

التشكيل الفني لتحويلات الشخصية المحورية في رواية (بروكلين هايتس)¹ لميرال الطحاوي

سحر عبد المجيد السيد

باحثة دراسات عليا بكلية الآداب جامعة القاهرة

المقدمة :

انطلاقاً من الوعي بأهمية الزمن والمكان بوصفهما عنصرين جوهريين في بناء الشخصية الروائية، خصوصاً في رواية بروكلين هايتس؛ إذ لا يُستَخدم الزمان والمكان بوصفهما مجرد إطار خارجي، بل يتحولان إلى قوة مؤثرة في صياغة التحويلات الداخلية والخارجية للشخصية المحورية. فالزمن يكشف مسار التغير عبر محطات متعاقبة، بينما يمنح المكان الشخصية أبعاداً اجتماعية وثقافية ونفسية تعمق تجربتها الفردية.

وتكمن أهمية هذا البحث في إبراز كيفية نسج الرواية لبنية سردية تجمع بين البعدين المكاني والزمني، بحيث تعكس واقع المرأة وتضيء مسارها في إعادة بناء هويتها ورؤيتها للعالم. وينطلق التحليل من منظور السرديات مستنداً إلى مفهوم «الكرونوتوب» عند باختين، الذي يوضح العلاقة العضوية بين الفضاء والزمن ودورهما في إنتاج المعنى وتوجيه التحويلات.

وتظل الشخصية المحورية بؤرة النص ومركز تفاعلاته، فهي التي تتقاطع عندها الأحداث والعلاقات والدلالات. وفي سياق الرواية، تتجسد تحولات المرأة في مواجهة شروط اجتماعية وثقافية ضاغطة، حيث يشكل الزمان والمكان معاً الإطار الذي تتبلور داخله لحظات الصراع والتطور وإعادة التشكل. ف«المكان الروائي ليس محايداً، بل هو حامل لمعنى ينعكس على وعي الشخصيات وتوجهاتها»².

لقد برز في الرواية الزمن والمكان لا باعتبارهما مجرد خلفية للأحداث، بل بوصفهما عنصرين فاعلين يسهمان في إعادة تشكيل الشخصية من الداخل والخارج. فالزمن، بما يحمله من إيقاعات وأطوار، يتيح للقارئ تتبع مسار التغير، بينما يضيف المكان بطبقاته الاجتماعية والنفسية والثقافية أبعاداً جديدة على التجربة الإنسانية للشخصية.

1 - ميرال الطحاوي، (بروكلين هايتس)، دار الشروق، ط3، 2014.

2 - غالب هلسا، (المكان في الرواية العربية)، دار الآداب، بيروت، 1980، ص: 45.

تمهيد

نظراً للطبيعة المركبة لموضوع البحث، الذي يجمع بين تحليل تحولات الشخصية المحورية ودراسة البعدين الزمني والمكاني في الرواية النسائية المصرية المعاصرة، كان من الضروري تقسيمه إلى محاور رئيسية تغطي الجانبين النظري والتطبيقي معاً.

يتناول القسم الأول: الإطار النظري المرتبط بالزمن والمكان، مع التركيز على مفهوم «الكرونوتوب» عند ميخائيل باختين، بوصفه أداة نقدية تكشف التفاعل العضوي بين هذين البعدين ودورهما في صياغة مسارات الشخصيات وتحولاتها.

أما القسم الثاني: فيمثل الجانب التطبيقي، من خلال تحليل رواية بروكلين هايتس للكشف عن أنماط الزمن والفضاء المكاني، وكيفية تفاعلها في إبراز التحوّلات الداخلية والخارجية للشخصية المحورية. ويُختتم البحث: بعرض أبرز النتائج التي أسفر عنها التحليل، مع تقديم مقترحات لدراسات مستقبلية يمكن أن تتفرع عنه، بما يساهم في إثراء مجال السرديات والدراسات الجندرية في آن واحد.

أولاً: الإطار النظري:

١- المكان في السرد الروائي: الدلالة والبنية

أولاً: يركز هذا المحور على دراسة المكان في السرد الروائي: الدلالة والبنية، من خلال ثلاث زوايا أساسية تكشف عن دوره الفاعل في تشكيل التحوّلات التي تمر بها الشخصية المحورية، ثم نتناول المكان بوصفه إطاراً للأحداث وعنصراً فنياً مؤثراً، عبر تحليل طريقة تشكّله في النص الروائي وما يحمله من إحاءات ورموز، نبحث رمزية المكان في الرواية النسائية.

ثانياً: كيف يوظّف للتعبير عن قضايا المرأة وصراعاتها الداخلية والخارجية. وأخيراً، نرصد دور المكان بوصفه حافزاً للتغيير أو معيقاً له، من خلال تتبع تفاعل الشخصية معه، وما يترتب على ذلك من تطورات في مسارها الروائي.

المكان بوصفه إطاراً للأحداث مقابل المكان بوصفه عنصراً فاعلاً.

في الدراسات السردية، لا يقتصر حضور المكان على كونه إطاراً جغرافياً أو خلفية محايدة تتحرك فيها الشخصيات، بل يتجاوز ذلك ليغدو قوة مؤثرة في تشكيل المعنى وتوجيه مسار السرد. فهو ليس سطحاً خارجياً، وإنما فضاء متشابك مع التجربة الإنسانية، ينعكس على وعي الشخصيات وخياراتها، ويعيد

صياغة علاقتها بالعالم. وعند النظر إلى المكان بوصفه عنصرًا فاعلاً، يتضح أنه حامل لدلالات رمزية وثقافية وتاريخية، يسهم في إنتاج الصراع السردى، وقد يتحول إلى محفز للتغيير أو معيق له، أو مرآة تعكس التحولات الداخلية والخارجية للشخصيات. ومن ثم، فإن تحليل المكان في النص الروائي يتطلب مقارنة مزدوجة: باعتباره إطاراً يوفر سياق الأحداث، وبوصفه عنصرًا ديناميكياً يشارك في بناء البنية السردية وتوجيه مساراتها.

المكان بوصفه حافزاً للتغيير أو معيقاً له.

يُمكن للمكان في النص الروائي أن يعمل حافزاً لتغيير حين يفتح أمام الشخصية آفاقاً جديدة للتجربة، أو يتيح لها فرصة لاكتشاف ذاتها وإعادة تشكيل رؤيتها للعالم، فيصبح الانتقال إلى مكان جديد أو استكشاف فضاء مغاير بداية لمسار تحوّل داخلي أو خارجي. وفي المقابل، قد يتحول المكان إلى معيق للتغيير عندما يقيد حركة الشخصية ويحبسها في أنماط ثابتة أو يفرض عليها سياقات اجتماعية ونفسية خانقة، فيغدو الفضاء السردى انعكاساً لحالة الجمود أو العزلة أو الاغتراب. وبهذا المعنى، يظل المكان في الرواية عنصرًا فاعلاً يتجاوز الحياد، ليتدخل في تشكيل مسار الشخصية وصياغة تحولاتها.

