"شهرزاد من هذا العصر"

قراءة تأويليّة في رواية "حكايات اللّيدي ندى" لكلارا سروجي شجراوي

لينا الشّيخ- حشمة[1]

مقدّمة

تنتمي رواية "حكايات اللّيدي ندى"[2] للكاتبة كلارا سروجي – شجراوي إلى السّرد النّسويّ[3] الثّائر الّذي يسعى إلى تقويض الأعراف الّتي أرستها المؤسّسة الذّكوريّة المسيطرة. تجلّت ثورتها على صعيد المضمون والتّقنيّات الفنّيّة في تناولها لقضايا تكشف عن جرأتها في انتهاك الأعراف الاجتماعيّة والأدبيّة. إنّها رواية مركّبة رمزيّة تجعل عمليّة القراءة عمليّة ذهنيّة من الدّرجة الأولى. لذا تهدف هذه الدّراسة إلى قراءة الرّواية قراءة تأويليّة تسبر أغوارها الباطنيّة والشّكليّة، وتحلّل أبعادها الرّمزيّة ودلالاتها النّسويّة والسّياسيّة، ثمّ الوقوف عند أبرز تقنيّاتها الأسلوبيّة، معتمدة على التّوجّه السّيميائيّ الّذي يرى بكلّ معطى من معطيات النّصّ علامة تحمل معنى بالضّرورة، بما في ذلك الأساليب الفنّيّة.[4]

---

[1] كليّة دافيد يلين؛ الكليّة العربيّة –حيفا.

[2] كلارا سروجي- شجراوي، **حكايات اللّيدي ندى** (عمّان: الآن ناشرون وموزّعون، 2019). للمزيد حول مضامين السّرد النّسويّ في الرّواية، انظر: لينا الشّيخ- حشمة، "هيمنة اللّيدي"- ملامح السّرد النّسويّ في رواية "حكايات اللّيدي ندى". العدد 6422، 28/11/2019، **الحوار المتمدّن**:

http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=657147

[3] للمزيد عن السّرد النّسويّ انظر: محمّد صفّوري، **دراسة في السّرد النّسويّ العربيّ الحديث 1980- 2007** (حيفا: مكتبة كلّ شيء، 2011)؛

Ibrahim Taha, "Beware men, They Are ALL Wild Animals", Arabic Feminist Literature: Challenge, Fight, and Repudation. *AL-Karmil* 27 (2006), 25-71.

[4] إبراهيم طه، **البعد الرّابع**. (النّاصرة: مجمع اللّغة العربيّة، 2016)، 405.

في أبعاد الرّواية: من المعاني إلى الدّلالات

1. البعد النّسويّ: بين شهرزاد وحوّاء

1.1. شهرزاد: بين ندى وإسراء

استلهمت الكاتبة حكايات "ألف ليلة وليلة"، حيث قاومت "شهرزاد" سيّدة القصّ النّسائيّ الموت بالكلمة،[1] فصارت الكتابة عندها بحثًا عن أفق أوسع للحرّيّة.[2] ولمّا كان الرّجل يسعى إلى تهميش المرأة ومصادرة حرّيّتها تسعى المرأة بالمقابل للتّمرّد عليه في البحث عن وسيلة تستردّ فيها حياتها وتستعيد حرّيّتها. فمنذ أن غدت الحياة كابوسًا ووهمًا صارت الكتابة هي الحياة الحقيقيّة، والأمل الّذي يبقيها على قيد الحياة،[3] مثلما كان حكي شهرزاد يشغل شهريار عن قتلها ويمنحها الحياة للأيّام التّالية. هكذا، لم يكن عبثًا أن جعلت الكاتبة شخصيّاتها الأنثويّة مهتمّة بالكتابة، عاشقة للّغة والأدب؛ فندى كاتبة تكتب الرّواية، وتتشارك مع إسراء كذلك في الكتابة عبر الفيسبوك والمسنجر، وحتّى سماح مارست الكتابة بطريقة معاصرة وباحت بأفكارها وأحاسيسها عبر ملفّات حفظتها في الآيباد (ص109). وعلى غرار شهرزاد، إمّا أن تحكي أو تموت - والموت هنا في ذاكرة تغتصب الروح مثلما أُغتصِب الجسد- كان الحكي/ الكتابة بمثابة فضاء حرّ يضمن لها التّعبير عن أفكارها ومشاعرها؛ فبالكلمة تعيد إليها الحياة الّتي هتكت، وبالحكي تفضح الاغتصاب وتحتجّ على الظّلم والاستبداد، وبالحكايات يتغلّب القول على الكتمان والوحدة. تعي شهرزاد ضرورة الحكي من أجل تأكيد حقوقها النّسويّة وأهليّتها

---

[1] Fadia Faqir, *In the House of Silence: Autobiographical Essays by Arab Women Writers (Reading*, England: Garnet Publishing, 1998), 53.

[2] نزيه أبو نضال، **حدائق الأنثى** (عمّان: دار أزمنة، 2009)، 12، وعن شهرزاد كسيّدة القصّ النّسائيّ انظر:

Fedwa Malti- Douglas, "Sharazad Feminist", in R.G. Hovannisian & G. Sabagh (eds.), *The Thousand and One Nights in Arabic Literature and Society* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), 40-55.

[3] Ibrahim Taha, "Swimming Against the Current: Towards an Arabic Feminist Poetic Strategy", *Orientalia Suecana*, LVI, (2007), 207.

ووجودها، فلن يكون هناك من يتكلّم باسمها ويبوح بوجعها، عليها أن تكون هي لنفسها، ومن أجل نفسها. لكنّ شهرزاد حين تقرّر أن تحكي لا تحكي لشهريار الرّجل، بل لشهرزاد أخرى. الأمر الّذي يؤكّد على البعد النّسويّ الّذي يعمل على تنحية شهريار/ الرّجل وإبعاده عن النّصّ.

لا شكّ أنّ الكاتبة تؤكّد التّحوّل الكبير الّذي طرأ على المرأة، فقد باتت شهرزاد اليوم تحكي حكايتها وحكايات مجتمعها ووطنها وهي لم تعد رهينةً لشهريار بوجودها أو بأحلامها، بل تعتمد على نفسها وإرادتها المستقلّة القويّة، مثلما فعلت نساء هذه الرّواية. كما أنّها لم تعد تحكي من منزلة "الجارية" مثلما كانت شهرزاد الأولى في "ألف ليلة وليلة"، بل هي سيّدة، "ليدي"؛ سيّدة نفسها ومصيرها. ولعلّ هذا يفسّر حرص الكاتبة على استخدام لقب اللّيدي، "حكايات اللّيدي ندى"، كرمز لانتزاع المرأة صكّ سيادتها ونفيها لزمن الجواري.

ولما كان الدّافع وراء فعل السّرد في "ألف ليلة وليلة" هو التّضحية لإنقاذ حياة العذارى من الموت وإخماد لعنة الانتقام عند شهريار، ولما كان الحكي فعل بوح وتفريغ وتنفيس علاجيّ، ووسيلة للتّجاوز والانعتاق والتّحرّر، فإنّ شهرزاد، المتمثّلة بإسراء وندى، بحثت عن وسيلة تحقّق بها ذلك، فكانت الكتابة والرّسائل عبر مواقع التّواصل الاجتماعيّ آليّة تفي بالغرض؛ فلما كانتا تعيشان في ظلّ سجن معنويّ ورقيب صارم وذاكرة مريرة بالاغتصاب، فإنّهما ستبحثان عن آليّة تحرّرهما من وطأة هذه التّجارب، تمنحهما انعتاقًا وتطهيرًا لم يسمح بهما واقعهما المغلق بتابوات وأعراف مقيّدة، فشكّل المسنجر آليّة بوح علاجيّة تعويضيّة، ملاذًا تكشفان من خلاله التّراكمات النّفسيّة العاطفيّة والذّكريات المريرة المتكدّسة، تبوحان فيه كلّ ما تخاف الواحدة أن تقوله "نهارًا" وعلى الملأ خوفًا من رقابة ستخطّئها سلفًا وتحوّلها إلى جانية وهي الضّحيّة، فتهاجر كلاهما عبر حركة الخيال والكلمة إلى واقع مغاير وهميّ، عبر شاشة لا قيود فيها، عبر "حكايات" تحكيها "ليلًا".

لم تكن ندى وإسراء على معرفة مسبقة، بل تصادقتا عبر "الفيسبوك" تلك الصّداقة الافتراضيّة الوهميّة، حيث أعجبت الواحدة بكتابات الأخرى، وأدركت مدى عشق الأخرى للقراءة واللّغة. هكذا جمعتهما اللّغة وتواصلتا عبر المسنجر في علاقة لا تتقيّد بمكان أو زمان

حقيقيّين واقعيّين، باحت الواحدة للأخرى بآلام ذكرياتها وأوجاع حاضرها، وأمست علاقتهما رحلة للوجدان حين سيطر الاغتراب على المكان والزّمان وضاقت بهما الأوطان، وفصلت بينهما المسافات والحدود. ما الرّحلة هنا إلّا رحلة الكلمات عبر الكتابة وخيال اللّغة، وما الكتابة إلّا تحليق في فضاءات مغايرة وأوطان حقيقيّة ومختلَقة. هكذا لعب المكان دورًا أساسيًّا في تشكيل حياة المرأة في الرّواية، وكان سببًا في اغترابها وعزلتها، فتقول ندى: "هو المكان يكتبني.. يشكّلني.. يبعثرني.. يوجعني.. يغرز أنيابه في جلدي ليرسم عليه حكاياتي.. أعيش زمني عاجزة عن الحبّ.. نافرة عن المكان.. فتزداد عبوديّتي لذاتي.. فتضيق جدران المنزل عليّ" (ص18). كانت ندى مسجونة في ذاكرة الاغتصاب؛ "أربعين سنة تزعزعها الذّاكرة" (ص92)، أربعين سنة تعيش حبيسة فيها يسكنها الألم والسّلب، حاولت أن تتحدّاها بدفن حكايتها عميقًا في داخلها حتّى لا ترى جسدها ينتهك، فأنهكها الصّمت. لم يبق لندى شيء تحقّق من خلاله وجودها إلّا الحكي والكتابة؛ لقد اغتصبت جسدًا وروحًا في صغرها، ثمّ باتت لاجئة في وطنها ونبذت من عائلتها، وتركتها ابنتها الوحيدة. وصفت نفسها بأنّها: "امرأة لا فائدة منها، منزوعة العمل الصّحفيّ مسلوبة القيمة الاجتماعيّة" (ص15). وقد يشير وصفها هذا إلى الثّمن الّذي دفعته جرّاء رقابة سياسيّة واجتماعيّة ودينيّة. من هنا تقرّر أن تحكي وتكتب لتتغلّب على عزلتها واغترابها، وتخلق لها عوالم ترغبها. وحين يشتدّ الاغتراب ويتحوّل الوطن إلى منفى تعيد ما تهشّم وما تبقّى من الحكايات، حكاياتها الشّخصيّة وحكايات النّساء والحبّ والوطن والأرض والمهجّرين لتحمي الذّاكرة أو لعلها لتتصالح معها، مدركة أنّ الحكي من أفضل الطّقوس لمواجهة الخوف والفقد، تعيد فيه بناء ما تهدّم، وتدافع ذاتها عن وجودها، تلك المساحة الخاصّة بها هي منطقة نفوذها وهي السيّدة فيها، هي كلّ ما تبقّى لها بعد أن انفرط بها عقد الحياة.

وحين تجد إسراء نفسها محاصرة في اللّا مكان واللّا زمان بعد أن "تشابهت الأمكنة ولم تختلف فيما بينها إلّا بالاسم، وتلاحقت الأزمنة عبر العصور لتؤكّد أنّ الإنسان يتفوّق على الوحوش المفترسة بأساليبه المبتكرة في التّعذيب والتّنكيل"، وتجد نفسها "مثل كثيرين من المسحوقين المهمّشين" (ص63)، تتوق إلى الحرّيّة فتجدها في اللّغة؛ تسبح في الخيال وتنفصم

عن زمنها الطّبيعيّ، تدخل إلى عالمها في الفيسبوك والمسنجر بحثًا عن التّحرّر والهروب، تحلّق بهما وبالشّعر. بلعبة الكلمات ومجازها تبحث عن حبيب عجز الواقع عن تحقيقه، تكتب حكاياتها في اللّيالي وتبوح فيها بذاكرة لم تشف من جراحها بعد. فعبر الرّسائل تتفجّر الذّاكرة من أعماقها الدّفينة، كاشفة أسرارها حتّى يمتزج وجعها بآلام ندى. هكذا تغترب ذات كلّ منهما وتهجر واقعها، وتلتقيان بالكتابة والحكي، فتمسي الكتابة (سواء بالوسائل التّقليديّة أو بالوسائل المعاصرة عبر آليّات التّواصل الاجتماعيّ) آليّات تعويضيّة تعيد الأمان المفقود، وسيلة للمقاومة من الانهيار الكامل.

وهنا نتساءل: ما الّذي جعل إسراء بعد كلّ هذه الجرأة في البوح تتراجع في التّمهيد وتنكر علاقتها بالرّسائل وبما كتبته بعد أن يتبيّن لها أنّها نُشرت؟ تقول: "أنا الموقّعة إسراء بنت عيسى بنت موسى الشّوبكيّ أقرّ وأعترف أنّني لم أكتب أيّ عبارة ممّا كتب ولا دخل لي بالمضامين، كما أقرّ وأعترف أنّي لم ألتقِ بندى في أيّ يوم من الأيّام، إنّما هي امرأة تلبّستني عبر الفيسبوك فكانت ترسل لي برسائلها على المسنجر.. قرّرت أن أجمع رسائلها وأنشرها علّني بذلك أعطيها جزءًا من اهتمامي الّذي انتظرته طويلًا، لكن لم يخطر في بالي أن يسبقني أحد مخترقي الحاسوب وينشر هذه الرّسائل قبلي، بل بوّبها وأعطاها عناوين داخليّة أحيانًا، وقد يكون زاد عليها وغيّر ترتيبها وكتب باسمي عباراتٍ ونصوصًا لا دخل لي فيها، كما عمل على تسويقها كأنّها من مؤلّفاته.. أنا بريئة من كلّ التّهم الموجّهة إليّ" (ص13-14). لا بدّ أوّلًا من الإشارة إلى أنّ التّمهيد موثّق بتاريخ 2023/06/06 أي بعد عام من بدء الرّسائل بينهما، حيث كانت الرّسالة الأولى من قبل ندى في 2022/11/22. من الواضح أنّ توثيق التّاريخ جاء ليؤكّد على تراجع إسراء بعد أن وجدت أنّ هذه الرّسائل أصبحت مؤلّفًا منشورًا، فما الّذي يدفعها إلى تبرئة نفسها من كلّ ما كتب؟ ولماذا تدّعي أنّ الهاكر كتب باسمها نصوصًا لا دخل لها فيها وزاد على الرّسائل وغيّر فيها الكثير؟ وإذا كانت إسراء قد قصدت نشر رسائل ندى فما الّذي أخافها ودفعها إلى أن تتبرّأ من كلّ ما ورد في هذه الحكايات؟

كانت إسراء، برأينا، تنوي نشر رسائل ندى، لكنّها لم تكن تنوي نشر رسائلها هي. إنّ تراجع إسراء وادّعاءها بأنّها بريئة من كلّ المضامين هو نتيجة الخوف من العواقب لما تتضمّنه

هذه الرّسائل من قضايا كان على إسراء، وفقًا لأعراف مجتمعها ومفاهيمه، الكتمان عليها. تخشى إسراء ممّا ورد في مضامين رسائلها هي، وليس ممّا ورد في رسائل ندى، وكأنّها لا تهتمّ إذا نشرت رسائل ندى أم لا، فهي ليست من بلادها، بل من بلد يعتبر عدوًّا لبلادها (وهذا ما سنوضّحه لاحقًا!). ولمّا كانت إسراء قد أفشت في رسائلها أسرارها الشّخصيّة وتعرّضها للاغتصاب من قبل والدها وصديقه، وعلاقة والدها بوالدتها، فإنّ هذا بحدّ ذاته يعتبر خرقًا لأعراف المجتمع المحافظ الّذي يحاول جاهدًا التّعتيم عليها حرصًا على سمعته الحسنة، بل يعتبر مسًّا بقدسيّته وكشفًا لسياقات محرّمة وفضحًا للمسكوت عنه. ولعلّ انتقادها للأمّة العربيّة والّتي تراها لا تزال تعيش في مرحلة سيطرة الدّين والخرافة (ص64)، ثمّ انتقادها للأنظمة السّياسيّة ووحشيّة العنف الّتي وصل إليها الإنسان، وازدياد التّطرّف الدّينيّ وانتشار الفكر الدّاعشيّ، يعتبر تجاوزًا وكشفًا لتابوات لا يجوز انتقادها أو كشفها. وسيجعلها حكيها هذا تحت وطأة تكالب الرّقابات السّياسيّة والدّينيّة والاجتماعيّة، مدركة أنّ هذه السّلطات لن تنظر إلى تجاوزها هذا بعين الرّضا، بل ستلاحقها وتعاقبها.

