أطياف ما بعد الحداثة في نص السيرة الذاتية أثقل من رضوى في الميزان

الدكتورة

مؤمنة حمزة عبد الرحمن عون

أستاذ الأدب والنقد المساعد – جامعة الأزهر

العدد العشرون

للعام ١٤٣٧هـ / ٢٠١٦م

الجزء الرابع

رقم الإيداع بدار الكتب المصرية ٦٩٤٠/ ٢٠١٦م

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050

مقدمة

يعد فن السيرة الذاتية أحد الفنون القصصية التي عرفها العرب منذ القدم، يتشابك فيه النسيج الأدبي مع السياق التاريخي، لتسجيل خلاصة تجربة حياتية لشخص ما، فهو كتابة استرجاعية، يستعيد فيها الكاتب، فى الغالب، مراحل حياته منذ لحظة الميلاد وحتى لحظة الكتابة، وبخلاف فنون القص الأخرى، يكتسب السرد في السيرة الذاتية طابع الحميمية بين السارد والقارئ، مما يعزز روح التفاعل بين القارئ والنص، ويثري آفاق الإبداع في عملية التلقي.

وكغيره من الفنون السردية، خضع فن السرة الذاتية لتنظيرات المناهج النقدية في مراحلها المختلفة، وآخرها مرحلة ما بعد الحداثة، والتي بدأت مع ستينيات القرن العشرين، حيث تجاوزت تركيز العملية النقدية على مضمون العمل الأدبي، وأفادت من اجتهادات الشكلانيين الروس، وتنظيرات البنويين على تنوعها، ما بين البنيوية اللسانية، والتكوينية، فضلا عن النقد الموضوعي والسيميائي، وقد أفرزت هذه المناهج علمًا نقديا يعنى بتقنيات عملية القص، فيما يسمى بعلم السرد. ويعنى هذا العلم بتحليل العمل القصصي كخطاب متكامل، تتنظم فيه مختلف عناصر السرد في بنية واحدة، لا تفصل الشكل عن المضمون، ولا تعنى كثيرًا بالفصل بين الأجناس الأدبية.

ويعد "أثقل من رضوى" صورة لأحد منجزات سرد ما بعد الحداثة؛ فهو مقاطع من سيرة الروائية رضوى عاشور، انتهجت فيها تقنيات السرد الجديد؛ فاعتمدت على تخليق فجوات في النص تقطع التسلسل الزمني للأحداث، وتفسح المجال للمتلقي ليملأ تلك الفجوات من وحي خياله، فيدلي بدلوه في إبداع النص. وقد سمحت لها هذه الفجوات بكسر منطقية العرض، وتنشيط قانون التداعي الذي يستدعي دائرية الزمن في عرض الأحداث، الأمر الذي يجعل من النص مزيجا من أطياف ملونة، يُعمل فيها القارئ خياله ليرسم صورته بريشته الخاصة، فكان عنوان الدراسة: "أطياف ما بعد الحداثة في نص السيرة الذاتية، أثقل من رضوى في الميزان"

وقد وقع الاختيار على هذا النص لأسباب عدة، منها الرغبة في الإفادة من تجربة السيرة الذاتية النسائية، ومع مطالعة العديد من السير النسائية، العربي منها والمترجم، رجحت كفة هذا النص لكونه صادرًا عن كاتبة مصرية، وأستاذة جامعية، تتقاطب في همومها مع الكثير من الباحثات، فضلا عن الباحثين، من أساتذة الجامعات المصرية. ولها أسلوبها المميز والملتزم في طرح قضاياها، التي لم تُعن فيها بتصوير المرأة ككائن أنثوي في مواجهة الرجل، بل جعلتهما معا كيانا متكاملا ينهض بالمجتمع، كما أن السيرة جعلت جل أحداثها في مرحلة ما بعد ثورة الخامس والعشرين من يناير، محاولة رصد التحولات التي طرأت على المجتمع في تلك الفترة، سواء في أروقة الجامعة، أو في الساحات والميادين العامة، وتعد هذه المحاولة الأولى لرصد تلك المرحلة في فن السيرة الذاتية، مما أغرانا بالتصدي لتحليلها.

وبعد مطالعة النص مرارًا بغية تحليله ونقده، وفي أثناء عملية الكتابة، راودتني نفسي بالتوقف عن الكتابة، واستبداله بنص آخر؛ لاختلافي مع الكثير من توجهات الكاتبة السياسية، ولكني تدبرت أمري مليًا، واستنكرت فكرة الهروب من مواجهة الاختلاف، وعدم التعايش معه، وألحت عليّ بعض الصيغ الاستفهامية: أنّى لأساتذة الجامعة يغرسون في أبنائهم قيم التسامح وتقبل الآخر، وكتاباتهم لا تترجم ذلك فعليا؟! وأنّى لي، ابنة الأزهر الشريف، وقد تربيت على وعي الاختلافات بين المذاهب الفقهية والتيارات العقدية، ولا أفيد من تلك التجارب الثرّة؟! فاستحال التردد إصرارًا على مواصلة الكتابة، بوصفها اختبارا عمليا لتقبل فكرة الاختلاف، مع تحري الموضوعية والإنصاف في الحكم النقدي.

ووفقا لمقتضيات سير الموضوع، فقد أتت الدراسة في مبحثين، تسبقهما مقدمة، ثم توطئة، وتعقبهما خاتمة، وثبت للموضوعات، وآخر للمصادر والمراجع.

وتناولت المقدمة التحولات الطارئة على المناهج النقدية في مرحلة ما بعد الحداثة، ونشأة علم السرد، وتحديد عنوان الدراسة، وسبب اختبار الموضوع، وخطة الدراسة، والمنهج المتبع فيها.

وألقت التوطئة إضاءة على النص، من حيث عنوانه، وكاتبته، وجنسه الأدبي، ومنهجية التأليف فيه، ودوافع الكتابة، وعدد صفحات الكتاب.

وجاء المبحث الأول بعنوان: "مرايا النص"، وفيه تم إلقاء الضوء على جوانب الاهتمام في ممارسات الكاتبة الحياتية، كالجانب الاجتماعي والأكاديمي والفني والسياسي، كما بين محاور الالتزام في كتابة النص، كالمرأة والقضية الفلسطينية، والالتزام الأخلاقي، كما سعى إلى استجلاء ملامح شخصيتها القابعة في أعماق ذاتها، من واقع النص.

بينما جاء المبحث الثاني بعنوان: "تقنيات السرد"، وفيه تم الوقوف على أبرز التقنيات السردية التي اعتمدتها الكاتبة في إبداع النص، انطلاقا من فكرة الكولاج السردي، وما يتبعه من تقنيات عدة كتهجين النص، والاستطراد، والتناص، ودائرية الزمن، وشعرية المكان، وشعرية اللغة، والسخرية، والفكاهة، والمفارقة، والنص الموازي.

وخُتم البحث بخاتمة إجمالية، رصدت أهم ما خرجت به الدراسة من نتائج ومحصلات، والأفق الذي تفتحه هذه الدراسة لدراسات قابلة، وعلى وفق مناهج أخرى.

وأُردفت الخاتمة بثبت لموضوعات البحث، وسردٍ تفصيلي لمصادره، ومراجعه، ودورياته، التي أثْرتِ البحث متناً وتحليلاً نقدياً.

واستيفاءً لمتطلبات الدراسة ومنهجية البحث، اعتمدت المنهج التكاملي الذي يأخذ من كل منهج ما يراه معينا على تحقيق أهداف الدراسة، مع مراعاة المنهج الأنسب لطبيعة تأليف النص، كونه نصا مفتوحا، يتطلب قراءة مفتوحة، مما جعل الدراسة تنحو إلى البنيوية التكوينية التي تجمع بين الفهم والتفسير،

لمحاولة عقد حالة من التماثل بين البنية الجمالية المستقلة والبنيـــة المرجعيـــة، خاصة فيما يتعلق بعناصر السرد وتقنياته.

والله أسأل التوفيق والرشاد، ولعلني أبْتُ ما أمَّلت في بحثي من الـــوعي بأمانة الكلمة، والسعي إلى موضوعية الحكم، فإن كان ذلـــك، فبتوفيـــق مـــن الله وفضله، وإن كانت الأخرى فمن بواعث النفس البشرية المجبولة على الوقوع في الخطأ.

توطئة

إضاءة على النص

"أثقل من رضوى"، ذلك العنوان الذي تخيرته الروائية رضوى عاشور لشكل من أشكال السيرة، فهي ليست سرة ذاتية بمفهومها المألوف، لكنها وفق العنوان الفرعي "مقاطع من سيرة ذاتية"؛ فلم تقص علينا سيرتها منذ الطفولة وحتى لحظة الكتابة بترتيبها الزمني، ولم تتبع كافة تفاصيل حياتها، وإنما هي أشبه بومضات ضوء سلطتها الذاكرة على مواقف متفرقة من حياتها، فراحت تسطرها مقطعة، مع تسليط الضوء بالدرجة الأولى على الحيز الزمني في الفترة ما بين عامي: ٢٠١٠ و ٢٠١٣م. تلك الفترة التي احتدم فيها صراعان متوازيان، هما الصراع السياسي، ومن ثم الثوري في مصر وغيرها من الأقطار العربية، وصراع المرض الذي دارت رحاه في رأس الكاتبة، وتوالت على إثره العمليات الجراحية، حيث عانت من تورم خلف أذنها اليمنى قبل ثلاثين عاما، وما لبث أن تحول من ورم حميد إلى ورم خبيث، وتطلب الأمر إدارة فروة رأسها، واقتطاع أجزاء من جلد ساقيها، وزراعة أنسجة جديدة غير التالفة لتغطي المخ، وتوالت جراحات معقدة وجلسات أشعة ورحلة علاج شاقة.

ولم يقتصر صراع المرض على شخصها فحسب، بل عايشت صراع المرض مع أخيها حتى رحيله، الذي أعقبه رحيل مباغت لأمها، ولهذه الدوافع مجتمعة آثرت توثيق تلك الفترة من حياتها، وهذا ما أكدته حينما سئلت عن تسليط الضوء على هذه الفترة الزمنية بالتحديد، فأجابت:: "دوافع الكتابة أمر معقّد تتعدد عناصره ويصعب اختزاله في إجابة مختصرة. ربما كانت معايشتي لمرض أخي واستعداده للرحيل عنصراً في رغبتي في كتابة سيرة ذاتية، أو هذا ما بدا لي. رحل أخي، ثم أمي، وتوالت مستجِدّات تخص وضعي الصحي ووضع البلد، فوجدتُ نفسي أكتب هذه المقاطع. ليست سيرة ذاتية مكتملة، بل مقاطع منها."[١]

والمطَّلع على تلك المقاطع يدرك أنها لم تجهد ذاكرتها في تسجيل أحداثها؛ لقد سجلتها وفقما يفرض كل مقطع نفسه في صدارة الأحداث، سيما وأن الفترة

الزمنية قريبة، وتدفعها رغبة التوثيق التاريخي لما عايشته من أحداث سياسية، ومن ثم لم تكن الذاكرة هي العنصر الفاعل في هذا النص الذي يتعامل مع أحداث راهنة، فالذاكرة كما تصفها الكاتبة: "لعوب ومراوغة وإن كانت رسائلها جادة، ولها منطق، ومنطقها كاشف ودال. ولكن الذاكرة في هذا النص ليست سوى عنصر من عناصره، لأن الماضي يدخل النص في صفحات محدودة، أما باقي النص ففيه شهادتي على تجارب عايشتُها قبل شهور من الكتابة، أخوض فيها وأصفها وأتأملها وأعلق عليها"(٢)

ونتج عن تلك التأملات التوثيقية تداخل اليوميات مع السيرة، في نص تقاطب فيه الخاص مع العام، وامتزجت جراحاتها الداخلية بجراحات الشارع العربي، وهذا ما يمثل أفضل حالات السيرة من وجهة نظر كاتبة عاشت معنية بالشأن العام طيلة حياتها، وانعكس ذلك على سيرتها: "أما السيرة في أفضل حالاتها، فهي كشف عن الذات المشتبكة دوماً مع واقع مركّب. السيرة في رأيي، نص فني وتوثيق تاريخي، شهادة على زمان ومكان يقدمها فرد معايش لهذا الزمان والمكان. تجمع بين الحديث الحميم والتعليق على المشترك من القضايا، وتأملها والتدخل فيها." (٣)

وقد وقع الكتاب في ثلاثمائة وثلاث وتسعين صفحة من القطع المتوسط، موزعة على ثلاثة وثلاثين فصلا أو مقطعا، ما بين مصر وواشنطن، وإن كانت أكثر الفصول عن مصر ما بعد الثورة. وتخفيفا من وطأة مقاطع المرض، وتقريرية مقاطع الثورة، تخللتها مقاطع فنية بعضها عن الشعر والشعراء، وبعضها عن الكتابة وتقاليدها الفنية، والآخر عن فن الجرافيتي، وغيرها من الموضوعات التي أرادت بها الكاتبة الترويح عن القارئ من جهة، وتعزيز فكرتها من طرف خفي من جهة أخرى.

وجدير بالذكر أن الحالة الصحية كانت واضحة الأثر على مجريات الكتابة في تلك السيرة، وعلى خطة الكتابة نفسها، ولعلها كانت في عجالة من أمرها نتيجة سباق الزمن الذي دفعها المرض إليه، ويتضح ذلك حينما نجدها في مدخل

الفصل الحادي والثلاثين تنصح القارئ والقارئة أن يتجاوزا الفصلين الحادي والثلاثين والثاني والثلاثين، ويقفزان إلى فصل الختام، الفصل الثالث والثلاثين، إشفاقا منها على المتلقين، من كثرة ما حملتهم من أعباء وهموم أثقلت كاهلهم ويزداد ثقلها بهذين الفصلين، وتبرر كتابتها لهما بضرورة توثيق أمور تخص الجامعة وأحوالها، ولعلها استدركت ذلك بعد أن أنهت الكتاب بالفصل الحادي والثلاثين، فآثرت إضافة فصلين قبل فصل الختام؛ إذ تقول: "أسمعك أيها القارئ المحترم، تسألني: ولماذا لا تحذفين هذين الفصلين فتوفرين على نفسك جهد كتابتهما وتوفرين علينا القفز عنهما؟ أجيبك يا سيدي الفاضل أن لدي كلاما مهما عن الطلاب وعن الجامعة...."."(٤)

ومما يعضد ما أشرنا إليه من تأثير المرض على خطة الكتابة، أن الكاتبة شرعت في كتاب آخر تستكمل فيها سيرتها، بعنوان الصرخة، وصدر الكتاب بعد وفاتها دون أن تكمله، وهذا ما صرحت به الكاتبة في أحد حواراتها الصحفية فقالت: " – أكتب الجزء الثاني من «أثقل من رضوى». عندما قرأت الكتاب مطبوعاً انتبهت إلى أنني كنت قلقة من اضطراري لجولة علاجية جديدة وبدا لي واضحاً أنني كنت في عجلة من أمري فأنهيته بسرعة. قطعت شوطاً لا بأس به في هذا الجزء الثاني الذي عنونته بـ «الصرخة»، وهو عنوان موقت، لا أدري إن كنت سأبقيه بعد انتهائي من العمل."(٥)

وحري بنا أن ننوه إلي أن "أثقل من رضوى" لم يكن النص الأول الذي يتناول السيرة الذاتية للكاتبة؛ فقد أصدرت من قبل كتاب: (الرحلة، أيام طالبة مصرية في أمريكا)، تناولت فيه الفترة الزمنية التي قضتها في جامعة ماساتشوستس بالولايات المتحدة، لنيل درجة الدكتوراه عن أطروحتها في الأدب الأفروأمريكى، وكذلك تعد مجموعتها القصصية (تقارير السيدة راء)، جزءًا من سيرتها الذاتية على الرغم من أنها تتكلم في معظم الكتاب عن نفسها بضمير الغائب، إلا أنها ضمنته كثيرا من هواجسها عن الوقت، وهمومها ومشاكلها الوظيفية، ورؤيتها للقاهرة من الداخل والخارج. بيد أن "أثقل من رضوى" أكثر نصوص السيرة وضوحا ومباشرة، فضلا عن غلبة الحديث بضمير المتكلم.

المبحث الأول

مرايا النص

لقد فرض علينا النص منهج التحليل الذي لا يتأتى استجلاء عناصره إلا به، فنحن إزاء نص مفتوح، اعتمد بدرجة كبيرة على الإشارات الرامزة، والعلامات الدالة، مما يتطلب قراءة مفتوحة، تفسح المجال للمتلقي أن يعيد إبداع النص وفق رؤيته وتكوينه الثقافي، سعيا إلى كشف رموزه ودلالاته المحتملة وربطها بالواقع، وتطالعنا تلك الرؤية المفتوحة بداية من العنوان وصورة الغلاف الأمامي، وحتى الجملة الأخيرة في النص وغلافه الخلفي. فما أشبه النص الذي بن أيدينا بنسجية متداخلة الألوان مزدحمة التفاصيل، تبدو للرائي كلوحة فنية فائقة الجمال، لونتها بحروف وكلمات محملة بطاقات تعبيرية لا محدودة.

وقد وعت الكاتبة لهذه الطاقات وجعلتها نصب عينيها حالة الإبداع، مما جعل إبداع النص عملية شديدة التعقيد، تقول في ذلك: "أعتقد أن إبداع نص فني، من أعقد اختراعات البشر وأكثرها عجبا، لا بسبب ذلك المزج الغريب بين الذاتي والمشترك، والمعرفة الموعي بها وغير الموعي بها والآني والممتد، والمجرد والمجسد، بل لأنها تنقل أحمالا متراكمة على بساط هش من الحروف والكلمات، والجمل المفيدة. ربما لا تفي الصورة بالغرض، لأن الكلمات الحاملة لها من المغناطيس طاقة الجذب، ومن الرادار قدرة الالتقاط، ومن الشجر الجذور المغمورة في طين الأرض، ومن العمائر التركيب، ومن الأحلام الالتباس والغموض، تحمل الكلمات تاريخا وجغرافيا وطيات متراكبة من طبقات الأرض، ودخائل البشر وتجاربهم ومصائرهم وأحلامهم، وتهويمات خيالاتهم".[٦]

وصعوبة عملية الإبداع وتعقيداتها المتشابكة لا شك أنها تلقي بظلالها على عملية التلقي، خاصة إذا تصدى المتلقي لتحليل النص، حيث إن كلمات نص كهذا ليست مجرد وسيلة تصويرية ناقلة للأفكار، وإنما هي محملة بالتاريخ والجغرافيا، وطيات متراكبة من طبقات الأرض، ودخائل البشر وتجاربهم ومصائرهم وأحلامهم، وتهويمات خيالاتهم، وفيما يلي محاولة لاستجلاء علاقات

النص التي تحيل إلى جوانب عدة تمثل محاور الاهتمام في حياة الكاتبة، وتنسج تفاصيل شخصيتها القابعة في أعماق ذاتها.

الجانب الاجتماعي :

لقد حلقت رضوى بذاكرتها في سماء النص، لتصور لنا دفء العلاقات الاجتماعية للمجتمع المحيط ، سواء على مستوى الأسرة الصغيرة أو الكبيرة ، أو الأصدقاء، داخل مصر وخارجها، فتنثر في مقاطعها الكثير من التفاصيل العائلية، وتطل علينا بين الحين والآخر لتشيع جوا من الدفء،وتصور لنا تلك الطفلة الغضة في عامها الأول، تنتقل مع والدها المحامي وأمها وشقيقها الأكبر طارق ابن الأربع سنوات إلى منزلهم الجديد الذى يطل على النيل وكوبرى عباس، فتقول: "سأتعلم المشي والكلام في هذه الشقة، وأتحول من طفلة تحبو أو تتعثر في خطواتها الأولى إلى تلميذة في الحضانة ثم في المرحلة الابتدائية تحمل حقيبة بها دفاتر وكتب وأقلام"(٧).

ويفوح العبق الأصيل للعلاقات الأسرية الحميمة في الفصلين: الحادي عشر: "الراحلون"، والثالث والثلاثين: "فصل الختام"، حيث خصصت الأول للحديث عن الراحلين من أسرتها الكبيرة، وهم بترتيب الرحيل: جدتها، ومربيتها، وأبوها، وعمها، وأخوها طارق، وأمها. وتناولت طقوس تلك العائلة المترابطة؛ حيث ظل الأبناء والأحفاد محافظين على تجمعهم والتفافهم حول المائدة ظهر كل جمعة، وأول أيام العيدين في بيت أبيها، تمسكا بعادة من عاداتهم المكتسبة منذ عشرات السنين، تقول: "كان تميم وهو طفل يسأل أحيانا: "هو يوم الجمعة، جمعة ولَّا مش جمعة؟"، الذهاب إلى بيت جدته هو معنى اليوم، فإن لم يذهب لا يغدو اليوم يوم جمعة وإن احتفظ بالاسم"(٨).

وفي فصل الختام تنهي كتابها بذلك اللقاء العائلي في بيت الأب المحامي مصطفى عاشور والأم مية عبدالوهاب عزام، في إشارة منها إلى استمرارية الحياة مهما كانت قسوة الأحداث، فالحياة كما تقول رضوى: "تؤطر الموت. تسبقه وتليه، وتفرض حدوده"(٩).

وحين تشتد عليها وطأة أحداث المرض المتسارعة تلوذ باستحضار روح أمها، لتؤنسها في غربتها ومرضها، فيتسلل الدفء إلى فراشها البارد الذي جمدته آلام المرض ووحشة الغربة، فتتدثر بثوب أمها عقب حالة من الضعف النفسي، كانت من أقسى اللحظات التي مرت بها عقب الجراحة، فتقول: "غيرت لي الممرضة الملاءة وقبل أن تستبدل بثوب المستشفى المُبَلّل ثوبا آخر، أشرت عليها بقميص نوم أبيض حملته معي، ولما لامس الثوب جسمي شملتني سكينة غريبة. كان القميص لأمي.. هل أتى لي القميص بأمي فانكسرت تلك الغربة الغالبة التي أتفنن في تجاهل قسوتها؟ ربما"(١٠).

وتتلقى رضوى مكالمات من مختلف البلدان والعواصم، حيث يهاتفها الأهل والأصدقاء والزملاء للاطمئنان على صحتها، فيما شبهته بالإعداد لمؤتمر دولي، أو مؤامرة عابرة للبلدان، ولكن تبقى في النفس غلة، وللروح توق لنوع خاص من أنواع التواصل، لا تغني عنه تلك الهواتف الدولية، يشعرها هذا الزخم من التواصل بالحاجة إلى التواصل مع أمها: "ربما بسبب هذه المكالمات كانت تحدوني الرغبة في الاتصال بأمي. أنتبه أن الخط مقطوع. وللمحة أستغرب أن التكنولوجيا الحديثة التي أوصلتنا لعجائب أقرب إلى المعجزات في مجال الاتصالات تحديدا، فشلت في إقامة اتصال من هذا النوع، يتيح لي أن أرفع سماعة التليفون وأسمع صوت أمي فأطمئنها علي وأطمئن."(١١)

انقطعت وسائل الاتصال المادي بين رضوى وأمها، لكن الاتصال الروحي لم ينقطع، بل تزداد قوته مع تزايد الأزمات وسيطرة الإحساس بالضعف، تواصل روحي من الجانبين؛ تستحضر رضوى أمها فلا تغيب عنها، وتشاركها أمها أحاسيسها، حتى إنها تبكي وتنتحب في قبرها على حال ابنتها بعد الجراحة: "في يوم خروجي من المستشفى تمكنت من دخول الحمّام لأغسل وجهي. لا بد أن السيدة ميّة ابنة الدكتور عبد الوهاب كانت تتقلب في قبرها في تلك اللحظة. وربما لم تملك مقاومة البكاء فسمع صوت نحيبها عابر سبيل تصادف مروره فبسمل

وأسرع الخطو، فلا أحد يعرف ما الذي يحدث في منطقة تلك القبور المغلقة على ساكنيها بأقفال وبوابات من حديد."(١٢)

ولعلها أرادت أن تبرر للقارئ السبب في استحضار مشهد أمها المنتحبة وهي من أهل القبور، فعادت بذاكرتها إلى الوراء في وقفة مع هذه الأم العظيمة المبدعة التي تخلت عن فنون الرسم والموسيقى والشعر التي أتقنتها في صباها، واستبدلت بها مهارة أخرى، هي فنها في الاهتمام بأولادها وتنميق ملابسهم، خاصة البنت الوحيدة (رضوى)، وبعد هذه الوقفة أمام شخصية الأم تقول رضوى: "ستفهم يا سيدي القارئ تخيُّلي لبكائها وقد أعمل الجراحون مشارطهم في رأس ابنتها وساعِدها وفخذها، بعد أن أعملوه سابقا في أماكن أخرى من بدنها، بما يُشوِّه المُنتَج الأصلي ويُغيِّر من ملامحه. وأزيدك علمًا أنّ أمي لم تكن تتمثل الزمن فيما يخصّ أولادها؛ حتى رحيلها كانت تندهش وبصدق، إن كررتُ عليها ما تعرفه: ماما لقد تجاوزتُ الستين"(١٣).

وتبوح الكاتبة بتفاصيل حياتية صغيرة، تشركنا فيها عبر يوميات أسرتها الصغيرة في شقة ضيقة بواشنطن، خلال رحلة علاجية شهدت جراحات متوالية، وتصور لنا خلجات نفس كل فرد من أفراد الأسرة في اللحظات الحرجة التي مرت بهم، فتخشي على مشاعر زوجها من قسوة كلام الطبيب الأمريكي نيو كرك: "قال بوضوح إن هناك احتمالا أن يصاب المخ بعطب يؤدي إلى جلطة أو سكتة قلبية أو شلل أو الوفاة. وقد يحدث نزيف وقد نضطر إلى استئصال جزء من العصب... كان ثلاثتنا، مريد وتميم وأنا، ننصت إليه. ربما تدربنا (أنا وتميم) أثناء الإعداد للجراحة الأولى على هذا الأسلوب الأمريكي في التنبيه على كل الاحتمالات، حتى غير المتوقع منها. أتطلع إلى وجه مريد. أتمنى لو ينهي نيوكرك كلامه بعبارة ما، تفيد أن هذه احتمالات بعيدة والأرجح أنها لن تحدث، وإن كان عليه أن ينبه لها."(١٤)

وتغوص في عمق العلاقة بين الابن ووالديه، فتصف في غبطة رعاية ابنهما لهما، لتشركنا في جو الأسرة الدافئ عبر التفاصيل البسيطة أثناء الإقامة

بواشنطن في شقة تميم الصغيرة، يصل مريد (الأب) من عمـــان، يشـــتري تمـــيم ملابس لأبيه وسريرًا مطاطيا، ومفروشات، يتشارك ثلاثتهم فـــي نفـــخ الســـرير المطاطي وترتيب المفروشات عليه ليصير سرير تميم أثناء مدة إقـــامتهم هنـــاك: "تتشارك ثلاثتنا في غرفة النوم على مدى الشهور الخمسة التالية، لأننا من بـــلاد طيّبة يقول المثل الشعبي فيها: "لقمة هنيّة تكَفّي ميّه".(١٥). وفـــي موضـــع آخـــر تقول: "يعتبرنا تميم ضيوفًا، وهو كريم بطبعه، ومضيف رفيع المستوى. يأخـــذنا في عطلة نهاية الأسبوع إلى مطعم برازيلي مرة، وتايلندي مرة، ومكسيكي مـــرة ثالثة. وفي كل مرة يصِرُّ أنه الداعي، حتى صار الشجار بشأن دفع الفاتورة بنـــدًا مقررًا آخر الوجبة."(١٦)

ولا يفوتها أن تشركنا أجواء العيد بين أفراد اسرتها الصغيرة: "في ليلـــة من تلك الليالي، سيزورنا العيد. سنحتفي به بصخب فنهلل ونثرثر ونضحك طويلا على طريقة من يضحك أخيرا. وتتحول الشقة الصـــغيرة المغتربـــة إلـــى ســـاحة مهرجان."(١٧)

وتصبح رضوى الأم المريضة محور اهتمام تلك الأسرة الصغيرة، يدورون في فلكها، فيتعاقب كل من الابن والأب على رعايتهـــا، ويقتســـمان الأدوار فـــي متابعتها عقب الجراحة، حيث يحرص كل منهما على دهـــان الجـــروح بـــالمرهم المخصص، وقياس كمية الدم المصفى من الجروح في أوقات محددة على مـــدار اليوم: "يتصرف كل منهما بوصفه أمًّا أو ممرضة مضافا إليها الـــزوج و الابـــن المتصدران لحماية السيدة الخارجة للتو من أزمة صحية كبيرة" (١٨).

ومن محيط الأسرتين: الكبيرة، والصغيرة إلى محيط الأصدقاء فلم يفتهـــا أن تسجل تقديرها لأصحاب مواقف دعموا العائلة معنوياً خـــلال تلـــك المرحلـــة، فتتحدث عن صديقتها حسناء التي أتت خصيصا من بيروت لترافقها فـــي رحلـــة علاجها، وتصور بأسلوبها الأخاذ، حميمية الصداقة بينهمـــا، التـــي تكمـــن فـــي التفاصيل الصغيرة: "تمر عليّ يوميا، تحمل لي في الغالب باقة زهـــور مدهشـــة أو أصة زرع صغيرة ينبت في ترابها زهرة مجنوليا أو زنبق أو أوركيدا أو نـــوع

رابع لا أعرف اسمه. أؤنبها كأم ترى في سلوك ابنتها تهورا في الصرف، رغم ذلك أعرف أن زهور حسناء لم تكن مجرد زهور تحملها صديقة إلى صديقتها المريضة، بل كانت تجسد ذلك الكرم النفسي الكبير المتبدي في ألف تفصيلة صغيرة وكبيرة، من قطع المحيط للمساندة، إلى محاولة إخفاء أي قلق على صحتي، ومسايرتي في أن كل شيئ على ما يرام، لأنها تعلم أن هذا هو تحديدا ما أريده."(١٩)

ولم تنس تلك الاحتفالية التي أقامها القسم احتفاءً بعودتها من رحلة العلاج، وحضرها ما يقرب من ثلاثين من أعضاء القسم، وعلى الرغم من أنها لم تشر إلى شخصيات بعينها، فلم يفتها أن تشير إلى حضور العمال بالقسم فتقول: "وشاركنا الاحتفال أم تامر ورضا وأحمد العاملون في القسم، ونورا سكرتيرة القسم."(٢٠)

وتأخذنا إلى عوالم ساحرة عبر علاقة اجتماعية من نوع آخر، إنها علاقة فنية، استغرق الحديث عنها فصلا آسرا من فصول سيرتها، وذلك في الفصل السابع والعشرين وعنوانه: "عن الشعر والشعراء"، لتروى لنا فيه عن علاقة حميمة تجمع عائلتها بالشعر والشعراء، وعلى رأسهم عائلة "الحدادين والجواهين"، كما يسميهم زوجها، إشارة إلى أمينة ابنة صلاح جاهين، وزجها أمين ابن فؤاد حداد، والإخوة والأزواج في الأسرتين، حيث يلتقون لقاءًا فريدًا من نوعه، يتكرر مرتين أو ثلاث مرات في العام، يجلسون يتسامرون بالشعر حتى الفجر، وتصف ذلك اللقاء الذي يمثل فيضا من الحضور والإنسانية فتقول: "ودائما نفترق آسفين حتى وإن طالت بنا الجلسة إلى الفجر. ارتياح غريب. دائما. ليست مجرد بهجة اللقاء بمن نحب. ربما هي رسالة ضمنية أن الدنيا بخير، أن جمالها المكنون غالبا، يفصح عن نفسه في وجودهم، تلقائيا وبلا حرج"(٢١).

كما تسهب في الفصل ذاته في الحديث عن الحالم محمود درويش الذى رثاه زوجها الشاعر مريد البرغوثى، واقتبست جزءًا من قصيدته ضمنته كتابها، واصفة صورة فريدة من صور الصداقة التي تجمع الشاعر بأفراد العائلة.

وكعادتها تبهرنا بقدرتها على غزل التفاصيل المتناثرة في سياق رصين، وتطلعنا على تفاصيل حياتها اليومية التي تتداخل فيها ربة المنزل مع الكاتبة مع الأم، وتأثير هذا التداخل على قدرتها على التركيز في الكتابة: "سأحاول يومي السبت والأحد الجلوس للكتابة، وأوفق في كتابة صفحة أو صفحتين، ولكن التركيز كان صعبا لأن الثلاجة فجأة توقفت عن العمل، ولأن نادية التي تردد علينا مرتين في الأسبوع للمساعدة في شئون البيت تسألني: "دكتورة تشربي قهوة؟"، "دكتورة هل أضع الغسيل في الغسالة؟"، "دكتورة اطلبي البقال، ينقصنا مسحوق غسيل، وسائل كذا لتلميع الأثاث"، ولأن صديقة قديمة من الخليج اتصلت بي وقالت إنها في مصر ولابد أن تزورنا. ولأن تميم قرر السفر مع وفد شعبي إلى غزة. وسافر فعلا صباح الأحد." (٢٢).

وتطلعنا على بعض العادات والتقاليد للأسرة المصرية: "كانت أمي المغرمة بالرسم اعتادت إلى جانب تلوين بيض شم النسيم بغليه مع قشر البصل أو البقدونس أو البنجر، تخص كلا منا ببيضة تشكل عليها ما يجود به خيالها من مشاهد، وتلونها بالفرشاة والألوان"(٢٣).

وتغوص رضوى في قلب المجتمع المصري مبحرة في عمق التاريخ، لترسم لنا صورة متعددة الزوايا متشابكة الأبعاد، يتلاحم فيها القديم بالحديث، وينسجم الديني مع الفني مع الاجتماعي، بوعي مصري أصيل تكشف لنا عن عادات المصريين في التعبير عن عقائدهم في قالب فني، تقول رضوى: "ليس الجرافيتي يا عزيزي القارئ مجرد رسم على الجدران، لأن الرسم والنقش وتلوين الصور على الجدران قديم قدم الإنسان على الأرض، ولنا في مصر باع طويل في هذا الأمر، يمتد من أعمدة المعابد ومقابر وادي الملوك والملكات في البر الغربي بالأقصر إلى زماننا حيث يتم تزيين جدران بيت العائد من الأراضي الحجازية بعد أداء فريضة الحج، برسوم ملونة تتصدرها الكعبة وعبارة حج مبرور وذنب مغفور، وقد يضاف إليها السفينة أو الطائرة التي استقلها الحاج في رحلته، أو جمل موروث من رحلات الحج القديمة."(٢٤).

ولما كان أحد أهداف كتابة السيرة توثيق ما يمكن أن يفلت من بين يدي الكتاب، أو يسقط من ذاكرة التاريخ، رأيناها تسلط الضوء على المنسيين والمهمشين لا في مسيرة الثورة المصرية فحسب، بل في دروب التاريخ المصري بشكل عام، فراحت تجول في أزقته وحواريه، لتكشف لنا عن نماذج اتشحت بالوشاح المصري ذي الطابع الأصيل، فضلا عن أن تلك النماذج تعطي صورة لنهر الحياة المتدفق في المجتمع المصري، تدفق نهر النيل في أرضها، يدفعها في ذلك الحس الإنساني أو الحافز للاستمرار في الحياة، استكمالا لرسالة التفاؤل التي أخذت على عاتقها أن تنشرها، فنراها تتحدث حديثا ضافيا في أحد الفصول عن شعبان مكاوي، كرمز للإصرار والصمود والمقاومة، ذلك الشاب الريفي الذي كافح كفاحا مريرا للتدرج في المراتب العلمية والحصول على شهادة الدكتوراه، ليرتقي بنفسه درجات السلم الاجتماعي، الذي يقل صعود نظرائه من أبناء الريف المصري الكادح إليه، ومع ذلك كانت نهايته محكومة بالبداية، فعانى من المرض، وأجرى عملية زرع كبد، نتيجة لتعامله المباشر مع مياه الترع لري الأرض الزراعية كسائر فلاحي مصر البسطاء، مات شعبان عن واحد وأربعين عاما.

واستكمالا لنهجها في نمذجة الشخصيات جعلت من أشرف قابيل ذلك الشاب البورسعيدي الذي يعمل بمستشفى جورجتاون في واشنطن نموذجا للشاب المصري المغترب، وترافقه في غربته هموم الوطن، فتقول: "كان أشرف كالعديد من المصريين الذين يعملون خارج مصر يتابع ما يحدث تفصيلا... كان أشرف يتحلى بشهامة وإنسانية تدعو للإعجاب. لم يأل جهدا في مساعدتنا وتسهيل الأمور علينا. وعرفت من مريد وتميم أنه وأنا في العمليات كان يذهب إليهما ويقف معهما لبعض الوقت لمساندتهما." (٢٥).

ومن هذا المنطلق نراها تقف أمام التفاصيل البسيطة ليوميات الثوار بالميدان وتبدي إعجابها بالقصة التي قرأتها على مدونة أحد شباب الميدان، يصور فيها لقطة دالة، من المستشفى الميداني حيث يتبادل الشباب الحراسة، ويحاول أحد الأطباء إيقاظ زميله ليأخذ مكانه لأنه لم ينم منذ أربعة أيام، ويصور تجاذبهم لأطرف الغطاء وتعليقاتهم على ارتفاع أصوات النائمين، وتبرر رضوى

وقوفها أمام تلك التفاصيل قائلة: "أعرف في قرارة نفسي أن الثورة والميدان والشهداء والمصابين والبطولة وكل المعاني الكبيرة، هي في واقع الحال حصيلة جمع ما لا يحصى من هذه اللحظات. وأن على الكاتب أن يلتقط خيوطها ويغزلها ويضفرها ويقدم في نهاية المطاف النسجية الكبيرة التي تشبه في حجمها وجلالها المعنى الكبير المكوَّن، كما أسلفت، من منمنماتها الصغيرة، فتُذَكِّر أن وراء المعنى الكبير لحظات بسيطة لبشر بسطاء لا بالمعنى الممجوج للكلمة (معنى فقراء أو غير مسيّسين)، بل بشر مثلي ومثلك، يحتاجون ساعة نوم وشربة ماء، ولقمة تسد الجوع وكلمة طيبة تدل على الاحترام وهو ما نسميه بلغة السياسة " الكرامة".(٢٦)

الجانب الأكاديمي :

بدت رضوى في تلك المقاطع من سيرتها الذاتية معنية بالجامعة وهمومها، ولعل البيئة الجامعية تعد امتدادًا للجانب الاجتماعي، حيث إنها ترى في كلية الآداب جامعة عين شمس بيتا ثانيا لها، خاضت من أجله الكثير من المعارك، دفاعا عن حرمه واستقلاليته، وصونا لحرية أبنائه، حتى إنها أفردت لها الفصل الثاني من سيرتها بعد المدخل مباشرة، مما يؤكد أن الجامعة وقضاياها في صدارة اهتماماتها، حيث خصصت ذلك الفصل لسرد أحداث "واقعة الرابع من نوفمبر ٢٠١٠" والتي جعلتها عنوانا له، اعتراضا على تبعية وحدات الأمن بالجامعة لوزارة الداخلية، تقول رضوى: "سرت باتجاه قصر الزعفران، مقر إدارة الجامعة، وتحديداً مقر رئيس الجامعة ونوابه. أمام المبنى التقيت ببعض الزملاء ثم توافد البعض الآخر من أساتذة جامعتي القاهرة وعين شمس. لم يكن عددنا يزيد على العشرة، وكنا نحمل معنا نص حكم المحكمة الإدارية العليا برفض الطعن المقدم من رئيس الوزراء ووزيري التعليم والداخلية على حكم سابق بإنشاء وحدات للأمن الجامعي لا تتبع وزارة الداخلية، بل تتبع إدارة الجامعة. تقدم الدكتور عبدالجليل مصطفى من الضباط وأعطاهم نسخة من قرار المحكمة وبيان مجموعة

استقلال الجامعة. ثم حملنا أوراقنا وبدأنا جولتنا في الجامعة، يحيط بنا مجموعة من الطلاب المساندين لنا، ويتبعنا بعض رجال الأمن بملابس ميدانية "[٢٧].

كما تخصص الفصل الثاني عشر للحديث عن عودتها المرتقبة إلى الجامعة بعد رحلة العلاج الأولى، وما عايشته من أحداث متسارعة ومتشابكة لا تقل تعقيداتها وصراعاتها عن تعقيدات وصراعات الشارع المصري إبان ثورة الخامس والعشرين من يناير، وفيه تسرد المهام والأعباء الملقاة على عاتق الأستاذ الجامعي، خاصة في مجال البحث العلمي وتحكيم البحوث المقدمة للترقية، وما تمر به عملية التحكيم من مراحل تتطلب جهدا مضنيا، كما تشير إلى عدم رضاها عن تخلي نادي أعضاء هيئة التدريس عن الدور المنوط به، وتندد في الفصل ذاته بموقف الدكتور ماجد الديب رئيس جامعة عين شمس آنذاك، والمعين من قبل الرئيس المخلوع قبل ثورة يناير، تقول: "هناك تعبير باللغة الانجليزية عادة ما يستخدم للدلالة علي مقاومة التغيير والتمسك بموقف يصعب الدفاع عنه هو diehardism وترجمته الحرفية: الموت ببطء وصعوبة. والحق أن الدكتور ماجد الديب رئيس جامعة عبن شمس وعددا من رؤساء الجامعات المصرية وعمداء الكليات قدموا لنا نماذج مبهرة لهذا "الداي هارديزم" بالمعنيين الحرفي والاصطلاحي"[٢٨]. وذلك لما رأته منهم من ممالأة للنظام، وتغافل لطموحات منسوبي الجامعة.

ولا تزال الجامعة بقضاياها وما يواجهها من تحديات تسيطر على أفكار الكاتبة، بوصفها أستاذة جامعية تعكس زوايا المشهد الجامعي على صفحة فكرها، فتخصص الفصل التالي كذلك للجامعة، وهو الفصل الثالث عشر، وعنوانه "الزعفران"، ذلك القصر الأثري الذي اتخذته جامعة عين شمس مقرًا لإدارتها، فتصف قصر الزعفران وصفا يفوح منه عبق التاريخ؛ حيث يرجع إنشاء هذا القصر المنيف إلى العام ١٨٧٠وتحديدا في عصر الخديوي إسماعيل الذي تقول المراجع التاريخية إنه أتم بناءه على أنقاض قصر الحصوة الذي بناه محمد علي مؤسس الدولة المصرية الحديثة، ويشير خبراء في آثار أسرة محمد علي إلى أن إسماعيل عهد إلى مهندس يدعى "مغربي بك سعد" بتصميم القصر والإشراف على

بنائه، وأنه اشترط عليه أن يبني القصر على غرار قصر فرساي في فرنسا الذي كان الخديوي قد قضى فيه فترة تعليمه. ويطل قصر الزعفران على حي العباسية من أربع واجهات معشقة بنوافذ وشرفات بعقود نصف دائرية، وزخارف جصية بهيئة فروع نباتية وأكاليل زهور غاية في البساطة والرقة، وقد تضمن تصميم القصر فنون النحاس والذهب والزجاج الملون، فضلا عن أسقفه الملونة بألوان السماء. وكان الخديوي إسماعيل قد طلب نقش الأحرف الأولى من اسمه، وشكل تاجه الخاص على بوابة القصر الحديدية ومداخل القاعات والغرف، لكنه في العام ١٨٧٢ أهدى القصر لوالدته المريضة خوشيار هانم لتقيم فيه خلال فترة الاستشفاء من مرض عضال أصابها، حيث نصحها الأطباء بالهواء النقي. ويقال إن إسماعيل أمر وقتها بزراعة حديقة غناء حول القصر كانت مزروعة بكاملها بنبات الزعفران ذي الرائحة الزكية(٢٩).

