زمن طويل بالمدرسة الفرنسية؛ حيث كان ميلاده ومنبته[3]، وقد بدأت هذه الدّراسة مع جان ماري كاريه ثمّ أخذها ماريو فرنسوا اغويار، ودافع عنها[4]، ممّا أدّى إلى ازدهار هذا التخّصص الجديد انطلاقا من الخمسينيات بفضل أطروحات، ودراسات لورتولاري، مونشو، جوست، بيشوا، ديجون، ريمون، ماراندون، كادو، باجو والكثير منهم؛ حيث تضاعف عدد هذه الدّراسات في أوربا، وأمريكا ثمّ في سائر أصقاع العالم.

ويمكن حصر تطوّر تاريخ الاهتمام بعلم دراسة الصّورة الأدبية (Imagologie) فيما حدده جون مارك مورا Jean Marc Moura بوجود عدّة أجيال

---

[1] ماجدة حمود، مقاربات تطبيقية في الأدب المقارن، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2000، ص:108.

[2] المرجع نفسه، ص:108.

[3] أمينة رشيد، الأدب المقارن، والدراسات المعاصرة لنظرية الأدب، مرجع سابق، ص: 148.

[4] voir Lantri El Foul, traductologie littérature comparée ,études etessais ,casbah éditions, Alger 2006,p :83.84 .

من الأبحاث اهتمّت بهذا الميدان، وقد بدأها بالدّراسات الرّائدة في الخمسينات الّتي غالبا ما كان يميّزها اللّجوء المفرط إلى علم نفسية الشّعوب، ودراسات السّتينيات، والسّبعينيات الّتي كانت تتميّز بروح أكثر وضعية بالمعنى الإيجابي للمصطلح، والّتي كانت تعكف على تفحّص دقيق جدا للمصادر، والظّروف الإيديولوجية المؤدّية لنشأة الصّورة، وعلى السّياق التّاريخي، وأخيرًا دراسات السّبعينيات، والثّمانينيات الّتي واصلت ذلك السّعي وراء التّوضيح الفكري، مع إدراج ما قدّمته المدارس النّقدية الجديدة [1].

يتّضح لنا جليّا انطلاقًا من هذا التّتبع الزّمني لمختلف ما ميزّ الدّراسات، والأبحاث المهتمّة بمجال الصّورة أهميّة هذا المبحث، وتطوّر منهج عمله بين مرحلة، وأخرى من أجل غاية واحدة، وهي << دراسة، وتحليل، ورصد الصّور الثّقافية الّتي تكوّنها، وتحملها الشّعوب عن بعضها البعض في سياق شروط معيّنة >> [2] لا تخرج عن إطارها ممّا يسمح بتجلية تلك الصّورة؛ الّتي تنقسم إلى نوعين:

- صورة بلد أو شعب أو شخص يمثّل شعبه أو بلده.
- وانعكاس صورة ذلك البلد، أو الشّعب، أو الشّخص في أدب شعب آخر أو في أدب أديب من ذلك الشّعب الآخر [3].

وانطلاقا ممّا سبق نقف عند تحديد مفهوم الصّورة المقارنية لتبرز مختلف المعاني الّتي يهتمّ هذا الفرع من البحوث بتناولها، ومعالجتها.

---

[1] Jean Marc Moura, l'imagologie comparatiste, article parmi le livre de littérature comparée, théorie et pratique, textes réunis par: André Larant et jean Bessière, Honoré champion Editeur ,paris , 1999,p :29.

[2] عبد النبي ذاكر، أفق الصورولوجيا، نحو تجديد المنهج، مجلة علامات، النادي الثقافي بجدة، السعودية، ج51، م13، مارس 2004، ص:386.

[3] ينظر عبد المجيد حنون، صورة الفرنسي في الرواية المغربية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،(د ط)، (د ت)، ص:62.

1- حدود الصّورة المقارنية:

لا يكاد ينفصل مصطلح الصّورة عن إشاراته المختلفة الدّالة على صعوبة تحديده في شكل مفهوم جامع لكلّ ما يتعلّق به، وبذلك فهو يعتبر من أكثر المفاهيم الأدبية دورانًا، واستعمالًا خاصّة في مجال الأدب المقارن، ولتحديده نبدأ بالتّعريف اللّغوي؛ حيث يقال: تصوّرت الشّيء؛ بمعنى توهّمت صورته، فتصوّر لي، والتّصاوير؛ أي التّماثيل، وقال ابن الأثير: الصّورة ترد في كلام العرب على ظاهرها، ومعنى حقيقة الشّيء، وهيئته ومعنى صفته [1]، والصّورة في اللّغة العربية من ضمن ما تعنيه الوجه، وأنّ الوجه مجاز الجسد بامتياز فهي علامة عليه[2]، ومرشد إليه.

كما أنّ الصّورة في اللّغة الشّكل، والصّفة والنّوع، فالصّورة هي الشّكل الهندسي Figure géométrique المؤلّف من الأبعاد الّتي تتحدّد بها نهايات الجسم، وهي الصّفة الّتي يكون عليها الجسم، كما أنّها النّوع، فيقال هذا الأمر على ثلاث صور؛ أي على ثلاثة أنواع، كما تطلق على ما يرسمه المصوّر بالقلم أو آلة التّصور، أو على ارتسام خيال الشّيء في المرآة أو في الذّهن، أو على ذكرى الشّيء المحسوس الغائب عن الحسّ[3] .

فهذه المعاني تدور في فلك الأثر المتبقّي للصّورة الخارجية، والمنطبع في ذات الإنسان الدّاخلية، وهو ذات الأمر الّذي تلمحه في تشكيل صورة الآخر؛ بحيث يتحددّ المعنى الاصطلاحي لعلم الصّورة في الدّراسات الأدبية المقارنة، ويتقاطع مع علوم أخرى من خلال المصطلحات المستعملة على غرار إدراك، رؤية، نظرة، موشور، والّتي

---

[1] ينظر عبد اللطيف أغجدامي، الصّورة الشعرية أهميتها ووظيفتها، مجلة علامات، ج 70، م18، أغسطس 2007، ص:07.

[2] فريد الزّاهي، الصّورة والآخر، رهانات الجسد واللّغة والاختلاف، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاّذقية، سوريا، ط1، 2013، ص:107.

[3] جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللّبناني، بيروت، (د ط)، 1979، ص:741، 742 .

<< تنتمي إلى علم البصريات، ولذلك فإنّها توحي للذّهن بأنّ الصّورة هي مجرّد مرآة أو نقل مشوّه للواقع>> [1]، وهذا ما لا يتطابق مع المفهوم، والتّحديد المرجو لعلم الصّورة (الصّورولوجيا) في الدّراسات المقارنة.

هذّا التّحديد الّذي عمل عليه دانييل هنري باجو D.H pageaux حيث حصر المعنى في قوله: << يستدعي مفهوم الصّورة تعريفًا أو على الأصح فرضية عمل يمكن أنّ تصاغ على الشّكل التّالي: كلّ صورة تنبثق عن إحساس مهما كان ضئيلا بالأنا بالمقارنة مع الآخر، وبهنا مع مكان الآخر، الصّورة هي إذن تعبير أدبي أو غير أدبي عن انزياح ذي مغزى بين منظومتين من الواقع الثقافي >> [2] المعيش فعلا لا المتخيّل سرابًا، وهي تبحث << عن المعاني الذّهنية، والأحكام المستجمعة الّتي تكوّنها الذّات عن الآخر أو الغير، بل تستقرئ صور الشّعوب عن بعضها البعض سواء أكانت تلك الصّور إيجابية أم سلبية، لمعرفة العلاقات الموجودة بينها، وطبيعة التّمثلات، والتّأثير الّذي تمارسه تلك الصّور، والأحكام على تصرّفات الأفراد على جميع الأصعدة والمستويات>> [3] ليتأكّد جلّيا أنّ الصّورة تلعب دورًا هامًا من خلال تمثيلاتها في ربط الشّعوب ببعضها، أو تنافرها.

وتعرف هذه الصّورة بأنّها << تمثيل يعتمد على معلومات شبه ثابتة ذات طابع عام ومعقول، ولها شيء من الواقع الملموس>>[4]؛ الّذي تستنبط منه موضوعاتها، أو ذاتيّتها، وبذلك فهي: << تصّور فردي أو جماعي تدخل فيه عوامل ثقافية، وشعورية، موضوعية وذاتية>>[5] تحكم بناءها، ووصولها إلى العيّنة الّتي اهتمت برصد مكوّناتها

---

[1] Jean marc moura, l’imagologie comparatiste, p :32

[2] دانييل هنري باجو، الأدب العام والمقارن، مرجع سابق، ص:86.

[3] جميل حمداوي، مستجدات النّقد الروائي، مكتبة النّاظور، المغرب، ط1، 2011، ص:420.

[4] عبد المجيد حنون، صورة الفرنسي في الرواية المغربية، مرجع سابق، ص:82.

[5] المرجع نفسه، ص:82.

لبلورة التّصور المحوري المؤسّس لها فعلاً أو مجازًا، ما يعني أنّ الصّورة لا تطابق الواقع الحقيقي، وليست شديدة القرب منه، ولكنّها ليست مختلفة عنه تماما.

ونجد تعريفا آخر يحصرها في << مجمل التّمثيلات Representations الّتي يقدّمها كاتب، أو مجموعة من الكتّاب عن الآخر باعتبار سلسلة من الفروقات الإثنية والعقدية، واللّغوية، والثّقافية هي ما يؤسّس للوعي بالاختلاف بين الطّرفين في موقف اتّصالي معيّن >>[1]، ما يعني أنّ الصّورة تتبني على معرفة ناتجة عن اتّصال حقيقي لتنال مصداقية لدى الآخر، وتطرح تمثيلاً معقولاً، ومقبولاً.

ويحيلنا هذا إلى محتوى هذه التّمثيلات، وطبيعتها فهي << تتكوّن من مزيج من المشاعر، والأفكار، والمعلومات، والمواقف الّتي يحيل بعضها إلى حقائق الجغرافيا، والتّاريخ، والعمران البشري الخارجية، ويحيل البعض الآخر منها إلى عالم الذّات والدّاخل؛ بما فيه من رغبات، وطموحات، وتوهّمات؛ ممّا يعني أنّ صورة الآخر فرع من تصّور الذّات لذاتها، وللعالم، والكون من حولها>>[2] فهي لا تفرز تصوّرًا حول الآخر إلاّ إذا ارتبط بذاتيتها أوّلاً، وبالمحيط الّذي تتّصل به ثانيًا، بالإضافة إلى ما تجمعه من معلومات قبلية تعينها على تشكيل تلك الصّورة الموجهة صوب الآخر فردًا كان أو جماعة.

ونلاحظ أنّ كل واحد منّا لديه صورة حول غيره، كما أنّ لكلّ جماعة، أو أمّة صورة عن غيرها ترتبط كثيرًا بأحوال المصوّر النّفسية، والاجتماعية، وتشكّل تلك الصّورة في الأخير قد يعكس ما يرغب المصّور أن ينقل إليه، من خلالها، وقد تحطّم كلّ آماله فيما يصله عن تمثيله للأنا، ما يعني أنّ المصوّر << لا يأخذ من الآخر إلاّ بعض السّمات – أيّا كانت جوهرية أو عرضية – ليظهره في صورة ناطقة تعكس أحلامه

---

[1] معجب الزهراني، صورة الغرب في كتابة المرأة العربية، ضمن كتاب: أفق التحوّلات في الرّواية العربية، دراسات وشهادات، فيصل الدّراج وآخرون، دار الفنون، عمان، الأردن، ط1، 1999، ص:54.

[2] المرجع نفسه، ص:54.

ورغباته هو أكثر ممّا تعكس واقع الشّخص المصوّر >>[1] ونستشفّ من خلال ذلك العلاقة الّتي تربط الأنا بالآخر، فكلاهما محور رئيسي في معادلة تشكيل حقل الصّورائية، فالنّظرة الّتي نطلقها على الآخر تأخذنا إلى مفترق طرق إشكالي، وتظهر كعلامة كاملة موضّحة لنمط المجتمع، وإيديولوجياته فعندما ننظر للآخر، ونكتب عنه صورته تعرفّها عن الأنا الّذي ينظر أو يكتب هذه الصّورة الّتي نعتقدها عن الآخر الّتي هي في الحقيقة نفي له من جهة، وامتداد للأنا ومكانه المرجعي فعندما نقول الآخر، فالأنا يرفضه لكي يظهر نفسه[2]، وبذلك تظلّ علاقة الأخذ، والردّ بينهما في مجال علم الصّورة متراوحة بين الاعتراف مرّة، والتغييب مرّة أخرى.

لنقف في تحديدنا لعلم دراسة الصّورة الأدبية عند كونه يبحث << عن النّسق، والمبادئ، والضّوابط الشّكلية الخاصّة بتخيّل الآخر الّذي يرتبط بالتّاريخ بمعناه الوقائعي، والسّياسي، والاجتماعي وفق كيفيات متغيّرة >>[3] تسمح بالوصول إلى كنه الصّورة المقصودة، والمرادة، والّتي أصبحت تنتمي إلى الخيال الاجتماعي فالفرد لوحده لا يبلور صورة كاملة، وتامّة إلاّ إذا اتّكأ على مرجعية المخيال الجماعي.

ومن خلال ماسبق نقول أنّ الصّورة هي: << مجموع الأفكار، والأحكام القيمية وردود الفعل العاطفية المتعلّقة بالأجنبي أو الآخر، أو بالأنا الموجودة لدى شخص أو جماعة ما أثناء فترة تاريخية طويلة كفاية حتّى تسمح بشرح المواقف الملموسة، وردود فعل هذا الفرد، أو هذه الجماعة اتجاه الآخر أو اتجاه الّذات بصفة عميقة، والّتي يمكننا

---

[1] زبير دراقي، محاضرات في الأدب المقارن، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، (د ط)، (د ت)، ص:42.

[2] Fouzia Bouguebina, le roman Beur entre l'identité et l'altérite, article dans le livre de: Le Roman moderne; écriture de l'autre et de l'ailleurs ,sous la derection de: Mohamed Daoud ,Editions casbah,2006 ,p :39

[3] Jean Marc Moura, l'imagologie comparatiste,p :33

تحليلها، وتفسيرها عن طريق دراسة مدوّنة كتبها ذاك الفرد أو تلك الجماعة >>[1]، للوقوف عند المتن، واستنباط معالم الصّورة بوضوح.

وانطلاقًا ممّا سبق نجد أنّ موضوع علم الصّورة هو التّصورات، والتّمثيلات عن الآخر، بالإضافة إلى عنايتها المباشرة، والسّطحية << بالمضمونين الحقيقي، والمحتمل لتلك التّصورات أو الصّور بقدر عنايتها بالإجراءات الأسلوبية الّتي تؤدّي إلى إفراز هذه الأخيرة، ومن هنا فإنّها لا تبحث في التّصورات فحسب، بل تنبش أيضًا العلاقات النّصية الرّابطة بين هذه التّصورات على هيئة توهّم بحقيقة، أو واقعة المنظور إليه، وقد تتّخذ هذه الهيئة صيغة تداخل سرّي أو معلن عنه>>[2]، وبذلك توّجه جهودها إلى رصد الصّورة من كلّ جوانبها التّصورية، والنّصية معًا.

وهي بنتائجها تسعى إلى النّهوض بدراسة كيفية انكتاب الآخر في خطاب الأنا، تلك الدّراسة الّتي تأخذ بنا للحديث عن عناصر تكوين صورة الآخر لاستجلائها بوضوح خاصّة في النّصوص الأدبية.

---

(1) Lantri El Foul ,Traductologie littérature comparée, p :94.

(2) عبد النّبي ذاكر، أفق الصّورولوجيا، نحو تجديد المنهج، مرجع سابق، ص:387.

2- عناصر تكوين الصّورة المقارنية:

نلاحظ عند تأمّلنا لعناصر تكوين الصّورة المقارنية أنّ الأدب خير وسيلة تساعد على البحث في تجليّات صورة الآخر بغض النّظر عن كونها صحيحة أو خاطئة؛ لأنّه << يعتبر سجّلاً صادقًا لشعور شعب معيّن، وصورة ثابتة للعلاقات الّتي تربطه بغيره >> [1]، كما أنّنا نجد وسائل مساعدة على تكوين صور الشّعوب نذكر منها: الرّحلات << فالّذين يسافرون خارج بلادهم يعودون، ومعهم أخبار، ونوادر وحكايات وانطباعات يحكونها لمعارفهم، وأحيانا يسجّلون مذكّراتهم، أو وصفًا لمشاهداتهم>> [2]، بالإضافة إلى قراءة الكتب، فالنّاس يقرأون عن البلدان الّتي تجذب انتباههم، كما أنّ للحروب – قديمًا –[3] دور في التّعرف على الشّعوب، والأوطان ممّا يسمح بنقل صورة عن المستعمرات، والمستعمر على حدّ سواء.

وعليه ينبغي التّأكيد على وجود مرجعية لتكوين الصّورة الأدبية تخضع << لاعتبارات تجعل منها نصًّا تخييليًّا لامتزاجها بالذّاتي، والخيالي، والمزاعم، وخضوعها لأسلوب المؤلّف ونواياه، وتأويلاته ثمّ لأشكال التّلقّيات>> [4] المختلفة الّتي تغيّر من محتواها، وطريقة فهمها، فمثلاً صورة الشّرق عند الغربيين << منذ القرن السّادس عشر حتّى مرحلة متأخّرة من القرن التّاسع عشر ظلت ... ناقصة، وغير مكتملة في الغالبية العظمى من المؤلّفات الموضوعة، أو المترجمة>> [5]؛ ممّا يعني أنّ الصّورة لم تُبنَ على أسس، وركائز حقيقية، وثابته بل نقلت على وجه، ووصلت على وجه آخر، بل أكثر من ذلك بحيث أنّها تتغيّر، وتتحوّل تبعًا للظروف، والأجواء السّائدة.

---

[1] ريمون طحان، الأدب المقارن والأدب العام، دار الكتاب اللّبناني، بيروت، ط1، 1972، ص:61.

[2] عبد المجيد حنون، صورة الفرنسي في الرواية المغربية، مرجع سابق، ص:76.

[3] المرجع نفسه، ص:77، 78.

[4] شعيب حليفي، الرّحلة في الأدب العربي، مرجع سابق، ص:384.

[5] ضياء خضير، ثنائيات مقارنة، أبحاث ودراسات في الأدب المقارن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص:211.

وبذلك نحكم على صورة الآخر بخضوعها << لمؤثّرات إيديولوجية، وسياسية وفكرية، وتاريخية فهي متغيّرة لا تتّسم بالثّبات أو النّمطية، بل تتبدّل حسب تلك المتغيّرات >>[1] الّتي تحكم فهمنا لها لتفرز صورة معيّنة للآخر سواء أكانت إيجابية أم سلبية، وهذا ما يجعلنا نثبت أنّ الصّورة << عرض فردي أو جماعي تدخل فيه عناصر عقلية وعاطفية، موضوعية وذاتية في الوقت نفسه لا يرى أيّ أجنبي بلدًا كما يريد سكانه الأصليون أنّ يراه، هذا يعني أنّ العناصر العاطفية تتفوّق على العناصر الموضوعية>>[2] في تشكيل الصّورة المنطبعة في ذهن المرسل لها، والمرسل إليه على حدّ سواء.

لنؤكّد مرّة أخرى أنّ صورة الآخر لا تظهر << بشكل نمطي واحد بل تبدو بأنماط متعدّدة لا تحتمل نسقًا محدّدًا، أو ثابتًا بل تلازمها سمة التّبدل، والتّغير، وفقًا لطبيعة الظّروف الاجتماعية، والسّياسية، والاقتصادية، والفكرية>>[3]، الّتي تلعب دورًا بارزًا، ومهمًّا في خلق صورة الآخر، وتنوّعها بين التّغير مرّة، والثّبات مرة أخرى، وبين الحقيقة والخيال أيضًا.، وبذلك فهي<< صورة لمنظور مكوّن في إطار رؤية للعالم ممزوجة بإيديولوجية الكاتب، وذاتيته في النّهاية، ومن ثّم فعلا توجد صورة محايدة تحكي الواقع، ولذلك يصعب على التّحاليل اليوم تحديد صورة كما ينبغي، وإبعاد كلّ تشويه عنها،أو تصّور أو اقتباس>>[4] يخرجها عن نطاقها، ودائرتها الأساسية الّتي تنبع منها.

---

[1] سعد فهد الذّويخ، صورة الآخر في الشّعر العربي من العصر الأموي حتّى نهاية العصر العباسي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2009، ص:10.

[2] بيير برونيل وآخرون، ما الأدب المقارن، تر: غسان السّيد، منشورات دار علاء الدين، دمشق، سوريا، ط1، 1996، ص:71.

[3] ينظر دلال البزري، الآخر، المفارقة الضرورية، ضمن كتاب: صورة الآخر العربي ناظرًا ومنظورًا إليه، تحرير الطاهر لبيب، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 1999، ص:101.

[4] الأخضر الزاوي، دراسات في الأدب المقارن، صورة مدينة الجزائر العاصمة في الرواية العربية الجزائرية بعد الاستقلال وعند ألبير كامو، دراسة فنية مقارنة، منشورات جامعة باتنة، (د ط)، (د ت)، ص:03.

ونستنتج أنّ دراسة الصّورة الأدبية لا تتأتى إلاّ من خلال العناصر المكوّنة لها عند التّحليل، والّتي تساعد على حصر ملامح الآخر، وأوّل عنصر تتكوّن منه هو: << ذلك المخزون الواسع من الكلمات الّتي تنقل صورة الآخر لنا، وهي حقول معجمية تشكّل مفاهيم، ومشاعر مشتركة من حيث المبدأ بين الكاتب وجمهوره، لذلك علينا أنّ نميّز بين الكلمات النّابعة من بلد النّاظر (أي الدّارس) الّتي تفيد في تعريف البلد المنظور (أي المدروس)، والكلمات الّتي أخذت من لغة البلد المنظور، ونقلت دون ترجمة إلى لغة البلد النّاظر، وإلى فضائه الثّقافي، وإلى نصوصه وخياله أيضًا>> [1]، فالكلمة هي أوّل عنصر مكوّن لصّورة الآخر، والّتي تسمح لنا بشّد أصولها، وتتبّعها بوضوح.

أمّا العنصر الثّاني فهو الخيال؛ الّذي << يرفع لغة الصّورة إلى مرتبة الجمال الفنّي، وهو في الوقت نفسه تعبير عن المجتمع، والثّقافة، إذ يجسّد المسرح، والمكان الّذي تعبّر فيه اللّغة عن نفسها بطريقة مجازية>> [2]، فيصبح للخيال دور مهمّ في بناء صورة ناضجة للإقناع، والتّأثير، والإمتاع.

ويدخل هذا العنصر في إطار ما يعرف بالمخيال الجمعي؛ لأنّ فهم الكاتب لحقيقة الأجنبي لا يكون مباشرة << بل مرورًا بالصّور الخيالية للمجموعة أو المجتمع الذّي ينتمي إليه، وانطلاقًا من هذه النّقطة المحورية في منهج علم دراسة الصّور الأدبية يصبح من الإمكان القيام بأبحاث حول المرجع (قراءة حقيقة تاريخية ما عن طريق نص يعتبر كوثيقة)، أو حول إنجاز كاتب ما سبق تقدير تميّزه في الأفق الخيالي لزمانه>> [3]، وبهذا يتضافر الخيال مع الكلمات ليساعد على تكوين عناصر صورة الآخر.

---

[1] ماجدة حمود، مقاربات تطبيقية في الأدب المقارن، مرجع سابق، ص:112.

[2] المرجع نفسه، ص:113.

[3] Jean Marc Moura, l’imagologie comparatiste, p :35

والمتأمّل للصّورة يلاحظ خضوعها لعناصر مشوّهة لها، وللواقع إلى حدّ ما مثل شيوع النّمط؛ الّذي يعدّ شكلاً أوّليًا للصّورة أوكاريكاتوريا، وتتجلّى هذه الصّورة من خلال كذب النّمط أو تأثيراته المؤذية على المستوى الثّقافي، فتبتعد عن التّجديد وتبدو أقرب إلى الآلية والجمود: ممّا يسيء إليها، ويبعدها عن الرّمزية، والتّعدّد الدّلالي، وإذا شاع النّمط اختزل إلى رسالة واحدة هي بالنّتيجة صورة أولى وأخيرة للآخر؛ أي صورة جامدة تصلح لكلّ زمان، ومكان دون أنّ يطرأ عليها أيّ تغيير، وبذلك يبتعد النّمط عن الصّورة الحقيقية ليفسح المجال للصّورة المشوّهة الّتي تعتمد النّظرة الثّابتة، وتجسّد زمنا ماضيًا متوقّفًا[1].

ومن عناصر تكوين الصّورة أيضًا الإطار المكاني والزّماني؛ ذلك أنّ التّحديد الفضائي يساعد على دراسة إجراءات تنظيم صورة الأجنبي، والتّفرعات النّابعة من المتخيّل عن فضائه مثل: ارتفاع مقابل انخفاض، حركة عظيمة، التّصاعد مقابل حركات السّقوط أو انهيار، بالإضافة إلى الثّنائيات المتناقضة، وكتابتها الأدبية مثل : الشّمال مقابل الجنوب، أو الوسط، المدينة مقابل الرّيف، الفضاء المدين مقابل الفضاء الرّيفي والطّبيعي، البعيد مقابل العائلي[2]، وغير ذلك من الأمثلة الّتي تبرز أهميّة تحديد الفضاء في تشكيل عنصر الصّورة .

وما قيل عن الفضاء المكاني يصحّ أيضًا بالنّسبة للزّمن؛ إذ من المفيد << ملاحظة الإشارات المتسلسلة تاريخيا؛ لأنّ التّواريخ الّتي يقدّمها النّص تساعد على إعطاء صورة دقيقة للأجنبي شرط أنّ نكون حذرين إزاء كلّ ما يمكن أنّ يبدو أسطرة للزّمن التّاريخي، والسّردي عند اللّزوم>>[3]، فهذا التّحديد الدّقيق للزّمن يساعد على

---

[1] ينظر ماجدة حمود، مقاربات تطبيقية في الأدب المقارن، مرجع سابق، ص: 113، بتصرف.

[2] دانييل هنري باجو، الأدب العام والمقارن، مرجع سابق، ص:96.

[3] ماجدة حمود، مقاربات تطبيقية في الأدب المقارن، المرجع السابق، ص:114.

إظهار الفترة الزّمنية الّتي تتحرّك فيها العلاقات بين الأنا والآخر ممّا يجلّي صورة واضحة عن كليهما.

أمّا العنصر المحوري المكوّن لصورة الآخر فهو نظام الشّخصيات الّذي يعدّ فاتحة مهمّة جدًّا في بلورة الصّورة، وإفرازها مع إبرازها بشكل جلّي، ويجب الأخذ بعين الاعتبار العلاقات المعقّدة بين شخصيات الثّقافة المصوِّرة، وشخصيات الثّقافة المصوَّرة [1]؛ الّتي تسمح بالوقوف عند تجليّات شخصيات الأنا والآخر، من خلال المواقف الّتي تتكّيف فيها تعبيرات الآخر، والسّمات، والحركة، والحديث، والعلاقات الاجتماعية، والعناصر الّتي تتعدّى التّعريف البسيط حاملة دلالة خاصّة ضمن آلية النّص؛ بحيث نجد الكثير من العلاقات المفيدة داخل النّص الأدبي لدراسة الآخر مثل: دراسة العلاقات الذّكورية، والأنثوية المنتسبة إلى ثقافات مختلفة [2]، ومتنوّعة تمكن بكلّ سهولة من تحديد صورة الآخر، ومن مميزاتها، وبذلك نلحظ الدّور الفاعل الذّي يلعبه هذا العنصر في دراسة الصّورة الأدبية المقارنة.

ونجد بالإضافة إلى ما سبق: الوصف الّذي يساعد على تقديم صورة الآخر من خلال ثنائيات متناقضة تدمج الطّبيعة والثّقافة مثل: متوحّش مقابل متمدّن، بربري مقابل مثقّف، الإنسان والحيوان، راشد وطفل، ارتقاء وانحطاط [3]، وغير ذلك من الأوصاف والنّعوت المطروحة في النّصوص الأدبية، والّتي تيسّر مهمّة تحليل الصّورة ودراستها.

ومن مكوّنات الصّورة << وصف جسد الآخر، ومنظومة قيمه، ومظاهر ثقافته، بالمعنى الإناسي مثل: الدّين والمطبخ، واللّباس والموسيقا، وهنا يساعدنا علم تطور الإنسان (الإناسي) من النّاحية الثّقافية، فنواجه النّص الصّوري بوصفه شاهدًا ووثيقة عن الأجنبي، وبذلك تحاول دراسة الصّورة فهم كيف كتب النّص الّذي يعدّ تطورًا وصفيًّا،

---

(1) Jean Marc Moura, l'amagologie comparatiste, p :37

(2) ينظر ماجدة حمود، مقاربات تطبيقية في الأدب المقارن، مرجع سابق، ص:115، بتصرف.

(3) دانييل هنري باجو، الأدب العام والمقارن، مرجع سابق، ص:97.

وإدراكيًا في الوقت نفسه فنستطيع أن نتعرّف ماقيل عن ثقافة الآخر، أو ماسكت عنه>>[1] بواسطة الوصف المبثوث في ثنايا النّص، والمعروف للباحث والدارس حتّى يستعين به في استخراج صورة الآخر، بكلّ أمانة وصدق، ودون طرح مجال للشّك.

بالإضافة إلى ما ذكر يبدو أنّ عنصر السّيناريو* مهمّ في توضيح صورة الآخر خاصّة إذا استفيد من علم الدّلالة، ونتائجه القيمة، وكذلك المعطيات التّاريخية؛ الّتي تعني << الأخبار ذات الطّبيعة المزدوجة (سياسية واقتصادية) كما تعني خطوط القوى الّتي تتحكّم بالثّقافة في لحظة معيّنة، تستطيع أنّ تساعد على الكشف عن الدّلالة الاجتماعية، والثّقافية للنّص، كما تستطيع الدّراسة المعجمية للصّورة الكشف عن الدّلالة النّصية >>[2] وبهذه العناصر المكوّنة للصّورة يتاح لكلّ مهتم بمجالها أن يقف عند تجلّياتها خاصّة المتعلّقة بالآخر المختلف عن الأنا.

---

[1] ماجدة حمود، مقاربات تطبيقية في الأدب المقارن، المرجع السابق، ص:115.

* للتوسع أكثر ينظر دانييل هنري باجو، الأدب العام و المقارن، مرجع سابق، ص:98، 99.

[2] ماجدة حمود، مقاربات تطبيقية في الأدب المقارن، مرجع سابق، ص:115.

المبحث الثّاني: ماهية الآخر واستخداماته

إنّ المنبع الّذي تتدفّق منه أساسيّات الصّورة الأدبية المقارنة محوره الأوّل منصب حول الآخر بما يحمله من ملامح، وما يطبعه من مميّزات، ومرجع الاهتمام به متأتٍّ من اجتماعية الإنسان << فكلّنا نحتاج إلى تفاعل مع الآخرين، كما نحتاج إلى المجموعات، وإلى الإنتماء إلى ثقافة هوّيات جماعيّة >> [1] تجعل الفرد / الأنا في علاقة مع غيره ليكوّن وشائج تسمح له معهم ببناء روابط، وتوطيد أواصر مختلفة تمكنّه خاصّة من توجيه النّظر لطبيعة هذا الآخر.

الّذي شغل الدّنيا في العقود الأخيرة؛ بحيث << تحوّل إلى موضوعة العصر على صعيد المجال الثّقافي بين مختلف التّيارات الدّينية والفكرّية، والفلسفية>> [2]؛ بل إنّها مقولة تسيطر على اهتمامات جلّ المفكرين في العالم، ممّا يعني أنّ هذا الآخر صار محطّ الأنظار، وهناك حاجة ماسّة لمعرفته سواء كان عدوّا أو صديقً.ا

وبالتّالي فهذه الثّنائية صارت أكثر من ضرورة حتمية تطرح ذاتها في طريق كلّ باحث؛ ومهتمّ بهذا الميدان بل توسع الأمر إلى نطاق أكبر؛ بحيث صارت معرفة الآخر << تشّكل هاجسًا ملازمًا للشّعوب والحضارات >>[3] مهما كانت أهدافه فإنّ من يمثّلونه تركوا أثرًا حيثما حلوا جعلت شعور المستقبل للصّورة في حاجة إلى إدراك الآخر، ومعرفته الّتي قد تكون << في مرحلة تاريخية ما أكبر من تلك الّتي يشعر بها (المرسل)؛ نتيجة للاختلال في واقع التّطور الثّقافي والحضاري >> [4]، هذا الواقع الّذي

---

[1] سيغورد ن. سكيرباك، صورة الآخرين، المخاوف الحقيقة والكاذبة في العلاقات الأوربية العربية، ضمن كتاب: صورة الآخر العربي ناظرًا ومنظورًا إليه، مرجع سابق، ص:545.

[2] نجم عبد الله كاظم، الآخر في الشعر العربي الحديث، تمثل وتوظيف وتأثير، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص:21.

[3] عبد الله إبراهيم، السّردية العربية الحديثة، مرجع سابق، ص:34.

[4] ضياء خضير، ثنائيات مقارنة، مرجع سابق، ص:210.

يساهم مساهمة فاعلة جدّا في زيادة طرح ثنائية الأنا والآخر، ويجعلهما في مواجهة حتمية << لكونها جزءًا أساسيًّا من المواجهات المستمرّة بين الشّعوب بثقافاتها، وحضاراتها المختلفة>> [1].

وقد شاعت في معظم الدّراسات الصّورائية الأدبية فكرة التّركيز على الآخر لاستجلاء طبيعته الغامضة، والوقوف عند ملامحه، وتجلّياتها بشكل يفضي – عن طريق منهجية ثابتة – إلى نتائج لا غنى عنها، ولا يطالها الشّك بتاتًا؛ لأنّ الهدف والمبتغى من هذه الأبحاث يحاول أن يسلّط الضّوء على الفكرة الشّائعة، والّتي تقول: إنّ إلغاء الآخر يقود حتما إلى إلغاء الذّات، خصوصا في ظلّ الصّورة الّتي نرسمها له << فنحن لا نرى الآخر كما هو، بل كما نشاء نحن أن نتخيّله، فإمّا أن نمسخه، وإمّا أن نجعل منه إله معصومًا>>[2] فتلك هي الغاية المرجوّة من مثل هذه الأبحاث والدّراسات؛ الّتي تجعل قطب رحاها الدّائم موجّها لهذا الآخر.

كما أنّ الصّورة التّي تتشكّل للآخر تنقل نوعًا من الصّورة عن هذه الأنا الّتي تنظر وتتكلّم وتكتب [3]، والعكس صحيح، إذ نجد << في صورة الآخر مجموعة من القيم والأفكار الّتي نؤمن بها، كما نلمح فيها مجموعة العلاقات الّتي تقيمها مع العالم؛ لذلك يكاد يكون من المستحيل تجنّب ألاّ تظهر الصّورة المقدّمة عن الآخر في هيئة نفي له >>[4] أو اعتراف به سواء كانت الصّورة صادرة من فرد أو جماعة، ما يؤكّد أنّ الأنا بمعزل عن الآخر لا وجود لها، وكذلك الآخر في مختلف التّصّورات المقامة بينهما باعتبار أنّ << الآخر مفهوم أساسي للأدب المقارن إن لم يكن مفهومه الأساسي،

---

[1] سعد البازعي، مقاربة الآخر، مقارنات أدبية، دار الشروق، مصر، ط1، 1999، ص:11.

[2] جان نعوم طنوس، ثنائية الشرق والغرب، دراسات في نصوص أدبية معاصرة، دار المنهل اللبناني للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 2009، ص:07.

[3] دانييل هنري باجو، الأدب العام المقارن، مرجع سابق، ص:87.

[4] ماجدة حمود، مقاربات تطبيقية في الأدب المقارن، مرجع سابق، ص:117.

فالمقارنة تقوم بين الذّات والآخر>>[1]؛ من أجل بلوغ الهدف المنشود في تبيان سمات الصّورة الأدبية لهذا الآخر دون غمط حقه، أو رفع مقامه فوق اللآمعقول، ورصد مختلف المعاني، والدّلالات الّتي تدور في فلك كلّ طرف على حده، بالإضافة إلى استخدامات الآخر على وجه الخصوص.

1- ماهية الأنا والآخر:

إنّ البحث عن ماهية تحدّد دلالة الأنا والآخر يستدعي الوقوف عند العلاقة التّلازمية الموجودة بينهما، فاستخدام أيّ منهما يقتضي حضورهما معًا، << ويبدو أنّ هذا التّلازم على المستوى المفاهيمي هو تعبير عن طبيعة الآلية الّتي يتمّ وفقا لها تشكّل كلّ منهما، فصورتنا عن ذاتنا لا تتكوّن بمعزل عن صورة الآخر لدينا، كما أنّ كلّ صورة للآخر تعكس – بمعنى ما – صورة للذّات>>[2] فهما من هذا المنطلق متكاملان حتّى في مسألة التّحديد الدّلالي، والمعرفي، ما يجعل مهمّة البحث، والتقصّي في ماهيتهما عسيرة خاصّة إذا وضعنا نصب أعيننا الانشطار الدّلالي، والتّوسع الّذي عرفه كلّ من الأنا والآخر في ميادين متعدّدة تنازعت حضور كلّ منهما على غرار المجال الفلسفي، والنّفسي، وحتّى الاجتماعي.

فالأنا هو ذلك الجانب من النّفس الّذي يتميّز << نتيجة الاتّصال بالعالم الخارجي، والّذي يقوم بوظيفة قبول بعض الرّغبات أو المطالب الّتي تصدر عن الدّوافع الفطرية بعد ضبطها والانتقاء منها، والأنا يتّصف بالشّعور على أنّ بعضه– رغم ذلك –

---

[1] أمينة رشيد، الأدب المقارن، والدراسات المعاصرة لنظرية الادب، مرجع سابق، ص:132.

[2] فتحي أبو العينين، صورة الذات وصورة الآخر في الخطاب الروائي العربي، تحليل سوسيولوجي لرواية محاولة للخروج، مرجع سابق، ص:811.

لا شعوري >>[1] ما يعني أنّ كلاهما (الشّعور واللاّشعور) يساهمان في تكوين الجزء الدّاخلي للإنسان.

وبالتّالي تعتبر الذّات/الأنا مركز الشّخصية في نفس الفرد فهي << تنمو وتفصح عن قدراتها من خلال البيئة المحيطة، أو الوسط الاجتماعي، ويبرز الشّعور بالأنا من خلال تلازم الّذات مع اللآخر >>[2] في علاقة تربطهما معًا، وتمكّنهما من التّعايش، والتّواصل والتّبادل.

وقد ذاعت فكرة الذّات/ الأنا بكثرة مع الفلسفة الأوربية الحديثة فهي أساسًا فلسفة الذّات أو الأنا << الإنسان ذات في مقابل العالم الّذي هو موضوع لها، والفكرة المؤسّسة لفلسفة الذّات هذه هي كوجيتو ديكارت >>[3] من خلال مقولته المشهورة: أنا أفكر إذن أنا موجود؛ الّتي رفعت علم الأنا عاليا، وقدّمت له مكانة ريادية، وهذا يقتضي أنّ وجود الأنا << سابق ومستقّل عن وجود العالم، وعن أيّ وجود آخر، ومن هنا كان كلّ وجود غير وجود الأنا هو آخر بالنّسبة إليها>>[4] مختلف عنها، ومفارق لها بسمات تفرده عنه، وتجعله متميّزًا باختلاف الأوضاع والأحوال.

وعن دلالة هذه الأنا يقول ماكس هوركهايمر Max Horkheimer << من الصّعب جدًّا أن يحدّد المرء بدقّة ما أرادت اللّغات الأوربية في وقت من الأوقات أن تقوله، وتعنيه من خلال لفظ Ego الأنا، إنّ هذا اللّفظ يسبح في تداعيات غامضة قاحلة، فمن حيث أنّه مبدأ الأنا الّذي يحاول جاهدا كسب المعركة ضدّ الطّبيعة على

---

[1] مراد وهبة، المعجم الفلسفي، معجم المصطلحات الفلسفية، دار قباء للطباعة والنشر، والتوزيع، القاهرة، مصر، ط4، 1998، ص:101.

[2] سعد فهد الذّويخ، صورة الآخر في الشّعر العربي، مرجع سابق، ص:08.

[3] محمد عابد الجابري، الإسلام والغرب (الأنا والآخر)، الشبكة العربية للأبحاث والنّشر، بيروت، لبنان، ط1، 2009، ص:20.

[4] المرجع نفسه، ص:21.

العموم، وضدّ الآخرين من النّاس على الخصوص، كما ضدّ الدّوافع السّلوكية الّتي تحرّكه، يبدو الـ Ego مرتبطًا بوظائف السّيطرة، والحكم، والتّنظيم >>[1]؛ الّتي تفسّر مقولة التّمركز نحو الذّات الأوربية، والّتي شاعت عبر حقب تاريخية طويلة من الزّمن.

تذكّرنا ماهيّة الأنا في هذا المجال بمبدأ فلسفي هندي قديم يقول: << بأنّ الأنا لا يمكن أن تعرف نفسها معرفة موضوعية، وإذا هي حاولت فعل ذلك فستكون في حاجة إلى أنا ثانية تصف الأولى، وستكون الثّانية في حاجة إلى ثالثة تقوم بهذا الدّور، وهكذا دواليك... والخلاصة أنّ الأنا في تفرّدها لا يمكن أنّ تكون وعاءً لمعرفة موضوعية>>[2] حيادية إلاّ ووجدت التّعدد لازمًا في حضوره الدّائم معها، بالإضافة إلى مقابلتها بالآخر الّذي يتلازم وجوده مع وجودها في كلّ السّياقات.

وللوقوف عند التّحديد الفلسفي للأنا – على غرار النّفسي– نلاحظ أنّه مبدأ موّحد للخبرة الدّاخلية[3] الّتي تستدعي إدراك النّفس لأناها عبر سلسلة من المعطيات الشّعورية والحسّية، ما يدلّ على توّجهها إلى الذّات الفردية مباشرة، وإدراكها لأناها المتفرّد عن بقية الأنوات، وهو هذا الّذي يراه الرّازي؛ حيث يقول: << إنّي قد أكون مدركًا للمشار إليه بقولي: أنا حال ما أكون غافلاً عن جميع أعضائي الظّاهرة، والباطنة، فإنّي حال ما أكون مهتم القلب بهمّ أقول: أنا أفعل كذا، وأنا أبصر، وأنا أسمع ... فالمفهوم من أنا حاضر لي في ذلك الوقت، مع أنّي في ذلك الوقت أكون غافلاً عن جميع أعضائي >>[4]، فالأنا داخلية، تحيل إلى النّفس مباشرة دون تدخّل الغير أو الآخرين في هذا التّحديد.

---

(1) نقلا عن محمد عابد الجابري، الإسلام والغرب، المرجع السابق، ص:22.

(2) سعيد بنكراد، السّرد الروائي وتجربة المعنى، مرجع سابق، ص:217.

(3) Hachette, le dictionnaire de francais, éditions Algérienne, ENAG, 1992, p:549.

(4) جميل صليبا، المعجم الفلسفي، مرجع سابق، ص:140.

كما عُني الفلاسفة المحدثون بالأنا، وعدّوه مبدأ تفكير فهي عند حسن حنفي مثلاً غير محدّدة << فأحيانًا يعني بها الشّرف، وأحيانًا الإسلام، وأحيانًا دول الجنوب أو العالم الثّالث، وأحيانًا العروبة... وعلى أيّ حال فهي دوائر متداخلة يصعب الفصل بينها، إذ كلّها تشكّل الأنا>> [1] من هذا المنظور الّذي يرى في الآخر المختلف والمغاير، وهو الغريب على الدّوام، فالقول بالأنا << يفترض دائمًا وجود الآخر، والعكس صحيح، فتصّور الأنا دون الآخر غير منطقي، ولا واقعي، وينسحب الحديث على الأنا الثّقافي بأبعاده المختلفة، والآخر دائما هو الدّخيل والأجنبي، والمخالف، وهو آخر بالنسبة لي، كما أني آخر بالنّسبة له>> [2] فتحديد ماهية الأنا هنا لا يتأتى بمعزل عن الآخر فكلاهما مكملّ للآخر؛ لأنّ الأنا الّتي تعيّن ملامحها تستند إلى المغايرة الّتي ترافقها مع الآخر، والعكس كذلك مع الأنا / الآخر.

وعند الفلاسفة الغربّيين عدّت الأنا منطق كلّ تفكير عميق، ففي تاريخ الفلسفة إجمالاً اعتبرت العامل الفعّال، والمنّظم للإدراك، والمعرفة، فهيوم Hume مثلا ردّ الأنا إلى حزمة من الإدراك الحسيّة، وعند ديكارت René Descarts الأنا هي المبدأ الحدسي للتّفكير العقلي، ويعتبرها كانط Kant الوحدة الكلّية، والصّورة للإدراك المتميّز، وحامل الأمر المطلق[3]، فكلّهم يركّزون على نقطة الإدراك لما تحمله من معانٍ، ولأنّها منبع كلّ معرفة، ويقين يحقّقه الإنسان من منطلق داخله، وخارجه معًا.

---

[1] أحمد عبد الحليم عطية، جدل الأنا والآخر، قراءات نقدية في فكر حسن حنفي، مكتبة مدبولي الصغير، الإسكندرية، مصر، ط1، 1997، ص:150.

[2] المرجع نفسه، ص:212.

[3] ينظر كميل الحاج، الموسوعة الميسرة في الفكر الفلسفي والاجتماعي، عربي- إنجليزي، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 2000، ص:64.

أمّا فيخته J.G Fichte فقد عرّف الأنا على أنّها << الكلّ الماثل في الكائنات العاقلة >> [1]، ولم يعمل على تجزيئها بل جعلها مجملة في كلّ عام تفقه كُنهه الكائنات الّتي تدرك وتعي، أمّا الّتي لا تعقل فلا أنا لها حسبه.

ويرى أفلاطين Plotin أنّ << نوعية الأنا تتجانس ونوعية الجوّ الداخلي، ومن جهة أخرى إذا كانت الأنا مستندة إلى الاختبار فهي قابلة التّعرف، أمّا إذا كانت الأنا ذهنية فإنّها تتفلّت من البحث المدقّق فيها>> [2] فالأنا تمثّل الوحدة الشّخصية، ومن ثمّ فهي مستقلّة ذاتيا، ويمكن الاقتراب منها من زاويا متنوّعة ومختلفة.

ونلاحظ من خلال ما سبق أنّ مفهوم الذّات ذو مستويين تكوينيين؛ << بمعنى أنّ أحدهما مكوّن طبيعي للآخر، فالمفهوم الّذي يدرس في مستوى العلاقات الفردية داخل الكلّية الاجتماعية، أي الّذي يُدرس في مساحة دور الفرد، وعلاقاته الدّاخلية المشكّلة لبيئة التّكوين الاجتماعي، ويمكن إطلاق مصطلح الذّات الفردي على هذا المفهوم>> [3]؛ وحتّى الجماعي، وبذلك نستنتج أنّ الأنا جزء، وعنصر مهمّ في انتمائها للجماعة الّتي تشكّل الآخر بدورها، هذا الآخر الّذي يستدعي حتما الآخر << وذلك وفق حتمية استدعاء الضّد أو المتراسلات بعضها بعضًا، ويمكن الانتباه أيضا إلى أنّ الآخر مفهوم مزوّد بمعنى يقضي إلى أنّه يعني الكلّية الاجتماعية الأيديولوجية، والحضارية المجاورة للذّات في المكان، والزّمان بمفهومها الواسع >> [4]، ومن هذا كلّه نتأكّد من الرّابطة الوثيقة الّتي تجمع الأنا بالآخر في تحديد ماهيتهما لا يمكن أنّ تفرد تعيين الأنا عن الآخر، والآخر عن الأنا.

---

[1] نقلا عن روجيه غارودي، حوار الحضارات، تر: عادل العوّا،منشورات عويدات، بيروت،ط1، 1978، ص:133.

[2] نقلا عن ماري مادلين دافي، معرفة الذات، تر: نسيم نصر، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1980، ص:43.

[3] سليمان حسين، مضمرات النّص والخطاب، دراسة في عالم جبرا إبراهيم جبرا الروائي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1999، ص:158.

[4] المرجع نفسه، ص:158.

فالبحث والتّقصي الموجّه للآخر يجعل حضوره دائمًا عند الذّات في جميع مراحل الحياة؛ ذلك أنّ حضور الآخر << ليس شيئًا عارضًا، إلاّ أنّ الآخر في الوقت نفسه، ليس شيئًا ثابتًا باستمرار، بل تتغيّر خصائصه بتغيّر الظّروف والمواقع، فكما يكون الآخر فردًا يكون في أحيان أخرى جماعة، كما يكون الآخر معروفًا للذّات، وقريبًا منها فإنّه يكون في أحيان أخرى في أماكن بعيدة، وحتّى في أزمنة مختلفة >> [1]، ما يجعل الآخر في تلاق دائم مع الأنا سواء في التّحديد أو الماهية، أو المميّزات.

ونلاحظ بذلك أنّ مفهوم الآخر يتشكّل تشكّلات عديدة بحسب موجّهات << المفهوم ومستوياته، ولالاته، ومرجعياته في اللّغة أولاً والثّقافة ثانيا، فعلى مستوى البعد اللّغوي للمفهوم، فإنّ لمفهوم الآخر جذورًا قديمة في اللّغة العربية، والآخر في هذه الجذور يفترض وجود شيئين يقابل أحدهما الآخر على سبيل المضاهاة أو الحوار أو الصّراع يشتركان في الوجود، ويختلفان في الصّفة>> [2]، وعلى أساسها تبرز فكرة الآخرية بالنّسبة لهما معًا الأنا والآخر في تقابلهما الدّائم.

فمادة الآخر من أخر في لسان العرب، في أسماء الله الحسنى: الآخر والمؤخر، فالآخر هو الباقي بعد فناء خلقه كلّه ناطقه، وصامت، والآخر: خلاف الأوّل، والأنثى، أخرى، والآخر بالفتح: أحد الشّيئين، وهو اسم على أفعل، والأنثى أخرى، إلاّ أنّ فيه معنى الصّفة؛ لأنّ أفعل من كذا لا يكون إلاّ في الصّفة، والآخر بمعنى غير كقولك

---

[1] مصطفى عمر التير، البعد الجغرافي وصورة الآخر، مقاربة أمبريقية، ضمن كتاب: صورة الآخر العربي ناظرا ومنظورا إليه، مرجع سابق، ص:419.

[2] محمد صابر عبيد، الآخر الموازي والآخر النقيض في روايات الشّيخ ، د.سلطان القاسمي، مجلة العربي، الكويت، ع 671 ، أكتوبر 2014، ص:122.

رجل آخر، وثوب آخر، وأصله أفعل من التّأخر، فلما اجتمعت همزتان في حرف واحد استثقلتا فأبدلت الثّانية ألفا لسكونها، وانفتاح الأولى قبلها[1].

ويقال: هذا آخر، وهذه أخرى في التّذكير، والتّأنيث، قال: وآخر جماعة أخرى[2]، وبذلك تنطبع دلالة الآخر اللّغوية في المغاير، والمختلف عن الأنا.

وعند العرب كما رأينا سابقًا الآخر يعني وجود فاعل من خلال الكثير من صيغه، وتشهد على ذلك لغته فالآخر << بفتح الخاء أحد الشّيئين ... وفيه معنى الصفة، وينطوي أحد الشّيئين هذا على تنوعات قد لا يمكن حدّها في الأصل، ولكنّه يتعيّن بالطّبع معنى أو هوية أو نوعًا أو طبيعة ، حين يشار إليه وفقًا للشّيء الثّاني، وضمن ذلك يكون الآخر إنسانا أو بلدًا أو شعبا>>[3] يتعدّد حضوره، وتتنوّع النّظرة إليه باختلاف زوايا النّظر، والمرجعيات أيضا.

وقد كان لهذا الآخر حضور مع العرب في الجاهلية والإسلام، ففي القرآن الكريم ورد المصطلح حرفيا أو معنويّا خمس عشرة مرّة منها قوله تعالى:<< إذ قرّبا قربانًا فتُقبل من أحدهما، ولم يتقبّل من الآخر>> [4]، وقوله: << وقال الآخر إنّي أراني أحمل فوق رأسي خبزًا تأكل الطّير منه >> [5]، وقوله كذلك: << الّذين يجعلون مع الله إله آخر فسوف يعلمون >>[6] وقوله: << ثمّ أنشأناه خلقًا آخر فتبارك الله أحسن الخالقين>>[7].

---

[1] ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الإفريقي المصري)، لسان العرب، مادة (أخر)، دار صادر، بيروت، لبنان، م1، ط1، 2000، ص:65.

[2] المصدر نفسه، ص:66.

[3] نجم عبد الله كاظم، الآخر في الشّعر العربي الحديث، مرجع سابق، ص:22، 23.

[4] سورة المائدة:27.

[5] سورة يوسف:36.

[6] سورة الحجر:69.

[7] سورة المؤمنين:14.

ونجد إدراج هذا المصطلح في أكثر من موضع قرآني* ما يعني أنّه شغل كلّ الاتّجاهات الّتي رأت فيه ضرورة ملحّة في حضوره الدّائم، والمواجهة لحضور الذّات/ الأنا أيضا.

والتّعمق في البحث عن معنى الآخر لغويًّا يقودنا إلى ملاحظة "الـ" التّعريف الّتي تدخل عليها، فهي في أصل معناها صيغة أفعل (أأخر) من التّأخر؛ أي المجيء بعد، فهي لا تفيد الضّدية، وإنّما تقال لأحد الشّيئين (هذا باب، وهذا باب آخر)، وفيها معنى الصّفة، والنّعت كما في مرادفها غير[1] .

ويرتبط هذا الغير ارتباطا وثيقًا بلفظ الآخر، ولا فرق بينهما عند اللّغويين العرب؛ لأنّ << الأوّل منهما يفيد استثناء الشّيء من جنس ما تقدّمه كقولك: رأيت رجلاً وآخر معه، فآخر هنا من جنس ما تقدّم: الرّجل، ولا يمكن أن يكون امرأة أو صبيًا أو حيوانًا... وذلك على العكس من كلمة غير، الّتي تفيد مطلق المغايرة فتقول: رأيت رجلا وغيره، وهذا الغير قد يكون رجلاً مثله، وقد يكون صبيًا أو امرأة أو كائنًا آخر>> [2] .

ومنه الغير هو كون كلّ من الشّيئين خلاف الآخر، وقيل كون الشّيئين بحيث يتصوّر وجود أحدهما مع عدم الآخر[3]؛ أي أنّ دلالة الآخر توحي مباشرة بارتباطها المعنوي بالغير، كما توحي بوجود علاقة بين الأنا والآخر الّتي تتدرج << ضمن منطق القدرية، بقدر تحمل الذّات ارتباطها، وتصرخ من تمزّقها فإنّها تنخرط في المجابهة

---

* نجد أيضًا في سور مختلفة حضور الآخر في: المائدة:27، التوبة:102، يوسف:41، الإسراء:22، المؤمنون: 117، الفرقان:68، الشعراء:213، ق:26، الذاريات:51.

[1] ينظر محمد عابد الجابري، الإسلام والغرب (الأنا والآخر)، مرجع سابق، ص:16.

[2] المرجع نفسه، ص:17.

[3] جميل صليبا، المعجم الفلسفي، مرجع سابق، ص:130.

والصّراع مع الآخر، إنّه صراع مفتوح، وقويّ يحدث على جميع المستويات >> [1] يستدعي التّعمق في الحديث عن ماهية الآخر خاصّة في طرحها الفلسفي والنّفسي.

فالآخر في منظور علم النّفس يشير إلى << مجموعة من السّمات / السّلوكات الاجتماعية، النّفسية، والفكرية الّتي ينسبها فرد/ ذات أو جماعة ما إلى الآخرين ممّا يحيل إلى أنّ الآخر حاضر في المجال العامّ للهويّة>> [2]، وتتحدّد معاني الآخر في التّيار النّفسي في مجمل ما يصدر عن النّفس من داخلها دون التّعلق بما يجري في خارجها.

أمّا من النّاحية الفلسفية فيعود بنا الحديث إلى فترات زمنية مختلفة؛ بحيث تحمل كلّ الثقافات، والحضارات الإنسانية المختلفة صورة ما للآخر، ففي الثّقافة الإغريقية لا يحتلّ مساحة كبيرة في الأدبيات اليونانية، أمّا في الثّقافة اللاّتينية فهو << عابر السّبيل، الّذي يقوم بهجرة تبعده أو تقربه عن أهله، وهو موضوع ترحيب وحب، وحسن رعاية>> [3]؛ أي أنّه مرغوب فيه بل محبوب كذلك.

ونلاحظ أنّ إسبرطة، وأثينا لا تريان صفة الآخر تصدق على الخصم، لكنّهما << يريان تلك الصّورة للفرس والمصريين، وبالتّالي لكلّ الشّعوب الأخرى تلك الّتي تختلف من جهات اللّسان، والدّين، والعادات، والتّقاليد >> [4]؛ وبذلك تعكس مرجعيّات النّظرة الموجّهة للآخر المختلف عنها في المحدّدات السّابقة.

---

[1] سعيد بوخليط، تيمة الهجرة في الأدب العربي المعاصر، مجلة العربي، الكويت،ع 665، أفريل، 2014،ص:27.

[2] سعد فهد الدويخ، صورة الآخر في الشعر العربي، مرجع سابق، ص:10.

[3] عبد القادر شرشار، بناء الآخر في أدبيات الصّراع العربي- الصّهيوني، مجلة الوقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع 370، شباط 2002.

[4] سعيد بنسعيد العلوي، أوربا في مرآة المرحلة، صورة الآخر في الرحلة المغربية المعاصرة، دار السّويدي للنشر والتوزيع، أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2006، ص:16، 17.

ويبدأ بناء الآخر عند الفلاسفة من لحظة استحضار سقراط Socrate وأفلاطون Platon في سجالاتهم مع السّفسطائيين؛ حيث ينظر إليهم من زاوية الآخر المغاير، الآخر السّلبي؛ الّذي يتغاير معه تغايرًا مطلقًا من حيث عدم التقائه به في نفس التّفكير والتّوجه الفلسفي، أمّا الآخر بالنّسبة لأرسطو Aristote فإنّه المستبعد، وهو << الغريب، الّذي لم يتمكّن من استخدام، وفهم اللّغة المشتركة اليونانية >> [1]، فالآخر هنا هو ذلك الشّخص الذّي لا يتقن اللّغة اليونانية.

ويذهب ميشال فوكو M.Foucault إلى إدراك الآخر باعتبار أنّه << شخص غير طبيعي، ومجنون ومعوّق>> [2]، فهو لم يترك له أي ملامح إيجابية تسمح له بمواجهة الأنا وجهًا لوجه تبرز من خلال ذلك سمات أفضلية تفرض من خلالها كيانها ووجودها.

وهو عند ديكارت Descarts جاهز وحاضر؛ بحيث يؤكّد أنّنا لو نظرنا إلى النّاس من نافذة، وهم يتحرّكون في الشّارع فماذا نرى أكثر من المعاطف، والقبعات الّتي تكسو أشباحًا، أو ناسًا باهتين يتحرّكون بواسطة دوالب، فجوهر الذّات هو الفكر الّذي لا يتحقّق إلاّ بممارسة تأمّلية خاصّة، فوجود الآخر بالنّسبة له جائر، وذو صبغة افتراضية[3] .

فديكارت يركّز تركيزًا مطلقًا على فكرة الذّات / الأنا ولا يهتم بفكرة الآخر، وكذلك الأمر عند هيجل Hegel الّذي يرى أن الآخر ضروري لوجود الذّات مادام الإنسان

---

[1] فيلهو هارلي مفهوم ومواريث العدو في ضوء عملية التوحيد والسياسات الأوربية، ضمن كتاب: صورة الآخر العربي ناظرًا ومنظورًا إليه، مرجع سابق، ص:54.

[2] المرجع نفسه، ص:54.

[3] نقلا عن الغير في الفلسفة projet madariss/ www.madariss.fr./webmaster daif.sajid,2005,en 07decembere2010.

يعيش في علاقة معه أكثر ممّا يعيش في فرديته الخاصّة[1]، فالذوبان الّذي يصهر حضور الآخر، والأنا يجعلهما في الحضور، والوجود متلازمين إلى أقصى حدّ ممكن.

ويتحدّد الغريب والآخر عند جوليا كريستيفا J. Kristeva بكونه ليس ذلك القادم من بعيد l'étranger، ومن خارج الجماعة، والّذي يهدّد وحدة، وتماسك، وانسجام هذه الجامعة، الّتي تضّم غرباء من داخلها، قبل أن يأتي الغريب الخارجي المغاير ثقافيا، ودينيا، وعرقيا[2]، ومثل هذا الشّخص غالبا ما << ينتمي إلى النّخبة الثّقافية الرّفيعة>> [3] الّتي ترى في انتمائها تعاليا يجعل منها آخر متفرّدًا عن الآخر من أصحاب الطّبقات الدّونية، والّتي لا تساوي طبقتها السّامية.

وتعود فكرة الغير لتطرح نفسها بشدّة في علاقتها بالآخر فهو مندسّ فينا و<< سنتناول معه علاقات أقرب شبها إلى محاورات داخلية سنتبادل فيها الكلام بيننا، وبين أنفسنا، منها إلى مناظرات مع آخر، هو بشكل ما مواجه لنا، غريب سواء أكان خصمًا أم حليفًا، ولكنّه دائمًا خارجي >> [4] ما يعني أنّ هناك انشطارًا، بل وازدواجًا في رؤية هذا الآخر المختلف فمنهم من يعرفه بالخارجي الّذي يفارقنا، ومنهم من يجعله ينتمي إلى الأنا في ذاتها، فهناك تعدّد، وتنوّع لهذا الآخر، ما يجعل الإنسان مجبرا على مواجهته سواء كان من أتباعه أو أعدائه.

ويتساءل في هذا الصّدد تزيفينات تودروف T.Todorov عن فكرة جوهرية جدًّا لم يشر إليهçا من سبقه من فلاسفة، ونقاد محتواها << لماذا يقود فهمنا للآخر إلى الاستيلاء عليه، والاستيلاء إلى التّدمير، التّدمير الّذي لا يصبح ممكنا إلاّ بفضل ذلك

---

[1] الغير في الفلسفة، المرجع السابق.

[2] الغير في الفلسة، المرجع السابق.

[3] فيلهو هارلي، مفهوم ومواريث العدو، مرجع سابق، ص:55.

[4] ريمون كاربانتييه، معرفة الغير، تر: نسيم نصر، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1975، ص:06.

الفهم على وجه التّحديد>> [1]؛ بحيث نصنع من الأنا وفق رأيه سيّدة آمرة ناهية لها كلّ السّلطات، والقوّة لتخضع هذا الآخر، والّذي يرى بأنّه موضوع، وليس هدفًا قابلا لأن يكون ملاحظًا ومدروسًا[2].

بينما إدكار موران Edgar Morin يربط الآخر بالغير، ويرى أنّ << الغير في نفس الوقت الشّبيه، وغير الشّبيه بفرديّاته الشّخصية، أو اختلافاته القبلية، الآخر يحمل فعلا في ذاته الغرابة، والمشابهة >> [3]، فهو هنا في تحديده للآخر يقرنه بالشّبه من جهة لانتمائه البشري الواحد مع الأنا، ومن جهة أخرى باختلافه النّابع من فرديّته الخاصّة الّتي تنقله من فلك التّلازم الثّابت مع الأنا إلى فلك الوحدة المغايرة.

ويتمّ تناول فكرة الآخر عند جان بول سارتر J.P.Sartre بشدة من خلال مقولته المشهورة: الآخرون هم الجحيم، فهو يرى أنّ << الآخر ليس آخر خيّرًا، بل ينطوي على عداء يدمّر إنسانيتنا؛ لأنّه يعلّق الكينونة أو الوجود بطريقة جبرية، وغير مستقلّة بين لحظتي ما كان، وما سيأتي >> [4]، وهذا الوضع بالنّسبة له يلغي تماما حرّية الأنا لوجود الآخر/ العدو؛ بحيث يصرّح << عندما أفترض بسذاجة أنّه من الممكن أن أكون، دون أن أدرك كونا موضوعيًّا، فإنّني أفترض من هنا بالذّات، وضمنيًّا وجود آخر>> [5]

---

[1] زكي ميلاد وتركي علي الربيعو، الإسلام والغرب، الحاضر والمستقبل، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط2، 2001، ص:13.

[2] Arturo et Carlos Horcajo, la question de l'altérité du 16 siécle à nos jours, Ellipses édition , paris, 2000,p:11.

[3] حفيظة هواري، المرأة وجه من وجوه الآخر في الأدب المغاربي المذكّر من خلال رواية التطليق لرشيد بوجدرة، ضمن كتاب: الرواية الحديثة، كتاب الآخر والهناك، إشراف محمد داود، منشورات crasc، 2006، ص:23.

[4] ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارًا نقديا وفكريًا، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 2000، ص:21، 22.

[5] سعاد حرب، الأنا والآخر والجماعة، دراسة في فلسفة سارتر ومسرحة، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت، ط1، 1994، ص:12.

هذا الآخر الّذي لا يرى فيه خيرًا على الإطلاق؛ لأنّه ينفي الأنا بما يحمله من شريّة لا نظير لها، وكلّ هذا مطروح من خلال فلسفته الوجودية.

ويضيف هوسرل Husserl بدوره وجهة نظر مقاربة لسابقتها لا تعطي للآخر وجودًا، فالآخر << مقولة إضافية تسمح بتكوين العالم، وليس له أيّ وجود واقعي مستقل عن العالم، ولكن الرّجوع إلى الآخر ليس إلاّ قيمة ظنية باعتباره مفهوما موحّدا>> [1] غائبًا رغم حضوره، فهو بذلك يتشارك مع سارتر في نفي كيان الآخر، وإعطاء الأولية للأنا في هذا الوجود الواسع.

وهذه النّظرة السّلبية الموّجهة صوب الآخر شهدت تداولاً عند ميشال فوكو M.Foucault << فالآخر عنده هو الهاوية، أو الفضاء المحدود (ضمن محدودية ونهائية الجسد البشري) الّذي يتشكّل فيه الخطاب>> [2]، بل يتوسّع الأمر أكثر، ويصبح الآخر هو << اللاّمفكر فيه في الفكر نفسه، أو هو الهامشي الّذي يستبعده المركز، أو هو الماضي الّذي يقصيه الحاضر >> [3] فهو لم ينل أيّ استحقاق، أو هيبة يفرض من خلالها نفسه؛ لأنّه غير معترف به فهو قرين الفناء، والغياب، والموت معًا، فهل يكون بعد الموت وجود وحياة إلاّ للأنا الّتي ترجمت المركزية الأوربية، أو ما عرف عند جلّ الباحثين، والدّارسين بعقده التّمركز حول الذّات؛ الّتي ترى فيها أوربا، ونظيراتها الحق المطلق لها في الكيان أمّا الغير/ الآخر فيسحق تحت قدم الهيمنة والحرمان.

أمّا ليفانس Levinas من خلال مساهمته يعطي الآخر تحديدا إيجابيًا يؤدّي إلى احترامه، والاعتراف به؛ حيث تدور فلسفته حول مقولة الآخر << كفكرة مركزية تعطي للوجود معنى، والآخر يتجلّى من خلال مقولة الوجه، الّذي يمثّل مرآة عاكسة لشّخصية

---

[1] نقلا عن جان بول سارتر، تعالي الأنا موجود، تر وتقديم وتعليق: حسن حنفي، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت لبنان، ط1، 1982، ص:29.

[2] ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، مرجع سابق، ص:22.

[3] المرجع نفسه، ص:22.

الأنا، وكينونته الّتي ينبغي على الآخر أنّ يحترمها، ويعترف بمنزلتها، وهو ما يؤدّي إلى تأسيس علاقة ذات البين ترتكز على فكرة اللآمتناهي من جهة مناظرة الأنا للآخر، وتبادلهما المسؤولية من أجل المحافظة على الحياة على الأرض>>[1]، فكلاهما يصنع وحدة واحدة، وثابتة تجعل كلاّ منهما يكمّل الآخر على مدى اتّساع هذا الفضاء ورحابته.

والملاحظ أنّ الآخر لم يحظ باهتمام الفلاسفة، وعلماء التّحليل النّفسي فقط، بل شهد اهتمام المقارنين في مجال علم الصّورة Imagologie في الأدب المقارن، المؤسّس على وجهات نظر فكرية[2] عميقة، وتأسيسًا على ما سبق نلاحظ أنّ ماهية الآخر تنشطر إلى فرعين تربطان الأنا/ العربي بالآخر/ الغربي، والعكس، فالعربي << ليس هو الآخر الوحيد فقط >> [3] وكذلك الغربي، فالآخر بالنّسبة للإنسان الغربي << كائن خامل غير قادر على الإبداع ... كائن هامشي، متسلّق، عفن، لا يصحّ أن يحيا حياة السّادة صنّاع الحضارة، والتّقدم >> [4] بينما الأنا تملك سمات التّميز، والتّفرد مع الحضور الفاعل، والتّطور الدّائم.

وقد اعتبرته الأنا عدوّا << يتربّص بنا، وبحريّتنا حتّى يحقّق ذاته وحرّيته>> [5]، خاصّة في ظلّ ثنائية الشّرق والغرب أصبح يرى الآخر << في صيغة استعمار واحتلال أو في صيغة استشراق يهيمن في القلب من الأنا، ويجد خطوطًا عدّة تدافع عنه ...

---

[1] زهير الخويلدي، فيلسوف الغيرية، الأنا والآخر وجها لوجه، جريدة العرب الأسبوعي، السبت، 2007/12/13، ص:10.

[2] Ruth Amossy, Anne Hersch berg pierrot, stéréotypes et clichés, langue discours, société, editions nathan, 1997, p :70.

[3] جويا بلند سعد، صورة العرب في الأدب الفارسي الحديث، تر: صخر الحاج حسين، شركة قدمس للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، (د ط)، (د ت)، ص:11.

[4] مصطفى النّشار، في فلسفة الحضارة، جدل الأنا والآخر، نحو بناء حضارة إنسانية واحدة، دار قباء الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2007، ص:51.

[5] كمال الرياحي، حركة السرد الروائي ومناخاته في استراتيجيات التّشكيل، مرجع سابق، ص:54.

وتتصدّى هنا وهناك مقاومة، تتواجد أيضًا في القلب وفي الأطراف، وهناك في العواصم، والمدن الرئيسية للآخر >> [1] الّذي يهيمن على الأنا/ العربي بكلّ ما أوتي من سيطرة وهيمنة.

وينتقل الآخر من مكانته هذه ليتوغّل إلى ناحية أخرى تتوجّه إلى ثنائية الذّكورة، والأنوثة، فالآخر بالنّسبة للمرأة << ليس بالضّرورة الرّجل، بقدر ما هو الإرث الثّقافي والحضاري، والعرف الاجتماعي >> [2]؛ الّذي يضغط عميقًا بكلّ حمولته، وثقله ليعمل على دحض المرأة ، وزعزعة مكانتها خاصّة مع الأوضاع المزرية الّتي عاشتها إلى وقت قريب جدًّا.

لنصل من خلال ما تمّ رصده إلى تحديد ماهية الآخر في << الكلّية المزدوجة للكينونة الذّاتية، وتقويضها في الآن نفسه، وهو يتداخل، ويتمرأى في سلسلة غير منتهية، تبدأ من أدقّ الانشطارات الذّاتية في علاقة الذّات، عبر زمن شديد الضآلة، ولا تنتهي إلاّ بانتهاء الوجود البشري في الزّمان، والمكان، فالفرد يمكن أن يكون آخر حتّى بالنّسبة إلى نفسه قبل مدّة قصيرة، ويمكن أن يتحوّل إلى آخر بعد مدة قصيرة أيصًا، وكلّ شخص هو آخر بالنّسبة لأيّ شخص على وجه الأرض >> [3]، فالآخر من هذا المنظور يتوسّع، ويضيق في نفس الوقت؛ حيث يتوسّع ليشمل المختلف، والمغاير الخارج عن نطاق انتمائه، ولونه، وعرقه وبلده، وقد يضيق ليحتوي المختلف عن الأنا من نفس المحيط، واللّغة والانتماء، بل قد يتوغّل، ويتعمّق أكثر ليكون بين المرأة والرّجل، وبين الفرد والجماعة، وحتّى بين الفرد، وذاته الخاصّة به.

---

[1] يوسف مكي، قراءة في استشراق ما بين الحربين العالميتين، مجلة بونة للبحوث والدّراسات، الجزائر، ع03، 2005، ص:112.

[2] الأخضر بن السائح، سرد المرأة وفعل الكتابة، مرجع سابق، ص:37.

[3] صلاح صالح، سرد الآخر، الأنا والآخر عبر اللّغة السردية، مرجع سابق، ص:10.

وبذلك نستشف دلالة عميقة جدًّا، وغائرة تقول بأنّ ثنائية الأنا والآخر حضرت قديما، وتحضر حاضرًا، وستبقى متداولة في المستقبل؛ لأنّها في حركية، وتطوّر تتزامن مع كلّ الأوضاع والمستجدّات الحاصلة؛ حيث تحمل معها تفّرعات لا حصر لها موزّعة حضورها، واستخدامها في آفاق، وفضاءات عديدة، ورحبة جدًّا.

2- استخدامات الآخر:

تكاد تكون مقاربة الآخر حاضرة في مجالات، وميادين معرفية شتّى تتنازعها كلّها نظرا لما تتمتّع به من ليونة، وفاعلية جعلت تلك الأطراف تتجاذبها أخذا وردّا، وجيئة ورواحًا وسّعت نطاق استخدامها في مجالات كثيرة كعلم النّفس، وعلم الاجتماع والأنثروبولوجيا، بالإضافة إلى الفلسفة، والنّقد والأدب.

فلعلّ التّوقف قليلاً عند ماهية هذا الاستخدام يعود بنا إلى الخلف من حيث وجود فكرة الآخر خاصّة عند علماء النّفس، والفلاسفة فقد لاحظنا التّضارب الحاصل في تحديده من جهة، وفي عدم الاتّفاق على رؤية واحدة، وثابتة حول مفهومه من جهة أخرى؛ لتشعّب أرضيته، ومادته وعلى الرّغم من ذلك تمّ الوصول إلى نتيجة جامعة أفرزت تنوّعًا في استخدام الآخر، خاصّة في مجال اهتمامنا على وجه التّحديد.

ونعني بذلك الفضاء الأدبي عمومًا، والرّوائي خصوصا، وتبدأ تاريخية حضور هذه الإشكالية مع أدب الرّحلة، وقد << بدأ التّوجه إلى معرفة الآخر الغربي في الكتابة لدينا منذ مفتتح القرن الماضي عبر مقاربات الرّحلات العربية، الّتي ساءلت وأولت هذا الآخر، وهيّأت لولادة مبحث الصّورة imagologie في أدبنا الحديث >> [1]، ما يعني أنّ تبلور فكرة الآخر كان وليد الرّحلة، الّتي قام بها الشّغوفون، والمولعون بحب الاستطلاع والاكتشاف.

---

[1] محمد حافظ دياب، يوسف إدريس وصورة الآخر، مجلة نزوى، ع 11، 2009/06/26
www.nizwa.com

وقد تطوّر الأمر أكثر، وانفتح فضاء الآخر؛ بحيث شغلت قضيّته << معظم رجال السّياسة، والفكر، والفنّ في العالم العربي منذ بداية القرن التّاسع عشر حتّى اليوم، وقد اختلف رأي المفكّرين العرب فيها اختلافًا، يصل إلى درجة التّناقض التّام، وإنّ من يحاول أن يؤرّخ فكريًا للثّقافة العربية الحديثة، سوف يجد أنّ هذه القضية تكاد تعدّ أهمّ قضية شغل بها الفكر العربي في العصر الحديث>> [1]؛ لما لها من أهميّة محدّدة لطابع الفكر العربي في علاقة تربطه بالغرب على وجه التّحديد، خاصّة عندما تطرح ثنائية الشّرق والغرب.

وهذه المسألة لم يعرفها الوطن العربي فحسب بل هي << قديمة العهد لدى مفكري وأدباء سائر الشّعوب، وهي لا تفتأ تتوالد، وتغتني، وتتعقّد، وتتمظهر >>[2] عبر توالي الحقب والعصور؛ بحيث ينظر إليها من زوايا مختلفة وفقًا لمرجعيّات النّاظر، وقد نبعت أكثر، وتوسّعت مع مشاعر الاغتراب الّتي << تعتري الشّرقي المرتحل إلى الغرب تذكرنا ... بشكل أو بآخر، بما أطلق عليه ظاهرة الاغتراب الرّوحي؛ تلك الّتي سادت أوربا في أعقاب عصر التّنوير، وبخاصّة مع بدايات القرن التّاسع عشر، وهي حالة وجدانية تعتري الأديب، وتجعله مندفعًا إلى الفرار إلى بيئة أخرى غير بيئته>>[3] تسمح له باكتشاف الآخر/ المختلف في مكانه وفكره، وتعاليمه الّتي تغايره مع الأنا.

وازددات الرّغبة الملّحة في اكتشاف هذا الآخر مع بداية القرن العشرين؛ بحيث أصبحنا نرى أفواجًا من البشر من عالم الشّرق/ الجنوب يشدّون الرّحال إلى الغرب/ الشّمال، الذّي أضحى نقطة التّمركز في العالم، ذاك الغرب الذّي يمثّل << قلب الحضارة النّابض بالثّورة الصّناعية، والعقلانية، وجبروت الدّماغ الإنساني الذّي ما عاد يعترف بحدود تحدّه، إنّه شمال الثّورة السياسية والفلسفة الجذرية، والنّزعة الإنسانية؛ الّذي

---

[1] طه وادي: الرواية السياسية، مرجع سابق، ص:133، 134.

[2] نبيل سليمان، وعي الذات والعالم، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط2، 2001، ص:07.

[3] يوسف نوفل، تجلّيات الخطاب الأدبي، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1997، ص: 180.

جعل من الإنسان – لأوّل مرّة في التّاريخ منذ أن وجد الإنسان – مركز الكون>>[1] وبامتلاكها لهذه الخصائص استقطبت جلّ الاهتمام خاصّة في الرّحلة إليه، والكتابة عنه لتشكيل صورة عنه تنقل من خلال المؤلّفات والمتون الأدبية.

ومعلوم أن تمظهر فكرة الآخر على الصّعيد الثّقافي العربي قد تجلّى في << مقاربة العلاقة التّقليدية بين الشّرق والغرب، القائمة على صراع ضمني بينهما يذهب باتّجاه السّعي إلى امتلاك الحقيقة على المستويين الرّوحي والمادي، التّاريخي والرّاهن، المتخيّل والواقعي>>[2] لاكتشاف حقيقة ذاك الصّراع الذّي جمع بين عالمين مختلفين جعل اللّقاء بينهما قضية، وقبل ذلك واقعة أوسع من أن تكون فنّية أو أدبية فقط، فاللّقاء تحقّق عبر العصور مرّات عديدة أبرزها << حين وصلت جحافل الإمبراطورية العربية الإسلامية بإنسانها، وفكرها وحضارتها إلى أوربا ابتداءً من القرن الثّامن الميلادي، أمّا الثّانية فكانت حين وصل الغربي غازيًّا، ومبشرًا دينيّا، ومستعمرًا، وعالما، ومعلما إلى عالمنا خاصّة عبر بوابتي مصر، وبلاد الشام ابتداءً بحملة نابليون في نهاية القرن التّاسع عشر>>[3]؛ الّتي تعدّ من أبرز، وأشهر محطّات اللّقاء بين الغرب المتحضّر والشّرق المتخلّف.

وقد نظر إليها من زاويتين، سلبية باعتباره << نذير شؤم سوف تتحقّق نتائجه ونبوءاته بشكل أكثر وضوحًا، وأشدّ قساوة خلال العقود المتتالية للقرن التّاسع عشر، وبدايات القرن العشرين، وذلك من خلال المظاهر العسكرية العنيفة، والقويّة الّتي جاء بها الاستعمار الاستيطاني الإمبريالي>>[4]، وإيجابية من خلال ما تبع حملة نابليون

---

[1] نوال زين الدين، روايات يوسف إدريس، دراسة بنيوية توليدية، دار قباء للطباعة والنّشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (د ط)، 2003، ص: 260.

[2] محمد صابر عبيد، الآخر الموازي والآخر النّقيض، مرجع سابق، ص: 123.

[3] نجم عبد الله كاظم، الرواية العربية المعاصرة والآخر، دراسات أدبية مقارنة، عالم الكتب الحدث، إربد، الأردن، ط1، 2007، ص:63.

[4] مصطفى فاسي، البطل المغترب في الرواية العربية، دراسة، موفم للنشر، الجزائر، ط1، 2008، ص:16.

ووصول محمد علي إلى الحكم في مصر، وما تلا ذلك << من انفتاح مصري فشامي، ثمّ عربي شامل على العالم، والغرب بمستويات عديدة>>[1] فالنّظرة بذلك اختلفت إلى حدّ كبير منهم من رأى فيها الخير العميم الّذي سيحمل الجنّة إلى أرض العرب، ومنهم من رأى فيها الشّر المطلق الّذي سيأتي على الأخضر واليابس.

وعليه انقسم تلقّي العرب للآخر الأوربي تحديدًا، وثقافته إلى قسمين:<< يلخصّ موقف القسم الأوّل رفضًا له، بينما يلخّص القسم الثاني قبولاً، وبين هذين القسمين كان هناك من يحاول أن يجتهد، ويتفهّم هذا وذاك، وجوهر ثقافة الآخر، ليتبنّى نظريًّا وعلميًا موقفا قد يصحّ وصفه بالمتوازن>>[2]؛ لكي يؤسّس رؤية عادلة موسومة بمعيار الاعتدال والاستقامة.

ونلّخص هذه المواقف الّتي اتّخذها المفكّرون العرب فيما سميّ بعصر النّهضة من العلاقة مع الغرب بـ << موقف الإعجاب، وموقف التّماهي، وموقف الممانعة، والمقاومة الإيجابية، وهي المواقف الّتي نرى أنّها استمرّت مهيمنة على العرب عمومًا خلال أكثر من قرن من الزّمن، ويمكن للباحث أنّ يضيف موقفًا رابعًا هو موقف الرّفض المطلق لكلّ ما هو غربي – وهو موقف القلّة الّتي تقبع خارج التّاريخ – لأنّ الّتقوقع على الذّات ما كان ممكنا في يوم من الأيام، وهو اليوم أكثر استحالة>>[3] لانفتاح العالم على مصراعيه، وحضور وسائل التّواصل، والتّعارف الّتي لا تعدّ ولا تحصى.

ومن المؤلّفات الأولى الّتي يؤرّخ بها لمعرفة الآخر، واكتشافه كتاب **عجائب الآثار في التراجم والأخبار** لعبد الرّحمن الجبرتي (1754–1822)؛ الّذي تزامن وحملة نابليون؛ حيث يعبرّ فيه عن << صدمة الوعي المهزوم بتفوّق الآخر عسكريًا، وشعوره بالعجز عن الفهم إزاء ما رآه في بعض مظاهر تقدّمه العلمي، جنبًا إلى جنب إحساسه

---

[1] نجم عبد الله كاظم، الآخر في الشعر العربي الحديث، المرجع السابق، ص:179.

[2] المرجع نفسه، ص:179.

[3] المرجع نفسه، ص:180.

بالدّهشة من جرأة العادات الاجتماعية، والاختلاف المذهل في المصاحبات الثّقافية والسّياسية >>[1]، ونستخلص من خلال هذه العينة الموقف الانبهاري، لما جاء به الغرب إلى مصر، وما نتج عن الاحتكاك به على أرض الأنا، فاعتبر الجبرتي من أوائل من ألّف في معرفة الآخر.

ونجد أيضا كتاب **تخليص الإبريز في تلخيص باريز** لرفاعة رافع الطّهطاوي؛ الّذي قام بتسجيل أوّل لقاء للذّات المثقّفة العربية بالآخر الأوربي في مطلع العصر الحديث، وقد عدّت محاولته انطباعية؛ حيث اعتمد على الحكي الّذي يطبع أدب الرّحلة، وما يسّجل له أنّه قدّم عمله << من موقع الحضور لا من موقع التّخيل... وهو أوّل عمل يقترب من الآخر مثاقفة إلاّ أنّه تحوّل إلى دهشة، واستغراب، وهو أمر طبيعي بعد عزلة المثقّفين، والمنطقة العربية، بسبب تلك القطيعة (الإبستمولوجية) المعرفية للعرب عن أصولهم وتراثهم... ثمّ عدم اتّصالهم بالآخر>>[2] إلى وقت قريب جاء مع احتكاكهم بحملة نابليون على مصر، أو ما أطلق عليه تسمية عصر النّهضة، وبداية الانفتاح على الغرب/ الآخر.

وتوالت من بعده التّأليفات، والكتابات الّتي رصدت الآخر، ونقلت ما يخصّه، ومن ذلك كتاب **علم الدّين** لعلي مبارك، والّذي طرح موضوع اللّقاء بين المجتمع العربي، والحضارة الأوربية، وقد وضع أفكاره عن الحضارة الأوربية في إطار قصصي، وهو يقف من تلك الحضارة << موقف المسالم للإنكليز، ولعامّة الأوربيين، وكان من رأيه الاختلاط بهم، والاقتباس من حضارتهم، وثقافتهم، دون أن يجد حرجًا في ذلك، ودون أنّ ينسى أنّ للعرب حضارة غابرة >>[3] عملت في وقت مضى على غزو الغرب ثقافيًا

---

[1] مصطفى فاسي، البطل المغترب في الرواية العربية، مرجع سابق، ص:17.

[2] محمد نجيب التلاوي، الذّات والمهماز، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د ط)، 1998، ص:11، 12.

[3] شجاع مسلم العاني، الرواية العربية والحضارة الأوربية، منشورات وزارة الثقافة والفنون العراقية، (د ط)، 1978، ص:12.

وحضاريًا، ومثلوا قبس من نور، وهداية بالنّسبة للأوربيين على وجه التّحديد في نهضتهم التّنويرية.

بالإضافة إلى عمل المويلحي المعنون بـ: "حديث عيسى بن هشام"، والّذي سار فيه على نفس النّهج الّذي سلكه من سبقه، والمغايرة هنا هي توّجه الرّحلة نحو الدّاخل لا الخارج، من أجل الإصلاح، والتّوفيق، وكان موقفه متباينًا بين الرّؤية الإيجابية للفرنسيين على لسان شخصية الكاتب الّذي يرى أنّ << على الغربيين غرس المدنية في الإنسان في كلّ مكان، وإزالة الوحشية والهمجية من الوجود>>[1]، والرّؤية السّلبية لأهله، وأبناء وطنه في سوء استغلالهم لتلك الحضارة والمدنية القادمة من عالم الشّمال/ الغرب المتطّور، والمزدهر.

وبعد ذلك توالت الأعمال الأدبية الّتي استخدمت الآخر في أثناء حديثها، وحاولت أن توسّع من حضوره بالمقارنة مع حضوره الفلسفي والنّفسي، وتوسّع مفهوم الأدب، ولم << يلبث أن تغير عند طائفة كبيرة من المثقّفين العرب، الّذين أرادوا أن يكون الأدب تصويرًا للحياة، وليس مجرّد ثوب لفكرة علمية أو اجتماعية، فبدأت تظهر أعمال فنيّة جديدة >> [2] على الساحة العربية كان كلّ همّها أن تلتقط صورة الآخر باختلاف تجلّياته، وتمظهراته في عالم الإبداع الأدبي العربي عامّة، والرّوائي على وجه الخصوص.

فعند قدوم الاستعمار زادت خطورته على كلّ ما يمثّل الهوية العربية، وزاد بالموازاة مع ذلك حرص الرّوائي على المحافظة على ثوابت الأمّة، وتسليط الضّوء عليها بغية صونها من الضّياع، والزّوال، وكذا الرّغبة الجامحة في إدراك سرّ العلاقة الّتي تجمع الذّات بذاتها، وبالآخر، وكان للتطوّر الّذي حصل داخل وعي بعض الأدباء

---

[1] شجاع مسلم العاني، الرواية العربية والحضارة الأوربية، المرجع السابق، ص:18.

[2] المرجع نفسه، ص:35.

العرب دور حاسم في سعيهم << إلى التقاطه والوقوف عليه، إلاّ أنّه من الصّعب الإجابة أو معرفة التّأثير الّذي يمكن أن يحدثه عمق هذه النّصوص على الواقع العربي >> [1] في الفترات الّتي عرفت بروزها، أو الفترات اللاّحقة فيما بعد.

وقد أصبح مناطا بالرّوائي العربي جهد مضاعف في تناوله لهذه الإشكالية؛ حيث يعتبر << المؤرّخ الحقيقي لكثير من أحداث الأمّة، وقضاياها من خلال شخصيّات مأزومة فكريًا، ومهمشّة اجتماعيًّا، ومغتربة إنسانيًا، وهذه الشّخصيات الّتي تعاني وتناضل من أجل نفي عذابات الذّات، وتحقيق أهداف المجتمع – صارت تشغل اليوم – مكانة رفيعة في شرفات فنون القصّ >> [2] مجملة، والرّوائي مفصّلة فما مدى براعة هذا الأديب أو تلك الأديبة في تناول أطروحة الآخر في متونهم ونصوصهم الرّوائية، على اعتبار أنّ النقاد والباحثين العرب تعوّدوا على الاهتمام << بنصوص الرّحلة إلى الغرب كمّا دونّها الرّجال سواء انطلقوا في كتاباتهم من عالم التّجربة الفرديّة الواقعية، أو من عوالم المتخيّل الّذي تتقاطع، وتتداخل فيه الأصوات والخطابات، والتّجارب>> [3] الملهمة لهم، والباعثة لكلّ الموضوعات الّتي تطرقوا إليها.

بالمقارنة مع كتابات المرأة العربية في سياق المغامرة الغربية ذاتها؛ حيث << ظلّت في الهامش من اهتماماتنا رغم كثرتها، وتنوّعها النّسبي، ورغم ما قد تنطوي عليه من أبعاد دلالية خاصّة، لابدّ أنّ بحثها من هذا المنظور سيثري تصوّراتنا، ويعمق وعينا بإشكالية الآخر الغربية المركزية في خطابنا الثّقافي كما في تفاصيل حياتنا اليومية>>[4]، وهذا الّذي نروم البحث فيه من خلال النّتاج الذّكوري، والأنثوي من أجل رصد معالم حضور الآخر، وتقصّي كيفية تناوله وتجلّياته في الرّواية الرّجالية والنّسوية.

---

[1] سعيد بوخليط، تيمة الهجرة وفي الأدب العربي المعاصر، مرجع سابق، ص:22.

[2] طه وادي، الرواية السّياسية، مرجع سابق، ص:05.

[3] معجب الزهراني، صورة الغرب في كتابة المرأة العربية، مرجع سابق، ص:53.

[4] المرجع نفسه، ص:53.

الفصل الثّاني: تجلّيات الآخر في الخطاب الرّوائي العربي

المبحث الأول: الآخر عند الرّجل / الكاتب

1- حضور الآخر في العمل الرّوائي
2- سمات حضور الآخر في الرّواية الرّجالية

المبحث الثاني: الآخر عند المرأة / الكاتبة

1- حضور الآخر في العمل الرّوائي
2- سمات حضور الآخر في الرّواية النّسوية

الفصل الثّاني: تجلّيات الآخر في الخطاب الرّوائي العربي

منذ بواكير حركة النّهضة، وحتّى اليوم تطرح العلاقة بالغرب نفسها كإشكالية فكرية وأدبية، غالبًا ما يتمّ التّعبير عنها عن طريق << المقابلة بين صورة الذّات أو الأنا أو النّحن العربية، وصورة الآخر الحضاري الغربي، مع فروق في الطّرح تحدّدها مواقف، ورؤى المفكّرين والأدباء، وقد تعاملت الرّواية العربية منذ تجاربها المبكرة وحتّى الآن، مع هذه الإشكالية الّتي صارت تيمة محورية في الخطاب الرّوائي العربي >> [1]؛ وهذا ما يشهد لها في أسبقيّتنا، وريادتها في هذا الجانب الغني من جوانب الموضوعات المطروحة في حقل سردها وحكيها.

ويضاف للرّواية العربية حظوتها المتميّزة في معالجة موضوع الشّرق والغرب، وتمثّل الغرب/ الآخر فيها كان بمثابة الهروب إلى لحظة الحرّية << ومن ثمّ تولّدت التّجارب الإبداعية الأولى في هذا السّياق، كما تمّ تلقّيها برهنها إلى هذه الموضوعة>> [2] الّتي نالت قسطًا وافرًا من البحوث والدّراسات.

وقد أصبح موضوع الآخر في الرّواية مشكلة حضارية وجدت فيها مادة ثريّة للتّناول فقد ساءلت الرّواية عندما كان السّؤال مطلوبًا، وتعاطفت مع المنطلقات الاجتماعية، والفكرّية، الّتي شكلّت، ومازالت تشكّل طبيعة العلاقة مع الآخر، فقد << سعت كي تكون مجلى تلك المسألة بما تعنيه من استيعاء لأوربا وللذّات القومية >> [3]، وبعدها تواتر الإنتاج الإبداعي الرّوائي دون توقّف أو انقطاع.

ومن ثمّ توجّهت الرّواية العربية بشكل مباشر إلى المواضع الأكثر سخونة، وتوتّرًا، و<< ما من شكّ في أنّ كلّ سرد يعني بالضّرورة سردًا للآخر، غير أنّ البحث

---

[1] فتحي أبو العينين، صورة الذات وصورة الآخر، مرجع سابق، ص:811.

[2] صدوق نور الدين، انغلاق الدّائرة، دراسات في الرواية العربية، مرجع سابق، ص:15.

[3] نبيل سليمان، وعي الذّات والعالم، مرجع سابق، ص:07.

اقتصر على المواضع الّتي طرقت فيها الرّواية العربية فكرة الآخرية، وسردت آخرها بشكل مميّز من النّاحيتين الفنّية والفكرية>> [1] معًا فتميّزت من خلال طرحها، ومعالجتها، وكيفية بنائها.

لهذا عدّت الرّواية << من أكثر الفنون قدرة على تجسيد إشكالية الأنا والآخر، إذ تتيح الفرصة لصوت الأنا للتّعبير عمّا يضطرم في الأعماق من مخاوف، وآلام وأفكار، فتنطلق في نقد الذّات، والآخر معاً >> [2]؛ أي أنّها تسمح بالمشاركة الثّنائية لهما في أخذ فسحة معقولة من النّسيج الحكائي، والسّردي للتّعبير عمّا يجيش في خاطر كلّ طرف على حدة.

والرّوائي العربي في هذه النّماذج الّتي تتّخذ الغرب مكوّنا لمادتها << لا يمسُّ هذا الغرب في كثير من الأحيان إلاّ في جانبه المتعلّق بتعميق شخصية البطل الشّرقي وتشريح أبعاد هذه الشّخصية، ومن ثمّ يصير الغرب مرآة تعكس الصّورة الحقيقية لهذا البطل، أكثر من كونه مقصودًا بأن يصوّر لذاته >>[3] ، مع عكس صورة الآخر كذلك، فالأمر متراوح بين نظرتين كلتاهما تخدم الأخرى.

وعن مرجعية كتابة هذه الرّوايات يبدو أنّهم كتبوها << ليس من خلال ما قرأوه عن واقع ما، وليس من خلال ما سمعوه عن واقع ما، وليس من خلال ما قيل لهم عن واقع ما، وليس من خلال ما كتبه المؤرّخون عن واقع ما، ولكنّهم كتبوا رواياتهم من خلال تجارب ربّما عاشوها بأنفسهم، وعانوا من مشكلاتها >>[4]، وقد ينطبق هذا على معظم الكتاب، وقد لا ينطبق عليهم تبعًا لاختلاف منابع الإلهام، ومصادر الوحي الإبداعي المنتج للكتابة الرّوائية في هذا الموضوع على وجه التّعيين.

---

[1] صلاح صالح، سرد الآخر، مرجع سابق، ص:11.

[2] ماجدة حمود، إشكالية الأنا والآخر، نماذج روائية عربية، عالم المعرفة، مارس 2013، ص:14.

[3] مصطفى فاسي، البطل المغترب في الرواية العربية، مرجع سابق، ص:47.

[4] نجم عبد الله كاظم، الرواية العربية المعاصرة والآخر، مرجع سابق، ص:67

ومع تتبّع المراحل الّتي عاينت تجلّيات الآخر في الخطاب الرّوائي العربي نلمح عدّة تقسيمات عنيت بذلك، مثل الّتي قام بها عبد الله نجم كاظم؛ حيث قسمها إلى ثلاثة مراحل؛ ابتدأها بـ: مرحلة أولى امتدّت << من منتصف القرن التّاسع عشر تقريبا إلى الحرب العالمية الأولى، وكانت كتابتها عبارة عن وصف للغرب، أو لبعض جوانبه، مع غلبة التّعميم، ونقص الوضوح الكافي عادة، وحتّى في حالة بيان الرّأي، أو الآراء فإنّها تكون في شكل الانطباعات الشّخصية >>[1]، ومن الأعمال الّتي مثّلت هذه الفترة **تخليص الإبريز** للطّهطاوي ، **علم الدّين** لعلي مبارك، **السّاق على السّاق** لأحمد فارس الشّدياق، و**حديث عيسى بن هشام** لمحمد المويلحي.

وتأتي المرحلة الثّانية الممتدة من << الحرب العالمية الأولى إلى فترة التّحرر والاستقلال، وحركات التّحرر، والثّورات في الخمسينات والستينات، وربّما إلى نكسة حزيران 1967>>[2] وقد شهدت هذه المرحلة التّأسيس الفنّي للرّواية العربية مع انفتاحها على الغرب، ومن الأعمال الّتي برزت في هذه الفترة نذكر، رواية **بديعة وفؤاد** لعفيفة كرم 1914، و**عصفور من الشّرق** لتوفيق الحكيم مع **أديب** لطه حسين، و**قنديل أم هاشم** ليحي حقي ، و**الحيّ اللاّتيني** ليوسف إدريس، بالإضافة إلى **موسم الهجرة إلى الشّمال** للطيب صالح.

والملاحظ في هذه المرحلة ذكر مؤلّف لكاتبة روائية، ويذكّرنا هذا بصراع الأسبقية في معالجة الرّواية عامّة، وموضوعة الشّرق والغرب خاصّة؛ حيث يستشهد برواية بديعة وفؤاد لعفيفة كرم كونها الرّيادية في هذا السّياق فيما يؤكّد جورج طرابيشي ريادة توفيق الحكيم في عصفور من الشّرق، بينما يذكر معجب الزّهراني عمل بعنوان: مذكرّات أميرة عربية للسيدة سالمة بنت سعيد المنشور سنة 1886م[3] ، وغيرها من الأعمال الرّوائية.

---

[1] نجم عبد الله كاظم، مقالات في النّقد والأدب والظّاهرة الأدبية، مرجع سابق، ص:72

[2] المرجع نفسه، ص:73.

[3] ينظر معجب الزهراني، صورة الغرب في كتابة المرأة العربية، مرجع سابق، ص:57.

ويصرّح طرابيشي بذلك قائلاً: << إنّ موضوع العلاقات الحضارية لم يأخذ طريقه قطّ إلى الرّواية النّسائية العربية، على الرغّم من التّكاثر المطرّد في أعداد طالبات العلم والأدب في حواضر الغرب، وعلى الرّغم من التّكاثر المطّرد أيضا في أعداد الرّوائيات، والقاصّات العربيات>> [1] فهو بذلك يجعل أسبقية تناول هذا الموضوع من نصيب الرّوائي / الرّجل، في حين لم يكن للرّوائية حظوة ريادية.

ويعود السّبب ربّما إلى أنّ تلك الطّبقة << أرسلت أبناءها الذّكور إلى الغرب، ولم تفكّر في إرسال بناتها إلاّ بعدة فترة طويلة من الزّمن، ومن هنا قد يصحّ القول بأنّ الرّجل العربي عانى، قبل المرأة، صدمة اللّقاء بالآخر، الّتي هي صدمة الحداثة، فانغمس فيها مبهورًا؛ لذلك حين عاد إلى بلده بدأ في البحث عن سبل الخروج من مستنقع الانحطاط إذ فتح عينيه على عالم مختلف، يزخر بأنماط جديدة للحياة >> [2]، وهذا التّخريج قد يبدو مقبولاً بالنّظر للأوضاع الّتي عاشتها مختلف الأمصار العربية.

ويمكن أن يردّ ذلك أيضا إلى عامل آخر << فالمرأة العربية لم تتح لها فرصة التّعليم بشكل مكثّف إلاّ منذ فترة قريبة في جلّ الأقطار العربية، ولازالت المرأة المؤهّلة لمتابعة تعليمها العالي في إحدى الحواضر العربية تعاني ما لا يعانيه الطّلاب الذّكور >>[3]؛ ومع تعدّد الأسباب نلحظ مساهمة المرأة العربية، والرّجل في هذا الموضوع من خلال كتاباتهم الرّوائية الكثيرة.

وبلغ تقسيم عبد الله نجم كاظم مرحلة ثالثة << امتدّت من نكسة حزيران إلى الوقت الحاضر >>[4]، وذكر فيها العديد من الأعمال الرّوائية منها: الأشجار واغتيال مرزوق لعبد الرحمن منيف، ليلة في القطار لعيسى النّاعوري، الحياة في خطر لوفية

---

[1] جورج طرابيشي، شرق وغرب، مرجع سابق، ص:13.

[2] ماجدة حمود: إشكالية الأنا والآخر، مرجع سابق، ص:27.

[3] معجب الزهراني، صورة الغرب في كتابة المرأة العربية، مرجع سابق، ص:58.

[4] نجم عبد الله الكاظم، مقالات في النقد والأدب، والظاهرة الأدبية، مرجع سابق، ص:75.

