الجمهوريــة الجزائريــة الديمقراطيــة الشعبيــة

وزارة التعليــم العالي والبحث العلمي

جامعة الشهيد حمه لخضر – الوادي

كلية: الآداب واللغات قسم: اللغة والأدب العربي

الذات النسوية وتحولات السرد والذاكرة في روايات ميرال الطحاوي "الخباء أنموذجا"

مذكرة تخرج مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: أدب حديث ومعاصر

إعداد الطالبتين:

- الساكر سمية
- ملكي أنوار

إشراف الأستاذ:

د. لحسن عزوز

لجنة المناقشة

الأستاذ	الرتبة	الصفة	مؤسسة الانتساب
د. عبد الحميد جريوي	أستاذ محاضر أ	رئيس اللجنة	جامعة الشهيد حمّه لخضر– الوادي
د. لحسن عزوز	أستاذ محاضر أ	مشرفا ومقررا	جامعة الشهيد حمّه لخضر– الوادي
د. قرورو عقيلة	أستاذ محاضر أ	عضوا ومناقشا	جامعة الشهيد حمّه لخضر– الوادي

الموسم الجامعي : 1439–1440 هـ/ 2018–2019 م

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

أولا الحمد لله حمدا كثيرا طيبا مباركا فيه، تمت بنعمته الصالحات فلك الحمد كله، وبيدك الخير كله، واليك يرجع الامر كله، علانيته وسره .

فاعترافا منا بالجميل ، ومصداقا لقوله عليه الصلاة وازكى التسليم :

"من لم يشكر الناس لم يشكر الله "

وعليه نتقدم بأسمى عبارات الشكر والامتنان الاستاذ المشرف:

لحسن عزوز

وللوالدين فدام الصدر الرحب الذي لا يمل ولا يكل، فلهم منا جزيل الشكر وعظيم الامتنان وفائق التقدير والاحترام

ولكل من قدم لنا يد العون من قريب او من بعيد

ونتمنى ان يوفقنا الله في مسارنا الدراسي والمهني

وفي الختام نتوجه بالشكر لكل من افادنا بعلمه حين قصدناه فأعاننا دعاء من القلب بان يجزي به الله عنا خير جزاء

كما قيل : " من علمني حرفا سرت له عبدا ".

نسال الله السداد والتوفيق

مقدمة

السرد رؤيا مغايرة في تحولاته الدائمة وهو الشكل الجمالي المنفتح على ما سيكون ، فمنذ دون كيخوتي دي لا مانشاو لوكي وس أبوليوس حتى الآن، مازالت الرواية قادرة على مساءلتنا ومساءلة حيواتنا ودواخلنا، بل حتى مساءلة الرواية نفسها كفن وجنس أدبي من خلال فعل التجريب والأشتغال .

فالرواية تتداخل مع حركة التاريخ والزمان والواقع الإنساني والبحث في روح الأمة وطموحها فلقد استقطبت الأعمال الروائية اهتمام المتلقين على مختلف مستوياتهم الفكرية والثقافية والإيديولوجية وذلك نظرا لما حققته من حضور متزايد في الساحة الأدبية فقد زاحمت الشعر وأصبحت ديوان الأمم في القرن العشرين ، وبما أن المرأة جزء لا يتجزأ من المجتمع اخذت على عاتقها فهم قضاياه ومسائله فبرز صوتها في مختلف الميادين السياسية والثقافية والاجتماعية والأدبية حيث باتت مصدر الهام الشعراء والأدباء والمنهل الذي يغترفون منه صور الجمال فالمرأة مقاتلة وحاكمة ومربية أجيال وحكيمة نقشت بطولاتها على الصخور لتبقي الزمن شاهد على فعاليتها وانجازاتها التي لا تزال متواصلة إلى اليوم هي الأم والأخت والزوجة .

وثمة من الروائيين، من لا يقدم سيرة الأنثى في صورة كلاسيكية تجنباً لسطوة وإغواء التقريرية والمباشرة والوضوح، الذي يسم الخطابات الروائية في بداياتها، ولاسيما «النسوية» منها في الأغلب الأعم، وتلك المحاولات الأولى لم تكن لتمنع من أن تضاف للغة أصوات نسوية مختلفة، فدلالة الصوت الخاص، لن تكتفي هنا بكثافة اللغة أو بخصوصية الحكاية وانفتاحها لتقارب أزمنة وأمكنة معتمة، بل سيذهب بنا إيقاعها لما يشكله النص في ثقافته الإختلاف والمغايرة من آفاق للقراءة والتلقي، في كشفية صادمة مدهشة عجائبية، بنبش الموروث وإعادة تشكيله بل إعادة تشكيل العالم من جديد، وباستعادة الحكاية بكل مضمراتها وبشتى ضروب تأويلها في فضاءات أخرى، بوصفها كتابة ونصوصا روائية جديدة تعيد تشكيلها شفرات ورموز وإشارات وشفويات... وغيرها، لتصبح هوية متجددة بغناها المعرفي القائم على أكثر من فرضية «أنطولوجية» تتجاوز الرغبة بالوجود إلى الوجود ذاته، وهو يزيح

الصمت ليجهر بوعيه الاجتماعي والسياسي والاقتصادي والتاريخي والأسطوري والعجائبي، والأهم النسوي.

ونجد الباحثة والروائية ميرال الطحاوي في روايتها " الخباء" والتي هي موضوع بحثنا هذا الذات النسوية وتحولات السرد والذاكرة لميرال الطحاوي "الخباء" انموذجا وكان سبب اختيارنا لهذا الموضوع والغوص في غماره والتعرف على مكانة وحضور المرأة في المجتمع وتجسيد دورها المهمش من قبل ومحاولة كشف ما قدمته الروائية من مفاهيم حكائية جديدة نسوية ومعرفية.

وحاولنا تقديم مفهوم الكتابة كوثيقة حاضرة متجددة كإشكالية نقدية لإثبات الحضور النسائي، والهوية النسوية وقد كانت الحركات النسائية في الغرب في تعددها واختلاف مفاهيما محورا جديدا ومغلقا على ما قدمته الذكورة والفحولة عبر العصور حيث تقوم على فكرة أساس مفادها أن الأدب مفهوم ذكوري، وقد ورث حمولةً عبر التاريخ ترجح قضايا الذكور وسلطة الرجل في المجتمعات، فهل ستقدم ميرال الطحاوي غرفتها وانغلاقها بكتابة صادمة؟

وكان النص النسوي في مخيلتنا دوما يقوم على البحث والمغايرة فكان سببا لاختيارنا لموضوع الرسالة أملا منا في تقديم رؤيا جديدة للنصوص النسوية .

هذا وقد قسمنا البحث إلى مدخل وفصلين، عنوان المدخل الخطاب الروائي والسرد إضاءة معرفية وإشكالات نقدية، واتبعنا فصل نظري تناولنا فيه التكوين والتشكيل والاصطلاح البدايات ثم الشكلانية السردية وتحليلاتها النصوصية عنصر ثالث كان بعنوان علم الجمال والنقد النسوي يليه التأويل السردي والخطاب النسوي ثم تطرقنا إلى اللغة السردية النسوية كما تناولنا ميرال الطحاوي حضور الأنثى ومعمارية الآخر.

أما الفصل الثاني وهو الفصل التطبيقي تطرقنا فيه إلى التحولات الثقافية والاستطيقية في نص الخباء الذات النسوية والتخييل ..

واعتمدنا منهجا وصفيا تحليليا دلاليا لمحاولة تتبع الدلالات المغايرة والمفاهيم النقدية النسوية في تحولاتها وتغايراتها .

وشملت الخاتمة أهم الاستنتاجات وملحقا يقدم رؤيا لحياة الكاتبة وملخص للرواية وأيضا حوار الروائية مع بعض النقاد وقد اعتمدنا في هده الدراسة على المنهج الاجتماعي حيث تناولنا قضية المرأة في أوساط المجتمع مع الاستعانة بالمنهج النفسي، كما اعتمدنا على مجموعة من المصادر والمراجع أهمها سعيد يقطين الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي ، آمنة يوسف تقنيات السرد في الرواية والتطبيق والنصوص الرواية لميرال الطحاوي .

وان كان من واجب الباحث الشكر والعرفان فإننا نتوجه بالشكر الجزيل إلى أساتذة قسم اللغة والأدب العربي بجامعة حمة لخضر الوادي .والى الأستاذ المشرف (لحسن عزوز) الذي كان بمثابة الأب الروحي للبحث فله منا كريم الفضل وجازاه الله عن الباحثين الناشئين في المستقبل خيرا وفي الأخير نرجو أن تكون الدراسة حلقة من حلقات البحث في أدبنا العربي وخطوة فاعلة للباحثين والقراء.

مفتتح

إضاءة معرفية: الخطاب السردي

السرد إشكالات نقدية

السرد ومفاهيم لغوية:

جاء في لسان العرب مادة (س.ر.د) بأنه: تقمه شيء إلى شيء تأتي به متسقا بعضه في إثر بعض متتابعا، سرد: الحديث ونحوه يسرد سردا، إذا تابعه، وفلان يسرد الحديث سردا، إذا كان حيث السياق له، وفي صيغة كلامه.[1]

كما وردت كلمة السرد في القاموس المحيط بمعنى النسج والسبك فهو الخرز في الأديم بالكس والثقب كالتسريد فيهما ونسج الدرع اسم جامح للدروع وسائر الخلق، وجودة سياق الحديث ومتابعه الصوم ونسرده كفرح، صار يسرد صومه.[2]

وللسرد مفاهيم متعددة ومختلفة، تنطلق من أصله اللغوي فهو يعني مثلا: << نقد من شيء إلى شيء تأتي به مشتقا بعضه في اثر بعض متتابعا، وسرد الحديث ونحوه يسرده سرد إذا تابعه، وفلان يسرد الحديث سرد إذا كان جيد السياق له، وفي صيغة كلامه صلى الله عليه وسلم: لم يكن يسرد الحديث سردا، أي يتابعه ويستعجل فيه، ويسرد القرآن تابع قراءته في حذر منه>>[3].

السرد ومتاهات الإصطلاح (التعدد واللانهاية) :

السرد هو الذي يجعل النص نصا روائيا محكيا، وهو بذلك الروح التي يوظفها الكاتب أو الراوئي في نقل الوقائع والأحداث بأسلوب راق ووفق عملية إنتاجية أدبية، إذن فالسرد هو: العملية التي يقوم بها السارد أو الراوي وينتج عندها النص القصص المشتمل على اللفظ اللغوي أي الخطاب القصصي[4]. ولايتوقف السرد عند النصوص الأدبية التي تقوم على

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، دار صادر للطباعة و النشر، بيروت، لبنان، 1999، ط4، المجلد 7، ص 165.

[2] الفيروز أبادي، القاموس المحيط، دار الكتب العلميين، بيروت، لبنان، د.ط، 1999، الجزء الأول، 417.

[3] ابن منظور، لسان العرب، ص 165.

[4] سمير المرزوقي– وجميل شاكر، مدخل الى نظرية القصة، دار أقطاب الفكر، (د.ط)، ص 77–78.

عنصر القصص شفويا كان أم كتابيا، فالسرد فعل لا حدود له، يتسع ليشمل كل الخطابات سوآءا كانت أدبية أم غير أدبية، يبدعه الإنسان أينما وجد وحيثما كان[1].

ولكن عرفت الأمم والمجتمعات أشكالا سردية متعددة منذ القدم فإن السرد هو وليد العنصر الحديث، وذلك عندما ارتبط بالنصوص الأدبية والدراسات النقدية فأصبح أدبية السردية العنصر الحديث، خاصة في شكلها القصصي الروائي[2].

فالسرد يشير إلى الطريقة التي يختارها الروائي، أو القاص أو حتى المبدع الشعبي (الحكي) ليقدم بها الحديث إلى الملتقى فكان السرد إذا أن هو نسيج الكلام ولكن في صورة الحكي[3].

ولعل أيسر تعريف للسرد هو تعريف تولاة بارد: الذي يرى أن " السرد مثل الحياة نفسها عصية على التعريف لغموضها وتنوعها وسرعة تقبلها، وارتباط تعريفها بتعريف الإنسان نفسه، لذا كان فهم السرد ضرورة ملحة، بوصفه أداة من أدوات التعبير الإنساني".

كما يذهب أيضا إلى أن السرد فعل لا حدود له، يتسع ليشمل مختلف الخطابات سواء كانت أدبية أم غير أدبية، أبدعه الإنسان أينما وجد وحيثما كان، يمكن أن يؤدي الحكي بواسطة اللغة المستعملة شفهية كانت أم كتابية، وبواسطة الصورة ثابتة أو متحركة، وبالحركة والاستخراج المنظم لكل هذه المواد فهة بين استقلالية السرد وشموليته لكل ما يبدعه الإنسان وبأية لغة، كانت وفي كل الأمكنة والعصور والتاريخ والمأساة والدراما[4].

كما يمكن تعريف السرد على أنه دراسة القص واستنباط الأسس التي تقوم عليها وما يتعلق بذلك من النظم التي تحكم إنتاجية وتلقية، وعليه فإن مقاربة مصطلح السرد من هذا

---

[1] سعيد يقطين، الكلام والخبر: مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1997، ص 19.

[2] صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ط1، الكويت، 1992، ص275.

[3] عبد المالك مرتاض، ألف ليلة وليلة، تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية جمال بغداد، ديوان المطبوعات، الجامعية، ط1، الجزائر، 1993، ص 84.

[4] سعيد يقطين، الكلام والخبر، ص 19.

المنظور يحدد لنا مفهومه باعتباره دالا على علم قائم بذاته، أو مشروع علم يتوخى تمام التغرد بالبحث في الأسس والمكونات يقول عبد الله ابراهيم: " إن السردية هي العلم الذي يعني بمظاهر الخطاب السردي، أسلوبا وباء ودلالة" [1].

السرد (التكوين التاريخي والتأصيل النقدي)

أولا: التكوين الغربي (التشكيل السردي كمفهوم صادم) :

يرى تولان بارت بأن السرد قديم قدم الإنسان وذلك في قوله: السرد حاضر في الأسطورة والخرافة، المثل، الحكاية، الملحمة، التاريخ، والتراجيديا، المأساة والملمات، المسرح الايمائي ويوجد السرد في كل الألسنة وفي كل المجتمعات، بين السرد مع التاريخ أو حتى مع الإنسان[2].

علم حد تعبير بارت: فإن السرد حاضر في مختلف الأشكال الأدبية عبر الأزمنة القديمة والأمكنة المختلفة، سواء في شكله الأسطوري أو الخرافي أو الملحمية، بالإضافة على أنه قديم الإنسانية التي لجأة إليه لوصف الظواهر الثقافية والعادات السائدة لذلك محاولة من خلال السرد تقريبا صورة الحياة في ذلك الوقت أو ذلك العصر، أما في العصر الحديث فقد جاءت النبوية أو المنهج النبوي ليحرر النص الأدبي من القيود التي كان يخضع لها في ظل المناهج القديمة، التي تحصر العمل الفني في الاطر الاجتماعية والتاريخية فحاول العمل على إخراج العمل الأدبي من بوتقة التقليدية، وظيفة بقوانينه وتقنياته الفنية، كما عملت على عزلة عن الإطار التاريخي والنفسي التي كان يكبل حركية السرد الأدبي.

ثانيا: السرد عربيا:

تمثل حكايات "ألف ليلة وليلة" الموروث العربي الأول الذي يلخص الثقافة الشعبية في عصر من العصور الغابرة، وكانت تسرد بطريقة شفوية مما جعل عدد النسخ منها نادرا جدا، أما فيما يتصل بالموروث السردي فإننا نجد ما قد مثلت "هذه الحكايات بحق عن الموروث

[1] عبد الله ابراهيم، السردية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، بيروت، 2000، ص 17.

[2] رولان بارت، النقد النبوي للحكاية، ترجمة: أنطوان أبوزيد، منشورات عويدات، (د.ط)، ط1، 1988، ص 89-90.

العربي القديم، وبعض التسميات المقترحة مثل: السردية العربية الموروث الحكائي العربي والتراث القصصي والسرد العربي القديم.

ثم بعد ذلك ظهرت المقامة الأدبية التي تعتبر نوعا من أنواع الكتابات السردية القديمة، ويعتبر "بديع الزمان الهمداني" اول من كتب في هذا النوع من السرد، وهو عبارة عن حكاية سردية تعتمد على الحوار فهي قالب يعتمد على السجع باعتبار أن هذا الأخير أسلوبا فنيا بحق وظهرت العديد من المقامات العربية التي حذت حذو وما جاء به "بديع الزمان الهمذاني"، كما نذكر مقامات الأمير عبد القادر الجزائري بعنوان: "مقامات في التصوف" والتي نذكرها على سبيل المثال لا على سبيل الحصر لأن هناك العديد من المقامات التي سادت في العصور القديمة وكانت شاهدة على رواج هذا الفن آنذاك[1]

لقد ساد هذا النوع من المحسنات اللفظية الكتابات السردية لعدة قرون، إلى أن جاء عصر النهضة، التي قلب الموازين الفكرية السائدة آنذاك، حين عرفت المجتمعات العربية العديد من التغيرات مست الحياة الاجتماعية والحضارية والثقافية، من حروب مدمرة ونهضة فكرية وتكنولوجية، من جهة أخرى، أدت بالإنسان في تلك الفترة للخضوع لتلك المتغيرات، فلجأ إلى بعض التقنيات السردية الجديدة لكسر رتابة الزمن، وتحطيم الشخصية الكلاسيكية، وهذا ما قام به الروائي العربي حين لجأ إلى تلك التقنيات في التعبير عما يجول في داخله، هذا راجع إلى الظروف من خلال نصوص سردية، هي بطبيعتها: « العالم السائد ورغبة في تغيير الواقع المعيش »[2].

[1] ضياء الكعبي، السرد العربي القديم، الاتساق الثقافية وإشكالات التأويل، دار فارس للنشر والتوزيع بيروت لبنان ط1، 2005، ص20

[2] طه وادي، الرواية السياسية: الشركة المصرية العالمية للنشر لوزجمان، القاهرة، مصر، ط1، 2003، ص269.

مكونات السرد:

إن كون الحكي هو الضرورة قصة محكية يفترض وجود شخص يحكي، وشخص يحكي له، أي وجود تواصل بين طرف أول يدعى "راويا" وطرف ثاني يدعى "مرويا له" وهي عبارة عن المكونات الأساسية للسرد، والتي يتم توضيحها على النحو التالي:

أولا: الراوي (السارد)

الراوي هو شخصية فنية خيالية، شأنها في ذلك شأن باقي الشخصيات القصصية التي من خلالها ينطلق مؤلف السرد عالمه الحكائي لتنوب عنه في سرد المحكي، وتعبير عن موقفه في شكل فني، يعتمد أساسا على إتباع لعبة المراوغة والإلهام بواقعية ما يروي ويقال له: إنه الأداة أو تقنية القاصد في تقديم العالم المصور، فيصبح هذا العالم مدركا، ومن ثم يتحول العالم القصصي، وبواسطته من كونه الحياة إلى كونه خبرة أو تجربة إنسانية مسجلة، تسجيلا يعتمد على اللغة ومعطياتها.[1]

أي أن الراوي هو الشخص الذي يروي الحكاية أو يعبر عنها سواء أكانت حقيقة أو متخيلة، ولا يشترط في الراوي أن يكون متعينا، فهو قد يكون شخصية ذات هوية حقيقية، ولا يشترط في الراوي أن يكون شخصية ذات هوية متخيلة، فالسارد هو الشخصية التي تروي القصة، فمن المستحيل في أي عمل سردي غياب الراوي والسارد في الرواية الحديثة موضوع السرد في الروايات العديدة، يشكل كائنا بشريا متنوعا، ينتج خطابه الخاص دون أن يكون بالضرورة طرف في المسدود، لذلك لا يمكن أن نرصد تطور الرواية العربية الحديثة دون رصد التشكلات المختلفة للسارد فيها.[2]

[1] عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، دار النشر للجامعات القاهرة، ط2، 1996، ص18.

[2] محمدالباردي، إنشائية الخطاب في الرواية الحديثة، مركز النشر الجامعي، الجمهورية التونسية، 2004، ص03.

من هنا الفرق بين الراوي والروائي أو الكاتب، الذي هو شخصية واقعية من لحم ودم، وذلك أن الروائي "الكاتب" هو خلق العالم التخيلي الذي تتكون منه روايته، وهو الذي اختار تقنية الراوي، كما اختار الأحداث والشخصيات الروائية والبدايات والنهايات، وهو لذلك لا يظهر ظهورا مباشرا في بنية الرواية، معبر من خلاله عن مواقفه وآرائه الفنية المختلفة.

أي أن الأول"الراوي" ينتمي إلى العالم الأدبي المتخيل الذي أنشأ الثاني، فهو من صنعه واختلافه، الراوي من إنشاء الكاتب، شأنه شأن الشخصيات الحكائية الأخرى.

ثانيا: المروي (الرواية) المروي هو كل ما يصدر عن الراوي، وينظم ليشكل مجموعة من الأحداث تقترن بأشخاص، ويؤطرها فضاء من الزمان والمكان، المركز الذي تتفاعل حوله عناصر المروي، هو الحكاية وهناك مستويان في المروي هما: (المتن fabula) وهو المادة الخام في القصة المستوى الثاني هو (المتن syuwhet) ويمثل العمليات المستخدمة لنقل تلك المواد، فالمواد ثابتة أما الكلمات، والوسائل التقنية فيمكن أن تتنوع، فلا يمكن أن نناقش كيفية السرد دون افتراض مادة ثابتة يمكن تقديمها بطرق متنوعة.[1]

أي أنه هو الرواية نفسها وهي تحتاج إلى راو ومروي له والى المرسل والمرسل إليه وفي المروي يبرز طرق ثنائية الخطاب الحكاية أو السرد لدى السردانيين اللسانيين تودوروف، جنيه، ريكاردو...الخ على أن السرد والحكاية وجها المروي، المتلازمان أو اللذان لا يمكن القول بوجود أحدهما في بنية رواية ما دون الآخر.[2]

[1] عبد الله إبراهيم السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2000، ص12.

[2] آمنة يوسف: تقنيات السرد في الرواية والتطبيق، ط1، دار الحوار والنشر، سوريا، 1997، ص29.

ثالثا: المروي له

إن وجود راو يروي القصة –نظريا ومنطقيا– يقتضي وجود طرف ثان يتلقى الرواية باعتبارها شكلا من أشكال التواصل القائم –وجوبا– على ثنائية المرسل والمتلقي.[1] وذلك من أجل إحداث عملية التواصل بينهما.

وقد يكون المروي له أو المرسل إليه، اسما معينا ضمن البنية السردية وهو مع ذلك كالراوي شخصية من ورق، وقد يكون كائنا مجهولا أو متخيلا لم يأتي بعد، وقد يكون المجتمع بأسره وقد يكون قصة أو فكرة ما، يخاطبها الروائي على سبيل التخيل الفني.[2]

[1] المرجع نفسه، ص29

[2] صادق قسومة: طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، 2000، ص13.

الفصل الأول:

الجانب النظري

1- التكوين والتشكيل والاصطلاح البدايات:

2- الشكلانية السردية وتحليلاتها النصوصية

3- علم الجمال والنقد النسوي

4- التاويل السردي والخطاب النسوي

5- اللغة السردية النسوية

1-التكوين والتشكيل والاصطلاح البدايات

عتبة نصية وكتابة انثوية في غرفة العالم:

ميرال الطحاوي (ولدت في محافظة الشرقية سنة 1968) هي روائية وقاصة وأكاديمية مصرية تعمل أستاذًا للأدب العربي بجامعة أريزونا. صدرت لها عدة روايات وبعض الأعمال النقدية.

مانفيستو النسوية ... ميرال الطحاوي:

ولدت ميرال الطحاوي سنة 1968، في مدينة الحسينية بمحافظة الشرقية، في أسرة تنتمي إلى أصول بدوية، وكانت الصغرى بين سبعة إخوة كانوا جميعًا من الذكور ما عدا ميرال وشقيقة أخرى.(حصلت على درجة الليسانس في اللغة العربية من جامعة الزقازيق، ثم عملت بالتدريس، قبل أن تنتقل إلى القاهرة . رغم إرادة أسرتها . في السادسة والعشرين من عمرها وتلتحق بجامعة القاهرة، لتحصل على درجتي الماجستير والدكتوراه).

نشرت ميرال الطحاوي أول أعمالها . وكانت مجموعة قصصية . سنة 1995، وفي العام التالي أصدرت روايتها الأولى "الخباء".

التحقت ميرال الطحاوي بهيئة تدريس جامعة القاهرة، ثم انتقلت في سنة 2007 إلى الولايات المتحدة، حيث عملت أستاذًا مساعدًا بقسم اللغات الأجنبية بجامعة الأبالاش (بالإنجليزية: Appalachian State University) في ولاية نورث كارولاينا، ومنسقًا لبرنامج اللغة العربية بالجامعة، وتعمل حاليًا أستاذًا مساعدًا بجامعة ولاية أريزونا.

حققت روايتها "بروكلين هايتس" نجاحًا نقديًا كبيرًا، وفازت عنها بجائزة نجيب محفوظ للرواية العربية، كما وصلت الرواية إلى القائمة القصيرة لجائزة البوكر العربية.[1]

[1] https://ar.wikipedia.org/wiki على الساعة 11:23 يوم 2019/02/25

كتاباتها

مجموعات قصصية

ريم البراري المستحيلة (1995)

روايات

الخباء (1996، ترجمها إلى الإنجليزية أنطوني كولدربانك)

الباذنجانة الزرقاء (ترجمها إلى الإنجليزية أنطوني كولدربانك)

نقرات الظباء (ترجمها إلى الإنجليزية أنطوني كولدربانك)

بروكلين هايتس

امرأة الأرق (سلسلة كتابات جديدة، الهيئة العامة للكتاب، 2012)

الجوائز

جائزة الدولة في الرواية عن روايتها الأولي الخباء

جائزة نجيب محفوظ للرواية العربية عن روايتها "بروكلين هايتس" (2010)

وصلت روايتها "بروكلين هايتس" إلى القائمة القصيرة لجائزة البوكر العربية لسنة 2011.[1]

[1] نفس المرجع السابق

المغامرة ..صحراء النقد ودهاليز الكتابة النسوية:

كشفت الروائية المصرية ميرال الطحاوي أنها كانت منخرطة تنظيميا في جماعة الأخوان المسلمين وبدأت الكتابة من خلالهم، وكانت ترتدي الحجاب الذي ترتديه الأخوات، لكنها خرجت من جلباب الإخوان وهجرتهم وخلعت الحجاب، قائلة: "توقفت أن أنظر لنفسي باعتباري عورة وجسدا."

وأشارت إلى أن طلابها من المتدينين يتركون قاعة المحاضرات في جامعة القاهرة بمجرد دخولها لأنها كاشفة الشعر، وهم يعتبرونها هدفا من أهدافهم، مشيرة إلى أن هناك محاولات استعادة لها من جماعات محسوبة على التيار الإسلامي، وهم يكنون لها الاحترام وما زالوا يعتبرونها واحدة منهم[1].

ورفضت ميرال مقولة الاحتياج إلى فقه جديد، مطالبة بفصل الفقه عن المرأة والابتعاد عن ما اعتبرته ابتزازا لها عبر المقصلة الدينية، مشيرة إلى اعتراضها على تأويل النص الذي تحول من الجماعات الدينية الى التأويل الاجتماعي في رأيها كأن الناس تبحث عن صكوك الغفران بالحصول على الفتاوى.

وكانت قد صدرت مؤخرا الترجمة الدانماركية لروايتها "الباذنجانة الزرقاء" عن دار أندرسكوفن للنشر في كوبنهاجن، وهي دار شهيرة نشرت لكبار الكتّاب في العالم باللغة الدانماركية. ولم تكن اللغة العربية واحدةً من اللغات المعتمدة لديها للترجمة عنها، واختارت مائة وثمانين رواية لكتّاب عرب صدرت أعمالهم بالعربية وبلغات أخرى، وفي التصفية النهائية وقع الاختيار على رواية واحدة هي " الباذنجانة الزرقاء."

وقد ترجمت الرواية إلى اللغة الدانماركية عن الألمانية ماريانا ميدلونج، وهذه هي المرة الأولى التي يُترجم فيها عمل لميرال عن لغة وسيطة، وكانت قد ترجمتها إلى الألمانية المستعربة دوريس كلياس التي ترجمت الكثير من أعمال نجيب محفوظ.

[1] غزة–دنيا الوطن، https://www.alwatanvoice.col–

هذه الخطوة جاءت بعد قضية الرسوم المسيئة والتي أثارت غضبا في العالم الإسلامي وعنها تقول د. ميرال الطحاوي إن جامعة باسم الرحالة والمستشرق الدنماركي الكبير كاستر نيبور، وتضم قسما للغة العربية وآدابها، فكرت أن تقدم الثقافة العربية الحقيقية إلى الجمهور الدنماركي باعتباره جمهورا معزولا وغير متورط سياسيا، وعلى أساس أن عدم وعي الثقافات ببعضها البعض، هو سبب الخوض في المساحات الشائكة للمقدسات.

وتوضح ميرال أن هذه الرؤية انطلقت أيضا من قاعدة أن تقديم الثقافة العربية سيفيد النظرة الايجابية للمسلمين، وفي نفس الوقت سيقدم للجمهور الدنماركي وجها آخرا لأمور يجهلها في تلك الثقافة، ومن ثم قامت عدة مؤسسات مثل القلم الدولي وجامعة كاستر نيبور وغيرهما من مؤسسات المجتمع المدني بالتعاون مع دور نشر ومكتبات وصالات لعرض الفنون العربية، بعمل مهرجان أطلق عليه "صورة الشرق الأوسط" وهو احتفالية ستستمر عدة سنوات، وتشمل العديد من الأنشطة التي يقوم بها محبو العرب والثقافة العربية، كترجمة النصوص القديمة، ونصوص مختارة جديدة، وتقديم الموسيقى العربية وفنون الرسم والنحت وما إلى ذلك.