٣. الزمن : الإيقاع والتشكيل

يبحث هذا المحور في الزمن في السرد لرواية بروكلين هايتس: الإيقاع والتشكيل، يمكن صياغة المحاور الثلاثة للزمن في الدراسة السردية على النحو التالي:

زمن ما قبل التحول : أولاً : ما قبل التحول – زمن التكوين والتوتر الكامن :

يُعدّ الزمن عنصرًا جوهرياً في البنية السردية للعمل الروائي، ليس فقط بوصفه إطاراً خارجياً للأحداث، وإنما بوصفه فاعلاً ديناميكياً يسهم بعمق في تشكيل الشخصية وتحولها. فالشخصية الروائية لا تُولد مكتملة، بل تتشكّل عبر مسار سردي زمني، تخضع فيه لتحولات داخلية وخارجية تتصل بالخبرة، والوعي، والعلاقة بالعالم. من هنا، لا يمكن فصل التحول في الشخصية عن الزمن؛ إذ إن هذا الأخير يعيد تشكيل الهوية السردية على نحو جدلي بين الثبات والتغير.

٢. ثانياً : عتبة التحول – لحظة الوعي

تشكل عتبة التحول في العمل الروائي لحظة مركزية، حيث تُعاد صياغة العلاقة بين الشخصية والعالم،

وتبرز فيها لحظة الانفصال عن الهوية القديمة، إما بانفجار داخلي يُعلن الرفض، أو بانكشاف وعي جديد يعيد ترتيب المفاهيم والمواقع. وهي لحظة لا تنفصل عن الزمن، بل تنبع من داخله، وتُعد امتداداً وتكثيفاً لما سبقها من توترات كامنة في زمن ما قبل التحول.

هذه اللحظة، التي تبدو أحياناً فجائية في السياق السردي، لا تأتي من فراغ، بل تُشكّل داخل ما يسميه باختين بـ «الزمن المشبع»، حيث يكون الحدث محملاً بكثافة دلالية، ويتحوّل إلى نقطة مفصلية في مسار الشخصية. إذ يشير باختين إلى أن «الأحداث ذات القيمة الجمالية والفكرية العالية في الرواية، هي تلك التي تقع في لحظات زمنية مشبعة ومركّزة، أي في تلك النقاط التي تندمج فيها الأزمنة المتعددة وتنكشف فيها إمكانات التحول»³، من هذا المنطلق، فإن عتبة التحول تُعدّ زمناً خاصاً داخل الزمن الروائي، زمن عبور يعلن لحظة الانتقال من بنية نفسية وسردية قائمة إلى أخرى مختلفة. هذه اللحظة هي «نقطة انكسار تُفقد الشخصية ثباتها السابق، وتدفع بها إلى التماس مع وجود جديد، قد يكون مؤلماً لكنه كاشف»⁴، وهو ما يجعل من هذه العتبة مجاًلاً للانفجار الداخلي أو للمواجهة الصريحة مع الذات أو مع الآخر، وغالباً ما يتجلى ذلك في حدث نوعي أو موقف صادم يُفجّر التوترات القديمة.

٣. زمن ما بعد التحول: إعادة تشكّل الذات

يمثل الزمن الذي يلي لحظة التحول مساحة سردية لتموضع جديد للشخصية داخل العالم، حيث تبدأ الذات في إعادة التفاوض مع الواقع ومع نفسها، في ضوء الوعي الجديد الذي اكتسبته عبر المرور بعتبة التحول. لم تعد الشخصية الآن كما كانت من قبل؛ لقد انفصلت عن ماضيها، أو أعادت تأويله، وهي تتحرك ضمن مساريّتسم غالباً باللايقين، ولكنه يؤسس لممكنات جديدة في الهوية والمعنى.

يُشار إلى هذا الزمن، بوصفه زمن ما بعد التحول أو زمن استعادة الذات، وهو لا يعود إلى وتيرة الزمن السابقة، بل يُعيد تعريفها. يقول باختين في هذا السياق إنّ «الشخصية الروائية لا تُستنفد عند نقطة التحول، بل تبدأ في التشكّل من جديد ضمن علاقة حية مع الزمن الذي يأتي بعد، حيث تُختبر مفاعيل التحول وتُستكمل دلالته»⁵، هذا الزمن، إذًا، ليس زمن استقرار، بل زمن إعادة تشكّل، لأنه يُعيد توطین الشخصية داخل سردية جديدة، قد تكون أكثر وعياً وأكثر هشاشة، لكنها بالتأكيد غير مطابقة لما سبق.

3 - ميخائيل باختين، (أشكال الزمان والمكان في الرواية: الكرونوتوب)، ترجمة: محمد براءة، ضمن كتاب النقد الأدبي الحديث من الشكلية إلى ما بعد البنيوية، إشراف: محمد براءة، دار توبقال، الدار البيضاء، 1987، ص: 243.

4 - عبدالسلام كمال، (بنية الزمن في الرواية: دراسة سردية)، دار الحوار، اللاذقية، 2004، ص: 144.

5 - المرجع السابق، ص: 251.

مفهوم «الكرونوتوب» عند ميخائيل باختين:

يرى ميخائيل باختين أن «الزمان» هو ذلك الترابط العميق بين الزمان والمكان، حيث لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر، بل يتفاعلان ليشكلا معًا نسيجًا واحدًا. في الأدب، يتحول هذا الترابط إلى صياغة فنية تجمع بين العنصرين في صورة جديدة، بعد أن كان كل منهما قائمًا بذاته. في الزمكان الأدبي، يصبح الزمان مرئيًا ومجسّدًا، بينما يكتسب المكان حياة من حركة الزمن والأحداث. فالمكان يُقاس بالزمان، والزمان يتجلى في المكان، وفي هذا الامتزاج يعاد تشكيل ملامح كلٍّ منهما ليكتسبا معًا هوية مشتركة. هذا التداخل يمنح العمل الروائي طاقة خاصة⁶، إذ يصبح الزمكان محورًا يجذب إليه بقية العناصر، من أفكار فلسفية واجتماعية إلى تحليلات للأسباب والنتائج، فتتخذ جميعها شكلها ومعناها من خلال هذا الإطار الجامع⁷، وبناءً على ما سبق من عرض نظري من فهم للشخصية المحورية وآليات التحول وعرض للتحويلات الداخلية والخارجية للشخصية، ولأبعاد المكان بوصفه إطارًا للأحداث وعنصرًا فاعلاً وحافزاً أو معيقاً للتغيير، سنمضي إلى تطبيق هذه المفاهيم على الشخصية المحورية (هند) في رواية بروكلين هايتس لميرال الطحاوي، للكشف عن تفاعل الشخصية المحورية مع الزمن والمكان في مسار تحوّلها.

ثانيًا: التحليل التطبيقي المكان:

المكان بوصفه إطارًا للأحداث مقابل المكان بوصفه عنصرًا فاعلاً.

في المشهد السردي الذي تصفه ميرال الطحاوي، يظهر شارع Flatbush Avenue بدايةً إطارًا جغرافيًا محددًا للأحداث، تُعرّفه البطلة من خلال الخرائط الإلكترونية وتحدد ملامحه المكانية والاتجاهية بدقة: «تراه على خرائط الإنترنت، وهي تبحث عن غرفة واحدة تصلح للإيجار، في منطقة بروكلين»⁸. هنا يؤدي المكان وظيفة مرجعية بحثية؛ إذ يرسخ الواقعية المكانية ويمنح القارئ إحداثيات ملموسة تساعد على تصور المشهد بصريًا.

لكن المكان قد يتجاوز كونه قطعة ديكور خلفية ليصبح المكان فضاءً فاعلاً يحتضن الشخصيات ويؤثر

6 - حسين حمودة، (في غياب الحديقة)، مطابع الشرطة للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2007، من ص: 10 : ص: 15.

