

Mohammed Bouazza**

محمد بوعزة*

تمثيلات الهوية النسوية في رواية «دنيا» لعلوية صبح

The Representation of Feminist Identity in Alawiya Sobh's Novel *Dunia*

ملخص: تسعى الدراسة إلى مقارنة تمثيل الهوية النسوية في رواية دنيا للروائية علوية صبح، وذلك بهدف استكشاف السياسات الخطابية المضمرة التي تحرك السرد النسوي في بناء صوره وتمثيلاته للذات والآخر. وقد تبين لنا أنّ الهوية النسوية تتشكل في هذا النص في مسافة التوتر السردى والمعرفى بين أيديولوجيا الذكورة التي تسعى إلى الهيمنة وامتلاك المرأة من جهة، ويوطوياً السرد النسوي الذي يعمل بوصفه خطاباً نقيضاً للهيمنة الذكورية، ينهض بتفكيك أنساقها المضمرة المسيئة إلى صورة المرأة في المجتمع، وتعرية تحيزاتهما؛ ما يفضي به إلى إنتاج صور جديدة لذاتية المرأة وخطابها من جهة أخرى.

الكلمات المفتاحية: التمثيل، السرد، المرأة، الجسد.

Abstract: This study approaches the representation of feminist identity in the novel *Dunia* by the novelist Alawiya Sobh in order to uncover the implicit discursive strategies which motivate feminist narrative in the construction of its images and representations of the subject and the other. It is evident that feminist identity in this text takes shape in the space of narrative and cognitive anxiety between the ideology of masculinity that endeavours to dominate and possess women, and the utopia of feminist narrative that operates as a counter discourse to masculine dominance, undertakes a deconstruction of its implicit structuration that undermines the image of women in society, and exposes its biases. This leads to the creation of new images of women's subjectivity and discourse.

Keywords: Representation, Narrative, Feminism, the Body.

* أستاذ السرديات والنقد الأدبي الحديث، جامعة مولاي إسماعيل مكناس، المغرب.

** Professor of Narrative Studies and Modern Literary Criticism, University Moulay Ismail, Meknes, Morocco.

مقدمة

تنخرط المدونة الروائية للكاتبة اللبنانية علوية صبح من الناحية الدلالية والخطابية في رهانات السرديات البديلة. وهي سرديات تحريرية وتنويرية، تسعى في ممارستها الدالة إلى تفكيك الأنساق المضمرة المتحكمة في الثقافة المهيمنة، وتعريه تحيزات الأيديولوجية. لذلك تتموضع السرديات البديلة في الحقل الثقافي العام إستراتيجية مضادة لكل صور الهيمنة الثقافية والرمزية الكامنة خلف الخطابات والممارسات الدالة في المجتمع. هذا التموضع الثقافي هو ما يحدد بنيتها النصية بكونها نقدية وتفكيكية.

تتجلى هذه الإستراتيجية البديلة، على المستوى السردى الدلالي، في تجربة الكاتبة علوية صبح، في كون الرواية تمثل بالنسبة إليها ممارسة خطابية دالة، تسعى إلى تفكيك النسق الدلالي الأبوي الذي يحدد وضعية المرأة في المجتمع، ويحكم عليها بالتهميش والإقصاء؛ ومن ثم يسلبها ذاتيتها الفاعلة.

ما يؤكد هذا الوعي النسوي أنّ النساء ينتبذن زوايا السرد في هذه المدونة الروائية⁽¹⁾، ليس فقط على مستوى الملفوظ Enoncé، أي الحكاية، والتي تستمد موضوعها من قصص النساء، بما يختزل هوية النساء السردية إلى مجرد موضوعات سردية أو موضوعات للرغبة، ولكنّ الأهم من ذلك أيضاً، هو امتلاك الصوت النسوي؛ ذلك أنّ المرأة في هذه المدونة النصية تسترد فعل السرد. فهي من يتولى سرد حكايتها وتمثيل تجربتها بصوتها ولسانها.

إنّ حيازة المرأة لهذا الصوت السردى على مستوى الخطاب التخيلي يعوضها عن الموقع الاجتماعى الهامشي الذي يحكم عليها بالصمت، بل إنّ الأمر التكتيكي الأخطر من ذلك والأكثر أهمية أنها تعود من خلال هذا الموقع السردى لتستنطق الثقافة الأبوية وتعري تحيزات الأيديولوجية. لذلك، حين تحكي المرأة فهي تحكي من موقع مضاعف، يمتزج فيه التخيلي بالاجتماعي، والذاتي بالعام، والشخصي بالسياسي.

يجري تفعيل الإستراتيجية المضادة في البنية السردية لروايات علوية صبح بإجراء عملية قلب في مواقع السرد، يتم بواسطتها استعادة مواقع الكلام التي تكلمت فيها «المرأة التابعة»⁽²⁾ Subaltern، وهذا ما يتيح بالضرورة استعادة صوت المرأة في التاريخ والمجتمع مرة ثانية، وإعادة كتابة هذا التاريخ من «المنظور المهمش»⁽³⁾ للمرأة.

(1) صدر للكاتبة علوية صبح أربع روايات: نوم الأيام، ومريم الحكايا، ودنيا، واسمه الغرام، عن دار الآداب، بيروت.

(2) يستعمل مصطلح «التابع» لدى جماعة التابع الهندية للدلالة على ذوات وكيانات تقع خارج النخبة، خاصة القطاعات الريفية. وكشفت هذه الجماعة من المؤرخين الجدد أنّ وعي التابع يوظف آليات في المقاومة والتمرد والكلام مختلفة، تظل مغيبة من التاريخ السائد والرسمي. ونحن نوظف هذا المصطلح بالمفهوم الواسع عند الناقدة ما بعد الكولونيالية جياتري سيبفاك لتحديد كل الذوات التي تتموضع على هامش في علاقتها بنى القوة. انظر كتابنا: محمد بوعزة، سرديات ثقافية من سياسات الهوية إلى سياسات الاختلاف (بيروت: دار الأمان/ منشورات الاختلاف/ منشورات ضفاف، 2014)، ص 56.

(3) يتحدد مفهوم المنظور المهمش في مقابل المنظور المهيمن في صيرورة الدينامية الاجتماعية. إنه يعبر عن وعي المهمش في سعيه إلى تعديل بنى القوة المفروضة على موقعه الاجتماعي، ما يطلق إستراتيجيات جديدة في التمثيل من هامش القوة، لا تتوقف عن استنطاق الثقافة والتاريخ والذاكرة، تتسم بوظيفتها النقدية والتفكيكية للنسق المهيمن.

يقود هذا الفعل السردي الثقافي إلى انتهاك حالة الإسكات الثقافي التي فرضتها الهيمنة الذكورية على النساء وتجاوزها، وذلك بفعل استعادة عملية التمثيل الذاتي لتجاربهن، وامتلاك سلطة سرد قصصهن في الحياة.

وستعمل هذه الدراسة على توضيح آليات اشتغال هذه الإستراتيجية المضادة على المستوى النصي والدلالي، في نص محدد هو رواية دنيا⁽⁴⁾، واستكشاف الرهانات الثقافية والاجتماعية التي تحرك دوافعها، ما نسميه بسياسات السرد، انطلاقاً من مفهوم مزدوج للتمثيل يتفاعل فيه المنظور الثقافي والمنظور الاستيطقي.

المنظور الثقافي

يتحدد ضمنه مفهوم التمثيل في العمليات التي تدرك من خلالها الذات نفسها في علاقتها بالآخر. إنّ طبيعة هذه العمليات هي التي تحدد شروط إنتاج التمثيلات من حيث إستراتيجيتها الخطابية وآليات اشتغالها وأثار معانيها. وهذه العمليات صورة من صور المعرفة وتعيين الهوية. بطبيعة الحال، تتغير وظيفة هذه العمليات من خطاب إلى آخر (الخطاب الكولونيالي، والخطاب النسوي، والخطاب الأبوي... إلخ)، بحسب المقصديات الأيديولوجية المضمرة أو الظاهرة التي تحكم انتظام بناء الخطابية.

يرتبط التمثيل إذًا، في هذا المنظور، بالوظيفة المعرفية التي تتجلى في بناء الصور والتصورات عن الذات والآخر، وما تستبطنه من أنساق ثقافية مهيمنة.

المنظور الاستيطقي

نعمد فيه بويطيقا السرد في توظيف مفهوم التمثيل. كل سرد من منظور «بويطيقا السرد»⁽⁵⁾ يتكون من عنصرين متكاملين في آن واحد: قصة وخطاب. يتحدد دور التمثيل السرد في هذه الثنائية بوصفه الكيفية التي يتم بها تقديم القصة (الأحداث والتجارب)، أي تصويرها وتشكيلها فنيًا وأدبيًا. إنه يعني مجموع الطرائق الفنية التي يتوسلها الخطاب السرد في بناء القصة وتنظيمها. بهذا المعنى، ما يحدد جمالية السرد وشعريته هو الخطاب بصفته تمثيلًا لقصة يفترض أنها واقعية.