وتوضح أنها تلقت دعوة مع عدد كبير من الكتاب العرب لقراءة إنتاجهم في تلك الاحتفالية، وتصادف ذلك مع صدور الترجمة الدانماركية لرواية "الباذنجانة الزرقاء" التي "قدمت لها 8 قراءات في الدنمارك، حيث قدم عدد كبير من الكتاب الأتراك والايرانيين قراءاتهم لإنتاجهم أيضا."

وتضيف ميرال: أنا من أشد المؤمنين بأن الكتابة تمثل جسرا بين الثقافات المختلفة، والكتابة هي الحل الوحيد ليس فقط لتحسين صورة الشرق الأوسط والمرأة المسلمة، وإنما لعبور كثير من المناطق الوعرة بين الثقافات، وتغيير النظرة النمطية السائدة في الغرب للعرب والمسلمين .

وتعكس ميرال الطحاوي في "الباذنجانة الزرقاء" على حد قولها، مؤشرات التغير في المجتمع المصري في فترة معينة، وتمثلت في الإعجاب بالإمام الخوميني وانتشار صوره،

مثلما يحدث حاليا مع حسن نصرالله، ثم التصادم الذي حدث بين الإخوان وعمر التلمساني (المرشد الأسبق للجماعة) مع الرئيس الراحل أنور السادات، وتتكلم الرواية عن الحياة الطلابية داخل الجامعة في ذلك الوقت، ففي داخل أروقة الطلبة تتردد الكثير من الايديولوجيات .

ميرال الطحاوي وفوضى النص والحياة:

وعما إذا كانت الرواية هي سرد لسيرتها الذاتية ترد ميرال: أنا لا اعتقد أنها سيرة بالمعنى السيري، لكنها محاولة الرؤية الذاتية لما يحدث في المجتمع العربي والمسلم. فيها الكثير من خبرتي داخل الجامعة، نوع من المراقبة للأحداث، خصوصا أنني في ذات الوقت كتبت عن علاقتي بالإخوان المسلمين أو بالحجاب. هذه فترة عشتها في حياتي.

وتضيف: الرواية تتناول بالتفصيل طريقة التفكير السلفي أو اليميني، وتحولات فتاة من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار والخروج والابتعاد عن كل العباءات، ففيها أيضا على الأقل خبراتي الشخصية وإن كانت لا تترجم حياتي.

وتستطرد ميرال الطحاوي: فيها خبراتي خلال فترة التعرف على الجماعات الدينية ومناقشة أفكارهم، ثم الترك والهجر والرغبة في الانفصال عنهم وعن هذه الأفكار. وتوضح أنها بدأت عهدها بالكتابة من خلال صحف الأخوان المسلمين: كتبت فترة في مجلة "الدعوة" وبعد توقفها كتبت في " لواء الإسلام". وكانت السيدة زينب الغزالي رحمها الله تشرف على باب المرأة، وقد شجعتني كثيرا على الكتابة ثم قدمت لكتابي الأول "مذكرات مسلمة" تمردت على قالب الإخوان .

وتواصل ميرال: أعتقد أن الإخوان المسلمين أهدوني فكرة الكتابة، وبعد ذلك تغيرت عندي أفكار كثيرة فتركتهم. لقد حدثت مفارقات داخل هذا الانتماء فاخترت أن احتفظ فقط بفكرة الكتابة، أي أن أصبح كاتبة ضمن سياقي الأدبي وليس ضمن سياق الإسلام السياسي كما كانوا يرغبون.

وتضيف: كانوا يريدون أسماء نسائية تعمل في الحقل العام ويتم تقديمها بشكل جيد وتستطيع كتابة مفاهيم الأدب الإسلامي. لم استطع أن أعيش طويلا في هذا القالب الذي رسموه لي. تمردت على القالب وليس على الكتابة.

وتنفي أن يكون سبب ذلك خلافها مع رموز اخوانية مثل د. عصام العريان وتقول ردا على سؤال لـ "العربية.نت": لم يكن هناك خلاف على الإطلاق. ما زلت أحفظ لهم أنه لم يكن هناك على الإطلاق عنف في التعامل مع حالتي، وان كان هناك شكل من أشكال الرثاء أو محاولة الاستعادة، وحتى الآن الجماعات المحسوبة على التيار الإسلامي وبعضها خرجت من عباءة الإخوان، وتطورت إلى مناقشة تصوراتهم وأفكارهم والإضافة إليها مثل حزب الوسط. هذه الجماعات ما زالت تعتبرني جزءا منها، وما زال هناك الكثير من المودة بيننا.

المتساقطون على طريق الدعوة

وتمضي ميرال قائلة: ولكن كما تعلم، الإخوان هم الجبهة الأكثر لياقة ودبلوماسية، في التعامل مع ما يسمونهم "المتساقطون على طريق الدعوة" وهي عبارة تطلق على من عاشوا في جلباب الإخوان لفترة ثم خلعوه، ولم يستطيعوا استكمال المسيرة بعد أن تعبوا أو ملوا، لكنهم في نفس الوقت لا يعتبرونهم أعداء.

وتضيف: لم اعتبر الإخوان اعداءا في يوم من الأيام، فنشأتي دينية لكن من الناحية الفكرية لم أعد متعاطفة أو متعاطية لهذه الأفكار. أنا لا أهاجمهم ولا هم أيضا يفعلون. هناك هامش من الاحترام بيننا، فانا لم استغل فكرة أنني تركت الإخوان المسلمين ولم استثمرها إعلاميا، ولم أتحدث بشكل فيه هجوم أبدا، القضية في النهاية هي احترام وجود الآخر واختلافه عنك، فتضطره لأن يحترمك، لم أخرج في يوم من الأيام لأشهر بأحد ولا هم أيضا.

وتتابع ميرال الطحاوي: أنا لست عدوا لهم، لكن هناك مفارقة فكرية رهيبة حدثت بيننا، واعتقد أنها كانت تجربة من التجارب الطويلة في حياتي.

ميرال (الثورة التمرد والإختلاف) ..

وتقول أن هذا التغير امتد إلى الشكل أيضا "كنت أرتدي الحجاب ومنخرطة بشكل تنظيمي في الجماعة وعشت طويلا في هذا الإطار وطول الوقت تراودني فكرة أن اكتب السيرة الحقيقية لهذا التحول، الباذنجانة الزرقاء كانت عملا روائيا فيه بعض الأشياء، لكني دائما كنت أرجئ السيرة الحقيقية لهذه التجربة، ربما في ضميري بعض مخاوف المواجهة، لكن عندي رغبة أن أرى التجربة بشكل حيادي، خصوصا وأنا أقوم حاليا بالتدريس في جامعة القاهرة فرع الفيوم، فأرى تزمت الجماعات الدينية معي."

وتضيف: كوني أستاذة غير محجبة، عندما ادخل المحاضرة أرى نصف الدفعة من الطلاب المتدينين يخرجون من القاعة، فهم يعتبرونني بشكل مباشر أحد أهدافهم، لذلك لدي مشروع أن اكتب بشكل مفصل عن هذه الخبرة الشخصية.. لماذا في سن معين نعيش هذه الخبرة، هل هي دوافع اجتماعية أم سياسية أم اقتصادية. لم تجب "الباذنجانة الزرقاء" على ذلك، واعتقد أن الكتابة عن تجربة شخصية ستكون أرحب، لأني في الباذنجانة كنت حريصة على العمل الفني وأن تأخذ الشخصية حيزها.

ميرال الطحاوي (غرفة جديدة) ..

وتواصل ميرال: اعتقد أن تجربتي لم تكتب في الباذنجانة الزرقاء بالشكل الذي أريده الآن، خصوصا أن نفس الطالبة التي كانت تجلس محجبة أو منتقبة وتعيش هذه العزلة، أصبحت الآن مع الدورة الزمنية هي الأستاذة التي خرجت عن القطيع، وهي مفارقة عجيبة. كنت ارتدي نفس زي الإخوانيات وهو الرداء الواسع والحجاب الذي لا يغطي الوجه. وعندما سألتها هل خلعها للحجاب كان تطورا فكريا أم تمردا فأجابت: هذا أحد أسئلتي، لكنني أحسست بأن الحجاب أصبح شكلا خارجيا بلا مضمون خصوصا أنه حصلت لي تغيرات فكرية كثيرة، فلم أعد مقتنعة بأنني عورة أو أصلح للتعامل مع نفسي بهذا الشكل. أصبحت أرفض الحجاب وارفض فكرة أنني عورة أو أن الجسد هو موضوع للجريمة أو للمحرم. توقفت أن انظر لنفسي باعتباري أداة وجسدا.

سألتها: هل رجعت للتراث والموروث الديني لتبحثي عن إجابة لأسئلتك خلال هذه التجربة.. تجيب ميرال: كثير من زميلاتي فعلن ذلك لكني كنت في حالة تصالح بشكل أرحب. ليس مطلوبا مني أن أنفذ حرفية الدين أو أكون عبدا للحرف مهما كان ولا للتفسير ولا لتأويل أحد، فكثيرا ما يستخدم تأويل النصوص لمصلحة سياسية خصوصا في الجماعات الدينية، فقد أعطوا لأنفسهم حق التأويل المطلق وحتى حق استخدام المرأة .

التراث والحاضر ويوتوبيا المستقبل .....

وتضيف: هناك علاقة ما بينك وبين إحساسك بالمحرم وهي أصدق من الاستخدامات اليومية، فكثير من الآراء الفقهية تغير وتستخدم وتؤجل لأسباب سياسية واجتماعية. سوء استخدام هذا التأويل للنصوص هو الذي أبعدني، واعتقد أن أوروبا مثلا لم تتجاوز مشاكلها إلا بجعل الدين علاقة بين الفرد وربه واعتقاداته ولم تجعله هدفا لمقصلة جماعية أو سياسية .

وتقول الطحاوي: من الضروري أن نفعل ذلك، وأن يحدث نوع من الوعي الاجتماعي، فالمجتمع المصري في غيبوبة بكل طبقاته، وهذه الغيبوبة تمتد إلى أشكال وصراعات وموضات الدعاة والتلاعب اللفظي بالآيات القرآنية والتفسيرات والتأويلات.

البحث عن صكوك الغفران

وتوضح ذلك بقولها: اعتقد أن هناك إسرافا ونوعا من الابتذال في التعامل مع المرأة بالذات، وفي تفسير النصوص الدينية وتفسير فكرة الزواج وتعدد الزوجات. حتى العلاقات غير الشرعية أصبحت تحتاج فتوى، وتحل أعقد المسائل اللاأخلاقية بفتوى. وهذا يعني مخالفة روح الشريعة وتغييبها بالفتاوى المفبركة أو المخصصة وهذا محزن .

وتضيف: في البداية كانت الجماعات الدينية تستخدم ذلك لتبرير استراتيجيات معينة. الآن يستخدمه المجتمع كله في سبيل رجل يريد أن يتزوج ثلاث أو أربع مرات أو امرأة تريد أن تعمل علاقة سرية لا تريدها أن تكون حراما يدخلها النار. لقد فتحوا التأويل الاجتماعي للنصوص، فكل أحد عنده مشكلة يبحث عن صك غفران بعيدا عن روح الشريعة.

الأنثى (وجود مستقبلي) ...

ولا تؤيد ميرال مقولة إطلاق فقه جديد "في رأيي يكفي العمل بروح الشريعة، واستخدام المرأة في المسألة الفقهية باب يجب أن يغلق، وان يفتح بدلا منه باب الحقوق المدنية، وتترك التأويلات الفقهية بين العبد وربه. لا معنى للرقابة الفقهية الموجودة حاليا على كل القنوات التليفزيونية التي تحلل وتحرم طول الوقت. نحن لسنا في حاجة لفقه جديد بل لفصل الفقه والتكلم في الحقوق المدنية، وبعد ذلك كل شخص يطبق على نفسه معتقداته الفقهية بشكل يناسبه.

وتضيف ميرال: كان عندي طول الوقت مساحات للتمرد، علاقتي بالإخوان وبالقبيلة فيها كثير من النقد. فالكاتب في نظرته للأشياء عنده كثير من الوعي المفارق للآخرين. لكني على الإطلاق لا استعمل الإعلام أو التصريحات في الإساءة لأحد. التمرد أن تكون لديك رؤية مخالفة لرؤية الآخرين واعتقد أن هذا من حقك، وشرف أن تكون متمردا بهذه الطريقة فمعناه رؤية مخالفة للحياة.

النسوية ونصوص دينية

وتمضي قائلة: للأسف الشديد المرأة العربية تسير في الاتجاه المعاكس على الرغم من أن هناك بعض الحقوق، لكن التطور الاجتماعي يسير في اتجاه أكثر انغلاقا ولا يتناسب على الإطلاق مع التطور الحقوقي للمرأة، في مصر لا تستطيع المرأة أن تمشي على رجليها لمدة خمس دقائق، فالنظر إليها يتم بشكل فيه دونية وابتذال وابتزاز أيضا، تقوم المرأة بأدوار عديدة ولكنها غير قادرة على الحصول على حقوقها، يتم ابتزازها دائما بمقصلة الدين أو التشريع التي تقضي على كثير من حقوقها الدينية.

وعن عرض تلقته من ناشر سلسلة روايات "هاري بوتر" الشهيرة الخاصة بالناشئة، لنشر روايتها الجديدة قالت ميرال: لقد طلبوا مني أن اعمل كتابا للأطفال أو الشباب في سن 16 سنة عن مغامرات في بلاد العرب، لكي تتعرف الأجيال الجديدة في الغرب على الثقافات العربية بصورة جيدة ولا يكون عندها هذا العداء المسبق، خصوصا أن الظاهرة الإسلامية

تواجه هذا الجيل وهو غير قادر على فهمها، ولا يعرف ما هو العربي أو المسلم ويحتاج إلى وعي مسالم، خصوصا وأن المخيلة العربية ثرية وفيها الكثير من المغامرات. وتضيف ميرال: حتى الآن لا زلت أفكر، فانا خائفة من التجربة، لأنني اكتب الرواية بلا شروط، وفي الإطارات الأخرى أكون أكثر ترددا لأنها خبرة جديدة لابد أن تأخذ وقتها، انها تجربة تستحق التفكير خصوصا أن سلسلة هاري بوتر للأطفال قائمة على المغامرات وعالم السحر في الشرق.

حصلت ميرال على رسالة الدكتوراه عن المقدس في روايات الصحراء، وتقول أن هناك رواية صحراوية تتعامل مع القبائل العربية وقبائل البدو وقبائل الطوارق واليمن والجزيرة العربية والشمال الأفريقي، وقد أخذت كثيرا من هذه النماذج.

وتؤكد أن رواياتها تنتمي إلى الثقافة الصحراوية وتناقشها وتتداخل معها أيضا، وأسئلة بحث الدكتوراه كانت هي نفس الأسئلة التي اسألها لنفسي.

وعن الاتهام الموجة لها بأن مشروعها الإبداعي يغازل الغرب لتترجم أعمالها قالت: الحقيقة أن هذا القارئ المفترض لا يكون في ذهن الكاتب، قد يجئ بعد ذلك، وانا أرى انه ليس هناك عيب في أن يقرأ لك قارئ من ثقافة ثانية مختلفة لأن كل الكتابة الحقيقية تعدت قارئها وكاتبها إلى لغات أخرى. أنا اكتب لقارئ لا اعرفه وليس عندي أية مواصفات عنه. اكتب عن عالمي فإذا صادف أن أعجب الآخرين بهذا العالم فانا لا اعتبر ذلك سلبيا.

وميرال الطحاوي من مواليد محافظة الشرقية في دلتا النيل بمصر. ابنة لقبيلة تعرف بالهناد، وهي الصغرى بين سبعة أبناء، منهم خمسة أولاد. حصلت على ليسانس من جامعة الزقازيق، وماجستير في اللغة العربية من جامعة القاهرة ثم الدكتوراه، وقد كتبت أعمالا حظيت بتقدير النقاد، منها الخباء، الباذنجانة الزرقاء، نقرات الظباء.

2-الشكلانيون الروس وتحليل النصوص السردية:

قبل الحديث عن الانجازات التي أسهمت بها **الشكلانية الروسية**[1]كمسار أولي للتنظير السردي، والكشف عن أهمية التفاتها للجانب الشكلي للنصوص السردية، لا بد لنا من ذكر البداية التأسيسية لهذه الجماعة، والتي ترتبط بالنتاج الذي حققه اتحاد "**حلقة موسكو اللسانية**"و"**جماعة الأوبوياز** "من خلال اهتمامهم بدراسة اللغة الشعرية، سنة(1917) ، حينما أقبل مجموعة من النقاد والكتاب بمحاولة "إنشاء علم مستقل للأدب مهمته دراسة المادة الأدبية بالمعنى الدقيق[2] للكلمة" من خلال تحديد موضوع الدراسة بالبحث في الجوانب اللغوية والسمات الشكلية المميزة للنصوص، وذلك باستلهام المرجع اللغوي والأخذ من مبادئه من أجل بلورة نظرية في نقد الأدب، ومرد ذلك لفكرة مفادها أن الأدب نظام ملحق باللغة. وبذلك كان هذا العمل "أساسه المقومات التي تنفرد بها المادة[3] الأدبية بوصفها صياغة لغوية متميزة عن الاستعمالات البسيطة، وهو ما جعل جهودهم تتوجه نحو اكتشاف الطبيعة المميزة لهذه المادة دون غيرها.

وتقترب هذه الجماعة من النقد الجديد من خلال توافقهما في اختيار المنحى الذي يسعى لاستكشاف الخصوصية الأدبية، إلا أنها تعتبر أكثر اهتماما بالجوانب المنهجية، وأكثر انشغالا بوضع أساس علمي لنظرية الأدب[4]، وبهذا تأسست محاولات جادة على يد هذه الجماعة الشكلانية التي تتخذ من الدقة العلمية وجهة جديدة ومميزة في دراسة الإبداعات

---

[1]تختص هذه الجماعة بالبحث في الجانب اللغوي للأدب، أو الآليات التي تتكون منها النصوص الأدبية، وخصائصها الإبداعية، ولتركيزها علىهذه الجوانب أطلق عليها من طرف الرافضين لوجهتها اسم الشكلانية، إلا أن هذه التسمية قد استمرت معها متجاوزة النبرة المستهزئة لتعبر عنهذا المنهج في الدراسة، وعن هذه الوجهة والجماعة

[2]عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، دراسة، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق- سورية، (د-ط)، 2000.ص:26

[3]محمد القاضي، تحليل النص السردي بين النظرية والتطبيق، سلسلة مفاتيح، دار الجنوب للنشر، تونس، (د-ط)، 1997.ص: 14.

[4]ينظر: رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر،القاهرة مصر، (د-ط)، 1998.ص: 25.

الأدبية. وقد كانت بذلك نواة أساسية لأبحاث النقد الأدبي المعاصر، من خلال ما تركته آلياتها وإجراءاتها من أثر واضح في طبيعة تشكله.

وتنطلق تنظيرات الشكلانيين من مبادئ خاصة تجعل من انفصال الأثر الأدبي عن السياق الذي نشأ فيه قضية هامة وأساسية، ما يجعلهم يبتعدون عن النزعة التاريخية، ويلغون المرجعيات الاجتماعية والنفسية في الدراسة الأدبية.

وبتحديد اهتمامهم بالنص الأدبي دون اللجوء إلى فهم العلائق المتصلة به بلور مفهوم الشعرية، التي صارت محل البحث والدراسة في أعمال **الشكلانيين الروس**، وعلى وفق هذا المسار انصبت الدراسات في النصوص السردية عند عدد من الباحثين من هذه المجموعة الذين أولوا اهتماماتهم بالمجال السردي من أمثال :**فلاديمير بروب، بوريس توماشفسكي، فيكتور شكولوفسكي**...، فكانت أعمالهم المرتكز الأساسي الذي انبنت عنه الدراسات الحديثة التي بحثت في البنية المكونة للنصوص السردية، سواء ما تعلق منها بالمادة الحكائية، أو بالتعبير.

وبالحديث عن دور الشكلانيين الروس في التنظير للبحث السردي والمساهمة في وضع ركائز أولية للنظرية السردية، لا بد لنا من الوقوف عند جهود **فلاديمير بروب** كمحطة أولى وهامة، فقد سعى من خلال أعماله إلى البحث عن عناصر ثابتة في السرد تجعل من الحكايات الخرافية قاعدة أساسية، يمكنها أن تسهم في تكوين تصور لبنية السرد على العموم.

فلاديمير بروب وبنية الحكاية الخرافية: (فعل الذات)

تتضح الأهمية التي بلغتها دراسة **فلاديمير بروب** بكونها ممارسة جديدة من نوعها في حقل المأثورات الشعبية تستدعي الاهتمام بالحكاية العجيبة أو الخرافية، وقد حققت السبق من خلال البحث الممنهج، وذلك من دون الاعتماد على دراسات واضحة تصنف البنيات السردية، فلقد أخضعت الحكاية الخرافية لأول مرة لدراسة لا تقف عند حدود تعيين مواضيعه أو تصنيف وحداته المضمونية بل تهدف إلى مساءلة النص في ذاته من خلال بنيته

الشكلية[1]، وهو ما يجعل منها مرجعا مهما للدراسات التي تهتم بوصف بنية المحكي وتصنيفها، ليكون كتابه **مورفولوجيا الحكاية الخرافية** "حجر الزاوية في تجارب علم الأدب الجديد في الغرب، وتأثيره لا يزال ممتدا حتى الآن، فقد حاول الكثيرون استلهامه والاستفادة منه وتطوير مقولاته مثل **ليفي شتراوس، ورولان بارت، وتودوروف، وغريماس، وبريموند، وغيرهم** وغيرهم".[2]

ولقد لجأ في كتابه إلى شرح لطبيعة المنهج في علاقته بمادة الدراسة، لذلك خصص الفصل الثاني لـ "توضيح ما يمكن أن يثار من تساؤل عن ماهية العمل وتوجه مادته وحتى فائدته"[3] ولعل السبب الذي دفعه إلى هذا يكمن في نوعية البحث في مجال السرد الذي ظل البحث فيه مرتبطا بالنظرة التقليدية، يضاف إلى ذلك الغموض الذي قد يصحب استعمال هذا المنهج الشكلي الجديد التي تتسم آلياته بالدقة العلمية والصرامة المنهجية.

وبالانطلاق من نظرة شكلية تسعى لاقتراح نموذج شكلي وظيفي للحكاية الخرافية، رأى **بروب** بأنه لابد من اعتبار الحكاية "بنية مركبة معقدة يمكن تفكيكها واستنباط العلاقات التي تربط بين مختلف وظائفها في مسار قصصي معين"[4] ومن أجل إيجاد هذه البنية الشاملة للحكايات استند إلى مجموعة من الحكايات الشعبية يصل عددها إلى مائة حكاية خرافية روسية، حاول من خلالها "أن يصف المستوى السطحي، وأن يصنفه في مجموعات محدودة – ما يحدث فعلا في القصص– وأن يقلل التفسيرات الشخصية – إن لم يستطع إبعادها– التي قد تشوه بحثه عن أشكال مجردة"[5].

---

[1] سعيد بنكراد، السيميائيات السردية مدخل نظري، منشورات الزمن، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء– المغرب، (د–ط)، 2001. ص17

[2] شكري عزيز الماضي، من إشكاليات النقد العربي الجديد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت– لبنان، (ط–1.)1997 ص110

[3] سليمة لوكام: تلقي السرديات في النقد المغاربي، دار سحر للنشر، تونس، (د–ط)، 2009، ص:41.

[4] سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، (د–ط)، 1986.ص:19

[5] ولاس مارتن،**نظريات السرد الحديثة**،ترجمة حياة جاسم محمد، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية،. 1998ص :118

ومن جملة الملاحظات التي توصل إليها **فلاديمير بروب** من خلال اهتمامه بالشكل الفني لهذا النوع من الخطابات السردية وجود عناصر ثابتة وقارة في الحكايات الخرافية الشعبية، وأخرى متغيرة تنفرد بها كل حكاية عن الأخرى، وتتشكل العناصر المتغيرة بالأساس من أسماء الشخصيات والأماكن والأشياء والأدوات، وتمثل العناصر الثابتة والقارة الوظائف، والتي تعني كل الأفعال والأدوار التي تقوم بها الشخصيات في مسار تسلسل الحكاية من الوضعية الأولية إلى الوضعية النهائية.

ولما كانت هذه الوظائف هي العناصر الثابتة والمحددة التي يمكن أن تجتمع في الحكايات الخرافية الشعبية، رأى بأنه من الإمكان إحصاءها واستخراجها، ومن ثم دراسة الخرافات من خلالها، باعتبارها "البنية الشكلية الواحدة التي تولد هذا العدد غير المحدود من الحكايات ذات التراكيب والأشكال المختلفة"[1]. ويتشكل هذا البناء الحكائي الذي أوجده **بروب** من إحدى وثلاثين وظيفة، أطلق عليه المثال الوظائفي أو النموذج الوظيفي. ويمكن تعميمه حسب رأيه على باقي الحكايات الخرافية الشعبية. وتشكل هذه الوظائف سلسلة متتابعة من الأحداث، وتبدأ منحالة حصول الافتقار في الوضع الأصل بوظيفة الرحيل والمغادرة إلى وظيفة الإساءة ثم طلب النجدة، لتأتي وظيفة الفعل المضاد، ثم وظيفة الحصول على عنصر مساعد، ... مرورا بمجموعة أخرى من الوظائف وصولا إلى غاية التخلص من الإساءة وتجاوز الافتقار ومكافأة البطل.

ومن هذه الوجهة ينظر **فلاديمير بروب** إلى الحكاية "كإطار مركب تتوزع فيه الوظائف حسب إمكانيات غير محدودة العدد، والمهم أن تكون هذه الوظائف مرتبطة ملتحمة وثيق الالتحام تستقطبها غاية واحدة هي إصلاح الافتقار الحاصل في الوضع الأصل (situation initiale) في صلب هذا المسار يكتسب كل حدث سواء كان ذا صبغة فعلية (factuel) أو كلامية (acte de parole) قيمة وظائفية لأنه يمثل حلقة في سلسلة الأحداث"[2].

---

[1] سمير المرزوقي وجميل شاكر،**المرجع السابق**، ص. :20

[2] نفسه، ص :21

واجتماع هذه الوظائف يشكل بنية الحكاية الخرافية المجردة التي يمكن أن تظهر بأشكال متعددة وصيغ مختلفة.

ولم يخل عمل **بروب** من بعض المؤاخذات التي وجهت لنقد مشروعه في البحث الشكلي للحكاية الشعبية العجيبة، ولعل من أهمها وأوضحها حصر موضوع الدراسة وتحديده بجعله يتجه فقط إلى الحكاية الشعبية العجيبة دون غيرها من الأنماط الحكائية الأخرى، هذا بالإضافة إلى:

إغفال أهمية العديد من العناصر التركيبية الأخرى المكونة للحكاية بوصفها محكيا سرديا متعدد الأبعاد مثل زمن الحكاية وصيغتها ورؤيتها وحبكتها[1].

وعلى الرغم من هذه الملاحظات لا يمكننا أن ننكر أن هذا البحث قد كان في مرحلة مبكرة من الدراسات التي تبحث في شكل النصوص السردية، ومن غير المتوقع أن يكون بهذه الصورة المقترحة، وتعد تلك النقلة النوعية في الدراسة الأدبية من الوجهة المضمونية والذوقية إلى الجانب الأدبي والشكل السردي الذي أسس له **فلاديمير بروب** بالانطلاق من الحكاية العجيبة نقطة مضيئة ومؤثرة في الدراسات التي تلته. هذا إلى جانب ما فتحه من آفاق في البحث لنظريات السرد الحديثة، من خلال تمييزه بين البنية الأصلية للحكاية العجيبة، والتفريعات غير المحدودة التي تتجسد في نصوصها المختلفة، فكانت "عماد البحوث السردية والعلامية التي أخذت تتعامل مع السردية على أنها نظام يمكن أن يتخذ صورا مختلفة باختلاف المادة التي تستخدم"[2].

في سياق الحديث عن المكانة التي اكتسبتها أبحاث **بروب** في تحليل الحكايات الخرافية وتصنيف وظائفها، يبرهن العديد من البنيويين الفرنسيين على "أن مناقشاته في النظرية

---

[1] ينظر: سليمة لوكام،**تلقي السرديات في النقد المغاربي**، ص. :42

[2] محمد القاضي،**تحليل النص السردي بين النظرية والتطبيق**،سلسلة مفاتيح، دار الجنوب للنشر، تونس، (د-ط(، 1997.ص :24

والمنهج أثمن من النتائج التي أحرزها، إذ أضحت نقطة البداية في نوع جديد من تحليل السرد، وفي الوقت نفسه أسست بعض محدودياته"[1].

ففضلا عن التطبيقات الكثيرة التي تتخذ من وجهة **بروب** في البحث النصي مسارا لها، وتعتمد على الآليات التصنيفية والمنهجية المقترحة في تحليل بنية النصوص العجيبة، كان هناك استثمار لهذه الطريقة جرى على نطاق أوسع ليشمل باقي الأنماط السردية.ولم تقف الاستفادة من هذه الآليات التصنيفية للبنية الشكلية في حدود توسيع مجالها فقط، بل كان التركيز كذلك عند من تبعه يتمثل بشكل واضح في عملية تطوير الآليات واختزال الوظائف.

