وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي
جامعة كربلاء
كليّة التّربية للعلوم الإنسانية
قسم اللّغة العربية

روايات عالية ممدوح دراسة في ضوء النموذج العاملي

رسالة ماجستير تقدّمت بها الطّالبة

شيماء جاسم عبيد

إلى مجلس كليّة التّربية للعلوم الإنسانية، وهي جزء من متطلبات نيل شهادة الماجستير في اللّغة العربية وآدابها

بإشراف

الأستاذ المساعد الدّكتورة عهود ثعبان يوسف

١٤٤٦هـ ٢٠٢٥م

بِسْمِ اللَّـهِ الرَّحْمَـٰنِ الرَّحِيمِ

﴿يَرْفَعِ اللَّهُ الَّذِينَ آمَنُوا مِنْكُمْ وَالَّذِينَ أُوتُوا الْعِلْمَ دَرَجَاتٍ﴾

صَدَقَ اللهُ الْعَلِيُّ الْعَظِيمُ

[المجادلة:١١]

اقرار المشرف

أشهد أنَّ إعداد هذه الرسالة الموسومة :(**روايات عالية ممدوح دراسة في ضوء النموذج العاملي)** التي تقدمت بها الطالبة(**شيماء جاسم عبيد جاسم**) جرت تحت إشرافي بمراحلها كافة في قسم اللغة العربية- كلية التربية للعلوم الإنسانية- جامعة كربلاء- وأرشحها للمناقشة, وهي جزء من متطلبات نيل شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها/فرع الأدب .

التوقيع :

المشرف: أ.م.د عهود ثعبان يوسف

التاريخ ٧ /١/2025م

وبناءً على التوصيات المتوافرة أرشح هذه الرسالة للمناقشة

التوقيع :

أ.د جنان منصور كاظم

رئيس قسم اللغة العربية

التاريخ ٧/١/ 2025م

إقرار لجنة المناقشة

نشـهد بأننا أعضاء لجـــنة والمنـــاقشة اطلعنـــا على الرســـالة المـــوسومة بـ (روايات عالية ممدوح دراسة في ضوء النموذج العاملي) والمقدمة من الطالبة (شيماء جاسم عبيد) ، وقد ناقشنا الطالبة في محتوياتها وفيما له علاقة بها ، ونعتقد بانها جديرة بالقبول لنيل درجة الماجستير في اللغة العربية/ ادب ( ).

التوقيع

الاسم : أ.د. مسلم مالك

عضواً

التوقيع

الاسم:أ.د. رفل حسن طه

رئيس اللجنة

التوقيع

الاسم: أ..د.سامر فاضل عبد الكريم

عضواً

التوقيع

الاسم:ا.م.د عهود ثُعبان يوسف

عضواًومشرفاً

صادق مجلس كلية التربية للعلوم الانسانية- جامعة كربلاء على قرار لجنة المناقشة

عميد كلية التربية للعلوم الانسانية
أ.د. هادي شندوخ حميد السعيدي
التاريخ ٣ / ٢ /٢٠٢٥

الإهداء

❖ إلى من كان للعلم مناراً .... ومن كان للحق والعدل شعاراً .... الى نبينا ومولانا الطاهر الأمين
(عليه افضل الصلاة والسلام)...

❖ إلى الوالدين الكريمين حفظهما الله ...

❖ الى روح اخي الزكية رحمه الله ...

❖ الى زوجي الغالي ...

❖ الى كل أفراد أسرتي ...

❖ الى كل من أسهم في تلقيني بحرف في حياتي الدراسية ....

{اهدي إليكم جميعا ثمرة جهدي هذا}

شكر وعرفان

الشّكر لله أولاً الّذي بعزّته وجلاله تتمّ الصّالحات

أقدّم شكري وامتناني وتقديري واحترامي... إلى

أساتيذي في قسم اللّغة العربية/ كليّة التربية للعلوم الإنسانية في جامعة كربلاء وفاءً وفخراً لما أفاضوه علينا من علمهم.

كلّ من قدّم لي في هذا الجّهد العلمي معلومةً أو رأياً أو نصيحةً أو تشجيعاً.

الباحثة

مستخلص

عنوان البحث: روايات عالية ممدوح دراسة في ضوء النموذج العاملي

اسم الباحثة:

تعالج الدراسة فاعلية النموذج العاملي الإجرائية ومردوديته التحليلية في قراءة روايات عالية ممدوح، من وجهة نظر سيميائية، وتستثمر جهازه المصطلحي كما ابتدعه أ. ج. غريماس في نظرية السيميائية السردية، ويهدف البحث إلى التعرف على كيفية توظيف النموذج العاملي والمربع السيميائي والمكيفات السردية في تحليل المكون السردي للروايات تحليلا دلاليا، وإظهار ما فيه من التقابلات، ونقاط التقاطع في النص، وتطور حركة عناصر السرد وانتقالاتها من زاوية إلى أخرى، ودراسة المعاني السياقية السطحية والعميقة لأشكال الحالات والأحداث والعوامل والتحويلات السردية فيه، واستخراج دلالاتها المكتسبة انطلاقا من العلاقات القائمة فيما بينها.

واعتمد البحث المنهج السيميائي في دراسة الروايات وتحليل بنيتها الضمنية والظاهرة، لكونه يهتم بالعلاقات بين العلامات، وبالمعنى الناتج عنها. وخلص البحث إلى جملة من النتائج أبرزها: أن النموذج العاملي تقنية سردية تسمح بتتبع مسار الشخصيات في عالم الرواية، وضبط محاور التواتر في الرغبة والصراع والتواصل في العمل الروائي، وأن توزيع الأدوار في أي عمل سردي لا يكون حسب احتلال الحيز السردي والظهور الدائم في الخطاب الروائي، بل يحسب التحول الذي قد تحدثه الشخصيات، فضلا عن أن هناك برامج سردية استعمالية يتم بها الوصول إلى غاية البرامج الرئيسية، وأن ضبط دلالة العوامل وتحديد بعض الأدوار العاملية لا تخلو من النسبية، وغالبا ما يكون الممثلون لعاملٍ هم أنفسهم ممثلون للعامل الآخر، وعليه يصعب تحديد عامل عن آخر، وأخيرا أن الكاتبة عالية ممدوح تمتلك لغة عالية للتعبير تمكنها من الانزياحات الكبيرة في المعنى، ما يدلل على حرفية عالية.

الكلمات المفتاحية: النموذج العاملي – الذات الفاعلة – الموضوع – العامل المساعد – العامل المعارض – العامل المؤتي – العامل المؤتى إليه – المربع السيميائي – المنهج السيميائي – المكيفات السردية

المحتويات

الموضوع	الصفحة
المقدمة	١ - ٤
التمهيد: السيميائيات السردية	٤ ــ ١٥
السيمائيات السردية	٤ ــ ١٥
الفصل الأول: عوامل النموذج العاملي في روايات عالية ممدوح	١٥ ــ ١٠١
المبحث الأول: النموذج العاملي وعوامله	١٥ - ٢٨
أولاً: النموذج العاملي	١٥ ــ ٢٤
ثانياً: عوامل النموذج العاملي	٢٤ - ٢٨
المبحث الثاني: عوامل النموذج العاملي في روايات عالية ممدوح	٢٨ ــ ١٠١
أولاً: عوامل النموذج العاملي في رواية (المحبوبات)	٢٨ - ٥١
ثانياً: عوامل النموذج العاملي في رواية (التانكي)	٥١ - ٧٨
ثالثاً: عوامل النموذج العاملي في رواية (الأجنبية)	٧٨ ــ ١٠١
الفصل الثاني: المكيفات السردية في روايات عالية ممدوح	١٠١ ــ ١٤٢
المبحث الأول: المكيفات السردية	١٠١ ــ ١١٢
المبحث الثاني: المكيفات السردية في روايات عالية ممدوح	١١٢ - ١٦٢
أولاً: المكيفات السردية في رواية (المحبوبات)	١١٢ ــ ١٢٨
ثانياً: المكيفات السردية في رواية (التانكي)	١٢٨ ــ ١٤٥
ثالثاً: المكيفات السردية في رواية (الأجنبية)	١٤٥ ــ ١٦٢
الفصل الثالث: المربع السيميائي في روايات عالية ممدوح	١٦٢ ــ ٢١٩

المبحث الأول: المربع السيميائي والثنائيات الضدية	١٦٢ – ١٧٦
أولاً: المربع السيميائي عند غريماس	١٦٢ – ١٧١
ثانياً: الثنائيات الضدية	١٧١ – ١٧٦
المبحث الثاني: المربع السيميائي في روايات عالية ممدوح	١٧٦ – ٢١٩
أولاً: المربع السيميائي في رواية (المحبوبات)	١٧٦ – ١٩٣
ثانياً: المربع السيميائي في رواية (التانكي)	١٩٣ – ٢٠٧
ثالثاً: المربع السيميائي في رواية (الأجنبية)	٢٠٧ – ٢١٩
الخاتمة	٢١٩ – ٢٢١
المصادر والمراجع	٢٢١ – ٢٣٢
المستخلص باللغة الإنجليزية	٢٣٢ – ٢٣٣
واجهة باللغة الإنجليزية	٢٣٣

المقدّمة

بسم الله الرّحمن الرّحيم

الحمد لله ربّ العالمين الرّحمن الرّحيم، والصّلاة والسّلام على النّبي الأكرم محمد وآله الطّيبين الطّاهرين، وبعد.

شهدت بدايات القرن العشرين تحولات كبيرة على مستوى الدراسات اللغوية والأدبية، تحول كان صوب المنهجة والتقنين، ليشهد ترصين دراسة المنهج الشكلاني والمنهج البنيوي ومن ثم الأسلوبية، كذلك اتساع مساحة الدرس اللساني، ليقطع حدود الجملة ويشمل الخطاب بعدّه أكبر وحدة لسانية تسمح بوصفها نحويا، على مستوى الأدب اتسعت الدراسات التي كانت تختص بالشعر فقط، لتشمل الخطاب السردي وخير ممثل له هو الرواية، لما تحمله من شخصيات متحركة، لها فاعليتها في النسق، كذلك عنصر التبئير أو الرؤية، والتي حاول الدارسون وضع ضابطة لها جميعا.

ومنها محاولات العالم (بروب) الذي قدم دراسة حصر فيها وظائف الشخصيات في الحكايات في إحدى وثلاثين وظيفة، توزعت على سبع دوائر متتابعة أطلق عليها دوائر الفعل.

ومن ثم قدم العالم (شتراوس) تعديلا على دراسة (بروب) وطالب بدراسة الاسقاط الاستبدالي إلى جانب الاسقاط التوزيعي بالاعتماد على بنية النص التي تملك محورين: أحدهما تركيبيا، والآخر استبداليا يحدد الدلالات الكامنة وراء المضمون.

بعد هذين العالمين جاء دور العالم (غريماس) الذي نحن بصدد تطبيق منهجه في هذه الرسالة، لينطلق من مشروع (بروب) ويكمل ويعدل عليه، فأعاد النظر في الوظيفة من حيث المفهوم والعدد، بعدها استبدل مفهوم الوظيفة بالملفوظ السردي، واستبدل تتابع الوظائف بالخطاطة السردية، ودوائر الفعل بالعامل.

ويعد النموذج العاملي أحد المكونات الرئيسة لنظرية غريماس السردية، وهو يرتبط بالدرجة الأساس بالمستوى السطحي، ضمن إطار الحدود التجريدية للفضاء الزماني والمكاني، وقد وضع غريماس ثلاثة أزواج من العوامل في نموذجه لدراستها، وهي (الفاعل/ الموضوع) وفيها يدرس حالات اتصال الفاعل بالموضوع أو انفصاله، ودراسة علاقتهما ببعض وفقا لمحور الرغبة، والزوج الثاني هو (المؤتي/ المؤتى إليه)، وفيها يدرس حالات الدافعية التي تجمعهما وفقا لمحور الاتصال. والزوج الثالث هو (المساعد/ المعارض) وفيها يدرس علاقتهما في تحقيق المحورين الأوليين (الرغبة والتواصل) وفقا لمحور (الصراع).

ومن ثم يتعمق في دراسته للمستوى السطحي، عن طريق الخطاطة السردية، والتي وضع لها أربع مراحل، وهي: التحريك، والكفاءة، والإنجاز، والجزاء، ليتعمق أكثر بدراسته ويصل إلى المستوى العميق عن طريق المربع السيميائي، والثنائيات الضدية التي تحكمه.

وقد تولد لدي اهتمام في تطبيق هذا النموذج عن طريق دراستي النظرية له، وكنت قد قرأت بحثا فيه لأستاذتي الدكتورة عهود ثعبان يوسف حول دراسة السرد في ضوء النموذج العاملي، ومن ثم وجدت مؤلفات في السيميائية السردية جذبت انتباهي، فضلا عن تطبيقات سبقتني للنموذج العاملي على روايات وقصص وقصائد، ما ولد عندي الرغبة في تطبيقه على نص سردي عراقي، وقد لفت انتباهي أسلوب الروائية العراقية المغتربة عالية ممدوح، واهتمامها بقضايا المرأة ومونولوجاتها الداخلية، ما دفعني لاختيار رواياتها لتطبيق النموذج العاملي عليها، ومراقبة مدى المردودات التي تنتج عنه، ونجاحه في الكشف عن المعاني التضمينية في الرواية، ودراسة حالات التحول التي تطرأ على شخصيات الرواية في المسار السردي في هذه الرسالة.

وبعد ان اخترت ثلاث روايات من روايات عالية ممدوح وهي (المحبوبات) و(التانكي) و(الأجنبية) لدراستها؛ كونها تشترك بوحدة موضوع وهو هموم المرأة من جانب، وكونها تتوافر فيها إمكانية تطبيق آليات النموذج العاملي بشكل عام، جاء اختيار هذه الروايات الثلاثة بالذات.

وقد وضعت هذه الدراسة تحت عنوان: (روايات عالية ممدوح دراسة في ضوء النموذج العاملي)، هذا العنوان فرض أن تكون خطة البحث على النحو الآتي: مقدمة، يليها تمهيد تناولت فيه موضوع السيميائيات السردية، يليه فصل أول تحت عنوان: (عوامل النموذج العاملي في روايات عالية ممدوح) مقسمة إياه على مبحثين، أجريت في كل مبحث تطبيقا اجرائيا على كل رواية، تلا الفصل الأول فصل ثان حمل عنوان: (المكيفات السردية في روايات عالية ممدوح) مقسمة إياه على مبحثين أيضا، وأجريت في كل مبحث تطبيقا اجرائيا على كل رواية. ومن ثم فصلا ثالثا حمل عنوان: (المربع السيميائي في روايات عالية ممدوح) مقسمة إياه على مبحثين أيضا، وأجريت في كل مبحث تطبيقا اجرائيا على كل رواية، وفي الأخير خاتمة تضمنت نتائج الدراسة، تليها قوائم للمصادر والمراجع والدراسات والبحوث والمقالات النقدية.

أما المنهج المتبع في الدراسة فهو المنهج السيميائي، وقد واجهت بعض الصعوبات في بحثي هذا؛ ومنها: صعوبة في دراسة بعض الشخصيات وفق النموذج العاملي؛ بسبب تشابك الشخصيات السردية، وغياب مقومات بيانها، وطول المقاطع السردية ذات الموضوع الواحد لدراسة مكيفات الفعل فيها، كذلك فرض عليّ اسلوب الكاتبة الذي يقطع سلسلة الأحداث بتغير زمكاني وموضوعي ويعود إلى الموضوع الرئيس في أن أقوم بجمع مقاطع سردية متناثرة على مساحة الرواية من اجل تحقيق الفاعلين في موضوع معين.

وقد اعتمدت في تحليلي للنصوص السردية على مصادر متعددة من اهمها: التحليل السيميائي للنصوص لفريق إنتروفون، والتحليل السيميائي للخطاب الروائي لعبد

المجيد نوسي، وتحليل النص السردي لمحمد بو عزة، فضلا عن كتابي ميخائيل باختين وهما (الكلمة في الرواية) و(المبدأ الحواري)، وكتاب غريماس (سيميائيات السرد)، وكتاب سعيد بنكراد (السيميائيات السردية) وغيرها من المصادر.

وفي الأخير لا يسعني إلا أن أتقدم بالشكر الجزيل لكل من ساعدني في إتمام بحثي هذا، وبالأخص استاذتي المشرفة (أ. م. د عهود ثعبان يوسف)، وما يليها من مقومين ومناقشين، عليّ أسهم في رفد المكتبات العلمية بنتاج يستحق العناية من قبل الباحثين والدارسين، ومن الله التوفيق.

الباحثة

التّمهيد

السيميائية السردية

أ. مفهوم السيميائية:

لُغةً: جاء في المعجمات العربية: "السُّومَةُ والسِّيمةُ والسِّيماء والسِّيمِيَاءُ: العلامة. وسَوَّمَ الفرسَ: جعل عليه السِّيمة. وقوله عز وجل: {حجارةً من طينٍ مُسَوَّمَةً عند ربك للمُسْرفين} (الذاريات:٣٤): قال الزجاج: روي عن الحسن أَنها مُعَلَّمة ببياض وحمرة، وقال غيره: مُسَوَّمة بعلامة يعلم بها أَنها ليست من حجارة الدنيا، ويعلم بسيماها أَنها مما عَذَّبَ اللهُ بها. [قال] الجوهري: مُسَوَّمة أَي عليها أَمثال الخواتيم. الجوهري: السُّومة، بالضم، العلامة تجعل على الشاة وفي الحرب أَيضاً، تقول منه: تَسَوَّمَ. قال أَبو بكر: قولهم عليه سِيما حَسَنَةٌ معناه علامة، وهي مأْخوذة من وَسَمْتُ أَسِمُ، قال: والأَصل في سيما وِسْمى فحوّلت الواو من موضع الفاء فوضعت في موضع العين، كما قالوا ما أَطْيَبَهُ وأَيْطَبَه، فصار سِوْمى وجعلت الواو ياء لسكونها وانكسار ما قبلها. وفي التنزيل العزيز: والخيلِ المُسَوَّمَةِ. قال أَبو زيد: الخيل المُسَوَّمة المُرْسَلة وعليها ركبانها، وهو من قولك: سَوَّمْتُ فلاناً إِذا خَلَّيته وسَوْمه أَي وما يريد، وقيل: الخيل المُسَوَّمة هي التي عليها السِّيما والسُّومةُ وهي العلامة. وقال ابن الأَعرابي: السِّيَمُ العلاماتُ على صُوف الغنم. وقال تعالى: من الملائكة مُسَوَّمين؛ قرئَ بفتح الواو، أَراد مُعَلَّمين... وقال تعالى: {سِيمَاهُمْ فِي وُجُوهِهِمْ} (الفتح:٢٩)"(١)، وفي الوسيط لمجمع اللغة العربية أتت بمعنى العلامة والقيمة: "تَسَوَّمَ فلان، اتَّخَذَ سِمَةٌ ليُعرف بها، والسُّومَةُ: السِمَة والعلامة والقيمة، يقال إنه لغالي السُّومَةُ، والسيما: العلامة..."(٢).

اصطلاحا: تعددت تعريفات السيميائية بل وتسمياتها وجذور تلك التسميات عربيا وغربيا، ولكن ما يهمنا هو مفهوم المصطلح عند المشتغلين في هذا العلم حديثا، الذين اسسوا له، ومنهم العالم فرديناند دي سوسير الذي أطلق عليه (السيمولوجيا)، إذ يقول: "إن اللغة نسق من العلامات التي تعبر عن الأفكار، ويمكن تشبيه هذا النسق بنسق الكتابة، أو الأبجدية المستخدمة عند فاقدي السمع والنطق، أو الطقوس الرمزية أو الصيغ المهذبة أو العلامات العسكرية أو غيرها من الأنظمة، ولكنه أهمها جميعا، ويمكننا أن نتصور علماً له قوانين وقواعد يهتم بدراسة حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية؛ مثل هذا العلم يكون جزءاً من علم النفس الاجتماعي وهو بدوره جزء من علم النفس العام، وسماه أي دي سوسير - بالسيميولوجيا... ويوضح علم العلامات ماهية العلامات، وماهية القواعد التي تتحكم فيها، ولما كان هذا العلم لم يظهر إلى الوجود إلى حد الآن، لم يمكن التكهن بطبيعته وماهيته، ولكن له حق الظهور إلى الوجود..."(٣)، وهو بهذا قرأه من وجهة لغوية وربطه بعلم النفس الاجتماعي.

---

(١) لسان العرب، ابن منظور، مادة سوم: ١٢/ ٣١٢.

(٢) معجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مادة س، و، م: ٤٦٥ - ٤٦٦.

(٣) علم اللغة العام، فرديناند دي سوسير: ٣٤.

أما العالم (شارل سندرس بيرس) فقد ربط هذا العلم بعلم المنطق، وقد اطلق على السيميائية اسم السيميوطيقيا، ويقول: "ليس المنطق بمفهومه العام إلا اسما آخر للسيميوطيقا، السيميوطيقيا نظرية شبه ضرورية أو نظرية شكلية للعلامات"(١)، فهو يعدّ السيميائية منطق تبني طرقا استدلالية تستند إليها في الحصول على الدلالات وتداولها؛ وتبحث في الأصول الأولية للمعنى الصادر عن الفعل الإنساني، كما ربطها بعمليات الإدراك التي تدفع بالإنسان إلى التحليق في عالم المفاجآت(٢)، كذلك يرى فيها علما شاسعا يقوم بتحليل العلامات بكل جوانبها، وعلما ملما بجميع الجواب المتعلقة بالإشارات والعلامات والرموز، فهو يقول: "ليس باستطاعتي أن أدرس أي شيء في هذا الكون كالرياضيات والأخلاق والجاذبية الأرضية والديناميكية الحرارية والبصريات والكيمياء وعلم التشريح المقارن وعلم الفلك وعلم النفس، وعلم الصوتيات وعلم الاقتصاد، وتاريخ العلم والكلام والسكوت والرجال والنساء والنبيذ وعلم القياس والموازين، إلا على أنه نظام سيميولوجي"(٣).

ومن تعريفات السيميائية أيضاً، تعريف (جورج مونان) الذي يقول: "هو العلم العام الذي يدرس كل أنساق العلامات أو الرموز التي بفضلها يتحقق التواصل بين الناس"(٤)، وتعريف (أمبريتو إيكو) الذي يجدها: "تعني بكل ما يمكن اعتباره إشارة"(٥)، وهذا يعني أن السيميائية تتعدى بمجال دراستها العلامة اللغوية إلى أبعد من ذلك، أي تدرس جميع العلامات المتداولة في الحياة الاجتماعية، سواء أكانت لغوية أم غير لغوية، وفي هذا فإن مجال عمل السيميولوجيا هو اللغة النظام دون اللغة الأداء، ولهذا تظل ممارسة استقرائية استنتاجية، وهذا ما يجعلها تقوم على أهمية (الذات) المدركة أو الواعية، ويجعلها تنحى منحى اتصالياً(٦). ويعرف (بيار غيرو) السيميوطيقيا بأنه: "العلم الذي يهتم بدراسة أنظمة العلامات، اللغات والأنظمة والإشارات والتعليمات... إلخ"(٧)، وبهذا هو يطابقها مع السيميولوجيا ويعدها علامة. ويتفق عدد من العلماء ومنهم: (تو دوروف)، و(غريماس)، و(جوليا كريستفيا)،

---

(١) السيميائية: أصولها وقواعدها، رشيد بن مالك: ٢٦.

(٢) ينظر: البحث السيميائي باعتباره فينومينولوجيا معرفية، بحث للباحثة أمنة بلعلي، مجلة بحوث سيميائية المحكمة، تصدر عن مخبر عادات وأشكال التعبير الشعبي بالجزائر، جامعة أبو بكر بلقايد، تلمسان، ومركز البحث العلمي والتقني لتطوير اللغة العربية بالجزائر، مايو ٢٠٠٩، العددان ٥ و٦: ٢٣١.

(٣) علم الإشارة السيميولوجيا، بيير جيرو: ١٠.

(٤) القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، أوزوالد ديكرو وجان ماري سشايفر: ٦٤٦.

(٥) علم العنونة، عبد القادر رحيم: ١٢٠.

(٦) ينظر: دليل النقد الادبي، ميجاني الرويمي، سعد البازعي: ١٧٩.

(٧) مدخل الى السيميولوجيا، عبيدة صبطي، بخوش نجيب: ١٦.

و(جون دوبوا)، و(جوزيف راي دوبوف) على تعريف السيميائية، بأنها: "العلم الذي يدرس العلامات"[1].

أما من العرب فنأخذ تعريف الدكتور صلاح فضل، الذي يقول: "هي العلم الذي يدرس الأنظمة الرمزية في كل الإشارات الدالة، وكيفية هذه الدلالة"[2]، فيما يربطها الدكتور سعيد علوش بالثقافة ومظاهرها، فيقول: "إن السيميولوجيا هي دراسة لكل مظاهر الثقافة، كما لو كانت أنظمة للعلامة، اعتمادا على افتراض مظاهر الثقافة كأنظمة علامات في الواقع"[3]، وذهب قدور عبد الله ثاني إلى أن السيميائية: "علم الإشارة الدالة، مهما كان نوعها أو أصلها،... وأن النظام الكوني بكل ما فيه من إشارات ورموز، هو نظام ذو دلالة، والسيمياء تختص بدارسة بنية هذه الإشارات وعلاقتها في هذا الكون، وكذا توزيع وظائفها الداخلية والخارجية"[4].

ب: نشأة السيميائية:

تنقسم الآراء حول نشأة السيميائية على قسمين، الأول: إنَّ السيميائية موغلة في القدم وسنطلق عليها عنوان (إرهاصات السيميائية)، والقسم الثاني: إنّها حديثة التكوين قام بتأسيس علمها (بيرس ودي سوسير)، وسنطلق عليها عنوان (مرحلة التنظير للسيميائية).

١. الإرهاصات: وأصحاب هذا الرأي يتفقون على أن هناك إرهاصات أولى للسيميائية تعود إلى الحضارة الإغريقية القديمة، وإنَّ هناك إشارات داخل الموروث الفكري عند اليونانيين القدامى، وتلك الإشارات تتلاقى مع أفكار السيمائيات الحديثة، وممن ذهب بهذا الرأي (إمبرتو إيكو) الذي يقول حول تاريخ السيميائيات بأنه ضارب في القدم، فحدده بنحو ألفي سنة مضت وقد قدم أربعة مراحل كانت حاسمة مهدت لظهور هذا العلم، والتي ذكرها كتاب (السيميائية، الأصول، القواعد التاريخ)، وكذلك ما جاء به الباحثان (محمد خاقاني ورضا عامر) في مقالهما الموسوم بـ(المنهج السيميائي: آلية مقاربة الخطاب الشعري الحديث وإشكالياته)[5]، اللذان ذهبا إلى تقسيم مشابه إلى تقسيم (إيكو)، أو انهما اعتمدا على تقسيمه، وسنورد ما جاء به (إيكو) من تقسيم[6]:

---

(1) الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر، د. عصام خلف كامل: ١٨.

(2) المصدر نفسه: ١٩.

(3) معجم المصطلحات الأدبية، سعيد علوش: ١١٨.

(4) سيميائية الصورة، قدور عبد الله ثاني: ٥٢.

(5) المنهج السيميائي: آلية مقاربة الخطاب الشعري الحديث وإشكالياته، بحث لـمحمد خاقاني ورضا عامر، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، فصلية محكمة، أصفهان، العدد ٢، ٢٠١٠م: ٤٥.

(6) السيميائية، الأصول، القواعد والتاريخ، آن إينو وآخرون: ٢٦ - ٢٨.

١. **مرحلة الرواقيين:** إن الرواقيين (Stoiciens) هم أول من قال بأن للعلامة (Singe) وجهين: دال و مدلول وارتكزات السيميائيات المعاصرة على إكتشافهم في إنطلاقتها الأولى وعندما أقول بدراسة العلامة - يقول إيكو - فإني أقصد كل أنواع العلامات، وكل انواع السيميائيات، أي ليس العلامة اللغوية فقط وإنما أيضا العلامة المنتشرة في شتى مناحي الحياة الاجتماعية: فاللباس، ونظام الازياء أو الموضة السائدة في مجتمع ما تشكل علامات وأنظمة علامات تختلف من مجتمع إلى آخر مثل: آداب التحية في اليابان، علامات الزواج وتقاليده، نظام الطبخ، وإشارات المرور كل هذا يشكل علامات وإشارات ودلالات، ويرى إيكو أيضا أن الرواقيين هم أصلا من العمال الأجانب في أثينا ومن ثمّ فهم دخلاء عليها، فأصلهم الحقيقي يعود إلى الكنعانيين القادمين من أرض كنعان فلسطين، لبنان، سوريا، الأردن إلى شمال إفريقيا ليبيا تونس الجزائر المغرب و الذين انتقل بعضهم إلى أثينا.

ومع الرواقيين ظهر لأول مرة في الحضارة الإغريقية أولئك الذين لا يتكلمون اليونانية لغة أصلية حسب - إيكو - اكتشفوا أن الاختلاف في أصوات اللغة وحروفها أي شكلها الخارجي يدعى الدال - ينبغي الا تخدعنا فوراء هذه الاختلافات الشكلية الظاهرية بين اللغات البشرية توجد مرجعيات ومدلولات متماثلة تقريبا، ويصل (إمبرتو إيكو) إلى أنَّ هؤلاء الامازيغ أي الذين لا يتكلمون اليونانية كلغة أم قد سبقوا إلى اكتشاف الفرق بين الدال والمدلول، فهؤلاء الدخلاء كانوا أصحاب تجربة لا يمتلكها اليونانيون أي تجربة الازدواج الثقافي والخضاري واللغوي عن طريق ثلاث لغات هي: الكنعانية البونيقية، والامازيغية واليونانية(١)..

٢. **مرحلة أوغستين:** أما المرحلة الثانية فهي مرحلة القديس الجزائري (أوغستين) حسب - إيكو - فهو أول من طرح سؤال ماذا يعني أن نفسر ونؤول؟ وهكذا راح يشكل نظرية التأويل النصي (تأويل النصوص المقدسة، وهذه النظرية من الحداثة والجدة، بحيث أنها تشبيه تقريبا - نظرية فنغشتاين) عن اللغة وتقول فريال غزول: إنَّ أهمية القديس أوغستين (٤٣٠ - ٣٥٤) تكمن في تأكيده على إطار الاتصال والتوصيل عند معالجته لموضوع العلامة، "ثم يختفي مصطلح السيميائية مدة طويلة ولا يظهر إلا في دراسة الفيلسوف جون لوك (١٩٧١-١٣٣٢) باسم (Sémiotic)، وبدلالة جداً متشابهة لتلك التي قدمتها الفلسفة اليونانية الأفلاطونية"(٢).

٣. **مرحلة العصور الوسطى:** أما المرحلة الثالثة فهي مرحلة العصور الوسطى وكانت فترة التأمل بالعلامات واللغة ويمكن ذكر اسم (أبيلار) واسم (روجيه بيكون).

---

(١) ينظر: محاضرات في السيميولوجيا، الدكتورة باية سيفون، جامعة محمد بوضياف بالمسيلة، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، قسم علوم الإعلام والاتصال، موجهة لطلبة السنة الثالثة LMD إعلام واتصال، ٢٠١٥ - ٢٠١٦م: ٥.

(٢) المنهج السيميائي: آلية مقاربة الخطاب الشعري الحديث وإشكالياته: ٤٥.

٤. مرحلة (نظرية العلامات والإشارات): إذ نشطت فيها نظرية العلامات والإشارات مع المفكرين الألمان والانجليز في القرن السابع عشر، ويمكن ذكر اسم كتاب لـ (جون لوك) عام ١٩٦٠م بعنوان (مقال حول الفهم البشري)، يقول مبارك حنون: وقد استعمل لوك مصطلح (سيموقراطيا)، يعني به العلم الذي يهتم بدراسة الطرق والوسائل التي يحصل عن طريقها على معرفة نظام الفلسفة والأخلاق وتوصيل معرفتها، ويكمن هدف هذا العلم في الاهتمام بطبيعة الدلائل التي يستعملها العقل بغية فهم الأشياء، أو نقل معرفة إلى الآخرين، ثم استمرت الأمور على هذا النحو في القرن الثامن عشر مع ظهور الموسوعة والموسوعيين، إذ أن أعمال (فيكو ولاييبتز)، فقد عدّ (لايبنتز) بسيميولوجيته في علاقة مع كل أجزاء النسق، بما فيها المقتضيات الفلسفية والوجودية الابيستمولوجية لنظرية الدلائل، ويرى مبارك حنون أن سيميولوجيا (لايبنتز) عبارة عن التقاء مصطلحي بين التعبير والتمثيل والتواصل. ويقول (إمبرتو إيكو): ينبغي ألا ننسى الفيلسوف (هوسرل) الذي ألف دراسة كبيرة بعنوان (سيميائيات). وفي القرن العشرين نلاحظ ان كل الفلسفة تدور بشكل ما حول مشكلة اللغة وخصوصا مع (برنارد راسل) و(فنغشتاين) وحتى (كاسبرر) فهو يتحدث عن السيميائيات(١).

وعليه فقد استمدت السيميائية المعاصرة بعض مبادئها من الأطروحات الوضعية التي جنحت للشكل وميلها نحو العلمية؛ (لأن الوضعيين هم الذين اعتبروا اللغة كلها رمزا) والعلم الذي يدرس هذه الرموز دراسة علمية اطلقوا عليه (السيميوطيقا)، أي علم السيمياء و الرموز(٢)، وكذلك تأثرت السيميائية بالمدرسة التجريبية، وعليه فالتأمل في العلامة قديم عرفته معظم الحضارات الصينية واليونانية والعربية، ويرى البعض: "أن هذا النظر قد نشأ بقصد التشكيك وليس بقصد المعرفة لأن منطلق المدرسة الاغريقية الشكلية فكرة مفادها أن الحواس بإمكانها أن تخوننا، وأن المختصين يناقض بعضهم بعضا، وتبعا لذلك يجب عدم التصديق بكل ما يزعم، والتشكيك في كل ما يقدم ويقال"(٣).

ويمكن تلخيص الأصول الفلسفية للسيميائية في الآتي:

١. الفكر اليوناني القديم عند أفلاطون وأرسطو والرواقيين.
٢. التراث العربي والإسلامي.
٣. الفكر الفلسفي والمنطقي.
٤. اللسانيات البنيوية والتداولية.

---

(١) ينظر: السيميائية، الأصول، القواعد والتاريخ: ٢٨.

(٢) ينظر: إتجاهات البحث اللساني، مايكل إيفيتش: ٣٥٢.

(٣) التحليل السيميائي في النقد الادبي الجزائري الحديث، عبد المالك مرتاض انموذجا، رسالة ماجستير للباحث: عبد القادر دحدي، اشراف الأستاذ الدكتور العيد جلولي، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، قسم اللغة والأدب، الجزائر: ١٤.

٥. الشكلانيين الروس.
٦. فلسفة الأشكال الرمزية[١].

٥.التنظير: وهي المرحلة الأهم، ورائدها الفرنسي دي سوسير والأميركي بيرس إلى جانب علماء آخرين تأثروا بمن سبقهم، إذ يعود تأسيس علم السيميائية نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين إلى هذين العالمين، فالأول فيردناند دي سوسير (١٨٥٧ – ١٩١٣) هو الأصل في التيار السيميولوجي، وتناول السيميائية من وجهة نظرية، أما شار بيرس (١٨٣٩ – ١٩١٤) فهو الأصل في التيار السيميوطيقي وتناول السيميائية من وجهة منطقية ورياضية[٢]، وسأعرض أفكار كلا منهما في تأسيس علم السيميائية على انفراد، ونعرج على دور مجموعة من العلماء الذين أسهموا في تطوير هذه الأفكار.

آ. **بيرس:** يرى الباحثون أن بفضل هذا العالم أصبح هذا العلم مستقلاً بذاته؛ لأنه يدرس العلامة وكل ما يحيل عليها، وهو يرى العالم كله عن طريق السيميائية كما ذكرنا في تعريفه لمصطلح السيميائية، أي أنها بالنسبة له نشاط معرفي شامل تهتم بكل ما تنتجه التجربة الإنسانية بكل أبعادها بوصف الإنسان علامة في الكون، فيؤكد رأيه بقوله: "إن الإنسان علامة، وما يحيط به علامة وما ينتجه علامة، وما يتداوله هو أيضا علامة، والخلاصة أن لا شيء يفلت من سلطان العلامة ولا شيء يمكن أن يشتغل خارج النسق الذي يحدد له حجمه وامتداده وعمقه كما لا يمكن أن يوجد شيء داخل هذا العالم طليقا يحلق في فضاءات الكون لا تحكمه ضوابط أو حدود ولا يجد من نزواته نسق..."[٣].

ويرى بيرس: "إن المنطق في معناه العام هو مذهب صفة (الضروري) و (الصوري)، كنت أرى وجوب ملاحظة خصائص هذه العمليات ما امكننا، وانطلاقا من ملاحظتنا الجيدة التي نستشفها عبر معطى لا أفرض أن أسميه التجريد، سننتهي إلى أحكام ضرورية ونسبية إزاء ما يجب أن تكون عليه خصائص العلامة التي يستعين بها الذكاء العلمي"[٤]، ونفهم من قوله أن العلامات هي من تقوم بدور التواصل بين البشر، فالتواصل هو تبادل لتلك العلامات بين الناس وهو خاضع للضوابط والقواعد حاله حال أي علم آخر.

والسيميوطيقا لدى بيرس مبنية على الرياضيات (صياغة الفرضيات، واستنباط النتائج منها) والمنطق والفلسفة، والظاهراتية (تحليل مقولات تشكل الدليل)، ويظهر لنا من كل هذا أن السيميوطيقا البيرسية بمثابة بحث رمزي موسع ومن هنا

---

(١) ينظر: التحليل السيميائي في النقد الادبي الجزائري الحديث: ١٤.

(٢) ينظر: السيميائيات أو نظرية العلامات، جيرار دولدال: ٤١، وينظر: الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر: ١٦.

(٣) السيميائيات والتأويل، مدخل السيميائيات، ش، س، بورس: ١٣.

(٤) السيمياء، بيرغيرو ٦.

تنكب على الدلائل اللسانية وغير اللسانية، ومن الواضح أن مفهوم (الدليل) ما كان له أن يكون كذلك لو لم يوسع ليشمل مختلف الظواهر كيفما كانت طبيعتها، وقد أكد (بيرس) أنه لم يكن بوسعه أن يدرس أي شيء، مثل الرياضيات والأخلاق والميتافيزيقا والجاذبية وعلم الأصوات والاقتصاد وتاريخ العلوم ... إلخ، إلا بوصفه دراسة سيميوطيقية(١).

وبهذا تكون السيميوطيقا عند (بيرس) تحمل سمة وظيفة فلسفية ومنطقية في آن واحد، ولا يمكن فصلها عن فلسفته التي من سماتها: الاستمرارية والواقعية وهي في النهاية تأولية، وتكمن وظيفة السيميوطيقا عنده "في انتاج مراقبة مقصودة ونقدية للعادات أو الاعتقادات، ومن هنا يوجد المجال الخاص بالمعرفة الفلسفية أو العلمية التي تبلوره في أوقات محددة من تاريخها سلسلة من المعايير التي تسمح بتحديد ما هو صادق، سواء كان الصدق مفكر فيه باعتباره ملاءمة (كفاية)، أو باعتباره انسجاماً داخلياً أو باعتباره مشاكلاً للواقع"(٢).

ويمكن عدّ سيميوطيقا (بيرس) أيضا بمقابل سيميوطيقا الدلالة والتواصل والتمثيل في آن واحد، كما أنها اجتماعية وجدلية، وتعتمد على أبعاد منهجية ثلاثة هي: البعد التركيبي، والبعد الدلالي، والبعد التداولي؛ السبب في ذلك يعود إلى أن الدليل البيرسي ثلاثي، نظراً لوجود الممثل بوصفه دليلاً في البعد الأول، ووجود موضوع الدليل (المعنى) في البعد ثاني، ويتمثل البعد الأخير في المؤول الذي يفسر كيفية إحالة الدليل على موضوعه انطلاقا من قواعد الدلالة الموجودة فيه(٣).

وتتكون العلامة عند (بيرس)، من الممثل والموضوع والمؤول، وتنبني على نظام رياضي قائم على نظام حتمي ثلاثي، ومن هنا أصبحت ظاهريات (بيرس) ثلاثية:

١. عالم الممكنات
٢. عالم الموجودات
٣. عالم الوجبات

فالعالم الأول يعني: "الكائن فلسفيا، والثاني يعني مقولة الوجود، ويقصد بالثالث الفكر في محاولته تفسير الأشياء، وهكذا يمثل المؤول الفكرة أو الحكم الذي يساعد على تمثيل العلامة تمثيلا حقيقيا على مستوى الموضوع، علاوة على ذلك،

---

(١) ينظر: دروس في السيميائيات، حنون مبارك: ٦٩.

(٢) سيميائية العنونة قي رواية غادة أم القرى لآحمد رضا حوحو أنموذجا، رسالة ماجستير للباحثة يبدري وفاء، اشراف الأستاذ الدكتور بن يحيى فتيحة، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة تلمسان، الجزائر، ٢٠٢٠م: ٢٣.

(٣) مدخل الي السيميوطيقيا السردية، جميل حمداوي: ١٨.

قد تكون العلامة عند (بيرس) لغوية أو غير لغوية، ومن ثم فهي أنواع ثلاثة: الأيقونة والاشارة والرمز.

وهكذا فالعلاقة التي تجمع بين الدال والمدلول ضمن الأيقونة هي علاقة تشابه وتماثل مثل: الخرائط والصور الفوتوغرافية والأوراق المطبوعة، ومن ثم تحيل على مواضيعها مباشرة بوساطة المشابهة.

أما الاشارة أو العلامة المؤشرية فتكون العلاقة فيها بين الدال والمدلول سببية وعلنية ومنطقية، كارتباط الدخان بالنار.

أما العلاقة الموجودة بين الدال والمدلول فيما يتعلق بالرمز فهي علاقة اعتباطية وعرفية غير معللة فلا يوجد ثمة أي تجاوز أو صلة طبيعية بينهم(٢).

ب. دي سوسير: يدين الباحثون إليه بأنّ أهم محاولة لتعريف هذا العلم كانت منه، فهو من بشر بهذا العلم الجديد الذي ستكون مهمته دراسة العلامة داخل الحياة الاجتماعية، كما بيّنا في تعريفه للسيميائية، وسوسير يسمي هذا العلم بالسيميولوجيا، فاللغة عنده نظام من العلامات المعبرة عن الأفكار، وهو كنظام الكتابة والطقوس الرمزية، أو الصيغ المهذبة أو العلامات العسكرية، وهو جزء من علم النفس وحصره في دلالة العلامات الاجتماعية(٢).

كان (دي سوسير) يدرك منذ البداية أن العملية التواصلية تتم عبر مجموعة من الإشارات اللغوية وغير اللغوية، فكانت أول خطوة قام بها هي "تحديد علم اللغة بعيد النظر إلى شتى العوامل البيولوجية، والفيزيقية، والسيكولوجية، والاجتماعية، والتاريخية، والجمالية، والعلمية التي تتداخل وتتشابك لتكون نسيج النشاط اللغوي لدى البشر"(٣).

وبما أنه يرى أن "اللغة مؤسسة اجتماعية، ولكنها تتميز عما سواها بعدة سمات"(٤)، فهذا يعني أن اللغة وسيلة من الوسائل التي تحقق الدلالة وتنقل أفكار الإنسان إلى الآخرين، ومن ثم تساعد على التواصل كغيرها من الأنظمة الأخرى، وان كانت - كما يرى (دي سوسير) – أهم هذه الأنظمة جميعها، أما أهميتها فترجع إلى كونها المضمون الرئيسي للكون، ولأنماط وجوده فلا يمكن معرفة أي شيء دون الاستعانة بعلامات اللسان، ذلك أن العالم بكل موجوداته يحضر في الذهن على شكل مضمون لساني(٥).

---

(٢) مدخل الي السيميوطيقيا السردية: ١٨ - ١٩.

(٢) ينظر: الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر: ١٧.

(٣) المتقن، معجم المصطلحات اللغوية والأدبية، سمير حجازي: ٢٦.

(٤) معجم السيميائيات، الدكتور فيصل الأحمر: ٤٠.

(٥) ينظر: مدخل إلى السيميائيات السردية، سعيد بنكراد: ٣٧.

وبعد التوصل إلى قناعة وجود أنظمة تواصلية بين البشر من غير اللغة التي يتحدثون بها، ذهب التصور عند دي سوسير إلى ضرورة وجود "علم يدرس حياة الدلائل في صلب الحياة الاجتماعية، وقد يكون قسما من علم النفس الاجتماعي، وبالتالي قسما من علم النفس العام، ونقترح تسميته (semiology) أي علم الدلائل، وهي كلمة مشتقة من (semitone)، بمعنى دليل، ولعله سيمكننا من أن نعرف مما تتكون الدلائل والقوانين التي تسيرها، ولما كان هذا العلم غير موجود بعد، فإنه لا يمكن أن نتنبأ بما سيكون ولكن يحق له أن يوجد ومكانه محدد سلفا"(١).

ولعل السبب الذي يجعل (دي سيوسير) يضع السيميولوجيا هذا الموضع من علم النفس وعلم الاجتماع؛ هو ولعه بالنتائج التي توصلت إليها أبحاث هذين العلمين على يد معاصريه (فرويد) و(دوركايم)، وعن طريق تسميته لهذا العلم بالسيميولوجيا اشتقاقا من(Semion) اليونانية، ندرك وعيه بالدراسات اللغوية القديمة العائدة إلى الجذور اليونانية، يتكون مصطلح سيميائية حسب صيغته الأجنبية (semiotique) أو(Semiotics) من الجذرين (Semio) و(tique) ، إذ إنَّ الجذر الأول الوارد في اللاتينية على صورتين: (Semio) و (Sema) يعني إشارة أو علامة، أو ما تسمى بالفرنسية (Signe)، وبالإنجليزية(Signe) ، في حين أن الجذر الثاني للمصطلح بدمج الكلمتين (Semio) و (tique) يصير معنى المصطلح علم الاشارات أو علم العلامات، وهو العلم الذي اقترحه (دي سوسير) كمشروع مستقبلي لتعميم العلم الذي به اللسانيات فيكون العلم العام للاشارات(٢). وقد أكد (دي سوسير) أن نتائج علم الدلائل سوف تطبق على اللسانيات.

وهناك أفكار جديدة جاء بها (دي سوسير) في دراساته اللغوية وتبنتها الدراسات السيميولوجية فيما بعد، خاصة مبدأ الثنائيات (ثنائية الدليل، الدال والمدلول) وثنائية (اللغة والكلام)، فقد ربط مفهوم الدليل بمفهوم النظام هذا الأخير أي - النظام - هو: "الرابط الحقيقي بين العناصر الصوتية والعناصر النفسية في صلب كل دليل من الدلائل"(٣).

ويقصد دي سوسير بالعناصر الصوتية (الدوال)، فقد حصر (الدال) في الصورة الصوتية فقط، أما العناصر النفسية فهي (المدلولات)، وهو تأكيد آخر على الجانب النفسي في دراسات (دي سوسير) ونظامه المتضمن مفهوم الكل والعلاقة، إذ لا يمكن فهم وظيفة الأجزاء إلا في علاقتها الاختلافية مع الكل، فالأجزاء داخل

---

(١) معجم السيميائيات: ٤١.

(٢) ينظر: دراسة سيمائية ودلالية في الرواية التراث، عبدالجليل مرتاض: ١٣.

(٣) معجم السيميائيات: ٤٣.

النظام ليس لها معنى في حد ذاتها عندما ينظر إليها معزولة، وهو ما عبر عنه (دي سوسير) بمفهوم القيمة (valeur)[1].

وقوله (علاقتها الاختلافية) مبني على رؤيته للغة، فهو يقول: "أما في اللغة فإنك لا تجد إلا اختلافات بدون موجود لعناصر إيجابية، فسواء اعتبرت المدلول أو الدال، فإنك لن تجد في اللغة أفكاراً ولا أصواتاً وجودها سابق لوجود النظام اللغوي، إنما تجد فيها اختلافات تصويرية، وأخرى صوتية نابعة من ذلك النظام"[2].

وبهذا تكون لا قيمة للأفكار مجردة عن الدوال، ولا قيمة للدوال دون أفكار، ووجودهما مستقلات عن بعضهما بعض مستحيل، ثم إن الدلالة لا تتكون إلا داخل النظام، ولا تعرف إلا علاقاتها التعارضية، وهذا ما يفترضه مفهوم القيمة.

أما ثنائية اللغة والكلام، فقد نظر (دي سوسير) إلى اللغة على أنها "منظومة من العلامات تعبر عن فكرة ما، أما الكلام فهو عمل فردي الإرادة والعقل"[3].

وقد ذهب (دي سوسير) بقلب الفكرة السائدة بأن اللسانيات هي جزء من السيميولوجيا، وعكسها، فهو يقول: "إن اللغة ليست إلا جزءاً من جزء العلامات، والنظر إلى علم العلامة بوصفه فرعا من علم اللغة العام، وبالضبط ذلك القسم الذي يحمل على عاتقه كبريات الوحدات الخطابية الدالة"[4].

إن أهم ما يميز المشروع السيميولوجي عند (دي سوسير) هو تأكيده على البعد الاجتماعي للدليل، والذي كان صريحاً وجلياً في تأكيده على أن الدلائل تعبر عن الأفكار، وذلك ما يمكن ملاحظته على أفكاره السيميولوجية تأكيده على قضية القصدية، وإرادة التواصل، إذ ركز عليهما في معالجته المسألة الدليل، أما البعد النفسي الذي كان حاضراً في تعريفه للدليل فقد صبغ أعماله كلها، إذن يمكن القول أن مشروع (دي سوسير) السيميولوجي إنما هو مستمد من دراساته اللغوية التي كانت الأساس في بلورة أكثر المفاهيم السيميولوجية وحتى التفكيكية وغيرها من المدارس الحداثية الأخرى، فاللسانيات هي المنطلق الوحيد لهذه المدارس التي رأت في النتائج النسبية التي توصل إليها (دي سوسير) الأمل الذي لابد من الوصول إليه.

جـ. مساهمون آخرون: ثمة علماء أسهموا في إرساء قواعد السيميائية، وكان لهم دورهم في انضاج فكرتها، ونذكر منهم رواد مدرسة براغ التي ضمت كلا من "فيلام ماتيسيون"(١٨٨٢ - ١٩٤٦) و "بوهسلافها فرانيك"(١٨٩٣ - ١٩٧٨) بالإضافة إلى "جاكسون"وغيرهم من الأعلام، وقد اعتمدت هذه المدرسة على التحليل

---

(1) سيميائية النص الأدبي، أنور المرتجي: ١٠.

(2) معجم السيميائيات: ١٤.

(3) السيميائية، أصولها وقواعدها، رشا مالك وعز الدين مناصر: ٣٠.

(4) المصدر نفسه.

الوظائفي عند دراستها للمنظومات السيميائية، من حيث علاقاتها بالوظائف الاجتماعية؛ كالتواصل، وهم أيضاً درسوا الثقافة وعلم الجمال[1].

كذلك رواد مدرسة موسكو والتي تضم مجموعة سيميائية أخرى، ومنهم "فيكتور شكسلوفسكي"(١٨٩٤ – ١٩٤٣) و "يوريتينيانوف"(١٨٩٤ – ١٩٤٣) و "بوريس اخنباوم"(١٩٥٩ – ١٨٨٦)، وهذه المدرسة كانت مع جمعية (بتروغراد) لدراسة اللغة الشعرية[2].

أما "بيير كيرو"في كتابه "السيميولوجيا"فإنه تناول مسألة السيميولوجيا، وكانت بحق سيميولوجيا تواصلية، إذ اقتصر على النموذج التواصلي الذي أتى به جاكسون وطبقه على الأنظمة غير اللسانية[3].

---

(1) ينظر: أسس السيميائية، دانيال تشارلز: ٣٨٥.

(2) المصدر نفسه: ٣٨٨.

(3) ينظر: اللسانيات المعاصرة في ضوء نظرية التواصل، نور الدين زايص: ١٢٤.

الفصل الأول

عوامل النموذج العاملي في روايات عالية ممدوح

(المحبوبات، التانكي، الأجنبية)

المبحث الأول: النموذج العاملي وعوامله

أولاً: النموذج العاملي.

ثانياً: عوامل النموذج العاملي

المبحث الثّاني: عوامل النموذج العاملي في روايات عالية ممدوح

أولاً: عوامل النموذج العاملي في رواية (المحبوبات)

ثانياً: عوامل النموذج العاملي في رواية (التانكي)

ثالثاً: عوامل النموذج العاملي في رواية (الأجنبية)

المبحث الأول: النموذج العاملي وعوامله

أولاً: النموذج العاملي:

يعد النموذج العاملي سلسلة المفاهيم المتداخلة فيما بينها، التي تشيرإلى الفكرالعاملي بوصفه جزءاً سيميائياً في حقول السيميائية السردية الذي بدوره يهدف الى اقامة نحو سردي، ويعود الفضل في ذلك إلى السيميائي الفرنسي غريماس الذي أسس مدرسة باريس السيميائية، إذ "تمكن برفقة مجموعة من تلامذته ميتشيل أريفي وشابرول وجان كلود واخرين، ان يكرسوا كل جهودهم لدراسة منحى صعب في اللسانيات، وهو المدلول او جانب المعنى أوالدلالة أوالتدليل، واستكشاف جميع القوانين والقواعد الثانوية والثابتة التي تتحكم في النص في توليد النصوص في تمظهراتها النصية واللامتناهية العدد والمختلفة على مستوى التنوع الاجناسي"(١).

كذلك يخضع النموذج العاملي بعدّه نظاماً "لعلاقات قارة بين العوامل ومن حيث هو صيرورة قائمة على تحولات متتالية، ذلك أن السرد ينبني على التراوح بين الاستقرار والحركة والثبات والتحول في آن، فمضمون الأفعال يتغير باستمرار والقائمون بالفعل يتغيرون كذلك، لكن الملفوظ – العرض يظل ثابتاً"(٢)، والنموذج العاملي الذي وضعه غريماس يكسب اهمية وجوده من أمرين؛ "الأول أنه قائم على الاستقراء والتحليل؛ الشرطين اللذين اشترطهما غريماس على نفسه، والآخر يخضع لبنية في السرد، فهي التي توجه هذا النموذج وليس عاملاً خارجياً فالنموذج جاء اعتماداً على ما عرضه السرد نفسه ممثلاً بجهود بروب وسوريو"(٣)، فغريماس اعتمد على اعمال من سبقوه ليكون نموذجه العاملي امثال فلاديمير بروب وتنيير وسوريو كما سأبيّن.

مفاهيم النموذج العاملي

أ- مفهوم العامل:

لم يظهر مفهوم العامل (Actan)، الا مع الشكلاني الروسي فلايمير بروب V.propp وإيتان سوريو EtienneSouriau، فقد حاول فلاديمير بروب دراسة مائة حكاية روسية بطريقة سيميائية قائمة على تحديد الوظائف الثابتة والعوامل الفاعلة المتكررة في تلك الحكاية في كتاب (مورفولوجيا الخرافة)(٤)، فبروب حاول تحديد العوامل والوظائف التي فرضت نفسها في كل نص وكأن النص لايكون الا بها؛ وهذا ما يجعل العامل ذا قيمة مهمة في البنية السردية.

---

(١) مدخل الى السيميائية السردية الخطابية، جوزيف كورتيس: ٩.

(٢) في الخطاب السردي نظرية غريماس، محمد الناصر العجيمي: ٣٨.

(٣) الاتجاه السيميائي في نقد السرد العربي الحديث، محمد فليح الجبوري: ٧٣.

(٤) ينظر: السيميولوجيا بين النظرية والتطبيق، جميل حمداوي: ٨٤.

فللعامل دور اساس في مستوى البنية العميقة للسرد وهو يقابل الوظيفة عند سوريو، والشخص الدرامي عند درامتيس بيرسن وبروب، والشخصية الخارقة عند لوتمان. والمصطلح أدخل الى السرد بوساطة غريماس الذي اخذه من تيسنير؛ الذي استخدمه ليشير الى وحدة تركيبية[1]، فغريماس اعتمد على اعمال من سبقوه ليوضح مفهوم العامل.

والعامل عند غريماس "نوع من الوحدات التركيبية ذات الصفات الشكلية خارج اي استثمار دلالي وأيديولوجي"[2]، وعن طريق ذلك "ينظر الى مفهوم العامل بوصفه بديلا لمصطلح الشخصية، في السيميوطيقا الادبية وبديلا عن الشخصيات الدرامية كما يسميها بروب"[3]. وغريماس يرى بأنَّ هناك فرقاً بين مفهوم العامل والشخصية، فالشخصية تقتصر على الانسان فقط، بينما العامل لا يشمل فقط الانسان؛ "فالعامل مفهوم اكثر عمومية وتجريدا من مفهوم الشخصية، فقد يكون العامل شخصية او حيوانا او جمادا او فكرا، أنه يعادل مفهوم الوظيفة"[4].

ب ـ مفهوم الممثل:

سعى غريماس للتمييز بين الممثلين والعوامل خاصة، وإنَّ العامل ينتمي الى المستوى السردي والممثل ينتمي الى المستوى الخطابي، فإذا "كان مفهوم العامل ذا طبيعة تركيبية، فإن مفهوم الممثل يبدو مرتبطا بالدلالة لا بالتركيب"[5]، وقد حددت السيميوطيقا السردية جملة المقومات التي تخصص المحتوى الدلالي للممثل، وتتمثل هذه المجموعة من المقومات "مثل: +انسان، او +حيوان، او +حي، ويكون قابلاً للتفريد، اي محدداً بصفته فرداً"[6]، وهذا يشير الى أنَّ "الممثل (Acteur) الذي ينتمي إلى المستوى الخطابي يعد أجراءً مهما في التحليل، فهو يمكن ان يؤدي مجموعة أدوار، يمكن أن يؤدي دوراً تيماتيكيا بصفته ممثلاً، ويؤدي دوراً عاملياً بصفته عاملاً، لذلك اعتبرته السيميوطيقا السردية حلقة وصل بين التركيب السردي السطحي والبنية الخطابية"[7].

فبالإضافة الى الدور العاملي الذي يقوم به الممثل، "فإنّ هناك دوراً تيماتيكياً يتميز ببعده الدلالي...، يعمل على ضبط مميزات الممثل بإدخاله في مقولة السياق

---

(1) المصطلح السردي معجم المصطلحات، جيرالد برنس: ١٧.

(2) سيميائيات السرد الروائي من السرد الى الاهواء، حليمة وازيدي: ١٦.

(3) المصدر نفسه: ١٦.

(4) تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، محمد بوعزة: ٦٥.

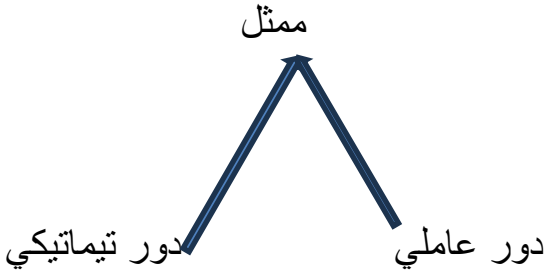
(5) سيميائيات السرد الروائي من السرد الى الاهواء: ١٧.

(6) التحليل السيميائي للخطاب الروائي البنيات الخطابية، التركيب، الدلالة، عبد المجيد نوسي: ١٦٥.

(7) سيميائيات السرد الروائي من السرد الى الاهواء: ١٨ - ١٩.

السوسيوثقافي؛ التي تجمع سمات ترتبط بالتمثيل الجماعي، كما أنها تلعب دوراً أساسياً في تسهيل قراءة الحكاية وتنمي قابلية التوقع لدى القارئ"[1].

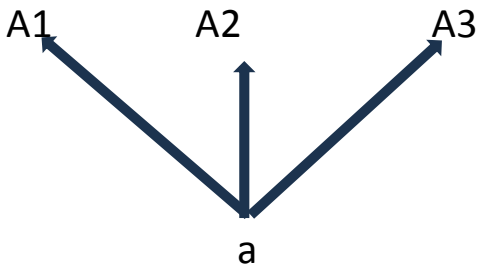
ويمكن توضيح ذلك بالمخطط الآتي[2]:



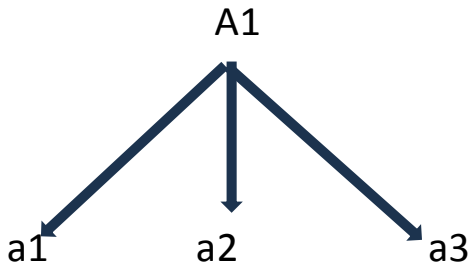
لذلك فإنّ "لازدواجية الممثل القائمة على إنجازه أدوارا عاملية وأدوارا تيماتيكية، يجعل بنية الممثلين تتخذ موقعاً خاصاً على مستوى الهيكل العام للنظرية السيميوطيقية، فرغم أنَّ الممثل يشكل وحدة وصورة تنتمي الى الخطاب، فإنه يمكن أن يتموقع بين الأدوار العاملية بصفتها التمثيل التركيبي السطحي لتحولات التركيب العميق وبين الأدوارالتيماتيكية التي تتأطر على مستوى اعمق"[3].

نستنتج من هذا أن علاقة العامل والممثل هي علاقة ازدواجية، فمن الممكن لعامل واحد أن يكون ممثلاً في الحكي بممثلين او اكثر، كما ان ممثلاً واحداً يمكن ان يقوم بأدوار عاملية متعددة، ويوضح غريماس ذلك بيانياً بحسب الأشكال الآتية؛ مستخدماً الرمز: (A) للدلالة على العامل، والرمز: (a) للدلالة على الممثل[4]:

الحالة الاولى



الحالة الثانية



(1) سيميائيات السرد الروائي من السرد الى الاهواء:١٩.

(2) قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص عربي ـ انكليزي ـ فرنسي، رشيد بن مالك: ١٧.

(3) التحليل السيميائي للخطاب الروائي: ١٦٢.

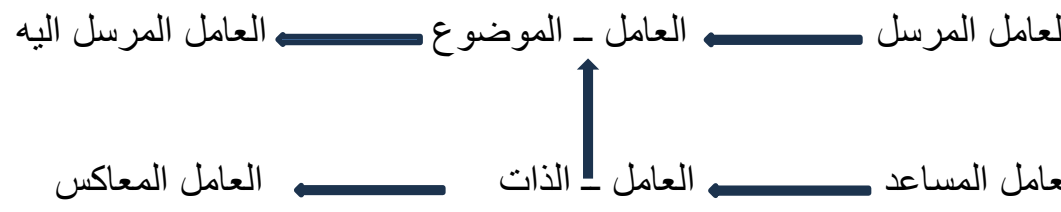
(4) ينظر: بنية النص السردي من منظور النقد الادبي، حميد لحمداني: ٣٧.

المرجعيات الاساسية لنظرية غريماس العاملية:

اعتمد السيميائيون لتأسيس النموذج العاملي على إرث نظري تمثل في[1]:

- نموذج أول مستعار من (تنيير).
- نموذج ثانٍ للباحث السوفياتي (فلادمير بروب).
- نموذج ثالث يعود إلى (سوريو).

وعن طريق هذه النماذج الثلاثة، عمل غريماس على وضع نموذجه العاملي المكون من ثلاثة أزواج، تشتمل على ستة عوامل وستة أدوار عاملية، وهو على الشكل الآتي[2]:



وتتحدد هذه الأزواج عن طريق المحاور الآتية[3]:

- محور الرغبة: الذي يربط بين الذات والموضوع.
- محور الإبلاغ: هو عنصر الربط بين المرسل والمرسل إليه .
- محور الصراع: وهو ما يجمع بين المعيق والمساعد.

١ـ نموذج تنيير:

اعتمد غريماس على استثمار أفكار تنيير في النحو البنيوي لبناء نموذجه العاملي، "إذ ينطلق من ملاحظة (تنيير) التي شبه فيها الملفوظ البسيط بالمشهد والملفوظ عنده هو الجملة"[4]، ولـ(تنيير) نظرته الخاصة في الملفوظ وتوزيع الأدوار عليه بحسب البيئة التي يجري فيها الفعل، أو سياقاته، "فالملفوظ عنده فرجة دائمة :هناك فاعل، وهناك فعل، وهناك مفعول به، إن هذا الفرجة تتميز بعنصربالغ الاهمية يكمن في التوزيع الثابت والدائم للأداور، فقد تتغير المحافل التي تقوم بالفعل وقد يتنوع الفعل كما قد يتنوع المفعول به، لكن العنصر الضامن لاستمرارية الملفوظ (الفرجة) هو هذا التوزيع بالذات"[5].

---

(1) ينظر: سيميائيات السرد الروائي من السرد الى الاهواء: ١٦.

(2) المصدر نفسه: ١٦.

(3) ينظر: السيميائيات السردية مدخل نظري: ٧٧.

(4) بنية النص السردي من منظور النقد الادبي: ٣٢.

(5) السيميائيات السردية مدخل نظري: ٧٤.

وقد عمل (تنيير) على تأسيس تركيب جملي خاص به، إذ "إن عمل تنيير يهدف على مستوى عام، الى تأسيس (تركيب خالص) لذلك فإن التركيب عنده هو دراسة الجملة، والجملة اساساً جملة من الالتحامات، والجملة بالتحاماتها تحقق تمفصل تجربة معيش في علاقتها بالبنية اللغوية"[1].

انطلق غريماس عن طريق ذلك محاولا أن يعمم هذه البنية الى خارج حدود الجملة؛ اي حاول أن يقتبس مفهوم العامل من النحو البنيوي، "فإذا كانت الجملة من الناحية التركيبية الخالصة تتسع الأكثر من فاعل ولأكثر من فعل، ولأكثر من مفعول به، فإن نقل هذا النموذج الي ميدان آخر غير اللسانيات يتطلب الحاق تعديل يمس طبيعة الفرجة وطبيعة الأدوار"[2]، ومن وجهة نظر علم التركيب التقليدي تعدّ "الوظائف بمثابة أدوار تقوم بها الكلمات داخل الجملة، تكون فيها الذات فاعلا، والموضوع مفعولا، وتصبح الجملة ايضاً وفق هذا التصور عبارة عن مشهد"[3].

وفي هذا المجال يقترح غريماس نوعين من التعديلات[4]:

- من جهة يجب تقليص العوامل التركيبية وردها الى وضعها الدلالي.

- ومن جهة ثانية يجب تجميع كل الوظائف المنضوية داخل متن ما، وإسنادها الى عامل دلالي واحد.

وهذا ما سعى اليه غريماس بما يخص (تنيير) محاولا الإفادة من النحو التركيبي لتحديد العامل في الخطاب السردي.

٢- نموذج (بروب):

تأسست ابحاث غريماس حول السرد على الاستعادة النقدية لأعمال بروب ووضعها حصراً وضمن منظور سيميائي وبنيوي، "فالنص معطى تجريبي، ويدرس الباحث السيميائي – باعتباره محللا – (التنظيم التركيبي للمعاني) أي التقطيع والتنظيم السرديين"[5].

ويعد بروب من أبرز الشكلانيين الذين تناولوا السرد الخرافي، و"اتخذ من الحكايات الروسية العجيبة مادة استنبط منها نظريته الوظائفية"[6]، واختلف (بروب) عن سابقيه بأنه اعتمد البناء الداخلي للحكاية، من دون الرجوع إلى خلفياتها، إذ "ينطلق بروب اساساً من ضرورة دراسة الحكاية اعتماداً على بنائها الداخلي، أي على دلائلها

---

(1) التحليل السيميائي للخطاب الروائي: ٢٠٨ - ٢٠٩.

(2) السيميائيات السردية مدخل نظري: ٧٥.

(3) بنية النص السردي من منظور النقد الادبي: ٣٢ – ٣٣..

(4) السيميائيات السردية مدخل نظري: ٧٥.

(5) مدخل الى مناهج النقد الادبي النقد النصي، جيزيل فالانسي: ١٧٥.

(6) الاتجاه السيميائي في نقد السرد العربي الحديث: ٥٨.

(signes) الخاصة، وليس اعتماداً على التصنيف التاريخي او التصنيف الموضوعاتي اللذين قام بهما من سبقوه في البحث"[1]، ولكي يوضح (فلاديمير بروب) نموذجه قام بتحليل الامثلة الآتية[2]:

١. الملك يعطي احد الشخصيات نسراً، ويحمل النسر الشجاع الى مملكة اخرى.

٢. الجد يعطي(سوتشينكو) حصاناً، ويحمل الحصان (سوتشينكو) الى مملكة أخرى.

٣. أحد السحرة يعطي (إيفان) زورقاً، يحمل الزورق (إيفان) إلى مملكة أخرى.

٤. الملكة تعطي (إيفان) خاتماً، يخرج من الخاتم رجال أشداء يحملون (إيفان) إلى مملكة أخرى ... الخ.

وعن طريق الأمثلة السابقة "يلاحظ بروب أنَّ الامثلة الاربعة تحتوي على عناصر ثابتة وعناصر متغيرة. فالذي يتغير هو اسماء وأوصاف الشخصيات وما لا يتغير هو افعالهم، او على الاصح هو الوظائف التي يقومون بها"[3]. وبهذا تكون "الثوابت التي تشكل العناصر الاساسية في الحكي هي الوظائف التي يقوم بها الابطال"[4].

ويمكن للملاحظات التي قدمناها ان تصاغ على النحو الآتي باختصار[5]:

١ـ إنَّ العناصر الثابتة في القصة هي وظائف الشخصيات أياً كانت هذه الشخصيات، وأياً كانت الطريقة التي تؤدي بها هذه الوظائف، فالوظائف هي الأجزاء المكونة الأساسية للقصة.

٢ـ إنَّ عدد الوظائف التي تحتوي عليها القصة العجيبة محدود.

٣ـ إنَّ توالي الوظائف هو نفسه على الدوام.

٤ـ فكل القَصص العجيب ينتمي من حيث بنيته الى النمط نفسه.

ويرى بروب أنَّ تحديد الوظيفة ينبغي أن يكون بمثابة المحصلة لاعتبارين أساسين[6]: أولهما: تحديد الوظيفة انطلاقاً من الفعل بصرف النظر عن الشخصية المنفذه له. ثانيهما: ولئن وجب فهم الفعل في السياق السردي، فإن دلالة اي وظيفة معطاة ينبغي ان تستمد من تطور الحبكة.

---

(1) بنية النص السردي من منظور النقد الادبي: ٢٣.

(2) ينظر: مورفولوجيا القصة، فلاديمير بروب: ٣٦ - ٣٧.

(3) بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي: ٢٤.

(4) نظرية الرواية، السيد ابراهيم: ١٧.

(5) ينظر: مورفولوجيا القصة: ٣٨ - ٤٠.

(6) ينظر: مقدمة في السيميائيات السردية، رشيد بن مالك: ٢٩ - ٣٠.

على اساس ذلك تعرف الوظيفة عند فلاديمير بروب بأنها: "ما تقوم به الشخصية من فعلٍ محددٍ من منظور دلالته في سير الحبكة"[1].

وبعد هذا التحديد اثار بروب مسألة التنظيم العاملي في الحكاية، وتتمثل في ما يسميه بالشخصيات، وتتحدد هذه الشخصيات (بدائرة الأفعال) التي تنجزها، وكل دائرة افعال مؤلفة من مجموعة من الوظائف؛ لأن الوظائف التي حددها تنتظم داخل دوائر أفعال[2].

وهذه الدوائر وردت عند بروب كما يأتي[3]:

- المعتدي: (الشرير).
- الواهب.
- المساعد.
- الأميرة (موضوع البحث).
- الموكل.
- البطل.
- البطل المزيف.

بعد هذا التوضيح العاملي للحكاية الذي يتضمنه تحليل بروب، نلاحظ وبشكل واضح اهمية عمل بروب في اعمال الاخرين، إذ "تظهر خصوبة نظرية بروب في كتابات الاخرين الذين ساروا في طريقه، ويعتبر غريماس وكلود بريموند من النقاد الفرنسيين الذين استخدموا نظرته النافذة اساسا لنظريات اشمل"[4]، حتى قيل: "إن مشروع غريماس ما كان له أن يرى النور لولا وجود هذا العمل الجبار الذي قام به بروب"[5].

فالهدف الاساس الذي يسعى اليه غريماس في مشروعه هو "أن يجعل بنية الجملة مشاكلة لحبكة النص؛ لذلك كان غريماس يسعى ـ شأنه في ذلك شأن بروب ـ للبحث عن نحو للرواية...، لكنه يختلف عن بروب في أنه ينظر للقصة على أنها بنية دلالية مشاكلة للجملة لا تنصاع إلا للتحليل المناسب"[6].

---

(1) مورفولوجيا القصة: ٣٨.

(2) ينظر: التحليل السيميائي للخطاب الروائي: ٢١٠.

(3) ينظر: سميولوجية الشخصيات الروائية، فيليب هامون: ٥٣.

(4) نظريات السرد الحديثة، والاس مارتن: ١٢١ - ١٢٢.

(5) السيميائيات السردية مدخل نظري: ٣٤.

(6) نظرية الرواية: ٣٤.

لذلك كانت نظرة غريماس وجهوده اتجاه برنامج بروب تشكل "نوعاً من التقليص ونوعاً من الإصلاح"(١)، فغريماس يرى: "عوض الحديث عن الوظيفة، يجب الحديث عن الملفوظ السردي، وبدل الحديث عن دوائر الفعل، يجب الحديث عن العامل كبؤرة للاستثمار الدلالي، وبدل النظرة التوزيعية، التفكير في الكشف عن مستوى آخر لتنظيم السردية وهو ما توفره النظرة الاستبدالية، وبدل الحديث عن التتابع الوظيفي يجب الحديث عن خطاطة سردية، تمثل تمفصلا منظما للنشاط"(٢).