يرتبط التمثيل إذًا، في هذا المنظور الاستيطقي بالوظيفة الشعرية للخطاب السرد التي تتمثل ببناء الأنساق السردية وتقنياتها وصيغها، وتحديد جمالياتها الأدبية والفنية.

والجدير بالتأكيد، في هذا التوضيح الأولي، أنّ البعد الجمالي والبعد الثقافي للتمثيل يتداخلان ويتضافران في تشكيل عملية بناء الدلالة، وقد أجرينا هذا التمييز بين المفهومين لضرورة إجرائية ومنهجية. فكل تمثيل سردي هو تمثيل ثقافي، لأنه يرتبط بأسئلة القوة الثقافية، من يحكي؟ ومن

(4) علوية صبح، دنيا، ط 3 (بيروت: دار الآداب، 2010).

(5) بويطيقا السرد: علم السرد الذي يدرس جميع الأجناس السردية بالمنهج البنوي.

يملك سلطة السرد والتمثيل؟ «إذا كانت السيميوطيقا تحصر عملية التمثيل داخل اللغة، وتحلله باعتباره نسقًا مغلقًا، أو بالأحرى ساكنًا static، فإن التطورات اللاحقة تهتم بالتمثيل باعتباره منبعًا لإنتاج المعرفة الاجتماعية. إنه نسق مفتوح، يرتبط بطرائق دقيقة بالممارسات الاجتماعية وأسئلة القوة»⁽⁶⁾.

حكاية الجسد: استعادة سلطة التمثيل

من المعلوم أنّ الهوية تمثّل بؤرة مركزية في السرد النسوي، سواء على مستوى التجربة التي تحيل عليها الحكاية، وتتعلق بوضعية المرأة في المجتمع، والتي تميزت بالعنف الإستمولوجي والتاريخي والتهميش الاجتماعي وسوء التمثيل، أو على مستوى التخيل السردى الذي يتمثل بالبحث عن هوية بديلة، متحررة من سلطة أشكال التمثيل الذكورية المهيمنة. في هذا التعالق الحيوي بين التجربة المرجعية والشكل السردى، بين التاريخ والبنية، والذي يميز السرد النسوي، يمثل السرد خطاب الذات إلى العالم؛ إذ يتم بناء صور وتمثيلات للذات (المرأة) من منظور كشف عملية الجنوسة Gender وتعريفها بصفاتها «بنية رمزية طاغية تمنح من خلالها الهويات للرجال وللنساء معًا، وتنظم ضمنها المعايير الاجتماعية من أجل المحافظة على سيطرة الذكور»⁽⁷⁾، والتي تجعل المضطهد في حالة غياب الوعي، يقبل اضطهاد جلاده: «أمي، حين أخبرتها عن بشاعته، وعنف معاملته لي، قالت «إنّ الزوج هو الرب الصغير على الأرض» وعلى الزوجة استرضائه بأي ثمن، وعليّ ألا أكفر بالنعمة، فالله لا يحب الكفار. حدثها الشيخ عن العذاب الذي يلاقه الكفار في الآخرة، والنار التي تكويهم وتحرق جلودهم»⁽⁸⁾.

في سياق هذا الجدل السردى الناتج عن التوتر بين النسق والذات، بين ثقافة سلطوية تحتقر المرأة وذات تسعى إلى الخروج من النسق القمعي لهذه الثقافة، تتشكل هوية البطلة دنيا في النص صيرورة رغبة تتجاذبها مشاعر متناقضة (الحب/ الكراهية، الانفصال/ الاتصال). فالبطلة دنيا التي قادتها نظرة حب رومانسية إلى الزواج من مالك ستتحول حياتها الزوجية إلى جحيم يومي، تعاني فيه بشاعة معاملته وقسوة عنفه، وخياناته المتكررة لها، بعد أن حولته الحرب الأهلية إلى قاتل بدم بارد، تقول دنيا: «عيناى أرى فيهما أيضًا عجزى وضعفى، بعد أن سرق بهجتهما وطمأنيتتهما منذ أن تحول، بعد أسابيع قليلة من زواجنا، إلى رجل آخر لا أعرفه. صار سريع الغضب، قاسيًا وعنيفًا، يتذرع بأنفسه الأسباب لمضايقتي وإقلاق راحتي، يوبخني ويعيرني بالتقصير، يشتم ويحطم الأثاث ثم يغادر البيت»⁽⁹⁾.

(6) Stuart Hall (ed.), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices* (London, California, and New Delhi: SAGE Publication/ The Open University, 2003), p. 42.

(7) سايمون ديورنغ، الدراسات الثقافية: مقدمة نقدية، ترجمة ممدوح يوسف عمران، سلسلة عالم المعرفة 425 (الكويت: المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، 2015)، ص 288.

(8) صبح، ص 57.

(9) المرجع نفسه، ص 54.

على الرغم من قسوة هذه المعاناة اليومية، فإن البطلة حين أتاحت لها الفرصة كي تنفصل عن مالك، بعد أن أصيب بالشلل والعجز، اختارت البقاء في المنزل مع أولادها، لتعيش وضعاً مزدوجاً تتجاذبه مشاعر متناقضة، ومواقف متنافرة، بين الواقع والرغبة، بين اليقظة والمنام، بين الحقيقة والوهم: «ما أعيشه، لا أدري إن كان حقيقة أم وهمًا أو ما يلغي الحدود بينهما، ولكن أن أكتشف أن الدنيا جزء من الوهم، تنتهي حين تنتهي الأوهام، فهذا ما يخيفني»⁽¹⁰⁾.

بسبب الجدل غير المحسوم الذي يفرضه منطق هذه التجاذبات الدينامية على بنية السرد، تتعين الهوية إمكانيةً مفتوحة على صور الاختلاف وليس تحققاً نهائياً. إنها صيرورة بحث ملتبس، نتيجة التباس الموضوع، أي موضوع القيمة الذي تسعى الذات (دنيا) إلى تحقيقه. الانفصال أم الاتصال؟ هجران الزوج المشلول أم البقاء معه؟ وعلى الرغم من أن البطلة تقرر البقاء في المنزل مع زوج شبه ميت، مشلول، فإن هذا البقاء يجسد حالة انفصال وليس اتصال: «رغم نومنا متجاورين في سرير واحد إنما بجسدين ورأسين متباعدين. رائحته تلك كانت قد تلاشت وغابت عن أنفي، مذ تحول إلى رجل غائب لم يعد يحفظه جسدي ولا رأسي»⁽¹¹⁾.

وعلى الرغم من عيشهما في المكان نفسه (بيت الزوجية)، فإنه لم يعد بينهما أي اتصال عاطفي؛ التجاور المكاني يقابله التباعد العاطفي. وتجسد حالة التجاذب وضعية بنية تشغل فيها الذات موقعاً مزدوجاً، هو موقع المابين⁽¹²⁾ L'entre – deux الذي يتبين في النص في صورة تمفصلات تخيلية ودلالية:

- تمفصل بين عالمين (عالم الواقع/ عالم الحكاية).
- تمفصل بين زمنين (الوعي/ اللاوعي).
- تمفصل بين قانونين (السلطة/ الرغبة).

إنه وضع ازدواج الذي يجسد حالة التباس مضاعفة، الانفصال العاطفي في وضع الاتصال المكاني، ويجعل الذات تعيش متشظية في وضع زمني مزدوج بين زمن داخلي نفسي يحكمه قانون الرغبة وزمن خارجي اجتماعي يحكمه قانون القوة، يجد مجازة الحكائي في الصورة البشعة للحرب الأهلية اللبنانية التي قتلت كل ما هو جميل في الأرواح والنفوس، وحولت الفرد إلى كائن مسخ، مجرد من كل القيم والمشاعر الإنسانية: «كان يشعر بذلك. هم فقدوا الشعور باللذة كما بالألم أيضاً. يبتدع الواحد منهم طرقاً في التعذيب ليتسلى، بعد أن فقد متعة التعذيب العادي [...] كان ذلك المقاتل في السابعة عشرة من عمره حين أصبح أمر فصيلة [...] حين تحدثنا مرة عن الحب، قال له ذلك الصديق (أي المقاتل) بأنه لا يعرف أن يشاق أو يحزن أو يفرح أو

(10) المرجع نفسه، ص 8.

(11) المرجع نفسه، ص 28.

(12) المابين: «موقع وسيط بين موقعين أصليين منفصلين، يتميز عنهما في البنية والوظيفة»، انظر: محمد بوعزة، هيرمينوطيقا المحكي: النسق والكاوس في الرواية العربية (بيروت: دار الانتشار، 2007)، ص 157.