ولعل رغبة الكاتبة في الغوص في تاريخ القصر تكمن فيما يسجله تاريخه من صورة من صور ظلم الطبقة الحاكمة واستعلائها على شعب مهمش يغص بأعباء الحياة، فضلا عن عقد مقاربة بين حال القصر قديما وحديثا، والذي يدل حال الجامعة على أن القصر ما زال يدار بالطريقة ذاتها. حيث رصدت في هذا الفصل بعضا من التجاوزات التي تحدث في الجامعة، والتي انعكست بدورها تردي أوضاع الأستاذ الجامعي، مما يحتم السعي إلى تغييرها، "والملمح الأهم الذى يتبدى في كل سطور الكتاب –نابعًا من كون مؤلفته أستاذة جامعية تشعر بما في الجامعة من أوضار وتراكمات سمجة– هو ملمح يتعلق بضرورة تغيير بناء شخصية الأستاذ الجامعية انطلاقًا منه إلى تغيير مهمة الجامعات نفسها، وهو ما تعكسه الطريقة التي أرَّخت بها رضوى عاشور لأحداث ثورة يناير ودور أساتذة الجامعات في أثنائها ، فالواقع يشهد أن هذه الثورة تحتاج –لتؤتي ثمارها– إلى بيئة تعليمية وثقافية قادرة على تنوع مصادر المعرفة وإنتاجها وتطويرها ونشرها على أوسع نطاق، وهذا فرض على التعليم الجامعي ضرورة تسلحه بفلسفة وآليات وأهداف جديدة تختلف عن تلك التي كانت سائدة من قبل." (٣٠)

ومن تلك التراكمات السمجة التي رصدتها الكاتبة، الوساطات والضغوط التي تمارس على رؤساء الأقسام للسماح بتمرير بعض التجاوزات، إذ تنتقد ظاهرة الوساطة في البيئة الجامعية، وذلك من خلال سردها لتصديها لتلك الظاهرة فيما تستطيع وهو قسمها، بوصفها رئيسة قسم اللغة الإنجليزية وآدابها بكلية الآداب بجامعة عين شمس، حيث رفضت قبول تحويل أربعة طلاب من إحدى الجامعات الإقليمية، لأنهم منقولون بمواد، واللائحة تقتضي أن يكونوا حاصلين على تقدير جيد على الأقل، مما أغضب رئيس الجامعة وأبلغها العميد بهذا الغضب، وأن رئيس الجامعة يريد لقاءها، فذهبت للقائه ودار بينهما الحوار التالي: " ما إن دخلتُ حتى قال: إيه الحكاية يا دكتورة؟ أنت دولة داخل الدولة؟! بسرعة أجبت مع التشديد على الكلمة: إطلاقا. أنت رئيس الجامعة وتملك فيها سلطة أكبر من سلطتي، ولكن ليس بتوقيعي. لن أوقع على ما أعتقد أنه خطأ. قطب وجهه وانتهى اللقاء وغادرت... لم يقبل الطلاب." (٣١).

ويأتيها مرة أخرى ولي أمر طالبة يريد أن ينقلها من كلية البنات إلى قسم اللغة الإنجليزية، وهي غير مستوفية لشروط القبول بالقسم: "قلت لأبيها ذلك بكل تهذيب. مال عليّ وهمس: لكن نائب رئيس الجامعة خالها. وما إن نطق الرجل بالعبارة حتى انتفضت واقفة، صحت: أنا لا أملك في هذا البلد أي سلطة، ولكن لي سنتيمتر في سنتيمتر هو هذا القسم، أسيّره بما أراه عدلا"(٣٢).

وكان نتيجة ذلك أنه في مطلع العام التالي، أثناء انعقاد جلسة القسم اتصل العميد وأبلغها أن رئيس الجامعة عين زميلة أخرى لرئاسة القسم، وعليها أن ترأس الجلسة إن كانت موجودة، أو يؤجل الاجتماع لحين حضورها؛ لأن رئاستك للجلسة غير شرعية، وترى رضوى أنهم تعمدوا الإساءة إليها؛ لأنها تقدمت قبل شهرين بطلب الإعفاء من مهام رئاسة القسم، وحاول العميد أن يثنيها عن طلبها لأسباب عدة على رأسها مصلحة القسم، وتعقب قائلة:" ويبدو أن الغرض لم يكن مجرد التخلص من السيدة العنيدة بل تلقينها درسا وإهانتها." (٣٣)

وتستطرد في السياق ذاته قائلة: "بعد عام أو عامين ستخبرني صديقة أنها كانت تشتري لِبّ وفول سوداني* من متجر ما بالقرب من مسكنها في مصر الجديدة. راحت تثرثر مع صاحب المتجر. أخبرها أن له ابنة أو ابنا في آداب عين شمس. في أي قسم؟ في قسم إنجليزي، إذن تدرس له الدكتورة رضوى عاشور. ضحك الرجل: شلناها من رئاسة القسم. كنا عاوزين ننقل الولد، عقدتها، فشلناها"(٣٤)

وعلى طريقة العرب في الذم بما يشبه المدح، وبأسلوب ساخر، تنتقد رضوى حال الجامعات، وآلية التعامل مع الطلاب، فرأت أنَّه من الواجب أنْ يُذكر الدكتور ماجد الديب، رئيس الجامعة، بالفضل، يكفي إنْ لم تكن له إلا هذه الحسنة التي تكتب عنها في معرض الحديث عن استقالته مرغمًا: "علينا الاعتراف أنَّ رئيس جامعة عين شمس تميّز عن بعض زملائه في جامعات أخرى، فلم يأمر بفتح خراطيم الماء وإلقاء الحجارة والزجاجات الفارغة على طلاب جامعته ... ولم يدهم بسيارته المُسْرِعة جَمْهَرَة من الطلاب المعترضين فيصيب مَن يصيب منهم ... ولا أطلق بلطجيّة في تلك الأيام على الأقل مدجّجين بالعصيّ والسلاح الأبيض على طلابه المتجمهرين ..."(٣٥).

ولم تفتُّ تلك المواقف في عضدها، ولم تنل من عزيمتها، وظلت هي ولفيف من أساتذة الجامعة يزودون عن حياض الجامعة وطلابها، عبر حركة ٩مارس لاستقلال الجامعات، والتي تم تأسيسها عام ٢٠٠٣م، وكان اختيار يوم ٩مارس؛ لأنه يمثل ذكرى استقلال الجامعة المصرية؛ عندما تقدم أحمد لطفي السيد، مدير الجامعة المصرية، عام ١٩٣٢ باستقالته من منصبه؛ احتجاجًا على قرار وزير التعليم بنقل الدكتور طه حسين من الجامعة دون مشاورته، وكان لأعضاء الحركة دور في الوقفات الاحتجاجية لمنسوبي جامعة عين شمس أمام قصر الزعفران، والتي استقال على إثرها رئيس الجامعة الدكتور ماجد الديب.

كما أن تلك المواقف لم تؤثر على ولائها للجامعة، ويتضح ذلك من خلال ردها على السيدة الأمريكية الخمسينية بمستشفى جورج تاون التي أبدت

استغرابها: كيف أنَّ جامعتك لا تتكفل بالعلاج؟ فتعلّق رضوى على الموقف قائلة: "عيّنت نفسي تلقائيًّا وبسرعة مدافعة عن الجامعة المصرية: تتكفل الجامعة بالعلاج في مصر، أما في الخارج فيختلف الأمر، فيصبح أكثر تعقيدًا"(٣٦). فتناست موقف عميد الكلية ورئيس الجامعة، اللذين لم يوافقا على إجازتها للعلاج، ثم ادعيا بعد سفرها بأنّهما أصحاب الفضل في التكفل بعلاجها وغيره مما لا أساس له من الحقيقة. كما لم تعقب رضوى على تقاعس الجامعة في التكفل بنفقات علاجها وهي تدفع التأمين الصحي، وآثرت أن تترك الحكم للقارئ بعد أن أوضحته بذلك الحوار وزادته وضوحا بحوارها مع الشاب البور سعيدي أشرف قابيل الموظف بالحسابات في مستشفى جورجتاون: "هل تعرفين أنك أول مريض يأتي من مصر يعالج على نفقته الخاصة؟ لا أعني أننا لا نستقبل مرضى مصريين. يأتون من مصر للعلاج من أمراض متفاوتة، ولكنهم دائما وزراء ومدراء ويعالجون على حساب الدولة"(٣٧).

فهي تعشق الجامعة بكل ما تلقيه على كاهلها من أعباء، وتبوح بهذا العشق في مختلف نصوصها، فتقول مصورة علاقتها بالجامعة: "والجامعة نظام صارم يحكمك أكثر مما تحكم فيه. تعد للماجستير والدكتوراه ثم تعد بحثا يعقبه بحث يليه بحث تنجزه أو تشرف عليه وتساعد صاحبه على إنجازه، وتجربة كافكاوية تتكرر مع مطلع الصيف كل عام حيث يتعين عليك أن تصحح مئات من كراسات الإجابة تضم آلاف الصفحات التي تعكس في الغالب خيبة نظام تعليمي وعجزك الفردي مهما بلغت من اجتهاد أو عطاء عن مواجهة هذا النظام. ولكن الجامعة، رغم ذلك، تمنحني ما لا أستبدل به شيئا، تمنحني قاعة الدرس ولحظات مدهشة يمتد فيها جسر التواصل بين الطلاب وبيني وفي اللقاء تأنس الروح وتطلق نوراسها تعلن لقاء اليابسة بالماء، أعلمهم شيئا وأتعلم منه أشياء. فمن اليابسة ومن الماء؟ ثم أن الجامعة تمنحني زهو الأم يوم عرس الولد – أو البنت– يوم يناقش رسالة الماجستير أو الدكتوراه الذي تقدم بها وأشرفت عليها. أرى الولد متألقا بعلمه فتستطيل قامتي كأنني جدة تستقبل ولادة الحفيد ويغمرها الفرح وهي ترى الحياة تتجلى." (٣٨)

وبطبيعتها المتفائلة، وبحبها الأصيل للجامعة، تستشرف غدا أفضل، ما دامت السواعد الفتية تحمل هموم الوطن: "مادامت للأرض ذاكرة، فلابد أن للزعفران ذاكرة ولابد أنه أيضا ينتظر لكي يُخرج شَطأه ويفترش الحيز ويتوسع، لأنه لم يعد يخص سيدة مسنة تقيم في قصر، بل شباباً عجيباً، ناهضاً رغم رحيله، يأتنس الزعفران بوجودهم ويرتاح لتلك الرائحة التي يتحير إن كانت رائحته وقد زادت مع الزمن قوتها، أم هي رائحتهم"(٣٩)

الجانب الفني :

لم نرد بالجانب الفني مهارات الكاتبة الأدبية، وإبداعاتها الروائية فالإحالة إليه مجالها في المبحث الثاني من هذه الدراسة، وإنما أردنا به اهتمامها بمختلف الفنون حتى إنها أفردت فصلا كاملا لفن الجرافيتي، فضلا عن توقفها أمام نسجية وحيد القرن والتي اعتبرتها هى ولوحة الجرنيكا مغنمين من ثلاثة مغانم حازتها من رحلتها الدراسية بالولايات المتحدة الأمريكية ثالثهما الدرجة العلمية، فتقول في سياق حديثها عن نسجية وحيد القرن التي رأتها في متحف (الكْلُويسترِزْ) : "لم أكن أعرف أنني سأرى هذه النسجية فيه، ولا تخيلت أن رؤيتي لها ستكون مغنما من ثلاثة مغانم أعود بها من رحلتي الدراسية إلى الولايات المتحدة: الدرجة العلمية..، واللوحة التي شاهدتها في متحف الفن الحديث في نيويورك،... وهذه النسجية"(٤٠).

لقد جعلت مشاهدتها لكل من النسجية واللوحة مغنما يعادل حصولها على الدرجة العلمية وما تبعها من ثقافات ومعارف وصداقات، ما يجعلنا نستشعر أهمية التحليل الفني، وأثر التذوق الجمالي في شخصيتها وتوجيه رؤيتها المستقبلية لمجريات الحياة، خاصة وأنها تربط بينهما وبين أحداث الثورة ربطا مباشرا. مما يحتم علينا إمعان النظر في بعض وقفاتها الفنية، لالتقاط أشعة الضوء التي أنارت مخيلة الكاتبة وأسقطتها على العمل محل الدراسة .

نسجية وحيد القرن :

نسجية وحيد القرن أو الـ " يونيكورن " هي نسجية من سبعة أجزاء تصور حصاناً أسطوريا أبيض له قرن وحيد. ناهض يترصده الصيادون ويعجزون عن صيده، فيحتالون عليه ويضعون عذراء عفيفة، ترتدي ملابس جميلة مزخرفة، في مكان معزول بالغابة يعرف بتواجد وحيد القرن فيه. فيأتي إليها ليرخي رأسه على حجرها، وما يلبث أن يضطجع وينام. ليأتي الصيادون ويحاصرونه مصوبين حرابهم المشرعة تجاهه، فتصيبه حربتان، تنفذ إحداهما في عنقه وتستقر الثانية في صدره ، فيأخذه الصيادون إلى قصر الملك لاستلام جائزتهم. إلا أن وحيد القرن النبيل الذى يتكالب عليه الصائدون الغرباء ويتوهمون قتله يظهر في النهاية مستكينا تحت شجرة الرمان، محاطا بسياج من الزهور والنباتات.

وقد التقطت الذائقة الفنية البشرية بمختلف مكوناتها الثقافية والدنية من تلك الأسطورة قيما جمالية متنوعة، لكنها على تنوعها تتفق في رؤيته كرمز عالميّ للسمو الروحيّ والتغير للأفضل. ويعلق ليوناردو دافينشي في أحد مذكراته على عملية الصيد بقوله: "على الرغم من تقلب طباع ال يونيكورن وضعف قدرته في السيطرة على نفسه، إلاّ أنه ينسى شراسته وطباعه البرية عندما يرى عذراء، ليرمي كل مخاوفه جانبا ويضع رأسه على حجرها ليستغرق في النوم، حتى يجئ الصيادون لإمساكه"(٤١)

وقد ارتبطت أسطورة وحيد القرن بالمعتقدات المسيحية؛ لذا يطلقون على عملية الصيد "عملية الصيد المقدسة" أو "صيد العذراء"، ومع وجود هذه الأسطورة في مختلف الثقافات والأمم فكما تقول الكاتبة: "تحولت دلالة وحيد القرن مع مرور الزمن، إلى أن غدا في العصور الوسطى صورة رمزية من صور السيد المسيح وعذاباته." (٤٢) إلا أن رضوى عاشور لم ترم من الصورة هذا البعد الديني المرتبط بعقيدة ما، فالأسطورة متوغلة في القدم وضاربة بجذورها في مختلف الأعراق مع تغيير المسميات، وهذا ما أرادت الكاتبة التأكيد عليه، فتتوجه

بالخطاب للقارئة: "يا قارئتي يا ست الناس، لا أحصر الكلام في موروث ديني، بل أتحدث عن الصورة بوصفها حضورا فاعلا كموجات متعاقبة من الأشعة النافذة ممتدة الفعل والمفعول، تحدث وتظل تتجاوز"(٤٣)

لقد كان لتلك الصورة حضورها الفاعل في خيال رضوى عاشور الروائية، وانعكست أشعتها النافذة على شخوص أبطالها، في غير عمل روائي، مضيئة لهم أفق الرؤية لتمكنهم من استشراف المستقبل بروح متفائلة، لقد رأت مريمة هذه الصورة في ثلاثية غرناطة، رأتها في بيت الدون بدرو (أحد أغنياء قشتالة) وأثارت في نفسها بعض الهواجس، حيث تصف اللوحة وعلا محاصرًا بأسنة رماح الصيادين أوشك علي السقوط ولكنه " لم يكن سقط بعد ولكن قائمتيه الأماميتين انثنتا فمال هيكله، ومن ثقب أرجواني في صدره سال خيط من الدم. كان محاصرًا بأسنة الرماح المشرعة في أيدي الصيادين. يلتمع الظفر في عيونهم المتطلعة بزهو شرس. يعتمرون علي رؤوسهم قلانس يزينها ريش النعام، ويرتدون سترات مخملية مطرزة، وسراويل حريرية مشدودة علي سيقانهم المفتولة القوية. كان كل شئ ملونًا، قبعاتهم، والريش علي قبعاتهم، وثيابهم، والبوق التي ينفخ فيها مساعدوهم، والكلاب السلوقية التي تتدلي ألسنتها لاهثة بعد طول طراد، والأشجار المثمرة برتقالا وكرزا ورمانا ، وزهور البنفسج ، وزنبق الوادى ، والنرجس والورود"(٤٤).

لم يكن مجرد وعل ذلك الذي رأته مريمة، بل هو أحد منجزات التاريخ ممثلا في واقع ينذر برؤى مستقبلية، ولقد امتزجت مريمة بذلك الوعل ورأت فيه واقعها المحير؛ فالعرب في غرناطة لم يسقطوا تماما لكن تميل بهم الأحداث تجاه السقوط، فتدمي قلوبهم مثلما أدمت سهام الصيادين صدر الوعل. وفي اللوحة تبدو صورة الآخر واضحة بزهوه وتكبره وشراسته التي تمثل الكلاب اللاهثة جزءًا منها، وفي منظر الكلاب اللاهثة ما يشير إلي أنهم لم يتمكنوا تماما من الوعل، وأنه ليس فريسة سهلة. ولهذه الصلة الوثيقة بين الكيان العربي في غرناطة وبين الوعل، فقد خلعت مريمة عليه من حسها مشاعر إنسانية فياضة

"حدقت مريمة في حفل الصيد المبسوط أمام عينيها لوحة بحجم الجدار، ثم توقفت عيناها عند الوعل الذي انحني رأسه كأنما يثقله تاج قرونه الشجرية. بدا ساهمًا يتطلع في اللاشيئ، وفي النظرة، رغم الحزن، عذوبة تضفي علي الوجه ملامح الإنسان "(٤٥).

فما هذا التاج الذي يثقل رأسه سوي الحضارة الإسلامية العربية العريقة، وما تلك النظرة الساهمة سوي تعبير عن شعور عميق بالمفارقة التي مكنت الكلاب من الوعل. ووسط هذه المرارة والحزن القاتم تلمح في الوجه عذوبة، تلك العذوبة هي خيط الأمل الذي يلف أحداث الرواية ويربط بينها.

وتحل مريمة في رضوى أثناء تسجيل شهادتها على أحداث الثورة، فترى رضوى نسجية وحيد القرن بعين مريمة، وتشعر بشعورها، لقد أرادت أن تجعل فعل المقاومة في صدارة المشهد، وأن تدفع بأحداث السقوط إلي الزاوية، فارتبط فيها فعل السقوط بالاستشراف؛ حتى لا تعطيه صفة اليقينية، ولا تجعله شعورًا راسخًا في ذهن المتلقي، وهي المتفائلة بطبعها. فخصصت للنسجية فصلا من سيرتها، وجعلتها عنوانا للفصل الرابع والعشرين "عن وحيد القرن النبيل"، وقد استدعت النسجية بأجزائها السبعة تشبثا بالجزء الأخير الذي يظهر الوعل مستكينا تحت شجرة الرمان محاطا بسياج من الزهور. فأي وعل تقصد؟ وأي صيادين تروم؟ وأي حديقة يسكنها؟ وأي جائزة مُني بها الصيادون؟ وممن ستكون الجائزة؟

تثق رضوى بأن نسجيتها تلك ستدفع إلى أذهاننا بسيل أتِيّ من الأسئلة، لم تشر إليها صراحة لكنها توقعتها، لذا آثرت أن ترسل بعباراتها أشعة ضوء ينير سناها مناطق عدة، يراها كل متلق حسب موقعه من الأحداث، فقالت: "أترك للقارئ أن يفسر الأمر كما يهوى، أن يربط بين الطِراد والحصار والطعنة الدامية وما يعن له من وقائع حياتنا. أو يرى في هذا المخلوق النبيل حلما ما نواصله، رغم كل شيء، أو لعله يقول: رضوى منشغلة، وهي الكاتبة، بفكرة الإنشاء الفني بوصفه نسيجا، وبالكاتب بوصفه حائكا للكلمات." (٤٦)

ولعلها أرادت باستدعاء تلك النسجية أن تبعث في المتلقي حالة استشرافية تساعده علي التنبؤ بما سيحدث مستقبلا، فهي تهيئة نفسية للقارئ لاستيعاب توجهات الأحداث. ويعد الاستشراف تقنية من تقنيات السرد، حيث يمهد لأحداث لاحقة يجري الإعداد لسردها من طرف الراوي، فتكون غايتها حمل القارئ على توقُّع حادث ما أو التكهُّن بمستقبل إحدى الشخصيات. ومن أبرز خصائص السرد الاستشرافي أن تكون المعلومات التي يقدِّمها لا تتصف باليقينيّة، ومن ثَمَّ يُعَدُّ شكلاً من أشكال الانتظار(٤٧).

لوحة الجيرنيكا :

ومن وحيد القرن إلى "الجرنيكا" تلك اللوحة التي أبدعها بيكاسو إبان قصف الطائرات الألمانية لقرية الجرنيكا بإقليم الباسك خلال الحرب الأهلية الإسبانية، والتي ربطت الكاتبة بينها وبين أحداث محمد محمود الأولى والثانية ربطا واعيا لثقافة الصورة الفنية بوجه عام، ولخصوصية "الجرنيكا" في استدعاء فعل المقاومة على وجه الخصوص، حيث " فرضت الجدارية نفسها لا على وسط فني محدود فقط، ولكن على الرأي العام العالمي كذلك، وسرعان ما تحولت إلى علامة بارزة من علامات ثقافة بيكاسو، ولم تكتف بمواصلة النضال ضد الفاشية والحرب، بل أسهمت إلى ذلك في مهمة أشمل وأكثر طموحا، إنها مهمة تكوين وبلورة رأي عشرات الملايين من البشر عن أنفسهم، وعن عصرهم، وعن المصير الإنساني المشترك، وظلت الجرنيكا في الوقت ذاته عصية على القوننة والتكريس، ولم تتخل عن دورها كعنصر إثارة للحماسة والسجالات التي لا تنتهي"(٤٨)

وهذا الربط بين الجرنيكا وأحداث محمد محمود يشي بالانتماء السياسي للكاتبة، والذي يناهض السلطة الحاكمة آنذاك ويلقي على عاتقها مسؤولية كافة أحداث الفوضى، مع قدر واضح من المبالغة، سواء بالتصريح أو بالتلميح، واستدعاء الجرنيكا في الفصل المخصص لأحداث محمد محمود وعنوانه: "بيان المذبحة" يعضد هذا التوجه؛ حيث تصور اللوحة المجزرة التي تسببت بها طائرات

النازية الألمانية قبيل الحرب العالمية الثانية بالتواطؤ مع الجنرال الإسباني فرانشيسكو فرانكو أحد أمراء الحرب الأهلية الاسبانية.

فرسم بيكاسو تلك اللوحة تعبيرًا عن رفضه للحركة الانقلابية التي قام بها الجنرالات العسكريون، وأدت إلى الإطاحة بالحكم الجمهوري في إسبانيا، وجسد من خلالها مشاهد العنف والوحشية، وما نتج عن القصف من أجساد مقطعة تهاوت تحت الأقدام، ومظاهر القتلى والثكلى والافواه الفاغرة. ففي الطرف الأيسر نشاهد ثورا ثابتا غير متحرك، وقد لف وجهه إلى أقصى اليسار وهو في حالة تكبر وتعال ويبدو أنه خارج الكارثة التي حلت بهذه القرية غير مكترث بها.

وفي أسفل رسمة الثور شكل امرأة تصرخ وهي تحمل بين يديها طفلاً ميتاً، وتحت هذا المشهد نجد محاربا إسبانيا يحتضر وهو يمسك بيده سيفا وسط زهور هشة، بينما تبدو يده الأخرى ممدودة على الأرض وممزقة، وفي منتصف اللوحة حصان ممزق يحتضر، لا يقوى على النهوض، وفي الجهة اليمنى فتحة أشبه بشباك تخرج منه صرخة مدوية، وفي الأسفل نشاهد امرأة منحنية باكية من هول المصاب، وفي أعلى اللوحة مصباحان، أحدهما صغير وكأنه مدفوع بقوة من جهة الشباك، وفي أعلى رأس الحصان يتضح مصباح كبير وكأنه شمس، يشع نوره على شكل عين، وبرزت الخطوط الحادة الرفيعة التي تتوزع في جميع الاتجاهات، باللونين الأسود والأبيض.

لقد أصاب الكاتبة العي، فلم تسعفها العبارات للخوض في أحداث محمد محمود، فأنابت عنها بيكاسو، تقول: "لا يصرف الله لنا مع كل حدث كارثي فنانا بحجم بيكاسو ليقوم مفردا بصياغة بيان المذبحة، يُشهد الناس عليها وبشركهم في أهوالها. وإن كان يفعل ذلك على طريقة الفن: يوجز ويختصر ويجرِّد، وهو يجسد ويكثف ويعمم، يحول الواقعة بقدرة قادر، إلى كيان عابر للأماكن والأزمان، ودلالات تنتقل رسائلها بين الخلق، تفعل فيهم ما تفعله. قلت إنني من محبي الجرنيكا، ولكن ما الذي حملها فجأة إلى هذا النص فدخلت بلا دعوة مسبقة ولا توقع؟ الحق إنني كلما أردت الكتابة عن أحداث شارع محمد محمود شعرت بقلَّة الحيلة؟"(٤٩).

فن الجرافيتي وتحويل الهامش متنا

واستكمالا لرحلتها الفنية يأتي الفصل التالي، وهو الفصل السادس والعشرون، بعنوان: "الجرافيتي" حيث خصصت الفصل للحديث عن هذا الفن المتجدد والمفتوح، والذي يزدهر في حالات الغضب الشعبي ويتزامن مع الثورات، مسلطا الضوء على معاناة الشعوب، مبتعدا عن النخبة التي تمثل المتن الثقافي للأمة، وجاعلا البسطاء والعامة الذين يمثلون الهامش الثقافي في بؤرة الاهتمام، من خلال الرسم على الجدران برسومات تحمل موقفا فكريا وسياسيا يؤثر على المارة بصورة مباشرة.

ويعد الجرافيتي شكلا من أشكال الفنون التي بدأت تظهر على الساحة الفنية منذ السبعينات وإلى اليوم، فيما يسمي بمرحلة ما بعد الحداثة، لتناهض قيم الحداثة الفنية المعتمدة بدرجة كبيرة على المفاهيم التجريدية النخبوية، وفي الوقت ذاته ترتقي بالذوق العام بعد الهبوط الذي أحدثه تيار البوب آرت (PopArt) ، ذلك التيار الذي ساد أوروبا وأميريكا في خمسينيات القرن العشرين، وظهر كردة فعل على تعالي فنون الحداثة واهتمامها بالنخبة، ليهبط بالذوق العام نتيجة توظيفه للإعلانات والصّور المستوحاة من الثقافة الشعبية.

فأتى فن الجرافيتي ومعه مجموعة من الفنون الرقمية المستوحاة من الثورة التكنولوجية، ليحتل موقعا وسطا بين تعالي فنون الحداثة، وهبوط فن البوب آرت، حيث قامت تلك الفنون على رفض الأعمال النخبويّة وسوق الفنّ ودور المتاحف وقاعات العرض، لصالح الثقافة الجماهيرية وتقديم أعمال فنية تفاعلية تتجاهل مفهوم الاحساس بالجمال والسعادة الذي تأسّست عليه فنون الحداثة، وتستبدله بفن يطرح أفكارًا ومفاهيمَ تخاطب العقل لا الحواس. وعنيت بهدم الحاجز الذي شيّدته فنون الحداثة ما بين الثقافة الراقية أو ما يُسمّى بثقافة النخبة، وما بين الثقافة الهابطة أو ما يسمى بالثقافة الجماهيرية، لتعيد صياغة بعض المفاهيم المرتبطة بالعمل الفنيّ، كرسالة ودور الفنان، ووظيفة المتلقي والعلاقة ما بينهما(٥٠).

فالاهتمام بفن الجرافيتي ليس لمجرد كونه مظهرا من مظاهر الجمال ، أو وسيلة من وسائل نشر الفن، بل لما يحمله من أبعاد فكرية تعبر عن مواقف سياسية، تقول رضوى: "ليس الجرافيتي يا عزيزي القارى مجرد رسم على الجدران. لأن الرسم والنقش وتلوين الصور على الجدران قديم قدم الإنسان على الأرض، وهو ما تشهد عليه الرسوم على جدران الكهوف... ولكن الجرافيتي على غير هذه الرسوم يرتبط عادة بمحمول سياسي" (٥١). ومن ثم فقد اتخذ أشكالا عدة؛ إذ لم يقتصر على الرسم على الجدران: "تتنوع أشكال الجرافيتي، من الشعار أو التعليق البسيط المكتوب باليد بقلم سميك الخط، على جدار أو مسطح، إلى الطبع بواسطة الاستَنْسِل المقطع المرشوش بالأسود أو البني أو غيرهما، إلى التصوير المحترف بالريشة والألوان لجدارية ممتدة، ينجزها فنان موهوب أو فريق من الفنانين. فن مفتوح في الشوارع، لعابر الطريق السريع أو لمن يعِن له التوقف لتأمل تفاصيله ومعانيه"(٥٢).

وقد اتخذت من قصة لوحة «تروبيكال أميركا» المكسيكية لسيكييروس مدخلا للحديث عن فن الجرافيتي، حيث أرَّخ الفنان سيكييروس ورفيقه أورسيكو لفضيحة ارتكبتها أمريكا لإبادتها الهنود الحمر، كدلالة على ارتباط الجرافيتي بحالات القمع والغضب الشعبي. "جرافيتي الثورة الذى يعد من وجهة نظر الكاتبة، الفن المتكلم باسم الثورة والذى يجعلها دائمًا حاضرة في الأذهان، الذى يستوقف الناس ليشاهدوا، ليفكروا وربما ليتمردوا. ازدهر دائمًا وقت الثورات في فرنسا مثلاً وعصور القمع، مثل اللوحات التي رسمها المحتجون على جدار برلين، في المكسيك، في مصر، الجرافيتي بوصفه طلقة سلمية، فكرة طائرة أو صرخة تشى بالوعى والقدرة على المقاومة." (٥٣)

وهكذا يعد فن الجرافيتي منصة المقاومين والمهمشين، يسمح لهم بشغل حيز أكبر بامتلاك الشارع، والإعلان المباشر عن مواقفهم الاحتجاجية، بالحضور المرئي في الفضاء العام، ومن هذا المنطلق جعل الفلسطينيون الجدار العازل الذى يُقسم أرضهم ويعزز احتلالها أداة للتعبير عن أنفسهم، بتلك الرسومات التي توثق لممارسات احتلال طاغٍ. تقول الكاتبة: "وفي هذا الصدد، أعجبني تعليق على فن

الجرافيتي قاله جنزير، وهو من الفنانين الأبرز في هذا المجال، قال: "من مزايا الجرافيتي أنه يقدِّم تسلية لكناسي الشوارع!" (٥٤).

الجانب الثقافي :

كشفت تلك المقاطع من السيرة الذاتية لرضوى عاشور عن كاتبة ذات حصيلة ثقافية ثرّة، تجوب بنا في عوالم شتى، وتطلعنا على معارف جمة، ففيها عبق التاريخ، وحدود الجغرافيا، وجماليات الفن، ولمحات الاجتماع، وغير ذلك من المعلومات الاستطرادية الغير منبتة من سياقها، مما يضفي على النص بعدا ثقافيا. فتمزج التاريخ بالجغرافيا بعلم الاجتماع وعلم النفس في سياق ثقافي ذي طابع ترفيهي، بما يضمن تفاعل المتلقي واستمتاعه بالمادة المقدمة إليه.

ولكثرة ترداد أسماء بعض الشوارع التي احتضنت أحداث الثورة، تحرص رضوى، بحسها الثقافي، على أن تعطي القارئ لمحة خاطفة عمن حملت تلك الشوارع أسماءهم، وصار الناس يكررونها يوميا، دون أدنى معرفة بأصحابها، فتقول بعد أن أتت على بعض ذكرياتها في مدرسة ليسيه الحرية في المرحلة الابتدائية: "لم أنوِ التوقف داخل المدرسة للتعليق على بعض تفاصيل حياتي فيها بل عرجت عليها لأن أحدا فيها لم يقل لي ولا لزميلاتي: من هو يوسف الجندي؟ ومن هو محمد محمود؟ ومن المؤكد أن حكاية صغيرة عن كل منهما ولو بشكل عابر كانت تطلق خيالاتنا (أعلن يوسف الجندي استقلال قريته أثناء ثورة ١٩١٩، فصارت تعرف في التاريخ باسم جمهورية زفتى، أما محمد محمود فكان نُفِي مع سعد زغلول إلى جزيرة سيشيل ، وعاد منها ليحكم و يصير رئيسا للوزراء ووزيرا للداخلية دورات متعددة فارتبط اسمه بالقمع والتمييز ضد فرقائه السياسيين) " . (٥٥)

لقد أجابت رضوى عن سؤال أثير دار في نفوس الكثيرين إبان الثورة: من هو محمد محمود؟ فهناك من ألحت عليه رغبة المعرفة فبحث عن الجواب، وهناك من ألقى السؤال عفو الخاطر، ولم يعرف له جوابا. وقد يطرح القارئ سؤالا آخر: ما جدوى الإلمام بتاريخ هذا أو ذاك؟ ولعل رضوى افترضت هذا

السؤال من قارئها فأجابت في سياق الحديث عن ذاكرة المكان: "المؤكد أن معلومات قليلة عن محمد محمود، كانت كفيلة بأن تثير فينا نقاشا وتفتح باب المناظرة والتفكير في تصاريف السياسة وتحولات أربابها، وأسباب هذه التحولات." (٥٦).

وتظل الكاتبة حريصة على التشبث بذاكرة المكان واستثمار التاريخ في استعادة اللحظة المسلوبة عمدا من ذاكرة المصريين، وذلك في تتبعها لتاريخ بيت أحمد عرابي وموقعه، الذي لم تحصل على أي إشارة إليه في عشرات الكتب والمقالات التي قرأتها عن القاهرة الخديوية وهي تعد العدة لكتابة روايتها "قطعة من أوروبا".

وبعد تقصٍ مضنٍ ساقها القدر إلى موقع للصور القديمة بالشبكة العنكبوتية، استطاعت بتتبع خيوط تلك الصور الوقوف على بعض المؤشرات التي قادتها إلى تحديد معالم بيت أحمد عرابي في "باب اللوق" تحديدا جغرافيا دقيقا، مع ذكر كل ما يحيطه من محال ومطاعم ومقاهٍ؛ حيث عثرت على مجموعة من الصور المنشورة في مجلة (أخبار لندن المصورة)، في عدد ديسمبر ١٨٨٢، أي بعد ثلاثة أشهر من هزيمة عرابي في التل الكبير وإحكام قبضة حيش الاحتلال على البلاد، وقد أشارت المجلة إلى أن الصور لمستشفى الليدي ستانجفورد المقام في بيت عرابي.

فاستطاعت بهذه المعلومة أن تميط اللثام عن حقيقةَ هويّة المكان التاريخيّة التي اغتصبها المستعمرُ، مزوّرًا التاريخ والهويّة، مقدّما حكاياتٍ منقوصة عن المكان. بعد أن قام بطمس معالم المكان وتغيير هويته، بمحو اسم أحمد عُرابي عن بيته، وإقامة مستشفى مكانه أُطلق عليه "مستشفى الليدي ستانجفورد". وكأنّ المكان هو لهذه السيدة الغريبة، وليس لمناضل بذل الغالي والنفيس من أجل تراب الوطن.

ويتضافر الحس الفني مع الحس الوطني للكاتبة في تحليل الصور المنشورة والكشف عن مغزاها، فبعد أن سردت وصفا تفصيليا لتلك الصور التي

توضح الخدمات الإنسانية والطبية المميزة التي يقدمها الاحتلال للمرضى من الفلاحين والعوام، كشف عن دلالتها قائلة: "وإن لم تلحظوا الأهمية البالغة لهذه الرسوم فلابد من أن أضع لكم النقاط على الحروف: هذه صورة للبريطانيين (بعد أن احتلوا البلاد وكسروا جيشها) يمارسون عطفهم على المصريين، يعالجونهم ويعتنون بصحتهم. أين؟ في عقر دار أحمد عرابي... باختصار نحن إزاء مجموعة من الصور عن "عبء الرجل الأبيض" ومهامه الحضارية في استعمار الآخرين."[٥٧] لقد أرادت رضوى بالتعمق في ذاكرة المكان أن تحفرها في أذهان المصريين لتصل قديم التاريخ بحديثه حتى لا تكون الحكايات منقوصة.

ومن التاريخ المحلي إلى التاريخ القومي، حيث تستأنس بأحداث التاريخ لتثبت صدق قناعاتها بنظرية المؤامرة التي حددت جزءا كبيرا من تاريخنا الحديث، مستشهدة بالثورة العربية الكبرى، ثورة الشريف حسين في الجزيرة العربية: " التي انتهت بدخول الجيوش البريطانية القدس، واحتلال بريطانيا وفرنسا للعراق وسوريا التاريخية (أي سوريا ولبنان وفلسطين والأردن حاليا)"[٥٨]. ثم تشير إلى سايكس بيكو محيلة إلى خرائط تلك الاتفاقية التي قسمت البلاد العربية إلى مناطق نفوذ للدول الاستعمارية الأوروبية.

ومن التاريخ القومي إلى التاريخ العالمي، فتشير إشارة سريعة إلى تاريخ اكتشاف العالم الجديد، في سياق حديثها عن موعد افتتاح جدارية سيكييروس عن أمريكا اللاتينية، فتقول: "..(وهنا لابد من استطراد ينبهك يا سيدتي القارئة إلى احتمال أن يكون تحديد الموعد من قِبَل المسؤولين كان احتفاء بأيام مباركة في التاريخ الوطني، لأن كولومبوس ورجاله المبحرين بهِمَّة وصلوا إلى "العالم الجديد" قبل ٤٤٢ عاما في مثل تلك الأيام. صحيح أنهم رأوا الأرض رأي العين ثم لمسوها بأقدامهم يوم ١٢ أكتوبر إلا أن الملاح المذكور أكد في مذاكراته يوم التاسع من أكتوبر رأى وسمع أسراب طيور أكدت له أنهم قرب اليابسة). ما علينا،...." [٥٩].

وتجوب بنا الكاتبة من أمريكا إلى اليابان، حيث تشير إلى "الكاميكازي"، وهي الهجمات الانتحارية التي قام بها الطيارون اليابانيون ضد سفن الحلفاء، في الجزء الأخير من حملة المحيط الهادي، إبان الحرب العالمية الثانية. حيث كان الطيارون الانتحاريون (الكاميكازي) يصطدمون بسفن الحلفاء عمداً بطائراتهم المحملة بالمتفجرات والطوربيدات وخزانات الوقود المملوءة، بهدف تفجيرها وإغراقها. وأصبحت الكلمة تدل على كل العمليات التي يضحي فيها منفذها بنفسه بشكل طوعي من أجل تحقيقها(٦٠).

وقد أوضحت مدلول ذلك المصطلح في إشارتها الاستطرادية حول خروجها مع طالبات الدراسات العليا في وقت متأخر من الكلية وهي خاوية في الشتاء، تقول: "وأذكر أنني لعدة أعوام كنت أنهي محاضراتي لطلاب الدراسات العليا في السابعة مساء. فتبدو الكلية تحديدا في فصل الشتاء، مقفرة ومعظم أبوابها مغلقة مما يضطرنا للانتقال من جناح في المبنى إلى جناح أخر والنزول والصعود ثم النزول ثانية لأن كل مخارج الكلية مغلقة باستثناء باب جانبي صغير. نسمي خطة الخروج كاميكازي (وهو تعبير ياباني غدا دالا على الإقدام إلى حد التهور على مغامرة ذات طبيعة انتحارية)." (٦١)

وفي سياق حديثها عن الطبيب الصيني "ولتر جين" تعرض بعض الرؤى والأفكار العرقية السائدة في المجتمع الأمريكي، حيث أبدت دهشتها من أن يكون صاحب الاسم صينيا، وتساءلت: هل هذه التسمية خطوة على طريق الاندماج؟ أم إنها محاولة لإثبات جدارة الطفل الذي استشرف أبوه فيه ذلك، وتحققت رؤيته في سياق من المفارقة؟ وربما أرادت رضوى الإشارة إلى تشابه اسم الطبيب الصيني مع اسم الرسام الأمريكي الشهير "والتر كين"، أو لعلها أرادت مطلق التشابه مع الأسماء الغربية. فتقول موضحة بعض ملامح التفكير العرقي في المجتمع الأمريكي: "شعرت بتعاطف كبير معه وفهمت لماذا استشاط غضبا عندما رفضت نصيحته. ربما ظن أنني لا أثق فيه. ربما تخيل أن صغر سنه أو عرقه الأسيوي لهما علاقة بالأمر. قلت آلمته. ثم قلت كان عليه أن يفهم أن العرق خارج الموضوع، لأن نيوكِرك أسمر، من الأفارقة الأمريكيين. استدركت : الأفارقة

الأمريكيون تجذّروا في المكان، لا يشغل أبناء طبقتهم الوسطى أمر الغربة، يتجاهلونها كأنها صفحة من الماضي انطوت، وإن أرقتهم الشكوك يسقطونها: هذا زمن آخر والدليل أن رئيس أركان الجيش ووزيرة الخارجية كانا منا، ورئيس الدولة الآن منا، أما المهاجرون وأبناء المهاجرين، والجراح الصيني منهم، فموضوع آخر." (٦٢)

وتلقي الضوء على حركة "الشيكانو" في سياق حديثها عن جدارية "تروبيكال أمريكا"، التي عمد المسؤولون إلى محوها؛ لأنها تفضح ممارساتهم القمعية، فتشير إلى جهود حركة الشيكانو للحقوق المدنية في تزايد الضغط لاستعادة الجدارية بعد طمسها، فتقول: "ثم ازداد أكثر مع حركة الشيكانو للحقوق المدنية (الشيكانو لعلمك يا سيدتي القارئة هم المكسيكيون الأمريكيون الذين يعمل أغلبهم عمالا زراعيين أو في خدمة البيوت وينظر أليهم كأقلية أو مهاجرين أو أبناء مهاجرين،..." (٦٣).

الجانب السياسي :

علينا أن نقر بداية أن الجانب السياسي أربكنا كثيرا، ونحن ننتقل من مقطع لآخر؛ لا لغموض موقفها، ولا لعدم وضح الرؤية، لكن لأنه، على أهميته، بدا بصورة كادت أن تحول مسار العمل الأدبي في بعض المقاطع، وتغيير مجراه من شكل من أشكال الكتابة الأدبية إلى تقارير إخبارية جافة وتحليلات سياسة مباشرة، هي أبعد ما تكون عن رواء العمل الأدبي، فضلا عن صدور هذه التحليلات عن جهة أحادية الرؤية مجانبة للموضوعية. وكأني بها في كثير من تلك المواضع أقرأ بيانا لأحد نشطاء حركة ٦أبريل.

