تَشَكُّلات الاغْتِرَاب النِسويّ
فِي رِوَايةِ "بروكْلِين هَايتس" لِمِيرال الطَّحاوي (*)

علاء عبدالمنعم إبراهيم
مدرس كلية الألسن جامعة عين شمس

الملخص

مثّلتْ التشكُّلاتُ الدرامية لفعل الاغتراب أحدَ المرتكزات الموضوعية للخطاب الروائي العربي الحديث، الذي استثمر "الاغتراب" –وفقًا للشروط الجمالية– لتوطيد غايته في إدانة الأطر الفكرية والثقافية للآخر الغربي المُستعْمِر، أو لمُعادِلِه السلطوي الإقليمي أو المحلي، ولتبيان خداع بعض ما يكتسي المظهر البرّاق أو المثالي في المركزيتين الغربية والشرقية، ولبناء نسق تاريخي للتحوّلات التي أصابت المجتمعات العربية في مواجهتها للغرب، أو في استقبالها لجملة من التغيرات التي أعادتْ تشكيل بنيتها الداخلية، ولغيرها من القيم الوظيفية ذات الأبعاد الأيديولوجية والأبيستمولوجية وأحيانًا الإثنية.

تطرح رواية "بروكلين هايتس" للروائية المصرية "ميرال الطحاوي" نفسها بوصفها نصًّا نسوي المصدر والموضوع، يستند إلى حالة الاغتراب التي تعيشها بطلة العمل وساردته، دون أن يبرح مقاربة القضايا التي عالجتها الروائيةُ في أعمالها السابقة؛ كقضايا التنوُّع الثقافي، والهويات، والهجرة، وما بعد الاستعمار، من خلال سرد تجربة البطلة "هند" التي تسافر إلى الولايات المتحدة –وبالتحديد إلى حي "بروكلين هايتس" القديم بنيويورك– بعد أن هجرها زوجُها الخائن، تسافر مخلفةً وراءها واقعًا مشحونًا بالفقد والخيانة والتفسُّخ، تهاجر إلى بلاد "العم سام" بمُصاحبة طفلها وذكرياتها، لتبحث عن العمل، والحب، والذات. تغوص في تفاصيل حياة القاطنين في هذا الحي بأعراقهم المختلفة، وتستدعي في الوقت نفسه سياقها الشرقي، راصدة ما أصابه من تحوّلات اجتماعية وسياسية وتاريخية، أثَّرتْ في علاقات أفراده ومصائرهم.

تتوزّع الدراسة على أربعة محاور هي: انفتاح السرد ..البنية الدائرية، والنص المؤنث...احكِ يا شهرزاد، والفضاء الزماني..الاستعارة الكبرى، واللغة وتجليات الاغتراب.

الكلمات المفتاحية

الاغتراب، رواية، النسوية، تشكلات

(*) تَشَكُّلات الاغْتِرَاب النِسويّ فِي رِوَايةِ "بروكْلِين هَايتس" لِمِيرال الطَّحاوي ، المجلد الثامن، العدد الرابع، أكتوبر ٢٠١٩، ص ص٩-٦٠.

Abstract

This study aims to analyze the formations of female alienation in "Brooklyn Heights" novel by Egyptian writer Meral El-Tahawy.

The alienation is considered one of the most important topics that Arab novelists have addressed in their novels.

In Brooklyn Heights, the writer addresses many of the issues she has addressed in her earlier novels such as cultural diversity, identities, migration and post colonialism.

Hind, The main character, traveled to the United States - specifically to the old Brooklyn Heights neighborhood of New York - after seeing her traitorous husband, leaved behind a reality full of loss, betrayal and disintegration, and migrates to Uncle Sam's country with her child, and memories, to look for work, love, and self. It delves into the details of the lives of those living in this neighborhood with their different races, and at the same time calls for its eastern context to monitor the social, political and historical transformations that have affected the relations of its members and their destinies.

Keywords

Alienation, novel, feminist, formations

مقدمة

مثّلتْ التشكُّلاتُ الدرامية لظاهرة الاغتراب –الحاضرة في الطروحات الفكرية والفلسفية والنفسية والاجتماعية والدينية[1]– أحدَ المرتكزات الموضوعية للخطاب الروائي العربي الحديث، الذي استدرج الظاهرة إلى منطقة المراجعة وفقًا للشروط الجمالية للسرد، واشتبك معها بغية توطيد غاياته في إدانة الأطر الفكرية والثقافية للآخر الغربي المُستعْمِر، أو لمُعادِلِه السلطوي الإقليمي أو المحلي، وفي تبيان خداع بعض ما يكتسي المظهر البرّاق أو المثالي في المركزيتين الغربية والشرقية، وفي بناء نسق تاريخي للتحوّلات التي أصابت المجتمعات العربية في مواجهتها للغرب، أو في استقبالها لجملة من التغيرات

التي أعادتْ تشكيل بنيتها الداخلية، وفي غيرها من القيم الوظيفية ذات الأبعاد الأيديولوجية والأبيستمولوجية، وأحيانًا الإثنية، وإن ظلت هذه السرود –بطبيعة الحال– تسيِّج الفعل بأُطره الطبعية المُباطِنة لأشكال العلاقات الإنسانية، بطبيعتها المتشابكة وتأثيراتها المتبادلة.

وعلى الرغم من الطبيعة القلقة لمفهوم الاغتراب خاصة في إطار علاقته بمفهوم الغربة[٣] فإن بعض الاستقرار قد تحقق في التعاطي مع المفهومين – دون فصل– باعتبار أن الغربة تكرس لفعل المجاوزة المادية للفضاء الأصيل، والاغتراب يرتبط بحالة الانفصال الشعوري والذهني عن السياق، والعجز عن التناغم مع منظومته القيمية، وتدابيره السلوكية المتجذرة في وعي أفراده، فالغربة تشير إلى الخارج الإنساني ، كمعنى مجردٍ. أما الاغتراب فإنه يشير إلى الداخل الإنساني كشعور مرتبط بمن يشعر به.

غير أن هذا الاستقرار لا ينفي العلاقة المنطقية بين الحالتين في الكثير من الحالات، وهو ما يفسر حدوث التشابك الدرامي بينهما، في العديد من المتون الروائية، التي رأت في غربة الشخصية سبيلًا منطقيًّا – في أبسط الفرضيات وأقربها إلى الذهن– يرْشَح بحالة الاغتراب، في إطار علاقة السبب بالنتيجة، فرهانات تحقق الحالة الاغترابية للشخصية المغتربة أكبر وأكثر تماسكًا، هذا من ناحية، ومن ناحية ثانية فإن هذه الوضعية يمكن استنطاقها جماليًا بيسر بدفع الشخصية للانفلات من واقعها الجديد الضاغط صوب فضاء الوطن المُغادَر، عبر ممارسة ذهنية تنشط فيها الذاكرة، مما يهيئ لتنامي السرد وتطوره، وتوالد الأفضية الزمنية والمكانية التي يمكن التنقل عبرها لإحداث المزيد من التفاعلات الدرامية.

وفي ظل مجتمع أبوي ترسخ أعرافه الثقافية لنوع من التمييز بين الجنسين، وتكرِّس لثنائية المتن والهامش، فقد ظلت الصياغات الإبداعية للاغتراب –خاصة المرتبط بفعل الخروج والارتحال– حكرًا على الرجل المؤلِّف أو الرجل الشخصية، فأصبح من المألوف أن يكون بطل الروايات – التي تتناول موضوع الاغترابِ– رجلًا بالمفهوم الجنسى الكامل.

ثم تدفقت المتون الروائية النسوية محاولةً تعويض فترة تغييبها، وإعادة الاعتبار للفكر النسوي انطلاقًا من مواقف معينة تصوِّر شخصية المرأة وعلاقتها بمحيطها، ومركزية دورها في الحياة وصولًا إلى رؤيتها للعالم، دون أن تغفل عن الانتقام من ذاك

الذي أدَّى دورًا رئيسًا في تهميشها واضطهادها واستلاب حقوقها، لتتشكَّل عبر مسار تاريخي مضطرب حاضنةٌ ثقافية للسرد النسوي تمارس سطوتها على الذات المُبدِعة، وتوجِّهها إلى الاستناد في صياغتها الفنية إلى عدة مكونات أبرزها "نقد الثقافة الأبوية الذكورية، واقتراح رؤية أنثوية للعالم، والاحتفاء بالجسد الأنثوي"[٣].

تطرح رواية "بروكلين هايتس" للروائية المصرية "ميرال الطحاوي" نفسها بوصفها نصًّا نسائيًّا من حيث المصدر ونسويًّا من حيث الموضوع، يستند إلى حالة الاغتراب التي تعيشها بطلة العمل وساردته، دون أن يبرح مقاربة القضايا التي عالجتها الروائيةُ في أعمالها السابقة[٤]؛ كقضايا التنوُّع الثقافي، والهويات، والهجرة، وما بعد الكولونيالية، من خلال سرد تجربة البطلة "هند" التي تسافر إلى الولايات المتحدة - وبالتحديد إلى حي "بروكلين هايتس" القديم بنيويورك- بعد أن هجرها زوجُها الخائن، تسافر مخلفةً وراءها واقعًا مشحونًا بالفقد والخيانة والتفسُّخ، تهاجر إلى بلاد "العم سام" بمُصاحبة طفلها وذكرياتها، لتبحث عن العمل، والحب، والذات. تغوص في تفاصيل حياة القاطنين في هذا الحي بأعراقهم المختلفة، وتستدعي في الوقت نفسه سياقها الشرقي، راصدة ما أصابه من تحوّلات اجتماعية وسياسية وتاريخية، أثَّرتْ في علاقات أفراده ومصائرهم.

تنهض الدراسةُ على أربعة مبادئ أساسية هي:

- النظر إلى التَشَكُّل بوصفه فعلًا إنتاجيًّا ثنائي المصدر، يتمخض عن حالة تفاعل بين المُبدِع ومتنه المُختزِل رؤاه الفكرية، وقناعاته الذهنية من جانب، والمتلقي الذي يؤسِّس في أثناء تعاطيه مع المسرود متنًا موازيًّا لا يتطابق بالضرورة مع مقصدية متن المبدع من جانب آخر، وما بين المقصدية الإبداعية والمقصدية الاستقبالية يحضر "التشكُّلُ" كما تعنيه الدراسةُ، ومن ثم فإن الرؤية التحليلية لن تتوقَّف عن حدود مظاهر البناء وآليات الهيكلة والتنظيم، وإنما ستتعدّاها إلى ما يرتبط بها من قيم جمالية، ودلالية، وأيديولوجية، تُمثِّل جوهر الظاهر النصي، خاصة فيما يتعلق بالجانب النسوي الذي لا يمكن مقاربته بمعزل عن سياقاته الحضارية والاجتماعية والثقافية، وما يرتبط بها من توافق مع الثقافة المهيمنة أو تخالف معها.
- يوظِّف السرد النسوي الاغتراب –بوصفه خطابًا- في بناء صوره وتمثيلاته للآخر

وللذات، في إطار مفهوم مزدوج للتمثيل، يتشكل عبر مسافة التوتر السردي والمعرفي بين الأيديولوجيا الذكورية والمثالية النسوية المناهضة، والتوظيف لا يعني انخراط النص بكليته في هذا الحالة، فهو ينغمس حينًا، ويتماس حينًا، ويتوسل في أحايين أخرى.

- الإيمان بأن الوصول لوعي أعمق ببنية الخطاب النسوي(٥) الإبداعي-في اختلافاته وتآلفاته- يرتهن بتواصل الجهود التحليلية المعنية بالقضايا الجزئية التي تناولها هذا الخطاب، ومنها قضية الاغتراب.
- الوعي بأن النسوية توثِّق حمولتها المعرفية والفلسفية في مختلف تدابيرها، ومنها السرد، الذي هو سرد تعدُّد وليس سرد صدام مع سرد الرجل، فالاختلاف البيولوجي بين الجنسين، وما ينتجه من فروقات هي في حقيقتها عوامل مُحايدة تنعكس بصورة أو بأخرى –وبدرجات متباينة- على التقنيات التعبيرية، دون أن تتحوّل إلى معايير تفاضلية، ليصبح من التعسف تبريرُ أشكال التمظهر النصي لأية ظاهرة أو قضية مُحلَّلة، بوصفها انعكاسًا مباشرًا للتصنيف الجنسي، فمقاربة المنظور النسوي لا يفرض بداهة أن التمايز الجنسي سيؤدي إلى تمايز حاد على مستوى التشفير الإبداعي وقيمه الجمالية، وهو ما يفترض وجود مُشتركات في الرؤى، ووجود تمايُزات تستجيب لمنطق الخصوصيات، وتتجلّى حينًا وتتوارى حينًا.

تتوزّع الدراسة على أربعة محاور هي:

أ. انفتاح السرد ..البنية الدائرية.

ب. النص المؤنث...احْكِ يا شهرزاد.

ج. الفضاء الزماني..الاستعارة الكبرى.

د. اللغة وتجليات الاغتراب.

أ. انفتاح السَّرد ..البنية الدائرية:

إذا كانت الرحلة بحثًا متواصِلًا عن حقيقة في الخارج الغريب، فإنها في المُتخيَّل السردي توغل في دهاليز الداخل، ومتاهاته في الوقت نفسه.

تُستهَلُّ الروايةُ بمشهد البطلة "هند" وهي تطالع المعلومات الغزيرة التي أتاحها لها محرك البحث الإلكتروني "جوجل" عن الشارع الذي ستقطنه في منطقة "بروكلين هايتس".

"تراه على خرائط «الإنترنت» وهي تبحث عن غرفة واحدة تصلح للإيجار في منطقة بروكلين، تراه في عدسة البحث حارةً ضيقة مليئة بالالتواءات، يتعامد على «بروكلين بريدج»، ذاك الجسر الممتد الطويل الذي يربط الجزيرتين"[٦].

يقيم هذا المشهدُ المُكْتنِز تناصًّا مع الهيكل البنائي للرواية، وبالتحديد مع استراتيجية الساردة في تأسيس حكايتها بالاعتماد على الربط بين لحظات منصرمة وأخرى مُقْبِلة، والمزج بين السيرورة الزمنية للماضي والمستقبل عبر لحظة واقعية، فهند تنطلق إلى المستقبل وهي قابعة أمام شاشة جهازها محاولة ترسيم حدود هذا القادم المجهول، متكئةً على رصيد معلوماتي ينتمي في حقيقته إلى الماضي، لا إلى المستقبل، ويستمد مرجعيته من تجارب الآخرين، لا من تجربتها هي، وعلى هذا المنوال ستسير الرواية، لتقدّم بانوراما شاملة عبر إطار زماني مكاني منفتح، يعتمد على النمط الدائري، الذي لا يمكن معه الجزم بلحظة تدفُّق الفعل السردي أو توقّفه، باعتبار أن كل لحظة يمكن أن تكون بداية لفعل لاحق أو نهاية لفعل سابق، أو بالأحرى قد تكون مُنتِجة للفعل أو مُنتَجة عبره في إطار متواليات حكائية متداخلة.

وعلى الرغم من أن المسار الزمني يضع حياة البطلة في "بروكلين هايتس" في موقع لاحق لحياتها في بلدتها "تلال فرعون"، فإن المتلقي لا يستسلم لهذا الخط الطولي، فمع تطور الأحداث التي تمر بها البطلةُ في هذا الفضاء الجديد، وتعدُّد التجارب يتطور وعيها، ليس بلحظتها الراهنة فحسب، وإنما بماضيها كذلك، بما يدفع للعودة إلى الماضي لا بوصفه دائمًا لحظات مُنفلتة من الذاكرة، وإنما بوصفه لحظات متولّدة عنها في صياغة جديدة هيّأتها تجربة الاغتراب.

ويمكن اكتناز تجليات هذا البناء الدائري في عنصرين هما؛ "الالتفات إلى الخارج" و"الهروب إلى الذاكرة".

أ.١. الالتفات إلى الخارج..جدل السارد والمؤلِّف:

ثمة مقولات في حقل النقد الأدبي اكتسبتْ سطوةَ التداول والانتشار بفضل بلاغتها في اختزال مفاهيم النظرية الأدبية، أو تمثُّل إجراءاتها، وعلى الرغم من أن إدراك الحمولات المعرفية لهذه المقولات التنظيرية يرتهن بالتبصُّر بأُسسها الفلسفية وبمرافقة تجلِّيها، فإنها قد تحوَّلتْ – هذه المقولاتُ – من كونها وسيطًا للإدراك إلى كونها موضوعًا للفهم يُقدَّم على القراءة النقدية، بل وفي بعض الأحيان على النص المقروء دون مراعاة لأهمية التفاعل بين الأدب وتنظيراته، وما يتمخض عنه من حالة ثقافية تجعل التفكير المعرفي دائم التحوّل.

فمُنذ إطلاق "رولان بارت" دعوتَه الشهيرةَ المُحرِّضة على قتل المُؤلِّف[٧] – ومكافأة قاتله بنقل ملكية النص الذهنية والأيديولوجية لهذا القاتل/ القارئ – والمتعاطون مع علم السرد معظمهم، يحاولون مقاومة رغبتهم في الربط بين المؤلف الخارجي وعالمه السردي بشخصياته المتخيلة، وعلى الرغم من محاولة البعض تفادي تهمة الخروقات المنهجية بالتواري خلف بعض المفاهيم الإجرائية التي لا تجرح الإطار المنهجي لعلم بارت، لتحقيق المواءمة بين الرؤية الشكلانية والرغبة الإنسانية الفطرية في التلصُّص على مُرسِل النص –عبر إخضاع نصه للتحليلات اللاهثة خلف إنتاج قوائم المتشابهات بين مسار الشخصيات الحكائية للنص ونظيراتها الواقعية لمؤلفه – على الرغم من هذا فإن هذه المحاولات كثيرًا ما اصطدمت بدهاء السرد ومهارته في الانفلات من براثن المتلقي المتحفز لصيد الروابط واغتنام المتشابهات.