كانت دراسة بروب دراسة ضيقة تقوم على نمط قصصي معين وهي الحكايات الشعبية؛ لذلك كثف غريماس جهوده ليعمل على "تطبيق النموذج الوظائفي على جميع الانماط القصصية، فميز ثلاثاً من الوظائف؛ العقد، الاختيار، الاتصال /الانفصال"(٣).

٣ـ نموذج (سوريو):

إن النموذج الثالث الذي اعتمد عليه غريماس لتشكيل نموذجه العاملي يعود لسوريو، إذ "وبعد مرور عشرين سنة على وضع بروب نموذجه القائم على وظائف الشخصيات سيقوم سوريو أنطلاقا من المسرح هذه المرة، بإعداد نموذج عاملي يتكون من ست وحدات يسميها (وظائف درامية) وهي مختلفة شيئا ماعن مفهوم الوظيفة عند بروب"(٤).

وهذه الوحدات كالآتي(٥):

ـ الأسد: (القوة الثيمية الموجهة).

ـ الشمس: (موضوع بحث الاسد).

ـ الأرض: (المستفيد من الموضوع قيد البحث).

ـ المريخ: (المعيق).

ـ الميزان: (الحكم، مانح الخير، او الموضوع الذي يبحث عنه).

ـ القمر: (مساعدة هذه الشخصية أو تلك من الشخصيات النمطية).

وتكمن أهمية فكرة سوريو في "انه برهن على أن التأويل العاملي يمكن تطبيقه على نصوص مختلفة عن الحكايات الشعبية (النصوص المسرحية)، ولقد كانت نتائج هذا التطبيق بنفس قيمة النتائج التي تم الحصول عليها انطلاقا من التطبيقات على

(١) السيميائيات السردية مدخل نظري: ٣٤.

(٢) المصدر نفسه: ٣٩.

(٣) مدخل الى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً، سمير مرزوقي، وجميل شاكر: ٦٥.

(٤) بنية الشكل الروائي الفضاء ـ الزمن ـ الشخصية، حسن بحراوي: ٢١٩.

(٥) ينظر: سميولوجية الشخصيات الروائية: ٥٢ ـ ٥٣.

الحكايات الشعبية"[1]، وقد اعتمد كريماس على هذا الإرث المنهجي الهام الذي خلفه بروب وسوريو من بعده، "فأسس عليه اول ترسيمة عواملية للشخصيات، وهكذا اعاد غريماس النظر إلى التحليلين السابقين في محاولة لاقامة توليف بينهما، ومن ناحية أخرى يسعى إلى إيجاد قرابة بين جدول الأدوار عندهما والوظائف التركية في اللغة"[2].

وقد أدخل غريماس جردين آخرين للعوامل؛ الأول: جرد فلادمير بروب المتصور عن طريق شخصيات الحكاية الخرافية، والثاني جرد إي. سوريو المتصور عن طريق شخصيات المسرح، والمقارنة بين هذه النماذج أظهرت العاملين الجديدين: المساعد، والضديد، وفي أدناه جدول مقارني بين جرود العوامل[3]:

شخصيات المسرح (سوريو)	شخصيات الخرافة (بروب)	النموذج العاملي (غريماس)
• القوة الموضوعاتية الموجهة	• البطل	• الذات
• ممثل الخير، والقيمة الموجهة	•الشخص المرغوب فيه	• الموضوع
• الحكم ، واهب الخير	• ابو الشخص المرغوب فيه	• المرسل
• المتحصل المفترض على القيمة	• المنتدب	• المرسل اليه
• المساعد	• البطل	
• الضديد	• المساعد ، الواهب	•المساعد
	• الخائن	• الضدي

ثانياً: عوامل النموذج العاملي:

(1) السيميائيات السردية مدخل نظري: ٧٣.

(2) بنية الشكل الروائي: ٢١٩.

(3) تحليل الخطاب السردي وقضايا النص، عبد القادر شرشار: ١٠٥ - ١٠٦.

ركز "غريماس" في برنامجه السردي على البنية العاملية؛ خاصة ما يتعلق بالفواعل والعوامل، اللذين يشكلان المستويين السّطحي والعميق، وهما المستويان اللذان ينظمان القوانين التي يخضع لها انتاج المعنى، بعدّ النّص منظومة مبنية من القواعد والعلاقات(1)، ولتحقيق كل هذا كان لزاما على غريماس أن يسمي وحدات تشكل هذه القواعد وتدخل في هذا النّسق من العلاقات، يقول غريماس: "علينا التّعرف على وحدات قادرة على الدّخول في هذه المجموعة من القواعد وفي هذا النّسق من العلاقات ولتحقيق ذلك من الضّروري التّمييز بين مستويات للوصف"(2)؛ لذلك ميّز غريماس بين الفواعل والعوامل بالاعتماد على تجارب من سبقه من العلماء، إذ يقول: "إن التفسير اللغوي الجديد للشخصيات الدرامية الذي اقترحناه بالاعتماد على الوصف (البروبي) للحكاية الروسية العجيبة يبحث في المقام الأول عن إقامة تمييز بين العوامل المتعلقة بالتركيب السردي، والفواعل المدركة في الخطابات الخاصة التي تتجلى فيها، ويعتبر العلاقة بينهما ليست مجرد علاقة تضمين لحالة في فئة؛ وإنما هي علاقة مضاعفة"(3)، فالعوامل أسهمت في التركيب الذي يكون على مستوى النص السردي، بينما يكون دور الفواعل هو تحريك هذا السرد وشحنه بالأحداث والخطابات المدركة، بمعنى أن الفاعل الواحد يمكن أن يتجلى في عدة خطابات، وكذلك العامل يتجلى في الخطاب بوساطة فواعل متعددة(4).

وما أراده غريماس هو تغيير الصورة عن الشخصية في الخطاب من ثابتة إلى فاعلة تمد النص بالعديد من التصورات المختلفة والموضوعات، إذ "يسعى هذا التمييز إلى تجاوز التصور الساذج عن الشخصية الذي يعتبرها ثابتة على طول الخطاب واستبداله بتصور آخر يعتبرها فاعلا حركيا وحيويا، يضطلع بعدة أدوار عاملية وموضوعاتية"(5)، فالنموذج العاملي هنا يشكل تصنيفاً لمجموعة من الأدوار التي نصادفها في الحكاية.

والعامل في تصور غريماس يمكن أن يكون مُمثَّلا بأكثر من مُمثِّل، وليس بالضرورة شخص، فيمكن أن تكون العوامل كائنات بشرية أو أشياء لها عنوان بسيط، فهي ذات فاعلية تؤهلها للمشاركة، فقد يكون العامل المرسل فكرة مثل (الدهر أو التاريخ)، كما قد يكون جمادا أو حيوانا؛ لهذا فضل غريماس مصطلح العامل لأنه لا ينطبق فقط على الإنسان، بل يتعداه إلى الحيوانات والأشياء وحتى التصورات، بينما مصطلح الشخصية يلتبس مفهومه بقضية الجنس (إنسان أو حيوان) (6)، فالنموذج

(1) ينظر: السيميائية السردية ومشروع غريماس السردي، بحث لسميحة الصياد والدكتور حاتم كعب، مجلة علوم اللغة العربية وابحاثها: ٦١١.

(2) التحليل السيميائي للنصوص، فريق إنتروفرن: ٣٧.

(3) سيميائية الكلام الروائي، د. محمد الداهي: ٣٣.

(4) ينظر: المرجع نفسه: ١٦٢.

(5) بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي: ٣٤.

(6) ينظر: التحليل السردي عند غريماس، بحث للربيع بو جلال، مجلة قراءات: ٢٠٦.

العاملي "بنية قارة جامعة لحركة العلاقات بين العوامل باختلاف أنواعها"[1]، وعلى إثرها يكون العامل هو "ما يقوم بالفعل أو يخضع له، وقد يكون إنسانًا أو حيوانًا أو فكرة"[2].

لقد افاد غريماس من نتائج سابقيه في تحديده لمفهوم العامل، ومنها إفادته من الدراسات الأسطورية؛ ففي هذه الدراسات مثلا ينظر إلى الإله من جانبين:

"جانب وظيفي يشمل الأفعال التي يقوم بها الإله، وجانب وصفي يشمل الألقاب والأسماء المتعددة التي تحدد صفاته، واستنتج غريماس أن تناول ما هو أرضي لا يخرج أيضا عن هذا النطاق، وأن التحليل الوظيفي والتحليل الوصفي غير متعارضين بل متكاملين"[3].

كما أفاد غريماس من مفهوم العامل في اللسانيات في بناء تصوره للنموذج العاملي، مستعينا بالجملة المتميزة بالتوزيع الثابت والدائم للأدوار "منطلقا لتوليد بنية تركيبية كبيرة: بنية الخطاب السردي باعتباره يتشكل من الجملة ويتجاوزها"[4]، إلى حدود النص.

وبعد أفاد غريماس أيضا من العوامل في المسرح كما تحدث عنها (سوريو) والذي استخرج نموذجا عامليا، يكثف ويلخص مجموع التطورات والتحولات التي يزخر بها النص المسرحي، محددة في المواقع التركيبية الآتية[5]:

- القوة الموضوعاتية الموجهة.
- ممثل الخير والقيم الموجهة.
- الحكم واهب الخير.
- المتحصل المفترض على القيمة.
- المساعد.
- الضديد.

ومن هذا كلّه توصل غريماس إلى ستة عوامل لبناء نموذج متكامل، تأتلف في ثلاثة محاور؛ وهي مجال بحثنا في هذا الفصل، وهي:

---

(1) سيميائية السرد بحث في الوجود السيميائي المتجانس، د. محمد الداهي: ٣٥.

(2) مباحث في السيميائية السردية، ناديا بوشفرة: ٤٩.

(3) بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي: ٣٢.

(4) مدخل إلى السيميائيات السردية: ٤٧.

(5) ينظر: تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص: ٦٠.

١. **محور الفاعل - الموضوع (محور الرغبة):** ويسمى أيضا محور (الذات - الموضوع)، وتعد العلاقة بينهما "بؤرة النموذج العاملي"[١]، فالذات هي الفاعل المباشر الذي يتلقى التحفيز من طرف المرسل، ويسعى لتحقيق الشيء المرغوب فيه وهو الموضوع، فحضور الفاعل يستوجب حضور الموضوع، لأن العلاقة بينهما استتباعية، تتموقع في محور دلالي يتمثل في الرغبة، وهذه العلاقة تحدد ما يسميه غريماس ملفوظات الحالة والتي من بينها ذات الحالة، وهذه الذات إما أن تكون في حالة اتصال، أو في حالة انفصال عن الموضوع، فإذا كانت في حالة اتصال نجدها تسعى للانفصال، وإذا كانت في حالة انفصال نجدها تسعى للاتصال[٢]. فالذات لا يمكن تحديدها إلا عن طريق وجود الموضوع (المطلوب)، الذي هو غاية الذات، ولا يمكن أيضا تحديد الموضوع إلا ضمن علاقته بالذات، فوجود الأول يفرض وجود الثاني، وتتحدد هذه العلاقة بملفوظ الحالة الذي يستعمل للدلالة على نوع العلاقة التي تربط بين الذات والموضوع [٣]، وملفوظات الحالة هذه يترتب عنها تطور يسميه غريماس بملفوظات الإنجاز التي تتصف "بالإنجاز المحول"[٤]، وبطبيعة الحال فإن هذا الإنجاز سيكون سائرا إما في اتجاه الاتصال أو في طريق الانفصال، وهكذا يرى غريماس أن علاقة الرغبة بين الذات والموضوع تمر بالضرورة "عبر ملفوظ الحالة، الذي يجسد تحولاً اتصالياً أو انفصالياً"[٥].

٢. **محور المؤتي - المؤتى إليه (محور التواصل):** ويسمى أيضا محور (المرسِل - المرسَل إليه)، ومحور التواصل هو المحور الثاني في النموذج العاملي، وقد ذكرنا في محور الرغبة أن لها علاقة بالتواصل، إذ إن كل رغبة من لدن ذات الحالة، لابد أن يكون وراءها محرك أو دافع، هذا المكيف يسميه غريماس (المؤتي)، كما أن تحقيق الرغبة لا يكون ذاتياً بطريقة مطلقة، بل يكون موجهاً أيضا إلى عامل آخر يسمى (المؤتى إليه) [٦]، فيكون المؤتي دافعا ومحفزا للذات إلى تحقيق الهدف، أو يجعلها راغبة في موضوعٍ ما، ويكون المؤتى إليه مقرا للذات بالإنجاز الذي قامت بتحقيقه، وهناك من يرى أنه محور يتبادلان المعلومات عبره، "فالمرسِل يحيط المرسَل إليه علما بشيء ما. ومثل هذا النموذج الأول يسمح لنا أن نرى بعداً تواصلياً في كل أنواع الخطاب، على اعتبار أن أية ممارسة قولية تنقل معلومات. لكن عند إجراء هذا التبادل فإنّ المشتركين في التواصل، أي المرسِل والمرسَل إليه يعقدون اتفاقاً حول القيمة التي يتبادلونها. ويطلق غريماس على هذا الاتفاق: العقد الأولي، وهو يفترض في التحول

---

(١) في الخطاب السردي نظرية غريماس، محمد الناصر العجيمي: ٤٠.

(٢) ينظر: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي: ٣٤.

(٣) في الخطاب السردي نظرية غريماس: ٤٠.

(٤) بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي: ٣٤.

(٥) المصدر نفسه: ٣٥.

(٦) ينظر: المصدر نفسه.

السردي عملية معرفية يتم عقبها اقتراح وقبول قيمة ما"[1]. فالمؤتي يكمن دوره في ممارسة فعل التحفيز لدفع الذات نحو تحقيق موضوع الرغبة، ويمثل هذا العامل شخصا أو حالة مثل رغبة أو خوف. أما المؤتى إليه فهو المتلقي النهائي لموضوع الرغبة بالإضافة إلى "ممارسته للفعل التقويمي، أو التأويلي للنتيجة المتحصل عليها من قبل الذات"[2]، ونجد أن علاقة المؤتي بالمؤتى إليه "تنأى إلى قيادة المرسِل للمرسَل إليه وتبوّءه سلطة الزعامة، وتمثيله القدرة على إصدار الأوامر والأحكام"[3]، عن طريق قدرة المرسِل على توجيه المرسَل إليه.

٣. **محور المساعد – المعارض (محور الصراع):** وهو المحور الثالث من محاور النموذج العاملي لغريماس، ويتعارض ضمن هذه العلاقة عاملان أحدهما يسميه غريماس المساعد، والآخر المعارض، وينتج عن هذه العلاقة إما منع حصول علاقة الرغبة والتواصل أو العمل على تحقيقها، "فالبطل في بحثه عن موضوع قيمة، يصادف في هذه الرحلة (أشخاصا أو حيوانات أو عفاريت)، تقوم بمساعدته للوصول إلى أهدافه. إلا أنه يصادف في الآن نفسه معيقين يحولون بينه وبين الوصول إلى هدفه النهائي"[4]. وهكذا يتحدد المساعد في تقديم العون للفاعل بغية تحقيق رغبته، فيما يقوم المعارض مانعا في طريق تحقيق الفاعل لرغبته، وهو دور أساس في السرد؛ لأنه "يشكل صورة أكثر تعقيدا ما دام يعين في الوقت نفسه ما يسمى بالذات المضادة"[5]، وفي الصراع الاجتماعي توجد صور للمساعد وصور للمعارض؛ فالمساعد يقف إلى جانب الذات، والمعارض يعمل دائماً على عرقلة الذات الساعية إلى الحصول على الموضوع [6]، والمساعد برأينا هنا قد ينتمي إلى العلاقة التي تجمع (الرغبة والتواصل) ويكون مكملا لهما، في حين أن المعارض ينشئ الصراع ويقف بالضد منهما.

---

(1) بلاغة الخطاب وعلم النص، د. صلاح فضل: ٢٩٢.

(2) مستويات دراسة النص الروائي مقاربة نظرية، عبد العالي بوطيب: ٦٥.

(3) مباحث في السيميائية السردية: ٥١.

(4) السيميائيات السردية مدخل نظري، سعيد بنكراد: ٨٤ – ٨٥.

(5) المصدر نفسه: ٨٥ – ٨٦.

(6) ينظر: بنية النص السردي من منظر النقد الأدبي: ٣٦.

المبحث الثاني: عوامل النموذج العاملي في روايات عالية ممدوح[1]

أولاً: عوامل النموذج العاملي في رواية (المحبوبات)

حازت رواية (المحبوبات) على جائزة نجيب محفوظ في مجال الأدب، وتقوم الرواية على (٢٨٥) صحيفة، ولم تقم الكاتبة بتقسيمها لفصول معنونة، بل مرقمة توزعت على عشرين فصلا، عدا الفصل الحادي والعشرين وضعت له عنوانا (يوميات كندا)، تحكي الرواية قصة الألم الذي عاشته (سهيلة) بسبب انفصالها عن زوجها وطفلها الوحيد. طُردت من منزلها في بغداد بعد طلاقها من زوجها العسكري. وفي الوقت نفسه، يعيش طفلها الوحيد في كندا مع زوجها. في شيخوختها، عاشت سهيلة بمفردها في باريس، تنتظر موتها بخوف، بينما كانت تتبادل الأخبار بين الحين والآخر عبر الرسائل مع ابنها في كندا. (سهيلة) امرأة عراقية مسنة، ترقد بلا حول ولا قوة في غيبوبة في أحدى مستشفيات باريس. ومع الاهتمام الكامل من الأقارب، تطوعت صديقات من مختلف البلدان وخلفيات دينية مختلفة لرعاية (سهيلة) في المستشفى. وهم يقدمون لها الدعم الحماسي ودفء المودة. حضور أصدقائها وابنها (نادر) أعاد (سهيلة) إلى الحياة عن طريق قصصها، وعن نقاط قوتها، وحبها للحياة وسط العنف المنزلي الذي تعرضت له من زوجها[2].

ولدراسة الرواية على وفق النموذج العاملي سوف نشتغل على الفواعل المحوريين في الرواية وهما: (سهيلة)، و(نادر)، وتتنوع الموضوعات بالنسبة للفواعل على طول المسار السردي.

([1])عالية ممدوح جميل من مواليد بغداد/ الأعظمية عام ١٩٤٤، أكملت جميع مراحل الدراسة في بغداد، وتخرجت من الجامعة المستنصرية فرع علم النفس في العام ١٩٧١، تزوجت من الإعلامي مصطفى الفكيكي صاحب جريدة الراصد البغدادية والتي أصبحت رئيسة تحريرها من العام ١٩٧١ إلى العام ١٩٨٢، غادرت العراق في العام ١٩٨٢ نتيجة الخلاف مع زوجها، وكان ذلك نتيجة إصرارها على عدم إرسال ولدها الوحيد إلى الحرب العراقية الإيرانية.

بداياتها في الكتابة كانت مبكرة جداً، نشرت لها عدة قصص وتحت اسم مستعار في مجلات عدة، ثم عادت إلى اسمها الحقيقي بعد وفاة والدها الذي كان يرفض أي أمر يتعلق بالكتابة، عملت في عدة أماكن ومنها:

- أمينة تحرير مجلة العلوم البيروتية ١٩٧٣.
- رئيسة تحرير مجلة الفكر المعاصر الفصلية من العام ١٩٧٣ إلى ١٩٧٥ في بيروت.
- مديرة مكتب مجلة شؤون فلسطينية في بغداد من العام ١٩٨٠ إلى ١٩٨٢.

قدمت للكاتبة منحة تفرغ للكتابة فترة عام من البرلمان العالمي للكتاب، وذلك في بيت الفنانين الكائن بجوار متحف بومبيدو في فرنسا، تنقلت بين عدة عواصم ومدن بيروت المغرب برايتون كاردف، ومونتريال، وتستقر الآن في باريس. .

([2])ينظر: وجود الشخصية الرئيسية في رواية المحبوبات لعالية ممدوح، دراسة أدبية نسائية جان بول سارتر، بحث للطالبة نوكا ويدي ايرناني، كلية أصول الدين والآداب والعلوم الإنسانية، جامعة كياهي الحاج أحمد صديق الإسلامية الحكومية، جمبر، ٢٠٢٣م.

تعكس شخصية (سهيلة) عبر تجاربها الاجتماعية والنفسية موضوعات متعددة يمكن حصرها بـ: الغربة والاغتراب، والهوية، والبحث عن الذات، والحنين الى الوطن، ورغم أن (سهيلة) في الرواية تعاني من غيبوبة، إلّا أن الكاتبة تضطر إلى استنطاقها، عبر الانتقال إلى بنيات زمكانية استرجاعية، كي يكون لها دور في السرد، إذ لا يمكن أن يكون هناك دور للشخصية إن لم يكن لديها حوار، كما يرى (باختين)، إذ يقول: "هنا يوجد ذات واحدة فقط، الذات التي تعرف (تتأمل) وتتكلم (تقوم بالتلفظ). أمام هذه الذات هناك فقط شيء لا صوت له. لكن الذات لا يمكن دراستها أو فهمها بهذه الطريقة كما لو كانت شيئاً لأنها لا يمكن أن تظل ذاتاً إذا كانت بلا صوت؛ ومن ثم ليس هناك من معرفة للذات إلا ذلك النوع من المعرفة الحوارية"(١).

ففي بداية الرواية يكشف عن طريق الفاعل المحوري (سهيلة) موضوع (الغربة في العراق)، فشخصية سهيلة تعيش الغربة في بلدها قبل مغادرتها البلد، وتتجلى هذه الغربة من مؤشرات عدة. تشكل حياتها مع زوجها وحدة سردية صغيرة، احدى تجليات الغربة التي عاشتها (سهيلة)؛ من ذلك ما جاء في النص الآتي: "كان الضرب يمنحني رخصة للنوم من شدة التعب... حين كنت ادرس المسرح والتمثيل في أكاديمية الفنون الجميلة"(٢).

يشكل زوج سهيلة عاملاً مساعداً على غربة سهيلة، لما تتعرض له من عنف واضطهاد. يفصح النص عن طريق حديث توجهه (سهيلة) إلى ولدها (نادر) عما تتعرض له من عنف من قبل والده في بلدها العراق، الذي شكل هذا العنف مفصلاً اساسيا للغربة.

تقدم الفاعلة الموضوع مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بالزمن الماضي، فهي تسترجع عبر ذكرياتها؛ لتسرد لابنها ما عانته في بلدها العراق، وبدأت معاناتها من نقطة لا ترتبط بالمجتمع الخارج بقدر ما ترتبط برؤية داخلية لحياة الفاعلة (سهيلة)، فالفاعلة تستخدم تقنية الزمن الاسترجاعي كوسيلة ناقلة لما عاشته (سهيلة) في داخل بيتها، الراوي هنا (سهيلة) وهي المؤتي في هذا المقطع عن طريق بحثهما عن الاستقرار النفسي، وهي الناقلة لمعاناتها بلا وساطة، والمؤتى إليه هو القارئ، وهذا الازدواج في الأدوار الذي سيرافقنا في أكثر من نص سردي في الرواية، يشير له (باختين) باختلاف للسيميائية السردية عن البنيوية، إذ أن (سهيلة) هي الذات الفاعلة وهي الراوية وهي المؤتي للنص مع أنها مغيبة عن المشهد الحواري بالواقع، إلا أنها سمة كما يقول (باختين): "في البنيوية هناك ذات واحدة فقط: الباحث نفسه. لقد تغيرت الأشياء إلى أفكار عامة (بدرجات مختلفة من التجريد)؛ لكن الذات لا يمكن أن تصير

(١) المبدأ الحواري، ميخائيل باختين: ٤٨.

(٢) رواية المحبوبات، عالية ممدوح: ٩ -١٠.

فكرة عامة إنه يتكلم ويجيب نفسه). إن المعنى شخصي: هناك دائماً داخل هذا المعنى سؤال، نشد إن جواب، أو توقع جواب؛ هناك دوماً ذاتان فيه وهذا هو الحد الأدنى من حدود الحوارية"[1].

وتختلف أنواع العنف الذي تتعرض إليه (سهيلة) والذي يعدّ العامل المساعد الأول للغربة، بل أن العنف كما سيكشف النص السردي أثر على ابنها (نادر) أيضا، فبين الحين والآخر يستخدم تشبيه (سوط) الأب الذي كان يضرب الأم، تلك التي تعرضت للعنف الجسدي أولا، وراحت تنشره الكاتبة على طول سيرتها في الرواية، للإشارة إلى أهمية احترام حقوق الإنسان، وتقدير التنوع، وتعزيز المساواة بين الجنسين، وتبعات هذا العنف، واحترام الزوجين، بما يكفل الاستقرار للطرفين، وفضلا عما ذكرنا من حادثة للضرب، تسوق الذات الفاعلة والمؤتي (سهيلة) أدلة أخرى للمؤتى إليه القارئ، كي تثبت حالة العنف الجسدي الذي تعرضت إليه، ولتبرر لنفسها أولا وتضعه عاملا مساعدا على الغربة، فتقول (سهيلة): "لا اقدر على تحريك ساقي وظهري كما يجب. يعتقدون دائماً أنني مريضة، قبل أن يعرفن مثلا، أنني ضربت ليلة البارحة ضرباً حقيقياً... الشيء المذهل، أننا كنسوة، نبدو وكأننا صفحنا عن كل شيء؛ الألم الشديد، الرفسات في القفا والهراوات العسكرية. كان المسدس في بعض الأوقات، يخرج من الدرج ويصوَّب علينا خلال ثوان، فيشعرون بلذة طاغية حين يشاهدوننا نستعد للفرار من أمامهم"[2].

البطلة في هذا المقطع تضع اللوم على بعض تصرفات المرأة عندما تتنازل عن حقها، وتسوق عاملاً آخر فتقول: "كنت غبية ودمي نشفته سياط الجمهورية الفتية، والزوج يهوي بعصا الطاعة على جسدي وأنا لا أصرخ..."[3]، وتستشهد بمقطع آخر لما كانت تتعرض له من ضرب، "وضع رأسي تحت قدميه وضربه بيد خبيرة، فلم أحتج مثلهم بالويل والثبور... لم يفهم (نادر) سبب انفصالنا كل في غرفة، أنا ووالده. لم يفهم كيف مدد فترة نقاهتي وأعلن أمام الجميع أنني مريضة جدا"[4]، "في إحدى الليالي وهو عائد ليلا بعد رُقيّ إلى مرتبة أعلى، شعرت بأنه لم يقدر. بدأ يموء، يقوم ويهبط لكنه لا يقدر، ينفخ صدره، يقوّم ظهره، يجهد ولا ينظر فيّ... لم أحاول الاختفاء عن طريقه وهو يجري خلفي بكل الآلات، والمنافض، وأفلام الفيديو الخليعة، يزجرني بالعصا الغليظة، ويرميني بآنيات الزهور ويجلدني بحزامه الجلدي على ما يفضله من

(1) المبدأ الحواري: ٥٣.

(2) رواية المحبوبات: ٨ – ٩.

(3) المصدر نفسه: ٢١٣.

(4) المصدر نفسه: ٢٣٠.

بدني. أنا الطليقة وهو لم يعد يحتمل. تعب فارتخى وبدأ يعول بصوت وحشي. وذاك الشاب نادر في الطابق العلوي نزيل غرفته، لم يصدر عنه أي صوت"[1].

غضب متواصل يشحن الرواية بمشاعر الألم، والعامل المساعد لهذا الغضب موضوع تطرحه الذات الفاعلة من البداية، وهو ذاك الرقص الذي كانت تزاوله (سهيلة)، والذي ذهب بغيرة زوجها عليها إلى حد أن ينتقم من ذاك الجسد الذي تعرضه على المسرح، يقول الناقد علي نجيب إبراهيم: "وجدتْ سُهيلة أحمد في هذا الفنّ منفذاً لوثوبِ ذاتها وترجمة مشاعرها وأفكارها، ليس من حيث كونُها فنَّانة وحسب، بل من حيث هيَ أُنثى أيضاً. ووجد فيه والِدها حاجةً لِمسرحه، على حين أنَّ زوجها الضابط رأى فيه خصماً لِرجولته، وعدوّاً لسُلطته المُتعاظمة مع ارتقائه في سُلَّم الرُّتَب العسكريّة، وانتشائه بانتصاراته المُتتالية المزعومة على جبهات القِتال... وإذ كانت معركة سُهيلة واحدةً في سبيل فنِّها، فإنَّ معركة زوجها الضابط معركتان: معركة غير محسومة على الجبهة العسكريّة، ومعركة محسومة سلَفاً ـ ولو إلى حين ـ علي الجبهة الزوجيّة ضِدَّ جسَدٍ ينزع إلى أن يفلت من قبضته. محسومة بِقوَّة "الكرباج"، والرَّفس، والضَّرب، والسِّلاح. فما دام الرَّقص يوفِّر للمُشاهدين التمتُّع بالنظر إلي جمال الجسَد في انسيابِ حركاته التي يستحيل فصلُها في ذهنه عن الإغراء والشَّهوة الجنسيّة، فإنَّ الجلْد كفيلٌ بتعطيل حركته، وتجريده من جماله الشكلي"[2].

تحمل النصوص السردية أنواعا أخرى من العنف مثل العنف النفسي والعنف الجنسي وغيرها، وهي عوامل مساعدة أخرى على الغربة، و"تلمس الكاتبة لوناً آخر من ألوان القهر المجتمعي وهو ظلم النساء أنفسهن نتيجة سكوتهن وتقبلهن فكرة العنف الأسري دون مواجهة (اتصور في احدى المرات، حاول والدك ان يطلب عربة الاسعاف بعدما اغمي علي وانا اتهاوى بين يديه، صحوت كالمعتوهة وتملكني الخوف عليه اذا ما حصل سين وجيم)[3] فعلى الرغم مما اصابها من ظلم تتستر على الرجل وتحميه"[4].

لم تكن سهيلة لوحدها من يعاني الغربة، بل عانى (نادر) الغربة ذاتها، وتتجسد الغربة لابن سهيلة (نادر) في مقاطع سردية متعددة، يتجلى ذلك عبر النص الآتي:

---

(1) رواية المحبوبات: ٢٣٢..

(2) المحبوبات والتشهي.. سرد متدفق لا يمهل القارئ... أوزة عراقية تغني مذبوحة، مقال للناقد علي نجيب إبراهيم، جريدة الزمان الطبعة الدولية، العدد ٢٨٥٤، تاريخ النشر: ٢٠٠٧/١١/٢٤.

(3) رواية المحبوبات: ١٠.

(4) متغيرات السرد في الرواية العراقية ١٩٩٠ – ٢٠١٠ الكتابة النسوية، بحث مشترك الأستاذ الدكتور عبد الله حبيب كاظم والباحثة رواء نعاس محمد، مجلة كلية التربية واسط، العدد الخامس عشر، آذار ٢٠١٤م: ١٨ - ١٩.

"بدأ الأمر عبثيا ومضحكا وانا احاول تصنيف نظرات الشرطي... اختر اثنتين رجاء بلانش وكارولين"[1].

على طول هذا المقطع السردي الذي يقدمه (نادر) عند قدومه للقاء والدته التي ترقد في المستشفى في فرنسا بعد قدومه من (كندا) يصور المقطع الفاعل (نادر) مع موضوع الغربة والاغتراب؛ ليجسد ما تعانيه الذات (نادر) من صراع، وتجتمع عدة عوامل مساعدة لتجسيد هذا الموضوع (الغربة) وهي: الهوية العراقية التي تعد من أقوى تجليات الغربة والاغتراب "شاب عراقي، كل ما يريده هو موطئ قدم"[2]، ثم يسترسل (نادر) عبر المونولوج الداخلي؛ ليجسد غربته واغترابه المكاني؛ بقوله: "يكذب على نفسه بأنه موجود. يعتقد انه موجود"[3]فهو يبحث عن تحقيق ذاته المفقودة التي يراها في حالة ضياع وغير مستقرة، ثم يصور الذات بضعفها، فهي غير قادرة على مواجهة الواقع.

ثم يكشف عن صراعه مع ذاته، وهو صراع هويته المفقودة التي لا يمكن استرجاعها حتى لو حصل (نادر) على جنسيات متعددة "حتى لو حصلت على جنسيات العالم المتمدن كلها، بعد ان سرق مني كل شيء حتى النفايات"[4]. ثم يذكر ان من عوامل غربته هما: والداه؛ ويأتي ذلك باسترجاع لكلام (سهيلة) على لسان ابنها (نادر): "ولدي المسجون بأخطاء الوالدين اللذين خسرا الرهان وتاها كل في احتضار... معا في مقدوره تحمله"[5].

يأتي مقطع سردي آخر يكشف فيه (نادر) بوساطة الراوي (نادر) الذي يتواشج الراوي مع الذات لنقل ما تعانيه الذات من غربة: "كانت ممرات المطار طويلة ومتعرجة جدا... لتسجيل اسمي وعنواني في نقابة العمل"[6].

إنَّ شعور الذات بالغربة والضياع يستمر عبر المسار السردي للرواية، يتجلى ذلك عن طريق ما تصوره الذات في داخلها عن الخارج المادي؛ ليصبح ما هو مادي معنوي للذات، فنادر يرى الموجودات بفعل ما تعكسه ذاته على هذه الموجودات من ضيق وفوضى وعدم استقرار، وهذا دور الكلمة في الرواية، تلك التي "تعيش خارج ذاتها، في توجهها الحي إلى الموضوع؛ فإذا غفلنا عن هذا التوجه حتى النهاية، لن يبقى بين أيدينا إلا جثة الكلمة عارية لا نستطيع أن نعرف منها شيئا لا عن وضع

---

(1) رواية المحبوبات: ١٤ – ١٧.

(2) المصدر نفسه: ١٤.

(3) المصدر نفسه: ١٥.

(4) المصدر نفسه: ١٦.

(5) المصدر نفسه.

(6) المصدر نفسه: ٢١ – ٢٢.

الكلمة الاجتماعي ولا عن مصير حياتها. إنَّ دراسة الكلمة في ذاتها مع إغفال توجهها خارج ذاتها عبث كعبث دراسة المعاناة النفسية خارج الواقع الفعلي المتوجهة إليه هذه المعاناة والمحكومة به"[1]، فالذات هي الفاعل (نادر) لموضوع مستمر يرافق الذات وتتصارع معه من اجل البقاء، إلا أنه بقاء لا سرور فيه.

يذكر (نادر) إنَّ العوامل التي تجعله يعيش هذه الغربة: "والداي، انا والعالم بأسره"[2]، فوالداه يشكلان عوامل مساعدة لغربة نادر، والذات (نادر) كذلك، والعالم يشركه كعامل مساعد على غربته.

تمثل رحلة (نادر) للوصول الى امه (سهيلة) - وهي راقدة في المستشفى - وحدة سردية اساسية في الرواية.

فنادر الفاعل في هذه الوحدة السردية، وسهيلة أمه الموضوع، والمؤتي هو الرابط الأسري بين الابن (نادر) والأم (سهيلة)، والمؤتى إليه هي (سهيلة) فهي المستفيدة من مجيء (نادر) فهو يمثل امتداداً لها بعد انقطاعها عن الحياة، وهو يمثل الحياة التي يكملها دون سهيلة.

في رحلة نادر تتجلى عدة عوامل مساعدة ومعارضة لموضوعه (سهيلة).

فسائق التكسي الذي يسير ببطء في خضم الازدحام، يرمز الى الوقت في هكذا مواقف الذي يمتاز بالبطء بالنسبة للذات، لما تعانيه من صراع بسبب موضوعه (سهيلة).

يعيش نادر تفاصيل رحلته؛ وذلك ليبعث بفعل الدراما التأثير في المتلقي (القارئ) المؤتى إليه، فالفعل هو مكتوب وليس ممثل: "انظر الى ساعة يدي للمرة الأولى...لم اعد كما كنت الا تراني؟"[3].

تمثل الذكريات عوامل مساعدة لـ(نادر) يسعى للوصول الى موضوعه (سهيلة)، ويجعله يواصل سعيه نحو موضوعه: "لا تختلف سهيلة عن النساء الأخريات... ولا تهتم قط بما اقوله لها"[4]. إنَّ (سهيلة) تمثل موضوعا مميزا لـ(نادر) مميزا؛ وذلك بفعل ما تربطه من علاقة مع سهيلة فهي امه، عودة الفرع للأصل، وهي حقيقة تحاول ان تكشفها الوحدة السردية، وهي البحث عن الانتماء اي الاصل هو يمثل الانتماء، فكلنا نعود الى اصلنا، فهو يمثل هويتنا مهما حاولنا التنصل منها سوف تبقى لصيقة بنا؛ لأنها مرجعنا الذي ننتمي إليه، فهي تمثل تفاصيلنا، وماضينا،

---

(1) الكلمة في الرواية، ميخائيل باختين: ٥١.

(2) رواية المحبوبات: ٢١.

(3) المصدر نفسه: ٤١ – ٤٢.

(4) المصدر نفسه: ٤٢.

وحاضرنا، وذكرياتنا وطفولتنا، فالماضي والطفولة لهما تأثير على حاضرنا ومستقبلنا، فالحاضر ما هو إلا حصيلة للماضي سواء أكان إيجابياً أم سلبيا، وهو ما يرسم لنا هويتنا سواء بالانتماء او عدم الانتماء.

يحمل نادر من ذكريات جميلة تربطه بموضوعه (سهيلة)، ومن ثم تشكل هوية انتماء الفرع للأصل. أما صديقات (سهيلة) فإنهنّ تمثلن عوامل مساعدة لوصول الفاعل (نادر) لموضوعه (سهيلة): (كارولين) التي راسلت نادر تدعوه للقدوم من اجل والدته (سهيلة) التي ترقد في المستشفى. (بلانش) ايضاً تمثل عاملاً مساعدا لنادر من اجل ان يصل إلى موضوعه (سهيلة)؛ وذلك بدعوته مع كارولين للقدوم. يصل (نادر) الى موضوعه (سهيلة) التي يكشف أنها تعاني من غيبوبة، وتخبره بذلك صديقة لها. يقف نادر مذهولاً ومفزوعا امام موقف من الصعب ان يتحمله اي ابن، وهو موقف مصارعة الأم للموت؛ فيقدم المشهد بهذه الحالة النفسية المتعبة بصورة كأنها صورة هذيان لشخص: "اسمي نادر آدم... اخيرا دخلت وانا اتعكز على صوت تنفسها البطيء"(١).

إنَّ مشهد ما عانته ام نادر لم يفارق نادر في هذا المشهد القاسي على الابن، يتذكرنا ذلك لتشابه الماضي بالحاضر. فكأنما يريد أن يطلب نادر من سهيلة أن تتحمل وتصبر من اجل البقاء، وهذا الاستذكار إنما هو عامل مساعد لنادر ليتخطى اللحظة القاسية التي تعيشها ذات نادر، وهي لحظة انفصال الفرع عن الاصل الذي يتحقق بالموت، فهو يصور هذا الصراع بالحرب التي لم يخضها حقيقة؛ إلا أنَّها طعنته في صدره وظهره، وهو تعبير عن قسوة الموقف الذي تعيشه الذات.

يصارع الفاعل (نادر) مع ذاته نحو موضوعه (سهيلة) فهي تحاول أن تحقق توازنا بين ما يعيشه وبين ما ينتظره: "لو كانت عمياء لتبادلت معها المواقع... يلثم فمي كفها اغسلها بدموعي، اتنفس بين الاصابع، الايدي افضل موصل للكلام والحرارة"(٢).

في هذا المقطع السردي الذي يمثل امتداداً للوحدة السردية للفاعل (نادر) نحو موضوعه (سهيلة). فهو يستمر في حالة الذهول، وعدم التوازن مما تعيشه الذات في الحاضر؛ فيرسم صورة افتراضية لتكون عاملاً مساعداً يخفف عنه ما يمر به (الفاعل) من خوف يتوقعه الفاعل بانفصاله عن موضوعه (سهيلة) بالموت. إنَّ المؤتي في هذا المشهد هو نادر بصوره الافتراضية، أما المستفيدة من هذه الصورة هي سهيلة ونادر في الوقت نفسه.

---

(١) رواية المحبوبات: ٥٦ – ٥٧.

(٢) المصدر نفسه: ٥٩ – ٦٠.

إن الجانب العاطفي يمثل المؤتى إليه الذي يحقق الحبكة والاستمرار الدرامي للفعل السردي.

تتجلى عوامل معارضة لتحقيق الفاعل لموضوعه، وهو عملية الاتصال بين الفاعل والموضوع، من هذه العوامل كلام صديقة سهيلة (بلانش): "قالت بلاتش غاب صوتها كليا... سأناديك الثريا بدلاً من نادر"[1].

يمثل قول (بلانش) لنادر عاملاً معارضاً يسعى الى تحقيق علاقة الانفصال بين الفاعل/ نادر، مع موضوعه/ سهيلة، ثم تسلم زمام السرد كراوية لتجسيد نوع العلاقة التي كانت تجمعها سهيلة، وهي علاقة تتضح عن طريق ما سترده: "الثريا سأناديك الثريا بدلاً من نادر... فتلك قصة ثانية سوف لن أمل من سردها عليك ولو استغرق ذلك قروناً عديدة"[2]، وتمثل (بلانش) صورة من صور الشخصيات الفاعلة المانعة، التي يشير لها فيليب هامون "إنَّ القارئ لا يستطيع وفقها وضع شخصية داخل سلم الشخصيات النمطية بعلاقاتها التقابلية أو التشابهية فحسب، بل يستطيع أيضا توقع بعض المسارات النمطية. وستدعم هذه المقروئية هذه التوقعية دون شك في حالة ما إذا كانت الشخصية، بالإضافة إلى وظيفتها العاملية القارة شخصية تكون دائما ذاتا فاعلة، أو دائما مرسلا للمعرفة، أو دائما معيقا داخل فقرة أو داخل رواية بأكملها، مالكة لتخصص في الأفعال المهنية"[3].

فهي علاقة وطيدة تجمع بين سهيلة وبلانش؛ وذلك بفعل ما تذكره سهيلة من تفاصيل تخص ولادة أول طفل لها، وما حول ذلك من تفاصيل تخص جنسه واسمه، وهذه تفاصيل تبين قوة العلاقة التي تجمعهما لتمثل مؤتى إليه للقارئ ونادر.

من المواضيع التي تسعى إلى تحقيقها سهيلة هو موضوع الحنين إلى الوطن بعد اغترابها في فرنسا، وهي في حنينها تبحث عن الاستقرار النفسي الذي يعد المؤتي لهذا الموضوع وسهيلة هي المؤتى إليه.

من العوامل المعارضة التي تعارض الفاعل في سعيه للوصول الى موضوعه الغربة والاغتراب المكاني، الفاعل يسعى الى تحقيق موضوعه بخلقه لعوامل مساعدة، يأتي المقطع السردي الآتي ليوضح ذلك: "كانت سهيلة تعبث بمفاتيح ابواب الشقة... فأنت لا تستطيع في كل حيز او مكان أن تكون انت"[4]. يكشف هذا المقطع السردي الذي تتعدد الاصوات فيه، بين كارولين وسهيلة ونادر.

---

(1) رواية المحبوبات: ٦٠ – ٦١.

(2) المصدر نفسه: ٦٠ – ٦١.

(3) سميولوجية الشخصيات الروائية: ٥٥.

(4) رواية المحبوبات: ٦٨ – ٦٩.

تتولى (كارولين) دفة السرد لتكشف عن صورة من صور الحنين لدى (سهيلة) لبلدها: "ووضعت ستارة من القماش الشرقي السميك وانزلت فوقها صورا، وقلائد، وحلقاً من البلد". فسهيلة ترسم صوراً يمكن ان تكون بمثابة العوامل المساعدة التي تجعلها تسعى نحو موضوعها وهو الاستقرار النفسي بحنينها لبلدها في بلد الاغتراب والغربة، صور تذكرها ببلدها الاصل.

يكشف المقطع السردي على لسان (نادر) بحوار مع والدته (سهيلة) على صورتين لسهيلة، صورة في بلدها العراق، والصورة الجديدة في البلد الاجنبي: "نعم يا نادر في تلك البقعة المنزوية أصبح امرأة أخرى لا الوالدة ولا الزوجة، لا الحرة ولا العبدة، لا العراقية ولا الأجنبية"(1)، فسهيلة تسعى الى موضوعها الاستقرار النفسي الذي يقوم كمؤتي، فنادر وسهيلة هما المستفيدان من هذا الموضوع فهما يعدان عاملي المؤتى إليه، فالذات على احساس دائم تسعى لتحقيق الاستقرار النفسي لها.

في مقطع سردي آخر تستمر سهيلة بالسعي نحو موضوعها الذي يتحقق بالاستقرار النفسي الذي تصارع الذات الفاعلة للوصول إليه يحدث لها مع ابنها نادر: "لا اعرف اي شي يا نادر... لكن ما الفائدة من الموضوع كله"(2).

الذات الفاعلة تعيش حالة من الذهول بسبب الغربة والاغتراب. اللذين يعدان عاملان معارضان لتحقيق الاستقرار النفسي للذات.

إن وجود اخ سهيلة وولدها نادر في بلاد الغربة يعدان من العوامل المساعدة للوصول للاستقرار النفسي للذات: "انني لا اشعر بالشقاء وانت معي، نعم، نعم يا نادر هذه هي الحقيقة الوحيدة في حياتي"(3).

ويتجلى عدم تحقق الاستقرار النفسي لسهيلة وشعورها بالغربة والاغتراب في النص الآتي: "ان قواي الاولى تلك التي كانت لي في العراق ذهبت من دون رجعة".

وتتجلى مظاهر الغربة والاغتراب للذات الفاعلة في مواضع أخرى من المقطع السردي ذاته: "إذا أكلت فلا اشعر أهو خشب ما آكله ام زبالة؟ كل شيء هو شيء آخر... من السهل تكذيبي في كل هذا او أكثر"(4). فالذات غير مستقرة نفسيا، تشعر بالضياع؛ وذلك بسبب عامل الاحساس بالغربة والاغتراب، وهو إحساس ليس بالسهل تجاوزه كما تقدمه سهيلة، وهي صورة من صور الاغتراب والغربة.

(1) رواية المحبوبات: ٦٨.

(2) المصدر نفسه: ٧٢ – ٧٣.

(3) المصدر نفسه: ٧٣.

(4) المصدر نفسه.

يستذكر (نادر) صوراً استرجاعية في حالة مشابهة لحالة سهيلة في لحظة قدومها من العراق إلى باريس، فذات (نادر) تشعر باحساس (الضياع) نفسه، ففقدان والدته ممكن أن يشكل كفقدان الوطن لـ(سهيلة) يتضح ذلك بالمقطع السردي الآتي: "يفتح الباب بهدوء... هل السرور ممنوع في المستشفيات ما إن ندخل الردهات الغامضة حتى تصدر الأوامر لا أدري من اين بالمرارة والحزن؟"(١).

على الرغم من طول هذا المقطع السردي إلا أنّه يصور حالة (نادر) في داخل المستشفى التي ترقد فيها والدته (سهيلة) فالذكريات والاسترجاعات تعد عوامل مساعدة تحث (نادر) على الحنين لامه التي تصبح موضوعه الشاغل؛ من ذلك: "اخبرتني سهيلة انك حاولت تأليف فرقة موسيقية حيث كنت في الجامعة"(٢)، جاءت هذه الاسترجاعات على لسان الدكتورة (وجد) التي تتابع حالة (سهيلة) والتي تعد المؤتى إليه التي تستفيد من الاستقرار النفسي الذي تسعى إليه (سهيلة)، فتحاول الدكتورة (وجد) التخفيف على (نادر) لما يمر به من حالة عدم الاستقرار بسبب ما تمر فيه والدته من ظرف صحي خطير وهو يتصور نهاية والدته (سهيلة).

تظهر صديقة (سهيلة) (اسماء) التي تعد عاملاً مساعداً لتجاوز (نادر) للحالة النفسية غير المستقرة بسبب والدته (سهيلة) فهي صديقة لامه تحاول ان تخفف عن نادر ما يمر به. وكذلك يعد حاتم وزوجته (نرجس) ايضاً عوامل مساعدة تخفف عن (نادر)، اما المؤتي في هذا المقطع السردي هو حنين الابن لامه، أي الفرع للأصل، فأمه تمثل الاصل، كما يمثل العراق الاصل لسهيلة، فما يعيشه (نادر) من احتمال فقدان امه كإحساسه بفقدان بلده الاصل (العراق)، وايضا يشابه احساس سهيلة بفقدانها لبلدها (العراق) باغترابها في بلد آخر (باريس).

صديقات سهيلة يمثلن عوامل مساعدة تزيد من ارتباط (نادر) بأمه فهن يزدن قوة الترابط باحساس نادر بأمه؛ وذلك على وفق الاسترجاعات والذكريات التي يسردنها لنادر بها، فذات (نادر) تحاول أن تحقق الاستقرار النفسي عن طريق صديقات امه (سهيلة).

تبقى الاسترجاعات والذكريات خاصة التي ترتبط بالأماكن هي عوامل مساعدة تربط الفاعل (نادر) بوالدته سهيلة التي تمثل موضوعا له، وتزداد هذه الذكريات مع الأمكنة بكل ما فيها التي ترتبط بـ(سهيلة)، من ذلك شقتها التي يستقر فيها (نادر) بعد رجوعه من المستشفى: "وقفت امام عمارتنا كانت شبه خالية... نادر أتسمعني؟"(٣).

---

(١) رواية المحبوبات: ٧٤ – ٨٢.

(٢) المصدر نفسه: ٧٥.

(٣) رواية المحبوبات: ١٠١ -١٠٢.

يرسم هذا المقطع السردي صورة استرجاعية لسهيلة لنادر عن طريق السيدة (انجليك) التي تشكل عاملاً مساعداً لتحقيق الانفعال العاطفي للفاعل (نادر) إزاء موضوعه (سهلية)، فالعواطف تتحرك لدى نادر إزاء كل شيء يتعلق بوالدته.

الشعور بالغربة وضياع الهوية كان يلازم (سهيلة) منذ اليوم الأول لها في باريس، ولم تكن اللغة هي العامل المساعد على هذا الشعور، فهي تنفيه، ولكن هناك مشاعر مختلطة من الضياع وفقدان الهوية كان المؤتي لها تلك الغربة، فهي تقول: "لا أفهم ما يدور من حولي. لا، لا، ليس للأمر علاقة باللغة. لا تقدر اللغة وحدها على إصلاح ما حولك. اللغة وسيلة من الوسائل. كأنني بلا ذاكرة، بلا آباء بلا أسلاف وبلا تاريخ كأنني لم أحيا من قبل، أعني هل غادرت نفسي الأولى إلى الأبد وسوف لن ألتقي بها ثانية؟ خفت يا نادر ولا زلت خائفة، لكني لا زلت أنتظرها، هل تفهمني؟ أرجوك ألا تغضب مني..."(١)، وارتباط هذه الغربة بالعامل المؤتي لها وهو المصلحة الشخصية كان في نظر (نادر) خطأ، فمن أجل مصلحته يجب أن يكون هناك، فيقول: "يا للأمهات الطيبات يرددن تلك العبارات المضحكة ببراعة عجيبة: من أجل مصلحتك من أجل المصلحة العليا كما كان والدي يردد دائماً. كانت المصالح نهايتي ونهاية سهيلة ونحن نجرجر أقدامنا من مكان إلى آخر من المنفى إلى المستشفى من المكان المحبوب إلى المكان الخطأ..."(٢)، والمكان الصحيح هناك حيث الذكريات، التي تكون عاملا مؤتيا لموضوع الحنين إلى الوطن، تقول سهيلة وهي تحاول أن تغير المكان الذي يسكن فيه ابنها (نادر) كي يكون شبيها بمكانه القديم دون أن تشعر: "يصبح المكان عزيزاً علينا، فهو يشهد أسوأ لحظات حياتنا وأجملها. المكان هو الذي يستعملنا، لا نحن وعلينا أن نمنحه شيئاً ما، لا أدري ما هو كي يساعدنا، كي لا يصاب مثلنا بالمرض علينا ألا نتخلى عنه فندعه يموت كما ماتت أمكنة كثيرة من حولنا"(٣)، ولكن (نادر) كان يعلم بما يدور في داخل إمه من حنين، يقول: "تجلب بغداد دائماً إلى كل مكان عشنا فيه لكي تحتمل، لكي تبقى ولا تموت. إذا كان ثمة شيء صرع سهيلة فهو بغداد..لقد غزاها الشيب منذ تركنا بغداد"(٤).

ويصف نادر مشاعره لحظة أفاقت أمه وفتحت عينيها، "كانت تسرف في الحب، وترغمني عليه وتريد أن تسمع ذلك كي أقول لها: دعيني أر اسنانك وانت تبتسمين، تغيظني بالحب وتنساني به، لا أحد مثلها يحب الاسراف"(٥)، شعور يغذي التماسك الاسري وعاملا مساعدا عليه، وحال ما تفتح الأم نصف عينيها وتنطق

(١) المصدر نفسه: ١٣٠.

(٢) المصدر نفسه: ١٥٠.

(٣) المصدر نفسه.

(٤) المصدر نفسه: ١٥٠ – ١٥٢.

(٥) رواية المحبوبات: ١٥٢.

بالحرف الأول من اسم ابنها، يبادر (نادر) بسوق عوامل مساعدة لرفع معنوياتها، واستعادتها لصحتها، ومن ثم الشعور بالأمان والاستقرار: "نعم يا أمي إنني هنا بجوارك. إنه مجرد حادث عارض يا أمي... كلنا هنا، أنا وصديقاتك جميعا"(١)، ومثل هذا كان للصديقات دور في رفع معنوياتها، إذ "كانت تيسا تبعث يوميا باقة من الزهور تختلف عن اليوم السابق. تكتب: سهيلة، نحبك دائما"(٢)، وبلانش تخبرها عن باقات الزهور التي وصلتها وملأت غرفة المستشفى التي تنام فيها، "هذه من ابنتي مايا وزوجي سلوان. هذه وردة حمراء واحدة جميلة لم تتفتح بعد من جليلة التونسية... باقات من جارتك مدام مورينو، من كلارا مسؤولة السكن في مسرح الشمس حتى من لندن، أرسل الدكتور حافظ زميلك باقة كبيرة وبطاقة جميلة تقول: انهضي يا سهيلة النهوض امتيازك وسمتك. وهذه شوفي معي لوحة من ورق أنيق رسمت عليه سوسن وجهك كله مقنعاً بقناع من ضوء الشمس. باقات من احمد خطيب نور، ومن حمادة ابن أسماء. أين سنضع كل هذه الزهور، ها عيني قولي لنا رجاءً؟"(٣).

الغيبوبة التي كانت فيها (سهيلة) وعودتها إلى الوعي يشرحها مقطع سردي طويل، صديقتها (أسماء) تقول لابنها (نادر) أن حب (سهيلة) للحياة عاملا مساعدا على الشفاء، "جميع الذين يحبون الدنيا مثلها ومثلي، مثلنا جميعا يموتون ويعودون ثانية"(٤)، وأن الغيبوبة ما هي إلا طريقة للبوح فهي "تفهم الحياة بهذه الطريقة"(٥)، تقول صديقتها (نرجس): "إنها أكثر حياة منا، لأنها تحاول أن تحادثنا بلغة لم تعهدها من قبل، نحن من يحاول الوصول إليها وليس العكس. هذا التأرجح ما بين الموت والحياة يا نادر هو محاولتها للتكلم معنا، معك وربما مع والدك"(٦).

وفي ارتباط بالماضي يسترجع (حاتم) ما قالته له (سهيلة) في إحدى المرات: "إذا متّ يا عزيزي في هذه المدينة، فأرجوك أن تغني أمام قبري أغاني حسين نعمة وداخل حسن"(٧)، وهو بعض من حنينها إلى الوطن، كانت تحبه مثل ابنها، فهو مناضل ومغني صوته جميل ويغني الأبوذية العراقية، ويكتب شعرا شعبيا، ويهتم بتراث العراق، بدءاً من الأساطير وانتهاءً بالأزياء والرقص الشعبي القديم، هيأ لـ(سهيلة) أفضل المصادر عن ذلك التراث عن طريق ذاكرته ومكتبته، لتقدم أمسية على مسرح الشمس، نظمتها صديقتها (تيسا هايدن) وهي يهودية، حملت عنوان

(١) المصدر نفسه: ١٥٢.

(٢) المصدر نفسه: ١٥٧.

(٣) المصدر نفسه: ١٥٧ – ١٥٨.

(٤) المصدر نفسه: ١٥٩.

(٥) المصدر نفسه.

(٦) المصدر نفسه.

(٧) رواية المحبوبات: ١٦٠.

(الرقص على طمي النهرين) استحضرت فيها (سهيلة) بابل وسومر[1]، ومن العوامل المساعدة على تخطي صعاب الغربة الصديقات الوفيات ومنهن (نرجس) فكانت تعتمد عليها في جميع الشؤون التي تخص مؤسسات الدولة الفرنسية ودوائرها الضرائب والضمان الصحي والمساعدة الاجتماعية، هي التي نظمت لها الملفات وكتبت لها الخطابات وأرسلتها إلى الجهات الرسمية، والمنظمات التي تعنى بشؤون الأسرى واللاجئين. كانت تسميها الصديق الأمين الذي لا يحسد، ولا يغار، ولا يحقد ولا يغتر كانت تقول لها: "لا يجوز امتداحك يا نرجس وأمامك، لكني أشعر بأن صدقك وأمانتك ونزاهتك كثيرة على البحوث والنضال الذي تقومين به من أجل العراق وفلسطين ولبنان. أشعر وأنا أعود من منزلكم بأن بعض ما تملكين من صفات أمر غير محتمل في هذا الوقت..."[2].

تخطر على بال ابنها (نادر) فكرة تصوير أمه وهي ترقد في المستشفى، كعامل مساعد على الإسراع بشفائها، ويستعرض خلال وحدة سردية تنوع الاثنيات التي تتبعها صديقات والدتها، وكأنه يشرح عراقا مصغرا، وكيف ان امه متسامحة تعيش بكل تلك الأرواح دون تمييز، فيقول لصديقتها (بلانش): "أشعر بأن لسهيلة أرواحا عديدة. مرة أبصرها بروحك ومرة بأرواح الآخرين، ومرات بروحي أنا. هذا الفيلم إذا ما صورته، سيكون أحد وجوهها هل سيكون بصوت أم بدونه ها ما رأيك؟ صوتك أو صوتي، أو صوت كارولين، أو حاتم، أو أسماء، أو نور، أو نرجس، أو ربما تيسا لم لا؟ لماذا لا يكون بأصواتنا جميعاً. حضرت الآن هذه الأفكار وأنا معك. الأصوات تتحدث وتتداخل بلغات عدة موسيقى ودفوف، ونايات، وتراتيل مختلفة. تصوري، الآن الاحظ ثلاث ديانات تجمعنا، وعدة لغات وأقوام ودول. بنات حاتم يعزفن وهو يغني، وأنت ترتلين من الكتاب المقدس وأسماء تقرأ آيات من القرآن الكريم، وتيسا، لا أدري هل ستوافق على القراءة من التوراة؟"[3]، يقول الناقد سمير شمس: "رواية تمزق الخرائط، وتلغي فصائل الدعم، وألوان البشرات والخصائص المميزة للأعراق، وكل ما يميز مكاناً عن مكان، وانساناً عن انسان وتزاوج العناصر بكيفية وتناقض وجنون الجنون؟ أليس الواقع العراقي هو الجنون، وهل له تسمية أخرى"[4].

---

(1) ينظر: المصدر نفسه: ١٦٢..

(2) المصدر نفسه: ١٦٠.

(3) المصدر نفسه: ١٦٥..

(4) نماذج إنسانية فاقعة من الألم والجنون والهروب، مقال للناقد سمير شمس، صحيفة الشرق الأوسط، صفحة ثقافة، تاريخ النشر: ٣٠/ ١٠/ ٢٠٠٣م.

الصديقات أثرن في (نادر) كثيرا، فهن عوامل مساعدة لتخطي أزمة مرض (سهيلة) يقول لهن: "ثمة كلمات لا تقال، لكنني أعرف أمرا واحدا، أنني لولاكن لما اجتزت هذه المحنة. ماذا كنت سأفعل من دونكن يا نرجس، جميعكن؟"(١).

في وحدة سردية طويلة يظهر الذات الفاعلة (نادر) ارتباطا وثيقا بوطنه الأم العراق، وهو يجمع الصور لبغداد والبصرة والموصل التي يرسلها له خاله خلسة عن زوجته، ويتهجى اسم بغداد لابنه ليون، ويشاهد صور طفولته مع أمه وأبيه، يستذكر هذا كله مع صديقة أمه (كارولين) وهو على اعتاب الدخول لرؤية والدته، في علاقة أشرت اليها بين الفرع والاصل، يقول نادر: "نتراسل أنا وخالي عبر البريد الإلكتروني، على عنوان خاص لكي لا تصله زوجته. أرسل إليّ صوراً عن الآثار، والرقم والأهوار، وغابات النخيل، والأزياء الخاصة بالرجال في بداية القرن أثناء الاحتلال العثماني مروراً بالاحتلال البريطاني للعراق، وثياب نساء المدن في الشمال والجنوب، والسيارات الأولى والعربات التي تجرها الخيول العربية. أجلس ليون على حجري وأشير عليها... أتهجأ له اسم بغداد بكل اللغات. أجلس قبالته وأحرضه على ترديده وإشباع حروفه بالموسيقى... أرى صورتي وأمي صورتي ووالدي، أرى نفسي وأنا أمد لساني في الصور التي التقطتها أمي وأنا في الحديقة، كأنني أصور إعلاناً لأم وطفلها. لم أشاهد أي صورة لي وأنا أبتسم وأضحك"(٢).

ما يميز رواية المحبوبات أنك لا تستطيع أن تقف على ذات مؤتية واحدة، فيتبادل الرواة بين الحين والآخر الأدوار، فيكونون المؤتي لتبادل المعلومات، والمؤتى إليه هو القارئ، عبر نقل الأحاديث، أو إرسال الرسائل، ولكن يبقى المحور الرئيس والذات الفاعلة هما (سهيلة ونادر)، وتبقى المواضيع الرئيسة قائمة مع تفرعها، وقد يرتبط موضوع بآخر، ففي موضوع الهوية والبحث عن الذات نجدهما يرتبطان مع موضوع الغربة ارتباطا وثيقا، من خلال نثر الرواة في أحاديثهم المقاطع السردية التي تحققها جميعا، ففي مقطع سردي يغذي (نادر) الشعور بالضياع في موقف يشرح فيه تغيره بعد زواجه (من سونيا)، فيقول: "كيف استطعت أن أتغير إلى هذا الحد؟ شعرت بأنني سرقت مسلوب أنا، نهبت مني طبيعتي الأولى البسيطة وأنا في ذلك المرآب المظلم. شعرت للمرة الأولى منذ أن هجرنا بغداد بأنني لم أعد إلى هنا ولا بمقدوري العودة إلى هناك"(٣).

تتبادل شخصية (ديالى) ابنة (حاتم وفريال) دور المؤتي، لتغني أغنية لـ(نادر) تبيّن فيها وضع المهاجرين في الغربة، وتصفهم بـ(المهمشين)، فتقول كلماتها: "نسينا

---

(١) رواية المحبوبات: ١٧٤.

(٢) المصدر نفسه: ١٧٦ – ١٧٧.

(٣) رواية المحبوبات: ١٨٤.

النظام إلا حين يتعلق الأمر بإعادة الانتخاب. الدولة تمسك برقابنا بواسطة الآمال الكبيرة... لن تتحرك الدولة قبل أن يتكاثر المهمشون إلى حد أن أنفاسهم ستثقل أرصفة الحي السادس عشر"[1]، والحي السادس عشر هو حي البرجوازيين في باريس، يعلق (نادر) على الأغنية: "ألقت ديالى قصائد أولئك المهمشين. رتلتها كأنها رسائل موجهة إلينا جميعاً، كأننا نحن المهمشون هي نفسها رسالة إلى سهيلة"[2]، هؤلاء المهمشون الذين يتألمون دون أن يسمع أحد أصواتهم، وتطول آمالهم وسط ضياع العمر.

ويعود الاتحاد بين الذات الفاعلة والعامل المؤتي في وحدة سردية لـ(سهيلة)، والتي هي بالأساس تكون الكاتبة عالية ممدوح، التي تحكي حكايتها واختلاجاتها، وكيف تاه عمرها بين معسكرات اللاجئين وضاع شبابها، وهو الذي يشير إليه (هامون) بعدم تمكن الفصل بين تصور الشخصيات عن الذات، إذ يقول: "ومن البديهي أن أي تصور للشخصية لا يمكن فصله عن التصور العام للشخص أو الذات أو الفرد"[3].

تقول (سهيلة): "لا أصدق أبداً أنني عشت، ولا أصدق جميع الثواني التي كانت تحت تصرفي وقد انصرفت عنها. لا أصدق أنني كنت في الثامنة والثلاثين حين غادر السيد ولم يعد: لم أعلم إن كان قد هرب، أسر، انتحر أو قتل. كان لغز الاختفاء وشبح معسكرات اللاجئين قد اقتلعا شبابي ورغبتي في الحياة من الجذور. وها أنا أفرط في سني عمري وأخطو داخل متاهة حياتي، فأصير عبرة لمن اعتبر"[4]، حالة اغتراب وفقدان هوية وضياع عاشتها سهيلة، وتسميها بالوحشة دائما، فتقول عن صديقتها (وجد): "كانت تحدثني عن وحشتها كذلك بصورة تلقائية، هل كنا حقا متشابهتين؟ كلا، يا وجد، إننا لا نتشابه لكننا في الختام وحيدتان في باريس"[5].

تسترجع الذات الفاعلة (سهيلة) ضياع هويتها إلى زمن ماضٍ، وتضع أبوها أحد العوامل المساعدة على ذاك الضياع، الذي زجها على خشبات المسرح راقصة وممثلة، تقول عن تلك الأيام: "استهوتني تلك الأعوام التي أمضيتها فوق الخشبة هي قسوتي وعذابي، جرائمي وشري. أما هويتي، فقد كانت مبعثرة ما بين السيد الوالد والسيد العسكري والدي، استعملني أيضاً من أجل أمجاده العظيمة. ظل يردد: سأستخرج منك اللآلئ وأحيكها على خصر المسرح العراقي الحديث. لكني كنت أبتعد عن والدي ولم أقترب لا من زوجي ولا من نفسي"[6]، تقول الدكتورة بشرى البستاني:

---

(1) المصدر نفسه: ١٨٧.

(2) المصدر نفسه: ١٨٨.

(3) سميولوجية الشخصية الروائية: ٢٨.

(4) رواية المحبوبات: ٢٠٨.

(5) المصدر نفسه: ٢٠٨

(6) رواية المحبوبات: ٢٦١.

"هوية المرأة ناتجٌ طبيعي لإصدار الأوامر من الخارج، دون مساعدتها العلمية والعملية على استكشاف طاقاتها الداخلية بنفسها، لاختيار الطريق الذي يتناسب وتلك الطاقات، فكانت النتيجة ابتعادا عن الأب والزوج رفضا لدور التسلط... لقد كان جمال الشَّكل والمظهر في رؤية الرجل أهم للمرأة من جمال الفكر والعمل والمعارف والإنتاج والفنون، وهذا الجمال الشكلي قاده إلى تحقيق مصالح اقتصادية وسياسية تخدم مشروعه المادي الاستغلالي، فكان تسليع المرأة... دون التفكير بالحوار والتطور والعمل والإنتاج الذي يشكل هويتها الحقيقية"(١).

أما الذات الفاعلة (نادر) وبعد أن طلبت منه صديقة أمه (نرجس) ترتيب مذكراتها وأوراقها وصورها كي يساعدها هذا الأمر على الشفاء، يشعر بغربة في علاقته معها ومعرفته بها، فيكون هو الموضوع وهو الراوي، وهذا الاندماج يشبه إلى حد ما التجريبية الذاتية التي أشار اليها باختين، إذ يقول: "إننا ننزع إلى استبدال الموضوع الفعلي للعلوم الإنسانية (أو الدراسات الأدبية) بواقع آخر يزعم أنه فوري ومباشر وأكثر ملموسية من موضوع هذه العلوم - وهناك نمطان من الموضوعات التجريبية متوافران لهذا الغرض : إذ يمكن أن يختزل النص إلى وجوده المادي شكل من أشكال التجريبية الموضوعية) ، أو يمكن أن يذوب في الحالات والأوضاع النفسية أي تلك التي تسبقه وتكون لاحقة له) التي يشعر بها أولئك الذين ينتجون أو يتلقون مثل هذا النص (التجريبية الذاتية)"(٢).

يقول (نادر): "خطر ببالي، وأنا أقرأ أن أمي تريد أن تخفي النقص والفشل، تريد أن تقول النجدة أمام نفسها. هذه القصاصات والكراسات التي فرشتها بحثاً عما طلبته مني نرجس من الصعب أن أميز بين الزائف والحقيقي في كل هذا. كأن سهيلة أمامي مجدداً. لست أنا الوحيد الذي لا يعرفها، لكنها هي بالدرجة الأولى لا تعرف نفسها... سهيلة تكذب تريد أن تضللنني كي لا أشك فيها. هي هكذا كي لا أعثر عليها، لا في الدنيا ولا في الأوراق ولا حتى في الآخرة"(٣)، أسرار (سهيلة) هي العامل المعارض لمعرفة (نادر) بأمه التي يعرفها، فالأحداث التي يقرأها في مذكراته تفصح عن شخصية أخرى، ويختم الذات الفاعلة (نادر) موضوع ضياع الهوية والغربة بعبارة تختصر هذا الضياع، فيقول: "هويتي هنا هي انتمائي المهني فحسب، إنني سلعة أيضا يا أمي. التسليع يطال جميع من يخطر في بالك"(٤).

---

(١) ملامح النسوية في الرواية العربية رواية المحبوبات لعالية ممدوح مثالا، بحث للأستاذ الدكتورة بشرى البستاني، كلية الآداب، جامعة الموصل، المؤتمر الدولي حول: خطاب النسوية والثقافة العربية الإسلامية المعاصرة، آذار ٢٠١٤: ٣٧.

(٢) المبدأ الحواري: ٤٩.

(٣) رواية المحبوبات: ٢١٥.

(٤) المصدر نفسه: ٢٥٠.

الذات الفاعلة (نادر) عاش مثل والدته ظروفا قاسية، مونولوجاته الداخلية تحكي قصص التغيرات التي طرأت على حياته، فهو في وسط رحلة اللقاء بأمه التي افترق عنها، ورحلة مساعدتها مع صديقاتها للشفاء، يستذكر ما حلّ به من أحداث، أوصلته إلى ما هو عليه الآن، من الحزن الذي يعتريه وغياب السعادة عن حياته الزوجية، عدا علاقته مع ابنه (ليون)، ومغادرة هواياته، وندمه على أخطاء اقترفها، وأخطاء اقترفت بحقه، كل هذه المواضيع كان المؤتي لها هو (نادر)، والمؤتى إليه القارئ، ولكن عواملها المساعدة والمعارضة كانت تختلف، فعلاقته بآلة (الغيتار) التي استرجعها في جلسة مشائية مع صديقات والدته، كانت تعكس حالة الانفصال بين الماضي الجميل والحاضر التعيس، يقول عن الغيتار: "ارتبطت بتلك الآلة ارتباطاً غريباً. كان عزفي يأخذني إلى حدود بعيدة عن مجال إدراكي. لم تجلب تلك الأوتار إلي السرور القصير كما يحصل لدى معظم الناس. كنت وأنا أعزف أشعر بأنها تلملم لي شتات نفسي. أكف عن كوني ذلك الصبي الذي يتسلى، أو ذاك الشاب الذي تغيرت نبرته ويريد من يصغي إليه فقط. كنت أستطيع أن أعيش كل ما لم أعشه وأنا أعزف"(١).

هذه الآلة عكست أمرين لدى (نادر)؛ الأول: أنه كان يعاني من تشتت وغربة داخلية فكانت تلك الآلة العامل المساعد في تعويض ذاك النقص وتلملم شتاته، الأمر الثاني كان الغيتار عاملا مساعدا على السعادة أو هي الموسيقى بشكل عام، ولكن الزواج غيّب كل هذا، فكان عاملا معارضا لاستمرار ذاك الفرح، "عندما يتزوج الإنسان، تختفي حياته الأولى إلى الأبد. ليس معنى هذا أنها تسوء أو تتحسن، لكنها تختلف فحسب"(٢)، "سرق مني الزواج مرحي وفتوتي وخبصتي تغيرت وافقت أنا على التغيير. كنت أشاهد صورتي في المرآة من هذا الجانب أو ذاك فأبدو قديماً. أركض وأجري لكني قبلت بصورتي الجديدة لكي تقبل بها زوجتي، ولا أنحرف عن توقعاتها"(٣). التغيير كان اختيارا في حياة (نادر)؛ ليحقق موضوعا كان يفقده، وهو رضى الحبيبة، خوف في داخله كان يتملكه وهو عامل مساعد على اتخاذ هذا الاختيار، ولكن هل كانت زوجته (سونيا) لا تحب الموسيقى فتغير؟ الجواب يأتي من (نادر): "كانت قبل الزواج مولعة بالموسيقى والعزف على الغيتار... كانت رقيقة وحنونة وهي تحمل تلك الآلة إلي حيث أجلس تصونها وتمسحها قبل أن تضعها في بيتها الجلدي. تقبل على عزفي كأنني أهم العازفين في الجامعة. وأنا أتفنن أشعر بأن عمودي الفقري اعوج بعض الشيء، وأصابعي صارت أرق وألطف مما كانت عليه، فقط لكي أنال رضاها قبل رضى نفسي أحبتني وباحت لي بكل ما عشقته في؛ وكان عزفي

(١) المصدر نفسه: ١٨٢.

(٢) المصدر نفسه: ١٨٣.

(٣) المصدر نفسه.