بوريس توماشفسكي وأشكال الحوافز السردية (ورقة جديدة)

تركزت جهود **بوريس توماشفسكي** بداية في البحث عن الثيمة أو الموضوعة في مقاربة النص الحكائي، لما لها من أهمية تضمن بها حيوية الدراسة النقدية، وذلك ضمن اهتمامات الجماعة الشكلانية الروسية بالتنظير للخطاب السردي، وكانت اهتماماته الخاصة تتعلق باكتشاف الوحدات الموضوعاتية في البنية السردية أو ما يسمى بالحوافز، باعتبارها وحدات تركيبية تشكل بناء الحكاية، وتعين على تصاعد الأحداث في العمل الحكائي، ويمكن أن يتطابق الحافز مع الجملة ليشكل وحدة موضوعاتية صغرى، وتكون الجملة من خلال ذلك أدنى تحديد للحوافز.

ويرى **بوريس توماشفسكي** أنه بالإمكان للحوافز "أن تكون منسية ومع ذلك لا يهدم تتابع السرد، في حين أن أخرى لا يمكنها أن توجد دون أن يكون الرابط السببي قد أتلف، وتسمى التي لا يمكننا إبعادها بالحوافز المشتركة، والتي نستطيع إبعادها دون أن نخرق التتابع الكرونولوجي والسببي للأحداث، هي حوافز حرة"[2]، ويطلق عليها كذلك اسم الحوافز الهامة

[1] ولاس مارتن،**نظريات السرد الحديثة**،ص :118.

[2] تزفيتان تودوروف،**مفاهيم سردية**، تر: عبد الرحمان مزيان، سلسلة اللغة الأخرى، منشورات الاختلاف، (ط-1).2005 ص: 25.

والحوافز الهامشية، وذلك في إطار تصنيف الوحدات الموضوعاتية المتضمنة في البنية السردية.

ويقترح **توماشفسكي** إلى جانب هذا التصنيف تصنيفا آخر يتعلق بما يسميه بـ "الفعل الموضوعي، الذي تصفه الحوافز بمعنى قابلية المحكي لتغيير الوضعيات"[1]، وينتج عن هذا التصنيف قسمين للحوافز، وتكون الحوافز بالنظر إلى الفعل الموضوعي ثابتة إذا لم تغير حالة الأحداث، وذلك عندما يتعلق الأمر بالشخصيات والأماكن، أو تكون حوافزا حركية عندما تغير من وضعية الأحداث، وذلك مثل أفعال الشخصية البطلة المحركة للمسار الحكائي. ويذهب **توماشفسكي** إلى أن هذه الحوافز الأخيرة تعتبر "حوافز مركزية أو محركة داخل مضمون المحكي"[2]، ويأتي هذا الوصف نتاج الدور الذي تؤديه هذه الحوافز والمكانة التي تتخذها في مسار الحكاية.

ولم تقتصر جهود **بوريس توماشفسكي** حول التصنيفات التي قدمها للوحدات الموضوعاتية فقط، فقد ساهم كذلك في لفت الانتباه إلى ما يلعبه عنصر الزمن في بنية الخطاب السردي، وذلك من خلال التمييز بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي، وذلك راجع لما يتاح للسارد من إمكانيات في التغيير على مستوى الحكي أو المبنى من خلال التقديم والتأخير لأغراض فنية. فالمتن الحكائي هو تلك الأحداث المتصلة فيما بينها، في حين أن المبنى الحكائي عبارة عن طريقة السارد التي يعرض بها مجموع الأحداث التي يفترض أنها جرت في الواقع، مع عدم خضوعها للزمن المنطقي للحكاية.

وهذا ما يجعل الفضل في الفصل بينهما في إطار الأبحاث الجديدة التي تتعلق بالدراسة الأدبية يعود إلى جهود **الشكلانيين الروس**، لاهتماماتهم بالبحث في هذا النمط الفني وهو ما صرح به **تودوروف** في" **مقولات السرد الأدبي** "حين قال بأنهم "أول من عزل هذين المفهومين اللذين أطلقوا عليهما الحكاية أو المتن الحكائي (ما وقع فعلا)، والموضوع أو

[1] سليمة لوكام،**تلقي السرديات في النقد المغاربي**، ص :43.

[2] نفسه، ص :43.

المبنى الحكائي (الكيفية التي بها يتعرف القارئ على ما وقع)"[1].ليكون مدار اشتغالهم البحث وفق هذا التقسيم عن البنية المميزة للسرد في الخطابات الأدبية.

وبهذا تكون له مساهمات واضحة وهامة في التأسيس للنظرية السردية من خلال اتخاذ البنية النصية للحكاية كوجهة وإطار في البحث والدراسة. ولقد بلغت جهوده هذه من المكانة المميزة لتكون محل التزكية من قبل النقاد، فلقد جعلت الناقد **جان ميشال آدم** يقر بأهميتها في تاريخ الدرس السردي، وذلك حينما رأى بأنه: "من المغالطة أن ينسب إلى بروب وحده فضل أبوة السرديات المعاصرة ... يجب التنبه إلى الخطوط الكبرى لمقالة "**موضوعاتية** "في نظرية الأدب التي نشرها **توماشفسكي** في لبننغراد سنة 1925"[2].

هذا بالإضافة إلى جهود أخرى قامت بها أعضاء الجماعة على المستوى النظري والتطبيقي ساعدت في تكوين الأسس الأولية للسرديات والتنبه إلى آلياتها، من خلال تعاملهم مع الخطابات السردية والاهتمام بها، ومثال ذلك ما قدمه **فيكتور شكلوفسكي** من آليات لاكتشاف بنية النص السردي وتوضيح خصائصه، وباستناده إلى مدونة ضخمة من القصص استطاع استخلاص البنية المشكلة لها، ذلك أنه رأى أن هذه "النصوص التي لا تكاد تعد كثرة تؤول إلى بنى مجردة قليلة"[3] . وهو في هذا الرأي يشترك مع سابقيه من خلال اعتبار المجموعات الحكائية المتداولة التي يظهر اختلافها بشكل جلي على مستوى الشخصية والمكان والزمان وحتى الأشياء والأدوات المستعملة بالإضافة إلى الاستعمالات الزمنية المختلفة لرواتها، يمكن اختزالها وتلخيصها إلى بنيات محدودة، وذلك بعد محاولة استقرائية لمجموعة حكائية كبيرة.

دون أن ننسى الدور الذي لعبته نظرية التواصل التي أرسى دعائمها **رومان جاكبسون** في العديد من أعماله، وإن كانت قد تبلورت بداية في إطار الدرس اللساني، إلا أنها قد تطورت

---

[1] تزفيتان تودوروف،**مقولات السرد الأدبي**،تر: الحسين سحبان وفؤاد صفا، ضمن كتاب :**طرائق تحليل السرد**،دراسات، منشورات إتحاد كتاب المغرب، الرباط- المغرب، (ط -1) 1992،ص. :41.

[2] سليمة لوكام **المرجع السابق**، ص. :44.

[3] محمد القاضي،**تحليل النص السردي**، ص. :15

في الحقل الأدبي وأتت بثمارها في نطاق نظريات السرد من خلال مساهمتها في تحديد موقع السارد ومتلقي السرد من منظور التحليل البنيوي للسرد.

ويمكن إيجاز القول بالإشادة بالدور الذي لعبه الشكلانيين الروس في وضع أسس مهمة للتنظير في دراسة السرد ونقده، والمساهمة في توضيح ذلك على المستوى التحليلي، من خلال لفت الانتباه إلى البحث في حدود النص السردي وبنيته، والابتعاد عن ظروف تكونه، والتفريق بين المتون الحكائية وبنياتها، إضافة إلى إسهاماتهم في توضيح دور طرائق السارد داخل البنية النصية، وقد تم استثمار المستويين التنظيري والتطبيقي وتطويرهما في دراسة السرد من وجهة سردية أو علامية.

3- علم الجمال وتوازي النقد:

من مقومات نظرية الأدب النسوي يأتي علم الجمال النظير Aesthetics، وقد اشتق ديفيد كارول هذا المصطلح الذي يعنى علم جمال انقلب ضد ذاته، واندفع إلى ما بعد ذاته. وكما تنقل ماري إيغلتون عن ريتا فلسكي، هو علم جمال معطوب، شاذ، مضطرب، غير لائق. وهو محاولة لشرح أهمية الأدب والفن في عمل الفلاسفة المعاصرين أمثال دريدا وليوتار وفوكو، حيث تكمن قيمة الفن عندهم في مقاومة التجريد والدوغمائية والزعم بامتلاك الحقيقة. وعلى العكس من علم الجمال الكلاسيكي الذي يتحدث عن التناغم والكلية، وعن كمال العمل الفني، يفضل علم الجمال النظير لغة التناقض والاحتمال.

تكتب ريتا فلسكي أن النقاد النسويين المتأثرين بما بعد البنيوية، يعتمدون على أفكار متشابهة لما تقدم، كي يعالجوا العلاقة بين الفن والجنوسة، فيرون أن النصوص هي التي تنتج الذوات، وليس العكس.

و بالتالي، تلعب اللغة والثقافة دورا حاسما في إعادة إنتاج العلاقات المتكافئة بين النساء والرجال، مما يقود إلى سياسة جمالية جنسوية مختلفة.

من وجهة علم الجمال النظير، تبدو الجنوسة والجمالي متواشجين بطريقة مختلفة عن علم الجمال النسوي التقليدي. وتتلامع في المدونة هنا كتب بعينها مثل (الجنوسة وعلم الجمال) لكارولين كورسماير و(الجنوسة والعبقرية: نحو علم جمال نسوي) لكريستين باتربسي. أما ريتا فيلسكي فتضيف أن أية محاولة من النساء لتصوير منظورهن، تقع في شرك شبكة من السردي والبلاغي والمجاز، تشكلها رموز وتقاليد وثقافة متمركزة حول الفالوسي، وبذا لا يمكن للنسوية أن توجد خارج الإرث المعروف ذكوريا للتمثيل الجمالي. وهكذا يمكن لعلم الجمال أن يكون فضاء للمقاومة النسوية، كما هو فضاء للامتثالية النسوية.

النقد النسوي (رؤيا منغلقة جديدة)

في خدمة حركة تحرر النساء نشأ النقد النسوي. وهو قراءة من بين قراءات، تساعد على بلورتها الأسئلة التي تسوقها ماري إيغلتون، كالسؤال عما يميز هذا النقد عن أشكال النقد الأخرى، وعن كيفية ارتباطه بالنقد اللانسوي. وكذلك السؤال عما إن كان للنقاد النسويين موقف سياسي مشترك، أو منهج مشترك، وهل توجد مناهج نقدية تساعد السياسة النسوية، أو مناهج أخرى تعيقها؟

في هذا السياق يأتي تشبيه النقد النسوي بمنتدى لأجل النساء، عملا بنصيحة فرجينيا وولف للكاتبات بأن تضيء الواحدة منهن روحها، بتفاهاتها ومكارمها وضحالاتها وعمقيتها، وفيما اقتطفت ماري إيغلتون من كتابة أنيت كولودني، يبدو النقد النسوي مفتقرا إلى التماسك المنظومي المنهجي، وهذا النقد المحرض ضد القراءة الماركسية أو القراءة التحليل نفسية، يبدو ناقصا منهجيا، وأشبه بمجموعة من الاستراتيجيات القابلة للتبديل فيما بينها، ولدرء مثل هذه المعوقات أو الفجوات أو الالتباسات تتحدد مهمة النقد النسوي بالبدء بتعددية مرنة تستجيب لإمكانيات المدارس والمناهج النقدية الأخرى، دون أن تقع في أسر أحدها، عدا عن السعي للإضافة إليها، فالهدف ليس صياغة منهج نقدي واحد، أو مجموعة قسرية تعسفية من الإجراءات النقدية. [1]

[1] نبيل سليمان، نظرية الادب النسوي "مغامرة البحث عن الذات"، قراءات 11 اكتوبر 2016.

4- التأويل السردي والخطاب النسوي:

النقد النسوي (الخطاب الجديد) :

1-مفهوم النقد النسوي:

قبل الخوض في مسائل متعلقة بالنقد النسوي، لابد أولا من تحديد مفهومه، إذ نجد أن هناك اختلافا واضحا بين النقاد حول ماهية هذا النقد، وقد أشار إلى ذلك الدكتور "محمد عناني" في كتابه "المصطلحات الأدبية الحديثة " وذلك في قوله: " النقد الأدبي النسائي من أشد مجالات النقد الأدبي تعقيدا، بسبب ترجمة مصطلحاته ترجمة كفيلة بتوصيل المعاني المقصودة إلى القارئ العربي"[1].

أمدا الناقد الفلسطيني " ادوارد سعيد"، فإنه يفرق بين أمرين فيما يخص هذا النوع من النقد الجديد " فالأدب الذي تكتبه امرأة يسميه ببساطة: كتابة المرأة أو الأدب النسوي. أما الأدب الذي يعبر عن موقف محدد عقائدي، ينبع من التعلق بما يعتقد صاحبه به، أو تعتقد صاحبته بأنه سمات خاصة بالأنثى ورؤياها للعالم وموقفها فيه، فإنه يسميه أدباً أنثويا موازيا . وهكذا يتحدث عن " النقد الأنثوي "، وهدم الحركات الأنثوية. وماذا يعنيه هذا التمييز هو أن النقد الأنوثي قد يكتبه رجل لا أنثى . أما الأدب النسوي فهو من إنتاج امرأة أنثى تحديدا، موازيا للأدب الذي يكتبه الرجل"[2].

وهناك من ير بأن النقد النسوي هو" كل نقد يهتم بدراسة تاريخ المرأة. وتأكيد اختلافها عن القوالب التقليدية التي توضع من أجل إقصاء المرأة، وتهمش دورها في الإبداع . ويهتم إلى جانب ذلك بمتابعة دورها في غناء العطاء الأدبي، والبحث في الخصائص الجمالية والبنائية واللغوية في هذا العطاء .."[3].

---

[1] محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، مصر، ط 3،2003، ص180.

[2] حفناوي بعلي: مسارات النقد ومدارات ما بعد الحداثة (ترويض النص وتقويض الخطاب)، أمانة عمان، الأردن، ط 1،2007، ص153.

[3] ابراهيم خليل: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة التفكيك، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، الأدن، ط1،2003، ص135.

بمعنى أن النقد النسوي من خلال التعريف السابق" يهتم بقراءة الأدب بصفة عامة، ويتتبع ما فيه من صور لكل من الرجل والمرأة، بغية الكشف عما فيه من الانسجام مع الايديولوجيا الأبوية أو الاختلاف "[1].

ويذهب الناقد "حفناوي بعلي"، إلى أن النقد النسوي هو" فرع من النقد الثقافي الذي يركز على المسائل النسوية، وهو الآن منهج في تناول النصوص والتحليل الثقافي بصفة عامة"[2].

والجدير الإشارة إلى أن" أول من استخدم مصطلح " النقد الثقافي" فنسنت ليتش الذي أراد به الإشارة إلى نوع من النقد يتجاوز البنيوية ومدا بعددها، والحداثة ومدا بعدها، إلى نقد يستخدم السوسيولوجيا والتاريخ والسياسة المؤسساتية دون أن يتخلى عن مناهج النقد الأدبي. وأهم ما يقوم عليه هذا النقد هو: تجاوز الأدب الجمالي، الرسمي إلى تناول الإنتاج الثقافي أيا كان نوعه، ومستواه، وبالتالي فهو نقد يسعى إلى دراسة الأعمال الهامشية التي لطالما أنكر النقد الأدبي قيمتها أو أهميتها بحكم أنها لا تخضع لشروط الذوق النقدي"[3]

أما الناقد "حسين المناصرة"، فيرى أن النقد النسوي، منهجا وممارسة نقدية يقوم بها كل من الرجل والمرأة، وذلك في تعريفه لهذا النقد بأنه " خطاب نقدي أو منهج نقدي يتبناه الرجل والمرأة دون التفريق بينهما في هذا الجانب".

ويشير الناقد إلى أن هذا النقد يغاير السياق النقدي الذكوري، وذلك في قوله: " يطرح النقد النسوي نفسه –بوصفه منهجا نقديا – على قاعدة أنه رؤية نقدية ثقافية جمالية جديدة أي انه نقد يغاير السياق النقدي الثقافي الذكوري المهيمن، دون أن يلغي هذا الوصف كون النقد النسوي بإمكانه أن يتحول إلى مناهج: تحليلية، واجتماعية، وواقعية، وجمالية، وبنيوية وثقافية...الخ ".[4]

[1] ابراهيم خليل: في الرواية النسوية العربية، دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2007، ص8.

[2] حفناوي بعلي: مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1 2007، ص 109.

[3] ابراهيم خليل: النقد الأدبي الحديث ص، 138,139.

[4] حسين المناصرة: النسوية في الثقافة والإبداع، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ط1، 2008، ص141.

من خلال التعريف السابق، نجد أن هناك من يعد النقد النسوي منهجا في تناول النصوص، غير أن هناك من يرفض إطلاق اسم المنهج على هذا النقد، على نحو ما نجده عند الناقد "بسام قطوس"، إذ يعرف هذا الأخير النقد النسوي على أنه " كل نقد يهتم بدراسة أدب المرأة، ويتابع دورها في إبداعها، ويبحث عن خصائصه الجمالية واللغوية والبنائية"[1] ويطل " قطوس" اسم التيار أو الاتجاه على هذا النقد، مبررا ذلك بأن" النقد النسائي والنقد الثقافي لم يرقيا بعد إلى مرتبة المناهج.

من خلال ما سبق، يتبين لنا إلى أن هذا النقد ممارسة يقدم بها كل من الرجل والمرأة وهو" يتحرك على محورين اثنين: المحور الأول يقوم على دراسة صورة المرأة في الأدب الذي انتجه الرجال، والمحور الثاني يقوم على دراسة النصوص التي انتجتها المرأة، ويلتقي المحوران في الواقع عند نقطة واحدة هي هوية المرأة وذاتها.selfhood "[2]

النقد النسوي (حوارية مستمرة ونص آت) :

لقد تعددت أهداف وغايات النقد النسوي، لذا نجد أن من بين أهداف هذا النقد ما يلي:

1- يميل هذا النقد إلى التركيز على عالم المرأة الداخلي بما في ذلك الأمور الشخصية والعاطفية، ويتجلى هذا الجانب من خلال القراءة النقدية لأعمال المرأة في الرواية، والقصة خاصة.

2- الاهتمام بكتشاف التاريخ الأدبي الموروث للمرأة، وهو التاريخ الذي همشته الأعمال السالفة بفضل الهيمنة المزعومة للأدباء والمؤرخين من الذكور على هذا المجال من البحث.

3- السعي المستمر لتحديد سمات خاصة بلغة المرأة، والأسلوب الأنثوي، وما فيه من صور مجازية، وخيالية، وذلك كله من خلال التأمل الموصول في الأعمال التي تبدعوها المرأة سواء أكانت هذا الأعمال قديمة أ معاصرة.

---

[1] بسام قطوس:المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، مصر، ط1، 2006، ص218.

[2] عبد العزيز حمودة: الخروج من التيه، عالم المعرفة، الكويت، دط،،2003، ص296.

4- يسعى النقد النسوي أيضا لفرض نموذج على الدراسات النقدية يلغي الفروق بين الذكر والأنثى فيما يسمى (الجنوسة) gender ويعنون بها الهوية الثقافية أو الاجتماعية للشخص بصرف النظر عن كونه ذكرا أو أنثى وهذه المسألة مرتبطة بطبيعة الحالب أهداف الحركة النسائية الرامية لخلخلة المفاهيم الإجتماعية التقليدية القائمة عل التميز الوظيفي بين الجل والمرأة على أساس بيولوجي "[1]

ويرى الناقد "حسين المناصرة " أن النقد النسوي يركز على مسألتين " الأولى: قراءة المرأة كاتبة ومكتوبا عنها في الثقافة والإبداع ... والثانية :إعادة قراءة التراث الثقافي البشري من المنظور النسوي المقابل للمنظور الذكوري الذي حجب وعي المرأة وخطابها في الماضي وغيبها لأسباب كثيرة"[2].

ومن هنا يمكن " قسمة النقد النسوي على نوعين متميزين. يهتم النوع الأول بالمرأة بوصفها قارئة woman as reader –بالمرأة من حيث هي مستهلك لأدب الذي ينتجه الرجل وهذا النوع السابق من النقد يطالب" بإنصاف المرأة وجعلها على وعي بحيل الكاتب الرجل خاصة في ما يتعلق بالموروث الثقافي الأدبي وابراز طريقة متحيزة التي بها يتم تهميش المرأة ثقافيا لأسباب طبيعية بيولوجية (أي بسبب نوعها الجنسي) "[3].

"أما النمط الثاني للنقد النسائي فيتهم بـ" المرأة – بوصفها– كاتبة " بالمرأة من حيث هي منتج للمعنى النصي، الأدب الذي تنتجه النساء وموضوعاته وأنواعه وبناه، وتنطوي موضوعاته على المحركات النفسية للإبداع الأنثوي وعلم اللغة ومسالة اللغة الأنثوية: ومسار السيرة الأدبية الأنثوية الفردية أو الجماعية ".

[1] ابراهيم خليل: النقد الأدبي الحديث، ص 137.138.

[2] حسين المناصرة: النسوية في الثقافة والأبداع، ص111.

[3] ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2002، ص331.

والملاحظ أن الكثير من أتباع النقد النسوي قد توجهوا إلى هذا النمط الأخير من النقد، الذي يعرف باسم النقد الجينثوي (gynocriticism)" أي النقد الذي يعني على وجه التحديد بإنتاج النساء من كافة الوجوه: الحوافز النفسية السيكولوجية والتحليل والتأويل والأشكال الأدبية بما فيها الرسائل والمذكرات اليومية. وأهم سمات هذا الاتجاه في النقد النسائي:

1) تحديد وتعريف موضوع المادة الأدبية التي كتبتها المرأة وكيف اتصفت هذه المادة بسمة الأنثوية: عالم المرأة الداخلي المحلي (بيئة البيت مثلا) وتجارب الحمل والوضع والرضاعة، أو علاقة الأم بابنتها أو المرأة بالمرأة، وينصب الاهتمام هنا على الأمور الشخصية والعاطفية الداخلية وليس على النشاط الخارجي.

2) الاهتمام باكتشاف تاريخ أدبي للموروث الأنثوي وقد عبرت عن هذا الاهتمام مجموعة فرعية من الكاتبات التي تقلد مجموعات سابقة تقليدا واعيا حيث وجدن عند سابقاتهن نوعا من الدعم والتعزيز، فيقمن هن بدور إفراز الدعم وتعزيز توجهات القارئات المعاصرات من خلال إفراز المشاركة الوجدانية من خلال كونهن أنموذجا تحتذيه غيرهن.

3) محاولة إرساء صيغة التجربة الأنثوية المتميزة أو" الذاتية الأنثوية " في التفكير والشعور والتقييم وإدراك الذات والعالم الخارجي.

4) محاولة تحديد سمات" لغة الأنثى " ومعالمها والأسلوب الأنثوي المتميز، في الكلام المنطوق(الحكي) والمكتوب وبنية الجملة وأنواع العلاقات بين عناصر الخطاب وخصائص الصور المجازية والخيالية[1]".

ويذهب الكثير من النقاد إلى أن النقد النسوي له أهداف سياسية، وأنه ذو نزعة إيديولوجية، إذ أنه "عكس الأهداف السياسية لنظرية المساواة بين الجنسين feminism حيث حكم على المؤلفين والنصوص وفقا لمقدار مسايرته للإيديولوجيا النسائية"[2].

[1] ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ص331

[2] ك.م.نيوتن: نظرية الأدب في القرن العشرين، ص276.

وهذا ما أكده الناقد " بسام قطوس" في قوله :" إن دارس النقد النسوي يدرك بسهولة أنه نقد ذو طبيعة سياسية، ويتسم بنزعة إيديولوجية، ولا يضيف شيئا للبحث عن جماليات الأدب أو التركيز على أدبيته "[1].

ومن هنا "يغدو النقد النسائي سياسيا حين يؤكد أن الأدب، والمناهج الدراسية الأكاديمية، ومعايير الحكم النقدي ينبغي أن تغير، بحيث يظل الأدب بوصه دعاوة تعزز إيديولوجيا الجنس... ويعترف الناقد النسائي أن الأدب عنصر مشارك مهم في جو أخلاقي يحط في من قدر النساء"[2].

ويرى " قطوس" أن" الدعوة إلى النقد النسوي تحمل في طياتها محاولة للقفز عن البعد الإنساني في الأدب، وتتضمن دعوة إلى الاغتراب وإلغاء مفهوم رسالة الأدب السياسية في البحث عن قهر الاغتراب السعي نحو الحرية. كما أن دعوة التمرد على الآخر ما هي إلا دعوة أساسها الفلسفة التي يشيعها الغرب"[3].

إن ارتباط النقد النسوي بالحركات النسوية، جعل أكثر أهدافه سياسية واجتماعية أكثر مما هي أدبية.

النقد النسوي: (الإصطلاح في مفهوم آخر)

لقد تعدت أهداف النقد النسوي، إذ نجد أن هناك مصطلحات انبثقت من الدراسات النسوية، ومصطلحات أخرى تلقفها هذا النقد، لأنها تتمشى مع أفكاره وأقواله، ومن بين المصطلحات التي شاع استخدامها في النقد النسوي، مايلي:

أ- **الجنوسة**gender :

يعدد هذا المصطلح من أهم مصطلحات النقد النسوي، إذ" تمحورت حوله الدراسات النسائية في كافة المجالات...

[1] بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص222

[2] ك.م.نيوتن، نظرية الأدب في القرن العشرين، ص281.

[3] بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص224.

وقد صاغ المصطلح" عالم النفس" روبرت ستولر"، الذي ميز بين المعاني الاجتماعية، والنفسية للأنوثة والذكورة عن الأسس البيولوجية، فالجنوسة ليست معطى بيولوجيا، وإنما هي سيرورة اجتماعية. تترجم عادة كلمة" gender " بالنوع الاجتماعي، وهي أساسا مقولة ثقافية وسياسية، تختلف عدن الجنس باعتباره معطى بيولوجي. وتعني الأدوار والاختلافات، التي تقررها وتبنيها المجتمعات بين الرجل والمرأة. والبحث عن gender يمكننا من تعويض الماهوية البيولوجية بالبنائية الثقافية، بحيث يتبين لنا أن الاختلاف بين المرأة والرجل مبنى ثقافي وإيديولوجي، وليس نتيجة حتمية بيولوجية "[1]. وهذا ما سعت إلى إثباته الدراسات النسوية.

ب- البطريركية/الأبويةpatriarchy :

شاع المصطلح في الدراسات النسوية بشكل كبير، ويشير إلى السيطرة الذكورية في المجتمع، و"تعود مفردة البطريركية إلى مفردتين يونانيتين تعنيان، مجتمعتين " حكم الأب ." ويعود انتشار المصطلح إلى حقلين مختلفين هما: الانثروبولوجيا والدراسات النسوية..بمجئ السبعينات من القرن العشرين أخذ مصطلح الأبوية في الشيوع في الدراسات النسوية ومن خلالها لعب المصطلح في ذلك الحقل دورا مركزيا في سعي أهل ذلك الحقل تتبع السيطرة الذكورية في المجتمعات الإنسانية بوصف تلك السيطرة مصدرا للكبت المفروض على الأنثى"[2] بالإضافة إلى أن الأبوة تجعل" المرأة في مرتبة أدنى من مرتبة الرجل، أو تعامل المرأة على أنها ذكر ناقص"[3].

[1] حفناوي بعلي: مدخل في نظرية النقد النسوي وما بعد النسوية، الدار العربية للعلوم، ناشرون، منشورات الاختلاف، لبنان، الجزائر، ط1، 2009، ص44.

[2] ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ص63.62.

[3] حفناوي بعلي: مدخل في نظرية النقد النسوي وما بعد النسوية، ص51.

ج- **الآخر** (the other)

نعلم أن الأخر هو عكس الأنا، وهذا المصطلح لم يرتبط بالنقد النسوي فحسب، بل تجاوز ذلك، إذ ارتبط ذلك بالخطاب الكولونيالي (الاستعماري)، ومدا بعد الكولونيالي (ما بعد الاستعماري)، أضف إلى ذلك ارتباطه بالخطابات الثقافية". وقد شاع المصطلح في الفلسفة الفرنسية المعاصرة خاصة عند جان بول سارتر، وميشيل فوكو، وجاك لاكان، وايمانويل ليفيناس، وغيرهم ... ولعدل سمة "الأخر" المائزة هي تجسيده ليس فقط كل ما هو

غريب " غير مألوف" أو ما هو "غيري" بالنسبة للذات أو الثقافة ككل، بل أيضا كل ما يهدد الوحدة والصفاء . وبهذا امتد مفهوم " الغيرية " هذا إلى فضاءات مختلفة، مثل التحليل النفسي والفلسفة الوجودية والظاهرتية، وآليات تحليل الخطاب الاستعماري والتحديق ونظرية الفيلم والنقد النسوي والدراسات الثقافية، ومصادر السيادة والهيمنة سواء كانت الهيمنة على موضوع لغوي أو موضوع مفهوماتي"[1].

النقد النسوي العربي

أ- النسوي في الخطاب النقدي العربي:

إن الحديث عن النقد النسوي العربي، يقودنا بالضرورة إلى الحديث عن بدايات نهضة المرأة العربية، وعن أهم العوامل التي ساهمت في ذلك . ولعل أبرز عامل لهذه اليقظة يعود إلى " تأثير التيار الغربي المتمثل في الحركة النسوية العالمية"[2]، خاصة بالنسبة للحركات النسوية المنتشرة حاليا في الوطن العربي.