بيد أن بعض النصوص الإبداعية قد عمد ساردها أو بالأحرى مؤلفها إلى تفجير هذه الطاقة المستنفرة في ذهنية المتلقي، وكأنه يدفعه إلى الاستمتاع بلذة الربط بين هذا المؤلف وبطل العمل، فتتجلى هذه النصوص بوصفها نصوصًا سيريّة تخاطب هذا الحس الفطري، وتحتفظ لذاتها بمذاق خاص صنعه الكاتب بتأسيسه ثنائيتي البطل/ المؤلف، والنص/ السيرة، ونذكر في هذا المقام أيام طه حسين، وزهرة عمر توفيق الحكيم وسجنه، والخبز الحافي لمحمد شكري، وغيرها من الأعمال التي تماستْ– أو هكذا ظننا – مع ما نعرفه عن سيرة مؤلفيها دون أن يفطن المتلقي – في كثير من الأحيان – إلى أن هذا الربط قد يكون في حقيقته لعبة سردية، يتلذّذ المبدع بتذوق نتائجها عندما يجد الجميع يلهثون

خلف علاقات التشابه أو التطابق بينه وبطله، وما يرتبط بها من تحولات في تفسير الضمائر وعدولات في فهم القيم الدلالية بتأثير هذا "الالتفات" إلى ما هو خارج النص.

في حالة النص النسوي تستثار الطبيعة الهجينة للراوية بالتعبير الباختيني[٨]، وتتضاعف محفزات هذا الالتفات، وتتصاعد رغبة المتلقي في الربط بين المتنين الروائي والسيري، وهو ما يمكن أن نعوزه ببساطة إلى العبارة المألوفة "الممنوع مرغوب" المتجلية في ندرة الأعمال السيرية النسوية، والموقف العام غير المُرحِّب بها، لما قد تتضمنه من اختراقات لمحاذير اجتماعية؛ باعتبار أن السيرة ستكشف عما هو أبعد من ذات الكاتبة إلى ذات الجماعة[٩]، بل يصل الأمر بالمتلقي في بعض الأحيان إلى تفسير أي انحراف بين مضمون النص الروائي وما يعلمه من وقائع خارجية عن مؤلفته باعتباره –أي هذا الانحراف– إكراهًا من إكراهات النص السيري بطبيعته الانتقائية التي مارسها الرقيبُ الأول، وهو صاحبُ العمل ذاته.

تعمل رواية "بروكلين هايتس" على استثارة حالة التماهي السيري بين شخصية البطلة هند والمؤلفة ميرال، فتترجم الرواية عوالم وأحداثًا وتفاصيل دقيقة من حياة المؤلفة، ليبدو النص لبعض الوقت سيرةً منتقاة تتيح للكاتبة التخفُّف من بعض شروط السيرة الذاتية.

فبطلة الرواية "هند" قادمةٌ من بيئة بدوية "تلال فرعون" تقدر قيمة الذكور وتعتبر أن "خلفة البنات مظلَمة، تسوِّد الوجه، وتخرب الجيب"[١٠] وهو ما يتوازى مع ما يعرفة المتلقي عن نشأة ميرال في بيئة بدوية، حيث وُلدت في مدينة الحسينية بمحافظة الشرقية، وهي ابنة لقبيلة "الطحاوية" التي تعد من أهم القبائل البدوية المصرية وأكبرها، كما أن بطلة العمل مُتخصِّصة في اللغة العربية، وميرال كذلك فقد حصلت على درجة الدكتوراه عن أطروحتها "روايات الصحراء في الأدب العربي" وعملت مدرسةً بقسم النقد والأدب في جامعة القاهرة، أما عن هجرة البطلة لأمريكا وعملها في مجال تدريس اللغة العربية للأجانب فالمتلقي يعلم جيدًا أن ميرال فعلتْ الأمر عينه حيث تعمل منذ ٢٠٠٦م أستاذًا زائرًا في العديد من الجامعات الأمريكية. فهذه العلاقة المعلوماتية المتجانسة بين المؤلفة والبطلة لا بد وأن يكون لها أثر بالغ في عملية استقبال النص وتشكُّله في ذهنية المتلقي، فيحدث التوحد بين النص الروائي والنص السيري، وما

يتبعه من توحُّد بين الأطراف الثلاثة؛ المؤلفة والساردة والبطلة، كما تتحول هذه العلاقة إلى مصفاة، تتحكم في استقطار المواقف ورسم معالم الشخصيات من ناحية، وفي تفسير هذه المواقف وتأويلها من ناحية ثانية.

ومن زاوية أخرى يشكل دخول ذات المؤلف إلى النص الروائي باعتباره واقعًا مثبتًا خارج النص تجليًّا لأحد أبرز تحولات السرد العربي المرتبطة بعملية التجنيس "إنه مظهر يخترق أغلب النصوص الروائية العربية، بنسب متفاوتة، غير أنه يعبر عن انتقال المؤلف/ الروائي العربي إلى مرحلة محاكمة ذاته ورهاناته، وتأمل طريقة تصريف أفكاره، عوضًا عن البقاء في منطقة مواجهة الآخر"[١١].

إن هذا التداخل بين الداخل والخارج يجاوز حدود البنية الشكلية منغمسًا في جوهر التأسيس النصي لفعل الاغتراب؛ فإذا كان الاغتراب يتبلور عبر عملية التردد بين ثنائيات الماضي والحاضر، والهنا والهناك، والوطن والموطن، والذات والجماعة، فإن حالة التردد هذه تنتقل إلى داخل النص عبر موقع الساردة المضاعف الذي يمتزج فيه التخيلي بالاجتماعي، والذاتي بالعام، والشخصي بالسياسي، ومن داخل النص إلى خارجه عبر المتلقي الذي يتأرجح –في أثناء مقاربة النص– بين أطراف متعددة؛ كالبطلة والمؤلفة، المتخيل والواقعي، القص والتأريخ.

أ.٢ الهروب إلى الذاكرة...تنازع الماضي والحاضر:

شكلت المرأة في المرجعيات الذهنية للثقافات المختلفة رمزًا للخصوبة المقرونة بالقدرة على الإنتاج والإكثار، التي تحفظ للجنس البشري بقاءه، لتغدو لحظة الميلاد –التي تحتل فيها المرأة دور البطولة– هي اللحظة التي تكمل دائرة السرد، بوصف الحياة حكاية كبيرة يتنازعها فعلا الحضور والغياب، بموازاة هذه الخصوبة المراوحة بين مظهرين، تأتي الرواية لتعتمد مبدأ التنازع بين ماضي الشخصية وحاضرها من خلال توظيف تقنية الاسترجاع[١٢] الحاضرة بحضور الذاكرة.

يأتي اسم البطلة "هند" ليشكِّل أول القرائن على توظيف السرد لنشاط الذاكرة لإنتاج دلالته؛ فـ"هند" اسم عربي يضرب بجذور في المرجعية التاريخية للذات ولذائقتها الإبداعية التي ربطت بينه والحب وما يرافقه من مشاعر الفقد والاشتياق كما يقول بشار:

طـــــال في هنْـــــدٍ عِتَابـــــي واشتيـــــــاقي وطـــــــلابي

أو ابن المعتز:

يـا هُنـدُ حَسـبُكِ مِـن مُصـارَمَتي لا تَحكُمـــــي في الحُـــــبِّ بِـــــالظَنّ

وكثيرٌ غيرهم من الشعراء، أو النحاة الذين اختاروا هذا الاسم ليكون أيقونةً للمرأة الحاضرة في متون دستور التراكيب العربية، وكأنهم يؤكدون بطريقة غير مباشرة على حتمية تحقيق التكافؤ بين الرجل/ المذكر (زيد) والمرأة/ المؤنث (هند) وهم ينظِّرون لقواعد لغتهم، "هند" التي تحضر في المعاجم صنوًا للعشق والمغازلة، ومقترنةً بالحسم والقطع.

فاختيار هذه القرينة الاسمية يطرح من البداية الجوهر الفني للشخصية بوصفها تشخيصًا جماليًّا يجسِّد المؤنث، وما يستتبعه هذا التجسيد من انتقال الواقع المأزوم الذي ستعانيه الشخصية إلى بني جنسها.

وبالطبع فإن تفعيل القيم الجمالية لهذه العلامة الاسمية المستدعاة يرتهن بالتماهي مع الأيديولوجيا الثاوية خلف النص، التي تنهض على مفهوم التنازع وما يتعلق به من قيم ثقافية واجتماعية وحضارية "إذا كان الإرث أو الميراث هو عنوان اختفاء الأب وحلول الابن محله، فإن التراث قد أصبح بالنسبة للوعي العربي المعاصر عنوانًا على حضور الأب في الابن، حضور السلف في الخلف، حضور الماضي في الحاضر"[١٣]، يُدْمَج الاسم العربي في فضاء أجنبي مغاير يكشفه العنوان (بروكلين هايتس) الذي يمكن قراءته في إطار تأويل حذفي أصله "هند في بروكلين هايتس" بهذه المفارقة الاستباقية يتحدد الإطار الدرامي للنص (حالة الاغتراب).

وهنا يتحول الاسترجاع إلى فعل مُنْتِج من ناحيتين؛ **الأولى** تبرير الرحلة، التي تتحوّل إلى غاية تمثل للذات حلًّا سحريًّا ظلت تبحث عنه طويلًا، إنه نوع من أنواع الكفر بماضٍ لم يمنح هند ما تستحقه، ماض سحق طموحها وبدّد أحلامها، ماض يجب الخلاص منه.

يهيِّئ الاسترجاعُ الساحةَ النصية لاستقبال بذخ معلوماتي عن تاريخ البطلة، ومعاناتها مع زوجها الذي اختفى فجأة بعد أن أذلّها بخياناته المتتالية، وغيرها من الأمور،

التي تستقطب تعاطف المتلقي مع البطلة المغتربة التي تعاني من وجودها في عالم جديد لا تفهمه ولا يفهمها، وهو ما يدعم صورةَ المرأة الضحية التي تمثل إحدى تيمات المسرود النسوي "فلا تكاد رواية عربية تخلو من شخصية المرأة الضحية"[١٥].

أما **الناحية الثانية** فهي وضع الحاضر الجديد في مقابل الماضي المنفلت منه، وإعادة قراءتهما في ضوء بعضهما، بفعل ضغوطات حالة الاغتراب المركبة من فعلي الوصل والفصل، فالفصل يتولد في لحظات الوصل (مع الحياة الجديدة ومفرداتها) عبر شكل آخر من أشكال التواصل (الاسترجاع).

إنه تواصل الذات مع ذاتها، مع قيمها الخاصة، ومفرداتها التاريخية، التي خولت لها إنتاج صورة ثابتة للماضي، صورة تمتاح من تصورات الذات المختزلة لوعيها بالآخر، وتظل الذات متواصلة مع هذه الصورة التي صنعتها بنفسها عبر سياج الذاكرة، حتى استحالت صورة ذهنية تملك سطوة التجسد الحقيقي، وبقدر ما تحقق للذات استمتاعها الوهمي بصورتها اللائمة هذه، بقدر ما تسبب لها فجاعة صدمة الانغماس في الواقع عندما تحدث المواجهة بين النمطين المتكون تاريخيًّا والمتحقق واقعيًّا بفضل تطور الوعي، وهي الصدمة الناتجة لا عن الفروق الجمالية – بالمفهوم الواسع للجمال – ولكن عن اكتشاف الذات لاستبدالها الاغتراب الذهني باغترابها المكاني.

لقد شكلت الذاكرة سندًا رئيسًا للتخييل الروائي منذ نشأته، غير أن ما يمكن نعته بالاختلاف الإجرائي في تعاطي السرود الراهنة مع الذاكرة يتجاوز دورها التقليدي كصندوق مملوء بأحداث تستدعى من أجل توضيحها أو مقاومة نسيانها، لصالح قراءة الماضي بغية إدراك أكثر عمقًا بالواقع ومعطياته لتحقق الربط بين السياقين الفائت والحاضر، وفتح الباب للوعي بالحاضر من بوابة الماضي في إطار ثنائية تقابلية لا تُعارِض وإنما تستدعي؛ "فالمقبرة الخضراء" لمسيحيِّي أمريكا تذكّر هند بجدتها المسيحية الضيفة، "وكوكو بار" يذكّرها بأبيها المُحتسي للبيرة، وشارع "فلات بوش" يستثير ذكريات شقة زوجها الخائن وكذا دواليك، الغربي يستدعى نظيره الشرقي في إطار حركة التفاتيّة للسرد وليست تنموية، فلا يوجد حدث يمر بالبطلة الآن إلا ويُسْتَدعَى مُعادِلُه الماضوي، ولا توجد شخصية تدخل البطلة في علاقة معها إلا تُسْتدعى نظيرتُها السابقة، وكأننا بإزاء رحلة ذهنية تعادل الرحلة الواقعية، فالذات التي خرجت فعليًّا من واقعها القديم تعود

إليه مرة ثانية وبصورة متكررة على مدار الرواية، حتى إن الفضاءين الرئيسين على ما بينهما من اختلافات يبدوان في أحايين كثيرة تجليًا للمكان نفسه، فعندما نضع اسم المكان الجديد" بروكلين **هايتس"** في مقابل اسم الفضاء القديم **"تلال** فرعون" تتبدى عناصر المشابهة؛ الارتفاع حاضر في معنى الفضاءين، وكذلك دلالات مجاوزة السائد والارتقاء فوق المعظم الاعتيادي، العلو الذي يتيح لنا النظر إلى ما يحيط بنا، إلى ماض مشوش نحتاج إلى مراجعته من حين لآخر، وإلى مستقبل ضبابي يظل في حاجة دائمة إلى إمعان النظر فيه، الفراعنة رمز الانتماء إلى الجذور حيث الماضي، الذي تلجأ إليه الذات بواسطة ذاكرتها الانتقائية لتحقيق التكافؤ مع حاضر مفعم بمظاهر الاغتراب والحداثة.

على الرغم من تعدُّد الثنائيات المتقابلة داخل العالم الروائي، فإن شخصيتي "ليليت" "والضيفة" في تقاطعهما مع شخصية "هند" تبرزان بوصفيهما نموذجين لقدرة اشتغال الذاكرة على طرح نماذج إنسانية، قد تبدو متباينة على مستوى الأفضية أو الهيئة الخارجية، ولكنها تتماثل على مستوى التاريخ والمستقبل، بحيث تغدو إحدى هذه الشخصيات ومصيرها المعلوم بالضرورة نبوءةً لمصير الشخصية الأخرى.

أ-٢-١ هند وليليت..البطولة الضائعة

تلتقي هند مدام "ليلت" أو "ليلى سعيد" المصرية في بروكلين، وتتعضّد علاقتهما، وتكتشف لاحقًا أن "ليلى" قد هجرتْ زوجَها وابنَها "عمر عزام" في الماضي هربًا من حياتها المُمِلّة، لتهاجر إلى أمريكا، ليكبر ابنُها بعيدًا عنها، وبعد سنوات طويلة تلتقي ابنَها بعدما بدأ المرض يزحف إليها، وأخذت ذاكرتها تتلاشى تدريجيًّا بسبب الزهايمر، قبل أن تموت.

وعلى الرغم من تغييب الموت لليلى فإن لحظة انسحابها من الأحداث، تصبح هي ذاتها لحظة تجلٍّي علاقة المشابهة بينها وهند، وذلك عبر نماذج تجسيدية لذكريات من ماضيها.

"إنها تنقل محتويات شقة سيدة عجوزة اسمها ليليت ماتت منذ أيام، وعليها أن تعبئ محتويات شقتها كلها في صناديق ورقية، ثم تحملها لتصفّها على رصيف الأفنيو الرابع، بعد أن تترك فوقها تلك العبارة "خذني لو أردت" يعبر المارة، يلتقطون ما يريدون، وما بقى ستحمله عربة الحي كنفاية لا حاجة لها..تعبث هند في الكتب الكثيرة

المكومة في الصناديق..قالت لأميليا أشعر أنني أعرف هذه الأشياء، طقم الشربات الكُحلي المُذهب هذا كان في جهاز أمي، واحد مثله..تقلّب هند الأوراق التي جمعت فيها أوراقًا ومذكرات وصورًا قديمة...انظري كيف كانت ليليت في شبابها تشبهني أليس كذلك، أليس هذا خدشًا قديمًا أسفل جفنها مثلي؟"[١٥].

تدرك هند في اللحظات التي يتم تصويرها على أنها لحظات ضائعة علاقة التماثل بينها وليليت – التي وضعت على ظهرها وشمًا مكتوبًا بالإنجليزية "أنا حرة" – من خلال هذه الأوراق المبعثرة التي تقرأ فيها ماضيها ومستقبلها، تحس (هند) إحساسًا غامضًا أنها هي نفسها (ليليت) وأن هذا هو مصيرها المحتوم ليسيطر عليها الفزع من المستقبل.

يمكن الاستغراق في رصد مظاهر التماثل بين الشخصيتين بداية من الاسم، ومرورًا بعلاقتها بمحيطها الإنساني والحضاري، غير أن الأجدى – من وجهة نظر الدراسة– هو تبئير القيمة الدلالية لهذا التماثل، نقصد بذلك "البطولة الضائعة"؛ فالأحلام الكبيرة التي تحملها هند وهي تؤسّس حياتها الجديدة بعيدًا عن السلطة الذكورية (الأب، والزوج) تبدأ في التلاشي شيئًا فشيئًا، عندما تصطدم بمعطيات الواقع الجديد، فتبقى أوراق الشاعرة كما هي دون أن تستطيع إنتاجها في ديوان، وتصير حياتها مرهونة بحقيبتها التي تحملها وهي تدرِّس طلابَها بشكل نمطي، حتى عندما تحاول الخروج عن هذه النمطية المفروضة عليها من خلال اشتراكها في أداء دور في فيلم الشاب الفلسطيني "زياد" فيكون الدور ثانويًّا[١٦] عن أم تحاول الإمساك بابنها الذي يفرّ منها في إشارة رمزية لانفلات المستقبل من بين يديها.

إن انتقاء الساردة للحظة الموت (موت ليليت) لتكون هي اللحظة التي يتفتح فيها وعي هند بحدود العلاقة بينهما، يرتبط في جوهره بتجلي الحقيقة بعد تبدد الشوائب الزمنية التي قد تحول دون الوصول إليها، في هذا التوقيت الفارق تدرك هند أن وعيها بذاتها الذي حملته أوراقًا مُعنْونة بـ "لا أشبه أحد" يحتاج إلى مراجعة، فثمة من كان (ولا يزال) يشبهها على مستوى التجربة الإنسانية الواقعية والتاريخية، وأن الأمر يحتاج إلى تعديل طفيف في المنظور لإدراك هذه الحقيقة تمامًا كما يحدث عندما نجرّد اسم "ليليت" من الإضافات الغربية الشكلية ونردّه إلى صيغته العربية فيصير "ليلى".

