الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الشهيد الشيخ العربي التبسي – تبسة-
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

تمثلات الواقع والتاريخ في روايتي

–"لامكان لي في دار أبي" لآسيا جبار و"الشمس في علبة" لسعيدة هوارة–

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه ل. م. د. في الأدب العربي

تخصص: أدب حديث

إعداد الطالبة:
حنان بن نجوع

إشراف الأستاذ الدكتور:
رشيد رايس

أعضاء لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
رشيد سلطاني	أستاذ	جامعة الشهيد الشيخ العربي التبسي تبسة	رئيسا
رشيد رايس	أستاذ	جامعة الشهيد الشيخ العربي التبسي تبسة	مشرفا ومقررا
إبراهيم زرقي	أستاذ محاضر – أ –	جامعة الشهيد الشيخ العربي التبسي تبسة	ممتحنا
بهلول بريزة	أستاذ محاضر – أ –	جامعة الشادلي بن جديد – الطارف	ممتحنا
جموعي سعدي	أستاذ	جامعة محمد الشريف مساعدية سوق أهراس	ممتحنا
جمال نبات	أستاذ محاضر – أ –	جامعة الشهيد الشيخ العربي التبسي تبسة	ممتحنا

السنة الجامعية: 2024/2023

بسم الله الرحمن الرحيم

{اقْرَأْ وَرَبُّكَ الْأَكْرَمُ الَّذِي عَلَّمَ بِالْقَلَمِ عَلَّمَ الْإِنسَانَ مَا لَمْ يَعْلَمْ}

[العلق: 3 – 5].

شكر وتقدير

الحمد لله الذي بفضل نعمته تتم الصالحات، له الحمد لانحصي ثناء عليه كما أثنى على نفسه أحمده وأشكره على أن وفقني لإتمام هذا البحث، لا يسعني في هذا المقام إلا أن أتقدم بجزيل الشكر والتقدير والعرفان إلى أستاذي المشرف الدكتور **"رشيد رايس"** على توجيهاته السديدة وملاحظاته القيّمة وذلك من بداية البحث إلى ختامه وإخراجه.

كما أتوجه بالشكر الخالص إلى السادة الأفاضل **"أعضاء لجنة المناقشة"**، وكل أساتذة قسم اللغة والأدب العربي بجامعة العربي التبسي-تبسة-وكل من ساعدني في إنجاز هذا البحث من قريب أو بعيد.

والله الموفق والهادي إلى سواء السبيل.

إهـــــــداء

إلى والديّ الكريمين اعتر افا بفضلهما

إلى كل أفراد عائلتي..

صديقاتي..

أساتذتي..

وكل المحبين لي

أهدي هذا العمل.

حنان بن نجوع

مقدمـــــة

التمثل (***Représentation***) التصور أو التمظهر، هي مواضيع خاصة بالعقل لشكل واحد من أشكال المعرفة هو التمثل، كمعطى فطري أول من شأنه أن يوصلنا لفهم جوهر العالم. كل الظواهر والحالات في عالم الموجودات تفرض على الكائن البشري البحث عن حقيقة الكون برمته، وعن الذات وانحلالها فيه، وليس لإدراكاتنا للأشياء والذات ما يمكن أن يكون ثابتا وساكنا، فعلينا أن نحترس من سوء الفهم لأن المعرفة الحقة تقودنا بالضرورة إلى افتراض مؤكد هو أن تمثلاتنا في الواقع قاصرة على فهم الذات.

إن كل عملية تمثيل تحيلنا إلى سؤال الحقيقة واللاحقيقة، ولأننا في وضع لا يسمح لنا بأن نمثل أنفسنا أو نصرخ في القفار ولا أن نمسك بالمعاني الحقيقية، عندئذ التمثيل لا يمكن إلا أن يكون ما ينبئ عن إشكالات لحضور سلطوي وزائف، تمثل الرواية شيئا من الواقع كما أنها تساعدنا على فهمه وسبر أغواره من خلال إعادة طرحه باعتباره واقعا متناقضا في ظاهره، فلا الواقع هو الواقع ولا التاريخ هو نفسه، بالتالي فالواقع ليس هو الموجود ولا يمكن أن نسرد أيضا التاريخ بإخلاص حتى لو كان تاريخنا الخاص.

تعد الرواية شكلا أدبيا يتوافق مع الدراسات المعرفية والسوسيولوجية النقدية التي تعنى بدراسة الواقع وتهدف إلى تفكيك الثوابت والرواسخ؛ كأنماط إقصاء ثقافية لا مرئية، وعليه فإن الرواية ليست مجرد نتاج أدبي جمالي، وإنما هي مفهوم مواز للمعرفة، تلعب على الوظائف المعرفية وتستهدف آليات التمثيل ووسائله بحيث يتم في فضاء النص الروائي إعادة بناء خطاب يعيد النظر في القصدية الأيديولوجية التي أساءت تمثيل الذات والهوية، كما تهدف إلى إنتاج تصورات بديلة تعوض شروط المعرفة الاجتماعية و السياسية، وعليه تحقق الرواية ازدواجية في التمثيل تبدأ من التمثيل الأدبي في مستواه الظاهر والذي يؤطر خطابا عميقا تتفاعل فيه استراتيجيات نقدية مركزة تصبو إلى تقويض فكرة الهيمنة والعنف ضد المرأة.

مُـــقَدّمـــــَة

إن إدراك موضوع المرأة في الرواية يفسر جانبا من حقيقتها ويدعونا إلى التأمل في حالات وجودها كظاهرة وما يحيط بها من مفاهيم: الذات، الجسد، الهوية، نجده أمرا يحتاج إلى الفحص والتأويل سواء اختلفت الحقيقة التي نتقصاها عن المرأة في الرواية السياسية أو الرواية السير ذاتية أو الرواية التاريخية.

إن كل ما يجري تمثله عن المرأة عبر التاريخ يتخذ ملامح سلطوية ما أدى إلى ترويج مفهوم هش عن الهوية لا يتطابق مع جوهر الذات في الواقع، تتجرع المرأة منذ نشأة التكوين فكرة تبخيس الذات أو التحقير حتى أصبحت صفة التابع شكلا لصيقا من أشكال التعرف عليها، وهي عينها التي تقودها إلى التعاطي مع مكونات هويتها بسلبية، وتحدد وجودها داخل البنية الرمزية، ومن ثم فإن الطبيعة التمثيلية الثقافية لما تختبره المرأة من فكر موروث استوجب حق الرد ودفعنا إلى البحث عن تأويل ممكن يقوم على دحض الصور والأفكار التي انحصرت دلالتها العامة في ثنائيتي العنف والقهر.

ينطلق مشروع البحث من الرواية كمظهر تمثيلي أدبي وفني يعالج فيه الكاتب الكون بطريقته الخاصة التي تختلف عن سواه، ما يؤهله ليكون صوت الذات الذي ينوب عن تمثيل الواقع، ولقد اخترت في محاولة جادة تستجيب لحاجاتنا المعرفية بحثا موسوما ب:**"تمثلات الواقع والتاريخ في روايتي(لا مكان لي في دار أبي) لآسيا جبار و(الشمس في علبة) لسعيدة هوارة"**، كي نفهم العلاقة بين التمثيل وأدب الرواية وفق ثنائية الواقع والتاريخ، وإنني لأهدف من خلال هذا البحث إلى كشف آليات التمثيل والنظر في ممارساته التي تقتضي ملاحظة كيف يتم التفكير ومعايشة تصورات اجتماعية وثقافية متعالية تثبت ديمومتها بالتكرار والتقليد، وكيف تساهم على نحو ما وبطريقة جمعوية في تشويه الواقع، وهذا لا يمكن رصده إلا مثنويا ضمن تفكيك علاقات القوة والهيمنة مع الآخر: الرجل/المرأة، المرأة/الدين، المرأة/المجتمع.

وإنّه لمن دواعي الإثراء والإفادة ما اقتضى اختيارنا للمتن الروائي الجزائري المعاصر في شقيه العربي والفرنسي، وذلك بغية إفهام وفهم القارئ خصوصية صيغ التمثيل في كل من الرواية الناطقة بالعربية (**الشمس في علبة**) لسعيدة هوارة والرواية الناطقة بالفرنسية (***Nulle part dans la maison de mon père***) لآسيا جبار، ومدار الأمر أننا نعتقد أنّ اللغة المستعملة مهما تباينت، فإنها ليست معيارا يحصّن من الكشف عن الغاية التي أنشئت من أجلها الدراسة التي تولت في مضامينها عن القيمة الجمالية، وتعمقت في القيمة الموضوعاتية والهوياتية للأدب .

وما يجب أن يعرفه القارئ هو أن رواية (بوابة الذكريات) هي نفسها رواية (Nulle part dans la maison de mon père) لآسيا جبار والتي نقلها إلى العربية محمد يحياتن"وفضلت، بعد التشاور مع الأستاذ المشرف، د. رشيد رايس، أن أؤكد على هذا التوضيح تجنبا لأي لبس قد يواجه القارئ، أما سبب تناول عنوان البحث لترجمة العنوان الأصلي وأقصد (لا مكان لي في دار أبي) فيتمثل في كوني لم أكن أعرف أن الراوية قد ترجمت تحت عنوان (بوابة الذكريات)، وحين اكتشفت هذه الترجمة، لم يتسنى لي الوقت بتغيير عنوان الأطروحة لدى الهيئات العلمية. وبناء على ما سبق أؤكد على أن مدوّنة (Nulle part dans la maison de mon père) هي ذاتها مدوّنة (بوابة الذكريات)، وهو العنوان الذي اعتمدته في البحث.

لقد قامت إشكالية البحث على سند يعتمد التساؤل لتحقيق الإطار النظري والتطبيقي للموضوع ضمن حوار يتكئ على جملة من الأسئلة تبدأ بسؤال أساسي:

– كيف تمثلت الرواية الجزائرية الواقع والتاريخ؟ سؤال مركزي يحيلنا إلى أسئلة فرعية متمثلة في الآتي:

– ما التمثيل؟ كيف قرأ المؤلف أو المؤلفة الوجود والتاريخ في الكتابة السير ذاتية والتخييلية؟

– إلى أي مدى نجحت الرواية في تمثيل واقع المرأة السياسي الديني والاجتماعي؟ كيف واجه الأدب السلطة ؟ هل كان المؤلف أمينا في تمثيل الهوية أم أنه وقع في شرك الآخر؟

للإجابة عن هذه الإشكالات وغيرها، استعنت في البحث بالمنهج الوصفي معتمدة على استراتيجية النقد الثقافي باعتبارنا نقدم دراسة وثيقة بقراءة النص في ارتباطاته الثقافية، وبسبب عقد مقارنة بين الروايتين، فقد استدعت بعض أجزاء الدراسة المنهج المقارن.

تطلبت هندسة البحث الاعتماد على مقدمة وثلاثة فصول تطبيقية وخاتمة. وضحت في المدخل النظري المعنون ب: **"التمثل من التنظير الفلسفي إلى التأصيل النقدي"**، مفهوم مصطلح التمثل، ضمن ثلاث فرضيات: فرضية المطابقة (الحضور الراهن)، فرضية الإبانة (الحضور الآخر)، وفرضية التخييل (الحضور الجديد)، والانتقال من المطابقة إلى الاختلاف.

حاولت التفصيل أكثر في موضوع الدراسة في الفصل الأول المعنون ب: **"الرواية من الواقع إلى الإمكان"**، حيث اتخذ مفهوم التمثيل ركيزة أساسية لتفسير رؤيا الكاتبتين؛ **(آسيا جبار)** و**(سعيدة هوارة)** في سرد الوجود والذاكرة من خلال إبراز الدوافع والاعتبارات لقصدية فعل السرد في سرد تجربة الكتابة.

في الفصل الثاني المعنون ب: **"في سردية الذات: الهوية بحث في المصادرة والعنف"**، وهو نوع من المعالجة النقدية، ناقشت فيه مسألة هوية المرأة في وجودها الرمزي، هذه المسألة كانت مدعاة لتناول قضايا الموروث ونقد الثوابت وكشف تاريخ العنف.

أما الفصل الثالث والذي جاء بعنوان: **"المرأة وإشكالات التمثيل في الرواية الجزائرية نقد الوصاية والتحيز"**، فقد تضمن معالجة فنية، اهتممت فيه بسؤال التمثيل ونقد الوصاية الأبوية في رواية **(بوابة الذكريات)** والأطر السياسية والاجتماعية الحاضنة والمتحيزة له، كما كانت رواية **(الشمس في علبة)** عونا لي في استنباط أنماط عنف المنظومة الأصولية التي عنفت المرأة باسم المقدس، وفي الأخير خلصت إلى خاتمة أوردت فيها أهم النتائج في شكل تراتبي والتي توصلنا إليها في هذه الدراسة.

وبغية تأصيل البحث وإثرائه اعتمدت على مجموعة من المراجع أهمها:

- آرثر شوربنهاور: العالم كتصور، تر: نصير فليح، منشورات المتوسط، ميلانو-إيطاليا، د.ط، د.ت.

- آرثر شوبنهار: العالم إرادة وتمثلا، تر/تق/شر: سعيد توفيق، مر: فاطمة مسعود، مج1، المركز القومي للترجمة، القاهرة-مصر، ط1، 2006.

- ميشال فوكو: الكلمات والأشياء، تر: مطاع الصفدي، مركز الإنماء القومي، لبنان، ط1، 1989/ 1990

- رجاء بن سلامة: نقد الثوابت "آراء في العنف والتمييز والمصادرة"، دار الطليعة، بيروت-لبنان، د.ط، 2005.

- Jane Hiddliston: Assia Djebar : Out of Algeria, Ed : Lyna A. Higgins /Michael Sheringham, Liverpool University Press, first Published, 2006

ومع ذلك فهناك من الصعوبات ما يمكنني إدراجها، أولها طبيعة تأليف مدونة آسيا جبار التي كانت باللغة الفرنسية، ولكنني اعتمدت النسخة المترجمة التي اتخذت عنوان: **(بوابة**

الذكريات)، لمترجمها محمد يحياتن، وقد كان العنوان مغايرا لما هو موجود في النسخة الأصلية (***Nulle part dans la maison de mon père***)، بالإضافة لصعوبة الدراسات حول الرواية المغاربية باللغة الفرنسية ومشكل الترجمة التي كانت عائقا ملازما لنا في كثير من الأوقات.

وفي الختام اتقدم بجزيل الشكر للأستاذ المشرف الدكتور **(رشيد رايس)**، لإفاداته وملاحظاته القيمة التي أنارت جوانب عديدة من هذا البحث.

مدخل نظري

1-التمثل: المصطلح والمفهوم:

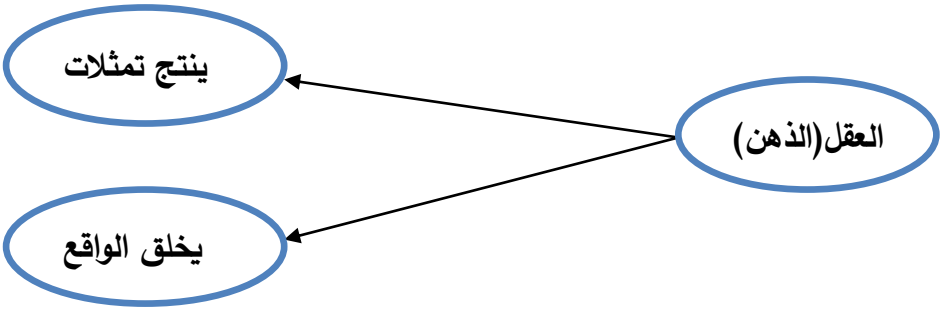
يُنسب أول ظهور لمصطلح التمثيل للفيلسوف الألماني **(آرثر شوبنهاور؛ *Arthur Schopenhauer*)** في كتابه الصادر سنة **(1819) "العالم كإرادة وتمثلا"**، وهو كتاب قيّم ضمن لصاحبه الخلود فضلا على أنه خطّ فيه أهم أرائه وتصوراته لمسائل فلسفية عميقة الطرح تعبر عن مذهبه في إرداة الحياة، كفكرة الإرداة باعتبارها حقيقة الوجود ومدى تجليها في ظواهر العالم على غرار فكرته في تجلي الروح وتحققها في العالم الذاتي منه والموضوعي، وأن عالم الظواهر كما يراه شوبنهاور ننظر إليه فقط بقدر ما يكون تمثلا في مجمله، مستعينا في ذلك بأفكار مستمدة من مذاهب فلسفية مختلفة، متأثرا بثلاثة مصادر مهمة: **(كانط؛ *Kant*)**، **(أفلاطون؛ *Plato*)**، والكتاب الهندي المعنون ب: **"الأوبانيشاد؛ *Upanishad*"**.

يذكر أن كتابه **"الجذر الرباعي لمبدأ العلة الكافية ؛ *On the four fold root of the principle of sufficient reason*"**، يعد مدخلا ضروريا ومرتكزا هاما لفهم كتابه الرئيسي الذي نحن بصدد مناقشة بعض من أفكاره، وقد أشار شوبنهاور إلى هذا الأمر في المجلد الأول وذكر بصريح العبارة أن هذا الكتاب لايفهم إلا إذا اتخذ القارئ الكتاب الآخر مقدمة له، «أما المطلب الثاني فهو أن المقدمة ينبغي قراءتها قبل قراءة الكتاب ذاته على الرغم من أنها ليست متضمنة في الكتاب وإنما ظهرت قبل خمس سنوات خلت: بعنوان: عن الجذر الرباعي لمبدأ العلة الكافية. مقال فلسفي، فبدون المعرفة بهذه المقدمة سيكون من المستحيل تماما فهم العمل الذي بين أيدينا بدقة، فمضمون هذا المقال يكون مفترضا هنا في كل موضوع كما لو كان متضمنا في هذا العمل»[1].

[1]- آرثر شوربنهاور: العالم كتصور، تر: نصير فليح، منشورات المتوسط، ميلانو-إيطاليا، د.ط، د.ت، ص، ص: 29، 30.

ولسعينا في فهم الكتاب على نحو ما أردنا أن نطلع على العمل ليس باستفاضة ولكن بالقدر الذي يسمح لنا بفهم الموضوع الأساس، ففي كتاب الأصل الرباعي يناقش شوبنهاور نظرية المعرفة، وبالتفصيل الطبيعة العاقلة للإدراك وينطلق من أن «المعطيات الضئيلة التي يجهزها الحس تخلق ملكتنا في المعرفة فورا وتلقائيا صورة ذهنية للعالم الخارجي بثروته المتنوعة من التفاصيل، هذه الصورة هي **"إعادة مثول؛ *Representation*"** لمعطيات الحواس تصور للعقل، وهي شيء مختلف تماما عن مجرد تلفيقات الخيال»[1]. أي نحن عندما ندرك شيئا بحواسنا، لا تنقل إلينا الحواس سوى مواد بسيطة، لاتكفي لكي نعرف شيئا عن المعنى الصحيح، وإنما تقوم ملكة الإدراك لدينا، وهي ملكة ذهنية بتكملة ما يرد إلينا من الحواس، وتكملتها هذه أساسية حتى أننا لا نستطيع أن نقول أن إدراكنا عقلي لا حسي وأن ذهننا هو الذي يكون صورة العالم الخارجي بما فيها من تنوع وثراء[2]. مما يعني أن الذهن هو المسؤول الأول والأخير عن تشكيل عالم الظواهر وتنظيم العلاقات بين الأشياء فيه معتمدا على وظائفه الفطرية التي تمنحه فاعلية ذاتية الأشغال وعالية المستوى، وعلى عناصر مرتبطة بعضها ببعض ارتباطا عضويا في الإطار الذهني.

إذن فمجمل الواقع يقوم إنما فقط بالنسبة للذهن ومن خلاله، وفي الذهن، وواقعية العالم المادي لا يمكن أبدا بكل الأحوال أن تكون مستقلة عن العقل؛ أي



[1] – آرثر شوربنهاور: العالم كتصور، تر: نصير فليح ، ص: 07.

[2] – فؤاد زكريا: العالم إرادة وتمثلا لشوبنهاور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د.ط، د. ت، ص، ص: 9، 10.

تنطلق فلسفة شوبنهاور من فلسفة كانط، فقد سبقه هذا الأخير في تحديد هذه العناصر بالمقولات الإثنا عشر التي تفهم من خلالها الذات العالم الخارجي وإن كان اختلف معه في إحصائها وترتيب أهميتها ويقول في هذا الإطار« أن سبب رفضي لكل تعاليم الأصناف الغرضية التي ليس لها أي أساس، التي أثقل بها كانط نظرية المعرفة، يكمن في النقد الذي قدمته فيما سبق بالبرهنة على التناقضات في المنطق المتعالي، وهي تناقضات نجد جذورها في الخلط بين التمثل والمعرفة المجردة، يهتم هذا النقد كذلك بالبرهنة على القصور في المفهوم الواضح والدقيق لجوهر الفكر والعقل»[1].

وبالفعل استبعد شوبنهاور إحدى عشر مقولة ليبقي على واحدة فقط يرى أنها هي الأساسة، وهي مقولة العلية(السببية) مضيفا إليها صورتي الزمان والمكان وهما بدورهما ذاتيتان لا وجود لهما خارج الإطار الذهني.

يعتبر **(شوبنهاور)** نفسه الوريث الشرعي لفلسفة **(كانط)** وما قدمه من طرح لم يكن من باب النقد الهدام أو التعسفي وإنما كان من أجل إتمام رؤى ومقاربات تستدعي إعادة النظر والبحث، فهو يرى بأن كانط أفضل من الفلاسفة الألمان ويكن له الاحترام والإجلال، ويقول عن سببب نقده لمؤلفه **"نقد العقل الخالص؛** ***Critique of pure reason"*** « لم يذهب كانط في تفكيره إلى مداه الأقصى وما قمت به هو فقط إتمام هذا الفكر، وطبقا لهذا فقد عممت ما قاله كانط عن التمظهر الإنساني وكل التمظهرات الأخرى، يعني أن الوجود في ذاته هو حرية مطلقة وهو إلى ذلك إرادة»[2]، ويقصد بالتمظهر التمثل المؤسس على ما يصل إليه الإدراك

[1]– آرثر شوبنهاور: نقد الفلسفة الكانطية، تعر/تقد: حميد لشهب، جداول للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2014 ، ص: 45.

[2]– المرجع نفسه، ص، ص: 44، 45.

عن طريق الفضاء والزمان والسببية، ويعني الطريقة التي يتمظهر بها كموضوع عن طريق نوعية تمثلنا.

تقوم فكرة التمثل عند شوبنهاور انطلاقا من أن العالم هو تمثلي له " ***The world is my representation***"، حيث يقول «العالم هو تمثلي: هذه حقيقة تصدق على كل موجود يحيا ويدرك على الرغم من أن الإنسان وحده هو الذي يستطيع أن يتمثلها من خلال وعيه المجرد التأملي، ولو أنه فعل ذلك حقا لأشرق عليه نور الحكمة الفلسفية، عندئذ سيصبح من الواضح واليقيني بالنسبة له أنه لا يعرف شمسا ولا أرضا، وإنما يعرف فقط عينا ترى شمسا ويدا تحس أرضا وأن العالم الذي يحيط به إنما قائما بوصفه تمثلا فحسب، أي أنه يكون قائما هناك بالنسبة لشيء آخر أعنى بالنسبة لذلك الذي يتمثله وهو الشخص نفسه»[1].

انطلاقا من هذا الطرح يرى أن الانسان هو الكائن الوحيد الذي يستطيع التمثل، فالذات العارفة باعتبارها عقلا يفكر ويتصور تنوب لتمثيل الواقع، فالوجود أو العالم الذي يحيط بنا قائم ومتمثل في بوصفه منسوبا بشيء آخر هو الذات المفكرة (الممثل). فأنا كفرد أو كذات عارفة أتمثل عالم الموضوعات وأمثله لنفسي على نحو ما، فالعالم بمكوناته أي عالم الأشياء وعالم الطبيعة تمثلي بالنسبة للذات هي التي تدركه فتجعل منه إذن موضوعا أو مظهرا لإدراكها وبمعنى آخر يصبح العالم ظاهرة في نظر الذات قابلة للتمثيل، « ومن ثم فإن مجمل هذا العالم هو موضوع بالنسبة للذات، أي إدراك مدرك وفي كلمة واحدة تمثل، ومن الطبيعي أن تصدق تلك الحقيقة على الحاضر مثلما تصدق على كل الماضي والمستقبل وعلى القصي والداني، لأنها تصدق على الزمان والمكان ذاتيهما اللذين فيهما فحسب، تنشأ كل هذه

[1]– آرثر شوبنهار: العالم إرادة وتمثلا، تر/تق/شر: سعيد توفيق، مر: فاطمة مسعود، مج1، المركز القومي للترجمة، القاهرة–مصر، ط1، 2006، ص: 55.

التمييزات، فكل ما ينتمي أو ما يمكن أن ينتمي بحال ما إلى العالم، يكون مرتبطا بذلك الوجود المشروط بالذات، وهو يوجد فقط لأجل الذات، فالعالم يكون تمثلا»[1]

إن التمثل يشمل العالم في سائر موضوعاته وهو أساس التمثيل، أما الذات فهي محور العملية التمثيلية ومركز الثقل، « إن ما يعرف كل الأشياء أو لا يعرف بإحداها هو الذات ***The*** ***subject***) ومن ثم فإن الذات هي عامة العالم أي الشرط الضروري لكل الموضوعات، وهي دائما ما تكون مفترضة لأن كل ما يوجد فقط بالنسبة إلى الذات»[2].

إن الذات العارفة كما يشترطها (**شوبنهاور**) وهي مصدر التمثل ومرده، فهو يرى « أن كل وجود خارجي مرده في الواقع إلى الذات وتبعا لذلك استطيع أن استنتج كل قوانين العالم من الذات»[3]؛ أي أن «العالم بوصفه تمثلا يتألف من نصفين جوهريين ضروريين ومتلازمين، النصف الأول هو الموضوع (***the Object***) وهو ما يكون خاضعا لصورتي المكان والزمان اللذين نشأ منهما الكثرة، أما النصف الآخر–وهو الذات– فلا يقع في إطار المكان والزمان لأنهما يكونا كلا مجملا ولا يتجزأ في كل موجود يقوم بفعل التمثل ولذلك فإن أي موجود مفرد من هذه الموجودات المدرجة حينا إلى جنب مع موضوع الإدراك يؤلفان معا على نحو أتم مفهوم العالم بوصفه تمثل»[4].

في حين يستبدل (**رنوفييه؛ *Renouvier***) ثنائيتي الذات والموضوع ب التمثلي والممثول، مؤكدا على أن التمثل هو الصورة الشاملة للمعرفة الكلية، « وإن ما يدهش في التمثل أولا وما يشكل طابعه المحدد هو أنه ذو وجهين ولا يمكنه أن يتماثل إلا مثنويا، إن هذين العنصرين

---

[1]– آرثر شوبنهاور: العالم إرادة وتمثلا، تر: سعيد توفيق، ص: 55.

[2]– المرجع نفسه ، ص: 57.

[3]–عبد الرحمن بدوي: موسوعة الفلسفة، ج2، المؤسسة العربية للنشر، بيروت–لبنان، ط1، 1984، ص: 32.

[4]– المرجع السابق، ص: 58.

اللذين يفترضهما كل تمثل إنما يشير إليهما ولا أحددهما عندما أسمي أحدهما تمثليا، وثانيهما ممثولا متمثلا. يقترح إحلالهما محل لفظي ذاتي وموضوعي *objectif* الغامضين في رأيه»[1]

تتم عملية التمظهر بتحقق ثنائيتي الذات والموضوع، وهي ثنائية شديدة التماسك والارتباط تؤلفان في علاقة –شرطية تلازمية لايمكن لأحد منهما فصله عن الآخر–مفهوم التمثل، فهما «متلازمين حتى في الفكر لأن كل منهما يكون له معنى ووجود فقط من خلال الآخر وبالنسبة له فكل منهما يوجد مع الآخر ويتلاشى معه، وكل منهما يحدد الآخر مباشرة، فمتى بدأ الموضوع توقفت الذات»[2].

ليس هناك عند **(شوبنهاور)** ملاحظ دون ملاحظ ولا موضوع دون ذات، وهو في هذا الأمر ينحو منحى كانط ويسلك مسلكه فهو الذي استعار هذه الشروح والمسائل الفلسفية من مؤلفه **"نقد العقل الخالص"** الذي صدر سنة**(1781)**، لأن الطبعات اللاحقة كانت تحمل العديد من الشروح المتناقضة، يقول شوبنهاور: « وجدت بأن كانط حتى وإن لم يكن قد استعمل مقولة ليس هناك أي موضوع دون ذات. قد اعتبر بصرامة ديركلي نفسها وصرامتي أنا كذلك بأن العالم الخارجي الموجود في الفضاء والزمن ما هو إلا صور/خيال للذات العارفة»[3]. مستحضرا قول كانط في الطرح نفسه قائلا: «إذا استثنيت الذات المفكرة، فإن كل العالم سيسقط كما لو أنه لم يكن أبدا، كما لو أن التمظهر في محسوس ذاتنا ونوعا معينا للتصور/التمثل هما الشيء نفسه»[4].

---

[1]– أندريه لالاند: موسوعة لالاند الفلسفية، مج1، تعر: خليل أحمد خليل، مكتبة عويدات، بيروت، لبنان، ط2، 2001، ص: 1209.

[2]– آرثر شوبنهاور: العالم إرادة وتمثلا، تر: سعيد توفيق، ص، ص: 58، 59.

[3]– آرثر شوبنهاور: نقد الفلسفة الكانطية، تعر: حميد لشهب، ص: 43

[4]– المرجع نفسه، ص: 43.

ما يتمثل لنا في عالم الموجود تكون له صلاحية حقيقية بالنسبة لنا ولا يمكن أن يكون شيئا في ذاته وهذا لا يعني نكران الوجود المادي، كما يبدو أن كانط استعمل بوضوح مصطلح التصور كمرادف لمصطلح التمظهر والتمثل. ومن ناحية أخرى يشكل اللقاء الذي يحصل بين الذات والموضوع الجانب الحقيقي للمعرفة، بل العلة الحقيقية المطلقة في نظر آرثر شوبنهاور فلا الموضوع وحده قادر أن ينتج معرفة دون الذات العارفة ولا الذات بمفردها قادرة على إنتاج معرفة دون موضوع، «إن القسمة الثنائية إلى موضوع وذات هي بالمقابل بمثابة الصورة العامة لكل تلك الفئات، فهي تلك الصورة التي يمكن أن يندرج تحتها أي تمثل محتمل وممكن تصوره بوجه عام أيا كان نوع هذا التمثل؛ مجردا كان أو حدسيا خالصا أو تجريبيا، ولذلك فليست هناك حقيقة أكثر من هذه الحقيقة يقينا وأكثر منها استقلالا عن كل الحقائق الأخرى وأقل منها احتياجا إلى البرهان على صدقها ألا وهي. أن كل ما يوجد فلأجل المعرفة»[1].

يرفض (**شوبنهاور**) انطلاقا من هذا القول بوجود معرفة في الشيء نفسه؛ أي في ذاته المطلقة(جوهره) وليس ثمة حقيقة مطلقة خارج الذات المفكرة، فالمعرفة تتكون من عنصرين المدرك والمدرَك، الملاحِظ والملَاحظ وكل معرفة خارج المتناول، وهي العلاقة التي تبدو أكثر كمالا، يترابط فيها الحسي بالذهني ويندرج ضمنهما أي تمثل، و« كل تمثلاتنا هي مواضيع للذات، وكل مواضيع الذات هي تمثلاتنا وهما ماثلان لبعضهما البعض في علاقة منتظمة يمكن تحديدها باعتباره قبلية، وبفضل هذه العلاقة لا يوجد شيء بذاته ومستقلا، لا شيء منفرد ومنفصل، يمكن أن يكون موضوعا لنا. وهذه العلاقة تحديدا هي ما يعبر عنه بمبدأ العلة الكافية»[2].

[1]– شوبنهاور: العالم إرادة وتمثلا، تر: سعيد توفيق، ص: 55

[2]– آرثر شوربنهاور: العالم كتصور، تر: نصير فليح، ص: 08.

هذا المبدأ (العلة الكافية) يعد بمثابة القانون الذي تقوم عليه كل أنواع العلاقات المتمظهرة في العالم المتمثل(وهو يمتد لدرجة أن مجمل وجود كل الموضوعات من حيث هي موضوعات أي تمثلات ولا شيء سوى ذلك يرجع تماما إلى هذه العلاقة الضرورية بين هذه الموضوعات فيما بينها ويقوم فحسب على هذه العلاقة، والمراد أن كل معرفة مبنية بطريقة من الطرق على معرفة أخرى(علة معلول/ سبب نتيجة)، يرى أن «التعبير العام عن تلك الصور الخاصة بالموضوع الذي تكون على وعي به بطريقة قبلية ولذلك فإن كل ما نعرفه بطريقة قبلية خالصة ليس شيئا آخر سوى مضمون هذا المبدأ وما يترتب عليه ومن ثم فإن هذا المبدأ يتم التعبير حقا عن مجمل معرفتنا اليقينية»[1]. وهو ما عبر عنه بالتحديد **(كانط)** في قوله: أن الصور تسكن قبليا في الوعي، إن كل تمثلاتنا مرتبة فيما بينها وبين بعض على نحو من شأنه أن يجعل الواحد منها مرتبطا بالآخر، ولا شيء منها يقوم مستقلا بنفسه أو منفصلا عنه (مبدأ العلة الكافية)[2].

يرجع مصطلح التمثل إلى نظرية الأفكار التمثيلية[3]، وهي الأصل الذي استمدت منه المثالية المطلقة مبادئها وأسسها، والمثالية النظرية تقابل الواقعية النظرية وتقوم على رد الواقع إلى أفكار، أو تقرر أن معرفتنا تنحصر في الأفكار دون الأشياء[4]. وفيها تخلص الصورة العامة للمعرفة كلها التي مفادها«أن العقل لا يدرك الأشياء في ذاتها بل الامتثالات التي لدينا عن هذه الأشياء»[(5)]. يقول **(ديكارت؛ *Descartes*)**: «ربما يكون فيّ أنا ملكة ما أو قوة ما خاصة بإنتاج هذه الأفكار دون عون من أي شيء خارجي مثلما تراءى لي دائما، في الواقع،

---

[1]– آرثر شوربنهاور: العالم كتصور، تر: نصير فليح، ص: 59.

[2]– المرجع نفسه، ص: 59.

[3]– نظرية الأفكار التمثيلية: مذهب يسلم به الديكارتيون عموما ويرى أن العقل لا يعرف الأغراض الحقيقية مباشرة بل يعرف فقط الأفكار التي هي من علاماتها. أندريه لالاند: موسوعة لالاند الفلسفية، مج1، ص، ص: 1208، 1209.

[4]– المرجع نفسه، ص: 1046.

[5]– المرجع نفسه، ص: 1046.

حتى أن الآن، وهو أنني عندما أنام إنما تتكون في الأفكار هكذا دون وعي من الأغراض التي تمثلها، ومع أنني أظل موافقا على أنها نجمت عن هذه الأغراض فإن ذلك لا يستلزم بالضرورة إنها يجب أن تكون مماثلة لها»[1].

يشير **(ديكارت)** إلى قضية مصدر التصورات، ويرى أن بوجود ملكة ذهنية مسؤولة عن إنتاج أفكار فطرية، ويفترض أن الذهن لا يدرك الأشياء أو الأغراض على حقيقتها أي مباشرة بل يدرك مثيلاتها؛ أي الأفكار التي هي علاماتها.

إن ما قدمه **(ديكارت)** في مذهبه من أفكار جدير بالاهتمام، لأنه يفسر نظرية المعرفة وضبط حدودها، ويرى أن معرفة العالم الخارجي ليست معرفة مباشرة بل هي معرفة غير مباشرة مبنية على التفكر والاستدلال العقلي، معنى هذا أن ما يمكن معرفته من ظواهر في العالم الخارجي نفهمه على نحو تصورات أو تمثيلات عقلية ولا شيء دون ذلك، فديكارت في الحقيقة يلغي أو يغيب إراديا وقهريا وجود الأشياء وحضورها المشخص والقائم في ذاتها، ويعوضه بحضور تصوري(غير حقيقي) يمكن التعبير عنه كوجود بنحو صورة أو فكرة تكون بديلا وهذا الأمر يوضحه ديكارت من خلال شرحه لعملية إدراكنا للأشياء ومعرفتنا لها في الذهن يدرك مثيلات الأغراض وليس الأغراض كما هي في جوهرها الظاهر.

الأفكار تنوب عن الأغراض وتقوم مقامها في كتلة الذهن لأنها مثيلاتها، ومنه نستنتج أن المشابهة أو المماثلة هي العلاقة التي تحقق وتمنح المشروعية لحصول تمثلاتنا للعالم الخارج، إن مسألة الانتقال الخارجي إلى المعنى الفلسفي للتمثل في تصوري تتمحور حول إشكالية أساسية ألا وهي قضية المشابهة أو المماثلة، وهي علاقة تصل الذات بالموضوع بحيث يكون التصور بديلا عن الشيء لغرض المشابهة أو لعلة المشابهة، مما يدفعني إلى التساؤل عن ماهية التمثل: ما التمثل؟

[1]– أندريه لالاند: موسوعة لالاند الفلسفية، مج1، ص: 1209.

تتفق المذاهب أن التمثل هو «حصول صورة الشيء في الذهن، فنقول تمثل الشيء أي تصور مثاله»[1]، وتماثل الشيئان تشابها، ومثّل الشيء شابهه[2]، والتمثل: «الصورة والجمع التماثيل ومثل له الشيء: صوره كأنه ينظر إليه و امتثله هو: تصوره، والمثال معروف والجمع أمثله ومُثُلُ، وفي الحديث: أشد الناس عذابا ممثل من الممثلين أي مصور، يقال مثلت بالتثقيل والتحفيف إذا صورت مثالا، والتمثال الاسم منه وظل كل شيء تمثاله، ومثل الشيء: سواه وشبهه به وجعله مثله وعلى مثاله»[3].

حصول التمثل مرتبط بعلاقة شرطية تقوم على التشابه والتناظر(المماثلة) بين الأشياء وتصوراتها والحكم عليه يتحقق بدرجة المشابهة(قوة التمثيل)، ذلك لأن التمثيل في المنطق هو«الحكم على شيء معين لوجود ذلك الحكم في شيء آخر مشابه له في صفات معينة»[4]. والمشابهة لا تكون إلا في المتفقين لأن «العقل لا يدرك مشابهة الشيء للشيء إلا إذا كانت العناصر المشتركة بينهما كثيرة وهامة»[5].

يقول **(بن برى)** في لسان العرب: «الفرق بين المماثلة والمساواة لا تكون بين المختلفين في الجنس والمتفقين، لأن التساوي هو التكافؤ في المقدار لا يزيد ولا ينقص، أما المماثلة فلا تكون إلا في المتفقين نقول نحوه كنَحوِه، وفقهه كفِقهِه ولونه كلونِه فإذا قيل: هو مثله على الاطلاق فمعناه أنه يسد مسده، وإذا قيل هو مثله في كذا فمعناه أنه يسد مسده، وإذا قيل هو

---

[1]– جميل صليبا: المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والغربية والإنجليزية واللاتينية، ج1، دار الكتابة اللبناني، بيروت–لبنان، د.ط، 1982، ص: 338.

[2]– إسماعيل بن حماد الجوهري: الصحاح: تاج اللغة وصحاح العربية، تح: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت–لبنان، ط4، 1990، فصل الميم، ص: 1816.

[3]– ابن منظور: لسان العرب، دار المعارف، القاهرة–مصر، ط. منقحة، ص:4135.

[4]– عبد الرحمن بدوي: موسوعة الفلسفة، ج1، ص: 426.

[5]– جميل صليبا: المعجم الفلسفي، ص:237.

مثله في كذا فهو مساو له من جهة دون جهة»[1]. وعليه إذا كانت المماثلة شرط ضروري لتحقق عملية التمثل فحصول التمثل يكون مرهونا بمدى تكافئه وتوافقه مع مثالاته التي تنوب عنه وتقوم مقامه، فإلى أي مدى يكون المثال مشابها للغرض وبديلا عنه؟ وبعبارة أخرى كيف يكون عالم الموجودات (الواقع، الأغراض، الأشياء) متماثلا مع تصوراته؟

يحيلنا هذا التساؤل المحوري إلى ثلاث فرضيات:

أ- فرضية الحضور الراهن (الحقيقي) وتحوي المطابقة.

ب- فرضية الحضور الآخر(الإنابة / الاستدلال).

ج- فرضية الحضور الجديد (التخييل).

2- فرضيات التمثل:

أ- فرضية الحضور الراهن " المطابقة "

تبحث فرضية المطابقة في حقيقة التمثلات وقوتها اعتمادا على قياس درجة مطابقتها بين الموضوع وتمثيلاته، والبحث عن نموذج مطابق في ممارسات التمثيل أمر شائك، وقد يكون مثاليا في أغلب الحالات. إن الأصل في فعل التمثيل أن كل تمثيل يعبر عن موضوعه «ومن شرط المثال أن يكون مطابقا للشيء يرمز إليه وينوب عنه»[2]، ونقصد بالمطابق «الموافق للغرض، والفكرة المطابقة هي التي تمثل موضوعها تمثيلا تاما»[3].

هل تتحقق المطابقة بين المثال والشيء، وإلى أي مدى يمكن أن تكون الفكرة مطابقة لموضوعها؟

---

[1]- ابن منظور: لسان العرب، ص:4132.

[2]- جميل صليبا: المعجم الفلسفي، ص: 314.

[3]- المرجع نفسه، ص: 386.

في معنى قريب من المطابقة والمناسبة يرى « ليبنتز أن الطبيعة التمثيلية للجوهر الفرد تكمن في أنها تعبر بالطبع عن الكون برمته وينبغي أن يفهم من الفعل عبر أن هناك مطابقة بينهما حدّا حدّا، علاقة ثابتة ومنتظمة بين ما يمكن قوله في الطبيعة وفي الجوهر»[1]، كما جعل **(لبينتز؛ *Leibniz*)** الفعل طابق مرادفا للفعل عبّر، والمطابقة هي النوع الذي يحدد ظاهرة التمثيل، ففي نظره كل شيء يعبر عن تمثيله في تفصيل العالم والكون في كليته، فالشيء وتمثيلاته ينصهران كل منهما على السواء في علاقة تلاؤم وتعادل بين ما يكمن في الجوهر وبين ما يظهر في الطبيعة.

نصوص **(لبينتز)** لاتبدو كافية، وللبحث أكثر في هذه المسألة لابد من العودة إلى نصوص **(ديكارت)** ضمن ما تطرحه النظرية المثالية، يبدو فعل **"مثّل؛ *présenter*"** من نصوص ديكارت دالا في آن على مقام الشيء وجعله مماثلا في الذهن أو بكلام أدق قدم للفعل مضمونا محددا يخطئ الحس المشترك في عدم تيميزه من الشيء ذاته[2]. فالأفكار تقوم مقام الأشياء أو الأغراض الحقيقية وتحل محلها لتصبح حاضرة وماثلة في العقل أو بمعنى آخر مطابقة لها، ومسؤولة عن تمثيل الواقع في الحيز الذهني؛ أي الأصل في فعل التمثيل أن يقوم على فكرة الحضور أو المثول، فما كون ماثلا حاضرا في الذهن هو ما يتمثله المرء وما يشكل المحتوى العيني لفعل فكري[3].

المثول في معناه اللساني هو الانتصاب قائما، من أصل الفعل مثّل يمثّل، قال لبيد:

ثمّ أصدرناها في وارد صادر وهم قد مَثَلْ[4]

---

[1]– أندريه لالاند: موسوعة لالاند الفلسفية، ص: 1208.

[2]– المرجع نفسه ، ص: 1209.

[3]– المرجع نفسه، ص : 1210.

[4]– عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي: معجم العين، تح: مهدي المخزومي، إبراهيم السامرائي، ج8، د.ط، د. ت ص: 229.

ومَثُلَ بين يديه مثولا أي انتصب قائما، ومنه قل لمنارة المسرجة ماثلة[1]، وبغض النظر عن طبيعة أو نوعية المثول الراهن لفعل التمثل، فدلالته تقتضي «جعل شيء أو شخص ماثلا حاضرا هناك، حيث يكون حضوره واجبا ومرتقبا في المعنى العادي»[(2)]. يعتبر المثول في هذه الحالة مثولا ملحوظا في الذهن، حاضر فيه ينبه عن وعي بالوجود الموضوعي كما هو قائم بذاته، يتم إدراكه بصورة مباشرة إما بصريا أو بفعل حاسة أخرى من الحواس، موضوع عقلي ماثل للمرة الأولى ولا نعني به تكرار حالة ذهنية سابقة، فهو كما يرى **(برغسون؛ *Bergson*)** «انعكاس في الذهن لشيء مصور قائم بذاته»[(3)].

إن فكرة الحضور أو المثول الأول الذي يمكن أن نقول عنه حضور حقيقي وخالص يكون على مستوى المجردات العليا أو الأوليات، يستوجب المطابقة لصعوبة تمييزه من الشيء ذاته، تشير هذه النقطة بالتحديد إلى مسألة المطابقة بين الغرض والفكرة بالتعبير الديكارتي وبين الذات والموضوع بتعبير شوبنهاور؛ إذن فالنماذج العقلية في حالة الحضور الراهن (زمانيا) المؤسس على المعرفة الجلية والواضحة، المتكشفة بالإدراكات المباشرة تكون مطابقة تماما للموضوعات الخارجية وعالم الأشياء، فنحن نتمثل الأشياء في حالة حضورها الحقيقي (كل ما هو أمامي في المكان والزمان) آليا لا إراديا، «ذلك أن الموضوع في حالة الإدراك الحسي حاضر وماثل مثولا لا أملك معه بوصفه مدركا إلا أن استقبل صورته في نفسي»[(4)].

لهذا يمكن تفسير أن حضور الأشياء في امتلائها العيني يصون مطابقتها مع تصوراتها في الذهن، «فلما كانت الصورة هي الموضوع فقد استنتجنا بأن الصورة توجد كما يوجد

---

[1]– معجم الصحاح، ص: 1816.

[2]– أندريه لالاند: موسوعة لالاند الفلسفية، ص: 1209.

[3]– المرجع نفسه، ص : 1034.

[4]– عاطف جودة نصر: الخيال ومفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة–مصر، د.ط، 1984، ص: 24.

الموضوع»[1]، وبذلك تصبح التصورات مجرد نسخ أمين وانعكاس للأشياء في الوجود، نعتقد بأن المثول الذي ينتج من الموضوعات في امتلائها العيني وحضورها الحقيقي، هو المثول الوحيد الذي يستلزم المطابقة، ولكن يدخلنا في متاهة الخلط بين وجود الشيء كموضوع مدرك ووجوده كموضوع متمثل وهنا يقع اللبس بين ظاهرتي الإدراك والتمثل، وليس التمثل كالإدراك، « لفت كلاباريد إلى أن الإدراك الحالي لا يجوز أن يسمى تمثلا كما هو الحال غالبا لدى علماء النفس الفرنسيين، وأن هناك مجالا لتخصيص هذه الكلمة للظواهر المعرفية التي تسمى إما محاكاة أو تكرارا، وإما إبدالا لهذا الذي لم يعد موضوع عرض راهن»[2]

لقد رفضت **"الفينومولوجيا؛ *Phénoménologie*"** اعتبار الإدراك فعلا من أفعال التمثل، لما تفضي إليه هذه الصيغة من لبس وخلط بين نسقين متباينين، وهو في الحقيقة رفض لوجهة النظر المثالية تلك التي آلت المدركات فيها إلى أفكار وصور بديلة عن الموضوع المدرك في امتلائه العيني.[3] فما يؤخذ عن النظرية المثالية أنها تفاعلت مع المواضيع وتمثيلاتها الذهنية كحقيقة واحدة فعاملت الأشياء بوصفها تصورات، والتصورات بوصفها أشياء، وعالجت جميع الظواهر على أنها تصورات أو تمثيلات عقلية، فبدت تفسيراتها على هذا النحو متطرفة إلى حد ما.

وفيما يتعلق بمفهوم المثول الراهن يرفض **(هوسرل؛ *Husserl*)** الاستبدال والإنابة، فهو يرى أن المدركات الناتجة عن موضوعات ماثلة أمامنا مثولها حقيقي (كقيمة في ذاتها) تكسبها دلالة الحضور بالقوة والفعل ويغنيها عن الوسيط سواء كان علامة، صورة، أو علامة ما، «إن الشيء المتمكن الذي نراه شيء مدرك برغم كل ما فيه من تجاوز، إننا ندركه على نحو واع بوصفه معطى في شكله المجسم مما يعني أننا لم نعط في هذه الحالة صورة أو

[1]– جون بول سارتر، التخيل، تر: نظمي لوقا، أقلام عربية للنشر، د.ط، د.ت، ص: 08.

[2]– أندريه لالاند: موسوعة لالاند، ج2، ص: 1956.

[3]– عاطف جودة نصر: الخيال ومفهوماته ووظائفه، ص: 40.

علامة بحيث تكون إحداها بديلا عنه ومن ثم لا ضرورة لاستبدال الاستدراك بالوعي والعلامة أو بالصورة ذلك أن العلامة أو الصورة تشيران في مذهب هوسرل إلى شيء ما يتجاوزهما»[1].

تنظر الفلسفة الفينومولوجية للظاهرة كمعطى، بوصفه حضورا عينيا لا بوصفه صورة لشيء أو علامة، وبالنسبة لها حضور كمعطى في شكله المجسم القائم، هو حضور حقيقي واقعي راهن وحسي يشترط التطابق مع حضوره الذهني ولا يحتاج لبَدل، لأننا نتمثله مباشرة. في حين يفند **(فوكو؛ *Foucault*)** هذا النوع من المثول القائم على القوة وفعل الإظهار التي تشبه الظواهر والموجودات من ذاتها داخل حاويها الطبيعي ويرى، «أن معرفة الظاهرة ليس هي الظاهرة نفسها، ليس هو ظهورها المحض، وإنما هو الظهور بطريقة مختلفة تتناسب وذلك الخطاب الضمني الكامن وراء فعالية العقلنة الموضوعية»[2].

إذا كانت فكرة التمثيل أو التمثل تتعلق بفرضية الحضور الراهن والمشخص الذي يسلّم بأن الظواهر في عينيتها تعرض حقائق ووقائع، فيمكن أن نستخلص أن التمثل: تصور خالص ومباشر(لا يحتاج الإنابة) يتطابق فيه الوجود الواقعي مع الوجود الصوري، بحيث تكون المسافة بين الموضوع وتمثيلاته هي المعرفة الحقيقية (اليقين) وهذا لامحالة يتعارض كليا مع مصطلح التمثيل الذي نتوقع أن يكون إشكالا نقديا؛ فالتمثيل مصطلح يعبر عن نفسه بالتسمية والاصطلاح لا أكثر لا أقل، لكن الممارسة فيه منعدمة، ونجد العديد من الأبحاث تستعمل كلمة التمثل كمصطلح مرادف للتمثيل أو يمكن أن تجعلهما مفهومين متقاربين، فما الفرق بين التمثل والتمثيل؟

جاء في المعجم الفلسفي أن الفرق بين التمثل والتمثيل «أن التمثل هو التصور على حين أن التمثيل هو التصوير والتشبيه، نقول تمثّل الشيء تصوّر مثاله أي تخيله تخيلا حسيا

---

[1]– عاطف جودة نصر: الخيال ومفهوماته ووظائفه، ص:08.

[2]– ميشال فوكو: الكلمات والأشياء، تر: مطاع الصفدي، مركز الإنماء القومي، لبنان، ط1، 1989/ 1990، ص: 06.

وتمثّل....تصوّر ماهيته ونوعه، ونقول أيضا مثّل الشيء صوّره أو استعاد صورته، فالصورة تمثل المعركة والرمز يمثل المعنى، فالتمثيل والتمثل إذن متقاربان وهما يشتركان في أمرين أحدهما حضور صورة الشيء في الذهن والآخر قيام الشيء مقام الشيء»[1].

يظهرنا التقصي في هذا القول أولا، أن التمثّل عملية ذهنية تسبق التمثيل في مقولات العقل، فالتمثل يرتبط بحضور الأشياء في الذهن على مستوى المجردات العليا ينطلق فيه التمثل من الوجود المادي إلى الوجود الذهني، يتم فيه إنتاج تصورات خالصة(مطابقة) ومباشرة(يشترط الوعي والحضور)، أما التمثيل، فهو إعادة إنتاج لهذه التصورات المشخصة في الذهن عن طريق التمثل، ينتقل فيه فعل التمثيل من الحضور الذهن إلى الحضور المادي وهذا يعني أن التمثيل، تصور للتمثلات التي انتقلت من مستواها الذهني إلى المظهر الإيحائي الملموس ليصبح قابلا للرصد سواء بالكتابة، التجسيد أو الرمز أو الفن.

أما قيام الشيء مقام الآخر فيحيلنا إلى فرضية حضور آخر لحضور حقيقي وذلك من خلال إعادة إنتاج صور مشابهة لتصور سابق أو تصور المثال الذي ينوب عن الشيء ويقوم مقامه حتى في لحظات غيابه، أو عدم وجوده، فهو بالأحرى إعادة تقديم واقع قد يكون مشابه بقدر ما يكون مخالفا، فالمسافة بين الموضوع وتمثيلاته هي الشك (المعرفة الزائفة).

ب- فرضية الحضور الآخر(الإنابة/ الاستدلال)

يعرف التمثيل في اللغة بمعنى الإنابة أو الاستبدال (التمثيل الاستدلالي)، قيام الشيء مقام الآخر أو الحلول محله وبالعودة إلى نصوص ديكارت فإن التمثيل في الاستعمال الفلسفي بمعناه الاستبدالي، إن أمكننا القول فإن ما يحل محل شيء آخر يحيلنا بالإلزام إلى فكرة حضور آخر لأشياء سبق إدراكها، «فقام مقام تبدو معبرة عن فكرة حضور ثان، فكرة تكرار

[1]- جميل صليبا: المعجم الفلسفي، ص: 342.

ناقص لحضور قديم وحقيقي، لقد أمكن قول ذلك على شخص يتصرف باسم آخر، وعلى صورة عادية تعيد لنا حضور شخص يتصرف أو شيء غائب»[1].

يتضح في هذا المقام أيضا أن المعنى الحقوقي أو السياسي لمصطلح التمثيل والذي يكون فيه التمثيل «وظيفة الممثلين(*représentatif*) ق 16 الذين يفهمون بمعنى يتحدثون بالنيابة، يقوم المحامون بتمثيل موكليهم، وفي الديمقراطيات البرلمانية يتخذ النواب أو الممثلون القرارات نيابة عن السكان الذين يمثلونهم، وبهذا المعنى تقابل الديمقراطية التمثيلية، ديمقراطية المشاركة»[2]، واحتمال التمثل لدلالة الحضور والنيابة أو الحلول محل شيء آخر أكسبه القدرة على الإحالة وكثرة وقوعها حاصل في أنواعه الثلاثة:

1-التمثيل الذهني: ويتعلق بطريقة إدراك الذات للعالم بكيفية ذهنية، ويتم على مستوى التكوين الذهني وما ينتج عنه من تفاعل لظواهره العقلية، وفي هذا النوع ينوب الواقع الفكري عن الواقع المادي، يشترط إما المطابقة أو المشابهة.