وقد استشعرنا مجانبة الموضوعية من ظواهر عدة، منها أن تلك التقارير والتحليلات اقتصرت على مرحلة ما بعد الثورة وحتى انتخاب الرئيس الأول للجمهورية عقب الثورة، حيث لم تأت على ذكر موقفها من النظام الحاكم وقت السيرة، اللهم إلا بعض الإشارات الخاطفة، مثل إشارتها إلى الإعلان الدستوري: "ثم تتسارع الأمور وتتعقد ويسقط المزيد من الشهداء والمصابين، وقد فاجأنا

الرئيس المنتخب بإعلان دستوري يقسّم البلد ويربك الناس ويثير فيهم قشعريرة السؤال إن كانت المواجهات الوشيكة تصديا لمحاولات سرقة الثورة، أم انقساما مخيفا للشعب الواحد ينذر باقتتال أهلي؟ هذا موضوع طويل لن أخوض فيه."(٦٤) وليتها استطالت كافة الموضوعات السابقة المتعلقة بالتقارير الإخبارية للأحداث اليومية لميدان التحرير والعباسية وشارع محمد محمود وماسبيرو والسفارة الإسرائيلية وغيرها، فضلا عن أنها أبدت قدرا من الموضوعية إزاء تلك الفترة، فترة حكم الرئيس محمد مرسي، تمنينا لو حافظت عليه من بداية السيرة إلى نهايتها.

لقدا بدا لنا أن شعورها برحيل وشيك أفضى بها إلى هذا الرصد الرتيب للأحداث السياسية، سواء في ميادين وشوارع الثورة، أو في أروقة الجامعة، فجرفها تيار الرصد والتوثيق لأحداث الثورة خارج مجرى العمل الأدبي، ما أفقد بعض الفصول رواءها الفني، وقد لاحظت الكاتبة أنها خرجت عن طبيعة العمل الأدبي، حتى إنها في بعض اللحظات قررت التوقف عن إكمال العمل؛ لانحرافه عن مساره، ومن شواهد ذلك قولها: "كنت أكتب في أمان الله. كلما جلست أمام الكمبيوتر، يأتي الكلام، فأترك له أن يقودني إلى سكك أتبعه فيها. فجأة تعثر. اضطربت الكتابة، وركبتني الوساوس. قلت: هذه كتابة سابقة لأوانها. مستحيلة. ما معنى رصد أحداث يعرفها الناس ويسجلها الإعلام المرئي والمسموع، وتقتلها مقالات الصحفيين بحثا وبرامج التليفزيون مناقشة؟ ليبقى* الكتاب ناقصا، مسَوَّدة نصٍّ غير مكتمل، ينشره من ينشره بعد موتي لا لمتعة القراء، بل لتقصي الباحثين الذين عادة ما يشغلهم هذا النوع من الكتابات "(٦٥)

لقد رأت الكاتبة أن انسياقها لشهوة التوثيق للأحداث السياسية خرج ببعض فصول الكتاب من إطار المتعة الفنية إلى غاية توثيقية تفيد الباحثين عن تقصي الحقائق، وليس لراغبي القيمة الأدبية. وبعد أن شحذت همتها لاستكمال عملية الكتابة ظل هاجس الملل الذي سيصيب القارئ يراودها حتى النهاية، وهذا يفسر كثرة مخاطبتها للقارئ والقارئة، لتستميلهما إليها، حتى إنها تشعر بوطأة أربعة فصول متلاحقة على نفس القارئ، وهي الفصل التاسع والعشرين،

والثلاثين، والحادي والثلاثين، والثاني والثلاثين، ما جعلها تقترح على القارئ والقارئة أن يتجاوزا الفصلين الحادي والثلاثين والثاني والثلاثين حتى لا يصيبهما الملل ولا ينصرفا عن متابعة القراءة. فتقول: " سبق أن أخبرتك يا سيدتي القارئة أنني أشعر بالذنب لما حمّلته لك في الفصلين السابقين ولما سببته لك من احمرار الأنف والتهاب الجفنين والاستهلاك المفرط للمناديل الورقية. ولذلك بحثت عن حل يخفف عنك وعن زميلك القارئ الذي تعلَّم في الصغر أن البكاء لا يليق بالرجال، فاختصر الطريق على نفسه وأغلق الكتاب وانصرف عن قراءته. والحل الذي جادت به قريحتي هو أن تقفزي أنت وزميلُك القارئ، وتتجاوزا هذا الفصل وربما الذي يليه، وتذهبا مباشرة إلى فصل الختام لمشاركة العائلة لقاءً لطيفا احتفاءً بعودتي من رحلتي العلاجية."(٦٦)

وتبرر كتابتها لفصلين تنصح القراء بتجاوزهما في القراءة قائلة: " أن قراءً آخرين يتوقعون مني أن أسجّل ما جرى في الجامعة وأدى إلى إغلاقها إلى أجل غير مسمى، وتفاصيل أخرى تربط بين الفصول الأولى من هذا الكتاب وفصوله الأخيرة" فما زالت الغاية التوثيقية للأحداث تعد من أولويات الكتابة البارزة من بداية الكتاب حتى نهايته. ولا يزال هاجس إحساس القارئ بالملل، وانصرافه عن مواصلة القراءة يراودها، وتظل تحاور القارئ محاولة أن تستقطبه، فتقول متوجهة إليه بالخطاب: "أكاد أسمعك تقول: يبدو يا دكتورة رضوى أنك تبسّطين الأمور، ويبدو أنك رومانسية تميلين إلى رؤية المجتمع بوصفه مدينة فاضلة يعمل على إفسادها حفنة من الأشرار. فأجيبك أنني لا حالمة ولا رومانسية، ولا أظن أنني أميل إلى التبسيط. أعي مدى التعقيد في الواقع الاجتماعي وتكلفة التغيير الجذري الذي تنشده الثورة. ولكنني.... لماذا تقاطعني، أريد أن أُكمل حجتي. غضب القارئ وأغلق الكتاب وذهب. ولا أدري إن كانت القارئة ستتحمل الاستمرار معي. على أي حال كتبت معظم الكتاب وعلىّ أن أكمله فإن واصلت معي القارئة فخير وبركة وإن غادرت هي الأخرى، أواصل الفصول القليلة المتبقية فقد يراجعان نفسيهما ويعودان."(٦٧)

لقد تمنيت على كاتبة بثقل رضوى عاشور، وما تمتلكه من قدرات فنية فائقة، أن تعبر عن موقفها السياسي عبر طرح أسئلة فكرية وسياسية واجتماعية بطرق فنية غير مباشرة، وتنأى بنفسها عن السقوط في حمأة الغل الأيديولوجي، الذي يؤمن بضرورة إلغاء الآخر للتعبير عن معارضته للنمط الذي لا يرتضيه في الكتابة، حتى لا تمارس الممارسات نفسها التي ترفضها في النظم القمعية. ولتجعل من نصها جنسا أدبيا هجينا منفتحا على مختلف الأنواع الأدبية، التي تتمكن بقدراتها الفنية من توظيفها أثناء الكتابة، فتغدو جزءا منه، وطاقة خلاقة في بناء متخيله وعوالمه الدلالية والفنية، بدلا من أن تغدو تقارير السياسة اليومية دخيلة على النص، بما تضفيه عليه من صبغة تقريرية، تحيد به عن مساره.

ومن شواهد مجانبة الموضوعية، أنها تقرر ــ برؤية أحادية ــ أن أحد أسباب خواء ميدان التحرير من الثوار بعد مضي أكثر من عامين على الثورة هو دفع الداخلية بمجموعة من تجار المخدرات إلى الميدان، فتقول: "غدا التحرير شبه معتم لأن سلطة الكهرباء خفضت إنارته، ولأن الداخلية أو غيرها دفعت بعدد من باعة المخدرات أو البلطجية للتواجد فيه..." فأتى لها وهي العائدة من رحلة علاجية مرهقة حجبتها عن الكثير من الأحداث الدائرة بأن تجزم بهذه الحقائق !!

بل إن التيار السياسي جرفها في مجراه مقتلعا في طريقه بعض القيم الجمالية التي تربت عليها، حتى جعلها تستعذب بعض ألفاظ السباب القبيحة التي يهتف بها شباب الألتراس، وهي التي تربت على استهجان مثل تلك الألفاظ، فتقول: "كانت أمي رحمها الله تعتبر عبارات دارجة مثل: "اتنيل" أو "يلعن أبوك" أو "ابن كلب" كلمات غير مقبولة، تطالبنا بتجنبها. نادرا ما أستخدم كلمات نابية، ولا أرتاح حين يستخدمها غيري، ولكنني، إذ أنصت لهتافات الألتراس أستغرب لارتياحي، بل تقتضي الدقة الإفصاح عن طرب أشعر به حتى عندما يهتفون في المدرجات وخارج المدرجات بهتافات بذيئة مُنغّمَة مُغنّاة تقريبا. أطرب لسماعهم..."(٦٨)

وفي سياق القراءة المتشنجة لأحداث سياسية مأزومة، وعلى درجة كبيرة من التعقيد والتشابك، يزداد الأمر إرباكا لوعي القارئ، حينما تخرج به رضوى من جماليات نص السيرة الذاتية بحمولاتها الأدبية، لتدخل به نفقا معتما في حالة أراها أشبه ما تكون بالتجريب السديمي الذي حاد بالنص عن وظيفته الفنية. ليسهم في نشوء وعي زائف يعصب عيني القارئ ويجبره على قراءة مقالات لإحدى المشاركات في الثورة، والتي أثير حولها الكثير من الجدل، لسنا الآن معنيين بالحكم على هذا أو ذاك، ولا نمتلك صكوك الغفران نمنحها من نشاء ونحجبها عمن نشاء، لكن في الوقت ذاته ليس لنا المصادرة على وعي المتلقي بهذه الصورة المباشرة، وما الفائدة التي تعود على نص أدبي من تحميله مقالات هي أقرب إلى التقارير الإخبارية منها إلى فن المقال، فضلا عن كونها منشورة بالفعل ومتداولة بين الجميع؟!

لقد أجحفت هذه التقارير الإخبارية النصَ حقه، واختزلت عمقه، وكادت أن تشوه ما يكتنزه النص من تشكيل فني، وصيغ إبداعية، و إمكانات تعبيرية، وطاقات لغوية، وعوالم تخييلية. وكأني برضوى أراها حائرة بين عوالم متصارعة، تتجاذب بين الذاتي والموضوعي، أثقلت موازينها، ما بين رحيل أخيها وأمها وشعورها بالفقد الوشيك، وصراعات المرض، وتقلبات الثورة، واضطرابات الجامعة، تتمثلها جميعها وتحاول أن تفرغها في قالب فني متسق، ومع تنقلاتها بين تلك العوالم لمسنا تبدلات في النسق الفني؛ فعندما تحلق في سماء الفن والإبداع مع لوحة الجرنيكا أو نسجية وحيد القرن على سبيل المثال، نراها ترفرف حرة طليقة وتأخذ القارئ على جناحيها لتمنحه القدر ذاته من الحرية، وتقرر ذلك صراحة في حالة من الانسجام الذاتي، فتقول: "أترك للقارئ أن يفسر الأمر كما يهوى"(٦٩).. بل إنها تدلل القارئة وتأخذ بيدها وتحنو عليها وهي تدربها على التذوق الفني: "يا قارئتي يا ست الناس، لا أحصر الكلام في موروث ديني، بل أتحدث عن الصورة بوصفها حضورا فاعلا كموجات متعاقبة من الأشعة النافذة ممتدة الفعل والمفعول، تحدث وتظل تتجاوز" (٧٠)فأين تلك الأشعة النافذة من لهب السياسة؟ وأين تلك الموجات من أعاصير التقارير الإخبارية التي اقتلعت العمل

الأدبي من جذوره، لتجعله في مفترق طرق، وتدخل به منعطفات تبعده عن بيئته وعن جنسه؟

بل إنها لتستشعر ذلك أحيانا وتقدم اعتذارها للقارئ والقارئة، فبعد حديث مطول عن "مبارك" وتندر الثوار به، تقول: "أعرف، والله أعرف، أن ملاحظتي طالت بما لا يحتمل. أعتذر عن ذلك يا سيدتي القارئة، لم أستطع مقاومة الإشارة إلى كلام قلته ربما يضيف شيئا إلى هذا السياق. كنت أنوي أن أتحدث باقتضاب عن بعض الرسوم التي أطربتني... ولكن اطمئن يا سيدي القارئ، واهدئي يا سيدتي القارئة. لن أفعل. سأريحكما من استطراداتي، وأنهي الفصل." (٧١)

ويؤرقها ذلك التداخل بين السيرة واليوميات لكثرة ما ضمنتها من أحداث الثورة اليومية، في صورة أشبه ما تكون بالتقارير الإخبارية، ما جعلها تتوقف حينا عن الكتابة لتتدبر أمرها، ويثار السؤال الملّح، أنى لها تجاهل مثل هذه الأحداث؟ وقد عبرت عن استنكارها لذلك، فقالت: "هل أتوقف عن الكتابة أم أواصلها؟ وكيف أواصل؟ "(٧٢)

محاور الالتزام في النص

إن المتتبع للأعمال الأدبية لرضوى عاشور، يلحظ جانبا من الالتزام الذاتي ببعض المحاور في كتاباتها، وهو التزام ناتج عن الوعي الاجتماعي الذي تشكل عبر فيض من التجارب التي خاضت غمارها، على الصعيدين الذاتي والعام، التزام حر أملته عليها خواطرها الذاتية، ولم تفرضه جهة خارجة عن ذاتها، ولقد عبرت رضوى صراحة في سيرتها عن أن الإلزام القسري يأتي بنتيجة عكسية؛ إذ تبرر شغفها باللغة العربية بمنع المدرسة الفرنسية التي كانت تدرس بها التحدث باللغة العربية، تقول: "الآن فقط وبعد نصف قرن أنتبه أن الأمر الملزم بمنعنا من الحديث في المدرسة باللغة العربية قد يكون السبب الأول في محبتي لهذه اللغة، وشعوري بأن حصة اللغة العربية هي فسحة من نوع ما، أقرب لخروج السجناء من زنازينهم ليروا الفضاء والشمس." (٧٣)

ويعد نص السيرة الذي بين أيدينا شاهدا من شواهد الالتزام؛ حيث كان الصراع السياسي الذي تدور رحاه في مصر وبعض البلدان العربية أحد أهم الدوافع لكتابة هذا النص. وإلى جانب الشأن السياسي، وما يتعلق به من قضايا الجامعة وهمومها ظهرت بعض محاور الالتزام الأخرى في النص كالتعبير عن المرأة، والاهتمام بالقضية الفلسطينية، فضلا عن الالتزام الأخلاقي. وفيما يلي إضاءة على تلك المحاور.

التعبير عن المرأة :

بشكل عام بدت المرأة في صدارة اهتمامات رضوى عاشور الروائية، وذلك عبر شخصيات رواياتها، فهناك (شمس) في رواية "حجر دافئ"، و(آمنة) في رواية "سراج"، و(مريمة وسليمة) في رواية "ثلاثية غرناطة"، و(رقية) في رواية "الطنطورية"، و(ندى) في رواية "فرج"، و(فوزية) في مجموعتها القصصية "رأيت النخل"، و(خديجة وسوسن) في رواية: "خديجة وسوسن". وعلى خلاف الكثيرات من الروائيات، لم تنظر رضوى إلى المرأة بوصفها جسدًا، أو كيانا مقابلا للرجل وتجعل قضيتها مقابلة لقضيته. بل نظرت إليها بوصفها دعامة من دعائم المجتمع تتكامل مع الرجل، وتسعى معه لمواجهة قضايا المجتمع ومشكلاته. ومن ثم فقد أكسبتها الإيجابية وارتقت بها من دور الكائن المظلوم مهيض الجناح المغلوب على أمره، إلى دور قيادي رائد تتبادل مع الرجل الأدوار، وربما كانت أكثر منه إيجابية في بعض المواقف.

وتأتى هذه الصورة في سياق متناسق مع رؤية الكاتبة العامة للمرأة، والتي تعبر عنها بقولها: "هناك أشكال متعددة من الخطاب النسوي، وهناك تبسيط مخل أحيانا ووعى سياسي في أماكن أخرى، هناك خطاب نسوى قائم على التركيز على جسد المرأة، وهناك خطاب نسوى آخر يضع في الاعتبار الواقع السياسي والاقتصادي والثقافي....الخ، وأنا لا أنظر لنفسي بصفتي نسوية بالمعنى الدارج لكن المؤكد أيضا أنني شديدة الوعي بوضعية المرأة وبحبها في تغيير هذه

الوضعية، وأخشى من أن بعض الاتجاهات في الخطاب النسوي تسعى للتعمية على قضايا أخرى في المجتمع" (٧٤).

ولعل شخصية "مريمة" من أكثر شخصيات روايات رضوى عاشور التصاقا بها وقربا من روحها، فكانت الشخصية الأبرز بين شخصيات ثلاثة أجيال في ثلاثية غرناطة ــ على كثرتها ــ ومن ثم جعلتها عنوانا للجزء الثاني من الثلاثية، وظلت روحها سارية في أحداث الجزء الثالث، حتى اختتمت الرواية بالحديث عن قبر مريمة، ولهذا لم يكن موتها نهاية لوجودها كما أشارت الكاتبة إلى ذلك حينما سئلت في أحد حواراتها الصحفية عن قوة حضور مريمة في الرواية: " يبدو موقف موت مريمة في ثلاثية غرناطة أسطوريا، ومؤثرا في النفس، هل سعيت إلى أسطرة هذه الشخصية ؟ فأجابت: لا أدرى ولكن هكذا رأيت المشهد، حين ماتت مريمة في الجزء الثاني من الرواية كنت قد عايشتها وارتبطت بها إلى حد أن موتها جاء هكذا مؤثرا وقويا، ويبدو أن حضورها كان قويا لدرجة أن موتها لم يذهب بها، فوجدت أن الرواية تعود لها مرة ومرة وحتى السطر الأخير من الرواية (لا وحشة في قبر مريمة)" (٧٥).

لقد آثرنا إفراد "مريمة" بالحديث دون غيرها من شخصياتها الروائية، لأنها لم تكن مجرد بطلة لرواية، بل إنها بطلة حياة الكاتبة، والقيمة التي تسعى إلى الحفاظ عليها، فما زالت "مريمة" روحا تسري في رضوى حتى وقت كتابة السيرة، ويفسر ذلك إحالتها إلى شخصية مريمة في غير موضع من نص السرة، فتقول واصفة حالة العزلة التي تفرضها عليها الكتابة، وذلك أثناء كتابة "الرحيل" الجزء الثالث من "ثلاثية غرناطة": "لأن مريمة التي ماتت محمولة على كتفي حفيدها، في الجزء السابق من الرواية، وحفيدها علي الذي غدا يتصدر هذا الجزء، وقبر مريمة الأشبه ببستان تتملكني تماما بما يؤمِّن لي هذا لحاجز العجيب الذي يضمن استمراري هناك رغم وجودي هنا"(٧٦).

لقد بدت مريمة في الرواية بمثابة شريان الحياة الذي يتدفق في بيت أبى جعفر؛ تعهدت الصغار والكبار بالرعاية، ألّفت بين الأجيال المختلفة والشخصيات

المتغايرة، أصبحت تعول زوجها حسن وصديقه نعيم بعد أن بدت عليهما آثار الشيخوخة، تخبز الكعك كل صباح وتبيعه في السوق وتطعم أهل الدار وتكفيهم الحاجة. وهى في الوقت نفسه تربى حفيدها عليا آخر أبناء هذا البيت العتيق، تغرس فيه قيم الإسلام، وتنمى بداخله روح البطولة العربية من خلال قصص الأبطال التي تمزج فيها الواقع بخيالها الجامح، فتثير مخيلة الصبي وتجذب انتباهه، وتمنحه طاقة الحياة وتكسبه القوة على استكمال المسيرة.

ظل علىّ مع جدته يكتسب منها صفاتها، وأصبح يرعاها بعد أن كانت ترعاه، يغدو إلى عمله ويروح إليها ليجدها تملأ البيت دفئا، يقص عليها ما قد يشرح صدرها من انتصارات الثوار في الجبال ويحجب عنها ما يؤلمها من انكساراتهم. إلى أن صدر قرار الترحيل عن غرناطة إلى بالنسية. رحلت مريمة على ظهر حفيدها علىّ، ولم تتحمل وقع الرحيل على نفسها فماتت أثناء الرحلة، دفنها حفيدها في الصحراء، وهام على وجهه ليواصل من بعدها المسيرة. وقرر العودة إلى غرناطة، وكلما وهنت عزيمته تذكَّر مريمة، فأمدته وهى في قبرها بالعزم والأمل في البقاء. ظلت مريمة روحا تسرى في كيانه لا تفارقه، وهذه الروح هي التي جعلته يرفض الرحيل في آخر مشهد من مشاهد الرواية ويدير ظهره للشاطئ ويقول: " لا وحشة في قبر مريمة "(٧٧).

ولهذا ظلت غرناطة بستانا وليست قصة اندثار، وكانت باعثا من بواعث رفض التشاؤم، واندثار روح الهزيمة أثناء كتابتها لنص السيرة، وكثيرا ما استحضرتها الكاتبة، لتبث في مقاطع سيرتها جوا من التفاؤل، فتقول: "قلت ذات مرة إن كتاباتي الروائية محاولة للتعامل مع الهزيمة، قلت: الكتابة محاولة لاستعادة إرادة منفية". وتعقب كلامها بتعليقها عن رواية غرناطة : "غرناطة إذن ليست فقط حكاية موت واندثار، غرناطة حياة، بستان من المعاني المكنونة في باطن الأرض نذهب إليه عبر الحكاية. والمدهش أن الحكايات التي تنتهى، لا تنتهى مادامت قابلة لأن تُروى"(٧٨).

وظلت مريمة حاضرة في رضوى عاشور، تملى عليها أهازيج الأمل، وتعضد فيها روح الصمود، تقول في سيرتها: "أنهيت رواية "ثلاثية غرناطة" بعبارة: "لا وحشة في قبر مريمة" وعلقت في محاضرة لي على ذلك قائلة: "ثلاثية غرناطة لها طعم المراثي، يسري فيها خوف امرأة من القرن العشرين دارت عليها وعلى جيلها الدوائر، فشهدت نهايات حقبة من التاريخ هو تاريخها. ولكن التاريخ لا يعرف الخوف، إنه صاحب حيلة ودهاء، له مساربه وديناميسه ومجاريه لا شيء يضيع، هكذا أعتقد. ولذلك أفهم الآن لماذا تنتهي بوصف قبر مريمة"[٧٩].

وتظل المرأة مصدر إلهام، يأتيها أحيانا كالسيل الأتيّ الذي لا ينبي ولا يتوقف حتى يبلغ مداه، ومداه هنا هو ميلاد رواية جديدة، فجأة، ودون سابق استعداد؛ إذ تحكي الكاتبة في سيرتها عن قصة ميلاد رواية سراج فتقول: "في بودابست، في عطلة صيف ١٩٨٩، كنت أجلس في شرفة شقتنا في بودابست أجلس في استرخاء... أمدد ساقيّ وأفكر في واقعة مضى عليها عامان، فقدنا لصديقنا ناجي العلي. أستعيد تفاصيل الواقعة... أتيت بدفتر جديد وقلم رصاص. فتحت الدفتر لوهلة بدا لي أنني سأكتب عن ناجي العلي. كتبت "آمنة تخشى البحر، ولكنها تكذب على قلبها". من هي آمنة؟ لماذا تخشى البحر؟ وما الذي يدفعها للكذب على قلبها؟ كان فعل الكتابة وهنا المفارقة، فعل تلق وإنصات يعرفني بحكاية آمنة التي هبطت علي في ذلك النهار الصيفي في شرفة مشمسة تحيط بها أصص زهور الخبيزة الحمراء التي زرعها مريد. لا سابق معرفة، لا فكرة عنها، لا مشروع يخصها. أتت بلا موعد. تتبعت حكايتها إلى أن نشرتها باسم "سراج". انتهيت من الرواية، وهي رواية قصيرة لا تتجاوز المائة صفحة، في شهرين أو أقل قليلا. بعدها راجعتها عدة مرات. لكن الجملة الأولى بقيت كما هي بلا تعديل في حرف أو فاصلة." [٨٠]

وذلك الدور الفاعل للمرأة في روايات رضوى عاشور هو انعكاس لنماذج واقعية عايشتها وتأثرت بها تأثرا نحت الملامح الرئيسة لشخصيتها، وتأتي أمها على رأس هذه النماذج؛ إذ رسمت لنا عبر أمها صورة للمرأة المصرية المتكاملة، المبدعة الماهرة، الحانية على أولادها، الواعية لأولويات حياتها، ففي الفصل

الحادي عشر، وعنوانه: "الراحلون"، تسهب في الحديث عن تقاليد العائلة واجتماعها الأسبوعي في بيت أبيها وأمها، وحفاظهم على هذا التقليد بعد رحيلهما، وتتطرق لوصف أمها فتقول: "هذه هي ذرية المحامي الذي رحل في الثالثة والثمانين من عمره، وميَّة، ابنة الدكتور عبد الوهاب التي كانت قبل زواجها تنظم الشعر وترسم اللوحات الزيتية وتتعلم العزف على البيانو الأسود الكبير في بيت أبيها. وانقطعت، على مضض ربما، لكي تخلف أطفالا يكبرون، ويخلفون بدورهم أطفالا، فيعمِّرون البيت الذي اشتراه المحامي"(٨١)

وتعود لتؤكد مرة أخرى صفات الأم المصرية الأصيلة، التي تجعل بيتها وأطفالها في صدارة اهتماماتها، وكثيرا ما يأتي ذلك على مساحة اهتماماتها وممارسة موهبتها، فتقول عن أمها: "نعم يا سيدتي القارئة، لابد ان أوضح أن السيدة مَيَّة عبد الوهاب عزام التي نناديها بماما ميّ، كان عندها حس فني رفيع، وكانت وهي صبية تعبّر عن حسّها بالرسم وعزف البيانو ونظم الشعر. ولكن الزواج والأطفال لم يتيحوا لها الاستمرار في أيّ من هذه المجالات فحولت اهتمامها إلى أناقة ملبسها وملابس صغارها. ولما كنت البنت الوحيدة بين ثلاثة ذكور كانت لي الأولوية في هذا النوع من الاهتمام." (٨٢)

ويستوقفها نموذج المرأة الملهمة، ليس فقط بشخصيتها القوية، وحضورها الطاغي، بل بما يحيط بها من هالات الإلهام، وذلك من خلال حديثها عن مديرة مدرسة كلية البنات بالزمالك الأستاذة خيرية حمدي، حيث ستعرف رضوى بعد رحيلها أن "باحثة البادية" ملك حفني شقيقة زوجها، فالمديرة كانت أرملة عصام الدين حفني ناصف، الأخ الأصغر لملك حفني، وكان كاتبا له مكانته، وأسس حزبا اشتراكيا عام ١٩٢٧، وبعفوية تعبر رضوى عاشور عن أثر اقتراب الإنسان من مثل تلك الشخصيات الملهمة ذات الحضور في المجتمع، في حالة من التساؤل والدهشة: "سأتوقف طويلا أمام الأمر. أتساءل: لماذا لم تقل لنا؟ ألم تتخيل المربية الفاضلة أثر ذلك على صبايا صاعدات إلى الممكن؟... إن هذه السيدة لم تحكِ لي ولا لنا، محمولها الخاص من التاريخ الذي يشعرنا بأن

الحكايات الملهِمة أقرب مما نتصور، نلمسها لمس اليد ونحن نصافح السيدة الخمسينية، أو نستمع إليها في طابور المدرسة كل صباح." (٨٣)

ولا يفوتها أن تقدم نموذج المرأة الفنانة الملهمة عبر حديثها عن فنانة مكسيكية، حيث كانت تنصح القارئة بزيارة المكسيك ومشاهدة أعمال كل من: ريفييرا وسِكْييروس وأروسكو، وفي هذا السياق تقول مخاطبة القارئة: "ولكي لا أتهم أو تتهمين بالغفلة عن حقوق المرأة ومكانتها، أقترح عليك زيارة معرض فريدا كالو الفنانة المكسيكية المدهشة، والتي قد يفاجئك أنها تطولهم وقد تتجاوزهم قامة، رغم قصرها الشديد وصغر حجمها،..." (٨٤)

وتشغلها العوامل المتحكمة في ثقة المرأة بذاتها، فتغوص في أعماق المرأة، وتحاول أن تكشف عن بعض جوانب شخصيتها بطبيعة التكوين، وذلك عبر سؤال التحدي والثقة بالذات والقدرة على المواصلة، ذلك السؤال الذي ظل ملازما لها منذ طفولتها وحتى ما بعد التخرج من الجامعة: "بقى السؤال معذبا للطفلة والصبية. تفتقد الثقة في الذات وتجتهد لتؤكد لنفسها أنها تستطيع أم تفي بالمطلوب. هل هو شيء في الجو يصيب البنات؟ أعني الثقة والتساؤل عن القدرة." (٨٥)

ويسترعي انتباهنا الفصل الثامن عشر حيث اختارت له عنوان: "ماتريوشكا"، تلك الدمية الروسية الشهيرة وتكتب بالروسية Матрёшка، وتعرف أيضا بالبابوشكا، وهي عبارة عن عروس علي شكل امرأة ريفية، وتأخذ الدمية الشكل البيضاوي المسطح وتنقسم إلى قسمين علوي وسفلي، قابلين للانفصال عن بعضهما، وتحوي بداخلها دمى أخري بنفس الشكل ولكن أصغر حجما، تبدأ من ثلاثة أحجام ويزداد العدد. (٨٦) حيث إنها خصصت ذلك الفصل للحديث عن رحلتها هي ومجموعة من رفاقها إلى قرية أكياد بالقليوبية لزيارة "هند" تلك الفتاة التي أظهرتها وسائل الإعلام وهي مطروحة أرضا ويتم الاعتداء عليها بالضرب، ممن يرون أنهم ينتمون إلى المؤسسة العسكرية. في حالة من

الإسقاط؛ فكما أن ماتريوشكا تلك الدمية الروسية رمز للمرأة الريفية في روسيا، فكذلك جعلت من هند رمزا للفتاة الريفية المصرية. وكأنها تحولت إلى أيقونة.

القضية الفلسطينية :

ظلت فلسطين حاضرة في كتابات رضوى عاشور، تجمع في تصويرها بين ما هو تاريخ محض، وما هو مشاعر إنسانية عامة أحيانًا، أو خلفيات خاصة أحيانًا أخرى، فحين تتلمس تفاصيل مكتبها بالجامعة الذي عاشت فيه أربعة عقود، عقب عودتها من رحلة العلاج، تتفقد مكوناته ومنها كما تذكر: "مستنسخ لوحة برهان كاركوتلي تحت اللوح الزجاجي على سطح المكتب، مستنسخ كبير للوحة مرسومة بالحبر الأسود لقباب القدس ومآذنها وأبراج كنائسها. يعلوها ويتصدرها قرص كالشمس مكتوب في داخله: "القدس لنا والنصر لنا"، يجاوبه في أسفل اللوحة قبة الصخرة والسور الممتد للأقصى مزينا بالنخيل وزخارف لطيور وزهور ونباتات تستلهم التراث الشعبي"(٨٧)

وقد خصصت حيزا كبيرا من حديثها لسرد قصة الشاب الذي تسلق مبني السفارة الإسرائيلية بالقاهرة، وأسقط العلم الإسرائيلي، ورفع العلم المصري. كما تسرد حديثا ضافيا عن مقر السفارة الاسرائيلية في القاهرة، وكيف اضطروا لنقل مقر سفارتهم؛ لأنهم استقروا بداية في بناية مجاورة لسكن المغتربات الفلسطينيات الدارسات بالقاهرة، اللائي أعلنّ رفضهن التام لهذا الجوار من خلال الهتافات الرافضة لوجود الجار الإسرائيلي، وكيف كان التخطيط لاختيار المقر الجديد، والخيارات المطروحة، ومرجحات اختيار المقر الحالي، مع التنويه برفض المصريين لوجودهم.

كما كانت فلسطين حاضرة في قلب ميدان التحرير برفع علمها، والهتافات المناصرة للقضية الفلسطينية، حتى أصبحت جزءًا من الحالة الثورية في الميدان، وتصف رضوى هذه الحالة قائلة: "غدا التظاهر حالة شعبية كاملة العناصر: بياعو الشماريخ (رجال أو نساء) يُروّجون لبضاعتهم بالنداء : "إضرب إسرائيل بخمسة جنيه"، "صِيب العلم الإسرائيلي ووقعه بخمسة جنيه".(٨٨)"

ولم يفتها أن تشير إلى القصف الإسرائيلي الذي تعرض له قطاع عزة، حيث بدأ القصف رسميا عصر يوم الرابع عشر من شهر نوفمبر، حينما قامت طائرات الاحتلال الإسرائيلي باغتيال قائد كتائب القسام في غزة أحمد الجعبري، واستمر العدوان منذ ذلك التاريخ وحتى مساء يوم ٢١ نوفمبر، بعد التوصل إلى اتفاق تهدئة بين الفصائل الفلسطينية وإسرائيل برعاية مصرية. فتصف متابعتها عن كثب لتلك الأحداث: "استيقظنا يوم الأربعاء على أخبار العدوان على غزة. نتابع القصف ونتحسب من هجوم بري. لا تأتي صور القصف والمصابين والشهداء والعمائر المدمَّرة منفردة بل تحمل معها أضعاف أحمالها: ذاكرة العدوان السابق في ٢٠٠٨ــ ٢٠٠٩ والعدوان الأسبق على لبنان في ٢٠٠٦." (٨٩)

كما أشارت إلى الوفد الشعبي المصري الذي زار قطاع غزة أثناء القصف، والذي شارك فيه ابنها تميم وتذكر عودته: "وصل تميم في التاسعة والنصف مساء. استمعنا له وتابعنا ما ينقله الإعلام عن تفاهم وشيك لوقف إطلاق النار في غزة." (٩٠)

ولم تبد فلسطين في السيرة مجرد التزام بل هي مكون من مكونات الثقافة الشعبية المصرية، حتى في تعبيراتها الدارجة والساخرة نجد فلسطين حاضرة، فتصف رضوى فرحتها ببيضة لونتها أمها ورسمت عليها وأخذتها مع المدرسة وهي مزهوة بها فتقول: "ذهبت إلى المدرسة مزهوة كأنني فتحت عكا"(٩١). وجميعنا يعرف عكا، أقدم وأهم مدن فلسطين التاريخية، والتي تقع اليوم في لواء الشمال الإسرائيلي – حسب التقسيم الإداري بعد حرب ١٩٤٨، على الساحل الشرقي للبحر المتوسط.

وفي سياق تهكمي تندد بالاحتلال الإسرائيلي، في معرض حديثها عن الشيكانو المكسيكيين، الذين صاروا أقلية في أرضهم التي احتلتها الولايات المتحدة الأمريكية، فتقول: " رغم أن لوس أنجيلس وولاية كاليفورنيا التي تقع فيها لوس أنجيلس، وولايات أخرى مجاورة، أراض مكسيكية احتلتها الولايات المتحدة، على طريقة احتلال اسرائيل للساحل الفلسطيني عام ١٩٤٨، وإن كان الحدث الأول سبق الثاني بمائة عام؛ فصارا معا من عجائب الدنيا والتاريخ، حيث

غدا سكان البلاد أقلية في أرضهم)." [٩٢] وكأني بلسان حالها يقول: ما أشبه اليوم بالبارحة.

ولا تزال فلسطين في القلب من اهتماماتها في مختلف السياقات، ففي سياق حديثها عن فن الجرافيتي، ودوره في كشف الحقائق لكافة الناس تقول: "سينتشر الجرافيتي أثناء ثورة الطلبة والعمال في فرنسا عام ١٩٦٨ وسيجعل الفلسطينيون الجدار العازل الذى يُقسم أرضهم ويعزز احتلالها إلي أداة للتعبير عن نفسهم ومقاومتهم باختصار سيسمح الجرافيتي للثوار والمقاومين والمهشمين وحركاتهم الاحتجاجية بالحضور المرئي في الفضاء العام"[٩٣].

الالتزام الأخلاقي :

لقد التزمت رضوى في سيرتها منهجا واضحا قوامه محاولة الإحاطة بذاتها من مختلف الزوايا، ومن ثم محاولة الإحاطة بسر الذات الإنسانية وحقيقة وجودها، في سياق تداخلت فيه هموم الذات مع قضايا المجتمع، صدرت في ذلك كله عن نهج أخلاقي ملتزم التزاما ذاتيا لا يتبع منهجا ولا يتقيد بمذهب، فخلت مقاطع سيرتها من قص اعترافات خادشة للحياء، أو سقطات منافية للذوق العام، ولم تحذ في ذلك حذو غيرها من بعض كتاب السيرة، كما في "الخبز الحافى" لمحمد شكري أو في "التلصص" لصنع الله إبراهيم. كما لم تنهج نهج التمرد على الأعراف وكسر القيود الاجتماعية، ولم يكن شغلها الشاغل إثبات وجودها النسوي وإعلان ذاتها كامرأة مناهضة للرجل كما في "مذكرات طبيبة" لنوال السعداوي وغيرها من الكاتبات، وعلى النقيض من ذلك لم تنكر ذاتها كامرأة ولم تقف ضد أنوثتها كما فعلت غادة السمان التي قدمت سيرتها في صورة استجواب بعنوان: "القبيلة تستجوب القتيلة".

لم تنهج رضوى في سيرتها أيا من الطرائق السابقة، وآثرت التعبير عن مجمل عواطفها الإنسانية، وأفكارها، وخواطرها، وهواجسها تجاه الحياة والمجتمع بأسلوب راق، بل إنها ضمنت سيرتها العديد من القيم الأخلاقية، المكتسبة من الأسرة والمجتمع، فلم تبد في حالة عداء مع المجتمع وقيمه، وبدت

محافظة على الثوابت الراسخة في المجتمع، كقيمة الأسرة وترابطها، من خلال علاقات أسرية حميمة، ومراعاة أسس البيئة الأكاديمية والأعراف الجامعية، مما أظهر لنا شخصية متميزة بتكوينها الفكري، وسماتها الذاتية، ولكي يزداد الأمر جلاء ولا يكون حديثا مرسلا، رأينا أن نكشف عن تلك الجوانب في شخصيتها من واقع نصوص السيرة ذاتها، وهذا ما يأتي بيانه.

رضوى عاشور كما يجليها النص :

عاشت رضوى حالة من الاغتراب الذاتي، ولعل ذلك نتيجة المعتركين الدائرين في الداخل والخارج، ففي أعماقها جرح بعيد الغور سببه الشعور بالفقد برحيل أخيها ومن بعده أمها، والمرض الذي يتهدد وجودها، وفي المحيط الخارجي إعادة تركيب للمجتمع بفعل الثورة ولما تتبين ملامحه بعد، فتجاهلت المرض الذي رسخ بداخلها فكرة الرحيل، وخففت من وطأة الواقع بالتحليق في سماء الماضي، تدور في أفلاك عدة، ما بين التاريخ والثقافة والفن، لتسقط أحداثه على الواقع. ومن ثم رأيناها في سيرتها تتحدث عن الآخرين أكثر مما تتحدث عن نفسها، ونثرت ملامح شخصيتها خلف الأحداث والأشخاص، فرحنا نتلمسها ونجمع خيوطها المتناثرة، لنرسم لها صورة مجمعة أشبه ما تكون بالفسيفساء.

فكشف لنا النص عن شخصية واعية، مثقفة، قارئة منذ الصغر، لديها القدرة على حداثة سنها ــ على الحوار والجدل، تقول: "أتممت الرابعة عشرة من عمري، أقرأ روايات نجيب محفوظ وعبد الرحمن الشرقاوي وديكنز والأختين برونتي، وأجادل أبي في شؤون السياسة، وأختلف معه"(٩٤). ولقدرتها الفائقة على الحوار والجدال والانتصار لرأيها منذ الصغر، يتوقع مدرس التاريخ أنها ابنة محام، تقول: "سألني مدرس التاريخ ذات يوم وأنا أجادله في مسألة ما، اتضح لاحقا أنه على حق فيها: إنتِ يا بنت أبوكِ محامي؟ قلت: نعم. فاتني أن سؤاله لم يكن استفهاميا"(٩٥). هي تعني بالطبع أن سؤاله كان تعجبيا.

ملتزمة ومقدرة لمسؤولياتها، حتى في ظل ظروفها المرضية العصيبة، فحين تقدمت بطلب الإجازة لإجراء عملية جراحية بالخارج، ضمنت الطلب

حرصها على التزاماتها الجامعية، قائلة: "آمل ألا يؤثر غيابي بشكل سلبي على التزاماتي تجاه الجامعة." [٩٦]وراحت تفصل فيما عليها من مهام تدريسية، وطرحت ثلاثة مقترحات لتأدية تلك المهام دون قصور، أو تأثير على الدارسين.

كما أبانت عن قدر من الكبرياء الممزوج بالتسليم بإرادة الله، فيمنعها كبرياؤها أن تبدو أمام الآخرين خائفة من المرض، على الرغم من الخوف القابع في داخلها، وإذا تلقت مكالمة هاتفية للاطمئنان على صحتها تأبى أن يكون المرض محور الحديث، وتحول المكالمة إلى حوار فني، يصف مجسمات متحف، أو لوحات معرض، أو أشجار حديقة نباتات، متجاهلة تماما أمر المرض والتفكير فيه، معللة ذلك بقولها: " لا أفكر في الأمر، لأن التفكير فيه قد يفتح علي باباً آخر أحاول أن أبقيه موصداً، لا لأنني اخترت البلادة أو صرف النظر أو خداع النفس، بل لأنني وأنا محاصرة بين جراحة تمت وجراحة على وشك، ومستقبل معلق على احتمالات متفاوتة قد يكون الموت أبسطها، لا أملك سوى تسليم أمري إلى الله ومواصلة الحياة بعادية، لأنني لست من جنس الأرانب ولا الفئران، بل مخلوق آدمي طوَّر على مدى آلاف السنين شيئًا ثمينا اسمه الكبرياء." [٩٧].

وهذا الكبرياء صورة من صور التفاعل الاجتماعي، إذ تنأى به رضوى عن الطابع الفردي، وتكسبه صبغة جماعية، لتبدو المكابرة والقدرة على التحمل صفة مكتسبة لبنت العالم الثالث، فترفض الخضوع للتأهيل النفسي والجسدي قبل مغادرتها المستشفى، ساخرة من عرض الممرضة لمساعدتها حتى تقوى على المشي بعد الجراحة سخرية مشوبة بالألم: " لم أقل لها أنني في النهاية بنت العالم الثالث، ندبر أمورنا ما إن نخرج من المستشفى"[٩٨].. وحينما أخضعتها الممرضة لاختبار تجريبي بأن تسمح لها بالمشي في ممر دائري مستعينة بالمشاية، معتقدة أنها من الممكن ألا تقطعه من المرة الأولى. إلا أن رضوى تحدت ذاتها وقطعته، فهي "السيدة العنيدة المستعفية" على حد تعبيرها، تتمتع بميل تلقائي للمكابرة، فتقول: "قطعته من أول مرة، لا لأن مغادرة المستشفى كانت حافزا قويا فحسب، بل لأن رضوى العنيدة المستعفية (التي تربت بين ثلاثة أولاد هم إخوتها وتعودت

أن تراهنهم أنها أكثر قدرة على التحمل منهم حتى لو كاد ينكسر رسغها في اللعبة أوالمغالبة، دون أن تقول آه). أقول كانت رضوى عادت كاملة لطبعها وميلها التلقائي إلى المكابرة." (٩٩)

ومع سيطرة هاجس الموت عليها إلا أنه كانت تغالبه بالتجاهل، وممارسة عاداتها الثقافية وأمورها الحياتية، وحين تذكرها كثرة الاتصالات للاطمئنان على صحتها بهذا الهاجس فتغالبه: "أتلقى المكالمات بهدوء، أعي أنني امرأة محظوظة، فمن يجرؤ على الرحيل في وجود كل هؤلاء الأصدقاء؟! لا أحدق طويلا في الأمر. أغض الطرف، لا أملك تسليم القياد إلى عاطفة تفتح الباب لهشاشة أجاهد في نفيها." (١٠٠). وحينما نبهها الطبيب الأمريكي نيوكرك بما قد يمر عليها من لحظات الابتئاس بعد تلك الجراحات المتكررة استحضرت مطلع أغنية الحمالين (شد الحزام على وسطك غيره ما يفيدك)، وعلقت قائلة: "قررت أن أغالب البؤس بتجاهله، وأمضي بالحمول بهدوء واتزان كأنها حمول من ريش"(١٠١).