إن أسطورة ليليت أو ليليث[١٧] المتسربة في تضاعيف المسرودات التاريخية والدينية

والشعبية تتناص في نواح عدة مع شخصية ليليت في الرواية، خاصة فيما يتعلق برد الفعل تجاه تمردها ورغبتها في التخلص السلطة الذكورية وتعرية تحيزاتها الأيديولوجية، وهو ما تم مواجهته بعنف تمثل في شيطنتها، بما يعكس في العمق عجزًا ثقافيًا وحيرة ذكورية أمام سلطة المرأة الفريدة.

وعلى الرغم من الإغراءات التي يطرحها النص لدفع المتلقي للنظر إلى شخصية "ليليت" بوصفها إحدى تمثيلات "المرأة الضحية" في المسرود النسوي فإن الدراسة تنحاز إلى رؤية معاكسة ترى في "ليليت" تمثيلًا لمفهوم آخر في الكتابات النسوية وهو مفهوم المرأة الأخرى "وهي المرأة النقيض للمرأة الإيجابية....المرأة النقيض المستكينة التي تقبل بظروفها المعيشة مهما كانت درجة الظلم الواقع عليها"[١٨] وهنا قد تتعدل قيمة الربط بين "ليليت" وهند، ليغدو ربطًا ذا بعد تحذيري يرى في ليليت الصورة الممكنة لهند إذا استمرت في طريقها، وتخلّتْ عن أحلامها، واستسلمت للروتين اليومي، بما يحولها في النهاية إلى صورة ممسوخة استلب النسيانُ حقيقتَها.

أ-٢-٢ هند والضيفة..الأنا والآخر

قد تدفع مقارنة هند بين حالتها وحالة ليليت إلى اعتبار الرواية إحدى حلقات روايات الصراع الحضاري التي تحذر المتلقي العربي من غواية الغرب، وتقر بحتمية الانفصال بينهما، حتى لا يتسبب أحدهما في إقصاء الآخر وتدميره، غير أن المتلقي الحصيف يمكنه أن ينجو بذاته من حمأة هذه الدلالة المُضللة عندما يعيد هيكلة الرواية ممارسًا التقنية ذاتها التي اعتمدتها الرواية "تقنية المقابلة" المقابلة بين الشخصيات، وأهمها شخصية "هند والجدة".

"تدرك الآن أنها صارت جدتها أكثر من أمها، تذكرتْ كيف كانتْ تجلس دائمًا في حِجر جدتها، مجرد طفلة صغيرة ضجرة..كانوا يسمونها الضيفة برغم أنها لم تغادر بيتهم قط، يقولون عنها الضيفة نامت، الضيفة قامت..الضيفة قروية صغيرة ومنكمشة، على ذقنها وشم أخضر، وعلى ظهر يديها مزيد من النقوش. لغرفتها دائمًا رائحة شمع معطر. تقول أمها جدك مقاوي الله يرحمه كان طويلًا وعريضًا..تزوّج بنت العرب وبنت العجم، ولم ينجب إلا من تلك القروية"[١٩].

تستعيد البطلة ذكريات طفولتها فتدرك الحدود الوهمية التي كانت تظن أنها

تفصل بينها وسياقها الفائت، فيُسْتحضَر نموذجا الأم والجدة، وبعد أن يقدم لنا النص أسانيد اقتناع البطلة بمفارقة الشخصيتين لها واختلاف طبيعتها عنها، يتم تشظية هذه المسافة بآلية ناعمة تدفع البطلة إلى الإقرار بتشابهها مع أمها التي كانت تختلف معها كثيرًا، قبل أن تعترف بتشابهها أكثر مع جدتها التي كانت تحمل لقب "الضيفة" لأنها كانت غريبة –أو هكذا نظرتْ إليها الجماعةُ المحيطة–تمامًا مثل هند، كانت لها حياتها الخاصة التي تصنعها بعيدًا عن أعين المحيطين بها الذين ظلوا يتعاملون معها بحذر مثلما حدث معها في بروكلين، الجدة التي لا تزال تعيش في ماضيها أكثر من حاضرها وهو العالم الحقيقي الذي قررت هند – بمساعدة ميرال الطحاوي– العيش فيه.

إن هذا الاعتراف يظل مرتبطًا بالحاضر، بالهنا، الذي كان "هناك" في كثير من الأحيان، باستبدال الرؤية الواقعية بالرؤية الذهنية التي ينسخها الخيالُ، بتبدد الأوهام والأسوار الذهنية التي تفصل بين العوالم، إن التوحد بين هند والجدة "الضيفة" على مستوى تجربة الاغتراب التي تحضر هنا مُتجرّدة من طابعها المادي المرتبط بمغادرة المكان يكشف تأثيرات النظام العالمي الجديد في تدمير العديد من الأنساق التي ظلت راسخة لعقود طويلة، وإعادة هيكلة المفاهيم الإنسانية بعيدًا عن النزعات المنغلقة، سواء أكانت نزعات دينية أم جنسية أم قومية، فالعولمة بوجهها الحقيقي – بعيدًا عن طرائق توظيفها لتحقيق مطامع استعمارية جديدة – قوضت فكرة الحدود وأحدثت تطورًا في الوعي بمفهوم الانتماء، ليصبح الشعور بالوطن في بلاد "العم سام" ممكنًا والشعور بالاغتراب في "تلال فرعون" جائزًا، ومن ثم يغدو تماثل "هند" مع "الجدة" بشارةً بأحادية الذات الإنسانية على مستوى الأفعال والمشاعر، ونبوءة بتعدد تمثُّلات الجوهر الإنساني الواحد في كل زمان ومكان حتى وإن ظل لسنوات يعتقد أن ثمة فوارق تفصل بينه وبني جنسه.

وتجدر الإشارة إلى أن وعي هند بمدى تشابهها مع جدتها لم يتم سوى بتوافر مساحة مكانية وزمانية تفصل بينهما، إنها فترة الابتعاد الضرورية لحفز الذات على مراجعة مواقفها وثوابتها، لوضع ماضيها نصب عينها والنظر إليه بعيدًا عن ضغوطات الواقع التي تشوش على رؤية الذات، وإذا كانت هذه المساحة لم تتحقق لهند سوى بالهجرة فإن الرواية تؤكد أن لدينا الفرصة المثالية الآن لتحقيق هذه المراجعات بخلق مسافة ذهنية بيننا والمواقف المتباينة قبل تبني موقف محدد تجاهها بعيدًا عن الحسابات الغيبية

والأنثروبولوجية التي لا تحقق سوى الراحة النفسية للذات.

إن تشابه هند والضيفة يؤكد أن كلًّا منهما ليس سوى أحد مظاهر تجلي الآخر، هذا الآخر الإنساني في حضوره الواقعي الفطري لا المتخيل الذهني الذي يتم إنتاجه بفضل خبرة معلوماتية فردية ومتناقضة ومضطربة في كثير من الأحيان، هذا المتخيل الذي يستحيل واقعًا بالاقتراب أكثر من الآخر وإن تم ذلك عبر تقنية الابتعاد، إنها الدعوة الإبداعية المفتوحة لفك قيود الألوان والأشكال والأجناس واللغات التي تعوق التواصل الإنساني، لتغدو الرحابة الإنسانية والقدرة على امتزاج الحضارات وإمكانية التعايش بين السياقات المختلفة هي البؤرة الدلالية للنص.

ب- النص المُؤنَّث ...احكِ يا شهرزاد

تعلن الكثير من المبدعات موقفهن الرافض لمصطلح "الأدب النسوي" داعيات إلى ضرورة حذف هذا المصطلح من متون الكتب النقدية، محتجات بما تختزله هذه المصطلحات من قيم عنصرية تجعل من الجنس معيارًا تفاضليًّا يتحكم في تحديد قيمة النصوص ولو بشكل مبدئي، مما يجرد الممارسة النقدية من طبيعتها المحايدة التي ينبغي أن تتحلّى بها، ويقدّم للمتلقي دعوةً غير مباشرة للدخول إلى النص بتحفز شكَّلته ركاماتٌ ثقافية واجتماعية ومعرفية وتاريخية، مما سيؤثر حتمًا في طبيعة مقروءيته للنص وتعاطيه مع قيمه المختلفة وفقًا لموقفه المتشكل فعليًّا تجاه قضية المرأة المبدعة وليس النص الإبداعي.

على الرغم مما يستند إليه هذا الموقف من أسانيد منطقية، فإن مقاربة النصوص المهورة باسم أنثى، يؤكد أن ثمة عناصر مائزة في هذه النصوص يؤدي التحامها وحضورها العفوي - أو المتعمد - في إفعام النصوص التي أنتجتها المبدعات بنكهة خاصة نتيجة ما اكتسبته مُنتجتها من خبرة عميقة في استقبال النصوص وهضمها ثم إنتاجها وطبعها ببصمة أنثوية ناعمة وثائرة في الآن ذاته.

وإذا كان الاغتراب هو القضية التي تتمحور حولها رواية "بروكلين هايتس" فإن أسباب هذا الاغتراب وطبيعته وواقعه هي عناصر تستثمرها الساردة لتبني مفارقات السرد ولتشكل إطارًا كليًّا لدلالات لأطراف مختلفة أبرزها طرفا الأنا والآخر الذي يتحرك بينهما السرد النسوي.

وتتجلى هذه البصمة النسوية داخل النص عبر عنصرين يبدوان متناقضين، ولكنه التناقض المترجم للغز المرأة – من منظور ذكوري - وهما الوعي المُتشدِّد للمرأة، ورهافة حسِّها النسوي.

ب-١-الوعي المُتشدِّد للمرأة:

ارتبط مصطلح "النسوية" في تجليه الإبداعي بالرغبة في مواجهة الهيمنة الذكورية على المنظومة الإبداعية، وإعادة ضبط العلاقة بين الصورة النمطية للمرأة كما تجلت في إبداع الرجل ونظيرتها الواقعية كما تتجلى في مخيلة المرأة، عبر خطاب ينزع إلى تبني صياغة مظلومية، تضع المرأة في موقع المظلوم، في وقت يحتل الرجل موقع الظالم، ويمكن الاستناد إلى هذه المرجعية التفسيرية عند مقاربة ظاهرة تسليب الرجل، أو بالأحرى تبخيسه على المستويات القيمية والأخلاقية داخل المتون الإبداعية النسوية، بحيث يمكن أن نعزو الأمر إلى الرغبة في الانتقام كاستجابة تلقائية لمنطق البندولية التمييزية باعتبارها خطوة مهمة لتحقيق التوازن الكمي والكيفي بين التشويش السابق لصورة المرأة ومحاولة مواجهته بتشويش آني مضاد لصورة الرجل.

وإذا كان من الممكن تبسيط المسارات الموجهة للسرد واختزالها في مسارين؛ أولهما ينحاز للذكورة ويقهر المرأة في تناغم مع السلطة الثقافية والاجتماعية، وثانيهما يقاوم على استحياء، في محاولة لنقل الأنثى من حيز الهامش إلى حيز المتن، إذا كان الأمر كذلك أصبح من المنطقي أن تتهيأ الأسباب لعدم استثناء رواية "بروكلين هايتس" من هذا التواطُؤ الفني بين الساردة والمؤلفة لتقديم صور مشوبة بمظاهر القبح والتشويه للرجال الذين تتراوح علاقتهم بالبطلة قربًا وبعدًا، وهو تشويه يعمد النص إلى تكثيفه بغية خدش العرف السائد المتكلس لإيقاظ الوعي بمظاهر النفاق الاجتماعي والأدبي الراسخ.

ب-١-١ من الزوج إلى الأب

تأتي شخصية **الزوج** لتكون واحدة من أكثر الشخصيات التي تعرّضت لعملية التشويه النصي، إذ حشدت لها الساردة جملة من القرائن المغرقة في السلبية، وهو ما يمكن إدراكه عبر المقطعين التاليين:

"قالتْ إنها تتذكّر المرة الأولى التي رأتْ زوجها يغازل امرأة أخرى، كان ذلك في بيتها، وكانت تلك المرأة صديقتها، كل من عرفن الزوج كن صديقاتها، أو خططن ليصبحن صديقاتها، بعد ذلك لم تفهم حتى الآن ما الحكمة في ذلك"[٢٠].

"ذات صباح وبعد أن أنهى زوجها حمامه الصباحي، وأراق كثيرًا من العطور، واختار ملابس داخلية من القطن الأبيض التي ما زالت ناعمة ومخملية كليلة غرام أولى، ووضع بجامة من الحرير الأسود، وعددًا من الواقيات الذكرية، خرج ولم يعد ثانية، بعد عدة أشهر وضعتْ "هند" في عدة حقائب كل ما تبقى لها في البيت، وغلّفتْ الأثاث بالواقيات البلاستيكية، وجرَّتْ حقائبها ومضتْ، كل ما تركه لها الزوجُ كانتْ تأشيرة سفر سمحتْ لها بدخول البلاد البعيدة، وطفلًا يجرّ بدوره حقيبتين"[٢١].

من الجليّ أن الرواية تتناغم مع الرؤية النسوية فيما يتعلق بالزوج البغيض كأحد تمثيلات الرجل السلبية "عمومًا لا توجد تمثيلات إيجابية للأزواج الذكور في الروايات النسوية؛ لهذا تكثر العلاقات الزوجية التي آلت إلى الطلاق بسبب هؤلاء الأزواج في الدرجة الأولى، فتمثيلاتهم تتلخص في الخيانة، والعنف، والمرض النفسي، والتدين المرضي، والبخل والاستسلام للعادات والتقاليد، والعجز الجنسي، والأخلاق الديّوثة"[٢٢] ذلك في مقابل الأنثى الضحية، ضحية الطبيعة الذكورية المائلة إلى الانفصال لا الاتصال[٢٣].

شكل زواج "هند" من زوجها محاولة ثورية للتمرُّد على سلطة الإخوة "سأتزوجه رضيتم أم أبيتم" وهي ثورية استمدت فاعليتها من عوامل خارجية فلكية، وربما وجودية، جعلتها تتحوّل إلى فعل مضاد، ومنساق وليس إلى فعل منتج، غير أنها خسرت معركة التمرد مبكرًا، وخاب رهانها منذ الليلة الأولى للزفاف، فإذا كانت الخيانة هي الفعل المُغتال لكافة العلاقات الإنسانية السوية، فإن تكرار فعل الخيانة يعكس اضمحلال المنظومة القيمية للخائن، ويعكس في الآن ذاته حجم المأساة التي عاشتها البطلة مع هذا الكائن، الذي تعمدت الساردة تجريده من علامته الاسمية، في محاوله للانتقام منه، ولتعميم تجربته بوصفه نموذجًا محيلًا إلى المنتمين لجنسه اللاهثين خلف نزواتهم، التي قد تتأطر بسلوكيات اجتماعية متماسكة، ليشكل الزواج هنا حيلة تتغيا التملُّك لا التشارك.

يتم دعم هذه الرمزية دلاليًّا بربط فعل الخيانة بالصديقات، حيث المأساة

تتضاعف والمسؤولية تتوزع على الجانبين الذكوري والنسوي؛ فمشاركة الصديقات في هذه الممارسة المقيتة تتوازى مع سلبية المرأة أحيانًا ورضوخها لسلطة الرجل، وعدم قدرتها على المثابرة في أحايين كثيرة، مما يمهد للتعاطي مع وظيفتها بوصفها وظيفة ذكورية في مجملها، من خلال تحويل العلاقة بينهما إلى ثنائية مفاضلة ترسخ لسلطة الذكر وتنمِّط لصورة المرأة كتابع له، يتبدى هذا التفكيك الرمزي من خلال التساؤل الختامي "ما الحكمة من ذلك؟" الذي يكشف في عمقه عن درجة من درجات القصور المعرفي، في إدانة واضحة لجنسها كما تجلى في البطلة ذاتها التي تعاملت مع فعل الخيانة بسلبية، خوّلت للزوج تكرارها، دون أن تحرّك ساكنًا، وانتهت به إلى حد الانسحاب من حياتها وليس العكس كما يُتوقَّع، وهي التي كانت تنتظر عودته.

يأتي فعل الانسحاب المقترن بفعل الخيانة الختامي ليؤشر لاستمرارية تأثير السلطة الذكورية في النص وساردته، حتى وهي تقدم نصًّا يسعى للنيل منه؛ فالزوج هو الفاعل دائما؛ فهو الخائن، وهو المُنْسحِب، بل وهو المانح، فلحظة الانسحاب على فجاعتها شكلت حافزًا للبطلة لإعادة رسم ملامح حياة جديدة تجاوز عبرها الرؤية النمطية التي تقسِّم البشر والقيم بين اللونين الأبيض والأسود الحاضرين في النص، ينسحب الزوج الخائن الهارب المتخلي عن مسؤوليته تاركًا للزوجة تأشيرة تفتح لها الأبواب لعالم جديد، ستجاوز عبره قصورها المعرفي – أو على الأقل ستكتشفه- وابنًا هو امتداد له، ولجنسه ولمأساة المرأة المرتبطة به، ومخلفًا للمتلقي تساؤلًا حول رمزية هذا الانسحاب المقرون بسياسة الباب المفتوح.

تتواصل رحلة الساردة في أمريكا، وتتواصل معها مهمتها في تقديم الشخصيات الرجالية المقترنة بصفات سلبية؛ كالفشل الذي يمثله "نجيب الخليلي" الذي تمنى أن يكون فقيهًا في علوم العربية وأخذته "بروكلين" ليصبح صاحب فطائر "حلو العريس"، و"عبد الكريم الكردي" الذي هجرته زوجته المكسيكية "جوجو" ضجرًا وملًا من رائحته العربية، واستغلال العلاقات الإنسانية لتحقيق مكاسب دينية، كما تجلى في شخصية سعيد المصري سائق الليموزين القبطي، الذي ارتاحت له ثم اكتشفت أنه يسعى إلى استمالتها إلى دينه محاولًا أن يضفي صورة المُخلِّص على حضوره الطفولي المثير للضحك، أو استغلال المرأة لتحقيق مكاسب مادية كزياد الشاب الفلسطيني، الذي

يصغر البطلة بسنوات عديدة، والذي تقع في غرامه، ليتبين لها لاحقًا أنه يريد منها أن تتطوّع لتمثيل دور صغير في فيلمه القصير، الذي يحلم بإنجازه عن حياة الأُسَر العربية في "بروكلين"، والذي استعدّ له بقراءة "إليوت" و "ويتمان" وحفظ أشعار "لوركا"عن ضواحي هارلم وجسر بروكلين.

