الوعيَ بالأنثى في الخطاب السرديّ المعاصر
في الأدبين العبريّ والعربيّ

الوعي بالأنثى في الخطاب السردىّ المعاصر في الأدبين العبريّ والعربيّ

دراسة مقارنة في روايتي: زوج وزوجة، لتسرويا شاليف،

وظل الأفعى، ليوسف زيدان

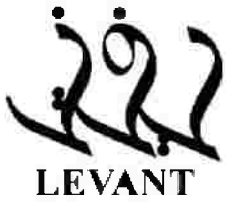
The Awareness of the female in the contemporary narrative discourse between Hebrew and Arabic literature Acomparative study in the two novels (Husband and wife)by Zeruya Shalev and and (Snake remained) by Youssef Zeidan

د. ندى يسري

قسم اللغات الشرقية في كلية الآداب، جامعة الإسكندرية

مركز ليفانت للدراسات الثقافية والنشر، الإسكندريّة

2019م



الطبعة الأولى: 1440هـ - 2019م
© جميع حقوق الطباعة والنشر الورقيّ والإلكترونيّ محفوظة

...
...
مركز ليفانت للدراسات الثقافية والنشر
ب ض: 03- 11- 520- 00408- 5- 022
س ت: 9882
الإسكندرية – مصر، 44، شارع سوتير، أمام كلية حقوق الإسكندرية
الدور الثالث، الإسكندرية، مصر
موبايل: 01018081590 هاتف: 034830903
بريد إلكتروني: levantegsy@gmail.com
موقع إلكتروني: www.levantcenter.net
رقم الإيداع: 5705 / 2019م
الترقيم الدولي: 978 - 977- 6651 - 32 - 6
تصميم الغلاف: Taha Jax
التنسيق والإخراج: القسم الفنّي في مركز ليفانت

المقدمة

الوعىّ كلمة تعبّر عن حالة عقلية يكون فيها العقل بحالة (إدراك)، وعلى تواصل مباشر مع محيطه الخارجى عن طريق منافذ الوعى التى تتمثل عادةً بالحواس الخمس. كما يمثل الوعىّ عند العديد من علماء النفس الحالة العقلية التى يتميّز بها الإنسان بملكات المحاكمة المنطقية والذاتية وهي: (الإحساس بالذات)Subjectivity، و(الإدراك الذاتى Self- awareness)، والحالة الشعورية) Sentience و(الحكمة أو العقلانية) والقدرة على الإدراك الحسّيّ Perception للعلاقة بين الكيان الشخصى ومحيطه الطبيعى.

والحقّ أن ديكارت كان أول من اهتم بالانتقال العقلى من مستوى المعرفة الأرسطو-أفلاطونى إلى مستوى أعمق وهو مانطلق عليه مستوى (الميتا meta) وهو التفكير فى التفكير، وقد قادته تجربته الوجودية إلى اكتشاف بعد جوهرى جديد من أبعاد الوجود الإنسانى : ألا وهو الوعى The consciousness

ولأول مرة فى تاريخ الفلسفة، ربما بعد ابن سينا، أصبحت دلالة هذا المفهوم تتجاوز معنى الإدراك الباطنى الفورى المباشر أو ما يسمى بعملية التماثل الطبيعى بين العقل والموضوع Representation، فانتقل ديكارت إلى بيان أهمية الوعى فى حياة الإنسان، ذلك أن الوعى فى نطره يمثل الصفة المميزة للإنسان.

وقد جاء بعد ديكارت فلاسفة كثر اهتموا بفكرة الوعى، إذ ميّز كانط بين الذات والمعرفة، أما هوسرل Husserl فيرى على خلاف ذلك أن الوعى دائما قصدىّ، فقد يكون الوعى تخيلًا أو تذكّرًا أو تفكيرًا منطقيًّا، إلّا أنّه يتجه نحو الشيء المفكّر فيه أى أنه وعى بشئ ما.

ويحاول ميرلو بنتى Merleau ponty أن يخرج الوعى من هذه النزعة الفينومينولوجية (الظاهراتية)، فيقول: إن الوعى هو الذى يمنح العالم شكله الذى يتجلى به، فالذات الواعية لا

تستطيع أن تتمثل وعيها إلّا بإسقاطها له فى العالم، ومن ثمّ فهناك علاقة جدلية بين الذات والعالم، فمن دون الذات يصبح العالم من دون أبعاد أو جهات.

وإذا كان الوعى– بالأساس– يعتمد على الذات من حيث كونه انفتاحًا على الذات ومن ثم انفتاحًا على العالم، لذا فان جدلية الاخر من حيث كونه مرآة للذات العارفة تشكل حجر الزاوية فى تشكيل الوعى الإنسانى، يقول: سارتر:"إن الآخر هو الذى يجعلنى أعى ذاتى...هكذا يكون الآخر الوجود الأساسى الذى يجعلنى أجعل من ذاتى موضوعا للوعى".

أما إذا انتقلنا إلى فكرة"الوعى بالأنثى"سنجد أننا إزاء جدلية تقوم على وعى الذات بنفسها من خلال الآخر، أو وعى الآخر بذات أخرى من خلال بنى وأنساق اجتماعية وأيديولوجية: فهناك وعى الأنثى بذاتها من خلال انفتاحها على الآخر، الذكر ووعى الذكر بالأنثى من خلال ما يتمثله من محيطه الاجتماعى والثقافى.

وفى هذا السياق لانستطيع القول بوجود أدب نسائى مستقل له خصوصياته بعيدًا عن عالم الرجال، مثلما هو الحال – تمامًا – مع ما يمكن أن يسمى بإبداع الرجل، ذلك أن الإبداع خاصية إنسانية، لا يمكن اكتسابها بيولوجيا، ولا تختص بنوع اجتماعى بعينه، فهو مرتبط بعوامل شتى: اجتماعية وثقافية ومهنية ونفسية... إلخ.

لكننا على صعيد آخر نستطيع أن نقول: إن هناك عوامل تحدد الوعىّ وتسهم فى تشكيله مما ينتج بطبيعة الحال وعيا أنثويا وآخر ذكوريا، ويستمد كلاهما جذوره أولا من – الآن –فتاح على الآخر شخصا ومجتمعا وموروثا ومن ثم الغوص فى أعماق الذات وفى النهاية يكون العمل الإبداعى المعبر عن هذا الوعى.

إذن فلا وعى أنثوى منفصل أو ذكورى مستقل، فكلاهما فى حاجة إلى الآخر، وفى تضافر معه، ولا يشترط أن يكون هذا علي المستوى الواعى من النفس فحسب، بل إنه

لاسيما فى التجربة الإبداعية– يعبر حدود الوعىّ عابرًا مرحلة ما دون الوعى ويرحل بعيدًا في أعماق الذات وصولًا إلى كوامن اللاوعى، ذلك الوجه المعتم من الحقيقة الإنسانيّة.

الأمر الآخر الذي نودّ الإشارة إليه، أن الشيء بنقيضه يعرّف، معنى ذلك أن معاناة الأنثى لا يمكن أن تفهم خارج سياقاتها الاجتماعية والثقافية، وهي سياقات تندرج فيها قضايا الذكورة أيضًا، فالذكر والأنثى – بطبيعة الحال– خاضعان للأنساق ذاتها، تلك الأنساق التى تنتج"الأنثى السردية".

هكذا يسهم الوعى بالذات وبالآخر فى إنتاج الخطاب السردى، وهو الخطاب الذى سوف تعنى الباحثة بتحليله ودراسته دراسة مقارنة وهى ليست مقارنة بين الخطابين – الآن –ثوى والذكورى فحسب، بل مقارنة بين سياقيْن حضاريْن باعتبار أن الروايتيْن موضوعيّ الدراسة تنتمى إحداهما إلى الأدب العبرى المعاصر بينما تنتمى الأخرى إلى الأدب العربى المعاصر.

وفى هذا المضمار كان لا بد لنا من تعريف مصطلح (الخطاب) و(السرد)، فمصطلح الخطاب Discourse يشير على المستوى اللغوى إلى"كل كلام تجاوز الجملة الواحدة، سواء أكان مكتوبًا أم ملف.وظًا.

غير أن الاستعمال الاصطلاحى تجاوز ذلك إلى مدلول آخر أكثر تحديداً يتصل بما لاحظه الفيلسوف هـ.ب غرايس 1975م من أن للكلام دلالات غير ملفوظة يدركها المتحدث والسامع دون علاقة.فقد أفاد كثير من النقاد من تحليل الخطاب، مثلا، فى دراسة الحوار الروائى، لا سيّما الكيفية التى يتمكن بها المتحاورون من الاستدلال على المعنى من دون أن تكون هناك دلالة ظاهرة عليه.

غير أن للخطاب مفهوما آخر ربما فاق المفهوم الألسنى البحت فى أهميته النقدية، وهو ماتبلور فى كتابات بعض المفكرين المعاصرين وفى طليعتهم الفرنسى (ميشيل فوكو) ولا سيما فى كتابه" أركيولوجيا المعرفة" 1972" و"وأدّب وعاقب 1975" وكذلك فى محاضرته(

نظام الخطاب) وفى هذه الأعمال يحدّد فوكو الخطاب بأنه شبكة معقدة من العلاقات الاجتماعية والسياسية والثقافية التى تبرز فيها الكيفية التى ينتج فيها الكلام بوصفه خطابا ينطوى على الهيمنة والمخاطرة.

أما السرد Narratology فهو دراسة القص واستنباط الأسس التى يقوم عليها وما يتعلق بذلك من نظم تحكم إنتاجه وتلقيه ويعد علم السرد أحد تفريعات البنيوية الشكلانية كما تبلورت فى دراسات كلود ليفي – ستراوس وعلم السرد بطبيعته يحصر اهتمامه بالعناصر السردية فى النصوص ككل، إضافة إلى أنه ليس كالنقد الأدبى الذى يعنى عادة بما فى النصوص من حيوية، حيث يسعى هذا العلم إلى كبح جماح النزعة التفسيرية فى قراءة النصوص، كما يحدث كثيرا فى النقد الأدبي فبدلًا من تفسير النصوص يسعى علم السرد إلى استخراج القوانين التى تمنح النص ما يجده المفسّر من دلالات.

فرضية الدراسة The Hypothesis

ستحاول الباحثة كشف سمات الخطاب السردى لدى الكاتبة الإسرائيلية(تسرويا شاليف) والكاتب العربي (يوسف زيدان)، ووضع هذه السمات فى إطارها الأدبى والثقافى باعتبار أن الأدبيين يمثلان جيلا بعينه فى الأدبيين العبرى والعربى، ويكشفان من خلال خطابيها السرديْن عن وعىّ كل منهما بالأنثى، ذلك الوعى المستمد من ثقافتين مختلفتين لكنهما فى أحيان كثيرة متلاقيين ومتلاقحتيْن.

وستحذو الباحثة حذو بعض الناقدات المنتميات إلى الاتجاة النسوى فى تفسير الخطاب السردى، حيث ستعنى باستكشاف التحيزات التى تؤثر فى موقف الثقافة من الأنثى، الثقافة ببعديها القديم والحديث والتى تؤثر فى تشكيل وعى الأديب أو الأديبة بالأنثى موضوع السرد فالأنثى المنتجة للسرد(كتسرويا شاليف)لايمكن أن تنفصل عن موضوعها النسوى، فهو ابنها الشرعى الذى أنجبته بوعيها وثقافتها، كذا فإن الذكر المنتج للسرد (كيوسف زيدان)

لا يستطيع – الآن –فصال عن جذور شكّلت وعيه بذاته وبالأنثى بوصفها آخر يكتب عنه، فحتى مع استحضارنا لمقولة (رولان بارت) عن موت المؤلف، سنجد أن هذا الموت موت تقديرىّ يتيح للدراس أن يتابع الطرفين (المؤلف والموضوع) فهو ليس موتا فيزيائيا يقطع العلاقة بينهما كما تنقطع بين الموت والحياة.

الهدف من الدراسة

تهدف الدراسة إلى الكشف عن الرؤية الإبداعية للعملين موضوعى الدراسة والمقارنة بين هاتين الرؤيتين فى قضية الوعى بالأنثى وإشكاليّة الصراع بين القيّم المتقابلة التى تشكل الوعى بالأنثى، ثم رصد آليات التشكيل الجماعي لدى الكاتبين والرسائل الفنية التى استعانا بها لإبراز رؤيتيهما الإبداعية، وذلك من منطلق إيمان الباحثة أن الشكل والمضمون مكونان لسبيكة واحدة، ينصهران فيها ويشكّلان العمل الإبداعيّ، وبناء على ذلك لا يمكن الفصل بين الرؤية والأداة فى أيّ عمل، فهما كفتا ميزان إذا مالت إحداهما أطاحت بالبناء كله.

المنهج المتّبع

استخدمت الباحثة (المنهج التكامليّ) في خطوات هذه الدراسة؛ حيث أفادت من جملة من المناهج النقدية؛ وذلك نظرا لتشابك مجالات الدراسة وتشعبها؛ وذلك كالمنهج التاريخي، والمنهج التحليلي النقدي، والمنهج المقارن، والمنهج النفسي، ومنهج النقد الثقافي المقارن، وغيرها من المناهج النقدية التي اقتضاها البحث والتحليل.

د. ندى يسري

المجتمع الأمومي والوجه المؤلّه للأنوثة

مثّلت خبرات الفرد في المجتمع القديم القائم على رعاية الطبيعة وحدبها بوصفها أمه الأولى عاملًا حاسمًا في اقتران ملاحظاته عن الطبيعة بتكوين أسس ديانته الاولى، أو بمعنى أصح أس معتقده الأول.

إذ ارتكز المعتقد النيوليتي الأول حول التماثل بين الطبيعة والأنثى؛"فمن جسدها تنشأ حياة جديدة، ومن صدرها ينبع حليب الحياة، وتتبع دورتها الشهرية المنتظمة في كل ثمانية أو تسعة وعشرين يوما دورة القمر... وحينما تعلّم الإنسان الزراعة وجد في الأرض صنوًا للمرأة؛ فهي تحبل بالبذور، وتطلق من رحمها الزرع الجديد"[1] هكذا اعتقد الإنسان في قدسية هذا الكائن دائم الخصب، دائم العطاء روحًا وجسدًا، لذا فقد جاء المعتقد المقدّس للأنثى متماشيًّا مع روح المجتمع الذي تسلّمت فيه الأنثى مقاليد الأمور؛ إذ:"عزّز الدور الاقتصادي للمرأة مكانتها هذه، فلقد كانت بحق المنتج الاول في الجماعة، لكونها المسؤولة الاولى عن حياة الاطفال وتأمين سبل العيش لهم"[2] وتدلّ الأواني الفخارية؛ التي تنسب لهذا المرحلة من عمر البشرية على الدور الاقتصاديّ الذي اضطلعت به المرأة، وأخيرًا توّجت هذا الدور باكتشافها الزراعة، ونقل الإنسان من مجتمع الصيد والالتقاط إلى مجتمع إنتاج الغذاء[3]

غير أنّنا لا يجب أن ننقاد إلى تلك الأفكار التي تروّج لتبعية الرجل في المجتمع الأموميّ فحسب، ذلك أنّ الرجل قد بوّأ المرأة هذه المكانة احترامًا لا خنوعًا، وقد نقل إلينا مؤرخو اليونان

---

(1) فراس السواح: لغز عشتار الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة، منشورات علاء الدين، سورية، دمشق، ط3، 2004م، ص25

(2) السابق: ص 32، 33

(3)J.J. Bachofen, Myth, Religion and Mother right, Prinicton ,London, 1980 p107

ممن احتكّوا بأقوام كانت تعيش أواخر عصر الأمومة أنّ رجال تلك المجتمعات كانت مضرب الأمثال في الفروسية والقتال[1]

هكذا روّج الاعتقاد في قدسية الأنثى قرينة الطبيعة إلى بناء الضلعيْن المكمليْن لمثلث الدين في هذه المجتمعات؛ وهما الطقس والأسطورة.

وهنا تبدأ الأساطير الأولى عن أصل الكون، وتبدأ النسخ الأولى من ميثولوجيا التكوين[2] وأصل الكون الفائض عن الأم الكبرى، ثم تتوالى عملية نسج الأساطير حول مجمع الإلهة الاول، والذي كان – بطبيعة الحال – أنثويًّا بالدرجة الاولى، وكان الظهور الذكوري فيه متبديًّا في صورة الإله الابن، وهي ظاهرة لم تبدأ في الظهور على ساحة هذا المجمع المقدّس إلّا بحلول الألف السادس قبل الميلاد[3]

إرهاصات الحضور الذكوري للإله

منذ البدايات الاولى للثورة المدنية، التي تمثل المرحلة الثالثة من عمر البشرية (مرحلة ما بعد الزراعة) تبدأ الثورة الذكورية في المجتمع، حيث مرّ المجتمع الأموميّ عبر تاريخه الطويل

---

(1) لغز عشتار: ص 34

(2) كأسطورة الإلهة (نمو) السومرية، التي تمثل أصل الكون وأم الجيل الأول من الآلهة، وقد تخيّل السومريون امتدادها البدئي مياه أولى تملأ حيّز المكان قبل بدء الزمان.

وفي الثقافة الإغريقية – على سبيل المثال – بقيت الأم الأولى لما قبل العصر الهيليني قائمة في شخصية الإلهة (جيا) الأم الأرض.

للمزيد انظر: فراس السواح: لغز عشتار (مرجع سابق) كذلك:

T.w. Dooane: Bible myths and their pararrels in other religions , Leslie shepard , new York , 1971)

(3)انظر: د. سوزن يوسف السعيد: المرأة في الشريعة اليهودية حقوقها وواجباتها، دراسة مقارنة مع حضارات الشرق الأدنى القديم، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1، 2005، ص26

بمراحل متعددة انتهت بالانقلاب الكبير الذي قام به الرجل؛ ليتسلّم دفة القيادة مؤسّسًا مجتمعًا بطريركيًّا جديدًا.

فمع ظهور الكتابة وظهور المدن وتعقّد شكل المجتمع وبدء التنظيمات المدنية والسياسية المعقدة، تنتقل السلطة شيئا فشيئا للرجل، ويبدأ ما يعرف بنظام الدولة ذات النظام السلطوي الهرمي، والذي قام على أنقاض النظام الزراعي البسيط.

وبهذا تتشعب الاختصاصات، ويتم تقسيم العمل في المجتمع وتتركز السلطة في يد الملك، ويبدأ ما يعرف ب(حق الام) في انتساب الابناء إليها شيئا فشيئا ب– الآن –دثار حتى تؤول كل الحقوق إلى الرجل[1]

وقد حفظت لنا الأسطورة هذا التحوّل الاجتماعي في صورة تحوّل على مستوى المجمع الإلهي؛ فبعد أن كانت الإلهة الواحدة لا يشاركها في السلطات سوى ابنها الذي نشأ عنها، وكان مقدمة لظهور بقية الإلهة الذكور، يبدأ الإله الذكر في قهر الإلهة الأنثى واستلام دفة الحكم منها، وتبدأ الإلهات الأنثيات في الانزواء.

إلّا أن المجتمع الأموميّ لم يندثر تماما بحلول المجتمع الأبويّ، بل حفظت لنا الأسطورة كثيرًا من سمات المجتمع الأموميّ؛ التي ظلّت كامنة في الثقافة البطريركية؛ ذلك أنّ التحوّل في مكانة الأم الكبرى، لم يكن إلا على النطاق الرسمي فحسب، وبقيت مكانتها في ضمائر من يتوجهون إليها رهبة ورغبة.

وقد أسهمت الكتابة التي ابتكرها الإنسان في مطلع العصر المدني، والتي راح يدوّن بها أساطير أسلافه في إلقاء غلالات من الالغاز على صورة الام الكبرى، وإلباس الذكر كثيرا من أرديتها وإضفاء الكثير من خصائصها عليه[1]

---

(1) انظر لغز عشتار: ص 25، 26، 27

وقد كان لنظام الكهانة الذي اتخذ منحى مؤسساتيًّا مع عصر الرفاه الاقتصادي دورا بارزا في إضفاء هذه الغلالات القاتمة على صورة الام الكبرى من أجل إبراز الإله الذكر؛ فأخذوا يطلقون على الأم الكبرى أسماء متعددة يشير كلٌّ منها إلى وظيفة من وظائفها أو خصيصة من خصائصها، ثم استقلت الاسمًاء فصارت ذوات بتأثير الاتجاه الديني الجديد، ولكن دون أن يفقد الإنسان إحساسه بالوحدة الصميمة لهذه الذوات وتطابقها[2]

وترى الباحثة أنّ التحام الأسطورة بما علمناه من طقوس صاحبتها وحفظتها لنا الكتابة هي ما أضفت طابع القداسة على التحوّل الدرامًاتيكي في صورة الأنثى بوصفها جزءا من المجتمع الذي شهد تحوّلا اقتصاديًّا استلزم على صعيد ما بدء حقبة جديدة من التاريخ النسائيّ في علاقته بالأنوثة؛ وهي الحقبة الأبويّة.

الخلاصة

هكذا وبعد أن كانت الأنثى مقدّسة بذاتها، وبما تتمتع به من تشابه مع الطبيعة؛ الأم الكبرى والمانحة الاولى، أصبح العطاء الأنثويّ، بل وعطاء الطبيعة ذاتها مرهونًا بالدور الذكوري وبمباركة الإله الذكر للانثى الوجه الاخر للطبيعة من خلال مائه المقدّس؛ ماء الرجل الذي صار في العقلية البطريركية صنوًا للامطار؛ فالامطار تحيي الأرض، وماء الرجل يحيي رحم الأنثى، فيتحول الرحم من صورة النهر المتجدّد المانح دوما إلى صورة الوعاء المتلقي لهبات الذكورة.

---

(1) لغز عشتار: ص 26

(2) لغز عشتار، م. س: ص 26

البطريركية وحضور مفهوم الألوهة المذكّرة

الأبويّة في ديانات التوحيد الإبراهيمية*

وإذا كان مبحثنا القادم متجها صوب (الجنوسة) ومفاهيم (النسوية) وما بعدها، فيجب أن ننوه إلى أن هذا الطرح الذي سنقدمه بوصفه تفكيكا للظاهرة الأبويّة في علاقتها بمفهوم الألوهيّة التوحيدية في فكر الديانات الابراهيمية الثلاث إنما ينطلق في الاساس من جهود كثيرات من المفكرات النسويات المنتميات إلى تيارات ما بعد الحداثة واللائي استعن بمفاهيم التحليل النفسي والتفكيك ومقاربات ما بعد البنيوية كافة، ومنها التحليل السيميولوجي ودراسات التابع ودراسات مابعد الحقبة الاستعمارية، لاظهار أن النظام الأبويّ أيديولوجية مبطنة بالمفاهيم اللاهوتية؛ التي تخللت جوانب الثقافة كافة وهيمنت عليها، ومن ثم ظهرت تبعية المرأة للرجل على غرار فكرة تبعية المخلوق للخالق، وعززت التفسيرات التي ظهرت في عصور متأخرة –نسبيا– هذه النزعة التبعية بدوافع مجتمعية وقبلية مؤطرة إياها بإطار ديني.

ومن ثم فقد أثبت الفكر النسوي المرجعية الدينية للنظام الأبويّ، فهو نظام تبوأ فيه الرجل موقع السيادة الكاملة، وفرض فيه السلطة من خلال مؤسسات اجتماعية وسياسية واقتصادية ودينية تعبر عن الثقافة الأبويّة؛ لانه اختلق دعما دينيا يصونه ويذود عنه، بل إن التيار النسوي الراديكإلى ذهب إلى أن النظام الأبويّ متغلغل في كل شيء.

وقد عزي النقد النسوي الماركسي الأبويّة الكامنة في الأنظمة الاقتصادية والاجتماعية الحديثة؛ كالنظام الراسمًالي إلى البنية الهرمية البطريركية الضاربة بجذورها في الوعي الجمعي والمستمدة جذورها من البنية الدينية /الاجتماعية[1]

وانطلاقًا من هذه الرؤية، التي تبنتها كثير من الدراسات النسوية، نحاول في هذا المبحث الوقوف على البنية المفاهيمية الرئيسة، التي نراها أسست لهذه العلاقة الوطيدة بين الأبويّة والألوهيّة في الديانات الإبراهيمية، حيث يأخذ مفهوم الإله الذكر منحىً جديدًا في هذه الديانات انطلاقًا من البنية العميقة المسيطرة عليها وهي (الرؤية التوحيدية) للإله.

أولًا: الرؤية اليهومسيحية وبقايا الألوهة المؤنثة

ذكرنا من قبل أن التحوّل الكبير من الأموميّة نحو البطريركية في البانثيون الإلهيّ القديم كان انعكاسًا للتحول المجتمعيّ من عهد الأمومة إلى الذكورة.

وهو الأمر الذي يعيد إلى أذهاننا رؤية لودفيغ فيورباخ (1804-1872م)عن أصل الدين وصورة الإله؛ إذ يرى أن معرفة الإنسان للإله ليست إلا معرفته بذاته، فالدين هو الوعي الاول وغير المباشر للإنسان، أي الوسيلة التي يتخذها الموجود البشري في البحث عن نفسه؛ إذ يحوّل الإنسان جوهره إلى نقطة خارجة عنه قبل أن يعثر علي هذا الجوهر داخل ذاته.وبهذا

---

* آثرنا استخدام مصطلح (الديانات الإبراهيمية) في الحديث عن الوجه الأبوي في الديانات التوحيدية الكبرى الثلاث ؛ وذلك لما تلعبه رمزية أبوية (إبراهيم) عليه السلام في هذه الديانات بوصفه الأب الأعظم لها ولنسلها، إذ يمثل في وعيها الجمعي البطريرك الأعظم.

(1) للمزيد انظر: د. عبد الله إبراهيم: السرد النسوي – الثقافة الأبوية– الهوية الأنثوية والجسد – المؤسسة العربية للنشر والتوزيع– بيروت– ط1– 2011– ص 62-63

تصبح الظاهرة الدينية – وفقا لفيورباخ- جوهر الإنسان في انفصاله عن الفردية، ومن ثم فإن صفات الجوهر الإلهي هي صفات الجوهر النسائيّ في أقصي درجات كمالها[1]

وهو ما طرحه فيورباخ في تصوره المسمي بـ: (المرأة)، أي فكرة الألوهيّة باعتبارها مرآة تنعكس فيها صفات النوع البشري، يقول: فيورباخ:"حتى لو لم تكن عندك أيّة فكرة عن الإله فأنت لا تجهل أنه الوجود بلا حدود، الوجود اللانهائي في الزمان والمكان، وبالتالي فإنك لكي تتصور الإله ذهنيّا يجب أن تنفي كل التحديدًات وكل القيود، وكل ما يحيط بنا من حدود تحدّ الاشياء المتناهية"[2]، ويعتقد فيورباخ أنّ الإنسان قد خلق الإله على صورته الجوهرية، ويبدو الاثنان متباعدان عن التماثل لأن هناك تنافرًا بين طبيعة الإنسان الفعلية وطبيعته الجوهرية أو المثاليّة والأخيرة لا الأولى هي التي تنعكس في فكرة الإله[3]

وهنا تتخذ العبارة التوراتية الشهيرة:"وقال الله نعمل الإنسان علي صورتنا كشبهنا... فخلق الله الإنسان علي صورته علي صورة الله خلقه. ذكرا وأنثي خلقهم."[4] موقعًا مركزيّا في النظرة التوراتية للذات في علاقتها بالإله، حيث تبدو الرؤية الفيورباخية للذات والإله بمثابة النظرة العكسية للرؤية التوراتية، وتفسر لنا نظرة فيورباخ – إذن – خلع الصفات البشرية علي الإله في المعتقد اليهومسيحي أو ما يطلق عليه"تأنيس الإله" أو"أنسنة الإله"[5] أو مصطلح The Anthromorphism

---

(1) انظر: فيورباخ: أصل الدين – دراسة وترجمة: د. أحمد عبد الحليم عطية – المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع – بيروت – ط1- 1991- ص10-11

(2) Feurbach: La Morte et L'immortalite' ,(Qu'est-ce que la Religion) Nouvelle Philosophie Allemande. trad. Par Hermaon Ewerbeek, Paris ,1850,p 515

(3) فيورباخ: أصل الدين ص 21

(4) تكوين: 2: 26-27

(5) مصطلح التأنيس مشتق من أصل مادة (أ ن س) ومنها الإنسان لكن هل التأنيس كالأنسنة؟ يغلب على الظنّ أنّ التأنيس إذا كان يصلح نظيرًا لـ Prosopopoeia (Prosopopée) فالأنسنة تصلح نظيرًا لـ

ويمكن اختصار هذا الموقف مستخدمين ألفاظ (فشته) (1762-1814م) فنقول:"إن الإنسان خلع علي الموضوع صفاته الجوهرية في تعارض مع ذاته وبقيامه بذلك فقد تنازل عمّا هو جوهري بالنسبة له"[1]. وانطلاقًا من رؤية فيورباخ هذه، ترى الباحثة في الصورة الأبويّة للإله في التراث اليهومسيحي استكمالا لمسار من خلع الأرضي على الترنسدنت إلى، وهو أمر يمثل حلقة في سلسلة بدأتها الديانات الذكورية التي سبقت المفهوم الإبراهيمي للإله. إذ تبدو حادثة انتصار الإله(مردوك) في النصوص البابلية القديمة على الإلهة (تياومات) والذي نتج عنه عملية الخلق الكونيّ [2] بمثابة انتصار للإله الذكر علي الإلهة الأنثى بكل جبروتها وعنفوانها؛

Humanisatio، بمعنى الاعتقاد بكون الشيء إنسانًا أو على صورة إنسان، مثل أنسنة الآلهة في الأساطير اليونانيّة، وفي معتقدات كثير من الشعوب القديمة، ومثل ما يَعُدّه النصارى أنسنة للمسيح، أي جعله إنسانًا، وهو عند معظمهم إله، كما هو معروف، وجعْل العرب الزُهرة على صورة امرأة فاتنة، وجعْلهم العُزّى على صورة امرأة حبشيّة نافشة شعرها، وأنسنة الشعوب للأرواح الخفيّة كالجن والملائكة، وبعضهم كان يعبد الجنّ، أي أنّ التأنيس مصطلح أدبيّ ويعني نسبة الصفات والأعمال الإنسانية إلى المجرّدات والجوامد، والأنسنة مصطلح دينيّ ويعني الاعتقاد بكون الموصوف إنسانًا أو على صورة إنسان.

وزبدة القول أنّ بين المصطلحات المترجمة المشار إليها فروقًا معنويّة، فوق أنّ بعضها لا يدخل في اللغة النقديّة الأدبيّة، وأنّ الناس يخلطون بين المصطلحات النقديّة منها، وهو خلط معلّل، لأنّ تلك المصطلحات أجنبيّة، وقد خلط حتّى الأجانب بينها، ويسمح التوسّع أحيانًا بتجاوز المفهوم إلى ما يجاوره، لكن لا شكّ أنّ الخير في الدقّة، وفي التمييز بين الحقول العلميّة والمفاهيم. (للمزيد حول التفرقة بين هذه الاصطلاحات انظر: مصطفي علي الجوزو: اللغة حياة – التأنيس غير التشخيص – مجلة العربي – العدد 630-5/ 2011)

(1) شاخت: الاغتراب ترجمة: كامل يوسف – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت – 1980- ص 127-126

(2) حول هذا انظر:

جاك مايلز: الله سيرة – إله التوراة بوصفه بطلًا روائيًّا – ترجمة ثائر ديب دار الفرقد – سورية – دمشق – ط2- 2008- ص 60-61، وكذلك:

Karen Armstrong: A History of God –the random house publishing group- USA- 1993 P.9

إذ يتبوأ هو مقعد الصدارة في المجمع الإلهي السماوي مثلما تبوأ الرجل موقع الصدارة على الأرض.

غير أن الرؤية التوحيدية التي تميّزت بها الديانات الإبراهيمية مثّلت بوتقة صهر لصفات الألهة الذكور والإناث في صورة إله واحد، كليّ الحضور والوجود؛ أي أنه إله واحد المظهر متعدد الجوهر (واحد الذات متعدد الصفات).

"فما يتيحه تعدّد الإلهة من توجيه للغضب إلى الخارج (في حادثة الخلق والغواية على سبيل المثال) تجاه إله منافس يحوّله التوحيد إلى ندم يشعر به الرّب الإله في داخله. وأول ظهور للندم الإلهي الذي سيتكرر مرات عديدة بعد ذلك، هو أيضا أول ظهور للإله كشخصية أدبية حقيقية متميزة عن القوي الاسطورية وعن المعاني المجرّدة المكسوة بصوت مجازي"[1]

وبهذا يأتي مفهوم الإله الواحد في الديانات الابراهيمية الثلاث مختلفا عن غيرها من العقائد التي حاولت الاتجاه صوب توحيد الإلهة في ذات واحدة؛ فحتي مع الرؤية المصرية القديمة (الرؤية الاخناتونية) والتي نجد أصداءها في فلسفة أفلاطون وأرسطوطاليس في اليونان، نجد اختلافا شديدًا بين التوحيد الإبراهيمي والتوحيد المصري[2]

---

(1) جاك مايلز، م. س: ص 60

(2) حيث كان الإله من حيث وظيفته شديد الاتساع غير محسوس، لكن قد يخصّص له مكان يظهر فيه في صورة أو صنم، والصنم ليس كالإله، لكنه وسيلة من الحجر أو الخشب أو المعدن تتيح له المثول للعيان. هكذا كان المصريين القدماء موحدين في الطبيعة لا موحيدين في الله ؛ إذ أحسوا أن لهذه الكائنات جوهرا واحدا. وبهذا نستطيع القول إن المعتقد الإخناتوني يقترب من المذهب الحلولي ؛ اي المذهب الشبيه بفكرة وحدة الوجود عند ابن عربي.

للمزيد انظر: مصطفي حسن النشار: فكرة الألوهية عند أفلاطون وأثرها في الفلسفة الإسلامية والغربية – مكتبة مدبولي – القاهرة – ط2– بدون سنة نشر.

وبالعودة إلى فكرة أصل الدين الفيورباخية ونظائرها عند (فرويد) مثلا في كتابه (مستقبل الوهم)[1] L'Avenir d' une illusion نجد ظاهرة إحلال النسائيّ في الإلهي واضحة في التصوّر اليهومسيحي عن الألوهيّة، فكما انتصرت الذكورة في الأرض كان لابد لها أن تنتصر في السماء، وهنا تبدأ الخطوات الأولى بتبني الذات الإلهية المذكرة صفات الأنوثة في هذا القالب التوحيدي؛ إذ يأتي يوم (السبت) المقدس بوصفه الدليل الأبرز علي هذا الامتصاص التوحيدي لصفات آلهة وإلهات الشرق الادني القديم، واختزال الصفات التي قبعت في الوعي الجمعي عن صفات الإلهة ليتعامل معها الوعي الكهنوتي[2] وقت التدوين بهذا الشكل الإدماجي.

"وفرغ الله في اليوم السابع من عمله الذي عمل. فاستراح في اليوم السابع من جميع عمله الذي عمل، وبارك الله اليوم السابع وقدّسه؛ لأنه استراح فيه من جميع عمله الذي عمل الله خالقا"[3]

ويمثل يوم السبت في أحد أهم تأويلاته صدى لأسطورة استراحة الربّة عشتار وقت حيْضها وهو الوقت المرتبط تماما بدورة القمر، ومن ثم بالطبيعة والخصب. وقد كان سكان بلاد الرافدين

---

(1) فرويد: مستقبل الوهم – ترجمة: جورج طرابيشي – دار الطليعة – بيروت – 1974– ص 28
يوضح فرويد أن العلاقة الوثيقة بين انهيار الإيمان الديني و انهيار السلطة الأبوية في لاوعي الشباب إنما يعود في الأصل إلي أن الأفكار الدينية تنبع من نفس الحاجة التي تنبع منها سائر إنجازات الحضارة. فالإنسان يتعامل مع الظاهرة الدينية بوصفها إسقاط لما في داخله ولكن بصنع كائنات ماورائية، أو كائنات مفارقة.

(2) تنبغي الإشارة هنا إلي كوننا نتعامل مع نصوص الكتاب المقدس بمفاهيم نقد الكتاب المقدس والتي بدأت منذ عصر النهضة في أروبا، وتوصلت إلي تفكيك الكتاب المقدس بردّه إلي مصادر أربع رئيسة ؛ ألا وهي: المصدر اليهوي، والإلوهيمي، والكهنوتي، والتثنوي. كما أن بعض نقاد الكتاب المقدس بعهديه القديم والجديد أمثال رودلف بولطمان قد قاموا بما يسمي (النقد الديميثولوجي) والذي أرجعوا فيه النصوص إلي عناصرها الميثولوجية الأولى في الحضارات القديمة.

(3) تكوين: 2: 2– 3

يعتبرون تمام البدر يوما تستريح فيه عشتار من كل أعبائها. لذا فقد ارتبطت بهذا اليوم مجموعة من المحرّمات؛ كالشروع في السفر، وأكل الطعام المطبوخ، وإشعال النار، وهي الامور نفسها التي تستريح منها المرأة الحائض، والتي انتقلت أصداؤها للنموذج الربوبي المكافئ للعنصر البشري (عشتار). وقد كان هذا اليوم يدعي (السباتو) أي يوم الراحة، وكانوا يحتفلون فيه كل شهر، ثم مرة في كل ربع من أرباع الشهر القمري، وعنهم أخذ اليهود هذه العادة أيام السبي؛ فجعلوا يوم السبت يوم راحة للرب من عناء الخلق، ودعوا ذلك اليوم بيوم (شبّات)، وفرضوا على أنفسهم فيه محرمات مشابهة ما زالت تسيطر على سلوكهم حتى اليوم.[1]

وبهذا نستطيع أن نرى تبديات البشري في الإلهي مضاعفًا؛ فمرة يظهر بصبغة أمومية؛ حيث تمثل عشتار هنا الوعي البشري بالأنثى ولكن في صورة إلهية، ثم يكتمل هذا التبدي ويتضاعف حين يختزل البشري في الإله واحد الذات صفات الذكورة والأنوثة.

أما في التراث المسيحي فإن بقايا الألوهة المؤنثة تظل تلاحق النص المدوّن برواياته الأربع، فذلك المجمع الإلهي الذي ظلّ يزيح الإلهة الأم عن العرش في أخريات العصر النيوليتي؛ ليقدّم نموذج الإله الابن علي الساحة ومع مرور الوقت يدّعي لنفسه سيادة المجمع الإلهي، كالإله (آن) الذي ادّعي لنفسه في سومر معظم خصائص الام الأولى الكبرى، تبدأ المسيحية في إعادة بعض من رونق الام الكبرى إلى النصوص.

ذلك أن الديانات الذكرية المتطرفة قد حاولت أن تجتث تماما صورة الام الكبرى من نظامها الاسطوري، كما هو الحال في ديانة العبرانيين بشكلها التوراتي المتأخر، ففي التأريخ التوراتي للبشرية، لا نكاد نلمح ما يذكرنا بالأم الكبرى سوى أثر باهت باق في شخصية حواء التي حوّلتها الأسطورة التوراتية من مبدأ الكون إلى مجرد أم للجنس البشري. وحتى أمومتها هذه

---

(1) Harding.M. Esther Harding: Women Mystries , Harper and Row , New York ,1978 , p.62

ليست أمومة أصلية، لانها هي نفسها مولودة من الذكر آدم ومأخوذة من ضلعه. وبذلك يبلغ تحوير أسطورة الام الكبرى أبعد غاياته بتجريدها حتى من أمومة البشر، وإعطاء آدم فضل الابوة والأمومة، الابوة لإنجابه الجنس البشري بواسطة حواء نفسها.[1]

وتأتي التقاليد المسيحية لتحاول التشبّث بروح الأم الكبرى والتي غدَت مع الديانات الذكرية والتي سبقت حتى اليهودية تدور في فَلَك الإله الذكر، إذ تبدأ مريم العذراء رحلتها من أم يهودية تقية، كما تبدو في الأناجيل، إلى أم كونية ووالدة للإله الذي اقترب من البشر بدخوله تاريخهم وتجسّده في عوالمهم، ومروره عبر جسد الام الكبرى طفلا لها" فمريم العذراء التي ظهرت في فلسطين، وعاشت هناك عددا من السنين، ليست إلّا تجليًّا في الأم الكبرى مريم الموجودة قبل الزمان والمكان؛ والتي ستبقى بعد فناء المكان، وتوقّف جريان الزمان"[2]

ويبدو موتيف أم المخلِّص العذراء شائعًا في العبادات المتمحورة حول الذكر؛ كولادة الإله مارس الروماني، والإله حورس المصري، وأدونيس اليوناني، وميترا الإيراني، وبوذا في التبت وكريشنا في الهند.[3]

نقرأ في إنجيل لوقا:

"فقالت مريم للملاك: كيف يكون هذا وأنا لست أعرف رجلا، فأجاب الملاك وقال لها الروح القدس يحل عليك وقوة عليا تظللك فذلك أيضًا القدوس المولود منك يدعي ابن الله"[4]

---

(1) فراس السواح: لغز عشتار ص 59

(2) Allan Watts, Myth and Ritual in Christianity, Thames and Hudson , London 1954, pp 113-114

(3) Born of Virgin – www. Lescarnery.com. born of –a- virgin.htm-25-12-013

للمزيد حول ولادة العذراء للمخلصين انظر: فراس السواح لغز عشتار: ص 385-392

(4) لوقا: 1: 34-35

وهنا تبدو المسيحية شأن معظم الديانات الذكورية – رغم صورة مريم فيها– ديانة تحتل فيها الذكورة الدور الأهم، فما من ولادة للمخلّص بغير منحة إلهية؛ فالأنثى وحدها لا تستطيع القيام بتلك المهمة المقدّسة وحدها، شأنها في ذلك شأن إيزيس؛ التي كان يجب أن يقوم زوجها أوزيريس من موته ليضاجعها فتنجب حورس المخلّص.

نقرأ في نص يعود إلى المملكة الوسطى:

" نعم.. إيزيس هي التي شدّت أزر أخيها، ونفخت في جسده المتلاشي العزيمة، إيزيس التي تلقت بذوره في بطنها، وحملت بوارثه فأرضعته في مأمن"[1]

ويبدو الصليب في المسيحية رمزًا يوحي بالامتداد الأنثويّ في عمق الديانة؛ حيث يظهر رمز الصليب أكثر ارتباطًا بالأم الكبرى في تجليها القمري، فخطّا الصليب المتقاطعان ربما يرمزان إلى الامتداد اللانهائي للحضور الإلهي وإلى شمولية الأم الكبرى؛ إذ نجده مرسومًا على جدران المعابد النيوليتية ونقوشا علي خزفيات (تل حلف وسامراء) أمومية الطابع، فالام الكبرى نفسها قد نحتت وصورت علي هيئة صليب.

ومع مطلع عصور الكتابة يتابع الصليب اقترانه بعبادة الأنثى والقمر، ففي أهرامات الجيزة عثر علي أشكال زخرفية تمثل الام الكبرى في هيئة الصليب الذي يعلوه الهلال.[2]

أمّا عقيدة التثليث ذاتها (الأقانيم الثلاثة) أو الذات واحدة الجوهر ذات التمظهرات أو التجليات الثلاث، فربما كانت هذه العقيدة تمثل تجليّا آخر لتجليات الأم الكبرى؛ فاللات والعزى ومناة آلهات الجزيرة كن التجلي الأقدم لظاهرة تثليث الأم الكبرى.

---

(1) نقلا عن فراس السواح: لغز عشتار ص 365

(2) السابق: ص 90-91

ففي كتاب الأصنام لابن الكلبي نقرأ:"إن العزى عبدت مجسمة في شكل ثلاث شجيرات من شجر السمار بواد اسمه حراض..."[1]

كما نجد أن عشتار الفينيقية وبريجيت الام الكبرى لحضارة السلتوارتميس الاغريقية تحملن هيئات وهوّيات ثلاثية وهو الامر الذي ارتبط بالهيئات الثلاثة للقمر (منازل القمر) والتي ارتبطت بالدورة الزراعية والوجه الزراعي لتلك الإلهات[2]

وترى الباحثة أنّه وفقا لنظرية (كارل يونج) (1875-1961) حول وجود لاوعي جمعي للبشرية جمعاء؛ فإن ما نراه في الميراث اليهومسيحي من فسيفساء أموميّ، إنّما يمثل صورة نقية من أولى صور معرفة التراث النسائيّ بالتنّاصInter- textuality مع النص الاعلى Hyper – text[3] إذ يستعير الوجه اليهومسيحي الصفات الأنثوية القديمة ليصبّها في قالب جديد، لكنه يفترق عن المعتقدات الذكورية السابقة في كونه قالب ينحو- قدر الامكان - باتجاه التوحيد في الإله لا في الطبيعة.

وتتفق الباحثة مع باحثين آخرين [4] على دور الكتابة التي ابتكرها الإنسان في مطلع العصر المديني، وراح يدوّن بها أساطير أسلافه في كونها قد ساهمت في إلقاء غلالات سميكة علي صورة الام في تبديّاتها في الكتابات التي دوّنها كهنة ذكور، فالكهنة المتفرغون من ساعد الرفاه الاقتصادي في المجتمع الجديد علي تفرّغهم كلية للنشاط الديني والذين كانوا أول من استعمل الكتابة راحوا يدوّنون أساطير الامس بلغة اليوم الشعرية، فصاروا يطلقون علي الام الكبرى

---

(1) ابن الكلبي: كتاب الأصنام، تحقيق أحمد زكي - الدار القومية للطباعة - 1965- ص 25

(2) السابق ص 86-87

(3) هي الفكرة التي قال بها كارل يونج ردّا على فرويد فيما يتعلق باللاوعي الإنساني، إذ قال يونج بوجود ذاكرة جمعية واحدة وإن هناك نصّا أعلي يستعير منه الفكر البشري مفرداته وهو ما يظهر في صورة قوالب وموتيفات متكررة مع الإنسان في كل زمان ومكان.

(4) انظر فراس السواح: لغز عشتار ص 26-27

اسمًاء متعددة ثم انفصلت الاسمًاء فصارت ذوات منفصلة باثير الاتجاه الديني الجديد. ومع تقادم الزمان وبحلول كل معتقد أو ديانة جديدة تنفصل الذوات وتنشطر وتتماهي التفاصيل مع تفاصيل أخري لخلق لوحة شديدة التعقيد مركبة التفاصيل، وقد كان التراث اليهو مسيحي حلقة من حلقات تدوين رجال الدين الذكور للتاريخ الذين استعانوا بالرمز والمجاز لايصال رسالتهم شأنهم في ذلك شأن الفلاسفة في العصور اللاحقة.

ثانيًا: الرؤية الاسلامية

التنزيه الإلهي والتعامل مع الميراث القديم

في بادئ البدء يحصّن النص القرآني كلّ ما يرد فيه بأنه يمثل الحق التام الذي لا يعتريه في ذاته أي شك فيصف نفسه {لَّا يَأْتِيهِ الْبَاطِلُ مِن بَيْنِ يَدَيْهِ وَلَا مِنْ خَلْفِهِ ۖ تَنزِيلٌ مِّنْ حَكِيمٍ حَمِيدٍ}[1]

أعاد القرآن بناء التصورات الأساسية للألوهية والنبوة والخَلق، فقدَّم سيرة أخرى لمعظم أنبياء التراث اليهومسيحي (أنبياء التوراة وشخصية المسيح)، بعدما أعاد رسم شخصياتهم؛ بما يناسب مكانتهم في الإسلام، وبما لا يسمح باستنتاج صفات إلهية كتلك التي يمكن استنباطها من القصص اليهومسيحي ذلك أنّ القرآن يقدّم الإله بوصفه طبيعة مفارقة لهذا العالم، وهنا يبدو الفرق بين الإله وموجوداته فرقًا بين النسبيّ والمطلق السرمديّ اللانهائيّ، ومن ثمّ يبدو وصف القرآن للطبيعة الإلهية بكونها: {ليس كمثله شيء}[2]حجر الزاوية لفهم طبيعة التعامل القرآني مع الموجودات وحركة التاريخ.

---

(1) فصلت: 42

(2) الشورى: 11

هكذا عاد اللاهوت بالمفهوم اليهومسيحي متصدّرا المشهد القرآني وتوارى الناسوت، فلا نجده بوصفه أصلا إيمانيّا، وحتى ما نجده مرتبطا بالنبي محمد (ص) فهو إنما يؤكد بشرية النبي الكاملة؛ "فما هو إلا بشر يوحى إليه"[1] و"ما هو إلا ابن امرأة من مكة كانت تأكل القديد"[2]؛ مما يوحي بالمفارقة التامة بين اللاهوت والناسوت.

وبناء على هذا أعاد القرآن رسم حركة التاريخ والخلق؛ بما يتناسب وطبيعة التنزيه الإلهي، ذلك أنّ هذه الطبيعة المنزّهة تقتضي اتصاف الإله بالكمال المطلق في الذات والصفات؛ الأمر الذي يقتضي بطبيعة الحال اتصافه بالعدل المطلق والخيرية المطلقة.

وفي هذا الاطار يعيد القرآن رسم بعض التصورات التي رسخت طويلا بفعل التدوين اليهومسيحي وتصوراته لطبيعة الخلق وأصل الشر في العالم. فلم تعد حواء في المشهد القرآني سبب الخطيئة وأصل الغواية؛ بل يساوي القص القرآني بين آدم وحواء في الطبيعة نافيّا المعتقد القديم بكون حواء مخلوقة من ضلع آدم[3] تحمّل وزر الخطيئة لاشتراكهما في الإثم[4]

---

(1) فصلت 6

(2) رواه البخاري ومسلم

(3) {يَا أَيُّهَا النَّاسُ اتَّقُواْ رَبَّكُمُ الَّذِي خَلَقَكُم مِّن نَّفْسٍ وَاحِدَةٍ وَخَلَقَ مِنْهَا زَوْجَهَا وَبَثَّ مِنْهُمَا رِجَالاً كَثِيراً وَنِسَاء وَاتَّقُواْ اللّهَ الَّذِي تَسَاءلُونَ بِهِ وَالأَرْحَامَ إِنَّ اللّهَ كَانَ عَلَيْكُمْ رَقِيبًا} النساء1

وقوله:(هُوَ الَّذِي خَلَقَكُم مِّن نَّفْسٍ وَاحِدَةٍ وَجَعَلَ مِنْهَا زَوْجَهَا لِيَسْكُنَ إِلَيْهَا فَلَمَّا تَغَشَّاهَا حَمَلَتْ حَمْلاً خَفِيفًا فَمَرَّتْ بِهِ فَلَمَّا أَثْقَلَت دَّعَوَا اللّهَ رَبَّهُمَا لَئِنْ آتَيْتَنَا صَالِحاً لَّنَكُونَنَّ مِنَ الشَّاكِرِينَ {189} الأعراف.