أكبر مكونات هذا العشق"[1]، هو كان يعزف ليرضيها ويكسب اعجابها، وهو الآن لا يعزف كي يرضيها، مقابلة غريبة وتغير في حاله وحال زوجته، يعترف (نادر) بقوله: "يصعب عليّ معرفة أسباب ذلك التغيير"[2].

(نادر) هنا لم يعترف أنه هو من يحب زوجته، ولكنه يقول إنّها أحبته، كان الغيتار جزءاً لا يتجزأ منه، وقطعة منه يشبهه بابنه (ليون)، والآن هو مركون تعرض للضرب منه فقطّع أوتاره، يقول عن تلك الحادثة: "لا أذكر من وضع الغيتار في المرآب. هي أم أنا؟ ارتخت أوتاره من الرطوبة والغبار وأصابه التلف. ذهبت إلى هناك في أحد الأيام وشاهدته أمامي: مريضاً ومسناً. لمسته بيدي كما لمست ليون يوم ولادته الأولى. كنت أعتبره جزءاً مني، أودعه أحاسيسي وفرحي وشجني. لذا، لم أقدر على رؤية أحاسيسي مرمية ومركونة هكذا. لم تسعني رؤيته هكذا مغبراً يتوسل إلي، فضربته بغضب حتى تقطعت بعض أوتاره بين يدي. كررت ذلك كما لو أنني أمسك بالسوط وأضرب نفسي. تذكرت والدي حين كان يضرب أمي..."[3].

مقطع سردي فيه الكثير من حوار الذات الفاعلة مع نفسها، ذاك الغيتار لم يكن سوى أحاسيسه التي ركنها، وقسى عليها حتى الضرب، الذي ذكّره بوالده، وعلاقته بأمه، فراح يسأل: "إنني على العكس من والدي. هل كنت هكذا فعلاً؟ توقعت أن أكون ضد زوجتي، فما نفع أن أكون مع نفسي؟ لماذا تلاشيت أنا وخاتم الزواج بيدي أنظر اليه، لا أفرح ولا أحزن؟"[4]، هو الرضى بالمقسوم فقط ما كان يشعر به (نادر) وهو يؤسس لمقابلة، فهو لم يكن يشبه أباه بقسوته على زوجته، ولكنه يشبهه بقسوته على أحاسيسه، ويشبه أمه بالزواج من شخص لا تحبه، فسهيلة تزوجت ليس على أساس الحب، بل بسبب زواج مرتب بين والديها، "لم نغرم في البداية كما تقرأ وتسمع عن قصص الحب. فيما بعد يا نادر، أطلق عليّ اسم الرصاصة القاتلة وأنا أسميته بندقية الصيد"[5]، "قريب أمي هو، لكن من بعيد. ويوم تقدم لخطبتي، هي التي رفضت بينما أصر والدي عليه"[6].

يتتابع السرد ليكشف أن الذات الفاعلة (نادر) كان قد عاش قصة حب مع حبيبته السابقة (ليال)، عاملان مساعدان جعلاه يسترجع قصة حبه القديم، الأول الغيتار والثاني جمال (ديالى) التي ألهبت مشاعره من جديد، يقول في العامل الأول بعد ان قدم له غيتار ليعزف عليه أمام الأختين (ديالى وقدس): "ضبطت الأوتار وأغمضت

---

(1) رواية المحبوبات: ١٨٣.

(2) المصدر نفسه.: ١٨٣.

(3) المصدر نفسه: ١٨٣ - ١٨٤.

(4) المصدر نفسه: ١٨٤.

(5) رواية المحبوبات: ١١.

(6) المصدر نفسه: ١١.

عيني قليلاً. اعتراني ألم داخلي لا أستطيع وصفه، ليس ألم الطفولة الأولى، ولا ألم الشباب الخالص الذي ولى من دون رجعة. ألم من لم يصل إلى النشوة بعدما تسرب الحب من بين يديه حبي الأول لليال"[1]، فلم يكن الغيتار سوى احاسيسه الضائعة، ولأنه يذكره بحبيبته الأولى كان الهجر من نصيبه، كما هجرته (ليال) التي "قالت سوف أغادر إلى بيروت لم أفطن إلى أنها تتخلى عني. قالت ستعود وصدَّقت. ربما افترضت الأمر غير مهم، وربما نسيت، وأنا انتظرها أمام أبواب دور السينما والمتاحف والمسارح والمقاهي الباريسية"[2]، لحظة وداع قاسية تحملها ذاكرة (نادر) عندما وقفت أمامه، "ليال أمامي كسوط أبي، تصورت الفتيل يتفجر من بين ذراعيها، وبدل سحبه إلى الخارج، تفجره في وجهي. توقفني أمامها بدموع حارة ويتسرب صوتها من بين صوت المطر والدموع: اسمع، أنا لا أصلح لك وأنت أيضاً. أخاف هذا النوع من الحب أخافك. لا، دعني أذهب إنني لا أصلح. هيا، اذهب حالاً ودعني، اذهب دعني وشأني لكنها"[3].

أما العامل المساعد الثاني فكان (ديالى) يقول (نادر): "كلما أرادت الانفصال عني التصقت بها أكثر، فتقفز قفزة عالية إلى الخلف كما تفعل ديالى بالضبط. وجهها نوراني كما وجه ليال"[4]، الظروف التي عاشتها (ليال) كانت كفيلة بأن تزرع الخوف في قلبها من الحب والرجال، يقول (نادر) لأمه: "يا أمي من الجائز أنني أحببتها لنفسي فقط لا لنفسها. أحببتها لجهلي بنفسي وأردتها أن تنتزعني من خوفي، لكنها كانت خائفة أكثر مني. كانت مثلي هاربة من الحرب والرجال، من النساء والمدن والعائلة، من الجنون والموت، فذهب كل في اتجاه. لا أطلب العذر لها ولا لي، لكنني ألعن جميع الحروب التي جعلتنا نتحول إلى أرانب"[5]. (ليال) تظهر من جديد في مناقشة علمية وتلتقي بـ(سهيلة) وهنا تحاول الأم أن تعرف هل كانت تحب ابنها أم لا وتسألها، (ليال) وسط سقوط دموعها تقول: "لم يكن الحب على رأس القائمة يا سهيلة. كنت سأورطه وأورط نفسي... من المحال أن أحب رجلاً كما أحببت نادر"[6].

وثمة عامل مساعد آخر على الغربة وهو "الحرية"المنشودة منها، فالظروف التي عانت منها (سهيلة) جعلتها عوامل معارضة لحريتها، فاختارت الغربة لتكون متنفسا لها، وتربط الذات الكاتبة عالية ممدوح نفسها بجميع الباحثات عن تلك الحرية، وتكشف في مقطع سردي إشارة إلى وجودها داخل النص بتورية الراوية، فتقول عن

---

(1) المصدر نفسه: ١٩٩.

(2) المصدر نفسه.

(3) المصدر نفسه: ٢٠٠.

(4) المصدر نفسه.

(5) رواية المحبوبات: ٢٢٠.

(6) المصدر نفسه: ٢٢٢.

الحرية: "كلما ألتفت في شقتي أشاهد أنواع السجاد ولوحات السجاد... أشعر بأيد حنونة حرة وحقيقية تعبر عن عواطفها، عن ذاتها، وهي بذلت جميع ما بذلت لكي تصل إلى الكنز: الحرية. وها أنا ألبي النداء، نداء أولئك اللاتي، اللواتي، هن، كلهن، فأرفع يدي أنا أيضاً لأشرب نخبهن؛ نخب الحرية هؤلاء من مادة روايتي وقصصي القصيرة ليست على الجدران فحسب، بل في دمي، مع كل خطوة، وكل رمشة عين أنا هنا"(١).

الحرية عند المرأة في هذا المقطع عندما تستقل عن الرجل اقتصاديا وتبدأ بممارسة عمل تحبه، وهناك حرية أخرى تتحدث عنها الكاتبة على لسان (رباب) صديقة سهيلة، وهي حرية اتخاذ القرارات، تقول في رسالتها: "كل واحدة منا استطاعت إنفاق حياتها بدم بارد، خاطرت مع تلك الكتل والمخلوقات ونشطت ما بين التسلية والحلم... ألم تبدو لنا الحياة ألعن من الموت؟ بالضبط. ما علينا، سأجيبك من دون أن تسألي عن الرجل، والعلاقات ماذا فعلت هناك، عن تلك الحرية، ليس بمعنى الجسد فقط، أعني حرية اتخاذ القرارات، فالمرأة ليست جسداً فحسب كما يفكر معظم الرجال"(٢)، حرية اتخاذ القرار بالاقتران مع الرجل هي ما أشارت إليه (رباب) وتجمع معها (سهيلة) في هذا وباقي المغتربات، ولكن النتيجة هي إنفاق العمر بدم بارد.

أما الذات الفاعلة (سهيلة) فتتحدث عن تلك الحرية بتشبيهات تدل على الضياع فيها، في وحدة سردية قاسية، تقول فيها: "ارتعبت لأول مرة وأنا أشاهد الشوارع الفسيحة الشاسعة جداً خاوية تماماً. أرعبتني الحرية التي لا أعرف ماذا أفعل بها. شعرت كمن فك أسره لكنه أضاع أهله. أنفي يشتم كحيوان رائحة المكان الأول الذي فقد إلى الأبد. كآبتي لا حل لها حتى بوجود هذا المولود الجميل [حفيدها]. أنغمس بها حتى أشعر بأن دمي سوف يتخثر بين مساماتي كآبتي في بعض الأحيان تحميني ولو بصوت غير مسموع، ولا تجعلني أشعر بالضجر. لا أعرف كيف أكون حرة. تلتهمني الحرية فأصاب بالرعب فعلاً. أخاف هل كانت بانتظاري كل هذا الوقت وضمن هذه المسافات؟ كم تأخرت الحرية صارت عصية ونحن نتفادى ركلاتها، كأنني أخشى أن تطيح كما أطاحت بغيري ترى ماذا يفعل المسنون بالحرية؟"(٣)، تقول الباحثة (بونيف أمينة): "إنّ محبوبات عالية ممدوح، تقدم تجربة وغربة امرأة عربية في المجتمع الغربي، وبقدر ما أضاءت الرواية جوانب حياة بطلتها سهيلة، فإنها قدمت صورة معبرة لحياة الغربة التي تحياها في منفاها. المنفى الذي يقصده العربي بحثا عن الامان

(١) المصدر نفسه: ٢٣٦ – ٢٣٧..

(٢) المصدر نفسه: ٢٦٩ – ٢٧٠..

(٣) رواية المحبوبات: ٢٤٢.

والحياة الكريمة والحرية. لكن الحرية المطلقة، الحرية بسقفها الاعلى، قد تربك القادم اليها من ظلامات الدكتاتورية والعنف والذل"[1].

بالمقابل من هذه الغربة كان الحنين إلى الوطن يشكل عاملا معارضا لها، بل عاملا مساعدا لإيجاد الذات والتمسك بالأصل، وإثبات الهوية، والعوامل الرئيسة المؤتية له هي الذكريات بالدرجة الأساس، ومن يحملها، لتكون عوامل مساعدة على الوحشة التي تحملها تلك الغربة، فهي تشم المكان القديم الذي لن يعود أبدا كما تقول في المقطع السردي السابق، ونجد مقاطع سردية متناثرة هنا وهناك تحمل عبق الماضي، تسترجعها الذات الفاعلة (سهيلة) أو من ينوب عنها، مثل ابنها (نادر) عندما يمسك الغيتار بيده ليعزف، "ضبطت الأوتار وأغمضت عيني قليلاً. اعتراني ألم داخلي لا أستطيع وصفه، ليس ألم الطفولة الأولى، ولا ألم الشباب الخالص الذي ولى من دون رجعة. ألم من لم يصل إلى النشوة بعدما تسرب الحب من بين يديه حبي الأول لليال"[2]، فذكريات الحب الضائع هو حنين إلى وطن ضائع.

الذات الفاعلة سهيلة تتذكر أيام الاكاديمية بحسرة وألم على الشباب الضائع، فتقول: "في الأكاديمية كانوا يطلقون علينا: حلف القصيرات الثلاث على وزن الفرسان الثلاثة، والخلاصة، قلبي مفتوح ومسدود معاً. اليوم بالذات أنا بحاجة إلى آفة الشباب، تلك التي واريتها بسادية. الشباب الذي لم أذق طعمه حتى الآن. لا دليل على وهم شبابي سوى كهولتي. بدأ كلطمة الحمى هذه في شفتي السفلى، سحقته هناك في بغداد، وأنا معه"[3]، وتأخذ دور الذات الفاعلة صديقتها (رباب) في مقطع سردي تجمع فيه الحنين والغربة معا، فتقول: "كنت أنشج واتمخط على الأحياء المتربة وبيتي الفقير وإخوتي الثمانية وأبي المتقاعد الذي يتوجب علي ألا أراه إلى الأبد. بكيت رعب الشوارع الجديدة التي ستسحقني تحتها لو نسيت. لقد متّ وأنا أعد أوراقي للسفر، وحين حملت حقيبتي الفارغة تماماً، حدست أنني لن أعود إلى هناك مجدداً. كانت روما الأصعب... لكن من تسهل عليه الإقامة في الدرك الأسفل من الهاوية، يستطع الإقامة في أحشاء مدينة مغرية وسفيهة كروما"[4].

أما (نرجس) فتأخذ دورها لتكون الذات الفاعلة للحديث عن "بغداد" والحنين إليها، وهو حنين مشترك بينها وبين الكاتبة عالية ممدوح وبين الذات الرئيسة سهيلة، فتقول: "بغداد تقفز زلقة من ذلك الباب التناقض والإنجاز قوتها القاهرة تكمن داخلها داخل أبنائها في حمى الحياة اليومية العادية الرهيبة والمتقطعة. نلمح طرفها في عين

---

(1) الصوت الأنثوي في رواية المحبوبات لعالية ممدوح، رسالة ماجستير للباحثة بونيف أمينة، اشراف الدكتور بوضياف محم أمين، جامعة محمد بوضياف المسيلة، كلية اللغة والأدب العربي، قسم الأدب العربي، ٢٠٢١ – ٢٠٢٢م: ٢٦.

(2) رواية المحبوبات: ١٩٩.

(3) المصدر نفسه: ٢٠٧.

(4) رواية المحبوبات: ٢٦٨ - ٢٦٩.

إحداهن وهي تنظر إلى الأفق البعيد، لكنها تشمر عن ساعديها وتخبز لنا تطهو وتشطف، وتقطف الريحان من الحديقة وتضعه على صدورنا تعمل كل ما يخطر في بالك من يوميات الدنيا لكي تلتصق بتلك اللحظة. ما هي تلك اللحظة يا عزيزتي؟ اللحظة العراقية التي خرجت على القواعد المألوفة. إنها مختلفة لا تشبه أحداً ولا تريد أن يشبهها أحد"[1].

وتسوق الذات الفاعلة عوامل مساعدة أيضا على تخطي الغربة، فثمة أمل في هذه الحياة لمواصلتها، ويتجسد هذا الأمل عند (سهيلة) بابنها الذي خرجت به من الدنيا (نادر) فتقول في وحدة سردية: "كنت بحاجة لا مثيل لها، إلى أن أكون بصحبة نفسي. شعرت بأنني بخيلة، وأنانية وسخية في الوقت نفسه. أريد الاتصال بنادر وحده نعم نادر هو العمر، عمري نفسه ذاك الذي انقطع واستدار ثانية. نحن أبناء أولادنا، وكل هذا الحب الذي لا يطاق"[2]، و(نادر) نفسه كان عاملا للوحشة والغربة عندما كان بعيدا عنها، فهي تشكو من بعده "حين لا أسمع أي كلمة، أعود وأكلمه وحدي. ما الفرق يا نادر إن كنت موجوداً أو غائباً؟ قللت مساحة الضوء، قلت إنه كان السبب الذي جعل وجهي يبدو غليظاً ومستوحشاً... نادر، ثق بأن هذا ليس وجهي ذاك الذي أعرفه وتعرفه أنت أيضاً، لم يكن هو أبداً. باغتني فتضايقت في البداية، كلا، أهنت بسهولة لأنه هجرني"[3]، تقول الدكتور مها الهنداوي: "فكل منها يتشبث بالحياة من أجل الآخر ويعرفها به، وكل منهما باق في هذا الوجود من أجل الآخر على الرغم من انفصالهما المكاني الذي فرضته عليهما الغربة والذي دفع كل منهما ثمنه على طريقته الخاصة"[4].

العامل الثاني هو ذاك الحفيد (ليون) الذي أعاد لسهيلة بريق حياتها، تقول عنه: "كنت كأنني استرجع ابني منها بهذا المولود الهش واللذيذ هو الطفل ذاته الذي أخذته بين ذراعي كأنه يتستر علي، وعلى أعوامي السجينة في جسمي فيزيدها جلالاً وفضيلة... كنت أرى كل أسرار عمري في وجهه، أشاهدها بأم عيني، وأدعه يكتشفها معي شيئاً فشيئاً. صار سني جميلاً في هذا العمر، صرت أنا تماماً، صرت نفسي أكثر"[5].

وهكذا تجسد الشخصيات الرئيسة (سهيلة) و(نادر) العوامل المؤتية لتبادل المعلومات مع المؤتى إليه القارئ، ويتبادل هذا الدور معهما الصديقات اللائي كنّ

---

(1) المصدر نفسه: ٢٧٢ - ٢٧٣.

(2) المصدر نفسه: ٢٢٧.

(3) المصدر نفسه: ٢٨١.

(4) لغة الوعي المؤنث، قراءة في رواية المحبوبات لعالية ممدوح، بحث للأستاذ المساعد الدكتورة مها فاروق عبد القادر الهنداوي، جامعة بغداد، كلية التربية ابن رشد، قسم اللغة العربية، مجلة اللغة العربية، دمشق، ٢٠١٨م: ١١ - ١٢.

(5) رواية المحبوبات: ٢٤١.

يحطن بها، أو اللائي كتبن رسائل عن بعد، والموضوع المراد تحقيقه هو شفاؤها من المرض، أو الأزمة الصحية التي تعرضت إليها، فكانت الذكريات وكلمات المساندة عوامل مساعدة لذاك الشفاء.

ثانياً: عوامل النموذج العاملي في رواية (التانكي)

تقوم رواية (التانكي) على (٢٧١) صحيفة، صدرت عام ٢٠١٩م، ضمن منشورات المتوسِّط، ورشحت ضمن القائمة القصيرة لجائزة بوكر العربية عام ٢٠٢٠م، وقد اختارت الروائية عالية ممدوح سبعة فصول، وخمسين عنوانا فرعيا لها، ولم يكن شرطاً أن يتوافق المضمون مع العنوان، ومنذ البداية تزدحم الرواية بالشخصيات منها المحورية الذات ومنها الوسيطة، في أسلوب يختلف عن طريقة كتابة روايات الكاتبة ممدوح التي سبقتها، بل يختلف أحيانا عن أسلوب كتابة الرواية بشكل عام ويخرج عنه إلى السينما، وفن الرسائل، والأغاني العربية، وما إلى ذلك، بحسب رأي الناقد عدنان حسين أحمد(٢)، وربما يجد القارئ غير العادي صعوبة في متابعة قراءة الكتاب في البداية؛ نتيجة ازدحام الشخوص والأحداث والأمكنة، وهو ما وجدته أيضا في تحليل الرواية بحسب النموذج العاملي، ولكن في النهاية حاولت التركيز على الفواعل المحوريين في الرواية، والذين يتبادلون الأدوار مع فواعل

(٢) مقال نقدي بعنوان: «التانكي»... رواية تنحاز للشكل ولا تضحي بالمضمون، عدنان حسين أحمد، صحيفة الشرق الأوسط، صفحة ثقافة وفنون، تاريخ النشر ٢١/ ٣/ ٢٠٢٠م.

واسطة في مقاطع سردية مختلفة، لذا قد أترك التسلسل في التحليل لأجمع تشظي الأفكار وازدحامها في الرواية من مقاطع سردية متناثرة تجمعها فكرة واحدة.

الرواية تحكي قصة فتاة ضائعة أو مغيبة أو مغتربة أو حتى ميتة اسمها (عفاف أو عفّو، أو الآنسة)؛ وهي تشكل الذات الفاعلة الرئيسة في الرواية، ولكنها مغيبة في فصول الرواية عن الحديث بلسانها إلا بما تنقله عنها ذوات أخرى، أبرزها: (صميم) الكاتب السري صديق عفاف القديم وزوجته (طرب)، و(الدكتور كارل فالينو) طبيب عفاف، و(معاذ الألوسي) استاذها ومرشدها الهندسي، وعمها المحامي مختار السارد المختلف عن الجميع؛ كما يقول عنه صميم: "هو الذي لا يجيد المحادثة كما يجب، ومخمور كما تحبّ أن تراه، فمن الجائز إذا أشتغل في أدوات عمل جديدة، فلن يصبح هناك أي عائق أمام نفسه، وتغدو روايته الموازية عنها تجاوزا لروايتنا"(١)؛ وآخرون يذكرهم باقتضاب (صميم)(٢)، والموضوع الرئيس هو (العثور على عفاف)، والمساعد هنا هو كتابة رسائل الى الدكتور فالينو، وهي بمثابة سيرة عفاف، لتكون حاضرة عن طريقها، والمعارض هو اختيارها الغربة بمحض ارادتها بحثا عن الفن والشهرة، وانقطاعها عن التواصل.

الفصل الأول من الرواية يبدأ من ألبوم عتيق للصور يفتح الطريق للتعريف بعائلة (أيوب آل)، حيث يُعدد الراوي أفرادها وهم يجلسون في وضعية تأهب لالتقاط صورة لهم جميعا، المقطع السردي فيه وصف دقيق للمشهد، ويضع كل شخص في مكانه ليأتي ذكره لاحقا، ويتم توظيف الشخصيات جميعها للحديث عن الابنة الغائبة (عفاف)، ويدخل مباشرة بعد الراوي (صميم) ليطرح نفسه ذاتا بديلة عن عفاف التي هي البطلة الإشكالية الفنانة الحاضرة الغائبة التي يتمحور حولها النص، ومساعدا رئيسا للعثور عليها، عفاف التي درست هندسة العمارة مدة سنتين، ثم تركتها لتلتحق بالفنون الجميلة، رسمت أبطال اسطوريين وشخصيات سياسية، وأفراد عائلتها جميعا، والجنائن المعلقة، وتشعر بمسؤوليتها عن الجمال، هذه المسؤولية وهذا الشغف بالفن كان المساعد في تحقيق موضوع دراسة الفن واتخاذ قرار ترك دراسة الهندسة، ومن ثم هو أحد العوامل المساعدة التي أدت إلى هجرة العراق، فضلا عن أحداث تاريخية ونظرة سوداوية عن مستقبل البلد جراء تواتر الأحداث العصيبة عليه، وتغير طريقة تفكير مجتمعه، التي كانت تشعر بأنها موانع تقيدها عن الإبداع، فكانت الهجرة عاملا مساعدا لها للتشبث بالحرية، وجواب السؤال عن لماذا فرنسا؟ هو"أريد تنظيف حواسيّ جميعها، فلو بقيتُ هنا، لعميتُ وأختفيت"(٣).

تمر الكاتبة في هذا الفصل بسلاسة شديدة على كثير من الأحداث المأساوية والحروب التي وقعت في العراق، وبدت المعلومات التاريخية والسياسية جزءاً لا ينفصل عن رؤى الشخصيات ومصائرهم؛ السؤال عن عفاف الغائبة وما الذي أدى

(١) رواية التانكي، عالية ممدوح: ١٦

(٢) المصدر نفسه: ١٤.

(٣) رواية التانكي: ٢٤.

بها إلى الاختفاء والاكتئاب، يمكن العثور على اجابته ضمن تفاصيل صغيرة غير مباشرة، توزعت على متن الرواية، فالتطرق إلى أحداث العراق لم يكن اعتباطيا؛ وإنما وظفته الكاتبة ليكون أحد العوامل المساعدة على تشكيل تلك النظرة السوداوية عن المستقبل في العراق، يقول الناقد مروان عبد الرزاق: "الرواية ليست تاريخية، مع أنها تستمد من التاريخ بعض الموضوعات المهمة، كمقتل الآشوريين عام ١٩٣٣ على يد بكر صدقي، واغتيال عبد الكريم قاسم أمام أعيننا في ١٩٦٣، وطرد الآباء اليسوعيين من مكتبة بغداد في ١٩٦٩، والحرب مع الدولة «العبرية» عام ١٩٧٣، وانفصال الحزب الشيوعي عن البعث في الجبهة الوطنية الحاكمة، حيث كان يردد الجميع: أحد الحزبين توقف حيضه، والثاني تعرض للخصاء.والاحتلال الأمريكي للعراق عام ٢٠٠٣ الذي أُلقي فيه ٨٨ طنا من الذخائر بما يعادل سبع قنابل ذرية من حجم هيروشيما، أي قنبلة ذرية كل أسبوع، وكان تدميرا للعراق وإبادة للمجتمع ونسيجه الاجتماعي، أو تدمير حياة بكاملها، وما خلفه من قتلى وجرحى في كل شوارع الوطن، وهو يعيش بين الجماجم، كما هو حال العرب جميعا" (١)، كل هذه الأحداث وأحداث أخرى تسردها علينا الكاتبة تجعلها عوامل مساعدة على الهجرة.

حبكة الرواية تبدأ مبكراً، عائلة (أيّوب آل) تحاول معرفة مصير ابنتها عفاف عبر مراسلة طبيبها النفسيّ الدكتور كارل فالينو الذي أشرف على علاجها في فرنسا، المنفى الذي اختارته طوعاً وبكل تصميم عندما قرّرت هجر العراق لمتابعة دراساتها الفنية. اعتمدت الكاتبة أسلوب المراسلات، وهي المساعد الرئيس في الرواية لمواضيع عدة؛ (العثور على عفاف، التعريف بقصة عفاف، التعريف بالباحثين عنها، التعريف بأسباب هجرة العقول العراقية، التعريف بأحوال المجتمع خلال حقبة من الزمن، وغيرها)، فالمؤتي هنا الرسائل والمؤتى إليه القارئ، وبحسب توزيع الأدوار الروائية فالمؤتي أقارب وأصدقاء عفاف وأساتذتها، والمؤتى إليه الدكتور فالينو. ليتسلم الرسالة الأولى التي شكلت الفصل الأول، جاءت من الكاتب السري باسم مستعار، صميم "مجهول اللقب والنسب"، صديق عفاف القديم، المكلَّف من العائلة للقيام بهذه المهمة.، يقول الناقد جان نايف هاشم: "تشكل هذه الرسالة المدخل المرتبك إلى أحداث الرواية، ففيها تعريف سريع بكمٍّ هائل من الشخصيات، من عائلة عفاف وأصدقائها ومعلميها وزملائها من الفنانين، ومع كل شخصية استعادات سريعة وخاطفة ومتداخلة لعلاقاتهم بها ولما يعرفونه عنها وعن مسلكها وأفكارها وطموحاتها، عَكَس هذا الإرباك المقصود في الأسلوب السردي، حالة الهلع والحيرة والتلهّف لمعرفة الحقيقة واكتشاف مصير عفاف"(٢).

(١) مقال نقدي بعنوان: رواية «التانكي»: التاريخ العراقي المعاصر بين القسوة والحب!، للناقد مروان عبد الرزاق، صحيفة القدس العربي، صفحة قراءة، تاريخ النشر: ٩/ ٩/ ٢٠٢٠م.

(٢) مقال نقدي بعنوان: رواية "التانكي"لعالية ممدوح... كل إلى عالم الجنون، جان نايف هاشم، موقع رصيف ٢٢ الالكتروني، باب ثقافة، تاريخ النشر: ١٢/ ٧/ ٢٠٢٢م.

اذاً الفواعل الذوات في الرواية يشتغلون على مخطوطة سردية، ويأخذ كل منهم دوره في الوظيفة السردية، فيتناوبون سردياً في تجميع سيرة عفاف في "هذه المخطوطة أو سمها ما تشاء"(١)، والتي "ستكتسب هذه التدوينات أهمية خاصة وستأخذ مكانها حتى ولو بعد حين"(٢)، هذا التناوب في اخذ دور الذات يتوزع على قسمين؛ الأول: أقارب وأصدقاء يتناولون الجانب الحميمي، والثاني: الدكتور فالينو الذي يتناول الملف الطبي وبعضا من الملف الفني لعفاف، ويقر صميم هذا؛ إذ يقول للدكتور فالينو: "ها نحن نتفاوض معك، ونتناوب على إدارة السرد، ولا علم لنا من سيدخل ولا يخرج، ومن يحضر لدقائق ويغيب، ومن يعرض علينا الفظاعات لإخافتنا، ومن يريد العيش معنا.."(٣)، وفي مقطع سردي آخر يقول: "التأليف لم يبق تحت إمرتي، صار التأليف عدواً يقف عند حدود دماغي، وهو يعدد الخسائر والبلى، لم أتفرغ لسلطته وصرامته... لم أجد أفضل من تقنيات المكر والسّكر، مع حالات الانضباط السردي، كما هو في النظام السردي، وهو يفتح لي طرقا سرية في البحث عن نوع اللامبالاة الملطّفة"(٤)، وهو يعترف أيضا أنّه لم يكن دقيقا في نقله عن الذوات الأخرى، فهو يشغل حيزا كبيرا من الذات خلال فصول الرواية بنسبة (٧٠%) وهو يقول: "دائما أخرج عن النصّ، فأودّ إعادة ترتيب بعض الوقائع، وجلب الآنسة إلينا ثانية..."(٥).

يخلط علينا صميم دور الدكتور فالينو بين المساعد والمعارض في مقطوعة سردية أتت لإيضاح المهمة التي يقوم بها الساردون، والصراع الداخلي الذي يعيشه صميم بين جمع المعلومات، وأمله في تحقيق الموضوع، وهو إيجاد عفاف أو أثر لها واليأس من المحاولة، فهو يقول: "أظنّ هذه طريقة، أعني طريقتنا، ميئوساً منها، فهي عزمت على الاختفاء، أو اقتصرت على هذا الاحتمال، ونحن نقوم بتحضير الخلفيات الفاجعة في الرسم والفنّ، في السياسة وطرد الأخوة الفاذرية، لا ندري لم تصوّرتْ عائلتها أنّكَ كطبيب، ولكَ يد في حياتها كلها، وربّما اختفائها. بمعنى أنكَ القاضي..."(٦)، فالدكتور فالينو إن كان ملاذهم الوحيد في العثور على عفاف سيكون مساعدا، وإن كان هو الوحيد الذي يعرف مكانها ولا يخبرهم فسيكون المعارض الرئيس، ولكن المقطع السردي يضع أمامنا معارضا آخر وهو أنّها "عزمت على الاختفاء"، فهي لا تريد الاتصال وتحقيق الموضوع، فهي المعارض الرئيس لتحقيق الموضوع، ولكن السنوات ما بين عام ١٩٧٩م تاريخ مغادرتها العراق، وعام ذكر التواصل معها فيه وهو ١٩٨٦م عندما صحبها صميم إلى الطبيب فالينو وعام ٢٠١١م الذي قررت فيه عائلتها (أيوب آل) البحث عنها؛ هي سنوات ليست بالقليلة، فما هو المؤتي الذي حرك الذوات لتحقيق الموضوع، أكثر من ربع قرن كانت كفيلة في أن

(١) رواية التانكي، عالية ممدوح: ١٤.

(٢) المصدر نفسه: ١٤.

(٣) المصدر نفسه: ٢٢.

(٤) المصدر نفسه: ٣٦ – ٣٧.

(٥) رواية التانكي: ٣٧.

(٦) المصدر نفسه: ٣٩.

يكون المؤتي إما الحنين الذي يشتعل في نهاية العمر للذكريات ولشخوص الطفولة وأفراد العائلة، أو الشعور بالذنب ومحاولة التكفير عن الأخطاء في ترك البحث عن عفاف طيلة تلك السنوات.

أما المؤتى إليه هو كتابة سيرة عفاف التي هي بمثابة كتابة حقبة تاريخية للبلد؛ عاشها جميع الذوات والمساعدين، وثنائية (المساعد – المعارض) تتجلى في مقطع (الاشتياق والطرق المقطوعة) السردي: "ماذا تفعلون بهذه الأقلام والأوراق والأقداح والأشربة كلها، وابنتنا تأخرت، يا سيد صميم؟ ماذا سنفعل بهذه القوافل كلها من المرارة والطريق إليها ليست آمنة، وبعضها مقطوعة، والجميع يعرف الأسباب. ونحن لن نستطيع التمسك بها، وابنتنا لا نعرف كم بلغ سنها اليوم؟ ونحن كل يوم، يزداد شوقنا. ويصير أكثر وطأة من اليوم الأسبق، والذي يليه. لا نعرف كيف تشاغل هذه الأمور؟ وبمَنْ؟ وكيف يحصل هذا التلازم ما بين الاختفاء والأشواق وقطع الطرقات والحروب؟"(١)، فالباحثون عن عفاف يضعون عارض الطرق غير الآمنة سببا لتأخر بحثهم عنها، والاشتياق والقلق عليها عوامل مساعدة لبدء البحث عنها، أما الشعور بالذنب فتقره (طرب) في المقطع السردي: "من الجائز، هي تعتقد أننا تركناها تضيع من بين أيدينا. فنحن أيضاً توقفنا عن الشوق إليها والبحث عنها. هكذا عناداً، حَنَقاً منها، وعليها. هل نحن أسباب المرض؟ كلا، كلا، لا أريد الحكم الآن"(٢).

الفصل الثاني محوره رسالة الدكتور معاذ الألوسي الى الدكتور فالينو، ويطرح معاذ نفسه الطرف الثالث - بعد صميم وزوجته طرب - المؤثر في حياة عفاف (٣)، ليكون العامل المساعد في العثور عليها، وفي رسالته الكثير من الأدوار التي يتبادلها، فهو المساعد تارة والمعارض تارة أخرى، وهو المؤتي والمؤتى إليه، وقبلها هو يشكل الذات البديلة عن عفاف في السرد، ومعاذ الألوسي كما ذكرنا هو أستاذ عفاف ومرشدها الهندسي، وهو شخصية حقيقية بالأساس حولته الكاتبة إلى شخصية فنية، فهو واحد من أشهر المعماريين في العراق وله مؤلفات كثيرة في فن العمارة، تأثرت عفاف بأفكاره وبرؤيته الفنية التي تتعلّق بالمنزل المكعّب الذي شيّده ولفت أنظار المسؤولين الكبار في الدولة الذين خيّروه بين بناء منزل مشابه له أو التخلّي عنه إليهم، "فبعض أقطاب الحزب الحاكم في تلك الأعوام، منتصف السبعينات، قال وبدون مواربة بالحرف: إمّا أن تبني لنا واحداً مثله، أو تدعه لنا"(٤).

و"المكعب"هنا بمثابة الكلمة الرمز التي يشير إليها باختين بقوله: "ان أي كلام قيم اجتماعيا يملك القدرة على التأثير بمقاصده تأثيراً قد يستمر طويلا ويصيب دائرة واسعة في لحظات اللغة المقحمة في سياق اندفاعته المعنوية والتعبيرية، اذ يفرض على هذه اللحظات فروقا معينة في المعنى وتدرجات معينة في القيم ؛ وهكذا يمكنه

(١) المصدر نفسه: ١٧.

(٢) رواية التانكي: ٢١.

(٣) ينظر: المصدر نفسه: ٤٣.

(٤) المصدر نفسه: ٥١.

ان ينشيء الكلمة الشعار والكلمة الشتيمة والكلمة الثناء الخ"[1]، ورمزية (المكعب) هي أحد العوامل المساعدة التي كان يعول عليها الدكتور الآلوسي في موضوعين: الأول هو بقاء عفاف وإخراج الهجرة من تفكيرها، الذي نقرأه عن طريق تحليل المقطع السردي من رسالة الآلوسي: "كانت لا تهدأ في مكان، لكن، لها القدرة على السكوت لساعات كميتة، وهي ترصد وتراقب المخلوقات والأشياء. كنا أنا وطرب وصميم لا نملك إلا هذه القصة، لكي لا تفرّ من بين أيدينا، والأرجح هذه الطريقة الوحيدة لإغرائها بالبقاء. أنا على يقين أن مواهبها في التصميم والإنشاء لا تقل عن الرسم والغناء، فقامت في البداية ووحدها بتخطيط شكل المكعب، ولمرّة واحدة على صورة قصائد متعاقبة ونوتات موسيقية متوالية، وفي مقدورها إجراء تغييرات فجائية من الداخل، وغير متوقعة فيعاود العيش فيه بطرق مغايرة من يهوى ذلك.. هي تفضّل الشخصيات الكلاسيكية"[2].

وفي مقطع آخر: "قلت لها في أحد الأيام، وقد صار سفرها يقف فوق رؤوسنا: سأبني مكانا يشبهك، يشبه النساء جميعهن، ونعيش فيه ولو عاماً واحداً، أو عقداً أو ساعة. دعيه يتبلور ويتخمر في رؤوسنا معاً، كما نشتهي جميعاً.. ها، ما رأيك؟ لماذا السفر بهذه السرعة؟ انتظري قليلاً"[3]. والأمر الثاني هو إغراء الدكتور فالينو لزيارة العراق، والذي نجده في المقطع السردي: "وليس في أيدينا إلا ذلك المكعّب الذي ندعوك إليه، لكي تجوب معنا الشوارع بحثاً عنها، فربّما عادت دون علمنا وعلمكَ. عادت لكي نستقبلكَ معنا... وأنا أريد إغراءكَ بالبناء العجيب الذي أسقط المفاهيم المسلّم بها"[4].

ويتحدث معاذ في هذا الفصل بحميمية عالية عن عفاف وكأنه يتكلم عن حبيبته أو ابنته، وهذا يدعّم العوامل المساعدة لتحقيق موضوع البحث عنها، بعد مدة انقطاع، وهما العاملان المساعدان الاشتياق لها، وتقدمهم بالعمر، إذ يقول: "الوقت صار قليلاً ونحن أسوأ حالاً من ذي قبل، فندعوكَ ونعرف أن الوقت يفرّ من الموت هو الآخر... نحن نتآكل يوميّاً بالبحث عنها..."[5]، وهو يدعّم أيضا في رسالته العامل المعارض في عدم العثور عليها وهو اختيارها في التواري: "وأن هذا التواري يناسبها"[6]، بل تصل به الأفكار إلى أنّ الحنين عاد بعفاف إلى العراق، "فربّما عادت دون علمنا وعلمكَ"[7]، وهو هنا معارض لاستمرار البحث خارج حدود الوطن.

---

(1) الكلمة في الرواية: ٤٨.

(2) رواية التانكي: ٤٦.

(3) رواية التانكي: ٥٥.

(4) المصدر نفسه: ٥١.

(5) المصدر نفسه.

(6) المصدر نفسه.

(7) المصدر نفسه.

وفي هذا الفصل ثمة عوامل مساعدة على مرض عفاف؛ يذكرها معاذ في رسالته، منها: "أنا أعتقد أن الرجال الذين تعرّفت وأغرمت بهم حاولوا تحطيم إرادتها بالدرجة الأولى، وتخصّصوا، ربّما بعلمهم أو دونه في أذيتها، وبالتالي في اهتزاز شخصيتها"(١)، وعامل مساعد آخر وهو صعوبة نومها الذي أدى إلى تناولها "الأقراص المنومة وهي صبية، خالتها فتحية أخبرتني. وكان طبيب العائلة الكائن في رأس الحواش (زكي أمين) يكتب لها نوعاً من الحبوب ذات النسبة القليلة من المخدّرات، وهي مازالت في الثانوية حتى تركتنا"(٢)، فضلا عن أن الكاتبة تشير ضمنا إلى أن عفاف كانت تدخن وتشرب الكحول؛ "وتسند ظهرها بالمقعد، وتنفث دخان سيجارتها إلى أعلى... قامت من أمامنا وبيدها القدح، وضعته جانباً"(٣)، وهذه أسباب مساعدة لإصابتها بالاكتئاب، فضلا عن أسباب أخرى تكشفها الرواية فيما بعد.

ومعاذ هنا هو المؤتي الذي يزود القارئ/ المؤتى اليه بجانب من حياة عفاف، وهو المؤتى إليه الذي استقبل من عفاف/ المؤتي مقولاتها واحاسيسها فراح يفسرها، حتى توصل إلى أن عفاف وصميم يحبان بعضهما بعض دون الإفصاح عن ذلك، وهو لأول مرة يكشف عن هذا السر الذي احتفظ به طويلا، "عفاف لا تظهر إعجابها بصميم علانية"(٤)، "صميم كان يفهم جيّدا مناجاتها روحها، فهما، في كثير من الأحيان، يتقابلان في حوارات فلسفية وفكرية لا تنتهي"(٥).

ومعاذ يجعل نفسه عاملا مساعدا لهجرة عفاف؛ عندما لم يصر عليها بالبقاء في كلية الهندسة، وتركها تذهب إلى أكاديمية الفنون الجميلة، ومن وجهة أخرى فإنه عندما يعد هذا ذنباً، فإنّه يكون عاملا معارضاً لبقائها، "أقسم لك، في بعض الأحيان أن هذا المعاذ لا ينبس ببنت شفة وطوال ساعات، وفي كثير من الأوقات، يلقي اللوم على نفسه، وليس عليها. علي التوقف أمام خطيئتي الأولى؛ يوم تركتها تلقي بنفسها في أكاديمية الفنون الجميلة، ولم أصر عليها للاستمرار في دراسة الهندسة المعمارية. كانت تحتج على هذا المكان وترفض تفاهاته، لكنها تقوم بدفن موتاه في لوحاتها، فتبقى تحملق في الفراغ، ثم تبدأ الحروف تتجمع وتجري دون عائق، وكأنها تخاطب نفسها بهدوء"(٦).

الفصل الثالث هو رسالة العامل المساعد الرابع لتحقيق موضوع العثور على عفاف وهو الذات المحامي مختار؛ عم عفاف، وكعادة الكاتبة ممدوح أنها تدخل من دون مقدمات إلى الفصل، وتنتهي من دون خاتمات في نهاية الفصل، وهي تطرح بديلا عن لسان حال عفاف ومدونا جديدا لسيرتها، يكتب مقطوعته السردية إلى

---

(١) المصدر نفسه.

(٢) المصدر نفسه: ٥٧.

(٣) المصدر نفسه: ٥٦.

(٤) رواية التانكي: ٥٥.

(٥) المصدر نفسه: ٥٧.

(٦) المصدر نفسه: ٤٣.

الدكتور فالينو، وكأنه يجلس على كرسي الاعتراف، أو على سرير الطبيب النفسي، فكل الذوات في الرواية كانت تطرح اختلاجاتها عن طريق الرسائل وكانت مؤتي عندما تتحدث عن عفاف، ومؤتي عندما تتحدث عن نفسها، والمؤتى إليه: الطبيب فالينو، والعثور على عفاف، والقارئ.

ويبدأ رسالته بتخيل دعوة الدكتور فالينو إلى المكعب، وهو يستعد لاستقباله لتحقيق موضوع العثور على عفاف كونه قريبا منها، وعن طريق هذا الاستعداد تنقل لنا الكاتبة أن شخصية العم مختار غير نظامية ومبعثرة، وهو شخص ليس بالوسيم، ولا يهتم بأناقته دائما، وعن طريق الإشارات الضمنية والتصريحية نستطيع أن نصل إلى حقيقة أن العم مختار - الذي أدمن الكحول - قد اختار – بمحض - ارادته هذا الشكل من العبثية، ويذكر حادثة تاريخية أثرت فيه وهي طرد اليسوعيين من كلية بغداد عام ١٩٦٩م، وهو ليس بمنأى عن ملاحقة النظام آنذاك ومحاولاته اذلاله، إذ يقول: "بدأ الظهر بالانحناء، بسبب عاملين، الأول طبيعي، والثاني بسبب الذّل... هم لم يكفوا عن الطواف حولنا وتهديدنا"(١)، وهو يؤدي دور المؤتي للقارئ المؤتى إليه فينقل أحداث تاريخ تلك الحقبة، في إشارة من الكاتبة التي تحاول أن تلامس الاحداث السياسية التي تجعلها أحد العوامل المساعدة التي أدت إلى هجرة العقول العراقية بشكل عام، وهجرة عفاف بشكل خاص.

وهو هنا يجعل هذه الأحداث عوامل مساعدة جعلته يدمن الكحول والتبغ، ومن جانب آخر يصرح أنّه اختار هذا الإدمان بوصفه حيلة للهروب من الضغوط السياسية وتحديها، فهو يقول: "كل ما لدي، دكتور قديم. أنا قديم وأتغنى بشهوانية وجاذبية قدمي فها أنا أبصر حالي واقفاً أمام المرآة رجل حيّ، فريد في نوعه. نعم، كلنا هكذا. هم لم يكفّوا عن الطواف حولنا وتهديدنا. أنا شخصياً توصلت إلى حيلة ساذجة: فضلت أن أكون قديماً، هكذا، باللامبالاة والتجاهل بدلاً من الحسرة، فبدأت بجانب الخمرة أدخن الغليون الذي لم أكن جربته من قبل، هكذا، للإثارة والمضايقة. نعم، أنا حي أرزق، بسبب أعوامي الكثيرة جداً، لكني لن أبوح بها أمامك. لا معنى للأرقام"(٢).

وهو يعترف أيضا في هذا الفصل الذي استطرد فيه للحديث عن نفسه بأن لديه علاقات مشبوهة، وهو دمث الخلقة، ويعاني من حول في عينه، وارتعاش يده اليسرى ويطرح رمزية (الجرداغ)، وهو مكان أشبه بالملاهي الليلية او الشاليهات، ورمزية مفردة (تفاهة) التي كانت لازمة عفاف في حديثها، وهي إشارة إلى عامل مساعد على الهجرة هو عدم الرضا عن الأهل، وغياب السعادة معهم، والأوضاع العامة معا، "تفاهة.. تفاهة... كما كانت تسمعنا إياها، هذه اللازمة، عفاف ترى هل وصفت بها فلاناً أم فلانة من أفراد عائلتها وأصدقائها؟ هي لم تبغض أحداً، على العكس، هي لم تحب نفسها ما فيه الكفاية لم تبتهج بها، أعني لم تقبلها. أظن لم تذق أو تعرف ما هي السعادة. صميم قال، اكتب للدكتور ... وهذه مهمة شاقة جداً عليّ، فنحن، هي وأنا،

(١) رواية التانكي: ٦٦.

(٢) المصدر نفسه: ٦٦.

نمتلك موهبة الشقاء. نعم، دكتور، بعد أن سافرت وسمعنا عن حالتها، لم نفهم ما بها حتى الساعة خمنت، أن بعض البشر، أنا واحد منهم، وربما هي أيضاً، تفضل البقاء في ذلك الجانب الشقي من الحياة في ما يخصني، لدي أسباب كثيرة: تأتأة لساني المزمنة، واهتزاز كفي اليسرى، وحول عيني اليمنى الذي كان يستهوي عفاف كثيراً، فهي ورثت بعضه، والمقالب التي كانت تدبرها لي هي وهلال.. لكنني أحبهما، ولم أغضب يوماً من أي واحد منهما. هذه العوارض جميعها جعلتني خجولاً أمام الجميع"(١).

ويذكر في أكثر من مكان أنه يتسكع بالشوارع وهو سكران، وينقل حال تهالك عمران الحي الذي يسكن فيه (شارع التانكي)، في إشارة إلى إهمال المسؤولين له، مع أن هذا الشارع كانت تسكنه شخصيات مرموقة، كما يبينه المقطع السردي: "كان أرشيف وصور الأنتلجنسيا العراقية المصطفاة من المهندسين والمعماريين والفنانين ورؤساء الوزارات السابقين والعلماء ... كلهم سكنوا شارع التانكي وما يجاوره"(٢)، والمقطع السردي الآخر:"كانت صحة شارع التانكي في أدنى حالاتها، وأنا أدوس وأتعثر بعشرات الحفر، وأغوص بالمياه الراكدة في سواقي نتنة. قوالب من الكونكريت التي كانت تقطع بيوتاً عن بيوت، وشارعاً عن شارع، فصارت القوالب من السكان الأصليين للحي"(٣).

العم مختار في هذا الفصل يسرد حكايات بينت أنّ عائلة عفاف تعرضت إلى مشاكل كبيرة، وهي دوافع جعلته على هذه الحالة من عدم المبالاة والانحلال، إذ يقول: "وما نال عائلة أيوب آل من نفي واختفاء واقتلاع واختطاف"(٤)، ويذكر حادثة اختطاف أيوب والد عفاف وهجرة أخيها هلال واختفائه، وفي النتيجة فإن مجمل هذه الأسباب تقع في خانة العوامل المساعدة على اختفاء عفاف، إذ نقرأ عن طريق تحليل المقطع السردي الآتي للمحامي العم مختار الكثير من الأحداث، وهو يدعم أسباب مرض عفاف التي ذكرنا، والعوامل المساعدة على اختفاء أثرها، إذ يقول: "وأنا، أنا المحامي على مَنْ أرفع قضية دكتور؟ ضدّكَ؟ أم ضدّ رَدْهَات المستشفيات والغرف الانفرادية والحبوب التي جعلت ألياف دماغ ابنتنا تتأكل؟ أم ضد سيزان الذي لم تستلطفه عفاف وهو مؤلّه عندكم؟ فليكن، أم ضد أسماء الفنانين الأوربيين والنحاتين، المجددين المعاصرين الرواد والقدامى جميعهم... ظلت تبحث عن الفروق فيما بينهم، كما بحثت عن الفروق بين مكية وفتحية بين أيوب وبيني، وبين ذاك الخال الذي انتحر، وهي ما زالت طفلة وهلال أيضاً، وبين يونس وكيوم.. أنا لا أعرف هذه الأسرار، هل عرفتها أنت في أحد الأيام؟"(٥).

---

(١) المصدر نفسه.

(٢) رواية التانكي: ٧١.

(٣) المصدر نفسه: ٦٧.

(٤) المصدر نفسه: ٧٥.

(٥) المصدر نفسه: ٧٦.

لم يذكر العم مختار في هذا الفصل (عفاف) إلا في مرات معدودة وهو يقرّ بهذا الانزياح عن الموضوع الرئيس، وهو البحث عن عفاف، فصار (الذات) لموضوع اضطهاد عائلة أيوب آل، والمؤتي لعدد من الحكايا عن أفراد العائلة، واستطراده فيها، ووصف كثير عن شخصيته وتصرفاته غير الأخلاقية، وهو يضع كل هذا في أن تكون سببا وعاملا مساعدا ضمنا لاختفاء عفاف، والمؤتى إليه هنا كان القارئ، إذ يقول في نهاية رسالته: "هذه مجرد حكايات من شارع التانكي، أنا فعلت ما طلبه مني معاذ وصميم وطرب، كم هي القصص قديمة، وتستطيع أن تصمد أمامك أو هي ركيكة! فغيري سوف يعاود المحاولة.. فأنا على استعداد أن أردد اسم عفاف أمامك، وأظل أسألك:

دكتور، أين اختفت عفاف؟

متى ستعود عفاف؟

هل هناك أي أمل بعودتها؟"(1). وهو هنا يثبت أن ما ذكره من حكايات يصب في الموضوع الرئيس: البحث عن عفاف، وهو يقر في مقطع آخر سردي ختامي أنّه خلط الأحداث فيما بينها، وإنّه لم يلتزم بتسلسل زمني، وهو ما أرادته الكاتبة في روايتها، فالزمن يتنقل بسرعة كبيرة، والشخصيات تبرز في موقع وتختفي، ثم تعاود الظهور وتختفي، ورمزية (التفاهة) تتنقل من شخصية إلى أخرى، يقول مختار: "دكتور، لماذا تختفي عفاف وأيوب؟ ها، لا أحد يجيبني.. هل فكروا بالبطولة مثلاً؟ أنا لا أحب الأبطال، دكتور، فهم يموتون بسرعة.. هل تعتقد وحسب رأيك أن أخي أيوب اختطف، فصار بطلاً؟ وعفاف غيابها لا يعجبني.. وأنا تعبت من الكتابة إليك، فهذا الأمر يدفع بي إلى الغلط، أو اختلاق أشياء لا وجود لها.. هذه كلها أمور تافهة، نكررها مراراً، وبدون أي تسلسل في المشاهد والأمكنة، فقد يكمن هنا سحر الدماغ البشري، دكتور، جلب الأزمنة جميعها، وتشابك المستقبل بالماضي وغموض الحاضر برمته ما هذه التفاهة التي أتخبط بها؟ سأقول لك الحق، أنا في التفاهة أقابل نفسي وأضعها أمامي على الطاولة، فأراها الأكثر دسماً، فهي تُغني عن وجبات كثيرة، وفي الأصل، وجدت التفاهة لفتح الشهية في المقام الأول على كل ما يتمناه المرء لنفسه"(2).

الفصل الرابع لم يختلف عن سابقاته، راوٍ جديد وهو (هلال أيوب آل) شقيق عفاف، والملاحظ أن كل اصحاب الرسائل، تكون عفاف محور رسائلهم، وهي الموضوع، ولكن يضاف إلى هذا تشريح انفسهم على شكل اعترافات شخصية للدكتور، وتمثل هذه الشخصيات ما يطلق عليه (هامون) بالشخصيات المترادفة، إذ يقول: "هناك مشكل آخر يمكن إثارته في حالة وجود تشابه تام بين شخصيتين، أو مجموعة من الشخصيات تملك السمة الدلالية نفسها. وهي شخصيات يمكن أن نصفها

(1) رواية التانكي: ٨٦.

(2) المصدر نفسه: ٨٧.

بأنها مترادفة"[1]، وتمثل (عفاف) تلك الشخصية التي تتحكم بالمسافة الجدلية الرابطة بينهم، "ما هي المسافات الجدلية الرابطة من قطب وآخر والتي يفضل أن تقطعها شخصية ما؟ بمعنى آخر هل هناك قواعد تحكم تحولات هذه المسافات"[2].

اي أن عفاف تتحول إلى عامل مساعد للبحث عن ذواتهم، والكشف عنها امام الذات، وامام الآخر، وهو القارئ او الدكتور فالينو، وإنّ الرواية فيها العديد من المواضيع، ليس فقط اختفاء عفاف، التي يتخذونها حجة واهية او دافعا بلاوعي ليتحدثوا عن انفسهم، فقد "كنّا نفضّل بقاء الأسرار خفية فيما بيننا، أمّا اليوم، فسنجد مشقّة وبعض الخطر، كلّ من جهته، ونحن نضعها بين يديك وأيدينا، أثارنا هي، كلنا، فكرنا نحن المشرفين على الغرق، بحفظ بعض الأسرار، وإفشاء البعض الآخر"[3]. وهذا ينطبق على العائلة ايضا، التي في اعتقادها أنها تؤدي واجب البحث عن الابنة الغائبة المريضة او المفقودة، ولكن البحث في الحقيقة هو البحث عن ذواتهم أنفسهم.

وما يحصل في هذا الفصل كسابقه، فهلال الذي غادر العراق إلى لندن دون عودة، يستلم رسائل من صميم بما كتب من قبل من سبقه وهم [هو وطرب ومعاذ ومختار]، وكعادة الكاتبة ممدوح تحاول أن تجعل كل فصل منفصل عن غيره بتغير الذات، ولكن الموضوع ثابت هو البحث عن عفاف، وتخوض بقصة جانبيه لها أبعادها الخاصة، وهلال يدخل بقصة خاله (سامي) الذي وجدوه منتحراً شنقاً في كلية بغداد، وهو يبلغ من العمر (١٧) عاما، وكان هلال وقتها يبلغ من العمر ست سنوات وعفاف تصغره بسنتين، ويفصح عن عدم قناعته بالانتحار؛ فيقول: "هل كان ذاك الذي حصل هو القتل؟ أم الانتحار؟ فذلك الغائب كان أكثر رسوخاً وإقامة في ذلك البيت، وفي عقول أصحابه من النساء، وتحديداً، هو الأكثر حياة منا ومنهن مجتمعات"[4].

وتسوق الجدة عوامل معارضة أكثر وضوحا لتقبل فكرة الانتحار، فتقول: "إي، الله وأكبر، أي شلون شنق نفسه وهو بعده جلد على عظم. مَنْ شد الحبل؟ ومن دفعه في الهواء؟ زين من أين جلب الحبل؟ وشلون صعد للنخلة العالية؟ يارب العالمين. ولد بعد شواربه يا دوب خطت على شفته، والله ما أدري كمل السبعتشر سنة، لو أقل. شلون صخى بروحه؟ اللهم لا اعتراض على حكمك، يا أرحم الراحمين"[5]، وبالطبع فإن هذه الحادثة كان لها الأثر في نفسية عفاف، فهي للمرة الأولى ترى ميتاً، وهي للمرة الأولى تفقد شخصا قريبا عليها، "كانت عفاف أكثرنا تعباً ظاهراً من غيابه، فتقوم بدفعه في عبها، فأرى صدرها يتضخم وهي تضع يدها عليه، لكي تغطيه دافعة بموته عميقاً، لكي لا يزعج الناظرين إليها، فصارت تقول: أنا هو؛ "إن المحبة بحاجة

(1) سيمولوجيا الشخصيات السردية: ٤٧.

(2) رواية التانكي: ٨٧.

(3) رواية التانكي: ١٥.

(4) المصدر نفسه: ٩٣.

(5) المصدر نفسه: ٩٦ – ٩٧.

إلى موت". كنا جميعاً لدينا حواجز في تعريف القدر الغاشم، فلا نعرف هل سنقدر على كسر حاجز القدر ذاك"(١).

ويثبت (هلال) ذاك الأثر في مقطع سردي يضع موت الخال (سامي) في خانة العوامل المساعدة التي جعلت عفاف تنقم على الحياة في العراق، بل في التشاؤم والاكتئاب الذي كانت تعاني منه، إذ يقول: "أن عفاف ومنذ حادثة خالي سامي، لم تعد يدها تلك إلا لرسم الجريمة. كان مشروعها أن تهتدي للقاتل، فتحسب في كل لوحة أنجزتها أنها عثرت عليه، فتصل إلى ذلك التميز والإلحاح على التوهج في كل معرض من معارضها، لكنها تبهت وتخفق همتها بعد قليل، هكذا كان يُخبرني الأستاذ صميم. لكنها، وبعد عدة معارض، كان المحققون يتناقصون والمجرمون يتضاعفون"(٢)، وهنا تحاول الكاتبة أن تعيد الموضوع الرئيس إلى نصابه، وتربط القصص الثانوية برحيل عفاف، ومثلما كان المؤتي في الفصل الأول صميم وطرب، وفي الفصل الثاني معاذ، وفي الفصل الثالث مختار، كان هلال في الفصل الرابع، والمؤتى إليه هو في النهاية القارئ، وشخصيات أخرى تسوقهم الكاتبة ضمنا، فمن يدعم القصة من شهود، ومن يتلقى المعلومة هم مؤتى إليه، إذ كلاهما يقر بالإنجاز.

و(هلال) يحاول أن يربط غياب الخال (سامي) بغيابه، ومن ثم غياب (عفاف)، والكاتبة تعنون المقطع باسم (الغياب) في إشارة منها إلى هذا، فهو الذي غادر مكرها بعد طرد الآباء اليسوعيين عام ١٩٦٩م البلد، يقول في المقطع السردي: "هذا ليس تقريراً عن تفاصيل تلك الجريمة، فأنا فكرت فيها منذ غادرت المدينة في العام ١٩٦٩. ألفت حوله أغان وعزفت له الموسيقى، وشاهدت القاع، قاعي دكتور. هي الجريمة التي بلغت حدود حياتي أنا شخصياً، ولم تتوقف نارها بعد، ولم أعمل أي شعائر لها حتى الآن، فربما هذا الفصل هو الذي بمستطاعي اللقاء بالغائبين وبالتدريج. أنا مسوق، وبعد تلك السنين كلها، وبعد الضرر كله الذي ألحق بي، فها نحن هنا، وقد التقينا ثانية، وبفضلك أنت. نعم، فرض علي هذا الخيار، كما فرض علي خيار الاختفاء من الشارع والمدينة والبلد بأسره رضيت أم كرهت وصلت الأمور بنا، أنا وعفاف كعائلة وجوهر، أن نبدو بلا مسميات"(٣). ويقول أيضا: "وها أنا ذا أستخرج من أعماقي السحيقة خالي في البداية، فأنا معطوب مثله، فتتفجر البراكين على غير توقع المرأى التدمير. حسناً، ما همَّ، مَنْ سيحضر بعدي؟ من بقي، يا ترى دكتور؟ أنت. على سبيل الحصر، هل تم الرجاء منك للإدلاء بشهادتك؟ إذاً، واجهنا بالاتهامات.. الطمنا بما تملك من أدلة، ولا تتوقف.. على أي حال الأثقال جسام فوق أكتافنا جميعاً، فلنطرحها عنا، وأمامك، فنحن نضع استفهامات، فابق معنا، أرجوك هل بقي لدينا كثير من الوقت؟ كلا، كم بقي لنا من الوقت، لكي نبدأ بالبحث عنها مجدداً؟ هل شاهدتها في الفترة الأخيرة، أو سمعت أي خبر عنها؟ أعني متى كان ذلك؟ وأين؟ يستحسن أن

(١) المصدر نفسه: ٩٦.

(٢) رواية التانكي: ١١٤.

(٣) المصدر نفسه: ١٠٦.

لا تطمس علينا الأشياء كلها، نقبل بعضها. يُستحسن لو تجيبني بالدرجة الأولى: هل عفاف ما زالت موجودة؟ هل اختفت وسوف نعثر عليها بعد تلك السنين كلها؟ لا نعرف بالضبط ما هو الأمر الحسن وعكسه في مثل هذه الأحوال؟ ما زلت على يقين أنك سمعت شيئاً عن أمرها، خبراً ما مثلاً، أي شيء؛ فهذا يسمح لنا بطلب التحقيق في شأنها. نعم، أسرفنا في الابتعاد والإهمال، وتقدر أن تقول وتضيف ما شاء لك من نعوت، وجميعها صحيحة، لكني لا أبالي وأنا أكتب لك، فأحدس كأي شرقي، أنها موجودة في مكان ما، وهناك من سيمهد الطريق لظهورها ثانية، وهذا أمر معقول"(١).

و(هلال) هنا يعيد عوامل مساعدة للبحث عن (عفاف)، ذكرناها في مقدمة التحليل وهي تقدم العمر والشعور بالذنب في إهمال البحث لسنوات طويلة، والأمر الجديد الذي يطرحه هلال هنا في هذا الفصل هو قضية الخطابات الرسمية التي كان يتلقاها صميم من المستشفيات التي تعالج فيها عفاف، وهو يطرح قضية اختفاء هذه المراسلات، في مقطع سردي يقول فيه: "علمت من الأستاذ صميم بالخطابات الرسمية التي وصلتهم من المستشفيات التي ظلت نزيلة بعضها لسنين، وبعضها لشهور الخطابات كانت مبتسرة ومحايدة، فبدت غير حقيقية. كان الأهل يبحثون خلف المفردات الطبية والتعابير العلمية، ولا أحد يعرف ترجمتها حرفياً.. كما علمت أن بعض الرسائل لم تصل بسبب البريد الذي أغلق، وربما بسبب الأغلاط في لفظ الأسماء وكتابة حروفها متقاربة، مرة قلت لحالي، ربما، بسبب أيام الجمعة والسبت والأحد، فتلك الأيام كانت تنام لم يخطر ببال أي واحد منا أن لا تصل بسبب الحروب، فإلى أين كانت تذهب خطاباتك دكتور؟"(٢)، وهو يقترح عوامل معارضة عدة لوصول الرسائل، ويشر ضمنا إلى الحروب التي عاشها البلد، وحادثة موت الخال سامي المؤتي لموضوع آخر وهو حول عين عفاف، الذي سيكون له أثر في شخصيتها مستقبلا، فهو ينقل عن لسان عفاف: "ذكرت لي عفاف في أحد الأيام بعدما انتقلنا لشارع التانكي كلاماً عن خالتي فتحية: قالت لي ومنذ تلك الحادثة، بأن عيني أصابها الحول. ربما، كانت تواسيني وأنا لا أفهم، بس ميخالف يا نور عيني، هذه تسمى حولة حسن"(٣). وكان العم مختار قد أشار إليه عرضا في حديثه: "وحول عيني اليمنى الذي كان يستهوي عفاف كثيرا، فهي ورثت بعضه"(٤)، كما يطرح هلال رمزية وهي (التبول اللاإردي) وتفرد له الكاتبة عنوانا مستقلا في هذا الفصل (البول العراقي)، إذ كان هلال يعاني من هذه الحالة.

يختم هلال هذا الفصل بقصة هزت ثقته بوالده حينما اكتشف أنه يزور سيدة سيئة السمعة (افتخار)، ويطرح رمزية أخرى وهي كلاب كلية بغداد التي تنبح على والده في تلك الليلة التي رآه فيها وهو يتسلل إلى بيتها، وكيف فضحته بنباحها، ومن

(١) المصدر نفسه: ١٠٦ – ١٠٧.

(٢) رواية التانكي: ١٠٧.

(٣) المصدر نفسه: ١١٦.

(٤) المصدر نفسه: ٦٦.

ثم كيف بعث صورة كلاب لصديقه الوحيد (سمير) عندما وصل إلى لندن بمساعدة صميم، وبعد ان تزوج هلال هناك من امرأة مسنة ليرعاها ويرعى كلابها.

الفصل الخامس كان استجابة لتمهيد وطلب قدمه (هلال) في تدوينته، بأن يكون الدكتور (فالينو) أحد الذين يستجوبون في غياب عفاف أو أحد المدونين، فخصصت له الكاتبة هذا الفصل، وهو العامل المؤتي الذي يتبادل المعلومات مع القارئ ومع المؤتى إليه باقي الرواة، ويبدأ من دون مقدمات وكأنه يستجوب عفاف على سرير الطبيب النفسي، ويوافق على طلب من سبقه بالحضور إلى العراق شريطة أن تكون معه زوجته الآنية وعشيقته ومساعدته سابقا، فهو أصبح كبيرا في السن لا يقوى على التحرك لوحده، وهو يضع كبر سنه عاملا معارضا لزيارة العراق، ويسوق فالينو أحد أسباب مرض عفاف بأنها كانت يائسة؛ إذ يقول: "لم اصادف مخلوقا توصل إلى هذا اليأس الهادئ، كما وصلته عفاف في تلك الجلسات"(١)، وكعادة الكاتبة أن تسحب الحديث عن عفاف إلى الراوي، فيكون الذات الموضوع في الوقت نفسه.

يسحب الدكتور فالينو الحديث عن نفسه، فيقول: "جعلتني أتساءل بدوري وأنا أقوم بفحص أفراد عائلتي جميعهم في رأسي والدي وزوجتي الأولى وهذه العشيقة التي ما زالت كما هي، فلم نتزوج إلا مؤخراً. أصدقاء وصديقات المهنة الجيران وصاحب المكتبة والخبازة.. و.. فهل هناك أمراض تتربّص بنا، فنقع في حبائلها، ونكون موضع شفقة؟ وهناك أمراض ذات مواصفات نوعية، وليس بمقدور الجميع الإصابة بها، فما عليك، والحالة هذه، إلا تقديم الحجة بأنها مفصلة عليك، بلا زيادة أو نقصان ..."(٢)، ثم يشخص الحالة المرضية لعفاف بأنها مصابة بانفصام نادر للشخصية: "أن الآنسة، لم تحتج إلى أي أحد آخر. لم تحتج أي شيء من أي فرد في العائلة، من أي رجل أغرمت به، أي شيء من بلدها. كانت فقط تحتاج أن تكون نفسها، فكان عليها ربما، أن تنتظر، لكي تُصاب بنوع نادر من الفصام، فتكون نفسها الأولى أو الثانية أو.. أو "(٣)، فهو يشير إلى أنها كانت تبحث عن نفسها بعيدا عن كل من تعرفهم، فكان عاملا مساعدا في انقطاعها عنهم، وقد تقر عفاف بهذا الانفصام في مقطع سردي متأخر، إذ تقول: "بدأت أؤمن أن لي جسدين، واحداً لكم، والآخر بالكاد أن يتفرغ لي. - جسدكم - الذي سحبتموه مني كما أظن هو الحقيقي وجسدي الذي ما زلت أتلذذ بغرائزه لم يعد يطيعني مثل السابق. نعم، أشعر أني ما زلتُ سيّدته، أعرفه وأقترب منه، وأتودد إليه. من الجائز كيوم غادرني، لأنني لم أكن أقيم في جسدي في الأوقات جميعها، فأنا أتنقل مني إليكم وبالعكس، فأطرد جسدي، أهمله، فأدعه يرتحل إلى ذاك الرجل، كيوم هو الرجل المستحيل آه، أنتم أقوياء، وكيوم قوي مثلكم، وأنا مطمورة بضعفي"(٤).

---

(١) رواية التانكي: ١٢٨.

(٢) المصدر نفسه: ١٢٨

(٣) المصدر نفسه: ١٢٩.

(٤) المصدر نفسه: ١٤٧.

ولربما يفسر تضايقها من سؤال: "هل انت مهاجرة؟ أم لاجئة؟ أم منفية؟"[1]، فتجيب: "أرى نفسي في الحالات الثلاث وأكثر"[2]، عن مدى تشتتها وبحثها عن ذاتها، وكذلك ضياعها، على الرغم أنها سافرت برغبتها، ولكن النتيجة كانت هي الضياع والاختفاء، حتى وصل بها الحال إلى محاولة الانتحار ونقلها إلى المستشفى وهي في حالة إغماء، والمقطع السردي يبين أن رجال الاطفائية قد تدخلوا في انقاذها، "كان التقرير المكتوب عنها مؤذياً وقاسياً. وضعوا في كيس بلاستكي خصلاً طويلة من شعرها وقد قطعته لا على التعيين، من أمام، وجنب، ومن الخلف. وكانت بشرتها ما زالت تحمل ندوباً غائرة، بعضها ترك للهواء لكي تجف، ووضع فوقه مسحوق أبيض، والبعض كان خفيفاً على مستوى سطح الخدين. رموشها، على وجه التقريب، كانت في الحد الأدنى، فهي غير موجودة. لقد وقفت في الفراندة بعد أن حاولت أن تقذف بنفسها إلى الشارع العام من الطابق الرابع"[3].

ولكن ما هو العامل المساعد والمؤتي الذي أدى بها إلى الانتحار؟ ويأتي الجواب بعد استفاقتها: "كيوم كيوم"[4]، الذي صرخت به حتى عادت إلى اغمائها، وهو الحبيب الآخر، إذ يذكر الطبيب أنها شفيت من ياسين ويونس ولكنها أصيبت بكيوم الذي لم تفق من صدمته، ولم يكن هناك عامل مساعد على شفائها منه سوى أن يوفر لها الأطباء أدوات للرسم في المستشفى، لتفرغ فيها مشاعرها الغاضبة، ويبدأ الأطباء بتحليل تلك اللوحات ومعرفة حقيقة ما أصابها، وهم يضعونها في غرفة انفرادية، كان انيس عفاف الوحيد هو الممرضة جانيت العامل المساعد على تهدئتها واحتوائها، وكانت طرب تتصل بها على الدوام، ولكنها وصلت إلى مرحلة أنها لا تريد التحدث إليها أو لقائها، فقد "وضعت إشارة رفض للقاء طرب"[5]، فاستنتج الطبيب أن هناك مشكلة قديمة بينهما، وينقل على لسان عفاف أن طرب قالت لها: "هل تصدقينني، يا عفاف، إذا أخبرتك بأنني أغار منك، ومن درجة الانقضاض التي تقومين بها على نفسك، لكي تفوزي بها، فتسخرين من الأصحاء الأغبياء جميعها، ونحن ما زلنا بعد في المرحلة الثانية من أكاديمية الفنون الجميلة. دعيني أقول لك أمراً، ما زلت لا أعرف تفسيراً له: هل تتحايلين على متاعبك الروحية والنفسية بالغناء والرسم والتصميمات التي تقدمينها للأستاذ معاذ الألوسي؟ فتقومين بنقل وجوه وشخصيات أبطال الكتب والروايات والملاحم، فتؤثرين الحياة بجوارهم ومعهم أكثر مما تعيشين معنا؟ هل تطمسين رغباتك الخفية وجروحك من ياسين ويونس، وحتى

(1) المصدر نفسه.

(2) المصدر نفسه: ١٣٠.

(3) رواية التانكي: ١٣٣.

(4) المصدر نفسه.

(5) المصدر نفسه: ١٤٣.

مع الأستاذ معاذ، بهذه البورتيريهات والتحليلات النقدية والفنية الصارمة والدقيقة جميعها لأعمالنا جميعاً، وأنت ما زلت طالبة، فبتنا نحسدك كلنا، وبدون استثناء"(١).

تشخيص مبكر من (طرب) لحالة (عفاف)، والعوامل المساعدة التي أدت إلى هجرتها، فهي حالة هروب من المتاعب النفسية التي تعرضت لها في حياتها، وحتى الفن والرسم كان عاملا لذلك الهروب.

القضية المهمة في هذا الفصل أنّ الدكتور (فالينو) وصل إلى نتيجة ما توصل إليه جميع من سبقه في التساؤل عن مصير عفاف، فيبدو أنّه مثلهم لا يعلم لها طريقا، وبذلك يخرج من العوامل المساعدة على العثور عليها، إلى دور المؤتي فقط في تبادل المعلومات، وهو يقول: "ترى هل مازالت عفاف عراقية؟ هل بمقدورنا سؤال السفارة العراقية في باريس؟ لم لا؟ ألم تقم بتجديد جواز سفرها العراقي؟ هل حصل ذلك الأمر؟ ومتى كان؟ هل رحلت؟ هل توفيت وأعيدت إلى بلدها دون علمكم؟ هل قضت ودفنت هنا في مدافن المسلمين؟ فأراضي الفرنسيين شديدة الغلاء. هل قضت بالسكتة القلبية؟ أم بمرض غامض؟ لا أظن أنها قضت بسبب الأعطاب العصبية، فهذه لا تميت، فربما سياق التأليف والسرد، أو شكل ما نرويه ونفكر به سيتغير، ونحن نطرح هذه الأسئلة"(٢).