2-التمثيل النيابي: يحيل إلى التجسيد الفعلي كأن ينوب شخص مقام شخص أو عدة أشخاص آخرين، ويحل محلهم في ممارسة حقوقهم أو الدفاع عن مصالحهم، مثَّل عاهلا، مثل ناخبين. والشأن ذاته بالنسبة لفن التمثيل يؤدي فيها الممثل أدوار لشخصيات تاريخية كانت أو واقعية ويحل محلها متقمصا مظهرها المادي والمعنوي.

3-التمثيل العلاماتي"من التمثيل إلى التأويل": يرتبط بنظام اللغة في تنظيماتها الدلالية، وستتم فيه مقاربة مصطلح التمثيل وفق ثنائية الدال والمدلول، وذلك انطلاقا من

---

[1]- أندريه لالاند: موسوعة لالاند، ص: 1209.

[2]- طوني بينييت وآخرون: مفاتيح اصطلاحية جديدة، معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع، تر: سعيد الغانمي، ط1، بيروت -لبنان، 2010، ص: 213.

أبحاث **(شارل ساندرس بيرس؛ *Charles Sanders Peirce*)** الذي يعتبر من الأوائل الذين نظروا للتمثيل علاماتيا.

يعد هذا النوع الآخير من التمثيل (اللغوي) سجين لعبة العلامات، تلك الأشياء التي تقوم مقام شيء آخر أو تعبر عنه، ليس بين الدال والمدلول علاقة مشابهة أو مماثلة. و ما يبرر اعتباطية نسقها ومنطق الرموز إنما يأتي من الأشياء المقبولة اجتماعيا متفق عليها ثقافيا، فاللغة في بنيتها مأهولة وغاصة بالحمولة الاجتماعية، فهي المرجعية التي تشكل هويتها، الحصانة التي تعزز من مشروعيتها وتعمل على إبقاء وتماسك أنظمتها.

استوعبت اللغة ابستيمية القرن السادس عشر ولم تخرج في أنظمتها عن علاقات التشابه والتجاور والتلاؤم شكلها شكل الأشياء التي تسكن العالم فقد، «كانت اللغة في شكلها الأول حين وهبها الله نفسه للناس شارة أكيدة وشفافة بشكل مطلق للأشياء لأنها تشبههم فالأسماء، وضعت على ما كانت تشير إليه، كما كتبت القوة في جسم الأسد، والملوكية في نظرة الصقر، وكما أن تأثير الكواكب مطبوع على جبهة البشر بفضل التشابه»[1].

ساد عنصر التشابه بوصفه مقولة معرفية صارمة انطوت عليها الطبيعة في حدود تشكلها العام، يقوم بدور لوجيسي وسلطوي في تلك الحقبة وأصبح من الضروري مراجعة المعرفة ومضامينها وأشكالها، وبالضرورة عينها، كان لابد من فحص نظام التمثيل على نحو عميق لأنه بدا لنا في هذه المرحلة متشبثا ببنية ضعيفة. وبالفعل في بداية القرن السابع عشر «كف الفكر عن التحرك في عنصر التشابه ولم يعد أبدا يشكل المعرفة»[2]، ظهر هذا القرن ليبشر ببطلان المعرفة القديمة ويمهد لإنتهاء سلطة التماثل التي لم تكن تعنى بالمغزى إلا في

[1]– ميشال فوكو: الكلمات والأشياء، تر: مطاع الصفدي، ص: 53.

[2]– المرجع نفسه، ص، ص: 64، 65.

إيضاح ما يشابه، ولم تبحث عن قانون للعلامات والشارات إلا في استجلاء شبكات التشابه بين الأشياء.

أدى التحول في مقولة المعرفة في هذا القرن إلى تغير إدراكنا للعالم والأشياء بكيفياتها اللغوية، فاختبرت اللغة تجربة جديدة انتزعت منها قدراتها الأولى المتميزة بشفافية التطابق، «إن هذه الشفافية قد حطمت في بابل عقابا للبشر واللغات لم ينفصل بعضها عن الآخر، ولم تصبح غير متلائمة مع بعضها إلا بمقدار ما أزيل أولا التشابه بالأشياء الذي كان السبب الأول في وجود اللغة»[1]، ولأن العلامات تتكشف بوصفها أشياء، فأي تمزق في نظام الأشياء يؤدي إلى كسر في نظام اللغة وبالتالي يمكن أن تتخلخل مفاهيم التمثيل وتسير في نهج مغاير الاتجاهات، التمثيل نفسه يختلف ويتناقض داخل تمفصلاته لتتقاطع في الأخير مع طريق اللاتمثيل، ووجود المعرفة مطلقة وليس ثمة خلود. لم تبذل معرفة القرن السادس عشر أي جهد لأجل إقصاء منطق التشابه، بل كانت في الصميم تبحث عن النفي في إثبات تحررها من منطق الميتافيزيقا وتجاوزات الذهن ووهم الطبيعة وعالم المادة.

إبتداء من القرن التاسع عشر ارتهن موضوع التمثيل بثنائية الدال والمدلول ليستمر في شكل آخر من الوجود له علاقة بالمعنى ويشير إليه إشارة، وما يقال عبرها لتصبح الدلالات زئبقية الوجود لا تعبر عن معنى قائم بقدر ما تخلق معنى آخر وجديد.

يعد **(بيرس)** من الأوائل الذين اهتموا بقضية التمثيل علاماتيا، وذلك انطلاقا من تعريفه للعلامة: «بأنها شيء ينتج فكرة ما وبذلك تكون في مقابل للفكرة المنتجة»[2]، ولم يرتكز على وصف العلامة مفاهيميا بقدر ما ارتكز على وصفها وظيفيا، فالعلامة تخلق دون المعنى الموجود معنى آخر جديد معادل لموضوعها الأساس، اصطلح بيرس على تسميته «بتعبير

[1]– ميشال فوكو: الكلمات والأشياء، تر: مطاع الصفدي، ص: 53.

[2]– عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، ج1، قنديل للنشر، دبي–الإمارات، د.ط، 2016، ص: 52.

العلامة الأول، وهو عبارة عن علامة تحل بديلا عن موضوعها الخاص، ولا تستطيع العلامة النائبة أن تقوم بتمثيل كامل لكل العلاقات الخاصة بها؛ بل إنها تؤثر الرجوع والإحالة على فكرة ذلك الموضوع الذي اصطلح عليه أساس التمثيل، وهذا يعني أن التعبير لم يبق فكرة، إنما صار علاقة ثانية، وإن كانت هناك فكرة فهي العلامة الثانية؛ أي فكرة التعبير الناتجة من العلامة الأولى، وفي هذه الحالة يلزم أن تتوافر علامة لهذه الفكرة. فهذه الفكرة اختزلت كل الصفات التي ينطوي عليها الموضوع المعطى لأنه موضوع مفكر به، وليس الموضوع الخارجي الذي مثلته العلامة الأولى»[1].

صاغ **(بيرس)** أهم تصوراته للعلامة انطلاقا من بحوثه في ميدان السيميائيات، ويرى بأن العلامة لا يتحدد مفهومها إلا في ضوء علاقتها بشيء آخر داخل البينة اللغوية أو النسيج اللغوي، وللبحث عن المعنى وجب استحضار ترسانة من العلامات كل علامة تحيل بالضرورة على علامة، فالدلالة في نظره لا تنتهي عند علامة بعينها، و«المعنى أو الفكرة غير موجودة لا قبل الكلمة ولا حتى بداخلها إنهما يعبران عن وجودهما من خلال التجربة بطريقة محايثة، وبالتالي نحن نتحصل على الفكرة انطلاقا من ممكنات الدلالة التي تحملها الكلمات وليس انطلاقا من الكلمة بعينها»[2].

إن المعاني مختفية في مكان ما في النص والغاية إذن ليس البحث عن ما يقوله المعنى، وإنما الغاية أن نبحث في ما تقوله العلامة، «لقد كان بيرس أول من أرسى دعائم نظام للتدليل وإنتاج الدلالات يمر عبر ميكانيزم خاص أطلق عليه السيميوزيس»[3]، يرى بأنه

---

[1]– عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، ج1، ص، ص: 52، 53.

[2]– الزاوي حسين: التأويل والترجمة "مقاربات لآليات الفهم والتفسير"، ضمن كتاب: التأويل والترجمة "مقاربات لآليات الفهم والتفسير"، تق: الزاوي حسين، إشر: إبراهيم أحمد، منشورات الاختلاف، العاصمة–الجزائر، ط1، 2009، ص : 13.

[3]– أمبرتو إيكو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، تر/تقد: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء–المغرب، ط2، 2004، ص:138

« يمكن النظر إلى السيميوزيس من عدة مستويات ممثلة بثلاث علائق، علاقة العلامات بالموضوعات، وعلاقة العلامات بالمؤولين والعلاقة الشكلية للعلامات في ما بينها»[1].

يتكلم **(بيرس)** هنا على انحدار لامتناه للعلامة (السيميوزيس) تكتسب فيه العلامة كفاية تأويلية، بحيث يصبح النص فضاء منفتحا على مجموعة من الروابط، والإحالات اللامتناهية تعجز فيه اللغة عن القبض على دلالة متناهية، «فالنص يقوم بتوليد مستمر ومتدفق للدلالة وحينما ينتج الدال العلامة الخطية كلعبة متواصلة لانهائية من دون إتاحة مدلول ما أن يفرض حضوره أي أن يتعالى وهكذا فلا مجال لإقامة حدود تحصر المعنى»[2].

يتم تقييم إنتاج النصوص ضمن تخصيب مستمر للمدلولات تعقده العلامة–فهي كما يعبر عنها بارت– «كسر لا ينفتح أبدا إلا على وجه علامة أخرى»[3]، ليست مشابهة للأغراض ولكنها مساوية لها في المعنى وفق علائق إبدالية، وإحالية، يحتمل النص في تقدير بيرس كل فعل تأويلي، ويكشف عن طاقة ايحائية مكثفة للغة لامثيل لها ونظام متدفق لتفاعلات دلالية غير محدودة تجعله مهيئا لقول المزيد عن الأشياء في ظهورها المفارق والمرتحل داخل إمكاناته الدلالية المحتملة، «إذ لا يمكن أن تنقل الشيء إلى ما يمثله من الكلمات والدلالات إلا وهو في حال من التغير من المفارقة لذاته والالتحاق بهذا الشيء الآخر الذي يدعي التعبير عنه، أي بكلمة واحدة كل خطاب عن الشيء مهما حاول أن يبقي على بعض من الخارجية التي ستظل خطابا عن الشيء وليس خطاب الشيء»[4].

النص لم يعد صورة مصغرة ومطابقة للعالم والمعرفة ليست محسومة سلفا، وحده الاختلاف هو الخصوصية التي تشرح علاقات التداخل بين الكون والإنسان، «إن تأويل النص

---

[1]– معرف مصطفى: أبعاد الترجمة والتأويل في فلسفة جاك دريدا، ضمن كتاب: التأويل والترجمة، ص: 58.

[2]– المرجع نفسه، ص: 49.

[3]– المرجع نفسه، ص: 49.

[4]– ميشال فوكو، الكلمات والأشياء، تر: مطاع الصفدي، ص: 13.

معناه هو شرح كيف أن هذه الكلمات تحيل في ذاتها على أشياء مختلفة وليس على أشياء أخرى»[1]، والنص تبعا لدريدا لا يمتلك إلا آثارا، فهو متوالية لانهائية من الاختلافات التي تنسجها العلامات الخطية، فالاختلاف هو الطريقة أو الأسلوب الذي يتم إطلاق طاقة النص على صنع المعنى[2].

تبدو الحقيقة تائهة في مغامرة التأويل وحاضرة في كل بداية علامة ونهاية لأخرى، ولكن الجدير بالملاحظة أن المحتوى يتخذ الحيز الأكبر في تجربة اللغة الجديدة، بعد أن كان مغيبا قصريا لتظهر المعاني والدلالات بهوية مفتوحة ومرنة، تعيب تجميد المعنى وتعليبه في قالب النص، لا تثبت المعاني في ذاتها، فهي تحضر وتختفي استدعاءاتها لا مكان دلالي آخر فلا يمكن تلقفها في أي حال من الأحوال لتدفقها وغزارتها في نظام هائل لامتناهي من الدلالات المتراكمة.

تفقد اللغة كل تمثيل رمزي «لا يمكن لمعنى التمثيل أن يكون سوى التمثيل ذاته، وبالفعل فإن التمثيل لا يمثل سوى نفسه باعتباره يدرك خارج أي سياق ولا يجرد هذا السياق من معناه، وإنما يتم استبداله بمعنى أكثر شفافية، لذلك فالأمر يتعلق بانحدار لامتناه للعلامة»[3].

يتمسك **(بيرس)** في كل مرة بالدفاع عن متاهة سيميوزية لامتناهية ويلغي كل مفهمة للتمثيل التقليدي بالغ العمومية، ذو الطابع المعدم، إنه التمثيل الذي لا يمارس آلياته ونظمه إلا باتباع دروب المماثلة والتناظر المزيف، إنه لجدير بالملاحظة في هذا الموقف انتقال بيرس للتحدث عن معرفة الأشياء في ذاتها، وذلك حين أعاد نظم التمثيل لذاتها بمعزل عن أي سياق، فهو يرى أن نظام التمثيل أصبح يمثل نفسه أي يتحقق بفعالية ذاتية، ولا يظن أننا

[1]– أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائية والتفكيكية، تر: سعيد بنكراد، ص: 22.

[2]– المرجع نفسه، ص: 44.

[3]– المرجع نفسه، ص: 119.

سنتساءل بعد الآن عن أي تأسيس فلسفي في بعده الابستيمولوجي، يتنصر للعقل والفعالية الذهنية كمرجع أساسي لنظام التمثيل ومعرفتنا للأشياء تم بناؤه لصياغته، «إن نظام التمثيل يترك مكانه لاستعادة الأشياء وحضورها المباشر بدلا من غيابها وراء الفعالية الذهنية بكل مراتبها المعرفية من مجرد الإحساس فالإدراك فالتمثيل أو التصور فالمفهوم»[1].

يجب القول أن نظام التمثيل استرجع حضوره بشكل مغاير مختلف وجديد يضمن انفصاله التام عن تلك الفعاليات الذهنية التي لطالما ألفها منذ تشكلاته الأولى، في المقابل يحصر بيرس نظام التمثيل «في عملية الدليل أي في علاقته بالموضوع بالنسبة للمؤول التمثيل والذات العينية التي تمثل ما يطلق عليها دليلا أو ممثلا..الدليل أو الممثل، هو شيء يقوم مقام شيء آخر بالنسبة لشخص تحت نسبة أو عنوان ما، يتوجه إلى شخص، أي يخلق في ذهنه دليلا معادلا أو ربما أكثر تطورا، يقوم هذا الدليل مقام شيء هو موضوعه، يقوم مقام هذا الموضوع، ليس تحت جميع النسب ولكن بالإحالة إلى نوع من الفكر سمتها أحيانا أساس التمثل»[2].

ج- فرضية الحضور الجديد(التخييل):

يمكن الافتراض أن المعنى الفلسفي الراهن لتكملة تمثيل أو تمثل مصدره من جهة، استعمال الفعل **"تمثل؛ *Présente*"** المأثور جدا في اللغة الفرنسية كمرادف للفعل **"تخيَّل؛ *imaginer*"** ذلك أن عالم الخيال ليس بمنفصل عن الذهن وعالم العقل فتعالقهما فطري أزلي. نقول: «تمثل الشيء، تصور مثاله أي تخيله تخيلا حسيا، ومنه التمثل وهو حصول صورة الشيء في الذهن أو إدراك المضمون المشخص لكل فعل ذهني أو تصور المثال الذي ينوب

[1]- ميشال فوكو، الكلمات والأشياء، تر: مطاع الصفدي، ص: 12.

[2]- صورية مكاحلية: المنفى تمثلات المثقف في كتابات إدوارد سعيد النقدية "مقاربة نقدية ثقافية"، أطروحة دكتوراه، جامعة تبسة، 2019، ص، ص: 69، 70.

عن الشيء ويقوم مقامه»[1]، ف «تمثل شيئا ما تخيله وتصوره في صورة معينة في الذهن»[2]، فالتمثيل في هذه الحالة يتخذ معنى "التمثيل" ما يجبرنا على إيضاح مفهومي التمثيل والتخييل بما يستوجب منا دراسته والحاجة له في هذا الشأن دون الإطناب والاسترسال لتحقيق غاية التمييز بينهما على وجه التوضيح والاكتفاء لا الاسترسال ومتابعة أجزاء الموضوع بالتفصيل، مما يؤدي بنا إلى طرح التساؤلات الآتية: ما الفرق بين التمثيل والتخييل؟ هل هما مفهومان متطابقان؟

يحصر معظم الفلاسفة التخييل في لوغوس المحاكاة الذي يقوم على الأشباه والنظائر– قبل أن يمتد البحث في الدراسات البلاغية والنقدية– ولم يخرجوا في ذلك عن أصول الفلسفة اليونانية في **"نظرية المحاكاة؛ *imitation*"** بشقيها الأفلاطوني والأرسطي، التي تصطلح في توجهها أو بعدها الجمالي على قدرة الفن في محاكاة الطبيعة، وإن جل الفنون تقوم على التقليد والمحاكاة ولعل القرطاجني يؤيد هذه الفكرة في كون أن جميع «الفنون تشترك في كونها تخييلا أو محاكاة، إلا أنها تختلف من حيث الوسيلة المعتمدة فيها، فبينما يستعمل النحت والرسم، الحجارة والألوان يستعمل الشعر الكلمة والقول كأداة له فيقول: وطرق وقوع التخييل في النفس، إنما تكون بأن يتصور في الذهن شيء من طريق الفكر وخطرات البال، أو بأن تشاهد شيئا فتذكر به شيئا آخر أو بأن يحاكي لها الشيء بتصوير نحتي أو خطي أو ما يجري مجرى ذلك أو يحاكي لها معنى بقول يخيله لها، أو بأن يوضع لها علامة من الخط تدل على القول المخيل أو أن تفهم ذلك بالإشارة»[3].

---

[1]– جميل صليبا: المعجم الفلسفي، ص: 342.

[2]– المرجع نفسه، ص: 342.

[3]– نبيلة سكاي: التخييل والقول بين حازم القرطاجني وجيرار جنيت، مذكرة ماجيستير، جامعة مولود معمري–تيزي وزو–، د.ت، ص: 44.

وظف **(القرطاجني)** الدلالة على التصوير والتشبيه وهو في ذلك يوافق مفهوم التمثيل، جاء في المعجم الفلسفي «مثّل الشيء بالشيء سوّاه وشبهه به وجعله على مثاله ومثّل الشيء لفلان صوره له بالكتابة أو غيرها حتى كأنه ينظر إليه، فالتمثيل إذن التصوير والتشبيه والفرق بينه وبين التشبيه أن كل تمثيل تشبيه وليس كل تشبيه تمثيل»[1]، للعلم «جيرار جينيت نفسه يستعمل مصطلح "التخييل والمحاكاة؛ *Mimesis*" كمترادفين كما يوازي بينهما وبين مصطلحي "المشابهة؛ *Similation*" و"التمثل؛*Representation*" حيث يقول ولست الأول مطلقا الذي اقترح عليه ترجمة المحاكاة بالتخييل مشيرا في الهامش إلى كابث هامبورجر (*Kabte Hambourgor*)» [2].

يرى **(القرطاجني)** أن التخييل يتم باستحضار الفكر صورا لأشياء في الذهن تحاكي مظهرها المادي في الخارج، فالتخيل نشاط مرتبط في الأساس بالصور ويكون إما باستعادة صور تم إدراكها وإعادة تمثيلها أو إنتاج صور وتقديمها على أنها معطى جديد؛ إذن فالتخييل والتمثيل كلاهما يعتمدان على التشابه أو التناظر ولا يخرجان على معالم النموذج المحاكاتي كما أنهما نشاطان مرتبطان بالقصور وحصول في الذهن باعتبار أن الصورة في الذهن تحتفظ بخاصية كونها تمثلا، كما ينقسم الخيال في تصور كانط إلى خيال منتج وهو ملكة الحدس بالموضوع قوة تمثيله على نحو خالص على استحضار حدس حسي سبق إدراكه وإعادة تمثيله[3].

يبدو أن وضعية الغياب والحضور تتفاعلان في آن واحد في عملية التخييل، «فالمحسوس قد تغيب صورته عن الحس المشترك وتبقى صورته المتخيلة»[4]، ومن جهة

---

[1]– جميل صليبا: المعجم الفلسفي، ص: 341.

[2]– نبيلة سكاي: التخييل والقول بين حازم القرطاجني وجيرار جنيت، ص: 30.

[3]– يوسف الإدريسي: الخيال والمتخيل في الفلسفة والنقد الحديثين، النجاح الجديدة للنشر، د.ب، ط1، 2005، ص: 11.

[4]– طوني بينييت وأخرون: معجم المصطلحات، ص: 118.

أخرى يذهب **(آلان؛ *Alan*)** في شرحه لمفهوم التمثيل على أن« الأشياء ليست ماثلة أمامنا بل نحن نستحضرها أو بالأحرى نتمثلها»[1]، يقصد بالتمثيل أو التصور مختلف الطرق التي تصبح بها الموضوعات الفكرية ماثلة من جديد أمام الفكر، ويقصد به أيضا الطرق التي يستحضرها الفكر، الموضوعات الخارجية في حالة غيابها وعدم وجودها، وعليه فإن فرضية الغياب أمر جدير بالتوقف، فهو مناط بوظيفة التخييل والتمثيل معا فعمل ما يتم استعادته أو استرجاعه يندرج تحت فعل التمثيل أم التخييل؟

على هذا الأساس فإن فكرة الغياب تكشف عن وجود: إما حضور مماثل ومشابه لحضور سابق يمكن تحديده في انعكاس لحضور موضوعي غائب أو اختفاء صوري (لطيف، شخص، شيء، فكرة)، «فيصبح بذلك تعديل متمثل في شكل صورة يمكن أن تظهر على نحو أصلي يمكننا من الإمساك بها وإدراكها، والصورة إذن هي ما يظهر بوصفه شيئا تعيد إنتاجه»[2]. ويكون ذلك بمثابة إعادة مثول، تخيل الشيء تمثيل صورته كما في التخييل التمثيلي(*imagination présentative*) نقول تخيل الشيء تخيل لي، فالتخيل إذن قوة مصورة أو قوة ممثلة تريك صور الأشياء الغائبة فيتخيل لك أنها حاضرة»[3]. وإما وجود من عدم تحيل إلى حضور جديد ينتقل من المشابهة والمطابقة إلى الاختلاف وهو وجود يمكن وصفه بالمستعار أو الزائف تمنحه القوة التي تملكها المخيلة ليتسم بالاختراع والابتكار ويصنعه التخييل.

يُعرّف التخيل على أنه تأليف صور ذهنية تحاكي ظواهر الطبيعة، وإن لم تعبر عن شيء حقيقي موجود. لا يكتفي التخييل بنقل الأغراض على نحو حرفي مطابق لأصلها المادي، واعتبار الصور والأفكار مجرد نسخ للانطباعات الأصلية للأشياء، دعونا نفترض أنه

---

[1]– طوني بينييت وأخرون: معجم المصطلحات، ص: 117.

[2]– عاطف نصر جودة: الخيال ومفهوماته ووظائفه، ص: 35.

[3]– جميل صليبا: المعجم الفلسفي، ص: 261.

نسخ أمين، بل يسعى لإنشاء عالم جدد قد يكون ضربا من الوهم يصبح فيه العالم الحقيقي عالما محايدا ويظهر فيه الموضوع المتخيل للوعي بنحو ما هو ليس يوجد بلحمه ودمه، أو بنحو ما ليس يوجد اطلاقا، وهو في الحقيقة ما نصطلح على تسميته بالحضور الجديد، حضور تتمثل فيه الأشياء على غير مظهرها الحقيقي، ولا تتطابق فيه المعطيات الذهنية مع معطيات الواقع المادي ونتخيل حينها ما لا وجود له في الواقع العيني ولا في الوعي ولا في أي شيء آخر(محض خيال) يختص فعل التخييل عن التمثيل بإعطاء الأشياء وجودا جديدا وعوالم ممكنة تتجاوز النسخ والاسترجاع، فهو في السياق يعد مساحة للتشكيل، ويفكك ويعيد تأليف العناصر من جديد بحيث «يمكن للتركيب الذي يقوم به الخيال من إنتاج الأحاسيس الجديدة والرؤى الخفية والفريدة والأشياء المختلفة والمتعارضة والمتناثرة التي لا تتطابق مع عالم الموجودات متحررا بذلك من لوغوس المحاكاة الذي يقتصر على الأشباه والنظائر»[1].

اهتم **(أرسطو؛ *Aristole*)** بتعريف التخييل بإحالته على الإحساس فهو يرى «أن الخيال حركة يسببها الإحساس، بحيث لا يتأتى للخيال أن يوجد بدونه وهما أي الاحساس والخيال مختلفان ومتى لم يوجد الخيال والإحساس لم يتأت وجود التصور *conception* وليس الخيال والتصور بمنطبقان»[2].

انطلاقا من شرح أرسطو يسهل علينا الفهم أن فعل التخييل لا يتم دون الإحساس هذا من جهة، ومن جهة أخرى يذهب إلى أن التصور يستحيل أن يتطابق مع مفهوم الخيال، هذا ما يساعدنا على التكهن بأن التمثيل والتخييل مفهومان متضادان بالرغم من التعالق الشديد بينهما، فالذهن وعاء لخواطرنا وأفكارنا وانفعالاتنا، وله أطر وآليات متعددة وبالغة التعقيد تتحكم في تصوراتنا وتمنح للصور ضروبا مختلفة من الوجود ولشدة تعالق هذه الوظائف

[1]– يوسف الإدريسي: الخيال والمتخيل في الفلسفة والنقد الحديثين، ص، ص: 12، 13.

[2]– عاطف نصر جودة: الخيال ومفهوماته ووظائفه، ص: 09.

وتشابهها بعضها ببعض تذوب الفوارق بين الصور التي ينسجها الخيال وبين الصور التي يصنعها ويرتبها العقل.

إذن فالتصور فعل عقلي محض ومن ضمنه تندرج التمثلات الذهنية كشكل من أشكال التخييل كأحد وظائف الحس، هو حركة ناتجة عن الإحساس بالفعل، «عامل مساعد يربط عالم المحسوسات بعالم العقل لأنه يجعل تطبيق مقولة الذهن على المظهر أمرا ممكنا وعلى هذا يفهم الخيال بأنه وسيط»[1]، ف«الإدراكات المختلفة توجد في العقل على نحو منفصل ويبدو ربطها على نحو يخالف وجودها في الحس مطلبا ضروريا، ومن ثم ينبغي أن توجد قدرة فعالة تركب الكثرة التي يبديها المظهر وليست هذه القدرة سوى الخيال»[2].

يبدو أن مصطلحي التمثيل والتخييل لا يمكن إلا أن يكونا متآزرين، فنحن نتمثل الأشياء عن طريق –التخييل– ففي عمليات التمثيل يزودنا التخييل بالمثالات، والمثال هو البديل الذي يقوم مقام الشيء وينوب عنه مثلما في التخييل التمثيلي وهو الصورة التي ترجع إلى الذهن في لحظات غيابها، فالمثال هو الجامع المنطقي بين التخييل والتمثيل ويكون تخييليا – في قالبه التمثيلي– في هذه الحالة ينبغي القول أن للتخييل نفس فعل التمثيل، إذ يساهم في المعرفة وفهم العالم وتكوينه وصياغة تصوراته ينتج الخيال المتعالي **"تخطيطا خياليا"** لكل تمثيل موضوعي للظواهر الحسية، ومن ثم يمكن تجسيد التجربة الإدراكية بإعطاء **"الموضوع؛ *l'object*" "ظلا ؛*Silhouette*** أو مخططا إجماليا يجسم خصائص مفهومه الكونية والمجردة ويسمح بربط التمثيلات، وعندما يريد العقل أن ينعتق من حدود الحس لكي يتصور الكل المطلق للأشياء وحينها يزوده الخيال بالمماثلات التي تمكن من الوصول الى فكر رمزي[3].

[1]– عاطف نصر جودة: الخيال ومفهوماته ووظائفه ، ص: 22.

[2]– المرجع نفسه، ص: 22.

[3]– يوسف الإدريسي: الخيال والمتخيل في الفلسفة والنقد الحديثين، ص: 12.

3- من المطابقة إلى الاختلاف:

إن فرضية الحضور الآخر لفعل الإنابة تحيلنا بالضرورة إلى مناقشة علاقات القربى بين الأشياء وتمثيلاتها وتضعنا وجها لوجه أمام المعرفة الخاصة بالتشابه كشكل من أشكال المعرفة التي سادت العقلنة الغربية منذ القرن السادس عشر، ظل فيها التمثيل خاضعا لعلاقات التشابه (التماثل) وكانت الكل الكامن وراء تماسك أنظمته، «فهو الذي قادني جزء كبير تفسير النصوص وتأويلها، وهو الذي نظم لعبة الرموز، وسمح بمعرفة الأشياء المرئية واللامرئية، وقاد فن تمثيلها وتصورها»[1]. كيف نعقد نظام المماثلة بين الأشياء، وعلى أي أساس يمكن القول أن هذه الأشياء متشابهة؟

يحدد **(فوكو)** في كتابه **"الكلمات والأشياء"** أربع قوانين أو معايير تستند عليها المشابهة كمقولة معرفية أساسية في عصر النهضة، أولها:

1-**التوافق أو التلاؤم:** هو التشابه الذي يظهر في مفصل الأشياء، تنتج عنه علاقة مجاورة لشيئين طبيعيين لتشابه خواصهما في تركيب العالم، «فالنفس والجسد مثلا متلائمان مرتين، كان لا بد من أن تجعل الخطيئة النفس سميكة وثقيلة وأرضية لكي يضعها الله في أعمق تجويف في الماء، ولكن بهذا التجاور، تتلقى النفس حركات الجسد، وتتماثل به في حين أن الجسد يتغير ويفسد بأهواء النفس»[2].

2-التناقض: يتبدى في شكل انعكاس بسيط وخفي يقوم بين شبيهين مثل «عقل الإنسان الذي يعكس بشكل غير كامل حكمة الله في الكون»[3]، يجسد الشبيهان علاقة توأمة في

---

[1]- ميشال فوكو: الكلمات والأشياء، تر: مطاع الصفدي، ص: 40.

[2]- المرجع نفسه، ص: 40.

[3]- المرجع نفسه، ص: 41.

الطبيعة بحيث تتماهى صورة الشبيه في الآخر، فلا يمكن تحديد الأصل من الصورة ويظهران بصفة المتخاصمين والمتعارضين وتنافسهما لا يزيد إلا ارتباطهما ببعض إلى مالا نهاية.

3-التماثل (القياس): تماثل شيء مع آخر «كان علامته رمزه أو حدة البديل»[1]. أو يمكن أن يكون التماثل قياسا لتماثل نسبي في الطبيعة أو يمكن أن يكون تماثلا لشيء حسي كتماثل الأعضاء، يد الإنسان مع جناح الطير «إن جسم الإنسان هو دوما النصف الممكن من أطلس عالمي ونحن نعلم كيف رسم **(بيير بلون؛ *pierre pelon*)** حتى التفاصيل أو لوحة مقارنة للهيكل العظمي الإنساني ولهيكل العصافير: إننا نرى فيها طرف الجناح المسمى بالزائد والمتعادل في الجناح، يقع مكان الإبهام في اليد، ونهاية طرف الجناح التي هي كالأصابع عندنا، والعظم الذي هو كالساق لدى العصافير يطابق عندنا العقب، وكما لدينا أربع أصابع في الرجل، كذلك العصافير لها أربعة مخالب»[2].

4-التعاطف: هو مقابل للتنافر ويعني المشاركة في الميول والرغبات بين الكائنات، والتعاطف يكسب الموجودات قوة تمثل يوحي تطابقها مع محافظتها على خصوصية وفردانية كل كائن على حدة.

يضرب **(فوكو)** مثالا على التعاطف «كورود الحداد التي نستخدمها في الجنازات، والتي بفعل مجاورتها للموت ستجعل من كل شخص يتنشق عطرها حزينا ومحتضرا»[3]، يسترسل فوكو غير مكتفيا بالمشابهات الأربع ونفي وجود تشبيه دون تواقع أو علامات تمكننا من الإمساك للمشابه في متاهة المرئي و اللامرئي، فالتشابه لا يتألف «في الواقع من قطع متجاورة بعضها متطابق، وبعضها الآخر مختلف وإنما هو دفعة واحدة تماثل نراه أو لا نراه،

[1]- أندريه لالاند: موسوعة لالاند الفلسفية، ص: 1211.

[2]- ميشال فوكو: الكلمات والأشياء، تر: مطاع الصفدي، ص: 43.

[3]- المرجع نفسه، ص:44.

ولن يكون ثمة معيار إن لم يكن فيه–أو فوقه أو إلى جانبه– عنصر قرار حول إشعاعه الخاطف المشكوك فيه إلى يقين واضح.

يتعمق الطرح الفلسفي عندما يسقط **(ديكارت)** لعبة التشابه فيقول، ف «الواقع حتى الآن وهو أنني عندما أنام إنما تتكون في الأفكار هكذا دون عون من الأغراض التي تمثلها ومع أنني أظل موافقا أنها نجمت عن هذه الأغراض فإن ذلك لا يستلزم بالضرورة أنها يجب أن تكون مماثلة»[1]. ماذا يقصد ديكارت بإنكاره للمماثلة؟ هل يشك في نمط المعرفة، وهل أصبحت معرفة المتشابه موضوع نقد؟

لا يمكن إلا أن نستشعر من الطرح الديكارتي بداية تصدع وانشقاق داخل نظام المعرفة، لحظة إنكاره منطق التماثل بين الأغراض والأفكار، فعالم العقل لا يشبه أبدا عالم الطبيعة، يقول ديكارت في السطور الأولى من القواعد « حين نستكشف بعض التشابه بين شيئين أن نضفي على هذا أو ذاك حتى في النقاط التي يختلفان فيها ما عرفنا بأنه حقيقي ف واحد منهما فقط»[2]، تخلق الأشياء عن طريقة الإعلان عن نفسها في وجودها المكرر والمعاني للطبيعة، وبدأت المماثلة تتلاشى شيئا فشيئا عن أفق المعرفة، فالأغراض لم تعد تمثل الأفكار والتطابق لم يعد من سماتها، مشككا في نظرية المحاكاة، تلك الرؤية الموروثة التي لطالما فرضت نموذجا معرفيا، كانت مهمته الأولية المغالاة في التقليد والترديد والنقل الحرفي للواقع.

استدعى إنكار التشابه تحرر نظام التمثيل مع وظائفه من تعالقه الفطري بالتصور الأرسطي المتجذر في الفكر الفلسفي، استندت نظرية المحاكاة في معالجتها للنصوص على فرضية المماثلة بين النص وعالم الواقع، وكل ما هو خارج عنها يعد ناقصا وغير كامل مما أدى إلى تشوه إرثنا الثقافي الذي تسيّج بوهم المطابقة الجافة بين الموجودات والمعقولات.

---

[1]– أندريه لالاند: موسوعة لالاند الفلسفية، ص: 1209.

[2]– ميشال فوكو: الكلمات والأشياء، تر: مطاع الصفدي، ص:65.

أعاد **(ديكارت)** صياغة مبادئ المعرفة بوصفها نمطا تماثليا لحظة تخليه عن شرط التشابه، ولنفهم هذه الصياغة علينا أن نتأمل تفسير ما قدمه من بحوث في نظرية المعرفة. إذ يذهب إلى أن معرفتنا للعالم تخلص في امتثالاتنا نحوه، والامتثالات أحد مبادئ فعل العقل، فيلغي وجود العالم الحقيقي أو المادي ويستبدله بحضور فكري يطبع في الذهن، فالعالم برمته هو عبارة عن صورة في العقل بمحض ما هو فكرة، والأفكار التي تقابل الأشياء في العالم الواقع لا تعنى بنقل صور الأشياء على حد ماهي عليه في الواقع بظاهرها وجوهرها بصفة مطابقة لأن الأغراض في الطبيعة مهما بدت حقيقية يكتنفها الشك ولا تحمل ذلك اليقين الذي يظهرها بنقائها التام لتطفو على السطح وتميزها بفردانيتها فيتراءى أمام العقل.

يقول **(ديكارت):** «إن الطبيعة ليست آلهة أعني أن العالم ليس به استقلال ذاتي، وليست له حقيقة حقة إن الطبيعة ممتدة في المكان وليست لها قوة ذاتية ولا مبادرة، ولا قوام وجوديا»[1]. ويرى أن معرفتنا للأشياء تحتاج إلى استدلال عقلي وما تتمثله في الذهن هو تصور عن الشيء وليس حقيقة الشيء، إذن فهناك فرق بين نقل صورة الشيء وبين تكوّن فكرة عنه وهو في هذا الشأن يميز بين فعل العقل وفعل التعقل وبهذا نخلص أن ديكارت يفترض وجود حقيقة؛ حقيقة الشيء في الخارج وحقيقته كفكرة في الوعي والحقيقتان غير متشابهتان بالرغم من أن المعرفة الفكرية أو ما نشير إليه بالحقيقة الثانية جميع عناصرها تتألف من المعرفة المادية أي من العالم الخارجي.

يعبر رفض **(ديكارت)** للمماثلة كممارسة فكرية عن إزاحة استراتيجية لخطاب العقلنة المثبت بهستيريا الهويات(التطابق والاختلاف)، ثمة قراءة لنمط المعرفة وإعادة نظر لسؤال الحقيقة كمنهج ابستيمولوجي، ورؤى مغايرة لتمثلاتنا حول العالم وليس هذا معناه أن ديكارت

[1]– عبد الرحمن بدوي: موسوعة الفلسفة، ص: 495.

يلغي العقل بل يحاول بطريقة ما ترشيده من عنف العقل وقداسة التأسيس الابستمولوجي الكلاسيكي الذي تخيط به التفكير الفلسفي منذ عقود.

وبهذا يضعنا في طريق معاكس لما تم تجرعه وتلقينه في بدايات العهد(الفلسفة الأولى)، لحظة مباركة الفلسفة لبداهة اليقين وخضوعها البائس لخطاب العقلنة اللامتناهي، «وأما النقد الديكارتي للتشابه فهو من نمط آخر، فهو لم يعد فكر القرن السادس عشر القلق إزاء نفسه، والآخذ بالتخلص من أكثر أشكاله ألفة، وإنما هو الفكر الكلاسيكي المستبعد التشابه كتجربة أساسية وشكل أولي للمعرفة، والمندد بها كخليط غامض يجب تحليله بمفردات التطابق والاختلافات والقياس، والنظام»[1].

أدار **(ديكارت)** ظهره لمعرفة المتشابه واجتاز هذه المرحلة من التفكير السطحي والساذج، وانفتح على ثقافة أخرى تغذي الفكر الفلسفي وتنعشه من جديد، فالحقيقة باتت تدور في فلك المستهلك، ونفهم من هذه المراجعة أنه يعادي المعرفة المتعالية التي أخرت كل ممارسة فكرية عن مشروعها في التنوير.

[1]– ميشال فوكو: الكلمات والأشياء، تر: مطاع الصفدي، ص: 65.

الفصل الأول

أولا–تمثيلات الخطاب الروائي وقصدية فعل السرد:

في انطلاقتنا الأولى بمجرد قيامنا بعملية استقراء بسيطة لغلاف رواية (**آسيا جبار**)[1]، المترجمة بعنوان: **(بوابة الذكريات)** ضمن ما تقتضيه محاولاتنا، وفضول رغبتنا المسبقة لمعرفة موضوع النص وأخذ تصور أولي عنه، نجد أنفسنا مبدئيا أمام الرواية كجنس خطابي عام يؤطر السيرة الذاتية.

تعد لفظة رواية على الغلاف إشارة صريحة ودالة على أن النص الذي بين أيدينا هو خطاب لرواية(عمل إبداعي)، أما ما أثار انتباهنا في الحقيقة هو عنوان الرواية المترجمة **(بوابة الذكريات)** الذي يتوضح كعنوان سير ذاتي، «ونقصد بالعنوان السيرذاتي كل ما يعنون أو يسمى أو يترجم به المؤلف سيرته الذاتية المكتوبة من لفظ أو عبارة، وهو الذي يمثل بامتياز نسبي بوابة حقيقية دون غيره من أشكال الميثاق تمكن القارئ من العبور إلى خطاب أدب السير الذاتية»[(2)]، الأمر الذي يهيئنا كقراء ودارسين إلى تلقي العمل الأدبي كخطاب مركب تتفاعل فيه مرجعيتان؛ مرجعية خاصة بجنس الرواية ومرجعية أخرى خاصة بجنس السيرة.

[1]– آسيا جبار(فاطمة الزهراء إيمالاين): (1936/06/30–2015/02/06)، أكاديمية وكاتبة وروائية وشاعرة ومخرجة جزائرية، تعد من أبرز الكاتبات باللغة الفرنسية، أصدرت أولى أعمالها الروائية بعنوان: (العطش؛ La Soif)، ثم ألحقتها بمجموعة من الأعمال، منها: (القلقون؛ Les Impatient، أطفال العالم الجديد؛ Enfants du nouveau monde، القبرات الساذجة؛ Les Louettes naives)، نالت الشهرة عام 1957 بفضل روايتها العطش، جمعت في أعمالها بين الانفتاح على التلاقي بين التاريخ، الجماعي/ الفردي، وذاكرة النساء والسيرة الذاتية، المباشرة أو غير المباشرة. جمال الدين بن الشيخ: معجم آداب اللغة العربية والأدب الفرانكوفوني المغاربي، تر: مصباح الصمد، مجد للنشر، ط1، 2008، ص: 163.

[2]– عبد الفتاح وفكوح، أدب السيرة الذاتية "إضاءات وإضافات" ، فضاءات للنشر، المغرب، ط1، 2016، ص: 160.

إن طبيعة اللقاء بين السيرة والرواية والتماهي بينهما كاختيارين في بنية خطابية واحدة تحيلنا إلى احتمالين يتنافسان على الأهمية، أولهما سر اشتغال الكاتبة على هذا الجنس الرواية السير ذاتية الذي يتخذ من هذه القسمة الثنائية التي تجمع بين السيرة والرواية معا، وثانيهما مساءلة قصدية الفعل، وعليه يطرح السؤال الآتي: هل يمكن أن نقول أن آسيا جبار تسرد وقائع حقيقية ضمن ما يقتضيه ميثاق السيرة؟ أم أنها تسرد واقعا مفارقا كما يقتضيه ميثاق الرواية؟

تتصف الرواية كبنية خطابية بالمرونة في الشكل وترفض الانصياع لتصنيفات الخطاب النمطي ما يجعلها جنسا أدبيا لا يقبل الانغلاق على ذاته ويمتلك قابلية كبيرة للانفتاح على أجناس أدبية أخرى، إلا أنها محتفظة بخصوصية الحكي الذي يميزها، لكن هذا لا يمنع من أن تبقى الرواية شكلا فنيا متفردا وقائما بذاته.

تشتغل الكاتبة على هذه الحركية في النص الروائي لتمد جسور الأطر بين الرواية والسيرة، لتشكل خطابا مركبا تتشاكل فيه الحقائق مع التمثلات كاحتمال مزدوج داخل المتن، «هذه الرواية هل هي قصة حب منهوك أم حكاية فتاة مضطربة قليلا، كنت اتأهب للقول "رصينة السلوك"–ببساطة غير متحررة– من جنوب بحر متوسط ما رسم تصميمي لفاتحة المقدمة لسيرة ذاتية أوسع؟ هذه الذكريات الأولى لا تفرض نفسها عليّ إلا من باب الحاجة المفاجئة –وإن بشكل متأخر– إلى أن اشرح لنفسي أنا هنا شخص من الشخوص والمؤلف في الآن نفسه دلالة الحركة الانتحارية الذاتية في حين أن بقية القصة المسماة "قصة حب" ستتواصل وتمدد قصة فاشلة» [1].

[1]- آسيا جبار: (Nulle ne part dans la maison de mon père)، (لا مكان لي في دار أبي)، (بوابة الذكريات)، تر: محمد يحياتن، سيديا للنشر، 2007، ص:493.

إذا تأملنا العبارة نلحظ أن **(آسيا جبار)** تحاول أن تضبط حدودا للفضاء المزدوج الذي اختارته في إنشاء النص، فالسيرة كما تصفها الكاتبة، هي حضور الذات التي تفرضها الذاكرة، ما يجعلها تتمتع بخصوصية الزمانية ومرتبطة بعمليات التذكر والاسترجاع وتستدعي أي السيرة الذاتية سرد حكاية الفتاة غير المتحررة من جنوب البحر المتوسط، أما الرؤية هي ما يدل على الحركة الانتحارية الذاتية أي كل ما ليس سيريا، حضوره فاعل على امتداد النص بسرد حكاية قصة لفتاة المسماة بقصة فاشلة.

إن صيغة هكذا نصوص لا تكاد تفصل أو تحسم في هويتها، ولعل هذا ما يخلق نوعا من الاضطراب لدينا، إن الرواية لهذا المسار تشير إلى أن طبيعة النص تقوم إلى إمكانية تعدد الأطر، ومعنى ذلك أن هناك نص عام ينطوي على جانبين أو ثنائيتين مختلفتين، وهي في سياق هذه العبارة لا تستطيع فصل هوية النص إن كان سيرة ذاتية أو رواية، فالنص متماه بين هذا وذاك؟

ينشأ اصطلاحنا للنص العام نتيجة تلك الثنائية المقترنة لنصوص معينة لها نمط خاص، جعل النص حقلا مفتوحا يشمل هجينا من الكتابة المقترنة والمختلفة في الآن نفسه وهو ما يعرف بـ: "الكتابة المزدوجة" التي «تؤشر عن المنحى الذي تشتغل فيه الكتابة في مكانين ووقت واحد، وهي علم مزدوج وجلسة مزدوجة، ومشهد مزدوج وهلم جرّا، وهي– الكتابة المزدوجة–عملية نقش بنية ثنائية متعارضة ضمن حقل الكتابة العام»[1].

تحدث قراءة النص من بدء استيعابنا أن للنص وظيفة مزدوجة، فنحن كقراء سنقف في خط ما بين السيرة والرواية، فمركز الاقتران هو موضع الاختلاف وهو أيضا زاوية للفهم يمكننا من قراءة المزاوج، إن اللقاء أو «القران هنا وإن كان يقارب بين التخوم والحدود ولكنه

[1] – هيو جاي سلفرمان، نصيات بين الهرمنيوطيقا والتفكيكية، تر: علي حاكم صالح، حسن ناظم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء–المغرب، ط1، 2002، ص: 129.

في أي حل لا يلغي هوية كل طرف، ذلك أن الاختلاف حتى بالمعنى الدريدي قائم في منطقة الما بين»[1].

فالنص السيري كما يعرف نص أدبي له سماته الخاصة والرواية كمختلف ومقترن نوع من الخطاب يتمتع أيضا بخصوصية ومظاهر تمكننا من التعرف عليها، وإذا أردنا أن نعطي مفهوما للنص المزدوج ولا نبتغي في ذلك ضبط حدوده، نقول: إنه الكل المتعدد بوصفه اختلافا لا يحتمل هذا التصنيف ولا ذلك التصنيف ويملك وظيفة مزدوجة، لذلك في إجرائنا لابد أن نتوجه ضمن هذه الثنائية في العديد من الأحكام الصادرة. إن القران في هذه الكتابة المزدوجة بوصفها اختلافا تحقق موضوعيا محور الذات، لأن كلا من النصين المتقابلين القصد فيهما سرد الذات ويتناولان الذات كظاهرة تسود العمل.

يتقاطع النصان في نقطة تحقق محور الذات، فكلا النصين القصد فيهما سرد الذات، فتناول الذات كموضوع أو ظاهرة يعزز من وظيفة التضام والقران والتدليل عنهما، وكذلك السرد نحو ميزة تعالقية في كلا الثنائيتين وهذا أمر بديهي في النص السير روائي، أما ما يلمس من اختلاف فيتجلى في التشكيل المعرفي للذات كمحور للعملية المعرفية، فالسيرة الذاتية تشكيل أدبي يوفر معرفة الذات كحقيقة حول حقيقة ذات المرء في العالم لتضع بذلك مسألة حقيقة الذات الشخصية أو الخاصة، إشكالية في مخطط الأشياء؛ أي معرفة تدور حول جنداته ووقائع حدثت بالفعل علاوة على ذلك يتم تفعيل الذات على نحو يتوافق مع طبيعة الذات الحقيقية التي تروي نفسها، وفي هذا الجانب السردي نجد رغبة في التزام الحقيقة وتقصيها خطابها من طرف الكاتب أو الراوي، وهو التوجه الذي يقتضي لكتابة غير تخييلية.

[1]– نصيات بين الهرمنيوطيقا والتفكيكية، تر: علي حاكم صالح، حسن ناظم ، ص: 11.

إن السيرة فضاء كتابة يستحوذ على جانب شخصي جدا من حياة الإنسان–الراوي– فضاء يصفه هو نفسه كما هو، وليس كما يجب أن يكون، فعملية الكتابة السيرية المرتآة تقوم ذاتا مطابقة لطبيعتها وبلا ريب فإن ما يقدم هو خطاب عن الحقيقة وثم نوعا من أنواع اللاتخييل»[1]. في حين أن الرواية تقدم نفسها لخصائصها التخييلية بحيث تعيد بناء الذات على نحو زائف في علاقاتها مع الأشياء، وهذا يحدث بالرغم من خصوصية الكتابة بضمير الأنا الذي هو نفسه يوهمنا بخطاب الذات الحقيقية، تصبح الرواية فضاء كتابة تستحوذ على ذات المؤلف، تلك الذات هي مجرد قناع تختفي وراءها ذات الحقيقة ولا تخرج عن حدود خطاب النص الذي يبتكرها، ونجده نصا مغرقا بالاعتبارات التخييلية التي تروي أحداثا ووقائع غير حقيقية يخلق فيها المؤلف عالما مشيدا، ومستعارا يعد تمثيلا لعالم الطبيعة وهو التوجه الذي يفضي لكتابة تخييلية.

1–الهجين الدوافع والاعتبارات عند آسيا جبار:

ننطلق في هذه النقطة من طرح السؤال الآتي: لماذا تفترض آسيا جبار أن الرواية هي الأساس الذي يقوم عليه عملها الابداعي؟ في حين أن ما تقوم به داخل المتن هو محك ذاتي والذي يعنى بإخبارنا المزيد عن مظاهر العالم الواقعي بل إنها على الأغلب مهتمة أكثر بإمدادنا بمعلومات خاصة بالعالم الواقعي كأساس لفهم الحكي.

ندرك تماما أن ما يقدمه النص الواقعي هو معلومة حقيقية سواء كان الأمر يتعلق بالمعلومات الجغرافية أو وقائع وأشياء تاريخية، هذه المعلومات غير قابلة للشك أي أنها لا تدخل في لعبة احتمالات الصحة أو الخطأ، وكذلك غير قابلة للتأويل إلا إذا نفى من يزودنا بهذه الأخبار أو المعلومات وجودها أو تراجع عنها في رواية سيرته، فهذه المعلومات

[1]– هيو جاي سلفرمان، نصيات بين الهرمنيوطيقا والتفكيكية، تر: علي حاكم صالح، ص: 149.

بمجرد هيكلتها في نص سيري يصبح وجودها حقيقيا حتى لو كانت تتمتع بغير ذلك، لأن مبدأ الحقيقة نستمده من العالم الواقعي، وعالم الواقع مصدر التجربة المباشرة.

يتعلق الأمر بالتمييز بين السردية الطبيعية والسردية الاصطناعية؛ «فالسردية الطبيعية مرتبطة بالفعل الذي يحكي سلسلة من الأحداث تماما كما هو الحال مع خبر أو مجموع "تاريخ فرنسا" لميشيلين أما السردية الاصطناعية فتشكل من التخييل السردي فهي تتصنع قول الحقيقة أو تتحمل مسؤولية قول الحقيقة في إطار كون خطابي تخييلي»[1]. عندما يكون هناك ما يحيل على التخييل في كتاب الساردة الموقع بكلمة رواية كإشارة تخييلية فإن الأمر لا يتعلق فقط بالتمويه الذي يجعلنا ننظر إلى القصة التخييلية على أنها حقيقية، أو أن يعتقد القارئ في حقيقة ما يقال في النص.

إن الواقع الأساسي هو الحقيقة؛ الحقيقة وفقط لأنه في مثل هذه الخطابات المركبة ينتابنا الخلط بين تجربة الواقع والخيال ومدى تجربتنا كقراء لدرجة الصدق والكذب، الحقيقة أو الزيف؛ فالحقيقة التي نطلبها ونسعى إليها من خلال قراءة الرواية تختلف عن الحقيقة التي تطلبها من النصية السيرية، « فالرواية يمكننا القول أنها تمثل الحقيقة عن الحياة في حين أن كتب المذكرات والسرديات الشخصية تمثل الحقيقة عن أشياء محددة حدثت بالفعل»[2]. «ها أنت تكتبين، وتتصورين إنك تخترعين من كل شيء، ولكن لا أنت تكتبين، ولكن ليس صدقا إذن هو لعب لا بالكاد لأن هذا النوع من الحبور سرعان ما يتلاشى، الكتابة بقلب وجسد معقودين؟ كلا الكتابة بقلب متحرك وقلب مفتوح على الانفجار، كان

[1]– أمبرتو إيكو: ست نزهات في غابة السرد، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء–المغرب، ط1، 2005، ص: 192.

[2]– دانييل مندلسون وآخرون، قضايا أدبية "نهاية الرواية وبداية السيرة الذاتية وقضايا أخرى مترجمة، تر: حمد العيسى، تق: صلاح عيسى، الدار العربية للعلوم، بيروت–لبنان، ط1، 2011، ص: 12.

يكفي فقط أن تغطسي مقدمة رأسك في شلالات الظل أو في حضور بداية العالم»[1]. الاختراع، الاصطناع، اللعب كلها مفردات تحيل على التخييل، ما الذي يجبر الساردة على الهروب والجنوح الى التخييل؟

إن ما يجعل العلاقة بين المؤلف والرواية أكثر حميمية، يكمن في أن الرواية ميثاق سرد حر غير مقيد لأنه يعتمد التخييل إطارا له، وفي التخييل ميزة تجعلنا نستطيع تركيب العالم وإعادة صوغ قصاصات الواقع وندرك ما حولنا بطريقة مفارقة عن العالم الحقيقي في تصادماته، وهو الواقع نفسه الذي تعريه الذات إيهاما منها بقول سيرذاتي، الذي يتطلب في رأينا الكثير والكثير من المصداقية والجرأة، والقدرة على الإفصاح والبوح عن الواقع كما هو على أساس التطابق والانعكاس.