وكذلك: {خَلَقَكُم مِّن نَّفْسٍ وَاحِدَةٍ ثُمَّ جَعَلَ مِنْهَا زَوْجَهَا وَأَنزَلَ لَكُم مِّنْ الْأَنْعَامِ ثَمَانِيَةَ أَزْوَاجٍ يَخْلُقُكُمْ فِي بُطُونِ أُمَّهَاتِكُمْ خَلْقًا مِن بَعْدِ خَلْقٍ فِي ظُلُمَاتٍ ثَلَاثٍ ذَلِكُمُ اللَّهُ رَبُّكُمْ لَهُ الْمُلْكُ لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ فَأَنَّى تُصْرَفُونَ} الزمر 6

(4) {فَأَزَلَّهُمَا الشَّيْطَانُ عَنْهَا فَأَخْرَجَهُمَا مِمَّا كَانَا فِيهِ وَقُلْنَا اهْبِطُواْ بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ وَلَكُمْ فِي الأَرْضِ مُسْتَقَرٌّ وَمَتَاعٌ إِلَى حِينٍ {36} فَتَلَقَّى آدَمُ مِن رَّبِّهِ كَلِمَاتٍ فَتَابَ عَلَيْهِ إِنَّهُ هُوَ التَّوَّابُ الرَّحِيمُ}) البقرة37

وكذلك:{ وَيَا آدَمُ اسْكُنْ أَنتَ وَزَوْجُكَ الْجَنَّةَ فَكُلاَ مِنْ حَيْثُ شِئْتُمَا وَلاَ تَقْرَبَا هَذِهِ الشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ الظَّالِمِينَ {19} فَوَسْوَسَ لَهُمَا الشَّيْطَانُ لِيُبْدِيَ لَهُمَا مَا وُورِيَ عَنْهُمَا مِن سَوْءَاتِهِمَا وَقَالَ مَا نَهَاكُمَا رَبُّكُمَا عَنْ هَذِهِ الشَّجَرَةِ إِلاَّ أَن تَكُونَا مَلَكَيْنِ أَوْ تَكُونَا مِنَ الْخَالِدِينَ {20} وَقَاسَمَهُمَا إِنِّي لَكُمَا لَمِنَ النَّاصِحِينَ {21} فَدَلاَّهُمَا بِغُرُورٍ

بل إنّ النص القرآني كثيرا ما ينفرد بتحميل آدم الإثم[1] وهو ما يطرح الإشكاليّة الشهيرة في الفكر الإسلاميّ ألا وهي إشكاليّة تفسير مصطلح "القوامة"[2]، والذي فسّره بعض المفسرين كـ: "الضحّاك" بأنه يعني أمرها بطاعة الله، فإن أبَت فله أن يضربها ضربا غير مبرح، أو كتفسير

فَلَمَّا ذَاقَا الشَّجَرَةَ بَدَتْ لَهُمَا سَوْءَاتُهُمَا وَطَفِقَا يَخْصِفَانِ عَلَيْهِمَا مِن وَرَقِ الْجَنَّةِ وَنَادَاهُمَا رَبُّهُمَا أَلَمْ أَنْهَكُمَا عَن تِلْكُمَا الشَّجَرَةِ وَأَقُل لَّكُمَا إِنَّ الشَّيْطَانَ لَكُمَا عَدُوٌّ مُّبِينٌ {22} قَالاَ رَبَّنَا ظَلَمْنَا أَنفُسَنَا وَإِن لَّمْ تَغْفِرْ لَنَا وَتَرْحَمْنَا لَنَكُونَنَّ مِنَ الْخَاسِرِينَ {23} قَالَ اهْبِطُواْ بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ وَلَكُمْ فِي الأَرْضِ مُسْتَقَرٌّ وَمَتَاعٌ إِلَى حِينٍ {24} قَالَ فِيهَا تَحْيَوْنَ وَفِيهَا تَمُوتُونَ وَمِنْهَا تُخْرَجُونَ {25} يَا بَنِي آدَمَ قَدْ أَنزَلْنَا عَلَيْكُمْ لِبَاسًا يُوَارِي سَوْءَاتِكُمْ وَرِيشًا وَلِبَاسُ التَّقْوَىَ ذَلِكَ خَيْرٌ ذَلِكَ مِنْ آيَاتِ اللهِ لَعَلَّهُمْ يَذَّكَّرُونَ {26} يَا بَنِي آدَمَ لاَ يَفْتِنَنَّكُمُ الشَّيْطَانُ كَمَا أَخْرَجَ أَبَوَيْكُم مِّنَ الْجَنَّةِ يَنزِعُ عَنْهُمَا لِبَاسَهُمَا لِيُرِيَهُمَا سَوْءَاتِهِمَا إِنَّهُ يَرَاكُمْ هُوَ وَقَبِيلُهُ مِنْ حَيْثُ لاَ تَرَوْنَهُمْ إِنَّا جَعَلْنَا الشَّيَاطِينَ أَوْلِيَاء لِلَّذِينَ لاَ يُؤْمِنُونَ {27} وَإِذَا فَعَلُواْ فَاحِشَةً قَالُواْ وَجَدْنَا عَلَيْهَا آبَاءنَا وَاللهُ أَمَرَنَا بِهَا قُلْ إِنَّ اللهَ لاَ يَأْمُرُ بِالْفَحْشَاء أَتَقُولُونَ عَلَى اللهِ مَا لاَ تَعْلَمُونَ {28} قُلْ أَمَرَ رَبِّي بِالْقِسْطِ وَأَقِيمُواْ وُجُوهَكُمْ عِندَ كُلِّ مَسْجِدٍ وَادْعُوهُ مُخْلِصِينَ لَهُ الدِّينَ كَمَا بَدَأَكُمْ تَعُودُونَ {29} فَرِيقًا هَدَى وَفَرِيقًا حَقَّ عَلَيْهِمُ الضَّلاَلَةُ إِنَّهُمُ اتَّخَذُوا الشَّيَاطِينَ أَوْلِيَاء مِن دُونِ اللهِ وَيَحْسَبُونَ أَنَّهُم مُّهْتَدُونَ} الأعراف30

وقوله تعالى:

{وَلَقَدْ عَهِدْنَا إِلَى آدَمَ مِن قَبْلُ فَنَسِيَ وَلَمْ نَجِدْ لَهُ عَزْمًا {115} وَإِذْ قُلْنَا لِلْمَلَائِكَةِ اسْجُدُوا لِآدَمَ فَسَجَدُوا إِلَّا إِبْلِيسَ أَبَى {116} فَقُلْنَا يَا آدَمُ إِنَّ هَذَا عَدُوٌّ لَّكَ وَلِزَوْجِكَ فَلَا يُخْرِجَنَّكُمَا مِنَ الْجَنَّةِ فَتَشْقَى {117} إِنَّ لَكَ أَلَّا تَجُوعَ فِيهَا وَلَا تَعْرَى {118} وَأَنَّكَ لَا تَظْمَأُ فِيهَا وَلَا تَضْحَى {119} فَوَسْوَسَ إِلَيْهِ الشَّيْطَانُ قَالَ يَا آدَمُ هَلْ أَدُلُّكَ عَلَى شَجَرَةِ الْخُلْدِ وَمُلْكٍ لَّا يَبْلَى {120} فَأَكَلَا مِنْهَا فَبَدَتْ لَهُمَا سَوْآتُهُمَا وَطَفِقَا يَخْصِفَانِ عَلَيْهِمَا مِن وَرَقِ الْجَنَّةِ وَعَصَى آدَمُ رَبَّهُ فَغَوَى {121} ثُمَّ اجْتَبَاهُ رَبُّهُ فَتَابَ عَلَيْهِ وَهَدَى {122} قَالَ اهْبِطَا مِنْهَا جَمِيعًا بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ فَإِمَّا يَأْتِيَنَّكُم مِّنِّي هُدًى فَمَنِ اتَّبَعَ هُدَايَ فَلَا يَضِلُّ وَلَا يَشْقَى} طه123

(1) {وعصيّ آدم ربّه فغوى} طه 121

(2) {الرِّجَالُ قَوَّامُونَ عَلَى النِّسَاءِ بِمَا فَضَّلَ اللَّهُ بَعْضَهُمْ عَلَىٰ بَعْضٍ وَبِمَا أَنفَقُوا مِنْ أَمْوَالِهِمْ ۚ فَالصَّالِحَاتُ قَانِتَاتٌ حَافِظَاتٌ لِّلْغَيْبِ بِمَا حَفِظَ اللَّهُ ۚ وَاللَّاتِي تَخَافُونَ نُشُوزَهُنَّ فَعِظُوهُنَّ وَاهْجُرُوهُنَّ فِي الْمَضَاجِعِ وَاضْرِبُوهُنَّ ۖ فَإِنْ أَطَعْنَكُمْ فَلَا تَبْغُوا عَلَيْهِنَّ سَبِيلًا ۗ إِنَّ اللَّهَ كَانَ عَلِيًّا كَبِيرًا} النساء34

ابن عبّاس:"الرجال قوّامون على النساء أي أمراء، عليها أن تطيعه فيما أمرها الله.. وفضله عليها بنفقته وسعيه[1]

وقد ورد في ابن كثير أن معنى الآية أن الرجل هو كبير المرأة ورئيسها والحاكم عليها ومؤدها إذا اعوجّت[2] واحتجَّ المفسِّر بأن فضل الرجال علي النساء إنما يعود إلى زيادة العقل، وتوفير الحظ في الميراث، والغنيمة، والجمعة، والجماعات، والخلافة، والامارة، والجهاد، وجعل الطلاق إليه إلى غير ذلك، قوله تعالى "بما أنفقوا من أموالهم" أي مهور النساء وإنفاق الرجال عليهن وكفايتهن إياهن مؤنهن"[3]

وهنا قد يبدو الخطاب القرآني بوصفه خطابًا يؤصّل لمفهوم الأبويّة في المجتمع لكنها لا تبدو بوصفها أبوية تستند إلى الأبويّة المكافئة للألوهية، إذ نفى القرآن عن الإله الجنوسة واتخاذ الأبناء[4] بل تبدو أبوية إنسانية تستند إلى جذور مجتمعية؛ من حيث اضطلاع الرجل في المجتمع العربي التقليدي بمهام الاسرة والولاية، وعلى صعيد آخر يتعامل النص مع النوع ثوابا وعقابا بخطاب مساوٍ للذكر والأنثى[5].

---

(1) انظر: محمد بن جرير الطبري: جامع البيان، تحقيق: أحمد محمد شاكر، مؤسسة الرسالة، ط1، 1420، 2000م، ج8، ص 290

(2) الحافظ ابن كثير: تفسير القرآن العظيم، تحقيق سامي بن محمد سلامة، دار طيبة للنشر والتوزيع، ط2، 1420-1999، ج2، ص292

(3) انظر ابن الجوزي: زاد المسير في علم التفسير، تحقيق: عبد الرازق المهدي، دار الكتاب العربي – بيروت،ط1، 2010

(4) {وأنّه تعالي جدّ ربّنا ما اتّخذ صاحبة ولا ولدا} الجن:3

وكذلك قوله: {لم يلد ولم يولد ولم يكن له كفوا أحد} الصمد

(5) كما في قوله: {ومن يعمل من الصالحات من ذكر وأنثى فلنحيينه حياة طيبة] النحل: 97

وقوله: {إن المسلمين والمسلمات والمؤمنين والمؤمنات..}الأحزاب 35

وهنا.. لا يخرج الطرح القرآني عن المسار التاريخي للديانات الابراهيمية في العلاقة أبوية الطابع بين الذكر والأنثى، لكنه يعدّل المسار، ليخرج عن مسار أبوية الإله[1] ونسب الخطيئة وأصل الشر للمرأة لمقتضيات التنزيه.

وترى الباحثة أن التفسيرات ذكورية الطابع والتي استقت مدادها من البنية المجتمعية والجذور اليهومسيحية والمؤثرات اليونانية – أحيانًا – قد ساهمت في خلق بنية مفاهيمية تبتعد بالنص عن أصل المساواة وعن الرسالة الحداثية التي جاء بها النص القرآنيّ، ذلك أنّ المفاهيم التي طرحها النص في هذا المضمار تعدّ مفاهيم حداثية الطابع مقارنة بالميراث اليهومسيحي.

وتتفق الباحثة مع الباحثة المغربية"فاطمة المرنيسي" في أنه ثمة تغييب متعمّد في الثقافة للوجه الحداثي الذي جاء به النص القرآني، فالحداثة في جوهرها تغيير في نمط العلاقات، والانتقال بها من التبعية إلى الشراكة.

ثمة خوف عام من الحداثة لأنها تقوّض العلاقات الراسخة، وتقترح نمطًا مختلفا، وبعبارة أخرى فالنمط القديم مدعوم بتأويل ديني، فيما الجديد لا ضامن له سوى التعددية والديمواقراطية، فالديموقراطية بمعناها الواسع ستحول دون شيوع التفسيرات المتعصبة للظاهرة الدينية، أيّ أنها ستوقف جموح اللاهوت؛ الذي جرّد الإسلام من حقيقته التاريخية.[2]

---

(1) كالقول التوراتي: "أنتم أولاد الرب إلهكم.. "تث: 14: 1

(2) جاء في سفر التكوين [3: 16] قول الرب لحواء حين أغوت آدم:

((ثُمَّ قَالَ لِلْمَرْأَةِ: «أُكَثِّرُ تَكْثِيراً أَوْجَاعَ مَخَاضِكِ فَتُنْجِبِينَ بِالآلاَمٍ أَوْلاَداً، وَإِلَى زَوْجِكِ يَكُونُ اشْتِيَاقُكِ وَهُوَ يَتَسَلَّطُ عَلَيْكِ))

قال بولس في رسالته الاولى إلى كورنثوس [11: 3 _ 9] « أريد أن تعلموا أن: رأس كل رجل هو المسيح. وأما رأس المرأة فهو الرجل. ورأس المسيح هو الله... كل امرأة تصلي أو تتنبأ ورأسها غير مغطى فتشين رأسها لأنها والمحلوقة شيىء واحد بعينه. إذ المرأة إن كانت لا تتغطى فليقص شعرها... الرجل ليس من المرأة، بل المرأة من الرجل ولأن الرجل لم يخلق من أجل المرأة، بل المرأة من أجل الرجل»

ذلك أن نزع اللاهوت عن الظاهرة الدينية يعيده إلى نبعها الأصلي باعتبارها تأملات تقوية ذات أهداف أخلاقية، فاللاهوت لم يعتمد إلا على الحواشي المعتمة للظاهرة الدينية؛ إذ احتكره الرجال وصاغوه وفقا لرؤاهم ومصالحهم، متخذين من تأويلات الظاهرة الدينية أسانيد تدعمهم.[1] والخلاصة: تفاوتت الديانات الإبراهيمية الثلاث في الابتعاد والاقتراب من دعم المجتمعات الأبويّة التي قامت بين جنباتها مستندة إلى رؤيتها لصورة الإله من حيث التجسيم والتنزيه[2]

وكتب أيضاً: ((لا أسمح للمرأة أن تعلم ولا أن تغتصب السلطة _ من الرجل _ ولا تتسلط، وعليها أن تبقى صامتـه، لأَنَّ آدَمَ كُوِّنَ أَوَّلاً، ثُمَّ حَوَّاءُ، وَلَمْ يَكُنْ آدَمُ هُوَ الَّذِي انْخَدَعَ بَلِ الْمَرْأَةُ انْخَدَعَتْ، فَوَقَعَتْ فِي الْمَعْصِيَةِ.)) [الرسالة الأولى إلى تيموثاوس 2: 12 _ 14]

(1) انظر: فاطمة المرنيسي: الخوف من الحداثة، ترجمة محمد دبيات، دمشق، دار الباحث، 1994

(2) فاطمة المرنيسي: سلطانات منسيات، ترجمة فاطمة الزهراء أزرويل، المركز الثقافي العربي، 2000 كذلك: فاطمة المرنيسي، هل أنتم محصنون ضد الحريم؟ ترجمة نهلة بيضون، المركز الثقافي العربي، 2000.

الجنوسة، نحو وعي جديد بالأنثى

في مصطلح الجنوسة: המגדר- גינדר

بُنيّ الفارق الأجناسي عند دارسي الجنوسة بالاعتماد على العلاقات الثقافية والتاريخية وليس البيولوجية، وعلى الرغم من أن الفارق قد يقوم علي تفرقة بيولوجية، لكن المعيار في التفرقة الجنوسية يقوم علي الاختلافات النفسية والاجتماعية والسياسية. وبهذا تعد الجنوسة نظامًا مؤسساتيًا أيديولوجيًا[1]

والجنوسة مصطلح ورد أول ما ورد في مجلة ألف: مجلة البلاغة المقارنة في عددها التاسع عشر عام 1999 وهو مفهوم تمحورت حوله الدراسات النسائية في كافة المجالات: السياسية والاجتماعية والاقتصادية والبيولوجية، الطبية والنفسية والعلوم الطبيعية والقانونية والدينية والتعليمية والادبية والفنية وفضاءات العمل والتوظيف والاتصال والاعلام[2]

ولعلّ المحرك الأساس لمثل هذه الدراسات هو الدعوة التحررية؛ التي تبنتها الحركات النسائية في تركيزها على مفهوم الجنوسة كعامل تحليلي يكشف الفرضيات المتحيزة التي تبنتها الثقافة الغربية آنذاك، ثم توسع حتي أصبح يشمل الثقافة بوجه عام.

---

(1) ميجان الرويلي – سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي ص150

,גם עיין, נופר אברהם , פרק א- מין ,(מחקר), י7, מוגש למורה דינה וסרמן , מגמת סוציולוגיה,3-
demo.ort.org.il/clickit2/files/forums/.../204647135.do2009

(2) ميجان الرويلي: ص 149

ويعود المفهوم في أصله إلى مصطلح لغويّ ألسنيّ يشير إلى تقسيم ضمنيّ في النحو القواعديّ اللغويّ، إذ هو في اللغات الغربية السائدة – اليوم – مشتق من المفردة اللاتينية التي تعني النوع أو الاصل، ثم تنحدر سلاليًا عبر اللغة الفرنسية في مفردة Gendre

ومن المفردة نفسها جاءت الأنواع الأدبية أو الاجناس الفنية، كالرواية والمسرحية والشعر وبقية التفريعات السلإلية المعروفة[1] وقد اختصرت جون سكوت أهداف دراسات الجنوسة في ثلاثة:

إقامة تحليل التراكيب الاجتماعية مقام الجبرية البيولوجية في مقاربات الاختلاف الجنسي، وإقامة دراسات مقارنة للرجل والمرأة في حقل التخصص الواحد، وأخيرًا تغيير نماذج التخصصات بإضافة الجنوسة بوصفها عاملًا تحليليًا جديدًا.

ولئن أجمع الدارسون الغربيون على كون الجنوسة لاتقوم على البنية البيولوجية أو الحتمية الطبيعية، وإنما تقوم أساسا على التركيبات الاجتماعية والأنساق الثقافية، فإنهم حاولوا رصد دور الجنوسة ودورها في الكشف عن التحيزات الكامنة في صلب الثقافة، كتلك التحيزات التي تبنتها العقلية البشرية عن وسم الرجل بصفات (الايجابية)، ووصف المرأة بالصفات (السلبية) وهو ما نجم عنه فكرة الضدية الهرمية بين الذكر والأنثى.

والحق أن مثل هذا البناء الضدي إنما يعود في جذوره البعيدة إلى أبنية تضرب بجذورها في عمق الثقافة الإنسانيّة، كتلك الافكار التي تنسب إلى كبار فلاسفة اليونان أمثال أفلاطون وأرسطو، إذ عملت أفكارهما على تنظيم القيم والممارسات الاجتماعية الخاصة بمجتمعهما ثم انتشرت، وجري تقديمها علي أنها ملًاحظات علمية موضوعية، وتم قبولها باعتبارها تعبيرا عن ضروب الحقائق العلمية والفلسفية.

---

(1) Al Ruwaili, Mijan, Degendring Knowledge, Bridging the sexual difference, Alif journal of comparative poetics, 19, 1999, pp 8- 42

إذ نرى بعض الأفكار المتعلّقة بتحديد جنس الجنين، والتي تؤكّد أنّه حينما لا تكون الغلبة للعنصر الذكوري عند الرجل تولد الأنثى، وكذا المسوخ الأنثوية، وبذلك يغدو إنجاب الذكر هو القاعدة ووجود الأنثى استثناء.[1]

هكذا رسخت آراء كبار الفلاسفة الذين نشأوا في خضم المجتمعات الذكورية لهذه الاراء التي عدّت الأنثى آخر في مواجهة الذات الذكورية المهيمنة.

مثلت تلك الافكار وغيرها عقبات في تاريخ مواجهة الأنثى مع ذاتها ومع محيطها وهو ما حاولت الموجات النسوية في القرن العشرين مواجهته والتصدي له بأفكار بدأت في البدء بدعوات المساواة مع الرجال، بوصف النساء على مدى تاريخهن الطويل كن يعاملن بوصفهن أقلية، تتساوي مع المعاقين والشواذ وغيرها من الفئات المهمشة.

ومع موجة النسوية الثانية تحديدًا بدأت بحوث الجنوسة محاولةً إعادة تفكيك الثقافة والوعي الأنثويّ بالذات والاخر من جديد، فقد تجاوزت أفكارها الاساسية في المساواة مع الرجل، وبدأت تعيد قراءة المنظومة الثقافية القائمة لتبين من خلال ذلك مدى انحياز هذه المنظومة إلى الذكر، كما تبين أيضا الكيفية التي يمكن من خلالها أن يظهر وعي المرأة بذاتها بوصفها جزءا أصيلا في الثقافة الغربية، لا يمكن أن تكتمل هذه الثقافة إلا بالاهتمام بالمرأة على القدر نفسه الذي تهتم به بالرجل، لقد أعادت النسوية قراءة فرويد الذي تراه أحد المسؤولين الكبار عن تكريس مفاهيم خاطئة حول هوية المرأة النفسية، كما أعادت قراءة التاريخ الغربي نفسه باحثة فيه عن وضعية المرأة، وفحصت اللغة بوصفها الأداة الأكثر فاعلية في تكريس الوضعية المتدنية للمرأة، ودعت إلى ما أطلق عليه كتابة الجسد، وفي هذا كانت للنسوية الفرنسية اليد العليا، ولم تترك نظرية المعرفة التي فحصتها من زاوية الشخص العارف، وهل يمكن لهذه النظرية أن تتأثر

---

(1) د. عبد الله إبراهيم: السرد النسوي – الثقافة الأبوية – الهوية الأنثوية والجسد – المؤسسة العربية للنشر والتوزيع – بيروت – ط1 – 2001– ص15، 16

بكون العارف رجلا أو امرأة، ثم غاصت في مناطق جديدة، فحللت فعل الرغبة، وبينت من خلاله مدى انحياز هذا الفعل لسيطرة الرجل، وحللت معه فعل التحديق الذي رأته فعلا ذكوريا في المقام الاول.[1]

وهكذا فإن الحركات النسوية بموجاتها، كانت الباعث لقيام نسق أبستمولوجي يعنى بالبنية الذهنية؛ التي يتمثل فيها كل من الذكر والأنثى بوصفهما كيانين مواجهين لبعضهما البعض في الثقافة والوعي النسائيّ. وهو ما يعني أن النسوية لم تكن جسدا أو نظاما معرفيّا واحد البنية والجسد، وإنما حركات عدّة تبنت مفاهيم أيديولوجية تهدف في نهاية الامر إلى تحرير الفكر من نير البطريركية الذكورية، فقد كان هناك على سبيل المثال؛ نسويات ليبراليات، ونسويات راديكاليات، نسويات ثقافويات؛ أي أنها تيارات عدة للحركة النسوية تبنت أنظمة فكرية عدّة للتعبير عن مناصرتها للمرأة وتحريرها، ولكن بطرق شتى.[2]

وبناء على هذا تعرّف النسوية Feminism بأنها تعني: "أنّ المرأة لا تعامل على قدم المساواة – لاي سبب سوي كونها امرأة – في المجتمع الذي ينظم شئونه ويحدد أولوياته حسب رؤية الرجل واهتماماته. وفي ظل هذا النموذج الأبويّ تصبح المرأة هي كل ما لايميّز الرجل، أو كل ما لا يرضاه لنفسه؛ فالرجل يتسم بالقوة والمرأة بالضعف، والرجل بالعقلانية والمرأة بالعاطفية، والرجل بالفعل والمرأة بالسلبية، ومن ثم ينكر عليها الحق في دخول الحياة العامة

---

(1) دليل الناقد الأدبي ص150

גם עיין , ארז סוצקוורין , **תיאורית האינטראקציה הסימבולית והפמיניזם ,ע"ם 3,**
forums.ort.org.il/files/209/636912/teoriotpsico.doc

(2) دليل الناقد الأدبي ص150

גם עיין , ארז סוצקוורין , **תיאורית האינטראקציה הסימבולית והפמיניזם ,ע"ם 3,**
forums.ort.org.il/files/209/636912/teoriotpsico.doc

وفي القيام بدور في الميادين الثقافية علي قدم المساواة مع الرجل، وهنا يمكن القول بأن النسوية هي حركة تعمل علي تغيير الاوضاع لتحقيق تلك المساواة الغائبة. (1)

وفي ضوء هذه (الآخرية) التي تسود علاقة الذكر بالأنثى– كما وصفتها سيمون دي بوفوار في كتابها (الجنس الثاني)(2) – يبدو النظام الكونيّ نظامًا يقوم علي الثنائية الوجودية، وهنا يبدو الكون بأكمله بوصفه تبديًا لهذه الثنائية؛ كالليل والنهار، والشمس والقمر، والسماء والأرض، والابيض والاسود... إلخ.

ومن ثم ركز الفكر النسوي علي الثنائية الأزلية (العقل الذكوري) في مقابل (العاطفة الأنثوية)؛ حيث التدبّر والقوة والصرامة مقابل الاحتيال والاستسلام والليونة. فجري فصل المرأة

---

(1) سارة جامبل: النسوية وما بعد النسوية – ترجمة: أحمد الشامي و هدي الصدة – المشروع القومي للترجمة – المجلس الأعلي للثقافة – عدد 483– ط1 2002– ص 13

בעניין זה ראו טל דקל, 'ייצוגי גוף: דיכוטומיות הגוף הנשי/ הגוף האמהי — אמנות ופמיניזם בשנות השבעים של המאה ה–20', עבודת דוקטור, אוניברסיטת תל אביב 2003

(2) Simone de Beauvoir (1908–1986): The Second Sex

تقول سيمون دي بوفوار:

"otherness is a fundamental category of human thought"

" الآخر هو حجر الزاوية في الفكر الإنساني. "

גם עיין, 1– יעל דורון, "**האחרת היא אני**" – **הגותה של סימון דה בובאר, הצעות לדיון בכתה** , מדריכה ביחידה לשוויון בין המינים , יום האישה הבינלאומי, אדר ב' תשע"ה, מרץ 2014

לימודי נשים ‹ עיון ‹ simania.co.il

2– רפקת זוהר, **האישה על פי סימון דה בובואר** ,

מעמד האשה בארצות שונות ‹ פמיניזם ‹ ...‹ ib.cet.ac.il

3– סימון דה בובואר,אנציקלופידיה.

www.ynet.co.il/.../0,7340,L-9257-OTI1N18yMzI2ND

عن الرجل من ناحية القدرات والكفاءات والافكار والمشاعر، وبناء على ذلك الوظائف والأدوار الاجتماعية.[1]

فعلي سبيل المثال، انتقدت سيمون دي بوفوار Simone de Beauvoir شعور المرأة بهويتها وكينونتها بعرض ذاتها علي شاشة الفكر الذكوري النقيض؛ أي أنها تكتسب شعورها بذاتها من كونها آخر مناقض للرجل، وبذلك يصبح الرجل ذاتا بالضرورة في حد ذاته pour-soi (for itself) في حين تكتسب المرأة شعورها بذاتها من كونها مفعولا به en-soi (in-itself), وهكذا صار لزاما علي المرأة كي تكون امرأة حقيقية في نظر الجميع أن تبدو (مفعولا به) وأن تظل قابعة في دور (الاخر) [2]

وبناء علي هذا يجب على الأنثى حتى تصير أنثى بحقّ، في نظر المجتمع أن تكبت الخصائص الايجابية / المقترنة بالخصائص الذكورية، وتتعلم كيف تخرس قواها وفرديتها، وتستجيب للعالم بأسلوب عاطفي غير تنافسي، فتغتنم كل فرصة لتثبت تضحيتها وتعاونها لاظهار أنوثتها الحقيقية المتوافقة مع النموذج الثقافي للانوثة، ومن ثم تصير دومًا في موقع (الأميرة النائمة) حلم الرجال جميعا.[3]

لذا ركّز الفكر النسوي علي مبدأ الثنائيات الضدية، فلكي يتضح مفهوم النسوية بجلاء، فلابد من عرضه علي شاشة الفكر النقيض، وهو الفكر الأبويّ وتحديد المفاهيم في ضوء مبدأ

---

(1) د عبد الله إبراهيم: السرد النسوي – الثقافة الأبوية، الهوية الأنثوية، والجسد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت – عمان ط1- 2011- ص 13

(2) FEMINIST AND GENDER THEORIES – Sage Publications www.sagepub.com/upm-data/38628_7.pdf

(3) انظر لوسي جلبرت، باولا وبستر: مخاطر الأنوثة، وكذا انظر كتاب (النوع، الذكر والأنثي بين التمييز والاختلاف) تحرير: إيفلين اشتون، جونز جاري اولسون، ترجمة محمد قدري عمارة، القاهرة، المجلس الأعلي للثقافة، 2005، ص8

الاضداد، وهو الامر الذي لم يقتصر علي هذه الثنائيات الضدية فحسب بل تعداه لنقد السياق الحاضن، ذلك السياق الذي يضخ بالدلالات والمفاهيم المتصلة بعصر وزمان ومكان؛ ذلك أن النسوية في الاصل إنما نبعت من سياق الثقافة الغربية، حيث كانت الموجة النسوية الأولى إحدي تجليات الحداثة التنويرية التي كرّست للذكورة وقيمها، فيما طمست خصوصيات المرأة.

أمّا الموجة الثانية؛ أي النسوية الجديدة (نسوية ما بعد الحداثة) فأبرز ما يميّزها نقد النموذج العقلاني الذكوري للانسان ورفض مركزية الذكورة التي تسببت في المد الاستعماري الكولونيإلى، أي أن الموجة الجديدة تأتي بوصفها اكتشافا وبلورة للانثوية ورفض مركزية الذكورة التي تعد الوجه الاخر للمركزية الغربية التي سادت العالم. ومن ثم تأتي الموجة الجديدة لنقض مركزية المركز وإعادة الهامش للساحة من جديد. [1]

وفي ضوء هذا تبنّت النسوية الجديدة معايير تهدف إلى تفكيك أواصر العلاقة الازلية بين ضديّ الأنوثة والذكورة؛ فقد تبنّت (ليندا جين شيفرد) – علي سبيل المثال– نموذج (كارل يونج) للانوثة والذكورة للوصول إلى علاقة قوامها الشراكة والتواصل، ذلك أنّ علم نفس الاعماق الذي دشّن له (يونج) قدّم تعريفا للذكورة والأنوثة أكثر مرونة مما هو شائع عنهما، إذ وصف نمطين مجرديْن من أنماط السلوك النسائيّ هما:(الايروس) وهو مبدأ الترابطية الأنثويّ، و(اللوجوس) وهو مبدأ الاهتمام الموضوعي الذكوري، فالايروس واللوجوس يمارسان فعلهما في النفس البشرية بوصفهما متقابليْن أبدييْن[2]

ربط يونج الايروس بصفات العاطفية والجماليّة والروحانية، وإضفاء قيمة عن طريق الشعور، والدهاء والتوق إلى الترابط وإلى القيمة والخوض في غمرة الأشياء والناس ثم الوصول إلى لبّها والتمّاس معها والاستغراق في خضمها بدلا من التجريد والتنظير.

---

(1) انظر د عبد الله إبراهيم: السرد النسوي ص 14

(2) ليندا جين شيفرد: أنثوية العلم: العلم من منظور الفلسفة النسوية، ترجمة: د. يمني طريف الخولي، الكويت، عالم المعرفة – 2004–ص36

وفي المقابل ربط (يونج) اللوجوس بالعقل والتفكير الواضح والفاعلية والتعقّل الرفيع، وحل المشاكل وإصدار الحكم والاستبصار والتجريد، والحقيقة اللاشخصية التي يتم الوصول إليها بموضوعية.

وبناء علي هذا لفت (يونج) الأنظار إلى ضرورة الاتجاه نحو الكليّة في التفكير، وهو ما يعني تكامل الصفات الأنثوية والذكورية في النفس الإنسانيّة، لأن الاعتماد علي أحد الجانبين في التفكير سواء للرجل أو المرأة من شأنه أن يثبط تطور الوعي ذاته في الفرد، مادام لا يمكن لاي من المبدأين بلوغ إمكانياته الكاملة دون الاحالة الكاملة لنقيضه.

ويونج هنا لا يتحمس أو يلصق صفات بعينها للذكورة أو الأنوثة مثلما فعل أفلاطون وأرسطو من قبل؛ حيث عدّ أرسطو الذكر ممتلكا لناصية القدرات العقلية العليا كالعقل والتدبّر، وترتب علي ذلك أن تكون علاقة الذكر بالأنثى هي علاقة الأعلى بالأدني، أو علاقة الحاكم بالمحكوم، فالأنوثة في هذا النسق تعدّ (تشوّها) جسديّا وفكريّا[1] بل يسعي يونج إلى عكس ذلك، إذ يسعي إلى إنسان تتكامل بداخله صفات الأنوثة والذكورة والتي لا غني لاحدها عن الاخر الذي يكمله لا يقف له موقف النقيض.

هكذا بيّنت الدراسات النسوية أن البنى الاجتماعية؛ التي أصّلت لعلاقة الرجل بالمرأة هي التي أرست منظومة مفاهيمية عازلة، تجعل الأنثى تبدو وكأن لها طريقة تفكير تختلف بصورة كلية عن طريقة تفكير الذكر في كافة المستويات، لعلّ أسوأها هو الدور الذي اصطنعه لها الرجل على مدى دهر بأكمله وارتضته هي لنفسها بل ووضعت له التبريرات. ويأتي (يونج) وغيره ليدحضوا نظرية البني الفكرية المعزولة في أقفاص مواجهة لبعضها البعض، وهو بهذا

---

(1) انظر السابق ص 28

גם עיין, רות מרקוס, שלושה מודלים של אנדרוגינוס באמנות המאה העשרים , (מחקר), הוצאת ספרים, ע"ש, י"ל, מאגנס האונברסיטה העברית, ירושלים,

www.ruthmarkus.com/.../שלושה-מודלים-של-אנדרוגינוס.pd.

يعيد قراءة كثيرا من النظريات التي تبناها كبار الفلاسفة القدماء ويعيد قراءتها وتأويلها من جديد، لاسيما أرسطو وأفلاطون بفهمهما الذي أسس للوعي بالأنثى والذكر في الفكر النسائيّ أجمع.

ويذهب دارسو الجنوسة إلى أن الفرق بين الرجل بصفاته الايجابية، والمرأة بصفاتها السلبية (مما ينجم عنه الهرمية الضدية بين الذكر والأنثى)، إنما هو فرق أيديولوجي ثقافي اجتماعي دافع عنه المجتمع والثقافات المختلفة بقوة القانون والسلاح. كما أن الضغط الاجتماعي والثقافي يؤسس (بنية الجنوسة) ويجيز الدور، الذي سيلعبه كل من الطرفين. وبهذا فإن الثقافة وليست الطبيعة البيولوجية هي التي تضع قيودا ومحددات حتي علي طرق التفكير والابداع"[1]

وبناء علي هذه التصورات والفرضيات، التي ضربت بجذورها في بنية الوعي النسائيّ عن النوع النسائيّ، حاولت الجنوسة تفكيك الذات المؤنثة والمذكرة على حد سواء، و"بدلا من فكرة الذكورة والأنوثة الجوهرية (الاصيلة) أصبحت هناك فكرة أن كل التصورات الجنسية والمتعلقة بالنوع تؤدي وتصاغ من خلال إعادة استخدام العلامات المرتبطة بالنوع والتي ترمز إلى الرغبة والطبيعة الجنسية. فلا توجد ذات مذكرة في جوهرها مثلما لا توجد ذات مؤنثة في جوهرها."[2] أي أن مفهومي الأنوثة والذكورة مفهومان مصنوعَان ثقافيّا واجتماعيّا بواسطة علامات وسيمياء صارت في الذهنية البشرية التقليدية دليلا علي الوسم بالتأنيث أو التذكير، وبهذا يصبح فعلا الأنوثة والذكورة فعليْن ثقافيين لا طبيعيين. أي أن هذه الدلائل الممنوحة من قبل الثقافة هي التي تكسب (الإنسان) إما الذكورة وإما الأنوثة.

---

(1) دليل الناقد الأدبي: ص 151

אפלטון, המשתה, תרגמה מרגלית פינקלברג, תל אביב: חרגול 2001, עמ' 52. עוד על המין השלישי, ראו

Gilbet Herd, Third Sex Third Gender: Beyond Sexual Dimorphism in Culture and History, New York: Zone Books, 1994

(2) سارة جامبل: ص 100

ووفقا لهذا الطرح فلا يصح إطلاق صفات التأنيث إلا علي ما اتفق أيديولوجيا مع السياق الثقافي الحاضن، وهو ما يتضح تماما في تعامل اللغات السامية _ علي سبيل المثال- مع اتساق التأنيث والتذكير لغويّا مع الأنوثة والذكورة مفاهيميّا.

يعرّف (عباس حسن) في كتابه (النحو الواضح) التأنيث بكونه: (هو الذي يلد ويتناسل ولو كان تناسله عن طريق البيض والتفريخ) (587/4)[1]

وهكذا ترتبط صفة التأنيث وعيّا / لغة بفعلي الولادة والتناسل، أي أنها صفات أيروتيكية بحتة لا علاقة لها بأفعال العقل، ومن ثم فقد تنتزع صفة التأنيث عن المرأة إذا ما غادرتها شروط التأنيث المعيارية، ومن ثم فإذا دخلت المرأة سن انقطاع الطمث، تكون قد دخلت سن اللا أنوثة، وهنا يواجهنا المصطلح الشهير (سن اليأس)، وهو مصطلح في ظل هذا السياق الثقافي الحاضن لصفات الأنوثة من ناحية براجماتية يرتبط بكون الأنثى قد تشبه ثقافيّا ومجتمعيّا (مصنعا للاطفال).

في هذا السن لا تصبح المرأة رجلا، لكنها لاتصير (أنثى)، ومن ثم تلتصق بها صفات بغيضة، يقول: ابن عبد ربه:

"آخر عمر المرأة شر من أوله، يذهب جمالها، ويذرب لسانها، وتعقم رحمها، ويسوء خلقها"[2]

وهنا نجد دخول المرأة مرحلة اللاهوية ثقافيّا مقترنا بسوء الخصال، وبهذا تقرن الثقافة الهويّة بالجسد تماما، وهو أمر يظل حكرا علي النساء دون الرجال "فمصير الرجل إلى حكمة وحنكة

---

(1) نقلا عن: عبد الله محمد الغذامي: ثقافة الوهم – مقارات حول المرأة والجسد واللغة – المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء (المغرب) ط3 –2011– ص57

(2) ابن عبد ربه: طبائع النساء، ت. محمد إبراهيم سليم – مكتبة القرآن – القاهرة – 1985

ونضج عقلي يعوّض النقص العضلي. أمّا النقص الجسدي في المرأة فليس له من تعويض، لأن الثقافة تنفي العقل عن المرأة. والمثل يقول: (لب المرأة إلى حمق)"[1]

هكذا يتداخل الجنس والنوع والدور في المخيال الجمعي، إذ يقود كلّ منها إلى الاخر، وهو أمر لم يكن حكرا علي الثقافة العربية فحسب، بل هو أمر قد تجذّر في الوعي الجمعي النسائيّ – بصفة عامة – إذ نجد – مثلا– (جان جاك روسو) صاحب الافكار التحررية والعقد الاجتماعي، يسير في معاملته للمرأة علي نهج فلسفة ارسطو المنتقصة من قيمتها، فهي في نظره المصدر الاول للشرور في العالم، وبالتالي كان عقابها إخضاعها لسلطة الرجل، ويتحدد دورها الوظيفي في الدور البيولوجي؛ الجنس والتوالد.[2]

لذا تأتي المدارس النسوية الحديثة لتفكك مثل هذه الرواسخ الذهنية؛ فالمدرسة الامريكية / الإنجليزيّة – على سبيل المثال – تميّز بين الجنس والنوع، باعتبار الجنس مسألة بيولوجية، والنوع كالأنوثة يمثل التصور الاجتماعي – كما أشرنا من قبل – في حين يقول التيار النفسي: إنّ الجنس والهوية القائمة علي النوع مرتبطان ومتداخلان تداخلًا كبيرًا.

---

(1) عبد الله الغذامي: ثقافة الوهم ص 59

(2) د. حفناوي بعلي: مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن – منشورات الاختلاف– الدار العربية للعلوم – بيرت – ط1– 2007– ص122

جنوسة الكتابة وكتابة الجنوسة

شغلت المرأة حيّزا مهمًا في مضمار الكتابة الابداعية وبخاصة في الربع الأخير من القرن العشرين، إذ استطاعت أن تتخذ من السرد وسيلة لاستكشاف كنه ذاتها، واسماع صوتها في ظل مجتمع تسيطر عليه النزعة الذكورية الأبويّة.

إذن أصبحت الكتابة السردية صرخة اكتناه للذات الفاعلة، الذات الأنثوية في حضورها وتمثلها لذاتها في مرآة الآخر المذكر، وكذا تمثل المذكر في مرآتها، ومحاولة الوقوف علي الاسس المميزة للعلاقة بين المذكر والمؤنث في أواصرها البعيدة بعد تجريدها من الوعي الأبويّ، أو بمعنى أصح، تفكيك الوعي بالنوع النسائيّ.

وهنا يتجلي مصطلح الجنوسة"عاملًا تحليليًا يكشف الفرضيات المتحيّزة المسبقة في فكر الثقافة عموما..." [1] فمع موجة النسوية الثانية تحديدًا بدأت بحوث الجنوسة تحاول إعادة تفكيك الثقافة والوعي الأنثويّ بالذات والاخر من جديد، فقد تجاوزت أفكارها الاساسية في المساواة مع الرجل، وبدأت تعيد قراءة المنظومة الثقافية القائمة؛ لتبين من خلال ذلك مدى انحياز هذه المنظومة إلى الذكر، كما تبين أيضا الكيفية التي يمكن من خلالها أن يظهر وعي المرأة بذاتها بوصفها جزءا أصيلا في الثقافة الغربية، لا يمكن أن تكتمل هذه الثقافة إلا بالاهتمام بالمرأة على القدر نفسه الذي تهتم به بالرجل، لقد أعادت النسوية قراءة فرويد الذي تراه أحد المسؤولين الكبار عن تكريس مفاهيم خاطئة حول هوية المرأة النفسية، كما أعادت قراءة التاريخ الغربي نفسه باحثة فيه عن وضعية المرأة، وفحصت اللغة بوصفها الأداة الأكثر فاعلية في تكريس الوضعية المتدنية للمرأة، ودعت إلى ما أطلق عليه كتابة الجسد، وفي هذا كانت للنسوية

---

(1) انظر السابق ص 119

الفرنسية اليد العليا، ولم تترك نظرية المعرفة التي فحصتها من زاوية الشخص العارف، وهل يمكن لهذه النظرية أن تتأثر بكون العارف رجلا أو امرأة، ثم غاصت في مناطق جديدة، فحللت فعل الرغبة، وبينت من خلاله مدى انحياز هذا الفعل لسيطرة الرجل، وحللت معه فعل التحديق الذي رأته فعلا ذكوريا في المقام الاول. [1]

وهنا كانت الكتابة بوصفها فعلًا يمكن من خلاله تمثل الذات والعالم للأفراد إناثا وذكورًا هي أحد أهم حقول أبحاث الجنوسة التي ارتأت في اللغة تركيبا ينطق بأقصى صور الائتلاف والاختلاف والصراع والوحدة بين الذكورة والأنوثة.

وإذا كانت السرود النسوية قد وقفت وقتًا طويلًا موقفًا مضادا لكل ماهو أبويّ ذكوري، محاولة نقض الادب الذكوري برؤيته الاقصائية، إلى درجة المحاكاة الضدية، أو الانكفاء المطلق علي الذات بوصفها ميزة خاصة بجسد المرأة، فوقع الإعلاء الهوسي والشبقي بميزاته الجماليّة، وهنا فقد الأدب النسوي حياديته ووقع في فخ الذكورة.[2]

وهنا.. ونحن بصدد الحديث عن السرد الجنوسيّ يجب أن نفرق بين أمرين هما: (كتابة النساء)، و(الكتابة النسوية)، لنعرف نحن بصدد تحليل أي نوع من الأعمال السردية في تمثل الذات والعالم. فهو أمر سيؤثر بطبيعة الحال علي لغة السرد وطبيعته.

فكتابة النساء تتم بمنأى عن فرضية الرؤية الأنثوية للعالم والذات، إلا بما يتسرب منها دون قصد، وقد تماثل أحيانا كتابة الرجال في الموضوعات والقضايا العامة، أمّا الثانية فتقصد التعبير عن حال المرأة؛ استنادًا إلى تلك الرؤية في معاينتها للذات والعالم، ثم نقد الثقافة الأبويّة

---

(1) دليل الناقد الأدبي: ص 149

(2) السابق ص 150

السائدة، وأخيرًا اعتبار جسد المرأة مكوّنًا جوهريّا في الكتابة، بحيث يتم كل ذلك في إطار الفكر النسوي، ويسعى إلى بلورة مفاهيم أنثوية من خلال السرد وتفكيك النظام الأبويّ بفضح عجزه.[1]

وهنا قد تدخل بعض الكتابات؛ التي تكتب بأقلام رجال حاولوا الدخول لاكتناه عالم المرأة وما وراء وعيها والولوج إلى ما تطمح وما تصبو إليه من أمال وآلام وأنات ورؤية للعالم في مضمار الكتابة النسوية، ويبقي السؤال وقتها بأي وعي يكتب الرجل المرأة بوعيه المذكر أم تراه استطاع وقتها أن يتقمّص وعي أنثوي ويكتب من زاوية رؤيتها للعالم وللذات.

أمّا الجلبة الاصطلاحية التي تنزلق إليها كثير من الدراسات النقدية في التفرقة بين (المؤنث)، و(الأنثويّ)، و(النسوي)، و(النسائي) وغيرها من الاصطلاحات فقد تجعلنا ننزلق إلى فوضى تعريفية لانهاية لها.

وترى الباحثة أن المصطلح ينطلق في إلقاء ظلال مفهومه لا من منطلق لغوي أصيل بل من منطلقات تأولية إلى حد بعيد، تأويل ينطلق من فضاءات الأيديولوجيا التي تفصح عن المرأة وتتجه نحو تفكيك وعيها بذاتها ووعي الآخر المذكر أو الذكر أو الرجل بها حتى بدا أن إيثار تحديد مصطلح عن غيره ليس له مبرر في المرجعية العربية مثلا.

وتتفق الباحثة مع رؤية آخرين ممن يتجهون إلى ضبابية المصطلحات؛ نظرا لأن المصطلح ومفهومه ودلالته صناعة غربية مائة بالمائة، فقد انعكس ذلك بوضوح علي المتلقي العربي، فتباينت المفاهيم والدلالات، بل وشكل المصطلح ذاته[2]

---

(1) د. عبد الله إبراهيم: السرد النسوي ص 5

(2) للتداخل بين المصطلحات انظر: نازك الأعرجي:صوت الأنثي – دراسات في الكتابة النسوية العربية – دار الأهالي – سوريا – ط1 – 1997

انظر كذلك: د. محمد جلاء إدريس: الأنا والآخر في الأدب الأنثوي – دراسة حول إبداع المرأة في الفن القصصي، مكتبة الآداب _ 2003– ص 13، 14، 15، 93

لذا فقد اتجهت الدراسة لإيثار مصطلح (الجنوسة) فيما يتعلق بكلّ ما يخص الأنثوية والنسوية وما على شاكلة هذين المصطلحين؛ إذ يعد مصطلح (الجنوسة) أكثر عمومية ليضم تحت لوائه شتي المصطلحات الاخري التي تدور في المضمار ذاته، غير أن هذا المصطلح ينزع نحو رؤية أيديولوجية وتاريخية تحاول أن تتجنب العامل البيولوجي بوصفه العامل الحاسم والرئيس في التقسيم، وهو ما يتلاءم وطبيعة وأهداف الدراسة.

إذن فنحن أمام مسارين رئيسين؛ حيث تبدو الأنثى في أحدهما ذاتا تكتب الجنوسة بوعيها الأنثويّ، وفي المسار الآخر تبدو موضوعا لكتابة جنوسية بوعي رجل قد ينجح في تقمص وعي الأنثى فيتحّد قلمه فيمنع مداد الذكورة عن الورق، وقد تبدو كتابته التي حاولت أن تغوص لتصل إلى الأنثى الكامنة كتابة مسطحة لا تقترب إلى الذات موضوع الكتابة إلا بوصفها امرأة يصورها رجل بوعي ذكر. [1]

لقد ظلّت الكتابة طوال عصور حكرًا على الرجال الذين سيطروا على مقادير اللغة والتعبير؛ حتى وصفت الكتابة بصفة الفحولة واستمدّت بلاغتها من وعي الذكر بوصفها ضربًا من ضروب الثقافة أبوية الطابع والمعنى.

يقول: عبد الحميد الكاتب: "خير الكلام ما كان لفظه فحلا ومعناه بكرا"، وهو بهذا يعلن تسيّد الرجل ميدان الكلمة، فاللفظ لا بد أن يتصف بالفحولة، فيما يترك للمعني البكورة التي يتملكها الرجل وتصير رهنا لقلمه أو للفظه الذي يحتضن المعني ويصوغه حسبما يشتهي.

انظر أيضا رشا ناصر العلي: ثقافة النسق – قراءة في السرد النسوي المعاصر المجلس الأعلي للثقافة – ط1– 2010

(1) إحسان عباس: عبد الحميد بن يحي الكاتب وما تبقي من رسائله – دار الشروق – عمان – الأردن _ 1988– ص 29

وهو ما يقودنا إلى جدلية الكتابة الذكورية للتاريخ، فالرجل الذي احتكر اللفظ هو وحده من دوّن التاريخ برؤي وآليات الذكورة، وإذا كان التاريخ دوما يكتب بيد المنتصر والمتسيّد فقد كتب الرجل التاريخ بوعيه المنتصر، فيما ترك للمرأة مهمة (الحكي)؛ حكي التاريخ الذي كتبه الرجل، وهنا نقول المرأة لا الأنثى لانها هنا تعد ذاتا ليست بفاعلة، فهي وإن حكت فهي لا تحوك التاريخ، بل تقص ما أراد لها الرجل / الذكر / السيّد أن تقول عن العالم وعن ذاتها.