ما تبقى من هذا الفصل والفصلين الأخيرين تتحدث عن علاقات (عفاف) الغرامية، ابتداءً من ياسين الشيوعي الذي أغرمت به وهي بنت الرابعة عشرة من عمرها، ومرورا بيونس زميلها في الاكاديمية، وانتهاء بحبها الأخير الذي غيبها كيوم الفرنسي، والكاتبة تصف هذه العلاقات (بالمسرات القاتلة)، فالعلاقة الأولى كانت مع شاب من المنطقة اسمه ياسين، ينتمي للحزب الشيوعي، وعن طريق هذه الشخصية طرحت الكاتبة حالة الانفصام التي عاشها أعضاء الحزب بشكل عام، الدكتور فالينو في رسالته يزرع الشك في حقيقة قصص حب عفاف فهي تجمع بين الخيال والحقيقة، فقد تعمدت الكاتبة ان تضعنا في منتصف الطريق في هذه القصص، ويبدو أن العارض في الإفصاح عن تفاصيلها هو الحفاظ على خصوصية الشخصية الرئيسة عفاف وخاصة أنها شخصية حقيقية، يقول الدكتور (فالينو): "هل كانت قصص الحب حقيقية؟ فالسيد ياسين وضعناه في مقدمة المسرات القاتلة، ولكن، أين كانت تتم تلك اللذائذ؟ في غرفته في الطابق العلوي والنهر دائما يؤلمها، وهي تجلبه إلى لسانها، كأنه خدعها مثل ياسين"(٣). ذلك الذي كان يجعل الرغبة لديها تتوسع، ياسين يكبرها بأربع سنوات وعندما تعلقت به كان ابن الثامنة عشرة، "كان أوّل سوط ضُربت به في كل مكان من الجسد والقلب، تماماً، ربمّا من هناك استلهمت تلك اللاّزمة: تفاهة في مقابل ياسين"(٤)، عفاف لم تكن متعلقة بياسين حد الجنون، فهو الذي لم تكن تروقه بشكل

(١) المصدر نفسه.

(٢) رواية التانكي: ١٤٩ – ١٥٠.

(٣) المصدر نفسه: ١٤٢ – ١٤٣.

(٤) المصدر نفسه: ١٤٥.

كامل، "كان يدخل من المسام، وينتفخ في الشفتين، ثم يصل إلى وجهي. هو لا يراني، دكتور، ولا يمسك خصلة من شعري، ولا ينفخ الهواء في وجهي حتى، فأشم بخاره ونفسه... ويطلق علي ألقاب الطفلة الوقحة المزعجة التي تفسد الأمور بالغناء والرسم، وهي لا تفهم أي شيء"(١)؛ هكذا تقول عفاف، ويصفه فالينو: "الفتى العشريني الشيوعي الذي سخر منها وسفه موهبتها، ومزق ما كان يترك من تخطيطات موزعة في أرجاء غرفته إلى نتف تتطاير بوجهها، ما إن تعود في اليوم التالي، لترى آثار ذلك"(٢)، وكان منشغلا بالأفكار الماركسية والشيوعية، حتى أصبحت رموزها عائلته الخاصة، فقررت عفاف أن ترسمهم، وهي تقول "فقررت بعد ذلك أن ارسم هؤلاء الناس الذين هم بالفعل عائلته الخاصة، فكلهم يعيشون في روسيا... فماذا سأفعل إذا ذهب وراءهم، وعافني"(٣).

غرفته المطلة على النهر التي كانت تصعد إليها توحي لها أنها على حافة الهاوية، وقضية انتمائه هذه كانت عاملا معارضا لاستمرار العلاقة، أو كانت منقذا لعفاف منه، فتقول: "ترى دكتور أية هاوية نجوت منها ؟ ياسين، وأي عناد حظيت به فعلاً، وأنا أقوم باسترداد نفسي"، وسرعان ما نسيته بعد انتقل منزلها من السفينة إلى شارع التانكي فهي لم تذكره للدكتور في سردها لأحداث حياتها بعد هذا الانتقال، وثمة عامل معارض آخر لتقبل شيوعيته، فعفاف لم تنتمي لأية جهة سياسية، "عفاف بقيت حتى تركت البلد، لا يعنيها أي أحد بالمطلق، فلم تدخل أي موكب من مواكب الجمعيات الفنية أو السياسية، أو تشكيلات الفنانين، ولا تأثرت بأي أحد، بالرغم من إعجابها بمجموعة من الفنانين العراقيين يُعدون على الأصابع. هي لم تهلل لأي مسؤول حزبي أو سياسي أو ثقافي حتى لو كان السيد نائب رئيس الجمهورية"(٤).

(ياسين) كان شيوعيا بدوام كامل، كما يصفه عمها مختار، وكانت تقرنه دائما بعمها مختار، بكل ما يحمله من صفات سيئة، فكان اختيارها المشوه في الحب، وغالبا أن الكاتبة تعمدت ادراج ياسين ليكون المؤتي لأحداث الصراع بين الحزب الشيوعي وحزب البعث، ومن ثم التغرير الذي وقع فيه الشباب، وياسين الذي قال فالينو أنها لا تذكره تعود وتتذكره وهي في الغربة بل وتحن إليه أحيانا، والصور الأخيرة للمغرر بهم تختصرها عفاف في رسالة متخيلة يبعثها ياسين لها، جاء فيها: "نحن الشيوعيون العرا... كنا نعاني من انفصام في جزء من أنفسنا، كنا وأردنا أن نكون شهوداً للحقيقة منتقمين للأذى الذي عانى منه الضعفاء والمظلومون، المدافعون عن العدالة ضد كل ظلم. وفي جزء من أنفسنا كنا نبرر الأخطاء والعنف واستبداد حزب ستالين - تحت شعار - "الضرورة"فصاميون منقسمون. أتذكر جيداً بعض الرفاق عندما يعودون من زيارتهم لبعض الدول الاشتراكية كانوا يصرحون لرفاقنا الأعلى مرتبة: أنهم كانوا

(١) المصدر نفسه: ١٤٤.

(٢) المصدر نفسه: ١٤٥.

(٣) رواية التانكي: ١٤٤.

(٤) المصدر نفسه: ١٤٧ – ١٤٨.

يشعرون من أعماقهم بعدم الراحة، والغربة، وأن بعضهم صار عدوانياً تجاههم، ولكن، ما إن يعود أحدهم ويصعد الطائرة متوجهاً لبلده، ويطل على أضواء العاصمة، حتى يبدأ أحدهم بسؤال نفسه؛ ولكن، حين أصل إلى هناك بلدتي، فماذا يمكنني أن أكون سوى شيوعي عراقي. نهاية الستالينية رفعت عن صدورنا ثقلاً رهيباً: ربما كما أقرأ في نشريات الشيوعيين الإيطاليين أو الفرنسيين ما معناه: إن شكلنا الأخلاقي وشخصيتنا المنقسمة يمكن أن تتكون أخيراً من جديد"(١).

العلاقة الثانية كانت مع سيء السيرة النحات (يونس)، وعن طريق الاحداث المتواترة التي تسوقها الكاتبة أجد أنها كانت علاقة من طرف واحد، فلم تغرم عفاف به؛ بل هو من أغرم بها، مع ازدواجية عواطفه، وضعف شخصيته وشعوره بالنقص، والصفتان الأخيرتان كانتا عوامل معارضة للتصريح بحبه طيلة مدة تواجده مع عفاف سوى مرة واحدة ندم عليها، فيونس قبل ان يكتب رسالته في الفصل السادس، يقول عنه الدكتور فالينو: أنه "كان يغازل طرب، ويتحرش بها في السر والعلن"(٢).

أما عوارض (عفاف) في التفكير بحبه فكانت واضحة عن طريق المقاطع السردية التي يذكرها الطبيب فالينو على لسانها، فتقول: "هو رجل يحتاج إلى عوازة في مكان ما من كيانه وعقله، دكتور. ثم أضافت وهي تحب ما تقول: بيبي فاطم، جدتي لأبي لو التقت بيونس، لنادت عليه قائلة: كيف حالك، يا رجيج؟ توقفت قليلاً عن الضحك، وبدأت بالشرح قائلة: يعني ركيك، ضعيف. أجل دكتور لديه ضعف في حركة جسمه ويديه واهتزاز بطنه ونوعية التلميحات والمفردات التي يقولها، وركاكة اللغة التي يقدم بها شغله وأشغال الآخرين. فمنذ الأسبوع الأول والعاشر والعام الأول والثاني، ويمكن حتى وقت التخرج بقيت تنبعث منه رائحة، لن تنساها المرأة قط: الفزع أو ربما الجبن، ولا أدري أيهما أدق؟ كان نحاتاً، لكن، كان ينحت منحوتات بها بعض السوقية"(٣)، فكيف تغرم بشخص لديها كل هذه الآراء والانطباعات عن شخصيته، وهو يذكر في رسالته التي كتبها إلى فالينو أنه ينحدر من بيئة تحمل كل الصفات السيئة، وعدد منها لا يصلح للذكر(٤)، منطقة تقع خلف سدة الهندية، ومنذ بداية تعرفه بها وهو يشعر بالنقص تجاهها وتجاه صديقتها طرب، ويعبر يونس كما الشخصيات التي سبقته بالضياع، فيقول: "بدءاً، علي العثور على يونس قبل العثور على عفاف. لا بأس أن تتابع هذياني أنا أيضاً، فقد غدت قضية البحث عن الآنسة تروى وتنقل وتستخدم كثيراً وفي الضمائر جميعها، بدت لي مضجرة، وأكثر الأحيان مضحكة، وشعرت أن علي، أو علينا إذا شئت القيام بأمر آخر: نسيان عفاف كطريق للنجاة منها ومن أجلها وأجلنا. فغالبية القتلة هم المحققون أنفسهم، وجنابك تريد منا ومني، حسب ما فهمت في الصورة الإجرائية من الآخرين، وقبل دعوتك والحضور

(١) رواية التانكي: ٢٣٢ – ٢٣٣.

(٢) المصدر نفسه: ١٥٠.

(٣) المصدر نفسه: ١٥٠ – ١٥١.

(٤) ينظر: المصدر نفسه: ١٥٨.

إلينا والتدخل في التحقيقات كما يقولون كي نرى الجريمة من منظار آخر. نعم، الكثير منا بقي يردد؛ جريمة، ونحن ننهض منذ الصباح الباكر، وإلى اليوم التالي"[1].

فهو يتبادل الذات مع عفاف هنا؛ لأنه ضائع هو الآخر، بل أنه يضع عاملا معارضا للبحث عنها والكتابة، وهو استشراف لما سيذكر من فضائح تتعلق به، وشعور بالذنب لما ستكشفه الأحداث من تصرفات لو عرفتها عفاف لهاجرت من جديد، فهو يعترف منذ بداية الرسالة بأنه شهواني غير منضبط ويتلصص على النساء وضعيف أمامهن [2]، وهو يعلم أن عفاف لا تفكر فيه، فيقول إنَّ "عفاف لم تجعلني سعيدا ونحن معاً، لكنني، ويا للمفارقة، ففي العمق، كنت انتظرها، نعم، انتظرتها في سعي للإصابة بها"[3].

(يونس) المشوش والمرتبك وبعد رحيل (عفاف)، أقام علاقة جنسية مع خالة عفاف (سنية)، وكانا يلتقيان في شقته، "سأتوقّف أمامها، وهي مضطجعة على سريري في شقّتي، وأنا أرى طيف عفاف في بهاء لحم ومسام وبطن وظهر سنية. تستلقي ولا تتحدث"[4]، علاقة غير طبيعية، غير متوازنة، محكوم عليها بالفشل مسبقاً، عوارضها فارق العمر والعواطف وبناؤها على المصلحة والتشابه، علاقة تعمل على إطفاء حرائق الأثنين، وخالية من الحب.

أما (سنية) فكانت المؤتى إليه من يونس، لتقامر بكل ما تملك، حتى جسدها، بالإضافة الى تزويرها لتواقيع أختيها في بيع الوقفيات، واصبحت سنية "تشبه المدينة المكلّلة بالخديعة"[5]، وبعد أن خسرت كل ما استولت عليه من أموال وأموالها في المضاربات؛ وعلى إثر ذلك تختفي سنية "ولا أثر لها، ولا أحد يقدر أن يؤكد شيئا؛ هل غادرت خارج البلد؟ هل قضت؟ أم قتلت؟ .. أم ماذا؟"[6]. كانت سنية تخطط للهجرة مع يونس بتلك الأموال، وهي تعلم أن يونس يحب عفاف، فقد كانت العلاقة فقط "لتصريف الوقت الباقي ما بين غياب عفاف، وتبادل النظر مع متروكاتها في الطابق العلوي"[7]، البقاء قريبا من رائحة ذكريات عفاف، وتخيل أن عفاف هي سنية، وربما الانتقام من نفسه وسد عقدة النقص بشعور انتصار وهمي، عوامل مساعدة على إقامة تلك العلاقة، وهو يعترف ومن ثمّ بأنه مذنب، في مقطع سردي يقول فيه: "هل أنا مذنب وقاتل ومسبب هذه الحرائق كلها، دكتور؟ مجرم وحيد، ويشعر بالملل، ويُسمّي الجنس مع سنية نوعاً من التفاهة التي لا تتطابق مع فن الحرمان حتى.. ولكن، مقومات الجريمة جميعها كانت في حوزتي فجوري جاذبيتي شهوانيتي طمعي، الشيء

---

(1) رواية التانكي: ١٦٢ -١٦٣.

(2) ينظر: المصدر نفسه: ١٥٧.

(3) المصدر نفسه: ١٦٣.

(4) المصدر نفسه: ١٧٥.

(5) المصدر نفسه: ١٧٧.

(6) المصدر نفسه: ١٧٨.

(7) المصدر نفسه.

اليسير من الشهرة التافهة كنحات طلع من الظل. نعم، حكيم، لا أحد قال لها هذه هي النهاية، ولا أحد أجبرها على النهاية. لا أحد استأذنها، ولا أحد تركها. لكن الأمور حصلت هكذا، كل واحد منا اكتشف، ومن جانبه، أنه عاجز، وما عليه إلا أن يدير ظهره ويمشي بعيداً. لم يكن ضرورياً أن يكون هذا الأمر مبكياً، نحن كنا نقهقه وننتحب في الوقت ذاته، وعلى استعداد أن لا نتخلص مما نحن فيه.. نحن كلنا لا نعلم كيف حصل ذلك القدر المشؤوم، لكننا كنا نردد كلمة واحدة: لا حول ولا قوة، حتى العم مختار الذي تطلق عليه بيبي فاطم بالسكير الزنديق يعيد ويكرر ..."(١).

ويدخل (صميم) في نص سردي عرضي يسوقه (يونس) يشرح أنه كان المؤتي لما فعلت (سنية)، فهو المكيف لها في كل ما فعلت، يقول (صميم): "بالتأكيد هناك مسبب مثير تحت القبعة كما يقال. أجل، دافع، قل حافز حتى لو كان وقوراً في البداية، ولكن وراء ذلك رجل لعق شَفَتَيْهَا، وفكك حصونها، فوضعت في حجره جميع ما تملك. قصة مسلية، لكنها فاجعة عائلية رثة ورخيصة. المثير في الأمر أننا لم نشاهد قط رجلاً يحوم حولها. هذه القضية لا تقوم بها امرأة واحدة ووحدها"(٢)، ثم يعود يونس إلى الموضوع الرئيس وهو اختفاء عفاف، ويأخذ دور العامل المساعد على غيابها، عن طريق شعوره بالذنب من جهة أخرى، فهو يظن أنه لو كان صارحها في طريق المطار أنه يريد الاقتران بها لتغير الأمر، ولكنه لم يفعل، إذ يقول في رسالته للدكتور فالينو: "ونحن نتقدم في العربة في طريقنا للمطار لوداعها وهي تغادرنا، وبالتالي ما دار فيما بيننا في أثناء المحادثات أو ثواني الصمت كنت بصدد البكاء، وعلى مهل، وكنت كتوماً في دمعي وأريد أن أصرخ في وجهها: أريد الاقتران بك حالاً، وإنجاب الأولاد منك. أريد أن أسكن فيك، ويتوقف غضبك وحزنك ومعارضتك.. أريدك، كي يكون لليأس هيئة تامة، وللفن قوام راق، ولي صيت أفضل مما لدي ... لكني خرستُ، سَكَتُ، وصَمَتُ.. قد ترى في هذه الصفحات دكتور، بعض الأدلة أو الحقائق، أو الشهود، وعلى الأكثر القتلة، وربما، أول ما تطأ أرضنا المباركة تقدنا إلى السجن أو المحقق"(٣).

ولكن في مقطع سردي متأخر يسرد قصة مصارحته لعفاف، وكيف كان ردها، وهو ما يثبت النتيجة التي وصلت إليها بأنّ الحب كان من طرف واحد، وهي في ذات اليوم الذي رحلت فيه، قبل ساعات من حضور صميم وطرب لينقلاها إلى المطار، فبعد أن كانت تتمشى مع يونس على كورنيش الصرافية، اقترح عليها أن يذهبا إلى الزوراء، وافقت وصعدت التاكسي معه، ودخلا الحديقة، وتوجها إلى حديقة الحيوانات، وهبت عليهم الروائح الكريهة من فضلات الحيوانات، فالوقت ظهيرة العاشر من حزيران ذات الوخامة وسوء الطالع، والسارد هنا هو الراوي في الفصل

(١) رواية التانكي: ١٧٩.

(٢) المصدر نفسه: ١٧٩.

(٣) المصدر نفسه: ١٨٣.

الأخير من الرواية، فهو المؤتي في تبادل المعلومات؛ إذ يقول: "قال يونس بصوت شديد الأسى واليأس: أحبك.

بذلت أقصى ما بمقدورها أن تُفرّغ صوتها من شحنته الغاضبة فصارت تقضم شَفَتَيْها، وتقوم بتهدئة روحها، لكنها لم تقدر إلا أن تزمجر: هيا، إذن، عانقني هنا، أي هنا أمام القرود والفهود والأسود والأفيال وبين الضواري الجائعة. استمتع بعيون هذه الحيوانات الحبيسة، وهي تبلع ريقها من العطش، وترمي علينا وسخها.. هيا، لا تتشنج مثل الطاؤوس المريض، ها أنا أسد أنفي بمنديل، وأغمض عيني، وأريدك مائة بالمائة في هذه اللحظة الحيوانية المثيرة.. ها.. ترى ماذا يعني هذا المكان في هذه الساعة، يا يونس؟ ومن نكون إلا هذه الحديقة ونحن نتلقى الخراء..؟"(1)، رد قاسٍ يشير ضمنا بالرفض، والراوي يتوقف عن سرد باقي الحكاية، والواضح أن عفاف كانت مضطربة في ذاك اليوم، ولم يكن قرار الهجرة سهلا عليها، فقد طلبت منه قبل أن يقترح عليها الذهاب الى حديقة الزوراء أن يحصل لها كحول لتشرب، والرد بهذا الغضب والقسوة هو امتداد للشعور الداخلي الذي كانت تعيشه في آخر يوم لها في العراق، ولكن عفاف لم تكن تعرف بكل ما فعله يونس من بعدها، وعلاقته مع خالتها سنية، لذلك تحول إلى ذكرى حنين عندها، وهي تتذكر أيام الاكاديمية، فيقول الدكتور فالينو: "السيد يونس كانت تود الاحتفاظ به إلى أوقات غائرة، لكي يبقى في مكانه الذي لا تعرف هي أيضاً، هل يظل بمفرده؟ أم ذهب إلى غيرها؟ فكان يرد اسمه وهي تتلقى فيه العلاج، فتقوم بتصفح أعوامها في الأكاديمية بطريقة بالغة اللطافة، وبها شيء من التعاطف والحنان، فتقول:

لو بقيت في تلك المدينة، لمددت يدي له، وبحثت عن روحه، ففيه جانب صغير يشبهني الشقاء الذي يحمله كعبء، وليس مثلي كمزية"(2).

وختام علاقات عفاف لم يكن مسكا تماما، علاقة انتهت بها في المصحة، الشخصية البارزة في مسار غربتها وسعيها هو الرسام والناقد كِيوم فيليب، وقد تعرّفت به في اثناء مشاركتها في معرض فني كان يشرف عليه. وعلى ما يبدو هو الآخر شخصيّة حقيقية، مثل معاذ الألوسي، حولته الكاتبة لشخصية روائية عبر تخيّلات بطلتها عفاف.

كِيوم الفنان الملم بالجمال، هل يكون وسيلتها لبلوغ ما تصبو إليه؟ شاركها تصرفاتها الغريبة في المعرض وصالاته الملكية، عندما خلع حذاؤه مثلها وسط الحضور، وتعارفا واعجبت به اشد الاعجاب بعد نضج تفكير وهي بنت الثانية والثلاثين من العمر، ومن ثم علاقة جسدية واقعية أو متخيَّلة، فالكاتبة تضع هذه الأمور معلقة دائما بين الخيال والحقيقة، وذكرنا المؤتي لهذا هو أن الشخصيات حقيقية وتحاول ان تحافظ على خصوصياتها، وبعد هذا الحب الكبير الذي اعطته كل شيء،

(1) رواية التانكي: ٢٣٠ – ٢٣١.

(2) المصدر نفسه: ١٣٣.

يغيب كِيوم، كما غاب من قبل أشخاص كثر في حياتها، لتعود إلى الانتظار، انتظاره وحسب، ومع تعدد قصص الغرام، نكاد أن نجزم أن عفاف لم تعشق سوى كيوم، واستفاضة الكاتبة بشرح مشاعرها لصفحات عديدة هو دليل على أنه حبها الوحيد، فلماذا تركها كيوم، تحاول أن تضع عفاف بعض العوامل المساعدة على موضوع غياب كيوم، ولربما هي عوامل معارضة لتدفع فكرة أنها كانت مجرد نزوة له، فتقول: "هل تذكر؛ دكتور يدي أول عضو أصيب عندي بالانكماش، ولِيّ الأصابع؟ أمن أجل هذا هجرني.. كيوم؟ فَمَنْ سيعبث برأسه ويفكك خصلات شعره؟"(١)، "بدأت أؤمن أن لي جسدين... من الجائز كيوم غادرني، لأنني لم أكن أقيم في جسدي في الأوقات جميعها، فأنا أتنقل مني إليكم وبالعكس، فأطرد جسدي، أهمله، فأدعه يرتحل إلى ذاك الرجل، كيوم. هو الرجل المستحيل آه، أنتم أقوياء، وكيوم قوي مثلكم، وأنا مطمورة بضعفي"(٢)، "ترى هل ضاق كيوم ذرعاً بصوتها"(٣)، وغيرها من الصفات التي ذكرتها ضمناً، وعدتها نقاط ضعف فيها، فهي منذ البداية كانت تعرف أن لا شيء يميزها كي يتمسك بها، "هل المكان هنا يساعدها على تمضية الزمن معه، هكذا، من أجل الحول في عينها اليسرى، لقصر قامتها لنهديها الكبيرين، للإعاقة في مكان ما، هناك في شارع التانكي، بسبب عظام رسغها النحيلة جداً التي ما إن يلمسها حتى تظهر مشكلة، وسيخشى عليها الكسر والتهشيم"(٤)،

لم تجد عفاف إذن ما تصبو إليه، ولا بلغت الجمال المطلق الذي أرادته، لا في موطنها ولا في مهجرها، والموضوع في الفصل الأخير تحول من غياب عفاف، إلى أسباب اصابتها بالحالة النفسية أو كما يحلو لبعض النقاد تسميته بـ(الجنون)، فالعوامل المساعدة على الهجرة من بلدها كانت أحداث قاسية تشبه اللعنة لحقت عائلتها تركت أثرها في نفسية عفاف، تسلسلت من الانتحار (الخال سامي)، والخطف (الاب أيوب آل)، والفرار (هلال)، والانحلال والضياع (مختار)، وقد نضيف له (سنية) بيد أنها لم تعرف ماذا حدث بعد هجرتها لها ولكن أن نضعه تحت عنوان اللعنة، والبقية كانوا أحياءّ وأمواتاً معاً، أضف إلى ذلك كل الأحداث السياسية التي ساقتها الكاتبة في السرد، من صراعات وطغيان ومخبرين واخرها الاحتلال الأمريكي، واشارات هنا او هناك لقيود مجتمعية وحدود للفن، "معظم الذين يدرسوننا غير أحرار"(٥).

كل هذا جعلها تشعر بفقدان شبابها، والكهولة المبكرة، "صرت هرمة، وأنا في الثانية والعشرين، وهذا أمر مفرط في التفاهة، ولا أستطيع، لا، لا أقدر أن أستمر هنا، فكل هذا لا يطاق، والمخبرون في كل مكان يلاحقونا إلى مناماتنا، ما هذا..؟ ألم

(١) رواية التانكي: ١٣٥.

(٢) المصدر نفسه: ١٤٧.

(٣) المصدر نفسه: ٢٥٦.

(٤) المصدر نفسه: ٢٤٤.

(٥) المصدر نفسه: ١٦٨.

تشاهدهم من حولنا"[1]، هكذا قالت ليونس وكانت نتيجة آخر صراع بين فكرة البقاء والهجرة قبل ساعات من ركوبها الطائرة، تسوق الأسباب حتى جعلت يونس بقول لها: "زين ...سافري، غادري، يلا، غادرينا. أليس هذا مرادك منذ.. والله لا أعرف منذ متى؟"[2]، وهو مؤشر على يأسه في اقناعها على البقاء، كما فشلت محاولات صميم في ذاك اليوم، الذي ساق عوامل مساعدة على البقاء، كانت بمثابة تحذيرات واستشراف للقادم، فيقول لزوجته طرب اما عفاف: "أنت مجنونة مثل صديقتك المسافرة، ولا تحسني العيش. عليك أن تعرفي شيئاً، هو أن للحياة البسيطة جمالها، وأن يتمتع الإنسان بهذا الجمال وتلك البساطة أمر غاية في الأهمية. أنت تنتظرين أن تصلي للشيخوخة لكي تعرفي هذا، أنا أكبر منكم جميعاً بأكثر من عقد، وأخبركم تجربتي فلا تصفون إلي. أن يحيا المرء فطرياً طبيعياً خالياً من العقد، هيا، قولوا وأجيبوني"[3].

وفي إشارة للضياع الذي سيواجهها قال لها: "خير لي القيام بوصف باريس، لأنتهي من هذه المهمة الشاقة. من الجائز أنها من المدن التي تساعدك على أن لا تحط من قدر نفسك؛ لأنها قاسية وسوف تقسو عليك كثيراً حتى تحكمك بالكامل، إذا لم تكن مستعداً لها. عفاف، اسمعي، إذا التقيتك ثانية هناك، سوف تدعينني أحضر معرضك الثالث أو الرابع.. ها، وسوف أقف قبالتك، وأسألك سؤالاً واحداً: انظري في المرآة!؟ (تحفزت عفاف، وبدأت تتململ في مكانها. ومدت نصف صدرها، واقتربت من رأسه ووجهه، وهو يقود. كانت تتنفّس بصورة سريعة، وتلهث وهو ينفث دخان سيجارته عالياً)

- ماذا سأجد في المرآة، يا عزيزي المبجل؟

رد ضاحكاً:

- لن تجدي شيئاً، يا عفاف"[4].

كانت عفاف بين الحين والآخر تتهكم من محاولاته، وتخبره أنها لا تريد أن تصبح طباخة وتضحك، في إشارة إلى أن تكون ربة منزل، وتريد أن تصبح امرأة ذات شأن وسيدة للمجتمع، ويبدو أن صميم قد وصل إلى طريق مسدود، في مقطع سردي كان أكثر وضوحا في الرد على تهكمها، وعدم فهم ما يريد ايصاله لها، من مغبة الهجرة وما ستلقاه هناك من ضياع، "يا عفاف، دائماً تُسفّهين المواضيع، وتدعينني أضيع وقتي هباء. إنني أحترق من أجلك وبعض ظروفك، آه، طبعاً سأمر كالعادة، وأزور عائلتك ولن أدعهم. أي طبعاً أنا وطرب سأبحث عن هلال، وأرسل إليك عنوانه في إنكلترا أو غيرها. والدك وعمك ما داما لا يعملان بالسياسة، فلا بأس

---

(1) رواية التانكي: ١٦٨.

(2) المصدر نفسه: ١٦٩.

(3) المصدر نفسه: ١٨٨.

(4) المصدر نفسه: ١٩٠ – ١٩١.

عليهما. والنساء سأزورهن، لأكل من يد الطباخة العظيمة التي تستنكفين إطلاق لقب الطباخة عليها أو عليك، إذ لولاهن، لقضي على العالم.

- قلت لك يا صميم، ما شأنك بطريقة حياتي.

قالت عفاف ذلك، وبدأت بفتح زجاج النافذة قليلاً. فرد عليها بحنان:

- لن تفهمي بعد أنني أريد أن أجنبك التعاسة الآتية.
- لن تستطيع ذلك.

لم يتدخل أي واحد منا (الكلام ليونس)، فهما كما لو كانا يتبادلان الضربات، هي تصد وهو يواصل:

- أرى ذلك واضحاً، إنه سبق الإصرار، والكلام الذي لا يفيد. إنني ألخص لك تجربتي بأكملها بكلمة واحدة، لا تستطيعين استيعابها.

أجابت حالاً:

- أن أصبح طباخة؟
- أرايتِ؟ أنت تسمعين ما تشائين من الحديث. لقد تحدثت بالسهولة التي تنظر بها هذه الطباخة إلى الأمور"(١).

المحاولة فشلت، فما كان من صميم إلا أن يضرب آخر رصاصة في نعش بقائها، فذهب للتذكير بأمها (مكيّة) الطباخة التي تستنكف أن تكون على شاكلتها، وذهب بوصف جمال الطبيعة والتلقائية والبساطة والاستقرار النفسي الذي تعيش فيه تلك الطباخة، واستطاع ان يحرك مشاعر الحنين لدى عفاف، ولكن "ردت عفاف وصوتها اختنق بخيط من الدمع أو ما شابه:

آه، هذه أمي مكية آه لو تسمعك، لأغمي عليها، ولطردك أبي فقد يتصور أنك تغازلها، لكني أشك في حقيقة تلك النظرة التي تقولها"(٢)، التمرد والخروج على المألوف هو من صفات عفاف اللازمة طوال الرواية، وهما عاملان مساعدان على البحث عن الحرية وهو الموضوع الضمني، وهو المونولوج الداخلي للمرأة؛ سواء أكانت الفنانة عفاف أم الكاتبة عالية ممدوح نفسها أو غيرهن من النساء العراقيات، ولربما تلك الحرية هي الهوية المفقودة، فالطباخة رمز لضياعها، يقول الناقد الدكتور حاتم الصكر: "هكذا ستجد عفاف نفسها وحيدة بعيداً عن بغداد. لكن الأزمة تتمحور في وصف عفاف، بأنها لم تكن سعيدة في المنفى، ولم تحنق على بلدها؛ فكانت (وحيدة في المكانين)، تعني بذلك فقدان هويتها بالسفر، وعناءها في الوطن. وهي مشكلة المهاجرين، ومنهم الكاتبة ذاتها التي أعطتها هجرتها الباريسية قدرة خاصة على تقليب المشكلة من وجوه عدة، لا بد من بيان أهمها، وهو صداقتها بالفرنسي كيوم فيليب.

---

(١) رواية التانكي: ١٩٢.

(٢) المصدر نفسه: ١٩٣.

إنها تقول عنه عند لقائهما خلال معرضها الأول في الغربة: إنها إذ تلتقي به تكف عن مخاطبة ومناداة بلدها، لكنها تعود في صحوة عاطفية لترى حقيقة هذا الحب المأزوم بفارق اللغة والوطن. في تداعيات عفاف بعد دخولها المستشفى، تصف كيوم فيليب بأنه: (غريم بلدي فيَّ.. كنا أكثر من اثنين.. فلا يمكن أن نكتب اسم بلدينا دون أن يضحي أحدنا بخياله وبلغته..) وهذا كافٍ لوضع العلاقة في إمكان الخسارة والانهيار. وهذا ما حصل. فكأن الشرق والغرب لا يلتقيان كما في الأمثولة المتداولة"(١).

لم تكن رمزية الطباخة هي الأولى ولم تكن الأخيرة في الرواية، فالفصلان الاخيران مليئان بتلك الرمزيات، مثل: (الحذاء، والتفاهة، وبينلوب، وعوليس، وايثاكا، والأبواب، والمشي، والنهايات المفتوحة للقصص...إلخ).

وثمة مقابلات ثنائية أستطيع الحديث عنها في الفصول القادمة، ثنائية الغياب والحضور، وثنائية الهوية والضياع، والماضي والحاضر...إلخ)، فالكاتبة تحقق مقابلات روبرت شولتز الثلاثة في القراءة التأويلية، الأولى بين الغائب والحاضر والثانية بين السيميائي والظاهري والثالثة بين المجرد والعيني أو المجسد(٢).

يقول الناقد جان نايف هاشم: "(المرض هنا وهناك)، وهي لم تعرف بالضبط، كما صارحت الدكتور يوماً، أيّهما (أنجز مهمّته أسرع: المرض الإفرنجي؟ أم الداء البلدي؟). وليس مرضها سوى الجنون الذي قادها إلى مصحّ للأمراض النفسية أو العقلية، فإذا كان الجنون نوعاً من الاختلاف، فقد بدأت عوارضه تظهر عليها منذ كانت في بلادها، وهي تشذّ عن قواعد من حولها وتأتي تصرفات مستغربة تثير الحيرة والتساؤلات، لتعود هذه العوارض وتقوى في منفاها. وقد برعت عالية ممدوح، مستفيدة من تخصّصها في علم النفس، في وصف تمظهر تلك العوارض التي ظهرت على عفاف، وهي مثلاً منتظرة كِيوم على شرفة منزلها مع تصرفات غريبة، أو وهي منكبة على عملها في المشفى، منهمكة في التقاط التفاصيل وإنزالها على قماشتها غافلة وغائبة عن كل عين مراقِبة، أو في رصد تصرفاتها الغريبة وحدها أو مع كِيوم في قاعات المعرض. والغريب في جنونها أنها تعيه كما ألمح الدكتور، إذ قالت له مرّة وهي في ذلك (اليأس الهادئ) كما وصفها: (الجنون موجود، دكتور، لأنه ضروري كالعقل). وهي في جنونها ترى نفسها فريدة منعزلة عن العالم وسط الفراغ والصمت: "متدلية من سقف العالم، لا أحد يريد إمساكها، وهي لا تريد من أي أحد أن يمسّها، فتتبادل النظر مع الفراغ والصمت"(٣).

كذلك أثر المكان على شخوص الرواية كان واضحا، انطلاقا من العنوان (التانكي) وانتهاءً بباريس مدينة الجمال، وهما يتناوبان (المكان والانسان) في أخذ

(١) المرض الإفرنجي والداء البلدي - عالية ممدوح وروايتها التانكي، مقال للدكتور حاتم الصكر، مجلة الشارقة الثقافية، العدد ٣٣، باب اشراقات، تاريخ النشر: ١/ ٧/ ٢٠١٩م.

(٢) ينظر: السيمياء والتأويل، روبرت شولتز: ٥٤.

(٣) رواية "التانكي"لعالية ممدوح... كل إلى عالم الجنون، جان نايف.

الأدوار في النموذج العاملي، والذي أجلنا الحديث عنه إلى فصول قادمة، تقول الناقدة الدكتور لنا عبد الرحمن في مدونتها الشخصية: "في رواية "التانكي"نلحظ العلاقة المتميزة بين الشخوص الروائية والفضاء المكاني ضمن انعكاس لا يمكن معرفة أي منهما ترك أثره على الآخر أكثر (المكان أو الإنسان) انطلاقا من هذا يلحظ القارئ كيفية إدراك الأبطال وتمثلات وعيهم للعالم، التي تنطلق من تكويناتهم الفنية المتقاطعة مع صلات اجتماعية وتاريخية، السارد صميم في النص، مثله مثل معاذ المعماري، وتتقاطع عفاف معهما ومع طرب في جمعها بين العمارة والرسم، وفي حبها للقصائد وترنمها بالأغنيات"(١).

الاسقاطات كانت واضحة في الرواية، وهي جعلت تبادل الأدوار بين الذوات بارزا، وجعلت العوامل مشتركة، وحتى المواضيع، فالعوامل المساعدة على هجرة عفاف، هي نفسها العوامل التي أدت إلى ضياع ذوات أخرى كانت هي المؤتي لحكاية عفاف، فراحوا يبحثون عن انفسهم لتصبح هي الذات، ويتغير الموضوع من عفاف إليهم، وقد تتحول العوامل المساعدة الى عوامل معارضة للخوض في حكاية عفاف كونهم اشتركوا في العوامل المساعدة على هجرتها، فيبرز الشعور بالذنب، وبالمجمل فإن موضوع اعتلال عفاف النفسي كان له جذور وعوامل مساعدة ومؤتون، فهل كان جنونها بسبب: (الحب، أم الوطن، أم الفن).

يقول الناقد مروان عبد الرزاق: "هي لم تُخطف، أو تُقتل، إنما عشقت، والحب المستحيل فشل. وعندما يفشل العشق الحقيقي ينهار الإنسان. فتبدأ بالتشوش، ولم تعد تميز بين الموتى، والأكثر موتا. وبدأت صحتها تتسرب من بين يديها، فأصبحت تستيقظ مُجهدة، ومُسممة، وتصرخ لماذا هذا الهجران البغيض؟ ولماذا الكذب والمبالغات؟ وبدأت بالتدريج تناول المهدئات، والكثير من ملامحها غادرتها، وصار أنفها أقل ارتفاعا، وبدأت أصابعها بالالتواء والتشنج، وفمها ازداد انكماشا، حيث اعوج الفم أيضاَ وكانت تقول للطبيب (لقد تحول وجهي من النمط الكلاسيكي، إلى النمط الاستعماري في انعدام القيمة). (وأن أعضاءنا تصل نهاية الخدمة، وأنا لا أعرف بالضبط أيهما أنجز مهمته أسرع، المرض الإفرنجي؟ أم الداء البلدي؟). ومن المؤكد أن الداء البلدي هو الذي وصل لنهاية الخدمة، لأنه غير قادر على استيعاب العقل للحداثة وتغيراتها، بما فيها العلاقات العاطفية والجنسية"(٢).

ويسحب الناقد مقداد مسعود الاسقاطات على القارئ؛ إذ يقول: "كلتاهما: المؤلفة عاليا ممدوح وعفاف أيوب: تستحضران ماضيا يتقدم حاضرنا بمؤثريته في مستقبلنا المهدد بالغموضات، كلاهما تعزفان ماضيا يخاطبنا بضمير الغائب"(٣)، وبالنظر إلى خاتمة الرواية التي جاء فيها: "تبقى عفاف امرأة واحدة ووحيدة، تبقى

(١) التانكي.. رواية تحولات الزمان والمكان، مقال للدكتورة: لنا عبد الرحمن، مدونة شخصية.

(٢) رواية «التانكي»: التاريخ العراقي المعاصر بين القسوة والحب!: مروان عبد الرزاق.

(٣) البول العراقي والكومونة المؤقتة مكتوبات التناوب السردي: التانكي رواية عالية ممدوح، مقال للناقد مقداد مسعود، موقع الحزب الشيوعي العراقي، تبويب أدب وثقافة، تاريخ النشر: ١٦/ ٣/ ٢٠٢٠م.

فريسة التيه والجنون، حتى وهي مع عشيقها فيليب كيوم، وهي متجلية في اصفى لحظاتها الوجودية، تناديه بضمير الغائب، ولكنها تمحوه من الواقع لتثبته في لوحة عابرة، لأنه بالنسبة اليها صورة مُجْمعة من مخيلة الكُتُب"(٢)، نجدها تنتهي بخاتمة مفتوحة لا تعطينا مؤتي عن مصير عفاف، وهو لازمة الكاتبة ممدوح في خاتمة القصص وفي بداياتها، وهي الأخرى من الرمزيات التي تعمدتها الكاتبة، حتى أن الفصل الأخير لم تسند له شخصية للروي، فكانت الكاتبة هي الراوية، والتنويه الذي جاء نهاية الرواية بأن الكاتبة استعانت بمدونات خاصة بها يدلل على أنّ الحكاية غير متخيلة، وانما هي واقعية، ويدعم هذا الشخصيات الحقيقية مثل الفنان العراقي الرائد معاذ الالوسي والناقد الفرنسي كيوم فيليب، وحتى النهاية.

ثالثاً: عوامل النموذج العاملي في رواية (الأجنبية)

تقوم رواية (الأجنبية) على (٢٣٩) صحيفة، صدرت عام ٢٠١٣م، ضمن منشورات دار الآداب في بيروت، وقد وزعت الروائية عالية ممدوح روايتها على (٧٥) فصلا بعنوانات مختلفة، يربط ثلثها عنوان مشترك وهو البيت أو أحد مترادفاته، ومع ذلك فإن أكثر أسماء هذه البيوت استعارية مثل: بيت الطاعة، بين الجحيم، بيت

(٢ الصور السردية المُتّشظية في النصّ المتّجمع.. التانكي لعالية ممدوح نموذجاً، مقال للناقد أسامة غانم، موقع الرواية، تاريخ النشر: ٢٤/ ٣/ ٢٠٢٠م.

الثمالة، بيت اللسان، بيت العمر بيت الخوف المعتق بيت الفرد العاري بيت اللغة، إقامات ما بعد الحداثة، بيوت اليكترونية... إلخ وحتى البيوت الواقعية المنسوبة إلى أصحابها، سواء أكانوا أفرادا أم مؤسسات مثل: بيت نهلة بيت بلقيس بيت أبي، بيوت الأصدقاء بيت المرضى، بيت القانون الفرنسي بيت بوعزيزي، فإن نسبتها لأصحابها تضفي عليها طابعا استعاريا هي الأخرى.

وثمة عامل مشترك في روايات عالية ممدوح وهو أن تحمل جزءاً من سيرتها الذاتية، ولكن الأجنبية جاءت بشكل أوسع كثيراً، فهي رواية السيرة لعالية ممدوح، وهي تذكر في هذه الرواية كل الشخصيات التي اختارتها في رواياتها السابقة، وأنها كانت شخصيات حقيقية من صديقاتها وأقاربها، وقد أجمع جل النقاد على أن الكاتبة أرادت من هذه الرواية جنسا أدبيا وسطيا جامعا، بين السيرة والرواية، يقول الناقد محمد اسماعيل: "بشكل مختلف، اختارت الكاتبة العراقية عالية ممدوح، أن تبوح بذكرياتها، وتروي فصولاً ووجوهاً من حياتها في كتابها (الأجنبية) الذي يقع في منطقة وسطى ما بين السيرة والرواية، إذ تتمرد صاحبته على النمط التقليدي، وترفض أن تسير على مقاس أحد، لذا جاء الكتاب متحرراً، كما أرادت"(١).

يقول الناقد زهير الهيتي: "تحت عنوان (الأجنبية) وضع تعريف هو (بيوت روائية)، وللحقيقة كان هذا التوصيف دقيقا جدا لأن النص متمرّد على كل الأجناس الأدبية المُتعارف عليها مثل الرواية أو المجموعة القصصية أو سيرة ذاتية وغيره"(٢)، وتقول الناقدة صباح زوين: "'الأجنبية' ليست رواية عادية. انها أكثر من رواية وأبعد من سيرة ذاتية. لست قادرة على تصنيفها لأنها خاصة في تعاطيها مع هذه المادة، حيث الفردي والذاتي تداخلا مع العام"(٣)، وعلى ما يبدو أن عالية ممدوح قد تعمدت الخروج على السائد في كتابة السيرة الذاتية، وهي - كما سأبيّن لاحقا - تتنكر للأجناس الأدبية في أسلوب كتابتها لـ(الأجنبية)، فهي امتازت بالصراحة مع الذات من جانب وبعدم التساهل مع الوقائع من جانب آخر، فهي تسمي الأشياء بأسمائها الحقيقية دون تورية أو قناع، أشخاصا كانوا أم أماكن أم أحداثا، وهذا يثبت أن (الأجنبية) سيرة ذاتية، ولكن هذه السيرة كتبت - كما يسميه الناقد صبري حافظ - بأسلوب (السيرذاتية الغربية)، فعدم التساهل الذي ذكرنا يراه: "من أهم خصائص الكتابة السيرذاتية التي تقوم فيها الذات الراوية لقصتها أثناء فعل الكتابة بدور الذات المراقبة المتفحصة وموضوع البحث والتذكر والتأمل في آن. وهذا يستدعي التعامل مع السرد باعتباره

(١) «الأجنبية"بين السيرة والرواية، مقال للناقد محمد إسماعيل، موقع الامارات اليوم، تبويب حياة وفنون، تاريخ النشر: ١٨/ ١٢/ ٢٠١٣م.

(٢) "الأجنبية"رواية تعيد الأمل إلى العراقيين، مقال للناقد زهير الهيتي، جريدة العرب، صفحة رقم ١٤ ثقافة، العدد: ٩٤٣٩ السنة: ٣٦، تاريخ النشر: ١٥/ ١/ ٢٠١٤م.

(٣) عالية ممدوح في 'الأجنبية': كتابة الألم بامتياز، مقال للناقدة صباح زوين، موقع جريدة القدس العربي، تبويب ثقافة، تاريخ النشر: ١٠/ ٩/ ٢٠١٣م.

هدفا متحركا على الدوام، أو مجموعة من الممارسات ذات المرجعية الذاتية المتحولة التي في تعاملها مع الماضي تتأمل الواقع والهوية"[1].

ما يميز هذه السيرة اذن عن السير الذاتية العربية هو تلك المراقبة والتأمل بمراجعة الماضي، وجعل السرد متحركا غير ثابت على واقعة أو حدث ذاتي، وإنما يفتح النص على التأمل والأخير يحوّل السيرة إلى رواية، وما دمنا نتحدث عن النموذج العاملي فعلينا أن نربط بين ما ذكرنا وبين العامل/ الذات، فثمة علاقة بين تميز هذا الجنس الأدبي في (الأجنبية) وبين الذات التي ستكون - في السيرة - واحدة، في حين أن الرابط بينهما هو أن ذاك التعاقد أو الميثاق السردي الذي يقترحه (فيليب ليجيون) الذي تناول القارئ المضمر في السيرة الذاتية، وأهميته في عملية توليد المعنى في كتابة السيرة، إذ يولي ليجيون عناية خاصة للصيغة اللغوية لـ(أنا) النص، وكيف أنها تأخذ موقف القارئ في الاعتبار كنقطة انطلاق في تعاقد بين الكاتب والقارئ يفترض أن هوية الاسم: اسم المؤلف المدون على الغلاف، واسم راوي الأحداث والوقائع في النص، واسم الشخصية المحورية التي يدور حولها النص هي هوية واحدة[2]، فالذات هنا في هذه الرواية متماهية في اسم واحد هو (عالية ممدوح)، ولكن التأملات التي ذكرنا تسحب هذه الذات إلى ذوات أخرى مضمرة في القارئ.

أما موضوعات الرواية فقد تنوعت ابتداءً من صورة الغلاف وحتى نهايتها، فصورة الغلاف التي تحمل بصمة الإبهام ومستمسكات ثبوتية تدلل على أن موضوع اثبات الهوية في الغربة هو الرئيس في الرواية، ولكن الذي يقرأ الرواية قد يقترح تغيير اسمها من الأجنبية إلى (الخائفة)، حتى أن صديقتها رنا إدريس عندما قرأت فصلا من الرواية نشر في أيلول ٢٠١١ في الـ(لوموند دبلوماتيك) قالت لها: "دوني كل ذلك الخوف على شكل سيرة روائية، يوميات، نصوص..."[3]، فالموضوع الرئيس فيها هو (الخوف) من كل شيء، تقول الناقدة عناية جابر: "السر كله لتوازن البناء المعماري لرواية ممدوح هو الخوف... خطفني كتاب ممدوح «الأجنبية"أكثر مما فعل سواه، من كون صفحاته وفصوله على مقاس خوف الكاتبة ومقاس الخوف الذي يسكننا جميعاً كمواطنين عرب"[4]، ولا يكاد فصل من فصولها يخلو من ذكر مفردة الخوف، بل أفردت فصولا له مثل: (أجهزة الخوف) و(أقساط الخوف) و(دلتا الخوف). إلى جانب موضوعي (اثبات الهوية، والخوف)، هناك مواضيع أخرى ازدحمت فيها الرواية وتداخلت، التي أستطيع استشرافها تحت عنوانات عامة، مثل: التمرد، الوطن، العناد على الفرح، محنة اللغة، الصداقات الحقيقية، المرض، الخيبات والحب... إلخ،

---

(1) عالية ممدوح.. كتابة السيرة في الأجنبية، دراسة للناقد صبري حافظ، مجلة نزوى الفصلية، العدد ٨١، كانون الأول ٢٠١٥م: ١٥٤.

(2) ينظر: المصدر نفسه: ١٥٤.

(3) رواية الأجنبية: ٢٠.

(4) «الأجنبية"لعالية ممدوح: قاموس الوساوس ولغة الميثولوجيا الشخصية، مقال للناقدة عناية جابر، جريدة السفير، تاريخ النشر: ١١/ ٩/ ٢٠١٣م.

وسأحاول أن أرجعها الى مسمياتها في الرواية؛ وإلى العوامل المساعدة والمعارضة وإلى عاملي المؤتي والمؤتى إليه وفق النموذج العاملي، وجمع تشظيها على مساحة الرواية.

رواية الأجنبية تحكي معاناة امرأة عراقية تعيش في بلد أجنبي تركت زوجها في العراق طلبا للحرية وبحثا عن أفق جديد، تعيش خوفا وقلقا؛ لأنها تنتظر قرارا وحكما بشأن وضعها كمهاجرة وكمواطنة فقدت أوراقها الثبوتية من العراق. ذاقت هذه المرأة خوفا كبيرا حقيقيا وهي ترى هويتها تمحى أو تضيع بين إهمال وفساد بيروقراطية بلدها الأم، وصرامة وقسوة بيروقراطية البلد المضيف. وواجهت الكاتبة مشكلة اللغة فهي لا تتقن لغة البلد الأجنبي الذي هاجرت إليه، فهذا ما زادها هشاشة في كيانها ووجودها. تلك اللغة الغريبة الأجنبية - أي الفرنسية - التي تحيط بها وهي تعمل كل جهدها من أجل أن تتعلمها وهي تصفه في الرواية (العذاب مع اللغة) التي تواجهها لأول مرة في حياتها؛ وتجدها صعبة وقاسية.

ولم تكفها كل تلك المصائب حتى رأت نفسها في أحد الأيام وفجأة أمام انقلاب في المعاملة من قبل جارتها أو كل جيرانها في البناية حيث تسكن، كان عليها هنا أيضا أن تقاوم الكره والعنصرية، وأن تقاوم برودتهم ولؤمهم وأن تحاول أن تفهم ما الذي طرأ بينها وبينهم. وكان عليها أن تقوم هي بالخطوة الأولى وأن ترطب الأجواء، وكان على الأجنبي دائما أن يكون ضحية المزاجات، وتتذكر بعاطفة جياشة ومنضبطة كل أفراد عائلتها التي عاشت معهم فيما مضى ولكنها تخصص لعمتها العاطفة الأكبر، إنها المرأة التي أثرت كثيرا في حياة تلك الفتاة التي أصبحت فيما بعد عالية الروائية والمرأة الحرة التي دفعت غاليا ثمن حريتها (١).

تفتح عالية ممدوح روايتها بأحد البيوت الروائية، تلك البيوت التي اقترحتها اسما ثانيا لروايتها (الأجنبية) إذ كتبت تحت هذا الاسم (بيوت روائية)، والبيت الأول هو (بيت الطاعة) لتفتحه على موضوعات عدة، أولها: الخوف، وثانيها: التمرد، وثالثها: الهوية الضائعة.

الموضوع الأول الخوف الذي تثبته (الذات/ عالية ممدوح) يبدأ من الصفحة الأولى ويمد أذرع مجساته بين الشك والقلق على طول الرواية، "الخوف الذي كان يحث الخطى في اتجاهين إمّا السفارة العراقية وإمّا دائرة البوليس الفرنسي على سبيل المزاح، كنت أحرس جلالة الخوف بكذا وكيت من التفاصيل المثيرة للقلق، ومنذ الهاتف الذي وصلني فأختار الميتة أو الوضعية التي ستكون الأقل وجاهة والأكثر مرحاً"(٢)، وهذا هو أول نص سردي يعبّر عن حجم القلق والخوف الذي يسكن في

(١) ينظر: جدلية الأنا والآخر بين الهاجس النفسي والكتابة الروائية رواية الأجنبية لعالية ممدوح – أنموذجا، الباحث أحمد أمين بوضياف، جامعة المسيلة الجزائر، مجلة العمدة في اللسانيات وتحليل الخطاب، المجلد ٧، العدد الثاني، حزيران ٢٠٢٣م: ٦٩٢.

(٢) رواية الأجنبية: ٧.

نفس عالية ممدوح وهي في الغربة، تجعل الكاتبة عنوان هذا المقطع الأول (بيت الطاعة) مشيرة إلى الرسالة التي تلقتها من يد القنصل العراقي في باريس، حيث أخرج من مكتبه ظرفاً أسمر مستطيل الشكل تقول عنه: "هذه المظاريف كانت تسمى (كاغد)، يبعث بها الحاكم والوالي، الخليفة أو الوزير أوامره للرعية أو لشخص واحد، هي جزء من منظومة الصناعات المحلية، حكمت وتحكم بقطع رأس فلان أو رقبة علانة، أو تحدد إقامة، أو من الجائز تكافئ، لم لا؟ الكاغد الأسمر بيد القنصل العراقي، كاغد كوني، قطع الزمان والمكان، وها هو يثير لدي، لدينا جميعاً، نحن- أبناء البشر- ارتدادات كابوسية وعصابية لسنا بقادرين على حمل أوزارها"(١).

فالعامل المساعد هنا على الخوف هو ذاك التاريخ الاستبدادي الذي عاشته أو عاشه العراقيون إبّان حكومات ظالمة، وهو ما حملته الكاتبة في ذاكرتها، والمصير المجهول قد يكون عبارة عن ظرف يحمل أمراً من حاكم ظالم، وهي تشير إلى رمزيته، بأنه لا يعنيها لوحدها، وغير محدد بزمان أو مكان، فتفتح التأويل عليه، فالتاريخ هو المؤتي هنا، والمؤتى إليه الذات نفسها والقارئ، ثم تكتشف أن ما في الظرف موجهاً لها من وزارة العدل العراقية، يحمل إنذاراً بضرورة الامتثال لحكم طاعة زوجها الذى نسيته، والعودة إلى الوطن/ السجن، بيت الزوجية القاهر، "بهذا المفتتح الماكر ترسم عالية مطلع المفارقة الكبرى في الزمان والمكان والبعد الإنساني الدال، حيث يصبح هنا - على تعثر المأوى الآمن فيه - موئل الحرية والحضارة، و(هناك) عالم قطع الرؤوس والرقاب الممتد منذ العصور الوسطى، ليرعب الجميع، لا الهاربين والهاربات منه فحسب، بل كل أبناء البشرية بامتداداته الكابوسية والعصابية"(٢)، فالعامل المساعد على الخوف لم يكن فقط ما ذكرنا وإنما العودة إلى الوطن، والعودة إلى زوج لا تريد العودة إليه، فضلا عن العودة إلى أنظمة مجتمعية تجعل تسلط الذكر على الأنثى منهجا للعيش فيها، والعودة إلى بيتها القديم في بغداد (بيت الجحيم)، فهي تقول: "كان الخوف يبدو رجالا ونساء، ذكورا واناثا، خناثا وحيوانات ونباتات وكلهم وجدوا لخدمتي فيما إذا صدرت الأوامر بذلك"(٣).

كذلك تطرح الكاتبة في موضوع الخوف نوعا منه، وهو الخوف من الجمال والقبح، "جدتي كانت تخاف على أخي من أخطار الجمال"(٤)، وهي تجد أن اخاها أجمل منها، بل أن ثقتها بجمالها ضئيلة جدا، حتى شكل ذلك عاملا مؤتيا للخوف، فهي تقول في شهادة لها قدمتها عام ١٩٩٣م في احتفالية يوم الثامن من آذار تحت عنوان (مخلوقات الخوف في معهد العالم العربي): "إنني كنت أتمايل من قلّة ملاحتي... والخوف من اللاجمال، قلت إن هذا النعت أخفّ وطأة من غيره. شخصيا لم تعنني

---

(١) المصدر نفسه: ٩.

(٢) عالية ممدوح تبوح بأسرار «الأجنبية»، مقال للناقد صلاح فضل، موقع جريدة المصري اليوم، تاريخ النشر: ٢٩/ ٩/ ٢٠١٤م.

(٣) رواية الأجنبية: ٢٣

(٤) المصدر نفسه: ٤١.

هذه الاستعارات، ولم أستعجل في تفنيد جمالي بمعنى من المعاني أيضا"[1]، يقول الناقد صلاح فضل عن هذا: "تبوح عالية بأن الخوف مما تسميه «اللاجمال"كان باعثها الأساسي للكتابة، فأخوها كان بالغ الوسامة والجمال، حتى إن جدتها كانت تخاف عليه من أخطار ذلك الجمال الفائق، بينما كانت هى «تتمايل من قلة ملاحتها»- على حد تعبيرها- فقد كانت «آنسة يافعة، تريد من الجمال أن يحضر كى لا تبقى وحيدة، فتضمر سوء الفهم الذى لا يزول بسرعة بينها وبين نفسها، هذا هو الإيذاء القهري الذى كان يتسارع ولا أحد يقدر على التكتم عليه"[2].

ثم تسوق الكاتبة حادثة عن صدمتها من تعليق للشاعر نزار قباني في بيت زوجته بلقيس وهو يسخر من صورة عالية في المجلة، وكيف أثر عليها هذا الأمر، إذ قال لها: "ما هذه الصورة المرعبة المختارة بجوار كلامك في مجلة (بيروت المساء)، لقد ظهرت أشدّ قبحًا من بدر شاكر السياب"[3]، حتى صورها كانت تجد فيها الخوف يقف إلى جانبها، فتقول: "في الصور، صوري، أبدو بمفردي بالطبع، لكن هناك شخصا يجاورني، واقفا بجانبي؛ نظام خوفي"[4]، كذلك يبرز لدى الذات عالية الخوف من التطور الالكتروني فهي تسمي أدواته بـ(أجهزة الخوف)، وهي تجمع مقابلة (الخوف - الطمأنينة) في مقطع سردي تقول فيه: "منجم ألماس هو الخوف. كلما قذف بي إلى داخله استرددت بعض الطمأنينة، فأرى جميع ما حولي يعمل لحساب إخافتي. يستردني الخوف لحسابه الخاص من هذا الجهاز أو ذاك. من آلة الاستنساخ المتطوّرة جدا وآلة سحب النقود التي سحبت في إحدى المرات الكارت فبقيت مفلسة في نهاية الأسبوع وبلعت الهواء"[5].

فالخوف عندها هنا دافع للطمأنينة وهي مفارقة، فلربما هو يشبه الخوف من الفشل الذي يجعلك دائما ناجحا، وهو الخوف الحميد، وهو الذي يقف بجانبها دائما، ليس فقط الأجهزة الالكترونية مؤتيات للخوف بل في فصل (أقساط الخوف) القائمة تطول عندها فتشمل: أوراقها الثبوتية وفاتورة الغاز وملف الضمان الصحي والسكن والضريبة وجواز السفر العراقي المنتهي الصلاحية، وهي هم مشترك لكل المغتربين أو الأجانب، تقول ممدوح: "أننا هنا في هذه المدينة لكن خوفنا هو اللاعب الأساسي فيما نحمل على ظهورنا من تكاليف باهظة الثمن تنتظر منا دفعها ولو على أقساط كما لدى الكثيرين منا أنا واحدة من هؤلاء..."[6]، وفي (دلتا الخوف) تقول: "إنني من جيل عراقي لم يغادرنا الخوف ولم نغادره. اشتغلت في كثير من شؤونه ومن أية جهة

---

(1) المصدر نفسه: ٤٢.

(2) عالية ممدوح تبوح بأسرار «الأجنبية»، صلاح فضل.

(3) رواية الأجنبية: ٤٥.

(4) المصدر نفسه: ١٧٦.

(5) المصدر نفسه: ١٧٢.

(6) رواية الأجنبية: ١٧٩.

حضر"[1]، وهي تشير إلى جيلها من الكتاب الذين تعرضوا للترويع والخوف فكانت نتاجاتهم آسرة، والخوف هنا مؤتي للإبداع فـ"تلك الوضعيات المتنافرة والمرعبة للخواف قد تدع بعض المواهب تزدهر بطريقة ما إذا كانت التيلة مزدحمة بالشوائب وفي حاجة إلى دربة تشق النفس"[2]، كانت تسعى عن طريق الكتابة في الخوف ألا يقع أحد من الجيل الجديد في هذا الخوف، فتقول: "سعيت أن يكون خوفي لي وحدي، لا يزور من أحبهم ولا أراه على أساريرهم، وعلى الخصوص البنات اليافعات"[3]، فهي وجيلها كانوا يمارسون جلد الذات كي يعتبر من وراءهم من الأجيال، ويواجهوا خوفهم وتقترح أن يدرس هذا الخوف في المدارس.

وثمة عوامل معارضة لهذا الخوف تنشرها بين مقطع وآخر الكاتبة عالية ممدوح، ومنها ما طمأنتها به القنصلية بأنه لن تتم إعادتها قسراً إلى زوجها، "الأمر الوحيد الذي بمقدوري تأكيده لك، أن ليس بين فرنسا والعراق تسليم الأشخاص المطلوبين لوزارة العدل العراقية في مثل هذا النوع من القضايا القانونية والشرعية. أنا محام وأعرف القانون"[4]، وثمة عامل معارض آخر؛ وهو الكتابة والتأليف، فهي تقول: "أزعم أن التأليف هو الذي أصلح وما زال حالي وحال صحتي وتقويم تأتأة لساني الشخصي أفضل من جميع تجارب الحياة والمعيش اليومي المدجج بالكثير من السفاسف والترهات"[5]، كذلك المقطع: "وإنَّ هذا التأليف ما هو إلّا رمشة عين في ليل الخائف الطويل"[6]، والكتابة أخذت أدوارا عدة في الرواية، فهي عامل معارض للخوف وأداة للتحكم به، وعامل مساعد على تكوين شخصية الكاتبة عالية ممدوح ومكانتها المجتمعية، وعامل مؤتي لتعلم اللغة الفرنسية، وعامل مساعد لإثبات هويتها.

يقول الناقد حسين بن حمزة: "كأن عالية ممدوح تعثر في الكتابة على وطن ثالث يؤمن لها ملاذاً أفضل من تأرجحها المؤلم بين مكان ولادتها ومكان إقامتها الراهنة. هكذا، تواظب هي على إحساسها بأنها أجنبية، ويصبح كتابها (أجنبياً) بين مؤلفاتها الروائية أيضاً"[7]. فالخوف من عدم الاستقرار كان هاجسا ملازما، وخاصة في رحلة الحصول على اللجوء، والقلق من عدم الحصول عليه كان يكبر مع كبر متطلباته، وبمثابة الموت لها، وعودتها إلى نقطة اللابداية، فتقول: "حياة المرء بالضبط هي رزمة من الأوراق، المعلومات الخانات التي علينا تعبئتها الجداول التي سنضرب بها رؤوسنا بالجدار إذا كان أحدها خطأ، أرقام طمغات، أختام، طوابع ثم التواقيع.

---

(1) المصدر نفسه: ١٩٢.

(2) المصدر نفسه: ٣٢.

(3) المصدر نفسه: ١٩٢ - ١٩٣.

(4) المصدر نفسه: ١٠.

(5) المصدر نفسه: ٢١.

(6) المصدر نفسه: ٥١.

(7) عالية ممدوح تجد وطنها في الكتابة، مقال للناقد حسين بن حمزة، موقع صحيفة الأخبار المصرية، تبويب آداب وفنون، تاريخ النشر: ١/ ١٠/ ٢٠١٣م.

هذه الأخيرة هي التي ستخرجنا من كفن الخوف إلى فسحة من فسح هذه الدنيا الجديدة"[1]، وعامل معارض آخر للخوف من أخريات المطاف تطرحه الذات عالية وهو حفيدها (بيجان)، فتقول: "صبور النسيم. راقص باليه هو أمام هذه الآلات الشديدة الأناقة. معي أكثر من والده فضمن لنفسه حبا، ربما أكثر من حاجته إليه، لكنه كان بالنسبة لي مكافأة وطمأنينة عمري الأكثر إثارة ومتعة"[2].

رحلة الخوف طويلة مع عالية ممدوح ولكنها تختمه في هذا الكتاب بنص سردي تشرح فيه أن الخوف كان عاملا مساعدا للانتصار على الظروف السيئة، "كل واحد منا وعلى نحو ما ولد لكي يخاف. لا يرفض منصب الخائف. أن تزدهر موهبته حين يفي بوعود الخوف. القوي الذي يدوم خوفه بالقتل، والضعيف الذي يفرح في اليأس ويجهر بالخوف. صحيح قمت بواجبات الخائف وعلى الوجه الأكمل، فالأمر كان يتعلق بي أنا الفرد الهش المنخطف والمريض، لكنني واصلت من أجلي وبالدرجة الأولى من أجل ذاك الجمال الذي لم يلازمني، من أجل أن أعرف لكي أنتصر قليلاً، وأشفى من الخسائر المتوالية. كنت أدري أنني خائفة ولم أصعب الأمر على نفسي، فأتحدث عنه بصوت عال، أستدعيه في هذا الكتاب أو ذاك"[3]، وثمة إيحاء سيميائي واشارات إيحائية تقف خلف ما تطرحه الذات الفاعلة نأتي على ذكره في فصول قادمة من الرسالة، إذ ترى الناقد الدكتورة نادية هناوي: "إشارات ذات إحالات سياقية قد تتطابق مع العالم الخارجي لاسيما تلك الإحالات المتعلقة بطفولة السادرة، بدءا من المنزل الذي امتلكت فيه هويتها الثقافية، ومرورا بجدتها وتزمتها الذي أرهبها، وانتهاء بالوالد وتهافت أبوته وأعراض المجتمع المرضية، ومنها الخوف وسلالاته التي رسمت للمرأة صورة جسدية، عليها أن تتأطر داخلها"[4]، وسنأتي على ذكر دور الجدة والأب وأثرهما في موضوع الهوية والوطن.

وسط هذه العتمة من الخوف ثمة بارقة أمل لدى الكاتبة عالية ممدوح، عندما تجد في صديقات وفيات وشخصيات إيجابية تبدد من مخاوفها، منهم من تقف عندهم كثيرا وتفرد لهم فصولا مثل (بيت نهلة) و(بيت بلقيس) وغيرهم، ومنهم من تمر عليهم مرور الكرام واحيانا بذكر أسمائهم فقط، فكانوا عوامل مساعدة في مواضيع عدة، في مقدمتها الحصول على اللجوء، ومواجهة الفشل في تعلم اللغة الفرنسية، ومواجهة المرض، كذلك في مواضيع الاندماج في المجتمع، والتشجيع على الكتابة وترجمة المؤلفات، وتحطيم أسوار الغربة التي كانت تعيشها بسبب ابتعادها عن الأهل والنظرة الدونية لها من مجتمع يراها أجنبية، كونها غير فرنسية ولا تتحدث بها تارة، وكونها من إثنية مختلفة تارة أخرى، فتقول عنهم: "ستظهر الأسماء جميعا كالروافع الفولاذية

---

(1) رواية الأجنبية: ٥٥.

(2) المصدر نفسه: ١٧٣.

(3) المصدر نفسه: ١٩٧.

(4) السيرة ـ الشيفرة في رواية "الأجنبية"لـ عالية ممدوح، مقال للناقدة الدكتور نادية هناوي، موقع الحزب الشيوعي العراقي، تبويب أدب وفن، تاريخ النشر: ٢١/ ٧/ ٢٠١٩م.

التي سحبتني من العتمة وشرعت أمامي قوة وسحر الصداقات التي ما إن أذكر اسم إحداهن أو أحدهم حتى أشعر أنّ رأسي يزداد رفعة لوجودهم في حاتي"(١)، وتقول: "كانت بعض أواصر الصداقات تدوم حتى لو لم يتم اللقاء، وأن بعض الأصدقاء والصديقات يملكون جميع مواهب العون البشري الذي لا نظير له"(٢)، في المقدمة من هذه الشخصيات تقف صديقتها (نهلة الشهّال) التي كانت ثقتها بها وبطريقة تفكيرها ونزاهتها نهائية، وتذكر إلى جانبها بلقيس الراوي وهيلين سيكسو اللتن امتلكن ثقتها(٣)، تقول عن الشهّال: "في حضرة نهلة لا تنقب على جرح أو خطأ أو عيب عندي. أمامها أقدر على إعلان فشلي واحباطي وأمراضي أمامها. فلا تنشد التوبيخ ولا اللوم ولا إصدار الأحكام، وهذه مزية بعض الناس الجميلين الذين يرونك خارج جميع الذرائع"(٤)،"كانت تشعرني ودون إرباك لرفقة الصداقة بأحاسيس أمومية"(٥).

فهي نعم الصديقة بالنسبة للبطلة حيث أنها لا تجرح ولا تعيب ولا تنقب عن الماضي أو شيء كهذا، فلا تتردد على إفشاء أسرارها وكل ما بقلبها أمامها لأنها لا توبخ ولا تلوم أبدا، استمدت قوتها من عندها لأن الشهال آمنت بالبطلة وأخذت قضيتها على محمل الجد، لم تتركها يوما سواء في قضيتها أو في البحث عن العمل أو في مرضها، وكان لها بصمة حتى نهاية الرواية(٦)، و"بدون جلبة أو منة كرست جزءًا مهما من وقتها الثمين وروحها الرحمانية للبدء برحلة، رحلات إلى جهتين أساسيتين وخطرتين لأي وافد عربي جديد لديه إقامة أصولية ولو لفترة عام: الأوضاع الاجتماعية التي تشمل شؤون الصحة كافة والضرائب"(٧)، وكانت تعرف بالقوانين الفرنسية فتحاول أن تضع عالية على المسار الصحيح للحصول على اللجوء، فتضع لها عوامله المساعدة، فتقول: "بالطبع ستبحث عن عمل ملائم فهي كاتبة وصحافية وهذا يتطلب بعض الوقت، وسوف تحاول تعلم اللغة الفرنسية بالطبع"(٨)، وكانت ترفع من معنوياتها وترطب الأجواء عندما تصل إلى طريق مسدود بل وتطالب بحقوقها، فعندما فقد ملف التقديم على اللجوء أكثر من مرة، "نهلة لم تنسحب قط. أتصور أن المواجهة بالقانون هو جزء من الفضائل التي تتمتع بها، وكنت أتعلم في حضرتها؛ كيف تلطف المناخ في تلك الإدارات الرطبة، المعتمة التي تجعلني أبدو شخصا غير مشكوك في وجوده بسبب جميع هذه الوثائق التي تتضاعف يوما بعد آخر"(٩).

---

(١) رواية الأجنبية: ١٠٥.

(٢) المصدر نفسه: ١١٤.

(٣) ينظر: المصدر نفسه: ١٤.

(٤) المصدر نفسه.

(٥) المصدر نفسه.

(٦) ينظر: جدلية الأنا والآخر بين الهاجس النفسي والكتابة الروائية، رواية الأجنبية لعالية ممدوح: ٦٩٤.

(٧) رواية الأجنبية: ٥٢.

(٨) المصدر نفسه.

(٩) المصدر نفسه: ٥٣.

وموضوع الحصول على اللجوء في حد ذاته كان يشغل حيزا كبيرا من خوف عالية، والذي كان يتطلب الكثير من العوامل المساعدة للحصول عليه، وهي تعهدات وضمانات، وقد نسميها العوامل المعارضة للحصول على اللجوء، تعهدات مثل: "تعهد أنها غير مطلقة بعد، وأنها لا تعرف أسماء أجدادها وأجداد من خلفها، وأسلافها جميعا . تعهد أنها تعيش بمفردها بلا عائلة، بلا زوج، بلا ابن، بلا عشيق..."(١)، و"ملف الضمانات لا يجوز خلطه بملف آخر. بمعنى أن هذا الملف يتطلب أوراق الكهرباء والهاتف الضريبة، البنك، حجة البيت أو وثيقة الإيجار إلخ. لكن هذا ليس هو ذاته في تحضير ملف الضريبة مثلاً. كل ملف يحتاج إلى تحضير طويل"(٢)، كل هذا كانت تتكفل به نهلة، وتحاول ترتيب أوراقها لتصل إلى موضوع الاستقرار النفسي الذي هو اللجوء.