إنّ شهرزاد الأولى، وإن كانت جارية في ذاك العصر، إلّا أنّها استطاعت بالحكي أن تأمن الموت، وتتغلّب بفعل الكلام عليه فأنقذت نفسها، لا بل أقنعت شهريار بحكمتها فأعجب بها وتزوّجها وأصبحت ملكة. أمّا شهرزاد المعاصرة فهي مراقبة وملاحقة وتحاسب على كلامها وكتاباتها، وخاصّة في العقود الأخيرة في ظلّ ازدياد كبت الرّقابات والتّطرّف. وليس شهريار/ الرّجل في الرّواية إلّا رمزًا للقمع. ولذلك تختار أن تحكي هذه الحكايات الموجوعة في اللّيالي، وعبر رسائل خاصّة في المسنجر وليس على الملأ. يشير هذا إلى تخوّف المرأة في المجتمعات العربيّة من الرّقابات كلّها، في زمن بات السّجن بالنّسبة لها لا يعني الجدران فقط، بل هو سجن المجتمع وقيوده، وحيث يمسي القهر السّياسيّ في مستوى واحد مع القهر الاجتماعيّ والدّينيّ.[1] وقد يؤكّد هذا سعي المجتمع العربيّ المحافظ، والّذي لا يجرؤ على الاعتراف بحقيقة

[1] للمزيد عن هذا انظر:

Lina al-Sheikh-Ḥishmeh, "Interconnectivity between Feminist Literature and Prison Literature or Feminist Prison Literature: al-Sharnaqa Novel as a Sample". *International Journal of Language and Literature,* 6/2 (2018), 62.

عيوبه، إلى إخفاء مثل هذا الكلام في "ظلمة اللّيل" حتّى لا تخدش السّمعة الطّيّبة، فتضطرّ شهرزاد إلى السّكوت عن القول المباح عند طلوع الصّباح؛ ففي النّهارات لا يجوز مثل هذا الكلام الحرام، لذا تتنصّل وتتراجع عمّا حكته ليلًا، وتتهرّب من مسؤوليّة ما كتبته عندما وجدت أنّ رسائلها قد سرقت ونشرت على الملأ. الأمر الّذي يكشف عن تخوّفها من سهام الإدانة الأخلاقيّة والاجتماعيّة الّتي قد تلاحقها. تمامًا مثلما يفعل الكتّاب والكاتبات في كثير من الأحيان حين يستهلّون رواياتهم بتنويه يشيرون فيه إلى وهميّة الشّخصيّات والأحداث خوفًا من الرّقابة والمحاسبة.

إنّ الموروث الأخلاقيّ والاجتماعيّ والدّينيّ في المجتمع العربيّ يعمل على سلب حرّيّة المرأة في التّعبير عن عواطفها وتجاربها، فكيف ستكون ردّة الفعل بالكشف عن اغتصاب والدها لها- سفاح المحارم؟ إنّ إسراء، وعلى الرّغم من كلّ ما أبدته من شخصيّة قويّة، لا تزال تخشى مجتمعها، لا يزال الرّقيب الدّاخليّ يحذّرها من مغبّة هذا الكشف، عاجزة عن التّحرّر من سجنها الدّاخليّ. لا شكّ أنّ الكاتبة تعي جيّدًا مدى نفوذ الرّقابة في العالم العربيّ وكبتها لحرّيّات الرّأي والتّعبير ومعاناة المرأة المضاعفة.[1] إنّه إعلان واضح منها أنّ المرأة لا تزال تقمع على الرّغم ممّا حقّقته من تقدّم وحرّيّة، وإلّا ما معنى أن يكون الهاكر رجلًا؟ ولماذا جعلته هو من يسرق الرّسائل وينشرها؟ ولماذا لم تترك إسراء تفعل ذلك؟ ولماذا تضطرّ إسراء بعد أن اكتشفت نشرها أن تتبرّأ منها كلّها؟ كلّ هذا يشي بأنّ الكاتبة لا تعلن انتصار المرأة بالمطلق، فإن نجحت كلّ من إسراء وندى في انتصاراتهما على المجتمع في تحقيق الذّات والاستقلال ورفض التّبعيّة، إلّا أنّ الرّجل لا يزال يسعى للسّيطرة على الكثير من الأمور المصيريّة، ولا يزال يلاحقها بتابواته الذّكوريّة. ولعلّها تؤكّد على نموذج المرأة اللّابطلة في السّرد النّسويّ الحديث حين تقصر عن تحقيق هدفها وتتمكّن المؤسّسة الذكّوريّة بأعرافها المجحفة من إخضاعها لقوانينها.[2] لقد قصرت إسراء عن نشر رسائل ندى مثلما خطّطت، وسبقها جعفر،

[1] لينا الشّيخ- حشمة، "حرّيّة المرأة الإبداعيّة والثّالوث المحرّم في مصر، سورية والعراق". **المجمع- أبحاث في اللّغة العربيّة والأدب والفكر** 10 (باقة الغربيّة: أكاديميّة القاسميّ، 2016)، 181- 210.

[2] صفّوري، **دراسة في السّرد النّسويّ**، 344.

رمز السّلطة والمؤسّسة الذكّوريّة، إلى نشر الرّسائل بقوانينه هو، وبالشّكل الّذي أراده. وعليه، تؤكّد الكاتبة أنّه، وعلى الرّغم من أنّ شهرزاد/ المرأة قد اشتدّ صوتها واستقلّت إلّا أنّ معركتها لم تنته بعد، فلا يزال صراعها مع مجتمعها الذّكوريّ السّلطويّ يحتدم، ولا تزال السّلطات تعتقل الكلمات وتنتهكها مثلما تعتقل الأجساد وتنتهكها.

1.2. إيفا- سماح: بين حوّاء وشهرزاد

تقول ندى عن ابنتها سماح: "غيّرت اسمها وصار إيفا ومحت اسم عائلتها الطّويل لتستبدله بواحد هزيل فصارت ابنتي أمريكيّة واسمها إيفا آدامز "Eva Adams" (ص23). معنى اسم إيفا عطاء الحياة، والاسم العربيّ منه "حوّاء"، أمّ البشر، أمّ كلّ حيٍّ، الواهبة للحياة.[1] إنّ رفضها لاسم سماح هو إشارة واضحة إلى إعلانها بأنّها لن تتسامح مع أيّ أحد يجرؤ على انتهاك حرّيّتها، وأنّها ستبحث عن حياتها هي كما تريدها، فحياتها هي ملكها، وهي الّتي تهبها لنفسها، وتقرّرها كما تشاء. إنّ تغيير الاسم من سماح (الاسم العربيّ) لإيفا (الاسم الإنجليزيّ) هو تصريح منها بأنّها بدأت حياتها من جديد، وكما تراها وترغبها، وفي المكان الّذي تختاره هي. في أحضان ويليام، ذاك الرّجل الّذي يحبّها ويقدّرها، وجدت وطنها: "معه تدفّقت أنوثتي المقهورة.. صرخت عاليًا بفرح من خرج من سجن ليتنفّس الحرّيّة بنشوة وتلذّذ.. انتعشت روحي بالعشق لأوّل مرّة فكسّرت الأغلال والقيود، تركت ماضيّ، بلدي، أرض أجدادي، حتّى أمّي تركتها لأبقى له وحده" (ص110). هكذا وُلدَت وبُعثَت من جديد. إنّها عمليّة ولادة ثانية، بل هي ولادتها الحقيقيّة، لكنّها ولادة مرهونة بالحبّ أو برجل يعشقها وتعشقه. الحبّ هو ما تنشده المرأة. أمّا دلالة الرّبط بين الاسمين "إيفا آدمز"، أي حوّاء آدم؛ فعلى الرّغم ممّا قد تقوله التّفسيرات الدّينيّة والنّظريّات الفلسفيّة على مرّ التّاريخ البشريّ حول قصّة خلق حوّاء من ضلع آدم، وما توحي به من تبعيّة المرأة للرّجل، وأنّه هو الأصل/المركز وهي الآخر/ الهامش/ التّابع/ الفرعيّ، إلّا أنّ الدّلالة الّتي تسعى إليها الكاتبة برأينا، وبناء على المعطيات النّصّيّة والجوّ العامّ للرّواية، وبناء على ترتيب الاسمين بعكس ما هو متداول، تدلّ على ضرورة قلب الفكر الموروث وتقديم اسم حوّاء قبل آدم.

[1] انظر معجم المعاني الإلكترونيّ، موقع: https://www.almaany.com

إنّ هذا القلب بترتيب الاسمين وتغيير موضعهما هو محاولة من الكاتبة أوّلًا لقلب الأعراف الشّائعة، بل الثورة عليها وتقويضها. وهذا يتوافق تمامًا مع مضامين الرّواية. أضف إلى ذلك، إنّ ربط الكاتبة اسم حوّاء مع اسم آدم يهدف إلى الإشارة إلى ضرورة تغيير الواقع وبعثه من جديد والعودة إلى بداية الخلق، وكأنّ إيفا/ حوّاء تتوق للعودة إلى الأصل حيث كان آدم متجرّدًا من كلّ الموروث الفكريّ الذّكوريّ السّلطويّ، العودة إلى بداية الخلق من أجل التّوحّد مع آدم في الحقوق والامتيازات، حيث الحياة كانت لا تزال خالية ونقيّة من الأعراف والتّمييز العنصريّ بينهما. إنّ البدء باسم حوّاء أوّلًا إنّما هو رمز لضرورة إعادة تصوّر قصّة الإنسان وخلقه، كسر المفاهيم الموروثة الّتي أرستها المؤسّسة الذّكوريّة ردحًا طويلًا من الزّمن، والّتي منحت المركز والأسبقيّة للرّجل مقابل دونيّة المرأة وتبعيّتها له. هي ثورة إيفا على الموازين بهدف إعادة تشكيل العالم وفق منظور نسويّ، بعيدًا عن إملاءات المجتمع الذّكوريّ التّقليديّ وبلا تقسيمات مجحفة. ومن جهة ثانية، كان بإمكان الكاتبة حذف اسم آدم أو اختيار اسم حوّاء دون ربطه بالضّرورة مع اسم آدم، لكنّها تسعى إلى التّأكيد على ضرورة الحبّ في الحياة، الحبّ كموتيف حيويّ هامّ في انبثاق الحياة واستمرارها، في فعل الشّراكة والوحدة بين الرّجل والمرأة. لذلك قلنا سابقًا إنّ ثورة كلارا لا تصل إلى درجة إلغاء الرّجل ورفضه ورفض مؤسّسة الزّواج، بل تؤكّد على ضرورة وجوده في الحياة كحبيب داعم للمرأة، وشريك حامٍ لها. هي لا تدعو لحياة بلا آدم، بلا الرّجل، لكنّها لا تريده كشهريار يحمل السّيف ويقتل النّساء (كأبي إحسان ووالد إسراء وجعفر)، بل تريده رجلًا عاشقًا محبًّا، يحترم المرأة ويقدّرها على أنّها شريكة له (كمحمود وويليام). وهذا ما يوحيه هذا الدّمج بين الاسمين كدلالة على ضرورة النّظر إلى حوّاء وآدم على أنّهما زوجان مرتبطان معًا، متعلّقان ببعضهما بالحبّ والاحترام والمشاركة، هما مؤنّث ومذكّر متساويان يصنعان الحياة والولادة، ودون خضوع طرف لسلطة الطّرف الآخر، معًا يفجّران الحياة، هما معًا في فعل الولادة والحبّ. وهذا يفسّر اختيار الكاتبة لاسم "ويليام" كزوج لإيفا حيث يعني الحامي والمحامي العازم.[1]

[1] ن.م.

ولعلّ إصرار الكاتبة على الحبّ كأساس للعلاقة بين المرأة والرّجل ولكلّ العلاقات الإنسانيّة يؤكّد مرّة أخرى على دلالات الرّواية.

ومن جهة أخرى، قد يرى البعض أنّ حوّاء كانت السّبب في إغواء آدم بأكل التّفاحة وسببًا في طردهما من الجنّة، لكنّ هذا لا يتنافى مع الدّلالة بأنّ حوّاء كانت فعلًا رمزًا للتّمرّد وللجرأة والمحفّز للتّغيير والدّافع إلى المعرفة والاكتشاف؛ فأكلها من الشّجرة المحرّمة، التّابو الأوّل، يدلّ على أنّها كسرت التّابو ومزّقت حاجز الجهل أمام المعرفة. لقد كسرت إيفا تابوات مجتمعها وثارت عليها، فغيّرت اسمها وتخلّت عن ماضيها وحياتها السّابقة ووطنها، بإرادتها وبمبادرتها. إنّ تغيير الاسم هو رفض لماضٍ وتاريخ وتقاليد وعادات، ثورة على مجتمع صادر وجودها وحرّيّتها وإرادتها، وكبتها بالمحرّمات والممنوعات، وسعى دائمًا لمنعها من المعرفة، ولم ير قيمة لحياتها فنبذها وهمّشها، وجعلها الفرع التّابع لا الأصل. وعليه، إنّ سماح/ إيفا أشدّ ثورة من ندى وإسراء، هي شهرزاد الّتي وصلت ثورتها إلى رفض وهدم كلّ ما كان، إلى استعدادها للتّخلّي عن كلّ شيء يربطها بالعائلة والوطن في سبيل البحث عن ذاتها وأنوثتها ووجودها الإنسانيّ الحرّ. وقد ترمز الكاتبة بهذا إلى مدى جرأة الكاتبات العربيّات في السّرد النّسويّ الحديث إذ تختار الكاتبة المنفى بدلًا من وطن يقمع إبداعها وكأنّها تؤكّد: "أرادت شهرزاد الحرّيّة فتركت بغداد".[1] فعلى الرّغم من كلّ المحظورات والموروثات العتيقة باتت المرأة قادرة على اختراقها، لم تعد ترغب بالسّكوت، لم تعد قادرة على التّسامح أو تقديم تنازلات أخرى، بل أخذت تبحث عن أنوثتها وتحكيها بجرأة بالغة، غير عابئة بالعقاب، ليمسي السّرد النّسويّ الحديث، أحد إفرازات الحداثة، سردًا اختراقيًّا وثوريًّا بتصدّيه لكلّ المحظورات الذّكوريّة القامعة. هكذا تترك إيفا/ شهرزاد "بغداد"، تلك الّتي قتلوا فيها طفولتها وسلبوا أنوثتها، تتخلّى عن وطنها وتقطع كلّ صلة بحياتها السّابقة حتّى اسمها، ترفض العودة بخلاف والدتها ندى الّتي عادت في النّهاية، وبخلاف إسراء الّتي تراجعت وتبرّأت من كلّ ما حكته.

[1] Faqir, *In the House of Silence*, 53.

2. في البعد السّياسيّ: ما بين المرأة والوطن/ المكان

إنّ متابعة الأنثى كبطلة في هذا النّصّ السّرديّ في محصّلة علاقاتها مع بقيّة معطيات النّصّ وأدواته اللّغويّة والأسلوبيّة واعتبارها سيميائيّة تمثيليّة هو ما ينقلنا من المعاني النّصّيّة إلى الدّلالات القرائيّة. وبناء على ذلك، لا تمثّل كلّ من إسراء وندى وسماح ذاتها لذاتها وبذاتها، لأنّها كائن سيميائيّ في وظيفتها وليست حقيقيّة في أصلها. وإذا كنت قد تناولت دلالة المرأة في البعد النّسويّ، فإنّي هنا أقترح دلالة أخرى هي الدّلالة السّياسيّة المتخفّية وراء البعد النّسويّ.