حاولت الساردة تنويع أدواتها في النيل من الجماعة الذكورية، فلجأت إلى توظيف الجسد داخل المشهد السردي، بوصفه حاجة للتعبير عن الذات والخصوصية، من خلال حكاية البطلة مع مدرب الرقص الأمريكي الستيني الممشوق القوام "تشارلي" الذي – أوهمها أن "الرقص حياة"، قبل أن تكتشف أنه يريد جسدها كسائر النساء اللاتي يصطحبهن إلى شقته ليمارس الجنس معهن فوق غرفة ابنها، وعندما ترفض يهين أنوثتها بالسخرية من جسدها غير المتناسق، في لحظة يتجلى فيها نصيًّا التداخلُ بين الأنثى البيولوجية الحاضرة بجسدها، والأنثى الاجتماعية الخاضعة للواقع الاجتماعي، والأنثى الثقافية التي شكلتها الأبنيةُ الثقافية.

"لم يعد تشارلي يشبه البحارة أو المحبين والفرسان، عاد إلى شكله الإنساني الذي تألفه، خارج النبيذ وحلبة الرقص، عاد كما كانت تشعر به ضفدعًا طينيًّا لرجل لا تحبه..فانفلتت من بين يديه اللتين أحاطتا بها، وركضت بسرعة، وسمعته يخبط الباب وراءها وهو يلعنها، ويصف مقعدتها الممتلئة بكلمات موجزة وبسيطة ومعبرة "بيج فات آس" في غرفتها بكت وحدها، وشعرت أن جسدها متعبًا"[٢٤].

إن موقف الساردة من "تشارلي" يكتسب أهمية خاصة من ثلاث نواح؛ الأولى تتعلق بالكشف عن موقف الساردة من الشخصية الذكورية، وهي تؤسس عالمها الروائي، والبرهنة على أن الموقف الرافض لا يتوجّه إلى الذات الذكورية العربية بصورتها النمطية التقليدية – بوصفها رمزًا للهيمنة – وإنما يتعداها إلى النموذج الغربي بصورته النمطية المنفتحة المرحبة باستقلالية المرأة، وهو ما يدعم فرضية أن التشويه لا يرتبط بالواقع أو معادله المُتخيَّل، وإنما بمرجعية الشخصية الجنسية بمفهومها المباشر.

أما الناحية الثانية فترتبط بالقيمة الدلالية للعلاقة في إطاريها الحضاري والرمزي، أو بصيغة أخرى تتماهى مع معطيات أدب ما بعد الكولونيالية، خاصة فيما يتعلق بإعادة تمثيل الآخر والذات "التي تعد علامة على الهوية والصوت، ومن ثم امتلاك القوة"[٢٥]؛

فالعلاقة بين "هند" و"تشارلي" وتباين ردود أفعال البطلة تجاهه من الخوف منه إلى الإعجاب به، ثم النفور منه، يمكن النظر إليها بوصفها ترميزًا تقليديًّا لعلاقة السياقين الشرقي والغربي، فالتعامل مع السياق الغربي يتم عبر مرجعية ذهنية مشوشة ومضطربة، ولكنها مغرقة في السلبية في كثير من الأحيان، وباقترابنا الفعلي من هذا السياق تتبدّل الرؤى، لتصل في بعض الأحيان إلى حد الإعجاب والانبهار بهذا النموذج، وفي أحيان أخرى يتلاشى هذا الانبهار نتيجة التماس مع هذا العالم الجديد، وكسر الفواصل الذهنية الفاصلة بيننا، فـ"هند" باقترابها الشديد من "تشارلي" تكتشف أنه معادل للنفعية الغربية التي تعطي لتأخذ، وتمنح لتحوز، لكل شيء عنده ثمن، و"تشارلي" نفسه عندما يبدأ في الإنصات إلى "هند" وحكاياتها عن أبيها وأمها وتلال فرعون يصاب بالاندهاش والاستغراب ثم النفور منها باعتبارها قادمة من سياق متخلّف ومختلف يتعارض مع سياقه كما يظن، إن السارِدة تطرح هنا قضية بالغة الأهمية، وهي أن الحوار قد يكون في كثير من الأحيان خطوة مهمة في طريق التفاهم وائتلاف المختلفات، ولكنه قد يكون من حافة أخرى بدايةً للتأكد من استحالة التواصل وحتمية الفراق، والأمر في الحالتين يرتهن بنيات المتحاورين، واستعدادهما للتنازل في سبيل قطف ثمار المُشترك الإنساني، وأهمية محاولة فهم الآخر أكثر من فرض الرؤية الذاتية، إنها أشبه بلعبة القرب والبعد، التي عجزت البطلة عن تعلمها بمدرسة الرقص على يد "تشارلي" ، فكلما حاولت التعلم ازدادت عثراتها، وأربكها تيبس جسدها، حتى بدت لها الرقصة المتكررة مثل حياتها تمامًا.

أما الناحية الثالثة فتتعلق بالقيمة الرمزية للجسد هنا والتجليات الدلالية لتجاوز العلاقة الجنسية كأحد أشكال التحرير "فالجسد يقوم بكل وظائفه الروحية والحسية، ولهذا لا بد من التحرر / تحريره من كل التقاليد والمنظومات القيمية، لأنها تشبه السجن، إذ نسعى إلى الحرمان من استخدام الجسد تعطيل الجسد"[٢٦]، وهو ما قد يفسر تكرار الإهانة نفسها على يد عبدول الأفغاني[٢٧].

إن لجوء السارِدة إلى تسليب الشخصيات الذكورية السابقة يملك مبرراته الفنية، من حيث إن علاقاتها بهذه الشخصيات اتسمت بطبيعتها المؤقتة، مما ينزع عنها قشرة المشاعر الدافقة كالفقد والندم، ولكن عندما يتعلق الأمر بشخصية ذات ارتباط وثيق على المستويات الإنسانية والاجتماعية والتاريخية مثل شخصية **"الأب"** فإن السارِدة لا بد أن

تعدّل من تعاطيها مع فعل التسليب، حتى لا تحرم النص منطقَه، وهنا نلفيها تعمد إلى التلميح بديلًا عن التصريح، وتطلب العون من المتلقي للنهوض بدوره في إنتاج الدلالة باعتبار أنه "لا يمكن الفصل بين النص وعملية تلقيه، ولا يمكننا تنحيتها جانبًا، لأن العمل يولد في إطار عَقْد للقراءة، يُعْقد بين الكاتب والقارئ، ويأخذ توقعات القارئ في الاعتبار"[٢٨].

تمثل شخصية "الأب الظالم" أحد التمثيلات الرجالية الرئيسة في الوعي الثقافي النسوي "فالأب هو رب الأسرة، ومنه تشكلت الأبوية الذكورية، وإليه تعود سلطة العادات والتقاليد الاجتماعية الرئيسة في إدارة شؤون رعيته بدكتاتورية، وتعسف غالبًا"[٢٩] غير أن الرواية على النقيض من ذلك تطرح شخصية الأب بوصفها الشخصية الذكورية الوحيدة التي نجت من عملية التشويه المباشرة، بل على العكس فشخصية الأب تبدو حالة استثنائية من حيث عدم تأثرها بالتحوّلات التي أصابت بنية المجتمع المصري، بسبب سياسة الانفتاح الساداتية، والهجرة إلى بلاد الخليج، وما استتبعاه من تأثيرات جوهرية في المنظومة القيمية لأفراد المجتمع، فعلى الرغم من هجرة جميع أصدقاء الأب، فإنه يبقى ويظل يقاوم أشكال الإغراء كافة التي قدّمها ناصحوه مثل صديقه "الدكتور شامل"، و"الناظر إميل"، وحتى الزوجة التي راح كل شيء يتغير حولها بفعل التدفق المادي المصاحب لعودة الجيران من بلاد النفط.

لماذا انتهكت الرواية إذن خطها الدرامي العامد إلى تشويه صورة الرجل؟ ولماذا أُستُثني الأب من هذه الممارسة المتفشية في النص؟ يمكننا الإذعان للتساؤل والاستغراق في تبرير هذه الممارسة باللجوء إلى داخل النص أو خارجه، ولكن ونحن نفعل ذلك علينا أن نعيد النظر في فكرة تخلي الساردة عن إستراتيجيتها، وأن نستبدل بهذا الاستسهال في المقاربة رؤية أخرى ترى أن الساردة قد مارست حقها في المراوغة من خلال إيجاد بديل لشخصية الأب يتم تحميله بالصفات السلبية كافة، وتخضعه لمظاهر التقبيح كغيره من الشخصيات، يتحدّد هذا البديل في "محمود البقال" والد "نهى" صديقة البطلة الذي يرى في ألعاب الفتاة كالحجلة عيبًا، ويصرّ على إخراج ابنته من المدرسة عقابًا لها على بزوغ تضاريس جسدها، وينتهي به الأمر إلى تزويجها من رجل غريب يرتدي الغُترة والعقال.

"وسيكون صوت أبيها عم محمود البقال ليس كما يألفه زبائنه مسالمًا وطيبًا

وواسع الصدر في الشراء والبيع والفصال، تسمعه يفح بشراسة واصفًا زوجته " أنت طوبة يا بنت الكلب" تبكي أم نهى وتشكو آلامًا تحطم رأسها إلى نصفين"[٣٠].

يبدو أن لجوء الساردة إلى التوسل بحيلة النموذج الأبوي البديل لكي تفرغ عبره رغبتها الانتقامية بعيدًا عن شخصية والد البطلة لم يحقق للساردة الراحة الكافية، ولم يقنع طموحها العفي في الثأر من كل مذكر يستبد بسلطة ما، فنلفيها تعود إلى شخصية والد البطلة لتنثر في ثنايا حديثها عنه بعض الإشارات التي يسهم جمعها في إيصال الدلالة المستترة للمتلقي، فالأب الذي يبدو للوهلة الأولى محاطًا بأكاليل القرائن الإيجابية يظهر على المستوى العميق بوصفه شخصية أخرى.

"تعرف أن أباها هوّن أشياء كثيرة على المغتربين، أمثال إيميل الناظر وشامل الصيدلي، وككثيرات من المغتربات أيضًا..اعتادت "هند" أن تحمل لهن صواني الفطور والعشاء في مقر إقامتهن في المضيفة، كان أبوها أيضًا مولعًا بأعمال خيرية كثيرة، كحل قضايا النزاع العالقة بين العائلات، وكان يفعل ذلك بسعادة، وقدرة فائقة على الإقناع... ساعتها ستتحوّل الجلسة الهانئة إلى خلاف لا يمكن احتواؤه، سيغضب ويخرج من الباب الشرقي تاركًا مزيدًا من الكلمات المبعثرة عن الغم والهم والقرف، يخبط الباب الزجاجي عدة خبطات ويخرج ويبيت في المضيفة البعيدة المطلة على تلال فرعون"[٣١].

إننا هنا أمام شخصية متناقضة تشبه شخصية السيد أحمد عبد الجواد، شخصية تملك أفقين تتحرك عبرهما؛ أفق خارجي وأفق داخلي، داخل الأسرة – وهو ما يعني البطلة والمتلقي على حد سواء – يظهر شرسًا قاهرًا للأم رمز السلطة الأمومية، ومتحكمًا في أدق الأمور بينهما محققًا الإقصاء الكامل لها، وهو خارج هذا الأفق يبدو متعاونًا مخلصًا للسياق ومادًّا يد المحبة للجميع، إنها الازدواجية المعيارية التي ترصدها الساردة لتنال عبرها من الطبيعة البنائية للمجتمع المؤسس على مفهوم العائلة "والعائلة العربية أبوية هرمية وصورة مصغرة للمجتمع العربي الطبقي الذي يقوم في صلب تنظيمه الاجتماعي على التمييز وتوزيع العمل على أساس الجنس والعمر، فيتحكم الذكر بالأنثى، والكبير بالصغير"[٣٢]، والفرعون بالرعية كما يتجسد اسم الفضاء المكاني المحتضن لماضي البطلة "تلال فرعون" الذي يصبح من اليسير فهم الدلالات الرمزية التي يطرحها الاسم – خاصة عندما ندرك أن هذا الماضي شكل معادلًا للقهر والبطش المادي والمعنوي بها-

والتي تتعلق بالتجبر، والسلطة المطلقة، واستسلام المجتمع لها ووضع الحواجز تباعًا لحجب الرؤية عمن يرغب في رؤية ما وراءها أو يحاول حتى تخطيها.

ب-١-٢ الابن الضال

يحقق الاغتراب حضوره الجمالي عبر أدوات شتى منها الانفتاح على حالتي الفصل والوصل، فإذا كان اقتران الاغتراب بحالة الفصل أمرًا بدهيًّا، فإن حضور الاغتراب في أثناء الوصل يمثل الحالة الأكثر عمقًا والأشد وطأة على الذات.

تمثل علاقة هند بابنها صاحب السنوات الثمانية تجليًا لهذا المستوى العميق من الاغتراب، فالعلاقة بينهما تجاوز ثنائية المتبوع والتابع التقليدية، فالابن داخل الرواية ليس ذلك الكائن مسلوب الإرادة، الذي تستحضره الساردة لتستقطب تعاطف المتلقي مع الأم التي تتحمل مسؤولية ابنها في الغربة، تنعتق شخصية الابن من أسيجة هذا المربع المحدود داخل الرقعة النصية، ليصير هو الصوت المُعبِّر عن مستقبل أسسته سياسة عالمية سعت إلى طمس الهويات، من خلال اختزال العالمَ إلى مفهوم، وتخطى حقيقتَه باعتباره تشكيلًا متنوعًا من القوى والإرادات والانتماءات والثقافات والتطلعات، إنه إنسان عصر العولمة – الذي تفشل الأم في الاستجابة له ولتطلعاته مستسلمة له حينًا، وعاجزة عن استيعاب نمط تفكيره حينًا آخر– الذي لا ينتمي لشيء سوى لرؤيته الخاصة، وقد يكون في ذلك تبرير لتجريد الشخصية من اسمها، في إشارة إلى تشظيها التكويني وثرائها الدرامي عبر ما تحتمله من قراءات تأويلة تستدرج القارئ صوب احتمالات قصوى.

يسعى النص إلى تحقيق التكافؤ بين الشخصيتين عبر سُبل مختلفة، بعضها سيميائي كحضور الابن على صفحة الغلاف مستندًا إلى أمه في إحدى الطبعات، أو سائرًا بدراجته وحيدًا فوق جسر بروكلين في طبعة ثانية للرواية، وكترافق ظهور شخصية البطلة مع ابنها، والمقاطع الحوارية التي تكشف أن الفوارق العمرية بين الشخصيتين، لا تحتم وجود فوارق على المستوى المعرفي، وذلك بفضل أدوات العصر الجديد التي استطاعت اختصار فجوة العمر والخبرة، بآليات يجيدها هذا الجيل.

"خرج طفلها من تحت الأغطية، وفتح عينيه متسائلًا:

– ماما إيه اللي حصل؟

- أوباما فاز.

ابتسم ثم أغمض عينيه ونام..في الصباح هزها من كتفها، وسأل السؤال مرة ثانية:

- أوباما فاز..صحيح يا ماما؟

- أيوه.

يركض وراءها من الغرفة الضيقة إلى المطبخ الأضيق، وهو يعدد قائمة آماله التي علَّقها في رقبة أوباما، تقف ساهمة أمامه، لأنها تخشى أن يتهمها بإهماله، وينهمك في البكاء كعادته، تهز رأسها وتكتفي بكلمة أيوا التي صار يكرهها، وهي لم تعد تملك غيرها لأنها كلمة لا معنى لها، ولا تؤكد النفي أو الإيجاب، تعني فقط وماذا بعد؟

- أنا لازم أقول لأوباما أن هناك أشياء كثيرة لازم تتغير.
- طيب.
- لازم يغير الانفيرومنت والرين فورست وجوجرين إفري وير ويغير مصر..ممكن؟
- إن شاء الله كل حاجة ستصبح خضراء.
- أنا ممكن أعمل انتخابات وأفوز زي أوباما؟
- كل شيء جائز.
- وأكون رئيس اليونايتد ستيتس؟
- كل شيء جائز.
- الآن؟ ناو؟ NOW
- كل شيء بميعاد يا حبيبي"[٣٣]

يكشف الحوار بوضوح عن أمرين يبدوان متناقضين، لكنهما يترجمان في الآن ذاته تناقضًا موازيًا يقبع في عقلية الساردة (المرأة) التي يتنازعها شعوران يحاول الأول ضم الابن إلى قائمة الرجال المُسلبين، ويسعى الثاني لاستثمار هذه العلاقة الأثيرة في توليد المعنى والوصول بالنص إلى درجة عالية من درجات التعبير المستند إلى الترميز.

فالابن هنا ليس مجرد طرف، بل هو طرف فاعل، أو بالأحرى هو الدافع على الحوار؛ من خلال ما يطرحه من رؤى تبدو على بساطتها عميقة ودالة، إن التوازي بين

الشخصيتين لا يتم عبر التوافق الذهني، وإنما من خلال التعارض على مستويات الرؤى والطموحات وآليات استقبال الأحداث، واستشراف المستقبل، وغيرها من المستويات التي تتجلّى للمتلقي مع أي حوار يحدث بين الشخصيتين.