7 - ميخائيل باختين: (أشكال الزمان والمكان في الرواية)، ترجمة يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1990. ص: 5

8 - (بروكلين هايتس) ص: 9

في سلوكها ومسارها الفني؛ إذ لم يعد مجرد خلفية محايدة للأحداث، بل تحول إلى عنصر أساسي في بناء السرد وتوجيه مساراته. إن «دور المكان لا يقتصر على كونه مجرد خلفية للأحداث، بل يتحول إلى عنصر فاعل في السرد يؤثر في تطوير الأحداث والشخصيات، ويرتبط ارتباطاً وثيقاً بحالة الشخصيات النفسية»⁹. وهذا ما يتحقق في النص؛ إذ يتحول فلات بوش تدريجياً من موقع على الخريطة إلى عنصر مؤثر في التجربة الشعورية للبطل، حيث تقول: «تؤكد أنها في المكان المناسب لحالتها النفسية»¹⁰.

يتسع حضور المكان؛ ليصبح وسيطاً ثقافياً واجتماعياً، كما يمكن أن يكتسب «بطولة سردية» حين يختزن أبعاداً رمزية تعيد تشكيل وعي الشخصية. «المكان يشكل عنصراً أساسياً في بناء الرواية العربية، فهو ليس مجرد خلفية تقنية بل ركيزة أساسية تعزز من تماسك السرد وتعمقه»¹¹ وهذا ما نجده في وصف الشخصية المحورية للأناقة الكلاسيكية، وهوس سكان المنطقة بكل ما هو قديم، ورائحة القهوة الممتزجة بصخب الحياة الفنية. هذه الملامح ليست محايدة، بل تعكس منظومة قيم وتوقعات جمالية تشكل فضاءً داعماً لأحلام البطل وتطلعاتها الإبداعية¹².

هكذا يتجلى التحول من المكان بوصفه إطاراً ثابتاً إلى المكان بوصفه قوة دافعة في السرد، تؤثر في مسار الشخصية وتحفز تحولاتها الداخلية، مما يؤكد البعد التطبيقي للرؤية النقدية التي ترى المكان عنصراً بنائياً فاعلاً في النص الروائي.

تصف ميرال الطحاوي تجمعات المغتربين في فضاءات محددة، مثل ساحل «شيبست باي» القريب من آخر محطات المترو المؤدية إلى بروكلين. على المستوى الأول، يبدو المكان إطاراً للأحداث؛ إذ يجلس الأفراد على الأرصفة المائية، يراقبون السفن العابرة، وتمثال الحرية البعيد، وجسر «جزيرة لونج آيلند»، وأطراف «نيوجرسي»، ويمارسون أنشطة اعتيادية كصيد الأسماك والتدخين، ويتبادلون الأحاديث

9 - سارة قاسم كريم العابدي، (المكان في روايات مهدي عيسى الصقر (البناء - التحولات - التجريب))، مجلة لاراك، كلية الآداب، جامعة واسط، مجلد 17، عدد 3، 30 - 6 - 2025، العراق، ص: 111
https://lark.uowasit.edu.iq/index.php/lark/ar/article/view/4385

10 - (بروكلين هايتس) ص: 9

11 - مهند جاسم محمد (المكان في رواية الأموات في متحف الأحياء)، مجلة مداد الآداب، العدد، العدد الثامن والثلاثون، 2025، من 627: 648

8597be55c3a9c83cadcd2d803645f/12/03/https://iasj.rdd.edu.iq/journals/uploads/20256f10.pdf

12 - (بروكلين هايتس) ص: 10

عن الوطن، والتأمين، والضمان الاجتماعي¹³. لكن على المستوى الأعمق، يتحول المكان إلى عنصر فاعل في تشكيل الوعي والتجربة؛ فهو يستحضر في ذاكرتهم صورة الموانئ ومحطات السفر في بلادهم، ويعيد إنتاج شعور الانتماء والاغتراب في آن واحد، ما يجعل التجمع المادي في هذا الفضاء محفزاً للتأمل وإعادة صياغة العلاقة بالهوية والمنفى.

الوصف التفصيلي للبيئة القروية — البيوت الطينية، الحارات الضيقة، السرايب، روائح الطعام والروث، حركة الناس، وأصوات الطواحين — يمنح النص واقعية مكانية عالية، ويؤطر طفولة «هند» في سياق اجتماعي واقتصادي محدد¹⁴. هذه التفاصيل المكانية تحدد طبيعة الحراك اليومي للشخصية، وتربط زمن الطفولة بفضاء مألوف، حيث يتكرر المسار من بيت الأب إلى المسجد والمدرسة، مروراً بمحطات ثابتة.

المكان هنا لا يكتفي بالاحتواء، بل يترك أثره على الشخصية من خلال: الإدراك البصري: انفتاح البيوت أمام عينيها على مشاهد المعيشة اليومية يكون لديها حس المراقبة والقدرة على التقاط التفاصيل.

الإدراك الحسي: الروائح، الملمس الطيني للأرض، أصوات الماكينات، كلها تبني ذاكرة حسية عميقة. التفاعل الاجتماعي: مرورها اليومي بمراكز النشاط القروي (المسجد، فرن الخبز، ماكينة الطحين، حنفية الماء) يضعها في تماس مباشر مع المجتمع، وهو ما سيؤثر لاحقاً على وعيها بذاتها وبالآخرين. بهذا المعنى، يصبح المكان في طفولة «هند» ليس مجرد مسرح للأحداث، بل أحد العوامل المكوّنة لتحوّلاتها اللاحقة؛ إذ يرسّخ إحساسها بالانتماء وفي الوقت نفسه يفتح أفق المقارنة مع أماكن أخرى ستعرفها لاحقاً.

المكان بوصفه حافزاً للتغيير أو معيقاً له.

المنزل، بتفاصيله الدقيقة — من «البلكون الشرقي» المصقول بأرضية شطرنجية، إلى الباب الثقيل ذي الزجاج المعشق المرمم — لا يظل مجرد فضاء مادي، بل يتحول إلى مرآة لصراعات الأسرة الداخلية. فالباب الذي «كان يعاني دائماً من خبطات شرسة»¹⁵ يصبح رمزاً للهشاشة النفسية داخل البيت، حيث تؤدي الانفعالات العنيفة إلى مزيد من «الكسور» المادية والمعنوية. هنا، المكان لا يحمي، بل يسجل أثر العنف

13 - (بروكلين هايتس) ص: 24

14 - (بروكلين هايتس) ص: 31

15 - السابق ص: 34

ويعيد إنتاجه، مما يجعله مُعيقًا للاستقرار النفسي، خصوصًا بالنسبة للأم والطفلة هندی. وفي المقابل، الفضاء نفسه يحتوي إمكانات للعب والتحايل على الصعوبات؛ فالأرضية الشطرنجية تتحول إلى خطوط «لعبة الحجلة»، والبلكون يصبح «عارضتين لكرة القدم» أو مساحة لـ «الاستغماية» و«الدبة العمياء». هذه الاستخدامات الطفولية تمنح البيت وظيفة حافز للتكيف؛ إذ يبتكر أفرادُه أشكالًا من التسلية تعيد تأويل فضاء العنف إلى فضاء مرح، ولو مؤقتًا.

التناوب بين قسوة المكان ومرونته في علاقة الشخصية المحورية به يُظهر أن المكان في السرد ليس شيئًا ثابتًا أو جامدًا، بل هو نتيجة لتفاعل الشخصية مع ظروفها. فقد يكون المكان سببًا في خلق التوتر والصراع، أو عاملاً يساعد على التوازن. والمكان الشعبي، بشكل خاص، يبدو كأنه كائن حي يشارك في صنع الأحداث وتشكيل وعي الشخصية.