لذا فقد غابت الأنوثة تماما عن التاريخ لانها غابت عن اللغة وعن كتابة الثقافة، وتفردت الفحولة باللغة فجاء الزمن مكتوبا ومسجلا بالقلم المذكر واللفظ الفحل. (1)

ونظرا لكوْن العملية الابداعية شعرا ونثرا لم تنفصل يوما عن الخلفيات الاجتماعية والثقافية للافراد؛ فإن العملية الابداعية تأتي بوصفها نتاجا لوعي الافراد رجالا ونساء غير منفصلين عما يحيط بهم؛ فالرؤي التي تصوغ العوالم المتمثلة داخل المخيال الإبداعي لا تنفصل عن مرجعياتها انفصالًا تامًا، ولكنها في الوقت نفسه لا تعبر عنه تعبيرا مباشرا؛ فالعلاقة بين الرؤي الإبداعية وخلفياتها الاجتماعية والتاريخية والثقافية علاقة مركبة ومتعددة المستويات ومتداخلة، ويتعذر وضع قانون يفسرها ويضبط إيقاعها، لكننا لا يمكن أن نتجاهلها.

ووفقا لهذا المضمار تري الباحثة أن العملية الابداعية تأتي بوصفها الوجه الاخر لكتابة التاريخ ولتمثل العالم والذات، لكنه الوجه الذي يغلب عليه وعي الذات التي تكتب متضافرة مع الوعي الجمعي الذي انبثقت عنه ومن ثم كتبت.

نعود هنا إلى (كتابة الجنوسة)؛ ونعني بهذا المصطلح (الجنوسة بوصفها مادة للكتابة ومادة موضوعاتية يمكن بواسطتها تبني أو إعلان رؤية جديدة للعالم تنطلق من ذات تري في الاختلافات الأيديولوجية والبني الثقافية التي كوّنت رؤيتنا عن الذكر/ الأنثى أنساقًا يجب أن

---

(1) انظر: عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، بيروت، المغرب، ط4، 2008، ص 11

تتبناها الكتابة الابداعية بقصد تفكيكها وإعادة بنائها وفقا لتصورات المبدع سواء أكان رجلا أم امرأة).

ويندرج تحت لواء هذا المصطلح ما ذكرناه آنفا عن (الكتابة النسوية)، غير أننا آثرنا الاتجاه إلى تبني مصطلح (كتابة الجنوسة) حتي لا نقع في شرك الفوضي الاصطلاحية من ناحية، ولكوْن الكتابة بهذا المعني تشمل شقيْن هما (موضوع الكتابة / التيمة) وجنس الكاتب.

وهو ماقودنا إلى تساؤل مهم هل يستطيع المبدع الانسلاخ تمامًا عن هويته وقت الكتابة دون الوقوع في شرك إمّا هويته البيولوجية الحتمية وإما هويته المستمدة من المجتمع والوعي الجمعي المحيط به؛ ذلك أن الكتابة ليست عملية قصدية فحسب، بل هي اندماج وتزواج الوعي باللاوعي.

وقد استوحت الدراسة هذا المصطلح من موقف الكاتبة الفرنسية (هيلين سيسو) التي تحدّت فكرة الثنائية البسيطة: رجل/امرأة

Man/woman

وكذا ذكر / أنثى

Male/ Female

فثنائية (رجل / امرأة) تشير إلى التصورات الاجتماعية والثقافية والنفسية، أما ثنائية (ذكر/ أنثي) فتشير إلى الهوية المستمدة من النوع [1]

إذ رفضت (هيلين سيسو) هذا المنهج الثنائي الذي يتسم بالتبسيط والاختزال، فعلي الرغم من الجدل القائم حول فكرة جوهرية الاختلاف والجدل المضاد له فقد أثارت (سيسو) قضية أن

(1) سارة جامبل: ص 97

سياسات النوع لا تتحدد فقط بقضايا التحرر ولكن بكيفية صياغة الفئات النوعية وفهمها وتمثيلها.[1]

ويظهر هذا الجدل / الديالكتيك أثناء الكتابة الابداعية؛ جدل الذات المبدعة وهي تحاول سبر أغوار الذات والاخر؛ فتتراوح بين المقصود والملفوظ.

وهنا يأتي عمل الناقد ليؤوّل ويفكك روابط الكتابة عن الجنوسة، وهنا تظهر ما أسميناه (جنوسة الكتابة) والتي يبرزها الناقد الذي يحلّل هذا النوع من الكتابة، ونحن في هذا الصدد ننحو إلى حد بعيد منحي(دريدا) في عملية تفكيك النص إلى وحدات وشفرات لنتساءل (أيّ ذات تلك التي يمكن أن تنتج مثل هذا النص؟) و(أي وعي خلق مثل هذا الابداع؟)

وبهذا تصبح اللغة مجرد رموز تفصح عن وعيّ ما؛ ذلك أن "عالمنا الرمزي ليس منفصلًا بأي حال عن وجودنا، لا سيما عالمنا اللغوي: نحن لغة. بمعني أنّ ما يميّزنا كأشخاص هو أننا موجودات واعية بذاتها، أي أن بوسعها أن تعرف نفسها رمزيّا وأن تنعكس علي نفسها تأمليّا"[2] وهنا يطرح الناقد تساؤله الاهم: أين وقف المبدع من الجنوسة بوصفها موضوعا للابداع الذي يكتب؟

فعلى سبيل المثال فإن"الموقف الذي يقول: إن التابع فقط هو الذي يعرف التابع، والمرأة فقط هي التي تعرف المرأة لا يمكن اعتباره مسلّمة نظرية، لانه يفيد إمكانية المعرفة علي أساس الهوية. ومهما كانت الضرورة السياسية التي تدعو إلى الوقوف هذا الموقف ومهما كان من المحبّذ محاولة (التماهي) مع الاخر كذات بقصد معرفتها، فإن المعرفة يمكن أن تكتسب وتستمر بفضل الاختلاف الذي لا يختزل، لابفضل الهوية... وإذا كان الرجل مطالبا بتوخي

---

(1) السابق ص 97

(2) د. عادل مصطفي: فهم الفهم – مدخل إلى الهرمنيوطيقا (نظرية التأويل من أفلاطون إلي جادامار) – رؤية للنشر والتوزيع – القاهرة – ط1- 2007- ص 14

الحذر بألا يدّعي ادعاء مهيمنا بأنه يتحدّث نيابة عن المرأة، فإن النساء يجب ألا يفترضن أن لديهن الحق في الحديث نيابة عن نساء أخريات علي أساس الهوية المشتركة أو الجماعية"[1]

الخلاصة

إن الحلقة التكاملية بين (جنوسة الكتابة) و(كتابة الجنوسة) تمثل اكتمالا للعملية الابداعية المتّخذة من الجنوسة موضوعا لها سواء في الكتابة أو التلقي والفهم والتأويل. وبهذا يصبح النص الجنوسي نصّا من الخبرات المتراكمة سواء بفعل الكتابة أو بفعل التلقي الذي يكتسب دربته ووعيه ممّا يحيط به ويبني تصوراته، وبهذا" ليست هناك قراءة دائمة، هناك قراء تاريخية، ليس هناك معني دائم أو مثاليّ، هناك فقط معني وجودي. أي المعني كما يبزغ خلال فهم القارئ التاريخي للنص التاريخي. ونحن حين نستخدم كلمة "تاريخي" إنما نذكّر بأن النفس كيان ثقافي مشيّد بالعلامات"[2]، وأن آفاق المرء تحدّد بالوجود الثقافي للمرء.

---

(1) سارة جامبل: ص 98

(2) د. عادل مصطفي: فهم الفهم ص 19

جنوسة الكتابة وكتابة الجنوسة

في أدب تسرويا شاليف ويوسف زيدان

تحدثنا من قبل عن كون الجنوسة الحقة تمثل رؤية تكاملية للذات والعالم ووعي تكاملي لكل من الأنوثة والذكورة، إذ أنها لاتقوم بعمليات إقصاء للذكورة من بؤرة الأنوثة كرد فعل لميراث القهر الطويل، ربما لأنها تخشي الوقوع في حبائل الفخ الذكوري العتيد، فخ الاقصاء. ذلك أنّ الكتابات سواء الإبداعية أو الفكرية؛ التي انصبّت علي تأكيد السمو الأنثويّ فحسب، والعدالة الاجتماعية هي مقولات ذكورية في الأصل؛ إذ تجعل من الرجل دومًا متربعًا على قمة الهرم، بينما تحاول المرأة الوصول إلى مكانه دون جدوى.

والسؤال الذي نحن بصدده – الآن –؛ ترى كيف اقترب كلٌّ من تسرويا شاليف ويوسف زيدان من جنوسة الكتابة في مشروعيهما الابداعي؟

ترى أيهما كان الأصدق تعبيرًا، أهو الخطاب الجنوسي الصادر عن قلم أنثوي؟ أم تراه ذلك الخطاب المخطوط بمداد الرجل؟

أيّة سلطة وقف إزاءها خطاب تسرويا شاليف[1]، وأيّة ثقافة جابهها زيدان[2] عبر أصواته الأنثوية؟

---

(1) ولدت تسرويا شاليف عام 1959في كيبوتس كنيرات في إسرائيل، وهي حاصلة على درجة الماجستير في دراسة العهد القديم، من أهم أعمالها رواية (حب الحياة) والتي ترجمت إلى العديد من اللغات. حصلت شاليف على جملة من الجوائز من داخل وخارج إسرائيل، وهي زوجة الكاتب الشهير إيال مجيد ابن اهارون مجيد.

(2) يوسف محمد أحمد طه زيدان – مفكر مصري سكندري النشأة، صعيدي الأصول، متخصص في التراث العربي المخطوط وعلومه. له عديد من المؤلفات والأبحاث العلمية في الفكر الإسلامي

فإذا بدأنا بمشروع تسرويا شاليف الروائي[1]، سنجد أنّ بطلات شاليف يحتلّن على الدوام مركز الحكي وبؤرته، وغالبا ما يأتي السرد على ألسنتهن عبر تيار الشعور، وهي سمة تسود خطاب شاليف الروائي.

ففي رواية"حب الحياة חיי אהבה، تهجر البطلة (يارا) زوجها الشاب الحنون إلى أحضان صديق والدها الكهل؛ الذي يظهر في حياتها لتنقلب رأسًا على عقب.

تدخل (يارا) في علاقة جسدية محمومة مع هذا الرجل الذي تصفه بالجاذبية التي لا تقاوم؛ إذ تبحث من خلال علاقتها به عن كل ما افتقدته من حب وحنان، وربما سلطة أبوية حرمت منها بفعل عوامل عدة.

غير أنّ ما يسترعي الانتباه أنّ هذه السلطوية التي لطالما جذبتها إليه، كانت في الوقت ذاته كفيلة بأن تجعل علاقتهما متأرجحة بين مد وجزر[2].

أمّا في روايتها"تيرا" תירה، تمثل (إيلا ميللر) عالمة الاركيولوجي ذات الأعوام الست والثلاثين نموذجا لبحث الذات الأنثوية عن ذاتها من خلال علاقتها بالآخر المذكر. إذ تستقي البطلة من دراستها الأركيولوجية نظرية جديدة عن تكوين عيون موسى العشر، وكونها كانت في

والتصوف وتاريخ الطب العربي. وله إسهام أدبي يتمثل في أعمال روائية منشورة، أشهرها عزازيل والنبطي. ترجمت أعماله للعديد من اللغات، كما حصل على عدد من الجوائز أشهرها البوكر، وجائزة الأنوبي البريطانية، كما أن له مقالات دورية وغير دورية في عدد من الصحف المصرية والعربية. عمل لعدد من المنظمات كمكتبة الإسكندرية، إذ ترأس مركز المخطوطات بالمكتبة لأكثر من عشر سنوات مستشارًا.

יוסף אורן: שלוש טעימות מתוך ספרי החדש

http://www.daat.ac.il/d aat/ktav_et/maamar.asp?ktavet=1&id=1371

(1)- ן - עיין: ספרות המקור:

http://www.text.org.il/index.php?book

الأصل عيونًا بركانية، وكبحثها الذي يدور حول البراكين وحممها تعتري حياة البطلة تغيرات تفجرها، إذ تفشل في زواجها من مشرفها السابق، والذي يمثل رمزا للفظاظة والطمع، فيما تبدو علاقتها بأبيها المثقف وزوجه المغبونة علاقة لا تطاق. فيما يتأرجح ابنها بين ضفتي التأقلم مع الحياة واليأس منها.

وحينما تحاول خوض علاقة عاطفية جديدة، نجدها تتعلّق برجل يواجه صعوبات في حياته الزوجية المحطّمة. وهنا تبدو (إيلا) وكأنها تحاول بناء مملكة جديدة على أنقاض مملكتها القديمة المدمّرة[1].

أمّا في روايتها"بقايا الحياة" "שארית החיים"، تعالج تسرويا شاليف علاقة الآباء بأبنائهم؛ حيث تبدو الجدة (حمدا) على مشارف الموت، ونعرف من سير الأحداث كيف رسمت طفولتها الغابرة في كيبوتس"بتسلم" حياة ابنها وابنتها، بل وحفيدتها لابنتها، حيث حوّلت طفولة هذه الجدة التعسة في الكيبوتس حياة نسلها إلى بقايا حياة.

تفضّل (حمدا) –كما يبدو– من السرد ابنها على ابنتها، ذاك الابن الذي يقرر أن يعمل محاميًّا ليدًافع عن حقوق الفلسطينيين، فيما تدفع علاقة ابنتها المحطمة بأمها هذه الابنة لان تحطم علاقتها بابنتها، وتجعلها تخاطر بزواجها لتتبنى ابنا من أحد دور الايتام.

تخترق تسرويا شاليف عددا من التابوهات في روايتها هذه، ويأتي على رأس هذه التابوهات؛ العلاقة المقدّسة بين الآباء والابناء، وكذا واقع الحياة داخل الكيبوتس والحق الفلسطيني في الأرض، إلى جانب القضايا الجنسية التي ماتفتأ أن تعالجها في سائر أعمالها.[2]

---

(1) תרה – צרויה שלו:

http://www.keter-books.co.il/page_13527

(2) ספרות המקור:

http://www.text.org.il/index.php?book=1101035

تمزج شاليف دوما بين الدين وسلطته ومشروعها الروائي، وربما كان هذا بتأثير من دراستها في العهد القديم والتلمود، فهي الباحثة في علم الأديان تأتي لتكتب بلسان المرأة عن معاناتها، ومن ثمّ فهي تكتب الواقع بقلم الماضي وبوعي كامل بجذور هذه المأساة الأنثوية في باطن الديانة اليهوية والشريعة ومعتنقيها.

أمّا إذا انتقلنا إلى الضفة الاخرى من الوعي بالأنثى فسوف نجد وعي (يوسف زيدان) الكاتب العربي المصري المتبحّر في الفلسفة وكتب التراث ليجمع في مشروعه الفكري بين القديم والحديث، وعلى الرغم من قلة إنتاجه الروائي مقارنة بإنتاجه الفكري وإنتاجه في تحقيق التراث، إلا أنّ منجزه السرديّ كان مختلفًا مقارنة بغيره.

يضرب زيدان في باطن الثقافة الأبويّة الذكورية ليخلق خطابا سرديًّا تحلّق الأنثى فيه بين السير في ركاب الثقافة الذكورية السائدة، والثورة عليها مهما كلّفتها هذه الثورة.

ففي روايته الاشهر"عزازيل" يقدّم زيدان ثلاثة نماذج أنثوية بارزة، فعلى الرغم من أنّ الأحداث والحكي يدور على لسان البطل"هيبا"، إلا أنّ هذا البطل يرى من خلال زاوية رؤيته بوصفه راهبا مسيحيًّا عاش في حدود القرن الخامس الميلادي، النساء بعيون تتأرجح بين الاشتهاء والتبجيل و– الآن –جذاب؛ فهوبيجّل" هيباتيا" العالمة والفيلسوفة السكندرية ، والتي وصفها السارد بأنّها"شقيقة يسوع"، و"أستاذة كل الازمان"، تلك البهية التي يتجلى في جمالها جمال الطلعة ووقار المحيى، والتي جعلت البطل يتنكر لبني ديانته يوم مقتلها ويقول:"المرأة المغيثة لم تستغث يسوع لكنه أغاثها، من راجميها قساة القلوب، وأنا لم أغث شقيقة يسوع من أيدي إخوتي في الديانة، لكنهم ليسوا إخوتي أنا لست منهم"[1]

גם עיין: מציאות בדיונית–אקטואלית בחדש של צרויה שלו

http://www.mynet.co.il/articles/0,7340,L-4109168,00.html

(1) يوسف زيدان: عزازيل – دار الشروق –2009

أمّا "أوكتافيا" الحسناء فقد قدّمها زيدان، ليبرز معنى التحرّر من أغلال، قد تفرضها سطوة رجال الدين على أتباعهم، أوكتافيا الوثنية السكندرية، خادمة التاجر الصقلي، الذي علّمها الكتابة والشعر، وبعضًا من فلسفة أفلاطون وأرسطو تسحر الراهب بجمالها الحسي والمعنوي فتذيقه في ثلاث ليال معنى اللذة والشبق والجنون، ثم تطرده من جنتها بعد أن علمت أنّه من أتباع المسيحية، وكما طرد آدم من جنة الإله طرد هيبا من جنة أوكتافيا.

ولم تختلف صورة "مارتا" من حيث البهاء الشكلي والمعنوي عن سابقتيْها، فهي المغنية التي تسكن حديقة الدير، والتي ما إنْ غنّت حتى يزهر الكوْن، قدّمها السارد أقرب إلى روح الطفولة في ثوب امرأة، وقدّم لها ماضيًّا يحفّه الألم بزواجها العابر وهي في التاسعة من عمرها برجل عجوز اختطفها من اللعب من بني عمرها ليضاجعها قبل الأوان.

ومن أجل هذا الملاك الطفوليّ، كان "هيبا" على استعداد لركوب كلّ المخاطر، وهدم كل ما بنته النفس، بعزمه على الزواج من مارتا وهو العالم أن ديانته تمنع زواج الرهبان، وتنظر إلى الزواج بالمطلقة على أنه زنى، ويوم رحيلها عنه يقول: "انتهت حياتي كلّها، فليس أمامي سوى الموت"[1].

أمّا روايته"النبطي" فقد جعل فيها زيدان السرد بلسان البطلة"مارية" أو "ماوية" وجاءت الأحداث كلها وفقًا لزاوية رؤيتها الأنثوية.

تحكي رواية النبطي حياة ما قبل دخول الإسلام إلى مصر على يد عمرو بن العاص ووقوع مصر بين تجاذبات الفرس والروم من خلال قصة فتاة بلغت من العمر الثامنة عشر عامًا، تعيش في حياة بسيطة مع أسرتها المكونة من الأم وأخيها بنيامين، في كفر يدين أهله المسيحية.. والرواية تنقسم إلى ثلاثة أقسام كل قسم يشكل مرحلة خاصة من حياة البطلة:

---

(1) المرجع السابق

– وتبدأ الحياة الاولى بتقدم أحد العرب الأنباط مصطحبًا معه أقاربه وأخويه اليهودى والنبطى لخطبة ماريه، والتي ستوافق على الزواج به على الرغم من كبر سنه وهي ابنة الثامنة عشر واضطرارها إلى الرحيل معه إلى أرض قبيلته بعيدًا عن أهلها، وفي هذه القسم نتعرف إلى حياة المصريين قبل دخول الاسلام ووضعية المرأة آنئذ.

وتمتد تفاصيل الحياة الثانية عند تحرك القافلة نحو ديار النبطي مصطحبه معها ماريه في طريقها إلى أرض زوجها مروراً بصحراء سيناء، ليضعنا هذا القسم في تفاصيل حياة القوافل العابرة للصحراء، وكيف عاشت مارية (المرأة الغريبة) هذه التجربة، وكيف كان ينظر العرب الرحّل للمرأة.

تبتدئ الحياة الثالثة بوصول مارية إلى أرض قبيلة زوجها سلومة حيث قابلت أم زوجها (أم البنين)، وهناك تعيش حياة معذبة وسط أسرة كثيرة العدد، منهم زوجها الذي اكتشفت أنه لا ينجب، وهو منشغل عنها بالتجارة، فتعلقت عاطفيا بأخيه النبطي، حتى إذا عزمت الأسرة على الرحيل نحو مصر لنشر الإسلام خامرتها فكرة مغافلة الأسرة و البقاء مع النبطي وحيدين...

يبدو من خلال مضامين هذه الرواية – إذن – أنها جعلت من المرأة تيمتها الأساسية من خلال إسناد السرد والبطولة لـ (الخالة الغابرة مارية وقيل صواب اسمها ماوية) ومن خلالها تسعى الساردة؛ لتقديم واقع المرأة في مصر وشبه الجزيرة العربية قبيل دخول الإسلام، حيت تعتبر المرأة عانسا وهي لما تبلغ الثامنة عشر من عمرها تقول (فقد تجاوزت الثامنة عشر من عمري بعدة أشهر، ويكاد يأسي من الزواج يبلغ منتهاه... والنسوة الكادحات ينظرن نحوي بإشفاق يليق بعانس)[1]

كانت البطلة، ومن خلالها المرأة في نظر زيدان تعيش في مجتمع النسوة لا ينادون الرجال باسمائهم، مجتمع يكبلها، يقيد حريتها، يزوجها صغيرة فخلال رحلتها رصدت رجلا له جاريتان

---

(2) يوسف زيدان: النبطي – دار الشروق –2012

صغراهما في العاشرة، إن المجتمع يمنعها حتى من إظهار وجهها تقول مارية: "اقترب مني وهو يهمس: يحسن أن تسدلي ستر رأسك على وجهك، ابتداء من غد، فلا يصح لغير إخوتي أن يروكِ".

ويفرض على المرأة أن تكون لزوجها وفية كالكلب مع صاحبه، على الزوجة رعاية زوجها، والسهر على خدمته ففي ديانة النبطي(كل امرأة أم وكل رجل ابن) وعلى الرغم من كون زوجها عقيما، فإن المجتمع مقتنع أن (الرجال كلهم ينجبون، وأن النساء هن اللواتي قد يعقمن) وحتى إذا علمت المرأة بعقم زوجها عليها كتمان الأمر، والتظاهر بأنها العقيم، فعندما علمت ماوية بعقم سلومة، طلب منها عميرو (لا تقولي لاحد أن زوجك لا ينجب فهذا عندنا من المعايب الداعية لاحتقاره). وهو ما عبرت عنه الطفلة ببراءتها لما حدثها أمها عن المسيحية فاستغربت الفتاة قائلة لهم: رئيس للدين اسمه البابا ولنا بابا غيره.. البابا هنا والبابا هناك أين هم الأمهات؟

من خلال رواية النبطي يبدو أن يوسف زيدان، وإن تحدث عن مرحلة قديمة، فإنه يبتغي تعرية واقع المرأة في العالم العربي حديثا، إذ ماتزال إلى اليوم مهضومة الحقوق، وأن المجتمع لا يعترف بقيمة المرأة إلا إذا تزوجت وأنجبت ذكورا وهذا ما يتضح من نصيحة الأم لابنتها العروس: "سوف يحبك زوجك إذا أعطيته أولادًا، الولد سرُّ عزّتك وسبب بقائك... قد تكرهك حماتك.. فاحرصي على التقرب إليها وإرضائها اتقاء لشرها.. سوف تغيظك أخت زوجك.. فابتعدي عنها إلى حين.. حين تتمكني خبئي للزمان أموالا لان ابنك سيحبك غنية... ولا تتأخري عن دعوة زوجك للفراش فهو يحبك شهية.. لا تتكلمي هناك إلا قليلا"

وبذلك تكون رواية النبطي قد سارت في فلك رواية عزازيل نفسه، من حيث جعل المرأة بؤرة اساسية في الروايتين، ومن حيث تقاربهما في المرحلة الزمنية (عزازيل في القرن الخامس الميلادي، النبطي خلال القرن السادس الميلادي) لكن بين الروايتين بون شاسعة في نظر المسيحي (هيبا) لنساء عصره، وبين نظر العرب قبيل ظهور الاسلام لها... وعلى الرغم من

تناوله لموضوع المرأة في الروايتين، فإن أرقى ما قدمه زيدان عن المرأة يتجلى في روايته الاولى (ظل الأفعى) وهو ما سنتناوله في الجزء القادم.

إنّ هذه النماذج التي قدّمتها الباحثة لصورة الأنثى في مشروعي شاليف وزيدان الروائيين، ربما لم تتناول كلّ أعمال الاديبيْن، لكنها قد تعطينا انطباعا عن زاوية الرؤية التي ينطلق منها كلٌّ منهما في تناول الأنثى بوصفها موضوعا جنوسيًّا للكتابة، وهو مدخل قد نستطيع الانطلاق من خلاله للولوج إلى عمق الدراسة في المبحث القادم.

وترى الباحثة أنّه من خلال هذه الرؤية العامة على مشروع الاديبيْن لروائي قد نجد قواسم مشتركة رغم اختلاف جنس وجنسية الاديبيْن؛ ذلك أنّ المعين الفكري المتقارب للاديبيْن قد ساعد في كثير من الأحيان على تقارب المنهل الذي ينهل كلاهما منه، ويتجلى هنا دور دراسة الاديان والفلسفة والتراث، وهو ما ساعد كثيرا في تكوين صورة عن جذور المعاناة الأنثوية الممتدة من غابر الدهر وحتى يومنا هذا دونما انقطاع أو قطيعة.

يتجلى هنا دور الوعي بوصفه عاملًا ثقافيّا في صميمه، إذ يعمل المعين الثقافي على تكوين رؤية ومنظور للذات والعالم، وهو ما ينطبع على تمثّل الظاهرة الأنثوية موضوع الكتابة، وبهذا يشكّل النص لمتلقيه (القارئ/ الناقد) وسيطا بينه وبين ذات المبدع؛ تلك الذات التي تشكلها الخبرات الذاتية والثقافية "ومن الناحية الاخرى فإنّ فهم النص ليس غاية في ذاته إنّه يتوسط علاقة المرء بذاته"[1]

إنّ الإلحاح على دمج التراث بالمعاصر عند شاليف، وإنطاق النص التاريخي برؤى المبدع عند زيدان يجعلنا وبنظرة تأويلية فينومينوليجية / ظاهراتية محضة نفهم تشكّل وعي المبدع بالذات والعالم، ومن ثمّ بالظاهرة الأنثوية من خلال الوعي بالتراث، وهنا فقط يتشكّل المعنى، وتتكتب الجنوسة وفقا لمدى التقاء أفق كلِّ أديب منهما بالارث الثقافي بعامة والديني بخاصة.

---

(3) د. عادل مصطفى، فهم الفهم: ص16

وإذا كنّا نلّح على تقارب المعين الثقافي بين الاديبيْن، لايفوتنا الجانب الاخر من تشكّل المعنى الجنوسي؛ وهو تشكّل المعنى في فضاء الكتابة الأنثوية، وتشكّله في فضاء كتابة الرجل. وهنا يجب أن نطرح السؤال الاهم كيف لعبت الجنوسة دورها بوصفها عاملًا كاشفا عن تشكّل الأنثى في السرد؟ وهل تكون الجنوسة هنا جنسا (ذكر/ أنثى) فحسب أم تراها جنوسة بالمعنى الثقافي والفكري، أم أنّ كلا من الجنوسة البيولوجية والثقافية يكملان بعضهما البعض في تشكّل أنثى السرد؟

فإلى جانب المعين الثقافي الذي نهلت منه تسرويا شاليف كانت تجربتها الحياتية بوصفها امرأة تعيش واقع النساء في الكيبوتس والشارع الاسرائيلي، وواقع المرأة وأنّاتها زوجة، وعشيقة، وحبيبة وأمًا، وابنة في عالم رسمت حدوده الثقافة الذكورية، حتى وإن حاولت النساء التمرد، فلابد لهنّ أولا التمرد على الصورة التي رسمتها الثقافة الأبويّة التقليدية لهنّ عن ذواتهن، وهنا تكون مهمة المرأة حين تكتب عن بني جنسها، وهي مهمة" المرأة".

فكما تقول الناقدة النسوية (لوسي إيرجراي) فقد لعبت المرأة في الثقافة الأبويّة دوما دور المرأة، فانطبعت على سطحها مظاهر هذه الثقافة، فلم تعكس عن ذاتها الأنثوية شيئا، فأبعدت عن عملية التمثيل لانّ وظيفتها كانت تمثيل الاخر وليس ذاتها، وهو ما يجب أن تضطلع به كتابة المرأة الآن.[1]

وفي هذا المضمار، تبدو بطلات تسرويا شاليف يصارعنّ ذواتهنّ وسط عدد من العلاقات الأبويّة المبتورة، فكلّ نماذج السلطة الأبويّة من أب، وابن، وحبيب، وعشيق محطمّون، يحاولون طبع فشلهم على مرآة النساء اللائي يقتربن منهم.

فلا تستطيع (يارا) بطلة"حب الحياة" إرضاء عقدة إلكترا بعلاقتها من الرجل الذي يكبرها، إذ تتأرجح بين السلطة الأبويّة التي ترنو إليها، وتفر من سطوتها ورغبتها في تقرير مصيرها، فيما

(4) د. عبد الله إبراهيم السرد النسوي، ص104

تتقطّع كل علاقات (إيلا ميللر) مع كل الرجال في حياتها، وحتى ابنها رمز مستقبل الذكر فإنّه يعاني انفصالا عن الذات والمجتمع يجعله يتأرجح في علاقته بأمه.أمّا الجدّة والابنة والحفيدة في رواية (بقايا الحياة) فكلٌّ منهن تمثل مرحلة من مراحل فشل المرأة سواء في الماضي أو الحاضر أو المستقبل في التكيّف مع مجتمع حدّد ملامحه الوعي الذكوري، وجعل الجدّة تفضّل الذكر، وجعل الابنة لا تستطيع أن تحب ابنتها، فتبحث عن بديل مذكّر.

وترى الباحثة أنّ العنصر الذكوري المهترئ في روايات شاليف ربما يعكس رؤية شاليف لواقع الأبويّة سواء تمثلت هذه الأبويّة في رجل أو دولة أو إله، وهو الامر الذي يعكسه وبشدة إلحاح شاليف على ربط واقع بطلاتها بالموروث الديني.

وعلى الضفة الاخرى، يحاول زيدان أن يقف في موقع المنصف للانوثة بعامة من جور الثقافة الأبويّة التي لعب معتنقو ومدونو الديانات الابراهيمية دورا بارزا في وسمها بكونها آخر مفعولا به، مرتسما بواقع الثقافة التي أرادت للانوثة أن ترتسم وتكون وفقا لشروط حاجات الرجل والمجتمع الذكوري.

فمرة يروي الأنثى بعيون رجل في روايته" عزازيل" فتأتي صفاتها رغم محاولته إنصافها دوما مطابقة للمخيال الجمعي الذكوري، فهي البهية دوما، الجميلة إمّا جمالا وقورا كهيباتيا، وإمّا جمالا ماجنا كأوكتافيا، وإمّا جمالا طفوليًّا بريئا كجمال مارتا.

ومرة أخرى تأتي مهمته الاصعب حينما يحاول تبني زاوية رؤية مارية، المرأة المقهورة في (النبطي)، وهنا يلفت انتباهنا بتماهيه في الذات الأنثوية الساردة لرحلتها ولرؤيتها للعالم من منظورها، ولكنه يبقى في النهاية منظورا محدودا بواقع وعيها الذي رسمته لها الثقافة والمجتمع المحيط بها.

الخلاصة

يمثّل الخطاب الجنوسي في مشروعي شاليف وزيدان تمرّدًا على واقع السلطة الأبويّة، وسلطة النص البطريركي الاعلى الحاكم لمنظورنا عن الأنثى، بيد أنّ شاليف تصوّر مفردات هذا الخطاب من واقع ينضح بمعاني القبح والدمار النفسي لامرأة لا تكتب عن مشكلات المرأة فحسب بل تعايشها قلبا وقالبا، ومن ثم يأتي خطابها ليقدّم مفهوما مغايرا للكتابة الأنثوية، والتي يفترض بعض النقاد أنها كتابة حلمية شفافة، تتستر خلف المعاني في مراوغة بين المعنى والمقصد، فتفضح العجز الأنثويّ في غير استتار وفي لغة تنضح بمعاني العبث والمجون والشبق، بل وربما القبح.

أمّا زيدان فإنّه يلّح دوما على فضح الجذور البعيدة؛ التي شكّلت وعينا بالأنثى في صورة ما، لا يستحي هو أن يجعلها ذاتها صورة للأنثى المشتهاة في غير موضع، وإن حاول مرارا تلبّس روح الأنثى؛ ليكتب هو تاريخ معاناتها.

الوعي وإنتاج الخطاب السرديّ في روايتي (زوج وزوجة) و(ظلّ الأفعى)

يشير مصطلح (الخطاب) في معناه الأساسي على المستوى اللغوي إلى "كل كلام تجاوز الجملة الواحدة سواء أكان مكتوبًا أم ملفوظًا"[1]، غير أن الاستعمال الاصطلاحي تجاوز ذلك إلى مدلول أكثر تحديدًا يتصل بما يلاحظه الفيلسوف هـ. ب. غرايس عام 1975م من أن للكلام دلالات غير ملفوظة يدركها المتحدث والسامع دون علامة معلنة أو واضحة.وقد اتجه البحث فيما يعرف بتحليل الخطاب إلى استنباط القواعد التي تحكم مثل هذه الاستدلالات أو االتوقعات الدلاليّة، وهو ما يصل هذا الحقل بحقول أخرى كالسيمياء أو علم العلامات من حيث هو أيضا بحث في القواعد أو الاعراف التي تحكم إنتاج الدلالة.وهو ما أفاد النقاد كثيرا في تحليل الخطاب والاستدلال على المعنى دون أن تكون هناك دلالة ظاهرة عليه[2] غير أن للخطاب مفهوما آخر ربما فاق المفهوم الالسني البحت في أهميته، وهو ما تبلور في كتابات بعض الكتّاب المعاصرين وفي طليعتهم الفرنسي (ميشيل فوكو) الذي استطاع أن يحفر لهذا المفهوم سياقا دلاليًّا اصطلاحيّا مميّزا عبر التنظير والاستعمال المكثف في العديد من الدراسات، والتي يحدّد فيها (فوكو) الخطاب أنّه شبكة معقدة من العلاقات الاجتماعية والسياسية والثقافية التي تبرز فيها الكيفية التي ينتج فيها الكلام بوصفه خطابا ينطوي علي الهيمنة والمخاطر في الوقت نفسه.

بيد أن للخطاب كما يشير فوكو في نظام الخطاب دورا واعيّا يتمثل في الهيمنة التي يمارسها في حقل معرفي أو مهني أصحاب ذلك الحقل علي أهلية المتحدث وصحة خطابه ومشروعيته،

---

(1) د. ميجان الرويلي، د. سعد البازعي، دليل الناقد الأدبيّ، ص 155

(2) السابق: ص 155

وما إلى ذلك من ملابسات تشير إلى أن إنتاج الخطاب وتوزيعه ليس حرا أو بريئا كما قد يبدو من ظاهره. أمّا السرد فقد عرّفه ابن منظور لغويّا قائلا:" سَرَدَ الحديث سردًا، أي تابعه، وفلان يسرد الحديث سردا إذا كان جيد السياق له. وفي صفة كلامه (ص): لم يكن يسرد الحديث سردًا، أي يتابعه ويستعجل فيه.

Narratologie(السرديات) هو ذلك المصطلح الذي اقترحه تودوروف 1969م لتسمية علم لم يكن قد وجد وقتها وهو علم الحكي la sciencedu Recit ويمثل هذا العلم فرعا من فروع الشعرية عند بعض النقاد، بيد أن الدراسات السردية الحديثة التي يجمع الباحثون على أن (فلاديمير بروب) هو أول من دشّنها بعمله الرائد (مورفولوجيا الحكاية) سنة 1928م قد سبقت ميلاد علمها بأكثر من أربعين عاما، فقد كانت المسافة الزمنية الشاسعة بين (1928-1969) وما تلاها مسرحا لكثير من البحوث السردية المتمايزة في الرؤى والمناهج والمصطلحات التي أدت إلى شيوع مصطلح آخر هو السردية Narrative الذي يفوق المصطلح السابق من الوجهة التداولية بشهادة جيرار جينيت. وإذا كان علم السرد هو دراسة البنى السردية، فإن السردية ترد في قاموس جريماس بهذا التعريف الفضفاض:"خاصية معطاة، تشخّص نمطًا معيّنا، ومنها يمكننا تمييز الخطابات السردية من غير السردية."[1] فالسرد – إذن – هو الحكي أو نسج الحكاية أو "كل ما يتعلّق بالقص"[2]، وهو الطريقة التي يختارها الروائيّ أو القاص؛ ليقدّم بها الحدث إلى المتلقي.[3] وعند ناقد آخر هو"الكيفية أو الطريقة التي تروى بها الحكاية عن طريق المكونات السردية الراوي – المروي (الرواية) – المروي له"[4]

---

(1) د. سحر شريف: دراسات نقدية في الرواية العربية: ص 120

(2) السابق: ص 121

(3) د. عبد الملك مرتاض: ألف ليلة وليلة، تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية جمّال بغداد، بيروت ط1، من دون سنة نشر، ص 84

(4) د. حميد لحمداني: بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1991، ص 45

أمّا الحكيّ فهو تجلٍّ خطابي"سواء أكان هذا الخطاب يوظّف اللغة أو غيرها، ويمثل هذا التجلي الخطابي من توالي أحداث مترابطة تحكمها علاقات متداخلة بين مختلف مكوناتها وعناصرها"[1]

والسرد عند الناقد – إذن _ ترجمة لمصطلح Narration وهو خاص بالرواية، لأنه يتعلق بتقديم الحكاية عن طريق اللغة، وهو أخص من الحكي لأنه مجرد صناعة للحكاية بكل مستوياتها.

فيما يرى ناقد آخر أن (السرد) هو (الخطاب)، والخطاب وسيلة السرد والعرض ذلك أنّ" الكاتب قد يجعل أحاث الرواية وأوصاف الناس فيها وهيئاتهم وأفكارهم وأحاديثهم موصوفة من خلال لغة سارد أو أكثر، أو حسب رؤيته، أو من خلال عقلية راوٍ.. وقد يكون هذا الرواي هو السارد وقد لا يكون... السرد – إذن – خطاب يرتبط بسارد..."[2]

وإذا كان الخطاب وفقا لتعريف (فوكو) يمثل شبكة معقدة من العلاقات المتداخلة التي يبرز فيها الكيفية التي ينتج فيها الكلام بوصفه خطابا، فإن هذا الخطاب لابد أن يأتي مصاغا ليتلاءم والتيار الذي يسير فيه منتج الخطاب، وفي هذا المضمار يأتي عمل الناقد ليحلل عناصر الخطاب ومكوناته، كالخطاب السردي الذي نعني بتحليله في هذه الاطروحة: الخطاب السردي في روايتي (ظل الأفعى) ليوسف زيدان و(زوج وزوجة) لتسرويا شاليف.

إن الناقد حين يشتغل بحقل إنتاج الخطاب لابد أن يكون على وعي بنوع هذا الخطاب وبالسياق الحاضن لانتاجيته ومنتجه، ومن ثم الجمهور المتلقي الذي يطرح عليه هذا الخطاب.

---

(1) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي، بيروت، الدار البيضاء، 1989، ص 46

(2) د. عبد الرحيم الكردي: لسرد في الرواية المعاصرة– الرجل الذي فقد ظله نموذجا، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2006، ص 106

والحق أنّ الباحثة قد تخيّرت هاتين الروايتين لعقد المقارنة التحليلية بينهما لان هاتين الروايتين تحديدًا تكشفان إلى حد بعيد عن مكنونات الخطاب الجنوسي الذي نعني بتحليله وذلك عبر الطرائق السردية التي احتفت به.

فالوعي بالأنثى بوصفه مادة خصبة للخطاب الجنوسي كان المادة الرئيسة التي استقى منها الأديبان مادتهما؛ كلٌ حسب توجهه وأيديولوجيته، وهنا يبرز واحد من أهم حقول تحليل الخطاب الجنوسي؛ الذي أشارت إليه الناقدة (جوان سكوت)؛ الذي يتمثل في"إقامة دراسات مقارنة للرجل والمرأة في حق التخصص الواحد"[1]

وهنا يأتي خطاب السرد الجنوسي ليكشف عن وعي الكاتب الرجل والكاتبة المرأة في رؤيتهما لمفهوم الأنثى والأنوثة؛ هذا مع الاخذ بعين الاعتبار المعين الثقافي والأيديولوجي الذي نبع منه الكاتبان.

تيار الوعي.. وكشف اللاوعي

يعتمد وعينا بالاشياء والحوادث والاشخاص على تفاصيل صغيرة تجعلنا نرسم استدعاءنا لها في عقلنا الباطن، لنستطيع استدعاء هذا المخزون من التفاصيل من المنطقة المعتمة في اللاشعور حين الحاجة.

هكذا قد تكون الكتابة بعامة والسرد بخاصة وسيلة لاستجلاء المنطقة المعتمة في النفس من خلال دور الكتابة في البوح والافصاح، وبهذا تذوب قمة جبل الجليد الفرويدية، ويلج القارئ فيما وراء وعي الكاتب من خلال الشخصيات التي رسمها وقام بتحريكها فوق صفحات عمله.

---

(1) انظر دليل الناقد الأدبي: ص 152

وهنا قد نختلف مع بعض النقاد، الذين قالوا بموت المؤلف لحظة ميلاد عمله، فالباحثة ترى أن العمل هو الذي يفرض موت المؤلف، أو ربما حياة أخرى له بين طيات صفحات عمله، وذلك وفقًا لنوع العمل ومادته وصياغته.

ذلك أنّ المتلقي لا يستطيع أن يحكم علي حياة هذا المؤلف بين أسطر عمله أو موته إلّا من خلال مشاركته الاديب عالمه الرمزي الذي ارتضى للمتلقي أن يشاركه إيّاه، هذا العالم الرمزي هو"النص" Textوالمتصل بعدد من السياقات Contexts

إنّ هذا العالم الرمزي ليس منفصلًا بأي حال من الأحوال عن وجودنا، وبخاصة هذا العالم المصاغ من اللغة؛ نحن لغة. بمعنى أن ما يميزنا كأشخاص هو أننا موجودات واعية بذاتها. أي أن بوسعها أن تعرف نفسها رمزيّا، وأن تنعكس علي نفسها تأمليّا. فاللغة كما يقول: هيدجر هي ما يقول: الإنسان[1]، وما هذه اللغة ذات السياقات المتعددة والتمثلات المختلفة إلّا تجسّدات رمزية لما يقبع فيما وراء وعينا.

والوعي هو دائما يقصد ويتّجه صوب أمر ما، ولديه موضوع ما؛ أي أنّه متعدٍTransitive وهو ما يتمثّل في دلالات المعاني التي ينتجها الافراد، ذلك أنّ الدلالة هي التي تأتي بالخبرة إلى حيّز المعنى، إنها الفائض الذي ينتج مما بين السطور؛ ليجعل المتلقي يلج إلى ما وراء الذات المنتجة لهذا المعنى القصدي.

والحق أنّ العلاقة الجدلية الوطيدة بين الكتابة واستجلاء النفس هي مادفعت كثير من المنتمين لمدرسة التحليل النفسي في الادب إلى اعتبار روايات"تيار الوعي" stream of consciousness זרם התודעה من أهم سبل استجلاء النفس الإنسانيّة، لاسيما بعد – الآن –قلاب الذي أحدثته آراء فرويد وتلامذته في ميدان القصة النفسية.

---

(1) انظر: د. عدل مصطفى: فهم الفهم – مدخل إلى الهرمنيوطيقا – نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامار، رؤية للنشر، القاهرة، ط1، 2007، ص 14

وحتى إذا كنا في القرن العشرين، ولم يعد الاتجاه الجمالي وحده كافيا، ولا الاتجاه الأخلاقي وحده مغنيا ولا، ولا، فإذا لابد من إرجاع الكل إلى أصل عام أكثر اتساعا هو الأصل النفسي. ذلك أن التفاعل بين عناصر الحياة لا شك فيها. ومظاهر الحياة الإنسانية بصفة خاصة تكاد لا تختلف في أصلها أو تتغير، وإنما الذي يتغير هو الزاوية التي ننظرمنها إلى هذه المظاهر الحيوية، إنها زاوية النفس البشرية.

تأسس علم النفس التحليلي على يد فرويد وتلاميذه، واتسعت مهمته حتى شملت كل القضايا الإنسانية، وقد توصل علماء النفس التحليلي إلى الكشف عن الدوافع العميقة للسلوك في أغوار النفس. وهنا وجد كتاب القصة في القرن العشرين كثيرا من الحقائق التي استكشفها هؤلاء العلماء متاحة لهم. ولا يعني هذا أبدا أن علماء النفس كانوا يطمحون إلى جعل الأدب ملحقا بعلم النفس، وإن كان بين علم النفس والأدب اشتراكا في كثير من القضايا.

وإذا كان فرويد قد التزم جانب الحذر في دراساته النفسية للآثار الفنية، واعترافه بقصور التحليل النفسي وعجزه أمام الظاهرة الفنية فركز على الفن الروائي فقط، فإن تلاميذه اندفعوا وكانوا أكثر تركيزا على شخصيات الشعراء.

ثم أنه لا يمكن أن نقول بعدم وجود القصة النفسية قبل فرويد، فالكثير من المؤلفين حاولوا التغلغل في أغوار النفس البشرية عن طريق الملاحظات الدقيقة لسلوك الأشخاص وتصرفاتهم إزاء الأحداث، وأن يفسروا هذه السلوكات والتصرفات من خلال معرفتهم بالأحوال العقلية والنفسية للأشخاص، فكأنهم بذلك يصنعون دائرة تبدأ من الشخص لتعود آخر الأمر إليه.

وثمة بعدٌ جديد للدراما الإنسانية أتيح للأديب الاعتماد عليه في تفسيرالسلوك الإنساني، ويتمثل هذا البعد الجديد في تأثير القلق وفاعلية التوتر في الأحلام والأطر."[1]

وإذا كان موضوع العملين اللذين بين أيدينا هو الوعي بالأنثى والولوج إلى المنطقة المعتمة من نفسها، فقد احتفى الاديبان كثيرا بروح تيار الوعى التي برزت من خلال السرد الاعترافي لابطال العمليْن.

والحق أن الادبين العربي والعبري قد أفادا من هذا التيار النقدي، ربما منذ النصف الاول من القرن العشرين ليواكبا بذلك الحركة الادبية في أوروبا والتي سبقت كلا منهما، وذلك لتتمثل المشاعر والافكار وتتداعى عبر الورق، وذلك عبر فيض الذاكرة والحلم والاستطراد الذي يعنّ على ألسنة الشخصيات، كرواية" הצידה:" في ذاك الجانب" وهي من أشهر الروايات التي كتبت في الأدب العبري لتواكب هذا التيار، الذي ربما خفت صوته شيئا ما الآن[2]

ولكوْن الخطاب المنتج – كما يشير فوكو– لا يمكن أن يكون بريئا، بل يتم إنتاجه ضمن حقل معرفي، فإن طريقة تشكّل هذا الخطاب لا تنفصم بحال من الاحوال عن الحمولات الدلاليّة التي يبثها النص. وهنا يأتي دور طرائق السرد.

---

(1) للمزيد حول تيار الوعي في الأدب انظر: الصالح لونيسي: تيار الوعي في رواية التفكك لرشيد بوجدرة – رسالة ماجستير غير منشورة – جامعة الحاج لخضر – بتنة – الجزائر – قسم اللغة العربية وآدابها – 2011-2012، وكذلك:

انظر: همفرى، روبرت، تيار الوعى فى الرواية الحديثة، ت. محمود الربيعى، ط2، القاهرة، 1975

(2)(עיין , ד"ר חנה הרציג, הסיפור העברי בראשית המאה העשרים, האונברסיטה הפתוחה, יחידות,10-9-8,תשנ"ג,1993,ע"מ42)

فكرة الروايتين:

تحتل علاقة الزوج بزوجه البؤرة الرئيسة التي يدور حولها العملان محورا الدراسة؛ (زوج وزوجة) בעל ואשה للكاتبة الاسرائيلية تسرويا شاليف צרויה שלו و(ظل الأفعى) للكاتب المصري الدكتور يوسف زيدان؛ إذ تأخذنا تسرويا شاليف في رحلتها السردية، لندلف معها إلى بيت (نعمه) و(أودي) بطلي الرواية، اللذين سارا في رحلتيهما سويّا؛ دونما افتراق منذ أن كانا طفليْن يمسكان بيدي بعضهما البعض في طريق العودة من المدرسة، وحتى صارا أبوين لطفلة جميلة تدعى (نوجا).

تسير حياتهما على وتيرة واحدة يسيطر عليها الهدوء، حتى يستيقظ (أودي) ذات صباح ليجد نفسه لا يستطيع أن يحرّك ساقيه. يعجز الاطباء عن الوصول إلى تشخيص عضوي لحالته، ويقررون أن سبب هذه الحالة نفسيٌّ بحت، تأخذ حالة أودي في التدهور، فنراه وبعد التحسّن من حالة الشلل، يشعر بعد معاشرته الزوجية للبطلة بحالة من العمى المؤقت. تتداعى الأحداث حتى يطلب أودي من نعمة التوقف عن ممارسة الجماع، متهما إياها بأنها السبب فيما آل إليه حاله. تتشظى حياة البطلين، وفي موجات من المناجاة الذاتية على لسان نعمة تعترف لنا بما يساورها من قلق وشغف وخطايا، وعلاقات مأزومة. يسيطر تيار الشعور على الرواية فتأتي الأحداث والسرد على لسان البطلة، كما نلمح فيها الصراع الدائم بين مكانة الأنثى المنحدرة في الوعي الديني الذكوري، والذي يمثله البطل، وعلى الصعيد الآخر أزمة الأنثى في صراعها مع الاخر الذكر، وكذا في صراعها مع جسدها ووعيها بذاتها.