2.1. ندى

من هي اللّيدي ندى، وإلى من ترمز؟ نلاحظ أنّ الكاتبة جعلت اسم بطلتها "ندى بنت عبد الرّحمن العجّان"، ثمّ منحتها لقب "اللّيدي ندى"، وهو معرفة وليس نكرة، وكأنّها تؤكّد أنّ هذه اللّيدي معروفة وليست مجهولة أو نكرة أو مغيّبة. وندى تتماهى مع حيفا، وحيفا هي الّتي تخصّص لها الكاتبة حكاية اللّيلة الثّانية والعشرين، وتصفها على لسان ندى كامرأة فائقة الجمال. وليست المرأة الجميلة الّتي تجلس أمام الشّاطئ على لوحة غلاف الرّواية إلّا تجسيدًا لحيفا: "كأنّ تاريخها الطّويل أبى إلّا أن يزيدها شبابًا وحيويّة وألقًا ليضاعف من حسرة أولئك الّذين طردوا منها أو هلكوا في حبّها" (ص89). وفي هذا إشارة إلى النّكبة. لم تجد الكاتبة أقرب من الأنثى إلى رمزيّة الوطن، ولهذا تعمّدت وصف المكان بوصف يتماهى مع جمال المرأة وبتعابير حسّيّة، فبدت كلّ من حيفا وإيلانيا كامرأة مغرية جميلة (ص44، 88). كما تورد اسم ندى في وصفها لحيفا: "تمنّيت أن آتيها ليلًا ونهارًا لأتوحّد بها.. لأنعزل عن الآخرين معها في علاقة حبّ أبديّة.. وأرتشف نداها العطر رويدًا رويدًا وأنا أتأمّل وجهها الخالي من الغضون والتّجاعيد" (ص89). إنّ علاقة ندى بحيفا هي علاقة حبّ أبديّة، علاقة تماهٍ وتوحّد، مثلما يكون التوحّد بالحبّ مع الرّجل، هكذا تكون الأنثى والوطن شيئًا واحدًا، الواحد يرمز للآخر. يؤكّد معنى الاسم "ندى" على هذا التّوحّد والتّماهي، فندى هو المطر والبلل، الجود

والسّخاء والخير، والطّلّ على النّبت والأرض،[1] أي النّدى يلامس ويعانق النّبت والأرض، وندى تعشق الأرض ونباتها، ملتصقة بالطّبيعة وجمالها. قالت سماح عن أمّها محدّثة ويليام: "أمّي تعشق الأرض منذ أن ضاعت أراضينا ولم تعد ملكًا لنا، كما حدث لكثيرين غيرنا. وعندما دخلت الجرّافات إلى عين ماهل واقتلعت أشجار الزّيتون قبل أربع سنوات ركعت أمّي على الأرض، وأخذت تبكي كأمّ على صغارها، وتستصرخ الآباء والأجداد" (ص32). يوضّح هذا سبب اختيار اسم يرتبط معناه بالأرض والنّبات والماء، فلا يكون النّدى ندى إلّا بارتباطه بالأرض والنّبات. ولا تجود الأرض ولا تخصب إلّا بالمطر وخيره. إنّ الأرض خير وجود وحياة، والندى هو الماء والمطر، والمطر/الماء هو الحياة والبعث. وهذا يذكّرنا بقصيدة "أنشودة المطر" لبدر شاكر السّيّاب وأسطورة عشتار وتمّوز ودلالة الخصب والبعث. إنّ الأرض هي التّاريخ وعمر الإنسان أيضًا، هي الزّمان المشدود إلى الأرض/ المكان، والإنسان لا يكون إلّا بالمكان والزّمان، وبهما تتكوّن حكاياته وذاكرته ووجوده، بلا انفصال أو انقطاع. ندى هي رمز للمجتمع العربيّ المحلّيّ الفلسطينيّ العاشق لأرضه المتمسّك بوطنه. وهذا يعيدنا إلى وصف علاقة ندى وحكاياتها بالمكان في الرّواية، بأرضها وزرعها وحيفاها وكرملها، فالأرض في النّهاية لا تنفصل عن الإنسان، والعكس صحيح أيضًا. فمعه وبه وبوعيه تحيا الأرض. وندى في علاقتها بالأرض كانت مشدودة إليها، تعشق الرّكوع عليها لتوحي بشدّة التصاقها بها. ولذا في النّهاية تعود إلى كرملها وحيفاها وتترك بلاد الغربة، تعود لذاكرة المكان وحكاياته. وحكايات ندى مرهونة بالأرض وبتعالقات الإنسان الوجوديّة مع الوطن والبقاء. هي بحاجة إلى روح جديدة وزمن آخر، لكنّها ترهنه بعلاقة تشبه علاقة المطر بالأرض، أي ترهنه بالحبّ، وتلوب تبحث عنه. إنّ ندى صوفيّة مسكونة بالحبّ والشّوق والحنين، كصوفيّ يبحث عن الجمال والوجد والطّبيعة والحبّ، الحبّ الّذي يرقى بالصّوفيّ إلى أعلى مراتب الارتقاء. تشتاق ندى حبيبًا تعانقه وتتوّحد معه. وهذا ما يوحي إليه حلمها كما سنبيّن لاحقًا. وكما النّدى يعانق الأرض والنّبات، وكما الأرض تتعطّش لمعانقة المطر فيكون التّوحّد بها، ثمّ يبعث الخير والجود

[1] أبو الفضل جمال الدّين ابن منظور، **لسان العرب**. ج 15 (بيروت: دار صادر للطّباعة والنّشر، 1972)، 313-315.

والجمال، هكذا كانت ندى تتعطّش لرجل يحبّها. وما هذا إلّا رمز إلى المجتمع العربيّ الفلسطينيّ المتعطّش للسّلام والوئام، المكلّل بالحبّ الّذي يصنع حياة عادلة نقيّة من كلّ تمييز. تتعطّش "لزمن قادم حرّ يحمل معه الحبّ والعدل والنّقاء" (ص133). إنّه نقاء اجتماعيّ سياسيّ دينيّ يزخر بالحياة. إنّ الحبّ بين الرّجل والمرأة هو معادل موضوعيّ للسّلام المسكون بالمحبّة الإنسانيّة والعدل بين الشّعوب، وكأنّها تتوق لزمن تدين فيه الشّعوب لدين الحبّ والمحبّة الإنسانيّة، كصوفيّة ابن العربيّ.

ثمّ ماذا عن اغتصاب ندى؟ هل أرادت الكاتبة أن تمنح الاغتصاب دلالة سياسيّة رمزيّة لما حدث عام 1948؟ هل توظّف الكاتبة اغتصاب الجسد، جسد المرأة، وانتهاك روحها وسلب عرضها كمعادل موضوعيّ للأحداث السّياسيّة، أي النّكبة والتّهجير ومصادرة الأرض؟ تذكر ندى، من جهة أخرى، أنّ الشّابّ المغتصب كان أسمر (ص34-35)، "لم يعرف أحد هويّته ومن أيّ مكان أتى" (ص92)، وهنا قد يتساءل القارئ: هل كان المغتصب يهوديًّا أم عربيًّا؟ ولمّا أبقت الكاتبة مسألة هويّة المغتصب ضبابيّة وغير محسومة فقد يظنّ البعض أنّه عربيّ، وقد يظنّ آخرون أنّه يهوديّ، وهنا سيعلّل أصحاب هذا الرّأي رأيهم أنّ الكاتبة تعمّدت عدم وصف المغتصب باللّون الأشقر والعينين الزّرقاوين كما هو متداول لصورة اليهوديّ وذلك لإبعاد الدّلالة السّياسيّة عن الاغتصاب. لكن، لماذا يكون الشّابّ اليهوديّ الّذي أعجبت به في المقهى على شاطئ حيفا ثمّ حلمت به أسمر تمامًا مثلما كان مغتصبها، ولم يكن أشقر؟ ولماذا ذكّرها هذا الشّابّ، عندما التقت به في المقهى، بالشّابّ الأسمر الّذي اغتصبها قبل أربعين عامًا؟ فلم لا يكون مغتصبها بناء على ذلك يهوديًّا أسمر من أصول شرقيّة، تمامًا مثلما كان ذلك الشّابّ اليهوديّ الّذي التقت به في المقهى، وحلمت به ورأته حبيبًا تقيم معه علاقة غراميّة وتنجب منه طفلة اسمها حياة؟! (ص89-93)، أي إذا اختارت أن يكون الشّابّ اليهوديّ أسمر فلم لا يكون هو المغتصب أيضًا؟ وصفت ندى حدث لقائها بالشّابّ في المقهى، وقد كادت تختنق وهي تشرب "الكابوتشينو" لشدّة تأثّرها وإعجابها به: "شعرت بضيق التّنفّس، رفعت عينيّ إليه.. رآني.. خفت.. تصاعدت نبضات قلبي عندما وقف وسار باتّجاهي حاملًا كأسًا من الماء ويقول: "لقد انتبهت إلى نظراتك لي. لم أعرف أنّ شكلي سيسبّب لك

هذه الحالة. هل خفت سيّدتي اللّطيفة منّي؟ أطمئنك لست عربيًّا" (ص91). لقد ظنّ أنّها يهوديّة وأنّها خافت منه للونه الأسمر، ظنًّا منها أنّه عربّي. تردّ عليه: "آسفة.. أردت أن أقول له: لكنّني أنا عربيّة رغم مظهري المخادع ولغتي العبريّة المتقنة. أشبهك في حبّي لهذه المدينة، لكنّه عشق قديم.. قديم قبل أن تولد وتأخذ مكاني. ثمّ نظرت إليه من جديد فعادت صورة ذلك الشّابّ الأسمر، قبل حوالي أربعين سنة، تزعزعني. لم يعرف أحد هويّته ومن أيّ مكان أتى، فبقي حرًّا طليقًا دون عقاب! كيف يحمل الحاضر بذور الماضي كي ينصهرا معًا فتذوب الحدود بينهما.. كيف يتلولب الزّمان ويتقدّم إلى الأمام في الوقت نفسه؟ دومًا أرّقني سؤال الزّمان!" (ص91-92). وهنا نتساءل: لماذا اهتمّت الكاتبة بذكر المدينة (حيفا) هنا بالذّات؟ ما الغرض من أن تتابع ندى قولها، وفي هذه اللّحظة العاطفيّة، بهذا الاعتراف المرتبط بالمكان؟ ولماذا قالت في سرّها إنّها تشبهه في العشق للمدينة وربطت بينهما؟ لماذا تشير هنا إلى قضيّة التّعلّق بحيفا ومشاركته بالحبّ لها، وما معنى قصدها: "أنّها هنا قبله، وقبل أن يأخذ مكانها"؟ ولماذا ذكّرها بالمغتصب قبل أربعين عامًا؟ ولماذا تركّز هنا على مسألة اللّون الأسمر الّذي يتشابه فيه الشّابّان، المغتصب والحبيب اليهوديّ؟ باعتقادي، تهدف الكاتبة إلى تأكيد الدّلالة السّياسيّة ودمجها بالدّلالة الاجتماعيّة؛ فهذا الشّبه في اللّون الأسمر وتعمّد ذكره، إنّما تستخدمه الكاتبة لتؤكّد على أنّ وجع ندى، مهما كانت هويّة مغتصبها، يهوديًّا كان أو عربيًّا، هو وجع سياسيّ اجتماعيّ وديني، يتماهى الواحد بالآخر ويتشابه لونه. هكذا ربطت بين القضيّتين ربطًا محكمًا، وقد نجحت في ذلك. فلقد كشفت عن همّ ندى، همّ المرأة في مجتمعها العربيّ المحلّيّ، والّتي تعاني من وجعين أساسيّين متماهيين متوازيين: سلطة اجتماعيّة تغتصبها بالتّابوات وتقتلها بدافع الأعراف، ووجع سّياسيّ تنخره أزمة الهويّة والاغتراب والحروب والصّراع الفلسطينيّ الإسرائيليّ منذ النّكبة إلى اليوم. إنّه وجع واحد لا يزال يتلولب ويلوب، والحاضر يحمل الماضي فينصهران معًا، فتعيش ندى في "واقعها الصّحراويّ الّذي لا ينبت فيه شيء حسن" (ص30)، متسائلة: "كيف يمكنني أن أفرح وأنا جزء من هذا الوطن المعذّب؟" (ص41). إلّا أنّها في الحلم المحمّل بالغرائبيّة في الفصل الأخير تكشف عن رأيها في حلّ الصّراع الفلسطينيّ الإسرائيليّ من خلال دلالة علاقة الحبّ بين ندى والشّابّ اليهوديّ (ص128-133). بالحلم تؤكّد أنّه على الرّغم من هذا النّزاع الطّويل إلّا أنّ

الحبّ قد يحوّل العدو إلى حبيب وينقّي القلوب ويبعث الحياة ويلغي الفوارق بين بني البشر. الحبّ منبع خير لا ينضب.

2.2. سماح/ إيفا آدمز

كنّا قد اقترحنا دلالة الاسم إيفا آدمز على صعيد الدّلالة النّسويّة، ورأينا أنّها ترمز إلى الثّورة على الأعراف الذّكوريّة والعودة إلى نقطة الأصل حيث النّقاء من كلّ تمييز أو تقسيمات صنعها القادة، وضرورة الحبّ في الحياة. وهذا لا يتنافى مع رمزيّة البعد السّياسيّ الّذي تسعى الكاتبة إليه، وكأنّي بالكاتبة ترمز إلى ضرورة الحبّ على صعيد الواقع السّياسيّ مثلما ذكرنا بخصوص دلالة ندى، أي الحبّ الإنسانيّ الذّي يترفّع عن كلّ ما يفرّق الشّعوب، الحبّ الّذي يمنح الحرّيّة والحقوق والعدل. وقد ترمز الكاتبة بإيفا إلى الجيل الشّابّ في المجتمع العربيّ المحلّيّ الّذي يسعى إلى تجاوز أزمة هويّته برؤيا مغايرة عن الجيل القديم في تعامله مع محصّلات التّاريخ. هي رمز للجيل الشّابّ الّذي سيصنع التّغيير ويجعل النّهايات أكثر تفاؤلًا وجمالًا، فيحقّق الأبناء، أي جيل الأحفاد، الحلم بالسّلام العادل. ولعلّ هذا ما يؤكّد لهفة ندى وترقّبها لولادة حفيدتها، والّتي "ستسمّيها "وضحا" على اسم أمّها، وتدلّعها "وضّوحة" (ص30)، وكأنّها ترمز إلى وضوح المستقبل و"بياض صبحه" في بيان طريق الأمل والسّلام. ولعلّ تراجع سماح عن إصرارها بعدم الإنجاب يوحي بهذه النّهاية المتفائلة الّتي تتوق الكاتبة إليها. قد تكون إيفا رمزًا للجيل الشّابّ في زمن الاغتراب والقلق الإنسانيّ، والّذي بات يثور على حدود الجغرافيا والوطن، باحثًا عمّا يهبه الحياة ويمنحه الخلاص، مهتمًّا بضرورة الحبّ واحترام الإنسان وحقوقه وحرّيّاته. وكأنّ الكاتبة تؤكّد بهذا أنّ الجيل الشّابّ لم يعد، في هذا العصر؛ في زمن الحداثة وما بعدها، يهتمّ بالوطن أو يتمسّك بالأرض بالمفهوم الكلاسيكيّ، بل تراه يبحث عن مفاهيم وجوديّة إنسانيّة أخرى تتجاوز كلّ مفاهيم الأجيال السّابقة. هل تراه جيلًا تغيّر لديه شكل الوطن فبات يسأل عن مفهومه، متبنّيًا مفهومًا آخر له؟ ذاك المفهوم الّذي لم يعد ينحصر عنده بحدود جغرافيّة ومكانيّة تفصل بين بني البشر، بل يتجاوزه إلى مفاهيم تهتمّ بالإنسان بالدّرجة الأولى، تبحث عمّا يجمع بين بني البشر لا عمّا يفرّقهم، بعيدًا عن التّعصّب والانقسام والتّمييز العنصريّ. تبحث عن خلاص الفرد الرّوحيّ والإنسانيّ الّذي يتجاوز كلّ

مفردات المكان والوطن والحجر والأرض، ويمسي الوطن لديه حيث يكون الحبّ والتّقدير الإنسانيّ حتّى لو كان ذلك خارج حدود "الوطن" الجغرافيّة، وبعيدًا عن العائلة والأهل والبيت. ووفقًا لهذا المفهوم يمسي المنفى وطنًا، مثلما فعلت إيفا باختيارها ويليام. لكن، أتراها تنتقد هذا الجيل وتعتبره قد تخلّى عن الاهتمام بأرضه ووطنه مثلما فعلت سماح/ إيفا فتركت بلدها؟ أم أنّها تذكّرنا مؤكّدة بما يحدث في الوجود والعالم من زمن الخراب الإنسانيّ، حيث بات الإنسان أحوج ما يكون إلى الخلاص والبعث والحبّ؟ كنّا قد أشرنا إلى إنّ تغيير الاسم بحثًا عن الحياة الجديدة ما هو إلّا رمز إلى الثّورة على المسلّمات والموروثات والأعراف والماضي والتّاريخ والحدود الجغرافيّة والقوانين الاجتماعيّة والسّياسيّة والدّينيّة والأدبيّة، والّتي كانت كلّها نتاج ذكوريّة ظلمت المرأة منذ فجر التّاريخ وقمعتها، تلك الّتي أرساها الرّجل/ شهريار/ آدم الملطّخ بالتّسلّط والقمع، الصّانع للتّمييز، وليس آدم الأوّل، القرين بحوّاء، النّقيّ منه، وبهذا تمسي إيفا الثّورة على كلّ ما كان من أجل بدء حياة نقيّة عادلة من جديد. سماح/إيفا هي رمز لجيل يبحث عن الحرّيّة في الحبّ الإنسانيّ النّقيّ بالعدل، الحرّ من كلّ الفوارق، فالحبّ لا يرى اللّون ولا العرق ولا الدّين ولا الحدود المكانيّة ولا الزّمانيّة، ولا المذاهب والمعتقدات، بل يرى بني البشر موّحدين في إنسانيّتهم، ومتساوين في وجودهم وصفاتهم الإنسانيّة. لا قداسة لشيء إلّا للحبّ والمحبّة بين بني البشر، الحبّ الّذي يمدّ جسورًا من التّعاطف والتّسامح بينهم، إلى احترام الإنسان وحرّيّته. وفي ظلّ هذا الخراب لا يبقى ولا يصمد إلّا الحبّ. الأمر الّذي يدفعنا مرّة أخرى للتّأكيد على البعد الصّوفيّ في هذه الرّواية.