التحديدات التي يشترطها النص السيري صارمة لا تتواءم مع طبيعة الذات الكاتبة وتضيق من قدراتها في التعبير والتواصل في حالات وجودها، لأنه ببساطة لا يمكن أن يقول كل شيء، وليس في استطاعة الذات الشهادة عن الذات المغمورة بالأسرار، لأن السيرة ترفض «كنوع أو شكل أدبي يكشف حياة المؤلف الحقيقية من دون الأقنعة الواقية باستعمال فكرة الخيال(*fiction*) كما في القصة والرواية»[2]، فما الذي يجبر الكاتبة على الانحراف؟ «هناك بعض الحالات التي نكون مجبرين فيها على المزج بين الواقع والتخييل: قراءة الواقع باعتباره تخييلا وقراءة التخييل باعتباره واقعا، هناك حالات يكون فيها الأمر ضروريا، وأخرى يكون مقلقا بشكل تراجيدي»[3].

---

[1] – آسيا جبار: *(Nulle part dans la maison de mon père)* ، (لا مكان لي في دار أبي)، (بوابة الذكريات)، ص: 514.

[2] – دانييل مندلسون وآخرون، قضايا أدبية"نهاية الرواية وبداية السيرة الذاتية وقضايا أخرى، تر: حمد العيسى، ص: 142.

[3] – أمبرتو إيكو: ست نزهات في غابة السرد، تر: سعيد بنكراد، ص: 189.

تنزاح الكتابة التذكرية صوب الرواية في هجنة السرد عندما يصبح الواقع بكل تداعياته مخيبا للآمال، هنا يسمح لنا التخييل ببناء كون خاص بنا، يقدم لنا الحياة كما نود أن تكون، عالم ما حتى لو لم يكن له وجود «من السهل إذن فهم لما يروقنا التخييل السردي كثيرا، إنه يمدنا دون قيد أو شرط ربما يسمح لنا بممارسة تلك الملكة التي تمكننا في الآن نفسه من إدراك العالم وإعادة بناء الماضي، إن للتخييل نفس الوظيفة التي يقوم بها اللعب، فالطفل أثناء لعبه يتعلم كيف يحيا لأنه يتصور وضعيات سيصادفها عندما يصبح راشدا، ونحن الراشدين من خلال التخييل السردي نقوم بممارسة قدرتنا في تنظيم تجربة الحاضر والماضي على حد السواء»[1]، وعليه فإنها «انغمست في كتابة عمياء ومجانية كما الرقصة، كتابة متحركة ومخدوشة بدافع اللعب وبدافع النزوة ربما؟ كنت تعتبرين قصتك الأولى لعبة سنونوات بسيطة في الفضاء وفجأة وقد انتشيت من هذا الاتساع رحت تشيدين قصة ثانية وثالثة»[2].

يتمظهر اللهو كما قال **(باسكال؛ *Pascale*)** «كأسلوب تهدئة يخفف من وقع الحقيقة وتجده الكاتبة سبيلا للتخلص من إكراهات الواقع وقوانينه الصارمة التي لا تستطيع التخلص منها، ذات ترغب في تشكيل الحياة وفق أهواء لا ترى من خلال السلوك المألوف»[3].

إن ما تتيحه السرديات المتخيلة في بنائها ومحتواها من اختيارات وأشكال فنية يمكن أن يأخذها الكاتب ليتنكر، لا يتيحها السيري وعلاوة على ذلك فإن الكتابة السيرية هي كتابة معقودة بسبب طابعها المبرم ونعتقد أنه في حالة الروائية لم يتح السيري استشفاء لقضيتها المهمة، « إننا ونحن نقرأ الراويات نهرب من القلق الذي ينتابنا ونحن نحاول قول شي حقيقي عن العالم الواقعي وتلك هي الوظيفة الاستشفائية للسردية، وهي السبب الذي يدفع الناس منذ قديم الزمان إلى رواية قصص، وهي نفس وظيفة الأساطير، إن السردية تعطي

---

[1]– أمبرتو إيكو: ست نزهات في السرد، تر: سعيد بنكراد، ص: 208.

[2]– آسيا جبار: (Nulle part dans la maison de mon père)، (لا مكان لي في دار أبي)، (بوابة الذكريات)، ص: 514.

[3]– المرجع السابق، ص: 9.

شكلا للفوضى التي تميز التجربة»[1]، وهذا ما يؤكده المقطع الروائي الآتي« إذن هذا هو ما يشغلك: الدوار: اختراع أو اعتقاد كما حصل حين كنت طفلة تلعبين بالحبل ثم رحت تتعلمين ركوب الدراجة–من ذا الذي فجأة أوقف هذه الألعاب؟ ليس الأب دائما ولا الرفيق الذي جعلته البطالة يغار إثر ذلك، أخذت تفرين من الآخرين أو الآخر الذي ظننت أنك أعطيته الكثير: جسدك، ولياليك وأحيانا عمل النهار»[2].

يجسد الواقع للكاتبة تجربة متصدعة تلوثها سلطة الآخر، تعمد الكاتبة من خلالها إلى الانحراف لتصحح معرفتها بالعالم الواقعي، وهو توجه يشحنها بالقدرة على التخطي والتجاوز، «حينئذ أخذت كل قصة من قصصك تميل وتترنح من اليمين إلى اليسار وفي كل مرة بشكل غير منتظر، يفلت منك هذا الشخص أو ذاك من الشخوص النسائية، ما انبثق من يدك– في نهاية السرد، القصة أو الرواية، ويحيد عن المسار المتوقع في الأفق»[3].

الانحراف المتعمد أحد نتائج الهجنة وهو الحد الفاصل بين المتخيل والواقعي المتعارض، تتداخل فيه الأزمنة وتتشابك فيه الأحداث وتتضاعف فيه الشخصيات والأصوات، وتداخل الأصوات ليس معناه الخلط كما يرى **(أمبرتو إيكو؛ *Umberto Eco*)**، وإنما هو رؤية صاحية بلحظة انبثاق السردية تشعر بضرورة البحث، وتوضيح أثر الصياغة الفنية باعتبار الانحراف قيمة جمالية توظفه الكاتبة باقتدار لانتقالها المتنوع بين الصحوة والحلم، إضافة إلى أن الانحراف عن المسار يخلق نوعا من التيه والتشويق والإغراء، فإنه يعتبر كذلك دليل على أننا نواجه خطابات متشعبة ومركبة.

---

[1]– أمبرتو إيكو: ست نزهات في السرد، تر: سعيد بنكراد، ، ص: 9.

[2]– آسيا جبار: (Nulle part dans la maison de mon père)، (لا مكان لي في دار أبي)، (بوابة الذكريات)، ص: 517.

[3]– المصدر نفسه، ص: 515.

2-التخييل الدوافع والاعتبارات عند سعيدة هوارة:

اختارت (**سعيدة هوارة**)[1] أيضا الكتابة الهاربة، وهي نوع من الانزياح عن النمط الواقعي والانتقال إلى التخييلي أو فوق التخييلي بمعنى العجائبي، إن هذا الخرق للواقعي والمألوف لتفسير تجربة الإنسان المؤلمة مرتبط برؤيا الكاتب للعالم المعقد الذي لا يستطيع التكيف معه، فيحاول جاهدا التحرر منه بخلق عوالم أخرى موازية «فإذا كانت الرواية العربية في تحققاتها النصية الراهنة ترتاد أفقا جديدا في التغيير أكثر مغامرة وتحرر من ثقل الوجود الاجتماعي تطلعا إلى رواية تنصت للأنين الداخلي وتصغي لمكابدات الوحدة فإنها مع ذلك لم تبتعد كليا عن طبيعتها بوصفها ممارسة منتجة للمعنى، فالمغامرة التخييلية هي بناء للعالم وتشييد لمنظور مختلف يحدد الإنسان والوجود»[(2)].

تعد الشخصية التخييلية أو الافتراضية من أهم الآليات الفنية التي تجعل العلاقة بين الواقع والتخييل قائمة، كما أنها تعد تأشيرة الكاتبة للمرور إلى عالم السحر والخيال، ضمن رؤيا خاصة بها، استعانت سعيدة هوارة في بداية الحكاية بشخصيات نازعة نحو العجائبي، كشخصية "بودوبودو"، "زمردة"، "مرجانة"، "الحصان السحري"...، وأفعمتها بصور من الخيال والتعالي لتقيم علاقة مع باقي الشخصيات الاعتيادية التي يتم استحضارها لتمثل الواقع، إذا نظرنا الى الشخصية سنجد «أن بناءها ليس بعملية عفوية يتحكم فيها مزاج

[1]- كاتبة جزائرية، من مواليد 23 جويلية1952، بالقنطرة-بسكرة، زاولت دراستها الإبتدائية والثانوية بباتنة، والجامعية بجامعتي قسنطينة والجزائر، تشتغل حاليا أستاذة بجامعة الجزائر. سعيدة هوارة: الشمس في علبة، موفم للنشر، الجزائر، د.ط، 2007.

[2]- إدريس الخضراوي: الرواية العربية وأسئلة مابعد الاستعمار، رؤية للنشر، د.ط، د.ت، ص:196.

الكاتب، أو المتلقي بل هي عملية تتميز بالوعي، تحكمها مجموعة من القيود يتحمل تزويدها بشخصية دلالية ويمكن من خلال النص تحديدها»[1].

تتميز هذه الشخصيات ذات الطبيعة اللامألوفة بأنها غير محددة لا بزمان ولا مكان، تستحضرها سعيدة هوارة في أماكن معهودة كالقرية، الساحة، المدينة، وفي زمن محدد تنطلق سيرورته من لحظة اغتيال الوردي وتوقفه عن سرد حكايا بودوبودو ليبدأ الأطفال في سرد حكايا أهل المدينة «بودوبودو وعبر كل سنين عمره كان يسمع ويروي ويشاهد ويحكي وينقل القصص من مكان إلى مكان، أما أطفال هذه المدينة فزادهم أكبر من زادي، ستكون حكايتهم بلا شك جميلة ومشوقة»[2].

تحاول الكاتبة بعث بودوبودو بوصفه شخصية من عوالم غير طبيعية يروي حكايات عجيبة ومشوقة مستوحاة من الأساطير والخرافات للأطفال، يتملص من مهمته في السرد ضمن عوالم التخييل ليتبادلها في الواقع مع الأطفال الذين يروون له ما في جعبتهم من حكايا الموت، قد تكون أكثر غرابة من حكايا الخيال، بودوبودو الذي يقدم نفسه بضمير المتكلم «أنا اليوم لست بودوبودو الماضي لن امتطي حصاني السحري ولن أجول في بقاع الأرض الشاسعة ولن أزود آباءهم بقصص وحكايات عجيبة يحكونها لهم كل ليلة قبل أن يخلدوا للنوم هذه المرة سأكشف عن وجهي وأمسك بيد ابنتي مرجانة وأسير إلى جانب حصاني، نقلبهم، ننصت إليهم، أليست هذه رغبتهم، ألم يتصلوا بي عدة مرات كي أزورهم في مدينتهم؟ ألم يخبروني بأن لهم من الحكايات ما يفوق حكاياتي»[3].

---

[1]– جويدة حماش: بناء الشخصية "في حكاية عبدو والجماجم والجبل لمصطفى فاسي"(مقاربات في السرد)، منشورات الأوراس، الجزائر، د.ط، 2007، ص:149.

[2]– سعيدة هوارة: الشمس في علبة، موفم للنشر، الجزائر، 2007، ص:07.

[3]– المصدر نفسه، ص:07.

حلول شخصية بودوبودو وابنته جمانة في عالم الواقع لزيارة الأطفال والاستماع لرواياتهم هي في الأصل حدث يدل على الصيغة العجائبية، بالرغم من أن هذه الشخصيات التي استعانت بها الكاتبة من أجل الابتعاد أكثر من بنى القصة الواقعية تمتاز بملامح مغايرة للواقع والمنطق ذات نسق عجائبي إلا أن وظيفة الحكي والسرد تجعل لهما امتدادا مع الواقع بعقد علاقة مع الشخصيات الاعتيادية الذين يتشاركون معا فعل الحكي والتقرير واستخدام الشواهد المباشرة، أثناء تواتر الأحداث وعمليات المداهمة الليلية التي كان يقوم بها الإرهاب، كما أنها تعبر عن واقع جديد مفترض أنشأته الكاتبة من وحي الخيال والوهم، «فالمتلقي أمام شخصيات فقدت ثباتها ووجودها، إنها شخصيات تطرح تساؤلها عن ذاتها وتطرح إشكالية واقعها الجديد من خلال إقامة واقع مفترض على أنقاض الواقع، وهكذا فإن المتلقي يقف على أرض الرواية المتحركة القلقة وفوقها الشخصية في مخاض عسير، فالشخصية الجديدة تشهد تحولا وولادة وموتا »[1] في عالم آخر موازي. وعليه فإن فعل التجاوز والهروب من الواقع في الحقيقة يثير العديد من القضايا ويفتح لنا المجال لطرح عدة أسئلة؛ أولهما ما الذي دفع سعيدة هوارة للهروب إلى عالم الوهم؟

أ-التحرر من ثقل الواقع السياسي:

تعتمد الكتابة في رواية الشمس في علبة على الممارسة التخييلية كإطار لبناء فضاء المأساة وفهم الأزمة «فالإحساس الذي يكتنف الذات الجزائرية هو إحساس متلفع بالخطر الداهم الذي لا يبقي ولا يذر، الأمر الذي يشحن النص الروائي بالتوترات النفسية الحادة التي تتلمس مواطن الضعف واليأس في ربط أجزاء الحدث، فتجد الساردة تحكي من دون أن تحدد البؤرة التي يتمركز حولها الخطاب وذلك في ظل ضبابية الرؤيا وزئبقية المعنى،

[1]- رامي أبو شهاب: الشخصية العجائيبة في الرواية الأردنية، مجلة دراسات، الأردن، د.ت، ص:20.

لأن الحديث الذي يسرده الروائي في متنه ينشد الحلم أو كأنه الهذيان في الحلم بسبب تكثف الشعور بالغربة داخل الوطن والاغتراب داخل الذات المقهورة»[1].

في نموذج يصف هيمنة ودموية المشهد السياسي الذي يبدو غير مضبوط وخارج عن السيطرة، مثله مثل خيال الأطفال غير مضبوط، جاء على لسان حال الأطفال «لقد قطعوا جسم والده إلى قطع كبيرة، وجدت العائلة ومن بعث معها كل القطع ماعدا يده اليمنى كما أخبرتنا أخت بلال باهية؟ يا للبشاعة يا للهول؟ ماذا يحدث في هذه المدينة. ألا توجد ضوابط لخيالكم تقولون كل الأشياء والتي تتخيلونها مثل أمين لماذا لا تحكون لي عن قططكم وكلابكم التي كنتم تخفونها هنا، أين هي أزهاركم وعصافيركم التي رعيتموها سابقا مع عمكم الوردي كما تدعون»[2].

كنوع من السخرية تصور الكاتبة الشخصية الافتراضية قاصرة على فهم ما حدث مع الأطفال وما يحدث، فهي في حالة ذهول تام واستغراب ولم تستطع التعامل مع ما يرويه الأطفال أو تقبل حكايا أهل المدينة، يصبح الإدراك معطى مغيب في الفضاء الواقعي بدلا من فضاء الحلم الذي يشهد أقسى أنواع القتل والعنف والدموية، الذي تبدو فيه الذات ممزقة، يطاردها شبح الموت من كل جهة. الكاتبة كانت في حاجة ماسة إلى فعل التخييل لتنظيم مدركاتها ورسكلة الواقع، ففي المتن الروائي «يعيد الإبداع السردي صياغة العالم الواقعي لغاية أساسية هي تطوير الوعي به، بمعنى إدراك أبعاده الخلفية التي لا تدركها

[1]–جعفر يايوش: الأدب الجزائري الجديد التجربة والتاريخ " دراسة في الأنماط والتمثلات "، النشر الجديد الجامعي، تلمسان–الجزائر، د.ط، د.ت، ص:403.

[2]– سعيدة هوارة: الشمس في علبة، ص:12.

حواسنا وملكاتنا الواقعية وهو بذلك يغني الواقع بإضاءة مناطقه المعتمة وتحريك سواكنه»[1].

تستمر الكاتبة في تقديم قراءتها للأحداث ورصد تحولات المسار الديمقراطي للجزائر المربك عبر فضاء نصها الشمس في علبة المشحون بالتطرف والأصولية، وما شهدته الذات من هشاشة في الهوية الوطنية بحيث يصبح القتل هو المنطق والوسيلة الوحيدة للتعبير مع الآخر في ظل استيتاب قوة الفكر التكفيري، يتعلق الأمر بصدام حضاري خطير وبنوع آخر من انتهاك للوجود البشري عبر طيف الدين.

الاتكال على الجانب الخيالي بالاستعانة بحكايا "بودوبودو" وبمرافقة مرجانة لأمين يخفف من وطأة الخوف والعنف المنتشر في المدينة، يصبح الخوف حينها إحساس خارج عن الزمان له فاعلية مستمرة وماثل في كل مكان يتعاظم في ذهن المؤلف في كل مرة عند سرد الأحداث الحقيقية من قبل الأطفال، في مفارقة عجيبة تسمح بتمييز المتخيل عن الواقعي، تقارن المؤلفة عالمين؛ عالم يتضمن القصة العجيبة حكايا "بودوبودو" الموجهة للأطفال والتي تهدف إلى إثارة خيال الأطفال بالمغامرة والاستكشاف ومساعدتهم على التعلم، تكون ملائمة لعالمهم الملون، يطوفون فيها العالم، ويحلقوا في الفضاء ويكتشفون فيها المغارات المليئة بالكنوز ويتوجب أن تكون القصة خيرة وتنتهي بالتغلب على الأشرار، يقول أمين: « أود يابودوبودو وأتوا أن تواصل حكاية رحلتكما في الصحراء، كان أبي يقص وعندما وصل إلى الأشرار الذين اعترضوا طريقكما، اسكنوه وجروه من فراشه ثم قطعوا رأسه، وتركوه في بهو الدار.

[1]–عبد الله شطاح: شعرية المكان في الرواية الجزائرية، رسالة دكتوراه، جامعة بن يوسف بن خدة–الجزائر، 2002، ص، ص: 559، 560 .

- لماذا أنهيت حكايتي الجميلة بهذا الشكل، لو لم تنم في تلك الليلة باكرا لروى لك أبوك نهايتها السعيدة: عندما طار بنا الفرس عاليا حتى اجتزنا الحاجز الذي نصبوه لنا ونجونا من شرورهم.

كل حكايتي يا أمين نهايتها جميلة؟»[1].

وعالم آخر متباين يضم الحكاية العنيفة، تحيل مرجعيته إلى حقيقة ما يحدث في محيط الأطفال، مؤلم جدا ولا تستوعبه مداركهم العقلية، النفسية والجسدية، واقع غير متوازن خارج عن السيطرة، ما ترويه الطفولة لا يحتمل الصدق، أهوال قصص غريبة عن القتل، الوحشية، الدمار، البربرية، على نحو فتي تحاول الكاتبة من خلاله تصوير العالم الواقعي للعشرية السوداء كعالم فاتنا يشتكي لشدة بشاعته وغرابته «في الحالة التي نحن بصددها ساد اعتقاد أن ما نراه هو شيء من الارتياح إنما هو عودة للواقع والعنف الواقعي في عالم افتراضي مزعوم–انتهى عهد قصصكم الافتراضية–هذا أمر واقعي،، كما رأى فيه البعض انبعاثا للتاريخ فيما وراء نهايته المعلنة، ولكن هل يفوق الخيال الواقع حقا؟ وإن بدا أنه كذلك فلأنه امتص طاقة الخيال وصار هو نفسه خيالا»[2]. من أكثرهما تجاوز الواقع أم الخيال، فالمغارة التي من المفترض أن تضم كنوز علي بابا باتت تحوي قطع مختلفة لأجساد الموتى:

«والمغارة يا أطفال ما علاقتها بكل ما يحدث؟

[1]– سعيدة هوارة: الشمس في علبة، ص: 09.

[2]– جون بودريار وآخرون: ذهنية الإرهاب "لماذا يقاتلون بموتهم"، إعد/تر: بسام حجار، المركز الثقافي العربي، بيروت–لبنان، ط1، 2003، ص:33.

– إن الكثير من آبائنا وأخواتنا وأمهاتنا اختطفوا من البيوت، وبعد أيام عثر عليهم هنا، بهذه المغارة، أجزاء متناثرة، جمعوها في أكياس ووضعوها تحت التراب آخر من قتل يا بودوبودو كان والد بلال.

– إني متوتر يا أطفال.... بدأت أشعر بالخوف هيا نغادر المغارة حالا.

– لا تخف يا بودوبودو، كنا مثلك نخاف إذا لمسنا الأعضاء البشرية، لكننا الآن تعودنا.. لقد ساعدناهم في إيجاد الكثير منها...أجسامنا صغيرة وبإمكاننا التسلل إلى مختلف زوايا المغارة، حتى الوعرة منها»[1].

أظن أن الأطفال فهموا لعبة القتل الروتينية، التي أصبحت تمثل رتابة الحياة اليومية التي يعيشونها كل لحظة، فرائحة الموت التي تغمر الزوايا والجدران عنف غير مقبول وغير مغتفر لمجرم خفي يقدم كل ليلة فقراته الاستعراضية، يمارس فيها كل أنواع القتل والهمجية بوسائل تفوق بعضها لديه أسلوب خاص، بل موت خاص «أمر من قبيل خيال إضافي خيال يفوق الخيال، كان بلار(بعد بورخيس) على هذا النحو يتحدث عن إعادة خلق الواقع بوصفه الخيال الأخير الأكثر رعبا»[2].

الأشرار في العالم الواقعي أحد عنفا من الأشرار الذين حاصروا بودوبودو واعترضوا طريقه في الصحراء، كم عددهم قالت مرجانة لأبيها وتشبثت بعنقه فراح يطمئنها، وقال الوردي لأمين لا يهم العدد «ملثمين كانوا لا تظهر إلا عيونهم رموا بالكتب والفراشات التي ثبتاها مع بعض على الحائط بالمزهرية الملأى بالورود والعصفور الذي كان مرعوبا يراقبهم من قفصه المعلق ببهو الدار ثم الوردي الذي انفصل وبسرعة عن الجثة، كان الوردي

[1]– سعيدة هوارة: الشمس في علبة، ص:12.

[2]– جون بودريار وآخرون: ذهنية الإرهاب " لماذا يقاتلون بموتهم"، تر: بسام حجار، ص:34.

يحدق في أمين عيناه ظلتا عالقتين به حتى بعد أن غادر الملثمون البيت وساد المكان صمت عميق ورهيب بعد أن كان يعج بالحركة والفوضى والعنف»[1].

يضج المقطع بالعنف الصاخب، ويوضح إلى حد ما ذهنية الإرهاب في الفعل القمعي والتصفية، فعل القتل يبدو سريعا ورهيبا في الوقت نفسه، لا يمكننا استيعابه كأنه كابوس«نسعى بعد فوات الآوان أن نحمل الإرهاب أي معنى وأن نعثر له على أي تأويل، لكنه خلو من المعنى ووحدها جذرية المشهد وقساوته هي المبتكرة، والمتعذر تبسيطها، إن مشهد الإرهاب يفرض إرهاب المشهد، وحيال هذا الافتتان اللاأخلاقي لا يملك النظام السياسي أن يفعل شيئا–إنه مسرح القسوة خاصتنا، الوحيد المتبقي لنا–الخارق لكونه يجمع أقصى ما في المشهدي و أقصى ما في التحدي، وهو في الوقت نفسه النموذج الميكروسكوبي المعروض لنواة عنف واقعي»[2].

الأرجح أن النظام لا يملك أن يفعل شيئا أمام قوة الإرهاب، ففي غضون أيام سيطر على القرى والمداشر والجبال في ظل ظهور باهت للأمن «رغم أن الخطاب في هذه الرواية ينبني على أحداث واقعية في مرحلة معينة تميزت بالعنف خاصة القتل، فإنه يتخذ في بنائه شكل الخرافة، لذا كان زمنه خرافيا يجعل بينه وبين الواقع مسافة كبيرة، كأن الذي يقرأ أحداث المرحلة في بعض جوانبها يجده واقعيا، فقد كان فعل القتل الممارس خرافيا حتى في الواقع الفعلي، ولعله هو الذي جعل الكتابة الانفعالية مجرد رد فعل قوي بالوجدان

[1]– سعيدة هوارة: الشمس في علبة، ص: 06.

[2]– جون بودريار وآخرون: ذهنية الإرهاب " لماذا يقاتلون بموتهم"، تر: بسام حجار ، ص:34.

الحائر، لم يصدق ما حدث فجاء الخطاب الروائي بدوره خرافيا، يتماهى مع حكاية بودوبودو، يشكله الموت بفعل القتل ومن ثم يكون زمن الخطاب هو زمن القتل»[1].

تثير الرواية مسألة العنف التعسفي الذي استهدف الوجود البشري بفعل همجية الإرهاب والتأويل المتطرف للدين، وتسرد الكاتبة حكايا أهل المدينة الأحد عنفا على الاطلاق، وتصف المدينة بكل مظاهر الضجة والهيجان الدموي، تمارس لعبة الهروب من الواقع فتحيل القصة إلى عوالم التخييل التي تخلقها لتعدد العلاقة بين العالم التخييلي عالم الحلم، والعالم المادي الذي يعيش فيه الإنسان الأزمة التاريخية، وعلى عكس ما يجري في القصة التخييلية « يعج النص بالحركة ويموج بالعنف تختلج فيه الجوانب بالرعب والفزع، ينتجه صراع الأفراد، ويؤسسه الانتماء الأيديولوجي والسياسي، لأن صراع الأفراد لا يستمد موضوعه وحقيقته إلا من الانعكاس النموذجي الصحيح في الشخصيات والمصائر للمسائل المركزية لصراع الطبقات»[2]. ذلك ما يُبقي القصة قريبة من الواقع.

يحافظ القارئ على واقعية سرد الحكاية ويصدق الأحداث بالإضافة « للغة التي تحضر لتعبر عن قوة الواقع بأفراده وفئاته وتداعياته، تتمظهر من هول الصدمة كما توحي بها الملفوظات(الصراخ، العويل، صيحات، النجدة، مذعورا، الضجيج، الأضواء المنطفئة) تشترك هذه الملفوظات في اللون والحركة والصوت وتصنع واقعا تفاصيله مأساوية، تختفي خلف هذه اللغة رواية الأنثى تمثلها في السرد البطلة حياة»[3].

---

[1]– الشريف حبيلة، الرواية والعنف "دراسة سوسيونصية في الرواية الجزائرية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، إربد–الأردن، ط1، 2010، ص:115.

[2]– ليلى بلخير: خطاب المؤنث في الرواية الجزائرية، رأس الجبل للنشر، قسنطينة–الجزائر،2016، ص:243.

[3]– المرجع نفسه، ص: 243.

ب-رفض الواقع:

يشير النص الروائي إلى أن الكاتبة تكافح من أجل التفاوض على سلسلة معقدة من الأفكار المرتبطة بالسياق الإسلامي التي أعادت إحياء الدين بصياغة إسلام سياسي في شكله العنيف «إن الالتزام بالواقع في زمن العشرية السوداء مهما كان فهم الكتاب لمعنى الالتزام يعبر عن نفسه في الرفض المطلق للنهاية المفجعة التي أخذها المسار الديمقراطي الفتي في التجربة الجزائرية حيث يلتفت بطريقة قليلة الضجيج إلى مساءلة الأيديولوجيا التي بررت التوجه الدموي للمطالب السياسية، وهذا ما يشكل ملتقى الخطابات المختلفة حول الأزمة[1]. الذات لم تكن مهيأة لاستيعاب الواقع ما أحدث حالة من الصدمة والارتباك لتحصل حالة من التجاوز والانفصال عن الواقع الفعلي وذلك لحدة الرعب الفعلي الكامن فيه.

تبدو الممارسة الافتراضية نوعا من المقاربة للواقع لإعادة بناء التاريخ والواقع بمساعدة الخيال ويغدو التاريخ مرتبطا ارتباطا وثيقا بإعادة الصياغة الفنية والاختراع، إذن فالكاتبة كانت في حاجة ماسة إلى التخييل السردي لأنه «يعيد صياغة العالم الواقعي لغاية أساسية هي تطوير الوعي به، بمعنى إدراك أبعاده الخلفية التي لا تدركها حواسنا وملكاتنا الواقعية، وهو بذلك يعني الواقع بإضاءة مناطقه المعتمة وتحريك سواكنه.

الواقع ينهار مرة أخرى بعد الاستعمار بسبب عطب في استخدام العقيدة والتاريخ بحمولاته السياسية المشوهة والعنيفة، يستدعيه المتن الروائي لعقد مقارنة بين عنف الإرهاب وعنف الاستعمار، «أمي لم تخف من ذعرها، قالت ذات ليلة وهي تستعيد ذكريات طفولتها

[1]- عبد الله شطاح: شعرية المكان في الرواية الجزائرية، ص: 455.

الأحداث تتشابه كثيرا، كان العساكر يداهمون القرى ليلا مثلما يحدث الآن وكنا نخاف من الليل ونحن صغار، نرفض أن ننام بعيدين عن أهلنا وننهض مذعورين كلما طرق الباب ليلا وليلة اغتالوا عمي لم يطرقوا الباب كما تعودوا، لقد قفزوا من جدران المنزل إلى فنائه بعد أن أحاطوه بحراسة مشددة، كنا نياما عندما سمعنا صراخ زوجة عمي، ولما استيقظنا وجدنا جدتي متشبثة به فجروها معه إلى فناء الدار وعندما رفض الابتعاد عنه اغتالوهما معا، انزوينا في ركن من أركان البيت كانت أجسامنا الصغيرة ترتجف التصق بعضنا ببعض من الخوف كنا نظن أننا سنقتل بدورنا وفور مغادرتهم المنزل ركضنا لنشاهد جثتيهما ممددتين، ويد جدتي مازالت فوق صدر عمي»[1].

يروي هذا المقطع قصة الوطن المجروح في الاستعمار وبعد الاستعمار، تستعيد الذاكرة انتكاسة الواقع والتاريخ المتتالية والتي اختصرتها الكتابة الزمنية بين الماضي والحاضر، فالإرهاب إعادة مثول للمستعمر بعنفه وهمجيته، والاغتيالات التي قام بها المستعمر ضد مواطنين عزل.

تُؤوّل الرواية تفاعل الشخصيات مع الأحداث في سياق تاريخي جديد يؤرخ للجزائر الحديثة، جزائر ما بعد الاستعمار كأن الزمن يعود من جديد في نكبة أكبر عنف وألم، لأن المشتبه به في هذه المرة جزء من الذات، تجربة العنف اللامضبوط تبني قرابة بين عنف المستعمر، وعنف الإرهاب، تلك المقابلة والمجاورة بين عدوين يوحدهما الهدف القتل والإبادة الجماعية من أجل هوس السلطة، ويفرقهما الفكر العقائدي المتطرف للإرهاب والثقافة الدخيلة على القرآن والسنة التي زعزعت دعامة اليقين بالمقدس، إنه الهذيان بعينه الذي يجعله ينتحر من أجل أن تحيا كلمة الأمير/القائد.

[1]– سعيدة هوارة: الشمس في علبة، ص:21.

لا يعد العنف وحده قاسما مشتركا بين قوتي(المستعمر/الإرهاب)، فالضياع وفقدان الهوية الوطنية في عهدها الجديد، شعور يرهق الذات، والذات لا تسرد إلا الفجيعة والعزلة والخوف والموت الملطخ بالبشاعة والواقع يتعذر عليه فهمها، «وللتعبير عن الواقع الصعب، ينجز الكاتب(ة) بنية روائية متطورة ومفتوحة وأقدر على تمثيل الزمن البشري وإضفاء ملامح إنسانية عليه، لذلك يبدو لنا العالم الذي تشيده الرواية من الغنى بحيث يتداخل فيه التصوير الواقعي للأحداث والشخصيات بالعجائبي والحلم والاستيهام، عالم مقلق ومحير، ما إن يغريك باستكشاف ما فيه من تنوع الرؤى والأحلام والمصائر، اقتراح جمالي يذكرنا بالواقعية السحرية عند غابرييل ماركيز دونسو»[1].

إن الرواية رغم أنها نص متخيل فإنها بشكل أو بآخر تحيل إلى الواقع، فبغض النظر عن النوع الذي تنتمي إليه سواء كانت رومانسية أو فنتازية، فإنها في النهاية تمثل الحياة أو تأخذ منها وتحيل إليها، والراوي يكتب رؤيته في الحياة والوجود من خلالها، وتقودنا **(سعيدة هوارة)** في «قلب التمثيل الفانطاستيكي الذي يتميز بكونه صورة على غير مثال، ولكنه مهيأ لأن يستوعب التناقض بين محتوى غير محقق في الواقع، وآخر يوحي به الواقع ويرهص به»[2].

إن الواقع جزء من التاريخ، ذلك التاريخ الذي يسجل الماضي ويرصد الحاضر ويستشرف المستقبل، وبشكل معكوس فإن التاريخ ذاته واقع، وتمثيل الواقع والتاريخ يفضي كل طرف إلى الآخر ويتصل به، وفي هذا المتن الروائي يتم تقديم سرد التاريخ على أنه فني تخييلي مشخص، فإذا كتبت الروائية أحداثا من الواقع أو شخوصا واقعية أو ممكنة تحاول تجريدها وإعادة صياغتها واختراعها بمساعدة الخيال، فتضيف عناصر أو تختزل أو

[1]- إدريس الخضراوي: الرواية العربية وأسئلة ما بعد الاستعمار، ص-ص:208-209.

[2]- المرجع نفسه، ص:209.

تعدل منها أو تركز القول على بعد من أبعادها، فقد يستحيل المألوف الاعتيادي عملا فنيا يبدو خياليا إلا أن جذوره ضاربة في الواقع ولا يعدم الناقد الخبير الصلات الوثيقة مهما خفت بين ما يراه خياليا و ما هو واقع محقق.

لقد ارتبطت الرواية منذ نشأتها بالتاريخ الذي أصبح معينا خصبا يغذي خيال الروائي بإعادة التاريخ وتقديمه في صورة فنية من خلال علاقات عدة، كالتوظيف، الاستدعاء أو الإحالة، ولعله في هذه الرواية يتم استدعاؤه إما للتفسير أو إعادة التقييم أو الفهم أو التجربة وإصلاح علاقة الراوي بالواقع الدموي. حينما ترفض المؤلفة الواقع لعدم ايجاد حلول لمشاكل تاريخية ذات طبيعة سياسية تصبح الكتابة والفن الروائي نوع من المقاومة والتمرد على المسار القمعي لتجربة التاريخ.

جـ-المهمة الجمالية:

تندرج رواية **(الشمس في علبة)** ضمن أدب المأساة الوطنية التي رصدت تأزمات الواقع السياسي لجزائر التسعينات وتسجل أثرا لإشكالات فلسفية تفحص راهنية الواقع البشري وجدلية الفكر الأصولي، تستوعب هذه المتون السردية علاقة التواصل والارتباط بين المثقف الملتزم بالقضية الوطنية والتاريخ عبر الأدب، الفن والكتابة «وبهذا يتحول النص الأدبي إلى تجربة شعورية موظفة في بطانتها الوجدانية التراكم التراثي والبعد الاجتماعي بكافة ترسيباته القيمية والحضارية، وكذا المحدد السياسي وتقاطعاته الإيديولوجية مع ضمير الكاتب الملتزم بقضيته وهذا بدوره يصير الكتابة الأدبية نوعا من التأريخ لواقع الجزائر في فترة العشرية الأخيرة من القرن العشرين الذي دخل ذمة التاريخ عشرية الدم والنار، عنوانها الموت وغايتها وواقعها الموت وموت الموت»[1].

[1]- جعفر يايوش: الأدب الجزائري الجديد التجربة والتاريخ، ص:391.

إن أحداث العشرية السوداء في الجزائر كانت أحداث واقعية في أمكنة بعينها وتحت ظروف تاريخية أضحت جزءا من التاريخ المعاصر، ومن الطبيعي أن تلهب هذه الأحداث الدامية قريحة الفنان وتحركه ما احتوت عليه من مآسي وانتكاسات تمس الإنسان وتزعزع الوطن وتهدد أمن المجتمع، وتطرح الروائية أسئلة كثيرة في نصها حول مفاهيم الدين، الوطن، والإنسان بوجه عام، وتتخذ من أحداث العشرية السوداء موضوعا روائيا يتمثل الواقع المؤلم في تلك القرى والمدن التي سالت عليها الدماء وعبرت عن حالات الرعب التي عاشها الإنسان شيخا وطفلا وامرأة من ذلك الآخر الذي كان في الأصل جزء من الأنا، لكنه أصبح أجنبيا بفكره ووحشيته وتعطشه إلى دماء الأبرياء.

إن نوعية هذه النصوص السردية باختلاف موضوعاتها ومظاهرها التي قاربت هذه المرحلة بالتحديد أثارت العديد من الأسئلة النقدية حول طبيعة هذا الإنتاج الأدبي، وانقسم النقاد بين متقبل أو رافض، خاصة وأن هذا السرد تقاسم مع الكتابة الصحافية ملامح التقرير والاستعجال وتوثيق الشهادة على ويلات الراهن، يقول جعفر يايوش، «لقد أطلق البعض من زملائنا الأدباء والباحثين الجامعيين على الكتابة الأدبية في الفترة التاريخية الممتدة من 1900إلى غاية2000 اصطلاح كتابة المحنة وكتابات الاستعجال، وبهذا الصدد تصرح الأديبة زينب الأعوج أن كل مرحلة تاريخية بإيجابياتها وسلبياتها تفرز لامحالة نوعا من الكتابة المرتبطة بالواقع المعاش بأبعاده المختلفة السياسية والاقتصادية والثقافية والجمالية، ويكون شكلا من أشكال الشهادة على مرحلة معينة من المسار التاريخي لشعب أو أمة من الأمم وأمثلة ذلك الآداب العالمية من عربية وغيرها»[1].

وما يمكننا الأخذ به على إثر هذه الممارسة النقدية لهذه الظاهرة الأدبية أن هذان التعريفان يلخصان وحدهما الرؤية النقدية التي وجهت بها حيث سميت حينها "الأدب

[1]– جعفر يايوش: الأدب الجزائري الجديد التجربة والتاريخ ، ص:402.

الاستعجالي؛ ***literature urgence***"، وهو المفهوم الذي رددته الأوساط الفرانكفونية في مقاربتها النقدية أو معالجتها الصحافية، بينما انفردت المقاربات العربية للظاهرة في الملتقيات والكتابات الصحافية خصوصا بإطلاق مفهوم كتابة المحنة أو الاكتفاء بتجربة المفهوم الأول[1].

ولما كان المثقفون والمبدعون يناضلون لمواجهة الواقع السياسي الذي ألّم بهم كان أمامهم تحديات وصعوبات كثيرة، أولها: كيف يمكن انتزاع رواية الحدث من الحاضنة السياسية ونقله إلى الحاضنة الجمالية دون الوقوع في الفخ التوثيقي«إن ارتباط الكتابة بالسياسي، أقول السياسي هو الراهن، فالواقع الذي نعيشه بتجليه السياسي الذي ينعكس على الحياة الاجتماعية للأفراد ومن بينهم المبدعون الذين يكتبون مثل: واسيني الأعرج، الطاهر جاووت، وغيرهما، فالمبدع ليس من واقع المريخ، ولكن أيضا المعايشة مستويات، هناك من ينظر للسياسي بشكل سطحي فلا يتجاوز تجليه الحرفي الملموس، وهناك المبدع الذي ينظر إلى هذا بتجليه السياسي لاستشفاف ما ينبض تحته من تناقضات جوهرية تاريخية متعددة الأبعاد واستغلالهما في الكتابة الإبداعية التي هي عملية تحويل للواقع ضمن رؤية جمالية متميزة»[(2)].

هنا يكمن دور الأدب في إظهار الواقع السياسي دون الاستعانة بالكتابة التسجيلية التي لا تبحث في أسباب الواقع بقدر ما تريد تسجيله وتبليغه، فالمطلوب من الأديب التجاوز ونبذ استنساخ التصوير الواقعي دون الزيادة والنقصان، والحقيقة هذا ما جعل (**عبد**

[1]– عبد الله شطاح: الرواية الجزائرية التسعينية كتابة المحنة ام محنة الكتابة، مجلة تباين، ع02، خريف2012، ص:68.

[2]– جعفر يايوش: الأدب الجزائري الجديد التجربة والتاريخ ، ص: 404.

الله العروي) يتساءل «أي نفع في التعبير إن هو ترك الواقع على حاله ناقصا غير مكتمل ولا محتمل»[1].

تنوب الرواية عن تمثيل الواقع في لعبة السرد فهو وجهها الآخر الذي يمنحها معنى ولا يمكن في كل الأحوال فهم الرواية دون مساءلة كلاهما على نحو متعالق، إن أغلب ما تم تمثيله على الدوام عانى من سوء فهم ولم يخرج عن فحوى ويقين التشابه، ولا نبالغ إن قلنا أن الرواية عاشت أولى أزماتها بسبب رؤى نقدية منغلقة الأفق استحوذت على ممارساتها التمثيلية، وأفرغتها من قيمتها كخطاب محايث وهادف، كما طوقتها في إخفاق المحاكاة والارتداد الساخر للواقع، فالرواية ولو حرصت على نقل الواقع ستكون قاصدة في كل مرة لأنها ستعيد إنتاجه على الأغلب من جديد، فكل ما نتوصل إليه في معرفة الواقع هو خطاب عن الواقع وليس خطاب الواقع «إن القول بالتمثلات يفضي إلى القول بأن الحقائق مشيدة وليست معطاة مثلما يفضي إلى القول بالموضوعية النسبية ويلغي مفهوم الحقيقة المطابقة للواقع... مما يعني الانطلاق من عالم الواقع إلى عالم الإمكان، أو الانطلاق من عالم الإمكان إلى عالم الواقع، وعدم وجود حقيقة مطابقة وأن الحقائق تصورية وتمثيلية يقتطع منها كل واحد حسب مقاصده لذلك اعتبرت الكثير من الدراسات أن العالم الحقيقي ليس سوى عالم مشيد»[2].

هذا ما يدفعنا للتعاطي مع فهم جديد لمسألة تأويل الواقع من خلال ما تشكله العوالم الممكنة بين الواقع والخيال، «فالأدب يرفض استنساخ الأيديولوجية والسياسة السائدة ويميل إلى استيحاء ما هو قيد التشكل، وما ينبت في أعماق الذات المبدعة ملامسا لحظات

---

[1]– عبد الله العروي: الأيديولوجيا العربية المعاصرة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط2، 1999، ص: 208.

[2]– جمال بندحمان، سيمياء الحكي المركب " البرهان والعرفان"، دار رؤية للنشر، القاهرة– مصر، ط1، 2014، ص، ص: 28، 29.

الحميمية والتساؤل عن الكينونة، والمصير وعن العلاقة بالتاريخ والآخر، لأن المجتمع الذي يريد الأديب العربي وصفه، يحكم على نفسه بالضعف والتخلف مع أن المطلوب من الفن تجاوزه وتداركه. إن العرب يحلمون دائما باستدراك ما ضاع منهم، ومجال الاستدراك هو الفن، بخاصة أكثر مما هو الفكر المجرد»[1]، وبالتالي تصبح الرواية بوصفها أقدر النظم التمثيلية الأدبية القادرة على فهم العالم وفك رموزه واستجلاء تعقيداته، مجموع الخطابات لعوالم ممكنة تعوض عوالم حقيقية، تستجيب لحاجاتها الاجتماعية والسياسية، وتفتح فضاء تخييليا للتحول من خطاب ضيق مجرد الى خطاب ترشده اعتبارات سردية.

لو نعود للنص أو رواية **(سعيدة هوارة)** كمتن تسعيني نجد أول ما تواجهه الرواية إشكالية الضبط من وجهة نظر نقدية إما توصيفها بالاستعجالي الذي يفضي إلى تسطيح العمل أو العمق الفني الذي يفضي إلى الإبداع وحسن الصياغة، نحن كدارسين لن نقوم بأي تحديد بحكم مقتضى نقدي، ولكننا مع ذلك سنحاول أن نثبت أن الكاتبة تجتهد لإيجاد مشروعية فنية لها ضمن فئات الكتاب والمثقفين الذين أبدعوا لإنتاج رواية تسعينية تؤرخ الأزمة وتستعيد لحظات الفواجع والإبادة .

ربما يكون الدافع الأساسي لكتابة القصة التنديد بالإرهاب الدموي والتأمل في واقع الأزمة الذي نخر أوصال الوطن فالإرهاب حدث عصيّ على الإدراك بالنسبة للمجتمع الجزائري، وشر ارتقى بالقوة، إن انتصار الفعل الإرهابي اللاأخلاقي ترتب عنه أحداث دموية عنيفة وإبادة جماعية، أصبح كل شي في الوطن منوط بالقتل، ورهان الموت لا ينفصل عن فعل الكتابة.

[1]– عبد الله شطاح: الرواية الجزائرية التسعينية كتابة المحنة ام محنة الكتابة ، ص: 81.

إذا ما حاولنا التعمق في النص فإن هذا العمل الأدبي نحسبه أحد الانشغالات العميقة بقضايا الوجود، فالنص يرصد تجربة الموت بطقسه البشع والفظيع في أحد المقاطع تقول المؤلفة على لسان الساردة «عندما كبرت نمت الفكرة معي، الموت مفروض ولابد منه، ويذوقه جميع الناس، ثم قرأت لأعرف بأنه الحقيقة الوحيدة في الحياة كل ما عداه نسي. إذن ليس الموت ما يخيفني.. الخوف تسرب إلي منذ تدلى رأس الوردي في الخريف الماضي، كل الموتى الذي رأيتهم في السنوات الأخيرة كانت رؤوسهم مقطوعة، ومفصولة عن أجسادهم وأحيانا أجزاء الجسم كلها مفصولة عن بعضها ربما هذا الذي أصبح يفزعني نعم الآن عرفت ليس الموت في حد ذاته مخيفا بل البشاعة التي أضيفت له، فالموت منذ سنوات أصبح شرسا في مدينتنا، يرافقه الرعب دوما حتى الحزن لم يعد صامتا، لقد أضحى عنيفا ومدمرا»[1].

كان من الممكن أن تكون قصة الموت لها بنية خطابية كما ترويها الجريدة، لكن هل يمكن أن تكون نصا ملائما لوصف أحداث وتفاصيل المجازر الفظيعة؟ هل يمكن في سرد القصة التي تستدعيها المحاكاة اليومية لمسارعة كتابة أحداث مضغوطة، أن نروي الموت بطريقة غير اعتيادية؟ كما أن هناك أمر في غاية الأهمية، هو أننا لا نستطيع أن ننكر أن الكاتبة لها غاية فنية ترجو من خلالها إرباك القارئ، وهذه المتعة التي تمتلكها الرواية.

فالراوية لها خصوصية الحكمة والسحر، وهي نص مفتوح على عدة قراءات ما يمنحها الخلود، أما ما يتعلق بالكتابة المطعمة بالاستعجال فعيبها أنها تموت لحظة تأدية وظيفتها في التبليغ.

[1]– سعيدة هوارة: الشمس في علبة، ص: 34.

ثانيا- تفاعلية السيرة الذاتية والرواية "التحالف المقدس":

تعد الرواية من الأجناس الأدبية التي« تتسم بكفاءة تفاعلية ويتوفر على قدر غير قليل من الحدث والاستقطاب يستدعي إليه غيره من الأجناس ويستوعب خصائصها ويرغمها على الاستمرار داخل رحابه والتآلف والانسجام مع مكوناته في حياد ومشاركة ومطاوعة»[1]. ترجع قوة التفاعل الكامنة داخل الرواية إلى طبيعة بنيتها المفتوحة والقادرة على التوسع فهي « ركبت عضويا لتلائم الأشكال الجديدة الصامتة، لتقبل العمل الأدبي (القراءة)، واستحقت بذلك أن تكون النوع الوحيد الذي لا يزال في صيرورة»[2].

يمكننا أن نلاحظ أن الرواية تملك بنية مطاطية غير ثابتة في العمق تمتد وتنقص، ما يسمح بإعادة هيكلتها وتشكيلها وفق ما يتلاءم مع ما تحتمله اقتضاءات العصر، وتطور الفن وتغير العالم حولنا. تعتني الرواية كسردية الأكثر مرونة على الاطلاق من خواص الأجناس الأدبية، وتتضايف مع الأنواع في تفاعل مستمر لا يأبه بالحدود لتتطور، وتحد من نفسها ما يجعلها نصا سرديا لا يموت أو كما يراهن **(باختين؛ *Bakhtin*)** كنوع غير منته.

يتجلى فحص التفاعل من خلال سيرورة هذا النوع مع أنماط الكتابة ولعل الظاهر لنا هو أثر التفاعل الذي يتبدى جليا في شكل علائقي تتعاقب فيه الصفتان الرواية والسيرة الذاتية في أوضاع مفترضة وتعايش كل منهما مع الآخر وتطورهما لتنتج الرواية السيرذاتية. إن كانت مقولة التفاعل تزيد عن مسالك التقاطع والالتماس ومظاهر التطور،

---

[1]- عروس بسمة: التفاعل في الأجناس الأدبية " مشروع قراءة لنماذج من الأجناس النثرية القديمة من القرنين الثالث إلى السادس هجريا"، الانتشار العربي، د.ط، د.ت ، ص: 12.

[2]- محمد فراج النابي: رواية السيرة الذاتية في مصر"دراسة في التأصيل والتشكيل"، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة- مصر، 2011، ص: 22.

وأسئلة التصنيف إلى الوعي بالبحث والتفاعل «وقراءة التفاعل باعتباره تجربة التأويل التفاعلي للتغيرات الطارئة على الخارطة الأجناسية»[1].

يتبين لنا أن التحول والاستمرارية اللذين تظهرهما الرواية تحررها من فكرة الاحتمال الواحد وهيمنة نوع من خطاب ما على الأرجح، وفتح إمكانية التعدد والاحتمال المزدوج دون القضاء طبعا على مرتكزاته، والناقد الآخذ بهذا الشرح سيكون على أهبة لمساءلة آليات التحليل والمناهج المناسبة لدينامية النصوص السردية الحديثة والمركبة. ليس باستطاعتنا أن نرى الأمر بوجهة نظر أحادية تنصب على الرواية «كجنس مضيف التي يتمثل دورها في توفير مناخ ملائم لاحتضان الأجناس الأدبية التي تتعاطى معها وتلحمها بنسيجها»[2].

تعد السيرة الذاتية أيضا كنشاط حكائي تستجيب لهذا التحالف المقدس بسبب خاصية الحكي الذي يخرق كلا النوعين ويجعل من السيرة امتدادا للرواية ووجها مكملا لها، تتلاحم السيرة مع الرواية في تناغم وهذا يرجع لطبيعة العلاقة العضوية بينهما؛ فالسيرة لطالما اتخذت من الرواية مثلا لها «وقد أفصح جورج ماي عن هذا القول ذلك أن معظم السيرة الذاتية المنتمية إلى ما يمكن أن نصطلح عليه بعصر السيرذاتية الذهني، قد اتخذت الرواية مثيلا لها»[3].

لا يخفى على القارئ أن ما يجمع بين السيرة الذاتية والرواية أكثر مما يفرق بينهما وأن ما يجعل بفكرة التداخل والتمازج هو التشبيه والاتفاق في العناصر والخواص لكيان النص السيرذاتي، وكل ما يستدل به من مظاهر وأمارات تدل على أن هناك تبادل مستمر

---

[1]– محمد فراج النابي: رواية السيرة الذاتية في مصر " دراسة في التأصيل والتشكيل"، ص: 23.

[2]– عروس بسمة: التفاعل في الأجناس الأدبية ، ص: 21.

[3]– فايز صلاح قاسم عثامنة: السرد في رواية السيرة الذاتية العربية " دراسة في البناء والتقنيات والنوع"، رسالة دكتوراه، جامعة اليرموك، إربد–الأردن، 2010، ص: 225.

بين النوعين نتلمسه في المكونات والوظائف، حتى أن السيرة الذاتية تتكشف في تأسسها النوعي أخذا من تقنيات القص الروائي وهذا ما يؤكده **(فيليب لوجون؛ *Philippe Lejeune*)**، فهو يرى «أن رواية السيرة الذاتية استوعبت بالتدرج الأساليب الفنية نفسها الراسخة في عالم الأدب الروائي»[1]، وعليه «يبدو أن ثمة إجماع من قبل النقاد على التقارب بين نوعي الرواية والسيرة الذاتية، هذا التقارب جعلهم يولدون من خلال المنطقة الوسطى التي يتلقى فيها النوعان، نوعا هجينا يجمع من خصائص النوعين معا هو رواية السيرة الذاتية، وقد أرجع بعض أمثال جورج ماي مسألة التقارب بين النوعين إلى العلاقة المتاحة بينهما، حيث أن القص الروائي وأن السيرة الذاتية تطل على مافيها من خصائص شكلا روائيا كما ذكر شكري المبخوت»[2].

ولعل ما مهد كذلك لحدوث تقارب والتماس في المجالين وحلول مكون السيرة الذاتية وتدفقه في الخطاب الروائي أن هذا الأدب عصي على التصنيف داخل خانة جنس معين وصريح منته الانبناء مهمل لكل محاولة تعريفية، لأن هناك تضارب في التعريفات بين السيرة الروائية، السيرة الذاتية الروائية، أو رواية السيرة....إلخ، إضافة إلى خلوه المخصوص من هوية وكيان قائم تبينه ليكون مغايرا عن الأجناس الأخرى، ولازالت الأصوات متباينة ومترددة في هذا الشأن لا يوجد في هذه القضية قول فصل.

إن تملص السيرة الذاتية من مسألة الانتماء والتصنيف أمدها بقابلية كبيرة للتوارد والتواشج غير مكتفية بذاتها، وهذا لا يعد شيئا سلبيا على الاطلاق بل إننا ننظر إلى الأمر

---

[1]– فيليب لوجون: السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي، تر/تق: عمر حلي، المركز الثقافي العربي، بيروت–لبنان، ط1، 1994، ص: 49.

[2]– محمد فراج النابي: رواية السيرة الذاتية في مصر " دراسة في التأصيل والتشكيل" ص: 36.

على أنه استرادة لتطور هذه الكناية ذاتيا ليكون نوعا قائما مستقلا بذاته، ويحظى بخصوصية في الشكل والأسلوب.

ثالثا- صوت الذات:

تَفرِض الصورة الهندسية للكتابة السردية في هذا العمل الأدبي وجود علاقات متشابكة بين أقطاب رئيسة: الراوي، المؤلف، الموجه، في ثلاث صور على الأقل داخل البناء السردي، إن إجلاء هذه العلاقات والدوائر بتميزها وضبط وظائفها وكيفية اشتغالها في السياق مسألة تشترط الإبانة عنها كخطوة مهمة لتحقيق الحوارية بين الكاتب والقارئ، وضمان مؤكد ليس عملية التلقي ضمن ما تقتضيه مواثيق وعقود القراءة، وهو أيضا معين يسهل تعاملنا ويمنحنا قوة وفعالية تزجنا في قلب العمل كقراء مشاركين في مسعى الكتابة الروحي والفكري، وتضمن كجزء له.