في هذه المشهدية، المكان (الغرفة فوق رأس طفلها) ليس مجرد موقع جغرافي، بل هو حاضن لثنائية التوترين الانجذاب والنفور¹⁶.

١- البعد النفسي للمكان

الغرفة ليست مساحة حيادية؛ فهي ترتبط في وعي الشخصية المحورية بموقع ابنها في الأسفل، ما يجعلها تحمل إحساسًا بالمسؤولية والذنب، ويشكّل ذلك حاجزًا داخليًا أمام الانغماس في التجربة التي يدعوها إليها «تشارلي». المكان هنا يضغط على وعيها الأخلاقي والعاطفي بدل أن يحزّرها.

٢- البعد الرمزي للمكان

السلم الضيق يوحى بصعود نحو تجربة جديدة، لكنه في الوقت نفسه يوحى بالاختناق والضيق، فيصبح رمزًا لطريق محفوف بالتردد. هذا يربط المكان بديناميكية «الانتقال» التي لا تكتمل، فيتحوّل من محتمل محفّز إلى معيق فعلي للتحوّل.

٣- التحوّل الدرامي

بعد لحظة المواجهة، يسقط «تشارلي» من صورته الأسطورية إلى «ضفدع طيني»، وهذا الانكشاف يحدث داخل المكان ذاته، مما يعزز فكرة أن المكان يعرّي الوهم بدل أن يعمّق التجربة، أي إنه محفّز للوعي، لا للتغيير الجسدي أو العاطفي.

٤- العلاقة بين المكان والتحول

بدلاً من أن يكون المكان مسرحاً لانعتاق الشخصية، أصبح بيئة لاستحضار القيود:

قيود الأمومة (وجود الابن أسفل الغرفة)

قيود النفور العاطفي (عدم حب «تشارلي»)

قيود الوعي بالاختلاف بين الخيال والواقع

في هذا المشهد، المكان عنصر معيق للتغيير الجوهري؛ إذ يذكّر البطلة بالروابط التي تمنعها من الانخراط في علاقة لا تريدها، ويحوّل لحظة كان يمكن أن تكون حافزاً للتحرر الجسدي والعاطفي إلى لحظة إدراك للرفض والانسحاب.

يمكن النظر إلى المكان في الرواية من زاويتين متكاملتين؛ فهو من جهة قد يكون حافزاً للتغيير أو معيقاً له، إذ يفتح أمام الشخصيات آفاقاً جديدة تدفعها نحو التحول، أو يفرض عليها قيوداً تعيق تطورها. ومن جهة أخرى، يتبدى المكان إما إطاراً للأحداث يحتضن مجرياتها دون أن يتدخل في مسارها، أو عنصراً فاعلاً يؤثر في الشخصيات، يثير توترها أو يمنحها التوازن، ويشارك في صياغة مواقفها ووعيها. وبهذا، يصبح المكان في العمل السردي ليس مجرد خلفية، بل مكوناً حياً يتفاعل مع الحدث والشخصية في آن واحد.

الزمن

هند في زمن ما قبل التحول: الطفولة، الأم، وملامح التكوين الأولى

إن زمن ما قبل التحول، بوصفه بنية سردية ونفسية وفقاً لميخائيل باختين، يُعدّ لحظة جوهريّة في التكوين الداخلي للشخصية، إذ يتبلور فيها الوعي بالذات عبر تراكم التجارب، لا سيما المؤلمة منها، قبل أن تنفتح الشخصية على زمن التحول الفعلي. ويؤكد باختين أن هذا الزمن لا يُستعاد سردياً بوصفه ماضياً منسياً، بل يُستدعى بوصفه لحظة دائمة التأثير والحضور في وعي الشخصية، تُملّي شروط الحاضر وتضع حدود التحول.

وفي ضوء هذا التصور، يمكن قراءة شخصية «هند» بوصفها نتاجاً لتاريخ داخلي طويل من الكبت، القمع، الرغبة المؤجلة، والتكوين القائم على الفقد والتقليد، بما يجعل زمن ما قبل التحول هو المجال

الحقيقي لفهم شخصية هند قبل أن تواجه التحول المكاني .

أولاً: التدين بوصفه أداة لبناء بطولة بديلة

«أصبحت هند أول بنت ارتدت في المدرسة هذا الحجاب المسدل الطويل...»¹⁷، تبرز هند في طفولتها بوصفها تلميذة تسعى للبطولة داخل مجتمع مغلق، ولكن لا من خلال الحضور، بل من خلال الغياب: تقشف، امتناع، وانسحاب رمزي من الحياة اليومية للطفلات الأخريات. الحجاب هنا ليس تعبيراً عن وعي ديني عميق، بل عن رغبة في البطولة الأخلاقية القائمة على النفي لا على الفعل. إنها لا تلعب، لا تصافح، لا تضحك كالبقية. باختيارها الأسود والامتناع عن المصافحة، تحاول هند فرض حضورها في المشهد المدرسي عبر أخلاقيات «جلد الذات»، بحسب التعبير المستخدم في النص.

هذه الممارسات تدل على بنية شخصية مأزومة في تمثّل الذات، تبحث عن وسيلة للتمايز والخصوصية في بيئة لا ترى فيها ما يجعلها فريدة، فتلجأ إلى الدين بوصفه فضاء استعراضياً للتفوق الأخلاقي، لا تجربة روحية داخلية. وهي بذلك تشكل نقيضاً لما تسميه الرواية لاحقاً «البطلات الحقيقيات».

ثانياً: العشيقة لا الزوجة – تآزم الهوية الأنثوية

«تكره هذه الكلمة - تخونها - تذكرها بزهرة العلا...»¹⁸، «لم تكن مؤهلة لأدوار البطولة... لذلك ظل فيلمها المفضل بئر الحرمان»¹⁹، تكشف الرواية عن أزمة الهوية الأنثوية التي عاشتها هند منذ الطفولة. فهي ترفض تمثيل دور الزوجة المخدوعة، وترى في العشيقة النموذج الأقرب للبطولة. يتمثل ذلك في احتقارها لشخصية زهرة العلا بوصفها مثلاً للمرأة التقليدية المتألّمة في صمت، بينما تتماهى مع شخصيات أكثر ازدواجية، كبطلة بئر الحرمان التي تحلم بالرغبة وتستيقظ طاهرة.

فهند تعيش في فصام سردي دائم: تطمح أن تكون بطلة، لكنها لا تملك أدوات البطولة سوى عبر محاكاة صور نمطية ممزقة بين التدين والتوق للممنوع.

ثالثاً: العار والتكوين الجسدي: الأحلام، البول، ودرس العقرب

«لن تنسى هند هذا المشهد طوال حياتها...»²⁰، «تتحرك أنثى العقرب، ثم تبدأ دورة حياتها بالتغذي على الأم.»²¹، في هذا المشهد الكابوسي الذي رآته هند في طفولتها، نشهد تمثيلاً رمزياً مكثفاً لفكرة الخوف من

17 - (بروكلين هايتس) ص: 87.

18 - السابق ص: 116.

19 - السابق ص: 117.

20 - السابق ص: 261.

21 - السابق ص: 262.

الأنوثة والتحول البيولوجي. رقصة العقرب، والتخصيب، والافتراس اللاحق للأم من صغارها، كلّها تُحمل على معنى أمومي فادح: الأم ضحية بالضرورة، والأنوثة تتحول إلى مصير مفترس، بينما الذكر مهدور بلا مخرج.