كما كان المرح أحد وسائل المقاومة في مغالبة ما تنوء به روحها من أثقال، فتغالب همومها وآلامها بروح المرح: " كان مريد يعلق على كتفه اليسرى عود تميم في مغلَّفه الجلدي، وفي يده اليسرى حقيبتي الصغيرة، يصر أن يحملها عني، وبيده الأخرى يمسك بيدي. أحتج وأعترض، أريد استعادة الحقيبة منه، "أنا أصبى منك". أضحك، لأنني مقبلة ونشيطة وفي حالة مزاجية طيبة." (١٠٢)

لكن لا ننسى أن هذه العنيدة المستعفية المكابرة هي في النهاية كائن أنثوى رقيق، تُرى هل هي أقوى شكيمة في مغالبة الدمع من أبي فراس الحمداني إذا أضواه الليل؟

إِذَا اللَّيْلُ أَضْوَانِي بَسَطْتُ يَدَ الهَوَى ::: وَأَذْلَلْتُ دَمْعًا مِنْ خَلائِقِهِ الكِبْرُ

لم تكن أقوى منه مغالبة، لقد أذلّت دمعا من خلائقه الكبر، فكما تصرح: "المكابرة شيء وواقع الحال أمر آخر. فجأة وبلا سبب منطقي أبكي. أحاول حبس الدموع بلا جدوى. تنهمر. أتعلل بأنه لم يتح لي بعد أن أبكي رحيل أخي وأمي.

أستجيب لتعليق من تميم أو مريد، كان يمكن في ظرف آخر أن يضحكني، أو يبدأ سجالا نتبادل فيه الكلام ككرة طائرة، ببكاء مفاجئ يربكهما." (١٠٣).

لم يمنع كبرياؤها فيض مشاعرها من التدفق، ولم يُبن على صلابة وجمود، فما هو إلا من قبيل المغالبة، تقول: "رضوى بالتكوين والوراثة، فيها هشاشة، قلقة، تثقلها المخاوف ووطأة مجريات الحياة. مصابة على ما أظن، باكتئاب من نوع ما، اكتئاب مزمن. لا تأخذه مأخذ الجد ما دامت قادرة على مغالبته أو تجاهله. تستيقظ في الصباح مرهقة كأنها في نهاية يوم عمل مضن. تظن أنها غير قادرة على مغادرة الفراش والذهاب إلى عملها، ولكنها في نهاية المطاف، تقوم وتستعد للخروج إلى العمل وتخرج. تذهب إلى الجامعة. تدرس. تحتفي بطلابها وزملائها. تبدو مشرقة ومقبلة. تمنح الأمل، كأنما بدأت يومها بقطف ثماره وأودعتها سلتين كبيرتين خرجت بهما لتوزيع ما فيهما على من يطلب ومن لا يطلب." (١٠٤)

وكما رأينا خلف الكبرياء هشاشة، نرى خلف المسنة صبية غريرة في مرحها، فتخاطب قارئها بحميمة قائلة له: "لن تنتبه أنني في السابعة والستين، لا لأن الشيخوخة لا تبدو بعد على ملامحي، ولا لأنك لو طرقت بابي الآن ستفتح لك امرأة صغيرة الحجم نسبيًا ترتدي ملابس بسيطة، شعرها صبياني قصير وإن كان أبيضه يغلب أسوده، يكاد يغيبه، ليس لهذه الأسباب فحسب بل لأن المرأة، وأعني «رضوى»، ما إن تجد الشارع خاليًا نسبيًا، حتى تروح تركل أي حجر صغير تصادفه بقدمها اليمنى، المرة بعد المرة في محاولة لتوصيلها لأبعد نقطة ممكنة. تفعل كأي صبي بقال في العاشرة من عمره يعوضه ركل الحجر الصغير عن ملل رحلاته التي لا تنتهي لتسليم الطلبات إلى المنازل، وعن رغبته في اللعب غير المتاح لأنه يعمل طول اليوم، تأخذها اللعبة، تستهويها فلا تتوقف إلا حين تنتبه أن أحد المارة يحدق فيها باندهاش». (١٠٥)

وبدت رضوى دائمة النقد والمراجعة لذاتها، لديها القدرة على الاعتراف ببعض مشكلاتها التي صاحبتها منذ الطفولة ولم تتخلص منها، فتقول: "منذ

طفولتي وأنا أوصف بالمطيورة. في المرحلة الابتدائية كانت هذه الملحوظة تتكرر في الشهادة الشهرية، مضافاً إليها في الغالب أنني ثرثارة. أنسى أشيائي في المدرسة، أصطدم بهذا الشيء أو ذاك: باب، حائط، شجرة، عمود نور أو حفرة في الطريق أتعثر فيها. وفي يوم سقطت هكذا فجأة وأنا أقف في فناء المدرسة مع زميلاتي. صِحْنَ: إيه اللي حصل؟ بهدوء أجبت: اتْكَعْبِلت. اتْكَعْبِلتِ في إيه؟ اتكعبلت في نفسي. انقلب الفزع إلى صخب وقهقهة، وذهبت العبارة والواقعة مثلا. أما أن أترك شيئاً وكأنه لا يخصني وأذهب في أمان الله، فلا حصر لوقائعه: أنسى حقيبة كتبي أو سترتي الصوفية في أتوبيس المدرسة، أضع محفظتي أمامي في مكتبة جامعة القاهرة أو مكتبة جامعة ماساشوسِتْس، وتأخذني القراءة وحين أنتهي، أعيد الكتاب وأغادر. أترك محفظتي تراود من يستجيب لها، أنسى حقيبة يدي في القطار المتجه إلى البلدة التي يعقد فيها المؤتمر، فأجلس على مقعد خشبي على الرصيف في انتظار وصول القطار إلى المحطة التالية، ورد ناظر المحطة إن كانوا وجدوا الحقيبة في القطار .." (١٠٦).

وقد فرضت عليها طبيعة عملها قدرا من التفاؤل، اعتبرت أن التخلي عنه أمر غير أخلاقي، فهي أستاذة جامعية تقود فكر أجيال من الشباب الطموح، ولابد أن تواكب معهم ذلك الطموح، وتبث فيهم روح التفاؤل، فتقول: "أنا مُدرسة، أرى في رسائل التشاؤم فعلا غير أخلاقي، قلت ذات مرة إن كل كتاباتي الروائية محاولة للتعامل مع الهزيمة، قلت: الكتابة محاولة لاستعادة إرادة منفية " (١٠٧).

وكلما تعثرت خطى الثورة، تشبثت بروح الأمل، أمل يحدوه إصرار على مواصلة المسير، وعزم على التحلي بالصبر، لتستعيد روح التفاؤل ولا تسلم نفسها للهزيمة: "إذن ليس تفاؤلي تفاؤلا عالي الصوت أو ساذجا. ربما كان أقرب لإصرار المهزوم ومكابرته الحكيمة التي عادة ما نسميها مقاومة. أستدرك لأؤكد أنني لا أدخل في طور المراثي. لا أرثي الثورة المصرية وثورة تونس واليمن وغيرها من الثورات العربية، لأن الثورات الكبيرة، وهذا ما نتعلمه كل يوم وندفع أثمانا باهظة لتمثله، عمليات شديدة الصعوبة تتراكب عناصرها وتمتد تعقيداتها علي مدي سنوات أو عقود. وكلما تضمنت الثورة نقله نوعية في تاريخ البلد

أو في التاريخ البشري كانت التعقيدات أكبر والشكوك حولها أعنف، تشبه المصعد في حركتها صعودا وهبوطا وإن انتقلت الحركة في المكان إلي حركة في الزمان مُعلقة بين اليقين وفقدان الأمل" (١٠٨).

وتبرر ذلك التفاؤل بقولها: "لأن الحياة، في نهاية المطاف تغلب، وإن بدا غير ذلك. ولأن البشر راشدون مهما ارتبكوا أو اضطربوا أو تعثرت خطواتهم... ولأن النهايات ليست نهايات، لأنها تتشابك ببدايات جديدة." (١٠٩)وذلك نابع من يقينها بتجدد الحياة، الذي أكده لها اجتماع الأسرة الأسبوعي في بيت العائلة، بعد رحيل الكبار وميلاد الصغار، فتقول مشيرة إلى بيت العائلة: "يجتمعون فيه يوم الجمعة، فيقولون ضمنا وصراحة إن الحياة، برغم كل شيء، تتجدد وتستمر وتتجاوز، وإن الموت تؤطره الحياة؛ فهي تسبقه وتليه، وتفرض حدوده، تحيطه من الأعلى والأسفلومن الجانبين. هذا يقيني"(١١٠).

وبالمشهد ذاته تنهي سيرتها بروح مفعمة بالأمل، يحيطها دفء العائلة، ويدفعها تجدد الأمل، مما يجعل تسرب اليأس إلى نفوسهم أمرا لا يليق بهم فتقول عن مراودة اليأس: "لا يصح أو يجوز لأنني من حزب النمل. من حزب قشة الغريق، أتشبث بها ولا أفلتها أبدًا من يدى. من حزب الشاطرة التي تغزل برِجل حمارة. لماذا لا أقول إننا، كل أسرتنا، لا أعنى أنا ومُريد وتميم وحدنا، بل تلك العائلة الممتدة من الشغيلة والثوار والحالمين الذين يناطحون زمانهم، من حزب العناد؟ نمقُت الهزيمة. لا نقبل بها. فإن قضت علينا، نموت كالشجر واقفين، ننجز أمرين كلاهما جميل: شُرف المحاولة، وخبراتٌ ثمينة، تركةٌ نخلفها بحرص إلى القادمين" (١١١).

وكانت آخر جملة كتبتها في سيرتها، عبارة عن رسالة أمل وتفاؤل تودع بها قارئيها، وكأنها تختزل تجارب حياتها وخبراتها المتراكمة في هذه الكلمات، التي قدمتها في شكل أشبه بالنصيحة، فقالت: "عزيزي القارئ وعزيزتي القارئة، أستدرك لأنهي حديثي بالسطر التالي:

" هناك احتمال آخر لتتويج مسعانا بغير الهزيمة، ما دمنا قررنا أننا لن نموت قبل أن نحاول أن نحيا." (١١٢)

المبحث الثاني
تقنيات السرد

الكولاج السردي :

الكولاج Coller كلمة فرنسية وتعني لصق. وهو فن بصري يعتمد على قصّ ولصق العديد من المواد معا، وبالتالي إبداع عمل جديد بشكل مختلف. وعمل الكولاج الفني يتضمّن: قصاصات الجرائد، الأشرطة، أجزاء من الورق الملوّن التي صنعت باليد، ونسبة من الأعمال الفنيّة الأخرى والصور الفوتوغرافيّة، حيث تُجمع هذه القطع وتلصق على قطعة من الورق أو القماش. وقد نشأ هذا الفن في الصين، لكن ظلّ استخدامه محدودًا حتى القرن العاشر للميلاد، حين بدأ الخطّاطون في اليابان باستعمال مجموعة من القصاصات من الورق ليكتبوا على سطحها انتاجهم الشعري. أمّا في أوروبا، فقد ظهرت تقنية الكولاج في القرون الوسطى خلال القرن الثالث عشر للميلاد، عندما بدأت الكاتدرائيةGothic Cathedrals باستخدام لوحات تصنع من أوراق الأشجار المذهبة والأحجار الكريمة وبعض المعادن الثمينة في اللوحات الدينيّة. وفي القرن التاسع عشر للميلاد استخدمت طرق الكولاج أيضا بين أوساط هواة الأعمال اليدويّة للتذكارات مثل استخدامهم لها في تزيين ألبومات الصور والكتب. أمّا مفهوم الكولاج فقد اشتق من اللفظ collar والذي اخترعه Georges Braque وبيكاسو Pablo Picasso في بداية القرن العشرين. (١١٣)

وقد تأثر بعض الروائيين الغربيين بهذا التوجه، فجعلوا مشاهدهم السردية أشبه بمجموعة ألوان أسيلت على صفحة بيضاء، فيبدو النص الأدبي كفسيفساء متعددة الزوايا، متنوعة الأشكال، عملا على إثرائه بطاقة متجددة، تجعله منفتحا على عوالم شتى، بما يضمنه الروائي للإطار السردي من تفاصيل يتقاطع فيها الوصف مع السرد، من قصاصات حكائية سردية، وأخبار ومقالات صحفية، وأحداث تاريخية، ولوحات فنية، ونصوص مفكرين، وقصائد شعراء، فيجمع ذلك كله في سياق سردي يمتزج فيه التاريخ بالجغرافيا، وتتنوع الفنون، وتتعالق

الأزمنة، وتتداخل الأماكن، في لوحة فنية عميقة الغور بعيدة المدى، فيقع العبء على عاتق المتلقي في إعمال خياله، ونسج خيوط تلك اللوحة وتنسيقها، لتشكيل صورة جديدة، من وحي عالمه الخاص، وهي وظيفة ليست بالهينة؛ فعليه أن يقوم برأب الصدع بين الجذاذات المختلفة من ناحية، وإجراء عمليات المقارنة والمفارقة بينها، ومن ناحية ثانية، ليقوم في نهاية الأمر بربطها وإدراجها في نسق سردي متسق. فيصير النص معينا لا ينضب من الإبداع، يرِده كل متلق بما ينسجم مع مشاربه الخاصة. فيما يسمى بالنص المفتوح، أو المتجدد.

وقد أدركت الكاتبة هذا النهج الفني، وتمثلته في نصها، فبدت أشبه ما تكون بغيمة محملة بقطر الذكريات التي تتساقط ذراته وفق ما يواجهها من منخفضات ومرتفعات ومنحنيات وجدانية، ومع تباين دفقاتها الشعورية، وتمايز حالاتها الوجدانية ما بين السالب والموجب تستمطر ما في الغيمة ما شاءت. مما جعل السرد ينحرف عن المستوى الأفقي إلى المستوى الرأسي، ليأخذ القارئ إلى منحنيات خالفت أفق توقعه، وحركت كوامن فكره، فارتحل معها في زمن مقطع الأوصال، وانتقل من مقطع إلى آخر في مسارين رئيسين هما الثورة والمرض، وما بينهما من زخات الذاكرة المشبعة بالألم والأمل، والمترعة بالمعارف والفنون. مما جعلها تقر بأن إبداع النص الأدبي عملية متشابكة شديدة التعقيد: "أعتقد أن إبداع نص فني، من أعقد اختراعات البشر وأكثرها عجبا"(١١٤).

ومن الواضح أن تقنية الكولاج ماثلة في نص السيرة بدءًا من العنوان، فهي مقاطع من سيرة ذاتية، وليست سيرة ذاتية متسلسلة ومرتبة، ومن المتبع أن عملية التقطيع تسبق فعل الكولاج والمونتاج في كل من الرّسم والسينما، فبدت وكأنها تحيك نسجية بخيوط حريرية طيفية الألوان تداخلت فيها المشاعر واختلطت الأحاسيس؛ ألم يمتزج بالفكاهة، وفقد مترع بالأمل، وغياب يبادر بالحضور، ونهاية تسلم إلى البداية، وتداخل في الزمان، وانزياح في المكان. لقد جسدت لنا حياتها التي يصعب فصل الذات فيها عن العام من زاوية إدراكها وليس وفقا للترتيب المنطقي؛ فكان الزمن ينسرب بين الفينة والأخرى في صورة دائرية،

مشكلا زوايا جديدة متعددة الرؤية، وجعلت من مقاطع السيرة مجموعة من اللوحات الذاتية، تتتابع إثر بعضها، لتبلور الحدث، ولترسم في النهاية صورة عامة لمسارات حياتها التي تبدو أشبه بلوحة تشكيلية مؤلفة من قصاصات ينتظمها خط فني. وقد جمعت شوارد تلك اللوحة ورموزها من الواقع، وربطتها بمجوعة من الخيوط، مشكلة منها نسيجاً لحمته المعاناة، وسداه ذاكرة هاربة، أفصحت عنها من بداية السيرة، وأقرت بأن السنين حتما ستفلت منها.

وقد استدعت تقنية الكولاج السردي بعض التقنيات والظواهر الفنية التابعة لها، كتهجين النص، والاستطراد، والتناص، ودائرية الزمن، وشعرية المكان، وشعرية اللغة، والمفارقة، والفكاهة، والسخرية، والنص الموازي. وفيما يلي عرض يوضح استخدام الكاتبة لهذه التقنيات.

انزياح الجنس :

لقد نتج عن هذا المنحى التعددي في عملية السرد، أن وقف الجنس الروائي على مفترق طرق بين عدة أجناس تعبيرية تأتي في مقدمتها فنون النَّادرة، والأقصوصة، والمقال النقدي، والمحاضرة، والقصيدة، مما أحدث خلخلة في المفهوم التقليدي للجنس الروائي، فلم تعد ثمة حدود فاصلة بينه وبين غيره من الأجناس الأدبية، كما كان الأمر مألوفا في الرواية الكلاسيكية. مما يؤدي إلى "تكريس أعراف جديدة في قراءة النصوص، تستلزم بالضرورة تخطي الموجه الجنسي للنص، بحثا عن شعرية خاصة به إذ يتداخل السردي في الشعري، فالحدود بين الأجناس الأدبية تعبر والأنواع تخلط أو تمزج كما أن القديم منها يحور، كما تخلق أنواع جديدة "[١١٥].

وقد ظهرت دعوات عدة تدفع إلى هذا الاتجاه، على اختلاف مسمياتها، فرأينا: "(أدب اللانوع)، أو (الكتابة عبر النوعية) ــ وهو التحوير المحلي للروائي المصري إدوار الخرّاط للمصطلح نفسه ــ أو "النص"، أو "النص المفتوح" أو"ما وراء النص" أو "الكتابة"، أو "الرواية الجديدة"، أو "الرواية الجديدة الجديدة "... إلى آخر ما يجود به الخطاب النقدي الروائي الأوروبي ــ الغربي أولاً، والشرقي

ثانياً، ثم الأمريكي اللاتيني في الحقبة الأخيرة ــ من تنويعات في حقل مصطلحات الحداثة و"ما بعد الحداثة" حول الآفاق التي فتحها العصر أمام الممارسة الروائية"(١١٦). وجميعها تعمل على تداخل الأجناس والنصوص، وتبادل الأدوار بين المبدع والمتلقي، لتفعيل دور القارئ، وتحريره من وضعيّة التلقّي السلبي، وإشراكه في عملية الإبداع، عبر تكوين الدلالة، ومحاولة البحث عن أسرار الكتابة، وربط تلك المقاطع ببعضها، لرسم صورة متكاملة من وحي خيال القارئ.

ولم تكن السيرة الذاتية بمعزل عن هذه الخلخلة بين الأجناس، وعلى الرغم من أنها تتميز عن غيرها من الأشكال السردية بوجود رباط متين تنتظم من خلاله مختلف المشاهد والأحداث، إلا أنها خضعت لعملية التقطيع، وتداخل الأجناس عبر تلك العملية، يقول جيرار جينيت : عندما نتامّل خانة الأشكال ذات العائلة الأجناسيّة الواحدة فيصعب التميّيز العلمي المقنع والنّهائي بين السّيرة الذّاتيّة والمذكّرات، وبينها وبين السّيرة، والرّواية الشّخصيّة، وقصيدة السّيرة الذّاتيّة، واليوميّات الخاصّة، والرّسم الذّاتي، أو المقالة، فضلا عن علاقة السّيرة الذّاتيّة بالرّواية، فقد نجد عنصرا مفارقا في علاقة هذا الشّكل بالشّكل الآخر، ولكنّ الحدود الفاصلة قد لا تبدو مطلقة ونهائيّة. (١١٧)

وقد وعت الكاتبة تلك الخلخلة بين الأجناس، والتي بدت واضحة في مقاطع سيرتها، فقالت: "أعي منذ بدأت في كتابة هذا النص أنني أجمع فيه بين السيرة الذاتية والمذكرات، وهما نوعان مختلفان من الكتابة، وإن اشتركا في التأريخ للذات وتقديم التجربة الشخصية وتصنيفها وتأملها والتعليق عليها، باسترجاع مراحل العمر.. ولكن ما جدّ علىّ دون سابق نية أو إعداد، هو النقل المباشر لحدث يومي أسجل بعض تفاصيله ومشاعري تجاهه، وهو ما يدخلنا في نوع ثالث من الكتابة أقرب لليوميات"(١١٨).

وسوغ لها هذا التداخل بين السيرة واليوميات تلاشي الفارق بينهما، بفعل وسائل التواصل عبر التقنية الحديثة، فقد ميزت اليوميات بداية بالخصوصية التامة لكاتبها، وقالت: "تتميز اليوميات بأن كاتبتها أو كاتبها لا يسعي لمشاركة

الأخرين فيها فهو يكتب لنفسه كأنما يريد أن يتأمل حاله ومجريات يومه أو يعود إليها ليدقق أمرا اختلط في الذاكرة وربما استعان لاحقا ببعض ما ورد فيها إن كان كاتبا"[١١٩]. ثم أشفعت حديثها بما يفيد انتفاء تلك الخصوصية، مما يسوغ تداخل اليوميات في السيرة لاشتراكهما في قصدية التواصل مع الآخرين، فقالت: "هنا لابد من التنويه أن هذا التعريف المستقر لليوميات لم يعد مستقرا، إذ فكَّكَته أشكال الكتابة على الشبكة الإليكترونية، البرقي منها والمستفيض، بين "تغريدة"، و"حالة"، و"مذكرة"، و"مُدَوَّنة"، و"تعليق" وغيرها من أنواع التفاعل. باختصار، تناسخت اليوميات في عصر الثورة الإليكترونية من تعبير مغلق عن الذات لا يسعى إلى إشراك الغير فيه، إلى شكل من أشكال التواصل الاجتماعي الفوري واسع المدى"[١٢٠].

حتى إنها تراجعت عن الكتابة، وآثرت ألا تكمل الكتاب؛ نتيجة لهذا الخلط الحاصل بين الأجناس الأدبية، متسائلة: "ما معنى رصد أحداث يعرفها الناس ويسجلها الإعلام المرئي والمسموع، وتقتلها مقالات الصحفيين بحثا وبرامج التليفزيون مناقشة؟" [١٢١].

وبعد أن حاولت أن تسوغ الأمر لنفسها، بتأريخ تلك الأحداث ورصدها متسلسلة، وشرعت في ذلك وواصلت الكتابة، إلا أنها توقفت مرة أخرى بعد حوار داخلي عن الأمر: "أتوقف فجأة حتى بعد أن قلت لنفسي إن ارتباك القراء من هذه القائمة من الأخبار قد تكون وسيلة لمعادلة شعوري بتسارع الأحداث وهي تتغوَّل عليّ بلا رحمة. قررت أن في هذا الأسلوب استسهالا غير مقبول. مجرد عرض لأخبار متراكبة لن ينقلها بهذا الشكل إلا مخبر صحفي مبتدئ، ويفوقها أي "تايم لاين" (أي تسلسل زمني للأحداث) على موقع من مواقع الشبكة الإلكترونية."[١٢٢].

وتتزاحم عليها الأحداث ويزداد تسارعها، وتشد الوطأة بحمَّى أصابتها، وآلام أسفل الظهر، ومع ذلك يبقى سؤال الكتابة ملّحا: "كان رأسي يهرول هنا وهناك، يلف ويدور باحثا عن إجابة عن السؤال: هل أتوقف عن الكتابة أم أواصلها؟ وكيف أواصل؟"[١٢٣]. وتظل الأسئلة تتوالى تباعا، وتجهد في إيجاد

جوابا لحل تلك المعضلة، ولكنها لا تقنع بالجواب أكثر من دقائق معدودة قبل أن تكتشف سخفه.

لقد رأت الكاتبة أن كتابة نص السيرة الصريح لا يعمل فيها الخيال الفني؛ فما هو إلا مجرد نقل لحوادث أعدت سلفا: "لا أحتاج في كتابة السّيرة إلى الصّريح الذي أكتبه سوى النّظر حولي ووراءي وفي داخلي لأرى أو أتذكر كأنني أنقل نقلا، فالأحداث مكتوبة سلفا، وكذلك الشّخصيات والأماكن والأزمنة، ومن قال ماذا؟ وماذا حدث عندما؟ ومتى أحسست أو فكّرت في كذا؟ ربما أضيف تعليقا أو خاطرة أو بعض تأملات هنا أو هناك"(١٢٤).

إلا أنها راجعت نفسها، وأدركت أن للخيال دورا في صياغة السيرة، عبر العلاقات التي يقيمها كاتب السيرة بين الأحداث، والتي يلعب فيها الخيال دوره، خاصة وأن تلك العلاقات اعتمدت على مزج بعض الأجناس الأدبية بفن السيرة، فتعود لتنفي ما قررته من قبل من أن الأحداث مكتوبة سلفا، وتقول: "لا يعني حضورها في أرض الواقع، أنها مكتوبة، إذ يتعين عليك لكتابتها قراءتها وصياغتها واكتشاف علاقات تربطها في سياق متماسك له معنى. ويتعين إدراجها في لغة كثيفة لا تقنع بمهمة التوصيل وحدها، بل تظل تختلس النظر يمينا ويسارا وإلى الخلف، وتمد يدها وتأخذ لأن القناعة ليست من صفاتها." (١٢٥)

فأطلقت للغتها العنان، وتركتها ترد الاتجاهات جميعها، لتنهل من كل اتجاه ما يروي عطشها، فلم يقف نصها عند مفهوم السيرة الذاتية فقط، بل تشابك مفهوم السيرة مع مفاهيم عدة، في عملية تجسير بين الأجناس؛ حيث غزلت جدارية كبرى، احتضنت فيها الوطن، وتماهى فيها الذاتي بالجمعي، فاختلطت المقالة بالحكي، وتداخلت اليوميات والمذكرات مع السيرة، وامتزجت الذات بالمجموع، وتوغل التاريخ في دروب الجغرافيا، مع إطلالة لوحات الفن التشكيلي، ونتف من أدب الرحلات.

واعتمادًا على ما سبق يتضح لنا أن النص الذي بين أيدينا اتخذ من جنس السيرة الذاتية منطلقا له، كما تمّ الإعلان عنها في عنوان السيرة الفرعي، وما

صرحت به الكاتبة في مقدمة العمل، حيث حددت نوعه بوصفه سيرة ذاتية، ويعضد ذلك الإشارة الصريحة داخل النص إلى اسم الكاتبة، إيذانا منها بالالتزام بالميثاق السردي لفن السيرة، من حيث التطابق بين المؤلفة والراوية والمروي عنها، وغلبة ضمير المتكلم أثناء السرد، فضلا عن أن كلمة الناشر وآراء النقاد وحوارات الكاتبة، جميعها صنّفت العمل بوصفه سيرة ذاتية. إلا أن الكاتبة لم تكتب السيرة بمفهومها التقليدي الذي يلتزم خطا أفقيا ينتظم فيه سير الأحداث، وآثرت أن تتجه بنصها نحو تيار ما بعد الحداثة، الذي جرف في مجراه مكانة السرد، فقلص من دوره، وأفسح المجال للوصف السابح في فضاءات شتى، وطمس معالم الحياة الخاصة، بهذا التوسع في محتوى نص السيرة، الذي كاد أن يهتك بالحدود الأدبية التي تمنح هذا الجنس هويته المستقلة.

الاستطراد :

إن عملية الكولاج السردي بما فيها من تقاطع مسارات عدة، عملت على تقليص مساحة السرد وإفساح المجال للكاتبة لأن تستطرد وتطيل الوصف، بما يعبر عن عمق رؤيتها للموصوف، وصفا محملا برؤى منفتحة على أعماق الواقع، كما أفسحت المجال للمتلقي للتوغل في تلك المسارات والتأمل في عمقها، واستكشاف علاقة جامعة بينها، ومن ثم على كان على الكاتبة أن تُعنى بالاستطرادات الوصفية التي تعين المتلقي على إتمام عملية الإبداع، مما دفعها إلى إشراك المتلقي في التخطيط لعملية السرد، واستمرارية الحوار معه.

فعلى سبيل المثال تقول قبل وقفة استطرادية عن قصر الزعفران: "وربما لا يضر الاستطراد، ولا يفسد الكتابة بعض الثرثرة في موضوع طريف أو معلومة جدت عليّ أرغب في مشاركة القراء فيها"(١٢٦). حيث شرعت في وصف تفصيلي للفضاء المكاني للقصر، تخطته إلى سبر أغوار العلاقات الإنسانية لقاطنيه، وما يعتري النساء من غيرة وحسد، وما يكتنزه ذلك البناء الشامخ من حس المفارقة الموجع؛ ففي الوقت الذي كانت تُشيَّد فيه القصور لاستقبال أميرة أو للاحتفال بمناسبة، كان المصريون يعانون من أجل الحصول على متطلبات الحياة الرئيسة.

وعلى شاكلة قصر الزعفران ولوحته التي تفيض بتاريخ محمل بوجدان أمة، نجدها بين الحين والآخر تقطع السرد وتقف به أمام لوحة، أو جدارية، أو قصيدة، أو حدث تاريخي، أو مقال أدبي، وتسهب في وصف التفاصيل الدقيقة لكل ما تتعرض له، ولعلها تعمدت كسر إيهام المتلقي، وهي تفعل ذلك بأسى شفيف، يشوبه شعور غامض بالذنب تجاه المتلقي، سعيا منها إلى الخروج به من سديميّة الواقع، فوجدناها كثيرا ما تعمد إلى مخاطبة قرائها، تحفزهم على مواصلة القراءة، والصبر على تلك التفصيلات المركبة والمتداخلة، ما بين المرض والسياسة والجامعة.

ونظرا لما يكتنف عملية السرد من استطرادات ودلالات مركبة، فقد حرصت منذ البداية على إعلام المتلقي بخطتها في الكتابة، وانشغالاتها السردية، حيث يصبح السرد مقصودا لذاته، وليس مجرد وسيلة لتنظيم سير الأحداث، فيما يعرف بالميتا سرد أو ما وراء السرد. "ويقصد بالميتا سرد ذلك الخطاب المتعالي الذي يصف العملية السردية نظرية ونقدا في داخلها، وكذلك استعراض طرائق هذه الكتابة وتشكيلاتها ومتخيلاتها من خلال تعليقات الكاتب أو الناشر، أي أن يعلم الكاتب متلقيه بصنعته السردية، وهذا يعني أن الخطاب الميتا سردي كتابة نرجسية، كما يطلق عليها أحيانا، قائمة على المركزية الذاتية وسبر أغوارها"(١٢٧).

فأصبح الكاتب معنيا بالهموم السردية داخل فضاء السرد.. حريصا على الإعلان صراحة عن نيته كتابة نص سردي، أو حكائي، أو يكشف عن رغبته في العثور على مخطوطة، أو وثيقة، أو مدونة شفاهية، أو مكتوبة.. لذا فهو السرد حول السرد، بتداخل الراوي بمجرياته، مخاطبا المتلقي، أو محاورا شخصياته الروائية، وتندرج هذه التقنية الأسلوبية التي تقوم على فكرة التداخل النصي ضمن إطار النقد الأدبي التطبيقي ما بعد الحداثي. (١٢٨)

وها هي رضوى تكشف عن رغبتها في العثور على رسالة خطها أبوها، لتضمنها النص، فتقول: "كانت النية أن أطلب من حاتم مسودة الرسالة التي

وجهها المحامي الشاب إلى الدكتور عبد الوهاب ليطلب يد ابنته (وكنت اطلعت عليها ونحن ننظم أوراقه بعد رحيله)، لأضمنها النص الذي كان واضحا أنه مشروع لكتابة سيرة ذاتية تبدأ بالحديث عن أمي وأبي وإخوتي، وتنتقل بعد ذلك لتحكي البعض الآخر من حكايتي."(١٢٩)

كما تتحدث عن مخططها لعملية السرد، ومحتوى المسوَّدات التي أعدتها للنص، فتقول: "بالعودة إلى الملفات الثلاثة التي يحمل كل منها صفحتين أو ثلاثا من مسودات هذا المدخل، وجدت أن أولها يرجع إلى الثالث والعشرين من أغسطس ٢٠١٠، وأنها تشترك جميعا في حكاية المحامي الذي كتب على أحد الجدران: "سأسمي ابني طارق"، وإن وردت هذه الحكاية في إحدى المسوَّدات بعد مقدمة عن الموت، قررت لاحقا أنها لا تصلح كمدخل، فقد لا يحتملها القارئ. فتحت ملفا جديدا وحذفتها منه. وأذكر أنني كتبت مقطعا جميلا من نصف صفحة عن مولد طارق، ثم ضيعته (أغلقت الجهاز سهوا، على ما أظن دون حفظ الإضافات)." (١٣٠)

ولا يعدم القارئ تلك الحالة الحوارية الممتدة على مدار النص،سواء بينها وبين القارئ، أو بينها وبين نفسها في حوار داخلي أو ما يعرف بالمونولوج. وقد اتسم حوارها مع القارئ/ القارئة بحالة من الحميمية، فكانت تستشعر حسهما، وتحنو عليهما، فتقول: "اجهدتُ القارئ والقارئة، وأثقلت عليهما، وهناك احتمال أن يتركا الكتاب وينصرفا عنه لأن الراشدون لا يسعون إلى النكد، ولا يدفعون من جيوبهم مالاً لشراء هم مُصفى يُبكيهم ويوجع قلوبهم "(١٣١).

ولإشفاقها عليهما (القارئ والقارئة) خصصت الفصل الثامن للترويح عنهما من أعباء المرض والسياسة وهموم الجامعة، وجعلته فصلا استطراديا عنوانه: "استراحة"، على غرار الفاصل الهزلي في المسرحيات الأوروبية، وهذا الفاصل، كما تقول الكاتبة: "وظيفته تخفيف التوتر وتهدئة شدة الانفعال" (١٣٢). وحينما استشعرت بعدم فاعلية فاصلها الهزلي، وتوقعت أنه لم يروح كثيرا عن المتلقي، فكرت في بديل آخر، وراحت تطرح البديل على المتلقي وكأنها تستشيره،

فتقول: "فكرت في بديل آخر: أن أكتب مشهدا أو ربما مشاهد من المستشفى بدت لي طريفة وظريفة أو مثيرة للضحك. ثم عدلت عن الفكرة، لأنه لا داعي للبقاء في أجواء المستشفيات، ما دمنا سنعود لها في الفصل التالي". (١٣٣)

وفي نهاية الفصل تعود لتؤكد الفكرة ذاتها، فتقول: "لن ألجأ إذن لهذا البديل بل أحاول يا قرائي الكرام ألا أعود لكلام مفصل عن المستشفى، إلا في فصل أو فصلين ثم أنقطع عن ذلك، إلا لوجد جديد. انتهت الاستراحة"(١٣٤).

وتزداد حميمية الحوار بينها وبين القارئة، لتبلغ درجة من التبسط وعدم التكلف، استطاعت أن توظف فيها المستوى اللغوي توظيفا بارعا، فتحدثت بلغة بسيطة، ومحافظة في الوقت ذاته على فصاحتها، ليشي المستوى اللغوي بحديث نسوي خالص، وكأنها أدارته مع إحدى صديقتها في جلسة سمر، ففي سياق حديثها عن جدارية تروبيكال أمريكا للفنان المكسيكي سيكييروس، والتي طمستها السلطات الأمريكية، لتوثيق الجدارية لممارساتهم القمعية والمسيئة تجاه سكان البلاد الأصليين، الذين صاروا أقلية بعد احتلال أرضهم، وبعد جهود مضنية من المخلصين للفن والمناضلين عن حقوق الإنسان، تمت استعادة الجدارية بعد سنوات طوال، فتفضي بهذا الحديث إلى قارئتها في صيغة حوارية: "وفي عام ٢٠١٢ أي والله، بعد سبعين عاما من حجبها، أعلن الانتهاء من عملية استعادتها والكشف عنها. ولولا أن لوس أنجيلس بعيدة، يكلف السفر إليها رحلة لساعات طويلة بالطائرة والهبوط في مطارين أو ثلاثة على الطريق، وأموالًا لا يُستهان بها، تضاف إليها أموال أخرى لحساب الفندق ومصروفات الإعاشة، لاقترحت عليك أيتها القارئة الكريمة أن تذهبي لرؤيتها، وهو ما لم يتح لي، وتبلغينا بما رأيت وتحكي لنا، وإن دبرتِ المال اللازم فقد تكملين المعروف بالذهاب إلى المكسيك ورؤية جداريات ولوحات الفرسان الثلاثة: ريفييرا وسيكْييروس وأروسكو،.. وبما أنني لم أزر لا لوس أنجليس ولا المكسيك فعديني بلقاء بعد عودتك، إن تمكنتِ من الذهاب، لتتحدثيني عما رأيتِ فأنقله إلى القراء، أو تحكيه أنت للناس مباشرة. "(١٣٥)

وتتخذ من الحوار مع القارئة بديلًا للمونولوج؛ حيث تعرض ما يعتمل في رأسها من أفكار، وتحاول أن تجيب عن الأسئلة المثارة بداخلها، على طريقة شعرائنا القدامى في التجريد واستيقاف الصحب لبكاء الطلل، تقول رضوى: "أكاد أراك يا سيدتي القارئة تُقطِّبين وتزُمّين شفتيك وتوشكين على توبيخي: سبحان الله ماذا كنت تفعلين إذن؟ لا تقدمين على العملية المطلوبة، ولا تشاهدين مسرحية أو تحضرين محاضرة تفيدك وتنفع طلابك في قاعة الدرس. تبددين وقتك ومالك ومال أسرتك في إيجار شقة غالية ومصروفات كثيرة في تكاليف باهظة للإقامة!!! فأكاد على طريقة الأفلام العربي أقول: مظلومة يابيه. مظلومة يا هانم، كنت أنتظر. وهل الانتظار عمل؟!"(١٣٦)

فهي بهذا الحوار إنما تساءل نفسها: ما الذي تفعله في تلك المدة؟ فلم ترد على طبيبها بشأن الجراحة، ولم تستثمر وقتها في أنشطتها الثقافية المعتادة والمحببة إلى نفسها، وهي في ذلك كله تستنزف وقت أسرتها ومالها وجهدها. فصور هذا الحوار مع القارئة وقفة رضوى مع نفسها، بدليل أنها أشفعته بقولها: لم أجب على الدكتور نيوكِرْك بشأن العملية المقترحة ولا قمت بعمل الأشعة المقطعية المطلوبة على الرأس." (١٣٧)

ولا يقتصر حضور القارئ على الحضور الاعتباري بعرض أفكاره بل إنه حضور حسي؛ فنراها تسمعنا صوته في حوارها معه: "أسمعك أيها القارئ المحترم، تسألني: ولماذا لا تحذفين هذين الفصلين فتوفرين على نفسك جهد كتابتهما وتوفرين علينا القفز عنهما؟"(١٣٨). كما ترينا ملامح وجهه: "تخيلي يا سيدتي وأنت تواصلين حياتك اليومية، تذهبين إلى عملك وتعودين منه وتعدين الغداء لأولادك وفأر يلعب في عِبِّك. أري القرف على وجهك وبوادر خوف لمجرد تخيّل الأمر، فما بالك بمعايشته؟"(١٣٩).

وإلى جانب حوارها مع القارئ والقارئة نجد حوارا داخليا، أو ما يسمى بالمونولوج تفكر فيه بصوت عال، فنراها مثلا تصف كثرة شواغلها في مرحلة الإعداد لرحلة العلاج إلى واشنطن، حتى إنها ضيعت صور الأشعة الطبية، فتقول

في مونولوج تهكمي: "أتميز غيظا وأنا أكرر على نفسي: وكأنه تنقصك مهام إضافية في الأيام القليلة المزنوقة المتبقية على السفر! ثم كيف تسقط منك أوراق بنصف حجمك في غلاف من الورق المقوّى الملوّن بأحمر يجذب النظر على بعد أمتار؟!"(١٤٠).

ويثار في نفسها سؤال عما جد على ميدان التحرير، وتبدأ تعدد ملاحظاتها: رواد الميدان من الثوار، الباعة الجائلون الذين لم يعودوا يبيعون بعض العاديات وإنما يبيعون أعلام مصر وتونس وفلسطين بعض الصور واللافتات المنددة برموز النظام القديم وأخرى تحمل شعارات الثورة، رسوم الجرافيتي والشعارات على حوائط البنايات المحيطة بالميدان،" ثم راحت تؤنب نفسها لعدم إتيانها على ذكر أهم المستجدات فتقول: "أي سُخْفٍ هذا يا رضوى! أنتبه أن قبضتيّ بأصابعي العشر انغلقتا فجأة بقوة، كأنما تمردت الأصابع على الحسبة العقيمة. قلت: جد في الميدان ما شربته أرضه من دم الشهداء." (١٤١).

وحينما تلحظ توافد العديد من زملائها على ميدان التحرير، دونما اتفاق مسبق، مع تقدمهم جميعا في العمر، فتفسر ذلك في حوار داخلي: "قلت لنفسي نعم الكثير منا في الستين أوعلى مشارفها، لكن الوضع يختلف، يختلف تماما، يختلف كل الاختلاف"(١٤٢).وتخاطب نفسها لتوضيح خطتها في حكاية السيرة، فتقول: "لم تحكِ بعد يا رضوى عن محمد محمود. سأحكي سأحكي،.." (١٤٣).

وفي سياق حديثها عن صديقتها عزة خليل، بنت الفنان أحمد خليل، الطبيبة الشابة التي تعمل بالدانمارك هي وزجها الطبيب، والتي تأنس الكاتبة كثيرا بالحديث معها، خاصة في حالات القلق الذي ينتابها من الجراحات المتعاقبة التي خضعت لها، تقول عنها رضوى: "يؤنسني وجه عزة وصوتها حين نتحدث معا. تزداد جمالا مع العمر، أتساءل: هل هي محبتي لها أم توازن داخلي صقلته الثقة في النفس، وقدرة على العمل والإنجاز في سياق رائق ومنظَّم تضفي على الوجه مزيدا من الملاحة؟".(١٤٤).

وإضافة إلى الاستطراد الوصفي والحواري نقف على شكل آخر من أشكال الاستطراد، وهو المؤشرات السردية الشارحة، التي تعترض بها سير السرد، لتضيف معلومة، أو لتستدرك على معلومة، أو لتشرح مفهوما، ومن ذلك: " هذا الكتاب ليس رواية بل سيرة ذاتية"، " لا أستعرض إنجازاتي"، " لن أضيف إلا تفاصيل قليلة قد لا يعلمها القارئ" (١٤٥) "وكثيرا ما تحرص على شرح بعض مفرداتها بين الأقواس حتى تضمن عمق التواصل الوجداني بين القارئ والنص، خشية أن تقطعه لفظة غير مفهومة في السياق فتعوزه إلى الاستفسار عنها، ومن ذلك أثناء حديثها عن الشاب الثلاثيني الذي كان يحضر محاضراتها وسمات الاختلاف بادية عليه من حيث السن والهيأة، وقد علل لها الشاب ذلك الاختلاف وعدم الانتظام في المحاضرات بأنه مؤهلات عليا منتسب، فتشرح دلالة ذلك في سياق السرد بين الأقواس: "كان الشاب مختلفا في هيئته عن معظم زملائه، فغالبية طلاب الفرقتين الثالثة والرابعة الذين أدرس لهم، في مطلع العشرينيات أو دونها. كان ثلاثينيا أو ربما أكبر.....لم يكن منتظما في الحضور، فلما سألته قال إنه مؤهلات عليا (أي أنه حاصل على شهادة جامعية سابقة على التحاقه بكليتنا)، ومنتسب (أي لا يتعين عليه الانتظام في حضور الدروس)... رجحت أنه من موظفي الأمن وكتاب التقارير، ثم راجعت نفسي لأن بعض الظن إثم." (١٤٦)

والنماذج على المؤشرات السردية الشارحة في النص أكثر من أن تحصرها الدراسة، ولكن نورد بعضا منها على سبيل المثال لا الحصر:" لم تكن هذه الأمور سوى الهوامش أو البرولوج، وهو بلغة المسرح المدخل السابق مباشرة للفصل الأول" (١٤٧)، "في ذلك الأسبوع سأتردد عدة مرات على الطابق السابع، حيث قسم جراحة المخ والأعصاب." (١٤٨)،"قد أعود للحديث عن الوزير الذي أفرج عني، إن سمح السياق، وقد لا أعود"(١٤٩)،"اتصلت بي ماهرو ابنة خالتي (نعم هذا هو اسمها وهو اسم فارسي يعني وجه القمر، اختاره لها جدي الدكتور عبد الوهاب وكان أستاذا للغة الفارسية ومحقق "الشهنامة")،..." (١٥٠)،".. (لا يعمل نساجو هذا الزمان في الليل أبدا لأن ضوء القناديل لا يسمح بتمييز الألوان بوضوح، وقد يتسبب في الخلط بينهما).." (١٥١).