سنركز في هذا العنصر من الدراسة على موقع الراوي في الفضاءات القائمة داخل النص بوصفه ذاتا فاعلة للسرد في جميع الحالات.

1- في المدار الواقعي: الأنا باعتباره المؤلف، وهو فضاء خاص بالسيرة الذاتية.
2- في المدار التخييلي (التمثيلي): الأنا باعتباره الشخصية، وهو فضاء خاص بالرواية

3-في الفضاء الهامشي: الأنا باعتباره الموجه، هو الفضاء الخاص بالتجربة الإبداعية ومسعى الكتابة.

نأخذ في هذه الحالة موقع الراوي في المزدوج أي في المدار التخييلي وغير التخييلي– السيرروائي الذي يفرض وجود سارد مزدوج، ازدواجية الرواي يتقاطع في تكوينه المفهومي مع الإشكالية الكبرى المطروحة في العمل الأدبي، ألا وهي سؤال الوجود.

إن البحث في جوهر الذات، وحقيقتهما عبرت عنه جبار في تيمة الإنتاج الأصلي عبر وجود ثنائية لمكونين؛ مكون الذات الحقيقية التي تعنى بمظهر الذات في وجودها العيني والموضوعي في عالم الأشياء أو الواقع ومكون آخر يعنى بمظهر الذات في وجودها كتصور أو فكرة في الذهن، تقاطع لعالمين بارزين نتاج تناقض لجدلية الذات كحقيقة وفكرة، وضمن متعة جمالية وبتأمل فلسفي تحاول الكاتبة أن تطرح فهما أعمق لمشكلة الوجود بمساءلة دواخل النفس الباطنة، كشفا صوفيا لإثبات جوهر الأنا الذي لم ينشأ من منطلقات فهمنا الطبيعي لذواتنا كإنسان بخصوصية أنثوية، وإنما استقر في سيرورة لمفاهيم باطلة تدخلت في تكوينها رؤية سلطوية مركبة ومعقدة تأسست على إدراكات الآخر الذي يملك مركزية رؤية الأشياء والعالم.

1-الأنا باعتباره المؤلف

طابع السرد كبنية للحياة الواقعية وهو نص الكفاية الذاتية الذي يشير إلى حركية الذات الحقيقية **(فاطمة ملاين)** تعود فيه جبار إلى الماضي لتستذكر وقائع اليومي المشدود بفاعلية الزمن وتجربة التاريخ قصد إثبات وجودها الشخصي في تعقيداته التي لا تنتهي، الأنا يعلن نفسه راويا في هذا الكيان بحيث لا توجد مباعدة تفصل بين المؤلف الفعلي والراوي؛ والمسافة بينهما صفر، هذا التطابق التام يجعل السارد يتخذ مفهوما معنويا معادلا للمؤلف.

2-الأنا باعتباره الشخصية المركزية(الضمائر/ الوظائف والأشغال):

العالم الذي تظل فيه القضية الضرورية نفسها مشروعة، وهي معالجة قلق الهوية ففي النص ما يثبت أن سمات تجربة آسيا جبار تشبه سمات تجربة البطلة في الرواية إلا أنها موجودة باعتبار تقديري على ما يجب أن يكون من خلال استحداث تصور في الذهن لنموذج معين عن الهوية المثالية ورؤيا مختلفة عن وجودها الموضوعي.

تعيد الساردة في التجربة الثانية تنظيم فضاء السرد، لأنه لم يتح لها استشفاء لقضيتها الشائكة، وهمّ الوجود ينبثق على ما ينبني في النص عن المرور إلى مستوى آخر؛ مستوى اللعبة أو الدوار كما تسميه الروائية كاستراتيجية تخييلية تقوم بواسطتها الهوية في السرد.

إن متعة التماهي بين الحلم والحقيقة يعزز واقعا أعلى مصنوع على نحو تكون فيه آسيا جبار حرة مقابل واقع أدنى مصنوع على نحو تكون فيه فاطمة مقيدة بهوية ناجزة لما ينبغي أن تكون عليه، ينصب دور اللعبة على تكوين فضاء جديد(مكان) يتوافق مع الهوية التقديرية التي تتطلع آسيا لتحقيقها بعد فقدانها لمكانتها الطبيعية بسبب هيمنة ونفوذ الوصاية الأبوية وتداعياتها على الذات (لا مكان لي في بيت أبي)، ويتضح أن فضاء السرد الروائي أشد صلاحية لبناء ذلك المكان المقصود.

يلعب السارد دورا مهما في تنظيم تمثلات الهويات المتعاضدة في السرد، الذات المحققة، الذات البطلة، والذات الموجهة. ويتوضح في هذا الموضع كأثر للسارد المؤلف أو كظل له بعد إحالته إلى شخصية البطلة التي تنوب في تمثيل وظيفة السرد عن الذات الحقيقية التي يقل ظهورها أو يبدو ضعيفا.

ترتسم ملامح الشخصية الأولى بحكم وجودها الحقيقي في العالم وهي التي تضيف بعضا من المصداقية على الشخصية الورقية وتختلف عنها في أنها تسد الذاتية، أي كل ماله صلة بالذات الباطنة تتحدث عن وقائعها وبسط أفكارها وإيديولوجيتها من وجهة نظر شخصية بحتة، بينما الشخصية الورقية ترتسم ملامحها بحكم وجودها الخيالي والإبداعي الذي نسجته اللغة وتكون موضوعية وحيادية مع العالم الذي يجسد شيئا منه على الأكثر.

يمكن أن نستخلص من أن هذه الازدواجية تعطي مفهوما منفتحا على أشكال ومفاهيم الشخصية الضيقة والتقليدية البسيطة، وإذا ما حاولنا تعيين صنف هذه الشخصية سيكون مصطلح **"الشخصية المدورة؛ *le personnage ronds*"** أقرب للوصف والتعريف.

إذا واكبنا **(تودوروف؛ *Tdorov*) و(ديكرو؛ *Ducrot*)** على مصطلحهما المترجم عن **(فوستر؛ *Foster*)** نجد أن الشخصية المدورة أو المكثفة أو النامية كما يطلق عليها العديد من النقاد هي تلك «الحركية المعقدة التي لا تستقر على حال، ولا تصطلي لها نار، ولا يستطيع المتلقي أن يعرف مسبقا ماذا سيؤول إليه أمرها لأنها متغيرة الأحوال، ومتبدلة الأطوار فيه في كل موقف على شأن، فعنصر المفاجأة لا يكفي لتحديد نوع الشخصية، ولكن غناء الحركة التي تكون عليها داخل العمل السردي وقدرتها العالية على تقبل العلاقات مع الشخصيات الأخرى والتأثير فيها، فإذا هي تملأ الحياة بوجودها وإذا هي لا تستبعد أي بعيد، ولا تستصعب أي صعب ولا تستمر أي حر. إنها الشخصية المغامرة الشجاعة المعقدة بكل الدلالات التي يوحي بها لفظ العقدة، والتي تكره وتحب، وتصعد وتهبط، وتؤمن وتكفر، وتفعل الخير كما تفعل الشر، تؤثر في سواها تأثيرا واسعا»[1].

[1]– عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية "بحث في تقنيات السرد"، عالم المعرفة، ع240، الكويت، د.ت، ص: 89.

تبرز علاقة متناقضة بين شخصيتين في المشروع السردي للروائية عندما يحيد السرد عن المسار المتوقع ما يجعل الكاتبة تميل وتترنح في كتابة متذبذبة تشبه هويتها المتذبذبة التي تتراوح بين انفصال عن الوطن، واتصال بالآخر التي تبدو في أغلب الأحيان طبيعية وتحتاج إلى فحص دقيق، «حينئذ أخذت كل قصة من قصصك تميل وتترنح من اليمين إلى اليسار وفي كل مرة، بشكل غير منتظم يفلت منك هذا الشخص أو ذاك من الشخوص النسائية المنبثق من يديك–في نهاية السرد– القصة أو الرواية، يحيد عن المسار المتوقع في الأفق وفجأة تربتها تجري أحيانا دون هدف كيفما اتفق ضاحكة، ولكنها يائسة وسط الحشد ولكنها وحيدة ثملة من الوحدة والعنف المميت ولكنها مرحة أحيانا»[1].

تكتب جبار من داخل هذا التوتر بين خطاب مزدوج الذي يفرض صورة مضاعفة أو مزدوجة لشخصية الكاتبة، شخصية البطلة الحقيقية التي تكمن وراء الذات المتشبثة بلجام الذاكرة وبأولى ارتجاحاتها تطفو على مستوى مجال سردي خاص بالكتابة عن الذات (الاعتراف) يمكننا أن نوصفه بالتحليل الذاتي الاستذكاري، وشخصية البطلة المبتكرة، وهي إحدى شخوص الرواية وتتبدى على مستوى مجال سردي معين يبدأ بانتهاء زمن الحركة السردية الذاتية ويمتد إلى زمن الرواية الباقي، ويمكن أن نوصفه بسردية الكتابة الهاربة، إن التلازم لثنائية الشخصية في العمل الأدبي لجبار الذي يكتب له وعنه كشخص من الشخوص والمؤلف نفسه مسألة فنية جمالية ولا نفصل في ذلك.

تعوّل الرواية على تعدد وتنوع الشخصية أو ما يمكن أن يطلق عليها في اللغة الفرنسية (***personnage***) لأهميتها في بنية السرد، والمؤلف يعي جيدا أن لا أحد من المكونات السردية يقتدر على ما تقتدر عليه الشخصية، حيث استهلم (**تودوروف**) فكرة –

[1]– آسيا جبار:(Nulle part dans la maison de mon père) ، (لا مكان لي في دار أبي)، (بوابة الذكريات)، ص: 515.

هنري جيمس–الذي طرح السؤال الوجيه "ما الشخصية إن لم تكن العزم على العمل؟ ما العمل إن لم يكن تجسيدا للشخصية؟ وماهي اللوحة أو الرواية إن لم تكن وصفا للطبائع" وبنى عليها أفكارا مهمة مفادها ألا وجود للشخصية خارج العمل ولا عمل خارج الشخصية وكل سرد روائي ما هو إلا طبائع[1]. فهي « التي تكون واسطة العقد بين جميع المشكلات الأخرى، حيث أنها هي التي تصنع اللغة وهي التي تبث أو تستقبل الحوار وهي التي تصنع المناجاة (le monologue intérieur) وهي التي تنهض بدور تضريم الصراع أو تنشيطه من خلال سلوكها وأهوائها وعواطفها، وهي التي تقع عليها المصائب أو تختار النتائج وهي التي تحمل كل العقد والشرور وأنواع الحقد واللؤم فتنوء بها ولا تشكو منها، وهي التي تعمر المكان، وتملأ الوجود صياحا وضجيجا، وحركة وعجيجا، وهي التي تتفاعل مع الزمن في أهم أطرافه الثلاثة الماضي، الحاضر، المستقبل»[(2)].

إذا عدنا لدراستنا نجد أن الاقتران بين السيرة والرواية منح الوجود للشخصية المزدوجة وأضاف فنيا لتصوراتنا للشخصية كما ينبغي أن تكون عليه، ذلك ما استدعى ضبط هذه الازدواجية في الشخوص التي آلفنا وجودها في شخصيتين منفصلتين، وعلى غير المتوقع نجدها توافرت في كل واحد ما خلق نوعا من الإضراب الجميل والتعقيد والتكثيف في المشاعر والهواجس والانفعال، فجأة نرى آسيا جبار تجيد أحيانا دون هدف، ضاحكة ولكنها يائسة وحيدة ولكنها مرحة.

إن النص العام بجانبيه يقدم لنا بلسان الضمير الأنا الذي يسرد نفسه ويصفها عبر الحياة المروية، وذلك لاعتبار أساسي، هو أن هذه النصوص المتنوعة تقارب الذات

[1] –Tzvetan Todorov, Les hommes-récits, dans poétique de la prose, paris, seuil, 1976, p : 78,91

[2]– عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص: 91.

كموضوع للتأمل والوصف والتحليل. كان هناك استثناءات من الجدير أن نوضحها في هذا المقام مثلا، توظيف صوت ضمير المتكلم المفرد(الأنا)، ليس دائما يلبي شروط سرد الذات لتاريخها الخاص، « فقد يكون توظيف ضمير المتكلم المفرد(أنا) من طرف الكاتب في متن أدبي معين موهما بأن ما يتلقاه القارئ هو سيرة ذاتية في حين أن ذلك النص المكتوب لا يصل أدب السيرة الذاتية بأي سبب، وهو بعيد كل البعد عن الانتماء إلى هذا الجنس الأدبي»[1].

إنها تعتمد على وسائل وآليات تفرق بين أنا (المؤلف) وبين أنا (النص)؛ أي الذات المتخيلة لاعتبار سابق يلح بأن المؤلف ذو منزلة حقيقية، وأن النص يمثل الشخصية التي تدور حولها الأحداث المتخيلة، ولهذا فإن (أنا) المتكلم لا يمكن أن تعبر دائما عن الذات الحقيقية ولا يمكن أن نفرق بواسطة هذا الضمير بين جنس السيرة وباقي الأجناس الأدبية الأخرى كما هو سائد ومعتقد عند الكثيرين، ففي هذا النص الذي بين أيدينا تستعمل آسيا جبار ضمير المتكلم ولا يعني ذلك أنه يعود عليها بل هو حاضر لأن خطابا تخيليا آخر سيهيمن من طرف متكلم ورقي خاص يعود على الشخصية المبدعة، فيجب أن لا ننخدع في هذه الحالة.

يحصل خلط في بعض المواضيع، خاصة بين أنا المتكلم المطابق لحقل المؤلف وبين أنا المتكلم المطابق لحقل الذات المتخيلة، وهي لعبة بين الأنا الحقيقي والأنا الورقي، ذلك لأن الجانب السيري غير محدد ويبدو متداخلا ومتماه ويقع بالضبط في فضاءات متداخلة مع نصوص غير سيرية هي نص الرواية، «لقد ساد الاعتقاد منذ زمن بعيد بكون السيرة الذاتية هي المحكى الشخصي أو السرد الفردي، المبني على ضمير المتكلم، وأما

[1]– عبد العزيز شرف: أدب السيرة الذاتية، الشركة المصرية العالمية لونجمان، القاهرة–مصر، د.ط، 1992، ص: 164.

غيرها من السيرة الذاتية التي يوظف فيها الكاتب ضمير المخاطب أو الغائب المفردين، فليست من جنس السيرة الذاتية في شيء، وهذا بالضرورة اعتقاد زائف» [1].

تعد (**آسيا جبار**) من فئة الكتاب الذي تعاملوا في نصوصهم مع أكثر من عنصر خطابي، نذكر ضمير(أنا) المفرد، ضمير المخاطبة أنتِ، وضمير الغائب هي، وجمعها في نص واحد يؤول إلى حرصهم على إنتاج خطاب أدبي فريد وملهم وليس مجرد إنتاج لكتب مآتم لا تصبو إلى مستوى طموحاتهم في الفن والأدب، بوسعنا أن نستشهد من الكتاب والأمثلة كثيرة، «ها أنت تكتبين ولكن ليس صوتا؟ إذن هو لعب؟ لا بالكاد لأن هذا النوع من الحبور سرعان ما تلاشى»[2]، ومنه أيضا« أنت تكتبين هذا المزدوج هو الذي يهمزني فجأة ويوقظني، الذاكرة ليست مهدا ولا أغاني كي تغرق بشكل أفضل»[3].

تَستندُ في هذا القول إلى ضمير المخاطبة (أنتِ) الذي ينقلنا من كونها راوية وكاتبة ومؤلفة إلى موجهة تنتقد بكثير من الموضوعية وتبدو مستغرقة أكثر في التفكير، تنظر إلى نفسها عارية تماما لتكون أمينة بقدر الإمكان في إصدار الأحكام عن ذاتها، وليس هدفها الإبداع والتسويق ولا أيضا الاعتراف، هو فقط « مجال تحرص أشد الحرص على أن تكون تحت المجهر، ناقدة لذاتها بكل صرامة ثم مجتهدة في كشف الحقيقة أمام القارئ مجردة من كل إيهام أو غموض، متمسكة بذلك بمبدأ الصدق في جميع ما تفضي إليه من حديث»[4]. لنتأمل هذا النص سنجد أن «المرأة التي تكتب تزعم أنها نادمة على الإحدى

---

[1]– عبد العزيز شرف: أدب السيرة الذاتية، ص: 165.

[2]– آسيا جبار:(Nulle part dans la maison de mon père) (لا مكان لي في دار أبي)، (بوابة الذكريات)، ص: 514.

[3]– المصدر نفسه، ص: 502.

[4]– عبد العزيز شرف: أدب السيرة الذاتية، ص: 169.

وعشرون سنة من جمود قصة الحب الحقيقية المزعومة التي تلك، ربما هي مخطئة في حسابها، وربما يجب عليها أن تضيف السنوات التالية وأن تحتسب بالعقود»[1].

تستعين جبار في هذا القول بضمير الغائب (هي) بدلا من (أنا) المتكلم؛ لأنه الضمير المناسب للاعتراف وسرد المؤلفة لحياتها وتعريفها لنفسها كما هو معتقد آنفا، تعويض المتكلم بضمائر بديلة (أنتِ–هو) هو على الأغلب انزياح من الذاتية إلى الموضوعية وتخفيف من حدة **"الأنا؛ *ego*"** .

تحاول الروائية أن تفتح النص لتتجاوز الأخبار عن حدود الأنشطة الخاصة؛ فالأمر لا يتعلق هنا بتعبير عن الوجود الخاص بقدر ما هو تعبير عن وجود عام على ذات اجتماعية، وهو معرفة للكيان الذاتي في أبعادها الانسانية؛ ليبقى التواصل مع الآخر ممتد في محاولات إنسانية كمسعى للأدب والفن.

لا يحتسب أن استعمالها لهذه العناصر الخطابية كوسيلة أو قناع تتوارى خلفه طلب في التعمية والمراوغة بل العكس تنحو إلى المباشرة والتجرد من أجل مهمة محددة؛ فهذه العناصر لو تأملناها في سياقاتها نجدها تتطابق مع هوية الراوية الحقيقية وحضورها الفعلي. لا يمكننا أن نجزم في ما تقدمه آسيا من اقتراحات حول توظيف جبار لهذه الضمائر الثلاث في نص واحد وربما هناك نوايا أخرى تعلمها تخص رؤيتها في إنتاج النص ترتبط بمساعي الكتابة، إلا أننا يمكننا أن نرى في هذه الفترة ملمح لدواعي الانفصال الزماني عن الذات رئيس لاختيارها ضمير الغائب في هذا السياق، فأحيانا يبتغي المؤلف « الفصل بين وجوده في الحاضر وذكرياته، وعما حفل به ماضيه، أو المباعدة بينه وبين

[1]– آسيا جبار:(Nulle part dans la maison de mon père) ، (لا مكان لي في دار أبي)، (بوابة الذكريات)، ص: 497

أحداث عصره طلبا لرصدها من بعيد، بعين موضوعية وأعمال النظر فيهما بأسلوب الحياد»[1].

فالمباعدة ضرورة للتنوير وكشف جوانب لا يمكن أن نراها إذا أغرقنا في الذات، لابد من تحقيق هذه المسافة الزمانية والمسافة الموضوعية لأنها « تتيح للذات تأمل نفسها بوصفها فنية للتذكر من ناحية وموضوعا للتأمل من ناحية الآخرين باعتبار أن توظيف الخطاب غير المباشر هو الأداة والوسيلة إلى ذكر الحقيقة الموضوعية»[2].

3-الأنا باعتباره موجه:

لو شددنا على العبارة الآتية، « في هذا النفق الطويل الذي مقداره خمسون سنة من الكتابة، جسد طفلة أصبحت ناضجة تبحث عن نفسه ويختفي، ويحتجب غير أن هذه الفتاة أصبحت ناضجة ترسم اليوم أول خطوة في الانكشاف الذاتي علما بأن الأمر لا يتعلق برغبة إكراهية في التجرد والانكشاف ولا شغف بالسيرة الذاتية- ذلكم الدواء البديل المعلمن للاعتراف في أدب الغرب، في الأدب العربي- حتى أبقى مع أساتذة عربي تصبح السيرة الذاتية للكتاب الكبار- ابن عربي والأندلسي وابن خلدون المغاربي- مسارا روحيا أو فكريا: تدوينا لمراحل الحياة الداخلية والصوفية وتدوين مراحل حياة فكرية سياسية لذلك»[3].

في هذا المقطع الروائي وفي نصوص أخرى مشابهة، نجد أن الروائية تتمتع بمنزلة هامشية تختلف عن كونها شخصية متخيلة في المحكي الإبداعي، وليست المؤلف الفعلي في التحليل الذاتي، فموضعها خارج هذه العلاقة هو فضاء جديد لا يخضع لتسلسل زمني

---

[1]- عبد العزيز شرف: أدب السيرة الذاتية ، ص: 168.

[2]- المرجع نفسه، ص: 169.

[3]- آسيا جبار: (Nulle part dans la maison de mon père) ، (لا مكان لي في دار أبي)، (بوابة الذكريات)، ص:525.

للأجيال ولا مكان جديد خارج عن الهجين أو جهد الازدواج. يتعين علينا معرفة هذا الصوت؟ من هذه الذات التي تملك هذا الفضاء الناتج عن حدي التذكر والتخيل؟ أتراه صوت المرأة التي تكتب؟

-هل هو صوت المرأة التي لم تجد لها حيزا في منزل أبيها أم هو صوت الأثر المخلوق من الكلمات؟

لو بحثنا في هذا المقطع نجد أن هذا الصوت عبارة عن كيان ثالث يحضر فيه السارد (الراوي) بوصفه موجها وملاحظا، إنه صوت الذات الثالثة، تسبق الذواتين؛ الذات التي تفسر ما هو قائم بالفعل والقابعة في حد التذكر الذي تقف فيه عملية إنتاج السيرة، والذات المتخيلة القابعة في حد التخييل الذي تقف فيه عملية إنتاج الرواية؛ إذن فمجالها السردي خاص ومحايد يخلقه الانفصال عن الأنا باعتباره المؤلف وعن أنا المتكلم باعتباره النص.

بعد تفحص أن الأنا باعتباره الموجه، صوت يستدعي طرفا غير موجود هو شخصية القارئ «إن النص إنما يبث إلى امرئ جديد بتفعيله حتى وإن كان الأمل بوجوده الملموس أو التجريبي معدوما»[1]، يؤسس هذا الصوت لربط علاقة مع القارئ بوصفه صوتا موجه لصالحه يهدف إلى الاحتفاء بالقارئ؛ وهو إشارة على حضوره في الاستراتيجية النصية السردية للكتاب.

تتمثل جبار بجلاء في هذا الفضاء كونها الموجهة والملاحظة، تتحدث في مقولات أشبه بالخلاصات عن الكثير من الأفكار وتفيدنا في كشف حقائق تخص سيرورة التأليف

[1]- أمبرتو إيكو: القارئ في الحكاية، تر: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط1، 1996، ص: 64.

وآليات إنشاء الرواية؛ إذن في النهاية هو سؤال العملية الإبداعية والصنعة الفنية لمنجز دام أكثر من خمسين سنة، ونجد أن الكتاب مستقل في زاوية بمفاهيم وآراء ليست نظريات وإنما مكان يعج « بالخلاصات التي تشبه خلاصات الحكماء أو المجربين الذين خبروا الحياة وأدركوا أسرارها وصاغوها على شكل أحكام توجيهية قد لا تفسر لنا النص المخصوص ولكنها تعلمنا كيف نلج العوالم السردية»[1].

في تعليقات متفرقة تنقل القارئ من وجهة نظر المؤلفة، تجتهد جبار في« سرد السيرورة أي تقدم تأمل خاص في بناء الرواية: من أين جاءت فكرة الروايات وكيف تطورت وتشعبت واستقامت كونا عظيما يعج بالكائنات والأحداث والإحالات الثقافية المتنوعة الموغلة في الرمزية أحيانا والمنغرسة في تربة واقع تاريخي بعينه أحيانا أخرى»[2]. لتفتح المؤلفة بذلك آفاق التأويل والقراءة بطرحها لهذه الحواريات في محاولة منها لجعل القراءة فعلا ممكنا وحقيقيا.

إن فعل الإنتاج الفني ليس ملزما لقطب واحد هو المؤلف بل يستدعي منه إشراك القارئ كعون في عملية الإنتاج الثقافي، ولا تقصد أنها هي من ستؤول « بالتأكيد ليس من حق المؤلف أن يؤول ولكن من حقه أن يحكي لماذا وكيف كتب و ما كتب»[3]. خاصة في مثل هذه الحالة التي يكون فيها التبرير الفني ضرورة ملحة، لأن آسيا جبار قد تتهم بإخلالها بالميثاق الروائي الذي عقدته مع قرائها، لكنها وفجأة تحيد عن المسار المتوقع « كم هي سعيدة هذه التي ابتكرتها بالكلمات، تجري مفككة الشعر وماذا يريد هذا الظل الهارب وقد تقطعت حبال المركبة في هذا الفضاء بين الحلم والحقيقة، وبين الفرح

[1]– أمبرتو إيكو: نزهات في غابة السرد، تر: سعيد بنكراد، ص: 14.

[2]– أمبرتو إيكو: آليات الكتابة السردية، تر وتق: سعيد بنكراد، دار الحوار، اللاذقية–سوريا، ط1، 2009، ص، ص: 12، 13.

[3]– المرجع نفسه، ص: 25.

والكابوس–ذلك أن ذاكرتك تحت يدك والموجهة ذاتيا، تشتغل، وتشغل بالك، وتستيقظ وتتسارع وتحاول في المحصلة أن تخرجك من دور الرواية والمؤلفة والموجهة ثم تتركين رغما عنك الشخص يذهب إلى غاية الأفق، مثل كحول تتذوقينه أو تتخلين عنه بدافع الحيطة أو الندم كي تعيدي العارضة إلى سابق استقامتها في اللحظة الأخيرة»[1].

هذه الإلمامات والتفرعات والآراء حول الكتابة تجعل الكاتبة تتخلص من العوالم المككنة، من كل ما هو شخصي لتشرح وتفسر بموضوعية الدوافع والاعتبارات وقصدية الكتابة التي تصبو إلى تحقيقها في المسارات السردية وتنير جوانب لموضوعات عدة تتعلق بالصنعة الفنية وما يشوبها من إكراهات فنية تمثل أسباب اختيار الهجين–إكراه الاعتراف–السيرة الذاتية–الرواية–العنوان...إلخ.

تعد هذه المقاطع رباطا تحمي المؤلف من إساءات الفهم التي يقع فيها القراء وما ينتج عنه من مغالطة، وتأويل مخالف، فالأشكال التي يمكن أن يأخذها المؤلف للتنكر وما يستعمله من أقنعة تسلب القارئ قدرته على محاورة العمل السردي وفك رموزه؛ وعليه فإن التهجين؛ الكيفية التي تثبت بها الرواية مزية أدبية في منظور المؤلف وفي منظور القارئ، فالقارئ قد يقع في مطبات عديدة أثناء عملية كشف الوظائف الداخلية للنص وحل تشابك الأنسجة اللغوية والدلالية فيه. ومن أمثلة ذلك ما يلي:

1– اقتضاء المطابقة أو المماثلة في الشخصية المضاعفة، يتعرض القارئ إلى الوقوع في خلط بين الشخصيتين في العمل الفني، والشخصية الورقية تعتبر محاكاة لشخصية المؤلفة الحقيقية كما لو أنها هي بالفعل.

[1]– آسيا جبار: (Nulle part dans la maison de mon père) ، (لا مكان لي في دار أبي)، بوابة الذكريات، ص: 516.

2- شدة التماهي بين الأحداث المتحولة و الاستذكارات خاصة وأن الأديبة متمرسة في جعل الأحداث المتخيلة أقرب منها إلى الحقيقة.

3- ازدواجية السارد؛ أي «ازدواجية المنظور فمن ناحية هناك منظور متسع ويفترض رؤية شاملة مثلما يفترض المعرفة الكلية والموضوعية وفي الحالة الثانية هناك منظور ضيق وذاتي باستمرار، ويقتصر على تجارب وذكريات فرد ما»[1].

4- التناظرات والروابط، فالكتب التي تكتب بضمير المتكلم توهم القارئ أن الذي يتكلم في النص هو المؤلف، أن الأمر ليس كذلك، إن هذه الأنا هي السارد أو الصوت الذي يقوم بسرد الأحداث[2]. ومنه نستنتج أن لكسر هذه الضبابية يتعين على المؤلف أن يتصرف بطريقة ما تعوض ما قد يحصل من ايهام في ذهن القارئ وضعف في التمييز بسبب المماثلة والتناظر في الأحداث والشخصيات والأشكال الفنية بصورة عامة.

إن هذه التوضيحات المتعاقبة بمثابة أشكال من المؤازرة توفرها، من عزم الوقوع في الخلط، وتأمل في حكم من القارئ فيه قدر من الصواب لأنها في الأغلب لا تحبذ أن تترك القارئ حرا في استنتاجاته وخلاصاته، كما لا تريد أن تفهم نواياها بطريقة مخالفة لما تود قوله في الحقيقة، هذا ما يجعلنا نعتقد أن الكاتبة تنتظر قراءة معينة لا يمكن أن يقدمها قارئ عادي أو عاجز، ربما تبحث عن قارئ نموذجي ومتخصص، « إن القارئ النموذجي في قصة ما ليس هو القارئ الفعلي، إن القارئ الفعلي هو أي كان، نحن جميعا أنت وأنا ونحن نقرأ النص، فهذا القارئ قد يقرأ بطرق مختلفة فلا وجود لقانون يفرض عليه طريقة

[1]- رولان بارت وآخرون: طرائق تحليل السرد الأدبي، اتحاد كتاب المغرب، الرباط-المغرب، ط1، 1992، ص: 107.

[2]- أمبرتو إيكو: نزهات في غابة السرد، تر: سعيد بنكراد، ص: 35.

معينة في القراءة، وعادة ما يتخذ النص وعاء لأهوائه الخاصة، وهي أهواء مصدرها عالم آخر غير عالم النص ولا يقوم النص سوى بإثارتها بشكل عرضي»[1].

تقول (**آسيا جبار**) «ثمة نوعان من الكتب قلت في نفسي بعنف تقريبا عند نهاية هذا المسعى من جهة الكتب التي يتمدد الكاتب نفسه على أوراقها بشكل متخفي وعنيد، ومن جهة أخرى جميع الكتب، كبيرها وصغيرها الملهمة والحاذقة والساحرة المكتوبة بلغات العالم الألف الحية منها والميتة تلك التي أصبحت غير مقروءة أبدا، هل الكتب التي تنتمي إلى النوع الأول، والتي نقرأها بإحساس غامض بأن الكاتب أو الكاتبة النائمة منذئذ يطوى معنا الصفحات هي من يقبل الفن؛ أي الأدب أيا كان مستوى طموحها أليس درجة خطورتها أو طابعها ألم..، ذو وزن أكبر»[2].

تطرح الروائية بأسلوب فلسفي ومحاجج بالأدلة والبراهين قرائن تفرق بين نوعين من الكتب؛ كتب الإبداع الروائي وكتب تدوين السيرة التي تنعتها ب(الكتب المستقلة). إذا أخذنا بعين الاعتبار الكتب ذات النوع الأول مقابل النوع الثاني نلحظ أنه ليس للخيارات السردية التي يجريها في النوع الأول المدى نفسه من التأويل النصي مقابل النوع الثاني طبعا، لأن المدونة السيرية تقلص مستويات الحكاية حول المؤلف الذي له سلطة مطلقة في النص، أو تكون في خدمته من أجل إبرازه.

تعمل السيرة على إنقاص إمكانات القراءة كما إمكانات المؤلف وتحصره في صورة نمطية لأنه وفي السيرة الذاتية يروي وفق منهج خطي قابل للتوقع، لأن ما يروى حاصل لما هو قائم في فعل التلفظ «في هذه الأحوال يتجلى المؤلف وحده في النص من حيث

---

[1]– أمبرتو إيكو: نزهات في غابة السرد، تر: سعيد بنكراد ، ص، ص: 27، 28.

[2]– آسيا جبار: (Nulle part dans la maison de mon père) ، (لا مكان لي في دار أبي)، (بوابة الذكريات)، ص: 526.

كونه أسلوبا يمكن التعرف إليه وهو إلى ذلك ما يمكن أن يكون لهاجا نصيا أو لهاج مدونة أو عصر من العصور»[1]. وذلك هو شأن النصوص السيرية دون غيرها معرضة للانكشاف الميسر، إذ ينبغي للقارئ أن يأخذ أقوال المؤلف على حرفيتها ف(الأنا) تشير إلى الفاعل التجريبي الذي أدى فعل التلفظ للفظ قيد المعالجة، وهذا ما ينطبق بالطريقة عينها على النصوص البالغة الطويلة، الرسائل، صفحات من يوميات والحال أن هذا يمكن أن يحدث لكل ما يقرأ بغية أن يتوفر على معلومات عن المؤلف وظروف تلفظ نصه»[2].

لا نجد الكاتبة شغوفة بأدب السيرة وإذا أرادت أن تكتب سيرتها ستختار في كل مرة الهجين لتلج عوالم التخييل بكل رحابة، لأن الرواية تستمر في مالا يقال في الأقنعة وأساليب التغطية التي تجعل من الحكاية نصا مغلقا، ومنفتحا على قراءات متعددة وغير متناهية؛ أي غير مقروء أبدا مثلما أشارت الكاتبة.

من خلال ما سبق يمكننا التوصل إلى نتيجة يمكن أن تحتمل الخطأ وهي بقدر ما تكون للمؤلف فاعلية حركية في السيرة باعتباره ذاتا فاعلة للتلفظ في النص، فإن هذه الفاعلية تنتهي بمجرد الانتهاء من سرد السيرة، أما فاعلية المؤلف في النص الروائي متجددة في كل قراءة تأويلية، اعلم« حياة أي إنسان مهما كانت تافهة ستكون ممتعة إذا رويت بصدق هكذا يقول كولوريدج»[3]. ما الذي يجعلنا نقع في أسر حكاية لا مرء ما دون شغف الصدق والاعتراف؟ « إن السيرة هي شهادة وشرط الشهادة وتاليا تأثيرها، أن تكون صادقة ودقيقة فالصدق هو الركن الأساسي المطلوب في السيرة الذاتية إذ بمقدار توفر هذا العنصر تنشأ علاقة من الثقة بين طريقة المعادلة، الراوي والمتلقي، ويتولد حوار داخلي

[1]– أمبرتو إيكو: القارئ في الحكاية، تر: أنطوان أبو زيد، ص: 86.

[2]– المرجع نفسه، ص: 85.

[3]– عبد الرحمن منيف: رحلة ضوء، دار التنوير، الأردن، ط3، 2012، ص: 49.

يمنح الأشياء وأحجامها، وملامحها وألوانها ونكهتها الحقيقية بحيث يتاح لنا تصور الحياة التي كانت وما وقع خلالها من أحداث»[1].

لا يمكن أن نجد متعة في حكاية من هذا النوع، يغير متعة معرفة أشياء عن امرئ في قالب تسجيلي كرونولوجي جاف، أو يمكن أن يكون «معرفة إضافية كالعلوم مثلا ويمكن أن يكون كذلك وعظا ولكنه في النتيجة ليس فنا أي أنه شيء آخر دون انتقاص من أهمية ذلك الشيء أو ضرورته»[2].

قراءة واحدة تكفي لهذا النوع من الكتب مثل هذه الكتب التي تنعتها جبار بالكتب المستقلة، فتبدو كتب مآتم بما أن صوت (الذي) أو التي يكتب وقد انتزع بشكل ما من حلقة جسده تدريجيا، هذا الجسد المبدد بالغبار على الأرض، هل حاصرتنا الصورة بشكل خفي طوال قراءتنا البطيئة؟ أجل لقد غدا الكاتب وذاكرته رمادا «رغم هذا الصوت الذي تحت كلمات تفسره في صمت كلمات محفورة، مكرهة ومتصلبة بوقار كأنها رسمت بريشة تخدش بياض ورق طبيعي، رقيق هذا الصوت الذي يخلد للصمت المطلق في الصفحة الأخيرة عند وصولنا إلى مخرج النفق»[3].

توفر كتب السيرة قدرا من الحركة والتفاعل الحر للشخصية الحقيقية وتتكلف بكل ما هو شخصي وفي هذا الأدب الذي يبدو فيه عن أنفسنا بطلاقة، فإن « ما يهم كاتب السيرة رواية ما حصل بالفعل، بغض النظر عن روعة البناء وفخامة اللغة ورنين الكلمات»[4].

---

[1]– عبد الرحمن منيف: رحلة ضوء ، ص: 55.

[2]– المرجع نفسه، ص: 49.

[3]– آسيا جبار: (Nulle part dans la maison de mon père) ، (لا مكان لي في دار أبي)، (بوابة الذكريات)، ص: 527.

[4]– المرجع السابق، ص: 50.

الصدق ذلك السحر الذي يمد السيرة خصوصيتها الفنية ويزيدها آلقا وحيوية، وذلك الأمر الذي يجعلها تكتسب أهميتها عند جمهور القراء، فالقارئ يبني علاقته مع هكذا نصوص بمدى توفر نسبة الصدق فيها من حيث هو معادل جمالي وفني يقوم عليه النص، فيستحيل النص بذلك مادة يمارس عليها نشاط القراءة ومهيأ لأكثر من مبادرة تأويلية، يعني أن الصدق قيمة تفضي حيوية التأويل على نصوص السيرة الذاتية. هل تكون السيرة أدبا خارج قيمة الصدق؟ «إننا نلج هذه الكتب ثم نخرج منها بقلب منقبض أحيانا وكان الكاتب (الكاتبة تحت أنظارنا التي لا تقوى على التخلي عن الصفحات حين لا يقوون على ذلك حقا فإن الأمر لا يتعلق بما يعرف بالتشويق الذي ليس سوى حيلة من حيل المهنة) قد دفع ثمنها أضعافا أي ثمن؟ ولما تقول دفع في حين يمكننا أن نفترض بأنه على العكس قد تحرر»[1].

لو نعود إلى صبر التجربة الذاتية داخل عمل (**آسيا جبار**) وإن اختلفت نسب حضورها لوجدنا أن العامل الأساس في نزوعها إلى الانحراف هو استهجان الاعتراف. ففي الجزء المعنون بالصمت على الحرير تسترسل آسيا جبار قائلة: «كان في مقدروي أن أعنون هذا النص كما يلي: صمت على الحرير وكأن الكتابة عن الذات، هذا التمرين الخشن المضني مثل السلبي الذي يسلخ جلد الزاهد الذي لا يكف كل صلاة بعد أخرى من التجرد أما الخالق كان يحثني على أن يفضي بي هذا التكرار مع جهد الازدواج التدريجي إلى ما هو من قبيل الحرير وليس إلى ما يعذب وينكل»[2].

---

[1]– آسيا جبار: (Nulle part dans la maison de mon père) ، (لا مكان لي في دار أبي)، (بوابة الذكريات)، ص: 516.

[2]– المصدر نفسه، ص: 523.

تختبر الروائية في جهد مزودج كيفية حضور الذات في السيرة الذاتية والرواية معا، في نهج السردية الذاتية بيقى التوجس والخيفة قائمان عند الروائيين الذين يمارسون الكتابة عن الذات لأن هذا المقام يفرض الاعتراف الأمين عن الحياة أو جزء مقتطع منها، تعود هذه المسألة إلى المعرفة المرتبطة بالكتابة الذاتية وقضيتها الجوهرية التي تنص على عرض الأنا بمثولاتها كما هي في الواقع، بوصفها سردية «النوع أو شكل أدبي يكشف حياة المؤلف الحقيقية من دون الأقنعة الواقية لاستعمال فكرة الخيال *fiction* كما في القصة والرواية»[1].

إنها مغامرة التجربة الإبداعية التي ترمز إلى العلاقة المقلقة بين المعرفة المرتبطة بالسردية الذاتية وبين معرفة الأنا الخاضعة لمؤثر سياقي مدجج بالأحكام المعرفية والمتشبعة بالفكر العقائدي، ففي كل مرة يثار فيها موضوع الاعتراف نجد الروائية في حيرة تلتف حول نفسها بين ثنائيتي الحجب والكشف، لأن لا أحد يريد أن يواجه نفسه بالحقيقة أو أن يرى نفسه مجردة دون قناع حتى لحظة الذروة والتنفيس عن الذات بصراحة فاتنة حول ما تقترفه من ذنوب وجنوح في المعتقد.

لا تختلف وجهة نظر الكاتبة في موضع الاعتراف عن العديد من الكتاب الذين افتتنوا بجنس السيرة الذاتية، مؤكدة وجهة نظرها من خلال قولها «ألاحظ في الوقت المناسب بمتن ثقافتي الإسلامية الأصيلة تجهل أن تبتعد عن هذا الكشف، على الأقل إزاء راهب بإمكانه أن يدفعني مع ذلك إلى أن أقر بندمي مع الإشادة بغروري بأني كاتبة في حالتي، فالتاء المربوطة ها هنا قد تدفع إلى المجاملة بل إلى ما هو أدهى: التبحر أمام المرآة»[2].

---

[1]– عبد العزيز شرف: أدب السيرة الذاتية، ص: 142.

[2]– آسيا جبار: *(Nulle part dans la maison de mon père)* ، (لا مكان لي في دار أبي)، بوابة الذكريات، ص: 524.

يظهر الاعتراف في نظر الكاتبة وكأنه خلاصا روحيا كمثل متصوف أو زاهد في مسيرته نحو السمو الروحي وبحثه عن الحقيقة الكبرى، حين ترتد الذات إلى نفسها في أقصى حدود الاستغراق الداخلي لتتأمل حياتها العميقة بما تكنه من ثراء داخلي يعتبر عالما مصغرا بتعمق لدى الكاتبة، إحساسا مضاعفا بالوعي الحقيقي للذات في هذا العمق من العزلة، يكشف العارف ذاته النقية المسلمة لا لوثة فيها يكتسب المؤلف هالة من السمو الروحي فينتقل من مجال العالم الداخلي الذي يقوي شعوره بالذات ومجال العالم الخارجي الذي يزيد إحساسه بالوجود إلى أفق ثالث يعرف بالحياة العليا، وهذا ما ينطبق على تجربة كتابة الذات التي تمنحه «شعور الشاعر الذي ينشد الوحدة مغازلا نفسه وذكرياته أو شعور المتصوف الذي يقول على لسان 'كيركيجار"ما أشبهني بشجرة صنوبر وحيدة منطوية على ذاتها متجهة نحو الآفاق العليا، أجل فها آنذا قائم وحدي لا ألقي ضلالا ولا يعشش فوق أغصاني سوى الحمام البري»[1]، لكن قل من يحسن هذا النوع من التجرد في القول، لأن الأمر يبدو أكثر تعقيدا، فالتجربة الإبداعية في السيرة الذاتية بالرغم ما تتمتع به من جمالية انبثاق السريرة إلا أنها محفوفة بخطر الاعتراف في لحظة تكون كتابة الحقيقة التي يرجوها كل روائي أثناء الإجابة عن أسئلة الواقع وتمزق الذات واهتزاز الهوية، أو أثناء التعبير عن مواقف نفسية خاصة جدا، ومواقف فكرية دوغمائية تسائل محنة الوجود والإلحاح على الحرية. هنا فقط تفهم ما الذي يجعل آسيا جبار أو أي روائية أخرى تلجأ إلى الكتابة الهاربة، إنه السبب نفسه الذي يجعل الأديب يخفي اسمه الحقيقي على أغلفة أعماله الروائية؛ الخوف من النظرة المشوبة بالانتقاص.

تأخذ (**آسيا جبار**) الكتابة الذاتية في إطار معقلن لتختفي وترجئ الحقيقة مؤقتا خلف قناع الرواية ما يمنحها شيئا من الراحة الزائفة مثل شيء زائف عن الطمأنينة، الكتابة

[1]– عبد العزيز شرف، أدب السيرة، ص: 131.

الهادئة المطمئنة أو الصمت على الحرير على حد قولها، كلها تحيل إلى فكرة الإنطواء «وليس الانطواء سوى مظهر من مظاهر الدفاع عن النفس ضد العالم الخارجي»[1]. والذي يتمظهر في الانعطاف غير المحسوس كموقف استثنائي تحقق من حدة الاعتراف، يضعف عن إسراف الكشف عوضا عن نقد الذات بشجاعة، «إن الأديب حينما يفرغ لسيرته الذاتية يحاول أن يختلي بنفسه في لحظة صدق مع النفس، ولذلك يتمرد على سجن العالم الخارجي، ولكنت تحيص أيضا على الطمأنينة، ومن هنا فإن كثيرا ما نجد أنفسنا من حيث ندري أو لا ندري مضطرين إلى أن ننطوي على أنفسنا»[2].

لا أحد يريد أن يضع ذاته موضع اختبار أو أن يواجهنا بالحقيقة أو أن يرى نفسه مجردة من دون قناع حتى في أقصى لحظات التنفيس عن الذات بصراحة فاتنة حول دناءة النفس، وفراغ العقل وجنوح في المعتقدات. يتحاشى الكتاب الإقبال عن هذا الفن الصعب، فيلجؤون عندئذ إلى خيار التضايف بالتخييل واعتماد أسلوب التمويه ومغالطة القارئ في ما يعرض عليه، يقول علي الأدهم « نحن بطبيعة الحال نتردد في أن نكشف عن نفوسنا، ونبيح دخائلنا أو مقاتلنا لأعين الناس، وتعرضها في الطريق ونملأ بأخبارنا الأسماع وتشغل الناس بأنفسنا، وربما كان سبب ذلك سوء الظن الذي ورثناه عن الإنسان الأول الذي كان يعيش في خوف دائم وحذر متصل، وحقيقة أن الحاجة إلى اليقظة المستمرة والتحفظ الشديد قد فلت من حدتها، ولكن رغم ذلك فإن الناس إذا استثنينا كتاب التراجم الذاتية لايزالون يميلون إلى الاحتفاظ بأسرارهم، ولايحبون أن يقضوا بما في نفوسهم لكل عاد ورائح، والكثيرون من الذين يتشدقون في الكلام عن أنفسهم إنما يقصدون بذلك خداع الناس عن حقيقتهم»[3].

---

[1]– عبد العزيز شرف، أدب السيرة ، ص: 08.

[2]– المرجع نفسه، ص: 08.

[3]– المرجع نفسه، ص:12.

يتحاشى الكتاب الإقبال عن هذا الفن الصعب الذي يقتضي من كاتبها مشقة الأعذار والحاجة إلى الكتابة عن النفس كما يراها هو في بعده الداخلي الحقيقي، لا كما يراها الناس فما يتسرب إلى القارئ هوية متوقعة وناجزة، لأنه يسرد ما يمكن قوله ونحن لا نعرف عنه إلا ما يقوله، وهذا يفسر لجوءه إلى خيار التضايق بالتخييل واعتماد أسلوب التحايل ومغالطة القارئ في ما يعرض عليه، معادلة الإخفاء هذه بالذات تحيلنا إلى إشكالية الكتابة عن الحقيقة والكتابة عن الوهم

قد يشكل البوح في الطرح الذاتي معطى خطيرا بقدر ما هو غواية السحر التي توصلنا لحد النشوة، فإن الكاتب يعي تماما مسؤوليته تجاه هذا الفائض من القول العادي المتلهف لمعرفة الذات خاصة في محاولته الأولى « لذلك يجب أن ينظر إلى الرواية الأولى بحذر وتدقيق سواء من قبل الكاتب نفسه أو من قبل القراء، لأن مقدار السيرة الذاتية إن كان كبيرا في الرواية الأولى، فسوف يقطع الكاتب على نفسه الطريق إذ أن أي كتابة لاحقة ستفتقر إلى تلك الحميمية التي كونت علاقة أو موقفا له، بين قرائه وغالبا ما تكون الرواية الأولى حاملة مثل تلك الشحنة، فالبوح الذي يسم العمل الأول وتلك التفاصيل المستمدة من الحياة المعاشة»[1]. قد تكون جرعة قاتلة للعمل الأدبي.

يدرك المؤلف تماما أصداء خطاب السيرة الذاتية لدى المتلقي ويدرك أثره على نطاق واسع فمازال المتلقي أسير العديد من سير الأفراد شكلت حياتهم لغزا لمحبيهم، «هذا بالإضافة إلى الرغبة التي تملك الكثيرين وتدفعهم للاطلاع على الحياة السرية لكتابة السيرة الذي وضعه الكاتب في روايته الأولى لن يتاح في الأعمال التي ستكتب فيما بعد، كما أن الفضول الذي رافق الإطلالة الأولى سوف يقل ويتراجع، وهذا ما يجعل خطوات الكاتب

[1]– عبد الرحمن منيف: رحلة ضوء، ص: 52.

التالية مضطربة وحائرة حول ما يجب أن يقوله أو بصنيعة خاصة وأن ضجيج السيرة له وقع مميز ويبقى مرغوبا بشدة وشديد الإثارة»[1].

إن أخذ المؤلف(ة) بعين الاعتبار زوايا العمل الإبداعي الذي تحضر فيه حياته كمادة للاستهلاك أظنه سيعيد التفكير منه مرة قبل أن يجرأ بسط المستور وفضح ذاته بكل نزوعاتها، وفي جميع إرباكاتها وما تختبره من تناقضات خطيرة. تلك الرقابة الذاتية تدفعه لخرق ميثاق غليظ حملا وثقلا على كاهله–لأسباب عدة ومتفرقة سنشرحها في مباحث قادمة– فنجده يجتهد في البحث عن أكثر السبل الممكنة للتخفي وتوسيع نطاق الصمت وإزاء الذات، لكن ماجدوى الكتابة دون الالتفاتة الصادقة للذات. فالكتابة بجسد وقلب معقودين «إذا قمنا نحن القراء بإلقاء نظرية أكثر عمقا على ميدان الإطلال غير المجدي الذي خلقه هذا الكاتب (الكاتبة) المزعج(ة) الذي يعرب أمامنا عن أسفه لإخفاقه»[2].

إن غاية الأدب محاطة بخطر الكشف والبسط (الصدق) ليصبح أسلوب الهروب والتخفي العنيد يفوق أهمية الصدق الذي تتوخاه من الإنتاج السيري، في الحقيقة هذه الثغرات تحيلنا لسؤال جوهري لا يفتأ يتبادر في أذهاننا ألا وهو هل السيرة خطاب الحقيقة؟

[1]– عبد الرحمن منيف: رحلة ضوء، ص: 52.

[2]– آسيا جبار: (Nulle part dans la maison de mon père) ، (لا مكان لي في دار أبي)، (بوابة الذكريات)، ص: 514.

الفصل الثاني

أوّلا- نقد الهوية الرمزية في رواية (بوابة الذكريات)

1-المرأة بعيون السلف:

يضج العمل الأدبي **(بوابة الذكريات)** بأصوات نسائية متشابكة في مختلف الأعمار تسرد الكاتبة آسيا جبار من خلالها ما تقاسمته معهن من محظورات منذ طفولتها إلى مراحل سن النضج، بموجب عقد ضمني اجتماعي محروس.

نساء كثيرات غمرن حياة البطلة وأسهمن في تكوين ما انطبع في ذاكرتها من صور عن موضوع القيمة الوحيدة للمرأة، «بعد ذلك بكثير عند أفول الطفولة في هذه المدن العتيقة التي تنتهي دائما مبكرا في بلدان الشمس، ظلت موسومة بهذا النهم وهذه القابلية الخالية من كل هدف محدد ربما دون وعي حتى بذلك كنت أحس في هذه المدن العتيقة، كم كان هائلا عدد أجساد النساء المكدسة، هؤلاء النساء اللائي لم يكن يتقن إلا خارج هذا الفضاء الذي كان محظورا عليهن، وها آنذا(ولكني استبق) اترصد فهم هذه العذروات اللواتي لم أفهم بعد انتظارهن ولا قلقهن ولا حقدهن. أما الأصوات المتشابكة المتزايدة أو الناعسة بعض الشيء خلال القيلولات الطويلة في الصيف الخانق فقد تدثرت بها كقماط لذاكرة تبحث بشكل آخر عن مكان آخر ومستقبل ما»[1].

انطلاقا من هذا القول نجد أن المرأة تتحدد على مستوى البنية السردية كإشكالية للكينونة وكأزمة للانتماء تزداد في كل مرة عمقا وتعقيدا، وهي في هذا العمل-المرأة- تشكل مادة خصبة للسرد وفلسفة التأمل وتحضر في جلّ الفصول وأجزاء العمل الروائي.

إن المتتبع لسيرة أعمال أسيا جبار الروائية يدرك جيدا أنها تراهن على الشخوص الأنثوية، كشرط للكتابة متعلق بالذاكرة وسؤال التاريخ والانتماء القومي، وما تشتغل عليه من نماذج للصوت النسوي، «في الرواية هناك نماذج لنساء أخريات منهن أرامل وفلاحات عشن أيضا حرب التحرير: هؤلاء النسوة لم يمارسن الأدب في حياتهن أكثر من مما عانين

---

[1]- آسيا جبار:(Nulle part dans la maison de mon père) ، (لا مكان لي في دار أبي)، (بوابة الذكريات) ، ص: 33.

في الحرب كانت كلماتهن خناجر لقد سمعت حكاياتهن تُرَدد، وأردت أن أترجمها كي أنقل القرن التاسع عشر داخل صوت من خلالهن »[1].

حتى أعمالها السينمائية انحصرت في تأكيد دورهن الإيجابي في الثورة، حيث جاء فيلمها **(نوبة نساء بجبل شنوة)** تعبيرا عن دور المرأة الريفية في حرب التحرير، وقد حصل هذا الفيلم على جائزة مهرجان فينيسيا عام 1979 ثم فيما بعد أخرجت فيلمها الثاني **(الزردة)** وفي عام 1985 حاولت أن تستفيد من تجربتها السينيمائية فقامت بتحويل فيلمها الأول إلى رواية تحمل عنوان **(الحب والفانتازيا)**، ومثلما فعلت في الفلم فعلت في الرواية، فكلمة نوبة في الفيلم تعني مجموعة من العازفين يعزفون الواحد تلو الآخر أو هي تناوب لقطع موسيقية من خمسة فصول، وجاءت الرواية وكأنها هذه النوبة، مقسمة إلى خمسة أقسام لها تأثير الألحان المتعاقبة، وفي الرواية تعطي آسيا جبار الكلمة للنساء وتجعلهن يتكلمن الواحدة بعد الأخرى، فيصفن الاضرار التي تركتها حرب التحرير على أنفسهن وعلائلاتهن[2].

والمتتبع لمسار الحضور النسوي في هذا النص السيرروائي سيجد أنه مختلف عن فكرة حضوره في أعمال فنية أخرى منها: القلقون، القبرات الساذجة، أطفال العالم الجديد، الحب الفانتازيا...إلخ، فهو يتجاوز خوضها السياسية وعرضها قضايا متعلقة بمسارات الثورة وتأثيراتها على الواقع الاجتماعي وكشف دور المرأة في الذاكرة الوطنية.