يخاف [...] لكنه لا يعرف هذه المشاعر أبدًا. لا يحن لأحد، ولا لشيء. الذكريات لا تعني له شيئاً»⁽¹³⁾.

ما يميز التمثيل السردى لثيمة الحرب في الرواية أنه لا يقتصر على وصف كرونولوجية الحرب، بل يتجاوز هذا المستوى الخطي إلى تشخيص أثر الزمن الحربى في زمن الإنسان، بما هو ذات وكيونة ومنظومة قيم أخلاقية وإنسانية. إنه يركز على تشخيص الأثر «الفجائعي» لزمنية الحرب وليس على حدثها «الوقائعي»، بما يجعل «الصيرورة السردية حاملة أثر الزمن في داخلها بوصفه مكوناً من مكونات هويتها الخاصة. فالزمن يتعدى، هنا، وظيفة التعيين التي تحدد ميقات حدوث ظاهرة ما إلى ما يجعل هذه الأخيرة متضمنة الزمن في صلبها»⁽¹⁴⁾.

في هذا الفضاء السردى الموسوم بتخييلية الازدواج، على مستويات نصية وإبستمولوجية متداخلة، يأخذ البحث الأنطولوجي عن الذات لدى شخصيات الرواية صورة عنف رمزي ومادي بين ثقافة أبوية متسلطة يمثلها في النص الزوج مالك والسرد الأنثوي الذي تمثله حكاية البطلة دنيا (وحكايات باقي النساء في الرواية)، انتهاكاً تخييلياً للواقع؛ لأنه يتيح للذات إمكانية خلق عالم ممكن بديل، هو العالم النصي، بوصفه بديلاً من عالم الواقع. إنه عالم الحكاية الأنثوية الذي تتحرر فيه الذات من قانون النفي الأبوي: «أزبل الصدا عن حنجرتي وأعثر على ملامحي، وأقاوم موتي الذي هو النسيان المطلق [...] حكيت لأنازل ذلك الموت بقوة التذكر، ولأقاوم الخوف الذي يبلع الملامح ويأكل النظرات ويلتهم العظام [...] حكيت لها كي تصير لي حكاية وأقاوم المحو الذي بدأ يدب في كما دب في أمي»⁽¹⁵⁾.

تشكل الحكاية الأنثوية بوصفها عالماً بديلاً. إنها ملاذ الذات، فيه تعانق هشاشتها وتستعيد حريتها في البوح. هكذا، تتأسس العلاقة بين عالم الواقع وعالم الحكاية في النص ضمن ثنائية القوة والرغبة. في هذه المعادلة غير المتكافئة، يمثل البوح السردى للذات نسقاً رمزياً دالاً لاستعادة الذات وبناء حكايتها، خارج سياسات الهيمنة الذكورية.

بين أيديولوجيا الذكورة التي تسعى إلى الهيمنة وامتلاك المرأة ذاتاً وجسداً ويوطوبيا التخييل التي تجسد رغبة الذات في التحرر واستعادة ذاتيتها المسلوبة، يتشكل منطق السرد الذي يخضع لصيغة دينامية من التفاعل المتشابه بين التخييل السردى والجنوسة، حيث يتركز التبئير في تمثيل حكاية البطلة دنيا على تقاطعات التخييل و«الجنوسة» و«الطبقة» و«الجسد» و«أيديولوجيا الذكورة»؛ تقول دنيا لصديقتها فريال: «أنا مشكلتنا نحن النساء، أننا تفصيل في حياة الرجل، بينما نعتبره - نحن - كل حياتنا [...] كأننا نحن النساء، لسنا سوى صورة موزعة في كادرات ثابتة مرسومة بدقة، صور للرحم، والجسد، وأخرى للروح أو للعقل».

(13) صبح، ص 187.

(14) عبد الرحيم جبران، علبة السرد: النظرية السردية من التقليد إلى التأسيس (بيروت: دار الكتاب الجديد المتحدة، 2013)، ص 46-45.

(15) صبح، ص 9.

في منطق هذا الوعي النسوي الموجه للبرنامج السردى بالمفهوم السيميائي، تتشكل هوية البطلة، بوصفها ذاتاً متجذرة في إطار الجنوسة Gendred، تعي أن الأدوار الاجتماعية المحددة لأوضاع المرأة والرجل في المجتمع، ضمن تراتبية اجتماعية وتمنح الرجال امتياز الهيمنة، هي أدوار مبنية ومشيدة اجتماعياً وثقافياً، وليست معطاة بصفة طبيعية. بمعنى أنها نتيجة الجنوسة وليست نتيجة الجنسانية (Sexuality)⁽¹⁶⁾، نتيجة الثقافة وليست نتيجة الطبيعة.

إنّ هذا «التجاذب المنتج»⁽¹⁷⁾ بين التخيل السردى والجنوسة في رواية دنيا هو ما يوجه البنية السردية للنص، سواء على صعيد المنظور السردى للبطلة دنيا، أو على صعيد بناء الصور والتمثيلات الخاصة بكل من جسد الأنوثة وجسد الذكورة، بحيث يتمظهر الجسد موقعاً لصراع المعاني والصور، من قبيل الذكورة والأنوثة، الذاكرة والنسيان، الرغبة والسلطة، المقاومة والقوة.

وفي سياق تشخيص السرد لتنامي هذا الاشتباك الدلالي بين صور الذكورة وصور الأنوثة، يعرّي النص سياسات الهيمنة الذكورية، في تشييدها للأنثى، بوصفها تلك «الهوية الأخرية» المزدوجة، بحيث تكون في الآن نفسه موضوع رغبة وإهانة وعنف، يتم تمثيلها بوصفها «اختلافاً» من منظور استيهام اللذة، ولكنه اختلاف شيطاني، ينبغي قمعه وحجبه، حمايةً للمجتمع من فتنه وإغوائه.

هذا النسق الأيديولوجي المضمر هو ما تصوره، تخيلياً، حكاية البطلة دنيا مع زوجها مالك في تفاصيل حياتهما الزوجية اليومية. فهو حين يرغب فيها، تكون موضوع رغبة ومتعة؛ وحين تحتفي هي بجسدها، تنقلب إلى موضوع عنف وإهانة في منظور الزوج مالك: «أول امحائي حدث عندما دخل البيت ذات يوم وأنا لا أزال عروساً، رأي أرقص في غرفة النوم وحدي على أنغام موسيقى شرقية. وقف متوتراً يتطلع بخوف إلى جسدي الذي كان يتطاير حرية وفرحاً، ثم أوقف شريط التسجيل بعصبية و»زّم جسدي وصار بحجم حبة العدس، بل شعرت به زجاجاً تكسر وانهار أرضاً، قطعاً صغيرة متناثرة».⁽¹⁸⁾

هكذا، تكون المرأة موضوعاً منشطراً في النظام الأبوي، مفعولاً لازدواج خطابها. إنها بالمعنى التحليلي - النفسي «الموضوع الجيد»⁽¹⁹⁾ Good Objet حين يرغب الرجل في جسدها، و«الموضوع السيئ» في الآن نفسه، حين ترغب في تملك جسدها وتقرير مصيرها، وكتابة حكايتها الخاصة. هذه المفارقة الإستيمولوجية الهزلية في خطاب الذكورة هي ما يكشفه السرد في المجتمع الأبوي الذي تعاني الشخصيات الروائية تبعاته النفسية والاجتماعية والسياسية.

(16) بخصوص التمييز بين الجنوسة والجنسانية، انظر:

Michael Ryan, *Cultural Studies: A Practical Introduction* (Chichester: Wiley-Blackwell Publishing, 2010), p. 26.

(17) هومي ك. بابا، موقع الثقافة، ترجمة نادر ديب (بيروت/ الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2006)، ص 136.

(18) صبح، ص 103.

(19) الموضوع الجيد (والموضوع السيئ) مصطلح تحليلي نفسي يدل «على الموضوعات النزوية الأولى، سواء أكانت جزئية أم كلية، كما تتبدى في الحياة الاستهلامية. وصفنا الجيد والسيئ لا تتأنيان من خصائص الموضوعات المشبعة أو المحبطة وحسب، وإنما تتأني خاصة من إسقاط نزوات الشخص الليبيدية أو العدوانية على هذه الموضوعات»، انظر: بابا، ص 84.

في مواجهة هذا «الاختلاف الوحشي»، يبنّي خطاب الذات (المرأة) في الرواية، وفق إستراتيجية مضادة للنسق الدلالي الأبوي؛ بهدف إزاحته وزحزحته، وتتم هذه الإزاحة سرديًا وخطائيًا، باعتماد صيغة البوح الأنثوي؛ إذ يتم تبئير عدسة السرد على قصص النساء المهمشات، بصفتهم ذوات متكلمة فاعلة، ولسن مجرد موضوعات للرغبة في حياة الرجل.