التناص :

يعد مصطلح التناص من أكثر المصطلحات إثارة للجدل، فضلا عن كثرة المترادفات المترجمة لهذا المصطلح، والناجمة عن تعدد منظّريه؛ فنطالع في المصنفات النقدية الحديثة مصطلحات كالحوارية وفقا لباختين، أو التناص وفقا لكرستيفا، أو متعاليات النص وعنصرها الأعمق وهو التعالق النصي وفقا لجيرار جنيت، وإذا نقبنا في تراثنا النقدي سنجد ما يلامس هذا المصطلح بمفهوم عربي خالص، كالاقتباس، والتضمين، والسرقة، والتلميح، والإشارة، وجميعها تُعْنى بانعكاس الخبرات المعرفية المتراكمة في النص الأدبي، كمحصلة لثقافة الأديب المتسعة، من تاريخ ودين وأدب وعلوم وأساطير ورموز، وغيرها من قصص وأمثال وحكم مستمدة من مخزون التراث العالمي الذي لا حصر له. فيصير النص لوحة فنية متعددة الألوان، مختلفة الأبعاد، مركبة التكوين.

ولعل هذا النمط نتيجة طبيعة للاتجاه نحو الصورة البصرية في مرحلة ما بعد الحداثة، والمواكبة للتغيرات الطارئة على ثقافة المجتمعات بداية من ستينيات القرن العشرين، والتي انعكست بدورها على أنماط التأليف الأدبي، السردية منها على وجه الخصوص، ونتج عن ذلك توجه بعض الأدباء إلى فكرة النص المفتوح، والتي يصير النص بموجبها أفقا مفتوحا، يعمل كمِرجل تغلي في داخله نصوص عدة، تنتمي لأنواع أدبية مختلفة، كتبها عدة مؤلفين، ينتمون إلى فترات تاريخية مختلفة. وهذا ما دعاه النقد الأدبي بالتناصّ (Intertextuality).

وقد ضمت الكتابات التي اعتمدت تقنية الكولاج، ولم تحفل بالحدود بين الأجناس، تناصات متشابكة، من حكايات إلى آيات قرآنية، أمثال، نوادر، قصص، مسرحيات، روايات، شعر، مقامات... إلخ،[١٥٢] ليجمع العمل الأدبي بين المتعة الأدبية و القيمة الفكرية في آن واحد، فضلا عن كسر إيهام المتلقي وتجنب رتابة السرد التقليدي.

وبعيدا عن تنظيرات التناص، والكثرة الكاسرة من الدراسات النقدية بشأنه، فقد لخصت رضوى عاشور فكرة التناص بلغة شعرية رقراقة، تكشف عن

الأثر الوجداني الذي يمكن أن يحدثه نص ما، وما يثيره في النفس من مشاعر يتداعي فيها الماضي والحاضر ليلتحما في تكوين حالة وجدانية فريدة، تشاهد رضوى مقطعا مسجلا للشاب الذي تسلق عامود إنارة يتجاوز ارتفاعه الأمتار العشرة، رافعا علم مصر أعلى العامود، وتسترجع الشريط مرات عدة، معللة: "ثم إنني أسترجع الشريط لأن المشهد مسجل على خلفية المقطع الثالث والرابع من نشيد مصطفى صادق الرافعي وصَفَر عليّ. أطرب للحن والكلمات:

وَيْكَ يا مَنْ رَامَ تَقْييدَ الفَلَكْ ∴ أيُّ نَجْمٍ في السّما يَخْضَعُ لَكْ
وطنُ الْحُرِّ سَمًا لا تُمْتَلَك ∴ والفتى الحرُّ بِأُفْقِهِ مَلَكْ
لا عَدَا يا أرضَ مِصْرٍ بِك ∴ عَاد إنّنا دُونَ حِمَاكِ أجمعين
لكِ يا مصرُ السّلامة ∴ وسلامًا يا بلادي
إنْ رَمَى الدهرُ سِهَامَه ∴ أتّقِيها بفؤادي
واسْلَمِي في كُلِّ حين

قد يستغرب قراء صغار السن أو أغراب عن تاريخ هذا البلد، مدى طربي لهذه الكلمات، ولموسيقى هي أقرب لمارش عسكري، ولكن بعض الشعر والموسيقى يأتي إلينا محملا لا بالفن وحده بل بتاريخنا الخاص والمشترك، وذاكرتنا وذكرياتنا، فنحبه لأننا نألفه ولأنه منا"(١٥٣).

وتكمن الطاقة الشعورية في الأغنية، وفق رضوى، لا في أنها كانت النشيد الوطني للبلاد في فترة من الفترات، لكن مصدر هذه الطاقة: " أن أهل البلد سمعوها من جيل لجيل في لحظات المواجهة والخطر وضرورة لم الصفوف للدفاع عن بلادهم، وفي لحظات الاحتفاء بعيد وطني أو نصر تحقق." (١٥٤)

لقد استحضرت الكاتبة بعض النصوص لما فيها من حمولات وجدانية محفورة في ذاكرتها وذاكرة الأمة، "ونعتقد أن إقحام هذه النصوص في العمل الروائي أضفى عليه دينامية سردية متعدّدة الأوجه. فكانت هذه المواد معطلة للسرد ودافعة له في ذات الوقت، فحضورها الفضائي على الصفحة عطّل السرد وفعل القراءة لأنّ المتلقي يتوقّف عن متابعة الأحداث لينشغل بالتأمّل في طبيعة

تلك النصوص وطريقة إقحامها ومساحات اشتغالها كما تطرح عنده أسئلة حول مدى واقعيّة تلك النصوص وصلاتها بالحقيقة، فإذا نظر إليها على أنها نصوص حقيقيّة فإنّها تتّخذ طابعا وثائقيا يدفع الرواية نحو انفتاح أعمق على الواقع الذي أنتجها فتشتغل كما لو كانت مرآة عاكسة. غير أن الوعي بالطبيعة الانتقائية لتلك النصوص يجعل الفعل الروائي ينأى عن هذه البراءة ، فتتحوّل تلك النصوص التي اختارها الروائي بكل دقّة مؤشّرا على خلفية أيديولوجية تسكن النص الرّوائي."(١٥٥)

وتؤكد على عفوية التناص في العمل الأدبي؛ لطبيعة الذاكرة المراوغة، فهي ليست طيّعة للأديب، وإنما تستحضر من مخزونها ما تفرضه طبيعة النص، فتقول: " والذاكرة ؟ هل هي خادم سيدها تحمل له ما يأمر به أم أنها سيدة لعوب مراوغة. تتواطأ مع الخيال وتجاريه؟ هل هي المسئولة عن تنظيم هذه المادة وهيكلتها والتضمين والإسقاط والتصدير والمواراة ، أم أن الخيال هو المسئول؟ هل هو الخيال أم العقل المنظم؟ ربما وبصرف النظر عن هذه الأسئلة وإجاباتها المحتملة، يكون فعل كتابة نص سيرة صريح كهذا الذي أكتبه محكوما كغيره من النصوص (الروائية مثلا) بتلك الخصوصية في التعامل مع الكلام، بكل ما راكمته، أنا المؤلفة، من معارف وخبرات وقناعات ومشاعر وذائقة ووعي وانتباه، تتكثف جميعا وتتلخص في نظرة، وهي نظرتي إلى الدنيا ونفسي."(١٥٦).

فعملية التناص ، كما استشعرتها الكاتبة، عملية تلقائية هي أشبه بحالة وجدانية لاشعورية تنتاب الكاتب دون أن يستدعيها، ولعل ذلك يبدو أكثر وضوحا في الفصل الخامس والعشرين الذي خصصته للحديث عن أحداث شارع محمد محمود، فقد استهلته بالحديث عن لوحة الجرنيكا لبيكاسو، المشار إليها سابقا، تقف أمام تلك اللوحة التي أحبتها كثيرا وتكررت زياراتها لها، سواء في الولايات المتحدة الأمريكية أو في مدريد بعد نقلها إلى إسبانيا، مع اعترافها بأن الكتابة عن اللوحة فيها قدر من التهور، لعدم قدرة الكاتبة على إضافة جديد إزاء كم الدراسات والبحوث المنجزة حول تلك اللوحة. فلماذا إذًا وصفتها؟ دون أن تفصح

عن السبب تقول رضوى: "لا مجال لإضافة جديد. ولكنني، لسبب أو آخر، أريد أن أحكي عن اللوحة، أن أصفها لقرائي، أن أدعوهم للبحث عنها على مواقع الشبكة الإلكترونية ومشاهدة صورها، وتأملها والنظر في تفاصيلها."[١٥٧].إيمانا منها بوظيفة الفن الذي: "يوجز ويختصر ويجرِّد، وهو يجسِّد ويكثِّف ويعمِّم، يحول الواقعة بقدرة قادر، إلى كيان عابر للأماكن والأزمان، ودلالات تنتقل رسائلها بين الخلق، تفعل فيهم ما تفعله." [١٥٨].

ولعل السطور السابقة تحمل جوابا على سؤال الكاتبة عن سر الحضور المفاجئ للوحة الجرنيكا وهي بصدد الكتابة عن أحداث شارع محمد محمود، وهذا ما تشير إليه بقولها: "قلت إنني من محبي الجرنيكا، ولكن ما الذي حملها فجأة إلى هذا النص فدخلت بلا دعوة مسبقة ولا توقع؟ الحق أنني كلما أردت الكتابة عن أحداث شارع محمد محمود شعرت بقلة الحيلة." [١٥٩].

وتقول معقبة على بيان رئيس الجامعة الذي أدان فيه وقفة أساتذة الجامعة من مجموعة استقلال الجامعة، حيث أدان البيان: "ما يسميه اقتحام الجامعة من قبل "أساتذة غرباء"، و"قلة مندسة" بقيادة الدكتور عبد الجليل مصطفى، تعمل على إحداث قلاقل." [١٦٠]. فتضحك من البيان بسخرية يشوبها الألم؛ لما تراه من ركاكة المكتوب، وضعف الحجة، والأخطاء اللغوية، ولا تجد ما يعبر عن حالتها تعبيرًا دقيقًا أفضل مما قاله المتنبي، في حالة من التناص الفني والواقعي؛ وكأنها تعيش ما عاشه المتنبي من قبل، فتقول: "بعد قراءة بيان رئيس جامعتنا، وبعد الضحك الذي أحسن أبو الطيب وصفه من ألف عام بأنه ضحك كالبكا، جلست لكتابة مقال." [١٦١]. في إشارة منها إلى بيت المتنبي :

وَماذا بِمِصْرَ مِنَ المُضْحِكاتِ ، ::: وَلَكِنّهُ ضَحِكٌ كالبُكَا

وفي تناص تشوبه السخرية من تداعي الضغوط عليها، ما يتعذر معه القدرة على استمرارية الكتابة، تقول رضوى: "تراكمت علي الضغوط بشكل يصلح لكتابة نص كوميدي. كان سيل الأحداث يندفع على رأسي حين أصابتني نزلة برد، حمى واحتقان في الحلق....إلخ. وعلى غير الحمى المعتادة التي قال عنها أبو

الطيب:" بذلت لها المطارف والحشايا فعافتها وباتت في عظامي"، تكرمت علي الحمى وتركت لي عظامي إلا دائرة صغيرة أسفل الظهر تجعل الحركة أو الجلوس أمرا شاقا مؤلما." (١٦٢).

ويقفز المتنبي مرة أخرى إلى ذاكرتها اللعوب، كما وصفتها، في سياق التعبير عن مخالفة القدر لتوقعاتها في رحلة علاج قصيرة ستعيق عملها لمدة أربعة أسابيع، تستأنف بعدها عملها وتكمل تدريس مقرري: "النقد النظري" و" الأدب المقارن" لطلاب الدراسات العليا، لقد طالت رحلة العلاج، وهنا تقول: " ولكن كما قال جدنا الكبير أبو الطيب :

مَا كلُّ ما يَتَمَنّى المَرْءُ يُدْرِكُهُ ::: تجرِي الرّياحُ بمَا لا تَشتَهي السّفنُ

امتد تعطلي عن التدريس الذي قدرت إنه لن يتجاوز، إن طال، أربعة أسابيع... إلى العام الدراسي كله." (١٦٣).

ولما كان الفصل السادس بداية الحديث عن الثورة المصرية وإرهاصاتها، فجعلت عنوانه: (مصر التي...) ولا تذكر هذه العبارة إلا ونستدعي في الذهن كلمات الشاعر أحمد رامي التي غنتها أم كلثوم وفيها يقول:

مصر التي في خاطري وفى فمي :::: أحبها من كل روحي ودمي

إن شبح الحياة المهددة مع كل ميلاد جديد ظل يراودها عقب كل جراحة، إذ تخرج من مسرح العمليات بشريط على معصمها مثبت عليه اسمها وتاريخ ميلادها. لقد أجرت ثلاث عمليات خلال خمسة أيام، تستمر الجراحة بضعة ساعات، تمر تفاصيلها على مريد وتميم ببطء قاتل: "بعد تسع ساعات أعلموهما أن الجراحة تمت بنجاح. نقلوا السيدة المهددة حياتها؛ رضوى بنت مية ومصطفى، التي لفوا رسغها كما في كل الجراحات السابقة، بشريط كتب عليه اسمها وتاريخ ميلادها، إلى غرفة العناية المركزة"(١٦٤).وفي محاولة منها للاستقواء والمكابرة والتأكيد على أنها تستطيع، تستحضر تلك الكلمات التي تغنى بها سيد درويش في أغنية (الحمالين)، ولا تفوتنا تلك المقاربة البادية بين عنوان

السيرة ودلالة اسم الأغنية، فذلك الثقل الذي فاق رضوى يتطلب قوة شكيمة ممزوجة بالكبرياء للقدرة على تحمله؛ فالتحمل أهون من مد اليد، فتذكر كلمات الأغنية كما أنشدها سيد درويش:

" شد الحزام على وسطك غيره ما يفيدك
لابد عن يوم برضه ويعدلها سيدك
إن كان شيل الحمول على ظهرك يكيدك
أهون عليك يا حر من مدة إيدك" (١٦٥).

وتعلق على تلك الكلمات التي رأتها تتناص مع حالتها قائلة: "ولن يفوتك يا عزيزتي القارئة أن "مدّة إيدك" التي تعني طلب العون المالي من الآخرين في الأغنية، تتحول هنا إلى معنى آخر يشير إلى طلب العون المعنوي، وإن اجتمع المعنيان في الإشارة الضمنية إلى فعل يكسر الكبرياء"(١٦٦).

وللمثل الشعبي حضوره في ذاكرة الكاتبة لتعبيره عن دواخلها، ففي سياق الحديث عن مكابرتها لتثبت لنفسها أن تلك الجراحات لم تنل شيئا منها تقول: "سأشعر بارتياح غريب لإتمام قراءة رواية من ثلاثمائة صفحة،.. ورغم انتباهي، ولم أقرأ سوى نصفها، إلى أنها متوسطة القيمة، سأواصل بعناد قراءتها للتأكد أنني قادرة على ذلك، لأن "ريما" المثل، التي هي رضوى الآن، رجعت لعادتها القديمة. تقرأ بيسر كأن شيئا مزلزلا لم يصب رأسها"(١٦٧). في إشارة واضحة إلى المثل الشعبي " رجعت ريمة لعادتها القديمة".

وللقرآن الكريم أثره في تعبيراتها، فلم تجد أبلغ من التعبير القرآني عن وقت بزوغ الفجر وانسلاخ ضوء النهار من غسق الليل، فتقول: "بدا الموعد الذي حددوه لنا غريبا. السابعة صباحًا، في شتاء واشنطن. غادرنا البيت ولم يتبين بعد الخيط الأسود من الخيط الأبيض من الفجر إلا قليلا" (١٦٨).مستعينة في ذلك بقوله تعالى: "... حَتّى يَتَبَيّنَ لَكُمُ الْخَيْطُ الأَبْيَضُ مِنَ الْخَيْطِ الأَسْوَدِ مِنَ الْفَجْرِ..." (١٦٩).

كما جعلت عنوان الفصل التاسع عشر جزءًا من آية قرآنية، فعنوانه: " ولا تحسين..." في إشارة إلى قوله تعالى: "وَلَا تَحْسَبَنّ الّذِينَ قُتِلُوا فِي سَبِيلِ اللّهِ

أَمْوَاتًا بَلْ أَحْيَاءٌ عِندَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ"[١٧٠]. حيث استغرق الحديث عن وفاة رئيس الجامعة المنتخب د/ علاء فايز وشهيد كلية الطب قدرا كبيرا من الفصل، وتستحضر الآية الكريمة ذاتها في حديثها عن انتظار أهل الشهداء لعودة أبنائهم، فتقول: "..، رغم أنهم يعرفون أن الموتى، حتى الشهداء منهم لا يعودون، وإن كانوا أحياء عند ربهم يرزقون." [١٧١].

كما تأنس بالتصوير القرآني البديع في حديثها عن قصر الزعفران، فتقول: "مادامت للأرض ذاكرة، فلابد أن للزعفران ذاكرة ولابد أنه أيضا ينتظر لكي يُخرج شَطْأَه ويفترش الحيز ويتوسع، "[١٧٢].استنادا إلى قوله تعالي: (كَزَرْعٍ أَخْرَجَ شَطْأَهُ فَآزَرَهُ فَاسْتَغْلَظَ فَاسْتَوَى عَلَى سُوقِهِ يُعْجِبُ الزُّرَّاعَ لِيَغِيظَ بِهِمُ الْكُفَّارَ وَعَدَ اللَّهُ الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ مِنْهُم مَّغْفِرَةً). [١٧٣]

ولم تقتصر الكاتبة في تناصاتها على الموروث العربي والشعبي فقط، بل تعدته إلى الموروث العالمي؛ إذ جعلت الفصل السابع من مقاطع سيرتها بعنوان: (أحيانا أشعر كطفل..) مستدعية إحدى الأغنيات الشعبية الأمريكية، مستشعرة حالة من التناص بين ما ينتابها من مشاعر وأفكار ورؤى، وبين الحالة الشعورية التي تصورها تلك الأغنية، فتصف حالتها عقب إحدى العمليات الجراحية المتكررة، وترددها ما بين الوعي واللاوعي في حالة أشبه بتيار كهربائي ضعيف يتذبذب شعاع مصباحه، وكأنه بحاجة إلى تثبيت، وفي إحدى حالات الوعي أفاقت على وجه تلك الممرضة السمراء التي تبلل شفتيها بإسفنجة: "طلبت منها أن تسمح لي أن أضع الإسفنجة في فمي. لم أتوقع أن تسمح لي لأنني أعرف أنهم لا يسمحون بشرب أي قدر من الماء بعد الجراحة مباشرة. سمحت. ساعتها سألتها إن كانت تعرف تلك الأغنية الشعبيّة الجماعيّة السوداء:

Sometimes I feel like a motherless child
A long ways from home
Sometimes I feel like I'm almost gone
A long ways from home

(أحيانًا أشعر كطفل لا أمّ له، بعيدًا جدّا عن بيتي/ أحيانا أشعر كأنني ذهبت، بعيدًا جدّا عن بيتي)." (١٧٤)

ترى أي تناص رأته رضوى وهي تصارع الموت في معارك مختلفة من جراحة إلى أخرى، مع إحساس الطفولة بلا أم؟ هل خشيت الموت واستشعرت ميلادًا جديدًا عقب عودة الوعي بعد الجراحة؟ أم إنها لا تخشى الموت ذاته، وإنما تخشى مواجهته التي خاضتها مرات عدة، أو أنها أُنهكت من كثرة المواجهات مع الموت مع كل جراحة. لقد ترك التناص أفق التوقعات جميعها مشرعة أمام القارئ ليوجهه كيفما استشعره.

كما جعلت عنوان الفصل الثاني والثلاثين عبارة قالها طبيبها دافيسون حينما زارته في مرحلة الإعداد للجراحة الخامسة، حيث قال لها بمجرد أن وقعت عينه عليها: "AMaster of Disguise" يعني "أستاذة في التنكر"، فاقتبست مقولته بلغتها لتجعلها عنونا لفصل تتحدث فيه عن شخصيتها المخاتلة المتنكرة، والتي تخفي أكثر مما تبدي، وتعيش قدرا من المفارقة في شخصيتها، فقوتها تخفي هشاشة، وابتسامتها تواري ألما، واستكانتها تحجب انفعالا.

وتستخدم التناص العكسي لتقدم طرحا ذاتيا مخالفا للمتداول، وذلك في سياق ذكر شهر أبريل الذي ارتبط اسمه بقصيدة الأرض اليباب الذائعة الصيت للشاعر الإنجليزي توماس ستيرنس إيليوت، وأوردت الأبيات الشهيرة الخاصة بشهر أبريل:

أبريل أقسى الشهور، ينبت

الليلاك من الأرض الموات، يخلط

الذاكرة بالرغبة، ويحرك

الجذور الساكنة بأمطار الربيع

إلا أن إحساس الكاتبة تجاه هذا الشهر يختلف تماما عن تلك الرؤية التي أذاعها إليوت في قصيدته. تقول معقبة على الأبيات السابقة: " ولكن أبريل

بالنسبة لي، لم يكن أقسى الشهور، لأن الربيع كان ينقل رسالته لي ضمنا أو صراحة"(١٧٥). إن أبريل بالنسبة لها بداية حياة، فهو رسول الربيع، وكأنه ميلاد جديد كذلك الذي عايشته مرارا مع عودة الوعي إليها عقب كل جراحة. وهو سياق يتغاير مع السياق العام لقصيدة الأرض اليباب التي نظمها إليوت عقب الحرب العالمية الأولى، وبعد طلاقه من زوجته الأولى. إذ تعكس القصيدة أجواء غياب اليقين، والوهم والدمار، والانحطاط الأخلاقي، والانهيار النفسي الذي أصاب جيلا كاملا. لتُعبر عن خيبة أمل ذلك الجيل من عالم مثقل بالمخاوف والذّعر والشهوات العقيمة.

ولا يقتصر التناص عند رضوى على الحالة النصية المتعلقة بالدلالة اللغوية، بل يتعداه إلى الحالة الإنسانية المتعلقة بالموروث البشري الذي تتناقل دلالالته عبر الأجيال المتتالية، تناقل دلالات النصوص عبر الأعمال المتعاقبة. وقد أوضحت ذلك في الفصل السابع والعشرين الذي وضعت له عنوان " الشعر والشعراء. فصل يبدو خارج السياق، وإن كان في صلبه"؛ حيث خصصت حيزا كبيرا من ذلك الفصل عمن أسمتهم بالجواهين والحدادين، في إشارة إلى أمينة ابنة صلاح جاهين التي تزوجت أمين ابن فؤاد حداد، تلك الأسرة التي توارثت الشعر والفن توارث الصفات الجسدية. وطرحت في بداية الفصل سؤالا: "أتساءل: هل الصفات الذهنية والروحية وراثية كلون العينين والطول وملمس الشعر وبعض الأمراض؟ هل يمكن للعذوبة مثلا أن تورّث من أب لابن؟ هل الصقر حاد البصر المنتبه كأنما تحت ريشه رادار صغير ملاصق لقلبه، أو مدسوس بقدرة قادر بين تلافيف جهازه العصبي، هذا الصقر، هل يورّث؟" (١٧٦).

وفي نهاية الفصل تصل رضوى إلى جواب سؤالها والذي جعل الفصل في صلب السياق وليس خارجا عنه، وذلك حينما ترى الأجيال الجديدة تنشد أغاني الشيخ إمام فتحييها من جديد، وتحولها إلى رابط متين بين الحاضر والماضي، فتقول: "كانت السلسلة أو الدائرة المفتوحة دائما على دوائر، تمتد وتتصل. وبهذه الإشارة يفهم اللبيب وتفهم قطعا يا قارئي الفَطِن، أن الثورة الجديدة ليست

مقطوعة من شجرة ولا أتت من فراغ، وأن الشهداء مسنودون بقوة على تراث ممتد من أوزيريس الذي بكته امرأة حتى فاض النيل، وشهداء المسيحية الأوائل و" لا تحسبن"، ومدد أبي عبد الله الحسين سيد الشهداء، وصولا إلى آبائهم المباشرين بطول تاريخنا الحديث".(١٧٧). أرادت رضوى من خلال حديثها عن تلك الأسرة التي توارثت الشعر أن تثبت أن جميل الخلال لا يولد فجأة، ولا ينتهي فجأة، بل هو روح تسري في الأجيال المتعاقبة.

وكما كان زوجها مريد وابنها تميم حاضرين على مدار السيرة، كانت كذلك نصوصهما حاضرة بقوة حضورهما في نفسها، فهما شاعران، ولقصائدهما أثر في نفس الزوجة والأم، فتضمن سيرتها قصيدة مريد في رثاء الشاعر محمود درويش، تقول في ذلك:" أما مريد فقد سافر إلى رام الله لحضور الجنازة، ولما عاد كتب قصيدة طويلة في رثاء محمود درويش، أقتبس مقطعين منها. يقول مريد:

وكأنه إذ مات أخلف ما وعد

وكأننا لُمنا بعض الشئ رحيله

وكأننا أتفقنا أن يعيش إلي الأبد

محمود ابن الكل : قالت أمه

وتراجعت عن عُشيه

خفرا لتندفع البلد

يا ويحها حورية

هل أدركت أن البلاد لتوها

قد ودعت من كل عائلة ولد ؟(١٧٨).

وتقتبس كلمة ارتجلها تميم في المؤتمر الشعبي الفلسطيني الذي انعقد في مدينة شيكاغو الأمريكية، وأثناء المؤتمر سمع بوفاة الشاعر محمود درويش، فألقى هذه الكلمة تعبيرا عما يجول في قلبه، فتقول: "ارتجل تميم كلمة قال فيها:

مات محمود درويش، مات من كان يؤسس لفلسطين فكرة، فإن الأوطان تؤسس في الخيال قبل أن تؤسس في الحقيقة... لا يكون الناس شعبا... إلا إذا تكونت في بالهم وخيالهم صورة عن أنفسهم وسعوا سعيا أن يكونوها... وهذه الصورة التي في الخيال ينشئها الشعراء إنشاء، ينشئها المثالون والرسامون والمؤرخون والشهداء".(١٧٩).

وفي سياق حديثها عن رغبة تميم في السفر إلى مصر إبان الثورة، ومنعهما له من السفر لظروف مرضها، تقتبس قصيدة له، فتقول: "قسونا على تميم. وربما لم نتمثل عمق محنته لتواجده خارج مصر في تلك الأيام إلا حين كتب قصيدته "يا شعب مصر والتي ترد في ختامها هذه الأبيات:

لما تشوف الشهيد تبقى السلامة خجل

وتبقى عايز تقول له يا أخى آسف

طب قول لى بس اعمل ايه ، لو يعنى فيها عمل

اللقمة دى لك نصيب فيها باشيلهولك

واشيل نصيبك من القعدة وكاسات الشاى

لكن نصيبك فى أنفاسى أشيله إزاى

وازاى أشيل لك نصيبك من فرحنا الجاى(١٨٠).

وننتبه إلى شكل آخر أشكال التناص في نص السيرة محل الدراسة، مثّلته تلك العلاقات التي نسجها نص السيرة، موضوع الدراسة، مع النصوص السابقة عليه للكاتبة نفسها، فيما يعرف بالتناص الذاتي أو الخاص، وكثيرا ما نجد الكاتبة تحيل إلى نصوص سابقة، وتتحدث عن كيفية تكون شخوصها في مخيلتها، والظروف المحيطة بعملية الإبداع، لاسيما ثلاثية غرناطة، إذ تظل مريمة فيئا يخيم بظلاله على روح رضوى، ويؤثر في ملامح شخصيتها، وذلك بحضورها الفاعل في نص السيرة والذي أشرنا إليه سابقا، في سياق حديثنا عن تناولها للمرأة.

ومن ذلك تعليقها على روايتها "الرحيل" الجزء الأخير من ثلاثية غرناطة، فتقول: " في عام ٩٤ جاء مريد إلى القاهرة، وكانت فترة نفيه ما زالت قائمة. أتى بإذن خاص يتيح له الإقامة في مصر لأسابيع معدودة. كنت قد بدأت في كتابة 'الرحيل' الجزء الثالث والأخير من ثلاثية غرناطة، ويبدو أن كتابة الجزأين الأولين، كانت عرفتني تمام المعرفة بالمكان والزمان والشخصيات فصرت أكتب بيسر وبسرعة، كأن أحدهم يملي عليّ الكلام...أرى مريد وأرى تميم إن كان عاد من المدرسة، وربما أسمع شيئا مما يقولان وهما يتحدثان بصوت خافت نسبيا. ولكنني مأخوذة بعفريت الكتابة لأن مريمة التي ماتت محمولة على كتفي حفيدها في الجزء السابق من الرواية، وحفيدها عليّ الذي غدا يتصدر هذا الجزء، وقبر مريمة الأشبه ببستان تتملكني تماما بما يؤمن لي هذا الحاجز العجيب الذي يضمن استمراري هناك، رغم وجودي هنا".(١٨١).

دائرية الزمن :

ذكرنا أن هذا العمل لم يخضع لمقاييس السيرة الذاتية، من حيث تتابع الأحداث وفق خط أفقي متسلسل، يبدأ بلحظة الميلاد ويتصاعد وفق الترتيب الزمني، حتى ينتهي إلى لحظة الكتابة، فقد آثرت الكاتبة استخدام الزمن المتداخل بتقنياته المتعددة، كالقفزة الزمنية، والتوقف الزمني، والتواتر الزمني النمطي، والمفرد، والتكراري. حيث تقافزت الأحداث في السيرة وفق حضورها في وعي الكاتبة، وليس وفقا للترتيب الزمني. وهذا النهج في العملية السردية أسس له العديد من الروائيين الغربيين، تقول فرجيناولف : "دعنا نسجل الذرات وقت سقوطها على الذهن بالنظام الذي فيه، ولنتبع التنظيم الذي يسجله كل منظر أو حدث على الوعي مهما كان غير متصل أو غير مترابط المظهر فالحياة ليست سلسلة من مصابيح العربات مصطفة بشكل متناسق، الحياة هالة مضيئة، غطاء نصف شفاف يحيط بنا من بداية الوعي إلى نهايته.. أليست مهمة الروائي أن ينقل هذه الروح المتباينة، غير المعروفة، وغير المحدودة"(١٨٢)، فقد استمطرت الكاتبة ذاكرة الوعي، واستقبلت قطراتها وفق تساقطها، لتسجل لنا الأحداث بأولوية وعيها، لا بأولية وقوعها.

"والملمح الأول الذى يتكون عند قارئ هذا الكتاب هو تلك المراوغة/ المراودة الأنثوية الفاتنة للزمن، فرضوى عاشور تستدعى الماضى بسحرٍ عجيب وكأنها تقول له: هيت لك!! فإذا رأته تهاوى بين يديها وتشبث بها مفتونًا بشاعرية سردها، أفلتت منه بحركة سحرية لترتد بنا إلى الحاضر، وتوغل فى الحاضر إغراءً وإغواءً حتى إذا أسلمها قيادَه، انسلَّتْ منه دون أن يشعر لتعود للماضى. وأحيانًا ترتكب هذه المراوغة بين الزمنيْن فى الفقرة الواحدة."(١٨٣). فاستهلت سيرتها بلحظة التسمية، والتي وقعت قبل الميلاد، وحتى قبل أن تكون الأسرة. تلك اللحظة التي أطلعتنا فيها على ذلك الحلم المنقوش على جدرا في ضاحية حلوان: "سأسمي ابني طارق"، ولم يكن النقش على الجدران من قبل الشاب المحامي مجرد حالة عابرة سجلها على جدار، بل هو حلم محفور في وجدانه، ونجح في حفره في وجدان أبنائه، فكان في صدارة المشهد في كتاب السيرة لتصدره خريطة وعي الكاتبة.

ونظرا لأن الكاتبة لم تُعن بالترتيب الزمني، فلم تكن البداية طيّعة لقلمها؛ إذ المألوف في كتب السيرة أن تبدأ بلحظة الميلاد، لكنها كتبت ثلاث مسوّدات لبداية سيرتها: "تشترك جميعا في حكاية المحامي الذي كتب على أحد الجدران: "سأسمي ابني طارق"، وإن وردت هذه الحكاية في إحدى المسوَّدات بعد مقدمة عن الموت، قررت لاحقا أنها لا تصلح كمدخل." (١٨٤).

وليقين الكاتبة بأن الكتابة فعل مقاومة، وأن التشاؤم لا يليق بها وهي في حقل التدريس، وليس من طابع أسرتها، فقررت أن تكون البداية معبرة عن انطلاقة وجود وليست نقطة فناء، والوجود هنا لا يمثل وجود رضوى الشخصي، وإنما وجود أسرة، ولبنة لمجتمع، وبعد إلماحة شفيفة على ذلك الماضي البعيد، الذي مثل مدخلا للسيرة كما عنونته، لم تتحدث عن طفولتها ونشأتها إلا بعد عشرين فصلا، وإذا بها تخصص الفصل الثاني لواقعة الرابع من نوفمبر ٢٠١٠، و التي جعلتها عنوانا له. وبهذه القفزة الزمنية المترامية في الزمان والمكان أفصحت الكاتبة عن خطتها الزمنية في سرد مقاطع من سيرتها، مما أتاح لها بعد

تلك القفزة أن تعود بنا إلى منتصف التسعينيات، لتقص موقفا احتجاجيا لها ولنفر من زملائها في تلك الفترة، ثم تعود إلى واقعة الرابع من نوفمبر ٢٠١٠.

وفجأة، وفي الفصل ذاته، تغوص بنا في عمق الذاكرة مرة أخرى لتعود إلى نهاية السبعينيات حتى منتصف الثمانينيات؛ إذ يقفز إلى ذاكرتها ذلك الشاب الثلاثيني الذي كان يحضر محاضراتها، ثم تقفز إلى مطلع التسعينيات حينما عاد الشاب ذاته يسعى إلى إعادة قيده بالكلية وقت أن كانت رئيسة القسم. وبعد ذلك التطواف في الماضي، تعود بنا مرة أخرى إلى الرابع من نوفمبر ٢٠١٠:" تذكرت الموضوع بتفاصيله وأنا عائدة من الكلية ذلك الخميس الرابع من نوفمبر"(١٨٥).

وفي سياق حديثها عن ذلك الشاب، الذي رجحت أنه من موظفي الأمن من كتاب التقارير، بدأت بتحديد الفترة الزمنية، في نهاية السبعينيات وإلى منتصف الثمانينيات، واستغرق حديثها عنه فقرتين، عمدت خلالهما إلى اختزال الزمن، فتقول: " يمضي عام أو عامان وأحيانا ثلاثة لا يظهر فيها، ثم أجده جالسا في مقعد من مقاعد الصف الأول"(١٨٦). وفي بداية الفقرة التالية، أثناء الحديث عن الشاب ذاته، تقفز قفزة زمنية أخرى إلى مطلع التسعينيات، حينما رغب ذلك الشاب في إعادة قيده مرة أخرى، وكانت حينها رئيس قسم اللغة الإنجليزية. وتستمر على تلك الوتيرة المتسارعة في إيقاع الزمن فتستهل الفقرة التالية بقولها:" بعد سنوات، في نهاية التسعينيات".

وبعد انصرام واحد وعشرين فصلا من السيرة، قضتها ما بين تجربتي الثورة والمرض، وقضايا الجامعة، تخللتها بعض الوقفات الاستطرادية في شؤون أخرى ــ أقول بعد ذلك كله تعود إلى طفولتها، فتستهل الفصل الثاني والعشرين بقولها: "بعد عام من مولدي انتقلت الأسرة... إلى شقة بالطابق الرابع والأخير من بناية تطل على النيل."(١٨٧).وتشرع في الحديث عن طفولتها، و سنوات الحضانة، والمرحلة الابتدائية في مدرسة ليسيه الحرية. وفي الفصل الثلاثين الذي استهلته بالحديث عن تفاصيل رحلتها العلاجية الثانية إلى الولايات المتحدة

الأمريكية، وفي معرض الحديث عن العملية الجراحية الأخيرة، والمركبة من عدة عمليات، جعلت فكرة الموت تسيطر عليها؛ فاستحضرت أمها تنتحب في قبرها حزنا على ابنتها، ثم عادت إلى الوراء لتصف أمها في ريعان شبابها، والفنون التي أتقنتها في صباها ثم تخلت عنها بعد الزواج وإنجاب أربعة من الأبناء منهم رضوى، ثم تعرج سريعا على طفولتها ومرحلة الدراسة الابتدائية في المدرسة الفرنسية، ثم المراهقة. (١٨٨).

ولعل هاجس الرحيل، والخوف من انسراب الزمن كان باعثا على ذلك النسق الزمني الدائري، وقد باحت الكاتبة بما يعتمل في سريرتها تجاه فكرة الرحيل، فقالت في فصل المدخل: "يبدو لي الآن بوضوح أن الشروع في كتابة سيرة ذاتية في تلك الأيام تحديدا، كان يتصل بشكل ما بمرض أخي وتدهور حالته الصحية وهواجسنا المتنامية أنه يستعد للرحيل. تحققت الهواجس. رحل طارق في السادس من سبتمبر ٢٠١٠. بعد خمسة أسابيع لحقت به أمي. لم تكن أمي مريضة حين مات ابنها البكر. حضرتْ أيام العزاء الثلاثة، استقبلتْ المعزين وودعتهم بما يليق، ثم انسحبتْ. ولزمتْ الفراش وأحجمتْ عن الكلام، ورحلتْ»(١٨٩).

وقد ظل هاجس الموت يخيم بظلاله على أجواء السيرة، وتبديه خواطرها بين الفينة والأخرى، على الرغم من مدافعتها المستمرة لهذا الهاجس، فتقول في مستهل الفصل الثامن والعشرين مشيرة إلى تجربة المرض: "تكتسب دلالة محورية وتشكل انعطافة في مسار هذا الكتاب وربما مسار حياتي أيضا. بدا لي قبل فصلين أنني أقترب من ختام الكتاب، أكتب فصلا أو فصلين أنهيه بهما رغم أنني أعلم أن النهاية ستبقى مفتوحة لأن المعارك في الشوارع مستمرة، فإذا بي أجد نفسي أعود إلى تجربة المرض والمستشفى، كأنني اخترت شكلا دائريا يعيد النهاية إلى البداية ويصب فيها. وهو ما لم أقرره ولم يرد على خاطري." (١٩٠).

ويشق على نفسها مغادرة القاهرة لرحلة علاج للمرة الثانية، ويسيطر عليها شعور بأنها تقتلع من جذورها، ويبدو الموت وشيكا، فتقول: "بدا لي وأنا

أغادر القاهرة والأوضاع فيها مشتعلة والشهداء يسقطون بالعشرات والمصابون بالمئات، والغاز المسيل للدموع والحرائق على بعد أمتار من بيتنا تشعرني بأنني أُقْتَلع عنوة من مكاني. كنت متوترة حادة المزاج يراودني شعور بالعجز وفكرة أنه لا دور لي سوى التسليم بالشيخوخة والموت. (١٩١)."

لقد عمقت تجربة المرض إحساس الرحيل بداخلها، وظل صداه يتردد في أرجاء روحها، وانعكس بدوره على النص، لكن روح المقاومة جعلتها تذكر أولئك الراحلين ممن وهبوا الحياة لغيرهم، وعاشت من بعدهم آثارهم، "فتخايلها لمحاً أسماء فرانز فانون ومحمود درويش ود. محمد أنيس، وكلهم ماتوا في الغربة إثر عمليات جراحية، وتستعيد في شرفة شقتها ببودابست تفاصيل اغتيال الفنان ناجي العلي، متى وأين سمعنا بالحادث.. رحيله بعد ثمانية وثلاثين يوماً من الاغتيال.. أستعيد وجه زوجته وأولاده، وكأنها تستقطر المعنى الذي وهب الإنسان نفسه له، محاولاً تجسيد مغزى وجوده ومصيره الإنساني . وهنا تتبدى لها جدوى الحكاية التي يقدمها الراوي، والأشكال الدائرية التي تتداخل فيها المسارات والمآلات."(١٩٢).

ومع إدراكها لحركة الزمن الدائرية في مسار السيرة، وانعكاسها على جعل الأحداث كشذرات منثورة، فإنها ترى شذرات الأحداث المنتشرة في فصولها ملمحا من ملامح الجمال في سير الرواية. وبعد أن راجعت نفسها لربط تلك الشذرات آثرت أن تبقى متناثرة على حالها، فتقول: "أنهيت مسودة هذا الفصل بملحوظة مفادها أن الفصل يحتاج إلى خاتمة. وأشَّرت على الملحوظة باللون الأصفر لكي لا أنسى كتابة فقرة ما تربط عناصر الفصل. ولكنني عند مراجعة المسودة قررت ألا أضيف شيئا. أترك الشذرات على حالها تنتقل بي من محاضرة لي عن خاتمة لرواية من رواياتي إلى نسجية شهيرة عن وحيد القرن... قلت نعم هذا ما أريده ولتبق الشذرات تفلت من أي محاولة لربطها لأن الرباط قيد يلجم المعنى، ويدفع به إلى اتجاه محكوم، وهذا ما لا أريده." (١٩٣)

شعرية المكان :

لم يكن المكان عند رضوى موقعا جغرافيا له حدود معلومة وتاريخ ثابت، فالمكان في السيرة فضاء صنعته الكاتبة عبر علاقة جدلية متشابكة مع أطرها النفسية والمعرفية، ولقد أطل علينا هذا الفضاء من عنوان السيرة، في جبل رضوى؛ فالعنوان لا يقترن فقط باسمها، فهو مثل عربي قديم مرتبط بجبل رضوى الذي يدل على الثقل، وازداد هذا الفضاء اتساعا في مدخل السيرة، حيث حرصت منذ البداية على أن تصنع فضاءً رحبا يجول فيه خيال المتلقي من أقصى الغرب الذي لم ينته عندها ببلد المغرب العربي، فالأندلس مازالت حاضرة في القلب والوجدان من كاتبة ثلاثية غرناطة، فيتسع الغرب ليشمل جبل طارق، الذي لم تعرّفه بأنه يربط بين المغرب العربي وإسبانيا، بل أطلقت عليها شبه الجزيرة الأيبيرية، تلك المساحة المترامية التي سيطر عليها المسلمون، وكانت تضم كلا من إسبانيا و البرتغال و جبل طارق، ليفوح عبق التاريخ من ذلك الفضاء المترامي الذي رسمته رضوى منذ البداية، ومن الغرب تتجه شرقا؛ حيث المدينة المنورة، وتحديدا جبل رضوى بينبع ، بما يحمله المكان من نفحات روحية خالصة، فنحن إزاء فضاء مترام يحده جبلان، فيكسبانه قدرًا من التوازن والثبات، ويستدعيان روح المقاومة والصمود، ذلك الذي رامته رضوى من فضائها المكاني.