أما الصديقة الثانية وهي (بلقيس الراوي) زوجة الشاعر (نزار قباني) فمع أنها ذكرتها ضمن الصديقات الثقة، وأفردت لها فصلا تحت عنوان (بيت بلقيس)، وفي فصل (الالهة الأرضيّون) ذكرت عزومتها على الغداء في شقة بلقيس، إلا أنها لم تذكر لها موقفا سوى حادثة الصورة مع نزار، والتغزل بجمال بلقيس، وغبطتها للجو العاطفي الذي تعيش فيه، تقول: "وأنا بينهم كنت أتعكز على شيء غير مرئي، ربّما هو الوحشة والعصيان معا، كما كنت وأنا في الشارع البغدادي"(٣)، ومن الشخصيات التي تقع تحت العوامل المساعدة المحامي (آلين) وهو رجل فرنسي الأصل، قارئ ممتاز للأدب العربي ومثقف ومتفهم لشؤون العرب، تعرفت عليه الكاتبة في جامعة السوربون أيضا عبر زميلتها (رولى النابلسي)، طرحت عليه قضيتها الصعبة نوعا ما فبدأ الاشتغال عليها، فتقول: "كان الملف الذي خاطبت المحامي من أجله يتكون من ورقة واحدة يتيمة، هكذا تصورت في البداية..."(٤)، كان آلين يشعرها بالثقة في كلامه وأنه لا يوجد مستحيل أبدا، فقد أعطاها أملا وآمن بقضيتها الشبه مستحيلة، فتقول عنه: "رجل قانون صارم، حازم وكيس ومتفهم وحنون بصمته حتى. كنت أشعر وأنا في حضرته أو حضرة جميع الصديقات، أن ليس هناك أي مستحيل"(٥)، كما أنه لا يتقاضى أي أجر من عندها لأنه يعلم بوضعها المادي السيء في تلك الفترة ولكي لا يحرجها يطلب بدل ذلك نسخة من رواياتها: "أتعابي معفاة معك كالعادة... إذا ترجمت رواية جديدة لك أريد نسختي كما في (النفتالين) و (الولع)"(٦)، بذل معها جهدا كبيرا فيما يتعلق بقضيتها حتى حصولها على جواز سفرها العراقية.

---

(١) المصدر نفسه: ٥٥.

(٢) المصدر نفسه: ٥٥.

(٣) المصدر نفسه: ٤٤ – ٤٥.

(٤) رواية الأجنبية: ١٠٦.

(٥) المصدر نفسه: ١١٥.

(٦) المصدر نفسه.

كذلك من الشخصيات الساندة العمة (فريدة) التي سنذكرها لاحقا في موضوع العناد، وهي تسكن بغداد في شارع الأعظمية في البيت القديم، وكانت بمثابة الأم لها، بعد أن توفيت أمها (سهيلة أحمد) وهي بعمر ثلاث سنوات، فتقول: "عندما أعود لذاك الحي وذاك الماضي، لعمتي التي دربتني على المشاكسة، فأخذت العزاء بها أفضل من أبي الذي كانت تناكده لأنها يتيمة مثلي"(١)، ومن بين الأصدقاء الأوفياء الذين جمعتهم الذات الفاعلة في فصل منفرد اسمه (بيوت الأصدقاء) من هم في مرتبة ثانية بعد صديقاتها الرئيسات الثلاثة، عندما ارادت شهودا أمام كاتب العدل يشهدون بشخصيتها، فبرزت عراقيتهم، في مشهد وحدة وطنية، فالأولى نصرانية والثانية مندائية والثالث مسلم كردي، الثلاثة كانوا عوامل مساعدة للحصول على جواز سفر عراقي جديد بدلا من المنتهية صلاحيته، وكانوا بمثابة أوراق ثبوتية للذات الفاعلة لإثبات هويتها، الأولى كانت الأديبة (إنعام كجه جي) وهي إحدى شخصيات روايتها (محبوبات) التي لم تراجع نفسها في إدلاء الشهادة أمام كاتب العدل وقالت لها في الطريق إليه: "اسمعي، لو كان المطلوب منّي شهادة زور سأفعلها لكي تتخلصي من هذا الكرب الطويل ولو أعرف أنك لست في حاجة لذلك"(٢).

الصديقة الثانية كانت الفنانة (سوسن سيف)، التي قالت لها: "لا تهتمي أنا معك. سأرسم للمحامي لوحات عدّة. ما إن نهدي إليه الأولى حتى نلحقها بالثانية فالثالثة لحين ما تنتهي المحنة"(٣)، تقول عنها عالية: "كانت تواسي بطريقة حقيقية وتدعو لي باسم أجدادها الأنبياء العراقيين الأوائل وبوجد صوفي حقيقي هي تؤمن به بطريقة جدّ ساحرة فلا تحملك المنة"(٤)، والصديق الثالث كان (هيمت محمد علي) الذي قال لها من دون تردد: "أي تمام، سأوقع على أية ورقة تريدين. الجواز صورته وسأبعث به إلى بريدك الإلكتروني، أي شيء تريدين أنا حاضر"(٥)، الثلاثة كانوا طوق نجاة لها بعد خيبات أمل من أصدقاء وعدوها وخلفوا بوعدهم، وجاؤوا في الوقت الذي كانت تفتقد صديقاتها الثلاثة الرئيسات، ومن الصديقات أيضا الثانويات تذكر (الذات/ عالية) العوامل المساعدة منهن على تعلم الأجهزة الحديثة الالكترونية ومنهن: (كاترين لامب) السويدية، والعربيتان (إقبال ونادرة)(٦).

أما الصديقة الثالثة الرئيسة وهي (هيلين سيكسو) المقيمة بفرنسا وهي خبيرة بالإبادات والمجازر، تعرفت عليها عالية في جامعة السوربون في السانت دي عام ١٩٩٨م وهي من أصدقاء الكاتبة المقربين، ومرت عدة أعوام على تعرفهما، تقول

---

(١) المصدر نفسه: ٣٤.

(٢) المصدر نفسه: ١١٨.

(٣) رواية الأجنبية: ١١٨ - ١١٩.

(٤) المصدر نفسه: ١١٩.

(٥) المصدر نفسه.

(٦) ينظر: المصدر نفسه: ١٦٦ – ١٦٧.

عنها: "أغلى صديقة في حياتي"(1)، كانت كثيرة الزيارات لشقتها وتشجعها على تعلم اللغة الفرنسية تقول عالية: "واصلت إرسال كتبها الفرنسية الصادرة تباعا إلي بإهداءات خارقة للعادة وكلها تحث على التعلم لكي أقرأها"(2)، وفي أحد الأيام قالت هيلين للكاتبة: "أنت الكاتبة الأجنبية الوحيدة التي نشأت بيني وبينها صداقة ثمينة، وهي لا تقرأ لي إلا عبر التراجم، وأنا لا أفضل ذلك أبدا"(3)، فاستفزت الكاتبة بهذا الكلام، فحاولت بكل ما تستطيع لتعلم الفرنسية رغم سنها المتقدمة، فتقول: "فجأة، كانت اللغة الفرنسية تقتص مني من خلال كلام هيلين"(4).

وما دمت قد ذكرت اللغة فهي من المواضيع التي تناولتها الذات الفاعلة عالية في الرواية بشيء من الاسهاب، وخصصت لها فصولا كاملة مثل: (بيت اللغة) و(يتيمة اللغات) وغيرها، فكان موضوعها يحفل بالعوامل المساعدة والمعارضة، ومن ثمّ هي عامل مؤتي، فاللغة عامل مؤتي للاندماج بالمجتمع، وهي عامل مؤتي للحصول على اللجوء، وعامل مساعد لقراءة الأدب الفرنسي، وغيرها، فقد كانت اللغة مؤتي للخوف، تقول عالية: "ولكن الويل لي إذا وصلني خطاب مكتوب بخط اليد وفيه بعض الشروحات. فقد كان عليّ الوقوف بباب العمارة وانتظار دانييل جارتي، مضيفة الطائرة التي حفظت مواعيد أسفارها وعودتها. كل رسالة من هذا النوع كانت عذابًا شاقا لي"(5)، وتقول: "صرت شخصا آخرا بفضل خوفي من الأوراق وبالتالي اللغة"(6)، هذا الخوف كان المؤتي لتعلم اللغة، وهي تقول عنه أنه هو من قرر أن تتعلم اللغة: "قرر أخيرا بصوت صريح وناجز تماما: لقد أزف الوقت لتعليمي دروسا عامة، وخاصة أن يكون الإصغاء لهؤلاء القوم مائة مرة أكثر من التحدث"(7).

الازمات النفسية التي تعرضت لها الذات الفاعلة كانت عاملا معارضا لتعلم تلك اللغة، فاللغة التي هي مفتاح للحصول على اللجوء تتلعثم أمام مشكلة مثل خلافها مع زوجها، قال لها أحد مديري شؤون اللاجئين السيد غوتيريس: "أن عامل اللغة يسهل ظروف اللجوء. يجب أن أقول أيضًا إني ألاحظ دائما في مجموعة اللاجئين إرادة قوية للتكيف والاستقرار من ضمنها التواصل حيث يقيمون هم مصممون على اكتساب اللغة واكتشافها"(8)، وتعلق عالية على هذا الكلام: "صحيح هذا الكلام التصميم لدي كان فاعلاً وقد امتد فترة حتى تم هرسه مرة واحدة عندما وصلني تهديد بصفة - ناشز - من وزارة العدل العراقية في منتصف التسعينيات من القرن الماضي. كان

(1) المصدر نفسه: ٦٤.

(2) المصدر نفسه.

(3) المصدر نفسه: ٦٣.

(4) المصدر نفسه: ٦٤.

(5) رواية الأجنبية: ٥٧.

(6) المصدر نفسه: ٦٠.

(7) المصدر نفسه.

(8) المصدر نفسه: ٦٢.

وبقي هذا الأمر وحشا ناريا يطاردني فانتقل ما بين مقاطعة ويلز ومدينة لندن وأعود لماما لفرنسا. تلك جذور أو أحد جذور ذلك الخوف من المواصلة أو الدوام الأصولي للتعلم"(١)، كذلك مشكلة العوز المادي والعزلة والوحدة كانا عوامل معارضة لتعلم اللغة، فتقول عالية لصديقتها هيلين: "هل تعلمين أنني لا أملك نقودًا لعلاج أسناني فكيف تريدين تعلم لغة جديدة بفك يزداد اعوجاجا، وأسنان على وشك التساقط ولثة تنزف باستمرار. ومع كل هذا، أحاول لكني أفشل بسبب عزلتي"(٢)، فتقترح عليها صديقتها أن تغرم بشخص فرنسي وتعيش حياة جديدة وتعده عاملا مساعدا لتعلم اللغة، تقول هيلين: "الأمر ليس مزحة. تعلم اللغة سيؤدي لفتح الباب أمامك لفعاليات كثيرة، وهذه ستحضر بواسطة الرفقة. رافقي أحدهم، تزوجيه، لم لا؟ اللغة نتعلمها أيضا ونحن نضع رأسنا على الوسادة وبجوارنا من نغرم به، اليوم أنت حرة. ضعي نفسك في هذا المشروع كنوع من استراتيجية نفسية تشتغلين عليها..."(٣).

كذلك تجد الذات الفاعلة أن آسيويتها وعراقيتها كانا عاملا معارضا لتعلم اللغة؛ لأنها سليلة الحضارات وتتمسك بجذورها ولغتها، فتقول: "أما الذين قدموا من آسيا فيقال إنهم يحملون جذل الحضارة العظيم والحاجة إلى اللغة الجديدة ليس شديد البأس لديهم. هل كان المطلوب مني قتل اللغة، لغتي تماما... أنا المشرقية الآسيوية والعراقية السورية الآتية من بين بين..."(٤)، وللعمر أحكامه أيضا فقد كان التقدم بالسن عاملا معارضا لتعلم تلك اللغة عند الكاتبة، فتقول: "إن التقدم بالسنّ هو أحد أسرار تراجع وضعف التقدم بالتعلم. لم أقدر على إكمال كل الدورات وبرنامج معهد (الأليناس) الغالية جدا"(٥)، دخلت عالية معاهد كثيرة لتعلم اللغة ولكن النتيجة كانت في فصل منفرد بعنوان (فشل معلن)، فتقول: "في الامتحانات النهائية أرسب بامتياز... إني بالكاد أحمل أثقال لغة عمرها أكثر من ألوف السنين من الخيبات والتعالي..."(٦)، ومن العوامل المعارضة لتعلم اللغة كان مرض الذات عالية، فبعد أن التحقت في معهد الصحفيين الأجانب لتعلم اللغة، كانت استاذتها (دارلين) تتصل بها ولكنها لا تجيب عليها فتراكمت غياباتها، بسبب مرضها الذي تسبب بغيال الدافع لتعلم تلك اللغة، فتقول: "كنت قد التحقت به لمواصلة تعلم الفرنسية، [كانت دارلين] تواصل الاتصال وأنا لا أجيب فتضاعفت أيام الغياب. ليس لدي أي سبب معقول لتعلم اللغة، اللغات ولن أحفل بها. عليّ نسيان لغتي الأم واكتساح لساني بنسق الخرس نهائيا"(٧).

---

(١) المصدر نفسه.

(٢) المصدر نفسه: ٦٤.

(٣) المصدر نفسه: ١٤٦.

(٤) رواية الأجنبية: ٧٠.

(٥) المصدر نفسه: ٨٧.

(٦) المصدر نفسه: ٩٠.

(٧) المصدر نفسه: ١٤٩.

والمرض عند عالية ممدوح تقسمه على إثنين، الأول مرض مادي عضوي، والآخر معنوي، وكلاهما عاملان معارضان لتعلم اللغة، وعاملان معارضان للاندماج في المجتمع، فالمادي العضوي أنها تعاني من الحساسية في الأنف والحساسية في الجلد، وضغط العين، والأرق[1]، فضلا عن الاكتئاب وتسارع النبض[2]، أما الأمراض المعنوية فكان المرض الرئيس فيها هو الوطن، تقول عالية: "مرضي هو وطني الذي امتدت خصوبته ودماملة وفساده إلى بدني، فأنا انتمي لهذا المعلوم الذي لا ينفع معه أي نوع من دواء الأولين والمحدثين"[3]، وهي تجمع بين المرضين فتقول إنَّ المرض أحيانا يأتي من الداخل، "تنتظر لكي ترى شطري جسمك الداخلي والخارجي وهما في حرب، ولا تعرف أيهما تشجع: حبكات قاتل يحضر من أعماق الذات. فالمرض في كثير من الأحيان لا يحضر من الخارج"[4].

طبيبتها (وفاء) كانت كتومة ومعالجة جيدة، ومتفاعلة معها للخلاص من تلك الأمراض، وتحدد الذات الفاعلة عوامل مؤتية لهذه الأمراض، وهي بتشخيص تلك الطبيبة، فما كان يغذي ذاك الصراع المرضي؛ "غضب وحنق وتطرف تراكم وتزاوج وتعرف على الخصائص المطلوبة فتنوع واختلط فاستحال إلى هذا النوع من التعبير عن النفس. كان المرض يقدم لي نفسه كأعلى شكل من أشكال التجريب، وما عليّ إلّا أن أوقف معظم حياتي له"[5]، ومن العوامل المؤتية لهذا المرض "فوضى دروس اللغة، وجحود البلد وجنون فواصل الأوراق والمؤسسات الفرنسية والعراقية"[6]، فضلا عن ذكريات الماضي. وكما في النهايات المفتوحة لم تخبرنا الذات الفاعلة هل حققت في النهاية موضوع اللغة أم لا.

موضوع آخر يطرح نفسه من الصفحة الأولى وهو سخرية الذات الفاعلة الكاتبة والتهكم من الأحداث لما تتعرض إليه من ظلم، ونقرأه في المقطع السردي الأول الذي ذكرناه من الرواية: "على سبيل المزاح... الأكثر مرحا"، والمقطع السردي "أخذت الظرف، أظنّ الآن أنني أستطيع القول كنوع من الفكاهة، إن كفّي وأصابعي وذراعي وساعدي وصولاً إلى الكتف، كانت تتمتع بقوة طبيعية فائقة. لم تهتز أو ترتجف وأنا أرى الظرف مفتوحا...أطلقت ضحكة عصبية"[7]، والمقطع "الخط ناعم جدا جدا كغائط الفئران، الكلام في الداخل ينطوي على جميع المعاني التراجيدية الطريفة"[8]، تقول الناقدة صباح زوين: "عالية لا تتحرك في كتابتها هذه كما في كيانها

---

(1) ينظر: المصدر نفسه: ٦٦، و١٤٦ – ١٤٧.

(2) ينظر: المصدر نفسه: ١٥١.

(3) المصدر نفسه: ١٤٩.

(4) المصدر نفسه: ١٤٨.

(5) رواية الأجنبية: ١٤٩.

(6) المصدر نفسه: ١٥٠.

(7) المصدر نفسه: ٩.

(8) المصدر نفسه: ١٠.

وتفكيرها ضمن اتجاه واحد، اي ضمن الوجهة المأسوية فحسب. فهي أقوى من ذلك، ولهذا السبب نراها تلجأ احياناً كثيرة الى التهكم الأقرب الى المزاح الفكاهي والساخر. انها تسخر من ذاتها أكثر من مرة في هذا الكتاب. وهذا تعبيرٌ عن ذروة ما يمكن أن يبلغه الإنسان الذكي والثائر. تسخر من ذاتها لأنها واثقة من ذاتها، وهنا تكمن مرارتها الكبرى التي تتسرب الينا شيئاً فشيئاً لكن بوضوح كبير. (الأجنبية) رواية لا يمكننا تجنبها لفرط الألم الذي فيها"[1].

فالسخرية والتهكم العلنيان إلى جانب كليهما لهما عواملهما، فالمؤتي لهما الألم، والمؤتى إليه المرأة القوية عالية ممدوح، والعوامل المساعدة على ما اسميته من موضوع (العناد على الفرح) الذي يندرج تحته موضوعا السخرية والتهكم هي الثقة في النفس التي أعطتها قابلية تحويل الهزيمة إلى انتصار، أو على الأقل التظاهر به، أو استثمار الانكسار لصالحها، فالحادثة التي سقناها فيها سخرية ضمنية من القوانين التي تراها الكاتبة رجعية، والتي جاءت تحت عنوان (بيت الطاعة) وضمنا التنشيز، "طلبني لبيت الطاعة؟ أما زال هذا الأمر ساري المفعول عندنا؟"[2]، ومن ثم ختمت هذا الخوف بأن حوّلته إلى عامل مساعد في اثبات هويتها مستقبلا، إذ تقول: "عال، هذه بطاقة تعريف جديدة أستطيع إضافتها كظاهرة معرفية ووجودية جديدة وأقدر على استعمالها إضافةً لهوياتي وهواياتي"[3]، مثلما حولت وبسخرية تامة خوفها من اللاجمال إلى عامل مساعد للحصول على الحرية، إذ تقول: "جذور التشاؤم والشك ما زالت تستقر في داخلي بنوع من التراجيدية الكاريكاتورية، مضافا لها مسحة من الفكاهة والهزء: فقد كان الأمر مسليا أيضًا؛ اللاجمال يدعك مجهولاً، ولن تحظى بأي انتباه من الآخرين، فتعاود التحليق وحدك"[4].

والمقطع الأول أيضا يؤسس لموضوع الحب والخيبات، فالمؤتي للخيبة هو زوج كانت يوما ما تحبه، وتعده ذخرا لها في أخريات العمر، والمؤتى إليه هنا هو القارئ، إذ تقول: "آه، هو نفسه ذاك الرجل، رجلي الفادح الجمال الذي كنت أخبئه للشدائد، والذي كان مثابرا على الوجود في وجودي"[5]، شعور بخيبة الأمل وحسرة ممزوجة بالتهكم، أسس لصراع بين زوجة تأبى الخضوع، وزوج متمسك بموضوع العودة.

الزوج أوكل خمسة محامين لرفع الدعوى ضدها، وتزوج غيرها أكثر من أربع مرات، واستولى على جميع اوراقها الثبوتية التي تحتاجها في الغربة للحصول على اللجوء واثبات جنسيتها. ونلحظ هنا أكثر من عامل مؤتي لإقامة الدعوى؛ منها منعها من ممارسة حريتها باختيار زوج غيره، ورما يندرج هذا تحت الشعور بالغيرة

(1) عالية ممدوح في 'الأجنبية': كتابة الألم بامتياز، صباح زوين.

(2) رواية الأجنبية: ١٠

(3) رواية الأجنبية: ١٠.

(4) المصدر نفسه: ٤٢.

(5) المصدر نفسه: ٩.

وحب التملك، تقول الذات: "رجلي ذاك هو أيضًا انخدع بالذوات المتعددة والروتينية التي كنت أريد حيازتها، فقال قولته عن طريق خمسة محامين أوكلهم للدفاع عن تبذير مكونات خصوبتي وأنوثتي"[1]، والمؤتي الثاني هو إيديولوجية الرجل الشرقي: "كنت أستميت في طلب الانفصال وكان يتفنن في توزيع أيديولوجية الطاعة"[2]، والعامل المؤتي الثالث هو الانتقام، "وكلما تضاعفت المواجهة تعقيدا ظهرت ذئبيتنا معا، فيبطل عني لقب العشيقة المعتبرة التي تتبادل ورجُلها بعض المهمات الطارئة قبل أن يتحوّل لحمي القديم إلى طبق بارد من الانتقام"[3]، والمؤتى إليه في كل ذلك هو إرضاء غرور الزوج وذكوريته، وتلك المناورات والمهمات الطارئة التي تحولت إلى موضوع خوف وقلق وتحدٍ.

كانت ممدوح تمني النفس بأن يكون النسيان عاملا مساعدا على نهاية هذا القلق ولربما نهاية العلاقة والحب، "إن هذا الأمر لن يدوم طويلاً بلى، بضعة أعوام وسينسى غنجي ومشاكستي، اختلاط دمي وشكلي المجازي، فلا نعود ولا أعود ولا أستميل الرجل ثانية. ذاك الذي كان كالبدر التمام في ليالي وصالنا الغرامي"[4]، والعامل المؤتي الأول للانفصال لدى عالية عن هذا الزوج، هو: "الإصرار للتحرر من طقسية أدوار الضحية والبطلة والشهيدة"[5]، أما المؤتي الأبرز في نهاية العلاقة فهو الخيانة الزوجية، فـ"هو لا يعود إلى السرير بمفرده... إرادته فولاذية ومغامراته لا تحصى وشبقه لا ينفد، فتزوج أربعا ما عدا الفراطة"[6]، وقد تتحول هذه العوامل المساعدة إلى عوامل معارضة لعودة المياه إلى مجاريها بين الزوجين.

وتغذي الكاتبة الشعور بخيبة الأمل والندم، "يومذاك شعرت أن إنسانيتي تحتاج إلى إعادة تعريف، وجميع عواطفي كان يُعاد اختراعها من جديد، وأن ذلك الرجل لم أقدر على رميه بالجمرة الخبيثة، ولا فكرت في أحد الأيام بتسميمه"[7]، فهي تندم على التعامل الإنساني الذي كانت تحيط به زوجها، والمشاعر التي كانت تحملها إليه، والعامل المساعد على هذا الندم وخيبة الأمل: "لأنه رفض كل الأشياء وفي عدادها وأهمها إعادة جميع أوراقي الثبوتية الأصلية؛ شهادة الجنسية العراقية وهوية الأحوال المدنية ووثيقة الزواج"[8]. وهو أحد العوامل المؤتية لموضوع عدم حصولها على اللجوء واثبات هويتها مستقبلا، "لم أعد أعرف ربما لأيام وسنين من أكون"[9]، ومن

---

(1) المصدر نفسه: ١١.

(2) المصدر نفسه: ١١ – ١٢.

(3) المصدر نفسه: ١٢.

(4) رواية الأجنبية: ١٢.

(5) المصدر نفسه: ١١.

(6) المصدر نفسه.

(7) المصدر نفسه.

(8) المصدر نفسه.

(9) المصدر نفسه.

خيبات الأمل أيضا أن تشير الكاتبة إلى مساعدة بعض الصديقات كعوامل مساعدة لزوجها في العثور عليها بالغربة: "متفوقًا كان بالمراقبة والرصد، متطورا في فنون وتقنيات المطاردة لما قد يدور في جمجمتي من خطط ومشاريع عبر بعض الأصحاب والصديقات"(1).

وكذلك في رحلة البحث عن شهود التي أصيبت بها بخيبة أمل كبيرة في عدد من الأصدقاء، عندما وعدوها بالحضور للشهادة وتخلفوا بل شككوا بمصداقيتها، تقول عالية عنهم: "لم أتوقع في أي يوم من الأيام أن أوضع في هذا الفحص والاتهام أيضًا. فهل الذي سيتلكأ وبالتالي سيرفض هو الذي لا يعرفني تماما والعكس صحيح؟ هناك من ينكر الماضي من الأصدقاء، وبعضهم من يتهم الحاضر. بعض البشر يحضر ومعه رفعة ثقتنا به هكذا، كيمياء بشرية أو خلقة إلهية، لا أعلم أبدا. والبعض يسرع في تشويش ثقتك به لأي سبب من الأسباب حتى تحضر اللحظة الفارقة فتدرك أنّ الصداقة أصلاً غير متوفرة بالقدر الملائم، وأنها متصدعة منذ البدء. لكنها كانت تنتظر الوقت المناسب. دائما هناك وقت كاف لأقول الصداقة المريضة"(2)، بل حتى القريبين منها في اللسان والجنسية كانت تصاب بهم بخيبة أمل، عندما تعرضت للنصب والاحتيال في شرائها للأجهزة الالكترونية وكان النصابون من العرب والعراقيين، فتقول عنهم: "أما أولئك المهندسون في إصلاح ذات البين في كل حاسوب جديد أو مستعمل اقتنيته، فكانوا من العراقيين والعرب وأغلبهم شبه حرامية. احترفوا أنواعا من السلوك الإلكتروني في الفساد والإفساد"(3).

أما موضوع التمرد فهو الآخر يبدو واضحا من مطلع الرواية، وقد ذكرت أن الرواية قد تجمع بين جنسي السيرة والرواية، والكاتبة هنا تريد أن تتمرد على الجنس الادبي وتضع منتجها خارج المسميات، فهي تقول: "هذه سطور غير مخترعة أو متخيلة، ولا أود أن يكون السرد هو الذي يتغلب على الحكاية وهي غير قابلة للاندغام في رواية أو سيرة. فأنا لا أفضل أن أكون في صفوف الشخصيات الفريدة لا في النوع ولا في الإدانة أو الوصاية"(4)، وتقول أيضا: "لا أميل كثيرا لأي عنوان تدخل فيه كلمة السيرة. فهذه كلمة ما إن أسمعها تنطق من فم فلان أو غيره حتى أصغي لنوع من صفير يتجمع في قاعات مغلقة ومن هناك يبدأ التغامز"(5)، وهي متمردة حتى على القارئ فتقول: "إنني أنتهك أصول السيرة ولا أحرس أية تلميحات يمليها مزاج القارئ الخفي الذي أنتظره في كل صفحة وغالبا سيحضر لأنني أفكر فيه أيضا.

(1) المصدر نفسه: ١٢.

(2) رواية الأجنبية: ١١٣.

(3) المصدر نفسه: ١٧٠.

(4) المصدر نفسه: ١٢ – ١٣.

(5) المصدر نفسه: ٢٠.

فأنا أظن أن الرواية تحتوي على روابط مضادة للموضوعات الكثيرة التي تحاول أن تثبتها السيرة كإحدى ثيماتها وليست الأساسية فقط"[1].

ومع تصريحها هذا، فهي قد سمّت الرواية باسم آخر هو (بيوت روائية)، وهي في الوقت نفسه لا تريد من هذه الرواية أن تشترك بعملية تصفية الحسابات أو الانتقام، "فلا الرجل ذاك هو مركز الثقل ولا هذه الذات بمقدورها ملاحقته كما يجب. وبالتالي لا أستطيع ضبط هذه الصفحات والفصول على مقاس أحدنا أو على مقاسنا نحن الاثنين، وهذا في الأصل ليس غرض تأليف الكتاب"[2]، وهذا عنصر أضاف للرواية شكلا آخر، وهي تعترف بأنها لن تكون سوى صريحة في اعترافاتها دون تزويق أو مراعاة لطرف ما، وهي لا تكتب لذاتها فقط، وإنما تكتب لمن يشابهها في المصير والموضوع، بل تتماهى شخصيتها مع شخصية البطلة دون ان تراعي أنها تكتب سيرتها الذاتية: "إنني لست واحدة في هذا الكتاب أو ذاك، ولا أنا هي التي يعرفها فلان أو علان. إنني شخص آخر، أنا شخصيا لا أعرفه وأشعر بمتعة فريدة بالتعرف إليها في أثناء جميع ما يحصل لي. هي كما أزعم إلقاء النفس في كائن آخر..."[3]، وهي تضع ما كتبت ما بين الحقيقة والخيال للخروج عن السائد، ومن ثمّ تمرر ما تريد قوله عن طريق هذه الشخصيات، فتقول: "بعيدا عما يسمى: لا بالسيرة ولا بالتخييل الذاتي، وإنما بين بين، دائما علينا ابتكار قواعد جديدة، ليس من الضروري أن تكون صائبة تماما أو خاطئة جدا، لكن، أن تكشف عما كان مجهولاً لنا فنمرر عبره ما يمكن تمريره بما يتعلق بالأفكار المضادة ومن شتى الجهات"[4].

وتعترف ممدوح أن التمرد والعناد كان من صفاتها منذ نعومة أظفارها، "لا أدري كيف لاحظن ذلك بصورة حرفيّة؛ اللاطاعة الخفيّة، كيف؟ كنت أقول نعم لكل طلب يطلب مني لكني لا أنفذه"[5]، وتشير إلى عامل مساعد على التمرد وهو تأثرها بشخصية عمتها (فريدة) التي كانت تحبها كثيرا، وتذكر حادثة تمزيق عمتها لمذكراتها عن افراد العائلة وهي في المتوسطة؛ التي وجدتها في غرفتها وكانت تستخدم فيها أسماء مستعارة، تقول عنها: "لم تتصنع القسوة، فأنا أظن أنها كانت مثلي تحلم بانتهاك المحرمات، محرماتي أنا وأوراقي الشخصية كما انتهكت هي في يفاعتها الكثير من الممنوعات"[6]، وتقول عن تأثرها بها: "هي التي صنعت ما كان نوعا من الإيمان بجميع ما فعلت، وكانت فاتنة في عيني وفي عيون الجميع. ربما، اليوم أدرك أن تلك الفتنة كانت بمعنى من المعاني سلطة الشباب ذاته، أو سلطة الهجوم غير التقليدي من شابة قالت لا لمن حولها، فتمدد شبابها وسلطتها إلي وعلي، وأصابتني بالعدوى

---

(1) المصدر نفسه.

(2) المصدر نفسه: ١٣.

(3) رواية الأجنبية: ١٣.

(4) المصدر نفسه: ٢٢٦.

(5) المصدر نفسه: ٢٢.

(6) المصدر نفسه: ٢٩.

المبكرة ومن دون علمي، فالضد يعدي حتى لو كانت الحياة هشة"[1]، وعن الذين كتبت عنهم آنذاك تقول: "عمتي، كانت تضيق ذرعا بالشخصيات الضالة والهائمة على وجهها والتي كنت أتربص بها يوميا وأنا في الشارع أو البيت أو المدرسة. إنني أدين لهذه الشخصيات لأنها كانت الأولى التي شاركتني في لذة اللاطاعة وبدء الفتك بالرقيب الجواني"[2]، فأهلها هم الذين زرعوا فيها عامل اللاطاعة بإهمالهم لها، وكثرة مشاكلهم، وقسوتهم التي كانوا يتفقون عليها جميعا، ومنذ أن شعرت بذاك، و"منذ تلك الساعات ودون أي وعي مبرمج، أزعم أني كنت أدير ظهري لها، لهم، جميعهم"[3].

وقد ينافي هذا التمرد والعناد حجم الخوف الذي كانت تعيشه الكاتبة وتحدثنا عنه، ولكنها تعيد لنا ترتيب الأوراق عندما تشير إلى مرجعيات لهذا التمرد كانت عوامل مؤتية لهذا التمرد، فتقول: "أدرت عمليات وأسهم خوفي باستقلالية أمين المصرف فصرت أمتلك إرثًا أستشار حوله، ولم أصل لليوم إلى شيء آخر. أعني ليس هو اللاخوف أيضًا. هو أمر آخر يرتبط بالرفض، بالمفاهيم والإكراهات الاجتماعية والسياسية بمرجعيات: العائلة، الأحزاب الحاكمة، الدين الغرب والشرق.. إلخ"[4]،

الرواية تحمل اسم الأجنبية، وعلى الرغم من أنَّنا تحدثنا عن الخوف الذي ينتشر على صفحاتها بعدّه موضوعا رئيسا، إلّا أنّ المؤتي الرئيس لهذا الخوف هو الانسلاخ عن الأصل الوطن، والغربة، وضياع الهوية، فما بين الحنين إلى الأهل والبيت القديم والمنطقة؛ وهي العوامل المساعدة للعودة إلى الأصل، وما بين العوامل المعارضة للعودة الى الأنظمة السلطوية سواء الحاكمة للبلد، أو الاجتماعية التي تقف الذات الفاعلة وسطية حائرة بل في صراع داخلي معها، إذ تقول: "ذكرني صوتي بحرب أهلية بين شطري نفسي وعائلتي وبلدي نصفه غير مشبع والنصف الثاني عليه المجابهة. وهناك من ذلك المسرح كنت أريد أن أظفر ولو بشبر واحد من بلدي على الأرجح وقبل أن يسدل الستار"[5]، فلا الغربة حققت لها ذاك الانتماء ولا الوطن الأم حقق لها ذلك، فالموضوع الرئيس الذي أرادت تحقيقه (الذات الفاعلة/ عالية) هو (الوطن).

تقول الناقدة سماح عادل: "روايات عالية ممدوح مسكونة بهم الوطن الذي لم يعد كذلك إلا بصورة خيالية، وطن تحن إليه وتنعي انكساره، تتوزع ما بين التمسك بالانتماء إليه وما بين عمل هوية جديدة له، في بلد اختارت أن تقضي حياتها فيه"[6]،

---

(1) المصدر نفسه: ٢٢٦.

(2) المصدر نفسه: ٢٩.

(3) المصدر نفسه: ٣١.

(4) رواية الأجنبية: ٥١.

(5) المصدر نفسه: ٤٨.

(6) "عالية ممدوح".. شخصيات روائية غنية مثقلة بوجع الوطن، مقال للناقدة سماح عادل، موقع كتابات، تاريخ النشر: ١٦/ ٥/ ٢٠١٧م.

وجل مونولوجاتها الداخلية كانت تطوف حول هذه الأفكار، التي لجأت إلى (العامل المساعد/ الكتابة) للبوح بها، فقد يكون الزوج برمزية ما؛ هو الوطن، فهي تقول: "هنا أيضًا أدخل طوابير الخائفين من نوع مغاير تماما. كيف سأدع رجلاً آخر يحل مكانه، وهل بمقدوري إخفاء عشقي لهذا الرجل، وأن أكون أو أغدو صالحة لغرام رجل آخر. كان عليّ أن لا أتحاشى الحديث في كل هذا ولكن مع من؟ هنا لا تعود المرأة تدرك إلا أنها تريد التأليف والتدوين"(١)، زوج تحبه كان يمثل لها يوما ما وطنا، تستطيع التخلي عنه، ولكن لا تستطيع استبداله لشدة غرامها به، حتى اللغة تراها وطنا فهي تقول: "لغتي العربية هي حصني الأخير الذي أملك ضدا للزوج ومؤسسة الزواج، ووزارة العدل، والدولة العراقية كلها، ضدا لجميع لغات العالم. فهي التي تجعلني أرى عظمي مكسوا باللحم"(٢).

يقول الناقد طالب الرفاعي: "(الأجنبية) ترصد بصدق حياتي وفني متناهٍ رحلة امرأة كفرت مبكراً بالسائد الأسري والاجتماعي في حي (الأعظمية) في بغداد حيث مسقط رأسها. وأرادت لحياتها أن تكون وفق بوصلة قلبها ووجدانها، وانتهى بها الأمر ريشة تلعب بها ريح الأقدار الموجعة، فتفرض عليها أن تعيش زمن الترحال والوحشة والغربة والألم والخوف، وتضطرها حياة الغربة الأمدية لأن يكون بيتها الأول "بيت النمل"هو متنفس حياتها، تحمله على كتفيها وقد هدّلهما الزمن، وتجعل من حيطانه البائسة وشخوصه الحية، عالماً نابضاً بالحياة، يأبى ويتآبى على السنوات والشيخوخة، ويبقى حياً حتى بعد أن تموت هي!"(٣).

كل هذه الاحداث كانت عوامل مساعدة على ضياع الهوية، بل تغييب لكيانها كاملاً، "كيف يكون المرء بالمعنى الدقيق للكلمة قد تم الاستغناء عنه جسما واسما وعقلاً بالصورة القانونية؟ وكيف ها نحن نحاول إعادة خلقي ثانية وبواسطة قوة وبهاء الصداقة والفن والكتابة"(٤)، وهي تشعر بأن الجميع تخلى عنها وسلبها تلك الهوية وكيانها المعنوي، فتقول: "إنني هنا أمثل دوري ويجب أن يكون على الوجه الأكمل. لم أكن فلانة بنت فلان.. فليذهب الآباء والأجداد الرواة والعصاة، العشاق والأزواج إلى الإعدام، لقد تخلوا عني تماما... كنت أبدو شخصية روائية أريد الإيمان بها لكي لا أتخلّى عنها أنا المؤلفة التي لم تتمكن من تحديد هويتها"(٥)، بل أن الكاتبة تجد أن هناك عدة هويات يعيش فيها المرء بحسب ما يعيش من ظروف، وهو مضطر لها، ولن يستطيع الإفلات منها إلا بالموت، لذلك كانت تشعر دائما أن هناك طرف آخر يعيش داخلها، فتقول الذات الفاعلة: "إن الهوية، هويات المرء لا نستطيع المكوث داخلها وبصورة تبسيطية وروتينية جدا. فهي تبني وتؤسس مشكلة، فلديها مداخل شتى

(١) رواية الأجنبية: ١٧.

(٢) المصدر نفسه: ٦٤.

(٣) الأجنبية!، مقال للناقد طالب الرفاعي، موقع صحيفة الجريدة، تاريخ النشر: ٢٢/ ١٠/ ٢٠١٣م.

(٤) رواية الأجنبية: ١٢٠.

(٥) المصدر نفسه: ١٢٥.

وعليها أوزار لا تُحصى لكن هذا المرء يبقى في حالة من التحوّلات لا تتوقف إلا بالمغادرة عن هذه الدنيا ولا يجوز تصنيفها فقط على هذه الشاكلة أو تلك، فأنا لست أنا وحدي إلا ومعي هذا الغير"[1].

في (بيت الجحيم) تطرح الذات الفاعلة عدم انسجام داخل ذاك البيت القديم، وهو من العوامل المساعدة التي أدت إلى الغربة، فهي تعيش في غربة هناك كما في باريس، "كالضرائر كنا نتعايش في ذلك البيت وكانت ترهقني حشود الأسرار التي يطلب مني الاحتفاظ بها دون أن أنبس بكلمة"[2]، والبيت هنا وطن آخر هجرته، فقد مات جميع من في ذاك البيت في داخلها عندما هجرته، تقول الكاتبة: "لقد قتلت جميع أفراد أسرتي واحدًا بعد الآخر ولم أكف عن الانتحاب، فقد تكيفت حياتي مع الأسى الشديد وأنا أشاهد حطام بيتي وهو يتفكك حجرًا بعد حجر وطابقًا بعد طابق وفردا بعد فرد كما حصل ويحصل مع بلدي بالضبط"[3]، يقول الناقد ممدوح فراج النابي: "وهو أشبه بقتل بالمعنى المجازي، في تجردها منهم، والتصاقها بذاتها المُنْهَكة من قِبلهم. وهو ما دفعها لأن تراوغ الأب في مخطوطاتها التي دونتها وجعلته ينفش صدره كالطاووس، وأنا أتقن نتفه ريشة بعد ريشة حتى تتطاير الريشات أمامي، وأرى الجسد العاري الأسمر وهو ينطوي على نفسه وعلى التباهي قليلاً، فأسمع العظام تصيح بي: كفى... كفى"[4]. فهي تقتلهم وتنحب عليهم في إيحاءٍ للحنين إليهم، حتى الذين كانت تخاف منهم كانت تحبهم، "هي العائلة نفسها التي تستمد علانيتها بالخوف السري المجرد الذي يملأ غرف الطابق الأرضي، غرفة المعيشة التي تعيش فيها العمة والجدة"[5]، تلك الجدة التي تلسع بكلماتها وتدعو بها لهم في الوقت نفسه، و"ذلك النوع من الخوف كان وقتنا يتسع له وكان عزيزاً على قلوبنا جميعا. فقد كنا نحبها بطريقة تؤذينا كلنا، هي ونحن. إن يتمي الحقيقي الفعلي القديم والحديث والذي لم يتراجع قيراطا واحدا منذ وفاتها إلى الساعة، بقي عارماً"[6]، وهي تقول بعد وفاتها: "شعرت أن بيتي وبلدي ما هما إلّا فضلة منها، وهما في طريقهما إلى التلف"[7]، فالبيت كان كل من يسكن فيه عتمة إلا تلك الجدة.

تقول عالية ممدوح: "أما بيتنا الكائن في الصليخ فقد كان كله ليل، حتى ظهيرته مغطاة بالعتمة، في بيت بين حجارته رطوبة دموع نصف قرن وأبخرة طلعت من أبداننا. نحن الأفراد القلائل الذين سكنوه، كنا كلنا الليل، الأخ والأخت والعمة: أما

---

(1) المصدر نفسه: ١٦٣.

(2) المصدر نفسه: ٢٢.

(3) رواية الأجنبية: ٣٩.

(4) الكتابة العارية، أدب المسكوت عنه، مقال للناقد ممدوح فراج النابي، موقع جريدة الجديد، تاريخ النشر: ١/ ٢/ ٢٠١٩م.

(5) رواية الأجنبية: ٢٣.

(6) المصدر نفسه: ٢٤.

(7) المصدر نفسه.

الجدة وفيقة... الصبورة كانت شمس الصليخ"(١)، هذه الجدة تبادلت الأدوار بين العامل المساعد على الخوف عن طريق رقابتها الصارمة، وبين أن تكون عاملا معارضا للخوف عن طريق خبرتها بالحياة والتوجيه، تقول الذات: "بقيت تلك الجدة خط دفاعنا ضد أي شيء يخطر ببالنا، كنت أتصور أنها قادرة على العثور على جميع الحلول لجميع ما يمكن أن يواجهنا"(٢)، وتقول: "تيتمت بأمي وأنا في الثالثة وما زلت أشك في موتها وهي لم تتعد الثلاثين، ولا أستطيع أن أشحن موتها بتعداد حماقات والدي فقط. فالموت المبكر لأحدهما أو لكليهما، دائما يحجب على الصغار فضائل الوالدين أو رذائلهما. أخذت وفيقة، جدتي، مكان الاثنين"(٣)، الأب الذي رحل عنها وهي بعمر السادسة عشرة كان "البوليسي الأول الذي واجهته في حياتي"(٤)، "لم أتعرف على ما يسمى مركز الأب المجيد البطل والمغوار أو العادي، ولا نقول الطيب، وهو كذلك بالفعل، لكن الفشل كان حليفنا نحن الاثنين، بقي أمامي أرضا محروثة...وكان مطلوب مني التهام جميع ما تجود به هذه الأرض حتى لو كان سموما... تلك كانت وجبات الجور العظيم الذي نتقاسمه بصمت أو صراخ..."(٥).

وثمة تشابه بين الأب والزوج، فكلاهما ذكوريان ومزواجان، تقول عنه: "لم أحمل أبي على محمل الجد إلا بعد وفاته بسنين طويلة جدا. ومن جهة ثانية لم يمتدّ به العمر لكي يأخذني، ربما قريبا أو بعيدًا، لا أدري، من الضغينة التي كان يحملها للأنثى والأنوثة معا. أظن أن الخوف من الأنثى جعل أبي أو زوجي يقترن بأربع"(٦)، يقول الناقد عقيل عبد الحسين: "أما تلاشي الأمل بالعودة إلى الوطن فهو ما تنقله عبر سرد ارتدادي يعود إلى الماضي ليصف للقارئ ما لها هناك في الوطن من علاقات وقرابات، وكلها ميت أو في حكم الميت، فأمها توفيت، وأبوها كذلك، وزوجها يطلبها عبر المحاكم التي عدتها ناشزة. أما عمتها وجدتها فهاتان تصف علاقتها بهما في أول كتاب الأجنبية وفي آخره. في أوله حين كانت تعيش معهما. وفي آخره تتحدث عن أثرهما فيها، بعد موتهما. وكلتاهما تحولتا إلى أثر في شخصيتها ورواياتها، خاصة العمة التي كانت شخصية من شخصيات روايتها حبات النفثالين. وهي لا تحتاج إلى العودة إلى الوطن من أجلهما لأنهما صارتا جزءا منها ومن منفاها وكتابتها"(٧).

يقول الناقد فاروق يوسف: "وضعت ماضيها العائلي والوطني على طاولة التشريح. لم تخف شيئا ولم تشعر بالحرج. بالنسبة لها كانت الكتابة مناسبة لاكتشاف الذات والكشف عنها في الوقت نفسه. كتبت كمَن تتلصص على حياتها التي لم يعد في

---

(١) المصدر نفسه: ٣٧ – ٣٨.

(٢) المصدر نفسه: ٢٨.

(٣) المصدر نفسه: ٢٧.

(٤) رواية الأجنبية: ٢٥.

(٥) المصدر نفسه: ٢٧.

(٦) المصدر نفسه.

(٧) المشي بقلم الحبر، مقال للناقد عقيل عبد الحسين، موقع صحيفة العالم الجديد، تاريخ النشر: ٤/ ١/ ٢٠١٥م.

الإمكان استعادتها إلا عن طرق تخيلها. لذلك فإنها استعانت بتقنيات الكتابة لكي تعيد تركيب تلك الحياة كما لو أن شخصا آخر كان قد عاشها"[1]، ومن ثمّ تضع الذات الفاعلة اللائمة على نفسها فقط، وهي المؤتي لكل ما مرت به، "لا معارك بين وبين هؤلاء القوم. عليّ أن أدرك أنّ المعركة الحقيقية هي بيني وبيني، وعليّ ألّا أغفر لنفسي أن الأمور انتهت إلى هذه الرؤية النهائية من العدم"[2].

المؤتي الآخر لتلك الغربة تعممه الذات الفاعلة على النساء جميعا، فتقول: "كانت النسوة يبحثن عن شيء خفي غامض لا يعرفن ما هو... فقد بقينا إلى الساعة نسعى، مثلما كنا دوما وراءها: الحرية"[3]، تلك الحرية كان لها ثمن، بل أن الذات الفاعلة مستعدة أن تضحي من أجلها، وهي تصرح في مقطع سردي عن بلد الغربة: "باريس برحابتها وعالميتها تدفعني للاشتغال على تدريب كائنات رواياتي على فعل الحرية. فكل ما في هذه المدينة يأخذني للحرية فأغرق بها رجالي ونسائي العصاميات الكادحات اللواتي جربت فيهن الكثير من الخطوات والتجارب، وعلمتهن كيف يخرجن ألسنتهن للعالم ويمشين في طريق الحرية بدون تردد حتى لو أخذ بعضهن للقتل أو الخسارة أو الجنون"[4]، فصول حياتها التي تقصها الذات تحكي مراحل المرأة منذ نشأتها حتى نضجها، مثقلة بالتجارب، يقول الروائي سلام إبراهيم: "يجوز في الأدب في حدود التهيئة أو العتبة للخوض في العالم الداخلي الحقيقي الذي من المفترض بالكاتب الذهاب به إلى علل ومسببات هذا الكمد والعزلة والاغتراب، فمن المستحيل أن تصل المرأة من الطفولة إلى المراهقة الضاجة إلى النضج فالعزلة دون تجارب مخيبة في علاقتها بالرجل. رحلة الخيبة النفسية والجسدية للمرأة في مجتمع ما؛ هي من أخطر الرحلات التي تكشف عن البنية القيمية والأخلاقية والتاريخية لذلك المجتمع وبالتالي تعمل أو يعمل النص الأدبي الثوري الحقيقي على التحريض لتغيير الحياة"[5].

لذلك كانت عالية ممدوح تنوب عن النساء في أدوارها في الحكاية، لتعكس أفكارهن الداخلية، "يمكنك أن تتعرف عليها طفلة ومراهقة وشابة وامرأة تضج بالتجارب من خلال قراءة رواياتها. وهي روايات خفيفة الظل على الرغم من عمقها وما انطوت عليه من ألم. ذلك لأن عالية تضع قارئ رواياتها أمام احتمالين: إما أن تكون هي البطلة، وإما أن تكون البطلة تتشبه بها. لا تحسد عالية بطلاتها على ما هن فيه، فهي حين قاومت حياتها استطاعت أن تخلص إلى النموذج الذي حلمت بأن تكوّنه

---

(1) عالية ممدوح الروائية التي عثرت على وطنها في الكتابة، مقال للناقد: فاروق يوسف، جريدة العرب: ١٢، صفحة وجوه، السنة ٤٢، العدد: ١١٤٠٦، تاريخ النشر: ١٣/ ٧/ ٢٠١٩م.

(2) رواية الأجنبية: ١٢٧.

(3) رواية الأجنبية: ٣٦.

(4) المصدر نفسه: ٧٣.

(5) الأجنبية كتاب عالية ممدوح: حفر في منظومة قيم القسوة الاجتماعية العراقية وعالم المرأة الدفين، مقال للروائي سلام إبراهيم، موقع الحوار المتمدن، محور الأدب والفن، تاريخ النشر: ٢٠/ ١١/ ٢٠١٧م.

المرأة الحرة، المستقلة التي تكتب، وهو ما يمكن أن يكشف عن لغزها الذي يقيم بين طرفي الكتابة والحب"(1).

وتبقى هناك مواضيع عدة تتحمل الخوض فيها في الرواية، مثل موضوع الاندماج في المجتمع الذي تعيش فيه في الغربة، والعوامل المؤتية له مثل النظرة الدونية لها كونها أجنبية، ومعاملة الجيران السيئة لها، والبيروقراطية الفرنسية، والعوامل المساعدة عليه مثل الصديقات، والانصياع لطريقة تعامل خاصة تشبع غرور الآخر النافر منها.

(1) عالية ممدوح الروائية التي عثرت على وطنها في الكتابة، فاروق يوسف.

الفصل الثّاني

المكيفات السردية
في روايات عالية ممدوح
(المحبوبات، التانكي، الأجنبية)

المبحث الأول: المكيفات السردية

المبحث الثاني:

أولاً: المكيفات السردية في رواية (المحبوبات)

ثانياً: المكيفات السردية في رواية (التانكي)

ثالثاً: المكيفات السردية في رواية (الأجنبية)

المبحث الأول: المكيفات السردية

تمركز عملنا السابق على دراسة السردية القائمة على علاقات العوامل لبعضها بعض، وعلى المشاريع السردية المؤدية إلى انتقال الموضوعات انتقالا تحويليا مختلف الوجوه، فضلاً عن تعيين المسندات والفواعل السردية الخاصة بالأنموذج العاملي وكيفيات اشتغالها في إطار المستوى التركيبي.

وهذا الفصل يقوم أساسا على دراسة المستوى السطحي للأنموذج العاملي، أما في هذا المحور فسنتعرف في سياق المستوى السطحي أيضاً على نوعية العلاقات التي يمكن لها ان تقوم بين الفاعل وفعله، او الفاعل والموضوع، التي تدرس في إطار المنظور العاملي تحت ما يسمى بـ (مكيّفات الفعل) أو (المكيفات السردية)، إذ يتطلب التحليل السردي في المرحلة النهائية الخضوع إلى أربعة مكيفات سردية، وهذه المكيفات لها مسميات أخرى مثل: (الخطاطة السردية أو الخطاطة الحكائية أو الترسيمة السردية أو البرنامج السردي)، والتي ضمنها وفي سياق المستوى السطحي سنتعرف على نوعية العلاقات التي يمكن لها ان تقوم بين الفاعل وفعله، والتي تسمى (مكيفات الفعل)، أو "تتابع الحالات وتحولاتها المتسلسلة على أساس العلاقة بين الفاعل والموضوع"(1)، وتتحكم المكيفات بتلك التحولات من تنافر وتداخل بين العوامل، لتشكيل بنية كاملة منسجمة ومتماسكة، إذ "تطرح الخطاطة السردية بعدّها عنصراً منظماً ومتحكماً في التحولات، فيما يبدو من خلال قراءة بسيطة لنص سردي وكأنه تنافر وتداخل بين مجموعة من العناصر، يشكل في مستوى آخر، بنية بالغة الانسجام والتماسك، ومن هنا، فإن الخطاطة السردية تشكل نموذجا لكل التحولات الواقعة بشكل تجريدي في مستوى يتسم بالمفهومية"(2).

وتتبني المكيفات السردية تحت مسمى البرنامج السردي على "وجود عامل ذات في علاقته بالموضوع، وتتحدد هذه العلاقة انطلاقا من علاقة الرغبة التي تدل على توفر جهة الإرادة لدى العامل الذات، وتتحدد حالة العامل الذات في بداية المسار بالانفصال مع الموضوع، لذلك فهو يسعى لتجاوز هذه الحالة إلى أخرى تتميز بالاتصال، وفي هذا الإطار أي العلاقات الاتصالية والانفصالية تجد الأهواء والأحاسيس، والحالات النفسية مكانها"(3)، فكل نص ينطلق من نقطة معينة، وينتهي إلى نقطة أخرى؛ وهذا الانطلاق أو الانتقال لا يتم عشوائياً، وإنما يعتمد على سلسلة من الضوابط الضمنية التي يمكن عن طريقها انتاج نص سردي منسجم، وفي حالة غياب هذه الضوابط سنكون أمام سلسلة من الأحداث التي تملأ مساحة فضائية، ولكنها غير قادرة على انتاج نص سردي منسجم، وهذا الانتقال من حالة إلى أخرى هو ما

(1) قاموس مصطلحات التحليل السيميائي: ١٤٨.

(2) السيميائيات السردية، مدخل نظري: ٨٨.

(3) سيميائيات السرد الروائي، من السرد إلى الأهواء: ١١٠.

يشكل هذه المكيفات السردية المتصلة فيما بينها وفق منطق خاص[1]، وعليه فإن هدف التحليل السردي؛ هو: "أن يصف تنظيم البرنامج السردي، وكيفية اشتغاله، والتعرف إلى طبيعة تسلسله المنطقي والسببي، وطريقة تنظيمه هيكليا وبنيويا. هذا، ويتضمن البرنامج السردي (ب. س) أربع محطات أساسية متكاملة ومتضافرة سببيا ومنطقيا هي: التحفيز أو التطويع (manipulation)، والكفاءة (competence)، والإنجاز (performance)، والتقويم أو التمجيد (evaluation)"[2].

هذه المكيفات التي صاغها (غريماس)، سبق وأن أشار إليها (بروب) في برنامجه التتابع الوظيفي، ولكن تحت مسميات أخرى من خلال ثلاث تجارب أو اختبارات؛ وهي: الاختبار المؤمل (اكتساب الذات لجهات معينة كالكفاءة وطاقة الإنجاز)، والاختبار الأساسي (اضطلاع الذات بالمهمة)، والاختبار الممجد (المجازاة) أي معرفة البطل ومكافأته"[3]، فكل مكيف من هذه المكيفات له موقعه الخاص داخل التتابع الخطي للحكاية، فلا يجوز التقديم أو التأخير بينها، فهي مسلسلة بالترتيب، وكل مكيف بحاجة إلى المكيف الآخر؛ بغية وصول الذات إلى هدفها المنشود. وسنأتي إلى توضيح هذه المكيفات السردية بالتسلسل من التحريك إلى الأهلية إلى الإنجاز ومن ثم الجزاء.

١. التحريك:

ويسمى أيضا الإيعاز أو المسخر أو الدافع أو التحفيز أو التطويع، وهو العنصر الأول من الخطاطة السردية، ويقصد به تحفيز من قبل المرسِل اتجاه الذات لأجل تحقيق غاية ما، أي دفع الذات ورفع معنوياتها بغية الوصول إلى ما تطمح إليه، فهو "حمل الفاعل الإجرائي على تنفيذ مهمة ما على ضوء المؤهلات والإمكانيات المتوفرة لدى الفاعل الذات، وغالباً ما يكون التحفيز أو التطويع من قبل المرسل إقناعاً وتأثيراً وشرحاً"[4]، فالتحريك "يتميز بكونه نشاطا يمارسه الإنسان تجاه أخيه الإنسان، بهدف الدفع به إلى القيام بإنجاز ما، وعن طريق موقعه التوزيعي بين (إرادة) المرسل وبين الإنجاز الفعلي لبرنامج سردي ما من طرف المرسل إليه/ ذات (البرنامج الذي يقترحه المحرك)، فإنه يستند أساساً إلى الإقناع. ويتمفصل هذا الإقناع في فعل إقناعي يعود إلى المرسِل، وفعل تأويلي يعود إلى المرسَل إليه"[5].

---

(1) السيميائيات السردية، مدخل نظري: ٨٨.

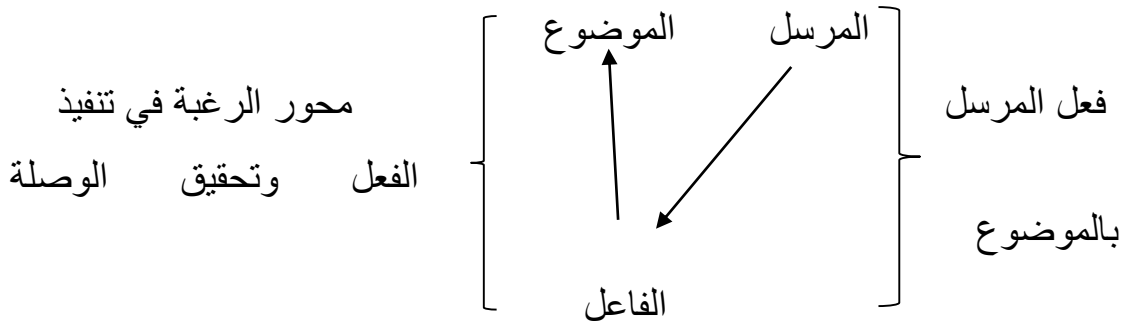
(2) الاتجاهات السيميوطيقية - التيارات والمدارس السيميوطيقية في الثقافة الغربية، الدكتور جميل حمداوي: ٨٧ – ٨٨.

(3) ينظر: سيميائية الكلام الروائي: ١٢.

(4) الاتجاهات السيميوطيقية: ٩٠.

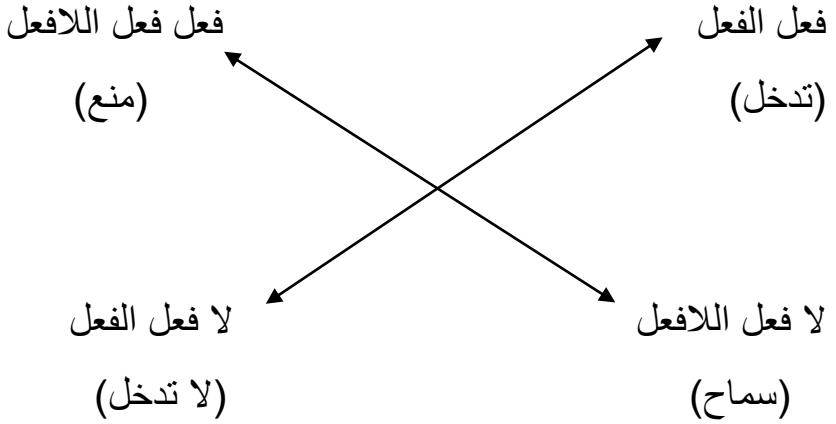
(5) السيميائيات السردية: ٩١.

ويعدّ التحريك من هذا المنظور فعل الفعل، ويبين الشكل الآتي الموقع الذي يحتله المرسل والعلاقة الموجودة بينه وبين الفاعل(1):



والتحريك هنا بمعنى "خلق صيغة فعل الفعل (أي الفعل الذي يدفع إلى إنجاز فعل)، أي الدفع بالذات إلى القيام بفعل ما أو الاقناع بهذا الفعل"(2).

ولو أسقطنا التحريك المعتبر كفعل مزدوج (فعل الفعل) على المربع السيميائي، فإننا نحصل على أربع أمكانيات، يوضحها الشكل الآتي(3):



ونشير أنه لا بدّ من أن تكون بين المرسِل والفاعل الإجرائي عمليات تعاقدية، كأن يجبر المرسِل المرسَل إليه بقبول المهمة، وتكون العلاقة هنا علاقة رئيس بمرؤوس وهو ما يسمى العقد الإجباري، أو أن تكون هناك رخصة ما بين المرسِل والمرسَل إليه، حينما يبلغ المرسَل إليه المرسِل برغبته لفعل ما، فيوافق المرسِل؛ فيؤدي ذلك تلقائيا إلى الإنجاز، وهو ما يسمى بالعقد الترخيصي، أو يقوم المرسِل بفعل اقناعي يؤوله المرسَل إليه، فإن كان ذلك الفعل كاذباً يكون الفعل التأويلي واهماً، كما يحدث عندما يتعرض بطل القصة إلى الخداع، ويسمى هذا بالعقد الإئتماني(4).

---

(1) ينظر: البنية السردية في النظرية السيميائية، بحث لرشيد بن مالك، مجلة ثقافات، البحرين، العدد الرابع، أكتوبر ٢٠٠٢م: ٢٠٦.

(2) السيميائيات السردية: ٩٠.

(3) ينظر: البنية السردية في النظرية السيميائية: ٢٠٦

(4) ينظر: الاتجاهات السيميوطيقية: ٩٠.

٢. الأهلية:

ويسمى أيضا الكفاءة أو القدرة أو الهووية، وهو العنصر الثاني من المكيفات السردية، وهذا العنصر "يمثل [بعدّه] المعادلة لـ(إرادة)، إرادة في الكينونة أو إرادة في الفعل، وحينها سنكون، على مستوى الخطاطة السردية، في مرحلة إقامة تعاقد بين الذات والمرسل"(١)، فالتأهيل "باعتبار الشرط الضروري للفعل، أنّه ما يحقق الكينونة"(٢)، واذا كان العنصر الأول من الخطاطة السردية وهو التحريك يعتمد على فعلين أساسيين: احدهما: اقناعي خاص بالمرسل، والثاني تأويلي خاص بالذات الفاعلة، فإن القبول وهو صيغة ثانية للتأويل، يعد الأساس لقواعد عنصر الكفاءة، وهو إعلان صريح عن دخول الذات في الفعل، غير أن هذا القبول لا يعني مباشرة الفعل، بل أنه يشير فقط إلى إمكانية الانتقال من الاحتمال إلى التحيين، فكي تحقق الذات الإنجاز عليها أن تمتلك مسبقا الأهلية، وهي شرط ضروري، ولا يمكن الحديث عن الأهلية بمعزل عن الإنجاز، فهما مرتبطان بدائرة فعل يحكمها بعد تداولي(٣)، فأي ذات لابد أن تتمتع بالكفاءة اللازمة من أجل تحقيق ما تطمح إليه، والكفاءة وحدها لا تكفي ما لم يتم ربطها بالإنجاز، فلا كفاءة بلا إنجاز.

كذلك فإن "الفاعل الاجرائي لا يمكن أن يقوم بأدواره الانجازية إلّا بالاعتماد على مجموعة من المؤهلات الضرورية، سواء أكانت مؤهلات عقلية أم مؤهلات جسدية أم مؤهلات أخلاقية"(٤)؛ لذلك فإن التأهيل - بوصفه الشرط الضروري للفعل الذي يحصل عليه العامل – الذات يتكون من الجهات الآتية(٥):

- جهة إرادة الفعل
- جهة واجب الفعل
- جهة معرفة الفعل
- جهة القدرة على الفعل

ولحل جهة من هذه الجهات تتضمن قيمة من القيم الجهوية، مثل:

- الإرادة
- الواجب
- المعرفة
- القدرة

---

(١) سيميائيات الأهواء، من حالات الأشياء إلى حالات النفس، الجيرداس. ج. غريماس وجاك فونتنيي: ١٦٣

(٢) التحليل السيميائي للخطاب الروائي: ٢٣٩.

(٣) ينظر: السيميائيات السردية: ٩٥.

(٤) الاتجاهات السيميوطيقية: ٨٩.

(٥) ينظر: التحليل السيميائي للخطاب الروائي: ٢٤١.

وأهمية هذه القيم أنها تمثل مجموعة من محددات الفعل؛ فهي جملة الخصائص التي يجب ان تتوافر قبل الإنجاز، وإنَّ اتصال عامل الفعل بهذه القيم يجعل منه عاملاً سيميوطيقيا بالقوة، بحيث يدنو من تحقيق الفعل وإنجاز البرنامج السردي، والحصول على موضوع القيمة(١).

ويمكن التمييز على المستوى العمودي بين نوعين من الجهات:

١ جهة الإمكان (Modalities virtualisantes): وتتكون من نوعين من المؤشرات الجهوية؛ وهما: واجب الفعل / إرادة الفعل.

٢ جهة التحقيق بالقوة (Modalités actualisantes): وتتمفصل إلى مؤشرين جهويين؛ وهما: قدرة الفعل / معرفة الفعل(٢).

ويمكن صياغة هذه الجهات في الجدول الآتي(٣):

التأهيل		الإنجاز
الجهات المضمرة	الجهات المحينة	الجهات المحققة
وجوب الفعل	القدرة على/ معرفة الفعل	فعل الكينونة

عن طريق هذا الجدول يمكن تحديد ثلاثة أنواع من الذات؛ وهي: "ذات افتراضية وموضوع افتراضي، ذات محينة وموضوع محين، وذات متحققة وموضوع محقق"(٤).

فمرحلة الكفاءة تفرض على الذات بعض القيود التي يجب أن تتوافر لكي يكتسب بذلك صفة الكفاءة، وهي:

أ - يجب أن يكون بحوزة الذات الكفوءة برنامجا سرديا يحتمل أن تنجزه، برنامج يمكن أن تكون له وضعية برنامج سردي محين (وليس منجزاً)

بالنظر إلى نمط وجوده السيميائي:

ف ∩ ب. س (ح): ح = محين

(١) ينظر: التحليل السيميائي للخطاب الروائي: ٢٤٣.

(٢) ينظر: المصدر نفسه: ٢٤٥.

(٣) ينظر: السيميائيات السردية، رشيد بن مالك: ١١٢.

(٤) الاتجاهات السيميوطيقية: ٨٩.

ب - يجب أن يكون الذات الكفأة من جهة أخرى، متصفة بسمات تحقيق هذا البرنامج السردي، مما يعني أنه يجب أن تمتلك جملة من مكيفات الإرادة و/ أو الواجب و/ أو معرفة الفعل.

وبصفتها ذات - حالة يجب على الذات الكفأة بالنتيجة أن تكون في وصلة مع موضوع مستثمر بتركيبة من القيم الكيفية وليس الوصفية):

ف ∩ م ق (! / و + ق / م)

(إرادة / واجب / قدرة / معرفة)[1]، وهي صيغ ليس من الضروري أن تكتسب دفعة واحدة أو أن تكتسب في مجملها، وليس من الضروري أن تمتلكها ذات واحدة، فقد يتم الحصول على هذه الصيغ تباعا وعلى مراحل كما قد توزع على مجموعة من الذوات المنضوية تحت كون قيمي واحد[2].

وفي الأخير لابد من معرفة أن هذه الكفاءة ليست دائما إيجابية: يمكن أن تكون غير كافية بل وسلبية، تماما مثل الأداء يمكن أن ينجح أو ينتهي إلى الفشل[3].

٣. الإنجاز أو الفعل:

وهو العنصر الثالث من الخطاطة السردية، ويعدّ غريماس من باب الافتراض بأن الإنجاز هو "الوحدة الأكثر تميزاً في التركيب السردي، فهو عبارة عن وحدة تركيبية، خطاطة شكلية قابلة لاستيعاب محتويات متنوعة"[4]، وهو محور البرنامج السردي ونواته التي تعمل بداخلها العمليات (الأفعال)، فتتحول إلى غير ما كانت عليه من قبل، ولذلك يطلق عليه اسم (الكينونة)[5]، ويعنى بالانجاز أيضا؛ هو "كل عملية إجرائية يقوم بها الفاعل الإجرائي بإنجاز تحويل لحالة ما"[6].

فبعد أن يقتنع الفاعل بالقيام بالفعل، ويمتلك الكفاءة اللازمة لتحقيقه، ينطلق في مرحلة الإنجاز أو الأداء، والمتمثل في سلسلة التحويلات التي تحدد علاقته بموضوع القيمة (انفصال - اتصال أو اتصال - انفصال)، ويتمثل في مختلف الأفعال التي يقوم

---

(1) مدخل الى السيميائية السردية الخطابية: ٣٤.

(2) السيمائيات السردية مدخل نظري: ٩٦.

(3) ينظر: مدخل الى السيميائية السردية الخطابية: ٣٥.

(4) سيميائيات السرد الروائي، من السرد إلى الأهواء: ١١٣.

(5) ينظر: الشخصية في روايات محمد مفلاح من منظور نظرية العامل السردية – رواية شبح الكليدوني أنموذجاً، أطروحة دكتوراه للباحثة حداد خديجة، إشراف: الدكتور إبراهيم بلقاسم، جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم، كلية الأدب العربي والفنون قسم الدراسات الأدبية والنقدية، الجزائر، ٢٠١٨ – ٢٠١٩م: ١٠٠ – ١٠١.

(6) الاتجاهات السيميوطيقية: ٨٨.

بها الشخص للحصول على شيء ما كموضوع قيمة. وتسمى هذه المرحلة بالاختبار الأساسي(1).

وللإنجاز دور فعال ومهم في البرنامج السردي، أما غيابه؛ فيؤدي إلى حدوث خلل في هذا البرنامج، فهو يلعب دوراً اساسياً في تحريك الأفعال وتغييرها إلى ما كانت عليه، ويتم ذلك من خلال ذات فاعلة تتمتع بالقدرة على الإنجاز، وتمتلك الكفاءة والتحفيز للوصول إلى ما ترغب إليه.

و"إذا كان التحريك يحيل على مقولة (فعل الفعل)، وإذا كانت الأهلية تحيل على (كينونة الفعل)، فإن الإنجاز يحدد فعل الكينونة، وهي حالات تخص البطل في مساره السردي وخضوعه لمجموعة من التحولات تمس فعله وكينونته. وطبيعته هاته هي التي تجعل منه ملفوظ فعل يحكم ويحدد ملفوظ حالة"(2).

والانجاز "متتالية من الملفوظات السردية تعمل تحديداتها الدلالية على منحها طابع المواجهة والصراع، وهذه المتتالية المركبية، ولتتكون، تفترض:

ا. وجود ذاتين عا١ وعا٢ (أو وجود عامل وعامل مضاد)؛ الذي يوافق فعلين متناقضين علاقة التناقض تكون - كما نعرف ذلك - علاقة غير موجّهة؛

ب. التقييد الدلالي للفعل التركيبي بإقامة التساوي بين عملية النفي ووظيفة الهيمنة بصفتها نتيجة للصراع الجدلي.

جـ. إقرار مبدأ التوجيه الملائم لمستويي النحو: لهذا التوجيه من العمليات المنطقية، يوافق هذا الاختيار الاعتباطي للذات النافية ولهيمنة فاعل من الفاعلين على الآخر.

د. قبول أن الإجراء الديالكتيكي، الذي يدل على أن نفي عنصر هو في الوقت نفسه إثبات للعنصر المناقض، يجب أن يمثل، على مستوى التركيب السطحي، بملفوظين سرديين مستقلين، يكون الأول، بوظيفة الهيمنة موافقاً لترهين النفي، والثاني، بوظيفة الإسناد، موافقاً لترهين الإثبات"(3).

وبوصف الإنجاز وحدة سردية، فإن الإنجاز يتكون من سلسلة من الملفوظات السردية المترابطة فيما بينها، نحددها على هذا الشكل:

- م س١= مواجهة (ذ١ ←→ذ٢).

(1) مقدمة في السيميائيات السردية: ٣٣.

(2) السيميائيات السردية، مدخل نظري: ١٠٢.

(3) سيمائية السرد، أ. ج. غريماس: ١٢١ – ١٢٢.

يمثل هذا الملفوظ السردي العلاقة التناقضية بين حدين، وهو في الحقيقة تركيب بين ملفوظين جهويين خاصين بكل طرف على حدة.

- م س٢= هيمنة (ذ١←ذ٢)

يعدّ هذا الملفوظ نقطة الانطلاق لعملية النفي الموجهة، حيث ذ١ تنفي ذ٢ أو العكس. إن النفي يوجب التحول من المفترض إلى المحين.

- م س٣= منح (ذ١ ←مو)

يتطابق هذا الملفوظ مع ترهين الإثبات، الذي يتجلى إنسانياً في امتلاك موضوع القيمة(١).

استنادا إلى هذا، "فإن الإنجاز، ودونما اعتبار للمضامين أو لحقول التطبيق، هو فعل ينتج (حالة شيء)، وسيكون من خلال هذا الإنتاج، محكوما من جهة بنوعية الأهلية التي تتطلبها الذات المنجزة، ومن جهة ثانية بخانة جهوية محددة في وجوب الفعل (الضرورة أو الاستحالة) التي تضفي القيم المحددة (لحالة الأشياء) الجديدة. ويعد الإنجاز، من جهة ثالثة، وعن طريق موقعه داخل الخطاطة السردية، أحد العناصر المكونة لهذه الخطاطة. إنه الحلقة النهائية داخل سلسلة التحولات المسجلة في النص"(٢).

وينقسم الإنجاز عموما على نوعين:

- الأول إنجاز تنفيذي: هو الذي ينتهي إلى تحقيق هدف مادي ملموس، ويغلب هذا النوع من الإنجاز على القصة الكلاسيكية.
- الثاني إنجاز تقريري: وينتهي إلى الاقتناع بفكرة ما، أو اعتناق مذهب أو إيديولوجية، ويغلب هذا الإنجاز على القصة المعاصرة(٣).
- هذا ويعدّ الإنجاز الوحدة الأكثر تميزا في التركيب الحكائي، ووحدة تركيبية في خطاطة قابلة لاستيعاب محتويات في غاية التنوع(٤).