المعالجة في هذا العمل متوغلة في العمق لكشف عوالم الحريم في تقاطعاته وعلاقاته وما يعتقده الآخر في بنيته الذهنية امتدادا من الجسد إلى استعدادات العقل، وطريقة طرحه من نوع خاص تنعكس خصوصيتها على حقيقة الوعي بالأشياء ونقد الأفكار المتزمتة وتفكيك سلطة التمثيل.

---

[1]– محمود قاسم: الأدب العربي المكتوب بالفرنسية، الهيئة المصرية العامة، القاهرة–مصر، د.ط، 1996، ص: 137

[2]– المرجع نفسه، ص: 136.

إن تصوير القدرات الأنثوية لم تفصلها آسيا جبار على مقاس الرواية، فجاءت فكرة تأنيث البطولة تتعالى على أطاريح الكتابة النسوية ذات المضامين الصدئة، والبكاء على الطلل وندب حظ الأنوثة والذكورة، وما يحسب إليهما أيضا أنها وإن ابتغت السبق لإنتاج كتابي مميز فهي في هذا الموضع لا تريد أن تثبت نفسها كمبدعة، وإنما ما تبتغيه فعلا مفتوح على احتمالات أوغل تهدف إلى تعرية وتفكيك القدرات الأنثوية واستغلالها في الواقع الحقيقي للحفاظ على الإرث المنذور وتعرية مجتمع الإبانية.

النقد غير المباشر للثوابت (المعرفة النقدية) تتحسس الروائية من ضوئها مسار خرق المقدس ونبذ الاحتكام لسلطة النظرية الاجتماعية التي حصرت المرأة قسرا ضمن الفئة المهمشة، بحيث لا تورد حديثا عن المرأة إلا وحاولت فضح المجتمع في جانبه الآخر؛ جانب مظلم لم يضمن للأنثى سوى الخنوع والإذلال وتنشيط تفاضلية الذكر في تراتبية حمقاء.

2-نقد الثوابت وتفكيك سلطة التمثيل:

تلج الرواية عوالم الحريم بكل عناصره المتشابكة وحواراته ومونولوجاته، عالم لخصت فيه الكاتبة واقع مدجج بالبروتوكولات التقليدية الموجهة والطقوس والأعراف تختبره هي الأخرى قسرا حتى لو اختلف موقفها منه؛ الشخصيات، الأحداث المواقف كلها حقيقية؛ والحقيقة الأكبر مقتا أنه عالم لم يتغير منذ ثلاث قرون، هذا ما عبر عنه المقطع النموذجي الآتي في شكل سؤال ضمني مؤرق «تخيلت هذا المجتمع النسائي الذي ظل جامدا منذ وصول الفرنسيين إلى مدينتهن، في منتصف القرن التاسع عشر وعلى غرار صنيعي..كان السيد صاري يعلم أن هؤلاء النسوة أمام أزواجهن و أبنائهن يتظاهرن بالاعتقاد بأن هؤلاء الأزواج هم السادة..على الأقل في باحة منازلهن المتواضعة»[1].

[1]- آسيا جبار: (Nulle part dans la maison de mon père) ، (لا مكان لي في دار أبي)، (بوابة الذكريات)، ص، ص: 50 ،51.

يمتد السؤال كأنه غير آيل للنهاية من الفجوة الفارقة التي تحول بين تطور المجتمعات وتحرر النساء؟ وترجعها الكاتبة إلى القوانين أو ما يعرف بالسلطة التي تملك إرادة الإكراه على الثبات. هناك شبكية من العلاقات المعقدة بين الجمود والمجتمع النسائي والعربي، وتقصد بالجمود التخلف، إذا ما حاولنا كشف الفجوة نجد أسبابها متجذرة في التاريخ، فالمجتمع النسائي يحمل في ذاته بذور الثبات على ما جاء به الآباء والأجداد ما يجعلها لا تؤمن بالتطور الذي يعتبر في الأصل قانون الطبيعة؛ ففي الطبيعة السكون والثبات غير موجود وكل شيء طبيعي متغير لامحالة، والقصد أن الثبات على الأفكار التي اهتدينا‌ها من السلف حول المرأة يجعلنا نقع في أزمة معرفية مطلقة، ولا يمكن أن تنتج معرفة مغايرة أو متطورة دون أن نحرر العقل من فكرة التقليد والتعود.

إلى يومنا هذا من الصعب جدا أن ننتج مفهوما آخر للمرأة يخالف القوانين والأنماط المعينة التي وجدنا عليها آباءنا وأجدادنا إلا تحررنا من الثوابت، «لكل المجتمعات الديمقراطية ثوابت ينبني عليها العقد الاجتماعي منها احترام القوانين واعتبارها تعلو ولا يعلى عليها واحترام مبدأ الانفصال بين السلطات، واحترام مبادئ المساواة والحرية، هذه الثوابت لا يتحدث عنها كثيرا في هذه المجتمعات لا لأنها مفروغ منها وحسب، بل لأنها ليست الثوابت الجامدة، فهي لا تحول دون تطور المجتمعات وتحرر الأفراد، ولا تحول دون تطوير الديمقراطية نفسها لجعلها تشاركية ولتعميقها، ولا تحول دون تطوير مبدأ المساواة لجعله أكثر فعالية ولجعله مجسدا في الشراكة والتمييز الايجابي الذي تستفيد منه فئات تم تهميشها لأسباب متجذرة في التاريخ وفي البنى الثقافية الموروثة»[1].

إن الثوابت هي ما يجعلها المهووسون بالسلطة مرادفا للمقدس، متجسدة في الأعراف والعادات والتقاليد، الموروث، الهوية والذوق العام. تعلو ولا يعلى عليها، تسأل ولايسأل عنها ويحرم الاستخفاف بها. تتشكل هوية المرأة عبر نظام تمثل لطوائف عرفية اجتماعية أو ما

[1]– رجاء بن سلامة: نقد الثوابت "آراء في العنف والتمييز والمصادرة"، دار الطليعة، بيروت–لبنان، د.ط، 2005، ص، ص: 5 ،6.

يعرف **بالتمثلات الجمعية** (***représentation collective***) التي تنتج نمطا من أنماط التفكير الشمولي السائد ومعرفة ناجزة البناء تتكون من خلال عملية البناء الاجتماعي عبر أجيال بعيدة يتصف بأنه نمط غير قابل للتغيير، لأنه يساهم في الحفاظ على مقومات المجتمع ويحافظ على استمراريته، إن نوعا من الممارسة الاجتماعية مع ترسانة من التمثيلات الجمعية جعلت من مسار المطالبة بالحرية بطيئا وصعبا للغاية، فهل نحن نخضع لصورة نمطية من التمثلات؟

3-سلطة التمثلات الجمعية ونقد الهوية الرمزية:

يشير مصطلح التمثل إلى العمليات التي بمقتضاها تتشكل الهويات، وكذلك ناتج هذه العمليات الهويات التي تتحدد بالسن، النوع، والجندر والطبقة الاجتماعية والاقتصادية والعرف والاثنية[1]. ترجع الدراسات إلى أن أول من تحدث عن مفهوم التمثلات الجمعية الفرنسي (**إيميل دوركايم؛** ***Emile Durkheim***) في كتابه (**أشكال الحياة الدينية؛** ***les formes de la vie regelieuse***)، وذلك من خلال دراسته للديانات والأساطير معتبرا في طرحه السوسيولوجي أن التمثلات التي شكلها الانسان عن العالم وعن نفسه أصلها ديني ولقد أشار إلى المفهوم في «سياق حديثه عن العصبية القبلية ورفضه لها، وظل يعتبر الدين والمعتقدات واللغة والعلم والأسطورة تمثيلات جمعية واجتماعية»[(2)].

يضفي (**دوركايم**) الصبغة الاجتماعية على كل أشكال الأنثروبولوجيا والإثنولوجيا والطقوس الدينية التي تم توظيفها لتفسير الظواهر الطبيعية أو المواقف الحياتية من قبل الفاعلين الاجتماعيين، وهي أشكال يمكن أن نقول عليها أنها اتخذت طابعا عقلانيا عالقا

[1]- محمد حسام الدين اسماعيل: ساخرون وثوار"دراسات إعلامية وثقافية في الإعلام العربي، العربي للنشر، القاهرة-مصر، ط1، 2014، ص: 191.

[2]- عبد الوهاب بوخنوفة: التلميذ والمعلم وتكنولوجيات الإعلام والاتصال "التمثل والاستخدامات"، دكتوراه، كلية العلوم السياسية والإعلام، 2007، ص: 40.

في الذهن من تاريخ الحضارات القديمة للدلالة على معاني تصورية أو لتأويل أحداث عجز العلم عن شرحها.

يكثر استعمال التمثلات على المستوى الجمعي ويعاد تدويرها بشكل مستمر في كل أنساق البنية الاجتماعية المحكمة منذ عقود، وبطوعية من الجميع، ما يجعلها تبدو طبيعية جدا وهيمنتها منطقية لدرجة أنها تصبح ثابتة وغير معرضة لقانون التغيير، هذا بالإضافة إلى أنها لا تهتم بشعور الفرد، «ليست الحياة الاجتماعية وليدة الحياة الفردية بل الثابتة هي على العكس من ذلك وليدة الأولى»[1].

يفرق **(دوركايم)** بين الجماعات وبين التمثلات الفردية لكونها أكثر حضورا داخل النسق الاجتماعي، وعليه فإن «التمثلات الاجتماعية هي نتاج التزاوج الحاصل في التمثلات الفردية، ولكنها تبقى خارجة عن إرادة الأفراد لا تتحدد إلا من خلال الأنساق المجتمعية التي تلعب دورا استراتيجيا في صقلها، وإعطائها التطبيع الاجتماعي المتعارف عليه»[2].

ما نفهمه من هذا الطرح أن التمثلات الفردية لا تصبح اجتماعية إلا إذا خرجت عن الوعي الذاتي المنعزل والتجربة الذاتية المستقلة لكل فاعل، لأنها نتاج لتلك العلاقات والتفاعلات المشتركة للكل في آن واحد فردية أو جماعية.

يمكننا القول لاعتبارات معينة أن التمثلات غير منبثقة من وعي الأفراد منعزلين عن بعضهم البعض وإنما صادرة عن العلاقات القديمة بينهم، وهو أمر جد مختلف، ولاشك أن كل واحد من هؤلاء الأفراد سيساهم في بلورة تلك التمثلات المشتركة. على هذا الأساس يفسر دوركايم «أن المجتمع واقع الأفراد له خصائصه الخاصة التي لا نجدها تحت نفس

---

[1]– إميل دوركايم: قواعد المنهج في علم الاجتماع، تر: محمود قاسم، السيد محمد بدوي، دار المعرفة، الجامعية، مصر، د.ط، 1988، ص: 08.

[2]– محمد المباشري: دوركايم والتمثلات الجمعية"مقاربة نفسية اجتماعية تربوية "، www.safizoom.com

الأشكال في باقي العالم، إن التمثلات التي تعبر عنه لها محتوى مختلف عن التمثلات الفردية حيث أن الأولى تضيف شيئا للثانية»[1].

ينطلق **(دوركايم)** من مركزية المجتمع كمرجعية وحيدة متعالية لبناء نظريات التمثل، ويستحضره كمؤتمن أساسي للمعرفة الموضوعية، وفي ذلك التغيير على التمثلات الجمعية مقابل التمثل الفردي وذلك بسبب ارتباطها بالوعي الجمعي والحس المشترك الذي يؤطره الأصل الاجتماعي ويشكل معاييره، ووفق هذه الرؤيا نستخلص أن التمثلات آلية لإدراك الواقع وليس كما هو في الظاهر، ولكن كما يتمثله الفرد من خلال ما يخوله الفضاء الاجتماعي، «تتضمن التمثلات بالضرورة عملية بناء الحقيقة أو بناء الواقع الاجتماعي حولنا وكل النصوص مهما بدت طبيعية أو واقعية هي تمثلات مبنية اجتماعيا أكثر من كونها انعكاسات شفافة لهذا الواقع، ولذلك فإن التمثلات سابقة على الواقع»[2].

ينفي **(دوركايم)** وجود معرفة خارج الحتمية الاجتماعية ولذلك تصبح التمثلات بمفهومها الدوركايمي نموذجا للتفكير الاجتماعي ينشأ من خلال التفاعل الاجتماعي، ودراسة التمثل يعني ملاحظة كيف يتم تكفير ومعايشة مجموع القيم والمعايير الاجتماعية والنماذج الثقافية من قبل أفراد المجتمع، ودراسة أيضا كيف تتبلور وتبنى بطريقة منطقية سيكولوجية صورة هذه الأشياء الاجتماعية.

يتخذ المجتمع ملامح عقل سلطوي ويختزل قسريا الحقيقة في المعرفة الاجتماعية، فالمعرفة والمعلومات والصور والمواقف التي نعيشها ستظهر في التفكير الذي يتقاسمه الفرد مع المجموعة، وبالتالي فإن التمثلات الاجتماعية تعنى على نحو ما بالطريقة التي يفهم من خلالها الفاعلون في الفضاء الاجتماعي واقعهم اليومي؛ أي أنها تلك المعارف الساذجة التي اعتدنا على تسميتها بمعرفة الحس المشترك أو التفكير الطبيعي الذي يقابل التفكير العلمي.

---

[1]– عبد الوهاب بوخنوفة: التلميذ والمعلم وتكنولوجيات الإعلام والاتصال "التمثل والاستخدامات"، ص: 40.

[2]– محمد حسام الدين اسماعيل: ساخرون وثوار، ص: 191.

تستحضر المعرفة نفسها بالإحالة على لوغوس المجتمع، لتصبح تمثلاتنا عن أنفسنا وعن العالم مجرد وجهات نظر لجماعات بعينها وحقيقة كوننا ننظر للمعرفة بفهوم اجتماعية متعالية يجعل المعرفة مطلقة تتصف بنوع من الشمولية وعلى هذا النهج يجب نقد المعرفة ذاتها.

نأخذ رواية **(بوابة الذكريات)** مضمونا ومنهجا كتوجه نقدي وتفكيكي يثور على الأحادية (مقابل التعددية) في التفكير بنمط معين أو قانون آت من الماضي السحيق يتمظهر في شكل تمثيلات وتصورات قديمة لها امتداد في الحاضر تثبت ديمومتها بالتكرار والتقليد المحض، وهي أيضا نوع من الممارسة النقدية تخضع كل أشكال التمييز ضد المرأة للتشكيك والطعن في السرد، تدعو الروائية إلى نقد الثوابت وإعادة النظر في ممكنات ثباتها ومطاردتها بتجريب وسائل أخرى نقرأها خارج الخطوط العريضة للأطر الرمزية والتاريخ.

تستوقفنا الكاتبة لمساءلة المجتمع عبر فئة الأجداد وتبيين إلى أي مدى يمكن أن يؤثر هذا الجهاز الرقابي العتيق في الأداء والأفكار والسلوكات التي تحصل في مجتمعها المغلق لحماية الأنا الجمعي وإحاطة تراثه بهالة من العظمة والتقديس.

إن المرأة في عرف محكمة الأجداد «لم تكن آخر إزاء الرجل بل كانت آخره الذي ينبني عليه سلطانه، أي كانت بعبارة أوضح ظله أو صورته السلبية، أو صورته الباهتة المفتقرة إلى الوجود، فمنذ العقود السحيقة، وكما بينت ذلك "سيمون دي بوفوار؛" منذ سنة(1949) في كتابها (الجنس الثاني) الذي ظل مجهولا في العالم رغم شهرته، لم تكن المرأة إلا رجلا منقوصا منذ أرسطو الذي يقول أن الأنثى تكون أنثى بمقتضى نقص الصفات إلى القول المنسوب إلى الرسول صلى الله عيه وسلم والوارد في كتاب الحيض من صحيح البخاري عن نقص العقل والدين لدى النساء، إلى حديث الأصوليين اليوم عما يتوهمون أنه طبيعة للمرأة وفطرة واقعة خارج التاريخ»[1].

جبار من وجهة رؤيا ذاتية نابعة من خلال ما اختبرته كفرد من منظومة مجتمع أصبحت معتقداتها ثوابت لا يمكن بكل الأحوال زعزعتها، وفي مسار تنقيبها في سلطة نظريات التمثل المتماسكة أن الأفكار والتمثلات التي شكلها المجتمع عن المرأة معتلة ولم تنشأ بطريقة سوية، وهذا ما يلاحظه الباحث، لو عاد ليؤرخ تكوين جوهر هذا الكائن فما يصلنا بعد انتهاء عهد النظام الأمومي هو مجرد فهوم وممارسات مغلوطة تشعرنا في الغالب بالتذمر لأنها أساءت للمرأة واعتبرتها ظاهرة بغيضة وكائنا ممقوتا.

تفيد **(أسيا جبار)** من التاريخ قصد عرض نوع من الرواية التاريخية في أقرب غاياتها الاستشرافية المتمثلة في الإفهام باكتناه الآخر ضمن ما تحويه علاقات القوة والطغيان بين الأدنى والأعلى، المسيطر والضعيف، المتحرر والمنغلق، أما القصد الحقيقي بدا لي أن الكاتبة بفعل الكتابة تجعل من السرديات وثيقة نظرية تؤرخ فيها للثقافة مختبرة تبصراتها خارج النصوص لتفسر العالم الذي عاشت فيه.

تقيم البطلة في تركيزاتها التاريخية تناصا تاريخيا بين السيطرة الكولونيالية والسيطرة الثقافية عن طريق عقد نوع من المقارنة على وجه الشبه في سياستهما الاستعمارية المتبعة

[1]– رجاء بن سلامة: نقد الثوابت، ص:17

لكلا الطرفين، فالاستعمار يعتمد ضربا من الاستراتيجية الجمعية الحاسمة المستمدة من الفكر السلطوي وعلاقات الهيمنة المتأصلة في عقليته الكولونيالية العتيقة سيكولوجيا وماديا وسياسيا، التي أنشأ من خلالها تراتبية هرمية تميز بين الأدنى والأعلى وتسقطها خارجا على المجتمعات، وهي الاستراتيجية نفسها التي تبناها من قبل الموروث الثقافي لتشديد قوته والمحافظة على سلطانه عبر ما سربه من أحكام مطلقة لتصورات الذات عن نفسها وحول العالم والمقارنات التي أقامها بين الذكر والأنثى المتخم بالفحولة لتظل في التراتبية نفسها أدنى وأعلى.

لو تأملنا الفاصل المقطعي من الرواية «من قال أن المستعمرة هي بالضرورة ميدان بكر حيث يقيم ويغامر الرواد المتلهفون للبناء والإعمار من أجل عدم الجميع؟ كلا إن المستعمرة هي قبل كل شيء عالم مقسم لقسمين، نحن الذين نبني لأننا هدمنا(لم نهدم كل شيء تقريبا كل شيء) وما بقي مما مضى (قبلنا وقبل تهديمنا، كانت معاركنا تجتر لذكرى مجيدة مزعومة)» [1]، سنلحظ أنه يعد بمثابة حضور للصمت السردي ووقفة للتاريخ والتأمل الفلسفي، محاولة تعرية مفهوم الاستعمار في جانبه الحقيقي المظلم في الجماعات وغير الظاهر.

فالمستعمرة الحقيقية في مخيال الروائية هو انقسام بين كينونتين إنسانيتين، كينونة الذكورة وكينونة الأنوثة؛ الاستعمار هو فرضية الخداع الأكبر لطبيعة الوجود الأنثوي المزيف الذي استغل يقيننا الساذج في تقبل الأشياء كما تبدو في الظاهر؛ فالظاهر أن المرأة تمثل ذاتها في حين أن المرأة تمثل هوية رمزية، وهي مجرد ناقل في المنظومة الاجتماعية منتهكا للهوية، تلبي احتياجاته وتتجاهل احتياجاتها «هذا المستتر ينظر إلينا منذ ال "قبل"–لأن الوقت انشطر: هناك تاريخ ديمومة لهؤلاء وديمومة أخرى لأولئك»[2].

---

[1]– آسيا جبار: (Nulle part dans la maison de mon père) ، (لا مكان لي في دار أبي)، (بوابة الذكريات) ، ص: 44.

[2]– المصدر نفسه، ص: 44.

وحده الشك الذي تبنته فلسفة البحث عن الذات في وجودها المطلق وإخضاعها للنسبية اعتبار الذات علة معرفية انقلبت على يقين الهوية المعطاة، حيث حملت آسيا على عاتقها إزالة فرضيات التمثيل والاستنتاجات المتعالية وقاومت الثوابت، وخلفيتها الأدبية واضحة جدا وتعي جيدا أن المرأة ليست وجود وإنما تمثيل لوجود آخر منشأ ويصهر إلى حد الطبيعة في علاقات الهيمنة، بحيث لا يظهر إلا متخفيا.

وفي تصوري أن ما يختلف بين المستعمرة التاريخية الكولونيالية والمستعمرة التاريخية الثقافية، أن الأولى استراتيجية عنف محسوس والثانية استراتيجية عنف ناعم متخف وراء إرادة القوة، وقابع في ترسيمات الكوجيطو المحطم، على هذا الأساس تستعمل البطلة من حين لآخر تيار الوعي إما لترمم زمن الهوية الضائعة «التي ربما أهملناها حتى بهتت أو دفناها تحت ركام الأعمال المنزلية أو توارت خلف محاذير الثقافة المحيطة بنا أو لم يعد بمقدورنا أن نفهمها، قد نكون نسينا أسماءها، وربما لا تسمع نداءها لكننا نعرف أنها في نخاع عظامنا ونتوق إليها ونوقن من انتمائها لنا أو أننا ننتمي إليها»[1]، أو تستعمله لتصحيح مسارا تاريخيا ضالا أخطأ التعامل مع المرأة وانتهك عوالمها الروحية «كان هذا هو الزمن الذي يتعسف فيه الآباء ضد الطفولة ويشوهونها باسم الصرامة، وكان ينظر إلى التمزق في روح المرأة المقهورة والمستغلة على أنه انهيار عصبي، وكان هو الزمن الذي يقال فيه عن البنات المقيدة بأحكام والمكبوحة الجماح والمكممة بأفواه يقال عنها أنها لطيفة المعشر أما التي تكشف عن باقة قميصها للحظة أو انثتين في حياتها نتوسم بأنها سيئة الصمعة»[2].

[1]– كلاريسا بنكولا: نساء يركضن مع الذئاب "الاتصال بقوى المرأة الوحشية"، تر: مصطفى محمود محمد، مر: أحمد مرسى، المشروع القومي للترجمة، مصر، ط1، 2002، ص: 13.

[2]– المرجع نفسه، ص: 13.

لا حد لهوس الخصوصية التي ينظر بها أجدادنا للحس الأنثوي، خصوصية على نحو خاص، تستغل دون هوادة في كيان المجتمعات العربية التي تلهج بالثوابت والمختصة بالعفة المبالغ فيها.

تقدم محكمة الأجداد على أنها القوانين والأعراف الخاصة بالمجتمع التقليدي التي تنتسب إليها شخوص الرواية انطلاقا من فاعليتها كطرف من الحكاية متمثلة في العادات والتقاليد والأعراف المتنوعة، وهو ذلك المخزون المتشبع بالسمات الثقافية الذي يتعين على الأجداد حراسته، تستدعيه ذاكرة آسيا جبار في صور لأنماط من السلوكات المهيمنة في الفعل الإنساني يتم تداولها بصفة طبيعية أكثر أخلاقية وإنسانية في محيط البطلة الاجتماعي.

بدأت المفاهيم الخاصة بالأجداد بقانون الأجداد تبلور لديها في الوقت الذي كانت فيه البطلة لاتزال تعد في طور الطفولة وتعتبر نوعا لملكية خاصة لحارس الحريم وسياسته «يستدعيني إلى محكمة الأجداد المختصة في المحظورات ضد النساء ذاوت سن الخامسة– أو ثلاث أو أربع سنوات– إلى غاية سن البلوغ وإلى غاية ليلة الزفاف قصد التنازل عن هذا الثقيل جدا لصالح الزوج الأول أو الثاني إن اقتضى الأمر، ولكن الأب–كل أب–يمكنه تنفس الصعداء أخيرا، والتخلص من عبء واجب التخفي البذيء والحالك وفي حالتي هذه: ساقاي الصغيرتان الراغبتان في تحريك عجلات الدراجة»[1].

تجد البطلة حرجا بالغا في مقاومة قانون الأجداد الذي يتخذ شكل التصورات غير ممحصة فرضت عليها قسرا بسبب طبيعة التفكير الاجتماعي، وما يمثله من صفات خاصة تجعله تفكيرا استعلائيا بامتياز لأننا « إذا أردنا فهم الفكرة التي يكونها المجتمع عن نفسه وعن العالم الذي يحيط به فلابد من دراسة طبيعة هذه المجتمع لا طبيعة الأفراد»[2].

---

[1]– آسيا جبار: (Nulle part dans la maison de mon père) ،(لا مكان لي في دار أبي)، (بوابة الذكريات)، ص: 72.

[2]– إميل دوركايم: قواعد المنهج، تر: محمود قاسم، ص: 33.

الحقيقة النصف ظاهرة للعيان أن القوانين التي تضبط التفكير الاجتماعي لا تعترف بتفكير الفرد كوعي قائم بذاته لديه تصوراته الخاصة وتركيبته تختلف عن تركيب وخصوصية الوعي الجمعي ما يؤدي إلى انعدام الاستقلالية الذاتية، «إن التصورات الاجتماعية لا تعبر في الواقع عن شيء آخر غير أن تفكير الجماعة في الصلات التي تربطها بالأشياء التي تؤثر فيها، إن تركيب الجماعة مخالف لتركيب الفرد كما تختلف طبيعة الأشياء التي تؤثر فيها عن طبيعة العوامل التي تؤثر فيه»[1].

تكاد تجهل تماما مدى ماهية الأفكار والإدراكات مع التصورات الفردية بالرغم من اختلاف خصوصياتهما وتناقضهما ليتجانسا في كل موحد، ولا مناص للمرأة إلا التسليم يغلبه التصورات الاجتماعية وتطبيقها دون تحوير، لتحول بذلك الشروط الاجتماعية التي يتم تكوينها خارج شعور الفرد دون التمكن لهذا الكائن من فرض موقعه في الواقع الاجتماعي، وهي نفسها التي تقودها للتعاطي مع مكونات هويتها بصورة سلبية (الجسد، الاستعدادات، الإدراك، فكرة الاختلاف) على نحو ماكر.

إن ما تختبره البطلة من فكر موروث خاصة في المجتمعات التقليدية، استوجب الرد وفتح آفاق لإمكانية ترميم الوعي وهز استقرار الحجب الاجتماعي الناتج عن ترديد أفكار وممارسات ثقافية غير مُؤَوَّلة، ترسخت بصورة طبيعية تاريخيا داخل الفضاء الاجتماعي حتى صارت مقدسة والسؤال عنها يعد ضربا من الجنون، «تعتصم المجتمعات التقليدية بهوية لا تكاد تعرف التحول إلا في حدوده الدنيا، ولا تقر به إلا على مضض، وتقدس سردا خياليا مفعما بالتمركز على نفسها وماضيها، وتعتبره صائبا على الإطلاق وتسكت عن كل ضروب الاختلاف في تاريخها، وتعد مروقا وخروجا على الطريق القويم»[2].

---

[1]– إميل دوركايم: قواعد المنهج، تر: محمود قاسم، ص: 33.

[2]– عبد الله إبراهيم: السرد النسوي"الثقافة الأبوية، الهوية الأنثوية، والجسد"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2011، ص، ص: 44، 45.

فالواضح أن الهويات ليست نقط لها تاريخ بل هي تاريخ الانفعالات غير مسيطر عليها، تحولت إلى جهاز انتماء بلا ماض واضح وقابل للاستعمال تحت الطلب[1].

4- الوجود الرمزي المتعالي وسؤال التمثيل:

ينوب المجتمع فيما يلي عن تمثيل المرأة في الكتلة المعرفية ما أدى إلى تقديم مفهوم هش عن الهوية لا يتطابق مع جوهرها الحقيقي، في حين نجد أن المجتمع يفكر بدلا منا ويتكلم عنا بصفة غامضة ومسيطرة، ولحظة يمتلك و يفرغنا من هويتنا الحقيقية «ما يعني مصادرة تاريخ هذا الآخر وحقه الطبيعي في الحديث عن نفسه أو في تمثل ذاته بذاته»[(2)]. ليجعل الباحث أمام نوع مريب من التأله الاجتماعي ينكشف حين يمارس المجتمع نفسه عملية التمثيل ويتحكم في نظمه ويسيطر على أهم وسائله «ما يستلزم منا فحص طبيعة التمثيل، هذه بالرجوع إلى تاريخ تكونها ومحدداتها، واكتشاف مرجعياتها والأنساق التي كانت تحكم هذه العملية وتوجهها بصورة لاشعورية بمعنى أن تفرض نفسها على الأفراد والجماعات دون أن تمر بوعيهم الفاحص والنقدي بالضرورة»[(3)].

يضعنا هذا الفرع من الدراسة تقريبا إلى التشكيك في حقيقة التمثيل وصدقه وأشكال التطابق بين الذات والموضوع، ويلازم هذا الاهتمام عدة أسئلة أهمها:

- هل نخضع نحن لصورة نمطية من التمثلات؟ ماهي طبيعتها وكيف تشتغل داخل المكون الاجتماعي؟
- كيف نعلل ثبات التمثلات عن التحول رغم الزمان المتغير وامتدادها دون انقطاع؟
- كيف تعمل التمثلات على توجيه الفكر وانتهائه في المسلمات؟

---

[1]- فتحي المسيكني: الكوجيطو المجروح"أسئلة الهوية في الفلسفة المعاصرة"، منشورات الضفاف، بيروت-لبنان، ط1، 2013، ص: 13.

[2]- نادر كاظم: تمثيلات الآخر"صورة السود في المتخيل العربي الوسيط"، المؤسسة العربية للنشر، بيروت-لبنان، ط1، 2004، ص: 20.

[3]- المرجع السابق، ص: 16.

أ-التكرار:

ستنطلق معارضتنا في البدء من علاقة التمثلات وكيفية إنتاج المعرفة فعندما نتحدث عن التمثلات فإننا نتحدث عن طريقة تفكير مخدرة يتم فيها السيطرة على موجبات العقل، إن التمثيلات التي فطمنا عليها والمتعلقة بكينونة المرأة غير تامة الفهم، سلبية تسربت في شكل تكرارات خفية ترسخت ضمنيا وبصفة آلية، «فكل الهويات مصطنعة من لعبة بصرية من الاختلاف والتكرار الذي ينسى نفسه وانقلب إلى صورة جاهزة عن أنفسنا»[1].

هذا النوع من التكرار يضم ترسانة من التمثيلات تتخذ مغزى اجتماعي رمزي وسياسي خال من العقلانية، يتعامل بصورة عدائية مع الهوية، ليس هو العداء الظاهر وإنما العداء اللامحسوس الذي ينتظم في سلسلة من الأفكار والأحكام التفاضلية ترسخها في ممارسات التمثيل المتنوعة خطابية كانت أو غير خطابية «إن التمثل هو صلة المفهوم بموضوعه تحت هذا المظهر المزدوج ويتحقق في الذاكرة والوعي الذاتي»[2].

حسب نظريات التصور يمكن القول أن الذاكرة هي الإطار العام الذي ينتظم داخله التمثل لأغراض عملياتية وتداولية يسحب الإنسان من بنى الذاكرة ما تراكم فيها من معارف مخزنة لينتج معارف أو يتصرف فيها كما يريد حسب القصد والحاجة.

يحفظ التكرار في فضاء التمثل الحالات ذاتها وتنتهي باستحضار البنى ذاتها والمعرفة عينها، بحيث «لا نجد اختلافا بين ما يتكرر لذلك تظهر في التمثل الاختلافات الصغيرة لصالح التشابهات الكبيرة بحيث يتكرر الأفراد وهم يتجمعون تحت هوية المفهوم، وعليه فالفكر الذي يبقى عند حدود التمثل أو الخطأ الطويل مثلما وصفه دولوز يفقد طبيعته

---

[1]- جيل دولوز: الاختلاف والتكرار، تر: وفاء شعبان، مر: جورج زيناتي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت-لبنان، ط1، 2009، ص: 13.

[2]- المرجع نفسه، ص: 23.

المستقيمة في التفكر ويصبح فكرا مستغن يرفض التحقيق والتقصي، لأن التكرار يعني إعادة إنتاج نسخة أو نموذج والاختلاف يعني الابتعاد عن الهوية المفترضة»[1].

نجد المفاهيم المركزية المتعالية والمسلمات الزائفة هي دوما في حالة صيرورة، إن تبني هذا التفسير يضعنا في مأزق الفهم الخاطئ المغلق والمطلق هذا التمثل (***représentation***)الذي يبقى برأي (**جيل دولوز؛ *Gilles Deleuze***) عند تشكل الهوية في إطار صلة مزدوجة بين الذات الفاعلة التي تَرى والموضوع الذي يُرى، التمثل هو الوهم المتعالي الذي يمتلك أربعة أشكال متداخلة من هذا الوهم، تقابل الفكر الحسي والأمثول والوجود، أولها يتعاطى الفكر بصورة مؤلفة من مسلمات تشوّه ممارسته وتكوينه وتبلغ هذه المسلمات أوجها في ذات فاعلة مفكرة (هي هي) متطابقة مع مبدأ الهوية بالنسبة إلى المفهوم عموما، ويقوم الوهم الثاني على خضوع الاختلاف للتشابه والثالث على الخضوع السياسي والرابع على تماثل الحكم، والتمثل هو التناهي أي تمثل تشكل يضم مادة إلا أنها بمثابة مادة ثابتة بما أنها بالأضداد، على هذا الأساس عملت فلسفة دولوز على «البحث في طبيعة المسلمات في صورة الفكر وتشكل الأطر الجاهزة والمفترضات المسبقة التي تؤسس الوجود وأخضعها لتساؤل عميق أراد أن يفكر بالوجود على نحو مغاير بما هو تنوع وكثرة بل اختلاف وبالتالي أراد أن يكون فكر الوجود نفسه مختلفا»[2].

تبقى الهوية المدرجة في مفهوم الاختلاف السياسي(الابتعاد عن الهوية المفترضة) تنتقل في تكرار أكثر سرية لمفترضات برفض الأشكال التقليدية الموجودة مسبقا للوعي بالعالم، وبالهوية، وإقامة علاقة حرية مع المعرفة تكسر قيود السلطة وتبعث عن طريقه تفكير جديد تسائل طبيعة المسلمات «فالبحث في المفترض المسبق لصورة الفكر يتعلق بالضبط بالمقترحات المسبقة في أنه يمكن التفكير وفق الصورة الدوغمائية للفكر« التي تجمد حركات الفكر الحقيقية، بكبح مكوناتها المبدعة وتبعيتها للرأي والحس السليم والحس

[1]– جيل دولوز: الاختلاف والتكرار، تر: وفاء شعبان، ص: 23

[2]– المرجع نفسه، ص: 23.

المشترك ويصبح الخطأ بحسب هذه المسلمة أفهوما مجردا من لا زمانيا يهدد الفكر ويمنع إدراك صور أخرى أكثر أهمية بشكل مغاير»[1].

ب- الديمومة:

إن ما يمكن أن يتكرر كليا باعتبار ما يحتفظ به في الذاكرة من حكم متشابه ومعادل لمقترح مسبق الافتراض يشدد على التواترية مرارا وتكرارا يجعلنا نستنتج أن التمثلات نسق مفاهيمي موجه يتطير بالديمومة، «وماضي الديمومة هو زمن بالغ الأهمية لأنه يشير إلى الاستمرارية والتواتر، فهو استمراري لأنه يخبرنا أن شيئا ما حدث في الماضي في لحظة معينة ونحن لا نعرف لا بداية الفعل ولا نهايته وهو تواتري لأنه يبيح لنا تصور أن هذا الفعل يتكرر باستمرار ومع ذلك فإننا لا نعرف متى يكون استمراريا ومتى يكون تواتريا ومتى يكون الاثنين معا»[2].

تقدم الديمومة على أنها الزمان، ولها في «فلسفة هنري برغسون معنى خاص، وهي الزمان النفسي أو الزمان الداخلي وتسمى حينئذ بالديمومة المحضة أو الديمومة الحقيقية المشخصة، وهي تدخل في مقولة الكيف لا في مقولة الكم، والفرق بينها وبين الزمان أنها لا تقاس كما يقاس الزمان الرياضي أو الزمان الطبيعي وإن لحظاتها تتجدد دون انقطاع وأنها مستقلة عن المكان وأن لحظاتها المتعاقبة تدخل بعضها في بعض حتى تؤلف كتلة واحدة، فهي إذن زمان مشخص لا زمان مجرد»[3].

ج- القياس:

إنه المسار المفسر لخطاطة التمثل بالإضافة إلى التكرار، إن بيان تكوين أو خلق أفهوم للمرأة في فضاء التمثل يثبت بالقياس أو التقدير على الأصل، والأصل يتعلق بالضبط بالمفترضات المسبقة والمسلمات التي تراكمت في الذهن البشري عبر ممارسات

---

[1]- جيل دولوز: الاختلاف والتكرار، تر: وفاء شعبان ، ص: 26.

[2]- أمبرتو إيكو: ست نزهات في غابة السرد، تر: سعيد بنكراد، ص: 34.

[3]- جميل صليبا: المعجم الفلسفي، ص: 571.

التمثيل بمجمل فعالياته الرمزية داخل المجتمع الواحد وهي تكفي لإدراك المرأة، دون اللجوء إلى استعمال الفكر، ولنشرح قصدنا أكثر نقول أن الذهن البشري عندما لا يمتلك معطى معرفي عن موضوع غائب كليا أو دلالة مجهولة بالنسبة له فإنه سيلجأ للاستدلال أو القياس لينشئ مفهوما جديدا يساعده على الفهم وسنضرب في هذا الشأن مثلا عن الخطاب التاريخي، يقول العروي: «يفتح المؤلفون عادة كتبهم التاريخية بالكلام عن الأرض والسكان والمجتمع كأنهم شاهدوا بداية التاريخ في البقعة التي يكتبون عنها هذا بالطبع وهو خالص لا نستطيع أن نمسك مباشرة بالأوليات، والأوليات بتعبير العروي هي المعطيات التي لم نعشها، أي تلك التي لا يوجد مخزونها في الذاكرة مما يعني أن كل كائن يواجه ويتحدى الأوليات، أي يواجه بتحديات مالم يعشه وهذا يقتضي وجود بياضات لن تملأها سوى

التمثلات التي تخلق عوالم ممكنة»[1].

إذا ما نحن حاولنا أن نؤصل أفهوما حقيقيا أو تعريفا جامعا مانعا للمرأة فإننا نستدل بالقياس على ما تراكم في الذهن من موروث ثقافي وإيديولوجي وتكييفه مع ما نعطيه للمرأة من دلالة كمعطى جديد، «علما أن التمثل هو إدماج المعرفة الجديدة مع المعرفة القديمة»[2]. وبخصوص هذا التفسير يقدم **(جمال بن دحمان)** مثالا عن خطاب الرحلة، حيث يرى بأنّه عندما نقرأ رحلة محمد الصفار إلى فرنسا نجده يقول، «وهذه المدينة خاصة بأهلها وهي بالنسبة لغيرهم من بلدانهم بمنزلة السوق عندنا مع الأيام التي لا سوق فيها ومن منزلها لهم أيضا جنان السلطان الذي فيه النباتات الوحوش، فالصغار يلتجئ إلى ما حزن في ذاكرتي، فيقس ما لا يعرف على ما يعرف وعاداته ومصطلحاته ومفاهيمه ولكنه

[1]–جمال بندحمان: سيمياء الحكي، ص: 23.

[2]– المرجع نفسه، ص: 38.

لا يعرف المعمار الفرنسي، ومعنى ذلك أنه سحب من ذاكرته أطرا معرفية محزنة ثم أسقطها على أطر معرفية يجهلانها فخلق بذلك إطارا جديدا أسعفه على الفهم والتأويل»[1].

نفسر ما قام به الرحالة محمد الصفار عملية تكييف لمعارف جديدة مع معرفة قديمة، إذا نظرنا إلى واقع المرأة بمنظوره الرمزي نتيقن بأن طبيعة صورة المرأة في الفكر لا تبدأ من الحقيقي، فالمرأة لا يمكن تعريفها إلا في عالم من القيم الاجتماعية والأخلاقية (الأعراف والتقاليد، الموروث)، إذن ممارسات التمثل تتقاطع مع المرأة في وجودها النوعي والهوياتي أثناء مراحل تكونها وتنشئتها الاجتماعية إثر عملية تكييف تحصل المرأة بالقياس على تعريف اجتماعي فقط لا يتطابق مع العلم ولا مع الواقع الفعلي، فالمرأة تتمظهر كظاهرة اجتماعية فقدت كل خاصية انسانية لا يمكن ضبط حدودها أو تصورها خارج التمثل، العلم القيمي الذي يعكس المباحات والمحرمات وهو ما يعني « مصادرة تاريخ هذا الآخر وثقافته وحقه الطبيعي في الحديث عن نفسه أو في تمثيل ذاته»[2]. تمثيلا يضمن حقه ككائن حي في هذا الكون.

إن هوية التمثيل الذي يستحضر صورة المرأة من خلال الأطر الرمزية والتقليد الثقافي(القياس الثقافي) الأعمى يفيد بأن ما يتمثله الواقع هو ثغرة معرفية تدين العقل باسم العقل، هو وهم التماثل والتطابق بين البنى المعرفية والبنى الاجتماعية، ليست المعرفة ذلك المطلق الذي يتطابق مع المدركات حولنا ويتماهى مع الحقيقة الاجتماعية، إنه عنف في التفكير.

د-المتخيل الرمزي:

يلعب العمل الرمزي أو المتخيل الرمزي دورا لا يقل أهمية في توجيه التمثل والمتخيل كمفهوم يشير إلى شيء متشكل تاريخيا في اللاوعي الثقافي للأمة، وهو قابل للاستثارة

[1]- جمال بندحمان: سيمياء الحكي، ص: 29.

[2]- نادر كاظم: تمثيلات الآخر، ص: 20

والتحريك كلما دعت الحاجة إلى ذلك وهو بحسب «كاستور ياديس لا يعني الأوهام أو الصور بالمعنى المادي للكلمة، إنه يعني الدلالات الكبرى التي تجعل المجتمع يبدو متماسكا ككل بواسطة هذه الدلالات الكبرى يخلع المجتمع معنى على حياة الأفراد، وهي التي توجه فعالية الكائنات البشرية وبالتالي تعطي قيمة للأشياء والأشغال أو تخفض من قيمتها»[1].

تعمل التمثيلات كوسيلة من وسائل التمثيل على تأسيس حقيقة مفلترة تتدخل في تكوين هوية الأشياء والأخطر أنها تتشارك في صياغة محددات التعرف عليها ضمن أطر مفاهيمية فاسدة ودائمة تخدم مصالحها، شأنها شأن العامل الرمزي(المتخيل) بكل مكوناته الرمزية في التشكيلة الاجتماعية وتقصد تفاعلاته المتعددة سواء كانت الثقافية التاريخية، الاقتصادية، وتتبع قوتها في أنها تخلق انطباعا في الذهن بكونها تجسدا للحقيقة، فيغيب اليقين ولتصبح المسافة بين التمثيل وموضوعه هي الشك، ولا يمكن أن نكون أبدا مطمئنين إزاء هذه المعرفة غير المحايدة، معرفة مغلقة تحتكم في وسائل المعرفة إلى لجوئها الهذياني لخطابات القمع والسيطرة.

د-أ-القوة:

تأخذ التمثيلات خاصية ذات طبيعة مزدوجة «فمن جهة أولى تعد وسيلة من وسائل التعبير والكشف عن القوة والهيمنة، وأنها دليل ومؤشر على توافر هذه القوة والهيمنة، ولهذا تكون واحدة من إفرازات هذه القوة وإحدى النتائج المترتبة على فرض الهيمنة، ومن جهة ثانية فإن التمثيلات تعمل كأداة من أدوات القوة والهيمنة، إنها وسيلة من وسائل إخضاع الآخرين والهيمنة عليهم، ومن ثم المحافظة على استمرار القوة ودوام الهيمنة»[2].

يستمر المجتمع في قوة التمثلات كأحد وسائل الهيمنة والإقناع أيضا باعتبارها فعالية فكرية لا تتضمن القوة فحسب بل هي القوة، تتداول في الوعي واللاوعي الجماعي حتى

[1]- نادر كاظم: تمثيلات الآخر، ص: 33.

[2]- المرجع نفسه، ص: 43.

«تؤثر على مجريات الأحداث في الواقع وعلى نوع العلاقة القائمة بين الجماعات، بل إن للتمثيلات دور في تشكيل الواقع وتحويل التمثيل وعلى هذا في الوقت ذاته تحويل للعالم الاجتماعي ذاته»[1].

تتقاسم كل من التمثيلات والعامل الرمزي إرادة القوة بوصفهما مكونان يؤسسان لواقع مضاد، واقع آخر مشوه ومتناقض مع الواقع الفعلي ولا يعبر عنه ولا يمت له بصلة، يتوقف **(كارل ماركس؛*Karl Marx*)** في هذه النقطة بالذات موضحا الدور الهام الذي تلعبه الأيديولوجيا وما توفره كنمط من الاتصال المشوه والمزيف في الوجود الاجتماعي، ويرى أن التشويه هو أنموذج للإيديولوجيا نفسها.

تبنى **(بول ريكور)** النموذج الذي نجده متوفرا عند ماركس بشأن التقابل الحاصل بين الإيديولوجيا والواقع لكنه يعطي مفهوما بعيد المدى للإيديولوجيا الذي يتجاوز زيف وحقيقة العوالم الواقعية إلى «ذلك التفكير المتعمق في العلاقة بين التمثيل والممارسة»[2].

تكمن أهمية اختيارنا لقرارات بول ريكور في هذه الدراسة ما يربطه بإشكالات الواقع كممارسة، وكيف أن الإيديولوجيا ما تعكسه فهومنا وممارساتنا والمتخيلة الأصداء الحياة الواقعية ما يجعلها في النهاية رديفا للتمثيل في اللعبة الاجتماعية.

د-ب- التشويه:

يعد التشويه «التشخيص المناسب للإيديولوجيا عندما تدعي التمثيلات لنفسها الاستقلال الذاتي، لكن مفهوم الإيديولوجيا يتأكد أساسا على أنه ببساطة تمثيل»[3]. تتفاعل ككائن مع ما تضفيه الإيديولوجيا من شرعية مبررة إلى الحد الذي يجعلها تتوهم بأن مصادر المجتمع حررتها بما يكفي ودون وعي منها عمقت وبمحض إرادتها هذه الهوية

---

[1]- نادر كاظم: تمثيلات الآخر، ص: 43.

[2]- بول ريكور: محاضرات في الايديولوجيا واليوتوبيا، تر: فلاح رحيم، تح و تق: جورج هـ. تيلور، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت-لبنان، ط1، 2002، ص: 9 .

[3]- المرجع نفسه، ص: 9.

المزيفة، فعلت تماما هذا النوع من أنواع الحجب الاجتماعي بحيث يبدو منطقيا « وعلى حين يخيل إلينا قد تحررنا من سيطرة تلك الأفكار نجد أنها تملي علينا أحكامه ودون أن نفطن إلى ذلك»[1].

جميع الأشكال المعرفية للمجتمع تمتلك خاصية القهر والتكفير الإعلائي، وتبدو خبرات المرأة موجهة« فالنظم الاجتماعية تفرض علينا نفسها ولكننا نتمسك بها طوعا وفي نفس الوقت فهي تجبرنا ولكننا نتعلق بأهدابها وهي تقهرنا على بعض الأمر نجد أن منفعتنا تنحصر في تأدية هذه الظواهر لوظائفها وفي هذا القهر نفسه»[2].

تنشأ تلك القطيعة بين حقيقة المرأة وبين الواقع المستعار الذي تؤسسه الإيديولوجيا في النظم الاجتماعية، هذا الواقع الذي لا يستجيب البتة مع جوهرها بفعالية منها كجزء من النظام إما جهلا أو باعتبارات أخرى سنوضحها فيما يأتي من الدراسة، إذن فالمرأة تساهم في عملية التشويه كما في عملية القمع على السواء.

ثانيا-الاعتراف ووعي الذات عبر تكوينها الخارجي:

سنحاول في هذا العنصر الانتقال من قلق الأنا بانطباعاتها ومكوناتها الداخلية الملحة على اكتشاف الواقع بغية إدراك جوهرها إلى المسوغات الخارجية التي أسهمت في تكوين الذات وفهم ما حولها أي بالتوازي مع علاقاتها بالآخرين.

يشمل البحث منطلقات متعلقة بإشكالات الأنا والآخر المتعدد، منها السياقات الاجتماعية لكونها مؤسسا في التكوين الجندري التي حالت دون تمتع الذات الأنثوية بصيغتها الطبيعية في نمو وعيها الشخصي بهويتها النوعية وتخريب مظهرها الوجودي، وإعانة اكتشافها لذاتها على نحو سليم، ينطوي النص السير روائي على العديد من الدلالات اللغوية ذات الصيغ الاعترافية بداية باعترافها الصريح بفقدان وجودها في فضاء بيت الوالد

[1]- إميل دوركايم: قواعد المنهج، تر: محمود قاسم، ص: 15.

[2]- المرجع نفسه، ص، ص: 39، 40.

«لماذا يجب عليّ أن أجدني وجميع الأخريات بلا حيز في منزل أبي» [1]. ضمن تمثيلات الأب التي ترمز صورته إلى المجتمع التقليدي التي نقضت فيه السلطة ترسانة من المحظورات تخنق إحساس الإنسان بذاته.

تحاول الكاتبة إثبات نفسها، فتخلق لغويا هوية تقديرية ككائن منفصل عن الأب، البيت، الأسرة، الثقة في عمارة المعلمين....إلخ، وقطع صلتها بكل ما يجعلها تابع لهذه المنظومة التي تضغط الهوية في الجسد وتتعامل معه كلوثة من التجليات الحميمية والفاحشة ونوع من المحرمات، وتأسيسا على هذا الفهم فإن التمثيلات الأبوية التي ترسم في ذهن الروائية متطابقة مع عالم مغلق المداخل والمخارج يحتكم لسياقات الروائية والأعراف والتقاليد ومن ثم مرجعية الثقافي الناكر للأنا.

يبدو للقارئ الفطن المشتمل على هذا النص في جانبه الذاتي أن الكتابة عن الذات تتجاوز الاهتمام بأحوال النفس والإغراق في الخصائص الفردية إلى الانشغال على توسيع مجال الأفق النقدي، فالنص في حمولاته الاعترافية المتنوعة يكشف عن نقد قيمي اجتماعي وثقافي لمفهوم العنف، وعلى نحو ما يتمثل لدينا نشعر بالصلة الوثيقة بين دافعية الاعتراف والنقد في الرواية، فالاعتراف قد يكون استجابة فكرية لما يفرضه الإطار الاجتماعي من اضطهاد للعنصر النسوي، وحضوره يهدف إلى دحض العديد من المواقف الفكرية والممارسات الاجتماعية المضمرة المرتبطة بمحنة العنف، لو يتأمل الدارس جيدا في فصول الاعتراف داخل النص يجد أن السيرة الذاتية تظهر جانبا وظيفيا مهما يتمثل في وظائف مختلفة.

[1]– آسيا جبار:(Nulle part dans la maison de mon père) ، (لا مكان لي في دار أبي)، (بوابة الذكريات)، ص: 510.

1- وظائف السيرة الذاتية:

أ- وظيفة المكاشفة والفقد:

يستند الاعتراف على عامل الهدم ومواجهة السلطة الأبوية بكل مؤسساتها الرمزية المرئية وغير المرئية بالاعتراف والانفصال التام المبني على انقطاع التواصل بين الأب والابنة منذ طفولتها خاصة بعد حادثة الدراجة التي أحدثت شرخا عميقا في ركيزة الأب، وهذا ما يفسر مواقفها المستقبلية التي تحمل مدلولات النبذ والإقصاء والشعور بالاغتراب التي بقيت ممتثلة لهذا الانفصال الأبدي «اتذكر ذلك الجرح الذي سببه لي (في الواقع قد يكون الجرح الوحيد الذي سببه لي أبي)، كأنه وشمني به حتى في هذه اللحظة التي واكبت فيها بعد نصف قرن، بعد كل ذلك حال هذا الأمر دون تعليمي ركوب الدراجة حتى بعد أن توفي أبي، وكأن هذه المحنة وهذا الخدش وهذه البذاءة اللفظية قد شلتني إلى الأبد مبعدة إياي عنها»[1].

يستحضر الأب في المقاطع الاعترافية كقيمة رمزية وتاريخية لها مدلولات عميقة للقمع والهيمنة الاجتماعية، والابنة ترفض أن تكون امتداد لكل أشكال تمثل الثقافة الذكورية شديدة التعقيد التي تجرعها المجتمع العربي عامة والجزائري خاصة لحد القداسة، حتى لو كانت متمثلة في أحد ركائز (الأب) وتختار بشجاعة القداسة وعناد القطيعة والتخلي عن الحيز الأبوي والأسري كذوات تابعة له.

تشعر الكاتبة بغضب جم إزاء شخصية الأب سليل محكمة الأجداد المختصة في المحظورات ضد النساء وتعلن الانفصال التام عنه ونسيان عالمه الذي لم تعد منه، «الأب الذي سقط دفعة واحدة في عاصمة الشمال على أرض الآخرين والذي نقل أخيرا إلى شرشال ليدفن وسط أخواته وجميع النساء، ولكن بمعيتك أنت التي تكتبين جارية تحت

[1]- آسيا جبار: (Nulle part dans la maison de mon père) ، (لا مكان لي في دار أبي)، (بوابة الذكريات) ، ص: 66.

الشمس من الأعلى إلى أسفل شرشال وعمرك ثلاث سنوات في الشارع والدموع»[1]، مؤكدة على ذلك بقول آخر« ثمة مشهد حصل في فناء العمارة الخاصة بالمدرسين ظل عالقا في ذهني كحرقة، وهو بمثابة لوثة في صورة الأب المثالي أخذت أشيدها رغما عني لأنه غائب غيابا مبررا»[2].

قبل محنة ركوب الدراجة بدا دور الأب نموذجيا وإيجابيا، صورة الرجل المسؤول المتحضر والمتعلم الفخور بكونه اشتراكي مناهض للمستعمر، « هذا الزوج متصلب وهو الذي يضطلع بدور الزوج الحامي الابن الذي ولد فقيرا ثم أصبح يعول أمه وأخته، ودور الأب؟ إنه يتبدى في هذا الدور تحديدا رغم أفكاره وإيمانه بالثورة الفرنسية والمزايا البينة للتعليم له ولذويهن رغما عنه أو دون علمه "حارس الحريم"»[3]. حتى الفضاءات والأمكنة المألوفة في معية الأب الدالة على السكينة والأمان تبددت وبقيت نفسها منها " لامكان لي في بيت أبي".