يفسّر هذا المشهد ارتباط البول والخجل والرعب، ما يجعل التحول البيولوجي نفسه تجربة مدلة. وبهذا تنشأ علاقة عدائية بين الجسد والذات، بين هند وصورتها كأثى، وهو ما يفسر لاحقاً تقشفها العاطفي ونفورها من أي «بطولة جسدية».

رابعاً: الطفولة المعزولة والوعي القاسي بالبيت

«تجلس في الصف مهذبة... صدقت أن الحجلة عيب...»²²، «وصارت تكره بيت بيوت، لأن البيوت مقفولة على بلاويها.»²³، بيت الطفولة، كما تصوره الرواية، ليس مكاناً للحماية بل حيزاً مغلقاً على الأسرار والأوجاع. البيت الذي يتحطم بابه، ويُستبدل به زجاج مكسور وكرتون، هو استعارة لعجز الأم وللأمومة المتصدعة التي ورثتها هند لاحقاً. البيت ليس بيتاً، بل واجهة مهترئة لعنف داخلي، ولذا ترفضه.

هذه الصورة من الطفولة المنعزلة، إلى جانب وعي مبكر بالممنوعات («الحجلة عيب»، «القال يخرب البيوت») تجعل من هند فتاة مكبلة اجتماعياً، تدرت منذ الصغر على انتهاج الصمت بصفته فضيلة، وعلى النظر للجسد واللعب والأنوثة بوصفها تهديداً.

خامساً: الأم بوصفها ظلاً رومانسياً وأسطورة مكسورة

تمثل الأم بالنسبة لهند الصورة الأولى للبطولة المؤقتة. في لحظة صفاء، تصبح الأم «ليلى مراد»، تقبل الأب أمام الأطفال وتغني. لكن هذه اللحظة العاطفية تُحطم سريعاً بانفجارات الغضب. «الباب وتزويقه» يتحول إلى رمز الوجد والانهيار. «تصبح أمها، ولرات قليلة، البطلة ويملاً الرضا حياتها...»²⁴، تحمل هند هذه الصورة وتكرّسها في وعيها الأنثوي: كل الأمهات ضحايا. وبهذا تتكرّس في وعيها ثنائية الحب والدمار، والأنوثة والخذلان، حيث يتحول الحليب (رمز الأمومة) إلى سائل «متخثر» ينزّفي انتظار المصير المحتوم. إنه وعي يشكّل نواة نسقها الداخلي. «لكن رياح الخماسين تعصف على ربيعها وتصفق

22 - السابق ص: 138.

23 - السابق ص: 152.

24 - ص: 246.

الأبواب.²⁵، تظهر هذه المقاطع أن هند لم تدخل زمن التحول إلا وهي مأزومة بطفولة مشوّهة، مفعمة بالعار والقمع والانكفاء. ووفقاً لباختين، فإن السرد لا يكشف عن التحول الحقيقي في لحظة الانعطاف الخارجية (الهجرة، تغيير المكان)، بل عبر العودة المتكررة إلى زمن ما قبل التحول بوصفه المركز الفعلي لبناء الشخصية. فالتحول يبدأ حين يُعاد تأويل هذا الماضي لا حين يُنسى.

ولذا، فإن هند، وقبل أن تتحول، لا بد أن تتوقف طويلاً أمام طفولتها، لتفككها وتواجه أشباحها، وإلا فستظل عقارب الذاكرة تدور حول الأم التي ألّهمت من الأبناء، والطفلة التي بللت سريرها رعباً من أحلامها.

معزولة، وأمومة مأزومة، وتكوين أنثوي قائم على الخوف والتقليد والانكفاء. تبدأ هند محاولاتها لصنع بطولة مبكرة عبر مظاهر التقشف الديني ورفض مظاهر الطفولة الجسدية والعاطفية، متبينة خطاباً صارماً في اللباس والسلوك، لا يعكس تديناً عميقاً بقدر ما يعبر عن رغبة في التمايز داخل بيئة لا تمنحها تفرداً حقيقياً. ترتسم معالم وعيها الأنثوي من خلال صورة الأم التي تُحب وتُغني ثم تُهان، ومن خلال بيت مخلخل الأبواب، تتسلل منه رياح الخوف والانكسار. يتكرّس في داخلها وعي بالعقاب والخل، يتجلى في أحلامها المرعبة بالعقرب الأم التي يُفترس جسدها من صغارها. كما يتجلى الصراع حول الأنوثة في نفورها من دور الزوجة التقليدية، وتماهيها مع بطلات الأفلام الغامضات والممزقات نفسياً. كل هذه العناصر تعيد إنتاج هند كفتاة لا تتحرك في العالم، بل تنزوي داخله، محاصرة بزمن لم يُحسم بعد، زمن يسبق التحول، ويظل يفرض حضوره على كل محاولات النجاة.

عتبة التحول : مسارات الانكسار والتكوين عبر الجسد والمنفى والبيت

تشكل شخصية «هند» محوراً سردياً يشتبك فيه الجسد مع الوطن والمنفى، والعاطفة مع الخيانة، والأنوثة مع الانكشاف. إنها شخصية تقف طويلاً على عتبة التحول، لا باعتبارها قفزة فجائية، بل مساراً زاحقاً من الألم والخذلان والاختناق الداخلي، حتى الوصول إلى شكل جديد من الإدراك البارد والمجرد. تقوم هذه القراءة على تتبع هذه العتبات النصية التي شكّلت المنعطفات الأهم في بناء شخصية هند، من الفتاة المسحوقة خلف باب أبيها، إلى المرأة الوحيدة على رصيف الغربة، وإلى الجسد الذي انطفأت فيه دورة الحياة.

أولاً: البيت المغلق وبداية الوعي القابع خلف الباب

في مشهد الطفولة المتكرر، كانت عتبة باب الأب تمثل لهند العالم الخارجي، لكنها لم تكن تملك سلطة عبوره. كان الباب عتيقاً، عاليًا، مغلقاً، يحجب عنها الشارع والصوت واللعب، ويفرض عليها أن تكون ساكنة خلفه، في حماية أبوية مشبعة بالمنع. تقول الساردة: «تخبي اشتهااتها إلى يوم تخرج منه ولا تعود»

26

هذا المشهد التأسيسي يصنع أول عتبة إدراك لهند، إدراك لجسدها المحاصر، ولرغبتها المؤجلة، وللعالم الخارج عن سيطرة الأب، وللعالم الممنوع عنها بوصفها امرأة مستقبلية.

ثانياً: العتبة الزوجية بوصفها إعادة إنتاج للقمع

بعد الزواج، تحاول هند أن تمارس دورها التقليدي كما لُقنت: العطور، الملابس الداخلية، الغيرة «الحلال»، لكنها تكتشف أن كل ذلك ليس إلا وصفات سطحية لا تحمي من التفكك. فالزوج يغادر البيت بملابسه الناعمة و«الواقيات الذكرية» دون أن يعود، تاركاً لها طفلاً وتأشيرة وماضٍ مبلى بالخيانة.

هنا تأتي عتبة التحول الثانية: سقوط الصورة المثالية للزوج. «كل ما تركه لها الزوج كان تأشيرة سفر... وطفلاً يجرح حقيبتين»²⁷.

التحول ليس في الانفصال وحده، بل في تلك اللحظة التي تتجسد فيها الخسارة المزدوجة: خيانة الرجل، وتبخر حلم البيت، وضرورة العيش وحيدة في أرض جديدة.