2.3. إسراء

تحكي إسراء لندى فتقول: "كانت أحبّ القصص إلى قلبي قصّة سندريللا.. لكنّني لم أنجح حتّى الآن في إيجاد الأمير الّذي سيعشقني كي يتزوّجني.. ولم تظهر أيّ ساحرة لتغيّر حياتي وتلبسني أحلى ثوب وتضع تحت إمرتي أحدث موديل سيّارة، بل كنت مثل ليلى الحمراء أحاول الإفلات من قبضة أحد الذّئاب دون أن أجد صيّادًا يفتح بطن الذّئب ليخرجني.. صرت ليلى من موديل صينيّ لا يتعب ولا يكلّ.. ولا أقبل إلّا بإلحاق الهزيمة بالذّئاب والدّببة وأشباه البشر" (ص59-60). وفقًا للمعطيات النّصّيّة، فإنّ إسراء هي رمز للشّعوب العربيّة الّتي تنشد

الحرّيّة في ظلّ أنظمة حاكمة مستبدّة تتقاطع وتتشابه في ماهيّتها بالقمع والاستبداد. أمّا الأمير فهو رمز لنظام الحكم/ الحاكم الّذي تحلم الشّعوب بأن يعشقها كي يتزوّجها/ يحكمها، يمنحها حرّيّاتها ويحترم حقوقها، وتكون شريكة له في صنع القرارات، فيكون أميرها لا حاكمها؛ أي أن تبنى العلاقة بين الشّعوب ورئيسها على أساس الحبّ والدّيمقراطيّة، هو الحبّ الّذي تتوق إليه كلّ شخصيّات الرّواية؛ الحبّ كموتيف لصنع المستقبل وبعث الحياة.

ما يؤكّد أنّ إسراء هي الشّعوب العربيّة في الوطن العربيّ هو عدم حصرها في دولة واحدة، بل نجدها تصف نفسها: "أنا لا مكان لي ولا زمان، تشابهت الأمكنة ولم تختلف إلّا بالاسم" (ص63). ممّا يعني أنّ الكاتبة تنتقد على الصّعيد السّياسيّ الأنظمة العربيّة كلّها فتراها كلّها متشابهة بقمعها لشعوبها، ولا تختلف إلّا بالاسم. وإذا كان الذّئب رمزًا للرّجل المغتصب،[1] فإنّ إسراء هي ليلى/ المرأة الّتي تحاول الإفلات من قبضة الرّجال واعتداءاتهم، دون أن تجد صيّادًا ينقذها، فتتحوّل إلى ليلى في القصّة الصّينيّة،[2] الذّكيّة القادرة على إنقاذ نفسها وحدها. وهذا يذكّرنا بالدّلالة الّتي اقترحناها عن شهرزاد الّتي أنقذت نفسها بنفسها. فليلى/ شهرزاد/ المرأة هنا لا تحتاج أحدًا لينقذها من الذّئب الرّجل. ولمّا كان الرّجل هو الحاكم في الوقت نفسه، فهذا يؤكّد أنّ إسراء ليست إلّا رمزًا للشّعوب العربيّة الّتي قمعها حكّامها، الذّئاب القامعون المغتصبون، فتحتاج صيّادًا يخرجها من بطن الذّئب، من جوف الظّلم، لكنّ إسراء لم تنتظر صيّادًا، بل ثارت على والدها وتركت البيت رافضة وصايته عليها. أو لعلّها رمز لقدرتها على القيادة (السّيّارة)، قيادة مصيرها بنفسها حتّى تنطلق بإرادتها الحرّة، رمز لاستقلاليّتها وطموحها. هكذا يكون والدها رمزًا للحاكم القامع، وهذا يتوافق مع ما وصفه جعفر للعلاقة الجنسيّة بين والده ووالدته: "لم أشهد حبًّا ولهفة، بل اغتصابًا واحتلالًا.. هي غلبة القويّ على الضّعيف، أو لعلّها لعبة السّيّد مع عبده" (ص71). إذا كانت الأنثى رمزًا

[1] وهذا ما تثبته الكاتبة في دراسة مقارنة حول قصّة "ليلى والذّئب" لإميلي نصرالله و"موعد مع الذّئب" لميسون أسديّ، وقصّص أخرى عن ليلى الحمراء في التّراث العالميّ، انظر: كلارا سروجي- شجراوي، "ليلى والذّئب": هل هي مجرّد قصّة للأطفال دراسة مقارنة". **المجمع- أبحاث في اللّغة العربيّة والأدب والفكر** 8 (باقة الغربيّة: أكاديميّة القاسميّ، 2014)، 101-156.

[2] ن.م.، 147-149.

للأرض والوطن، وإذا كانت قد انتهكت جسدًا واغتصبت فإنّ انتهاكها هذا يوازي انتهاك الحكّام للأوطان، ولذا لا غرابة لوصفه هذه العلاقة بـ "الاغتصاب" و"الاحتلال". هكذا توازي الكاتبة بين حالة الخراب والألم الّتي حلّت بالأمّ نتيجة للاغتصاب وبين حالة الشّعوب حين تنتهك الحكومات الوطنيّة حرّيّتها وتغتصب كيانها. إنّ اغتصاب جسد الأمّ/ الأنثى كاغتصاب "جسد" الأرض/ الوطن وشعوبه. ولذا حين تموت أمّه يقول جعفر لأخته: "أشعر أنّني صرت عاجزًا بعد موت أمّي، فقدت الأرض الّتي تمدّني بالقوّة والحياة"، "نحن فقدنا الأمَّ الأرضَ فهل سنجد الخلاص؟" (ص66). إنّ الأمّ رمز لأرض الوطن العربيّ، وتكون إسراء رمزًا لكلّ الشّعوب في الوطن العربيّ الّتي يقمعها حكّامها، لذا تصف إسراء نفسها بأنّها بلا مكان أو زمان، وفي موضع آخر بأنّها "الغائبة في الزّمان والمكان" (ص106)، كلّ ذلك بسبب الاضطهاد والتّهميش والتّغييب والمعاملة التّعسّفيّة. وعليه، لا أهميّة عند إسراء للمكان والحدود، طالما كلّها تتشابه في واقعها الجائر وظروفها القهريّة. لا تتكلّم إسراء عن الأمكنة مثلما تفعل ندى بشغف وافتتان بجمال المكان، فقد كانت إسراء حسب ما تعتقده ندى "تخشى الكشف عن مكان إقامتها" (ص110)، كخشية المثقّف في العالم العربيّ من انتقاد السّلطة، فتمويهًا للرّقابة لا يذكر اسم دولته صراحة، أو لعلّها تقصد التّعميم، طالما أنّ الدّول العربيّة لا تختلف بأنظمتها وظروفها.

قد يكون الغرض من توظيف الأخ جعفر تأكيدًا على أنّ القمع يشوّه كلّ أبناء الوطن، ذكورًا وإناثًا، فبعد أن رأى والده يغتصب والدته وأخته تشوّهت روحه وتهشّمت. ولعلّ السّبب الأهمّ برأينا أنّ جعفر ليس إلّا استمرارًا لوالده القامع. كان جعفر متواطئًا في صمته مع والده فسكت عن جريمة اغتصاب أخته وهذا ما يعترف به جعفر نفسه (ص78). إنّ التّواطؤ والصّمت وعدم المواجهة ثمّ محاولة إثبات الذّات وإسقاط الفشل من خلال السّرقة وأذيّة الأخت يوحي بأنّ تصرّف جعفر ما هو إلّا صورة للحاكم القامع وامتدادًا للقمع. وممّا يؤكّد هذا أنّه يرفض أن يكون كجعفر البرمكيّ: "هل أشبه في ناحية ما جعفر البرمكيّ؟[1] لكنّني

[1] يذكر أنّ جعفر البرمكيّ من الشّخصيّات الّتي وردت في ألف ليلة وليلة، انظر الموقع: **ألف ليلة وليلة، الموسوعة الحرّة**: https://islamicbooks.info/

أرفض أن أكون مثله.. سأكون أنا سيّد مصيري. أنا الّذي سيغيّر قوانين اللّعبة" (ص72). يأتي هذا التّناصّ ليؤكّد على رفض جعفر للهزيمة، لن يكون كالبرمكيّ الّذي قتله هارون الرّشيد في نكبة البرامكة. هذا الرّفض بالهزيمة يؤكّد نجاحه فعلًا في تغيير قوانين اللّعبة حين سرق الرّسائل ونشرها بالشّكل الّذي يريد، ودون علم إسراء الّتي كانت تخطّط لشيء آخر. كما أنّ أقوال إسراء في باب التّمهيد، تؤكّد على هذه الدّلالة، فجعفر رمز الحاكم القامع هو من نشر الرّسائل وبوّبها وغيّر فيها وأضاف وبدّل كما يرغب حتّى نشرها كرواية. إنّ هذه "الرّواية" هي رمز لحياة هذه الشّعوب ومصائرها وتاريخها، تلك المصائر الّتي يكتبها الحكّام وفقًا لمصالحهم، فيجعلون تاريخ شعوبهم مثلما يرسمون ويخطّطون. ولذا أكّدت إسراء أنّها بريئة من كلّ ما كتبه جعفر، رمز الحكّام، فهم المسؤولون عن هذا المصير وهذا الواقع. أمّا الشّعوب فهم المحكومون المقموعون المراقبون.

ومن جهة أخرى يرمز قرار إسراء بترك بيت والدها والثّورة عليه بعد أن قام باغتصابها إلى الثّورات العربيّة الّتي حدثت في عدد من الدّول العربيّة ضدّ حكّامها، وفيما سمّي بالرّبيع العربيّ. لكنّها بقيت في حدود المحاولات الفاشلة الّتي لم تحدث التّغيير الجوهريّ المنشود، ولهذا وصفتها الكاتبة بالثّورات العمياء، ووصفت ندى جعفر بأنّه كان "عنتريّ الكلام لا يقوى على حمل سيف" (ص18)، انتقادًا لسوء الفعل الثّوريّ وعدم تنظيمه ثمّ فشله، ثمّ تحوّل الثّورة إلى استبدال الحكم بحاكم قامع آخر، وهذا ما يشير إليه تواطؤ جعفر مع والده في قضيّة الاغتصاب وصمته، ثمّ اهتمامه برعاية والده بعد دهسه بالسّيّارة، بخلاف رفض إسراء القاطع لزيارة والدها.

لقد غيّر جعفر أصول اللّعبة فعلًا، ولكن كما يريد هو، وبناء على مصلحته. وهذا يفسّر حرقه للكتب، رمز المعرفة والفكر، وحرّيّة الرّأي والتّعبير كذلك. "أخذ يتجسّس على الآخرين، يراقب سلوكهم ويتسمّع إلى أحاديثهم في الأسواق وفي المقاهي، عند مواقف الباصات وداخل القطارات" (ص82). وليس هذا إلّا وصفًا للأساليب الرّقابيّة والملاحقة الّتي تقوم بها الأنظمة العربيّة القامعة حيال المواطن، حيث تخشى معرفته وتفكيره فتمنع عنه حرّيّة الرّأي والتّعبير. يخشى الحاكم شعبه إذا تثقّف وفكّر لأنّه سيهدّد مصالحه ولذا يقمعه ويدجّنه. إنّ حرق

الكتب هو رمز للكبت ومنع حرّيّات الفكر وتشديد الرّقابة على الشّعب. ولهذا يؤكّد تصريح إسراء بأنّها بريئة من كلّ ما نشر في الرّسائل دلالتنا هذه. إنّ إسراء هي الشّعوب العربيّة الّتي تخشى التّعبير عن رأيها وانتقاد النّظام، فتتكتّم على أقوالها وتكبت رأيها، وذلك خوفًا من ملاحقة السّلطة السّياسيّة وقمعها، وخوفًا من كلّ العيون والآذان المتربّصة بها.

أمّا عجز والد إسراء الجنسيّ والّذي فشل في اغتصابها فبقيت عذراء ومات "حسرة على ذكورته الخائبة" (ص78) فيرمز على الصّعيد السّياسيّ إلى تقويض سلطته على الشّعوب، فيفقد من أهليّته في القيادة والحكم، وإشارة متفائلة من الكاتبة تؤكّد فيها أنّه مهما وصل القمع في هذا الوطن إلّا أنّ شعوبها لا تزال تستحقّ الحرّيّة والعدل، ولن تستطيع الأنظمة، مهما بطشت، هدم الحياة وسلبها، ولا بدّ يومًا أن تحقّق استقلالها وحرّيّتها. وهذا يتوافق مع دلالة دهسه بالسّيّارة ثمّ موته. ويُسأل السّؤال: لماذا جعلت الكاتبة إسراء تتعرّض لمحاولة الاغتصاب من قبل صديق والدها أيضًا؟ برأينا، إنّه إذا كان الوالد يرمز للنّظام الحاكم فيكون صديق الوالد رمزًا لدولة أخرى ذات مطامع سياسيّة تتآمر فيها مع الحاكم. أمّا لماذا جعلتها تهرب دون أن يمسّها فهي إشارة إلى عدم النّجاح في السّيطرة عليها وسلب خيراتها. ويأتي هذا مماثلًا لخيبة الوالد لعجزه الجنسيّ. إنّ اغتصاب والد إسراء لابنته، وإن عجز جنسيًّا في النّهاية، دليل على أنّ قامعها من لحمها ودمها، من وطنها، كرمز للحكومات الوطنيّة. ولعلّ ما يؤكّد دلالتنا لرمزيّة إسراء هو اسمها، فهي إسراء بنت عيسى بنت موسى الشّوبكيّ، فالاسم إسراء يرمز للنّبيّ محمّد. أمّا الاسم الثّلاثيّ الكامل فتجمع فيه الكاتبة كلّ أسماء الأنبياء للدّيانات السّماويّة الثّلاث: محمّد، عيسى ثمّ موسى، ووفقًا للتّرتيب الزّمنيّ التّاريخيّ. ممّا يعني أنّها ترمز به إلى الوطن العربيّ حيث ولد الأنبياء الثّلاثة، وعرفت هذه الأرض ببلاد الأنبياء. ويبدو أنّ الكاتبة لم تجد اسمًا أنثويًّا أدلّ على النّبيّ محمّد أكثر من هذا الاسم (إسراء)، نسبة إلى الإسراء والمعراج. ولعلّ هذا التّناصّ الدّينيّ بتوظيف أسماء الأنبياء في اسم إسراء، ثمّ توظيف حوّاء آدم/ إيفا آدمز/ سماح ابنة ندى، قد يدلّ مرّة أخرى على دلالة موتيف الحبّ والوئام الّذي تنشده الكاتبة، وكأنّها تؤكّد على ضرورة التّسامح الدّينيّ والمحبّة بين بني البشر في ظلّ التّعصّب والتّطرّف المتزايد في العالم الإنسانيّ بشكل عامّ، وفي الوطن

العربيّ بشكل خاصّ، مع الإشارة إلى الأب المشترك، آدم، أبي البشر والأنبياء، الّذي تحدّث عنه الشّاب اليهوديّ لندى في الحلم. وهذا ما يؤكّد دلالاتنا حتّى الآن، والدّلالة الّتي اقترحناها بخصوص إيفا/ آدمز الّتي تثور على واقعها إلى درجة توقها لبعث العالم من جديد وضرورة العودة إلى نقطة البدء، حيث لا فصل ولا انقسام ولا تمييز بين بني البشر، لا لأسباب دينيّة ولا سياسيّة ولا اجتماعيّة.

تؤكّد العلاقة بين ندى وإسراء على الانتماء للقوميّة العربيّة ورمزيّة الاسمين، فتكشفها لنا ندى حين كتبت لإسراء: "لأنّي وجدت اسم عائلتك مكمّلًا لاسم عائلتي.. وبذلك يكتمل اللّتّ والعجن" (ص15). فإسراء بنت الشّوبكيّ نسبة إلى "الشّوبك" مرقاق العجين، وندى بنت العجّان الّذي يعجن العجين. هكذا يكتمل "اللّتّ والعجن"، وهو قول يقال لمن يُعرف بكثرة الكلام والثّرثرة. ولا شكّ أنّ الكاتبة توحي بهذا إلى أنّ الأنظمة العربيّة منغمسة بثقافة اللّتّ والعجن دون الخروج بقرارات صارمة ثمّ الفعل المفيد الواضح. وهذا ما يفسّر غرض توظيفها للتّناصّ لعبارة قالها الكاتب السّوريّ "محمّد الماغوط"، حيث استخدمتها على لسان ندى لتسخر من "اللّتّ والعجن" الّذي يتكرّر في وعود الحكّام "بسلام عالميّ وعدل يرفرف كالطّيور الفرحة": "نحن يا صديقتي مثل كلّ الأنظمة العربيّة نحمل على رؤوسنا طبقًا من الشّعارات وندور بها كبائعي الحلوى في الأعياد".[1]

وقد نتساءل لماذا تجعل الكاتبة ندى وإسراء تتقاسمان سلطة السّرد والبطولة رغم ما تمنحه الكاتبة من حضور أقوى لندى الشّخصيّة المركزيّة؟ برأينا أنّه على الرّغم من الهدف الأدبيّ بتقويض الأسلوب التّقليديّ بتوزيع سلطة السّرد على أكثر من شخصيّة إلّا أنّ هناك نقاطًا تتعالق على صعيد الدّلالة النّسويّة والسّياسيّة: إنّ نقطة الالتقاء الأولى بين ندى وإسراء هي قمع المرأة وانتهاكها وسلب حرّيّتها في المجتمع العربيّ الذّكوريّ. فلمّا كانت المرأة رمزًا للوطن والأرض، فإنّ انتهاك جسد الأنثى يرمز إلى هذه الانتهاكات الّتي تنتهجها السّلطات

[1] تورد الكاتبة هامشًا توضّح فيه اقتباسها لهذه العبارة من محمّد الماغوط من كتابه "سيّاف الزّهور" بتصرّف، انظر: الرّواية، 55.