أصبحت التصورات عن الأب مختلة وأشد ضبابية في ذهن الكاتبة وتظهر مدى قلق وتوتر العلاقة الأب والابنة، وفقدانها الثقة لصورة الأب المثالية للمعلم الأهلي، «هل أبي يزال هو أبي؟ ربما أصبح فجأة شخص آخر؟(...) ما سر هذه العدوانية المباغتة التي لم أعهدها قط فيه والتي لم تكن لصيقة به حتى لما كانت قسوة المدرس تخيف تلاميذه كثيرا؟ لم أفهم قط»[4].

تتعرى شخصية الأب في ظهورها في عدة فصول اعترافية من الكذب والزيف وتحتمل أكثر انطباع الصدق، وأننا نتلمس الكاتبة في تبيان ماهية الرجل « لم تتكلف في تزويق الحديث، ولم تجنح إلى اختراع الحوادث ولم ترغب في إخفاء الحقائق عن عين القارئ: كأن

---

[1]– آسيا جبار: (Nulle part dans la maison de mon père)،(لا مكان لي في دار أبي)، (بوابة الذكريات)، ص: 46.

[2]– المصدر نفسه، ص: 60.

[3]– المصدر نفسه ، ص، ص: 495، 496.

[4]– المصدر نفسه، ص: 63.

تستخدم أسلوبها الاعترافي في تقديم الشخصية أو نموذج البشر، عندما يظهر على مسرح الأحداث لأول مرة ما تقدم الشخصية المسرحية نفسها بمنظرها الخارجي وأبرز سماته، ثم تجاوزها إلى تفصيل دورها أو رواية الحادث الذي تتطلب روايته وجوده»[1].

جدل السلطة الأبوية يحيلنا إلى فصل آخر من الاعتراف "حدث الانتحار المأساوي"، « الفصل المجنون وغير المعقول وغير المتوقع الصادر عن ضربة، لا أعرف كيف، عن أي ليلة أو حريق إلى حد إبهاري دون أن اتجرد من هذه الكهرباء التي جعلتني أقفز وأهرب أو أطير، لا أعرف أين»[2].

الحقيقة هذه التجربة تضعنا أمام مساءلة قصد الاعتراف بالفعل ومبرر الانتحار كفعل، لأن الاعتراف أو التصريح بالإقدام على مغادرة الحياة بطواعية أمر يستنكره المنطق والعقل والدين، ناهيك عن ما سيتلقاه الكاتب من القارئ من ردود غاضبة وخذلان مذيع قبالة مسؤولية هذا الكاتب النموذجي الذي ينتظر منه القارئ كثيرا، مثل هكذا اعتراف قد يشكل خطرا يخل بالوظيفة التواصلية مع القارئ، هذه الأخيرة التي تعد من أهم الوظائف وإن لم تكن أولها التي يهدف إليها نصوص السيرة الذاتية أو أي نص أدبي من التعبير بالاعتراف والتصريح بآلام وصعوبة تجارب الذات الهشة المسحوقة والمهمشة، فالأديبة تحول خبرتها الذاتية وكل ما اختبرته من خلال مواقف عصيبة وأسلوبها الاعترافي أسلوب تنتهجه لإشراك الأخريات محنة القهر الأبوي والذكوري.

إن نموذج المشاركة الإنسانية يعمد إلى خلق تواصل فكري مع القارئ وهو صورة من صور التواصل الإنساني، أشمل وأعم من الاتصال بين الفرد وذاته « إذ يقوم الكاتب

---

[1]– عبد العزيز شرف، أدب السيرة الذاتية، ص: 65.

[2]– آسيا جبار: (Nulle part dans la maison de mon père)،(لا مكان لي في دار أبي)، (بوابة الذكريات)، ص: 443.

بعملية خلق كليات جديدة من جزئيات مألوفة في حياته بهدف تحويل خبرته هو إلى خبرة إنسانية، وسيرته الذاتية إلى سيرة إنسانية عامة»[1].

ب- وظيفة الرفض(التغيير):

تجلى الانتحار كتيمة للعديد من المرويات السردية بدءا من العصر الإغريقي، الكلاسيكي إلى الحديث والانتحار كمعطى اعترافي في النص يسوق لنا الدوافع الثقافية المتلازمة مع سلطة الذكر حارس الحريم والرجل الخطيب. وتجد الكاتبة نفسها وُضع على عاتقها تصحيح الصورة الثقافية الموجهة لتراث ثقافي مترسخ في الأذهان يشكك في قيمة الآخر ويشوه صورته الحقيقية، فهي تتطلع لإبطال مفعول ثقافة الكراهية المتشبعة بمرجعية دينية مغلوطة رسمت في المجتمعات الشرقية وما زالت تكرسه الجماعة إلى يومنا هذا.

تعيش الكاتبة صراعا داخليا بين قوتين؛ قوة الهوية الحقيقية والهوية العينية التي بدأت بتدخل الأب ومصادرة حقها في العيش لتتساوى الموت والحياة عندها، كان من الصعب تخليص نفسها من آثار ما صاغته التقاليد والأعراف في تضخيم صورة الذكر وخفض صورة المرأة، ذلك الزخم من الشظايا والانفعالات، والكآبة المفرطة أطفأت صوت الفتاة وعززت من فعل الإقدام على الانتحار كخيار مأساوي ميلو درامي وبدا خلاصا روحيا من عالم لم تعد قادرة على تحمله، فهل الانتحار الذي يبدو لنا اعتباطيا هو بداية الفهم أم نتيجة عدم الفهم؟

يمثل الأب الرتبة الأعلى في السرد والسلطة المطلقة التي تؤطر قانون الابنة عبر تمثلات الجسد بوصفه كتلة مقدسة ومحرمة يجوز تدنيسه، « بما أننا نشعر أن جسمنا كله مركز الحساسية الحيوية وبما أن الروح منتشرة فيه، فإن قطعته قوة مفاجئة بضربة سريعة

[1]- آسيا جبار: (Nulle part dans la maison de mon père) ،(لا مكان لي في دار أبي)، (بوابة الذكريات)، ص: 82.

في الوسط، فإن الروح نفسها ستقطع وكالجسم ستسقط على جزأين، بيد أن ما ينقسم لا يمكنه أن يدعي الخلود»[1].

لاشك أن الأب بشخصيته المتسلطة أثر على تعاطي الابنة مع جسدها في المراحل الأولى من الطفولة التي تمثل أولى أهم مراحل فهم الفتاة لجزئها الأنثوي في تكويناته الثابتة، خاصة وأن حدودها الإدراكية كانت محدودة وقاصرة على فهم التعريفات الجسدية فما حصل هو نوع من الارتباك والقلق بالنسبة لموضوع الجسد الذي أصبح قيمة مرفوضة يجب اخفاؤها، حضور الأب في استرجاعات الذاكرة وعبر هذه الذخائر الاعترافية التي تكشف الكثير منها لاحقا يظهر كنسق تجريبي أول لوعي الذات بنفسها، ليأتي العشيق طارق بطل قصة الحب المزيفة كنسق تخريبي ثان لوعي الذات بنفسها لكن في مرحلة المراهقة، تجسد شخصية طارق صورة ذكورية مستنسخة من الأبوية.

إن ما يربط بين العشيق الخطيب "طارق" و"حارس الحريم الأب" قرار الانتحار. تسرد الرواية «في صبيحة أكتوبر هذا لا أذكر أن هذه اللازمة قد سكنتني مجددا ثواني قبل أن انطلق لا أعرف هناك في الأفق هل كان ذلك عزيزتي الأولى؟ اتذكر أنني أخذت أنزل الأدراج فالتفت مدة ثانية وأبصرت وسط سياقي الصاخب، قاطرة التراموای التي بدت لي وكأنها تهجم دون مكابح على يميني وهكذا أصبح قراري الأول والمتمثل في الانفجار ضد الأفق فوق البحر والبواخر والحمالين والحشد، قلت أصبح في ظرف ثانية مصحوبا دون شك باللازمة ان علم أبي سينتحر، من قلق هذا المشروع الارتماء نحو الأمام والانفجار هناك في العمق تحت الشمس فوق الميناء والبحر الثابت سيبتلعني نعم في ظرف ثانية أصبح تمديدا جسميا على طول السكك الحديدية سيأتي الموت بأمان فالآلة قد أطلقت»[2].

---

[1]– آسيا جبار: (Nulle part dans la maison de mon père) ، (لا مكان لي في دار أبي)، (بوابة الذكريات)، ص: 427.

[2]– المصدر نفسه، ص: 483.

ج- مشهد الانتحار:

مشهد الانتحار الذي ظل عالقا في الذاكرة تستحضر مبدعة السيرة أبعاد هذا الموقف الغريب بين الحياة والموت في صبيحة أكتوبر(**1954**)، إن الأمر مرتبط بقلق لا يريد التلاشي لأنه في الحقيقة فعل الانتحار ينبئ عن صعوبة الاندماج بين الدواخل المتمثلة في المدركات الحسية والنفسية الذاتية العميقة وبين القوى التأثيرية المتمثلة في المنبهات التي تستقبلها المبدعة من الخارج ذلك أن « الصلة بين الداخل والخارج في السيرة الذاتية وثيقة فإن الأديب لا يجرح من ذاته إلا لكي يزيد من خصب حياته الباطنية، والسيرة الذاتية كإبداع نوع من أنواع هذه الأفعال حيث تحقق وجود الأديب الضمني في العالم الواقعي وبذلك توجد رابطة بين الداخل والخارج وتتحول الإمكانية إلى فعل ومعنى هذا أن السيرة الذاتية كفعل هي التي تحطم وحدة الذات أو عزلة الأنا، لأنها تنفذ بها إلى صميم العالم الخارجي، فتحقق بينها وبين الكون ضربا من الألفة أو التوافق»[1].

أثناء عرض الذات أمام نفسها وأمام العالم على المستوى السردي نجد أن ردود فعل الكاتبة تتأثر بردود أفعال سابقة أو إدراكها لتجربة من التجارب ويمكن أن نرصد هذه المتغيرات في المؤثرات الخارجية والمؤثرات الداخلية.

2-المؤثرات الخارجية:

في المجال الذي تقوم عليه التجربة، تسترجع المبدعة الصعوبات والمواقف التي اصطدمت بها مع الأب، وتفسر في هذا العنصر التأثر الموفد بين الكاتبة والأب كمؤثر خارجي، ما نلحظه هو أن دائرة القمع والقيد لا تكف عن الاتساع بين المؤثر(الأب) والمتأثر(الفتاة أو المرأة المهمشة) مما أدى إلى خلق خلل في التواصل أو نقل محدود بين الأب(المرسل) والفتاة(المرسل إليه)، إن العلاقة بين هذين الكاتبتين لا تنفك أن تظهر لتخلق معاني فرط القسوة وسلطان السيطرة وجفاء العاطفة.

---

[1]- عبد العزيز شرف، أدب السيرة الذاتية، ص: 132.

يتضح أن الراوية تعاني من تعثر في نحت الشخصية بسبب أن إدراكاتها الإنسانية لتكوينها الجسمي تعرض لنوع من التشويه متورط فيه الأب كونه دال متغير سلبي، يتكرر ظهور الأب في البنية الاعترافية ليس كذات قريبة من محيط الأنثى، ولكن بوصفه عنصرا فعال ضمن منظومة قيمية بين الأديبة وطارق، نوع من التجاوز وخرق للمحرم، فما حملته هذه التجربة من قلق وخوف من انكشاف القصة المزعومة أدى إلى التفكير في الانتحار «أن تعرف علي صديق من أصدقاء أبي في الشارع من شوارع العاصمة بينما أمشي إلى جانب هذا الشاب وأن أسر بذلك لأبي وإن استدعاني إلى الامتثال أمام محكمته فلن أعاود الظهور... كيف أخبره بأن جسدي بكر(هوس مجتمعنا منذ قرون)، وبأني لم أقبل إلا القبلات (التي لم تؤثر في ولكن الخرق والخطر أثرا فيّ أيما تأثير) كيف اجرؤ حتى على التقدم في هذا الميدان المحظور من قبل العفة أمام الأب؟ وفي كل مرة تأتي خلاصة لتختم المعضلة.. إن استدعيت للامتثال أمام محكمة الأب سأنتحر»[1].

لاشك أن الفتاة تعرف مصير الخطيئة التي قد تقترفها فتاة طائشة في سنين المراهقة، فالخرق في قانون الأب والمجتمع الشرقي يعني الموت « الأب والموت، الأب الذي يحكم بالإعدام مثل أجامنون، ولكنك لست ايفيجيني ولا ضحية راضية بمصيرها، لا ينتظر أي أسطول ملكي قيام الرياح للشروع في حملة حربية»[2].

إن الانتحار ليس فعل مجرد فعل مجنون، بل يمكننا أن نقرأه بكيفية أخرى، فقد يدل على نمط سلوكي يحرر الذات من تعسفها ويؤدي دلالة الرفض والتغيير وعدم الاستسلام لكونها ضحية حتى لو كان الثمن الموت. وهذا الانتحار كرد فعل تتحكم فيه سيرورات الآخر الأكبر، مؤثرات داخلية سنحاول التعرف عليها في هذا العنصر.

---

[1]– آسيا جبار: (Nulle part dans la maison de mon père) ، (لا مكان لي في دار أبي)، (بوابة الذكريات) ، ص: 482.

[2]– المصدر نفسه، ص: 460.

3- المؤثرات الداخلية (المنبهات الداخلية):

نقصد به ذلك الزخم من الانفعالات المتضاربة بين الداخل والخارج، تعيش الكاتبة صراعا داخليا لقوتان؛ قوة الهوية العينية وقوة الهوية الحقيقية، فعند إعادة بناء ما يحصل في خارج النفس نجده لا يتوافق مع ما يحدث في أعماق النفس فيحصل نوعا من الخذلان المريع والخيبة، ويتصاعد لدى الكاتبة أحاسيس مكثفة بالألم والشقاء والغضب نتيجة ما تتلقاه من قبح العالم الخارجي(الطبيعة).

3-1 -تزيد العقدة الأودبيية في التركيبة النفسية للذات المتكلمة من تعزيز فعل الانتحار، وترى فيه الروائية المخرج من جحيم العنف الرمزي، فالذات مجبرة على ابتكار أسلوب للمواجهة والرفض حتى لو كان تعسفيا مؤذيا أو سيلغي الذات نهائيا، كما أنها قد تجد في فعل الانتحار حرية لأنه أكسبها القدرة على الاختيار بعد سلبها لحرية اختيار هويتها في الماضي.

3-2- سؤال الموت يلازم المهمشة بصفة دائمة من خلال جملة ميلو درامية "لو علم أبي سأنتحر" وهو فعل مرتبط بما تم اختياره مع الخطيئة في قصة حب فاشلة، طارق الشاب الذي حضر كعنصر سلبي ثان كان أشد تأثيرا، إذ عزز من فعل الانتحار أو ربما كان النقطة التي أفاضت الكاس. تحتشد مجموعة من المنبهات الداخلية السلبية في أعماق النفس هي مؤثرات أخرى(الأب-طارق) متسلطة إلى حد يستحيل فيه معرفة ما يمكن أن تقدم عليه الذات المضطهدة من ردود أفعال غير قابلة للفهم قبالة هذه المحنة المزدوجة.

إن علاقة الفتاة المراهقة بالشاب طارق علاقة مضادة للطبيعة أي لما تعيشه الروائية في محيطها المغلق، نلمس فيها نوعا من التحرر من قبضة الأب، « كنت تقولين في نفسك أن هذا الخطيب قد فتح لك الأبواب غير المرئية لعالم خارجي لامتناه، وبأنه ستكون فخورا بها الدور بالمقابل ستقبلين بقبلاته دون أن تتأثري بذلك: هبة عاطفية من لدنك حتى

وإن حدست بأنه غير مرتاح وسجين رغباته التي بني عليه السيطرة عليها ولك فلا تعبئين بذلك، ولكن ماذا اكتشفت الآن لم يكن سوء التفاهم»[1].

الفارس المجهول الذي سقط من بلاد العرب وتسكعت معه الكاتبة في تخوم المدينة دون انقطاع وقرأت رسالاته التي تعج بنصوص الحب والغرام والقصائد الطوال تحت اسم "بياتريس" يتحول فجأة إلى ذكر عظيم لنقل السيد، «اسمع هذا الشاب الذي كان يستنسخ لي أسبوعا تلو الآخر قصائد الحب للمعلقات التي كان الشعراء الوثنيون والصعاليك يتبارون بها، شبه قطاع طرق، شبه مرتجلين لكنهم كلهم واهمون، لصوص عرائس أو خيول، كلهم معززون بنفس شعري لا ينبض لقد حفظت بصبر جميل شعرهم الجريء الذي كان يلقى في الجزيرة العربية»[2].

بعد مواجهة طارق الذي أصر على استعادة خطاب الأمر المطلق والإلحاح عليه بصفته الرجل الذكر والسيد هي صورة ليست مختلفة عما اختارته الروائية مع أبيها منذ نشأتها الذي لم يزد إلا في إيذاء جزئها الأنثوي؛ علاقة الحب المزعومة ماهي إلا سلسلة من انتظام رمزي على شاكلة النظام الأبوي تيقنت الكاتبة من خلالها أنه لا مكان لها في هذه الفضاءات التي تزيد من فجوة الاضطهاد والمنع، « يزعم أنه يعطيني أمرا لا اسمعه، أرى فاه مفتوحا ووجهه المحقن، في حين أبدو مسبولة الأيدي نظرتي مترنحة منذ الدقيقة الأولى حين شرعنا في المواجهة، أحست حقا أنه لا مكان لي ولن يكون لي حتى في منزل أبي»[3].

قد يتم الاعتقاد خطأ أن الانتحار هو مجرد اضطراب سيكولوجي « بخصوص السيكولوجيا الإنسانية، يمكن أن نقول ما قاله **(فولتير؛ *voltataire*)** بالنسبة للتاريخ

---

[1]– آسيا جبار: (Nulle part dans la maison de mon père) ،(لا مكان لي في دار أبي)، (بوابة الذكريات) ، ص: 461.

[2]– المصدر نفسه، ص: 449.

[3]– المصدر نفسه، ص: 446

الطبيعي بأنها ليست طبيعة في شيء، بل إنها في مجمل القول كل ما هو مضاد للطبيعة فكل ما هو سيكولوجي في السلوك الإنساني يخضع لاضطرابات جد عميقة ويتضمن مفارقات جد واضحة إلى حد يستحيل فيه معرفة ما يمكن فعله حتى يتسنى التفريق بين الخيط الأبيض والأسود»[1].

يمكن أن نحصل على صورة أو افتراض آخر يتعلق فيه بأن فعل الانتحار هو سلوك معين تنتهجه الروائية قبالة خصمها للبرهنة على الوجود بعد إحساسها القوي بالرفض والإنكار، تمظهر في الواقعي بعد أن كان في مستواه العقلي في شكل لازمة "لو علم أبي سأنتحر"، « انقبضت وكلي صلابة في هذا التحدي، إنها قضية شرف، اكتشفت أنني مهتاجة بعض الشيء لإحساسي بأن رفضي قد جعلني قوية»[2].

البوح الذي تقدمه الروائية في سلسلة منتظمة من الاعترافات الذاتية وفيها يتعلق الأمر بحقيقة النشأة النفسية تجعل دائرة الفهم حول الرمزي الكامن الذي يأخذ النصيب الأكبر في اعترافات الذات المتكلمة، وعلى هذا الأساس فإن تبعات الخبرات المباشرة التي تفردت بها الفتاة الطفلة والمراهقة في علاقاتها الواقعية مع الأب والشاب طارق جاءت كأشكال مضادة « ففي النظام الرمزي قيمة كل عنصر تحصل لكونه مضاد للآخر»[3].

إن اعتمادنا في تقصينا على بنية الخطاب الواقعي الذي تم البوح به فعلا نستخلص ما يلي:

– إن الفترة الأوديبية تزيد من تعزيز فعل الانتحار، هذا الأخير الذي يعد نتيجة لفشل محاولات الذات في الإجابة عن الأسئلة الكبرى المرتبطة بقضايا الوجود.

---

[1]– جاك لاكان: الذهانات، ج1، إصدارات شبكة العلوم النفسية العربية، ع32، 2013، ص: 12

[2]– آسيا جبار: (Nulle part dans la maison de mon père)،(لا مكان لي في دار أبي)، (بوابة الذكريات)، ص: 441.

[3]– المرجع السابق، ص: 14.

– الانتحار سلوك ذاتي مبتكر يهدف إلى تعطيل أو شل مركزية العقدة الأوديبية وآلية من هذا النوع تزيد الروائية قوة وتحدي لمواجهة تبعات النظام الرمزي وتحقق من سلطة المنطق الذكوري وعدم الاستسلام له « لو أصدر الرب وأبي نفسه هذا الأمر فلن أكون بحاجة إلى القول لا: فذلك من شأنه أن يجعل حائطا من البرونز أو القلز لن استسلم»[1].

– قد نجد في فعل الانتحار حرية لأنه أكسبها القدرة على الاختيار بعد سلبها لحرية اختيار هويتها في الماضي، وعليه فإن مدلولات النص توحي بأن بروز فكرة الانتحار يمكن أن تكون:

أ–آلية إنكار: بلا ريب فاعلية الذات تبدو محدودة في مجال الأشياء الواقعة كون الآخر الرمزي والرحاب الثقافي الأكثر تنافرا هو مرتكز علاقات السلطة مما يؤثر على وظيفة التواصل وتفاعل الذات في محيطها ويعمل على تقليص موقع الذات وتناقض معاش يختبره المعنف بخصوص انطباعاته في إدراك وجوده والاعتقاد بديمومته « كان في مقدوري أن اصرخ وقد استبدت بي الرغبة في الرفض.. اقتلوني إذن أيها الطغاة، اقتلوني ولكن لن تقبضوا علي»[2].

ب–آلية الرغبة: «إن ما يتمظهر في الواقعي يخالف ما تم اختياره والدين، لكنه من طرف الذات، إنه يخالف ما تصبو إليه الذات تحت تأثير الأنا بصفتها جهاز التفكير والسيطرة والبحث مع ما يتضمنه من استيلابات ركيزة»[3]. ليس بوسع الأنا أن تتغافل عن رغبتها في الحرية وعدم تحقيقها لرغباتها الداخلية، في الأغلب يتم تعويضه بابتداع سلوك الانتحار كآلية الرغبة.

---

[1]– آسيا جبار:(Nulle part dans la maison de mon père) ، (لا مكان لي في دار أبي)، (بوابة الذكريات) ، ص: 441.

[2]– المصدر نفسه، ص: 441.

[3]– جاك لاكان: الذهانات، ج2، إصدارات شبكة العلوم النفسية العربية، ع32، 2013، ص: 17.

الفصل الثالث

أولا-المتوالية السردية الأولى(الطفولة):

يمكننا أن نصنفها كمرحلة مهمة للتأسيس وهي الطفلة وبنائه والسعي لفهم كل الموجودات المحيطة التي تظهر حولها ومحاولة إيجاد مكان لها في خضم كل تقاطعات العالم الغامض والمتعلق بالنسبة إليها، يتناوب المجلى بين الواقع الذي يبحث عن إجابات معاصرة لإشكالية قديمة وبين محكي استذكاري تنتفي فيه البطلة مشاهدة أحداث راسخة تحتفظ فيها بنظرة متوحشة عن طفولة تحت المراقبة « إن طفولتي متحركة ولكن تحت المراقبة، طفولة أرهقتها مسؤولية غامضة تتجاوزني»[1].

تتسم المرحلة الأولى للأنثى بالصمت الذي يضيء عوالمها الداخلية، بحيث تتفاعل الطفلة مع الأحداث بوصفها ناظرة أو ملاحظة فقط، لأن العالم الذي تسترجعه في تلك الفترة هو عبارة عن رموز وإشارات تبدو في جوانب عديدة مشوشة في النفس ولا تستطيع تفسيرها في نطاق ذهني ضيق ومحدود، لكن تبقى أسئلة عديدة تكوّن الذات فكريا وجسديا وثقافيا لتشكل أولى رؤاها المستقبلية« هذه المرة أيضا لم أكن سوى ناظرة بيد أن وجنتي لن تنضحا دموعا حتى أمام وجوه أخرى مفجوعة في هذه المنازل-منازل العطل المملوءة- حيث كنا نشعر بأننا مسجونات، أراني أغمض عيني خلف باب أغلق بقوة وشارعيه أسدل فجأة في صلب نور خفيف هكذا شحذت أذني كي لا انسى أي شيء من هذا العالم الذي هو أنا والذي لم يعد أنا تماما»[2].

إن الاسترجاع الذي يحيل إلى البدايات يبدو بعيدا عن الاضطرابات السياسية واستكشاف وضع البلد الكولونيالي، بل يركز بشكل واضح على التقاليد والأعراف

---

[1]- آسيا جبار: (Nulle part dans la maison de mon père) ،(لا مكان لي في دار أبي)، (بوابة الذكريات) ، ص: 18.

[2]- المصدر نفسه، ص: 32.

الجزائرية كجزء ثابت في الحياة اليومية للبطلة التي تؤدى دونما تغيير، تحس الفتاة بدورها بالإقصاء من ثقافتها «وجزائر جبار لم يتم تمثيلها برغبة مدفوعة لاكتشاف تاريخ بلادها لأنها مقسمة ومدمرة في نهاية المطاف، وإنما لأنها تعتبر رمزا للاختلاف على عكس اللون والتأثير، عادت جبار إلى ماضي الجزائر لتقطع القصة الأولية لتطورها المتعثر، والأرض الأصلية هنا هي موضوع بحث يدفع الكاتب إلى ابتكار هوية، وسلسلة نسب، ولكنه أيضا يقاوم هذا المسعى وينجو منه إنه يقدم بصيصا من الألفة ولمحات عن المنزل ولكن عند الفحص الدقيق فإنه يحطم وينشر الأمن الثقافي الذي تسعى جبار جاهدة لخلقه وتمثيله»[1].

إن تضخم الإحساس الشخصي بالإقصاء من الثقافة الجزائرية يبطئ من فاعلية سرد الوطن الأصلي والقومي لصالح موقف الثقافة الحازم في التصنيف، على هذا الأساس تعيد جبار التفاوض بشأن علاقاتها الاجتماعية باستمرار بدلا عن الرضوخ لها، فالبرغم من أن المجتمع يلقنها أن كل شيء يخضع ويجب أن يكون له حدود إلا أنها فضلت فعل خرق المثل القديمة وتصعد عكس منحدر المصالح والسلطة والثقافة المتحيزة.

(آسيا جبار) امرأة منذ طفولتها تبحث عن ذاتها في حراك اجتماعي مأزوم وتجد نفسها في كل مرة في صراع دائم مع القيم العامة والخاصة والتمثلات السائدة القائمة على ثقافة متحيزة جدا للسلطة الذكورية، هذه الأخيرة التي تكتسب حصانة قوية من سلطة الأعراف والتقاليد الاجتماعية، فالأعراف والتقاليد من الواضح جدا أنها تضطهد المرأة، فهي تبيح للرجل مالا تبيحه للمرأة. أهم ما نرصده في البنية السردية منطق الرفض إزاء هذه المواقف الثقافية المتحيزة، وذلك من خلال تقويض جبار لكل الأشكال التقليدية المحافظة على

---

[1] – Jane Hiddeliston: Assia Djebar Out of Algeria, Ed : Lyna A. Higgins /Michael Sheringham, Liverpool University Press, first Published, 2006, p :06.

سلطة الأعراف أو قانون الأجداد، كما تفضل آسيا جبار تسميته، ويستند موقف الرفض والمقاومة إلى مستويين:

أ-رفض الهمينة الذكورية نقد الأب كوصي ثقافي أول.

ب-رفض النموذج العنيف للمرأة: كوصي ثقافي ثان.

1- نقد الاب كوصي ثقافي أول:

تعتبر الأبوية من المسائل التي تشغل النوع الإنساني ولعل أهميتها وديمومتها تكمن في أنها قصة متعلقة بسؤال الذات وحرية الانتماء والمصير، وبالرغم من أنها إشكالية قديمة الطرح إلا أنها من أهم القضايا الراهنة، فراهنيتها منوطة بالوجود الإنساني ولا شك أن قضيته مازالت مؤجلة وحلولها غير متاحة في الوقت الراهن وذلك راجع لعدة أسباب؛ أولها أنها لم تطرح بالوضوح الكافي أو لم تعالج معالجة نقدية حقيقية مما أدى إلى ظهور نتائج هزيلة وهذا أكثر ما نلاحظه في المجتمعات العربية.

توسلت (**آسيا جبار**) بالرواية كشكل أدبي يتوافق مع الدراسات المعرفية والسوسيولوجية النقدية التي تعنى بدراسة المجتمع العربي على مختلف أنواعها في تفكيك إشكالات النظام الأبوي وفي تمفصلاته، للوقوف على أهم تمثيلات هذه السلطة في التجربة السردية، إذن الرواية في فكر الروائية لم تكن مجرد نتاج أدبي جمالي وإنما مفهوما موازيا للمعرفة، إن وعيها بحجم هذه الإشكالية كأخطر أنماط الإقصاء اللامرئي حدة وعنفا عمق الطرح والمعالجة، واختلفت عن العديد من الأعمال الراوئية التي رصدتها في حدود رؤيا نقدية عامة أغفلت أكثر مما أظهرت الجوانب والأبعاد والمسببات، ومنه نتساءل: ما الأبوية؟

وهو ما تؤكده في قولها: « أبي كعادته وهو يرتدي المئزر الأسود يعبر الفناء حينة وذهابا، وحيدا خلف السياج، بعيدا عن المعلمين الآخرين، يغدو ويعود وسط تلاميذه وهم

جميعا أطفال صغار من الأهالي أو كما يسمون ب:"ياولاد" ما جعل هذا اللفظ العربي يلج اللغة المدرسية: جلهم أبناء عمال فلاحين أو حثالة عمال، يأتون إلى المدرسة منتعلين أحذية قماشية وأحيانا يأتون حفاة، يراقبهم المعلم بقسوة في الفناء طوال مدة الدراسة»[1].

في واحد من أكثر الأماكن المعتمة لممارسة السلطة–منزل الوالد– تتمثل آسيا جبار في شرع المجتمع لأوامر الأب وتخضع لرقابته، الأب الذي يبدو مثوله حقيقيا في الكتابة التذكرية أثناء سرد الكاتبة لماضيها الخاص« إن المجتمع سواء كان محافظا أو تقدميا إحدى سماته الأساسية هيمنة الأب إذ أنه المركز الذي تنتظم حوله العائلة بنمطيها المدني الأب والابن في علاقات عمودية ففي كلتا الحالتين تقف إزاء الأب على أنها الإرداة المطلقة، وتتجسد في المجتمع والعائلة إجماعا مفروضا يرتكز على العادة والإكراه»[2].

مواصلة طرحها عن الهيمنة الأبوية، و«ماذا عن أبي في ذكرى هذه الأيام الخوالي بالقرية؟ صعدنا إذن انطلاقا من دكان البقال، متقدمة أبي، بتنورتي المغتضنة بينما أبي خلفي يجيء فيما أظن الأهالي الجالسين في المقهى العربي هناك في الرصيف الآخر وسط قرية الساحل هذه، لم يمد لي يده بسبب هذا الجمهور من الرجال المنتمين إلى جماعته(عمال، موسمين، حرفيون، بطالون)، إن الرجل العربي أب أسرة يجب أن يمشي

---

[1]– آسيا جبار: (Nulle part dans la maison de mon père) ،(لا مكان لي في دار أبي)، (بوابة الذكريات) ، ص: 37.

[2]– هشام شرابي: إشكالية تخلف المجتمع العربي، تر: محمود شريح، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت– لبنان، ط1، 1992، ص: 24.

وحيدا ونظرته مصوبة نحو الأطفال (في الغالب الأعم الأطفال الذكور، ولكنني الاستثناء)، ويتقدم هو كما يفعل القادة الحقيقيون بخطى هادئة»[1].

انطلاقا من هذا الطرح تعتبر الأبوية انتصار لإرادة الأب خاصة، وفرض مفاهيمه على الأشياء قهرا في منظومتي العائلة والمجتمع هو أحد أشكال السلطة التي تعبر عن علاقة غير متوازنة؛ طرف حاكم يملك القوة وطرف آخر محكوم تمارس عليه السلطة في مختلف المستويات، «ففي تلك المجتمعات الأبوية يتصاعد دور الأب الرمزي في الأسرة وينتهي بالأمة، وذلك يحول دون تحقيق الشراكة التعاقدية في الحقوق والواجبات بين الجنسين بين الأفراد المحكومين بتراتب متعدد في الأبعاد»[2]. إن أول إشكال يصطدم به الباحث أو المتتبع في هذا الأمر أن النظام الأبوي هو خلل أصاب البشرية بسبب التقسيم العشوائي في تراتبية الهرم الجنسي للطبيعة الإنسانية، وعلى أي أساس تم الاعتراف به، ما سبب تمركز السلطة والمسؤوليات والانتساب اللامبرر للرجل؟

إن النظام الأبوي« نظام سائد في البنيات الاجتماعية يجعل الرجل هو المركز الفاعل وهو الإنسان الحائز على الأهلية، والمرأة جنسا ثانيا أو كائنا آخر في منزلة أدنى تفرض عليها حدود وقيود، وتمنع عنها إمكانات المشاركة لأنها امرأة وتبخس خبراتها لأنها أنثى، لتبدو الحضارة البشرية في شتى مناحيها إنجازا ذكوريا خالصا يؤكد سلطة الرجل ويوطدها ويقرر تبعية المرأة له»[3]، ولفهم النظام الأبوي على وجه الصحة علينا أن نتعمق في بعض النقاط أهمها:

---

[1]– آسيا جبار: (Nulle part dans la maison de mon père) ،(لا مكان لي في دار أبي)، (بوابة الذكريات) ، ص: 114.

[2]– عبد الله إبراهيم: السرد النسوي، ص: 44.

[3]– المرجع نفسه، ص: 12.

1- التعمق في أسئلة الماضي والافتراضات التي شكلت هذا الرسوخ التاريخي الممأسس و التي أصلت للنفسية الأبوية في الأسطورة والدين، التاريخ والمجتمع، ولا نقصد بذلك سرد النظام الأبوي وتبيان شأنه كرونولوجيا عبر سيرورة معقدة ومطولة.

2- النظر في أصل أو تاريخ خضوع المرأة كتابع له على المستوى القيمي والرمزي والمادي.

3- توضح الأطر الحاضنة لهذا النظام وآليات التستر عليه في عدة مستويات دينية، اجتماعية، واقتصادية، ناهيك عن مهمتنا نحن كورثة وفاعلين شرعيين، وحاميه أقصى مهماتنا سلخ وترديد ما تم تمريره بالإجماع كمعرفة مستهدفة حافظت على هذا النوع من التفوق والتمييز، لاشك أن عنوان الرواية **(بوابة الذكريات)** والذي يصنف كعنوان لسيرة ذاتية مهدنا للوقوف على الهوية الحقيقية للعمل الأدبي، وذلك لما له من وظيفة تأويلية تنفذ إلى قلب الخطاب الأدبي، وصبغته الذاتية في الطرح ساهمت في استجلاء مضمون النص واستعراض موضوعاته معتمدا في ذلك على ألفاظ وعبارات ما يصطلح عليه بالعتبات النصية «التي تختزل شحنات دلالية كلية ومكثفة لها من القوة والهيمنة حظ وافر على دلالات جزئية تتوزع على امتداد الفضاء الداخلي للسيرة، لتتولى عملية السرد بعد ذلك التفصيل في المتن»[1].

يبدأ خطاب الأزمة من طرح سؤال الوجود الذاتي والمتشابه النسوي« هذا التساؤل ليس تساؤلك وحدك بل تساؤل جميع النساء هناك على الضفة الجنوبية للبحر المتوسط لماذا يجب علي أن أجدني وجميع الأخريات بلا حيز في منزل أبي؟»[2].

---

[1]- عبد الفتاح وفكوح: أدب السيرة الذاتية، ص: 162.

[2]- آسيا جبار :(Nulle part dans la maison de mon père) ، (لا مكان لي في دار أبي)، (بوابة الذكريات) ، ص، ص: 509، 510.

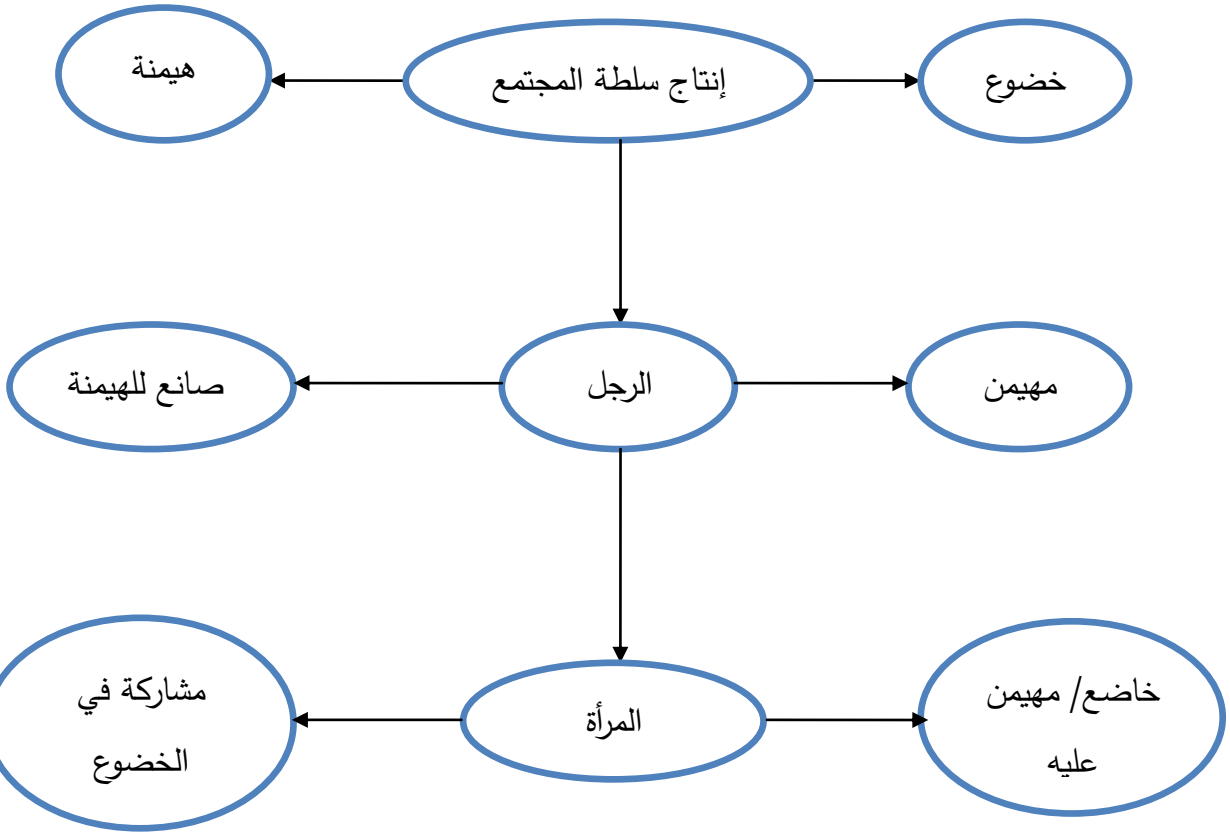
يفشي العنوان كما المتن بشكل فني الكثير من الحدة وقلق الشعور الذاتي بالمكان، هذا الأخير الذي يشتمل على قيمة دلالية تتجاوز الكل المادي أو مفهوم الفضاء الجغرافي الثابت والقار الذي يستقر فيه الإنسان في العالم الخارجي المرتهن بطبيعة الأحداث والتجارب، والوقائع الزمنية الحاسمة في كل حالاته الحقيقية والمتخيلة، ليخرج إلى دلالة معنوية معادلة للصوت أو الكلام (المكان=الصوت)، فوجود المكان يقابل دلالة الصوت وغياب المكان يقابل دلالة الصمت، فهل تستطيع آسيا أن تتكلم في وجود (الأب)–الرجل؟ هذا الذي يفرض عليهن قوانين خاصة تصرح بها في قولها: «الأب لا يضحك يلاحظ كل شيء بخيلاء، وكأنه يفعل ذلك لنفسه في الغالب لا يتحدث حول المائدة شيء ما من قسوة المعلم يظل قائما كل مساء في المطبخ حيث تتناول العشاء في صمت، لا على مائدة سفلية كما عند الأسر الأهلية الأخرى بل على الطريقة الأوروبية على مائدة عالية»[1].

يكشف النظام الأبوي عن سيرورة تاريخية معقدة لطبيعة العبودية ويؤرخ لأصول الهيمنة والقمع الجماعي للرجال على النساء، كما يعبر عن صراع وجودي متجذر بين المرأة والرجل، يبدأ من عمق التأويل الأحادي والسلطوي الذي عزز من أشكال السلطة التي تحبذ كل مؤسساتها وتحت دون حرج لاستنساخ نموذج هووي جاهز لأنفسنا يقصينا بقدر ما يدمجنا، إنه نموذج هووي مصطنع وموجة تحجب العقل عن أداء دوره والمفروض بكل حيادية، وإقصاء ممنهج يهدر حقنا في حرية الانتماء ويعيد في كل مرة إنتاج نوع خاص من خضوع الآخر ليضمن بقاءه في صفته التابعة كجنس ثاني بإحلال معايير مضرة ومدعية؛ كالجماعة الأعراف والتقاليد، وأخطرها المعرفة المتواطئة مع السلطة.

---

[1]– آسيا جبار: (Nulle part dans la maison de mon père)،(لا مكان لي في دار أبي)، (بوابة الذكريات)، ص: 56.

تمتثل المرأة في العقد الاجتماعي لأوامر الرجل تحت مظلة سلطة مزدوجة الرجل الخصم، المهيمن والصانع للهيمنة في آن واحد، مقابل المرأة كذات خاضعة ومشاركة في الخضوع لتصبح علاقات القوة المادية والرمزية في موازين القوى بين الجنسين تتجه من أعلى إلى أسفل، وهذا ما يوضحه النموذج الآتي:



وعلى هذا الأساس يقدم المخطط البنية السردية للعمل تلك العلاقات(القمع والعنف) التي تفعّلها منظومة من القيم الأبوية التي يتنامى فيها مفهوم الأب عنفا وجبرا، في حين تبدو هوية الفتاة شبحية أو طيفية« إن اليد الكاتبة لامرأة اليوم، تبعث إلى الوجود طفلة منقادة إلى حزنها الأول الأشعث وتدونها بابتسامة ملؤها الرأفة، لا أمام انعكاسها بل

بالأحرى أمام انعكاس بنت أخرى طفلة شرشال قد تكون إيجابية لأنا الممحوة وإن بدت لي فجأة شبحا»[1].

لعل المسألة تكون أكثر وضوحا إذا ما نحن حاولنا مناقشة التطور التاريخي للنظام الأبوي، ولأنه لا يمكن أن نعقل موضوع الرجل إلا منثويا فلا بد من عرضه على فكرة المرأة كنقيض باعتبارهما ثنائيات ضدية (رجل/ امرأة)، (أنثى/ ذكر). لنتصور أيضا العلاقة في بعدها التاريخي الذي تعامل مع المرأة من منظور عنصري بعد العهد الأمومي، ويمكننا أن نلمس الفروق بين ما تبلور ذهنيا عن مفهوم خاص للمرأة في العهد الأمومي وبينه في العهد الأبوي، وكأن المرأة قد فُقدت وأرادت أن تعثر عن نفسها من جديد داخل الحاضنة الأبوية.

أ- في منطق الاختلاف: الذكورة / الأنوثة:

يعود فكر النظام الأبوي إلى جدلية خضوع تاريخي للمرأة حول وظيفتها وأدوارها كفرد من المجتمع انطلاقا من سيرورة تاريخية وامتداد إلى سيرورة ثقافية ضمن مظلمة وتبريرات غير طبيعية لمضمون الاختلاف، وتفكير تراتبي مغالط خاضع لسوء إدراك اجتماعي أدى إلى إهدار حقوق المرأة وامتيازاتها في الواقع الاجتماعي وإقصائها منه.

تعيش المرأة في نظام اجتماعي «يشتغل باعتباره ألة رمزية تصبو إلى المصادقة على الهيمنة الذكورية التي يتأسس عليها، إنها التقسيم الجنسي للعمل والتوزيع الصارم جدا للنشاطات الممنوحة لكل واحد من الجنسين لمكانه وزمنه وأدواته، إنها بنية الفضاء مع

[1]- آسيا جبار: (Nulle part dans la maison de mon père)، (لا مكان لي في دار أبي)، (بوابة الذكريات)، ص: 34.

التعارض بين مكان التجمع أو السوق المخصصة للرجال والمنزل المخصص للرجال والمنزل المخصص للنساء»[1].

لو رغبنا حقا التأريخ لظاهرة الخضوع والاضطهاد المستمر(العنف) والمرسخ لكل ما يعد أنثويا لابد أن تكون انطلاقتنا من واقع البناء الاجتماعي في نسيجه العلائقي القديم، المتجسد ظاهريا في واقع التقسيم الفئوي والطبقي الجنسي للعمل الذي تم على أساسه إسناد الأدوار والوظائف لكلا الجنسين ليس هذا فقط، بل كذلك علينا التفكير في النشأة المهمينة لمفهوم الاختلاف في النوع الذي زاد مساحة استعمال الهيمنة الذكورية، بحيث أصبح الرجل يتعامل مع المرأة بنوع من الريبة والخفق من كسبها شروط أكثر للنمو والبقاء والفعل الخلاق، « إن العالم الاجتماعي يبني الجسد واقعا مجنسا ومؤتمنا على مبادئ رؤية مجنسة وينطبق هذا البرنامج الاجتماعي المستدمج للإدراك على كل الأشياء في العالم وفي المقام الأول على الجسد نفسه في حقيقته البيولوجية»[2].

إن فكرة الاختلاف القائم على التمثل الواعي والقصدي للجسد المنشأ اجتماعيا تتوضح فيه أقصى درجات التعصب الجنسي، ويظهر مدى انتشارها في جسد الهيمنة الاجتماعية، فيما بعد يعتقد البعض أن الاختلاف بين الجنسين أمر طبيعي يبدو لنا العكس مبدأ الاختلافات المبنية على نسق من التعارضات الضمنية بين المذكر والمؤنث، يخضع لتكيف في المداولات الاجتماعية المؤدلجة؛ فمعرفة الجسد في تقديري كما هو أو كما ينتظم في هذا الكون موجه بمقاربة اجتماعية أكثر منها كمقاربة علمية بيولوجية التي كانت من الأجدر أن تكون، وذلك بداية من التقسيمات العشوائية أو الاعتباطية–كما

---

[1]– بيير بورديو، الهيمنة الذكورية، تر: سليمان قعفراني، مر: ماهر تريمش، دراسات الوحدة العربية للنشر–بيروت، لبنان، ط1، 2009، ص: 27.

[2]– المرجع نفسه، ص: 28.

يصفها عالم الاجتماع الفرنسي **(بيير بورديو؛ *Pierre Bourdieu*)**- للوظيفة الاجتماعية للجنسين، وفهم هذا الجهل في الاختلاف يتطلب منا توجيه البحث إلى التعليلات الاجتماعية، والمسارعة لتعقل البعد الاجتماعي لأنه أهمل الخصوصية الطبيعية لتركيبة الجنس بالقوة، وما يتضح في هذا الشأن أن الأطر الاجتماعية تنوب عن الأطر الطبيعية والبيولوجية، والعلمية في تحليل نظرية الاختلاف بين الجنسين، مما يؤكد لنا حتما عنف الممارسة الاجتماعية على المذكر والمؤنث.

المتتبع أو الدارس في الحقول الاجتماعية يعي جيدا الشروخ والثغرات التي حصلت في عملية الترصيص الاجتماعي لثنائية المذكر والمؤنث التي لم تكن أبدا حيادية ولا منصفة، لقد تم التودد للرجل ليكون السيد ومنحه فضاء أكبر على حساب توسيع دائرة المنع لدى المغاير المقصي وحجب دورها ووظيفتها، أو ضرب من الحجاب الفضائي الذي يحل بنية الفضاء كما تعبر عنه رجاء بن سلامة والذي يتطابق مع الفصل العتيق بين «فضاء خاص تلزمه المرأة وتنعزل فيه وفضاء عام يتحرك فيه الرجل لكي يقوم فيه كل من النوعين الاجتماعيين بأدوار خاصة»[1]، لتبنى ثنائية المذكر والمؤنث بين مد جزر لواقع سلطوي يمجد الرجل ويؤلهه ويختزلها في حتمية اجتماعية رغم تعايشهما معا.

لو عدنا للمدونة نجد أن آسيا جبار جسدت أزمة الفضاء الذي تعيشه في أرض الواقع في بيت الأب؛ الفضاء المشترك، ولكن محدد بالنسبة للبطلة « أين أنت التي بدأت حياتك بتدخل الأب، الأب وابنته التي يزعم أنها كانت محل حب أو كانت كذلك فعلا

[1]- رجاء بن سلامة: بنيان الفحولة، ص: 60.

والتي صرحت للعالم فجأة، لا مكان لي في منزل أبي أحقا صودر حقك؟ وأي مثير يحتك على كتابته؟ ولماذا الرغبة في الاصداع بذلك علانية؟»[1].

ومن المنطلق السابق« لم تكن المرأة كيانا لا حيز له أو كما سماه الناقد كيانا يمتاز (بفقر الفضاء)» [2]، أين يمكن أن تشعر آسيا بذاتها، أين توجد؟ بعد العزل الذي صنعه التاريخ ولتقاوم ما خلفه التاريخ من لوثة تدنيس كينونتها، تستمد مجدها من (الجدة / الأم) المصدر الذي يغذي فعالية التعاطي مع المرأة وتوكيد ثقافة الأنثى هي الأصل. يعد هذا بمثابة إعادة قدرها التاريخي وإنصافها تاريخيا وثقافيا، «قد تكون الجدة التي هرعت لي فجأة بين جنبي هي التي قررت ذات يوم، بالقرب من مزار الوليين الصالحين الجدين الحارسين أجل هي التي أعدت حقيبتها مع أبنائها تحت جناحها تجلسها على صدرها بين نهديها العريين، فكرت–هيا هيا وداعا ولم تقل ذلك فحسب أمام زوجها الذي كان يظن أنه سيد المقام أما هو ظلها الآن بين أحضاني»[3].

إن أولى المراحل الحضارية التي مرت بها المجتمعات البشرية يرجع علماء التاريخ والأنثربولوجيا، أن النظم الاجتماعية ارتبطت في الأول بنظام الأم أو حق الأم الطبيعي، وهي مرحلة تاريخية امتلكت فيها المرأة السيادة، واستطاعت مجاراة الرجل، ومن ذلك ما أدرجه المؤرخ في علم الأديان المقارن **(ياكوب باخوفن؛ *Jakob Bachofen*)(1815–**

---

[1]– آسيا جبار: (Nulle part dans la maison de mon père) ،(لا مكان لي في دار أبي)، (بوابة الذكريات) ، ص: 478.

[2]– نادية هناوي: الجسدنة بين المحو والخط (الذكورية/الأنثوية) مقاربات في النقد الثقافي، دار الرافدين، بيروت–لبنان، ط1، 2016، ص: 47.

[3]– المصدر السابق، ص: 456.

1887) في كتابه حق الأم[1]، وجه فيه انتباهه إلى أهمية المرأة ودورها المحوري في مراحل تاريخية سابقة.

تقوم فلسفة التاريخ عند بافوخن على كشف جوانب فكرية ودينية واجتماعية انتصرت لسلطة المرأة مقابل سلطة الرجل من خلال دراسة استوعب فيها الأساطير والرموز المنقوشة على القبور، والعادات والتقاليد التي تؤرخ المادة الطبيعية للمرأة "كمادة أصل" وتدعم حقها في أهم صورها، صورة المرأة كأم، مستعينا في ذلك بأهم الأسانيد التاريخية و الاثنوغرافية الإغريقية والرومانية القديمة.

كما نجد الباحثة **(نوال السعداوي)** في كتابها**(الأنثى هي الأصل)** ترى أن الأنثى في تلك الحقب الزمانية البعيدة «كانت لها قيمة إنسانية اجتماعية وفلسفية أكثر من الذكر، وأن الإله القديم كانت أنثى، وأنه قبل نشوء الأسرة الأبوية كان المجتمع البدائي أمويا وكانت المرأة هي الأصل وهي العصب التي ينسب إليها أطفالها»[(2)]، لقد تلقى المجتمع البدائي المرأة بصدر رحب، وتقبلها قبولا حسنا وما يمكن قوله أن الأنثى قبل نشوء النزعة الأبوية تم فهمها فهما إنسانيا خاليا من المغالطات والشوائب، وصل حد تقديس هذا الكائن وتأليهه.

تمتاز المجتمعات البدائية التي تقوم على نظام مجتمعي يجعل من الأم هي المادة الأصل، بإدراك وعي عال بالمساواة الإنسانية بين الرجل وحملها الواضح بالتنظير الاضطهادي البائس، كيف يفسر هذا الوعي بين الجنسين في الحضارة البدائية؟ ما استوقفنا لفهم هذا الجزء لأنه يساهم في فهم ما تقدم من دراستنا ربما سيجيب هذا التساؤل أو سيقربها للأذهان، الكاتب **(هنري لويس مورغان؛ *Henry Lewis Morgan*)**

[1]– إبراهيم حيدر، النظام الأبوي واشكالية الجنس عند العرب، دار الساقي، د.ط، 2011، ص: 28 .

[2]– نوال السعداوي، الأنثى هي الأصل، كتب عربية للنشر، د.ط، د.ت، ص:26

(1818-1881) في كتابه **(المجتمع القديم)**، والذي قام فيه بدراسة نظم القرابة والعلاقات الاجتماعية لأمريكا الشمالية يصف فيها "الإروكيزن" أحد مجتمعات الهنود الحمر الذي ينتسبون بدورهم إلى خط الأم[1]، يقول إن عشائر الإروكيزن المتعددة ترتبط جميعا بخط واحد من النسب هو خط الأم وليس يوجد لدى هذه العشائر تنظيم مركزي، وإنما هناك جماعات يرتبط أفرادها بعلاقات قرابية واحدة وينتسبون كلهم إلى أم واحدة هي الأم الأولى.

كما يصنف المجتمعات المنتسبة لخط الأم ضمن نظام العشيرة أو التنظيم العشائري كما يطلق عليه عالمي الأنثربولوجيا البريطاني **(برونسيلاف مالينوفسكي؛ *Bronislaw Malinowski*)**، يمتاز بخلوه من أي سلطة مركزية. وإذا ما أردنا وصفه نقول: هو مجتمع يقوم على العرق، موجود قبل نشوء الدولة والمدنية، ولا يعرف الدولة لأنها تفترض سلطة عامة وخاصة منفصلة عن الأفراد، وعلى هذا الأساس فإنه:

- يسقط كل سلطة مركزية عليا؛ أي لا يوجد فيه حاكم أو ملك ولا تخضع لقوانين تنفيذية، أو سلطة سياسية.