لقد تسرب وعي المرأة المتشدد إلى روح الساردة وهي ترسم خيوط الشخصية، بداية من تغييب اسمه، مرورًا بتصويره طفلًا ساذجًا، غير مدرك لطبيعة سياقه الفائت، ومستجيبًا بصورة مبالغة لمفردات سياقة الجديد، وصولًا إلى تحوله إلى نموذج ذكوري نفعي يتماس مع أبيه "إذا رافقها فإن تضحياته دائمًا مشروطة بالمطالب...كلما كبر صار يذكرها بأبيه أكثر كلما عاشا معًا صارت متأكدة أن كلًّا منهما يسير باتجاه معاكس للآخر، وأن عليها أن تتركه في مكان ما في لحظة ما، لأنهما ليسا معا طوال الوقت"[٣٤]، غير أن هذا التطرف النسوي اصطدم بروح الفن، وقيمة السرد كأداة تعبيرية، فكان النتاج شخصية يمكن قراءتها على نحو متناقض، بسيطة/ شديدة العمق، صاحبة رؤية مشوشة/ مستشرفة للمستقبل، حالمة/ طموحة إلخ، فالطفل الذي يسمع خبر فوز رجل أسود برئاسة أمريكا يحتاج إلى فترة لاستيعاب الحدث الجلل، يدرك قيمة التغيير الذي أحدثه هذا الرجل ومن ثم يحاول أن يستجيب لهذه الفورة التغيرية بجملة من الطلبات التي علّقها في رقبة أمه وهو يعيد قراءة مشروع أوباما قاهر المستحيل، وبقدر طموح الابن تكون سلبية الأم العاكسة لعجزها لا عن الاستجابة لطلباته فحسب، وإنما عن استيعاب هذه الطلبات التي تطاردها من غرفة إلى غرفة، لا تجدي مع الطفل الجديد عمليةُ التسويف المفضلة للشرقيّ، يرفضها بإصراره على مواصلة الحلم، حلم التغيير ليس على مستوى مُسْتقبَله فقط، وإنما على مستوى ماضيه الممثل في وطنه الأم، يحلم الابن بإنجليزية تقابلها "أيوه" المصرية أو "جائز" العربية التي لا تشبع طموحه، وهو الحالم أن يصبح رئيسًا آخر يحقق مستحيلًا ثانيًا دون تأجيل، وكأن الابن وفقًا لهذه القراءة هو أيقونة الخلاص من سلطة الماضي الثقافية والاجتماعية التي لاحقت البطلة التي حاولت تحقيق هذا الخلاص باسترجاع ماضيها.

"جلسا طويلًا أمام منضدة فقيرة، وتبادلا كؤوس الماء من وعاء صاجي وضع بإهمال على الطاولة، وكالعادة تركته يتهور في وصف طلباته التي لم تعد تدهشها، اكتفت بتأمله وهو ينطقها بسرعة وسلاسة، وبخبرة لا تعرف من أين اكتسبها "فيجي مشروم

زوكيني نودلز" واكتفت بهز رأسها تأكيدًا على طلبه، تكوّمت هذه الأشياء في سلطانية صغيرة، تناولها بانزعاج بعد أن سكب بعض صويا السوس الأسود، تهوّرت بفتح حبات التوفو وقضمت العجين الهش الذي لا طعم له، ثم لفظته بسرعة، وقالت إيه ده؟ ضحك الولد الصغير وقهقه..ماما دي مش للأكل .ده تشوفي بختك جواه"[٣٥].

بمجرد استخدام النص لضمير الغائب المحيل إلى شخصية داخل الكادر السردي نلفي شعورًا قد تملّكنا بأننا في حالة انتظار لتفجّر حالة سردية تخص شخصية ذات حضور باذخ، ويمكننا هنا الاستعانة بلعبة تقليدية ولكنها ناجزة، وهي أن نقرأ المقطع بعيدًا عن معرفتنا السابقة بعمر الطرف الثاني فيه، وسنجد أننا نستبعد احتمالية أن يكون هذا المستدعى طفلًا (قبل أن ينطق بكلمة ماما)، إنها القدرة السردية على القول دون التصريح، هذه القدرة المخاطبة لمهارات المتلقي في استشراف الدلالة الخفية التي ستؤكدها في وقت لاحق دلائل نصية.

يضطر المتلقي للتعاطي مع إدراك يصدّره له الابن بأن ثمة فارقًا بين جيل نشأ قبل أن تترسم حدود الخريطة العالمية الجديدة -بفردانيتها وهيمنة القطب الأوحد على مساحات غدت أشبه بحضانات تفرخ إنسانًا جديدًا مهيًا للدخول في أتون عالم يعي قيمه وتقاليده ومقتضياته- وجيل نشأ في قلب هذه الخريطة الجديدة وصار أحد أدواتها الفاعلة.

تواجه الأم صعوبات جمة في أثناء تعاملها مع ابنها، حتى إن أجوبة الابن تبدو بالنسبة لها أقرب إلى ما يسميه علماء البلاغة بالأجوبة المسكتة التي تنضوي على قوة حجاجية مستمدة من قوة التفنيد، وفعالية المناورة، وتحدي المؤسسات السلطوية، وهو ما يضاعف من مأزومية الموقف التي لا تنبع فقط من عجزها المادي عن تلبية احتياجات ابنها، وإنما من عجزها عن تضييق الفجوة التي بدت كبيرة بينهما، عن فهم طرائق تفكيره وتفسير ممارساته المتناغمة مع هذا العالم الجديد بنزعته الاستهلاكية ليصير السؤال الذي يؤرقها ويحيرها "كيف ومتى استطاع أن يعي كل هذه الأمور وهما في بداية طريقهما إلى أمريكا رمز العالم الجديد؟" العجز عن التفسير والفهم يعكس حيرة الذات الشرقية المغتربة التي خرجت من سياقها وراء حلم يحتاج مساحة مكانية وزمانية جديدة لتحقيقه – أو هكذا ظنت – لتجد نفسها موزعة بين مركزية شرقها المرجعي والتاريخي ومركزية

الغرب الجديد بألقته وغوايته.

تستثمر الساردة سياق الاغتراب الذي يجمع الأم وابنها لتشديد الحصار على الرجل المتجلي نصيًّا، وما يختزله من قيم ذكورية مترسخة؛ فالساردة حرصت على إظهار أن العلاقة غير السوية بين الرجل والمرأة لا ترتبط بالشروط الاجتماعية والثقافية والحضارية والأدوار الأسرية والحياتية المحددة لكل منهما وإنما تتعلق –في رؤية بالغة التعسف– بالطبيعة الذكورية والدليل على ذلك –كما يظهره النص– أن تبدل هذه الشروط والأدوار لم يؤد إلى تبدل في طبيعة هذه العلاقة، فإذا كان المتوقع أن يبرهن النص عبر شخصية الابن – الناشئ في مجتمع يؤمِّن علاقة سوية بين الرجل والمرأة– على عدم مسؤولية الرجل الكاملة عن طبيعة العلاقة المضطربة مع المرأة بمنطقها التمييزي باعتباره –مثله مثل المرأة– قد خضع لسياقات حددت له مفاهيمه المغلوطة التي أنتجت وعيًا مغلوطًا بالتبعية فإن النص المؤنث هنا لا يلتفت إلى هذا الأمر الذي التفتت إليه العديد من الساردات.

كذلك تستغل الساردة شخصية الابن لتسليط بؤرة ضوئية على منطقة معتمة في نفسية الذات المغتربة، فالابن الذي يحاول إقناعنا على مدار الرواية بقدرته المذهلة على الانفلات من حنايا الماضي والهروب منه لصالح التأقلم مع واقعه، هذا الابن نلفيه في لحظة ما يعود إلى مركزيته الشرقية بطابعها الذكوري المعجون بعقدة أوديب، حين يرى في بحث أمه عن ذاتها خيانةً له، ليغدو هذا الموقف المصنوع بإحكام هو موقف اختباري صنعته مخيلةُ الساردة لتضع الابن في مواجهة ذاته، بغية كشف زيف رؤيته وهشاشة الذات الإنسانية في مواجهة تقلبات الحياة.

ب–٢ الشغف بالتفاصيل

تحفل الرواية بتفاصيل كثيرة تتوزع على ثلاثة محاور رئيسة؛ هي هند وحياتها اليومية في بلاد الغربة، وذكريات طفولتها وشبابها في تلال فرعون، وحياة المُغتربات في هذا الحي الأمريكي، وعلى الرغم من العون الذي قدمته الخبرة الجمالية للمؤلفة لإدماج هذه التفاصيل في الجسد النصي، فإن الساردة قد انتهكت –في بعض الأحيان– حدود وظيفتها وعملها متقمصة الدور غير المُبرر للراوي العليم التقليدي.

والتفاصيل التي تعنيها الدراسة تتحدّد في تلك الأمور التي لا يُلتفت إليها في السّرد الذكوري بوصفها هامشًا تتدنى قيمته أمام العناصر المركزية الأخرى في أثناء عملية

الرصد السردي، والسؤال المشروع هنا يدور حول المسؤول عن إقامة الحدود بين الهامشي والمركزي؟ إنها تقاليد الحكي المتوارثة منذ فن الخبر القصصي المعتمد على أفعال مركزية تنقلنا بوتيرة متسارعة إلى العبرة، ومنْ الذي صاغ هذه التقاليد؟ إنه الراوي، ومن أسّس للراوي؟ إنها السلطة الذكورية التي منحت نفسها الحق في الالتفات إلى ما تراه مهمًّا في مقابل إهمال ما لا تراه كذلك، أو ما يتعارض مع مصالحها أو مع صورتها المهيمنة، أو ما قد يمنح الآخر بريقًا ينال من بريقها، لتمارس أقصى درجات النفي الذي يصبح عرفًا سرديًّا واجتماعيًّا مشروعًا تحت ستار الوصاية من أجل الحماية وغيرها من الذرائع الوهمية.

يأتي النص النسوي ليلتفت إلى التفاصيل التي أهملها الرجل في محاولة إلى وضع المتلقي على مقصلة الاختيار بين أن يتجاوز هذه المقاطع التفصيلية – بوصفها هامشًا سرديًّا – أو يتفاعل معها لتتجلّى له دلالتها في التعبير عن الوضع الاغترابي الذي تعيشه الأنثى.

لن نلتفت هنا للمرصودات المرتبطة بالطبيعة التشريحية للمرأة، وإنما سنعتني بالجانب الآخر الذي يشكل عنصرًا مشتركًا تتباين طرائق رصده وفقًا لطبيعة المنظور الراصد ذكوريًّا كان أو أنثويًّا.

امتاز سرد الطحاوي بتوظيفه العناصر الأنثروبولوجية والاجتماعية كالألعاب الطفولية وما يرتبط بها من أهازيج لا لدعم المنظور الواقعي للنص فحسب، وإنما لضمان تفعيل القيم الدلالية والجمالية لهذه الرموز، ففي رواية بروكلين هايتس تستثمر الساردة هذه الألعاب – خاصة ألعاب جيل السبعينيات– للكشف عن طرائق إحكام الوعي الجمعي قبضته على عقل المرأة، ومحاولة قولبتها كعنصر- هامشي- لا يحق له التعبير أو الاختيار أو حتى البوح.

ويمكن التمثيل بالمشهد التالي الذي تستدعيه البطلة في سياق تأكيدها على العثرات التي تعيق حركتها في أثناء مسيرتها البصرية مستعينة بالتناص البصري مع لعبة شعبية شهيرة فتقول:

"في الحلم ترى أصحابها، وأحيانًا الرجال الذين أحبتهم، في صمت يضمون أياديهم ويفردونها بفرح، يتحلقون حولها كل واحد يحاول لمسها، الدبة العميا، ليست

جميلة وربما لا تستهوي الأيادي لمسها، هي فقط معصوبة العينين وحمقاء، وتلهث وراء خيالاتها التي تعكسها الظلمة المفرطة، تدور بحثًا عن الأيادي التي تدفعها من ظهرها، وتتابع الأصوات الصاخبة حولها دون أن تستطيع الإمساك بأحد، تحمل عصا غليظة وتطوّحها في الفضاء حولها لتستكشف المساحات الخالية، الأيادي المتطفلة، لا تعجز عن مُغافلتها وتدفعها، لتسقط مرة بعد مرة، وفي نهاية اللعبة تستيقظ من الحلم منهارة، معلنة استسلامها والأطفال حولها يتحلقون معلنين هزيمتها "الدبة العميا وقعت في البير"[٣٦].

استعادة ذكريات الطفولة كغيرها من الذكريات لا تتم ببراءة كما تجلت في الماضي، بل يتم خلطها بتراكمات تكوّنت عبر عشرات السنوات لتفعيل القيم الدلالية داخل النص "فهي تصنع معالم هذه الطفولة على هواها الآن بمنظورها الناضج المنقوع في أيديولوجيا الحركة النسائية، فتخلع عليها دلالات جديدة بأثر رجعي"[٣٧]، ليصبح إدراك الماضي مشروطًا بالرغبة في إفلات الأفكار والأحداث والمطامح من أسيجتها الثقافية.

يبدو من العسير تحديد أوَّلية استخدام هذه الفقرات عن الألعاب الطفولية داخل الرواية، فهل المسار الروائي هو الذي فرض استحضار هذه المشاهد المستعادة، أو أن هذه المشاهد هي التي فرضت نفسها على النص، ولعبت الدور الحاسم في قولبة المُتخيّل عبر هذا الإطار، إن هذه الألعاب بطاقتها الأنثروبولوجية تدعم مفهوم الاغتراب النسوي خاصة فيما يتعلق بالاغتراب النفسي داخل الحضانة الأصيلة للذات بفعل عوامل عدة أبرزها الهيمنة الذكورية على الوعي الجمعي وطريقة تعامله من المرأة، التي تدخل في لعبة تجردها من سيطرتها التامة على ذاتها وتضعها في اختبارات تتأسس على الفقد، فقد السيطرة على قدميها (كما في لعبة الحجلة)[٣٨] وتشويش الرؤية (كما في لعبة الدبة العميا) وكأن الفقد سمة من سمات تعامل السياق مع المرأة، غير أن الساردة وهي ترصد تطور هذه الألعاب لا تغفل عن تأكيد النجاح الذي يتحقق في نهايتها على الرغم من هذه السلب المتعمد الذي تستمتع به المرأة دون وعي أو بوعي مرفود بيأس من الحصول على الأفضل.

هند تتقمصها شخصية "الدبة العميا" التي مارستها طفلة وحولها الأطفال يغنون "والدبة وقعت في البير" حيث الرؤية القاصرة والعجز عن تحديد الاتجاهات وحساب الخطوات ومقاومة الدفع، الذي لا يوجِّه وإنما يعاقب، هذا الدفع الذي يقف خلفه

الرجل، مما تسبب في وقوعها في البئر العميقة مرات عديدة، بئر الخيانة الزوجية، بئر العلاقات العاطفية الزائفة، بئر مشاعر الأمومة غير المتبادلة، تحاول ألا تسقط، تستعين بأدوات لحماية نفسها، ومنها التذرع بالعنف الإبداعي، وهي تصوغ تجربتها في مواجهة الذكور، ومحاولتهم الدائمة لإسقاطها في البئر، واستغلاله الغمامة التي وضعت على عينها بسبب طيبتها أو قلة خبرتها بالحياة.

ج. الفضاء الزماني.. الاستعارة الكبرى

ليست الكتابة السردية تسجيلًا نقيًا لأحداث مُعاشة، وإنما هي تضفير لغوي لكينونة إبداعية جديدة مفعمة بالدلالة، ولا يمكن اختزال هذه القيمة الدلالية في مجرد استيعاب الأحداث أو فهم الشخصيات المصورة والمواقف الدرامية، فالمتن السردي يأخذ طابعًا فكريًا ظاهرًا أو خفيًا تنعكس ظلاله في اختيارات السارد كلها التي تمضي لتحقيق هذا الهدف، ومنها اختياره الفضاء الزماني.

فإذا كان للزمن في الفن مسار مختلف عن الواقع فإن لاختيار الأفضية الزمنية في النص المتخيل أدوارًا تؤسس المنظومة الدلالية للنص، وإن توشّحت في الأحيان معظمها بالعديد من الوسائل المراوغة، وأبرزها إغراق المتلقي في أتون التفاصيل السردية الخاصة بعلاقات الشخصيات وتفاعلها الدرامي مع مسارات الأحداث، وهو ما يمكن أن تفككه الممارسة التأويلية "فمعلوم أن المؤول لا يؤول من الفراغ، بل لا بد من تراكم مجموعة من المعارف لديه، تجعله قادرًا على إنتاج المعنى الذي ليس قيمةً جاهزة سلفًا، وإنما هناك إشارات دالة في النص تقود إليه"[٣٩].

إن هذه العلاقة بين المعنى بوصفه قيمة كبرى، والمجاز بوصفه وسيلة استثارية لإنتاج المعنى، تستدعي مفهوم الاستعارة البلاغية، التي تتفعل وظيفتها الجمالية بمجاوزة العلاقات المنطقية في حضورها المباشر، وبُمفاتشة العلاقات الذهنية والالتفات إلى التفاصيل وإن بدت متناثرة متباعدة، وباستثمار الطاقات التأويلية التي تبثها النصوص "التي لم تكن شكلًا مهادنًا، أو عبثيًا، أو جامدًا، بل هي فعل مفجر لوضعيات تحول مجتمع"[٤٠].

في رواية "بروكلين هايتس" تدور الأحداث في فضاءين زمنيين مختلفين، يتم

الربط بينهما عبر تقنية الاسترجاع التي تلجأ إليها البطلة وتحول الرواية إلى مساحة زمنية تتأرجح بين زمني الطفولة في تلال فرعون، والحياة الجديدة مع الابن في بروكلين، وبصيغة أكثر دقة في الفترة بين ستينيات وسبعينيات القرن المنصرم وبدايات الألفية الجديدة، تعيد البطلة تصوير ماضيها وحاضرها وفي خلفية هذا تاريخ يستعاد الوطن بتمفصلاته الحاسمة التي جعلت من هذه السيرة الفردية تجليًا له.

وما بين هاتين الفترتين تتوزع مظاهر متعددة للنساء المقهورات، اللائي تتباين ملامحهن وأعراقهن وديانتهن وجنسياتهن، فنساء تلال فرعون مثل هند والضيفة وزينب وأم حنان وفاطمة القرومية، تتجسد مأساتهن في القهر الاجتماعي الذي تُعانينه. فيما يمكن أن نسميه الحزن الوجودي نتيجة حياة مملوءة بالمنغصات والأسى والظلم، حياة يحكمها الجهل والمعتقدات والخرافات القديمة الموروثة، وكذلك النساء المهاجرات في أمريكا – اللائي وقعن في حيز رصد الساردة بفضل ما هيّأه فعل الاغتراب – كأميليا ونزاهات وفاطيما، يعانين تبعات النظام العالمي الرأسمالي الذي لا يرحم ويسعِّر كل شيء، ويجعله قابلًا للبيع والشراء بما يؤسس لمفهوم المكان المعادي الذي "يتخذ صفة المجتمع الأبوي بهرمية السلطة في داخله وعنفه الموجه لكل من يخالف التعليمات، وتعسفه الذي يبدو وكأنه ذو طابع قدري"[٤١].