خيري، المتميّز لمحمد عيد، الوطن في العينين لحميدة نعنع، يوميات السّيد علي سعيد لعدنان رؤوف، الرّحلة... أيّام طالبة مصرية في أمريكا لرضوى عاشور، وتشرق غربًا لليلى الأطرش، الشّاهدة والزّنجي لمهدي عيسى الصّقر، العزف في مكان صاخب لعلي خيون، الميراث لسحر خليفة، وغيرها من الأعمال الّتي عالجت صورة الآخر كلّ من منظوره الخاص به.

كما عمد معجب الزّهراني بدوره إلى تعداد مراحل تناول صورة الغربي، والّتي جعلها مقسّمة إلى أربعة مراحل، انطلقت من مرحلة الاكتشاف المفاجئ، والصّادم الّتي تتحدّد تاريخيًا بالنّصف الأوّل من القرن الماضي؛ حيث كانت صورة الآخر الغربي غامضة، بل ومشوّشة، ويتطوّر الأمر في اكتشاف هذا الآخر مع خير الدّين التونسي، وجيله من روّاد عصر النّهضة، حيث بدت صورة الآخر/ الغرب البعيد غير دقيقة.

ثمّ اتّسعت وتعمّقت في مرحلة لاحقة تزامنت مع الفترة الاستعمارية؛ حيث تجلّت بشكل مشوّه لكنّها إغوائية، وبعدما تراجعت الصّورة، والتّأويلات السّابقة لتصل إلى درجة لم تعد << المغامرة الغربية تستقطب اهتمام كبار الكتّاب سواء ممّن كان منشغلا بتمجيد الذّات الوطنية والغربية أو القومية، أو ممّن كان ينطوي على ذات المبدع، وعلمه الخاصّ محاولاً تحطيم الصّور الّتي تحوّلت إلى أيقونات، والمقولات الإيديولوجية الّتي تحوّلت إلى شعارات نمطّية زائفة، ومزيّفة للوعي خصوصًا عند من يرى الأشياء بعين واحدة، ويتكلّم بلسان واحد >>[1]، ويواصل معجب الزّهراني تفصيله لمختلف المراحل الّتي عاينها الإبداع الأدبي العربي منذ بدايات تبلور هذه الإشكالية، وربّما بعدها بقليل، ويصل إلى أنّ الأسطورة الغربية << استنفدت لكثرة ما كتب، وقيل فيها طوال هذا التّاريخ، فإنّ تقنّيات الاتّصال، والمعلومات الحديثة ستولد وتشكّل، وتبثّ من الصّورة الحيّة، والأخبار اليومية، والمعلومات الدّقيقة عن الغرب، والعالم ما يفيض عن كلّ

[1] معجب الزهراني، صورة الغرب في كتابة المرأة العربية، مرجع سابق، ص:62، 63.

كتابة >>[1] في زمن أصبح العالم قرية صغيرة؛ نتيجة التّطوّر، والازدهار التّكنولوجي الرّاقي.

ويضيف لما سبق إشارته إلى كتابة المرأة الّتي حضرت إلى مسرح التّمثيلات، والتّأويلات للذّات والآخر في نهاية مرحلة غروب الأسطورة الغربية، وتفتت الصّور، وتكاثر الإشكاليات؛ حيث يقول: << وصلت متأخّرة دونما شك من هذا المنظور التّاريخي العام، لكن هذا لا يعني بالضّرورة أن أبواب الاجتهاد، والتّأويل قد أغلقت من دونها، فقد حضرت لتنتمي إلى نخبة مثقّفة شعرت بانكسار الحلم الكبير بعد هزيمة 67>>[2] ورغبت مع الكاتب الرّجل في البحث عن أفق جديدة خصوصا عندما << تتعامل هذه الذّات المثقّفة الجريحة مع كلمات تتيح لها فرصة هدم، وإعادة بناء كلّ الصّور كما ترى، وتريد في عالمها الخاص، عالم النّص الّذي سيتحوّل هنا إلى عالم بديل هو وحده الصّالح للسّكن >>[3]، والجامع لجهود الباحثين، والنّقاد، والدّارسين حتّى يغوصوا في ثنايا معماره، وبنائه الفنّي، والجمالي لاستنباط مميّزات الرّؤية المنسوجة في مختلف الأعمال الرّوائية لهذا الآخر من منظور الرّوائي، والرّوائية معًا.

وبالرّجوع إلى جدلية الأنا والآخر الّتي وجدت عمقها، وحركيّتها في النّص الرّوائي العربي الّذي اهتمّ بطرح مجموعة من النّقاط ذات الأبعاد الحضارية، والثّقافية، والعقائدية والسّياسية خاصّة موضوع الهوية، وتتبّع صورة الآخر في خضم الصّراعات الحاصلة فكيف تناولت الرّواية العربية تجلّيات هذا الآخر من المنظور الذّكوري، والأنثوي في كلّ من الرّواية الّتي كتبها الرّوائي، والّتي اصطلح على تسميتها الرّواية الرّجالية، والّتي كتبتها الرّوائية، والموسومة بالرّواية النّسوية من خلال نماذج مختارة لعمارة لخوص في نصّه **كيف ترضع من الذّئبة دون أن تعضّك** ، وعزّ الدّين شكري فشير في رواية: **عناق**

---

[1] معجب الزهراني، صورة الغرب في كتابة المرأة العربية، المرجع السابق، ص:63.

[2] المرجع نفسه، ص:63.

[3] المرجع نفسه، ص:64.

عند جسر بروكلين، وحميدة نعنع في نصّها **الوطن في العينين**، وأسيمة درويش في رواية **شجرة الحب غابة الأحزان**؛ بغية حصر تلك النّظرة في المفارقات، والتّماثلات الموجودة بينهما.

المبحث الأوّل: الآخر عند الرّجل / الكاتب

إنّ الحديث عن تجلّيات الآخر عند الرّوائي/ الرّجل يقودنا إلى النّظر في الدّور الّذي قام به مع بني جنسه << كون معظم الرّوائيين من الرّجال، وإلى كونهم خاضوا في مجال الإبداع كما في مجالات أخرى قبل المرأة >> [1]، ما يعني أنّ جلّ الموضوعات قد أشير إليها في متونهم الرّوائية، ومن ذلك؛ موضوع الآخر.

وأوّل ما نقف عليه هو التّوجه الّذي بدأت به الرّواية العربية في هذا الصّدد متذرّعة << بتقنية الرّحلة؛ الّتي تتيح الإطلال على المجتمعات الأخرى، واكتشافها عن طريق المقارنة بمجتمع الذّات، وهي مقارنة ذات حمولة نقديّة للذّات في ضوء المعرفة بالغرب، ولكنّها في الوقت نفسه نقدية للغرب في ضوء المعرفة للشّرق >> [2]، فالانطلاقة الأولى الّتي شدّت بها الرّواية العربية تأسيسها في هذا الموضوع كان عن طريق الرّحلة إليه أو العكس.

وبذلك تناولت إشكالية الأنا والآخر، أو موضوع الصّراع الحضاري << بين الشّرق والغرب، أو الشّمال والجنوب من زاوية واحدة، وتعاملت مع هذا الموضوع تعاملاً أحاديًّا تكرّر في أعمال أدبية متعدّدة إلى درجة أنّ سمات شبه ثابتة أصبحت تتكرّر في

---

[1] إبراهيم سعدي، دراسات ومقالات في الرواية، مرجع سابق، ص:103.

[2] صالح زياد، الرّواية والتّنوير، قراءة في نماذج مختارة، مرجع سابق، ص:14.

هذه الأعمال الرّوائية والقصصية >>[1]، تلك السّمات الّتي كادت تعتبر مسلّمات ثابتة سار على نهجها العديد من الرّوائيين والرّوائيات، ومن جملة هذه السّمات نذكر:

- إنّ البطل في كلّ هذه الرّوايات يسافر إلى بلدان أوربا بغية التّحصيل العلمي، ومن أجل المعرفة .
- معظم هؤلاء الأبطال جميعًا، وبلا استثناء هم من المثقّفين.
- كلّ رواية أو قصّة هي بمثابة تجربة ذاتية، وإن لم يقدّم بعضها بواسطة ضمير المتكلّم.
- هذه الأعمال اختارت إطارًا مكانيا لها باريس ولندن.
- أنّ هذه الأعمال الإبداعية انتهت إلى فكرة مفادها أنّ الشّرق شرق، والغرب غرب.
- أنّ لقاء البطل الشّرقي بالمرأة الأوربية هو الوسيلة الّتي يكشف بها البطل من خلالها أبعاد الحضارة الأوربية.
- الشّخصية الرّئيسية في هذه الأعمال هي على الدّوام رجل إلاّ في استثناءات قليلة [2].

فهذه الميزات طبعت الرّوايات الرّيادية ممّا جعل صورة الآخر تحضر في شكل واحد، رغم وجود اختلافات تفرد كلّ عمل بميزات معيّنة؛ ومردّ ذلك إلى تنوّع أسلوب كلّ كاتب / كاتبة في الكتابة، وطريقته في استحضار هذا الآخر.

ومن الرّوايات الذّكورية الّتي تناولت هذا الموضوع؛ **عودة الرّوح** لتوفيق الحكيم، الّتي أشار إليها جورج طرابيشي، بالإضافة إلى **أديب** لطه حسين، و**عصفور من الشّرق** لتوفيق الحكيم؛ ورواية **قنديل أم هاشم** ليحي حقي، وعمل الطّيب صالح الموسوم بـ:

---

[1] عبد الله إبراهيم وصالح هويدي، تحليل النّصوص الأدبية، قراءات نقدية في السّرد والشعر، دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان، ط1، 1998، ص:33.

[2] المرجع نفسه، ص:33، 34.

موسم الهجرة إلى الشّمال، والّتي مثّلت << قمّة الصّراع بين الأنا والآخر، بين المستعمِر والمستعمَر، بين شاطئ الحداثة، وشاطئ التّخلف، بين الأصالة والمعاصرة، بين شمال وجنوب >>[1]، كذلك **الحي اللاّتيني** ليوسف إدريس، **السّاخن والبارد** لفتحي غانم، و**ما لا تذروه الرّياح** لعرعار محمد العالي، **الرّبيع والخريف** لحنا مينة[2]، علي محمود حنفي في **أجنبي في القطار**، وطه وادي في **أشجان مدريد**، وعبد المجيد بن جلّون في رواية في **الطّفولة**، وعبد الله العروي في **الغربة واليتيم**، ومحمد زفزاف في **المرأة والوردة**[3]، وغيرها من الأعمال الرّوائية الرّجالية الّتي تمحور اشتغالها على صورة الآخر، وتجلّيه من منظور ذكوري خالص.

وقد حاولت هذه الكتابات، والكثير منها << تجاوز عقدة المستعمر، والأخذ منه بوصفه آخر متحضّرًا، ومتقدّمًا، ومتطوّرًا ينبغي الاقتداء به، والإفاد منه، وتمثّل رؤيته وبهذا تكون فكرة الآخر متمظهرة قياسًا بفكرة الأنا اختلافًا، واتّفاقًا، وللاتفاق رؤيته، ومنجزاته، وللاختلاف أيضا، بما يجعلنا ننظر إلى أكثر من آخر في أكثر من سياق، وأكثر من مجال، وأكثر من حالة، وبحسب موقع الأنا ناظرة، ومنظورًا إليها>> [4]، وبهذا يتأتّى لنا رصد تجلّيات الآخر في رواية الرّجل/ الكاتب، وتتبّع سمات منظوره الذّكوري لهذا الموضوع في النّماذج المختارة كمدوّنة للتّحليل والاستقصاء.

---

[1] حفناوي بعلي، تمثّلات الممنوع والمقموع في الرواية العربية المعاصرة، دار اليازوري العلمية للنّشر والتّوزيع، عمان، الأردن، (د ط)، 2015، ص:38.

[2] للتوسع ينظر يوسف نوفل، تجليات الخطاب الأدبي، مرجع سابق، ص:187 وما بعدها.

[3] ينظر طه وادي، الرواية السياسية، مرجع سابق، ص:135، 136.

[4] محمد صابر عبيد، الآخر الموازي والآخر النّقيض، مرجع سابق، ص:123.

1- حضور الآخر في العمل الرّوائي:

إنّ استجلاء حضور الآخر في المتون التّطبيقية يجعلنا نقف عند ما تثيره مسألة الأنا والآخر كإشكالية سردية << ترتبط باختلاف وجهات النّظر أو الزّاوية الّتي ينطلق منها الرّوائي في إبرازها بصورة قد تكون معقدّة، وشائكة نوعًا ما>> [1]، وقد تكون بسيطة، ويسيرة تساعد في تمظهر هذه الثّنائية في النّماذج الرّوائية.

ويبقى السّؤال مطروحا حول طبيعة الآخر << هل هو حقّا النّحن ، والغير بعامّة وفي كلّ زمان ومكان؟ هل هو العرب، والغرب الأوربي، والأمريكي؟ هل هو العرب وإسرائيل؟ >> [2] فمن هذا المنطلق نحاول البحث عن صورة الآخر عند الرّوائي بداية برواية **كيف ترضع من الذّئبة دون أن تعضّك** لعمارة لخوص، ورواية **عناق عند جسر بروكلين** لعزّ الدين شكري فشير، ثمّ تبيان صورته عند الرّوائية من خلال نصّ **الوطن في العينين** لحميدة نعنع، ونصّ **شجرة الحب غابة الأحزان** لأسيمة درويش.

أوّلاً: حضور الآخر في رواية " كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضّك" لعمارة لخوص

يعتبر الرّوائي الجزائري عمارة لخوص* صوتا << من الأصوات الرّوائية الواعدة الّتي ظهرت في الجزائر، والّتي تبشّر بمستقبل جديد للرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية >> [3]، من خلال نتاجاته الرّوائية من جهة، وبراعته الفنّية في الكتابة من جهة أخرى، ويبدو هذا جليا في نصّه المعنون بـ: **كيف ترضع من الذّئبة دون أن تعضّك،** الّتي تعدّ << علامة فارقة في روايات الجيل الجديد فهذه رواية الهجرة؛ هجرة المثّقف

---

[1] محمد صابر عبيد وسوسن البياتي، جماليات التّشكيل الروائي، مرجع سابق، ص:63.

[2] المرجع نفسه، ص:65.

* عمارة لخوص: من مواليد سنة 1970 بالجزائر العاصمة، تخرّج من معهد الفلسفة بجامعة الجزائر، واصل دراسته وحصل على الدّكتوراه من جامعة روما في الأنثروبولوجيا، يقيم في العاصمة الإيطالية منذ عام 1995، من أعماله الروائية: البق والقرصان، كيف ترضع من الذّئبة دون أن تعضّك.

[3] كمال الرّياحي، حركة السّرد الرّوائي ومناخاته في استراتيجيات التّشكيل، مرجع سابق، ص:143.

الجزائري إلى أوربا هربا من جحيم الإرهاب، وبدل أن تكون الرّواية على مأساة هذا الجزائري كانت رواية مأساة المهاجرين جميعًا في بلد مثل إيطاليا، ورواية تعرية المجتمع الإيطالي من الدّاخل، وكشف تناقضاته، ونظرة طبقاته المختلفة إلى هؤلاء الجنوبيين الّذين يأتون بغرض العمل>> [1]، والبحث عن لقمة العيش لسدّ ثغرة الجوع، أو لإعالة أفراد العائلة الفقيرة، أو هربًا من شبح الموت، والحرب، أو الإرهاب، وهكذا دواليك من العوامل الّتي دفعت بهؤلاء المهاجرين – من أطياف مختلفة – للهجرة من بلاد الأنا إلى بلاد الآخر.

تحطّ بنا رواية **كيف ترضع من الذّئبة دون أن تعضّك** في قلب العاصمة الإيطالية روما، وتدعونا إلى الإقامة في عمارة السينيور كرنفالي مع حشد من الأجناس المختلفة، توزّعت على جملة من المهاجرين المنحدرين من جنسيّات شتّى (إيران، وروما، وبنغلادش، والبيرو، وهولندا، والجزائر)، تجعلنا نتساءل عن حالهم في مواجهتهم للآخر صاحب الأرض، وكيف سيتعايشون معه في فضاء ضيّق، ومحدود (عمارة).

تحكي الرّواية في بدايتها عن جريمة قتل الشّاب الإيطالي لورانزو مانفردي المدعو الغلادياتور، واختفاء الشّخصية المحورية أمديو – أحمد سالمي الهارب من الجحيم الجزائري إلى روما – ومن البداية إلى النّهاية << تسم البوليسية الرّواية في سّر الجريمة، والاختفاء، وفي الجلاء المتدرّج، والمشوّق عن السّر>> [2]، وقد جعلت هذه الرّواية شخصياتها تقطن في عمارة واحدة، وأفسحت لكلّ شخصية فصلا تقدّم فيه حقيقتها، وتضيئ ما سبق سواها إلى سرده، من خلال شخصية أمديو الّذي تفصل يومياته بين الفصول، وقد عنونت هذه اليوميات بالعواء الأوّل، فالعواء الثّاني، وصولاً إلى العواء الحادي عشر الّذي يختم الرّواية.

---

[1] آسيا موساوي، رواية الجيل الجديد في الجزائر، الخصوصية والطموح، ضمن كتاب: خصوصية الرواية العربية، مرجع سابق، ص:538.

[2] نبيل سليمان، شهرزاد المعاصرة، مرجع سابق، ص:161.

تسرد كلّ شخصية حكايتها، وتحاول تبيان معالم شخصية أمديو، وتجربته في وعي الأنا والآخر الإيطالي الّذي ترمز له الذّئبة في علم روما مع التّوأمين روموله وريمو، وقد اتّخذ عمارة لخوص اليوميات تقنية فنّية، واستراتيجية سردية في بناء نصّه ليشكّل من خلالها الشّخصية الرّوائية.

وقد انفرد أمديو (أحمد) بهذه اليوميات دون غيره، فهو الشّخصية الوحيدة الّتي لا تشارك في سرد الأحداث الّتي هي مدارها، إلاّ من خلال هذه المقتطفات من اليوميّات، وإن كانت لا تتحدّث عن راويها بقدر ما تتحدّث عن الشّخصيات الأخرى؛ حيث اختار أمديو تسجيل يومياته في فضاء غريب هو المرحاض؛ فانقلب هذا الفضاء من حيّز مقترن بالنّجاسة، والقرف إلى فضاء للطّهارة والنّقاء، والاعتراف والبوح، فضاء لمواجهة الذّات المقنّعة، والذّاكرة المسلوبة، وفضاء لممارسة العواء، دون أيّة عراقيل تحجب الحرّية الضّيقة الّتي جعل الأنا/ أحمد نفسه فيها.

والمبنى السّردي الّذي نقلت فيه أحداث الرواية قام على مستويين << الأوّل تعدّد أصوات الشّخصيات في حديثها عن ذاتها، وتشابك علاقاتها مع الآخرين، والثّاني هو حديث الشّخصية الرّئيسة عن ذاتها، وعن الآخرين؛ لإضاءة النّص بكامله، وجعل أحمد أو أمديو أحاديثه تحمل عنوان العواء >> [1]، ضمن تسلسل مبني، ومرّقم يعلّق فيه على ما ورد في أحاديث الشّخصيات الواردة في المتن الرّوائي.

وجرى تسلسل الأحداث في المستوى الأول مع الحقيقة في مفهومها، وتجلّيها من شخصية إلى أخرى مع المستوى الثّاني كمايلي:

حقيقة بارويز منصور صمدي الإيراني (من ص:09 إلى ص:26)، متبوع بالعواء الأوّل من ص:27 إلى ص:32؛ فهذه الشّخصية مسماة ببارويز منصور صمدي من إيران، وهو طبّاخ هاجر بلده، وترك زوجته، وأبناءه بعد أنّ عُدّ خارجا عنها؛ نتيجة

[1] عبد الله أبو هيف، الإبداع السّردي الجزائري، مرجع سابق، ص:372.

الحرب، والموت المتربّص به، عانى كثيرًا لكي يحصل على منصب شغل باعتباره مهاجرا، ليس إيطاليا ثمّ يسّر له أمديو فرصة العمل، والموافقة على منحه اللجوء السّياسي، وقد أحبّه؛ كثيرًا لأنّه صديق حميم، ومقرّب، وهو يكره كلّ ما يتّصل بالإيطاليين خاصّة البيتزا والسباغيتي، بحجة أنّ العجائن مضرة بالصّحة[1]، وقد قدّم في حقيقته لشّخصيات العمارة من حارسة المصعد إلى الخادمة الهندية، وصديقة أمديو، كما رغب في إثبات براءة أمديو من جريمة القتل.

وفي العواء الأوّل تظهر شخصية أحمد؛ حيث تسرد أحداثا لها علاقة بشخصية بارويز صمدي؛ بمعنى أنّ أمديو أضاء كلّ ما تعلق بحقيقة هذا الإيراني.

حقيقة بندتا اسبوزيتو النّابولية من الصّفحة 33 إلى 44، متبوعة بالعواء الثّاني من الصّفحة 45 إلى 48: إمرأة إيطالية من نابولي طاعنة في السّن تعمل بوابة في العمارة تكره المهاجرين، وتمقت كلّ الأجانب، تسرد معاناتها اليومية في العمارة مع المصعد، وتطرح وجهات نظر عن الآخر في أكثر من سياق معتدة بجنسها الإيطالي وهي من الشّخصيات الّتي ترى في أمديو صورة إيجابية، أمّا العواء الثّاني يعلّق فيه أمديو على تصرفاتها، ومعتقاداتها الخاطئة حول بارويز وماريا، واختطاف كلب إلزابتا.

حقيقة إقبال أمير الله البنغالي من الصفحة 49 إلى الصفحة 55، متبوعة بالعواء الثّالث من الصفحة 57 إلى 60: إقبال مسلم من بنغلادش متأذٍ من العنصرية الأوربية ضدّ المسلمين، لا يرى أيّ فرق بين المسيحية والإسلام، رغم أنّ الإيطاليين ينظرون إليه على أنّه دين المحرمات، وقد قرّر الاندماج مع الإيطاليين؛ بحيث أرسل ابنه إلى الحضانة الإيطالية، بدل الكتّاب لتعلّم القرآن، واللّغة البنغالية.

---

[1] عمارة لخوص، كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، 2006، ص:17، 18.

أمّا العواء الثّالث نجد فيه تحليلا لمعطيات جرت مع إقبال أمير الله في تصحيح أوراق إقامته، بالإضافة إلى الوقوف عند وضعية المهاجرين في إيطاليا، ورغبته في تعليم نساء البنغال التّحدث باللّغة الإيطالية.

حقيقة إلزابتا فابياني من الصّفحة 61 إلى الصفحة 67، متبوعة بالعواء الرّابع من الصفحة 69 إلى الصفحة 71: تعتبر امرأة من روما تعيش وحيدة مع كلبها الصّغير فالنتينو المولع بالنّساء حسبها، وهي تعامله معاملة خاصّة جدًّا، وبعد اختفائه، وقتله قرّرت ألاّ تدفع الضّرائب بعد اليوم، أمّا العواء الرّابع فيشرح فيه أمديو حالة إلزابتا الّتي تحب الكلاب، وتعيش الأفلام البوليسية، كما يعجب أمديو بنباح كلبها؛ لأنّه يشبه العواء، ثمّ نهايتها حافية القدمين حزنًا على كلبها المفقود.

حقيقة ماريا كرستينا غونزليز من الصفحة 73 إلى الصفحة 80، متبوعة بالعواء الخامس من الصفحة 81 إلى الصفحة 82: شخصية ماريا امرأة من البيرو تخدم سيدة مسنّة تدعى السّنيورا روزا في الثّمانين من عمرها، وماريا هذه متوجّعة من قسوة الحياة في بلادها، ومصاعب إعالة عائلتها الفقيرة في ليما، وهي ترغب في تأسيس حياة خاصّة بها، وفي العواء الخامس توضيح لحالها، وكثرة إجهاضها، بالإضافة إلى حبّها للتّلفاز وتعاطفها مع أمديو، وتصريح هذا الأخير في رغبته بالعواء.

حقيقة أنطونيو ماريني من الصفحة 83 إلى الصفحة 90، والعواء السّادس من الصفحة 91 إلى الصفحة 94: أنطونيو أستاذ جامعي في معهد التّاريخ، بجامعة روما، شديد التّواصل مع قاطني العمارة، ومتجاذب مع حدود، ودلالات الحقيقة الّتي يرمز إليها النّص بقوله: << أليست الذّئبة هي رمز روما، أنا لا أثق أبدًا في أبناء الذّئبة؛ لأنّهم حيوانات مفترسة متوحّشة، إنّ الحيلة الخبيثة هي وسيلتهم المفضّلة في استغلال عرق الآخرين >> [1]، ويرى أنّ أهل بلده روما متخلّفون لشدّة تعلّقهم بالماضي.

---

[1] عمارة لخوص، كيف ترضع من الذّئبة دون أن تعضّك، ص:85.

وفي العواء السّادس نجد مخالفة أمديو لرأي أنطونيو بكسل سكان الجنوب، ومواصلة تشريحه لآرائه حول الأوتوبيس، والمصعد، واندماج الشّمال مع الجنوب، ورغبة أمديو في أن يرضع من الذّئبة دون أن تعضّه ليواصل العواء.

حقيقة يوهان فان مارتن من الصفحة 95 إلى 100، متبوعة بالعواء السّابع من الصفحة 101 إلى غاية الصفحة 103: شخصية يوهان هولندية قدمت إلى إيطاليا، وبالتّحديد روما، لدراسة السّنما، وإنتاجها، وقد استأجر غرفة في العمارة مع أمديو الّذي صادقه، وأثار في وصفه لتطوّرات حياته صدام المهاجرين مع أهل البلد، ورغب كثيرًا في إنتاج فيلم هناك أبطاله شخصيّات العمارة، وفي العواء السّابع نعت أمديو يوهان بالأشقر وعمل على تحليل شخصيته.

حقيقة ساندرو دنديني من الصّفحة 105 إلى الصفحة 112، والعواء الثّامن من الصفحة 113 إلى غاية الصفحة 116: ساندرو دنديني صاحب بار من روما، ويكثر زبائنه من الأجانب غالبًا، وهو صديق لأمديو، ومتداخل مع دواعي الرّموز الّتي يثيرها فضاء النّص، كما أنّه متعاطف مع أمديو، ومتيقن من براءته، والتّماهي المذكور يتجلّى في قوله: << يكفي أن تتجوّل في الشّوارع لترى الأنا القديمة، أو تنظر في علم روما لتستمتع بصورة الذّئبة، وهي ترضع التّوأمين روملو وريمو >> [1]، وفي العواء ذكر سبب عدم نعت ساندرو للحاء في اسم أمديو؛ لأنّه غير موجود في الأبجدية الإيطالية، بالإضافة إلى إظهار معرفة الأنا لبلاد الآخر، وقد طرح أمديو تساؤلا عن هويّته وكيانه.

حقيقة ستيفانيا مسّارو الرومية من الصفحة 117 إلى غاية الصفحة 124، والعواء التّاسع من الصفحة 125 إلى غاية الصفحة 128: تعدّ ستيفانيا مسّارو مدرسّة لغة إيطالية، وهي من روما، تعمل في وكالة سياحية، وقد هامت في أمديو، ووافق على العيش معها، وأعلنت كراهيتها، وانزعاجها من بندتا لكثرة ثرثرتها، وإلزابتا صاحبة الكلب

[1] عمارة لخوص، كيف ترضع من الذّئبة دون أن تعضّك، ص:106.

الّذي مقتت نباحه، وأنطونيو الأستاذ الجامعي الّذي لم تعجب بخصلة فيه، وهي تشبيهه بشرطي المرور، وتستدل على عنوان الرّواية في جوهر الموضوع بقولها: << أمديو عصامي، يكفي أن تعرفوا أنّه كان يسمي قاموس زينغاريلي بالمرضعة، كان بالفعل كالرّضيع الّذي يتغذّى من حليب أمّه عدّة مرّات في اليوم، كان يقرأ بصوت مرتفع ليحسن قراءته، ولا يتضايق عندما كنت أنبّهه إلى بعض الأخطاء في النّطق، كان لا يملّ من مراجعة القاموس لفهم الكلمات الصّعبة، كان بالفعل يرضع من الإيطالية كلّ يوم>> [1].

أمّا العواء التّاسع يعلن فيه أمديو حبّه للغة الإيطالية من خلال شخصية ستيفانيا، وقد كشف عن عمله كمترجم، ثمّ بيّن معاناته من معدة ذاكرته لا المعدة الحقيقية؛ لأنّها لم تهظم ما تناولته قبل قدومها إلى إيطاليا (روما)؛ لذلك يتقيّأ ذكريات الدّم، والدّواء الوحيد هو العواء، بالإضافة إلى كشفه لسرّ معاناته من ذاكرة الماضي << صارت بهجة تحضر في الكوابيس فقط ملفوفة بكفن ملطّخ بالدّم، آه ياجرحي المفتوح الّذي لا يندمل أبدًا لا عزاء لي إلاّ العواء أووووو>> [2].

حقيقة عبد الله بن قدور الجزائري من الصفحة 129 إلى 135، والعواء العاشر من الصفحة 137 إلى 142: عامل من الجزائر يفصح عن وضع أحمد ابن حومته، ويشرح الظروف الّتي جاءت به إلى روما، ثمّ يتساءل عن سبب غياب أحمد، ومصيره في إيطاليا، وفي العواء العاشر نجد تفسير أمديو لوجود نوعين من العواء، المؤلم والمفرح، وهو يعوي من شدّة الفرح << أنا أرضع من ثدي الذّئبة برفقة اللّقيطين روملو وريمو، أنا أعشق الذّئبة، ولا أستطيع الاستغناء عنها >> [3]، بالإضافة إلى اشتياق الأنا لرائحة الوطن من خلال الكسكس، والصّيام في شهر رمضان.

---

[1] عمارة لخوص، كيف ترضع من الذّئبة دون أن تعضّك، ص:119، 120.

[2] المصدر نفسه، ص:127.

[3] عمارة لخوص، كيف ترضع من الذّئبة دون أن تعضّك، ص:137.

ماورو براتيني مفتش الشّرطة؛ الّذي يكشف عن بقية تفاصيل علاقات شخصيات النّص، فقد تعرّض أمديو لحادث أليم، وهو بريء من قتل لورانز المولع بالمبارزات السّرية بين الكلاب حتّى قتل الكلب الصّغير، ثمّ قامت إلزابتا بالانتقام منه وقتله، وبذلك رفع السّتار الّذي حجب شخصية أمديو عن مسرح الأحداث.

أمّا العواء الأخير، أو قبل صيحة الدّيك نجد إضاءة تفصيلية شاملة؛ لأغراض السّرد من خلال الإفصاح عن مأساة إنسان العصر تحت وطأة الإرهاب في وطنه، والعنصرية في أرض الآخر، فالحقيقة تجرح، وتقتل، والعواء هو أغنية أورفي الأبدية بتعبير الشّاعر الفرنسي روينه شار، وقد بلغ الأمر بأمديو إلى توظيف قول كاتب ياسين << لقد خرجت من فم الذّئبة، وارتميت في أحضانها حتّى ارتويت من حليبها أووووووو>>[1]، وقد رأت شخصية أحمد خلاصها في الخروج من وطأة الذّاكرة، والمكوّنات الثّقافية الضّاغطة نحو نفي المنفى، ونفي العواء؛ لأنّ الذّاكرة حيوان مفترس كالذّئب تمامًا.

وعلى هذا الأساس يتجلّى حضور الآخر من خلال رواية عمارة لخوص: " كيف ترضع من الذّئبة دون أنّ تعضّك " على نحو ملفت للانتباه يتوسّع في فضاءات إيطاليا، وبالتّحديد روما، وفي الشّخصيات المهاجرة – غير الإيطالية – الّتي تعتبر آخرا بالنّسبة لأنا البطل أمديو، وعدّها أنا بالنّسبة للآخر الإيطالي.

ويتجلّى حضور هذا الآخر من خلال هروب أمديو إلى روما؛ حيث التقى الإيطالية ستيفانيا مسارو الّتي عملت على تعليمه الإيطالية، ومن أجلها تنازل عن وطنه وثقافته، ولغته واسمه، وذاكرته، فبات كما تراه رحلة مفتوحة على المفاجآت المدهشة، وهي تعمل في وكالة سياحية، وتعلّم الأجانب الإيطالية، وقد قامت برحلة إلى الصّحراء فأدهشها الطّوارق الملثّمون، وبذلك ناشدت أحمد أن تعتزل وإياه في خيمة في صحراء

---

[1] عمارة لخوص، كيف ترضع من الذّئبة دون أن تعضك، ص:149.

فأتى بها إلى غرفة نومها على منوال ما قام به مصطفى سعيد في رواية **موسم الهجرة إلى الشّمال**.

يشبّه في المقابل أمديو ذاكرته بالمصعد المعطّل، والماضي ببركان نائم ورمال متحرّكة، وهو يناشد ستيفانيا أن تعينه على ابقاء الماضي نائما، وهي لا تريد منه الماضي، بل الحاضر، والمستقبل لكنّه صراع يعيشه أمديو الّذي يهيم في ذاكرة الآخر/ ستيفانيا؛ لأنّها خالية من الكوابيس، ويذكّرنا حضورها بنفس السّمة الّتي تطبع مجمل الرّوايات الّتي أنتجها الكتّاب الرّجال.

ويتجلّى الآخر في هذا النّص عبر الشّخصيات الإيطالية الأخرى، فإلى جانب الإيجابي الّذي تمثّله ستيفانيا، يأتي السّلبي في شخصية بوابة العمارة بندتا إسبوزيتو الّتي تنادي بطرد العمال المهاجرين، وتعويضهم بأبناء إيطاليا، ورغم ذلك تنفي أن تكون عنصّرية وهي تعبر عن وعي الآخر لذاته من خلال وصف إيطاليا ببلد العجائب والغرائب.

وهي تستنكر دعوة رابطة حزب الشّمال إلى الانفصال عن الجنوب؛ لأنّها ترى إيطاليا من الجنوب، وروما مدينة الوافدين، أمّا إلزابتا فابياني الّتي اختفى كلبها فالنتينو فتشكو الوحدة من دونه، ومعها نجسّ نبض تفكّك الأسرة الإيطالية، وحلول الكلب محلّ الابن، وهي تروي (إلزابتا) أنّ ابنها خاطبها قائلا: << هذا البيت سجن، وأنت سجّانة وأنا سجين، أريد أن أعيش حرًّا بلا قضبان، هذا البيت سوق، وأنت تاجرة وأنا زبون، وأريد أن أعيش بعيدًا عن مجتمع الاستهلاك>> [1]، ويبدو هذا الشّاب إيجابيًّا لكنّه غائب في متن الرّواية بينما تحضر أمّه بكلّ حمولتها، وطاقتها.

وتظهر مع شخصية أنطونيو ماريني – أستاذ بجامعة روما – يظهر تجلّيات لصورة الآخر المختلف والّذي يعي ذاته جيّدا؛ فهو القادم من ميلانو، وغير المتعود على

---

[1] عمارة لخوص، كيف ترضع من الذّئبة دون أن تعضّك، ص:64.

فوضى روما << روما! المدينة الخالدة ! روما الجميلة! روما الحب! أنا آسف! أنا لا أرى روما بعين السّائح الّذي يأتي إليها أسبوعًا أو أسبوعين >> [1] وهو ينعت أهلها بالكسالى، ويصرّح بأنّه لا يثق في روما << أنا لا أثق أبدًا في أبناء الذّئبة؛ لأنّهم حيوانات مفترسة متوحّشة، إنّ الحيلة الخبيثة هي وسيلتهم المفضّلة في استغلال عرق الآخرين >> [2]، وهو لايرى فائدة من الثّوابت الموحّدة على غرار الدّين الواحد، واللّغة والتّاريخ، والمصير المشترك.

ونجد على نقيضه سائق السّيارة ريكاردو الّذي يذهب إلى أنّ الأجانب صنعوا مجد روما، وهم يستحقّون التّقدير، وكذلك الأمر مع مفتّش الشّرطة ماورو بتاريني؛ الّذي كشف لغز مقتل الغلادياتور بعثوره على أمديو المختفي في المشفى؛ حيث تعرّض لحادث أفقده الذّاكرة، وتمكّن من الإمساك بآداة الجريمة الّتي استعملتها إلزبتا انتقاما لكلبها.

وثمّة آخر في الرّواية – إن صحّ نعته بذلك – بالمقارنة مع الأنا/ أمديو محور الأحداث، ويمكن التّعبير عن هذا الآخر بأنّه الغريب / المهاجر المجسّد في شخصية بارويز منصور صمدي الإيراني؛ الّذي يعتبر لاجئا، وليس مهاجرًا، لذلك خاط فمه، وأضرب عن الكلام عندما رفضت اللّجنة العليا للاّجئين طلبه << لا أزال أذكر ذلك اليوم المشؤوم، عندما ذهبت إلى مركز الشّرطة بشارع جنوفا لاستلام جواب اللّجنة العليا للاّجئين، صدمت بكلمات مفتشة الشّرطة طلبك مرفوض، وماعليك إلاّ الاستئناف >>[3] وبعد ذلك توجّه إلى ساحة سانتا ماريا ماجوري؛ حيث بكى فاجعته، وبذلك نكتشف أنّ المنفي اللّاجئ مفجوع في ذاته؛ حيث حوّل السّاحة الكرنفالية إلى مبكى، يبكي فيه حياة الشّتات، والضّياع، وانتكاسة الذّات، ومن ثمّ انعكست مشاعره على المكان الّذي تحوّل

---

[1] عمارة لخوص، كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك، ص:84.

[2] المصدر نفسه، ص:85.

[3] المصدر نفسه، ص:20.

بدوره إلى ساحة للفضاء الرّمزي، من خلال حكاية الحمام الّذي يعطونه قمحًا يمنعه من التّكاثر << فاتّفقنا على أن آخذ القمح الّذي أعطيه للحمام من البلدية>>[1]، فمن خلال هذه الحكاية تظهر لنا حقيقة الآخر الإيطالي، والوجه القبيح للصّورة السّياحية الّتي يريد أن يظهرها للعالم.

فجمال المشّهد في السّاحة يخفي وراءه جريمة قذرة رمز إليها بخصي الحمام رمز السّلام، والتّسامح فهل يمكن لبلد ارتأى لنفسه الذّئب شعارًا أن يحتفل بالحمام، ثمّ إنّ هذا الإيراني لم يألف عمله المتقطّع في المطاعم الإيطالية، فهو وإن كان لا يُكنّ أيّ عداء للإيطاليين؛ إلا أنّه يكره البيتزا، ويتعّجب من قدرة أهلها على التهام كميّات من العجائن في كلّ وقت.

ما يوحي في حديث بارويز بتمسّك الإيطالي/ الآخر بعاداته وسلوكاته، كما أنّنا نلمح عصبيّته في التّفكير، وفي التّعامل مع الآخرين، فالإيطالي كما يقدّمه بارويز يعيش في انغلاق، وعزلة ثقافية من خلال ذكره لنوّاب، وساسّة معروفين بمعاداتهم للآخر خاصّة المهاجر، ومنهم بارلسكوني، وروبرتو بوسوسو زعيم حزب الشّمال.

ثمّ إنّ الإيطالي في هذه الرّواية يكره الأنا المعادي له خاصّة المهاجرين لسبب بسيط يتمثّل في رفض الإيراني لطعامه ما جعله عاطلا عن العمل << أنا أكره البيتزا كرها لا نظير له، لكن هذا لا يعني أنّني أكره كلّ من يأكلها! هذه الملاحظة في غاية الأهمية، فلتكن الأمور واضحة من البداية، أنا لا أكنُّ أيّ عداء للإيطاليين >>[2]، ونستشف من هذا الموقف أنّ بارويز لا يرفض الحوار مع الآخر، فهو يطالب بحرّيته، وهذا ما يرفضه الآخر، ويؤوّل موقفه على أنّه حقد، وكره موجّه له.

---

[1] عمارة لخوص، كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك، ص:25.

[2] المصدر نفسه، ص:09، 10.

وقد تولّت هذه الشّخصية تقديم العديد من شخصيات الرّواية على هيئة حوار بينها، وبين القارئ الغائب، ما يبرز لنا في الثّنايا شخصية للآخر تبدو عنصرية، وحاقدة، وهي شخصية الغلادياتور الّذي عثر عليه مقتولاً في المصعد، وكان يصرخ دائمًا إيطاليا للإيطاليين.

والسّؤال الأكبر الّذي طرحه بارويز عن الآخر الإيطالي من هو؟ << ثمّ ما أدراك من هو الإيطالي؟ من ولد في إيطاليا، أو من يملك جواز سفر، وبطاقة تعريف إيطالية، أو من يتقن اللّغة الإيطالية، أو من يحمل اسما إيطاليا، أو من يسكن في إيطاليا؟ المسألة كما ترون معقّدة جدًّا >>[1].

ويختم بارويز سؤاله بنصح القرّاء أن يبحثوا عن الحقيقة، وقد قال المفتّش أنّ للحقيقة وجهين، وقد جلّت كلّ شخصية في فصلها حقيقتها، لكن الحقيقة تظلّ سؤال الرّواية المعلّق، والّذي يعيد بلورته كلّ من المهاجر، والإيطالي في ذاته، وفي الآخر، فيصير السّؤال أربعة، وأمديو يجيب بازدياد كرهه للحقيقة، وحبّه للعواء.

وهنا تبرز شخصية الخادمة ماريا كرستينا الّتي لا تحمل وثائق << هل أنا إنسان؟ في بعض الأحيان أشكّ في إنسانيتي >>[2]، وتطرح تساؤلاً عن مدى كره الإيطاليين للمهاجر.

وكذلك الحال مع إقبال أمير الله الّذي يتغنّى كثيرًا بالأخوّة الّتي تجمع المسيحي والمسلم << أقول في نفسي ما أجمل أنّ ترى المسيحي، والمسلم كأخوين، لا فرق بين عيسى ومحمد، ولا فرق بين المسيحية والإسلام، ولا فرق بين الإنجيل والقرآن >>[3]، على عكس ما يراه أهل إيطاليا في الإسلام << يعتقدون أنّ الإسلام هو دين

---

[1] عمارة لخوص، كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك، ص:11.

[2] المصدر نفسه، ص:78.

[3] المصدر نفسه، ص:50.

الممنوعات، ممنوع شرب الخمر، ممنوع أكل الخنزير >>[1]، ما يوحي بالنّظرة السّلبية الّتي يحملها الآخر للآنا.

ثمّ تأتي شخصية يوهان فان مارتن الّتي تحظى بأهمية كبرى في إضاءة دلالات الرّواية من خلال إلحاحه بإخراج فيلم موضوعه حول مصعد العمارة، وهو يدعو جميع الشّخصيات إلى التّمثيل في هذا الفيلم، وكأنّي به يريد إظهار محتوى هذا العمل في هيئة مغايرة، وتشكيل فنّي جديد يعبّر عن جدلية الأنا والآخر من خلاله.

وما نلمحه في الأخير رفض جميع الشّخصيات لفكرة قتل أمديو للغلادياتور بسبب اختفائه؛ بحيث لم يشك أحد في أنّه إيطالي، كما رسم له الجميع صورة إيجابية فاتنة فيها من البهاء، والإثارة ما فيها، على عكس الصّورة الّتي انطبعت عن الآخر الإيطالي الّتي مالت إلى السّلبية باستثناء بعض المواقف الإيجابية الّتي أبداها أمديو مع غيره.

فالإيراني يراه لغزًا يحيّر العقول، ويشبّهه بالفاكهة << بل أمديو كالفاكهة تمامًا تؤكل في آخر المطاف بعد الانتهاء من المشهّيات >>[2]، وينعته بأنّه << حلو وطيب كالعنب، وما أحلاك يا عصير العنب >>[3]، بل يصل إلى أن يجعله << كالملح الّذي يعطي لطعامنا المذاق الطيّب >>[4]، وتتواصل إشراقات صورة الأنا أمديو بالمقارنة مع صورة الآخر/ الإيطالي.

فها هو ذا البنغالي يراه طيّبا << كعصير المانجو، كان لا يتأخّر عن مساعدتنا في كتابة الشّكاوى، وإعطائنا النّصائح اللاّزمة لمواجهة العراقيل البيروقراطية >>[5]،

---

[1] عمارة لخوص، كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك، ص:50، 51.

[2] المصدر نفسه، ص:11.

[3] المصدر نفسه، ص:11.

[4] المصدر نفسه، ص:26.

[5] المصدر نفسه، ص:52.

وإلزابتا العنصرية تراه المتسامح الوحيد في العمارة << السّنيور أمديو هو الشّخص الوحيد المتسامح في هذه العمارة، ولم يتضايق من فالنتينو عندما كان ينبح، بل كان يعامله بلطف وحنان >>[1].

وهو بالنّسبة للخادمة البيروفية أفضل مهاجر؛ حيث تقول: << السنيور أمديو هو الوحيد الّذي يعطف عليّ، ويقف إلى جانبي في أوقات المحن >>[2]، وهكذا تتداول صورته الحسنة عند الآخر الإيطالي، والمهاجر معًا، ما يعني انطباع تشكيل حسن في نفوس كلّ الشخصيات بفضل التّعامل الحسن، والطّيب، وعلى الرّغم من ذلك يقول أمديو عن نفسه، وهو يعوي: << هل أنا غراب يريد تقليد الحمامة >>[3]، ويقول في سياق آخر << أحيانا تتملّكني الدّهشة عندما أفكر في الأمر التّالي: أنا طيّب في نظر الجميع! لكن من يدريهم؟ قد يكون أمديو قناعًا ليس إلاّ! أنا حيوان مفترس لا يستطيع التّخلي عن طبيعته الأولى، الحقيقة أنّ ذاكرتي هي حيوان مفترس كالذّئب تمامًا، أووووووو >>[4].

ومن خلال ما تقدّم نلاحظ تعدّد حضور الآخر في رواية عمارة لخوص من المرأة إلى الرّجل، بل ومن الإيطالي نفسه، والمهاجر، ما جعلنا نحصر الأنا في شخصية أمديو، والإضاءة الّتي قدّمها في كلّ عواء، بالإضافة إلى إضاءة عبد الله بن قدّور الجزائري من جهة، ومن جهة أخرى تعدّد هذا الآخر في الشخصيات الإيطالية، والأجنبية الّتي انقسمت إلى أنا وآخر في ذات الوقت، وبالتّالي ضاهت شخصية أمديو أبطال الرّوايات الرّيادية في معالجة موضوعة الأنا/ الآخر، أو الشّرق/ غرب، أو الشّمال/ جنوب، والّتي قلبت << وعي الذّات والعالم على وجه بعد وجه، بقدر ما ينبض

---

[1] عمارة لخوص، كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك، ص:61.

[2] المصدر نفسه، ص:73.

[3] المصدر نفسه، ص:137.

[4] المصدر نفسه، ص:150.

في كلّ وجه سؤال الحضارة، والاجتماع البشري، والصّراع، والاندماج، والمثاقفة، وبقدر ما يتجدّد هذا النّبض >> [1].

وهذه المعالجة عند جلّ الرّوائيين الّذين اهتمّوا بطرح هذا الموضوع في متونهم الرّوائية، وبذلك نهضت رواية **كيف ترضع من الذّئبة دون أن تعضك** على << استراتيجيات فنّية، وكفاءات، ومعارف، ومغامرة أسلوبية شجاعة >>[2] جعلت من كاتبها عمارة لخوص يختار طريقًا صعبة للانتشار العالمي من خلال انغماسه في المشهد الثّقافي الإيطالي باحثًا، ومبدعًا، وروائيًا في نصّ شهد حضورًا للآخر بمعالجة متفرّدة تدفعنا للبحث عن سمات هذا الحضور في ذات العمل، ولمواصلة رصد أثر حضور الآخر في رواية **عناق عند جسر بروكلين**.

---

[1] نبيل سليمان، شهرزاد المعاصرة، مرجع سابق، ص:169.

[2] كمال الرّياحي، حركة السّرد الروائي ومناخاته، مرجع سابق، ص:143.

ثانيا: حضور الآخر في رواية "عناق عند جسر بروكلين" لعزّ الدّين شكري فشير

إنّ ما يشدنا في هذا العمل الرّوائي للكاتب عزّ الدين شكري فشير* تصويره للآخر الأمريكي، وانتقال مجرى الأحداث من فضاء إلى فضاء ما يؤكّد مواصلة الرّواية العربية معالجتها لهذا الموضوع باختلاف الأزمنة والأمكنة، فقد اهتمّت برصد الآخر خاصّة << الأوربي الّذي ظلّ لعقود فرنسيّا، وإنكليزيًّا منذ عصفور توفيق الحكيم، وقنديل يحي حقّي، ثمّ تعدّد هذا الآخر، وتعقّدت العلاقة معه، وكان من ذلك الانتقال بها من موطنه إلى موطن الذّات أو النّحن>> [1]، وهكذا دواليك في سيرورة الأحداث بين موطن الأنا تارة، وموطن الآخر تارة أخرى.

ونلاحظ أنّ هذه الرّواية قدّمت الآخر ممثّلا في شخصية الأمريكي؛ << سواء أكان ذلك في أبطالها، وشخصياتها الرّئيسية، أم في شخصيات ثانوية، بالشّكل الّذي يجعلنا نسمّي هذه الشّخصية بالقبيحة أو الأمريكي القبيح خصوصًا حين يتعلّق الأمر بما يصدر منها في الفترة الممتدّة من الخمسينات إلى الثّمانينات من القرن العشرين>> [2]، وبالتّالي تشكلّت صورة – منبثقة من عدّة مرجعيات – للآخر في هذا المتن تراوحت بين الإيجابية، والسّلبية، لتصف أمريكا، وأهلها كما يرآها العربي، ويبدو أنّ سبب هذا التّشخيص، والموقف من أمريكا << قد أسهم في تكوينه إلى جانب الفعل الأمريكي في

---

* عز الدين شكري فشير: كاتب مصري ولد في الكويت سنة 1966، لأبويين مصريين، ثمّ عاد إلى مصر وهو لم يتجاوز العامين، استقرّ بالمنصورة الّتي تعلّم بمدارسها، درس العلوم السّياسية بجامعة القاهرة ثمّ سافر إلى باريس للدّراسة، ثمّ إلى كندا أين حصل على ماجستير العلاقات الدّولية سنة 1995، وحصل على دكتوراه العلوم سنة 1998، من أبرز أعماله: باب الخروج، رسالة علي المفعمة ببهجة غير متوقّعة، عناق عند جسر بروكلين، أبو عمر المصري، غرفة العناية المركّزة، أسفار الفراعين، مقتل فخرالدّين.

[1] نبيل سليمان، أسرار التخيل الروائي، مرجع سابق، ص:217.

[2] نجم عبد الله كاظم، الرواية العربية المعاصرة والآخر، مرجع سابق، ص:75.

المنطقة العربية، رؤى فكرية وثقافية، وسياسية، وحزبية، وأديولوجية>> [1] لدى المجتمعات العربية عموما، ولدى فئة المثقّفين على وجه الخصوص.

وتبعًا لذلك نرى أنّ رواية فشير سارت على نفس نسق رواية لخوص على مستوى البناء، والمعالجة رغم وجود اختلافات واضحة بينهما؛ حيث تناولت هموم المهاجرين العرب في بلاد العامّ سام (و.م.أ)، ويجتمع أبطالها عند نقطة لا ثبات فيها بعد سنوات طويلة من الهجرة لينتهي الأمر بالخيبة، والإحساس المرير بالغربة، واستحالة اللّقاء الأسطوري بين عالم الشّرق والغرب، وتحفل هذه الرّواية ببوح فردي يعمّق الشّعور بالغربة، فكلّ شخصية تتذكّر لوحدها ما حصل لها، تتقوقع على ذاتها دون مشاركة الآخرين لها، خصوصا في اللّحظات الصّعبة الّتي تحتاج فيها كلّ شخصية إلى المساندة، والمساعدة من طرف البعيد أو القريب.

تتوزّع أدوار البطولة في رواية **عناق عند جسر بروكلين** بالتّساوي؛ إذ تتّخذ كلّ شخصية من الشّخصيات حيزًا تسرد من خلاله حكايتها، وهو نفس الأمر الّذي وجدناه في رواية **كيف ترضع من الذّئبة دون أنّ تعضّك**، وبذلك جاء بناء الرّوايتين على نسق واحد.

بدأت أحداث رواية فشير بإرسال دعوة لكلّ الشّخصيات كي تحضر حفل عشاء أقيم بمناسبة بلوغ سلمى سن الواحد والعشرين، لكن الحفل لم يتمّ، وصاحبته لم تحضر مثل بقية أبطال الرّواية الّذين أخطأوا الطّريق، أو حالت الظّروف دون وصولهم لسبب أو لآخر، وكانت الرّحلة بمثابة عرض لمسيرة الحياة، فبينما يكون الزّمن الفعلي للرّواية هو اليوم المفترض للوصول إلى عيد الميلاد (عشاء السّيد درويش)، يستعيد الرّواة / أبطال الرّواية أحداثًا، وذكريات من أزمنة مختلفة وبعيدة، ويفصلون المحطّات الفارقة في حياتهم؛ حيث تتقاطع مع اللّحظة الآنية الّتي يعيشونها.

---

[1] نجم عبد الله كاظم، الرواية العربية المعاصرة والآخر، المرجع السابق، ص:76.

هي إذن الرّحلة الّتي تنطلق منها الرّواية لتشابه بقية الرّوايات في نفس المنطق، والدّافع، سلّط من خلالها عزالدين شكري الضّوء على المهاجر العربي، وخصّص أحداث العمل لإبراز همومه، بينما حضر الآخر في خلفية الأحداث لا في مقدّمتها.

وقد جرت الأحداث في نيويورك، وولايات أخرى تعدّد فيها رأي الأنا عن مكان الآخر، والعكس، كما حطّت الرّحال في القاهرة، ودارفور لكن بشكل سريع؛ لأنّ ذلك الحيّز (فضاء الأنا) يعيش في ذاكرة بعض شخصيات الرّواية على غرار شخصية يوسف الّذي قصد دارفور ضمن مهامه مبعوثا في إحدى لجان الأمم المتّحدة لإغاثة اللاّجئين، وكان ذاك المكان محطّة مفصلية في تاريخه جعلته يغادر عمله، وأمريكا ليستقرّ في مونتريال.

لقد توزّعت البطولة في هذا النّص بوجود العديد من الشّخصيات الّتي منحت فرصة رواية حكايتها على لسانها، والرّابط الّذي شدّ أوصال الأحداث تمثّل في دعوة الجدّ لهذه الشّخصيات حتّى تحضر عشاء سلمى، وعن طريق تيار الوعي، والتّذكر تسرد حكايتها، مع الفترة الّتي تعايشها بنفس الوتيرة الّتي اعتمدها عمارة لخوص، وقد جاءت على النّحو الآتي: القسم الأوّل (السّيد درويش)، امتدّ من الصّفحة 07 إلى الصّفحة 43، ويتناول هذا القسم حكاية الدّكتور درويش، وهو رجل مثقّف من مصر، وأستاذ بجامعة نيويورك الّتي يعيش بها، قرّر إقامة حفلة عيد ميلاد لحفيدته سلمى، الّتي طلب منها الحضور، وأثناء انتظاره لها يدخل في دوامة من التّفكير، ويصرّح بمرض السّرطان الّذي أصيب به، وعبر تيار الوعي، والذّكرى يعرّفنا بنيّته في بيع بيته من أجل الانتقال إلى مكان مطلّ على بحيرة ليعيش ما تبقى من عمره مرتاح البال.

ويحزن في أثناء ذلك على كتبه الّتي بلغ عددها ثلاثة آلاف، والّتي سيرمي بها؛ لأنّه لن ينتفع بها، وهو في السّبعين من العمر ثمّ يقع أثناء تنظيمه لمكتبته، وفرز كتبه أرضًا على كتاب حوراني الّذي يذكرّه بنسائه، ومنهم الآخر جين البريطانية الّتي رأى فيها صورة إيجابية في مقابل السّلبية المطلقة لأبناء وطنه، بالإضافة إلى ريما، وزينب الّتي

ماتت بعد زواجها بالدّكتور درويش ثمّ تشرّد أبنائه وضياعه، ورغبته قبل وفاته بنصحهم، واستبقاء سلمى للدّراسة كأقل شيء يعمله قبل أن يغادر الحياة، ونلاحظ في سرده حبّه لبريطانيا، وأمريكا، وكرهه الشّديد للوطن << جاء بالبنت كي يراها مرّة أخيرة قبل موته، وكي يخرجها من القمقم الّذي تحبسها فيه أمّها المعتوهة، يتيح الفرصة لها لترى الحياة بعيدًا عن الأغلال الّتي تقيّد العقل والروّح في مصر >> [1]؛ ثمّ لقاءه بالآخر / المرأة جين على نفس الوتيرة الّتي سبقت في الرّوايات الحضارية الأولى، فقد عاش درويش رغم ثقافته، ومستواه حياة تعيسة في بلد الآخر / أمريكا، مثله مثل المثقّف في روايات الصّراع الحضاري بين الأنا والآخر.

أمّا القسم الثّاني (اللّجوء إلى مارك)، امتدّ من الصّفحة 45 إلى غاية الصّفحة 69، وفيه تعرض شخصية رامي المدعوة للعشاء في بيت الدكتور درويش حكايتها، فأثناء ركوب رامي للقطار متوجّها لنيويورك يلتقي فتاة تشبه ابنته ساشا في عربة القطار، ويستذكر هو الآخر عبر تيار وعيه الأحداث المؤلمة الّتي عاشها، فرغم مرور ثلاثين سنة قضاها في و، م، أ إلاّ أنّها لم تشفع له، وطرد من عمله كمترجم شرّ طردة ثمّ طلقّ زوجته ماريا، وخسر ابنتيه ساشا ومارتا؛ بسبب شعوره بالغربة والوحدة في بلاد الآخر.

ثمّ يستذكر بعد ذلك ما تبقى من دولارات في جيبه، وعمله مع مارك في الشّركة، والصّورة الإيجابية، الّتي رسمها له رغم مثالب الآخر في أمريكا، بعدها حدوث لقاء بينه وبين صديقه مارك؛ الّذي دعاه إلى بيته في بروكلين بغية مساعدته، ومواصلة التّذكر وقرار العودة إلى مصر، وفي الأخير تنتهي رحلته بحمله لحقيبة شبه فارغة، وبحثه عن مترو من أجل أن يذهب إلى بيت درويش قبل فوات الأوان.

ويتجلّى ظهور الآخر في هذا القسم في شخصية ماريا زوجة رامي، وكذلك مارك صديقه الّذي ساعده كثيرًا، ورؤية عامّة للآخر/ الأمريكي وفضائه دون تحديد دقيق،

---

[1] عزالدين شكري فشير، عناق عند جسر بروكلين، دار العين للنشر، الإسكندرية، مصر،(د ط)، 2011، ص:16.

<< وجدت زوجته ماريا الكوبية المولد، والّتي تأتي عائلتها من أصول لبنانية، عملا كمدرسة للّغة الإسبانية بمدرسة خاصة قريبة من المنزل، واستطاعا إلحاق ابنتيهما بجامعة ستانفورد المرموقة >>[1]، كما نجد شخصية مارك؛ الّذي << يقدّم نفسه دائما باعتباره ابن أقليتين، في إشارة إلى أمّه الكاثوليكية، وأبيه اليهودي >>[2]، ويتمّ نعته من خلال رامي بالإيجابي على الدوّام مقارنة بغيره من بني جنسه في أمريكا.

ويمتدّ القسم الثّالث (فرسان الدّمار)، من الصّفحة 71 إلى 93، وفيه عرض لما حدث لشخصية يوسف ابن درويش؛ الّذي كان جالسًا في مقهى ينتظر زميلة له تدعى سيليا، وأثناء ذلك استحضر عمله في هيئة الأمم المتّحدة عندما كان مبعوثًا في دارفور، وحكى عن المأساة الحاصلة هناك؛ حيث شاهد فرسان الدّمار، وما فعلوه باللاّجئين << سرت مع جمع غفير سار ثمّ توقف، وسمعت حوقلات، ودعاء، وولولة جديدة، وهناك رأيت الجثّتين كأنّهما بقايا سيارة محترقة لم ألتفت أوّل الأمر لهما عندما أشار لي صبي بأنّ هاتين هما الفتاتين، فقط عندما دقّقت النّظر أدركت أن هذين الشّيئين بقايا بشرية... أشعل الجنجويد فيهما النّار، ووقفا يشاهدانهما يحترقان حتّى تفحمتا ثمّ غادروا، وهم يكبّرون >>[3]، ثمّ تذكرّه لصديقه أنريكو، وكان بين الفينة والأخرى يستذكر ما كان يشغله، وعلاقته بوالده وأخته ليلى، وابنتها سلمى.

ثمّ بلغ الأمر إلى نفاذ شحن بطارية يوسف، وهو ينتظر سيليا من أجل أن يصل موعد العشاء قبل فوات الأوان << دقّ جرس التّليفون، سيليا مرّة أخرى، ضغطت على زر الرّد، لكنّ البطارية أسلمت الرّوح قبل أن أسمع صوتها، لم يعد هناك الكثير من الوقت على أيّ حال، سأنتظر عشر دقائق أخرى ربّما تظهر، ثمّ أذهب كي ألحق

---

[1] عز الدّين شكري فشير، عناق عند جسر بروكلين، ص:48.

[2] المصدر نفسه، ص:60.

[3] المصدر نفسه، ص:86.

بالعشاء >>[1]، ويتجلّى لنا من خلال هذا الجزء الصّورة السّلبية لفضاء الأنا دارفور ومصر، بالمقارنة مع فضاء الآخر/ أمريكا ومونتريال، بالإضافة إلى تفكّك أسرة السّيد درويش ما يعني عدم تأقلمها مع عادات الآخر، وثقافته حيث أدّى الأمر إلى الشّعور بالغربة، والضّياع حال معظم شخصيات هذا العمل الأدبي.

ليأتي القسم الرّابع (عين جالوت)، الممتدّ من الصفحة 95 إلى الصفحة 108، يظهر حديث داوود زوج أميرة المدعو هو الآخر لحفلة العشاء، وإصرار أميرة على الحضور من أجل سلمى، وعدم رغبة الزّوج في ذلك، وأثناء الحديث يتبّن حضوره في متحف أقيم ببروكلين ليكون شاهدًا على ما حدث في برجي التّجارة بالولايات المتّحدة الأمريكية، ومن تقاسيم تعبيره نلمح حزنًا، وأسى على الأنا العربية المتألّمة لكلّ ما يحدث، وم احدث وما سيحدث من صراع مرير، وقاتل قائم بين العرب والغرب.

وعلى امتداد صفحات هذا القسم تتجلّى قسوة الغرب في التّعامل مع العرب وعلاقته العدوانية بهم؛ حيث يظهر داوود كرهه الشّديد لهم، ويتحدّث على لسان كلّ عربي في سرده << أسمع الاتّهامات الّتي يردّدها العرب لأمريكا، وأضحك أيضًا، كلّ طرف يحاول تبرئة نفسه، ولصق التّهمة بالآخر، هل فكّر أحد منهم ألاّ تناقض بين روايته ورواية الآخر؟ أنا أعرف حقيقة ما حدث >> [2]، ثمّ يذكر صورة الآخر الموّجهة للأنا في قوله << يمرّ الزّوار وينظرون لي بشك، لا بدّ وأنّهم يتساءلون عمّا يفعله هذا العربي هنا؛ الشّماتة أم الفرجة على ما فعله مواطنوه >> [3].

ثم تفسير لعنوان هذا القسم << ومن ثمّ قرّرت المجيء إليكم في عقر داركم، فمنذ أكثر من مائة عام، وأنتم تقاتلون على أرضنا، وحان الوقت الّذي ننقل فيه القتال

---

[1] عزّ الدّين شكري فشير، عناق عند جسر بروكلين، ص:93.

[2] المصدر نفسه، ص:97.

[3] المصدر نفسه، ص:99.

إلى أرضكم نحن داوود وأنتم جالوت الطّاغية >> [1]؛ حيث نجد نفس الدّافع للرّحلة عند من سبق الرّوائي عزالدين شكري في كتابة هذا الموضوع، ويختم هذا القسم بقرار الشّخصية مواصلة الدّفاع، والهجوم والثّبات من خلال ترسيخ دعائم هوية شباب العرب الّذي يقطن في بلاد الآخر/ أمريكا.

حظي القسم الخامس (ماريك) بقسط وافر من الصّفحات امتدّ من الصّفحة 109 وصولا إلى الصّفحة 152، وفيه حديث مطوّل عن شخصية تمثّل الآخر من هولندا اسمها ماريك، أقامت علاقة مع الأنا / لقمان ممّا جعلهما في تواصل دائم، ونجد عرضا للأحداث الّتي وقعت بينهما، وتفسيرًا للعنوان الّذي حملت الرواية ماهيته في أكثر من محطّة، كما لمحنا وجود آخر هو أخ ماريك، وتواصل مجرى الأحداث، لكن الأمر بلغ أقصاه عندما لم يتمّ تفاهم الأنا / لقمان، والآخر/ ماريك لوجود عدّة عراقيل لم تسمح بذلك، واستمر تجاذب أطراف الكلام بينهما حول ذكرياتهما في ليدن، أو في نيويورك ثمّ تنتهي هذه أحداث هذا الجزء بافتراق ماريك عن لقمان.

ونلاحظ في هذا القسم من رواية **عناق عند جسر بروكلين** تكرار نفس المعزوفة الّتي تناولها الرّواد من قبل في رحلة البطل/ الأنا إلى الآخر من أجل الدّراسة حال لقمان الّذي غادر لمدة سنة من أجل بحوثه الطّبية، وهناك يعجب على غرار من سبقه بالآخر المرأة، ويقع في شراكه، ثمّ يقيم معه علاقة لم تبلغ نقطة إيجابية رغم التّفاهم الّذي أبداه كلّ طرف اتّجاه الآخر << اتّفقنا أن نلتقي أمام محطّة جسر بروكلين في الثّامنة >> [2]، وانتهى الأمر كما بدأ << لا أنت تستطيع الاستقرار في ليدن، ولا أنا أستطيع الاستقرار في القاهرة، كلانا لديه مشروعات لا يمكنه تحقيقها في بلد غير بلده، وظهوري سيعقد علاقتك بسلمى أكثر، واختلاف الدّين أنا أريد أن يكون أولادي

---

[1] عز الدين شكري فشير، عناق عند جسر بروكلين، ص:105.

[2] المصدر نفسه، ص:114.

مسيحيين >> [1]، رغم ذلك نعثر على صورة إيجابية لهذا الآخر << في العاشرة تمامًا رأيت وجهها المشرق يظهر رويدًا رويدًا على سلّم محطة جسر بروكلين، وشعرها الأصفر القصير يتهادى حول وجهها مع صعودها السّلم نحو الشّارع، رأتني وابتسمت ابتسامتها العريضة الحانية>> [2].

أمّا القسم السّادس (مدرسة كوينسي آدامز الابتدائية) الّذي يبدأ من الصّفحة 153 إلى غاية الصّفحة 172، يدو حول شخصية عدنان الّذي دعاه خال أمّه لعشاء سلمى، وأثناء رحلته وقف بواشنطن قاصدا مدرسة الطّفولة كوينسي آدامز الابتدائية ليستذكر ما كان في مرحلة من عمره، وكيف كان يعامل من قبل الآخرين من أترابه بسلبية، وعنصرية << ذكر موقع الأنترنيت بأنّ الحيّ لم يسمّ على اسم شخص واحد مثلما يظنّ الكثيرون، وإنّما على اسم مدرستيه الابتدائيتين: كوينسي آدامز المخصصّ للبيض، وتوماس مورجان المخصّصة للأطفال الملوّنين >>[3]، بل يصل الأمر إلى حدّ السّخرية والتّنكيل من طبيعة أكل الأنا << ويسألونه ساخرين عن اسم المسحوق الّذي أعدتّه له أمّه، أوّل مرّة أجابهم فول، قالها بالعربية؛ لأنّه لم يعرف المرادف بالإنجليزية، ولم يصدّق الأولاد أنفسهم، ضجّوا بالضّحك، تذوّق أحدهم بعضًا ثمّ بصقه، وتبادلوا شمّ نصف الرّغيف الملفوف بعناية في ورق سلوفان شفاف، وهم يضحكون >>[4]، كلّ هذه الذّكريات حفرت عميقًا في ذاكرة عدنان ما جعلها لا تمّحي حتّى بعد بلوغه الأربعين؛ حيث قدّم هذا الجزء أطفال الآخر في صورة سلبية خالصة.

وأثناء سرده تراءى لنا كراهيته لأبيه، ومحبّته لأمّه، ثمّ علاقته بابنة الدّكتور درويش ليلى، وعطفه على سلمى ثمّ التقاءه بالفتاة الحمراء الّتي تمثّل الآخر، وصديقتها

---

[1] عز الدين شكري فشير، عناق عند جسر بروكلين، ص:115.

[2] المصدر نفسه، ص:133.

[3] المصدر نفسه، ص:154.

[4] المصدر نفسه، ص:155.

باتي << اقتربت السّيدة السّمراء من النّاحية الّتي يقف فيها حدّق فيها فوجدها تنظر ناحيته أومأ في مجاملة فقطّبت جبينها مستغبرة... أنت ال... الحمراء! نعم يا أحمق >>[1]، وأيضا وصف باتي << تلك الفتاة الشّقراء النّحيفة الّتي كانت بصحبتي دائمًا >>[2]، ونلمح في كلّ ذلك تصوير الأنا / عدنان للآخر بالسّلبي، والعنصري خاصّة في مرحلة الطّفولة ما يعني أنّ الآخر سواء كان كبيرًا أو صغيرًا يحمل ذات التّمثيل في ذهن الأنا العربية.

ثمّ يأتي القسم السّابع (رباب العمري)؛ الّذي امتدّ من الصّفحة 173 إلى الصّفحة 193، يتحدّث عن شخصية رباب العمري تلميذة درويش المحامية الّتي دعيت كبقية الشّخصيات لحضور عشاء سلمى، أبدت رغبة جامحة في رؤية ابنة صديقتها ليلى، وأثناء رحلتها إلى نيويورك تلتقي صدفة بعدنان في المطار، ويجري حوار بينهما تستذكر من خلاله زوجها ألكس الّذي يمثّل الآخر في هذه الرّواية، والّذي يشبه شخصية عدنان، << جاء رجل في مثل عمرها ووقف خلفها، طويل أسمر، عربي الملامح، وله جاذبية غير واضحة المنشأ، يرتدي معطف مطر >>[3]، وتقول عن زوجها السّابق << ألكس كان يشبه هذا الآخر، جذّاب ولطيف، وطيّب، وذكي، لكن ليس بما فيه الكفاية، قالت لنفسها ساعتها إنّ ذلك لا يهمّ فألكس يفهمها ويتفهّمها، ويعتني بها، ويحتويها، ولا يعاني أيًّا من مشكلات وعقد الرّجل الشّرقي >>[4]؛ حيث نلاحظ الصّورة الإيجابية الّتي يحملها الآخر في هذا القسم.

كما نلتقي بشخصية كريستي، والموظفات في المطار اللّواتي يمثلن الآخر كذلك، ومع سيرورة الأحداث تتأخّر رباب، وتفوتها الطّائرة ما يجعلها تتذمّر من عاملات المطار

---

[1] عز الدين شكري، عناق عند جسر بروكلين، ص:170.

[2] المصدر نفسه، ص:172.

[3] المصدر نفسه، ص:176.

[4] المصدر نفسه، ص:183.

والموظّف، وتقرّر أخذ تاكسي للذّهاب علّها تصل قبل فوات الأوان، وحتّى لا تفكّر فيما قد يحصل لتنام في الأخير بعد أن تبدي وجهة نظر سلبية نحو الموظّفين، والموظّفات التّابعين للمطار << لكن هذه المرأة تتّهمها هي بأنّها أساءت التّصرف، الكلبة، خرجت رباب من القاعة، وتوجهّت لمركز العملاء، انتظرت في الصّف الطويل، وهي تغلي بعد ربع ساعة كاملة وصلت للموظّف، كان ألطف قليلاً، لكنّه لم يحد عن موقف زميلته >>[1].

بالإضافة إلى القسم الثّامن (منتصف اللّيل في محطة بن) يمتدّ من الصّفحة 195 إلى غاية الصّفحة 219، وفيه نقف عند الشّخصية المحورية سلمى الّتي بنيت عليها أحداث هذه الرّواية، وتحكي عن وصول سلمى إلى المحطّة قاصدة نيويورك، أين بيت جدّها لتتأخّر هي الأخرى عن الموعد ثمّ تساعدها جيسي/ ياسمين الّتي تمثّل الآخر من أصول عربية، بعدها تستذكر قدومها من واشنطن، ولقاءها بجدّها، وسردها لحياة أبيها وأمّها، وخالة أمها أميرة مع زوجها داوود.

ثمّ تلتحق بقطار آخر، وتلتقي بجماعة من الشّباب المتسكّعين، << فوجدت أربعة شباب يتصايحون ويتدافعون في أعلى السّلم، الأربعة ضخام الجثّة يرتدون فانلات واسعة عليها أرقام لاعبين بالخطّ العريض، وسراويلهم تتدلّى تحت الخصر، أحدّهم مفتول العضلات، ويغطّي رأسه بمنديل أسود كقائدي الدّراجات النّارية، والثّلاثة الآخرون تتدلّى شعورهم على أكتافهم >> [2]، ففي هذا المقطع يتجلّى الآخر في صورة سلبية؛ لأنّه يحمل سمات العداء للأنا.

وفي آخر الرّحلة وصلت سلمى إلى المحطّة بعد أن انهارت كلّ قواها، وكان آخر المطاف بالسّقوط، وفقدان الوعي الّذي أدّى إلى التّأخر عن موعد الحفل، كما حدث

---

[1] عز الدين شكري فشير، عناق عند جسر بروكلين، ص:190.

[2] المصدر نفسه، ص:208.

لمعظم شخصيات رواية عناق عند جسر بروكلين، << أتت كلّ هذه المسافة كي تنتهي هنا جثّة ملقاة على رصيف محطّة بن في الواحدة والعشرين، توقّفت عن الرّكض، أو هكذا خيّل لها، وحاولت النّظر كي تجد مكان الخروج، لكنّها لا ترى سوى أشكالاً هائمة وأضواء متباينة، ثوانٍ ثمّ غامت الدّنيا في عينيها، وسقطت على الأرض >> [1]، لتختم الرّواية بنهاية مفتوحة على كلّ الاحتمالات تؤرجح كفّة عدم الوصول إلى الموعد المحدّد ما ينبئ عن بناء فنّي متفرّد للكاتب عز الدين شكري؛ الّذي اعتمد اعتمادا مطلقا على التّداعي، والتّذكار مثل سابقه عمارة لخوص.

وعليه نقف عند حضور الآخر في هذا المتن الرّوائي؛ حيث تجلّى في خلفية الأحداث لا في مقدّمتها؛ لأنّ التّركيز كان منصبًّا على هموم المهاجرين العرب، وشعورهم بالغربة في أمريكا، وأثناء ذلك تجلّى الآخر متعدّدًا، ومختلفا باختلاف فصول الرّواية، كما تعدّدت الأنا الّتي مثّلها كلّ من الدّكتور درويش، رامي، داوود، لقمان، عدنان، رباب العمري، سلمى، بالإضافة إلى يوسف، ليلى وأميرة.

أمّا الآخر فقد تعدّد، وتنوّع عبر امتداد صفحات السّرد المتداخلة، وتجلّى في حضور شخصية جين البريطانيا الّتي اشترى لها السّيد درويش كتابًا عن تاريخ العرب، وهنا نرصد المعالم الإيجابية لهذه الشّخصية الّتي تمثّل الآخر << اشتراه من لندن، ليس رغبة منه في تعلم تاريخ العرب فهذا هو تخصّصه، وإنّما كهدية لصديقته البريطانية جين >> [2] الّتي التقاها في مصر (القاهرة)، وقد أبدت إعجابًا بمصر، وأهلها ما دفع بالأنا / درويش إلى رسم صورة حسنة لها، رغم أنّ درويش نفسه معجب ببلد الآخر/ بريطانيا، وكاره لبلده، ويتجلّى هذا في المقطع الآتي: << جين طيبة، ومستقيمة الخلق، لكن علاقتها بمصر مرتبكة، شرحت له في لقائهما الأوّل كيف أحبّت طيبة المصريين، وحرارة العلاقات الإنسانية بينهم، ووجدت فيهم ما كانت تفتقده طيلة حياتها في بريطانيا،

---

[1] عز الدين شكري فشير، عناق عند جسر بروكلين، ص:219.

[2] المصدر نفسه، ص:18.

ضحك في أعماقه، فهو شخصيًّا يحبّ برودة الإنجليز وتباعدهم، ويجد في احترامهم لخصوصية بعضهم البعض ما يفتقده في حياته بمصر>>[1].

أمّا الشّخصية الثّانية الّتي تمثّل الآخر فهي ماريا الكوبية زوجة رامي الأنا الّتي شعرت بالاضمحلال، والتّلاشي في أمريكا، والوصف المقدّم لها سلبي بالمقارنة مع جين البريطانية نظرًا لما فعلته برامي هي وبناتها ساشا ومارتا، عندما أحسّت بالخاطر الّذي داهمها بشعور الرامي بالغربة وعدم الارتياح << ماريا، الّتي تحب أن تصف نفسها بأنّها مزيج ثلاثي من العملية الأمريكية، والفتوّة الكوبية، والشّطارة اللّبنانية، قرّرت أنّ تأخذ بزمام الأمور في يدها، وقد أدّى قرارها ذلك لتسريع سلسلة الأحداث الّتي ستؤدّي بعد تسعة شهور من ذلك اليوم إلى طلاقها من رامي>> [2] وهذه الصّورة السّلبية مناقضة لتلك الّتي حملتها شخصية مارك / الآخر صديق رامي؛ حيث قدّم له يد المساعدة في أكثر من موقف.

ومن ذلك وصفه بالمتفتّح في قوله: << وقد جعل ذلك رامي أكثر انفتاحا إزاءه، إلاّ أنّ الّذي حبّبه فيه فعلا هو قدرته غير العادية على اختراق حواجز الحرج، والتّحفظ الّتي يحتمي بها رامي، مارك يتحدّث بصراحة، ودون خجل عن مشاكله مع عائلته، ومع نفسه، ومع ديانته، ومع الجنس الآخر، ومع عمله، ومع الحياة في أمريكا لدرجة أنست رامي أنّه أمريكي>>[3]، ما يعني أنّ الآخر ليس شرًا كلّه، وليس خيرًا كلّه، وهذا الّذي ظهر في الصّورة المزدوجة السّلبية لماريا وبناتها، والإيجابية لمارك، وتواصل الرّواية تقديم الآخر ممثّلا بشخصية أنريكو الّذي بدا لطيفا، ومتفهّما خصوصا في علاقته بالأنا يوسف.

---

[1] عز الدين شكري فشير، عناق عند جسر بروكلين، ص:19.

[2] المصدر نفسه، ص:55.

[3] المصدر نفسه، ص:64.

بالإضافة إلى حصر الآخر جملة في الغرب، وما يفعله بالعرب خاصّة عقب هجومات الحادي عشر من سبتمبر، وانحصار ذلك تحديدًا فيما أبداه داوود/الأنا على لسان كلّ العرب من نعوت مبنية على الصّورة النّمطية وجّهها للآخر/ الغرب وقصد أمريكا على وجه الخصوص؛ حيث عاد إلى العلاقات التّاريخية الّتي ربطت عالم الشّمال والجنوب في أكثر من مرّة << أنا ببدلتي الرّمادية، ولحيتي المشذّبة الّتي غلبها الشّيب، وقامتي الضّئيلة، وصوتي الخافت، والآخر بلحيته المشعثة، وجلبابه القصير، وسحنته الغاضبة، وصوته الجهوري، والثالث بالشّورت، وكأس البيرة في يده، تخافون منّا جميعًا فلا تطيلوا النّظر، تشكّكوا أكثر، وحّدونا على قلب رجل واحد، كراهيتكم لنا تغذّي عزمنا >>[1]، هي إذن مشاعر الحقد، والكراهية بين الطّرفين الشّرق والغرب، والّتي رغم ما تخلّلها من إعجاب، وانبهار مرّة، وتوّجس وخوف مرّة لن تنطفئ نار العداوة، والبغضاء بينهما أبدًا، ما يجعل الصّراع بينهما دائم الحضور.

لننتقل ضمن هذه الرّواية من الآخر الجماعة إلى الآخر المرأة ممثّلاً في شخصية ماريك الّتي التقى بها لقمان، والّتي مثّلت الإيجابية المطلقة في حوارها مع لقمان وتأقلمها أكثر من مرّة، وهو ما يعيد نفس العلاقة التّجنيسية الّتي تناولها طرابيشي في روايات المغامرة الحضارية، والّتي رأينا شبيها لها في رواية كيف ترضع من الذّئبة دون أن تعضك.

غير أنّ المفارقة هنا تكمن في شخصية ماريك الهولندية الّتي رغم إعجابها بلقمان، وهو بدوره إلاّ أنّ ذلك لم يسمح بتعايشهما معًا، وجعل لقائهما مستحيلاً << تناقشنا من جديد حول أمرنا، وكلّ شيء قلناه من قبل، ولم نصل لنتيجة لم نصل إليها من قبل، الوقت يمضي، وموعد الرّحيل يقترب، قالت: ربّما في آخر العمر نلتقي، وربّما في عمر آخر، زمن آخر، نظرت لها ولم أجب>>[2]، لينتهي الأمر بالرّحيل

---

[1] عز الدين شكري فشير، عناق عند جسر بروكلين، ص:100.

[2] المصدر نفسه، ص:152.

والافتراق، وعودة الأنا من حيث جاءت تلك الفكرة الّتي ألفناها أيضا في الرّواية العربية، وفي الرّواية السّابقة لعمارة بلخوص؛ ما يعني أنّ هناك سمات عامّة لم يستطع معظم الرّوائيين أن يحيدوا عنها قيد أنملة.

ويتتابع حضور الآخر عند عز الدين شكري في أطفال أمريكا الّذين سخروا من عدنان، وهو طفل مثلهم إلى شخصية الفتاة الحمراء، وصديقتها الشّقراء اللّتان عكستا صورة إيجابية إلى جانب شخصية الهندية سونيتا الّتي كان عدنان/ الأنا يعجب بها، وهو طفل صغير ما جعلها تترك انطباعا حسنا في ذاكرته، ونفسه << لكن المكتب لم يكن كلّه عذابًا فقد كان هناك سونيتا، موظّفة الاستقبال الهندية الأصل، والّتي كثيرًا ما تأتي المكتب مرتدية السّاري الهندي الملّون >>[1]، ورغم حضور الآخر باختلافه، وكثرته ترسّخت في ذاكرة عدنان صورة سلبية عن موطن الصّبا واشنطن؛ نتيجة لما لقيه من تمييز، وعنصرية في التّعامل والرّؤية.

ليبلغ حضور الآخر مداه في هذا النّص ممثّلاً في شخصية ألكس زوج رباب العمري الّذي حمل تزاوجًا في الصّورة غلبها الطّابع الإيجابي، وهنا تعاود فكرة التّجنيس الحضور من خلال تزاوج الأنا/ ألكس مايدفع للقول بتنوع الآخر الّذي شمل أطيافًا مختلفة، وكذلك شخصية كريستي الأجنبية صديقة رباب في العمل.

أمّا عن الآخر السّلبي فهو عاملات المطار، والموظّف اللّواتي لم يُعلمن رباب بذهاب الطّائرة، وتأخّرها عن الموعد << نظرت فيها الموظّفة بإمعان، ثمّ نظرت للشّاشة مرة أخرى، نادت على زميلتها الأكبر سنًّا، وأرتها البطاقة والشّاشة، نظرت لها الموظّفة الأكبر في نصف دهشة ونصف استهانة، وقالت ببساطة سيدتي: لقد أقلعت طائرة

---

[1] عز الدين شكري فشير، عناق عند جسر بروكلين، ص:163.

نيويرك منذ ربع ساعة – ماذا؟>>[1]، وبذلك ضاعت فرصة اللّحاق بموعد السّيد درويش لتدخل رباب في دوامة من التّفكير.

ليتواصل تعدّد الآخر في هذا المتن مع جيسي زميلة سلمى الّتي قدّمت لها يد المساعدة << وجيسي تربت عليها، وتلعن أبو شركة القطارات، وسلمى تبكي وتضحك، ثمّ أخذتها جيسي لشباك التّذاكر، واشترت لها تذكرة جديدة للقطار التّالي >>[2]، وشخصية الشّباب الأربعة المتسكّعين الّذين مثّلوا السّلبية المطلقة للآخر في سوء أخلاقهم، وتعاملهم مع سلمى، << وعبرت الحاجز في نفس اللّحظة الّتي قفز فيها الأربعة فوق الحواجز الأخرى المحيطة بها، تظاهرت بأنّها لا تعيرهم انتباهًا، وسارت باتّجاه الرّصيف، والأربعة يسيرون من حولها يتصايحون، ويشيرون لها بحركات لا تفهمها >>[3].

لتختم الرّواية برصد الآخر ممثّلاً في رجلي شرطة رأتهما سلمى، وصاحت بغية مساعدتها، ورغم ذلك لم يبديا أدنى اهتمام لمشاعر الرّوع، والخوف الّتي خلقها الشّباب الأربعة في نفسها << التفتت فوجدت رجلي شرطة آتيان خلف حواجز التّذاكر الّتي عبرتها لتوّها تنفّست الصّعداء، وعادت مسرعة باتّجاههم >>[4]، كما أنّ الرّواية لم تقدّم نعتا يخصّهما، تبعًا للحالة الّتي عاشتها سلمى، كما نجد حضورًا باهتا للآخر/ الغربي المسافر في القطار، والّذي لم يلعب دورًا حاسمًا في الأحداث، بل كان حضوره باهتا جدًّا << مسحت بطرف عينها الرّكاب الجالسين بالعربة فلم تجد سوى ثلاثة، في منتصف العربة رجل طاعن في السّن زائغ النّظرات، يبدو وكأنّ الحياة قد حطّمته بشكل ما، في

---

[1] عز الدين شكري، عناق عند جسر بروكيلن، ص:187.

[2] المصدر نفسه، ص:196.

[3] المصدر نفسه، ص:209.

[4] المصدر نفسه، ص:209.

آخر العربة رجلان في أسمال بالية يجلس كلّ منهما وحده، ويمسك أحدهما بزجاجة في كيس ورقي يحتسي منها رشفة كلّ دقيقة >>[1].

نلاحظ من خلال ما سبق تعدّدًا، وتنوّعًا في حضور الآخر عند عزّالدين شكري فشير المصري بين الآخر الرّجل، والمرأة، وحتّى الطّفل، وقد تباينت ملامحه بين الإيجاب والسّلب، كما لاحظنا تكرار بعض الميزات الّتي سبقت معالجتها عند الرّواد من الرّوائيين، والرّوائيات، وحتّى عند الرّوائي عمارة لخوص ما يجعلنا نبحث أكثر في سمات حضور الآخر في رواية **عناق عند جسر بروكلين**، ورواية **كيف ترضع من الذّئبة دون أنّ تعضك** من أجل رصد تجلّياته أكثر، وللوقوف عند سمات المنظور الذّكوري في تكوين صورة الآخر في الرّواية الرّجالية، بالمقارنة مع المنظور الأنثوي في الرّواية النّسوية.

[1] عز الدين شكري، عناق عند جسر بروكلين، ص:211.

2- سمات حضور الآخر في الرّواية الرّجالية:

يبدو أنّ حضور الآخر في رواية عمارة لخوص، وعزّ الدّين شكري فشير تجلّى بشكل دفع بنا للوقوف عند سمات هذا الحضور في الرّواية الرّجالية من جهة، والرّواية النّسوية من جهة أخرى، من أجل تحديد الملامح العامّة لمنظور كليهما في معالجة صورة الآخر، بالإضافة إلى رصد أوجه التّشابه، والاختلاف بين هذين المنظورين.

فقد تميّزت الرّواية العربية؛ الّتي تتناول موضوع العلاقة بين الأنا والآخر – عند الرّواد – بهيمنة السّيرية، والرّحلة على المستوى السّردي، << وبالمقابل لم يعد اللّقاء بالآخر في موطنه فقط، بل بات يجري أيضًا في موطن الذّات، والآخر لم يعد فرنسية أو إنجليزية وحسب، وقد تخلّق كلّ ذلك في هيئات جديدة ممّا ابتدعت الرّواية العربية، وممّا حملت من وعي واستيعاب >>[1] الكتّاب والكاتبات لإشكالية الأنا والآخر، وهذا ما سنوضّحه من خلال رواية كيف ترضع من الذّئبة دون أن تعضّك، ورواية عناق عند جسر بروكلين.

[1] نبيل سليمان، شهرزاد المعاصرة، مرجع سابق، ص:119.

أولاً: سمات حضور الآخر في رواية " كيف ترضع من الذّئبة دون أنّ تعضّك" لعمارة لخوص:

نبدأ في رصد سمات حضور الآخر في هذا العمل بقراءة أوّلية للعنوان، والغلاف وما يحيط به، باعتباره عتبة أولى لا يمكن تجاوزها؛ << لأنّ له أهمّية بالغة فهو الّذي يميّز العمل عن غيره من الأعمال، إنّه بمثابة الاسم بالنّسبة للشّخص، وبمثابة المفتاح الّذي يسمح بالدّخول إلى عالم النّص، وقديما قيل: الكتاب يقرأ من عنوانه >>[1]، وذلك بغية توضيح علاقته بالمتن به.

والعنوان في ماهيته << عبارة عن كتلة مطبوعة على صفحة العنوان الحاملة لمصاحبات أخرى مثل اسم الكتاب، أو دار النّشر >>[2]، وقد اهتمّت السّيميوطيقا بدراسة العنوان؛ لما له من أهميّة، فهو يستطيع ما لا تستطيعه غيره من الملحقات في تفكيك بنى النّص الدّلالية، والرّمزية.

وعن عنوان رواية **كيف ترضع من الذّئبة دون أنّ تعضّك** يشير إلى فضاء الرّمز، والتّمثيل الثّقافي تعبيرًا عن أزمة الانتماء القومي من جهة، وعسر الحوار الحضاري من جهة أخرى، فالذّئبة تمثّل إيطاليا بالنّظر إلى تمثال الذّئبة، وهي ترضع التّوأمين روموﻻو وريمو، والرّواية تعاين موقف الغرب/ إيطاليا من المهاجرين من خلال شخصية أحمد المدعو أمديو، الّذي غادر بلاده إلى روما إثر اغتيال جماعة مسلّحة لخطيبته بهجة، وتتناول الرّواية هذه العلاقات المتشابكة داخل عمارة، وأحوال القاطنين من إيطاليين، ومهاجرين في نفس المكان.

---

[1] كمال الرياحي، السّرد الروائي، ومناخاته، مرجع سابق، ص: 182.

[2] عبد الحق بلعابد، عتبات (ج جينيت من النّص إلى المناص)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص: 67.

وقد جاء العنوان في صيغة سؤال إنكاري، يعلن عن علاقة عاطفية مستحيلة بين طرفين يمثّل الطّرف الأوّل الذّئبة، بكلّ ما تستدعيه كلمة ذئب من دلالات الذّكاء، والدّهاء، والافتراس، والعدوانية، والانقضاض، والغدر، والخيانة، كما تظهر حالة الذّئبة المرضعة بترفها، وخطرها في آن واحد، إذ المعروف عن الحيوان المفترس أنّه يشتدّ عدوانية في حالة الأمومة.

أمّا الطّرف الآخر فمجهول يمثّله ضمير المخاطب (أنت)، ويكشف الفعل الثّلاثي المجرّد الّذي صرّف في الفعل المضارع (ترضع) بهشاشته، وليونته، فالرّضاعة تدلّ على ضعف الكائن/ الرّضيع، وعدم اكتمال نموّه، وحاجته الماسّة للإعانة والمساعدة.

وقد يوحي التجاء هذا الرّضيع إلى ضرع الذّئبة، بيتمه وضياعه، وانحرافه، ومن ثّمة فنحن أمام طرفي علاقة ثنائية تجمع: ذئبة مرضعة، شرسة وضارية، ورضيع مجهول، وضعيف، وتائه، فالقراءة الأوّلية لهذا العنوان – في ضوء متن النّص الرّوائي– تكشف لنا أنّ الذّئبة ليست سوى روما الّتي يرمز إليها بتمثال الذّئبة، أمّا الضّمير أنت/ الرّضيع؛ فهو المهاجر المنحدر من بلدان مختلفة في الدّين، واللّغة، والمشترك التّاريخي.

ويتجلّى لنا بالغوص في ثنايا هذا العمل الرّوائي شرح لمحتوى العنوان، في فصل حقيقة أنطونيو ماريني << أليست الذّئبة هي رمز روما! أنا لا أثق أبدًا في أبناء الذّئبة؛ لأنّهم حيوانات مفترسة متوحّشة، إنّ الحيلة الخبيثة هي وسيلتهم المفضّلة في استغلال عرق الآخرين >> [1]؛ حيث نكتشف من خلال تدخّله أنّ الذّئبة هنا هي روما لا غير.

كما نجد تفسيرًا آخر لمحتوى العنوان في فصل حقيقة ستيفانيا مسارو<< أمديو عصامي، يكفي أن تعرفوا أنّه كان يسمّي قاموس زينغاريلي بالمرضعة! كان بالفعل كالرّضيع الّذي يتغذّى من حليب أمّه عدّة مرّات في اليوم >> [2]، فهنا تصريح وكشف

---

[1] عمارة لخوص، كيف ترضع من الذّئبة دون أن تعضّك، ص:85.

[2] المصدر نفسه، ص:119.

مباشر لطبيعة هذه المرضعة، والرّضيع معًا إنّها اللّغة الإيطالية الّتي أخذ منها أمديو الرّضيع حتّى الثّمالة.

وفي حقيقة ساندرو دنديني نجد الصّورة الكاملة لطبيعة هذه الذّئبة، وأنّها روما دون غيرها << أو تنظر في علم نادي روما لتستمتع بصورة الذّئبة، وهي ترضع التّوأمين روملو وريمو >> [1] أجل إنّها روما/ إيطاليا دون غيرها حتّى أنّ مجرى كلّ الأحداث وقع في عمارة إيطالية، وفي العواء العاشر يكشف أمديو عن تجلّيات العنوان، والمراد منه مباشرة بقوله: << أنا أرضع من ثدي الذّئبة برفقة اللّقيطين رومولو وريمو، أنا أعشق الذّئبة، ولا أستطيع الاستغناء عن حليبها >>[2]، إذن معالم العنوان اتّضحت من خلال هذا الاستشهاد فكيف ترضع أيّها المهاجر من الذّئبة روما دون أن تعضّك، ودون أن تتسلخ عن هويّتك، ودون أن تضيع في أدغالها.

وبالعودة إلى الغلاف، وربط بياناته بمحتوى ما جاء في المتن الرّوائي نلمح في الورقة الأولى صورة عمارة طويلة، وبيوت مجاورة لها تزاوجت فيها الألوان بين الأسود والأبيض، والأخضر، والأصفر، والأحمر مع فناء يشير إلى ساحة أو شارع ، وقد تلبّست هذه البيوت اللّون الأزرق الحالك الّذي يميل إلى الاسوداد، وهو << كالح المنظر مقيت اللّون >>[3]، يعكس حال المهاجرين داخل العمارة، فكلّ الشّخصيات تعيش حالة من التّوجس والخوف.

ونجد في الصفحة الأولى عنوان الكتاب، ونعته برواية؛ أي تحديد نوعها، بالإضافة إلى اسم الكاتب عمارة لخوص باللّون الأسود، ودار النّشر؛ الدّار العربية للعلوم، بجوارها منشورات الاختلاف، وفي الغلاف الخلفي مجموعة من الآراء الّتي تشرّح

---

[1] عمارة لخوص، كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك، ص:106.

[2] المصدر نفسه، ص:137.

[3] نذير حمدان، الضّوء واللّون في القرآن الكريم، الإعجاز الضّوئي- اللّوني، دار ابن كثير، دمشق، سوريا، ط1، 2002، ص:49.

هذا العمل الإبداعي، وتبدي من خلاله وجهة نظرها لكلّ من: نبيل سليمان، ونصر حامد أبو زيد، وكمال الرّياحي ثمّ إضافة تمثّلت في نبذة عن حياة الرّوائي عمارة لخوص، وفي أسفل الصّفحة إعادة ذكر دار النّشر.

وبمواصلة تفحّص الأوراق نصل إلى عتبة نصيّة تحمل إهداء خصّ به المؤلّف صديقه الإيطالي روبرتو دي أنجليس Roberto de Angeles، ويزيد عليها عبارة: فائق المحبة والتّقدير، والامتنان؛ الّذي يوحي بتعميق سبل التّواصل مع الآخر، وقد يكون نصّا ملتبسا مثل التّصديرات الّتي جاءت في الصّفحة الموالية على ألسنة ثلاث هويّات، عربية مشرقية مثّلها أمل دنقل، وأخرى غربية ذات أصول عربية مثّلها ليوناردو شاشا (1911 –1989) وثالثة عربية جزائرية مثّلها الفقيد الطّاهر جاووت.

واستحضار هذه العبارات ليس اعتباطيًّا بل ذو دلالات أراد إرسالها الكاتب محتواها جاء على النّحو الآتي:

العبارة الأولى لأمل دنقل: هل تريد قليلاً من الصّبر

لا .....

فالجنوبي يا سيدي يشتهي أن يكون

الّذي لم يكنه

يشتهي أنّ يلاقي اثنين

الحقيقة والأوجه الغائبة

(الجنوبي)

العبارة الثّانية ليوناردو شاشا من يوم البومة روايته المشهورة: (الحقيقة في أعماق بئر: تنظر في بئر فترى الشّمس أو القمر، لكنّك إذا ألقيت نفسك فيه، فإنّك لن تجد الشّمس ولا القمر، هناك الحقيقة فحسب)

العبارة الثّالثة للرّوائي الجزائري المغتال طاهر جاووت في روايته ابتداع الصّحراء: النّاس السّعداء ليس لهم عمر، ولا ذاكرة فهم لا يحتاجون إلى الماضي)

فعند استقرائنا لمحتوى النّص نعثر على علائق تواشجية بينها، وبين ما عايشه البطل أحمد سالمي المدعو أمديو، كما أنّ هذه المتعاليات النّصية توحي << بأهمّية القطيعة التّاريخية مع عناصر التّمثيل الثّقافي من معتقدات، وسواها من أجل سيرورة التّواصل الحضاري مع الذّات والآخر >> [1] في بلد كإيطاليا يطفح بأمواج عاتية من العادات، والتّقاليد، والأعراف، والقوانين.

وما يمكن إضافته إلى ما سبق بناء النّص على نسق الحوارية من خلال تعدّد الأصوات؛ بحيث لا نجد راويا واحدا، بل مجموعة من الشّخصيات الّتي تضيء حقيقتها بذاتها مع تدخّل الشّخصية المحورية أمديو لزيادة مساحة الإضاءة أكثر، ونستذكر من خلال العبارات الافتتاحية ما عرف في البلاغة العربية بحسن الابتداء، أو براعة الاستهلاك وهو << أوّل ما يقع في السّمع من كلامك... وإذا كان الابتداء حسنا بديعًا، ومليحًا رشيقًا كان داعية إلى الاستماع لما يجيء بعده من الكلام، ومعنى ذلك أنّ الابتداء قيمة معنى، وقيمة تشكيل، وهو من ثمّ أساس مهمّ للتّأشير على الدّلالة، وإنتاجها >>[2]، وبهذا نكتشف سمة من سمات الرّوائي عمارة لخوص في الكتابة والمعالجة، ورصد معالم حضور الآخر في نصّه الرّوائي.

ومن الميزات كذلك تضاعف العتبات النّصية في الرّواية لإثراء ما وراء النّص، وتداخلها من أجل أن تؤشّر لدلالات عميقة، وباطنية، وهذا الّذي برز لنا من خلال العنوان، وما لحقه من إهداء، وعبارات افتتاحية بدت فيه روح الخشية، والرّعب من هذا

---

[1] عبد الله أبو هيف، الإبداع السردي الجزائري، مرجع سابق، ص:372.

[2] صالح زيّاد، الرواية العربية والتنوير، مرجع سابق، ص:90.

الآخر، وطريقة التّعامل معه، بالإضافة إلى ضرورة التّسلح بوعي الأنا والآخر من أجل التّعايش معه، واستكناه خيره من شرّه.

والطّريقة الّتي انتهجها الرّوائي في بناء هذه الرّواية هي اليوميات، وهي تقنية فنّية واستراتيجية سردية في بناء هذا العمل من خلال شخصية أمديو الوحيدة الّتي لا تشارك في سرد الأحداث إلاّ من خلال مقتطفات مأخوذة من هذه اليوميات، وقد تمّ تدوينها بين السّاعة العاشرة ليلاً، والسّاعة صفر.

وقد تمّ توزيع هذه اليوميات في الرّواية بطريقة فنّية مركبّة؛ حيث جاءت في شكل تعقيبات، وهوامش لفصولها الرّئيسية، وقد حملت اسم العواء لتضيء حقائق الشّخصيات، وتسخر من الحقائق الّتي تدّعيها بكشف حقائق أخرى تختلف جذريًّا عمّا روته الشّخصيات، وقد خصّص كلّ عواء لشخصية واحدة جمع فيه ماك تب عنها على امتداد سنوات، وهذه أيضًا سمة طبعت معالجة عمارة لخوص في روايته.

ووقوفنا عند زاوية الرّؤية الّتي وظّفها الكاتب في نقل الأحداث أو ما يعرف بالمنظور ترتبط مباشرة بالرّاوي؛ فهو<< الشّخص الّذي يسرد الحكاية، وهو من اختراع المؤلّف، وتصوّراته الخاصّة، وهو الّذي يختار له موقعًا يقرّبه من الحوادث، والشّخوص والعناصر الأخرى المتداخلة في الحكاية كالزّمان والمكان >> [1]، حتّى يتمّ استجلاء كلّ الوقائع الّتي يدور حولها العمل الأدبي.