فتفح نافذة الذاكرة، في مستهل السيرة، لتطل على أبعاد فضاء مكاني ممتد في أعماق التاريخ، متشعب في حنايا الروح، فتقول: "اختار الدكتور لحفيده اسم طارق ليكون سمِيًّا لفاتح الأندلس وللجبل الذي يحمل اسمه. فلما جاءت البنت بعد سنتين وتسعة أشهر، اختار لها اسم جبل آخر، لا يقع في الطرف الغربي من المتوسط، مشرفا على المضيق الذي يربط المغرب الأقصى بشبه الجزيرة الأيبيرية، بل يقع بالقرب من المدينة المنوَّرة، تضرب به العرب المثل في الرسوخ فتقول "أثقل من رضوى"، لأن الجبل في واقع الأمر، سلسلة من الجبال الممتدة إلى الشرق من ينبع، بها جداول ماء وشعاب وأودية، ووعول وغزلان، تحلق في

أرجائها النسور والصقور والقطا والحمام. وتقول بعض فرق الشيعة إن الإمام الغائب محمد بن الحنفِيَّة مقيم في جبال رضوى حتى تحين الساعة التي يظهر فيها فيملأ الأرض عدلا بعد أن عم فيها الظلم والزور." (١٩٤). ولا يفوتنا حرصها على وصف أشكال الحياة المتنوعة في أرض الجبل وسمائه، وما يكتنفه من أبعاد روحية عند بعض طوائف المسلمين.

وتصف حميمية العلاقة بينها وبين مكتبها بالكلية، والشوق المتبادل بينهما، حتى إنها تمنت لو عانقته، أو قبلته كما عانقت وقبلت زميلاتها: "لو عانقت المكتب أو قبلته كما قبلت زميلاتي لقالوا رضوى فقدت عقلها، تطلعت إليه وقدَّرتُ أنه سيفهم التفرقة الاضطرارية في المعاملة" (١٩٥).

وفي حديثها عن قصر الزعفران، تصور لنا ذاكرة أمة، فهو لم يعد يخص السيدة المسنة التي أنشئ من أجلها، بل لا يخص شخصا ولا جيلا، إنه نبض أمة تتدفق الدماء في شراييها، مجددة معها الحياة، تقول رضوى عن الزعفران في نهاية الفصل الذي عنونته باسمه: "أقول لنفسي "مادامت للأرض ذاكرة، فلابد أن للزعفران ذاكرة ولابد أنه أيضا ينتظر لكي يُخرج شَطْأَه ويفترش الحيز ويتوسع، لأنه لم يعد يخص سيدة مسنة تقيم في قصر، بل شبابا عجيبا، ناهضا رغم رحيله، يأتنس الزعفران بوجودهم ويرتاح لتلك الرائحة التي يتحير إن كانت رائحته وقد زادت مع الزمن قوتها، أم هي رائحتهم"(١٩٦).

وتتماهى الكاتبة مع مدينة القاهرة التي أكسبتها ملامحها، وخلعت عليها صفات شوارعها، ومنها ذلك الزخم اليومي الناتج عن التكدس المروري، لتصبح الأزمات المرورية ملمحا يوميا في القاهرة، ومن ثم في حياة الكاتبة، المتشحة بوشاح مدينتها، فتقول: "ولأن القاهرة سبعة عشر مليونا، وأنا لسوء الحظ، ابنتها وأشبهها، تغدو الأزمات المرورية ملمحا من ملامح حياتي اليومية، بل سمة من سمات دماغي حيث تزدحم الأفكار والمشاغل وتتقاطع في اختناقات مرورية، تُعجز أي عسكري مرور مهما بلغت مهارته." (١٩٧).

وتصرح رضوى بتأثير المكان فيها، ودوره في رسم ملامح شخصيتها، بطريقة عفوية، لا دور فيها للوعي، فتقول: "عشت طفولتي المبكرة حتى بلغت التاسعة من عمري في بيت يطل على النيل. كان النهر حاضرا بقوة، يملي دروسه الغريبة على مدار اليوم. أقول دروسا غريبة لأننا نتمثلها قبل أن نعيها أو نضعها في كلمات. لاحقا وببطء سنعرف أن النهر موجود منذ ما لا نعقله من زمان وباق إلى ما يصعب تخيله من مستقبل مبهم وغامض، ثوابته ماء النهر وقرص الشمس والقمر المراوغ بدرا كان أو هلالا ." [١٩٨] وفي موضع آخر تؤكد على قوة حضور النيل بداخلها: "كان النيل حاضرا بقوة في المشهد، أطل عليه من شباك غرفة نومي، ومن شرفة البيت، أتابع المراكب السابحة على صفحته. أطيل النظر في مجراه الواسع وفي الكوبري المقام عليه" [١٩٩] .

ولعل رغبتها في التوثيق جعلتها أكثر تشبثا بتفاصيل المكان، فهو الذي يحفظ هويتها، تلك الهوية التي حاول المستعمر الغاصب عبثا أن ينتزعها بطمس معالم بيت أحمد عرابي، وظلت الكاتبة تمسك بتلابيب المكان حتى تبدت لها ملامحه، وما ملامح المكان إلا قسمات وجهها المصري، ذلك الوجه الذي رأته مرسوما على الجداريات، فخصصت فصلا كاملا لفن الجرافيتي، استنطقت من خلاله جدران القاهرة ومحافظات مصر، بما سجلته من لحظات يندر أن تسجلها كتب التاريخ.

السخرية :

تعد السخرية أحد الأساليب الأدبية القائمة على المراوغة، والتلميح الشفيف لفكرة ما، بصورة يغلب عليها حس المفارقة، يبطن فيها الأديب خلاف ما يظهر، فيواري الألم خلف الفكاهة، والمرارة خلف العذوبة، على طريقة الشاعر:

لا تحسبوا رقصي بينكم طربا ::: فالطير يرقص مذبوحا من الألم

وهي إحدى طرائق النقد المقنَّع؛ إذ تنطوي على رؤية فكرية في قالب فكاهي هادف، ويمكن تعريفها بأنها "فنٌّ إبراز الحقائق المتناقضة والأفكار السلبية

في صورة تغرى بمقاومتها، والرد عليها وإيقاف مفعولها، من غير أنْ يلجأ إلى الهجوم المباشر، أو يبدو في موقف يكون فيه هدفاً للانتقام"[٢٠٠]. فهي تعتمد بدرجة كبيرة على المفارقة في الجمع بين المتناقضات، كما أنها تنطوي على وظائف فنية أخلاقية، منها أنها "ترقى بالفكاهة إلى المستوى الأكثر ذكاءً ولباقة، فتجعل لها معنى، وتعطيها قدرة خاصة على أن يكون لها هدف، وأن تخدم هذا الهدف، وأن تحتال لتحقيقه، وأن تكون لها إمكانية التأثير. وهي لذلك تتخذ مادتها من العيوب والمثالب التي لا تطيق لها وجودًا، ولا ترضى بأن تتركها تعيش في سلام وأمان، دون أن تدقّ عليها دقا خفيفا أو ثقيلا، حتى تُنبِّه إليها أو تنبِّه فيها عوامل المقاومة وتثير الرغبة في الانتصار عليها"[٢٠١].

وإذا كانت الكتابة كما تراها الكاتبة فعل مقاومة، فالسخرية أحد أفعال المقاومة، ووسيلة من وسائل الدفاع، تقول في ذلك: "...، ولكنني إذ أمعن النظر فيما كتبته لصديقتي الكاتبة اللبنانية عن "الورم الثابت والمبدئي"، والوصف الساخر للجراحين الذين يقترحون استئصال القلب والرأس من باب الاحتياط، أنتبه أن هذه السخرية كانت تعبيرًا عن حاجة للدفاع عن النفس. درعا من نوع ما إزاء خطر قررت أن أفضل أسلوب لمواجهته هو التصغير من شأنه وتجاهل خطورته. حتى الورقة المطبوعة التي وقعتُ عليها عند إجراء الفحوصات في اليوم السابق للجراحة، حولتها لموضوع للفكاهة الصاخبة. كانت الورقة إقراراً مني بأن التخدير قد يسبب لي الشلل أو الموت، وأنني لا المستشفى، أتحمل المترتبات. أضحك: كيف أتحملها وأنا ميتة؟! ولكنني أرجح أنني كنت خائفة وإن لم أُقِرّ بذلك لا للآخرين ولا لنفسي. "[٢٠٢].

وبدافع المقاومة، وهزيمة الانكسار، جاءت أول إشارة إلى مرضها في سياق ساخر، فتقول: "وسط هذه الدراما المتشابكة، الهزلي منها والحزين، كانت تدور دراما أخرى، لا على خشبة المسرح أو في المشهد السياسي، بل في رأسي، أعني الرأس المكون من مخ وأعصاب وأنسجة وعظم وجلد. تورم مزعج خلف أذني اليمنى." [٢٠٣]. بل إنها كانت تدلل ذلك المرض الخبيث وتطلق عليه " السيدة شوانوما غامضة النوايا".

وتسخر من تلك الصداقة الحميمة بينها وبين المرض الذي جعل زيارة مستشفى أي مدينة واجبًا من واجبات الإقامة فيها، ومن غير اللائق الإخلال بتلك الواجبات، حتى إنها أضحت قادرة على كتابة دراسة مقارنة غير متخصصة واقترحت أن يكون عنوانها: "حال المستشفيات في ثلاث قارات" والقارات الثلاث هي إفريقيا وأمريكا وأوروبا." (٢٠٤).

وتطرح احتمالية ساخرة لفقدها صور الأشعة الخاصة بها فتقول: "يبدو أنني وضعتها على ظهر السيارة كي أتمكن من البحث في حقيبة يدي عن المفتاح. ثم ركبت السيارة، واتجهت إلى الكلية. طارت صور الأشعة كأن لها أجنحة." (٢٠٥)

وظلت السخرية أحد متاريس الكتابة، التي واجهت بها فكرة الموت، خاصة في حواراتها مع أصفيائها، كما نلمسه في كتاباتها لصديقتها الكاتبة اللبنانية هدى بركات، فتقول: " أخبرتها أنني في واشنطن لأن عندي "برتقالة في رأسي". حكيت لها عن الورم "الثابت والمبدئي" الذي استأصلته عدة مرات من قبل، ولكن هذه المرة " ربنا طرح فيه البركة فتفوق على نفسه فتركته يأخذ راحته، فكبر بشكل يدعو للإعجاب". كتبت: " الجراحون هنا يبدءون باقتراح استئصال القلب والرأس والرئتين لأن ذلك أسلم ويضمن ألا يصيب أيا منها شيء في المستقبل، أي والله بيت الرعب في مدينة الملاهي (...) ناقشنا الأطباء إلى أن وصلنا لقرار منطقي. وكان اقتراحهم الأول استئصال جزء من الجمجمة كإجراء وقائي. وأنا طلعت أركض في الشارع وأقول: إلا راسي. طبعا هذا ما دار في خيالي وأنا جالسة في منتهى الاحترام أتناقش في هدوء. لم أكتب لصديقتي اللبنانية عن اللقاء الأول بطبيبة التجميل... وكان يمكن لو كتبت أن أجد مادة للتهكم من الجراحة ومن نفسي." (٢٠٦).

ومما لا شك فيه أن هذه السخرية تنم عن ألم عميق، يأبى كبرياؤها الإفصاح عنه، فتحاول أن تبدي تماسكا يواري خلفه هشاشة، وتسخر من تلك المحاولات بوصفها للحظة توديعها لتميم ابنها ورفاقه قبل إجراء إحدى الجراحات، فتقول: "ودعتهم بابتسامة وقبلت تميم وسرت بهمة (مضحكة؟)."(٢٠٧)

وبردة فعل ساخرة تعلق الكاتبة على قرار الدكتور هاني هلال، وزير التعليم العالي آنذاك، والذي صار في ليلة وضحاها الوزير السابق ثم الأسبق، حيث قرر إعفاء الدكتورة رضوى من مهام عملها في اللجنة العلمية الدائمة لترقية الأساتذة، توهما منه أنه يعاقبها على مواجهتها له في جلسة استماع بمجلس الشعب، فتقول عنه: " فيبدو أنه وُلد بضعف في عضلة الخيال، ولم يتصور ثِقَل مسئولية عضوية اللجنة العلمية ورئاستها، وبدا له أن إعفاءها من تلك المهمة عقاب من نوع ما، أو تقليل من شأنها، رغم أن شأنها كله معلق على رواية تكتبها أو بحث تنجزه أو محاضرة ترضى عنها أو رسالة تشرف عليها لباحث أو باحثة تُفرِح قلبها، وتمد في عمرها"(٢٠٨).

وبعد حديث مفصل عن قصر الزعفران وسبب بنائه وما تبع ذلك من حديث عن بذخ الخديوي في بناء القصور والمبالغة في مظاهر احتفالات افتتاح قناة السويس، والقصر الذي بني خصيصا لاستقبال الأميرة الفرنسية أوجيني والتي صُفعت على وجهها من الوالدة سلطان ــ أقول بعد ذلك كله تحاول رضوى أن تستعرض انطباع المصريين على موقف ضرب الأميرة الفرنسية، بأسلوبها الساخر: "وطبعا سيسر القراء المصريون ويضحكون من الواقعة لا لأنهم أجلاف، أو لأن النميمة والقيل والقال أمور مسلية تسري عنهم وتخفف من همومهم، بل لأن أوجيني ترتبط في أذهانهم بافتتاح القنال والصرف الباذخ الذي نكبنا وتسبب في احتلال البلد وخرابها. كما أنهم لابد سيشعرون بغلٍّ ما، لأنهم وهم يعانون من أزمة سكن ولا يجدون شقة من غرفة أو غرفتين ليزوجوا فيها الولد أو البنت"(٢٠٩).

وبعد وقفات احتجاجية عدة من منسوبي جامعة عين شمس أمام قصر الزعفران للمطالبة برحيل د. ماجد الديب رئيس الجامعة، تترد أنباء غير مؤكدة عن استقالته، غير أن د. رضوى ترجح، وكعادتها في سياق ساخر، أنها صحيحة: "الأرجح أن الخبر صحيح؛ لأن قريحة رئيس الجامعة كانت تفتقت عن عمل مهرجان صاخب بالـ "دي جيه" وسماعات ضخمة تنشر تلوثا سمعيا هائلا في الحرم على أنه موسيقى، وإقامة "ستاند" أمام قصر الزعفران يبيع الملابس تحت

رعاية رئيس الجامعة وبلافتات عن "محبي جامعة عين شمس"، وعند تردد خبر الاستقالة وفي خلال ١٠دقائق تم تفكيك السماعات ورفع المبيعات وفض المولد !!!" (٢١٠).

وبالسخرية ذاتها، تصور اعتراض المغتربات الفلسطينيات بالقاهرة على اتخاذ البناية المجاورة لسكنهن مقرًا للسفارة الإسرائيلية: "لم تكم البنات مسلحات سوى بكتب الطب والهندسة والآداب وغيرها تبعا لمجالات تخصصاتهن. ما العمل؟ أشرعن النوافذ والشرفات ورحن يصرخن ويُوَلْولن، ولولا بعض الهتافات ضد الوافدين الجدد، لظن المارة الغافلون عن ما يحدث أن الفتيات يودعن فقيدا غاليا." (٢١١).

وتسخر من استمرار تزاحم الأحداث وتسارعها، وزاد عليها حمَّى أصابتها، مستحضرة قول المتنبي السائر في وصف الحمى:

بَذَلْتُ لهَا المَطَارِفَ وَالحَشَايَا، ::: فَعَافَتْهَا وَبَاتَتْ في عِظامي

وتشفع البيت بأسلوب ساخر معبرة عن معاناتها من آلام الظهر: "تكرمت عليّ الحمَّى، وتركت لي عظامي إلا دائرة صغيرة أسفل الظهر تجعل الحركة أو الجلوس أمرا شاقا مؤلما. ورغم استقراري في وضع أفقي على السرير كان رأسي يهرول هنا وهناك." (٢١٢).

ويؤرقها ذلك التداخل بين السيرة واليوميات لكثرة ما ضمنتها من أحداث الثورة يومية، في صورة أشبه ما تكون بالتقارير الإخبارية، ما جعلها تتوقف حينا عن الكتابة لتتدبر أمرها، ويثار السؤال الملّح، أنى لها تجاهل مثل هذه الأحداث؟ وقد عبرت عن استنكارها لذلك في مشهد تشبيهي ساخر: "هل أتوقف عن الكتابة أم أواصلها؟ وكيف أواصل؟ هل أضع الأحداث على الرف فأبدو لنفسي كامرأة مسها خبل، يصرخ وليدها فتخفيه في خزانة الملابس لتحاشي صوت صراخه، وتغلق باب الخزانة وباب الغرفة التي بها الخزانة وربما باب البيت، وتذهب وهي تحمل الكمبيوتر إلى بيت الجيران تُعلمهم أنها تلجأ إليهم لتتمكن من الكتابة

بهدوء؟ أم أدعي أن لي قوة هِرَقل وقدرة مخلوق أسطوري تناسخ في شكل كاتبة، فأحمل الوليد الباكي تحت إبطي الأيسر وأستخدم يدي اليمنى في الكتابة وأواصل الفعل الإبداعي باتزان؟ "(٢١٣).

وتستشعر وطأة الأحداث المتصارعة على نفس القارئة، فتدنو منها، وتخاطبها بحميمية مشوبة بالسخرية، قائلة «على أن أعترف بالذنب يا سيدتى القارئة، أننى أشعر بالذنب لإشراكك فى كل هذه التفاصيل التى أرجح أنها جعلتك تضعين بجوارك علبة مناديل ورقية لمسح دموعك أو التمخط المرة تلو المرة حتى تورم جفناك وصار أنفك أحمر.. كيف أكفر عن ذنبى؟»(٢١٤).

كما لم تخل بعض عناوين فصولها من مسحة السخرية، كعنوان الفصل الثلاثين" كلاكيت خامس مرة" ففيه سخرية واضحة من تكرار مشهد الجراحة والعمليات المتكررة، وكأنها في مشهد تمثيلي لم تتمكن من إتقانه بعد. وعنوان الفصل الحادي والثلاثين "فأر كبير"؛ إذ تعلن فيه عن توجسها من بعض الممارسات السياسية، والتي تنعكس بدورها على محيط الجامعة وشبابها، وفي سياق ساخر تبرر للقارئ اختيارها للذكرى الخامسة لإضراب ٦إبريل الذي قام به عمال المحلة عام ٢٠٠٨، فتقول: "الحق أنني ياسيدي الكريم أريد أن أتحدث عن أمر رغم أنني لا أملك ما يؤكده من وثائق ولا تدربت على مهام شرلوك هولمز لأتتبعه حتى أحيط بأصله وفصله. ليس لدي سوى فأر يلعب في عبّي فأر كبير، ثم إن فكرة المؤامرة التي تدعو لتهكم البعض تعشّش في رأسي "(٢١٥).

وتوظف السخرية في مجال النقد السياسي الاجتماعي، وذلك حينما تسخر من تعالي الأنجلو ساكسونيين على غيرهم من الأجناس، فتقول بسخرية لاذعة: "كأن الإنسان في بدء الخليقة كان يحمل اسما أنجلو – ساكسونيا تأكيدا لإنسانيته"(٢١٦).

الفكاهة :

وإذا كانت السخرية تنم عن ألم دفين، وتشف عن كرب خفي، فإن الفكاهة تأتي للتخفيف من حدة هذا الألم، والهروب من وطأة ذلك الكرب، وإذا كان هدف السخرية الانتقاد، فإن الفكاهة ليس لها من هدف سوى استدعاء ابتسامة صافية، وتعد هذه الابتسامة أحد أدوات المقاومة، حيث لوحظ أن "الضحك هو العلاج الناجح الذي ابتكره عقل موجود مفكر يدرك اللانهائية، ولكن تؤرقه فكرة (العدم) ويرين عليه حصار (الموت) وتقض مضجعه من حين لآخر أشباح (الفناء!!)، والواقع أنه حينما تحوم حولنا أشباح الموت البغيضة فإن (الضحك) سرعان ما يجيء بعصاه السحرية لكي يبعد تلك الهواجس الكئيبة "(٢١٧).

وقد حاولت الكاتبة بين الحين والآخر إشاعة جو من الفكاهة، ترويحا عن القارئ والقارئة، فحينما استشعرت أنها أثقلت عليهما، بتلك الدراما المركبة، والتي تعددت مسارح أحداثها، ما بين مجلس العزاء في وفاة الأخ ومن بعده الأم، وقضايا الجامعة، والاستعداد لرحلة العلاج، ووسط هذا الزخم من الأحداث تطير منها أوراق أعدتها لرحلة العلاج، من تقارير طبية، وأشعات، وتعبر عن ذلك الموقف بفقرة استطرادية فكاهية تتسم بطابع المرح، فتقول: "منذ طفولتي وأنا أوصف بالمطيورة . في المرحلة الابتدائية كانت هذه الملحوظة تتكرر في الشهادة الشهرية، مضافاً إليها في الغالب أنني ثرثارة. أنسى أشيائي في المدرسة، أصطدم بهذا الشيء أو ذاك: باب، حائط، شجرة، عمود نور أو حفرة في الطريق أتعثر فيها. وفي يوم سقطت هكذا فجأة وأنا أقف في فناء المدرسة مع زميلاتي. صِحْنَ: إيه اللي حصل؟ بهدوء أجبت: اتْكَعْبِلت. اتْكَعْبِلتِ في إيه؟ اتكعبلت في نفسي. انقلب الفزع إلى صخب وقهقهة، وذهبت العبارة والواقعة مثلا."(٢١٨).

وتسترسل في فقرتها الفكاهية، لنشاركها حالة من حالات المرح الداخلي، فتثير فينا الضحك على سيدة مسنَّة تعيش بقلب طفلة، تركض في الشارع بمرح الطفولة، فتنبطح أرضا: " آخر واقعة قبل سنوات قليلة: أسير في الشارع بهمة. فجأة أجد نفسي أطير، أعي أنني فوق، أسبح في الفضاء. ثم في لمحة أجد نفسي

تحت، مستقرة على الأسفلت. قبل أن أتحسس الكدمات، أقول: الحمد لله، قدر ولطف، لا لأني لم أنكسر، بل لأن الوقت ليل ولم ينتبه أحد المارة القليلين للسيدة الستينية وهي تطير ويتحول ثوبها إلى منطاد مؤقت، قبل أن ترتطم بالأرض. ولما كنت محظوظة، أو هذا ما يعن لي أن أعتقد، لم تنكسر ساقي أو مفصل الفخذ فيترتب على هذه الثواني من الطيران الليلي ساعات تحت المصابيح المركزة الضوء بين يدي جراح يركب الشرائح المعدنية أو المسامير. (٢١٩).

وتأتي الفكاهة، أحيانا، عفوية في سياق الأحداث الجادة، فلم تخصص لها فقرة استطرادية، ولم تبدُ مبتورة من السياق، ففي ذروة انشغال ابنها وزوجها بمتابعة الأحداث المتسارعة إبان الثورة المصرية، فتقول: "فاجأت مريد وتميم بالعبارة التالية: لم أقرأ كلام سعاد كما يجب. نظرا إليّ باستغراب. قال مريد: رضوى الله يخليك، كفي عن هذه العادة. تُفكِّرين في شيء ثم تكملينه بالكلام، كأننا كنا نتابع أوله وهو يدور في رأسك. ثم من هي سعاد؟."(٢٢٠). وتأخذ تقص على زوجها قصة سعاد الخادمة السابقة وما كانت تقوله من عبارات توحي بغضب كامن في الأحياء الشعبية مما ينذر بثورة قادمة.

كما حاولت أن تجعل من الفصل الثامن وقفة ترفيهية يلتقط فيها القارئ أنفاسه، بعد معايشته لها تفاصيل الجراحات المتكررة والتردد ما بين حالتي الوعي واللاوعي. وجعلت عنوانه "استراحة"، وذلك على طريقة ما درسوه في فن المسرح فيما يسمى بالإنجليزية comic relief أي فاصل هزلي، والهدف منه أن يكسر حدة الألم لدى المتفرجين من معايشتهم لعذابات الأبطال ومعاناتهم، فيأتي الفاصل الهزلي بمثابة استراحة قصيرة تعود بعدها المسرحية لإطارها التراجيدي.

وقبل أن تتحدث الكاتبة عن طبيعة ذلك الفاصل وما درسته في فن المسرح، سردت واقعة فعلية من مسرح يوسف وهبي تؤكد أن هذا الفاصل مطلب ملّح لدى جماهير المسرح، والواقعة بحد ذاتها تعد فاصلا هزليا، وصاغتها الكاتبة في سياق فكاهي نقلا عن أستاذتها لطيفة الزيات، وتأكيدا لفكرتها "أن الراشدين لا يسعون إلى النكد ولا يدفعون من جيوبهم مالا لشراء هم مصفى يبكيهم ويوجع

قلوبهم" تحكي عن إحدى عروض يوسف وهبي في دمياط، فتقول: "وقف يوسف وهبي على خشبة المسرح يؤدي نصا تراجيديا بصوته الجهوري وأدائه الخطابي الشائع في زمانه. بجواره وقفت أمينة رزق تَبكي وتُبكي المتفرجين. فجأة صاح من بين الصفوف رجل: "كفاية بقى يا يوسف بيه، كفاية، اللي فينا مكفينا يا يوسف بيه، عاوزين حاجة من شكوكو"(٢٢١).

فقد حاولت بهذه الحكاية أن تشيع جوا من الفكاهة للقارئ والقارئة اللذين أشفقت عليهما، وخشيت من انصرافهما عن القراءة، وفي سياق الحديث عن الفاصل الهزلي على غرار مسرحية ماكبث لشكسبير ممثلا في البواب المخمور الذي ظهر فجأة للترويح عن المتفرجين ـــ أقول في هذا السياق أتت الكاتبة على ذكر بواب عمارتهم والذي تبتعد صفاته عن بواب ماكبث، وراحت تعقد مقارنة بينهما تسرد فيها عادات البواب وبعض مصطلحاته، وذلك كله بغية الترفيه عن القراء.

وتتوالى فواصلها الكوميدية التي تتخلل المواقف الجادة، تخفيفا من حدة الموقف، فتُلين صلابته وترطب جفافه بحكاياها المضحكة، ومن ذلك قصة توجههم إلى قصر عابدين؛ مقر سكرتارية رئيس الجمهورية، واصفة وجوه الضباط الذين اعترضوا طريقهم، وانعكاسات ذلك عليها وعلى رفاقها، ومن بعدها لقاء موظف من موظفي أمانة رئاسة الجمهورية، ليستطلع سر زيارة وفد أساتذة الجامعة لقصر الرئاسة، فتتخيل الكاتبة ردة فعل ذلك الموظف عندما يعود إلى بيته، وتدير في رأسها حوارا متخيلا بينه وبين زوجه، فتقول: " تخيلت وأنا جالسة على المقعد مذهَّب الإطار، الموظف المهذب وهو يحكي لزوجته بعد عودته لمنزله: تصدقي جاءوا بأرجلهم يطلبون محاكمة وزير الداخلية ؟! لو كانوا شخصيْن أو ثلاثة لقلتُ إنهم مجانين، ولكن عددهم تجاوز الثلاثين. أساتذة جامعة محترمون، بعضهم دكاترة في كلية الطب.. غير معقول! تخيلت تلون الوجه بألوان مبالغ فيها، فالأحمر ليس ورديا، بل قانٍ كأحمر الطلاء، والأزرق صريح كأزرق البحر في كتب الأطفال، والأصفر ساطع كلون الشمس في رسومهم. ضحكت للفكرة ونحن نغادر القصر ونترك ميدان عابدين خلفنا ليتجه كل إلى عمله"(٢٢٢).

ولم تكن الفكاهة مخرجا من ضغوط السياسة والمرض فقط، فهي ملاذ تهرب إليه من ضغوط الحياة الأكاديمية، فبعد أن تسرد تفاصيل الأعباء الملقاة على عاتقها فترة عملها باللجنة العلمية الدائمة لترقية الأساتذة، حيث أمضت خمسة عشر عاما في عضويتها، منها سبع سنين في رئاستها بالانتخاب، وما تبع ذلك من أعباء بدءًا من فحص البحوث المقدمة للترقية، مرورا بتقييمها بدقة، وكتابة التقارير اللازمة، وانتهاءً بمراجعة وتوقيع استمارات مكافآت الفحص، وترتيب الوثائق وإرسال النسخ المطلوبة لجهات الاختصاص بالبريد المسجل، وتعقب الكاتبة على تلك المعاناة في قالب فكاهي قائلة: " ولولا مساعدة طارق عبد العال سكرتير اللجنة الدقيق في عمله والمؤتمن عليه، لفقدت عقلي من ثقل هذا العمل أو ربما اختل توازني فغادرت البيت ركضا وألقيت بنفسي في النيل ثم، حين يسقط الفأس في الرأس وأنتبه والماء يغمرني أنني أغرق، أعض بنان الندم لأن قرار التخلص من حياتي لم يكن مقصودا بل جاء في لحظة مفاجئة من يأس وبؤس وإنهاك،.."(٢٢٣).

كما وظفت الفكاهة كوسيلة للهروب من المواجهة ربما مع الذات، أو الذكريات، فتهرب بالفكاهة من حديث لا تحب الخوض فيه، كما صرحت بذلك في سياق حديثها عن الشعر والشعراء، وتحديدا حينما أتت على ذكر الشاعر وليد الخازندار، فقالت: "سأغير الموضوع قليلا وإن واصلت في حديث الشعر والشعراء. ربما لأن وليد بخصوصيته وخفوت حضوره وعمق موهبته يقلب عليّ مواجع لا أريد الخوض فيها. أنتقل إلى مشهد طريف." (٢٢٤).

فتقص حوارًا طريفًا دار بين الطفل تميم والشاعر سعدي يوسف، أشبه ما يكون بالمنافرة: "سعدي يوسف يناكف تميم، يلاعبه. تميم دون الخامسة أو دون الرابعة. يحفظ بيت الشعر الذي يقول:

إذا غَضِبَتْ عليكَ بنو تميمٍ ::: حَسِبْتَ الناسَ كُلّهُمُ غِضَابا

يقوله لسعدي فيرد عليه سعدي ضاحكا ومكايدا:

ولو أنَّ برغوثا على ظهر نملة ::: تَوَلّى لِصفّ من تميم لولّت.

يتوتر تميم، لأن سعدي غلبه. تخلو جعبة الصغير من بيت يرد به على سعدي. أضحك وأنا أكتب هذا الكلام لأن تميم الذي أراد أن يغالب كبير شعراء العراق، تمسك، في تلك الرحلة، بقارورة ماء معدني فارغة، من البلاستيك يستخدمها في التطبيل، يثبتها مقلوبة تحت إبطه الأيسر ويستخدم كلتا يديه في النقر والضرب على قاعها. كان فخورا بطبلته المخترعة، فشلنا أنا ومريد في إقناعه بتركها في الفندق. أصر فكان له ما أراد. حملها معه إلى المطار وفي الطائرة، وظل متشبثا بها طوال الرحلة من بلد إلى بلد." (٢٢٥)

وبعفوية الفكاهة تصور رضوى مشهدا أسريا حميما، وذلك عقب نجاح الجراحة الأخيرة التي استغرقت ساعات طويلة، تقول: "بعد بضعة أيام وما زلنا في المستشفى قفز تميم فجأة راقصا وهتف: ماما بخير ها هي توبخنا وتصدر لنا الأوامر!!! (لماذا حولت كلامه إلى الفصحى؟ نص الكلام: "هيه ماما بخير، رجعت تزعَّق لنا وتقول عملتوا كده ليه ومعملتوش كده ليه؟". كان صاخبا ويضحك."(٢٢٦).

المفارقة :

تقوم فكرة المفارقة على تمثل مظاهر الثنائية الضدية في واقع الحياة من حولنا، وقد اقتضت سنة الله في خلقه أن تتجاور الأضداد حتى إن مبدأ الإنسان في هذه الحياة قائم على الثنائية الضدية. فالمشهد الأول للإنسان على البسيطة استدعى في ذهنه التطابق بين ماضيه الرغيد وحاضره الشقي. والعلاقة الأولى بين بنى البشر ممثلة في علاقة قابيل بهابيل قائمة أيضا على فكرة التطابق. وما استدعته من صراع دائم بين الأنا والآخر وصل إلى حد القتل.

وفكرة المفارقة ليست قاصرة على تجاور الأضداد فحسب، وإنما يكون حضورها في تفاعل هذه الأضداد وتداخلها بعضها في بعض حتى تتولد من بعضها، وهنا تكمن المفارقة التي تثير الدهشة والعجب لدى المتأمل في طبيعة الأحداث. فالجنة مثوى النعيم هي ذاتها التي تحتضن مصدر الشقاء تلك الشجرة المحرمة. والشيطان الذى بادر بالنصح هو ذاته العدو اللدود للإنسان. وآدم

وحواء أكلا من الشجرة، ليستزيدا من النعيم، فإذا بهما يجلبان الشقاء. وقابيل وهابيل المنوط بهما إعمار الأرض واستمرارية الحياة فيها إذا بأحدهما يجسد الفناء المطلق. وهكذا نجد أن لبنات الحياة الأولى ارتكزت على مجموعة من المفارقات التي رسخت في ذهن البشرية وصارت منطلقا فكريا هاما تصدر عنه في كثير من مواقفها.

لقد بدا الشعور الطاغي بالمفارقة القدرية العجيبة مسيطرا على النسق الإيقاعي العام للسرد بكل مكوناته، وقد تمثل هذا الشعور في عدة مواقف محورية في حياة الكاتبة. حيث حارت في فهم تلك المفارقات وتفسيرها، فصورتها في سياق تكاملي بين الواقع والمتخيل، مما يشيع حالة من التناظر بين الرؤيتين: الممكنة، والواقعية للأحداث. وقام بتوضيح هذه الرؤية مجموعة من العلاقات المتشابكة المكونة للسرد والممثلة في: بنية الحكاية، والنسق الزماني، والنسق المكاني، وعلاقة هذه العناصر مجتمعة بالشخصيات وأبعادها. حيث يمتاح السرد من معينهم جميعًا ليفيض على الرواية بدفقه شعورية متجانسة يغلب عليها حس المفارقة.

ولشعورها الطاغي بالمفارقة، فقد مثَّلت بؤرة اهتماماتها، وجعلتها بمثابة الانطلاقة الأولى للولوج إلى عالمها الخاص، حيث دفعها موت أخيها وأمها إلى الشعور بنهاية وشيكة، ومن ثم شرعت في كتابة تلك المقاطع من سيرتها، وقد وقع حدث الموت في سياق من المفارقة، إذ اجتمع على تاريخ الوفاة حدثان، أحدهما مفرح والأخر محزن، كأن يموت أخوها "طارق" يوم عيد ميلاده، فتقول:" رحل في يوم عيد ميلاده السابع والستين. (وطبعًا توقفت عند التاريخ وكدت أقول لنفسي، وإن لم أقل شيئًا، عن علاقتنا بهذا التاريخ القاتل. في يونية ١٩٦٧ أصيب طارق وهو شاب دون الرابعة والعشرين بانسكاب بللّوري ألزمه الفراش أسابيع طويلة. وبصرف النظر عن أي رأي طبي، ربطت بين مرضه وكَمَدِه على فقد الآلاف من أبناء جيله ومنهم أصحاب ومعارف له، نُقلوا إلى سيناء ولم يعودوا. تعززت قناعتي لاحقا حين أصبت بالمرض نفسه في سبتمبر ١٩٨١ حين

اعتقل السادات في حملته الشهيرة ١٥٣٦ معارضًا من معارضيه، كان بينهم معظم صديقاتي وأصدقائي." (٢٢٧).

تقول في تأملها لتلك المفارقات: "لا افهم الصدف. أتأملها وأفشل في فهمها. ولا أعني الصدفة كظاهرة، بل تصادف تواريخ أمرين دالّين، أو تصادف حدوث أمر حزين مع آخر سعيد (أو العكس) في اليوم نفسه من ذات السنة أو بعدها بسنوات، كأن أفقد والدي يوم عيد زواجي، وأن يتعرض صديقنا رسام الكاريكاتور ناجي العلي للاغتيال في التاريخ نفسه، وأن يرحل طارق في يوم عيد ميلاده السابع والستين. كل منها صدفة لا أفهمها. تصادف إذن أن أكون في مسرح العمليات بين أيدي جراحَيْن يُعملان مشارطهما ومعارفهما في رأسي، وتونس تشتعل بعد أن أحرق البوعزيزي نفسه." (٢٢٨).

وتشعر بمفارقة أليمة بين امرأة تسامر أصدقائها بلطيف الحديث، بينما تمور مشاعر القلق والخوف بداخلها، فتقول: "أنطلق في الحديث بتلقائية، ثم أنتبه للمفارقة بين القلق البادي في الصوت رغم محاولة مداراته، وكلامي عن متحف ولوحة وزرع في معرض نباتات. لا أدري شيئًا عن أثر المفارقة على السائل في الجانب الآخر من خط الهاتف، أما أنا فأشعر بشيء من الحرج في نهاية المكالمة أو بعدها مباشرة، حين أنتبه." (٢٢٩).

كما تبدو فكرة المفارقة واضحة في حديثها عن الكتابة والتي خصصت له فصلا كاملا بعنوان "مقال قصير عن الكتابة"؛ إذ رأت الكتابة طاردة جاذبة في الوقت ذاته. فتقول في وصفها: "الكتابة فعل أناني وطارد يفرض درجة من العزلة الداخلية، ينفيك عمن حولك أو ينفي من حولك ويضعهم على الرف إلى حين... نعم الكتابة فعل أناني وطارد. لا تفوتني المفارقة لأنها فعل ينفي الآخرين ليخاطبهم... ينفيهم ليكتب حكاياتهم، يقصيهم ليراهم أكثر. يبتعد ليقترب، ويعزلك ليتيح لك تبديد وجودك المفرد وإذابته في وجودهم ومكانهم وزمانهم. عجيب!"(٢٣٠).

فالكتابة بهذا المفهوم مبنية على فكرة المفارقة، ولذا رأتها من أعقد اختراعات البشر، لشبكة العلاقات الجدلية المؤسسة عليها، والتي تجمع بين المتناقضات في سياق واحد متجانس، فتقول "أعتقد أن إبداع نص فني، من أعقد اختراعات البشر وأكثرها عجبا، لا بسبب ذلك المزج الغريب بين الذاتي والمشترك، والمعرفة الموعي بها وغير الموعي بها والآني والممتد، والمجرد والمجسد، بل لأنها تنقل أحمالا متراكمة على بساط هش من الحروف والكلمات، والجمل المفيدة." (٢٣١).

فالجمع بين المتخيل والواقعي في الكتابة الأدبية شكل من أشكال المفارقة في تحديد المسافة بين الرواية والواقع، إذ تجعل الكاتب يتعايش مع شخوص من نسج الخيال، تتملكه بدرجة كبيرة من الصدق والانتماء إلى عالمه المتخيل، وبالدرجة نفسها وفي الوقت ذاته يتعايش مع شخوص الواقع، وهذا ما عبرت عنه الكاتبة في حلول مريمة داخل رضوى، حتى غدت رضوى هناك وهنا في آن واحد.

وتستشعر المفارقة في جوهر الفن، فتتحدث عن فن الجرافيتي بوصفه فنا مليئا بالمفارقات: "فأنتبه إلى المفارقات المدهشة التي تحيط بهذا الفن. فهو يتكرر ويتعدل ويضاف إليه. ويمحوه من يمحوه فيُستبدل به آخر. زائل ويتناسخ. ثابت على جدار ويتنقل. ينجزه فرد أو فريق فيصير مشاعا كاللغة التي نتشارك فيها، دون أن نعلم من ابتدع هذه الصورة أو تلك ومن أضاف هذه الجملة التي تتردد على ألسنتنا كل يوم، وهكذا الجرافيتي حديث وحداثي وله جذور ممتدة في التاريخ." (٢٣٢).

ومن المفارقات التي رصدتها الكاتبة في أحد مقاطع السيرة، أن يكون المقر الأول للسفارة الإسرائيلية بالقاهرة ملاصق لمبنى استأجرته الجامعة العربية لسكنى الطالبات الفلسطينيات الدارسات بالقاهرة، وفي رصدها لهذه المفارقة تقول: "ومن عجائب الصدف أن هذا البيت ملاصق لبيت مستأجر من قِبل جامعة الدول العربية لسكنى الطالبات الفلسطينيات المغتربات اللائي يدرسن في القاهرة."(٢٣٣).

شاعرية اللغة :

لم يقتصر دور اللغة في عملية السرد على كونها وسيلة توصيل مؤثثة لفضاء الحكي، أو قالب تصب فيه الأفكار، بل بدت كمعين تفجرت منه طاقات السرد، وإطار عام انتظمت فيه عوالمه، وتناغمت شوارده، لتمثل اللغة حالة من البوح الشعوري، الذي يجعل لغة السرد تقترب إلى الشعر، فيما اصطلح عليه في النقد الحديث باللغة الشعرية. وتتميز اللغة الشعرية بفاعليتها في التعبير عن التجربة الإنسانية والرؤية الوجدانية الذاتية للشخصية المتأزمة في علاقاتها مع الآخرين ومع الواقع، فالمضمون العاطفي الانفعالي تناسبه لغة شعرية تتكئ على التشخيص، وتراسل الحواس، من خلال المؤثرات الصوتية واللونية والحركية كافة؛ ولأنها القادرة على للتعبير عن حجم مأساة الكاتب في الغربة والضياع واللجوء والتشرد والكشف عن مكنونات النفس البشرية، وإتاحة الفرصة أمام الكاتب للغوص في أعماق الشخصيات ومعرفتها عن قرب. (٢٣٤).

ولعل هذا يبرر توجه الروائيين نحو هذا النمط من التعبير الروائي في مرحلة الستينيات من القرن الماضي، حيث شهدت هذه المرحلة تفاوتًا واضحًا، في مستويات وأشكال التعبير الشعري في الرواية، الذي عملت هزيمة ١٩٦٧على تعميقه والدفع باتجاه تطويره. وقد استخدمت الرواية الحديثة، هذه اللغة الشعرية بهدف استخدام سحرها وجماليتها وتوترها للتأثير في المتلقي، من خلال السحر الذي تمارسه هذه اللغة عليه بتكثيف لغتها الرمزية، ولغتها الوصفية للمكان واستخدامها الواسع للمجاز والتشبيه. (٢٣٥).

ومهدت هذه المرحلة لظهور مجموعة من الأعمال الروائية جعلت من تداخل الفنون السمعية والبصرية في لغة السرد إيقاعًا مميزًا لها، حيث استندت إلى لغة التخييل، والإسقاط التاريخي، واللغة البيانية التناصية، كما عملت على تعتيق اللغة، وتأصيل الأسلوب، وتضمينه بعبارات تراثية، وترهينه بأجواء التراث على الرغم من إيحاءاته المعاصرة. كما تتميز هذه اللغة بالمفارقة والترميز، وتعدد مستوياتها (العتيقة والمعاصرة، الفصحى والعامية)، وتعدد الأصوات

وعليه، فتحولت لغة السرد إلى لغة المفارقة الساخرة والمقتبسات النصية والتضمين والمحاكاة. (٢٣٦).