كلّها في تحقيق السّيطرة على الشّعوب والأرض.[1] أمّا نقطة الالتقاء الثّانية فتكمن في الكتابة، الكتابة كآليّة تحرّر للمرأة، النّفس الّذي يضمن بقاءها في الحياة.[2] أمّا نقطة الرّبط الثّالثة فتشير إلى الرّابط القوميّ العروبيّ، مع كلّ ما يحمله الواقع المكانيّ من فروقات. وقد توضّح هذه الدّلالة لماذا تضطرّ إسراء في باب التّمهيد، بعد نشر هذه الرّسائل، أن تتبرّأ من أيّة علاقة بندى، فتنفي معرفتها بها وتقرّ أنّها لم تلتقِ بها يومًا، وأنّ ندى هي الّتي تلبّستها عبر الفيسبوك. وهذا إشارة إلى تخوّف أو رفض الشّعوب العربيّة من الاعتراف أو الكشف عن أيّة علاقة مع عرب إسرائيل أو ما يسمّى "عرب الدّاخل"، أو "عرب الـ 48"، وذلك خوفًا من التّطبيع أو بسبب نظرة التّشكيك والتّخوين الّتي ينظرها بعض العرب في الوطن العربيّ للعرب في إسرائيل. لذا تدّعي إسراء، بعد نشر الرّسائل، أنّ ندى هي الّتي "تلبّستها" وأنّها لا تعرفها.

ولمّا كانت إسراء ترمز للشّعوب العربيّة على الصّعيد السّياسيّ، فإنّها لا تجرؤ على الاعتراف بعلاقتها بما كتب، بمعنى أنّها تخشى الاعتراف بانتقادها للنّظام وفضح قمعه واستبداده (الاغتصاب والعنف)، لذلك تدّعي أنّها بريئة من كلّ ما كتبت. فكيف تعترف بذلك في ظلّ نظام ديكتاتوريّ يمنع حرّيّة الرّأي والتّعبير والانتقاد؟ إنّ انتقاد السّلطة السّياسيّة وكشف أساليبها القمعيّة وتعرية آليّاتها الرّقابيّة يعتبر مسًّا بالسّلطة وسيادتها، وفي المقابل يعتبر حكي إسراء/ كتابة الرّسائل لندى وما تضمّنته من حكايات ومعلومات، كشفًا وتعرية لما يسعى النّظام لإخفائه والتّستّر عليه. ولذا لا غرو أن تتراجع إسراء عمّا كتبته وحكته لندى من ممارسات عنيفة جائرة لانتهاكات النّظام، بل تتراجع عن أيّة صلة بندى خوفًا من العواقب السّياسيّة لهذه العلاقة. وإلّا ما تفسير امتناعها عن تسمية المكان الّذي تعيش فيه؟ أليس هذا خوفًا من ملاحقة النّظام، وخشية من الأذى الّذي قد يلحق بها، والّذي قد يصل حدّ السّجن والتّعذيب؟ هكذا تؤكّد الرّواية على تماهي رقابات السّلطات الثّلاث: السّياسيّة والاجتماعيّة والدّينيّة، حيث لا تنفصل المحظورات والتّابوات عن بعضها، فتتراوح من سلطة الموروث والنّظام الاجتماعيّ والعيب، إلى سلطة النّصّ المقدّس والحرام، ثمّ إلى سلطة النّظام

[1] صفّوري، **دراسة في السّرد النّسويّ**، 186.

[2] ن.م.، 214.

ورقابته، حتّى تمسي آليّات الكبت والخوف والرّقابة آليّات نفسيّة وجوّانيّة، فيتكوّن الرّقيب الذّاتيّ داخل الإنسان العربيّ (إسراء)، وهو أخبث ألوان الرّقابة لأنّه وليد الخوف والقمع. ولعلّ فكرة حكايات "اللّيالي" والحكي عبر عتمتها تتوافق مع هذا التّعتيم والخوف والرّقابة.

**<u>في الشّكل والأسلوب</u>

1. **عبر النّوعية والتّداخل النّوعيّ**

إنّ محاولة المرأة الكاتبة في الأدب النّسويّ للانفلات من الشّكل الكلاسيكيّ للرّواية باتّجاه شكل فنّيّ جديد ينبع من رغبتها في الثّورة على المضامين والتّقنيّات الفنّيّة الأدبيّة الذّكوريّة. هي محاولة للوصول إلى موازٍ لحرّيّة المضمون على صعيد النّصّ الأدبيّ بامتلاك حرّيّة الشّكل، فلكي تثور الكاتبة على واقعها لا بدّ لها من اختراق النّصّ وتجاوزه من الدّاخل عبر البحث عن آليّات حداثيّة وما بعد حداثيّة.[1] هي آليّات تمنح القدرة على تجاوز الواقع والتّوق إلى الحرّيّة. أضف إلى سعيها لإثبات قدرتها الإبداعيّة وإلمامها بهذه الآليّات.

في ظلّ هذا الواقع الصّادم تعي الكاتبة أنّ عليها أن تثور على واقعها من خلال تقويض الجنس الأدبيّ، فتتّكئ على أساليب وتقنيّات فنّيّة عديدة تحقّق لها ما يسمّى "عبر النّوعيّة"،[2] أو تجاوز النّقاء النّوعيّ، وهدم الحدود وتمييعها.[3] وكلارا، كباحثة أكاديميّة، تعي حركة الانقلاب على سطوة النّظريّة الأدبيّة وانتهاك جنس الرّواية واعتماده على التّهجين مع الأجناس الأخرى، فتجعل روايتها هويّة متعدّدة الفنون وسردًا اختراقيًّا متمرّدًا، تمزج فيها آليّات متعدّدة، كالتناصّ، الميتاكتابة، المونتاج، الرّمزيّة، الغرائبيّة، تيّار الوعي وآليّاته، تهجين

[1] إبراهيم طه، "الرّواية العربيّة بين الواقعيّة والحداثة وما بعد الحداثة". **الكرمل** 22/21 (حيفا: جامعة حيفا، قسم اللّغة العربيّة، 2002)، 366.

[2] للمزيد عن عبر النّوعية انظر: كوثر جابر، **الكتابة عبر النّوعيّة- تداخل الأنواع الأدبيّة في الأدب العربيّ الحديث** (حيفا: مجمع اللّغة العربيّة، 2012)؛ إدوار الخرّاط، **الحساسيّة الجديدة: مقالات في الظّاهرة القصصيّة** (بيروت: دار الآداب، 1993)؛ إدوار الخرّاط، **الكتابة عبر النّوعيّة: مقالات في ظاهرة القصّة-القصيدة** (القاهرة: دار شرقيّات، 1994).

[3] جابر، **الكتابة عبر النّوعيّة**، 14- 15.

اللّغة باعتماد اللّغة الشّعريّة والمزاوجة بين الفصحى والعاميّة وزجّ اللّغة الإنجليزيّة. كما استعارت من المجالات المعرفيّة الجديدة كالثّورة التّكنولوجيّة الحديثة والحاسوب والإنترنت واليوتيوب ووسائل التّواصل الاجتماعيّ، كالفيسبوك والرّسائل عبر المسنجر وغيرها. يأتي كلّ ذلك بدافع التّمرّد ضدّ النّموذج الأبويّ الصّارم ومقاومة هيمنة الكتابة الذّكوريّة. ولا شكّ أنّ تداخل هذه الفنون والآليّات تهشّم الشّكل تمامًا مثلما هي الرّواية مهشّمة بمضامينها، وتعيش الشّخصيّات حالة من التّشظّي والانتهاك كالنّصّ الّذي يجمعها بالضّبط.

1.2. التّناصّ والتّداخل النّوعيّ

لعلّ أبرز ما يجعل هذه الرّواية تتحرّك في إطار عبر النّوعيّة وتداخل الأنواع هو التّناصّ.[1] "والتّناصّ في أبسط صوره يعني أن يتضمّن نصّ أدبيّ ما نصوصًا أو أفكارًا أخرى سابقة عليه عن طريق الاقتباس أو التّضمين أو التّلميح أو الإشارة أو ما شابه ذلك من المقروء الثّقافيّ لدى الأديب، بحيث تندمج هذه النّصوص أو الأفكار مع النّصّ الأصليّ وتندغم فيه ليتشكّل نصّ جديد واحد متكامل".[2] تشمل الرّواية أشكالًا متعدّدة من التّناصّ من مجالات عديدة كالدّين والفكر والتّاريخ والتّراث القديم والأدب واللّغة الإنجليزيّة والفلسفة العربيّة والغربيّة وعالم الأحلام وإشارة إلى مقال للكاتبة نفسها وغيرها، الأمر الّذي لا يسعنا هنا إلى استقصائها وحصرها كلّها. لقد كان التّناصّ في بعضه مباشرًا من خلال اقتباس النّصوص حرفيًّا، وفي بعضه الآخر غير مباشر وبشكل تلميحيّ إيحائيّ. كان التّناصّ الأبرز هنا الاستلهام من "حكايات ألف ليلة وليلة" ومزجها بعالم الإنترنت والحاسوب. ولعلّ أوّل ما قد يُظهر تأثّر الكاتبة بها هو لفظة "الحكايات" في العنوان. تستلهم الكاتبة مبنى حكايات ألف ليلة وليلة وأسلوبها في الاعتماد على حكاية في كلّ ليلة، فتقسم فصول الحكايات إلى ليالٍ، حتّى ثلاثين ليلة، ويعنون كلّ فصل برقم اللّيلة. تتناسل الحكايات بأسلوب مشوّق بعيد عن المبنى التّقليديّ للحبكة،

[1] للمزيد عن التّناصّ انظر: جابر، **الكتابة عبر النّوعيّة**، 182- 185، 237-240؛ جيرار جينيت، **مدخل لجامع النّصّ**. ترجمة: عبد الرّحمن أيّوب (الدّار البيضاء: دار بوبقال، 1986)؛ جوليا كريستيفا، **علم النّصّ**. ترجمة: فريد الزّاهي (الدّار البيضاء: دار بوبقال، 1991)؛ سعيد يقطين، **انفتاح النّصّ الرّوائيّ** (بيروت: المركز الثّقافيّ العربيّ، 1986).

[2] جابر، **الكتابة عبر النّوعيّة**، 182-183.

فلا تنفصل بانتهاء الفصول في كلّ ليلة، بل تتشابك في حدود غائمة متداخلة فتتقدّم وتتأخّر، وكأنّها لوحات قصصيّة متّصلة ومنفصلة، متداخلة ومستقلّة.

جمعت الرّواية عددًا من الحكايات الّتي اعتمدت على حكاية واحدة افتتح بها لتشكّل "حكاية المفتتح" على غرار ألف ليلة وليلة. تتشكّل حكاية المفتتح، برأينا، من فصلين قصيرين: فصل معنون بـ "التّمهيد" وهو بصوت إسراء، ثمّ فصل معنون بـ "باب التّعارف" وهو بصوت ندى. وفي هذين الفصلين الموقّعين باسميهما تكشف كلّ منهما كيف تعرّفت الواحدة على الأخرى، وقرارها بمراسلتها، وكيف بدأت هذه العلاقة وسرّ إعجابها بكتاباتها. ثمّ تبدأ حكايات اللّيالي بالرّسائل تحت عنوان "الرّسالة الأولى" ثمّ يليه عنوان أصغر: "اللّيلة الأولى" على الجهة اليمنى من الصّفحة، والتّاريخ والسّاعة في الجهة اليسرى للصّفحة. أمّا بقيّة الرّسائل فلا يكون عنوانها إلّا برقم اللّيلة. تشكّل الرّسائل الّتي تبادلتها كلّ من ندى وإسراء "حكاية الإطار"، والّتي تتناسل منها وعبرها "الحكايات التّضمينيّة"، ولهذه الحكايات دلالاتها المضمونيّة والقيميّة والرّمزيّة،[1] وهي حكايات خاصّة وعامّة، تتناول قضايا اجتماعيّة وسياسيّة ووطنيّة ودينيّة.

كانت شهرزاد وشهريار في ألف ليلة وليلة شخصيّتين خارجتين عن السّرد، أي ليستا ضمن الحكايات. أمّا هنا، فشهرزاد المتمثّلة بندى وإسراء هما الشّخصيّتان المركزيّتان والرّاويتان بضمير المتكلّم، فتحكي الواحدة للأخرى بطريقة غير تقليديّة تعتمد على الطّريقة الإلكترونيّة المعاصرة، تحكي الواحدة للأخرى عبر رسائل ترسلها في "المسنجر"، وهو أحد وسائل التّواصل الاجتماعيّ.

ليست فصول الرّواية، أي حكايات اللّيالي، إلّا رسائل تتوزّع بين اللّيالي بشكل مختلف؛ أحيانًا تظهر الرّسائل من ندى وإسراء معًا في اللّيلة الواحدة، وبأكثر من رسالة قصيرة مثلما

[1] يرى داود سلمان الشّويلي أنّ حكايات ألف ليلة وليلة تعتمد في مبناها على أنواع أربعة: حكاية المفتتح، حكايات الإطار، حكايات تضمينيّة، وحكايات خارج السّياق. للمزيد انظر: داود سلمان الشّويلي، **ألف ليلة وليلة وسحر السّرديّة العربيّة**، 2000، 10-14، موقع اتّحاد الكتّاب العرب: http:/www.awu-dam.com

في اللّيلة الثّالثة. وفي معظم الأحيان كانت رسالة واحدة تتفاوت بالطّول بين ليلة وأخرى. كانت رسائل ندى هي الأكثر عددًا من بين الاثنتين، حيث تغيب رسائل إسراء عن الظّهور بعد اللّيلة العشرين، وتستمرّ رسائل ندى في الظّهور من اللّيلة الحادية والعشرين حتّى الثّلاثين.

تعي الكاتبة مدى سيطرة العوالم الافتراضيّة والحيوات الوهميّة الّتي نعيشها عبر الإنترنت ووسائل التّواصل، ومدى تحكّمها في تفاصيل حياتنا اليوميّة، فنتقوقع فيها، نعيش في داخلنا معظم الوقت، ونعود إلى ذواتنا مغتربين عن واقعنا الحقيقيّ إلى عوالم خياليّة وهميّة دون قيود زمكانيّة. وبذكاء جميل تدمج الكاتبة بين هذا العالم وبين حكايات ألف ليلة وليلة، وكأنّها تعيد بذلك حكايات ألف ليلة وليلة بصورة معاصرة، أو تأثّرًا بهذا الفنّ القصصيّ ارتأت أن تستلهم منه لتسرد حكايات القرن الواحد والعشرين، حكايات فيها من الألم والقهر أكثر ممّا فيها من المتعة مثلما كانت شهرزاد تفعل مع شهريار لتلهيه. تحكي شهرزاد المعاصرة حكاياتها عبر رسائل مكتوبة ليلًا عبر شاشة الإنترنت، متناوبتين، أي ندى وإسراء، على السّرد في آليّة تعدّد الأصوات. لكنّ جعفر (شقيق إسراء) يخترق هذه اللّيالي، وتحديدًا بين اللّيلة العشرين والحادية والعشرين، فيسرد بضمير المتكلّم ثلاثة فصول بصوته تحت عنوان "نصّ خارج عن اللّيالي ومارق عن النّهارات". وقد يتساءل القارئ من يلعب دور شهريار؟ لقد سعت الكاتبة بمنحى روايتها النّسويّ إلى تهميش الرّجل وتنحيته عن السّرد، ولذا ليس شهريار هنا إلّا الرّجل القامع المتمثّل أوّلًا بجعفر الّذي لم يكن له حضور في اللّيالي، لكنّه بالمقابل استطاع اختراق عالم شهرزاد الخاصّ فسرق رسائلها ثمّ نشرها دون علمها، كإشارة إلى أنّ شهريار المعاصر، الأكثر تطرّفًا وقمعًا، لا يزال يسعى إلى سلب حرّيّة شهرزاد وانتهاكها محاولًا الهيمنة على حياتها، ساعيًا لأن يقول القول الفصل، على الرّغم ممّا حقّقته شهرزاد من استقلاليّة وتقدّم.