وتتعدّد مواقع الرّواة، ذلك لأنّ الرّاوي وسيلة من وسائل التّوصيل داخل الرّواية وتنقسم إلى ثلاثة أنواع:

الرّؤية من الخلف، وذلك يعني أنّ الرّاوي يعلم كلّ شيء عن الشخصية فيعلم ماضيها، ومستقبلها، وماتفكّر فيه، ويخترق جمجمتها، ويتنبّأ بأفكارها، بالإضافة إلى

---

[1] إبراهيم خليل، بنية النّص الروائي، مرجع سابق، ص:77.

الرّؤية مع، تتميّز بأنّ معرفة الرّاوي فيها تساوي معرفة الشّخصية عن نفسها، وكأنّه يرى معها، وهناك الرّؤية من الخارج، تقتصر معرفة الرّاوي على وصف أفعال الشّخصية من الخارج، ولا يتحدّث إلاّ عندما يخبره بحواسّه، فهو يجهل أفكار الشّخصية، ولا يحاول أن يتنبّأ بها[1].

وانطلاقا ممّا سبق نلاحظ أنّ عمارة لخوص وظّف الرّؤية من الخلف؛ لأنّ الرّاوي عارف أكثر ممّا تعرفه الشّخصية الحكائية، خاصّة في جزء العواء؛ الّذي يضيء من خلاله حقيقة الشّخصية السّابقة، وحقيقة أمديو كذلك، وأمّا عن وظائف الرّاوي فيمكن حصرها في ما يأتي:

- الوظيفة السّردية فهو يروي حكاية.
- الوظيفة التّنظيمية فهو يرتّب الحوادث وفقًا لتسلسل معيّن.
- وظيفة تأثيرية عن طريق التّوجه للقارئ.
- وظيفة الشاهد الّذي يوثّق ما يروي.
- الوظيفة الإيديولوجية[2].

وتبعًا لما ذكر نجد أنّ الرّوائي استعان بالرّؤية من خلف من أجل الوظيفة التّنظيمية؛ ليعيد بلورة الحقائق المسرودة بطريقة أخرى تتجاوز النّقائص الّتي لم تشر إليها باقي الشّخصيات، بالإضافة إلى وظيفة الشّاهد كذلك، فهو الحاضر الغائب في مسرح الأحداث من بداية الرّواية إلى نهايتها.

---

[1] عزة عبد اللّطيف عامر، الراوي وتقنيات القص الفني، دراسة تطبيقية على نماذج من الرواية المصرية (1997-1933)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د ط)، 2010، ص:25، 26، وللتوسع أكثر ينظر، حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط3، 2000، ص:46، 47، 48.

[2] نقلا عن إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، مرجع سابق، ص:89، 90.

أمّا عن اللّغة الموظّفة في هذا النّص فهي متراوحة المستويات، وذلك لأنّها تندرج في مفهوم رواية النّص؛ << لأنّ مؤلّفها شديد العناية بالوعي، وأغراضه في ضبط التّخييل السّردي، وتعالقه مع التّاريخ، والواقع إلماحًا إلى ما وراء النّص أيضًا، وقد تعمّق عمارة لخوص في تكثيف الدّلالات عند التّمعن في الحوارية، وتشكّلاتها من النّجوى (الحوار مع الذّات)، إلى الخطابية (الحوار مع الآخر) >> [1].

وتبعًا لذلك تعدّدت مستويات اللّغة الّتي انتهجها الرّوائي؛ فالكاتب << عليه أن يستعمل جملة من المستويات اللّغوية الّتي تناسب أوضاع الشّخصيات الثّقافية، والاجتماعية، والفكرية؛ بحيث إذا كان في الرّواية شخصيات: عالم، لغوي، وصوفي، وملحد، وفيلسوف، وفلاح، ومهندس، وطبيب، وأستاذ جامعي فإنّ على الكاتب أن يستعمل اللّغة الّتي تليق بكلّ من هذه الشّخصيات >> [2]، وهذا الّذي نجده في رواية كيف ترضع من الذّئبة دون أن تعضّك؛ بحيث اختلفت هذه اللّغة، فقد زاوجت بين التّقريرية المباشرة من خلال ما ورد على لسان بعض الشّخصيات، كبارويز منصور صمدي، وبندتا إسبوزيتو، وإقبال أمير الله، وماريا كريستينا غونزاليز، وتمّ من خلالها نقل الحدث، وتصوّر الشّخصيات بصورة مباشرة دون اللّجوء إلى التّخييل.

ومعنى ذلك أنّ هذه اللّغة << تطابق بين خطاب الرّواية، وأسلوبيته على المستويين المعجمي والدّلالي >>[3]؛ الّذي يتناسب مع هذه الشّخصيات في حكيها لحقيقتها، ونقلها للأحداث بصورة مباشرة، ونضيف إلى ما سبق توظيف الكاتب للغة التّواصل اليومي، لكن بشكل ضئيل نوعا ما، أمّا الطّابع البارز فهو اللّغة الشّعرية الّتي جاءت على لسان أمديو في العواء المخصّص له، وأيضًا على لسان أنطونيو ماريني،

---

[1] عبد الله أبو هيف، الإبداع السّردي الجزائري، مرجع سابق، ص:384.

[2] عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، الجيزة، مصر، ط1، 2009، ص:181.

[3] حفيظة أحمد، بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية، مرجع سابق، ص:289.

ويوهان فان مارتن، وساندرو دنديني، وخاصّة ستيفانيا ماسارو، وذلك تبعًا لوضع هذه الشّخصيات، ومستوياتها الثّقافية؛ الّتي تنبئ عن توسّع ثقافة الكاتب الكبيرة.

وما ميّز اللّغة الرّوائية سمة الشّعبية المحلية للأنا الجزائرية، وللمحلية الإيطالية أيضًا من خلال توظيف المثل العربي في قول الكاتب:<< الأقارب مثل العقارب >>[1]، كذلك الكلمات الإيطالية النّابعة من حجم التّعايش الّذي اصطبغت به شخصيات الرّواية، وعلى رأسها شخصية أمديو (أحمد)، ومن ذلك << هناك كلمة لا تقلّ أهمّية، وهي كاسّو cazzo ، وتستخدم للتّعبير عن الغضب، وتهدئ الأعصاب كثيرًا >>[2]، وأيضًا << أنا ضدّ كلّ أشكال الكاتناشو catenaccio >>[3]، ونجد تصريح الهولندي يوهان << أنا لست جنتيلي! Io non sono gentile >>[4].

وغير ذلك من الشّواهد المبثوثة في ثنايا النّص ما يعني تنويعًا في مستوى اللّغة الموظّفة، والّتي من ميزاتها العامّة القوّة في الطّرح خاصّة في الإشارة إلى القتل، والجريمة، والاختفاء، وكثرة الصّراعات بين سكّان العمارة.

كما نلمح سيادة عنصر العنف نوعًا ما في المافيا، والعنصرية، وقوّة الطّرح الّتي تتجلّى في العواء العاشر، والمرور السّريع على المشاهد دون الاستغراق الطّويل، والمملّ في الوصف، والنّقل الحرفي.

ويعتبر عنصر المكان، أو الفضاء الرّوائي من العناصر المعينة على توضيح معالم صورة الآخر، باعتباره مكوّنا من مكوّنات علم الصّورة، بالإضافة إلى الدّور الّذي يلعبه في تجلية الصّراع الدّائر بين الأنا والآخر في رواية **كيف ترضع من الذّئبة دون أن تعضّك**، ويعدّ المكان في الرّواية بمثابة << الأرضية الّتي تشيّد عليها جزئيات العمل

---

[1] عمارة لخوص، كيف ترضع من الذّئبة دون أن تعضّك، ص:47.

[2] المصدر نفسه، ص:14.

[3] المصدر نفسه، ص:80.

[4] المصدر نفسه، ص:88.

الرّوائي كلّه، وهو القاعدة المادية الأولى الّتي ينهض عليها النّص، ويستوعب حدثًا، شخصية وزمنًا، والشّاشة المشهدية العاكسة، والمجسّدة لحركته وفاعليته >> [1] خاصّة إذا تعدّدت رحاب هذا المكان، وامتلأت مساحات الرّواية بتمثيلات لفضاءات مختلفة.

توزّعت في الرّواية بين نوعين: فضاءات الآخر، وتمثّلها الشّوارع، والسّاحات، وأماكن العمل، وعمارة السّكن للشّخصيات المهاجرة والمصعد، وتتّصف بأنّها أماكن المصادرة، والاستلاب، وفضاءات الأنا، وهي أماكن مجازية اجترحتها الشّخصيات المنفية، والمهاجرة لتحلب الذّاكرة الجريحة في نوستالجيا مؤلمة، وتتمثّل على وجه التّحديد في المطبخ بالنّسبة لبارويز الإيراني، الّذي تعود به لحظات الحنين إلى طهي الطعام في مدينته شيراز، والمكان الضّيق – المرحاض– الّذي مثّل فضاءً للمكاشفة، ومواجهة الأنا الموشكة على الذّوبان، والتّماهي مع الآخر عند أمديو الجزائري.

ونلاحظ في رواية **كيف ترضع من الذّئبة دون أن تعضّك** تعدّدا لفضاءات الآخر، فمثلا نجد الشّوارع، والسّاحة، ومكان العمل، والعمارة، والمصعد، فقد تمّ وصفها بطريقة توحي بأنّ تلك المعالم وحدها تطبع إيطاليا (روما) دون غيرها، وكما هو معروف بأن العلاقة بالآخر << ظلّت تتحكّم فيها ثنائية الحذر، والحيطة من جهة، والافتتان والانبهار من جهة ثانية >>[2] وكذلك الأمر مع المكان؛ لأنّه يعتبر محدّدًا مهمّا جدّا لعلاقة الأنا بالآخر، باعتبار أنّ أحداث هذه الرّواية وقعت في روما؛ أي في بلد الآخر ما جعل الميزة المعهودة تعيد حضورها في رغبة الأنا الدّائمة في وطن الغير.

ومن الأمثلة التّوضيحية، نجد ما ورد على لسان بارويز: << بالمناسبة العجوز بندتا هي البوابة الّتي تشرف على العمارة الّتي يقيم فيها أمديو في ساحة فيتوريو >>[3]، وقوله كذلك: << أنا أعشق المصعد لا أستعمله بدافع الكسل، وإنّما من أجل التّأمل

---

[1] نبهان حسون السعدون، شعرية تشكيل الفضاء السردي، مرجع سابق، ص:55.

[2] فريد الزاهي، الصورة والآخر، مرجع سابق، ص:143.

[3] عمارة لخوص، كيف ترضع من الذّئبة دون أن تعضّك، ص:14.

تضع إصبعك على الزّر دون أيّ جهد، تصعد إلى الأعلى أو تنزل إلى الأسفل، وقد يتعطّل وأنت قابع فيه، إنّه كالحياة تمامًا لا يخلو من العطب >>[1].

نستنتج من خلال ما ذكر أنّ المصعد يعتبر من معالم الآخر، الّتي أثارت انتباه الأنا، بالإضافة إلى العمارة والنّافورة، الّتي تزيّن ساحة فيتوريو ما يعني إعجاب الأنا بمكان الآخر، وهي سمة تبدو ثابتة في جلّ الرّوايات الحضارية، أمّا السّمة السّلبية فهي المتمثّلة في اتّخاذ هذه الأماكن فضاءً للشّرب، والسّكر مع السّياحة والتّنزه، وهذا في حدّ ذاته دليل قاطع على انسلاخ هوية الأنا في بلد كروما.

والشّيء الملفت للانتباه ما وقع مع بارويز في مسألة إطعام الحمام؛ حيث كشف أمديو من خلال العواء أنّ القمح الّذي كان يقدم من البلدية يمنع تكاثر هذا الطّائر، وهذا ما يوحي بسلبية الآخرن رغم الوجه السّياسي الجميل الّذي يبرزه للزّوار القاصدين له من مختلف أصقاع العالم.

وبالموازاة مع ذلك نجد في حقيقة أنطونيو ماريني ذكر لفضاءات الآخر (بلده إيطاليا) الّتي لم تعجبه الفوضى السّائدة فيها << قولوا لي: هل نحن في مقديشو أم في أديس أبابا؟ هل نحن في روما أم في بومباي؟ هل نحن في العالم المتقدّم أم في العالم المتخلّف؟ أين نحن؟ عمّا قريب سنطرد من نادي الدّول المصنّعة >>[2]، ويزيد من تصويره لوطنه بالسّلبية فيقول: << روما ! المدينة الخالدة ! روما الجميلة ! روما الحب ! أنا آسف ! أنا لا أرى روما بعين السّائح الّذي يأتي إليها أسبوعًا، أو أسبوعين يطوف على ساحة نافونا، وساحة دي سبانيا وفونتنادي تريفي، يلتقط بعض الصّور التّذكارية يأكل البيتزا والسّباغيتي، ثمّ يعود إلى بلده، أنا لا أعيش في جنّة السّياح، وإنّما في جحيم الفوضى، بالنّسبة لي لا فرق بين روما، ومدن الجنوب كنابولي، وبلرمو، وباري،

---

[1] عمارة لخوص، كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك، ص:14.

[2] المصدر نفسه، ص:83.

وسيراكوز! روما مدينة جنوبية، ولا علاقة لها بميلانو، أو طورينو أو فلورنستا، أهل روما كسالى >> [1].

فمن هنا يتبيّن أنّ فضاء الآخر رغم جماليته، وسياحيته إلاّ أنّه زواج بين صورتين إيجابينة عند الأنا والآخر معًا، وسلبية كذلك عند الأنا والآخر؛ ما يوحي بمعادلة ثنائية تعكس الوجه الحقيقي للذّئبة روما، وأبنائها، وبذلك عمد صاحب الرّواية إلى نقل هذه الفضاءات على لسان المهاجر، وصاحب البلد ليقدّم صورة أكثر واقعية، ومنطقية، وليحفر بعمق في ذاكرته الجريحة، ويوسّع دائرة الاثنين في مكان الغير، ودائرة الحنين عبر التّذكار للشّخصيات الأجنبية خاصّة بارويز الإيراني، وأمديو الجزائري.

أمّا عن فضاءات الأنا فقد تمّ استدعاؤها على لسان الإيراني، وعبد الله بن قدور، أحمد، ومن تلك الأمكنة المطبخ؛ الّذي يمثّل بالنّسبة إلى بارويز فضاءًا مركبّا، ومعقّدا تتصارع فيه الذّات/ الأنا مع غيرها، ففي المطبخ الإيطالي تعيش هذه الشّخصية مشاعر الكآبة والحزن، والاستلاب، فتتحوّل من سيّد (صاحب مطعم بشيراز) إلى أجير في إيطاليا << فأنا طبّاخ ماهر ورثت أصول الطبخ أبا عن جدّ، ولست غاسل صحون كما هو شائع عنّي في مطاعم روما >> [2]، وبذلك نستشف انتكاسة الأنا في فضاءات الآخر من موقع السيّد إلى وضعية العبد أو الأجير، ورغم ذلك يبقى المطبخ هو المتنفّس الوحيد لشخصية بارويز؛ بحيث يجد فيه كينونته وراحته، ويرفعه إلى مستوى المكان المقدّس فيشبّهه بالكنيسة، والمعبد، والمسجد.

وكان كثيرًا ما يجد راحته مع صديقه أمديو الّذي يوفّر له كلّ ما يحتاجه لطهي أكلاته المفضّلة فينقلب من حالة الحزن، والإحباط إلى حالة الانتشاء، والفرح، والغبطة،

---

[1] المصدر نفسه، ص:84.

[2] عمارة لخوص، كيف ترضع من الذّئبة دون أن تعضّك، ص:17.

والسّرور، << بالنّسبة لبارويز الطّبخ الإيراني بتوابله، وروائحه هو ما تبقّى من الذّاكرة بل إنّها الذّاكرة، والحنين، ورائحة الأحبّة معًا >> [1].

ومن فضاءات الأنا ما اختارته الشّخصية المحورية أحمد الّتي انسلخت هويّتها بتحوّل اسمها إلى أمديو؛ حيث اختار مكانًا ضيّقًا جدًّا انتقل معه من أقذر بقعة إلى أطهر بقعة، وكأنّ أمديو ضاق بكلّ فضاءات إيطاليا، وروما، ولم يجد إلاّ ذاك المحور الضّئيل، والمساحة الصّغيرة جدّا ليواجه ذاته، وذاكرته، ويمارس العواء بكلّ حرية وطلاقة.

ثمّ استذكار فضاء الأهل، والأحبّة، والشّوق، والحنين المحمّل إلى أيّام الصّبا والطّفولة << ما أقسى أن تصوم رمضان في روما بعيدًا عن البهجة! ما الفائدة من الامتناع عن الأكل والشّرب، ثمّ الأكل وحيدًا؟ أين صوت المؤذّن؟ أين البوراك؟ أين الكسكس الّذي تعدّه الأم بيدها؟ أين قلب اللّوز؟ أين الزّلابية؟ أين الحريرة؟ أين المقروط؟ >> [2]، إنّها تساؤلات توحي بالشّرخ، والانفصال، والضّياع الّذي وقع فيه أمديو الفارّ من بلاده إلى بلاد الآخر، والّذي يعكس أيضا حال بقية المهاجرين المضطهدين مثله.

ولعلّ استحضار ثنائية مكان الأنا في مقابل مكان الآخر يشير إلى التّعارض القائم بين فضاء الأهل، وفضاء الغربة؛ << حيث يشكّل فضاء الأهل طاقة جذب واحتواء عاطفي، وذلك لأنّ علاقتنا بالمكان تنطوي على جوانب شتّى، وعميقة تجعل من معايشتنا له عملية تتجاوز قدرتنا الواعية للتّوغل في لاشعورنا؛ لأنّ الإنسان لا يحتاج فقط إلى رقعة جغرافية يعيش فيها، وإنّما نجده يصبو دائما إلى فضاء حميمي يضرب فيه بجذوره من أجل تأصيل هويّته، والتّعبير عن كينونته، ووجوده؛ حيث يتحوّل هذا

---

[1] عمارة لخوص، كيف ترضع من الذئبة دون، ص:29.

[2] المصدر نفسه، ص:138.

الفضاء المكاني إلى مرآة ترى فيها الأنا صورتها >> [1]، هذا ما لمحناه من خلال علاقة أحمد الجزائري بالفضاء المعاش إيطاليا/ روما، والفضاء المتذكّر/ الجزائر.

يتجلّى بأنّ عمارة لخوص نقل صورة مزدوجة لفضاء الآخر جمعت بين الإعجاب والنّفور، والتّركيز على المسخ الّذي حدث لهوية الأنا في الفضاء الغريب، وأنينها من ذلك، واشتياقها الدّائم للوطن، وهذا ما يذكّرنا بالرّوايات الرّيادية في هذا لمجال*، والملاحظ كذلك عدم توسّع الكاتب في نعت فضاءات الآخر والأنا بالقدر الّذي يوضّح لنا تجلّيات عنصر المكان في هذا النّص، ما يعني أنّه لم يركّز عليه، وإنّما كان تركيزه منصبّا على شعور الشّخصيات/ المهاجرة وهي في فضاء الآخر.

وتساهم الشّخصية بدورها في تجلية حضور الآخر، واستنباط سماته في هذا العمل الرّوائي؛ لأنّها تشكّل حلقة وصل مع الحلقات المتبقّية في علم دراسة الصّورة الأدبية المقارنة؛ لأنّها تعدّ << عنصرا أساسيًّا في الرّواية، بل إنّ بعض النّقاد يذهب إلى أنّ الرّواية في عرفهم فنّ الشّخصية >> [2] لما لها من أهميّة، ولأنّها محور العمل الأدبي برمّته فهي في النّص السّردي << علامة تقبل الوصف مثلما تقبل التّحليل >> [3]؛ لما تحمله من خصائص تيّسر مهمّة تتبّعها، واستنباط مكنوناتها.

والمسألة الأخرى الّتي تثير الاهتمام أيضا – لما لها من فاعلية في توضيح سمات شخوص الآخر في هذا النّص– هي اختيار الأسماء في العمل الرّوائي؛ << لأنّه ليس من اليسر اختيار دلالتها، فالرّوائي يعمد دائما إلى إيجاد اسم للشّخصيات يتلاءم

---

[1] الطاهر روابنية، الفضاء الروائي في الجازية والدّراويش لعبد الحميد بن هدوقة، دراسة في المبنى والمعنى، مجلة المساءلة، إصدار اتحاد الكتاب الجزائريين، جامعة عنابة، ع01، 1991، ص:23.

* للتوسع أكثر ينظر محمد نجيب التلاوي، الذات والمهماز، مرجع سابق، ص:122 وما بعدها.

[2] محمد علي سلامة، الشّخصية الثّانوية ودورها في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2007، ص:11.

[3] أحمد الناوي بدري، خصائص الكتابة الروائية، دار الحوار، اللاّذقية، سوريا، ط1، 2015، ص:101.

مع مضمون العمل الرّوائي، فالاختيار هنا يكون بدقّة متناهية؛ بحيث يؤشّر الاسم على دلالة معيّنة من أوّل وهلة >> [1]، وهذا الّذي رأيناه حاضرًا بشكل قويّ في رواية عمارة لخوص سواء فيما تعلّق بالشّخصيات أو أسمائها، أو مواقعها، ودلالاتها.

وعن شخصيات الأنا والآخر في هذا المتن الرّوائي يمكن حصر حضورها كالآتي: الأنا؛ مثّلتها شخصية أمديو (أحمد سالمي)، بينما الآخر ينقسم إلى قسمين؛ سكّان إيطاليا، وهم بندتا إسبوزيتو، إلزابيتا فابياني، أنطونيو ماريني، بالإضافة إلى المهاجرين الّذين اعتبروا أنا وآخر معا؛ بحكم أنّهم غرباء عن الأنا /أمديو، وغرباء عن سكان إيطاليا، وهم: باروز منصور صمدي، إقبال أمير الله، يوهان فان مارتن، ماريا كريستينا غونزاليز، عبد الله قدور الجزائري.

والملاحظ من خلال تجلّيات الأنا والآخر في هذا النّص أنّ الأنا واحدة، ومتعدّدة في نفس الوقت، واحدة متمثّلة في شخصية أمديو، ومتعدّدة بمقارنتها بحضور شخصية باروز وإقبال، ويوهان وماريا وعبد الله، الّتي تعتبر آخر في نفس الوقت بالنّسبة لأمديو، وللشّخصيات الإيطالية الأخرى.

وعليه نشرّح حضورها بداية بشخصية أمديو الّذي فرّ من بلاده الجزائر في وقت لم تعرف فيه الرّاحة والأمان ، ونظرا لما حصل لخطيبته بهجة (الجزائر) من اغتيال واغتصاب، وهذا الأمر الّذي ضغط عليه، ودفع به إلى الهجرة ميمّما شطر الشّمال (روما / إيطاليا)، عازفا بذلك على نفس الوتر الّذي سُبق إليه من طرف الرّوائيين الرّواد ما يعني أنّا تكاد تكون سمة ثابتة، وعندما تطؤ قدماه أرض الآخر نلمح فيه أيضًا انبهارًا، وتوجّسا من هذا العالم الجديد، لكن ما يلبث أن يعتاد عليه، رغم كلّ ما يحسّ به

[1] محمد داود، لعرج واسيني وشغف الكتابة، منشورات مركز البحث في الأنثرولوجية الاجتماعية والثقافية، وهران، الجزائر، (د ط)، 2005، ص:46.

من غربة، ووحشة، فأوّل ما يفعله بعد الانغماس مباشرة، أنّه يلتقي بشخصية أنثوية متمثلة في شخصية ستيفانيا مسّارو الّتي قدّمت له يد الساعدة في أرض الآخر.

وتعلّم على يديها اللّغة الإيطالية، كان الرّضيع الّذي شبع من حليب الذّئبة حتّى الثّمالة، وهو ما يطرح أيضا نفس السّمة السّابقة الّتي قال بها جورج طرابيشي في تجنيس العلاقة بين قطبي الصّراع الحضاري شرق/ غرب، أو شمال/ جنوب بتعبير عمارة لخوص؛ وهذا ما يشير إلى أنّ الطّريق الّذي عبّد منذ زمن طويل لازال صالحًا للسّير عليه رغم تقادم الزّمن، وإن بدا أنّ هناك طرحًا جديدًا قدّمه الرّوائي لخوص، يتعلّق بتنويع حضور الآخر، وعدم الاقتصار على الشّخصية النّسوية.

بل يذهب الأمر إلى أبعد من ذلك في معايشة أمديو لكلّ هذه الشّخصيات، وترك انطباع حسن عندها رغم أنّ هويّته لم يكشف عنها إلاّ في آخر المطاف للحرص الّذي أظهرته خوفًا وارتبابًا، وقد اتّخذت شخصية الأنا / أمديو مساحات ضئيلة جدّا تحرّكت من خلالها لتسمح لبقية الشّخصيات في أن تشارك في سرد الأحداث، وتنير بآرائها، وحديثها المناطق المعتمة، وغير الواضحة، ويأتي أمديو ليستكمل ما تبقى.

أمّا عن التّفسيرات الّتي يمكن أن تقدّم لتخريج سبب سيطرة المرأة على البطولة المضادة في الرّوايات الرّجالية رغم أنّ الرّجل احتفظ بالبطولة المعبّرة عن الذّات، فيرجع إلى وجود العديد من الأسباب؛ الّتي تتزاحم لتفسير ملامح هذا الاستفهام، ومنها النّظرة الإبروسية المعتمدة على إغراءات الجسد، بالإضافة إلى أنّ المرأة الأوربية هي أقصر، وأسرع وسيلة للتّعبير عن الحرية، والتّفسير الثّالث يتمثّل في اعتبار أن تكون المرأة بديلا عن الأم/ الوطن في المنفى/ الغربة، وفي التّفسير الرابع يرى، أنّ المرأة مجال رحب لتعويض مركبّ النّقص الحضاري، وفي الأخير يردّ الأمر إلى اتّساع مسافة الإسقاط النّضالي والأيديولوجي[1] .

[1] ينظر محمد نجيب التّلاوي، الذات والمهماز، مرجع سابق، ص:187، 188، 189.

وما يمكن أن نقوله نحن عن هذه الرّواية هو ما رآه البطل أمديو في ستيفانيا بديلاً عن الأم/ الوطن في المنفى، والغربة خاصّة، وأنّ سبب رحلته، وهجرته كان دافعها الأقوى ما حدث لخطيبته بهجة << ذات يوم ذهبت بهجة إلى بوفاريك لتزور أختها، في طريق عودتها أوقف الإرهابيون الحافلة في حاجز مزيّف، وأقدموا على ذبح كلّ المسافرين ماعدا الفتيات، حاولت بهجة الهروب من قبضة المجرمين، والنّجاة من الاغتصاب، فأطلقوا عليها وابلاً من الرّصاص، لم يقبل أحمد بالأمر الواقع فقبع في البيت لا يغادره حتّى اختفى، وغاب عن الأنظار >> [1] متوجّها إلى روما << رأيته في ساحة فيتوريو؛ حيث أشتغل بائعًا للسّمك ناديته أحمد! أحمد! لكنّه لم يردّ، تظاهر بعدم معرفتي، في نهاية المطاف تعرّف عليّ! وحيّاني ببرودة شديدة أمام دهشة السّيدة الإيطالية التّي ترافقه، عرفت فيما بعد أنّها زوجته >>[2]، وبهذا تتجلي حقيقة الآخر/ المرأة ستيفانيا مسارو الّتي مثّلت صورة إيجابية جدّا في منظور الأنا/ أحمد، رغم أنّ التّركيز لم يكن مصوّبًا نحوها بالقدر الّذي كان موجّها لكلّ الشّخصيات، وكيف تتعايش معًا في عمارة واحدة باختلاف منابعها، وأجناسها، وتوجّهاتها.

ومع مرارة الضّغوط الاجتماعية الّتي أحسّ بها البطل مرّات عديدة مارس حرية التّعبير والكلام في العواء المتسلسل؛ أفصح في هذه العواءات عن سيرته المقهورة في ذاكرته المروّعة، وهو يسترجع يوميات مشاركته في المجتمع الإيطالي، وقبوله الصّعب ممثّلا من خلاله بقيّة العرب، والمسلمين، والمهاجرين، ممّا جعله متأذّيا جدّا؛ حيث استخدم السّخرية اللاّذعة إزاء العنف الموجّه نحوه، ونحو غيره، فذكر في العواء الأوّل أنّ كرهه للحقيقة زائد، وعشقه للحقيقة مؤذٍ << اليوم زاد كرهي للحقيقة، ونما عشقي للعواء، سأعوي بقية اللّيل في هذا العش الضيّق، وأنا أعرف أنّ عوائي صيحة في وادٍ لن يسمعه أحد غيري، سأودع في هذه المسجّلة الصّغيرة عوائي المتقطّع ثمّ أعزّي نفسي

---

[1] عمارة لخوص، كيف ترضع من الذّئبة دون أن تعضّك، ص:131.

[2] المصدر نفسه، ص:132.

بسماعه أوووووووو >>[1]، والغرض من هذه السّخرية هو الألم والاحتقار الّذي أحست به الأنا فكان مدعاتها الأوّل التّنفيس عمّا تشعر به من خلال العواء.

وقد تمّ ربط معاناة أحمد بما واجهه بارويز المتهمّ بجريمة ظلما، وعدوانا من قبل أهل إيطاليا << في كثير من الأحيان تكون عدم معرفة الحقيقة أفضل من معرفتها ... هل الحقيقة دواء يشفي أسقامنا أم أنّه يقتلنا ببطء؟ سأبحث عن الإجابة في العواء أوووووو >>[2]، وتنامى الشّعور الحادّ، والمأساوي في معاملة الغرب للمسلمين/ العرب فلا فائدة ترجى على الإطلاق؛ حيث أدّى الأمر إلى تغيير أحمد لاسمه، وحرص على تغيير مظهره مثلما فعل إقبال البنغالي بابنه << قرّرت أن أسمي ابني روبرتو، سيكون اسمه الكامل: روبرتو إقبال، لقد أقسمت ولم أحنث، فقد أنجبت زوجتي ذكرا سمّيته على الفور روبرتو، إنّها الطّريقة الوحيدة لتجنّب مصيبة الخلط بين الاسم واللّقب >>[3]، ووصل إلى درجة الحسم << أنا على وشك الحسم في مسألة إرساله إلى الحضانة الإيطالية بدل الكتّاب لتعلّم القرآن، واللّغة البنغالية >>[4]، وفي هذا كلّه إيحاء بعدم تقبّل الإيطاليين للمهاجرين بل محاولة التّخلص منهم كليًا، وهنا نجد صورة سلبية عدائية للآخر تجاه الأنا.

وبلغ الأمر درجة العنصرية؛ حيث نعتت إلزابتا فابياني أمديو بالمتسامح، لكنّها دعت إلى طرد الصّين من الأمم المتّحدة، ومحاصراتها، وإعلان الحرب عليها لمجرد شكوك قائمة حول تورّط الصّينيين في اختطاف فالنتينو (الكلب الخاصّ بها) فهي لا تستطيع العيش من دونه << الحقيقة أنّنا لسنا بحاجة إلى مهاجرين ... لا نحتاج إلى المهاجرين نعلّمهم الإيطالية، ونمنحهم السّكن والعمل، ثمّ نجدهم يتاجرون في

---

[1] عمارة لخوص، كيف ترضع من الذّئبة دون أن تعضّك، ص:30.

[2] المصدر نفسه، ص:31.

[3] المصدر نفسه، ص:54.

[4] المصدر نفسه، ص:55.

المخدرات >>[1]، ونلمح هنا اتّصاف الآخر بالتّحيز في المعاملة، بالإضافة إلى الشّكوك الّتي يقيمها حول الآخر الغريب عنه.

وقد أوضح العواء الرّابع مدى عمق التّرميز حين طلبت إلزابتا التّضامن معها في معركتها الّتي أرادت من خلالها استرجاع كلبها، وأشار أمديو إلى أنّ نباح كلبها يشبه العواء تمامًا << نباح كلب إلزابتا يشبه العواء، إنّه يدخل شيئا من الغبطة، والسّرور إلى قلبي >> [2] حتّى أنّه أصبح يشكّ في حيوانيته، وما يعرض لنا أيضا رؤية الآخر للأنا الّتي تغايره، والّتي يملؤها الحقد، والانتقاص في قول إلزابتا: << قرأت مؤخّرا في إحدى الصّحف أنّ بتسانيا مهاجرًا اغتصب سيّدة مسنة أعطته كلّ شيء، وثيقة الأقامة، والعمل، والسّكن، إلخ، هل هذا جزاء الإحسان؟ >>[3]، ونعتها للإيراني << هذا الغجري المتخلّف المنحرف العنصري يستحق الطّرد الفوري من إيطاليا، لكن المشكلة أنّ الغجر لا يملكون بلدًا محدّدا يطردون إليه >> [4].

بل يذهب الأمر إلى أبعد من ذلك؛ ليصل إلى تصوير الآخر لبلده بعين الازدراء أيضا على لسان إلزابتا << أنا أقول إنّ هذا البلد ليس متحضّرا، قبل سنة زرت سويسرا، وشاهدت بعيني كيف تعامل الكلاب، ما أكثر محلاّت الحلاقة، والعيادات، والمطاعم المخصّصة لها، بل رأيت مقبرة صغيرة في جنيف يدفن فيها الكلاب! متى تصير إيطاليا بلدًا متحضّرا كسويسرا >>[5].

فصورة الآخر شملت الأنا والآخر نفسه، وهذا الذّي تجلّى على لسان بندتا في صورتها السّلبية للمهاجر << أنا متأكّدة من أنّ قاتل الشّاب لورانزو مانفردي هو واحد

---

[1] عمارة لخوص، كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك، ص:65.

[2] المصدر نفسه، ص:69.

[3] المصدر نفسه، ص:64.

[4] المصدر نفسه، ص:65.

[5] المصدر نفسه، ص:61.

من المهاجرين ،يجب على الحكومة أن تتصرّف بسرعة عمّا قريب سيطردوننا من بلدنا، يكفي أن تتجول بعد الظهيرة في حديقة ساحة فيتوريو لترى أنّ الأغلبية السّاحقة من الأطفال أجانب من المغرب ورومانيا والصّين، والهند وبولونيا، والسّنغال وألبانيا ... في بلدانهم يسكنون في العراء أو في الخيام، ويأكلون بأديهم، ويركبون على الحمير والجمال، ويعاملون النّساء كالعبيد >>[1]، إنّها الصّورة النّمطية الّتي تواترت عبر الزّمن المتلاحق، والّتي ترسّخت في أذهان الغرب عن الأنا العربية المسلمة على وجه التّحديد.

وهي ذات الصّورة النّمطية الّتي تتردّد عند العربي عن الآخر خاصة الكولونيالي؛ حيث << ما زلنا نرضى في بعض الأحيان بتصوير الكولونيالي كرجل طويل القامة، لوّنته الشّمس محتذيا نصف جزمة مستندا على رفش – لا يرتفع عن وضع أصابعه في المطبخ – ومثبّتا نظره بعيدًا في آخر حدود أرضه >>[2]، وهذا ما يشير إلى اعتماد عمارة لخوص في هذه الرّواية على الصّور النّمطية الجاهزة، والّتي تدور بين الأنا والآخر معًا مع بعض الشّخصيات الّتي رأت تلك الصّورة المتبادلة بين طرفي المعادلة (الأنا والآخر).

كما أفاد العواء الخامس عندما ذهبت ماريا للإجهاض دعابية، وسخرية أخرى من حقيقة العواء الّذي يمارسه، ودعا في العواء السّادس إلى تيسير العلاقة بين الغرب والمسلمين من خلال رمز الرّواية الّذي عمد إلى بلوغه من خلال المشاركة الحياتية مع هذا الآخر << إنّي أتساءل بصدق: هل هناك مجتمع إيطالي حقًّا يسمح للمهاجرين بالانخراط في صفوفه؟ أنا لا يهمّني الاندماج في الوقت الحالي، ما يهمّني حقا هو أن أرضع من الذّئبة دون أنّ تعضّني، وأن أمارس هوايتي المفضّلة، العواء! أووووووووو>>[3] .

---

[1] عمارة لخوص، كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك، ص:40.

[2] ألبير مامي، صورة المستعمر، تر: ميشال سطوف، منشورات ANEP، الجزائر، (د ط)، 2007، ص:07.

[3] عمارة لخوص، كيف ترضع من الذّئبة دون أن تعضّك، ص:93، 94.

وقد تعالق الرّمز في هذا النّص بالمصعد، ليشير إلى الرّغبة في الصّعود، وتحسين الأوضاع من خلال التّعايش، والتّآلف بين المهاجرين، وهذا ما نراه في العواء الثّامن، عندما دافع أحمد عن روما الحضارة، ورأى فيها صورة إيجابية على لسان ساندرو << قال لي أنّ روما هي ذاكرة الإنسانية، إنّها المدينة الّتي تعلّمنا كلّ صباح أنّ الحديث ربيع أبدي، وإنّ الموت سحابة صيف عابرة، لقد هزمت روما الموت، لهذا السّبب يطلق عليها اسم المدينة الخالدة >>[1].

ولاذت الرّواية بالرّمز في ترسيخ البعد الحضاري، والإنساني لإيطاليا من أجل تخفيف أعباء الذّاكرة الحزينة رغم اعتبار أحمد نفسه في مأمن << إذا أنا في مأمن من انفصام الشّخصية بسبب اسمي الإيطالي، لا ضرر من أمديو، لكن هناك نزاع صامت بين أمديو وأحمد؟ سأبحث عن الجواب في العواء، أووووو >>[2]، وقد أفاد ذلك ضرورة الانغماس في مجتمع الآخر نحو تأكيد الرّضاعة الإيطالية، والتّخلص من أعباء الحياة ولو أدّى الأمر إلى التّماهي مع خصوصيّات الإيطاليين من ديانة، وثقافة وعادات وتقاليد.

وهذا الّذي حدث مع أحمد؛ حيث أثبت أنّه يرضع من الذّئبة / روما يوميًّا، ووصل الأمر إلى حدّ الاقتران بستيفانيا، فلم يجد العزاء إلاّ في العواء المتواصل، وقد أشار في العواء العاشر إلى نوعين من العواء موحيا بوضع المهاجر في إيطاليا، فالأوّل هو عواء الألم، والثّاني عواء الفرح، واعترف بقسوة العضّة الإيطالية، وألمها، تجلّت في قوله: << الكثير من المهاجرين المهمّشين الّذين يتوسّدون زجاجات البيرة، والخمر في حديقة ساحة فيتوريو لا يكفّون عن العواء الحزين؛ لأنّ عضّة الذّئبة قاسية ومؤلمة، أعتقد أنّ العواء في بعض الأحيان كالبكاء، أمّا أنا فأعوي من شدّة الفرح، أنا أرضع من

---

[1] عمارة لخوص، كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك، ص:113.

[2] المصدر نفسه، ص:114.

ثدي الذّئبة برفقة اللّقيطين روملو وريمو، أنا أعشق الذّئبة، ولا أستطيع الاستغناء عن حليبها >>[1].

وبهذا تظهر معاناة الأنا العربي المسلم في إيطاليا ما جعله يدخل دوامة من الحزن المستشري؛ بحيث صاروا محرومين من رائحة الأحبّة؛ لأنّهم في بلاد ليست لهم << قالوا لي: لماذا لا تذهب إلى المسجد الكبير بروما لصلاة العيد؟ قلت لهم: لا، شكرًا، لا أريد رؤية مئات المحرومين مثلي أي المحرومين من رائحة الأحبة >>[2]، وقوله: << ما أوحش أن يجمع رفاتك قبر في المنفى>>[3].

لقد كشفت الرّواية عن علاقات غير سوّية قائمة بين الأنا والآخر في وطن الآخر نفسه رغم إيجابية صورة الأنا/ أمديو هناك، والّتي انتهت بالعواء الأخير أو قبل صيحة الدّيك ببقاء الذّاكرة مهدّدة مادام العواء دائم التّعبير عن أحوال العرب المسلمين الّتي لا تختلف كثيرًا عن أحوالهم في كلّ زمان، ومكان << هل أنا شهرزاد؟ هي تحكي وأنا أعوي بلا ملل، كلانا يفرّ من الموت، ويلفّنا غطاء اللّيل، هل هناك فائدة ترجى من القص؟ آه من الذّاكرة الملعونة؟ أه يابهجة ! هل من سعادة بعيدًا عن ابتسامتك! هل من راحة بعيدًا عن حضنك! هل حان وقت الاستراحة؟ إلى متى سيدوم المنفى؟ إلى متى سيدوم العواء؟ أووووو >>[4].

تبيّن لنا من خلال شخصية الأنا / أمديو، والحقائق المسندة لكلّ شخصية منظور الرّوائي عمارة لخوص الّذي انبنى على تكرار ما سبق إليه في بعض جزئيّاته كاستحضار الرّؤية الانبهارية الّتي يغلّفها الخوف من الآخر، ووطنه، بالإضافة إلى الدّافع للرّحلة، وهو الهروب، والالتقاء هناك بالآخر/ المرأة على الرّغم من تعدّد أشكاله

---

[1] عمارة لخوص، كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك، ص:137.

[2] المصدر نفسه، ص:138.

[3] المصدر نفسه، ص:139.

[4] المصدر نفسه، ص:150.

وصوره، فهو لم يقتصر على ذلك فحسب بل توسّع ليمتدّ إلى آخر في أزياء، وأثواب جمّة، منها ما حمل الصّورة الإيجابية، ومنها من حمل الصّورة السّلبية.

كما عثرنا أيضا على عودة الصّورة النّمطية المترسّخة في أذهان الغرب عن العرب، والعكس بحكم الظّروف الّتي ساعدت على تكوينها، وانتشارها، وهو ما يؤكّد أنّ حضور << الشّخصية الغربية في الرّواية العربية لم تكن أكثر من تجسيد حيّ لفكرة الهيمنة الاستعمارية على المنطقة العربية خلال المرحلة الجديدة من مراحل الاستعمار، ولم يخرج عن هذا الإطار إلاّ الشّخصيات الغربية الّتي تنتمي إلى دول غربية لم تدخل المنطقة العربية عبر الجيوش والعلاقات الكولونيالية >> [1]، الحديثة أو القديمة في تاريخ الصّراع الدّائر بينهما.

وممّا لا شكّ فيه أنّ وعي هذا الرّوائي مكّنه من إضافة لمسة جديدة في معالجة هذا الموضوع، من خلال استخدام تقنية فنّية عرفت باليوميات تظهر في العواءات على لسان أمديو؛ الّذي لم يرتكب جريمة قطّ، والّذي عرف عبر امتداد صفحات هذا النّص الإيطالي الأصيل، فعن طريق تعدّد الأصوات تمكّن من التّفرد بطريقة حداثية في المعالجة جعلت خطابه قويّا، ومركّزًا على عنصر الذّكور والإناث معًا ليقدّم عملا يتناول فيه إشكالية الأنا والآخر، على غرار بقية الرّوائيين العرب الّذين تمكّنوا من << وضع أيديهم على أهمّ المكامن الموجعة في العلاقة التّاريخية الطوّيلة مع الغرب، وأنّ النّضج الفنّي الخاصّ بامتلاك تقنيّات الفنّ الرّوائي، هو الّذي أخرج تلك الشّخصيات من صياغتها النّظرية، والتّجريدية المحتملة، وهو الّذي منحها النّبض الحيّ، والتّمتع بالحضور الفنّي القويّ أسوة بسواها من الشّخصيات الحيّة الأخرى في الرّواية العربية والعالمية >> [2]، فهذه إذن بعض من جوانب حضور الآخر في رواية **كيف ترضع من**

---

[1] صلاح صالح، سرد الآخر، مرجع سابق، ص:133، 134.

[2] المرجع نفسه، ص: 134.

الذّئبة دون أن تعضّك لعمارة لخوص، الّتي أبانت عن قدرة حيّة في الطّرح والتّناول، إلى جانب نقاط أخرى لم نشر إليها لاتساع نطاقها، وامتداد آفاقها.

ثانيا: سمات حضور الآخر في رواية "عناق عند جسر بروكلين" لعزّ الدّين شكري فشير:

تقصّي سمات حضور الآخر في رواية عزّ الدّين شكري فشير؛ **عناق عند جسر بروكلين** يؤدّي بنا إلى تتبّع نفس الخطوات الّتي اعتمدناها في رواية عمارة لخوص؛ حتى يتمّ استجلاء هذا الحضور بوضوح للتّمكن من رصد خصائص منظور الرّوائي في تناول هذا الموضوع، خاصّة، وأنّ صورة الأنا وصورة الآخر << قد صارت موضوعًا للمعرفة العلمية، سواء أكانت تلك العلاقة بين جماعات أو طبقات أو شعوب، إذ من دون معرفة الآخر عمليًّا يظلّ التّعامل معه في حدود الصّورة الّتي نراها، أو نريدها أن تكون حتّى، ولو كانت هذه الصّورة غير مطابقة للواقع >> [1]، وإنّما من نسج الخيال فقط.

وعليه نرى رواية الكاتب شكري في طرحها، وبنائها طبعت ببصمة مميّزة؛ لأنّ تعدّد المرايا أثرى العمل، وأسمع القارئ أصوات شخصيات مختلفة حتّى، ولو تلاقت جميعها في حالة ما، وهي الأسى على ما آلت إليه حال كلّ واحد منهم، ولحظة المكاشفة الّتي جعلت الجميع يفتح كشف حساب لذاته محاولاً مراجعة مسيرة حياته بالكامل.

كما تبرز هذه الرّواية معاناة المهاجرين العرب من التمييز في أمريكا، وتظهر نموذج العربي المتشدّد الرّافض للتعايش، وهو يتّخذ من أمريكا دارًا للجهاد، وليس وطنًا لاستقرار، والاندماج الحقيقيين، وبذلك تتناول موضوع الصّراع بين الشّرق والغرب الّتي عالجها الرّوائي ممزوجة بمسارات حياة شخوص الرّواية، ولم تناقش كقضية فكرية

---

[1] محمد صابر عبيد وسوسن البياتي، جماليات التّشكيل الروائي، مرجع سابق، ص:72.

منفصلة خارج نطاق سير الأحداث بل استطاع الكاتب مزج ذلك الصّراع الحضاري في سياقه الإنساني ضمن مواقف حياتية تعرّض لها أبطال هذه الرّواية.

والبداية في استقراء سمات حضور الآخر في هذا العمل تبدأ بالعنوان << فهو بوابة العبور الّتي تمنح قارئها فتنة كشف الكتاب وأغواره، فالعنوان يفتن متلقّيه بالمعنى الّذي يجعل القارئ ينساق وراء متاهات العنونة، هذه التّرسيمة الغامضة الّتي لا تردك أبعادها الدّلالية إلاّ عند نهاية الكتاب >>[1]، وعند نهاية القراءة، وهذا الّذي اكتشفناه في هذه الرّواية.

ولعلّ عنوان **عناق عند جسر بروكلين** – الّذي يشكل بؤرة الدّراسة في هذه المقاربة – لا ينداح عن النّسق العام؛ الّذي تتركّب منه كلّ العناوين في جميع المؤلّفات، فهو يتكوّن من حيث بنيته التّركيبية من اسم نكرة يشكّل مبتدأ متبوع بظرف مكان "عند" أضيف إليه مضاف إليه أوّل، وثان ليعين مكان العناق.

انطلاقا من التّحديد السّابق نقف عند وجود مركبّ اسمي لهذا العنوان يحدّد العناق عند جسر موجود ببروكلين، وهو فضاء ينتمي إلى الآخر، الغرب، الهناك ما يعني أنّ مسألة التّلاقي حدثت أو قد تحدث، وبعد قراءة الرّواية تبيّن فعلا حدوث عناق لكن ليس للتّواصل، والتعايش، والاستمرار، وإنّما للوداع والافتراق.

عدم وجود عناق بين الأنا والآخر عبر امتداد أحداث هذا النّص رغم التّآلف، والتّفاهم في البداية، لكن ما يلبث الأمر أن ينتهي بإحساس مرير بالغربة من فضاء الآخر، وهذا الّذي وقع لمعظم الشّخصيات؛ حيث حفلت الرّواية بالبوح الفردي لكلّ منها جعلها تتذكّر حياتها، وما وقع لها في بلاد الآخر.

---

[1] محمد داود، لعرج واسيني وشغف الكتابة، مرجع سابق، ص:61.

وعند إسقاط الدّلالة العامّة لهذا العنوان نجد رغبة كلّ الشّخصيات في أن تعتنق في بلاد الآخر، وتحديدا في حضور عشاء السّيد درويش؛ الّذي أقامه لحفيدته سلمى بمدينة نيويورك (بروكلين)؛ حيث تمّ دعوة كلّ هذه الشّخصيات لمناسبة واحدة هي بمثابة فرصة للتّلاقي حتّى تفضي لبعضها بما شاءت عن حياتها في أمريكا، لكن الأمر لم يقع؛ لأنّها جميعًا تأخّرت عن الموعد، حتّى صاحبة الدّعوة نفسها، وهذا يوحي بأنّ دلالة العنوان إيهامية فقط من جهة، ولها حضور، وارتباط وثيق بإحدى فصول الرواية من جهة، ويخصّ الأمر القسم (الفصل) الخامس الّذي حاز أكبر عدد من الصّفحات، وكانت له حصّة في تأويلية العنوان.

وعند تصفّح الرّواية نجد العنوان حاضرًا بشكل أو بآخر ما يؤكدّ ارتباطه بالمحتوى العام الّذي سارت عليه وقائع هذه الرّواية، ومن ذلك << لم تنتظر: فتحت ذراعيها، واقتربت معانقة، فعانقتها مضطربًا، ثمّ أطلقنا العناق أكثر قليلاً ممّا يفعل الأصدقاء >> [1]، وأيضًا << التقينا عند جسر بروكلين في تمام الثّامنة >> [2]، وهذا ما يفسّر دلالة العنوان؛ حيث ارتبطت بشخصيتين هما الأنا/ لقمان، والآخر/ ماريك، وفي مكان محدّد هو جسر بروكلين (فضاء الآخر) بعد غياب طويل.

لنواصل تتبّع الصّفحات حتّى نبلغ حديث لقمان في وصفه لماريك، ولقاءه بها عند نفس النّقطة الّتي تحمل الرّواية عنوانها << في العاشرة تمامًا رأيت وجهها المشرق يظهر رويدًا ردويدًا على سلّم محطة جسر بروكلين، وشعرها الأصفر القصير يتهادى حول وجهها مع صعودها للسلّم نحو الشّارع، رأتني وابتسمت ابتسامتها العريضة الحانية، عند الدّرجة الأخيرة من السّلم مددت لها يدي فأمسكتها >> [3] لنتبين جليًا أن مسألة العنونة تعلّقت أكثر بهذا الفصل.

---

[1] عز الدين شكري فشير، عناق عند جسر بروكلين، ص:112.

[2] المصدر نفسه، ص:116.

[3] المصدر نفسه، ص:133.

ويظهر العنوان كذلك في المقطع الآتي: << ثمّ سرت معها إلى محطة جسر بروكلين حتّى تلحق بالقطار الأخير، وتعانقنا طويلاً، ثمّ افترقنا على أنّ نلتقي في اليوم التّالي عند سنترال بارك>> [1]، ما يجعلنا نشرّح العنوان، ونربطه بشخصية لقمان وماريك، ومن خلالهما بقية الشّخصيات الّتي بدا لها فضاء الآخر مستحقًا للإعجاب والإثارة، وبذلك يمكن للأنا عناق الآخر من خلاله بالتّعايش والتآلف، وهذا ما حدث مع بعض الشّخصيات الّتي حقّقت رمزية العنوان على صفحات الرّواية، مثل ما وقع لدرويش وجنين، ولقمان ومارك، وألكس ورباب، بينما لم يتحقّق عناق بقية الشّخصيات مع فضاء الآخر/ أمريكا.

وبالعودة إلى فضاء العنونة نلاحظ عنونة شكري لفصول روايته، وبذلك لا يترك لمتلّقيه منفذا للعبور المباشر، فهناك علاقة بين العناوين الفرعية والعنوان الرّئيسي، ويمكن الافصاح عن سرّ الرّواية في تلك العناوين الفرعية أساسًا؛ حيث اختارها السّارد بعناية بالغة تعكس سمة من سمات الكتابة عنده، كما نجد وشائج متداخلة جدّا بين هذه العناوين ومحتوى الفصل، وكأنّ الرّوائي علم مسبقًا بالمحتوى فاختار له العنوان الجامع المانع كما في كتاب درويش، واللّجوء إلى مارك، فرسان الدّمار، عين جالوت، ماريك، مدرسة كوينسي آدامز الإبتدائية، رباب العمري، ومنتصّف اللّيل في محطة بن.

كلّ هذه العناوين لها صلة مباشرة بمحتوى الفصل الّذي تدور حوله، ونجد لها تفسيرًا داخليا مباشرًا يتعلّق بالشّخصية الّتي تدور حولها الأحداث في استذكارها، ومعاناتها، وشعورها بالغربة، وعدم الارتياح؛ نتيجة الشّرخ الحاصل في الهوية، والّذي يتجاذبه الحنين لفضاء الأنا، والأنين من فضاء الآخر، وهي نقطة الاشتراك الّتي نجدها كذلك في رواية عمارة لخوص.

---

[1] عز الدين شكري فشير، عناق عند جسر بروكلين، ص:135.

أمّا ما يخصّ استقراء الغلاف الخارجي فنجد فيه عمارة طويلة آخذة للّون الأخضر اللّيلي، ومساحة صغيرة بلون أزرق يمثّل السّماء، وفي أسفل الصّفحة صورة لشاب وشابة أغلب الظّن أنّها تمثّل شخصية لقمان وماريك، وكلاهما دون ملامح تحدّد معالم الوجه بوضوح، وكأنّ الرّوائي أراد من خلال ذلك جعل كلّ شخوص الرّواية تمثّل هذا الشّاب والفتاة، وعند التّمعن أكثر نجد الشّاب بشعر أسود اللّيل، ووجه دون ملامح أبيض، يرتدي قميصًا أخضر داكن عليه سترة سوداء، وربطة عنق خضراء، ويحمل حقيبة يد يظهر منها رباط أخضر أيضا.

أمّا الفتاة فشعرها بني يميل إلى الأصفر، وعلى رأسها قبعة بنية مع كوفية بنية اللّون تلفّها على رقبتها، ووجهها بدون ملامح كذلك، وبلون أبيض، تلبس هي الأخرى سترة بلون أخضر كذلك، وقبل مواصلة اكتشاف معالم صفحة الغلاف يشدّنا رشم الشّاب والشّابة؛ حيث وجدنا في الفصل الخامس بماريك عبارات توحي مباشرة بأنّها ولقمان المقصودين من خلال هذه الصّورة الّتي يبدوان فيها في حالة اعتناق كما هو عنوان الرّواية تمامًا.

وتتجلّى العبارات في المقطع الآتي: << وذهبنا، واشتريت لها طاقية من الصّوف بستمائة دولار >> [1]، وكذلك << تلفّ كوفية من الصّوف الأحمر حول رقبتها، وتثبّت نظارتها الرّفيعة على وجهها الّذي اكتسى بجديّة مطلقة >> [2]، وتتجلّى الصّورة أكثر في آخر الفصل الثّامن << أخرجت من حقيبتها الطاقية الصّوف الّتي اشتريتها لها، وارتدتها، والكاميرا وجهّزتها، حملت الحقيبة الّتي اشترتها لي على كتفي كي تظهر في الصّورة، ألصقنا رأسينا ببعضهما، والتقطت صورة أخيرة لنا معًا >> [1]، فهنا تتحدّث الرّواية بنفسها مقدّمة تفسيرًا، وشرحًا للصّورة الّتي يحملها الغلاف، غير أنّ عدم حملها

---

[1] عز الدين شكري فشير، عناق عند جسر بروكلين، ص:143.

[2] المصدر نفسه، ص:145.

[1] عز الدين شكري فشير، عناق عند جسر بروكلين، ص:152.

للملامح المعيّنة يجعلنا نقول بأنّ الشّاب والفتاة هما كلّ شخصية ذكورية، وأنثوية واردة في النّص على الرّغم من أنّ الكفّة تميل للتّخريج الأوّل لا الثّاني.

وفي أسفل صفحة الغلاف جزء باللّون الأحمر دوّن عليه القائمة القصيرة لجائزة البوكر العربية 2012؛ لأنّ الرّواية نافست على جائزة البوكر العربية، وفي أعلى الصّفحة نجد عنوان الرّواية بالخطّ الأبيض **عناق عند جسر بروكلين**، وأسفله تسمية العمل وتحديد هويتّه برواية، ثمّ خط طويل بالأبيض تحته اسم الرّوائي عزالدين شكري فشير، وفي مقابل العنوان تحديد الطّبعة بالعاشرة، وفي وسط الصّفحة دار النّشر المصرية (العين) .

أمّا في الغلاف الخلفي نجد اللّون الرّمادي يطبع كلّ الصّفحة، وفي أعلى الصّفحة عنوان الرّواية، ثمّ نجد مقتطفا مأخوذا من الرّواية يتعلّق بشخصية سلمى، وتصريحات لمجموعة من الكتّاب، والرّوائيين المهتمّين بمجال الرّواية مثل رواية عمارة لخوص، وهم: جمال الغيطاني، ويوسف القعيد، وسيد محمود، إبراهيم فتحي، وصلاح فضل، ومحمود الورداني.

وقد أبدت هذه الأسماء إعجابها برواية فشير، وأخذت آراؤها من مقتطفات مصدرها الجرائد والصّحف، ما يعني أنّ هناك وجهات نظر مختلفة حول هذا العمل الرّوائي امتدحته في الغالب.

وفيما يخص دلالة الألوان الّتي اختيرت للوحة الغلاف فقد طبعها الأخضر بكلّ أشكاله اللّيلي، والفاتح، والمتوسّط، وهو يرمز << خصوصًا المصفر منه للنّمو، والحياة والأمل والنّبل ... والأخضر كثير الوجود في الطّبيعة، وفي المراعي، والغابات، والحقول، كلنّا يشعر بما للخضرة من تأثير حسن في نفوسنا، وكيف ترتاح أعصابنا إذا

حلّ الربيع وصقل الخضرة بلمعان الجدّة والرّونق، وللأخضر ميزة لا تجدها في غيره من الألوان، وهي أنّه يتوافق مع أغلبها فلا يتنافر معها >> [1].

وهذا الإيحاء وجدناه ممتدّا على صفحات الرّواية في بداية شعور شخصياتها بالأمان، والإعجاب في بلاد الآخر، وما لبث الأمر أن انقلب باحساس هذه الشّخصيات بالغربة والوحدة، وهذا الّذي حمله اللّون الأخضر اللّيلي.

وعند قلب صفحات الرّواية نجد أوراق عليها العنوان واسم الرّوائي، لنصل إلى العتبة النّصية الّتي تحمل الإهداء إلى "أسماء"، ونحن نعلم أنّ الإهداء هو << تقدير من الكاتب، وعرفان يحمله للآخرين، سواء كانوا أشخاصًا، أو مجموعات واقعية أو اعتبارية، وهذا الاحترام يكون إمّا في شكل مطبوع (موجود أصلاً في العمل/ الكتاب)، وإمّا في شكل مكتوب يوقّعه الكاتب بخط يده في النّسخة المهداة >> [2]، وهذا الّذي وجدناه في هذه الرّواية؛ حيث أهدى عزّالدين شكري عمله إلى أسماء، ونحن لا ندري من هذه أسماء، والمهمّ أنّ لها علاقة بالكاتب جعلته يقدّم هذا العمل إليها.

وإذا توجّهنا إلى زاوية النّظر الّتي اتّخذها الرّوائي/ السّارد في عرض الوقائع تبيّن لنا أنّه وظّف ضمير الغائب "هو" بالموازاة مع سرد كلّ شخصية لمسار حكايتها دون أنّ تشاركها بقية الشّخصيات، وبذلك أفسح المجال للجميع في اقتسام دور البطولة/ الجماعية بينما الرّوائي هنا ينقل الوقائع فقط، ويتدخّل عندما تدخل واحدة من الشّخصيات في صمت أو سكون ليعبّر هو عمّا يعرفه، ويرصد كلّ كبيرة أو صغيرة، ويسمّى هذا النّوع من الرّؤية بالرّؤية من خلف؛ لأنّ الرّاوي يتقمّص دور العليم تارة، ودور الموازي للشّخصية تارة أخرى.

---

[1] نذير حمدان، الضّوء واللّون في القرآن الكريم، مرجع سابق، ص:48.

[2] عبد الحق بلعابد، عتبات، مرجع سابق، ص:93.

أمّا عن الوظيفة الّتي تبعت هذه الرّؤية فهي الوظيفة السّردية؛ لأنّه يروي الحكاية، ووظيفة الشّاهد بحكم توثيقه لما ترويه الشّخصيات عن حياتها وذكرياتها، فهو يتابع ما يحدث، ويوثّق رواية الحدث كذلك، وزاوية النّظر هذه مشابهة تمامًا للّتي اتّخذها الرّاوي في رواية **كيف ترضع من الذّئبة دون أن تعضّك**؛ ما يعني وجود نقطة اشتراك بين الرّوائيين في معالجة حضور الآخر في عمليهما.

أمّا اللّغة الموظّفة في هذا النّص نلاحظ أنّها متراوحة المستويات، تتميّز بالشاعرية، وكثرة الوصف الدّقيق، بالإضافة إلى تميّز لغة الكتابة بالسّيطرة، والسّطوة الّتي تتجلّى في حديث شكري عن الحرب، والثّورة في الفصل الخاصّ بفرسان الدّمار، وعين جالوت، ومن الأمثلة ما جاء في المقطع الآتي: << جاء الفرسان وهاجموا القرية، حرقوا العشش الّتي يسكن بها أهل القرية أوّلاً، ثمّ قتلوا المواشي، وألقوا بجثث بعضها في بئر الماء الوحيد ليسمّموه هاجموا الرّجال فقتلوا من قتلوا، وقطعوا سيقان من لم يقتلوا، وفرّ الباقون >> [1]؛ حيث نعثر على قوة اللّغة، ودلالات الألفاظ الفخمة، والعميقة، ومن الأمثلة كذلك << أنا الوحش، أنا الّذي اغتبطت للهجوم، وشعرت بموجة عارمة من التّشفّي لم يقلل منها إلاّ صمود البرجين طيلة هذا الوقت الّذي سمح لأعداد كبيرة بالنّجاة >>[2]، وأيضا: << يمكنّني أنّ أحدّثكم عن القتل الجماعي، والقتل الفردي، والقتل عن طريق الاستخفاف، والقتل الخطأ >>[3].

كما أنّنا نرصد خاصية أخرى في اللّغة الموظّفة محورها العالم بأسره تعبّر عن قضايا المحيط الاجتماعي؛ الّذي يعيشه المهاجر العربي في أمريكا، وما يشعر به من غربة، ووحدة، وشوق للأهل، والوطن، << اعترف لها أنّ الوحدة تشمل التحدّث لبناته، وزوجته بلغة غير لغته الأم، تشمل ألاّ يمكنهم مشاركته في الفرجة على أفلام شادية

---

[1] عز الدين شكري فشير، عناق عند جسر بروكلين، ص:78.

[2] المصدر نفسه، ص:98.

[3] المصدر نفسه، ص:100.

وسعاد حسني وماجدة، أو الاستماع لعبد الحليم سويًّا، أن يحتاج للتّرجمة حين يتحدّث معهم، كأنّه مازال في الشّركة، ترجمة بالنّهار وباللّيل، وليس فقط للكلمات، بل ترجمة للمفاهيم >>[1].

وينبي ما سبق ذكره إلى طبيعة اللّغة عند الكاتب الّتي تتميّز بالخشونة من خلال التّركيز على الحروب والمعارك، وتوجيه الخطاب ليعالج معظم القضايا المطروحة، والّتي لها علاقة بفئات مختلفة، وأعمار متباينة في الحياة، بالإضافة إلى سمة أخرى تفرض ذاتها في هذه الرّواية، وتخصّص انطلاق عزّالدين/ السّارد في الكتابة من العقل، ومن ذلك ما وقع بين لقمان وماريك؛ حيث نلاحظ سطوة العقل الّذي يحكم العلاقة بينهما << اعترضت، توسّلت، استرققت قلبها وعواطفها، وحاججت عقلها، وفعلت كلّ ما استطعت أن أفكّر في فعله، وأنا واقف على حافّة صلاح سالم، والسّيارات ترميني بماء متّسخ، لكنّها كانت قد حزمت أمرها >> [2]، رغم بروز العاطفة لكن هيمنة الجانب المنطقي بين طرفي العلاقة (الأنا و الآخر) كان هو الأقوى والأكبر.

وكذلك دقّة الوصف؛ الّذي ينطلق من حاسّة البصر<< أخذتني لأرى بقية البيت، صالة من جزئين بها أرائك بجانب النّافذتين المطلتين على الشارع، والّذي تحجبه ستائر من الكتان تهبط من أعلى لأسفل، ثمّ منضدة صغيرة، وأربعة مقاعد في الفناء الخلفي للمنزل >>[3]، فهنا يبدو أنّ لغة الوصف اعتمدت ما التقطته العين، وهذا لا يعني سمة ثابتة فالكلّ يعتمد حاسّة البصر في نعوته.

أمّا عن مستويات اللّغة فهي متراوحة باختلاف الشّخصيات وثقافتها، على الرّغم من السّيرورة الّتي سارت عليها من بداية السّرد إلى نهايته على نسق واحد، إلاّ في استثناءات قليلة وظّفت فيها اللّغة العامية (اللّهجة المصرية) على لسان رباب وعدنان،

---

[1] عز الدين شكري فشير، عناق عند جسر بروكلين، ص:50.

[2] المصدر نفسه، ص:115.

[3] المصدر نفسه، ص:122،123.

بالإضافة إلى سلمى وأمير، ومن ذلك << وسألته بنبرة متهكّمة، وبالعربية لأوّل مرّة منذ بدءا الحديث: يعني إيه إن شاء الله؟ يعني عادي إنّهم يدسوا علينا؟ نقول لهم إحنا آسفين للإزعاج، اتفضّلوا دوسوا كمان؟ ماقصدتش كده، لكن التّمييز ده في كلّ حاجة، من البقّال إلى سلطات الأمن، ومش كلّ حاجة ينفع يترفع فيها قضية >>[1]، ومن الأمثلة أيضا: << فيه ناس فاكرة إنه علشان أمريكا مش بلد مسلم يبقى مفيهاش مكان للمسلمين، بالعكس دي أرض الله قطعها لعباده، والمفروض المسلمين يعمّروها زي أيّ شعب ثاني ما بيعمل >> [2].

نستنتج من خلال اللّغة الموظّفة للرّوائي عزّ الدين شكري فشير تعدّد مستواها، زيادة على دقّتها في الوصف، ونقل الحوار، وتمتّعها بالشمولية في المعالجة والطّرح، وقوّة الألفاظ الّتي ركزّت على العنف في المعارك والحروب، كما لا تغفل الشّاعرية واللّيونة في بعض المواطن، وهذا ما يسمح لنا بالقول أنّ لغة هذه الروّاية، رغم ما شابها متميّزة على مستوى الشّكل والمضمون.

وفيما يخص العنصر الأهمّ في استخراج سمات حضور الآخر، ومتعلّقاته هو المكان بما يحمله من مفارقة وتباين؛ حيث يكتسب أهمية بالغة في تحديد شعور الأنا وهي تتنازع كيانها بين فضائين الوطن وأمريكا، الّتي سيطرت على الرّواية، إذ تدور معظم الأحداث في نيويورك وولايات أخرى، ومع ذلك تبدو الأمكنة في أحيان كثيرة بلا ملامح أو روح، وبلا جماليات خاصّة في أعين الرّواة، وكأنّ الكاتب تعمّد ذلك ليكمل عدم إحساس شخصياته بالحيّز الّذي يحتويهم.

إذ يحجب الشّعور المتضخّم بالغربة ما سواه، ويجعل الأنا لا ترى في وطن الآخر غير البشاعة والقبح، وفي المقابل تختلف الحال حينما تنتقل أحداث الرّواية إلى

---

[1] عز الدين شكري فشير، عناق عند جسر بروكلين، ص:182.

[2] المصدر نفسه، ص:203.

فضاء آخر، ففي مدن هولندا (ليدن، أمستردام، لاهاي) كان الأمر مغايرًا، لتتوّزع الأحداث في اتّجاهات أخرى، وبشكل سريع في القاهرة ودارفور.

وبالتّالي انقسم فضاء النّص إلى حيزين؛ فضاء الأنا يعيش في ذاكرة بعض شخوص الرّواية، وفضاء الآخر المتعدّد؛ حيث نجد فروقا في الإحساس الموجّه للفضاءين، فكلاهما تميّز بالسّلبية والإيجابية معًا، فشخصية درويش مثلا أبدت إعجابًا منقطع النّظير بمكان الآخر، وفي المقابل كراهية شديدة لمكان الأنا << شرح له طبيبه أنّ ذلك يعني اعتزال التّدريس، والتّوقف عن قراءة الصّحف، ومتابعة الأخبار، والانتقال للعيش في شمال الولاية؛ حيث الهواء والماء والطعام أفضل، وأكثر صحية >> [1]، وفي المقابل وصف درويش لمكان سيقيم به نتيجة مرضه << في زيارة سريعة للمكان، هناك وجد أنّ الشاليه يطلّ مباشرة على البحيرة، وتحيطه أشجار باسقة وخضرة كثيفة من الجانبين؛ بحيث لا يبدو منه أيّ بناء آخر على مدى البصر >> [2].

وفي موضع آخر يقدّم مزاوجة بين مكان الأنا ومكان الآخر << جاء بالبنت كي يراها مرّة أخيرة قبل موته، وكي يخرجها من القمقم الّذي تحبسها فيه أمّها المعتوهة، يتيح الفرصة لها لترى الحياة بعيدًا عن الأغلال الّتي تقيّد العقل والرّوح في مصر >> [3]، وأيضًا << وجدا نفسيهما في وضع معكوس، هو ينتقد النّاس والحياة في مصر، وهي تدافع >> [4] على لسان الآخر/ جين.

وتظهر المزاوجة أيضا بين فضاء الأنا، وفضاء الآخر مع شخصية رامي؛ الّذي رأى في وطن الآخر صورة سلبية محضة، رغم السّنوات الطّويلة الّتي أقامها هناك، فيما كان يرى في وطنه (مصر) صورة إيجابية؛ << الأب هو الشّيء الغريب في حياتهن،

---

[1] عز الدين شكري فشير، عناق عند جسر بروكلين، ص:13.

[2] المصدر نفسه، ص:13.

[3] المصدر نفسه، ص:16.

[4] المصدر نفسه، ص:19.

هو العربي المهاجر هو الّذي لديه مشكلة في التّأقلم دائما >>[1]، ويتّضح الأمر جلّيا في شعور عدنان بالوحدة الّتي تضخّمت مع مرور الأيّام << ومن ساعتها وإحساسه بالوحدة، وبالغبن لاضطراره أن يعيش أسير هذه الوحدة يتفاقم، ويحتلّ مساحة أكبر فأكبر من تفكيره وتركيزه >>[2].

وهكذا يتواصل الشّعور المزدوج بالانفصال عن بلاد الآخر حينا، والاتّصال ببلاد الأنا حينا آخر، والعكس، مع شخصية يوسف وداوود، أمّا مع لقمان وماريك في الفضاء الهولندي فالأمر مغاير تمامًا؛ حيث انطلق قلم الكاتب متغزّلاً، ليتناسب مع حالة الإعجاب اللّامتناهية للأنا/ لقمان بفضاء الآخر (ليدن، أمستردام ولاهاي) وذلك نتيجة العلاقة الّتي جمعتهما، ورغم ذلك ظلّ كلّ منهما متمسّكا بقيمه، وعاداته وكذلك موطنه، ولم تفلح نيويورك، الأرض المحايدة، في أن تزيل كلّ الخلافات، وتجعل اللّقاء المستحيل ممكنا بين شرقي وغربية.

ويظهر مدح الأنا لقمان لفضاء الآخر في مواقع عدّة مثلاً: << فكّرت في نقاء الهواء هنا، وفي رئتي المسكينتين اللّتين تتحمّلان تلوّث هواء القاهرة منذ سنوات >>[3]، فهنا تعتبر شخصية لقمان هواء هولندا نقيا وصافيا، بالمقارنة مع هواء مصر الملوّث، كما نجد وصفا لمعالم هولندا المختلفة، والّتي تجمع بين الأصالة والمعاصرة << وخرجنا نتجوّل في شوارع المدينة نصف النّائمة، أرتني المنتزه الّذي حدّثتني عنه في رسائلها ... أرتني الشّوارع التّجارية الممتلئة بالشّباب، والشّوارع الحزينة الّتي يقطنها الفقراء والمهاجرون، ثمّ مررنا من عند القناة الّتي تعبر المدينة أكثر من مرّة ووقفنا عند الجسر الصّغير فوقها، ثمّ سرنا في شوارع أخرى بدت على صفّيها مباني قديمة، كنيسة ومجلس

---

[1] عز الدين شكري فشير، عناق عند جسر بروكلين، ص:32.

[2] المصدر نفسه، ص:53.

[3] المصدر نفسه، ص:125.

المدينة، ودار الأوبرا والمحكمة >>[1]، وغيرها من المواقع الّتي تميّز فضاء الآخر الهولندي، والّتي نالت إعجاب الأنا بكلّ المقاييس.

وقد نقلها الرّوائي بطريقة فنّية فيها الكثير من الوصف الدّقيق؛ حيث لم يترك كبيرة، ولا صغيرة إلاّ ونعتها، ونفس الأثر بقي عالقا في ذاكرة الطّفل عدنان عن مكان الآخر، عندما كانت تأخذه الأم إلى المدرسة << إذ كانت الأمّ تأخذه في المترو حتّى محطّة ميدان ديبون، تبهره عربات المترو، والأضواء الّتي تضئ وتنطفئ وحدها على الرّصيف حين يقترب القطار من المحطة، ويفتنه جريان القطار بهذه السّرعة الكبيرة تحت الأرض ودون عوائق، يذكر دهشته الشّديدة عند خروجه من محطّة ديبون أوّل مرّة، ظلّ السّلم الكهربائي يصعد بهما لفترة طويلة >>[2]، ومع هذا الإعجاب نجد الشّعور بعدم الارتياح كذلك في هذا الفضاء الغريب.

وتواصل رصد مكان الآخر مع سلمى الّتي تنزّهت رفقة جيسي في أكثر من موقع في واشنطن << أخذتها للبيت الأبيض، والكونجرس، والمحكمة العليا، والنّصب التّذكاري لأبراهام لنكولن وتوماس جيفرسون، والمقبرة العسكرية بأرلنجتون حيث يرقد بعض ضحايا الحروب الأمريكية العديدة، والبنك الدّولي، ومتحف الفضاء، والمتحف التّذكاري، لضحايا محرقة النّازيين، وسلمى سعيدة بكلّ هذه الأشياء >> [3].

وقد أعجبت معظم الشّخصيات بفضاء الآخر، لكن في تزاوج بين الدّهشة مرّة، والحيرة مرّة أخرى، ولعلّ أغلبها لم تستحسن المكوث في بلاد الآخر/ الهناك، وكانت رغم إقامتها، واستقرارها تشتاق لأرض الوطن، وتحنّ للعودة إليه، على أنّ العودة لم تكن إلاّ عن طريق الذّاكرة فحسب باستثناء ما قامت به ليلى ابنة درويش الّتي عادت إلى مصر، واستقرّت بها، فجسّدت بذلك فكرة العودة الّتي تكرّر حضورها في معظم روايات الصّراع

---

[1] عز الدين شكري فشير، عناق عند جسر بروكلين، ص:157.

[2] المصدر نفسه، ص:200.

[3] المصدر نفسه، ص:126، 127.

بين الشّرق والغرب، والميزة الّتي تفرّد بها الكاتب عزّ الدّين شكري هي المزاوجة بين وصف فضاء الأنا والآخر وفقا لإحساس الشخصية النّابع من ظروف حياتها، وما لاقته بين المكانيين.

ويستمر رصد ميزات حضور الآخر في رواية **عناق على جسر بروكلين** مع عنصر الشّخضيات، الّذي لعب دورًا فاعلا، وحاسمًا في تبيان المنظور الّذي اعتمد صاحب النّص في بناء أحداثه، وسيرورتها، من خلال تنوّع حضور الآخر والأنا معًا؛ لأنّ الرّواية وزّعت الأدوار على عدّة شخصيات، واتّخذت تقنية تعدّد الأصوات الّتي أتاحت لكلّ بطل من الأبطال رواية حكايته، وما تميّزت به، وهي على النّحو الآتي: شخصيات الأنا مثّلتها شخصية السّيد درويش، يوسف، ليلى، زينب، وريما، رامي، وداوود وأميرة، بالإضافة إلى شخصية لقمان، عدنان ورباب العمري، وسلمى.

أمّا شخصيات الآخر فقد انقسمت إلى قسمين؛ شخصيات رئيسية مثّلتها شخصية جين البريطانية، ومارك الأمريكي، وماريك الهولندية، وشخصية ألكس وماريا، وشخصيات ثانوية كثيرة نذكر منها: شخصية كيتي، أنريكو، سيليا، وساشا ومارتا، زيادة على شخصية فتاة القطار، أخ ماريك، أطفال المدرسة، الفتاة الحمراء وصديقتها باتي، عاملات المطار، والموظّف، بالإضالفة إلى شخصية جيسي والشّباب الأربعة، الشرطيين وركّاب عربة القطار.

نلاحظ تعدّ حضور الأنا والآخر فوجود الأوّل يقتضي وجود الثّاني مباشرة للعلاقة الّتي تجمع بينهما، كما أنّ الملفت للنّظر هو استئثار << البعد الجنسي في العلاقة مع الآخر بالرّواية العربية، ولاسيّما في بداية مشوارها الذّكوري >> [1]؛ الّذي غدا بمثابة وعي ثابت ترسّخ لدى الكاتب، وحتى الكاتبة معًا لكن بنسب متفارقة، وهذا الّذي نجده

[1] نبيل سليمان، أسرار التّخييل الروائي، مرجع سابق، ص:220.

مبثوثا في ثنايا الرّواية الّتي بين أيدينا رغم أنّ التّركيز كان موجّها أساسًا لإظهار الإحساس المرير الّذي عاشته تلك الشّخصيات.

بالإضافة إلى نقطة مهمّة جدًّا طرحتها رواية عزّ الدّين شكري في تناولها لثنائية الشرق والغرب (لقمان/ ماريك)؛ حيث أبرزت << اللاّتكافؤ في العالمين عن طريق إخفاء جهود الأوّل، وإبراز منجزات الثّاني، ولا يبقى من الأوّل إلاّ لوحات جمالية تعلق في ذهن الأجداد والأبناء والأحفاد >> [1]، كما حصل مع الجدّ درويش، والأبناء يوسف وليلى، والحفيدة سلمى.

واستنطاق شخصيات الآخر من خلال حضورها يثبت تفرّد الرّوائي في تقديمها؛ ذلك أنّه لم يركزّ على شخصية في مقابل إهمال الأخرى، بل أعطى لكلّ واحدة مساحة كافية أبدت فيها رأيها دون تدخّل الرّوائي فيها، ودون أن يتحكّم فيما تصدره من أفعال، زيادة على مزاوجة حضورها بالأنا، وهذا الّذي لم نجده في رواية عمارة لخوص؛ حيث وصفها وعمد إلى تحديد الوشيجة الّتي تربطها بالشّخصية محلّ السّرد والحكي، وانطلق في ذلك مع جين البريطانية الّتي دخلت في صداقة مع درويش، وعكست إيجابية الآخر في كلّ شيء؛ << التقى بجين في القاهرة، وليس في لندن رغم أنّه قضى خمس سنوات لإعداد درجة الدّكتوراء هناك، وكانا يجدان في ذلك الأمر مثارًا للدّعابة مع أصدقائهم القليلين >> [2]، أمّا عن وصفها المفارق للأنا في الملامح العامّة فهو على النّحو الآتي: << جين جميلة ورقيقة، طويلة، شعرها الكستنائي منسدل على كتفيها ما لم تجمعه، وتربطه بما تقع عليه يدها – في الأغلب قلم رصاص– وطيبة الخلق >> [3].

وقد قصدت جين القاهرة في منحة دراسية لتعلّم العربية، وهناك احتكت بالأنا وأعجبت بعاداته وتقاليده، رغم أنّ الأنا تكره وطنها، وكلّ ما يمتّ له بصلة، وبلغ الأمر

---

[1] سالم المعوش، الأدب وحوار الحضارات، مرجع سابق، ص:177.

[2] عز الدين شكري فشير، عناق عند جسر بروكلين، ص:18.

[3] المصدر نفسه، ص:18.

درجة الاقتران – على عادة من سبق – لكن في آخر المطاف لم يتّفق درويش وجين، واستمرّت العلاقة حتّى زار فيها درويش أهل جين ببلادها؛ << سافر معها لبريطانيا وزارا والديها المقيمين في إحدى ضواحي جلاسجو، سارا سويا في البرية عند النّهر الّذي كانت تلعب حوله، وهي صبية، ونظرا للمراعي الممتدّة إلى ما يبدو وكأنّه لا نهاية >> [1].

والغريب الّذي لفت انتباهنا رؤية الآخر/ جين لمصر رؤية إيجابية فيما الأنا / درويش ترى العكس، وهذا الّذي لم نعهد حضوره في الرّوايات الرّيادية الأولى، وحتى في رواية عمارة لخوص، ويبدو ذلك جليا في المقطع الآتي: << ردّت بأنّ ما يصفه بسوء أخلاق المصريين ما هو إلاّ نمط آخر من الأخلاق له جماله الخاصّ، تستفزّه هذه النّغمة، تشعره بأنّه مقترن بمعتوهة... اتّهمها بأنّها تعوّض فشلها في التأقلم مع الحياة في بريطانيا بتقمّص هذا الدّور؛ الّذي يجعلها تشعر بالتّفوق، وأنّها ضحية أساطير غموض الشّرق، فقالت إنّه هو المفتون بأساطير النّظام في الغرب>>[2]، وهذا وحده يطرح تساؤلاً عميقًا جدًّا حول رؤية الأنا الّتي تتضادّ تمامًا مع الاعتزاز بالهوية، والانتماء الّذي أشاد به الكثير من الرّوائيين، والرّوائيات في إبداعاتهم، وهذا على عكس ما وجدناه عند فشير؛ الّذي تفرّد بهذه الرّؤية.

أمّا شخصية الآخر الثّانية الّتي قوّت حضورها هي شخصية مارك الإيجابية أيضًا؛ الّتي قدّمت يد العون لرامي عندما أغلقت في وجهه الأبواب << مارك يقدّم نفسه دائما باعتباره ابن أقليتين، في إشارة إلى أمّه الكاثوليكية، وأبيه اليهودي، ورغم انعدام صلته بالدّين اليهودي إلاّ أنّ اسم عائلته – نيومان– ومعرفته ببعض العبرية مكّناه من

---

[1] عز الدين شكري فشير، عناق عند جسر بروكلين، ص:19.

[2] المصدر نفسه، ص:21.

إقناع الشّركة بإرساله لإسرائيل >>[1] لتسويق المنتجات، ومن ثمّ تعامل مع الأنا / رامي عن طريق العمل.

أمّا العلاقة بينهما فكانت حسنة جدّا، بالإضافة إلى إعجاب الآخر بفضاء الأنا/ الأردن << كان يكره الإقامة في إسرائيل، ويشكو لرامي صعوبة التّعامل مع الإسرائيليين، ويدخل في مشادات لا تنتهي معهم، ومن ثمّ قرّر الإقامة في عمان الّتي كان يحب هدوءها وناسها >>[2]، أثناء عملها معًا، وحتّى بعد أنّ تعرّض رامي للفصل والطّرد من الوظيفة بقي مارك يقدّم له المساعدة على الدّوام << قال له مارك أن يأتي ولا يشغل باله بشيء فما الحاجة للأصدقاء إن لم يكن في هذه الأوقات العصيبة، كان لطيفًا، وودودًا تمامًا مثلما كان أيّام الإقامة في عمّان>> [3]، هي إذن الصّورة الإيجابية لشخصية مارك، والّتي نبعت من خلال المعاملة، والمعاشرة في فضاء الأنا/عمّان، وفي فضاء الآخر/ أمريكا على حدّ سواء.

أمّا ماريا زوجة رامي فقد أعطت صورة سلبية عن الآخر في تصّرفاتها وردّة فعلها إزاء تضرّر حياتها؛ فأوّل ماعرفت من ساشا ومارتا ابنتيها ما يشعر به الوالد/ رامي خافت على مصالحها، ونسيت الحياة الّتي جمعتهما لأكثر من ثلاثين سنة << لو كانت ماريا قد عبّرت له عن تفهّمها لمشاعره في بداية الأمر بدلاً من تهديدها له، لربّما لم يكن الأمر قد تطوّر بالشّكل الّذي تطوّر إليه >>[4]، وأدّى إلى الانفصال، وضياع الأنا في بلاد الآخر.

ليتواصل حضور الآخر – متباين الملامح بين الإيجابي والسّلبي – مع شخصية أنريكو صديق يوسف وسيليا الّتي تعمل معه في هيئة الأمم المتحدة، والأمريكيين

---

[1] عز الدين شكري فشير، عناق عند جسر بروكلين ص:60.

[2] المصدر نفسه، ص:60.

[3] المصدر نفسه، ص:61.

[4] المصدر نفسه، ص:65.

(الجماعة)، في علاقتهم بداوود، لتتجلي الصّورة الخاصّة بالآخر أكثر مع ماريك وارتباطها بلقمان لفترة وجيزة؛ تلك الشّخصية الّتي حملت الإيجابية من كلّ النّواحي في علاقتها بالأنا، وفي تعاملها، وفي رؤيتها لبلادها، ولبلاد الأنا كذلك.

وهي ذات الصّورة، وذات العلاقة التّجنيسية الّتي تتكرّر في جلّ الرّوايات، العربية، والّتي أصبحت سمة ثابتة عند معظم الرّوائيين، وقد عمد الرّوائي إلى تقديم وصف شامل لماريك على النّحو الآتي: << هي بشعرها الأصفر الغامق المقصوص عند كتفيها، ونظاراتها المستديرة الرّفيعة، وابتسامتها الكبيرة، وشفتها السّفلى الملتوية في سخرية خفيفة، وخديها الورديين، وعنقها الأبيض المائل للحمرة، ترتدي قميصًا رجاليًا أبيض، ومن فوقه سترة داكنة، وأرى بنطالها الأسود وحذاءها من أسفل المنضدة >> [1]، كما أنّه لم يغيّب نظرة الآخر للأنا، والّتي ملأها الإعجاب بكلّ ما يمت له بوشيجة على مستوى الأرض، وعلى مستوى العادات والتّقاليد كذلك، كما لم يفوت إعجاب الأنا أيضا بالآخر في كلّ شيء << في العاشرة تماما رأيت وجهها المشرق يظهر رويدًا رويدًا على سلم محطة جسر بروكلين، وشعرها الأصفر القصير يتهادى حول وجهها مع صعودها للسلّم نحو الشّارع >> [2].

كما أنّ الرّوائي شكري فشير لم يغيّب نظرة الآخر/ الأمريكي السّلبية تجاه الأنا << أنا الوحيد صاحب البشرة الدّاكنة في الكنيسة، ولابدّ للجمهور الأبيض أن يتأمّل هذا الغريب ماذا يفعل هنا؟ هل يتعلّم كي يرتقي ويصبح مثلنا؟ هل هو يا ترى دليل على أنّ هناك أمل في هذه الشّعوب؟ أم أنّه يتظاهر كي يخدع هذه الشّقراء المسكينة؟ >> [3].

هي إذن المزاوجة الّتي يصر السّارد على طرحها، وتأكيدها في هذه الرّواية أكثر من مرّة، والّتي يحملها الآخر باختلافه، وتعدّده بين الإيجابية حينا، والسّلبية حينا آخر.

---

[1] عز الدين شكري فشير، عناق عند جسر بروكلين، ص:111.

[2] المصدر نفسه، ص:133.

[3] المصدر نفسه، ص:132، 133.

وكان لأطفال الآخر حضور في ذاكرة عدنان، تراوحت صورتهم رغم أنّها مالت أكثر إلى السّلبية؛ نتيجة لسخريتهم من الأنا، ومن عاداتها، وتقاليدها << ويسألونه ساخرين عن اسم المسحوق الّذي أعدّته له أمّه >>[1]، وبالمقارنة مع الأنا/ عدنان كانت الصّورة المبنية للآخر، وفضائه مثالية إلى حدّ بعيد، فقد صارع نفسه قبل أنّ يقرّر أخيرًا التّوجه إلى مدرسة كوينسي آدمز الابتدائية << جاء ليحاول استعادة نفسه الّتي كانت، يحاول استعادة شعوره، وهو طفل في الثّامنة، أو العاشرة، أو الثّانية عشرة، لكنّه لا يشعر بشيء: لا عواطف جيّاشة تعتريه، ولا دموع تغالبه >>[2]، كما نجد حضور شخصية الفتاة الحمراء الّتي صادقها عدنان، وهو طفل مع صديقتها باتي الشّقراء، واللّتان لم تلعبا دورًا كبيرًا في هذا العمل الأدبي.

ونعثر أيضا على شخصية ألكس زوج رباب الّذي مثّل صورة حسنة في ذهن الأنا << فألكس يفهمها، ويتفهّمها، ويعتني بها، ويحتويها، ولا يعاني أيًا من مشكلات وعقد الرّجل الشّرقي، كانا أصدقاء في البداية، وكان يتحمّل كلّ ترّهاتها، وسخافاتها حتّى حين يفر منها بقية أصدقائها >>[3] ثمّ ما لبث الأمر أن تطوّر، وبلغ مرحلة متقدّمة جدًّا باقتران رباب وألكس، ثمّ انفصالهما لاحقًا.

وبالموازاة مع ذلك تحضر شخصية كريستي، وعاملات المطار، والموظّف كذلك الّذين تعدّدت صورهم بين الطّيبة والشّر، وانبنت كلّها على المعايشة، والمشاهدة المباشرة لتختم الرّواية في تناولها للآخر بإبراز شخصية جيسي، والشّباب الأربعة مع الشّرطيين، وركاب عربة القطار؛ الّذين التقت بهم سلمى في محطة بن؛ حيث تبلورت أشكالهم بين الإيجابية والسّلبية غير أنّ ماعلق في ذهن الأنا/ سلمى هو فظاعة الشّباب الأربعة،

---

[1] عز الدين شكري فشير، عناق عند جسر بروكلين، ص:155.

[2] المصدر نفسه، ص:155.

[3] المصدر نفسه، ص:183.

وسوء أخلاقهم << فوجدت أربعة شباب يتصايحون ويتدافعون في أعلى السّلم >>[1]، وحيادية ركاب العربة الثّلاثة الّذين لم ينبس أحد منهم ببنت شفة، << كانت العربة شبه خاوية فيما عدا الشّباب الأربعة الّذين جلس ثلاثة منهم حولها ووقف الرّابع بجوارهم، مسحت بطرف عينها الرّكاب الجالسين فلم تجد سوى ثلاثة>>[2].

لتنتهي رواية **عناق عند جسر بروكلين** مركّزة على هموم المهاجر العربي في أمريكا، وراصدة للآخر بتعدّده وكثرته، مزاوجة في نقل صورته بين وجهين حملت كلّ شخصية جانبا منه، ما يجعلنا نرى غلبة الجانبين معًا في الصّورة المستنبطة من هذا العمل، ولعلّ مردّ الصّورة السّلبية يرجع إلى نظرة العربي للأمريكي، والّتي يحكمها الصّراع ،والتّنافس، والخلفية الاستعمارية مثلما رأينا مع شخصية داوود ويوسف.

أمّا الجوانب الإيجابية في الصّورة فترجع إلى عاملين أحدهما فنّي، والآخر واقعي << أمّا الفنّي هي سعي الكتّاب إلى أن يكونوا موضوعيين في رسمهم لشخصياتهم الرّوائية، ونحن نعرف الشّخصية كما يريدها الفنّ، وخاصّة الفنّ الرّوائي، لا يمكن أن تكون ذات وجه واحد، لا يمكن أن تكون مطلقة السّلبية، ولا مطلقة الإيجابية، ولا تكون شريرة، ولا خيّرة بشكل مطلق، أمّا السّبب أو العامل الموضوعي فهو ما فرضته تجارب الكتّاب الحقيقية مع غربيين عرفوهم، وعايشوهم أو ارتبطوا بعلاقات مختلفة، إذ وجدوهم أناسًا عاديين >>[3]، لا يمكن إعطاء صورة سلبية مغايرة لما وقفوا عنده حقيقة على أرض الواقع، ونحن ندرك تمام الإدراك أنّ الشّخصية في بنائها لا تخضع لأهواء الكاتب فقط، بل تتحكّم فيها ظروف جمّة حتّى تخرج للقارئ في الثّوب النّهائي.

والنّقطة الأخرى الّتي أظهرت نفسها من خلال هذا النّص حضور فكرة التّجنيس أو البطل المرأة (الآخر) مع جين وماريك، فقد أدار الكاتب الرّوائي السّردية العربية من

---

[1] عز الدين شكري فشير، عناق عند جسر بروكلين، ص:208.

[2] المصدر نفسه، ص:211.

[3] نجم عبد الله كاظم، الرواية العربية المعاصرة والآخر، مرجع سابق، ص:99.

خلالها، وهذا التّركيز على المرأة << كوعاء حضاري له دلالة، ويثري السّرد، ويزيده عمقًا وشمولاً، ومن هنا كان المنطلق في اللّقاء بين المرأة والرجل >>[1] الّذي وجدنا له شبيهًا عند عزّ الدّين شكري، وبذلك تمكّنت الأنثى/ الآخر من التقاطب مع البطل، واستطاعت أنّ تكشف عن << الخطوط السّود الممتدّة في الرّجل/ الشّرقي العربي، والّتي لمّا تزل متحكّمة في مصيره ومساره، لقد تمكّن الآخر/ النّسوي من سبر، وكشف غور الآخر/ الرّجل بالممارسة عن بعض مظاهر القصور >>[2] كما في حالة ماريك مع لقمان، حيث تجسّد مفهوم الحرية عندها، وهذا ما لفت انتباهنا في هذا النّص الرّوائي.

أمّا سمات الآخر وحضوره عند الرّوائي/ الرّجل فيمكن إجمالها في مايلي:

- إنّ معظم الشّخصيات العربية هم من الرّجال الّذين يتّصلون بالغرب عبر المرأة، وهذه تمثّل ملامح الحضارة الغربية الحديثة كما رأينا مع عمارة لخوص وعزّ الدّين شكري في شخصية ستيفانيا وماريك.
- إنّ العلاقة بالمرأة تبدو متوترة، أو عدائية، وربّما لا تتوّج بالوئام، والانسجام، وكثيرًا ما تسودها الطّهرانية أو الجنسية، أو عقدة النّقص والاستعلاء، أو التعلّق بالتّقاليد الشّرقية المتزمّتة كشخصية داوود مثلاً.
- بعض الشّخصيات العربية تفتقر إلى التكيّف، والمرونة، والانتفتاح، ولعلّها تتّسم بالتّصلّب والانطواء على تقاليد محافظة مثلما طرحته رواية كيف ترضع من الذّئبة دون أنّ تعضّك، ورواية عناق عند جسر بروكلين.
- الشّخصيات كلّها ترفض الحّضارة الغربية على نحو متفاوت، وقد يتبنّى بعضها قيما معيّنة كالفنون والآداب، وينبذ قيما أخرى كتحرّر المرأة، وهذا ما تجسّد عند جلّ شخصيات عمارة لخوص وعزّ الدّين شكري.

---

[1] حفناوي بعلي، تمثلات الممنوع والمقموع في الرواية العربية المعاصرة، مرجع سابق، ص:09.

[2] المرجع نفسه، ص:09.

- إنّ عملية نقد المجتمع العربي تبدو ضئيلة (على لسان أمديو ودرويش ويوسف)، كأنّ البطل يحمل موروثه من غير مراجعة أو تغيير، أمّا نقد المجتمع الغربي فجلّي يتفاوت من شخصية إلى أخرى[1] كما أبدت شخصية بارويز الإيراني وداوود .

تضعنا هذه السّمات العامّة تضعنا في فم المدفع لتقارب الرّؤى، واختلافها في آن واحد عند كلّ روائي؛ لأنّ كلّ رواية عالجت حضور الآخر من زاوية نظر صاحبها المتميّزة بتفرّدها أوّلاً، وبنقاط اشتراك مع غيرها ثانيا، وهو ما يطرح بإلحاح الوقوف عند كتابة المرأة/ الرّوائية لهذا الموضوع من أجل تتبّع منظورها هي الأخرى، هل يختلف أم يتماثل مع منظور الرّوائي خصوصا في ظلّ طرح فكرة الجسد الّتي طبعت بها كتابة المرأة؛ حيث تعبّر << البطلة عن تمرّدها بجسدها، وبه تتّخذ مواقفها، عليه تبني رؤيتها، وبعناصر الأنثوية تشكّل وعيًّا خاصًّا، أصبح الجسد هو أساس الرّؤية، ينمو ليتحوّل إلى أيديولوجيا، يسلك في مستوى المتخيّل أساليب عنيفة لم تجد لها سندا فنيًّا، يجعلها في علاقة متداخلة، ومتفاعلة مع باقي عناصر الرّواية >>[2]، فما مدى الدّور الّذي يلعبه هذا العنصر في رصد صورة الآخر في الرّواية النّسوية، وفي علاقته بغيره من السّمات الّتي نودّ استظهارها في رواية حميدة نعنع **الوطن في العينين**، ورواية أسيمة درويش **شجرة الحب غاية الأحزان**، لنقف عند حضور الآخر في الرّواية النّسوية بوضوح.

---

[1] نقلا عن جان نعوم طنوس، صورة الغرب في الأدب العرب المعاصر، مرجع سابق، ص:401. بتصرف.

[2] حفناوي بعلي، تمثلات الممنوع والمقموع في الرواية العربية المعاصرة، مرجع سابق، ص:10.

المبحث الثّاني: الآخر عند المرأة/ الكاتبة

إنّ الهبّة الأدبية النّشطة الّتي حدثت في الرّبع الأخير من القرن التّاسع عشر أدّت إلى حضور المرأة في حقل الإبداع، واقتحامها له من أوسع الأبواب خاصّة على يد الأديبات من مصر، ولبنان؛ حيث كنّ<< صاحبات الإرهاصات الرّوائية، والقصصية والمسرحية، والشّعرية، والصّحافية الأولى >> [1]، ثمّ ما لبثت أن تطوّرت، وأفرزت ولادة إبداعية نسويّة بمقياس فنّي، وجمالي كان خير شاهد على تلك الرّيادة النّسوية؛ الّتي حفل بها المسار الثّقافي النّهضوي ابتداءً بالتّسعينات من القرن التّاسع عشر.

ثمّ تطوّر الأمر وانتشر، واتّسع نطاقه في أواخر القرن العشرين << إلى الحدّ الّذي يمكن الزّعم معه بأنّ مشاركة الأنثى مشاركة في إنتاج النّصوص الرّوائية العربية أصبحت ملمحًا أساسًا من ملامح الحركة الرّوائية العربية >> [2]، وقد استقطبت الكثير من المبدعات اللّائي جعلنها تكتسي نكهة أنثوية عذبة، ولذيذة مغايرة نوعًا ما لما كتبه الرّجل، وبذلك تسمّت بالكتابة النّسوية – كما ذكرنا سابقا – الّتي تعني أن << تكتب المرأة من منظور نسوي؛ أي من منظور نسقية صراعها مع الآخر الذّكوري، ومن خلال تمرّد نسوي يستدعي تحوّلا في أيديولوجيا المجتمع اتّجاه خصوصية نسوية لافتة>> [3] وطافحة إلى السطح تبحث عمّن يقتنصها ليقف عند مكنوناتها، وميزاتها.

خاصّة في ظلّ الطّرح الّذي نسعى لمقاربته، وهو مدى اهتمام المرأة بحضور الآخر في عملها الرّوائي، إذا أخذنا بعين الاعتبار مقولة طرابيشي في تأخّرها عن ولوج هذا العالم [4]، بينما تلحّ بثينة شعبان على ولوجها لهذا العالم قبل الرّجل من خلال رواية بديعة وفؤاد لعفيفة كرم؛ حيث قالت: << هذه هي الرّواية العربية الأولى الّتي تعالج مثل

---

[1] عفيف فرّاج، المرأة بين الفكر والإبداع، دراسة، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 2009، ص:93.

[2] صلاح صالح، سرد الآخر، مرجع سابق، ص:177.

[3] حسين المناصرة، النسوية في الثقافة والإبداع، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2007، ص:155.

[4] ينظر جورج طرابيشي، شرق وغرب، مرجع سابق، ص:12، 13.

هذا الموضوع، وقد نشرت قبل ثلاثين عامًا ونيف من رواية الحكيم عصفور من الشّرق، والّتي ادعّى جورج طرابيشي أنّها الرّواية العربية الأولى الّتي تؤسّس لما أسماه أنثروبولوجيا حضارية، وقصد بذلك الرّواية الّتي يتمحور موضوعها حول العلاقات بين الشّرق والغرب >> [1]، ويشاطرها الرّأي سعيد يقطين؛ الّذي يقول: << وقراءتي لرواية بديعة وفؤاد، وإقدامي على إعدادها للنّشر بمناسبة قرن على ظهورها بينّ لي بجلاء أنّها كانت متميّزة جدّا، وواعية بأنّها تكتب رواية نسائية أدبية غرامية لأبعاد، ومقاصد دقيقة تبيّنها في مقدّمة روايتها، ولذلك كان ذهابي إلى أنّها أوّل رواية يستند إلى هذا الاعتبار >> [2]، على الرّغم من أنّ مسألة الرّيادة من عدمها لاتهمّنا في هذا الجانب، بقدر ما يهمّنا مشاركة المرأة في تناول هذا الموضوع.