يمكن تبين حدود هذه العلاقات ومن خلفها القيمة الدلالية الكبرى للفضاء الزمني بمقاربة هذه المقاطع النصية:

"بيت أم حنان صار يستقبل مزيدًا من الضيوف، بعضهم يرتدون هذا العقال والغترة البيضاء.. يحمل بعضهم بعد عدة أشهر صديقتها (حنان) إلى بلاده البعيدة، البلاد التي هي أبعد من الأردن والعزبة الحمراء، وأبعد من كل ما يعرفنه من بلاد، ستعتزل أم حنان شغل الماكينة والخياطة..النساء في البلدة يطرقن بابها ليعاينّ البضاعة الجديدة، العبايات السعودية، والإيشاربات الخليجية، والإسدال الأسود، والجوارب الثقيلة للمحجبات، استبدلت لقبها من الست إلى الحاجة أم حنان"[٤٢].

"ومع حركة تنقلات الحقائب تغيرت حركة الحياة، فلم تعد فاطمة القرومية تحمل في يدها تلك البقجة القماش التي تجمع فيها قطع الملابس النسائية الصغيرة..صارت تسير في الشارع حاملة حقيبة من الجلد فوق رأسها.. ارتدت إسدالًا أسود طويلًا يتناسب

مع صنعتها الجديدة، حيث افترشت الأرض أمام مسجد النور لتبيع المسك والسواك والمصاحف وطواقي الرجال، والكتب الدينية، وبعض وصفات الطب النبوي لعلاج ضيق التنفس، ووجع الرأس، وما إلى ذلك من بضائع، أصبح جسد فاطمة القرومية ضخمًا، تفترش به الأرض، فتبدو مثل جمل بارك، أو كتلة من الشحم لكنها مازالت تهتز، وهي تشاكس العابرين"[٤٣].

"وتناثر الناس الذين يعرفهم، بعضهم في العراق وبعضهم في الخليج، وتطوحت على حبال الغسيل فوق البيوت ألوان البطانيات المورقة التي تأتي من الخارج، ناعمة وممتلئة بالدفء والرخاء، نشر البطانية عادة ما يترافق مع ستريو من ليبيا، وتليفزيون من بورسعيد...يدخل (الأب) إلى حجرته بعد أن يقول اللي تأتي به ريح الشام تأخذه ريح اليمن، ربما كان يوجه تلك الجملة إلى الأم التي صارت تراقب بقلق أوضاع السقف والأغطية البالية والملابس التي تعيد إصلاحها مرة بعد مرة"[٤٤].

يمكننا ببساطة استثمار هذه المقاطع النصية للتأكيد على استراتيجية خطاب المظلومية الذي تتبعه المرأة في أثناء صياغة إبداعها، في محاولة للانتقال من حالة المناهضة إلى حالة التمرد فالثورية، وليست هذه النماذج النسائية سوى أدلة نصية على هذا النمط الخطابي، غير أن النص بقدر ما يوجّه إلى هذا الفهم، بقدر ما يوجه إلى تساؤل عن جدوى تصوير الشخصيات النسائية داخل الرواية بوصفها شخصيات مستسلمة لمصيرها، ومتقبلة لقهر الرجل لها دون أدنى مقاومة – وهو ما يتعارض مع تيمة المقاومة التي تبنتها ميرال في أعمال سابقة كالخباء والباذنجانة الزرقاء – هنا يحضر الزمن أو بالأحرى الزمنان ليوجّها لفهم خاص –لهذه التناقضات كلها– يستمد شرعيته من الوعي "بأن اللغة تعيد إنتاج الواقع، وينبغي أن نفهم ذلك بالطريقة الأكثر حرفية، وهي أن الواقع يتم إنتاجه مرة أخرى من خلال اللغة"[٤٥]، فالرواية تدور في زمن ما بعد أحداث ١١ سبتمبر، كما تستدعي البطلة بشكل دائم زمنًا فائتًا يمكن تحديده بمنتصف السبعينيات، حيث سياسة الانفتاح والخروج إلى بلاد النفط والعودة بأموال هذه البلاد، وجملة من الممارسات المستندة إلى نسق قيمي مغاير للنسق القيمي التقليدي في المجتمع المصري آنذاك، وبمزيد من القراءة الاستقصائية يمكن اكتشاف محاولات النص الدائمة الربط بين هذه الممارسات ومفهوم الأصولية الدينية[٤٦] التي استغلتها الدولة لتحييد قوى سياسية أخرى وضمان

توازن لم يتحقق، في الأصولية يتقدم الرجل، وتتأخر المرأة التي تصير هامشًا في مقابل المتن الذكوري المسيطر الذي مارس قمعه على مخالفيه بوسائل تختلف عن حقبة العهد الناصري، غير أن هذا القمع اتسعت دائرته عبر فاعلين مباشرين جُدد بعد أحداث الحادي عشر من سبتمبر، التي جعلت العالم ينظر بتشكك إلى المنتمين للعالمين العربي والإسلامي، وازداد الأمر سوءًا باعتراف الأصوليين بمسؤوليتهم عن هذه الأحداث – حتى إن بعضهم فسر هجوم سبتمبر بأنه قد ورد ذكره في القرآن الكريم مدللين على ذلك بعمليات حسابية غريبة تثبت أن هذا الهول العظيم وقع كما حدده الله تعالى منذ أكثر من ١٤ قرنًا كما تذكر الرواية- مما جعلهم عرضة للقمع ولممارسات إقصائية طالتهم كما طالت كل من ينتمي إلى عالمهم مما زاد من أعباء الجاليات العربية والمسلمة في المجتمعات الغربية.

إن انتقال الأصوليين في هذين الحيزين الزمنين بفضاءيهما الآني والماضي من موقع الفاعل إلى موقع المفعول يشكل انتصارًا للساردة، أو بصيغة أخرى ترجمة لرغبة انتقامية حققت بها الساردة شهوتها في النيل ليس فقط من الطبيعة الذكورية كقوة مهيمنة ولكن من كل الأنساق الثقافية الزائفة، التي ترتبط بهذه القوة وتشرعن لها، وتكسبها مزيدًا من الرسوخ في المنظومة القيمية والسلوكية للمجتمع – وهو ما دعمته الرواية عبر مشاهد عديدة، تكشف عن موقف النص الأيديولوجي من الأصولية الدينية ومظاهرها المختلفة- ليس في مصر فقط ولكن في أرجاء العالم الفسيح- التي تخضع للتبئير النقدي لدورها البارز في ترسيم حالة الاغتراب ولنهوضها بعملية التمويه[٤٧] التي تشمل كل الجوانب الأيديولوجية السياسية والأخلاقية والدينية والعلمية والفكرية.

إن هذا التصور للعلاقة بين المثقف والأصولي لا يمكن فهمها بمعزل عن العلاقة بين المثقف والسلطة المؤسسة على إقامة تعارض جوهري بين منطلقات كل منهما وأهدافهما، فإذا كانت السلطة تسعى إلى تثبيت وجودها من خلال تسخير قوى التقاليد والعادات وبعض التفسيرات للنصوص المقدسة في مواجهة كل تغيير محتمل أو تصور معارض، فإن المثقف يسعى إلى اجتراح أسئلة تحرج السلطة وتنتقد سلوكها وتكشف عن ضعف رؤيتها التي تسعى إلى فرضها على الجميع.

د- اللغة وتجليات الاغتراب

تمثل اللغة إحدى أدوات التشكيل النصي التي تركن إليها الساردة لضمان الكفاية

الدلالية والجمالية للمسرود، ففي رواية بروكلين هايتس يعمد النص إلى تنشيط الوظيفة الرمزية للغة، وبالتوازي استثارة الطاقة التأويلية للمتلقي، الذي يدرك منذ الوهلة الأولى، أن الخطاب اللغوي المقدم له يختزل جملة من القيم الظاهرة والمضمرة، المرتبطة بفعل الاغتراب كما شكَّله الوعي النسوي.

يتحقق هذا التمثيل الخاص عبر عنصرين يترجمان بوضوح حساسية المرأة في تعاطيها مع اللغة وهما العنوان والنص الشعري وما يرتبط بهما من امتدادات نصية.

د-١-العنوان.. تضافر البنية والدلالة

يمثل العنوان –بوصفه مجموعة من الدوال اللسانية- نصًّا موازيًا يحدد "وجهة التخييل ومن ثم العوالم الممكنة التي تبدأ في تشكيل ذهنية القارئ"[٤٨] بما يجعله أحد أبرز المُرشِّحات الدلالية التي يعبِّد بها الساردُ السبيلَ القرائي لمتلقيه لتوجيهه إلى بؤرة النص الدلالية، وبطبيعة الحال فإن طرائق التوجيه تتباين من سارد إلى آخر، وتتفاوت بين التصريح والتلميح عبر أدوات لغوية متعددة يتم استثمارها لتحقيق الهدف نفسه.

يحيل العنوان (بروكلين هايتس) بصيغة مباشرة إلى مكان بعيد عن عين المتلقي العربي، الذي يدرك منذ اللحظة الأولى لاستقبال العنوان أن المكان ليس عربيًّا دون أن يحدّد على وجه الدقة مرجعيته، وهو أمر تتضاءل قيمته في ضوء نهوض العنوان بدوره في التمهيد لظاهرة الاغتراب التي ستفيض الرواية في تفاصيلها، خاصة عندما يدرك القارئ مع الصفحات الأولى أن المكان المشار إليه عبر العنوان يرتبط بجسر بروكلين الذي يربط موقعه الجغرافي بين عالمين، وهو ما يحوّل هذا المكان إلى قيمة استعارية أفاد منها روائيون اهتموا بقضية الهجرة وتبعاتها المادية والنفسية[٤٩].

ويستثمر السارد هذه العتبة النصية لدعم البنية الدلالية للنص؛ وذلك حين يحوِّل العنوان إلى بنية لغوية تحمل قيمًا رمزية تتجلى بوضع التشكيل اللغوي في توازٍ مع التشكيل الدرامي، فليس من المألوف أن تجد رواية عربية تحمل اسمًا أجنبيًّا على هذا النحو الواضح، فبنية العنوان الثنائية تتشكل من منطوق أجنبي برسم عربي، وهو ما يحفز للنظر إلى هذا الثنائية اللغوية بوصفها انعكاسًا لنظيرتها الدرامية المتمحورة حول علاقة الأنا بالآخر، عبر صيغ متعددة تنفتح لتشمل ثنائية العربي والغربي، رصد الغرب بعيون شرقية، وصورة الشرق في عقلية الغرب، وقراءة الشرقي لذاته بعيون غربية، ورغبة الشرقي

الصغير في الانعتاق من أسر التقاليد الشرقية المصدّرة له عبر أمه، وعجز الشرقي عن الانفلات من ماضيه والانخراط في مستقبله، ونجاح غيره في تجاوز الراهن لصالح المستقبل عبر خطوات تدريجية، وغيرها من الثنائيات التي يمكننا الاستمرار في ثبتها بدعم من مجريات الأحداث، وحركة الشخصيات داخل العمل، ولكن الدراسة تراهن على أن العنصر الأكثر أهمية الذي نجح العنوان في تجليته هو "التنازع" الذي يحضر هنا بوصفه تنازعًا لغويًّا يحيل إلى تنازع آخر على مستوى الهوية تفيض الرواية بتفاصيل كثيرة حوله، خاصة فيما يتعلق بالبطلة هند.

ويمثل المشهد الأخير في الفصل الحادي عشر أكثر المشاهد وضوحًا على حالة التنازع التي تتلبس البطلة؛ بحيث تذوب شخصية هند في مختلف أشكال الأعراق التي يموج بها حي بروكلين هايتس.

"تنظر إلى الأرض فيعتقد المارة في الأفينو السابع أنها يهودية متدينة، فيهدونها إعلانات بيت ألوهيم وينادونها بسيدتي اليهودية الصغيرة..يتكهنون بأنها يهودية مشرقية، ومع ذلك يعتبرها اللاتينيون بامتلائها وبشعرها الأسود هسبانك، والهنود أيضًا يهزون لها رؤوسهم..ويقولون لها كشميري أي أنتِ من كشمير... ثم تنظر في المرآة فلا ترى روحها..ترى فقط مجرد امرأة وحيدة تشبهها"[٥٠].

يعكس هذا التشويش أمرين، أولهما أن نمطًا آخر من أنماط التنازع الحضاري أثَّر في التشكيل الإبداعي، ولا نقصد هنا نمط التنازع الحضاري التقليدي بين الأنا والآخر – الذي اختُزل طويلًا في الأوروبي ولاحقًا في الأمريكي- وإنما نعني تنازع الرؤية الواحدة في النظر إلى هذا الغربي، مما أنتج صيغتين متناقضتين في التعامل معه، فهو الآخر المتطور كافل الحريات، وراعي العلم والمعرفة، وفي الوقت نفسه هو المستعمر المستلب القاهر، المؤسس حضارته على دماء الآخرين، فهو النموذج الذي ينبغي احتذاؤه، وهو المرفوض بسبب ممارساته التاريخية، إننا أمام حالة تجاوزت مرحلة تحقّق الوعي ولم تصل بعد إلى مرحلة اكتماله لعجزها عن توحيد موقفها تجاهه[٥١].

أما الأمر الثاني فيتمثل في ضبط العلاقة بين المثقف وحالة الغربة المضاعفة التي يبدو ساعيًا إليها باختياره أن يكون حرًّا ومستقلًّا ومهمومًا بالبحث عن الحقيقة فهو "لا يكف عن الإحساس بأن المنفى يلازمه أينما حل، وأينما ارتحل، يشكل له مصدر مفارقات

وقلق دائم، لا يستقيم معه العيش في الوطن الجديد حتى في ظل مراتب عُليا..وذلك تحت تأثير حضور الوطن الأصل، بكل ما يحيل إليه من معنى في الفكر والزمان والمكان والأهل، ومن جهة أخرى لشعوره بأن فكرة الشقاء في المنفى تمنحه نوعًا من السعادة وتدفعه إلى اجتراح أسلوبه الخاص في التفكير ورؤيا العالم"[٥٢].

إذا كان العنوان بطبيعته المكتنزة ظل محتفظا بالجرس العربي للمفهوم الغربي في إشارة إلى فحولة الثقافة العربية القادرة على الهضم والاحتواء فإن المتن الروائي بمساحته الرحبة وتنوع شخصياته – وخاصة شخصية الابن المنفلت من حنايا المرجعية العربية صوب نظيرتها الغربية – فضلًا عن الاحتفاظ بعناوين الفصول برسم عربي لأسماء أجنبية[٥٣]، فإنه عمد إلى إثبات الحرف اللاتيني في العديد من المواقع منطلقًا من الكلمة إلى الجملة وصولًا إلى مقاطع كاملة[٥٤]، مُدلِّلًا على أن تنازع الهوية المنحاز إلى الماضي لدى الأم – غير القادرة على الحديث بالإنجليزية[٥٥]– لا ينطبق على الابن أو بالأحرى على الجيل الجديد.

فالكلمات الأجنبية داخل الرواية، وصياغة الجملة المستندة إلى التقطيع، ليست ترجمة لغوية لحالة الاغتراب المهيمنة على النص فحسب، وإنما تتحول إلى أداة لتضخيم حالة انشطار الهوية، التي لا تقف عند حدود الذات، وإنما تتعداها إلى حدود علاقتها بالآخر القريب والبعيد كما يتجلى في المشهد التالي:

"وبرغم أنها صارت تحذره كل ليلة من العابرين والجيران والغرباء وزملاء المدرسة الأكبر سنًّا، من الأساتذة وغرف الدرس والحمامات المدرسية، واشتباكات الكرة حين يسقط عليها أجساد كثيرة فوقه، صارت تقول له إنه رجل صغير، وتحاول أن تشرح له مختصرًا للرجولة هو ألا يتقرب منك رجل آخر، وألا يلمسك رجل آخر بمحبة، أو عنف..وتصمت غير قادرة على حسم إن كان يفهمها أم لا، فقط يقول لها fine"[٥٦].

يشكل الاغتراب اللغوي الحاضر بحضور الكلمة الإنجليزية fine في المشهد السابق تجليًا لمفهوم انشطار الهوية الذي يحول دون قدرة الذات على التواصل مع امتدادها، وعدم التيقن من جدوى عملية التواصل، التي تتخذ بُعدًا شكليًّا على مستويي تعدد الأصوات المتحاورة، والقيمة التأثيرية للخطاب؛ فعلى مستوى المتحاورين، يؤدي هذا الانفصال اللغوي إلى انفصال مواز على مستوى الطبيعة الحوارية التي تتقلص لتغدو

أقرب إلى مونولوج تخاطب به الـذات نفسـها، وتسـعى عـبره إلى اخـتراق أضـاليل مـن الذاكرة، وتفتيت بعض قيود المجتمع وأقانيمه؛ باللجوء إلى التمثيـل المفـارق، ليتضـخم الصوت الفردي وتتقلُّص مساحة الصوت الآخر كميًّا وكيفيًّا "لأن الحـدث سـيتعمّق في بناء رأسي ينغلق دون الأصوات، لا في بناء أفقي يتّسع للأصوات"(٥٧).

أما على مستوى القوة التأثيرية للخطاب، فهو يستند إلى نظام ثقافي شرقـي مشـبع بالحدود والحصون العتيقة، التي ترهِّب من التعامل مع الغريب القابع في المجهول، وعدم منح الثقة له إلا بعد تقديم براهين استحقاقه لها، خاصة في ظل اضمحلال للقانون الحامي بما يضاعف من مسؤولية الذات في حماية ذاتها، وتحمُّل عواقب التهاون وعدم الحذر، هذه الهوية الشرقية هي التي توجه الخطاب الوعظي التحـذيري لـلأم، خطـاب يعتمـد مبـدأ الترهيب، ليصطدم بخطاب آخر يناهضه عبر صياغة لغوية مضادة عـلى مسـتويي طبيعـة الحرف الرمزية وعدد الكلمات، لتصير الحروف اللاتينية مـدلولات لسـانية، تـوزع عـلى الطبقتين السطحية الرافضة للخطاب المصبوغ بالنكهة الشرقية، والعميقة التي ترى في كل هذا الكـلام –ومـا يختزلـه مـن أنسـاق– هـراء لا يسـتوجب المناقشـة أو الاستفسـار أو الاستعلام.