ثالثاً: جسد الأم بوصفه فضاء انهيار هرموني ونفسي

في لحظة عابرة، تكتشف هند أن جسدها نفسه يتخلى عنها: اللبن يسيل على صدرها، الدم الشهري ينقطع، الرسائل التي وجدت في درج زوجها تكشف خيانتها، والبيت يغدو مكاناً للبكاء الصامت، ثم للاشمئزاز، ثم للحياد.

هذه هي عتبة التحول الجسدي - العاطفي. تقول: «إنها فقدت الكثير من المحبة واللهفة... وأن الدورة الشهرية كانت ترتبط بخلايا جسدها مثل هذا اللبن الذي ينزفي أوقات غامضة»²⁸.

الجسد هنا لم يعد فضاءً للخصوبة أو العشق، بل تحوّل إلى موضع تسريب، إلى جسد مستنفذ، متعب،

26 - (بروكلين هايتس) ص: 39

27 - المرجع السابق ص: 22

28 - نفسه ص: 113

دون رغبة أو معنى. وهذه واحدة من أهم عتبات التحول عند هند: التحول البيولوجي الذي يوازي التحلل العاطفي.

فمن التكوين إلى الوعي العاري تشكلت شخصية هند عبر عتبات متتالية: من باب الأب المغلق، إلى خيانة الزوج، إلى خيانة الجسد، إلى قرار التطهر والمحو، إلى محاولة إعادة التكوين في منفى لا يعرفها. كل عتبة كانت خيطاً في نسيج التحول، وكل وجع كان تمهيداً لوعي أكثر صلابة، ولو كان هشاً في ظاهره. هند لا تصرخ، لا تنتقم، بل تنسحب ببطء، وتعيد تكوين ذاتها في عزلتها، وتعيش على الهامش - لكن بإرادة داخلية شبه صامتة. هذه هي بطولتها، بطولية الانطفاء الذي يتحوّل إلى بقاء. في هذا الزمن، لا تتخذ «هند» قرارات كبرى، لكنها تخسر ذاتها بالتدريج: تُنسى، تتقدم في السن، تراقب من بعيد، وتكتب وصاياها لجسدها الميت المرتقب. في هذه القراءة، تنتبع خصائص هذا الزمن الكئيب الذي يلي التحولات، لنعرف كيف يتشكل الانطفاء، وكيف يصير الإنسان «شاهدًا غير مرئي» على حياته.

أولاً: انكسار الذاكرة وتحول الزمن إلى ركام

«صارت تنسى كثيراً... وتترك الطعام ليحترق... ولا تعرف كيف صارت تشيخ هكذا بسرعة وبلا مقدمات»²⁹.

النسيان هنا ليس مجرد عارض، بل هو تآكل الهوية. لم تعد تتذكر البيوت التي عاشت فيها، ولا تفاصيل الأحداث، ولا حتى العناوين. ذاكرة هند الحادة التي طالما كانت سلاحها، أصابها العطب، وأصبحت تشكّل تهديداً داخلياً: النسيان لم يعد نعمة، بل رعباً.

زمن ما بعد التغير زمنٌ مفكك، لا تسلسل فيه، تتحول فيه الأمكنة إلى صور مبهمّة، ويتحول البيت إلى «علبة كبريت زجاجية» تُرى وتراقب، لكنه لا يضمّها، ولا يحتضنها فعلياً.

ثانياً: الوحدة داخل الحشود، وطمأنينة بائسة

تعيش هند في بيت يجاور الآخرين مادياً، لكنه لا يصلهم بها معنوياً. «يعرف الجيران نبرة صوتها... وتوقيت غسيل الصحون... وضحكاتها... وأيام خوفها من توقف قلبها فجأة»³⁰.

هنا، تتجلى وحدة من نوع خاص: وحدة مزدحمة بالبشر. الجيران يعرفون عنها كل شيء، كما لو أن

29 - (بروكلين هايتس) ص: 12، 13 ونجد نفس المعنى يتكرر ص: 92
30 - السابق ص: 100

البيت شفاف، لكنها لا تعرفهم، ولا يتدخل أحد. المشاركة قائمة، لكن دون تواصل حقيقي، والاطمننان قائم، لكنه مجرد وهم سطحي يغطي شعورًا داخليًا بانعدام الأمان.

ثالثاً: الاكتئاب بوصفه هوية بديلة، والإعلان بوصفه مرآة للذات

«الاكتئاب حزن، تعب، إجهاد، ضيق... تفكير في الانتحار... اسأل طبيبك عن سيمبولتا»³¹.

تجلس هند، وابنها يشاهد التلفاز، وتكتشف أن الإعلان صار يعكس حالتها بدقة. تتماهى مع كلمات الإعلان، وتتحول علامات المرض النفسي إلى لغة يومية تعيشها. لم تعد بحاجة لتشخيص خارجي، فالأعراض صارت تفاصيل حياتها: التعب، الصمت، الحزن، والرغبة في الرحيل.

رابعاً: طقوس الرحيل وكتابة وصية الموت المؤجل

«كتبت على كل الحوائط أسماء أناس... وضعت جواز سفره على الطاولة... بإمكان أي شخص أن يجده ويرسل به طفلها إلى أبيه»³².

زمن ما بعد التغير:

التحول الأكبر في زمن ما بعد التغير هو أن الرحيل لم يعد قرارًا مفاجئًا كما في المرات السابقة، بل صار «خيارًا هادئًا، محسوبًا، مكرسًا بالكتابة». تكتب هند أسماء على الجدران، تترك جواز السفر في مكان ظاهر، وترسم سيناريو دقيقًا لما سيحدث بعد موتها هنا، تقترب من الموت لا بوصفه كارثة، بل راحة مرتقبة، وحلاً نهائيًا لوحدة لا تُطاق. «الولد الصغير يلتصق بها... يشاهد إعلان الاكتئاب... يهز جسدها في الصباح»³³.

رغم كل الانطفاء، تظل الأمومة الرابط الأخير بين هند والحياة. الطفل هو السبب الوحيد الذي يجعلها تخاف من الموت، لا من أجله فقط، بل من فكرة أن يوقظها فلا يجدها. لكن حتى هذه العلاقة، أصبحت عبئًا، وأصبحت ترتب على نهايتها سيناريو للتخلي، لا للنجاة.

زمن ما بعد التغير ليس زمنيًا بالمعنى الخالص، بل هو مرحلة شعورية ممتدة من التآكل والاضمحلال. لا تعيش هند فيه تحولات جديدة، بل تعيش نتائج التحولات السابقة، آثارها الجانبية، إرهاقها النفسي، وأعراضها الجسدية.

لقد تخلّت عن الحلم، وودّعت الحنين، وصارت تشبه بيتها: شفافًا، هشًا، مرئيًا دون أن يُرى. زمنها

31 - نفسه ص: 100

32 - نفسه ص: 106

33 - نفسه ص: 100 ونفس المعنى يتكرر ص: 106

الآن ليس للمواجهة، بل للانتظار: انتظار النهاية، لا باعتبارها مأساة، بل راحة ممكنة. هذا الزمن لا يحمل بداية جديدة، بل استمراراً بطيئاً لانطفاء بدأ منذ زمن، ومضى دون أن تلاحظه.

في الفصول السابقة من حياة «هند»، شهدنا عتبات واضحة للتحويل: الزواج والانفصال، الخيانة والأمومة، المنفى والانطفاء التدريجي. لكنها لم تصل إلى تحولٍ نهائي ناجز، بل دخلت مرحلة أكثر غموضاً واستنزافاً، يمكن تسميتها بـ«زمن ما بعد التحويل»، وهو زمن لا يحمل قرارات قاطعة، بل يتجسد في ارتباك مستمر، وعي مُثقل، ومسافة دائمة مع الذات والآخر.