خاصّة إذا وضعنا في الاعتبار السّمة المطروحة بشدّة حول << التّفوق الكمي للذّكورة بمقابل التّفوق التّعبيري للأنوثة >> [3]؛ الّذي نريد استجلاءه من خلال المتون الرّوائية، مع فكرة الجسد الّتي تمّ تناولها بشدّة، والّتي بدت شغلاً شاغلاً في الرّواية النّسوية، بعد أن كان << ولعقود طويلة محجّبًا بالأخلاق الذّكورية السّائدة، وبالبلاغة ، أخذت الرّوائية تتجرّأ على ذلك التحجّب والتّحجيب، وقد جاء ذلك تعبيرًا عن التّحرر اللّغوي، والتّطور الفنّي، وتذويب الكتابة مثلما جاء تعبيرًا عن الحراك الاجتماعي الثّقافي المتعنون بالمساواة بين الجنسين وحرية المرأة، وتحرّر الذّكر، ولعلّ الدّلالة الأكبر تذهب هنا إلى استيعاء الرّوائية لحق امتلاك الجسد، والتّصرف به >> [4]، والتّعبير من خلاله،

---

[1] بثينة شعبان، مائة عام من الرواية النسائية العربية، مرجع سابق، ص:55، 56.

[2] سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة، الوجود والحدود، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط1، 2012، ص:201.

[3] بوبكر سكيني، الملتقى الرابع للرواية المغربية بمدينة سطيف أو لقاء المغاربة حول الرواية المغربية، مجلة آمال، وزارة الثقافة، الجزائر، ع1، سبتمبر، 2008، ص:07.

[4] نبيل سليمان، المساهمة الروائية للكاتبة العربية، دار الحوار للنشر والتّوزيع، اللاّذقية، سوريا، ط1، 2013، ص:14.

وبه عمّا يجيش في خاطرها، وحتّى في جوفها عن مختلف الجوانب، والحدود الّتي لها علاقة بشؤونها وحياتها، << فالجسد هو سيل الكتابة عند المرأة، ونارها الّتي لا تنضب، ومعجزتها الّتي لم تكتمل، فمن الجسد تقبض المرأة على شيطان لغتها، ومن معجمه تزيّن السّرد ببروقه ورعوده، وتركب على أحصنة اللّغة >> [1] لتنسج من خلالها وقائع وأحداث تبلورها في أعماق أدبية روائية تصل القارئ، والنّاقد ليستجلي مكامنها وأغوارها.

ومن هذا المنطلق ركّزت الكاتبة على بطولة المرأة، الّتي ظلّت مقصورة على الرّجل؛ << لأنّها تتضمّن جملة من عوامل القوة والذّكاء، والشّجاعة >>[2]، بينما المرأة لا تتمتّع بتلك السّمات، ورغم ذلك رفضت النّسوية الحديثة هذا المنطلق << وأسرعت المثّقفة إلى أن تكون بطلة روائية بامتياز في روايات الكاتبة العربية >>[3]؛ حيث أرادت من خلال هذا الاختيار أن تبرز ذاتها، وتحكي عن وضعها كما يفعل الكاتب في كتاباته الرّوائية.

أمّا عن مسألة الأنا والآخر فإنّها تفرض ذاتها بشدّة في الرّواية العربية، وعن طبيعة حضور هذا الآخر فتختلف << ففي الكتابة الذّكورية يتجسّد الأنا في الرّجل والآخر في المرأة، والعكس في الكتابة النّسوية، ويتحدّد الخطاب الموقفي هنا لمدى فهم الأنا للآخر، وفهم الآخر للأنا، وليس ذلك فحسب، بل لابدّ أن يعرف كلّ منهما الفكرة الّتي يحملها كلّ واحد منهما على الآخر >>[4] حتّى تزول الظّلامية الحالكة الّتي تسود

---

[1] الأخضر بن السّائح، الرواية النسائية المغاربية والكتابة بشروط الجسد، مجلة الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو،ع 4، جانفي 2009، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، مدوحة، تيزي وزو، الجزائر، ص:71.

[2] عبد الرحمن بن محمد الوهابي، الرواية النسوية السعودية، مرجع سابق، ص:163.

[3] نبيل سليمان، المساهمة الروائية للكاتبة العربية، مرجع سابق، ص:20.

[4] خالد بوزياني، تحوّلات اللّعة في الخطاب الروائي النسوي، فوضى الحواس أنموذجا، ضمن كتاب: الكتابة النسوية، التلقي، الخطاب والتمثلات، مرجع سابق، ص:210.

بينهما، وينجلي الضّوء السّاطع الّذي يبرز طبيعة الأنا من جهة، والآخر من جهة أخرى.

ولذلك << تلوذ الأنا الأنثوية المسكونة بالإبداع بأسلوب الحوار الذّاتي monologue حين تتصاعد أزمتها إزاء الآخر المنغلق على نرجسيته فلا تجد لها متنفّسا خارج حدود الّذات؛ لذلك فإنّها وبوعي جمالي تغلق أبواب ذاتها، ونوافذها لتغدو جدار صفيقًا أملس يقيها وعورة الآخر، وشراسة قهره، وغالبا ما يأتي بوحها مضخّمًا بعبير التّأمل، ومعاتبة الّذات بغية المصالحة معها، والانغمار في أجوائها تخفيفًا من هجير الخارج، وجحيم الآخر>>[1] الّذي تعايشه في فضاء واحد يجمع بينهما على امتداده، وضيقه ممّا يجعلها في تماس معه على الدّوام.

لتتوسّع فكرة حضور الآخر، وتنتقل من الآخر القريب/ الرّجل، إلى الآخر البعيد/ الأجنبي، ومعلوم أنّ << الآخر في الرّواية النّسوية له توقيعاته المختلفة فهو الأب والزّوج، وهو دكتاتورية العادات، والتّقاليد الّتي تمارس على المرأة في المجتمع، وتترك الرّجل حرّا له عاداته، وتقاليده الخاصّة به، ولعلّ الأكثر حضورًا هو الآخر الأوربي/الرّجل، غيري أنا المرأة في أبعاده الحضاريّة، والثّقافية المختلفة، فضلاً عن توقيعات الآخرية الأخرى الّتي تمرّ من خلاله >>[2]، والّتي نبحث تنوّعها في المتون الرّوائية النّسوية الّتي بين أيدينا.

---

[1] وجدان الصائغ، القصيدة الأنثوية العربية، مرجع سابق، ص:117.

[2] نهال مهيدات، الآخر في الرواية النسوية العربية في خطاب المرأة والجسد والثقافة، مرجع سابق، ص:14.

1- حضور الآخر في العمل الرّوائي:

لا ينفك الآخر يؤكّد حضوره عند الكاتب والكاتبة معًا في الرّواية العربية ليبرهن على تعددية الأوجه الّتي يلامس من خلالها وجوده كما فعلت الكاتبة مع الآخر الغريب، << الّذي طالما ألفته أمامها كأب وأخ، وزوج ؛ ذلك الذّكر الّذي كتب أنوثتها محاكيا في ذلك كيانها، راسما لذاتها حياة يحقّ له فيها إحياؤها وإماتتها >> [1] فحاورته ومارست معه الكتابة، وخاطبته بلغة لم يعهدها للمفارقة الّتي تحملها خاصّة في نقل صورة هذا الآخر؛ الّذي كانت الرّواية العربية حافلة به، وبالعلاقة معه، وشكّل هاجسا << ظلّ حاضرًا فيها، ومؤثّرًا في بنية خطابها عبر مراحل تطوّرها المختلفة منذ المحاولات الجنينية السّاذجة، والمباشرة >> [2] إلى أن استقام عودها، وصارت تتّسم بالجرأة والفنّية، والجمالية الكاشفة عن رؤية متفرّدة.

ومن هذا المنطلق كان لحضور الآخر في الرّواية النّسوية وقعه الخاصّ، ورسمه المتميز؛ حيث نظرت إليه الرّوائية بعين ثاقبة << فألمّت بما حوى آخذة ما يحملها على فهم الذّات، ويعمل على تحريرها من قيود التّقليد إلى حياة الإبداع، ولا زالت الطّريق أمامها ممتدّة، والمناهج عليها قائمة>>[3] لتتبّع حضور هذا الآخر في نصوصها الرّوائية، كما يتجلّى في **رواية الوطن في العينين** لحميدة نعنع فكيف تناولت هذه الرّوائية حضور الآخر في روايتها وبمنظورها النّسوي الخاصّ.

---

[1] محمد سرير، مستويات الإبداع في رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي، ضمن كتاب: الكتابة النسوية، مرجع سابق، ص:257.

[2] المرجع نفسه، ص:258.

[3] المرجع نفسه، ص:260.

أوّلاً: حضور الآخر في رواية " الوطن في العينين " لحميدة نعنع:

تتابع حميدة نعنع* في روايتها **الوطن في العينين** معالجة حضور الآخر كما في رواية عمارة لخوص، ورواية عز الدين شكري؛ حيث اهتمّت << بنقل العرب وقضاياهم إلى مكان الآخر، وهو باريس دائمًا، وإن عاش أبطالها في مدن أوربية أو عربية أخرى>>[1] موزّعين بين فضاء الأنا وفضاء الآخر، وبذلك غدت << كتابة المرأة تفجر للمكبوت، وهتك للشّروخ، وتعرية للبطركية، وحفر فيها إلى أن تقوم قيامة الذّات من جديد بالتّفاعل النّدي مع الآخر >> [2]؛ الّذي اعتمدته الكاتبة في كتابة عملها، وتتحدّد بؤرتها في الأنا الّتي تتذكّر، وتلعب لعبة النّسيان، وتنشطر في جزأين الأوّل في صيغة خطاب تخاطب به بطلة الرّواية ذاتها، والثّاني تركت مساحتها للآخر ليواصل سرد الحكاية إلى نهايتها.

تبدأ الرّواية باللاّزمة الّتي تستخدم الكاتبة فيها ضمير المخاطب، فنادية تخاطب نفسها << تعرفين أنّه زمن الحرب >>[3]، وفي الصّفحة التّالية تعيد نادية اللاّزمة بضمير المتكلّم << أعرف أنّه زمن الحرب >>[4]، فمن خلال هاتين الصّفحتين ترسم صفات الزّمن الماضي، وزمن الحكي المتّسم بالتّشرد، والموت، والثّورة والوطن البعيد، وفي هذا التّوزيع << يتزامن زمن الوطن، وزمن باريس، مع رجحان كفّة زمن الوطن، وزمن باريس، مع رجحان كفّة زمن الوطن، واستمرار التّقاطع مع الحاضر/ لحظة القصّ، وما يلفت هنا هو حدية التّنظيم فيما يخصّ زمن الوطن؛ الّذي جرى غالبا وفق

---

* حميدة نعنع: كاتبة وصحفية سورية، من مواليد إدلب عام 1946، مقيمة في باريس، عاصرت العديد من الأدباء والسياسيين، من أشهر أعمالها: أناشيد امرأة لا تعرف الفرح، الوطن في العينين، من يجرؤ على الشّوق.

[1] عبد الله أبو هيف، رؤى الآخر في الرواية العربية، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ع380، كانون الأول 2002، ص:06.

[2] نبيل سليمان، شهرزاد المعاصر، مرجع سابق، ص:152.

[3] حميدة نعنع، الوطن في العينين، دار الآداب، بيروت، لبنان، (د ط)، 1979، ص:05.

[4] المصدر نفسه، ص:06.

خط مستقيم شبه روزنامي، فكأنّما كتب دفعة واحدة، ثمّ جرت له عملية مونتاج مع زمن باريس، ولحظة القصّ، ممّا جعل سيالة التّذكر، وتلقائيتها تبدو أحيانًا كثيرة ملجومة بقصدية تتحكّم باللّاوعي، وبالمونولوج >>[1]، كما يبدو لنا ذكر مجموعة من التّواريخ الّتي عادت إليها الذّاكرة لنقل الأحداث، والوقائع، بالإضافة إلى توزيع الأمكنة بين فضاء الأنا وفضاء الآخر.

وتتحدّث الرّواية عن بطلة تدعى نادية في حدود الثّلاثين من عمرها، مثقّفة، وشاعرة، ومناضلة في حزب تقدمي ماركسي، مؤمنة بمبادئ حزبها، وملتزمة بها، وهي محاربة، ومقاتلة ضمن مجموعة مسلّحة في عمليات خطف الطّائرات، والعمل على تفجيرها، وفي الجبهة مع العدو << والواضح أنّ الجبهة هنا هي جنوب لبنان، ومن الواضح أيضًا أن الكاتبة قد استفادت كثيرًا من تجربة المناضلة الفلسطينية الّتي اشتهرت مابين 1969- 1970 على الخصوص في عمليات خطف الطّائرات، وهي ليلى خالد >> [2]، تحاول حميدة نعنع في هذا العمل نقلنا إلى مساحات القتل والثورة، والدّفاع عن الوطن، وهي سمة تتشارك فيها مع الرّجل/ الكاتب الّذي شاع عنه تفرّده بهذا الموضوع.

تتمركز الرّواية حول شخصية نادية؛ التّي تبدأ في سن الرّابعة عشرة بالعمل النّضالي من خلال الانضمام للحزب، حين تأتي شخصية المدرسة القادمة من إرم لتضمّها إلى الحزب، فتغرق الطّالبة في الاجتماع الأسبوعي، والنّشرات السّرية، وكتابة الشّعر، لتلحّ على انتمائها العربي، رغم أنّها ابنة ضابط في الجيش الفرنسي، وهي من أصول كردية << أبي يفتخر بانتسابه لآخر الأمراء الأكراد... يعيد على مسامعي قصّة أصولي النّبيلة، دمك يختلف على دماء الآخرين أنت أميرة، ارفعي رأسك، ولو كنت

---

[1] نبيل سليمان، وعي الذّات والعالم، مرجع سابق، ص:133.

[2] مصطفى فاسي، البطل المغترب في الرواية العربية، مرجع سابق، ص:348.

تطرقين إلى الأرض... أنت أميرة >>[1]، وهي تتساءل دائما هل يحب الأكراد شعر سليمان العيسى، وثورة بغداد.

فتكون انطلاقة الرّواية، وإن بدت مشوّشة بمراهقة نادية الّتي ارتبطت بالحزب، وكتابة الشّعر، والتّمرد على العادات، والتّقاليد خاصّة عندما أصرّ أهلها على تزويجها من ثري لكنّها تقاوم، وترفض أن يكون مصيرها كأخواتها المتزوّجات << يأتي الثّري للبيت، ويعدني بالفرح، والمال، والسعادة... يرحل الثّري الغريب، وتبكي أمي حزنًا عليه >>[2]، فيضربها أخوتها الذّكور حتّى يسيل دمها، وبذلك تبدو ملامح البطلة المثقّفة والمتمرّدة، والشّاعرة؛ حيث تقرّ بتميّزها << أشعر أنّ العالم ينبثق من داخلي، ويتوزّع على خيوط النّور في الوقت الّذي أشاء، هذا ما منحني لفترة طويلة إحساسًا بالتّفرد يقترب من النّرجسية المطلقة في لحظات خطرة من عمري>>[3]، وهذا ما يذكّرنا بنفس السّمات عند الرّوائيين السّابقين مع مغايرة طفيفة تتجسّد في أنّ الكاتبة امرأة، والبطلة كذلك.

بعدما تغادر مدينتها السّاحلية إلى الجامعة في إرم وفي أثناء ذلك تخيب تجربتها في الحزب، وتعمل على نقد رفاقها << تجرّني خيبتي إلى مقاهي المثقّفين في إرم وعينتاب، وعبر الدّخان، وأقدام الويسكي نطلق أصواتًا تتحدّث عن الثّورة >> [4]، وبعدها تكون لحظة السّقوط الأولى مع الخامس من حزيران الّتي تدفعها إلى مغادرة الحزب، والهرب إلى الخمر، والبحث عن الأمان في أحضان الآخر.

وبعد الهزيمة تحضر نادية مؤتمرًا للكتاب في القاهرة، وتلتقي بعصام حاتم، زميل الجامعة الفلسطيني؛ الّذي ترك حزبه الماركسي، واندفعت نادية إلى التّجريح، وإعادة

---

[1] حميدة نعنع، الوطن في العينين، ص:29.

[2] المصدر نفسه، ص:32.

[3] المصدر نفسه، ص:09.

[4] المصدر نفسه، ص:33.

الحسابات << لا حزبهم ولا حزبنا... لاساستهم ولاساستنا قادرين على أنّ يصنعوا شيئًا >>[1]، وتضيف << يبدو أنّ الفروق بين التّنظيمات السّياسية لاتكاد تذكر >>[2]، وكان ذلك اللّقاء بعصام حاسمًا؛ حيث عمل مع رفاق له على خلق تنظيم فلسطيني مسلّح فتقرّر الانضمام إليهم: << صوت جديد يأتيني في سمفونية الهزيمة... صوت آت في المستقبل... من الرّفض... صوت يتخطّى تخاذلي، واستسلامي للّيل والنّهار، ولقد وجدوا مسّدساتهم لا لينتحروا كما كنت أظن بل ليقاتلوا >>[3]، وبعدها تغادر القاهرة بعد لقائها بعصام متوجّهة إلى إرم لتستقيل من عملها مودّعة أهلها مع حقيبة بلا عطور ولا أشعار لتنتهي المرحلة الأولى من حياتها المتمثّلة في الانخراط في الأحزاب .

ثمّ تبدأ محطة أخرى في حياتها من حرّان؛ حيث تنطلق مع العمل الغذائي، وهناك تلتقي أم العبد << مناضلة من مناضلات المنّظمة في الخمسين من عمرها، امرأة نورية كاملة ...أذكرها الآن وتوحي لي ذكراها بأنبل العواطف >>[4]، لتستشهد فيما بعد أمام مكتب المنظّمة في معارك أيلول.

ثمّ تنطلق نادية في إعداد النّشرات النّظرية قبل أنّ يستجيب رفاقها لإصرارها على العمل العسكري، فتنتقل إلى المعسكر التّدريبي الشّمالي لتبدو امرأة مثقّفة وفدائية، والملفت للنّظر تميّزها فهي وسط رفاقها تتكلّم لغة غير لغتهم << أتحدّث عن النّظريات ويفضّلون أن يتكلّموا عن ماضيهم في المدن العربية، ثقافتهم النّظرية تكاد تكون معدومة، ومهمّتي تقتضي إيجادها >>[5] لتجعل من نفسها معلّمة تقرأ أشعار محمود درويش، ومذكرّات غيفارا عن ليلة الحصار، ثمّ تصبح قائدة بعد استدعائها مع عصام وأبي مشهور لتلتقي بالبقية، ويبدأ التّدريب على العمليات الخارجية في أوربا وأمريكا.

---

[1] حميدة نعنع، الوطن في العينين، ص:37.

[2] المصدر نفسه، ص:38.

[3] المصدر نفسه، ص:39.

[4] المصدر نفسه، ص:41.

[5] المصدر نفسه، ص:39.

وقدّ كلّفت – مع سيرورة الأحداث – بخطف طائرة، وتفجير بعض الشّركات الكبرى الّتي تزوّد إسرائيل بالأسلحة، وتعلّق نادية على هذه المهام بقولها << بدت لي الفكرة ضربًا من الجنون>>[1]، بعد أن تتّفق مع زميلها أبي مشهور لتنفيذ العملية معا، وتظلّ البطلة تردّد ذكره باستمرار << يلتقي وجهي بوجه أبو مشهور في المصعد...أرى غابات الزّيتون في عينيه، نبل حاد لوجه عاش وكبر في المنفى >>[2]، ويقومان بأوّل عملية خطف لطائرة إسرائيلية، فهما لايستطيعان رفض أوامر الثّورة، ويتمّ الاختطاف، ولا تتوقّف نادية عن هذه العمليات إلاّ بعد أن تجرح، ويلقى عليها القبض في ألمانيا بعد آخر عملية لها فيتّم سجنها ليطلق سراحها فيما بعد.

وتعدّ عملية خطف الطائرة الإسرائيلية من جنيف أوّل لقاء يجمع الأنا/ نادية بأوربا (فضاء الآخر)، وهناك فقط اقتنعت بجدوى العملية << لماذا لا نقلق راحة هؤلاء المستسلمين لترفهم، لماذا؟ نهزمهم، ليمطر اللّيل دما على إسفلت شوارعهم النّظيفة ... ليسمعوا أنّ هناك من يجوع ويتشرّد، كلّ شيء حولي يبدو كدافع مهمّ، ومشّجع لأن أبدأ ... ربّما من أيّ مكان في العالم >> [3]، وهنا نلمح تعلّق نادية بالآخر القريب أبي مشهور.

وبعد توالي العمليات تخفق نادية في ألمانيا الغربية، وتصاب في كتفها، وبعد الإفراج عنها يتقرّر نقلها إلى العمل الإعلامي في عينتاب، وأثناء ذلك تلتقي بأبي مشهور فترافقه إلى المعسكر، وتشارك في عملية فاشلة كانت قيادة المنظّمة تراهن عليها من أجل دخول المجلس الوطني الفلسطيني، وفي نفس نادية اعتراض على هدف العملية والتّحضير السّيء لها مع كون المنظّمة قد جعلت منها شخصيا مادة للاستهلاك، وبطلة تستقبل الصّحافيين، وتتحدّث عن تجربتها.

---

[1] حميدة نعنع، الوطن في العينين، ص:53.

[2] المصدر نفسه، ص:67.

[3] المصدر نفسه، ص:65.

وأثناء ذلك لا يعود أبو مشهور من تلك العملية الفاشلة كما يذهب عدد من الزملاء بين جرحى، وأسرى، ولا يبقى إلاّ نادية الّتي تقرّر سجنها لمخالفتها رأي القيادة عشرة أيّام ثمّ تنتقل إلى الإعلام في عينتاب، وهناك تعود للقاء مثقفّي مقاهي المدينة، ويتعيّن عليها إجراء عملية جراحية لتبديل ملامح وجهها بعد أن باتت معروفة في العالم كإرهابية.

يجري الطبيب خالد العملية لها، وقد كان مناضلاً، وسبق له أن درس في أوربا ثمّ يقترن بنادية الّتي أصبحت تقضي نهارها في المخيم، وليلها كامرأة تطهو، وتهتم بالأشياء الصّغيرة << كنت أقضي نهاري بطوله في أحد المخيّمات، أقرأ الصّحف ... أتلقى الشّيفرات والرسّائل... أعيد صياغة التّقارير السّياسية الّتي أرسل بها إلى القيادة في حرّان... وفي المساء أعود إلى بيتي فأمارس دوري بهدوء، امرأة ... امرأة أطهو الطعّام >> [1]، ثمّ يزورها أبوها، وتركن إلى لذّة الحياة العائلية لتحمل بجنين، ومع مضاعفة ساعات التّدريب تفقد جنينها.

لكن ما تلبث أن تصاب بخيبة أمل في هذا الزّوج الّذي << اختار سلامه الدّاخلي ... وطنه الدّاخلي ... عمر أسوارًا حوله وعاش مطمئنا – لكن أي اطمئنان كان؟! >>[2]، رغم أنّهما قرّرا التوجه إلى باريس (فضاء الآخر) ليعيشا هناك، وقد بدأت تلاحظ أنّ طبيعة زوجها بدأت تتغيّر في الأيام الأخيرة في باريس قبل افتراقهما؛ إذ صار يتأخّر عن البيت، ويكثر من الشّرب، والنّقطة الأخيرة بينهما كانت اتهامه لها بأنّها سبب موت الجنين، وفي هذه المرحلة تطلب المنظّمة من نادية العودة إلى العمليات الخارجية فترفض، وينتهي الأمر بإبعادها من المنّظمة.

---

[1] حميدة نعنع، الوطن في العينين، ص:142.

[2] المصدر نفسه، ص:157.

وبهذا نلاحظ أنّ تجربة نادية في المنّظمة كانت معقّدة، وغنية في الآن معًا، وفي تلك التّجربة كان التّعلّق بأبي مشهور والزّوج خالد، ومحاولة الأمومة، وهي الّتي تمثّل الأنا الجماعية (النّحن) مع أم العيد، والأم والأب، أمّا البقية من رفاق السّلاح والثورة فحضورهم كان عابرًا خاصّة في فترة العمل بالحزب، والمنّظمة والثّورة.

أمّا عن المرحلة الحاسمة في هذه الرّواية، والّتي ترصد فيها حضور الآخر، فهي لقاؤها بفرانك رغم أنّها التقت بباريس (الغرب)، قبل ذلك عند مكوثها وخالد بها، فالرّواية لا تخصّص سوى صفحات قليلة لذلك تشير إلى أنّها عاشت الكثير من الملل، والرّوتين فهي المثقّفة، والمناضلة تجد نفسها امرأة بيت لا وظيفة لها إلاّ عمل البيت، ورأت في ذلك كذبة مفجعة.

وكان طلاقها فرصة أعادت لها الإحساس بجوانب شخصيّتها، رغم أنّها رأت في باريس رؤية سلبية، فقد أصبحت سجنا كبيرًا؛ حيث تقول: << أركض إليك والأمطار تلفح وجهي ودمي، أرى الثّلج يتنزّه في وجه الجسور الّتي تربط جزيرة سيتي بالمدينة العجوز >> [1]، وهي نظرة مخالفة لما يراه زوّار باريس ومرتاديها، وما يحكم نظرة نادية هذه يرجع إلى ما تحسّ به، وما تعيشه.

وكما سبقت الإشارة أنّ البطلة عرفت أوربا أثناء العملية الخارجية لكن صلتها بها كانت محدودة جدًّا، ونفس الأمر تعلّق بالفترة الّتي قضتها في باريس مع خالد، أمّا الحضور القوي لفضاء الآخر/ باريس، وأهله كان بعد استقلالها لوحدها، حيث التقت بفرانك، وهذا كلّه << يستدعي أن يحضر بقوّة لبوس التّجنيس، والمثاقفة الّذي كان دومًا غلالة وعي الآخر في الرّوايات المماثلة، لقد رأينا نادية شاعرة، ومثقّفة، وقد بدأت في مركز النّحن صلتها بالآخر عبر الثّقافة، وبخاصّة تلك القراءات لكتب فرانك، وصاحبه المنصف – الّذي تؤكّد القرائن أنّه غيفارا – وما يستشف من قراءات لينين، وماركس

[1] حميدة نعنع، الوطن في العينين، ص:06، 07.

ونيتشه، وسواهم من أعلام الفكر الأوربي الماركسي بخاصّة>>[1]، وعليه تسير هذه الرّواية على نفس النّهج الّذي سارت عليه الرّوايات السّابقة، لكن من منظور أنثوي خالص فالجديد هنا << أنّ نادية ممثّلة للذات ... وللذات الفلسطينية ... وهي على نقيض ما تعودنا في روايات أخر، بأن يمثّل الرّجل الذّات العربية ... وهذا لم يمنعها من أن تمارس حرّيتها كالرّجل مشفوعة تجاوزاتها برغبتها في التّحرر، ورغبتها في فداء الوطن>>[2]، وبذلك نجد سمة متفرّدة بكاتبة رواية **الوطن في العينين**.

فالآخر في هذه الرّواية هو فرانك؛ الّذي التقته البطلة أثناء إلقاء بعض محاضراته، وهو في الأربعين من عمره عاد إلى بلاده سنة 1975 بعد سنوات من الحبس، والنّضال في بلاد بعيدة غير معروفة باسمها في النّص، والشّيء الّذي أعجب نادية فيه هو تفضيله لحرب العصابات والغابات، وهنا نجد نقطة اشتراك بينهما، كما تشيد نادية بمعاملة فرانك كأسطورة في بلاده، واختياره للحياة الفرنسية الجديدة؛ حيث كان يكتب المذكّرات، والرّوايات، ويعمل كخبير ومستشار في الحزب، كما أنّه كان يتنقّل من بيته الزّوجي إلى مكتبه، وإلى مقامه مع نادية.

أمّا عن نقطة الاشتراك، والتّلاقي الّتي تجمع بين البطلة، والآخر فهي لحظات اليأس والفشل، ومحاولة النّسيان، والغربة عن العالم، وعن المجتمع، رغم أنّهما في الكثير من محطّات هذه الرّواية يتعاتبان، ويتجادلان << كلانا وجه لعملة واحدة، يا سأمي من صمتنا وتفاهة الأيّام الّتي نحيا >>[3] ويكون لقاء نادية بفرانك في لحظة الغربة، واليأس كما كان اللّقاء في روايات سبقت أعادت تكرار نفس الحدث بطريقتها الخاصّة << يا رجلاً بحثت في جسده عن النّسيان فعجز في جراحي ... يا رجلاً بحثت في عينيه عن وطن ألجأ إليه فأعادني إلى مدني، يا فرنك يا غربتي ... يا غربتنا معًا، أنا

---

[1] نبيل سليمان، وعي الذات والعالم، مرجع سابق، ص:144.

[2] محمد نجيب التلاوي، الذات والمهماز، مرجع سابق، ص:71.

[3] حميدة نعنع، الوطن في العينين، ص:46.

وأنت ماضٍ يعيش ورأسانا ذلك الماضي >>[1]، وفي فضاء الآخر اجتمعت نادية بمجموعة من الأصدقاء العرب؛ الّذين حاولت من خلالهم أن تحفّف عبء الماضي، فقبل فرانك حاولت نادية الاستنجاد بالثّقافة والرّجال، ومعه كانت محاولة استنجاد مماثلة.

وبين فكرة الجسد، والثّقافة كانت نادية وفرانك يدوران، وفي آخر الرّواية تعود نادية إلى أرض الوطن ليلحق بها فرانك في محاولة لتجاوز العجز بالنّسبة للأنا والآخر معًا، وبذلك أخذ مسار البطلة ينحرف عن أوربا باتّجاه الوطن بعد فترة من الزّمن في علاقة مع الآخر، وقد تجلّى الأمر أكثر في السّهرة الّتي قضياها في بيت كلارا << الأصدقاء حولنا ... ثوار محترفون.. كتّاب وشعراء يتحدّثون عن كلّ شيء إلاّ عن الشّعر... سيّدات جميلات تفوح من جلودهنّ رائحة العطر وعفن الحضارة، كنت بينكم كلحن شاذ ونافر، أغرق في الصّمت، وأتأمّل وجوهكم المطمئنة لمصير مدن الرّفاه، واللاّمسؤولية >> [2]، وهناك صرخت في وجه فرانك، وفي علاقته بأوليفيه المليونير الاشتراكي؛ الّذي كان يسعى وراء مذكّرات فرانك، وفي الختام تكتشف نادية أنّ الأمر مع فرانك لم يكن إلاّ موتا، واحتيالاً على الموت، ومع الزّمن تصحو البطلة وتتعافى.

ثمّ تلتقي بأحمد في باريس، وتتحدّث عن الحشرة في بيتها لتترك رسالة تودعها بيت فرانك ثمّ تقرّر العودة إلى عينتاب لتتصالح مع نفسها ومع العالم، وتتيح الخاتمة السّردية للرّواية << فرصة أكبر لمعاينة الآخر/ فرانك، ووعي الأنا له، لقد طار فرانك إلى نادية منذ سمع صوتها يعلن أنّها لا تشتاقه، لكنّها كانت قد سافرت، وبالنّسبة لها كانت باريس قد غدت أجمل بعد قرار العودة، أمّا هو، فباريس تبدو له الآن عقيم وأوربا عجوز، فمحاولة الانخراط في المجتمع، وقتل الماضي لم تسفر إلاّ عن وهم، وخديعة ذاك هو ما اكتشفه بفعل غياب نادية عن باريس فيغادرها نحو الشّرق>> [3]، وبذلك

---

[1] حميدة نعنع، الوطن في العينين، ص:44.

[2] المصدر نفسه، ص:102.

[3] نبيل سليمان، وعي الذات والعالم، مرجع سابق، ص:148.

تتجسّد فكرة العودة الّتي تتكرّر على الدّوام، وعودة نادية من مركز الآخر إلى الوطن هو عودة إلى رفاق الأمس، أمّا قدوم الآخر فرانك فهو البحث عن خلاصه بفعل نادية.

ومن خلال هذه الرّواية نلاحظ حضور الآخر في شخص فرانك، والتّفرد البارز في نص حميدة نعنع هو اتّخاذ البطل من جنس الأنثى، وقلب العلاقة القديمة من الذّكر/ الأنا والأنثى/ الآخر إلى العكس، بالإضافة إلى طريقة نسج الرّواية عن طريق التّذكر وتشابك الأحداث، فهي لم تتبن على خط زمني واحد، ومتلاحق؛ لأنّ فيها تلاعبًا بالزّمن وسيرورة الأحداث عن طريق التّذكر الذّهني.

أمّا الجديد فيتمثّل في تصوير البطلة لتجربتها الثّورية الّتي أنجزت في حضرة تجربة الآخر المماثلة، والمثير أن نبيل سليمان لايرى تميّزا أنثويًا في هذه الرواية؛ حيث يقول: << فإذا كانت الأنثى قد ظهرت على يد الكاتب الذّكر (موضوع) تجنيس المثاقفة، فقد ظلّت كذلك على يد الكاتبة الأنثى، ولم تتجاوز صياغته لها كأنثى ومثقّفة، وثورية، وأمّا قلب المواقع في حدّ ذاته، وعلى النّحو الّذي رأينا في هذه الرّواية فلا يعني تبديلا لجوهر الرّؤية بقدر ما يعني شكلاً ما – مقلوبًا – لها >> [1]، فهو لا يرى وجود تميّز لخصائص أنثوية في هذه الرّواية، بل يجعل الأمر سيان مع ما سبق.

حيث يضيف بأنّ << البطلة نادية لم تتميّز جوهريًّا عن البطل الّذكر المعهود في الرّوايات المماثلة، لقد رأيناها أمّا وحبيبة وزوجًا مطلقة، لكنّها تنطوي على الجوهر الذّكوري الّذي تحتله الأنثى الأوربية في الرّوايات المماثلة >> [2]، ولئن كان الأمر كما يرى فإنّنا نرى وجود تفرّد من جهة أخرى، حتّى وإن شابه طرح الرّوائية ما سبقها من معالجات في ذات الموضوع.

---

[1] نبيل سليمان، وعي الذات والعالم، ص:150.

[2] المرجع نفسه، ص:150.

فإنّ الجديد يتجلّى في القطيعة بين نادية المناضلة، وجماعتها الثّورية، ويكمن الأمر<< في أنّ هذه الفتاة مثقّفة، وشاعرة ولديها نزوع قوي نحو الاستقلالية في جماعتها، بدءًا بالرّفاق، وانتهاءً بالرّئيس >> [1]، وهذا الّذي لم نعهد ظهوره في الرّواية النّسوية ما يعني خاصية في أسلوب الرّوائية، بالإضافة إلى اكتشاف نادية أنّها حوّلت إلى مسؤولة اتّصالات إعلامية << لأنّها مزعجة من جهة، ولأنّها فتاة جميلة تحوّلت إلى نجمة إعلامية فأريد الخلاص منها باستثمارها في هذا الموقع الإعلامي الدّعائي>> [2]، وهذا ما جعل منها بطلة بمعنى الكلمة وفق سيرورة أحداث هذا النّص الرّوائي.

كما أنّها متمرّدة على سلطة العادات والتّقاليد، فهي كاتبة وشاعرة، ورافضة لمن تقدّم لها، بالإضافة إلى أنّها تلحق بالمقاومة الفلسطينية، وتتعرّف على عدد من الرّجال (أبو مشهور، وخالد، وعصام، ونايف، وفرحان...) إلى أن تصل إلى باريس، << وتقيم هناك علاقات مع الآخر الأوربي/ فرانك مقابلاً للموقع الّذي كانت تحتلّه الأنثى الأوربية في بعض الرّوايات الذّكورية العربية، وهي تعيش معه بالرّغم من أنّ له زوجة ومنزلاً >> [3]، ورغم كلّ ما تميّزت به البطلة، وقامت به ظلّت تحلم بالعودة إلى الوطن في خطابها الموجه لفرانك << عليك أن تتّخذ قرارك وحيدًا، لا تقصد الآباء كلّهم ذو بطون منتفخة، ويخطئون، وأنت أخطأت أيضا >> [4].

وبالتّالي نستنتج أنّ حميدة نعنع في روايتها ترى في صورة الغرب فضاء يسمح للمرأة المثقّفة، وغير المثقّفة << بتحقيق ذاتها، واختبار حرّيتها، وحقوقها بما لا يقارن مع ما يسمح لها به مجتمعها الأصلي، فإذا كانت الشّروط والوضعيات في هذا الجتمع قاسية على الجميع، وبشكل عام فإنّها لابدّ، وأن تكون أكثر قساوة على المرأة عمومًا،

---

[1] معجب الزهراني، صورة الغرب في كتابة المرأة العربية، مرجع سابق، ص:74.

[2] المرجع نفسه، ص:74.

[3] عاطفة فيصل، تحوّلات الخطاب الأنثوي في الرواية النّسوية في سورية، مجلة جامعة دمشق، م21، ع01 و02، 2005، ص:31.

[4] حميدة نعنع، الوطن في العينين، ص:200.

وعلى المرأة الواعية الباحثة عن حقوقها، وواجباتها، واستقلالية شخصيتها بشكل خاص >> [1]، وهذا ما يفسّر رؤية الكاتبة في رحلتها خلاصًا، أو هروبًا بحثًا عن الأنا الضّائعة في فضاء الآخر بعد أن غطّاها وحجبها الآخر الدّاخلي.

ورغم تعدّد التّخريجات والتّأويلات يظلّ حضور الآخر في رواية **الوطن في العينين** بارزًا حتّى، وإن طغى الهاجس الجنساني على فكر البطلة المناضلة، والمثقّفة الّتي ما إن تصل باريس حتّى تتحرّر من زوجها خالد لتدخل في علاقة عاطفية فكرية << مع رجل غربي متحرّر ومتسامح، وفوق هذا مناضل ثوري ونجم إعلامي هو وحده ما يليق بثورية نجمة مثلها>> [2]، رأت فيه المنقذ، والصّاحب، والأنيس مرّة، كما رأت فيه عكس ذلك مرّة أخرى، ولئن كانت رؤية حميدة نعنع لهذا الآخر متضاربة في روايتها **الوطن في العينين**، والّذي حضر في شخص فرانك على وجه التّحديد، فإنّنا نتساءل عن أسيمة درويش كيف حضر الآخر في روايتها **شجرة الحب غابة الأحزان**، هل تشابه منظورها في المعالجة مع الرّوائية حميدة نعنع، وما سبقها أم اختلف، وتميّز بسمات خاصّة.

---

[1] معجب الزهراني، صورة الغرب في كتابة المرأة العربية، مرجع سابق، ص:76.

[2] المرجع نفسه، ص:82.

ثانيا: حضور الآخر في رواية " شجرة الحب غابة الأحزان " لأسيمة درويش

تطرح رواية أسيمة درويش* من خلال روايتها **شجرة الحب غابة الأحزان** موضوع الأنا والآخر بشكل لافت للانتباه؛ حيث نجد حضورًا قوياّ للبطلة "مدى" عبر امتداد صفحاتها؛ لتؤكّد وجودها، وكيانها مع شخصيّات أخرى انشطرت إلى قسمين؛ آخر أجنبي/ غربي أخذ مساحة شاسعة في هذا النّص، وآخر قريب من البطلة ينتمي إلى كيان الأنا، والملاحظ أنّ هذه الرّواية تمثّل << مرحلة جديدة من مراحل صور الغرب في الرّواية العربية، فهناك جيل جديد يحاول أن يخلق لذاته وللآخر صورًا جديدة، نابعة من الحقائق الاجتماعية، والثّقافية، والتّاريخية المتجدّدة؛ حيث بدأ الوعي بالذّات، وبالآخر أكثر واقعية، وأكثر معقولية؛ من تلك الّتي عبّر عنها الجيل السّابق، وقد هدأ الصّراع نوعًا ما، وانطفأت حدّة الانبهار الأوّل>> [1]؛ الّذي رأيناه يتكرّر في معظم روايات الصّراع الحضاري.

تحكي "مدى" بطلة الرّواية عن غربتها في وطنها الّذي يتسيّد فيه الرّجل، وعن استعدادها لردّ فاعليتها، ومنزلتها، وذاتها في بلاد الغربة الّتي وفّرت لها العلم، والحب والحرية المطلقة حتّى تعرف كيانها، وتصنع نفسها بنفسها، وعبر امتداد صفحات الرّواية ينجلي حضور الآخر من البداية؛ حيث قسّمت إلى ثمانية أجزاء مرقّمة دون أن تحمل عناوين، وكلّ جزء منها يحكي عن أحداث تتّصل بما سبق، وبما يأتي من وقائع هذا النّص، لتبلور في النّهاية قصّة بطلة عايشت ظروفًا، وتعايشت معها منتمية إلى فضاء، ومرتحلة إلى فضاء آخر، وقد جاءت أقسام هذا المتن على النّحو الآتي:

يبدأ الفصل الأوّل من الصّفحة 07 إلى الصّفحة 53، وهنا نتعايش مع "مدى" في حديثها عن ذكرياتها مع العائلة، وهي في طريقها إلى بيتها في لندن مع الطبيب

---

* أسيمة درويش: كاتبة سعودية من أصل سوري، خلّدت اسمها من خلال روايتها شجرة الحب غابة الأحزان، ولها كتابان نقديان هما: تحرير المعنى، ومسار التّحوّلات، عملت في مجال الصّحافة، والكتابة الأدبية.

[1] حفناوي بعلي، تمثّلات الممنوع والمقموع في الرّواية العربية المعاصرة، مرجع سابق، ص:84.

فيشر، واستذكارها لأخواتها سمارة، ولمى، وأمّها نسيبة الّتي كانت تخضع لأوامر الأب حسن زهراني، ثمّ ثعلّقها بعبد الله جابر وزواجها منه، ورحلتهما إلى لندن لاستكمال دراسة عبد الله، وهنا يبدأ لقاؤها بفضاء الآخر، وبعدها العودة إلى الخليج، والالتقاء بالمفاجأة المتمثّلة في الأخ يوسف الّذي لم تعرفه يومًا، ولم تره يومًا، وهنا نلاحظ توزّع الرّواية عبر أمكنة مختلفة من دمّر، ودمشق إلى الخليج، وبيروت، ولندن.

أمّا الفصل الثّاني فيبدأ، من الصّفحة 57 إلى الصّفحة 99، ويتمحور حول شخصية الآخر البعيد كولن فيشر، وحياته وهو طفل صغير، وتذكّره لمعاملة الوالد له بقسوة، وعنف عكس الأم الّتي كانت تحنو عليه، وتعمل جاهدة حتّى يتعلّم، ويتخرّج، وبعد مرور سنوات يتوفّى الوالد، ويلتقي لويز الّتي يعجب بها ليقترن بها فيما بعد، وما يلبث أن يطلّقها ليعمل في عيادته الخاصّة، وهنا تبلغ شهرته الآفاق، لتظهر شخصية سالي ومارغريت الممرضتان تعملان معه، وهنا تقدم مدى، وعائلتها من الخليج إلى لندن قصد معالجة الغدّة الدّرقية، وبداية العلاقة بين الأنا والآخر(مدى وفيشر)؛ ما يعني أنّ الرّواية تعتمد على الاستذكار والاسترجاع، وتبرز في هذا الفصل شخصية "دوجلاس" العامل في بيت أوكسفورد، وعامل النّظافة " تومي" لنلاحظ الصّورة السّلبية لوالد كولن المشابهة لصورة أب مدى في مقابل الإيجابية المطلقة لها في نظر الطّبيب، والعكس كذلك.

بالإضافة إلى الفصل الثالث الممتدّ من الصّفحة 103 إلى الصّفحة 142، يتحدّث هذا الجزء عن شخصية "مدى" ورحلتها مع عبد الله، والأولاد إلى بيت الجدّة عبر الصّحراء من أجل وداعها، وما حدث أثناء الرّحلة من تعصّب الزّوج، وإلزامه مدى بارتداء الحجاب، ووعورة الصّحراء، بالإضافة إلى وصف ملامحها، والحديث عن شدّة الحرّ، وتخلّف الرّجال هناك (خاصّة صورة الملتحي) ، وسرقة قارورة الماء، وانزعاج عبد الله من مدى لمساعدتها المرأة الثّكلى، ومواصلة السّرد مع مقارنة فضاء الأنا بالآخر، وانشغال "مدى" بكتابة الشّعر، وتذكرّها لولادتها الأخيرة والعسيرة، بالإضافة إلى الحديث عن مواضيع نسائية، وتذكّر الدّكتور كولن فيشر، وهنا نتبيّن مقارنة الشّرق

والغرب لتبدو الصّورة بوضوح، ويختم هذا الفصل بسخرية عبد الله، ويوسف من امتهان "مدى" للكتابة، وإحضارها هدية للطّبيب متمثّلة في نبتة الورد الجوري، وهذا ما يوحي باهتمامها بالآخر/ كولن.

ويمتدّ الفصل الرّابع من الصّفحة 145 إلى الصّفحة 195، يحكي هذا الفصل عن فرح الآخر/ فيشر بلقاء الأنا / مدى؛ الّتي أبدت ذات الشّعور، وعمدت إلى تقديم الهدية الّتي أحضرتها، والمتمثّلة في نبتة الورد الجوري، وهنا نقطة اشتراك بينهما تمثّلت في الاستمتاع بالشّعر والكتابة، ومع تعدّد اللّقاءات برز لمدى مرض ولدها "جاد"؛ حيث تألّمت لذلك تألّمًا شديدًا، وفي هذا الفصل نعثر على بعض المقاطع الّتي تبني صورًا عن الأنا والآخر معًا، بالإضافة إلى الاستطراد في ظهور زوجة " لويز"، والحديث عن شخصيّتها وتعلّقها "بهاري"؛ الّذي خيّب أملها، وعمدت إلى كشف أسرارها لصديقتها " ماري آن"، ومع الوقت تقدّم كولن لخطبتها ثمّ الاقتران بها لتبلغ الحياة بينهما نقطة لم يتّفقا معها خصوصًا بعد ميلاد الابن الثّاني، لينفصلا، وبذلك تظهر "مدى" الشّخصية العربية في حياته، والّتي يمدحها بكلّ العبارات الشّاعرية والجميلة.

ويلتقي "كولن" بعائلة "مدى" في المطعم للحديث عن مرض ابنها "جاد" الخطير، لتقع هي الأخرى في نوبة مرض استدعت عملية جراحيّة أبقتها في لندن، بينما عادت الأسرة للخليج، وهنا يبدأ مسار آخر في الرّواية، وفي زيادة تعلّق الأنا بالآخر والعكس، ودعوة الدّكتور "مدى" لقضاء بعض الوقت في حديقة بيته في أكسفور، وعدم اهتمام الزّوج، والعائلة بشخصية مدى، وتركها في عناية الطّبيب، بينما هي انشغلت بالعودة إلى فضائها للعمل والدّراسة ، ليترك المجال مفسوحًا للآخر يصول، ويجول في إظهار براعته في الاهتمام بمدى / البطلة.

وينطلق الفصل الخامس من الصّفحة 199 إلى الصّفحة 231، وفيه تبدأ رحلة مدى مع كولن فيشر لقضاء يوم في حديقة أكسفورد، وعند وصولهما أعجبت كثيرًا بالحديقة والأشجار والغابة، ورأت الخادم دوجلاس؛ الّذي تفطّن من أوّل وهلة إلى وجود

علاقة بين سيّده وهذه المرأة، وبعدها بدأت بالتّنزه في الحديقة ودوجلاس كمرشد سياحي يشرح لها كلّ أصناف النّباتات، والأشجار، وأنواع الطّيور، وفجأة يهطل المطر فيهرع الجميع للاختباء، والتّواري لتظهر لنا عبر اللّغة الحميمية رغبة كولن العميقة في مدى، وهروبها الدّائم ما جعله يحزن، ويتأسّف على نفورها، فهي عصية على الاستسلام، وهنا تطلب العودة إلى الفندق، ومن هناك ترسل له رسالة تتأسّف من خلالها على ما بدر منها، لتأتيها مكالمة هاتفية من زوجها عبد الله القادم رفقة يوسف للعمل، ومن ثمّ العودة إلى الخليج، وحزن كولن لهذا النّبأ الّذي مرّ عليه كالصّاعقة.

لنصل إلى الفصل السّادس الّذي يمتد من الصّفحة 235 إلى الصّفحة 283، ففي هذا الجزء من الرّواية يتذكّر " كولن" أيّام الطّفولة الّتي عاشها، والرّهاب الّذي عرفة نتيجة مرض أمه، وقصّة الأشباح، واعتداء أصدقائه عليه، بالإضافة إلى التّركيز على اعتنائه بحديقة أكسفورد، تذكّره لمدى بعد رحيلها، والرّسائل المتتابعة الّتي وصلته منها تخبره فيها بوفاة ولدها " جاد" وحزنها الشّديد عليه، وعدم مواساة الأهل لها إلاّ الصدر الرّحب الّذي وجدته في شخصية كولن.

ثمّ طلبها للطلاق من عبد الله، ورفضه بمعية الأخ يوسف ومعارضة العائلة، مع استرجاع عبد الله للأيّام الخوالي الّتي جمعته بمدى، وحيرته في تغيّرها المفاجئ، وفي الأخير أرسلت الأنا/ مدى طردًا به مخطوط لكتابها الأوّل باللّغة العربية إلى فيشر قصد نشره في لندن، وطمأنت الآخر/ كولن بعودتها السّريعة إلى لندن.

بينما يمتدّ الفصل السّابع من الصّفحة 285 إلى الصّفحة 331، يتحدّث هذا الفصل عن قدوم مدى إلى كوبنهاجن (الدّانمارك) من أجل نقل جثّة يوسف الّذي لقي حتفه بعد إجراء عملية جراحية، ومهاتفة كولن الّذي اغتبط كثيرًا بهذه المكالمة، وقرّر السّفر سريعًا من لندن إلى كوبنهاجن لمساعدتها على إجراءات النّقل، إلى أرض الوطن، وحيرته بل دهشته من مجيئها لوحدها، وقد تعرّضت مدى لنزيف حاد أدّى إلى إدخالها المشفى؛ حيث أعانها الطّبيب، وعاملها بكلّ فرح وسرور، واتّصلت ابنتها للإطمئنان

عليها، وبعد استرداد عافيتها تقارن بين الآخر/ كولن، وعبد الله، وبعد مدّة من الزّمن تصلها رسالة تحمل ورقة طلاقها من عبد الله، وقراره بإرسال البنات للدّراسة في أمريكا، وخيبة أملها من كيفية طلاقها، وعدم استشارتها، ثمّ معرفتها بتركة يوسف الضّخمة لها، والمثير في هذا الجزء تقديم كولن خاتم أمّه لمدى، وهذا يعني تعلّقه بها، وطلبه الزّواج منها، وهذه الأخيرة ترفض بحجّة عدم التّفاهم؛ الّذي قد يحصل بينهما فيها بعد، ممّا أدّى إلى تعصّبه، وتغيّر لهجة خطابه مع مدى، الّتي قرّرت السّفر إلى سوريا بعد بلوغها مرض أمّها الخطير.

وفي الفصل الثّامن الّذي يبدأ من الصّفحة 335 إلى الصّفحة 382، يتحدّث عن وصول مدى إلى سوريا، وحضور وفاة أمّها في آخر لحظة ليزداد كيل الأحزان عليها بفقدانها كلّ من تحب، ووصفها لخواء فضاء الأنا من معالمه السّابقة، وهنا تحضر مكالمة كروسبي لكولن باقتراب إفلاسه ممّا أدّى إلى إصابته بجلطة دماغية استدعت إدخاله إلى المستشفى، وأثناء ذلك تذكّر زوجته لويز الّتي تغيّرت حالها، وآثرت الهدوء على حياة الأضواء والنّجومية.

وعند عودة مدى وسماعها للخبر هرعت إلى زيارة كولن للتّخفيف عنه، والاعتناء به، وبعد تماثله للشّفاء قرّرت السّفر إلى أمريكا – الّتي بدا حضورها كفضاء للآخر باهتا جدًّا – من أجل إقناع بناتها بالدّراسة في لندن، والعيش معها هناك، ونجاحها في الإتيان بهما بعد موافقة الوالد عبد الله، وعند رجوعها قصدت بيت كولن في أكسفورد، وإذا بها تفزع لهول ما رأت من تغيّر للأحوال بإفلاس كولن، وسكن العائلة معه، وانقطاع العلاقة بينهما ما جعلها تنهار، وتحزن، وبعد ثلاث سنوات أرسل كولن رسالة إلى مدى أفرغ فيها شوقه وحنينه إليها، لتؤسّس هي الأخرى حياتها مع بناتها، وتحصل مع الوقت على عمل وتنال الدّكتوراه، وتختم الرّواية بحنين الآخر لرؤية مدى في فضاء الجامعة حاملا أشواقه، وواصفا جمالها من بعيد؛ حيث أمر خادمه بأن يجعله في مكان بعيد يستطيع أن يراها دون أن تراه.

وفي الأخير تختتق الكلمات في جوفه تجاه مدى الّتي تعلّق بها كثيرا، وظلّ وفيّا لذكراها بشكل يبرز مدى ارتباط الآخر بالأنا في هذا النّص على عكس النّصوص السّابقة، وبهذا تضع الرّواية لمستها الخاصّة في معالجة حضور الآخر، وتختم الرّواية بفوز مدى بحرّيتها كما تراءت للطّبيب، فهي الفتاة السّورية اليافعة المولعة بطاعة الشّعر والكتابة، والطّبيعة خاصّة الأشجار، والكبار من الأدباء (دانتي، شكسبير)، تترعرع في بيئة جميلة على ضفّة النّهر الّذي مدحته كثيرًا، وظل عالقًا في ذهنها << تسافر بها إلى طفولتها، إلى بيت أهلها على ضّفة "بردى" إلى دمّر، حيث كان يطيب لها المنام، هبّات الحنين تتدفّق فوق طرقات تمضي بها إلى الطّفولة؛ حيث يتفتّح الفرح، وتكبر الرّوح رغم جفاف البيوت >> [1]، وذكريات صراخ الوالد، وحنان الأم، واللّعب مع الأختين سمارة ولمى، ثمّ خطبتها لتفرّ مع عبد الله العربي مصحوبة بجمهرة من المشاعر، والاضطرابات الغامضة، وهي تغادر سوريا (دمر) إلى إحدى بقع الخليج.

وبين لندن الّتي يدرس فيها الزّوج لاستحقاق الشّهادة في التّجارة، وبين الشّرق الّذي برزت فيه سلطة الأب في المقدّمة ثمّ الزّوج ثانيا كانت مدى تبني حياتها، وتستعد لمسؤولية البيت الجسيمة، وبعد انقضاء المدّة تعود الأسرة إلى الخليج لتقطن، وتبدأ الشّروخات بين الزّوجين، وهما في رحلة فرزت النّساء عن الرّجال، يوم أرادت مدى شراء بعض الحلي من بدويات الصّحراء، فكتبت للزّوج بالإنجليزية: << أكاد أجن من سحر ما أرى حولي، النّساء يتزيّن بقطع فنّية نادرة من الفضّة القديمة، خذني إلى السّوق الّذي تشتري منه النّساء هناك أرجوك >>[2]، وترسل الرّسالة إليه مع جوري ليردّ عليها في

---

[1] أسيمة درويش، شجرة الحب غابة الأحزان، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 2001، ص:08، 09.

[2] المصدر نفسه، ص:38.

الأخير << مدى توقّفي عن إحراجي أمام الرّجال فورًا، سآخذك إلى سوق البدو، ولكن ليس هنا ... ليس الآن >>[1] لتبدو المفارقة بين فضاء الأنا وفضاء الآخر.

كما تظهر شخصية الأبناء جوري، جنى وجاد، هذا الابن المريض الهشّ، منذ الولادة، وكأنّ الذّكر كما اختارته الرّوائية يحتاج إلى قوى، وطاقة، وعاطفة لكي يواصل حياته لكنّه مات من أوّل الرّواية، لتتأثّر الأم بفقده، وتدخل دوامة من الحزن اللاّمتناهي، وفي منتصف الفصل الأوّل يظهر الأخ يوسف الّذي سمعت به مدى ولم تعرفه، لكنّه حضر مع عبد الله فكانت المفاجأة الأعظم << عندي لك مفاجأة، قال ضاحكًا، وستفرحك كثيرًا، سأحضر مع ضيف طالما تمنّيت حضوره، سنتناول الغداء والعشاء معًا، وقد لا ندعه يرحل أبدا >>[2]، إنّه يوسف، الّذي جاء إلى بيتها، وفرح كثيرًا بلقاء أخت وعائلة لم يكن يعتقد بوجودها إطلاقًا << لن أوفيك حقّك من الشّكر في يوم واحد، حوّلتني من أعزب وحيد إلى شخص يأنس بين الأهل، وله أسرة وأطفال، أخت جميلة في الغربة، وصهر عزيز يعوّضني عن الأخ، وأطفال رائعون ينادونني يا خالو، وأشتري لهم الهدايا من مطارات العالم، كيف أوفيك حقّك من الشّكر؟ ! >>[3].

وكأنّ الكاتبة هنا جعلت حضور الأخ مقتصرًا على ملامح، وتشكيلات في علاقة ستتعامل معها أحداث الرّواية بانطواء، وكبح وآلام، حتّى تتجدّد ملامحه، وهو في الخليج للعمل بعد وفاة والدته فيكون كثمرة تساعد مدى وهي بعيدة عن أهلها، وهو رحالة، يغير ملامحه بعمليات التّجميل يريد أن يخالف من خلالها والده << كان يوسف فريسة لهوس غير مبرّر بإجراء عمليّات التّجميل الواحدة إثر الأخرى، إضافة إلى ذلك كان يعاني من رهاب لا يدري ما سببه من اللّون البنّي الدّاكن ... كاشفني أيضًا برغبة لم يحقّقها، وهو يسحب تنهيدة عميقة ويقول: أمران لم أتمكّن من إصلاحهما: قصر

---

[1] أسيمة درويش، شجرة الحب غابة الأحزان، ص:38

[2] المصدر نفسه، ص:42.

[3] المصدر نفسه، ص:44.

القامة، وقصر الرّقبة، موروثات أبيك، عليك أنّ تشكري الله لأنّك شبهين أمّك >>[1]، وأشد ما آلمه ظلم والده، وجبروته؛ حيث دفع أمّه للهجرة إلى الخليج، وهناك كبر، وعمل لذلك لم يتّصل بأبيه ولم يهتمّ بأمره.

ساعدت شخصية يوسف مدى، وجعلتها أكثر صلابة في الأرض الجديدة، ولكن ها هو الرّجل الثّاني في رواية درويش يفرّ من بين يديها ويموت، من خطأ في إجراء عملية جراحية، تاركا لها جلّ ثروته، لتدخل مدى دوامة من الآلام في منفاها، ومنفى الآخر، نفي ظلم الأب ومذلّة الأم، وانعدام الأواصر الّتي تربط العائلة.

لتبرز شخصية الآخر/ كولن فيشر الصّارم كأيّ آخر من الغرب ودود، ولطيف ووسيم << كالأسد الدّاخل إلى عرينه، كان كولن فيشر يدخل إلى المستشفى كلّ صباح بقامته الطّويلة، بوسامته وهيبته الطّاغية، فتنهض الرّهبة في قلوب الممرّضات، لم يكن يسرع الخطى، كان الوقت محسوبًا بدقّة السّاعة، ولا يتّسع لأكثر من انحناءة مهذّبة يردّ بها بصمت على تحيّة الزّملاء، وعلى سالي أو مارغريت الممرضتين اللّتين عملتا معه منذ البداية >>[2]، فهذا هو الرّجل الثّالث الّذي يحضر تدريجيا كطبيب ممثّل للغرب في كلّ تعاليه وسموّه، فأمّه فرنسية وأبوه إنجليزي، وهو كوالد مدى لا يكفّ عن إطلاق الأوامر عليه، وهنا نجد نقطة اشتراك بين عالم الشرق والغرب في معاملة الآباء لأبنائهم.

فعلاقة مدى/ الأنا وفيشر الآخر تجعلنا نقول بأنّ أسيمة درويش قلبت المعادلة بينما ما كان سائدا من ذكورة/ أنوثة إلى العكس، وهذا ما رأيناه مع حميدة نعنع، فهذا الطّبيب الّذي بدأ بعلاج مدى، والهيام بها، وعلى مهل كنسيج مغاير لجميع من مرّ عليه، مرورًا بعلاج جاد ولدها، ثمّ لسائر أفراد العائلة الخليجية الكبيرة، فبينما كانت العلاقة بين الزّوجين مدى وعبد الله في طريقها للانفراط والزّوال، كانت في المقابل

---

[1] أسيمة درويش، شجرة الحب غابة الأحزان، ص:50

[2] المصدر نفسه، ص:58.

العلاقة بين مدى وفيشر تتدرّج كنوع من الشّفاء، في أكثر من موضع خاصّة عندما مرض فيشر في مرّة، ومدى في مرّة أخرى، وكان كلاهما يعين الآخر.

وترصد الرّواية الغرب (في لندن)، وتصوّر تفكيك، وتفكّك منظومة الأفكار والعادات هناك، ولكلّ العناصر السّلطوية المتحكّمة في البناء الاجتماعي والسّياسي، ومدى في كلّ مرّة نراها، وكأنّنا في حفل ختامي تحاول نزع الألوان البرّاقة عن ذلك الغرب لتخلي الدّائرة أمامنا، ونحن نهاجر بين ما كان ينمو بينها، وبين فيشر من غرام موجع، وعظيم، وقد جعلت المؤلّفة بطلتها تحمل نعوتا جميلة من عون إنساني، ووسامة، وطريقة تفكير صارمة، ودفعت بها أن تصير كاتبة، ليبلغ الأمر مداه عندما رفضت مدى/ الأنا الزّواج من الآخر/ فيشر لكي يغدو العابر الازدواجي، المعكّر كعبد الله حين أغرم بها، وفرّ بها من سوريا إلى لندن، لينقلب تمامًا << حيثما أذهب في هذا البلد، يتوجّس، ويترقّب قلقًا أقوالي وأفعالي هنا محسوبة، وموزونة بميزان التّقاليد، وما يقوله النّاس يفاجئني دائما بالغضب من أقوال أو أفعال أحرجه بها أمام النّاس، وبمجرّد سفرنا خارج البلاد يرجع كما كان... الشّخص الّذي عرفت وأحببت >> [1]، وهنا يظهر الشّرق / زوجها هو المنفى، بينما الغرب/ فيشر هو النّفي كذلك، لهذا نجدها تتوجّه إلى الكتابة لتؤنس بها وحشتها.

ويرى عبد الله في شغلها استفزازًا، وخروجًا عن الطّاعة، حتّى يوسف أيضًا، << كان يقول هازئًا: الكتابة مهنة الخاسرين، كم من الأرباح سيعود عليك من تأليف كتاب؟ إنّها مهنة تدعو إلى الشّفقة >> [2]، كذلك يوسف << كلاهما يسخران ويضحكان معًا، ثمّ ينبري يوسف ناصحا: في هذه الأيّام، ما من أحدٍ يضيع وقته بعمل لا يعود عليه بالرّبح، ما من أحد >> [3]، وبهذا لم يقبل كلاهما بعمل مدى في مجال

---

[1] أسيمة درويش، شجرة الحب غابة الأحزان، ص:122.

[2] المصدر نفسه، ص:141.

[3] المصدر نفسه، ص:141.

الكتابة لتردّ هي الأخرى << أن أكتب هو أن تشف الجدران لصوتي، هو أن يخرج صوتي إلى الملأ، ويصبح عصيًّا على الإلغاء، لن يمنعني أحد من الكتابة بعد اليوم >> [1].

وقد فشل فيشر/ الآخر بعد زواجه من ملكة جمال في بداية شبابه، وعمله لأسباب طبقية، ونفسية، وبدت له مدى سحر الشّرق وصوفيته، الملاذ الوحيد له، وبهذا أخذت مدى من الشّرق والغرب كلّ الحذر والاستقلالية، والثّقة العالية، ما جعل هذا النّص حافلاً بكتابة مدى علانية وجهرًا.

لتبلغ مدى بعدما تمّ طلاقها من عبد الله، وعودة فيشر لأسرته الباردة، نقطة حاسمة حاولت من خلالها مساعدة الآخر، ولكن لا سبيل إلى ذلك << كلّما استرجعت مدى هذه الأقوال، كانت تحسّ بالصّرخات المخنوقة في حلقها تضغط على رقبتها كحبل يخنقها، كانت تدفن رأسها وصوت إجهاشها في المخدّة، كلّما عاودتها صعقات الشّعور بالذّنب، وتقريع الذّات>> [2]، وفي نفس الوقت يشفى فيشر من الأنانية، ومرض التّملك، ويقرّر الذّهاب لرؤيتها أمام بوابة جامعة الدّراسات الشّرقية، وهي حرّة تماما << كانت عينا كولن تتحرّكان يمينًا، ويسارًا لمسح المساحة الكائنة ما بين موقعين: مدخل الجامعة الرّئيسي، والمدخل المباشر لكلّية الدّراسات الشّرقية الإفريقية حيث تدرس مدى >> [3]، إنّها قمّة الوفاء الّتي ظلّ عليها الآخر رغم مرور سنوات كثيرة << هي ذي هناك تمشي، وتحكي وهم يسمعون، انظر إليها، مازالت جميلة رغم نقصان وزنها، أعرفها جيّدًا، كلّما أثقلت الأحزان كاهلها، خسرت وزنًا من جسدها، وربحته في روحها، هل تعرف ماذا سيحدث ...؟! سوف تتخرّج، وتعمل، وتكتب، وتنشر، وتسافر، وتتعب، سوف تتعب

---

[1] أسيمة درويش، شجرة الحب غابة الأحزان، ص:142.

[2] المصدر نفسه، ص:362.

[3] المصدر نفسه، ص:378.

وتتعب... وتكون سعيدة بتعبها >> [1] رغم إلحاح دوجلاس بالذّهاب إليها ليحضرها حتّى ترى فيشر الّذي ظلّ وفيّا رغم كلّ ما اجتاحه من ألم وأسى.

لنكتشف في حضور الآخر ثباتًا وألفة بقيت وظلّت عالقة، رغم أنّ الأنا/ مدى أيضا ظلّت وفية، ولكن الفراق هو ما حكمت به أحداث هذا العمل، لتفلت مدى من غفلة الشّرق، فلا تنتمي إلى الغرب أيضا رغم أنّها وبناتها يقمن فيه للدّراسة، بل تفضّل الجميل، والنّافع والمناسب الذّي يساعدها، وقد بدت سورية الهوى والطّباع، خليجية الرّفض والاحتجاج، والاستنكار، تابعة بما تملك من ثقافة وتحرّر لبلد وفّر لها ما تحتاجه من حرّية وإثبات للذّات، << أخبرت أنّك ستحصلين على عمل في الجامعة إثر نيلك الوشيك للدّكتواه، وقيل لي أيضا: امرأة مجهولة تبرعّت بسخاء ليبقى اسمك حيا، وحاضرًا في المكان والزّمان >> [2] إنّها صورة جميلة وإيجابية رسمتها الرّوائية للآخر، والأنا معًا في روايتها، لتكرّر بعض السّمات، وتنفرد بسمات أخرى خاصّة بها.

---

[1] أسيمة درويش، شجرة الحب غابة الأحزان، ص:381.

[2] المصدر نفسه، ص:370.

2- سمات حضور الآخر في الرّواية النّسوية :

إنّ تقصّي سمات حضور الآخر في الرّواية النّسوية يأخذنا إلى الإمكانية الّتي تتيحها الرّواية لنا من أجل الكشف عمّا يعتري النّفس من مشاعر تجاه الآخر، وبذلك تبدو لنا << خير وسيلة تتيح لنا الاطّلاع على تلك المنطقة المظلمة الّتي تقبع في أعماقنا فتكشف الحجاب عمّا يحاصر إنسانيتنا، ويعمي بصيرتنا تجاه الآخر >>[1] الّذي حاولت الرّوايتين السّابقتين طرحه وكشفه، خاصّة فيما يتعلّق بحضور الآخر، والمنظور المعتمد من قبل الكاتبة في رصده.

إنّ ما يشدّنا على وجه التّحديد الموضوع نفسه في ظلّ غرب حديث وجديد، وفي ظلّ ما تتمتّع به المرأة من حقوق وحرّيات << ستغوي وتستهوي كاتباتنا كما أغوت واستهوت كتّابنا منذ أزمنة بعيدة، وإن كان الإغواء سيزداد إغوائية بحكم تزايد الوعي بالظّلم والاضطهاد الواقع على النّصف الأجمل >>[2] بتعبير معجب الزّهراني الّذي يقصد به المرأة والكاتبة المثقّفة.

والمسألة الأخرى الّتي تثير نفسها تتعلّق بخصوصية منظور المرأة/ الرّوائية، في ظلّ خصوصية الكتابة النّسوية الّتي تضاربت الآراء حولها كما رأينا؛ حيث تقول بياتريس ديديي في هذا الصّدد: << إنّ خصوصية الكتابة النّسائية لا تلغي مشابهتها للكتابة الرّجالية، وتبيّن صعوبة التّفريق بين الكتابتين؛ لأنّ ما يمكن أنّه خاصية في الكتابة النّسائية، يمكن أن نعثر له على نظير في الكتابة الرّجالية، والعكس صحيح >>[3]، فمن هذا المنطق نحاول حصر سمات حضور الآخر في رواية **الوطن في العينين** لحميدة نعنع، و**شجرة الحب غابة الأحزان** لأسيمة درويش.

---

[1] ماجدة حمود، إشكالية الأنا والآخر، مرجع سابق، ص:104.

[2] معجب الزهراني، صورة الغرب في كتابة المرأة العربية، مرجع سابق، ص:68.

[3] سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة، مرجع سابق، ص:206.

أوّلا: سمات حضور الآخر في رواية " الوطن في العينين " لحميدة نعنع:

تدخل رواية **الوطن في العينين** لحميدة نعنع ضمن ما يعرف بالرّواية النّسوية، وهي تعالج موضوع الآخر في متنها؛ وقد اعتمدت في بنائها على طريقة الرّسائل والمذكّرات << هذا الحلّ الفني الّذي يبدو أنّه لم يفقد إغراءه، رغم بعد العهد ببدايات لجوء الكتاب إليه، ولئن كان السّرد يحتلّ شطرًا من الرّواية، سواء عبر التّذكر/ قوام الرّسائل، أم عبر الصّفحات القليلة الّتي تختم الرّواية، فإنّ التّذكر، ولعبة نقيضه، النّسيان هو البنية المركزية لهذه الرّواية >>[1] ؛ الّتي ركزّت على الأنا / نادية في مقابل الآخر/ فرانك، وقد جاء أكثر ثورية، وأقل فنّية، أمّا ثورتها فتتمثّل في ردود الأفعال الفدائية تجاه المستعمر الإسرائيلي، وعن كونّها أقل فنيّة؛ << لأنّ اعتمادها على التّذكر لم يمتزج ببعد نفسي، وشعوري يعبّر عن الذّكرى، وإنّما جاءت لقطاتها في وضوح تامّ وأطّرتها بخطابية زاعفة – أحيانًا – وباستطرادات في أحايين أخرى، ولذلك جاء التّذكر دونما ترتيب نفسي أو زمني منطقي، وإنّما يتولّد من لحظة انفعال >>[2] البطلة الّتي تستطرد كثيرا في سردها، وروايتها للأحداث دون ربط منطقي يشدّ أوصال هذا الحكي؛ لأنّها تقفز على الوقائع جيئة، وذهابًا بين الماضي، والحاضر، وأحيانا المستقبل.

وللوقوف أكثر عند سمات حضور هذا الآخر لتبيان منظور الأنثى / الرّوائية فيه ننطلق من أولى العتبات، وهو العنوان الّذي حملته الرّواية؛ المتكوّن من حيث التّركيب من مبتدأ (الوطن)، وحر جرّ (في)، واسم مجرور (العينين)، وشبه الجملة في محلّ خبر للمبتدأ الوطن.

أمّا من النّاحية الدّلالية نجد أنّ العنوان له علاقة بالمتن من بدايته إلى نهايته، ذلك أنّ القراءة الأولية توقفنا عند أهمية الوطن حتّى أنّه بلغ مبلغ الوجود في العينين،

---

[1] نبيل سليمان، وعي الذّات والعالم، مرجع سابق، ص:132.

[2] محمد نجيب التلاوي، الذّات والمهماز، مرجع سابق، ص:70، 71.

فهناك أكثر من عبارة تؤكّد حرص البطلة، ومعظم الشّخصيات على تحرير الوطن، واستقلاله، وعلى أنّه في العينين، ومن ذلك: << قبل أيام فقط ودّعت زوجي الّذي قرّر أن يختار سلامه هو تاركا في جسدي وطنا يحترق >> [1]، ونجد في مقطع آخر قولها: << الوطن بعيد ... الوطن في العينين >> [2]، وبهذا يصير معنى هذا العنوان واضحًا في إشارة إلى حب الوطن بعمق مهما كان بعيدًا، أو محتلاً فهو في العينين؛ أي في القلب، ومن هنا تأتي ضرورة التّضحية من أجله، وفي سبيل تحريره من أسر الاحتلال الصّهيوني.

وبالعودة إلى صفحة الغلاف نلمح صورة امرأة باللّون الأسود وخلفية بيضاء، وفي أعلى الصّفحة اسم الرّوائية باللّون الأسود، ثمّ إلى اليمين دار النّشر (دار الآداب)، وفي أسفل الصّفحة عنوان الرّواية الوطن في العينين باللّون الأبيض، أمّا عن لون الصّفحة فقد تزاوج الأبيض والأسود؛ حيث يمثّل البياض << رمز النّور، والنّصر، والطّهر والغبطة، والسّلم، ولقد اصطلحوا على أن يجعلوه الرّمز الأعلى لقوة السّماء، وربّما كان ذلك مشتقًا من بياض ضوء الشّمس، ومن شدّة تأثيره في اللّون الأسود >> [3]، وعليه اعتبر اللّون الأبيض من أجمل الألوان، ومن أحبّها عند النّاس، وعند إسقاط هذه الدّلالة على المتن الرّوائي نجد له صدى فيها؛ حيث كانت البطلة وبقية الشّخصيات يحلمون باستقلال فلسطين، وبزوغ فجر الحرّية البيضاء فيها، رغم ما ساد النّص من حرب، وثورة ونضال، وهذا الّذي يترجمه اللّون الأسود لصورة المرأة على الغلاف.

هذا السّواد الّذي يدلّ على << فقدان الضّوء واللّون، وهو رمز للظّلام، ولعدم الطّهر وللحزن، ولون الخطيئة والخراب >> [4]، والخوف والارتباك الّذي عايشته معظم

---

[1] حميدة نعنع، الوطن في العينين، ص:12.

[2] المصدر نفسه، ص:81.

[3] نذير حمدان، الضّوء واللّون في القرآن الكريم، مرجع سابق، ص:43.

[4] المرجع نفسه، ص:45.

الشّخصيات؛ نتيجة لما يحدث للوطن، فمن بداية النّص تذكر الرّواية زمن الحرب والدّمار، واللّون الحالك، والدّم ما يوحي بأنّ اختيار الألوان على صفحة الغلاف ليس اعتباطيا على الإطلاق، وإنّما لوجود تماس دلالي مع محتوى هذا العمل.

وإذا عدنا إلى صورة المرأة في الغلاف بدا لنا لأوّل وهلة علاقتها بشخصية البطلة فملامحها يبدو عليها الحزن والأسى، وتلك النّظرة المرسلة توحي بعدم الثّبات والحيرة لتصرخ بملء فيها، وإن كان الصّمت يلّف الصّورة أنّ وطني في عيني رغم البعد، وفي معالم الوجه تشدّنا العينان الغائرتان؛ حيث تحيط بهما هالة من السّواد لتنطق يا وطني أين الملاذ.

أمّا عن البياض فيسكن في الفؤاد ليرسل شعاع الأمل الآتي بعودة نادية إلى الأرض، والأهل والرّفاق، فهذه الصّورة تعكس ملامح نادية البطلة بالشّعر الأسود المرسل، والقلق المنتشر على المحيا بعزمها على النّضال والثّورة والقتال، وحتّى نتبيّن معالم هذا الاسقاط ندخل ثنايا الرّواية لنجد وصف نادية في المقطع الآتي: << فأنت تعرف نادية الطّالبة الّتي جاءتك ذات يوم في الإيكول نورمال سوبيريور لتستمع لآرائك ومحاضراتك عن الثّورة، وهناك كانت علاقتنا، شعري الأسود، ملامحي الغجرية شدّتك إليّ، بينما كان الرّجل الأسطورة فيك يشدّني، ويجعلني أبدأ مغامرة لم أكن أدرك كيف ستنتهي>> [1]، كما نجد ملامح العروبة البارزة في هذه الصّورة << أشدّ عباءتي المغربية إلى جسدي، وأنغرز في صدر العتمة >> [2]، فهي إذن صورة لشخصية نادية المطبوعة على الغلاف، وفي ظهره.

أمّا في الصّفحة الثّانية نجد كلمة للنّاشر الّذي يشيد فيها بهذا العمل، ويخصّ الحديث عن شخصية نادية والثّورة، والوطن الّذي صار بمثابة الهوس الّذي سكن كيانها،

---

[1] حميدة نعنع، الوطن في العينين، ص:11.

[2] المصدر نفسه، ص:07.

والهاجس الّذي ملأ أفقها على مدار الرّواية كلّها، وعندما نقلّب صفحة الغلاف، نجد في الصّفحة الأولى اسم الرّوائية، وعنوان الرّواية، ودار النّشر، والملاحظ أنّ صاحبة العمل لم تقم بإهداء عملها كما رأينا في العملين السّابقين بل اتّجهت مباشرة لتخطّ أولى حروف هذه الرّواية دون أنّ تشغل نفسها بعتبات قبلية.

وفيما يخصّ زاوية النّظر الّتي رويت بها الأحداث فإنّها متنوّعة، فمنذ بداية النّص نلتقي بالبطلة تخاطب نفسها << تعرفين أنّه زمن الحرب >> [1]، فالخطاب هنا موجّه إلى الذّات، ولكن بضمير المخاطبة المفردة، واستخدمت في مقابل ذلك خطاب الآخر المفرد على لسان فرانك، واستعملت البطلة أحيانا ضمير المتكلّم لتحكي عن طريق الفعل الماضي والمضارع << لخلق الخفّة والحركة في الحدث، بينما يتولّى رواية الأحداث من حين لآخر فرانك لكي يحكي عن ماضيه أو حاضره، فيضيف معلومات مختلفة عن نفسه كما فعلت البطلة، وقد يكون ذلك عن طريق حواره معها، وأحيانًا عن طريق الرّواي العالم بكلّ شيء، ولكن هذا قليل في هذه الرّواية >> [2]، وبهذا يتنوّع الحكي في رواية حميدة نعنع ليجمع رواية نادية من جهة، ورواية فرانك من جهة، والرّاوي العليم أيضا.

وتبرز سمة المنظور الأنثوي من خلال اللّغة الموظّفة، بكلّ ما تحمله من دلالات هي حدّ فاصل وحقيقي، عن الكتابة الذّكورية؛ حيث << تشكّل الوعي الجمالي الدّائب في تأنيث لغة إبداعية تستوعب الوجع الأنثوي، وتؤرّخ لما يستجدّ في واقع المرأة العربية، وتعكس محاولاتها في امتلاك الزّمن، وإلغاء أقفاص المسافات من أجل بلورة كينونة ناصعة تهمّش الإلغاء والمصادرة >> [3]؛ الّتي تعرّضت لها المرأة ممّا جعل لغتها قريبة من الجسد الأنثوي، وهذا الّذي يظهر في رواية حميدة نعنع << كنت قد اقتربت منّي ...

---

[1] حميدة نعنع، الوطن في العينين، ص:05.

[2] مصطفى فاسي، البطل المغترب في الرواية العربية، مرجع سابق، ص:345.

[3] حسين المناصرة، النّسوية في الثّقافة والإبداع، مرجع سابق، ص:169.

شددت رأسي إلى صدرك، ومسحت على شعري قائلاً: أيّتها الدّيماغوجية ... هل ظننت أنّك أضفت لمعلوماتي عنك شيئًا >>[1]، فهنا وفي مواضيع كثيرة من الرّواية نعثر على سمة التّعبير عن الجسد الّتي تفوّقت فيها المرأة بالموازاة مع الرّجل.

كما نجدها تتميّز بثنائية الهمس في التّعبير، والعنف معًا، ذلك أنّ البطلة كاتبة، ومثقّفة وشاعرة، بالإضافة إلى نضالها، وعملها الثّوري << كانت رحلتي طويلة عبر مدن الشّمال، وأشعار سليمان العيسى، الموسيقى الملوّنة لكلماته... وأنا أكتب على أوراقي أشعارًا مبكرة ... كلمات ... كلمات عمدها لون الثّلج والأيام الآتية >>[2]، وتضيف في سياق آخر << في الأمسيات الصّيفية أغلق نوافذي، وأكتب على الورق كلمات أحاول أن أحملها رأسي الّذي أصبح ثقيلاً ... أكتب أشعارًا عن الحب، وفلسطين وأرسم وطنا جديدًا ... أرسم حزبًا جديدًا، أخلق رجالاً ... يصبح الحلم أكبر من الكلمات >>[3].

وفي مقابل ذلك نجد لغة يملؤها العنف والمعركة، والقتال، << عام 1967 الهزيمة وأنا ممزّقة، واحدة من الملايين الّذين أثخنت الطّعنات أجسادهم، شاعرة ... مثقّفة، مقاهي تعي هزيمتها، وتعيش عجزها عن المواجة، صوت الطّائرات يمزّق سكينة أيّامني... أرى العالم بأسره وقد تحوّل إلى طائرات تقذف إرم بالنّار >>[4]، هي الازدواجية الّتي تفرّدت بها الكاتبة في رسم حضور الآخر، وأحداث عمل امتزجت فيه لغة الهمس بلغة العنف، ومن الخصائص كذلك تعبيرها عمّا يخصّها من موضوعات لصيقة بها تشكّل هاجس المرأة الّتي تحسّ به دون غيرها، بالإضافة إلى تعبيرها عن الرّفض، والتّمرد عن الضّغوط الخارجية.

---

[1] حميدة نعنع، الوطن في العينين، ص:98.

[2] المصدر نفسه، ص:30.

[3] المصدر نفسه، ص:31.

[4] المصدر نفسه، ص:34.

كما رأينا مع نادية في رفضها للعريس الغني رغم ضرب إخوتها لها؛ حيث تبدي شجاعة قلّما تصدر عن فتاة في مجتمع أبوي بامتياز، << يصرخ إخوتي الذّكور: هذه مجنونة ستكون فضيحة لنا ... تمتدّ يد أحدهم إلى شعري الطّويل، وتمسك به ... يضرب برأسي الحائط حتّى يسيل دمي، أرى دمي أحمر ونقيا، لقد كذب أبي دون شكّ يوم تحدث عن الدّم الأزرق، أسقط مريضة، الجسد لايحتمل الحلم، أنتظر أيامًا ... شهورًا... سنة ثمّ أرحل عن البيت إلى إرم لإتمام دراستي الجامعية >>[1]، وبهذا نرى سمة أخرى تنضاف إلى لغة الرّوائية الّتي ترفض وتتمرّد كما يفعل الرّجل تمامًا.

بالإضافة إلى الشّاعرية الطّافحة، والمقاومة السّياسية النّابعة عن التّحدي الّذي قامت به البطلة نادية الّتي اختارتها الكاتبة من جنسها لتؤكّد على هذه الخاصّية تحديدًا، وفيما يخصّ حضور الرّجال هنا نلمح ضعفا في سلوكهم، ونشاطهم بالمقارنة مع شخصية نادية، كما نجد للعين حضورًا في الوصف، ونقل الصّور، زيادة على حضور شخصية الطّفل الّتي لا تكاد رواية نسوية تخلو منها، رغم ما أبدته البطلة من رفض في البداية، لكن شعور الأمومة في ذاتها لم يغب حتّى بعد أن فقدت جنينها << في المساء أخبرت أمي بذلك فبدا عليها فرح حقيقي، وقالت لي: احتفظي بالطّفل، لا تنسي أنّك الآن في الثّامنة والعشرين >>[2]، وبعدها طلب خالد أن تقلّل من عملها من أجل صحّتها، وفي لحظة من اللّحظات تشعر بضرورة التّخلص من الطّفل << أن أكون أمّا في اللّحظة الّتي يقتلون فيها وتتشرّد أطفالهم؟ ... أن ألقي للعالم العربي بمشرّد جديد... لماذا لم أخجل من ذلك في الماضي؟ فجأة هاجمتني الرّغبة بالتّخلي عن الجنين >>[3]، وبعد موت طفلها أشعرتنا كقرّاء بحسّ الأنوثة الّذي تدفّق جداول رقراقة؛ << مات طفلي ! كنت في غاية التّعاسة والإرهاق، لقد حلمت زمنًا بطفل عيناه سوداوان كعيون رجال

---

[1] حميدة نعنع، الوطن في العينين، ص:32.

[2] المصدر نفسه، ص:143.

[3] المصدر نفسه، ص:147.

الشّرق>>[1]، ولعلّ حضور شخصية الطّفل تكثر في الرّواية النّسوية أكثر من الرّواية الرّجالية، وهذا ما يطبع منظور الكاتبة بسمات خاصّة تفردها عن غيرها.

أمّا فيما يتعلّق بالمكان فقد ركزّت الرّوائية على فضاء الآخر بينما استخدمت لعبة التّرميز بالأسماء فيما يتّصل بمكان الأنا، ففيما يتّصل بمكان الآخر << تسجّل نادية أسماء الأمكنة، وتحدّد مواقعها على نحو وثائقي، فكأنّنا مع سائحة تتشدّد في توثيق رحلتها، فترسّخ بذلك المكان في قرارتها، وتناور الصّلة المؤقّتة بها، وكما هو متوقّع من مثقّفة مثل نادية فالمقاهي هي أكثر ما يظهر من مكان الآخر في الرّواية >>[2]، وعليه نؤكّد على أنّ الحدث الأساسي هو الّذي وقع في باريس، أمّا الأماكن الأخرى فكانت العودة إليها تتمّ عن طريق ذاكرة نادية، ومن تلك الأماكن حرّان (عمّان)، وعينتاب (بيروت)، وإرم (دمشق).

ومن فضاءات الآخر جنيف، وعلى الرّغم من أنّ الرّاوية تعرف جيّدا باريس، إلاّ أنّها لا تتوقّف مع الأماكن لكي تصفها وتفصّل الحديث عنها << ولكنّها تذكرها خلال سردها مجرد ذكر قصد تحديد المواقع، والأماكن الّتي تتحرّك فيها الشّخصيات، خاصّة البطلة وفرانك، فمع تعدّد ذكر هذه الأماكن، ومع أهمية عدد منها بصفتها معالم معروفة، إلاّ أنّها لا تلتفت إلى وصفها>>[3] إلاّ لإبداء وجهات نظر سريعة تقدّم فيها صورة إيجابية مرّة، وسلبية مرّة أخرى عن هذه الأماكن.

ومن هذه الأماكن المنثورة في الرّواية، ساحة دوفين، رصيف ديزو رفيفر، شارع سانت أونوري، ساحة الشاتلية، جسر السّان ميشال، شارع بونييه، سوق الهال، مقهى سان كلو، محطة سان لازار، مطعم مكسيم، جسر باسي، شارع هنري مارتان، بولفار

---

[1] حميدة نعنع، الوطن في العينين، ص:153.

[2] نبيل سليمان، وعي الذات والعالم، مرجع سابق، ص:134.

[3] مصطفى فاسي، البطل المغترب في الرواية العربية، مرجع سابق، ص:347.

جوردان، ساحة الكونكورد، شارع سان جرمان، بيت نادية، وبيت فرانك، وغيرها من المواقع الّتي تخصّ فضاء الآخر.

ولعلّ السبب في عدم التّفصيل في وصف هذه الأماكن << يرجع إلى أنّ الرّواية ليست ذات صبغة سياحية مثل بعض النّصوص الأخرى الّتي تحاول أن تقدّم بعض المناظر، أو المعالم الموجودة لدى الآخر للقارئ العربي، ولكنّها رواية ذات موضوع ملتزم، يتمثّل في تقديم صورة عن النّضال الثّوري للثّورة الفلسطينية، فالأماكن في مثل هذا النّص الرّوائي غير مقصودة لذاتها، ولكنّها مقصودة فقط لتأطير الجغرافيا الّتي تتحرّك فيها الشّخصيات >>[1]، ومع ذلك نجد تصويرها لفضاء الآخر يتراوح بين الإيجابية والسّلبية، والأمر مرتبط دائمًا بشخصية الأنا في علاقتها بالآخر.

ومن ذلك وصف أوربا بالعجوز في قولها: << أرى الثّلج يتنزّه في وجه الجسور الّتي تربط جزيرة سيتي بالمدينة العجوز >>[2]، ونجد في مقطع آخر وصفا سلبيا ينعت باريس بالميتة << يصلنا السّين من الخارج، عبر نافذة السّلم مختلطا بصوت المطر ... لا قنابل ...لا دم لا عويل ... أف كم كانت ميتة باريس ! >>[3]، وتتواصل هذه الصّورة المليئة بالاشمئزاز من فضاء الآخر، وإن تلوّنت في بعض الأحيان بإعجاب منقطع النّظير، ومن ذلك << نسير معًا تحت وهج الأضواء المبعثرة في صدر العجوز الأم باريس ... نمرّ بشارع سانت أونري... نتوقّف قليلا أمام الواجهات الزّجاجية ثمّ نمضي وكأنّ ما تعيشه هذه المدينة المتخمة لا يعنينا ...>>[4]، فمن خلال هذا المثال نلاحظ نعتًا لمدينة باريس وشوارعها الّتي لم ترق للأنا/ نادية، بالمقارنة مع فضائها الحميمي.

---

[1] مصطفى فاسي، البطل المغترب في الرّواية العربية، المرجع السابق، ص:347.

[2] حميدة نعنع، الوطن في العينين، ص:06، 07.

[3] المصدر نفسه، ص:09.

[4] المصدر نفسه، ص:16.

كما أنّنا نلمح ذكر العديد من الأماكن دون تفصيل لمعالمها العامّة؛ << عبرنا معًا ساحة الشّانليه واتّجهنا إلى بيتك ...عند التقاء رصيف ديزو رفيفر بجسر السان ميشيل لمحت أحد أصدقائي العرب >>[1]، ويبلغ الأمر مداه في شعور نادية بعدم الاطمئنان في قولها: << أسمع هدير دمي في شراييني يختلط بهدير السّين العجوز... أشعر بالغثيان >>[2].

بالإضافة إلى ذكر المقهى في أكثر من موضع من هذا العمل، يشير مباشرة إلى أنّ الشّخصية مثقّفة، ومتحرّرة، وهذا ما يظهر في تصريح نادية: << أقترب من المقهى المقابل للشاليه الّذي كنّا نلتقي فيه، أدلف إلى الدّاخل، وألقي بعباءتي إلى أحد المقاعد >>[3]، وبين فضاء الأنا / العربي الّذي تمدحه نادية، وفضاء الآخر/ الفرنسي خاصّة، وجنيف عامّة يتبيّن لنا تقديم صورة يشوبها عدم الارتياح، والقلق من الآخر، فمكانه يحمل الكثير من التوّجس، والخوف. ويبلغ الأمر أقصاه عندما تنتهي الرّواية برؤية سلبية لفرانك الّذي يشابه غيره، ممّا يدفع نادية إلى العودة إلى الأهل، والوطن، فالتّأثير يتّجه من الأنا إلى الآخر، وليس العكس؛ لأنّ نادية حاكمت الآخر في بلده، ماجعل فرانك يتبعها إلى بلادها << لقد طار فرانك إلى بلاده منذ سمع صوتها يعلن أنّها لا تشتاقه، لكنّها كانت قد سافرت، وبالنّسبة لها كانت باريس قد غدت أجمل بعد قرار العودة، أمّا هو فباريس تبدو له الآن عقيم >>[4]، لتنقلب المعادلة، وتنتصر الأنا على الآخر؛ الّذي تستدعيه حتّى لفضائها؛ لأنّه بدوره لم ير في فضائه ما يلفت الانتباه، أو يستدعي البقاء، وبذلك تتميّز هذه الرّواية بخاتمة قلّما نجد فيها الأنا يؤثّر في الآخر.

---

[1] حميدة نعنع، الوطن في العينين، ص:16.

[2] المصدر نفسه، ص:18.

[3] المصدر نفسه، ص:19.

[4] نبيل سليمان، وعي الذّات والعالم، مرجع سابق، ص:148.

نستنتج أنّ فاعلية فضاء الآخر الأوربي تقلّ؛ << لأنّ إقامة نادية كانت مسببة، إمّا لعمل فدائي داخل أوربا من أجل الإعلان عن القضية الفلسطينية، أو لفترة انتظار تتحفّز معها للعودة من أجل الوطن، ولذلك تهمّش التّأثير الدّلالي لفضاء الآخر >>[1]، بالمقارنة مع فضاء الأنا الّذي سيطر سيطرة مطلقة على البطلة؛ << لأنّه هو القضية الّتي من أجلها تجاهد نادية جهادًا عمليا بعد أنّ تشبّعت من لا جدوى الكلام، والمناظرات والحماسات، فأعلنت التّمرد من أجل الوطن ... وسخرت من متابعة الإخوة لأخلاقياتها... وعندما تزوّجت الطّبيب رفضت الاستقرار الأسري، ورفضت أن تنجب طفلاً يزيد عدد النّازحين المعذّبين فعّطلت خصوبتها، وتفرّغت للعمل الفدائي داخل الوطن، وخارج الوطن، وأعلنت العنف سبيلاً للخلاص>>[2]، لتؤكّد حميدة نعنع على معالجتها لموضوع العنف بلغة أنثوية متفرّدة، وتكشف علنًا أنّ فضاء الأنا لقي حظوة متميّزة بالمقارنة مع فضاء الآخر.

أمّا ما يخصّ الشّخصيات المحرّكة لهذا العمل فهي تتوزّع بين شخصيات تمثّل الأنا وأخرى تمثّل الآخر، وإن كان التّركيز موجّها على وجه الخصوص لشخصية نادية وفرانك، وبصورة أقلّ شخصية أبي مشهور، وتمثيلها جاء على النّحو الآتي: شخصيات الأنا؛ مثّلتها شخصية نادية، وأبو مشهور، خالد وإخوة نادية ووالديها، بالإضافة غلى العريس الثّري، وعصام حاتم، وشخصية يوسف وأم العبد، نايف وفرحان وروزلين، بهية المناضلة وشخصية الطّيار، محمود، محمد وأحمد والباهي، أمّا شخصيات الآخر فهي: ممثّلة في شخصية فرانك، وأوليفييه، كلارا والصّحفي الفرنسي، ميراي وشخصية الرّاهب.

نلاحظ بروز شخصية نادية في مقابل فرانك، أمّا البقية فتراوح حضورها بين الفاعلية، والمفعولية، ولعلّ استنطاقنا للشّخصية البطلة يجعلنا نقف عند امتلاك القضية الفلسطينية لتفكيرها؛ حيث نذرت نفسها للجهاد، وما إقامتها في أوربا إلاّ لتنفيذ عمليات

---

[1] محمد نجيب التلاوي، الذّات والمهماز، مرجع سابق، ص:135.

[2] المرجع نفسه، ص:135.

فدائية، وعلاقتها بفرانك لم تكن خالصة لذاته كرجل، وإنّما لأنّه نموذج للمجاهد الحرّ، ولذلك كان تعلّقها بأبي مشهور أكثر من تعلّقها بالآخر/ فرانك، ولما اقتربت منه، وبدأ يتقاعس عن مهام الجهاد تركته وعادت إلى وطنها.

ولذلك نجد في هذه المناضلة الشّاعرة الجرأة والإقدام، ولمّا فهم فرانك هدفها عاد إلى فكره مقررًا اللّحاق بنادية في عينتاب ليشاركها الجهاد من أجل الحرّية، ولم تكن أوربا إلاّ وسيلة للجهاد، وكان التّواجد بها من أجل إقناع العالم بقضيتها.

وبذلك تمثّل شخصية نادية المرأة الحرّة الّتي تعطي لنفسها حقّ التّصرف الكامل، ومشاركة الفدائيين، والإقامة معهم في المعسكرات، والسّفر معهم إلى أوربا، والارتباط بأكثر من رجل، ومنه نستشفّ أنّ الرّوائية قدّمت نموذجًا فريدًا للمرأة العربية المتمرّدة على العادات، والتّقاليد، والشّعارات، كما أنّ تعاملها مع الآخر/ فرانك يجعلنا نقف عند ذات الصّورة السّابقة؛ حيث حلّت الذّكورة مكان الأنوثة، والعكس في هذه المواجهة، << وكان تعامل نادية مع فرانك وسيلة وليس حبّا وغاية، ولذلك ما إن وجدت منه تقاعسًا حتّى تركته غير آسفة، وعادت لتمارس الجهاد من داخل الوطن عينتاب، بينما رأى الآخر(فرانك) في نادية جذوة الحرّية المشتعلة فانجذب إليها، ولحق بها في عينتاب، وحققّت بذلك نصرًا مؤقّتًا >> [1]، جعل منها الأنا/ البطلة التّي تؤثّر في الآخر، وليس العكس كما رأينا في الرّوايتين السّابقتين.

وفيما يتعلّق ببقية الشّخصيات نرى الحضور القوي لأبي مشهور الّذي توحّدت معه البطلة في الرّغبة والهدف؛ لأنّه فدائي ووطني << يأتي أبو مشهور ليشغل مهمّة توجيهنا أصغر سنًّا، وأكثرنا جرأة ... نتعارف، أكتشف مع مرور الزمن شجاعته الخارقة، كان قد كرّس نفسه للقضية الفلسطينية واستحوذته كلّيا، الرّجل الكامل >>[2]؛

---

[1] محمد نجيب التّلاوي، الّذات والمهماز، المرجع السابق، ص:173.

[2] حميدة نعنع، الوطن في العينين، ص:49.

الّذي استحوذ على نادية، وأخذ بمجامع قلبها، حتّى أنّها لم تر غيره في المساحة الّتي شغلتها << أحبّ أحاديثه أحسّ فيها رنّة غامضة كالنّحيب المكتوم، كسرّ خفي تكاد الحروف تتمزّق فيه، تدقّ السّاعة... تأوي إلى المعسكر>>[1]، ويتواصل إعجاب نادية به على امتداد صفحات الرّواية، وتشارك معه في كلّ العمليات إلى حين استشهاده فتحزن أشدّ الحزن عليه، وبعدها تجد الملاذ في الآخر/ فرانك.

أمّا شخصية خالد الطّبيب فقد حازت نصيبا من الإعجاب بداية عند إجراء العملية، وأدّى الأمر إلى زواجهما، ثمّ ما لبثت أن انفصلت عنه، وهما في باريس << في الأربعين من عمره ينتمي إلى عائلة وطنية، وعريقة من أسر الجنوب، عاد إلى بلاده من أوربا بعد أن أمضى عشر سنوات لإتمام دراسته ... حاول أن يزرع نفسه في تربة الوطن الجديد، فوجد أنّه دون جذور ... دخلت عيادته في اليوم التّالي، وكنت ما أزال أعاني من أثر انهيار عصبي أصبت به في الأيّام الأخيرة من فترة السّجن >>[2]، لترصد فيما تبقّى من الأحداث عمليّتها الجراحية، وحياتها العائلية ثمّ فقدانها لجنينها وسفرها إلى فرنسا، ثمّ طلاقها.

كما تبرز عائلة نادية ممثّلة في شخصية الأب الضّابط الفرنسي، والأم الّتي بكت فقدان العريس الثّري، والإخوة الّذين عمل أحدهم على ضرب نادية حتّى سال الدّم منها << أبي يفخر بأجداده الّذين حرّروا القدس ... يفخر بانتسابه لآخر الأمراء الأكراد ... يعيد على مسامعي قصّة أصولي النّبيلة، دمك يختلف عن دم الآخرين أنت أميرة >>[3]، وفي سياق آخر نجد حديثها عن خيبة أمّها؛ نتيجة رفضها للعريس الغني، وانفجار إخوتها في وجهها << يضرب برأسي الحائط حتّى يسيل دمي، أرى دمي أحمر ونقيا، لقد كذب أبي دون شك يوم تحدّث عن الدم الأزرق ... رسائل أمي محمّلة بالعتاب

---

[1] حميدة نعنع، الوطن في العينين، ص:50.

[2] المصدر نفسه، ص:138.

[3] المصدر نفسه، ص:29.

واللّوم، والوصايا >>[1]، وما يشدّنا ردّة فعل البطلة / نادية المتمرّدة على كلّ شيء حتّى على سلطة الأب، والإخوة بالرّفض والهروب.

وكلّ ذلك يجعل من ردّة الفعل سمة في كتابة المرأة << تركبّ الرّؤية الأنثوية في الكتابة السّردية النّسوية العربية عالما تتعرّض فيه الأبوية – نظاما وثقافة – إلى التّأزم الّذي يفضي إلى الارتباك، ثمّ الانهيار، لكنّها لا تقترح بدائل، ولا تجرؤ على ذلك، وموقع الأنثى في ذلك العالم السّردي المتخيّل يتراوح بين رغبة في الهروب من سلطة الأب بوصفه كابحا لرغبتها الجسدية، أو مقاومتها أو الاستجابة لها إثر بدائل لا تفضي إلى نتيجة تحقّق التّوازن في حياة المرأة >>[2]، وقد رأينا نادية / الأنا لا تخضع، ولا تنصاع للرّغبات، والأوامر، بل تقاوم بشدّة، وترفض أيضا ممّا يدفعها إلى مغادرة البيت والأهل إلى الجامعة، ومن ثمّة إلى الجهاد والثّورة .

أمّا عن بقية الشّخصيات الّتي تمثّل الأنا فتراوح دورها بين سيرورة الأحداث وتقديمها، وبين الحضور العابر لتغطية مجريات الوقائع فحسب، على غرار رفاق النّضال (نايف، فرحان، صالح، أم العبد، بهية، روزلين) ومن التقت بهم كشخصية محمود، وأحمد، والباهي.