[1] ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ص21.

[2] حفناوي بعلي: النقد النسوي وبلاغة الاختلاف في الثقافة العربية المعاصرة، الملتقى الدولي حول" الكتابة النسوية: التلقي، الخطاب، والتمثلات، 18،19 نوفمبر2006،" المركز الوطني للبحث في الانثروبولوجية الاجتماعية والثقافية، وهران، الجزائر،2010، ص33.

أما العامل الثاني فهو" تولد الوعي لدى المناضلات من النساء بأوضاعهن الاجتماعية والجنسية"[1]، حيث كانت المرأة العربية، تعيش أوضاعا اجتماعية مزرية كحرمانها من أبسط حقوقها المشروعة، كحق التعليم ممثلا.

وهناك عامل آخر، كان له دور بارز في يقظة المرأة العربية " يتمثل في تيار الإصلاح وما كان له من دور فعال، وأثر ايجابي في بلورة الوعي النسائي خاصة، وأنه عامل اجتماعي وثقافي داخلي، أي وليد المجتمعات العربية نفسها"[2]، وهذه النزعة الإصلاحية الهادفة إلى الرفع من منزلة المرأة تبلورت منذ" جهود مفكرين كثيرين أمثال:

رفاعة الطهطاوي، وجمال الدين الأفغاني، ومحمد عبده، وقاسم أمين في مصر، وبطرس البستاني في لبنان، والطاهر الحداد من تونس، وغيرهم . وهم رواد حركة تحرير المرأة"[3]. ويجدر الإشارة إلى أن المرأة العربية بدأت الكتابة الفعلية " مع بداية النهضة في أواخر القرن التاسع عشر، فمارست مستويات الإبداع كافة، وان كانت المسألة اتخذت مسلكية التطور البطيء والمحدود في الفترة الممتدة بين أواخر القرن التاسع عشر وأوائل ستينات من القرن العشرين، حيث برزت أسماء نسوية رائدة أوجدت ثقافة نسوية مهمة دعت إلى تعليم المرأة، ورفض واقعها المحروم، والمطالبة بالحرية، والخروج إلى العمل وتولي الوظائف العامة، والمشاركة في السياسة..."[4]

"ولقد برزت رائدات عربيات في النقد النسوي مبكراً، من مثل عائشة التيمورية، التي نجحت في التعبير عن قضايا وأفكار خاصة ببنات عصرها شعرا ونثرا ... وفي كتباته تأملت حال العلاقة بين الرجل والمرأة وألقت الضوء على بعض المشاكل الناجمة عن تقسيم الأدوار الإجتماعية وأثره على حقوق النساء"[5]

[1] المرجع نفسه: ص33.

[2] المرجع السابق: ص33

[3] حفناوي بعلي: مسارات النقد ومدارات ما بعد الحداثة، ص169

[4] حسين المناصرة: النسوية في الثقافة والإبداع، ص73

[5] حفناوي بعلي: مسارات النقد ومدارات ما بعد الحداثة، ص171.

إلى جان عائشة التيمورية " تعد " زينب فواز" من الرائدات، ومن أسمائها المستعارة "درة الشرق"، و" حاملة لواء العدل "، تتميز بإقدامها المبكر على التصدي الجسور لتقاليد محيطه الإجتماعي، ودعوتها التنويرية إلى تحرير المرأة "[1].

وقد ذكر الناقد "حفناوي بعلي"، في كتابه "مسارات النقد ومدارات ما بعد الحداثة" أسماء رائدات النقد النسوي العربي، اللواتي دافعن عن حقوق المرأة من مختلف الجوانب، من أمثال: (هدى شعراوي، لبيبة ماضي هاشم، عفيفة كرم، مي زيادة، ملك حفني، نبوية موسى، ماري عجمي، سلمى صائغ، درية شفيق...)

"وقد أنشأت الرائدات في سبيل ابراز قضية المرأة العربية مجلات نسوية بين عامي 1892 و1950 وصل عددها إلى حدود خمسين مجلة، ساعدت على التأسيس لانتشار الكتابة النسوية، وتطور أفكار النساء التحررية، وكتابة بعض الروايات والأشعار التعليمية، والأبحاث المتنورة "[2].

والواقع أن النقد النسوي العربي بدأ يظهر بشكل أكبر في سبعينيات القرن الماضي حيث أن " الحركة النقدية النسوية العربية، وجدت صداها في كتابات عدد من النساء العربيات منذ سبعينات القرن العشرين، وان أمكن القول بأنها لن تتحول إلى حركة نقدية متكاملة في المشهد الثقافي المعاصر. ولعلى ذلك يعود إلى كونها كانت أكثر بروزاً في كتابات المبدعات عن أدبهن وزميلاتهم مما هي في الكتابات النقدية العربية .[3]

بمعنى أن النقد النسوي العربي، بدأ في كتابات المبدعات أنفسهن، قبل أن يتحول إلى النقاد والناقدات. ولقد أشرنا في السابق، إلى أن أهم عامل ليقظة المرأة العربية، تمثل في تأثير التيار في الحركة النسوية العالمية، لذا فإن " الحديث عن صدى النقد النسوي الغربي وانعكاساته على الفكر النقدي النسوي العربي، يأخذ منعرجا حاسما، في تأكيد انقياد وتبعية

[1] المرجع نفسه: ص171.

[2] حسين المناصرة: النسوية في الثقافة والإبداع، ص73.

[3] حفناوي بعلي: مسارات النقد ومدارات ما بعد الحداثة، ص185.

الفكر النسوي العربي لأفكار النسوية الغربية في إطار المثاقفة. ومن الصعوبة أن نجد كتابة نقدية نسوية عربية لم توظف في متنها بعض المقولات والأفكار النسوية الغربية"[1]، لكن هذا لا يعني أن الكتابة النسوية العربية، تابعة للكتابة النسوية الغربية في مجال النقد، "إذ يمكن الحديث عن خصوصيات محلية تبرز شخصية الناقد/الناقدة في إنتاج الخصوصية من خلال ثقافته /ثقافتها الممتدة في التراث، وأنه من الصعب تهميش كثير من الكتابات النقدية النسوية المحلية، وإعلان تبعيتها للثقافة النسوية الغربية "[2].

وقد تعددت أصوات الخطاب حول المرأة في المشهد النقدي العربي منذ سبعينيات القرن الماضي، وتعددت بذلك " القراءات التي قام بها النقاد العرب إناثا وذكوراً وراموا بها مقاربة المرأة جسداً، وقولاً، وفعلا "[3]، من أمثال: (جورج طرابيش، عبد الله الغذامي نوال سعداوي، فاطمة المرنيسي، عفيف فراج، عبد الله ابراهيم، غالي شكري، سلوى خماش نصر حامد أبو زيد زليخة أبو ريشة، نبيل سليمان، حيدر حيدر، سوسن ناجي، بثينة شعبان، زهرة الجلاصي، أحمد جاسم الحميدي، لطيفة الزيات، نازك الأعجمي، سعاد المانع، حمدة خميس، حسام الخطيب، شانتا لشواف، رشيدة بن مسعود، حسين المناصرة وغيرهم.).

ويذهب الكثير من النقاد، إلى أن خطاب "نوال السعداوي"، يعد الأكثر رواجا، حيث أنها " تطالعنا بنتاجها المعرفي الذي يروم إلى إرساء خطاب نقدي معاصر"[4].

وقد أشارت "السعداوي"، إلى المفاهيم الخاطئة التي اشيعت حول المرأة منذ القدم بقولها: " استطعت أيضا من خلال قراءاتي في العلوم الأخرى غير الطب والتاريخ والأدب أن أتفهم كيف ولماذا فرضت القيود على المرأة. هذا وأن تجربتي الخاصة كامرأة تزودني بحقيقة أحاسيس المرأة العميقة. وما أحوج العالم إلى معلومات صحيحة عن المرأة، تغير المفاهيم

[1] حفناوي بعلي: النقد النسوي وبلاغة الاختلاف في الثقافة العربية المعاصرة، الملتقىالدولي حول" الكتابة النسوية، ص34.

[2] حسين المناصرة: النسوية في الثقافة والإبداع، ص81.

[3] حسين السماهيجي وآخرون: عبد الله الغذامي والممارسة النقدية الثقافية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص71.70.

[4] نفسه، ص71.

الخاطئة التي اشيعت عنها، وتصحح المعلومات التي راجت عنها في العالم، والتي كانت تكتب في معظم الاحيان بأقلام الرجال"[1].

ويرى "الغذامي" أن كتاب " الأنثى هي الأصل "، جاء كرد مدن السعداوي" على مقولة ابن جني كون التذكير هو الأصل"[2].

وقد لاقت كتابات "السعداوي" الرفض، لدى الأغلبية، إذ أنها تمس الدين والعدادات والتقاليد العربية، فكانت" كتبها بدءاً من(المرأة والجنس، الأنثى هي الأصل)، و(الرجل والجنس)، و(المرأة والصراع النفسي) وكذلك رواياتها مثل (الغائب) و(امرأتان في امرأة) و و(موت الرجل الوحيد على الأرض)، و(امرأة عند نقطة الصفر)، و(أغنية الأطفال الدائرية) و(براءة ابليس) وغيرها كانت عرضة لهجوم وقصف نقدي عنيف... فجورج طرابيشي نعتها بأنها أنثى ضد الأنوثة. وعفيف فراج قال عنها أنها تدير على ساحتها الروائية حرب الجنس... حرب تشنها الابنة ضد أبيها، والزوجة ضد زوجها، والأخت ضد اخيوها، والعاملة ضد رئيسها... أنها حرب كل النساء ضد كل الرجال"[3].

وتذهب الباحثة "ليل محمد بلخير"، إلى أن" هنا تناقض في أفكار "السعداوي" وأنها تهدف لضرب حجاب المرأة المسلمة، حين تقول " :إن اجبار المرأة على لبس الحجاب ضد حقوق الإنسان لأنه تدخل غير مشروع في حريتها الشخصية[4].

وتؤكد بلخير على أن" المساواة البعيدة عن الاطار الموضوعي، لايسلم بها المنطق " ونحن نعلم أن الإسلام حفظ للمرأة حقوقها، وليس العكس.

ومن النصوص النقدية الخاصة بالمرأة، ما نجده في مشروع الناقد السعودي "عبد الله الغذامي"، إذ تناول المرأة في مجموعة من كتبه النقدية وهي:(الكتابة ضد الكتابة)، و(المرأة واللغة)، و(النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية).

---

[1] نوال السعداوي: المرأة والجنس، دار ومطابع المستقبل، القاهرة، مصر، ط4، 1990، ص10.

[2] عبد الله محمد الغذامي: المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 2006، ص18.

[3] حسين السماهيجي وآخرون: عبد الله الغذامي والممارسة النقدية الثقافية، ص71.

[4] ليلى محمد بلخير: قضايا المرأة في زمن العولمة، دار الهدى للطباعة والنشر، عين مليلة، الجزائر، دط،2006، ص49.

يختار الغذامي في كتابه "الكتابة ضد الكتابة " موضوع "المرأة في الفعل الشعري المعاصر"، " ونلاحظ أن الناقد يتوصل عبر دراسته إلى أن النظرة إلى المرأة، قد تطورت مع تطور مراحل الشعر في المملكة العربية السعودية "[1].

ويصور لنا الغذامي في كتابه "الكتابة ضد الكتابة "، صورة المرأة في الذهن العربي، ومن صورها " صورة الموت "، وذلك في قوله: " فمن الأمثال الحية في الجزيرة العربية مثل يقول (البنت مالها إلا الستر أو القبر)"[2]، ويؤكد الغذامي على تطور النظرة للمرأة في عصرنا الحالي، مما كانت عليه في القديم، أي عند العرب.

ثم جاء كتاب " المرأة واللغة "، " فالكتاب – المرأة واللغة – يفيض بالطريف من الأفكار، وينطلق من منطلق اللغة ليطرق موضوعا طالما شغل المصلحين الاجتماعيين وهو حق المرأة في الوجد والكرامة، وحقها في الكشف عما عانته وتعانيه لتحسيس الرجل بجسامة ما اقترفته يداه في حقها طوال ستة آلاف سنة من النظام الذكوري، ومن الهيمنة التي مارسها على المجتمع "[3].

وبعده جاء كتاب" المرأة واللغة: ثقافة الوهم" ، وهو الجزء الثاني من مشروع (المرأة واللغة)، يقول الغذامي عن الكتاب: "هذا هو الجزء الثاني من مشروع (المرأة واللغة) ولئن تركز الجزء الأول على علاقة المرأة باللغة كمنجز تعبير بواسطة الحكي أو الكتابة، فإننا هنا نقف على الحكايات المأثورة التي تتعامل مع المؤنث وتجعل التأنيث مركز الحبكة"[4]. أما الجزء الثالث من مشروع الغذامي، فكان بعنوان" تأنيث القصيدة والقارئ المختلف"، وقد استفاد الغذامي في كتابه (المرأة واللغة) بأجزائه الثلاثة" من معطيات النقد النسوي

[1] حفناوي بعلي: حداثة الخطاب النقدي في مرجعيات عبد الله الغذامي، مجلة علامات، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ج55، مج14، مارس2005، ص141.

[2] عبد الله محمد الغذامي: الكتابة ضد الكتابة، دار الآدب، بيروت، لبنان، ط1، ص18.

[3] حفناوي بعلي: حداثة الخطاب النقدي في مرجعيات عبد الله الغذامي، مجلة علامات، ص142.

[4] عبد الله محمد الغذامي: المرأة واللغة: ثقافة الوهم (مقاربات حول المرأة والجسد واللغة)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،بيروت، ط1، 1998، ص5.

feministcriticism إلى جانب التفكيكية (أو التشريحية حسب اصطلاحا لغذامي) deconstruction لقلب عملية التشفير الرمزية symboliccoding التي استبعدت منها المرأة لزمن طويل واحتكرها الرجل حتى أصبحت كل البنى الرمزية symbolicorders الحاكمة لعمليات التعبير والتحليل تنهض على رؤية الرجل وحده للعالم"[1].

ويذهب الغذامي في كتابه (المرأة واللغة إلى أن شهادات النساء تؤكد على أن" الديانات قد أكرمت المرأة، وأعطتها حقها غير أن الثقافة والتاريخ قد بخساها هذا الحق، تقرر ذلك مي زيادة مؤكدة إكرام الدين للمرأة، وهذا تقوله بنت الشاطئ، وتقوله مي غصوب عن موقف الإسلام من المرأة وحقوقها "[2].

يحاول الغذامي في كتاباته " التوفيق بين الرؤية النقدية لهيلين سيكسوس التي تر بأن هناك تعارضاً بين الرجل والمرأة، بين الأنا الأبوية المتحكمة في النظام الشفري والصانعة له واخر المغاير المقموع بحيث يصبح انتهاك اخر وتشويه هو بالتالي حرمانه من حقوقه وهو شرط تحقق الأنا وبلورتها لهويتها الجنسية، وبين جوليا كريستسفا التي كشفت أن كل التحيزات اللغوية والنصية ضد المرأة ليست كاملة في المفردات اللغوية أو النصية نفسها وإنما في موضعة هذا المفردات في سياق تهميش المرأة وتكريس التصور السائد بتفوق أحد الجنسين على اخر وأصدق دليل على هذا أن التحيزات اللغوية ليست كامنة في اللغة بل في سياقات إنتاجها واستخدامها"[3].

بمعنى أن تحقيق الأنا يفرض تهميش اخر، وهذا التهميش يجري تطبيقه في سياقات واستعمالات اللغة.

وترى الباحثة "سعاد المانع" أن النقد النسوي العربي في الكتابات العربية، يمس جانبين رئيسين" الأول هو التحيز ضد المرأة في التراث الأدبي والثقافي والشعبي، ويندرج تحت هذا

[1] حسين السماهيجي وآخرون: عبد الله الغذامي والممارسة النقدية الثقافية، ص78.

[2] عبد الله محمد الغذامي: المرأة واللغة، ص17.

[3] حسين السماهيجي وآخرون: عبد الله الغذامي والممارسة النقدية الثقافية، ص78.

عد اللغة العربية تتحيز ضد المرأة. والثاني: البحث عن سمات لأدب المرأة وكتابة المرأة، ويرتبط هذا حينا بالاتجاه الذي ينظر في المضمون والخصائص الأسلوبية وحينا بالاتجاه التحليلي النفسي اللغوي الذي يتبنى دعوى وجود كتابة أنثوية خاصة مصدرها الاختلاف الجسدي بين الرجل المرأة "[1] .

ولقد تعددت الدراسات النقدية العربية، حول الجانب الأول، على نحو ما نجده عند الناقد "عبد الله الغذامي"، وذلك في كتابه " المرأة واللغة "، أضف إلى ذلك، كتاب "جورش طرابيشي" المعنون بـ: " شرق وغرب رجولة وأنوثة" ، إذ يرى فيه أن اللغة تظلم المرأة وذلك " عندما تشترط تذكير الفعل متيما وجد فاعل مذكر واحد في مقابل عدد لا متناه من الفواعل المؤنثة "[2].

وكذلك الأمر بالنسبة للناقد "نصر حامد أبو زيد"، الذي ير بأن الخطاب المنتج حول المرأة في العالم العربي المعاصر خطاب في مجمله عنصري، وتظهر هذه العنصرية حتى على مستوى اللغة العربية " فبالاضافة إلى " تاء التأنيث " التي تميز بين الذكر والمؤنث على مستوى البنية الصرفية، يمنع " التنوين " عن اسمي العلم المؤنث كما يمنع عن اسم العلم الأعجمي سواء بسواء ، في هذا التسوية بين المؤنث العربي والمذكر الأعجمي نلاحظ أن اللغة تمارس نوعا من الطائفية العنصرية لا ضد الأغيار فقط بل ضد الأنثى من نفس الجنس كذلك "[3].

وفي هذا الجانب كذلك، نجد مقالا "لحسام الخطيب" بعنوان: " نحو المساواة بين الجنسين "، إذ ير بأن على الناس أن يبدوا مزيداً من الحساسية لإيحاءات اللغة التي يستعملونها ويعطي مثال عن ذلك، فيقول " فاستعمال كلمة (الرجل) مثلا لتعني الإنسان تتضمن انحياز

[1] حسين المناصرة: النسوية في الثقافة والإبداع، ص81.

[2] جورج طرابيشي: شرق وغرب رجولة وأنوثة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1977، ص8.

[3] نصر حامد أبو زيد: دوائر الخوف (قراءة في خطاب المرأة)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط3، 2004، ص30.

للرجل، وقد تفيد أحياناً أن الرجل مقصود بالتبجيل... وذلك في العربية وفي لغات أخرى مثل الانجليزية والفرنسية، حتى لو كان قصد القارئ شمول الجنسين "[1].

أما فيما يخص الجانب الثاني، أي الجانب الذي يبحث عن سمات خاصة لكتابة المرأة، فكان لها لنصيب الكبير من الدراسات النقدية العربية. على نحو ما نجده عند: "عبد الله إبراهيم، رشيدة بن مسعود، نازك الأعرجي، زهرة الجلاصي، زهور كرام، أنور الجندي، حسام الخطيب، سوسن ناجي، وغيرهم". وتكمن مهمة النقد النسوي في هذا الاتجاه في التفاعل مع الكتابة النسوية من خلال الارتكاز على عدة اختلافات بين الرجل والمرأة وهنا يكون التفات إلى خصوصيات المرأة بوصها ستؤدي دورا حاسما في تشكيل الخطاب النسوي"[2].

ويذهب الناقد "علي شلش " إلى أن الكتابة النسوية مختلفة شكلا ومضمونا، عن الكتابة الذكورية، وذلك في عدة جوانب منها": خصوصية وجهة نظر المرأة المختلفة بسب وضعها التاريخي، وميلها إلى النرجسية في عشق النظر إلى الذات، واهتمامها بتجربتها مع الرجل، والكفاءة في تصوير حياتها الداخلية، وامتلاء كتابتها بالغربة، والرغبة في الهروب من القيود التي يفرضها الرجل، واللياذ بالحرية عن طريق الكتابة، والشوق والتطلع إلى تحقيق السلطة والحب. وهذا التصورات تشكل رؤية ثقافية جمالية تربط نفسيا بين المرأة وإبداعها أيا كانت المرأة "[3].

بمعنى أن هناك عوامل عدة، جعلت كتابة المرأة، تختلف عن كتابة الرجل، وبالتالي اختلاف خطابها عن خطاب الرجل، بحيث أن " المرأة تصوغ كتابتها بشكل مختلف تماما عن أشكال كتابة الرجل، سواء تعلق الأمر بالكتابة المخطوطة أو أشكال الكتابات، التي لا تتوقف المرأة عن ممارستها في علاقتها بجسدها. فالمرأة باعتبارها كائنا مختلفا في تكوينه

[1] حسام الخطيب: نحو المساواة بين الجنسين في لغة العرب، مجلة ثقافات، كلية الآداب، جامعة البحرين، العدد،09، شتاء، 2004، ص108.

[2] حسين المناصرة: النسوية في الثقافة والإبداع، ص111.

[3] المرجع نفسه:ص122،113.

وجسده عن الرجل، وباعتبار تواجدها في مجتمع ذكوري، تعمل على الدوام على إظهار جسدها بشكل مغاير"[1].

لذا كانت وجهة أغلب – وليس كل– الكاتبات العربيات في السنين الأخيرة نحو "الكتابة بالجسد"، إذ نجد أن" المرأة تكتب بجسدها ما لا يستطيع النظام الرمزي الذكوري تفكيكه أو فهمه"[2] .غير أن هذا النوع من الكتابة، لم يشمل جميع الكاتبات، فهناك من الكاتبات من عبرن عن قضايا المجتمع والأمة، وغيرها من القضايا.

5-اللغة السردية الأنثوية:

اللغة الأنثوية – ضجيج الكتابة النسوية

تتنامى مركزيات الجنس الأول والذكورة والفحولة – في ظلّ ثقافة راسخة متمادية أكثر في خطاب المركزيّة – باعتبار الرّجل/ الذّكر النّوع الحصريّ في قلب دراسات الجنوسة وأخلاقيّات الجنسانيّة، في حين بقي موضوع الأنثى في مهبّ الممارسات الهامشية الّتي لم تتردّد عن قذفها خارج النّسق الثّقافيّ الأوحد، ليُصبح كيانها مجرّد طيف اجتماعيّ يُراقب – من بعيد - الدّور الفاعل والفعّال لليقظة الذّكوريّة وهمّتها، من هذه الذّريعة تجلّى الموقف النّسويّ في شقّ طريقٍ لمقاومة السّائد الجنسيّ، عبر النّقد والكتابة والاحتجاج، وتكاد تجمع الدراسات الأدبية الحديثة،، على أن اللغة أداة من صنع الرجل ولا دور للمرأة في ذلك، وهذا ما تشير إليه "جوليا كريستيفا""Julia Kristeva" وهي تقتبس رأي "دال سبندر" " Dale Spender" في كتابه "Man Made Language" وفيه يعتبر اللغة الإنجليزية من صنع الرجل، ولاتزال خاضعة للسيطرة الذكورية، وان احتكار الرجل للغة يضمن الأولية للذكور كما يضمن حجب أي طبيعة أنثوية عنها، لتخلد أولية الرجل وتواصل المرأة استخدام اللغة الموروثة دون أي تغيير.

[1] حفناوي بعلي: مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، ص136.137.

[2] المرجع نفسه: ص138.

يدعم "عبدالله الغذامي" هذا الرأي مشيرا إلى سيطرة الرجل على الفكر اللغوي والثقافي وعلى التاريخ ثم تأتي المرأة إلى اللغة بعد أن سيطر الرجل على كل الإمكانات اللغوية في هذا التكوين وقرر ماهو حقيقي وما هو مجازي في الخطاب التعبيري. ولم تكن المرأة في هذا التكوين سوى مجاز وينسجه حسب دواعيه البيانية والحياتية ".

يستطرد "الغذامي" في تقسيم اللغة إلى لفظ ومعنى جاعلا اللفظ مقدماً على المعنى، فاللفظ فحل وللمرأة المعنى، معتمداً "عبدالحميد الكاتب " الذي يرى أن خير الكلام ماكان لفظة فحلا ومعناه بكرا، وبذلك يسيطر الرجل على اللفظ، على الكتابة التي احتكرها لنفسه ويبقى الحكي للمرأة.[1]

يقرر "الغذامي" اعتماد على كون اللغة لفظا ومعنى، أن اللغة للرجل، اما المرأة فهي موضوع لغوي، يقول: "وبما أن المرأة معنى والرجل لفظ، فهذا يقتضي أن تكون اللغة للرجل وليست للمرأة، فالمرأة موضوع لغوي وليست ذاتا لغوية. هذا هو المؤدى الثقافي التاريخي العالمي عن المرأة، وفي كل ثقافات العالم تظهر المرأة على أنها مجرد (معنى) من معاني اللغة، نجدها في الأمثال والحكايا وفي المجازات والكنايات. ولم تتكلم المرأة من قبل على أنها فاعل لغوي أو كائن قائم بذاته، والمعنى البكر بحاجة دائمة إلى اللفظ الفحل لكي يتنشأ في ظله "[2]

تبنت المرأة لغة الرجل عندما خرجت من مرحلة الحكي ودخلت في زمن الكتابة " ولكنها تدخل إلى أرض معمورة بالرجل أو هي مستعمرة ذكورية، والمرأة لا تدخل الكتابة بوصفها سيدة النص، إذ إن السيادة النصوصية محتكر ذكوري، وتأتي المرأة بوصفها ناتجا ثقافياً جرت برمجته وجرى احتلاله بالمصطلح المذكر " (الغذامي، ن.م: ص47).

إن سيطرة الرجل على اللغة وتبني المرأة لغته أخضع المرأة للأعراف اللغوية الذكورية وجعلها تساهم في هذا التحويل المسمتر باتجاه الذكورة. "وها هي أحلام مستغانمي تشير إلى

[1] الغذامي عبد الله محمد، المرأة واللغة، البيضاء، المركز الثقافي العربي، 1997، ص 7.

[2] المرجع نفسه، ص 8.

أنها وجدت التحدث بلسان الرجل يسهل عليها الكتابة ويساعد على السرد ويجعلها تقول ما تعجز عن قوله كأنثى "[1]

تسهم المرأة، في تبنيها لغة الذكر، في ترسيخ المفاهيم الذكورية للغة حتى نشأت علاقة طردية بين اللغة والذكورة، إذ تترسخ الذكورة كلما ارتقى المستوى اللغوي ،"صار الحضور المذكر هو جوهرة اللغة، وتعمقت الذكورة في اللغة عبر الكتابة حتى صارت وجهها ضميرها، وكلما تصاعد المستوى اللغوي تعمقت معه الذكورة، فقمة الإبداع هي الفحولة " [2]

على الرغم من هذه الآراء التي يوردها "الغذامي" إلا أنه يعود في موضوع آخر ليعترف بتأنيث اللغة في الأصل حتى جاء الرجل وتمكن بسطوته من تذكيرها، يقول: "كانت اللغة في الأصل أنثى، وضاعت هذه الأنوثة بعد أحتلال الرجل لعالم اللغة وتحول الأنثوي ليكون ذكورياً، وقال ابن جني (وغيره) مقولة هي (الأصل في اللغة التذكير)، مما حول الفحولة وجعل ضميرها للرجل "[3]

وعليه، فلم تجد المرأة من وسيلة سوى أن تكتب مثلما كتب الرجل، الأمر الذي حرمها فرصة احتلال موقع بارز في صناعة الكتابة لأنها تكتب وفق النموذج الذكوري، لكنها لم تسلم بحقيقة استلاب الرجل للغتها الأنثوية وتحويلها إلى لغة ذكورية، بل تحينت الفرص

حتى تسترجع ماسلب منها، وفي ذلك يقول "الغذامي": "ومن إدراك المرأة الكاتبة لهذا المفصل الإبداعي راحت تحتال لكسر الطوق الذكوري المضروب على اللغة، وراحت تسعى إلى (تأنيث الذاكرة) لأنه مالم تتأنث الذاكرة فإن اللغة ستظل رجلا، ولن تجد المرأة مكانا في خزان اللغة المكتنز بالرجال والفحولة " (الغذامي، ن.م: ص 208). ومما يؤكد هذا التوجه تصريح بطلة "أحلام مستغانمي" في روايتها "ذاكرة الجسد" نيابة عن النساء بأنهن يسعين في كتابتهن إلى استرداد حقهن المسلوب، تقول البطلة: "قد أكون مدينة للجزائر بثقافتي أو

[1] المرجع السابق، ص 48.

[2] نفسه، ص 24.

[3] نفسه، ص 181.

بعلمي، ولكن الكتابة شيء آخر لم يمن به أحد علي !نحن نكتب لنستعيد ما أضعناه وما سرق خلسة منا"[1]

إن سعي المرأة في تأنيث اللغة عبر تأنيث الذاكرة لم يتحقق بعد برأي "الغذامي"، لكنه يرى المرأة تسلك الطريق السوي الذي يضمن لها ذلك المستقبل، يقول : "وإنه لمن الجلي أن تأنيث اللغة لن تتحقق إلا بعد أن تكتنز الذاكرة الثقافية بالمعنى المؤنث والأنوثة، وهو شرط لم يتحقق بعد ولكن المرأة الجديدة تسير باتجاهه بوعي واضح وإبداعية واثقة " [2]

لكن بعد " أن ستحال استنبات لغة أخرى غير لغة الرجال، فإن الحل الوحيد هو إعادة ترتيب أوراق اللغة، ذاتها وكسر ثنائية اللفظ والمعنى من أجل إعطاء المعنى حقه في تقرير مصيره دون وصاية اللفظ عليه [...]هذا لا يحل مشكلة المرأة الكاتبة فحسب، ولكنه أيضاً يحل مشكلة اللغة ذاتها لأنه يحررها من سلطة الفحل المطلقة عليها، وتكون اللغة حينئذ ميداناً مفتوحاً للجنسين معاً في آن واحد"[3].