إنّ بطلّة الرواية دنيا تحكي حكايتها الخاصة من موقع «الساردة - الشخصية»، بما يفيد امتلاكها سلطة السرد والتمثيل. وتنقل حكايات جدتها وأمها ونساء عائلتها وأهلها ومدينتها من موقع الراوية. وفي سياق نقلها لهذه الحكايات، تفسح المجال للنساء كي يتكلمن ويحكين قصصهن، ويمثلن تجربتهن بأنفسهن. وتمثّل هذه الآلية السردية في الحكّي إحدى إستراتيجيات «التابع» في استعادة سلطة التمثيل «و» الصوت «و» الكلام».

إنّ المرأة «التابعة» في رواية دنيا هي التي تروي حكايتها وتمثّل تجربتها. وبهذا التموضع في الخطاب، أي امتلاك الصوت السردى، تخلق هامشًا لتكسير التبعية، من خلال انتهاك خطاب الذكورة، وتعرية تناقضاته الهزلية ضد المرأة. وبطلّة الرواية دنيا، من حيث هي ساردة لحكايتها الخاصة وراوية لحكايات نسائية أخرى، هي على خلاف شهرزاد، تحكي حكايات نساء مهمشات خارج الهندسة الاجتماعية، «حكايات دنيوية» وليست «حكايات خرافية». وبوساطة إسناد سلطة التمثيل السردى إلى «المرأة التابعة»، تسترد النساء المهمشات ذاتيتهن الفاعلة بإعادة «الصوت» و«الكلمة» إليهن؛ ما يتيح لهن تمثيل تجربتهن المقموعة بصوتهن، ومقاومة تاريخ النسيان والصمت الذي يحجب سيرة اضطهادهن، تقول البطلّة دنيا: «فريال أخبرني ذات يوم أنّ قصتي تبدو لها أحيانًا حلمًا [...] كنت أهرب إلى منزلها ليلاً لأفضفض عن قلبي. أهرب من مالك، سجان الوقت، لأتنفس بعض حريتي في الكلام، ولأعيد اكتشاف صوتي الذي بلغته»⁽²⁰⁾.

مثلما كانت شهرزاد تقاوم مصير الموت الذي يهددها بسحر الحكاية الخرافية، تقاوم البطلّة دنيا ثقافة الصمت، باستعادة سلطة الحكّي والكلام من الراوي الذكورى. وهذا ما يقودها إلى انتهاك حالة الصمت التي تجردها من كينونتها. إنها مقاومة نصية ثقافية تنطلق من تحرير الكلام عن الذات، واستعادة سلطة التمثيل.

إذا كان بناء الذات الذكورية في الثقافة الأبوية يتم عبر الإفصاح عن أشكال الاختلاف الجنسي مع المرأة: القوة في مقابل الضعف، الفحولة في مقابل الأنوثة، الصلابة في مقابل الهشاشة، العاطفية في مقابل العقلانية، فإن بناء الذات الأنثوية، على خلاف ذلك، يقوم على استعادة سلطة التمثيل، وإعادة توجيهها للإفصاح عن هوية الذات وبناء حكايتها، خارج منطق التقابلات الثنائية النمطية الذي تفرضه سياسات الجنس؛ لأنه كما وضعنا أعلاه، يبقى تمثيل الذات لدى البطلّة يصدر من موقع موسوم بسياسات الأزواج، يجعل خطابها لا يسقط في «خطر التحديد المضاد»، بمعنى «يدعم من دون عمد

ما يسعى إلى معارضته بتأكيد التماثل بين الاثنين⁽²¹⁾، خاصة أنّ الذات نفسها لا تحظى بامتياز اليقين الأيديولوجي «ما أعيشه، لا أدري إن كان حقيقة أم وهمًا أو ما يلغي الحدود بينهما»⁽²²⁾.

على الرغم مما يحف بهذا الموقع السردى من التباسات إبستمولوجية، فإنه يعبر عن تحول جذري في الإستراتيجيات السردية والخطابية، يتم من خلال حيازة مواقع الحكى والفضاءات الحميمة للذات، وقلب هندستها التراتبية التي تحدد الأدوار الاجتماعية لكل من الرجل والمرأة، بما يجعل المرأة تسترد سلطتها. فالبيت المنزلي الذي تعيش فيه دنيا، ويتحدد بصفته بيتًا ذكوريًا يحكم فيه الزوج مالك، تحوّل دنيا إحدى غرفه إلى غرفة خاصة، تلتقي فيها كل مساء بصديقتها فريال، ويتبادلان بوح الأسرار وسرد الحكايات، بعد أن ينام الزوج مالك.

هذه الغرفة الخاصة تصبح الحيز الصغير ضمن فضاء البيت الكبير لامتلاك العالم. تستعيد فيه كينونتها مروية خارج سلطة الذكورة. إنه فضاء الكينونة الذي يتبنين فضاءً انتهاكيًا لسلطة الفضاء الذكوري. في مقابل الهوية الاجتماعية، تؤسس الحكاية هوية سردية بديلة، الهوية المرغوب فيها، المنبثقة في زمنية التحرر من قهر النظام الأبوي.

يقود هذا الفعل (حيازة سلطة السرد) إلى التحرر من فضاءات السلطة الذكورية، واستعادة الجسد وإعادة تملكه وتمثيله من منظور وعي جنوسي، بحيث يتحول الجسد إلى دال على الكينونة، يعبر عن الذات ويمثلها خارج «اقتصاد اللذة والرغبة واقتصاد الخطاب والسيطرة والقوة»⁽²³⁾.

يستعيد الجسد الأنثوي حكايته في الفضاء الخاص للمرأة، فضاء المسارة (فضاء البوح بالأسرار)، حيث تلتقي دنيا بصديقتها فريال ويشرعان في تبادل الحكايات، في فضاء خاص حميمي، عبارة عن غرفة بالبيت معزولة، خارج سلطة الزوج مالك المشلول وتلصصه. على خلاف حكايات شهرزاد، تروى في هذا الفضاء النسوي حكايات النساء خارج نظام القوة، حيث لا وجود لمراقبة شهريار، أي لا وجود، بالمصطلح ما بعد الكولونيالي، للتحديقة الذكورية Gaze⁽²⁴⁾. وإذا كانت شهرزاد تروى حكايات ألف ليلة وليلة زمن «يقظة» شهريار في حضوره وسلطته، فإن البطلة دنيا تروى حكاياتها زمن «نوم» الزوج مالك في غيابه وعجزه.

إذا كانت الغرفة الخاصة بدنيا تتحدد من المنظور السيميائي فضاءً مدمجًا Englobé داخل فضاء البيت بوصفه فضاء دامجًا Englobant، فإنها من الناحية التخيلية تتحدد بصفته فضاء ضد الاحتواء الذي تفترضه السلطة الأبوية. إنها فضاء يجسد الشخصي النسوي في انتهاكه الحدود، تتحرر فيه الذات

(21) بيل أشكروفت وغارث غريفث وهيلين تيفن، الرد بالكتابة: النظرية والتطبيق، ترجمة شهرت العالم (بيروت: المنظمة العربية للترجمة، 2006)، ص 280.

(22) صبح، ص 8.

(23) بابا، ص 137.

(24) يرتبط مفهوم التحديقة بالقوة؛ لأنه يتضمن دلالات التبشير والاختراق والمراقبة والتحكم، انظر:

Dani Cavallaro, *Critical and Cultural Theory*, 3rd ed. (London and New Jersey: The Athlone Press, 2007), p. 131.

من زمنية الرجل وتستعيد فيه كينونتها، وتمارس فعل الهدم من الداخل، حين تشرع في سرد حكايتها ومسرحة بوحها وشفافيتها الداخلية في نشوة انتهاك الحدود والانفلات من الضرورة: «لم تعد تتحمل أي كلمة في صدرها. تقول ما ترغب وما تشتهي. نزع حجاب الستر عن لسانها، وصارت تقول لأي كان مشاعرها تجاهه، حتى تلك التي كانت دفينه منذ أكثر من خمسين عامًا»⁽²⁵⁾.

يتأسس، إذًا، زمن الحكاية النسوية في الرواية على تحريرها من زمن سلطة الرجل. ففي مقابل زمن السلطة الذكورية، زمن الأنا الأعلى، تطلق الحكاية الأنثوية زمن اللاوعي والجسد: «لم تعد تتحمل أي كلمة في صدرها. تقول ما ترغب وما تشتهي. نزع حجاب الستر عن لسانها، وصارت تقول لأي كان مشاعرها تجاهه، حتى التي كانت دفينه منذ أكثر من خمسين سنة»⁽²⁶⁾.

إنّ الشخصي في رواية دنيا لا يتجسد بصفته مكانًا للهروب والعزلة، بل فعلًا لممارسة الهدم من الداخل، حيث ينبثق اللاوعي، ونكون حيال عملية تستعيد المكبوت وتنفيه في الآن ذاته، كما في تصور جوليا كريستيفا، ويغدو النفي الخطوة التي تكسب «درجة أولية من الاستقلال عن الكبت ومستبعاته، ومن ثم عن الضرورة القاهرة لمبدأ اللذة»⁽²⁷⁾.