وهكذا، وعلى الرّغم من أنّنا لم نستطع الوقوف عند كلّ مواضع التّناصّ لضيق البحث، إلّا أنّ هذا التّكثيف للتّناصّ يكشف عن سعة أفق الكاتبة الفكريّ والثّقافيّ والمعرفيّ. هذا إضافة إلى سعيها إلى خلخلة مسار الحبكة التّقليديّ وتهشيم مبناها وتشويشها. فهذا الدّمج للأنواع المختلفة من التّناصّ ينتهك مبدأ الجنس الأدبيّ الصّافي ويجعل المفاهيم

النّظريّة لتداخل الأجناس وحتّى اللّا جنس مفاهيم عمليّة قابلة للتّحقّق.[1] يؤدّي التّناصّ إلى تعالق النّصوص وتلاقحها، فيدعم التّداخل النّوعيّ والكتابة العابرة للأنواع. كما يسهم في تعقيد النّصّ وغموضه، ويعمل على استنطاقه ويحاوره، يثريه ويجعله قابلًا عدّة تأويلات ومنفتحًا على عدّة دلالات، وعلى القارئ أن يكون على قدر كافٍ من المعرفة والثّقافة لكي يتاح له أن يفهم النّصّ ودلالاته.

1.4 الميتاقصّ والعتبات النّصّيّة

الميتاقصّ أو الميتاكتابة هو "القصّ الّذي يشتمل تعليقًا على هويّته السّرديّة.[2] هي الكتابة عن الكتابة،[3] أي الكتابة الّتي تشير إلى نفسها، وتقدّم نقدًا وتأمّلًا ذاتيًّا لعمليّة الكتابة الإبداعيّة، فتموضع نفسها على الحدّ الفاصل بين القصّ والنّقد، وتطرح أسئلة حول العلاقة بين القصّ والواقع.[4] وإذا كان الأدب ذاته واقعًا حرًّا فلا غرو أن نجد عدّة أنماط من الميتاأدب تزخر في الكثير من الكتابة النّسويّة،[5] فتصبو الميتاكتابة إلى انتهاك الأجناس الأدبيّة الذّكوريّة السّائدة.[6]

[1] Taha, "Swimming Againts the Current", 216.

[2] محمّد حمد، **الميتاقصّ في الرّواية العربيّة (مرايا السّرد النّرجسيّ)** (باقة الغربيّة: مجمع القاسميّ للّغة العربيّة، 2011)، ص 20.

[3] Taha, "Swimming Againts the Current", 212.

[4] يرى إبراهيم طه أنّ الكاتبة العربية تلجأ إلى الميتاكتابة لثلاثة أسباب: 1- إنّ الميتاكتابة تمنحها فرصة ذهبيّة للابتعاد عن الموضوعات الّتي يتعامل معها التّيّار الأدبيّ التّقليديّ، فالميتاكتابة على العكس من ذلك تسلّط الضّوء على الإبداع الكتابيّ نفسه. إنّها تشير إلى البحث الملحّ للكاتبات عن تأسيس ثيمات وأشكال فنّيّة جديدة. 2- تدلّ الميتاكتابة على أنّ الكاتبات يفضّلن "الزّواج" من الكتابة بدلًا من الرّجال. 3- تؤدّي الميتاكتابة إلى انتهاك الأجناس الأدبيّة السّائدة، وتمزج بين الكتابة الإبداعيّة والنّقد. وفي هذه الحالة تصبح للكاتب/ الكاتبة وظيفتان: إضافة إلى دوره ككاتب عليه أن يكون ناقدًا أيضًا. انظر: Taha, "Swimming Againts the Current", 212.

[5] Taha, Ibid., 210

[6] Taha, Ibid., 212

تؤدّي العتبات النّصّيّة[1] دورًا هامًّا للولوج في عالم النّصّ وتفسير العمل الأدبيّ، بالإضافة إلى دورها في تحديد هويّة النّصّ. تعتبر كلّ قراءة دون عتبات قراءة ناقصة ومشوّهة. ولمّا كان العنوان في المنظور السّيميائيّ علامة هامّة ومفتاحًا ضروريًّا لسبر أغوار النّصّ والولوج فيه بغية استنطاقه وتأويله لتشكيل الدّلالة، فإنّ العنوان ليس عنصرًا زائدًا، بل يشغل وظائف متعدّدة في النّصّ الأدبيّ، كالتّعريف والتّبئير والتّلخيص والتّمثيل،[2] كما أنّه يجبرنا على مناقشة العلاقة بينه وبين النّصّ والقارئ.[3] إنه بمثابة عتبة تحيط بالنّصّ؛ نصّ فرعيّ يشتمل على المعنى الإجماليّ.[4] هكذا يعتبر العنوان من أهمّ العناصر الّتي يستند إليها النّصّ الموازي، مثلما يعتبره " جيرار جينيت"،[5] بل هو عتبته الأولى الّتي ندلف منها إلى النّصّ. ولذا لم تختر الكاتبة عنوانها بشكل اعتباطيٍّ، بل اختارته في عمليّة نقديّة مدروسة، مختزلة العمل ودلالة النّصّ.[6]

يشير العنوان "حكايات اللّيدي ندى" إلى "ندى" الشّخصيّة المركزيّة في الرّواية، ثمّ يليه عنوان فرعيّ:"تمّت سرقة الرّسائل بعَوْن "هاكِر" ذكيّ"، والّذي يشكّل تحديدًا لهويّة النّصّ، حيث يأتي العنوانان تحت كلمة رواية. إذًا، منذ العتبات الأولى نلحظ أنّنا أمام لعبة تهجينيّة للجنس الأدبيّ، وما فيها من تناصّ مع حكايات ألف ليلة وليلة، ودمج بين "حكايات" و"رسائل" و"الهاكر" من عالم الحاسوب. هكذا يشي العنوان بمحتواه ممّا يدفع القارئ إلى التماس وجهة نظر الكاتبة الّتي تحدّد له عمليّة القراءة.

---

[1] انظر: عبد الحقّ بلعابد، **عتبات (جيرار جينيت من النّصّ إلى المناصّ)** (بيروت: دار العربيّة للعلوم ناشرون، 2008).

[2] Ibrahim Taha, "The Power of the Title: Why Have You Left the Horse Alone By Mahmud Darwish". *Journal of Arabic and Islamic Studies. (*Vol. *3,* 2000), 66.

وانظر أيضًا: بسّام موسى قطّوس، **سيمياء العنوان** (عمّان: وزارة الثّقافة، 2001)، 49-52؛ محمود غنايم، **غواية العنوان** (النّاصرة: مجمع اللّغة العربيّة، 2015)، 15-23.

[3] Taha, *The Power of the Title*, 67.

[4] Taha, *Ibid*., 66.

[5] غنايم، **غواية العنوان**، 17.

[6] حمد، **الميتاقصّ في الرّواية**، 160.

تنتقل الكاتبة إلى عتبة أخرى، هي عتبة الإهداء، والّتي تعتبر كذلك ميتاقصّيّة، حيث تقول: "لكلّ مَن ساهم في إبداع أجهزة الكمبيوتر وتطوير برامجه لقد جعلتم حياتنا أجمل وأسهل وأكثر ذكاء، وباتَ الكشفُ عن سِرّ الهوى المكنون والعَيب المستور أسرع" (ص5). تشير الكاتبة بقولها "لقد جعلتم حياتنا أجمل وأسهل وأكثر ذكاء" إلى ما ذكرته ندى من بحثها عن أمكنة افتراضيّة من الجنان عبر اليوتيوب والّتي لا تجدها إلّا في الخيال عبر الكمبيوتر (ص18-19). لكنّ الكاتبة تتهكّم في الجزء الثّاني من هذه العتبة منتقدة أولئك الّذين يعبثون بأسرار النّاس، وكأنّها تقول: بقدر ما منحت هذه التّكنولوجيا المجال للبوح والحكي والتّعبير عن المشاعر والأفكار، وجعلت حياتنا أسهل، بقدر ما بات الإنسان مكشوفًا ومراقبًا وعرضة للأذى. وربّما تشير بهذا إلى سعي جعفر في الكشف عن أسرار الحبّ، وفضح "العيب"، و"الحرام" وما تضمّنته الرّسائل من أسرار ومسائل خاصّة بهنّ الثّلاث (ندى وإسراء وسماح)، فإنّ أكثر ما يحرّمه المجتمع الذّكوريّ المحافظ على المرأة أن تكشف عن أسرار حبّها ومشاعرها، ولعلّ أشدّها عيبًا الاغتصاب وسفاح المحارم، فهو وصمة عار تلاحق الأنثى طوال حياتها، وتحوّلها من ضحيّة إلى جانية. تكشف الكاتبة بهذا الإهداء عن مفارقة باتت تلازم حياتنا في ظلّ هذا التّقدّم التّكنولوجيّ، إذ بات الإنسان يكشف مشاعره أمام إنسان لا يعرفه باحثًا عن أصدقاء افتراضيّين لا يجدهم في واقعه الحقيقيّ مثلما بحثت ندى عن إسراء، وتحوّل العلاقات في زمننا إلى علاقات افتراضيّة غير حقيقيّة، مزيّفة، يختفي الفرد فيها خلف صور ليست صوره وقد لا تشي بحقيقته. ومن جهة أخرى، أمسى الإنسان، وخاصّة العربي، تحت وطأة رقابات أكثر، وأشدّ قمعًا ومحاصرة، مكشوفًا عاريًا بفكره وتحرّكاته.

تقتبس الكاتبة في الصّفحة التّالية أربعة اقتباسات، لجوهان غوته، ألبير كامو، ستيف جوبز، نوتسيو أوردين، حيث توردها باللّغة الإنجليزيّة،[1] ثمّ تترجمها إلى العربيّة. ولا شكّ أنّها تسعى بهذا التّناصّ إلى تأسيس ثيمة وشكل فنّيّ مغاير خاصّ بها، حيث تأتي هذه الاقتباسات

[1] يؤكّد زجّ اللّغة الإنجليزيّة في الرّواية النّسويّة ثورة الكاتبات على قداسة اللّغة العربيّة حسبما نظر إليها عدّة قرون، ومقاومة للّغة العربيّة الّتي تعتبر نتاج المؤسّسة الذّكوريّة، انظر: صفّوري، **شهرزاد تسترد صوتها** (النّاصرة: مجمع اللّغة العربيّة، 2017)، ص 96.

بتصريحات ميتاكتابيّة حول الكتّاب والكتابة والقراءة، وقد يكون أقواها اقتباس أوردين الّذي يلخّص مضمون الرّواية ويرمز إليه، كما ترمز به إلى أسباب العنف المستشري في مجتمعها، ذاك العنف الّذي تتطرّق إليه كثيرًا في روايتها، مؤكّدة انهيار القيم الأخلاقيّة وتدهورها بانهيار الفنون الرّاقية، أي عدم الاهتمام بتنشئة الأبناء على تذوّق الفنّ والأدب والموسيقى، وتعزيز تلك الفنون الّتي ترفع من قيمة الإنسان وتعزّز حسّه الرّوحيّ بعيدًا عن المادّيّة والعنف. هكذا تكشف بالميتاكتابة عن موقفها من الكتابة ودورها في الحياة، كما تكشف عن أفكارها من العالم الّذي تعيش فيه وتنتقده.

وقد تكون الميتاكتابة الأبرز فيما كتبته كلارا في العتبة التّالية بعنوان: "ملاحظة"، حيث تخاطب قرّاءها، بادئة بالتّوجّه إلى القارئة قبل القارئ، إشارة إلى أسبقيّة المرأة وتفضيلها على الرّجل في السّرد النّسويّ، ثمّ تنهيها بعبارة: "لكم أهدي كتابي بكلّ محبّة" (ص11-12). تبرز الميتاكتابة هنا حرص الكاتبة على مخاطبة القارئ وتحديد العلاقة بينه وبين نصّها، فتكشف له عن أسلوبها في الكتابة، وتصرّح له بنهجها وقناعاتها فيما تحبّه وتكرهه من أساليب الإبداع والشّكل الرّوائيّ وطرق كتابتها البوهيميّة والشّكل غير المألوف، مصرّحة بأنّها كتبت روايتها بهذا الشّكل الموزّع على شكل ليالٍ وفصول لأنّها تكره الحبكة التّقليديّة المصطنعة الّتي تسير في خطّ مستقيم. ولأنّها تكره أن يوضع عملها داخل قالب ما تمنح قرّاءها فرصة التّنقّل بين "ليالي" هذه الرّواية كما يشاؤون، ووفقًا لرقم اللّيلة الّتي يرغبون بها، دون إجبارهم على القراءة من الصّفحة الأولى. فلهم الحرّيّة في بعثرتها وتركيبها بحسب ذوقهم، فيشاركون في كتابة النّصّ الأدبيّ. وهنا تكشف الكاتبة عن معرفتها بنظريّات التّواصل الأدبيّ، فتؤكّد على دور القارئ المهمّ في العمليّة الإبداعيّة، فلا تتركه متلقّيًّا سلبيًّا، بل تدعوه للمشاركة في لعبة الخيال وإنتاج الدّلالة. ولا شكّ أنّها في هذه العتبة الميتاقصّيّة تؤكّد مسبقًا أنّها تمنح قارئها الحرّيّة في كيفيّة قراءة النّصّ، فهي لا تحبّ "أن تكون مملّة كي لا يشعر القارئ أنّه قد سجن بإرادته حين تمّ أغواؤه بقراءة العمل الأدبيّ" (ص11). يشير استخدامها للفعل "سجن" إلى آليّة الميتاكتابة الّتي تحرص على توظيفها، فلعلّها تشير بها إلى تلك الحرّيّة المفقودة على مستوى النّصّ والمضمون، الحرّيّة الّتي يفتقدها الإنسان في واقع يعمّه الخراب والتّشظّي.

هي إذًا تسعى إلى تجانس الشّكل بالمضمون، والبحث عن موازٍ للمضمون من خلال الشّكل، تسعى إلى هدم واقعها والثّورة عليه، باختراقه من الدّاخل، علّها بذلك تعيد بناءه من جديد، ولعلّ هذا يذكّرنا بتوق إيفا.

لا شكّ أنّ الكاتبة في هذه العتبات بما تتضمّنه من الميتاكتابة لعبت دور النّاقدة الأولى على نصّها، ولكنّها لعبت كذلك دور الرّقيب ثانيًا، أي استبقت القارئ حتّى لا يسيء فهمها ويتّهمها مثلًا بأنّ نصّها ليس رواية، وأنّه قد يحتاج لإعادة النّظر والتّنقيح، فتستبق الاتّهام وتوضّح بتنويه صريح بأنّها لم تكتب رواية تقليديّة، وكأنّها تدافع عن أسلوبها مقدّمة له التّبريرات اللّازمة. وفي هذا ميتاقصّيّة واضحة. كما تتجلّى الميتاكتابة أيضًا في إشارتها على مستوى النّصّ نفسه إلى أسلوبها البوهيميّ، وهذا يتوافق مع ما أشارت إليه في عتبة الملاحظة، وكأنّها تجيب عن سؤال قد يسأل: "كيف نكتب؟". إضافة إلى ما وصفته ندى لإسراء عن أسلوبها في الكتابة الأدبيّة، والّتي شبّهت فيها كتابة العمل الأدبيّ "بإعداد طبخة شرقيّة كانت أو غربيّة، فتملّح وتبهّر وتفلفل الطّبخة كي تغيب التّفاصيل الفاضحة وتجعل النّصّ أكثر إثارة. هكذا تتخلخل الحدود بين الواقع والخيال، بين الحقيقة والكذب وتضيع الطّاسة" (ص109).

1.3. الحلم والغرائبيّة

تلجأ الكاتبة إلى تغريب النّصّ باستخدام آليّة الإغراب والفانتازيا لخرق المألوف والبحث عن الحرّيّة الإبداعيّة في ظلّ حرّيّة مفقودة. فإذا كانت حكايات ألف ليلة وليلة قد وظّفت شخصيّات من عالم الجنّ والعفاريت وأحداثًا عجائبيّة فإنّ الكاتبة تعتمد الغرائبيّة والفانتازيا كذلك في روايتها. نلمس أولى ملامح الغرائبيّة في استباق الكاتبة للزّمن وتوثيق تاريخ مستقبليّ يتجاوز نشر روايتها بثلاث- أربع سنوات، فتوثّق الرّسالة الأولى بـ 11/22/ 2022، ثمّ توقيع إسراء في "التّمهيد" بـ 2023/06/06، علمًا أنّ الكاتبة أصدرت الرّواية عام 2019. أمّا التّاريخ الثّالث الغرائبيّ فيكمن في تزيين ندى لصفحتها في الفيسبوك "بصورة لطفلة كتبت عليها أنّها صورة لحفيدتها في عمر السّنتين والّتي تتوقّع أن تولد عام 2030 في شهر شباط" (ص13)، محدّدة الشّهر والسّنة وكأنّها تدرك بعلم الغيب والمستقبل. ولا شكّ أنّ الكاتبة تهدف من وراء ذلك إلى الإشارة إلى مدى سيطرة العالم الافتراضيّ على حياتنا، إذ نعيش في

خيالاتنا الوهميّة ونرسم أحلامنا ونستبق الأحداث كما يحلو لنا بلا قيود زمنيّة، حيث يجعل الخيال حياتنا أجمل وأسهل، حتّى ولو على سبيل الوهم. وهذا يتوافق مع مضمون إهدائها. وكأنّها تريد الإشارة إلى عبثيّة واقعنا وسرياليّته حيث بات اللّا مألوف مألوفًا، واللّا منطقيّ منطقيًّا.