بقى أن نشير إلى أن العنوان يحيل إلى نظير فني يرتبط بالغرب في إطار التـزام فنـي واضح بالربط بين السياقين الشرقي والغربي عـبر أدوات متعـددة، حيـث تنشـط ذاكـرة المتلقي فور مقاربة العنوان لتنفتح على آفاق عالمية تحيـل إلى روايـة أمـيلي برونتـي Emily Bronte الشهيرة وذرينج هايتس" Wuthreing Heights وهي إحالـة تفيـد القـراءة في انتقالها من إطارها الشكلي إلى عمقها الدلالي؛ حيث تشكل تيمة الخروج العنصر المفصـلي في الروايتين، ويمثل استدعاء الماضي للثأر منه الممارسة المتكرر على مدار العمل، أما النهاية العاكسة لعدم شعور الذات الخارجة بعدم الراحة فإنه يتحقق في النصين باعتبارها نتيجـة حتمية للتحرك عبر استراتيجية النيل من السابق لا النظر إلى المستقبل، إن عمـلي برونتـي وميرال يرتكزان على عنصر رئيس وهو الانتقام، الانتقام من الـذات الذكوريـة في عمـل ميرال ومن السياق الاجتماعي المحيط في عمل برونتي.

د-٢- الشعر أيقونة تطور الوعي

هل تملك النسوية فائضًا دلاليًّا يغوي بحصر القيم الشعرية – بمفهومها الواسـع

- للنص فيها دون غيرها؟

يبدو السؤال مفخخًا من ناحية الانزلاق نحو الإجابة بالإثبات أو النفي، لا لأن الاختيار بينهما غير مشروع، ولكن لأن العلاقة بين القيم الشعرية الكامنة في النص والاتجاه المنتمي إليه تبدو أكثر تعقيدًا من بساطة مقاربة أحدهما في غيبة الآخر، كما أن النصوص ليست على المستوى نفسه الذي يسمح بتحييد مفهوم النسوية في أثناء التعاطي معها، فبعض النصوص تعنى بتجنيس نفسها بوصفها نصوصًا نسوية - مفاخرة أو مناهضة- عبر وسائل تشكُّل متعددة.

ومن هذه الوسائل انتقاء عتبات نصية توجه إلى المنظور النسوي في قراءة العمل، وهو ما يتجلى في الأبيات الشعرية التي صدرت بها الساردة روايتها مستعيرة إياها من شاعرة أخرى هي الشاعرة الإيرانية "فروغ فرخزاد"، التي تقول:

" مضى الزمن.. ودقت الساعة أربع دقات.

وها أنا امرأة وحيدة على عتبات فصل البرد.

بردانة أنا بردانة كأنني لن أدفأ أبدا.

عريانة أنا عريانة كفترات الصمت بين أحاديث الحب.

ثمة ريح في الزقاق.

وأنا أفكر باقتران الزهور والبراعم ذات السيقان الرفيعة على عتبة فصل بارد"[٥٨].

إذا كانت الكتابة كما يقول بارت "تظل ممتلئة بذكرى استعمالاتها السابقة؛ لأن اللغة لا تكون قط بريئة، فالكلمات لها ذاكرة ثانية تمتد بغموض وسط دلالات جديدة"[٥٩] فإن هذه العتبة النصية تشي بالطبيعة النسوية للنص، ليس على مستوى التصنيف الجنسي- للشاعرة –التي تجمعها ومؤلفة الرواية علاقات تشابه كثيرة[٦٠]- فحسب، وإنما على المستويات الموضوعية والإنسانية التي يطرحها النص الشعري بوصفه نصًّا موازيًا للنص السردي من زوايا متعددة، أبرزها طبيعته الخاصة كمناجاة ذاتية تتوسل بفعل البوح الذي تتردد أصداؤه في الكثير من مشاهد المتن الروائي، حيث تشتبك العين مع الذاكرة، وحيث يمتزج إيقاع السرد ولغته بروح الشعر وجمالياته، وحيث تتحول الأنا الفردية وتجربتها الأحادية إلى أمثولة تتجسد عبرها مسيرة الذات الجمعية وأحلامها وانكساراتها ورؤاها للعالم في تجلياته الماضية والحاضرة والمستقبلية، وحيث يتحول الاغتراب إلى حالة

قدرية لا فكاك للذات منها في تماس حاد مع الرؤية الصوفية[٦١].

ومع تطور فعل القراءة وتنامي وعي القارئ بالقيم التي تتضمنها الرواية يتكثف الوعي بالوظيفة الدلالية للنص الشعري المُتناص معه، وتطغى على بقية الوظائف، وذلك في ظل محفزات نصية تتشكل مع إعادة قراءة المتن الشعري الاستعاري في ضوء متمخضات فعل القراءة التداولي، حيث يمكن للقارئ أن يستغرق في الربط بين مضي الوقت والدقات الأربع وعمر بطلة العمل، ودخولها إلى مرحلة عمرية جديدة، تتذرع فيها بوحدتها في فضاء تاريخي جديد، تواجه فيه عالمًا مختلفًا يتسم بالبرودة الطبيعية والإنسانية على مستوى المشاعر، وما يتركه هذا التباين بين السياق الأصيل والجديد من شعور باليأس (لن أدفأ أبدا) مقرون بالخوف وعدم الشعور بالأمان (عريانة -بردانة) ، وإن ظل الرهان على المستقبل أو على عتبة "فصل بارد"[٦٢] - أو بالأحرى الحلم بالقادم، مُتجسِّدًا في الجيل الجديد أو تحقق أحلام الذات – حاضرًا بخفوت.

وعلى الرغم مما يمكن توقعه من تباين على مستوى القراءة في هذا المفتتح الشعري، فإن العنصر المشترك بين هذه القراءات المتوقعة سيكون التعاطف مع هذه المرأة، التي تعلن وحدتها مستجديةً تعاطف المتلقي الشرقي الذي يقرأ رواية مكتوبة بلغته، ومتكئة على حكمة متوارثة مفادها أن قوة المرأة في ضعفها، هذا الضعف الذي تعمدت الساردةُ إظهارَه لاستقطاب المتلقي وضمان وقوفه إلى جانبها وهي تسرد.

والسؤال الذي نرى من الضروري طرحه هنا يتعلق بسبب افتتاح الرواية بهذا النص الشعري، والسؤال هنا يتخطى القيمة المضمونية للنص –وهو ما عرجت عليه الدراسة في الفقرات السابقة- متوجهًا إلى الطبيعة التجنيسية له بوصفه نصًّا شعريًّا، أو بصيغة أخرى هل راوغت الساردة عبر هذه الافتتاحية الشعرية لتمرير قناعاتها الذهنية المتمخضة عن تبنيها المنظور النسوي في مقاربة العديد من القضايا؟

يمكن اعتبار هذا النص الشعري مفتتحًا تأويليًّا يتوارى خلف السياجات الدلالية والموسيقية للنص، فثمة معطيات نصية متناثرة داخل المتن الروائي يمكن أن تتضافر مع القراءة التأولية لتقديم رؤية واضحة تجاه هذا الأمر، فالبطلة تحمل اسمًا له رصيد باذخ في ديوان الشعرية العربية التقليدي بوصفها حافزةً (مبهمة) للإنتاج الشعري، والبطلة تحلم بأن تكون شاعرة تكتب ديوانها الأول- الذي لن تكتبه أبدًا- الذي يحمل

عنوان (لا أشبه أحد)، غير أن تطور وعي البطلة وتطور رؤيتها من وهم التفرد إلى حقيقة التماثل مع الكثيرات من بني جنسها يتم معادلته داخل النص بالتمرد على النص الشعري لصالح السردي؛ لأن الشعر هو أيقونة تحكم المجتمع الأبوي، في الذائقة الجمعية ووضع شروط خاصة ترتبط بالقيمة في المعلن، وبأهداف الهيمنة ومنح السلطة في باطنها، إنه الصوت الواحد الذي لا يسمح بالتعدد، الذي يحوز سلطة الحديث بلسان القبيلة والمجتمع والحبيبة وحتى العدو، بينما السرد بكل ما شمله من بولفونية صوتية وفكرية يظل بعيدًا عن الضوء وفق هذا المنظور، لهذا تبدأ هند بالشعر في استجابة لسطوة التقاليد التي ترفضها، ولكن تطور وعيها بذاتها وسياقها يشجعها على اكتشاف روعة السرد وجماليات القص وبلاغة التمثيل، لتترك ديوانها ناقصًا متمردة على الاستمرار في ولوج عالم فرضه عليها الآخر، قبل أن تكتشف ذاتها وتكتشف معها بيتها الجديد الذي ستصيغه عبر الانخراط في تجربة روائية سردية حرة وصادقة.

"تحلم هند ببيت يحتضن الشارع، تستطيع أن ترى ما بداخله دون أن تطرق بابه، تستطيع أن تفترش باحته وأن يحدثها المارة إذا عبروا، أن تشم رائحة الطبخ ومساحيق الغسيل، وعرق الغرباء الذي ينسكب أمام عتباته، لكن باب بيت أبيها كان دومًا عاليًا، ومغلقًا، تقف خلفه ويقف أمامها"[٦٣]

تتعدى قيمة البيت الروائي المقصود هنا الممارسة التعبيرية، ليتحول السرد إلى مدار تتحصن به الذات في مواجهة السلطة الأبوية، مؤسسة مساحتها الذهنية والروحية الخاصة، التي تعترف بالحدس وتسمح بهضم التجارب الاجتماعية لاكتشاف حقائق الواقع وأوهامه وكأنها تنتقل من حالة الضياع إلى حالة الاستقرار.

إن هذا الوعي المتطور لا يعني بالضرورة تحقيق الراحة المنشودة التي تظل حلمًا، يتجسد عبر خطوات متتابعة تُعبِّد له الطريق، وإن ظلت عملية التعبيد هذه مقترنة بالسقوط الذي لا يرتبط بمواجهة الآخر فحسب، وإنما من تلعثم الذات الذي هو نتاج الوعي اليقظ الساعي إلى تجنب السقطات تمامًا كما يحدث عندما نراقب حركة قدمنا مما قد يقودنا إلى السقوط.

الخاتمة

يمكن إيجاز أبرز النتائج التي توصلت إليها الدراسة في النقاط التالية:

- سعى النص إلى تحقيق الانسجام بين هيكليه البنائي والموضوعي، من خلال دعم محفزات التشابك بين النصين السيريّ والروائي – على المستويين الإنتاجي والاستقبالي – وما يتمخض عنه من حالة تردد بين داخل النص وخارجه، في تماس مقصود مع جوهر فعل الاغتراب.
- شكل استدعاء الماضي عبر ذاكرة البطلة إحدى الأدوات التي لجأت إليها الساردة وهو تشكل معالم عالمها الاغترابي، وفضلًا عن دور الذاكرة في التحكم في أفعال الشخصيات الراهنة، وفي توقيع السرد، فقد غدت (الذاكرة) محورًا من محاور التوظيف الدلالي، بتفتيت الذاكرة الجماعية من الصور الذهنية النمطية، وإعادة قراءة الماضي بجناحيه القريب والبعيد، من أجل فهم أعمق للحاضر، وفي بعض الأحيان لعقد نوع من المصالحة مع التاريخ.
- دمغت الساردة ماضيها المُستعاد بنوع من الحزن المخلوط بمظاهر القهر المتوالي الذي لون معايشتها لواقعها الجديد ولونه باللون الرمادي، فكل مكان أو شخصية أو حدث في "بروكلين هايتس"، يقابله بصورة مباشرة مكان أو شخصية أو حدث في "تلال فرعون"، وكأن الذات لم تكن مخلصة في رغبتها في الانعتاق من هذا الماضي، وكأنها كذلك لم تكن صادقة عندما صرحت برغبتها في اختراق سياجات الوطن والبحث عن وطن جديد بحدود أرحب وسياجات شفيفة.
- لجأ النص إلى تأسيس عدد من الثنائيات وهو يؤسس بنيته الدرامية؛ كالتماثل بين شخصية هند والضيفة، وهند وليليت، بغية تأطير السرد بانعكاسات الرؤية السوداوية التي تعكس في أعماقها شعورًا بالقهر، أو ربما برغبة في التحذير من أن التاريخ قد يكرر نفسه إذا ما سرنا في الطريق نفسها.
- ساعد اختيار اسم "هند" في نقل الأنثى النصية من طبيعتها الفردية إلى رمزيتها الجماعية، التي جعلت الشخصية في النص تلخيصًا للأنثى في المجتمع الشرقي، بكل ما يحيط به من أعراف وتقاليد حاصرتها ولا تزال تقيِّد حركتها.
- انطبعت الرواية بتأثيرات الوعي المتشدد للمرأة، التي استثمرت قضية الاغتراب –

كغيرها من القضايا – في إيقاظ الوعي الخامل للمجتمع، بتعريضه لجملة من الصدمات، وأبرزها تحقيق مركزية المرأة في مسرودها، وهو ما يعني أن ينتقل الرجل إلى دور هامشي، يتطور في مراحل لاحقة ليخضع إلى مظاهر الابتذال والاستلاب، والتمثيلات السلبية، وهو ما تجلى في الصور التي قدم بها السرد الشخصيات الذكورية.

- على الرغم من محاولات الساردة الهروب من التناول المباشر لتسليب صورة الأب، فإن إكراهات السطوة الفكرية، قد جعلتها تجرد الأب من مفهوم الأبوة الاجتماعية ليغدو رمزًا للسلطة البطريركية يخضع – كغيره من الفاعلين الذين مارسوا قهرهم السابق على المرأة – لإعادة رسم معالمه عبر ممارسة انتقامية تثأر من الأنساق الاجتماعية الجائرة، محققة بهذا شكلًا من أشكال التوازن بين الماضي والآني، والمذكر والمؤنث، والغائب والحاضر، والتاريخي والسردي، والواقعي والمتخيل.
- ساعدت شخصية الابن كما رسمها النص في الكشف عن حالة الاغتراب النفسي- الذي تعانيه البطلة، بفضل ما تمتعت به الشخصية من حمولات دلالية عمقت هوة هذا النمط الاغترابي.
- إذ كانت علاقة الأنا بالآخر إحدى تيمات السرود المعنية بقضية الاغتراب، فإن الرواية النسوية أضافت إلى هذا التيمة بعدًا آخر، عندما وسعت مفهوم الآخر، ليشمل الرجل الذي تحول إلى آخر خاضعًا كغيره من المفاهيم المألوفة للرؤية النقدية لكتابة المرأة التي أنتجت تصورات جديدة حول المفاهيم التقليدية.
- تمخض عن اختزال السياق تجسيد التجربة الإنسانية في النموذج الذكوري الأوحد تهميشٌ لخصوصية الذات النسوية، وما تنتجه من أسئلة خاصة تعكسها تفاصيل تتخلل المنظومة السردية، ومنها استدعاء الألعاب الطفولية التي مثلت إحدى حيل الذات النسوية في تمثيل اغترابها لا عن طريق خلق واقع جديد، وإنما عبر إعادة الاعتبار لهذه العناصر الأنثروبولوجية، كنتاج طبيعي لتعدد مظاهر التخييل، وما يتمخض عنه من إنتاج تصورات جديدة حول الأشياء نفسها بإعطائها نظرة جديدة أو بالأحرى بإعادة الالتفات إليها بعدما أهملتها العين الذكورية.
- استثمر النص الفضاء الزماني الروائي الممتد من فترة الستينيات إلى بداية الألفية

الجديدة وما تضمنه من نماذج نسائية مقهورة في الداخل والخارج، للكشف عن طبيعة العلاقة المضطربة بين المثقف والسلطة، وفضح الأنساق الثقافية الزائفة التي ترتبط بهذه السلطة وتدعمها، رابطًا بين الفكر الذكوري والأصولي.

- مثلت اللغة إحدى أدوات التشكيل الفني لظاهرة الاغتراب؛ من خلال تمثّلها مجموعة من القيم المضمرة والظاهرة المرتبطة بالاغتراب، كاستخدام الكلمات والجمل برسمها اللاتيني.
- كان للافتتاحية الشعرية التي استُهلت بها الرواية دورٌ في دعم القيم الدلالية للنص، بالاتكاء على الفحولة الترميزية التي هيأت الربط بين الشعر والفكر الذكوري المهيمن من جانب، والسرد بوصفه مساحة لتعدد الأحداث والأفكار والأصوات من جانب آخر.

الهوامش

(١) لمزيد من التفاصيل حول علاقة الاغتراب بالحقول المعرفية المختلفة كعلم النفسي الوجودي والمعرفي والأشكال المتعددة للاغتراب يمكن العودة إلى حسن حنفي، الهوية والاغتراب في الوعي العربي، مجلة تبيُّن، المركز العربي للدراسات، الدوحة، العدد الأول، صيف ٢٠١٢، ص ٩ وما بعدها.

(٢) لا تسعى الدراسة إلى صوغ نسيج مفاهيمي يعيد رسم "الاغتراب" ومن ثم يمكن القول - بمزيد من الاختزال- إنه على الرغم شمولية دلالة المفهوم لسياقات حضارية عدة، منها : الديني، والثقافي، والنفسي، والسياسي، لكنها تظل معبرة عن حالة القطيعة بين الذات ومحيطها، حيث تعيش الذات في عالم لا تسيطر عليه، وتشعر بالعجز عن ممارسة حريتها. ولمزيد من التفاصيل حول المصطلح يمكن العودة إلى محمود رجب، الاغتراب سيرة ومصطلح، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٨٦م.

وفيما يتعلق بعلاقة الاغتراب والغربة فإن الدلالة المعجمية للكلمة تجمع بين المستويين المادي والمعنوي، ففي معجم العين "والغربة : الاغتراب من الوطن، وغرب فلان عنا يغرب غربًا، أي تنحى، وأغربتُه وغرَّبته، أي نحيته، والغربة: النوى والبعد" الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تحقيق عبدالحميد هنداوي ـ منشورات محمد على بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١ ٢٠٠٣ م، المجلد ٣، ص ٢٧١. ويعرفه ابن منظور في لسان العرب فيقول: "الغربُ: الذهاب والتنحي عن الناس، وقد غرب عنا، يغربُ، غربًا.. وغَربَ وأغرب وأغربَه أي نحَّاه، والغربة والغرب: النزوح عن الوطن والاغتراب" ابن منظور الأفريقي، لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، مصر، الطبعة الثانية ١٩٨١ م ـ الجزء الخامس ـ باب العين ـ مادة غ ر ب ـ ص ٣٢٢٥.

(٣) عبد الله إبراهيم، السرد النسوي – الثقافة الأبوية.. الهوية الأنثوية..الجسد –المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠١١، ص٥.