وعن الطّرف الآخر فقد فرض فرانك حضوره بقوّة؛ بحيث نجد المرأة الشّرقية << تنفصل كلّية عن الرّجال الشّرقيين، وتجد نفسها مع الغربيين الّذين يحتفون بها وبأنوثتها >>[3]، كما هو الحال مع نادية، عندما فقدت أبو مشهور، وانفصلت عن خالد، ووجدت الأنس في فرانك؛ الذّي أعجبت بنضاله، وأفكاره الثّورية << فرانك لو تتصوّر كم يدفعني الفضول إلى معرفة ماضيك، أتعرف أنّني قرأتك، وأنا في الثّامنة

---

[1] حميدة نعنع، الوطن في العينين، ص:32.

[2] عبد الله إبراهيم، السّرد والرؤية الأنثوية للعالم، مرجع سابق، ص:152.

[3] المرجع نفسه، ص:153.

عشرة من عمري؟ لقد ألهب كتابك حماستي، وتحوّلت بشكل أو بآخر إلى إحدى المدافعات عن آرائك في الثّورة >>[1].

التقت به في فرنسا أثناء إلقاء أحدى محاضراته، وهو في هذا العمل في الأربعين من عمره << إنّني في الأربعين، وأريد أن أعيش حياة مستقرّة >>[2]، واتصل بنادية في أكثر من مرّة << مضى عام على حياتنا معًا ... عام مذ تركت بيتك وزوجتك وابنتك، وانتقلت لتستقرّ معي في بيتك الجديد مقابل قصر العدالة؛ حيث بدأنا تجربتنا في الحياة معًا >>[3]، ومعلوم أنّ العلاقة بينهما كانت من أجل التّعريف بقضية نادية في أوربا والعالم بأسره، وهي القضية الفلسطينية، ومع الوقت بدأت نادية تلوم فرانك؛ لأنّه تراجع بل تقاعس عن أفكاره الثّورية << شهر مضى على رحيلك وبدأت أستفيق، بدأت أدرك أنّني هنا بشكل مؤقّت، وأنّ هذه البلاد لن تكون أرضي إلى الأبد، وسوف أظل أحلم بالعودة إلى الأرض الّتي تركتها في صبح أغبر، وأشعة الشّمس تلامس جبينها >>[4]، ومع الوقت، وطيلة أربعة سنوات تصاب نادية بخيبة أمل عندما تتعرّف أكثر على شخصية فرانك.

وما تلبث أن تصارحه: << أعرف جيّدًا أنّك تتمزّق بين ولائك لرفاقك القدماء وسحر برجوازيتك، وأعرف جيّدًا أنّك اخترت الرّاحة والتّنازل ... أعرف جيّدًا أنّك تحيا بين بيوتك الثّلاثة ... ونادرًا ما تضحك >>[5]، ثمّ تحاسبه على علاقاته الجديدة الّتي أقامها مع أوليفييه، ويرد فرانك بأنّه لا يعاشر فقط الثّوار الذّين رفضوه كمثقّف.

---

[1] حميدة نعنع، الوطن في العينين، ص:10.

[2] المصدر نفسه، ص:13.

[3] حميدة نعنع، الوطن في العينين، ص:13.

[4] المصدر نفسه، ص:21.

[5] المصدر نفسه، ص:45.

وتواصل نقده عندما يؤكّد لها بأنّه سيواصل النّضال في بلاده فرنسا << إنّ الإنسان هنا يعيش، ويناضل ليأكل قطعتي بفتيك بدلاً من واحدة، لكن الإنسان في العالم الثّالث يقاتل ليعيش >>[1]، ومع الوقت تتغيّر النّظرة الإيجابية، وترى نادية في فرانك شخصية أخرى غير الّتي عرفت خاصّة عندما سمعته يتحدّث عن أرباحه مع رجل الأعمال أوليفييه، وتكاد العلاقة تسوء، لكن نادية تقرّر في الأخير، وقبل عودة فرانك أن ترجع إلى الوطن، وإلى الثّورة؛ فهذا الموقع الوحيد الّذي ترى فيه نفسها، وتحقّق ذاتها.

وبهذا تودّع نادية فرانك؛ لأنّه لم يعد الشّخص الّذي كانت تعرفه سابقًا، لذلك تقرّر السّفر بسرعة تاركة رسالة لفرانك يتعرّف من خلالها على حقيقة نادية بمساعدة ذاكرته << لم يتخيّل قط أن تكون هي تلك الفتاة الّتي لمح وجهها في سجنه على صفحات الصّحف الّتي كانت تصله ... تلك الّتي قادت عملية تحويل الطّائرات الثلاث، وسقطت سجينة ذات يوم >>[2]، وقد جعلته الرّسالة يعيش صراعًا مع ذاته؛ حيث أنّبها في قوله: << جاءت مثل الغيمة، مثل العاصفة قوية وحادّة، وواضحة ... مزّقت صمتك وتخاذلك ونسيانك، وذكّرتك ببقع تحترق في هذا العالم، وأنت تنعم بسلام أوربا >>[3].

لقد رفضته كامرأة وفكر معًا ما جعله يترك باريس ليلحق بنادية << تقترب الطّائرة من الشّرق، صمت الرّكاب يهمس بكلمات غير مفهومة، يتحوّل الصّمت إلى ضجيج خفيف ... يبدو المتوسّط تحت عينيه كأسطورة زرقاء تتّصل بالسّماء>>[4] ليترك الشّرق وأرض الأنا أثرا في نفس الآخر، وبهذا تتفرّد الرّوائية بسمات تميّزها عن غيرها؛ لأنّها عكست العلاقة إلى أنوثة/ ذكورة، وجعلت الآخر يتبع الأنا لا العكس، كما نقلت صورة مزدوجة للآخر/ فرانك جمعت بين الإيجابية والسّلبية في نفس الوقت.

---

[1] حميدة نعنع، الوطن في العينين، ص:118.

[2] المصدر نفسه، ص:89.

[3] المصدر نفسه، ص:196.

[4] المصدر نفسه، ص:207.

ومن الشّخصيات الّتي تمثّل الآخر، أوليفييه الّذي حمل صورة سلبية بفضل تتبّعه لمذكرات فرانك، وكلارا الّتي كان بيتها ملتقى يجتمع فيه الرّفاق، ولم تلعب دورًا حاسما في هذه الرّواية، أمّا ميراي فهي رفيقة فرانك، وزوجته فيمابعد، ولم تحمل أيّ صورة << ميراي، الرّفيقة الّتي أحببت كانت تلاقيك على حدود المدن بوجهها الأسمر، وجدائلها الطّويلة تحمل لك آخر الكتب الّتي تقيّأها مثقفّون تافهون في بلادك ليقتلوا عجزهم >>[1]، وتضيف بأنّها تزوّجت من فرانك وأنجبت له طفلة << تزوّجت ميراي بجدائلها الطّويلة وأنجبت طفلة، حدّقت بعينيها الزّرقاوين وعشقت السّماء فيهما >>[2]، وهي الأخرى لم تقم بدور أساسي في هذا العمل، وكان حضورها باهتًا.

بالإضافة إلى شخصية الصّحفي الفرنسي الّذي حمل صورة إيجابية جدّا؛ حيث أعجب بشجاعة نادية وجرأتها، وكان يقدّم المساعدة بين الفينة والأخرى، << ذهبوا جميعًا ووجدت نفسي وحيدة مع الصّحفي الفرنسي الّذي حاول أن يقنعني بإعطائه مقابلة صحفية لجريدته رفضتها دون تردّد >>[3]، وقد مثّل هذا الصّحفي الآخر الإيجابي في تقديمه يد المساعدة، وقلّما نجد ذلك من الآخر/ العدو، << أسرعت أساعد الرّفاق الجرحى على دخول البيت ثمّ رحت أضمّد جراحهم بمساعدة الصّحفي الفرنسي >>[4]، وهذه الشّخصية كغيرها لم تساهم كثيرًا في مجريات الأحداث، وكاد يكون حضورها عرضيا.

بالإضافة إلى شخصية الرّاهب الّتي تعد أيقونة، ورمزًا يتمتّع به الآخر/ الغرب دون غيره، ودوره كان مساعدة فرانك على العودة، واللّجوء إلى اللّه من أجل التّخفيف عن نفسه، فكانت ردّة فرانك قاسية تجاه هذا الرّاهب الّذي حضر هو الآخر حضورًا

---

[1] حميدة نعنع، الوطن في العينين، ص:195.

[2] المصدر نفسه، ص:195.

[3] المصدر نفسه، ص:124.

[4] المصدر نفسه، ص: 126.

شاحبًا جدًّا << وجه الكاهن أمامه أخافه ... كان أن يضرب به قفاه مازحًا، أن يقول له لا حاجة بي للآباء ولا للاعترافات، جرائمي على صدري، والجريمة الّتي لم تكتب بعد ستكون أكثر الأسباب الّتي تدفع لقتلي >>[1] والمتمثّلة في تعلّقه بنادية القادمة من الشّرق، وردّ عليه الرّاهب بضرورة العودة إلى الله، وأنّه الواسطة بينه وبين الرّب، أجابه فرانك صارخًا << لا حاجة لي بك، امضي عنّي! أنا لا أعرف آلهة ولا آباء، سأقبل الموت، ولو خيّرت لقاتلت ضدّه >>[2]، وهذا ينبئ عن عدم إيمان فرانك بما قاله الرّاهب، الّذي لم يحمل أيّ صورة في هذا النّص.

وممّا سبق نلاحظ أنّ سمات حضور الآخر في رواية **الوطن في العينين** لحميدة نعنع، حاولت أن تبرزه بصورة مغايرة، وإن كانت طبيعة الموضوع لا تسمح للعنصر الأنثوي بالبروز بشكل قوي، إلاّ أنّ الرّوائية سعت إلى إظهاره، من خلال ما رأته البطلة نادية في أنّ الخلاص لا يكون إلاّ بالقوّة، وأنّ السّياسة مضيعة للوقت، وبذلك قدّمت مأساة المثّقف المنفرد المناضل الخائب لكن في لباس الأنثى، وبحضور الآخر، وفي عقر داره.

أمّا الجديد الّذي رأيناه تمثّل في قلب المعادلة، وتحوّل الإعجاب بفضاء الآخر إلى العكس من خلال قرار العودة، وإن كان شعور المرأة بالانتقاص هو الّذي يدفعها إلى الغرب، لكن هنا من أجل الثّورة، لا غير؛ حيث << يظهر الغربي في أفق انتظار المرأة بوصفه فارسًا، مخلصًّا، أو باعثًا على فكرة الاستقلال، وفي بعض الأحيان تسعى الشّرقية إلى تلك العلاقة لمعرفة تجربة مغايرة، ويبدو الفضاء الاجتماعي الغربي مغايرًا للفضاء الشّرقي >> [3]، وهذا ما رأيناه في هذه العمل الرّوائي، لكن ما لبث الأمر أن تغيّر، والرّؤية انقلبت ليصبح الرّجل الغربي غريبا هامشيّا، وكذلك فضاؤه كما حدث

---

[1] حميدة نعنع، الوطن في العينين، ص:192.

[2] المصدر نفسه، ص:192.

[3] عبد الله إبراهيم، السّرد والرؤية الأنثوية للعالم، مرجع سابق، ص:160.

لنادية تجاه فرانك/ الآخر، هذا الأخير الّذي تأثّر تأثرًا كبيرًا بالأنا الأنثوية جعلته يغادر فضاءه، ويتّجه إلى فضاء الأنا بكلّ محمولاته، وخلفياته؛ حيث رأى فيه ما لم يره الآخرون .

وانطلاقا من استقرائنا لسمات حضور الآخر عند حميدة نعنع نحاول رصده، على النّحو الآتي:

- اتّصاف اللّغة بشروط النّعومة، والرّقة، واللّين الملازمة للأنوثة تتجلّى في تعبير نادية عن علاقتها بفرانك، وعن مشاعرها الموجّهة لأبي مشهور.
- امتلاؤها بتجربة الحب المصاحبة للتّجربة الأنثوية، والّتي تتضّح مع أبي مشهور في حياته، وبعد استشهاده.
- بروز النّجومية والشّهرة الّتي تسعى الأنثى لإظهارها كما بدا مع نادية عندما أرادت المنّظمة أن تستعملها في الإعلام؛ حيث أصبحت بطلة مشهورة << كان قد تعرّف إلى صورتي في الصّحف عقب آخر عملية نفّذتها في ألمانيا، يومذاك تحدّثوا عني طويلا، نشروا صوري على الصّفحات الأولى ... تكلّموا عن الفهدة الشّجاعة ... النّجمة... الأسطورة ... الحيوان الإستوائي >>[1].
- تحوّل المرأة الكاتبة من الشّعور بالوهن، والخوف من تجربتها، ومن عدم قدرتها على الصّمود أمام تجارب الرّجال إلى تجربة المرأة الجديدة المتمرّدة على الاحباطات النّسوية التّقليدية، بل إلى كتابة شجاعة، ومنفتحة، ومتحدّدة، وأحيانًا مهاجمة لأكبر المواقع الّتي انطلق منها تابو الكتابة، وهو التّجنيس كما برز جلّيا في تعدّد العلاقات الّتي أقامتها نادية مع العديد من الشّخصيات.
- الانقلاب على شروط السّرد الرّوائي، والاستعاضة عنه بالسّرد المشحون بالطّاقة الشّعرية، كما يظهر مع شخصية نادية المثقّفة، والشّاعرة، والثّورية .

---

[1] حميدة نعنع، الوطن في العينين، ص:128.

- بالإضافة إلى ما تضفيه المرأة على الأماكن من صفاتها الذّاتية ومشاعرها الأكثر حميمية [1] خاصّة فيما تعلّق بفضاء الأنا (حرّان، إرم، عينتاب).

نكتشف من خلال هذه الخصائص وجود تفرّد في المعالجة، والمنظور الّذي استعانت به حميدة نعنع في رصدها، وتتبّعها للآخر الّذي بدا بشكل جلي في شخصية فرانك، وهذا لا يعني وجود اختلاف مطلق عن المنظور الرّوائي عمارة لخوص، وعزّ الدّين شكري، أو المنظور المتبقي في رواية أسيمة درويش بقدر ما يؤكدّ وجود نقاط تشابه بين المنظورين الذّكوري والأنثوي معًا، وهذا الّذي سيتّضح مع سمات حضور الآخر في رواية **شجرة الحب غابة الأحزان** لأسيمة درويش حتّى نتبيّن اختلاف المنظورين لصورة الآخر، أو تماثلهما.

[1] نقلا عن حسين المناصرة، النّسوية في الثقافة والإبداع، مرجع سابق، ص:169، 170، بتصرف.

ثانيا: سمات حضور الآخر في رواية " شجرة الحب غابة الأحزان " لأسيمة درويش:

تناولت الرّوائية أسيمة درويش في نصّها الآخر الّذي كان له حضور قوي امتدّ عبر صفحات الرّواية من بدايتها إلى نهايتها، وقبل استجلاء سمات هذا الحضور الّذي لا ينفصل عن الأنا لإيضاح منظور الأنثى في معالجتها صورة الآخر، نبدأ بدراسة العنوان، ومتعلّقاته؛ لأنّه يلعب دورًا حاسما في إبراز خصوصية كتابة الرّوائية أسيمة درويش.

فعند تصفّح الرّواية يجذب انتباهنا الغلاف الّذي لم يحمل أي معالم تستدعي استقراءه، باستثناء ما حمله من تحديدات لهويّة الكتاب (الرّواية)، واللّون الأبيض الّذي اصطبغ به الغلاف، وظهره، فالصّفحة الأولى للغلاف حملت البياض من أوّلها إلى آخرها ودلالته ترمز للنّور، والنّصر والطّهر، وهو من الألوان المحبّبة لدى النّاس[1] والّذي ترتاح له القلوب والنّفوس، وهذا ما نجد له معان داخل النّص خاصّة في طفولة "مدى" وتعلّقها بالطّبيعة والهواء، والأشجار؛ حيث كانت تمرح وتلهو << يعود لها عبق الفلّ والياسمين، طقطقة الحطب المشتعل في المدفأة، شجارات الأطفال، أصوات باعة الذّرة والعرقسوس، يخيل إليها أنّها تحاذي ضفّة النّهر، أنّ بردى يهدر بالقرب من موطئ قدميها >>[2]، وليس الأمر في فضاء الأنا فحسب، بل امتدّ كذلك إلى صحراء الخليج، وحديقة أوكسفورد.

رغم أنّ هذا البياض لم يسقط بضلاله على كلّ الشّخصيات إلاّ أنّ له مساحة دلالية ضئيلة في هذا المتن، جعلت اختياره في صفحة الغلاف متناسبة مع أحداث هذا العمل، ولو عدنا إلى ذات الصّفحة لوجدنا اسم الرّوائية في أعلاها، وفي الوسط عنوان الكتاب، وتحته بقليل تحديد هويّته برواية، وفي آخر الصّفحة دار النّشر (دار الآداب)،

---

[1] نقلا عن نذير حمدان، الضّوء واللّون في القرآن الكريم، مرجع السابق، ص:43.

[2] أسيمة درويش، شجرة الحب غابة الأحزان، ص:09.

أمّا ظهر الغلاف فلم يحمل أيّ معلم إلاّ البياض المحيط بكلّ جوانبه، وعند قلب الصّفحة يتراءى لنا معلومات تخصّ هذه الرّواية، لتبدأ مباشرة في تقديم رقم الفصل، وسرد الأحداث.

وما يشدّنا غياب التّصدير، أو الإهداء؛ حيث يرى جينيت << أنّ غيابه داخل هذا النّظام يكون احتماليًّا، وذو دلالة على درجة الصّفر >>[1]، ويفهم من ذلك الكثير من المعاني، << فإمّا أنّه ما من شخص يستحقّ أن يهدى له الكتاب، وإمّا أنّه لا يرى أحدا مستحقّا لهذا الكتاب، ولكن يبقى الإهداء النّاسج الوحيد للعلاقات الحميمية، والثّقافية، والحضارية بين الكاتب، وكلّ من يصل إليه إهداء الكاتب >>[2]، فأيّ معنى أرادته الكاتبة من خلال عدم إدراج إهداء لعملها هذا، فقد وصل إلى يد الجمهور، والقرّاء في مختلف الأنحاء.

وبالعودة إلى تشريح العنوان الفنّي والجمالي نلاحظ اصطباغه بصيغه الشّاعرية، والحميمية المطلقة، واختياره كان مبنيًّا على محتوى النّص، ومجريات الوقائع نظرًا لارتباط معظم الشّخصيات به، فالعنوان عبارة عن جملة اسمية متكوّنة من مبتدأ وخبر، وهي تدلّ على الثّبات، والتّأكيد الّذي سارت عليه محطّات الأحداث المتعلّقة بمدى على وجه التّحديد وبعبد الله وفيشر عمومًا؛ حيث أحبّت مدى عبد الله وتعلّقت به إلى درجة لا توصف كانت على الدّوام تحسّ بها، أدّت بها إلى تسلّق الأشجار لرؤيته، وهذا ما يفسّر جانبا من العنوان " شجرة الحب" حتّى في علاقتها مع فيشر، أمّا الشّطر الثّاني "غابة الأحزان" هو ماآلت إليه في نهاية علاقتها بالآخر القريب/ عبد الله، والآخر البعيد/ فيشر؛ الأوّل بطلاقها منه، والثّاني بافتراقها عنه كذلك لظروف لم تسمح ببقائهما معًّا كعادة كلّ أبطال الرّوايات المماثلة، وهذه نقطة اشتراك تلتقي فيها الرّوائية مع من سبقها.

---

[1] عبد الحق بلعابد، عتبات، مرجع سابق، ص:99.

[2] المرجع نفسه،ص: 99.

ولو تعمّقنا أكثر في ثنايا النّص لاستظهرنا العديد من المقاطع الّتي يتكرّر فيها حضور الشّجرة، والغابة، ومن ذلك << تعزفه أشجار الحور، والصّفصاف الّتي تحتضن بيتهم كما تحتضن النّهر من الضّفتين>> [1] ، وأيضا << يصبح البيت نفقا معتمًا مسكونًا بالصّمت، والظّلال الباردة، لا تدخله أصوات النّهر والأشجار >> [2]، وبذلك يتجلّى لنا ارتباط البطلة/ الأنا بالأشجار منذ الطّفولة.

ويتضّح ذلك أكثر في تكرار لفظّة الأشجار في أكثر من موقع؛ << ينسلّ خيالي، يعبر السقف والجدران، يقفز خلف درفات النّوافذ، والأبواب ذات اللّون البنّي الغامق، يتيه بين الأشجار العارية في بستان بيتنا >> [3]، ويذهب الأمر إلى أعمق من هذا عندما كانت الوالدة تنهي ابنتها عن تسلّق الأشجار؛ لأنّ ذلك يشكّل خطرا عليها.

وتعلّق البطلة بالشّجرة لم يكن في فضاء الأنا فحسب بل بلغ فضاء الآخر؛ << أوصلتها خطواتها إلى الصّفصافة الكبرى، أردانها تتدلّى فوق بحيرة هايدبارك، وقد اغتسلت للتوّ بالمطر، الصّفصافة تناديها، نهض قلبها إليها تلمّست أوراقها، ابتسمت كأنّ بينها وبين الصّفصاف نسبا وقرابة ... تذّكرت الصّفصافة الكبيرة في بيت أهلها، الشّجرة الأقرب إلى البيت >>[4]، الّتي كانت تختبئ فيها خوفا من الأب.

وتواصل الرّوائية وصف علاقة مدى بالأشجار ومن ذلك؛ << تتسلّق الأشجار كقردة صغيرة، تختبئ في حضن صفصافة أو تينة أو شجرة جوز، وتدع نبضات قلبها تسترجع وقعها المنتظم على مهل، كانت تكبر في أحضان الأشجار >>[5]، بل كانت هي الحاضن لها، ولمأساتها، وشعورها بالسّأم والوحدة << كانت تسمع، ترتعب، ترتعش،

---

[1] أسيمة درويش، شجرة الحب غالبة الأحزان، ص:09.

[2] المصدر نفسه، ص:10.

[3] المصدر نفسه، ص:11.

[4] المصدر نفسه، ص:16.

[5] المصدر نفسه، ص:19.

تحزن، تخاف، تقرف، تتقيّأ، وتبكي وحدها الأشجار كانت تؤويها، تكتم سرّها، تشرب دمعها، وتبادلها عناقا بعناق>>[1].

ويتتابع حضور الشّجرة وصولاً إلى اللّقاء الحاسم الّذي يفسّر العنوان عندما تعلّقت مدى بعبد الله، وكانت تلتقي به خلوة فينشأ الودّ بينهما في ظلّ شجرة << كانت مدى تتسلّق الصّفصافة الكبيرة الّتي تتشابك فروعها مع صفصاف الضّفة الثّانية، تعرف أنّ عبد الله ينتظرها بصبر نافذ في الطرف الآخر للنّهر، ترى الطّريق إليه، تتهيأ لعبور النّهر بتسلّق الأغصان في الظّلام الدّامس >>[2]، ويتعجّب عبد الله من فعلها هذا، ويزداد تعلّقا بها << لا تخف عليّ، هذه الأشجار تعرفني منذ الطفولة، تشبك أغصانها و تفتح لي طريقًا سرّية لا تطلع عليها أحدا غيري >>[3]، فمن خلال هذه الشّواهد يتبيّن لنا مدلول العنوان، والمقصود منه.

وإن كان تعلّق مدى / الأنا بالشّجرة، وبعبد الله، فكذلك الأمر مع فيشر في فضاء لندن (حديقة أكسفورد)؛ حيث نتبيّن معالم الإعجاب بالآخر << كلاّ، قالت وهي تبتسم، المطر، والشّجر أروع السّكان القاطنين في بلدكم، يغسلان الفضاء من الأنفاس، وما تنفثه الآلات، لولاهما لقضى سكّان لندن بالاختناق >>[4].

ولعلّ النقطة الّتي أفاضت حميمية العلاقة بين الأنا/ مدى، والآخر/ فيشر هديّتها لفيشر والمتمثّلة في نبتة الورد الجوري، ولذلك دلالة خاصّة جدّا << الوردة الجورية ليست مجرّد هدية، إنّها تصريح عن حياة ستنمو >> [5]، بالاضافة إلى إعجابها بحديقة أكسفورد << أمام المنزل، شهقت مدى بدهشة، وحدها الحديقة الغابية استطاعت أن

---

[1] أسيمة درويش، شجرة الحب غابة الأحزان، ص:22.

[2] المصدر نفسه، ص:30.

[3] المصدر نفسه، ص:31.

[4] المصدر نفسه، ص:86.

[5] المصدر نفسه، ص:154.

تعيدها إليه متيقظة الحوّاس، ما هذا بمنزل في حديقة بل قصر في غابة، الآن أعرف كم يشقّ عليك العمل في لندن قالت ذلك بعد نظرة سريعة على المكان، ثمّ أكملت ستأخذني إلى الحديقة أوّلاً أليس كذلك؟ >>[1]، وما يمكن تقديمه كتفسير هو أنّ شجرة الحب هي الّتي جمعت مدى بعبد الله أوّلاً وبكولن فيشر ثانيا، أمّا غابة الأحزان، فهو ما حصل لها من طلاق ووحشة في بلاد الغرب، رغم احتضان فيشر لها، واهتمامه بها لكن المآل في الأخير جعلهما في مفترق الطّرق.

أمّا ما يخصّ زاوية النّظر نلاحظ توظيف الرّاوي العليم بكلّ شيء، وهو هنا البطلة/ مدى في انفرادية أخرى، وتميّز طبع كتابة أسيمة درويش، وأحيانا تطغى رواية فيشر على الأحداث، لتأخذ شخصية أخرى من شخصيات هذا العمل دورها في سرد حكايتها، لكن غالبية الأحداث دوريت عن طريق الرّاوي العليم بكلّ شيء عن تفاصيل الوقائع كبيرها وصغيرها، خاصّة ماضي البطلة الّذي عادت إليه في فترة طفولتها، بالإضافة إلى فيشر؛ الّذي حكى عن ذاته وما حدث له.

وبالنّسبة للّغة فإنّنا نجد الرّوائية في هذا النّص تكتب بلغة تتميّز بجمالية الحسّ الأنثوي في الكتابة، والشّاعرية على لسان مدى في حديثها عن كيفية تفكيرها، وإحساسها وطموحها، وتعبيرها عن لغة الجسد الطّافحة بكثرة في علاقتها بعبد الله أو فيشر؛ حيث استطاعت تعريتها، وتجاوزها بلغة جمالية، وفنّية راقية.

كما نلحظ سيطرة لغة المذكّر في العلاقة القائمة بين مدى وفيشر على وجه الخصوص، << فالأفعال الّتي شكّلت فضاء لقائهما على النّحو الآتي: هويت، أخذت، سمعت، أنتحر، التفت ... تؤكّد حضور فيشر وانسحاب مدى، واختزال حضورها أيضًا على فعل أنثوي هو استسلمت، سبعة أفعال تؤكّد فاعلية الآخر، وإيجابيته نحو الفعل

[1] أسيمة درويش، شجرة الحب غابة الأحزان، ص:202.

مقابل فعل واحد حامل لقيمة الاستلاب والاستسلام >> [1]، يؤكّد حضور الآخر القوي باستخدام ضمير المتكلّم، ولكن هذا لا يغيّب حضور الأنا وفاعليته في هذه الرّواية.

ومن الخصائص الّتي طبعت لغة المؤلّفة رهافة الإحساس فما قيل سابقا عن غلبة الرّومانسية في الكتابة النّسوية يصدق بشكل أو بآخر في رواية **شجرة الحب غابة الأحزان**، الّتي تظهر في علاقة مدى بعبد الله أوّلاً << عندما ألبسها خاتم الخطوبة في إصبعها، والطّوق في رقبتها، أصابتها رعشة يده فوق جلدها بدوار حفيف، ابتسمي يا مدى، لنأخذ لكما صورة >>[2] وغيرها من المقاطع الّتي يصف فيها فيشر مدى برومانسية وشاعرية.

كما نجد التّركيز على ظاهرة العنف الأبوي؛ الّتي لا تخلو من كتابة نسائية إلاّ فيما ندر، ففي رواية درويش تتحدّث البطلة عن الوالد وسطوته خاصّة، وعن عبد الله، وانقلابه لكن بدرجة أقل؛ << أتذكّر صوت أبي كلّما جاء إلى البيت، اخترق صوته صدري وسدّ ثقوب الهواء في رئتي، أقفز من مكاني، تصنّعي الجوع والبكاء يا مدى ...أسرعي بتناول الشّطائر، واركضي للنّوم قبل أن يرجع أبوك >> [3]، وتقول البطلة أيضا: << كان يدخل البيت، وفمه ممتلئ بأفعال الأمر، ثمّ يقذفها تباعًا إلى رأس أمّها >> [4].

بالإضافة إلى المحرّمات الّتي لا يجوز للبنت القيام بها << كان محرّمًا علينا أن نلتفت نحو المقاهي الشّعبية، كان ممنوعًا أن نرى، كنّا نغضّ الطّرف، ونرى بجسدنا

---

[1] نهال مهيدات، الآخر في الرواية النسوية العربية، مرجع سابق، ص:79.

[2] أسيمة درويش، شجرة الحب غابة الأحزان، ص:26.

[3] المصدر نفسه، ص:12.

[4] المصدر نفسه، ص:16.

كلّه، نمشي وحواسنا متحفّزة لالتقاط الحركة والصّوت دون أن نلتفت >> [1]، فهذا المنع والتّحريم يتكرّر كثيرًا في كتابة المرأة.

ومن الخصائص البارزة في هذه الرّواية اختيار البطل من الجنس الأنثوي، والّذي مثّلته مدى لتنقل ما كان مقصورًا على الذّكور منذ حقب زمنية طويلة، كما أنّنا نلاحظ ميزة بارزة في البطل المضادّ/ الآخر كولن فيشر، فالكاتبة عندما تجعل البطولة مزدوجة، يحضر فيها الرّجل الّذي يكون معطوبًا ومهزومًا، بينما البطلة تتماسك وتبرز قوّتها، وقدرتها على المواجهة، وهذا ما حدث لكولن فيشر في نهاية الرّواية، رغم الصّورة الإيجابية الّتي ظهر بها انقلبت حاله << كبس الزّر في كرسي العجلات الكهربائي، وتوجّه إلى الكومبيوتر >> [2]؛ حيث صار معطوبًا على كرسي متحرّك بينما بقيت البطلة أنيقة وحيوية كما عهدها.

وكأنّ الرّواية أرادت تقديم صورة كاملة للبطلة، في مقابل إضعاف كفة الرّجل وهذا ما وقع لابن مدى الّذي توفي باكرًا، والأخ يوسف، ووفاه الوالدين، ورحيل عبد الله << تركني الموت كشجرة مقطوعة الفروع، خطف مني أمي، وأبي، وأخي ... واثنين من أبنائي، كلّما عاود الموت هجماته المفاجئة عليّ، قلت: الموت نار تحرق أجزاءً من وجودنا ثمّ تنطفئ، والحب هو الغيم الّذي لا ينطفئ ولا يغيب قلت... أنت الغيم الّذي يدوم، كيف أعيش الأنا وغيابك موت آخر؟ >> [3].

واتّسم هذا العمل الرّوائي بمتابعة شخصية البطلة منذ طفولتها المبكرة، مرورًا بشبابها ثمّ نضجها، والنّهاية الّتي تجعلها في ذروة حيويتها، ونشاطها، فلا شيخوخة على ما يبدو في شخصية البطلة، أو الشّخصيات النّسوية عمومًا، ونتأكّد من ذلك يقينا مع شخصية مدى، واستذكارها لطفولتهان وحيويتها، ثمّ نضجها أثناء خطبتها، وجمالها الدّائم

---

[1] أسيمة درويش، شجرة الحب غابة الأحزان، ص:14.

[2] المصدر نفسه، ص:369.

[3] المصدر نفسه، ص:363.

الّذي أعجب به كولن، وتحرّرها المثير في نهاية الرّواية؛ << أنا أقفز قفزًا، ألمس الأشجار، أبواب المتاجر، أركض لأسبقهما، ثمّ أنتظر وصولهما إليّ >> [1]، لتؤكّد الكاتبة على فكرة الشّباب الدّائم الّذي تميّزت به كتابة المرأة عن كتابة الرّجل، وحتّى نهاية الرّواية بقيت مدى كما هي حيوية، نظرة عكس كولن الّذي تعرض للشلل والعطب، << هي ذي هناك، تمشي وتحكي وهم يسمعون، انظر إليها! ما زالت جميلة رغم نقصان وزنها >> [2] لتبقى مدى محطّ قبول وإغراء عبر امتداد صفحات النّص دون أن يغيّرها الزّمن، أو تنقص الأعباء من شبابها ونضارتها.

كما اهتمّت الرّوائية بنقل التّفاصيل الدّقيقة، بالإضافة إلى حضور شخصية الطّفل الّتي تكاد تكون سمة ثابتة في الكتابة النّسوية، على غرار ما رأيناه في شخصية أبناء مدى (جوري، جنى، جود)، والإبن الذّي فقدته، فهذه أيضا سمة تفارق من خلالها الكتابة الذّكورية .

وعلى العموم لغة الكاتبة في روايتها حافلة بالفنّية والشّاعرية، والجمالية في التّعبير والوصف، ونقل المشاعر الحميمية والمحزنة؛ لأنّ لها قدرة خاصّة على التّجوال في دقائق وتفاصيل تكاد تغيب عند الرّجل، زيادة على اكتساب جملها فيضا من الدّلالات والإيحاءات المنشطرة على ذاتها، وتركيزها المطلق على لغة الجسد الّتي تفضي بنا للقول بتجنيس العلاقة مجدّدا في هذه الرّواية، وفي الرّوايات السّابقة، وبذلك نقف عند سمة مشتركة عند الرّوائي والرّوائية معًا.

ولا يغيب عنّا توظيف اللّغة العامية، والإنجليزية في هذا المتن لينبئ عن تخصيص فضاء لكلّ شخصية حتّى تعبّر بما تريد، وكيف ما تريد؛ ومن الأمثلة << هيه ... يا سهيانة ... وين بتضلّي ساهية >>[3] في خطاب الأب لابنته، وأيضا

---

[1] أسيمة درويش، شجرة الحب غابة الأحزان، ص:12.

[2] المصدر نفسه، ص:381.

[3] المصدر نفسه، ص:11.

استماع عائلة عبد الله لصوت فيروز، وهم في رحلة الصّحراء إلى بيت الوالدة[1] أمّا اللّغة الإنجليزية فتحضر في محاورات مدى وفيشر خاصّة عند حديثهما عن الشّعر والأدب، نلمح من خلال ما سبق أنّ أسيمة درويش نوّعت في توظيف اللّغة، وألبستها سمات جعلتها تشترك مع حميدة نعنع من جهة، وتفرّدت بذاتها من جهة أخرى، كما أنّنا نجد اشتراكا مع عمارة لخوص وعزّ الدّين شكري.

أمّا فيما يخصّ عنصر المكان – الّذي يبرز سمات حضور الآخر– في هذا النّص نجد العديد من المقاطع الّتي تبلور، بل وتؤسّس للصّورة التّقليدية الخاصّة بثنائية الشّرق والغرب؛ فهي تستوعب كافّة الأماكن الّتي كانت تتنقل بينها الشّخصيات، ما بين دمّر في سوريا والخليج، ولندن، والدّنمارك، وأمريكا، لكنّنا أمام عالم ليس تامّ الصّنع والجلاء، ولا منجزا تمامًا، كما أنّه ليس شديد الغرائبية، والانبهار فلطالما ذكرت عبر صفحات الرّواية عبارات تشي بوجود صور ثنائية متناقلة بين الأنا والآخر، والّتي كشفت عدم وجود صدام، أوصراع بينهما، بل في غالب الأحيان تسعى للتّعديل، والتّصحيح من خلال التّزاوج بين فضاءين غلب حضورهما، فضاء الأنا / دمّر، وفضاء الآخر/ لندن، والحضور الباهت للدّنمارك وأمريكا.

يبرز فضاء الآخر، وطيبة أهله على لسان البطلة، << خرجت مدى من عيادة الدّكتور فيشر تمشي بجسد طليق، لم تكن على عجلة، غمرها إحساس بهيج بالحرّية، فمشت على مهل تتأمّل المباني الإنجليزية العريقة في هارلي ستريت، استوقفها صوت تبيّنته بجلاء: سيدة جابر ... سيدة جابر قبل أن تلتفت إلى الوراء عرفت أنّه الدّكتور فيشر، حين استدارت نحوه سألها بتهذيب بالغ، سأذهب الآن إلى أكسفورد، الأرصاد الجوية تتنبّأ بهبوب عاصفة هذا المساء، هل أوصلك إلى البيت >> [2] فمن البداية

---

[1] أسيمة درويش، شجرة الحب غابة الأحزان، ص:116.

[2] المصدر نفسه، ص:07.

تظهر الأنا تعلّقا بفضاء الآخر/ إنجلترا، وإعجابا يماثل إعجاب أبطال روايات المغامرة الحضارية، وهي خاصية لا تفارق فيها منظور الذّكر/الرّوائي.

كما نجد البطلة تصف فضاء لندن، وأهلها عند غياب الشّمس عنهم، وبروزها، وفي ذات الوقت تتذكّر فضاء الأنا في دمّر ليتزاوج الحضور بين الهنا والهناك عبر المعايشة، والذّاكرة؛ << بين الإنجليز وسماء الملائكة الرّمادية جفاء، غياب الشّمس يصيبهم بالكآبة، يختبؤون في المكاتب والبيوت، ويهرولون إلى الأنفاق الأرضية لتلافي دكنة الفضاء، فقط عند إطلالة الشّمس، يتخلّون عن وقار الملبس، يخلعون السترات والقمصان، وينتشرون في حدائق المدينة، وشوارعها بأجساد نصف عارية احتفاء بالضّوء >>[1]، بينما كانت تحنّ لفضاء الطّفولة؛ << تذكر بيت الطّفولة، البّوابة البنّية الدّاكنة والخروج منها كلّ يوم في الطريق إلى المدرسة، وكيف كان المشي إلى البيت أجمل من الإقامة فيه >>[2]، وبين الفضاءين تتكرّر المقابلة والموازنة.

ويحفل فضاء الأنا بمناسبات متميّزة مثلما تحكي مدى عن سيران يوم الخميس الفضاء الوحيد، والمتنفّس الفريد لعائلة زهراني << في الرّابعة تبدأ النّساء تتوافد، في الخامسة تبدأ منيرة دقاقة العود بالعزف والغناء، وتدور أكواب التّمر هندي وعرق السّوس، وشراب التّوت واللّيمون، ثمّ تصدح حناجر النّساء بمرافقة منيرة بالأغاني الشّائعة لفريد الأطرش، وليلى مراد... وتصل صواني الحلويات من مطعم حسن زهراني: النّمورة، المشبّك، العوّامة، النّهش والمدلوقة >> [3] لتستمتع النّسوة بالأكل والحديث، ونقل القصص والحكايات، وهذا ما لا نجد له حضورًا في مكان الآخر؛ لذا تعتزّ مدى/ البطلة بفضاء الطّفولة، وتحن للعودة إليه من خلال الذّكريات.

---

[1] أسيمة درويش، شجرة الحب غابة الأحزان، ص:08.

[2] المصدر نفسه، ص:09.

[3] المصدر نفسه، ص:20، 21.

وتعجب مدى بالصّحراء الخليجية، والحلي الّتي ترتديها النّساء هناك، لكن ما يعكّر صفو مزاجها حجزها في خيمة، وعبارة زوجها بعدم إحراجه حتّى تمتثل للعادات السائدة هناك؛ لأنّه معروف، وهنا تتذّكر فضاء الآخر والحرّية الموجودة فيه << تذكرّت موائد المطاعم، دور السّنما والمكتبات، الطّريق إلى الجامعة، الحدائق العامّة والمسارح، ولادة جوري وجنى، بائع الجرائد العربية، سيارات الأجرة في لندن وفرادتها في شكلها وتهذيب سائقها >>[1]، كلّ هذا قفز إلى ذهنها، وهي موجودة داخل خيمة أحسّت فيها بالغربة، والوحشة بالمقارنة مع وجودها في لندن.

بينما الآخر/ كولن فيشر يصف فضاءه هو، وإعجاب الأنا بذلك، والملفت للانتباه تلذّذه بالطّعام الشّرقي، وهي صورة إيجابية بالمقارنة مع النّمطية السّائدة عن الشّرق، << كنت أجلس لتناول العشاء معها، والتلذّذ بأصناف الطّعام الشّرقي الّتي تعدّها لي، كأس النّبيذ على الطّاولة لا ترفضه، ولا تشربه تتركه في مكانه، دون أن يمسّ >>[2]، ويصف حديقة بيته في أكسفورد بشكل يجعله مفتونا بفضائه المميّز الّذي شاركته فيه البطلة/ مدى.

ولم يقتصر الأمر على الفضاء الطّبيعي امتدّ إلى المستشفى في لندن الذّي أعجبت به مدى، رغم أنّه تابع للحكومة، وفي المقابل أعجب فيشر بعناية العرب بمرضاهم، ما يؤكّد الصّورة الإيجابية المتداولة بينهما؛ << بحكم مهنته كطبيب عام، كان يعرف مسبقًا أنّ المرضى القادمين من العالم العربي يحاطون برعاية فائقة من قبل ذويهم، وأنّ هذه الرّعاية كانت تبدو للأطبّاء الإنجليز نوعًا من الحماية المبالغ فيها، والمبذولة بإسراف، حين وجود المرضى العرب في المستشفى كانت الغرف، والممرّات تمتلئ بسلال الزّهور، وبالزّائرين الحاملين لعلب الحلوى وسلاسل الفواكه والهدايا >> [3]،

---

[1] أسيمة درويش، شجرة الحب غابة الأحزان، ص:39.

[2] المصدر نفسه، ص:70، 71.

[3] المصدر نفسه، ص:78، 79.

فهذه المعاملة أعجبت الآخر؛ حيث رأى فيها صورة حسنة، جعلت أسيمة درويش ترسم صورة للآخر والأنا بشكل متوازن، ومعتدل.

ويتّضح ذلك في الحوار الّذي دار بين مدى وكولن، ممّا جعل الصّورة النّمطية المرسومة عن العالمين الشّرقي والغربي تظهر؛ << قبل أن تجلس فوق المقعد المقابل لمكتبه بادرها بالسّؤال، كعادتها، استقبلتكم لندن بجوّها الممطر والبارد، هل تزعجك الأجواء العاصفة؟ كلا، قالت وهي تبتسم، المطر والشّجر أروع السّكان القاطنين في بلدكم، يغسلان الفضاء من الأنفاس وما تنفثه الآلات، لولاهما لقضى سكان لندن بالاختناق >>[1]، ليتواصل الحوار، وتبدو من خلاله الصّورة السّائدة في أذهان الإنجليز بقوله: << لا أعتقد أنّ المطر يعيقك عن التّسوق، فأنتم تأتون هنا للاستطباب والتّسوق، هذا هو الانطباع السّائد عندنا>>[2] ما يعني أنّ الأنا/ العربي لا يقصد إنجلترا/ لندن إلاّ للمرض أو التّسوّق دون أن يكون هناك عامل آخر يدفعه للسّفر أو الرّحلة إلى هناك.

وهذا مالم ترضه مدى ، وردّت عليه قائلة: << هناك من يأتي من بلادنا إليكم بحثا عن العمل، أو هربًا من القمع السّياسي، أو طلبا للعلم ومناخ حرية الفكر، وهناك من يعشقون الطّبيعة الخلاّبة في ريفكم، وأنا واحدة منهم، ممّن يعشقون المشي، والضياع في حدائقكم الغابية ذات الجمال الفريد، دكتور فيشر لماذا تصرّون على النّظر إلينا بعين واحدة؟ لما تصرّون على إغلاق العين الأخرى؟ >>[3]، وهنا نجد الرّوائية تشير إلى الصّورة السّائدة بين الأنا والآخر، ولم تتوقّف عند ذلك فحسب بل عمدت إلى التّصريح بغية التّصحيح، وهذا ما تفرّدت به في منظورها للآخر.

لينتقل الأمر في رؤية الفضاء إلى عبد الله ومدى في قضية الحجاب، والتستّر، << فهو يمنحها الحرّية المطلقة في لندن، تفعل ما تشاء، وتذهب حيث تريد، وتلتقي

---

[1] أسيمة درويش، شجرة الحب غابة الأحزان، ص:86.

[2] المصدر نفسه، ص:86.

[3] المصدر نفسه، ص:87.

فيشر في عيادته، وفي الشّارع، وفي مزرعته، لكنّه يحاصرها بعادات مجتمعه، وتقاليده في الخليج تهيّبا من سلطة المجتمع، ونقده، تلك السّلطة المتبادلة والمركبّة، يتناوب عليها كلّ من الزّوج والمجتمع >>[1]، ويبرز ذلك في المقطع الآتي؛ << سمعته يناديني: مدى، انحسر الغطاء على راسك، عدّلي وضعه، سيارتي معروفة كما تعلمين >>[2]، والعكس عندما يتوجّه إلى لندن يطلب منها تغيير زيّها، والتّخلص من ثيابها العربية، وهنا تظهر عقدة العربي << عبد الله يهز كتفي برفق، يسألني: لم لا تذهبين إلى الحمام لإبدال ثيابك؟ لا داعي لنزولك في مطار هيثرو بالثّوب والعباءة، الجينز يلغي الفروق بين النّاس>>[3]، وهنا تكمن المفارقة بين فضاء الأنا والآخر عند الآخر القريب الزّوج/ (انغلاق في بلاد الأنا، وتحرّر في بلاد الآخر)، ما دفع بمدى إلى مقت هذه الازدواجية وتفضيل الحرّية في فضاء الآخر.

كما تطغى في الأفق ثنائية الشّرق والغرب بين مدى وكولن فيشر في حوارهما المتبادل الّذي تسعى الرّوائية إلى تبريره، والخروج بحلّ على الدّوام دون أن تترك الأمور عالقة، << كلّما اقتربنا من الحديث عن الشّرق والغرب، كلّما اقترب هو من نبرة الهجوم، لا تنسي أنّ النّزعة القومية في بلادكم، رافقتها ادّعاءات تلقي تبعة التّخلف على عاتقنا نحن ...لا تنسي ... الدّولة الّتي أسّست الدّيمقراطية، وعرّفت العالم بها لأوّل مرّة، هزيمتكم في 1967؟! دائما تجدون الذّرائع لإلقاء اللّوم على الغرب الّذي ترفضونه، لا تنسي أنّكم تقفون في نفق مسدود، السّلام هو الحلّ الوحيد للمنطقة >>[4]، هنا يبدو الآخر متعاليا ومترفّعًا عن الأنا، حيث وضع نصب عينيه أنّ بلاده هي صانعة الحضارة.

---

[1] نهال مهيدات، الآخر في الرواية النسوية العربية، مرجع سابق، ص:29.

[2] أسيمة درويش، شجرة الحب غابة الأحزان، ص:106.

[3] المصدر نفسه، ص:132.

[4] المصدر نفسه، ص:108.

بالإضافة إلى رؤية مدى وكولن للصّحراء العربية وبلاد الإنجليز؛ << أذكر قول الدكتور فيشر: في الصّحاري؛ حيث الجفاف وقسوة الشّمس، تفرض الطّبيعة على الإنسان الانتقال المفاجئ بحثا عن الماء، اللاّمنهجية في القرار قتلت لدى سكّان الجنوب روح النّظام ودوافع الإنتاج، وجعل للزّمن قياسات غيبية وعاطفية >>[1]، لتردّ هي الأخرى في ثروة وعضب؛ << الطّقس الثّلجي خلق لديكم نزعة التّخزين والادخار لمجابهة شتاءات طويلة، معدومة الإنتاج، هل تنكر أنّ تطوير آلة الإنتاج جعل الإنسان عبدا للاستهلاك >>[2]، وفي غالب الأحيان تنتهي حوارتهما باستماع كلّ منهما لحديث الآخر، حتّى دون أن يقتنعا بما يقولا، ما يؤكّد مجدّدًا تفرّد المؤلّفة في الطّرح، ومعالجة صورة الآخر، فكلّما حضرت المقارنة بين الفضاءين كلّما تعمّق التّواصل والإعجاب بينهما.

وتنجلي صورة أخرى نمطية من الآخر تظهر شدّة تعلّقه ببلاده؛ << كان يجول في خاطري الكثير من المواضيع الّتي أسمعها من مرضاي العرب، طالما أكّدوا لي تعلّقهم ببلادهم، واعتبارهم البلاد العربية كيانا واحدًا، مع أنّ ما يقع تحت معرفتي لا يتّفق وهذا الكلام، شيء ما، في هذه المنطقة من العالم بقي في ذهني غامضًا وغير مفهوم >>[3]؛ إنّ صورة كولن للبلاد العربية تفسّر اعتماده على المخيال الجماعي والصّورة النّمطية السّائدة عند الغرب تجاه العرب.

---

[1] أسيمة درويش، شجرة الحب غابة الأحزان، ص:113.

[2] المصدر نفسه، ص:113.

[3] المصدر نفسه، ص:150، 151.

ويتواصل رصد فضاء الآخر والأنا عبر امتداد هذه الرّواية، وإعجاب فيشر بكلّ ما هو عربي حتّى وهو في لندن، << الموسيقى العربية تصدح في أرجاء المطعم، وأجواء الشّرق تحتشد في المكان، قناطر المشربية، الثّريات النّحاسية المنقوشة، الفوانيس الزّجاجية الملوّنة... والطّبيب الإنجليزي وسط بحر من الجمال ... جمال العيون العربية >>[1]، من خلال شخصية مدى الّتي مثّلت العربي في هذا النّص الرّوائي بعاداته وتقاليده المتنوّعة.

وينتقل إعجاب الأنا بفضاء الآخر من خلال شجرة الدّخان، وحديقة أكسفورد، في سؤال مدى عن إعجاب كولن بها، وإرجاع السّبب إلى اللّون، << لو لم تكن بشرتي بيضاء، أيكون لك أن تهبط من أبراجك الإنجليزية وتحبّني؟ تجاوزت قسوة سؤالها وأجبت بكلّ الصدق العميق الّذي أحسّه: أحبك بكلّ العروق واللّغات والأديان >>[2]، فكانت الإجابة واضحة تبيّن مدى تعلّق الآخر بالأنا، دون اعتبار للفوارق الموجودة بينهما.

ويذكّرنا هذا بكتاب فرانز فانون الّذي طرح فيه مسألة اللّون؛ حيث أرادت امرأة الاقتران بأبيض، فرّد عليها << إنّها امرأة ملوّنة ليست محترمة أبدًا في نظر رجل أبيض، حتّى وإن أحبّها >>[3]، وهذا عكس النّظرة الّتي أبداها كولن تجاه مدى، فهو لا يهتمّ باللّون، أو العرق أو الدّين، ومثال ذلك قراءته لكتاب النّبي لجبران خليل جبران؛ الّذي أهدته له مدى.

---

[1] أسيمة درويش، شجرة الحب غابة الأحزان، ص:155.

[2] المصدر نفسه، ص:218.

[3] فرانز فانون، بشرة سوداء أقنعة بيضاء، تعريب: خليل أحمد خليل، منشورات ANEP، الجزائر، ط1، 2004، ص:46.

ويمتد تقصّي الفضاء بين الأنا والآخر إلى نهاية الرّواية حيث يتجلّى فضاء الآخر منظّما ومرتّبا، وينال في كلّ مرّة إعجاب الأنا، كما تصّر الكاتبة على إبراز الصّور النّمطية العالقة في ذهن الآخر عن الأنا؛ << أتقلقين هكذا وأنا معك؟ أحيانًا تتعبني سخونة دمائك العربية، كيف أقول لك إنّ حياتك تهمّني أكثر من حياتي؟ >>[1]، نلتقط من هذا التعبير صورة أخرى عالقة في ذهن الآخر تتمحور حول صفة موجودة في العربي، وهي سخونة دمائه.

ولا نعدم في هذه الرّواية وجود صورة سلبية لفضاء الآخر من منظور البطلة كحال المسنين في بريطانيا << على ناصية إدجور رود في ماربل آرش كان رجل جاوز السّبعين يعزف على الاكورديون، وحضوره ملغي في أنظار العابرين وأسماعهم، القلّة الّتي تعبأ به، ترمي له بقروش نحاسية اللّون داخل قبعة تتوسّد الرّصيف أمامه >> [2]، وهو نفس حال السّيدة الطّاعنة في السّن، فهذه الصّورة تنبئ عن اجتماع المتناقضات في بلد كلندن فلا إيجابية مطلقة، ولا سلبية كذلك.

وهذا ما يستدعي الحديث عن شخصيات هذا العمل؛ قصد الوقوف عند ملامح حضور الآخر بجلاء، وتبيان منظور الرّوائية أسيمة درويش في تناولها لصّورة الآخر من وجهتها هي، وقد جاء توزيع الشّخصيات كالآتي: شخصيات الأنا تمثّلها شخصية مدى، عبد الله جابر، يوسف، والوالدين حسن زهران ونسيبة، الأختين سمارة ولمى، والأبناء جوري وجنى وجاد، أمّ عبد الله ، بهيجة بنت الفرّان، منيرة المغنية، مصاحب المقهى، ونساء القرية، أمّا شخصيات الآخر فهي ممثّلة في شخصية الدّكتور كولن

---

[1] أسيمة درويش، شجرة الحب غابة الأحزان، ص:303.

[2] المصدر نفسه، ص:357.

فيشر، زوجته لويز كولز، والدّكتور كروسبي، والممرّضتين سالي ومارغريت، بالإضافة إلى أبناء فيشر، تومي عامل النّظافة، الخادم دوجلاس، والدا فيشر، أصدقاء الطّفولة، وشخصية أم وعمّة لويز، هاري وماري آن، ابنة اللّورد ويليام هنت، والحفيد كولن الصّغير.

وتعتبر شخصية مدى، وعبد الله، وكولن فيشر شخصيات الفاعلة في سيرورة الأحداث، فمدى بطلة الرّواية تحكي عن ارتباطها بكولن، وتسترجع ذكريات الطّفولة، وفترة الدّراسة ثمّ خطبتها لعبد الله، ورحلتهما إلى لندن، لتجعل الكاتبة هذه الشّخصية في كامل الأناقة والجمال، ومع الوقت تصبح كاتبة، ومحبّة للعلم، بل وحافظة للشّعر؛ حيث أتاحت لها إقامتها في لندن تعلّم الإنجليزية، إلى غاية حصولها على درجة الدّكتوراه، ومنصب عمل في الجامعة، وهي على غرار معظم الأبطال مثقّفة، وعن طريق قناعتها أرادت تحقيق ذاتها المستلبة من خلال علاقتها بالآخر/ الطّبيب كولن فيشر.

أمّا شخصية عبد الله فقد ظهرت في البداية محبّة هادئة ثمّ ما لبثت أن تغيّرت بعد العودة إلى فضاء الأنا/ الخليج، وتغيّر عاداته؛ حيث سخر من كتابة مدى فكان القمع يمارس عليها من طرفه << استقرّت أسرة عبد الله جابر في الخليج لتبدأ مسيرة نموّها من هناك، كان على مدى أن تعطي الكثير من التنازلات لتفسح المجال أمام طموح زوجها بتأسيس حياته العلميّة في زمن حافل بفرص الثّراء >> [1]، ورغم هذه التنازلات ظلّت مراقبة في كلّ تحرّكاتها << حيثما أذهب في هذا البلد يتوجّس ويترقّب قلقًا، أقوالي وأفعالي هنا محسوبة وموزونة بميزان التّقاليد، وما يقوله النّاس يفاجئني دائمًا بالغضب من أقوال وأفعال أحرجه بها أمام النّاس، وبمجرّد سفرنا خارج البلاد يرجع كما

---

[1] أسيمة درويش، شجرة الحب غابة الأحزان، ص:41.

كان >> [1]، فيالها من ازدواجية يحملها الرّجل العربي بين فضاءين يتحوّل فيهما بحكم ما يدور في خلده، كأنّه يلبس قناعين لوجه واحد.

لتبرز شخصية يوسف الّذي لم تعرف عنه مدى شيئًا إلى حين تلاقى بعبد الله، وقد وصفته بأنّه نسخة عن أبيه؛ << ياإلهي! أيمكن أن يكون الشّبه كبيرًا بين الوالد وابنه إلى هذا الحدّ؟ العينان، الشّفتان، استدارة الرّأس، قصر الرّقبة، لون البشرة، تبيرة الصّوت، قصر القامة ... أيمكن أن يبلغ الشّبه بين اثنين حدًّا يقترب من التّطابق؟ >>[2]، رغم حضوره الباهت فقد كان مولعًا بالرّحلة، وعمليات التّجميل، الّتي توحي باستهجانه لسحنته العربية خاصّة الأبوية.

أمّا الوالد حسن زهران فهو الشّخصية الّتي أحدثت الفارق بحضورها القوي، وفرض ذاتها، فقد كان الأب يمثّل الرّهاب لكلّ العائلة (زوجته نسيبة وبناته)؛ << كانت قامته تميل إلى القصر، وجسده إلى الامتلاء، أبيض البشرة، أسود العينين، كثيف الشّعر والحاجبين، غليظ الشّفتين، قصير الرّقبة إلى حد كبير >>[3]، يعمل بين مطعم ومقهى يشرف عليهما، ويصدر الأوامر على الزّوجة، وهذا ما خلق في نفس بناته الرّعب والخوف من هيبته، وشدّة لهجته، وهذه المعالجة للسّلطة سمة ثابتة في جلّ الكتابات النّسائية، أمّا شخصية الأمّ نسيبة فلم تكن إلاّ تلك الزّوجة المطيعة، والذّليلة والملبية لرغبات الزّوج؛ << أذكر الخوف والحزن السّاكنين معًا في وجهها، كانت طويلة وشديدة التّحول، شعرها الكستنائي الغزير يتموّج بخيوط ذهبيّة اللّون على شفتيها المبرومتين

---

[1] أسيمة درويش، شجرة الحب غابة الأحزان، ص:122.

[2] المصدر نفسه، ص:44.

[3] المصدر نفسه، ص:16، 17.

تذوب ابتسامات الخجل، وعيناها الواسعتان لا تجيدان شيئًا أكثر من اختزان الحزن، وصنع الدّموع >>[1]، ومسيرتها في هذه الرّواية تجسّد وضعية المرأة الخاضعة الّتي ما تفتؤ تذّكر غيرها بحالها، رغبة في تحسين وضعها ورفع قدرها.

وفيما يتعلّق بالأختين سمارة ولمى فقد كان حضورهما باهتا أثناء طفولة مدى، وذكرياتها، وتأسّفها على ما آلت إليه حالتهما؛ << تقرصني سمارة، اخفضي صوتك يا قردة ... يا عفريتة، تقول، أبكي، تنهرها أمي، أرفع صوتي مجدّدًا، تصرخ بي لمى: ليتهم يحبسونك في غرفة الحطب لتأكلك الفئران تقول لي >>[2]؛ إنّها شقاوة الطّفولة، لكن الزّمن لا يرحم، وما وقع للأختين أحزن البطلة كثيرًا << أيقنت بألم عميق أنّ يوسف لم يغادر بوابة بيتنا في دمّر حتّى الآن، حاله حال أمي الّتي تجذّرت قضبان أبي في داخلها، حاله حال أختي لمى الّتي تزوّجت ابن عمّها لتصبح وردة تجفّ داخل كتاب الزّمن، زمن أسرة زهران العريق بتطويع الرّقاب للانحناء، بل لعلّ حاله حال أختي سمارة الّتي أصبحت بعد طلاقها: نصف سجينة، نصف حيّة، نصف ميتة >> [3] فقد آلت عائلة آل زهران إلى الاضمحلال والتّلاشي.

أمّا بقيّة الشّخصيات (أبناء مدى، أم عبد الله، بهيجة بنت الفران، صاحب المقهى، نساء القرية) كان حضورهم عابرا لتجعل أحداث الرّواية تتحرّك إلى الأمام، باستثناء بنات البطلة؛ جوري وجنى، اللّتان واصلتا الدّراسة، وبقيتا مع الوالدة في لندن.

---

[1] أسيمة درويش، شجرة الحب غابة الأحزان، ص:13.

[2] المصدر نفسه، ص:10.

[3] المصدر نفسه، ص:51.

وإذا توّجهنا إلى كفّة الآخر شدّنا الطّبيب الإنجليزي فيشر الّذي حضر بقوّة من بداية الأحداث إلى نهايتها، فهو الآخر/ البعيد الّذي ارتبطت به مدى؛ الّتي << شعرت معه بكيانها كإنسانة تفكّر، وتناقش ما يدور حولها من أحداث مختلفة سياسيّة، اجتماعية وثقافية، وبأهمّية وجودها وأحاسيسها كإنسانة لها كيان يحسّ ويشعر، ولها عقل يفكّر ويناقش القضايا المختلفة بموضوعية ودون تحيّز >> [1]، على عكس ما كانت عليه مع الزّوج عبد الله، فقد أعجبت به مدى من أوّل وهلة، كما أعجب بها هو الآخرن، تميّز بالانضباط والنّظام؛ << كان وقته موقوفًا على العمل المتواصل لخدمة المهنة الّتي يحب، يبدأ يومه بحضور العمليّات في مستشفى لندن كلينيك بعد ذلك يقوم بجولته الصّباحية على غرف المرضى، بعد تناول الغداء في قاعة الطّعام المخصّصة للأطباء، يبدأ باستقبال المرضى في عيادته في هارلي ستريت >> [2]، وكان تعلّقه بمدى كبيرا جدا؛ حيث ظلّ وفيّا لها طوال الفترة الّتي جمعتهما معا.

ليحضر الآخر في شخصية لويز كولن زوجة فيشر كولن الّتي انفصل عنها، << منذ رآها للمرّة الأولى أحسّ بخروج ذلك اليوم عن مدار تقديراته وحساباته المسبقة، هل كان جمالها هو الّذي أسره وحرّك فيه الرّغبات النّائمة والمنسية؟ أم هي سطوتها الفريدة الّتي تنبعث من ثقة عميقة بالنّفس لم يصادف شبيها لها من قبل؟ >> [3]، كلّ ذلك أسره، وجعله يتقدّم لخطبتها، والاقتران بها، ونظرا لعدم وجود توافق بينهما انفصلا، كما لم تهمل الكاتبة طفولة لويز، ورغبتها في الشّهرة، والرّفاهية، وتعلّقها بهاري الّذي خيّب أملها رغم نصح صديقتها ماري آن بضرورة الابتعاد قدر الإمكان.

---

[1] أسيمة درويش، شجرة الحب غابة الأحزان، ص:21.

[2] المصدر نفسه، ص:57.

[3] المصدر نفسه، ص:64.

واقترنت بكولن لتنجب معه ولدين ثمّ ينفصلا، وتلتقي في آخر الرّواية بمدى وتخاطبها بنبرة التّعالي الماثل في الآخر، << فجأة ومن حيث لا مكان، ظهرت زوجة كولن أمامها وقالت بهدوء مصطنع، بما أنّ كولن عاد للأسرة، أود أن أوضّح لك القوانين المعمول بها في أسرتنا، نحن لا نستقبل بريدًا من غرباء، ولانردّ على مكالمات هاتفية من دخلاء، لكي أكون أكثر تحديدًا، لا أريد رؤيتك في هذا البيت... أبدًا >>[1]، لتبرز صورة سلبية لهذه الشّخصية بالمقارنة مع إيجابية كولن فيشر.

أمّا الصّديق كروسبي المفضّل لكولن فصورته إيجابية نظرًا لتقديمه يد العون لمدى، رغم ذلك كان حضوره، وأبناء فيشر وعامل النّظافة تومي باهتا، إلاّ دوجلاس خادمه عرف كيف يتعامل مع الوافدة الجديدة مدى، واعتنى كثيرًا بسيده حتّى آخر الرّواية، << أيّها الإله المجيد صرخ دوجلاس لن أتركك تتعذّب هكذا، سأذهب إليها وأخبرها بوجودك هنا>>[2]، إنّها قمّة الوفاء لخادم أبدى تعاطفا مع وضعية سيّده قبل وبعد مرضه.

لينتهي حضور الآخر بتذكرّ كولن لوالديه، والصّورة الّتي انطبعت في خياله عنهما، عنف الأب المشابه لعنف والد مدى، وحنان أمّه ورقّتها، وهي نقطة اشتراك تجمع الأبوّة العربية والغربية، << كلّما ألّح والده على غبائه وخجله، وضعف بنيته، وبالغ في الانتقاص من قدرته، أكدّت أمّه إيمانها بذكائه وراهنت على مستقبله المشرق >>[3]، وذلك الّذي تحقّق، فقد أكّد فيشر عبر ذاكرته تعلّقه بأمّه، ونسيانه لوالده

---

[1] أسيمة درويش، شجرة الحب غابة الأحزان، ص:353.

[2] المصدر نفسه، ص:382.

[3] المصدر نفسه، ص:62.

الّذي كان شديد الصّرامة معه، وكان يخاطبه بأنّ أهل بريطانيا لا يبكون، << أيّها الولد الغبي انهض، نحن الإنجليز لا نقبل أن تسبقنا الشّمس، لو قبلنا أن نمشي وراءها لا قدّامها لما كانت لنا إمبراطورية لا تغيب عنها الشّمس >>[1] وهنا نلاحظ تعدّد حضور الآخر، وتنوّع صورته بالنّسبة لطريقة تعامله مع الأنا / مدى.

أمّا بقيّة الشّخصيات (سالي، مارغريت، أصدقاء كولن، الحفيد) كان حضورهم عابرًا لم يقدّم صورة جلية عن طبيعة هذا الآخر، وبالتّالي نلمح تركيز الكاتبة على الهيمنة الأبويّة، وفقدان الزّوج دوره، وحضور الآخر القوي لسببين هما: وعي الذّات باستلابها، وتخلّصها من عقدة القهر باستبعاد مسبّباته، بالإضافة إلى متغيّرة المكان؛ الّتي شكّلت فضاءً أمثل لممارسة الحرّية، والإرادة على نحو ديمقراطي [2] كما حدث مع مدى، وعبد الله، وفيشر.

تبيّن لنا من خلال نصّ شجرة الحب غابة الأحزان أنّ العلاقة بين المرأة والرّجل (الآخر) بعيدة نوعًا ما عن جنسنة العلاقات بالمفهوم الّذي كتب على منواله الرّجل من قبل، ولكنّه يقدّم << معايير الجنوسة الغيرية بوصفها مسوّغًا للاعتراف بالآخر الغيري، وتعليق سلطة الواحد، سلطة الرّجل، والأب، والحاكم، والحقيقة المنفردة، والحضارة والثّقافة الواحدة، ورفض اختزال وجود الآخر، بأن تصبح صورة عنه مثله، أو ظلاً لصورته بل أن أبتكر نفسي بوصفي ذاتًا مستقلّة غيره >>[3]، وهذا الّذي رأيناه في شخصية مدى ونادية، ولم نره في شخصية أحمد، وأبطال رواية عزّ الدّين شكري.

---

[1] أسيمة درويش، شجرة الحب غابة الأحزان، ص:68.

[2] نقلا عن نهال مهيدات، الآخر في الرواية النسوية العربية، مرجع سابق، ص:25، 26، بتصرف.

[3] المرجع نفسه، ص:36.

نستنتج من خلال تحليل حضور الآخر، وسماته في كتابة المرأة خصوصية في المعالجة جعلت الآخر ينتقل إلى آخر داخلي << هو الرّجل المهيمن المسيطر الّذي لا بدّ للمرأة المثقّفة الواعية بحقوقها، وواجباتها، وطاقاتها الفكرية والإبداعية الخاصّة من مواجهة وتفتيت صوره، وتصوّراته عن ذاته وعن المرأة، وآخر خارجي مرغوب محلوم تزداد صوره جاذبية وإغوائية كلّما زاد ضغط الثّقافة الأبويّة – الذّكورية على هذا النّموذج الجديد من النّساء المثقّفات >>[1]، حال حميدة نعنع، وأسيمة درويش، اللّتان ثارتا على كلّ المرجعيّات السّائدة من خلال اختيار البطلة/ الأنثى نادية ومدى، ومن خلال الآخر النّموذجي المتفرّد فرانك وفيشر.

ورغم كلّ ما وصلت إليه الكاتبة أو تريد الوصول إليه نقول بأنّ الرّوائية العربية << لا تفعل بكتابتها الألفبائية عن الذّات والآخر سوى تنويع وتكثير أساليب، وتقنيّات كتابتها الخاصّة، فقد عوّدت طويلاً على الكتابة نقشًا على الجسد يجمّله، ويزيّنه أو يحميه من عين الحسد، أو عين الرّغبات الشّيطانية، وعوّدت أكثر وأطول على الصّمت أو الكلام الخفي الخفيض من وراء الأقنعة والحجب، وها هي اليوم تتعلّم اعتياد قراءة، وكتابة العالم بلغة الذّات أو بلغة الآخر>> [2]، في خصوصية منظور، وتميّز رؤية تماثل الرّجل الرّوائي حينا، وتختلف عنه حينا آخر في تصوير هذا الآخر من خلال النّماذج الرّوائية المختارة تؤدّي إلى عقد مقابلة بين المنظورين الّذكوري والأنثوي لصورة الآخر من أجل تقصّي نقاط الاختلاف والتّشابه بينهما، ثمّ تفرّد كلّ منظور على حدة.

---

[1] معجب الزّهراني، صورة الغرب في كتابة المرأة العربية، مرجع سابق، ص:86.

[2] المرجع نفسه، ص:88.

الفصل الأوّل: تعدّدية الحضور عند الطّرفين

المبحث الأوّل: تفاعل وانفعال

1- تجلّيات الآخر/ الرّجل
2- الآخر الأنثى
3- فضاء الآخر

المبحث الثّاني: طبيعة حضور الآخر

1- فيزيايًّا
2- سرديًّا
3- فضائيا/ مكانيا

الفصل الثّاني: التّماثل والاختلاف بين المنظورين الذّكوري والأنثوي

المبحث الأوّل: أوجه التّماثل والاختلاف

1- أوجه التّماثل بين المنظورين
2- أوجه الاختلاف بين المنظورين

المبحث الثّاني: انفرادية كلّ منظور

1- المنظور الذّكوري
2- المنظور الأنثوي

إنّ تبيّن الفروق الموجودة بين المنظورين الذّكوري والأنثوي لصورة الآخر في الرّواية العربية يجعلنا نستند لما تمّ الوصول إليه من نتائج مع النّماذج التّطبيقية في رباعية اهتمت بهذا الموضوع، ثنائية رجالية، وثنائية نسوية، على الرّغم من اتّساع نطاق البحث، وتعدّد الأعمال الّتي اشتغلت بهذا الميدان.

وقد وقفنا عند تجاوز الرّواية العربية من خلال المتون التّطبيقية للّغة الهيمنة والاستعلاء؛ << الّتي تعدّ مسؤولة عن رفض أحكام مسبقة تشوّه صورة الأنا مثلما تشوّه الآخر، خصوصًا حين حاولت التّخلّص من أحادية اللّغة، وبدأت تستخدم تقنية تعدّد الأصوات (اللّغات، وجهات النّظر المختلفة...) الّتي تفسح المجال لممارسة التّعدّدية في مواجهة الأنا فتذكر إيجابياتها وسلبياتها؛ أي تمارس النّقد الذّاتي، وبذلك تسهم في تعزيز ثقافة الانفتاح حين تستخدم الرّؤى المتعدّدة في تقديم الأنا والآخر، فتصبح الرّواية إحدى آليات المعرفة الإنسانية، ترصد تفاعلاتها، وتزوّد المتلقّي بالوعي الذّاتي الغيري، كما تنعش قيم الجمال في نفسه، ممّا يسهم في رسم صورة متوازنة للأنا والآخر >> [1]، دون تغليب كفة أيّ طرف على الطّرف الآخر فتخرج الصّورة في أبهى حلّة، وأحسن منظور.

خصوصًا في ظلّ الطّرح الّذي عرّجنا عليه حول غياب تناول المرأة/ الكاتبة لهذا الموضوع، واعتناء الرّجل/الكاتب به لوحده، ومع ذلك وجدنا أنّ << رواية المرأة الكاتبة الّتي تصوّر الغرب وجدت في الوقت المناسب؛ أي عندما توفّرت التّجربة لهذه المرأة مثلها مثل الرّجل، لا أكثر ولا أقل، والدّليل أنّ النّصوص الرّوائية الّتي تكتبها المرأة في هذا الموضوع بدأت في المدّة الأخيرة تتّجه نحو التّكاثر، والتّنوع >> [2]، مثلها مثل كتابة الرّجل كما لاحظنا عند كلّ من عمارة لخوص، وعزالدين شكري فشير، وحميدة نعنع، وأسيمة درويش، ومن خلال ذلك نسعى لتبيان المنظور الذّكوري من جهة، والأنثوي من جهة أخرى في مقابلة لصورة الآخر بينهما، والّتي تؤكدّ تعدّدية الحضور عند الطّرفين معًا في إطار الرّواية العربية الشّاملة.

---

[1] ماجدة حمود، إشكالية الأنا والآخر، مرجع سابق، ص:252.

[2] مصطفى فاسي، البطل المغترب في الرواية العربية، مرجع سابق، ص:521.

الفصل الأوّل: تعدّدية الحضور عند الطّرفين

المبحث الأوّل: تفاعل وانفعال

1- تجلّيات الآخر/ الرّجل
2- الآخر الأنثى
3- فضاء الآخر

المبحث الثّاني: طبيعة حضور الآخر

1- فيزيايًّا
2- سرديًّا
3- فضائيا/ مكانيا

الفصل الأوّل: تعدّدية الحضور عند الطّرفين

إنّ معرفة الآخر، وتتبّع تجلّياته يستدعي – من خلال النّماذج الأربعة – طرح فكرة التّعددية عند الطّرفين الرّجالي، والنّسوي، فالآخر لم يخرج في ثوب واحد، بل حضر في تنويعات مختلفة اقتضت منّا التّركيز من أجل كشف مدى معرفتنا به، فوقوفنا عند << تصوّرات الآخر عنّا ضرورية لمعرفة نوايا هذا الآخر تجاهنا ولمعرفة أبعاد خافية فينا قد لا تكشفها إلاّ العين الغريبة؛ لأنّ شدّة الألفة تصيب أحيانًا بشيء من العمى، وخاصّة إذا ما كان موضوع الرّؤية لصيق بنا إلى حدّ يصعب معه أن نراه بصورة متجرّدة، ناهيك عن رؤيته بصورة نقدية أو مستهجنة، كما أنّ المعرفة قد تساعدنا، إذا ما أدركنا تفاصيلها، ومراميها في الوقت المناسب على إحباط ما ينويه الآخر بنا من شرور، وعلى الاستفادة بما يرجوه لنا من خير>> [1]، حتّى وإن لم يرم كاتبها أو كاتبتها إلى قصده، ورصده من تلك الزّاوية، ولذلك سنتحرّك في فضاء تفاعل، وانفعال هذه الرّوايات في تناولها لصورة الآخر.

[1] صبري حافظ، أفق الخطاب النّقدي، دراسات نظرية وقراءات تطبيقية، مرجع سابق، ص:229.

المبحث الأوّل: تفاعل وانفعال

إنّ الهدف المرجو من خلال هذا التّقصي في تفاعل وانفعال الكتاب والكاتبات مع حضور الآخر في أعمالهم الرّوائية يستحضر في أذهاننا رؤية الغرب لعالم الشّرق خاصّة من خلال مؤلّفات المستشرقين؛ حيث تكون بإزاء رؤيتين مختلفتين لواقع وفضاء واحد؛ << ففي رؤية الرّجال نلمس بوضوح علاقة السّيطرة، وقد أخذت في كثير من الأحيان صورة العلاقة التّقليدية بين الذّكر والأنثى، لذلك اهتّم الرّحالة كثيرًا بشرق الحريم، و الملذّات، والمتع الحسّية، شرق يخضع لشهوات الرّجل الأوربي ويشبعها، وهو لذلك ليس في مستوى النّدية في عصر لم تكن المرأة فيه قد نالت حريّتها أو أصبحت ندًّا للرّجل >> [1]، خاصّة في تلك الأزمنة الّتي هيمنت فيه الأبوية على كلّ الأصعدة، ولم يكن للمرأة حظوة فيها.

وإذا تأمّلنا بعمق كتابات الرّجال في هذا الجانب وقفنا عند الاختلاف الواضح << عن كتابات النّساء الكاشفة عن فهمهن، وتعاطفهنّ بل وغرامهنّ الواضح بالشّرق الّذي يدفع بعضهنّ إلى تفضيل عالم الشّرق على عالمهن الغربي، والتّغني بمثالياته، سنجد أنّ كتابة الرّجل تؤكّد لنا أنّ علاقة القهر تبدأ في الكتابة الّتي تبرّر لعملية القهر قبل أن تختلّق مواضعاتها المبهظة في الواقع نفسه>> [2]، وهي الرّؤية المتماثلة من جهة والمختلفة من جهة أخرى، في ما يخصّ كتابة الأدباء والأدبيات العرب عن الغرب، والآخر تحديدًا في المتون الرّوائية التّطبيقية الّتي بحثنا فيها عن تجلّياته بين المنظورين.

1- تجلّيات الآخر/ الرّجل:

إنّ حصرنا للآخر في الرّجل والمرأة لا يعني إطلاقًا تغييب الأطراف الأخرى، ولكن لما تراءى لنا من ثنائية تجمع الأنا بالآخر من زاوية الرّوائي والرّوائية؛ حيث استقطب انتباهنا تجلّي حضور الرّجل والأنثى بقوّة، ولذلك تفسيرات وتعليلات، اقتضاها الطّرح نفسه، ومعالجة الكاتبة والكاتب في متونهم الرّوائية، ونحن نسعى لاستجلاء

---

[1] صبري حافظ، أفق الخطاب النقدي، مرجع سابق، ص:232.

[2] المرجع نفسه، ص:232.

الصّورة الخاصّة بالآخر دون تشويهه بتحويله إلى ملاك أو شيطان؛ لأنّ تلك المسألة قديمة قدم البشرية ذاتها؛ << فما يفتقر إليه الإنسان هو الرّؤية الموضوعية في مقابل نرجسية الأنا، وطغيانها على شكل طوفان من الأفكار المتطرّفة والمشاعر الجامحة بعيدًا عن الحقائق في الخارج، إنّ التّجريم أو مسخ الغير ظلم كبير >> [1]، وهذا ما لا نريد اتّباعه، بل نطمح لإظهار صورة الآخر كما وردت في النّماذج الأربعة، وكما تجلّت من منظور الرّوائيين في هذه النّماذج المختارة.

ولعلّ البداية تشدّنا للحديث عن الأنا فلا يمكن فصلها عن الآخر؛ لأنّها من يجلّي حقيقته، ومعالمه، كما لا يمكن إغفال الآخر في علاقته بالأنا؛ << فالشّخصيات الرّوائية الّتي تمثّل الشّرق/ العرب تنتمي إلى طبقة واحدة، هي طبقة العرب الّذين توجّهوا إلى الغرب للحصول على العلم والثّقافة، بينما الشّخصيات الّتي تمثّل الحضارة الغربية تنتمي إلى طبقات اجتماعية مختلفة: الطّالب، الطّالبة، الموظّف، الموظّفة، ومعنى هذا أنّ النّموذج الشّرقي متوحّد في الفكر، والاتّجاه والزّمن، بينما النّموذج الغربي/ الآخر مختلف فيها >> [2]، إلى حدّما إذا استثنينا رواية كيف ترضع من الذّئبة دون أن تعضّك لعمارة لخوص؛ حيث تنوّعت الشّخصيات، وامتزجت بين العربية، والغربية في الفضاء الإيطالي، أمّا بقيّة الشّخصيات في الرّوايات الثّلاثة المتبقّية؛ فالأنا فيها عربي والآخر غربي، ماعدا اعتبار الآخر في الرّواية النّسوية يجزّأ أو ينتمي إلى نوعين آخر قريب هو الأب، الأخ، الزّوج، العادات والتّقاليد، والآخر الغربي، كما في رواية الوطن في العينين، وشجرة الحب غابة الأحزان.

ونلاحظ أنّ الأنا الّتي تمثّل البطل يحضر<< كمثقف له جذوره الأسرية القوية، لكنّه ضعيف الثّقة بنفسه، لا يقدّر قدراته الكامنة، ولا يتوافق مع مجتمعه، إنّه يريد أن يتنفّس هواءً جديدًا في الثّقافة، والحياة الغربية، فيه الكثير من الرّموز الشّرقية، وبما في الموروثات الثّقافية، ومن روح الشّرق يستطيع أن يواجه أزمته، وينتصر على عوامل

---

[1] جان نعوم طنوس، صورة الغرب في الأدب العربي المعاصر، مرجع سابق، ص:406.

[2] حفناوي بعلي، تمثّلات المقموع والممنوع في الرواية العربية المعاصرة، مرجع سابق، ص:92.

الاستيلاب، ويعود إلى جذوره، وشخصيته، وقيمه >> [1]، كما لاحظنا مع أمديو، والسّيد درويش، ونادية، ومدى، وأوّل ما يواجه البطل(ة) في الحضارة الغربية << في مظهرها الثّقافي والحضاري والمادي؛ حيث النّظام والعمران مقارنا ذلك بشرقه البعيد >> [2]؛ الّذي لا يتمتّع بما يتمتّع به الغرب، فكان الدّافع للرّحلة صوب الآخر، وإن اختلفت عوامل هذه الرّحلة فبطل عمارة لخوص؛ نتيجة لما حصل في بلاده، وقتل خطيبته، وأبطال عزالدين شكري لطلب العلم، ومواصلة الدّراسة، والبحث عن العمل، ونادية من أجل تنفيذ العمليات الثّورية للتّعريف بالقضية الفلسطينية، ومدى مع زوجها لاستكمال دراسته، ثمّ لطلب العلاج في فضاء لندن.

وفي حديثنا عن الأنا نستحضر الآخر/ الرّجل أوّلاً في النّصوص الأربعة لنسلط عليها بارقة نور تزيح الحجب عنها، وربّما وجدنا نقاط تشابه بينها، فالملفت أنّ تسميات الشّخصيات الرّوائية جاءت لتعبّر عن << خصوصية كلّ قطب من القطبين، الشّرقي العربي، والغربي الأوربي >> [3] وغير الأوربي؛ لأنّ جلّ الأحداث توزّعت في أمكنة مختلفة من إيطاليا إلى أمريكا وهولندا، وسويسرا، وفرنسا وبريطانيا.

وتجلّي الآخر الرّجل يبرز على وجه الخصوص في الرّواية النّسوية؛ الّتي كما أنف الذّكر تنقسم صورته إلى قسمين القريب والبعيد، والّذي نريده البعيد حتّى نستأنس بما ورد في الرّواية الرّجالية، ونشير إلى حضور الآخر القريب (الأنا) المتمثّل في أبي مشهور الّذي تعلّقت به نادية << أتذكّر الآن لحظة وصولنا إلى مطار جنيف، هي المرّة الأولى الّتي تطأ فيها قدماي صقيع أوربا العجوز... وجه أبو مشهور إلى جانبي وعيناه كما عهدتهما، محمّلتان بالأسئلة، تبدو أسئلته جُملا كبيرة تمتدّ على ذاكرة الزّمن>> [4] وقد تعلّقت به نادية كثيرا إلى غاية نهاية أحداث رواية الوطن في العينين، قبل بروز شخصية الآخر الغربي/ فرانك.

---

[1] حفناوي بعلي، تمثّلات المقموع والممنوع في الرواية العربية المعاصرة، المرجع السابق، ص:92.

[2] المرجع نفسه، ص:93.

[3] محمد نجيب التلاوي، الذات والمهماز، مرجع سابق، ص:222.

[4] حميدة نعنع، الوطن في العينين، ص:60.

بالإضافة إلى الطّبيب خالد الّذي اقترنت به، ورأت فيه الملاذ، لكن ما لبث أن انفصل عنها لتشابه حالها حال مدى مع عبد الله وتبقى الشّخصيتين لوحدهما، ثمّ تظهر شخصية الأب الّذي يمثّل السّلطة والهيمنة حاله حال والد مدى؛ الذّي فرض عليها الاقتران بعبد الله دون استشارتها، ومع ذلك اقترنت به، وهذا ما يؤكّد حضور صورة الأب في معظم الكتابات النّسائية، مع حضور شخصية العريس الثّري الذّي رفضته نادية، لكن في مغايرة مع شخصية مدى الّتي قبلت، ثمّ تبرز شخصية عصام حاتم الزّميل في المنظّمة والنّضال << أتذّكر عصام حاتم أيّام الجامعة بجسده النّحيل، ووجهه المليء يالأسى ... بعينيه الشّاردتين كعيون بشر هبطوا من نجمة ما في السّماء، وما زالوا يبحثون عنها ... أذكّر مناقشاتنا حول ضرورة التّغيير في المنطقة ... وأذكر أكثر فلسطينية عصام >> [1]، أمّا بقية الشّخصيات الرّجالية الّتي تنمتي للأنا كنايف، وفرحان وصالح، ومحمود، وأحمد، والباهي فحضورها ليس فاعلاً كشخصية نادية إلاّ في ممارسة العمل الثّوري.

لكن الشّخصية الّتي عكست صورة الآخر الرّجل بشكل كبير هي شخصية فرانك الّذي شكّل الملاذ، والأنس للأنا/ نادية فقد تعلّقت به، ورأت فيه ما لم تره في الرّجل العربي (زوجها خالد على سبيل المثال)؛ << يا رجلاً بحثت في جسده عن النّسيان ففجر في جراحي ... يا رجلاً بحثت في عينيه عن وطن ألجأ إليه فأعادني إلى مدني، يا فرانك يا غربتي ... يا غربتنا معًا>> [2] ، وقد ارتبطت به لكنّها عندما رأت نفوره ممّا تراه، ورأيه عن الثّورة ، والنّضال شدّت الرّحال إلى أرض الوطن، وحقّقت انتصارا متمثّلا في اتباع الآخر/ فرانك لها؛ حيث رأها على حقّ، وهذا ما لم يطرح في الرّوايات الأخرى، أمّا الشّخصيات الرّجالية المتبقية ثانوية لا أثر لها تمثّلت في شخصية أوليفييه، والصّحفي الفرنسي والرّاهب.

---

[1] حميدة نعنع، الوطن في العينين، ص:37.

[2] المصدر نفسه، ص:44.

وحضور الآخر وتجلّيه في رواية أسيمة درويش مماثل إلى حدّ بعيد مع ما طرحته حميدة نعنع في نصّها؛ حيث ظهر الآخر القريب والبعيد؛ ومن شخصيات هذا العمل نجد عبد الله الّذي خطب مدى، وتعلّق بها، كما تعلّقت به هي الأخرى، وهنا نقطة الاختلاف بين العملين، ومع ذلك تقترن مدى بعبد الله وترتحل إلى لندن، كما تفعل نادية مع خالد، وكلتاهما تنفصلان عن هذا الزّوج، وذلك رغم الدّفئ والحنان الّذي أبدياه في البداية، << في الصّيف القادم تتخرّج مدى من الثّانوية، وعبد الله من الجامعة ثمّ نعقد القران، ويسافران معًا إلى الخليج، فأجابه والد عبد الله على الفور بل يسافران إلى لندن، سيكمل عبد الله دراسته هناك>> [1]، وتفرّ مدى مع عبد الله ويعيشان حياة سعيدة، وهانئة إلى حين وفاة الابن جاد؛ حيث انقلبت الموازين رأسًا على عقب كما حدث مع نادية عندما اتّهمها خالد بإجهاض ابنهما، وبعد ذلك حدث الانفصال.

لنجد شخصية يوسف الأخ القريب البعيد؛ الّذي وافته المنية رغم أنّه خلّف تركة لابأس بها لمدى، وحسن زهران الوالد الّذي مثّل الرّهبة والخوف في نفس البنات فكان حضور سطوته سمة ثابتة في جلّ الرّوايات النّسائية، << كان يدخل البيت، وفمه ممتلئ بأفعال الأمر يقذفها تباعًا إلى رأس أمّها >> [2]، لكن كلا من نادية ومدى لا تنصاعان لأمر الوالد بل تظهران مقاومة شرسة ضدّ السّلطة الأبوّية؛ << يرحل الثّري الغريب، وتبكي أمّي حزنا عليه ... يصرخ أبي في وجهي إلى أين أنت ماضية؟ ستضعين رأسنا في التّراب البنت خلقت للزّواج >> [3] وبعدها ترحل نادية من البيت لتواصل دراستها الجامعية في إرم، وهذا حال مدى لكن المغايرة عدم رفضها للزّواج من عبد الله بل لأنّ الوالد فسخ الخطوبة بسبب المهر المتدنّي، فخرجت عن رغبته، ورحلت عن البيت مع عبد الله دون استشارة أحد، << على مسافة غير بعيدة من مفاتيح الوالد، كانت مدى تتسلّق الصّفصافة الكبيرة الّتي تتشابك فروعها مع صفصاف الضّفة الثّانية، تعرف أنّ

---

[1] أسيمة درويش، شجرة الحب غابة الأحزان، ص:25.

[2] المصدر نفسه، ص:16.

[3] حميدة نعنع، الوطن في العينين، ص:32.

عبد الله ينتظرها بصبر نافذ في الطرف الآخر للنّهر >> [1]، فنادية ومدى استطاعتا بجرأة عالية تحدّي السّلطة الأبوية.

لكن الآخر البارز هو شخصية كولن فيشر الطّبيب الإنجليزي الّذي هام بمدى؛ حيث وجدت فيه الملاذ والمأوى والحصن الحصين؛ << هذا الطّبيب الّذي تراه للمرّة الثّانية فقط، يحيي ارتياحًا كبيرًا في صدرها، يحيطها بالاهتمام والرّعاية، ويشرع لها بابًا للأمل، لعلّه بالغ قليلاً في طمأنتها على حالة ابنها جاد، لكنّه صادق في اهتمامه، وفي وعده بتقديم الرّعاية القصوى له >> [2]، والّتي انقلبت للعناية بها أكثر كما حدّثت به مجريات الرّواية، فقد استطاعت هي كما فعلت نادية أسره، والاحتفاظ بوفائه، وفي هذا إشارة جنسنة العلاقة بين الأنا والآخر، لكن المفارقة تأتي من تحرّر مدى، وبقائها في لندن، وتحرّر نادية وعودتها إلى أرض الوطن (عينتاب).

أمّا الشّخصيات الرّجالية الأخرى فهي ثانوية، ودورها تمثّل في تسريع وتيرة الأحداث لا غير كشخصية الدّكتور كروسبي، وأبناء فيشر، وعامل النّظافة تومي، وخادم الحديقة دوجلاس، ووالد فيشر، وهاري، والحفيد الصّغير.

غير أنّ الّذي شدّنا الصّورة الإيجابية إلى حدّما الّتي حملها الآخر/ الرّجل في الرّواية النّسوية عند حميدة نعنع، وأسيمة درويش، بالإضافة إلى طرح ثنائية أو جدلية الشّرق والغرب، ومناقشتها بشدّة خاصّة في رواية شجرة الحب غابة الأحزان.

ورصدنا لتجلّيات الآخر/ الرّجل لا يعني غيابه في الرّواية الرّجالية لكن حضوره يكاد يكون ضئيلاً بالمقارنة مع الكتابة النّسوية، ففي رواية كيف ترضع من الذّئبة دون أن تعضّك لعمارة لخوص يتجلّى فيها الآخر/ الرّجل في شخصية سكّان إيطاليا، والمهاجرين الأجانب الّذين تمّ تصنيفهم ضمن ثنائية الأنا والآخر، الأنا المغاير للإيطالي، والآخر المختلف عن البطل أمديو، والشّخصيات الرّجالية الّتي بحثت عن هويّتها في إيطاليا متعدّدة على غرار ساندرو دنديني، الّذي كان من أعزّ أصدقاء أمديو

---

[1] أسيمة درويش، شجرة الحب غابة الأحزان، ص:30.

[2] المصدر نفسه، ص:30.

لم يصدق أبدا أنّه قتل، أو شارك في عملية القتل، << أقصد أمديو بريء من هذه الجريمة البشعة، أمديو طيّب وكريم، فهو طيّب كالخبز كما نقول نحن في روما >> [1]، وشخصية ماورو بتاريني الّتي رأت في أمديو صورة إيجابية كذلك، وهو مفتّش شرطة كشف تفاصيل قضية مقتل الغلادياتور، << أمديو ليس هو القاتل! قال الطّبيب الشّرعي إنّ الجريمة وقعت بعد الواحدة زوالاً كما أكّد شهود عيان أنّهم شاهدوا الضّحية في صبيحة ذلك اليّوم ما بين التّاسعة ومنتصف النّهار، إذا ليس هناك أدنى شك: أحمد سالمي المدعو أمديو بريء >> [2]، فالآخر الإيطالي تعاطف مع الأنا، كما أنّ صورته المنقولة من طرف الكاتب تراوحت بين الإيجابية والسّلبية.

أمّا بقية الشّخصيات المهاجرة إن صحّ اعتبارها آخر تمثّلت في بارويز منصور صمدي، إقبال أمير الله، يوهان فان مارتن، أنطونيو ماريني وعبد الله بن قدّور، وكلّها تعاطفت، بل أحبّت الأنا/ أمديو، رغم مشاركتها له في غربتها ووحشتها فهي تحمل صورًا إيجابية، وتنظر للفضاء الإيطالي نظرة ملؤها التّوجس والخوف من عدم رغبة الإيطاليين في هؤلاء الغرباء.

وعليه تمثّلت بصمة عمارة لخوص في التّقنية المعتمدة في متنه الّتي تعدّد فيها حضور الآخر، والّتي انحصرت في تعدّدية الأصوات، وترك المجال لكل شخصية كي تفرغ ما في جعبتها، وهذا حال الرّوائي عزّالدين شكري في روايته مع أبطاله الّذين تنوّعوا في كثرة اختلفت عن رواية لخوص الّتي ظهر فيها البطل في شخصية أمديو، رغم وجود تشابه بين النّصين تمثّل في تخصيص فصل لكلّ شخصية تروي فيه حكايتها.

ومن تجلّيات حضور الآخر/ الرّجل في رواية عناق عند جسر بروكلين نذكر شخصية مارك الأمريكي؛ الّذي أبدى صورة إيجابية في مساعدته للأنا/ رامي؛ << قال له مارك أن يأتي، ولا يشغل باله بشيء، فما الحاجة للأصدقاء إن لم يكن في هذه

---

[1] عمارة لخوص، كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضّك، ص:108.

[2] المصدر نفسه، ص:147.

الأوقات العصبية كان لطيفا ودودًا، تمامًا مثلما كان أيّام الإقامة في عمّان >> [1]؛ حيث أبدى رغبة في تقديم المساعدة سواء داخل بلده، أو خارجه.

بالإضافة إلى ألكس زوج رباب العمري، الّذي كان في بدايته متفهّما ثمّ ما لبث أن عاد إلى عصبيّته، وعدم تفهّمه، واضطرّت رباب إلى الانفصال عنه فجمع بين الإيجابية من جهة، والسّلبية من جهة أخرى، << دعمها ألكس بشدّة لكن شعورها بالفشل ظلّ يتزايد حتّى توقّفت تمامًا عن البحث عن عمل، وأصبحت تقضي وقتها في المنزل تتذّكر تلك الفترة كأسوأ فترة في حياتها >> [2]، كما نجد شخصيات رجالية أخرى في هذا النّص يمكن اعتبارها ثانوية، وهي: أنريكو صديق يوسف، أخ ماريك الّذي كان حضوره باهتا جدًّا؛ << هو أكثر شقرة منها؛ مهذّب ولكنّه بعيد، عيناه لا تفصحان عن نظرته، كأنّه يراك من خلف زجاج، تبادلنا أحاديث عامّة، عن هولندا وعن مصر، وغير ذلك من توافه الحديث عندما لا يكون للإنسان ما يتحدّثون فيه >> [3]، الموظّف في المطار، الشّباب الأربعة، الشّرطيين، ركاب العربة الثّلاثة، حتّى الأطفال الصّغار من فضاء الآخر الأمريكي كان لهم حضور عبر ذاكرة طفولة عدنان.

كما لا ننسى حضور جماعة الأمريكيين من منظور داوود؛ الّذين شكلّوا في نظره صورة سيّئة خاصّة في علاقتهم بالعرب عبر الامتداد الزّمني، والعلاقات الّتي ربطت الشّرق والغرب أثناء الحروب، والمعارك، وعلى وجه التّعيين أحداث الحادي عشر من سبتمبر الّتي أثارت الكثير من المخاوف تجاه العرب، أو ما صار يعرف بالإسلام فوبيا، << وهناك شخص يقول إنّ البرجين كانا يمثّلان السّلام العالمي؛ لأنّ التّجارة تصنع السّلام؛ يا سلام! >> [4].

---

[1] عز الدين شكري فشير، عناق عند جسر بروكلين ص:61.

[2] المصدر نفسه، ص:184.

[3] المصدر نفسه، ص:141.

[4] المصدر نفسه، ص:99.

ممّا سبق نلاحظ تعدّدية حضور الآخر/ الرّجل في النّماذج التّطبيقية مع وجود فارق يتمثّل في تركيز الكاتبة على الآخر/ الرّجل الّذي أخذ حيّزا بل مساحة واسعة مع شخصيتي فراك وكولن فيشر، وشخصيات ثانوية تسيّر الأحداث فحسب، أمّا تركيز الكاتب فقد كان منصبّا على نقل صورة الآخر/ الأنثى أكثر من الآخر/ الرّجل، ومع ذلك فإنّ تجلّيه كان واضحا من خلال هذه المتون الرّوائية.

وانطلاقا من تجلّيات الآخر الرّجل في هذه الرّوايات نتبيّن أنّ << الرّواية العربية انتقلت من مجرّد الإعجاب بالغرب، أو الاقتصار على طرح مواضيع تقليدية كموضوع: المادة والرّوح إلى تناول مواضيع أخرى أفرزها التّطور التّاريخي والاجتماعي والسّياسي ... فطرح موضوع الاصطدام بين الذّات، ومنه موضوع المستعمِر والمستعمَر >> [1] كما رأينا مع حميدة نعنع، والاصطدام بين الذّات والآخر مع عزّالدين شكري وأسيمة درويش، وموضوع الطّبقية مع عمارة لخوص، وإلى حدّما في رواية عناق عند جسر بروكلين، خاصّة في وضعية المهاجرين في بيئة الآخر، وإحساسهم الدّائم بالغربة والوحدة، والحنين إلى الوطن، كما هو الحال مع أمديو، وبارويز منصور صمدي، ونادية ورامي وليلى وغيرهم .

ولئن كان تمظّهر الآخر محصورًا جدًّا في الرّواية النّسوية في شخصية واحدة تبلور وتقسم دور البطولة مع البطلة، فإنّ تمظهره في الرّواية الرّجالية تعدّد، واختلف وتركزّ أكثر في شخصية الآخر/ الأنثى.

2- الآخر/ الأنثى:

إنّ تجلّي الآخر الأنثى أو المرأة يبرز أكثر في الرّواية الرّجالية، وبصورة أقلّ في الرّواية النّسوية؛ حيث لا تخلو رواية من الرّوايات المدروسة من الموضوع التّقليدي، << المتمثّل في العلاقة بين الرّجل الشّرقي والمرأة الغربية، مع اختلاف درجة هذه

---

[1] مصطفى فاسي، البطل المغترب في الرواية العربية، ص:517.

العلاقة ما بين تلك الّتي يمثّلها بطلا الرّواية، الرّجل الشّرقي، والمرأة الغربية، وتلك العلاقة الثّانوية أو الثّانوية جدّا >> [1] في بعض المقاطع من هذه الرّوايات.

كما عكست الكاتبة المعادلة وجعلت البطلة امرأة بينما الآخر رجل غربي، لكن الطّرح كان من زاوية مختلفة، ففي رواية عمارة لخوص تتجلّى على وجه التّحديد شخصية ستيفانيا مسارو الّتي احتضنت البطل أمديو عند فراره من بلده الجزائر بحثا عن الحرّية في فضاء الآخر، ذلك أنّ المرأة الغربية تتميّز بواقعيّتها << وبقدرتها على التّشكّل وفق المواقف المتغيّرة، وذلك لطبيعة تركيبة المجتمع الّذي منحها الفردية في استخدام حرّيتها وأشكال سلوكها، فهي لا تندب حظّها إذا أخفقت في علاقة أو موقف، أو ألمّت بها ضائقة اجتماعية أو اقتصادية أو إنسانية >> [2]، عكس المرأة العربية الّتي بحسب هذه الرّوايات تنزوي على ذاتها، وتخضع لقدرها باستثناء الشّخصيات الّتي تملك الجرأة الكافية، والثّقافة المتحرّرة كشخصية نادية ومدى.

وعليه تظهر أوّل شخصية أنثوية لها علاقة مباشرة بالبطل أحمد سالمي وهي ستيفانيا مسارو الّتي أعجب بها، وتعلّم على يديها لغة الذّئبة الإيطالية، كما أعجبت هي الأخرى به، والملاحظ أنّ المرأة الغربية في هذه الأعمال تمثّل << دور الخطيبة أو الحبيبة أو الصّديقة، أو العلاقة العابرة، ويتراوح عدد النّساء الغربيّات في الرّواية الواحدة ما بين امرأة واحدة، وعدّة نساء، مع ملاحظة أنّ العدد يقلّ كّلما اتّجه الأمر نحو الحب، ويتعدّد كلّما تعلّق بعلاقة الصّداقة العابرة >> [3]، كما هو الحال مع درويش في علاقته بنسائه، ولقمان في علاقته بماريك وليلى.

لنعود إلى عمارة لخوص، ورصده لشخصية الأنثى ستيفانيا؛ << لقد ضحّى أمديو بكلّ شيء من أجلي إذ تنازل عن وطنه، ولغته، وثقافته، واسمه وذاكرته، أراد أمديو إسعادي بأيّ ثمن، تعلّم الإيطالية من أجلي، وأحبّ الطّبخ الإيطالي من أجلي

---

[1] مصطفى فاسي، البطل المغترب في الرواية العربية، مرجع سابق، ص:517.