أما رواية (ظل الأفعى) فتدور أحداثها حولَ (عبده) الزوج الذي يحاول استرضاء زوجته بعدما نشزت عنه بلا سبب معروف. ويحاول الاستعانة بجدّها الباشا الرجل العسكري الصارم لاعادتها إلى صوابها. يتبيّن فيما بعد أنّ الزوجة كانت تتلقى رسائل بالبريد من أمّها التي كانت قد هجرتها في صغرها بعد وفاة والدها. هدف الرّواية بشكل عام هو بيان أهميّة الأنثى تاريخيّاً وتدرّجها من منزلة التقديس سابقاً وتأليهها إلى منزلة التدنيس في الوقت الحالي ومعاملتها

معاملة دونيّةً من قبل الذّكر. ويتم ذلك من خلال الرّسائل التي كانت ترسلها الأم إلى ابنتها والتي يحكي معظمها – بل كلّها– عن الأنثى، وزمن القصّة يدور في يوم واحد وهو الثلاثين من شهر حزيران (يونيو) من عام 2020 ميلاديّة.

الأنثى السردية، (شخصية الأنثى)

عنيت الرواية التقليدية بالشخصية عناية كبيرة، فهي التي تحمل المذاهب والأيديولوجيات والثقافات والطبائع البشرية؛ التي يريد الكاتب سبكها في العمل، كتلك النماذج التي أوردها (بلزاك) مصوّرًا فيها طبائع البشر على اختلاف دروبها.

وقد اهتمّ الروائيون على مدى تاريخ الرواية بخلق الشخصية من الداخل والخارج محمّلين إيّاها كثيرا من الاعباء الاجتماعية والنفسية والسياسية، واجتهدوا في الايهام بواقعيتها، لتغدو وكأنها كائنا فيزيقيّا له ملامحه الخارجية والداخلية، حتى ليستطيع المتلقي تمثله وكأنه يراه.

والحقّ أنّه مع تطور الحركة النقدية المعاصرة نادى النقاد والمبدعون أمثال (أندريه جيد) و(فرجينينا وولف) بالحد من غلواء الشخصية، وعدم تحميلها كل هذه الرسائل وتكليفها ما لا طاقة لها به[1] ثم جاء بعدهم مجموعة من النقاد أمثال (آلان روب جرييه) و (ناتالي ساروط) و(صموئيل بيكيت) ليعلنوا موت الشخصية [2]، وعلى الرغم من تباين آراء النقاد حول أهمية الشخصية في العمل السردي، فإننا نجد أن العمل ذاته يفرض موت الشخصية من عدمه، وكذا ورقيتها البحتة أو حياتها وتمثلها للمتلقي، وفي هذا النسق نزعت الكتابة السردية الجنوسية لاستخدام عنصر الشخصية؛ لكشف العلاقات والأنساق الاجتماعية؛ التي تحكم علاقة الرجل بالمرأة وعلاقتها هي بذاتها. فهذا الكائن الورقي (الشخصية) حمّلته الأعمال السردية الجنوسية

---

(1) د سحر شريف: دراسات نقدية في الرواية العربية – ص 141

(2) عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، يناير 1998، ص 87

مهمة إماطة اللثام عن كثير من العلاقات الاجتماعية والنفسية والبيولوجية التي تحكم مسار علاقة الأنثى بذاتها وبالاخر.

حيث شغلت المرأة حيّزا مهما في مضمار الكتابة الابداعية وبخاصة في الربع الأخير من القرن العشرين، إذ استطاعت أن تتخذ من السرد وسيلة لاستكشاف كنه ذاتها، واسماع صوتها في ظل مجتمع تسيطر عليه النزعة الذكورية الأبويّة.

إذن أصبحت الكتابة السردية صرخة اكتناه للذات الفاعلة، الذات الأنثوية في حضورها وتمثلها لذاتها في مرآة الاخر المذكر، وكذا تمثل المذكر في مرآتها، ومحاولة الوقوف علي الاسس المميزة للعلاقة بين المذكر والمؤنث في أواصرها البعيدة بعد تجريدها من الوعي الأبويّ، أو بمعني أصح، تفكيك الوعي بالنوع النسائيّ.

وفي هذا النسق الجنوسي نستطيع تمثّل علاقة الأنثى بالسرد أو كما نسميها (الأنثى السردية) عبر مسارين رئيسيْن يتعلقان تماما بمكونات الثقافة وهما (الأنثى من المنظور البيولوجي)، و(الأنثى من المنظور السوسيوثقافي)[1]؛ ذلك أن الجنوسة بوصفها عاملًا تحليليا ترصد في الاساس البنى الثقافية العميقة الكامنة في وعينا بذواتنا وبالآخر، فهي ليست مجرد بنية طبيعية ذات حتمية بيولوجية، وإنما تركيبة اجتماعية ثقافية في الأساس.

الأنثى البيولوجية

إن الحديث عن الأنثى السردية من زاوية التمثّل البيولوجي قد يذهب بالمتلقي إلى كوننا، سنحيد عن المسار الجنوسي في التحليل، والذي لا يقيس الأنوثة والذكورة بوصفهما تبديين

(1) (أفادت الباحثة من تقسيم الدكتورة رشا ناصر العلي في كتابها (ثقافة النسق- قراءة في السرد النسويّ المعاصر، المجلس الأعلى للثقافة، 2010) في تحديد المداخل التطبيقية لعلاقة الأنثى بالسرد، غير أن الباحثة أدمجت مبحثي الأنثى الاجتماعية والأنثى الثقافية تحت عنوان الأنثى السوسيو ثقافية، نظرًا لإيمانها بتقاطع المسارين وتكاملهما)

لصفات تشريحية بيولوجية. غير أننا نحاول من خلال الروايتين – موضوعي الدراسة – رصد الجسد الأنثويّ ذاته بوصفه مجرة من السيمياء الثقافية، والذي قد تختزله الثقافة في مهام محددة في بعض الاحيان، وقد تنفتح به في أحيان أخرى لتتجاوز حدود الجسد الضيق إلى أفق أرحب وأوسع.

تحدد (جيل روبن) في كتابها (المتاجرة بالنساء) ما يطلق عليهSex – gender system بأنه مجموعة من الترتيبات التي تسمح بتدخل الإنسان في تشكيل المواد البيولوجية الخام، المتعلقة بعملية الجنس الإنجاب البشري، وتميّز روبن بين الجنس البيولوجي وهو أمر طبيعي، والنوع وهو تصور يتشكل في ضوء المعطيات الثقافية، وتقول إن المرأة تنشأ علي اكتساب الهوية الأنثوية التي تحولها إلى متاع يتناقله الرجال.[1]

الفكرة نفسها عبّرت عنها (سيمون دي بوفوار) في كتابها (الجنس الثاني) بقولها:"الإنسان لا يصبح امرأة بل يصير..." فليس هناك من قدَر بيولوجي يحدد جنس الإنسان، فالأنثى تتحول إلى امرأة ضمن واقع ذكوري يقضي بتحديد هويتها النفسية والعقلية قبل الجنسية وصكها في قالب معين، والحضارة في أبجديتها الذكورية هي التي تقضي بصنع هذا الكائن الذي يقف في موقع وسط بين الذكورة والأنوثة ويوصف بكونه مؤنث وفقا لمعايير ذكورية بحتة طبعها المجتمع وتوارثتها الاجيال جيلا بعد جيل لتكوّن مفهوم الأنثى"، فالتأنيث – إذن – صفة للجسد تعرض له وتلابسه، ثم تزول عنه وتغادره. فإذا قيل عن المرأة إنها أنثي فهذا يعني أنها تتصف بصفات الأنوثة المعتبرة ثقافيًا. ولا تطلق هذه الصفة علي أيّة امرأة، ولا يقال هذه امرأة أنثي إلا الكاملة من النساء[2]

---

(1) سارة جامبل: النسوية ومابعد النسوية – ترجمة: أحمد الشامي – المشروع القومي للترجمة – المجلس الأعلى للثقافة – مصر – عدد 483– ط1–2002) ص 473

(2) عبد الله الغذامي: ثقافة الوهم: مقاربات حول المرأة والجسد واللغة –المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء– بيروت 2011– ص59 – (الزمخشري: أساس البلاغة)

لذا وجبت التفرقة ثقافيّا ولغويّا بين كلمتي(أنثى)و(امرأة)، ذلك أن التأنيث وفقا لمعطيات الثقافة وتصوراتها الذهنية يشرط الجسد بشروط معينة ليدخل دائرة الأنوثة ويخلعه عنه فيخرج عن أنثويته.

وإذا كانت الثقافة تمنح الجسد أنثويته أو تستلبها منه وفقا لشروط تخلقها هي، فإن هذه الأنوثة الممنوحة تتبدى في نموذجي(الأنثى) في الروايتين، إذ يحملنا السرد الأنثويّ الاعترافي إلى عمق الذات الأنثوية في شعورها بذاتها وشعور الآخر بها وانعكاس ذلك على رؤيتها لنفسها.

فتسرويا شاليف وبسرد اعترافي تجعلنا نلج إلى طبقات اللاوعي عند بطلة العمل (نعمة)، وكيف تختلف رؤيتها لهذا الجسد حسب تلقي الآخر / الذكر له:

" זה לא בשר אחד , גוף אחד , אלא שני גופים שהתחלפו , אני לובשת את גופו והוא את גופי , כל אחד מוותר על שלו ,ודומה שהויתור הזה חתרנו כל חיינו ,מאז היינו ילדים בתלבושת אחידה. מהתודעה שלי הדוקרנית , חסרת המנוחה ,מודדת את איווריו ההדוקים , את רצונו העז , אותי הוא רוצה ומה טוב מזה ,לשוט הוא רוצה ומה קל מזה , ממעמקי גופי הוא מחייך אלי , והחיוך שלו אומהי וחם , אוהבה שלי , הוא אומר , ואני מחבקת את עורפו..."

لسنا قطعة لحم واحدة، جسدا واحدا فحسب، بل جسدين تبادلا مواقعهما (تماهيا في بعضهما البعض)، فأنا ألبس جسده، وهو يلبس جسدي، كلٌّ منّا يتنازل عن ذاته، ويبدو كما لو كنا طوال حياتنا نسعى لمثل هذا التنازل، منذ أن كنا أطفالا في زيّ مدرسي واحد، انفصلت بمشاعر عميقة عن ذاتي، ووعيي الذي لا يهدأ ليلائم أطرافه القصيرة (المدمجة)، ورغبته الجامحة.. إنه يريدني أنا.. وماذا قد يكون أفضل، إنه يريد السيادة، وأي شيء أسهل من هذا،

من أعماق جسدي يتبسم لي، وتبدو ابتسامته دافئة حانية. يقول: يا حبيبتي، فأحوط رقبته بذراعي..."[1]

تطرح شاليف هذه الفكرة التي تلح على كثيرات من النساء بعد الارتباط بالرجل، إنها فكرة التنازل عن الذات ليصير ملكا لاخر، يتحكم فيه، ويستطيع من خلال هذا التحكّم التسيّد ليس على هذا الجسد فحسب، ولكن الولوج من خلال الجسد إلى العقل والروح، ليصيرا وكأنهما جسدا واحدا، ولكن لا... هل يشعر هو بالشعور ذاته، هل أصبحت هذه المرأة التي قرر الاقتران بها تطل على مرآة ذاته من داخلها، لتشكّل وجدانه.

إن البطلة تعبّر من خلال المناجاة الذاتية عن كوْنها حين قررت وبمحض إرادتها التنازل عن هذا الجسد، قررت وقتها التنازل عن هويتها، قررت أن يحتكر هذا (الاخر) وعيها بذاتها.

وترى الباحثة أن (عودي) قد يمثل باحتلاله لجسد (نعمة) ومن ثم وعيها بذاتها وبالاخر عنصر (– الآن –يموس)Animus وهو الضمير الذكوري الذي تحدّث عنه (كارل يونج)، ذلك الضمير أو الصوت الذكوري الكامن داخل المرأة[2]

وهنا يتجلى (الزوج) / رمز الذكورة الكامن في اللاوعي في تصرفات وحركات وصفات البطلة، وهي تعطيه مساحة أكبر بعد أن سمحت له بفعل استلاب الجسد أن يلعب الدور الاكبر فيقرر هو كلّ شيء بدلا عنها، وحتى لو كان من حيث بنيته الجسدية اقل منها حجما، فإن واقع سطوته لكونه ذكرا كفيل بأن يمنحه الحق في أن يحتل الوعي ويخرج من كمونه في لاوعيها الذي شكلّته المنظومة الثقافية، وجاءت هي لتشعر بالسيادة الأنثوية في خنوعها

---

(1) الرواية ص 106

(2)(גם עיין, רות מרקוס, שלושה מודלים של אנדרוגינוס באמנות המאה העשרים , (מחקר), הוצאת ספרים, ע"ש, י"ל, מאגנס האונברסיטה העברית, ירושלים)

(Jung: The portable jung ,ed. By J.Campbell 148 Penguin books 1982)

لسطوته، هكذا تتجلى سطوة الجسد الأنثويّ؛ الذي يمنح نفسه ويوهم الذكر بالسيادة ليلعب لعبته المزدوجة فيأمن ويشعر الاخر / الذكر بلذة القيادة والسيطرة، "إنّ التابعين الذين يقبلون مفاهيم المسيطرين عنهم بوصفهم منفعلين ومطواعين لا ينخرطون علنا في الصراع.

إن الصراع يحصل بين المسيطرين والتابعين لكنه يشق طريقه تحت الأرض. هذا الصراع الخفي تشوهه وتشحنه قوة مدمرة. إن مجرد معرفة ألم الصراع الخفي وعبثيته تجعل المرء يصدّق أن تلك هي ماهية الصراع الحقة."[1].. وهكذا تتجنب الذات صراعها الوجودي وحدها من أجل اتخاذ القرارات ومن أجل وعيٍ منفصل، فتتلذذ بفعل الاستلاب لأنه يجنبها المسؤولية.. أمّا بطلة (ظل الأفعى) فتتخذ هي الأخرى من مفردات الجسد الذكوري وسيلة لمعرفة كنه ذاتها بوصفها أنثى:"في الاشهر الأخيرة، كانت حين يشتعل بهما الشوق ويستقر قاربه فوق مياهها، تشعر أن الذي بداخلها منه، إنما هو جزء منها. غريب عاد لداره، أو هو حجر انخلع من بنائه، ثم أعيد لموضعه. أسمعته في إحدى الليالي بعد هدأة الامر، بعدما خمدت كل الثورات التي تأججت بجسميهما، وهمدت بينهما حمى التوغلات والتشبثات. أسمعته وكانها تقبّله في أذنه إلسرى التي يدوخه همسها فيها. أسمعته بصوت ذي بحة وفحيح سحري، عبارة غريبة المعنى: صحْ، ما ذكّر المذكّر هو الذي أنّث المؤنث." [2] ويمثل الجسد – هنا أيضًا – وسيلة للتماهي وتحقيق الوجود من خلال الاخر، فذاتها المستلبة بغير وجوده الذكوري لا تتحقق إلا باكتمال وتوحّد القطبين، وهنا تبدو الذات الأنثوية مرة أخرى ناقصة بغير اكتمال ذكوري يعيده إلى نقطة الاكتمال.

وكما كان للجسد دور في انفتاح وعي آدم وامرأته عقب جماعهما، وكذا في انفتاح وعي إنكيدو بطل جلجامش عقب معاشرته عشتار[3]

---

(1) جين بيكر ميللر: نحو علم نفس جديد للمراة، ت. حكمت لميا، دار الفرقد، دمشق، 2008، ص 204

(2) الرواية ص 21

(3) انظر: د. كارم محمود عزيز: أساطير التوراة الكبرى، مكتبة النافذة القاهرة، 2006، ص 118

وينفتح وعي البطلة بذاتها بعد تحققها الجسدي، إذ يعيدنا النص إلى تداخلات نصية أبعد، فينفتح على أساطير انفصال السماء عن الأرض في الحضارات القديمة ومن ثم بدء الحياة، هذا – الآن –فصال الذي كان يتم غالبا بعد معركة تدور رحاها بين الإله الذكر والإلهة الأنثى، تماما كالإله إنليل والإلهة تياومات في الأسطورة السومرية[1]، غير أن هذه الحرب التي تخلّف الحياة بعدها وبعد انفصال الرتقين عن بعضهما البعض؛ ماهي إلا معركة إنسانية من نوع آخر(التوغلات والتشبثات)، معركة التماهي من أجل الوجود، الذوبان من أجل إيجاد الكينونة. وهنا ينفتح الجسد برمزية مفرداته على تأويلات أعمق فهذه المعركة الوجودية، هذا الاحتراب المحبّب يعيد البطلة إلى النقطة ذاتها التي أثارتها من قبل بطلة (تسرويا شاليف)؛ نقطة معرفة الذات الأنثوية عبر الاخر المذكر (ما ذكّر المذكر، هو الذي أنّث المؤنث.)

وهنا ترى الباحثة أن هذا الوعي الأنثويّ المستقى من الاخر إنما يضم بين طياته تناقضيْن يجتمعان في اللاوعي الأنثويّ؛ أولا: الغبطة المباشرة بفعل التوحّد والتحقق الجسدي ومن ثم المعنوي، وهو ما يمثل تلاقح البيولوجي والثقافي في الذات الأنثوية. أمّا الثاني فهو حسد الاخر/ الذكر ورمز ذكورته والذي لا يكتمل بدونه التحقّق الأنثويّ. وهو ما يحيلنا إلى ما قال به (فرويد) عن الحسد الأنثويّ لرمز الرجولةPenis envy קנאת הפין، إذ يرى إن كلّ أنثى كانت تطمح دوما في منطقة اللاوعي لو كانت تمتلك علامة تعرف بها ذاتها، كما يمتلك الذكور.

---

(1) انظر المرجع السابق: ص118، 119

Betty Friedan (1963) The Feminine MystiqueThe Sexual Solipsism of Sigmund FreudTranscribed: by Andy Blunden in 1998, proofed and corrected i March 2005.

בעניין זה ראו טל דקל, 'ייצוגי גוף: דיכוטומיות הגוף הנשי/ הגוף האמהי — אמנות ופמיניזם בשנות השבעים של המאה ה–20', עבודת דוקטור, אוניברסיטת תל אביב 2003.

إن زيدان هنا لا يكتفي كتسرويا شاليف بما تخلقه الثقافة في اللاوعي الأنثويّ من أنيموس ذكوري فحسب، بل ينطلق من سيمياء الجسد إلى فضاء الثقافة التي تعرّف الأنثى بانتمائها لذكر، وهو ما يقبع في لاوعيها ويتجلى في لحظات الإنفلات الشعوري، تماما كبطلة العمل، وهنا تعرَّف الأنثى أمام ذاتها قبل الاخر بوصفها القطب السالب (ين في الحضارة الصينية القديمة أو الايروس في الفكر اليوناني)، ذلك القطب الذي ينجذب لقطبه الاخر الموجب (اليانج –اللوجوس) الفاعل[1]

والذي لا يكتفي بمنحها اللذة الجسدية فحسب، بل يمنحها وعيها بذاتها عبر ذكورته.

وعلى صعيد آخر قد لا يمثل الوعي بالذات في مرآة الاخر المذكر قيدًا دوما، بل انفتاحًا على الذات في تبدياتها الحرة، كرؤية (نعمه) لذاتها بعين الرسام الذي كانت على وشك الوقوع في حبّه:

" מתבונן בי בעיניו הגלויות ,ואז ניגש אלי ונוגיע בשערי , יש לך גומייה , הוא שואל , ואני מחטטת בתיק ומוצאת סינה , אבל הוא לוא מרוצה , שולף באחד המגירות סרט אדום רחב ומלפף את שערי עכשיו רואים את הצוואר שלך , הוא אומר , למה את מסתירה אותו , יש לך צוואר של ברבור , ואני מזדקפת אל מבטיו , אף

(1) معنى الين واليانج: علامة الين واليانج ترمزن لكيفية عمل الأشياء في العلم الصيني القديم .الدائرة الخارجية تمثل "كل شئ"، بينما الشكلان الأبيض والأسود داخل الدائرة يمثلان التداخل بين طاقتان متضادتان، طاقة الين "الأسود" وطاقة اليانج "الأبيض" الطاقتان المؤديتان لحدوث أي شئ في الحياة. وهما ليسا أبيض وأسود تماماً مثلهم مثل أي شئ آخر في الحياة لا يكون أبيض تماماً أو أسود تماماً، ويحتاج كل منهما للآخر فهو مكمل له ولا يتواجد أي منهم دون الآخر .بينما الين هو الظلام، السكون، لأسفل، البارد، الإنكماش والضعف فإن اليانج هو النور، النشاط، لأعلى، الساخن، التمدد والقوة. الين هي الأنثى، السكون، المرتبطة بالأرض, مصدر للحياة، بينما اليانج هو الذكر، القوي، القوة المبدعة، الحركة التي تولد التغيير الفيزيائية.

פעם לא הרגשתי כל כך יפה , ואולי לא ביופי מדובר, חדשה אני מרגישה , חדשה לגמרי. המכחול שלו מוחק מעלי שכבות של תסנול , מועקה וחרדה , בורא אותי מחדש כפי שתמיד רציתי להיות , ברבור שקט ואצילה , זקוף וגאה , הנה הגוף שלי חוזר אלי מארץ רחוקה , מפליג על נהרות כחולים צוננים, הגוף הזה שהיה של אודי ואחר כך של נוגה ועכשיו הוא חוזר אלי והוא שלי."

"... ناظرا إليّ بعينيه الصادقتين، ثم يقترب مني ليلامس شعري، فيسألني: هل لديك رابطة شعر، فأفتش في حقيبتي لاجد دبوس شعر، لكنه لا يشعر بالرضا، فيجذب من أحد الادراج شريطا أحمر ويعكص به شعري، قائلا: و– الآن – لنرى جيدك، لم تخفينه، إن لك جيدًا يشبه عنق البجعة، فأعتدل في جلستي أمامه، لم يحدث أبدا أن شعرت بكل هذا الجمال، ربما لا يتعلق الامر بالجمال في حد ذاته، إنني أشعر بشيء جديد، جديد تماما. ففرشاته تمسح عنّي ركاما من الاحباط والكآبة والقلق، إنها تخلقني من جديد تماما كما كنت دوما أتمنى، بجعة هادئة، طويلة، معتزة بذاتها، أستطيع أن أشعر بجسدي عائدا إلى من أرض بعيدة، مبحرا في أنهار زرقاء باردة، ذلك الجسد الذي كان ملكا لعودي ثم صار ملكا لنوجا، يعود – الآن – ليصير ملكا لي"[1]

تعرض تسرويا شاليف في موجة من البوح والمناجاة الذاتية على لسان نعمه كيف يكون التوق الأنثويّ للتحرر والاكتساء بنزعة رومانتيكية تبتعد عن هذا الواقع الجامد، أمرا كامنا ومطمورا تحت طيات الجسد والتعود. وهنا قد توقظ تفاصيل صغيرة كرباطة الشعر وعي المرأة بما هو كامن، ساكن بداخلها من أنوثة لم تكن لتحتفي بها من قبل، فهذا العنق المختفي، لم يكن شعرها فقط يكسوه بل كانت رؤية الاخر المكسوة بغبار الاعتياد تكسوه، ولكونها اعتادت أن تعرف ذاتها في مرآة الاخر رأت نفسها وجسدها ولاول مرة برؤية فنان، فنان رآها وكأنها لوحة تحت فرشاته، وهنا يتخلّق وعيها بذاتها من جديد. فذلك الجسد المستلب بفعل الزواج ثم

(1) الرواية ص 53-54

الأمومة، والذي لم يكن من حقها أن تشعر بلذة الاستمتاع به بمعزل عن المنتفعين منه (الزوج – الابنه) يعود ليصير ملكا لها من جديد.

ولكوْن الوعي دائما يرتبط بالقلق، وينتقل بالمرء من الراحة إلى القلق، عرفت نعمة في لحظة انفتاح على ذاتها العميقة كيف أنها عاشت عمرها كله في قلق وسأم، وهنا لم يحقق لها وعيها بذاتها قلقا بل لحظات من الهدنة والسكون قبل أن تعود مرة أخرى إلى عالمها القديم، حيث جسدها وروحها مستلبتان، لتبدأ مرحلة أخرى من القلق الوجودي، القلق المرتبط تماما بالبحث عن الحرية من كلّ قيد، من فعل الجبر والتعوّد والسآمة.. هكذا كان شريط أحمر يقيد شعرها المنسدل لاسعاد الاخر علامة عتق لعنقها ومن ثم روحها التي ذهبت تبحث عن موقعها في عالم من الحلم الحر.

أمّا بطلة زيدان فهي على الضفة الاخرى من شواطئ الابحار في الاخر تجد ذاتها، ومن معين الجسد تغترف وعيها بذاتها، ليست هذه الذات المتوارية خلف هذا الجسد فحسب، بل ذاتها بوصفها تجليّا للانوثة في ثوبها القدسي:"إن ما يأتيني من خارج، باعث لما هو كامن أصلا بداخلي. ففي منطقة عميقة مني، تكمن النقطة التي بدأ منها الوجود، النقطة التي خلق منها الكون.. ماما إنني أشعر – الآن – برغبة عارمة في الهبوط لقاع المحيط، أو التمدّد عارية فوق كوكب مهجور، أو جذب جبل مليء بالاشجار نحو جسمي العاري الممدود فوق السرير، الممتد من بدء الكون إلى منتهاه."[1]

وتناجي البطلة ذاتها لتهبط عبر ذكورة (عبده) زوجها إلى أعماقها الحلمية البعيدة، حلمها بالتحرّر من كل قيد يربطها بالمكان أو الزمان، وهنا تصير اللذة الحسيّة نقطة انعتاق من أسر القيود التي ترسمها لنا حتى إنسانيتنا، هكذا يتمدّد الجسد لينفتح على الكون بأسره، وفي هذه

(1) الرواية ص 23

اللحظة لا يهم من هو هذا الاخر الذي استطاع أن يفتح الباب أمام هذا الجسد، قد يكون هذا أو ذاك.

إن الاخر/ الذكر هنا – كما يصوره زيدان – أداة تفتح الباب أمام وعيّ من نوع جديد، فيصير هذا الاخر وسيلة لا غاية، وهنا يتساوى أمام هذه الذات التائقة إلى حريتها كل الذكور.

" ماما.. أخبريني، هل الافاق التي تتقاذفني – الآن – مع هذا الرجل الذي يكاد ينغرس بأرضي، هو ما ذكرته في رسالتك التاسعة؟ أهذا هو الجنس المقدّس الذي كانت كاهنات الربّة، يمارسنه في المعابد؟ أتراني في هذه اللحظة تلك الأنثى في ذاتها التي حكيت لي عنها، وما هو إلا واحدٌ من الرجال، لا أكثر، ولا أقل. تعرفين يا ماما أنني عرفت زلزلة الاعماق هذه مع غيره، عشتها بكل روعتها، مرات...آه يا ماما ولكني عرفت – الآن – أن سر الابحار في الأنوثة قد يكون بمجداف أي رجل. وعرفت أن النقطة / السر إنما هي بداخلي أنا"[1]

إن بطلة زيدان هنا تفتح الطريق عبر وعيها بجسدها إلى وعي أعمق بالذات والعالم، إنه الوعي الذي يحقق التطهر (الكاثارسس) من خلال البوح والاعتراف، حتى وإن كان هذا البوح ليس أكثر من إزاحة للكامن في اللاشعور إلى مستوى الشعور والمناجاة الذاتية، "فالاعتراف محاط بكثير من ضروب الحذر في مجتمعات تقليدية تتخيل أنها بلا أخطاء، فتبالغ في ذكر نعم الله عليها، وكأنها هبات خصّت بها دون سواها، وتتحاشى ذكر عيوبها، وتتوهم أنها تطهرت من الآثام التي واظبت على اقترافها مجتمعات أخرى..."[2]

يتجلى أسلوب روائيي تيار الوعي في الإفصاح أكثر مما يفضح عن بطلة تحاول من خلال تلّمس وعيها بجسدها الممدّد فوق فراش اللذة أن تستعيد وعي الأنوثة منذ عهد الربّات القديمات، وحتى تلك البطلة المنفتحة عبر رجل على تاريخ الأنوثة مع الرجال.

---

(1) الرواية ص24-25

(2) د. عبد الله إبراهيم: السرد والاعتراف والهوية، المؤسسة العربية للنشر والتوزيع، بيروت، 2011، ص 5

إنها تحاول أن تجعل من زلزلات الجسد زلزلات للفكر، تحاول أن تعترف، تصفح عن ذاتها، عن موروث اجتماعي وثقافي يكبّل وعيها، ويحيط فعل اللذة للمرأة بالكتمان والتستر، وهنا تعود إلى ما قبل مرحلة التكبيل المجتمعي، إلى عصور كان فعل اللذة فيها مقدّسا، فتكشف خرائط التحّول الفكري في وعي الأنثى من البوح إلى الكتمان، ومن القداسة إلى العيب والمسكوت عنه. وفي هذه اللحظة فحسب، تتحرّر من فعل الاستلاب الجسدّي، من فعل امتلاك رجل لروحها عن طريق امتلاك الجسد، إنها وفي لحظة نادرة من التكشّف تعترف لنفسها أنها تحرّرت حينما واجهت الحقيقة بأن اللذة تكمن بداخلها هي، لا يهم الرجل، فهي من تمنح، وتمنح ما تشاء، وكيفما شاءت، لتحصل على ماتشاء. وفي هذه اللحظة فحسب يصير فعل الجسد فعلا سحريّا يتصل فيه الماضي بالآن ليكشف عمق أنثى تتكشف في مرآة الذات عبر الاخر الذي يكتسب صفته وكينونته منها هي: "هذا الرجل الذي فوقي تحتي، وبيننا هاوية عصور سحيقة..."[1]

وكما تدرك بطلة زيدان أن هويتها الحقة تكمن في ذاتها، وأن جسدها هي، هو ما يمنحها ويمنح الاخر / الرجل الحياة وهو ما يدفئ ما بينهما ويهبه طابعه المميز الذي يشبه روحها، تدرك (نعمه) بطلة شاليف أنها تهب زوجها الحياة عبر جسدها مرات ومرات، فتولد ويولد من رحم لذة هذا الجسد، فتراها– وفي لحظة وعي ومكاشفة لذاتها في مرآة الاخر–، تعترف بضعف زوجها وضآلة جسده، وأن الامر كله يتعلق بها هي، هي حينما تريد أن تمنح وتخلق:

"... גל של חמלה גואה בי כשאני יולדת שוב ושוב את איברו , בהשלמה מתוקה נאילו זה ייעודי , עד שהוא נאנח מולי , גופו פועם ברפיון , ואני גוררת אלי את השמיכה ומכוסה את שנינו..."

(1) الرواية ص 24

"... تجرفني موجة من التعاطف، وكأنه يولد مني مرات ومرات، فأقوم بهذا باستسلام حلو المذاق، وكأن هذه مهمتي، حتى يتأوه أمامي، فيما يرتعد جسده بوهن. فأشدّ الغطاء ليتدثر كلينا..." [1]

وهنا فحسب تشعر بتلك الروح المقدّسة التي كانت تحف بطلة زيدان، إنها تلك الروح التي تشعر كليهما أنها تأتي من بعيد لتبارك هذا الفعل المقدّس، لتبارك الجسد الأنثويّ، حين يمارس مهمته، لا في كونه مجرد أداة متعة واستمتاع أو إنجاب أطفال فحسب، ولكنه يلد باحتوائه الرجل مرات ومرات.

" אין לי ספק , השכינה עברה פה , כמו ציפור נכנסה דרך החלון לקדש אותנו לעד..."

" لم أكن لأشك أن الروح المقدسة (الروح القدس) قد مرّت من هنا، مرّت كطير عبر النافذة، لتهبنا البركة الأبدية..." [2]

إن زيدان وشاليف يشتركان في استخدامهما الجسد الأنثويّ لطرح رؤية جنوسية تفكك مفاهيم تضرب بجذورها في عمق تكويننا النفسي والثقافي، أي إنّ بطلتي شاليف وزيدان، وعبر مواجهتهما لذواتهما في مرآة الجسد، استطاعتا نقد تركة القدماء حول نقصان الجسد الأنثويّ، وكونه كان إما خلقا مذكرا ناقصا، كما في فلسفة أفلاطون وأرسطو[3] ثم فرويد الذي قال بحسد

---

(1) الرواية ص 107

(2) الرواية ص 106-107

(3) ليندا جين شيفرد: أنثوية العلم: العلم من منظور الفلسفة النسوية، ترجمة: د. يمنى طريف الخولي، الكويت، عالم المعرفة، 2004، ص 28

الأنثى رمز ذكورة الرجل، [1] وإما أنه على أقصى تقدير جسد مخلوق من ضلع الرجل الاعوج كما تروِّج الثقافات الدينية التقليدية.

كما تمثل بطلتا العمليْن – اللتان تهدمان عبر هذا التطور الذي رافق شخصيتيهما، ومن ثم أحدث هذه الهزة على مستوى الوعي بالذات من خلال الجسد، نموذجين يضربان الجملة التعميمية الشهيرة التي رافقت الفكر النسوي الغربي (كل النساء مقهورات) [2]، هذا القهر الذي يعني غياب الخيارات للجميع، إذ عبرت البطلتان عن كون فعل الخضوع للقهر النفسي ومن ثم الجسدي، يمثل نقطة البدء الاولى في العلاقة بين القاهر والمقهور. فالقهر يبدأ من داخل المقهور أولا، وهنا يصبح الجسد ليس أكثر من سيمياء إما للاستلاب، وإما للمنح الواعي الذي تباركه الذات، فتشعر وكأن قوى علوية تحفها وقت المنح والعطاء.

ثانيّا: الأنثى السوسيوثقافية

ذكرنا من قبل أنّ التحليل الجنوسي للخطاب، إنما هو تحليل يقوم على البنى التاريخية والثقافية والاجتماعية؛ التي تصنع نظاما مؤسساتيّا يبني هرمية ضدية بين قطبي الذكورة والأنوثة، ومن ثمّ احتكارا للسلطة يحول دون مساواة الطرفيْن، ثم تفرض هذه السلطة هرمية قيمية على الجنس البيولوجي؛ لتتسم السلطة نفسها بسمة الجنس البيولوجي.[3]

وفي هذا النسق تأتي علاقة الأنثى السردية بالتقاطعات الفكرية السوسيوثقافية التي تشكّل وعي هذه الأنثى بذاتها، ذلك الوعى المستقى في الاساس من وعي الاخر سواء أكان مجتمعا أم فردا/ذكرا؛ حيث تستقي المرأة وعيها بأنوثتها من هذا المعين الأيديولوجي المحيط بها، وتأتي

---

(1) עיין,ד"ר ניצה ינאי,תמר אלמור,אורלילובין,חנה נווה,דרכים לחישובה פמיניסטית, מבוא ללימודי מיגדר,האונברסיטה הפתוחה,ירושלים,2007,ע"ם 195

(2) انظر: د. عبد الله إبراهيم السرد النسوي –الثقافة الأبوية، الهوية الأنثوية، والجسد: ص 48

(3) انظر: د. ميجان الرويلي – د. سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي: ص 152

علاقتها بذاتها مترتبة على هذا الوعي الجمعي سواء أكان هذا الوعي وعيًّا مسايرًا لما حوله أو مناهضًا له.

إنّ الموروث الثقافي والاجتماعي بمستوياته المختلفة يشكّل حفريات خاصة به، تمثل أنساقًا غائرة تحدّد أشكال المعرفة الممكنة، والفرد بوصفه منتجا للمعرفة لا يملك إلا أن يتحرك داخل هذه الأنساق، ومن ثم فإن الحركة المعرفية تخضع لهذا النسق غير المنظور.[1]

هكذا لا يمكن أن نفهم معاناة الأنثى وأنّاتها وتطلعاتها دون أن نلتفت إلى السياقات الاجتماعية والثقافية الحاضنة لهذه الذات، وهي سياقات تندرج فيها قضايا الذكورة أيضا، فيبدو الذكر والأنثى خاضعيْن للانساق ذاتها، وهو الامر الذي لم يغفله الخطاب السردي المعاصر حينما تعرّض لقضايا الجنوسة والتي يحتل فيها كلٌّ من الرجل والمرأة حيّزا يفصح عن العلاقة الجدلية بين الأنا والاخر من حيث التلاقي والتصارع.

وفي إطار قضية الوعي بالأنثى يبدو الذكر هو الوجه الاخر لوعيٍّ الأنثى السردية بذاتها، إذ تمّ تقديم الذكر بوصفه مرآة الأنثى، ذلك الذكر الذي ربما هو نفسه قد تعرّض للظلم نتيجة لما أحاطه به المجتمع من مفاهيم مغلوطة عن علاقة الذكر بالأنثى، وهي مفاهيم تحاصره في مراحله العمرية المختلفة، وتتصاعد لتشكّل وعيه المغلوط لثنائية (الذكر/ الأنثى)، وقد يدفعه هذا الوعي إلى عدوانية غير سويّة في كثير من الأحيان مع الأنثى، وذلك بدافع العادات والتقاليد والادوار التي رسمها المجتمع والثقافة للاثنين.

ففي رواية (زوج وزوجة) يعكس وعي الزوج (عودي) بزوجته بطلة العمل تقاطعات الثقافة اليهودية التي شكّلت وعيه بالأنثى، وجعلتها تبدو دوما في عينيه بوصفها كائنا أدنى منه، بل وبوصفها في أحيان كثيرة كائنا نجسا، يجب التطهّر بعد ملامسته لأنه نجس.

---

(1) انظر: د. رشا ناصر العلي: ثقافة النسق:ص27-28

"... והוא אומר , אני רוצה שתקשיבי לי, אני כבר כמה ימים מנסה להבין מה קורה לי , מה לא בסדר בחיים שלי , והבוקר התברר לי שהכל בגלל הזרע שהושתע , בגלל זה אני חולה. יצאת מדעתך , אני נחרדת , על מה אתה מדבר ? והוא מסנן בקול בטוח , כאילו מדובר בתותצאות של מחקר מדעי , על זה שאני שונב אותך , על זה שאני מדובר , על זה שאני סוחטת את הזרע שלי , אסור לי לשכב איתך יותר, הזרע הוא תמצית החיים , ואני נתתי לך לשתות את החיים שלי בכל השפתיים שיש לך בגוף."

"... فيقول: منذ أيام وأنا أحاول أن أفهم ما يحدث لي، ماذا يحدث لحياتي، وهذا الصباح تبيّن لي أنّ كلّ هذا ناجم عن البذرة المهدرة، لذا أنا مريض. هتفت مذعورة: أجننت؟! فيرد في صوت بارد واثق كما لو كان يعلن نتيجة بحث علمي، إنني أتحدث عن حقيقة معاشرتنا الزوجية، عن حقيقة كونك تعتصرين بذور الحياة من جسدي، جماعك صار محرّما عليّ، البذور جوهر الحياة، وأنا أدعك تمتصين حياتي..." (1)

يزيح (اودي) ركام الكتمان عن وعيه بالأنثى بعامة وبزوجته بخاصة، أو فلنقل إنه يحدث إزاحة للاوعي ليطفو على سطح وعيه بذاته وبمعتقداته ومن ثم بالاخر / الأنثى زوجته وأم ابنته/الفتاة أو الأنثى الاخرى ثمرة هذه الزيجة.

وتعود بنا حالة الزوج المرضية جسمانيًّا ونفسيًّا إلى الجذور التي قد تشكّل وعيه بذاته بوصفه منبع الحياة، ووعيه بالأنثى التي لا تعدو أن تكون وعاء يمتص رحيق الحياة التي يبذلها فيها في كل معاشرة بينهما. وعلى الفور تعيدنا تقاطعات لاوعي البطل إلى الترنيمة اليهودية الشهيرة، حين يشكر الرجل الرب في صلاته أن خلقه رجلا ولم يخلقه امرأة:

---

(1) الرواية ص 109-110

" تبارك الله الذي خلقني رجلا، ولم يخلقني امرأة" وقول المرأة:" الحمد لله الذي خلقني كما أراد. [1]"(לוי גינצבורג, אגדות היהודים,כרך ראשון, הוצאת מסדה בעיים,רמת גן,תשנ"ו)

ويقترن هذا الوعي بالذات والاخر في الرواية بتعددية في الاصوات الروائية؛ إذ تتعدد هذه الاصوات لتشكّل في النهاية خطابا ذا مصداقية، تضرب بجذورها في عمق الكتاب المقدّس، وهنا تتعانق الاصوات الداخلية والخارجية على مستوى الحكي والمسكوت عنه مع نبوءات إرميا تارة، ورسائل"لخيش"الشهيرة تارة أخرى.[2]

فيما يقترن وعي البطل بامرأته/ رمز الأنثى في لاوعيه بكونها الرمز المكافئ لحواء التي أغوت آدم وأغرته بالخطيئة يوما ما، ومن ثم وقع في فخ المعصية، ومن ثم اللعنة والعقاب.

وربما كان للعاقبة الجنسية لمفهوم الخطيئة الاولى مردود على وعيه بالبطلة، فاتصال آدم وحواء بوصفهما رجلا وامرأة أعقب طردهما من الجنة، وذلك الطرد لم يكن مجرد مردود على الاكل من شجرة المعرفة فحسب، بل لكونهما قد عرفا وقتها كنه ذاتهما؛ إذ أدركا وقتها عريّ جسديهما، واتصلا للمرة الاولى بأعضائهما الذكرية والأنثوية:

"فقالت الحيّة للمرأة لن تموتا، بل الله عالم أنه يوم تأكلان منه تنفتح أعينكما، وتكونان كالله عارفيْن الخير والشر، فرأت المرأة أنّ الشجرة جيدة للاكل، وأنها بهجة للعيون، وأنّ الشجرة شهية للنظر، فأخذت من ثمرها وأعطت رجلها أيضا معها فأكل. فانفتحت أعينهما وعلما أنهما

---

(1) وهو ما يتقاطع بالطبع مع الوعي التوراتي بالأنثى وكونها المنبع الأول للخطيئة الإنسانية والدافع المحرّك لآدم لارتكابها. (انظر تك: 3:17-20)

(2) יורם מצר: התבוננות באנטימיות , מעריב, 19-5-2000
.html659/48http://www.nrg.co.il/online/archive/ART

عريانان. فخاطا أوراق تين وصنعا لانفسهما مآزر."[1] وتأتي التفاسير والمصادر اليهودية لتتضافر مع معطيات النص، وتحيك من قصة شجرة المعرفة إثما يقع على كاهل حواء، ويثقل ظهرها إلى الأبد. إذ تشير (المصادر الاجادية) أن حواء أكلت في البدء من ثمار الشجرة، ثم ظهر لها ملاك الموت ليخبرها أنها يجب ان تموت عقابا لها على فعلتها، وأن يخلق الرب لآدم امرأة أخرى بدلا من تلك التي عصت الامر الإلهي، وهنا تحايلت حواء، واحتالت على آدم ليأكل معها من ثمار الشجرة حتى سمع لقولها، ووقع في فخ المعصية.[2]

وترى الباحثة أن اللاوعي الذكوري لبطل الرواية، إنّما يأتي متضافرا مع تلك المصادر البعيدة المؤسسة للعقلية اليهودية، فكونه رجلا متديّنا كما تشير الرواية في أكثر من موضع، إذ لا تفارقه نسخة الكتاب المقدّس البإلية أينما ذهب، يجعلنا نستطيع أن نؤول موقفه النفسي حيال البطلة/الرمز المكافئ للانثى والأنوثة في نظره.

وهنا تتضافر في مستوى اللاشعور عدة سياقات دينية / ميثيولوجية؛ كرمزية العلاقة الجسدية بينهما وكونها السبب في اعتصار الحياة من جسده، وهنا نعود إلى منطقة تقاطع وعيه مع تراث العهد القديم، ذكوري النزعة، ورمزية الحيّة التي كانت الوسيط بين آدم وحواء في ارتكاب الاثم، الحية التي كانت دوما ذات رمزية جنسية في الحضارات القديمة في منطقة الشرق الادني القديم، والتي بناء على ذلك عدّها فرويد سيمياء لرمز الذكورة عند الرجل.[3]

---

(1) تك: 3: 4-7

(2) עיין, לוי גינצבורג, אגדות היהודים, ע"מ 20 الاشارة المرجعية ناقصة

(3) (שי גיל, סודו של נחש הקדמוני- עיון פסיכו-מיתולוגי בארכיטיפ הנחש , מתפרסם מיום ראשון 05
מרץ 2006 | 6,503 צפיות ,מאמרים,פסיכולוגיה עברית,
www.hebpsy.net/articles.asp?id=699)

انظر: د. كارم محمود عزيز: أساطير التوراة الكبرى ص 175-176

والعقلية الذكورية ذاتها التي ينطلق منها(اودي) في رؤيته للمرأة، تلك العقلية التي تستقي بذورها من تأويلات دينية وميثويولوجية هي العقلية ذاتها التي يتحدث بها جد بطلة (ظل الأفعى)؛ ذلك العسكري الصارم الذي يرى في شخصيته زيدان تقاطعات للعقلية الذكورية في ثوبها الخالص؛ تلك العقلية النظامية التي ترى في الأنثى وسيلة لبلوغ غاية الإجاب والإمتاع:

"اسمعي بأه، انتي عارفه إن عندي مشكلة قديمة مع والدتك، بس انتي عمرك ما سمعتي مني كلمة واحدة وحشة في حق الست دي. أنا احترمت كونها أمك. بس هي في الحقيقة، كانت مجرّد وعاء، لا أكتر ولا أقل...

– يا جدو..

– اسمعي لازم تعرفي إن انتي بنت أبوكي، بنت أبوكي وجدك. والاب والجد شيء واحد. ربنا بيقول: من سابع سما(كما أنعمت على أبويك إبراهيم وإسحق) يعني الجد أب.

وأنا أبوكي وجدّك اللي بتحملي اسمه.." [1]

تتقاطع في هذا الحوار التمثلات الأبويّة التي تحتضنها الثقافة الذكورية منذ أزمان سحيقة، ويرحب بها المجتمع ويحتضنها؛ ليجعل منها معينا يغترف منه نظرته للانثى.

تتقاطع هنا صورة المرأة بوصفها مجرد (وعاء) للشهوة والإنجاب مع الصفات الثقافية التي التصقت بالأنثى بوصفها العنصر السالب في العملية والجنسية، وكذا في الكون، (اليانج) في الحضارة الصينية، و(الايروس) في الفكر اليوناني.

ولا يكتفي زيدان بأن يدرك المتلقي وحده كنه الخطاب الذكوري الذي ينطلق منه الجد، بل يأتي بفكرة نسب الوليد للاب والجد (كما أنعمت على أبويك إبراهيم وإسحق) ليفصح عن أصل الخطاب الذكوري وجذوره التي ينطلق منها، إنها (الأبويّة)/ البطريركية Patriarchy [1]

---

(1) الرواية ص35

وهنا يبدو استخدامه لإبراهيم رمزا محملًا بالدلالة، فإبراهيم في النسق الفكري الديني هو البطريرك الاعظم، ومن نسله جاء الآباء الكبار الذين كرّسوا للمفاهيم الدينية في الديانات الابراهيمية الثلاث.

وترى الباحثة أن هناك نوعًا من التداخل والتماهي السيميائي بين وظيفة الجد العسكرية ودور السلطة في تحديد المفاهيم المجتمعية والتكريس لها؛ فميشيل فوكو يؤكد أن السلطة هي التي تنتج الخطاب دوما، لذا فإنه يأتي مطبوعا بتوجهاتها، ليس هناك من خطاب بريء، وبناء على هذا تأتي الأبويّة بوصفها جزءا من شبكة من القوى الاجتماعية الخاصة بتشكيل اجتماعيٍّ ما، وكذا جزءا من شبكة النصوص والاستراتيجيات الخطابية التي تنتج الهويات والذوات الإنسانيّة. (2)

إن الجد/ رمز السلطة الحاكمة/ منتجة الخطاب الأبويّ يمثل تلك الذات السلطوية التي تحتكر إنتاج الخطاب، ومن ثم تحتكر مهمة المعرفة، بناء على هذا تشكيل الوعي بالمفاهيم، وفي النهاية إنتاج خطاب يحتوي تناجا دلاليًّا من اللغة والسياقات المترابطة التي تشكّل الوعي بمفاهيم كالأنثى.

وبناء على هذا فإن الأنثى في نظر الجد/ نموذج السلطة المنتجة للخطاب، سواء أكانت دينية أم اجتماعية تأتي–كما يشير فوكو– بوصفها"ادعاء زائفا"؛ أي مفهوما من إنتاج خطاب

---

(1) حول مصطلح الأبوية انظر: هشام شرابي: البنية البطريركية: بحث في المجتمع العربي المعاصر، دار الطليعة، بيروت، 1987

كذلك: دليل الناقد الأدبي: ص62–67

(2) للمزيد انظر: م. فوكو، »أضبط وعاقب«, لندن، آلن لاين، 1975

سلطوي ما/ السلطة البطريركية، أي أنّ مناط السلطة هذا إنْ تغيّر، تغيّر بالتبعية الخطاب الذي ينتجه، ومن ثم تتغير المفاهيم التي ينتجها هذا الخطاب. [1]

لذا فإن الأنثى التي أنتجها السرد هنا هي الأنثى بالمنظور السوسيوثقافي الذي أنتجه الخطاب الأبويّ المهيمن والمحتكر منذ أزمان سحيقة صك المفاهيم والافكار لانه وحده من احتكر إنتاج المعرفة، ومن ثم إنتاج الخطاب.

(1) انظر: اضبط وعاقب، م. فوكو، أركيولوجيا المعرفة، لندن، تافيستوك، 1972، ص119

الأنثى تَروي، الأنثى تُروى

تميّز النظريات الحديثة بين الراوي والكاتب؛ فالراوي هو وسيلة أو أداة تقنية يستخدمها الكاتب؛ ليكشف بها عالم قصته، وعادة ما يختبئ الكاتب خلف الراوي في القصة المعاصرة.

ويسمح مفهوم (الراوي الشاهد) في السرد الروائي بنقل العلاقة من الكاتب إلى القارئ؛ ليصبح الراوي هو الشاهد والناقل الأمين الذي يضطلع بعبء نقل الأحداث للمتلقي.

وقد قسَّم النقاد الرواة في العمل السرديّ تقسيمات عدة، حسب الوظائف التي يؤديها الراوي في النص"لأن هذه الوظائف هي نفسها العلامات؛ التي تحدّد نموذج الرواي وتضبط موقعه، وتصنع قوامه العقلي والجسدي والروحاني، وتتحكم في طريقة إدراكه للعالم المحيط به وفي طريقة كلامه وتعبيره عن هذا العالم"[1]، كوظيفة الحكي، والتفسير، والتعبير، والوظيفة الأيديولوجية.

وحينما نمعن النظر في العمليْن اللذين بين أيدينا ندرك أن الكتابة عن الأنثى؛ قد تفرض شكلًا ما لتقديم الصورة؛ التي يبتغيها المؤلف، وهنا قد نجد اختلافًا بين رجل يكتب عن الأنثى بقلم مذكر، وامرأة تكتب عن الأنثى بمداد مؤنث.