لا يتوقف الرجل عن ممارسة سلطة ومواصلة استلاب المرأة على الصعيد الشعر، كما استلب لغتها النثرية، فقد سعى إلى تذكير قصيدة الشعر الحر– التى ابتدعتها إمراة. فحينما كتبت "نازك الملائكة" قصيدة "الكوليرا" عمذ الرجل إلى تجريدها من أنوثتها ونسبتها إلى عالم الذكورة بعدة وسائل، منها استبعاد الشاعرة "نازك الملائكة " من أن تكون أول من كتب هذا النوع من الشعر، أو نفي القصيدة عن الشعر الحر ونسبتها لنوع من أنواع الموشحات، أو أن الشاعر لم تحدث جديداً سوى تغيير عروضي طفيف، ناهيك عن الهجوم العنيف لي الشاعرة والسخرية من أفكارها النقدية ورؤها الفكرية ونحو ذلك.[4]

[1] مستغانمي أحلام، بلدان تخاقف عناوين الكتب، في الرواية العربية النسائية الملتقى الثالث للمبدعات العربيات،، دار كتابات ومهرجان سوسة الدولي، تونس، 1999، ص 105.

[2] الغذامي عبد الله محمد، المرأة و اللغة، ص 235.

[3] المرجع نفسه، ص 213.

[4] المرجع السابق، ص 13–15

كل هذه المحاولات باءت وتمكنت الشاعرة من تحقيق مشروعها الأنثوي بعد أن علمت على خلخلة عمود الشعر العربي الذكوري، وفي ذلك يقول الغذامي:"إن عمل نازيك كان مشروعاً أنثوياً القصيدة وهذا لم يكن ليتم لو لم تعمد- أولا-إلى تهشيم العمود الشعري، وهو عمود مذكر، عمود الفحولة ".[1]

تتساءل "يسرى مقدم" عن كيفية تحرير كتابة المرأة من النموذج الذكوري قائلة : "كيف لهذه الكتابة أن تتعلق من محبسها؟"[2]، وهي ترى أن السبيل إلى ذلك، العدول عن محاكاة النمط الذكوري والإلتفات إلى الذات الأنثوية من خلال مواجهة صريحة وصادقة، وعدم الهرب إلى كنف الخطاب الذكوري خوفاُ من الحرية، لأن اللجوء إلى الخطاب الذكوري يؤكد تبعية المرأة للرجل وإقصاءها عن ساحة الإبداع، لكنها تشترط أن تكون مواجهة الذات مرتبطة بضرورة الالتفات للآخر الرجل، للوصول إلى التكامل الذي لا يقوم على فرد واحد.[3]

مقابل هذه الآراء التي ترى في اللغة نتاجاً ذكورياً أو أنثوياً نجد من يرفض مثل هذا التصنيف الذي يقوم على الجنس، حسبما يظهر في رأي "Stephen Heath" القائل بعدم وجود لغة ذكورية أو أنثوية يحددهما الجنس ونجد في النقد العربي من يدعم هذه النظرة لأنه يرى في اللغة نتاجاً إنسانياً عاماً ومشتركاً بين جميع الأجناس والفئات الاجتماعية المختلفة، وفي ذلك يقول "صلاح صالح" و الأهم أن اللغة بوضعها الحالي لا تزال مشتركا إنسانياً عاماً بين الرجل والمرأة، وبين الغني والفقير، وبين السوي العاقل"[4].

لكن مهما يكن من أمر هذه الآراء المتضاربة إلا أن عدداُ من الدارسين يجدون فروقاً جوهرية بين كل من لغة المرأة والرجل، وقد أشارت "لوسي اريجاري""Luce Irigaray" و "هيلين سيكسو""Helene Cixous" إلى اختلاف الرجال والنساء في استخدام اللغة، ويتمثل

---

[1] انظر تفصيلا لمشروع نازك الملائكة وعملية تأنيث القصيدة في: عبدالله محمد الغذامي.(1999). تأنيث القصيدة و القارئ المختلف. (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي)، ص:11-25

[2] مقدم يسرى، مؤنث الرواية: الذات الصورة، الكتابة، بيروت، دار الجديد، 2005، ص15.

[3] نفسه، 34-36.

[4] صالح صلاح، سرد الآخر- الأنا والآخر عبر اللغة السردية، بيروت، المركز الثقافي العربي، ص 87.

هذا الإختلاف في أسلوب الخطاب والكتابة، وقد دعت "Irigaray" الخطاب النسوي "كلام النساء""WomenSpeak"على حين دعته "Cixous" كتابة أنثوية "EctureFeminine" و أعتقد أنه عن طريق كتابة المرأة ذاتها في الخطاب النسوي، سوف تعد المرأة الكتابة إلى جسدها لتصبح لغتها مرتبطة بالجنس.

تدعم "رشيدة بنمسعود" قضية الإختلاف بين لغة الرجل والمرأة معتقدة بوجود تعابير خاصة بالرجل لا تستخدمها النساء، وأخرى خاصة بالمرأة تلحق المهانة بالرجل إذا ما لجأ إلى استخدمها، فتقول: "أثبتت الدراسات أن للرجال تعابير محظورة على النساء، كما أن التعابير النسوية إذا ما استعملت من طرف الرجال فإنهم يتعرضون للإحتقار"[1]

وتصنيف أن هذا الإختلاف اللغوي بين الجنسين "لا يقتصر على المستوى المعجمي فحسب، بل ينسحب أيضاً على المستوى الصوتي والصرفي والتركيبي[2]، ثم تورد رأي "محمد برادة" الذي يؤكد التقاء لغة المرأة بلغة الرجل من ناحية واختلافهما من ناحية أخرى، وفي ذلك يقول: "يلتقي الرجل الكاتب والمرأة الكاتبة في اللغة التعبيرية واللغة الأيديولوجية لكن هناك اللغة المرتبطة بالذات (ببعدها الميتولوجي) من هذه الناحية يحق لي أن أفتقد لغة نسائية، فأنا من هذه الزاوية لا أستطيع أن أكتب بدل المرأة، لا أستطيع أن أكتب أشياء لا أعيشها، التمايز موجود على مستوى التمييز الوجودي، أنا لا أستطيع أن أكتب بدل الرجل الأسود المضطهد"[3]. وفي هذا الكلام مايؤكد وجود خصوصية ما في لغة المرأة غير موجودة في لغة الرجل.

تخلص "بنمسعود" إلى الاعتقاد التام بوجود اختلافات أساسية بين لغة الرجل والمرأة نظراً لاختلاف ماضي، ثقافة، وتجربة كل منها وتقول: "ليس لنا نحن والرجل، الماضي نفسه، ولا الثقافة نفسها ولا التجربة نفسها، فكيف يكون لنا، والحالة هذه، التفكير نفسه؟ ذلك أن المرأة

[1] بنمسعود رشيدة، المرأة والكتابة، الدار البيضاء، افريقيا الشرق، 1994، ص 84.

[2] نفسه، ص85.

[3] نفسه، ص 92.

تكتب بشكل متميز عن الرجل، لاسيما بعد أن تطورت العادات والتقاليد بفضل النضالات النسوية".[1]

تؤيد "فاديا فقير" رأي "بنمسعود" وتتكئ في وصفها لغة الكتابات العربيات اللواتي أسهمن في مؤلفاتها، على مقولة "مارغريت دوراس""Marguerite Duras" عام 1975، وتعتبرها خير وسيلة لوصف لغة الكاتبات العربيات. تقول"دوراس": أعتقد أن الأدب النسوي هو أدب عضوي، كتابة مترجمة، مترجمة عن السواد، عن الظلمه، كانت النساء في ظلمة قرونا عديدة، وعندما يكتبن فإنهن يترجمن هذه الظلمة" ثم تضيف قائلة أن هذه الكتابة تعتبر طريقة جديدة في الإتصال عوضاً عن اللجوء إلى اللغة السائدة سابقاً وبذلك تؤكد كل "بنمسعود" و"فقير" خصوصية اللغو النسوية واختلافها عن لغة الرجل لاختلاف ظروفها وتجاربها في الحياة.

[1] المرجع السابق، ص 91.

الفصل الثاني: القراءة التطبيقية

التحولات الثقافية والاستطيقية

في نص الخباء الذات النسوية والتخييل

1) التحول الثقافي في نص الخباء (تقاطعات التخييل /الجنوسة /الجسد /الذكورة)
2) التحولات الأستطيقية في نص الخباء:
   ا/ الوظيفة الشعرية للخطاب السردي النسوي
   ب/التخييل السردي والبحث عن الهوية (الجنوسةgender)
3) جدلية الذات النسوية والوعي السردي(النسق والذات)
4) ابستمولوجية الفضاء السردي (علاقة الذات النسوية بشخصيات الرواية وأمكنتها)
5) الحكاية الأنثوية وأزمنة ما هو آت (غرفة المرء وحده)

1- التحول الثقافي في نص الخباء تقاطعات التخييل – الجنوسة – الجسد – الذكورة:

الخباء رواية فائضة الثراء بما يتيح للتعدد القرائي أن يحضر بكامل أدواته تشير لغة الرواية إلى التلون بالمحكي والى الاستعانة بنصوص الشعر الشفاهي المغنى، التي لا يقتصر دورها على كونها فنا، تحتضن الرواية لوعته الغابرة أو تتقصد الكاتبة إقحامه لغرض وثائقي بل أن النصوص المختارة منه لتتحول إلى عتبات ومفاصل قوية الدلالة في سياق المسرود:

وحطيتك على بابهم غفير وين ياحجر بيت غاليين

الاستعانة بنصوص الشعر الشفاهي المغنى مثل الاستعانة بالحكاية المروية التي تحضر دائما بوصفها فاتحة للحكي ومبررا لتداخل لغة الكتابة بالمحكي الشفاهي كان فيه ملك وملكة لاينجبان إلابناتا الخ ...

التداخل بين الخيال والحقيقة، وبين الأوهام والوقائع، التي يتعايش الناس معها ويساكنونها يالوفنها ويتحدثون إليها سوء تعلق دلك بعوالم المخلوقات الماورائية ،أو بعوالم الحيوات والطيور والحشرات، وقد عبرت لغة السرد عن دلك التداخل والتعايش بنجاح، من خلال لغة تتداخل فيها الضمائر وتقف على حدود الالتباس بين ما هو حقيقي، وما هو وهم، ما هو وقائعي، وما هو خيالي، ويتأكد فيها الاحتفاء بالبيئة من خلال إعادة الاعتبار لتلك البيئة بوصفها فضاء له وجوده الممتلئ بالحيوانات والمخلوقات الأخرى المتعايشة فيه، حيث كل شيء يكمل الآخر، ويستطيع أن يقيم معه تفاهما خاصا، ناهيك عما في الرواية من وعي بقضايا التحرر الأنثوي والتعبير عن التوق لكسر الحواجز، التي تضعها جدران ببوابات ضخمة من العادات والتقاليد.

نجد اللغة التصويرية التي تشكل الحيز السردي هي لغة الشخصية وليست لغة الكاتبة كما يتراءئ لنا من خلال السطور الأولى للرواية ومن ناحية أخرى نجد أن الأحداث في الرواية جاءت مرتبة بمنطق خاص وهو منطق الشخصية التي تقدمها لنا من خلال وعيها وإدراكها

اللغة في وظيفتها هنا اتسمت بالشاعرية النابعة من أن الكاتبة عملت على تجسيد صور مختلفة من حياة بطلتها، تلك الطفلة التي كانت مصابة بنوع من شلل الأطفال فهي لا تركض مثل اقرأنها أو تسير مثلهم رغم جمالها الواضح، كما كان يراه الجميع ويعبرون عنه ولذا بدا الكثير من الشاعرية على العبارات واللغة التي استخدمتها الكاتبة .

مما أضفى على رواية الخباء الكثير من الأغاني الشعبية والبدوية، التي تناثرت هنا وهناك فضلا من تلك القسمات الخاصة التي رسمت صورة مجسدة للشخصية البدوية ،مثل: الإيمان بالجن ،والأرواح الشريرة، التي تتجسد في الأرنبة البرية ،والقاعود الصغير، والنعجة التي يتبعها ولديها الصغير والتي تنزف دما، والممسوسين ،بالإضافة إلى ما تم من طقوس أثناء حفل زواج الأخت أو الأب بوصفه عالما مميزا بطقوسه وعاداته مما جعل من رواية الخباء رواية شديدة الجمال لم تضن صاحبتها بشيء حتى تأتي في المستوى الملائم بتسجيل ذلك العالم الذي ربما خشيت عليه الكاتبة من الاندثار فسجلته في قالب الرواية وشكلها الفني الذي اتسع فاحتوى الكثير من أبعاد الشخصيات الروائية من الناحية التاريخية والانثربولوجية والنفسية والاجتماعية وعلاقات تلك الشخصية بالأمكنة وبالبيئات التي تعيش فيها .

اللغة (التجسيد التشخيص التعدد الشعرية) :

الكتابة الروائية في اشكالاتها تتخذ من اللغة محورا حقيقيا للوجود في التجسيد والتشخيص والحضور الدائم وكيفية جعل الشخصية الروائية تتكلم بلسان حالها باعتبار أن صورة الرواية كما يؤكد على ذلك باحثين: "هي لغة الغير، لدا فان على الكاتبة قبل كل شيء تفجير الوعي اللغوي للشخوص واكتشاف اللغات الاجتماعية ومختلف نواياها ،وذلك بترك مسافة ما بينها وبين الشخصية المشخصة، وتهيئة المناخ المناسب بتفجير الايديولوجيات الممركزة لفظيا وخلق التناقض والصراع في كل المستويات ومن البديهي أن اللغات الاجتماعية والرطانات المهنية ،ومختلف اللهجات وثيقة الصلة بالظروف المحيطة التي أوجدتها مثلما انها لا تنفصل عن المظهر غير اللغوي كطريقة التعبير، وأسلوب الكلام والنبرة والتنغيمة إلى جانب العناصر غير اللغوية المساعدة .

أن عملية كشف اللغات الاجتماعية وما تحمله من تنوع وتعدد يرتبط دائما بالطبقة الاجتماعية والجنس والمهنة والسن التي تتعلق بالشخصية وهي معايير ينبغي تسليط الضوء عليها داخل الرواية، فالخباء أفرادها يحيون حياة العزلة والطبقية ،والتمزق في الداخل ،لذلك نجد طبقتين أساسيتين يشيدان المجتمع المصري البدوي بصفة عامة .طبقة الأسياد والتي تمثلها الجدة حاكمة وحفيداتها وطبقة الخدم وتمثلها سردوب ، موحة، مسلم، سقيمة ،زهوة، ساسا، فتتكشف لغة كل طبقة رغم طغيان اللهجة البدوية عبر أسلوب التلفظ والنبرة المصاحبة، فلغة الجدة مثلا التي تكرس وجهة نظرها العدوانية ضد المرأة ،خشنة ،وذات نبرة قاسية وقوية، اما ملفوظاتها فإنها تنتقي ما يعبر تماما عن اديولوجيتها ومقاصدها بصراحة ،فنجدها تقول مثلا: " الغرف ناقصة نظافة " " الفول للعليق "...الحمام، لا تدبحي منه فردة ...البناني لا تكفي لقنص .

أبيك ...إن احتاج فأعطيه الزغاليل الصغيرة ..[1]وفي موقع آخر نجد .تعبث بيدها في قطع الصابون المربعة بلا رائحة وتقلب في قطعة الأقمشة .تفور قهوته وتصب الصبية النحيلة – ساسا – في فنجانها ثم فنجانه ، تزعق بصوتها الخشن يا بنت أنت وهي ... يا خلفة السوء ...تعالي تتقدم منها صافية ، تكمل بنفس لهجتها المستاءة بلا مناسبة " والله خلقتكم حرام ...الله ابتلاه وهو صابر " (...) "هدا للممسوسة ...والله حرام فيها الزاد جلابة الخلفة الحرام (...)"الله ياخدك مات وعيب ليل ولا نهار ...والله ممسوس غيرك يا غراب الشؤم ...ارع صبايا وثلاث رجال ...مادا تفعل ؟ ! ...مادا تفعل في إرادة الله وعيونك المسمومة ..."[2]

إن لغة الجدة هي لغة امرأة بالدرجة الأولى لا تخلو من اديولوجية عدوانية، تكثر من صيغ النداء "يا بنت أنت وهي "ومن الألقاب والشتائم "ياغراب الشؤم، خلفتكم حرام ،الممسوسة جلابة الخلفة الحرام ،عيونك المسمومة "،وتتقاطع لغة الجدة مع لغة "أبي شريك

[1] ميرال الطحاوي .الخباء ص 16.

[2] المصدر نفسه ص:16-17.

"الذي يقول هو الآخر على لسان الساردة: "...وربما لم تعجب البعض تلك الرواية ...يكمل "أبو شريك "عنه من بقايا الحكاية ويقسم أن جلبتهم حرام وأنا القبر وحده هو ستار الصبايا "[1]

ورغم ورود ملفوظات "ابي شريك "على لسان الساردة "فاطمة "، فان لغته لا تخلو من موقف الاحتقار والعدوانية اتجاه البنات، وفي المقابل نجد لغة "الصافية "التي تتسم بالقسوة والنبرة القوية، لكنها تحمل بعض الرقة والعطف خاصة اتجاه فاطمة، حيث تقول: " نامي مثل الكلاب في أي مطرح ...العبي مع "ساسا" ونامي مع "سردوب "يا جروة [2]

ونلمس لغة صافية في موقع أخر: "ادفن وجهي في حجري ،ادفنه في الورق ...الحياة موحشة وكئيبة وأنا غراب يحجل في خلاء محض "[3]

تظهر لغة فاطمة في ذلك المقطع يائسة بنظرة حزينة وأكثر كآبة مند أن غادرت بيتها وبترت ساقها، بعدما كانت لغتها أكثر حيوية وأكثر طفولة مثلما نلمسه في هذا المقطع: "...وهل يجيء ليرى شيئا ؟انه لا يرجع إلا ليرحل ،ولا يرحل إلا ليغيب ...تقدمت "صافية "فقبلت يده ،وتبعتها "فوز" ثم "ريحانة "...احنين رؤوسهن بانكسار .

- " لماذا لا تقبلهم ؟ !"
- " يا فاطمة كبرن، حين كن صغار كنت احملهن على كتفي مثلك "
- " لا أريد أن اكبر يا أمه سردوب ...لا أريد أن اكبر "[4]

تتصف لغة الخدم بالبساطة والسداجة والانصياع لأوامر الأسياد والخضوع لهم ، مثلما نجذه في هذه الصورة: " في الصباح افتح عيني و" صافية " تعدد مطالب السوق، وتتحرك اذن " ساسا " بخرزتها الخضراء علامة على الفهم ... " حاضر، حاضر يا بنت سيدي " تفتح فمها بضحكة ليس لها معنى ،ثم تفتح الباب الصغير الضيق لتقفز البغلة وعليها "

[1] المصدر السابق، ص:146-147.
[2] نفسه ص:11.
[3] نفسه 134-135.
[4] نفسه ص :13-14.

ساسا " تتأرجح ..."[1]، فان هدا المثال الذي ينضاف إلى الأمثلة السابقة التي ذكر فيها حوار الجدة وسردوب " سيغنين أغنية أخرى ...فرح ...فرح الله ديارك يا ستنا، تدير ظهرها فتذخل وتشير لهن سردوب بيدها وتضع أصبعها على فمها:

- " قلنا كلاما مهذبا يا بنات ...والله لو سمعت كلاما خائبا لتجلدكن "[2]، تعزز فيه الساردة وصف المظاهر الفيزيولوجية والحركات الدالة على الخضوع التام لطبقة الأسياد والخوف من العقوبة في حال المعصية أو عدم الاستجابة ،مثلما نجذ أنا هده العناصر غير لغوية ترافق خطاب صافية والجدة معا للتأكيد على القسوة والقوة والبطش .

أن الأجناس التعبيرية تساهم هي الأخرى في تشييد لغة الرواية التي يمكن وضعها في خانة اللغات الاجتماعية، مثل الأغاني الشعبية والأمثال والحكايات التي ورد ذكرها على لسان طبقة الخدم: موحة ، سردوب، زهوة بلكنة بدوية ونبرة خاصة بهده اللهجة حاملة في داخلها اديولوجية المجتمع البدوي وصوته ككل، كما تساهم اللغات الأجنبية الانجليزية والفرنسية على لسان "آن "في بناء لغة الرواية والمساهمة في التنوع والتعدد اللغوي والأسلوبي مثلما نجد ايضا لغة " آن " التي تحاول التكلم باللغة العربية وتمرير أفكارها ووجهات نظرها حول الآخرين وحول الثقافة العربية خاصة . وهي لغة بسيطة ،خالية تماما من اللهجة البدوية والنبرة القاسية التي عكست البيئة البدوية في الرواية، تقول الساردة: " ...ابحث عن "الزهرة " في الليالي الكادحة ،ابحث عن رفيقات القمر، لا أرى إلا سماء بعيدة وصفراء وباهتة وأضواء القناديل تنعكس على المرايا فتفسد كل شيء، قلت لها ذلك فقالت: " يا جامحة ... هي الحضارة " ثم قالت بحزم اكثر " ستالفين كل شيء وستنتهي الوحشة " الخدم كلهم بجلود بيضاء وشعور شقراء يرطنون معها، زادت وحشتي، لا أنيس ولا جليس

- قالت: تتعلمين ؟ ! "فصار كل شيء بموعد ..." جود مورنينج – كومان سافا

[1] المصدر السابق، ص :33-34

[2] نفسه، ص : 43-44

- تيري بيان "ارطن أكثر وافتح عيني على الحروف المعقوفة "اه أيه .جامبيل فاطم..."[1]

جدلية الجسد والسرد:

"أول عمل كتبته في حياتي هو: إلى جسدي ..وتد خيمة مصلوبة في العراء، وكان يحمل تصورات أكثر جرأة عن الجسد ،.بمعناه الفلسفي الروح حرة تتجول تتمرد والجسد محكوم بمفاهيم العفة والشرف ،ادن الجسد يخضع لاعتبارات محدودة اعتقد إن الإهداء كان جريئا بعد ذلك أصبح هناك متغيرات للحياة وإدراج مفاهيم تتعلق بالكتابة عن الجسد، والجسد مرادف برونوغرافيا والجسد الوحيد للمرأة الجنس، ثمة دلالات مختلفة نحن احتكرنا المعنى الجنسي للجسد وهناك احتفاء بالتجربة الجنسية على حساب النص."[2]

" تقيم ميرال الطحاوي في روايتها الخباء ، صلة موازية بين الجسد والسرد وتبرم فيما بينهما عقدا يمكن السرد من إظهار الجسد و أول ما يلفت الانتباه، هو أنها تهدي روايتها إلى جسدها إلى جسدي ..وتد خيمة مصلوبة في العراء ،اذا ينتمي هذا الإهداء التوكيدي إلى عالم يتصل بالروائية وليس بالرواية فهو يقع خارج النص المتخيل فهو يأتي قبل المتن ويدشن للأحداث ويفتح أفق الانتظار أمام المتلقي الذي يترقب جسدا مصلوبا ومعطلا وفاقدا لقدرته الوظيفية والاستمتاعية .

لعل رواية الخباء تصلح مثالا على المعنى المقصود بالجسد الأنثوي حينما يكون فضلة أي انه فضلة معطلة ومضافة إلى أجساد أنثوية أخرى ماسورة في خباء خلف باب كبير، لايفتح سوى مرتين واحدة في الفجر قبل طلوع الشمس، والأخرى بعد غروبها، وكان تلك الأجساد ينبغي أن تتعفن وراء بوابة الخباء لأنها تعيش حياة منقوصة في فضاء مغلق لا يمكن اختراقه فلا تعرف لذة الدفء، ولا ضوء الشمس، فالنور يكشف الجسد ويمنحه هوية ويعيد صوغه ويعرضه أمام الآخرين، أما المتعة فتبعده عن العيون وتحجبه وتقطع الصلة

[1] المصدر السابق، ص:113-114

[2] ميرال الطحاوي : نصي مفتوح على العالم وتكونت ككاتبة من جمع الاشعار والاهازيج الدستور تم نشره في الجمعة 8 اوت 2008 3:00 مساءا https//www.addustour.com

بينه وبين العالم الخارجي، فينفتح الجسد على عالمه الداخلي وتتعطل فاعليته الإنسانية لأنه أصبح موضوعا لرغبة محرمة خاضعة لإرجاء دائم وقد تدرب على الخوف والعجز والجسد هش وواهن والعالم أنثوي مقيد وقد أقصي إلى الخلف فازدهرت فيه الأحلام الصغيرة والتطلعات الطفولية والحركة المحدودة فكأنه عالم أطفال من النساء لم يبلغن الرشد ولا حاجة لهن بما يتعدى المكان الذي يحجبهن، ف الخباء حجاب يفصل عالم النساء الوحيدات عن إيقاع الحياة وتفاعلاتها وعن الطبيعة المتغيرة إلى درجة يصبح فيها حضور الرجل وهو الأب وليس غيره نوعا من الاحتفال فبحضوره اثر غيابات طويلة يتغير نسق الرتابة اليومي ليقع ماهو مغاير فيتحول وجود الأب العابر إلى رمز لحضور الذكورة التي تخترق الخمول الأنثوي وكان ثمة أشياء مرمية ومهملة لاتكتسب معنى إلا بغيرها .

يتشكل نص رواية الخباء من عناصر كثيرة فهو مزيج من الأغاني المحكية والتنهدات المكبوتة والأفعال المحتجبة وراء بوابة الموصدة وفي الداخل ثمة عالم أنثوي معطل وسط صحراء مفتوحة وشاسعة ولا نهائية وفي قلب هذا الفضاء الخارجي المفتوح يقع الخباء وفي عمقه تقبع النساء بحركتهن المحدودة فلا تظهر معالم أنثوية إنما أشباح نسوة لا تمايز بينهن اذا اختزلن إلى دوات مجهولة يصعب التعرف عليها وهذا العالم تقدمه عين بصيرة لها قدرة الاستكشاف وهي عين الصغيرة فاطمة التي تصف الأشياء في مرحلة أولى قبل أن تتحول إلى سردها في مرحلة ثانية ويظهر الالتباس على خلفية أحداث شاحبة وهو التباس تخفيه اللغة وتطمسه الأنوثة الضعيفة والطفولة الدائمة فكان النساء ينبغي عليهن أن يبقين صغيرات وأسيرات إلى الأبد وبعيدات عن الضوء في عالم أحادي البعد بلا رجال حيث الانهماك في حياكة أحلام لا نهائية وفيما تمضي نسوة الخباء أعمارهن في الحياكة والغزل والنسيج يتقبلن عالما راكدا تحاول فاطمة أن تفتح ثغرة تطل منها إلى العالم وتكون النتيجة ثمنا باهظا يقضي إلى قطع ساقها فتظل عرجاء أولا .ثم بلا ساق فيما بعد .وهكذا يفرض عالم الخباء ثمنا لا تقدر فاطمة على تحمله وبما أن جسدها الجميل تشوه فأنها تصبح

بمعنى من المعاني كائنا ناقصا مثل خالد في رواية ذاكرة الجسد حيث الساق المبتورة تناظر الذراع المقطوعة في أداء وظيفة النقص .

إن السرد بتلافيفه العجيبة يوحي بان فاطمة بجسد كامل لا بد أن تمزق عالم الخباء وفيما تنطلق مهرتها خبرة في ممارسة حياتها كأنثى فتنتج خيولا صغيرة كل عام حصان ألماني على فرس عربي مهرة قوائم انجليزية على عمود فقري عربي كل عام تنتج سلالة جديدة .فإنها تظل حبيسة جسد تتقطع أطرافه ويطول شعره فهي بلا ساق فاقدة التوازن لكن شعرها الكثيف يغطي جسدها حتى الكعبين فثمة شيء ينبغي أن يفيض ليعطي المرأة أنوثتها هو الشعر هنا أو استدارة الجسد وثمة شيء ينبغي أن يبتر ليحول دون أن تمارس المرأة إنسانيتها وما إن تلتقي فاطمة بالأجنبية "آن " حتى تنتقل إلى مرحلة أخر بأنها تتعلم السرد وبدل أن تصف الأحداث تبدأ بروايتها .

قبل اللقاء ب "آن " كانت فاطمة تصف عالما مزدحما بالنساء والأحلام تعيش فيه وبعد اللقاء تبدأ" فاطمة" باختلاق عوالم خيالية أنها تتجاوز ما هو عياني وما هو تخيلي، واستبدال عالم السرد بعالم الوصف، ينقل فاطمة من عالم الطفولة إلى عالم الكبار فتصبح امرأة بعد أن عاشت طويلا بوصفها مجرد طفلة يخلق السرد لديها إمكانات جديدة ويحررها من تبعية عالم الخباء إلى عالم الخيال، فتعيش في عالم افتراضي متخيل مواز لعالمها الواقعي فيه تعويض عما هو مفقود ومختزل ومستبعد .