لقد أمسكت رضوى عاشور في سيرتها بخيوط لغتها الرقراقة، وشدت منها أوتارا لتعزف عليها لحن أنشودة البقاء، وتردد في أجوائها أصداء مقاومة الانكسار، ونسجت من لغتها رداءً إنسانيا خالصا دثرته جوانب شخصيتها المتنوعة والقائمة على المفارقة، لتحدد معالم صورتها، وتحفرها في ذاكرة الزمن، حيث لا تطالها عوامل التعرية. فامتزجت لغة السرد بروح الكاتبة وغدت بشاعريتها قادرة علي سبر أغوار نفسها واستبطان مكنون قلبها. ذلك أنها ترى أن "النص الأدبي بنيان لغوي. ثم إنه نص أدبي يعتمد جزء من جمالياته على اللغة والقدرة على تكثيفها. لا يروقني من يستخدمون اللغة كالباص لينقلهم من مكان إلى آخر، الكثافة اللغوية وتعدد مستوياتها وسلوكها المركب وهي تختلس النظر هنا وهناك وتحيل وتشير وتلمّح وتغمز وتُلَوِّح، هي جزء أصيل من جماليات النص الأدبي. (٢٣٧).

ومن ثم فهي على وعي دائم بطاقات اللغة المتجددة، وإيقاعاتها المتباينة، ومستوياتها المتعددة، وهذا ما باحت به في حديث لها عن اللغة: " علاقتي باللغة العربية التي أرى فيها وطناً يمتد من قرآن العرب، الى نداء البائع المتجول، ومن النشيد الوطني على لسان الأطفال في صباح المدرسة، إلى حديث السياسي الأفاق. أرى في العربية وطنا متراميا واضحا غامضا، أليفا ومدهشا، وفي بعض الأحيان مربكاً، أعرفه ولا أحيط به، أسكنه وأعرف أيضا أنه يسكنني. إن العربية أداتي ولكن الصحيح أيضا هي أنني أداة من أدواتها، هي كتابي الذي يضم صفحاته إرثي وحكاياتي مع الزمان، وطموحي أن أضيف سطراً جديداً إلى سطوره. وإن كانت العلاقة باللغة ومن ورائها الثقافة واللغة القوميتين علاقة موروثة ومكتسبة في آن واحد، فالعلاقة بحرفة الكتابة (مع افتراض وجود موهبة)، سعي حثيث واجتهاد وتعرف وتتبع ومراقبة واكتشاف وتحصيل." (٢٣٨).

ولنتأمل قدرتها على تنويع الإيقاع اللغوي، في سياق حوارها مع صديقتها في مكالمة هاتفية حول الشاب الثلاثيني الذي رجحت أنه من موظفي الأمن من كتاب التقارير، حيث سعى إلى إعادة قيده في مطلع التسعينيات، واستعان في تلك المحاولة بإحدى زميلات رضوى لتحدثها بشأنه: "سألتها عن اسمه، فلما أخبرتني شهقت: الشاب الأسمر النحيل ذو الشعر الأملس؟ نعم. كان زميلك في كلية الزراعة؟ نعم. في الستينيات؟ نعم. كان يلازمني كظلي. شكله "غلبان". قدَّرت أنه يشعر بالوحشة ويأتنس بوجودي. ضحِكَت: وربما كان مُغْرَمًا بي. ضحكْتُ: أو ربما كان مُكَلَّفًا بمتابعتك في الكليّة، ألم تقولي إنه كان زميلك في منتصف الستينيات، أي بعد خروجك مباشرةً من المُعتقل؟ لم تضحك." (٢٣٩).

لقد كان إيقاع الحوار سريعا تتلاحق فيه علامات الاستفهام، والردود المقتضبة الموجزة التي لا تتجاوز كلمة "نعم"، والضحكات الخاطفة المتبادلة بينهما والتي تشي بسخرية واضحة، ثم ينقطع الحوار فجأة ويسود الصمت بجملة سريعة خاطفة " لم تضحك". فأفسحت المجال لخيالنا ليرسم صورة صديقتها وهي شاخصة تفكر وتتأمل في تفسيرها بأن هذا الشاب كان يلازمها لمراقبتها، وما يتبع ذلك من استدعاء مواقف عدة وإعادة تحليلها في هذا السياق، في حالة من الصمت الذي يمنح المتلقي طاقة قوية تتيح له القدرة على التفكير بعمق.

وهنا لابد من الإشارة إلى إحدى عناصر شاعرية اللغة التي استخدمنها الكاتبة كتقنية من تقنيات السرد، وهي لغة الصمت، وقديما قال الجاحظ: "واعلم أن الصمت في موضعه ربما كان أنفع من الإبلاغ بالمنطق في موضعه، وعند إصابة فرصته".(٢٤٠) وللغة الصمت في نص السيرة مؤشرات، تستغل فيها الكاتبة علامات الترقيم والمساحات البيضاء في الصفحة، كأن تنهي حديثا مسترسلا بجملة مقتضبة، شديدة الإيجاز، غالبًا لا تتعدى المسند والمسند إليه، وتكتبها على سطر بمفردها. وتعقبها نقطة، أشبه ما تكون بالحاجز المنيع الذي يحول دون استرسال الكاتبة في سردها، واسترسال المتلقي في القراءة؛ ليجبر كليهما على

التدبر مليا في الجملة والإبحار في أعماقها، والغوص على مدلولاته القابعة في قاع الفكرة.

وقد تكون هذه الجملة في نهاية فقرة، أو تختم بها مقطعا من مقاطع السيرة، وغالبا ما تأتي بعد حراك طويل في عملية السرد، وتسارع أحداثه، فتأتي هذه الجملة لتفسح المجال لالتقاط الأنفاس وتطلق الخيال من عقاله، ففي الفصل الخامس، وعنوانه: "تونس"، وفي خضم الأحداث المركبة والمتوازية، من الحراك الثوري الذي يعتمل في تونس، ومعركة المرض التي احتدمت في رأسها، ومع تسارع أنفاسنا في تتبع تلك المسارات المتوازية والمزدحمة بالتفاصيل، تفاجئنا الكاتبة بجملة مقتضبة من أول السطر مع عدم اكتمال السطر السابق، هكذا رسمها :

سقط بن على .

وتشرع بعدها في وصف مشهد الكهل التونسي الذي كان يصيح ليلا في الشارع، هاتفا بالحرية، متهللا بسقوط بن علي، وفي هذا المقطع الوصفي تكثر الكاتبة من النقاط المتتالية بين العبارات، ومن الأقواس الفارغة، لتفسح المجال للمتلقي أن يكمل تلك الفراغات من وحي خياله. (٢٤١)

وفي الفصل الثالث عشر وعنوانه: "الزعفران" تسهب في الحديث عن المرجل الذي يغلي في الجامعة، والمطالبات الملحة باستقالة رئيسها، والتي تم التعبير عنها بمختلف أشكال الاحتجاج، وبالطريقة ذاتها تفاجئنا بجملة يبوح فيها الصمت بأكثر ما يبوح الكلام، فتقول:

استقال ماجد الديب .

وتستأنف الحديث بعدها عن الحراك الثوري في الجامعات المصرية(٢٤٢). وبعد استفاضة في وصف فني للوحة وحيد القرن، وفي أتون صراع دامٍ بين وحيد القرن والصيادين، ووصف الحراب النافذة إلى عنقه وصدره، تفاجئنا بقولها :

لم يمت .

وتسترسل بعدها في وصف باقي أجزاء اللوحة،[٢٤٣]. والأمثلة على مناطق الصمت في النص متعددة يضيق عنها الحصر.

فلها قدرة خاصة في استشعار إيقاعات اللغة المتمايزة حتى في حالة الصمت؛ لترسل إشاراتها الرامزة عبر أثيرها الخاص والذي تلتقطه من الفضاء العام الذي تتضافر فيه عناصر الصورة السمعية والبصرية معا، فتعزف مقطوعة من وحي خيالها، ومن ثم فهي تستشعر لكل شيء إيقاعه المميز، ويظهر ذلك جليا حينما تتحدث عن رؤيتها للشاعر فؤاد حداد وهو يلقي شعرا على مسرح الجمهورية الذي كان مكتظا بالحضور حتى إنها كانت واقفة ضمن الكثيرين الذين لم تتوفر لهم مقاعد، تقول في وصفه: "كان جالسا على مقعد منخفض، يلُفُّ رأسه بكوفية. يضرب بيده خفيفا وبانتظام على فخذه. هل كان يفعل ذلك أم إنه الخيال يضيف إلى الذاكرة؟ ولماذا يضيف؟ ربما لأن الإيقاع لم يكن يقتصر على القصائد التي يلقيها، لم تكن القصائد وحدها هي المرسال بل فيض من الإيقاع يسكن شخصه ويرسله لي ولجمهور الحاضرين." [٢٤٤].

وللغة حضور خاص في نفسها، وطاقات تفوق في قدرتها أي شكل من أشكال التعبير، فتقول عنها: "ربما لا تفي الصورة بالغرض، لأن الكلمات الحاملة لها من المغناطيس طاقة الجذب، ومن الرادار قدرة الالتقاط، ومن الشجر الجذور المغمورة في طين الأرض، ومن العمائر التركيب، ومن الأحلام الالتباس والغموض، تحمل الكلمات تاريخا وجغرافيا وطيات متراكبة من طبقات الأرض، ودخائل البشر وتجاربهم ومصائرهم وأحلامهم، وتهويمات خيالاتهم"[٢٤٥].

وكما للصمت بلاغته، فللتكرار جمالياته، بوصفه وسيلة من وسائل تناغم إيقاع اللغة مع الحالة النفسية، حيث تمكنت الكاتبة بذائقتها اللغوية أن توظف جمالية التكرار، كتقنية دالة من تقنيات السرد، ومن ذلك نراها في معرض حديثها عن الورم الذي ظهر خلف أذنها، وخضعت لخمس جراحات لاستئصاله، تعرضت في آخرها لنوع من الحساسية كادت أن تودي بحياتها، مما جعلها تتردد في استئصاله مرة أخرى، على الرغم من كبر حجمه حتى صار كالبرتقالة، ومما لا

شك فيه أنها في هذه الحالة من التجاهل للمرض يثقل عليها كثرة السؤال حوله، وقد عبرت عن هذا الثقل في سياق لغوي متناغم مع ما تشعر به، إذ أشاع تكرار السؤال وتطابق الجواب حالة من الثقل بل والسأم استشعرها المتلقي كما استشعرتها الكاتبة، بهذا الإيقاع اللغوي المبسط الذي اعتمد التكرار، دون اللجوء إلى أية وسائل تصويرية أخرى، فتقول: "هل ذهبتِ إلى الطبيب؟ سأذهب. متى تذهبين إلى الطبيب؟ سأذهب. لماذا لم تذهبي إلى الطبيب؟ سأذهب. الرد المتطابق ردي، أما الأسئلة فكانت تتكرر من أفراد أسرتي، ومن صديقاتي، ومن مصفف الشعر." (٢٤٦)

وفي السياق ذاته تستخدم التكرار في حالة شعورية مماثلة لتلك الحالة التي استشعرتها في كثرة السؤال عن استئصال الورم، فتشعر بوطأة تداعي الحوادث عليها ليكون التكرار وسيلة من وسائل التعبير الضمني عن ثقل ذلك الهم الجاثم على صدرها، فبعد أن تشير إلى تنامي الدراما في رأسها تقول: "يحدث ذلك وأنا أستقبل المعزين، وأنا أشارك زملائي في توزيع حكم المحكمة الإدارية العليا في الجامعة، وأنا أكتب مسودة بيان ٩ مارس، وأنا أخرج مخذولة من مكتب العميد لأنه كما قال، لا يستطيع أن يعرض المذكرة على مجلس الكلية، وأنا أدرس مقرري الدراسات العليا، بهمة." (٢٤٧). فنحن إزاء تقسيم موسيقي للجمل، تكرر فيه ضمير المتكلم والفعل المضارع بصورة متجانسة (وأنا أستقبل، وأنا أشارك، وأنا أكتب، وأنا أخرج، وأنا أدرس)، بما يشعر بوطأة الأفعال المتزاحمة على فاعل واحد، هو الكاتبة.

وتعزف على أوتار اللغة لحنا عذبا، لامست أنغامه خلجات روحها، وحركت دفقات قلبها، فكلما أوغلت في الذاتية وغاصت في أعماق رضوى، كلما اكتست لغتها بحلة شاعرية رقراقة، وكأنها طيلة السيرة تهرب من مواجهة ذاتها، كما رأيناها تهرب من المرآة أكثر من مرة، وإذا وضعت في مواجهة مع المرآة نجد روح مية أمها تقفز إلى المشهد، إنها تهرب من فكرة الموت الذي رأته وشيكا لروحها، ولذا لم تنقب كثيرا في أعماق ذاتها، لأنها تحب التفاؤل، ولما كانت نهاية السيرة، لم تجد رضوى بدًا من الاقتراب من ذاتها، لكن بتلك الروح

المتفائلة، فاختتمت السيرة بفصل بدت فيه جميع النوافذ مشرعة لكل الاتجاهات، عبر شريان تتدفق فيه الحياة، يرفده رافدان رئيسان أحدهما تعاقب الأجيال، في حلقة متصلة يسلم فيها كل جيل الراية للجيل الذي يليه، مع حالة من تلاقح الأفكار، وثانيهما شريان الحياة الأكبر في مصر، نهر النيل، الذي صورته بريشتها اللغوية المبدعة، في مقطع هو أشبه بالمقطوعة الموسيقية، تقول رضوى: "قلت سابقا: إن الحياة تؤطر الموت. تسبقه وتليه، وتفرض حدوده، تحيطه من الأعلى والأسفل ومن الجانبين، هذا يقيني. لا أدري إن كان لهذه القناعة علاقة بأنني عشت طفولتي المبكرة حتى بلغت التاسعة من عمري في بيت يطل على النيل. كان النهر حاضرا بقوة، يملي دروسه الغريبة على مدار اليوم. أقول دروسا غريبة لأننا نتمثلها قبل أن نعيها أو نضعها في كلمات. لاحقا وببطء سنعرف أن النهر موجود منذ ما لا نعقله من زمان وباق إلى ما يصعب تخيله من مستقبل مبهم وغامض، ثوابته ماء النهر وقرص الشمس والقمر المراوغ بدرا كان أو هلالا." (٢٤٨).

ومن خصائص اللغة التنويع في المستوى اللغوي لإثارة قدر من السخرية، ومن ذلك إشارتها إلى تداعي الحوادث عليها وتزاحمها فيما وصفته بالدراما، تلك الدراما الدائرة في رأسها من حيث تزايد حجم الورم ومن ثم خطره، والتي عبرت عنه بأسلوب عامي قطع السياق اللغوي العام، بالطريقة ذاتها التي اعترض بها المرض حياتها: "لأن الدراما كما قلت، كانت تدور في الدماغ، تنمو بشكل أهوج وتمارس جنونها، على طريقة "سِكتِنْاله فدخل بحماره." (٢٤٩).وبالمستوى ذاته يأتي حوار الطفولة: "اتْكَعْبِلتِ في إيه؟ اتكعبلت في نفسي."(٢٥٠)

وتصف الكهل التونسي بلغة شاعرية تعزف على وتر الوجدان، لتشعرنا بما يعتمل داخل الرجل الذي هو في حقيقة الأمر يتحدث بلسان حالها، وذلك عبر إحساسها بنغمات صوت الرجل ووقع حروفه، فضلا عن حركة يده التي تتحسس سنوات العمر عبر تحسسها للشعر الأبيض: " يتوقف الرجل برهة عن الكلام

وتمتد يده، تلمس شعره، تتحرك من مؤخرة الرأس إلى مقدمتها. لأننا هرمنا. يشدد على مخارج الألفاظ والمد في نهاية العبارة، كأنما يمنحه هذا التشديد فرصة لمغالبة الغصة في حلقه أو دمعًا محبوسًا، أو رعشة تتفلت في وجهه وصوته. يلتقط النفس. تتحرك يده مرة ثانية على شعره الأبيض، يكرر: " هرمنا من أجل هذه اللحظة التاريخية". كان وجه الرجل وشعره وكلامه يرُدُّ لي صورتي وينطق بلساني أنا رضوى بنت ميَّة ومصطفى، المرأة الستينية التي هرمت من أجل لحظة من هذا النوع".(٢٥١)

وفي إطار موازنة عقدتها الكاتبة بين الواقع والخيال وموقع نص السيرة الذاتية بينهما، توضح دور الأديب بين النقل والإبداع في عرض الأحداث الواقعة بالفعل، فتقول عن تلك الأحداث: "لا يعني حضورها في أرض الواقع، أنها مكتوبة، إذ يتعين عليك لكتابتها قراءتها وصياغتها واكتشاف علاقات تربطها في سياق متماسك له معنى. ويتعين إدراجها في لغة كثيفة لا تقنع بمهمة التوصيل وحدها، بل تظل تختلس النظر يمينا ويسارا وإلى الخلف، وتمد يدها وتأخذ لأن القناعة ليست من صفاتها." (٢٥٢)

ولإدراكها بثراء اللغة الذي يتطلب غوصا في أعماق لجتها لاستخراج دفين دررها، تفصح أحيانا عن ترددها في تصوير مشهد ما، أو التعبير عن فكرة لها جلالها في نفسها، وربما تتراجع وتفسح المجال للشعر، لشعورها بقصور التعبير النثري، مع ملامسته للغة الشعرية، عن القدرة على الإيفاء بمتطلبات المشهد، فتقول عن مشهد ميدان التحرير إبان الثورة: "قد يكون الشِعر وحده قادراً على التعبير عنه، لأن لغة الشِعر تُجمّل وتُكثّف وتُحمِّل الكلمات مُمكنها الأقصى، كأنها تدفع بها دفعاً إلى حافة هذا الممكن ولا توقفها إلا وهي على وشك السقوط، تكاد تسقط ولا تسقط".(٣٢٥)

فهذا مشهد جلل لا يقوى كاتب بمفرده على حمل طاقاته التعبيرية لتصويره والإحاطة بمفرداته، فتصور دور الكتاب في تصويرهم لثورة ٢٥ يناير ٢٠١١ بقولها: "إن كلا منهم سيلتقط جانباً أو زاوية منها فيُكملون بعضهم بعضاً،

كأنهم تدربوا في أزقة الخيَّاميَّة، كل يركب في النسجية الممتدة ما أنجزته يداه الناعمتان أو الخشنتان، والمسكونتان في الحاليْن بجن الموهبة ودرس الأسطوات"(٢٥٤).

فللغة مكانتها، التي تتطلب مهارة من نوع ما لاستبطان سحرها، واستكناه خباياها، مما يجعلها عصية، أحيانا، على صاحبها، لا تواتيه وقتما شاء، ويتعاظم تعصّيها مع تعاظم المشهد، فحينما أطلت رضوى من الشرفة على مشهد الميدان المكتظ بالثوار، شعرت بأن أفكارها ماهي إلا: "موجات مبهمة، ذبذبات لم يتحدد لها قوام، لأنها لم تتحول بعد إلى لغة." (٢٥٥)ذلك أن مشهد الميدان لم يكن يسمح إلا بالتعلق به لا التعليق عليه؛ لأنه على حد تعبيرها: "كأنه جبل من حجر المغناطيس تحول ارتفاعه بمعجزة ما إلى أفق مبسوط يغطي الميدان بامتداداته ومداخله." (٢٥٦).

ولم تستنكف أن تصور مراودتها لتجربة الكتابة التي بدت عصية عليها في فترة من الفترات، في حالة يمر بها عامة المشتغلين بفنون القول الشفاهية منها والكتابية، والتي عبر عنها ابن عبد البر قديما في كتابه "بهجة المَجالِس وأنس المُجالِس"، إذ جعل فيه بابا بعنوان "من خطب فأرتج عليه"، وسرد مواقف عدة لمن أرتِج عليهم من فصحاء القوم أثناء إلقاء الخطبة. وها هي رضوى تصور لنا الأمر في حالة أشبه بالرهاب كما يسميه علماء النفس، لكنها لا تسرد الأمر كحدث عابر وإنما رسمته بلغتها الشاعرة التي تستبطن كوامن الوجدان وتجليها للقارئ، فتتحدث عن مقالات عدة كتبتها وراجعتها، لكنها لم تقو على نشرها: "نعم، كنت خائفة من الكتابة، أو خائفة من اكتشاف أنني غير قادرة عليها، أو ربما كان جسدي الأحد ذاكرة من وعيي، مضطربًا ما زال من تلك المشارط التي راحت تُقطّع فيه من هنا وهناك، فبقى منكمشًا كحيوان مذعور، يتطلع بعينين واسعتين، لا يغادر الزاوية التي يقبع فيها. لست متأكدة من أي من هذه الاحتمالات... باختصار أكتب ما لا يرضيني، وما يرضيني يفوق قدرتي على الكتابة في تلك اللحظة." (٢٥٧).

النـــص المـوازى :

توجهت الدراسات الحديثة والمعنية بتحليل النصوص السردية إلى دراسة ما يسمى بالعتبات، أو النص الموازى (Le Paratexte). كما يسـميه جيـرار جينات في كتابيه: (طروس)، و(عتبات)، إذ يرى أن القـراءة التحليليـة للـنص السردي تقتضي الوقوف عند حدود الكلمات الموازية، وكل ما يمكـن أن يكـون شكلا ذا دلالة نصّية، حرفا كان أو لونا أو صورة [٢٥٨].

ذلك أن النص الموازي هو أول ما يواجه القارئ قبل عملية القراءة، "لأن الغلاف هو الذي يحيط بالنص الروائي، ويغلفه، ويحميه، ويوضح بؤره الدلاليـة من خلال عنوان خارجي مركزي، أو عبرعناوين فرعية تترجم لنا أطروحة النص أو مقصديته أو قيمته الدلالية العامة. وغالبًا ما نجد على الغلاف الخارجي اسـم الروائي، وعنوان روايته، وجنس الإبداع، وحيثيات الطبع والنشر، علاوة علـى اللوحات التشكيلية، وكلمات للناشر أو المبدع أو الناقد تزكي العمل وتثمنه إيجابا وتقديما وترويجا." [٢٥٩].

وإذا نظرنا إلى عناصر النص الموازي في أثقل من رضوى، سنجد الغلاف بشقيه، الأمامي والخلفي، يحمل دلالات تعين القارئ على الولوج إلى عالم النص، مستضيئا بما في غلافه من إضاءات كاشفة، فضلا عن العنـاوين الفرعيـة فـي صدارة كل فصل، والغلاف الأمامي يشمل عنوان النص، والإشارة إلى جنسه عبر عنوان فرعي، وصورة الغلاف واسم الروائية، بينما الغلاف الخلفي يشتمل علـى العنوان ومقتبسات من النص، وشهادة نقدية على النص، وبيانات دار الطباعـة، وتعريف بالكاتبة في سطور، وفيما يلي نتناول بالتحليل هـذه العناصـر لنوضـح دورها الوظيفي في إثراء حركة السرد.

العنـــوان

عنوان الرواية ليس مجرد اسم يميزها كعمل أدبي عن بقيـة الأعمـال، ولكنه يقوم ببعض الوظائف الدلالية التي تفتح لنا نافذة نطل مـن خلالهـا علـي النص "ويمكن اعتبار العنوان الروائي بنية عامة قابلة للتحليل والفهم والتفسـير

والتقويم أيضا، من خلال عناصر النص الأساسية التي تتمثل في مشاهده ومتتالياته ووحداته الوظيفية ومراحل تكوين بنيته العامة، التي تتمثل كذلك في بنياته الأساسية، وخطاباته، ومنظوره الفني الذي يبدو في الشخوص، والأحداث، والفضاء الروائي، والراوي "[٢٦٠].

فهناك إذن وظائف متبادلة بين العنوان والنص، والأديب الأريب هو الذي يتقن التنسيق بين هذه الوظائف، لتبدو متكاملة ذات نسق دلالي منتظم. وقد أصبح للعنوان في الرواية العربية الحديثة مهام عدة، يتيح توفرها أداء العنوان لدوره الأدبي، حتي يصبح عنصرًا دلاليًا من عناصر "النص الموازي"، فيبدو وكأنه نص مستقل بذاته، موازٍ للنص السردي، ويتم تبادل العلاقات بين النصين إذا توفرت في العنوان بعض الخصائص يمكن إيجازها فيما يلي: "تشخيص الذات والواقع، والمرجع التاريخي والرمزي، الاختصار والوضوح، دقة العنوان ونفاذه، ارتباط العنوان بالنص مباشرة، الاشتمال لمكونات العمل ودلالاته ومقاصده، تكثيف المعنى في كلمات معدودة، تذييل العنوان الأساسي بالعناوين الفرعية المشوقة، التلخيص الاستباقي، الإيحائية المجازية والرمزية، الاستفادة من تقنيات الگرافيك واللون والحيز المكاني، الإثارة وجلب انتباه القارئ عبر عنونة الفصول والمقاطع النصية "[٢٦١].

وقد اختارت الكاتبة لسيرتها عنوان: "أثقل من رضوى"، ومن الملاحظ أن العنوان يجمع بين التجريب برمزيته، والأصالة بدلالتها التراثية؛ فكثفت الإشارات الدلالية في عنوانها. و"أثقل من رضوى" مثل عربي سائر، يتمثل به العرب في الثبات والرسوخ، وأشارت إليه الكاتبة في مدخل سيرتها، كما أشارت إلى دلالته الدينية في مزاعم الكيسانية، وقد أشار ياقوت الحموي إلى هذه المزاعم، فقال عنه: "وهو الجبل الذي يزعم الكيسانية أن محمد بن الحنفيّة به مقيم حيّ يرزق"[٢٦٢].

ولهذا الجبل حضور في وجدان الشاعر العربي بدلالاته المتعددة، فقال عنه أبو الطيب المتنبي في سياق الرثاء : [٢٦٣].

ما كنت آمل قبل نعشك أن أرى ::: رضوى على أعناق الرجال تسير

فالثقل هنا ثقل المكانة لا ثقل الكتلة.

وقال أبو العلا المعري في أعظم ما قال في الفخر، مستحضرا جبل رضوى:

يهم الليالي بعض ما أنا مضمر ::: ويثقل رضوى دون ما أنا حامل(٢٦٤).

وقال حسان بن ثابت، رضي الله عنه، معتزاً بحاضره وماضيه:

لنا حاضر فعْمٌ وباد كأنه ::: شماريخ رضوى عزة وتكرما(٢٦٥).

واستنادًا إلى المثل العربي، وما يستحضره جبل رضوى في الوجدان، امتاحت رضوى من معين ثراث الجبل، فالجبل بإشاراته الدلالية حاضر في روحها من لحظة التسمية، ومنذ نشأة الوعي وهي تدرك أنها سميَّة جبل يستحضر ذكره معاني الرسوخ والعزة والثبات، ولذا حرصت في مدخل السيرة أن تصف ملامحه الجغرافية لما لها من أبعاد دلالية، فالجبل ليس جبلا واحدا، بل هو سلسلة من الجبال المكونة لصورته العامة، والتي أسهمت بشكل أو بآخر في منحه معاني الرسوخ والثبات، وهذه السلسلة من الجبال أشبه بسلسلة الأحداث التي كونت شخصية رضوى الكاتبة، فصقلتها، ومنحتها الرسوخ والثبات، ولعل هذا أحد بواعث التفاؤل بداخلها.

وكما يحفظ الجبل في حناياه تاريخ قومه، كذلك سعت رضوى لحفظ تاريخ أمتها، عبر سيرة امتزجت فيها صراعات المرض بصراعات السياسة، وتماهىت مواجهة مرض ينذر بموت وشيك في مواجهة الخطر الذي يتهدد الوطن. فالثقل هنا ثقل الأمانة الملقاة على عاتق رضوى المواطنة، أمانة التكاليف الواجبة على الإنسان تجاه ربه ونفسه والمجتمع، تلك الأمانة التي ناءت الجبال بحملها، ورفض رضوى، بوصفه أحد الجبال، أن يحملها؛ لأنها أثقل منه، وحملها الإنسان.

وإلى جانب عنوان النص وضعت رضوى لكل فصل من فصول سيرتها عنوانا داخليا بعد عنوانه الترتيبي الرقمي، فكان عنوان الفصل الأول "مدخل"،

وعنوان الفصل الثالث والثالثين: "فصل الختام"، وما بين المدخل وفصل الختام تتقاطع حياة رضوى في صور مختلفة، ومشاهد متنوعة، ذات تأثير خاص وفاعلية قوية في وجدانها، بعضها متعلق بالجامعة، مثل عنوان الفصل الثاني: "واقعة الرابع من نوفمبر ٢٠١٠"، وبعضها يتناول المرض، مثل عنوان الفصل الثالث: "دراما مركبة"، وبعضها يشى بالشأن السياسي، مثل عنوان الفصل الخامس: "تونس.. إذا الشعب يوما"، والسادس: "مصر التي"، وبعضها في الشأن الأدبي، كعنوان الفصل الحادي والعشرين: "مقال قصير عن الكتابة"، والفصل السابع والعشرين: "عن الشعر والشعراء"، وبعضها يبحر في الفن، كعنوان الفصل الرابع والعشرين: "وحيد القرن"، والفصل السادس والعشرين: "جرافيتي". ويعد كل عنوان من هذه العناوين شفرة يفك بها القارئ رموز الفصل، ومفتاحا يفتح باب الدلالات المترامية داخله.

جنس العمل الأدبي :

حددت الكاتبة في عبارة ملحقة بالعنوان جنس العمل، فيما يسمى بالمؤشر الجنسي، وفقا لجيرار جنيت" وعبارة المؤشر الجنسي التي حددتها الكاتبة، وألحقتها بالعنوان هي:" مقاطع من سيرة ذاتية"، فالنص الذي بين أيدينا مقاطع من سيرة ذاتية، لا تسير وفق التسلسل الزمني التراتبي المعتاد في السير الذاتية، مما يوحي بتقنيات ما بعد الحداثة المتبعة في عملية السرد، "إن إعادة النظر الآن إلى الحاشية السفلية توضح الآن لماذا هي "مقاطع" ولماذا هي "من" ولماذا "سيرة ذاتية"؛ فهي أولاً مقاطع تم اختيارها لتكون متسقة وصادقة مع الرسالة التي تريد الكاتبة نقلها من خلالها، فلم تقم الكاتبة بكتابة كل ما لديها وإنما اختارت فقط. ثم شاءت الكاتبة أن تنسب هذه المقاطع لها شخصيًا وأن تثبت أنه ما زال لدى الكثير لأقوله وأن ما تقوله هو قليل من كثير؛ فاختارت حرف الجر: "من"، ثم في الأخير شاءت أن تصنف عملها فهي روائية وكاتبة مقال فاختارت جنسها الأدبي "سيرة ذاتية" لكنها وهي رضوى عاشور المهمومة بوطنها لم تشأ أن تجعل الأمر خاصًّا بها – وهذه هي الحقيقة – لذلك عرَّت "السيرة الذاتية" من "أل" التعريف التي

تخصص؛ لتفسح لقارئها مجالا ليرى أنه هذه هي سيرة ذاتية لأساتذة الجامعة المقاومين، أو لوطن تكتنفه الأوجاع والهموم، ونكبات الحدثان." (٢٦٦).

اسم المؤلف :

يعد اسم المؤلف أحد عناصر النص الموازي ذات الأثر الفعال، وله دلالة كبيرة في إضاءة النص وتوضيحه. وبالتالي، يزكي حضور اسم الكاتب أو الشاعر أو الروائي مشروعية العمل، ويعطيه الأحقية القانونية في التوثيق والترويج . و يسهم في تشكيل أفق انتظار القارئ، وتشكيل رؤيته الخاصة في فهم النص، حتى يصير علامة واضحة على طريق فهم النصوص الأخرى للمؤلف ذاته. "فوجود المؤلف على غلاف الكتاب يعني حضوره، والتعريف بالعمل وتوقيعه تجنبا لكل ادعاء وانتحال وسرقة أدبية أو علمية. وينبغي أن نميز بين مؤلف لم يكتب إلا كتابا واحدا، وهذا لا يثير فضول القراء، ولا يفسح أمامهم أي أفق انتظار، والمؤلف الذي كتب مؤلفات عدة، وأثبت وجوده بأعماله السابقة. فهذا الكاتب ينتظره القراء باستمرار، ويترقبون إصداراته الجديدة؛ لأنهم كونوا حوله تصورا أسلوبيا وأجناسيا ودلاليا . (٢٦٧).

وموقع اسم المؤلف من الصفحة، له دلالته الرامزة، حيث يتضافر اسم المؤلف مع غيره من عناصر النص الموازي، ليعمل علي تشكيل المظهر الخارجي للنص الأدبي، فوضع الاسم في أعلى الصفحة، لا يعطي الانطباع نفسه الذي يعطيه وضعه في الأسفل. ولذلك غلب تقديم الأسماء في معظم الكتب الصادرة حديثا في الأعلى(٢٦٨).

وقد دفعت الكاتبة باسمها في أعلي الصفحة، مما يكسب الغلاف بعض المضامين الفكرية؛ فنص السيرة يعلن صراحة عن ذات المؤلف، ويجعل موقعها في صدارة المشهد، ونظرًا لأن هذه السيرة تعنى بدرجة كبيرة بشهادة صاحبتها على الحياة العامة، بوصفها عنصرًا من عناصر المجتمع، فجعلت اسمها في أعلى الصفحة، لتكون الذات الممثلة عن المجموع في صدارة المشهد، وقد صرحت الروائية بهذا التمازج بين الذات والمجموع، فوصفت السيرة بأنها: "شهادة على

زمان ومكان يقدمها فرد معايش لهذا الزمان والمكان. تجمع بين الحديث الحميم والتعليق على المشترك من القضايا، وتأملها والتدخل فيها [٢٦٩].وهي بوصفها رضوى عاشور الروائية يعطي اسمها دلالة علي توجه قومي تاريخي في الرواية، تؤكده دلالة العنوان حيث عنيت في كثير من كتاباتها بهذا التوجه.

كلمة الناشر :

لم تقتصر دراسة العتبات، أو عناصر النص الموازي على الجوانب الأدبية، بل تعدتها إلى الجوانب الاقتصادية، لما شهدته عملية التأليف من تحولات سواء على مستوى "المؤسسة النقدية، أو على مستوى المؤسسة الاقتصادية (التجارية)" [٢٧٠]. وذلك للدور الذي تلعبه دور النشر في الترويج للأعمال الأدبية، وتبني المبدعين، وتقديمهم بالصورة اللائقة للمتلقي، فأصبحت ذات دور فاعل في العملية الإبداعية، ولم يكن بمقدور النقد الحديث أن يتجاهله، فضلا عن أن لكل دار نشر شخصيتها المميزة، وتوجهها الملحوظ، فيما تنتقيه وتنشره، فلاسمها دلالة مبدئية على توجه العمل وقيمته.

وقد كتب الناشر عبارات موجزة على الغلاف الخلفي للنص، تلم بالخطوط العامة، وتوضح بؤر الوعي المؤثرة في كتابة النص، فحدد جنس النص، أنه مقاطع من سيرتها الذاتية، وأشار إلى المسارات الرئيسة فيه، حيث مزجت الكاتبة بين مشاهد من الثورة وتجربتها في مواجهة المرض، كما أشار إلى الفترة الزمنية التي استغرقت جزءا كبيرا من النص وهي "طوال السنوات الثلاث الأخيرة". وجميعها بلا شك معلومات تعين المتلقي على فهم خلفيات النص والأجواء المحيطة به.

الإهداء :

أعادت الشعرية الحديثة ونظريات النص الموازي للإهداء مكانته، بوصفه أحد المصاحبات النصية التي اعتاد القارئ الحديث الوقوف أمامها، وتدبر رسائلها الموجهة للمهدى إليه وللقارئ على حد سواء ، وينتمي الإهداء " إلى خانة

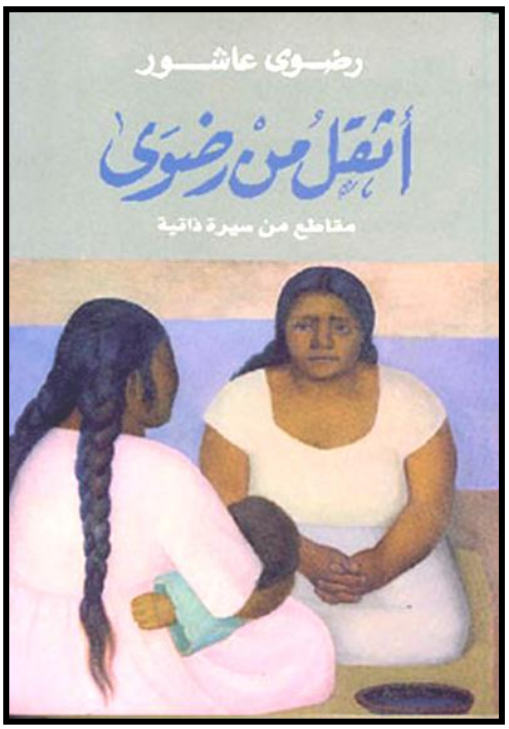
الموازيات النصية الإرادية. أي: التي تقع تحت مسؤولية المبدع، فلعل هذا ما يمنحه طابع مسلك رمزي مفكر فيه، متقصد، ومتوقع له إبلاغ المهدى إليه، وضمنيا الجمهور والقارئ الواسع، إشارة خاصة حول علاقة المبدع المهدي، أو النص المهدى، بالمهدى إليه... فالإهداء تقليد ثقافي وفني، يدخل المبدع أو المؤلف بواسطته مع المتلقي أو القارئ، وذلك في علاقة وجدانية حميمة، قوامها التواصل العلائقي البناء والهادف إنسانيا، سواء أكان سياسيا أم اجتماعيا أم ثقافيا أم فنيا أم أدبيا." (٢٧١).

ومع أهمية الإهداء والمكانة التي تبوأها في النقد الحديث، وعلى الرغم ممن استخدام الكاتبة تقنية الإهداء في أعمال أخرى لها، إلا أنها تركت مقاطع سيرتها بدون إهداء، وهذا لا يعني أن نتغاضى عن الإشارة إليه، فللمسكوت عنه دلالات تناظر المفصح عنه، لأن الإسقاط الذي يمارسه الكاتب، بحذف فكرة أو عنصر "يلعب دورا رئيسيا في عملية التنبيه والإيحاء، ويثير ذهن المتلقي، ويحمله على الحفر في عمق العبارات والتراكيب، الأمر الذي يجعلها تتسع من الداخل وتفرز شحنات دلالية كثيفة، وثمة تكمن جمالية ومتعة القراءة التي تحدث عنها رولان بارت " (٢٧٢).

وقد أشارت رضوى عاشور إلى دلالة المسكوت عنه في سيرتها حينما سئلت عن صمتها عن بعض الأحداث، فأجابت: "الانتقاء، والإبراز والإسقاط من سمات الكتابة إجمالاً وليس فقط السيرة الذاتية. ففي النهاية هناك قول ما يحكم الكتابة وشكلٌ مُحكم تتطلبه، لا يسمح بأن تكتب كل ما لديك وإلا كان نصك هلامياً مشتتاً، حتى المسكوت عنه في النص دال ويُساهم في معناه".(٢٧٣).

ولعل رضوى كانت حانية على الآخرين من أن تهديهم أمرًا يثقل احتماله، فالنص يغص بأوجاع الذات وهموم الوطن، فلم تشأ أن تهدي أوجاعها وهمومها لأحد، خاصة وأن فكرة الموت سيطرت عليها طيلة الكتاب، وإن حاولت مقاومتها بأكثر من وسيلة على رأسها الكتابة ذاتها التي اعتبرتها فعل مقاومة.

صورة الغلاف :



لا تقف صورة الغلاف عند حدود النقل والإحياء وإعادة العرض، وبالتالي فإن فهم العلامات المكونة للصورة لا تقف عند حدود ربط الدوال بمدلولاتها الظاهرة، ما دام الدال الواحد قادرا على استثمار مدلولات متعددة. كما أن الصورة ليست مجموعة من الأشياء المتجاورة التي تهدف إلى تقديم معلومات بقصد تحقيق نوع من التواصل فحسب، لأن التواصل الإنساني عامة ليس مجرد تقديم بسيط للمعلومات."[٢٧٤]مما يجعل دراسة صورة الغلاف واستنباط إشاراتها مدخلا رئيسا لفهم النص.

لقد اختارت رضوى صورة غلافها لوحة للفنان المكسيكي دييجو ريفيرا، المعروف بلوحاته الضخمة وجدارياته التي كان يمجّد فيها الثورة المكسيكية، وقد أشارت إليه في الفصل الخاص بالجرافيتي، لكن السؤال الذي يطرح نفسه الآن: لماذا هذه اللوحة تحديدًا من بين العديد من لوحات ريفييرا عن الثورة المكسيكية؟ إذن الأمر لا يقتصر على فكرة مناصرة الثورة المصرية فحسب، بل لابد أن اللوحة احتوت على عناصر خاصة لها دلالة بمسارات النص الداخلية. وهذا يدعونا للتأمل في عناصر اللوحة ومحاولة قراءة دلالاتها وربطها بأفكار النص.

وتتكون الصورة من امرأتين بدينتين تجلسان في وضعية تشي بالحكي والإصغاء، ولهما بشرة سمراء وترتديان ملابس زاهية الألوان، وتحتضن إحداهما طفلا، وقد أرسلت على ظهرها ضفيرتان طويلتان. ويشي وجه المرأة الأخرى

بحالة من القلق التي تعيشه، المتمثل في حالة الشحوب البادية في وجهها، والنظرة الشاخصة، جراء الحكي المتداول بينهما، وكأنها في حالة تأملية مطبوعة بحس المفارقة، في عالم مترع بالتناقضات، متعدد التركيبات، فتحاول جمع شتات عقلها، لتنسج صورتها من جديد.

وقد علمتنا شهرزاد منذ القدم أن الحكي فتنة نسوية، ولم يكن الحكي مجرد وسيلة تسلية، لكنها جعلته حالة وجودية، استمد منها الحاكي والمحكي له متعة الوجود؛ فاستمد شهريار قوة المعرفة التي بعثت فيه الحياة بمعانيها المتدفقة، وقاومت شهرزاد العدم بالحكي وانتصرت به على الموت، فأضحى وسيلة فاعلة للتخلص من خطر الفناء الذي يواجه الإنسان، وغدت ذاكرة شهرزاد بما وعت من معارف وخبرات متراكمة، منبع الوجود ومحوره، ليصير وعي الذاكرة هو أيقونة الوجود، وغيابها في مجاهل النسيان هو العدم والفناء. وقد قررت رضوى عاشور مقاومة الفناء بالحكي، فاستهوتها وضعية الحكي في اللوحة بين المرأتين، لا سيما أن الحكي بين النساء فيه حالة من الحميمية، والسكينة. فضلا عن يقينها بأنه يبعث الحياة في الحكاية، فتقول: "والمدهش أن الحكايات التي تنتهى، لا تنتهى مادامت قابلة لأن تُروى"(٢٧٥).

واحتضان المرأة للطفل يشي باحتضانها للحياة المتجددة، بما يدل أن الحياة تستمر بمعاني العطاء والتضحية والفداء الكامنة في علاقة الأم برضيعها، وهذه الضفائر الجاثمة على كتف المرأة، هي أشبه بعهود شديدة الوثاق آلت على نفسها بحملها وصيانتها، مواثيق تضافرت فيها عناصر الحكاية، حكاية الحياة وسر الوجود، ولعلنا لا نجانب الصواب إذا قلنا إن المرأة هي رمز الحياة وسر الوجود، وضفائرها المجدولة تحتضن مواثيق البقاء، وتضمن استمرارية الحياة، ولهذه الرمزية حذر نزار قباني في قصيدته: "قارئة الفنجان" من محاولة فك ضفائرها:

من حاول فك ضفائرها

يا ولدي مفقود مفقود (٢٧٦) .