[2] حفناوي بعلي، تمثّلات الممنوع والمقموع في الرواية العربية المعاصرة، مرجع سابق، ص:87.

[3] مصطفى فاسي، البطل المغترب في الرواية العربية، المرجع السابق، ص:518.

وسمّى نفسه أمديو من أجلي، باختصار صار إيطاليا لإسعادي >> [1]، فكانت هي الأنثى الّتي هام بها، واقترن بها حتّى ينسى مأساته في أرض الوطن؛ نتيجة فقده لخطيبته بهجة << بدأت محنة أحمد عندما ماتت خطيبته بهجة بنت الجيران، كان أحمد يحبّها كثيرًا منذ الصّغر خطبها مبكرا، وأراد أن يتزوّجها، لكن حدث ما حدث >> [2] باغتيالها من طرف الإرهاب في وقت العشرية السّوداء، ولذلك لاذ أمديو بالفرار والاختفاء عن الأنظار فكانت روما مقر الاستقرار.

ويؤكّد استحضار شخصية الأنا/ بهجة أنّ البطل الشّرقي عندما يرحل إنّما يبحث عن المرأة المثال؛ لأنّ دورها في البلد يمثّل دور << الخطيبة أو المنتظرة المتخلّى عنها أو الحبيبة، أو الزّوجة، أو الأخت أو الصّديقة أو الأم >> [3]، بينما الأنثى الغربية المثال كما يراها الرّوائيون الرّجال تحمل مواصفات << كالشّجاعة في تبّني المواقف، الصّراع، مجابهة أمور الحياة بقوّة، التّضحية، حرّية الرّأي، واستقلاليته، والجهر به في شجاعة الصّدق في التّعامل مع الرّجل >> [4] كلّ هذا يغيب عن المرأة العربية المهظومة والمظلومة كنسيبة أم مدى وأختيها سمارة ولمى، وأخوات نادية.

وعن شخصية ستيفانيا حملت صورة إيجابية جدًّا للأنثى الإيطالية الغربية، بالإضافة إلى شخصية بندتا إسبوزيتو، الرّومانية الّتي كانت تكره المهاجرين، وتعمل بوابّة للعمارة، وتتمنّى طرد كلّ الهاجرين من إيطاليا فالإيطاليون وحدهم يكفون لخدمة بلدها؛ << أتساءل عن مصير الضّرائب الّتي ندفعها للدّولة، أليس لحمايتنا من هؤلاء المنحرفين؟ لماذا لا يزجّون بإقبال، والألباني، وبقية المهاجرين المنحرفين في السّجون أو يطردونهم من البلد؟ >> [5]، وصورتها في هذا النّص الرّوائي سلبية لكثرة كلامها، وسوء معاملتها لسكان العمارة، ومع ذلك تتعاطف مع الأنا/ أمديو.

---

[1] عمارة لخوص، كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك، ص:117.

[2] المصدر نفسه، ص: 131.

[3] مصطفى فاسي، البطل المغترب في الرواية العربية، مرجع سابق، ص:518.

[4] المرجع نفسه، ص:518.

[5] عمارة لخوص، كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك، ص:39.

ومن الشّخصيات الأنثوية في هذه الرّواية إلزابتا فابياني؛ الّتي تهوى كلبها إلى حدّ لا يوصف، وتقدم على قتل الغلادياتور، وتدعي الجنون حتّى لا يشك فيها، وهي تحترم أيضا شخصية أحمد؛ لأنّه يتحدّث معها بلطف لا نظير له، لتبرز لنا كذلك شخصية المهاجرة (الأنا/ الآخر) ماريا كريستينا غونزاليز الخادمة الّتي لا تملك أوراق الإقامة أو إثبات الهوية، ولا ترى في كلّ الشّخصيات إلاّ أمديو والعجوز الّتي تعمل عندها مرحّبا ومتفهمًا لها، والمسألة الّتي تطرح ذاتها أنّ البطل/الأنا مثقف ومتعلّم، كذلك الأنثى/ الآخر مثقّفة، ومتعلّمة، وهي سمة متكرّرة عند الرّوائيين، الرّجال والرّوائيات/ الإناث، ولكن بصورة مقلوبة.

أمّا الأنثى/ الآخر في رواية عناق عند جسر بروكلين فهي متعدّدة بالنّظر لوجود عدّة أبطال (درويش، يوسف، ليلى، رامي، داوود، أميرة، لقمان، عدنان، رباب، سلمى)، وأوّل شخصية أنثوية تصادفنا هي شخصية جين البريطانية، الّتي تعلّق بها الدّكتور درويش، رغم مرور العديد من النّسوة في ذاكرته كأمّ يوسف وليلى، وريما وزينب الّتي اقترن بها، وقد شكّلت جين صورة حسنة في مخياله؛ لأنّه التقى بها في فضائه مصر، وفي فضائها بريطانيا؛ << التقى بجين في القاهرة، وليس في لندن رغم أنّه قضى خمس سنوات لإعداد درجة الدّكتوراه هناك >> [1]، كما زار والديها في بريطانيا، ومع تصريحه بإعجابها، وتفكيره في الاقتران بها إلاّ أنّ الصّور، والأفكار المبثوثة بينهما لم تسمح بأن يتم اللّقاء فكانت حلقة وصل بين عالم الشّرق الّذي أعجبت به، بينما هو لم ير في مكان الأنا ما يلفت الانتباه.

وكان يفضّل مكان الآخر/أمريكا، بل وصل الأمر إلى نعتها بعدّة أوصاف كالرّجعية والتّخلف؛ << اتّهمها بأنّها تعوّض فشلها في التّأقلم مع الحياة في بريطانيا بتقّمص هذا الدّور الّذي يجعلها تشعر بالتّفوق، وأنّها ضحيّة أساطير غموض الشّرق، فقالت إنّه هو المفتون بأساطير النّظام في الغرب >> [2]، وهذه النّظرة من الآخر للأنا

---

[1] عز الدين شكري فشير، عناق على جسر بروكلين، ص:18.

[2] المصدر نفسه، ص:21.

قلّما ترى لها تناولاً في روايات المغامرة الحضارية، فبهذا الطّرح تفرّد عزّ الدين شكري وشابهه في هذا المنظور حميدة نعنع إلى حدّما في إقناع فرانك بأفكار البطلة.

وثاني شخصية أنثوية تأخذ مساحة واسعة جدا من هذه الرّواية هي شخصية ماريك الهولندية الّتي تلتقي بلقمان، وتقيم معه علاقة تصل إلى حدّ التّماهي المطلق نظرًا لإعجابه بها بعد انفصاله عن أم سلمى (ليلى)، ويرجو منها الاقتران والعيش معًا في أيّ فضاء تريده، لكنّها ترفض بحجّة الدّين واللّغة، وما إلى ذلك من التّعليلات الواهية الّتي لم يقتنع بها لقمان؛ << لا أنت تستطيع الاستقرار في ليدن، ولا أنا أستطيع الاستقرار في الآخر، كلانا لديه مشروعات لا يمكنه تحقيقها في بلد غير بلده، وظهوري سيعقّد علاقتك بسلمى أكثر، واختلاف الدّين، أنا أريد أن يكون أولادي مسيحيين>> [1]، ومع توسّلاته واستعطافه كان رفض الآخر حازمًا؛ حيث رأى البطل لقمان في ماريك المرأة المثالية الّتي لم يرها في زوجته ليلى، ومع ذلك قدّم الرّوائي بمنظوره صورة جدّ مشرقة لها خاصّة عندما راعت مشاعر سلمى << سألتني إن كنت قد اشتريت شيئا لسلمى، فهززت رأسي مؤكّدا أنّ لديها ما يكفي من الحقائب، ضحكت وقالت إنّي فعلا أحمق، وألاّ وجود لشيء اسمه ما يكفي من الحقائب لبنت، اختارت حقيبة صغيرة كان من المستحيل أن أختارها واشتريتها >> [2]، فرغم هذه المشاعر الرّقيقة للآخر/ ماريك إلاّ أنّ الثّبات والاستمرار مع الأنا/ لقمان كان مستحيلا.

والشّخصية الأخرى هي ماريا زوجة رامي الّتي أبدت صورة سلبية لعدم وقوفها مع زوجها، في لحظات إحساسه بالغربة فسرعان ما استولت على كلّ شيء هي وبناتها ساشا وماريا، بالإضافة إلى كيتي الخادمة المنضبطة الّتي عدّت ثانوية جدّا في هذا النّص، كما نجد سيليا الّتي تعمل مع يوسف، وفتاة القطار كلّهن عكسن صورة طيبة لكنّها قليلة الفاعلية.

---

[1] عز الدين شكري فشير، عناق عند جسر بروكلين، ص:115.

[2] المصدر نفسه، ص:148.

بالمقارنة مع عاملات المطار وجيسي صديقة سلمى، فالعاملات كنّ سيئات التّعامل مع الأنا/ رباب العمري، أمّا جيسي فقد ساعدت سلمى في التّجوال في أمريكا، وفي محطة القطار، لينتهي حضور الأنثى عند الرّوائي بالحمراء وصديقتها باتي اللّتان التقى بهما عدنان في واشنطن، وعليه يمكن الحكم على أنّ حضور الآخر/ الأنثى عند الرّوائي اتّسم بالتّنوع والكثرة، وعمق الوصف والحوار، وامتداد الرّوابط بين الأنا وبين الآخر/ الأنثى، وهذا ما لم يكن في الرّواية النّسوية.

ففي رواية الوطن بين العينين تحضر الأنثى الآخر في شخصية كلارا وميراي ويفسّر انعدام أو قلّة الحضور النّسوي في الرّواية النّسوية (طبعا الآخر) وليس الأنا، بأنّ تركيز الكاتبة يكون وحدة متماسكة موجّهة للآخر، ولمعاناة بنات جنسها في البيئة الّتي تنتمي إليها، ومع ذلك اقتصر حضور كلارا على مساحة قليلة جدًّا مثّلت وبيتها مقرًا أو مكانا لالتقاء نادية وفرانك، وحملت بذلك صورة حسنة في ذهن الأنا/ نادية، << كنّا ما نزال في بداية علاقتنا، ورغبة النّسيان تطوح بي كحصان جامح في المرّة التّالية، وكان ذلك في بيت كلارا الأصدقاء حولنا ... ثوار محترفون ... كتاب وشعراء يتحدّثون عن كلّ شيء إلاّ عن الشعر... سيّدات جميلات تفوح من جلودهّن رائحة العطر وعفن الحضارة، كنت بينكم كلحن شاذ ونافر>> [1]، والدّور الوحيد الّذي أسند لهذه الشّخصية هو تعليقها على أوليفيه؛ << ضغطت كلارا على يدي، وهي تضحك بصوتها الشبيه بقرع طبول إفريقية، إنّه مخرج سنمائي مجنون، وصاحب أكبر مصانع للزوارق الحربية >> [2]، ثمّ ينتهي دورها في هذا النّص.

ليبرز دور ميراي في شخصية ثانوية قبيل نهاية الرّواية كاستذكار عاجل من البطلة نادية؛ << وصلت ... دخلت في عربة الزّمن والرّاحة تزوّجت ميراي بجدائلها الطويلة، وأنجبت طفلة، حدّقت بعينيها الزّرقاوين وعشقت السّماء فيهما >> [3]، وماعدا ذلك لا نجد شخصية أنثوية أخرى تمثّل الآخر؛ لأنّ تركيز الكاتبة كان منصبّا على

---

[1] حميدة نعنع، الوطن في العينين، ص:102.

[2] المصدر نفسه، ص:103.

[3] المصدر نفسه، ص:195.

الآخر الرّجل، وعلى بطولة الأنا/ نادية؛ حيث انصبّت الفاعلية المطلقة على فرانك ؛ الّذي مثّل؛ << دور الآخر (الرّجل الغربي) في مقابل الأنا (المرأة الشّرقية)؛ أي عكس ما يجري– عادة – في الرّوايات الأخرى الّتي يمثّل فيها الرّجل الشّرقي دور الذات، وتمثّل المرأة الغربية دور الآخر >> [1]، وقد قلبت الكاتبة العربية هذه الصّورة، وانفردت بها عن الكاتب العربي.

وكذلك الحال في رواية أسيمة درويش غير أنّ حضور الأنثى متكاثر بالمقارنة مع الرّواية السّابقة، مع تركيزها هي الأخرى على الأنا/ المرأة العربية الّتي << كانت وما زالت إلى اليوم تقوم بجهد مضاعف داخل البيت، وخارجه تبيّن أنّها البوتقة الّتي ينفذ منها إلى جوهر الحياة، ودلالتها العميقة، ومن هنا فإنّه إذا كانت صورة الرّجل في الرّواية ضرورية للتّعبير عن الواقع، وذلك لأنّ تجربتها أخصب من جهة، ولأنّها من جهة أخرى تكثّف مشاعر التّغيير الّتي يمرّ بها المجتمع >> [2]؛ فهذه سمة أخرى تضاف إلى السّمات الّتي تميّز إبداعها الرّوائي عن الإبداع الرّوائي الرّجالي، ومع ذلك لا ننكر أنّ صورة الرّجل هي الأخرى بذاتها تزيد من جلاء تلك المشاعر، وحضورها يكافئ بل ويناظر حضور صورة المرأة في كلا الإبداعين الذّكوري والنّسائي.

وتطرح رواية شجرة الحب غابة الأحزان صورة الأنثى /الآخر في شخصية لويز الّتي اقترن بها كولن فيشر؛ حيث تحدّثت الرّوائية عن طفولتها، وطموحها في بلوغ الشّهرة ثم محبّتها لهاري، وانفراط عقدهما لتلتقي بفيشر ثمّ تنفصل عنه، لتظهر في الأخير بمواجهة الأنا/ مدى كارهة لها ولكلّ ما يخصّها، فجمعت بين الأنانية وحب الذّات، ثمّ التّخلي – عند اصطدامها بالواقع – عن نرجسيتها؛ << لا ريب أنّ كولن لم يكن الرّجل المناسب لمشروعاتها، ولصورة الحياة؛ الّتي خطّطت لها، ولو خطر له أنّ همّ لويز الأوّل ظلّ لسنوات مباراة النّبلاء، والتّعالي على اللّيدي ويلسون لاستطاع أن يجد للأمور بابا آخر، ربّما لو عرف عن جرحها الدّفين، لكان احتضنها بحنان،

---

[1] مصطفى فاسي، البطل المغترب في الرواية العربية، مرجع سابق، ص:520.

[2] حسين أبو النّجا، اليهودي في الرواية الفلسطينية، دار هومة، الجزائر، ط2002، ص:25، 26.

وساعدها على السّير في طريق النّسيان، كلّ منهما تحصّن بكبريائه، وانتهى سجين حصونه >> [1]، وارتضى لنفسه أن يعيش في محيط يعزله عن الآخر، وهي نفس الفكرة الّتي عملت عليها حميدة نعنع، وأسيمة درويش بانفصال الآخر/ الرّجل عن زوجته.

بينما الشّخصية الثّانية الفاعلة هي أمّ فيشر الّتي ضحّت بالغالي، والنّفيس من أجل توفير كلّ الظّروف الّتي تسمح له بالدّراسة لضمان مستقبله، وهي صورة مماثلة لوالدة مدى نسيبة الّتي قدّمتها في شكل يحمل الحنان المتدفّق على بناتها رغم كلّ ما لقيته من الأب حسن الزهراني.

ولعلّ والدة فيشر تشارك الأمّهات العربّيات في جلّ الرّوايات المدروسة عند لخوص، وفيشر ونعنع ودرويش، والشّاهد الأوّل من رواية درويش؛ << اضطرّت أمّه إلى العودة إلى مهنة والديها، والعمل في أحد المخابز لكي تكمل تعليمه على أفضل وجه، وواصلت كفاحها، بعد أن أصبحت شريكة في المخبز ؛ حتّى استطاع بتفوّقه أن يحصل على منحة لدخول الجامعة >> [2]، وبهذا نستنتج تضحية الأم من أجل أن ينال ابنها حظّه في التّعليم، والمستقبل الباهر.

وكذلك الحال مع والدة مدى الّتي عانت من هيمنة الأب كما عانت أم كولن من الأب، ومع ذلك آمنت بضرورة الاعتناء ببناتها، وصون كرامتهنّ << أنفجر ببكاء حقيقي، وأتعمّد توجيه صوتي إلى أذن أمّي، تحتضنني أمّي، وتأخذني معها لأساعدها في تحضير العشاء >> [3]، وإن اختلف الدّور إلاّ أنّ المشترك دومًا هو مصلحة الأبناء لضمان حياتهم ومستقبلهم.

ونجده مثيلا لنفس الشّخصية في رواية الوطن في العينين فصورة الأم لم تغب، وإن كانت هذه المرة في صورة المعاتبة، والحزينة على فقدان الزّوج الثّري ليس محبّة في

---

[1] أسيمة درويش، شجرة الحب غابة الأحزان، ص:157.

[2] المصدر نفسه، ص:62.

[3] المصدر نفسه، ص:10.

المال، وإنّما لضمان مستقبل ابنتها؛ حيث تبكي حزنا عليه، ثمّ تسأل عن ابنتها عندما تغادر من أجل الدّراسة فهي لا تغيب عن بالها، حتّى وإن فرّقتهم المسافات؛ << رسائل أمّي محمّلة بالعتاب واللّوم والوصايا، رسائل أبي تطلب إليّ أن أعود إليهم عذراء >> [1]، ومع هذا العتاب واللّوم إلاّ أنّ في ثناياه شوقا وحنينا للابنة المهاجرة البعيدة .

كما تحضر الأم في رواية عناق عند جسر بروكلين ممثّلة في والدة يوسف وليلى؛ حيث أبدت عناية بابنيها رغم انفصالها عن درويش الّذي لم يعجب بتربيتها لهما << حاول جعلهما يقضيان شهور الصّيف معه، لكن الأمّ كانت تجد وسيلة ما لعرقلة ذلك، وشيئا فشيئًا بدءا في الإعراض عن الإقامة معه، إمّا تعوّدًا على الحياة مع الأم، أو تجنّبا للتّنقل الدّائم بما يجرّه عليهم من عدم استقرار نفسي وعائلي >> [2]، ورغم الصّورة المشوّهة للأمّ في ذهن الأب إلاّ أن خوفها على أبنائها دفعها للتّصرف على النّحو الذّي روته أحداث الرّواية.

ولينتقل الخوف من فضاء الآخر من أم يوسف إلى ليلى تجاه ابنتها سلمى حيث مثلت بدورها شخصية الأم؛ الّتي لم ترض أن تذهب إلى بيت الوالد، بل أنّ تتجّه مباشرة إلى بيت الجدّ درويش فشابهت بذلك أمّها دون أن تحيد عن طبعها << والحفيدة سلمى تائهة وأبوها هنا، لكنّها أصّرت أن تقيم البنت عند جدّها الّذي تكرهه، والّذي فاتت له أمريكا بمافيها، ثمّ ورطتنا نحن في هذه المعركة واشترطت على خالتها أن ترعى لها ابنتها وتضعها تحت عينها >> [3]، فهذه هي الأم الّتي تبقى إن طال الزّمن أو قصر، وإن اقترب المكان أو ابتعد حريصة على أبنائها، فهذه تيمة مشتركة عند جميع الرّوائيين والرّوائيات في النّماذج المدروسة.

---

[1] حميدة نعنع، الوطن في العينين، ص:32.

[2] عز الدين شكري فشير، عناق عند جسر بروكلين، ص:22، 23.

[3] المصدر نفسه، ص:96.

وتزداد وضوحًا في رواية كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك مع شخصية أمديو، وحنينها للوطن من جهة، والأمّ من جهة ثانية خاصّة في لحظات المناسبات؛ الّتي تفترض اجتماع العائلة، والإحساس بلذّة الأسرة والأبّوة، والقرابة، ومن ذلك قوله: << أين صوت الوالدة المحمّل بالحنان والحب الّذي يغازل أذنك: هذا وقت السّحور يا ولدي! شهر رمضان والعيد الصّغير، والعيد الكبير، وبقية الأعياد تدخل الحزن والشّجن إلى قلبي >> [1]؛ إنّه الحنين، والشّوق الّذي يستبد بالمهاجر في بلد الآخر يحزن ويبأس، لكن ما من حلّ إلاّ التّعبير عن عاطفته الّتي تحمل شجون العودة، ولحن الأمل في يوم اللّقاء.

ويضيف أحمد: << غدا عيد! لاشكّ أنّ أمّي ستبكي كثيرًا لغيابي في مثل هذا اليوم تزداد مسافة الفراق، وتبرد حرارة مشاعر الأحبّة، سأتّصل بها غدًا لأهنّئها كعادتي في هذه المناسبات، أعرف أنّها ستعاتبني في البداية ككّل مرّة ثمّ تدعو لي كثيرًا في النّهاية، كم أنا متشوّق لسماع هذه الجملة من فمها، مبروك عيدك يا أحمد يا وليدي، وكلّ عام وأنت بخير! >> [2]، يشي كلّ هذا بفيض من العواطف الّذي ترسله أمّ احترقت على هجرة وليدها، وفلذة كبدها، فلم يكن من الأنا إلاّ أن يستذكر تلك اللّحظات الّتي تحمل استعطافا، واسترقاقا للمشاعر الميّتة، الّتي سعت المتون الرّوائية إلى إبرازها إلى الأفق فكان هناك تماثل، وتشابه في الرّؤى والمعالجة.

لتظهر شخصية أنثوية أخرى تمثّل الآخر في رواية أسيمة درويش، وهما الممّرضتان سالي ومارغريت، اللّتان تعملان معه في العيادة، فالأولى تعلّقت به، والثّانية عمدت إلى نصحها، وإرشادها بأن لا تتشبّث بالأوهام والسّراب، فكان حضورهما عرضيًّا رغم الصّورة الجميلة الّتي ألبستهما إياها الرّواية؛ << كانت سالي قد التحقت للعمل في مستشفى لندن كلينيك منذ بدأ الدّكتور فيشر العمل فيه، عرفته منذ بداياته وشهدت صعوده السّريع، لكن هل تقدر أن تقول أنّها عرفته حقّا؟ >> [3]، ومع إعراضه عنها

---

[1] عمارة لخوص، كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك، ص:138.

[2] المصدر نفسه، ص:138، 139.

[3] أسيمة درويش، شجرة الحب غابة الأحزان، ص:59.

تعلّقت به كثيرا، كانت مارغريت توجّهها إلى ضرورة الابتعاد قبل فوات الأوان؛ << كانت مارغريت أوّل من قدّم النّصح لزميلتها كي لا تضيّع وقتها بانتظار جذب اهتمام الدّكتور طالما ردّدت على مسامعها بحنان الأخت المجرّبة، عينا فيشر لا تريان بل عقله الّذي يرى، لم يبد اهتماما بك حتّى الآن >> [1]، وعلى الرّغم من كلّ ما قيل لها لم تقتنع حتّى رأت وشاهدت علاقته بلويز أوّلاً وبمدى ثانيا، وعلى العموم كلتاهما حملتا صورة إيجابية .

لتحضر بقية الشّخصيات الأنثوية (أمّ وعمة لويز، ماري آن، ابنة اللّورد ويليام هنت) لكن دون فاعلية تستدعي التّركيز، وتعميق الحديث عنها فهي باهتة تسترق الأحداث فحسب لتعمد إلى سيرورتها، وإيصالها إلى الذّروة ثمّ انفراجها وبلوغها النّهاية.

وانطلاقًا ممّا سبق نلمس في شخصية الأنثى/ الآخر بين رؤية الرّوائي والرّوائية كثرة حضورها، وتركيزها باعتبارها شخصية محورية في الرّواية الرّجالية، وقلّتها وثانويتها في الرّواية النّسوية، بالمقارنة مع حضور الرّجل/ الآخر؛ الّذي قلب الكفّة إلى النّقيض، كما لا يفوتنا أن نعرّج على صورة المرأة العربية في هذه الرّوايات فهي << متنوّعة مثل تنوّع صورة المرأة الغربية، فهي مدانة أحيانًا، وبشكل واضح وقاسٍ، وخاصّة عندما توضع في مقابل صورة المرأة الغربية >> [2]، ونجد ذلك في شخصية درويش الّذي أدان أم يوسف بينما رأى في جين المثالية، وفي شخصية لقمان مقارنا ليلى بماريك، وأمديو الّذي لم يبلغ حدّ المقارنة بين بهجة وستيفانبا لكن الصّورة الّتي تشكلّت في مخياله، وإعانتها له حتّى دون أن تسأله عن ماضيه وذاكرته السّوداء جعلته يتعلّق بها.

بينما نلمح العكس في الرّواية النّسائية فلا مجال للمقارنة بين صورة المرأة الغربية والعربية عند حميدة نعنع وأسيمة درويش، وعمارة لخوص، وعزّالدين شكري، كما أنّنا نرى أنّ حضور الآخر/ الرّجل في النّموذجين النّسويين ممّا يوحي بعزوف المرأة عن زوجها، وهذا ما نسمّيه إقصاء في مقابل استيعاب الرّجل الغربي؛ بسبب << ثقافة

---

[1] أسيمة درويش، شجرة الحب غابة الأحزان، ص:59.

[2] مصطفى فاسي، البطل المغترب في الرواية العربية، مرجع سابق، ص:518.

الاختلاف خاصّة فيما يتعلّق بالجانب الإنساني، ونظرة الرّجل الغربي للمرأة على وجه التّحديد، فالمرأة طرف مشارك للرّجل في الأدوار الحياتية المختلفة دونما اعتبار لجنوسة تلك الأدوار >> [1]، إلى الحدّ الّذي يغطّي على بقية الأصعدة والمجالات الحياتية، وهذا ما بدا مع نادية وفرانك، الّذي أعجب بثوريّتها، ومدى وفيشر الّذي أعجب بها، وبمساعدتها له خاصّة عندما تواجد في المشفى، ولم يزره أحد << أدركت مدى في الحال أنّ أحدًا من أسرته لم يأت لزيارته في المستشفى حتّى الآن>> [2].

أمّا فيما يخصّ حضور المرأة العربية (الأنا) بقوّة أمام نظيرتها الغربية /الآخر فيرجع إلى ما تعانيه << من أزمة هويّة منشؤها الاختلاف فكريًّا، واجتماعيًّا وثقافيًا بين الرّجل/ الزّوج، والرّجل/الآخر>> [3]، وبهذا نكتشف الاختلاف الموجود بين المنظورين والّذي يقودنا إلى عنصر آخر لنبحث من خلاله تفاعل وانفعال الرّوائي والرّوائية، في تصوير الآخر، وينحصر الأمر في تجلّيات الفضاء الآخري في هذه النصّوص التّطبيقية، من أجل تبيان منظور الرّوائي من ناحية، والرّوائية من ناحية أخرى، وعلاقة الأنا والآخر بهذا الفضاء.

3- فضاء الآخر:

باعتبار جلّ الرّوايات المدروسة جرت أحداثها في فضاء الآخر الرّوائي، فإنّ ذلك ليس غريبا؛ حيث << امتدّت تاريخيا لترصد المحفّزات المختلفة للتّوجه إلى الآخر، بداية من محاولة الاكتشاف والدّهشة عند الطّهطاوي ثمّ بمحاولات المثاقفة، والتّعلم عند طه حسين والحكيم وسهيل إدريس وحنّا مينة، الطّيب صالح، حميدة نعنع >> [4]، وعمارة لخوص وعزّ الدين شكري، وأسيمة درويش، وغيرهم من الكتّاب الّذين تمرّكزت أحداث

---

[1] نهال مهيدات، الآخر في الرواية النسوية العربية، مرجع سابق، ص:165.

[2] أسبيمة درويش، شجرة الحب غابة الأحزان، ص:77.

[3] نهال مهيدات، الآخر في الرواية النسوية العربية، المرجع السابق، ص:165.

[4] محمد نجيب التلاوي، الذّات والمهماز، مرجع سابق، ص:122.

نصوصهم في فضاء الآخر، والحديث عن فضاء الأنا عن طريق الذّاكرة، أو الحنين والشّوق للوطن.

وفي رصدنا لتمظهرات الفضاء الآخري في نصوصنا نلمح ارتباطه بالشّخصية الّتي لها علاقة وتماس به، فهذه الرّابطة << ليست طارئة وهامشية، وإنّما هي في الصّميم؛ حيث المكان مؤهّل للكشف عن لا وعي الشّخصية، وحيواتها النّفسية والاجتماعية؛ لأنّه ببساطة لا معنى ولا دلالة للمكان بعيدًا عن الإنسان الّذي يقوم بتنظيمه، وإجراء عمليّات التّقطيع والمفصلة في بنيته وفقا لآليات ثقافية محدّدة >> [1] تخضع لزاوية نظر الكاتب أو الكاتبة، فاختيار المواقع، والأمكنة ليس اعتباطيا، وإنّما هو مبني على تفكير مسبق، وتخطيط دقيق، وهندسة عميقة وفق تقنية متميّزة.

وفي حديثنا عن الفضاء الآخري نتّجه للحديث عن البطل/ البطلة للغرب، فإذا كان إقبال البطل إلى فضاء الآخر بسبب بحثه عن الحرّية والاستقرار، أو << بسبب توفّر المجال الواسع لممارسة الحرّية على مستوياتها المختلفة، بما فيها البحث عن عمل فإنّ الأمر لا يختلف كثيرًا بالنّسبة للمرأة العربية >> [2]؛ الّتي توّجهت هي الأخرى إلى الغرب باختلاف الدّوافع، والحوافز، فنادية كان أوّل لقاء لها بالغرب من أجل تنفيذ عملية الاختطاف بجنيف ثمّ توجّهها، بل وإقامتها في فرنسا.

وقصدت مدى لندن مع عبد الله بغية التّعليم والعلاج، وأمديو هربا من الوطن، وبحثًا عن الحرّية، والّسلام والاستقرار في روما، وأبطال عزّالدين شكري فشير من أجل حضور عشاء خصّص لسلمى كواجهة عامّة إلى أمريكا، ومن أجل التّعليم، أو البحث عن عمل.

ومع هذه الوشيجة القائمة بين الشّخصية والمكان فقد تكون مبنية على << التّوتر والإحساس بعدم الاستقرار، والإحباط، وربّما يكون المكان أكثر سلبية على الشّخصية

---

[1] محمد صابر عبيد وسوسن البياتي، جماليات التّشكيل الرّوائي، مرجع سابق، ص: 201.200.

[2] محمد فاسي، البطل المغترب في الرواية العربية، مرجع سابق، ص: 518.

فتظهر في صورة محطّمة، تلجأ إلى العنف وحب الّذات، ومحو الآخر >> [1] كما هو الحال مع رامي، وليلى، وداوود، ويوسف وأمديو وإقبال أمير الله، وبارويز منصور صمدي، ونادية في نهاية الرّواية، باستثناء مدى الّتي شدّها الحنين إلى سوريا ثمّ تأقلمت مع لندن في آخر محطة من النّص الرّوائي.

كما أنّ هناك الوجه الإيجابي الآخر للفضاء الغربي؛ الّذي يجعل الشّخصية تشعر بالارتياح، والاستقرار، والابتهاج فتظهر في صورة مشرقة تلجأ من خلالها إلى التّعلّق بالآخر ومكانه كما هو الحال مع الدّكتور درويش، ولقمان، وأميرة وماريا كرستينا غونزاليز، وخالد، ومدى .

وتستند تحديداتنا للفضاء الآخري قبل وصف طبيعته، ومدى تعلّق الأنا أو الآخر به إلى الإشارة إليه، ومدار أحداث الرّوايات التّطبيقية فهل التقت في نقطة ما أم أنّ كلّ كاتب/ كاتبة جعل شخصيّاته تسبح في فضاء مغاير لشخصيّات الآخر باعتبار أنّ النّاظر أو الواصف، وإن كان الرّوائي أو الرّوائية إلاّ أنّ تجلّيات ذلك الفضاء ستظهر مع الرّاوي، ومدى ارتباطه به؛ لأنّ ذلك ينهض على ثنائية لا تنفصل أبدا سواء من زاوية الأنا أو زاوية الآخر، ولأنّ الأمر يرجع ببساطة إلى << أنّ الرّوائيين تعاملوا مع الأجواء، والأماكن الّتي عرفوها أكثر من غيرها >> [2]، وكذلك الحال مع الرّوائيات، فالنّظرة إلى فضاء الآخر << فيها الإعجاب وفيها الانتقاد، وفيها الإدانة خاصّة وأنّ الغرب ليس غربا واحدًا >> [3]، بل متوزّعًا عبر أقطار، وأمصار متنوّعة تجعل كلّ شخصية تنظر إليه بمنظارها الخاص، وما يحدث لها هناك لتتبلور في الأخير الصّورة الكاملة والتّامة الّتي تجمع من خلال تلك الرّؤى في بوتقة منظور ذكوري معيّن، أو منظور أنثوي أيضا بغض النّظر عن التّماثل أو الاختلاف.

---

[1] محمد صابر عبيد وسوسن البياتي، جماليّات التشكيل الروائي، مرجع سابق، ص: 201.

[2] مصطفى فاسي، البطل المغترب في الرواية العربية، مرجع سابق، ص:521.

[3] المرجع نفسه، ص:522.

ونضيف إلى ما سبق أنّ رؤية الآخر، وفضاءه << لا ترتبط فقط بواقع ما يتمّ تصويره، بل بالإضافة إلى خيال الرّوائي وأيديولوجيته، بكلّ ما يحيط به من تخيّلات، رغبات، مصالح في المجتمع، تحدّد وضعية الآخر وتمثّله >> [1] لذاته كآخر، وللمنظومة الّتي ينتمي إليها، والّتي تفرض نفسها كذلك في إطار المخيال الجماعي والنّمطية المتوارثة والرّاسخة.

وعليه ينبغي مراعاة العديد من الشّروط الّتي تكوّن الطّبيعة النّهائية للآخر، وفضائه << فالسّائح ورجل الأعمال والموظّف الاستيطاني، لا يرون نفس الأشياء الّتي يراها الهارب من مجتمعه، إجبارًا أو اختيارًا، المنفي أو العامل أو المتأمّل غاوي الجماليّات أو الشّخص المكتئب، الباحث عن سماوات أخرى أكثر إضاءة من ضباب مجتمعه! ومنها أيضا ثقافته السّمعية أو معلومات الكتب الّتي قرأها، فلدى كلّ راحل مخزن من الأفكار المسبقة توجّه رؤيته إن لم تحدّدها نهائيًّا >> [2] فترى النّور في مؤلّفه الّذي يصل إلى المتلقّي أو النّاقد أو الدّارس فيستخرج بدوره تلك الصّورة دون أن يهتمّ بكفية تخلّقها في ذهن صاحبها، أو صاحبتها بقدرما يهتمّ بكيفية تشكيلها في النّص، فهناك فقط سيصل إلى الحقيقة والنّتيجة الّتي تترجم من خلال شواهد من المؤلّف دون الرّجوع إلى كاتبه /أو كاتبته الحقيقي أو الحقيقية.

وعليه نشرع في نقل الفضاء الآخري من رواية شجرة الحب غابة الأحزان؛ حيث جرت الأحداث في لندن على وجه التّحديد، لتتقاطع بين الفينة والأخرى مع فضاء الأنا (دمّر والخليج) من خلال استذكار البطلة مدى لأيّام الطّفولة على ضفّة نهر بردى في سوريا، وحنينها إلى ذلك الموقع، كما يظهر فضاء الآخر في مدينة كوينهاجن الدّنماركية مع شخصية يوسف الّذي أظهرته الرّواية في علاقته بعبد الله/ زوج مدى، ثمّ أبرزت سريعًا قصّته الخلفية، ومعاناة أمّه، وارتحاله إلى الخليج، ومن ثمّ خضوعه لعمليات جراحية تجميلية كان آخرها في الفضاء الدّنماركي << وصلتُ إلى كوبنهاجن اليوم،

---

[1] أمينة رشيد، الأدب المقارن والدّراسات المعاصرة لنظرية الأدب، مرجع سابق، ص:149.

[2] المرجع نفسه، ص:149.

قالت بصوت كئيب، توفّي أخي يوسف هنا إثر عملية تجميل معقّدة، عبد الله سمح بسفري لنقل الجثمان، ودفنه في البلاد حسب وصية يوسف >> [1]، وإثر هذا الخبر هرع الآخر/ كولن إلى مدى من أجل تقديم العون لها، لأنّ عمليات النّقل تستغرق وقتا طويلا.

ويظهر هذا في شدّة لهفته للقاء مدى؛ << حضّر حقيبة سفر صغيرة وهرع إلى المطار عندما أنهى إجراءات الحجز في المطار، أمسك نفسه عن مكالمتها، أراد أن يقطف لألأة الفرح في عينيها عندما تفاجأ برؤيته أمامها >> [2]، ليتمّ اللّقاء في بيئة الدّنمارك، غير أنّ الصّورة الوحيدة المسجّلة عن هذا الفضاء الّتي قدّمها الموظّف في حفظ الجثث أمام انهيار مدى نتيجة لرؤية جثمان أخيها؛ << ثمّ صرخت قبل أن تنفلت من بين يديه لتهوي بجسدها شبه المشلول إلى الأرض... فهبط الموظّف بملفّه ودفع به إليها، أريد توقيعك هنا، فضرخ به بغضب، هل فقدت إحساسك؟ كيف توقّع لك وهي منهارة كليًّا؟ >> [3]؛ فهذه الشّخصية لم تحترم حتّى الحال البائسة الّتي كانت تحسّ بها مدى، ومع ذلك وقّعت، وانصرفت مع شعورها بالغثيان، وعدم الارتياح في ذلك الفضاء (مستشفى كوبنهاجن).

ويظهر فضاء الآخر في هذا النّص في أمريكا لكن كإشارة عابرة ؛ << لن يطول غيابي في أمريكا، أتمنّى أن لا يطول >> [4]، وتصرح مدى في مقطع آخر بأمنيّتها أن تعود سريعًا رغم أن كولن انفجر باكيا بدموع حارّة أثناء وداعها في المطار، << تمنّ لي الحظ قالت: أن أوفّق بعودة قريبة، وبصحبة جوري وجنى، أن أعيش أنا وأنت وبناتي في بلد واحد، يعني أن تنتهي أحزاني ومخاوفي >> [5]، لكن جرى عكس ما طمحت

---

[1] أسيمة درويش، شجرة الحب غابة الأحزان، ص:258.

[2] المصدر نفسه، ص:286.

[3] المصدر نفسه، ص:297، 198.

[4] المصدر نفسه، ص:351.

[5] المصدر نفسه، ص:351.

إلى تحقيقه في آخر محطة جمعتها بفيشر؛ حيث انفصلت عنه، وعاشت مع بناتها في الفضاء الإنجليزي.

وقد أخذت لندن قسطا وافرًا من الحضور كفضاء يمثّل الآخر، إضافة إلى أكسفورد، أين كانت تلتقي وكولن في بيته، وتعجب بحديقته، وكان المألوف في هذه الرّواية بتوّجه الأنا إلى أحد القطبين البارزين وهما إنجلترا أو فرنسا، فاختارت الكاتبة لندن بكلّ ما تحتويه من حضارة، ومباني، وطبيعة، وبيوت وحتّى مستشفيات، ومطارات، ولم تنس أكسفورد الّتي شاركت بقوّة في احتضان العلاقة الّتي قامت بين الأنا/ مدى، والآخر/ فيشر، وعليه وقبل الحكم على مدى تماهي الأنا أو الآخر بفضاء الهناك، نقول أنّ استدراج الحديث عن الآخر، وأماكنه يقترن دائما بفضاء الأنا، ومعالمه؛ والّذي يأتي عبر شريط الذّكريات وفق مجريات الأحداث في بلد الآخر، وما نتلمّسه بدّقة لا متناهية أنّ أماكن الأنا تجسّدت في دمّر السّورية، دمشق، صحراء الخليج، والإعجاب بالخيمة الصّحراوية وحليّها، واستذكار الشّوارع والبيوت.

والبصمة الّتي تفرّدت بها الكاتبة هي المزاوجة الدّائمة عند الحديث عن الفضاءين (الهنا والهناك)، وترك المجال للشّخصيات حتّى تبدي وجهة نظرها دون أن تقاطعها لينتهي الأمر في آخر الحوار، أو الجدال بالابتسام والضّحك دون أن تظهر أو تطفو على السّطح الصّراعات العنيفة، رغم تداول الصّور النّمطية بين فضاء الشّرق والغرب كما رأينا في الباب الثّاني، وهذا إن دلّ على شيء إنّما يدلّ على براعة المؤلّفة أسيمة درويش في إدارتها للحوار، ولا نستثني وجود أوجه تماثل مع الطّروحات السّابقة في الرّوايات الرّيادية من إعجاب وانبهار، ثمّ انتقاد في العديد من المقاطع في هذا العمل.

وما يشدّنا كذلك ارتباط الأنا مدى بالفضاءين معًا، الوطن/ الميلاد والآخر/ الاحتضان عند قرارها السّفر إلى سوريا لرؤية أمّها العليلة، وقرارها بعلاجها في لندن، << أمّي في المستشفى بدمشق، وفي غرفة العناية المركزّة عليّ أن أذهب فورًا، أريد أن أعالجها هنا في لندن إنّها أمّي كولن ...أمّي >> [1] فمع حالة كولن السّيئة، وشدّة تعلّقه

[1] أسيمة درويش، شجرة الحب غابة الأحزان، ص:331.

به كانت الأم هي الأولى بالعناية والاهتمام، ويا للأسف ما إن وصلت إلى سوريا حتّى عملت على دفن أمّها لا ضمّها إلى صدرها، وكان الإحساس ذاته بالمكان الّذي انطفأ كالشّمعة الذّابلة، << الأوطان أيضًا ... تصاب مثلنا بالأمراض، تُصاب بالشّيخوخة والذّبحات القلبية وضيق التّنفس، وتصاب بالأورام واهتراء المفاصل، ولين العظام، جسد المدينة آخذ بالترّهل، ولا أحد هنا ...لا أحد يتحرّك لإيقاف المذابح الجماعية لتصفية الأشجار >> [1]، لنتأكد ملّيا أنّ فضاء الآخر لا يدرج لوحده في هذه النّماذج إلاّ ويحضر فضاء الأنا مرتبطا به سواء كان حضورًا تفاعليًّا أو انفعاليًّا.

كما هو الحال في رواية حميدة نعنع؛ الّتي اختلفت إلى حدّ ما مع أسيمة درويش في الاعتناء بفضاء الآخر؛ حيث مرّت عليه مرور الكرام، وإن وجدنا أسماء لأماكن أو شوارع أوبيوت، فالمكان الأبرز هو المقاهي، وكثرة تكرارها لكن دون تحديد معالمها بدقّة، وبهذا تفارق ما شاع عن الكتابة النّسوية في دقّة الوصف، والاهتمام بالتّفاصيل الصّغيرة والدّقيقة، والّتي نجدها متناثرة في عناصر أخرى.

ومن ملامح الفضاء الآخري في هذا العمل جنيف السويسرية الّتي التقت بها، ليس سياحة ولا علاجًا ولا لطلب العلم، وإنّما من أجل عمل ثوري تمثّل في اختطاف طائرة إسرائيلية، << أتذّكر الآن لحظة وصولنا إلى مكار جنيف، هي المرّة الأولى الّتي تطأ فيها قدماي صقيع أوربا العجوز >> [2]، فهنا نلاحظ الصّورة السّلبية النّمطية لفضاء الآخر؛ حيث تقول نادية: << لم يداهمني أيّ إحساس بلذّة اختراق مدينة جديدة، أنا الّتي تعوّدت أن تمنحها المدن الرّغبة بالانعتاق والاكتشاف والمغامرة، وجدت نفسي في جنيف أحسب الثّواني، وأعيد ترتيبها >> [3] ومن فضاءات الآخر كذلك أسماء بلدان مرّت بها الطّائرة المخطوفة، فرانكفورت، روما الإيطالية، أثينا، مطار نيقوسيا؛ << كان

---

[1] أسيمة درويش، شجرة الحب غابة الأحزان، ص:336.

[2] حميدة نعنع، الوطن في العينين، ص:60.

[3] المصدر نفسه، ص:60، 61.

مطار نيقوسيا تحت الشّمس صغيرًا كراحة الكفّ تحيط به المنازل ذات الطابق الواحد، والحدائق الصّغيرة تمتدّ على جانبيها في توازن هندسي رائع >> [1].

وتضيف عن روما << فوق روما الغارقة في أحضان بحيراتها لاحظت أنّ الطّائرة قد بدأت بالانخفاض، وبدت على لوحة الرّادار إشارات تدّل على أنّنا نطير على ارتفاع منخفض جدًّا >> [2]، كما تبرز باريس الّتي دارت فيها جلّ الأحداث كفضاء آخري ركّزت عليه الكاتبة، وأبدت نعوتًا مختلفة تجاه فرنسا فمرّة تكون عجوزًا شمطاء، ومرّة جميلة حسناء، << هذه باريس العجوز وقد نامت عبر سهر طويل ... النّوافذ مغلقة ...الأبواب مغلقة ...أرصفة الوحدة هي وطني >> [3]، ثمّ تنعتها بالعكس << باريس جميلة في ظلّ الصّمت وأنت بعيد>> [4]، فبين الرّؤيتين تظهر باريس/ فرنسا في شوارعها، ومطاراتها، وخاصّة المقاهي لتمرّ عليها الكاتبة دون أنّ تصفها، بل تذكر الأسماء والمواضع، وبين الحين والآخر تقدّم وجهة نظرها.

ولا تغيب أماكن الأنا في هذا النّص فحضورها أقوى من حضور فضاء الآخر، وهذا الاختلاف الّذي نجده بالموازاة مع نصّ درويش، ومن ذلك مدينة حرّان، إرم، عينتاب، الأراضي المحتلّة الّتي تشتاق لها نادية كثيرًا لتعود إليها في آخر الرّواية، << أستنجد بالمدن الّتي تحب... أستنجد بإرم الجميلة، تلك الّتي علّمتني كيف أتنفّس وأعيش وأقاتل لأعيش ... وجهها في عتمة الصّبح وأنا أفارقها إلى حرّان لا أجمل من إرم وهي ترد حجابها عن وجهها في ساعات الفجر، ونحن نضحك معًا>> [5]، وتصرّح بتمنّيها العودة إلى أرض الوطن ليرتاح القلب من مواجعه، وتصفو النّفس من آلامها المكدّرة، وهذا الشّعور المتشابه أحسّت به كلّ من مدى ونادية لتشترك الرّوايتين في رسم الحنين لفضاء الأنا، مشوبا بالأنين من فضاء الآخر.

---

[1] حميدة نعنع، الوطن في العينين، ص:88.

[2] المصدر نفسه، ص:85.

[3] المصدر نفسه، ص:92.

[4] المصدر نفسه، ص:93.

[5] المصدر نفسه، ص:82.

وتجلّيات فضاء الآخر في رواية عناق عند جسر بروكلين لا تخلو من الظهور هي الأخرى، فجلّ الأحداث وقعت في أمريكا لينتقل بنا الرّوائي إلى محطّة جديدة لم نعهد تناولها في الرّوايات السّابقة، رغم توزّعها كذلك في فضاءات أخرى مثل: ليدن، أمستردام، لاهاي الّتي تنتمي إلى هولندا؛ حيث ارتبطت بشخصية ماريك في علاقتها بلقمان، هذا الأخير الّذي أبان عن انبهاره بهولندا، وقدّم بيوتها، وعماراتها، وشوارعها، وحتّى حدائقها؛ << سألتها عن أخبارها فقالت: إنّها لم تنتقل من ليدن، ومازالت تذهب لعملها في أمستردام بالقطار كلّ يوم؛ لأنّها لا تقوى على مغادرة مدينتها الصّغيرة، قلت إنّي كنت سأغضب كثيرًا لو تخلت عن مدينتها الصّغيرة بعد كلّ ما حدث >> [1]، وذلك ناجم عن إقامة بضعة أيّام معها في بيتها وإعجابه بالحياة هناك.

وردّ عليها عند سؤالها عن أحواله فأجاب؛ << استقراري بنيويورك، ومحبّتي للمدينة ولسكني ببروكلين، زيارة سلمى ابنتي، وإعجابها الشّديد بالمدينة، ورغبتها في الانتقال هنا والدّراسة، وربّما الحياة معي لو قرّرت أنا البقاء بنيويورك >> [2]، ويذكر بعضًا من معالم هذا المكان كالفندق عندما التقيا، والمطعم والجسر؛ << واقترحت بدوري مطعمًا جديدًا بقرب منزلي في بروكلين، واتّفقنا أن نلتقي أمام محطّة جسر بروكلين في الثّامنة >> [3] ويعدّ هذا المكان أبرز معلم في هذه الرّواية، ولم يتناسى الرّوائي الإشارة إلى الأبنية، والكنائس، وما إلى ذلك لينتقل إلى فضاء آخر في أمريكا يخصّ الدّكتور درويش الّذي هام إلى درجة الهوس بالولايات المتحدّة، ونيويورك الّتي عمل فيها، كأستاذ في الجامعة، ورأى فيها الإيجابية الّتي لا مثيل لها قبل مرضه، وبعدها حيث قرّر بيع منزله الفخم، والانتقال للعيش في فضاء الطّبيعة الرّحبة والنّقية لتتناسب مع حالته الصّحية << وبعد أسبوع اتّصل به المكتب العقاري، وأخبره أنّه وجد ما يناسبه، شاليه يطل على بحيرة متوسّطة الحجم في المنطقة الجبلية الواقعة في شمال شرق ولاية نيويورك والمتاخمة لولاية فيرمونت، ليس بعيدًا عن مدينة سيراكيوز التي تضمّ

---

[1] عز الدين شكري فشير، عناق عند جسر بروكلين، ص:113.

[2] المصدر نفسه، ص:113.

[3] المصدر نفسه، ص:114.

مستشفى يمكنه متابعة حالته به >> [1]، ومع هذه الصّورة الحسنة والمتميّزة في ذهن الأنا/ درويش لفضاء الآخر نجد العكس بالنّسبة لابنته ليلى الّتي غادرته راجعة إلى مصر، ويوسف الّذي أقام في مونتريال كفضاء آخري يحضر عرضًا دون ملامح تميّزه بخصائص واضحة تهر معالمه.

ومن أمكنة الآخر نجد محطة القطار ميامي؛ حيث جاء رامي ليلتحق بدعوة السّيد درويش، ومع هذه الشّخصية نحسّ بغربتها، وعدم ارتياحها في فضاء الآخر على الرّغم من البداية الحسنة الّتي انطلق من خلالها << منذ رحل لميامي للعمل في تلك الشّركة وحياته طيبة ومستقرة >> [2]، لكن الموازين انقلبت به، وضاعت أسرته، ولم يستطع التّأقلم وبقي وحيدا غريبا هناك، << حكى لها كيف أنّه لم يكسب أصدقاء حقيقيين في أمريكا الّتي عاش فيها طوال حياته، بقدرما كسب أصدقاء في مصر الّتي لم يقم بها سوى خلال عطلات المدرسة >> [3]، وهذا حال المهاجرين في هذه الرّواية الّذين لم يتأقلموا مع الفضاء الآخري كحال المهاجرين في رواية عمارة لخوص، وبذلك يشتركان في تناول معاناة العربي/ المهاجر في بلاد ليس له أيّ ارتباط بها، ليواصل صاحب رواية عناق عند جسر بروكلين تعداد معالم الآخر من خلال رؤية داوود للفضاء الأمريكي، والمتحف الّذي لمَّ وجمع ذكريات الحادي عشر سبتمبر فاشمأزت نفسه من كلّ ما رأى، وراح ينتقد الغرب كلّه.

بالإضافة إلى مدينة واشنطن الّتي ارتبطت بشخصية عدنان ورباب من خلال المطار، ومن خلال مدرسة كوينسي آدامز الإبتدائية، وما يتجلّى بوضوح، فضاء واشنطن، ميدان ديبون، الجامعة في ديترويت؛ حيث استقر عدنان؛ << واشنطن، الجو حارّ، خلع عدنان معطفه ووقف بالقميص، بلا فائدة، رطوبة الجوّ تكبس على الأنفاس، ليس هذا بأنسب الأوقات للبحث عن الذّكريات >> [4]، الّتي بنيت عليها الأحداث،

---

[1] عز الدين شكري فشير، عناق عند جسر بروكلين، ص:13.

[2] المصدر نفسه، ص:48.

[3] المصدر نفسه، ص:50.

[4] المصدر نفسه، ص:153.

وكلّها سيّئة خاصّة في طور الدّراسة (الطّفولة) حيث كان يسخر منه، ومن أمثاله على غرار ما حدث لفيشر وهو طفل صغير في رواية أسيمة درويش غير أنّ الاختلاف يكمن في أنّ عدنان يمثّل الأنا و فيشر يمثّل الآخر.

وكذلك الحال مع شخصية رباب الّتي يظهر فضاء الآخر في فصلها محدّدا بمطار نيويورك، ولوس أنجلوس، وبوسطن من أجل العمل قبل التوجه إلى حفلة عشاء سلمى، ويظهر الآخر، وفضاؤه معها إيجابيا إلى حين تأخّرها عن طائرتها الّتي غادرت دون إعلامها، ويحضر الفندق والشّارع كمعالم تميّز هذا الفضاء؛ << كان من المفروض أن تقضي الأسبوع الماضي في واشنطن، ولكن المكتب أرسلها في مهمّة مفاجئة لبوسطن ... وبعدها ترحل للوس أنجلوس ليومين لمزيد من الاجتماعات، ثمّ تعود لواشنطن >> [1]، وآخر معلم للآخر يظهر في محطة بن مع سلمى الّتي انتهت الرّواية بفصلها، وتذكرّها للرّحلة الّتي قامت بها مع جيسي في واشنطن؛ << أخذتها للبيت الأبيض، والكونجرس، والمحكمة العليا >> [2]، والمقابر والبنك، والمتحف، وما إلى ذلك من معالم فضاء الآخر.

ولم يغب في هذا النّص الفضاء الخاصّ بالأنّا، والذّي تمّ استحضاره عن طريق الذّاكرة من خلال شخصية ليلى، في القاهرة (مصر)، ويوسف (دارفور)، ورامي الّذي ارتبط بمصر، وداوود رغم نشاطه الدّيني في أمريكا كونه إمام مسجد بها، ومع ذلك كان الوطن دائما في الذّاكرة، لينتهي مع سلمى الّتي قارنت بين عادات وتقاليد أهل مصر، وأمريكا خاصّة ما يتعلّق برُهاب الحجاب << فأجابتها تلك بأنّها لا تريد أن تكون مسلمة، تصوّري؟ سألتها لم؟ فقالت لي إنّها لاتريد أن تتبّع دينًا يجعلها تشعر بالذّنب طول الوقت >> [3]، وهذا الانقسام في الهويّة عالجه صاحب الرّواية واشترك مع عمارة لخوص فيه.

---

[1] عز الدين شكري فشير، عناق عند جسر بروكلين، ص:174.

[2] المصدر نفسه، ص:200.

[3] المصدر نفسه، ص:199.

خاصّة ما حدث مع إقبال أمير الله، وخوف عبد الله بن قدور من تخلّي أحمد عن دينه، ويبدو ذلك من خلال تغييره لاسمه << خشيت أنّ يكون قد ارتدّ عن الإسلام، لم أطق الصّبر والانتظار، فسألته بقلق وتوجّس، هل اعتنقت المسيحية يا أحمد؟ فأجابني بنبرة صادقة لا، عندئذ تنفّست الصّعداء وقلت بصوت مرتفع، الحمدلله! الحمدلله! >> [1]، وبذلك يتشارك الرّوائيان عمارة لخوص، وعزّ الدين شكري في الإشارة إلى قضية فقدان الهوية في فضاء الآخر خاصّة عندما تكون الظّروف المحيطة ضاغطة عليك بشدّة، ومع ذلك بقي بطل لخوص متمسّكا بهويّته بينما إقبال فقدها تدريجيا وهو حال الفتاة في رواية عناق عند جسر بروكلين.

أمّا الفضاء الآخري في رواية **كيف ترضع من الذئبة دون أن تّعضك** فقد دارت معظم أحداثه في روما، وبالتّحديد في عمارة يقطنها أغلب المهاجرين والسّكان الإيطاليين، ورغم تمركز الأحداث في بقعة واحدة إلاّ أن مساحات الرواية لم تخلُ من ذكر فضاءات متنوّعة تسم إيطاليا، وروما تحديدًا من عمارة ومصعد إلى ساحة، ونافورة وبيوت، بغلإضافة إلى مدن إيطالية أخرى كنابولي، وميلانو، وطورينو، فلورنسا، سيراكوز، وغيرها، وتتمتّع به من كنائس، ومتاحف، ومحلاّت للنيتزا، وآثار رومانية، << أهل روما كسالى، هذه هي الحقيقة الّتي لايمكن المفر منها، يعيشون من خيرات السياحة باستغلال الآثار الرّومانية، والكنائس، والمتاحف، والشمس الّتي تسحر سياح أوربا الشمالية، تصوّروا روما بلا الكوليسيو وفيه سان بيترو وفونتانادي تريفي ومتحف الفاتيكا، إنّها لاتساوي شيئًا على الإطلاق>> [2] دون هذه المعالم الأثرية والسّياحية الّتي جذبت إنتباه المهاجرين وأمديو واحد منهم، لكن هذه النّظرة السّلبية جاءت من ابن إيطاليا عينه وهو أنطونيو ماريني فمابالك بإحساس الغريب عن هذا الفضاء إذا أخذ حقّه، وانتقص من قدره وأهينت كرامته.

---

[1] عمارة لخوص، كيف ترضع من الذّئبة دون أن تعضّك، ص:134، 135.

[2] المصدر نفسه، ص:84.

كما تحضر المطاعم الإيطالية المختصّة في البيتزا مع شخصية بارويز صمدي الّذي كره هذا النّوع من المأكولات؛ << أنا أحب أمديو كثيرًا رغم أنه مدمن على أكل البيتزا، كما ترون كرهي للبيتزا لاينطوي على أيّ نوع من الحقد على الإيطاليين >> [1].

زيادة على حضور المصعد كحلقة وصل شدّت أوصال الأحداث، وربطت بين شخصياتها في حادثة مقتل الغلادياتور، وقد نظر إليه من جانبين، الأوّل كونه محلّ شجار مع حارسة البوابة بندتا، والثّاني كونه مدعاة لكسب الجهد وربح الوقت << من عادة هذه الملعونة الاختباء وراء المصعد، وهي كلّها عزم واستعداد للتّشاجر مع كلّ من يهمّ باستعماله، أنا أعشق المصعد لا أستعمله بدافع الكسل وإنّما من أجل التّأمل >> [2] باعتباره وسيلة تكنولوجية سريعة وحديثة تختصر الجهد والوقت معًا.

ويظهر البار الذّي يميّز فضاء الآخر الإيطالي تحديدا، والّذي يعمل فيه ساندرو دندني، وكثرة السّاحات (فيتوريو، سانتاماريا ماجوري، فنيسيا ...)، ووكالة سياحية تعمل بها ستيفانيا؛ الّتي تعجب بفضاء الأنا كثيرًا خاصّة الصّحراء والطّوارق فيها؛ << أنا أعمل في وكالة سياحية في ساحة ريبوبليكا منذ عشر سنوات، يعجبني كلّ ما له علاقة بالسّفر، في طفولتي سافرت كثيرًا رفقة أخي روبرتو وأمي وأبي، لا تزال رحلتنا إلى الصّحراء من أسعد الأسفار>> [3].

ومن فضاءات الآخر المستشفى؛ حيث كان يرقد أمديو نتيجة تعرّضه لحادث أفقده الذّاكرة، ليكتشف مفتّش الشّرطة ماورو بتاريني حقيقة مقتل الغلادياتور من طرف إلزابتا فابياني؛ << اتّصلت بي الطبيبة سيمونيتي من مستشفى سان كاميلو، وطلبت مني الحضور على عجل، ذهبت على وجه السّرعة إلى المستشفى، أخذتني إلى قسم

---

[1] عمارة لخوص، كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك، ص:10.

[2] المصدر نفسه، ص:14.

[3] المصدر نفسه، ص:117.

الانعاش؛ حيث رأيت أمديو ممدّا على السّرير >> [1] وقد تعرّض لحادث أفقده ذاكرته، وليفكّ لغز الجريمة الذّي بدأت به الرّواية.

كما أنّ فضاء الأنا لم يغب في هذا النّص بدءًا بمدينة شيراز مع بارويز، واشتياقه لمطعمه في إيران؛ << بالنّسبة لي المطبخ كالسّفينة تمامًا، بارويز منصور صمدي لا يطأ سفينة إذا لم يكن هو القبطان! هذه هي الحقيقة >> [2] الّتي يحنّ إليها في وطنه إيران (شيراز)، والّتي فرّ منها مخلّفا وراءه عائلته ليجد نفسه منبوذًا مهاجرًا في روما، أمّا بالنّسبة لإقبال أمير الله يحنّ إلى بلاده بنغلادش لا لشيء إلاّ لأنّها تمثّل مسقط رأسه، والمكان الّذي ترعرع فيه.

بالإضافة إلى ماريا كريستينا غونزاليز البيروفية الّتي تعمل لإعالة أسرتها، وعندما يحين أوان استراحتها من العمل تتوّجه لبني جلدتها حتّى تستعيد معهم الذّكريات واللّحظات الدّافئة في أرض الوطن، << أذهب رأسًا إلى محطّة ترميني، وأقصد المكان الّذي يلتقي فيه المهاجرين من بيرو، فأرى وجوهًا تشبع عطش عيني، وأسمع كلامًا يدفئ أذني الباردة، أشعر كأنّني عدت إلى بيتنا في ليما، أحييّ وأقبل الّذين أعرفهم، والّذين لم أرهم من قبل، ثمّ أجلس على رصيف المحطة، وأبدأ في التهام الأطعمة البيروفية كالأرز بالدّجاج ولومو سالتادو وسيبيش >> [3]، وهو نفس حال المهاجرين في روما.

ونجد من أمثال هؤلاء يوهان فان مارتن الهولندي، وعبد الله بن قدور الّذي لم يقبل بكلّ التّغييرات الحادثة مع المهاجرين أمثاله، << لن أغيّر جلدي ولا ديني ولا لغتي ولا بلدي ولا اسمي مهما حدث، أنا فخور بنفسي، ليس مثل المهاجرين الّذين يغيّرون أسماءهم حتّى ينالوا رضى الإيطاليين >> [4]، كما يتذكّر الجزائر، والحومة المعروفة في هذا البلد خاصّة عند حديثه عن شخصية أحمد، << كان أحمد شخصًا محبوبًا

---

[1] عمارة لخوص، كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك، ص:146.

[2] المصدر نفسه، ص:19.

[3] المصدر نفسه، ص:74.

[4] المصدر نفسه، ص:130.

ومحترمًا في الحومة، لا أذكر أنّه تخاصم مع أحد رغم أنّ الاشتباكات بين أولاد الحومة، أو بين أولاد الحومة، وأبناء الحومات المجاورة عادة منتشرة بكثرة في أحياء الجزائر العاصمة >> [1] فحضور فضاء الأنا يبدو بارزا في ذاكرة معظم الشّخصيات؛ الّتي تشعر بالحنين والشّوق لأيامها السّابقة.

وقد جاءت مشاركة أمديو لتوضّح الغموض؛ حيث نلاحظ تقديمه صورة مزدوجة لفضاء الأنا والآخر، ويظلّ الوطن النّقطة المحورية في هذه الرّواية بالنّسبة له، للمهاجرين أمثاله، << قالوا لي: لما لا تذهب إلى المسجد الكبير بروما لصلاة العيد؟ قلت لهم: لا شكرًا، لا أريد رؤية مئات المحرومين مثلي؛ أي المحرومين من رائحة الأحبة! >> [2] الّذين فارقهم، وتمنّى العودة إليهم ككلّ أبطال النّماذج الختارة، وهي نقطة التّماثل بين هذه الرّوايات.

غير أنّ أبطال عزّالدين شكري منهم من عاد، ومنهم من فضّل البقاء في بلد الآخر، وأمديو هو الآخر لم يستطع الرّجوع، وظلّ معلّقا بعد فقدان ذاكرته، بينما آثارت مدى الحرّية في لندن فمكثت وبلغت ذروة النّجاح، أمّا ششخصية نادية قرّرت العودة إلى أرض الوطن، رغم هربها إلى فرنسا، واحتكاكها بالآخر/ فرانك، واستنطاقه بما أرادت ثمّ التّأثير عليه حتّى تبعها إلى فضاء الأنا؛ << ها هو راحل إليها، حاملاً حقّ الرّغبة المطلقة في أن يهرب إليها؛ لأنّ الاتّحاد بجسد لا يحمل طلقة رصاص تعبير أخرس ليس إلاّ ريحًا، الجسد والثّورة يلتحمان ليكونا الواسطة الطّبيعية بين الأب والابن، وليس اللّعبة >> [3]، وبهذا يتعدّد حضور الفضاء الآخري ليقترن دوما، بفضاء الأنا فيتزاوج المنظور الذّكوري والأنثوي في تتبّعه، وتبيانه، ومحاولة الوصول إلى طبيعة حضور هذا الآخر تحديدًا في هذه النّماذج الرّوائية.

---

[1] عمارة لخوص، كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك، ص:131.

[2] المصدر نفسه، ص:138.

[3] حميدة نعنع، الوطن في العينين، ص:206.

المبحث الثّاني: طبيعة حضور الآخر

لطالما شكّلت طبيعة الآخر محورًا جذب العديد من الأقلام للبحث فيه، والنّظر من جميع الزّوايا والاتّجاهات للوقوف عند طبيعته، وقد مسّ هذا الموضوع العديد من التّخصصات والمجالات؛ حيث أبان عن حضور فلسفي ونفسي واجتماعي، وأدبي، ولم يختلف كما رأينا فيما سبق عن حضوره عند الرّوائي والرّوائية، لذا نودّ زيادة التّوضيح أكثر في المتون التّطبيقية باعتبار اختلاف مقولات الآخر، كما قال باختين الآخر هو أنت[1]، والآخر هو أنا والغير، وغيرها من الآراء الّتي تختلف نظرتها لصورة الآخر.

فطبيعته تجلّت في الأعمال الرّوائية لكن تحديد معالمها الدّقيقة << ليست بالبساطة الّتي كانت تميّزها في بداية الدّراسة المقارنة، فوضعية الآخر تتطلّب دراسات بينية تجمع بين التّاريخ والأنثرولوجيا؛ بمعنى دراسة الثّقافات المختلفة، وتحليل الخطاب، بإضافة تقنيات لدراسة العمل الأدبي فيما يخصّ النّصوص الأدبية، فبينما كان الاهتمام في الماضي يتمحور حول الصّورة /المشهد الّتي ينظر إليها المشاهد، نجد الآن تركيز الدّراسات على العين الشّاهدة، فثقافة الشّاهد، أيديولوحية، رغباته ومصالحه، تحدّد آفاق رؤيته وشكل المنظور إليه، كما تحدّد جميع هذه العوامل علاقته بالآخر >> [2]، الّتي تتمظهر في الرّوايات، ويبدأ تحديدها من خلال الوقوف عند طبيعة حضوره من جميع الجوانب بداية بالجانب الفيزيائي؛ أي الملامح العامّة الّتي تميّز شكله.

1- فيزيائيا:

تحتشد الرّوايات التّطبيقية المدروسة بحضور شخصية الآخر/الرجل والمرأة معًا، ومن أجل إسقاط الضّوء على جانبها الفيزيائي سنستعين براوي الأحداث عنه أو عنها أو العلاقة الّتي تربطه بها، وبذلك يتسنى لنا ضبط المنظورين الذّكوري والأنثوي من هذه النّاحية، وقد يكون تركيزها مصوّبا للشّخصيات الّتي تساهم بدورها في توضيح شكل وطبيعة الآخر المعني.

---

[1] ماجدة حمود، إشكالية الأنا والآخر، مرجع سابق، ص:258.

[2] أمينة رشيد، الأدب المقارن والدراسات المعاصرة لنظرية الأدب، مرجع سابق، ص:139.

وقد تجلّى في رواية عمارة لخوص الحديث عن الهوية الّتي تمّ شرخها من طرف الآخر الإيطالي وفي فضائه مخصّصا كلامه، وحقائقه حول مجموعة المهاجرين من مختلف الأنحاء، والآخر الأقوى حضورًا هي الأنثى ستيفانيا مسارو ليس جريا وراء مقولة الجنسنة أو المثاقفة، ولكن للمساحة الّتي احتلّتها في حياة الأنا/ أحمد، والارتباط الوثيق بينهما، فالرّواية ترفع السّتار عن شخصية مثقّفة ومتعلّمة، تعمل في وكالة سياحية، وتعلّم المهاجرين اللّغة الإيطالية، بل أكثر من ذلك استجابت لنداء أمديو في فتح مدرسة لتعليم نساء البنغال من أجل إخراجهن من بيوتهن؛ << لم يتأخّر عن مساعدة المحتاج دون أن ينتظر أجرا من أحد، لقد تمكّن مثلاً من إقناع البنغاليين بإرسال زوجاتهم إلى المدرسة >> [1]، للتّعليم والتّرويح عن النّفس، والسّياحة كذلك.

وتذهب إلى أبعد من ذلك؛ حيث تعجب بالصّحراء، ويعمد أمديو إلى إحضار معالم الشّرق إلى شقتها، وهذا دليل على مستوى الحوار المتعالي، والتّفاهم بينهما، ويعمد بارويز إلى ذكرها في الفصل الأوّل؛ << بعد شهور قليلة قرّر أمديو الانتقال للعيش مع ستيفانيا في شقتها المطلّة على حديقة ساحة فيتوريو >> [2]؛ فهي تحمل صورة إيجابية من خلال كشف حقيقتها الّذاتية أو في نظر المهاجرين.

ويبلغ الأمر مداه عندما تطلعنا على تعرّفها على بعض عادات العرب من خلال قراءة كتاب لابن سينا، حينما كان أمديو يعاني من آلام المعدة المزعومة << قرأت في أحدى المجلات العلمية أنّ الطّبيب ابن سينا كان يعالج مرضاه بالموسيقى >> [3]، وهذا ما كان يفعله أحمد حينما يأخذ مسجّلته الصّغيرة لسماع الموسيقى، وهنا نكتشف مدى إيجابية هذه الشّخصية في محبّتها للعرب وصحرائهم، وخاصّة الطوارق منهم.

وهي تظهر في عين الأنا أكثر إيجابية ممّا تبديه في حقيقتها؛ حيث يقول عنها: << ستيفانيا هي الحياة أي الحاضر والمستقبل، أحب ستيفانيا لأنّها متعلّقة بالحياة،

---

[1] عمارة لخوص، كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك، ص:123.

[2] المصدر نفسه، ص:15.

[3] المصدر نفسه، ص:122.

أعشق ذاكرتها الخالية من الكوابيس، أريد أن تصيبني بالعدوى عدوى الحياة >> [1]، ويضيف مجيبا على سؤالها، << ألا تذكر كلمات الشّاعر الفرنسي لويس أراغون، إنّ المرأة مستقبل الرّجل la femme est le future de l'homme فأجبتها، عمّا قريب سأسمّي نفسي مجنون ستيفانيا >> [2]، فكلّ هذا يوحي بالالتحام الشّديد بين الأنا والآخر في شخصية ستيفانيا؛ الّتي عكست صورة مغايرة لما شاع عن بقيّة الشّخصيات الإيطالية رغم تقديرها واحترامها لأمديو.

ومع عدم وجود أي ذكر للملامح الشّكلية الخارجية لشخصية ستيفانيا، إلاّ أنّ استقراءنا لما سبق يظهرها في حلّة الطّيبة، والمثالية بل النّموذج المتعلّم والمثقّف الّذي وجده، العربي/ أحمد فهل كان يقصد البحث عن مثلها كما طرحت الرّوايات السّابقة، أم أنّ الصّدفة لوحدها جمعت بينهما لكي ينسى أو يتناسى بهجة الخطيبة المغتالة والمغدور بها؛ حيث نستنتج من منظور الرّوائي تقديمه لصورة تكاد تكون أقرب إلى الخيال منها إلى الواقع فنادرًا ما تحتضن – إن صّح التعبير– غربية شرقيًّا إلى هذا الحدّ إلاّ إذا وجدت مصالح مشتركة معه، وهذا ما لم تظهره ستيفانيا رغم جهلها التّام، بل ورضاها بعدم معرفة ماضي أحمد << أنا لا أخجل من كوني لا أعرف أمديو جيّدًا رغم السّنوات الّتي قضيتها معه، فهو رحلة مفتوحة على مفاجآت مدهشة واكتشافات مذهلة >> [3]، فهل يمكن لامرأة وإن كانت من نسج الخيال أن لا تبحث وتكتشف الشّخص الّذي يتعايش معها، إنّه المنظور الّذي رأى من خلاله الرّوائي هذه الشّخصية، ويمكن القول أنّ المرجعية واقعية بحتة بحكم معاشرته للإيطاليين في الواقع زمنا طويلاً.

أمّا طبيعة الآخر الحاضر في هذا النّص فيبدو في شخصية بندتا إسبوزيتو الّتي تقول: << أنا مجرّد بوابة لا أكثر في هذه العمارة قضيت أكثر من أربعين عامًا، أنا أقدم بوّابة في روما كلّها أستحق بجدارة جائز تقديرية من يدي عمدة روما >> [4]،

---

[1] عمارة لخوص، كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك، ص:125.

[2] المصدر نفسه، ص:126.

[3] المصدر نفسه، ص:121.

[4] المصدر نفسه، ص:33.

ويعمد بارويز إلى نعتها من منظوره قائلا: << بالمناسبة العجوز بندتا هي البوّابة الّتي تشرف على العمارة الّتي يقيم فيها أمديو في ساحة فيتوريو، من عادة هذه الملعونة الاختباء وراء المصعد، وهي كلّها عزم واستعداد للتّشاجر مع كلّ من يهمّ باستعماله >> [1]، ومن خلال هذا رأيه نلاحظ أنّها تحمل صورة سلبية عند أهل العمارة، كما يبادلها الأغلبية المشاعر ذاتها، ومن معالمها تبدو سمينة، وتميل إلى الشّيخوخة وعصبية بل حادّة المزاج، وتمقت المهاجرين كلّهم باستثناء أمديو.

الّذي كان دائما يحييّها، وهو الوحيد الّذي لا يستعمل المصعد، وأوضح من معالمها الفيزيائية أنّها عجوز، وكثيرة الشّكوى، ولم يزد على ذلك شيئًا ليترك المجال للقارئ بنفسه حتّى يستخرج الصّورة الخاصّة بها؛ << هذا الصّباح كانت جدّ غاضبة على بارويز، اشتكت منه طويلاً، قالت إنّ الألباني (هكذا تنادي بارويز) يتعمّد إفساد المصعد حتّى يتمّ طردها من العمل بحجّة أنّها عجوز لا تقدر على الإشراف على شؤون العمارة >> [2]، وعلى العموم نستخلص تمثيلاً ووقعًا سيئًا لهذه الشّخصية.

لتضاف إليها شخصية إلزابتا فابياني الّتي تتمظهر كأمّ فقدت ابنها الّذي هجرها لتستأنس بكلب تعلّقت به كثيرًا، وعند اختفائه أقامت الدنيا وأقعدتها، إلى جانب حبّها للتّمثيل، ورغبتها في الانتقام، تكره المهاجرين، وتسامح أمديو؛ لأنّه في نظرها طيّب، وفي الأخير يراها أحمد حافية القدمين تسير على غير هدى في السّاحة حزنا على اختطاف كلبها، وفي الأخير تحلّ عقدة اللّغز، ويكتشف بأنّها القاتلة؛ << نباح كلب إلزبتا يشبه العواء، إنّه يدخل شيئًا من الغبطة والسّرور إلى قلبي، ستيفانيا لا تطيق سماعه، هذا الصّباح تشاجرت مع إلزابتا >> [3]؛ بسبب نباح فالنتينو(الكلب)، ومن هنا نستشف دهاء هذه المرأة الّتي استطاعت الانتقام بإخفاء كلّ الأدلة، لكن حيلتها ظهرت في الأخير، وبذلك حملت استعطاف الرّوائي من جهة، واستهجانه لفعلتها من جهة

---

[1] عمارة لخوص، كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك، ص:14.

[2] المصدر نفسه، ص:45.

[3] المصدر نفسه، ص:69.

أخرى، وعليه صورتها عبارة عن عملة ذات وجهين، وبهذا تفرّدت فقط ستيفانيا بطبيعة حضارية كونها مثّقفة ومتعلّمة وحاضنة للأنا أمديو.

أمّا بقية الشّخصيات فهي ذكورية، وطبيعتها تنجلي مع أوّل شخصية إيطالية يمثّلها، ساندرو دنديني؛ الّذي يمتلك بارا يعمل فيه، ويصفه أمديو بأنّه في الأربعين من عمره، وبأنّه خفيف الظّل، والملاحظة الّتي شدّتنا هي صعوبة نقطه لاسمه؛ << عندما سألني ساندرو عن اسمي، قلت له: أحمد، فنطق اسمي دون حرف الحاء أي أمد؛ لأنّ الأبجدية الإيطالية لا تتوّفر على هذا الحرف، في النّهاية ناداني باسم أمديو، وهو اسم إيطالي، ويمكن أن يختصر إلى أمد بحذف الحرفين الأخيرين >> [1]، كما يضيف أنّه يحب تقليد مقدّمي برامج التّلفزة، ويهوى متابعة مباريات كرة القدم لنادي روما، وماعدا ذلك نلمح استلطافا لهذا الآخر مع شخصية أحمد سالمي.

وفيما يتعلّق بشخصية ماورو بتاريني فهو مفتّش شرطة عمل طويلاً في ذلك، شكّ في مشاركة أحمد في عملية القتل، لكن ما لبث أن اكتشف العكس عندما عرف أنّ إلزابتا هي الفاعلة، وقد قدّم صورة إيجابية رغم البروقراطية المنتشرة في قسم الشرطة الإيطالية عندما تدخّل بمعونة أمديو لحل مشكل هوية إقبال أمير الله، << كان في استقبالنا صديقه المفتّش بيتاريني الّذي أخذ منّي وثيقة الإقامة، وخرج من المكتب وعاد بعد دقائق معدودة، لم أصّدق نفسي عندما قال لي: خذ وثيقة الإقامة الجديدة ياسنيور إقبال أمير الله، قبل أن أشكره، ألقيت نظرة خاطفة على السّطرين الأولين: الاسم إقبال، اللقّب: أمير الله، تنفّست الصّعداء وأحسست أنّ حملاً ثقيلاً انزاح عن كتفي >> [2]، فتميّزه بكشف الحقيقة، ومساعدة إقبال، وتجنّبه كراهية المهاجرين كلّها صفات جعلته محبوبا عندهم.

والشّخصية الأخرى تدعى أنطونيو ماريني، يقول عن نفسه بأنّه من ميلانو، ولم يتحمّل العيش في روما، ولا عادات أهلها، فهو يحترم المواعيد، ومنظّم، ولا يحب

---

[1] عمارة لخوص، كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك، ص:113.

[2] المصدر نفسه، ص:54.

الفوضى يعمل أستاذا جامعيا، ولولا رضوخه لرأي الوالد لما قدم إلى الشّمال الإيطالي؛ لأنّه يرى فيه صورة سلبية جدا، وهو ابن بيئته، << لقد رضخت لضغوط والدي: يجب أن تذهب إلى روما يا أنطونيو، يجب أن لا تفرّط في فرصة عمل تتاح لك، العمل عبادة يا بني! هكذا قبلت بمنصب معيد في معهد التّاريخ بجامعة روما >> [1]، واعتقد أنّه سيمكث سنتين لا أكثر، لأنّه شارف على التّقاعد، وبهذا ندم على سنوات العمل في روما.

وهو كالبقية لا يكره المهاجرين بل يرى لهم حقّ العيش كغيرهم في إيطاليا، ويظهر من منظور أمديو مثّقفًا، ومحبًّا للحضارة ومنتظمًا جدًّا، كما لا يغفل سلبيته في شكواه المستمرة من المصعد، وتلقيب ستيفانيا له أنّه شرطي مرور؛ وقد نعته البطل /الأنا بديك الحيّ لكثرة الصّياح، << يشتكي أنطونيو كثيرا من سائقي الأوتوبيس، يقول إنّهم لا يقومون بعملهم كما يجب، ينبغي إرسالهم إلى ميلانو للتّعلم من زملائهم هنالك >> [2]، ومن خلال ما سبق نلمس في هذه الشّخصية الطّيبة، والرّغبة في نقل الحضارة من جنوب إيطاليا إلى شمالها، أمّا عن منظور الكاتب إليه من زاوية أحمد فهو شخصية معتدلة، ومتوازنة إلى حدّ ما.

أمّا بقية الشّخصيات المهاجرة فلن نشير إليها في هذا الجزء؛ لأنّها أجنبية عن إيطاليا، ولأنّها ترى بنفس المعيار الّذي يرى به الأنا/ أحمد سالمي، حتّى وإن كان تصنيفنا لها بين الأنا والآخر معًا لكن في سياق فيزيائية الآخر اقتصر تناولنا عند هذه الشّخصيات الّتي جمعت بين الأنثوية، والذّكورية، إلاّ أنّ همّ الرّوائي كان موجّها لنقل ما تعانيه الفئة المهاجرة، والّتي من منظورها أحسّت بالغربة، وفقدان الهوية في فضاء الآخر، وما يمكن أن نسم به طبيعة الآخر/ الأنثى خصوصًا هو الثّقافة، والتّفهم، واحتضان الأنا/ أحمد من جميع الشّخصيات، زيادة على رغبة بعضها في خروج المهاجرين، والانتقاص من قدراتهم وكفاءاتهم، وبالتّالي طبيعته جمعت الثّنائية المتناقضة

---

[1] عمارة لخوص، كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك، ص:84.

[2] المصدر نفسه، ص:92.

وكانت نسبة السّلبية طافحة؛ حيث تبرز في عواءات أحمد؛ الّذي استنزف كلّ الذّاكرة الجريحة والّتي فقدها في الختام، فمنظور الكاتب عمارة لخوص انبنى على المعايشة حينا، وعلى المخيال حينًا آخر، وما تختزنه الذّاكرة عن الغرب من صور قبلية ؛ << أنا أتقيّأ ذكريات الدّم دون توقّف، إنّني أعاني من قرحة معدية في الذّاكرة هل من دواء؟ نعم: العواء >> [1].

أمّا فيما يتعلّق برواية عناق عند جسر بروكلين فطبيعة الآخر الفيزيائية حاضرة وبكثافة ملفتة للنّظر، فأوّل شخصية تطالعنا، وتنال حظوة بمساحة شاسعة داخل النّص الرّوائي هي شخصية ماريك الأنثوي، الّتي يصفها لقمان فيزيائيا (شكليا)، وينقل إلينا معالمها من كلّ ناحية، فهي أيضا مثقّفة، وجميلة من أصل هولندي ارتبطت بالأنا/ لقمان كما ارتبطت ستيفانيا بأمديو، والجميل في طبيعتها تفهّمها للأنا، وتقديم التّبريرات الكافية لعدم الاستمرار أو الارتباط، وبهذا تحمل صورة باهرة في عين لقمان، ومنه في عين الكاتب عزّالدين شكري.

ومن ملامحها الخارجية المبثوثة في ثنايا هذا العمل؛ << هي بشعرها الأصفر الغامق المقصوص عند كتفيها، ونظارتها المستديرة الرّفيعة، وابتسامتها الكبيرة، وشفتها السّفلى الملتوية في سخرية خفيفة، وخديها الورديتين، وعنقها الأبيض المائل للحمرة، ترتدي قميصًا رجاليا أبيض، ومن فوقه سترة داكنة، وأرى بنطالها الأسود وحذاءها من أسفل المنضدة، كتفيها الضّيقين وجسمها المتماسك الّذي أذكره كأنّه كان بالأمس معي >> [2]، فمن هذا الوصف العميق نتأكّد من تدقيق الرّاوي في نقل كلّ ما تراه العين فلم يترك شيئا إلاّ تحدّث عنه، وهي سمة تفرد كاتبها، بل وتثبت عمق الارتباط الوشيج بين الأنا وماريك.

ونفهم من الرّواية طبيعة ماريك ومحبّتها للعمل، وللقاء الآخرين، ومراعاة مشاعرهم؛ حيث أقام لقمان في بيتها فترة من الزّمن، وهذا ما يوحي بجنسنة العلاقات،

---

[1] عمارة لخوص، كيف ترضع من الذّئبة دون أن تعضّك، ص:125، 126.

[2] عز الدين شكري فشير، عناق عند جسر بروكلين، ص:11.

لكن في نسبية ضئيلة وغير واضحة، كما نلمس فيها المتفهّمة والحاضنة حالها حال ستيفانيا خاصّة عند انفصال لقمان وليلى، وهنا نتأكّد من بحث البطل الشّرقي عن المرأة المثال في الغرب عند كلا الرّوائيين.

وتبرز فيض أحاسيسها وأمومتها عندما تراعي مشاعر الابنة سلمى إذا هي ارتبطت بأبيها، فالحوار الّذي دار بينهما لم يتوجّ بصراع بل إلى محاولة الإقناع، كما يظهر التّماهي مع الفضاء العربي في الطّبخ، وأنواع الطّعام؛ << هل تفضّل الكثير من الزّيتون في المعكرونة؟ هل تزرعون الزّيتون في مصر، أم أنّه يزرع فقط في فلسطين؟>> [1]، ورغم ذلك الأنا يفضل الآخر، وفضاء الهناك على فضائه، ونقطة التّلاقي بينهما محبّتهما لشخصية إدوارد سعيد؛ << عندما وصلت للمستشفى علمت بخبر وفاة إدوارد سعيد لم أكن قد قابلته، لكنّي كنت أحبّه كأنّه أبي، وأحيانا كأنّه أنا وكانت ماريك تدّعي أنّ بيننا شبها شكلاً ومضمونًا >> [2] وقد حضرا معًا لمراسيم دفنه مع أنّهما لم يلتقيا به إطلاقًا.

كما نلمح في طبيعتها المرح، وحب التّنزّه، وألفتها لمدينتها ليدن الهولندية، ومرجعيّتها في عدم الاقتران بالأنا بحكم اختلاف الدّين، ورغم الانفصال أحدثت ماريك في نفس الأنا شرخًا عظيما لم يستطع نسيانه، وبقيت صورتها الطّيبة تراود خياله، وفي هذا مشابهة نوعًا ما لصورة ستيفانيا في الرّواية السّابقة.

كما نجد جين البريطانية حاضرة بقوّة في الفصل الأوّل من الرّواية، والّتي ارتبطت بدرويش ارتباط صداقة، ومن ملامحها أنّها << جميلة ورقيقة، طويلة، شعرها الكستنائي منسدل على كتفيها ما لم تجمعه، وتربطه بما تقع عليه يدها في الأغلب قلم رصاص- وطيبة الخلق >> [3]، كما أنّها مستقيمة، وطالبة علم، فالدّكتور درويش لا يصادق من الآخر إلاّ الشّخصية الّتي لديها مستوى، وهذا ما يطرح فكرة التّكافؤ الّتي

---

[1] عز الدين شكري فشير، عناق عند جسر بروكلين، ص:124.

[2] المصدر نفسه، ص:128.

[3] المصدر نفسه، ص:18.

يراها العديد من الرّوائيين/ الرّجال، فعمارة لخوص وعزالدين شكري كلاهما قدّما نموذج المثقّفة، ما يفسّر أنّ البطل الشّرقي لا يقبل من دونه في المستوى ليتكرّر حضور المرأة/ المثال.

فشخصية جين في هذا النّص تحضّر للدّكتوراه، وترغب في معرفة الكثير عن حياة العرب؛ حيث تعايشت معهم في مصر، ورأت فيهم صورة إيجابية، على عكس درويش، وهي النّقطة الّتي لم يلتقيا فيها فأدّت إلى انفصالهما، هذه النّهاية الّتي تعاود ذاتها في هذه الرّواية، ومع ذلك فقد بدت صورتها حسنة إلى أبعد الحدود؛ نتيجة عدم إيمانها بما يعتقده شعبها من تلك الصّور النّمطية عن الشّرق عمومًا، والعالم العربي خصوصًا، وتظهر شخصية ماريا أيضًا، الّتي تبدو ملامحها سيئة رغم أنّها كوبية المولد، وهي من أصول لبنانية مثقّفة، وتعمل كمدرّسة، لكنّها وبناتها لم يقدمن الصّورة الطّيبة الّتي يعتنى فيها بالأب، << كلّ ما ينغص على رامي حياته هو شعوره بالوحدة، لم يكن قادراً على شرح حقيقة ما يشعر به لأحد، وعندما يحاول أن يشرح لزوجته ماريا ما يقصده بالوحدة ينتهي الأمر بمشاجرة >> [1]، فمن أفعالها وما تظهره تبدو أنّها انتهازية، ولا تحبّ إلاّ مصالحها حتّى انتهى الأمر بهما إلى الطّلاق.

وعليه نستنتج أن الآخر/ الأنثى في عمل شكري جمع أيضا صورة مزدوجة له، وما لاحظناه كذلك انفصال الأنا عن الآخر كما مع رباب العمري وزوجها ألكس الأمريكي، فرغم تفهّمه، وتميّزه عن الرّجل الشّرقي، انتهى بها الحال إلى الطّلاق أيضا، وفي وصفه الخارجي تقول رباب: << جذّاب ولطيف، وطيّب وذكي، لكن ليس بما فيه الكفاية >> [2]، ومع ذلك انقلبت صورته إلى النّقيض، وهو ما يوحي بأنّ الرّجل الأمريكي من خلال شخصه صعب المراس، ولا يتأقلم بسرعة.

عكس مارك صديق رامي الّذي بدا فيزيائيا ذو ملامح أمريكية، ولولا تصريحه، لما وقف الأنا / رامي عند سرّه، كونه من أمّ كاثوليكية وأب يهودي، وقد كان لطيفا معه

---

[1] عز الدين شكري فشير، عناق عند جسر بروكلين، ص:49.

[2] المصدر نفسه، ص:183.

وحسن المعاشرة بل طيبّا جدًّا، فهو الوحيد الّذي قدّم له يد المساعدة عندما انفض عنه النّاس، وبذلك جسّد مفهوم الصّداقة الحقّة، بل الأخوّة النّادرة الّتي تأتي من الآخر الغربي وهذا ما يترجم وجود حوار حضاري بين العرب وأمريكا.

لكن في استثنائية نادرة أيضا؛ لأنّ صورتهم في نظر داوود من خلال فصله عن عمله أظهرت صورة مغايرة تعتبر الأمريكيين مستعمرين، يحبون حرب، ويمقتون فضاء الشّرق، ونستنتج من خلال ما سبق أنّ منظور الرّوائي عزّ الدين شكري جمع الثّنائية (المثالية والدّونية) في طبيعة الآخر الرّئيسي مثله مثل عمارة لخوص بحكم تعدّد الشّخصيات في الرّوايتين أوّلا، وثانيا بحكم علاقة كلّ شخصية بالآخر الّذي لقيته، أو بالفضاء الّذي ارتبطت به، والفارق الوحيد أنّ رواية لخوص جعلت البطل واحدا وبقية الشّخصيات مسيّرة للوقائع، بينما شكري ضمّ في عمله أبطالاً لا بطلاً واحدا، وكلاهما عالج موضوع الهجرة، وواقع المهاجرين في بلد الآخر (إيطاليا وأمريكا).

وإن كان هذا حال الشّخصيات الرّئيسية في رواية عناق عند جسر بروكلين فكذلك الحال مع الشّخصيات الثّانوية المبثوثة في النّص، والّتي أظهرت وجهين لنظرة مصوّبة حول الأنا فمرّة تكون سلبية كأطفال المدرسة مع عدنان، وعاملات القطار مع رباب والشّباب الأربعة مع سلمى، ومرّة إيجابية مثل ردّة فعل أنريكو وسيليا مع يوسف والفتاة الحمراء وصديقتها باتي مع عدنان، وجيسي مع سلمى.

لنقف عند منظور اعتمد على الواقع في نقل الصّورة، وعلى المعايشة اليومية، وحتّى المعاشرة، ومع ذلك تبقى الخلفية المعرفية في كلا العملين توجّه المنظور الذّكوري في رسم صور الآخر من خلال إحساس المهاجرين بعدم الارتياح والغربة، بل والعزلة في روما أو بروكلين، مع وجود استثناءات لا تشمل كلّ الشّخصيات.

وعن طبيعة حضور الآخر فيزيائيا في رواية الوطن في العينين لحميدة نعنع فقد انحصرت البطولة في شخصية نادية وفرانك، الّذي لم تذكر الرّواية ملامح له باستثناء أنّه مناضل وثوري، وفرنسي عرفته البطلة من خلال قراءاتها لكتبه؛ حيث تقول: << فرانك، تتصوّر كم يدفعني الفضول إلى معرفة ماضيك أتعرّف أنّني قرأتك، وأنا في

الثّامنة عشرة من عمري؟ لقد ألهب كتابك حماسّي، وتحوّلت بشكل أو بآخر إلى إحدى المدافعات عن آرائك في الثّورة >> [1]، كون البطلة نادية ثورية أيضا، ومن ملامحه الفيزيائية كذلك اعتباره أسطورة << بينما كان الرّجل الأسطورة فيك يشدّني، ويجعلني أبدا مغامرة لم أكن أدرك كيف ستنتهي >> [2]؛ حيث كانت تستمع لمحاضراته وبدأت علاقتهما في الإيكول نورمال سوبيريو.

وفي الحوار الّذي جرى بينهما نكتشف اعتزاز فرانك بفرنسيته << أنا فرنسي وسأعيش في فرنسا، وأناضل لتغيير واقعي الفرنسي، كم أنت فخور بفرنسيتك ياعزيزي فرانك جدًّا >> [3]، في مقابل تذكير نادية له بحرب الجزائر، وقصف دمشق، ومذابح الفيتنام، وما إلى ذلك من جرائم فرنسا الّتي تجعل الصّورة كالحة تجاهها بحكم المرجعية التّاريخية، ومن هنا ترسم حميدة نعنع صورة نمطية سلبية لفرنسا.

ورغم اتّحاد هذا الآخر بالأنا من بداية الرّواية إلى حدود المنتصف كلّ ما كان يهمّ نادية هو إعجابها بنضال وثورية فرانك، وهروبها إلى الآخر المتفهّم ما لبثت أن غادرته عائدة إلى أرض الوطن << فرانك الّذي ألهب ضميري بكلماته حين كنت أطرح أسئلتي حول مستقبل الثّورة، وضرورتها في العالم الثّالث، وفرانك الّذي لقيته بعد سنوات وقد قتلته الحضارة الأوربية، والسّلام المؤقّت لبرجوازيته في وقت يشتعل فيه العالم صراخًا وحرائق >> [4]، وشيئًا فشيئًا رغم استنطاق البطلة لشخصية فرانك بدأت تنسحب تدريجيا لترحل تاركة فرنسا لأهلها.

ومردّ ذلك راجع لزوال بريق أفكاره الثّورية، وانغماسه في عالم المال والطّبقية؛ << وكادت أن تصرخ، فرانك لقد متّ في داخلي، فرانك لقد انتهيت البارحة من مأتم الدّفن! >> [5]، ليكتشف فرانك ذلك؛ << ببساطة تغيّرت وعدت من جديد إلى باريسك

---

[1] حميدة نعنع، الوطن في العينين، ص:10.

[2] المصدر نفسه، ص:11.

[3] المصدر نفسه، ص:100.

[4] المصدر نفسه، ص:106.

[5] المصدر نفسه، ص:177.

المتعبة العجوز، تقفز فوق حبال السّياسة وتستنجد بفرنسيتك تلك الّتي مقتها وهربت منها إلى القارة البعيدة، هززت رأسك بالإيجاب ولوّحت بيدك لفاسنتو رفيقة الأيام الصّعبة ومضيت >> [1]، وهنا ينتهي التّلاقي بينهما ليبدو فرانك في طبيعته الثّورية؛ حيث يكتشف في آخر الأحداث مبتغى نادية وضآلته أمام مشروعية طموحاتها فيقرّر أن يتبعها.

أمّا بقية الشّخصيات فطبيعتها الفيزيائية غير واضحة باستثناء ميراي ذات العينين الزّرقاوين، والجدائل الطّويلة، وماعداها كأوليفيه، وكلارا والصّحفي والرّاهب، فلا ملامح شكلية لهم، ولا صورة تميّزهم إلاّ ما يخصّ الصّحفي الفرنسي الّذي ساعد نادية في إسعاف الجرحى، ومنه يمكن القول أنّ منظور حميدة نعنع انصبّ في شخصية الرّجل فرانك، وصورته الّتي بدأت بالمنقذ، وتوسّطت بالأناني، وانتهت بالّذي يؤثر غيره على حساب ذاته، وكلّ هذا من خلال المعاشرة، والمرجعية التّاريخية (الاستعمارية).

وعن رواية شجرة الحب غابة الأحزان يتّضح كذلك بروز شخصية رجالية نالت حصة كبرى من الحضور، وهي شخصية الطّبيب المثقّف والمتعلّم كولن فيشر، وكأنّ الكاتبات والكتاب اتّفقن على أن يكون الآخر/ رجلاً أو أنثى من ذوي الدّرجات العالية، أو من طبقة النّخبة وليس إنسانا عاديا أو متوسّطا، وهي السّمة المشتركة في منظور الرّوائيين والرّوائيات للآخر في هذه المتون فلا أحد يرضى أن يلتقي بطله/ بطلته مع شخصية دون المستوى، ويمكن اعتبار ذلك نقطة تماثل بينهم.

وعن ملامحه الفيزيائية؛ << كالأسد الدّاخل إلى عرينه، كان كولن فيشر يدخل إلى المستشفى كلّ صباح، بقامته الطّويلة، بوسامته وهيبته الطّاغية، فتنهض الرّهبة في قلوب الممرّضات لم يكن يسرع الخطى، كان الوقت محسوبًا بدقّة السّاعة >> [2]، منتظم ودقيق جدّا في حياته، وفي عمله، تنقله الرّاوية بكلّ الصّور الإيجابية الّتي لانظير لها فهو المعالج وهو الأنيس وهو الصّديق.

---

[1] حميدة نعنع، الوطن في العينين، ص:185.

[2] أسيمة درويش، شجرة الحب غابة الأحزان، ص:58.

بالإضافة إلى كونه الحضن الدّافئ للأنا/ مدى في لحظات يأسها ووحشتها؛ حتى وهي في بلادها وبين أسرتها لا تجد من يتفهّمها، ويزيل الهموم عن كاهلها هو ذاك الّذي << أصبحت العادات الصّارمة الّتي ألزم نفسه بها قضبانًا لقفص يشعر داخله بالأمان، النّظام، العمل، احترام المواعيد، قيمة الوقت، متابعة المستجدّات، اختصار القول، اختصار الرّغبات، دقّة التنفيذ، تقديس العمل ولاشيء سوى العمل >> [1]، إنّه الرّجل المثال، كما كانت الأنثى الغربية لدى الرّجل/ البطل في الرّواية الذّكورية، ومع الوقت تعلّق كولن بالفتاة القادمة من الشّرق ليرى فيها لحظة قدومها ما لم يره في لويز أثناء اقترانه بها، ومع الوقت توطّدت العلاقة بينهما إلى حدّ التّماهي.

ليتبادل البطلان الأدوار فتدخل مدى في نوبة من المرض– رغم أنّه هو الجامع الأوّل بينهما – ويهتمّ بها الطّبيب، حتّى عندما تترك لوحدها في لندن، وعندما تسافر إلى كوبنهاجن، وعندما تدخل مرحلة النّقاهة يأخذها إلى حديقة بيته في أكسفورد لتسترد بعض طاقتها، وهكذا دواليك.

في كلّ مرّة يظهر الآخر تعلّقه بالأنا، ورغم الطّرح العميق لثنائية الشّرق والغرب بينهما؛ حيث ينتصر فيشر مرّة لبني جنسه، وثمّ تنتصر مدى لبني جلدتها لينتهي الأمر في الأخير بالحوار والتّفاهم، وهذا الّذي عرفت الرّوائية، أو أرادت تأكيده من خلال عملها الرّوائي، فلا غالب ولا مغلوب في نظر الأنا والآخر، وقد اعتبرت طبيعة الأخير/فيشر وصورته متميّزة جدًّا، رغم ما ساد الصّورة العامة لفضاء لندن، وأهلها، فمنظور الكاتبة له تحكمه العقلانية والمبالغة في شدّة تمسّك الآخر بالأنا.

والشّخصية الثانية الّتي تفرض حضورها هي لويز كولز؛ الّتي يصفها كولن بقوله: << كان كلّ ما فيها من جمال في الوجه والشّعر>> [2]، وبذلك أسرته فتقدم لخطبتها، وأنجب معها ولدين، لكن العلاقة بينهما لم تستمر فسرعان ما انفصلا، وقد

---

[1] أسيمة درويش، شجرة الحب غابة الأحزان، ص:63.

[2] المصدر نفسه، ص:64.

قدّمتها الرّوائية في صورة سلبية إلى نهاية حضورها في سيرورة الأحداث؛ حيث لم تتقبل على الإطلاق حضور مدى إلى بيت أسرتها في أكسفورد.

وبقية الشّخصيات المتمثّلة في الدكتور كروسبي والممرضتين سالي ومارغريت، وأبناء فيشر، والعاملين لديه (تومي ودوجلاس)، ووالد فيشر، وهاري، وماري آن، عدّت ثانوية، وفيزيائيا لم نجد لها تشخيصًا إلاّ فيما استنتجناه من خلال علاقاتها فتباينت منها الطّيبة، ومنها السّيئة، أمّا الصّورة العامة الّتي نصل إليها في رواية شجرة الحب غابة الأحزان تطبعها الحميمية والأمان الّذي يحسّ به الأنا مع الآخر، والعكس، ولم تغفل هي بدورها الصّور النّمطية، المتداولة في ذهن الأنا عن الآخر، وفي ذهن الآخر عن الأنا.