إن البناء السردي الذي يختاره المؤلف، والذي يتضمن تخيّر الرواة وزاوية رؤيتهم للاحداث، والمهام التي يضطلعون بها، إنما هو جزء من الخطاب الذي يسعي المؤلف لايصاله للجمهور الهدف[2]

---

(1) د. عبد الرحيم الكردي: الرواي والنص القصصي، دار النشر للجامعات، مصر، ط2، 1996، ص77

(2) עיין ,.אורן,יוסף.הקול הנשי בסיפורת הישראלית.ראשון לציון: הוצאת יחד, 2001.

2. אטינגר, אסתר. זלדה: שושנה שחורה, תל אביב: מפה, 2007.

3. אלקד–להמן, אילנה. לבדה היא אורגת: קריאה ביצירות נורית זרחי. ירושלים: כרמל, תשס"ו.

وهنا قد لا تسقط مسؤولية المؤلف عن عمله، حسبما يرى بعض النقاد، فالمؤلف يتخير نوع الخطاب، ومن ثم الادوات التي ستعينه على رسم المضمون الذي يبتغيه، وهنا يبدو الشكل والمضمون بوصفهما صنوان لايفترقان من أجل غاية واحدة.[1]

وترى الباحثة أن المؤلف – ذلك الحاضر/ الغائب – يحضر في البناء والأشكال السردية التي انتقاها، أمّا موته أو تغيبه فهو أمر مرهون بالمتلقي الذي يتفاعل مع النص، ويعيد بناءه من جديد؛ وفقًا لمعين ثقافي ينبع هو منه، لكنه – بكل تأكيد – لا يفكك البناء السردي الذي اختاره المؤلف(عنصر الشكل)، وإنما يؤول المضامين التي جاءت بين طيات هذا البناء السرديّ المقصود.

إن تخيّر تيار الوعي سبيلا للكتابة الجنوسية للكشف عن مكنونات الوعي بالنوع/الجندر المراد الكتابة عنه كما في الروايتين موضوعي الدراسة، يجعلنا نطرح جدلية كيف تَروي الأنثى السردية، وكيف تُروى؟

كيف تعترف الأنثى فتكتب بضمير الأنا الاعترافي؛ فتحكي، وكيف يقصّ رجلا سيرتها أو يدوِّنها، فتكون هي ذاتها أداة لتدوين وعي الذكر بها ورؤيته لوعيها بذاتها وبه، حتى وإن استخدم الاعتراف أداة في يده، وهنا يأتي دور زاوية الرؤية (التبئير).

وفي ضوء ما سبق علينا أن نمّيز أولا بين الرواي وزاوية الرؤية، فالراوي هو الذي يقوم برواية الحكاية، ويختاره الكاتب ليفوضه راويًا تخييليًّاً للحكاية، ويقدمها للقارئ المتخيّل.. إنه الأنا الثانية للكاتب. وعين الكاميرا المبهرة السحرية، التي تكشف لحياة إذ وقف عليها،

---

4. בן-עזר, אהוד. ימים של לענה ודבש: סיפור חייה של המשוררת אסתר ראב. תל אביב: עם עובד, תשנ"ח.

(1) حول مسؤولية الكاتب عن عمله انظر: د.يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، ط2، 1999،ص89

وعرف كل ما يدور بها من تشابك علاقات وتعقيد، وهو الحكيم الفيلسوف الذي أمعن النظر في كل شيء، وتعمق فيه، ووقف على مكنون الحياة الخافية، والأماكن المجهولة، ونقلها إلينا في النص الروائي. وهو الذي يسافر بروحه وبعبارة أخرى فإنه وفكره، ومشاعره، ونبضات قلبه ليضع أمامنا رؤيته السحرية وأسلوب صياغة أو بنية نص، يختاره الكاتب أداة كغيره من أدواته الفنية لإقامة النص الأدبي كالأزمنة والأمكنة والأحداث، والشخصيات، والمواقف، والبدايات، والنهايات، والرؤى، والضمائر، واللغة، وهو قناع كغيره من الأقنعة التي يتستّر خلفها الكاتب؛[1] لصياغة رؤيته، ومواقفه، وأيديولوجيته في بنية نصية.

أما الرؤية فهي الطريقة التي يعتمدها الراوي لبناء الحدث أو الحكاية من وجهة نظر معينة، وتختلف هذه باختلاف رؤية الرواة، ومواقفهم إزاء الحدث، أو الفكرة أوالموقف، أو الشخصية، لذا تعددت الرؤى بتعدد زوايا الرؤية؛فهي نافذة الراوي لرصد اللقطة أو الحدث أو الفكرة... إلخ، وبتعدد أساليب وطرائق السرد التي يعتمدها يتعدّد الرواة.[2]

والسؤال الذي يفرض نفسه الآن، ترى مَن تخيّرت المرأة/ تسرويا شاليف حين كتبت عن الأنثى ليتولى مسؤولية الرواية، وعن أيّة زاوية رؤية جاء الحكي؟

"جاءت الكتابة لتكون نمطًا مفتعلًا في صناعة اللغة وتقنية الخطاب، والشاهد التاريخي يشير إلى أنّ الرجل هو سيّد الكتابة، ولا يحفظ التاريخ أيّة أمثلة عن وجود نسوي فاعل مع اللغة المكتوبة. ومن هنا فإنّ الرجل وجّه مسار الملفوظ اللغوي نحو وجه خاص تحكّم الذكور فيه وخلّدوه عن طريق نقشه وحفره في ذاكرة الحضارة، وصار الحضور المذكّر هو جوهر اللغة وتعمقت الذكورة في اللغة عبر الكتابة حتى صارت وجهها وضميرها."[3]

---

(1) ينظر: قاسم، سيزا، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، القاهرة، 1982، ص 80

(2) المصدر السابق ص77

(3) عبد الله الغذامي: المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط4، 2008، ص27

هكذا احتكر الرجل اللفظ فصار يعبَّر بمعاني الفحولة حتى عن الأنوثة ذاتها، فاحتكر هو على مدار أزمان مهمة الرواية عن كلٍّ من الذكورة والأنوثة، بينما ترك للمرأة مهمة الحكي، فالأمهات والجدّات يحكين ما يحوكه الرجال من قصص سطروها هم بمخيالهم، وهنّ يحوّلن بحكاياتهن اللفظ الفحل إلى صوت تحكيه أنثى.

أمّا حين اقتحمت المرأة مضمار الكتابة، وتولّت مهمة القلم والصوت في آن واحد، كان عليها أن تواجه تاريخا من الحكي عن الأنوثة بصوت الذكورة، وهنا كانت مواجهتها الحقيقية مع ذاتها، وضرورة إيقاظ الصوت الأنثويّ ليكتب ويروي عن الذات المؤنثة حبيسة الصوت والمخيال المذكّر منذ أزمان سحيقة.

إنّ تسرويا شاليف بوصفها صوتًا أنثويّا؛ يتولى مهمة كتابة تاريخ الأنوثة مع ذاتها بصوت مؤنث، تخيَّرت أن تواجه الذات المؤنثة جمهور التلقي بنفسها، فلا تستتر خلف راوٍ آخر، ولا تحتجب خلف زاوية رؤية أخرى، اختارت أن تتولي (نعمة) البطلة مهمة الحكي الأزلية، وتكتب هي عن لسانها، اختارت شاليف أن تترك لبطلتها العنان، عبر تيار الشعور، فتحكي (نعمة) بضمير الأنا الاعترافي عن ذاتها وعن الآخر.

"מבעד לוויונות הלבנים , ידועי הסבל , אני רואה את עולמי המוכר מנופף לי לשלום בתנועות נדיבות , הזויות , נפרד ממני לתמיד. הנה חנות הירקות ,פרועה וצברונית כמו פלטה של צייר , והנה בית הקפה החדש על אורחי הבוקר הקבועים שלו , כל כך טוב אני רואב פתאום , כל מה שיש להם בצלחות אני רואה , כל מה שכתוב להם בעיתונים..."

"من وراء الستائر البيضاء، شاهدة الالام، أطالع عالمي الذي اعتدته يلوّح لي بحركات عصبية، متباعدة، مفارقا إيّاي إلى الابد. ها هو متجر الخضري يبدو جامحا ملوّنا كما يبدو

(باليت) ألوان الرسّام. وها هو المقهي الجديد يجلس إليه زوار الصباح الدائمين. وفجأة صرت أستطيع أن أراهم بوضوح، أرى حتى ما في أطباقهم، وكل ماُ كتب لهم في الجرائد..." [1]

تختفي المؤلفة هنا خلف الرواي/ البطلة التي تبرز للقراء، لتحكي لنا طرفا من حياتها، فنفهم طبيعة حياتها، وكونها أمّا لطفلة وزوجة تواجه مرض زوجها الذي يتهمها بكونها سببا فيه، نراها تسهب في مهمة البوح عن خفايا نفسها وزواجها ورؤيتها لنفسها وللعالم بضمير الأنا الاعترافي إذ تتخذ البطلة/ الراوي من نفسها موضوعًا للسرد.

" האגן הלבן שלי שהתרחב מתחכך בדופנות האמבטיה חוסם את המים כמו סכר , והם מצטופפים מאחורי גבי , לועגים למשמני , הוא דווקא אהב כשהייתי משמינה , אבל עכשיו נדמה שאינו מבחין בכלל..."

"صار وركايَّ الأبيضان اللذان تضخما مؤخرا مضغوطيْن، حتى التصقا بجانبي حوض الاستحمام محتجزيْن كالسد الماء من ورائهما، ليحدث صوتا خلف ظهري مستهزئا بسمنتي.. يستهويه جسدي، لاسيما حين يزداد وزنًا، لكنّه – الآن – يبدو وكأنه لا يلحظ شيئا..."[2]

إنّ المؤلفة هنا امرأة تتحدث عن – الآن – الأنثى الكامنة في داخل كلّ امرأة، بسقطاتها واحتمالاتها، ورؤيتها لذاتها وللعالم، لذا فهي ليست بحاجة إلى أن تستعير صوتا آخر ليروي، فهي تعرف جيدًا، عمّن تتحدث، وبلسان من تكتب؛ لذا فالراوي – هنا – (مفرد/ مشارك /ظاهر/ تتحدث بضمير المتكلّم) وتبدو زاوية رؤيتها من الداخل لأنها هي ذاتها موضوع السرد.

تقول تسرويا شاليف، وهي تصف ظاهرة الصوت المؤنث في الكتابة:

---

(1) الرواية ص23

(2) الرواية ص188

"هناك فجوة كبيرة بين ما يتراءى لنا ظاهريًّا وبين العمق، ربما لا أستطيع أن أقوم بتفسير ذلك، ربما أكون آخر من يستطيع أن يقدّم تفسيرًا لهذه الهوة، ولكن تبقى مهمة الوصف لتوحي لنا بأهمية كل ما هو قابع في العمق ليفسّر الظاهر.."[1] أين النصّ العبريّ؟

هكذا تؤدي البطلة /الراوي دورها لتوهم القرّاء بواقعية الأحداث، فموقعها من حيث هي ذاتها تمثّل البؤرة التي تدور حولها الأحداث والشخوص الاخرى جميعا، يجعل زواية رؤيتها أحادية/داخلية، [2] متماشية تماما مع هذا النوع من الروايات المنتمية لتيار الوعي، فالبطلة عبر ضمير – الآن – الاعترافي تقدّم هي عالمها الداخلي، والذي نرى من خلاله عالمها الخارجي فمنها وعنها يدور القص، وعن وعيها هي يبني المتلقي رؤيته لها ولبقية الشخوص والأحداث دون وساطة من رواة آخرين.

وبهذا يمكن القول: إن"تسرويا شاليف تقدّم مزيجًا من الحبّ والشعور بالذنب والصدمات النفسيّة واللا يقين، كلّ هذا من خلال صورة عن تقدّم زوجين في العمر في حياة يسودها الجرح والضمور النفسي. كما تطرح في روايتها الدور الذي قد يقوم به الآباء في عقاب الأبناء بلا مسوّغ بفعل حياتهم، كلّ هذا.. يبدو إلى جانب طرح مسألة القدرة على المنح خارج البيت في مقابل العجز عن هذا المنح بداخله، وهي تقدّم هذا المزيج من خلال صوت أنثى، لكن دون الوقوع في فخ الجلبة النسوية."[3]

---

(1) מפגש בצרויה שלו ,עתון מעריב http://www.nrg.co.il/online/47/ART/963/757.html

(2) انظر حول مفهوم الرؤية السردية: عبد العالي بوطيب: مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي بين الائتلاف والاختلاف، مجلة فصول، عدد خاص عن زمن الرواية، ص 73، 1994

(3) יורם מצר: התבוננות באנטימיות , מעריב, 19-5-2000
.html659/48http://www.nrg.co.il/online/archive/ART

هكذا دخلت المرأة بوصفها مؤلفة إلى ميدان المحظور، ومدّت يدها إلى اللفظ الفحل والقلم المذكّر، لتكتب عن الأنثى بلسان امرأة وبلغة امرأة وخيالات امرأة، لتصير ذاتا وموضوعا لغويّا في الوقت نفسه، لا معنى يدونه الرجل.

وعلى الضفة الاخرى، ذكرنا من قبل أنّ مهمة الرجال كانت ومنذ الازل تدوين الكلمة، فحين كانت في البدء الكلمة، كانت الكلمة من حق الرجال، وكانت الأنثى والأنوثة في كتاباتهم، موضوعا، لا ذاتا فاعلة، وفي كل ثقافات العالم تظهر المرأة على أنها مجرد(معنى) من معاني اللغة، نجدها في الأمثال والحكايات وفي المجازات والكتابات، فلطالما كان المعنى البكر في حاجة إلى لفظ فحل ينشأ في ظله.[1]

ومن هذا المنطلق تميل الباحثة إلى كون زيدان بوصفه رجلًا لا يستطيع في النهاية الانفصام تمام الانفصام عن ذكورة القلم الذي يمسك به، هذا القلم الصادر عن ميراث من الوعي المذكّر بالآن، فهو، وإنْ اعترفنا له بمحاولة التماهي في الذات الأنثوية التي يكتب عنها، إلا أنها تظل في نهاية المطاف بالنسبة له موضوعًا لا ذاتًا سردية، حتى إنْ أنطق موضوعه السردي /الأنثى ليحكي عن ذاته، فيستعير الأنا الاعترافية، وكما هو الحال في روايات تيار الوعي التي تعني بالعالم الداخلي للشخصيات، يحاول زيدان ألا يضع حائلا بين البطلة والمتلقين، فيتقمص روحها ويحاول أن يجعلها تحكي وتبوح، وتفصح عمّا يجول بخاطرها ولم تفصح به لأحد:

"ماذا تريد مني الآن؟ أرجوك، لو كنت تحس، أن تتركني قليلا في سلام، وأن ترحل فورا عن سريري.. أين كان عقلي.. كيف تزوجت هذا الشخص؟ كيف رضيت بهذا الزواج، كل هذه السنين.. وها هي النتيجة، هذا التافه يجلس على طرف سريري، ويسأل عن كارمينا بورانا!"[2]

---

(1) انظر: عبد الله الغذامي: المرأة واللغة ص8

(2) الرواية ص 61

إنّ زيدان يدوّن ما يخاله هو وعي أنثى بذاتها، إنّه في نهاية الامر يكتب بلسانها، لا هي من تحكي، يكتب من الخارج، فالداخل الذي يصوره – حتى وإنْ كان على لسانها – هو في النهاية محض ما يتصوره عنها، وعن وعي امرأة مثلها بذاتها، فيظل هذا الداخل في النهاية خارجا، لأنه لم ينبعث منها هي، بل من ذلك السيّد المتحكم في ذاتها من خلف الستار.

لذا فهو لا يستطيع طوال الوقت أن يتماهي في هذه الذات/الآخر، فنراه يفرّ إلى ألسنة أخرى وأصوات أخرى يحّملها معه المسؤولية، ولو بصورة إيهامية، فنجد مثلا، (عبده) الزوج يتحمل قدرا من مسؤولية الحكي، وبهذا يكون أحد الابطال (المشاركين) في الأحداث راويًّا، ينطلق في حكيه من زاوية رؤيته هو للامور، ولذاته، ولبطلة العمل:

"... عندما أموت، هل ستقترن امرأتي الناعمة برجل آخر؟ هل سترتخي له؟ هل سيمر بباطن كفِّه الخشنة على أنحاء جسدها العاري الممّدد إلى جواره؟ إييه يا عبده يا مخلول. لماذا ترعدك هذه الخواطر والافكار..هه.. مشغول بما سيحدث بعد موتك ! إنّك – الآن – ميّت وأنت حيّ.. تدور كالترس في الفراغ ليلك كئيب ونهارك... لا أحد يهتم بك، يا مسكين..." (1)

ثم يفسح المؤلّف للراوي العليم –المتربّع بزاوية رؤيته الفوقية فوق الأحداث والشخصيات – المجال ليحلّق بوعيه المتعالى فوق إدراك الشخصيات، ليتكلّم باسمها، ويعرف كلّ شيء عنها، وهو يمثل الصوت الذي تخفى خلفه المؤلف ليفصح لنا عن رؤيته للشخصيات.

وتتراوح رؤيته في إدراك الأحداث والشخصيات، ما بين الرؤية الخارجية أحيانا، وذلك على مستوى الوصف:

---

(1) الرواية ص11

"كالحلم صار بمقدوره أن يرى رفرفة خصلات شعرها المتهدّل بنعومته الاسرة، على كتفيها العاريتيْن، كتفيها البضتيْن، البيضتيْن، لمنحدرتيْن بانسياب سحري..." [1] أو على مستوى الافصاح عن مكنون الشخصيات وما يدور في خواطرهم:

"لم يستطع أن يكمل، كان ينوي أن يعلو بثورته إلى المنتهى، وبعدها يحط عند حدّ التوسل، ثم يرسو على شاطئ الذكريات الحلوة بينهما..." [2]

"شعرت بالكون كله يمور بباطنها، فأغمضت عينيها وغابت في أزمنة سحيقة.. شعرت بأمها، اشتاقت إليها، جرفها نحوها التياعٍ لا محدود..." [3]

وتأتي رسائل الأم بوصفها حيلة روائية يتحايل بها المؤلف؛ ليروي على لسان هذه الأم نظرته هو للأنثى والأنوثة؛ إذ يختبئ خلفها لتعلن هي عن وعيه **بالأنثى** وزاوية رؤيته المتسامية فوق حركة السرد:

" والقداسة يا ابنتي فعل الجماعة، لا الافراد. فلا يوجد مقدّس في ذاته! لا يوجد مقدّس إلا في مجتمع.. وكلما امتدّت جذور الجماعة في التاريخ، وانبسطت رقعتها الجغرافية، تكثفت عندها مشاعر التقديس..."[4]

إن الكاتب يختبئ هنا خلف هذه الأم، التي قد تكون مجرد قناع للاوعي البطلة ذاتها، ليطل برأسه، مدوّنا على مسامعنا، كيف يري هو الأنثى والأنوثة، وكيف يدوّن، هو بقلمه تاريخ الأنوثة عبر الحيلة الجنوسية الشهيرة، [5]حيلة تأليه الأنوثة، والتي ترى الباحثة أنها في حقيقة

---

(1) الرواية ص13

(2) الرواية ص14

(3) الرواية ص23

(4) الرواية ص 152

(5) انظر: دليل الناقد الأدبي: ص 153

الامر ماهي إلا حيلة مذكرّة، يحاول بها الرجل إحداث مواءمة بين حلمه بوصفه ذكرًا بالمرأة الكاملة، أو الأنثى المستحيلة، والموروث الذي وضع الأنثى والأنوثة في خانة مظلمة طوال حقب زمنية طويلة، وهو الأمر الذي اقترفه التدوين الذكوريّ لتاريخ الإنسانيّة جمعاء، لاسيما التدوين التوراتي.

وبهذا نجد أنّه بتعدّد أنواع الرواة، ومواقعهم من حركة السرد، تتعدد رؤاهم السردية؛ فالراوي العليم هنا نجد رؤيته متسامية فوق رؤية بقية أبطال العمل؛ فرؤيته تأتي مع صوته من خلف الأحداث.

أمّا بطلا العمل المشاركان في الأحداث فتأتي رؤيتهما، داخلية، منطلقة من أسلوب السرد الاعترافي بضمير الأنا الذي ينطلقان منه.

في حين تتساوى رؤية الأم في رسائلها مع رؤية المؤلف لينطلق منها محاضرا المتلقي عن تاريخ الأنثى والأنوثة كما يراها هو، وكما ترويها الأم. [1]

هكذا اكتفت المرأة /شاليف حين كتبت عن الأنثى بزاوية رؤية أحادية صاغتها بضمير الأنا الاعترافي على لسان البطلة ذاتها، والتي تساوت رؤيتها مع رؤية المؤلفة، في حين التجأ الرجل/ زيدان حين كتب عن الأنثى إلى الاحتفاء بصنعة الذكورة القديمة، وبلعبة الكتابة، فعمد إلى التنويع في طرائق السرد، وتنوّع عنده الرواة، وتعدّدت مواقعهم من الحكي، ومن ثمّ زوايا رؤاهم، وبتعدّد الرواة ورؤاهم تفرّق الوعي بالأنثى بينهم.

(1) حول أقسام الرؤية السردية انظر: د. سحر شريف: دراسات نقدية في الرواية العربية ص 135

الوعي بالأنثى ودائريّة الزمن

يقول بول ريكور: "يصير الزمن إنسانيّا بقدر ما يتم التعبير عنه من خلال طريقة سردية، ويتوفر السرد على معناه الكامل حين يصير شرطا للوجود الزمني"[1] فالعالم الذي يتفرّع عنه أيّ عالم سرديّ هو دائما عالم زمانيّ؛ فالزمن يصير زمنا إنسانيّا مادام ينتظم وفقا لانتظام نمط السرد، كما أنّ السرد بدوره يكون ذا معنى مادام يصوّر ملامح التجربة الزمانية[2]

وهنا تتبدى دائرية الزمن الكامنة داخل أي عمل سرديّ، الدائرة التي تحيل الحياة، ربما إلى دائرة مفرغة، وربما إلى مقدّمات تاريخية تحيل إلى نتائج منطقية. وتمثل هرمنيوطيقا الزمن الكامنة في المنظومة السردية منذ قديم الأزل قمة الاتصال بين كمون الزمانية في التاريخ، وكذا العلاقة بين الأبدية والزمن، ذلك أن عزل الزمان عن التأمل في النصّ السرديّ يمثل قمة ممارسة العنف على النص، فحين كان: "في البدء خلق الله الأرض..." كان الزمن في ثبوته وبدء جريانه كامنا في النص فاعلًا فيه.. لا يوجد ربط هنا.

إن الأنثى بوصفها ظاهرة سردية؛ إنما تدور في فلك حركة كثير من السرديات الكبرى[3] الخالدة خلود البشر، وغنيٌّ عن التعريف أن ظاهرة السرديات الكبرى تتصل تمامًا وحركة الزمن، إذ تدور في مداره وتثبت اتصاله، فالسرد في الفكر ما بعد البنيوي هو تشكيل عالم متماسك متخيّل، تحاك ضمنه صور الذات عن ماضيها، وتندغم فيه أهواء وتحيّزات وافتراضات تكتسب طبيعة البديهيات، فتبدو النزوعات والتكوينات العقائدية – على سبيل المثال

---

(1) بول ريكور: الزمان والسرد – الحبكة والسرد التاريخي، ج1، ترجمة: سعيد الغانمي، فلاح رحيم، مراجعة: جورج زناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2006، ص95

(2) انظر السابق ص 20

(3) حول مفهوم السرديات الكبرى انظر إدوارد سعيد:الثقافة والإمبريالية، ت. د كمال أبو ديب، دار الآداب – بيروت، ط2،1998، ص16

– مجدولة بأفق الحاضر، مستمدة ثباتها وتماسكها من الماضي بتجلياته وخفاياه، هكذا تكتسب الحكاية صدق الجبرية التاريخية، وتثير ذكراها في نفوس البشر رائحة الحقيقة؛ التي لا جدال فيها، وهي بهذا توجّه سلوكهم وتصورهم لأنفسهم وللآخرين، وتدخل في هذه الحكايا أو السرديات مكونات الدين، واللغة والعرق، والأساطير، والخبرة الشعبية، وكل ما تهتز له جوانب النفس المتخيّلة.[1]

وفي هذا الإطار يبدو امتداد الظاهرة الأنثوية عبر التاريخ، امتدادًا يتصل تمامًا وفعل السرديات الكبرى في الوعيّ الجمعيّ النسائيّ، ونحن إذا كنّا نشير – هنا – إلى الظاهرة الأنثوية، فإنما نعني الأنثى ببعديها الأنطولوجيّ والأبستمولوجي؛ أي بوصفها مفهومًا حضاريّا ومعنىً ممتدًا في أفق الزمن، ومن ثَمَّ في عمق الوعي الجمعي النسائيّ.

فالأنثى بوصفها موضوعًا للفهم تخضع في صورتها لعلاقة تراكمية قائمة بين الخبرة الإنسانيّة وسيرورة الزمن؛ الخبرة بمعناها الفلسفي الذي ألمح إليه (دلتاي) (1833–1911)؛ إذ تقوم علاقتنا مع المعاني الإنسانيّة عبر الزمن على نوع من التراكم الذي يسميه "الخبرة"، [2] وهو الأمر ذاته المتمثل في العلاقة التراكمية القائمة بين الوعيّ الجمعيّ ومفهوم الأنثى.. ذلك الوعي الذي تحدّد على مدار الزمن عبر تراكم الخبرات من الدين والأسطورة واللغة وغيرها من السرديات؛ التي تشكّل وعينا بسردية الأنثى، وبغيرها من المفاهيم.

وهنا نستطيع تأويل العنصر الزمني في النموذجين اللذين بين أيدينا عبر مسارَيْن متكامليْن، وهما: الزمان ببعده التاريخي(التراكمي)، والزمان ببعده النفسي.

---

(1) انظر: المرجع السابق ص16،17

(2) انظر د. عادل مصطفى: فهم الفهم، مدخل إلى الهرمنيوطيقا: ص 130

البعد التاريخي /التراكمي

إنّ طبيعة الخبرة الإنسانيّة ذات البعد الزماني الممتدّ بين الماضي والحاضر والمستقبل هي التي تفرض ديمومة علاقتنا بالمعاني الكليّة، رغم اختلاف السياقات الحاضنة؛ كالأنثى بوصفها معنى كامنًا في عمق الوعيّ النسائيّ الجمعيّ؛ وهنا تبدو دائرية الخبرة الإنسانيّة كامنة في وعينا بالاشياء والقضايا؛ "فالماضي والمستقبل إذن، يشكلان وحدة بنائية مع حاضر كل خبرة، وهذا السياق الزماني هو الافق الذي لامهرب منه، والذي يتم داخله تأويل؛ أي إدراك ما يحدث في الحاضر"[1]

وهنا تبدو استعارة بطل (زوج وزوجة) وعي آبائه القدماء بنجاسة الأنثى، وإن كانت زوجته، أمرًا مفهومًا، لأنّ هذا الوعي إنما هو كامن – دومًا – في منطقة اللاوعي المعتمة من النفس، يتجلى وينكشف، حينما تسنح الفرصة، وتلعب المؤثرات النفسية دورها في ظهوره، وهي العامل الاخر المتقاطع مع البعد التاريخي/ التراكمي للخبرة الإنسانيّة.

وتبرز هنا رمزية "الكتاب المقدّس" ذي الغلاف المهترئ الذي يصرّ (عودي) على اصطحابه أينما ذهب:

" והוא אומר , תדחפי שם גם ספר , והוא כבר על האלונקה , כפות רגליו מיטלטלות באוויר , את התנ"ך שלי..."

فيقول: "فلتضعي كتابا أيضًا، لأجد شيئًا أقرأه، فأسأله: أيّ كتاب؟ وقد كان قد صار على النقّالة، وصارت قدماه تتأرجحان في الهواء، كتابي المقدّس..."[2]

---

(1) المرجع السابق ص 134

(2) الرواية ص21

فهو كما لا يستطيع الاستغناء عن نسخة الكتاب المقدّس، لا يستطيع أن يقتلع التراكمات الثقافية القابعة في لا وعيه، والتي تشكّل عقله، بل وتحدّد في مرحلة ما مسار حياته.

والأمر نفسه يتبدى في السيمياء التاريخيّ التي تتضح بها(زوهارا) المرأة القادمة من التبت، صاحبة الوصفات السحرية في الشفاء والعلاج، والتي استدعتها البطلة علّها تساعدها في كشف غمة زوجها.

" אבל את צריכה להבין שאין לך סיבה לכעוס עליו אלא רק להודות לו , היא אומרת , דרך הסבל שלו הוא מעורר אצלך את החמלה, וככה מעניקה לך את המתנה הכי גדולה , את יודעת שבטבט אומרים שהקבצן שמבקש מכם נדבה או האישה הזקנה והחולה הזקוקה לעזרה יכולים להיות בודהה בתחפושת , שמופיע בדרכים כדי לעורר את החמלה שלכם ולהביא אתכם לתמורה רוחנית..."

" قالت: لكنك يجب أن تفهمي أنّه لا يجدر بك أن تغضبي منه، بل عليك أن تشكريه، فهو يوقظ من خلال معاناته تعاطفك، ومن ثمَّ فهو يمنحك الهبة الاعظم على الاطلاق. أتعلمين أنهم يقولون في التبت أن الشحاذ الذي يطلب منك عطية، أو المرأة العجوز المريضة التي تحتاج العون يمكن أن يكونا(بوذا) يقطع طريقك متخفيّا ليثير تعاطفك، فيقودك إلى التحوّل الروحي."[1]

إن هذه المرأة ربما تستطيع عبر التقاطعات التراثية الكامنة في شخصيتها، والتي تتضح بتعاليم بوذا، الذي يجمع في شخصه وصورته اتحاد الأنوثة بالذكورة، أن تظهر البعد التاريخي التراكمي للانسان، الذي يستعين بالروافد التراثية البعيدة ليهزم روافد أخرى، ربما تتسم بالتعصّب وإقصاء الآخر، فيستعين بالآخر، ليلملم شتات الأنا.

---

(1) الرواية ص 193-194

وهنا، يظهر بعد آخر لتاريخية الإنسان، حيث يظهر البعد الكامن في داخله، الذي عبر حدود الزمان والمكان، وهنا تتبدى ما اسمّاه (دلتاي) "الزمانية أو التاريخية الداخلية"؛ "فالأجزاء المكوّنة لما يشكّل رأينا في مسار الحياة هي جميعا محتواة معا في الحياة ذاتها، هي غير مقحمة على الحياة، بل هي باطنة فيها.."[1]

أمّا يوسف زيدان، فإنّ تاريخية الزمان ودورانه تتجسد عنده في مواضع عدة بدءا من عتبات النص، كالإهداء؛ والتي سنتناولها بالتفصيل فيما بعد.

"إلى ميّ.. ابنتي.. وجدتي"

وحتى رسائل الام في الجزء الثاني من الرواية، حيث يربط الأنثى في زماناتها القديمة بتلك المرأة التي لا تعي من كانت في غابر الازمان، والتي ربما لا تعلم أنها صورة من أنثى سكنت عصورا بعيدة، وفي تلك العصور كانت مقدّسة، ثم، جاء التدوين التوراتي الذكوري لتاريخ البشرية؛ ليحتفي بالذكر ويقصيها جانبا.

"وكانت الأفعى دوما، شعار كل الملكات العظيمات في الازمنة الاولى: سميراميس، حتشبسوت، نفرتيتي، كليوباترا..وغيرهن من ملكات الازمنة الاولى التي كانت الإنسانيّة خلالها لاترى بأسا في أن تحكم النساء، بل ترى أنه من الطبيعي أن تحكم النساء.. ثم تغيّر الحال، فجاءت اليهودية لتحرم على المرأة أن تكون قاضية أو حاكمة، بعدما دنّس كتبة التوراة بضربة واحدة، المرأة والأفعى..."[2]

---

(1) د. عادل مصطفى: فهم الفهم: ص 136

(2) الرواية ص 104

إن ديمومة الزمان واتصال التاريخ، كانت دوما الهاجس الذي ينطلق منه كثير من التراث السردي، وهنا يبدو هذا الاتصال والتواصل بين الحاضر والماثل أمامنا من واقع مشوّه متصلا بذلك العمق الاسطوري الخالد، وهنا يتجلى فهم الذات الحاضرة في مرآة الماضي البعيد.

وهنا تبدو لفظة "التاريخية" مناسبة تماما لذلك السياق الزماني الحاضن لصورة الأنثى؛ إذ نستطيع من خلال هذه التاريخية النظر في اعتماد الإنسان على التاريخ في فهم ذاته وتأويلها، وإلى تناهيه الابداعي في تحديد ماهيته تاريخيّا، بل تبدو استحالة الفكاك من التاريخ ماثلة، متضافرة مع الزمانية الصميمة في كل فهم.

ويبدو هذا الاتصال التاريخي في استخدام زيدان لمقاطع بعينها من الترنيمات والنصوص القديمة؛ إذ تبدو منسوجة في النص، لتلقي بظلالها من الماضي على الحاضر، حاملةً في لغتها مفردات الديمومة، والاتصال، وأبدية فهم الإنسان لذاته في إطار الزمن:

" يوم أفني كل ما خَلَقت
ستعود الأرض محيطًا بلا نهاية،
مثلما كانت في البدء.
وحدي، أنا سأبقى
وأصير كما كنت قبلا
أفعى، خفية، عصية على الافهام"[1]

إن التركيبة الفعلية التي يستخدمها زيدان في هذه الترنيمة المصرية القديمة واتلي يشير إلى أنها تعود إلى ترنيمات إيزيس المصرية القديمة، تحمل إلينا سيمياء من الخطاب الزماني المتصل؛ فاستخدام صيغة الفعل المضارع (أفني)، (تعود)، (أبقى)، (أصير) تأتى حاملة معها

(1) الرواية ص 103

الحالمة والاستقبال، وهنا يشير النص القادم من غياهب التاريخ إلى خلوده، وخلود روح تلك الأنثى المانحة، الخالقة، فمن يهب الحياة يبقي دونما فناء.

إن هذه الشبكة المتصلة من العلاقات بين الافعال والدلالات الزمانية، تأتي لتشّكل خطابا سرديًّا يحمل روح الديمومة في النظر إلى الأنثى باعتبارها مرويًّا سرديًّا؛ فكلٌّ من تسوريا شاليف وزيدان يفيدًان من روح الماضي لفهم الحاضر، ولكن كلٌّ يصنع فهمه معتمدا على شبكة من العلاقات الدلاليّة واللغوية التي تناسب الاطار الذي يرتسم فيه تأويله السردي للقضية.

وهنا يتجلى مرة أخرى مفهوم"تاريخية الإنسان"الذي تحدّث عنه كثير من فلاسفة الحياة أمثال دلتاي وبرجسون، وهنا تبدو الكتابة بوصفها فعلا تأويليًّا للانسان في علاقته بالزمن؛ فالإنسان هو ذلك الحيوان التأويلي الذي يفهم نفسه وفقا لتأويل ميراث وعالم مشترك تسلّمه من الماضي، ميراث حاضر وناشط دائما في أفعلاه وقراراته.[1]

البعد النفسي

ولمّا كانت العلاقة بين الأدب وعلم النفس وثيقة، تأثر الأدباء بما يضفيه العنصر النفسي على الشعور بالزمن طولا وقصرا أو حتى اختلالا، وصار الزمن النفسي من أهم أنواع الزمن التي تظهر في الاعمال الروائية، وبخاصة تلك الاعمال التي تعتمد على الغوص في أعماق النفس، واستبطان الحالات النفسية، والتي تعرف بروايات تيار الوعي، كالروايتين اللتين بين أيدينا، "فالرواية المعاصرة كثيرا ما تعتمد على المناجاة النفسية، والتداعي النفسي الحر للمعاني والمونتاج الزماني والمكاني، والمونولوج الداخلي. ومن ثم يحل الزمن النفسي محل الزمن الواقعي أو الحقيقي."[2]

---

(1) انظر: د. عادل مصطفى: فهم الفهم: ص 146

(2) د. سحر شريف: دراسات نقدية في الرواية العربية ص 153

ويتداعى الزمن النفسي في الروايتين تداعيًا حرا، وكأنه فيض الذاكرة المتأرجحة بين الماضي والحاضر واستشراف المستقبل، ويلعب المونولوج (الحوار الداخلي/ المناجاة) والحلم والخيال أدوارًا شتى في التحرّر من قيد الزمن.

تتداعى الأحداث والسرد والمونولوج في رواية (زوج وزوجة) وتدور كلها عبر وعي البطلة وعلى لسانها، فتسرويا شاليف تقدّم الأحداث مازجة بين الآنية والماضي، وهنا يتجلى ما اسماه (جيرار جينيت): "مستوى النظام"؛ أي عدم تطابق نظام ترتيب الأحداث بين زمني الحكاية والسرد، وهنا تنشأ "المفارقات السردية" التي قد تكون عودة إلى الماضي (ارتداد/فلاش باك)، أو استباقًا / استشرافا لأحداث قد تحدث مستقبلا.[1]

" שנים לא העזתי לחשוב על הימים ההם ועכשיו הם חונקים אותי במתיקותם המרוכזת , ובחילה גואה בגרוני..."

"لسنوات طوال، لم أجرؤ على التفكير بتلك الايام، والآن عادت لتخنقني بحلاوتها المركزة، أشعر بغثيان يرتفع إلى حلقي..." [2]

هكذا ترتد بنا البطلة عبر تيار الشعور، والتداعي الحر للأفكار لتقفز عبر تقنية الارتداد الزمني إلى الماضي، فيعود الماضي؛ ليخلّف طعم المرارة في الحاضر.

فالارتداد تقنية ذات وظائف بنيوية تسهم في نمو الأحداث وتطورها، وتخدم السرد عن طريق ملء الفجوات التي يخلفها السرد وراءه سواء بإعطائنا معلومات حول سوابق شخصية

---

(1) للمزيد انظر: عبد العالي بوطيب: إشكالية الزمن في النص السردي، ص137-142، مجلة فصول عدد12،1993

(2) الرواية ص52

جديدة دخلت عالم القص أو باطلاعنا على حاضر شخصية اختفت عن مسرح الأحداث، ثم عادت للظهور من جديد.[1]

كشخصية أم(نعمة) وكذا أبيها، وكشخصية الرسّام الذي سبّب وجوده في حياتها يوما ما هزة في علاقتها بنفسها ثم في علاقتها بزوجها:

" תספיקי להאשים את עצמך , ענת היתה אומרת , נימאס לה לשמוע אותי מקוננת שוב ושוב , אם לא הייתי מתאהבת בגבר ההוא הזה..."

" كانت(عنات) لتقول: توقفي عن لوم نفسك، وهي تشعر بالسأم من عويلي المتكرّر، لو لم اقع في حب هذا الرجل، ماكان هذا ليحدث، لقد أفسدت حياتنا جميعا بسبب هذه القصة الحمقاء..." [2]

إنّ فيض الذاكرة الذي يتداعى حاملًا معه مشاعرنا ونظرتنا نحو أيام خلت من حياتنا، هو ذاته الذي يجعلنا نتعرف على ذواتنا اليوم كيف صارت؛ تماما ك(عبده) الزوج في ظل الأفعى، الذي صار الماضي الجميل بالنسبة له تؤرقه ذكراه أكثر مما تسعده؛ لان هذه الذكرى تكشف له كيف صار الحاضر بائسا والمستقبل غائما:

" كان هدوؤها ووقارها، من ذلك النوع الابيض الذي يحبه الرجال في النساء. كان كذلك في ذاك الزمن، ثم صار اليوم من النوع الرمادي الغامض، الذي يكرهه الرجال في النساء، صار عميقا مقلقا." [3]

---

(1) انظر: د. حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1،1990، ص121-122

(2) الرواية ص52-53

(3) الرواية ص17

هكذا يؤثر العامل النفسي في شعورنا بحركة الزمن؛ فقد نعبر سنوات وسنوات في لمح البصر، إذا هيّجت الذكرى لحظات في أيام خَلتَ، إذ قد يعمد المؤلف إلى تسريع حركة السرد عن طريق تقنيتي (التلخيص والحذف)[1]

" تعرفين يا ماما، ولا يعرف هو، أنني عرفت زلزلة الأعماق هذه، مع غيره، عشتها بكل روعتها مراتٍ.. مرة مع الخبير الذي التقيته، فبقيت غارقة في بحر عشقه طيلة الصيف اللاهب، سنة تخرّجي وتوهجي واندلاعي. كم كان ماهرا في التقاط شواردي وأناملي وانفراجة شفتي.. ومرة مع لمسة الشاب الاشقر الذي انطلقت معه أيام زرت ألمانيا في صيف السنة الأخيرة من دراستي الثانوية..." [2]

هكذا استطاع كلٌّ من شاليف وزيدان توظيف العنصر الزمني ببعديْه النفسي والتاريخي، وما تفرّع عن هذيْن البعديْن من تقنيات سردية تخدم دائرية الشعور بالزمن، وكمون الماضي في الحاضر. وبالرغم من هذا لم يشعر القارئ في أي من العمليْن بإقحام الفواصل الزمنية على بنية النص، أو بتناقض بين السرد والمونولوج؛ الذي كان الدعامة الرئيسة في التنقّل عبر تيار الشعور المسيطر على الروايتيْن بين الماضي والحاضر وكذا المستقبل.

وهنا تبدو الأنثى السردية بوصفها كائنا زمانيّا؛ إذ يبنى وعينا بها بوصفها موضوعا ذا علاقة تاريخية مع الذات؛ الذات بشقيها التاريخي /التراكمي، والنفسي.

---

(1) انظر: عبد العالي بوطيب: إشكالية الزمن في النص السردي: ص137-142

(2) الرواية ص24

الأنثى بين شعرية الوصف وواقعيته

تبرز (الصورة السردية) المتحركة في روايات تيار الوعي، والتي يمتزج فيها الوصف بحركة السرد الروائي ونمو أحداثه إلى الحد، الذي يصعب فيه عزل هذه الصورة المتحركة عن جسم الرواية، في حين أن هذا الفصل بين الوصف والسرد يكثر في الرواية التقليدية، ولاسيما الواقعية دون أن يؤثر في نمو الأحداث أو حركتها، ولعلّ هذا يرجع إلى أسلوب السرد الموضوعي الذي تتبناه الرواية الموضوعية؛ ذلك أنّ الوصف عند الراوي التقليدي (الذي يتحدّث بضمير الغائب غالبا) هو وصف تسجيلي تفصيلي دقيق للاشياء من خارجها، أمّا الروائون الجدد فيجنحون إلى الحركة في وصف المشاهد، فينصرف السرد عندهم إلى زمنية الأحداث وحيويتها. [1]

والحقّ أننا يجب أن نفرّق في هذا السياق بين مصطلحيْن رئيسيْن قد يختلطان في ذهن كثير من دارسي النص السردي؛ وهما: الوصف، والسرد.

فالوصف يأتي ليقطع سيرورة التدفّق السردي وجريانه، فيبطئ من حركته وسريانه، ويرى بعض النقاد أنّ الوصف قد يكون أكثر ضرورة للنص السردي من السرد؛ إذ ما أيسر أن نصف دون أن نسرد، لكن ما أعسر أن نحكي دون أن نصف. [2]

ويمكننا القول إنّ السرد وصف ديناميكي حيوي لسيرورة الأحداث وجريانها، يدفع عجلة الزمن إلى الامام، أمّا الوصف فهو ستاتيكي ثابت يتميّز بجنوحه للتأمل والتوقف.

فالنقاد يروْن أنّ الوصف والسرد نقيضيْن لبعضهما؛"فهذا حيوي دافق، وذاك ثابت ساكن"[3]

---

(1) انظر: د. سحر شريف: دراسات نقدية في الرواية العربية: ص 160-161

(2) المرجع السابق ص 160

(3) السابق ص 160

أمّا عن الأنثى بوصفها موصوفا سرديًّا في العمليْن موضوعي الدراسة؛ فإننا هنا بصدد الحديث عن أنواع معينة من الوصف جاءت بلغة متفقة والمنظومة التي تسير فيها حركة السرد في كلٍّ من العمليْن.

ذلك أن وظائف الوصف سواء؛ الجماليّة، أم التفسيرية، أم الايهامية[1] تأتي دوما متسقة وتلك المنظومة السردية التي تنبع منها؛ تلك النظومة التي يخلقها المؤلف؛ وفقا لوعيه بالأنثى بوصفها مادة سردية، تنساب مع تدفّق السرد وحركته في قالب روايات تيار الوعي.

وبين واقعية الوصف وشعريته تتهادى لغة الوصف في العمليْن، وفقا لطبيعة النص وصورة الأنثى فيه.

الأنثى تصِف وتوصَف

يتجلى عنصر الوصف النفسي في روايات تيار الوعي؛ ذلك أنها تعتمد على تدفّق المشاعر، وهياج الذكريات في ذاكرة الراوي، والذي يأتي غالبا بضمير الأنا الاعترافي – كما ذكرنا آنفا –، حيث تنشط الذاكرة ويرتد الفكر إلى الوراء مدفوعا بدوافع نفسية، وهواجس فكرية تلعب دورها في تحويل صورة الموصوف، وضبابيتها، وإسباغ الهالات المعنوية عليها.غير أنّ الروايتين تشتركان في خاصية رئيسة، ألا وهي استخدام مفردات الجسد، لوصف تشظيات النفس، وهنا يبدو تقاطع الماديّ بالمعنويّ، ويبقى الفارق في لغة الوصف، والتي تختلف باختلاف زاوية رؤية الكاتب لشخصية الأنثى، ومن ثم تكون روايتها هي عن جسدها أو رواية الآخر عنها:

" ועכשיו אני רוחצת את גופי בגועל , גוף שמאסו בו , מה לי ולו , הרי אודי שתיווך תמיד ביני לבינו , הוא זה שאהב אותו ועכשיו ללא התיווך שלו הוא זר לי ,

(1) انظر: السابق ص161

אפילו לסבן אותו אני נרתעת , את בית השחי הקוצני המשתפל לשד הכבד , את הבטן שפעם היתה הדוקה, ועכשיו היא רופסת , את הירכיים המלאות והאימה הגדולה שביניהן , ולבסוף את כפות הרגליים השטחות , מתרחבות כרגלי ברווז , שתמיד סכסכו ביני לבינו , כי אני הלכתי לאט והוא רץ קדימה..."

"والآن.. أغسل هذا الجسد بتقزّز، جسد مرفوضٌ، ماذا عساه أن يفعل بي، لقد كان (أودي) هو من يتوسط بيني وبينه، هو من كان يحبه، والآن.. دون وساطته يبدو غريبا بالنسبة لي، حتى غسيله يجعلني أقشعر، الابط الذي يوخزني يتدلى مقتربا من الثدي المكتنز، ذاك البطن الذي يوما ما كان مشدودا، وصار – الآن – مترهلا، تلك الافخاذ الممتلئة التي تحوي فيما بينها ذاك الفزع الرهيب، وأخيرًا هذه الاقدام المسطحة العريضة كأقدام البط، والتي كانت دوما تشعل فتيل الخلاف بيننا، لأني كنت أسير ببطء فيما هو يهرول..."[1]

إن واقعية بطلة (زوج وزوجة)، والتي قد نشعر بها أنها تعيش بيننا، أو قد تشعر أيّة امرأة أنها تتعرض لتلك اللحظات التي تحكي عنها، تجعل لغة الوصف هنا شديدة الواقعية، حدّ الصدمة، إنها تواجه نفسها أخيرًا في مرآة الحقيقة، وتعُبر عبر دقائق هذا الجسد إلى حقيقة وعيها بذاتها، إنها تعي هذا الجسد جميلا من خلال الاخر / الزوج / الذكر فحسب، وبدونه يصبح هذا الجسد كمًّا مهملًا، لا حياة فيه. إنها تصف الجسد الأنثويّ، رمز الجمال بعين القبح الكامن بداخلها بعدما وعت نفسها وحيدة منبوذة، وتستخدم سيمياء مفردات الجسد الأنثويّ، والتي يفترض أن تداعب خيال المتلقي وتبثه خيالا من الرغبة والوهج الأنثويّ، كعادة ذِكر هذه المفردات؛ كالثدي، والفخذ، والبطن، وغيرها، لكن عبر وعيّ أنثوي واقعي يكسب هذه المفردات سيمياء مضادة، فتصير كل هذه التقاسيم الأنثوية منفّرة عبر النعوت التي تلحقها بها صاحبتها.

---

(1) الرواية ص229

وهنا يتجلى الوعي الأنثويّ الحقيقي حين يكتب عن ذاته بوعيه الواقعي الذي، لا أصباغ فيه ولا رتوش، ولا ألوان، لا مستحضرات تجميل تزيّن الوصف، أو تمنح المتلقي صورة مخادعة، إنها تصدمه وتقدّم له الواقع حتى لو لم يشأ رؤيته، فقط لكونه الواقع.

إنّ تسرويا شاليف تستخدم هنا اثنتين من وظائف الوصف التي حددّها النقاد؛ فهي تستخدم الوصف (للايهام بالواقع)؛ فتنقل المتلقي إلى عمق البطلة وتصورها لنا امرأة حقيقية من لحم ودم، وهي تستخدم وظيفة الوصف (الجماليّة) [1]

ولكن بصورة ضدية، فهي ترسم لوحة تصويرية لذاك الجسد، معتمدة على الوجه الجماليّ للغة، ولكنه الجمال ليصف القبح، والقبح ليصف الجمال، وهنا تحتل سيمياء الجسد موقعا مغايّرا لما وقر في ذهنية المتلقي طوال حياته، لان الوصف هنا جاء لينزع عن جسد هذه المرأة صفة التأنيث.

فالثقافة الذكورية التي يمثّل خطابها الخطاب الثقافي المهيمن، تحدّد صفات الجسد الأنثويّ وما يتفق ومنطق اشتهاء العين المذكّرة، التي تضرب بجذور رؤيتها هذه في أدغال التراث المؤصّل لصفات الجسد المُشتهى؛ كهذه الابيات التي تؤصل ثقافيًّا لانوثة الجسد في سفر نشيد الأناشيد:

" شفتاك كسلسلة من القرمز. وفمك حلو. خدك كقلقلة رمّانة تحت نقابك. عنقك كبرج داوود المبني للاسلحة، ألف مجن علِّق عليه كاها أتراس الجبابرة. ثدياك كخشفتي ظبي توأمين يرعيان بين السوسن إلى أن يفيح النهار وتنهزم الظلال أذهب إلى جبل المر وتل اللبان. كلّك جميل يا حبيبتي ليس فيكِ عيب"[2]

---

(1) حول وظائف الوصف في البناء السردي انظر: د. سحر شريف: دراسات نقدية ص 161

(2) نشيد الأناشيد 4: 3-7

هكذا يتمظهر الجسد المؤنث في عمق الخطاب الثقافي الذكوري الممتد من الماضي ليصنع وعيًا جمعيًا مذكرًا، فتمارس الثقافة إبداعاتها اللغوية لتأطير فتنة الجسد بعين الذكورة، وهو ما قوّضه الوعي المؤنث حين امتدّت يده لتزيل عن الجسد المؤنث فحولة الصفات المذكّرة.