ينقل السرد فاطمة إلى حالة من تحرر الوعي وتدفقه في عالمها وجسدها وهنا تشعر أول مرة بأنها أنثى وبان لها جسدا تئن جروحه تحت رغبات لا يمكن اختزالها لكنه جسد منقوص شعره كثيف وأطرافه شائهة وهكذا يضيء لها السرد مكامن الأسرار الجسدية، لكنه يشعرها بفقدان التوازن فتلجا إلى الإغراق في السرد الذي تنتقل من كونه سردا شفهيا إلى سرد كتابي، كتابة تتعلمها على يدي "آن " وتحاول تعيد تركيب عالمها وتخيلاتها بوساطتها على أن كل ذلك لا يجعل فاطمة تتشاغل على جسدها الذي بدا فوران الأنوثة يغمره بل إن إلحاح الجسد

في التعبير عما يرغب فيه يستأثر باهتمامها فكان ذلك هو أخر ما وصلت إليه فالرغبة والمتعة لا يمكن تجاوزهما .

لا يمكن للسرد أن يطفئ حاجة الجسد لكنه يؤجلها ولما تقابل "آن" تقول لها اكتبي فتحس بالسام وتقول وهي تفجر كل مكبوتاتها كتبت عن موحة ،وساسا ،وسردوب، كتبت عن أمي وصافية، كتبت عن دوبة وتعاويذها، سئمت أنا لست ضفدعا في بلورة تتفرجين عليه...أنا "فاطمة "يا "آن" لحم ودم انظري للعباءات التي ضاقت على جسدي انظري للعيون المفتوحة فوق صدري أنها قلادة زهوة سبع جروح تبكي في الليل وتوقظني الغربان المشئومة ولن أرى في عيني إلا دموع غزالتك التي كفت عن الطعام .

تتوراى رغبات كثيرة خلف الأحداث في رواية الخباء والحال فالتمرد الضمني الداخلي الذي يفرض نفسه على فاطمة بسبب الجسد الذي قمعت رغباته وراء خباء هو أشبه بقلعة مقفلة محاصرة .لا يؤدي إلى إلقاء ضوء خافت على الممارسة المزدوجة التي يفرضها سلم محكم من القيم السائدة في مجتمع النص وفيما تنفرد فاطمة عن غيرها بالإحساس المتدرج بذلك الاستبداد وتحاول مغالبته بالانتقال من الوصف إلى السرد، فان عالم النساء الأخريات اللواتي يطوقهن الخباء يظل مغلقا وساكنا، فكان الجسد الذي يسعى وراء رغباته ينبغي عليه أن يتقطع ويتشوه كمعادل لتحقيق التوازن المفقود الذي يريد استعادته .

هكذا تنسج ميرال الطحاوي على مهل وببساطة عذبة عميقة الأغوار خيوط عالم فاطمة الواهن الشفيف الحزين وتمزج سحر الحقيقي بالوهمي العيني والمتخيل لتجسد لنا في النهاية وحدة موضوع وانطباع عن نوعية حياة بشرية محاصرة ومسحوقة ومختنقة بقمعها المألوف والموروث من أعراف وتقاليد ورؤى الأسلاف عن مجتمع ذكوري يمجد ميلاد الذكر ويعادى ويستخف بالمرأة ويسلب أدميتها ويعتبرها تابو للحرام ولعنة الشهوة والشبق . إن هذه التفاصيل الجزئيات التي قد تبدو منفصلة يوحدها حس مأساوي عانت عذاباته طفلة الأسرة والقبيلة . فاطمة كحضور فعال يسيطر ويلح عليها الإحساس الوثني بالجسد الذي يشل اندفاعات الروح فيخفت الغناء ...إن الجسد هنا وتد خيمة مصلوبة في العراء والحضور

مهدد ودلالة مجازية بالرمز والصورة والمحسوس عن الافتقاد وانقطاع الوصل ترويه ميرال الطحاوي عبر تفاصيل دقيقة رقيقة هادئة .ولحظات صمت فيها حوار محكم وبعد أسطوري من بيئة ولحم رسد فضاء الصحراء وسعى البدو في أهابها . ولكن النفاذ الدائم إلى تلك التفاصيل يؤهلنا بقدر من الرثاء والحنين نحو الخروج من عتامة الخباء المحتوية نماذج البدو إلى مناطق فاعلة وصاخبة ويكشف لنا عن شخوص بعيدة مفتقدة . حيث هاجس الموت ونذر النهاية يتربص بدقات الحياة الوليدة."[1]

[1] عبد الله ابراهيم ، موسوعة السرد العربي ، المجلد 1

2- التحولات الاستطقية في نص الخباء:

أ- الوظيفة الشعرية للخطاب السردي النسوي:

تعكس الكتابة النسائية رغبة التيار الأنثوي الصريحة في التمرد على الأفكار والقيود التي وضعها الآخر، ومنعت تفردها في العملية الإبداعية، فهي بطريقة أو بأخرى نريد استرداد الحريات المستلبة، وتجنيس اللغة بالاعتماد على تأنيث الضمائر والأصوات ومنحها القدرة على التحكم في العوالم الواقعية أو التخيلية. إنَّها تسعى إلى تأكيد قدرتها على الإبداع بخرق »اتفاقية الصمت التي فرضها عليها مضطهدوها بوضع اسمها على صفحات الإبداع، والتغيير، إلى جانب الرجل أو أعلى على قدر الطرح الثقافي، والإبداعي الذي تقدمه للرقي بذاتها، أو بذوات جنسها، وهو الأمر المركزي الذي تدور حوله الكتابات النسائية التي استمدت مفهومها من "فحص الهوية الأنثوية، وتحديد طبيعتها وشروط تكونها. لم تقف الكتابة النسائية عند فكرة " البحث في الفكر الأبوي في تحيزاته المضاذة للمرأة ... إذ فتحت ناقدات نسويات نوافذ الجدل حول الهوية، والذات الأنثوية، وكيفية التعبير عنها بكتابة تقوم بتمثيلها في ضوء شرط الأنوثة، والذات الأنثوية حينما تكتب إنما تفعل ذلك لكي تدل على ما هو مفقود منها ويتجلى ذلك في سعيها الصريح إلى تأنيث الكلامّ، بإيجاد كتابة تعبر عن هوية المرأة بلسان أنثوي، حيث تقول الكاتبة في المقطع التالي:

" الشمس تدور في السماء وتتدور، الشمس بنت مثل كل البنات لها سبعة وجوه، ثم ليل طويل تدفن فيه وجهها الأخير العجوز المندوب، تنوح، ثم تهرب وراء جبال الغياب، جبال الحديد والنار، بيننا وبينهم سدان وبئر من الحديد المصهور تسقط فيه الشموس "([1])

وفي الخباء تطالعنا شخصية فاطمة الطفلة البدوية المتمردة التي جعلتها الصحراء صلبة –و الكثير من مثيلاتها– رغم إن عودها اخضر ورغم يفاعة سنها، إلا أنها تتحدى صرامة المجتمع البدوي وتعبر عن رغبتها الدفينة في ان تغادر هذا العالم الذي تحكمه عصا الجدة وقسوة الموانع والضوابط، ورغم أن الطفلة فاطمة تعبر في بعض الأحيان عن الحنو والتدليل

[1] ميرال الطحاوي ، الخباء ، ص14.

الذي تنعم به إلا انه مغلف بالصرامة التي هي الطبع الغالب على أهل البادية كما تقدمهم الكاتبة حيث تصفهن قائلة: " يلاحقن العقارب الصفر في جحورها، يقصمن ذيولها فيسيل السم على الرمل، ويضحكن وهن يطاردن السحالي، وتلتقط أحداهن من الوهدة ثعبانا مرفشا تدعك فمه في التراب ثم تخرج أبرتها وتخيط فمه ثم تتركه يتلوى، في الرمال ..."([1])

وتتخلل حكاية فاطمة تفاصيل هذا العالم السحري المفعم بحيوية خاصة تتجلى في تفاصيل الملابس البدوية ذات الألوان الحارة وكذلك الأغاني الفلكلورية والأهازيج الراقصة التي يرددها اهل الصحراء وتمعن الكاتبة في وصف هذا العالم بلغة شعرية موحية ولا تخلو من العمق في الوقت نفسه.

"...يضحكن بأسنانهن المفضضة ويعاودن الغزل، والفلاحات جلابيبهن الزاهية يعقدن الطرح السود على جباههن ومن فتحة الصدر تتمايل الضفائر ...يجذبن في خيوط القطن، وتمر كل واحدة مشوحة بالبذور رؤوسهن ويضحكن ثم يعاودن الغناء:

" نص الليالي وأنا ويا القمر ماشي

نص الليالي وأنا والقمر ماشي

هاتو الدوايا والقلم واكتب على شاشي

مملوك صغير وخد العقل من راسي

نص الليالي وأنا ... "([2])

ولقد أضفى أسلوب الشعرية خصوصية على النص الروائي وخفف كثيرا من صرامة الواقع البدوي، و في رواية " الخباء " تراوح الكاتبة بين تفاصيل حياة فاطمة في عالمها البدوي وبين حياة اخرى انتقلت لها عندما عاشت في بيت " الخواجة " حيث تغيرت مفردات العيش لديها وعاشت حياة متحضرة مناقضة تماما لنمط عيشها الأول لكن رخاء وليونة الحياة الجديدة تترافق مع شعور عميق لدى البطلة بالغربة والوحشة وهو ما يجعل وجدانها

[1] المصدر السابق ، ص26.

[2] نفسه ، ص42.

دوما متعلق بعالم البداوة الذي تشتاق إليه وتحلم به، حيث تقول واصفة تلك الحياة: " القصر والمقاصير موحشة والسماء مليئة بالضوء والقناديل، والنجوم باهتة، ابحث عن " نعش " وبناته ..ابحث عن " الزهرة " في الليالي الكالحة، ابحث عن رفيقات القمر، لا أرى إلا سماء بعيدة وصفراء باهتة وأضواء القناديل تنعكس على المرايا فتفسد كل شيئ، قلت لها ذلك فقالت: " يا جامحة...هي الحضارة " ثم قالت بحزم أكثر " ستالفين كل شيئ وستنتهي الوحشة " الخدم كلهم بجلود بيضاء وشعور شقراء ويرطنون معها، زادت وحشتي، لا انيس ولا جليس"([1]).

وتبدو الرواية صورة باذخة لنساء متمردات يعاركن أبوابهن المغلقة، يركضن وراء أحلامهن يذهبن في نهايات صادمة، ثمة مايشي بدراما اللغة والحدث يظهر فتاة، أو طفلة، أنثى قد يحيل إلى شكل سيري قادر على الإبانة والإفصاح في نصوص متعددة المستويات تفصح عن حمولتها الثقافية، وبالحضور الحسي الكثيف ففاطمة في رواية " الخباء " تستبطن الدخول إلى المسكوت عنه بالمعنى الاجتماعي والتاريخي.

في الخباء تعود ميرال لرحم الحكاية وفضاءاتها البدوية الصحراوية: " كان فيه ملك وملكة..." تبتدئ الحكاية ليرتفع الخباء وينفتح وتمتلئ كل شقوقه بالضيوف، وبأساطير الصحاري وعجائبها ورحلات البدو الصيد والأفراح وسوف تتلون اللغة بالمحكي العلم، و الأغاني ذات الإيقاع الخاص، والشرط الذي يتأسس على مسافة من التطلعات الشعرية والنثرية، تعود اللازمة لتكتمل " كان فيه ملك وملكة لاينجبان إلا بناتا، كلما حملت شيئا في بطنها وانتظر الملك وريثه، وجاءته ابنة يلقي بها في بئر قصره، وكلما القي واحدة في البئر خرجت نخلة صغيرة حوله حتى صرن سبع نخلات ...و لكن الولد لم يات".

فقد قررت الكاتبة أن ترتدي كل أقنعة اللغة وتنسج دراما الفقد نسجا محكما وتصور ذاك العراك المؤنث في النضال ضد عالم الذكور القاسي.

[1] ميرال الطحاوي ، الخباء ، ص113.

ب- التخييل السردي والبحث عن الهوية:

بعيدا عن الادعاء وشعارات التلبس بكراهية الآخر كانت الإيحاءات باذخة في الرواية فاذا كانت الشجرة رمزا للحياة ولحرية العيش والنمو والعطاء فان كل محاولة لاعتلائها من اجل رؤية ما وراء البوابة الضخمة كان يؤدي إلى كسر الرجل والى التخويف من كسر الرقبة وهذا دال على الموت التام في خندق التقاليد السلبية .

ثمة مغزى أخر يتعلق بما يطرأ علينا وعلى المكان من تبدلات ثمة ثمن ندفعه دائما حين نتخاى عن شيء ما فينا فلا يعود المكان كما هو ولا نعود نحن كما كنا وبعد زمن نعود لاجترار الزمن القديم كما فعلت فاطمة بطلة الخباء التي ارتبطت مغادرتها لمضارب أهلها في الصحراء وتعلمها للغات جديدة يبتر ساقها . وهو وضع ذو دلالة مميزة هنا –خاصة– وهو يتزامن مع أدب صديقتها الأجنبية والمشرفة على تعليمها في تهجين سلالات أجنبية من مهرتها خيره كل ذلك يمكن أن نقراه بوصفه دالا على ما نصير إليه بفعل التطور والتغير والتبدلات ..

هناك تلميح خفي إلى استماع الأجانب بدراسة مجتمعاتنا بوصفنا موضوعا انثربولوجيا نلمسه من خلال طلب آن الأجنبية من فاطمة أن تحكي عن عوالم الصحراء لضيوف حفلاتها من الأجانب وهو وضع تتمرد عليه البطلة كأنه معادل لتمردات كثيرا ماتشهدها النخب المثقفة إزاء علاقة المؤسسات والباحثين الغربيين بنا بوصفنا موضوعا انثربولوجيا ..

في تغاير آخر تؤكده المبدعة تؤده الكاتبة في احد حوراتها الرحلة إلى الآخر تجعلنا أكثر وعيا بدواتنا غيرا أندلك لا ينفي أزمتنا مع أنفسنا وان انشقاقنا الداخلي إزاء التصادمات في واقعنا بين فقدنا لهوية قاهرة قاسية وقديمة ولكنها بالغة الحميمية وهوية ما تزال تتبلور أقسى ما فيها أننا لا نشعر لها بطعم أولون ..

تشير الرواية إلى هذا بشكل غير مباشر كالعادة فقد عادت فاطمة إلى مضارب أهلها عرجاء تتغنى بزمان قديم طالما تمردت عليه وتواجه حاضرا يعزلها وتنعزل هي عنه فلا شيء كما كان مع أن كل ما في الحاضر يجبرنا على الغوص في آبار الذاكرة .

إن رواية الخباء بمقدار ما تجرح عقولنا بتبدل المصائر وبؤس الكائن في تقلبات الحياة فأنها تضع قلوبنا في مهب نوستالجيا لا ترحم حيث ريح الحنين لا تقتلع شجر الماضي انتماؤنا الوحيد وثيمة وجودنا الفائضة فنحن لم نكافح للخلاص منه إلا لنجتره بعد ذلك طوال العمر.

وان أكثر ما نجحت فيه الرواية هو ذلك المزج البارع بين الفكرة والغناء النوستالجي الذي يفتح القلب على أزمنة لا تعود أليس فن الرواية في جانب كبير منه ملاحم ذاتية

انه كذلك فعلا وما قدمته الطحاوي في الخباء هو أغنية للذاكرة ذاكرتها وذاكرتنا وهي تبهرنا بطريقتها الخاصة في استعادة ذلك الزمن المتلاشي لقد أعادت تركيب الماضي ليس بالضرورة تركيبا حرفيا هي أعادت تركيبه بشرطها الخاص شرطها الذي صنعه جمال انفعالها بالغناء على وتر الذاكرة وبالحنين النوستالجي الذي اجترحته .

يبدو ان هاجس البحث عن الهوية الأنثوية الحقيقية عبر التنكر لرغبات الجسد الأنثوي الحقيقية عبر التنكر لرغبات الجسد الأنثوي من خلال محاولة الخروج على الفطرة السوية جعل البطلة تصل إلى انسداد الأفق وتعيش حالة من الشتات الذريع حسب ما انتهى إليه عبد الله ابراهيم في قوله عاشت بهية سلسلة من ردود الأفعال التي قادت إلى تهديم الجانب الطبيعي من جسدها وجعلتها تتدرج في وضعية رفض تامة لكل شيء إلى درجة قامت فيها بتأويل رغباتها على نحو صحيح فالبحث عن تأكيد الذات تم على حساب البعد الإنساني للشخصية وإذا خسرت الرهانين معا فلم تفلح في تأكيد ذاتها وعاشت عاطلة جسديا يبدو أن البديل الذي استحسنته البطلة للخروج من هذا المأزق الوجودي لا يخلو من التناقض ذلك أنها لما أخفقت في بعث الحياة لجسد عطلته الثقافة الأبوية اتجهت عكسيا إلى مقاطعة هذه الهوية الاجتماعية المكتسبة والأعراض الكلي عن أنوثتها وجادبيتها عبر تقمصها لشخصية الرجل في حركاته وسكناته من خلال ظاهرة الاسترجال أو التشبه بلبوس الأخر الرجل أنها تتفوق عليه في نوع من التحدي .

الخرافة والتعدد الساردي:

تشكل رواية " الخباء " مادة سردية كثيفة مكونة من عناصر هجينة متعددة أهمها: تنوع المرجع الثقافي، تعدد الساردين ووجهات النظر، الصورة المجازية التي تثقل المادة التاريخية في الرواية، الخرافة، الرمزية ،جملة الذكريات المختلفة، وكذا تقنية السرد وتصوير المعقدتين، كل هدا استطاعت الذات الكاتبة من خلاله أن توظفه في فعل الكتابة الروائية، وفهم رواية تحمل هذا الكم الهائل من العناصر المتنافرة التي تجعلها نص ثخينا ومتينا، لا يمكن أن يتحقق إلا بفضل قراءات متكررة لنص روائي من هدا النوع، ففي القراءة الأولى نلمس نصا متماثل بنيويا، ومنسجم تيماتيا بين مجموع الطبقات السردية، عكسه الواقع الحياتي لشخوص الرواية، لكننا في الواقع نكتشف في العمق نصا قلقا، ومتوترا، حيث تبدو الحدود الفاصلة بين كل طبقة سردية وكل جنس تعبيري بالرغم من سمة التوافق والانسجام، هشة، سهلة التمزق والاختراق، فالأمثال الشعبية، ووجهات النظر المتعارضة، والتنوع الساردي، وما ينجم عنه من كتل سردية مختلفة تشكل حالة تعارض حاد ودائم بين القوى الاديولوجية الكامنة في الرواية، وليس هذا فحسب، بل أن الخرافة كنص غير أدبي تلعب دورا هاما في الايهام بالقارئ إلى عوالم فنطاسية مظلمة، والى زيادة حدة التوتر والاصطدام بين الشخصيات الحكائية من جهة، وبين الكتل السردية من جهة أخرى .

إن رواية " الخباء " تبدو الخرافة فيها بارزة، واضحة الخطوط، لكنها في العمق تحمل دلالات ضمنية تكون مكرسة أحيانا لخدمة وجهة نظر مجموعة من الساردين في ظل منظور سردي مماثل، ونحوي هذه الخرافة التي تقوم عليها الحكايات الشعبية بدون استثناء، مؤشرات رمزية تمثل مرجعا سرديا يخدم إيديولوجية كل الساردين، حيث تتقارب وجهات النظر، وتتوحد في نسق إيديولوجي واحد، من خلال ذلك نستطيع القول أن الذات الكاتبة " ميرال الطحاوي" رغم استخدامها السانكريزا في تجميع وتوحيد الخيوط التيماتية في بؤرة إيديولوجية واحدة، إلا أن هدا النوع من الخرافة لا ينتج تصادما ايدلوجيا، أما النوع الثاني منها، فتستغل فيه الذات الكاتبة بأسلوب خاص تقنيتين هامتين: السانكريزا والاناكريزا، بفضل

طبيعة الخرافة نفسها التي تدور في زمن ماض قريب، تقف فيه على العتبة بين المحتمل والفنطاسيا، وبما أن الحدود هشة في هدا النوع الثاني، فقد تمتعت الخرافة بروح الجدال والتعارض، حيث تحولت الخرافة ذاتها إلى عامل رئيسي في إنتاجية الرواية، مثلما تلعبه الصورة المجازية في المادة التاريخية .

تكمن مرجعية الصورة الفنطاسية التي تغمر خطاب الرواية الى سببين:

- أولهما: طبيعة المجتمع المصري البدوي الذي يجنح إلى الخيال لذا نجد وفرة الحكايات الشعبية القديمة ...

- ثانيهما: شخصية الساردة / فاطمة القلقة والمضطربة التي تعاني الكبت والانغلاق الذي يفرضه قوانين المجتمع البدوي المحافظ، ولان سارد مكبوتا يعيش ضمن تلك البيئة المنغلقة، فانه سيولد خطابا داخليا، مقطع الأوصال في صيغة مناجاة للنفس على سبيل المثال:

" الليل يطن بعوضه من فوق الكلة ...بلا طلاء " [1]، حين تبدأ الشمس الاختباء اشعر بالتعاسة ...والسكون واهبط "[2]، الليل يبتلع الضجيج والقمر سافر ...يطاردني "[3]، ويبقى ملفوظ الساردة موحد الاتجاه في مرجى وعيها الداخلي اقل فعالية وديناميةً، وهي صورة تتكرر كثيرا في ثنايا الرواية، وأحيانا أخرى يأتي الخطاب الداخلي في شكل كتل سردية لكنها قصيرة النفس، تبحث عن الاتزان في مخرى الوعي الهستيري للساردة، وهو ما اتسمت به الفصول الأخيرة للرواية، فالضغط المادي والمعنوي منذ البداية، وضعف القدرة على التحمل يولد خطابا لا يقبل النظام المؤسس، لذا كانت اغلب الجمل قصيرة، مشوشة، سريعة، مقتضبة، تصطدم فيها بأقوال الآخرين(زهوة وان) وتخترق وعيها .

[1] ميرال الطحاوي الخباء ص: 21

[2] نفسه، ص : 31

[3] نفسه، ض : 47

ومهما يكن فان الرواية بمجملها ليست حوارا داخليا مطلقا، إذا تمنح الذات الكاتبة فرصا للذات الساردة " فاطمة " في إعادة حكي قصة بصورة ساخرة ومشوهة، أو بالتواصل بين الحين والآخر مع الشخصيات الحكائية الأخرى، أو بالعودة إلى الماضي الأسطوري البعيد، من خلال الحكايات الشعبية القديمة التي ترويها لها " سردوب " و" زهوة " و" موحة " .

3- جدلية الذات النسوية والوعي السردي: (النسق والذات)

رواية الخباء للكاتبة ميرال الطحاوي هذا النص حاول أن يقدم روحا جديدة مختلفة من خلال فاعلية الذات النسوية وحضور الأنا والداخل حيث يتلاشى المنطق السردي المألوف في تراتب الأحداث وتسلسلها كما أنها ذات طبيعة ديناميكية سردية مخالفة لطبيعة القص في الروايات الكلاسيكية ....وذلك من خلال محاولة تفسيرها وتحليل مادتها والوقوف على بعض العناصر المكونة لها والتقنيات الداخلية التي وظفتها المبدعة في بناء عالمها المغلق وحجرتها الكاشفة لقد تجاوزت الكاتبة هنا وفي هذه الرواية تقنيات القص التقليدي أيضا... وأخذت في تجريب أدوات أو تقنيات جديدة خاصة بأسلوب رواية تيار الوعي، الوعي باللغة الغامضة الغريبة في داخلها الوعي بذات الكتابة المفتوع والمشفر الوعي بالآخر لكنه وعي بمحاولة سكونه لا حركته ...وملائمة لطبيعة المادة المطروحة من حيث أنها مادة الوعي ذاتها وما تحتويه من أفكار وتيار الوعي اتجاه جديد مهد لظهوره فرويد عن الوعي واللاوعي العقل الباطن ...حيث لفت الأنظار إلى ذلك الجانب الخفي والمظلم من النفس الإنسانية أو الحياة الباطنية وما يختلج فيها من مشاعر وأفكار مما دفع الكتاب إلى استنباط هده الأفكار ورصدها دون الاهتمام بالعالم الخارجي أو محاولة الرجوع إليه فلم يعد هناك مايستحق التأمل سوى الذات النفس وكل ما يصدر عنها وينتمي إليها لذلك نجد أن هدا الاتجاه الجديد أخد يركز على العالم الداخلي بهدف الكشف عن الكيان النفسي وتصوير نوازع الإنسان وما يصطرع داخله مما دعا إلى ضرورة استحداث أنماط جديدة في طريقة السرد والقص فاذا كان موضوع رواية تيار الوعي هو العالم الداخلي للشخصية ووعيها فان ذلك قد فرض بالتالي شكلا معينا أو أسلوبا محددا وملائما وملازم لطبيعة هذا الوعي ولهذا العالم الداخلي وهو أسلوب يتميز بخصائص وسمات معينة ...كما يحتم أدوات أو تكنيكات أسلوبية لها وظائف فعالة يستطيع الكاتب من خلالها الولوج داخل الشخصية ...

الذات النسوية وقارئ صادم:

كما يصبح القارئ قادرا على أن يلتقي وعوالم المبدع والشخصية بلا وساطة وقبل الحديث عن بعض تلك الأدوات أو التكنيكات الخاصة برواية تيار الوعي والتي من الممكن رصدها من خلال القراءة المتأنية لرواية الخباء لتحديد أو بيان مدى نجاح الكاتبة في توظيفها نشير إلى مضمون الرواية من حيث انه مضمون جديد تطرحه الكاتبة من خلال البيئة البدوية الريفية ...وقد قامت باختيار مادتها السردية من مفردات هده البيئة التي عملت على تسجيل صورة كثيرة من نمط الحياة فيها واقعية الرؤية أن الكاتبة هنا تعالج موضوعا يقع في دائرة القضايا النفسية التي تدور حول الفرد تلك القضايا التي تعالج سلوك الأفراد تبعا لدوافعهم ...إلى جانب معالجة أسباب عجزهم في كثير من الأحيان عن التكيف مع واقعهم المحيط بهم فرواية الخباء لا تطرح قضايا اجتماعية ...أو تهدف إلى تقديم شريحة اجتماعية ...معينة لذاتها...إنما تنصب على شخصية واحدة ترصد حياتها الداخلية وكأنها سطح عاكس لباطنها ومحيطها أيضا ...وما يحويه وعيها من أفكار كما أنها تقدم الأحداث من خلال رؤيتها فلم تعمد على تسجيل شيء من الواقع الخارجي المباشر ...على ما هو مهم بالنسبة لهده الشخصية ... لذلك نجد أن الكاتبة لم تسع لتقديم شروح تاريخية أو أية خلفية اجتماعية لما يحيط بهذه الشخصية وقد اختارت الكاتبة لصياغة عالمها أو رؤيتها عالما بعيدا عن المدينة بما تحويه من متناقضات ومفارقات ...وقد جاء هدا العالم موافقا تماما على طرح بعضا من جوانب المجتمع الخاص والمحيط بالشخصية لكن بشكل غير مباشر... أي لا تهدف إلى تقديم المعلومات ...بهدف المعرفة ...بل ماهي إلا وسيلة للكشف عن الشخصية وأبعادها لذلك نجد أن رواية الخباء تتأرجح بين الأسطورة والحلم والواقع ...بكل ما فيه من سلبية وبساطة وتخلق قهري فرض من قبل منظومة الأفكار السائدة في تلك البيئة ...كما أنها تعرض بعضا من مفردات العقائد الراسخة في وجدان البدوي والقروي التي لا يجد سبيلا للفكاك منها أو التحرر منها ...أبدا ومهما ابدي من رفض لها ...وعدم اقتناع بها...لأنها المنظومة المفروضة بقوة القدم ...لذلك فان رواية تيار الوعي

لا يمكن القول بعدم واقعيتها برغم تخطيها الواقع وتجاهل ما يحويه من جزئيات ...لكنها واقعية متمايزة ومخالفة لنهج الواقعية الكلاسيكية ...التي تلتزم بسرد التفاصيل الجزئية للواقع الخارجي فان الواقع جاء هنا خادما لتأكد ما ترمي إليه الكاتبة ورواية الخباء تتمثل لنا من خلال حدود معلومة تظهر لنا دون الاستطراد إلى جوانب هامشية أو فرعية ... مما يضفي عليها طابع التركيز وتبئير الرؤية حول شخصية واحدة وهي البطلة فاطمة ...مما ينتفي معها طابع الشمول والاستغراق في السرد ...كما يظهر لنا من جانب آخر تحررها من اسر التقاليد القديمة كالحبكة والعقدة والحل ...حيث أن هذه التقاليد لم تعد ملائمة للتعبير عن الحياة الداخلية للأشخاص وما تتميز به من غموض وتفكك وانعدام المنطقية في التسلسل والتراتيب ومخاوف واحباطات أن الجانب الأكثر وضوحا في رواية الخباء هو الجانب النفسي ...فإننا نلمس سيطرة شعور الغربة والوحشة والمعاناة من جراء السفر ولوعة الانتظار ...انتظار الغائب على مدار الرواية وذلك من خلال تجسيد الغربة في المكان والزمان...غربة الذات...غربة الإنسان عامة ...خاصة إذا انتفت أسباب التواصل النفسي والروحي مع الآخرين في ذات البيئة ...الى جانب ترسيخ عوامل الإحباط ورصدها من الخارج ..خارج الذات وداخلها..