لا شكّ أنّ الحلم هو التّقنيّة[1] المناسبة لسرد أحداث غرائبيّة، يتداخل فيها الواقع بالوهم، والمنطقيّ بالخياليّ. إنّ الحلم يعني تجاوز الواقع والهروب منه، لكنّه انعكاس للرّغبات والمشاعر وملجأ لها. توظّف الكاتبة الأحلام لتعبّر عن العالم الدّاخليّ لشخصيّاتها،[2] فالأحلام هي نوع من النّقاش مع أنفسنا. إنّها ليست محاولة لإخفاء مشاعرنا الحقيقيّة عن عقلنا الواعي، إنّما هي النّافذة إلى لا وعينا. للأحلام وظيفة هداية "الذّات الحاملة" كي تصل إلى حلّ لمشكلة تواجهها في اليقظة. يظهر الحلم كتكملة للوعي، كتحذير ونهي وتوجيه نحو أعمال قادمة.[3] تكثّف الكاتبة من توظيفها لآليّة الحلم بشكل واضح، حتّى جعلت معظم شخصيّاتها تعبّر عن مخاوفها ورغباتها وصراعاتها من خلاله. بعد أن استنفذت ندى كلّ محاولاتها لإيجاد الحلّ للقضايا الّتي تؤرّقها؛ قضيّة الصّراع الفلسطينيّ الإسرائيليّ على الصّعيد السّياسيّ، وقضايا المرأة وعلاقة الرّجل بها على الصّعيد الاجتماعيّ والدّينيّ أيضًا، وجدت هدايتها وتوازنها في الحلم. فعندما يعجز الوعي في الوصول إلى مبتغاه، وعندما يتعارض الواقع مع الأهداف الشّخصيّة نجد أن الحلم يدخل إلى نسيج الحكاية.[4] هكذا كشف هذا الحلم المحمّل بالغرائبيّة واللّامنطق عن تطلّعات ندى وآمالها بإنهاء الصّراع، فهديها إلى الحلّ: الحبّ كرمز للسّلام العادل. تجد ندى نفسها في هذا الحلم، وبشكل مفاجئ لا واعٍ، في "كبسولة" لا تتّسع

[1] للمزيد عن توظيف تقنية الحلم انظر: كلارا سروجي- شجراوي، "توظيف الحلم فنّيًّا في زعبلاوي، اللّصّ والكلاب والشّحّاذ لنجيب محفوظ". **الكرمل** 36 (2015)، 53-98؛ جابر، **الكتابة عبر النّوعيّة**، 236-237.

[2] للمزيد عن الفرق بين المونولوج/ المونولوج الدّاخلي والحلم انظر: سروجي- شجراوي، "توظيف الحلم فنّيًّا"، 55.

[3] ن.م.، 65.

[4] ن.م.، 56.

إلّا لشخصين بالغين فقط، وتجد ذاك الشّابّ اليهوديّ الأسمر الّذي التقت به في مقهى في حيفا على شاطئ البحر (ص89)، يضمّها ويقبّلها في شفتيها، كإشارة إلى هدم الحواجز الواقعيّة في الحلم؛ ففي الحلم لا تمذهبات ولا اختلافات دينيّة أو اجتماعيّة أو عمريّة، ولا حواجز زمانيّة ولا مكانيّة. يسألها "إلى أين سنرحل؟" ليتّضح لها أنّها في مركبة أسرع من الضّوء اخترعت خصّيصًا لحبّهما العجيب حتّى تنطلق حيث يريدان، ثمّ يعطيها طفلة جميلة صغيرة ويخبرها أنّها نتيجة عشقهما ليلة البارحة واسمها "حياة"، وأنّ المركبة الّتي يركبانها الآن على اسم ابنتهما "حياة"، وهما سيكبران معًا (ص130). ندى لا تصدّق ما تسمعه أذناها، قائلة له إنّ هذا لا يجوز، فهي مسلمة وهو يهوديّ، وعلاقتهما حرام، بل عيب وخيانة. لكنّه يقنعها بأنّ البشر يحملون الذّرّات ذاتها في أجسادهم منذ الانفجار الكبير، كلّ التّقسيمات والانفصالات والتّمذهبات من صنع القادة كي يعمّ الخراب وتتواصل النّزاعات. ثم يختفي فجأة فترى ويليام زوج ابنتها يجلس بجانبها، تميل على كتفه وتقبّله باشتهاء غريب على خدّه قريبًا جدًّا من شفتيه: "شعرت بلذّة عظيمة وكأنّني أجرّب الحبّ لأوّل مرّة في حياتي"، ثمّ تتحوّل طفلتها إلى مخلوق بشع.. يدعوها ويليام لتجديد رقصتهما، لكنّها تخاف، شعرت أنّها ملوّثة، وزاد رعبها حين وجدت جارة أمّها فوزيّة تصرخ في وجهها قائلة: "يا فاسقة يجب أن تموتي"، ثمّ تدفعها خارج باب المركبة فتسقط، لينتهي الحلم بوصفها: "ابتعدت عنّي السّماء بينما كنت أشدّ الطّفلة أكثر إلى صدري بيدي اليمنى وأفتح يدي اليسرى على مداها كأنّني أطير" (ص130-132). هكذا تحقّق ندى في الحلم ما لا تجرؤ على فعله في الواقع. يمنحها الحلم الحرّيّة لتختبر تجربة الحبّ الّتي تتعطّش لها منذ فترة طويلة، وكأنّ عقلها اللّاواعي يربط بين أفكارها ومشاعرها ويقوم بهذه التّجربة دون خوف من تبعات هذه المحاولة الجريئة. ما لم تجرؤ على فعله في الواقع تعيشه في الحلم ويتحقّق لها التّوازن الدّاخليّ ويستجيب عقلها لحالتها النّفسيّة وحاجتها إلى الحبّ. أمّا في البعد السّياسيّ فلا شكّ أنّ هذا الحلم تلميح إلى البعد الإنسانيّ كحلّ لهذا الصّراع، وضرورة التّرفّع عن أيّة تقسيمات من أجل بناء عالم إنسانيّ أرقى. في هذا الحلم انتقاد سياسيّ للأنظمة والحكّام الّذين كانوا سببًا لهذه النّزاعات والحروب. ترى الكاتبة أنّ على الطّرفين، ندى الّتي ترمز للطّرف الفلسطينيّ، والشّابّ اليهوديّ الّذي يرمز للطّرف الإسرائيليّ، أن يترفّعا عن سوء هذا الزّمان والواقع الخراب، ويركبا

"مركبة" هي مركبة "الحياة" لتقودهما إلى إنجاب طفلة جميلة، هي رمز النّقاء والحبّ والجمال والسّلام، هي "ندى الصّغيرة".

في الحلم كلّ شيء قابل للتّحوّل أو الانقلاب أو الانعكاس ما دام المرء غير قادر على ذلك في الواقع الحقيقيّ. فإذا ظنّ الشّابّ في الواقع أنّها ليست عربيّة بل يهوديّة، وطمأنها بألّا تخاف منه لأنّه ليس عربيًّا، (كإشارة إلى شعور الخوف القائم بين اليهوديّ والعربيّ)، فها هو في الحلم يدرك أنّها عربيّة وعلى الرّغم من ذلك يعجب بها ويقيم معها علاقة حبّ. أمّا ندى "فلا تنسى الحبّ في قدرته على التّغيير، العالم عندها انقسم إلى فريقين عظيمين، كلّ واحد منهما قد تطرّف باتّجاه، فلم يبق في الوسط إلّا قلّة يعيشون هائمين ضائعين" (ص123). هكذا في الحلم يجتمع المتنازعان ويتوحّدان.

إنّ تجربة العشق في هذا الحلم تعني اللّقاء مع حبيبها والاتّحاد به، وفي هذا الاتّحاد تولد الطّفلة الصّغيرة "ندى" /"حياة"، ويتحقّق السّلام والحياة المبتغاة. وبالتّالي يتحقّق الاتّحاد بالوطن، بالأرض، بحيفا؛ حيفا الّتي كانت ندى تتمنّى، كصوفيّ عاشق، "أن تأتيها ليلًا ونهارًا لتتوحّد بها وتنعزل معها في علاقة حبّ أبديّة" (ص89). توظّف الكاتبة هنا تناصًّا آخر هو التّجربة الصّوفيّة، وهذا يتوافق مع البعد الصّوفيّ الّذي أشرنا إليه سابقًا. فإذا كانت الصّوفيّة تعني الشّوق إلى الحبيب، والقرب منه، والاتّحاد والفناء به،[1] وإذا كان الصّوفيُّ يعاني غياب الحبيب إلى أن يلتحم به ويتحقّق هذا "الاتّحاد"؛ فندى صوفيُّة تعاني غياب الحبيب، وتتوق للتّوحّد به في حبّ أبديّ. وإذا كان واجب العاشق الصّوفيّ أن يجعل من المعشوق غايةً في ذاته، فندى تجعل من الحبيب/ حيفا/ الوطن الحقيقةَ الأسمى والغاية العليا، إلى أن يمسيَ الحبيب يقينًا وتنتهي إلى أحضانه/ أحضانها ويتحقّق السّلام فيها، وتنعم بالسّكينة والسّعادة. وإذا كانت الصّوفيّة هي غريزة البحث والسّؤال الّذي يلوب على المجهول والمفقود، فندى تعيش البحث والسّؤال الحداثيّ الإنسانيّ اللّا منتهي والتّوق إلى الخلاص نحو عالمٍ أجمل، نحو الخير والحبّ والجمال. وإذا كانت ندى تبحث عن الحبّ (رمز السّلام)

[1] إبراهيم محمّد منصور، **الشّعر والتّصوّف: الأثر الصّوفيّ في الشّعر العربيّ المعاصر** (القاهرة: دار الأمين، 1999)، 32.

كجدوى لوجودها وغاية لحياتها، فإنّها تعكس تساؤلات الإنسان عن أسرار وجوده وبحثه عن اليقين. ولمّا أخذ الإنسان الحداثيّ يبحث عن جوهر المصير الإنسانيّ اندفع إلى التّجربة الصّوفيّة كظاهرة إنسانيّة عامّة. إنّها ندى، الإنسان الفلسطينيّ الّذي لا يزال يبحث عن غايته وخلاصه وسعادته. ويذكّرنا هذا الانشغال بالشّوق إلى الخلاص بقصّة "زعبلاوي" لنجيب محفوظ والبعد الصّوفيّ فيها، ولا نستبعد أن تكون الكاتبة متأثّرة بها حقيقة. فإذا كان الرّاوي في القصّة يبحث عن زعبلاوي ليقدّم له الشّفاء والسّعادة، فندى كذلك تبحث عن السّعادة في الحبّ والخلاص، تبحث عن تحقيق رؤيتها ورؤياها للوجود الإنسانيّ ولوطنها، رؤيا تقوم على القلب والحبّ والإحساس الرّوحانيّ الإنسانيّ. ولذا يكون الحلم هو المدخل. فكما يمثّل الخيال والحدس ركيزة أساسيّة في التّجربة الصّوفيّة، ويكون الحلم مكوّنًا مهمًّا فيها، ويكون التّعبير عنها بالرّمز والإيحاء،[1] هكذا تحتاج ندى إلى الحلم كصوفيّ يتوق للتّوحّد مع الحبيب، تلك الوحدة الّتي لا تتحقّق لها في الواقع. يجد الرّاوي السّعادة في قصّة "زعبلاوي" عندما يلتقي بزعبلاوي في الحلم، لكنّ حلم ندى يقوم على معطيات متضادّة، بعضها ينير الأمل وبعضها يطفئ هذا الأمل. في شقّه الأوّل تكون السّعادة والجمال ورقص الحياة، أمّا في الشّقّ الثّاني فتكون الخيبة والفقد والقبح والسّقوط. ولعلّ هذا الجمع بين التّضادّ يخلق نوعًا من احتمالات ملء فجوة النّهاية. فإذا كنّا قد اعتبرنا علاقة الحبّ بين ندى وبين الشّابّ اليهوديّ معادلًا موضوعيًّا لإنهاء النّزاع بين الطّرفين، فالواقع ليس كالحلم، وندى لا تزال تهيم في أحلامها ضائعة تحلم بمدينة لم تتجسّد بعد (ص108). وقد يعزّز هذا الحلم من الإيحاء المتفائل لنهاية الرّواية، فبعد أن تستفيق ندى من حلمها تكشف عن مخطّطها بالعودة إلى كرملها لتعيد بناء مستقبل تحلم به، لتسرد قصّة عشق وحكاية حبّ، كصوفيّ عاشق في رحلة المعاناة والشّوق. وكأنّ هذا الحلم يلعب دور الإخبار بما يمكن أن يحدث ويتنبّأ بالنّهاية.[2] تخاطب ندى كرملها في النّهاية: "عائدة إليك يا كرملي فأنا لا أريد كرمل الغرباء.. سنعيد معًا سرد قصّة عشق لم تظهر بعد للعلن.. ونحكي عن حبّ غدر به وهو ما يزال طفلًا رضيعًا في

[1] ن.م.، 26.

[2] سروجي- شجراوي، "توظيف الحلم فنّيًّا"، 72.

المهد.. لن أكون بعد اليوم عبدة الماضي، بل ملكة زمن قادم حرّ يحمل معه الحبّ والعدل والنّقاء.. لا يمكن لذرّات جسدي أن تبقى بعيدة تائهة متنقّلة مهجّرة.. قادمة أنا إليك يا كرمل.. لأعيد سرد التّاريخ ورسم رؤيا زمن آت من وجهة نظري أنا.. سأتحوّل إلى شجرة تحكي وبلبل يشدو وموجة من موجات بحر حيفا تلهث نابضة بالحكايات.." (ص133). هكذا تنبّأ الحلم بما قالته ندى بعده، أي العودة إلى وطنها، فلا يمكن أن تبقى "ذرّات جسدها تائهة بعيدة متنقّلة مهجّرة"، إنّها الذّرّات الّتي أخبرها حبيبها اليهوديّ "أنّ البشر يحملونها ذاتها في أجسادهم منذ الانفجار الكبير، فقبل ألفين وثلاثمئة سنة عاش إنسان يعتبر الأب المشترك الأحدث لجميع سكّان الكرة الأرضيّة الّذين يعيشون اليوم.. وكلّ هذه التّقسيمات والانفصالات والتّمذهبات من صنع القادة كي يعمّ الخراب وتتواصل النّزاعات" (ص130). ليس الأب المشترك المذكور هنا إلّا آدم. وهذا يؤكّد ما ذكرناه من دلالة الاسم إيفا آدمز/ حواء آدم، أي هي دعوة من الكاتبة إلى هدم الواقع وتقويض سلطاته الذّكوريّة المتنازعة لتعيد بناءه بالحبّ الإنسانيّ من جديد. أمّا العودة للكرمل/ للوطن فهو ما يكسب حياتها معنى، لا الهروب منه. فحبّ الوطن، بل الوطن المسكون بالحبّ هو وحده القادر على إحداث التّغيير وإنهاء الصّراع. إنّ التّوق هنا سعيٌ وراء الحبّ/ تحقيق السّلام، والسّعي بداية الفعل، والفعل قد يبدأ بالحلم. وحلم ندى شهد اقترابها من هدفها المنشود وتحقيق لذّة العشق والتّمتّع بجماله (الطّفلة الجميلة). لكنّ تحوّل الجمال إلى قبح يوحي باستحالة ذلك في الواقع، لقسوة الواقع ومرارته. فعلى الصّعيد الاجتماعيّ، حين تتعطّش ندى إلى الحبّ ولا تجده في الواقع تعيشه في حلمها، حيث تلتقي فيه بحبيبها الجذّاب، لكنّ تحوّل طفلتها إلى مخلوق بشع مرعب هو رمز للإثم النّاتج عن هذه العلاقة الّتي تعتبر عيبًا وحرامًا على الصّعيد الاجتماعيّ والدّينيّ. ويدعم هذا ظهور جارة أمّها فوزيّة الّتي صرخت بوجهها: "يا فاسقة يجب أن تموتي" لتشعر ندى بأنّها ملوّثة، ممّا يؤكّد العوائق الاجتماعيّة الدّينيّة الّتي تكفّر الحبّ وتحول دون تحقيق الحلم. أمّا على صعيد الدّلالة السّياسيّة فيرمز هذا المخلوق البشع للواقع المشوّه بالحروب والنّزاعات الّتي لا تنتهي. فتحوّل الطّفلة الجميلة/ ندى الصّغيرة/ "الحياة" إلى مخلوق مرعب يوحي بأنّ الواقع قبيح ولا يزال يقتل ويشوّه آمال ندى، ويشير إلى صعوبة إمكانيّة ولادة الحياة الّتي تحلم بها في الواقع القريب على الأقلّ، وكأنّها ستبقى حتّى الآن مجرّد

أحلام. وممّا يؤكّد استحالة تحقيق الأمل قريبًا هو انتهاء الحلم بسقوط ندى وهي تمسك طفلتها في هاوية سحيقة، هاوية الخيبة والألم والفقدان، وهذا ما يفسّر قولها في النّهاية بأنّ "قصّة عشقها للكرمل لم تظهر بعد للعلن"، "وحبّها له قد غدر به وهو ما يزال طفلًا رضيعًا في المهد" (ص133).