نرى هنا كيف أصبح التغير الذي ظنّته هند مكتملاً مجرد بداية لمرحلة أشد تعقيداً، حيث تفتت المشاعر، وتشظت الهوية، وتحولت الحياة إلى مفاوضة دائمة على التفاصيل الصغيرة: الحب، الرغبة، الحماية، الجمال، والذاكرة. فالرقص بوصفه استعارة للمسافة العاطفية «تلك المسافة التي يتحدثون عنها في صفوف الرقص... نضعها دائماً حين نود أن نجد فقط من يسمعنا ويتفهم بأسف أوضاعنا المعقدة»³⁴.

علاقة «هند» بتشارلي ليست علاقة حب تقليدية، بل تمرين مستمر على المسافة. الرقص هنا لا يعني الاقتراب، بل تدريباً على «عدم الملامسة». تشارلي يمثل رجلاً متاحاً، رقيقاً، حزيناً، لكنه لا يخترق العزلة التي اختارتها هند.

فما بعد التحويل لا يسمح بهشاشة جديدة. لم تعد هند مستعدة لتجربة الحب بمعناه العاطفي، بل تكتفي برفقة محكومة بالمسافة، برفقة مؤقتة تسمح بالبوخ لكن ترفض الاندماج. الرقص ليس حميمية، بل تقنين للمسافة بين «أنا» لم تعد تثق و«آخر» لا يمكن احتواؤه.

أما عن الأمومة بوصفها فزغاً دائماً «وبرغم أنها صارت تحذره كل ليلة... تصمت غير قادرة على حسم إن كان يفهمها أم لا، فقط يقول لها: Fine»³⁵.

ما بعد التحويل بالنسبة لهند، لا يمنحها طمأنينة أمومة مستقرة. على العكس، تحولت الأمومة إلى خوف مرعب: من الاغتصاب، من الموت، من الانفصال، من الجهل بالعالم الذي يكبر فيه طفلها. لا تثق بالشارع، ولا بالمدرسة، ولا بالغرباء، ولا حتى بقدرة ابنها على ربط كوفيته.

تتحول «الأمومة» إلى وعي دائم بالتهديد، وتحاول هند أن تختصر معنى «الرجولة» في حماية الجسد،

34 - السابق ص: 124.

35 - نفسه 132.

لأنها لم تعد تملك لغة عاطفية أوسع، أو رؤية متماسكة عن المستقبل. أمومتها هجينة: مراقبة وقلق وصمت وتفسير غامض لواقع لا يمكنها السيطرة عليه.

أما التقدم في السن بوصفه فقداناً للثقة والذاكرة «تخفي مؤخرتها... تخاف من علامات العمر... تنسى تمامًا الأشياء الصغيرة في حياتها... لم تكن من هذا النوع الذي ينسى»³⁶.

في هذا الزمن الجديد، لم يعد التغير في الخارج وحده هو التحدي، بل أيضًا تغير الجسد والهوية الداخلية. تحاول هند أن تتكيف مع فكرة أنها لم تعد مرغوبة، أنها ترتدي «كاجوال» لإخفاء العمر، وتنسى ما لم تكن تنساه أبدًا.

هي الآن في طور التفاوض المستمر مع ذاتها: لماذا تدخن؟ لماذا تصلي؟ لماذا تؤمن بالأبراج؟ ما الذي يجعلها تتكى على تفاصيل خرافية؟ السبب الحقيقي ليس في الأبراج ولا في التدين المفاجئ، بل في رغبتها في الإمساك بأي وهم يثبت العالم المانع من حولها.

أما عن الحياة اليومية بوصفها مفاوضة على البقاء «تتلعثم... تدخن بحذر خوفًا من نفاذ السجائر... تتمدد متعبة من الطباشير»³⁷.

زمن ما بعد التحول. لم تعد هند تقاتل أو تنهار، بل تفاوض بصمت على استمرارها: بين سيجارة وأخرى، بين وجبة محروقة ومشى بلا هدف، بين صلوات تقطع الوحدة، وحكايات أسطورية تهوّن الواقع. لم تعد المرأة التي قررت أن ترحل، أو التي مزّقت رسائل الخيانة، بل أصبحت امرأة تتكى على البقايا: بقايا جسد، بقايا رغبة، بقايا حياة، بقايا كرامة، بقايا ذكاء منهك.

ما بعد التحول هو الفقد المقيم رغم أن «هند» ظنت في السابق أنها عبرت التغير، وأنها خرجت من علاقات ومنازل وبلدان، فإن الرواية تكشف في هذا المقطع أن ما بعد التحول ليس شفاءً، بل منطقة رمادية من الغموض العاطفي والنفسي.

هي الآن كائنٌ خفيف، يتخفى تحت جاكيت رجالي، ويتنفس بخوف، ويكتب وصيته، ويراقب طفله، ويرقص على مسافة.

«هند» ما بعد التحول ليست امرأة جديدة، بل امرأة تأكلت من كثرة ما حاولت أن تتجدد. امرأة لم تعد تثق حتى بالذاكرة، وتعيش على حافة الخوف والملل، تفاوض الحياة بنديّة يائسة: قليل من الرقص،

قليل من الحذر، وقليل من الإيمان بالأبراج.

يتجلى زمن «ما بعد التحول» في الجزء الأخير من الرواية، في صورته الأكثر قسوةً وتعقيداً. فهند لم تعد تحارب لأجل «تغيير المصير»، بل تواجه ذاكرة مشوشة، أمومة ملتبسة، وهوية متحولة، وعالم لا تعود فيه إلى ذاتها إلا عبر الانكسار.

وإن كان التحول في البداية فعلاً إرادياً ومجابهة مع السياق الاجتماعي والثقافي، فإن ما بعده - في هذه الصفحات تحديداً - يمثل دخولاً في زمن تآكلي، محكوم باللايقين، والتكرار الكابوسي، والتشظي المستمر للذات. هذه هي النهاية التي لا تُختم: نهاية بلا ذروة، ونزيف داخلي لا يُعلن شفاءه. - «ماما فيه إيه؟ مش عارفة أتنفس.

...

أنا معاك.»³⁸

تبدأ هذه المرحلة من خلال صورة مقلوبة للأمومة، حيث يصبح الطفل هو من يحتوي أمه. مشهد الانهيار النفسي لهند بعد فقد صديقٍ من برج الجدي (ربما إسقاط رمزي على العمر والزمن والضياع) يتوج فكرة أن الأمومة لم تعد قوة، بل هشاشة.

الاحتضان هنا ليس تعبيراً عن الحنان، بل دورة انعكاسية في مشاعر الحماية: الطفل هو السند، هو الصدر، وهو الذي تنام عليه بعد أن فقدت كل من تنام عليهم. هذا الانقلاب في بنية العلاقة بين الأم والطفل، يعبر عن مرحلة ما بعد التحول كفقْدان للتسلسل الطبيعي للحياة.

«كان شعرها هو ساحة كل المعارك...»³⁹، «تأمل خصلاته التي تسقط...»⁴⁰

يظهر الشعر في هذه المقاطع بوصفه علامة رمزية شديدة الكثافة، تحمل معها تراكماً من العلاقات، الذكريات، الانكسارات، والخرافات. فهو ساحة المعركة بين البنت والأم، بين العاطفة والحرية، بين الحب والخيانة.