ترتكز الرواية على السرد الذاتي الذي تقوم به الذات الساردة " فاطمة " كنموذج للمرأة المقهورة بضمير المتكلم " أنا "، والممثل فاطمة هي شخصية حكائية تشاهد الأحداث مثلما تساهم في القصة، إضافة إلى ذلك فهي لا تقدم معلومات وتفسيرات عن الأحداث والشخصيات إلا بما يتساوى ومعرفة الشخصيات الحكائية نفسها، وعلى ضوء ذلك فان الساردة تساوي كل شخصية حكائية في الوجود والعلم، مثلما يشاركها أيضا ممثلون آخرون في فعل الحكي، وعلى ضوء كله تتكشف لنا صورة السارد كما يلي:

1/ حالة المتعلقة بالضمير: تختص هده الحالة برصد طبيعة العلاقة التي تربط الذات الساردة " فاطمة " بالذات الكاتبة " ميرال الطحاوي " وبغيرها من الساردين على حد سواء، في هده الحالة نجد:

أ- علاقة الذات الساردة بالذات الكاتبة:

تطابق الممثل بالذات الكاتبة

ازدواج ذات التلفظ بالذات الملفوظ

2/الحديث عبر الضمير: وفي هدا الحديث يحذف فيه المتكلم أو السارد في النص، حيث يظهر النص كإنتاجية، يقوم فيها السارد الباني الذي يمثل الذات المتعالية للكاتبة في تنظيم العلاقة بين الملفوظات والأجناس التعبيرية داخل الرواية، أما الحديث بالضمير، فيتجسد في مستويين بالنظر إلى الذات الكاتبة، على أن تلك العلاقة لا يمكن إدراكها إلا من خلال الجانب الأسلوبي للرواية، سنختصره كما يأتي:

أ- علاقة الذات الساردة بالذات الكاتبة:

*تطابق الممثل بالذات الكاتبة: نقصد بالممثل هنا بالذات الساردة الأولى " فاطمة " التي تقوم بفعل الحكي بصيغة الضمير المتكلم " أنا "، ولكن تحت هذا الأنا تختفي فيها " أنا " الذات الكاتبة " ميرال الطحاوي " التي سنرمز لها ب ا-نا المجهولة المتسترة، وينتج عن تطابق الذات الكاتبة بالممثل السارد في فعل الحكي تحول الذات الكاتبة إلى ممثل في ضمير واحد تتقاسمه مع الساردة " فاطمة "، وفي صوت واحد ونغمة واحدة، وهذا ما نجده مثلا في بداية الرواية: ".. كلما أغمضت عيني وجدتهم، كلما أسلمت خصلات شعري " لسردوب " بيدها الحانية تحركوا أمام مقلتي بهدوء ...والعبد الصغير " [1]

وتمتد هذه الصورة التي يتطابق فيها الممثل /السارد بالذات الكاتبة في صفحتين كاملتين (9 -10) لكنه رغم ذلك ليس تطابقا مطلقا ،إذا يخترق الخطاب بعض ملفوظات الممثلين/ الساردين، عندما يتوجه إليهم بالحوار، كما نجد هده الصورة تتكرر في بداية كل فصل جديد عند وصف الأمكنة، والأشياء، ووصف الشخصيات الحكائية والتعريف بها، باستثناء وصف الجدة " حاكمة "، العجائز، الأب، وسردوب، وتقل صورة تطابق الذاتين كلما تأزمت الأحداث وتعقدت، فتترك مسافة ما بينهما . وعلى العموم فان الممثل " فاطمة " يعتبر المحرك الأول

[1] ميرال الطحاوي، الخباء، ص : 9

لأحداث الرواية إلى نهايتها، كما أنها تقوم بفعل الحكي بمشاركة ساردين آخرين، وبالتالي فانه لا يمكن اعتبار الذات الكاتبة وهي صورة التطابق، المحرك الأساسي لأحداث القصة أو بعض أجزائها والتغيير فيها، إلا في دائرة محدودة خارجة على تلك العلاقة كموت الجدة مثلا أو موت الأم، بالرغم من أن صورة التطابق هاته لا تنتج أي جدل أو تعارض أوازدواجية في الملفوظ بالنظر إلى تلك الأنا الفارغة من أية حركة أو علامة تتوجه نحو الغير، وعليه فان هذه العلاقة تلغي المسافة بين الخطاب الموضوعي المباشر للممثلين والخطاب المباشر للذات الكاتبة حيث يبقى الخطاب مونولوجيا في توجهه نحو موضوعه .

***ازدواج ذات التلفظ بذات الملفوظ:**

إن هذه الصورة التي يزدوج فيها ذات التلفظ / ذات الملفوظ " ميرال الطحاوي " بذات الملفوظ / سواء أكانت الساردة " فاطمة " أو غيرها في فعل الحكي أو التلفظ يمكن اعتباره بوليفونية، حيث يتحقق سماع صوتين، وإدراك لغتين ونبرتين متباينتين، ليغدو الملفوظ بذلك حلبة مصغرة للصراع الإيديولوجي، فتتكشف "انا "الكاتبة مستقلة، متوجهة نحو الغير، ومشبعة بروح الجدال والسخرية، مثلما لمسنا ذلك في إعادة حكي قصة مسلم وسقيمة، أو في هدا الوصف: " هي " الآن تدخل ،يفتحون لمقدمها أيضا الباب الكبير، ويقف الجميع بانتظارها، نحيفة اخف منه، فمها تبرق فيه الأسنان المذهبة فيصبح فمها مثل الغولة، ثوبها ازرق داكن لا يتغير، فقط تغير العباءة التي ترتديها من دون سائر النسوة، وهل هي نسوة ؟ أنها أمنا جميعا، أمنا الغولة الكبيرة المتلفعة بتلافيع الرجال، تنخز فرسها العجوز الضخمة، وخلفها حمار بخرجين يسحبه العبد، ويتبعهما صبيان يحرثان بأقدامهما المفلطحة في الرمل، يقف الجميع دون مدخلها، تنخز الفرس فتتقدم في اتجاهنا، ويدلدل الحمار أدنيه ويبقى بقية الركب خارج بابنا، ربما يقفون هناك بالدوار المقابل حيث ينتصب بين الشعر، تهرول "صافية " أولا لتقبل يدها السوداء المعروقة بكبرياء عليهم، عيناها تتحسسان كل من حولها، تدفع قدمها في النعل وتلملم عبائتها وتدخل، وحين تخلع العباءة فان الثوب الأزرق يبرق بالذهب، الحزام أو " الحياصة " كما تسميها – تطوق وسطها مليئة بالدوائر الذهبية

والعملات الثقيلة تنحني مع الظهر المقوس، قليلا وتشد كميها الواسعين لتبرز بين عروقها السود صفوف " نبايل " والأساور من كلتا اليدين، وحتى دون أن تخلع مداسها فان الخلخال الذهبي يبدو قميئا وسط العراقيب النحيلة، والبروز في كواحلها ".[1]

أن الملفوظات التي تحتها خط، والتي جاءت بصيغة ضمير الغائب " هي " ضمن مجرى السرد الوصفي الذي تقوم به الساردة " فاطمة " هي ملفوظات تحمل في العمق صوتين متعارضين فاطمة / ميرال الطحاوي، في توجههما نحو ضمير " هي "، حيث نقف على عتبة نبرتين متضادتين وهما: الخوف /الضحك الساخر المكتوم بقصد شيء، فبداية الخطاب إلى نهايته مشبع بالمحاكاة الساخرة اللاذعة، حيث تقدم لنا صورة لمشهد ساخر هازئ لمقدم الجدة، وللحيوانات التي يحق لها الدخول والخروج من الباب الكبير دون بقية الشخصيات، وهي صورة تقدمها الكاتبة عبر أنا الساردة تعبر عن ازدواج بوليفوني داخل الملفوظ، تلتفت أحيانا إلى ملفوظ الغير " الجدة " وهو بين قوسين كإشارة توجيهية للغير " الحياصة، النبايل " لكنها في الوقت نفسه موضعة لخدمة قصد الكاتبة فتضع في مواجهة كلمة الغير مباشرة كلمتها هي لزعزعة توازنها وإحداث الجدل خارج تلك الكلمة .

الواقع إننا لم نشر سوى إلى السمة البوليفونية لعلاقة يزدوج فيها ذاتين مختلفتين، ولغتين متعارضتين، لكننا لم نشر إلى أن هذه الصورة ستتعدى إلى اعتبار فعل الكتابة نفسها وظيفة وممارسة دالة تتحقق عبر "أنا" الممثل، لتتوجه نحو "هو" الممثل الآخر أو الاديولوجية الأخرى، ففعل الكتابة ليس مرتبطا ب–"أنا" الممثل و" ا–نا " الذات الكاتبة، وإنما يتحقق عبر "أنا" المتكلم من خلال إنعاش ملفوظات الآخرين السابقة أو الآنية، لذا فان تردد الخطاب الروائي بين "ا–نا" "هو " "أنا" الممثل ونصوص أخرى لكتاب آخرين، يظهر أن فعل الكتابة هو ممارسة لا فردانية يتحقق عن طريق الازدواج والحديث عبر الضمير، وعن طريق الحديث عبر الذات التي يترتب عنها الحديث عبر اللفظ، ومن ثمة فان البوليفونية تتعدى الفرد إلى خطابات المجتمع ونصوص سردية أخرى .

[1] المصدر السابق ص : 15

4- ابستمولوجية الفضاء السردي:

تمثل الرواية عصارة إنتاج مخيلة الكاتبة وعمق ثقافتها المتراكمة، فهي وليدة عملية تجهيزية

تقوم -نسبيا- على نقل حدث من عوالم واقعية إلى خيالية ممكنة في صورة انزياحية، يتجاوز فيها الواقع؛ ليؤسس للعمل كينونته، وهويته القائمة على عملية الانتقاء والتشكيل التي تجهز عبر الروائية عالمها السردي، بالوقوف عند **الأطراف المفعلة** لحركية السرد، و**الإطار** الذي تتحرك فيه على امتداد **زمني** تتلاعب به الروائية تقديما وتأخيرا لاعتبارات تقنية، تستقيم عليها الكتابة الروائية، في إطارها التقني، وسعيا لإحداث الدهشة في نفس القارئ، وإثارته، لتحقيق شعرية الكتابة، المفجرة من التقلبات اللغوية والدلالية المتباينة من مشهد تخييلي إلى آخر. يسعى فيها الخيال إلى الهدم والتدمير بواسطة الصورة الشعرية قصد اعادة البناء والتشكيل، وهدم السائد المألوف والرتيب، وبناء المفترض والممكن والغريب، بإخراج العوالم المتخيلة من حالة الإمكان إلى حالة التحقق والوجود. لتكون بذلك الصورة الشعرية هي الوسيلة الممكنة من بناء عالم متخيل يرشح بالدهشة [1].والمتابعة التأطيرية في الرواية تحضر مع كل عناصرها؛ فبعد اختيار الشخصيات تضع لها الكاتبة ما يناسبها من أمكنة، تظهرها على توافق أو تضاد معها على قدر الرسالة التي تسعى إلى تبليغها من خلال العلاقة التفاعلية بين الذوات والأمكنة التي تركز فيها الكاتبة على نقاط محددة، وتهمل البقية عن قصد، وتخلق مفارقات توافقية، وأخرى تضادية تتجلى عبر مواقف الشخصيات، وهذا ما يدفعنا إلى تتبع هذه الزوايا التي تسلط عليها الكاتبة الضوء لتجليٍ أبعادها الدلالية، والجمالية.

[1] - بتصرف، محمد الديباجي ،الخيال و شعريات المتخيل بين الوعي الآخر والشعرية العربية، منشورات محترف الكتابة ـ، ط1، 2014- فاس، المغرب، ص84.

الشخصية: الصورة والدلالة:

الكتابة الروائية نشاط إنساني " يتخطّى الراهن المعروف ويولد الجديد الغير المعروف،[1] تظهر فيها الشخصية كوعاء تصب فيه رؤى الكاتبة، وتوجهاتها، بداية بالصورة –اسمها وثقافتها–التي تظهر بها، إلى الأدوار المنتظرة التجلي مع تطور الحركية السردية، ضمن زوايا محددة تبئّر لها الكاتبة. يدفعنا هذا إلى البحث في الجانب المتعلق بالشخصية التي لم يصبح اسمها مجرد لمسة أيقونية تضمن لها وجودها داخل الرواية بل تتجاوزه إلى بعد آخر قاضوي، يستثمر فيه الاسم لإيقاف القارئ عند أحد الأحداث المستقطبة لاهتمام الكتابة النسائية، وأبرزها تشكيل الهوية الأنثوية المطمسة أمام تنامي العنف الثقافي والمكاني.

والروائية أثناء بنائها للعالم السردي، تسعى منورائه لإيصال فكرة ما إلى المتلقي وإقناعه بمضمونها، عبر ما يتخيله وهو يقرا الرواية، ويتتبع تحركات الشخصيات داخلها حاملة لأسماء، ومؤدية لوظائف، وظاهرة بطباع تتواشج ودلالة الاسم ؛ " فالاسم يفسر طبيعة الشخصية الروائية، ويفسر موقعها في السلم الاجتماعي، ويفسر دلالتها في الحدث الروائي الذي جاءت في سياقه بالنفي أو الإثبات ويفسر منزعها واتجاهها الأيديولوجي"[2] كما

"يتوخى الروائي أن تكون أسماء شخصياته متناسبة مع مسمياتها، بحيث تحقق للنص احتماليته ومصداقيته، فلا يسّمى (الأمين) مثلا ب(الخائن)، ولا (الكذاب) ب(الصادق) إلا إذا أراد المفارقة، [3]" فما يوضع للشخصيات من أسماء، وصفات، ووظائف، يكون بعد تخطيط محكم وحسن تدبر تقوم به الكاتبة، ليناسب دورها وتفاعلها مع باقي الشخصيات التي تجمع بينها علاقات تتأرجح بين التوافق والتضاد، أو السكون حسب المقام السردي الذي تظهر في، والأسماء في الرواية تختلف عن تلك المتواجدة في الواقع، لأن الأولى تبقى

[1] ادونيس ، الثابت و المتحول ،بحث في الابداع و الاتباع عند العرب ،ج1،دار الساقي ،ط7،1994م، بيروت ، لبنان.ص146

[2] عثمان بدري، وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، دراسة تطبيقية، موفم للنشر و لتوزيع د ط، 2000- الجزائر، ص5.

[3] : محمد عزام ، شعرية الخطاب السردي، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د ط، 2005، دمشق سورياً،ص18

ورقية، تصنعٍ لتحمل دلالات فنية، تشحن بها لتؤدي الدور المنوط بها، ومن الأسماء إلى الأدوار التي تلبس بها كل شخصية في الرواية تختار الكاتبة كلمات ستقال على لسان شخصيات أو سارد ستتحول إلى (إشارة) لا لتدل على معنى، وإنما لتثير في الذهن إشارات أخرى، وتجلب إلى داخلها صورا لا يمكن حصرها وسنتتبع هنا المعجم السردي المرتبط بطبيعة المهنة أو المستوى الثقافي الذي يتمايز بخطابيته من شخصية إلى أخرى، يضاف إلى هذا عمل الكاتبة على التداخل الاجناسي، أو الهوياتي للشخصيات والقصد هنا يتعلق بالحضور الأجنبي في البيئة السردية المحكي عنها، ودوره في إثارة فوضى تخلق جمالية سردية بحضورها الضدي، وتصعد من وتيرة الإيقاع القائم على "مبدأ(التعارض الثنائي) بين العناصر: الحركة في مقابل السكون، والتوتر في مقابل الاسترخاء والارتداد في مقابل التعاقب.

1-1- المستوى الثقافي للشخصية:

تضع الكاتبة تصورا عاما دقيقا حول الشخصيات التي ستضمنها عملها الروائي فتنتقي منها فئة مقصودة من المجتمع، تمنحها أحقية التواجد، والتموقع في الرواية، لتعالج من خلالها قضية ما، وتبرز ذلك من خلال مواقفها، ورؤاها، وتفاعلها مع الآخر، مستثمرة المرجعية الثقافية، والتاريخية، والدينية، باعتبارها منابع تردها الشخصيات لتشكيل أيديولوجيتها التي تظهرها بحركيتها السردية المعبرة عن أوضاع اجتماعية، وسياسية، وفكرية تمثل سرديا، لتعبر عن قضايا تكون المرأة أحد محاورها، تكلف كل شخصية داخل الرواية بدور تؤديه لتساهم في تنمية السرد أو كسر خطيته انطلاقا من الوظيفة المنوطة بها، وتحيط الكاتبة القارئ بفكرة عن هيئتها ومستواها الثقافي وطبيعة مهنتها لتهيئها لدخول العالم التخييلي بما يحتويه من أمكنة، وأحداث تتشكل وفق ظهور الشخصيات أو اختفائها، فشخصية " آن " التي اعتمدتها الكاتبة(ميرال الطحاوي) في رواية "الخباء" تمثل الذات الأنثوية المثقفة المنبعثة من مجتمع غربي متطور تصفها لنا فاطمة قائلة:" في البداية كنت اسميها الخواجة ثم قالت لي " آن، قولي آن " وعرفت بيتها، ظل هو المكان الوحيد الذي

يفتح لي الباب لا قصده، يسحب مهرتي "الغفير" وتتبعه" ساسا" وأنا أتأرجح فوق ظهرها ..."([1])

1-2 إستراتيجية تسمية الشخصية:

الشخصية في ظل تواجدها ضمن العالم السردي تضع لها الكاتبة اسما تتميز به عن باقي الشخصيات، وتهيئ الأرضية المناسبة لميلاده، والأنسب لتشكله، وتطوره عبر العمل الروائي وهذا الأمر يرتبط بطريقة تقديم الشخصية في الرواية من حيث دورها أو ثقافتها التي تقدم وفق طريقتين"»طريقة مباشرة، وذلك عن طريق الوصف الجسدي، والنفسي للشخصية، وطريقة غير مباشرة: حيث يمدنا (الراوي) بالمعلومات حول الشخصية بالشكل الذي يقرره الروائي. وهنا تبرز هيمنة السارد العليم، في مجال السرد مهمته أن يرينا (الشخصية) التي يصنعها الروائي، وكأنما هي شخصية محتملة، وذلك عن طريق ضمير الغائب الذي رسخته تقاليد الكاتبة الكلاسيكية، حيث يسمح هذا الضمير للراوي باتخاذ مسافة مناسبة من الشخصية التي يقدمها، ويبعده عن التداخل المباشر في السرد[2]، تتجاوز الكاتبة مرحلة التسمية الأولية للشخصيات، وتفسح المجال داخل الرواية لتقديم الغاية من اطلاق الاسم عليها، والمساعدة على ربط الحادثة بالعديد من الأحداث التي يكون الموضوع فيها النقطة المساعدة على التنويع السردي، فيتجلى الحدث في صورة حكاية ثانوية تتوالد عن حكاية مركزية تستغلها الكاتبة للتلاعب بعنصري الزمان والمكان ليجد القارئ نفسه أمام وقائع مختلفة تتأرجح بين الماضي والحاضر، وأمكنة مختلفة عن التي يتحرك فيها أبطال الرواية، وهنا أيضا يلفت انتباهنا قدرة الكاتبة على استغلال هذه الحركية لتزويد القارئ بمعلومات عن الشخصية الرئيسية، والمحيطة بها في الزمنين الماضي أو الحاضر، سواء حظيت باسم أو لقب بحكم المهنة أو القرابة أو غير ذلك .تجمع الكاتبة (ميرال الطحاوي) في روايتها "الخباء"

[1] ميرال الطحاوي، رواية الخباء ص57.

[2] محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، ص19.

بين التقديم الجسدي، والنفسي لشخصياتها الرئيسة، وتوليها أهمية كبيرة فتعتمدها كسارد عليم مع إفساح المجال لبعض الشخصيات لإظهار صوتها حينما يتصل السرد بحياتنا الشخصية البعيدة عن أنظار الآخر.وتمثل (فاطمة) في الرواية النقطة المحورية التي تدور حولها وتترابط معها حياة بقية الشخصيات الحاضرة، والمساهمة في تكوينها الوجودي، أو تشكيل هويتها التخييلية، تظهر التسمية في الرواية كقضية اجتماعية تمارس ثقلها على الذوات التي نجدها بين متقبلة مكتفية بالصمت أو متمردة عليها، و من خلال هذا الاضطراب الحدثي تثير الكاتبة قضية الأسماء نجد اسم الجدة(حاكمة) المسماة من منطلق خلفية اجتماعية دينية تحمل في طياتها كرها دفينا للجنس الأنثوي، وتفاؤلا ظاهرا بقدوم ذكوري مبارك في مقطع سردي تضع الكاتبة على لسان الذات تعبيرا عن كرهها للأنثى واصفة إياها بالشؤم قائلة فيما يلي: " ...قلت له بيت بلا رجل كواحة بلا بشر...ملعونة يا خلفة السوء..."[1].

" تزعق وتنادي" يا نجاسة لمي يدك "..." يا نجاسة اتعدلي لا عدل رقبتك تحت نعلي"[2]

تظير الساردة في المقطع السردي خيبة أمل، وانكسار أفق توقع "الجدة" الشخصية التقليدية التي فشلت في تغيير مسار جنس أسرتها ببعث الذكر وإخفاء الإناث فالرغبة التي يفرضها الجو العامل لأسرة، خلق شعرية في السرد المؤسس على إعادة ضبط توجيه أشرعة قدر الأسرة، يشير المشيد السردي إلى وجود توتر داخل الأسرة، وخوف من تأنيثها، على حساب

الذكورة التي يمثلها الأب منفردا، ويلمس المتلقي ذلك في تجاوز الكاتبة الحديث عن الاسم إلى الوقوف عند اهتزاز، واضطراب المؤسسة الذكورية الضعيفة أمام التزايد الأنثوي.

[1] ميرال الطحاوي : الخباء ،ص35.

[2] المصدر نفسه، ص36.

5- الحكاية الأنثوية وأزمنة ما هو آت: (غرفة المرء وحده)

حرفية الواقع و الفانطازيا (العجائبي):

إن السرد في رواية "الخباء" موكل لعدد من الساردين، وأن أهم الشخصيات الساردة في الرواية: فاطمة وأبو شريك، إلى جانب مجموعة من الساردات اللاتي يساعدن في إذكاء الصراع بين الطرفين ولكن بصفة غير مباشرة، على الزمن الذي يجري في سرد الوقائع السردية وتصويرها ف الرواية ينقسم على الأقل إلى ثلاث أقسام:

- الزمن السيري البيوغرافي الذي يروي قصة "فاطمة" وأخواتها من الطفولة إلى غاية رحيلها إلى بيت "آن".

- زمن الماضي القريب، وهو الزمن الذي يجري فيه سرد وتصوير حياة "مسلم وسقيمة" عند الفصول الأخيرة من الرواية.

- الزمن الخرافي الذي يتخلل الزمن البيوغرافي متمثلا في الحكايات الشعبية القديمة، وفي هذا الزمن تتجلى الكتابة كممارسة زمكانية بالدرجة الأولى، والعمل الإبداعي في صيرورة لابد من انصهاره وتقاطعه من خطابات المجتمع ومع نصوص سابقة وانية، ومن ثمة فان الزمن في الرواية يتناوب حضوره بين هذه الأزمنة، وأحيانا تتداخل فيما بينها.

هذا من جهة، ومن جهة أخرى فان زمنا أخر يؤثر على مجرى حياة البطلة " فاطمة" بشكل ملفت للانتباه بالرغم من انه يستتر داخل الخطاب السردي مكونا خاصيته الحوارية في الرواية، فإذا كان الزمن الاعتيادي في رواية "الخباء" يقاس بالأيام والشهور والسنوات، فان الزمن الفانطاسي الذي نتج عن مغامرات " فاطمة وزهوة " لا يعترف بكرونولوجية هذا المقياس الطبيعي، بل يخترق الحياة السومية للشخوص مما يزيد من عنصر التعجيب والتناقض في الرواية، اذ إن الزمن الفانطاسي غير مسند إلى حرفية الوظيفة الزمانية في الواقع، وهذا ما نجده في مواقع من الرواية: " الحديد صداه يضرب...و حول ضفائرك لن تحوم الغربان"[1].

[1] ميرال الطحاوي ، الخباء ،ص 828384.

" لكن حين يتكاثر ضيوفها...كأنها تكتشف معي أشياء مبهرة "[1]"...."سردوب" لم تستطع القيام من على فرشتها، ساقاها متورمتان جدا، تمددهما أمامها باستكانة وقلبها ينبض وينادي علي: فاطم...فاطم...تعالي "اقبلها" ."ياه شعرك استطال يا فاطم ...استطال جدا يقلبون في ضفيرته المطوية التي تجرجرت على الأرض خلفي[2]..."، تقترب من شعري اكثر: شعرك جميل يا فاطم، لماذا لا تفكين جدائلك؟ "لا ادري لماذا لا افكها، صرت لا اقدر على ذلك طال أكثر من اللازم، أكثر من قدرتي على احتماله، صار مثل الجذع يحني رقبتي للوراء ولا اعرف كيف انتزع راسي من سطوته..."[3].

من الواضح أن الخطاب الفانطاسي له خاصيات ومكونات سردية وزمكانية تجعله يختلف عن الخطاب الواقعي، وما نلاحظه من خلال تلك المقاطع الفانطاسية هو تأثير كلمات الجنية على شعر "فاطمة" الذي طال أكثر من اللازم، اذ أن الزمن الذي يمكن أن نقيس به طول شعرها يتمدد ويتمطط مخترقا القياسات الزمنية العادية مثلما له قدرة على الانكماش أيضا. إضافة إلى ذلك فان الخطاب الفانطاسي لا ينحصر دوره في تعزيز عنصر التعجيب بل يعد دافعا أساسيا في تغيير مجرى حركة الشخوص وعلاقتها بهم، إذ أصبحت "فاطمة" مصدر شؤم على من حولها ولا يمكن التعايش معها خاصة وأنها تذكر بقصة البئر كل من يسألها عن الجرح في جفنيها، أو سبب طول شعرها فنجد زوجة الأب تقول عنها: "....حملت" دواية "فرشتها..."

–"ابنتك مجنونة ... تكلم نفسها، وتتشعلق في الليل مثل السعادن على الشجر، و تعاشر الجنيات، لو بقيت معي فسألفظ وليدي...ابنتك مشؤومة...قالت الرمال، كل الرمالين قالو في طريقي حجر اسود، ابنتك مشؤومة إن كنت لا تخاف على وليدي فانا أخاف...حتى جدتها لا تناديها إلا بالمشؤومة"([4])

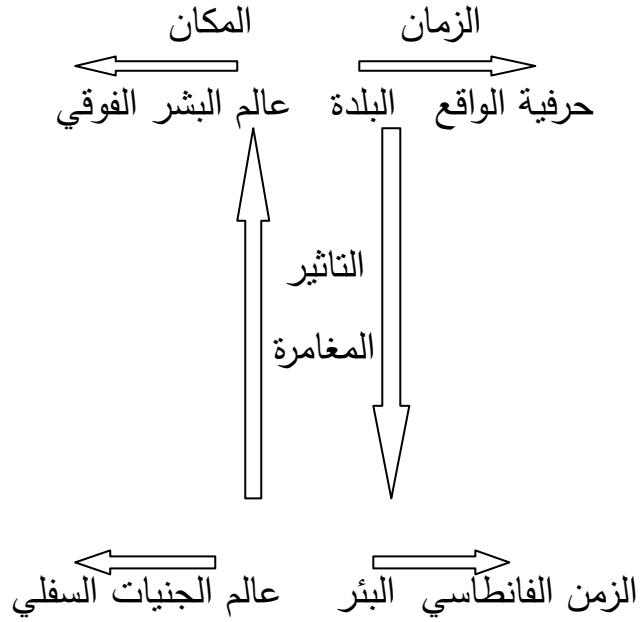
[1] المصدر السابق ، ص 115–116.

[2] نفسه، ص 127.

[3] نفسه، ص 143–144.

[4] نفسه، ص 98–99.

إن الزمن الفانطاسي لا يستطيع تحقيق وجوده إلا بالتحامه مع عامل الفضاء، والفضاء في هذا الخطاب يبرز في البئر الذي يمثل العالم السفلي الغريب عن العالم الفوقي الذي يعيشه البشر، و لا يقف هذا الفصل عند هذه الحدود بل بلغ تأثير العالم السفلي على حياة فاطمة العادية وعلى من حولها بصورة عجيبة وغير طبيعية كما هو موضح في المخطط التالي:



تصور اللغة الوصفية الفانطاسية بشكل عجيب ومبالغ فيه تشكل "الجنية المسخوطة" في الرواية التي لا يمكن تبيان ملامحها بشكل واضح: "تضحك فتصبح لضحكتها ألف صوت، تكشف جسدها الأسود المحني فنرمق في غضاريف ظهرها ذلك البروز الناتئ الصغير، تضحك بفم بلا أسنان الا بسنة واحدة كبيرة، تحجب نصف لسانها وعلى جسدها الزغب الأسود يصبح أشواكا (...) الجنية المسخوطة لها نتوء في ظهرها، ذيل والله ذيل يا ام سرذوب (...) قالت: " مفتاح الحياة شعرك سيمتد، و يتشعلق بالسحاب وساقاك مغروستان في بئري..."[1].

[1] ميرال الطحاوي، الخباء، ص82-83-84.

من الملاحظ أن "الجنية المسخوطة" تقوم بالفعل والحركة والتحول والكلام والضحك وهي خصائص بشرية لا يمكن أن يتمتع بها كائن غير عاقل ثم أننا نجد عادة حركية الواصف وثبات الموصوف سواء تعلق ذلك بالكائنات غير العاقلة أو الجوامد، إلا أننا نجد آن "فاطمة وزهوة " يقفان باندهاش أمام "الجنية المسخوطة" التي تقوم بالحركة والفعل والضحك، فتغير بذلك الساكن والمتحرك فأصبح الواصف ساكنا والموصوف متحركا .