أمّا عين الرجل حين تضع المرأة في حيّز الموصوف، فإن لها حسابات أخرى، فزيدان يروح ويجيء بالمتلقي بين وعيٍ الذكر بالأنثى، واصطناع وعي أنثى بذاتها، يسجّله قلم مذكّر. وهنا يلعب موقع الراوي من السرد وزاوية رؤيته الدور الاكبر في صناعة أوصاف الأنثى.

فحين يخبرنا الراوي / ضمير المؤلف المذكّر عن الرؤية المذكّرة للانثى نجد الوصف مرتسما بصبغة العين المذكّرة، وهنا تبرز التمثيلات البلاغية واللغة الشعرية التي يتجلى فيها الجسد مصبوغا بمعجم الدلالات ذكورية الروافد، ليصير هذا الجسد في عين الرجل فاتنا، "والفتنة هي غاية التمثيل الثقافي للجسد"[1]

"كالحلم صار بمقدوره أن يرى رفرفة خصلات شعرها المتهدّل، بنعومته الآسرة، على كتفيها العاريتين.. كتفيها البضّتيْن، البيضتيْن، المنحدرتيْن بانسياب سحري نحو مركز الإبط الدافئ، الممتدتيْن بلون سحاب الصيف إلى حيث التقاء النهديْن. في نهديها رقة محيّرة. لهما ملمس أوراق الورد، وفيهما خلاصة الرحيق السماوي كلّه." [2]

هكذا يتجلى الفارق الجنوسي الذي يكتب الأنثى، ويحمّلها بنعوت الثقافة والهوية، فيصير جسدها لوحة من الشفرات السيميائية، كلٌّ يقرأها حسب زاوية رؤيته؛ فـ (الابط) في عين (نعمة) /المرأة التي تحكي عن نفسها في (زوج وزوجة)، يمثل منبت الشعر الذي يوخزها، وهو في عين راوي (ظل الأفعى)/ ظل المؤلف يمثل (منبت الدفء)، وكذا يبدو (النهد) مكتنزا بالشحوم

(1) عبد الله الغذامي: ثقافة الوهم: ص 73

(2) الرواية ص13

وعلامات السمنة في نظر المرأة الملقاة في بئر الواقع، بينما يرفرف بنا زيدان إلى نعومة (النهد) الذي يمثل له رمزا ثقافيًّا للاشتهاء والفتنة.

إنّ كلا من تسرويا شاليف ويوسف زيدان يعترفان بالوعي الجمعي المذكّر في تمثّل الجسد، فهي لا تعترف بجمال الجسد إلا عبر الاخر، وإلا فإن هذا الجسد ينزل من قيمته الجماليّة إلى حضيض الواقع المؤلم. فيما تحيلنا الصفات الحلمية واللغة الشعرية التي استخدمها زيدان لوصف الجسد المؤنّث إلى الأنثى المصنّعة ثقافيًّا في إطار ترسمه لها لغة الذكورة.

هكذا يحيلنا الوصف بتداخل بعديْه النفسي والجسدي إلى تمييز ثقافي صارم بين (المرأة) و(الأنثى)؛ فالمرأة ليست دائما (أنثى).. هي (أنثى) في حالات، وليست بأنثى في حالات. وهنا يصير التأنيث مجموعة صفات وحالات، إذا تمثّلها الجسد النسوي فهو مؤنث، وإلا فهو خارج الأنوثة.[1]

ومن هنا يكون التأنيث مفهوما ثقافيّا وتصوّرا ذهنيّا، وتصير بطلة (زوج وزوجة) بهذا المفهوم مجرد (امرأة)، فيما تحوّل مستحضرات الوصف التجميلية بطلة (ظل الأفعى) إلى أنثى.

(1) انظر: عبد الله الغذامي: ثقافة الوهم: ص 57

تقاطعات التناص وتشكّل الخطاب الأنثويّ

يعدّ"التناص "L، Intertexualite من المفاهيم النقدية الاساسية التي تنتمي إلى مرحلة ما بعد البنيوية، وبالتحديد إلى النقد التفكيكي، الذي أعاد النظر في كثير من مسلّمات الفكر البنيوي، وقد ذاع المصطلح، فتمت الافادة منه في مجالات عدة في نقد النص؛ كالسيميائية، والاسلوبية، والتداولية، والتفكيكية.

ويعدّ الناقد الروسي (ميخائيل باختين) أول من لفت الانتباه إلى قضية تداخل النصوص، وإن أطلق على هذا مصطلح" الحوارية Dialougism"[1] اختلفت الترجمات العربية

---

(1)- محمد عزّام: التناص، ص7 وما بعدها، مجلة البيان الكويتية، عدد364، 2000م

- محمد عزّام: النص الغائب وتجليات التناص في الشعر العربي: ص30-35، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2001م

- د. حسين جمعه: المسبار في النقد الأدبي (دراسة في نقد النقد للأدب القديم وللتناص)، اتحاد الكتاب العرب، 2003/

- تودوروف تزفيتان: الشعرية، ت. شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، دار توبقال، المغرب ط1987

- تودوروف تزفيتان: المبدأ الحواري (دراسة في فكر باختين)، ت. فخري صالح، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد،1992

- مارك دوبيازي، بيير مارك: نظرية التناص، ت. المختار حسني، دورية علامات، عدد 34، مجلد 30، ص2000،243م

- Intertextuality and meaning construction:An approach to the comprehension of the intertextual poetry, Haithuis Susanne,in approachs to poetry: some aspects of the textuality ,intertextuality and intermediality , Olivi, Terry and Petofi ,Janoses Walter , deGruyter,Berlin ,1994,p8-77

- Allen,Graham ،Intertextuality:New critical idiom ,Routledge,UK,2000,3-20,

- Intertextuality: Semiotics for beginners , Chandler , Danil , in

لمصطلح"التناص"، فأدرجه بعضهم ضمن مفهوم" الحوارية" الباختيني، وأدرجه آخرون باسم "التفاعل النصي" أو "الترابط النصي". [1]

ويعدّ النقد العنيف الذي وجّه للتطبيقات البنيوية العتيقة التي حوّلت العملية النقدية إلى جداول وإحصائيات عقيمة، وعزلت النص عن كل السياقات المولّدة له أو المتولّدة عنه، هو ما جعل مصطلح التناص يكتسب مثل هذا الذيوع بين المشتغلين بالنص. وقد تجلّى هذا الموقف عند (رولان بارت)؛ الذي يرى أنّ النص"عبارة عن نسيج من الاستشهادات"

و(جوليا كرستيفا) التي تعدّ النص" فسيفساء من الاستشهادات"[1]، "فالنص الادبي عند كرستيفا تناص أي حضور للنصوص الأخرى"[2]

وبهذا فإن النص كما رأته كرستيفا إنما ينتج ضمن حركة معقّدة مركّبة من إثبات النصوص الاخرى ونفيها في آن واحد، بل إنّه فوق ذلك عبارة عن إنتاجية ومبادلة بين النصوص؛ إذ إنّنا داخل فضاء النص الواحد نجد عددا من الملفوظات؛ إنما أخذت من نصوص أخرى فتقاطعت معها وتفاعلت. ولعلّ هذا ما يجعل من التناص المفهوم الوحيد الذي يشير إلى الطريقة التي يقرأ نص التاريخ بواسطتها. وبهذا التصور للتناص استطاعات كرستيفا أن تقترح رؤية نقدية جديدة تؤكد انفتاح النص الأدبي على عناصر لغوية وغير لغوية (إشارية ورمزية) متجاوزة بذلك التصوّر البنيوي الذي يلح على مفهوم البنية، والرؤية الاجتماعية التي تركّز على الوثيقة،

---

http://www.aber.ac.uk/media/sections/Texto-o4.htm

- Language and intertext:

- http:ist-socrates.berkeley.edu/arcadia/resseroct/biblio.html)

(1) للمزيد: حول مصطلح التناص انظر: 1- فاطمة قنديل: التناص في شعر السبعينيات: ص40 وما بعدها، الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة، 1999م

(2) السابق ص 254

ومشيّدة في الوقت نفسه لشعرية جديدة تنظر إلى النص باعتباره ملفوظا لغويًّا واجتماعيًّا في الوقت نفسه.[1]

وإذا كنّا بصدد محاولة تلمّس الظاهرة الأنثوية والوعي بها في الخطاب السردي؛ لاسيما من خلال الروايتين موضوعي الدراسة؛ فلا نستطيع أن نعزل النص وننظر إليه بوصفه بنية جامدة من المفردات والادوات، والوعي المنفرد المعزول عمّا سبقه أو ما يحيط به أو حتى عن جذور الوعي الجمعي النسائيّ الذي قد يبدو مدركا أو غير مدرك لدينا.

لقد ذكرنا من قبل أن الوعي النسائيّ إنما هو في حقيقة الامر يمثل أفقا ممتدا من التواصل التاريخي – كما يرى دلتاي –" فالمعنى دائما يقف في سياق / أفق يمتد في الماضي، ويمتد في المستقبل. وشيئا فشيئا تصبح هذه الزمانية جزءا لا يتجزأ من مفهوم "التاريخية"، بحيث لا يقتصر لفظ" التاريخية" على الاشارة إلى اعتماد الإنسان على التاريخ في فهم ذاته وتاويلها، بل يشير إلى استحالة الفكاك من التاريخ، وإلى الزمانية الصميمة لكل فهم"[2]

إنّ هذه الظاهرة الأنثوية المتبديّة في الخطاب السردي، إنما هي نبتة ذات جذور بعيدة من نصوص وأفكار، وبنى اجتماعية وفكرية شكّلت هذه الذات السردية، التي إما تكتب عن نفسها وإما تظهر في مرآة الآخر / الرجل الذي يكتب بوعي لا يمكن أن ينفصل بأي حال من الأحوال عن ميراثه الأيديولوجي والأبستمولوجي.

وهنا يأتي دور الناقد من الناحية" التأويلية" /"الهرمينوطيقية"؛ إذ يمثل الناقد هنا دور المتلقي النخبوي الذي يتفاعل مع النص ويجادله؛ "فاللقاء بالنص ليس استيعابًا تصوّريًّا لشيء ما، بل هو حدث فيه ينفتح عالمٌ ما أمام المفسّر. وحيث إنّ كلّ مفسر يقف في أفق جديد،

---

(1) انظر: د. عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقديّ والبلاغيّ – دراسة نظرية وتطبيقية، إفريقيا الشرق، المغرب، الدار البيضاء، 2007،ص 19

(2) د. عادل مصطفى، فهم الفهم، ص145

فالحدث الذي يجري لغويًّا في الخبرة الهرمنيوطيقية هو شيء جديد ‘يبزغ شيئًا لم يكن موجودا من قبل"[1] إننا حين نقف ها هنا على الوشائج التي تجعل النص أشبه بفسيفساء يتجاور فيها الوعي واللاوعي، إنما نقوم بالدور الذي يجب أن يقوم به الناقد / القارئ؛ وهو"مساءلة النص".

وترى الباحثة أنّ (جادامار)– مثلا – حين أكّد أنّ النص الذي نقابله يمثل موروثا من الخبرات التي تتكلم وكأنها ذوات، فإنه يؤصل للعلاقة الجدلية التي تقوم بين أكثر من أنا وآخر في نص واحد؛ فهناك الأنا المبدعة للنص، والتي تتشكّل في حد ذاتها من تراكم خبراتي من الإنوات / الذوات، فيما المتلقي يمثل في حد ذاته آخر يمتزج فضاؤه بتلك الذوات المتفجرة في هذا النص.

تشير بنية" أنا – أنت" إلى علاقة حوار أو جدل، فثمة سؤال يوجّه للنص، وثمة بمعنى أعمق، سؤال يوجهه النص إلى القارئ / المفسّر؛ وهو ما يعكس البنية الجدلية بعامة، والخبرة التأويلية بخاصة. وبهذا يصير الحوار"قارئ – نص" وليس" قارئ – كاتب"[2]

(1) السابق ص 347

(2) انظر: السابق ص 329

تقاطعات الأنثى بين المباشرة والالتفاف

مسارات التناص

التناص الداخلي المباشر

ويتمثل في التناص الذاتيّ، الذي يعني أن التفاعل يتم مع نصوص المنشئ ذاته، لغة وأسلوبا ونوعًا؛ سواء أكانت قديمة أم حديثة، ويعدّ التناص الذاتي في عرف نظرية التناص طريقة نقدية راقية، لأنه يعزّز فكرة ممارسة المنتج سلطته على النص؛ فيختار منه ما يرضاه[1]

ونجد أن تسرويا شاليف لا تلجأ إلى هذا النوع المباشر من التناص إلا لمامًا؛ إذ إنّ هذا النوع يأتي ليدعم سلطة المبدع على النص، ومن ثم على وعي الشخصيات بذاتها وبالأحداث، وهو ما لن يخدم المنحى الواقعيّ الذي تنحو إليه في صناعة بطلة العمل، التي تبدو منطقة اللاوعي لديها متجلية بشدة في سردها هي للأحداث، ولما يعتمل بداخلها من أفكار، وهي بطلة تعمدّت الكاتبة صنعها من عدد من التساؤلات النفسية والمجتمعية والموروثية، ولكن بطريقة حرة، لا مباشرة، ذلك أن تسرويا شاليف لا تسائل من خلال هذه الذات السردية، التراث بوصفه تراثا، بل تسائل في الاساس الذات الأنثوية، او فلنقل (المرأة) بصورتها الواقعية، والتي كانت صنيعة تقاطعات عدة:

" למה אתה מתעניין כל כך בנביאים מתים , אני מתלוננת , והוא אומר , אני מתעניין בעבר , והעבר מלא מתים , גם נביאי האמת וגם נביאי השקר , הרי עצמותיהם מתערבובות , ממלטות אלה את אלה..."

---

(1) انظر: د. رانيا فوزي عيسى: رسالة دكتوراة غير منشورة: رسائل الجاحظ في ضوء علم اللغة النصي – كلية الآداب –جامعة الإسكندرية – 2007–ص289

"سألته متبرمةً: لم أنت مولعٌ بهذه الطريقة بالأنبياء الموتى؟ إنني مهتم بالماضي، والماضي مليء بالموتى؛ إذ تختلط عظام كلّ من الأنبياء الصادقين والكذبة، فتغطي بعضها بعضا..."[1]

يتجلّى هنا البعد الأساس الذي تقوم عليه العلاقات العلائقية في الرواية؛ إنه التوتر القائم بين الماضي والحاضر، الغرابة والإلف بين الواقع والتراث، الذي يشكّل وجداننا وشعورنا بالواقع.

وهنا يتجلى الجانب التأويلي للتناص الذي تبنته شاليف، ليس فقط تأويل المتلقي للعلائق الواردة في النص بأشكالها، وإنما التأويلات التي تبناها الابطال أنفسهم للماضي، والتي تبني الرؤية العامة لجو العمل.

إن هذه العظام التي تغطي بعضها بعضا، هيي ذاتها البذور الفاسدة التي يبذلها الرجل في ذاك المعين الأنثويّ؛ وهنا يختلط الصالح بالطالح؛ هنا ينفتح النص على الماضي، فينبئ عن وعي البطل الذي شكّله هذا الماضي / الديني، ففيما تسائله البطلة: لم أنت مولع بالموتى؟ فيتجلى – الآن –قطاع الابستمولوجي لشخصيتها مع هذا الموروث الديني الذي لم يعد يعنيها، وهنا تطرح شاليف السؤال الاهم: إلى متى يمكن للماضي أن يلقي بظلاله على الحاضر الأنثويّ فيشكّل مساره؟

وهنا تبدا شاليف في استخدام التناص المباشر، أو فلنقل (التناص الواعي) لتفجّر التوتر القائم بين الماضي والحاضر:

" ממשיך ומספר בהתלהבות על נביא אחד מקריית יערים , שנבואות הפורענות שלו ריפו את ידי העם והצבא , בחודשים האחרונים של ממלכת יהודה , והמלך ואנשיו רוצים להורגו והושעיהו, כותב המכתבים , מתחנן לפני אדוניו שימנע את האסון. ואני שואלת בחוסר עניין , אז מה קרה לו בסוף , לנביא ההוא , והוא אומר , כנראה שהוא

(1) الرواية ص190

ברח למצרים , אבל הביאו אותו משם והרגו אותו , תארי לך , הם חשבו אם יחסלו אותו יבטלו את דבריו, אני אומרת , אז הוא מת בלי לדעת שצדק , שנבאת הפרענות שלו התגשמה, ואודי מהנהן נכון, רק אחרי שממלכת יהודה חרבה אפשר היה להבחין בין נביאי השקר לנביאי האמת, כל אלה שנביאו שלום ושלווה התבדו, ורק ירמיהו והנביא הזה , שאף אחד לא האמין לדבריהם , התגלו נביאי אמת."

" أخذ يحكي بحماس عن أحد الأنبياء الذين بعثوا لقرية (يعريم)، والذي نالت نبوءاته من عزيمة الشعب والجيش في الاشهر الأخيرة لمملكة يهوذا؛ فأراد الملك ورجاله قتله. وقد توسّط يهوشياهو وكتب الرسائل لسادته لمنع هذه الكارثة... سألته في غير اكتراث: وماذا حدث في النهاية لذاك النبي؟ فيقول: على الارجح هرب إلى مصر، لكنهم أعادوه مرة أخرى وقتلوه.تصوري أنهم ظنوا أن باستطاعتهم إبطال نبوءاته إن قاموا بإزاحته، فقلت له: إذن فقد مات دون أن يدري أن نبوءاته السيئة قد تحققت؛ فيومئ أدوي: أجل. فقط بعد خراب مملكة يهوذا صار من الممكن تبيّن – الآن –بياء الكذبة من – الآن –بياء الصادقين. فكل من تنبأوا بالسلام والسكينة ثبت كذبهم، فيما تبيّن أن إرميا وذاك النبي الاخر اللذين لم يصدقهما أحد هما فحسب من صدقا..."[1]

تستلهم تسرويا شاليف هنا حكاية النبي إرميا مع قومه بصورة شبه مباشرة من خلال حكي أدوي، المهتم بالتراث الديني قصة خراب يهوذا لنعمة [2]

قد يبدو للمتلقي أن مثل هذه القصص التي تأتي غالبا على لسان البطل أودي، ربما مقحمة على النص الذي تحتكر فيه البطلة دفة الحكي، وزاوية الرؤية السردية تأتي متمحورة حولها،

---

(1) الرواية ص 189-190

(2) انظر سفر إرميا: "وكان لما فرغ إرميا من التكلّم بكل ما أوصاه الرب أن يكلّم الشعب، أن الكهنة والأنبياء وكل الشعب أمسكوه قائلين تموت موتا. لماذا تنبأت باسم الرب قائلا مثل شيلوه يكون هذا البيت وهذه المدينة تكون خربة بلا ساكن. واجتمع كل الشعب على إرميا في بيت الرب."

متصلة تمام الاتصال بها، غير أنّ تسرويا شاليف وعلى طريقة العهد القديم تقدّم نبوءة لما سيحدث بعد قليل؛ إذ يهجر أودي بيته وزوجته بعدما يفشل في إقناعها أن معاشرته لها سبب بلائه ومرضه، لانها تؤمن أن حياتهما تسير بسلام، فهما يملكان كلّ مقومات الحياة السعيدة.

ينفتح النص هنا على منطقة اللاوعي عند البطل والتي يشكلها الموروث الديني والأسطوري، ومن ثم نجد اندماج الصورة على مستوى اللاوعي عنده بين الأمة الخاطئة وبين الزوجة؛ التي ربما كانت على وشك السقوط في دائرة الخطيئة يوما ما. إنّه وبسير الأحداث في مسارها يحوّل لغة اللاوعي إلى فعل واعٍ، يحول المسكوت عنه في منطقة اللاوعي إلى فعل؛ يحاول أن يهرب من مصير إرميا، أن يفيد من دلالات الماضي التي يؤولها بطريقته، وهنا تتجلى دلالة الرمز، فلا شيء يفلت من مسار المعنى والدلالة؛ وهنا يطالعنا مفهوم" الخبرة الإنسانيّة"، "وعلى الرغم من أن الخبرة تمثل لنا من خلال الدلالة Signification" فإن الخبرة ليست مجرد لغة أو مجرد أنساق دالة بصفة عامة، الخبرة سابقة على عملية الدلالة، وإن تكن الدلالة هي التي تأتي بالخبرة إلى حيّز المعنى، وفي حين أن الدلالة تجعل الخبرة تصبح ذاتها فإن هناك فائضا من المعنى للوجود. إنه فائض يروغ من النطق ويفلت من شبكة اللغة، ومن ثم فهناك دائما شيء بين السطور، شيء على طرف اللسان. شيء لا يقال ويوشك أن يقال"[1]وهنا تتجلى ما اسماه باختين"حوارية التناص" أو" الحوارية التناصية".

الحوارية في الخطاب Dialoguism intertextue

كان دومينيك مانغينو يشير إليها باعتبارها: "الطريقة التي يتم بها إدخال حوار تخيّلي إلى ملفوظ ما."لكن هذا المصطلح سرعان ما تحوّل بعد باختين ليستعمل للدلالة على:"البعد التفاعلي العميق للغة (الكلام) الشفهي أو المكتوب"[2] إذ يبدو الجانب التحاوري والجدلي بين

(1) د. عادل مصطفى: فهم الفهم: ص15

(2) انظر: د. سليمة عذراوي: شعرية التناص – دار رؤية للنشر والتوزيع – ط1 –2012 – ص 55

الافكار، التفاعل بين النص القديم ذي الدلالة التراثية في العهد القديم، ومأ أسبغه عليه النص الجديد من تحوّلات، وما اكتسبه من دلالة جديدة بعد وضعه الجديد" بحيث يصبح النص تفاعل نصوص، فيما بينها مكونةً نصًا جديدًا لا يلغي في جديته النصوص التي يتفاعل معها، ممّا يجعل من التناص جزءا لا يتجزأ من العالم الحواري." [1] وهو الامر الذي تكرره تسرويا شاليف في أكثر من موضع؛ حيث تستعين بآيات بعينها من العهد القديم، لاسيما من أسفار إرميا، وهوشع، وإشعيا؛ كافتتاحها الفصل[2] الذي يهجر فيه (أودي) الزوج بيته بتلك الآيات التي استهل بها إشعيا أسفاره في الحديث عن إسرائيل الامة الخاطئة.[3]

أمّا عنصر التناص في صورته المباشرة والواعية، فإنّه يتجلى أيّما تجلٍّ على الضفة الاخرى من شاطئ الوعي بالأنثى؛ إذ يعمد يوسف زيدان إلى استخدام الرمز الديني والاسطوري بأكثر من صورة، ليأتي العنصر التناصي مجدولا وقماشة العمل صانعا تناغما لا فرار منه.

إن النص عند يوسف زيدان يعتمد بصورة رئيسة على موتيف" الالوهة المؤنثة"، وهو موتيف يعتمد أساسا على مفهوم التحاور بين التراث والنص الجديد المخلّق، وهنا تبدو ديمومة العنصر الزمني ودورانه متجلية لتخلق الأنثى التي يراها زيدان فيضا لظاهرة الالوهة المؤنثة، الأنثى بوصفها تجليًّا يحمل بين طياته عنصر القداسة، التي تختفي تحت ركام الواقع، وغبار تدوين التفسيرات الدينية.

ويتمثل توظيف الرمز الأنثويّ العلائقي في الرواية في تمظهريْن رئيسيْن:

---

(1) انظر السابق: ص 56

(2) الرواية ص 244

(3) Vered Shemtov, "The Bible in contemporary Israeli literature: text and place in Zeruya Shalev's Husband and wife and Michal Govrin's Snapshots", **Hebrew studies**, vol. 47 (2006), pp. 363-384.

أولا: الاستشهاد

- الذي يقابل الدرجة العليا لحضور نص في آخر حضورًا واضحا وحرفيًا سواء استخدم في ذلك علامات التنصيص (المزدوجان) أم لا.[1]
- والذي يأتي بين طيات السرد على لسان البطلة الساردة في شكل أجزاء مقتطعة من نصوص تراثية قديمة:

"عشتار، أيتها السيدة المانحة للحياة
أشكو لك ما يؤرقني
فاستمعي إلى كلماتي المنهكة
واغفري لجسدي المتألّم
فإن قلب عبدك يؤلمه انصرافك عن شكواه
أنا آشورناصربال، عبدك المملوء آلاما
المتواضع لك
عابد بهاء ألوهيتك[2]

كذلك:

"إلى ربّة الاشياء كلها
سيدة السماء والأرض، عشتار
المالكة
التي سارت في العماء المخيف
فأوجدت الأشياء بالمحبة"[3]

---

(1) د. سليمة عذراوي: شعرية التناص – ص 78

(2) من ترنيمة الملك أشورناصرابل 1049 ق.م

(3) ترنيمة بابلية، القرن 17 ق. م

إنّ زيدان لا ينسى في تخليق مادته السردية دوره بوصفه محققا للتراث، فيكفي المتلقي مشقة البحث عن تأصيل هذه النصوص المستقطعة من نصوص تراثية ضخمة، ويتدخل في بنية السرد بأقواس تشير إلى أصول هذه النصوص، وهنا يبرز دور النص الموازي أو"المناص" والذي سنتحدث عنه بعد قليل.

وهو يشكّل من تلك المادة التراثية خلقا جديدًا للنصوص في سياق الخلق، والبدء، والنشوء.

فالبطلة عبر الاتحاد بوعيها بأصل أنوثتها، تنفتح على سر الكون الكامن بداخلها، وتعرف كيف أسهمت رواسب الثقافة الذكورية في طمس الجانب المؤلّه فيها. وهنا يبدأ عمل الناقد / المتلقي في تفكيك وحدة هذه النصوص المنتقاة بعينها في لحظات الانكشاف الواعي الذي تعيشه البطلة؛ فالانكشاف خلق لوعي جديد، وخلق لذات جديدة، تفارق صورتها الأولى البشرية لتتصل بسرها الاسطوري العتيد؛ لذا كان على المؤلف أن يتخيّر نصوصا تتصل وماهية الخلق والتكوين"السيدة المانحة"، "أوجدت الاشياء بالمحبة".

وهنا تبدو ظلال لفظة "العمّاء" فكما انفكت "عشتار" أو "إنانا" في الأسطورة القديمة من"عمّاء" الغمر الهيولي الأول؛ فولدت ضمن الجيل الأول من الإلهة، وتندمج في بانثيون الإلهة الجديد (حول أسطورة البدء في الحضارة السومرية القديمة انظر: فراس السواح: لغز عشتار الالوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة- حيث تذكر المصادر أنّ ما فعله النظام الميثولوجي للمجتمع المديني الاول هو فصل الخصائص الكونية للام الكبرى عن خصائصها المتعلقة بالخصب وحركة الطبيعة الأرضية. فترك الاولى لاسمها (نمو) وجعلها إلهة تعيش في عالم المجردات بلا ظل ولا معبد ولا ديانة منظمة، وترك الثانية لاسمها (إنانا) التي أدمجها في بانثيون الإلهة الجديد برئاسة (آن) وجعل لها نسبا وأما وأبا في شجرة عائلة ذكرية). تنفك البطلة عن أسر وعيها المغلوط المموّه فتخلق من جديد، لكن عشتار تخلق من رحم الالوهة المؤنثة إلى نسب ذكوري، بينما تنفك البطلة عن قيد الذكورة إلى فضاء الأنوثة المطلق.

" أنا أم الاشياء جميعًا

سيدة العناصر
بادئة العوالم
حاكمة ما في السماوات من فوق
وما في الجحيم من تحت
أنا مركز القوة الربّانية
أنا الحقيقة الربّانية
أنا الحقيقة الكامنة وراء كل الإلهات والإلهة
عندي يجتمعون كلّهم في شكل واحد وهيئة واحدة
بيدي أقدّر نجوم السماء ورياح البحر وصمت الجحيم
يعبدني الناس بطرق شتى
لكن اسمي الحقيقي هو إيزيس
به ارفعوا إلى أدعيتكم وصلواتكم"[1]

إنّ زيدان لا يكتفي في هذا المعمار الروائي باقتباس بضعة مقاطع من نصوص تراثية، يضعها بين طيات السرد، بل إنه عبر هذه النصوص يمنح التناص وظيفته الأولى؛ وهي إعادة إنتاج النصوص القديمة في سياقات جديدة؛ إذ تتجلى بذلك تلك الحركة المعقدة والمركبة للنصوص في إطار الفضاء النصّي؛ إذ يتم إثبات النصوص المقتبسة ونفيها في آن واحد، الهدم والبناء، وبهذا ينفتح النص الادبي على عناصر لغوية ونصية (إشارية ورمزية)؛ فيتجاوز بذلك التصوّر البنيوي الذي يلح على مفهوم البنية[2]

تلعب الكتابة في تقاطعاتها الابستمولوجية تلك اللعبة المراوغة الاولى التي ما فتئت تلعبها منذ بدء التاريخ المكتوب للانسان؛ إن تلك الرسائل المكتوبة والتي احتوت بين طياتها مثل هذه

---

(1) ترنيمة مصرية، الدولة القديمة

(2) انظر: د. عبد القادر القشي: التناص في الخطاب النقدي والبلاغي. ص 19

النصوص، هي التي فتحت وعي البطلة؛ فجمّعت صفاتها بوصفها أنثى ذات إرث عميق من التعالق مع ماضٍ مقدّس من التأنيث القدسي؛ فتتحد الصفات في هذه الذات التي كانت قبل فعل المعرفة مجرّد(امرأة) و صارت عبر الكتابة (أنثى). إنها اللعبة ذاتها التي لعبتها الكتابة قديما، لعبة الدلالة والمراوغة بين الاسمًاء والذوات"أنا الحقيقة الكامنة خلف الإلهات والإلهة، عندي يجتمعون في شكل واحد وهيئة واحدة"؛ فقديما لعبت الكتابة التي ابتكرها الإنسان في أوائل العصر المديني دورها في أن تتفرع ذات الام الاولى الكبرى إلى صور متعددة، حيث استقلت الاسمًاء فيما بعد فصارت ذوات منفصلة بتأثير الاتجاه الديني الجديد؛ فصار لدينا: (نمو) و(إنانا)، و(عناة)، و(عشتار)، و(عشتارت)، و(نوت)، و(إيزيس)، و(هاتور)، و(سيخمت)، و(ديمتر)، و(جيا)، و(أرتميس)، و(أفروديت)، وغيرها من الصور التي تعبّر عن ذات واحدة في حقيقة الامر"لكن اسمي الحقيقي هو إيزيس". [1]

لكن زيدان يعود ليستخدم الكتابة من جديد، ولكن ليبني ذاتا تفرقت وتشتت قديما بفعل المجاز، إنه يستخدم معول الكتابة التي هدمت يوما ما تلك الذات الأنثوية المتحدة، ليبنيها من جديد في صورة هذه البطلة.

إن هذا التناص الواعي المقصود الذي يلعبه زيدان، الكاتب / لا يكتفي بالتقاطع المباشر فحسب مع النصوص القديمة المستدعاة، وهدمها في سياقاتها وبنائها من جديد، أو استخدام مضامينها القديمة لتوليد دلالات جنوسية جديدة، بل إنه يتقاطع ويتعالق على الصعيد الوجودي مع المهمة التاريخية للذكورة ألا وهي مهمة كتابة التاريخ.

لقد جاءت الكتابة منذ اختراعها" لتكوّن نمطًا مفتعلا في صناعة اللغة وتقنية الخطاب، والشاهد التاريخي يشير إلى أن الرجل هو سيّد الكتابة، ولا يحفظ التاريخ أيّة أمثلة عن وجود

---

(1) النص ورد مترجما عند فراس السواح في كتابه لغز عشتار: ص27، وقد ترجم عن الإنجليزية عن:
Joseph Campbell: Primitive Mythology ,Penguin books.London,1977 ,p56

نسوي فاعل مع اللغة المكتوبة. ومن هنا فإن الرجل وجّه مسار الملفوظ اللغوي نحو وجه خاص تحكّم الذكور فيه وخلّدوه عن طريق نقشه وحفره في ذاكرة الحضارة...هكذا تفرّدت الفحولة باللغة فجاء الزمن مكتوبا ومسجلا بالقلم المذكر واللفظ الفحل..." [1]

وهنا يبدو الدور الجديد الذي اصطنعه زيدان؛ الكاتب / الرجل لنفسه؛ دور إعادة كتابة ما كتبه الرجل قديما، ولكن بمنظور وهدف جديد. لقد استعان زيدان بالنصوص نفسها التي كتبها قديما رجال دونوا فيها وعيهم بالأنثى والأنوثة، ففرقوا صورها عبر أسماء ودلالات تتبع جميعها من معين واحد، ثم جاء زيدان ليضعها ضمن القالب السردي رادًّا الأسماء كلها إلى ذات واحدة؛ هي الذات السردية التي شكّلها ليصب الأنوثة في معينها.

وهنا يبدو دور التناص في إعادة إنتاج النصوص والوعي بها ضمن حركة معقدة من إزاحة النصوص من مكانها ومحاولة الاحلال محلها، مما يدخل النص الحال مع النص المزاح في صراع، فيحاول إبعاده وإزاحته، لكنه لا يستطيع نفيه كليّة؛ بل يظل مترسبًا في كيانه وأجنحته وفي شتى طبقاته سواء وعى النص ذلك أم لم يعه. ويبقى دور السياق أساسيّا في تحقيق نوع من الاختلاف بين النص الحال والنص المزاح. [2]

ثانيّا: تقنية الرسائل

عرف العرب الرسائل منذ القديم، وكانت رسائل النبي محمد – صلى الله عليه وسلم– إلى هرقل وكسرى والمقوقس والنجاشي – التي دعاهم بها إلى الاسلام– من أشهر الرسائل بعد البعثة المحمدية.

---

(1) د. عبد الله الغذامي: المرأة واللغة، ص 11، 26، 27 بتصرّف

(2) انظر: د. عبد القادر البقشي: التناص في الخطاب النقدي والبلاغي: ص 27

وتوالت رسائل الخلفاء والولاة، وبلغت أوج ازدهارها في العصر العباسي الذي أخذت فيه كلمة"الرسالة" عدة مناح:

1- الرسائل اللغوية التي أصبحت فيما بعد أهم موارد المعاجم اللغوية.

2- الرسائل التي كانت كُتباً موجزة، ومن أشهرها رسائل الجاحظ، وإخوان الصفا، وابن حزم الأندلسي.

3- الرسائل الديوانية التي يصدرها الخلفاء والأمراء والولاة فيما يخص شؤون الدولة، وهي كالمراسيم والقرارات في العصر الحديث.

4- الرسائل الاخوانية والأدبية التي يتداولها الادباء والمحبون بينهم، ومنها رسائل الشريف الرضي وأبي إسحاق الصابي.

وعُرفت الرسائل في الادب العربي الحديث، وتبادل الادباء والمفكرون والعلماء الرسائل، ومنها الرسائل المتداولة بين: أحمد تيمور والاب أَنستاس ماري الكرملي، ومي زيادة وجبران خليل جبران، ومحمود أبو رية ومصطفى صادق الرافعي، وفدوى طوقان وأَنور المعداوي، وعبدالخالق فريد والادباء، وغيرها من الرسائل المنشورة، أو التي ما تزال طيَّ الكتمان.[1]

وهنا لا يكتفي زيدان بالتناص في صورته المباشرة باستعارة نماذج تراثية أو نصوصا يتضمنها النص السردي فحسب، بل إنه يتعدى هذا إلى الدخول في ما يسميه المشتغلون في حقل المتعالقات النصية التناص ب" معمارية النص"The Archetextuality أي النوع الادبي

---

(1) للمزيد حول أدب الرسائل انظر: د. أحمد مطلوب: النقد الأدبي في المراسلات بين نازك الملائكة وإبراهيم العريض

www.majma.org.jo/majma/res/data/mag/.../m72_2.doc

الذي ينتمي إليه نص ما، لأنّ تمييز الأنواع الأدبية من شأنه أن يوجه أفق انتظار القارئ أثناء القراءة [1]

إن زيدان لا يكتفي باستعارة موتيفات أو حتى اقتباس أو تضمين شعر أو نثر بل يدخل إلى صلب المعمار الروائي؛ فيستعير تقنية تراثية ليلقي بظلالها على النص الحديث؛ ربما كانت هذه التقنية هي الملّائمة لنوع الرواية الذي يسيطر عليه تيار الشعور والاعتراف؛ فتقنية الرسائل كانت دوما بابا ينفتح من خلاله المتلقي على ما يعتمل في نفس الكاتب في سرد متصل، قد يصل إلى الفضائحية في بعض الأنواع. وربما كانت هذه التقنية هي الأكثر ملّاءمة لتتفق والمناخ العام الذي ارتآه الكاتب لعمله؛ ألا وهو إعادة كتابة التاريخ بأسلوب روائي.

وترى الباحثة أن هذا الجزء تحديدًا من الرواية هو الجزء، الذي يترك فيه الكاتب العنان لرؤيته في تاريخ الأنوثة والذكورة، ليؤسس علاقة جديدة بعدما يهدم القديم؛ وكانها محاضرات أراد أن يلقيها على اسمًاع قرائه، وفيها تنصهر قراءاته المختلفة حول تاريخ الأنوثة، وظاهرة الالوهة المؤنثة، كتلك الكتابات التي عنيت على المستوى التاريخي والاركيولوجي بالبحث وراء هذه الظاهرة، ولعلّ هذا كان السبب في كون شخصية الام في الرواية، تلك التي ترسل الخطابات فتشعل أحداث الرواية، تعمل في مجال الاركيولوجي، وترى الباحثة أن شخصية الام هذه تمثل (المؤلف الضمني) الذي يطل برأسه من بين السطور متخفيّا وراء هذه الشخصية التي تمثل القناع الذي يظهر من خلفه.

"ومن هنا رأت الإنسانيّة من قبل أن يتفاصح بعض أفرادها ويتفلسفون، فيفسدون الأمور، أنّ الأنثى هي الأصل في الكون، وأنّه من الممكن لها أن توجد الأشياء بغير ذكر، وتلك هي طبيعة الربّة أو الإلهة، ومن الممكن أن يتمّ الأمر بمشاركة جزئية من الرجل الذي أنجبته من

---

(1) د. عبد القادر البقشي: ص 22

قبل امرأة مقدّسة، ليظل الامر كلّه حتى مع لحظة المشاركة المحدودة هذه منوطا بالمرأة التي هي صورة الربّة في الأرض.. فالعبادة للربّة، والقداسة للمرأة، والتبجيل للنساء."[1]

إنّ زيدان – هنا – لا يكتفي بمهمة إعطاء الطابع الروائي لمحاضراته عن الأنثى والتقديس التي يوردها في صورة رسائل، لكنه يقوم – أيضًا – من خلال هذه الرسائل بالرد على كثير من الأفكار التي يراها مثار نقد، كنقده للحركات النسوية الحديثة وترجيحه لبعض الآراء التي سادت أخيرًا بعد الموجة النسوية الثالثة، حول التخلي عن جلبة الطرح التقليدي الذي ينصب على معاناة الأنثى في المجتمع الذكوريّ، ومشكلات العدالة الاجتماعية التي تحمل في طياتها مقولات ذكورية، تبقي الرجل علي قمة الهرم الاجتماعي بينما تضع المرأة دوما في نطاق التمييز المضاد، فترتكب بذلك نفس آلة القمع التي جاءت لتناهضها.[2]

وترى الباحثة أن تقنية الرسائل تحمل من المباشرة على مستوى الشكل والمضمون ما يفقد المتلقي متعة التأويل، والولوج فيما وراء مقصدية النصوص، إذ تبدو الرسائل وكأنها محاضرات تخرج عن مسار عجلة السرد، وتوقف حركة الزمن و دورانه، وهو ما يخرج السرد الروائي عن مساره.

إنّ المباشرة في الطرح تخرج بالنص عن أفق التأويل، إنها تطرح رؤية واحدة، ولا تترك للمتلقي متعة الولوج فيما وراء المعنى، فتفقده متعة صنع مخياله الرمزي؛ فالأصل في الإبداع تخليق القراءات المتعددة ذلك أنّه" ليس هناك معنى دائم أو مثالي؛ هناك فقط قراءة تاريخية. ليس هناك معنى دائم أو مثالي؛ هناك فقط معنى وجودي. أي أنّ المعنى يبزغ من خلال فهم القارئ التاريخي للنص التاريخي. ونحن حين نستخدم كلمة" تاريخي" إنما نريد أن نذكّر بأن

---

(1) الرواية ص 152

(2) انظر: دليل الناقد الأدبي ص 153

النفس كيان ثقافي، وأن المعنى شيء ثقافي مشيّد؛ (وإن لم يكن مستنفدا) بالعلامات، وأن آفاق المرء يحددها الوجود الثقافي للمرء..." [1]

ب - التناص غير المباشر / الخارجي

ويتمثل في الإرث الثقافي الذي يفد إلى المبدع من كل مكان وزمان غير عابئ بالحدود المكانية والزمانية، وعليه أن يتكيّف مع هذا الارث، منتخلا منه ما يحتاج إليه ومكونًا صورًا مستمدة منه، لكنها مغايرة له، ويدخل فيه التناص الخارجي والداخلي، سواء أكان النص قديما أم معاصرا، ومهما كانت طبيعة الآليّة المستخدمة في ذلك رمزًا أم إشارة أم تلميحًا أم تصريحًا أم غير ذلك.[2]

وترى الباحثة أنّ هذا النوع من التناص يمثل تمام الانفتاح على المعنى في سياقاته التاريخية، إذ يفتح الطريق أمام التأويل، ومن ثم تتعدّد القراءات؛ من ثم ينفتح النص للحوار؛ فكما يقول: (فالديس) في" الهرمنيوطيقا الفينومينولوجية ودراسة الادب"؛ فإنّ النص يتكوّن من الشكل، والتاريخ، وخبرة القراءة، والتأمّل الذاتي للمؤوِّل.[3]

وهنا يتجلى دور النقد الثقافي المقارن، من حيث الاستفادة من مناهج التحليل المعرفية كتأويل النصوص ودراسة الخلفية التاريخية، إضافة إلى إفادته من الموقف الثقافي النقدي والتحليل المؤسساتي. وهنا تظهر مقولة (دريدا)؛ أنْ لا شيء خارج النص، حيث يتجلى النص بوصفه قيمة ثقافية لا جماليّة / بلاغية فحسب كما هو ظاهر الامر. وهنا يولّد التعبير المجازي

---

(1) فهم الفهم: ص 19

(2) د. رانيا فوزي عيسى: رسائل الجاحظ في ضوء علم اللغة النصي: ص290

(3) فهم الفهم: ص 20

ولادة ثقافية، تخضع لشروط الأنساق الثقافية التي نسميها بالاستعمال، وما الاستعمال سوى الاسم الاجرائي للفعل الثقافي ذي الطابع العمومي الجمعي.[1]

كما وضع الباحثون عدة قوانين تحكم" التناص"؛ كالاجترار، والامتصاص، والحوار، وقد رأينا أمثلة سابقة على حوارية النصوص في نماذج التناص المباشر التي أوردها يوسف زيدان في روايته.

ويبدو" الاجترار" من الوسائل التناصية البارزة التي استعانت بها تسرويا شاليف في صناعة نماذج التناص غير المباشر في الرواية؛ والاجترار يعني:" أن يستمد الاديب من عصور سابقة ويتعامل مع النص بوعي سكوني، فينتج عن ذلك انفصال بين عناصر الابداع السابقة واللاحقة"[2]

فعلى سبيل المثال تمثل شخصية (زوهارا) المرأة القادمة من التبت، لعلاج أودي زوج البطلة، نموذجا فريدًا لدمج الثقافات ببعضها البعض، فتسرويا شاليف لم تستمد النموذج المعالج من التراث اليهودي، وهو ما كان سيكون مفهوما في سياق العمل، بل استعانت بروح ثقافة أخرى، بروح بوذا تحف فوق الافق لتمنح السكينة المفقودة:

" אבל את צריכה להבין שאין לך סיבה לכעוס עליו אלא רק להודות לו , היא אומרת , דרך הסבל שלו הוא מעורר אצלך את החמלה, וככה מעניקה לך את המתנה הכי גדולה , את יודעת שבטבט אומרים שהקבצן שמבקש מכם נדבה או האישה הזקנה והחולה הזקוקה לעזרה יכולים להיות בודהה בתחפושת , שמופיע בדרכים כדי לעורר את החמלה שלכם ולהביא אתכם לתמורה רוחנית..."

---

(1) انظر: د. حفناوي بعلي: مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، الدار العربية للعلوم (ناشرون)، بيروت، 2007، ص 49-50

(2) انظر: د. رانيا فورزي عيسى: ص290

" قالت: لكنك يجب أن تفهمي أنّه لا يجدر بك أن تغضبي منه، بل عليك أن تشكريه، فهو يوقظ من خلال معاناته تعاطفك، ومن ثم فهو يمنحك الهبة الاعظم على الاطلاق. أتعلمين أنهم يقولون في التبت أن الشحاذ الذي يطلب منك عطية، أو المرأة العجوز المريضة التي تحتاج العون يمكن أن يكونا (بوذا) يقطع طريقك متخفيّا ليثير تعاطفك، فيقودك إلى التحوّل الروحي."[1] والسؤال الذي يطرح نفسه: لماذا بوذا؟

إن سيميائية تشكّل الجسد البوذي والتي تجمع في ثناياها تعانق الذكورة بالأنوثة؛ إذ تطالعنا النماذج المصورة لبوذا حاملة تجلي العنصر الأنثويّ المتجسّد في الاثداء المتدلية من الجسد المذكّر، والتي تذكرنا كثير بالدمى العشتارية القديمة[2].

وهنا تستعير تسرويا شاليف نموذجا ثقافيًّا قد يحمل بين طياته السكينة التي تنشدها الأنثى، التي جعلتها الثقافة الدينية اليهودية في مكانة تنحط كثيرا عن الرجل، فلم تجد شاليف سوى استعارة روح أخرى وثقافة مغايرة قد ترأب هذا الصدع القائم دوما بفعل الصراع بين الذكورة والأنوثة.

هكذا وعبر سيمياء اتحاد الأنوثة بالذكورة في شخص بوذا يعطي الجدل بين الطبيعتين قوة تسري بها الحياة، "وهذا ما يضعنا أمام النموذج الاصلي لتصورات القوة في بعض الحضارات الكبرى اللاحقة، وخصوصًا الحضارة الصينية. لقد وجد الفكر الصيني أن في الكون محركا قوامه قوتين متعارضتين ومتعاونتين في آن واحد؛ هي قوة" اليانج" الموجبة وقوة "الين" السالبة..." [3]

---

(1) الرواية ص 193-194

(2) انظر: فراس السواح: دين الإنسان ص 153-154

(3) فراس السواح: المرجع السابق ص152

هكذا" تجتر" شاليف نموذج بوذا ذي القوتين المتحدتين، لتلقي بظلاله على حياة رجل وامرأة ينتميان لثقافة مغايرة تماما، وهنا تتجلى سيمياء" ثدي" زوهارا الذي لطالما تأملته البطلة في إعجاب بقوته على منح الحياة.

"ואני משתוממת , איך יוצא כל כך הרבת חלב מהשד הצמוק הזה, בוחנת אותה מופתעת , בוחנת אותה מופתעת ומאוכזבת , היא תושיע אותנו ?"

"فأتعجب من مقدار هذا اللبن المتدفق من هذا الصدر اليابس؛ فأتفحصها بدهشة وخيبة أمل؛ أهذه هي المرأة التي ستنقذنا؟!"[1]

والحقّ أنّ بعض النقاد قد عابوا على تسرويا شاليف إمعانها في استخدام التراث وتوظيفه، والدمج بينه وبين الحاضر، حتى إنّ المتلقي في بعض الاحيان ليحار ترى أيهما تقصد، الماضي ام المستقبل؛ ذلك أنّ هذا الدمج في تكوين الشخصيات وصياغتها قد يدفع بالمتلقي إلى الشعور بشيء من الالتباس. [2]

وتأتي فكرة الأنوثة بوصفها وعاء لهبات الذكورة المانحة لتتقاطع في العمليْن؛ وتتقاطع كذلك مع الوعي الجمعي بالأنثى؛ فأودي يرى أنّه يبذل بذوره في هذا المعين المهدر:

"... והוא אומר , אני רוצה שתקשיבי לי, אני כבר כמה ימים מנסה להבין מה קורה לי , מה לא בסדר בחיים שלי , והבוקר התברר לי שהכל בגלל הזרע שהושתע , בגלל זה אני חולה. יצאת מדעתך , אני נחרדת , על מה אתה מדבר ? והוא מסנן בקול בטוח , כאילו מדובר בתותצאות של מחקר מדעי , על זה שאני שונב אותך , על זה שאני

---

(1) الرواية ص 136

(2)התפרצות הר געש עתיקה כסמל לתהליך גירושין: צרויה שלו ו"תרה.".

מדובר , על זה שאני סוחטת את הזרע שלי , אסור לי לשכב איתך יותר, הזרע הוא תמצית החיים , ואני נתתי לך לשתות את החיים שלי בכל השפתיים שיש לך בגוף."