- تكون فيه القيادة ذاتية والمساعدة ذاتية، ويفتقد السلطة أو الرقابة حتى لو كانت السلطة موجودة، فهذه السلطة تجتمع للمشورة وليس للتسلط كما يشير **سيغرست؛ Siegrist** إلى أن هذه المجتمعات تملك وعيا بالمساواة في نظامها الداخلي في هذا المجتمع العشائري، يشير إلى أن هذه النوعية من المجتمعات تملك وعيا حقيقيا بالمساواة في بناها العميق والداخلي « لا تصبح المساواة بين أفراد العشيرة هدية من الطبيعة، بل هي محاولات واعية من أجل الحفاظ على هذه المساواة، وبالتالي الحفاظ على وحدة العشيرة وبقائها

[1]- ابراهيم الحيدر، النظام الأبوي وإشكالية الجنس عند العرب، ص: 28.

واستمرارها»[1]. كما يضيف أنه مجتمع يفقد السلطة أو الرقابة، ولو كانت السلطة موجودة فهي منظمة دون قهر تجتمع للمشورة وليس للتسلط والقيادة تكون فيه ذاتية والمساعدة ذاتية كذلك.

يبدو المكون التاريخي في هذه المرحلة الخاصة بالمجتمع البدائي الطبيعي ولعل السبب يرجع إلى أن التاريخ لم يكن صيرورة تحركها قوى سياسية مركزية أو إيديولوجية–كما رأينا في النظام العشائري– فالشرط التاريخي خارج من كل الاعتبارات السياسية، وغير مقيد بمفاهيم الفضاء العام والفضاء الخاص، أو خاضع لسلطة المؤسسات الممثلة، وبموجب نظرية التطور تتعلق الحقائق التاريخية بالسلطة فيحدث ما يسمى بالانشقاق التاريخي الذي يأخذ ملامح عقل سلطوي سياسي واجتماعي، لتصبح مهمة التاريخ نسخة من الحقائق المشوهة تحمل الآراء، والاستنتاجات ذاتها.

ينشأ الاختلاف التاريخي تدريجيا وتتغير المفاهيم في الكون، فتنتقل المرأة من كائن مستقل إلى كائن تابع، ومن جوهر تام إلى قيمة فضلى، بسبب تغلب التمثيلات الاجتماعية والسياسية وبروزها كمركزية عظمى تتحكم في مفهوم النوع الانساني متعالية على كل مقولة لتصبح مهمتنا المستمرة في نفس فضاء الكون الاعتناء بهذه المعرفة والآراء والاستنتاجات التي تزدري كل ما يعد أنثويا بطواعية من الجميع، فما الذي يجعلنا نخلص لحقائق مشوهة؟

[1]– ابراهيم الحيدر، النظام الأبوي وإشكالية الجنس عند العرب، ص: 29.

ب-في منطق الخضوع والعنف الرمزي:

أ-ب-الهيمنة الذكورية:

تربو الهيمنة الذكورية داخل الحركة الاجتماعية بوصفها طبيعة عبر تواطئ يكرس للنظام القائم عبر ترسانة من الأشكال والأعراف الاجتماعية بحيث، «يصبح الاختلاف المبني اجتماعيا الأساس والضمانة للرؤية الاجتماعية ظاهريا ويؤسسها»[1]. إذ يرى بورديو أن الهيمنة الذكورية أثر لما يسميه بالعنف الرمزي« ذلك العنف الناعم واللامحسوس واللامرئي من ضحاياه أنفسهم، والذي يمارس في جوهره بالطرق الرمزية الصرفة للاتصال والمعرفة أو أكثر تحديدا بالجهل والاعتراف والعاطفة كحد أدنى»[2]. كما يرى أيضا أن قوة النظام الذكوري تتراءء فيه أمر يستغني عن التبرير، ذلك أن «الرؤية المركزية للذكورة تفرض نفسها كأنها محايدة وأنها ليست بحاجة إلى أن تعلن عن نفسها في خطب تهدف إلى شرعنتها»[3].

على أساس هذه الطروحات نجد أن الهيمنة الذكورية علاقة اجتماعية تبدو عادية بشكل غير عادي، وجودها مشرعن بحيث يبدو طبيعيا لا يحتمل التشكيك ولا يخضع للرقابة، كما لا يحتاج إلى تبرير ينتج عنه عنف هادئ تتحامل فيه الأشكال الرمزية كاللغة، القوانين، الطقوس والمعتقدات الدينية، والأساطير على تأييد رمزي لتبعية المرأة، والعنف الرمزي شكل من أشكال العنف «هادئ ولا مرئي يجعل المهيمن والمهيمن عليه يشتركان معا في نفس اللغة، وفي نفس المقولات التصنيفية التي يتبنيان بها العالم، ويجعل المهيمن

---

[1]- بيير بورديو: الهيمنة الذكورية، تر: سليم قعفراني، ص: 28.

[2]- المرجع نفسه، ص: 16.

[3]- المرجع نفسه، ص: 27.

عليه يرتاح إلى قيده ويتجنب إليه وكأنه واقع تحت مفعول السحر»[1]. ولأن الأشياء تعلن اختفاءها في أقصى لحظات ظهورها تجد المرأة نفسها تحت رحمة عنف رمزي غير ظاهر تشترك فيه إما جهلا أو معروفة مع خصمها بمباركة من أنظمة النظم التي تضفي البداهة على علاقات الهيمنة، وعليه فإن العنف الذي يمارس على المرأة عنف ممنهج وبنيوي يتشارك فيه المجتمع الذكوري بما فيهم المرأة، والطابع المؤسساتي العنيف المعروف والمعترف به بوصفه نمطا من أنماط الإنتاج تعيد بناء علاقات جديدة من الخضوع وإنتاج قمع مازال يترصد المرأة إلى الآن وتحويلها إلى كائن تابع.

ب-ب-الفرق بين الأبوية والهيمنة الذكورية:

إن إسناد كلمة الأبوية للنظام يشير في الحقيقة لمنح سلطة وامتياز وحق بالإجماع للرجل على حساب المرأة التي وضعت في نظام أدنى منه، مما أدى إلى خلق قطيعة لا متغيرة وثابتة بين الذكر والأنثى، تجعل الأبوية امتدادا للهيمنة الذكورية وبنية من أبنيتها تشتغل على فرط احتقار المكون كأقلية مقصية، وآلياتها تبدو لنا أوضح من منظور اجتماعي لما له من أولوية في ترتيب وتصنيف الفوارق بشكل سلطوي وإذا ما نحن ألحقنا بمفاهيم النظام أو هيكلت في أطره الخاصة وجدنا علاقتهما متسقة ومتناسبة تتطابق فيها الرؤى والأهداف.

والمعروف أن النظام بمكوناته الرئيسية وتشريعاته يهدف إلى التبادل والتفاعل مع المؤسسات الاجتماعية والقوانين والأفراد، لكن ما يظهر حقيقة أن النظام يساهم رمزيا في توسيع الدائرة السلطوية بمصادقته الفعلية للتراتبية والفوارق والتصنيفات الاجتماعية اللاعادلة وبدعم من مصادرة الحرية، فنجده يجند إجراءاته ومكوناته في الفضاء

[1]- بينان الفحولة "أبحاث في المذكر والمؤنث"، بترا للنشر، دمشق-سوريا، ط1، 2005، ص: 75.

الاجتماعي كنظام أحادي مغلق يبدو لنا صلبا ويسير في خطية وثبات ليتخذ إقصاء تشكيكيا مع المكون الأنثوي ولا يتفاعل معه بصورة فعالة مع العقلية الأبوية لدرجة التطابق معها، ومع مرور الوقت يصبح ليس مجرد تمثيل لواقع الأبوية بل هي النظام نفسه، وهذا ما يمثله المخطط الآتي:

النظام الأبوي		**الهيمنة الذكورية**	
المهيمن	الخاضع	المهمين	الخاضع
رجل/ ذكر	امرأة/ أنثى	رجل/ ذكر	امرأة/ أنثى
رجل/ أب	عائلة/ أبناء	رجل/ أب	عائلة/ أبناء
/	/	رجل/ زعيم	عشيرة/ قبيلة
/	/	رجل/ حاكم	أمة

2-رفض النموذج العتيق للمرأة: كوصي ثقافي ثان:

تصور البنية السردية علاقات القمع والعنف التي تفعلها منظومة من القيم الأبوية وتنخرط فيها المرأة والجدة كعامل مفعل يتقوى ويتنامى بها مفهوم المهيمن في حين تبدو هوية الفتاة شبحية أو ضيفية «إن اليد الكاتبة لامرأة اليوم تبعث إلى الوجود طفلة منقادة لحزنها الأول الأشعث، وتدونها بابتسامة ملؤها الرأفة، لا أمام انعكاسها، بل بالأحرى أمام

انعكاس بنى أخرى: طفلة شرشال قد تكون ديباجة لأنا الممحوة وإن بدت لي فجأة شبحا»[1].

الكتابة عن المرأة ضد المرأة يحول آسيا جبار وصفها نموذج أدبي خاص وجمالي إلى نوع من الممارسة النقدية تعتمد على لغة الفكر والذاكرة المشحونة بقصص العجائز والأمهات الوريثات الشرعيات اللواتي ينبن عن تمثيل المؤسسة الهووية الاجتماعية، وهذا هو المعنى الأصيل للاستخلاف كما تبرز دورهن الفعلي في حماية تاريخ هويتنا الجسدية المعطاة الذي انعكس سلبا على تعاطيها مع نفسها ودمر علاقة انتمائها مع جسدها الطبيعي، إذن شخصية المرأة في الرواية تستخدمها جبار في فضاء جديد إضافي لتفكيك صوت السلطة.

إن المرأة التي كانت بالمفهوم السائد مضطهدة تنتقل في الفضاء الجديد إلى مهمين كونها مشاركة في الهيمنة ضد المرأة، ك: المرأة مضطهد/ المرأة مهيمن، تكشف جبار عن موقع آخر لمفاوضة السلطة يكون أكثر تحديدا وتوصيفا في عملية النقد من القوالب الفكرية والنظرية العامة وفعاليتها الكبرى.

إن المقاومة الفردية للأطر المفروضة والخبرات المشتركة يمكن أن نستشفه بوضوح من خلال تجربتها الشخصية للثقافة، ربما جميع الأعمال السابقة لجبار حاولت أن تصور النساء ضمن الفئة المقيدة بما يتم نشره من مراكز القوة، لكن في هذا الفضاء بالتحديد تدرك الشخصيات اختلافها الأساسي عن هذه الأدوار، وما نلمسه من خلال هذا الطرح أنه أكثر نضجا نابعا من التجربة الشخصية للثقافة وإعادة تقسيم ما تم تمثيله علائقيا في أنماط تفاعل النساء مع مجتمعهن.

---

[1]– آسيا جبار: (Nulle part dans la maison de mon père) ،(لا مكان لي في دار أبي)، (بوابة الذكريات) ، ص: 35.

تصور الراوية النساء شبكة من الناشطات تتشارك باستمرار مع الأعراف دون هوادة لإعادة إنتاج كائن أنثوي مصنف آليا، أما الأخطر على الإطلاق والذي تحاول الكاتبة الإشارة إليه بقدر الإمكان أن هذه الممارسات تُمَرر في سلسلة من سلوكات منتظمة ما يظهرها بأنها تخضع لقوانين طبيعية ومألوفة داخل المجتمع يمكن أن نسميها "الاحتماءات الطبيعية"، الزواج المبكر، الحجاب...إلخ، ومن أمثلة هذه الاحتماءات الزواج.

تحتفظ البطلة بذكريات متشابكة متداخلة لأغاني النساء الجماعية لهذه الزيجات في منزل الجدة العتيق لترويها لزميلتها مسعودة،« إن هذه الذكريات المتشابكة عن طلة الصيف في مدينتنا القديمة كنت أرسمها لمسعودة كي استحضر من خلالها العالم البنائي المسيج، ولغة ذو صور ملونة متباينة صيف كانت تتعاقب فيه الزيجات من شرفة إلى أخرى حيث أصوات الفرح تطغى على النحيب المخنوق جزئيا لهذه أو تلك»[1].

تستذكر البطلة تلك الزيجات كمصائر نسوية تراجيدية وفي وطن مكبل بالعادات والتقاليد ومصير مشابه لتعتقل فيه العذراوات أمهاتهن بالأمس، « لماذا لم أكن استطيع أن أقول لمسعودة كم كان يطاردني وجه العروس الشابة المكدر؟ فلطالما سعيت إلى طرد المشهد من ذاكرتي في الليل بالمرقد أحيانا كنت أرى من جديد الدموع تنفخ وتشوه وجه عذراء الأمس(كان علي أن أكون ضمن الموكب الصاخب الذي رافقها حسب الأعراف)، كانت جهتها أمس تلمع لمعانا وكان غبار الذهب ينبعث شرارات من شعرها وأهدابها... ومع ذلك في اليوم الموالي ظهرت جزئية جدا، حاولت أن أفهم طبيعة آثار هذه الهزيمة الخفية أو هذه المأساة التي أبطلت رونق الأمس»[2].

---

[1]– آسيا جبار: (Nulle part dans la maison de mon père) ،(لا مكان لي في دار أبي)، (بوابة الذكريات) ، ص: 224.

[2]– المصدر نفسه، ص: 225.

يعد الزواج مأساة في سلوك منتظم من الواقع الجلي ترعاه مجموعة من النساء الحضريات في عباءة المحجبات بمباركة من الجدة ذات المظهر القاسي المتعودة على إصدار الأوامر، تقود الجدات زمام الرقابة العريقة، وتشرف على تربية بناتهن بهيئة تتلاءم مع الشكل الذي يحدد الأمة والقبيلة وقانون الجد البعيد ربها وحاملها بغض النظر عن قيمة المرأة وشعورها وحقها في الاختيار أو الرفض الذي يتماهى ويذوب لصالح قيمة الجماعة والأعراف، « فجأة تعذر عليّ الإفصاح عن هذه الخيبة أو بالأحرى الحزن اللاهث بحيث أن البروتوكول الدقيق والحاذق الذي نظمته سيدات من كل الأعمار ليلة أمس الذي زينا كعروس أسطورية انبعثت من حكايات الشرق قد تلاشى أمامنا منذ الفجر، لم يكن ثمة بتر لك ولا آهات تصاحب هذا الانهيار، لقد لاحق أمامي حنية قاسية كما لدى العروس الشابة ليوم عذراء الأمس، جرى ذلك(ذكراي تأخذ في الدقة) عند جيران جدتي وعلى وجه العروس تراث بشكل غير دقيق الحنية السيئة وحلم عذراء اعتصبت في ليلة واحدة لاشك أنه تمزق مبرم، قد يحصل حتى في قلب العرس غداة ليلة الزفاف أن تبكي العروس المحتفى بها بكاء يضاهي بكاء الأطفال، بعد ذلك بكثير، لأن هذه الأعراس وفلكلوره الذي ترعاه الجدات وكان الأمر يتعلق بالتخفيف من خيبة الليلة الأولى»[1].

من خلال فعل الاستذكار يتبلور في أذهاننا المفهوم الخاص لنموذج المرأة العتيقة (العجوز المسنة) مقابل النموذج الحديث للمرأة الذي تمثله البطلة، والذي تحاول من خلاله إثبات نفسها بعيدا عن صيغ الجمع والانخراط في الأصل الماضي والأسطوري والأبوي،

[1]– آسيا جبار: (Nulle part dans la maison de mon père) ،(لا مكان لي في دار أبي)، (بوابة الذكريات)، ص: 225.

وهو نموذج متنوع خطر على الموقف الثقافي المتماسك لأنه يستهدفه، ومعارض له في أغلب الأحيان.

نموذج المرأة الحديث	نموذج المرأة العتيق
شخصية البطلة	شخصية الجدة
يمثل المفرد	يمثل صيغة الجمع
مختلف	مدمج
معارض للموقف الثقافي ودورة تقويض تماسكه	متصالح مع الموقف الثقافي ودور الحفاظ على تماسكه
مضطهد ساكن	مضطهد فعال

يجب الإشارة في هذا التحليل إلى أن مهمة النقد والتقويض هو محفز آخر لتدفق الذاكرة وليس الاستذكار فقط، حيث تصور البنية السردية علاقات القمع والعنف، وتفسير الهيمنة التي تفعلها منظومة من القيم الأبوية وتنخرط فيها المرأة بنموذجها العتيق كمضطهد مفعل يتقوى ويتنامى بهما المهيمن(السلطة السياسية والاجتماعية)، تستنكر آليا نموذج المرأة وتلحقها شبكة لا تقل خطورة عن أنظمة سائدة تشق الهوية وتشلها بما هو عام وسائد وعرفي. وعليه فإن الهجوم على المرأة ووضعها في خانة الجناة من مسالك مقاومة الفرضية القمعية بالنسبة لصاحبة العمل هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى نجد أفكار بورديو نموذج المرأة العتيق في فئة **"الأعوان؛** ***agent***" التي تكرس المركزية القضيبية وذلك بالاشتراك مع الذكر في آليات التفكير أو باعتمادهن اللاواعي لأليات التحليل التي تثبت بنيان الفحولة.

يرى **(بورديو)** أن المرأة تشارك بصورة فعالة في بناء النسق المفاهيمي للهيمنة التي تمارس عبر التواطئ الموضعي بين البنى المستدمجة لدى النساء بقدر ماهي لدى الرجال، وبنى المؤسسات الكبرى بحيث يكتمل ويتوالد ليس فقط النظام الذكوري، بل أيضا

النظام الاجتماعي برمته[1]. هذا الأخير الذي يقوم على ما نسميه البنى المستدمجة الحاصلة بين المؤسسات الكبرى وبين النساء والرجال على السواء، ويستحضر بورديو هنا عبارة المؤسسات الكبرى كإشارة على الأنظمة السياسية التي تؤكد دائما على القوة أو الهيمنة كفكرة جوهرية. وهو ما يؤكده **(ريكور)** من خلال مصطلح **"الدمج؛ *intégration*"**[2] وهو أحد المفاهيم المرتبطة بالإيديولوجيا في أعمق مستوياتها، ومعناه انعطاف ضروري لقواعد استخدام القوة والمصلحة للأنظمة السياسية داخل الحركة الاجتماعية، يهدف ضمنيا للمحافظة على الهوية الاجتماعية، وهي نفسها الحفاظ على الشرعية السلطوية، ما يظهر كأنه طبيعي للغاية مقنع في الوقت نفسه.

نسبت إلى المرأة أشكال التنظيم المفروضة عليها، وتخوض هذه اللعبة ضمن الأطر السياسية المهيمنة كخاضعة بالاعتراف تقبل الاضطهاد والتشويه الذي يمارسه المضطهد أو كضحية لاواعية بعملية إسقاط بسيطة على العمل السردي، يمكن أن نصنف شخصية الأم–الزوجة في فئة الأعوان، وهو أيضا ما تعتبره الوظيفة المنوطة بدور الأم في العمل السردي؛ الأم البرجوازية ذات الأصول الأندلسية « التي لاتزال حية ترزق بفضل ربي بإمكانها أن تشهد على ذلك تسع عشرة سنة فقط تفصلني عنها عندما كنت اتعلم السير، كانت تدرك بأنها في شرشال حيث الطقوس الأندلسية تؤدي دونما تغيير، وكانت تتمتع بمنزلة العروس النقية الممتازة المتغيرة في أفراح النساء، حاملة جواهر ثمينة قد ضاعت اليوم مثل تلك العصافير والورود الذهبية المنتصبة على رأسيتها المصنوعة من الساتان المتموج والمتأرجح ببطئ مكللة جبهتها»[(3)].

---

[1]– بيير بورديو: الهيمنة الذكورية، تر: سليم قعفراني، ص: 09.

[2]– ينظر: بول ريكور: محاضرات في الأيديولوجيا واليوتوبيا، ص: 17.

[3]– آسيا جبار:(Nulle part dans la maison de mon père) ،(لا مكان لي في دار أبي)، (بوابة الذكريات) ، ص، ص: 13، 14.

تستجيب البطلة لذكرى الأم في مراحل طفولتها الأولى بوصفها الحضرية المتفردة في نساء القرية، ولكنها المعتقلة التي تشاركهن وحدة المصير« أمي حتى وإن كانت تعيش معتقلة كزوجات الأهالي تذهب ظهيرة كل يوم خميس إلى الحمام ملفوفة في الحايك الأبيض غير مستغلة بكونها الاستثناء في القرية عبارة عن سيدة بيضاء متحركة ومفاجئة، أظن أنها تعرض نفسها وهي على وعي تام بكونها زوجة المعلم العربي، ولكن كذلك بحسابها سيدة المدينة العتيقة التي احتفظت ببساطتها البرجوازية وسط العديد من الريفيين من الجهتين»[1].

في الجانب الذي نقترب منه لهذه الشخصية في دورها كأم نجدها تمثل بصورة واضحة نموذج المرأة العتيق في المرحلة الأولى (الطفولة) التي تحافظ على استمرارية السلطة العتيقة للأب داخل الكيان الأسري« ولم تكن تجرؤ على الحديث لابنتها البكر، سواء في سن الطفولة الأولى أو قبل المراهقة، عن الأب، وكأنه كائن منفصل عنها(صحيح أنه منفصل عنها في خارج الشارع العربي)، ولكنها عندما كانت قد كونت نوعا من الاتحاد الجديد حتى وإن كانت عند الحديث عنه بالعربية نكتفي بالقول" أبوك " مشددة على سلطانه على هذه السلطة التي ورثتها عن التقاليد والأعراف بينما في قلبه سيظل الروح أي نصفها الآخر » [2].

يتبدى لنا من خلال فواصل عديدة من العمل ردود أفعال الأم المتباينة في إعانة المضطهد (الأب) وما يصدر عنها من تواطئ إزاء غضب الأب وعدوانيته المباغتة...مشهد الدراجة مع موريس أحد الألعاب التي كانت تجلب للبطلة متعة بسيطة وهي اللعبة الوحيدة التي تجعلها تحس بشيء من الحرية والتوازن والسيطرة عند ركوبها

---

[1]– آسيا جبار :(Nulle part dans la maison de mon père) ،(لا مكان لي في دار أبي)، (بوابة الذكريات) ، ص: 116.

[2]- المصدر نفسه: 117.

بمفردها،« ومع ذلك سجلت (ذكراي ها هنا دقيقة) إن أمي ظلت صامتة وكأنها فهمت لم يكن تواطئ حقيقي ولكنها لم تحتج والحال أنها لم تع حالة الاندهاش التي كتب عليها»[1]. وفي مقطع آخر يظهر تساؤل البطلة ماذا أصابهما من مرض؟ معد؟ بما أنه حتى أمي لم تفسر لي أي شيء، من المرجح أن الأم (العون) لن تكون قادرة على اتخاذ أي موقف أو رفض جريء يتجاهل السيادة الأبوية وكأن الحكم النهائي، لأنه وفي نظرها طبعا لا شيء في ردة فعل الأب يستدعي التبرر لطفلتها التي استعصى عليها فهم موقف الأب إزاء ساقي الفتاة كانت تسعى إلى تعلم ركوب الدراجة، وبالرغم من أن هذا الموقف يبدو للقارئ بسيطا إلا أنه في نظر البطلة هو موقف تعسفي يحمل في ذاته عنفا مريبا، «تظاهرت دون شك بتناول العشاء والغط في النوم وعدم قول مساء الخير باحترام(العبارة العربية مع ذلك تنطوي على كثير من الدفء والجمال)، نظرا إلى أن صورة الأب بعد غضبه وبعد قوله الجملة المشهودة التي أسجلها هاهنا كما الحديد والنار على كامل جسدي فإن هذه الشراسة قد أضحت بشكل طبيعي جدا كتما لديه وصمتا متواطئا لدى الأم، الزوجة التي كانت تعبر بطريقتها الخاصة عن مجاراتها إلى حد ما»[2].

إن صمت الأم يفسر التواطؤ القوي بينها وبين الأب(الزوج)، ويؤكد أن غايتهما نفسها وهي صياغة العنف، السلطة التي لا حدود لها ولا وازع يردعها، وموقف الأم يسفر عن نسيان كلي للطابع التعسفي للحدث بأكمله ولأفصل أكثر في هذا الأمر. سأقول أن موقف الأم يدعونا للاعتقاد أن لديهما فهما للأحداث وخلفية مترسمة في ذهنها إزاء السلطة الأبوية وتتعامل في مثل هذه المواقف وكأنها إجراءات رتيبة، أو مواقف بديهية غير متعلق بتاتا لا بالعنف ولا بالتعسف، لأنها وفي الغالب لا تطرح أسئلة حول أمور

---

[1]– آسيا جبار: (Nulle part dans la maison de mon père) ،(لا مكان لي في دار أبي)، (بوابة الذكريات)، ص: 64.

[2]– المصدر نفسه، ص: 67.

بديهية، فمفهوم العنف يصبح هنا موضوعا هامشيا أو أمرا طبيعيا جدا في حين يبدو للبطلة موقفا عارض مفاجئ، سلبي جدا، بشع من الوهلة الأولى.

وفي حال نتساءل عن أثر هذا الألم، نجد تأثيره المؤقت، الخيبة والانكسار والخذلان أما تأثيره العميق والأخطر هو ما أحدثه من شرخ في كلية الذات (الجوهر)، خاصة في جزئية تكوينها المتأصل للأنا وترابطاتها الناظمة لمفهوم الجسد وتدميره. وفي الجانب الآخر الذي تقترب منه لدور الشخصية كزوجة تظهر لنا قراءة أخرى ليس في سياق استذكاري خاص بالبطلة فقط إنما يتعلق بإحدى ذكريات العون (الزوجة)، (لاح في ذهني هذا المشهد بعد ذلك بكثير أنا العائدة من الطرف الآخر من الأرض، ادخل الشقة الصغيرة الباريسية واحتضن أمين وقد أصبحت لتوها أرملة، فتنهار الأم القوية الصلبة تتهاوى بين ذراعي ابنتها البكر، هه البنت –التي يقال– أنها تشبه كثيرا الأب وتهمس لها في الأذن بصوت صبياني(هذه أول مرة في حياتي اسمع هذه التنهيدة الصادرة عن الأم) أجل بصوت تائه تلفتني بلكنتها الشرشالية، أترين أنا« صوتها البائس يتردد، بعثر على الصورة الوحيدة التي تنبثق منها، من قلبها وجلدها وذاكرتهما أنا وابنتي كقطة دون قيود»[1]. أجل لقد ند منها الاعتراف الغريب: هاهي قد تحولت إلى قطة غارقة في الألم، ويداها أو قوائمها لم تقل أنها خالية من المخالب، لا: يلا " ديدات قالت متنهدة بالعربية "دون قيود".

تشكل الأنثى مع الذكر وحدة ذات رأسين، لا تستطيع الزوجة أن تعيش ككيان مستقل عن الزوج(الخصم) وإحساس الزوجة واشتياقه لها في هذا المقطع الاسترجاعي يفوق الأهمية التي نأخذها على عائقنا في فهم تجذير الاختلاف، فالزوج هنا كائن غايته الموت، لكن

---

[1]– آسيا جبار: (Nulle part dans la maison de mon père)، (لا مكان لي في دار أبي)، (بوابة الذكريات) ، ص، ص: 8 ،11.

أثره لا يمحى وكأن الذاكرة والجسد والروح مثقلة بحضور الذكر، إن الحزن هو حالة وجودية بطبائع الأشخاص تجاه الآخرين خاصة بالنسبة لي، لهذه الزوجة التي فقدت عشيقها لكن هذه الوقفة الاعترافية (أنا ابنتي كقطة دون قيود) مربكة. تحس أن الزوجة كلما بكت جراء الفقد كلما استندت خاصتها للقيود التي تبحث في الجسد العليل القوة، والحزم الذي كانت تعرفه قبل موت الأب وكأن جميع الأجزاء والحواس هيئت لتتعبأ بالسلطة الذكورية، يتبدد وهم موت الأب سليل قانون الأجداد المتخلف ويتمظهر الانفصال عن الذكر كحالة مادية لا غير، لكن الاتصال به روحي وفكري أبدي.

صعب جدا اختراق هذه الوحدة التي تشكلها الزوجة بمعية الأب النصف الملتحم وهو في منظور الزوجة ميدان بكر بالنسبة إليها لا يخرق وهو على قيد الحياة حتى لو أمست هذه المرأة أرملة وبغض النظر عن المفارقة الزمنية والسماح ببعض الحرية التي باتت تتمتع بوصفها زائرة سجون، «بينما استعيد بعد عقود من الزمن طيفها وهو يعبر وسط القرية غير مبالية بنظرات الرجال –فرنسيين كانوا أو عربا– اعتقد بأن هذه الخرجة الأسبوعية كانت تنقاد لها بعقوبة أميرة مقنعة، وهو دور لم يثقل كاهلها قط بل كانت تؤديه بشيء من الأريحية كما فعلت بعد ذلك بخمس عشرة سنة حيت تحولت إلى امرأة غريبة أنيقة في سن الأربعين تسافر في أرجاء تورنتو البعيدة التي عبرتها في جميع الاتجاهات بوصفها زائرة سجون»[1].

يتمظهر الرجل كحالة خاصة بالهيمنة الذكورية تتوارى في تضييق السرد لكن يتم إقحامه في كل مرة بامتداد طبيعي ورمزي من خلال دور الأم (الزوجة)، العون كما وصفها بورديو. لاتدين المرأة بوجودها أبدا لذاتها ولئن كان في مقدورها أن تبلور صورة عن نفسها

[1]– آسيا جبار: (Nulle part dans la maison de mon père) ، (لا مكان لي في دار أبي)، (بوابة الذكريات)، ص: 117.

تستحضرها بانتمائها للرجل ككائن ضعيف أو ذات غير تامة يكملها الرجل منذ البدء؛ أي من مرحلة الطفولة في الدرجة الصفر للهوية قبل الاختلاف القسري وتجربة القسمة والتشكل، فهل هذا ما يمكن أن نقول عنه رفض جريء للحرية أم تمجيد للعنف أو ماذا يمكن لنا أن نقرأه؟

يستنتج **(بورديو)** بما أن «استعدادات النساء هي نتاج استدماج الحكم المسبق السلبي ضد المؤنث المؤسس في نظام الأشياء، فإن النساء لا يستطعن سوى تأكيد هذا بالحكم المسبق باستمرار»[1]؛ أي أن المرأة تتجرع منذ ولادتها فكرة التبخيس الذاتي أو التحقير وتصبح صفة الدونية والاستعباد شكلا لصيقا من أشكال التعرف عليها ضمن خارطة التعريف الإنساني، ولا تملك هوية إنسانية بقدر ما تملك هوية استعمارية بمواصفات اجتماعية هي على أكثر تقدير رمزية مشوهة وزائفة بديلة عن هوية حقيقية.

يتأسس النسق المفاهيمي للهيمنة على تأثير نظام الدمج من الفئات الاجتماعية الثلاث وتحرص الأنظمة الطاغية للحفاظ على دوام وثبات السيطرة والقوة، مما يخلق أنظمة رمزية من جهة، والتحكم فيها من جهة أخرى ما يظهر أن للسلطة طبيعة مزدوجة تؤلف النظام وتسيطر عليه بموافقة جماعية زائفة للحفاظ على هوية ما داخل الحركة الاجتماعية تربو بثنائية القوة وتشويه الواقع، بمبادئ رمزية صرفة « فقط لأن بنية الحياة رمزية يمكن تشويهها»[2].

يذهب **(بورديو)** إلى أن الطبيعة الرمزية للمجتمعات تفرز أحد أخطر أنواع العنف الرمزي ضد المرأة باعتماد مبادئ رمزية معترف بها ومتوافق عليها من الضحية نفسها تعبر بها عن واقع مشوه دون أن تدرك ذلك، لو عنف روحاني يقابل العنف الجسدي متخف وراء

---

[1]– بيير بورديو: الهيمنة الذكورية، تر: سليم القعفراني، ص: 9.

[2]– بول ريكور: الإيديولوجيا واليوتوبيا، تر: فلاح رحيم، ص: 17.

البنية الرمزية وينشط بطواعية عندما تتخلى المرأة عن لغة الوعي أو عندما تتلبس بالجهل أو عندما تفرط في استخدام عواطفها الجياشة.

في تصوري هذا العنف يتزايد عندما تتبنى المرأة علاقات التواطؤ والدمج كأحد إفرازات البنية الرمزية ذاتها، تفهم طبيعة التمثيل باعتباره منبعا لإنتاج المعرفة الاجتماعية « ونسقا مفتوحا يرتبط بطرائق دقيقة بالممارسات وأسئلة القوة»[1]. بإحالته على الوظيفة الرمزية نجد ريكور متوافقا مع بورديو في استهدافه للبنية الرمزية، يشتغل التمثيل بوصفه اختراقا توجهه المؤسسة الرمزية وينتقل في خطاب الممارسة الذي يعنى بالبنية الرمزية للفعل ليتجاوز اللغة العادية في الحياة الى مدى تعقلنا للبعد الرمزي.

ثانيا–المتوالية السردية الثانية(المراهقة): الجسد ضد الهوية

إن البحث في تاريخ الذهنية المتعلقة بقضية الجسد يقتضي النظر في مسألة التفكر في حيازة المعرفة وبين استعمال هذه المعرفة استعمالا خاطئا، لا يخفى أن قضية تمثيل الجسد تجعل من مقولة الجسد موضوعا سلبيا ومفهوما محاطا بالشبهة، والسبب راجع إلى أن معرفة الجسد معرفة خاضعة لتمثل جمعي للفضاء الاجتماعي يفهم بطريقة متلوية لا تفصل بين الممارسات الاجتماعية التي تنتسب أفرادها إلى جماعات معينة وبين تصور حقيقي لمفهمة الجسد.

ضمن شبكة سياقية واجتماعية صارمة للمجتمع التقليدي تلتقط آسيا جبار إشارات مبكرة لمفهوم الجسد، تستقبل البطلة فكرة الجسد كمعطى أول يتدخل في تركيبته، فعالية مزدوجة للأم والأب بوصفهما أقرب في علاقات التأثير والتأثر، وعليه فإن الموقف

[1]– محمد بوعزة: تمثلات الهوية النسوية في رواية "دنيا" لعلوية صبح، مجلة تبيان، مج5، ع 20، ربيع 2017، ص: 32.

الأنثوي الذي يتأسس على دور الأم في تأسيس وعي الذات بالجسد، فتحسبه يفضي لاكتشاف عبق الجسد الأنثوي والجمالي الذي تتمتع به الأم،« وكانت تتمتع بمنزلة العروس الفتية، الممتازة المتبخترة في أفراح النساء حاملة جواهر ثمينة...هي المعبودة الباسمة ذات العيون المخضبة واللآلئ الفضية التي تبرز جاذبيتها»[1].

تعقد الكاتبة علاقة وثيقة بين حضور الجسد الأنثوي وبين قوانين العرف الاجتماعي الذي يفرضها داخل المدينة «إن كل امرأة شابة ملفوفة تماما في حايك من الساتان الأبيض بحاجة إلى طفلة كي تزور قريبا في الفترة ما بعد الزوال في المدينة الصغيرة»[2].

إن التصورات المرتهنة على فكرة الجسد تتولد لدى الطفلة مثقلة بالقهر الاجتماعي ومتلبسة بتفسيرات المنطق الذكوري الذي يلزم السيدة الشابة بارتداء الحايك لإضفاء السر أمام الذكور، وتمنعها من التنقل وحيدة واقتياد طفل حتى لو كان جسدا نحيلا أو فتاة لا يتجاوز عمرها ثلاث سنوات كضمانة تقطع دابر الفضوليين وتحميها من التلصص «السيدة التي عمرها لا يتجاوز عشرين سنة بحاجة إلى يدي أنا صاحبة الثلاث سنوات ربما ثم أربع فخمس سنوات، سأستشعر بمجرد أن أكون بالخارج بأن دوري يكمن في توجيه خطواتها أمام نظرات الذكور» [3].

تستحوذ صورة الجسد المثير والمرأة كموضوع رغبة وغواية حتى لو كانت من خلف حجاب يخفي هندسة الجسد الفتي ويلهب فتنة الرغبة ويمتد بالخيال ويحث على التأمل ويشتهي إطالة النظر لاكتشاف الحقيقة خلف الجسد المقنع، «ولئن كان الرجال يحملقون

---

[1]– آسيا جبار: (Nulle part dans la maison de mon père) ، (لا مكان لي في دار أبي)، (بوابة الذكريات)، ص : 14.

[2]– المصدر نفسه، ص: 14.

[3]– المصدر نفسه، ص:15.

فيها رغم أنها غير مرئية ويمكن التعرف عليها بفضل العديد من التفاصيل المرتبطة بالحايك وانتفاخ القماش المرن العالق بالأرداف، فإن نظرتها المنخفضة تتجه بعيدا. في حين أن الفتاة الصغيرة لا أحد يعبأ بي أحس بالافتخار، ذلك لأنني أولج أمي التي باتت عندي أجمل النساء وأكثرهن إثارة للرغبة في المدينة بل العالم قاطبة أشعر أن أولئك الذين أعجبوا بها قد تسرعوا في الحكم علينا، وأنهم يترصدوننا بدافع الخشية والحذر»[1].

أما بالنسبة لمسار الموقف الذكوري الذي يتأسس على دور الأب فإن ذاكرة الجسد تتحصن بسرد المحنة وتصف كينونة جسد هش وهزيل متورم بالألم، والقمع ورجوع السلطة الذكورية، « اتذكر ذلك الجرح الذي سببه لي (في الواقع قد يكون الجرح الوحيد الذي سببه أبي) وكأنه وشمني به حتى في هذه اللحظة التي أكتب فيها، بعد نصف قرن، بعد ذلك حال دون تعلمي ركوب الدراجة حتى بعد أن توفي، وكأن هذه المحنة وهذا الخدش وهذه البذاءة اللفظية قد شلتني إلى الأبد»[2]، لا أحد يستثنى من الثوابت في مدينة الأجداد حتى لو كانت زوجة أو فتاة في عمر الزهور، فجسدها مستباح للعنف، فالمرأة كيان مرصود وفق ضوابط قانون العرف «كلا لا أريد، لا أريد يصرخ أبي أن تظهر ابنتي ساقيها أمام الناس الآخرين بالقرية»[3].

بعد الواقعة تختفي ردود أفعال الأب ويغيب الصوت الدافئ والحنون ويعوض بصوت محمل ممتد عبر الزمان آت من مدينة الأجداد حيث تمثل المرأة شرعا لهيمنة الذكر حتى لو كان ما يظهر على الأب من طبيعة مقنعة لا تتناسب مع الآخر، « إن صراخ الأب وارتجاجه ونهيه لا أريد ثم نهايته أمام الناس في القرية، أي هذان هذا

---

[1]– آسيا جبار: (Nulle part dans la maison de mon père) ،(لا مكان لي في دار أبي)، (بوابة الذكريات) ، ص: 16.

[2]– المصدر نفسه، ص: 66.

[3]– المصدر نفسه، ص: 73.

الجزءان من الجملة راحا يرقصان بداخلي، لن أكف عن الشعور بالمعاناة من هذه الفضاضة في صوت الأب الناطق بهذه الكلمة ساقيها»[1].

يتمظهر الأب بمجموعة من الأفعال والسلوكات المنجزة القاسية والعنيفة التي يشتغل على الانتفاض والهيمنة وتتماثل مع فكر السلطة الأبوية الذي سبب الصدمة في حالة الطفولة لحظة نمو وعيها الجنسي الأنثوي وصياغة صورة للجسد تزيد من أزمة انتماء الفتاة إلى مجتمعها الشرقي بثوابته العرفية التي شكلت لغة تواصلية خاصة بملفوظات ثقافية متصدئة افرازات الهيمنة الذكورية التي تخالف طبعا الطبيعة المنفتحة لبطلة تربت على اختلاف واحترام ثقافة الآخر« وما شد انتباهي أكثر في الجملة تلك الكلمة العربية(ساقيها) وقد انزعجت أيما انزعاج لما استشعرت بأنه حدد شخصي ونزع مني شيء لم يكن ملكه، والحال أن الأمر كان يعنيني، ساقاي وبعد لابد لي من أن أمشي بهما: لكل طفل ساق، لم يكن ذلك عدلا من قبله، لقد فصلهما عن جسدي، أدركت أن ما بدر مني عبارة عن شتم ولكن لماذا؟»[2]. تساؤل البطلة يتوارى خلفه قوة سلطة الأب كرب أسرة في المجتمع، والتي تعيش حالة من التصدع في الطبيعة البيولوجية للجسد الذي ما انفكت السلطة بتغطيته وتقييمه بترسانة اجتماعية من الأحكام الخاطئة.

إذا كانت المرأة لا تتحدد انطلاقا من صيرورة طبيعية فإن حالة من البتر تنشأ في مفهوم الجسد الطبيعي البيولوجي للأنثى الذي انزاح عن المعرفة العلمية البيولوجية إلى التجربة الثقافية، إذ يتضح لآسيا « أن الانتساب للجسد ليس معطى طبيعيا ينجز بشكل تلقائي ومباشر، وإنما سيرورة معقدة يفتقر فيها العنصر البيولوجي إلى سند ثقافي، وقيمة

---

[1]– آسيا جبار :(Nulle part dans la maison de mon père) ،(لا مكان لي في دار أبي)، (بوابة الذكريات) ، ص: 73.

[2]– المصدر نفسه، ص: 65.

إضافية، وهوية جنسية تنشط ملكاتها وقدراتها الكامنة، وتشذب حركاتها وأفعالها وفق نموذج جاهز في الآداب والسلوك والمهارات فتستحيل بعد ذلك دالة وذات معنى»[1].

تصبح العناصر الثقافية إطارا مرجعيا بديلا عن الوظيفة البيولوجية يتوسط علاقته المرأة بالجسد والتحول من الطبيعي إلى الثقافي تجعل من الجسد مركز حساسية السرد، فتروي الذاكرة ما انطبع عن الجسد وتسترجع الأبعاد النفسية وما اختبرته البطلة من عنف أو رفض والتي تزامنت مع أولى إدراكاتها التي استهدفت الجسد عينه، هذا التفسير يعود بنا إلى خطاب الأزمة وتساؤلات فلسفة الوجود وعلاقات الهوية بالجسد، وهنا نطرح التساؤل الآتي: كيف يشتغل الجسد ضد الهوية؟

1-إشكالية الجسد ونقد التبعية:

سننطلق من افتراض يقوم على أن الجسد نمط يعيق إنتاج الهوية ويجعل المرأة تابع، وفكرة **"التابع؛ *Subaltern*"** حسب **(غياتري سبيفاك، *Gayatri Spivak*)** تشير إلى أولئك « الذين لا يعطون الأوامر ويتلقونها فقط، وهي مأخوذة من أنطونيو غرامشي الذي جعلها دارجة فقد كان ينظر (بهذا التعبير) إلى هؤلاء الذين لم يكونوا من الطبقة العاملة ولا من ضحايا الرأسمالية، لقد كان ينظر إلى الناس الواقعين خارج هذا المنطق تماما؟ لأنه هو نفسه كان من سردينيا الواقع خارج إيطاليا العليا في الشمال»[2]، إلا أنّ غياتري سبيفاك تستعمله لشرح إحدى وضعيات التابع المتعددة التي تخضع للعنف المعرفي؛ هي الفئة المهمشة أو ما تصطلح على تسميتها بالمركز الصامت، «دعونا

---

[1]- هشام علوي: الجسد والمعنى " قراءات في السيرة الروائية المغربية "، المدارس للنشر، الدار البيضاء-المغرب، ط1، 2006 ، ص: 24

[2]-ستيف بولس، النقد التقاربي " حوار ستيف بولس مع جاياتري شاكرافوربي سبيفاك "، تر: محمد صلاح، مركز نماء للبحوث و الدراسات http://www.nama-center.com

نتحرك الآن للنّظر في هوامش الدائرة، يمكن للمرء أيضا أن يقول المركز الصامت، والصامت للدائرة التي تميزت بهذا العنف المعرفي(الرجال والنساء، بين الفلاحين، الأميين، والقبائل، والطبقات الدنيا من الطبقة الفرعية الحضرية » [1] .

"الهوامش؛ Marigins "؛ جزء من مخطط الإمبريالية في سياقها التاريخي الذي يستمر في إخفائه الاعتراف بالآخر، تعرفهم سبيفاك بأنهم المجموعات التي تمّ تشويه تاريخها أو إقصاؤها بعيدا عن سرد التاريخ باعتبارها، اختلاف عن النخبة.

ففي سياق الإنتاج الاستعماري، إن التابع ليس له تاريخ ولا يمكنه التحدث، أما التابع كأنثى هو أكثر عمقا في الظل[2].

تقول الشخصية البطلة: «كرر الوالد عاليا اسمي كان ذلك بمثابة أمر حقيقي نزلت من الدراجة من دهشة خائفة، لم أقل شيئا للشاب لم أقل له حتى شكرا أو سأعود " انتظر " أراني صاعدة الدرج صامتة خلف أبي الذي دخل سريعا إلى المنزل يوصد الباب خلفي ثم يصرخ وكأن الجملة التي ينطق بها كان يحملها منذ دخوله الفناء، لا أريد كلا لا أريد- كررها عاليا لأمي التي هرعت صامتة هي الأخرى- لا أريد أن تظهر ابنتي ساقيها وهي تركب الدراجة»[(3)].

تحيلنا مسألة الصوت في الرواية إلى فكرة التابع التي مؤداها سلب المرأة حق الكلام بعد أن تولي غيرها الكلام عوضا عنها، تتفاعل في هذا المقطع الذاكرة مع اللغة الأبوية ويتنامى التوتر في الصمت، ويبدو أن صمت جبار وأجيال مختلفة من النساء أثر حاضر

---

[1] Gayatri chakravorty spivak : can the subaltern speak ? , p : 79 .

[2]- المقال نفسه، ص: 83.

[3]- آسيا جبار: (Nulle part dans la maison de mon père) ، (لا مكان لي في دار أبي)، (بوابة الذكريات)، ص: 63.

غائب وهو شهادة عن تقبل المرء للقيود الخاصة، قيود تجعله خارج المكان وتحدده في زمرة الأقلية، «بين النظام الأبوي والإمبريالية، وتكوين الذات وتشكيل الكائن تختفي شخصية المرأة، ليس في العدم الأصلي ولكن في رحلة مكوكية عنيفة تمثل إزاحة امرأة العالم الثالث العالقة بين التقليد والحداثة، كل تفاصيل الأحكام التي تبدو صالحة لتاريخ النشاط الجنسي في الغربي ستكون هذه ملكية للقمع، ما يميزها عن المحظورات التي يفرضها قانون العقوبات البسيط، القمع يعمل وكذلك عقوبة الاختفاء، ولكن أيضا كإعراب عن الصمت تأكيد على عدم الوجود، وبالتالي ينص على أنه ومن بين كل هذا لا يوجد شيء يمكن قوله أو رؤيته أو معرفته»[1].

تؤكد جبار استمرار التفاوض على دور اجتماعي وتناضل لتحديد فضاء خاص بها، «في هذه الأثناء لازال الرجل يتكلم يبدو لي أنه يصر على إصدار الأوامر لم يدرك بعد أنني منذ البداية قطعت الصوت؟ بشكل عنيف بدافع البقاء»[2]. وعليه فإن الشعور بالذات وامتلاك صوت أمام اللغة الأبوية أمر مفقود دائما.

وللتنويه، فإن من أشهر دراسات التابع مقال غاياتري سبيفاك المعنون، ب: هل يستطيع التابع أن يتكلم؟ في مؤتمر الماركسية وتفسير الثقافة الذي عقد عام **(1983)** ثم نشر عام **(1988)** «لأول وهلة يبدو العنوان وكأنه نوع من الاستفهام الاستنكاري، فمن الطبيعي أن يتكلم التابع، فهو كائن بشري يستطيع الكلام والكتابة والتعبير، لكن مؤدى الفكرة التي تريد سبيفاك طرحها هو هل توفرت السياقات الثقافية المواتية للتابع كي يتكلم؟

---

[1]– Gayatri chakravorty spivak : can the subaltern speak ? , p :102 .

[2]– آسيا جبار: (Nulle part dans la maison de mon père) ، (لا مكان لي في دار أبي)، (بوابة الذكريات)، ص: 447

هل يتمكن من الحديث وإسكات الآخرين صوته؟ فالشعوب المستعمرة سلبت منها حق تمثيل نفسها أي سلبت حق الكلام»[1].

ترتبط مسألة التابع بإشكالية التمثيل وطرق وعي التابع لنفسه عبر خطابات الهيمنة المتمثلة في الرواية بالوصاية الأبوية التي تحول دون امتلاك المرأة الصوت بوصفها تابع فاقد للكلام/باحث عن موقع في الزمكان في الرواية، لأن « الكلام هو الوسيلة لتأسيس معرفة متماسكة عن التابع ووعيه ووجوده، وبعبارة أخرى ثمة فرق بين الفكرة القائلة: إن التابع فرد مندمج في جماعة، والأخرى القائلة: أنه كائن جرى تمثيله عبر الخطاب الاستعماري»[2].

هنا تستأثر جبار شكلا معينا من التبعية المتمثلة في تمثيل التابع عبر ثقافة ذكورية على غرار تبعية الخصوصية بالوصاية على الجسد؛ لأن التابع يتخذ أشكالا متنوعة، منه ما يعرف في وضع التابع فقدانه تمثيل نفسه إما عبر خطاب المستعمر، أو خطاب ديني أو ثقافي يغذيه العرف والطقوس القبلية، ومنه على سبيل المثال(sati) طقس معروف في المجمتع الهندي.

تجادل **(سبيفاك)** حول مفهوم التابع «بأن المركزية المنطقية للفكر الأوروبي أدت دائما إلى استبعاد هذا الآخر، ونحن بحاجة إلى الاهتمام بهذا الفراغ الذي يتعذر الوصول إليه، التفرد الذي يتجاوز إدراكنا بدلا من استخدام نظرية ما بعد الاستعمار لتقييد هويته»[3]، وعليه فإن التبعية بكل أشكالها تنزلق بموضوع التابع إلى إشكالية رئيسة تقوم على الصراع الدائم بين المركز والهامش، هذا الصراع الذي أنشأ هوية الإنسان التابع

---

[1]– عبد الله ابراهيم، هل يستطيع التابع أن يتكلم، 1سبتمبر 2005، http://www.alriadh.com

[2]–المقال نفسه.

[3] – Jane Hiddliston: Assia Djebar : Out of Algeria, p :19.

واستمر في تحديدها وأدرجها في وضع الأقلية تلك الفئة المقيدة التي تعيش خارج الإطار، «إذن من وجهة نظر هل يستطيع التابع أن يتكلم؟ يؤكد على احتمال المرؤوس ومقاومته لأطر تحديد الهوية، ويبدو أن صوت المرؤوس مضطرب بسبب اختلافه الداخلي على حد تعبير دريدا يجعل الصوت الداخلي الذي هو صوت الآخر فينا هذيانا»[1].

تهدف جبار إلى استعادة صوت هذا الآخر المستبعد إلى حيز الكلام وإعطاء صوت للمجموعة المضطهدة من خلال الحكاية، وعلى إثر هذا التوصيف تعد الرواية حضورا آخر وبديلا من النصوص تستعيد فيه الكاتبة سلطة التمثل من سلطة الأيديولوجيا إثر تولّيها لعملية السرد، وتمثل تجربتها الثقافية ومحاولة استرداد ما تم إقصاؤه أثناء بناء الأنساق الثقافية بصوتها ولسانها فتنوب عن ذاتها في تمثيل ذاتها. «إن حيازة المرأة لهذا الصوت السردي على مستوى الخطاب التخييلي يعوضها عن الموقع الاجتماعي الهامشي الذي يحكم عليها، بل إن الأمر التشكيكي الأخطر من ذلك، والأكثر أهمية أنها تعود من خلال الموقع السردي لتستنطق الثقافة الأبوية وتعري تحيزاتها الأيديولوجية لذلك حين تحكي المرأة فهي تحكي من موقع مضاعف، يمتزج فيه التخييلي بالاجتماعي والذاتي بالعام والشخصي بالسياسي»[2].

يمنح الحكي المرأة الوجود المفقود، ويتيح لها فرصة لإعادة بناء هوية تماثلها أو تتطابق معها ضمن واقع مشيد وجديد لتصبح الرواية مجموع خطابات لعوالم ممكنة تعوض عوالم حقيقية لتستجيب لحاجاتها الاجتماعية والسياسية وتفتح فضاء تخييليا للتحول من خطاب ضيق إلى خطاب حر تشده اعتبارات سردية، وإنه توجه بالنسبة لآسيا جبار يفحص مجتمعها الثقافي حتى لو كانت صوتا فرنكفونيا متعدد الثقافات، تتشبث فيه

---

[1] –Jane Hiddliston: Assia Djebar : Out of Algeria, p: 19 .

[2] – محمد بوعزة، تمثلات الهوية النسوية في رواية "دنيا" لعلوية صبح، ص: 30.

جبار« بفكرة أن كتاباتها ستعطي بطريقة ما صوتا لهذا التعدد من النساء المحرومات، وهذا المفهوم ذاته عن الصوت النشيط يشير ضمنيا إلى الوكالة والمعرفة وتقرير المصير»[1].

يؤكد مشروع جبار الروائي على أن المؤلفة تحاول جاهدة التحرر من الاضطهاد وخلق وجود خاص بالصوت الأنثوي إما من خلال افتراضي لأصوات نسوية سردية متنوعة، وانتشارها في أعمالها الأدبية أو من خلال تمثيل أصواتهم والتأسيس لوجود نسوي غائب «مما يشير أن الصوت يتضمن شكلا من أشكال الحضور الذاتي»[2]. لو عدنا للنص السردي نجد، «كتاباتها على العكس تنقل قبل كل شيء غياب المؤلف، فمن المستحيل تحديد موقع صوت جبار، وبدلا من ذلك تشير كتاباتها إلى الصمت وعدم التحديد»[3].

تتراوح علاقة الصوت بين ثنائية الوجود والغياب، «نعم الخطأ يتمثل في أني تعهدت وحافظت على صمتي الشخصي فيما بعد أغرقت نفسي من شدة صمتي، صمتي؟ لنقل حين انحبست أمام الخطيب–الزوج–أمام الآخرين، ولكن أي آخرين؟ ماذا كان بوسع شابة مثلك أن تفعل ومع من تتحدث ومن تلتمسين منه البحث معك، وأن يشك في أمرك حتى بعد فوات الأوان، كان الصمت إزاء الذات أخطر»[4].

---

[1] –محمد بوعزة، تمثلات الهوية النسوية في رواية "دنيا" لعلوية صبح، ص: 57.

[2]– Jane Hiddliston : Assia Djebar Out of Algeria, p: 57

[3]– المرجع السابق، ص: 58.

[4]– آسيا جبار: (Nulle part dans la maison de mon père) ، (لا مكان لي في دار أبي)، (بوابة الذكريات) ، ص، ص: 500، 501.