يعمل البوح الأنثوي في النص، إذًا، من منظور تحقيق هدف إستراتيجي، هو انتهاك حالة الصمت الثقافي التي يفرضها النظام الأبوي على تجربة المرأة وذاكرتها وصوتها، «وهذا ما يؤدي إلى إعادة رسم الفضاء المنزلي الذي هو فضاء تلك التقنيات التي تفرض على المرأة الضبط، والرعاية [...] وهكذا يكون الشخصي - هو - السياسي، ويكون العالم - في - البيت»⁽²⁸⁾.

في هذا الفضاء الخاص الذي يتشكل، تخيليًا، في زمنية اللاوعي، وحدهن النساء يحكين. يتحرر الكلام بإطلاق الحرية للرغبة في البوح عما هو مكبوت جراء الثقافة الأبوية. يستعيد الجسد الأنثوي حكاية تهميشه وقمعه، وتتحول الحكاية إلى حكاية «مجسدة» Somatization، غير مفصولة عن لغة الجسد وعلاماته وذاكرته، لا تتعالى على استيهامات الجسد الجوانية. وتنقش حكاية الجسد بوصفه حافزًا للكتابة، وموضعًا للتدليل، سيرورة رمزية وعاطفية وحسية تبحث عن كمالها المستحيل، في تواصل الذات مع نفسها ومع الآخرين، وفي تبادل الحكايات بين الشخصيات.

في سياق هذه الإستراتيجية المضادة، يتم هدم صورة الذكورة المستبدة، في محاكاة ساخرة، تمثلها في الرواية صورة الذكورة المشلولة. المشهد الساخر لمالك، حيث تقوم دنيا بغسله في الحمام، مثلما تقوم بغسل ابنتها الصغيرة آية: «رائحة آية الشهية تختلف عن رائحة مالك في الحمام. كان لجسده رائحة القيق [...] لا يذهب بها هذا الكم الهائل من الشامبو المعطر الذي كنت أستخدمه في حمامه. أحاول أن أزيلها فأفرك بالليفة الخشنة بكل قوتي جسده المهزول، ثم أسكب

(25) صبح، ص 150.

(26) المرجع نفسه، ص 155-156.

(27) جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم (الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، 1991)، ص 90.

(28) بابا، ص 54.

عليه الماء وأعيد دعه أكثر [...] فتظل الرائحة تزكم أنفي وتشير حنقي، أود لو أدخل الليفة في جوف مسامه لأنتزع من داخلها تلك الرائحة العتيقة الكريهة، وأنا أرقب الماء العكر بعد الغسيل المتكرر لجسده»⁽²⁹⁾.

تنشأ السخرية هنا من المفارقة الدرامية بين صورة مالك القائد العسكري القوي الذي يقتل بدم بارد والزوج الأمر الناهي في البيت، وصورة العجز التي انتهى إليها جسد مشلول معاق، صورة هزلية ترشح ببلاغة السخرية السوداء.

يركز السرد على وصف مظاهر البشاعة (الرائحة النتنة) في جسد مالك، بهدف تعميق دلالة هذه الصورة الساخرة، وهو ما يتعزز بمضاعفة الدلالات الرمزية التي يحيل عليها الجسد النتن في الميثولوجيا. فالجسد الميت النتن يرمز في المدونة الميثولوجية إلى الجسد الشرير الملعون، في مقابل الجسد النظيف بوصفه رمزاً للطهارة والخلاص: «الإحساس بأنني أعد جسده للموت يتتابني كلما حممته، وكأنني أغسل ميتاً حين أقلب جسده على ظهره أو بطنه أو جانبه [...] أجفف جسمه وأطهر أماكن القبح فيه ثم أرشه بالبودرة، يخيل إلي وأنا أفعل بأنني أعطره بالكافور وألبس جثمانه الكفن الأبيض. أطرحه بعدها على السرير بمساعدة حماتي وأخته. يتمدد فوقه كالبيت مثل قصبة جافة ومتيبسة»⁽³⁰⁾.

في مقابل صورة الجسد الذكوري المشلول، تنهض صورة الجسد الأنثوي المفعم بالحياة والحب والرغبات. وفي مقابل الذكورة الصامتة تشكل صورة البوح الأنثوي المتدفق بقصص الحياة والرغبة والجسد. إن البطلة دنيا بوصفها ساردة لحكايتها الخاصة من موقع المرأة التابعة، «ترسم حدًا هو داخل وخارج في آن معًا، هو خارجية الداخل»⁽³¹⁾، وذلك حين تكشف في حكايتها الخاصة (وحكايات النساء) ما تنقشه الثقافة (الحد الخارج) في الجسد (الحد الداخل) من ندوب نفسية وجسدية، أي ما يكشفه الجسد بوصفه موضعاً لاشتباك المعاني والصور الثقافية.

إذا كان الجسد في الفضاء العمومي يمثل بالنسبة إلى المرأة عبئاً لأنه يكون موضوع مراقبة وضبط، فإنه في الفضاء النسوي الخاص بالشخصيات (مجلس المسامرات الليلية النسائية) يستعيد كينونته المقموعة، ويتحول من علامة شيطانية مجردة من أي قيمة إنسانية إلى مسكن حميم لهشاشة الذات، وإلى علامة دالة على الكينونة، وفضاء اعتناق وحرية: «كأنني أطيّر على الأستراد المفتوح أمامي، إلى ما لا نهاية، بلا عوائق أو حواجز، أغراني بالتفلة من حدود جسدي، ومن حدود الأرض. ذلك الإحساس بالتفلة، مد جسدي بشعور قوي بأنه حر كما أشتهي. حر في موته وحياته»⁽³²⁾.

(29) صبح، ص 115.

(30) المرجع نفسه، ص 116-118.

(31) المرجع نفسه، ص 59.

(32) المرجع نفسه، ص 77.

يتشكل الجسد الحكائي إذاً، في رواية دنيا بوصفه موضعاً للتمثيل، حكاية عن الذات والجسد، «الجسم يحكي ويسمع أيضاً»⁽³³⁾. إنه ذاكرة مقاومة للنسيان، هي ذاكرة آلام لا تنسى: «لكن لمسات يديه الخائنتين على جسدي زمن أحبته، حفرت في جلدي آثاراً لآلام لا تبرح، وذاكرة جسدي حفظت عنه ما يكفي لشله وكفه عن رغباته تجاه مالك»⁽³⁴⁾.

هكذا، لا يخضع تمثيل الجسد في الرواية لسياسة رغبة جنسية، بل يتم تشخيصه من منظور سياسة هوية نسوية، يشكل فيها عنصراً دالاً على الذات، مؤسساً لحكايتها الدالة، أي لهويتها السردية، لذاكرتها وحاضرها، وما ترغب أن تكونه. إنه ليس «جسماً - موضوعاً فحسب، جسماً عضوياً [...] وإنما هو أيضاً عبارة عن جسم - ذات»⁽³⁵⁾. إنه حكاية خلاص وحرية، تستعيد فيها النساء ملامح كينونتهن المغيبة، كي لا يطويها النسيان: «أنهى الموت حكاية غزالة كما أنهى لغز مقتل أختها وفيقة زوجة عمي يحيى. لم يعد أحد يروي حكايتيهما، فحكايات النساء التي ينهيها الموت تصير، بالمختصر المفيد، كما كان يقول عمي عبد الله، حكايات بيضاء منسية بلا راو ولا أبطال»⁽³⁶⁾.

هذا الترميز السيميائي للجسد بوصفه علامة هو ما يمنح الجسد تأشيرة العبور من النسق الواقعي بوصفه جسداً مادياً Material، إلى النسق الرمزي بوصفه جسداً دالاً Signifying، أي علامة ترشح بالدلالات والصور. يتأسس هذا الإجراء الاستطقي، «القائم على «سميأة» الجسد Semioticisation على عملية «جسدنة» Somatization للحكاية، تقوم على تنصيب الجسد بوصفه موضعاً ومنبعا للمعاني [...] بحيث يصير الجسد أداة جوهرية في توليد الدلالات السردية»⁽³⁷⁾.

إنّ هذا الإجراء السيميائي هو ما يسوغ لنا تأكيد أنّ الجسد في الرواية تكتبه الحكاية، أي التخيل السردية، وليس الأيديولوجيا. تنقشه مواقع الذوات ورغباتها، فيما ترويه من محكيات الحياة. إنه جسد راو ومروي، بمعنى أنه يتشكل في منطق السرد، بوصفه علامة سردية، وليس بوصفه جسداً واقعياً.