٤. الجزاء:

ويسمى التقويم أو الحكم أو التقييم، وهو آخر عناصر الخطاطة السردية، أي الحلقة الرابعة داخل الخطاطة ونقطة نهايتها، وهو صورة خطابية مرتبطة بالتحريك، ولا يمكن أن يدرك إلا في علاقته بالتحريك، ما دام التحريك والجزاء كلاهما يتميزان

(١) سيميائيات السرد الروائي، من السرد إلى الأهواء: ١١٣.

(٢) السيميائيات السردية، مدخل نظري: ١٠٢.

(٣) ينظر: تعليمية التحليل السيميائي للنصوص السردية، تطبيق على قصة الجرح والأمل في الكتاب المدرسي للسنة الثالثة ثانوي آداب وفلسفة، بحث لأحمد بن عبد الكريم، مجلة اللسانيات التطبيقية، المجلد السابع، العدد الثاني، ٢٠٢٣م: ٢٨.

(٤) ينظر: سيميائية الكلام الروائي: ١٣.

بحضور مكثف للمرسل. وبعبارة أخرى، إذا كان التحريك هو نقطة الانتشار الأولى للفعل السردي وللكون القيمي، فإن الجزاء هو الصورة النهائية التي سيستقر عليها الفعل السردي والكون القيمي"[1]، ويرتبط الجزاء بالمرحلة الأولى أي التحريك، وهو ارتباط جدلي ومنطقي، يقول غريماس: إن العقدة المبرمة منذ البداية بين المرسل والمرسل إليه هي التي تحكم المجموع السردي، أما باقي المحكي فيبدو كتنفيذ لهذه العقدة يقوم بها المتعاقدان معا[2].

والجزاء يتأطر بصفته مرحلة من مراحل المسار السردي في النهاية، ويعد تقويماً وحكماً؛ تقويماً قائماً على الفعل التأويلي، وحكماً ايجابياً مستنداً الى الجزاء الإيجابي، أو سلبياً مستنداً إلى (العقاب)، وينجزه المرسل ويكون ملزما في النهاية بإنجاز مجموعة من الأحكام:

- ينجز حكما حول ما إذا كانت الحالة النهائية المرغوب فيها قد تحققت.
- كما ينجز حكما حول فعل العامل - الذات اعتماداً على الجزاء الإيجابي أو السلبي[3].

فالإنجاز "مبني على معيار الصدق والكذب"[4]، لذلك هناك نوعان من الجزاء؛ الأول هو الجزاء التداولي، والثاني هو المعرفي، "فالجزاء التداولي: هو حكم معرفي يتوخى عن طريقه المرسِل التأكد من مدى مطابقة السلوكيات، وتحديداً البرامج المضطلع بها، للكون القيمي (العدالة، واللباقة، والجمالية) المضمر أو المعلن عنه في الميثاق الأولي، ويعني بالنسبة للذات مجازاتها على ما قامت به من اعمال. اما الجزاء المعرفي: فهو حكم معرفي يمارسه المرسِل على كينونة الذات، وبصفة عامة على ملفوظات الحالة المحددة بواسطة جهات تحققية أو معرفية، ويتحدد من منظور الذات إيجاباً بالاعتراف بمؤهلاته وطاقاته، سلبا باتهامه بالخيانة"[5]، ونلخص هذا في التخطيط الآتي[6]:

---

(1) السيميائيات السردية، مدخل نظري: ١٠٤ - ١٠٥.

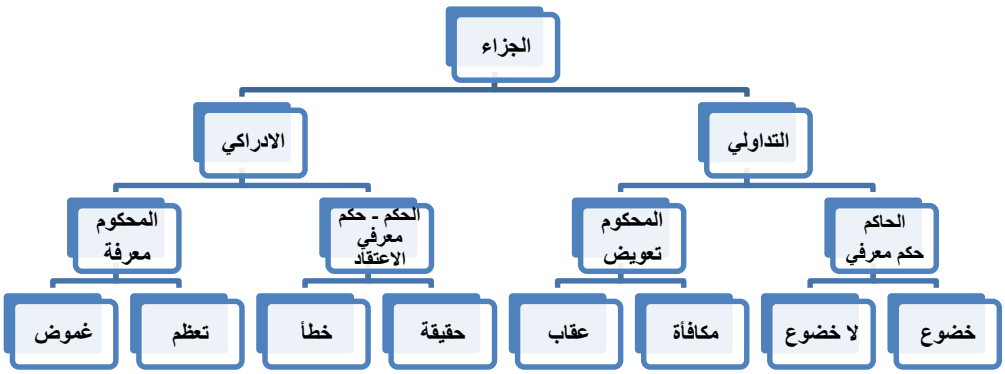
(2) ينظر: سيميائيات السرد الروائي، من السرد إلى الأهواء: ١١٦.

(3) ينظر: التحليل السيميائي للخطاب الروائي: ٢٧٦.

(4) الاتجاهات السيميوطيقية: ٩١.

(5) سيميائية الكلام الروائي: ١٤.

(6) ينظر: سيميائيات السرد الروائي، من السرد إلى الأهواء: ١١٥.



كما يمكن في مرحلة الجزاء دراسة المربع السيميائي، وبما أنَّ الجزاء مبني على معيار الصدق والكذب كما ذكرنا، لذلك يمكن عن طريقه الكشف عن ثنائية الصدق والكذب التي يقوم عليها المربع السيميائي، كما يمكن الكشف في نهاية الفعل المنجز عن الذات عن طريقه معرفة الكينونة والظهور، لذلك يسعى التحليل السيميائي إلى تفكيك نظام الكيفات الذي تكون عن طريقه اثار التصديق ممكنة، يجب ان يحدد كل ملفوظ في إطار هذا النظام (ملازمة عكس التجلي)، يولد تنسيق قيم النظام تعدد صور التصديق (٢)، وهذه الصور هي كالآتي:

آ. علاقة الحالة محددة إيجابياً على مستويي الملازمة والتجلي، /تجلي / + / ملازمة، أو يمكن أن نقول أيضاً، /كينونة / + / مظهر/، يولد هذا التنسيق صورة الصدق.

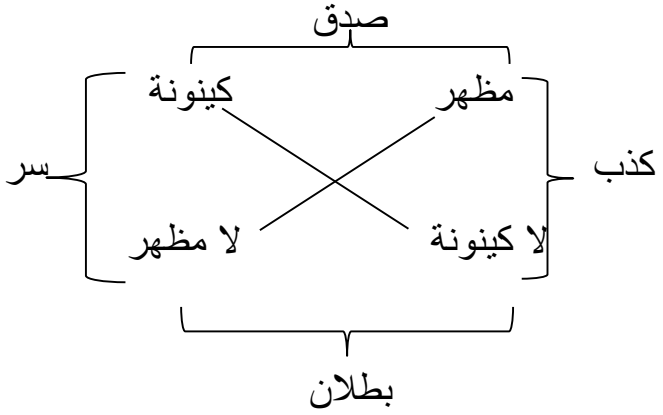
/مظهر/ + /كينونة / = صدق .

ب. علاقة الحالة محددة سلبياً على المستويين: /لا تجلي/ + /لا ملازمة / (أو/لا مظهر/ + /لا كينونة/)، إننا أمام حالة باطلة. /لا مظهر/ + /لا كينونة/ = بطلان.

جـ. علاقة الحالة محددة سلبياً على مستوى التجلي وإيجابياً على مستوى الملازمة: /لا تجلي/ + /ملازمة/؛ إننا أمام حالة سرية. /لا مظهر/ + /كينونة/ = سر.

(٢) قاموس مصطلحات التحليل السيميائي: ٢٥٣.

د. علاقة الحالة محددة إيجابياً على مستوى التجلي وسلبياً على مستوى الملازمة /تمظهر/ + /لا ملازمة/، إننا أمام حالة كاذبة. /مظهر/ + /لا كينونة/ = كذب(1). تحتل هذه الوضعيات الأربعة مكانها في النظام كالآتي(2):



ويمكن توضيح البرنامج السردي في هذه الخطاطة الآتية(3):

التحفيز Manipulation	الكفاءة competence	الإنجاز Performance	التقويم sancation
الحث على الفعل	تأهيل الفعل	تنفيذ الفعل	الحكم على الفعل
علاقة المرسل بالفاعل الاجرائي	علاقة الفاعل الإجرائي بالعمليات التأهيلية أو الوساطية	علاقة الفاعل الإجرائي بمواضيع القيمة	-علاقة المرسل بالفاعل الإجرائي. -علاقة المرسل بفاعل الحالة.

(1) قاموس مصطلحات التحليل السيميائي: ٢٥٣ - ٢٥٤.

(2) المصدر نفسه: ٢٥٤.

(3) الاتجاهات السيميوطيقية: ٩٣.

المبحث الثاني: المكيفات السردية في روايات عالية ممدوح

أولاً: المكيفات السردية في رواية (المحبوبات)

نحاول في هذا الفصل ان نرصد مكيفات الفعل في رواية (المحبوبات)، عن طريق العلاقة بين الفاعل والموضوع، وسوف نقوم بدراسة الرواية عن طريق تقسيمها على مقاطع سردية.

في المقطع السردي الأول الذي يبدأ من "بالطبع كانت مشكلة تضايقنا... أننا سوف نستحق على الاقل سكوتك، لا رحمتك"[1]، في هذا المقطع سنقف على المكيفات السردية، وهو مقطع سردي تسرده البطلة (سهيلة) على مسامع ابنها (نادر) كنوع من الاستذكار - العودة الى الوراء - وهو يشكل بنية زمكانية مغايرة لما هو آتٍ، فهو يشكل مفصلاً مهماً للصراع الذاتي لسهيلة، فهي ترسم صورة لحياتها في الماضي مع زوجها؛ وهي صورة مأساوية من وجهة نظر الآخرين، لكن سهيلة تصورها كأنّها حياة طبيعية قد اعتادت عليها، وليست حياة ترغبها، فهي حياة خالية من الاستقرار النفسي لسهيلة؛ بسبب السلوك الوحشي والعنيف من قبل زوجها، فسهيلة لها الرغبة في تغيير حياتها، والشعور بوجوب التغيير يتضاءل، بسبب التقاليد والاعراف اللذين يشكلان حاجز الخوف من اتخاذ قرار حاسم إزاء هذه الحياة، ومن ثم تنتقل إلى المكيفين السرديين الآخرين (القدرة على انجاز الفعل)، و(المعرفة بالفعل)، فالمكيفات تعقد فيما بينها علاقات اتحاد واستبدال مع عوامل النموذج العاملي بحسب (هامون) للوصول إلى برنامج إنجاز الفعل، فيقول: "إن مقطعا للتعاقد يمكن أن يحدد استبداليا باعتباره يقيم علاقات شبه ثابتة ودائمة ما بين مجموعة من العوامل. هناك مرسل يلقي بموضوع إلى المرسل إليه (يتكون من رغبة ومن برنامج وإرادة في الفعل) ويحول المرسل إليه إلى ذات مالكة لرغبة وبرنامج للإنجاز"[2].

فسهيلة تظهر بصورة المرأة الضعيفة، فلم تظهر ردة فعل على سلوك زوجها العنيف اتجاهها؛ بل بالعكس تظهر بصورة المستسلمة والمهزومة "اما تلك الكلمات الكبرياء، الكرامة، والنحيب حتى ساعة متأخرة من الليل جميع تلك المفردات لا معنى لها"[3]. فهي تفصح عن صورتها المهزومة لذاتها، ولم تفكر في تغيير وضعها بل تصرح "كان الضرب يمنحني رخصة للنوم من شدة التعب يخدرني وحالتي تزداد سوءاً. لكنك لم تر ذلك يوماً لم ادعك ابداً تراه"[4]، فهي تحاول ان تخفي الصورة الحقيقية لحياتها عن ولدها؛ كي تحافظ على الرابطة الاسرية والا تخلق مشاكل نفسية عند ولدها، تم تذكر ان ما تعاني منه ليست وحدها بل باقي النساء تعاني كذلك؛ بسبب

---

(1) رواية المحبوبات: ٨ – ١١.

(2) سميولوجية الشخصية الروائية: ٥٤.

(3) رواية المحبوبات: ٩.

(4) المصدر نفسه: ٩.

قيود المجتمع التي تشير اليها بصورة إشارات "كنا جميعنا كنسوة نعيش في الاحياء نفسها المسيجة بالأسلاك الشائكة والجدران الشاهقة"، فالنساء بكل الاحوال تعاني بسبب التقاليد والاعراف المجتمعية التي تراها كقيود لا يجعل الذات تبحث عن التغيير، فتعبر سهيلة على لسانها ما تعانيه النساء كلهن في مجتمعها العربي المقيد لهن، "نعم هو خطأ وليس خطيئة ولا حتى فضيحة اجتماعية دعك من التسميات فالأمر سيان بالنسبة إليّ".

لا يختلف التغيير المنشود للذات في المجتمع العربي، فكل الصور تشترك في المعاناة للنساء، والسبب في التقاليد الاجتماعية.

ونجد أنّ سهيلة لم تصل إلى مرحلة الإنجاز بسبب عدم امتلاكها كامل المكيفات، لأنها تمتلك اثنين من أربعة مكيفات، فهي تعرف الفعل عن طريق معرفتها بالحقيقة التي تخفيها عن ابنها، وتشعر بوجوب العمل على التغيير، إلا أنها وبسبب قناعتها بعدم امتلاكها القدرة على التغيير، ذابت رغبتها فيه، ففقدت عنصرين مهمين لتحقيق الإنجاز.

في المقطع الثاني الذي يبدأ ببنية زمكانية مغايرة لما سبقها، فهي تمثل بداية جديدة في بيئة جديدة لسهيلة وابنها (نادر) في فرنسا.

يفتتح المقطع على لسان (نادر)، "في المطارات نولد... كررت هذه الجملة لنفسي ... لا شفاء لي من العراق اذاً. حتى السموم لن تشفيني منه"(1)، نقف على مكيفات الفعل في هذا المقطع، والذي جاء على لسان الراوي المشارك (نادر) الذي يقدمه بصوته. يصور فيه الفاعل الذي يطمح بالانفصال عن هويته الاصلية برغبة منه، لتأسيس هوية جديدة له في فرنسا؛ بسبب التحول الزمكاني، واشارات صريحة بالتخلي عن الهوية الاصلية على نحو: "كنت أدرى في النهاية ان دمي سيكون وفياً وانا ادفعه بعيدا متستراً عليه كذنب او كعاهة الدم العربي"، و "لا شفاء لي من العراق اذاً، حتى السموم لن تشفيني منه".

يحاول (نادر) الاندماج مع بيئته الجديدة عن طريق التخلي عن هويته الاصلية التي تشكل محور الصراع الذاتي الذي لا مناص منه.

يتجلى المكيف الثاني لدى (نادر) وهو شعوره بوجوب التخلي عن هويته الاصلية، كتصوير للانتماء في المكان الجديد (فرنسا). الراوي يحاول بكل امكانياته في التخلي عن هويته الاصلية إلاّ أن ذلك غير ممكن، بسبب كل المؤشرات التي تربطه بهويته الاصلية، "اسمي نادر آدم غيرته من اجل الغير ايضاً، فرنسيتي لا بأس بها"، "شاب عراقي كل ما يريده هو موطئ قدم"، "الأصل، اصلك مسيو عراقي، هه؟"، الراوي على معرفة تامة بهذا الانفصال الافتراضي كردة فعل على ألم الفراق

(1) رواية المحبوبات: ١٣ - ١٥.

والتخوف من المكان الجديد والتكيف معه، فلغة الراوي لغة مشبعة بألم الفراق، من ذلك ما جاء في المقطع الآتي: "فأي طريق سأسلك؟ الرحيل والفزع وترك الآلات والثارات وراء ظهري أم الاجابة على اسئلة بليدة، والتنقل ما بين المطارات؟ ام حتى لو حصلت على جنسيات العالم المتمدن كلها، بعد ان سرق مني كل شيء حتى النفايات"(١).

ونجد أن أركان المكيفات السردية اكتملت عند الفاعل (نادر)، فتحقق الإنجاز بهوية جديدة له، فهو يعلم بتبعات هذا الفعل ولديه الرغبة بالتخلي عن هويته الاصلية، ولديه الشعور بوجوب التخلي لآنه في بلاد الغربة يحتاج إلى الهوية الجديدة، وكان قادرا على التخلي، مع وجود عارض الذكريات الذي كان يربطه بالماضي وهويته الاصلية.

يأتي مقطع آخر يوضح زيارة (نادر) لوالدته (سهيلة) في اثناء رقودها في المستشفى، ويتجلى عبر المسار السردي رغبة نادر بزيارة والدته الراقدة في المستشفى، وهذه الرغبة تظهر بصورة تسرد التفاصيل الدقيقة لزيارته، ومن الاشارات التي تظهر رغبته وحبه لوالدته، "للخوف رائحة قوية لا تشبه أي رائحة"(٢)، ومقطع آخر: "بدأت اصعد وأنا احاول ان ابدد خوفي مع كل درجة اصعدها"(٣)، وآخر: "كنت احسب دموعي قطرة، قطرتين، ثلاث وهي تسيل حارقة على خدي، وتتساقط على مهل بين كفي، كأنني عائد من جنازة"(٤)، يؤكد الراوي المشارك بصوته حبه وشوقه وخوفه على والدته (سهيلة): "لو كانت عمياء لتبادلت معها المواقع، وتركتها تشتاق إليّ... اتنفس بيت الاصابع، الأيدي افضل موصل للكلام والحرارة"(٥)، يتحقق المكيفان الاول والثاني اللذان يكونان داعمين للمكيفين الآخرين (القدرة ووجوب الفعل)، فالمكيف الأول هو الرغبة التي ذكرنا، والثاني معرفته بالفعل التي جاءت عن طريق رسالة من صديقة والدته (كارولين) جاء فيها: "سهيلة الآن حبيسة النبذ... لا تفكر سوى في إفشاء الاسرار"(٦).

جاءت معرفة (نادر) برقود والدته في المستشفى عبر خطاب بعثته صديقتها له، وقد قدمه الراوي نصاً، وهو خطاب يمتاز بالطول يفصح عن الحالة النفسية لسهيلة، وعن احتياجها العاطفي، وهو ألم داخلي مكبوت، وترجمة لتجليات الاحتياج

(١) رواية المحبوبات: ١٥ – ١٦..

(٢) المصدر نفسه: ٥١.

(٣) المصدر نفسه.

(٤) المصدر نفسه: ٥٥.

(٥) المصدر نفسه: ٥٩ - ٦٠.

(٦) المصدر نفسه: ١٩ - ٢٠.

إلى العطف، ودليل على الضعف، فصوت كارولين بين عمق الألم الذي عاشته سهيلة، الألم الداخلي وألم بُعد ابنها نادر عنها.

في المقطع السردي الذي يبدأ: "شكرا كارولين... هذه الحقيقة الوحيدة في حياتي"[1]. في هذا المقطع السردي الذي يسرد على لسان (نادر) فهو راوٍ مشارك في الحدث، يعود الراوي للماضي باسترجاعات رغبة منه للتكيف مع شعور الوحدة، فهو يحاول بالاسترجاع إلى الماضي برسمه لموقف يشبه موقفه في الحاضر، فهو يشعر بالوحدة والغربة، بسبب مرض والدته الذي يعدها الرابط الأساس لوطنه الاصلي (العراق)، فهو يحقق وجوب الشعور بالفعل؛ بسبب كل ما حوله الذي يشده الى الماضي، عندما يرجع من المستشفى التي ترقد فيها أمه الى الشقة التي كان يسكن فيها هو وامه عند قدومهم الى باريس، وتصوير الشعور الذي كان يعتريهما من غربة ووحدة، يحاول (نادر) ان يتحلى بالقدرة على التغلب على الوحدة التي يعيشها بعد رقود امه بالمستشفى وهو شعور يؤكد على معرفته الكاملة لهذا الموضوع - الغربة والوحدة - وذلك باهتمامه بالتفاصيل التي تؤكد ذلك.

وفي مقطع آخر: "كانت السيدة ليدي واقفة تدعو أمي إلى حضور إحدى الندوات... السيدة ليدي واحدة منهن"[2]، في هذا المقطع السردي يتضح ان سهيلة غير راغبة بالتواصل مع ليدي، لكنها تتواصل، بسبب الغربة، وقد عبرت سهيلة بعدم رغبتها وذلك عن طريق وصفها لشخصية (ليدي) "عدوانية - لسانها طويل سليط جدا وأحيانا قذر تهرج وتسخر من كل شيء على العكس من كن"[3]، فسهيلة تشعر بوجوب التواصل مع الآخرين كي تستطيع ان تتجرع مرارة الغربة.

يؤكد المقطع ان (سهيلة) نتيجة اسباب نفسية واجتماعية لا تستطيع إلا التواصل مع ليدي، وان كانت غير راغبة به.

وتؤكد سهيلة على اظهار عكس ما تبطن، ويبدو أنها تصف اكثر العلاقات الاجتماعية بأنها زائفة وتهتم بالظاهر منها فقط.

تفصح سهيلة عن عدم رغبتها بالمواصلة مع (ليدي): "احيانا نحتاج الى ان نضع السم في اطباق ونقدمها الى بعض المخلوقات؛ السيدة ليدي واحدة منهن"[4]، فهي ترى أن بعض العلاقات غير المرغوب بها تفرضها اسباب اجتماعية ونفسية.

في المقطع السردي الذي يبدأ من: "صرت في الشارع. لم ألتفت إلى أحد، لكن صوت أنجليك، جارتنا في الطابق الخامس، كان يحاصرني وهي تحاول إيقافي في

---

(1) رواية المحبوبات: ٦٧ - ٧٣.

(2) المصدر نفسه: ١٢٤ - ١٢٥.

(3) المصدر نفسه: ١٢٤.

(4) المصدر نفسه: ١٢٥.

الشارع الفرعي... وبدأت اتراجع إلى الخلف، وصوتها يطاردني وأنا في طريقي إلى المستشفى"(1)، في هذا المقطع تحاول (أنجليك) أن تكسب (نادر) إلى قضيتها، ويكشف لنا المقطع السردي أن (سهيلة) كانت السند الوحيد لهذه المرأة، وثمة عوامل مشتركة تجمعهما، فالدافع الذي يحرك (سهيلة) لأن تتواصل معها هو شعورها بالوحدة جراء هجران ولدها (نادر) لها، وسكنه بعيدا عنها، و(أنجليك) كذلك، فهي تعاني من هجر زوجها (جاك)، وموت والدها، وأمها مريضة ولا تعرفها، وابنتها (آن) هجرتها، فتقول: "أبي مات مسيو وأمي لا تعرفني، وجاك، جاك الحقير هجرني ورحل مع شابة مغربية، وفارقتني (آن)، إبنتي، إنفاذا لحكم المحكمة، أخذها جاك، سرقها من باب المدرسة، يقول إنها لا تريد البقاء معي"(2)، كذلك كانت الأسباب التي تدفع (أنجليك) للتمسك بـ(سهيلة) كثيرة، فهي كانت الوحيدة التي تصدق أن (أنجليك) عاقلة وغير مجنونة، "إنني لست مجنونة كما يشاع في العمارة. أمك تعرفني أفضل من الجميع. لا تصدق كل ما يقال عني. صدق أمك فقط... أنهم مجانين، فاسدون..."(3).

وما يجعل سهيلة تحمل أهلية التواصل والقدرة على الاستمرار معها هو احساسها بما تعرضت له (أنجليك) فكان دافعا لذاك التواصل، والسبب الاخر الذي جعل (أنجليك) تتمسك بـ(سهيلة) هو أنها تريد عودة ابنتها إليها، ولا تملك مساندا لها يحمل الدافعية والأهلية لإنجاز هذا الفعل سوى (سهيلة)، التي وعدتها بأن تشهد لها أمام المحكمة دون الآخرين، "سآخذ ابنتي بحكم المحكمة وسوف تذهب أمكم لتشهد معي، هي قالت ذلك، إنها سيدة أمينة"(4).

هذا الموقف قربها أكثر من (أنجليك) التي عرضت عليها أن تترك (سهيلة) الشقة التي استأجرتها منها – فالعمارة هي ملك (أنجليك) – وتدعوها للسكن معها في بيت الريف، "عرضت عليها الإقامة في قريتي في الجنوب، في البيت الريفي، لكنها أشاحت برأسها... أجابت: كلا، أشكرك، لن أترك الشقة"(5)، وعن طريق المقطع السردي الذي يرويه الذات الفاعلة (نادر)، نعرف أن هذه المرأة (أنجليك) قد لا يستطيع أحد البقاء معها أو السكن، ومع أن المقطع لم يبين هل كانت هذه حالتها التي يشرحها (نادر) هي حالتها نفسها عندما تركتها ابنتها، أم هي نتيجة هجران ابنتها لها، يقول (نادر): "تفوح رائحة النبيذ من فمها وثيابها وشعرها. شعرت بضيق وهي تأخذ بيدي وتمشي بي بعيدا عن هذا الحي وذلك المبنى. لقد ازداد مرضها وباتت لا تطاق... كانت هيئتها مزرية، فقدت اتزانها، هرمت جدا، بالرغم من أنها أصغر من سهيلة، ثيابها متسخة..."(6)، واضح من كلام (نادر) أنها لم تكن هكذا من قبل، ولكنها أصبحت شديدة التعاسة كما يقول بسبب ما ألمّ بها من زوجها وابنتها، "ألم تخبرك أمك إن جاك هجرني، وسرقني؟ سرق نقودي ومصاغي وبطاقات الإتمان... وابنتي. خنزير وغد.

(1) رواية المحبوبات: ١٢٨ - ١٣٠.

(2) المصدر نفسه: ١٢٩.

(3) المصدر نفسه: ١٢٨ - ١٢٩.

(4) المصدر نفسه: ١٢٩.

(5) المصدر نفسه.

(6) رواية المحبوبات: ١٢٨.

لطالما حرضتني أمك: أتركيه، هو لا يصلح لك. لكني لا أقدر على ذلك. لا، لم أعد أحبه، لكني أريد ابنتي فقط..."[1].

غير أن هذا الإنجاز (عودة الابنة) لم يتحقق بسبب غياب (سهيلة)، ما افقد (انجليك) القدرة عليه، وهو الدافع الذي جعلها أن تتمسك بـ(نادر) ليعوض قدرتها على الإنجاز بأن يحل محل والدته، فأخذت تسوق ظروفا مشابهة لما يشعر به لتكون قريبة منه، "تصور مسيو، أمي هي أيضاً دخلت المستشفى بعد أن فقدت السيطرة على أعضائها واعصابها و..."[2]، فهي تحاول ان تخلق مشتركات بينها وبين (نادر) كتلك المشتركات التي كانت بينها وبين (سهلة)، "مسيو أرجوك إلا تتركني. لم تتركني أمك أبدا..."[3]، وثمة مكيفات عدة لتحول الأفعال في هذا المقطع، فتحول فعل (جاك) من البقاء إلى الهجر، هو وجود المكيف الإمرأة المغربية في حياته، وهو ذات الدافع الذي ولد لديه رغبة خيانة الأمانة وسرقتها، وبالمقابل كان حب (أنجليك) له وثقتها به، يولد لديه مكيف القدرة على الفعل، وكان يعلم تماما ماذا يفعل ويقيّم جزاء هذا الفعل، كذلك يفصح المقطع عن دافع مهم لعدم التكافؤ بين الطرفين وهو السن، إذ تقول (انجليك): "هل تدري مسيو أنني اشتريت له سيارة جديدة، وبدلات، وأسهما وسندات، وسجلت إحدى الشقق باسمه؟ جاك في سنك تقريبا مسيو آدم"[4].

أما تحول فعل الابنة (آن) وهجرها والدتها فإننا نستدل عليه من دالة هذه الشخصية التي يشير إليها هامون؛ بقوله: "يتم تقديم الشخصية، ووضعها على خشبة النص اعتمادا على دال منفصل أي على مجموعة متناثرة من الإشارات التي يمكن تسميتها "سمة" الشخصية "[5]، فهي الحال التي وصلتها من الإدمان على الكحول وازدياد مرضها وتعاستها من هجر زوجها، فضلا عن نظرة المجتمع لها بأنها مجنونة، كل هذه الدوافع حركت هذا التحول، ومن ثم وجود القدرة والأهلية للفعل بتخيير المحكمة لها بالبقاء او المغادرة، جعل من المكيف الثالث وهو الإنجاز قادرا على وصول الفعل إلى الكينونة وهو الهجر، دون الاكتراث إلى أي تقييم لهذا الفعل، فالدافع للهجر جعل من التقييم الذي يرتبط به وهو الجزاء أو المعرفة بالفعل غير فعال، وفقدت الابنة الإحساس بالذنب ولم يؤنبها ضميرها جراء هذا الفعل.

أما (نادر) فقد كان يسقط حالة (انجليك) على حالة أمه عندما تركها، وما دفعه للبقاء والاستماع لها، هو تصوره حالة امه من بعده، وما وصلت إليه في تلك اللحظات من تعاسة ومن ثم المرض، فهو يقول: "وجه انجليك وصوتها يلاحقانني. شعرت بخوف قاتل على سهيلة من صورة تلك السيدة. تذكرت صورة أمي في الأيام الأولى من إقامتنا في باريس..."[6]، فهو ينظر لها بعينين حالة ازدراء لما وصلته إليه، ونظرة

---

(1) المصدر نفسه: ١٢٩.

(2) المصدر نفسه: ١٢٨.

(3) المصدر نفسه: ١٣٠.

(4) المصدر نفسه.

(5) سميولوجية الشخصيات الروائية: ٥٨.

(6) رواية المحبوبات: ١٣٠.

عطف لتشابه حالتها مع حالة أمه، فولد لديه تحول بالفعل من نفير منها، إلى البقاء معها وتطمينها.

في مقطع سردي آخر آخر يبدأ من "فكرت بسونيا وليون، وتذكرت وجه والدي. ظننت من قبل أنني نسيته، لكن ذلك لم يكن صحيحا... حاولت الاقتراب منك، لطالما حاولت ذلك، لكنك لم تسهلي الأمر عليّ. لماذا يا سهيلة، لماذا؟ وها أنا أشتمك ثانية"(١)، يروي الذات الفاعلة (نادر) تحولين في الأفعال وفق المكيفات السردية، الأول هو تحول فعل التمرد والقساوة على والدته، إلى شعور بالندم على ما كان يتصرفه معها، والثاني هو الشعور بالحنين إلى والده الذي كان يتمنى أن يكون إلى جانبه في مثل هذه الظروف، أو أن يكون حاملا لصفات الأب المثالي الذي يتمناه.

يبدأ المقطع السردي من تذكر (نادر) لزوجته وابنه (سونيا وليون)، ومنهما ينطلق لعلاقته مع امه ومع أبيه، وتحتل مساحة شعوره بالندم الجزء الأكبر من المقطع السردي، والمحرك الأساس لهذا الدافع وهو المكيف الذي عمل على تحويل الفعل هو مواقف والدته معه، تلك المواقف الحنونة التي كانت تحاول فيها (سهيلة) أن تقترب بها منه، وكيف كان يواجه تلك المواقف وردوده، هذا الشعور تولد لديه حال ما بدأت أمه استعادة وعيها، فكان المحرك الأول لهذا الشعور، فيذهب بذاكرته ليستذكر ردات فعله مقابل جرعات الحنان التي كانت تفيض بها والدته عليه، "كانت هادئة، تموه عليّ ثانية، تصدني كالسابق، تتركني: لا تكن هكذا يا نادر. يجرحني كلامك، لماذا تحاول دائماً إيذائي، ها، لماذا؟ كنت اتركها وأجري إلى الخارج. أهزأ، وأقسو وأسخر"(٢)، وهو يستذكر كيف كانت (سهيلة) تسعى لإرضائه بشتى الطرائق، وكان يقول عنها ان تعلمه الرشوة لأنها في محاولات ارضائه، تريده أن يبقى إلى جانبها، "علمتني على الرشوة فبدأنا نتبادلها: ابني نادر وسّعت لك غرفتك أكثر من السابق. أخذت من الحيز الذي أشغله وأضفته لك. ألا ترى؟ صار مكانك أوسع، تعال وانظر. أتأثر من كلامها لكنني أبتعد عنها..."(٣).

(نادر) يشعر أن هذا المكان الذي تحاول والدته تزيينه له بأنه مناسب للعيش لم يكن ملكه ولا ملك والدته، لأنه في بلاد الغربة، وليس في بغداد، وهو هنا يحاول أن يعرض أحد تلك المكيفات الدافعة التي جعلته يتصرف على تلك الشاكلة، بتذمر وعدم رضى حتى شعرت أمه بذلك، لتقول له: "يصبح المكان عزيزاً علينا، فهو يشهد أسوأ لحظات حياتنا وأجملها. المكان هو الذي يستعملنا، لا نحن، وعلينا أن نمنحه شيئاً ما، لا أدري ما هو كي يساعدنا، كي لا يصاب مثلنا بالمرض علينا ألا نتخلى عنه فندعه يموت كما ماتت أمكنة كثيرة من حولنا"(٤)، فهي تحاول ان تتكيف مع البيئة الجديدة لها ولابنها، وتحاول ان تجعل المكان فيه نوع من الانتماء لكليهما، "تجلب بغداد دائماً إلى كل مكان عشنا فيه لكي تحتمل، لكي تبقى ولا تموت. إذا كان

(١) المصدر نفسه: ١٤٩ - ١٥٦.

(٢) المصدر نفسه: ١٤٩.

(٣) المصدر نفسه: ١٤٩ - ١٥٠.

(٤) رواية المحبوبات: ١٥٠.

ثمة شيء صرع سهيلة فهو بغداد"[1]، ولكنه رغم هذا لم يقتنع بكل ذاك، وكانت المسافة بينه وبين أمه تكبر، لأنه كان يحملها ذنب تركه لبلده، وهي التي كانت ترى أن ذلك من مصلحته، فيتهكم بتلك المصلحة، ويجدها هي السبب وراء ما وصلا إليه، "الجدار يعلو في ما بيننا: أفعل كل شيء من أجل مصلحتك، لكنك تلومني. لست عدوتك يا نادر، ولا والدك كان ألد أعداءك. يا للأمهات الطيبات يرددن تلك العبارات المضحكة ببراعة عجيبة: من أجل مصلحتك من أجل المصلحة العليا كما كان والدي يردد دائماً. كانت المصالح نهايتي ونهاية سهيلة ونحن نجرجر أقدامنا من مكان إلى آخر؛ من المنفى إلى المستشفى من المكان المحبوب إلى المكان الخطأ"[2].

وهو هنا يريد ان يقول أن ما زاد من مكيف الرغبة لديه بذلك الازدراء هو انه كان يحملها سبب الهجرة أيضا، ورغم أن القرار تراه صديقاتها قرارا صائبا، إلا أنها عندما تصحو يقول (نادر) إنها ستقول جملة واحدة: "أتوق إلى لمسة حنان الأبناء القساة"[3]، المكيفات السردية للندم بدأت تتمظهر لدى (نادر)، عندما وجد نفسه أمام توسل عجيب، يصفه بالشحاذة، بأن تعود لها ابتسامتها ليعوضها عما فاتها من حنان الأبناء، "صرت المتسول الذي ينتظر عيدية واهبة غريبة، اسمها أمي. تحولت على مر الأيام والأعوام إلى شحاذ من نوعية ممتازة فكنت أصمم مجال الشحاذة. أكدس لها شرائط الفيديو الأفلام الأربعينيات الأميركية التي تعشقها، كي لا تخرج مساء إلى دور السينما. أحضر لها الاستمارات..."[4].

يحاول في شتى الطرائق أن يكسب رضاها، وبعد أن كانت هي تفعل كل ما يريد، قدرته على التصرف انت نابعة من أنه الابن الوحيد لأمه، فجعلته مالك الأهلية لذاك التصرف، فكان الإنجاز أن تشعر أمه بتلك القسوة، "أنا خادمتك عيني وانت أناني يا نادر.... لو كان حليبي الذي ارضعتك إياه قد سرى في عروقك كالدم، لما حدثتني بهذه الطريقة القاسية"[5]، هذه الذكريات التي يسوقها الراوي (نادر) هي ما جعلته يشعر بالندم، فتحولت تلك القسوة إلى حنين جارف، "كانت تسرف في الحب، وترغمني عليه... تغيظني بالحب..."[6]، وفي لحظة عودتها من فقدان الوعي، كانت المشاعر وكلمات التعويض تنسال منه دفعة واحدة، فصديقاتها والأطباء يقولون له بأن وجوده إلى جانبها ساعدها على العودة، وهذا أحد المؤهلات ومكيف قدرة على الندم بأنه كان مقصرا في حقها، "صاحت: (نـ...) صعقت و رفعت رأسي اليها، العينان نصف مفتوحتين ونحن معاً، وجهاً لوجه. نعم يا أمي إنني هنا بجوارك. إنه مجرد حادث عارض يا أمي. قوي صوتي وعلا أكثر: كلنا هنا، أنا وصديقاتك جميعاً"[7].

---

(1) المصدر نفسه.

(2) المصدر نفسه.

(3) المصدر نفسه.

(4) المصدر نفسه: ١٥١.

(5) المصدر نفسه.

(6) المصدر نفسه: ١٥٢.

(7) رواية المحبوبات: ١٥٢.

يريد أن يقول لها أنه عاد إلى صوابه، وأنجز فعل الندم على مافات، وهو يعرف تمام المعرفة جزاء هذا الندم، بأن يبقى إلى جانبها مستقبلا، وأن يقوم على عنايتها، "أنا من سيعيد صباغة شعرها هنا، سأفعل هذا مع بلانش، وأسماء، ونور، ونرجس"(١)، وهو يقطع الوعد تلو الاخر أنه سيفعل ما تريد منه، وكلمات الندم هذه التي كانت ثقيلة عليه، وجد في مرض أمه فرصة للبوح بها، فمكيفات المعرفة بالفعل التي ارتبطت بمحركات الشعور بوجوب فعله، أدت إلى امتلاكه الرغبة والأهلية للفعل ومن ثم إنجاز التحول، ليقول لها وهي تفتح عينها ثانية وتهمس باسمه: "سمعت صوت أمي مرة ثانية: (نـ...)، ماما، انظري إلي الآن، إنني بجوارك يا أمي. كلنا نريدك أن تعودي. سوف أعزف ونغني لك. قومي يا أمي، تحركي أرجوك. لم تكن أمامي فرصة أخرى كي أقول لها ما أريد. يستحيل علي ذلك إلا وهي مريضة. أترك يدها، أقوم وأقف أمشي، وأدور في الغرفة. أمي أنت بلا قلب حدثيني قليلاً. حاولت الاقتراب منك، لطالما حاولت ذلك، لكنك لم تسهلي الأمر علي. لماذا يا سهيلة لماذا؟ وها أنا أشتمك ثانية"(٢).

أما الحنين إلى أبيه فقد بدأه منذ بداية المقطع: "ظننت من قبل أنني نسيته، لكن ذلك لم يكن صحيحاً، وغير ممكن. كان يتحتم عليه أن يكون بجواري الآن، جميع هذه الوجوه تروح وتجيء... نظراتهم رقيقة، مشاعرهم حنونة لكن، ليس هؤلاء من أريدهم..."(٣)، ففي مثل هذه الظروف التي يعيشها (نادر) يتمنى أن يكون والده إلى جانبه، والمحرك لهذا التحول في الفعل هو الشعور بمساندة العائلة من جانب، وذكرياته عما كانت تشعر به (سهيلة) من مشاعر إلى والده، "خلصت دموعي، خلصتها عليه، عليهم كلهم... لو بقي والدك آخر وأول رجل مربوط فيّ، على جسمي، يأخذ خيوطي ولا يدقق فيها..."(٤)، المقطع السردي يكشف عن تفكك اسري، وهوة كبيرة بين الإبن والأب، "وافقت أمي على تحويل إحدى الصالات إلى قاعة للتدريب والعزف، لكن والدي رفض الأمر بصورة قاطعة"(٥)، فقدان ثقة الأم بالأب الذي جعلها تحول جزءا من إرثها لأخيها من دون علم الأب، أثر في شخصية (نادر)، فيقول: "شعرت بأنني صرت مسنا كوالدي، لكنني لن أكون كما يشتهي؛ شابا ثوريا نافع ومفيدا..."(٦)، وهو يتمنى أن يجالس ذاك الأب ويحادثه ويسأله عن قصص يسمعها، ويتأكد من صحتها، ولكن هذا لم يحدث، "كنت أتمنى أن أسأل والدي عن تلك القصة ونحن نتناول الطعام مثلا، أو نشاهد التلفزيون، أحضر نفسي لبدء القصة لكني لا أجروء، أخاف إن بدأت ألا أعرف إلى أين سننتهي..."(٧).

---

(١) المصدر نفسه.

(٢) المصدر نفسه: ١٥٦.

(٣) المصدر نفسه: ١٤٩.

(٤) المصدر نفسه: ١٥١.

(٥) المصدر نفسه: ١٥٥.

(٦) المصدر نفسه.

(٧) رواية المحبوبات: ١٥٥.

هذه الذكريات التي يرويها (نادر) لم تكن كافية لنسيان والده، وتمنيه أن يكون إلى جانبه في محنته هذه، ولكنه رغم هذا كان يائساً من تواجده في يوم من الأيام إلى جانبه، فمكيفات التواجد لم تتوافر، بل على العكس، أن الحنين جرك وجوب التواجد، لكن مواقف والده لم تكن لتأهله أو تجعل لديه القدرة على التواجد، ولم تكن لديه الرغبة في هذا من الأصل، لذلك لم ينجز هذا التحول في الفعل، لعدم كفاية المكيفات، والمقطع السردي الأخير يبين حجم الهوة التي تفصل (نادر) عن أبيه، إذ يقول: "سنفترق، ربما إلى الأبد؟ كنت أحضر نفسي لفراقه، كان بمقدوره فراقنا، سهيلة وأنا، أياماً وليالي، وحين يحضر لا نستطيع لقاءه، فنفترق مجدداً. لا أمل في أن يكون لي أب حقيقي يحضر يفتح الباب علي ويحدثني بهدوء عن أشياء قليلة، وبسيطة، وسخيفة وعادية وغير ثورية. يحدثني عنه وعني... عن الدموع التي أريد أن يكفكفها لي ولا يجعلها تندفع بعيداً عنه وعنها... لا أقدر على أن أناديه بابا. عندما كنت أردد هذه الكلمة، كانت تشبه اللكمة القوية التي تعيدني إلى الأرض القاسية. كنت أحصي المرات التي ناديت فيها أبي، كما لو كنت مصرفياً يعد نقوده، فأعرف أنني مفلس وخائب"(١).

في مقطع سردي آخر كانت فيه الراوية (أسماء) صديقة (سهيلة) تحكي إحدى مآثر المحبوبات مع البطلة (سهيلة) لابنها (نادر)، هذه المحبوبة كانت (بلانش)، والمقطع هو: "قامت بلانش، فتحت حقيبتها السوداء الكبيرة والثقيلة، وأخرجت شيئاً ملفوفاً بورق هدايا ملونة... شاهدت بلانش تتمشى في الممر الطويل وهي تحمل بيدها صينية مليئة بعلب العصير. كانت تبتسم في وجهي وتومئ لي برأسها..."(٢)، المقطع ينقسم على قسمين؛ الأول هو حكاية (بلانش) الصحفية العراقية وكيف تحولت إلى تاجرة أنتيكات، والثاني (بلانش) الصديقة الوفية التي وقفت إلى جانب (سهيلة) من دون أن تخبرها بذلك.

ومكيفات الفعل التي جعلتها تتحول من الصحافة إلى بائعة انتيكات بدأت منذ تخرجها، "من كلية الإعلام وفكرت بالعمل في الصحافة"(٣)، لكن هذه الرغبة كبحت، عندما لم توافق الحكومة بتعيينها على وزارة الإعلام، كونها لم تنتمي لحزب، "لم يوافقوا هناك على عدم كونها حزبية. كل من يعمل في الصحافة ينبغي أن يكون منهم. تقول بلانش، إني عراقية بس، شنو حزبية، العراق حزبي ما قبلوا تعمل في أي جريدة"(٤)، كان هذا المكيف الأول والدافع لوجوب الفعل، ومن ثم تعينت فكانت الصدمة أنها تعينت في مكان لا يشبه تخصصها، "في وزارة الزراعة، قسم يضحك أي والله، يعتني بالدجاج والبيض وتفقيس الصيصان والأغذية الخاصة بهذه الحيوانات"(٥)، لم تستمر في هذا العمل سوى أشهر لتطلب نقلها إلى وزارة الإعلام، "على الأقل تصير قريبة من الكتب والمجلات والصحافة"(٦)، ولكن الصدمة الثانية

(١) المصدر نفسه: ١٥٦.

(٢) المصدر نفسه: ١٦٦ - ١٧٠.

(٣) المصدر نفسه: ١٦٨.

(٤) المصدر نفسه.

(٥) رواية المحبوبات: ١٦٨.

(٦) المصدر نفسه.

والدافع هو الآخر لتحويل فعل العمل في الصحافة، كان نقلها إلى وزارة الصحة، "في قسم يضحك أيضاً. كانت تسجل في دفاتر سميكة وطويلة، اسم كل طفل يأخذ لقاحات الحصبة والسل والجدري والزحار..."[1].

هذه الدوافع هي التي شكلت لديها الشعور بوجوب الفعل، ومن ثم هي صاحبة القرار في الاستمرار أو عدم المواصلة فكانت لها الأهلية والكفاءة في أن تنمي الرغبة بالفعل لديها، فجاء القرار بالاستقالة، "قررت الاستقالة والعمل مع والدها في السجاد"[2]، وهو فعل التحول والانجاز لتصل إلى كينونة الفعل، وهو ممارسة التجارة في السجاد، ومكيفاتها هو أن والدها كان يعمل بهذا العمل بعد تقاعده من الجيش، وقضية التعارف بينها وبين (سهيلة) كانت تنطلق من رحلة لتسويق المنتجات والمشاركة في معرض في فرنسا، "هي عندها محل أنتيك. دكان صغير في الحي الحادي عشر فتحته منذ سنوات بمجرد وصولها من بغداد. كانت مدعوة من اليونسكو لكي تشارك بالمعرض الدولي للسجاد القديم. أرسلها والدها وحملها بكل تلك الأنواع الفاخرة، شغل الموصل وإيران تقاعد والدها من الجيش ثم عمل مع شقيقه في هذه التجارة"[3]، هذا المكيف المهم؛ هو ذاته الذي ولد لديها الرغبة في هذا العمل وحبه، "كانت تحب كل أنواع السجاد الأصلي والنفيس تضحك وتقول لو يرزقني الكريم أولاداً سوف أسميهم على أسماء السجاد: أصفهان، تبريز وكرمان ما شاء الله، صارت أخصائية في السجاد العجمي والصيني بيدها المكبرة لما تشوف واحدة منها تشوف النسيج وتقرأ شكد عمره بكد عدد الغرزات"[4]، هذه الخبرة التي امتلكتها هي التي جعلت لديها القدرة على الفعل ومن ثم معرفة نتيجة هذا الفعل، إذ شعرت أنها ستنجح بهذا العمل فكان تقييمها لقرارها صحيحا، وكان الفعل منجزا بعد توفر جميع المكيفات السردية.

أما القسم الثاني من هذا المقطع فتتحدث فيه الراوية (أسماء) إلى (نادر) عن موقف من مواقف (بلانش) مع والدته، ولتؤكد عنوان الرواية (المحبوبات)، والفعل المنجز فيه أن (بلانش) أصبحت من بين (المحبوبات)، والمكيف الأول لهذا الفعل كان إنسانية (بلانش) أولا ومن ثم عراقيتها، تقول (أسماء): "تدري عيني نادر، لهذه المرأة أفضال على أمك. إي إبني، الله يعطيها الصحة، تسوي الخير والمعروف للكل وما حد يدري. يمكن أمك حكت لك..."[5]، لكن (سهيلة لم تخبره بكل ذلك) وهو يؤكد عن طريق النص "تدرين أن كل هذه القصص لا علم لي بها"[6]، والسبب في إخفاء (سهيلة) عنه أنها لم ترغب باشراكها بهمومها وهو بعيد عنها، ليكمل دراسته "صبرت

---

(1) المصدر نفسه: ١٦٨ - ١٦٩.

(2) المصدر نفسه: ١٦٩.

(3) المصدر نفسه: ١٦٨.

(4) المصدر نفسه: ١٦٩.

(5) المصدر نفسه: ١٦٧ - ١٦٨.

(6) رواية المحبوبات: ١٦٩.

سهيلة وحدها حتى لا تزيد من همومك ومشاكلك وأنت تمر بأيام صعبة؛ ودراستك عيني نادر غالية هواية"[1].

كذلك تفصح لنا النصوص أن (بلانش) كانت تقف إلى جانب الجميع بهذه الدوافع، ما يدلل على وجود مكيف آخر لوجوب الفعل وهو تربية (بلانش) على فعل الخير، ومن بعد تولدت لديها الرغبة في هذا الفعل، فعندما واجهت (سهيلة) أزمة مالية، بعد أن انقطعت عنها المعونة من أخيها (ضياء)، طلب منها أخوها أن تبيع السجاد الذي كان يقتنيه، وتتصرف في ماله، "ويوم اتضايقت بعد عيني أمك من ظروف الحرب ومشاكل خالك مع زوجته الفرنسية وانقطاع الفلوس عنها، فكرت ببيع سجاد خالك كان من أنواع عدة صيني، فارسي هندي وأفريقي ظل يجمعه طوال سني غربته. أعتقد أن خالك لم يأخذ رأي زوجته حين طلب من أمك بيع بعض القطع الصغيرة من السجاد"[2]، فما كان موقف (بلانش) إلا أن تشتري ذاك السجاد بملغ جيد جدا، ولكن المفاجأة أنها كانت تخفي على (سهيلة) أنها احتفظت بالسجاد لها، ولم تشتريه كي تتاجر فيه، "هي أخذتها من أمك أولاً، ضمتها عندها، قالت لها سوف أعرضها للبيع ونرى كم تساوي. كانت تعرف أسعارها زين، لكن أرادت أن تماطل عليها، بلكي تتحسن ظروفها وتعيدها إليها... بس بلانش الله يرضى عليها، أني ما أعرف كل التفاصيل، أعطتها مبلغاً كبيراً، لا أدري كم، وقالت لها هذا سعر واحدة بس"[3].

وبعد مدة من الزمن تزور (سهيلة) منزل (بلانش) وتكتشف أنها احتفظت بتلك السجادات ولم تبعها، "هي لا تدري أن بلانش وضعت السجاد في دارها إلى حين تفرج الأمور وتعيدها إليها ثانية... شافت أمك إحدى السجادات معلقة في بيتها. استغربت وأخذت على خاطرها شوية لكن من عرفت القصة، بكت. وقد رجعت لها بلانش كل السجاد وقالت لها خليتها عندي أمانة بس حتى لا تضطري إلى بيعها بخسارة كبيرة"[4]، هذا الموقف هو الذي جعل (بلانش) تكون من بين (محبوبات سهيلة) اللتن ذهبت الكاتبة لتوثيق مواقفهن، بل زادت عليه أنها قسطت المبلغ الذي كانت قد اعطته لسهيلة تقسيطا مريحا، وتربيتها واخلاقها كانا هما المكيف الذي أشعرها بوجوب الفعل والدافع له، ليحرك فعل الكينونة ان تكون (محبوبة)، وحالتها المالية الجيدة من جانب، وحبها للخير ولسهيلة من جانب آخر؛ ولد لديها مكيفات القدرة والرغبة، ومن ثم هي تعرف تماما تقييم هذا الفعل للتوافر جميع مكيفات الفعل، وتصل إلى مرحلة الإنجاز.

وتقدم الكاتبة ثلاثة مقاطع سردية[5] لشعور (سهيلة) بتقدم العمر، وضياع سني حياتها، وضجرها من ملامح الشيخوخة التي بدأت تظهر على وجهها وجسمها، وتشرح اختلاجاتها الداخلية ما بين من يرفع من روحها المعنوية من مدربة الرقص

---

(1) المصدر نفسه.

(2) المصدر نفسه: ١٦٩.

(3) المصدر نفسه.

(4) المصدر نفسه: ١٧٠.

(5) ينظر: رواية المحبوبات : ٢٠٦ - ٢٢٢.

أو صديقاتها المحبوبات، وبين ما تلمسه هي من حقيقة أمام المرآة، وهذه المقاطع وحتى نهاية الرواية كانت فيها الراوية شخصية البطلة (سهيلة) وهي تجمع بين أحداث تستذكرها وأحداث لاحقة وصلت إليها، في تنقل زمكاني تحاول فيه أن تعطي سببا ونتيجة.

وتؤسس الكاتبة لدافع من دوافع وجوب إقامة علاقة (سهيلة) مع الشاب (فاو) الذي شاركها في أحد اللوحات الراقصة، لتسلم له قلبها، وتعيش معه قصة حب لم تكتمل، عن طريق المقطع السردي: "في أحد الأيام، كنا وراء الكواليس، وهو وأنا في مسرح الشمس... هناك أبدأشيء شيء لا نقدر الإمساك به بكل بشاطة، لن ينتهي، شيء لم يسبق لكما قط أن تعرضتما له. دائما في كل وقت يقول لنا، هيا، إبدأ من جديد، عودا ثانية أيها الصديقان العزيزان"(1)، تعرفهما المخرجة على بعض وتعرف نفسها "أسمي ماريا، وهذا فاو رفيقك في الرقص"(2)، وتبدأ حكاية (سهيلة) مع (فاو) على خشبات المسرح الذي عادت إليه بواسطة صديقتها (تيسا)، التي تعرفت عليها مؤخرا عن طريق مناقشة لأطروحة صديقتها (ليال) وكانت إحدى المناقشات، لتعرف بنفسها لها، وتصبحان صديقتان، وتدعوها للاشتراك بعمل فني مشترك لها مع (ماريا) بعد أن اخبرتها أنها راقصة وممثلة(2)، وتتعرف عن طريق هذا العمل بشخصية (فاو)، وموضوع المقطع هو العلاقة التي تحققت، وكيف وافقت عليها، ومنذ البداية التي أسست لها الكاتبة عن طريق المقاطع الثلاث كانت (سهيلة) تريد تعويض ما فاتها من العمر، وتعوض أيام العذاب مع زوجها السابق، فكان شعورها بوجوب الفعل ينطلق من هذه الدوافع، ومن ثم تتو لد لديها الرغبة في الفعل عن طريق مواصفات شخصية (فاو)، "لم تدعني تيسا وماريا أتعرف إلى فاو إلا على الخشبة. يفضلان هذا النوع من التعارف الفوري والصاعق. نسيت، تناسيت جميع ما قالته ماريا تأبطت ذراعه وبدأت أصعد وأطير وأنزل. هو عاري الصدر. أشاهد عروق دمه تحت مساحات جسده بين يدي"(3).

هذا هو اللقاء الأول ويفصح النص أنها تعلقت به من النظرة الأولى، وبدأت تتغزل بوسامته عن طريق مقطع سردي طويل تفصح فيه عن اختلاجاتها ومكيفات الرغبة بالفعل، فتقول: "... أفرط في الجرعات، أمزجها بأنفاسي وأنظر في عينيه تنغرس ملامحه في وجدانا يمسك أحدهما بالآخر. لا مكان شاغراً بين أعضائنا اليدان ممدودتان مفتوحتان. يجمع فاو نفسه كالزهور، ينظمها في باقة..."(4)، وهي تترك الحكم والتقييم لهذا الفعل بتجاهل مكيف المعرفة عن نتيجته، وأول عارض هو فارق السن الذي قد يعطي حكما مسبقا عن نهاية هذه العلاقة، فتفقد أحد مقومات الإنجاز، فهي تقول: "فاو أصغر مني بسنوات لم أحسبها، مجرى عميق وما علي سوى

(1) المصدر نفسه: ٢٢٧ - ٢٣٤.

(2) المصدر نفسه: ٢٢٨.

(3) ينظر: المصدر نفسه: ٢٢٣ - ٢٢٦.

(4) المصدر نفسه: ٢٢٨.

(4) رواية المحبوبات: ٢٢٩.

جرفه"(1)، وسط هذا الإعجاب لم يمهلها (فاو) وقتا للتفكير، فقد هاجمها منذ اللحظة الأولى، ليشبع تلك الرغبة في الاقتراب منه، ويبدو أنه فهم ذاك الاعجاب واستغله، ليكمل مكيف الأهلية لإنجاز الفعل عل الأقل بنظرها، "كأنك تريدين التوبة من شيء ما. أنا لا أحب التاثبات. قال ذلك وهو يعض أرنبة أنفي برقة. هاجمني منذ اللحظة الأولى. أخذ يدي إلى فمه..."(2).

كانت (ماريا وتيسا) وكأنهما تشجعانها على هذا الفعل، عن طريق الملاحظات التي كانتا تعطيانها لـ(سهيلة) على الأداء، تقول ماريا: "اسحبيه إلى صدرك بأعنف ما تقدرين، أعنف من هذا، أشد عنفا"(3)، وتيسا تقول: "لا تخلطي الأوراق أرجوك. خلفي جميع ما تعلمتيه وراء ظهرك. اذهبي بعيداً إلى حيث لا أراك ولا أتعرف إليك. تجسسي على جسمك، انزفيه قطرة قطرة، أحرقيه مليمتراً بعد ملميتر... لا تخافي النبذ والدنس... عليك أن تعرفي أن لا نصير لك إلاك وحدك وفنك. لن يحصل فاو سوى على ما تبعثينه فيه..."(4).

ويكشف النص السردي عن دوافع داخلية مسبقة لدى (سهيلة) لتقبل هذه الفكرة، وكأنها كانت قد رسمت في خيالها هذه اللوحة مسبقا، وكانت تحلم بها، وجاءت اللحظة لتجدها واقعا أمامها، وفي مقطع سردي طويل هو الآخر تشرح كيف وقعت في غرام هذا الشاب، فتقول: "من هو فاو؟ من أنت؟ أغواني لكنه كذوب. كيف وجدته في دربي؟ فكرت فيه، استجمعته قبل أن أراه. قلت: يوماً ما سأراه ولا أستنفده. لم أجرب خيالي إلا معه... رقصني على هواه، صرخ في وجهي قرض عمري رفس جسدي ضرب حماستي وضبط غدد مواهبي..."(5).

وتدخل شخصية (سهيلة) في مواجهة مقارنة، بين (فاو) وزوجها السابق، وتضعه أحد مقومات مكيفات وجوب الفعل، فهي تنتقل إلى بنية زمكانية سابقة، لتستذكر آخر صعود لها على المسرح عندما انتهى بحادثة ضرب من زوجها السابق، وبين عودتها للمسرح مع (فاو)، فتقول: "لم يحولني الواقع إلى شجاعة مثلهم، حتى بعد أن باغتني الزوج وهو يسحبني من ثياب آخر دور قدمته على المسرح أمام جميع أولئك الزملاء. لم ينطق أحد بحرف واحد. وضع رأسي تحت قدميه وضربه بيد خبيرة، فلم أحتج مثلهم بالويل والثبور..."(6)، وهي هنا تفصح أنها لم تكن تعترض على تصرفات زوجها، حتى بعد أن ضربها أمام الجميع، وما كان يفعله في المنزل، بل يواريها عن زملائها بحجة المرض، حتى ابنها (نادر) لم يكن يعلم حجم الخلاف الذي وصلا إليه، "لم يفهم نادر سبب انفصالنا كل في غرفة، أنا ووالده. لم يفهم كيف مدد فترة نقاهتي وأعلن أمام الجميع أنني مريضة جداً، كلما تصعد الخشبة يزداد

(1) المصدر نفسه.

(2) المصدر نفسه: ٢٢٩.

(3) المصدر نفسه.

(4) المصدر نفسه.

(5) المصدر نفسه: ٢٢٩ – ٢٣٠.

(6) المصدر نفسه: ٢٣٠.

مرضها فلم تعد تصلح لشيء"[1]، والدافع وراء الاستمرار معه كان (نادر)، لتبقى تنتظر فرصة الخلاص منه والعيش بسلام مع حب آخر: "أريد لحظة واحدة عابرة من أي مجرة، التقي أحدهم ولا يحمل بيده أي آلة، ولا حتى زهرة. وحده نادر أبقى علي أنا ووالده يا تيسا"[2].

أراد زوجها أن ينهي حياتها الفنية، وأن ليس لديها ما تقدمه بعد اليوم، وهو التصرف الذي جعلها تكره نفسها، بل وتشعر بشيخوخة مبكرة، إذ تقول: "طال مرضي ولم أعد أصلح لشيء، أي شيء. بدأت أبغض جمالي وجاذبيتي، صرت أتلاقي شبابي وأشواقي بعدما كدستها له . هزأ منها، ضربها كأفضل الرماة فاشلة، فشلت نقصت وتناقصت لم أقو على البكاء حتى . كل شيء كان ينفصل ويتفكك وأنا أمد يدي وأتناول الفشل وغلاظات ذلك السيد"[3].

هذه الأحداث التي تسوقها (سهيلة) هي مكملات لمكيف الشعور بوجوب الفعل، فهي المكيف لقبول شخصية (فاو) الذي كان تعاود لوصف تصرفه معها، مقارنة مع تصرفات زوجها التي كانت، فتنتقل إلى بنية زمكانية مغايرة، وتقول: "فاو، بقصد أو بدونه، يقبلني بلا حيطة أو حذر. لم يضع خطة ويجرب، ولا كانت أرضية المسرح هي الاسم الآخر للبلد. لم يتراجع أو يرف له جفن كان فاو ينتظرني منذ عشر سنوات"[4]، كانت تجد في (فاو) كل تعويض عما فات، عودة شبابها وسنواتها الضائعة، جفاء الابن وقسوة الزوج، حبها لجسدها الذي كان يمثل لها عنصر فخر، كل هذه الدوافع اجتمعت لتحقق رغبة الفعل، "ألهث وأريد الصراخ بأعلى صوتي، بلغتي: كفى كفى أرجوك فاو، لا تبالغ في تهذيبك كثيراً من أجلي. قلت له ذلك بصوت مسموع. لم يستغرب أحد، لم أتعب ولم تتحسر أعوامي علي سهيلة تلك أستعيدها معافاة من الواقع، ومن الولد والوالد. ظهرت في تلك الليلة بجسمي الذي كرهته بالقش الشائك الذي كان"[5]، حتى وصلت إلى كينونة الفعل، وحققت الإنجاز الذي كانت تحلم به، وهو أن تقفز على مسلمات الممنوع، بعد توافر مكيفات الفعل الرغبة والوجوب، وتقبل (فاو) لها كان مكيف للقدرة على ذاك الفعل، "لم أهتم بالتعليمات، فلتذهب ماريا وتيا إلى الجحيم، ليفشل التمرين الأخير، لا يهم. في تلك اللحظة التفتنا معاً إلى بعضنا البعض، مررت إصبعي على جبينه الشاهق، نزلت إلى الأنف الرقبة، كي لا أخجل، ولا أقاوم"[6]، فهي سلمت للأمر الذي أراده عقلها وقلبها معا، دون النظر إلى الجزاء المترتب على هذا الفعل، والذي التفتت إليه (تيسا) وحاولت أن تحذرها منه، "الا تترجمي رقصك ارقصي فقط استسلمي لكل ما يزدحم فيك، هيا غادري نفسك"[7].

---

(1) رواية المحبوبات: ٢٣٠.

(2) المصدر نفسه ٢٣٢.

(3) المصدر نفسه: ٢٣٠.

(4) المصدر نفسه.

(5) المصدر نفسه: ٢٣٣.

(6) المصدر نفسه.

(7) رواية المحبوبات: ٢٣٣.

لكن هذه التحذيرات جاءت متأخرة، وهي قد سلمت أمرها له، فتقول: "كيف، وذلك السيد بانتظاري، يأخذني كحفار القبور، فأنقاد إليه كجثة قديمة. يتحكم بظلام الغرفة..."[1]، وهي أيضا تجد في نفسها إصرارا جعلها تتجاهل ليس تحذير (تيسا) فحسب، بل أنها ذهبت أبعد من ذلك، "كذبت على نادر وعلى روحي كذبت على بلانش ونرجس وأسماء. كان ينتظرني على ذلك المنوال الرجل المريض، الموظف البطل والقاهر. ألومه والعنه في نومي وأتبعه في تجوالي، أستطيع أن أقول لتيسا من دون خجل، ولوجد من دون خوف..."[2]، بل أن هناك دافعا آخر لتجاهل هذه التحذيرات وهو (فاو) نفسه، الذي كان يقول لها: "هيا، لا تلتفتي إلى ماريا وتيسا، اخرجي من نصوصهما لا تسمعي وصاياهما، اقطعي الطريق عليهما. لا تنتهي إلى طريق ولا تضعي شارات لها. تعالي امشي لا تتأخري التفتي إلي لكي ننام معاً في جنس الدنيا وشباب العالم..."[3].

تصرح (سهيلة) بتلك الرغبة التي اختارت مقطعها الكاتبة؛ ووضعته على غلاف الرواية، وكأنها كانت تريد أن تلمح إلى موضوع رئيس في هذه الرواية وهو البحث عن الحب الضائع، وجسدته بتلك العلاقة بين (سهيلة وفاو)، "أحب أن أحب أحب أن أحب وأكون محبوبة. أحب جميع الكلمات التي انتظرتني ولم أقلها لأحد. أحب الكلام المجهول الذي لم أتأكد من وجوده..."[4].

وتستمر (سهيلة) بالتنقل بين البنيات الزمكانية وتتذكر حوادث الضرب التي كانت تواجهها من زوجها، وتعود إلى سيرة (فاو) والتغزل بخصاله، شكله ومشاعرها معه، لتحكم مكيفات التحول إلى اتخاذ قرار الحب الذي في النهاية، لم يكن سوى نزوة عابرة على أقل تقدير من طرف (فاو) نفسه، ولم يكن سوى سد فراغ عاطفي كانت تعاني منه البطلة، لتكون محبوبة، بعد أن وصلت إلى أن تكره نفسها، رغم احاطتها بصديقات محبات.

ثانياً: المكيفات السردية في رواية (التانكي) لعالية ممدوح

(1) المصدر نفسه.

(2) المصدر نفسه: ٢٣٣.

(3) المصدر نفسه.

(4) المصدر نفسه: ٢٣٢.

تتعدد المقاطع السردية التي تصلح دراستها وفق المكيفات السردية في رواية (التانكي)، إذ أن فيها عددا وافرا من القصص الثانوية، إلى جانب القصة الرئيسة لبطلة الرواية (عفاف)، كذلك تعدد موضوعاتها، لذا سوف نقوم باختيار المقاطع مشتركة الموضوع وتكاد تكون كاملة الفكرة ومكتملة العناصر بما يتعلق بالمكيفات، كون رواية التانكي تمزج الحاضر بالماضي في كل مقطع سردي، وتكون هناك تتمات للموضوع الواحد في اكثر من فصل، لذلك سأتبع في تحليلي للمكيفات السردية علاقة الموضوع بالفاعل، وأثرها على تحول الفعل.

الموضوع الأول وهو محور الرواية؛ اختفاء عفاف ورحلة البحث عنها، وهو ينقسم على قسمين، الأول يتعلق بذويها وشروعهم بالبحث، والثاني يتعلق بالبطلة وهو سبب الاختفاء.

أما القسم الأول فهو تحول الفعل لدى عائلة عفاف من اهمال البحث عنها، الى عملية البحث الفعلية، وعلى الرغم من وجود مقاطع سردية تتصل مع هذا المقطع تناولت موضوع الإهمال والبحث في فصول الرواية، إلّا أن البداية كانت من المقطع السردي الذي يقول: "ماذا تفعلون بهذه الأقلام والأوراق والأقداح والأشربة كلها، وابنتنا تأخرت، يا سيد صميم؟ ماذا سنفعل بهذه القوافل كلها من المرارة والطريق إليها ليست آمنة، وبعضها مقطوعة، والجميع يعرف الأسباب. ونحن لن نستطيع التمسك بها، وابنتنا لا نعرف كم بلغ سنها اليوم؟ ونحن كل يوم، يزداد شوقنا. ويصير أكثر وطأة من اليوم الأسبق، والذي يليه. لا نعرف كيف تشاغل هذه الأمور؟ وبمَنْ؟ وكيف يحصل هذا التلازم ما بين الاختفاء والأشواق وقطع الطرقات والحروب؟"(1).

وتحكي الرواية ان العائلة توقفت ربع قرن عن البحث، ويبدو ان المكيفات السردية المتعلقة بوجوب الفعل قد توقفت لديهم لمدة من الزمن، فتوقفت معها الرغبة، ثم تحول الفعل من ترك البحث الى البحث الفعلي بعد ان تولدت لديهم الرغبة بالفعل ووجوب الفعل، وما دفعهم إلى تفعيل هذه المكيفات السردية هو البنية الزمانية المغايرة، فالتقدم بالعمر يشعل الحنين للذكريات، ولشخوص الطفولة وأفراد العائلة، بل يحرك الشعور بالذنب جراء التقصير مع أحد أفراد الاسرة، ومحاولة التكفير عن الأخطاء في ترك البحث عن عفاف طيلة تلك السنوات، والذي تقره (طرب) في المقطع السردي: "من الجائز، هي تعتقد أننا تركناها تضيع من بين أيدينا. فنحن أيضاً توقفنا عن الشوق إليها والبحث عنها. هكذا عناداً، حَنَقاً منها، وعليها"(2)، وهذا يثبت وجود فعالية المكيفين السرديين (وجوب الفعل والرغبة بالفعل) في زمن من الأزمان، ومع تغير البنية الزمانية وثبات البينة المكانية، تحول الفعل إلى ضده، فهو كان ردة فعل مقابل فعل البطلة (عفاف) بترك البلد، والمؤشرات السيميائية الموجودة في المقطع السردي تدلل على ذلك: "هكذا عناداً، حَنَقاً منها، وعليها".

اعتراف (طرب) هذا يدلل وجود المكيفين السرديين (المعرفة بالفعل والقدرة على الفعل) لدى الذوات الفاعلة في عائلة (عفاف)، ومع اكتمال مربع المكيفات الفعلية

(1) رواية التانكي: ١٧.

(2) المصدر نفسه: ٢١.

للموضوع، تحقق الإنجاز في توقف البحث، بيد أن المقطع السردي الأول يعزو التوقف عن البحث إلى المكيف السردي (عدم القدرة) على انجاز فعل البحث؛ بسبب أن "الطرق غير آمنة".

ثم يسوق (معاذ) مراكز تحول الفعل، في مقطع سردي يدلل على ما أشرنا إليه وهو الحنين والاشتياق مع تقدم العمر، إذ يقول: "الوقت صار قليلاً ونحن أسوأ حالاً من ذي قبل، فندعوكَ ونعرف أن الوقت يفرّ من الموت هو الآخر... نحن نتآكل يوميّاً بالبحث عنها..."(١)، هذه العوامل السردية هي التي دفعت إلى تفعيل عمل المكيفات السردية (الشعور بوجوب الفعل والرغبة بالفعل)، ليأتي العامل المساعد في تفعيلها وهو كتابة سيرة البطلة (عفاف)، عبر رسائل يدفعها الجميع إلى الطبيب الشخصي للبطلة، بطلب من اصدقائها.

وتبرز شخصية (هلال) في متوسط الرواية، لتضع عارضا آخر لتوقف البحث، وهو توقف الرسائل التي كانت تصل من الطبيب، وهو يضعها عاملا سرديا مضافا لتوقف المكيف السردي (القدرة على الفعل)، إذ يقول في المقطع السردي: "علمت من الأستاذ صميم بالخطابات الرسمية التي وصلتهم من المستشفيات التي ظلت نزيلة بعضها لسنين... بعض الرسائل لم تصل بسبب البريد الذي أغلق، وربما بسبب الأغلاط في لفظ الأسماء وكتابة... لم يخطر ببال أي واحد منا أن لا تصل بسبب الحروب، فإلى أين كانت تذهب خطاباتك دكتور؟"(٢).

في النهاية قرر الجميع أن يبحث عن ابنتهم (عفاف) بعد توفر المكيفات السردية بأكملها، ليتحول توجه الذوات الفاعلة من (المقاومة النشيطة) وهو اتحاد عدم الرغبة مع عدم الوجوب إلى (الطاعة النشيطة) وهو اتحاد الرغبة في الفعل مع وجوب الفعل(٣).

أما القسم الثاني فهو متعلق بالبطلة (عفاف)، فالغياب كان له أسبابه، أسباب أولى لتحقيق الطموح فكانت الهجرة، وثانية إصرار على عدم التواصل وتفضيل التواري، فكانت القطيعة بين الأهل وبين البطلة.

فأما الأسباب الأولى فتبدأ من مقطع سردي يروي لنا قصة ترك البطلة كلية الهندسة؛ للالتحاق بكلية الفنون الجميلة، بسبب أفكار استاذها (معاذ)، وتبدأ قصة اتخاذ هذا القرار من المقطع: "ومعاذ الألوسي، صاحبي ومرشدها الهندسي المعمار، الذي شغفت بتصميمه المبدئي لـ - المكعب - فسجلت في كلية الهندسة، وداومت لعامين، ثم غيرت مسارها بالانتقال إلى أكاديمية الفنون الجميلة الكائنة في الوزيرية. هذا معاذ، من الجائز أفسدها حين قال لها في أحد الأيام:

---

(١) رواية التانكي: ٥١.

(٢) المصدر نفسه: ١٠٧.

(٣) ينظر: الحكاية الشعبية الموصلية مقاربة بنيوية دلالية، أطروحة دكتوراه للباحث علي احمد محمد العبيدي، اشراف الأستاذ الدكتور عمر محمد مصطفى الطالب، كلية التربية، جامعة الموصل، ٢٠٠٣م: ٦٦.

سنصمم - المكعب - معاً، وندعو من نغرم بهم إليه.