مع قص الشعر، تعلن هند - ظاهرياً - استقلالها. ولكن هذا الاستقلال لا يترجم إلى راحة، بل إلى حالة من الانسلاخ المؤلم، والتخلي عن رمز الهوية الأنثوية لصالح فضاء أكثر تجريدًا وهشاشة. الشعر يصبح ذاكرة جسدية تم إزالتها يدوياً، ودفنها طقسياً، تماماً كما دفنته الجدة زينب ذات يوم لحمايتها من

38 - (بروكلين هايتس) ص: 203.

39 - السابق ص: 254.

40 - نفسه 255.

«الشقاء». المفارقة أن كل تلك الطقوس لم تمنع الشقاء، بل راكمته.

«ينادونها بسيدتي اليهودية الصغيرة... يعتقد الهنود أنها كشميرية...»⁴¹، في هذه اللحظة المتقدمة من الرواية، تتشظى هوية هند بالكامل. لم تعد تُرى كما كانت. كل جماعة تُسقط عليها هويةً افتراضية، حسب ملامحها، ملابسها، أو حركة جسدها في الحيز العام. وهذا يعيدنا إلى مفهوم الكرنفال الباختيني، حيث تُنتزع الهوية الثابتة، ويُعاد إنتاجها مرارًا عبر تفاعلات مع الآخر.

لكن على عكس الكرنفال عند باختين -الذي يحمل وعدًا بالتححر والتحرر- فإن الكرنفال في حياة هند لا يؤدي إلا إلى مزيد من الانفصال والتشتت. لا هوية قادرة على احتوائها. لا جماعة تنتمي لها. إن ما تراه في المرأة ليس وجهها، بل «امرأة تشبهها»، كأنها نسخة من ذاتٍ فقدت ملامحها.

«تأتي أرانب صغيرة كثيرة... عيونها حمراء... تتسلق كومة البرسيم...»⁴²، حلم الأرانب في خاتمة الرواية يُعد من أقوى الصور الرمزية التي تنتجها الطحاوي. الأرانب المتشابهة، ذات العيون الحمراء، القادمة من جحور خفية، هي رمز للذاكرة المكبوتة، والذكريات المتراكمة، والألم الذي يُقرض النفس ببطء. إنها تستعيد صورة الجدة زينب، وصورة إميلييا، والطفولة، والخوف، والموت.

تلك الأرانب تتسلل إلى «الكرار»، الغرفة القديمة، وإلى المقابر، وإلى أحلامها، وتعيد إليها كل ما أرادت نسيانه. وكأن اللاوعي نفسه يرفض مرحلة النسيان، ويعيد تشكيل الذكريات ككائنات صغيرة خفيفة لا يمكن قتلها، بل فقط ملاحقتها.

لم يكن الزمان والمكان مجرد إطارين خارجيين للسرد، بل تحوّلوا إلى أدوات داخلية لإنتاج المعنى وإعادة بناء الذات. تتحرك هند في فضاءات متغيرة، من أحياء بروكلين المتنافرة إلى شوارع طفولتها، ويصاحب هذا التحرك عبورًا داخليًا في طبقات الزمن الشخصي، من الذاكرة إلى الحاضر إلى الاحتمال. كل مكان تعبره يكشف جانبًا من ذاتها، وكل لحظة زمنية تعبرها تعيد ترتيب وعيها. وبهذا تتجسد مفاهيم باختين في الكرونوتوب، حيث يتداخل الزمان والمكان لخلق تحول وجودي، وتتشكل الشخصية لا في لحظة انفجار، بل عبر تراكم التجربة.

ثالثاً : الخاتمة

ختاماً، يتضح من مجمل ما تناولناه في هذا البحث أن المكان والزمان في الرواية لا يقتصران على دورهما التقليدي بوصفهما خلفية للأحداث، بل يتجاوزان ذلك ليصبحا عنصرين فاعلين في صياغة التجربة السردية، ودفع مسار التحولات التي تمر بها الشخصيات. فالمكان قد يكون محفزاً للتغيير أو عائقاً أمامه، وقد يعمل بوصفه إطاراً محايداً أو قوة مؤثرة تشارك في تشكيل الوعي وتوجيه السلوك. أما الزمان، فيتداخل معه في نسيج واحد هو «الزمان» وفق تصور باختين، حيث تتشابك الأبعاد المكانية والزمانية لتصنع فضاءً سردياً نابضاً بالحياة، قادراً على التعبير عن التبدلات الإنسانية والاجتماعية والفكرية. ومن ثم، فإن فهم الزمكان في النص الروائي يمنح القارئ أداة أعمق لاكتشاف المعنى الكامن وراء الأحداث، واستيعاب دينامية التحول في الشخصيات والعالم الروائي معاً.

رابعا : نتائج البحث

١. الزمن مرآة للتحول

لم يأت الزمن في الرواية تسلسلاً خطياً تقليدياً، بل تشكل في صورة لحظات متقاطعة، جعلت من الماضي والحاضر والمستقبل فضاءات متداخلة تكشف مسار التحول في وعي الشخصيات وحياتها.

٢. المكان بوصفه قوة فاعلة

أثبت البحث أن المكان لم يكن إطاراً ساكناً، بل قوة مؤثرة؛ إذ صنع في بعض الأحيان إمكانات للحرية والانفتاح، وفي أحيان أخرى عمق العزلة والاغتراب.

٣. الزمكان وحدة للتحول

أبرزت الدراسة أن التقاء الزمن بالمكان هو ما يمنح السرد طاقته التحويلية، حيث يتلون المكان بإيقاع الزمن، ويتشكل الزمن بملامح المكان، فتنشأ بذلك طبقات جديدة للمعنى تكشف عمق التجربة السردية.

المصادر والمراجع:

المصادر:

- 1- ميرال الطحاوي، (رواية بروكلين هايتس)، دار الشروق، ط3، القاهرة، 2014.

المراجع:

- 1- حسين حمودة، (في غياب الحديقة)، مطابع الشرطة للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2007.
- 2- سارة قاسم كريم العابدي، (المكان في روايات مهدي عيسى الصقر (البناء- التحولات- التجريب))، مجلة لاراك، كلية الآداب، جامعة واسط، مجلد 17، عدد 3، 30 - 6 - 2025، العراق، ص: 111

<https://lark.uowasit.edu.iq/index.php/lark/ar/article/view/4385>

- 3- عبدالسلام كمال، بنية الزمن في الرواية: دراسة سردية، دار الحوار، اللاذقية، 2004.
- 4- غالب هلسا، (المكان في الرواية العربية)، دار الآداب، بيروت، 1980.
- 5- مهند جاسم محمد (المكان في رواية الأموات في متحف الأحياء)، مجلة مداد الآداب، العدد، العدد الثامن والثلاثون، 2025، من ص 627 : 648

<https://iasj.rdd.edu.iq/journals/uploads/20258597be55c3a9c8/12/03/https://iasj.rdd.edu.iq/journals/uploads/20253cadc2d803645f6f10.pdf>

- 6- ميخائيل باختين، «أشكال الزمان والمكان في الرواية: الكرونوتوب»، ترجمة: محمد برادة، ضمن كتاب النقد الأدبي الحديث من الشكلية إلى ما بعد البنيوية، إشراف: محمد برادة، دار توبقال، الدار البيضاء، 1987، ص: 243.
- ميخائيل باختين: (أشكال الزمان والمكان في الرواية)، ترجمة يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1990.