خاتمة

اللغة الجديدة وروح الكتاب التجريبية في التجارب الروائية العربية اللافتة بأبعادها المكانية والإنسانية والاجتماعية، والسياسية تداخلت مع روح نسوية كمدونة سردية تحفر في هوية مغلقة ثائرة، وتستحضر طقوساً اجتماعية وأسطورية وتراثية، وتدخل مناطق غير مألوفة في ضجيجها وتلوناتها وتحولاتها، لكنها أيضا لاتزال طازجة جديدة في كل مرة، لتشكلها بأدوات جمالية وأساليب فنية تتمظهر بحداثة ناجزة. ومن تلك التجارب الكبرى، كانت تجربة الروائية النسوية ميرال الطحاوي وامتداداتهما في الخارطة الروائية، راهناً، أيبت جذير الهوية الثقافية، وكفاءة التمثيلات اللغوية ف مقاربة التاريخ الشفوي وتواتر التخييل الأنثوي– النسوي بأقنعته الذاتية، كما كان عند فضيلة الفاروق أحلام مستغانمي وغيره من الأجيال الجديدة تأنيث الأزمنة الثقافية:

في هاته الأرخبيلات كانت محاولات الروائية والأكاديمية المصرية ميرال الطحاوي، انطلاقا من ثورتها وتمردها وقوتها ووعيها بالجذور الثقافية العربية، ساهمت في إعادة تشكيل الحياة واللغة والمستقبل ...

ميرال وهي في كشفية علاقة تطور الرواية العربية وتمردها على المركزية الأوروبية، عبر نصوص تحتفي بالهامش الاجتماعي، وعلاقة الكتابة بالمقدس «كعلامة نصية متكررة في النصوص التي اتخذت من الحياة البسيطة فضاءا لها ...تجربة ميرال تجربة تتخالف حتى مع تجارب جيلها – كما تقول– وتشير إلى مشار بالنصوص الجزيرة العربية والمغرب العربي وموريتانيا، واختلافها فيجذورها الأسطورية كما مشاربها، لتصبح نصوص ميرال أشبه «بالبحث الأركيولوجي» في التاريخ والجغرافيا وعلم الأديان والتراث والأسطورة، واكتشاف مناطق تخصّبها وتمثلها على غير مستوى في ثوب نسوي مغاير مخالف ممتد في آفاق بعيدة ساحرة ....نصوص ميرال الطحاوي نصوص باحثة عن عوالم صحراوية أيضا في كثافة شديدة على مستوى الموروث الحكائي، والغوص في الذات عبر ذلك الموروث ومحاولة تأنيثه ليصبح جزءاً حميمياً من ذاتها وتاريخها الشخصي .

تتعالق وتلتصق ميرال بكل العوالم الاجتماعية والصحراوي والبدوية بحثاً عن فتنة المؤنث وانغلاق الموروث وعن أوراقه المطوية وعن عوالم تكتب.. تفيض بمواجع الأنثى الأبدية، في مغامرة نصوص تتوسما بين الواقعي والمتخيّل، فالبيت الكبير والعمات والجدات اللواتي يوّلدنا لحكايا ويطعّمنها بالأغاني، وبالمرويات من الحكايات والأغاني الشعبية والنصوص الشعرية الشفوية والأساطير الشعبية، عن تأريخ مانسيه التاريخ وعن«بنا تصغي اتيسقن إلى بيوت الأعمام والأخوال، ليكرر ندورة الخضوع في بيو تجديدة» بلعن «الجدات اللاتي توسدن الذاكرة، وافترشن ذاكرتها، كنّ يحكين عن أبناء العمومة بافتخار، تركة تتباهى بمالكها... ويتناقل لغة العبودية بامتثال تراجيدي محزن في أروقة الحكايا، يتناقلن أسراراً أكثر ألماً عن عمّات وخالات دسسنالس ملقرين.

الكتابة عند ميرال الطحاوي هي الميثاق الأنثوي الذي سعت المرأة من خلاله للدفاع عن حقوقها مند دخولها معترك الثورة للتهميش الذي تعرضت إليه من قبل محيطها الذي هيمن عليه جنس الذكر .

الروائية وهي في كشف دائم لرموز حاضرة مستمرة غائبة، فرواية ميرال رواية تبحث عن ما هو آت وعن ما سيكون لتحقيق أحلام مدينة جديدة لكنها بروح نسوية ثورية تتمرد على ما قدمه الماضي من مفاهيم صلبة جامدة .

العجز الذي تظهر عليه الذوات في العوالم السردية النسائية تستثمره الكاتبة لترسم صورة عن العنف المتواجد بالخارج، وتهندس من خلالها الفضاءات الداخلية؛ إذ تتخذ من السلطة الممارسة على الذات بتكثيف القيود من حولها وسيلة للانفتاح على الباطن الذي يمنحها فرصة للتصالح مع الأنا، وبناء آفاق لا تستطيع يد الآخر ملامستها أو الاقتراب منها، وهنا تكون الكتابة ذات توجه داخلي يكون أكثر تحررا، وقد يتجسد ذلك في الأمكنة المغلقة أو الحوار الداخلي، وهذه كلها تمثل سبلا تستدعى لترميم هشاشة الذات، وتعويض الضعف الذي تعاني منه، ومنحها فرصة التصالح مع نفسها، وفي هذه الحركة الانتقالية قصد لتشكيل هوية مفقودة، و إثبات وجود مستلب، وخلق لشعرية الكتابة من خلال عدم استقرار المسار

السردي الذي يظهر منكسرا متأرجحا بين الصعود والنزول، فيكون بذلك النص أكثر حيوية وديناميةً.

تفعل الكاتبة العناصر السردية لتجريح الذوات بإخضاعها لعنف المكان والأطر الثقافية والسياسية، التي تمتلك العالم الخارجي، وتمنح الشخصيات فرصة العودة إلى الباطن، والاشتغال عليه، وهذه الخاصية السردية تحافظ عليها الكتابة النسائية المبؤرة لتكون من الداخل، ويثبِّت ذلك التسليم المطلق في أغلب المقاطع النصية عدا بعضا منها التي تتجه فيها الذات إلى المواجهة المباشرة لكنها ما تلبث أن تعلن انهيارها أمام تنامي عنف الخارج. لتكون بذلك الكتابة النسائية كتابة للنص، للداخل المتأزم المشكل لحلول تكتفي بتخفيف وتيرة الاضطراب الباطني.

يمثل الماضي فكرة حسية تحضر في الكتابة النسائية بسلطتها على العامل السردي لتكون الرواية جسدا يشتغل على إعلاء صوت الماضي على حساب الحاضر المتافل أمام تناميه ، ونلامس ذلك في اشتغال الكاتبة على انتقاء الشخصيات أو الأمكنة التي لا تتملص منه، ليجد القارئ نفسه أمام نص يمارس الكتابة بالماضي الذي تمتد سوداويته، وتنتشر فيك حيثيات العمل .

وفي الأخير، وختاما لبحثنا نتمنى أننا قد استوفينا حقه ولو بجزء يسير من الدراسة وان نكون قد أمطنا بعض ما يكتنفه من الغموض على أمل أن نكون قد وجهنا الأنظار لهذا الموضوع.

قائمة المصادر والمراجع

أ- المصادر:

1- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1999، ط4، المجلد 7.

2- ميرال الطحاوي ،رواية الخباء ،مكتبة الاسرة مهرجان القراءة للجميع ،2001 -1

ب- المراجع:

3- ابراهيم خليل: في الرواية النسوية العربية، دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2007.

4- ابراهيم خليل: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة التفكيك، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2003.

5- الفيروز أبادي، القاموس المحيط، دار الكتب العلميين، بيروت، لبنان، د.ط، 1999، الجزء الأول.

6- آمنة يوسف: تقنيات السرد في الرواية والتطبيق، ط1، دار الحوار والنشر، سوريا،1997.

7- الغذامي عبد الله محمد، المرأة واللغة، البيضاء، المركز الثقافي العربي، 1997.

8- بسام قطوس: المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، مصر، ط .1، 2006

9- بنمسعود رشيدة، المرأة والكتابة، الدار البيضاء، افريقيا الشرق، 1994.

10- جورج طرابيشي: شرق وغرب رجولة وأنوثة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1977.

11- حسام الخطيب: نحو المساواة بين الجنسين في لغة العرب، مجلة ثقافات، كلية الآداب، جامعة البحرين، العدد، 09، شتاء، 2004.

12- حفناوي بعلي: حداثة الخطاب النقدي في مرجعيات عبد الله الغذامي، مجلة علامات، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ج55، مج14، مارس2005.

13- حسين المناصرة: النسوية في الثقافة والإبداع، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ط1، 2008.

14- رولان بارت، النقد النبوي للحكاية، ترجمة: أنطوان أبوزيد، منشورات عويدات، (د.ط)، ط1، 1988.

15- سعيد بن كراد، السيميائيات السردية مدخل نظري، منشورات الزمن، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء- المغرب، (د-ط)، .2001.

16- سعيد يقطين، الكلام والخبر: مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1997.

17- سليمة لوكام:، تلقي السرديات في النقد المغاربي، دار سحر للنشر، تونس، (د-ط)، 2009.

18- سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا، دارالشؤون الثقافية العامة، العراق، (د-ط)، 1986.

19- سمير المرزوقي- وجميل شاكر، مدخل الى نظرية القصة، دار أقطاب الفكر، (د.ط).

20- شكري عزيز الماضي، من إشكاليات النقدالعربي الجديد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- لبنان، (ط- .1،)1997.

21- صادق قسومة: طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، 2000.

22- صالح صلاح، سرد الآخر- الأنا والآخر عبر اللغة السردية، بيروت، المركز الثقافي العربي.

23- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ط1، الكويت، 1992.

24- ضياء الكعبي، السرد العربي القديم، الاتساق الثقافية وإشكالات التأويل، دار فارس للنشر والتوزيع بيروت لبنان ط1، 2005.

25- طه وادي، الرواية السياسية: الشركة المصرية العالمية للنشر لوزجمان، القاهرة، مصر، ط1، 2003.

26- عبد الله ابراهيم، السردية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، بيروت، 2000.

27- عبد الله ابراهيم السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،2000. .

28- عبد الله محمد الغذامي: المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 2006.

29- عبد الله محمد الغذامي: المرأة واللغة: ثقافة الوهم (مقاربات حول المرأة والجسد واللغة)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1998.

30- عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، دار النشر للجامعات القاهرة، ط2، 1996.

31- عبد العزيز حمودة: الخروج من التيه، عالم المعرفة، الكويت، دط،، 2003.

32- عبد المالك مرتاض، ألف ليلة وليلة، تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية جمال بغداد، ديوان المطبوعات، الجامعية، ط1، الجزائر، 1993.

33- عدنان بنذريل، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، دراسة، منشورات إتحادالكتاب العرب، دمشق-سورية، (د-ط)، 2000.

34- ليلى محمد بلخير: قضايا المرأة في زمن العولمة، دار الهدى للطباعة والنشر، عين مليلة، الجزائر، دط، 2006.

35- محمد الباردي، إنشائية الخطاب في الرواية الحديثة، مركز النشر الجامعي، الجمهورية التونسية، 2004.

36- محمد القاضي، تحليل النص السردي بين النظرية والتطبيق، سلسلة مفاتيح، دار الجنوب للنشر، تونس، (د-ط(،. 1997.

37- محمد عنان، المصطلحات الأدبية الحديثة، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، مصر، ط 3، 2003.

38- مستغانمي أحلام، بلدان تخاقف عناوين الكتب، في الرواية العربية النسائية الملتقى الثالث للمبدعات العربيات، ، دار كتابات ومهرجان سوسة الدولي، تونس، 1999.

39- مقدم يسرى، مؤنث الرواية: الذات الصورة، الكتابة، بيروت، دار الجديد، 2005.

40- ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2002.

41- نبيل سليمان، نظرية الادب النسوي "مغامرة البحث عن الذات"، قراءات 11 اكتوبر 2016.

42- نصر حامد أبو زيد: دوائر الخوف (قراءة في خطاب المرأة)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط3، 2004.

43- نوال السعداوي: المرأة والجنس، دار ومطابع المستقبل، القاهرة، مصر، ط4، 1990.

ج- المراجع المترجمة

44- تزفيتان تودوروف، **مفاهيم سردية**، تر: عبد الرحمان مزيان، سلسلة اللغة الأخرى، منشورات الاختلاف، (ط-1) 2005.

45- ولاس مارتن، **نظريات السرد الحديثة**، ترجمة حياة جاسم محمد، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، 1998.

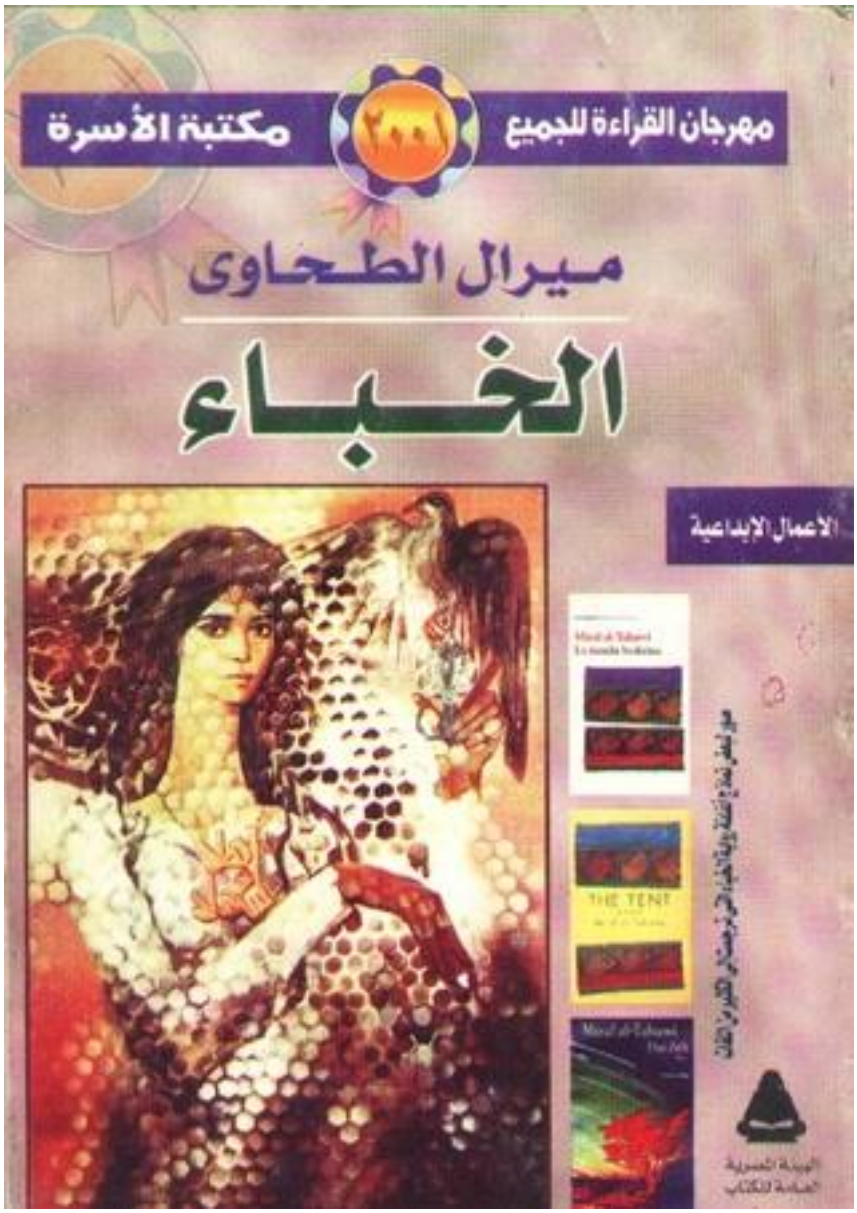
د- المواقع الالكترونية :

46- غزة-دنيا الوطن، https://www.alwatanvoice.col\

47- https://ar.wikipedia.org/wiki على الساعة 11:23 يوم 2019/02/25

الملاحق

الملحق رقم 01: غلاف رواية الخباء



الملحق رقم 02: صورة الروائية ميرال الطحاوي

الملحق رقم 03: ملخص رواية الخباء

نصوص سردية واختزال جديد ....

في عام 1996.نشرت الأدبية المصرية ميرال الطحاوي لروايتها الأولى الخباء شارحة واقع المرأة في المجتمع البدوي المصري الذي نشأت فيه الأديبة واستمدت منه أدواتها الروائية وألقت الضوء على دلك التساؤل المهم ماحجم مسؤولية المرأة عن تدهور دورها الاجتماعي عن تدهور المجتمع تبعا لدلك

ورغم أن الخباء بطلة صريحة هي الطفلة البدوية فاطمة إلا أن شخصية الجدة حاكمة لا تقل عنها أهمية ومحورية بل أنها فاقتها تماسكا ووضوحا وقدرة على ترك الأثر الأعمق لدى القارئ ربما لكونها أكثر حضورا وتكرارا في الواقع

هي الان تدخل يفتحون لمقدمها الباب الكبير ويقف الجميع بانتظارها نحيفة فمها تبرق فيه الأسنان المذهبة فيصبح مثل فم الغولة ...ارقبها من بعيد لا أحبها فان عصاها التي تنخز بها الفرس سوف تدفسها في كل شيء في صوان إخوتي في دواليب الكرار في جرار السمن والجبن فضلا عن مخابئ الخزين وعريشة الطيور وستعد بيض البط الذي فقص والحمام الذي زغب

كيف تترسخ السلطة الاجتماعية للرجل دون امرأة تغرس في الأجيال المتتابعة تلك القيم الذكورية مستحيل في الخباء يروح والد فاطمة في ترحال دائم ويترك لامه حاكمة مهمة إدارة بيته وزوجته وبناته مرتدية عبائته الرجالية متحدثة بلسانه ولسان قيمه المحتقرة للمرأة ولخلفة السوء فمثلا يأتي خطيبان لابنتيه في غيابه وتسعى لإقناعه بتزويجهما رغم كبر سن احدهما وصغر سن ابنتيه

- خلفه السوء التي ابتليتني بها جاءته الأكفان وأنت هارب في الفجاج .
- مازلن صغارا.
- قيدها بقيد حديد وارميها في بيت سعيد .

- من جاءك
- عيلة مجلي .منازع وولده نايف.
- لمن منازع سقط سن فكه
- اقبرهن قبل أن يقبرن سيرتك وفضائلك
- صافية
- وفوز ..الولد وأبوه .
- وهل اجبت سائلهم
- وهل يرد قيدها بقيد حديد وارميها في بيت سعيد .والله بيت فيه كل هده الزرايا بيت مشؤوم طير الطيرة الغبرة حتى يخلف الله عليك بالولد ياوليدي...

وفي هدا المحيط تنشا فاطمة الصغيرة المتمردة التي تسعى طوال الوقت للهرب ماديا ومعنويا تتسلق الأشجار بحثا عن منفذ ياخدها إلى الحياة وتختلق شخصيات وخيالات وعفاريت تحاورهم وتهرب بمساعدتهم من واقعها البائس .

وفي أثناء تسلقها لأشجار تسقط فتنكسر ساقها وتصاب بعرج دائم يدفع سيدة أجنبية آن للتعاطف معها وتطبيبها وتعليمها رغم اعتراضات الجدة حاكمة لكنها تتعلم ثلاث لغات وتصبح مصدرا للحكايات والمجاريد البدوية التي يحبها ضيوف السيدة .

ظلت أن تملا أوراقها وتسألني فارفض الإجابة سئمت اكتبي..كتبت عن موحة وساسا وسردوب عن أمي وصافية عن دوابة وتعاويذها سئمت أنا لست ضفدعة في بلورة تتفرجين عليها ..أنا فاطم يا "آن" لحم ودم ..انظري للعباءات التي ضاقت على جسدي لا تصفقوا لفاطم العرجاء ..أنا لن اغني لن أهنهن بالمجار يد ولن ارطن بأية لغة فقط سأنوح مثل الغربان الشؤومة .

ومن ثم يعود إلى بيت أبيها لتجد الأمور على حالها .

البيت مازال كما هو مزيد من الفرش قد ملأت البيت وحجراته سماوات ابنة دوابة كبرت.. لم يتغير شيء رغم كل ماتغير ادخل غرفتي الفراش النوافذ الأرض الخشبية البرج الصوامع في الركن ..

تنتمي الخباء لتيار الوعي الذي تخرج فيه الرواية عن المنطق السردي في ترتيب الأحداث وتسلسلها كما أنها ذات طبيعة مخالفة لطبيعة الروايات الكلاسيكية من حيث التكنيك فموضوع الرواية في تيار الوعي هو العالم الداخلي للشخصية ووعيها ما يفرض شكلا معينا يلائم طبيعة هدا الوعي فتتحرك الاحداث افقيا وتقفز حسبما تسترجعها الذاكرة وتتجاوز دون توظيف محكم في السياق الدرامي .

كما تتحرر الرواية من اسر التقاليد القديمة كالحبكة والعقدة والحل التي لم تعد ملائمة للتعبير عن الحياة الداخلية للشخصيات فالجانب الاوضح في الرواية هو الجانب النفسي وتبرز فيه سيطرة مشاعر الغربة والمعاناة جراء غياب التواصل مع الاخرين .

الملحق رقم 04: حوار ميرال الطحاوي مع بعض النقاد

ميرال الطحاوي: المرأة المبدعة تعيش أسوأ مراحلها

- 17-09-2012 |

تدين الأديبة ميرال الطحاوي لوالدتها بموهبتها الأدبية، فقد شجعتها على الكتابة ومواصلة مشوارها في عالم الإبداع على رغم البيئة البدوية المحافظة التي نشأت فيها، وقد وصفت الطحاوي شخصيتها في كتابها الأخير «امرأة الأرق» بأنها امرأة بدوية ساعدتها أمها لتكون كاتبة لها شأن كبير وأنها دخلت عالم الكتابة لتعيش حياة أخرى تحوز فيها حريتها التي لم تستطع الحصول عليها من خلال العادات والتقاليد... عن الأم وقيمة المرأة ومسيرتها الأدبية وأعمالها كان الحوار التالي.

كيف بدأت الكتابة؟

بدأت الكتابة من خلال جمع الأغاني الشعبية النسائية .ولأن للبدو عاداتهم وتقاليدهم في دور المرأة وفكرة العشيرة والقبيلة والمحرمات، كنت أبحث عن أمور تحررني فوجدت في الكتابة الأدبية متنفساً لي، ثم صممت على استكمال دراساتي العليا، وشجعتني والدتي كثيراً في مواصلة مشواري حتى وصلت إلى ما أنا عليه الآن.

من البيئة البدوية إلى البيئة المنفتحة في أميركا حيث تقيمين الآن، هل وجدت ما سافرت لأجله؟

راودتني فكرة السفر منذ الصغر وبدأتها مبكراً من خلال المؤتمرات. أما العيش داخل أميركا فهو أمر مختلف تماماً، حيث الثقافة مختلفة والمقارنات دائمة بين الثقافتين العربية والأجنبية.

في الرواية الأخيرة «امرأة الأرق»، أحاول عبور جسر الثقافة والصراع على الهوية والخصوصية، علماً أن تغير طريقة التفكير والعلاقات الأسرية يتركان أثراً على الإنسان

عموماً وليس على الكاتب فحسب، فضلاً عن أن السفر يجعلنا نعيد التفكير في أنفسنا وموروثاتنا ونشعر بالحنين، فالأماكن هي التي تسكننا ولسنا نحن من يسكنها.

هل ما زالت البيئة البدوية تسكنك على رغم سفرك إلى أميركا؟

نعم. لا يستطيع إنسان أن يتخلص من تكويناته الثقافية، فالبيئة البدوية التي كتبت عنها جزء مني أحمله معي دائماً بكل قيمه، من حكايات الأم والجدة إلى شبكة العلاقات والعشائر التي لا يمكن التخلص منها بسهولة.

انضممت إلى جماعة «الإخوان المسلمين» فترة من حياتك، ثم انفصلت عنها. لماذا؟

لم أجد نفسي في الجماعة فتركتها بعد مراجعات فكرية للمقولات كافة التي أبهرت بها وهي التجربة التي يمر بها المجتمع المصري الآن. تيار الإسلام السياسي تيار غير منزه عن الأخطاء فيه عيوب ومميزات، من بينها البراغماتية السياسية.

انتميت إلى هذا التيار لأنه كان إحدى التجارب المطروحة للنضال السياسي والتمرد، أما اقتناعي الشخصي بأن التيار الإسلامي السياسي سيأتي بمجتمع مغاير فهذه تجربة على المحك الآن، فمن خلال تجربتي الشخصية وجدت ضيق أفق ووجود عشائرية واستخدام للدين بشكل خاطئ. ولست الوحيدة التي قامت بالمراجعات الفكرية. عموماً، كل تيار سياسي له تطلعاته وتصوارته عن الدولة الدينية وأنا أختلف مع كل تيار من التيارات الإسلامية المتعددة.

تضمنت روايتك «الباذنجانة الزرقاء» هجوماً على التيارات الدينية والمدنية في آن، كيف ترين دورهما؟

التيارات الدينية متشددة والعلمانيون يفهمون الحرية بطريقة خاطئة، وهذا ما رصدته في روايتي «الباذنجانة الزرقاء» موضحة أن كلاً من التيارين مشوهان ولا يملكان الرؤية السياسية، وهذا نتيجة النظام القمعي الذي عانته مصر والذي حارب التيار الديني ووضعه في السجون تحت الأرض، فأصبح تياراً غير قادر على المشاركة. أرى أن على التيار

الإسلامي الوقوف إلى جوار الحرية التي طالب بها خلال العقود السابقة، لأن الحرية أساس الدول المتقدمة، وعلى الجميع إعلاء مصلحة الوطن على المصالح الشخصية.

ما رأيك في الحياة الثقافية في مصر الآن؟

دخلنا عالماً فوضوياً لا ملامح له تشير إلى أي مستقبل، وهذا نتاج ما مررنا به من فساد اجتماعي وثقافي. عموماً، المثقف ابن بيئته وازدهار الحياة الثقافية جزء من الحياة السياسية ونضجها وأي ترد في الأخيرة ينعكس على الثقافة. ونلاحظ أن حقيبة الثقافة في العهود البائدة لم تلق أي اهتمام، وتم تهميش دور المثقف وإفساد الإعلام وأصبحت الكتب منتجاً استهلاكياً، علماً أن كل دولة لديها منتج ثقافي استهلاكي ومشروعها القومي، فيما نحن نفتقد إلى الاثنين. حتى إن النشر في الحياة الثقافية أصبح يعتمد على التسويق وباتت الحياة الثقافية فوضوية تقوم على المصالح الشخصية، ولا تؤدي إلى أي شكل من أشكال النهضة.

لماذا يقل عدد الكاتبات في عالمنا العربي؟

عدد الكاتبات في جيلي كان أكثر من الكُتاب وهن أكثر من حصل على الجوائز، ما شكل انعكاساً لمشاركة النساء في الحياة العامة وفرصة للمرأة عموماً، غير أن هذه المرحلة التي نمر بها الآن هي الأسوأ بالنسبة إلى المرأة الكاتبة في العالم العربي.

كيف تؤدي الترجمة دوراً في تحسين صورة المرأة والإسلام؟

ليست وظيفة الترجمة أن تحسن صورة الرجل أو المرأة أو الإسلام. أصبح العالم قرية صغيرة وساعدتنا الترجمة في التعرف إلى الكُتاب الأجانب والثقافات الأخرى، لكن المشكلة في العالم العربي تكمن في اختيار الكتب التي تتم ترجمتها للتمثيل العربي، حيث تفرض رغبة السوق نفسها. ومن العوامل السلبية في الترجمة أنها أصبحت سوقاً مفتوحة، فلا تجد أن الترجمات كافة ذات قيمة، فضلاً عن أن المترجم لا يعرف أحياناً قيمة ما يترجمه.

ماذا عن كتابك الأخير «امرأة الأرق»؟

الكتاب سيرة وليس رواية، إذ يتضمن سيرة لقراءاتي وتصوراتي عن الحياة والكتابة والأمور التي شكلت مخيلتي، وذكرت فيه طقوس الكتابة وأزمتها والنصوص التي استوقفتني والأساطير التي شكلت وعيي، فضلاً عن تطرقي إلى الكتاب الكبار وسيرهم. بكلمات أخرى، الكتاب سرد حكائي لا يمكن تصنيفه، فالكاتب أحياناً يتجنب الوصف الأدبي لكتاباته كي يكتب بحرية. [1]

[1] جريدة الجريدة الكويتية | ميرال الطحاوي: المرأة المبدعة تعيش
.. www.aljarida.com/articles/1462099389625802200/

فهرس الموضوعات

المحتويات	الصفحة
شكر وعرفان	
مقدمة	أ
مفتتح **اضاءة معرفية: الخطاب السردي**	
الفصل الاول: الجانب النظري	
1- التكوين والتشكيل والاصطلاح البدايات	10
2-الشكلانية السردية وتحليلاتها النصوصية	20
3- علم الجمال والنقد النسوي	29
4- التأويل السردي والخطاب النسوي	31
5- اللغة السردية النسوية	47
الفصل الثاني: قراءة تطبيقية	
التحولات الثقافية والاستطيقية في نص الخباء الذات النسوية والتخييل	55
1- التحول الثقافي في نص الخباء (تقاطعات التخييل/الجنوسة/الجسد/الذكورة)	56
2- التحولات الأستطيقية في نص الخباء:	65
أ/الوظيفة الشعرية للخطاب السردي النسوي	65
ب/التخييل السردي والبحث عن الهوية	68
3- جدلية الذات النسوية والوعي السردي	73
4- ابستمولوجية الفضاء السردي(علاقة الذات النسوية بشخصيات الرواية وأمكنتها)	79
5- الحكاية الأنثوية وأزمنة ما هو آت	84
خاتمة	89
قائمة المصادر والمراجع	93
الملاحق	
قائمة الموضوعات	