ربما، من مسار المكعب ذاك والفنون عامة، وسياق مدينتنا كلها كانت الآنسة، وأنا أصر على هذا اللقب قبل اسمها، في الوقت الحاضر واضعاً الأشواق، أو أي شيء قريب منها، في أول الخطاب"(1)، فاتخاذ قرار ترك كلية الهندسة المعمارية قرار جريء وصعب في الوقت نفسه، بعد توافر المكيفين السرديين (الوجوب والرغبة)، فرغبتها في دراسة الفن وحبها له جعلها توجب ترك الهندسة والانتقال الى دراسة الفنون، وهو تحول في فعل الإنجاز من مهندسة إلى فنانة، بعد وقفة تردد: "لكنها وقفت في مفترق الطرق: الرسم أم الهندسة"(2)، وحسمت أمرها لتحقيق حلمها بالوصول إلى العالمية بالفن، فكانت الهجرة، التي لها أسبابها التي سنذكرها والمكيفات السردية التي دفعت إليها.

مكيفات تحول الفعل من اكمال دراسة الهندسة الى اكمال دراسة الفن من وجوب ورغبة، لم تكن كافية لتحقيق فعل الإنجاز في هذا التحول، لولا امتلاك البطلة حرية اتخاذ القرار، فعادة ما يتدخل الأهل في مثل هذه القرارات المصيرية، ولكن يبدو أن عائلة (آل أيوب) وعن طريق التحليل السيميائي للنصوص، نجدها اكثر تفهما لاحترام حرية الرأي والاختيار هذا من وجهة قراءة إيجابية، أما من وجهة تحليل سلبية فقد تكون مؤشرا على تفكك اسري، وعدم اكتراث بمصير أي فرد من أفراد العائلة، وكل يتحمل مسؤولية قراراته، وهذا ما حصل بالفعل عندما تركوا البحث عن ابنتهم لمدة تزيد عن عشرين عاما، ومعرفتها بالفن وبمخرجات دراسته إلى جانب المكون السردي القدرة، مكنها من تحويل كيان الفعل إلى فعل الكيان، والوصول إلى صيغة الإنجاز بالتحول في مسار الدراسة، لتبدأ رحلتها التي بدأت من هذا التحول وانتهت في معارض باريس وعلاقتها مع الفنان (كيوم).

تلك الرحلة التي يرى المقربون إلى البطلة (عفاف) أنها كانت غير موفقة، بل أدت إلى نهايتها، فوجدوا قرار تحولها من الهندسة إلى الفن قرارا خاطئا، وشعروا بالذنب كونهم لم يعارضوه وينصحوها بتركه، وهذا ما يحمله المقطع السردي: "أقسم لك، في بعض الأحيان أن هذا المعاذ لا ينبس ببنت شفة وطوال ساعات، وفي كثير من الأوقات، يلقي اللوم على نفسه، وليس عليها. علي التوقف أمام خطيئتي الأولى؛ يوم تركتها تلقي بنفسها في أكاديمية الفنون الجميلة، ولم أصر عليها للاستمرار في دراسة الهندسة المعمارية. كانت تحتج على هذا المكان وترفض تفاهاته، لكنها تقوم بدفن موتاه في لوحاتها، فتبقى تحملق في الفراغ، ثم تبدأ الحروف تتجمع وتجري دون عائق، وكأنها تخاطب نفسها بهدوء"(3)، هذا الخطوة كانت الأولى في طريق الهجرة والغياب الكبير عن الوطن والاسرة.

(1) رواية التانكي: ١٤.

(2) المصدر نفسه: ٢٥.

(3) رواية التانكي: ٤٣.

أما الخطوات الأخرى التي جعلت المكيفات السردية فاعلة في تحول فعل البقاء إلى هجرة، فهي إلى جانب الرغبة في الشهرة وتعلم فنون جديدة، ووجوب الانتقال إلى بلد مثل فرنسا مشهور بالفن والفنانين، والواضح في المقطع السردي: "كان عامل البحث عن الحرية والهروب من أوضاع البلد السياسية السيئة، فقد سردت الكاتبة احداثا كثيرة كان لها الأثر على المجتمع، ما يجعل الفرد فيها يفكر بالهروب من بيئة قلقة، حتى انها تجد ان هناك من يراقبها من المخبرين والوشاة الذين لاحقوها حتى في بلاد الغربة، وهو ما تحمله المقاطع السردية: "صرت هرمة، وأنا في الثانية والعشرين، وهذا أمر مفرط في التفاهة، ولا أستطيع، لا، لا أقدر أن أستمر هنا، فكل هذا لا يطاق، والمخبرون في كل مكان يلاحقوننا إلى مناماتنا، ما هذا ..؟ ألم تشاهدهم من حولنا؟"(١)، "لا بدّ أنه القضاء والقدر الذي وضع أولئك المخبرين والوشاة، وأصحاب القبضات المصوّبة نحوها هناك وهنا"(٢).

وثمة مقاطع سردية أخرى تدلل على الظروف التي كانت تعيشها البطلة في بلدها، والأحداث التي مرت عليها، ما فعلت المكيفات السردية من (الرغبة والوجوب) للهروب منها، منها المقطع السردي الذي توضح فيه عدم معرفتها منذ متى بدأت فكرة الهجرة عندها: "لا أعرف منذ متى؟ وأنا لا أعرف، يا يونس منذ متى؟ من الجائز منذ انتحار خالي سامي وفرار أخي هلال. تسمّي تصرفاتي تطلباً شديداً، نعم وليس غروراً أو جنون عظمة، حسناً، لا تحضر في أحد الأيام وتنتشلني. إياك أن تفعل ذلك، فلا أحد ينقذ أحداً"(٣)، وأحداث أخرى يبينها العم مختار بقوله: "بعد كل الذي حصل للمدينة الكبيرة التاريخية بغداد، التي كانت تثير الفضول كثيراً، وما نال عائلة أيوب آل من نفي واختفاء واقتلاع واختطاف..."(٤)، ولكن كل هذه الاحداث لم تجعل الهجرة اجبارية على البطلة (عفاف)، وإنما هو قرار اتخذته بمحض ارادتها، مع توافر فاعلية المكيفين السرديين (القدرة والمعرفة) لتحقيق انجاز تحول الفعل، عن طريق تراكمات للأحداث مسبقة، هيأة الأرضية لإنجازه.

ومن حيث محض الاختيار ننطلق إلى السبب الثاني الذي وضع عائلة (أيوب آل) في وضع غير مؤهل للبحث عن (عفاف)؛ وهو تفضيل البطلة الاختفاء، وعدم التواصل مع عائلتها، بكامل رغبتها، ويبدو أنها كانت تريد قطيعة مع ماضيها لقساوته من جهة، ولربما كانت تريد ان تعيش الحرية التي حصلت عليها، وأسباب أخرى، فالمقاطع السردية تدلل على عزمها على هذا الاختفاء والتواري، "فهي عزمت على الاختفاء"(٥)، "وان هذا التواري يناسبها"(٦)، وهي تقول في لحظات الوداع في المقطع السردي: "اسمعوا جميعاً وكما اتفقنا تضعونني في الباب وتغادرون. صميم، أنت لا

(١) المصدر نفسه: ١٦٨.

(٢) المصدر نفسه: ٢٢١.

(٣) المصدر نفسه: ١٦٩.

(٤) المصدر نفسه: ٧٥.

(٥) رواية التانكي: ٣٩.

(٦) المصدر نفسه:٥١.

تريد مني أن أضحك، بل على العكس، تريد أن أنتحب، أكفر عن اختياراتي الشريرة في الاختباء بالسفر والرسم والشعر والمعارض والفلسفة والكتب..."[1]، وهو اعتراف صريح بأن فكرة الهجرة كانت اختيار والهدف منها هو الاختفاء واقتفاء اثر الفن.

ومقاطع سردية أخرى تبين سبب هذا الاختفاء، تسوقها ذوات فاعلة مختلفة، متكهنة تارة، ومستدلة تارة أخرى، فالعم مختار الذي وضع كل ما حدث لعائلة (عفاف) من اضطهاد واختطاف وغياب وحتى جنوحه أسبابا لاختفائها[2]، بل ان الذين اغرموا بها مثل (يونس) و(ياسين) و(كيوم) كانوا يشعرون في تسببهم بهجرتها ومن ثم غيابها[3]، كما سنفرد لكل واحد منهم مكيفاته السردية في علاقته مع البطلة.

ولربما كان مرضها أحد اهم الأسباب التي دفعتها للغياب، وعدم التواصل، والذي سنتحدث عنه وعن مكيفاته السردية، فقد يكون معرفة الاهل بالمرض دافعا للحنق عليها، كونها اختارت هذا الطريق من دون رضاهم، ولا رضا الأصدقاء المقربين منها، هذه المكيفات السردية جميعها التي تمحورت حول الرغبة في الاختفاء ووجوبه، ومن ثم القدرة عليه والمعرفة به، كلها جعلت من فعل الاختفاء منجزا متحولا عن التواصل والحضور.

الفصل الخامس من الرواية خصص للحديث عن موضوع مرض البطلة (عفاف)، الذي توافرت فيه المكيفات السردية لتحويل فعل التعافي إلى مرض، عن طريق إفادة الدكتور (كارل فالينو) الذي كان يشرف على حالتها، تلك الإفادة التي تبدأ بالمقطع السردي: "يطيب لي الرد على بعض الاستفسارات التي وجهت إليّ من طرفكم، بعضها يظل عالقاً في ذهني. إجرائياً، لست مخولاً أو ملزماً برفع تقريري الطبي مع إدارة المستشفى التي كان لي فيها عيادة ومقعد ومرضى، فأعيده إليكم..."[4]، الى المقطع السردي: "ظلوا يسجلون ذلك كنوع من الأدلة، وهذا هو حال كل مريض، وما إن أزور باريس والمشفى في الإجازات، فنتلاقى أنا وهي.. لم تنس أحداً ونحن نراهم يتوافدون، فتذكرهم جميعاً، إما كقصة في موقع تريد أن تتحقق من وجود أشخاصه. في حركتي ذهاب وإياب في تجلياتها العقلية، أو هلوساتها، وإما، أنها في الأصل تريد أن تكيد لبعضهم لسبب من الأسباب سيتوضح على طول ساعات الجلسات مثل ياسين وطرب، حتى هلال شقيقها بقيت لا تريد ذكره، ولا تريد أن تدل عليه، أن لها أخاً واحداً. كانت تخشى من عبوره الشحيح في حياتها، فأطلقت على علاقتها به تلك التي بترت لأسباب خارجة عن إرادة الجميع.."[5].

---

(1) المصدر نفسه: ١٩٤.

(2) ينظر: المصدر نفسه: ٧٦.

(3) بنظر: المصدر نفسه: ١٨٣.

(4) المصدر نفسه: ١٢٧.

(5) رواية التانكي: ١٤٠.

مقطع سردي طويل فيه الكثير من المكيفات السردية التي تثبت أولا موضوع مرض البطلة، وسبب هذا المرض ثانيا، وفي داخله أيضا موضوعات أخرى تصلح لدراسة مكيفاتها السردية.

قد يكون مرض البطلة (عفاف) معقدا في ظروفه، بعض الشيء، فإذا رجعنا إلى المكيفات السردية لفعل المرض، نجد من المنطقي ألّا يكون هناك رغبة فيه، فلا أحد يريد أن يكون مريضا، ولكن الظروف التي عاشتها عفاف جعلت من المرض محطة للهروب من الذكريات، ومنفذا لها من التفكير بما حدث لها، بل ونتيجة لما حدث، لتكون الهيستيريا وفصام الشخصية المنجز المتحقق لذاك الهروب، فمنذ مطلع المقطع السردي يؤشر الطبيب (فالينو) على هذه الامراض، "نحن نضيع الكثير من الوقت في تحديد سياج العقل وحدوده، ولا نستسيغ ما يطلق عليه بحالات الهوس والهستيريا والاكتئاب والفصام"(1)، وهو هنا يحاول ان يحول المرض إلى حل لا مشكلة، ومرغوب فيه، بل وضرورة، فيفعل المكيفين السرديين الأولين (الشعور بوجوب الفعل والرغبة بالفعل)، فهو يثبت عن طريق ورقة بحثية أن هذه الأمراض لا يستغني عنها الانسان، "إن ما يحصل لنا لا غنى لنا عنه، ولكن قد لا يستلطف الآخر طريقتنا في استخدامنا لذواتنا، إن الجنون في أدنى حالاته، ولنق ذلك منذ البدء، موجود لدى كل امرئ، متكور في بقعة من ألياف الجمجمة"(2)، وهو في النهاية يسقط هذا الشعور على ما يحدث للبطلة عفاف، وقد سجل لها مقولة اعجب بها ايما اعجاب، لأنها تتوافق مع ما ذهب إليه في ورقته البحثية، عندما تقول: "الجنون موجود، دكتور، لأنه ضروري كالعقل"(3).

ويكمن هنا مصدر التعقيد الذي ذكرناه في مرض عفاف، فهل المرض هنا هو نتيجة أم اختيار، في النهاية تكشف لنا المكيفات السردية عن طريق سرد الأسباب التي أدت إلى المرض، أن هذه الأمراض على الرغم من أنها لا ارادية ولكن العقل الباطن يدفع الفرد إليها للخلاص من شعور آخر اشد وطأة من الجنون نفسه، فتتحرك المكيفات السردية الأخرى لتخلق حدثا جديدا ينسي تلك الاحداث القاسية، فمحرك (القدرة على الفعل) هنا ليس ارادية للذات الفاعلة، وإنما هو ردة فعل عقلية، أي بإرادة العقل الباطن، فهو القادر على تحويل فعل العقل الى جنون أو شكل من اشكاله.

كذلك محرك (المعرفة بالفعل) فهو غير متعلق بالذات الفاعلة، وإنما متعلق بمحرك داخلي يعرف الحل في اللجوء إلى تلك الاضطرابات النفسية لنسيان ما حدث، يقول الدكتور (فالينو): "يا سادتي المحترمين، أن الآنسة، لم تحتج إلى أي أحد آخر. لم تحتج أي شيء من أي فرد في العائلة، من أي رجل أغرمت به، أي شيء من بلدها. كانت فقط تحتاج أن تكون نفسها، فكان عليها ربما، أن تنتظر، لكي تُصاب

() المصدر نفسه: ١٢٧.

٢) المصدر نفسه: ١٢٨.

٣) المصدر نفسه.

بنوع نادر من الفصام، فتكون نفسها الأولى أو الثانية أو .. أو ..."[1]، وهو هنا يدلل على ما ذكرنا أنّ حالة الفصام التي تعاني منها عفاف هي نوع من أنواع الحلول للنسيان، وأن مسببات المرض كان من بينها علاقاتها الغرامية وما تعرضت له عائلتها.

بل أن المقطع يؤشر على ضياع الهوية، وضياع الهدف في حياتها، فهو يقول: "كانت تضايقها فوق التصور كلمات مثل: هل أنت مهاجرة؟ أم لاجئة؟ أم منفية؟ فتطلق قهقهة ساخرة، وهي تجيب الدكتورة مليكة إدريس قائلة: أرى نفسي في الحالات الثلاث وأكثر، مربوطة اليدين من الخلف ووجهي نحو الحائط، والجدار ممتلئ بثقوب من الرصاص... انظر جيداً لمشية أي عربي مهاجر أو منفي، دكتور، له طريقة في المشي تدفع به للحائط، فلا يستطيع أن يكون في الوسط ..."[2]، والمقطع مؤشر قوي على ضياع الهدف من الرحلة، وحالة الضياع التي عاشتها في الغربة، "لم تكن سعيدة في المنفى، ولم تحنق على بلدها، فكانت وحيدة في البلدين"[3]، ومقطع آخر تقول فيه: "هذه المدينة لا تمنح ربعاً أو جزءاً من الحظ حتى. هي مدينة مستبدة، تدوس على أصابع اليدين، وأحيانا القدمين، فيما إذا تهاونا مع النفس. وها انا أرى نفسي مريضة، وكأنني أستحق ما أنا عليه عقاباً على نباهتي، ربما"[4]، هذه المقاطع المجتزأة من المقطع السردي الذي اخترناه؛ تحمل من المكيفات السردية ما يحول حلم الوصول إلى الطموح في بلاد الغربة إلى كابوس، فهو يدلل على عدم استطاعة (عفاف) التكيف مع الغربة، لأن المجتمع لم يكن مستقبلا جيدا لها، حتى يئست من ذاك الحلم، وهو الذي يعبر عنه الدكتور فالينو: "لم أصادف مخلوقا توصل إلى هذا الحد من اليأس الهادئ، كما وصلته عفاف..."[5]، وحالة اليأس هذه تجعل محركات السرد من (القدرة والمعرفة) غير فعالة، ومن ثمّ لم يكن فعل التكيف منجزا عندها، مع شعورها بوجوب التكيف ولديها الرغبة في ذلك.

المقطع السردي نفسه يحمل لنا في وسطه حادثة مهمة في حياة (عفاف) وهو اقدامها على الانتحار، المقطع الذي يبدأ من "في إحدى المرات، يا عزيزي أستاذ صميم، وصلتنا عفاف في عربة الإسعاف، وفي ساعة متأخرة من الليل... تحسنت كثيرا، وعرضت عليها الزيارة في العيادة الخاصة، إذا شاءت"[6]، هذه الحادثة تؤشر على تحول كبير في حياة عفاف، وتطور متقدم لحالتها المرضية، وهو تحول على مستوى المكيفات السردية للفعل، فتحول الشعور بالحياة إلى تفضيل انهائها، ومن ثم الرغبة بالموت، محركات كانت كفيلة بأن تملك بطلة الرواية القدرة على الاقدام على

---

(1) رواية التانكي: ١٢٨ - ١٢٩.

(2) المصدر نفسه: ١٢٩ - ١٣٠.

(3) المصدر نفسه: ١٣١.

(4) المصدر نفسه.

(5) المصدر نفسه: ١٣٢.

(6) رواية التانكي: ١٣٢ - ١٣٤.

الانتحار، وهي تعرف عواقب هذا الفعل، وهو نتيجة متطور لحالة اليأس التي أشرنا عليها في المقطع السردي السابق.

وعن طريق الاستدلال بما يحمله هذا المقطع السردي من مكيفات أخرى لهذا الفعل، نجد أن العلاقات الغرامية كانت المكيف الأول للوصول إلى هذا اليأس من الحياة، وهو استسلام لمواجهة الصعاب أقرت به بفعلها (عفاف)، ولم تستطع أن تتجاوز الأزمات العاطفية التي مرت بها، فكانت النتيجة محاولة الانتحار التي يحملها المقطع السردي: "لقد وقفت في الفراندة بعد أن حاولت أن تقذف بنفسها إلى الشارع..."[1]، والمؤشر الأول لمحرك الأزمة العاطفية الذي دفعها لهذا الفعل، هو عندما صعد رجال الاطفائية بالسلالم من الخارج لإنقاذها، وكانت مدمّاة ومغمى عليه، وانقذوها، كانت كلما تفيق، "تصرخ باسم: كيوم كيوم"[2]، وهو حبيبها الفرنسي الذي تركها بعد أن تعلقت به، وهو علاقتها الغرامية الحقيقية بين علاقاتها السابقة، التي لم تكن مكتملة، ليس هذا فحسب، فالمؤشر الثاني الذي يسوقه الدكتور (فالينو) يبين أثر تلك العلاقات عليها، إذ يقول: "تأكدتُ من شفائها من السيد ياسين على سبيل المثال... والسيد يونس كانت تود الاحتفاظ به إلى أوقات غائرة، لكي يبقى في مكانه الذي لا تعرف هي أيضاً، هل يظل بمفرده؟ أم ذهب إلى غيرها؟ فكان يرد اسمه وهي تتلقى فيه العلاج..."[3]، والدكتور هنا يصف علاقاتها بالمرض، فهو يقول تأكدت من شفائها منهم، وهي تتلقى فيه العلاج، وهذه مؤشرات على أن المكيف السردي الذي ولد لديها الرغبة في الانتحار كانت هذه الشخصيات في الدرجة الأساس.

المقطع السردي الآخر يتعلق بشخصية (ياسين)، الذي يبدأ: "هل كانت قصص الحب حقيقية؟ فالسيد ياسين وضعناه في مقدمة المسرات القاتلة... ترى، دكتور، أية هاوية نجوت منها؟ ياسين، وأي عناد حظيت به فعلا، وأنا أقوم باسترداد نفسي"[4]، ومطلع المقطع التي يبدأ بسؤال: هل كانت قصص الحب حقيقة؟ يدلل على أنّ هناك في حياتها قصص حب لم تكن حقيقية، ونهاية المقطع التي جاء فيها: أي هاوية نجوت منها، دلالة على ندمها على تلك العلاقات، فـ(ياسين) ابن المنطقة (السفينة بيتها القديم) التي كانت تعيش (عفاف) فيها، الفتى الشيوعي، الذي كان يبلغ من العمر ثمانية عشر عاما، في حين كان عمرها هي أربعة عشر عاما، وكان يملك غرفة مطلة على النهر، وهي تصعد إليه، تعرض عليه لوحاتها، هذه الغرفة تحمل لدى (عفاف) ذكريات مؤلمة، وهي البنية الزمكانية للحدث، ففيها كانت تتولد تلك الرغبة في العلاقة وهي المكيف السردي الأول لعلاقة حب غير مكتملة، فالمكان المنفرد الخاص والسن اللذان كانا فيه هما عنصرا البنية الزمكانية.

---

(1) المصدر نفسه: ١٣٢.

(2) المصدر نفسه: ١٣٣.

(3) المصدر نفسه.

(4) المصدر نفسه: ١٤٣ - ١٤٥.

ويبدو أن سن المراهقة هو الذي تحكم بتلك العلاقة، فكانت مشوبة بالألم، فهي لم تكن متكاملة المكيفات للحدوث، ولكنها حدثت، بدافع المكيف السردي بالرغبة في ممارسة العلاقة، التي تعرضت للخداع فيها، "ولكن، أين كانت تتم تلك اللذائذ؟ في غرفته في الطابق العلوي والنهر دائما يؤلمها، وهي تجلبه إلى لسانها، كأنه خدعها مثل ياسين"[1]، ومقطع آخر من السرد: "لا تملك أدلة إلّا غرفة ياسين الذي كان يجعل الرغبة لديها تتوسع، كما كانت ترى اتساع مجرى النهر بدءا من مسام البشرة..."[2]، وعن طريق هذا الخداع الذي تعرضت وما يدلل عليه المقطع السردي، نجد أنها لم تكن تملك المكيفات السردية الأخرى، فلم تكن المكيفات السردية (القدرة على الفعل، والمعرفة بالفعل) فاعلة لديها، فهي كانت مسلوبة الإرادة في الانصياع الى تلك العلاقة، وعدم توافر المكيفات السردية كاملة، هو ما جعل علاقة الحب تلك غير حقيقية.

الشيوعية هي الأخرى كانت عارضا لتلك العلاقة، فقد وجدت فيه وهو المنغمس "النظريات والكتب والمنشورات"[3]، ولا يطلع منها، وهي من تأتي لترتب له "المكتبة والثياب والخزانة والستائر والسرير"[4]، والأخير كانت تعلم من رائحته أنه شخص غير سوي وشهواني، وهي تشبهه بعمها مختار، كل هذا دفعها الى عدم الوثوق به، فذهبت تشك بصدق علاقته معها، "هؤلاء الناس هم بالفعل عائلته الخاصة، فكلهم يعيشون في روسيا.. فماذا سأفعل إذا ذهب وراءهم، وعافني"[5]، حتى وصلت إلى حقيقة أن تلك العلاقة وتلك الأفكار الشيوعية ليست سوى أوهام كانت تعيش فيها، فبعد أن رسمته ورسمت الشخصيات الشيوعية، أخذت اللوحات معها، وقد شاهدها الدكتور (فالينو)، ووصفها بأنها أول صدمة أثرت على (عفاف)، فكانت السوط الأول الذي جلدها، إذ يقول: "بعض التخطيطات جلبتها معها، هكذا كنوع من القصاص لأوهام، كان موضوعها الأول، ليس ياسين فقط. كانت الماركسية والشيوعية وما لف لفهما، فوضعت ذلك كله في تخطيطيات كنوع من الوثائق الفنية ربما أكثر دلالة من الشعارات التي ترفع في بلدها. عفاف جعلتني وبدون مبالغة، أيها السادة والأصدقاء، وقبل صياغة تقاريري الطبية والعلاجية أن أذهب إلى بلدها وبلدكم. نعم، ألتحق به من حين لآخر، فأرى أن ياسين كان أول سوط ضُربت به في كل مكان من الجسد والقلب، تماماً..."[6].

كانت ذكرى (ياسين) مؤلمة وعابرة في الوقت نفسه عند (عفاف)، والتحول الذي حدث في نهاية هذا المقطع السردي هو (النسيان)، فقد استطاعت (عفاف) أن تتجاوز ازمتها معه، وذكرياته المؤلمة، "تفاهة في مقابل ياسين الفتى العشريني

---

(1) رواية التانكي: ١٤٣ - ١٤٤.

(2) المصدر نفسه: ١٤٤.

(3) المصدر نفسه.

(4) المصدر نفسه.

(5) المصدر نفسه.

(6) رواية التانكي: ١٤٤ - ١٤٥.

الشيوعي الذي سخر منها، وسفه موهبتها، ومزّق ما كان يترك من تخطيطات موزعة في أرجاء غرفته إلى نتف تتطاير بوجهها ما إن تعود في اليوم التالي، لترى آثار ذلك"[1]، تلك الأحداث كلها والصور القديمة تناستها، وتجاوزتها بعد ان انتقلت بالسكن إلى شارع التانكي، "لم تجلب اسمه أمامي بعدما انتقلت من بيت السفينة إلى شارع التانكي"[2]، وقرار التخلي عن فكرة الاستمرار مع (ياسين) جاء بعد توافر المكيفات السردية بالرغبة في الابتعاد عنه كونه غير جدير بالثقة، ووجوب تركه لمواصلة حياتها والبحث عن الشخص المناسب، ومن ثم تفعيل المكيفين السرديين (القدرة على الفعل والمعرفة به) عندما وصلت إلى نتيجة، "أي هاوية نجوت منها؟ ياسين، وأي عناد حظيت به فعلا، وأنا أقوم باسترداد نفسي"[3]، والعناد هنا هو أنها كانت في صراع بين رغبتها وعقلها، فاتخذت قرارا كان صعبا قليلا ولكنه صائب، بعد توافر المكيفات السردية له، لتصل إلى فعل الإنجاز وهو تركه.

مقطع سردي آخر يتعلق بشخصية (يونس)، وهذه الشخصية الجدلية في الرواية، لديها تحولات كبيرة في الأدوار، وهي الذات الفاعلة في المقطع، وتنتقل بين بنيتين زمكانيتين، الأولى تتصل بالبطلة (عفاف) والثانية تتصل بالخالة (سنية).

فأما المقطع السردي الذي يتعلق بـ(عفاف) فيبدأ من: "إني يونس الهادي، الذي كانت تطيره تنورة قصيرة، وتهزه ضفيرة شعر... لا ندري، يا دكتور، إن بقي لك ما سوف ترميه في وجوهنا، لكي نلتفت إليك ونصدقك، وهل بقي من المغامرة الملعونة للآنسة من إغراء ما، لكي تحدث أنفسنا به، فتعود وتحدثنا وتطلب أن نراها مجدداً عبر عينيك. هيا .. هيا تحدث معنا دكتور، فالجميع توقف عن البحث عنها. ثق من ذلك، حتى لا يعرف عماذا يبحث عنها بالدرجة الأولى؟ أم عن نفسه؟"[4]، وعلى طول هذا المقطع السردي فهو يحمل صراعاً ذاتياً يعيشه (يونس) في قصة تعلقه بـ(عفاف)، ومنذ مطلع المقطع السردي يطالعنا اضطراب هذه الشخصية، التي تملك الرغبة الكاملة في إقامة علاقات غير سليمة، من خلال هوسه بالتنورة القصيرة... إلخ، وهو يعترف منذ البداية "بعض تصرفاتي سخيفة، ربما، هذا الوصف دقيق أو قاسي، فكان يراودني، وأنا أرى نظرات عفاف وهي تتوجه إليّ"[5]، وهو يعزو تصرفاته وطباعه السلبية إلى البيئة التي نشأ فيها، وهي مدينة الهندية التي يصفها بوصف سيء جداً، "مكان لا يمكن تصديقه، شيء وهمي مليء بالمهربين... إلى الاسكافي الذي صادفته، فاشتريت حذائي المستعمل..."[6]، مقطع سردي يبين وضاعة البيئة التي نشأ فيها، فضلا عن ضعف حالته المادية، حتى انتقل إلى الاكاديمية التي التقى بها مع (عفاف) وصديقتها (طرب)، فعفاف منذ البداية لم تكن تشعر تجاهه بأي مشاعر، بل كانت

---

(1) المصدر نفسه: ١٤٥.

(2) المصدر نفسه.

(3) المصدر نفسه.

(4) المصدر نفسه: ١٥٧ - ١٧٤.

(5) رواية التانكي: ١٥٧.

(6) المصدر نفسه: ١٥٨.

تسخر منه هي وصديقتها، "هيا انتبهي هذا طالب يملك شروط العوازة كلها.. لم أفهم تماماً، الكلمة أعرفها، أسمعها في بعض المرّات من امي. أدركت خوفي، فالكلمة تجمع ربما صفاتي جميعها"(١)، وهو يجد في هذه الصفات عائقا أمام الوصول إلى إحدى الفتاتين، "ط ر ب حروف موجودة وراء الزجاج في محل راق، لا يصله الناس من أمثالي، وإذا ما اقتربت منه، أو من إحداهن، فما عليّ إلا أن أقوم بتغيير سلوكي، يعني أن أكون أرقى، وأنا لا أقدر على ذلك"(٢).

كان (يونس) يائسا من وضعه، "أنا مجرد نحات منحوس... ليس لديه مراجع فنية إلا الفطرة البشرية، وبعض النزوات الجنسية والعاطفية الفاشلة في بلدة صغيرة موحشة"(٣)، مع هذا تولدت الرغبة عنده في إقامة علاقة مع (عفاف)، وهو الذي يقول: "لم أراود عفاف، لم أطلق صفيراً في أثناء مرورها، لم أتنهد من حسنها الفريد. لم أعض شفتي ويسيل لعابي وهي تقبل نحوي في الأصل، لم أصب بخفقان القلب وهي تقف وراء مسند الرسم، ولا قمت باختلاس النظرات المريبة لمشيتها أو ثيابها على العكس دكتور كان الشعور بالضيق هو الذي يلازمني، ويخلط أوراقي جميعها، وأنا قبالتها"(٤)، مع كل هذا الالتزام تجاه (عفاف)، وإلى جانب هذا كله، أعجب بها، وفي داخله كانت تلك الرغبة، "عفاف لم تجعلني سعيداً ونحن معاً، لكنني، ويا للمفارقة، ففي العمق كنت أنتظرها. نعم، انتظرتها في سعي للإصابة بها، فقد كانت تحضر وحدها إلى الأكاديمية تتقدم بين حشود الطلبة وهي تشق طريقها إلى الصف. تبتعد وتبلغ مبتغاها، فأنادي عليها في عبي وألعنها، فأخشى أن تذهب أبعد من المرسم والنادي والحديقة والبيت والمدينة والكورنيش فلا تعود. تذهب ولا أعرف ما هي الحلول التي عليّ التأرجح فيها..."(٥)، وهو يقر بأن في الأمر مفارقة، فالرغبة تولدت في داخله، دون أن يكون له أي ردة فعل تجاه هذه الرغبة، فهو يشعر بوجوب الفعل، ولكن المكيفين السرديين الآخرين غير فاعلين، فهو لا يملك القدرة على مصارحتها، "لديها قدرات خفية على التهديد، أجل، نوع من النظرات، وهذا الالتباس أدخله وهي أمامي، فتتضعضع ثقتي، واعرف أنني في خطر"(٦)، ولا يعرف الحل لهذا الوضع، وهو الأمر الذي جعل فعل الحب او العلاقة غير منجز.

والمؤشر الآخر على اضطراب شخصية (يونس) هو أنه يفكر بـ(عفاف) حبيبة، وينظر لصديقتها بشهوة، ويبرر لنفسه هذا، ومن ثمّ هو يعترف بأنه مريض نفسي، "ترى هل أحببتها، يا يونس والكلام عن الحب عسير، ويحتاج إلى شطف وتطهير. نعم أنا أهتدي إليها وعلى راحتي وهواي... دكتور، تجدر الإشارة إلى شهوتي التي تتعاظم لطرب، وأنا مع عفاف، وهذه أمور أنت تدركها، فما علاقة هواي

---

(١) المصدر نفسه: ١٥٩.

(٢) المصدر نفسه: ١٦٠.

(٣) المصدر نفسه: ١٦٣.

(٤) المصدر نفسه.

(٥) المصدر نفسه.

(٦) رواية التانكي: ١٦٤.

بشهوتي ورغباتي..."[1]، وهذا المؤشر هو مقدمة للمقطع السردي القادم الذي يبين وضاعة هذه الشخصية، التي انتهت علاقته مع (عفاف) في مقطع سردي متأخر في الرواية، عندما بادر بمصارحة (عفاف) بحبه، وهي تفصلها ساعات عن السفر، وفي مكان غريب قرب اقفاص حديقة الحيوانات، والمقطع هو: "قال يونس بصوت شديد الأسى واليأس: أحبك. بذلت أقصى ما بمقدورها أن تُفرّغ صوتها من شحنته الغاضبة فصارت تقضم شَفَتَيْها، وتقوم بتهدئة روحها..."[2]، انفجرت عفاف غضبا في وجه يونس، من دون أن تعلم بحقيقة شخصيته، وهو ما دفعها لأن تحمل ذكريات جميلة عنه عندما تحدثت لطبيبها، ولكنها في الوقت نفسه لم تجد فيه الشخص المناسب لها، وانتهت محاولته بالفشل مع توافر المكيف السردي القدرة على الفعل.

والمقطع السردي الذي يتصل بالخالة (سنية) يبدأ من: "تجاوزت الخالة سنية، وهذا صحيح، لكنني سأتوقف أمامها، وهي مضطجعة على سريري في شقتي، وأنا أرى طيف عفاف... إلى أين ذهبت سنية، دكتور؟"[3]، وسنجعل الخالة (سنية) هي الذات الفاعلة في هذا المقطع، مع أنّ الراوي هو (يونس)، فبعد رحيل (عفاف) أقام (يونس) علاقة غير شريعة مع خالتها (سنية)، هذه الخيانة لثقة العائلة كانت مشتركة بين الاثنين، والمكيفات السدرية لهذا التحول بالفعل كانت حاضرة وفاعلة في المقطع، بدءا من الرغبة في الفعل التي تولدت بينهما، فـ(سنية) شعرت بتقدم العمر، وأنها لن تحظى برجل بعد هذه السن، فقررت أن تقيم تلك العلاقة مع من توفر منهم أمامها، فكان (يونس)، والأخير، كان يريد أن يعوض خسارته (عفاف) بالتقرب من خالتها، "هي مضطجعة على سريري في شقتي، وأنا أرى طيف عفاف في بهاء لحم ومسام وبطن وظهر سنية"[4]، "سكان هذا البيت أفلحوا في أن يتركوني في منتصف المسافة ما بين عفاف وسنية، فكانت الآنسة تتقوى، وسنية تضاعف إغوائي، فتهتز قلاعي، فأرى نفسي وراءهما، أنا من الحاشية، وربما أقل. نعم، دكتور، كنت أحاذيها في الطابق العلوي نفسه، وأشم عطورها، وأدخل حمامها، واضعاً منشفتها فوق وجهي، وأردد:

لماذا ينتهي الأمر قبل أن يبدأ، يا عفاف؟ لماذا أحبك بأثر رجعي، وأنا أخوض حرب استنزاف مع خالتك؟ هل هذا صدرك؟ أم رائحة إبطك؟ أم أرض بطنك الضامرة؟"[5].

المكيف السردي الأول وهو (الرغبة) كان سببه الحرمان الذي عاشه الطرفان، "تبتسم وتعلمني التناغم والمداعبة، فأصير تحت نظرها، تكبرني بأعوام، ما الضير في ذلك؟ الحرمان يولد الرغبة المختمرة، فنحن الاثنين... اللذة تستجيب لنا، فلا أحد

---

(1) المصدر نفسه: ١٦٩.

(2) المصدر نفسه: ٢٣١.

(3) المصدر نفسه: ١٧٤ - ١٨١.

(4) المصدر نفسه: ١٧٤ - ١٧٥.

(5) رواية التانكي: ١٧٥ - ١٧٦.

يأتي ويحل مكان أحد آخر، فالأمر ليس بمثل هذه السهولة التي تتصورها. فأنا، ربما، قدري كان الاقتراب من سنية"[1]، وكعادته (يونس) يبرر لنفسه الفعل القبيح، ولكن (سنية) التي بدأت عندها الرغبة من الغيرة من (عفاف) وصديقتها (طرب)، "يقتضي التنويه هنا أن سنية بدأت بالنكد، ثم الغيرة من عفاف الغائبة أجل، ومن طرب"[2]، ثم أقدمت على استئجار شقة ووضعت مفاتيحها بيد (يونس) لتحقق تلك الرغبة، وكانت الحرب آنذاك قائمة في الثمانينات، وهي دافع نفسي لـ(يونس) لسد حرمانه، "فلا ندري لمن نرفع أيدينا بالوداع، ونخاف أن نضل الطريق إليها.."[3].

(سنية) أصرت على فعل الخيانة للعائلة، ليس فقط عن طريق علاقتها غير المشروعة، وإنما عن طريق تزويرها تواقيع افراد العائلة وبيع وقفيات تابعة لهم، لتجمع أموالا تمكنها من الهروب مع من يسد حرمانها، "فاكتملت فيها دروس الخلاعة والسفاهة جميعها، وعلمت الكثير للكشف عن مواهبه في الانحطاط، فيما إذا صدقنا ما حصل بعدها فليس بالضرورة أن تتجلى في اللذة وحدها، فبدأت سنية بتزوير تواقيع أختيها تباعاً، وهي تقوم ببيع بعض الوقفيات التي لا تقع تحت أنظار الوالد أيوب الذي بدأت صحته بالتدهور تدريجياً"[4]، شبح الشيخوخة الذي سيطر على تفكيرها وضياع العمر دون متعة، جعل المكيفات السردية في (وجوب الفعل والرغبة بالفعل) تتوافران في الاقدام على هذا الفعل، ومن ثم ثقة الاهل بها جعلت المكيفين السرديين الآخرين فعالين، فامتلكت القدرة على فعل الخيانة، والمعرفة بالفعل، وهي تخبر (يونس): "سنهاجر، سنغدو أثرياء، أجل، يا يونس. هنا سنموت من العفن، وسيطوينا النسيان... هيا، سنطوف العالم، وربما نزور فرنسا، ونزورها"[5].

وهي هنا تعلم أن يونس يحب عفاف، وتعلم أن علاقتها معه وقتية وليست سوى نزوة سرعان ما انتهت، "لم تسمها حتى باسمها؛ عفاف. بدت الشهوة تافهة، وتدفع للكآبة، وسنية تشبه المدينة المكللة بالخديعة، وهي تفرش أرقام بورصات الدول المجاور على السرير، فكانت النقود تحسسنا بالمداعبة بدلا من ايادينا والسنتنا. فكنا ننام بفظاظة وبؤس"[6]، وهو يعترف أنه "لم أحب سنية، دكتور كنت أتجه إليها لتصريف الوقت الباقي ما بين غياب عفاف، وتبادل النظر مع متروكاتها في الطابق الأعلى، فأحاذيها وحيداً، وأبقى أحدث نفسي، وأحدثها. هل انتهى الأمر، وأنا أدفع به، لكي لا ينتهي حتى تحضر سنية، وتدخل وتجتاح حياتي في أعنف هياج جنسي؟ هكذا،

---

(1) المصدر نفسه: ١٧٥.

(2) المصدر نفسه: ١٧٦.

(3) المصدر نفسه.

(4) المصدر نفسه.

(5) المصدر نفسه: ١٧٧.

(6) رواية التانكي: ١٧٧.

في اليأس الذي يطرق بابنا، ونقول لا، لن نسميه رعباً، بكل بساطة كان نوعاً من الرضّ المر منها ومني"(١).

الحدث الأبرز في نهاية هذا المقطع السردي هو خسارة (سنية) للأموال في المضاربات، واختفاءها، من دون أن يعلم أحد أين ذهبت، "بدا البيت وسكانه، وبعد شهور ونحن نزورهم؛ أيوب فَقَدَ إحدى عَيْنَيْه أيضاً، وسنية لا أثر لها، ولا أحد يقدر أن يؤكد شيئاً؛ غادرت خارج البلد؟ أم قضت؟ أم قتلت؟.. أم ماذا؟"(٢)، فبعد تلك الأحداث مؤكد أن الخيار الوحيد أمام (سنية) هو الاختفاء عن الأنظار، والمكيفات السردية لهذا الحدث متوافرة، بوجوب هذا الاختفاء والرغبة فيه، ومن ثم القدرة عليه والمعرفة به، "نعم، قامرت المرأة بجميع ما تملك، وما ليس لها. فتعهدت أن تكمل شهوة الشر، فوصلت نقطة الختام التي لا طائل وراءها، فلا نعرف كيف بلغت تلك الدرجة؟"(٣)، وبالطبع يشعر (يونس) بالذنب مقابل هذا كله، "هل أنا مذنب وقاتل ومسبب هذه الحرائق كلها، دكتور؟"(٤)، والعائلة تشك بوجود رجل دفعها إلى فعلتها هذه، "بالتأكيد هناك مسبب مثير تحت القبعة كما يقال. أجل، دافع، قل حافز حتى لو كان وقوراً في البداية، ولكن وراء ذلك رجل لعق شفتيها، وفك حصونها، فوضعت في حجره جميع ما تملك"(٥).

المقطع السردي الأخير يتعلق بالسبب الرئيس وراء كل ما عانته البطلة (عفاف) وما وصلت إليه من مرض وضياع ومن ثم اختفاء، وهو شخصية (كيوم) الفنان الفرنسي الذي اوقعها بحبه، وتركها في منتصف الطريق من دون ان تعلم الأسباب، والذات الفاعلة في هذا المقطع هي البطلة (عفاف)، والمقطع يقع على قسمين، الأول يبدأ من: "كان ينبغي أن أدعك تمسك بزمامي كما يقولون في لغتنا العربية، لكي أنال الحظوة، آنذاك، لا أعود ذاهبة وعائدة إلى نافذة، وأنت تغيب...، فهي لم تعد تشتاق لكيوم قدر النظر إلى أظافر قدميها المصبوغتين باللون الذي تشقق وتقصفت الأظافر، وبعضها استطالت إلى أمام أكثر من اللازم، فبدأت تؤذيها في الذهاب والعودة"(٦)، والقسم الثاني يبدأ من: "تراءى لها اسم كيوم، الطيف الذي كان يقفل بعض اللوحات عليه وعليها، قد حضر إلى هنا، ليتبعها، فتراه مضاءً وحده، وحده هو يلتمس الطريق إليها... هكذا أخبرت الطبيب. الغضب كله لا يجعلها سعيدة، والحزن لا يجعلها تموت، وهي لا تريد أن تكون سعيدة فقط. عليها أن تأخذ يد كيوم بين يدها، وتغني له، وهما يسيران في حدائق لوكسمبورغ والتويلري"(٧).

---

(١) المصدر نفسه: ١٧٨.

(٢) المصدر نفسه.

(٣) المصدر نفسه: ١٧٩.

(٤) المصدر نفسه.: ١٧٨.

(٥) المصدر نفسه: ١٧٩.

(٦) رواية التانكي: ١٩٦ - ٢٠٢.

(٧) المصدر نفسه: ٢٤٠ - ٢٥٨.

ومن بداية هذه المقاطع تشرع البطلة (عفاف) بمحركات السرد نحو (الطاعة النشيطة) أي امتزاج الشعور بوجوب الفعل بالرغبة بالفعل، حين تقول: "كان ينبغي أن أدعك تمسك بزمامي..."(1)، "يا كيوم، خذ، خذ بقوة ما لا يمكن تخيله، ومن دون عودة للمعاجم، فأنا أريد أن أشتق لك اللعنات والملذات، وأدعك تستغلني، ولا تختزلني. لا تعترضني، أرجوك فيما إذا أصابني الهلع مما أشتاقه فيك، والذي لا أقدر الوصول إليه، وما لم تُبلغني إياه وأنا في حضنك، ما لم أحصل عليه حتى وأنت تنهكني وتستخدمني كما لو كنت غريمك"(2)، فبعد رحلة عناء طويلة مع قصص للحب غير مكتملة، تجد البطلة (عفاف) ضالتها في (كيوم فيليب)، ناقد ورسام فرنسي، تعرفت عليه في أحد المعارض، وهو دافع مشترك أول للإعجاب من الطرفين؛ وهو الاهتمام نفسه بالفن.

كان (كيوم) يحمل المواصفات الكاملة لدى (عفاف)، فترسمه بـ"هيئة آلهة قابلة للتشابك، وبالتالي للسكنى"(3)، فهو شديد الوسامة والرشاقة، "الكتفان المشدودتان، الردفان القويان، والبطن الخاسف قليلاً: هوذا الشكل الأكثر شهوانية وتلقائية. جينات الاستعارة بلاغة غير الغرام والهوى والحب، فإذا بلغتها، فماذا ستقول بعد ثوان؟ تكاد تفرّ من بين ثيابه ذات الأناقة الرياضية بنيته النحيلة هيئته شاغرة بشيء لا تعرف ما هو هي ستشغله"(4)، هذا الإعجاب زاد عليه اهتمام (كيوم) بها، منذ اللحظة الأولى للقائهما، "شعرت أنها محظوظة كمن اهتدت بعد طول انتظار"(5)، فهو الذي أعطاها رقم هاتفه، ومن ثم رافقها في اول معرض فني لها، وظل ملازما لها، وعندما قدمت على خلع حذائها الضيق لترتاح في تلك القاعة، "عاد كيوم، وهي واقفة بجورب أسود تنتظره وهو يحمل بيدَيْه قَدَحين من النبيذ الأحمر. ارتبكت جداً، فأطلق ضحكة مجلجلة، بددت اضطرابها، فضحكت معه فلم تبحث عن أية كلمات وهي تشاهده ينزل أرضاً واضعاً القدحين جانباً، وبدون كلام، خلع حذاءيه هو الآخر، ودفعهما بعيداً"(6)، تواضع ومشاركة وتقرب هي خطوات (كيوم) صوبها، كل هذا غذى المكيفين السرديين (الوجوب والرغبة)، زاد عليها الحرية التي تتمتع بها في بلاد الغربة لتفعل ما تشاء، والمعرفة بالفعل، لتكتمل عندها المكيفات السردية لفعل التحول الى عاشقة، "صدقت عفاف رائحة الحديث الذي لم يتفوه به كيوم وهي تغني، فقط صدق حديث الأيدي وما تبعثه دقات الساعات وحجرات النوم والأضواء التي تبقى مضاءة، لكي لا يحضر النوم، فلا هو، ولا هي يستسلمان للكرى فماذا يعقب الغناء والشراب وغمغمة الأيدي؟ هكذا بدأت بالتنهد وهكذا بدأ المرض مع كيوم"(7).

---

(1) المصدر نفسه: ١٩٦.

(2) المصدر نفسه: ١٩٧.

(3) المصدر نفسه: ٢٤٠.

(4) المصدر نفسه.

(5) المصدر نفسه: ٢٤٢.

(6) رواية التانكي: ٢٤٤.

(7) المصدر نفسه: ٢٤٧.

كانت (عفاف) تبلغ من العمر وقتذاك الثانية والثلاثين من عمرها، وهو سن يجمع بين النضوج وبين الخوف من شبح الوحدة، وهما عاملان ساعداها على تفعيل محرك القدرة على الفعل، وتطورت علاقتهما لتذهب إلى أبعد حد، "كم هي الساعة الآن؟ كانت تسمع أنفاسهما، كما لو كانا في حلم. بغتة صمت كيوم، ثم وجم، فتوقف وانقلب وصار بجوارها. سحب سترتها وغطاها، ثم احتضنها برفق ورقة. شعرت أن هناك سحابة من الخوف عليها. وكانت هي تختض في قلب القوة الغاشمة التي تصاحب اللذة من هذه السعادة التي جعلتها تشعر أن دمها كان ساخناً ووقحاً، فعانقته وهي تشمه بطريقة حيوانية"(١).

كل العلاقات التي اقامتها سابقا لم تكن بعمق هذه العلاقة، وهي الباكر بعد سن الثلاثين، ولم تكن لديها أي علاقة حميمية قبله، ولكن الرغبة هذه المرة تختلف، فالحب يوجب التقرب، والرغبة عارمة لذاك التقرب، هذه المكيفات السردية هيأت الأرضية لتكون القدرة على تجاوز حاجز العادات والتقاليد والدين قائمة، مع مكيف المعرفة التامة أن ما تفعله ليس سوى علاقة غرامية في مكعب ناقص الاضلاع، ولكن الحرمان الذي عاشته جعلها تغض الطرف عن كل ذاك، "كانت القبلة على مسافة قرون تنادي، وما عثرت عليها. قبلة تمكث بلغات أجنبية وشرقية وسريانية ويونانية، قبلة بها ملح ودمع وعرق يتجمع بين الأطراف والذراعين، فيعتصران بعضهما بعضاً، ويتقاسمان النجاة من الوحشة"(٢).

سرعان ما انعكس ذاك النقص في أضلاع مكعب تلك الشقة، لتنتهي الرحلة الجميلة مع تلك العلاقة، ويتدرج التواصل من عدم اهتمام إلى تذبذب في الحضور والغياب، ومن ثم الغياب النهائي، وتحول فعل التواصل والحب إلى قطيعة وغياب، "لم يعد أمر شغلها وتصاويرها يشغله، أم، لم يعد يحفل لأمرها وأمر فنّها؟ كانت تريد أن يكون لها قسمات وكيان حقيقي لترتيب غرامه، وانتقاله وخطواته ووجوده.. وهذه الغيابات المتعددة، هل هو عصيان طفل؟ أم ترويض للشرقية من الجوانب جميعها؟ أم رفض الاستسلام لها، بأي حال من الأحوال؟ هل هو فرار هجران؟ أم ترك أبعد من هذا كله؟ فبدأت صحتها تتسرب من بين يديها، فكانت تستيقظ مجهدة ومسممة. لم تتعرف على طباعه، فلماذا يلجأ رجل مثل كيوم للتلاعب، للكذب، للمبالغات؟"(٣)، هذه الاحداث المتسارعة، ظلت غائبة الأسباب عن (عفاف)، فهي لا تعلم مالذي دفع إلى هذا التحول في الفعل، لتبقى تنتظر، "والحب، حسبت أنه يتقدم صوبها، وهو إلى جانبها منذ عام وعام ... غاب، غاب، غاب بدون استئذان، فبلغت من العجز أن أمضت حياتها في الشرفة المطلة على الشارع العام، بقيت هناك على مر الفصول يناير مارس، سبتمبر، مايو تموز، فتخلد للنوم وهي تنتظر هناك"(٤)، إلى جانب ذاك الانتظار بدأت تبحث عن أسباب الغياب التي ذكرناها في الفصل السابق، إلا أن النتيجة

---

(١) المصدر نفسه: ٢٤٨.

(٢) المصدر نفسه: ٢٥٠.

(٣) رواية التانكي: ٢٥٤.

(٤) المصدر نفسه.

كانت الانتقال إلى المكيفين السرديين (القدرة على الفعل والمعرفة به) ليقرر (كيوم) تركها وسط الطريق، وتبدأ رحلتها مع اليأس الذي افضى بالنهاية إلى غيابها الكلي، وقبلها محاولتها الانتحار.

ثالثاً: المكيفات السردية في رواية (الأجنبية)

رواية (الأجنبية) تكاد تكون أسهل من باقي الروايات لدراستها وفق المكيفات السردية، كون الكاتبة (عالية ممدوح) على الرغم من أنها تكتب سيرتها الذاتية، إلا أنها جزأت الرواية إلى مقاطع قصيرة تقترب من المشاهد أو المقاطع المسرحية، في تعدد للبنيات الزمكانية، وخاصة أن معظمها كان وصفا لما أطلقت عليه الكاتبة (بيوتات)، منها ما كان حقيقيا، ومنها مجازيا، لذلك سنختار منها المقاطع الأبرز من حيث وضوح المكيفات السردية.

أول المقاطع السردية يحمل عنوان: (بيت الطاعة)؛ وهو المقطع الذي تدخل الكاتبة به إلى الرواية، ويبدأ: "في منتصف التسعينات من القرن المنقضي، اتصلت

بي القنصلية العراقية بباريس تدعوني لزيارتها في مقر السفارة..."(١)، فهو استذكار لحادثة قديمة مرت بها الكاتبة أو البطلة، اذ تشرح في بنية زمكانية مغايرة مكمن الصراع في الرواية، وهو علاقتها السيئة مع زوجها التي انتهت بمغادرتها البلد، وكيف أثرت عليها وهي تحاول الحصول على لجوء انساني في البلد الجديد وهو فرنسا، وهو ما انتهى به المقطع في محاولة لتوظيف الحدث لمصلحتها في اثبات هويتها في الغربة، "تستطيعين الإفادة منها في يوم من الأيام. من يدري؟ أجاب القنصل وهو يوصلني للباب"(٢).

المقطع يؤسس لحالة الصراع الذاتي الذي تعيشه البطلة في الغربة، والخوف الذي يتملكها عندما تكون بلا هوية، ويفصح عن حجم القلق من المجهول الذي ينتظرها، فالاستدعاء من قبل القنصلية بدد حالة الاستقرار المؤقت الذي تعيشه، وأرجعها إلى طبيعة الحياة التي تعيشها في باريس ومحوريها (الخوف والقلق)، "كنت أحرس جلالة الخوف بكذا وكيت من التفاصيل المثيرة للقلق"(٣)، وتتجلى المكيفات السردية في تلبية الدعوة التي تلقتها، في تحقق (التردد) (٤) الذي يكونه عدم الرغبة مع وجوب الفعل، فهي تتوجس أن مثل هذه الدعوة لن يكون من ورائها خيراً، "أثق كثيراً بالأمور العاجلة فهي تملك حبكة ألغازها، وبالتالي فإن أذيتها لا تنتهي عاجلاً "(٥)، وهذا تسبب بعدم الرغبة بالذهاب، ولكن المكيف السردي (وجوب الفعل) كان أقوى من عدم الرغبة، فهي تعلم بفعل الامتناع عن الذهاب، وما قد يسببه لها، "الخوف الذي كان يحث الخطى في اتجاهين إما السفارة العراقية وإما دائرة البوليس الفرنسي على سبيل المزاح"(٦)، فالخوف من العواقب هو الذي فعّل المكيف السردي (وجوب الفعل).

أما سبب ذلك الخوف فهو راجع إلى تلك الذكريات مع زوج لم تكن حياتها معه سعيدة، وتخشى من اعادتها قسراً إلى العراق فتلقاه مجدداً، "مَاذا لو تم حبسي وتخديري وتقييدي ثم شحني إلى هناك كطرد تالف"(٧)، وهذه الفكرة كانت تراودها كثيراً وهي هاجس خوف كبير لديها، بل جعلتها كمن يطاردها وهي في باريس، "المطاردات ما بين قطار الانفاق وشوارع الاحياء الراقية في باريس... تجعلك مقطوع الانفاس وانت تحث الخطى إلى السفارة"(٨)، بغياب الرغبة اجتمعت المكيفات السردية المتبقية لتحول فعل الامتناع الداخلي الموافق لعدم الرغبة إلى تلبية للدعوة، والعزم على استثمار الموقف وتغيير وجهته إلى صالحها، مع بقاء عنصر الخوف

(١) رواية الاجنبية: ٧.

(٢) المصدر نفسه: ١٠.

(٣) المصدر نفسه: ٧.

(٤) ينظر: الحكاية الشعبية الموصلية مقاربة بنيوية دلالية: ٦٦.

(٥) رواية الاجنبية: ٧.

(٦) المصدر نفسه.

(٧) رواية الاجنبية: ٨.

(٨) المصدر نفسه.

قائما، "أقتات فعليا منذ الصباح الباكر إلى ساعة ملاقاتي القنصل العراقي على نظام الجندي الخواف...وقفت أمام الباب الحديدي الثقيل جدا، مررت وسط أجهزة كاشفة تقدر على كشف أي شيء إلا ذبذبة الخوف، خوفي"(١)، ولكن ثمة رباطة جأش أمام الموقف تتمتع به البطلة، فهي إلى جانب ذلك القلق كانت عازمة على المواجهة، "لم أتعثر بالدرجات التي واجهتني وأنا أجتازها"، "إن كفّي وأصابعي وذراعي وساعدي وصولاً إلى الكتف، كانت تتمتع بقوة طبيعية فائقة. لم تهتز أو ترتجف"(٢)، تلك الرباطة لم تكن كافية لتوقف الخوف الداخلي، بل بدأ الخوف يحول كل عوامل الطمأنينة إلى صفة الهدوء الذي يسبق العاصفة، "كان الرجل في الاستعلامات مؤدبا وهو يبتسم في وجهي. لم أر أي أثر لأي إجراء قهري أو تعسفي... خرج القنصل من وراء مكتبه وتقدم لمصافحتي. الاستقبال اللطيف في ذاته ضاعف هلعي"(٣).

القنصل يسلمها ظرفاً اسمر رسمياً قادما من العراق، أعتذر القنصل لفتحه إياه، فزاد قلقها، "اعتذار صريح بلا تورية كما لو أنه يسلم إلي أمر فصلي من نقابة الصحفيين فيقوم بدفع التعويضات اللازمة"(٤)، ما زاد خوفها هو خلفية هذه الظروف السمراء في العراق الذي عاشت فيه، فهي مجهولة المحتوى، وتحمل احتمالين متناقضين، إما المكافأة وإما العقوبة، وهي في بنية زمكانية ملائمة للعقوبة أكثر من المكافأة، لتقرأ ما في الظرف وتجد أن زوجها طلبها لبيت الطاعة، وهو الذي سنعرف فيما بعد أنه احتفظ بمستمسكاتها الثبوتية كي لا تحصل على اللجوء في باريس، ويجبرها على العودة إليه، وآخر ما توصل إليه لإجبارها على العودة، وهو طلبها لبيت الطاعة وهو عنوان هذا المقطع.

مكيفات السرد قللت من حجم القلق والخوف الذي كانت تواجهه البطلة، وهي بدورها حولته إلى فرصة للاستثمار في موضوع اثبات الشخصية في بلاد الغربة، عبارات تبديد الخوف صدرت من القنصل أولا، "الأمر الوحيد الذي بمقدوري تأكيده لك، أن ليس بين فرنسا والعراق تسليم الأشخاص المطلوبين لوزارة العدل العراقية في مثل هذا النوع من القضايا القانونية والشرعية. أنا محام وأعرف القانون"(٥)، وهي حولت هذا الاطمئنان إلى فرصة، "عال، هذه بطاقة تعريف جديدة أستطيع إضافتها كظاهرة معرفية ووجودية جديدة وأقدر على استعمالها إضافةً لهوياتي وهواياتي"(٦)، لينتهي المقطع بتأييد القنصل لهذه الفرصة: "تستطيعين الإفادة منها في يوم من الأيام. من يدري؟ أجاب القنصل وهو يوصلني للباب"(٧)، فمحركات السرد التي كانت تتجه صوب الخوف في حال كان أمر تسليمها إلى السلطات العراقية واجبا، ورغبة القنصل

---

(١) المصدر نفسه.

(٢) المصدر نفسه: ٩.

(٣) المصدر نفسه: ٨.

(٤) المصدر نفسه: ٩.

(٥) رواية الاجنبية: ١٠.

(٦) المصدر نفسه.

(٧) المصدر نفسه.

في تنفيذ ذلك، والقدرة على هذا الفعل، والمعرفة به، كلها تحولت بعد إشارة القنصل إلى اتفاقية تبادل المطلوبين بين فرنسا والعراق، فتحول الفعل من القلق إلى الاطمئنان.

يلي هذا المقطع أربعة مقاطع سردية تتعلق بالموضوع نفسه، وهو علاقة الكاتبة بزوجها، أو بالأحرى علاقة الرجل بالمرأة، فالكاتبة تحاول أن تسقط علاقتها مع زوجها وما حث فيها من صراع على جميع العلاقات المشابهة لها في المجتمع العراقي أو العربي، وتدفع باتجاه المواجهة وعدم الاستسلام للأسى الذي ينتج عنها، "هو لا يعود إلى السرير بمفرده، يتضايق ويتململ ويُحبط، فكان عليه أن يؤدي أدواره كاملة ويلقى على عاتق الجماعة بجميع مرجعياتها الذكورية والشرعية والقانونية الباقي من الخصومات الجنسية والعاطفية والاجتماعية، وتلك هي ذاتها نقاط ضعف وشقاءات معظم العلاقات الزوجية وما تبعثه من ضنى وأسى لنا نحن البشر"[1].

عنوانات هذه المقاطع: (اقتلوهم جميعا) [2] و(بيت نهلة) [3] و(تفاصيل الأسى) [4] و(السيرة وخداعها) [5]، هذه المقاطع المنفصلة القصيرة بينت كيف أن البطلة استطاعت ان تواجه ضعفها أمام الرجل، وأن تنتفض لحريتها منه، ومع الوصول إلى نتيجة ترك البلاد والعيش في الغربة، إلا أنها وجدت في هذا حلا للقفز على القوانين والأعراف التي تجبرها على البقاء تحت سطوته.

هذا التحول بالفعل مرّ بمراحل وصولا إلى فعل الإنجاز وهو قرار الانفصال عن ذلك الرجل، "كنت أستميت في طلب الانفصال وكان يتفنن في توزيع أيديولوجيا الطاعة"[6]، الرجل الذي بقي يحاول ارجاعها تحت سيطرته، "فقال قولته عن طريق خمسة محامين أو كلهم للدفاع عن تبذير مكونات خصوبتي وأنوثتي"[7]، وواضح ان التمسك بالبطلة لم يكن سوى حب تملك لديه، فهو لم يكن وفيا لها، "ارادته فولاذية ومغامراته لا تحصى وشبقه لا ينفد، فتزوج أربعا ما عدا الفراطة. هذه سطور غير مخترعة أو متخيلة"[8]، وهو يعترف بهذا بقوله: "اللعنة، لديك العيوب والاخطاء كلّها لكنّك لا تعوّضين جميع النساء اللواتي في حوزتي"[9]، وهو حول قضية ذاك الانفصال إلى شكل انتقام منها، "وكلما تضاعفت المواجهة تعقيدا ظهرت ذئبيتنا معا، فيبطل عني لقب العشيقة المعتبرة التي تتبادل ورَجُلها بعض المهمات الطارئة قبل أن يتحوّل لحمي القديم إلى طبق بارد من الانتقام"، وهذا ما تؤكده صديقتها (نهلة) فتقول لها:

---

(1) المصدر نفسه: ١٢.

(2) المصدر نفسه: ١١.

(3) المصدر نفسه: ١٤.

(4) المصدر نفسه: ١٦.

(5) المصدر نفسه: ١٩.

(6) رواية الأجنبية: ١١ - ١٢.

(7) المصدر نفسه: ١١.

(8) المصدر نفسه: ١٢.

(9) المصدر نفسه: ١٩.

"أنتم العراقيون تغرمون بهذه الطريقة الفاجعة. نعم، الرجل يحبك بالعنف العراقي المعهود نفسه منذ أيام السبي، فلا يريد بعثرة وقته سدى"(1)، أما زوج نهلة (عبد الكريم الركابي) فيقول: "يريد الرجل عودتك ولو على نقالة. لم يشدّد على بيت الطاعة، هذا المعنى هو مجرد عنوان لشيء آخر لم يدون في الخطاب؛ أنتِ..."(2).

الصراع الداخلي الذي عاشته البطلة حتى وصلت إلى انجاز قرار تركه لم يكن سهلا، فهي الزوجة الوفية لزوجها، التي لم تحنق عليه ولم تذهب باتجاه الانتقام منه، "لم أقدر على رميه بالجمرة الخبيثة، ولا فكرت في أحد الأيام بتسميمه لآنه رفض كل الأشياء وفي عدادها وأهمها إعادة جميع أوراقي الثبوتية..."(3).

وتؤشر الكاتبة على صعوبة اتخاذ مثل هذا القرار على المرأة خاصة دون الرجل من جانب، والإصرار على اتخاذه من جانب آخر، فهي تقول: "كنت أردد: إن هذا الأمر لن يدوم طويلاً. بلى، بضعة أعوام وسينسى غنجي ومشاكستي اختلاط دمي وشكلي المجازي، فلا نعود ولا أعود ولا أستميل الرجل ثانية. ذاك الذي كان كالبدر التمام في ليالي وصالنا الغرامي"(4)، وهنا نلمس حميمية في كلامها، وحنينا لتلك الأيام، "فلا الولع، ذاك المنهك الفتاك الذي بيننا أصلح عيوبنا، ولا الفرار المدوّي منه جعلنا أكثر نفعية وربما عدالة لاختيار خاتمة أقل فجاجة مما توصلنا إليه"(5)، وهي تعترف بنوع آخر من الخوف وهو المستقبل بعد الانفصال، وصعوبة التفكير برجل آخر، "السرير الواحد يقدم نفسه عدوا والبشرة الوضاءة تتراجع وتتجعد ولونها يصبح رصاصيًا. هنا أيضًا أدخل طوابير الخائفين من نوع مغاير تماما. كيف سأدع رجلاً آخر يحل مكانه، وهل بمقدوري إخفاء عشقي لهذا الرجل، وأن أكون أو أغدو صالحة لغرام رجل آخر"(6)، وهو هاجس لدى جميع النساء الوفيات لأزواجهن وهن يفكرن بالانفصال عنهم، وهي تعترف في الوقت نفسه عندما تخبرها صديقتها نهلة أنه لن يستطيع اللحاق بها إلى باريس، بأنه يعيش في داخلها، "لكنه يقدر على الإقامة فيّ من دون أن يدرك إلى أين وصل في الحيز والفضاء اللذين يحيطان بي، في انكفاء المخيلة وازدواج الأساليب، في انشطار القلب بين آليات الأسى وهامش اليأس. حسنا، نقول في سرنا عن الذي كنا نغرم به، إلى هنا يكفي إلى هذا القدر"(7).

وسط هذا الصراع يأتي الإنجاز لفعل التحول من حالة الاستمرار إلى وجوب الترك، فتتحرك المكيفات السردية لتنفيذ الفعل، فالظروف الاسرية الاجتماعية التي عاشتها معه، وفتور العلاقة الحميمية، كل هذا أدى إلى تفعيل محرك الرغبة بالترك،

(1) المصدر نفسه: ١٥.

(2) المصدر نفسه.

(3) المصدر نفسه: ١١.

(4) المصدر نفسه: ١٢.

(5) المصدر نفسه: ١٣.

(6) رواية الأجنبية: ١٧.

(7) المصدر نفسه.

"يجب أن نعتاد كل الذي يتعلق بالشروع في الترك؛ تغيير عادات النوم الانتقال إلى حجرة ثانية، ثم إلى دولة مجاورة، فإلى قارة بعيدة..."[1]، فضلا عما تبع ذلك من استبداد دفعها للبحث عن الحرية، "كنت أهجس أن من حسنات المستبد أنه يدعنا نبتدع حرية جوانية لا أحد يستطيع الوصول إليها أو تشويهها"[2]، لتحقق الإنجاز في الانتقال إلى المكيفين السرديين (القدرة على الفعل والمعرفة به)، عندما تولد لديها الإصرار على اتخاذ القرار وعدم أداء دور الضحية، وإن كان القرار يراه بعضهم خاطئاً، أو قد يؤدي إلى اقتراف بعض الأخطاء، وهو ما تعرفه البطلة، ولكنه في نظرها يستحق المحاولة، "لم أعد أعرف، ربما لأيام وسنين من أكون. من أنت آه، بالتأكيد لائحة أغلاطي لا تحتمل كنت سيدة الأخطاء بدون منازع، وأمتلك حرية التجريب في اقترافها كنوع من ردها عني وهي في الأخير درجة من الإصرار للتحرر من طقسية أدوار الضحية والبطلة والشهيدة"[3].

هذا الإصرار أرادت أن توصله الكاتبة لكل امرأة، فراحت تدونه في سيرتها الذاتية، وجعله دافعاً لنيل الحرية والخلاص من حياة ان استمرت كانت نهايتها تعيسة، "هي إحدى المحاولات في الذهاب إلى الأقصى من حياة لم تكتمل، ولم تكن لي وحدي، ولا هي كتابة عن اختبارات الهجر الذي عليك أن تحتمله وتندمج فيه بشكل غير سلبي، ولا يكون حكمك عليه نهائيا"، بعد ان نصحتها صديقتها رنا ادريس بالكتابة: "دوني كل ذلك الخوف على شكل سيرة روائية، يوميات، نصوص..."[4]، والكاتبة تعترف بأن المغزى من الكتابة هو التغلب على ذلك الخوف، ونقل تجربتها بالتغلب عليه، والذي وصل درجة الإنجاز بعد توافر المكيفات السردية كاملة، "كنت أريد أمراً واحداً في هذا السرد، العثور على خوفي الفردي الذي قاومته لكي لا يتمكن مني ولكي يدعني أفصل ما بين العشيق والزوج"[5].

مقاطع سردية أخرى؛ متتالية وقصيرة من الرواية، تتحد في الموضوع نفسه؛ وهو (البحث عن الحرية)، وتبدأ من المقطع (بيت الجحيم) [6]، ومن ثم مقاطع: (تهافت

---

(1) المصدر نفسه.

(2) المصدر نفسه: ١٩.

(3) المصدر نفسه: ١١.

(4) المصدر نفسه: ٢٠.

(5) رواية الأجنبية: ١٩.

(6) المصدر نفسه: ٢٢.

الأبوة)[1]، و(صفحات ضالة)[2]، و(التلذذ بالعنف)[3]، و(جسد الرجل)[4]، و(جسد عمومي)[5]، و(سحر القتل)[6].

هذه المقاطع السردية تتحدث فيها الكاتبة في بنية زمكانية مغايرة تسبق حتى زواجها، وتستذكر بيتها الأول، وكيف كان يحكم ذاك البيت (الخوف)، والقيود التي كانت تمارس ضد حريتها بالكتابة، فضلا عن مشاكل مجتمعية مثل: الرياء والنميمة والعزلة التي يعيشها افراد اسرتها بعضهم عن بعض، والتي في النهاية انتهت إلى تولد الابداع لديها، ومن ثم جعلتها كاتبة مميزة وحصولها على حريتها.

المكيفات السردية لفعل التقييد تسردها الكاتبة من بيت العائلة الذي أطلقت عليه (بيت الجحيم)؛ وتسحبها إلى بنيات مكانية أخرى مثل (الحمام، الشوارع، والأزقة، البيوت البغدادية، المدرسة، الكنيف)، يحكمها التقييد ذاته بأشكال مختلفة، فتطرح مشكلات اجتماعية متنوعة.

تبدأ الكاتبة من ذلك البيت الذي كانت تسكن فيه يوما في الصليخ ببغداد، وتبدأ بوصف بيئته المشحونة بالخوف، "أتوقع الخوف ولا أمنعه فأبتسم وأنا أتصوّر حالي أنني أجلس فوقه لكي أفقس بيوضاً غير مشكوك في نسبها. كان الخوف يبدو رجالاً ونساء، ذكوراً وإناثاً، خناثاً وحيوانات ونباتات وكلهم وجدوا لخدمتي فيما إذا صدرت الأوامر بذلك"[7]، وهاجس الخوف هذا كان له شخوصه بالنسبة للكاتبة، فبدءاً من الأب البوليسي الذي لم تكن علاقتها معه طيبة، "كنت أشم رائحة خوفي تتصاعد من فتحتي أنفي ومن لعابي الناشف واهتزاز عمودي الفقري. خُيّل إليّ أنني بفضل الحجارة تلك، كنت ألاحق الخوف الذي كان قائما في علامات الطريق بين النساء والرجال، المعلمات والخالات والعمات، الأعمام ورجال الحي المتقشف الذي أحيا وسطه، وفي المقدمة أبي البوليسي الأول الذي واجهته في حياتي"[8].

وتذكر الكاتبة أن هذا الاب كان شخصا عادياً وطيباً ولم يكن بطلاً أو ماسكاً لزمام الأمور في العائلة، ومع كثرة علاقاته النسائية، فهو رجل مزواج، وخاصة أنها تيتمت من الأم وهي في سن الثالثة من عمرها، وتكفلت جدتها (وفيقة) بتربيتها، إلا أنه رجل ذكوري لا يتقبل إعطاء الحرية للنساء، وتشبهه بزوجها، وكذلك هي لم تشعر بغيابه بعد موته، ولا تريد أن تأخذ العزاء بموته، وهذا ما يكشفه المقطع السردي: "لم أحمل أبي على محمل الجد إلا بعد وفاته بسنين طويلة جدا. ومن جهة ثانية لم يمتدّ به

(1) المصدر نفسه: ٢٦.

(2) المصدر نفسه: ٢٩.

(3) المصدر نفسه: ٣١.

(4) المصدر نفسه: ٣٤.

(5) المصدر نفسه: ٣٧.

(6) المصدر نفسه: ٣٩.

(7) المصدر نفسه: ٢٣.

(8) رواية الأجنبية: ٢٥.

العمر لكي يأخذني، ربما قريبا أو بعيدا، لا أدري من الضغينة التي كان يحملها للأنثى والأنوثة معا. أظن أن الخوف من الأنثى جعل أبي أو زوجي يقترن بأربع. لم أشعر بيتمي بوالدي فما زلت اتملص من أخذ العزاء ولو من نفسي وبأثر رجعي"[1].