2-المقاومة بالجسد

تعد المراهقة مسار آخر تتقاطع معه الذاكرة لتخلق تجربة واقعية جديدة ترمم ما تم اجتثاثه وافتقاده في الذات، إنها حيز نصي جديد لا تكتفي فيه البطلة بالاستبطان والاسترجاع اللاإرادي وإنما هي امتداد لمستوى ثان من الإدراك والتبصر في النفس، الجسد والآخر، لاريب أن بواكير الطفولة وما ترسخ من تجارب حسية وذهنية وفيزيولوجية مؤثرة في عملية التكوين الجسدي والفكري كانت مهمة، حيث أفرزت ما تحفل به فترة المراهقة من أفعال ومصائر، وقرارات تخص الرواية، فسرد المراهقة نمط جديد يتجاوز حدود الاختلاف الديني والثقافي في صلب جزائر مستعمرة حيث لا يرى كل مجتمع سوى زمرته.

تتفاوض الروائية مع نماذج ثقافية متعددة لمراهقات مسلمات جزائريات وأخريات أوروبيات منتميات إلى النظام الداخلي ومع ذلك تحاول الاندماج في هذا العالم المنقسم إلى جزأين أكثر مما هو عليه مجتمع الخارج في الجزائر المستعمرة.

يبدو انتظام المعرفة لدى الفتاة له رؤيا خاصة وعلاقة مشحونة بروائع الأدب الفرنسي الذي كانت تُقبل على مطالعته بينهم مع صديقتها الفرنسية ماق، «ترى أمي لي أن أروي عن هذه المراهقة حيث يتسع العالم الداخلي من عشر إلى سبع عشرة سنة فجأة بفضل الكتب والخيال الذي أمسى مرنا متدفقا وسما هائلة واكتشافا تلو الآخر وقراءات لا تنتهي، فالكتاب هو كائن (المؤلف) وعالم (في عالم الآخر) في الوقت ذاته وزخم داخلي تعبره سيول طويلة هادئة حيث تتبدى المطالعة بمثابة انغماس ومغامرة لا تنتهي والأفق حيث يتمزق ويتقهقر حتى في قاعة الدرس للنظام الداخلي لبنات يرتدين جميعا مآزر زرقاء،

علما بأن مئزري ذو جيبين ممزقين يتناوب في أصلهما كتاب على اليمين، وفي الآخر كتاب على اليسار»[1].

تلج الفتاة الشعر الكاثوليكي لكلوديل وتفهم كيف أكبر الكلاسيكيين "دوستويفسكي" و"تولستوي" و"ستاندال" و"بلزاك"، على غرار "جاك ريفير" و"آلان فوريني"، وتلك الكتب الحقيقية التي آثرت الفتاة تسميتها لتكتشف عالما حي آخر يخرجها من عزلة وسخرية المجتمع الذكوري المغلق الذي تتقاسمه مع الحريم وصديقاتها المعتقلات ؛ فريدة، مسعودة كما أنه منفذ يتنامى فيه صراع بلدها التاريخي تحت وطأة الاستعمار، زادت هذه التجربة من مدارك الفتاة بحيث تم تقدير ذاتها بشكل أفضل، وتهتدي بفضلها إلى سبل يمكن أن تسترجع من خلالها ما انتهكه العالم المتخلف في حق طبيعة الروح الأنثوية.

يمتلئ سرد المراهقة بنماذج لقصص وذكريات قصيرة لصديقات البطلة التي توحي بأولى خطوات الحرية بداية مع صديقتها ماق التي قامت بتناول البابا بالروم بأولى مغامرتها التي تعد بمثابة خرق للشعائر الإسلامية مرورا إلى جاكلين التي كانت اعترافاتها عن المداعبة المفعمة بالحرية، تثير حفيظة البطلة «قلت هالني انقياد جاكلين واستعما في المشهد المستذكر، هذا غير معقول، وفضلا عن هذا تبدو فخورة بما أقدمت عليه أما أنا فقد بقيت صامدة في التشبث بقيمنا بل سأذهب حتى إلى الانشقاق على هذه الصديقة فأن تترك جسدها يعبث به ذراع رجل غريب أمر يبدو لي حيوانيا...والطهارة يا آنسة؟ والعهد المبرم- وإن بشكل صريح مع الأدب»[2].

---

[1]- آسيا جبار: (Nulle part dans la maison de mon père) ، (لا مكان لي في دار أبي)، (بوابة الذكريات)، ص: 131.

[2]- المصدر نفسه، ص: 231.

تستولد الروائية من ذاكرة سرد المراهقة مجالا جديدا تنتفض فيه الذات بدور أساس تؤكد أن تجربتها تقوم على وعي مغاير ومناهض يخفف من حدة المسألة الثقافية والحيز الجنسي العريق، وعليه فإن تجربة المراهقة «تفسح المجال لسردية مضادة ومغايرة، ولتمثيل يستعيد هوية أخرى جرى طمسها وإسكاتها عبر خطاب أكثر قوة وسطوة في ظروف تاريخية خاصة»[1]. في كنف القصة الثانية تتقدم ذاكرة الجسد في رؤيا مخالفة لما له علاقة بحضور ناقص في عالم الأذهان الجمعي إذ يخضع لمعاودة تأمل وتفكير بدافعية ذاتية للرغبة في التحرر والانفتاح.

تعيد **(آسيا جبار)** خلق الأجزاء الميتة في الجسد وتقاربه في هيئة جديدة تخلو من الثوابت العرفية والدينية والاجتماعية بما تختزنه من إمكانات معرفية، وإعادة تشييده عبر اللغة بواقع جديد منفتح من أجل إنتاج تمثيل مختلف للذات، والتحقق في تمثيل الجسد بوصفه موضع معرفة، «وبالتالي من زاوية النظر نسميه تصورا لأن الجسد موضوع بين الموضوعات وخاضع لقوانينها رغم انه موضوع مباشر، ومثل كل الموضوعات الإدراك فإنه يهجع في صور كل معرفة في الزمان والمكان اللذين من خلالها توجد الكثرة *plurality* »[2]

سأحاول شرح ما طرحه شوبنهاور ولأنه أمر صعب للغاية، لذلك فمحاولتني تحتمل الصواب مرة وتحمل الخطأ أكثر من مرة، في منهج شوبنهاور يفسر بأن الجسد باعتباره موضوع معرفة مثله مثل كل موضوعات العالم خاضع لقانون مبدأ العلة الكافية، ويصنف مثل هذه الموضوعات في خانة التصورات الجسدية القابلة للإدراك كتصور فعلي قائم بذاته في الزمان والمكان ما يجعل الجسد موضوع مباشر؛ أي تصور يتحقق بمعناه

---

[1]– إدريس خضراوي: الرواية العربية وأسئلة ما بعد الاستعمار، ص: 78.

[2]– آرثر شوبنهاور: العالم كتصور، تر: نصير فليح، ص: 43.

المتزامن مع وجوده « وهكذا فإن وجودها، هو فعلها، ولا يمكن تحيل وجود آخر لها فقط كشيء فاعل يمكن للمادة ملء المكان والزمان، فعلها على الموضوع المباشر(الذي هو نفسه المادة) يحدد الإدراك الذي فيه وحده يوجد الموضوع»[1].

إن التطرق لهذا التعبير لموضوع الجسد في الحقيقة، يعبر عن فكرة أساس وجود الموضوعات في الواقع، فلو كان الجانب الذي نبدأ منه أو ننطلق منه هو الواقع سنجد أن مفهوم الجسد موضوع غير مباشر عكس ما يفسره شوبنهاور وما يجعله معرفة ثابتة في الفكر يمكن أن تحتمل الشك والتشويه والوهم مما يحيلنا إلى مفهوم التمثيل، أما إذا كان الجانب الذي ننطلق منه الذهن، فإننا نجده ونحسب شوبنهاور يتعامل معه كأحد الموضوعات المباشرة، هذه الأخيرة التي تعتبر في ماهيتها وطبيعتها نسبية ومتغيرة حسب وجودها الفعلي، «أثر فعل كل موضع مادي على الآخر يمكن معرفته فقط بمقدار فعل هذا الأخير على الموضوع المباشر *immediate object* بطريقة تختلف عن طريقة فعله السابقة، إنها تتكون من هذا فحسب السبب والأثر هما كامل ماهية المادة وطبيعتها، موجودها هو فعلها...وما تفعل عليه هذه المادة هو أيضا ودائما مادة، فهكذا فإن كامل وجودها وماهيتها يتشكلان فقط في التغير المنتظم الذي يولد أحد أجزائها في الآخر وبالتالي فوجودها وماهيتها نسبيتان تماما، وطبقا للعلاقة السارية المفعول ضمن حدودها فحسب، تماما كما هو الحال مع الزمان والمكان»[2].

في قراءتنا للنص السردي نستنتج أن آسيا جبار ترفض تَقبُّل النظر إلى الجسد باعتباره موضوعا غير مباشر، وتحاول على مضض نقد سلطة التمثل ونكران افتراض الدوغمائيات والتصورات الثابتة عن الجسد.

---

[1]– آرثر شوبنهاور: العالم كتصور، تر: نصير فليح ، ص: 49.

[2]– المرجع نفسه، ص، ص: 59، 60.

أ- الجسد خارج الذاكرة:

إن السبيل لتشكيل تأويل جديد داخل النص السردي يبدأ فعل المقاومة والانفصال والتخلي عن كل منظومة تلهج بالثوابت، حتى لو وصل التحدي إلى الانفصال عن الجسد نفسه.

أول ما يتجلى في فعل المقاومة، انفلات الكاتبة من سرد ذاكرة الجسد في المتوالية السردية الخاصة بالطفولة، وتتمظهر على مستوى النص ذاكرة مشحونة بعبء الطرح الأبوي «يحق لي الآن وأنا ابتسم وأنا اتذكر هذا المشهد الطريف بيد أنه خلال العشرين سنة التي تلت عندما حاولت في أول فرصة مسك مقود الدراجة حديقة أو فناء أو في درب من دروب القرية، جعلني صوت الأب الرقيب والصداع الهائل الذي ألم بالفتاة المبعثة أعدل عن ذلك، ولكن العدول عن ماذا عن تحدي الأب والقول من الآن فصاعدا لشبحه أنا على حق وقد....وفي مقدوري أن أركب دراجة وإظهار ساقاي ورجلي، وركبتي وحتى فخذي، وكذا أن أضحك وأحب السرعة، نسيان العالم والقرية وحتى موريس الفتى الذي كان يربكني، وهو الأمر الذي لم أدركه قط آه، أجل، أنا حرة»[1].

إن الحياد عن الذاكرة يحوّل موضوع الجسد في النص من آلية كسولة إلى آلية متحركة ومتدفقة، الرقص، اللعب والتعري، سبيل الكاتبة للعثور على الإنشاء والتألق والأهم سبيلها الوحيد لتحرير الجسد «في البدء أرقص مثل الطاووس، ثم بخفة وحركات

---

[1]- آسيا جبار: (Nulle part dans la maison de mon père) ، (لا مكان لي في دار أبي)، (بوابة الذكريات)، ص: 75.

مفككة مثل رقصة عالمية، لأختهما مع اهتزاز كتفي وأنا أبسط ذراعي العاريين على وشك الاستلقاء على الأرض مع ذلك أستعيد بض الارتفاع، اترنح تحت الميلان الفاتر لكامل جسدي، وفجأة يبدو التعب البطيء والكتوم لثديي المقلوبين باتجاه السماء، وهذا التثاقل، هذا الغيثان، هذا التعري الانقباضات المنكمشة والممتدة لهذا الجسد الأنثوي الذي راح يولد للعذراء الصامتة للنار الموقدة، للزهرة التي لم تنفتح بعد...نعم بفضل ذلك الفستان الأسود المبرقش بالأحمر ويشبه البنفسجي، يحدث أن ينسي جمع النساء الناضجات، والأمهات القلقات من رؤية بناتهن المراهقات يتحررن مبكرا»[1].

إن التنفيس عن الذاكرة ينشأ باعتراض رصين ورفض قوي ونكران لوجود الجسد بأطر عرفية تنحدر من تكوينات ثقافية وتاريخية، نجد الروائية تحاول غالبا الانقطاع عن المشترك الإشكالي سواء كانت أعراف وتقاليد رجال أو قوانين أجداد سيدات مسنات...إلخ. وكل ما يدّفي الجسد في الطمس والركود «قررت دون سابق إنذار ولتذهب الأعراف المنافقة إلى الجحيم أن تنتصب بغتة بهذا الفستان الأحمر ذي الأزهار الحمراء والبنفسجية كي ترتجل رقصة قديمة متفاخرة أثقلها بعض التردد، ثم بعد تسلل الإيقاع المهتز للطبل في نفسي، رغبت في الالتفاف حول نفسي بينما الايقاع لم يكن متسارعا، حيث كانت الموسيقيات يتحكمن فيه، سأرقص أمام جميع النساء كما يحصل لي في الغالب في سريري وأحيانا في أحلامي»[2].

---

[1]– آسيا جبار: (Nulle part dans la maison de mon père) ، (لا مكان لي في دار أبي)، (بوابة الذكريات) ، ص: 251.

[2]– المصدر نفسه، ص: 250.

ب-الجسد خارج المكان (التابع):

يصعب تقدير المسافة التي يمكن الاندفاع لفعل التمرد الذي يصل إلى حد التحدث بالجسد(فعل الانتحار) وهو فعل يمكن إسقاطه على نظرية التابع، «باعتباره فعلا سياسيا، لأن هذا ما يمكنك فعله عندما لا تكون قادرا على الاغتيال، فتقتل نفسك بدلا عن ذلك، لقد تحدثت بجسدها باعتبارها تابع تقع خارج تماما عن هذه البنى، إلا أنه لم يتم سماعها فالقول بأن التابع لايستطيع أن يتكلم يشبه القول بأنه لا يوجد عدل»[1].

توافق الرغبة في الانتحار وفصل الروح عن الجسد مع فعل القتل السياسي في واقع الجماعات التابعة والمناهضة للإمبريالية في الهند، ومن خلال فعلها أرادت أن تقول أن النساء لسن شيئا يملكه الرجل، لقد كانت الكاتبة مراهقة عندما تبنت هذا السلوك الغامض، إنه صراع الذات مع ما تختبره من قصة حب فاشلة، وبين أوامر الأب حارس الحريم، وأوامر الذكر المنتفخ بسلطة وهمية.

إن فكرة التعاطي مع الموت تنشأ عند الذات المدموغة بهشاشتها، بعد شعور متوالي بالعجز عن التواصل مع الآخر السلبين والغرق في قاع تعرية مزيفة محاطة بسياج الصمت، ما يحدث عند الروائية من خلل وهذيان متوحش نتيجة كآبتها المفرطة وارتباكها في تبصر ذاتها يجعلها تبحث عن إرادة صنع الذات في اختراق الذات نفسها، ولتتمرد وتفقد السيطرة بالثوران عليها ظنا منها أنها السبيل في الخلاص من عالم معقد وبائس، لتصبح حالة اغتيال الجسد أو حرقه هو الحالة الوحيدة لفهم الذات.

[1]- ستيف بولس، النقد التقاربي "حوار ستيف بولس مع جاياتري شاكرافوربي سبيفاك، ص: 35.

ج-الجسد المدنس:

سنتجاوز في هذه الدراسة جدل العنف في سياقه الثقافي الذي تفرزه طبيعة العلاقات الثنائية بين الرجل والمرأة إلى جدل العنف في سياقه السياسي الذي تفرزه علاقة المرأة مع المنظومة السياسية وهي أخطر وأشد، المسألة السياسية قديمة جدا وهي موضوع شائك يحوي العديد من المدخلات والمخرجات وتبقى قضية السياسة شأن إنساني أكبر وجدل مفاهيم تتبعها سلطة دينية واقتصادية، لكن سنحاول أن نضيء جانبا مرتبطا بالعنف بما تقتضيه الدراسة، والبحث داخل البناء الروائي لسعيدة هوارة عما خلفه الصراع السياسي المتأزم من عنف وموت كان من الطبيعي أن لا تَسْلَم فيه المرأة من المد الإسلاموي، إذا كانت المرأة قبل العشرية السوداء تعيش ظلال الحرية فأكاد أجزم أن الحركة معطى مغيب تماما أثناءها، رغم محاولات الفهم والتفسير يصعب فهمنا لهذه المرحلة الاستثنائية من التاريخ، حقيقة رهيبة تغلف بها الواقع الجزائري وما ترسب في نفوس أبنائها أشد وقعا.

ينبثق الواقعي في الرواية من تقاطع الدين والسياسة وكيف وظفت السلطة الدين كمبرر للممارسات التعسفية وإفشاء التفكير الرجعي، وتبرز شخصية الإرهابي في صيغة الجمع حاملة لكل هذه المعطيات ما يجعل النص كيان مشروط بالعنف والموت «استيقظ أهل القرية على ضجيج مكبرات الصوت، اندفعوا إلى الشوارع قلقين مضطربين، فاجاءهم منظر قوم يلوحون بسيوفهم الناصعة البياض ويمتطون جيادهم، توقفوا بسوق المدينة، تجمهر الناس حولهم في الوقت الذي خيم فيه الصمت على أهل القرية الذين اشرأبت عقولهم نحو القادمين، راح الفرسان يتحدثون: يا أهل القرية امتنعوا عن الحب، عن غرس

الأشجار، عن شم روائح الورود وعن قراءة الكتب وعن تربية العصافير، ثم امتطوا صهوات جيادهم من جديد وغادروا القرية»[1].

في صورة ارتجاعية حضورها حديث وملامحها وبيئتها قديمة ولكم أن تتخيلوا ذلك الزمن الذي يمتطي فيه الناس الجياد ويحملون السيوف وكأنه عصر الجاهلية الغابر، والفرسان يحملون لواء نشر الإسلام في أقوام جهلة، وربما توحي كذلك على تفكيرهم الرجعي، ولعل ما تريده الروائية هو إبراز مظاهر العنف التي تصاحب ظهور الإرهاب في وقائع السرد من وسائل وأساليب لتخويف الناس.

يشكل العنف أفقا مفتوحا متداخل الرؤى والأفكار، وقد تم توظيفه كمنطلق أولي يمثل أزمة التسعينات، وركيزة استحضرت الكاتبة هوارة من خلاله العلاقات التي تربط بين الشخصية وبين الظروف التي تعيشها، وأن «العنف ظاهرة عامة تعرفها كل المجتمعات البشرية بدرجة متفاوتة، وبصور وأشكال متعددة، ولأسباب متداخلة ومتنوعة، تختلف باختلاف المجتمعات والثقافات والمراحل التاريخية، وفي هذا الإطار، فإن العنف قد يمارسه ضد نفسه أو ضد الآخرين، وقد تمارسه جماعة ما ضد جماعات أخرى في المجتمع، وقد تمارسه الدولة على المستوى الداخلي أو الخارجي»[2].

تصوغ الروائية من موضوع العنف فكرة الموت كطقس قار ودائم وحتمية لا ملاذ منها، الموت المفرط الذي لم ينجو منه لا إنسان ولا حيوان ولا نبات ولم تتصدى له الأبواب والنوافذ الفولاذية ولا جدران الطوب، ثم إن «الأثر المستتبع لجميع الأعمال الإرهابية ليس استهداف فرد معين ومحدد فقط، فذلك يبدو قتلا فقط، بينما الأثر الذي

---

[1]– سعيدة هوارة: الشمس في علبة، ص، ص:19، 20.

[2]– حسين توفيق إبراهيم: ظاهرة العنف السياسي في النظم العربية، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت–لبنان، 1999، ص: 99.

تنشده كل العمليات الإرهابية إنما هو تأثير عاطفي مطلوب صناعته لغرض تحقيق انتشار حالة الخوف اللامحدود، ويعني ذلك أن العمل الإرهابي لا يقصد به فقط إلحاق الأذى بالأشخاص المقتولين أو المستهدفين مباشرة بل بما وراء ذلك، أي من يتعين عليهم أن يتنبهوا لهذا العمل جيدا ونتائجه، وقد نلحظ استقرارا دلاليا اليوم حول الإرهاب بأنه اللجوء غير القانوني وغير المنضبط إلا قصة وثائر العنف من قبل الحكومات أو المنظمات أو الأفراد لتحقيق أهداف معينة وإشاعة الرعب والفوضى»[1].

يصعب في هذه المرحلة العثور على مظاهر الحياة بسبب ما أنتجته المنظومة التعسفية من قتل وعنف واغتصاب واضطهاد وكل فعل من هذه الأفعال يقترن في الفكر الإرهابي بالهمجية والإبادة، فكرة الموت مفرطة في السلبية، توجهاتهم ومسارات أفكارهم تحتاج منا تفكيك مقولات الدين وكيفية الوعي به.

تشير الرواية في مقاطع منتقاة، جانبا من الأفكار الشاذة التي تستعين بالدين كذريعة للطاعة والهيمنة، فخطب الوعظ التي يلقونها باسم الدين مثلا توضح كيف يفكر الإرهابي، «ذات يوم زار قريتنا الهادئة قوم غرباء، التفوا بكثير من الناس اختلو ببعضهم، حدثوهم في أمور كثيرة، وفي الغد كان الحديث عن الزي الجديد الذي يجب ارتداؤه»[2].

البنية السردية والدلالية لهذه المقاطع تتضمن فرض زي موحد يعبر عن لغم إيديولوجي وعنف فكري وتطرف ديني في إطار ما يعرف بالنظام الإرهابي المشدد الذي وضع المرأة في نسق الزي الذي انتشر بسرعة، الحجاب الذي اختاره فاعل العنف زيا

---

[1]– علي عبود المحمداوي: الفلسفة والارهاب" أو في سلم السؤال وعنف الجواب" سرد في الجريمة المنظمة ضد العقل"، تق: إدريس هاني، منشورات الاختلاف، الجزائر، ص: 33.

[2]– سعيدة هوارة: الشمس في علبة، ص: 18.

موحدا لنساء القرية «كان أسودا طويلا، يخفي الجسم كله، ومنديل أبيض يلف كامل الرأس ويغطي الشعر والأذنين والرقبة»[1].

الرواية أكدت على نجاح بداية المشوار الإرهابي من خلال جملة «وبسرعة مذهلة انتشر الزي الجديد»[2]؛ نجاح جاء عن اقتناع رغمي وجبري فرض عليهن مقابل الحفاظ على حياتهن كما ورد في المقاطع السابقة، فالتي لا ترتدي الزي المخصص ولا تنصاع لأوامر هذه الجماعة فإنه سيقطع رأسها بعد تعذيب وتنكيل، وعليه فإن الحجاب الذي تم فرضه من قبل الإسلام على المرأة لحماية شرفها والتأكيد على هويتها الإسلامية والإعلاء من شأنها، يتحول في النص الروائي إلى دال رمزي وخطاب ديني مشدد مكبل للمرأة من جهة، وخادم لمصالح الآخر(الجماعات الارهابية) من جهة أخرى؛ أي أنه لم يوظف كرمز إسلامي وجب الاهتمام به والإعلاء من شأنه.

إن اتخاذ الإسلام ركيزة أولى لإغراء الناس ونشوء هذه الحركة(الحركة الإرهابية) «ارتبط عضويا بالإسلام بوصفه قيمة راسخة في المجتمع الجزائري التقليدي»[3]. من هنا تنطلق فكرة السلطة الدينية المشوهة التي اتبعتها حركات الجهاد الاسلامي في الجزائر لفرض مبادئهم وتعاليمهم؛ هذه العناصر الأخيرة تعد بمثابة الزاد الذي يغذي التوجهات الإرهابية في فترة التسعينات ومقدمة لأي تشكل إرهابي ومرجعية لكل من حاول أن يسير في هذا الاتجاه، باعتباره مرجع الصواب الديني الذي لابد منه ومن اتباعه.

---

[1]– سعيدة هوارة: الشمس في علبة، ص : 18.

[2]– المصدر نفسه، ص: 38.

[3]– سامية إدريس: تمثيل الصراع الرمزي في الرواية الجزائرية " دراسة في علم اجتماع النقد الأدبي "، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2015، ص: 76.

نحن لا ننكر ما يأتي من القرآن والسنة من شرائع تستوجب تطبيقها لكي لانحرم من فقدان الإيمان، ولكن ما نستنكره التعصب وفرض الطاعة، حجب النساء تبعا للأحكام الدينية ليس مبررا للقتل، فهنا أكيد سننظر للدين بمنظار العنف، لأن الإرهاب سواء ارتدت النسوة اللباس الشرعي أو لم ترتديه سيقتلن وربما سيُوؤُدن إذن مثل ما حدث في الجاهلية «قيل أن من قتلن هذه المرة هن النساء اللواتي ارتدين اللباس الأسود الطويل وكذلك كل الفتيات اللواتي انقطعن عن الدراسة»[1]، فالعنف في الفكر طابع مرتسم وفكرة التكفير ليس لها علاقة بالدين، وإنما الكافر هو من يرفض فكر الجماعة الإرهابية ويخرج عن الطاعة.

إن ظهور أولى لحظات العنف الإرهابي الناتج عن « التطرف المتصاعد بأشكال مثلتها نماذج لشخصيات تمارس عنفا يبدأ فكرة تكبر شيئا فشيئا، ثم تتحول إلى تعصب يتخذ له مظهرا في اللحى والكحل والقميص»[2]، والتأكيد على فكرة التطرف الديني الذي تترأسه جماعات تعتمد على أسلوب العنف والردع والزجر والتدخل في خصوصيات الأفراد وفرض الوصاية عليهم «سمعت أبي يقول منذ متى يتدخل الناس في شؤون بعضهم، أليس اللباس مسالة شخصية»[3]. ورسم علاقة مأزومة تحكمها مبادئ المنظومة التطرفية، مما جعل الآخر ينقاد له ويتشبث به باسم الدين الاسلامي.

إن ما تم تقديمه من قبل **(سعيدة هوارة)** ما هو إلا صدى للخطاب السياسي التطرفي آنذاك؛ «خطاب يشير إلى الحيل الممكنة في استخدام الدين لأغراض سياسية، وإلى أن القناعة الدينية عندما تأخذ امتدادا سياسيا أو أن القناعة السياسية عندما ترتدي ثوبا دينيا،

---

[1]– سعيدة هوارة: الشمس في علبة، ص: 22.

[2]– عبد الحميد هيمة: المأساة الوطنية في الرواية الجزائرية " قراءة في نماذج من الرواية الجزائرية الجديدة"، مجلة العلوم الانسانية، مجلة العلوم الانسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ع 29، فيفري 2013، ص: 243.

[3]– المصدر السابق، ص: 38.

يصير من الصعب جدا على أصحابها أن يتقبلوا الرأي الآخر وينتهون بالتالي إلى ممارسة العنف»[1]؛ أي أنه كان لأزمات الواقع السياسي تأثيرا بالغا في تشكيل ثنائيتي التطرف والعنف مكونة هوية جديدة مخالفة لكل ما هو تقليدي، وألغت الآخر السياسي بسلطته وعرض شخصية متفوقة في الخطاب الجديد تعرف بشخصية الإرهابي المسلم الذي لا يعد طرحا ثانويا في الرواية ولا حدثا عابرا، وإنما ركيزة أساسية يعتمد عليها البناء اللغوي والفني لرواية الشمس في علبة، يعرض وجودها رغم حضورها الهدام في الواقع.

يبدو الفكر الإرهابي داخل الرواية فكرا مفككا متناقضا، فالدين الذي يدعو لحماية المرأة يدينه الإرهاب بممارسات الاغتصاب والخطف وقتل المرأة المسلمة خطاب زائف يتنامى مع حدة الوضع السياسي، تروجه المنظومة الإرهابية ويفتقر للمعرفة الدينية الحقيقية، خلل وثغرات في الفكر الديني يجعل موقف المرأة غير مستقر ومرتبك جدا.

شهادة الرواية على همجية الإرهاب على المرأة يظهر في عدة نماذج روائية: « مشهد العنف تكرر، وسكان قريتي أصروا على البقاء وذات مرة مزق سكون الليلة الباردة صراع وتحويل عائلات عديدة، لا أحد تجرأ أو تخطى عينة داره، انتظر الجميع بزوغ الفجر ليجدوا الرؤوس والأثداء والفروج مفصولة عن أجساد صاحبتهن، توالت الاستفسارات لقد أصرت على الذهاب إلى المدرسة، بل لأنهن تعودن على قطف الأزهار، وتجفيفها وصنع تحف منها، بيد أن الاقتراب من الورود بات ممنوعا في القرية»[2].

تدنيس الجسد بالمقدس لمتابعة مطالب الجبهة الإسلامية ووحشية فعل القتل والتفنن في طرق الموت وحرمانها من حقها الطبيعي في الحياة وسلبها شرف الموت الطبيعي أمر مفزع ورهيب.

---

[1]– عامر مخلوف: أثر الإرهاب في الكتابة الروائية الجزائرية، عالم الفكر، مج28، ع199، ص: 304.

[2]– سعيدة هوارة: الشمس في علبة، ص: 20.

تروي الكاتبة فجيعتها الأنثوية في تنكيل أجساد صاحباتها وتدنيس معالم أنوثتهن أغلى ما يمكن أن تمتلكه كل أنثى، «والأكثر إزعاجا هو أن بعض أساليب القمع التي استخدمها الفرنسيون بما في ذلك الاستخدام المنهجي للتعذيب عادت إلى الظهور بشكل غريب في التسعينات لمتابعة مطالب الإسلاميين فإن آثار رعب الحرب تتجنب الخطبة الزمانية وتعود للظهور بشكل مؤلم في الوقت الحاضر»[1].

يرفض الإرهاب كل فعل للمقاومة يخرج عن حدود لغته، «مر أسبوع على قدوم الغرباء إلى القرية وفي يوم من أيام الشتاء الباردة استيقظت القرية مذعورة على مشهد مفزع لم تر مثيلا له من قبل رؤوس خمس أخوات وضعت على قارعة الطريق، لقد حاولوا اغتصابهن ولما قاومن ببطولة قطعوا رؤوسهن عقابا لهن، لابل قتلن لأنهن رفضن ارتداء الزي الأسود»[2].

رواية **(الشمس في علبة)** لسعيدة هوارة لم ترصد الواقع المأساوي الذي عاشه الشعب الجزائري في تلك الفترة فقط، وإنما حددت بطريقة واضحة طبيعة السلطة والنظام السياسي السائد في الجزائر آنذاك، موضحة «كيف استطاعت الحركة الجهادية الإسلامية في الجزائر السيطرة على الوضع في فترة معينة، باستغلالها للمقهورين والمهمشين والمتعسفين في المجتمع»[3].

أي أنه بعد أن كشفت كل الأمور وسقطت جل الأقنعة، وأصبحت الأوضاع واضحة أمام الحركة الجهادية الإسلامية، بدأت مجموعة الغرباء كما تسميها الروائية بمباشرة حربها

---

[1] –Jane Hiddliston : Assia Djebar Out of Algeria, p: 130

[2] – سعيدة هوارة: الشمس في علبة ، ص: 19.

[3] – أحمد قريش: الإرهاب في الرواية الجزائرية"رواية خرفان المولى لياسمينة خضرا أنموذجا"، مجلة عود الند، http://www.oudnaa.net

الدموية الصاخبة ضد المواطن/ الفرد الجزائري، المهمش. في حين تبدو المقاومة في القرية أمرا مستعصيا على أهلها بسبب قوة الموجة الإرهابية وضعف الدولة بسبب الرعب الفريد، هذا الصراع في الحقيقة لم يوصلنا لحل يدعونا للتماسك بل يحيلنا لموقف مشحون بعنف من نوع آخر هو إجبار الفتيات القاصرات على الزواج بشكل عنيف.

خاتمـــــة

خـــاتمة

إن الرواية رغم أنها نص متخيل فإنها بشكل أو بآخر تحيل إلى الواقع، فبغض النظر عن النوع الذي تنتمي إليه سواء أكانت رومانسية أو فنتازية، فإنها في النهاية تمثل الحياة، تأخذ منها وتحيل إليها، والروائي يكتب رؤيته في الحياة والوجود من خلالها، وقد أكد كثير من النقاد أن الرواية مهما كان انتماؤها الفني هي في النهاية رواية واقعية بشكل مباشر أو غير مباشر.

الواقع جزء من التاريخ ذلك التاريخ الذي يسجل الماضي ويرصد الحاضر ويستشرف المستقبل، وبشكل معكوس فإن التاريخ ذاته واقع، فكلا الطرفين(تمثلات الواقع والتاريخ) يفضي كل منهما إلى الآخر ويتصل به، فإذا كتب روائي رواية فإنه بوعي منه أو بلا وعي يتمثل أحداثا من الواقع أو شخوصا وأمكنة واقعية يحاول تجريدها وإعادة صياغة هذه العناصر فنيا، أو يعدل منها أو يركز القول على بعد من أبعادها. فقد يحيل المؤلف الاعتيادي عملا فنيا يبدو خياليا إلا أن جذوره في واقعنا الحياتي. ولا يعدم الناقد الخبير الصلات الوثيقة مهما خفت بين ما يراه في الرواية خياليا وله أصل في واقعنا المعيش.

لقد ارتبطت الرواية منذ نشأتها بالتاريخ الذي أصبح معينا خصبا يغذي خيال الروائي بإعادة إنتاج التاريخ وتقديمه في صورة فنية، ولعل هناك مثالا نستطيع أن نضربه كي يتضح الفرق بين الرواية بوصفها جنسا فنيا والتاريخ بوصفه علما منضبطا. كما لا تكتفي الرواية بتسجيل الحدث كالتاريخ تسجيلا فوقيا بل تنزل إلى الإنسان بوصفه المركز لتسجل انفعالاته تجاه الحدث، هكذا يمكننا التماس الحدث الواقعي أو التاريخي لدى الرواية، مهما حاول الروائي إخفاءه ومزجه بالخيال، ذلك لأن الواقع بل التاريخ يعدان معينا رئيسا ومصدرا يلهم الروائي. ومن خلال هذا الدراسة نتوصل إلى النتائج الآتية :

خـــاتمة

– التمثل هو التصور المباشر والخالص الذي يشترط التطابق، بينما التمثيل هو التصور الغير مباشر يشترط التشابه، إما يكون تصور غائب وأعدنا إنتاجه أو يكون تصور غير موجود؛ التمثل هو اليقين والتمثيل هو الشك.

– التمثيل مرحلة تسبق التخييل في مقولات العقل، كما أنه يعد شكلا من أشكال تجلي التمثل وهو قابل للرصد سواء بالكتابة أو التجسيد أو الفن، بالإضافة إلى أنه عملية ارتدادية، تنطلق من الذات إلى الموضوع ومن الموضوع إلى الذات.

– يكتسب التمثيل مشروعيته من مدى قربه إلى حقيقة العوالم الخارجية، والحكم عليه يتحقق بدرجة المشابهة.

– التمثيل إعادة تقديم الواقع من وجهة نظر الكاتب، وهو مختلف عن موضوعه.

– بقدر ما تكون للمؤلفة فاعلية في السيرة باعتبارها ذات فاعلة للتلفظ، فإن فاعليتها تبرز داخل النص، وتنتهي بمجرد الانتهاء من ذكر السيرة، أما فاعلية المؤلف في الرواية متجددة في كل قراءة تأويلية.

– الرواية فضاء مرن يستوعب ما حصل وما يحصل وما سيحصل.

– لم يتم تمثيل المرأة بصفة علمية قد تضمن حقها ككائن حي في الكون، إذن فممارسات التمثيل تتقاطع مع المرأة في وجودها النوعي والذاتي أثناء مراحل تكونها ونشأتها الاجتماعية.

– تحصل المرأة على تعريف اجتماعي فقط لا يتطابق مع العلم ولا مع الواقع الفعلي، اذن فالمرأة ظاهرة اجتماعية فقدت كل خاصية إنسانية لا يمكن ضبط حدودها أو تصورها خارج العالم القيمي الذي يعكس المباحات والمحرمات .

خـــاتمة

– إن إدراك المرأة من خلال الأطر الرمزية والتقليد الثقافي الأعمى يفيد بأن ما يتمثله الواقع هو ثغرة معرفية تدين العقل باسم العقل، وهو وهم التماثل والتطابق بين البنى المعرفية والبنى الاجتماعية.

– رواية **(بوابة الذكريات)** لآسيا جبار وإن قدمتها الكاتبة بوصفها رواية خيالية فإنها تخفي داخلها انتمائها الجنس الأدبي إلى السيرة الروائية أو رواية السيرة التي ترصد فيها المؤلفة وقائع تاريخية ماضية أو معاصرة بحيث تشكل فيها الأنا الساردة المحور الرئيس الذي يتماهى مع الأنا المؤلفة، فينكسر بذلك العقد الضمني بين المؤلف والقارئ، وتصبح رواية سيرة للتاريخ بقدر ماهي رواية خيالية، ذلك لأنها تحيل إلى أحداث وشخوص وأمكنة واقعية أصبحت جزءا من الذاكرة الجمعية، فضلا عن الذاكرة الذاتية.

– رواية **(الشمس في علبة)** للكاتبة سعيدة هوارة تتخذ من أحداث العشرية السوداء موضوعا روائيا يمثل الواقع المؤلم في قرى بعينها ومدن باسمها حيث يشهد المكان على ما سالت عليه من دماء، ويشهد الزمان على حالات من الرعب عاشها الإنسان في كل مراحله العمرية من ذلك الآخر الذي كان في الأصل جزءا من الأنا، لكنه أصبح آخر أجنبيا بفكره ووحشيته، وقد يكون في الراوية شخوص بعينها واقعية وتاريخية معروفة، ففي هذه الحالة تصبح الأمكنة المسماة والشخوص المعروفة علامات تحيل الى الواقع الذي تتمثله الرواية.

– ضرورة تفنيد أنواع الشخصيات وتصنيفها ما بين شخصيات حقيقية عاشت الحدث وشخصيات خيالية تعد أنموذجا للإنسان الذي عايش الحدث وتأثر به، وذلك من خلال استخدام لغة تعكس شخصيات الرواية ومرجعياتهم الدينية وإنتماءاتهم الأيديولوجية، كما ينبغي التأكيد على أن الرواية امتصت الواقع والتاريخ وهضمته ثم أعادت إنتاجه فنيا عن طريق تقنيات فنية مختلفة، وهذا ما يعرف بالتمثيل.

الملخص

الملخص باللغة العربية:

نتوجه في البحث لتحليل رواية **(لامكان لي في دار أبي)** لآسيا جبار، و**(الشمس في علبة)** لسعيدة هوارة، بهدف تفسير الواقع والتاريخ عبر مقاربة نقدية لظواهر التمثيل من أجل اكتشاف آليات الهيمنة والقوة التي كانت لها دور فاعل في بناء هوية زائفة ومفارقة لحقيقة الذات والآخر.

تحاول جبار في مشروعها السردي تخطي التمييز الجنسي للوجود الثقافي للمرأة، والنهوض على كل أشكال الوصاية والتحيّز، أما الروائية سعيدة هوارة تبحث في سلسلة من الممارسات الدينية وما أنتجته من عنف مادي ومعنوي بشكل أدبي وفني خاص.

Abstract:

this research, we focus on analyzing Asia Djabbar's novel "No where in my father's house", as well as Saïda Hawara's novel, with the aim of interpreting reality and history, through a critical approach to the phenomena of representation in order to discover the mechanisms of domination and power, which had an effective role in building a false identity and contradicting the truth of the self and the other.

In her narrative project, the novelist Djabbar tries to mination of the cultural existence of woman, and rise above all forms of guardianship and prejudice, in the other hand, the novelist Saida examines a series of religious practices , the material and moral violence they produced in a special literary and artistic way.

قائمة المصادر والمراجع

أولا–المصادر:

1. آسيا جبار: *(Nulle part dans la maison de mon père)* (لا مكان لي في دار أبي)، بوابة الذكريات، ، تر: محمد يحياتن، سيديا للنشر، 2007.
2. سعيدة هوارة: الشمس في علبة، موفم للنشر، الجزائر، 2007.

ثانيا–المراجع باللغة العربية:

1. إبراهيم حيدر: النظام الأبوي واشكالية الجنس عند العرب، دار الساقي، د.ط، 2011.
2. إدريس الخضراوي: الرواية العربية وأسئلة مابعد الاستعمار، رؤية للنشر، د.ط، د.ت.
3. جعفر يايوش: الأدب الجزائري الجديد التجربة والتاريخ"دراسة في الأنماط والتمثلات"، النشر الجديد الجامعي، تلمسان–الجزائر، د.ط، د.ت
4. جمال بندحمان: سيمياء الحكي المركب"البرهان والعرفان"، دار رؤية للنشر، القاهرة– مصر، ط1، 2014.
5. جويدة حماش: بناء الشخصية "في حكاية عبدو والجماجم والجبل لمصطفى فاسي"(مقاربات في السرد)، منشورات الأوراس، الجزائر، د.ط، 2007.
6. حسين توفيق إبراهيم: ظاهرة العنف السياسي في النظم العربية، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت–لبنان، 1999
7. رجاء بن سلامة: بينان الفحولة "ابحاث في المذكر والمؤنث"، بترا للنشر، دمشق–سوريا، ط1، 2005.
8. رجاء بن سلامة: نقد الثوابت "آراء في العنف والتمييز والمصادرة"، دار الطليعة، بيروت–لبنان، د.ط، 2005.

9. الزاوي حسين وآخرون: التأويل والترجمة"مقاربات لآليات الفهم والتفسير"، تق: الزاوي حسين، إشر: إبراهيم أحمد، منشورات الاختلاف، العاصمة–الجزائر، ط1، 2009.

10. سامية إدريس: تمثيل الصراع الرمزي في الرواية الجزائرية "دراسة في علم اجتماع النقد الأدبي"، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2015

11. الشريف حبيلة: الرواية والعنف "دراسة سوسيونصية في الرواية الجزائرية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، إربد–الأردن، ط1، 2010.

12. عاطف جودة نصر: الخيال ومفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة–مصر، د.ط، 1984.

13. عبد الرحمن منيف: رحلة ضوء، دار التنوير، الأردن، ط3، 2012.

14. عبد العزيز شرف: أدب السيرة الذاتية، الشركة المصرية العالمية لونجمان، القاهرة–مصر، د.ط، 1992.

15. عبد الفتاح وفكوح، أدب السيرة الذاتية"إضاءات وإضافات" ، فضاءات للنشر، المغرب، ط1، 2016.

16. عبد الله إبراهيم: السرد النسوي"الثقافة الأبوية، الهوية الأنثوية، والجسد"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2011.

17. عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، ج1، قنديل للنشر، دبي–الإمارات، د.ط، 2016.

18. عروس بسمة: التفاعل في الأجناس الأدبية"مشروع قراءة لنماذج من الأجناس النثرية القديمة من القرنين الثالث إلى السادس هجريا"،الانتشار العربي، د.ط، د.ت.

19. علي عبود المحمداوي: الفلسفة والارهاب' أو في سلم السؤال وعنف الجواب" سرد في الجريمة المنظمة ضد العقل"، تق: إدريس هاني، منشورات الاختلاف، الجزائر.
20. فتحي المسكيني: الكوجيطو المجروح"أسئلة الهوية في الفلسفة المعاصرة"، منشورات الضفاف، بيروت–لبنان، ط1، 2013.
21. فؤاد زكريا: العالم إرادة وتمثلا لشوبنهاور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د.ط، د. ت.
22. ليلى بلخير: خطاب المؤنث في الرواية الجزائرية، رأس الجبل للنشر، قسنطينة– الجزائر، 2016.
23. محمد حسام الدين اسماعيل: ساخرون وثوار"دراسات إعلامية وثقافية في الإعلام العربي، العربي للنشر، القاهرة–مصر، ط1، 2014.
24. محمد فراج النابي: رواية السيرة الذاتية في مصر"دراسة في التأصيل والتشكيل"، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة– مصر، 2011.
25. نادر كاظم: تمثيلات الآخر"صورة السود في المتخيل العربي الوسيط"، المؤسسة العربية للنشر، بيروت–لبنان، ط1، 2004.
26. نادية هناوي: الجسدنة بين المحو والخط (الذكورية/الأنثوية) مقاربات في النقد الثقافي، دار الرافدين، بيروت–لبنان، ط1، 2016.
27. نوال السعداوي، الأنثى هي الأصل، كتب عربية للنشر، د.ط، د.ت .
28. هشام علوي: الجسد والمعنى"قراءات في السيرة الروائية المغربية"، المدارس للنشر، الدار البيضاء–المغرب، ط1، 2006.
29. يوسف الإدريسي: الخيال والمتخيل في الفلسفة والنقد الحديثين، النجاح الجديدة للنشر، د.م، ط1، 2005.

ثالثا-المراجع المترجمة:

1. آرثر شوبنهار: العالم إرادة وتمثلا، تر/تق/شر: سعيد توفيق، مر: فاطمة مسعود، مج1، المركز القومي للترجمة، القاهرة-مصر، ط1، 2006.
2. آرثر شوبنهاور: نقد الفلسفة الكانطية، تعر/تقد: حميد لشهب، جداول للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2014.
3. آرثر شوربنهاور: العالم كتصور، تر: نصير فليح، منشورات المتوسط، ميلانو-إيطاليا، د.ط، د.ت.
4. أمبرتو إيكو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، تر/تقد: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط2، 2004.
5. أمبرتو إيكو: القارئ في الحكاية"التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية"، تر: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط1، 1996.
6. أمبرتو إيكو: آليات الكتابة السردية، تر وتق: سعيد بنكراد، دار الحوار، اللاذقية-سوريا، ط1، 2009.
7. أمبرتو إيكو: ست نزهات في غابة السرد، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ط1، 2005.
8. إميل دوركايم: قواعد المنهج في علم الاجتماع، تر: محمود قاسم، السيد محمد بدوي، دار المعرفة الجامعية، مصر، د.ط، 1988.
9. بول ريكور: محاضرات في الايديولوجيا واليوتوبيا، تر: فلاح رحيم، تح و تق: جورج هـ. تيلور، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت-لبنان، ط1، 2002.
10. بيير بورديو، الهيمنة الذكورية، تر: سليمان قعفراني، مر: ماهر تريمش، دراسات الوحدة العربية للنشر-بيروت، لبنان، ط1، 2009.

11. ج. هيو سلفرمان، نصيات بين الهرمنيوطيقا والتفكيكية، تر: علي حاكم صالح، حسن ناظم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء–المغرب، ط1، 2002.
12. جاك لاكان: الذهانات ج1، إصدارات شبكة العلوم النفسية العربية، ع32، 2013.
13. جاك لاكان: الذهانات ج2، إصدارات شبكة العلوم النفسية العربية، ع32، 2013.
14. جون بودريار وآخرون: ذهنية الإرهاب"لماذا يقاتلون بموتهم"، إعد/تر: بسام حجار، المركز الثقافي العربي، بيروت–لبنان، ط1، 2003.
15. جون بول سارتر، التخيل، تر: نظمي لوقا، أقلام عربية للنشر، د.ط، د.ت.
16. جيل دولوز: الاختلاف والتكرار، تر: وفاء شعبان، مر: جورج زيناتي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت–لبنان، ط1، 2009.
17. دانييل مندلسون وآخرون، قضايا أدبية"نهاية الرواية وبداية السيرة الذاتية وقضايا أخرى مترجمة، تر: حمد العيسى، تق: صلاح عيسى، الدار العربية للعلوم، بيروت–لبنان، ط1، 2011.
18. رولان بارت وآخرون: طرائق تحليل السرد الأدبي، تر: عبد القادر عقار وآخرون، اتحاد كتاب المغرب، الرباط–المغرب، ط1، 1992.
19. فيليب لوجون: السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي، تر/تق: عمر حلي، المركز الثقافي العربي، بيروت–لبنان، ط1، 1994.
20. كلاريسا بنكولا: نساء يركضن مع الذئاب "الاتصال بقوى المرأة الوحشية"، تر: مصطفى محمود محمد، مر: أحمد مرسى، المشروع القومي للترجمة، مصر، ط1، 2002.

21. ميشال فوكو: الكلمات والأشياء، تر:مطاع الصفدي، مركز الإنماء القومي، لبنان، ط1، 1989/ 1990.

22. هشام شرابي: إشكالية تخلف المجتمع العربي، تر: محمود شريح، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت– لبنان، ط1، 1992.

رابعا–المراجع باللغة الأجنبية:

1. Jane Hiddlison :Assia Djebar : Out of Algeria, Ed : Lyna A. Higgins /Michael Sheringham, Liverpool University Press, first Published, 2006

خامسا–المعاجم والموسوعات:

1. ابن منظور: لسان العرب، دار المعارف، القاهرة–مصر، ط. منقحة.

2. اسماعيل بن حماد الجوهري: الصحاح"تاج اللغة وصحاح العربية، تح: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت–لبنان، ط4، 1990.

3. أندريه لالاند: موسوعة لالاند الفلسفية، مج1، تعر: خليل أحمد خليل، مكتبة عويدات، بيروت، لبنان، ط2، 2001.

4. جميل صليبا: المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والغربية والإنجليزية واللاتينية، ج1، دار الكتابة اللبناني، بيروت– لبنان، د.ط، 1982.

5. طوني بينييت وآخرون: مفاتيح اصطلاحية جديدة، معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع، تر: سعيد الغانمي، ط1، بيروت –لبنان، 2010.

6. عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي: معجم العين، تح: مهدي المخزومي، إبراهيم السامرائي، ج8، د.ط، د. ت.

7. عبد الرحمن بدوي: موسوعة الفلسفة، ج2، المؤسسة العربية للنشر، بيروت–لبنان، ط1، 1984.

سادسا–المجلات والدوريات:

1. رامي أبو شهاب: الشخصية العجائيبة في الرواية الأردنية، مجلة دراسات، الأردن، د.ت.

2. عامر مخلوف: أثر الإرهاب في الكتابة الروائية الجزائرية، عالم الفكر، مج28، ع199.

3. عبد الحميد هيمة: المأساة الوطنية في الرواية الجزائرية"قراءة في نماذج من الرواية الجزائرية الجديدة"، مجلة العلوم الانسانية، مجلة العلوم الانسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ع 29، فيفري 2013

4. عبد الله شطاح: الرواية الجزائرية التسعينية كتابة المحنة ام محنة الكتابة، مجلة تباين، ع02، خريف2012.

5. عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية "بحث في تقنيات السرد"، عالم المعرفة، ع240، الكويت، د.ت.

6. محمد بوعزة: تمثلات الهوية النسوية في رواية "دنيا" لعلوية صبح، مجلة تبيان، مج5، ع 20، ربيع 2017.

سابعا–رسائل الدكتوراه:

1. صورية مكاحلية: المنفى ةتمثلات المثقف في كتابات إدوارد سعيد النقدية"مقاربة نقدية ثقافية"، أطروحة دكتوراه، جامعة تبسة، 2019.

2. عبد الله شطاح: شعرية المكان في الرواية الجزائرية، رسالة دكتوراه، جامعة بن يوسف بن خدة–الجزائر، 2002.

3. عبد الوهاب بوخنوفة: التلميذ والمعلم وتكنولوجيات الإعلام والاتصال"التمثل والاستخدامات"، دكتوراه، كلية العلوم السياسية والإعلام، 2007.
4. فايز صلاح قاسم عثامنة: السرد في رواية السيرة الذاتية العربية"دراسة في البناء والتقنيات والنوع"، رسالة دكتوراه، جامعة اليرموك، إربد–الأردن، 2010.
5. نبيلة سكاي: التخييل والقول بين حازم القرطاجني وجيرار جنيت، مذكرة ماجيستير، جامعة مولود معمري–تيزي وزو–، د.ت.

ثامنا–المواقع الإلكترونية:

1. أحمد قريش: الإرهاب في الرواية الجزائرية"رواية خرفان المولى لياسمينة خضرا أنموذجا"، مجلة عود الند، http://www.oudnaa.net
2. ستيف بولس: النقد التقاربي "حوار ستيف بولس مع جاياتري شاكرافوربي سبيفاك"، تر: محمد صلاح، مركز نماء للبحوث و الدراسات http://www.nama-center.com
3. عبد الله ابراهيم: هل يستطيع التابع أن يتكلم، ، 1سبتمبر2005، http://www.alriadh.com
4. محمد المباشري: دوركايم والتمثلات الجمعية"مقاربة نفسية اجتماعية تربوية "، www.safizoom.com

الفهرس

المحتوى	الصفحة
شكر وعرفان	
الإهداء	
المقدمة	7
مدخل نظري: التمثّل من التّنظير الفلسفي إلى التأصيل النقدي	
1. التمثّل المصطلح والمفهوم	14
2. فرضيات التمثل	24
أ. فرضية الحضور الراهن "المطابقة"	24
ب. فرضية الحضور الآخر (الإنابة والاستدلال)	29
ج. فرضية الحضور الجديد التخييل	36
3. من المطابقة إلى الاختلاف	42
الفصل الأوّل: الرواية من الواقع إلى الإمكان	
أولا: تمثيلات الخطاب الروائي وقصدية فعل السرد	48
1. الهجين الدوافع والاعتبارات عند آسيا جبار	52
2. التخييل الدوافع والاعتبارات عند سعيدة هوارة	57
أ. التحرر من ثقل الواقع السياسي	59
ب. رفض الواقع	66
ج. المهمة الجمالية	69
ثانيا: تفاعلية السيرة الذاتية والرواية "التحالف المقدس"	75
ثالثا: صوت الذات	78
1. الأنا باعتباره مؤلف	79
2. الأنا باعتباره الشخصية	80
3. الأنا باعتباره الموجّه	87
الفصل الثاني: في سردية الذّات: الهويّة بحث في المصادرة والعنف	
أوّلا: نقد الهوية الرمزية في (بوابة الذكريات)	102
1. المرأة بعيون السلف	102

2. نقد الثوابت وتفكيك سلطة التمثيل	104
3. سلطة التمثلات الجمعية ونقد الهوية الرمزية	106
4. الوجود الرّمزي المتعالي وسؤال التمثيل	115
أ. التكرار	116
ب. الديمومة	118
ج. القياس	118
د. المتخيّل الرمزي	120
د. أ.القوة	121
د.ب. التشويه	122
ثانيا: الاعتراف ووعي الذّات عبر تكوينها الخارجي	123
1. وظائف السيرة الذاتية	125
أ. وظيفة المكاشفة والنقد	125
ب. وظيفة الرفض (التغيير)	128
ج. مشهد الانتحار	130
2. المؤثرات الخارجية	130
3. المؤثرات الداخلية	132
الفصل الثالث: المرأة وإشكالات التمثيل في الرواية الجزائرية: نقد الوصاية والتحيّز	
أولا: المتوالية السردية الأولى(الطفولة)	137
1. نقد الأب كوصي" ثقافي أوّل	139
أ. في منطق الاختلاف	145
ب. في منطق الخضوع والعنف الرمزي	152
أ.ب. الهيمنة الذكورية	152
ب.ب. الفرق بين الأبوية والهيمنة الذكورية	153
2. رفض النموذج العتيق للمرأة كوصي ثقافي ثان	154
ثانيا: المتوالية السردية الثانية(المراهقة): الجسد ضد الهوية	165
1. إشكالية الجسد ونقد التبعية	169
2. المقاومة بالجسد	175

أ. الجسد خارج الذاكرة	179
ب. الجسد خارج المكان (التابع)	181
ج. الجسد المدنس	182
خاتمة	191
- الملخص بالعربية	193
- الملخص بالإنجليزية	194
- لائحة المصادروالمراجع	195
فهرس المحتويات	