وحتى يتسنى لنا فهم الصورة بدرجة أعمق كان علينا أن نتأمل مجموعة من لوحات دييغو ريفييرا للوقوف على منهجيته في الرسم والمؤثرات الفاعلة في أعماله، و"تجدر الإشارة إلى أن هنالك مستويين في لوحات دييغو، مستوى التكوين ومستوى اللون، فعلى الرغم من حجم المعاناة التي تشي بها لوحاته فان ألوانه تميل إلى الإشراق والحيوية وربما يجيب ذلك على تساؤلنا، إن حيوية و اندفاع شخوصه وعشقهم للحياة هو الذي جعلهم يتعملقون رغم معاناتهم ليشكلوا هذا الحضور القوي إن معاناتهم لم تمنعهم من أن يأخذوا حجمهم الذي يستحقوه على لوحة حياتهم القاسية"(٢٧٧).

فعلى مستوى التكوين نلاحظ بدانة المرأتين، وضخامة الحجم تشي بضخامة حضورهما، فلم تفتُّ المعاناة من عضدهما، وبقي حضورهما قويا، وبقيت الحكاية محفوظة على لسانهما، حكاية الحياة والوجود. وعلى مستوى اللون نلحظ الألوان الزاهية في ملابس المرأتين، لتشيع قدرا من التفاؤل مع حجم المعاناة، كما نجد اللون الأزرق يقبع في خلفية الصورة، بما فيه من معاني القوة والصمود والصفاء والعطاء، وكافة المعاني المستوحاة من زرقة البحر وصفاء السماء. وهذه هي المعاني نفسها التي حرصت الكاتبة على بثها في نفس المتلقي، حتى لا تستدرجه إلى حالة كفكاوية لا فكاك منها، ولهذا اختمت سيرتها بجملة تبعث كافة معاني الصمود والمقاومة، وهي:

"هناك احتمال آخر لتتويج مسعانا بغير الهزيمة، ما دمنا قررنا أننا لن نموت قبل أن نحاول أن نحيا".

الخاتمة

وبعد مراودتنا لتجربة الكاتبة عبر رحلة طيفية الألوان، في كتابها: "أثقل من رضوى"، نسعى في النهاية إلى رسم صورة توضح الملامح العامة لسير الدراسة، من خلال خاتمة تسرد محصلات تلك الدراسة .

- ❖ لا يعد "أثقل من رضوى" سيرة ذاتية مكتملة؛ وإنما هو أشبه بومضات ضوء سلطتها الذاكرة على مواقف متفرقة من حياتها، فراحت تسطرها مقطعة مع تسليط الضوء بالدرجة الأولى على الحيز الزمني في الفترة ما بين عام ٢٠١٠ وحتى عام ٢٠١٣م .
- ❖ تمثلت دوافع كتابة السيرة في معايشة الكاتبة لمجوعة من الصراعات المتشابكة، وفي صدارتها صراع أخيها مع المرض ومن ثم وفاته، ووفاة أمها بعد ذلك بفترة وجيزة، وصراع الكاتبة مع المرض المتنامي في رأسها، وصراع الأحداث السياسية في مصر والعالم العربي.
- ❖ عكس النص الجانب الاجتماعي في حياة الكاتبة، عبر مجموعة من التفاصيل صورت من خلالها دفء العلاقات الاجتماعية للمجتمع المحيط، سواء على مستوى الأسرة الصغيرة أو الكبيرة، أو الأصدقاء، داخل مصر وخارجها.
- ❖ كان الجانب الأكاديمي من أولويات الكتابة، حيث بدت معنية بالجامعة وهمومها، وخاضت الكثير من المعارك، دفاعا عن الحرم الجامعي، وحرصا على استقلاليته، وصونا لحرية أبنائه.
- ❖ عنيت الكاتبة بالتحليل الفني، والتذوق الجمالي، حيث ظهرا كملمحين مؤثرين في شخصيتها وتوجيه رؤيتها المستقبلية لمجريات الحياة، وذلك من خلال استقطاع بعض الفصول من سيرتها لتحليل نسجية أو لوحة فنية، أو جدارية، خاصة وأنها استشعرت علاقة من نوع ما بين تلك الأعمال الفنية، وبين أحداث الثورة.

- كشفت تلك المقاطع من السيرة الذاتية للكاتبة، عن مبدعة ذات حصيلة ثقافية ثرّة، أطلعتنا من خلالها على معارف جمة؛ ففيها عبق التاريخ، وحدود الجغرافيا، وجماليات الفن، ولمحات الاجتماع، وغير ذلك من المعلومات الاستطرادية الغير منبتة من سياقها، والتي أضفت بدورها على النص بعدا ثقافيا.
- جانبت الكاتبة الموضوعية في التعبير عن بعض القضايا السياسية التي عرضتها كمسلمات رأي عام، وليست من منظور شخصي. في سياق قراءة متشنجة لأحداث سياسية مأزومة، وعلى درجة كبيرة من التعقيد والتشابك، ولما تتضح حقائقها بعد.
- انخرطت الكاتبة في رصد يومي لأحداث الثورة، مما نتج عنه شعورها بالتداخل ما بين السيرة واليوميات، الأمر الذي أربكها وجعلها تتوقف عن الكتابة غير مرة، كما أربك وعي القارئ، لخروجها من جماليات نص السيرة الذاتية بحمولاته الأدبية، إلى ما يشبه التقارير الإخبارية التي أصابت قدرًا من النص بالتقريرية والجفاف.
- كشف النص عن جوانب الالتزام في أدب الكاتبة؛ فبالإضافة إلى الشأن السياسي، وما يتعلق به من قضايا الجامعة وهمومها، ظهرت بعض محاور الالتزام في النص كالتعبير عن المرأة، والاهتمام بالقضية الفلسطينية، فضلا عن الالتزام الأخلاقي.
- بدت صورة المرأة في النص بوصفها دعامة من دعائم المجتمع، تتكامل مع الرجل، وتسعى معه لمواجهة قضايا المجتمع ومشكلاته. ومن ثم فقد أكسبتها الإيجابية وارتقت بها من دور الكائن المظلوم مهيض الجناح، إلى دور قيادي رائد تتبادل فيه مع الرجل الأدوار، ونأت عن تصويرها من منظور جسدي.

- صور النص ملامح شخصية الكاتبة من خلال مواقف حياتها، فبدت مثقفة، مبدعة، متفائلة، تبدي صلابة وهي هشة في داخلها، تسعى إلى مقاومة حس الهزيمة والانكسار، مرحة، تتجاهل التفكير فيما يؤلمها.
- اتبعت الكاتبة في نصها تقنيات ما بعد الحداثة، وأهمها تقنية التقطيع، التي خرجت بالزمن عن مساره التسلسلي إلى مسار دائري تداخلت فيه مختلف الأزمنة، واستخدمت التقنيات اللازمة لذلك، كتقنيتي: الاستباق، والاسترجاع.
- سردت الكاتبة مقاطع سيرتها بطريقة الكولاج السردي، فتقاطع فيها الوصف مع السرد، فتشكل النص من مجموع قصاصات حكائية سردية، وأخبار ومقالات صحفية، وأحداث تاريخية، ولوحات فنية، ونصوص مفكرين، وقصائد شعراء، وجمعت ذلك كله في سياق سردي يمتزج فيه التاريخ بالجغرافيا، وتتنوع الفنون، وتتعالق الأزمنة، وتتداخل الأماكن، في لوحة فنية عميقة الغور بعيدة المدى، ليقع العبء على عاتق المتلقي في إعمال خياله، ونسج خيوط تلك اللوحة وتنسيقها، وتشكيل صورة جديدة، من وحي عالمه الخاص.
- استدعت طريقة الكولاج السردي مجموعة من تقنيات سرد ما بعد الحداثة، كتهجين النص، والاستطراد، والتناص، ودائرية الزمن، وشعرية المكان، وشعرية اللغة، والسخرية، والفكاهة، والمفارقة، والنص الموازي. وقد بدت جميعها ماثلة على خريطة السرد في النص محل الدراسة.

الهوامش

(١) حوار منشور بصحيفة الحياة بتاريخ الثلاثاء، ٦ مايو/ أيار ٢٠١٤
(٢) المرجع السابق.
(٣) المرجع السابق.
(٤) أثقل من رضوى، مقاطع من سيرة ذاتية، رضوى عاشور، ط، الأولـــى ٢٠١٣م، دار الشروق، ص ٣٦٧،٣٦٨.
(٥) حوار منشور بصحيفة الحياة بتاريخ الثلاثاء، ٦ مايو/ أيار ٢٠١٤.
(٦) أثقل من رضوى، ص ٢٥٠-٢٥١.
(٧) أثقل من رضوى: ص ٢٥٥.
(٨) أثقل من رضوى ص ١٢٥.
(٩) أثقل من رضوى ص ٣٩١.
(١٠) أثقل من رضوى: ص٤٣.
(١١) أثقل من رضوى، ص ٩٥.
(١٢) أثقل من رضوى، ص٣٦٢.
(١٣) أثقل من رضوى، ص ٣٦٤.
(١٤) أثقل من رضوى، ص ٥٣.
(١٥) أثقل من رضوى، ص ٤٧.
(١٦) أثقل من رضوى، ص ٥٥.
(١٧) أثقل من رضوى، ص ٥٦.
(١٨) أثقل من رضوى، ص ٩٤.
(١٩) أثقل من رضوى، ص ١٠٦.
(٢٠) أثقل من رضوى، ص ٣٦٦.
(٢١) أثقل من رضوى، ص ٣٢٣.
(٢٢) أثقل من رضوى، ص ٢٤٤,٢٤٥.
(٢٣) أثقل من رضوى، ص ٢٦٠.
(٢٤) أثقل من رضوى، ص ٣١٤.
(٢٥) أثقل من رضوى، ص ١١١.
(٢٦) أثقل من رضوى، ص ١١٨.
(٢٧) أثقل من رضوى، ص ١٠,٩.

(٢٨) أثقل من رضوى، ص ١٤٢.
(٢٩) انظر، الفصل الثالث عشر من السيرة ص ١٤٥، وما بعدها.
(٣٠) أثقل من رضوى: من تضليل التناص إلى اقتناص الجوهر، د/ مصطفى رجب، مقال منشور بموقع مجلة الثقافة الجديدة الإليكتروني، العدد ٢٨١ – فبراير ٢٠١٤ www.gocp.gov.eg.
(٣١) أثقل من رضوى، ص ١٥٣.
(٣٢) أثقل من رضوى، ص ١٥٣.
(٣٣) أثقل من رضوى، ص ١٥٤.
(٣٤) أثقل من رضوى، ص ١٥٤. * الصواب النصب على المفعولية (لبا وفولا سودانيا)، خاصة وأن السياق سياق فصحي، وليس عامية.
(٣٥) أثقل من رضوى، ص ١٥٧.
(٣٦) أثقل من رضوى، ص ١٠٩.
(٣٧) أثقل من رضوى، ص ١١٠.
(٣٨) النص منقول من رواية رواية سراج، نسخة الهيئة المصرية العامة للكتاب على موقع www.matarmatar.net
(٣٩) أثقل من رضوى، ص ١٥٩.
(٤٠) أثقل من رضوى، ص ٢٨٣، بتصرف.
(٤١) الموقع الإليكتروني ويكيبديا https://ar.wikipedia.org
(٤٢) أثقل من رضوى، ص ٢٨٥.
(٤٣) أثقل من رضوى، ص ٢٨٧.
(٤٤) ثلاثية غرناطة، د / رضوى عاشور، الطبعة الخامسة، دار الشروق، ١٤٢٦هـ / ٢٠٠٥م. ص ٢٨٩.
(٤٥) المرجع السابق ، ص ٢٨٩.
(٤٦) أثقل من رضوى، ص ٢٨٦،٢٨٧.
(٤٧) انظر، تقسيمات الزمن الروائي ــ عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد، صدر في سلسلة عالم المعرفة، العدد ٢٤٠، ديسمبر ــ كانون الأول١٩٩٨م المقالة السابعة، ص ٢٠٢.
(٤٨) غيرنيكا– بيروت، الفن والحياة بين جدارية لبيكاسو وعاصمة عربية في الحرب. فواز طرابلسي، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر. ١٩٨٧. ص ١٩.
(٤٩) أثقل من رضوى، ص ٢٩٥,٢٩٦.

(٥٠) انظر غيرنيكا- بيروت، الفن والحياة بين جدارية لبيكاسو وعاصمة عربية في الحرب. ص ١٩.
(٥١) أثقل من رضوى، ص ٣١٤، بتصرف.
(٥٢) أثقل من رضوى، ص ٣١٣.
(٥٣) عن "أثقلُ من رضوى"، أنشودة حياة، سمر جبر، مجلة الثقافة الجديدة، العدد ٢٨١ – فبراير ٢٠١٤.
(٥٤) أثقل من رضوى، ص ٣١٨.
(٥٥) أثقل من رضوى، ص ٢٦٣.
(٥٦) أثقل من رضوى، ص ٢٦٣.
(٥٧) أثقل من رضوى، ص٢٦٦,٢٦٧.
(٥٨) أثقل من رضوى، ص ٢٠٧.
(٥٩) أثقل من رضوى، ص ٣١٠,٣١١.
(٦٠) انظر موقع ويكيبيديا https://ar.wikipedia.org.
(٦١) أثقل من رضوى، ص ٣٧١.
(٦٢) أثقلمنرضوى،ص٥٢,٥٣.
(٦٣) أثقلمنرضوى،ص٣١٢.
(٦٤) أثقل من رضوى ص ٢٤٧.
(٦٥) أثقل من رضوى ص ٢٧٣. هكذا كتبتها بإثبات حرف العلة والصواب حذفه لأن الفعل المضارع مجزوم لدخول لام الطلب عليه، وعلامة جزمه حذف حرف العلة، فتكتب هكذا (ليبقَ).
(٦٦) أثقل من رضوى ، ص ٣٦٧.
(٦٧) أثقل من رضوى ، ص ٣٧٣,٣٧٤.
(٦٨) أثقل من رضوى ، ص ١٧١.
(٦٩) أثقل من رضوى ، ص ٢٨٦.
(٧٠) أثقل من رضوى ، ص ٢٨٧.
(٧١) أثقل من رضوى ، ص ٣٢٢.
(٧٢) أثقل من رضوى ، ص ٢٧٦,٢٧٧.
(٧٣) أثقل من رضوى ، ص ٢٦١.
(٧٤) حوار مع الدكتورة رضوى عاشور نشرته جريدة الشرق الأوسط ، يوم السبت ٢٩ محرم ١٤٢٥ هـ ٢٠ مارس ٢٠٠٤ العدد ٩٢٤٤.
(٧٥) المرجع السابق.

(٧٦) أثقل من رضوى ص ٢٥٠.

(٧٧) راجع بحثنا، مرايا الأنا والآخر في ثلاثية غرناطة، بحث منشور بحولية كلية الدراسات الإسلامية والعربية بالإسكندرية، ١٤٣٠هـ/ ٢٠٠٩ م. المبحث الأول.

(٧٨) أثقل من رضوى ، ص ٢٨١.

(٧٩) أثقل من رضوى ، ص ٢٨٠.

(٨٠) أثقل من رضوى ، ص ٢٥١.

(٨١) أثقل من رضوى ، ص ١٣٢.

(٨٢) أثقل من رضوى ، ص ٣٦٣.

(٨٣) أثقل من رضوى ، ص ٣٦٤.

(٨٤) أثقل من رضوى ص ٣١٣.

(٨٥) أثقل من رضوى ، ص ٢٦٣,٢٦٢.

(٨٦) انظر القصة الحقيقية لظهور "الماتريوشكا" الروسية، د/ دينا محمد، مقال منشور على موقع:https://arabic.sputniknews.com/analysis/٢٠١٥١١٢١١٠١٦٤٣٩٨٦٧/

(٨٧) أثقل من رضوى، ص ١٣٧.

برهان الدين كركوتلي فنان تشكيليسوري، ولد في دمشق عام ١٩٣٢ م تخرج من قسم التصوير بجامعة القاهرة عام ١٩٥٨ ليستكمل دراسته في برلين التي تخرج منها عام ١٩٦٣. انتقل للعيش في ألمانيا عام ١٩٨٣ م وتوفي في بون في ألمانيا في ٢٦ ديسمبر عام ٢٠٠٣ م. اقتصرت عموم رسومه على اللونين الأبيض والأسود، وكانت القضايا التي رسم فيها القضية الفلسطينية ورسوم المواويل ذات اللمحة الدمشقية الشعبية. إلى جانب رسمه كتب كركوتلي في النقد، كما لديه بعض الأعمال في النحت راجع الموقع الإلكتروني لموسوعة ويكيبيديا

(٨٨) أثقل من رضوى، ص ١٩٤.

(٨٩) أثقل من رضوى، ص ٢٤٤.

(٩٠) أثقل من رضوى، ص ٢٤٦.

(٩١) أثقل من رضوى، ص ٢٦٠.

(٩٢) أثقل من رضوى، ص ٣١٢.

(٩٣) أثقل من رضوى، ص ٣١٤.

(٩٤) أثقل من رضوى، ص ٢٦٨.

(٩٥) أثقل من رضوى، ص ٢٦١.

(٩٦) أثقل من رضوى، ص ١٣٥.

(٩٧) أثقل من رضوى، ص ٥٥.

(٩٨) أثقل من رضوى، ص ٨١,٨٠.
(٩٩) أثقل من رضوى، ص ٨١.
(١٠٠) أثقل من رضوى، ص ٩٥.
(١٠١) أثقل من رضوى، ص ٩٢.
(١٠٢) أثقل من رضوى، ص ١١٣.
(١٠٣) أثقل من رضوى، ص٩٤,٩٣.
(١٠٤) أثقل من رضوى، ص ٣٧٨,٣٧٧.
(١٠٥) أثقل من رضوى، ص٣٧٨.
(١٠٦) أثقل من رضوى، ص ٣٠,٢٩.
(١٠٧) أثقل من رضوى، ص ٢٨٠.
(١٠٨) أثقل من رضوى، ص ٢٨٢.
(١٠٩) أثقل من رضوى، ص ١٣٣.
(١١٠) أثقل من رضوى، ص ١٣٢.
(١١١) أثقل من رضوى، ص ٣٩٣.
(١١٢) أثقل من رضوى، ص ٣٩٣.
(١١٣) انظر، كولاج.. إبداع متميّز لسميح القاسم، د/ نبيه القاسم، موقع الجبهة، www.aljabha.org، وانظر، معجم السرديات، لمجموعة من المؤلفين، ترجمة وتحقيق: محمد القاضي، دار الفارابي للنشر والتوزيع عام ٢٠١٠، ص ٣٥٨.
(١١٤) أثقل من رضوى، ص ٢٥٠-٢٥١.
(١١٥) مرايا نرسيس الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، د حاتم الصكر، الصكر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت،ط١٩٩٩،١. ص ١٧.
(١١٦) انظر، تجليّات الحداثة في القصّة العربية ــ محمد قرانيا، منتديات ستار تايمز، www.startimes.com
(١١٧) انظر، جيرار جينات، مدخل إلى جامع النصّ، تعريب التونسي عبد الرّحمن أيّوب، توبقال للنّشر ١٩٨٦.
(١١٨) أثقل من رضوى ، ص ٢٧١.
(١١٩) أثقل من رضوى، ص ٢٧٢.
(١٢٠) أثقل من رضوى ، ص ٢٧٢.
(١٢١) أثقل من رضوى ، ص ٢٧٣.
(١٢٢) أثقل من رضوى ، ص ٢٧٦.
(١٢٣) أثقل من رضوى ، ص ٢٧٦.

(١٢٤) أثقل من رضوى ، ص ٢٥٢.
(١٢٥) أثقل من رضوى ، ص ٢٥٣.
(١٢٦) أثقلمنرضوى،ص١٤٧.
(١٢٧) تمثلات بنائية للميتا سرد في رواية الصورة الثالثة، عمار ابراهيم الياسري، دراسة منشورة على موقع صحيفة الزمان، www.azzaman.comبتاريخ: السبت ١٤-٠١-٢٠١٧
(١٢٨) انظر، في المبنى الميتاسردي، علون السلمان، مقال منشور على موقع صحيفة الزمان، www.azzaman.com بتاريخ: ٢٠١٤/٦/٢٣م.
(١٢٩) أثقلمنرضوى،ص٧.
(١٣٠) أثقلمنرضوى،ص٨,٧.
(١٣١) أثقلمنرضوى،ص٨٣.
(١٣٢) أثقلمنرضوى،ص٨٤.
(١٣٣) أثقلمنرضوى،ص٨٦.
(١٣٤) أثقلمنرضوى،ص٨٧.
(١٣٥) أثقلمنرضوى،ص٣١٢,٣١٣.
(١٣٦) أثقلمنرضوى،ص٣٤٩,٣٥٠.
(١٣٧) أثقل من رضوى ، ص ٣٥٠.
(١٣٨) أثقلمنرضوى،ص٣٦٨.
(١٣٩) أثقلمنرضوى،ص٣٧٠,٣٧١.
(١٤٠) أثقلمنرضوى،ص٢٨.
(١٤١) أثقلمنرضوى،ص١١٦.
(١٤٢) أثقل من رضوى ص ١٢١.
(١٤٣) أثقلمنرضوى،ص٢٦٧.
(١٤٤) أثقلمنرضوى،ص٦٩.
(١٤٥) أثقلمنرضوى،ص١٩٠.
(١٤٦) أثقل من رضوى، ص١٤. وانظر "سردية مغايرة" د/ بهاء الدين محمد مزيد، مقال منشور بمجلة الدوحة العدد السابع والثمانون ربيع الأول ١٤٣٦هـ يناير ٢٠١٥م ص ٨٣.
(١٤٧) أثقل من رضوى ص ٢٥.
(١٤٨) أثقل من رضوى ص ٣٦.
(١٤٩) أثقل من رضوى ص ٣٢.

(١٥٠) أثقل من رضوى ص ٢٤٣.
(١٥١) أثقل من رضوى ص ٢٨٣.
(١٥٢) انظر، العبر نوعية في الأدب العربي الحديث: سقوط العصمة والقداسة عن الفن القصصي، محمود غنايم. موقع مجمع اللغة العربية www.arabicac.com
(١٥٣) أثقلمنرضوى،ص١٨٩.
(١٥٤) أثقلمنرضوى،ص١٩٠.
(١٥٥) استراتيجية التناص وحيادية الكاتب، بقلم كمال الرياحي، مقال منشور بموقع ديوان العرب، بتاريخ الأحد ١٨ تشرين الثاني (نوفمبر)٢٠٠٧،www.diwanalarab.com
(١٥٦) أثقلمنرضوى،ص٢٥٣.
(١٥٧) أثقلمنرضوى،ص٢٩٢.
(١٥٨) أثقلمنرضوى،ص٢٩٥.
(١٥٩) أثقلمنرضوى،ص٢٩٤.
(١٦٠) أثقلمنرضوى،ص١٧.
(١٦١) أثقلمنرضوى،ص١٨.
(١٦٢) أثقلمنرضوى،ص٢٧٦.
(١٦٣) أثقلمنرضوى،ص١٣٦.
(١٦٤) أثقلمنرضوى،ص٧٨,٧٧.
(١٦٥) أثقلمنرضوى،ص٩٢.
(١٦٦) أثقلمنرضوى،ص٩٢.
(١٦٧) أثقلمنرضوى،ص٩٣.
(١٦٨) أثقلمنرضوى،ص٩٥.
(١٦٩) سورة البقرة – الآية ١٨٧.
(١٧٠) الآية رقم (١٦٩) من سورة آل عمران.
(١٧١) أثقل من رضوى، ص ٢٩٦.
(١٧٢) أثقل من رضوى، ص ١٥٨.
(١٧٣) سورة الفتح، الآية: ٢٩.
(١٧٤) أثقل من رضوى، ص ٧٤.
(١٧٥) أثقل من رضوى، ص ١٠٠.
(١٧٦) أثقل من رضوى، ص ٣٢٣.
(١٧٧) أثقل من رضوى، ص ٣٣٥.
(١٧٨) أثقل من رضوى، ص ٣٣١، ٣٣٢.

(١٧٩) أثقل من رضوى ص ٣٣٠.
(١٨٠) أثقل من رضوى، ص ٦٩ــ ٧١.
(١٨١) أثقل من رضوى، ص ٢٥٠.
(١٨٢) في نظرية الرواية. بحث في تقنية السرد. تأليف: د. عبدالملك مرتاض. سلسلة عالم المعرفة الكويتية – ٢٤٠. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.: ص٢٢٢
(١٨٣) أثقل من رضوى: من تضليل التناص إلى اقتناص الجوهر! د.مصطفى رجب، مجلة الثقافة الجديدة، العدد ٢٨١ – فبراير ٢٠١٤
(١٨٤) أثقل من رضوى، ص ٨،٧.
(١٨٥) أثقل من رضوى، ص ١٦.
(١٨٦) أثقل من رضوى، ص ١٤.
(١٨٧) أثقل من رضوى، ص ٢٥٥.
(١٨٨) انظر، أثقل من رضوى، ص ٣٦٢:٣٦٤
(١٨٩) أثقل من رضوى، ص ٨.
(١٩٠) أثقل من رضوى، ص ٣٣٧.
(١٩١) أثقل من رضوى، ص ٣٤٢.
(١٩٢) رضوى عاشور في 'أثقل من رضوى' سيرة الحياة وجماليات البوح والإفضاء، أسامة عرابي، مقال منشور بموقع الكتابة الثقافي www.alketaba.com
(١٩٣) أثقل من رضوى، ص ٢٩٠.
(١٩٤) أثقل من رضوى، ص ٦.
(١٩٥) أثقل من رضوى، ص ١٣٧.
(١٩٦) أثقل من رضوى، ص ١٥٨.
(١٩٧) أثقل من رضوى، ص ٢٢٤،٢٤٣.
(١٩٨) أثقل من رضوى، ص ٣٩١.
(١٩٩) أثقل من رضوى، ص ٢٥٦.
(٢٠٠) السخرية في أدب المازني، حامد عبده الهوّال، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٢. ص٣٥.
(٢٠١) المرجع السابق، ص ١٦.
(٢٠٢) أثقل من رضوى، ص ٤٠،٤١.
(٢٠٣) أثقل من رضوى، ص ٢٣.
(٢٠٤) أثقل من رضوى، ص ٨٦.
(٢٠٥) أثقل من رضوى، ص ٢٩.

(٢٠٦) أثقل من رضوى، ص ٣٨.
(٢٠٧) أثقل من رضوى، ص ٤١.
(٢٠٨) أثقل من رضوى، ص ١٤٠.
(٢٠٩) أثقل من رضوى، ص ١٤٩.
(٢١٠) أثقل من رضوى، ص ١٥٦.
(٢١١) أثقل من رضوى، ص ١٩١.
(٢١٢) أثقل من رضوى، ص ٢٧٦.
(٢١٣) أثقل من رضوى، ص ٢٧٦,٢٧٧.
(٢١٤) أثقل من رضوى، ص ٣٦٤.
(٢١٥) أثقل من رضوى، ص ٣٧٠.
(٢١٦) أثقل من رضوى، ص ٥٢.

والأنجلوسكسونيون (بالإنجليزية: Anglo-Saxons) هم القبائل الجرمانية التي غزت وسكنت بريطانيا في القرن ٥ والقرن ٦. تلك القبائل هي الأنجلز، والسكسون، واليوت. وقد تركوا أوطانهم الأصلية وهي شمال ألمانيا وهولندا والدانمارك، واتجهوا نحو بحر الشمال على متن مراكب خشبية. واستوطنوا جهات بريطانيا الجنوبية والشرقية في القرن الخامس بعد الميلاد، وبعد حوالي مائتي عام انضمت هذه المجموعات الثلاثة في مجموعة واحدة دعيت بالأنجلو-ساكسون.

(٢١٧) سيكولوجية الفكاهة والضحك زكريا ابراهيم. مكتبة مصر، (د.ت). ص ٨،٧.
(٢١٨) أثقل من رضوى، ص ٣٠،٢٩.
(٢١٩) أثقل من رضوى، ص ٣٠.
(٢٢٠) أثقل من رضوى، ص ٦١.
(٢٢١) أثقل من رضوى، ص ٨٣.
(٢٢٢) أثقل من رضوى، ص ١٢.
(٢٢٣) أثقل من رضوى، ص ١٣٩,١٣٨.
(٢٢٤) أثقل من رضوى، ص ٣٣٣.
(٢٢٥) أثقل من رضوى، ص ٣٣٣.
(٢٢٦) أثقل من رضوى، ص ٣٦٢.
(٢٢٧) أثقل من رضوى، ص ٢٥.
(٢٢٨) أثقل من رضوى، ص ٤٨,٤٧.
(٢٢٩) أثقل من رضوى، ص ٥٥.٥٤.
(٢٣٠) أثقل من رضوى، ص ٢٥٠,٢٤٩.

(٢٣١) أثقل من رضوى ص ٢٥٠ ، ٢٥١.
(٢٣٢) أثقل من رضوى، ص ٣١٩.
(٢٣٣) أثقل من رضوى، ص ١٩١.
(٢٣٤) انظر اللغة الشعرية وتجلياتها في (البحث عن أزمنة بيضاء) د / عبد الرحيم حمدان مجلة ديوان العرب الأحد ١٠ (مايو)٢٠٠٩.
(٢٣٥) انظر، شعرية اللغة وتجلياتها في الرواية العربية دور اللغة في تشكيل حداثة الرواية *www.nizwa.com/volume٥١/Mut٢.htm*
(٢٣٦) انظر، اللغة في الخطاب الروائي العربي بقلم: د. جميل حمداوي – Donia Al-Raai pulpit@alwatanvoice.com
(٢٣٧) حوار منشور بصحيفة الحياة السعودية بتارخ الثلاثاء، ٦ مايو/ أيار ٢٠١٤ (٠١:٠٠ – بتوقيت غرينتش)
(٢٣٨) حوار أجراه مقداد مسعود مع الكاتبة ونشر في عددين من (طريق الشعب) الحلقة الاولى بتاريخ ٢٤/تموز/ ٢٠٠٦/ العدد ٢١٢ والحلقة الثانية في ٢٥/ تموز/ ٢٠٠٦/ العدد ٢١٣. ونشره على الموقع الإليكتروني almadasupplements.com
(٢٣٩) أثقل من رضوى، ص ١٥.
(٢٤٠) رسائل الجاحظ، تحقيق عبدالسلام هارون، دار الجيل بيروت ١٩٩١م، رسالة المعاش والمعاد، ص ١١٣.
(٢٤١) انظر، أثقل من رضوى، ص ٥٦.
(٢٤٢) انظر، أثقل من رضوى، ص ١٥٧.
(٢٤٣) انظر، أثقل من رضوى، ص ٢٨٦.
(٢٤٤) أثقل من رضوى، ص ٣٢٤.
(٢٤٥) أثقل من رضوى، ص ٢٥٠,٢٥١.
(٢٤٦) أثقل من رضوى، ص ٢٤.
(٢٤٧) أثقل من رضوى، ص ٢٦.
(٢٤٨) أثقل من رضوى، ص ٣٩١.
(٢٤٩) أثقل من رضوى، ص ٢٥,٢٦.
(٢٥٠) أثقل من رضوى، ص ٢٩.
(٢٥١) أثقل من رضوى، ص ٤٨,٤٩.
(٢٥٢) أثقل من رضوى، ص ٢٥٣.
(٢٥٣) أثقل من رضوى، ص ١٦٧.
(٢٥٤) أثقل من رضوى، ص ١٦٨.

(٢٥٥) أثقل من رضوى، ص ١٦٩.
(٢٥٦) أثقل من رضوى، ص ١٦٨.
(٢٥٧) أثقل من رضوى، ص ٦٧.
(٢٥٨) انظر استراتيجية خطاب العتبات / السعيد موفقي BOUKERCH: ARTS . على شبكة المعلومات الدولية.
(٢٥٩) انظر، جميل حمداوي: السيموطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج ٢٥، عدد٣، ١٩٩٧، ص١٠٧.
(٢٦٠) صورة العنوان في الرواية العربية د/ جميل حمداوي . منتديات أسواق المربد، مربد الأدب، قضايا أدبية.
(٢٦١) المرجع السابق.
(٢٦٢) معجم البلدان للشيخ الإمام شهاب الدين أبي عبد الله ياقوت بن عبد الله الحموي، دار إحياء التراث العربي بيروت ، لبنان الطبعة: الثانية، ١٩٩٥ م. ٣/٥١.
(٢٦٣) المرجع نفسه، ٣/٥١.
(٢٦٤) شروح سقط الزند طبعة دار الكتب المصرية بالقاهرة، ص ٥١٩.
(٢٦٥) شرح ديوان حسان بن ثابت الأنصاري، تحقيق: عبد الرحمن البرقوقي، المطبعة الرحمانية ١٣٤٧هـ/١٩٢٩م. ص ٣٧٠.
(٢٦٦) هموم الوطن أثقل يا رضوى، أحمد سراج، مجلة الثقافة الجديدة، العدد ٢٨١ – فبراير ٢٠١٤ www.gocp.gov.eg
(٢٦٧) شعرية النص الموازي.د/ جميل حمداوي. الطبعة الأولى سنة ٢٠١٤م.شبكة الألوكة، ص ٣٠،٣١.
(٢٦٨) انظر دلالات الخطاب الغلافي في الرواية د/ جميل حمداوى المجلة العربية العدد (٣٨٨) جمادى الأولى ١٤٣٠ هـ – مايو ٢٠٠٩ م.
(٢٦٩) رضوى عاشور: شعارات الثورة المصرية لم تتحقق، حوار للكاتبة أجرته معها سلوى عبدالرحيم، منشور بجريدة الحياة، عدد الثلاثاء، ٦ مايو/ أيار ٢٠١٤.
(٢٧٠) عتبات(جيرار جينيت من النص إلى المناص)، عبد الحق بلعابد، تقديم: سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم ناشرون/ منشورات الاختلاف، ط١، ٢٠٠٨، ص ١٤١
(٢٧١) عتبة الإهداء، جميل حمداوي، دراسة منشورة على موقع ديوان العرب www.diwanalarab.com بتاريخ السبت ١٥ أيلول (سبتمبر) ٢٠١٢.
(٢٧٢) د. محمد ميلياني: جمالية الحذف من منظور الدراسات الاسلوبية، مجلة كلمة، العدد ٧٦، ٢٠١٢.

(٢٧٣) رضوى عاشور: شعارات الثورة المصرية لم تتحقق، حوار للكاتبة أجرته معها سلوى عبدالرحيم، منشور بجريدة الحياة، عدد الثلاثاء، ٦ مايو/ أيار ٢٠١٤

(٢٧٤) انظر، الصورة وإنتاج المعنى، قراءة في غلاف رواية الحرب في بر مصر ليوسف القعيد، بديعة الطاهري، دراسة منشورة على موقع www.aljabriabed.net

(٢٧٥) أثقل من رضوى، ص ٢٨١.

(٢٧٦) قصيدة قارئة الفنجان، ديوان قصائد متوحشة، للشاعر نزار قباني منشورات نزار قباني سنة النشر: ١٩٧٠.

(٢٧٧) للحب فضاء الجسد، قراءة في تجربة الفنان دييغو ريفيرا Diego RiverKa، مقال منشور بمدونة الدكتور فائز الحمداني، www.faaiz.com

المراجع والمصادر

١ ــ أثقل من رضوى، مقاطع من سيرة ذاتية، رضوى عاشور، ط، الأولى ٢٠١٣م ، دار الشروق .

٢ ــ استراتيجية التناص وحيادية الكاتب ، بقلم كمال الرياحي، مقال منشور بموقع ديوان العرب، بتاريخ الأحد ١٨ تشرين الثاني (نوفمبر) ٢٠٠٧،

www.diwanalarab.com

٣ ــ استراتيجية خطاب العتبات / السعيد موفقي BOUKERCH: ARTS. على شبكة المعلومات الدولية .

٤ ــ تجليّات الحداثة في القصّة العربية ــ محمد قرانيا، منتدي اتستار تايمز

www.startimes.com

٥ ــ تقسيمات الزمن الروائي ــ عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية : بحث في تقنيات السرد، صدر في سلسلة عالم المعرفة، العدد ٢٤٠، ديسمبر ــ كانون الأول ١٩٩٨ م المقالة السابعة

٦ ــ ثلاثية غرناطة ، د / رضوى عاشور، الطبعة الخامسة، دار الشروق، ١٤٢٦ هـ / ٢٠٠٥ م.

٧ ــ حوار أجراه مقداد مسعود مع الكاتبة ونشر في عددين من (طريق الشعب) الحلقة الاولى بتاريخ ٢٤/تموز/ ٢٠٠٦/ العدد ٢١٢ والحلقة الثانية في ٢٥/ تموز/ ٢٠٠٦/ العدد ٢١٣. ونشره على الموقع الإليكتروني

almadasupplements.com

٨ ــ رسائل الجاحظ، تحقيق عبدالسلام هارون، دار الجيل بيروت ١٩٩١م، رسالة المعاش والمعاد .

٩ ــ رضوى عاشور في ' أثقل من رضوى' سيرة الحياة وجماليات البوح والإفضاء، أسامة عرابي، مقال منشور بموقع الكتابة الثقافي

www.alketaba.com

١٠ ــ السخرية في أدب المازني، حامد عبده الهوّال، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٢.

١١ ــ سيكولوجية الفكاهة والضحك زكريا ابراهيم. مكتبة مصر، (د.ت).

١٢ ــ شرح ديوان حسان بن ثابت الأنصاري، تحقيق: عبدالرحمن البرقوقي، المطبعة الرحمانية ١٣٤٧هـ /١٩٢٩م. ١٣ ــ شروح سقط الزند طبعة دار الكتب المصرية بالقاهرة، ص ٥١٩.

١٤ ــ شعرية النص الموازي .د/ جميل حمداوي. الطبعة الأولى سنة ٢٠١٤م . شبكة الألوكة، ص ٣٠،٣١.

١٥ ــ شعرية اللغة وتجلياتها في الرواية العربية دور اللغة في تشكيل حداثة الرواية www.nizwa.com/volume٥١/Mut٢.htm

١٦ ــ صورة العنوان في الرواية العربية د/ جميل حمداوي . منتديات أسواق المربد، مربد الأدب، قضايا أدبية.

١٧ ــ الصورة وإنتاج المعنى، قراءة في غلاف رواية الحربفي بر مصر ليوسف القعيد، بديعة الطاهري، دراسة منشورة على موقع

www.aljabriabed.net

١٨ ــ العبر نوعية في الأدب العربي الحديث: سقوط العصمة والقداسة عن الفن القصصي، محمود غنايم. موقع مجمع اللغة العربية www.arabicac.com

١٩ ــ عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)،عبد الحق بلعابد، تقديم: سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم ناشرون/ منشورات الاختلاف، ط١، ٢٠٠٨.

٢٠ ــ عتبة الإهداء، جميل حمداوي، دراسة منشورة على موقع ديوان العرب www.diwanalarab.com بتاريخ السبت ١٥ أيلول (سبتمبر) ٢٠١٢.

٢١ ــ غيرنيكا- بيروت، الفن والحياة بين جدارية لبيكاسو وعاصمة عربية في الحرب. فواز طرابلسي، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.١٩٨٧

٢٢ ــ في نظرية الرواية . بحث في تقنية السرد. تأليف: د. عبد الملك مرتاض. سلسلة عالم المعرفة الكويتية - ٢٤٠. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

٢٣ ــ قصيدة قارئة الفنجان، ديوان قصائد متوحشة، للشاعر نزار قباني منشورات نزار قبانى سنة النشر: ١٩٧٠.

٢٤ ــ كولاج.. إبداع متميّز لسميح القاسم، د/ نبيه القاسم، موقع الجبهة، www.aljabha.org

٢٥ ــ للحب فضاء الجسد، قراءة في تجربة الفنان دييغوريفيرا Diego RiverKa، مقال منشور بمدونة الدكتور فائز الحمداني،www.faaiz.com

٢٦ ــ اللغة في الخطاب الروائي العربي بقلم: د. جميل حمداوي-Donia Al Raai - pulpit@alwatanvoice.com

٢٧ ــ مدخل إلى جامع النصّ، جيرارجينات، تعريب التونسي عبدالرّحمن أيّوب، توبقال للنّشر .١٩٨٦

٢٨ ــ مرايا الأنا والآخر ، بحث للمؤلف منشور بحولية كلية الدراسات الإسلامية والعربية بالإسكندرية. جامعة الأزهر، عام١٤٣٠هـ/ ٢٠٠٩ م.

٢٩ ــ مرايا نرسيس الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، د حاتم الصكر، الصكر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٩

٣٠ ــ معجم السرديات، لمجموعة من المؤلفين، ترجمة و تحقيق: محمد القاضي، دارالفارابي للنشر والتوزيع عام ٢٠١٠.

٣١ ــ معجم البلدان للشيخ الإمام شهاب الدين أبي عبدالله ياقوت بن عبدالله الحموي، دار إحياء التراث العربي بيروت ، لبنان الطبعة: الثانية، ١٩٩٥ م.

الدوريات

١ ــ صحيفة الحياة السعودية.

٢ ــ صحيفة الشرق الأوسط السعودية..

٣ ــ مجلة الثقافة الجديدة الالكترونية.

٤ ــ مجلة ديوان العرب الإليكترونية.

٥ ــ مجلة عالم الفكر التابعة للمجلس الوطني الكويتي للثقافة والفنون الأداب.

٦ ــ المجلة العربية السعودية.

٧ ــ مجلة الكلمة الإليكترونية الصادرة عن منتدى الكلمة للدراسات والأبحاث.

٨ ــ مجلة الدوحة القطرية.

فهرس الموضوعات

م	الموضـــــوع	رقم الصفحة
١	المقدمة	٢٨٦٥
٢	توطئة	٢٨٦٩
٣	إضاءة على النص	٢٨٦٩
٤	المبحث الأول	٢٨٧٢
٥	مرايا النص	٢٨٧٢
٦	الجانب الاجتماعى	٢٨٧٣
٧	الجانب الأكاديمى	٢٨٨٠
٨	الجانب الفنى	٢٨٨٦
٩	الجانب الثقافى	٢٨٩٤
١٠	الجانب السياسي	٢٨٩٨
١١	محاور الالتزام فى النص	٢٩٠٣
١٢	التعبير عن المرأة	٢٩٠٤
١٣	القضية الفلسطينية	٢٩١٠
١٤	الالتزام الأخلاقى	٢٩١٢
١٥	رضوى عاشور كما يجليها النص	٢٩١٣
١٦	المبحث الثانى	٢٩١٩
١٧	تقنيات السرد	٢٩١٩
١٨	الكولاج السردى	٢٩١٩
١٩	انزياح الجنس	٢٩٢١

م	الموضـــــوع	رقم الصفحة
٢٠	الاستطراد	٢٩٢٥
٢١	التناص	٢٩٣٢
٢٢	دائرية الزمن	٢٩٤٣
٢٣	شعرية المكان	٢٩٤٨
٢٤	السخرية	٢٩٥٠
٢٥	الفكاهة	٢٩٥٦
٢٦	المفارقة	٢٩٦٠
٢٧	شاعرية اللغة	٢٩٦٤
٢٨	النص الموازى	٢٩٧٣
٢٩	العنوان	٢٩٧٣
٣٠	جنس العمل الأدبي	٢٩٧٦
٣١	اسم المؤلف	٢٩٧٧
٣٢	كلمة الناشر	٢٩٧٨
٣٣	الإهداء	٢٩٧٨
٣٤	صورة الغلاف	٢٩٨٠
٣٥	الخاتمة	٢٩٨٣
٣٦	الهوامش	٢٩٨٦
٣٧	المراجع والمصادر	٢٩٩٨
٣٨	الفهرس	٣٠٠٢

تم بحمد الله