ترمز المركبة إلى الحركة والتّغيير والحرّيّة وتجاوز الواقع، وهو ما يحتاجه الطّرفان/ الحبيبان. أمّا صراخها الّذي تصرخه عبثًا دون أن تسمع صوتها فهو دلالة على أنّه لا أحد يشعر بوجع ندى وألمها، وصراخها يتيم لا يسمعه أحد، لا مجيب له ولا مغيث. إلّا أنّ الكاتبة تصرّ على التّمسّك بالأمل رغم السّقوط نحو الخراب والهزيمة بتمسّك ندى بطفلتها، واصفة تشبّثها بها كأنّها تطير: "فتمسك بها باليد اليمنى وتفتح اليسرى كأنّها تطير"، والطّيران رمز للحرّيّة، ولعلّها الحرّيّة المنشودة من كلّ العوائق والقيود. وقد يوحي سقوط ندى إلى ضرورة عودة ندى إلى الحياة والواقع، إلى الحقيقة. فندى لا تزال في زمن سقوط الأحلام، وواقعها لا يزال عاجزًا عن تحقيق مثل هذه الآمال. وهذا يؤكّده تحوّل الطّفلة إلى مخلوق مشوّه. أمّا لماذا ترى ندى ويليام في حلمها وتقبّله على وجنته قريبًا من شفتيه، فلعلّ هذا يعيدنا إلى ما ذكرته ندى في الصّفحات الأولى من الرّواية، عن الحنان الّذي لمسته من ويليام عند توديعه لها قبل عودتها إلى البلاد، فقد احتضنها وقبّلها على وجنتها قائلًا لها: "إنّه سيشتاق إلى طبخاتها وهو سعيد بها لأنّها أنجبت له "إيفا" (سماح)، وهنا تشعر بالخوف لأنّها لم تعتد كلّ هذا الحنان مع أحد (ص29). وهذا يؤكّد مرّة أخرى على موتيف الحبّ وما يوحيه الحلم من تعطّش ندى إلى رجل كمثل ويليام، حيث تتعطّش إلى علاقة حبّ مع رجل يعرف كيف يقدّر المرأة ويحترمها، وهو النّموذج الّذي تراه نادرًا في مجتمعها، ولا ننسى أنّه هو الّذي منحها لقب "اللّيدي ندى". ولهذا تقرّ أكثر من مرّة أنّها شعرت بالغيرة من ابنتها ومن علاقة الحبّ الّتي تعيشها مع ويليام. يأتي هذا الحلم ليترجم هذه الغيرة ويكشفها، لكنّ الحلم لا يخلو من مخاوفها الّتي تحوّلت إلى رقيب واعٍ، وإلّا فلماذا مثلًا لم تحلم به يقبّلها على شفتيها بدلًا من وجنتها وقريبًا جدًّا من شفتيها؟ وكأنّها بهذا ترفض أن تخون ابنتها حتّى في أحلامها، فهي لا تريد ويليام لذاته، بل تحتاج رجلًا حبيبًا، مدركة أنّ ويليام هو حبيب ابنتها. كانت ندى تعيش

قحلًا عاطفيًّا لسنوات عديدة بلا رجل تبادله الحبّ، حتّى زواجها من محمود الّذي لم يعش معها أكثر من سبع سنوات، لم يكن دافعه الحبّ في الأساس. وعندما أحبّته لم يمهلها الموت لترتوي منه، فتعيش سنوات طويلة وحيدة تتوق إلى العشق والحبيب. أمّا فوزيّة، جارة أمّها، فهي رمز للمجتمع الّذي لا يزال يكفّر الحبّ ويراه حرامًا وعيبًا، فتلاحق الأنثى وتحارب، ويلعب دور الرّقيب والحسيب متلصّصًا على حياة المرأة. هكذا يأتي الحلم ليعبّر عن هواجس ندى ومشاعرها، كاشفًا عن موقفها من الشّخصيّات، وعن تكالب السّياسة والدّين والمجتمع ضدّ رغباتها وآمالها.

يعتبر الحلم أفضل وسيلة اتّبعتها كلارا لإنهاء روايتها ولخلق تناغم بين الشّكل والمضمون، وكي تمنح ندى ذاك التّوازن النّفسيّ لإنهاء الصّراع الدّاخليّ والدّخول في مرحلة جديدة. يكشف هذا الحلم الصّراع بين الواقع والخيال، محقّقًا لها التّطهير والخلاص، ثمّ إدراك الوجهة والفعل. يدخل الحلم السّكينة إلى روحها المعذّبة فيمنحها الأمل والصّمود، ويذكّرها بضرورة الفعل من أجل التّغيير. إنّ لجوء ندى إلى الحلم والفانتازيا والإغراب هو وسيلة لمقاومة المجتمع/ الواقع، للهروب من القوانين المجتمعيّة والسّلطويّة عبر الارتماء في أحضان الخيال حيث لا سلطة للواقع/ المجتمع عليها. هكذا تمتزج المشاهد وتتداخل في الحلم الواحد كأنّه كولاج.

لم ينحصر توظيف الحلم هنا فقط، بل وظّفته الكاتبة كذلك في التّنبّؤ بموت محمود حين رأى في الحلم زوجته المتوفّاة بسمة وهي تلبس فستان عرسها الأبيض، وقد حضرت لتأخذه معها. إنّ حضور الميّت ليأخذ أحدًا ما وفق المفاهيم الموروثة هي إشارة إلى الموت. كما أنّ ارتداء الفستان الأبيض- العرس هو إشارة إلى التّرح (ص54). وهذا فعلًا ما حدث بعد ذلك، فلقد مات محمود. أمّا حلم إسراء بعد محاولة الاغتصاب الّتي تعرّضت لها من قبل صديق والدها فقد أعاد إليها التّوازن النّفسيّ والهداية، كأنّه مفتاح للإبداع وإيجاد الحلول. جعلها هذا الحلم أكثر استعدادًا لمواجهة هذا الخطر في عالم الواقع. عالجها من صدمتها النّفسيّة الّتي تلقّتها في يقظتها. في الحلم رأت كائنًا غريبًا يكسوه الشّعر، مدّ يده إلى وجهها ونهديها ثمّ شدّها إليه، لكنّها تتغلّب عليه وتأخذ مقصًّا وتقصّ أصابعه، الواحد تلو الآخر،

وهو يصرخ متألّمًا. تغرز المقصّ في عينه اليمنى حين يحاول عضّها في وجنتها. وهنا تستيقظ شاعرة بالرّاحة والسّرور لا تعرف تفسيرًا لهما (ص61-62). بسبب هذا الحلم ترفض الذّهاب إلى الشّرطة، مدركة أنّها يجب أن تعتمد على نفسها، وتنقذ نفسها بنفسها كليلى في القصّة الصّينيّة. قوّتها تكمن في داخلها، ولن تنتظر من أحد أن يساعدها حتّى لو كانت الشّرطة، فليست الشّرطة إلّا سلطة ذكوريّة.

أمّا حلم جعفر، والّذي رأى فيه أخته وقد برز نهداها بشكل مخيف بينما راحت تجلد والدها على ظهره (ص79)، فيقلب الواقع ويأتي على عكسه. إذ يعبّر هذا الحلم عن مدى رغبة إسراء في معاقبة والدها والانتقام منه بيديها بسبب اغتصابه لها وانتهاكه لجسدها. أمّا تفسير مشهد الأب وهو يركع على الأرض ويدير ظهره إلى والدتهما، وهي، أي الأمّ، تلبس ثوب الزّفاف الأبيض وتحمل الزّهور السّوداء وتنظر دون تحديد وكأنّها في عالمها الخاصّ (ص79)، فيعكس علاقة الوالد مع الأمّ، والّتي لم تكن علاقة حبّ أو اهتمام واحترام، لذا كان يدير ظهره لها. إنّ هذا المشهد وهي تلبس الأبيض وتحمل الزّهور السّوداء يعزّز من التّفسير أنّه كان قامعًا عنيفًا يسعى إلى إذلالها وتعذيبها، فكان سببًا في "موتها" اليوميّ. ممّا يعني أنّ ثوب الزّفاف الأبيض هو رمز للموت، فالأبيض لون الكفن أيضًا. وهذا يتلاءم مع الزّهور السّوداء الّتي توحي بالحداد والموت. أمّا نظرتها الّتي كانت إلى لا شيء وكأنّها في عالمها الخاصّ، فتوحي إلى التّيه والضّياع والتّغييب الّذي كانت الأمّ/ الشّعوب العربيّة تعيشه بسبب قمع الأب/ الأنظمة. أمّا إسراء فلم تحقّق رغبتها في الواقع، أي معاقبة والدها والانتقام منه بيديها. فلربّما تحقّق لها الانتقام حين علمت بحادثة دهسه![1] هكذا توفّق كلارا في توظيف الأحلام في روايتها، فتدمجها بنسيج عملها الرّوائيّ وحبكته. لقد ألقت الأحلام بأضوائها على الشّخصيّات فأنارت جوانبها المخفيّة: رغباتها وصراعاتها. [2] كما منحت الرّواية مبنًى دراميًّا شديد التّكثيف والرّمزيّة، احتاج فكّ شيفرتها إلى قراءة واعية دقيقة.

[1] للمزيد عن آليّة "القلب" في تفسير الحلم انظر: سروجي- شجراوي، "توظيف الحلم فنّيًّا"، 79.

[2] ن.م.، 83.

الإجمال

تثبت رواية "حكايات اللّيدي ندى" النّزعة الهجوميّة للسّرد النّسويّ الثّائر على الأعراف الاجتماعيّة والأدبيّة الّتي أرستها المؤسّسة الذّكوريّة. تعتبر رواية اختراقيّة من حيث موضوعاتها وتقنيّاتها المتنوّعة، جمعت بين هموم الكاتبة الخاصّة والهموم الوطنيّة والاجتماعيّة والسّياسيّة والدّينيّة، كاشفة عن تحدّ واضح لتابوات الثّالوث المحرّم: السّياسة، الدّين والجنس. كما تعتبر رواية رمزيّة ذات بعدين أساسيّين: البّعد النّسويّ والبعد السّياسيّ.

لم تقتصر ثورة الكاتبة على المضامين، بل سعت إلى تقويض النّظريّة الأدبيّة الذّكوريّة وتأسيس أعراف أدبيّة خاصّة بها، وذلك من أجل تعزيز مكانة المرأة وجعلها الشّخصيّة المهيمنة، فتهيمن بذلك على عالم الرّواية التّخييليّ توقًا لتحقيق هيمنتها على الواقع. ولعلّ أكثر ما يلفت انتباه القارئ هو اعتماد الكاتبة على عبر النّوعيّة والتّناصّ مع حكايات ألف ليلة وليلة ومزجها بعالم الإنترنت والحاسوب. إنّ محاولة الكاتبة للانفلات من الشّكل الكلاسيكيّ التّقليديّ للرّواية باتّجاه شكل فنّيّ جديد ينبع من رغبتها في الثّورة على المضامين والشّكل، تمامًا مثلما يُنتهك الإنسان وتُغتصب المرأة وتُقمع الشّعوب في ظلّ تشظّي الحياة، وتمامًا مثلما هي الرّواية مهشّمة بمضامينها وعنفها. وعليه، لا تسعى كلارا إلى تجميل الواقع، كما أنّها لم تجعل روايتها جلدًا للذّات، لكنّها تعكس الواقع وتكشفه على علّاته وأزماته، علّها تستفزّ القارئ فيسعى إلى تغييرها ويبني واقعًا مغايرًا أفضل.

المصادر والمراجع

ابن منظور، أبو الفضل جمال الدّين. **لسان العرب**. بيروت: دار صادر للطّباعة والنّشر، 1972.

أبو نضال، نزيه. **حدائق الأنثى**. عمّان: دار أزمنة، 2009.

ألف ليلة وليلة. **الموسوعة الحرّة**: https://islamicbooks.info/

بلعابد، عبد الحقّ. **عتبات (جيرار جينيت من النّصّ إلى المناصّ)**. بيروت: دار العربيّة للعلوم ناشرون، 2008.

جابر، كوثر. **الكتابة عبر النّوعيّة- تداخل الأنواع الأدبيّة في الأدب العربيّ الحديث**. حيفا: مجمع اللّغة العربيّة، 2012.

جينيت، جيرار. **مدخل لجامع النّصّ**. ترجمة: عبد الرّحمن أيّوب. الدّار البيضاء: دار بوبقال، 1986.

حمد، محمّد. **الميتاقصّ في الرّواية العربيّة (مرايا السّرد النّرجسيّ)**. باقة الغربيّة: مجمع القاسميّ للّغة العربيّة،2011.

الخرّاط، إدوار. **الحساسيّة الجديدة: مقالات في الظّاهرة القصصيّة**. بيروت: دار الآداب، 1993.

الخرّاط، إدوار. **الكتابة عبر النّوعيّة: مقالات في ظاهرة القصّة- القصيدة**. القاهرة: دار شرقيّات، 1994.

سروجي- شجراوي، كلارا. "ليلى والذّئب": هل هي مجرّد قصّة للأطفال دراسة مقارنة". **المجمع- أبحاث في اللّغة العربيّة والأدب والفكر** 8 (2014)، 101-156.

سروجي- شجراوي، كلارا. "توظيف الحلم فنّيًّا في زعبلاويّ، اللّصّ والكلاب والشّحّاذ لنجيب محفوظ". **الكرمل- أبحاث في اللّغة والأدب** 36 (2015)، 53-98.

سروجي- شجراوي، كلارا. **حكايات اللّيدي ندى**. عمّان: الآن ناشرون وموزّعون، 2019.

الشّويلي، داود سلمان. **ألف ليلة وليلة وسحر السّرديّة العربيّة**. موقع اتّحاد الكتّاب العرب، 2000: http:/www.awu-dam.com

الشّيخ- حشمة، لينا. "حرّيّة المرأة الإبداعيّة والثّالوث المحرّم في مصر، سورية والعراق". **المجمع- أبحاث في اللّغة العربيّة والأدب والفكر** 10 (2016)، 181- 210.

الشّيخ- حشمة، لينا. "هيمنة اللّيدي"- ملامح السّرد النّسويّ في رواية "حكايات اللّيدي ندى". العدد 6422، 28/11/2019، **الحوار المتمدّن**:
http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=657147

صفّوري، محمّد. **دراسة في السّرد النّسويّ العربيّ الحديث (1980- 2007)**. حيفا: مكتبة كلّ شيء، 2011.

صفّوري، محمّد. **شهرزاد تستردّ صوتها**. النّاصرة: مجمع اللّغة العربيّة، 2017.

طه، إبراهيم. "الرّواية العربيّة بين الواقعيّة والحداثة وما بعد الحداثة". **الكرمل- أبحاث في اللّغة والأدب** 22/21 (2002)، 365-373.

طه، إبراهيم. **البعد الرّابع**. النّاصرة: مجمع اللّغة العربيّة، 2016.

غنايم، محمود. **غواية العنوان**. النّاصرة: مجمع اللّغة العربيّة، 2015.

قطّوس، بسّام موسى. **سيمياء العنوان**. عمّان: وزارة الثّقافة، 2001.

كريستيفا، جوليا. **علم النّصّ**. ترجمة: فريد الزّاهي. الدّار البيضاء: دار بوبقال، 1991.

معجم المعاني الإلكترونيّ. موقع: https://www.almaany.com

منصور، إبراهيم محمّد. **الشّعر والتّصوّف: الأثر الصّوفيّ في الشّعر العربيّ المعاصر**. القاهرة: دار الأمين، 1999.

يقطين، سعيد. **انفتاح النّصّ الرّوائيّ**. بيروت: المركز الثّقافيّ العربيّ، 1986.

Faqir, Fadia. *In the House of Silence: Autobiographical Essays by Arab Women Writers*. Reading, England: Garnet Publishing, 1998.

Malti- Douglas, Fedwa. "Sharazad Feminist" In: R.G. Hovannsian and G. Sabagh (eds.) *The Thousand and One Nights in Arabic Literature and Society*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, 40-55.

Al-Sheikh-Hishmeh, Lina "Interconnectivity between Feminist Literature and Prison Literature or Feminist Prison Literature: al-Sharnaqa Novel as a Sample". *International Journal of Language and Literature*. 6/2 (December 2018), 59-81.

Taha, Ibrahim. "The Power of the Title: Why Have You Left the Horse Alone By Mahmud Darwish". *Journal of Arabic and Islamic Studies*. 3 (2000), 66-83.

Taha, Ibrahim. "Beware men, They are all Wild Animals", Arabic Feminist Literature: Challenge, Fight, and Repudation. *AL-Karmil: Studies in Arabic Language and Literature*. 27 (2006), 25-71.

Taha, Ibrahim. "Swimming Against the Current: Towards an Arabic Feminist Poetic Strategy", *Orientalia Suecana* LVI (2007), 193-222.