"... فيقول: منذ أيام وأنا أحاول أن أفهم ما يحدث لي، ماذا يحدث لحياتي، وهذا الصباح تبيّن لي أنّ كلّ هذا ناجم عن البذرة المهدرة، لذا أنا مريض. هتفت مذعورة: أجننت؟! فيرد في صوت بارد واثق كما لو كان يعلن نتيجة بحث علمي، إنني أتحدث عن حقيقة معاشرتنا الزوجية، عن حقيقة كونك تعتصرين بذور الحياة من جسدي، جماعك صار محرّما عليّ، البذور جوهر الحياة، وأنا أدعك تمتصين حياتي..." [1]

فيما نرى سيمياء الجسد الأنثويّ بوصفه وعاء يتجلى في مواضع عدة في (ظل الأفعى)؛ لكن الامر الذي يسترعي الانتباه والتأمل؛ كون هذه المتقاطعات ترد على لسان البطلة في محاولة من الكاتب لإضفاء صفة التقديس على المرأة، غير أنّه لا يفتأ أن يردها مرة أخرى إلى متقاطعات الثقافة الذكورية؛ فيحتفي بدورها الوعائي، الذي يرى أنها تتقدّس من خلاله؛ إذ نجد البطلة تقول محتفية بمركزية الرمزية الذكورية:

" أسمعته بصوت ذي بحة وفحيح سحري، عبارة غريبة المعنى: صح، ما ذكّر المذكّر، هو الذي أنّث المؤنث"[2]

وهنا تبدو التقاطعات غير المباشرة بين وعي الكاتب / الرجل وبعض الرؤى التي تؤسس لعنصرية كامنة في لاوعيه مهما حاول التنصل من هذه المفردات الذكورية؛ كفكرة (حسد القضيب) التي قال بها (فرويد)، وبهذا يتجلى ما يسميه النقاد (التناص العكسي)؛ إذ يمثّل النص الغائب في الكتابة ولكن بالصورة العكسية، وهنا يتجلى ما نسميه في التناص"الامتصاص"؛ وهو إحدى تقنيات التناص؛"ويعني الإقرار بأهمية النص الغائب وضرورة

---

(1) الرواية ص 109-110

(2) الرواية ص 21

امتصاصه ضمن النص الماثل كاستمرار وتجدّد"[1] وكذلك يبدو هذا "الامتصاص" في قولها: "لا شيء يقدّس المرأة مثل الإنجاب"[2]

وهنا تبدو التقاطعات الثقافية المتجذّرة في الوعي الجمعي الذكوري بين الأنثى والوعاء كقول ابن عبد ربه مثلا في (طبائع النساء):"... وآخر عمر المرأة شر من أوله يذهب جمالها ويذرب لسانها، ويعقم رحمها" (طبائع النساء 163)، وهو ما تمثّل منذ أقدم العصور في الاشارة إلى الأنثى بصناعة الجرار الفخارية التي تشير غلى الام الكبرى؛ وهنا يتمدّد الجسد الأنثويّ منذ فجر الوعي النسائيّ وحتى الوعي الذكوري الحديث الذي يمثله زيدان، والذي يحاول أن يدافع عن الأنثى والأنوثة، ولكنه يقع في حبائل الذكورة.

هكذا يصير الجسد الأنثويّ مرتسما في العقل الجمعي بوصفه وعاء سحريًّا يتحوّل في داخله الدم إلى حليب يتفجّر من فوهة الثدي، ومستودعا تختمر في ظلماته بذور الحياة لتنطلق من بوابة الرحم [3].

هكذا نجد رغم الاختلاف الظاهري في الرؤى بين زيدان / الكاتب المحتفي بالأنوثة وبطل (زوج وزوجة) الذي يرى في الأنثى والأنوثة وعاء يمتص رحيق ذكورته ويدنّس طهارته، أنهما يلتقيان في الارث الحضاري، ولا يستطيع أيٌّ منهما الفكاك من هذا الماضي؛ فيتم بوعي أو دون وعي حصر الأنوثة في أجزاء محدّدة من الجسد، وهنا نرى كيف صارت الثقافات تقرأ الجسد المؤنّث بوصفه جسدا منتقى، ومن هنا فالمرأة ليست في حالة أنوثة دائمة، هي أنثى

---

(1) د. رانيا عيسى: ص 290 كذلك انظر: Betty Friedan (1963)) **The Feminine Mystique**The Sexual Solipsism of Sigmund FreudTranscribed: **by Andy Blunden in 1998, proofed and corrected in March 2005**

(2) الرواية ص47

(3) انظر فراس السواح: لغز عشتار ص 48

طالما هي قادرة على منح الذكر ما أراد، والأنثى محصورة هنا في صفات التأنيث فحسب (الجمال والرحم ثقافة والولود). [1]

وعلى صعيد آخر نجد رؤية الجد في (ظل الأفعى) تأتي متقاطعة مع الموروث الثقافي، ذلك الموروث الذي لا يرى في الأنثى إلا معينا للعطاء الذكوري، ولا يعترف بعقلها أو فصاحة لسانها:

- يا جدو ما يصحّش كده، ماما إنسانة محترمة ولها سمعة دولية.
- سمعة إيه، دولية، على إيه إن شاء الله..." [2]

هكذا يجري تفريغ الجسد المؤنث من صفات اللغة والعقل، فالارث الثقافي الذي يمثله هذا الجد / نموذج السلطة المهيمنة، ومن ثم الخطاب المهيمن، يرى أن عقل المرأة مكانه" بين الافخاذ"[3]. وهنا يبدو التناص متمثلا في"امتصاص" النص الغائب وتحويله ليصير مجدولا وسياق النص.

كذلك تتجلى "حوارية التناص" مع الموروث الأسطوري في انزياح النص المضمر من اللاوعي ليرى النور في محاولات بطلة (ظل الأفعى) تكشّف ذاتها:

" وهذا الرجل الذي فوقي تحتي... وبيننا هاوية عصور سحيقة..." [4]

وهنا يبدو التناص في صورته العكسية مع نص العهد القديم الكامن في لاوعي البطلة:"وإلى رجلك يكون اشتياقك وهو يسود عليك" (تك: 16:3)، وكذا مع نص أسطورة (ليليت) الأنثى

---

(1) انظر: عبد الله الغذامي: ثقافة الوهم ص 53-55

(2) الرواية ص37

(3)النفراوي الروض العاطر في نزهة الخاطر. ت. جمال جمعه. دار رياض الريس. لندن 1990 ص137

(4) الرواية ص 24

الاولى، التي تذكر المصارد اليهودية أنها كانت قد خلقت قبل حواء، وتمرّدت على وجودها تحت آدم في العلاقة الجنسية، فلعنها الرب، ومسخها، وخلق حواء. [1]

فيما تحاور بطلة (زوج وزوجة) الموروث الثقافي الديني هي الاخرى، والذي يرد الأنثى إلى كونها مخلوقة من ضلع الرجل في قولها:"גל של חמלה גואה בי, כשאני יולדת שוב ושוב את איברו..."" تطوف بي موجة من الحميمية وكأنه يولد مني مرات ومرات..." [2]

وعلى صعيد آخر فإنها تعقد صلة بين انفصال مملكتي إسرائيل ويهوذا وبطلي العمل وانفصالهما، وهنا نرى تسرويا شاليف تبدي نوعًا من التحاور بين التاريخ والواقع في جديلة شديدة التعقيد.

فيتبدى (التناص العكسي) وكذا (التناص المباشر) جليّين، وتبدو حوارية النصوص في أعلى مراتبها؛ إذ تتفاعل النصوص الغائبة والماثلة بوعي ودون وعي، فتبدو التقاطعات التراثية التي تشكّل الوعي بالأنثى، ومن ثمّ الخطاب الذي يعالج الأنوثة بوصفها موضوعا للسرد.

يتبقى لنا **عنصر المناص Paratexte** ويشمل جميع المكونات التي تهم عتبات النص نحو: العنوان والعنوان الفرعي والعنوان الداخلي والديباجات والحواشي والرسوم، ثم نوع الغلاف، إضافة إلى كل العمليات التي تتم قبل إنتاج النص من مسودات وتصاميم وغيرها[1].

---

(1) انظر: عبد الوهاب المسيري: موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية، مج1، دار الشروق، 2006) و:
Christopher.L.C.E: Eve and Lilith –Eve and the Identity of woman ,http://witcombe.sbc.edu/eve-women/7evelilith.html

(2) الرواية ص107

ואולי זה המקום לספר כי המחברת היא חברה טובה ויקרה שלי

ספר / אמנון דנקנר – מעריב

www.nrg.co.il/online/archive/ART40/171.htm

00/03/17

العنوان الرئيس בעל ואישה

رغم أن تسرويا شاليف لا تقدّم لقارئها الاجابات عمّا يجول بخاطره من تساؤلات)غير أن العنوان هنا قد يبدو للوهلة الاولى عنوانا بسيطا مباشرا، لا التفاف فيه، ولا شيء سوى إجابة جاهزة عن قصة (زوج وزوجة)، لا متعالقات تراثية أو ثقافية فيه، لا شيء سوى اللغة في مستواها الاول من المباشرة والوضوح دون توريات أو بلاغة.

غير أن من يتجاوز فينومينولوجيا اللغة، ويعبر من خلال المفردات إلى المعين الثقافي، الذي نشأت في ظله المفردات وتشبّعت به، قد يجد ما يتجاوز سطحية المفردات إلى ما وراء اللفظ، أي سوسيولوجيا اللفظ، والمعين الثقافي الحاضن لمفردة قد تحمل من الاشارات أكثر ممّا يحمله معناها المعجمي.

فعلى سبيل المثال، فإنّ المعنى بحسب فهم (هيدجر) هو شيء أعمق من النسق المنطقي للغة، إنّه قائم على شيء سابق على اللغة ومطمور في العالم؛ إنّه الكل العلائقي. فمهما تكن كثرة الكلمات التي تشكّل المعنى أو تصوغه، فإنّ الكلمات تشير إلى ما يتجاوز نسقها الخاص، إلى معنى كامن أصلا في الكل العلائقي للعالم. المعنى إذن ليس شيئا يمنحه شخص ما لموضوع ما، بل هو ما يمنحه الموضوع للشخص من خلال إمداده بالإمكان الأنطولوجيّ للكلمات واللغة[2]

ولكوننا معنيين هنا بالخطاب، لابد أن ننظر إلى النص بوصفه نظاما إحالِيا، لانه يأتي في الدرجة الثانية بالقياس إلى نظام الدلالة؛ أي النظام اللغوي، وهو ما يعني أنّ النص نظام لغوي يتجاوز الدلالة المعجمية البسيطة ونموذج التواصل اليومي.[3]

---

(1)– انظر: د. عبد القادر البقشي: ص229)

(2) د. عادل مصطفى: فهم الفهم: ص 231

(3) د. حسين خمري: نظرية النص: ص 43

وبما أنّ العنوان يمثل العتبة الاولى المقابلة لزاوية القراءة في أي نص روائي، فإن اهتمامنا لايجب أن ينصب على العلاقة بين النص المراد الدخول إليه عبر هذه العتبة الرئيسة فحسب، ولا على شعرية هذه العتبة مثلا، بل على ما يحمله هذا العنوان من إحالات تاريخية على مستوى اللفظ، والسياق الحاضن، ومن ثمّ تأويل هذا العنوان وسياق العمل؛ من حيث الاتفاق أو الاختلاف، المواءمة أو انعدامها؛ فالعنوان لا يؤسس لوحدة عامة يجمع فيها بين الاحالة والشعرية ومنظور القراءة.[1]

وإنما يهتم أكثر ما يهتم بعلاقة هذه العناوين بالمتعاليات الثقافية التي تصوغ لغة من شأنها أن تنتج خطابا ما، بصورة شديدة القصدية، وهنا يبدو الوعي باللفظ بوصفه منتجا ثقافيًّا وحضاريًّا لثقافة ما عاملًا كاشفا في تحليل الخطاب.

فما يطرحه العنوان من تركيب لغوي، يعتمد بصورة رئيسة على العطف، يطرح تساؤلات ابستمولوجية وأنطولوجية في الآن نفسه؛ فالسؤال الاول يتمثل في تخيّر تسرويا شاليف، دارسة التراث اليهودي للفظة בעל بعينها للتعبير عن الزوج؟ لماذا لم تقل مثلا איש، لماذا اختارت تلك اللفظة تحديدًا؛ لماذا لم تعبّر عن سطوة الذكورة، باستخدام أيّة لفظة أخرى؛ – الآن –ها تقصد حق (الزوج) في نسق يتسق وفحوى النص الذي يدور حول قصة زوجين، أم أنّ لهذه اللفظة إيحاءات أكثر عمقا وأكثر تعالقا بتراث الذكورة، وخطابها المهيمن؟

فإذا تمعّنا في الدلالات التي تتفرع عن لفظة (بعل) في العبرية سنجد أنّ معظمها دلالات تؤصّل لهمينة الذكورة على القطب الأنثويّ؛ فمن دلالاتها المعجمية نجد أن الفعل (بعل) قد يأتي بمعنى: غشي – دخل عليها – وطأ – نكح – جامَعَ – ضاجع – واقَعَ – تزوج من – أخذ وجه عروسه – مَلَكَ – امتلك – تملَّك.

أمّا الصيغة الاسمية (بعل) فتأتي مشتقة من الصيغة الفعلية ودلالاتها فتأتي بمعاني:

---

(1) انظر: د. سليمة عذراوي: شعرية التناص: ص 110

زوج – بعل –بعولة – قرين – عشير – سيّد – صاحب – مالك – وليّ – بعل (كبير الإلهة عند الكنعانيين) – أرض بعل أي تروى بالامطار لا بالري – ذو – صاحب.

وتبدو تقاطعات دلالة لفظة (بعل) جليّة مع التقاطعات الميثولوجية، والتي تكوّن في جزء كبير منها كتابات العهد القديم، بل وتؤصّل في كثير من الاحيان لصورة الإله الذكر في العهد القديم[1] فذلك الإله (بعل) الذي كان يلعب دورا بارزا في بانثيون الإلهة الكنعانية، هو من اشتقت من اسمه ألفاظ السيادة الذكورية والتسيّد، والتسلّط على المرأة[2] وهنا تبدو التقاطعات الثقافية المنتجة للخطاب الأبويّ راسخة الجذور في عمق الثقافة، فنص تسرويا شاليف لا ينفصل بأي حال من الاحوال عن ماضٍ طويل من الهيمنة الثقافية، المتجلية في أبرز صورها في إيحاءات الالفاظ وحفرياتها الثقافية.

تتقاطع في هذه اللفظة المتعاليات اللسانية والسيميائية، وهنا تبدو المقاربة الشكلية للنص مقاربة سطحية، ذلك أن هذا النص؛ إنما هو ممارسة ثقافية من نوع خاص مع غيره من النصوص السابقة وربما المتزامنة.

إنّ بطلة العمل حينما تحيلنا إلى عنوان روايتها في المتن وتقول:

---

(1) انظر: جاك مايلز: الله سيرة – إله التوراة بوصفه بطلا روائيّا، ترجمة ثائر ديب دار الفرقد للنشر – سورية ط2– 2008)

(2) الإله بعل: شخصية رئيسة في العديد من الروايات الأوجاريتية، كان يعبد بوصفه إلها محاربا في كنعان، وهو إمّا ابن داجون إله الذرة، وإما ابن إيل الإله الأوجاريتي الرئيسي. وكانت عشتاروت (عشتار) إلهة الأنوثة والحرب رفيقته – للمزيد انظر:

Dictionary of religions –the complete guide to world religions , edited by, John.R. Hinnells,Translated by, Hashem Ahmed Mohamed,معجم الأديان، طبعة المركز القومي للترجمة، 2010م

הבנתי שהוא בשבילי כמו יד או הורים, שאי אפשר לבחור ולכן אי – אפשר להשתחרר, וזה מה שקושר אותנו , זה מה שעושה אותנו בעל ואשה. גל של חמלה גואה בי, כשאני יולדת שוב ושוב את איברו..."

" إنني أتفهم جيدًا كونه يمثل بالنسبة لي أمرا أشبه بالابن أو الأبويّن، يخرج عن دائرة الاختيار أو الفكاك منه، وهذا ما يربطنا، هذا ما يجعل منّا زوجا وزجة. تغمرني موجة من الحميمية لكأنّه يولد منّي مرات ومرات..."[1]

إنّ المتن يحيلنا إلى ما أرادت تسرويا شاليف إثباته، فرغم ثبوت السيادة للفظ المذكّر في العنوان، إلا أنّ المتن يحيلنا إلى حقيقة اللفظ، فالإله بعل الذي يمثل في الفكر القديم رمز الفحولة والخصب هو ذاته من تنقذه حبيبته (عناة / عشتار) من الإله موت إله الموت والعدم، فتعيد بحربها (موت) بعل إلى الحياة، وتعود إلى الأرض الحياة[2]

هكذا يولد إله الخصب من رحم الإلهة الأنثى مع كل دورة زراعية في الموروث القديم، كما يولد الرجل من التقائه أنثاه في كل مرة، وتولد بهما الحياة.

وهنا تقوم تسرويا شاليف بتلك اللعبة الخطرة؛ ألا وهي قلب الدلالات المعجمية المباشرة للفظ من خلال السياق الحاضن له، فبدلا من دلالة الامتلاك المهيمنة على لفظة (بعل) ودلالاتها المعجمية؛ تؤسّس شاليف وفقا لوعي أنثوي وضعته على لسان بطلتها لقانون ثنائية الحياة، فلا سيّد أو مسود، ربما هناك قدرٌ ما يوجب الاتصال، لكنه قدر لا يؤسّس لقانون من التبعية والخضوع، كما تفهمه اللغة التي كانت دوما إفرازا للمعين الثقافي، بل يرسي قانونا من الشراكة في الحياة، واللذة، والمسؤولية.

---

(1) الرواية ص107

(2) تقدّم الأسطورة الكنعانية نماذج عدة لإنقاذ عشتار بعل من الموت والفناء، وكلّها نماذج تتعلق بالدورة الزراعية ودورة الخصب والجدب – للمزيد انظر: فراس السواح: لغز عشتار: ص199–200

أمّا إذا انتقلنا إلى العلائقية النصية في العتبات عند زيدان؛ فسنجد أنّ شعرية العنوان (ظل الأفعى) تحيلنا ومنذ الوهلة الاولى إلى تعالقات الأفعى في الوعي الجمعي النسائيّ، وهي تعالقات غالبا ما تتخذ صبغة إمّا سلبية وإمّا جنسية. فالأفعى كانت الوسيط الذي تسبّب في طرد آدم وحواء من الجنة (انظر: تك: الاصحاح الثالث)، بل إنّ للأفعى قيمة مزدوجة ومتكافئة، فهي ترمز للعداوة من ناحية، وللطاقة الحيوية اللاواعية من ناحية أخرى، وكما ترمز للتجدّد والشفاء، فإنها ترمز أيضا للشر والموت والخوف.

ومن أهم تجليات الأفعى الارتباط الشرطي بين لفظتي (الحيّة) و(حواء) في أنهما ترمزان إلى الحركة والتغيير، فحواء أم المخلوقات ومصدر الخصوبة، والحيّة سبب الانتقال من طور إلى آخر تمثّل في الهبوط من الجنّة وشقاء الإنسان بحرث الأرض.[1]

وقد يظن البعض أنّ الكاتب قد استخدم الأفعى نظرا لارتباط المحتوى الروائي بالرمزية الجنسية للافعى، والذي كان (فرويد) قد أشار إليه، وكذا (ليج) الذي أشار إلى أنّ الحيّة كانت وسيطا بين الرجل والمرأة، ومن ثم يمكن اعتبارها تمثيلا للخنثى.[2]

غير أن زيدان بالفعل يستغل إيحاءات الأفعى والتناص بينها وبين الصورة الأنثوية، لكنه يحاول أن يستخدم رمزية الأفعى، التي رسخت في الوعي الجمعي بفعل التدوين التوراتي بوصفها عدوًّا للإنسان، محاولًا من خلال رمزيتها إعادة مكانة الأفعى المسلوبة بفعل هذا التدوين الذكوري الظالم، ومن ثمّ إعادة رسم مكانة الوعي بالأنثى، الذي شوّه بفعل التدوين ذاته، وهنا يتجلى بحق (ظل الأفعى)[3]:

---

(1) د. كارم عزيز محمود: أساطير التوراة الكبرى – ص 175

(2) انظر السابق ص 175

(3) اعتقد الإنسان القديم أنّ الحيّة خالدة لا تموت، وأنّ تبديلها لجلدها القديم بجلد آخر، هو تجديد لحياتها كلما نال منها الهرم، وربط بينها وبين القمر الذي يجدّد حياته أبديّا في دورة شهرية دائمة، فكانت الحيّة رمزًا للإلهة القمرية منذ الأزمنة السحيقة. انظر فراس السواح: لغز عشتار: ص 135-136

"وكانت الأفعى دوما، شعار كل الملكات العظيمات في الازمنة الاولى: سميراميس، حتشبسوت، نفرتيتي، كليوباترا.. وغيرهنّ من ملكات الازمنة الاولى التي كانت الإنسانيّة خلالها لا ترى بأسا في أن تحكم النساء، بل ترى أنّه من الطبيعي أن تحكم النساء، وأن يتخذن من الأفعى شعارا..."[1]

وعلى صعيد آخر ترى الباحثة أنّ الجوّ الواقعيّ الذي خلقته (تسرويا شاليف) في روايتها لا يحتاج تعدّدا في العتبات التي يدلف منها المتلقي نحو هذا العالم الروائي، فيكفيه بوابة العنوان الرئيسي، وكأنها باب نجد وراءه هذيْن الزوجين، وما يعتمل في عالمهما من أحداث.

أمّا زيدان فقد خلق عالما يعتمد في أساسه على الخيال، فحتى بطلته التي قد تبدو للمتلقي واقعية للوهلة الاولى، نجد ملامحها ووعيها يتشكل عبر الأسطورة والحفر في عمق التاريخ بفعل رسائل أمها التي لا نعلم حقيقته الفعلية. ونظرا لاعتماد العمل بصورة رئيسة على الرمز وحمولاته الدلاليّة، اعتمد زيدان على العتبات بشكل رئيسي لخلق هذا العالم، فهو لا يقدّم وجبته الرمزية هذه للمتلقي دفعة واحدة، بل يأخذه عبر بوابات، الواحدة تقوده إلى الاخرى.

إذ نجد بعد أن ندلف عبر بوابة العنوان الرئيسة (الاهداء) الذي أشرنا إليه من قبل: "إلى ميّ.. ابنتي وجدتي" وتتمثل هنا فكرة دوران الزمن والاغراق في تاريخيته، فالإنسان ذلك الكائن التاريخي بالفطرة، لا يستطيع الانفصال أبدًا عن جذوره التي تشكّل وعيه ولاوعيه بذاته وبالعالم وبالأشياء من حوله؛ وهنا تبدو (ميّ) الحفيدة ليست ببعيدة عن (ميّ) الجدّة رغم فرق السنوات، وربما تغيّر المجتمع والواقع الثقافي، فكلاهما يمثل ظلا لثقافة شكّلت وعي الأنثى منذ أقدم الازمان وحتى الآن.

---

(1) الرواية ص104

وإذا كنا نقول إنّ الإنسان هو ذلك"الحيوان التأويلي" الذي يفهم نفسه وفقا لتأويل ميراث وعالم مشترك تسلّمه من الماضي، ميراث حاضر وناشط دائما في أفعاله وقراراته،[1] فإنّ الأنثى بهذا المعنى تحتمل أن تكون حيوانا تأويليًّا في فهمها لذاتها وللعالم من حولها، وكذا (موتيف) أو (مادة) للفهم مستمرة مادامت الحياة مستمرة.

ثم نأتي إلى البوابة الثالثة، والتي يطلق عليها المؤلّف عنوان: (إلماح) وفيها تأريخ باليوم والشهر والسنة لأحداث العمل، ولكن بتاريخ يقع في المستقبل (سنة 2020)، ونجد فيه:

" وقعت أحداث هذه الرواية، جميعها، في الليلة التي يسفر صباحها عن يوم الثلاثاء الموافق للتاسع من ذي القعدة سنة 1441 هجرية.. الموافق أيضا للثلاثين من يونيو 2020 ميلادية، وهي سنة 1736 القبطية المصرية، وسنة 2012 القبطية الاثيوبية، وسنة 1399الشمسية الفارسية، وسنة 5780 بحسب التأريخ التوراتي البادئ من عهد آدم اليهود.. وقد نشرتها عملًا بالحديث الشريف: ألا لا يمنعنَّ رجلا هيبة الناس، أن يقول: بحق إذا علمه (رواه الامام أحمد في المسند والترمذي في السنن، عن أبي سعيد الخدري)"[2]

وهنا يتجلّى العنصر الزمني والتأريخي مرة أخرى لكينونة الإنسان، فكما الزمن يدور من الماضي، وحتى الحاضر في ديمومة واتصال، وهو ما لمحناه في سيمياء الاهداء، يقودنا سيمياء الالماح إلى استمرار هذه الديمومة مستقبلا أيضا، وليس هذا فحسب، بل إنّه يؤرّخ للعمل بكل التقويمات المعروفة، وهنا يصر زيدان على أن هذا الوعي، إنما هو وعي متجذّر في الديانات كلها بفعل التدوين الذكوري المسيطر على معتنقيها سواء أكانوا من أصحاب الديانات الوضعية أو حتى الرسولية. وهنا يأتي دور الحديث الشريف الذي ضمنه زيدان هذا الالماح،

---

(1) د. عادل مصطفى: فهم الفهم ص 146

(2) الرواية ص7

حيث إنّ هيبة الناس والمجتمعات كانت دوما السبب وراء الصمت عن تلك المعتقدات التي رسخت في العقول، ومن ثم شكّلت هذا الوعي المستديم اللامنقطع.

يعود عنصر العتبات ليتجلى مرة أخرى في الجزء الثاني من العمل، حيث الجزء المتعلق بالرسائل، والذي يشير فيه زيدان إلى أننا ننتقل نقلة أخرى في حركة السرد، وهنا يلعب بتشكيل العتبات التي توحي بتناثر الرسائل بعدما وقعت على الأرض، وتمزق بعضها في نهاية الجزء الاول؛ فنجد مثلا عنوانا داخليًّا يحيلنا إلى كون هذه الرسالة ربما هي الرسالة الاولى، فيما يحيلنا آخر، إلى أن هذه الرسالة ممزقة من الاول والاخر، وهو ما يتعمد المؤلّف إظهاره ببتر الكلام واستخدام النقاط لملء الفراغ.

يتبقى لدينا من العتبات؛ التي سنشير إليها (لم نشأ الإيغال في عنصر اختيار نوع الورق، ونوع الطباعة والورق، والخط المستخدم وغيرها من العلامات التي قد تحمل معانيَ ضمنية؛ نظرًا لأنها في كثير من الأحيان تخرج عن سيطرة المؤلف، وتقع مسؤوليتها على عاتق دار النشر، وآثرنا الاكتفاء بتناول سيمياء الغلاف في العملَيْن.

عنصر الغلاف والذي مثّل في المقاربات السيمايائية الحديثة، عنصرا مشحونا بالدلالات الرمزية، ودالا شديد الاهمية في مقاربة الخطاب الذي ينطلق منه المبدع، ودار النشر في التسويق للعمل بوصفه منتجا ثقافيًّا.

إن من شروط تصميم الغلاف الفعال، أن يكون قادرًا على جذب الانتباه وإثارة الاهتمام، ولتحقيق هذه الغاية، فإنه يتطلب خاصيتي التناسب والمرونة البصرية، لتحقيق أفضل تمركز بصري ممكن، من شأنه أن يساعد على التحكم في حركة العين، التي تنجذب نحو الاشياء ذات الاحجام الكبيرة، والاشكال البارزة و الصور المحفزة والالوان المثيرة، وهذا ما ذكره قحطان بدر المبدلي. الترويج لاعلان. مؤسسة وهران للنشر والتوزيع. ط1. 1998.

وقد تتجسد فكرة النص من خلال العنوان الرئيسي أو الفرعي، و بالاشارات اللغوية الدالة لجنس الكتابة (رواية، قصة، دراسة...)، وكذا من خلال سيميائية اسم المؤلف لما يمثله من حمولة فكرية ومعرفية،... إلخ.

ويبقي استخدام العلامة غير اللغوية (صور، رسوم، رموز...)، فعال ومحفز، ومن شأنه أن يحقق هذه الغاية أيضا، وعلى هذا الاساس تتجلي أبعاد هذا التواصل، مع هذا العمل الروائي.

"الغلاف هو عنوان الرسالة وليس قبراً بارداً، داخله ورقة أو مجموعة أوراق بالحروف المرتبكة وحرائق الشوق، الغلاف هو اللغويات الأولى."(بلوافي محمد: مقال بعنوان: قراءة سيميائية في غلاف شرفات بحر الشمال) [1]

تتجلى هنا سيمياء استخدام التمازج اللوني بين الالوان الدافئة في غلاف (زوج وزوجة) بين درجات الاصفر البرتقالي والاحمر في فستان المرأة الجالسة إلى البيانو، بينما تبقي مساحة الاسود متمثلة في تمازج اللونين الابيض والاسود في لباس الزوج الرسمي، وكذا في المساحة السوداء التي يظهر فيها العنوان كبيرا وفوقه اسم (تسرويا شاليف)

تظهر اللوحة الانفصال المخيّم على حياة الزوجيْن اللذيْن يسكنان البيت نفسه، ذي الالوان الدافئة، بينما الزوجة مكشوفة الذراعيْن في ردائها الاحمر تداعب أصابع البيانو في إحباط، فيما هو منشغل عنها بقراءة الجريدة.

أمّا الباب الذي يتصدّر المشهد خلفهما، يجعلنا نتساءل إلى أي عالم سندخل، وهل سيظل أبطال هذا العمل محبوسين خلف هذا الباب، ماذا تخبئ الابواب الموصدة؟

---

(1)
(http://aklaam.net/newaqlam/index2.php?option=com_content&task=view&id=853&pop=1&page=0&Itemid=150

أمّا إذا تطرقنا إلى غلاف (ظل الأفعى) فسنجد أننّا سنتأمل غلافيْن؛ الاول غلاف الطبعة الاولى للعمل (طبعة دار الهلال)، أمّا الغلاف الثاني والذي تغيّر بالفعل، فهو غلاف طبعة دار الشروق ذات الخامة الاجود والحجم الاصغر.

أمّا الغلاف الاول فيتصدره عينان واسعتان عميقتان، لكن تبدو عليهما اندهاشة، وربما حيرة، يقول: عنهما الكاتب نفسه إنهما عينا ابنته الصغرى (ميّ) صاحبة الاهداء، (في لقاء مع الدكتور يوسف زيدان) وهنا يبدو من غير شك تدخّل الكاتب في تخيّر شكل الغلاف، كما تبدو الرابطة الوطيدة بين العتبات التي حرص زيدان على أن تكون متناغمة. أمّا غلاف طبعة الشروق، فسنجد أنّه يمثل جزءا من لوحة دافنشي الشهيرة (عذراء الصخور) Virgin of the rocks اقتطعت منه دار النشر هذا الجزء، فيما أحاطته باللون الاسود؛ لتزيد وجه الفتاة غموضا، فيما تصدّر اسم العمل اللوحة باللون الابيض، وجاء اسم المؤلّف بخط أصغر قليلا يعلوه بقليل.

والحق أن وجه هذه الفتاة المستقطع من اللوحة، هو في الحقيقة وجه ملاكٍ ذي أجنحة، حيث تصوّر اللوحة في الاصل السيدة مريم العذراء إلى جوارها يجلس ملاك الرب، والذي صوّر بصورة أنثوية في اللوحة، فيما يلتقي المسيح الصغير يوحنا المعمدان طفلا.

ولا ندري حقا، إن كان هذا الجزء المقتطع قد اقتطع عن عمد من هذه اللوحة على وجه التحديد أم أنّه تدخّل دار النشر.

وعلى أيّة حال، فإنّ مثل هذا الوجه الملائكي الغامض المتصدّر صورة الغلاف، إنما يزيد من غموض وغرابة العنوان للمتلقي للوهلة الاولى، فذلك الوجه البريء يتنافى تماما مع ظلال معاني لفظة الأفعى في ذهن المتلقي، وهنا يلعب عنصر الغموض دوره في جذب المتلقي وتشويقه.

الحوار وكشف الوعي

يحضر الحوار بوصفه لغة تواصلية إلى جانب السرد، للتناوب على تقديم الوقائع وإجلاء المواقف والحقائق من زوايا مختلفة.

ويعدّ الحوار تلك الوسيلة أو التقنية الروائية التي تظهر مدى تعامل الكاتب مع لغته الروائية، فالكاتب يولي اهتمامه باللغة أكثر ما يوليه باللغة الروائية والاسلوب، فاللغة عنصر أساسيٌّ من بداية التأويل إلى نهايته، وحتى استشفاف فردانية المؤلف إنما هو شيء متقوّم باللغة ومستند إلى الاسلوب الخاص لهذا المؤلف. ولن يتم فهم نفسية أيّ كاتب بمعزل عن لغته وأسلوبه. ومهما بلغت قدرة المرء على فهم الاخرين من بني البشر، فما لم تكن هذه القدرة مضفورة باستبصار لغويّ يضيء بنية النص، وينفذ إلى نفسية الكاتب من خلال أسلوبه فلن يتسنى له الفهم الكامل. وهنا يبدأ علم التأويل عمله، ويبدأ عمل الناقد في الكشف عن الوعي الكامن فيما وراء اللغة والاسلوب.[1]

فالكاتب يولي اللغة كبير الاهمية، ويعلّق عليها جلّ اهتمامه، فباللغة يحقّق التجريب، و كسر التقليد والسائد والنمطي، لذا عدّ الاهتمام بالحوار معلمًا من معالم الحداثيين، وإن اهتم به الكتّاب التقليديون. والتردد الذي حصل اعتماد الفصحى لغة للحوار أو اللهجة العامية، مما أدّى إلى التذبذب بين العديد من الكتّاب في بادئ الامر إلى أن استقر بالكتّاب المقام؛ فمنهم من اتخذ الفصحى لغة حوار؛ كتوفيق الحكيم، وعدّ استخدام العامية يخرج الحوار الدرامي إلى السطحية، والثرثرة التافهة، بينما عدّ فريق آخر استخدام العامية إلى نقل الواقع وكذلك اعتمد آخرون اللغة الوسطى، التي يكون فيها الحوار فصيحاً من ناحيتي المفردات والاعراب، عامي من ناحيتي تركيب الجملة و دلالات المفردات وهي اللغة التي تتوالد بين المثقفين العرب. والتي يمكنها

---

(1) انظر: د. عادل مصطفى: فهم الفهم: ص106

روائياً. أن تقرّب الفصحى من الحياة ومن العصر وتستفيد من العامية وتراكيبها، لاعطاء الصنيع الفني ظلالا إبداعية تحمل نكهة شعبية حياتية.

وفي هذا الصدد ستتناول الحوار من زاويتيْن؛ أولا: أنواع الحوار، ثانيًا: لغة الحوار.

أولا: أنواع الحوار

الحوار الخارجي (الديالوج)

و هو صوتان لشخصتين مختلفتين، يشتركان معاً في مشهد واحد، تتبين من خلال حديثهما أبعاد الموقف، ويأتي – في الغالب – ليحقق أهدافاً كثيرة يسعى إليها الكاتب، ولا يكاد يخلو نص روائي من حوار مباشر؛ فالحوار يسهم في إزالة الرتابة عن النص بعد صفحات متوالية من السرد و الاخبار، و في المقابل يحقق الابانة والافصاح عن خبايا، قد تكون جوهرية في الشخصيات، يحتاج القارئ إلى إدراكها وملامستها من خلال الحوار أكثر من حاجته إلى قراءتها محكية بصوت راوٍ آخر.

ويتجلى الحوار الخارجي غالبا عند تسوريا شاليف في الكشف عن مواضع التوتر بين أبطال العمل، لاسيما الزوجة وزوجها، ومن ثم الانتقال من نقطة إلى أخرى في سيرورة الأحداث؛ أي دفع عجلة الأحداث إلى الامام، أو الكشف عن سمات شخصيات العمل:

" למה אתה מתעניין כל כך בנביאים מתים , אני מתלוננת , והוא אומר , אני מתעניין בעבר , והעבר מלא מתים , גם נביאי האמת וגם נביאי השקר , הרי עצמותיהם מתערבובות , ממלטות אלה את אלה..."

"سألته متبرمةً: لم أنت مولعٌ بهذه الطريقة بالأنبياء الموتى؟ إنني مهتم بالماضي، والماضي مليء بالموتى؛ إذ تختلط عظام كلّ من الأنبياء الصادقين والكذبة، فتغطي بعضها بعضا..."[1]

والامر نفسه نجده عند زيدان في استخدامه لتقنية الديالوج / الحوار الخارجي، للكشف عن الصراع الفكري بين البطلة ذات الوعي المنفتح، وزوجها وجدها، اللذيْن يمثلان نموذجيْن مختلفيْن تماما، سواء أكان (عبده) نموذج الرجل الذي لا يمتلك شيئا مميّزا في شخصيته أو طريقة تفكيره، أم (الجد) نموذج الرجل العسكري الصارم، الذي لا يملك أدنى مساحة للاختلاف، ومن ثم يبدو وعيه بكينونة الأنثى بوصفها أداة ذكورية لا أكثر.

" – يا جدو..

– اسكتي.. اسمعي كلامي، وإياكِ تقاطعيني تاني.

– يا جدو، أنا كنت بوضّح لحضرتك.

– توضحي لحضرتي. توضحي إيه. واحدة زيها تترك عيّلة زيّك وهي عندها سبع سنين، عيلة يتيمة. قال إيه عشان تعمل خزعبلات مشهود لها.. مشهود لها.

– يا جدو، أرجوك.. انت عارف إنها تركتني غصب عنها لمّا انت أجبرتها على كده. وعارف إنك حاصرتها عشان تطردها من البلد، وهددتها بتلفيق قضية تقضي بسببها عمرها في السجون..

– اسكتي يا حيوانة.. إيه الجرأة دي. بتتجرأي عليّ أنا.. عليّ أنا..."[2]

---

(1) الرواية ص190

(2) الرواية ص 39-40

يمثل الحوار الخارجي في الروايتيْن عاملًا كاشفا عن متجليات (الصراع الخارجي) بين شخوص الروايتيْن، لاسيما (الصراع الفكري)، والذي يؤدي إلى (الصراع النفسي) الذي يكشفه لنا تيار الشعور، ويبرزه عنصر (المونولوج).

الحوار الداخلي (المونولوج)

وهو ما يطلق عليه بـ (المونولوج)، وفيه (يكون الصوتان لشخص واحد، أحدهما صوته الخارجي العام، أي صوته الذي يتوجه به إلى الاخرين، و الاخر صوته الداخلي الخاص، الذي لا يسمعه أحد غيره. وهو أيضاً حوار يدور بين الذات والذات).

إن هذا الحوار الداخلي، الذي يستغور الشخصية، ويعبّر عن مكنوناتها، إنما استدعى حضوره في النص الروائي والتعامل به جرّاء التلاقي مع نظريات فرويد ويونغ تسعى إلى معالجة تأزمات النفس، من هنا جاءت رواية تيار الوعي (محاولة لتقديم داخلية الشخصية على الورق) أي مستوى ما قبل الكلام المصرح به من قبل الشخصية، كنمط من أنماط الحوار الداخلي في الرواية.[1]

لقد فرق الناقدان روبرت شولز وروبرت كيلوج بين المصطلحين فقالا: إنّ تيار الوعي هو مصطلح سيكولوجي أكثر منه مصطلحاً أدبياً؛ فهو يصف جوهر العملية الذهنية، أمّا المونولوج؛ فهو مصطلح أدبي مرادف للمناجاة غير الملفوظة، وهذا التعريف فيه من العمومية ما يجعل تيار الوعي ضبابيًّا؛ فهو العملية الذهنية بشكل عام، بينما المونولوج فيه من التخصيص ما يجعله رديفاً للمناجاة غير المنطوقة، بينما يمكننا التفريق بين النوعين من خلال أمر آخر، وهو انسيابية، وتراتبية الحوار الداخلي؛ فحين يكون تيار الوعي حوارًا داخليًّا يمتاز

---

(1) انظر: عبد الله علي صالح الجوزي/ الحوار في الشعر العربي قبل الإسلام/ بحث مقدم لنيل درجة الماجستير (جامعة صدام للعلوم الإسلامية . اليمن) / بإشراف د. فاضل بنيان محمد /2000م/ ص ص 17-15

بالاضطراب والتقطع والتذبذب (ولا تخضع الأفكار فيه إلى أي انتظام سببي تعاقبي، فهي متداعية بشكل غير مرتب يكون الحوار الداخلي (المونولوج) أو المناجاة تمتلك فيه الافكار الانتظام والترابط السببي والتعاقب المنطقي، وخير مثال على ذلك رواية المذكرات، أو الرواية الذاتية، التي تتحدث فيه الشخصية عن نفسها في شكل اعترافات أو بوح داخلي للذات، إلى جانب إمكانية التفريق بين النوعين بأمر آخر، وهو القصدية، بينما يتوارد تيار الوعي من غير قصد في كثير من المواضع، ينثال (المونولوج) بقصدية و وعي من الشخصية، بحيث يعد لسان الشخصية الاخر، وهو صامت، كما أنّ تيار الوعي يحضر متقطعاً في ألفاظ معدودة لعدم قصديته، يأتي (المونولوج) انسيابياً متدفقاً بتوالٍ قد يطول في بعض المواضع، كما أنّ الحوار الداخلي (المونولوج) يشارك صاحبه في سرد الأحداث، و تقديمها في الرواية المعتمدة على ضمير المتكلم، كروايات المذكرات، وغيرها، وهو حوار لا ينتظر صاحبه رداً أو توضيحاً من أحد كما أنّه لا يصدر – في أحايين متعددة – تعليقاً على قول أحد، بل هو حوار مع الذات بصورة أثيرة، بينما تيار الوعي لا يأتي سارداً للاحداث بقدر ما يأتي كاشفاً للافكار و جوانب من الأحداث، كما أنّه يصدر تعليقاً على حوار خارجي، ولكن بتردد أصدائه في ذهن الشخصية فقط؛ فهو يأتي متمازجاً مع الحوار الخارجي.[1]

والحق أنّ كلا من تسرويا شاليف ويوسف زيدان قد وظّفا (المونولج) بصورة كبيرة لخدمة الخطاب الذي يصدر عنه كلٌّ منهما، إذ تبدو كلتا القصتيْن بوصفهما دفتر مذكرات يصدر إمّا عن قلم وروح ووعي امرأة؛ كما عند تسرويا شاليف، وإمّا عن وعي رجل بصوت امرأة متخيّلة تحلم بفك القيود.

---

(1) انظر: البناء الفني في الرواية الكويتية المعاصرة) فصل3- مبحث 3
:زينب عيسى صالح الياسيwww.Kawlaalkazwini.com

فجاء (المونولوج) كاشفا عن وعي البطلة بذاتها عند تسرويا شاليف وكذا وعيها بالاخرين، لكنه بدا وعيّا واقعيًّا إلى حد بعيد حتى وإن صيغ بلغة شاعرية:

" זה לא בשר אחד , גוף אחד , אלא שני גופים שהתחלפו , אני לובשת את גופו והוא את גופי , כל אחד מוותר על שלו ,ודומה שהויתור הזה חתרנו כל חיינו ,מאז היינו ילדים בתלבושת אחידה. מהתודעה שלי הדוקרנית , חסרת המנוחה ,מודדת את איווריו ההדוקים , את רצונו העז , אותי הוא רוצה ומה טוב מזה ,לשוט הוא הוא רוצה ומה קל מזה , ממעמקי גופי הוא מחייך אלי , והחיוך שלו אומהי וחם , אוהבה שלי , הוא אומר , ואני מחבקת את עורפו..."

"لسنا قطعة لحم واحدة، جسدا واحدا فحسب، بل جسدين تبادلا مواقعهما (تماهيا في بعضهما البعض)، فأنا ألبس جسده، وهو يلبس جسدي، كلٌّ منّا يتنازل عن ذاته، ويبدو كما لو كنا طوال حياتنا نسعى لمثل هذا التنازل. فمنذ أن كنا أطفالا في زيّ مدرسي واحد، تنازلت وبمشاعر عميقة عن ذاتي، ووعيي الذي لا يهدأ ليلائم أطرافه القصيرة (المدمجة)، ورغبته الجامحة.. إنه يريدني أنا.. وماذا قد يكون أفضل، إنه يريد السيادة، وأي شيء أسهل من هذا، من أعماق جسدي يتبسم لي، وتبدو ابتسامته دافئة حانية. يقول: يا حبيبتي، فأحوط رقبته بذراعي..." [1]

فيما كشف (المونولوج) في رواية (ظل الأفعى) عن وعي الزوج بالبطلة / نموذج الأنثى، والصراع الداخلى المحتدم في نفسه تجاهها، صراع الأقدام والأحجام، والرغبة وضعف الحيلة:

"حدّث نفسه وهو يلتقط أنفاسه: عندما أموت هل ستقترن امرأتي الناعمة برجل آخر؟ هل سترتخي له؟ هل سيمر بباطن كفه الخشنة على أنحاء جسده العاري الممدّد بجواره؟ إييه يا عبده

(1) الرواية ص 106

يا مخلول. لماذا ترعدك هذه الخواطر والافكار.. هه.. مشغول بما سيحدث عندما تموت! إنّك – الآن – ميّت وأنت حيّ..."[1]

يكشف المونولوج هنا عن وعي الكاتب الذكر بالرجل، وبتلك الافكار التي قد تراوده عن أنثاه، دون أن يستطيع البوح بها علنا والكشف عنها فتبقي كامنة في نفسه، لا يبوح بها إلا لذاته.

فيما نراه في موضع آخر يكشف من خلال (المونولوج) أو المناجاة عن رؤيته لوعي الأنثى بذاتها إذا استطاعت أن تزيح ركام الإنكار عن ذاتها لتحقق نوعًا من الاتساق الذاتي يجعلها تعترف لنفسها بالحقيقة؛ حقيقة اغترابها عن واقعها الذي لا تستطيع التآلف معه:

"ماذا تريد مني الآن؟ أرجوك، لو كنت تحس، أن تتركني قليلا في سلام، وأن ترحل عن سريري.. أين كان عقلي.. كيف تزوجت هذا الشخص؟ كيف رضيت بهذا الزواج، كل هذه السنين. وها هي النتيجة، هذا التافه يجلس على طرف سريري ويسأل عن كارمينا بورانا!"[2]

وترى الباحثة أن استخدام زيدان تقنية (المونولوج) في بعض المواضع من أجل إعطاء القارئ مزيدًا من المعلومات عن قضية أو موضوع أو شخصية ما، يعدّ إطنابا في النص، قد يخرج بتقنية (المونولوج) عن هدفها الرئيس في العمل؛ ألا وهو البوح أو حتى الاعتراف.

"لو كان سألني قبل بضع سين لكنت تنمقت في الاجابة لأعرفه أنها أغنيات باللاتينية قام كارل أورف بتلحينها منذ مائة عام، بعدما جمعها من أشعار رهبان كانوا يعيشون في دير ناءٍ بشمال أوروبا..." [3]

---

(1) الرواية ص 11

(2) الرواية ص61

(3) الرواية ص61

وهو الأمر الذي تجنبته تسرويا شاليف؛ إذ حرصت على أن يكون (المونولج) دوما عنصرا يفيد في الكشف عن بواطن الشخصية وخوالجها، ولا يصيب العمل بالترهل.

ثانيًا: لغة الحوار

أثار النقد الأدبي الروائي مسألة تعدّد مستويات اللغة داخل العمل السردي، لتناسب أوضاع الشخصيات الثقافية، والاجتماعية، والفكرية، إذ يتعيّن على الكاتب أن يستعمل اللغة التي تليق بكل شخصية من شخصيات الرواية.[1]

لذا ترخّص بعض النقاد، وتسامحوا في كتابة الحوار بالعامية من باب الصدق الواقعي الذي يجب على الروائي أن يلتزم به، فلا يجعل من شخصياته مجرد شخصيات ازدواجية تفكر بالعامية، وتتكلّم بالفصحى. [2]

ورأى فريق أن الحل يكمن في كتابة الحوار (باللغة الوسطى) التي تقرّب الفصحى من العامية، لتعطي الفصحى مذاقًا شعبيًّا محليًّا.

ويتشدّد آخرون في ضرورة الكتابة بالفصحى لانّ الكتابة بالعامية عندهم هي غاية من يريدون" أن يؤذوا اللغة بسويد وجهها وتلطيخ جلدها، من باب الفوضى والجهالة." [3]

والحقّ أنّ المدقّق في اللغة التي صاغت بها تسرويا شاليف الحوار في روايتها، سواء أكان حوارا داخليًّا أم خارجيًّا، سيجد أن رغبتها المستمرة في ربط الماضي بالحاضر، وإسباغ هالات

---

(1) د. سحر شريف: دراسات نقدية في الرواية العربية. ص 167

(2) د. عبد القادر أبو شريفة، وحسين لافي: مدخل إلى تحليل النص الأدبي، عمان، ط1، 1993، ص 122

(3) د. عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، يناير، 1998، ص123، 124

ذلك الماضي على مصير الشخصيات قد أسهم كثيرا في صياغة لغة هذه الشخصيات؛ إذ اعتمدت الكاتبة على لغة شعرية تنطق بها الشخصيات، لاسيما البطلة التي تحتل مناجاتها الشخصية معظم الرواية، وهي لغة نستطيع أن نقول عنها إنها لغة أدبية رفيعة، فرغم واقعية بعض مواضع الحوار، إلا أن اللغة المستخدمة في صياغة هذه الواقعية المنشودة اعتمدت تماما على تقنيات تيار الشعور، بحيث تمنح (المناجاة / المونولوج) المتلقي شعورا بأنه يغوص في عمق الحياة الداخلية لبطلة العمل، غير أنّ لغة هذه المناجاة كانت أقرب ما تكون إلى اللغة الشعرية المعتمدة على الاخيلة والاستعارات، وربما يرجع هذا إلى كون المؤلفة في الاساس تمتهن كتابة الشعر، فجاءت لغتها السردية شعرية إلى حد بعيد.[1]

ويظهر هذا إلى حد بعيد في صياغتها لمناجاة البطلة ذاتها وهي تصف رؤيتها الواقعية كامرأة مهجورة، أو مقموعة، وكيف تنظر من خلال مرآة نفسها إلى الاشياء والحياة من حولها في أسلوب يجمع بين وصف الواقع أو – ربما – الميل نحو الاتجاه الطبيعي في الادب، ولكن بصياغة شعرية؛ وهنا يتجلى وصف البطلة للقبح بحس أنثوي شعري:

" הוא לא שתין כאן יותר, אני מספרת לאסלה פעורת הפה, שבלעת את מימיו יום אחר יום, שנה אחר שנה, שבחנה אותו בהכנעה שעה שנעמד מולה באיבר שלוף , מקציף את לועה בנתזים מצהבים , תהיה לו אסלה אחרת , ובה הוא ישתין..."

"ها أنا ذا أخبر المرحاض الفاغر فيه، أنّه لن يتبوّل هنا مرة أخرى، ذلك المرحاض الذي كان يبتلع مياهه يوما بعد يوم، وسنة بعد سنة، محدّقا فيه دونما حيلة، فيما هو يقف أمامه بإيره العاري ليزبد فكيْه بأمطاره الذهبية. سيكون له مرحاضا آخر ليبول فيه..."[2]

---

(1) אילת נגב ,שיחות אינטימיות ,הוצאת ידיעות אחרונות ,1995 ,הפרק "צרויה שלו – אספנית של אסונות", עמ' 377-384

(2) الرواية ص 228

إن هيمنة جماليات القبح على اللغة الشعرية شأن له محاذيره، وثمة خطٌّ فاصلٌ وواهٍ بين أن تكون اللغة مسيطرةً على جماليات القبح، وأن تكون هذه الجماليات مسيطرةً على اللغة، بحيث تنقلبُ اللغةُ لتكونَ منتجةً لكتابة شعرية قبيحةٍ. بمعنى آخر: ينبغي أن تقوم جماليات القبح بإعطاء نصٍّ جميلٍ لا العكس. ولا يتحقق ذلك إلا حين يسيطر الشاعر أو الكاتب على الواقع القبيح بمنظومةٍ لغويةٍ قادرةٍ على تحويل قبح الواقع إلى نصٍّ يحقق المطلب الجماليّ، بعيدًا عن وصفه قبيحًا، وهنا تحضر قيمة الموهبة الابداعية في تحدِّيها لشؤونها.