لكن السّمة الّتي تُحسب للرّوائية أسيمة درويش عدم إبرازها لتلك الصّورة الحالكة أو الغامضة للآخر فعن طريق التّعايش، والتّعامل والتّأمل أيضًا جعلت الآخر هو من يبحث عن الأنا، وكذلك الأنا لكن في آخر مشهد تراءى لنا تمسّك فيشر بمدى على الرّغم من أنّها فضّلت حرّيتها في لندن على الارتباط بكولن لتؤسّس لحياة لم تصنعها أو لم يسمح لها بعيشها من قبل.

ونقطة التّماس والتّشابه بينها وبين حميدة نعنع في منظورهما الأنثوي لصورة الآخر انحصرت في حضور شخصية الرّجل بالمقارنة مع بقية الشّخصيات، وغلبت الصّورة الإيجابية على السّلبية بينهما، كما تعلّق الآخر بالبطلة (مدى ونادية)، ولم يغب حضور لغة الجسد الّتي انتشرت عبر صفحات الرّوايتين معًا، لكن ليس لذاته، بل لخدمة مبتغى في ذات الأنا، فنادية كانت غايتها ثورية من أجل التّعريف بالقضية الفلسطينية، ومدى كانت غايتها علاجية ثمّ تحرّرية تعليمية لغرض الذّات، واقتناع الآخر إلى حدّ ذرف الدّموع، والتّحسر على خسارة الأنا جاء من باب فرض هيمنة الأنثى انطلاقا من الكتابة في النّصين، وتبيان تميّزها، ومن باب استنطاق الآخر بفشله، وهزيمته النّكراء أمام الأنا/ مدى ونادية، وهذا ما لم نجده في رواية عزّالدين شكري مع جين والدكتور درويش، وإن كان الأنا/ درويش هو البادئ بالإنسحاب لعدم توافق الفكرين، عكس ماريك الّتي بادرت بالمغادرة، وحزن لقمان على ذلك.

كما هو الحال في رواية عمارة لخوص حتّى وإن لم نعثر على ما يشابه ماحدث في الرّواية السّابقة إلاّ أنّ اختفاء أمديو، وعدم علم ستيفانيا زوجته بمكانه برهان قوي على أنّه المبادر بالعودة أو فرض عدم الانسجام من خلال عبارة الذّاكرة الجريحة << لا أعرف أين هو الآن، أخشى أن يكون قد أصابه مكروه، لا أزال أبحث عنه في كلّ مكان، أتمنّى أن يكون بخير، هناك علامات استفهام كثيرة تحيط باختفاء أمديو، واتّهامه بجريمة قتل بشعة، أنا متفائلة ومقتنعة ببراءته سأدافع عنه دون هوادة >> [1]، ومع تجلّي طبيعة حضور الآخر فيزيائيا، وتمظهر المنظورين الذّكوري والأنثوي لصورته في النّماذج التّطبيقية يبقى تقصي طبيعة الحضور السّردي للآخر ملحًّا.

2- سرديًّا:

إنّ رصد طبيعة حضور الآخر سرديا يعمل على إغناء النّصوص الرّوائية، وشحنها بطاقة إبداعية تبرز كلّ ما هو جميل، وتعمل في مستوى منها على البحث عن مدى إتقان الرّوائي وغوصه في تشكيلاتها الفنّية والجمالية المتشعبة، ومعلوم أنّ عنصر السّرد أصبح تقنيّة قائمة بذاتها في الدّراسات الحداثية، وقد اتّفق الدّارسون على ثلاث تقانات في التّشكيل الرّوائي الجمالي، وهي السّرد والوصف والحوار؛ << وهي ثلاثة لا يمكن فصلها في أيّ دراسة، لما تنطوي عليه من تداخل في الرّؤية والممارسة، والفعل السّردي داخل العمل الرّوائي خاصّة، ولأنّها تمثّل العناصر المركزية الّتي تشتغل عليها الرّواية في تعضيد أنموذجها التّشكيلي الجمالي >> [2]، لأنّها متداخلة إلى حدّ الالتحام التّام بينها يبرز الأوّل إلاّ ليظهر البقية تباعًا.

وهنا سنركّز فقط على السّرد حتّى نتمكّن من استجلاء طبيعته في التقاط حضور الآخر، وهل قدّم الرّوائي أو الرّوائية للشّخصية الّتي تمثّله الحقّ في الحكاية، وإبداء الرّأي أم لا؛ لأنّ لذلك دلالات عميقة جدّا تحصر المنظور الذّكوري والأنثوي في بلورة صورة الآخر فأن تعطى له الكلمة؛ يعني أنّ الصّورة ستتّضح تباعًا من الآخر ذاته، وأن تنقل

---

[1] عمارة لخوص، كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك، ص:124.

[2] محمد صابر عبيد وسوسن البياتي، جماليات التّشكيل الرّوائي، مرجع سابق، ص:226.

عنه فذلك أمر آخر يجعل الصّورة، ومصداقيتها متأرجحة، وإن كانّا ندرك جيدًّا أنّ الصّورة الأدبية في النّصوص الرّوائية تخضع لعدّة معايير كما ذكرنا في الفصول السّابقة فمنبعها إمّا الواقع أو التّعايش أو التّارخ أو الخيال أو المرجعية القبلية، وما إلى ذلك من أسس وركائز .

والهدف الّذي نروم الوصول إليه ليس حقيقة الصّورة من عدمها، بل غايتها القصوى تبيان منظور الرّوائي له، والرّوائية لحصر نقاط التّماثل أو الاختلاف فحسب، والكشف عن مستوى السّلطة الّتي بلغها الرّاوي أيّا كانت زاوية نظره، والّتي منحت له في التّعبير وإدلاء الرّأي لاستكناه الأغوار الباطنية للشّخصيات الرّوائية، والّتي تمثّل الآخر تحديدًا.

وستكون الانطلاقة من رواية عمارة لخوص علمًا أنّنا لن نبحث في الوصف والحوار؛ لأنّ كلّ ذلك من السّمات الّتي رأيناها سابقا، وفي هذه الرّواية اعتمد المؤلّف على تقنية تعدّد الأصوات، ومنح بل ترك لكلّ شخصية فصلا قائمًا بذاته لتحكي حكايتها المشدودة بمقتل شخصية الغلادياتور، وقد كانت كلّها تشير إلى براءة أمديو من فعل الجريمة، وكان يتدخّل هو في العواءات لإضاءة غموض، أو إضافة معلومة أو التّعليق على الشّخصية؛ أي أنّه كان مكمّلاً لبقية الشّخصيات، ولم يتدخّل في نقل الأحداث الّتي تخصّها أو تخصّ غيرها.

ويعرف هذا النّوع من السّرد بالسّرد الذّاتي، ومعناه أنّ << الشّخصية الرّوائية هي السّاردة والمتحكّمة بنمطق السّرد وتفعيلاته، يختفي الرّاوي ليفسح المجال للشّخصية بالدّخول في مغامرة إثبات الذّات الرّاوية من خلال منطق السّرد الحكائي >> [1]، وهذا ما نجده في نصّ كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك، لكن هذا لا يعني إقصاء دور الرّوائي وإلغاءه نهائيًا؛ لأنّه يتدخّل بصورة غير مباشرة؛ << فهو موجود في الواقع النّصي، وهذا الواقع يعتمد التّخييل في منطق السّرد، وعندما يتدخّل الرّاوي بصورة تخييلية في الوعي الحميم للشّخصية فإنّه يستخدم ضمير المتكلّم السّردي؛ الّذي يجذب

[1] محمد صابر عبيد وسوسن البياتي، جماليات التشكيل الروائي، مرجع سابق، ص: 233.

قصّته صوب التّخييل >> [1]، وهذا ما تمثّل في شخصية أمديو، والعواءات الّتي خصّصها لذاته، وتدخّلاته، وقد وجدنا السّرد الذّاتي مع جميع الشّخصيات حتّى الّتي تهمنا في حضور الآخر مثل ستيفانيا، الّتي تتحدّث عن ذاتها بقولها مثلا << أنا أعمل في وكالة سياحية في ساحة ريبوبليكا منذ عشر سنوات >> [2]، ويتدخّل أمديو في العواء التّاسع مبيّنا تعلّقه بها، وموضّحًا بعض الاعتقادات الخاطئة الّتي تحملها عنه، ولماذا تكره نباح فالنتينو ومعلّقا على مسائل أخرى.

ويؤسّس هذا النّوع من السّرد صورة معيّنة لشخصية الآخر في هذا العمل، والّتي تعاونت مع الرّاوي في بلورتها، كما هو الحال مع ستيفانيا، كذلك مع بندتا إسبوزيتو، وإلزابتا فابياني وأنطونيو ماريني، وساندرو دنديني، وبقية الشّخصيات، لنلاحظ توظيف الكاتب للسّرد الذّاتي؛ الّذي يجعل شخصية الآخر خصوصًا متلاحمة مع بقية المكوّنات السّردية، ويعتبر الضّمير الموظّف فيها شاهدًا على ما تحكيه الشّخصية، وفي علاقة محايدة تمامًا.

حتّى وإن ذهب ذهن المتلّقي إلى علاقة المتن به كونه سيرة ذاتية، إلاّ أنّ ذلك يجب استبعاده لكثرة الشّخصيات الممثّلة للأنا والآخر معًا، والمهمّ أنّ هذا النّوع من السّرد << يتيح فرصة كافية للنّص لكي تتنوّع فيه الأبنية وتتعدّد الرّؤى وظلالها، ويتيح للشّخصية أن تواجه القارئ مباشرة فتتحدّث إليه، وتتحاور دون وصاية أو توجيه من الشّخصيات الأخرى، وتكشف عن نفسها بحرّية مطلقة دون أن تنتظر من يحجب عن القارئ بعض أفكارها، ومواقفها >> [3] فتعبّر بكلّ حريّة، ودون وسيط من أحد، وإن كان تدخّل أمديو معينا فقط لرفع السّتار عن بعض الغموض الّذي يكتنف ما تحكيه الشّخصية (خاصّة الآخر منها)، فتزداد الصّورة جلاءً، ويتحدّد منظور الرّوائي عمارة لخوص في تشكيل صورة الآخر.

---

[1] محمد صابر عبيد وسوسن البياتي، جماليات التّشكيل الرّوائي، المرجع السابق، ص:233.

[2] عمارة لخوص، كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك، ص:117.

[3] محمد صابر عبيد وسوسن البياتي، جماليات التّشكيل الرّوائي، المرجع السابق، ص: 234.

أمّا في رواية عناق عند جسر بروكلين، ورغم تشابه التّقنية الموظّفة في الرّواية السّابقة بتعدّد الأصوات، وفتح المجال لأبطالها ليسردوا حكاياتهم، سواء الشّخصيات الّتي مثّلت الأنا أو الآخر، إلاّ أنّ الفارق الجوهري يكمن في توظيف ضمير الغائب غالبا وضمير المتكلّم عندما تتدخّل الشّخصية في الحديث عن ذاتها، أو لوصف ما تعانيه وتشعر به.

وعليه نوع السّرد الموظّف هو السّرد الموضوعي بكثرة والمتداخل أحيانا، ونقصد بالأوّل أن يكون صوت << الرّوائي واضحًا، ومهيمنًا على النّص السّردي، إذ يبقى هو المسيطر على الفضاء السّردي على الرّغم من محاولاته الجريئة، والملحّة في إخفاء وجوده الاستبدادي المهيمن، فهو يتقمّص أدوار شخصيات عديدة في وقت واحد، يرتكز إلى ضمير الغائب هو/ هي، معتمدًا الرّؤية الخارجية؛ حيث درجة معرفة الرّاوي بالشّخصيات والأحداث أكبر من درجة معرفة الشّخصيات >> [1]، وهذا الّذي استعان به صاحب العمل الرّوائي.

ومثال ذلك قول ماريك في سؤال لقمان لها مع تدخّل الرّوائي الغائب: << أخذت اليوم إجازة، وفعلت ماريك نفس الشّيء، والتقينا مرّة أخيرة عند محطّة جسر بروكلين، سرنا وتحدّثنا عن كلّ شيء ثمّ وصلنا لنفس النّقطة الّتي نصل إليها دائما قالت: لا أستطيع الحياة في مصر، بل ولا أستطيع الحياة خارج هولندا، وربّما خارج ليدن، هكذا أنا >> [2]، فهي تتحدّث عن ذاتها بمشاركة لقمان، والرّاوي الغائب في المثال الآتي: << التقى بجين في القاهرة، وليس في لندن رغم أنّه قضى خمس سنوات لإعداد درجة الدكتوراه هناك >> [3].

فالغالب كما رأينا هو السّرد الموضوعي، ولو حضر تعليق الشّخصية ذاتها عن نفسها أو عن غيرها، فالسّارد << يقف خارج بنية القصة لاداخلها، فهو راوٍ محايد لا

---

[1] محمد صابر عبيد وسوسن البياتي، جماليات التّشكيل الروائي، المرجع السابق، ص:227.

[2] عز الدين شكري فشير، عناق عند جسر بروكلين، ص:151.

[3] المصدر نفسه، ص:18.

يتدخّل في تفسير الأحداث بل يصفها كما يراها، أو كما تروى له، أو كما يستنطقها في أذهان الشّخصيات>> [1] وهذا ما حدث مع كلّ الأبطال دون استثناء الآخر منها، وإن كان تركيزنا موّجها إليها على وجه الخصوص، فقد أعطيت حقّ الكلام والمناقشة بالإضافة إلى الرّؤية الخارجية منها للتّضافر في تكوين صورتها من منظور عزّالدّين شكري.

ولا نغيّب في هذا الصّدد نوعًا آخر يتداخل مع النّوع الأوّل من السّرد، وهو السّرد المتداخل والّذي يجمع الذّاتي والموضوعي، فلا يمكن الفصل بينهما؛ << ليس لأنّ الضّمائر تختلف من مقطع لآخر، بل لأنّ السّرد يوهم بهذا التّداخل، إذ إنّ القارئ في بعض المسارات السّردية المعروفة يقرأ ظانًا أنّ ما يقرأه هو سرد موضوعي، فإذا اللّحظات السّردية الأخيرة تكشف أن السّرد ذاتي فتختلط الأمور عليه؛ ذلك أنّ السّياق السّردي يكشف عن مثل هذا التّداخل>> [2]، والعكس فقد ينطلق الرّاوي بالسّرد الذّاتي ودون أن يشعر يتماهي، ويدخل ضمن السّرد الموضوعي.

ومثال ذلك سلمى والشّباب الأربعة الأمريكيين؛ << وضعت يدها تلقائيا على السّماعة اليمنى في أذنها كأنّما لتنبّههم أنّها لا تسمعهم، وحثّت الخطى حتّى وصلت لنهاية السّلم، تسمع نداءات الأربعة، وضحكاتهم الصّاخبة من ورائها، يا كتكوتة، هل ضللتي الطّريق لأمّك؟ >> [3]، وهنا يتبّين لنا التّداخل بين السّرد الذّاتي والموضوعي.

وعليه نكتشف اعتماد عزّ الدين شكري فشير على السّرد الموضوعي والمتداخل معًا، مع رجحان كفة الموضوعي، وبهذا يختلف منظوره من هذه النّاحية في بلورة صورة الآخر مع تشابهه في تقنية تعدّد الأصوات لينفرد عن عمارة لخوص سرديًّا في رصد طبيعة حضور الآخر.

---

[1] محمد صابر عبيد وسوسن البياتي، جماليات التّشكيل الروائي، مرجع سابق، ص:227.

[2] المصدر نفسه، ص:227.

[3] عز الدين شكري فشير، عناق عند جسر بروكلين، ص:208.

ويعتبر السّرد المتداخل ضروريا في جلّ الأعمال القصصية والرّوائية؛ لأنّ وضعية السّرد تحتّم الاختلاف والتّنوع؛ << ذلك أنّ السّرد لا يمكن له أنّ يستقيم أو يسير على منوال واحد طالما أنّ الخطاب السّردي يعتمد التّنوع والشّمول، وطالما أنّ الفعل الحكائي يعتمد نسقًا متعدّدًا في تناوب الأحداث والشّخصيات الّتي لا تبقى على وتيرة واحدة في صياغة الملفوظ السّردي؛ الّذي يعتمد ازدواجية الضّمير اللّغوي >> [1] كما يبدو في هذا المتن الرّوائي، والملمح المثير فيها براعة الكاتب في المزاوجة بين السّردين الموضوعي لوحده ثمّ المتداخل كذلك.

واعتماد النّصوص الرّوائية على جملة من الضّمائر لايأتي عبثًا، وإنّما تفرضه وتيرة الوقائع ومجرياتها، ولكلّ هذا غايات وأهداف مقصودة فالانتقال في الصّيغ السّردية يقدّم من أجل مبتغى تشكيلي جمالي أو أسلوبي؛ << إذ يعمل على تجسيد الرّؤى المتعدّدة داخل نصّ سردي محدّد، وهذه الرّؤى ترتكز بالدّرجة الأساس على تعدّدية الأسلوب من جهة، وعلى تلاحم الرّاوي مع الشّخصيات الّتي تبرز في سياق معيّن من جهة أخرى >> [2]، وهذا ما لاحظناه في رواية عناق عند جسر بروكلين لتتأسّس لدينا فكرة عن طبيعة المنظور عند الرّوائي المتداخل.

وعن طبيعة حضور الآخر سرديًّا في رواية الوطن في العينين لحميدة نعنع، فإنّنا نلمس تنويعًا في السّرد، فأحيانا تستخدم ضمير المخاطب موجّهة الكلام لذاتها وأحيانا على لسان فرانك ثمّ توظّف ضمير المتكلّم مع الفعل الماضي والمضارع؛ والضّمير في مثل هذا المستوى من القول السّردي << ينطوي على ازدواجية صريحة، فهو كلّي في اللّغة، جزئي في الكلام، أنا وأنت، أو هو ضمائر يمكن أن يقولها أي شخص فتعنيه بذاته، وهذه الازدواجية الّتي يحملها الضّمير تسمح، أنّ نميز بين الضّمير والشّخص، فالضّمير هو الملفوظ اللّغوي في صيغة معرفية أنا، أنت، هو، والشّخص هو المعنى الخارجي، العلاقات اللّغوية الدّاخلية هي الّتي تحدّد الضّمير، والعلاقات اللّغوية الخارجية

---

[1] محمد صابر عبيد وسوسن البياتي، جماليات التّشكيل الرّوائي، مرجع سابق، ص:240.

[2] المرجع نفسه، ص:240.

هي الّتي تحدّد الشّخص >> [1]، وبهذا كلّه ينحصر نوع السّرد في هذا النّص في السّرد المتداخل فأحيانا تروي نادية وأحيانا تخاطب فرانك وتتكلّم عنها، وعنه تمّ تحيل الرّوائية الدّور له، فيجتمع السّرد الموضوعي والمتداخل معًا.

ومثال ذلك قول السّاردة: << تعرفين أنّه زمن الحرب، الزّمن هو الزّمن، والحرب هي الحرب، يردّك اللّيل إلى الواقع المرّ، فتحاولين الانتحار بالرّكض على أرصفة الوحدة >> [2]، فنادية تخاطب نفسها لتنطلق في سرد أحداث الرّواية، أمّا حضور الآخر سرديا فيتجلّى عبر مساحات واسعة ممتّدة في ثنايا النّص، ومثال ذلك مخاطبتها لفرانك: << مرّ شهر يا فرانك، ولم تهتف لي، لم ترسل ببطاقة عليها صورة لمناضلي القارة الّتي تحتويك >> [3]، وينتشر هذا النّمط من السّرد عبر العديد من المشاهد بين نادية وفرانك.

وفي حديث نادية عن ذاتها تقول: << كنت أحدّثك عن الجرح، أقول لك: إنّ في داخلي طعنة خنجر، النّزيف الدّائم، والأبدي لا يتوقّف عن تهديدي بالموت في أيّة لحظة من لحظات اللّيل ... الجرح المفتوح في العمق، والّذي كلّما مرّ الزّمن عليه ازداد عمقًا، وازدادت الرّغبة في نسيانه بقوّة >> [4]، وهنا نلمس شرخًا عميقًا في ذات البطلة، وإحساسها المندمل تجاه الوطن وما يحدث فيه، ويتكرّر ذلك في أغلب بل معظم أحداث هذه الرّواية.

ويتجّسد حضور الآخر سرديا مع فرانك في خطابه ونادية، وفي ترك مساحة في آخر الرّواية ليحكي بنفسه، وتزداد الصّورة جلاءًا وبروزًا، ومثال ذلك قوله: << نادية لم أعترف، لم أقل للكاهن أنّك الجريمة العاشرة، لقد انتظرتك في اللّيالي الطّويلة بين جدران الزنزانة، وعندما لم تكن يداي مقيّدتين رسمت وجهك على الجدران، على ثيابي، على الأرض، على المطر، على اللّيل القادم من الكوّة، لقد اكتشف الحرس وجهك المرسوم،

---

[1] محمد صابر عبيد وسوسن البياتي، جماليات التّشكيل الرّوائي، مرجع سابق، ص:240

[2] حميدة نعنع، الوطن في العينين، ص:05.

[3] المصدر نفسه، ص:17.

[4] المصدر نفسه، ص:18.

وسرقوه لكي يقتلوا الحب بشكل أفضل، سرقوه كالحقيقة ليجعلوا منها دخانًا >> [1]، ليظهر مدى تعلّق فرانك بالأنا، وتزداد الصّورة بيانا من ذاته، ومن البطلة بعينها، وينحصر منظور الرّوائية عبر السّرد المتداخل فتتكشّف طبيعة حضور فرانك خصوصًا في صناعة صورته، والمشاركة في صنعها.

ولا ننسى توظيف ضمير الغائب العائد على البطلة (الرّاوي العليم) كذلك في السّرد، << تساءل وهو يجفّف حبّات الماء عن صدره، هل ستعيش يتيمة؟ من قال أنّها ستعيش يتيمة؟ حدّق ببحار سيرز، فرأى أشرعة جديدة تنبت من أطراف مجموعة غاضبة تجتاح محيطا ما في تلك اللّحظة، ارتدى ثيابه مسرعًا، وهبط السّلم الخشبي باتّجاه مدينته الّتي أحبّ، والّتي تخرج من عينيه بصمتها وحيوانيتها أحيانًا >> [2]، وبهذا التّنوع تفرّدت حميدة نعنع سرديًا، واشتركت جزئيا مع عزالدين شكري، بينما اختلفت مع الرّوائي عمارة لخوص.

بينما أسيمة درويش في رواية شجرة الحب غابة الأحزان استندت إلى السّرد الموضوعي؛ حيث اعتمدت ضمير الغائب (الرّؤية الخارجية) من بداية الرّواية، وهذا يشير إلى أنّ الرّوائيين – بغض النّظر عن النّماذج التّطبيقية – يختلفون في توظيف السّرد فكلّ يرى ما يناسبه، وهذا ما ارتأته صاحبة العمل؛ حيث تبدأ الرّواية بـ: << خرجت مدى من عيادة الدّكتور فيشر تمشي بجسد طليق، ولم تكن على عجلة، غمرها إحساس بهيج بالحرّية >> [3]، فمنذ البداية يفصح السّرد عن نوعيّته كونه موضوعيًّا؛ لأنّ جلّ الأحداث تسرد بضمير الغائب، والفعل الماضي، وهذا ما ينبئ على أنّ الرّاوي على درجة عالية من المعرفة بالوقائع، وبالشّخصيات الّتي تبدو أقل معرفة منه.

---

[1] حميدة نعنع، الوطن في العينين، ص:193.

[2] المصدر نفسه، ص:197.

[3] أسيمة درويش، شجرة الحب غابة الأحزان، ص:07.

ويتوالى سرد البطلة مدى ويشاركها كولن فيشر في نقل الأحداث، مثلها مثل نادية وفرانك، << ابتسامة جدل ترتسم على وجهها، وهي تمسح دمعة تطفر من عينها، ثمّ تنهض لمتابعة سيرها بعد توقّف المطر، كلّما كانت تذكر الصيف في دمّر، وجلسة النّساء كلّ خميس في ضيافة أمّها تشعر بالانشراح، يغمرها شعور بالغبطة وتتصالح مع الحياة >> [1]، ففي هذا المقطع يتولّى السّارد التّعبير عن مدى وفرحتها في ذكرياتها الطّفولية البهيجة.

وفي تجاذب أطراف الحديث مع الآخر تزداد حظوته في تبيان صورته بذاته، وبتدخّل السّارد، خاصّة فيما يتعلّق بوجهات النّظر بين ثنائية الشّرق والغرب، والّتي قلنا إنّ الرّواية لم تجعل نهاية الحوار صراعية أو قتالية إن صّح التّعبير، ومثال ذلك تعجّب فيشر وهو يدوّن اسم المريضة مدى، وردّها عن الفارق بين اسم المرأة عندما تتزوّج في البيئة العربية والغربية، وتقبّل الآخر لذلك برحابة صدر<< آسف لسوء الفهم الّذي حصل قال لها: وهو يتشاغل بكتابة السّؤال الأوّل، ما اسمك؟ مدىمدى زهران، أجابت بهدوء، لكن الاسم الّذي أرسلته السّفارة هو: مدى جابر، هل ثمّة التباس ما؟ كلا، أجابت بلهجة من سيحقّق انتصارًا ما، ثمّ أكملت: عندما تتزوّج المرأة في بلادنا لا تفقد اسم عائلتها كما هو الحال عندكم، يكتفون بإلحاق اسم عائلة الزوّج إلى الاسم الأصلي، اسمك إذن مدى زهران جابر >> [2]، لينتهي الحوار كما بدأ دون أيّ انفعال إلاّ ما جاش في نفس الزوّج عبد الله عندما تدخّل الطّبيب في شؤون لا تخصّه وتفاصيل لا داعي لها من الأساس.

وبهذا نلمس في نوعية السّرد ترك المجال للآخر للتّعبير دون خوف أو وجل، ما جعلنا نشاهد مدى وفائه، وتعلّقه بالبطلة، وهذا ما شكّل صورة حسنة، وانطباعًا طيّبًا في نفسها، وفي نفس القارئ، ولولا هذا النّوع من السّرد لربّما ما كان بإمكانه التّواصل مع الرّاوي الأصلي/ مدى.

---

[1] أسيمة درويش، شجرة الحب غابة الأحزان، ص:19.

[2] المصدر نفسه، ص:81.

ويذكّرنا تداخل الاسم بما حدث في رواية عمارة لخوص مع شخصية إقبال أمير الله؛ الّذي وجد صعوبة كبيرة جدًّا في تثبيت اسمه ولقبه، والتّفريق بينهما؛ << بدأت مشكلتي مع الشّرطة عندما ذهبت لسحب وثيقة الإقامة، لاحظت أنّهم خلطوا بين الاسم واللّقب، حاولت أن أشرح لهم أنّ اسمي إقبال ولقبي أمير الله أي اسم والدي؛ لأنّ من عادتنا في بنغلادش إرفاق الابن أو الابنة باسم الأب، للأسف كلّ محاولاتي باءت بالفشل >> [1] وفي هذه المسألة تشترك درويش مع لخوص في طرح قضية الهوية الّتي يحسّ بها الأنا في فضاء الآخر الّذي لا يعتد بها، ولا يهتمّ بإحساسه في غالب الأحيان.

وبهذا تتماس أسيمة درويش مع عمارة لخوص في الرّؤية السّردية الموضوعية الّتي حدّدت منظورها في تكوين صورة الآخر المعتدلة مع فيشر، والمتذبذبة مع بقية الشّخصيات ونلاحظ نقطة اشتراك أخرى بين جميع الرّوائيين والرّوائيات – في هذه النّماذج التّطبيقية – تتعلّق بإطلاق الأسماء على الشّخصيات والأماكن، والّذي يضفي عليها سمّة الواقعية، ذلك << أن الاسم يشكّل الاستمرارية مع الماضي، فالشّوارع والأشخاص الّتي لا تحمل أسماء ما هي إلاّ أشخاص بلا ماضٍ، ومن ثمّ تكون أكثر مرونة، وأكثر قابلية للاستيعاب في مختلف السّياقات التّاريخية والسّياسية، إنّها قابلة للتّعيين والتّسمية >> [2]، وهذا ما نجده حاضرا في جميع النّصوص لتكون نقطة تماثل مطلقة عند الرّوائي والرّوائية معًا.

كما أنّ اعتماد الرّوائية أسيمة درويش على السّرد الموضوعي مساعد في نصّها؛ لأنّها لو لجأت إلى السّرد الذّاتي لاحتاجت إلى ملّف خاصّ بكلّ شخصية << وستتحوّل الرّواية إلى كشف خاصّ بالشّخصيات، فيتضاءل الاهتمام بالحدث، ويتغيّر مسار الحدث الرّوائي من الارتكاز إلى الحدث، والتّمركز حوله إلى الارتكاز على الشّخصيات >> [3]، وهذا ما لا يسمح البتة بسيرورة الأحداث الّتي تبرز تدريجيا

---

[1] عمارة لخوص، كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك، ص:52.

[2] محمد صابر عبيد وسوسن البياتي، جماليات التشكيل الروائي، مرجع سابق، ص:231.

[3] المرجع نفسه، ص:233.

الشّخصية، وصورتها عامّة مع شخصية الآخر وصورته خاصّة، وتتبيّن مناظير الكتاب والكاتبات سرديا لطبيعة حضوره روائيًا.

ومع التّداخل بين الرّؤى السّردية في هذه المتون من زاوية، وانفراديتها من زاوية أخرى نفهم وجهة عمل أصحابها على المستوى السّردي الّذي حدّد اختلاف أو اتّفاق كلّ منظور لصورة الآخر فكيف الحال مع طبيعة الحضور على مستوى المكان / الفضاء.

3- فضائيا / مكانيا:

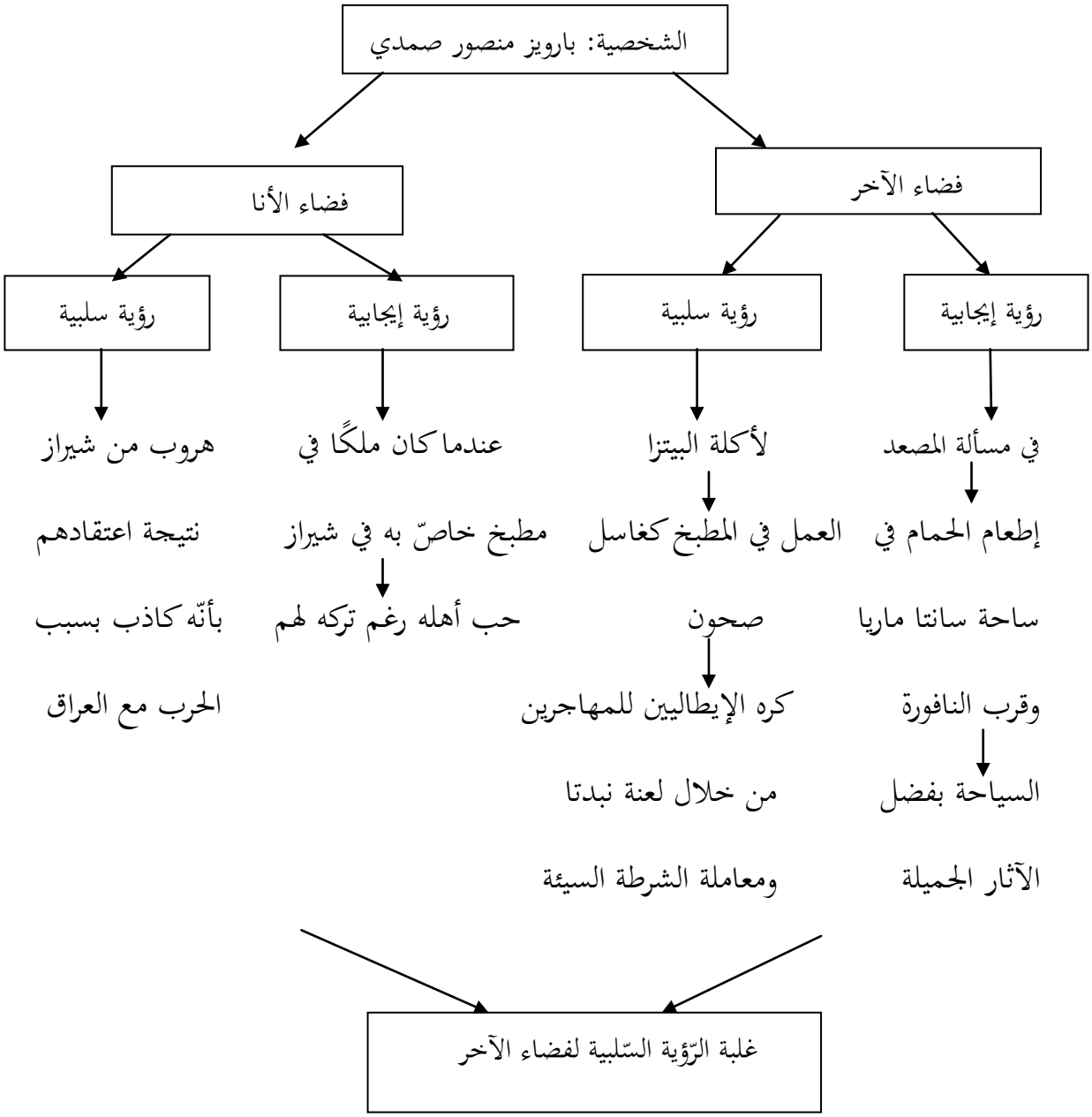
يبدو أن كلّ الفضاءات الجغرافية المذكورة في المتون التّطبيقية جمعت بين الانغلاق والانفتاح، وسيقتصر تحليلنا على تلك الفضاءات القابعة داخل هيكل الرّواية فعلاً، فيما له علاقة بالآخر، وإن تمّ ربطه بفضاء الأنا فهذا للمقارنة لاغير؛ لأنّ الدّراسة موجّهة بالأساس إلى طبيعة حضور الآخر فضائيا / مكانيا خاصّة الأماكن البارزة، وكيف ترى الشّخصية ذلك الفضاء ليتحدّد منظور الرّوائي.

وفي تطرّقنا لهذه الفضاءات ستكون عبارة عن ثنائيات تجمع بين الإيجاب والسّلب وعلاقة الشّخصية بها، ومدى استهجان أو استحباب ذلك الفضاء ممّا يعني استحضار الأنا والآخر معًا خاصّة الأكثر فاعلية لتبيان حركية وحيوية الأماكن من عدمها، ومن ثمّ منظور الكاتب أو الكاتبة في نصّه لفضاء الآخر، والصّورة الّتي تنطبع في الأخير من ذلك.

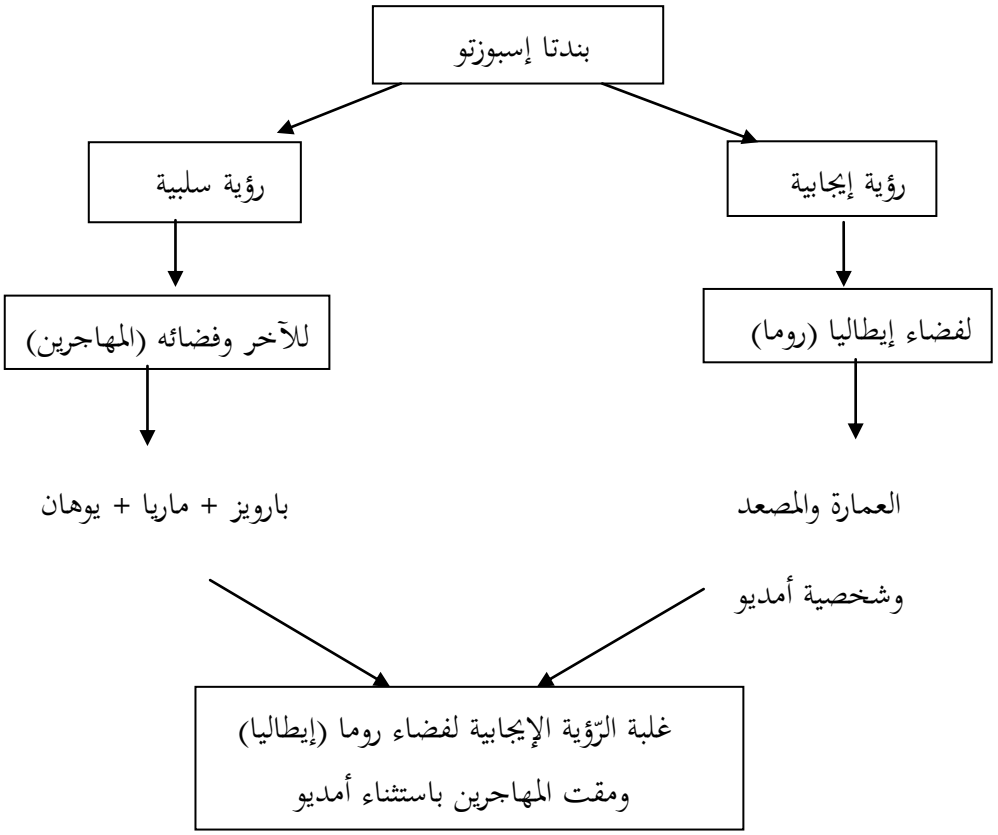
ففي رواية كيف ترضع الذّئبة دون أن تعضّك يطغى عنصر الحنين لفضاء الأنا من طرف كلّ الشّخصيات المهاجرة، والّتي منها أمديو، في مقابل الأنين من فضاء الآخر الإيطالي والّذي انعكس في العمارة والمصعد، والسّاحة، والشّارع، بينما رأت الشّخصيات الإيطالية في فضائها الإيجابية بالنّسبة لبعضها، وسلبية من البعض الآخر.

ولن نستفيض في الاستشهاد من النّص لتلك الفضاءات بقدر ما سنركّز على وجهة نظر الشّخصية للفضاء الّذي يقترن بها، وأوّل شخصية تبدي رأيها صراحة من

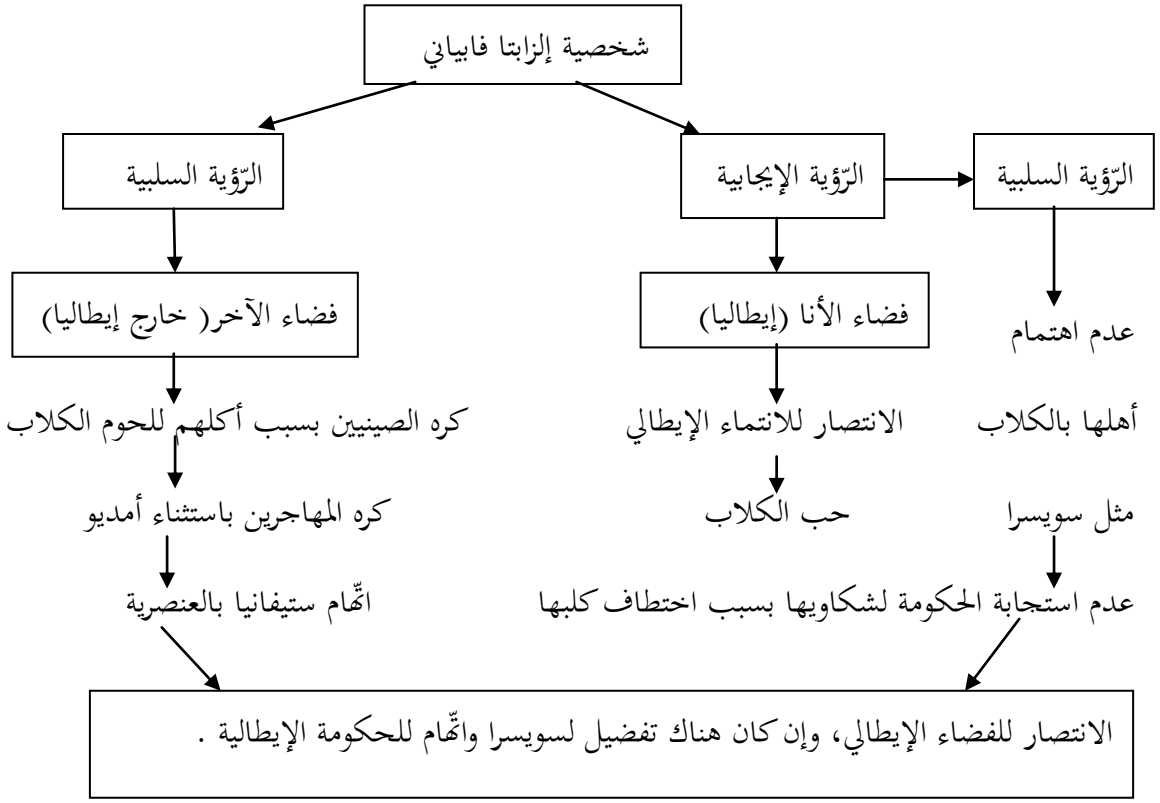
فضاء الآخر دون نسيان فضاء الأنا هي شخصية بارويز منصور صمدي، وذلك على النّحو الآتي:



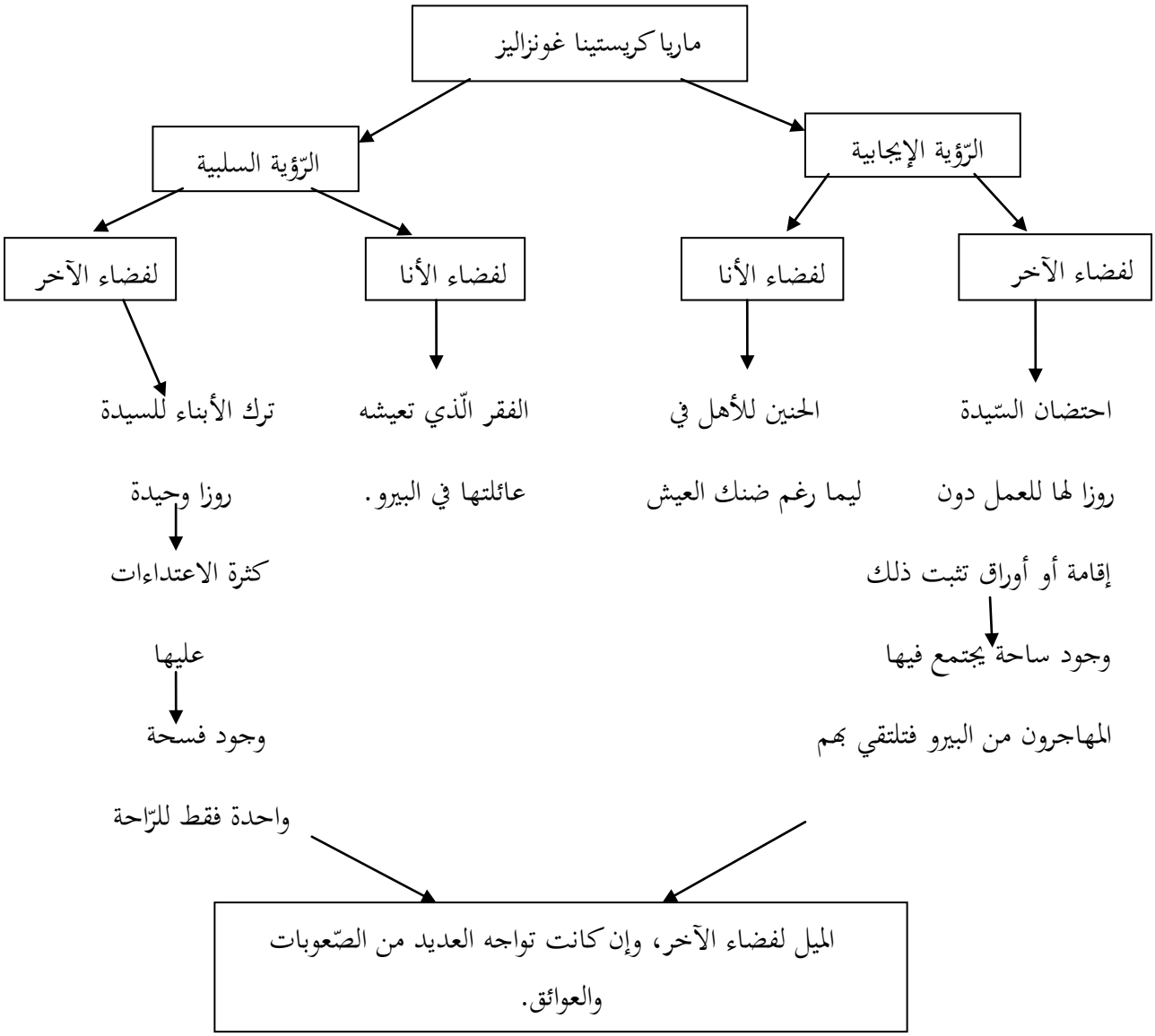
وتتمثّل الرّؤية الثّانية من خلال شخصية بندتا إسبوزيتو الإيطالية وذلك على النّحو الآتي:



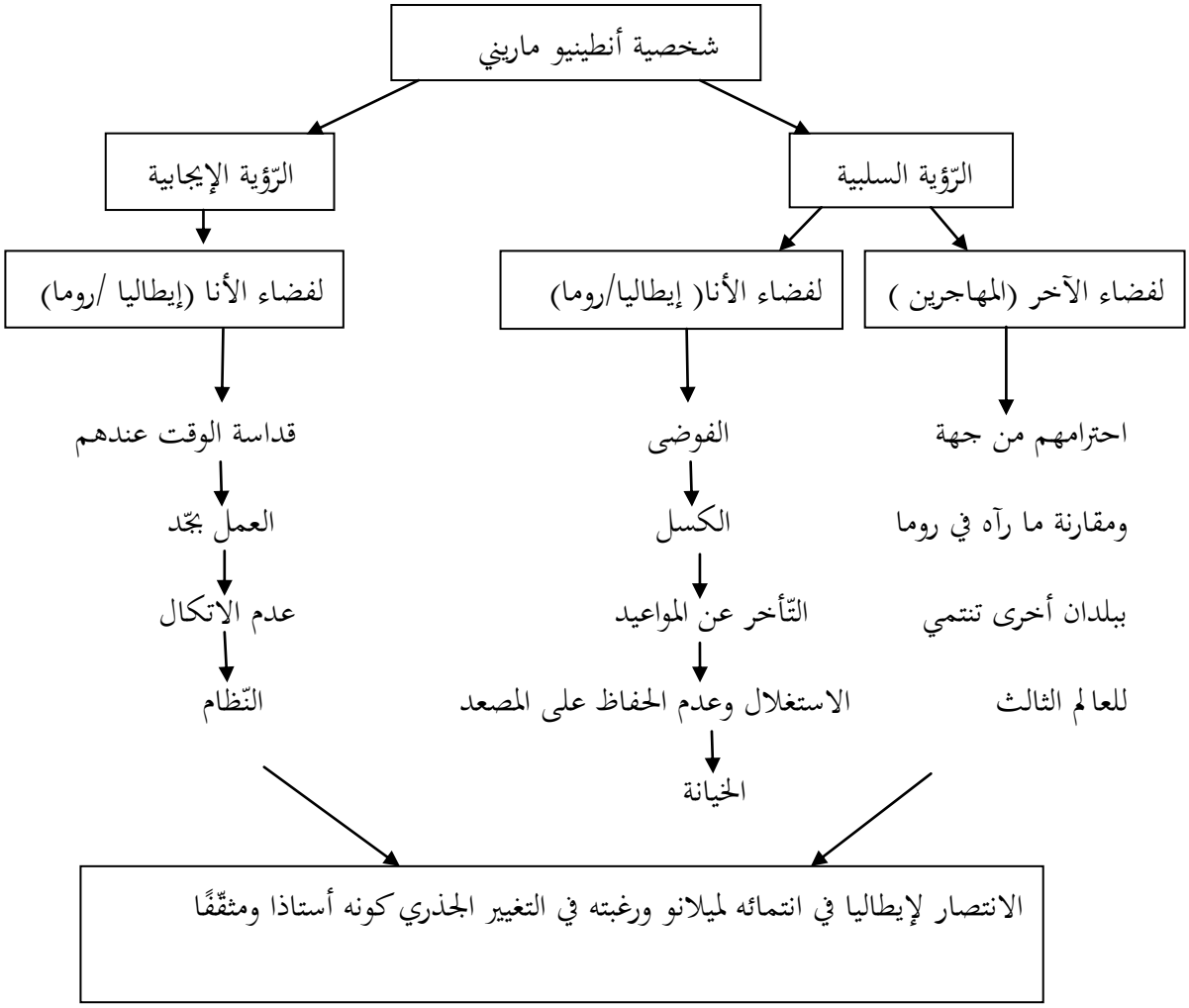
بالإضافة إلى شخصية إلزابتا فابياني الإيطالية كذلك، والّتي ارتسم الفضاء بالنّسبة إليها كالآتي:



والشّخصية الموالية الّتي برز معها الفضاء الرّوائي هي ماريا كريستينا غونزاليز ورؤيتها انقسمت إلى قسمين:

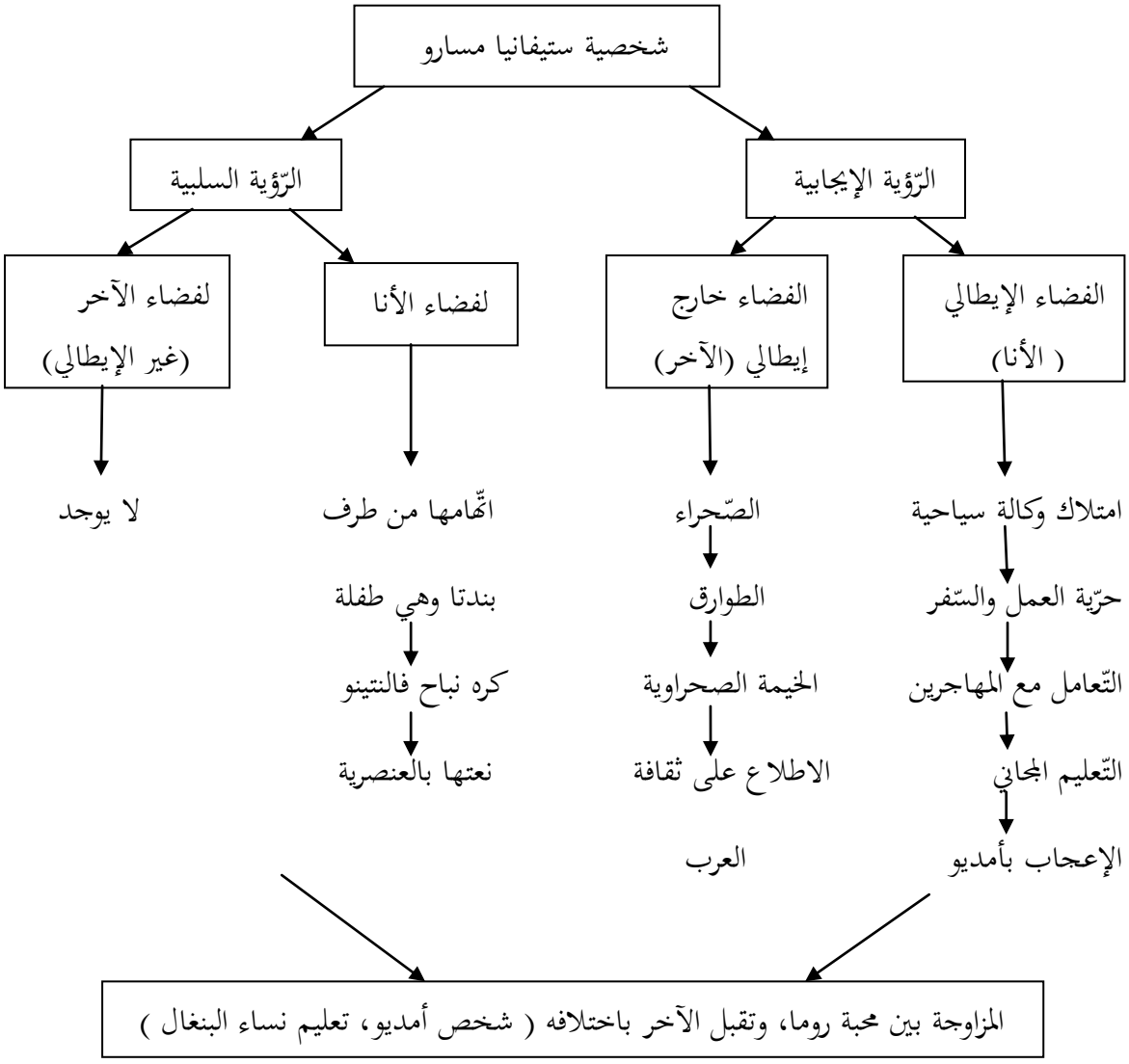


أمّا أنطونيو ماريني الإيطالي فرؤيته لفضاء روما، وهو المنتمي إليها رغم أنّه من ميلانو سلبية إلى حدّ بعيد وتنحصر في:



بينما شخصية يوهان فان مارتن الهولندي فلا نجد احتكاكًا كبيرا له بفضاء الآخر إلاّ فيما يبديه من رغبة جامحة في عمل فيلم يمثّل فيه سكّان العمارة، وبذلك نكتشف ميله للفضاء الإيطالي، وإعجابه المنقطع النّظير بساحة فيتوريو، والنّافورة، وغيرها من المواقع الّتي تميّز إيطاليا بكل عام، وروما على وجه الخصوص؛ أمّا مع شخصية ساندرو دنديني فالمكان الّذي يظهر بحضوره هو البار الّذي يمتلكه، والذّي يقصده الأجانب فهو مسالم مع الجميع حتّى مع المهاجرين، لكنّه يهوى كثيرا بلده روما الإيطالية.

لتظهر ستيفانيا مسّارو الّتي يمثّل الفضاء معها ملمحًا بارزًا، ويمكن تمثيله على النّحو الآتي:



أمّا شخصية عبد الله بن قدور فتميل إلى تفضيل فضاء الأنا (الجزائر)، وكلّ متعلّقاتها من حومات وشوارع، وطرق، وأصدقاء، وكره للفضاء الإيطالي خاصّة في فقدان الهوية من خلال تغيير الاسم، وربّما الدّيانة، والمعتقد؛ حيث لم يتقبّل اسم إقبال أمير الله مثلا، كما أبدى هلعًا شديدًا من احتمال خسارة أمديو لهويّته الإسلامية، لكن في الأخير اكتشف العكس، وأظهر شدّة تمسّكه بانتمائه.

بالإضافة إلى شخصية إقبال أمير الله الّذي تجلّى الفضاء لديه في رؤيتين: الأولى خصّت فضاء الأنا /بنغلادش؛ حيث نظر إليه نظرة إيجابية، واعتزّ بانتمائه وإسلامه، بينما النّظرة الثّانية وجّهت لفضاء الآخر السّلبي ممثّلا في قسم الشّرطة الإيطالية، ونظرة الإيطاليين الخاطئة للإسلام، ومبادئه، ومع ذلك فقد أبدى ميلا لفضاء

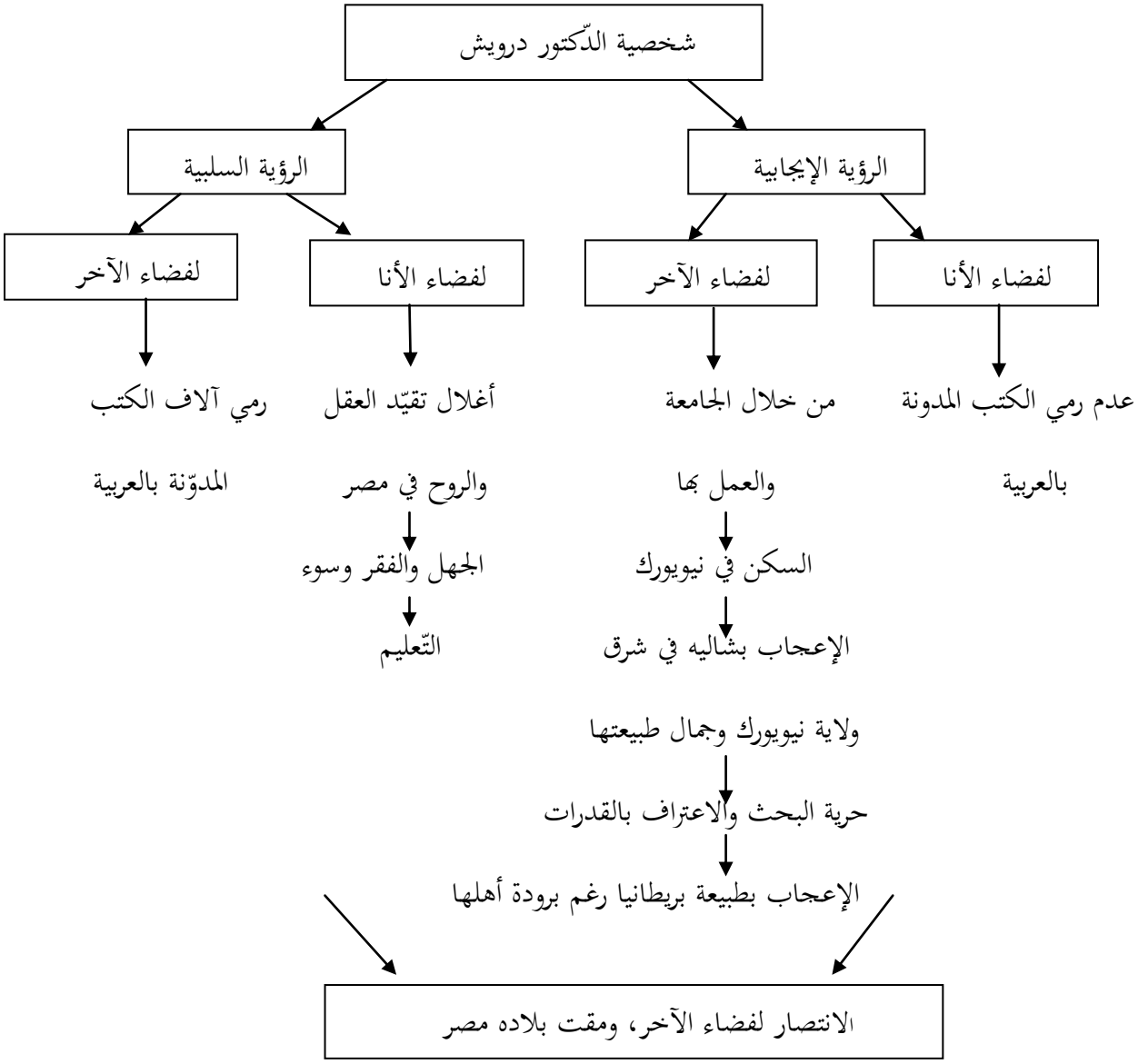
الآخر من منطلق اقتناعه بضرورة تعليم زوجته اللّغة الإيطالية، وإرسال ولده إلى الحضانة بدل الكتاب لتعلّم القرآن الكريم، واللّغة العربية.

والشّخصية الأخيرة المعروضة في رواية عمارة لخوص، ولها علاقة بالفضاء لإبراز طبيعة الآخر هو مفتّش الشّرطة ماورو بتاريني الّذي كان صديقا لأحمد سالمي، ونلاحظ من خلال عمله انضباطه الشّديد في قسم الشّرطة، والبحث عن الحقيقة الّتي أدّت به في الأخير إلى كشف اللّثام عن لغز مقتل الغلادياتور، ورؤيته للفضاءين معتدلة ومتوازنة.

أمّا الشّحصية المحورية فهي أمديو الّتي كانت تمثّل الكاشف عن الحقائق؛ حيث مال إلى فضائه الجزائري رغم أنّه عاش في روما، وتأقلم مع أهلها وتمكّن من تأسي حياته الخاصّة بمعية ستيفانيا، ورغم عدم كشف هويّته أظهر من خلال دوره غرابة الفضاء الإيطالي، وعدم ترحيبه للمهاجرين والأجانب، وبهذا يتجلّى منظور الرّوائي عمارة لخوص لفضاء الآخر بصورة هجينة امتزج فيها الإعجاب بالاستهجان.

وكذلك الحال مع الرّوائي عزّالدين شكري فشير في نصّه عناق عند جسر بروكلين؛ الّذي تناول فضاء الآخر، وأبان بدوره عن طبيعته، ونظرة شخصيّات عمله الرّوائي الّتي تعدّدت واختلفت؛ بسبب اختلاف المرجعيات والأوضاع الّتي عايشتها كلّ شخصية في فضاء الآخر.

وقد تجلّى فضاء الآخر بالنّسبة لشخصية الدّكتور درويش بشير على الشّاكلة الآتية:



وتظهر شخصية جين البريطانية الّتي تنظر إلى فضاء الأنا (مصر)، بكلّ وجدانية وحب وتقدير، كما تنظر لفضائها البريطاني، وحتّى أمريكا بإيجابية؛ ما يجعل رؤيتها متوازنة ومعتدلة، وهي تنتصر لفضاء الأنا (مصر) أكثر بالمقارنة مع نظرة درويش، أمّا ابنته ليلى فهي الأخرى تمقت أمريكا رغم أنّها عاشت هناك، ودرست لكنّها رسمت طريقًا آخر كانت وجهته القاهرة (مصر)، وهذا ما حدث مع يوسف كذلك لكنّه آثر مونتريال على الإقامة مع أبيه، ونقل صورًا سلبية عن دارفور، وما يحدث فيها من اعتداءات.

أمّا رامي فرؤيته لفضاء الآخر (أمريكا) سلبية دون ملامح إيجابية، باستثناء ما رآه من مارك الّتي ساعدته دون مقابل، وهذا الآخر رغم اعتباره أمريكيا إلاّ أنّه رأى في الفضاء العربي، والغربي طيبة عكست في مخياله صورة إيجابية من خلال عيشه في مدينة عمان، وبروكلين، فكانت نظرته معتدلة غير متطرّفة أو مستندة إلى مرجعيات وخلفيات ماضوية.

وهذا عكس ما رأته بنات رامي والأم ماريا في فضاء الآخر (مصر) من صورة بشعة من خلال شعور الوالد بالغربة في البلاد الأمريكية، << الأب هو الشّيء الغريب في حياتهن هو العربي المهاجر، هو الّذي لديه مشكلة في التّأقلم دائما، ساشا لم تتعاطف يومًا مع منطق المهاجرين الّذين يتركون بلادهم طوعًا لمكان آخر ثمّ يشتكون من غربتهم >> [1]، ونجد أختها مارتا ترد دون أن تستحي من والدها << سألتها مارتا في تحدّ، وأجابت دون انتظار ردّ أختها، النّاس الطّبيعيون يدخلون في علاقات حب جديدة أو يخونون زوجاتهم، أمّا المهاجرون غريبو الأطوار مثل أبيهم فيفكّرون في العودة لبلادهم الأصلية >> [2]، فهما(ساشا ومارتا) تفضّلان الفضاء الأمريكي لما يمنحه لهما من حرية عكس منطق الأب الغريب في نظرهما .

أمّا داوود زوج أميرة فالأمر مغاير تمامًا بالنّسبة له؛ لأنّ الكراهية الّتي يحملها في داخله للعرب كلّهم، وأمريكا خصوصا لا يمكن وصفه، رغم ممارسته حرّية المعتقد كونه إمامًا لمسجد في بروكلين لكن التّاريخ الاستعماري القائم بين فضاء الأنا والآخر جعل رؤيته سلبية لفضاء أمريكا في مقابل ميله لفضاء الأنا/ العربي عمومًا.

وكذلك الحال مع شخصية ماريك ولقمان، فماريك ترى في فضائها ليدن نموذج يحتذى، ولا يمكنها الخروج منه رغم إقامتها في نيويورك أيّامًا يعني أنّها تميل لفضائها الهولندي بكلّ سلبياته وإيجابياته، وتنظر إلى الفضاء المصري نظرة عادية لكن لا يمكنها الإقامة هناك للأبد، ولقمان يعجب بفضاء الآخر/ أمريكا ولندن، وينبهر بما

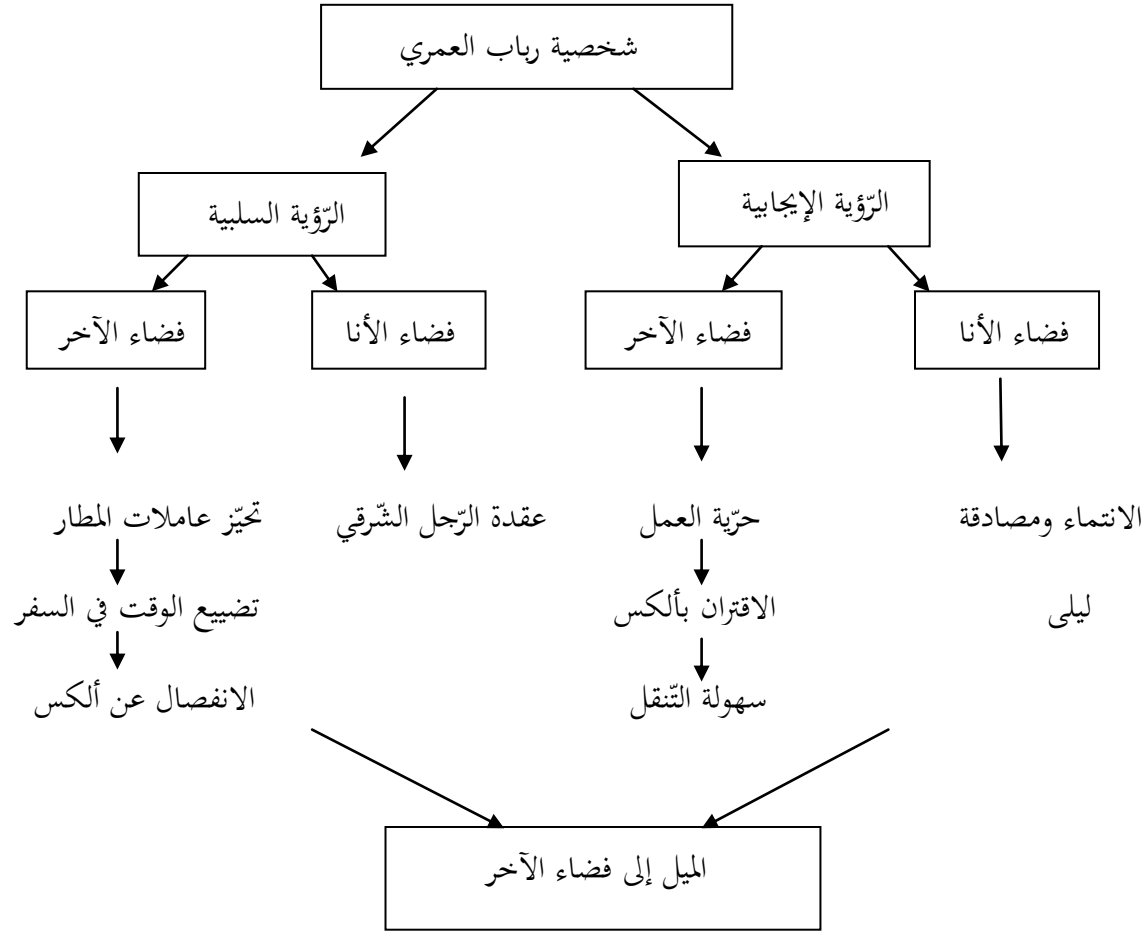
---

[1] عز الدين شكري فشير، عناق عند جسر بروكلين، ص:52.

[2] المصدر نفسه، ص:54.

تزخر به هولندا فالصّورة في ذهنه تجاه فضاءاتها، وربوعها إيجابية بحكم علاقته بماريك، أمّا رؤيته للقاهرة ومصر مشوبة بالانتقاص والاشمئزاز، فهو يهوى فضاءات الآخر، ويفضّلها على فضاء الأنا.

وأمر عدنان مماثل مع ذاكرته الطّفولية الّتي سحرت بواشنطن، وما فيها من أماكن خلاّبة، ومحل أبيه، وإعجابه بالهندية العاملة فيه، لكن طغيان الرّؤية السّلبية غلب على الجوانب الإيجابية فيها، وهو حال الأطفال في مثل سنّه في المدرسة الّذين يتشبّثون بكلّ ما هو أمريكي، ويسخرون من غير ذلك، وهو ما وجدناه عند رباب العمري الّتي انقسمت رؤيتها لفضاء الآخر إلى قسمين:



لتظهر شخصية سلمى الغارقة في الأبّهة الّتي تتمتّع بها أمريكا، وتسحر بجمالها خاصّة في رحلتها مع أميرة وداوود، بالإضافة إلى الجولة السياحية مع جيسي، والرّغبة في إثبات الذّات، من خلال السّفر عبر القطار لوحدها لتؤكّد اعتمادها على نفسها في

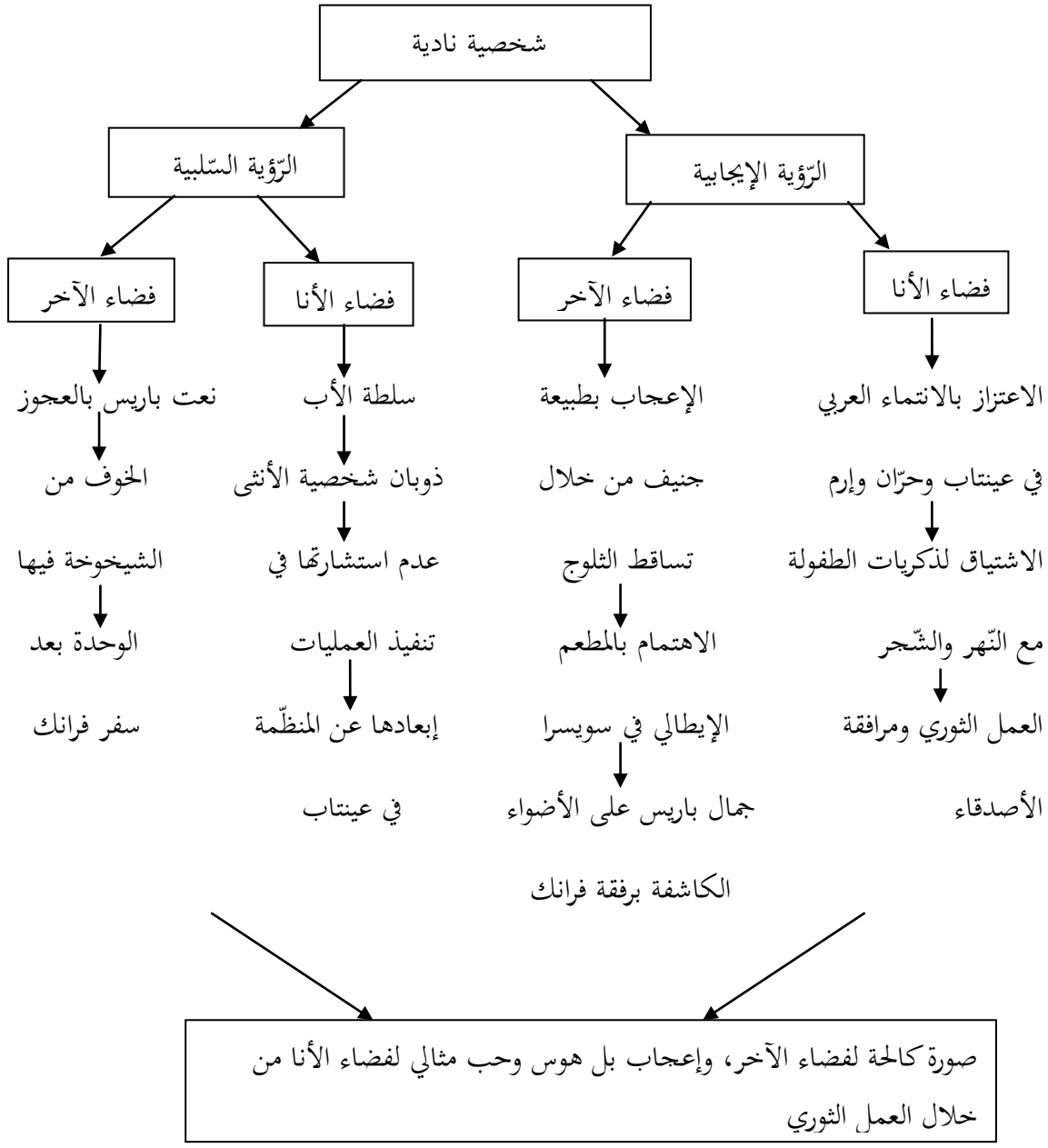
مدينة تجهلها، لكن سرعان ما انقلبت الموازين، ورأت صورة أخرى لم تتخيّلها عن أمريكا وأهلها، وما يطبع فضاؤهم؛ الّذي يجعل الفتاة تنسلخ عن هويتها، وتتخلّى عن انتمائها، والنّقطة الّتي أفاضت الكأس ما لقيته من الشّبان الأربعة وما صادفها من عدم مبالاة الشّرطيين في بلاد ظنّت أنّها تدعّي الحرّية، ونشر النّظام لكنها وجدت العكس تمامًا؛ حيث تعرّضت لنزيف حاد جعلها تسقط أرضًا، ولا تدرك أيّ يد يمكن أن تنتشلها ممّا هي فيه؛ << ستسقط الآن ولا ريب، ربّما فوق القضبان أو بجوار القطار الواقف أو على الأرض >> [1]، لتكتشف الصّورة الحقيقية لفضاء الآخر، وتظهر رغبتها في العودة إلى أرض الوطن وإلى حضن الأم ليلى.

ومع هذه الشّخصيات تجلّى منظور الكاتب عزّالدين شكري لفضاء الآخر مقارنا بفضاء الأنا فكان المزيج المتداخل بين الإعجاب والانبهار، وبين الإحساس بالغربة والانحصار، وإن تعايشوا معه بكلّ الوسائل والطّرق، وهي نقطة الاشتراك الّتي أكدّ عليها عمارة لخوص في روايته، وبذلك تماثلا في منظورهما إلى الفضاء وطبيعة نظرة الأنا والآخر إليه.

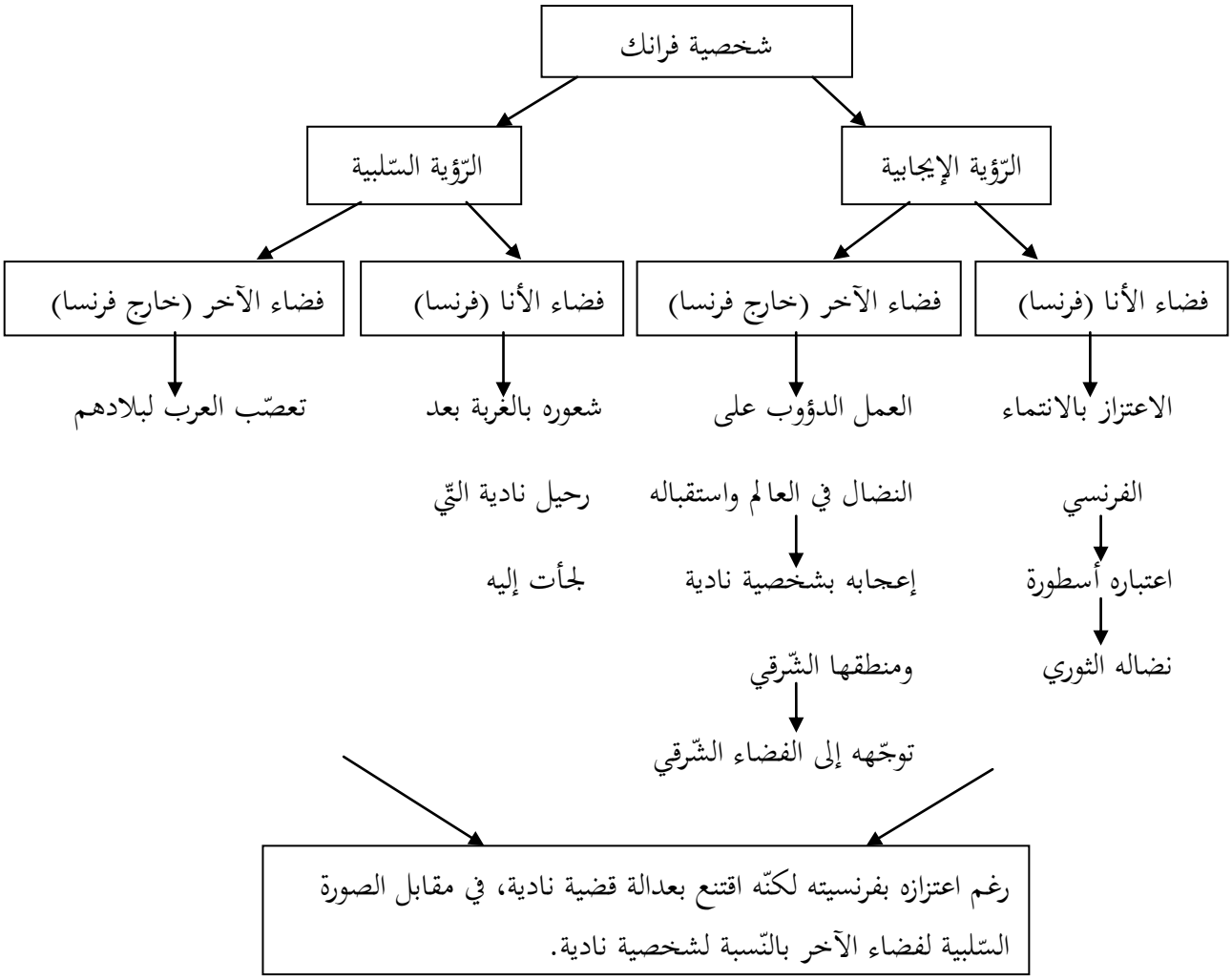
وما يبرز في رواية حميدة نعنع **الوطن في العينين** تنوّع لفضاءات الأنا والآخر، يجعلنا نربط الرّؤية الموجّهة إلى هذا الفضاء من زاويتين مهمّتين الأوّلى تخصّ شخصية نادية، والثّانية تتعلّق بشخصية فرانك، وقد اختلفت رؤيتهما على نحو متباين نوعًا ما، فمع شخصية نادية يتجلّى الفضاء على النّحو الآتي:

---

[1] عز الدين شكري فشير، عناق عند جسر بروكلين، ص:218.



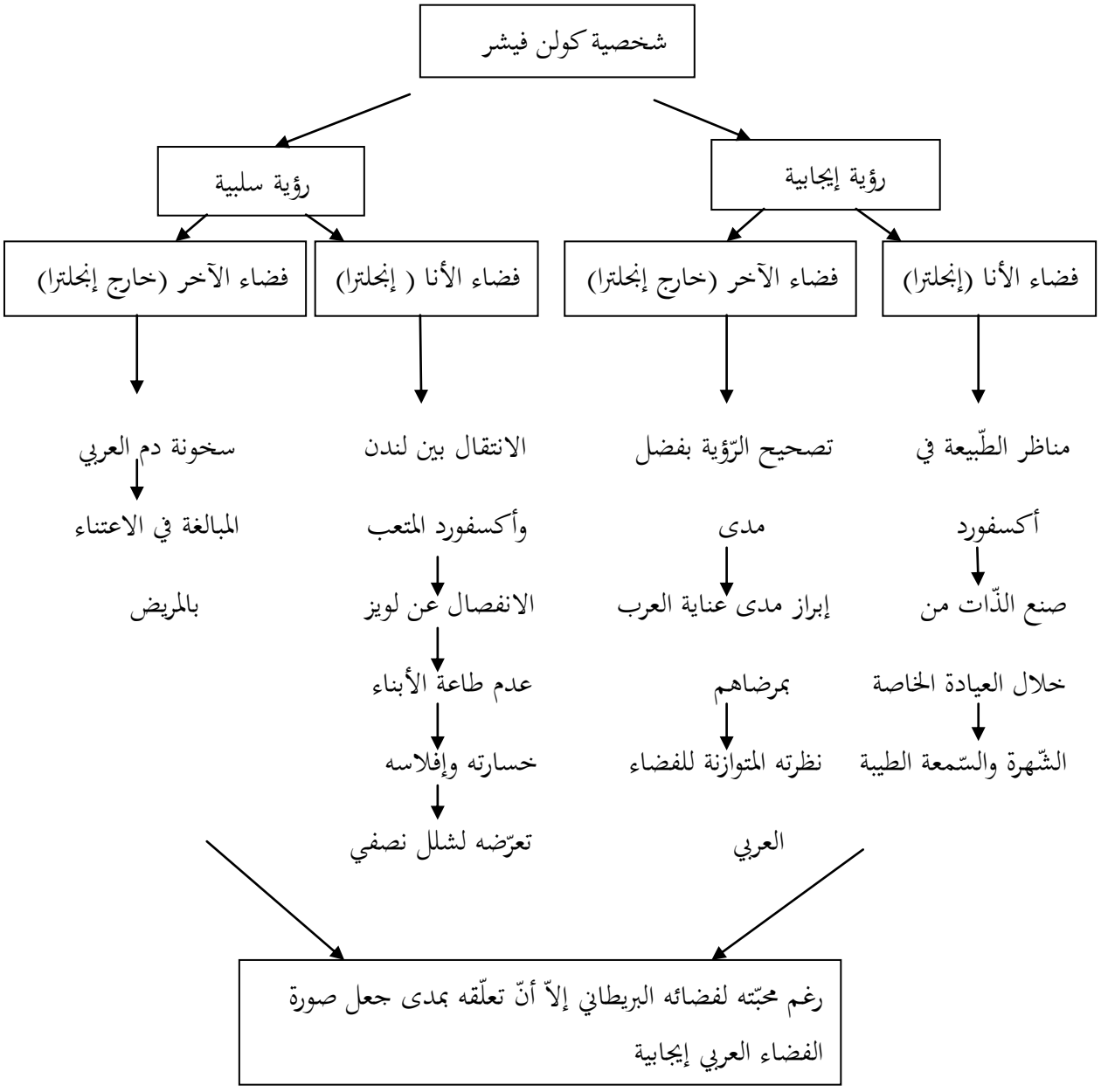
بينما انشطرت رؤية فرانك للفضاء على مستويين جمع الرّؤية الإيجابية لفضاء الأنا والآخر، والرّؤية السّلبية لفضاء الأنا من جهة وفضاء الآخر من جهة أخرى، وتحديداتها مبيّنة كالآتي:



ويتّضح من منظور حميدة نعنع الأنثوي عدم تعمّقها في رصد الفضاءات الخارجية أو الدّاخلية في متنها أكثر من تركيزها على العمل الثّوري، ومع ذلك ومن خلال رؤية الشّخصيتين المحوريتين نادية/ فرانك نلاحظ الصّورة السّلبية لفضاء الآخر (جنيف، باريس) رغم تعلّق البطلة بالآخر/ فرانك، لكن ذلك لم يشفع في تقديم صّورة مشرقة عن طبيعة فضاء الآخر؛ الّذي أتقنت نادية معرفته جيّدًا، وكأنّها مرشد سياحي في الفضاء الفرنسي

ومع أسيمة درويش في رواية **شجرة الحب غابة الأحزان** يتجلّى الفضاء في هذا العمل من خلال رؤيتين بارزتين لشخصية مدى، وشخصية كولن فيشر، وتتمظهر تجلّياتها على النّحو الآتي:

أمّا شخصية كولن فيشر ووجهة رأيها في الفضاء في هذا المتن فنراها مفصّلة كما يلي:



ومن خلال رؤية مدى وفيشر نستنتج منظور الكاتبة أسيمة درويش للفضاء في هذا النّص، وصورته العامّة الّتي تبرز إعجاب الأنا بفضاء الآخر، وإعجاب الآخر بفضاء الأنا، وهذا ما يؤكّد الصّورة الحسنة لكلا الفضاءين المختلفين (البريطاني والعربي)، وإبراز صورة مشرقة للآخر وفضائه في غالبية ما ترصده هذه الرّواية من أحداث.

وتأسيسا على ما سبق نلمح تشابه المنظور الذّكوري للرّوائيين المنصّب على الفضاء، مع تماثل المنظور الأنثوي للرّوائيتين، لكن لا ننكر وجود نقاط تلاقٍ بين النّصوص التّطبيقية، الّتي نعثر من خلالها على إعجاب وانبهار عند بعض الشّخصيات مع إحساس مرير بالغربة والوحدة عند البعض الآخر، وهذا ما يشكّل الصّورة العّامة عند الشّخصية، ومن خلالها لدى الرّوائي/ الرّوائية لفضاء الآخر مقارنا بفضاء الأنا، لذلك سنقف عند هذا التّماثل والاختلاف بين المنظورين الذّكوري، والأنثوي من خلال المعطيات الّتي تمّ تناولها.

الفصل الثاني: التّماثل والاختلاف بين المنظورين الّذكوري والأنثوي

المبحث الأوّل: أوجه التّماثل والاختلاف

1- أوجه التّماثل بين المنظورين
2- أوجه الاختلاف بين المنظورين

المبحث الثّاني: انفرادية كلّ منظور

1- المنظور الذّكوري
2- المنظور الأنثوي

الفصل الثّاني: التّماثل والاختلاف بين المنظورين الذّكوري والأنثوي

بعد الوقوف عند المتون الرّوائية الّتي اهتّمت بتتبّع صورة الآخر باختلاف حضوره وطبيعته العامّة، كان من الضّروري أن نشير إلى كلّ من المنظور الذّكوري والأنثوي في تشكيله لهذه الصّورة؛ بغية حصر أوجه التّماثل والاختلاف بينهما منطلقين من هذه النّماذج، وإن كانت النّظرة السّابقة – في الرّوايات الرّيادية الأولى– مثالية لأنّ المبدأ كان << صورة الشّرق المشوّهة، وهذه الصّورة هي الّتي تحوّل صورة الغرب إلى صورة مثالية لا ينتقد أو يعاب فيها شيء في كثير من الرّوايات، فالشّرق المشوّه هو الّذي يحوّل الغرب إلى عالم مثالي جميل لا يعاب فيه شيء >> [1]، وهذا الّذي وجدنا له صدى عند كلّ من عمارة لخوص وعزالدين شكري، بالإضافة إلى حميدة نعنع، وأسيمة درويش.

ويشهد للرّواية العربية الّتي خاضت في هذا المضمار أنّها استطاعت تقريبنا من نبض الواقع، وحركيته دون أن نعيشه حقيقة، وذلك بفضل امتلاكها << إمكانات جمالية تحمل لنا متعة المغامرة في عوامل إنسانية متنوّعة، فقد اتّسع صدرها لرؤى متعدّدة تفسح المجال لاستجلاء أعماق الأنا العربية، والآخر معًا، فبدت الأنا في جميع أحواله (التّابعة، المنبهرة، المتحدّية، المقاومة...) تواجه الآخر(المعتدي، المستعمر، المستوطن ...)، أو تلتقي به لكونه (صديقًا، أو زوجًا، أو مركز إشعاع إنساني...) >> [2]، فقد تنوّعت في هذع المقاربة الدّراسية صورة الآخر؛ الّذي انتمى إلى الفضاء الأوربي (فرنسا، بريطانيا، إيطاليا)، والفضاء الأمريكي، واشترك في استظهاره منظور ذكوري ومنظور أنثوي.

---

[1] مصطفى فاسي، البطل المغترب في الرواية العربية، مرجع سابق، ص:522.

[2] ماجدة حمودة، إشكالية الأنا والآخر، مرجع سابق، ص:252.

المبحث الأول: أوجه التّماثل والاختلاف

لقد شكلّت العلاقة بين الأنا العربي، والآخر الغربي موضوعًا دسمًا في الرّواية العربية شدّت اهتمام العديد من الأدباء والأديبات فعملوا على تناوله في نصوصهم، وانبنت العلاقة عندهم منذ البداية على صورة نمطية في شكل علاقة عاطفية أو جسدية محضة، ثمّ أصبحت تركزّ على جوانب أخرى، ومستويات متعدّدة، وكانت تلك الصّورة في تشكيلها تنحصر في سفر أحد الطّلاب (الأنا) إلى العواصم الأوربية في شكل انتقام من الآخر.

وبعد ظهور، وازدهار الكتابة النّسوية في هذا المجال سارت الكاتبة على نفس المنحى، وقدّمت صورة للآخر بدت مناظرة من جهة، ومغايرة من جهة لما كتبه الرّوائي الرّجل، وكانت تتميّز في غالب الأحيان بعزفها على وتر النّسوية في تصويرها علاقة البطلة (غالبا) مع الآخر (أيّا كان).

ورغم ذلك وجدت استثناءات في بعض الرّوايات لجأت إلى توسيع تلك العلاقة لتشمل التّفاعل الحضاري وإن تعسّر لظروف يطرحها صاحب العمل الرّوائي، كما تغيّرت الوجهة من فضاء الآخر إلى فضاء الأنا كمتغيّر مستحدث، وتطوّر مسجّل، بالإضافة إلى تعدّد الآخر، وعدم اقتصار حضوره على العواصم المتروبولية التّقليدية، كما تعدّدت تمثيلاته، فمنها ما اهتمّ بالصّورة السّياسة السّلبية، ومنها ما اهتمّ بالجانب الإنساني للآخر بوجهيه الإيجابي والسّلبي.

وهذا ما استنطقته النّماذج الرّوائية التّطبيقية الّتي بين أيدينا، وتجلّى فيها الآخر موافقا لما عهدته الرّوائية العربية الحضارية من ناحية، ومخالفا من ناحية أخرى، لكن هذه المرّة بالتّركيز على صورته من منظور ذكوري وأنثوي مزدوج لتحديد طبيعة حضوره في هذه النّصوص؛ الّتي أظهرت وجود أوجه تماثل واتّفاق زيادة على أوجه اختلاف ومغايرة بين المنظورين في التقاط تلك الصّورة على أصعدة مختلفة سنتبيّنها.

1- أوجه التّماثل بين المنظورين:

إنّ أوجه التّشابه والتّماثل بين المنظورين الذّكوري والأنثوي في هذه النّصوص لصورة الآخر جمّة، وكثيرة، نستنبطها من خلال عناصر التّحليل السّابقة، وجزئياتها المبثوثة في صفحات هذه المقاربة، وأولى نقاط التّواشج تكمن في انحصار أحداث ووقائع الرّوايات في فضاء الآخر، والعودة إلى فضاء الأنا عن طريق استحضار الذّاكرة وما تحمله من شريط تمثيلات لا يمكن نسيانها؛ فرواية عمارة لخوص تحطّ بنا في قلب العاصمة الإيطالية (روما)، وبالضّبط في عمارة السّنيور كرنفالي مع حشد من الأجناس المختلفة من مهاجرين، وإيطاليين يعيشون في عمارة واحدة؛ << اسألوا النّاس عن أنظف عمارة في ساحة فيتوريو، سيجيبونكم دون تردّد عمارة بندتا إسبوزيتو، لا أقصد أنّ هذه العمارة ملكي، لتكن الأمور واضحة، لا أريد المشاكل مع صاحب العمارة الحقيقي السّنيور كرنفالي >> [1]، وكذلك الحال في رواية عزّالدين شكري الّتي تجري أحداثها في أمريكا؛ حيث دعيت الشّخصيات فيها لحفل عشاء حفيدة الدّكتور درويش (سلمى) << دع الأمور تمرّ بسلام، ونفس الشيء بالنسبة لسلمى، هذه أيامها الأخيرة بنيويورك، ولن تراها ثانية، فدعها تحتفظ بذكرى طيّبة >> [2].

كما جرت أحداث رواية حميدة نعنع الوطن في العينين في فضاء الآخر الغربي بالإضافة إلى فضاء الأنا << أركض إليك والأمطار تلفح وجهي ودمي، أرى الثّلج يتنزّه في وجه الجسور الّتي تربط جزيرة سيتي بالمدينة العجوز >> [3]، وتحضر جنيف السّويسرية في عملية اختطاف الطّائرة الإسرائيلية، كما تنطلق رواية أسيمة درويش من بلاد الغرب بريطانيا (لندن)، ومع شخصية مدى لتدور جلّ الأحداث هناك؛ << كعادتها عندما تكون خارج البيت، سلكت دربًا يوصلها إلى زاوية هايدبارك، لتعبره إلى البيت مشيا، وقد أسلمت قدميها لرطوبة العشب، وسمعها لحفيف الشّجر، الحديقة شبه خالية،

---

[1] عمارة لخوص، كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك، ص:33.

[2] عز الدين شكري فشير، عناق عند جسر بروكلين، ص:08، 09.

[3] حميدة نعنع، الوطن في العينين، ص:06، 07.

بين الإنجليز، وسماء الملائكة الرّمادية جفاء، غياب الشّمس يصيبهم بالكآبة >> [1]، كما جرت الوقائع في أكسفور والدّنمارك وأمريكا.

ومن نقاط التّماثل بناء هذه الأعمال على الرّحلة (الهجرة)؛ حيث ينطلق البطل/ البطلة صوب الآخر بدافع معيّن يجعله يقصد ذلك الفضاء سواء برغبة منه أو دون رغبة، فأمديو قصد روما هربا من جحيم الإرهاب، في الجزائر خاصّة بعد اغتيال خطيبته بهجة، << لم يقبل أحمد بالأمر فقبع في البيت لا يغادره حتّى اختفى وغاب عن الأنظار، وتكاثرت التّفسيرات في الحومة>> [2]، أمّا أبطال رواية عناق عند جسر بروكلين تنوّعت أسباب هجرتهم منهم من سافر من أجل الدّراسة والعمل كشخصية درويش، وسلمى، والعمل مع رامي، وداوود، ورباب، وما يخصّ نصّ الوطن في العينين فالدّافع ثوري خالص ثمّ تحوّل إلى سبب عملي مع زوجها خالد، وتحرّري مع فرانك، وفي رواية شجرة الحب غابة الأحزان كان سبب الرّحلة من أجل الدّراسة ثمّ العلاج.

بالإضافة إلى تكرار المعزوفة القديمة؛ الّتي يلتقي من خلالها البطل (الأنا) بالمرأة الآخر في الرّواية الذّكورية وفق ما عُرف بالتّجنيس، والمثاقفة، وهو الطّريق المعبّد منذ زمن طويل، ولا يزال يفرض حضوره حتّى مع الرّواية النّسوية لكن بقلب الأدوار فقط، وصارت الأنا /البطلة تلتقي بالآخر/ الرّجل الغربي، ولكن الإضافة الجديدة تمثّلت في تعدّد حضور الآخر الّذي جمع الرّجل والأنثى معًا في هذه النّصوص.

وقد اجتمعت الرّوايات الأربعة لتجعل شخصية الأنا والآخر من الطّبقة المثقّفة، الّتي تحبّ الأدب والشّعر؛ حيث تلتقي في نقطة اشتراك تربطهما معًا دون أن تتعالى شخصية على الأخرى (أمديو/ ستيفانيا، درويش/ جنين، لقمان/ مارك، نادية/ فرانك، مدى/ كولن فيشر)، وهذا ما يفسّر بأنّ تلاقي الشّرقي/ الشّرقية، مع الغربي/ الغربية يجعلهما يبحثان عن التّوازن، والنّدية، فلا أحد أفضل من الآخر عند الرّوائي والرّوائية.

---

[1] أسيمة درويش، شجرة الحب غابة الأحزان، ص:08.

[2] عمارة لخوص، كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك، ص:131.

ومن أوجه التشابه ما لاحظناه في إحساس معظم الشّخصيات الّتي مثّلت الأنا بالغربة والوحشة في فضاء الآخر، باستثناء تدرّج شعور مدى الّذي انتقل من الغربة إلى الألفة، والتّعايش، بل البقاء دون التّفكير في العودة إلى أرض الوطن، رغم إعجاب هذه الشّخصيات، وانبهارها بما يزخر به الغرب من جمال وتقدّم، ومع ذلك طغى الحنين الهائل لفضاء الأنا، والشّوق إليه (أمديو، رامي، ليلى، نادية، مدى).

بالموازاة مع المزاوجة في نقل صورة الآخر، وفضائه الّتي تماثل في تصويرها كلّ من المنظور الذّكوري، والأنثوي؛ حيث تنوّعت تلك الصّورة بين الإيجابية والسّلبية، فعمارة لخوص من خلال شخصية البطل أحمد سالمي عرض صورة روما الممثّلة في الذّئبة بوجهيها الحسن والبشع، فرغم صعوبة التّعايش هناك، ومعاينة معاناة المهاجرين استطاع أنّ يرضع من نفس المنبع الّذي ينهل منها أهلها، وبذلك تزاوجت الصّورة لتعكس الثّنائية مع ميل كفّة السّلبية؛ نتيجة ما تعرّض له المهاجرين وعلى رأسهم أمديو، << العواء نوعان: عواء الألم، وعواء الفرح، الكثير من المهاجرين المهمّشين الّذين يتوسّدون زجاجات البيرة، والخمر في حديقة ساحة فيتوريو لا يكفّون عن العواء الحزين؛ لأنّ عضّة الذّئبة قاسية ومؤلمة، أعتقد أنّ العواء في بعض الأحيان كالبكاء، أمّا أنا فأعوي من شدّة الفرح، أنا أرضع من ثدي الذّئبة برفقة اللّقيطين روملو وريمو >> [1]، بل حتّى شخصية الآخر نقلت صورة مزدوجة عن روما تجمع بين الجيّد والرّديء.

وزاوج عزّالدين شكري بين النّقيضين في صورة الآخر نظرًا لتعدّد الشّخصيات في نصّه الرّوائي؛ << بقي الجزء الآخر الذّي يعرفه، ويسيطر عليه، التّدريس والبحث والكتابة أصبح أكثر اهتمامًا بطلبته، ويقضي وقتا أطول معهم في الشّرح والنّقاش، وتطوّع للمشاركة في كلّ اللّجان الممكنة بالجامعة، وقبل الإشراف على الرّسائل العلمية لكلّ من طلب منه ذلك، وأفرغ بقية وقته في البحث والكتابة حتّى ذاع صيته، وأصبح قبلة المؤرّخين في أمريكا الشّمالية كلّها >> [2]، ما يعني اهتمام الأمريكيين بالكوادر

---

[1] عمارة لخوص، كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك، ص:137.

[2] عز الدين شكري فشير، عناق عند جسر بروكلين، ص:37.

العربية وغير العربية حتّى تنتفع بما يملك هؤلاء من معارف وعلوم جمّة، وبهذا لا تقصي أحدًا مثل الدّكتور درويش بشير في هذا النّص.

وفي المقابل نجد صورة عكسية عند ليلى ورامي، داوود وسلمى، شخصيات قدّمت نظرة ملؤها الحقد، والغلّ، وأحيانا الاشمئزاز من الأمريكيين؛ << أستطيع أن أقصّ عليكم كيف نفّذت الطّلقات من القتلة الّذي كنت أختبئ فيه، فذبحوا من وجدوهم بالسّكاكين، ونجوت أنا؛ لأنهم حين ذبحوا أمي وقعت جثّتها فوقي فلم يروني، ظللت مختبئًا تحت جثّتها أشعر بها تبرد شيئا فشيئًا >> [1]، وذات الصّورة المزدوجة نقلت من خلال المنظور الأنثوي عند حميدة نعنع، وأسيمة درويش في نعت الآخر بصفات نبيلة رائعة ملفتة للانتباه، ثمّ نقل صّورة أخرى بصفات تناقض الأولى.

بالإضافة إلى اشتراك المنظورين في التّعبير عن العنف، والحديث عن المعارك والثّورة، والقتال (جريمة قتل، الغلادياتور، الحرب في دارفور، القتال ضدّ العرب، المشاركة في خطف الطّائرات الإسرائيلية، والانتماء لمنظمة ثورية، التّخلف الموجود في الصّحراء، والاضطرار لسرقة قارورة ماء من يد طفل صغير)، في جميع الرّوايات، ومعالجة هذا العنصر بصورة أقلّ حدّة عند أسيمة درويش كما عبّرت عنه أحداث روايتها، << فجأة ومن لا مكان، ظهر أمامه رجل من البادية، كأنّ الأرض انشقّت وأخرجته في لحظة! بلمح البصر، وبحركة عنيفة، خطف الماء من يدي جاد فأوقعه أرضًا، ثمّ انطلق مسرعًا >> [2].

ومن أوجه التّماثل كذلك إظهار استحالة اللّقاء بين عالم الشّرق والغرب، أو بين الأنا والآخر، بالإضافة إلى تقديم أمكنة مختلفة تترجم فضاء الآخر، وما يتمتّع به، دون نسيان شخصية الأمّ الّتي تمّ استحضارها في الرّوايات الأربعة بتفاوت درجة التّركيز عليها، وقد حضرت عن طريق الاستذكار، واسترجاع أيّام الماضي.

---

[1] عز الدين شكري فشير، عناق عند جسر بروكلين ص:101، 102.

[2] أسيمة درويش، شجرة الحب غابة الأحزان، ص:119.

كما تمّ الإشارة إلى النّظرة الخاطئة من طرف الآخر للدّين الإسلامي خاصّة عند عمارة لخوص، وأسيمة درويش، وإن لمحنا حضور ذلك في العملين الآخرين من خلال طريقة تعامل الآخر مع الأنا المبنية على عقدة الرّهاب، والخوف من الأنا غالبا، ولم يتغافل أو يتجاهل هذا الآخر/ الغربي إظهار مدى اعتزازه بانتمائه، وهويّته، كبندتا الإيطالية، وماريك الهولندية، وفرانك الفرنسي، وكولن الإنجليزي.

وقد انبنى منظور الرّوائيين/ الرّوائيتين على تكرار ما سبق إليه من صورة نمطية في بعض الجزئيات، كالرّؤية الانبهارية الّتي يغلّفها الخوف من الآخر، بالإضافة إلى الدّافع للرّحلة، واستدعاء ما ترسّخ في أذهان الكتاب/ الكاتبات العرب من تمثيلات شبه ثابتة عبر المخيال الجماعي الّذي تعود مرجعيّاته إلى خلفيات ماضوية جمعت الشّرق والغرب في أكثر من محطّة تاريخية زيادة على المعايشة اليومية بينهما.

ومسألة التّلاقي بين المنظورين الّتي شدّتنا أكثر هي أنّ الصّورة المستنتجة في ختام الأعمال تعاون في نسجها الأنا والآخر معًا، وهذا ما يوحي بأنّ الأنا لم تكن متطرّفة أو متحيّزة في ما وصلت إليه؛ لأنّ الآخر شاركها في كلّ ما تخيّلته عنه، حتّى أنّ الآخر نفسه رأى في الأنا العربية بعض الإيجابية كما رأت الأنا فيه بعض الخير.