في هذا الاشتباك الثقافي بين حكاية الجسد ونص الثقافة، تحكي الرواية جسد الأنوثة وجسد الذكورة، وتكشف آليات القمع الثقافية والرمزية في النسق الأبوي، بلغة حوارية يتصادى فيها التخيل والتاريخ والسياسة، ويتجاوز النسق الكتابي والنسق الشفاهي (اللهجة المحكية اللبنانية)، ويتماس الثقافي والشعبي (الأغنية الشعبية والخرافة). تتعدد الأجساد، أي صور الجسد، بتعدد الحكايات واللغات التي ترويه (الجسد الإيروتيكي، الجسد الملون، الجسد الحجاب، الجسد المقموع، الجسد المشلول، الجسد الخصب، الجسد البرجوازي، الجسد الشعبي...).

(33) المرجع نفسه، ص 121.

(34) المرجع نفسه.

(35) جورج لاكوف ومارك جونسون، الفلسفة في الجسد، الذهن المتجسد وتحديه للفكر الغربي، ترجمة وتقديم عبد المجيد جحفة (بيروت: دار الكتاب الجديد، 2016)، ص 9.

(36) صبح، ص 252.

(37) Peter Brooks, *Body Work: Objects of Desire in Modern Narrative* (Cambridge and London: Harvard University Press, 1993), p. xii.

إذا كان المتخيل يعيد خلق تكوينات الجسد في الرواية من خلال تمثيله السردية، فإن الجسد يشكل أدبية الحكاية وشعريتها الثقافية، بشحناته ورغباته وعلاماته النسوية، ويسم الرواية بطابع الغرابة. تتولد الغرابة في حكاية الجسد بوصفها انكشافاً لما هو خفي ومقموع في شروط الألفة، وفي فضاء متخيل خاص هو فضاء المنامات الذي ينبثق على سطح الحكاية، حين تعيد الشخصيات حكي ما رأته في مناماتها من أحلام ورؤى واستيهامات. انبثاق حكايات يأخذ شكل صيرورة انفلات عن «المألوف» و«السوي»، المتفق عليه اجتماعياً وثقافياً. وبهذا المنطق النفسي (منطق اللاوعي) تشكل المنامات، بوصفها مرجعية للحكي، مستوى عميقاً للدلالة. إنها تمثل لاوعي الحكاية الغريب والمختلف.

السرد: الازدواج المتشعب والهوية النسوية الجماعية

إذا كان تمثيل الهوية، على مستوى بناء الذات الأنثوية، كما وضحنا أعلاه، يتميز بنسق التجاذب، ويظل محكوماً بتجاذبات القوة والمقاومة في صيرورة دينامية، مشروطة بالحيز الذي يشغله كل طرف (الرجل / المرأة) في مواقع الثقافة، فإن تمثيل الحكاية الذي يتولى تصوير هذه التجربة يأخذ في رواية دنيا شكلاً استراتيجياً مميزاً، يضاعف حالة التجاذب المنتج بين التخييل السردية والجنوسة.

على خلاف النسق التقليدي الذي تسرد فيه الحكاية وفق مسار خطي، يهيمن عليه صوت السارد العليم بكل شيء، وينشر سلطته السردية والمعرفية على عالم الحكاية من وراء الستار، يقوم التمثيل السردية في رواية دنيا على نسق «الازدواج المتشعب»؛ إذ يتناوب على سرد الحكاية ساردان، البطلة دنيا وصديقتها فريال. والملاحظ أن السرد لا يقف عند هذا المستوى الأول من الانشطار الحكائي، بل يجعل هذا الازدواج السردية موضع انشطار ثان أكثر تشعباً، حين تقوم كل ساردة من الساردتين الأوليتين (دنيا وفريال) بتضمين حكايات جديدة، تروى بلسان شخصياتها، تنبثق عن الحكاية الأصلية، وتخلق، في الآن نفسه، مسارات سردية ودلالية جديدة، ما يفسح المجال لتوليد أصوات ومنظورات جديدة في التمثيل والرؤية.

إذا ما حاولنا إعادة تنظيم تشعبات هذه البنية السردية المفتوحة، يمكن توزيعها على أربعة مسارات سردية: مسار قصة دنيا وزوجها مالك، ومسار قصة فريال وحبيبها خالد، ومسار السرد المضمن الذي يحفل بعشرات القصص عن نساء مهمشات، ومسار الكتابة الذي يعرض لقضايا إبستمولوجية تتعلق بطبيعة الحكاية وطريقة كتابتها في الرواية.

يغطي مسار الكتابة مجموع الخطاب الذي يتحدث عن سؤال الكتابة والحكاية، ويشمل علاقة البطلة وفريال بالكتابة التي تتمظهر في صورة نزاع على من يحكي: «تري من التي كتبت أسراري على هذه الأوراق...؟ سألت نفسي هذا السؤال وقد حيرتني الكتابة. أنا التي تروي وصديقتي وجارتي فريال تأخذ عني الكلام أحياناً. والكتابة كتبت كل ما كنا نحكيه أنا وفريال»⁽³⁸⁾.

يؤسس محكي الكتابة خطاباً متميزاً عن المسارات الثلاثة، هو الخطاب الميتا تخيلي Metafiction. ومعنى ذلك، أنّ الرواية لا تهتم فقط بسرد أحداث الحكاية، بل تشغل أيضاً في مستوى واصف بطرح مسألة إستيمولوجية تتعلق بسؤال: من يحكي الحكاية؟ وحدود العلاقة بين الحقيقة والوهم فيما تحكيه الشخصيات، وتنازع علاقة الشخصيات بالمؤلفة، من منظور يعمق الفصل بين المؤلفة ذاتاً واقعية والشخصيات بوصفها ذوات متخيلة، ويخلخل مركز السرد؛ لأنه يجعله موضوع نزاع بين المؤلفة وشخصياتها، تقول البطلة دنيا: «سأعيد قراءة الأوراق لأكتشف أنّ الحكاية حكايتي، وحكاية فريال وصديقاتي وجاراتي وأهلي، قبل أن أقرر قتل الكاتبة في نهاية الفصل الأخير»⁽³⁹⁾.

تتعدد وظائف الخطاب الميتا تخيلي من نص إلى آخر، وتختلف من نمط روائي إلى آخر، وفي رواية دنيا ينهض بوظيفة تعزيز الخاصية التخيلية للحكاية؛ لأنه يجعل التمثيل السردى للحكاية موضوع تجاذب دينامي بين الحقيقة والوهم، بين الواقع والحلم. فالشخصيات المتخيلة في النص هي مرجع الأحداث والحكايات، وليس الواقع، والكاتبة ليست سوى ناقلة لهذه الحكايات من النسق الشفاهي إلى النسق الكتابي، أي إنّ دورها يقتصر على وظيفة التدوين. هذا التنازع على أصل الحكاية هو ما يخلخل مركز السرد في علاقة النزاع بين الكاتبة ومخلوقات الرواية المتمردة على سلطتها. والنتيجة أنّ مسألة الـ «حقيقة» والـ «صحة» بالنسبة إلى هذه الحكاية تظل موضع شك وارتياب. هذا ما يؤكد منطق السرد في الرواية التي تنتهي بتأكيد التباس رؤية الساردة وتشوش منظورها: «التبس علي إحساسي في تلك اللحظة، وسألت هل صحيح أنّ كل شيء وهم أنا ومالك والغرفة وحتى الحكاية؟ أم أنّ الحقيقة هي ما نرغب فيه ونحلم ونذكر؟»⁽⁴⁰⁾.

تسعى الكاتبة، من خلال هذا النسق السردى الذي يعتمد منطق الارتياب، إلى إرساء مسافة استيطيقية بينها بصفتها ذاتاً مرجعية وبين حكايات شخصياتها المتخيلة؛ بما يرسخ استقلالية هذه الشخصيات ويضمن لها حرية الكلام والتعبير عن تجربتها الأصيلة، خارج «سلطة المؤلف». ويتم تفعيل هذا الشكل الاستيطيقي على مستوى البنية السردية، باعتماد ضمير المتكلم في السرد، بحيث تروي الشخصية حكايتها بصوتها، من دون مراقب نصي مهيمن على كل شيء في عالم الحكاية، كما هو الشأن في السرد بضمير الغائب. وهذا ما يجعل الشخصيات في رواية دنيا تتحرر من هيمنة السارد السلطوي Authorial Narrator، العليم بكل شيء الذي يراقب الشخصيات في أسرارها الأشد حميمة وخصوصية، ويهيمن على عوالمها الداخلية والخارجية، ماضيها وحاضرها ومستقبلها.

يقوم هذا النسق السردى المتشعب بوظائف حيوية على صعيد البنية السردية والفكرية للرواية، ويسمها بجماليات الشعريات الثقافية على مستويات سردية ودلالية وثقافية متعددة:

- سردياً: تحرير البنية السردية من خطية السرد ونسقها المغلق، بتوليد مسارات حكاية منبثقة عن المسار الحكائي الأصلي. وهذا ما يتسبب في تفعيل انتقالات سردية في الذاكرة والزمان والمكان؛

(39) المرجع نفسه، ص 11.