إن هناك ما هو"مضمرٌ" خلف جماليات القبح التي تستثمرها شاليف، هذا المضمرُ يتجلى في امتلاك الذات الشاعرة لحساسية جماليّة عالية تجاه الواقع/العالم، إذ إنه حتى تشعر بمطلق القبح الموجود في العالم لابدَّ أن تمتلك مطلقَ الجمال، الذي يولِّد فيكَ مطلق الحساسية، وكلما كانت الذاتُ جميلةً كان لديها فرصة أكبر لاكتشاف قباحة العالم. وتشير هذه النصوص إلى أن"الجميل" شرطٌ لاكتشاف"القبيح.[1]

وهنا نلمح أصداء روح إمبرتو إيكو وهنري ميللر، من حيث استثمار اللغة الجماليّة لوصف واقع معيب؛ وهنا يبزغ الحس الشعري تجاه ما يمكن أن تعافه النفس، فتصير حتى المخلفات الآدمية، والبول مرآة تعكس مشاعر الخذلان والهجران والوحدة القاسية.

وعلى صعيد آخر، يذهب نقاد كثر إلى انتماء الحوار السردي في كتابات تسرويا شاليف"إلى مضمار (الكتابة الايروتيكية) (الكتابة الايروتيكية أو الايروسية: مشتقة من اللفظ اليونانية (أيروس)، وتطلق على الادب الذي يصف الحس والجسد والشبق في لغة جماليّة ويختلف تماما عن أدب البورنو الذي يجسّد الحس بهدف إثارة الغرائز وتحقيق مبيعات لكتاباته)، وهو نوع من الكتابة ليس جديدًا في ميدان الادب في إسرائيل، غير أنّ الامر الجديد في كتابة شاليف كان

---

(1) حول جماليات القبح انظر: علاء الدين عبد المولى: مقال بعنوان: جماليات القبح واستثمار اللغة، 14-6-2014www.maabar.org

الدمج بين الايروتيكا واللغة الادبية المتميزة، بحيث يستطيع المتلقي المثقف قراءة عملها دون أن يستشعر الحرج".[1]

אלי אשד

"גל של חמלה גואה בי כשאני יולדת שוב ושוב את איברו, בהשלמה מתוקה כאילו זה ייעודי, עד שהוא נאנח מולי, גופו פועם ברפיון, ואני גוררת אלי את השמיכה ומכסה את שנינו..."

"... تجرفني موجة من التعاطف، وكأنه يولد مني مرات ومرات، فأقوم بهذا باستسلام حلو المذاق، وكأن هذه مهمتي، حتى يتأوه أمامي، فيما يرتعد جسده بوهن. فأشدّ الغطاء ليتدثر كلينا..." [2]

ثمّة بونٌ شاسعٌ ما بين جماليّة الايروسيّة الضّبابيّة وتناولِ الجسد بجمالِهِ وقدسيّتِهِ وكُنْهِهِ الجميل، الّتي تلجأ إلى كونيّةِ الاحاسيسِ العميقةِ الرّزينة، وتستلهمُ أبعادَها مِن جزيئيّات قوالبِ الحياة، وتفتحُ مداركَ واسعةَ الرّؤى، بعيدًا عن الاستهتارِ والتّناقضاتِ الّتي تشوّشُ وضوحَ الرّؤى، وتدعو ضمنيًّا لمعالجةِ قضايا اجتماعيّة شتّى، وما بينَ قِحة الايروسيّة محدودةِ الفِكر، كبدعةٍ تخلو من المحاسن اللّغويّة والفكريّة، والّتي تعتمد على الالتباساتِ والانشطارات الذّهنيّةِ والصّراعاتِ الفكريّةِ النّفسيّةِ، واستثارةِ الشّهواتِ الكامنة، بعيدًا عن وعيِ الإنسان العقلانيّ لاكتشافِ المعرفة؛ وترسيخ تصوّراتِ الوعي ضدّ تخيلات اللاوعي. [3]

---

(1) http://www.e-mago.co.il/editorlliterature-500.htm

. ."התפרצות הר געש עתיקה כסמל לתהליך גירושין: צרויה שלו ו"תרה

(2) الرواية ص 107

(3) انظر: آمال عواد رضوان: مقال بعنوان: الكتابة الأيروسية عند المرأة، 2014– Almothaqaf.com

وعلى الضفة الأخرى ينوّع يوسف زيدان بين مستويات لغة الحوار، فعلى الرغم من شعرية السرد عنده، إلا أنّنا نراه يحاول أن يضفي على شخصياته في بعض المواضع صبغة الواقعية، فيتخلى عن رهافة اللغة الشعرية لينطق بعض شخصياته بالعامية، لاسيما تلك الشخصيات التي أراد لها أن تبدو وكأنها تنبع إمّا من خلفية ثقافية متواضعة؛ كشخصية صديق البطل (نايل)، وكذا صديقته العاهرة، وإمّا عن عقلية جامدة لا علاقة لها بالثقافة أو الرحابة الفكرية؛ كشخصية الجد العسكري.

– دلال.

– اسم حلو. بتعرفي نايل من فترة؟

– آه من فترة طويلة جدا، من سبع ساعات.

صاح نايل بطرب:

– أيوه كده يا حلوة يا مزهللة. (1)

والحقّ أن الكاتب اعتمد في صياغة معظم أطراف الحوار الخارجي باللغة العامية، حتى بين بطلي العمل الرئيسين، لكننا نلمح حوارهما يبدو أكثر رقيًّا في عاميته عن حوار البطل مع بقية الشخوص، أو حتى حوار البطلة مع جدّها، ربما لان الكاتب قد اعتمد في الاغلب على (المونولوج) لسبر أغوار البطلة تحديدًا، وهنا نجد (المونولوج) دوما مصاغا بالفصحى، ليشف عن مستوى آخر من مستويات الوعي، وهو وعي البطلة المثقفة التي تحاول الانفتاح على ذاتها:

– إيه رأيك يا حبيبتي؟

رأيي أنّ نبراتك مزعجة، وإن كانت فكرة الحشيشة هذه مبهجة.. كيف هداك تفكيرك إليها؟ كيف عرفت أنّ ذهني مكدود وفكري مزدحم، ولا شيء سيهدئ من روعي ومن عواصفي مثل هذه البخورة... (2)

---

(1) الرواية ص 51

(2) الرواية ص 77

وترى الباحثة أنّ الكاتب قد أنطق شخصية البطل (عبده)، والذي يفترض أن يكون كما أراد له المؤلّف شخصية مسطحة، بلغة تعلو مستوى شخصيته، سواء أكان على مستوى فصاحة اللغة المستخدمة في مناجاته الذاتية أم الافكار التي تحملها هذه اللغة.

لماذا تنظرين بعيدًا عني، انظري نحوي أيتها الملعونة.. الحشيشة احترقت عن آخرها، بخورها يملًا الغرفة ويملًا رأسي ورأسك، فتعالى لنغيب معا عن الوجود. نحن الغائبين أصلا. غائب أنا عنك وأنت غائبة عن كلّ شيء. الحشيشة لا تغيّبنا هي تنبهنا لغيابنا الدائم..."[1]

أمّا الفارق المهم بين لغة الحوار السردي بين شاليف وزيدان، لاسيما لغة المناجاة الذاتية، هو أن شاليف قد تتطرق على لسان البطلة إلى رؤية القبح بعين اللغة الشعرية، أمّا زيدان فهو وبعين الرجل الذي يحاول تقمّص أنثاه المشتهاة فإنه لا ينطقها شكلا ومضمونا إلا باللغة الجماليّة التي يتميّز بها أسلوبه.

"إنّ ما يأتيني من خارج، باعث لما هو كامن بداخلي أصلا، ففي منطقة معتمة مني، تكمن النقطة التي بدا منها الوجود، النقطة التي خلق منها الكونى.. ماما أشعر – الآن – برغبة عارمة في الهبوط لقاع المحيط، أو التمدّد عارية فوق كوكب مهجور، أو جذب جبل مليء بالاشجار نحو جسمي العاري الممدود فوق السرير، الممتّد من بدء الكون إلى منتهاه[2]

إنّ بطلة زيدان تتحدّث وكأنها فيض الالوهة المؤنثة على الأرض، فتجيء لغتها حتى في حديثها عن لذة الجسد، ممزوجة بشعرية التراث، فيما تجيء لغة شاليف تدمج الواقعية بالايروتيكية، لتصف القبح أحيانا، واللذة والشبق أحيانا أخرى.

وهنا تطرح اللغة المتمظهرة في الخطاب الأنثويّ سؤالها الاهم:

---

(1) الرواية ص 83

(2) الرواية ص 22

هل اللّغةُ الاباحيّةُ المغموسةُ باللّذّةِ الأنثوية، هي نوعٌ مِن إسقاطاتِ المجتمع، التي تُشكّلُ خطابًا تراكميًّا مُريبًا يكشفُ عوراتِ المجتمع، ويُهدّدُ خرابَهُ العابثَ بمقامِها؟ أم هي لغةٌ متمرّدةٌ تجتهدُ حروفُها النّحيلةُ في فكِّ الخناقِ عن كيانِها جسدًا وروحًا، للتّخلّصِ مِن التّحجيمِ الميدانيّ والتّهميشِ الفكريّ والتّأطيرِ الاجتماعيّ؟

سؤال تجيب عنه السمات الفارقة بين الخطاب السردي الأنثويّ الذي تكتبه امرأة، والخطاب نفسه حين يخطّه رجل.

الخاتمة ورؤية الباحثة

تشكّلات الخطاب السردي بين فحولة القلم وأنوثة المعنى

يمثل النص في الفكر ما بعد الحداثي شبكة من العلاقات الثقافية التي تحكمها أنساق تنضح بالدلالات متشابكة السياقات، إذ: "كسرت (الدراسات الثقافية) مركزية النص، ولم تعد تنظر إليه بما أنّه نصّ، ولا إلى الأثر الاجتماعي الذي قد يظن أنّه من إنتاج النص، صارت تأخذ النص من حيث ما يتحقق فيه، وما يتكشّف عنه من أنظمة ثقافية، فالنص هنا وسيلة وأداة، وحسب الدراسات الثقافية ليس النص سوى مادة خام تستخدم لاستكشاف أنماط معينة؛ مثل الأنظمة السردية، والاشكآليات الأيديولوجية وأنساق التمثيل، وكل ما يمكن تجريده من النص"[1]

وهنا تتجلى سلطة النص في إنتاج خطاب ما ينضح بالرموز والعلامات المشتركة التي تمثل أداة للتواصل والتفاعل الحي بين منتج النص / المبدع، ومتلقي النص /القارئ/ الناقد؛ وهو ما يمنح النص حياته وتجدده بفضل القراءات المتعددة، ومن ثم التأويلات المتباينة؛ إذ يلتقي أفق القارئ بأفق النص، وهنا يبزغ المعين الثقافي للغة المتلاقية بين مبدع وقارئ؛ فالافقان عبر النص يلتقيان ويتفاعلان بتفاعل الخبرات والثقافات المتراكمة لدى كليهما، ومن ثم تبدو كلّ قراءة هي محض تأويل، إذ ليست هناك – كما أشرنا من قبل – قراءة دائمة، أو معنى مثاليّ، هناك فقط معنى وجودي يبزغ من خلال فهم القارئ للنص وما وراءه.

يمثل النص في العملين – موضوعي الدراسة – (تلقيًّا) و(تأويلا) (للظاهرة الأنثوية) كما تلقاها مبدع (رجلٌ) يمثله (يوسف زيدان)، في روايته (ظل الأفعى)، وكما تمثلتها مبدعة (امرأة) هي (تسرويا شاليف) في روايتها (زوج وزوجة).

---

(1) د. حفني بعلي: مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن – ص21

ومن ثمّ يأتي العملان السرديان – موضوعا الدراسة– ليمثلا نتاجا لوعي الاديبيْن بالظاهرة الأنثوية، إنّه الوعي الناتج عن تلك الشبكة اللغوية والماوراء لغوية المتبدية إلى الوجود في النص. يبزغ هذا الوعي في القصدية واللاقصدية، الكامنة بين السطور، والتي تعرض لمتلقي العمليْن / الناقد المواجهة الوجودية للذات والعالم التي ينطق بها النص، أو ربما ينفتح عليها أفق المتلقي / الناقد من خلال مخزون الخبرات والتلاقي الثقافي والحضاري الذي يأتي محملًا به ليواجه النص ويسائله، ويشتبك معه فيلتقيا، ويفترقا، ويعتركا ويتصالحا، وهنا يأتي الدور الهرمنيوطيقي /التأويلي للناقد بوصفه منتجا لنص جديد مولّد من رحم النص الاصل.

استعانت الباحثة بالنظرية الجنوسية المنبثقة من رحم (نظرية النقد الثقافي المقارن) لتكون عاملًا تحليليًا يكشف الفرضيات المسبقة الكامنة في فكر الثقافة الأبويّة عموما، والتي ساهمت في تكوين صورة الأنثى في العمليْن، تلك الصورة التي تعكس الوعي بالظاهرة الأنثوية لدى الكاتبيْن باختلاف نوعيهما البيولوجي والثقافي، ومن ثم وعيهما الاجناسي بالقضية.

وقبل استعراض أهم السمات الفارقة بين الخطاب الجنوسي لدى الكاتبين، والتي تعكس الفارق الوجودي في تلقي الظاهرة الأنثوية كما ارتأتها الباحثة، يجدر بنا الاشارة إلى أمرين مهميْن:

أولا: أنّ الباحثة قد فرّقت في المصطلح، ومن ثم في التطبيق بين مصطلح (رجل / امرأة)، و(ذكر/ أنثى)، حيث ترى الباحثة أن الذكورة أو الأنوثة هي الصبغة البيولوجية التي يولد بها الإنسان، من حيث الاعضاء التناسلية والهوية التي تفرضها الحتمية البيولوجية التي خلق بها، وذلك استنادا إلى قوله تعالى: "ولقد خلقنا الذكر والأنثى"، أي: إن الذكورة أو الأنوثة هي المادة الخام التي تصير وفقا لما ورد في كتاب (الجنس الثاني) لسيمون دي بوفوار (رجلا أو امرأة).

ثم تتشكّل هذه المادة الخام ثقافيًّا وحضاريًّا واجتماعيًّا لتصير ذات سمات معينّة مصنّعة أيديولوجيًّا، سواء من حيث الملبس أو الأسلوب، أو حتى الشعور، كتلك التحيزات التي تبنتها

العقلية البشرية عن وسم الرجل بصفات(الإيجابية)، ووصف المرأة بالصفات (السلبية)، وهو ما نجم عنه فكرة الضدية الهرمية بين الذكر والأنثى.

" الإنسان لا يصبح امرأة بل يصير..." فليس هناك من قدَر بيولوجي يحدد جنس الإنسان، فالأنثى تتحول إلى امرأة ضمن واقع ذكوري يقضي بتحديد هويتها النفسية والعقلية قبل الجنسية وصكها في قالب معين، والحضارة في أبجديتها الذكورية هي التي تقضي بصنع هذا الكائن الذي يقف في موقع وسط بين الذكورة والأنوثة، ويوصف بكونه مؤنثا وفقا لمعايير ذكورية بحتة طبعها المجتمع وتوارثتها الأجيال جيلًا بعد جيل لتكوّن مفهوم الأنثى.

"التأنيث – إذن – صفة للجسد تعرض له وتلابسه، ثم تزول عنه وتغادره. فإذا قيل عن المرأة إنها أنثى فهذا يعني أنها تتصف بصفات الأنوثة المعتبرة ثقافيّا. ولا تطلق هذه الصفة علي أيّة امرأة، ولا يقال هذه امرأة أنثي إلا الكاملة من النساء[1].

ثانيّا: إننا وفي ضوء نظرية التلقي كان لابد لنا أن نشير إلى أنّ التأويل النقدي الذي تبنته الباحثة لتعيين السمات الفارقة في الخطاب الجنوسي بين زيدان بوصفه كاتبا رجلا، وشاليف بوصفها امرأة تكتب، مهما حاول أن يكون محايدًا وموضوعيًّا؛ فلابد له من الوقوع في شرك الذاتية النسوية؛ فلكون الباحثة امرأة بالمعنى الجنوسي لا البيولوجي فإن هذا من شأنه أن ينعكس بصورة أو بأخرى على وعيها الملتقي بوعي الاديبيْن من خلال النصيْن.

يقول: جادامار في كتابه (الحقيقة والمنهج):

"إننا لا يمكن أن نقرأ النص إلا بتوقعات معيّنة، أي بإسقاط مسبق. غير أنّه علينا أن نراجع إسقاطاتنا المسبقة باستمرار في ضوء ما يمثل هناك أمامنا..."[2]

---

(1) الزمخشري: أساس البلاغة

(2) نقلا عن: فهم الفهم ص 17.

أمّا إذا جئنا إلى السمات العامة التي خلص إليها البحث والتي تعكس الفارق الجنوسي بين تلقي الرجل والمرأة للظاهرة الأنثوية من خلال الخطاب السردي فسوف نجد الاتي:

1- يشترك الكاتبان – إلى حد بعيد – في الخلفية الثقافية والحضارية التي ينطلقان منها في رؤيتهما للظاهرة الأنثوية؛ فكلاهما ينتمي إلى ذلك الميراث الثقافي والديني الحاضن للفكر البطريركي الديني أو المجتمعي؛ ذلك أنّ اليهودية والاسلام _ كما أوضحنا من قبل- ينتميان إلى الديانات الإبراهيمية المؤصلة لدعائم الفكر الأبويّ سواء على مستوى السماوي أو البشري.

2- وعلى صعيد آخر، ينتمي الكاتبان ثقافيًّا وحضاريًّا إلى واقع مشترك تعيشه منطقة الشرق الاوسط رغم النزاعات السياسية والأيديولوجية بين إسرائيل والمنطقة العربية، وقد حاول الكاتبان في ضوء ذلك الارث الثقافي التراكمي التعبير عن رؤية كلٍّ منهما للانثى والأنوثة بيولوجيًّا وثقافيًّا في إطار من الواقعية السردية.

3- يشكّل الجسد في الروايتيْن نقطة انطلاق لفهم الذات والعالم، فبسببه يبدأ الصراع بين أبطال العمليْن، ومن خلال لغة التعبير عنه يتكشّف الوعي بالأنثى والأنوثة؛ سواء أكان هذا الوعي يمثل وعي بطلتي الروايتيْن بهذا الجسد أو وعي الآخر / الرجل به؛ اشتهاء أو عزوفا، أو حتى وعي الكاتبيْن (شاليف – زيدان) به بوصفه فسيفساء من العلامات، وهنا يصير البيولوجي جنوسيًّا، ويتكشّف الفارق الصارم بين الوعي بالأنثى حين تكتبه يد امرأة، وحين يخطه قلم رجل.

4- ترى الباحثة أن شاليف بوصفها (امرأة) تعيش واقع الأنوثة ومعاناتها اليومية، استطاعت أن تنفك من قيد كتابة الجسد المشتهى، أو الجسد الأنثويّ كما أراد له الفكر الأبويّ أن يكون منذ قديم الزمان، فانفكت من قيد الصورة النمطية للانوثة (المعشوقة – المؤودة – الملكة – أو حتى الصنم المعبود) وهي الصور التي رسخت باختلاف تجلياتها في الخطاب

الذكوري، وهنا نزلت شاليف من فضاء المخيال الجمعي الذكوري، وهو ما تبدى تماما في تقنيات الوصف والمونولوج، وهو ما يجعلنا نصف خطاب تسرويا شاليف (بالواقعية).

5- أمّا زيدان فقد أراد بخطابه أن يعكس الضوء على موقع (الأنثى) الذي ربما لايراه كثير من المدافعين عن قضية المرأة والمتحدثون باسم النسوية، فاستلهم موقع الأنثى الاسطوري، واستلهم التراث الأنثويّ الحافل بنماذج تدني الوضع الأنثويّ من التقديس إلى التدنيس، مركزا في خطابه على عجز التركة الأبويّة عن تقديم صورة منصفة للانثى والأنوثة، فجاء خطابه مضفورا بالنوستالجيا والحنين للعالم الاسطوري المجهول الذي بدت فيه صورة (الأنثى) علوية مقدّسة قبل أن تهبط إلى عالم الأبويّة الذي قدّم صورة نمطية (للمرأة) في ثوب الدنس. وترى الباحثة أن زيدان / الكاتب الرجل قد وقع وهو المدافع عن مكانة (الأنثى) وقداستها في حبائل الهرمية الذكورية، والوعي الجمعي الذكوري؛ وهو ما تجلى في عنصر (الوصف)، لنجد الأنثى حين رسمها تبدو نموذجا يتأرجح بين الحلم والواقع، لتتجسد وكأنها الأنثى الحلم الآتية من عالم الأنثيات المقدسات البعيد، وهنا وقفت البطلة متشظية بين عالميْن لا تستطيع الانتماء لايٍّ منهما تمام الانتماء.

6- يعكس الخطاب في العمليْن وعيًا مناهضا للسلطة الأبويّة ومقاوما لها؛ غير أن خطاب شاليف جاء (واقعيًّا) ينزل بالمقاومة إلى الدرك الاسفل من الفشل والخذلان، ويعترف بعجز الوعي الأنثويّ أو حتى لاوعيها عن التخلي عن الحماية الذكورية بطريقة أو بأخرى. فيما يستعير زيدان خطابا (أسطوريًّا) يؤكد من خلاله سمو وقداسة الأنثى، وبالتالي يقع في حبائل الهرمية الذكورية التي جاء في الاصل عمله لمناهضتها؛ إذ ينادي بالجوهرانية الأنثوية التي صارت ذكورية؛ وهو ما يبقي الرجل في النهاية متربعًا على قمة الهرم، ويبقي الأنثى في دائرة المقاوم.

نتائج الدراسة

- يمثل (الوعي) أحد أهم المباحث التي طالما عني بها المفكرون والفلاسفة على مر العصور، وربما كانت الأسطورة لتمثل أول صور الوعي النسائيّ بالذات والعالم، ثم جاءت الفلسفة لتقرن الوعي بأهم مباحثها؛ ألا وهو مبحث (الأبستمولوجيا)، وهنا يمثل (الوعي) مصطلحًا لا غنى عنه في التطرق إلى علاقة الإنسان بذاته أو بالاخر أو حتى بالإله.

- مثّلت الطبيعة المعين الاول الذي استقى منه الإنسان وعيه بالقوى الفوقية، ومن ثمّ تكوين رؤيته الاولى للقداسة والتأليه؛ حيث مثّل اقتران الطبيعة بالأمومة عاملًا حاسمًا في تكوين أسس ديانته الاولى أو معتقده الاول أنثوي الجوهر.تمثل الصفات المختلفة والمتناقضة أحيانا التي خلعت على الإلهة الذكور في عصر التحول الاجتماعي

- والاقتصادي من الأمومة إلى الذكورة بقايا الذات الأنثوية المقدّسة التي استلبت قداستها لتخلع على الإلهة الذكور، مما يعكس التحولات الاجتماعية التي طرأت على المجتمعات الإنسانيّة الاولى واستلام الرجل دفة الامور.

- ترى الباحثة أنّ النظام الكهنوتي المؤسساتي الذي لازم إطلالة الإلهة الذكور على المجمع الإلهي القديم هو ما رسّخ الغلالات القاتمة التي ألقيت على صورة الام الكبرى، من أجل إبراز الإله الذكر، وقد ساهمت الكتابة في حفظ هذه الصورة، ومن ثم تكوين الوعي النسائيّ بالأنثى القائم على المفاهيم الأبويّة.

- تري الباحثة في الصورة الأبويّة للإله في التراث اليهومسيحي استكمالا لمسار من خلع الأرضي على الترنسدنتالي، وهو أمر يمثل حلقة في سلسلة بدأتها الديانات الذكورية التي سبقت المفهوم الإبراهيمي للإله، وترى الباحثة أنّه وفق نظرية (كارل يونج) حول

وجود لاوعي جمعي للبشرية جمعاء؛ فإن ما نراه في الميراث اليهومسيحي من فسيفساء أموميّ إنّما يمثل صورة نقية من أولى صور معرفة التراث النسائيّ بالتنّاص Inter-textuality مع النص الاعلى Hyper – text إذ يستعير الوجه اليهومسيحي الصفات الأنثوية القديمة ليصبّها في قالب جديد، لكنه يفترق عن المعتقدات الذكورية السابقة في كونه قالب ينحو – قدر الامكان – باتجاه التوحيد في الإله لا في الطبيعة.

- يبدو الخطاب القرآني بوصفه خطابا يؤصّل لمفهوم الأبويّة في المجتمع لكنها لا تبدو بوصفها أبوية تستند إلى الأبويّة المكافئة للالوهية، إذ نفى القرآن عن الإله الجنوسة واتخاذ الابناء، بل تبدو أبوية إنسانية تستند إلى جذور مجتمعية؛ من حيث اضطلاع الرجل في المجتمع العربي التقليدي بمهام الاسرة والولاية. وعلى صعيد آخر يتعامل النص مع النوع ثوابًا وعقابًا بخطاب مساوٍ للذكر والأنثى.

- اتجهت الدراسة لايثار مصطلح (الجنوسة) فيما يتعلق بكل ما يخص الأنثوية والنسوية وما علي شاكلة هذين المصطلحين؛ إذ يعد مصطلح (الجنوسة) أكثر عمومية ليضم تحت لوائه شتي المصطلحات الاخري التي تدور في المضمار ذاته، غير أن هذا المصطلح ينزع نحو رؤية أيديولوجية وتاريخية تحاول أن تتجنب العامل البيولوجي بوصفه العامل الحاسم والرئيس في التقسيم، وهو ما يتلاءم وطبيعة وأهداف الدراسة.

- ترى الباحثة أن العملية الإبداعية تأتي بوصفها الوجه الآخر لكتابة التاريخ؛ ولتمثل العالم والذات، لكنه الوجه الذي يغلب عليه وعي الذات التي تكتب متضافرة مع الوعي الجمعي الذي انبثقت عنه ومن ثم كتبت، لذا فإن الحلقة التكاملية بين (جنوسة الكتابة) و(كتابة الجنوسة) تمثل اكتمالا للعملية الابداعية المتّخذة من الجنوسة موضوعا لها سواء في الكتابة أو التلقي والفهم والتأويل، وبهذا يصبح النص الجنوسي نصّا من الخبرات المتراكمة سواء بفعل الكتابة أو بفعل التلقي الذي يكتسب دربته ووعيه ممّا يحيط به ويبني تصوراته.

- يتقاطع الوعي السردي بالأنثى في العمليْن موضوعي الدراسة بين مفترقي الجسد، والمعين السوسيوثقافي؛ ليبدو فعل التأنيث في النهاية فعلا ثقافيًّا بالدرجة الاولى، حيث تبنى علاقة المرأة بذاتها وبالاخر، وعلاقته ووعيه بها في ظل سلطة الثقافة المهيمنة.

- يشترك زيدان وشاليف في استخدام الجسد الأنثويّ لطرح رؤية جنوسية تفكك مفاهيم تضرب بجذورها في عمق تكويننا النفسي والثقافي، أي أنّ بطلتي شاليف وزيدان، وعبر مواجهتهما لذواتهما في مرآة الجسد، استطاعتا نقد تركة القدماء حول نقصان الجسد الأنثويّ، وكونه كان إما خلقا مذكرا ناقصا، كما في فلسفة أفلاطون وأرسطو.

- اقترن انتماء الروايتين بتيار الوعي بأهمية عنصر الراوي وزاوية رؤيته، فجاء الراوي/ البطلة في رواية (زوج وزوجة) مفردا مشاركا في الأحداث ظاهرا، متحدّثا بضمير المتلكلم، وجاءت زاوية رؤيتها من الداخل لانها هي ذاتها موضوع السرد.

بينما تعدّدت الاصوات الروائية في رواية (ظل الأفعى)، وبتعدد هذه الاصوات تعدّدت مواقع الرواة من الرؤية، غير أنّ زيدان يستخدم تقنية (الرسائل) ليختبئ خلف شخصية الام ليعلن على لسانها رؤيته للانثى والأنوثة.

- اكتفت المرأة / شاليف حين كتبت عن الأنثى بزاوية رؤية أحادية صاغتها بضمير الأنا الاعترافي على لسان البطلة ذاتها، والتي تساوت رؤيتها مع رؤية المؤلفة، في حين التجأ الرجل / زيدان حين كتب عن الأنثى إلى الاحتفاء بصنعة الذكورة القديمة، وبلعبة الكتابة، فعمد إلى التنويع في طرائق السرد، وتنوّع عنده الرواة، وتعدّدت مواقعهم من الحكي، ومن ثمّ زوايا رؤاهم، وبتعدّد الرواة ورؤاهم تفرّق الوعي بالأنثى بينهم.

- تبدّى عنصر الزمان في تحليل العمليْن عبر وجهيْن رئيسيْن؛ هما الوجه التراكمي للزمان، والوجه النفسيّ.. هنا يتجلى عنصر اللغة وسيميائها في الايحاء بروح الزمن، وتبدو أهمية الشبكة المتصلة من العلاقات بين الأفعال والدلالات الزمانية، والتي

تأتي لتشّكل خطابًا سرديًّا يحمل روح الديمومة في النظر إلى الأنثى باعتبارها مرويًّا سرديًّا؛ فكلٌّ من تسوريا شاليف وزيدان يفيدان من روح الماضي لفهم الحاضر، ولكن كلٌّ يصنع فهمه معتمدًا على شبكة من العلاقات الدلاليّة واللغوية؛ التي تناسب الاطار الذي يرتسم فيه تأويله السردي للقضية.

- يتجلى الفارق الجنوسي الذي يكتب الأنثى، ويحمّلها بنعوت الثقافة والهوية، فيصير جسدها لوحة من الشفرات السيميائية، كلٌّ يقرأها حسب زاوية رؤيته؛ وهنا تكمن أهمية السيمياء وعلاقتها بعنصر الوصف، لتقدّم المنظومة الفكرية التي ينطلق منها الرجل حين يكتب عن الأنثى، والمرأة حين تكتب.

- تمثل الظاهرة الأنثوية المتبديّة في الخطاب السردي، نبتة ذات جذور بعيدة، من نصوص وأفكار، وبنى اجتماعية وفكرية شكّلت هذه الذات السردية التي إما تكتب عن نفسها وإما تظهر في مرآة الآخر / الرجل الذي يكتب بوعي لا يمكن أن ينفصل بأيّ حال من الأحوال عن ميراثه الأيديولوجي والأبستمولوجي، وهنا تبدو أهمية عنصر (التناص) في الكشف عن هذا الوعي، وذلك في مرآة النقد الثقافي.

- ترى الباحثة أن الجوّ الواقعي الذي خلقته (تسرويا شاليف) في روايتها لا يحتاج تعدّدا في العتبات التي يدلف منها المتلقي نحو هذا العالم الروائي، أمّا زيدان فقد خلق عالما يعتمد في أساسه على الخيال، ونظرا لاعتماد العمل بصورة رئيسة على الرمز وحمولاته الدلاليّة، اعتمد زيدان على العتبات بشكل رئيس لخلق هذا العالم، فهو لا يقدّم وجبته الرمزية هذه للمتلقي دفعة واحدة، بل يأخذه عبر بوابات، الواحدة تقوده إلى الاخرى.

المصادر والمراجع

أولا: المصادر العربية

(1) القرآن الكريم.
(2) الكتاب المقدّس.
(3) ابن الجوزي: زاد المسير في علم التفسير، تحقيق: عبد الرازق المهدي، دار الكتاب العربي – بيروت، ط1، 1422-2010
(4) ابن الكلبي: كتاب الاصنام، تحقيق أحمد زكي – الدار القومية للطباعة – 1965
(5) ابن عبد ربه: طبائع النساء، ت. محمد إبراهيم سليم – مكتبة القرآن – القاهرة – 1985
(6) الحافظ ابن كثير: تفسير القرآن العظيم، تحقيق سامي بن محمد سلامة، دار طيبة للنشر والتوزيع، ط2، 1420-1999، ج2
(7) الزمخشري: أساس البلاغة، تحقيق محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2010
(8) النفراوي الروض العاطر في نزهة الخاطر. ت. جمال جمعه. دار رياض الريس. لندن 1990
(9) محمد بن جرير الطبري: جامع البيان، تحقيق: أحمد محمد شاكر، مؤسسة الرسالة، ط1، 1420، 2000م، ج8
(10) يوسف زيدان: رواية ظل الأفعى، دار الشروق، ط4، 2009

ثانيًا: المراجع العربية

(1) ابن عبد ربه: طبائع النساء، ت. محمد إبراهيم سليم – مكتبة القرآن – القاهرة – 1985
(2) الصالح لونيسي: تيار الوعي في رواية التفكك لرشيد بوجدرة – رسالة ماجستير غير منشورة – جامعة الحاج لخضر – بتنة – الجزائر – قسم اللغة العربية وآدابها – 2011-2012.
(3) إحسان عباس: عبد الحميد بن يحي الكاتب وماتبقي من رسائله – دار الشروق – عمان – الاردن _ 1988
(4) إ.م بوشنكس: الفلسفة المعاصرة فى أوروبا: ت: عزت قرنى – سلسله عالم المعرفة العدد 165 – المجلس الوطنى للثقافة والفنون والاداب – الكويت أيلول 1992
(5) بول ريكور: الذاكرة، التاريخ، النسيان – ت: جورج زيناتى – دار الكتاب الجديد المتحدة بيرت، ط1-2009
(6) بول ريكور: الزمان والسرد – الحبكة والسرد التاريخي، ج1، ترجمة: سعيد الغانمي، فلاح رحيم، مراجعة: جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2006
(7) جاك دريدا: الكتابه والاختلاف، ت.جهاد كاظم، الدار البيضاء دار توبقال للنشر 1988

(8) جاك مايلز: الله سيرة – إله التوراة بوصفه بطلا روائيا – ترجمة ثائر ديب دار الفرقد – سورية – دمشق – ط2- 2008
(9) ج. سلفرمان:نصيات بين الهرمونوطيقا و التفكيكية، ت: حسن ناظم ـ حاكم صالح بيروت ـ المركز الثقافى العربى 2002 ـ
(10)جين بيكر ميللر: نحو علم نفس جديد للمرة، ت. حكمت لميا، دار الفرقد، دمشق، 2008
(11) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1990
(12)حسين خمري: نظرية النص – من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، منشورات الاختلاف – بيروت – ط1-2007
(13)حفناوي بعلي: مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن – منشورات الاختلاف- الدار العربية للعلوم – بيرت – ط1- 2007-
(14)حميد الحميداني: بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1991
(15)رانيا فوزي عيسى: رسالة دكتوراة غير منشورة: رسائل الجاحظ في ضوء علم اللغة النصي –كلية الاداب –جامعة الاسكندرية – 2007
(16)رشا ناصر العلي: ثقافة النسق – قراءة في السرد النسوي المعاصر المجلس الاعلي للثقافة – ط1- 2010
(17)زكريا إبراهيم: مشكلات فلسفية، مشكلة الإنسان – مكتبة مصر – بدون سنه نشر
(18)سارة جامبل: النسوية وما بعد النسوية -ترجمة: أحمد الشامي و هدي الصدة – المشروع القومي للترجمة – المجلس الاعلي للثقافة – عدد 483- ط1 2002-
(19) سحر شريف: دراسات نقدية في الرواية العربية، دار المعرفه الجامعية، الاسكندرية، ط1، 2010
(20)سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي، بيروت، الدار البيضاء، 1989،
(21)سليمة عذراوي: شعرية التناص – دار رؤية للنشر والتوزيع – ط1 -2012 –
(22)سوزان يوسف السعيد: المرأة في الشريعة اليهودية حقوقها وواجباتها –دراسة مقارنة مع حضارات الشرق الادنى القديم، عين للدراسات والبحوث الإنسانيّة والاجتماعية، ط1، 2005
(23) سيزا قاسم، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، القاهرة، 1982
(24)شاخت: الاغتراب ترجمة: كامل يوسف – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت – 1980
(25)عادل مصطفي: فهم الفهم – مدخل إلى الهرمنيوطيقا (نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامار) – رؤية للنشر والتوزيع – القاهرة – ط1- 2007
(26)عبد الرحيم الكردي: السرد في الرواية المعاصرة- الرجل الذي فقد ظله نموذجا، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2006

(27) عبد العالي بوطيب: إشكاليّة الزمن في النص السردي، مجلة فصول عدد12، 1993
(28) عبد القادر أبو شريفة، وحسين لافي: مدخل إلى تحليل النص الادبي، عمان، ط1، 1993
(29) عبد القادر بقشي: التناص في الخطاب النقدي والبلاغي – دراسة نظرية وتطبيقية، أفريقيا الشرق، المغرب، الدار البيضاء، 2007
(30) عبد الله إبراهيم: السرد النسوي – الثقافة الأبويّة – الهوية الأنثوية والجسد – المؤسسة العربية للنشر والتوزيع – بيروت – ط1 -2011
(31) عبد الله علي صالح الجوزي/الحوار في الشعر العربي قبل الاسلام/بحث مقدم لنيل درجة الماجستير(جامعة صدام للعلوم الاسلامية - اليمن) / بإشراف د. فاضل بنيان محمد 2000م
(32) عبد العزيز بن عرفة: دريدا فى سطور، موجز التفكيكيه الاختلاف، كتابات معاصرة، عدد /25 بيروت 1995
(33) عبد الله الغذامي: المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط4، 2008
(34) عبد الله الغذامي: ثقافة الوهم: مقاربات حول المرأة والجسد واللغة –المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء- بيروت 2011
(35) عبد الملك مرتاض: ألف ليلة وليلة، تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية جمّال بغداد، بيروت ط1، بدون سنة نشر
(36) عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، يناير، 1998
(37) فاطمة المرنيسي: الخوف من الحداثة، ترجمة محمد دبيات، دمشق، دار الباحث، 1994
(38) فاطمة المرنيسي: سلطانات منسيات، ترجمة فاطمة الزهراء أزرويل، المركز الثقافي العربي، 2000
(39) فاطمة قنديل: التناص في شعر السبعينيات: ص40 وما بعدها، الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة، 1999م
(40) - فراس السواح: لغز عشتار الالوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة، منشورات علاء الدين، سورية، دمشق، ط3، 2004
- فراس السواح: دين الإنسان، منشورات علاء الدين، سورية، دمشق، ط 4- 2002م
(41) فرويد: مستقبل الوهم – ترجمة: جورج طرابيشي – دار الطليعة – بيروت – 1974-
– فرويد: الأنا والهو: إشراف الدكتور: محمد عثمان نجاتى – مكتبه التحليل النفس والعلاج النفسى – دار الشروق – ط5 1988
– فرويد: ما فوق مبدأ اللذة: ترجمة إسحق رمزى – الموسوعة الفلسفية – دار المعارف – 1985

(42)فيورباخ: أصل الدين – دراسة وترجمة: أحمد عبد الحليم عطية – المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع – بيروت – ط1- 1991
(43)كارم محمود عزيز:أساطير التوراة الكبرى، مكتبة النافذة القاهرة، 2006
(44)ليندا جين شيفرد: أنثوية العلم: العلم من منظور الفلسفة النسوية، ترجمة: يمني طريف الخولي، الكويت، عالم المعرفة – 2004
(45)لوسي جلبرت، باولا وبستر: مخاطر الأنوثة، وكذا كتاب (النوع، الذكر والأنثى بين التمييز والاختلاف) تحرير ايفلين اشتون، جونز جاري اولسون، ترجمة محمد قدري عمارة، القاهرة، المجلس الاعلي للثقافة، 2005
(46)محمد شوقى الزمن: تأملات وتفكيكات، بيروت، المركز الثقافى العربى 2002
(47)ميجان الرويلى – سعد البازعى: دليل الناقد الادبى: المركز الثقافى العربى – بيروت الدار البيضاء المغرب
(48)محمد جلاء إدريس: الأنا والاخر في الادب الأنثويّ – دراسة حول إبداع المرأة في الفن القصصي، مكتبة الاداب – 2003
(49)مصطفي حسن النشار: فكرة الألوهيّة عند أفلاطون وأثرها في الفلسفة الاسلامية والغربية – مكتبة مدبولي – القاهرة – ط2- بدون سنة نشر.
(50)محمد محمد قاسم: مدخل إلى الفلسفة – دار النهضة العربية – بيروت ط1- 2001
(51)م. فوكو، أركيولوجيا المعرفة: لندن، تافيستوك، 1972
(52)نازك الأعرجي: صوت الأنثى - دراسات في الكتابة النسوية العربية – دار الأهالى – سوريا – ط1 – 1997
(53)همفرى، روبرت، تيار الوعى فى الرواية الحديثة، ت. محمود الربيعى، ط2، القاهرة، 1975
(54)هشام شرابي: البنية البطريركية: بحث في المجتمع العربي المعاصر، دار الطليعة، بيروت، 1987
(55)يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، ط2، 1999.

ثالثًا: المقالات والبحوث

(1) غسان السيد:2013/5/1 التفكيكية والنقد العربي الحديث www.startline.com
(2) التفكيكيين من الفلسفة إلى النقد الادبى:www.arabwordld books.com
(3) مصطفي علي الجوزو: اللغة حياة – التأنيس غير التشخيص – مجلة العربي – العدد 630-5/ 2011

رابعًا: المصادر العبرية

צרויה שליו: בעל ואשה (רומן) – קשת – ת"ל – 2010

خامسا: المراجع العبرية

(1) אפלטון, המשתה, תרגמה מרגלית פינקלברג, תל אביב: חרגול 2001, עמ' 52. עוד על המין

(2) מורשתו המדעית של זיגמונד פרויד ,- בירור מושגים פסיכולוגיים עפ"י התיאוריה של פרויד-2011

(3) חנוך בן פזי, המסורת: איגרת שלא נכתבה- 3-5-2013

(4) נופר אברהם , פרק א- מין ,(מחקר), י7, מוגש למורה דינה וסרמן , מגמת סוציולוגיה,3-2009

(5) יורם מצר: התבוננות באנטימיות , מעריב, 19-5-2000

(6) יעל דורון,"האחרת היא אני" - הגותה של סימון דה בובאר, הצעות לדיון בכתה , מדריכה ביחידה לשוויון בין המינים , יום האישה הבינלאומי, אדר ב' תשע"ה, מרץ 2014

(7) מבוא לפסיכולוגיה – סיכומים: המודע, התת-מודע והסמוך למודע אצל פרויד,טקסטולוגיה,15-9-2012

(8) מאמרים,פסיכולוגיה עברית, מרץ 2006 | 6,503 צפיות

(9) שי גיל, סודו של נחש הקדמוני- עיון פסיכו-מיתולוגי בארכיטיפ הנחש , מתפרסם מיום ראשון 05

(10) מפגש בצרויה שלו ,עתון מעריב – 2012

(11) קאנט: הקטגוריות ודדוקציה טרנצדנטאלית- 2013

(12) רות מרקוס, שלושה מודלים של אנדרוגינוס באמנות

(13) המאה העשרים , (מחקר), הוצאת ספרים, ע"ש, י"ל, מאגנס האונברסיטה העברית, ירושלים 2012

(14) משבר האדם המודרני (מאמר),פסיכולוגיה וספרות סיכום www.orot.ac.il/.../B ...

(15) דה בובואר,אנציקלופידיה.

(16) סיכום , פילוסופיה , קאנט
‹ textologia.net

(17) הפילוסופיה אחרי קאנט ,סיכומים,20 ינואר,2012,

(18) פמיניזם ‹ מעמד האשה בארצות שונות
‹ ...› ib.cet.ac.il

(19) עיון ‹ לימודי נשים
‹ simania.co.il

(20) שלושה-מודלים-של-אנדרוגינוס./.../www.ruthmarkus.com/pd

سادسًا: المراجع الأجنبية

(1) Allan Watts , Myth and Ritual in Christianity , Thames and Hudson , London 1954

(2) Feurbach: La Morte et L'immortalite' ,(Qu'est-ce que la Religion) Nouvelle Philosophie Allemande. trad. Par Hermaon Ewerbeek, Paris ,1850,p 515

(3) Harding M. Esther Harding: Women Mysteries , Harper and Row , New York ,1978

(4) J.J. Bachofen, Myth, Religion and Mother right, Prinicton ,London , 1980

(5) kant:.critique of pure reason - Translated by N. kempsmith.Newyork: MacMillan

(6) Joseph Campbell: Primitive Mythology ,Penguin books.London,1977.

(7) Karen Armstrong: A History of God –the random house publishing group- USA- 1993

(8) T.w. Dooane: Bible myths and their parallels in other religions , Leslie shepard , new York , 1971)

(9) Husserl ,Edmund. Phenomenology & the crisis of philosoply.tr quentin lawer New york: Harper & Row , 1965

(10) Mer leau - ponty.M.1945. phenomenology of perception (phenomenologie de le perception).Translated by colin smith , London:Routledge and kegam paul

(11) J.P.Sartre: I Existentialisme eat ume hum amiame , Nagel , 1946 pp.34-36

(12) Jean - paul sartre: letre et le Neant ,n.r.f.1943

سابعًا: المقالات والبحوث الإلكترونية الأجنبية

(13) Al Ruwaili , Mijan , Degendring Knowledge , Bridging the sexual difference , Alif journal of comparative poetics , 19, 1999 , pp 8- 42

(14) Born of Virgin – www. Lescarnery.com. born of –a-virgin.htm-25-12-2013 FEMINIST AND GENDER THEORIES - Sage Publications

(15) http://aklaam.net/newaqlam/index2.php?option=com_content&task=view&id=853&pop=1&page=0&Itemid=150
(16) www.maabar.org -14-6-2014
(17) http://www.nrg.co.il/online/47/ART/963/757.htm
(18) Cotholic Ency clopedia – Aristorale
(19) Derrida zu ein fiuhrung Heinz Kimmerl , Jenuis 1922 , seite 16 ole voix et le phenomene:jntroduction au probleme de Husserl ,Quadrige puf 1967
(20) www.biu.ac.il/hu/moussaieff/lectures/.../awareness1.do.
(21) Ency clopedia Britanica – Fruid
(22) Gilbet Herd, Third Sex Third Gender: Beyond Sexual Dimorphism
(23) http://www.nrg.co.il/online/archive/ART659/48.html
(24) Internet Encyclopedia of philosophy 2/4/201
(25) Internet encyclopedia of philosophy
(26) Stanford Ency clopedia of philosophy
(27) J.P.Sartre: l Existentialisme eat ume hum amiame , Nagel , 1946 pp.34-36
(28) Jean - paul sartre: letre et le Neant ,n.r.f.1943,pp.653-54
www.smkb.ac.il/filehandler.ashx?fileid=537668

محتويات الكتاب

المقدمة..... 5
المجتمع الأموميّ والوجه المؤلّه للأنوثة 11
إرهاصات الحضور الذكوري للإله..... 12
الخلاصة..... 14
البطريركية وحضور مفهوم الألوهة المذكّرة 15
الأبويّة في ديانات التوحيد الإبراهيمية* 15
أولًا: الرؤية اليهومسيحية وبقايا الألوهة المؤنثة 16
ثانيًا: الرؤية الاسلامية 25
التنزيه الإلهي والتعامل مع الميراث القديم 25
الجنوسة، نحو وعيّ جديد بالأنثى 31
في مصطلح الجنوسة: המגדר- גינדר 31
جنوسة الكتابة وكتابة الجنوسة 43
الخلاصة 50
جنوسة الكتابة وكتابة الجنوسة في أدب تسرويا شاليف ويوسف زيدان 51
الخلاصة..... 61
الوعيّ وإنتاج الخطاب السرديّ في روايتي (زوج وزوجة) و(ظلّ الأفعى). 63
تيار الوعي.. وكشف اللاوعي 66
الأنثى السردية (شخصية الأنثى) 73
الأنثى البيولوجية 74
ثانيًا: الأنثى السوسيوثقافية 86
الأنثى تَروي، الأنثى تُروى 95
الوعيّ بالأنثى ودائريّة الزمن 105

البعد التاريخيّ /التراكميّ 107
البعد النفسي 1111
الأنثى بين شعرية الوصف وواقعيته 115
الأنثى تصِف وتوصَف 116
تقاطعات التناص وتشكّل الخطاب الأنثويّ 121
تقاطعات الأنثى بين المباشرة والالتفاف 125
مسارات التناص 125
التناص الداخلي المباشر 125
الحوارية في الخطاب Dialoguism intertextue 128
أولا: الاستشهاد 130
ثانيًا: تقنية الرسائل 134
ب – التناص غير المباشر / الخارجي 138
العنوان الرئيس בעל ואישה 146
الحوار وكشف الوعي 156
أولا: أنواع الحوار 157
الحوار الخارجي (الديالوج) 157
الحوار الداخليّ (المونولوج) 159
ثانيًا: لغة الحوار 163
الخاتمة ورؤية الباحثة 170
تشكّلات الخطاب السردي بين فحولة القلم وأنوثة المعنى 170

نتائج الدراسة 175
المصادر والمراجع 179
محتويات الكتاب 187

مركز ليفانت للدراسات الثقافية والنشر

دار نشر – دراسات – استشارات – دورات تدريبيّة

الإسكندرية، مصر

44 شارع سوتير، أمام كلية حقوق الإسكندرية

موبايل: 01018081590 هاتف: 034830903

بريد إلكتروني: levant.egsy@gmail.com

موقع إلكتروني: www.levantcenter.net

مركز ليفانت أحد فاعليات شركة ليفانت لتنمية الموارد البشريّة، ش. د. م. م. وفق قانون 159 لسنة 1981م ولائحته، رقم: س ض: 545/584/507، س ت: 9882.

يهدف المركز إلى العمل على إقامة دورات وورشات عمل وندوات ومحاضرات ويستثمر في تطوير الموارد البشريّة وتنميتها، ويقيم دورات ثقافية وتعليمية متنوّعة، ويهتمّ بإعداد باحثين في مجال الدراسات الثقافيّة وعلم الكوديكولوجيا وتحقيق النصوص التراثيّة، والاهتمام بأصحاب المواهب في الكتابة السرديّة والمسرح والسينما، وتدير إدارة المركز موقعًا إلكترونيًّا شاملاً نشاطاتها كلّها، علاوة على إتاحته تحميل الكتب والمقالات والفيديوهات المختلفة، كما أنّ المركز ينشر المقالات والكتب ورقيًا وإلكترونيًّا وفق عقد مع أيّة مؤسسة أو مؤلّف إفراديًّا.

رقم الإيداع: 5705/ 2019

الترقيم الدولي: 978 – 977 – 6651 – 32 – 6