ومن أمثلة ذلك استحسان ستيفانيا للصّحراء والطّوارق، وإعجاب جين بطيبة أهل مصر، وفرانك وإقتناعه بعدالة القضية الفلسطينية؛ حيث قرّر أن يرحل كي يتبع نادية إلى عينتاب، ومحبّة كولن فيشر للعرب من خلال رابطته القويّة بمدى، والحوارات السّاخنة الّتي دارت بينهما، وذلك أدّى إلى تغيير تصوّره عنهم فقد أعجب بعناية العرب بمرضاهم، وبسخونة الدّم العربي، وتعايش مارك مع رامي بالأردن، واستهجان علاقته بالإسرائيليين رغم انتمائه لهم، << لم يكن عملهما متداخلاً لكنّهما تفاهما جيّدًا سويّا، وأدارا عملهما بنجاح منقطع النّظر، كان مارك يكره الإقامة في إسرائيل، ويشكو لرامي

صعوبة التّعامل مع الإسرائيليين، ويدخل في مشّادات لا تنتهي معهم، ومن ثمّ قرّر الإقامة في عمّان الّتي كان يحبّ هدوءها وناسها >> [1] .

ومن نقاط التّشابه عنونة الرّوايات عبر المتن الدّاخلي سواء بتسمية الفصول بأسماء شخصيات، أو أحداث أو أرقام، وما شابه ذلك، زيادة على زاوية الرّؤية من خلف المشتركة بين الرّوائيين لخوص وشكري، والتّنويع في استخدام اللّغة مع توظيف العامية في جلّ الأعمال، والاهتمام بانتقاد الفضاء الغربي، وعدم توجيه نقد لاذع للفضاء العربي إلاّ ما يبدو كلمحة عابرة تجمع العالم مع الوطن العربي في انتشار الفقر، والجهل، والأمراض، وغيرها من الآفات المنتشرة في مختلف المجالات.

والطّرح الّذي تكرّر تمثّل في الجمع بين الثّقافة والجسد في العلاقة الّتي تربط الأنا بالآخر (ماريك/ لقمان، أمديو/ستيفانيا، نادية/ فرانك، مدى/ فيشر)، والإشادة بما يسمح به فضاء الآخر من تحقيق للذّات، واختيار فضاء الحرّية المناسب دون رقيب إلاّ من ذات الأنا نفسها إن رأت في ذلك لزومًا ضروريًّا على نحو ما صدر عن عبد الله بن قدور مثلاً: << لا أريد أن أعصي والدي الّذي منحني هذا الاسم، والله تعالى نهانا عن عقوق الوالدين، وهي من الكبائر>> [2]، ويضيف أنّ الإيطاليين حاولوا إقناعه بتغييره اسمه لكنّه رفض << عرضوا عليّ مجموعة من الأسماء الإيطالية، ألساندرو، فرانشسكو، ماسمليانو، غويدو، ماريو، ولوكا وبيترو، وغيرها من الأسماء لكنّي رفضت رفضًا مطلقًا >> [3]، فهذا نموذج يحيط نفسه برقابة صارمة، ولا يسمح لها بممارسة مطلق الحرّية في فضاء الآخر، إلاّ أنّها تقرّ بوجود مساحة يتمتّع فيها الكلّ دون اعتبار للعادات أو التّقاليد هناك.

ومن أوجه التّماثل الّتي تفرض ذاتها الدّافع الّذي أدّى إلى الهجرة نحو الغرب المتمثّل في شعور الأنا بالانتقاص في بلادها، أو من طرف المحيطين بها، وهذا ما

---

[1] عز الدين شكري فشير، عناق عند جسر بروكلين، ص:60.

[2] عمارة لخوص، كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك، ص:129.

[3] المصدر نفسه، ص:129.

أكدّت عليه النّماذج المدروسة، سواء تعلّق الأمر بالبطل أو البطلة، فالأمر سيان بالنّسبة لهما؛ فأمديو لم يجد ذاته في بلاد يملؤها الجحيم، ومعظم أبطال شكري لم يشتاقوا إلى الوطن وأهله كدرويش مثلا، ونادية بعد فصلها عن المنظمة هامت في فضاءات باريس، ومدى لم يعترف زوجها بحقّها في الكتابة، واتّهمتها الأسرة كلّها بعدم الحزن على ابنها جاد إثر وفاته ما جعلها ترى في فضاء الآخر، والآخر نفسه ملجأ وملاذًا؛ << هل رأيتم أمًّا لا تذرف الدّموع على موت وحيدها؟ ثمّ هل رأيتم أمًّا تمنع نفسها عمدًا من الإنجاب؟ أيّة مصيبة تلك الّتي ابتلاني الله بها! >> [1]، فالمشاعر المحزنة والمفرحة تحضر في كلّ النّصوص عند كلّ من الأنا والآخر معا.

وبالغوص والتّعمق في ثنايا النّصوص التّطبيقية تتراءى لنا سمة مشتركة بين المنظورين الذّكوري والأنثوي فرغم تكرار ماسُبق إليه من طرف الرّوائيين والرّوائيات نجد أنّ هذه الأعمال حاولت تناول موضوعات جديدة أو لنقل موضوعات أخرى لها علاقة بصورة الآخر كالموضوع الثّوري عند نعنع، والاصطدام بين الذّات والغير عند درويش وشكري الّذي أشار إلى موضوع الطّبقية مثله مثل لخوص، مع تشابه شكري ونعنع في نعت الآخر الّذي يرى في الفضاء العربي كلّ ما هو جميل، بالإضافة إلى سمات التّخلف والرّجعية على غرار الوصف الّذي قدّمه درويش لجين البريطانية، ووصف نادية لفرانك بالبرجوازي، المتخلّي عن آرائه الثّورية، مع الإشادة بالصّورة الإيجابية الّتي حملتها الشّخصيات في الرّوايات والّتي لعبت الدّور الرّئيسي (رجل/ أنثى).

وبالاستناد إلى ما سبق نلمس تعدّد أوجه التّماثل بين المنظورين الذّكوري والأنثوي في تتبّع صورة الآخر؛ حيث وقعنا على العديد من نقاط التّلاقي بينهما، والّتي جعلت كلا المنظورين يتشاركان في رؤية الآخر، وبلورة صورة عامّة له، لكن هذا لا يعني عدم وجود اختلاف بينهما؛ لأنّ لكلّ طرف نظرته الّتي تميّزه عن الآخر، والّتي تجعله في مفارقة مع نظرة غيره روائيا كان أو روائية.

---

[1] أسيمة درويش، شجرة الحب غابة الأحزان، ص:257.

2- أوجه الاختلاف بين المنظورين:

تجلّى لنا عند استنباط صورة الآخر من الرّواية العربية (النّماذج المدروسة)، وتتبّع منظور الرّوائي/ الرّجل لتلك الصّورة مع منظور الرّوائية/ المرأة وجود أوجه اختلاف بينهما في الرّؤية فرغم التّماثل العام الّذي تقصيّنا معالمه إلاّ أنّ هناك مغايرة فرضت نفسها في نسج تلك الصّورة لكن ليس إلى حدّ للتّناقض والتّضاد المطلق، وإنّما هي اختلافات عامّة مرجعها إلى خاصية كلّ كاتب في الكتابة.

ونحدّد منها بنية الحكاية أو بؤرة الأحداث الّتي انبنى عليها العمل الرّوائي، فرواية عمارة لخوص تحكي عن مقتل الشّاب لورانزو مانفري المدعو الغلاديادور، واختفاء الشّخصية المحورية أحمد سالمي المعروف باسم أمديو لتنطلق الرّواية في سرد الوقائع بتبيان حقيقة كلّ شخصية من شخصياتها، وكلّها تتّفق على براءة أمديو من الجريمة لتبلغ التّحرّيات نقطة انكشف معها الغطاء، ومعها ظهر المجرم الحقيقي (إلزبتا فابياني).

بينما اختلف البناء في رواية عزّالدين شكري؛ حيث انطلق العمل بدعوة درويش للشّخصيات إلى حفل عشاء خاص بحفيدته سلمى، وتظهر الوقائع تأخّر جميع المدعوّين حتّى صاحبة الحفل، والّذي أقيم من أجلها؛ حيث تعرّض أغلبهم لعوائق منعت وصولهم في الموعد المحدّد إلى بيت الدّكتور درويش؛ الّذي شهد تحضيرات كثيرة على قدم وساق كي يكون حفل العشاء في المستوى المطلوب.

أمّا في رواية الوطن في العينين فمحور الأحداث تمركز حول عمل نادية الثّوري والمجسّد في اختطاف الطّائرات، والقيام بتفجيرات، وما شابه ذلك، والانتماء إلى منظّمة ثورية تضمّ العديد من رفقاء السّلاح، لكن ما لبثت أن فصلت من كلّ ذلك، وهامت على وجهها في باريس لتناشد هناك فرانك، ثمّ تقتنع بضرورة الرّجوع إلى عينتاب، ومواصلة العمل النّضالي مع رفاق الدّرب ساحبة مع عودتها الآخر الّذي اقتنع بأفكارها، ورأى فيها وجه الصّواب والحقيقة.

واقتصر الأمر عند أسيمة درويش على خطبة مدى، واقترانها بعبد الله ثمّ سفرها إلى لندن، لتتعرّض بعد رجوعها إلى صحراء الخليج إلى مرض في الغدّة الدّرقية استدعى إحضارها إلى عيادة كولن فيشر، ومن ثمّ تطوّر الأمر إلى علاقة قائمة بينهما، لتنفصل عن زوجها، وتكمل بقية حياتها رفقة بناتها في لندن معتمدة على ذاتها دونما حاجة إلى أحد لا إلى الآخر القريب أو البعيد.

ومن أوجه الاختلاف طبيعة أو جنسية الآخر وفضائه فعند لخوص الآخر إيطالي، جمع أطيافا من المهاجرين من عدّة أقطار، وبالنّسبة لشكري الآخر أمريكي على وجه التّحديد مع حضور الهولندي (ماريك)، وفيما يتعلّق بحميدة نعنع اعتبر الآخر فرنسيا، بينما عند أسيمة درويش كان الآخر إنجليزيا، وهذا ما يعني اختلاف مجرى الأحداث في هذه الأعمال الرّوائية؛ حيث نوّعت الأمكنة، ووزعتّها بين أوربا وأمريكا، بل حتّى فضاء الأنا مختلف، وإن كان الانتماء الغالب عربيّا خالصًا (الجزائر، حرّان، عينتاب، إرم، دمرّ، القاهرة).

وتجلّت نقطة الاختلاف الجوهرّية بين المنظورين الذّكوري والأنثوي في عكس العلاقة، ودور البطولة، ففي الرّواية الرّجالية الأنا/ رجل، والآخر/ أنثى، وهذا عهدنا بتكرار هذه السّمة منذ البدايات الأولى، وفي الرّواية النّسوية الأنا/ أنثى، والآخر/ رجل، وكأنّها (الرّوائية) أرادت بقلب الموازين فرض الحضور وتأكيد الوجود.

ومن بين الزّوايا الّتي لا يشترك فيها حتّى لخوص، وشكري ما تحفل به رواية الأوّل من بوح فردي عن الغربة في فضاء الآخر، وتتدخّل شخصية أمديو لتوضّح الغموض الوارد في حكاية كلّ شخصية، أمّا في رواية الثّاني فلا تتدخّل أيّ شخصية في الأخرى؛ لأنّ كلّ واحدة تعيش معاناتها لوحدها دون أن تبثّ همومها للغير، عكس شخصيات رواية كيف ترضع من الذّئبة دون أن تعضّك الّتي تستأنس بمساعدة أمديو؛ الّذي فضّل عدم البوح لأحد عمّا يلاقيه، واستأثر بالعواء كوسيلة للتّنفيس، وإخراج المكبوتات العالقة بالذّاكرة، والرّوح معًا.

كما وظّف الكاتب عمارة لخوص الرّؤية من خلف ذات الوظيفة التّنظيمية، أمّا الكاتب شكري فقد استعان بذات الرّؤية لكن مع وظيفة الشّاهد والوظيفة السّردية، بالإضافة إلى اجتماع شخصيات الرّواية الأولى على الإحساس بشرخ في الهويّة ومسخ حاصل في ذاتها مع اشتياق للوطن، والرّواية الثّانية نعثر على نفس المشاعر لكن عند بعض الشّخصيات لا أكثر.

ونقول نفس الشّيء عن اللّغة الموظّفة الّتي اختلفت بين المنظورين فقد طغت لغة الجسد بقوّة في الرّواية النّسوية، على عكس الرّواية الرّجالية الّتي لم تحفل بهذه الخاصية، وإن تطرّق كلاهما إلى فكرة التّجنيس والمثاقفة، فقد تمكّنت المرأة (الآخر) من التّقاطب مع الأنا (الرّجل) الشّرقي عند الرّوائي، واستطاعت إلى حدّما أن تكشف ما لم يستطع غيرها من الغربيين كشفه، وذلك من أجل احتوائه إن أمكن، وهذا ما لم يظهر في الرّواية النّسوية مع نادية ومدى إلاّ بعد حين (فوات الأوان).

كما أنّ مقدرة المرأة (الآخر) في الرّواية الرّجالية أفضت مع سيرورة الأحداث إلى إبراز توتّر في العلاقة بالأنا، وعدم الانسجام؛ حيث جمعت بين عقدة النّقص من جهة والاستعلاء من جهة أخرى (جين، ماريك، ماريا، بندتا، إلزابتا)، بينما الأمر مغاير في الرّواية النّسوية، فالعلاقة بالآخر الرّجل لا تظهر فيها تلك السّمات من توتّر، وعداء، بل جنسنة بارزة دون مركّب نقص عند الرّوائيتين جميدة نعنع وأسيمة درويش اللّتان ركّزتا كثيرًا على السّلطة الأبوية، والنّفور منها، ولم يشر الرّوائيين الآخرين إلى ذلك.

وقد تجسّد الآخر في المنظور الأنثوي على نوعين قريب هو الأب والأخ وهيمنة العادات والتّقاليد، وسطوة الزّوج، والابن، والآخر الغربي البعيد الّذي شكّل الحصن المنيع (فرانك وكولن) في البداية، بينما الآخر في المنظور الذّكوري واحد موحّد هو الغربي رجلاً كان أو أنثى.

وفيما يخصّ منظور الأنثى/ الرّوائية ذاته فيه مغايرة، واختلاف فإعجاب نادية بفرانك بدا كهالة أسطورية ثمّ تلاشت تلك النّظرة تدريجيا، وانسحبت نادية من السّاحة ليلحق بها الآخر فيما بعد، أمّا إعجاب مدى بفيشر فتمثّل في قوّة شخصيته، والمودّة

الّتي أحاطها بها ممّا أدّى إلى استيعابها، والتّماهي معها ثمّ تخلّي مدى عنه، وفيما يبرزه فضاء باريس لنادية من حرّية، وما وفّره لها من إبراز شخصية ترى دائما صورة سلبية في أوربا وفرنسا، وتنعتها بالعجوز، والعكس مع مدى حيث حقّقت كيانها في البيئة البريطانية، زيادة على أنّ رواية حميدة نعنع أقلّ فنّية، وأكثر ثوريّة مقارنة مع رواية درويش الّتي طفحت بالشّعرية إلى حدّ بعيد.

كما يقتصر تعبير المرأة / الكاتبة عن معاناتها، ويتوجّه تعبير الكاتب عن أوجاع الجميع دون تخصيص الحديث عن جهة واحدة، بل تتعدّد لتضمّ الجميع (المهاجرين) وتشمل كلّ الأصعدة والسّياقات الاجتماعية، والسّياسية، والثّقافية والذّاتية، وهذا ما جعل كتابة المرأة توسم بالذّاتية.

وما لاحظناه من سمات الاختلاف تقديم الكاتبة لشخصيات رجالية ضعيفة أو معطوبة لتأكيد حضور الأنثى، وذلك من خلال امتثال فرانك لأفكار نادية الّتي تحدّت أسرتها (الأب والإخوة)، وما حصل لكولن فيشر من شلّل نصفي، وإظهار مدى لكامل لياقتها؛ << هي ذي المرأة الّتي جعلته سعيدًا حدّ الهذيان، هي ذي بكامل بهائها تمشي الهوينى نحوه >> [1]، وكولن يسير على كرسي متحرّك بدل قدميه، << حيث تحرّكت شلّة الطّلبة ومعهم مدى باتّجاه بوابة الخروج، أرخى قبضتيه من ذراعي الكرسي، وتنهّد بعد قليل أخذ يضحك بصوت متهدّج، وأكمل كلامه دون أن يرفع ناظريه عنها، هي ذي هناك، تمشي وتحكي وهم يسمعون >> [2]، وهذه السّمة الّتي لم يتمّ الإشارة إليها في رواية لخوص وشكري.

وفي الوصف نجد عند الرّوائي الاعتماد على حاسة البصر بقوّة، بينما الرّوائية تعتمد حاسّة البصر، واللّمس كذلك ليزداد الوصف دقّة وبيانا فيتحلّى بالنّعومة، والرّقة خاصّة في التّعبير عن العلاقة بالآخر، أمّا الرّوائي فتكاد تكون سمة الخشونة هي ما يحرّك لغة الكلام عنده ليسرد الحكاية الّتي تقلّ فيها الشّعرية بالمقارنة مع الكاتبة الّتي

---

[1] أسيمة درويش، شجرة الحب غابة الأحزان، ص:379.

[2] المصدر نفسه، ص:381.

يظهر سردها مشحونًا بطاقة شعرية، وجمالية فيّاضة جعلتها تنقل شخصيتها من حالة الضّعف والوهن إلى المقاومة، وفرض الّذات خاصّة أمام الرّجال.

ومن معالم الاختلاف، وعدم التّوافق رهافة الإحساس الأنثوي، وغلبة الرّومانسية في الكتابة النّسوية، وهذا ما لا يبدو في الكتّابة الرّجالية، مع تتبّع الكاتبة لطفولة البطلة حتّى شبابها، وعدم إشارة الكاتبين لذلك، وعمومًا تجلّي الآخر عند الرّوائيتين يكمن في شخصية الرّجل، وعند الرّوائيين تمثّل في شخصية المرأة، وهي نقطة اختلاف حاسمة جدًّا بين المنظورين، بالإضافة إلى أنّ عدد الشّخصيات النّسائية في الرّواية الرّجالية أكثر من الرّجالية، والعكس حتّى في التّركيز المنصبّ على الطّرفين يختلف من خلال هذه النّماذج التّطبيقية.

كما أنّ الآخر الأنثوي في الرّواية الرّجالية استطاع الارتباط، والبقاء مع الأنا، ولو لفترة (أمديو/ ستيفانيا، رباب/ ألكس)، والآخر الرّجالي في الرّواية النّسوية تلاقى، وأقام وشيجة لكنّه لم يصل إلى الارتباط بل انفصل (نادية/ رفانك، مدى/ كولن)، وشهدت المرأة العربية من منظور الرّوائي إدانة؛ لأنّ البطل قارنها بالمرأة الغربية فانتقص قدرها، بينما وجدت تعاطفًا في الرّواية النّسوية.

وعلى الرّغم من أوجه الاختلاف بين المنظورين في رصد صورة الآخر ضمن هذه الرّوايات المدروسة إلاّ أنّ تفرّد كلّ روائي/ رجل، وروائية/ أنثى يبقى هو سيد الموقف، ولا يتعلّق الأمر بهذه النّماذج فحسب، بل بكلّ الأعمال الرّوائية العربية، والعالمية؛ لأنّ البصمة والتّميز حاصل لا محالة، وهذا ما يقودنا إلى رصد انفرادية كلّ منظور على حده.

المبحث الثّاني: انفرادية كلّ منظور

بما أنّ دراسة صورة الآخر تعدّ من أهمّ ميادين البحث المقارنية بتوسّعها لتشمل الأوربي والغربي خاصّة؛ لأنّه وليد التّاريخ، والعلاقات المختلفة الّتي ربطت عالم الشّرق به؛ ممّا جعل الأدباء يشكلّون له تمثيلات في أذهانهم يتمّ إسقاطها روائيًّا إذا كان هناك احتكاك دائم به، ومعايشة متواصلة معه، فليس غريبًا أن نجد في هذه النّماذج صورة للآخر انبثقت عن إحساس مهما كان ضئيلاً بالمغاير، وعلاقته بالّذات لتأتي صورته معبّرة عن واقع ثقافي يستطيع من خلاله الفرد والجماعة اكتشافه، وترجمته؛ ذلك لأنّ الصّورة بلغت أفاقا واسعة جدًّا في عالم الرّواية الّتي تمكنّت من تسليط الضّوء عليها لامتلاكها قدرة فائقة على التّمثيل، والعرض الصّادق لها مرهون بصاحبها، وأغراضه ربّما أكثر من تعبيره عن حقيقة الآخر نفسه.

وما يهمّنا هو الإشارة إلى تفرّد المنظور الذّكوري الّذي عمل على استحضار صورة الآخر في النّموذجين الرّوائيين المدروسين، ومقارنته بالمنظور الأنثوي الّذي اشتغل على نفس الموضوع، لكنّه تفرّد هو الآخر بخصائص ميّزته عن المنظور الأوّل، وإن كنّا قد لمسنا أوجه تشابه وتماثل بالإضافة إلى أوجه اختلاف وافتراق بينهما في دائرة بلورة صورة للآخر، الّذي لم ينتسب كلّيا إلى دائرة الثّقافة العربية.

1- المنظور الذّكوري:

هناك سمات انفرد بها عمارة لخوص وعزّالدين شكري فشير في روايتيهما، وهما يعملان على حصر الآخر، وصورته بحيث اختلفا منظورهما عن منظور حميدة نعنع، وأسيمة درويش، كما أنّ كلّ واحد منهما لديه ميزات تفصله عن الآخر، رغم أنّ ما يجمعهما هو العنوان العامّ الموسوم بالمنظور الذّكوري، ومن ذلك اتّخاذ الرّوائي لخوص تقنية تعدّد الأصوات في سرد الأحداث، أو ما عرف معه باليوميات؛ حيث ترك مساحة لكلّ شخصية تسرد فيها حكايتها مع إضاءة تبعت ذلك من خلال عواءات الشّخصية المحورية أمديو، بينما الرّوائي شكري خصّص لكلّ بطل من أبطال نصّه فضاء يقصّ فيه حكايته، ومعاناته لبلوغ حفل عشاء درويش في وقتها، وانطلقت الحكاية من نقطة ثمّ

عادت عبر الاسترجاع، والاستذكار إلى الخلف لتنقل ماضيها الّذي له علاقة بالنّقطة الآنية الّتي من خلالها ظهرت إلى الواجهة السّردية، ولم تتدخّل أيّ شخصية في الأخرى لتشاركها أحزانها أو أفراحها.

وعن طبيعة الآخر في الرّواية الأولى فهو إيطالي ومهاجر، بينما في الرّواية الثّانية أمريكي، وهولندي، وكذلك الأمر مع عنصر الفضاء فرواية عمارة لخوص جرت أحداثها في روما، أمّا في رواية عزالدين شكري فقد جرت في أمريكا وهولندا، مع طغيان الحنين إلى أرض الوطن والأنين من الفضاء الإيطالي الّذي تمثّله الذّئبة وابنيها روموله وريمو، فيما أفرز الفضاء الأمريكي جذبا للأنا الّتي تراودها بين الحين والآخر مشاعر الشّوق إلى الوطن، وذكريات الطّفولة والأهل.

كما قدّم عمارة لخوص صورة للآخر متشبّثا بأرضه، وأظهر الأنا جريحة ومنكسرة كانت تفكّر بالعودة إلى بلادها؛ << قال لي أنّ روما هي ذاكرة الإنسانية، إنّها المدينة الّتي تعلّمنا كلّ صباح أنّ الحياة ربيع أبدي، وإنّ الموت سحابة صيف عابرة، لقد هزمت روما الموت! لهذا السّبب يطلق عليها اسم المدينة الخالدة >> [1]، فساندرو نديني معتزّ جدّا بروما وإيطاليا، وهو نفس ما قدّمه شكري؛ بحيث أظهر تعلّق الآخر بأرضه، والأنا المتعدّد منه من رغب في العودة كما فعلت ليلى، ومنه من فضّل المكوث، رغم كلّ ما يلاقيه ليصرّح بوجود فسحة ضئيلة تمكنّه من العيش، ولو بالقليل الّذي يسدّ الرّمق فحسب؛ << رامي الجالس في عربة القطار، وفي جيبه أربعة عشر دولارًا لم يكن دائما هكذا >> [2]، فكلّ شخصية عبّرت عن غربتها بمعزل عن الآخرين، ودون أن تبوح إلاّ لذاتها بما تحسّ به.

وقد تفرّد صاحب رواية عناق عند جسر بروكلين في تناوله لصورة الآخر بالإشارة إلى الآخر/ الطّفل الّذي حضر عبر ذاكرة عدنان، والذّي نقله بملامح سلبية جدّا حمل له الكره، والمقت؛ لأنّه كان يسخر منه، ويحتقره أمام الجميع، ويستهزئ بعاداته وتقاليده، ومن أمثلة ذلك: << ذلك الدّرج الصّغير والضّيق، حيث كان التّلامذة

---

[1] عمارة لخوص، كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك، ص:113.

[2] عز الدين شكري فشير، عناق عند جسر بروكلين، ص:47.

الفتوات ينصّبون الكمائن للمساكين أمثاله، هنا كان يتمّ التّنكيل به، ربّما مرّة كلّ أسبوع، هنا كان يتمّ تجريده من أيّ مال يتصادف وجوده معه، وهو أمر نادر >> [1]، ويضيف نظرتهم لطعامه الخاص، وتعليقاتهم السّاخرة منه؛ << لكن كان دائما معه طعام، وهو ما كان الفتوات يأخذونه، وينظرون إليه في قرف، ويسألونه ساخرين عن اسم المسحوق الّذي أعدّته له أمّه، أوّل مرّة أجابهم: فول، قالها بالعربية؛ لأنّه لا يعرف المرادف بالإنجليزية، ولم يصدّق الأولاد أنفسهم، ضجّوا بالضّحك، تذوّق أحدهم بعضّا منه ثمّ بصقه، وتبادلوا شمّ نصف الرّغيف الملفوف بعناية في ورق سلوفان شفاف، وهم يضحكون، ثمّ فتّتوه أمام عينيه، وهو واقف بلا حوّل ولا قوّة >> [2]، وهذا ما خلّف في ذاكرة عدنان الطّفل والرّجل صورة سلبية عن الآخر/ الأمريكي.

واشترك المنظور الذّكوري في ذكر رحيل الآخر أو الأنا بعد لقاء ربطهما لفترة معيّنة (أمديو/ ستيفانيا، دين / درويش، لقمان/ ماريك)، وقد انفرد عمارة لخوص في نسج صورة الآخر من منظوره منطلقا من وجهة نظر الآخر نفسه عن بني جلدته، وكان ذلك بصحبة أنطونيو ماريني؛ << أليست الذّئبة هي رمز روما! أنا لا أثق أبدًا في أبناء الذّئبة؛ لأنّهم حيوانات مفترسة متوحّشة، إنّ الحيلة الخبيثة هي وسيلتهم في استغلال عرق الآخرين >> [3].

والمسحة المميّزة الّتي تضاف إلى انفرادية لخوص هي النّظرة الإيجابية لشخصية أمديو من طرف جميع شخصيات الرّواية؛ لأنّه حسن المعاملة رغم توجّسه من روما، واختياره لمساحة ضيّقة يعوي فيها لينفّس عن كربه، فقد نعت بالحلو وبالمسامح، واللّطيف، في أكثر من موقع من هذا النّص، وتأكيدهم على براءته من قتل الغلادياتور << أنا لا أعرف أين هو الآن لكنّي متأكّدة من أمر واحد، السّنيور أمديو ليس أجنبيًّا ومجرمًا! أنا واثق من براءته من دمّ الشّاب الإيطالي الّذي لا يبتسم أبدًا >> [4]، فيما يصرّح أنطونيو بجهله بالقاتل الحقيقي، وإضافة صورة عن أبناء الذّئبة << لا تسألوني

---

[1] عز الدين شكري فشير، عناق عند جسر بروكلين، ص:155.

[2] المصدر نفسه، ص:155.

[3] عمارة لخوص، كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك، ص:85.

[4] المصدر نفسه، ص:54.

عن القاتل، أنا أستاذ جامعي، ولست المفتّش كولومبو! بالمناسبة هل تعرفون كيف كان يلقّب الشّاب المقتول؟ الغلادياتور! هذا دليل كاف على تخلّف أهل روما، وتعلّقهم المرضي بالماضي >> [1]، بالإضافة إلى اعتماده على التّرميز فمثلاً المصعد رمز للصّراع، ويوحي بالرّغبة في تحسين الأوضاع المتعلّقة بحياة المهاجرين.

كما تفرّد المنظور الذّكوري عند كلا الكاتبين بالبحث عن المرأة /الغربية المثال، والّتي لا تشوبها شائبة، وهذا الّذي لم يتحقّق في المرأة العربية كحال أمديو في ارتباطه بستيفانيا الّتي عوّضته عن خطيبته بهجة الّتي شكّلت ذاكرته الجريحة، وحال لقمان في علاقته بماريك؛ حيث نعتها بأوصاف لم نجده يخاطب بها زوجته، ليلى؛ الّتي انفصل عنها فيما بعد.

وعمد شكري إلى إظهار نموذج العربي المتشدّد الّذي اتّخذ أمريكا دار للجهاد (داوود)، واستحضر الآخر، وصراعه مع الأنا على خلفية اهتمامه بمسار حياة أبطاله، ما يعني أنّ التّركيز لم يكن منصبًّا على الآخر في ذاته؛ الّذي جعله يحكّم العقل والمنطلق في علاقة الأنا به على نحو ما وقع بين لقمان وماريك؛ << اعترضت، توّسلت، استرققت قلبها وعواطفها، وحاججت عقلها، وفعلت كلّ ما استطعت أن أفكّر في فعله، وأنا واقف على حافّة صلاح سالم، والسّيارات ترميني بماء متّسخ، لكنّها كانت قد حزمت أمرها، قالت: هي نفس المعضلة التّقليدية، حبّ واستحالة >> [2]، فغلب العقل العاطفة، وانتصر الانفصال على الاتّصال، كما بدت الأمكنة في نصّه بلا ملامح، وكأنّها تناسبت لتكمل عدم إحساس الشّخصيات بفضاء الآخر/ ليدن، أمستردام، نيويورك، ميامي، واشنطن وهلم جرّا.

وزيادة على ما ذكر تفرّد منظور الرّوائيين بالنّهاية المعلّقة والمفتوحة للأنا؛ حيث بقي أمديو فاقدًا لذاكرته، وأبطال شكري انقسمت ظروفهم فمن شخصياته من عاد، ومنها من ظلّ، ومنها من أخذه التّفكير بين البقاء أو الرّحيل، والسّرد عند عمارة لخوص طبع بالذّاتي، أمّا عند شكري فقد تميّز بالموضوعي والمتداخل، ومنطلق الصّورة الّتي جمعت

---

[1] عمارة لخوص، كيف ترضع من الذّئبة دون أن تعضك، ص:90.

[2] عز الدين شكري فشير، عناق عند جسر بروكلين، ص:115.

بين السّمات الحسنة والسّيئة في شخصية الآخر انبنت في رواية كيف ترضع من الذّئبة دون أن تعضّك على الواقع والخيال، وفي رواية عناق عند جسر بروكلين على المرجعيات التّاريخية، والمعايشة اليومية والخيال، فلا يمكن الجزم بحقيقة الصّورة المستخرجة، وإن كانت ذات وجهين (إيجابية وسلبية)؛ لأنّها مبثوثة ضمن عمل أدبي فنّي روائي محض حتّى وإن كان مرآة عاكسة للواقع، وما في نفس الكاتب.

وانطلاقا من ذلك نلمس تفرّد المنظور الّذكوري مع الرّوائي عمارة لخوص، وعزالدين شكري فشير من خلال نصّيهما؛ حيث وجدنا كلاهما يصوّر الآخر في متنه فاتّفقا واختلافا حينًا، كما انفردا حينا آخر، عن المنظور الأنثوي مع حميدة نعنع، وأسيمة درويش، اللّتان تميّزتا بخصائص معيّنة تغاير المنظور الّذكوري.

2- المنظور الأنثوي:

بعد المناقشة الحادّة حول أسبقية الكتابة النّسوية من الرّجالية في معالجة موضوع ثنائية الشّرق والغرب بين عفيفة كرم وتوفيق الحكيم (بديعة وفؤاد وعصفور من الشّرق)، وجدنا أنّ كلاهما قدّم مساهمة في هذا المجال بعدد لا يحصى من العناوين الرّوائية المختلفة؛ الّتي تناولت الآخر على غرار النّماذج التّطبيقية المدروسة في محاولة لاستنتاج صورة الآخر منها من منظور ذكوري ومنظور أنثوي لنقف عندما يطبع كلّ نظرة فكما تفرّد الرّوائي بمنظوره كذلك الحال مع الرّوائية.

فكلّ من حميدة نعنع، وأسيمة درويش تميّزتا من خلال روايتيهما: الوطن في العينين وشجرة الحب غابة الأحزان بسمات منها؛ جعل البطل من جنس الأنثى مجسّدا في شخصية نادية، ومدى، بينما حضر الآخر ممثّلا في صورة الرّجل (خاصّة الغربي فرانك وفيشر)، وبذلك قلبت الكفّة من ذّكورة / أنوثة إلى أنوثة / ذكورة.

وقد تفرّدت الكاتبة حميدة نعنع بالتّركيز على موضوع الثّورة في فضاء الأنا مقرونا بفضاء الآخر(باريس، جنيف)، أمّا الرّوائية أسيمة درويش تميّزت بطرحها لقضية الشّرق والغرب، والصّورة المتبادلة بينهما في أكثر من مقطع حواري بين مدى وكولن، وكانت النّتيجة رغم تصادم الآراء، وانتصار كلّ طرف لعالمه بضحك

الشّخصيّتين، دون جدال أو صراع، بل فرضت منطق الحوار بينهما وهذا ما دفع إلى سيطرة التّفاهم، والتّواصل بينهما.

ويظهر ذلك مثلا في المقطع الآتي: حيث حاول الآخر إطفاء الحديث السّاخن عن مواقف الغرب من العرب، << قاطعتها سائلاً: أعرف ما تعنين، وأذكر الأحداث الّتي تقصدينها: انقلابات، مظاهرات لإسقاط أحلاف مع الغرب، اعتداءات من الغرب، وحروب مع إسرائيل، ألم تكوني صغيرة على ذلك؟!، كلاّ ... أجابت، أن تكون سوريا يعني أنّ ترضع السّياسة من ثدي أمّك، الوعي السّياسي يبدأ بالتّكون منذ المرحلة الإبتدائية، كنّا أطفالاً... ونجمع التّبرعات لحرب تحرير الجزائر، ونشارك في الكشّافة بإحياء عروض الجلاء، والمناسبات الوطنية الأخرى، ونتدرّب على الدّفاع المدني، كنت أخرج في المظاهرات ضدّ وعد بلفور، والعدوان الثّلاثي و... قلت مهلا ... مهلا، كنت أتعمّد بمقاطعتي لها إطفاء اشتعال الحديث لكي لا يفجرّها تذّكر المزيد من مواقف الغرب ضدّ بلادها >> [1].

وتصل الرّوائية إلى حدّ تقديم كولن لتنازلات من أجل ارتباطه بمدى حتّى وإن تعلّق الأمر بالمعتقد، والتّخلي عنه، وهذا ما جعلها تنفرد عن غيرها؛ << هناك تنازلات لابدّ منها تفاديا لإحراجك أمام البنات، الدّين، السّفر، السّكن ... أعني إقامتك مع البنات، وما شابه ذلك، سنحلّ أيّ عقدة بالتّنازل من جانبي، التّنازل في هذه الأمور ... مجرّد تفصيلات لا قيمة لها عندي >> [2]، وكلّ هذا من أجل أن يعيش مع مدى فقط ممّا سيؤدّي به إلى التّخلّي عن كلّ معالم هويّته، وانتمائه.

بالإضافة إلى طريقة نسج الرّواية عند حميدة نعنع الّتي تمّت عن طريق التّذكير، والتّلاعب بالزّمن، من خلال الاسترجاع والاستباق، أمّا عند أسيمة درويش فليس هناك تلاعب بالزّمن، وإن تمّ استدعاء بعض الذّكريات الطّفولية، وعلاقتها بأسرتها، كما أشارت الرّوائية حميدة نعنع في تصوير البطلة نادية لتجربتها الثّورية الّتي نمت في ظلّ

---

[1] أسيمة درويش، شجرة الحب غابة الأحزان، ص:192، 193.

[2] المصدر نفسه، ص:319.

تجربة الآخر المماثلة، وذكرت أسيمة درويش عدم اهتمام الرّجل الشّرقي بالكتابة، والأدب الّذي تنتجه البطلة مدى، عكس الآخر كولن الّذي أبدى اهتمامًا مبالغًا فيه؛ لانشغاله أساسًا بالأنا.

كما تعدّد حضور الآخر عندهما فتجسّد في صورة القريب (الأب، الزوج، الأخ)، والبعيد (فرانك، فيشر)، وتنوّع الفضاء بينهما فكان الأوّل فرنسيا، والثّاني إنجليزيا، فيما البطلة نادية قرّرت العودة إلى الوطن << تسرع إلى أوّل مكتب سفر، وتطلب إلى الموظّف حجز مكان لها إلى عينتاب >> [1]، بينما آثرت مدى البقاء في لندن، وقضاء بقية حياتها هناك.

وكان تركيز نادية على الثّورة والنّضال، فيما اهتمّت مدى بالعلاج، والدّراسة وتحقيق الاستقلال الذّاتي، وقد أظهرت نادية معرفة بجنيف وباريس خاصّة مقاهيها، ومدى انتقلت بين لندن، وكوبنهاجن، وأكسفورد، وأمريكا، بالإضافة إلى تميّز لغة رواية الوطن في العينين بالهمس في التّعبير مع العنف، أمّا في رواية شجرة الحب غابة الأحزان فاللّغة فيها مليئة بالشّاعرية، والجمالية في التّعبير، والعنف المنبعث من الهيمنة الأبوية (حسن زهران) والزّوج (عبد الله جابر).

واهتمّت كلّ من الرّوائيتين بالتّعبير عن موضوع المرأة، وما هو لصيق بها من شؤون تخرج عن دائرة الرّجل، فنادية أظهرت رفضا وتمرّدا على السّلطة الأبوية، وهيمنة المجتمع بعاداته، وتقاليده، بينما انصاعت مدى عندما تقدّم لخطبتها عبد الله، ولم تبد أيّ اعتراض، حتّى سفرها إلى لندن أو إقامتها في الخليج، زيادة على إبراز شاعرية نادية مع المقاومة السّياسية، أمّا مدى أظهرت رغبة جامحة في الكتابة، لكن دون مقاومة سياسية لاختلاف بنية الحكاية الجوهرية في العملين الرّوائيين.

وتجسّد تميّز المنظور الأنثوي فيما احتفى به العملان الرّوائيان من لغة الجسد البارزة خاصّة في العلاقة الّتي جمعت بين نادية وفرانك، ومدى وكولن فيشر، وقد

[1] حميدة نعنع، الوطن في العينين، ص:181.

تتبّعت الكاتبتان حضور الأنثى/ البطلة منذ طفولتها إلى شبابها ثمّ نضجها، وبقائها في قمّة حيّويتها، ونشاطها، فلا شيخوخة تمسّ الشّخصية الأنثوية في معظم الكتابات النّسوية << هي ذي المرأة الّتي جعلّته سعيدًا حدّ الهذيان، هي ذي بكامل بهائها تمشي الهوينى نحوه >> [1].

وقد قدّمت أسيمة درويش في شخصية مدى قدرة على الرّد على الآخر فيما يتعلّق بسبب مجيء العرب، واتّجاههم إلى الغرب لعدّة أسباب غير البحث عن العمل، بل وللنزّهة والعلاج، وما يمنحه فضاء الآخر من حرّية واستجمام، وغيرها من الدّوافع المختلفة الّتي تدفع الأنا إلى أن يبمّم صوب عالم الشّمال، عكس ما كان مطروحًا كفكرة تقليدية ثابتة من كون البطل يأتي للدّراسة غالبا أو بحثًا عن العمل، ففي هذه النّقطة تفرّدت حميدة نعنع، وأسيمة درويش في تنويع سبب ارتحال الأنا إلى الآخر، وإن ظلّت سمة التّجنيس، والمثاقفة مطروحة في ثنايا معظم أعمال المواجهة الحضارية عند عدد لا يستهان به من الرّوائيات والرّوائيين العرب.

وقوة الرّد تلك لم تزد في الآخر إلاّ أنّ قدّم شكره، وثناءه للأنا؛ لأنّه أضاف معلومة لم يكن يدركها من قبل، << هناك من يأتي من بلادنا إليكم بحثا عن العمل، أو هربا من القمع السّياسي، أو طلبا للعلم، ومناخ حرّية الفكر، وهناك من يعشقون الطّبيعة الخلاّبة في ريفكم، وأنا واحدة منهم>> [2]، وخاطبها فيشر بلغة المعجب: << إنّه مشوّق ومفيد، قال لها، أن نسمع آراء تضيف إلى معرفتنا بعالمكم >> [3]؛ الّذي يجهل الآخر عنه الكثير من المعلومات، فلم يترسّخ في ذهنه إلاّ ما مرّ عليه من صور نمطية مرجعها المخيال الجماعي.

ومن سّمات المنظور الأنثوي المتفرّد نجد إقبال الكاتبة على جعل البطلة تبحث بعد فشلها مع الآخر القريب (الزّوج) عن آخر متفهّم، ومرحّب بجهودها وأفكارها، وهذا

---

[1] أسيمة درويش، شجرة الحب غابة الأحزان، ص:379.

[2] المصدر نفسه، ص:87.

[3] المصدر نفسه، ص:87.

ما عثرت عليه عند الآخر البعيد/ الغربي الّذي رأت بأنّه متخلّص من عقدة الشّرقي، ومرّكب النّقص الّذي يعتريه كحال نادية مع الفرنسي فرانك؛ الّذي عدّته أسطورة، ومدى مع كولن فيشر؛ حيث قارنت هذه الأخيرة بينه وبين عبد الله، واعتبرت نفسها منتصرة على برودة الإنجليز؛ << مدى كفّي عن الحديث عنه، ليس لديّ مزاج لسماع المزيد عن أطباعه، قال ذلك، وهو يشعر بالاستياء من قسوة عبد الله، تركها وحدها في كوبنهاجن لمسؤوليات جسيمة ومضنية، ولم يكلّمها مرّة ليطمئنّ عليها هناك، بل إنّه لم يكلّمها هنّا حتّى الآن رغم علمه بخطورة حالتها، كانت مدى تنظر إلى وجهه الّذي بدت عليه علائم الاستياء بشيء من بهجة الانتصار، تنهش قلبه، كانت تهمس لنفسها، ها أنت تنتصرين على عراقة البرود الإنجليزي >> [1]؛ الّذي لم تحظ به مع الشّرقي، وهذه الميزة لم تطرح في المنظور الذّكوري؛ حتّى وإن بحث الأنا عن المرأة المثال في فضاء الآخر، ما يعني انتقاصًا لقدر المرأة العربية، إلاّ أنّنا لم نجد ذلك مصرحا به في رواية عمارة لخوص، أو عزّ الدين شكري.

كما نلمس في الروّاية النّسوية حضور شخصيات رجالية عدّة في مقابل نقص في الشّخصيات الأنثوية؛ لأنّ التّركيز كان منصبًّا على شخصية البطلة الّتي اعتبرت قطب الرّحى في العملين معًا، سواء في قيامها بالعمل الثّوري، أو بحثها عن العلاج، وانفردت رواية شجرة الحب غابة الأحزان بإظهار تعلّق كلّ من الأنا والآخر بشخصية الأم، والبكاء عليها، وهذا ما لم يتمّ تناوله في بقيّة النّصوص باستثناء تعلّق الأنا بأمّه دون إشراك الآخر في ذات المشاعر؛ << ثمّ أتذكرّ الزّرقة في شفتي أمّي، حاجة جسدها العليل إلى الدّفء، أرفع يدي، وأغرز أصابعي في رقبتي، أتلقّف الصّرخة في حنجرتي، وآمرها أن تموت في جوفي >> [2] كلّ هذا من أجل أم كولن، وهذا ما حدث لمدى عندما تذكرّت أمّها، وقسوة أبيها << بحمل أو بدون حمل، كانت نسيبة تمضي لملاقاة قدرها مثل جهاز مبرمج، لا أحد يراها إلاّ ماضية لإنجاز عمل منزلي >> [3]، وهذا من

---

[1] أسيمة درويش، شجرة الحب غابة الأحزان، ص:306.

[2] المصدر نفسه، ص:240.

[3] المصدر نفسه، ص:18.

أجل الأبناء وفقط لذا ضحّت الأم عند كلّ من الأنا والآخر في سبيل سعادته، وعند تذكرّها يكون الوقع في نفسيهم مؤلمًا جدًّا.

بالإضافة إلى أنّ نادية فضّلت العودة إلى الوطن، واستمالت الآخر بأفكارها الثّورية، ومدى وجدت ذاتها في لندن، وبلغت ذروة النّجاح هناك مع بناتها، وقد اختلفت طريقة السّرد عند نعنع، ودرويش فالأولى اعتمدت السّرد المتداخل بينما الثّانية وظّفت السّرد الموضوعي، ومنطلق الصّورة المكوّنة للآخر كان عند الكاتبة الأولى بحكم المرجعيّات التّاريخية، والأفكار القبلية، والمعايشة ضمن الرّواية، والمرجع عند الثّانية معاشرة يومية وعنصر الخيال الّذي طبع الرّوايتين معًا، كون العمل الأدبي مبني في الأساس على تجربة واقعية (ذاتية)، وعاطفية داخلية، ومسحة خيالية ترفعه من الواقعية البحتة إلى المتعة الفنية والمنفعة الّتي يبتغيها المتلقي .

وعليه نلاحظ انفرادية المنظور الأنثوي في هذين النّصين انطلاقا ممّا ذكرناه من سمات عامّة، وسمات أخرى لم نشر إليها لتعدّد جوانبها، وتميّز كلّ روائية بخصائص ذاتية تفردها عن غيرها، وعمومًا لمسنا اشتراكًا بين المنظورين الذّكوري والأنثوي في تقصّي صورة الآخر في الرّواية العربية ممثّلة بعمارة لخوص في روايته **كيف ترضع من الذّئبة دون أن تعضّك**، وعزّ الدين شكري فشير في رواية **عناق عند جسر بروكلين**، وحميدة نعنع في نصّها **الوطن في العينين**، وأسيمة درويش في عملها **شجرة الحب غابة الأحزان**؛ حيث اجتمع المنظورين بتقديم صورة مزدوجة للآخر جمعت بين السّلبية والإيجابية.

ولا يمكن الجزم بغلبة طرف على طرف رغم معاناة الأنا معه، أو في فضائه، لكن بتعدّد حضور الآخر في هذه المتون المأخوذة كنموذج للمقاربة والتّحليل، والدّراسة تنوّعت الصّورة لتحمل الحسن والسّوء من ناحية، وتتكئ على النّمطية والمنطقية من ناحية أخرى، ومع ذلك نلمح غلبة الصّورة الّتي تطبعها السّلبية أكثر من منظور الشّخصيات الّتي جسّدت دور الأنا، والّتي كانت مرآة عاكسة لأفكار الكاتب والكاتبة، ووجهة نظره أو نظرها حول صورة الآخر الحاضرة في هذه النّماذج الرّوائية المختارة.

خاتمة

خاتمة:

لعلّ من المفيد أن نحاول جمع النّتائج فيما انطوت عليه ركائز هذا البحث من تقاطعات وطروحات، مع ما سبقها في مقدّمته من موجّهات وطموحات ارتأت أن تقترب من صورة الآخر الموزّعة بين المنظورين الذّكوري والأنثوي في الرّواية العربية، وبالذّات في أربعة نماذج تمثّلت في رواية: كيف ترضع من الذّئبة دون أنّ تعضّك لعمارة لخوص، وعناق عند جسر بروكلين لعز الدين شكري فشير، والوطن في العينين لحميدة نعنع، وشجرة الحب غابة الأحزان لأسيمة درويش.

وهذه النّصوص موزّعة بين بيئات عربية مختلفة دعّمت الثّراء الّذي تختزنه لتبرز مدى وعي الكاتب والكاتبة بحضور الآخر، خاصّة بأسبقية معالجة هذا الموضوع منذ زمن عفيفة كرم، وتوفيق الحكيم وغيرهما، فعندما ينطلق الباحث في بحثه، وتبدأ القراءة مغامرتها مع النّصوص بغية استجلاء الفكرة المدروسة والمطروحة، فإنّ تلك القراءة يحكمها ما يعرف بأفق الانتظار المتمثّل في النّتائج الّتي توّج بها البحث باعتبار أفق الانتظار متعلّقا بالخصوص بالباحث والمتلقي معًا، فقد طمحت هذه الدّراسة إلى الكشف عن صورة الآخر من منظور الكاتب والكاتبة، وإبراز أهمّ علامات الاختلاف الّتي تميّز كلا المنظورين، واستخلاص أوجه التّماثل والاختلاف بينهما، وتوصّلنا إلى مجموعة من النّتائج منها:

في الباب الأوّل الّذي حمل عنوان: الرّواية العربية بين الولادة والتوطين بلغنا نتائجًا نذكر منها مايلي:

تراوح جذور الفنّ الرّوائي بين منتصر للمؤثّر الغربي، ومتّجه إلى التّأصيل العربي، فالموقف الأوّل يجمع على أنّ الرّواية كجنس أدبي ليست وليدة الأدب العربي بل جاءتنا عن طريق الاحتكاك بالغرب، والاقتباس منه ومحاكاته، ومع الزّمن تمّ استنباتها في الوطن العربي، والموقف الثّاني يرى بأنّ في الأدب العربي جذورًا قصصية تمت لهذا الفنّ بصلة ثمّ تطوّرت شيئًا فشيئًا، وخرجنا من هذا التّعدد بنتيجة مفادها أنّ الرّواية كفنّ دخيلة على الأدب العربي، وقد وجدت لها مكانا في نفوس الأدباء العرب،

وانتفت بينهم تلك المقولات المنادية بالتّأصيل أو التّأثير إلى ضرورة النّهوض بها قُدمًا، والعمل على تطويرها، ومساهمة الرّوائي/ الرّجل في تطوّر الرّواية العربية.

كما تمّت الإشارة إلى الصّعوبات الّتي واجهتها المبدعة في ظلّ ظروف أعاقت دخولها عالم الإبداع، ومع ذلك آمنت بقدراتها، وقدّمت كتابات أدبيّة، وروائية أثبتت فيها، ومن خلال إمكانياتها في خوض غمار هذا الفنّ، ولعبت بذلك دورًا مناظرًا إلى حدّ ما لدور الرّجل في تطوّر الرّواية العربية خاصّة عند ظهور العديد من الرّائدات لهذا المجال الإبداعي في ظلّ الحركة النّسوية العربية والعالمية.

وتوصّلنا إلى وجود سمات عامّة للرّواية العربية عند الكاتب والكاتبة، وآفاقها عندهما فيما اصطلح عليه بالرّواية الرّجالية، والرّواية النّسوية، وتلك الخصائص ليست ميزات عامّة لا يحيد عنها كلّ من المبدع والمبدعة، وإنّما تمّ استنتاجها من النّصوص الرّوائية فصارت متداولة؛ كسمة الخشونة والتّركيز على موضوع الحروب والمعارك، والكتابة في جلّ المجالات، وغيرها من السّمات الّتي تخصّ الرّواية الرّجالية، بالإضافة إلى لغة الجسد الموسومة باللّيونة والهمس، والتّركيز على الموضوعات اللّصيقة بالمرأة، والرّومانسية والذّاتية، وما إلى ذلك من خصائص الإبداع الرّوائي النسّوي.

ثمّ تحدّثنا بإسهاب عن إشكالية مصطلح الأدب النّسوي، ودلالاته العامّة، وموقف المهتمّين بهذا المجال بين التّأييد والمعارضة إلى التّوسط والاعتدال، وخرجنا بفرض هذا المصطلح لذاته في السّاحة العالمية والعربية على حدّ سواء.

أمّا الباب الثّاني فقد وسم بصورة الآخر بين المفهوم والاستخدامات، ومن خلاله وقفنا عند مفهوم الصّورة في الأدب المقارن (الصّورولوجيا/ الصّورائية)، وتجلّيات الآخر في الرّواية العربية، وكعيّنة اتّخذنا أربعة نصوص تطبيقية للتّحليل والدّراسة ومن نتائجه:

تحديد مصطلح الصّورة المقارنية ودلالته والمعنى التّقريبي له رغم اختلاف زوايا النّظر إليه، فبالنّسبة لدانييل هنري باجو تمثّلت في كونها تنبثق عن إحساس مهما كان ضئيلاً بالأنا مقارنة مع الآخر، وبمكان الأنا مع مكان الآخر، وبالتّالي فهي تمثيل يعتمد على معلومات شبه ثابتة ذات طابع عام ومعقول، ولها شيء من الواقع الملموس.

بالإضافة إلى عناصر تتكوّن منها الصّورة المقارنية، وهي: الكلمات المفتاحية، الخيال (المخيال الجمعي)، وانتشار النّمط الّذي يعدّ شكلاً أوّليّا للصّورة المستندة للمخزون القبلي في الذّاكرة الجمعية، والإطار الزّماني والمكاني، ونظام الشّخصيات ووصف جسد الآخر، ومنظومة قيمه، ومظاهر ثقافته، وعنصر السّيناريو الّذي يلعب دورًا في توضيح صورة الآخر.

وتمّت الإشارة إلى ماهية الآخر، واستخداماته، والعلاقة الّتي تربط حضوره بالأنا؛ ذلك أنّ الأنا تعود على الذّات أمّا الآخر فهو المغاير والمخالف للأنا، وقد شهد حضورا في المجال النّفسي والفلسفي والأنثربولوجي، كما استخدم في المجال الأدبي بداية بأدب الرّحلة وصولاً إلى الرّواية الّتي توسّعت في الاهتمام به، من منطلق تيمة الشّرق والغرب، أو ما عرف برواية الصّراع الحضاري.

ثمّ انتقلنا من الجانب النّظري إلى التّطبيقي بتوجيه قلم البحث إلى نماذج روائية قصد الوقوف عند صورة الآخر بين المنظورين الذّكوري والأنثوي، وكان هذا مع الفصل الثّاني من الباب الثّاني؛ الّذي اهتّم بتجلّيات الآخر في الخطاب الرّوائي العربي عند كلّ من عمارة لخوص، وعز الدين شكري فشير، وحميدة نعنع وأسيمة درويش، وتبيّن لنا تعدّد حضور الآخر في الرّواية الرّجالية واختلافه، وبروزه في شخصية الأنثى/ الغربية خاصّة، والرّجل كذلك؛ كستيفانيا وبندتا وإلزبتا وأنطونيو، وجين وماريا، ومارك وماريك في رواية كيف ترضع من الذّئبة دون أن تعضّك، وعناق عند جسر بروكلين.

أمّا سمات حضور الآخر في الرّواية النّسوية تنوّع بدوره، لكنّه برز في شخصية الرّجل/ الغربي فرانك وفيشر في رواية الوطن في العينين، وشجرة الحب غابة الأحزان، وتمّ البحث عن سمات هذا الحضور من نفس المنطلقات الّتي استندنا إليها في الرّواية الرّجالية، وتمّ تمييز وجود فارق في سمات الحضور على صعيد اللّغة، وزاوية الرّؤية، والمكان والشّخصيات؛ حيث تنوّعت بين الخشونة واللّيونة، والتّركيز على إحساس الأنا بالغربة، ومساندة الآخر له حينا ومعارضته حينا آخر، وتوجّه البطل أو البطلة إلى فضاء الآخر (إيطاليا، أمريكا، فرنسا، إنجلترا)، واستحضار شخصيات تمثّل الآخر.

وقد مكّنتنا هذه النّماذج من استنتاج سمات تكاد تعاود حضورها في صورة الآخر، كاعتبار الآخر نموذجًا، والبطل مثقّفا، والوجهة إلى فضاء الغرب، والصّورة

المشوّهة؛ حيث جمعت بين السّلبية والإيجابية، غير أنّ حضور النّمطية فرض ذاته كذلك.

وفي الباب الثّالث حاولنا الإجابة عن الإشكالية الأساسية للبحث، ورصدنا فيه مقابلة صورة الآخر بين المنظورين الّذكوري والأنثوي، ومن نتائجه؛ تعدّدية الحضور عند الطّرفين بتفاعل وانفعال ملفت للانتباه، وتجلّي الآخر في شخصية الرّجل والأنثى في النّصوص الأربعة، زيادة على الفضاء الآخري الذّي حضر بقوّة في هذه الرّوايات، كون الأحداث وقعت فيه، وطبيعة حضور هذا الآخر وردت في إشارات فيزيائية إلى ملامحه الخارجية، وعرضه سرديًّا، وطبيعة هذا السّرد من طرف الرّوائي، وفضاء الآخر، ورؤية الأنا له بالإيجاب أو السّلب.

بالإضافة إلى أوجه التّماثل والاختلاف بين المنظورين الذّكوري والأنثوي، فقد لاحظنا وجود نقاط اشتراك بينهما كالجنسنة والمثاقفة، والانبهار بالآخر وفضائه، والتّماهي معه لتفهّم الآخر للأنا، ووجود نقاط اختلاف بينهما في تنويع مكان ومجرى الأحداث، وفي طبيعة السّرد والشّخصيات، واختلاف اللّغة، وميزات أخرى كحضور شخصية الطّفل، والتّركيز على لغة الجسد، والرّومانسية، الطّافحة في الكتابة النّسوية، وغيرها من أوجه الاختلاف.

كمّا توقّفنا عند انفرادية كلّ منظور لصورة الآخر فيما يخص الفضاء، ومجرى الأحداث، والصّورة العامّة له، والشّعور الحادّ بالغربة والوحدة، فقد ركزّ الرّوائي الرّجل على الأنثى/ الآخر، أمّا المرأة الرّوائية فقد ركزّت على الآخر/ الرّجل.

وانطلاقًا من هذه النّماذج أظهر البحث أنّ لأصحاب المتون الرّوائية (لخوص، شكري، نعنع، درويش) صورة متخيّلة عن الآخر لها تماس ضئيل بالواقع، فهو أقرب إلى ما توهّموه لا كما هي صورته في الواقع الحقيقي، وبناء على أفعاله في عالمهم العربي الشّرقي؛ أي في الإطار التّاريخي النّضالي، وبهذا سجّل للرّواية العربية عبر هذه النّماذج المدروسة رؤيتها الموضوعية، إذ لم تسقط في التّعميم، بل حاولت أن ترصد الآخر الصّديق والغريب.

كما استطاعت أن تنقل إشكالية الأنا والآخر من فضائها الفلسفي والنّفسي المجرّد إلى المتن السّردي والرّوائي؛ الّذي تمتّع بجماليات أتاحت للرّوائي الرّجل والرّوائية المرأة أن يصوّروا الآخر كلّ من منظوره الخاص، وبفضل هذه الرّؤى المتعدّدة تمكّنا من إدارك خصوصية كلّ منظور، وأنّ صورة الآخر انتقلت من السّمات التّقليدية الماضوية إلى سمات جديدة حاولت المزاوجة في تتبّع محاسن ومساوئ الآخر.

وبهذا نلاحظ أنّ إدراك الآخر جزء من إدراك الّذات، وهذا الّذي طمح إليه كلّ من عمارة لخوص، وعزّ الدين شكري فشير، وحميدة نعنع، وأسيمة درويش، ومحاولة فهمه كما هو عليه في الواقع، وليس كما نريده عبر المتخيّل أو العاطفة؛ حيث نسعى إلى فهمه، والبحث عن حقيقته رغم اختلافه عنّا، ومن ثمّ نتعامل معه تعاملاً صحيحًا، ونتوجّه إليه من مبدأ التّعارف الإنساني، وعندها تتقدّم المحبّة على الكراهية، والانفتاح على الاختلاف، والتّحالف على الصّدام والصّراع، وهذا ما لمسنا طرحه في رواية عناق عند جسر بروكلين، ورواية شجرة الحب غابة الأحزان.

ونأمل من خلال هذه الدّراسة أن نكون قد وفّقنا في إضاءة جوانب هذا البحث بنماذجه الرّوائية المختارة للدّراسة، والتّحليل، وأنّنا ألممنا بالإجابة على بعض الأسئلة الّتي كانت تشغله منذ البدء، وكشفنا عن شفرات الغموض الّتي طرحها، فإن وفّقنا فمن الله تعالى أوّلاً، ومن حسن التّوجيه العامّ للمشرف ثانيا، تاركين هذا العمل بعد سعينا الحثيث إلى محاولة إنارة بعض المواطن في المتون الرّوائية التّطبيقية، والإشكالية المحوريّة، إلى كلّ من يستهويه خوض غمار البحث، والغوص في مجال الصّورة المقارنية في أن يفتح آفاقًا أخرى ربّما لم نتطرّق إليها، وذلك بتوسيع مجالاته في نماذج روائية أخرى؛ لأنّ ميدانه وفضاءه شاسع جدًّا، وتعدّد زوايا النّظر إليه كثيرة، كما أنّ خصوصية الإشكالية المطروحة منعتنا من الإلمام بجوانب أخرى، غير الّتي تسعى إلى تسليط الضّوء على ما يبتغيه البحث ويرمي إلى بلوغه.

وفي الختام لا يسعنا إلاّ أن نقول أنّ هذا جهد المقلّ، وإن اعتراه النّقص وشابته شائبة، فالحمد لله أوّلاً وأخيرًا، ولمن أشرف على هذه الدّراسة، وقدّم جهده ووقته في سبيل تصويبها وتصحيحها، فله منّا جميل التّقدير والعرفان، واللّه تعالى من وراء القصد.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

المصادر:

1- القرآن الكريم

2- أسيمة درويش، شجرة الحب غاية الأحزان، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 2001.

3- حميدة نعنع، الوطن في العينين، دار الآداب، بيروت، لبنان، (د ط)، 1979.

4- عز الدين شكري فشير، عناق عند جسر بروكلين، دار العين للنشر، الإسكندرية، مصر، (د ط)، 2011.

5- عمارة الخوص، كيف ترضع من الذّئبة دون أن تعضّك، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، 2006.

المعاجم و الموسوعات:

1- المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، الإدارة العامة للمعجمات وإحياء التراث، مطبعة الشروق الدولية، مصر، ط4، 2004.

2- ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الإفريقي المصري)، لسان العرب، دار، صادر بيروت، لبنان، م1، ط1، 2000.

3- جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، (دط)، 1979.

4- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (عرض وتقديم وترجمة)، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1989.

5- كميل الحاج، الموسوعة الميسرة في الفكر الفلسفي والاجتماعي، عربي- إنجليزي، مكتبة لبنان، ناشرون، ط1، 2000.

6- مراد وهبة، المعجم الفلسفي، معجم المصطلحات الفلسفية، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط4، 1998.

المراجع باللغة العربية:

1- إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، دراسة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.

2- من الاحتمال إلى الضرورة، دراسات في النشر الروائية و القصص، دار مجدلاوي للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2008.

3- إبراهيم السعافين، تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام (1870-1967)، دار الرشيد للنشر، بغداد، العراق، (دط)، 1980.

4- أساليب التعبير الأدبي، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط3، 2000.

5- إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، طبع المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار، رويبة، الجزائر، (دط)، 2012.

6- الرواية المغاربية، الجدلية التاريخية والواقع المعيش، دراسة في بنية المضمون، منشورات ANEP، الجزائر، (دط)، 2002.

7- إبراهيم سعدي، دراسات و مقالات في الرواية، منشورات السهل، الجزائر،(دط)، 2009.

8- إبراهيم عناني، إبداع المرأة كواكب زاهرة في الأدب والصحافة، دراسة في التاريخ والأدب، مركز الإسكندرية للكتاب، مصر، (د ط)، 2005.

9- أحمد أمين، النقد الأدبي، موفم للنشر، الجزائر، (د ط)، 2007.

10- أحمد حسن الزيات، تاريخ الأدب العربي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، (دط)، (دت).

11- أحمد فرشوخ، تأويل النص الروائي، السرد بين الثقافة والنسق، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006.

12- أحمد فضل شبلول، الحياة في الرواية، قراءات في الرواية العربية والمترجمة، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، (د ط)، 2001.

13- أحمد عبد الحليم عطية، جدل الأنا والآخر، قراءات نقدية في فكر حسن حنفي، مكتبة مدبولي الصغير، الإسكندرية، مصر، ط1، 1997.

14- أحمد الناوي بدري، خصائص الكتابة الروائية،دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط1، 2015.

15- أحمد محمد عوين، دراسات في السرد الحديث والمعاصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر، ط1، 2001.

16- الأخضر الزاوي، دراسات في الأدب المقارن، صورة مدينة الجزائر العاصمة في الرواية العربية الجزائرية بعد الاستقلال وعند ألبير كامو، دراسة فنية مقارنة، منشورات جامعة باتنة، الجزائر، (د ط)، (د ت).

17- الأخضر بن السائح، سرد المرأة وفعل الكتابة، دراسة نقدية في السرد وآليات البناء، دار التنوير، الجزائر، (د ط)، 2012.

18- أديب خضور، صورة المرأة في الإعلام العربي، دار الأيام للطباعة والنشر والتوزيع، القبة، الجزائر، ط2، 1999.

19- أسماء أحمد معيكل، الأصالة والتغريب في الرواية العربية، روايات حيدر حيدر نموذجا، دراسة تطبيقية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2011.

20- الصادق قسومة، الرواية مقوماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث، مركز النشر الجامعي، تونس، (د ط)، 200.

21- الطاهر لبيب، صورة الآخر العربي ناظرا ومنظورا إليه، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1999.

22- أمينة رشيد، الأدب المقارن والدراسات المعاصرة لنظرية الأدب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط1، 2011.

23- أمل التميمي، السّيرة الذاتية النسائية في الأدب العربي المعاصر، دراسة في نماذج مختارة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005.

24- أنيسة بركات درار، نضال المرأة الجزائرية خلال الثورة التحريرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د ط)، 1985.

25- المرأة الجزائرية، مجموعة نظرات عن الجزائر، وزارة الإعلام والثقافة، الجزائر، (د ط)، 1976.

26- باديس فوغالي، دراسات في القصة والرواية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010.

27- التجربة القصصية النسائية في الجزائر، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2002.

28- باسمة كيال، تطور المرأة عبر التاريخ، مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، (د ط)، 1981.

29- بثينة شعبان، مئة عام من الرواية النسائية العربية (1899-1999)، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1999.

30- بدوي طبانة، أدب المرأة العراقية في القرن العشرين، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط1، 1974.

31- بديع محمد جمعة، دراسات في الأدب المقارن، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1980.

32- بلحيا الطاهر، التراث الشعبي في الرواية الجزائرية، دراسة، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، (د ط)، 2000.

33- بوعلي ياسين، حقوق المرأة في الكتابة منذ عصر النهضة، دار الطليعة الجديدة، دمشق، سوريا، ط1، 1998.

34- ثابت ملكاوي، الرواية والقصة القصيرة في الإمارات، نشأة وتطور، إصدارات المجمع الثقافي، الإمارات العربية المتحدة، (د ط)، (د ت).

35- جان نعوم طنوس، ثنائية الشرق والغرب، دراسات في نصوص أدبية معاصرة، دار المنهل اللبناني للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 2009.

36- صورة العرب في الأدب العربي المعاصر، دار المنهل اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 2003.

37- جرجي زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية، م1، ج1، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، ط2، 1978.

38- جعفر يايوش، الأدب الجزائري الجديد، التجربة والمآل، مطبعة AGP، وهران، الجزائر، (د ط)، 2007.

39- جميل حمداوي، مستجدات النقد الروائي، مكتبة الناظور، المغرب، ط1، 2011.

40- جنان التميمي، مفهوم المرأة بين نص التنزيل وتأويل المفسرين، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2012.

41- جورج طرابيشي، رمزية المرأة في الرواية العربية و دراسات أخرى، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1985.

42- الرجولة وأيديولوجيا الرجولة في الرواية العربية، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1983.

43- الروائي وبطله، مقاربة اللاشعور في الرواية العربية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1995.

44- شرق وغرب، رجولة وأنوثة، دراسة في أزمة الجنس والحضارة في الرواية العربية، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط2، 1979.

45- أنثى ضد الأنوثة، دراسة في أدب نوال السعداوي على ضوء التحليل النفسي، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 1984.

46- حدة بن حفاف، مدخل إلى الأب النسوي الأندلسي، مركز الوقاية والدراسات، ط1، 2009.

47- حسين علي محمد وأحمد زلط، الأدب العربي الحديث، الرؤية والتشكيل، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، مصر، (د ط)، 1999.

48- حسين خمري، فضاء المتخيل، مقاربات في الرواية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002.

49- حسن نجمي، شعرية الفضاء، المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000.

50- حسين فيلالي، القصة والنص السردي، دراسة، موفم للنشر، الجزائر، (د ط)، 2008.

51- حسين المناصرة، النسوية في الثقافة والإبداع، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2007.

52- حسين أبو النجا، اليهودي في الرواية الفلسطينية، إصدارات رابطة إبداع الثقافة، دار هومة، الجزائر، ط1، 2002.

53- حفناوي بعلي، تمثلات الممنوع والمقموع في الرواية العربية المعاصرة، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، (د ط)، 2015.

54- مدخل في نظرية النقد النسوي و ما بعد النسوية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2001.

55- حفيظة أحمد، بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية، دراسة نقدية، منشورات مركز أوغاريت الثقافي، رام الله، فلسطين، ط1، 2007.

56- حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط3، 2000.

57- رجاء النقاش، قصة روايتين، دراسة نقدية وفكرية لرواية ذاكرة الجسد ورواية وليمة لأعشاب البحر، مؤسسة دار الهلال، القاهرة، مصر، ط1، 2001.

58- رزان محمود إبراهيم، خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2003.

59- رشيد العناني، استنطاق النص، مقالات في السرد العربي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 2006.

60- رفيق رضا صيداوي، الرواية العربية بين الواقع والتخييل، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2008.

61- ريمون طحان، الأدب المقارن والأدب العام، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1972.

62- زكي ميلاد وتركي الربيعو، الإسلام والغرب، الحاضر والمستقبل، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط2، 2001.

63- زبير دراقي، محاضرات في الأدب المقارن، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، (د ط)، (د ت).

64- سالم المعوش، صورة الغرب في الرواية العربية، مؤسسة الرحاب الحديثة، بيروت، ط1، 1998.

65- الأدب وحوار الحضارات، المنهج والمصطلح والنماذج، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2007.

66- ساندي سالم أبو يوسف، الرواية العربية وإشكالية التصنيف، دار الشروق العربي، عمان، الأردن، ط1، 2008.

67- سليمان حسن، الطريق إلى النص، مقالات في الرواية العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997.

68- مضمرات النص والخطاب، دراسة في عالم جبرا إبراهيم جبرا الروائي، منشورات اتحاد الكتاب، 1999.

69- سعاد حرب، الأنا والآخر والجماعة، دراسة في فلسفة سارتر ومسرحه، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1994.

70- سعد فهد الذويخ، صورة الآخر في الشعر العربي من العصر الأموي حتى نهاية العصر العباسي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2009.

71- سعد البازعي، شرفات للرؤية، العولمة والهوية والتفاعل الثقافي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005.

72- مقاربة الآخر، مقارنات أدبية، دار الشروق، مصر، ط1، 1999.

73- سعد الدين إبراهيم، المرأة العربية والحياة العامة، تحرير: نجاح حسن، مركز ابن خلدون للدراسات الإنمائية، دار الأمين للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (د ط)، (د ت).

74- سعيد بنسعيد العلوي، أوروبا في مرآة المرحلة، صورة الآخر في الرحلة المغربية المعاصرة، دار السويدي للنشر والتوزيع، أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2006.

75- سعيد بنكراد، السرد الروائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2008.

76- سعيد يقطين، قضايا للرواية العربية الجديدة، الوجود والحدود، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط1، 2012.

77- سعيد علوش، عنف المتخيل الروائي في أعمال إميل حبيبي، مركز الإنماء القومي، لبنان، (د ط)، (د ت).

78- سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، مكتبة الأسرة، مصر، (د ط)، 2004.

79- سيد محمد السّيد قطب وآخرون في أدب المرأة، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 2000.

80- شجاع مسلم العاني، الرواية العربية والحضارة الأوروبية، منشورات وزارة الثقافة والفنون العراقية (د ط)، 1978.

81- شعيب حليفي، الرحلة في الأدب العربي، التجنس، آليات الكتابة، خطاب المتخيل، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006 .

82- شريفة القيادي، رحلة القلم النسائي الليبي، منشورات Egla، ليبيا، (دط)، 1997 .

83- شريبط أحمد شريبط، دراسات ومقالات في الأدب الجزائري الحديث، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية، الجزائر، (دط)، 2007 .

84- صالح مفقودة، المرأة في الرواية الجزائرية، منشورات وزارة الثقافة، الجزائر، ط2، 2009.

85- أبحاث في الرواية العربية، منشورات مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر،(دط) ، (دت).

86- صالح زيّاد، الرواية العربية والتنوير، قراءة في نماذج مختارة، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2012 .

87- صدوق نور الدين، انغلاق الدائرة، دراسات في الرواية العربية، دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2008.

88- صلاح صالح، سرديات الرواية العربية المعاصرة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003.

89- سرد الآخر، الأنا والآخر عبر اللغة السردية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط1، 2003 .

90- ضياء خضير، ثنائيات مقارنة، أبحاث ودراسات في الأدب المقارن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004 .

91- طه وادي، الرواية السياسة، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مصر، ط1، 2003.

92- صورة المرأة في الرواية المعاصرة ، دار المعارف ، مصر ، ط4 ، 1994.
93- عادل فريجات، مرايا الرواية، دراسات تطبيقية في الفن الروائي، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.
94- عايدة أديب بامية، تطور الأدب القصصي الجزائري (1925-1967)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د ط) ، (د ت).
95- عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003.
96- المحاورات السردية، المؤسسة العربية للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2012.
97- عبد الله إبراهيم وصالح هويدي، تحليل النصوص الأدبية، قراءات نقدية في السرد والشعر، دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان، ط1، 1998 .
98- عبد الله خليفة ركيبي، القصة الجزائرية القصيرة، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، ط3، 1977.
99- عبد الله محمد الغذامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2006.
100- عبد الله أبو هيف، الإبداع السردي الجزائري، إصدار وزارة الثقافة، الجزائر، ط1، 2007.
101- اتجاهات النقد في سورية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2006.
102- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998.
103- عبد القادر شرشار، خصائص الخطاب الأدبي في رواية الصراع العربي الصهيوني، دراسة تحليلية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2005.

104- عبد الحميد يونس وفتحي حسن المصري، في الأدب المغربي المعاصر، دار المعارف، ط1، (دت).

105- عبد السلام أقلمون، في رحاب السرد، قراءة في البنيات والدلالات الروائية، طبع ربانيت، المغرب، ط1، 2008 .

106- عبد الحق بلعابد، عتبات (ج. جنيت من النص إلى المناص)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2000 .

107- عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، الجيزة، مصر، ط1، 2009 .

108- عبد المجيد حنون، صورة الفرنسي في الرواية المغربية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (دط)، (دت) .

109- عبد الرحيم محمد عبد الرحيم، دراسات في الرواية العربية، دار الحقيقة للإعلام الدولي، ط1، 1990 .

110- عبد الرحمن بن محمد الوهابي، الرواية النسائية السعودية والمتغيرات الثقافية، النشأة والقضايا والتطور، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، دسوق، السعودية، (دط)، 2008 .

111- عبد القادر بن سالم، مكونات السّرد في النّص القصصي الجزائري الجديد، بحث في التجريب وعنف الخطاب عند جيل الثمانينات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001 .

112- عبده بدوي، السود والحضارة العربية، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (دط)، 2000.

113- عز الدين لمناصرة، النقد الثقافي المقارن، منظور جدلي تفكيكي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2005 .

114- عدنان علي الشريم، الأدب في الرواية العربية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، ط1، 2008 .

115- عزّة عبد اللّطيف عامر، الراوي وتقنيات القص الفني، دراسة تطبيقية على نماذج من الرواية المصرية (1933-1997)، الهيئة المصرية للكتاب، (دط)، 2010.

116- عزيزة مريدن، القصة والرواية، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، (دط) 1979 .

117- عصام خلف كامل، إبداع المرأة العربية، رؤية سيسيولوجية، دار فرحة للنشر والتوزيع، (دط)، 2005 .

118- عفيف فراج، المرأة بين الفكر والإبداع، دراسة، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 2009.

119- الحرية في أدب المرأة، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط3، (دت) .

120- علي عبود المحمداوي، الفلسفة والنسوية، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط1، 2013.

121- عمر بن قينة، دراسات في القصة الجزائرية، شركة دار الأمة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2012.

122- فاروق خورشيد، الرواية العربية، عصر التجميع، دار الشروق، القاهرة، ط3، 1982.

123- فريد الزاهي، الصورة والآخر، رهانات الجسد واللغة والاختلاف، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 2013.

124- فيصل الدراج وآخرون، أفق التحولات في الرواية العربية، دراسات وشهادات، دار الفنون، عمان، الأردن، ط1، 1999.

125- كمال الرياحي، حركة السرد الروائي ومناخاته في استراتيجيات التشكيل، دار مجدلاوي، للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2005.

126- لويس يعقوب، لغة الأدب والشعر في كتابات المرأة العربية، مكتبة الدار العربية للكتاب، مدينة نصر، تونس، 2001.

127- ماجدة حمود، مقاربات تطبيقية في الأدب المقارن، دراسة منشورات اتحاد الكتب العرب، دمشق، سوريا، 2000.

128- إشكالية الأنا والآخر (نماذج روائية عربية)، عالم المعرفة، مارس 2013.

129- محمد داود، لعرج واسيني وشغف الكتابة، منشورات مركز البحث في الأنثروبولوجية الاجتماعية والثقافية، وهران، الجزائر، (دط)، 2005.

130- الرواية الحديثة، كتابة الآخر والهناك، منشورات CRASC، الجزائر، (دط)، 2006.

131- محمد داود وآخرون، الكتابة النّسوية، التّلقي، الخطاب والتمثلات، منشورات ENAG، الجزائر، ط1، 2010.

132- محمد معتصم، المرأة والسرد، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004.

133- محمد الناصر العجيمي، النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، دار محمد علي الحامي، سوسة، تونس، ط1، 1998.

134- محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، لبنان، ط5، (د ت).

135- محمد عابد الجابري، الإسلام والغرب (الأنا والآخر)، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2009.

136- محمد صابر عبيد وسوسن البياتي، جماليات التشكيل الروائي، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2012.

137- محمد نجيب التلاوي، الذات والمهماز، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د ط)، 1998.

138- محمد راتب الحلاق، النص والممانعة، مقاربات نقدية في الأدب والإبداع، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1999.

139- محمد شاهين، آفاق الرواية، البنية والمؤثرات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001.

140- محمد علي سلامة، الشخصية الثانوية ودورها في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ، دار لوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2007.

141- مصطفى النشار، في فلسفة الحضارة، جدل الأنا والآخر، نحو بناء حضارة إنسانية واحدة، دار قباء الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2007.

142- مصطفى فاسي، دراسات في الرواية الجزائرية، دار القصبة للنشر، الجزائر، (د ط)، 2000.

143- البطل المغترب في الرواية العربية، دراسة، موفم للنشر، الجزائر، ط1، 2008.

144- ممدوح محمود حامد، الرواية وأثرها في النقد الأدبي، دار جليس الزمان، عمان، الأردن، ط1، 2010.

145- ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا نقديا وفكريا، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط2، 2000.

146- مي زيادة، المؤلفات الكاملة، جمع وتحقيق: سلمى حفار الكزبري، م2، مؤسسة نوفل، بيروت، لبنان، ط1، 1982.

147- ناصر معماش، النص الشعري النسوي العربي في الجزائر، دراسة في بنية الخطاب، دار النشر، دحلب، الجزائر، (د ط)، 2007.

148- نبيل سليمان، وعي الذات والعالم، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط2، 2001.

149- شهرزاد المعاصرة، دراسات في الرواية العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (د ط)، 2008.

150- المساهمة الروائية للكاتبة العربية، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 2013.

151- فتنة السرد والنقد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 1989.

152- نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط1، 2003.

153- نبيلة إبراهيم، فن القص في النظرية والتطبيق، دار قباء للطباعة والنشر، مصر، (د ط)، (د ت).

154- نبهان حسون السعدون، شعرية تشكيل الفضاء السردي، قراءة في رواية الأرملة السوداء لصبحي فحماوي، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2015.

155- نجلاء نسيب الاختيار، تحرر المرأة عبر أعمال سيمون دوبوفوار وغادة السمان، (1965-1986)، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1991.

156- نجم عبد الله كاظم، الرواية العربية المعاصرة والآخر، دراسات أدبية مقارنة، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2007.

157- الآخر في الشعر العربي الحديث، تمثل وتوظيف وتأثير، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2010.

158- مقالات في النقد والأدب والظاهرة الأدبية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010.

159- نذير حمدان، الضوء واللون في القرآن الكريم، الإعجاز الضوئي، اللوني، دار ابن كثير، دمشق، سوريا، ط1، 2002.

160- نزيه أبو نضال، التحولات في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط1، 2006.

161- حدائق الأنثى، دراسات نظرية وتطبيقية في الإبداع النسوي، دار أزمنة، عمان، الأردن، ط1، 2009.

162- نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2006.

163- نهال مهيدات، الآخر في الرواية النسوية العربية، في خطاب المرأة والجسد والثقافة، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2008.

164- نوال زين الدين، روايات يوسف إدريس، دراسة بنيوية توليدية، دار قباء للطّباعة والنشر والتّوزيع، القاهرة، مصر، (دط)، 2003.

165- وجدان الصائغ، القصيدة الأنثوية العربية، قراءة في الأنساق، وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء، اليمن، (د ط)، 2004.

166- يسري حسين، آراء في دفتر الأدب والفن، البحث عن هوية، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 2003.

167- يمنى العيد، الرواية العربية، المتخيل وبنيته الفنية، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 1994.

168- يوسف نور عوض، نظرية النّقد الأدبي الحديث، دار الأمين للنشر والتّوزيع، القاهرة، ط1، 1994.

169- يوسف نوفل، تجليات الخطاب الأدبي، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1997.

المراجع المترجمة إلى اللغة العربية:

1- ألبير مامي، صورة المستعمر، تر: ميشال سطوف، منشورات ANEP، الجزائر (د ط)، 2007.

2- جان بول سارتر، تعالي الأنا موجود، تر وتقديم وتعليق: حسن حنفي، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1982.

3- جويا بلند سعد، صورة العرب في الأدب الفارسي الحديث، تر: صخر الحاج حسين، شركة قدمس للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، (د ط)، (د ت).

4- دانييل هنري باجو، الأدب العام والمقارن، تر: غسان السيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1997.

5- رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (د ط)، (د ت).

6- روجيه غارودي، حوار الحضارات، تر: عادل العوّا، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1978.

7- ريمون كاربانتييه، معرفة الغير، تر: نسيم نصر، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1975.

8- فرانز فانون، بشرة سوداء أقنعة بيضاء، تعريب: خليل أحمد خليل، منشورات ANEP، الجزائر، ط1، 2004.

9- ماري مادلين دافي، معرفة الذات، تر: نسيم نصر، منشورات عويدات، بيروت، ط2، 1980.

المراجع الأجنبية:

1. Arturo et carlos horcajo, la question de l'altérité du 16 siècle à nos jours, Ellipses Edition, paris, 2000.
2. Bernadette delamarre, Autrui, Ellipses Edition paris, 1996.
3. Beida chikhi, littérature algérienne, désir d'histoire et esthétique, l'armathan, paris, 1997.
4. Dictionnaire le Robert, imprimé en Italie, juillet, 1998.
5. Didier Béatrice, l'écriture femme, 3ed, paris, puf, 1999.
6. Fouzia BougueBina, le Roman beur entre, l'identité et l'altérité, article dans le lire de le roman moderne, écriture de l'autre et de l'ailleurs, sous la direction de Mohamed Daoud, éditons casbah, 2006.
7. Jean marc Moura, l'imagologie, comparatiste, article parmi le livre de littérature comparée théorie et pratique, textes réunis par : André larant et jean Bessière, honoré champion éditeur paris, 1999.
8. Hachette, le Dictionnaire de français, éditions algérienne, Enag, 1992.
9. Lantri elfoul, traductologie littérateur comparée, études et essais, casbah éditions, Alger, 2006.
10. Ruth Amossy, Anne Hersch berg pierrot, stéréotypes et clichés, langue, discours société, édition Nathan, 1997.

الدوريات والمجلات:

1- أحمد صبرة، قلق الهوية في الرواية النسائية السعودية، الوارفة لأميمة الخميس نموذجا: مجلة علامات، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، ج68، م 17، فبراير 2009.

2- الطاهر روابنية، الفضاء الروائي في الجازية والدراويش لعبد الحميد بن هدوقة، دراسة في المبنى والمعنى، مجلة المساءلة، إصدار اتحاد الكتاب الجزائريين، جامعة عنابة، ع01، 1991.

3- الأخضر بن السائح، الرواية النسائية المغاربية والكتابة بشروط الجسد، مجلة الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، تبزي وزو، ع04، جانفي 2009، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، مدوحة، الجزائر.

4- بوشوشة بن جمعة، ارتحالات السرد الروائي المغربي، مجلة علامات، النادي الثقافي بجدة، ج53، م14، سبتمبر 2004.

5- بوبكر سكيني، الملتقى الرابع للرواية المغربية بمدينة سطيف أو لقاء المغاربة حول الرواية المغربية، مجلة آمال، وزارة الثقافة، الجزائر، ع01، سبتمبر 2008.

6- رشيدة بنمسعود، الكتابة النسائية، مجلة عالم الفكر، وزارة الإعلام، الكويت، م21، ع 01، يوليو، أغسطس، سبتمبر 1991.

7- زهير الخويلدي، فيلسوف الغيرية، الأنا والآخر وجها لوجه، جريدة العرب الأسبوعي 2007/12/13.

8- سعيد يقطين، الرواية العربية من التراث إلى العصر، مجلة علامات، النادي الثقافي بجدة، السعودية، ج57، م 15، سبتمبر 2005.

9- سعيد بوخليط، تيمة الهجرة في الأدب العربي المعاصر، مجلة العربي، الكويت، ع 665، أفريل، 2014.

10- شهلا العجيلي، النص الروائي ودوال الهوية الثقافية، مجلة علامات، النادي الثقافي بجدة، السعودية، ج57، م15، سبتمبر 2005.

11- شريبط أحمد شريبط، نون النسوة في الأدب الجزائري، مجلة آمال، مجلة إبداعية تعنى بأدب الشباب، إصدار وزارة الثقافة، الجزائر، ع02، ديسمبر 2008.

12- عاطفة فيصل، تحولات الخطاب الأنثوي في الرواية النسوية في سورية، مجلة جامعة دمشق، م21، ع01/ 02.

13- عبد الله إبراهيم، الرواية العربية في القرن التاسع عشر، مجلة علامات، النادي الثقافي بجدة، السعودية، ج49، م13، سبتمبر 2003.

14- عبد الرحيم حامد الله، فن الرواية بين الولاة والتوطين، مجلة علامات، النادي الثقافي، بجدة، ج53، م14، سبتمبر 2004.

15- عبد اللطيف الأرناؤوط، أنثوية العلم من منظور الفلسفة النسوية، مجلة علامات، النادي الثقافي بجدة، السعودية، ج59، م 15، مارس 2006.

16- عبد اللطيف أغجدامي، الصورة الشعرية أهميتها ووظيفتها، مجلة علامات، ج 70، م18، أغسطس، 2007.

17- عبد النبي ذاكر، أفق الصورولوجيا، نحو تحديد المنهج، مجلة علامات، ج51، م13، النادي الثقافي بجدة، السعودية، ج51، م13،/ مارس 2004.

18- محمد صابر عبيد، الآخر الموازي والآخر النقيض في الروايات الشيخ د.سلطان القاسمي، مجلة العربي الكويت، ع671، أكتوبر 2014.

19- مفيد نجم، الأدب النسوي، إشكالية المصطلح، مجلة علامات، النادي الثقافي بجدة، السعودية، ج57، م15، سبتمبر 2005.

20- وفاء سامي الإستانبولي، صورة العرب والمسلمين في رواية دون كيخوته، مجلة حوليات التراث، جامعة مستغانم، الجزائر، ع11، 2011.

21- يحي الصّواف، الأدب النسائي في الأدب العربي، جريدة الأسبوع الأدبي، إصدار منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع: 976، 2005/10/1.

22- يوسف مكي، قراءة في استشراق ما بين الحربين العالميين، مجلة بونة للبحوث والدراسات، الجزائر، ع 03، 2005.

الحوارات والرسائل الجامعية:

1- بايزيد فطيمة الزهرة، الكتابة الروائية النسوية بين سلطة المرجع وحرية المتخيل، بحث مقدم لنيل درجة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث، تخصص، أدب حديث ومعاصر، إشراف: الطيب بودربالة، جامعة العقيد الحاج لخضر، 2012/2011.

2- حسيبة موساوي، حوار أجري معها بمناسبة الملتقى الدولي الأول للرواية الجزائرية المعاصرة، جامعة العفرون، البليدة، الجزائر، يوم: 2013/12/10، الساعة 09:45 صباحا.

3- محمد مفلاح، حوار أجري معه بمناسبة الملتقى الدولي الأول للرواية الجزائرية، جامعة العفرون، البليدة، الجزائر، يوم: 2013/12/10/، الساعة 10:00 صباحا.

مواقع الأنترنيت:

1- الغير في الفلسفة ,Projet madariss /www.madariss.fr/webmaster .daif.sajid 2005.

2- خديجة قلي زادة، النسوية، ديوان العرب، ديوان الدراسات والأبحاث، 04 كانون الأول، ديسمبر، 2010، www.diwan.com

3- سوسن باقري، الرواية العربية الحديثة، نشأتها وتطورها، ديوان العرب، منبر للثقافة والفكر والأدب www.diwan.com

4- عماد عبد الحميد، دلالة وجماليات الشكل في الرواية الحديثة، دراسة نقدية في معنى الشكل لرواية: حكايات حارتنا، دراسة نقدية www.kotob.arabia.com

5- فضيلة الفاروق، التجربة الإبداعية النسائية في الجزائر، مجلة نزوى، ع: 36، www.nizwa.com

6- فوزي عمر الحداد، الأدب النسائي في ليبيا، مجلة أفق الثقافية، الإثنين 12/01/ 2003 www.ofouq.com

7- محمد حافظ دياب، يوسف إدريس وصورة الآخر، مجلة نزوى، ع:11، 2001/06/26 www.nizwa.com.

Résumé

Résumé en français :

La relation entre le Moi et l'Autre a toujours fait l'objet d'un sujet dialectique dans notre vie : sans l'Autre le Moi n'existerait pas et inversement. En effet, l'homme est, par définition, un être social dont l'existence est tributaire de celle de l'Autre. Etant donné que les études modernes se sont particulièrement intéressées ces derniers temps à cet « Autre » de par le lien qu'il entretient avec le Moi, le présent travail de recherche se propose d'étudier les différentes dimensions de ce rapport en se servant d'une sélection de modèles romanesques.

Cette étude s'inscrit dans le cadre de l'imagolgie (l'étude de l'image de l'autre), qui est considérée comme la plus importante et la plus récente piste de recherche en littérature comparée. A vrai dire, c'est grâce à ce champ d'étude qu'on arrive à déterminer la place qu'occupe une nation ou un peuple quelconque chez les autres nations et peuples. En fait, l'image qui se dessine dans l'esprit de l'homme sur l'Autre dépend aussi bien des différents intérêts qu'ils se partagent que du moment, du comment et de la portée de la communication qui s'établit entre eux. Cette image est sujette à des transformations qui sont intimement liées à l'époque en question et aux changements des circonstances présentes.

Nous nous intéressons ici à l'Autre qui marque sa présence dans les romans arabes ainsi qu'à l'image qu'on se fait de lui. En fait, le roman permet de donner à voir cette image par le truchement du conflit qui se crée entre les personnages romanesques d'une part, et grâce à la présence même de celui qu'on appelle l'Autre ou l'Etranger d'une autre part. De surcroit, le roman se prête volontiers à l'analyse faite par le biais de techniques imagologiques s'inscrivant dans le cadre de la littérature comparée.

Ce faisant, cette étude ambitionne d'étudier l'image de l'Autre dans les romans arabes sous les deux optiques masculine et féminine et cela à travers l'analyse de quatre modèles : deux romans écrits par des écrivains hommes qui sont : le roman de Amara Lakhous intitulé : « Comment téter la louve sans se faire mordre » et celui de Azzedine Chokri Fachir ayant pour titre : « Un embrassement sous le pont de Brooklyn », et deux romans féminins : l'un écrit par Hamida Naanaa sous

le titre : « La patrie dans les yeux », l'autre par Assima Derwich qui a pour titre : « Arbre de l'amour, forêt du malheur ».

Notre problématique principale se résume par la question suivante : Comment l'image de l'Autre s'est-elle dessinée dans le roman arabe chez les écrivains hommes et chez les écrivains femmes ? Il est certain que cet « Autre » est protéiforme et qu'il se présente sous un profil différent d'un écrit à l'autre et que chaque romancier, ou romancière, se fait une représentation particulière de lui, c'est que chacun d'eux le conçoit selon un mode particulier qui n'est nullement arbitraire, mais qui est, au contraire, le résultat d'une vision du monde étudiée et bien maîtrisée.

Il est de constatation que les modèles choisis sont partagés entre des milieux arabes divers, ce qui a augmenté d'avantage la richesse qu'ils renferment, cela montre à quel point l'écrivain est conscient de la présence de l'Autre, mais cela montre aussi et surtout l'avance enregistrée au niveau du traitement de ce sujet depuis Afifa Karam, Taoufik Elhakim et les autres, car cette étude s'est projetée de découvrir l'image de l'Autre aux yeux de l'écrivain et de l'écrivaine, de montrer les principaux traits qui caractérisent chaque point de vue et d'extraire les points de convergence et de divergence existant entre les deux. Nous sommes sorti avec une série de résultats dont l'oscillation du roman entre ceux qui donnent la primauté à l'influence occidentale et ceux qui valorisent l'enracinement arabe du roman. Nous avons également découvert l'existence de traits et d'horizons généraux caractérisant le roman arabe chez les écrivains des deux sexes.

A ce résultat s'ajoute les éléments dont se compose l'image comparative et qui sont : les mots clefs, l'imagination (l'imaginaire collectif), la propagation du stéréotype qui est considéré comme une forme originelle de l'image qui se réfère au réservoir primaire de la mémoire collective, le cadre spatio-temporel, le système des personnages, la description du corps de l'Autre, de son système de valeurs et des aspects de sa culture et le scénario qui joue un rôle dans l'éclaircissement de l'image de l'Autre.

Ensuite, nous sommes passé du volet théorique au volet pratique en orientant la recherche vers les modèles romanesques dans le dessein d'examiner l'image de l'Autre sous l'optique masculine et l'optique

féminine chez Amara Lakhous, Azzedine Chokri Fachir, Hamida Naanaa et Assima Derwich. Nous avons découvert la fréquence et la diversité de la présence de l'Autre dans le roman masculin et sa représentation par le personnage de la femme/occidentale particulièrement et l'homme d'une façon générale. Quant à la présence de l'Autre dans le roman féminin, elle a pris des aspects différents à l'instar du roman masculin, mais elle s'est concentrée autour du personnage de l'homme/occidental, nous avons distingué une différence entre les aspects de cette présence au niveau de la langue, de la focalisation, de l'espace et des personnages. En effet, ces aspects ont balancé entre la rigueur et la souplesse, la focalisation sur le sentiment de nostalgie ressenti par le Moi, le soutien et le rejet que l'Autre lui montre tour à tour et l'orientation du héros ou de l'héroïne vers d'autres milieux.

Nous avons également jugé judicieux de confronter l'image de l'Autre chez les écrivains hommes et les écrivains femmes et nous avons constaté la récurrence de sa présence chez les deux camps avec une interaction et une émotion particulières, nous avons aussi détecté la présence de l'Autre en la personne de l'homme et de la femme dans les quatre textes en plus de la présence d'un autre milieu dans ces romans. Outre les différences entre les perspectives masculine et féminine, nous avons décelé des dénominateurs communs entre elles et découvert l'originalité de l'image de l'autre dans chacune de ces deux optiques.

A partir des modèles analysés, la recherche a montré que les écrivains ayant écrit des corpus romanesques (Lakhous, Chokri, Naanaa et Derwich) ont une image fantasmée sur l'Autre, une image qui ressemble très peu au réel car elle est beaucoup plus proche de ce qu'ils ont imaginé que de ce qu'elle est dans la réalité et parce qu'elle est conçue selon les faires de l'Autre dans le monde arabe et oriental, c'est-à-dire dans le cadre d'Histoire et de lutte. De ce fait, on a reconnu au roman arabe, à travers ces modèles étudiés, sa vision objective parce qu'il n'est pas tombé dans le piège de la généralisation, mais a essayé, a contrario, d'apporter un certain regard sur l'Autre, ami ou étranger.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

شكر وعرفان:.....

إهداء:.....

مقدّمة:.....ص:04

الباب الأوّل: الرّواية العربية بين الولادة والتوطين ص:11

الفصل الأوّل: نشأة الرّواية العربية ص:16

المبحث الأوّل: الحقيقة والادّعاء.....ص:17

1- كينونة الرّواية ص:18

أ) تعريف الرّواية لغة ص:18

ب) اصطلاحا.....ص:22

2- الجذور بين المؤثّر الغربي والتّأصيل التّراثي.....ص:28

المبحث الثاني: مساهمة الرّجل والمرأة في تطور الرواية العربية.....ص:41

1- الرّوائي ودوره في تطور الرواية العربية ص:44

2- وضع المرأة وانطلاقها الإبداعي ص:51

3- ملامح عن دور الروائية في تطور الرواية العربية.....ص:62

الفصل الثاني: خصائص الرواية العربية.....ص:74

المبحث الأول: خصائص الرّواية الرّجالية.....ص:79

1- سمات الإبداع الرّوائي الرّجالي ص:80

2- آفاق الرّواية العربية عند الرّوائي ص:86

المبحث الثاني: خصائص الرّواية النّسوية.....ص:91

1- إشكالية مصطلح الأدب النّسوي.....ص:97

2- سمات الإبداع الرّوائي النّسوي وآفاقه.....ص:110

الباب الثاني: صورة الآخر بين المفهوم والاستخدامات.....ص:125

الفصل الأوّل: ماهية صورة الآخر.....ص:127

المبحث الأوّل: علم الصّورة المصطلح والمفهوم.....ص:128

1- حدود الصّورة المقارنية.....ص:130

2- عناصر تكوين الصّورة المقارنية.....ص:135

المبحث الثاني: ماهية الآخر واستخداماته.....ص:141

1- ماهية الأنا والآخر.....ص:143

2- استخدامات الآخر.....ص:158

الفصل الثاني: تجلّيات الآخر في الخطاب الرّوائي العربي.....ص:166

المبحث الأوّل: الآخر عند الرّجل / الكاتب.....ص:172

1- حضور الآخر في العمل الروائي.....ص:175

أوّلا: حضور الآخر في رواية كيف ترضع من الذّئبة دون أن تعضّك لعمارة لخوص ص:175

ثانيا: حضور الآخر في رواية عناق عند جسر بروكلين لعز الدين شكري فشير ص:190

2- سمات حضور الآخر في الرّواية الرجالية.....ص:206

أوّلا: سمات حضور الآخر في رواية كيف ترضع من الذّئبة دون أن تعضّك لعمارة لخوص.....ص:207

ثانيا: سمات حضور الآخر في رواية عناق عند جسر بروكلين لعز الدين شكري فشير ص:230

المبحث الثاني: الآخر عند المرأة / الكاتبة.....ص:252

1- حضور الآخر في العمل الرّوائي.....ص:256

أوّلا: حضور الآخر في رواية الوطن في العينين لحميدة نعنع.....ص:257

ثانيا: حضور الآخر في رواية شجرة الحب غابة الأحزان لأسيمة درويش.....ص:269

2- سمات حضور الآخر في الرواية النسوية.....ص:280

أوّلا: سمات حضور الآخر في رواية الوطن في العينين لحميدة نعنع.....ص:287

ثانيا: سمات حضور الآخر في رواية شجرة الحب غابة الأحزان لأسيمة درويش ص:300

الباب الثالث: مقابلة صورة الآخر بين المنظورين الذّكوري والأنثوي.....ص:324

الفصل الأوّل: تعدّدية الحضور عند الطّرفين.....ص:326

المبحث الأوّل: تفاعل وانفعال.....ص:327

1- تجلّيات الآخر/ الرّجل.....ص:327

2- الآخر/ الأنثى.....ص:335

3- فضاء الآخر.....ص:346

المبحث الثاني: طبيعة حضور الآخر.....ص:361

1-فيزيائيا.....ص:361

2- سرديا.....ص:375

3- فضائيا/ مكانيا.....ص:385

الفصل الثاني: التّماثل والاختلاف بين المنظورين الذّكوري والأنثوي.....ص:402

المبحث الأوّل: أوجه التّماثل والاختلاف.....ص:403

1- أوجه التّماثل بين المنظورين.....ص:404

2- أوجه الاختلاف بين المنظورين.....ص:411

المبحث الثاني: انفرادية كل منظور.....ص:416

1- المنظور الذّكوري.....ص:416

2- المنظور الأنثوي.....ص:420

خاتمة:.....ص:427

قائمة المصادر والمراجع.....ص:433

ملخّص résumé.....ص:458

فهرس الموضوعات.....ص:462