(40) المرجع نفسه، ص 400.

ما يتيح حرية واسعة للكاتبة في اللعب بالأحداث، سواء بالتقديم أو التأخير أو الاستباق، وإعادة صياغتها وفق مقتضيات بناء الخطاب الاستطيقية والمعرفية.

- **دلالياً:** تحرير المنظور السردى من أحادية الصوت وسطوة الرؤية الشمولية، والحد من سلطة الكاتبة في فرض صوتها ورؤيتها للأحداث والمصائر، بحيث أنّ هذا التعدد في الحكايات والرواة يدفع القارئ إلى إعادة تشكيل القصة واستكشاف دلالتها في ضوء المسارات المتعددة للحكاية وما تفرضه من تقابلات دلالية وتباينات في الرؤى ووجهات النظر. إنّ تعدد الساردین يؤدي بالضرورة إلى تعدد طرائق سرد الحكاية وتغير مضمونها من نسخة إلى أخرى: «الحكاية نفسها، إلا أنها تتغير كلما تغير حبر اللسان وتغير الراوي»⁽⁴¹⁾.

- **ثقافياً:** إعادة كتابة قصص النساء المهمشات بأصواتهن ولغاتهم ولهجاتهن، وسرد هويتهم بوصفهن ذوات متكلمة. إنّ الهوية تتحقق باستعادة الصوت والكلمة وامتلاك خطاب الذات. وهذا ما يؤدي إلى كتابة تواريخ جديدة، وتعديل الصور النمطية المكرسة عن الذات، بكشف تحيزها الأيديولوجي، وصياغة تمثيلات وصور جديدة للهوية، تسهم لا محالة في تغيير الوعي الثقافي والاجتماعي السائد، أو على الأقل في دفعه إلى التساؤل وإعادة النظر في الأحكام المسبقة.

وتبرز، هنا، خاصية مميزة للرواية عند علوية صبح، وهي أنّ البوح الأنثوي في مدونتها الروائية ليس بوحاً ذاتياً انطوائياً متمركزاً حول الذات الشخصية، بل يتدفق في تقاطع أصوات الآخرين، وفي تداخل حكايات مع حكايات النساء المهمشات: «تهت عن نفسي وصرت أفش عن حكايتي في الحكايات. فأنا كالنساء أرى أحلاماً ملونة كثيرة»⁽⁴²⁾.

هو بوح جماعي، ليس شخصياً، بل عبر شخصي Trans-personnel، يمتزج فيه الذاتي بالعام والشخصي بالسياسي.

فيما يتعلق بهذه البنية السردية المتشعبة يجب أنؤكد، أخيراً، مسألة منهجية مهمة، وهي أنّ أي قراءة ملائمة لرواية دنيا لا بد أن تأخذ في الحسبان هذا البناء السردى المعقد، وتحلل النص من منظور دينامي يبحث في علاقات التفاعل السردى والدلالي بين المسارات المتشعبة للسرد، لاستكشاف منطق دلالات للنص، ولا يقف عند مستوى علاقة التجاور؛ لأن كل مسار سردي لا ينمو مستقلاً عن المسار الآخر، كما أنّ العلاقات بين هذه المسارات لا تختزل في مستوى تأكيد الدلالة الكلية، بل تأخذ أحياناً علاقة التوتر والمفارقة والتناقض، وهو ما يؤدي إلى تنسيب الدلالة الكلية للنص.

لذلك، نلح على أنّ تفسير العلاقة بين المسار الرئيس والحكايات المنبثقة عنه لا ينبغي أن يقتصر على منطق علاقة الكل بالأجزاء، والذي بموجبه تكون الأجزاء مجرد صورة مصغرة للكل، أو نسخة تكرارية؛ وذلك لسببين: أولهما أنّ علاقة الكل والأجزاء لا تمثل سوى إمكانية واحدة من بين إمكانيات

(41) المرجع نفسه، ص 218.

(42) المرجع نفسه، ص 8.

متعددة في منطق العلاقات السردية والتخييلية. وثانيهما أنّ بعض الحكايات الصغرى تخرق منطق الصورة الكلية التي تهيمن على دلالة الرواية، صورة الفشل السوداوية المهيمنة على علاقة المرأة بالرجل وعلى فضاء النص.

في مقابل الصورة المتشائمة لنمط الوجود بين المرأة والرجل، حيث تنتهي معظم العلاقات إلى الفشل وتعكس صورة الرجل المتسلط، تبنثق نماذج قصصية على هامش السرد، تخرق هذا النسق المهيمن. مثال ذلك، حكاية عبد الله بزوجه نجمة التي تجسد قصة «حب كبير»، تحدى تقاليد العائلة وأعراف القبيلة. تمرد الشاب على معيار اللون الذي يمثل أحد المعايير الاجتماعية المتحكمة في مؤسسة الزواج، بحيث لم يتقبل أهل القرية كيف يقع شاب جميل ووسيم في حب شابة سوداء، أقل منه جمالاً، وأدنى مكانة اجتماعية: «لم يفهم أحد في القرية سر عشق عمي لها وجنونه بها، فهو الشاب الأكثر وسامة بين رجال القرية [...] يوم وقع عمي عبد الله في غرام نجمة دبت الغيرة في قلوب بنات الضيعة، فلقبها الغالب على شهرتها في القرية كان «السودة المسحمتي» لشدة اسمرارها وقصر قامتها ونحولها».⁽⁴³⁾

في السياق نفسه، تجسد حكاية أم فؤاد عمة البطلة دنيا اختراقاً للنظام الأبوي؛ لأنها تمردت على قانون الثأر الذي يحكم نظام العلاقات الأسرية في القرية، ويمنع أي إمكانية للزواج بينها: «عمتي أم فؤاد، كانت قد غردت خارج السرب وعشقت في صباها مرهج من آل الدايير رغم الثأر الذي بين عائلتنا وعائلته، هشلت معه إلى قرية حدودية نائية وتزوجت منه في أواخر خمسينيات القرن الماضي رغم أنف أهلها وأهله بعد قصة حب دامت أكثر من ست سنوات، فتبرأت منها عائلتنا وتبرأ منه أهله».⁽⁴⁴⁾

يؤكد هذا الانزياح خارج النسق أنّ الثقافة الأبوية المتسلطة مهما كانت هيمنتها طاغية، فإن مناطق في التجربة الإنسانية تظل غير خاضعة لهيمنتها. وهنا يمكن أن نشير إلى التمييز الذي تقيمه الدراسات الثقافية بين ثلاث بنى للدلالات والتجارب؛ بنى مترسبة، وبنى منبثقة، وبنى مهيمنة وسائدة.

في إطار هذه النمذجة الثقافية، يمكن تصنيف الكتابة النسوية، من حيث طبيعة بنيتها النصية الدلالية العميقة، ضمن البنى المنبثقة التي تتشكل في فضاءات نصية وثقافية هامشية، تؤثر على مشروع جديد ورؤى جديدة، تسعى إلى تغيير أشكال التدليل وتوسيع مساحات الحرية والتعبير، لكنها في سعيها التنويري تصطدم بالبنى الثقافية الذكورية المهيمنة؛ ولذلك تأخذ دلالاتها عبر النصية في هذه الوضعية التراتبية المحكومة بعلاقات القوة، شكل بنى منبثقة من الهامش تسعى إلى كسب موقع داخل مواقع الثقافة؛ وبسبب ذلك يستمد هذا الموقع ديناميته السردية والثقافية من منطق التجاذب المنتج بين القوة المهيمنة (النظام الأبوي) والمقاومة المنبثقة (خطاب المرأة). ويؤكد هذا الموقع الذي ينطلق منه السرد أنّ الرواية النسوية، بوصفها نسقاً دالاً، لا يمكن فهمه بعزله عن القوى الاجتماعية والثقافية المهيمنة.

(43) المرجع نفسه، ص 254.

(44) المرجع نفسه، ص 261.

تكمّن، إذًا، أهمية الرواية بوصفها شكلاً ثقافياً، في الحقل الثقافي الأيديولوجي، وما يخترقه من صراع وتنافس في الخطابات، في توظيفها للتخييل السردى بوصفه خطاباً - نقيضاً⁽⁴⁵⁾. وإذا كان النسق الثقافي الأبوي يعمل على إسكات الصوت النسوي وقمع الذات النسوية في صورة «المرأة التابعة»، فإن رهان الرواية يقوم على خلخلة هذا النسق، وإزاحة ما ينشره من صور وتمثيلات سيئة، بتعرية مفارقاته الإستيمولوجية المتناقضة. وهو ما يتحقق حين تسترد المرأة سلطة السرد والتمثيل، فتقوم بإنتاج خطاب مضاد. وفي سياق تمثيلها لتجربتها التي أسيء تمثيلها، تؤسلب اللسان الناطق باسم النظام الأبوي الذي يتشقق إلى لسانين متناقضين في مفاعيل الباروديا، كل لسان ينقض الآخر.