(٤) أصدرت ميرال الطحاوي ثلاث روايات قبل "بروكلين هايتس" هي على الترتيب "الخباء"، و "الباذنجانة الزرقاء"، و"نقرات الظباء".

(٥) يمثل الأدب النسوي مثالًا جيدًا لكون شيوع المصطلح لا يعني بالضرورة وضوح حدوده المعرفية، فقد تعددت التعريفات الخاصة به واكتسب ميوعة دفعت يل هوكس إلى القول: "يبدو أن النسوية حاليًا مصطلح ليس له معنى محدد، فقد أدى منهج قبول أي شيء المستخدم لتعريف هذه الكلمة إلى تفريغها من المعنى تمامًا" انظر سارة جامبل، النسوية وما بعد النسوية، ترجمة: أحمد الشامي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٢م، ص٧٧.

(٦) ميرال الطحاوي، بروكلين هايتس، دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠١٠م، ص٧.

(٧) نشرت مقالة بارت المتضمنة هذا المفهوم سنة ١٩٦٨، وترجمت إلى الإنجليزية في مجلة aspen في العدد المزدوج٥/٦، لمزيد من الاستقصاء حول المفهوم وصياغته عند رولان بارت ت ١٩٨٠م وتعالقاته المتشعبة بمجمل مشروع بارت خاصة ومجمل الخطاب النقدي المعاصر عامة، يمكن العودة إلى بحث هاشم ميرغني الحاج إبراهيم، من المؤلف إلى النص ..مقاربة نقدية لمفهوم موت المؤلف لرولان بارت، مجلة العلوم العربية، جامعة الإمام محمد بن سعود، المملكة العربية السعودية العدد ٢٦، محرم١٤٣٤، ص١٧١-٢١١.

(٨) ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة، ١٩٨٧، ص ٧٣ وما بعدها.

(٩) انظر حاتم الصكر، السيرة الذاتية النسوية، البوح والترميز القهري، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد ٦٣ ص ٢١٤.

(١٠) بروكلين هايتس، ص١٩٠.

(١١) زهور كرام، نحو الوعي بتحولات السرد الروائي، مؤسسة كتارا، الدوحة، الطبعة الأولى، ٢٠١٧، ص٣٣.

(١٢) يقصد بالاسترجاع "مُفارقة زمنية تعيدنا إلى الماضي بالنسبة للحظة الراهنة، ..استعادة لواقعة أو وقائع حدثتْ قبل اللحظة الراهنة" جيرالد برنس، المصطلح السردي، ترجمة: عابد خزندار، مراجعة: محمد بريري، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣، ص٢٥.

(١٣) محمد عابد الجابري: التراث ومشكل المنهج، ضمن كتاب المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية، دار توبقال للنشر، المغرب، الطبعة الثانية، ١٩٩٣ ص٧٥.

(١٤) حسين المناصرة، الوعي الثقافي بالذات النسوية في الرواية العربية المعاصرة، ضمن كتاب الرواية العربية المعاصرة –ثوابت ومتغيرات–مؤسسة كتارا، الدوحة، الطبعة الأولى، ٢٠١٧م، ص ٣٠٥.

(١٥) بروكلين هايتس، ص ٢٧٢.

(١٦) المرجع السابق نفسه، ص٢٣٩.

(١٧) برزت شخصية (ليليث) للمرة الأولى حوالي عام ٣٠٠٠ ق.م بوصفها شيطانة، أو روح مرتبطة بالرياح والعواصف، فعرفت باسم (ليليتو) لدى (السومريين) باللغة الأكادية، في حين أن لفظ (ليليث) قد ظهر للوجود حوالي عام ٧٠٠ ق.م في المعارف اليهودية باللغة العبرية..حيث ظهرت في طبعة الكتاب المقدس(العهد القديم) الخاص بالملك (جيمس) باعتبارها شيطان الليل، واتخذت شكل بومة نائحة..وقد أشار لها النص باعتبارها روح أو ريح حاملة للأمراض.. ذكر في الإصحاح ١و٢ من سفر التكوين في قصة بداية الخلق أن المرأة الأولى المخلوقة التي لا اسم لها(من باب التحقير ويقصد (ليليث)) يزودها (يهوه)* بأجنحة تمكنها من الهروب من جنة عدن لتفارق (آدم) إلا أنها لم تتوقع أن يقتفي أثرها ثلاثة من الملائكة هم (سينوئي) و(سنسنوئي) و

(سامينجيلوف) فيجدونها عند البحر الأحمر ويطلبون منها العودة، لكنها تأبى ذلك وترتبط بالشيطان وتلد منه ١٠٠ طفل في كل يوم، فتتوعدها الملائكة بقتل أولادها، فتحقد على (حواء) وذريتها وتقتل أبناء حواء من البشر لأنها غارت منها لأن (حواء) خلقت من طين لتكون بديلًا لها مع آدم.

(١٨) الوعي الثقافي بالذات النسوية في الرواية العربية المعاصرة، ص ٣١٨.

(١٩) بروكلين هايتس، ص٤٢.

(٢٠) المرجع السابق نفسه، ص٩٩.

(٢١) المرجع السابق نفسه ، ص ٢٠-٢١.

(٢٢) الوعي الثقافي بالذات النسوية في الرواية العربية المعاصرة، ص ٣٤٢.

(٢٣) "إن النساء مجبولات على فحوى الاتصال. وفي مقابل تأكيد الرجل على الانفصالية والاستقلال الذاتي، تميل المرأة إلى تحديد ذاتها في سياق العلاقات، وبينما يميل الرجال إلى الإقصاء لأنهم يرفعون من قيمة الانفصال والاستقلال الذاتي، تميل النساء إلى الاحتواء" ليندا جين شيفرد، أنثوية العلم/ العلم من منظور الفلسفة النسوية :ترجمة يمنى طريف الخولي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والتراث، الكويت، ٢٠٠٤م، ص٦٢.

(٢٤) بروكلين هايتس، ص ١٢٨-١٢٩.

(٢٥) هيلين جيلبرت وآخرون، الدراما ما بعد الكولونيالية: النظرية والممارسة، ترجمة سامح فكري، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون القاهرة، ص٦.

(٢٦) شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والتراث، الكويت، ٢٠٠٨م، ص٢٤٠.

(٢٧) "تعطيه ظهرها، فيكمل موضحًا ثم إنك ممتلئة جدًا من الخلف، وأنا لا أحب النسائي اللواتي، يملكن مؤخرة بحجم جبل أُحُد" بروكلين هايتس، ص ١٦٩.

(٢٨) نزفيتان تودروف، تطور النظرية الأدبية، ترجمة مها جلال أبو العلا، مجلة ألف، الجامعة الأمريكية، القاهرة، العدد الأول، ١٩٨١، ص١٥.

(٢٩) الوعي الثقافي بالذات النسوية في الرواية العربية المعاصرة، ص ٣٣٥.

(٣٠) بروكلين هايتس، ص١٤١

(٣١) المرجع السابق نفسه، ص ٦٨-٦٩.

(٣٢) حليم بركات، الهوية :أزمة الحداثة والوعي التقليدي، رياض الريس للنشر، بيروت، ٢٠٠٤ ص١١٠.

(٣٣) بروكلين هايتس ص ١٥-١٦.

(٣٤) المرجع السابق نفسه، ص٢٦.

(٣٥) المرجع السابق نفسه، ص ١٠-١١.

(٣٦) المرجع السابق نفسه، ١٢٠.

(٣٧) صلاح فضل، قراءة الصورة وصور القراءة، دار الشروق، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٧م، ص١٦٩-١٧٠.

(٣٨) بروكلين هايتس ص٣٦.

(٣٩) محمد المتقن، في مفهومي القراءة والتأويل، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ٢٠٠٤م، المجلد ٣٣، العدد ٢، ص ١٨.

(٤٠) نحو الوعي بتحولات السرد الروائي ص ٢٦.

(٤١) غالب هالسا، المكان في الرواية العربية، فصل من كتاب: الرواية واقع وآفاق، دار ابـن رشد، بيروت، ١٩٨١، ص٢٢٦.

(٤٢) بروكلين هايتس ص ١٥١-١٥٢.

(٤٣) المرجع السابق نفسه، ص ١٨٤ و ص ٢٥٨.

(٤٤) ١ المرجع السابق نفسه، ص ١٨٣.

(٤٥) خوسيه ماريا بوثويلو إيفانكوس، نظرية اللغة الأدبية، ترجمة حامد أبو أحمد، مكتبة غريب، القاهرة، د.ت ص٢٤٨.

(٤٦) يتجلى ذلك في التغيرات التي ستطرأ على سلوكيات نهى، ومدرس اللغة العربية ص١٦٧، وهند نفسها ص٨٧-٨٨.

(٤٧) يرى هشام شرابي أنه يمكن اعتبار التمويه Mystificationأحد مصادر الاغتراب في المجتمع العربي، ومفهوم التمويه مستمد من علم النفس ويعني حجب حقيقة شيء أو واقع ما بمختلف الوسائل والطرق .وتبدأ عملية التمويه مع الطفل في البيت وتستمر معه في المدرسة، ويمارسها المجتمع في مؤسساته وعلاقاته كافة، ويشمل التمويه كافة الجوانب الأيديولوجية السياسية والأخلاقية والدينية والعلمية والفكرية، ومن خلال التمويه تتمكن الثقافة الاجتماعية المهيمنة من فرض أفكارها وقيمها وأهدافها .ويصبح الأفراد سجناء وراضخين لأفكار وآراء القوى المسيطرة في المجتمع البعيدة عنهم مما يزيد من حدة اغترابهم.تبدأ وتورث عملية التثقيف الاجتماعي للطفل من والديه ومن كافة المؤسسات التي يتعامل معها في المجتمع، فتجعله يرى الأشياء والأفكار والمفاهيم من خلال هذه المؤسسات وأفرادها .والتعبير السلوكي للتمويه يظهر في سلوك يقبل الأمر الواقع كما هو ودون تساؤلات أو تشكيك، وإلا تعرض الفرد للعقاب والنبذ الاجتماعي. وعليه، فالتمويه يساهم في تشكيل الوعي الخاطئ، وتحطيم التمويه يمر بفترات انتقالية تتخللـها فترات من الفوضى والصدام، ولكنها ضرورية لنشر المعرفة النقدية والذاتية، من اجل وعي اجتماعي صحيح وضروري لأفراد منتمين إلى مجتمعاتهم ومساهمين في تقدمها.انظر هشام شرابي، مقدمات لدراسة المجتمع العربي، دار الطليعة، بيروت ١٩٩١م .

(٤٨) لولوة حسن العبد الله، العوالم الممكنة في الرواية التاريخية، مجلة أنساق، جامعة قطر، المجلد ١، العدد٢، أكتوبر ٢٠١٧، ص82.

(٤٩) صدرت رواية عربية أخرى للكاتب عز الدين شكري فيشر تحمل عنوان "عناق على جسر بروكلين" تتناول قضية الهجرة إلى أمريكا.عناق عند جسر بروكلين، دار عين، القاهرة ، الطبعة الأولى، ٢٠١٤.

(٥٠) بروكلين هايتس ص٢٥٥.

(٥١) انظر إدوارد سعيد، الاستشراق –المفاهيم الغربية للشرق- ترجمة محمد عناني، رؤية للنشر، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٦، ص ٢١

(٥٢) إدوارد سعيد، المثقف والسلطة، ترجمة محمد عناني، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى ٢٠٠٦، ص ٩٩.

(٥٣) تتكون الرواية من اثني عشر فصلًا، تعنون تسعة فصول منها بعناوين أجنبية صريحة (فلات بوش، باي ريدج، ويندسور تراس، كوكو بار، تانجو، اتلانتيك أفنيو، فولتون ستريت، بروسبكت بارك، بروكلين بريدج)

(٥٤) من أمثلة ذلك هذه المقاطع المكتوبة بحروف لاتينية:

" I am so in love with you, please love me what ever else you do, just love me " بروكلين هايتس ص ٢٣٥

"The tables are empty - The dance floor's deserted
You play the same love song - it's the tenth time you've heard it
That's the beginning - just one of the clues
You've had your first lesson - in learnin' the blues" بروكلين هايتس ص ٢٣١

(٥٥) تقول هند "لا أشعر بالضبط لماذا أحاول تعلم الإنجليزية، أحب اللغة العربية، أدرِّسها، أشعر أنها فقط لم تعد كافية، أشعر بالخجل كلما كان علي أن أتكلم بالإنجليزية" بروكلين هايتس ص٢٣

(٥٦) المرجع السابق نفسه، ص١١٢

(٥٧) محمد نجيب التلاوي، وجهة النظر في رواية الأصوات العربية في مصر، مطبعة إكسبريس، المنيا، الطبعة الأولى، ١٩٩٦م.ص٦٣.

(٥٨) بروكلين هايتس ص ٥.

(٥٩) رولان بارت، الدرجة الصفر للكتابة، ترجمة محمد برادة، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الطبعة الثالثة، ١٩٨٥، ص٣٩.

(٦٠) لا يمكن أن نغفل هنا ملامح التشابه بين سيرة بطلة الرواية، والشاعرة، فكل منهما صاحبة طفل وحيد، وعانت من إحباطات زوجية، وهرعت إلى الغرب تلمسًا للدفء وتضميد الجراح.

(٦١) يقول ابن عربي "إن أول غربة اغتربناها وجودًا حسيًا عن وطننا غربتنا عن وطن القبضة عند الإشهاد بالربوبية الله علينا، ثم عمرنا بطون الأمهات، فكانت الأرحام وطننا، فاغتربنا عنها بالولادة" - ابن عربي، الفتوحات المكية، دار صادر، بيروت، د.ت، مجلد٢، ص٥٢٨.

(٦٢) "فصل بارد" هو عنوان الفصل الأخير في الرواية.

(٦٣) بروكلين هايتس ص ١٤٣.

قائمة المصادر والمراجع

أولًا: المصادر و المراجع العربية

الخليل بن أحمد الفراهيدي ـ كتاب العين، تحقيق: عبد الحميد هنداوي ـ منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣م.

ابن عربي، الفتوحات المكية، دار صادر، بيروت، د.ت.

ابن منظور ـ لسان العرب ـ الجزء الخامس ـ باب العين ـ مادة غ ر ب ـ دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثانية،١٩٨١.

حسين المناصرة، الوعي الثقافي بالذات النسوية في الرواية العربية المعاصرة، ضمن كتاب الرواية العربية المعاصرة –ثوابت ومتغيرات– مؤسسة كتارا، الدوحة، الطبعة الأولى، ٢٠١٧م.

حليم بركات، الهوية – أزمة الحداثة والوعي التقليدي– رياض الريس للنشر، بيروت، ٢٠٠٤.

زهور كرام، نحو الوعي بتحولات السرد الروائي، مؤسسة كتارا، الدوحة، الطبعة الأولى، ٢٠١٧.

شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والتراث، الكويت، ٢٠٠٨.

صلاح فضل، قراءة الصورة وصور القراءة، دار الشروق، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٧م.

عبد الله إبراهيم، السرد النسوي – الثقافة الأبوية، الهوية الأنثوية، الجسد –المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠١١.

غالب هلسا، المكان في الرواية العربية، فصل من كتاب: الرواية واقع وآفاق، دار ابن رشد، بيروت، ١٩٨١.

عز الدين شكري فشير، عناق عند جسر بروكلين، دار عين، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠١٤.

محمد عابد الجابري: التراث ومشكل المنهج ضمن كتاب المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية، دار توبقال للنشر، المغرب، الطبعة الثانية، ١٩٩٣.
محمد نجيب التلاوي، وجهة النظر في رواية الأصوات العربية في مصر، مطبعة إكسبريس، المنيا، الطبعة الأولى، ١٩٩٦م.
محمود رجب، الاغتراب سيرة ومصطلح، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٨٦م.
ميرال الطحاوي، بروكلين هايتس، دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠١٠م.
هشام شرابي، مقدمات لدراسة المجتمع العربي، دار الطليعة، بيروت ١٩٩١م.

ثانيًا: المصادر والمراجع الأجنبية المُترجَمة

إدوارد سعيد: المثقف والسلطة، ترجمة محمد عناني، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٦.
ـــــــــــ: الاستشراق –المفاهيم الغربية للشرق– ترجمة محمد عناني، دارؤية للنشر، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٦.
جيرالد برنس، المصطلح السردي، ترجمة: عابد خزندار، مراجعة: محمد بريري، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣.
خوسيه ماريا بوثويلو إيفانكوس، نظرية اللغة الأدبية، ترجمة حامد أبو أحمد، مكتبة غريب، القاهرة، د.ت.
رولان بارت، الدرجة الصفر للكتابة، ترجمة محمد برادة، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الطبعة الثالثة، ١٩٨٥.
سارة جامبل، النسوية وما بعد النسوية، ترجمة: أحمد الشامي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٢م.
ليندا جبين شيفرد، أنثوية العلم/ العلم من منظور الفلسفة النسوية، ترجمة يمنى طريف الخولي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والتراث، الكويت، ٢٠٠٤م.
ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة، ١٩٨٧م.

هيلين جيلبرت وآخرون، الدراما ما بعد الكولونيالية: النظرية والممارسة، ترجمة سامح فكري، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون القاهرة.

ثالثًا: الدوريات

حاتم الصكر، السيرة الذاتية النسوية - البوح والترميز القهري - مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد ٦٣.

حسن حنفي، الهوية والاغتراب في الوعي العربي، مجلة تبيُّن، المركز العربي للدراسات، الدوحة، العدد الأول، صيف ٢٠١٢.

لولوة حسن العبد الله، العوالم الممكنة في الرواية التاريخية، مجلة أنساق، جامعة قطر، المجلد ١، العدد٢، أكتوبر ٢٠١٧.

محمد المتقن، في مفهومي القراءة والتأويل، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، المجلد ٣٣، العدد ٢، ٢٠٠٤م.

نزفيتان تودروف، تطور النظرية الأدبية، ترجمة مها جلال أبو العلا، مجلة ألف، الجامعة الأمريكية، القاهرة، العدد الأول، ١٩٨١.

هاشم ميرغني الحاج إبراهيم، من المؤلف إلى النص - مقاربة نقدية لمفهوم موت المؤلف لرولان بارت- مجلة العلوم العربية، جامعة الإمام محمد بن سعود، المملكة العربية السعودية العدد ٢٦، محرم١٤٣٤