وتوضح رواية دنيا أنّ المرأة العربية، إذا كانت عبر التاريخ ظلت محرومة من وسائل القوة، فإنها قد عوضت هذا الحرمان من اقتصاد القوة (القوة المادية) بامتلاك اقتصاد الخطاب، حين تكلمت وروت حكاياتها عن الجسد والتهميش⁽⁴⁶⁾.

إنّ استعادة التمثيل «تعدّ علامة على الهوية والصوت، ومن ثمّ امتلاك القوة»⁽⁴⁷⁾. والأهم من ذلك أنّ استعادة «الصوت» مكنتها من كسب حيّز داخل مواقع الثقافة، أتاح لها الدخول في عملية تفاوض شاقة مع خطاب القوة في الفضاء العام، كان من نتائجه الثقافية الجذرية في الثقافة العربية انتزاع هوامش للحرية والتعبير والنضال الثقافي والاجتماعي.

في هذا السياق الثقافي، تكشف رواية دنيا، بوصفها نموذجاً تخييلياً للسرديات البديلة، أنّ النساء في سياق تطور الثقافة العربية وتشكلها قد تكلمن وحكين قصصهن ومثلن تجاربهن⁽⁴⁸⁾، واخترقن متاريس الإسكات الثقافي الذي فرضته الثقافة الأبوية. وهذا يوضح لنا الأهمية الثقافية والاجتماعية الجذرية لفعل استعادة «الصوت» و«التمثيل» في بناء الهوية، وحيازة مواقع للكلام والتعبير والحرية، في الحقل الثقافي الأيديولوجي الذي يتحكم في إنتاج الخطابات وتداولها.

(45) الخطاب النقيض، مصطلح ما بعد كولونيالي، يوظف للدلالة على تلك العملية الخطابية التي يقوم بها نص «بتعرية وتفكيك القناعات الأساسية التي يتبناها نص معتمد Canonical معين وذلك من خلال إيجاد نص - نقيض يحتفظ بالعديد من الدوال المميزة للنص الأصلي مع تغيير بنى القوة التي يقوم عليها هذا النص، وهذا ما يتم على نحو مجازي»، انظر: بوعزة، سرديات ثقافية، ص 52. (46) إمكانية تحدث Speaking التابع من عدمها هي مسألة خلافية بين النقاد ما بعد الكولونياليين. يرى هومي بابا أنّ «الأناس التابعين يمكنهم التحدث، ويمكن أيضاً استعادة الصوت الوطني» (الرد بالكتابة، ص 292)، بينما تذهب جياتري سببفاك إلى خلاف ذلك؛ إذ ترى أنّ الوضع في الفترة الكولونيالية لم يوفر للذات التابعة إمكانية التحدث، انظر:

Bill Ashcroft, Gareth Griffiths & Helen Tiffin (eds.), *The Post-colonial Studies Readers*, 3rd ed. (London and New York: Routledge, 1999), p. 24.

(47) هيلين جلبرت وجوان تومكينز، الدراما ما بعد الكولونيالية، ترجمة سامح فكري (القاهرة: مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، 2000)، ص 6.

(48) في مسألة «صوت» المرأة والتعبير، تلتقي الكاتبة علوية صبح مع المفكرة السوسيولوجية فاطمة المرينسي التي أبرزت من خلال استنطاقها لسجلات التاريخ الإسلامي صور فاعلية المرأة ومقاومتها للنظام الأبوي، ما يعني أنّ المرأة تكلمت وعبرت عن مواقف في تاريخ الإسلام، أي كان لها «صوت» في ظل سيادة الهيمنة الذكورية، غير أنّ التاريخ الرسمي عمل على شطب هذه الصور والمواقف، انظر: فاطمة المرينسي، سلطانات منسيات، ترجمة فاطمة الزهراء أزرويل (بيروت/ الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2000).

وما يلفت النظر في رواية دنيا ويمثل ميزة فارقة لخطابها أنها تشخص الصوت النسوي، على أساس اشتغال التخيل السرد في صيرورة للتدليل منفتحة، محكومة بمنطق التجاذبات الدينامية، تحول دون تخندق الذات في نسق مغلق يشي بتمركزها البيولوجي؛ لأن تمثيل الذات النسوية يتم من خلال التركيز على سيرورات النصية والازدواج وسميائية الجسد، وليس على السياسات النسوية الأيديولوجية. وهذا ما يسمح لنا بالقول إنها تعطي الأولوية في خطابها النسوي لفعل التدليل Significance التفكيكي، وليس للسياسي الأيديولوجي. وبهذا التشكيل النصي الانتهاكي يتحقق التجاذب بين الشخصي والسياسي في رواية دنيا وفق ما نقترح تسميته بسياسات الشخصي الذي يعمل من خلال فعل التدليل؛ أي هذا "العمل المتعلق بالتمييز والتنضيد والمواجهة الذي يمارس داخل اللسان، ويطرح على خط الذات المتكلمة سلسلة دالة تواصلية ومبنية نحوياً"⁽⁴⁹⁾، ويقوم بانتهاك الخطابات الاجتماعية والتمثيلات الثقافية السائدة، عبر تغيير قواعد التمثيل وزحزحة مواقعه، بما يؤدي بالضرورة إلى خلخلة امتيازات سلطة الخطاب.

References

المراجع

العربية

- أشكروفت، بيل، وغاريث غريفث وهيلين تيفن. الرد بالكتابة: النظرية والتطبيق. ترجمة شهرت العالم. بيروت: المنظمة العربية للترجمة، 2006.
- بابا، هومي ك. موقع الثقافة. ترجمة نادر ديب. بيروت/ الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2006.
- بوعزة، محمد. سرديات ثقافية من سياسات الهوية إلى سياسات الاختلاف. بيروت: دار الأمان/ منشورات الاختلاف/ منشورات ضفاف، 2014.
- _____. هيرمينوطيقا المحكي: النسق والكاوس في الرواية العربية. بيروت: دار الانتشار، 2007.
- جلبرت، هيلين، وجوان تومكينز. الدراما ما بعد الكولونيالية. ترجمة سامح فكري. القاهرة: مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، 2000.
- جيران، عبد الرحيم. لعبة السرد: النظرية السردية من التقليد إلى التأسيس. بيروت: دار الكتاب الجديد المتحدة، 2013.
- ديورنغ، سايمون. الدراسات الثقافية: مقدمة نقدية. ترجمة ممدوح يوسف عمران. سلسلة عالم المعرفة 425. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2015.
- كريسطينا، جوليا. علم النص. ترجمة فريد الزاهي. مراجعة عبد الجليل ناظم. الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، 1991.

(49) كريستينا، ص 8.

لايكوف، جورج ومارك جونسون. الفلسفة في الجسد، الذهن المتجسد وتحديه للفكر الغربي. ترجمة وتقديم عبد المجيد جحفة. بيروت: دار الكتاب الجديد، 2016.

المرنيسي، فاطمة. سلطانات منسيات. ترجمة فاطمة الزهراء أزرويل. بيروت/ الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2000.

الأجنبية

Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths & Helen Tiffin (eds.). *The Post-colonial Studies Readers*. 3rd ed. London and New York: Routledge, 1999.

Brooks, Peter. *Body Work: Objects of Desire in Modern Narrative*. Cambridge and London: Harvard University Press, 1993.

Cavallaro, Dani. *Critical and Cultural Theory*. 3rd ed. London and New Jersey: The Athlone Press, 2007.

Hall, Stuart (ed.). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London, California, and New Delhi: SAGE Publication/ The Open University, 2003.

Ryan, Michael. *Cultural Studies: A Practical Introduction*. Chichester: Wiley – Blackwell Publishing, 2010.



مجموعة مؤلفين

الإسلاميون وقضايا الدولة والمواطنة

الجزء الثاني

يحتوي هذا الكتاب الجزء الثاني من دراسات وبحوث منتخبة قُدمت في المؤتمر السنوي الثاني "الإسلاميون ونظام الحكم الديمقراطي" الذي نظمه المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات في الدوحة - قطر في 28 و 29 أيلول/سبتمبر 2013 ، بعنوان "مسائل المواطنة والدولة والأمة". وانتظمت الدراسات الثماني عشرة في هذا الجزء تحت عنوان "الإسلاميون وقضايا الدولة والمواطنة". ويأتي هذا المؤتمر استكمالاً للمؤتمر الأول الذي عقد في الدوحة بتاريخ 6-8 تشرين الأول/أكتوبر 2012 تحت عنوان "الإسلاميون ونظام الحكم الديمقراطي: تجارب واتجاهات"، وصدرت دراساته في كتاب عن المركز.