ومن الشخصيات التي كانت تقيد حرياتها وتشعرها بالخوف عمتها، التي كانت تمنعها من الكتابة وتمزق اوراقها، "أتوقف أمام عمتي وأنا أختص فزعا حين أراها في غرفتي الكائنة في الطابق العلوي لدى عودتي من المدرسة المتوسطة. كانت هناك صفحات من الكراسة الطويلة ذات السطور المنتظمة والتي كنت أسجل فيها بأسماء مستعارة بعضاً من نميمتهم ونفاقهم، ولعموم أفراد العائلة الأقرب والأبعد، ومن الجنسين. وجدت تلك الصفحات قد سحقت وتناثرت على الأرض..."[2]، هذه العمة على الرغم من خوفها الشديد على ابنة اخيها إلا أنها بالتالي امرأة وترغب بالخروج على تلك القيود، "فأنا أظن أنها كانت مثلي تحلم بانتهاك المحرمات"[3]، ولكن البيئة التي كانت تعيش فيها تجد الحرام في كل متعة، ومنها الثقافة والادب، وان هذا التفكير هو جزء من الحضارة العربية، "ولماذا كل ما هو ممتع، إما ممنوع أو لا أخلاقي أي محرم؟ والحال أن الأدب والثقافة الخلاعية كما تعلن عن نفسها في الوقت الراهن مرتبطة بالحرمان الجنسي، وبفكرة الحظر والنهي المميزة في حضارتنا"[4].

هذه الظروف من التقييد هي التي كانت تعمل عوامل عارضة أمام انجاز فعل الحرية، التي كانت الرغبة فيها تتملك النساء، فالكاتبة ترصد هذا الهاجس في أماكن مختلفة، ومنها حمام النساء، الذي كانت تعدّه أخطر من المخابرات العراقية، لما تدور فيه من أحاديث وغواية ومخططات للإيقاع بالنساء أنفسهن، وتقول عن فعل الكتابة عنهن: "لم أكتب عنهن عبر صب اللعنة لأن الحمام يعكس نوعا من الجحيم، لكن من ضرورة هندسة تلك الأجساد بطابع المرح واللطافة، فكلما تبخر عرق الأبدان كانت تشكل مادة حرية أمامي فأشاهد عن سابق تصميم وترصد أجسادًا تبعث وأخرى على وشك الموت، فلا يبقى في الرأس إلا الكلمات، ذلك هو العزاء الوحيد للكتابة"[5]، فكما وصفت بيتها ببيت الجحيم تصف الحمام أيضا بعده نوعا من أنواع الجحيم، بيتها الذي كانت تعيش فيه مع عمتها وجدتها، "كالضرائر كنا نتعايش في ذلك البيت وكانت ترهقني حشود الأسرار التي يطلب مني الاحتفاظ بها دون أن أنبس بكلمة. وأنا أتصارع مع الكلمات"[6]، تلك النساء كانت تحمل الرغبة بالتحرر من سلطة الرجل عليهن، والحصول على الحرية، "لم يتركن فرصة إلا وقمن بانتهاك سلطة الرجل"[7].

---

(1) المصدر نفسه: ٢٧.

(2) المصدر نفسه ٢٩.

(3) المصدر نفسه.

(4) المصدر نفسه: ٣٠.

(5) رواية الأجنبية: ٣٢ - ٣٣.

(6) المصدر نفسه: ٢٢.

(7) المصدر نفسه: ٣٧.

إن فعل التحول من التقييد إلى فعل الحرية أسسه ذاك الخوف الذي زرع منذ الطفولة بداخل الكاتبة، فقد كان خوفا منتجاً، إذ أصبح دافعاً للحصول على الحرية، فهي تصف الخوف من الجدة ومحدداتها بالخوف المحبب، بل أنها شعرت بأن حياتها تلفت بعد رحيل جدتها، "ذلك النوع من الخوف كان وقتنا يتسع له وكان عزيزاً على قلوبنا جميعاً. فقد كنا نحبها بطريقة تؤذينا كلنا... لقد أنجز موتها على جميع ما ترتب عليّ من تبعات. فبعد العام ٦٦ من القرن المنقضي، شعرت أن بيتي وبلدي ما هما إلا فضلة منها، وهما في طريقهما للتلف التام، وهذا ما حصل بالضبط"(١)، والكاتبة تؤشر على أن لذلك الخوف ثمارا، وأن الجدة كانت بمثابة صمام أمان لهم، "ثمار الخوف كنا نقطفها ونخشى إذا بقيت طويلاً فوق الشجرة أن تتعفن. بقيت تلك الجدة خط دفاعنا ضد أي شيء يخطر ببالنا، كنت أتصور أنها قادرة على العثور على جميع الحلول لجميع ما يمكن أن يواجهنا أو يواجه العوائل والأقارب، الجيران ورجال العوائل، فقد كانت تجهز مبادئها من الحكمة والورع"(٢)، بل أن الخوف يجعل من المواهب تزدهر كما فعل عند الكاتبة عندما قررت الكتابة، "لكن تلك الوضعيات المتنافرة والمرعبة للخواف قد تدع بعض المواهب تزدهر بطريقة ما"(٣).

المكيفان السرديان (الرغبة في الفعل) و(وجوب الفعل) تحققا بعد رحلة مع الخوف، بقي أن نتجه صوب المكيفين (القدرة على الفعل والمعرفة به)، لتحقيق الإنجاز، ولم يكن يحدث ذاك لولا إصرار الكاتبة على التمرد على ذاك التقييد، لتحقيق فعل الحرية، فهي تقول: "سمينات يرفعن حواجبهن دائما إلى أعلى وهن يشاهدنني متلبسة بأمر لا أدري كيف لاحظن ذلك بصورة حرفية؛ اللاطاعة الخفية كيف؟ كنت أقول نعم لكل طلب يُطلب مني لكني لا أنفذه"(٤)، وهذه أول بوادر التمرد على القيود التي تفرضها العادات المجتمعية التي تمنع المرأة من أن تمارس حريتها المشروعة وأخذ دورها كاملاً في بناء المجتمع، وكانت الكاتبة لديها القدرة على هذا الفعل، عندما أصرت على الكتابة، فألهمتها الشخصيات التي تكتب عنها ذاك التمرد، "إنني أدين لهذه الشخصيات لأنها كانت الأولى التي شاركتني في لذة اللاطاعة وبدء الفتك بالرقيب الجواني"(٥)، وكل من حاول أن يمنعها عن تلك الكتابة كانت تتجاهله وتمضي قدما، "منذ تلك الساعات ودون أي وعي مبرمج، أزعم أني كنت أدير ظهري لها، لهم، جميعهم، فأخذت كراستي بين ذراعي وأنا أعول. لم أصدق أننا نمتلك كل هذا العنف والتلذذ بأن يراه الآخر وبصورة تامة"(٦).

الرغبة في الحرية لم تقصرها الكاتبة على نفسها فقط، فإنها كانت هدف جميع النساء، إلى يومنا هذا، دون أن يشعرن: "كانت النسوة يبحثن عن شيء خفي غامض

(١) المصدر نفسه: ٢٤.

(٢) المصدر نفسه: ٢٨.

(٣) المصدر نفسه: ٣٢.

(٤) رواية الأجنبية: ٢٢.

(٥) المصدر نفسه: ٢٩.

(٦) المصدر نفسه: ٣١.

لا يعرفن ما هو، لكنهن شغوفات بالاقتراب منه حتى لو كن يقتربن من الموت. وما دمنا لم نتوقف عن ذلك يوما حتى لو زلزلت الأرض ومن يقف فوقها، فقد بقينا إلى الساعة نسعى مثلما كنا دوما، وراءها: الحرية"(1).

إن كل ما مرت به الكاتبة كان هو المكيف السردي لإنجاز فعل الحرية، وكانت تعلم أنه سيتحقق يوما ما، "كانت الرواسب التي تتجمع وتتبقى من الخصومات والمشاجرات من المخاوف والتكاذب من اللوم والهناء، من الآثام والغفران ... ما زلت أراها في قعر الأشياء والأرواح والبشر، قد يتصوّرها بعضهم أنها تمثل الجبن، وتبدو للآخرين كالفضيحة. أنا كنت أراها برق الحرية وعلى مساحة من الأرض والورق"(2)، ومع أنها ودعت ماضيها، وتلك الأيام العصيبة، وفارقت الجميع، سواء من مات منهم أو هجرته، فهي تقول: "لقد قتلت جميع أفراد أسرتي واحدا بعد الآخر ولم أكف عن الانتحاب"(3)، إلا أنها تجد في تلك الميتات المشرفة سببا في حريتها، فقد قررت الهجرة التي انقذتها من زوجها ومن تلك القيود المجتمعية التي كانت تمنعها من اخذ دورها في المجتمع، "إن جميع تلك الميتات المشرفة بمعنى من المعاني هي التي أنقذت حياتي"(4)، وهي منذ مطلع هذه المقاطع كتبت، "لو بقيت في مدينة بغداد لهلكت في سن مبكرة. كان لدي استعداد للهلاك، فلنقل التخصص به"(5)، فالإنجاز الذي تحقق لها وأنقذها من الهلاك هو تركها العراق، وحصولها على الحرية، بعد اكتمال المكيفات السردية لهذا الفعل.

المقطع السردي "بيت اللغة"(6)، وما تلاه من ثمانية مقاطع سردية جلها تتحدث عن معاناة الكاتبة مع اللغة الفرنسية، وصعوبة تعلمها، يبدأ المقطع السردي الأول: "على نحو ما كنت أركب الجملة الفرنسية، ذلك النحو الذي ينسجم في ذهني مع ذلك الذي كوّنته وأريد الإفصاح عنه، لكنني أحبط بعد عدة خطوات في ذاك الطريق. فبعد كل حصة في تعلم اللغة الفرنسية، كنت أشعر أنني أعود من مصح عصبي، وأن مرضي يتفاقم"(7)، فهي منذ مطلع هذه المقاطع تقر بصعوبة تعلم اللغة، ويصيبها الإحباط من الفشل في تعلمها، ومع وجود المكيف السردي وهو وجوب الفعل، إلا أن الفشل كان يجعل من عنصر الرغبة في التعلم متراجعا خطوة إلى الوراء، فاللغة ضرورية للحصول على اللجوء في فرنسا، "في البداية، شأني شأن أي أجنبي، وهذا ما يوافق عليه أحد مديري شؤون اللاجئين السيد غوتيريس. وأنا لست لاجئة: (إن عامل اللغة يسهل ظروف اللجوء. يجب أن أقول أيضًا إني ألاحظ دائما في مجموعة اللاجئين إرادة قوية للتكيف والاستقرار من ضمنها التواصل حيث يقيمون هم

(1) المصدر نفسه: ٣٦.

(2) المصدر نفسه: ٣٩.

(3) المصدر نفسه.

(4) المصدر نفسه: ٤٠.

(5) رواية الأجنبية: ٢٢.

(6) المصدر نفسه: ٦١.

(7) المصدر نفسه: ٦١.

مصممون على اكتساب اللغة واكتشافها). صحيح هذا الكلام التصميم لدي كان فاعلاً وقد امتد فترة حتى تم هرسه مرة واحدة عندما وصلني تهديد بصفة - ناشز - من وزارة العدل العراقية في منتصف التسعينيات من القرن الماضي"[1]، عن طريق هذا المقطع السردي يتبين أن مكيف الرغبة كان موجوداً ولكنه تراجع، بسبب المشاكل التي كانت تواجهها البطلة وخاصة مشكلة بيت الطاعة التي تعرضنا لها.

تعلم اللغة لا تعني فقط الحصول على اللجوء، ولكن تعني إزالة الفوارق بينها وبين أفراد المجتمع الجديد الذي انتمت إليه مجدداً، أو الوطن المستعار، ومن عنوان الرواية الذي اختارته الكاتبة عالية ممدوح ليكون اسما لسيرتها، نجد أن هاجس عدم الاندماج والتأقلم مع البيئة الجديدة كان حاضراً لديها، واللغة هي أحد مسببات هذا الهاجس، ما جعلها هشة في مجتمع ينظر إلى الغريب عنها نظرة دونية.

وثمة عوارض أخرى جعلت من المكيف السردي (القدرة على التعلم والمعرفة بالتعلم) غير فاعلة، وفعل التعلم غير منجز، ومنها مرورها بظروف اقتصادية صعبة، "هل تعلمين أنني لا أملك نقودًا لعلاج أسناني فكيف تريدين تعلم لغة جديدة بفك يزداد اعوجاجا، وأسنان على وشك التساقط ولثة تنزف باستمرار. ومع كل هذا، أحاول لكني أفشل بسبب عزلتي"[2]، ومن دلالة المقطع السردي الأخير نعلم أن العزلة التي تعيشها هي بسبب تلك اللغة أولاً، وعدم تقبل المجتمع لها ثانياً، فكيف يتواصلون معها وهي لا تعرف لغتهم، وكانت تهلع عندما تصلها ورقة مكتوبة بالفرنسية، "الويل لي إذا وصلني خطاب مكتوب بخط اليد وفيه بعض الشروحات... كل رسالة من هذا النوع كانت عذابًا شاقا لي"[3]، وتقول: "صرت شخصا آخرا بفضل خوفي من الأوراق وبالتالي اللغة"[4].

في المقطع السردي (يتيمة اللغات) تذكر الكاتبة أن التشبث باللغة العربية هو مرضها، وهو أحد عوارض تعلم اللغة الفرنسية، وكذلك تجد أن (قانون الاندماج) وهو القانون الذي يتطلب تعلم اللغة من اجل الحصول على اللجوء وفرص العمل والضمان الاجتماعي والصحي غير فاعل، "بدا لي ما يلقب بقانون الاندماج نوعا من الأذى الجسدي والروحي لي شخصياً"[5]، وتذكر أيضاً عارض معاناتها من مرض الحساسية الذي يمنعها من الدراسة في معاهد تعليم اللغة[6]، كذلك وقت تلك المعاهد الصباحي الذي لا يتناسب وطبيعة نشاط الكاتبة، "فترة الصباح لدي هي مركز الخطر والمزاج الراكد، والعتمة الروحية، والتهديد باللافهم أو الاستيعاب المناسب"[7].

---

(1) المصدر نفسه: ٦٢.

(2) المصدر نفسه: ٦٤.

(3) رواية الأجنبية: ٥٧.

(4) المصدر نفسه: ٦٠.

(5) المصدر نفسه: ٦٥.

(6) ينظر: المصدر نفسه: ٦٦.

(7) المصدر نفسه: ٦٨.

وفي المقطع السردي (السمكة والحوض اليابس) تسوق الكاتبة عارض شرقيتها بعده واحداً من موانع تعلم اللغة، إذ تضيفه إلى المرض المعنوي المصابة به وهو لغتها الأم، وخاصة أنها تمتهن الكتابة، "أما الذين قدموا من آسيا فيقال إنهم يحملون جذل الحضارة العظيم والحاجة إلى اللغة الجديدة ليس شديد البأس لديهم. هل كان المطلوب مني قتل اللغة، لغتي تماما... أنا المشرقية الآسيوية والعراقية السورية الآتية من بين بين..."[1].

وفي المقطع السردي (دائما نصل إلى حيث ينتظروننا) يظهر المكيف السردي القدرة على الفعل، إذ تعلن الكاتبة أن العوارض التي تقدمت جعلت منها غير قادرة على إنجاز فعل التعلم، "كان نفير الفرنسية يصلني وهو يقهقه في أذني، فأريد أن أستوفي حقه في السرد لكي أنتهي من هذه المهمة ولكن لا أنتهي"[2]، والمهمة هنا هي القدرة على التعلم التي تقول عنها، "كل شيء هادئ في اللغة. فهي لا تعيرنا انتباها ونحن نحتضر من أجلها، وما إن أبدأ بالنطق حتى أشعر أنني محرومة من القدرة عليها"[3].

وفي المقطع السردي (اغلاط الضمائر والأفعال)[4] تفصح الكاتبة عن أثر اللغة في التأقلم مع المجتمع، وتعده أماناً من نوع خاص، وتربط اللغة في هذا المقطع بالوطن، "تعلم الفرنسية يستنزفني تماما، ما هو بلدي. يسحب الدم من عروقي، وما كنت أمتلك الأمان اللغوي وهذا ما صعب علي الأمور كأجنبية"[5].

وفي المقطعين (بيوت المعلمات)[6] و(الاليناس)[7] تسوق الكاتبة أهم عارض لتعلم اللغة وهو التقدم بالسن، وأن لغتها الأم من شجرة لغوية مختلفة عن اللغة الفرنسية، تقول لها مديرة المعهد: "ألا ترين كم هو الاختلاف في كل شيء. لغتك من شجرة لغوية لا علاقة لها بأشجارنا اللاتينية هؤلاء، بعض الطلبة الأجانب في الصف، ربما يتعلمون بصورة أسرع، من هنا إذا ما تعلمت وداومت وأنت في سنك المتقدمة، فهذه جسارة تحسب لك"[8]، في محاولة لتشجيعها على التعلم، ولكن لم تحسب تلك الجسارة لها، "علميا وصحيا ونفسيا وعصبيًا، هناك خطوط فرار أو قوة شغف لتعلم اللغات على جميع مستويات عمر الكائن البشري، يدخل فيه الاستعداد الروحي قوة الإدراك، الموهبة الدالة في هذا الشأن. إن التقدم بالسن هو أحد أسرار في تراجع

---

(1) المصدر نفسه: ٧٠.

(2) المصدر نفسه: ٧٥.

(3) المصدر نفسه.

(4) رواية الأجنبية: ٧٨.

(5) المصدر نفسه: ٧٩.

(6) المصدر نفسه: ٨١.

(7) المصدر نفسه: ٨٥.

(8) المصدر نفسه: ٨٤.

وضعف التقدم بالتعلم"[1]، وهو ما كانت تعاني منه الكاتبة، فالمكيفان السرديان الرغبة والوجوب متوافران إلا أن القدرة والمعرفة غير متوفران، "لم أقدر على اكمال كل الدورات وبرنامج معهد الاليناس الغالية جدا. كان هوسي بالتعلم فظيعا، صار نوعا من الوطنية، ورغبة شديدة في إمساك ذلك السلاح"[2].

وفي المقطعين السرديين الأخيرين اللذين حملا عنوانين واضحين لما آلت إليه محاولة تعلم اللغة، تظهر جلياً نتيجة إنجاز الفعل، وهما (فشل معلن)[3] و(في الدرجة صفر من الوطن)[4]، وتحاول الكاتبة هنا سحب فشلها في التعلم إلى موضوع الوطن، "وكما كنت أكابد هنا في أشياء وأمور كثيرة بينها اللغة ومكائدها وكيفية تعلمها، بقي بلدي هو ايضاً يغذي الهوس بارتكاب المعصيات في حقه وحق أبنائه"[5]، وعدم تحقق فعل الإنجاز جعل الغربة التي كانت تعاني منها الكاتبة في بلدها نتيجة الظروف التي عاشتها متواصلة إلى بلد الغربة بسبب عدم تعلمها اللغة، "الأجنبية كنت هناك وما زلت هنا في فرنسا"[6].

المقاطع السردية القادمة التي اخترناها لدراسة المكيفات السردية تتعلق بمعاناة المغتربين بالحصول على الإقامة أو تجديدها، أو الحصول على اللجوء، أو تجديد جوازاتهم الأصلية من قبل السفارات والقنصليات العراقية، والقلق والخوف الذي يعيشونه في تلك البلاد وهم يفقدون شخصيتهم المعنوية بسبب تخليهم عن جنسياتهم الاصلية، أو مغادرتهم بلادهم، كذلك تتحدث عن المساندة والخذلان بما يتعلق بتلك المعاناة من قبل الأصدقاء، وبالكاد فإن الكاتبة ستسرد علينا معاناتها الذاتية من كل ذلك.

المقطع السردي الأول يحمل عنوان (بيت القرد العاري)[7]، أخذت الكاتبة اسم المقطع من كتاب (القرد العاري) للكاتب موريس، الذي يتحدث فيه عن تطور الانسان، وتحاول الكاتبة فيه ربط الموضوع في تحول الانسان إلى مجرد (جواز سفر) صغير، ومن دون تلك الوثيقة فإنّ كيانه سيكون غير موجود.

يبدأ المقطع بالتعريف بالكتاب الذي ذكرنا، ومن ثم تنتقل الكاتبة إلى المغزى من ذكره فهي تقول: "كلما ازدادت الأمور تعقيداً عليّ عدت إلى الأصل، أصلي، القرد العاري"[8]، فهي بتعبير مجازي تصل إلى شعور أنها بدون ذلك الجواز تشعر

---

(1) المصدر نفسه: ٨٧.

(2) المصدر نفسه.

(3) المصدر نفسه: ٨٩.

(4) المصدر نفسه: ٩١.

(5) المصدر نفسه: ٨٩.

(6) رواية الأجنبية: ٩٣.

(7) المصدر نفسه: ٩٤.

(8) المصدر نفسه: ٩٤.

وكأنها انسان بدائي، وما انجز لديها هذا الشعور هو المعاناة التي تواجهها في الحصول على ذلك الجواز، فالأجنبي في بلاد الغربة لا قيمة له بدون تلك الوثيقة.

الذات الفاعلة في هذا المقطع هم الذي يملكون التحكم بذلك الجواز (الباسبورت)، أو الذين يعتمدونه كوثيقة اعتراف بكيان ووجود الشخص، من حكومات وأنظمة، سواء أكانت هذه داخل بلد المواطن أم عند هجرته للوطن، وتكتمل لديهم المكيفات السردية ليكون فعل تأثير الحصول على هذه الوثيقة ناجزاً، وهو من جانب يحكي قصة الهوية الضائعة عند المغتربين.

وتصور الكاتبة الجواز بمثابة كائن حي له القدرة على الفعل، وهي كناية عمّن يقوم بالتحكم بذلك الجواز، وكيف له القدرة على شل حركة الانسان والتضييق عليه، أو أن يكون له الفضاء الرحب في التنقل والانتشار، "ما عليَّ من أي عراقي وجواز سفره الميمون، فأنا لا أتذكر منذ البلوغ إلى اليوم، وأنا أيضًا أنطوي على سر بلوغي الحديث وعدم توقفي عن الدوران في حلقات تتسع وتضيق حولي وحول ابني، وحول أجدادي وأسلافي، الموتى يبتزون الأحياء والأحياء يعتاشون من خلال الموتى. وفي العموم جواز السفر صغير الحجم ذاك، بصغر كف اليد الرشيقة، لكنني أستطيع الجلوس في حضنه ويقدر هو أن يمسكني من تلابيبي كما يقول العرب"(١)، فهو المتحكم بها وبابنها في بلاد الغربة، وبيده زمام الأمور والقدرة على الفعل، في الطرد أو البقاء، في الدخول أو المنع، في الحصول على اللجوء من عدمه، "هذا الكائن الصغير هو عمل إبداعي متفرّد بذاته، ينتج الفن والفتن والفتنة بخطه المكتنز، بحروفه الواضحة والصالحة للقراءة من قبل جميع عيون البوليس الدولي والعربي ووكالات المخابرات العالمية وأنت تمسكه بيديك كاللغم أو الكنز "(٢)، فمن يمتلكون دفة ادارته تعمل المكيفات السردية في شعورهم بوجوب وجوده وبرغبتهم في وجوده، بالتالي فإن المكيفين السرديين سيعطيهم القدرة على الفعل بحامل ذلك الجواز والتحكم به، وهم يعلمون بهذا الفعل، "أنت عراقي كغاية كبرى يتم التخلي عنك بطيبة خاطر، أو تستحق التكريم ولا تدري ما سبب ذلك أيضاً"(٣).

وتشير الكاتبة إلى تلك القدرة في المقطع السردي: "كيف سنحدد التواريخ وهي ذاتها تواريخ الدولة العراقية التي كانت بغمضة عين تسحب الجواز من البني آدم أو ترمي الجنسية العراقية إلى البالوعة"(٤)، وهو هنا أداة عقوبة تستخدمها الدولة ضد المواطن، إذا ما خالف نظامها وعلى الاغلب السياسي، وهي تعلم تبعات سحب الجواز منه، وطرده خارج البلد، هذا يعني أنها سلبته شخصيته المعنوية، وكل امتداداته التاريخية، "الباسبورت العراقي يتجاوز قدرتي على التجريب في الأساليب وصياغة بيانات مستلة من الحياة. فهو بحجمه الصغير يستطيع أن ينسف ماضي أحدنا كما

(١) رواية الأجنبية: ٩٤.

(٢) المصدر نفسه: ٩٥.

(٣) المصدر نفسه.

(٤) المصدر نفسه.

حصل ويحصل في جميع الأوقات والعهود والحكام. ويقدر أن يدع بعضنا الآخر يمتلك الدنيا والآخرة"[1]. وقد يكون التخلي عن الجواز قراراً تتخذه لتبدأ حياة جديدة، أو لتتخلى عن حياة قديمة لا تريد العودة لها، وهو حال أغلب الذين يرغبون بالحصول على لجوء، "دائما سنتحدث في هذا الشأن ومن داخل هذا الهوس والوسواس والهذيان والسوداوية، الاكتئاب والهستريا للهدف من حمل هذا الجواز وبالتالي من قوته المعنوية والميثولوجية حين يكون بمقدورك التخلي عنه وأنت تتمتع بكامل قواك العصبية والصحية"[2]، فالمكيفات السردية تكتمل في قدرة المتحكمين بالجواز في انجاز الفعل الذي يرغبون به، ضمن إطار أهمية الجواز.

المقطع السردي (بيوت الأصدقاء) يتحدث عن ملابسات حادثة الحصول على اللجوء الإنساني للكاتبة[3]، ومن عنوانه واضح أنه يتحدث عن المساندة أو الخذلان من الأصدقاء في تحقيق هذا الهدف وهو اللجوء، وكان المحامي (دومسيل) قد طلب من البطلة في المقطع الذي سبق هذا المقطع وهو (بيت الغبار الناعم) ثلاثة شهود يشهدون للبطلة باسمها وعائلتها وأن جواز سفرها العراقي لم يتم العبث به[4]، الشهادة كان يتوقف عليها منح اللجوء من عدمه، وهي ليست شهادة صعبة، أو مزورة، بل هو اعتراف بأن هذا الشخص هو فلان بعينه وأنه عراقي.

الذوات الفاعلة في هذ المقطع السردي هم الشهود وفعل التحول هو الشهادة، وقبل الوقوف على المكيفين السرديين الأوليين (الشعور بوجوب الفعل، والرغبة بالفعل)، سنبدأ من المكيفين السرديين (القدرة على الفعل والمعرفة بالفعل)، فجميع من اختارتهم الكاتبة هم قادرون على الشهادة؛ فهم يعرفونها حق المعرفة، كيف لا وهي الكاتبة المشهورة، والصحفية القديمة، وهم يعرفون أهمية شهادتهم، إذ أنهم من سكان باريس، إذ يشترط في الشهود أن يكونوا كذلك بحسب المحامي[5]، إذاً يتوافر لفعل الشهادة محركان سرديان، ولكن بالعودة إلى المكيفين السرديين (الشعور بوجوب الفعل، والقدرة على الفعل)، سوف ينقسم الشهود على قسمين، الأول لم يتحقق عندهم فعل الإنجاز (الشهادة)، والثاني تحقق عندهم الفعل.

الشاهد الأول هو صديقتها (أ أ)، التي كانت قد وثقت بها الكاتبة، وهي تقول: "كنت أجلس هادئة في بيتي وأنا أردد: آه، ضمنت الرقم الأول. حين قالت لي: (بلى، وبدون تردد. بالطبع سوف أشهد إلخ)"[6]، هذا الوعد أعطى الأمل للكاتبة بإمكانية أنجاز الفعل، بعد أن أبدت الشاهدة عدم ممانعتها ورغبتها في الشهادة، ولكن النتيجة كانت خارج التوقع هذا، وكان المحامي قد طلب من الشهود جميعا صورة من جواز

---

(1) المصدر نفسه.

(2) المصدر نفسه: ٩٦.

(3) ينظر: المصدر نفسه: ١١٤.

(4) ينظر: رةاية الاجنبية: ١١٣.

(5) ينظر: المصدر نفسه: ١١٤.

(6) المصدر نفسه: ١١٦.

سفرهم، تقول الكاتبة: "حين طلب جواز سفرها أو صورة منه، قالت بين الجد والمزاح:

- وما أدراني أنك عراقية أصلاً؟

اختفت حين وصل الأمر لوثيقة السفر والشهادة إلخ"(1)، اخلافها للوعد الذي قطعته على نفسها صديقتها (أ أ) حال من تنفيذ فعل الإنجاز، واتضح انها لم تكن ترى وجوبا لهذا الفعل وأنها لم ترغب في فعله، فتولدت لديها (المقاومة النشيطة)، فلم تكتمل المكيفات السردية لإنجاز الفعل.

الشاهد الثاني هو (ح ع)، وهو منذ البداية كان يبدي عدم رغبته في الشهادة أو تذمره بعض الشيء، وهذا ما يبينه المقطع السردي: "كان الرقم الثاني: - ح ع - أبدى نوعا من التأفف مرددا:

-علينا الذهاب للقنصلية العراقية للتأكد من جميع ما تفوهت به.

شاهد الكتاب الرسمي الصادر من القنصلية، لكنه أصر فقلت له:

- حاضر. هل تود الذهاب إلى هناك ومعنا شاهد آخر؟

- يا حبذا. أجاب.

سألته:

- هل تود الاتصال بالمحامي شخصيا لكي تعرف بالضبط ما هو المطلوب؟

طلبت الرقم وتحادثا. كنت أنظر وأسمع جيدا. كان أمامي الكثير لكي أتعلمه. قلتُ لا بأس بالكاد يثق الآخر بي ومنشأ ذلك ليس عيبا في شخصياتنا كعراقيين هي أهوال السياسة، غواية هذا الحزب الـ.. ضدّ ذاك، لا تسامح هذه الطائفة مع تلك، أو هو عناد الذكورة ضد غنج الأنوثة، لم لا؟"(2)، كل هذه التطمينات لم تحدث الفارق، في إمكانية جعله يرغب في الفعل أو يرى وجوبا في فعله، "فقد ازداد تذمرا وبعد عودتنا من السفارة العراقية ودقة ما سمعه مني ووضوحه، وما تأكد منه أمام موظفة القنصلية الرسمية. كانت معنا في هذه التجربة جميعًا سوسن سيف. رفض الاستمرار بدون إبداء الأسباب"(3)، وهذا القسم الأول من الشهود الذي لم ينجز فعل الشهادة.

أما القسم الثاني من الشهود فيبدأ بصديقتها والكاتبة العراقية المشهورة (أنعام كجه جي)، فعندما طلبت منها البطلة الشهادة، كانت ردة فعلها إيجابية جداً، "لم تراجع نفسها ثانية واحدة. ولم تبد أية ملحوظة، ولا تصرفت كبطلة مغوارة. لكن، ونحن

(1) المصدر نفسه: ١١٧.

(2) رواية الاجنبية: ١١٦ - ١١٧.

(3) المصدر نفسه: ١١٧.

نصعد عتبة باب العمارة التي سيستقبلنا فيها كاتب العدل، وقفت ووقفت معها وهي تقول:

- اسمعي، لو كان المطلوب مني شهادة زور سأفعلها لكي تتخلصي من هذا الكرب الطويل ولو أعرف أنك لست في حاجة لذلك"(١).

الكاتبة هنا حذفت أسماء الذي أخلفوا وعدهم ورفضوا الشهادة كونه فعل تراه غير أخلاقي، أما الذين انجزوا الفعل فميزتهم ووضعت أسماءهم للتعبير عن شكرها وتقديرها، وبذا تكون الشاهدة الأولى قد أنجزت ما وعدت به وهو الشهادة، بعد انو توافرت لديها جميع المكيفات السردية.

الشاهد الثاني من القسم الثاني هو صديقتها الفنانة بالرسم (سوسن سيف)، التي ذهبت لشقتها لتطلب منها الشهادة، فكان ردها: "وبدون أي كسل تردد وهي تضحك:

- لا تهتمي أنا معك. سأرسم للمحامي لوحات عدة. ما إن نهدي إليه الأولى حتى نلحقها بالثانية لحين ما تنتهي المحنة"(٢).

وبالفعل أنجزت الوعدين (الشهادة واللوحات)، بعد ان اكتملت لديها المكيفات السردية لإنجاز الفعل.

"وأذكر أن المعسكر ينتظر الشخص الثالث"، هكذا تعبر الكاتبة عمن يقف إلى جانبها بتعبير أقرب إلى التخندق إلى صفها، وفي خضم بحثها عنه ينبهها صديقها فاروق يوسف إلى صديقها الكردي هيمت محمد علي، فتقول عن طريق المقطع السردي: "هكذا تحصل الأمور، ويحضر عبق بعض الأشخاص داخل رؤوسنا، نحن الذين نتقصى ونتوغل هناك للبحث عن بارقة رجاء. نبهني فاروق يوسف إلى هيمت محمد علي من فيلق الأكراد، الشغوف بالكلام المتقشف، والتطوع بالقتال على أرضية إنسانية رحبة لا تختصر بأية كلمات عجيبة كان خداه يتورّدان كأنّه مصاب بالحمى ونحن وجها لوجه قائلاً:

- أي تمام، سأوقع على أية ورقة تريدين. الجواز صورته وسأبعث به إلى بريدك الإلكتروني، أي شيء تريدين أنا حاضر"(٣).

وهنا قد اكتمل مثلث الشهود، بعد انجاز الشاهد الثالث الفعل بتوافر المكيفات السردية القادرة على تحوله الى منجز، وهي تشير إلى هذا في المقطع السردي الذي يلي هذا المقطع والذي يحمل عنوان (المحطة الأخيرة)، بقولها: "كان الملف يتطور ويحتشد بالأوراق والصور والتواقيع بيني وبين المحامي، حتى يتم الوقوف أمام كاتب العدل،

(١) المصدر نفسه: ١١٧ – ١١٨..

(٢) المصدر نفسه: ١١٨ – ١١٩..

(٣) رواية الاجنبية: ١١٩.

وحضور الأصدقاء والصديقات في اليوم والدقيقة والساعة تاركين أشغالهم ومواعيدهم"[1].

في ختام هذا المقطع السردي تؤشر الكاتبة على الدافع الذي حرك المكيفات السردية لدى شخصيات لها اسماءها في الوسط الفني والادبي والسياسي، وهم من خلفيات اثنية وقومية وسياسية مختلفة، فالشاهدة الأولى نصرانية، والثانية مندائية والشاهد الثالث مسلم كردي، والدافع هو عراقيتهم جميعا، إذ تقول: "لم أعثر على كلمات، وسرعان ما انضممت إليهم أنا أيضًا كأقلية متخصصة في شؤون الأقليات الخلاسيات، المهجنات، المضمخات بالأريج والحنو والحماسة بسبب اختلافات الأمزجة والذائقة، الدين والقومية، الأطوار والأعمار، على قدر جميع تلك الفروق وغيرها، وبمقتضى الأحوال التاريخية والجغرافية، كانت حشمة أرواح هؤلاء تدخلني مدخل ذاك العراق ...."[2]، فالعراق كان حاضرا حتى في الغربة ليقف إلى جانب أبنائه، في تغيير مكيفات السرد صوب فعل من اجلهم.

(1) المصدر نفسه: ١٢٠.

(2) المصدر نفسه: ١١٩.

الفصل الثّالث

المربع السيميائي في روايات عالية ممدوح

(المحبوبات، التانكي، الأجنبية)

المبحث الأول:

أولاً: المربع السيميائي عند غريماس

ثانياً: الثنائيات الضدية

المبحث الثاني: المربع السيميائي في روايات عالية ممدوح

أولاً: المربع السيميائي في رواية (المحبوبات)

ثانياً: المربع السيميائي في رواية (التانكي)

ثالثاً: المربع السيميائي في رواية (الأجنبية)

المبحث الأول

أولاً: المربع السيميائي عند غريماس

يعد غريماس مؤسس السيميائية السردية، فقد وضع لها علامات رمزية ودلالية، من دون أن يهمل المعنى والتأويلات، وهو ما رفضه من سبقه من البنيويين والشكلانيين، وأدخل نظام العوامل ووازن بين الشكل والمضمون داخل العالم القصصي [1]، وقد ذكرنا في الفصل الأول معارضته للعالم (بروب) ومناقشته له بما يتعلق بالعوامل والفواعل، وميز بين مصطلحيهما وبين القائمين بالفعل أو الممثلين، منطلقا من انتقاد (بروب) الذي يرى أن الفعل ثابت والشخصية متغيرة، في حين يرى غريماس أنه بالإمكان أن يتجلى ممثل واحد عن طريق عدة عوامل[2]، ومما يحسب لغريماس إضافته إلى النظرية السردية، إذ "انه حاول وصف القواعد العامة للإنتاج الإنساني، ولم يكتفِ بوصف التركيب السردي الشكلي فحسب، كما فعل (بروب)، كما أنه لم يقع فيما وقع فيه (شتراوس) من ادعاء أنه توصل إلى الصيغة النهائية المغلقة والنموذجية لكل أشكال السرد الأسطوري، بل اكتفى غريماس بتقديم القواعد التي يمكن من خلالها وصف العمل السردي وصفا نحوياً"[3]، كما اصطلح غريماس في مشروعه السيميائي مصطلحات عدة، منها مصطلح السردية الذي يعرفه بأنه يقوم على: "مجموعة من الملفوظات المتتابعة والموظفة المستندات فيها لتشاكل ألسنياً جملة من التصرفات الهادفة إلى تحقيق المشروع"[4]، فهو يعتمد التنظيم أساسا لعملية التحليل، ويضع الخطاب في قالب محكم من ذاك التنظيم فضلا عن الترتيب، لتنتج البنيات السردية الخطاب[5]، هذا التنظيم خرج بمفاهيم (المستوى العميق) و(المستوى المحايث) و(التركيب العاملي) و(التركيب السردي) و(البنية التركيبية)[6] التي أسس لها غريماس، وجعلها أعمدة مشروعه السيميائي.

وتنظيم غريماس أيضا يكمل في طريقته الخاصة بالبرامج، إذ جعل برنامجه السردي مشكلا من بعض الأشكال الهندسية، والذي ساهم في اختصار القضايا المشكلة للنص، فقد "كان لبرنامجه السردي بالغ الأثر في هذا المجال الذي أضاف إليه مصطلحات ومفاهيم من مثل التفعيل أو التسخير، الكفاءة، الأداء، أنواع الاتصال بالموضوع وأهم ما جاء به هو المربع السيميائي الذي استنتجه من مربع أرسطو

---

(1) معجم السيميائيات، فيصل الأحمر: ٢١٠.

(2) أسئلة وأجوبة في السيميائيات، أمينة فرازي: ٥٦.

(3) السرد ومناهج النقد الدبي، عبد الرحيم الكردي: ١٠٩.

(4) في الخطاب السردي نظرية غريماس، محمد الناصر العجمي: ٣٥.

(5) في المعنى، دراسات سيميائية، الجيرداس جوليان غريماس : ١٥٩.

(6) اتجاهات النقد السيميائي للرواية العربية، آراء عابد الجرماني: ١٠٤

القائم على علاقات أربع: التناقض، التضاد، التكامل، والتماثل"[1]، ومنهم من قال أن "المربع السيميائي نسخة معدلة من المربع المنطقي في الفلسفة السكولاتية أدخل عليها تمييز جاكبسون بين التناقض التدريجي، يقول فريديك جايمسون Fredericdaneson إن التركيبة بمجملها... تستطيع أن تولد عشرة مواقع انطلاقا من تقابل ثنائي أولي"[2]،

وهذا المربع الذي نحن بصدد دراسته في هذا الفصل هو ثاني مفردات منهجية غريماس في تحليل النصوص تحليلا سيميائيا سرديا، فهو يبدأ من البنية العاملية ويمر بالمربع السيميائي ومن ثم يصل إلى البرنامج السردي، إلّا أن المربع السيميائي هو الذي يجمع كل ما في النص من تناقضات وضمنيات، فالمربع بمثابة تلخيص مصغر للنص، وكونه يدرس البنية العميقة والمفردتان (العوامل والمكيفات) تدرسان البنية السطحية أرجأناه إلى أن يكون في الفصل الثالث.

اقترح غريماس نظرية المربع السيميائي كنموذج لشبكة علاقات الدلالة الأساسية، وتبيين كيف أنّ المرّبع السيميائي قابل للتماثل مع بعض أوجه التركيب السردي[3]، فهو عند غريماس: "بنية انبثاق تسعى إلى تمثيل كيف يتم إنتاج الدلالة عن طريق سلسلة من العمليات الإبداعية لمواقع متباينة"[4]، ويعرف (رشيد بن مالك) المربع السيميائي (Carre semiotique) على أنه: "تمثيل مرئي للتمفصل المنطقي لأي مقولة دلالية، يمكن أن يوضح ويمثل نظام العلاقات بواسطة نموذج منطقي يبرز شبكة العلاقات وتمفصل الفوارق، ويمثل المربع السيميائي العلاقات الأساسية التي تخضع لها بالضرورة الوحدات الدلالية لتوليد عالم دلالي، يساعدنا المربع السيميائي على تمثيل العلاقات التي تقوم بين هذه الوحدات قصد إنتاج الدلالات التي يعرضها النص على القراء"[5]، وتعريفه استمده من توضيح (كركي) للمربع السيميائي؛ الذي يقول: "ندرك العطر بحاسة الشم، ولكن إذا أردنا أن نخبره، ينبغي أن نغادر صعيد الإدراك وننفذ إلى الصياغة الكيماوية، وقس على ذلك الكلام ينبغي أن نغادر صعيد التجلي وننفذ إلى البنية الأولية التي يستقر عليها الكلام إنه النموذج الذي عرف باسم (المربع السيميائي)"[6]، ويشترك (كورتيس) مع (غريماس) في تعريفه، بأنه: "التمثيل المرئي للتمفصل المنطقي لأية مقولة دلالية، وهو يستعمل لنسق العلاقات

(1) معجم السيميائيات: ١٤.

(2) أسس السيميائية، دانيال تشارلز: ١٨٣.

(3) ينظر: المربع السيميائي والتركيب السردي، بحث دانيال باط، جامعة فندربيلت، الولايات المتحدة، ترجمة عبد الحميد بورايو، جامعة الجزائر، منشور في سلسلة وقائع سيميائية، صادرة عن مطبوعات فريق الأبحاث السيميو – لسانية، المعهد الوطني للغة الفرنسية ببوزنسون، فرنسا، المجلد الثالث، العدد: ٢٣، ١٩٨١م: ١٤٥.

(4) المنهج السيميائي، الخلفيات النظرية وآليات التطبيق، أ. ج. غريماس وآخرون: ٨٨.

(5) قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص: ٢٣.

(6) السيميائية مدرسة باريس، ج. كلود كركي، ترجمة رشيد بن مالك: ١٤.

القائمة بين الوحدات الدلالية لتوليد الدلالات، وتتجلى هذه العلاقات في التضادية (التضاد وشبه التضاد)، والتناقض والتضمن، وهذه العلاقات تحكمها قيم موقعية، وتعارضات كيفية (تعتري التضادية)، وحرمانية (تعتري التناقض)، وفضلا عن كونه أنموذجا منطقيا يوضح العلاقات بين الوحدات، فإن المربع السيميائي يعد نموذجا تركيبيا، يضبط تنظيم العمليات، وتتمثل هذه العمليات بعمليتي النفي (تناسب علاقة التناقض)، والانتقاء (تناسب علاقة التضمن)"[1]، ويسمى المربع السيميائي بالمقاربة النصية (المحايثة)، أو ما سماه الدكتور سعيد بنكراد: "استثارة المعنى في مكمنه، أو في وضع اليد على ما هو موجود هناك في مظانه، حيث سدرة المنتهى، في توافق مع قصدية (نصية) موجودة في منأى عن كل القصديات الأخرى"[2].

فالمربع السيميائي إلى جانب أنه يسمح برصد التنظيم العام لعالم دلالي أدنى (المربع التصنيفي)، فهو يسمح بتداخل العلاقات ما بين عناصر دلالية تم حصرها في اثناء التحليل في مستوى التركيب السردي السطحي، لذلك استخدمه غريماس من أجل تقديم تداخل العلاقات ما بين الحالات السردية (مربع الحالات) من جانب، وما بين الأماكن أين يمكن أن تتموقع موضوعات القيمة (المربع الموضعي للانتقالات) من جانب، وما بين الجهات (مربع الجهات) من جانب آخر، بدراستها لمختلف أصناف الخطاب، وتبين أن المربع مناسب لتمثيل تداخل العلاقات ما بين العوامل[3]، يقول الدكتور فيصل الأحمر: "إن علاقة الدلالة بالخطاب علاقة توليدية، ذلك أن المعنى ليس معطى ثابتا بل هو قابل للتغيير، فهو رهين ديمومة النص القصي، لأن تحويل الدلالات مرده إلى تطور الأحداث في إطار زماني ومكاني ما، كما أن التطورات الطارئة على سلم القيم هي الأخرى وليدة هذا الامتداد الزمني والوظائفي فالمربع السيميائي يعد أهم عنصر يدرس المنهج في البنية العميقة باعتباره حوصلة كل التحليل السيميائي"[4]، أي أن المربع السيميائي بتناقضاته يجمع لنا كل ما نحتاجه في النص فهو نص في بنيته الصغرى، هذه البنية تكبر فتعطينا نصا مختلف التشكلات، "وأساس مربعه قائم على علاقات إثبات ونفي أو علاقات فصل ووصل مما يولد دلالة بنية معينة ... وهي ما يمكن اعتبارها مؤولا نهائيا، لأنها تحمل سياقات اجتماعية لا زمانية"[5]، أي أن المربع السيميائي لا يقيده الزمن فهو صالح لكل زمان ومكان، فهو يحمل حقيقة اجتماعية طالما انطلاقته تبدأ من سياقات المجتمع فهو

---

(1) مشروع محمد مفتاح: دراسات في المنهج والمصطلح والمرجع، جماعة من الباحثين: ١٨١.

(2) سياق الجملة وسياقات النص الفهم والتأويل، بحث للدكتور سعيد بنكراد، مجلة علامات، مكناس، المغرب، العدد ٣٣، ٢٠١٠م: ١٢ -١٣.

(3) ينظر: في المعنى، دراسات سيميائية، غريماس: ١٣٥ – ١٥٥.

(4) معجم السيميائيات: ٢٣٠.

(5) المصدر نفسه: ٢٢١.

يضمن صراعات وتناقضات هذا المجتمع الذي كثرت فيه التناقضات، فالمربع في حقيقته صورة مصغرة لمجتمع مليء بالتناقضات[1].

فالهدف من المربع السيميائي هو تجليل حركة السرد في النص الأدبي وانتقالها من زاوية إلى أخرى، أي توضيح كيفية إنتاج الدلالة في النص الأدبي عن طريق الثنائيات المتضادة والمتناقضة، فهو يظهر التقابلات والتقاطعات في النص الأدبي بشكل يمكننا من فهم معانيه ودلالاته، ويمكن تعريفه على أنه تأليف تقابلي لمجموعة القيم المضمونية التي يتضمنها النص، إذ تكمن فائدته في تفجير الدلالات المضمرة في النصوص[2]، وهو ما تؤكده الدكتور منى المالكي بقولها: "إن هذه البنية الدلالية البسيطة قابلة للانفجار في أية لحظة في عناصر مشخصة وتحتوي في داخلها، أي في مستواها المحايث، وقبل تحققها داخل سياق محدد، على قدرة توليد سلسلة من العلاقات الداخلية، وبعبارة أخرى فإنها تمتلك القدرة على جعل المعنى قادرا على التدليل"[3]، أي أنها تجعل من وحدة ما معنوية كونا دلاليا صغيرا أي نسقا بسيطا، فما يكون هو ما ينظم أيضا، وهو أيضا ما يسمح بالتحكم لاحقا في المعنى، أي الإمساك بالعنصر الذي يحكم كل التحولات الآلية[4].

المربع يقوم بالأساس على العلاقات والتناقضات في كل زاوية من زوايا أضلاعه، ويشير غريماس إلى العلاقات بين المواقع الأربعة كالآتي:

تناقض غير تدريجي أو تقابل (عنصر ١ / عنصر ٢) تكامل أو استلزام (عنصر١/ غير عنصر ٢، وعنصر ٢، غير عنصر٢)، تناقض تدريجي (عنصر ١/ غير عنصر ٢ وعنصر ٢/ غير عنصر ٢) فكل جزء من المربع يملك دوره وعلاقته[5]، إذ لا يمكن لعلاقات المربع أن تفهم دون غياب أحد عناصر المربع أو إحدى زواياه، وكما موضح بالرسم البياني (شكل رقم ١)[6] الآتي الذي يبين طبيعة العلاقات:

---

(1) ينظر: السيميائية السردية ومشروع غريماس السيميائي، بحث للباحثة سميحة صبار والدكتور حاتم كعب، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، المجلد ١٢ العدد: ٠٣ خاص، الجزائر، ٢٠٢٠م: ٦٠٧.

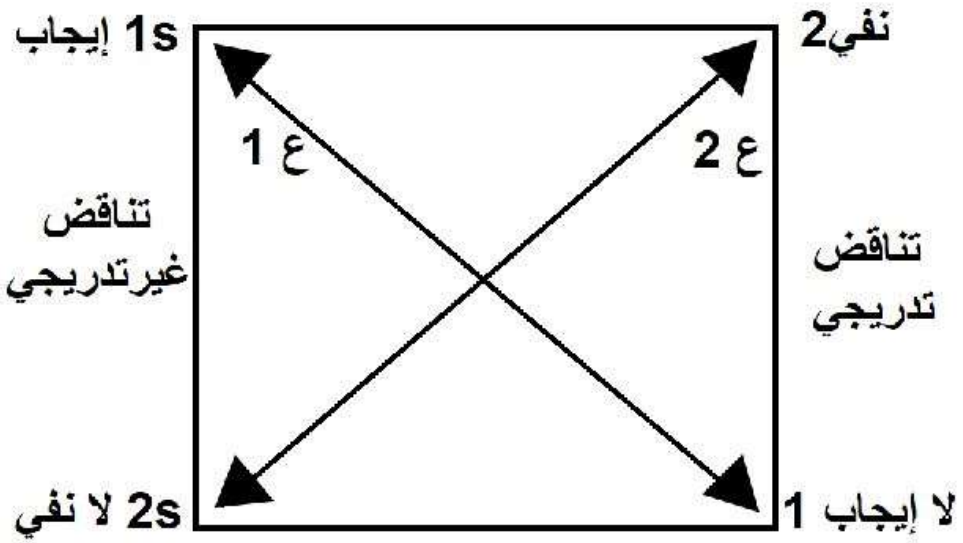
(2) ينظر: المربع السيميائي ومردوده النقدي في سيميائية غريماس، مقاربة في نماذج جزائرية لمدرسة باريس، رسالة ماجستير للباحثتين: حشلاف حياة وشادلي حبيبة، إشراف كبريت علي، جامعة ابن خلدون تيارت، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، الجزائر، ٢٠٢٢ – ٢٠٢٣م: ٢٠ – ٢١.

(3) توظيف النموذج العاملي والمربع السيميائي في قراءة النص الشعري حدود الرجاء لنازك الملائكة أنموذجا، بحث للدكتور منى بنت شداد المالكي، مجلة العلوم التربوية والدراسات الإنسانية، السعودية، العدد ٢٣، ايار ٢٠٢٢م: ٢٧٩.

(4) ينظر: السيميائيات السردية مدخل نظري، د. سعيد بنكراد: ٥٤.

(5) أسس السيميائية: ١٨٧.

(6) المصدر نفسه: ١٨٨.



شكل رقم (1) ، ع=عنصر

وفي الشكل أعلاه نشرح المربع زاوية بزاوية، وعلاقة بعلاقة، إذ إن المربع يضم أربع زوايا لكل زاوية وظيفتها، و"تمثل الزوايا الأربع في الرسم البياني... (عنصر ١ وعنصر ٢ وغير عنصر ١، وغير عنصر ٢) مواقع في المنظومة يمكن أن تشغلها مفاهيم محسوسة أو مجردة، ويمثل السهم ذو الرأسين علاقة ثنائية، وتمثل الزاويتان العلويتان في مربع غريماس تقابلا بين العنصر ١ والعنصر ٢ مثال ذلك أبيض وأسود"(٢)، إذاً كل إشارة في المربع تدل على علاقة ما، سواء أكانت تلك العلاقة علاقة صراع ضدية أم علاقة وفاق ومصاحبة، أما الزاويتان الأفقيتان فتحملان دائما المتناقضات أو طرفي القضية والنقاش، ويترأس المتضادان كل منهما رأس الزاوية في المربع، أما الزاويتان السفليتان فيبينان العلاقة التي يريد المربع أن يثبتها أو يفندها، "ونمثل بذلك بالزاويتين مثل الزاويتين السفليتين (غير عنصر ١، غير عنصر٢)، والمواقع التي تهملها التقابلات الثنائية في أعلى المربع (مثال الزاويتين السفليتين : لا أبيض، ولا أسود) يتضمن غير عنصر أكثر من عنصر ٢، بالتحديد مثال ذلك ما ليس أبيض ليس بالضرورة أسود"(٢)، فالاحتمالات التي تتضمنها هاتان الزاويتان قد لا تكون بالضرورة منتظرة، فالعلاقات المتقابلة تولد لنا علاقات أخرى، إذ تمثل العلاقات بين الزوايا علاقات الصراع أو التواصل بين الشخصيات داخل النص، "وتمثل العلاقة الأفقية تقابلا ثنائيا بين كل عنصر في الجهة اليسرى (عنصر ١، وغير عنصر٢) مع العنصر في الجهة اليمنى الذي يدخل معه

(٢) أسس السيميائية: ١٨٦.

(٢) المصدر نفسه: ١٨٧..

في علاقة ثنائية (غير عنصر ١، وعنصر ٢)، أيضا العنصران اللذان في الأعلى (عنصر ١، عنصر ٢) تمثيلا حضوريا، بينما يمثل العنصران في الأسفل (غير عنصر ١، وعنصر ٢) يمثل العنصران في الأسفل (غير عنصر ١، وغير عنصر ٢) تمثيلا غيابيا"[١]، هذا وقد جعل غريماس الحضور في الأعلى لبروزه وثباته، وجعل الغياب في الأسفل لسكونه.

ونجد مما تقدم أن غريماس ركز في مشروعه السيميائي السردي على الأشكال، كما بينا سابقا، إذ جعل لكل قضية من قضايا المتن الحكائي أو النص شكلا خاصا، فجعل لعلاقات الصراع المربع، وللشخصيات البرنامج السردي وهكذا، و"يعد غريماس من السيميائيين الذين اهتموا كثيرا بالأشكال الداخلية لدلالات النصوص خاصة، وأن هذه الأخيرة عبارة عن كيانات دلالية قائمة بذاتها لا تحتاج إلى معلومات خارجة عنها، لذلك رأى أن الدراسة التحليلية الدقيقة للنص إنما تتم من خلال مستويين المستوى السطحي والمستوى العميق الذي تحدد من خلاله البنيات العميقة"[٢]، والهم في الأمر هو المستوى العميق الذي يضم المعنى الحقيقي للنص، وذلك بالتعمق والبحث بين أجزاء النص لفهم كل صغيرة وكبيرة فيه، "لقد حاول غريماس عن طريق هذا الحقل المعرفي أن يربط صريح النص بباطنه، أو البنية الدلالية الأصولية، فالدلالة الأصولية هي الجوهر الدلالي وعلاقتها بالخطاب هي علاقة توليدية، ومعنى ذلك أن الدلالة لا تستنبط من سطح النص، ولا بد من العودة إلى باطنه"[٣]، أي في تحت الكلمات لا فوقها.

ومحور النص هو تلك الاختلافات التي تحرك أحداثه على طول المتن الحكائي، إذ "يرى غريماس أن المعنى يقوم على أساس اختلافي، وبالتالي فتحديده لا يتم إلا بمقابلته بضده وفق علاقة ثنائية متقابلة، وقد صاغ غريماس أفكاره هذه من خلال المربع السيميائي"[٤]، فجوهر المربع هو تلك العلاقات والمتناقضات الموجودة في النص.

والمربع السيميائي هو من يحدد طبيعة العلاقات ويضبط البنيات التي تتواجد داخل النص السردي، "فالمربع السيميائي... هو المتحكم في البنية العميقة حين يحدد علاقات التضاد والتناقض المولدة للصراع الديناميكي الموجود على سطح النص السردي، إنه ببساطة التمفصل المنطقي لأية مقولة دلالية"[٥]، وهنا تكمن مهمة هذا المربع وذلك عبر تحديده للبنية العميقة داخل النص السردي، بعد أن يجد طبيعة تلك

---

(١) أسس السيميائية: ١٨٧.

(٢) معجم السيميائيات: ٢٢٩.

(٣) المصدر نفسه.

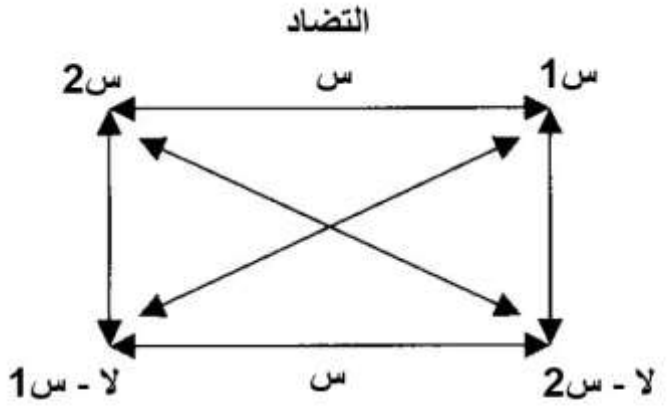
(٤) المصدر نفسه.

(٥) المصدر نفسه: ٢٣٠.

العلاقات منطلقا ابتداءً من المستوى السطحي لذاك النص، فالبداية تكون سطحية لتنتهي عميقة ودلالية في قالب منطقي معقول عن طريق مجموعة من التقابلات والتناقضات.

والمربع السيميائي هو الدافع إلى البحث عن علاقات جديدة ونماذج مختلفة، "إنه لا يجعل من الدارس السيميائي لا يكتفي بعملية المزاوجة بين المفاهيم والقيام بالتعارضات السيميائية فقط، بل يجب عليه كذلك أن يقدم نموذجا يسعى إلى الكشف عن منظومة المعنى"(1)، وهذا يقع ضمن أهداف المربع السيميائي الذي يسعى لاكتشاف منظومات جديدة تتوافق والمعنى الذي يسعى إليه دارس النص السردي ولكن في قالب جديد، فبعد إيجاد التعارضات والمتناقضات السيميائية تبدأ مهمة الدارس الحقيقية في البحث أو التنقيب عن نظم جديدة للمعاني التي هو بصدد دراستها، فلا غنى له عن هذا المربع كونه هو من يحدد لنا العلاقات التي تتخفى لنا بين طيات النص السردي ليأتي المربع وينظمها في قالب منظم ومحكم التنظيم، إذ "يساعد المربع السيميائي على تمثيل العلاقات التي تقوم بين الوحدات اللغوية بهدف إنتاج الدلالات التي يعرضها النص على القراء"(2)، فهو يفتح أفاقا جديدة للتحليل، ويعطينا دلالات ومعانٍ ومقاصد أرادها كاتب النص.

ويبين الدكتور فيصل الأحمد نموذج غريماس الذي أورده في كتابه (في المعنى) والمبين في الشكل رقم (٢) أدناه:



شكل رقم (2)

(1) معجم السيميائيات: ٢٣٠.

(2) السيميائية السردية ومشروع غريماس السيميائي: ٦٠٩ – ٦١٠.

إذ يفصّل هذه العلاقات على النحو "الآتي:

١. **العلاقة التدرجية الشمولية:** وتنطلق هذه العلاقة من السيم إلى المحور الدلالي أو من العنصر إلى المقولة التي تحتويه، وتكون هذه العلاقة بالنظر إلى الشكل بين س ١ وس س ٢، لا - س ٢ ولا - س ولا - س ١.
٢. **علاقة التناقض:** تقوم بين س١ ولا - س ١، لا - س ٢ وس ٢، ونلاحظ أنه لا وجود لعنصر ثالث في هذه العلاقة، مما يوضح أنه لا بد من اختيار عنصر من هذين العنصرين، فهذه العلاقة تشبه عملية النفي حيث أن نفي س ١ يؤكد لا – س١.
٣. **علاقة التضاد:** وتقوم بين س ١ وس ٢، حيث أنه لا يمكن أن يتطور س ٢ إلا بوصفه ضدا لـ س ١، والعكس صحيح.
٤. **علاقة التضاد التحتي:** وتوجد بين لا - س ٢ ولا - س ا، وهي مماثلة جدا لعلاقة التضاد الرابطة بين س ١ وس ٢.

تحمل علاقة التناقضات اسم الترسيمة:

- أ ترسيمة للعلاقات الموجودة بين س ١ ولا - س ١.
- ب ترسيمة العلاقات الموجودة بين س٢ ولا – س٢"[1].

أما الإشارة "فهي المجموعة المؤلفة بين العناصر التي تربطها علاقة تضمن س ولا - س ١، س ٢ ولاس ١، المضامين التي تحملها س ا ولا - س٢، س٢ ولا س١ مطابقة للعلاقة التي تقيمها فيما بينها"[2].

عن طريق ما سبق ذكره من علاقات منطقية قائمة بين عناصر المربع نستطيع أن نقول أنها تصب تحت ما يمكن أن يسمى بالمظهر العمودي، الذي يقابله مظهر آخر، هو المظهر المركبي، وهو الذي "يجسد البعد الدينامي للمربع السيميائي اعتمادا على التوازي بين العلاقات المؤسسة للمظهر المركبي الدينامي، فإسقاط العلاقات العمودية على المستوى المركبي يؤدي إلى تحقيق العمليات (Operation)، وهي التي تقوم بالاشتغال بعناصر النواة التصنيفية ويتخذ هذا الاشتغال صيغة القواعد الإجرائية التي تكون موجهة"[3].

---

(1) معجم السيميائيات: ٢٣١ – ٢٣٢.

(2) قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص: ٢٥.

(3) التحليل السيميائي للخطاب الروائي، عبد المجيد نوسي: ١٤٨ - ١٤٩.

أما عن استعمالات المربع السيميائي فإنه منظومة ذات الطبيعة المنطقية الدلالية لذلك يجب أن ينظر إليها باعتبارها سابقة عن كل استعمال، لأن الأمر سيتعلق بنموذج شكلي (Formel) سابق عن كل معنى، أي أنها خطاطة تجريدية مشكلة قبل كل استعمال مدلولي، كما أنها خلافية وتعارضية، وأن المربع السيميائي يتصف بخاصية التعميم حيث أنه لا ينطبق على نموذج معرفي دون آخر، بل إنه يمكن تطبيقه على كل المجالات(1)، و"أنه يجعل من الدارس السيميائي لا يكتفي بعملية المزاوجة بين المفاهيم والقيام بالتعارضات السيميائية فقط، بل يجب عليه كذلك أن يقد نموذجا يسعى إلى الكشف عن منظومة المعنى"(2).

وهناك سلسلة من العمليات تمر بها عملية انتاج الدلالة، بعد استجلاء المربع السيميائي النص واكتشاف المعاني والدلالات المستترة فيه، ووصفه في هذه العمليات أنه:

- "جهاز خاص بالنص الموضوع قيد التحليل.
- جهاز لا تمتلك فيه العناصر قيمتها إلا بالعلاقات التي تقيمها فيما بينها.
- جهاز يمكن أن يولد نص من خلاله، أو تكون (إعادة القراءة) ممكنة ولئن كان المربع السيميائي يمثل شفرة فإنه يسمح أيضا بتقديم توقعات (فرضيات)، حتى يتم التحقق من تجانس التحليل، وتقويم تصويب الفرضيات.
- القراءة الذكية لا تكمن في المقولات الدلالية التي استطعنا تمثيلها في مربع أنيق ونهائي، بل في العمل الدؤوب، وغير المكتمل في أغلب الأحيان، والخاص بإعداد هذه المقولات وبناء (شبكات العلاقة)، إن شكل المضمون ليس هدفا هاجسيا ينبغي تحقيقه، فهو يحدد بالأحرى طريقة في التفكير، وفناً في القراءة ينبغي أن نظهره"(3).

لقد حظي المربع السيميائي باهتمام النقاد باعتباره أداة إجرائية فعالة تستخدم مواد خام لتخرجها مصنعة تكشف كنه المعاني المضمرة في النص إذ تقول آن إينو: "إن هذا النموذج التأسيسي المتسم بشمولية أكبر، بما أنه مستقل كليا عن معنى العناصر التي تشكله ليس هو في حقيقة الأمر سوى البنية الأولية للدلالة المستعملة بوصفها شكلا والمسخرة لتقطيع الماهية الدلالية لكل عالم مصغر... وشموليته الكبيرة تجعله قابلا للتطبيق عالميا سواء تعلق الأمر بوجه خاص بوصف كل الأفعال الإنسانية

(1) ينظر: السيميائية، الأصول، القواعد والتاريخ، آن إينو وآخرون: ٢٤٢، وينظر: سيميائية النص الأدبي، أنور المرتجي: ٤١.

(2) سيميائية النص الأدبي: ٤٠ – ٤١.

(3) السيميائية، الأصول، القواعد والتاريخ: ٢٤٢ – ٢٤٣.

(نشاط) تشريعي نشاط صناعي نشاط عاطفي نشاط عقلي، ... إلخ) أو بتحليل الرسائل المركبة المسماة نصوصا"[1].

ثانياً: الثنائيات الضدية

تعريف الثنائيات الضدية لغة واصطلاحا:

الثنائية لغة:

وهي عبارة عن اثنين أو اثنتين، من "الثَّني: إعادة الشيء مرةً بعد مرةٍ"[2]، فالدلالة اللغوية لمفهوم (الثنائية) في مادتها اللغوية تعود إلى "ثَنَّي: وهو تكرير الشيء مرتين، أو جعله شيئين متواليين أو متباينين، وذلك قولك ثنيت الشيء ثنيًا"[3]، وقد وردت لغة: "وفي حديث الصلاة صلاة الليل: مثنى مثنى أي ركعتان ركعتان بتشهد وتسليم، فهي ثنائية لا رباعية"[4]، وكذلك: "وثنيت الشيء: جعلته أثنين. وجاء القوم مثنى مثنى أي أثنين أثنين. وجاء القوم مثنى وثلا ث...، وكذلك النسوة وسائر الأنواع، أي اثنين اثنين وثنتين ثنتين"[5]، و:"الثُّنائي من الأشياء: ما كان ذا شقين"[6]، و:"يتعين على ما سبق أن دلالات الثنائيات تفترض وجود طرفين، وتعتمد على التثنية، وهذان الاثنان قد يكونان متواليين، أو معطوفين، أو متزامنين، ويدل المعنى اللغوي للثنائيات على ما هو أكثر من الواحد مهما كان عدد الثنائيات، فقد تتعدد الثنائيات، لكنها تظل تدور في فلك الرقم اثنين"[7].

الثنائية اصطلاحاً:

لا يخرج المعنى الاصطلاحي عن المعنى اللغوي إلاّ من جهة عمقه وأبعاده الفلسفية والعلمية [8]، فيعرف المعجم الفلسفي الثنائي من الأشياء "ما كان ذا شقين. والثنائية هي القول بزوجية المبادئ المفسرة للكون، كثنائية الأضداد وتعاقبها، أو ثنائية الواحد وغير المتناهي عند الفيثاغورثيين، أو ثنائية عالم المثل وعالم المحسوسات عند أفلاطون... الخ. و(الثنائية) مرادفة للأثنينية وهي كون الطبيعة ذات مبدأين ويقابلها كون الطبيعة ذات مبدأ واحد أو عدة مبادئ (الثنوية والأثنينية)"[9]،

---

(1) المصدر نفسه: ١٢٥.

(2) تهذيب اللغة، الازهري: ١٥/ ١٣٧.

(3) معجم مقاييس اللغة، ابن فارس: ١/ ٣٩١،

(4) لسان العرب، ابن منظور، مادة ثني: ٣/ ٤٧.

(5) المصدر نفسه: ٣/ ٤٦.

(6) المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية: ١٠١.

(7) الثنائيات الضدية، بحث في المصطلح، سمر الديوب: ١٥.

(8) المصدر نفسه: ١٥.

(9) المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنجليزية واللاتينية، جميل صليبا: ١٦٠.

و"الثنائية هي نظرية في التفسير وهو ما يفسر حالة معينة، أو المجال من حيث العوامل، اثنين من المعارضين، والثنائيات هي ذات شقين وهي التصنيفات التي لا تقبل من درجة متوسطة"(١). فهي "تفترض اشتمال الشيء على مبدأين مستقلين لا يذوب أحدهما في الآخر، ولا يشبهه"(٢)، وتقوم "الثنائية بوصفها فكرة فلسفية على أن ثمة قدرة على الربط بين الظواهر التي يبدو أنها منفصلة، فالتضاد رابطة مثل التماثل، والتناقض رابطة، لأنه يعني نفي النقيض"(٣)، وتعني من جانب الدلالة يرجع الثنائيان إلى نفس الطبقة، فيشتركان في بعض المقومات ويختلفان في بعضها (٤). ويرتبط مفهوم الثنائية بالعلاقة فيدل: "لفظ الثنائية على ضعف العدد واحد، وقد يكون هذا الضعف شبيهه، أو نظيره، أو ضده، ويعني هذا الأمر أن العدد واحد يشكل مع واحد آخر ثنائية مهما كانت العلاقة بينهما، وفي هذه الحال يلازم كل طرف من طرفي الثنائية الآخر، ولا ينفك عنه، وإذا كان قابلاً للانفكاك عنه انتفت عنه صفة الثنائية"(٥)، وعليه "يمكننا القول: إن مفهوم الثنائية في اللغة والأدب قائم على أساس التقابل، كقولنا: حق وباطل، أمل ويأس، خير وشر، بخل وكرم"(٦).

التضاد لغة:

التضاد: "الضد كل شيء ضاد شيء ليغلبه، والسواد ضد البياض، والموت ضد الحياة، تقول هذا ضده وضديده، والليل ضد النهار، إذا جاء هذا ذهب ذاك ويجمع على الأضداد"(٧)، و"الضد: كل شيء ضاد شيئًا ليغلبه، والسواد ضد البياض، والموت ضد الحياة، تقول: هذا ضِده وضديده، والليل ضد النهار"(٨)، و"الضد ضدُّ الشيء، والمتضادان: هما الشيئان لا يجوز اجتماعهما في وقت واحد، كالليل والنهار"(٩)، و"الضد خلاف الشيء"(١٠) ويقال "ضادني فلان إذا خالفك، فأردت طولاً وأراد

---

(١) الثنائيات المتناقضة في تصميم الفضاء الداخلي المعاصر، أ.د. هدى محمود عمر، م. اسيل ابراهيم محمود منصور، بحث منشور في مجلة كلية التربية الأساسية، كلية التربية، الجامعة المستنصرية، العراق، المجلد ٢٠، العدد ٨٥، ٢٠١٤م.: ٤٨١.

(٢) الثنائيات الضدية، بحث في المصطلح: ١٦.

(٣) المصدر نفسه: ١٩.

(٤) ينظر: تحليل الخطاب الشعري: إستراتيجية التناص، محمد مفتاح: ١٦٠.

(٥) الثنائيات الضدية، بحث في المصطلح: ١٥.

(٦) الثنائيات الضدية: الماهية والمصطلح، خالد عبد العزيز حسان، بحث منشور في مجلة العربية للعلوم ونشر الأبحاث، المركز القومي للبحوث، غزة، فلسطين، المجلد ٥، العدد ٣، ٢٠١٩م: ٧٦.

(٧) العين، الفراهيدي: ٢/ ١٠٣٦.

(٨) تهذيب اللغة: ١١/ ٤٥٥.

(٩) مقاييس اللغة: ٣/ ٣٦٠.

(١٠) اصلاح المنطق، ابن السكيت: ٢٨/ ١٩٥٦.

قصراً، وأردت ظلمة وأراد نوراً، فهو ضدك وضديدك، وقد يقال إذا خالفك فأردت وجهاً تذهب فيه ونازعك في ضده"[1].

التضاد اصطلاحا:

يشير السجستاني الى معنى التضاد الدلالي، فيقول: "فأما المعروف في الضد في كلام العرب فخلاف الشيء، كما يقال: الإيمان ضد الكفر، والعقل ضد الحمق"[2]، ويفرّق أبو الطيب اللغوي بين التضاد والخلاف، إذ يقول: "والأضداد جمع ضد. وضد كل شيء ما نافاه نحو البياض، والسواد، والسخاء والبخل، والشجاعة والجبن، وليس كل ما خالف الشيء ضد له، ألا ترى أن القوة والجهل مختلفان، وليس ضدين، وإنما ضد القوة الضعف، وضد الجهل العلم. فالاختلاف أعم من التضاد، إذ كان كل متضادين مختلفين، وليس كل مختلفين ضدين"[3]، والتفريق هنا يعتمد المعنى الخاص، فالتضاد "اختلاف تام، أو أنه أقصى اختلافاً موجود، وليس كل اختلاف تضاداً وإنما كل تضاد اختلاف، والاختلاف أعم من التضاد لأنه يكون بأي نسبة من الاختلاف كالقوة والجهل، على ان التضاد يجب أن يكون تام الاختلاف وتام التقابل كالبياض والسواد وهكذا..."[4]، ويقول أبو هلال العسكري: "المتضادان هما اللذان ينتفي أحدهما عند وجود صاحبه...كل متضاد مختلف، وليس كل مختلف متضاد... والتضاد يكون بين ما يبقى وبين ما لا يبقى"[5]، والتضاد عن الجرجاني: "هو أن يجمع بين المتضادين مع مراعاة التقابل... الضدان صفتان وجوديتان يتعاقبان في موضوع واحد يستحيل اجتماعهما كالسواد والبياض"[6]، والتضاد "اختلاف تام وتصادم وتقابل تام ومواجهة متطابقة بين الضدين كلياً... ولا يخرج المعنى الفلسفي عن ذلك ففي قول الفارابي فإنه إذا أوجب شيء لجميع ما يوصف بمعنى ما، وسلب ذلك الشيء عن جميع ما يوصف لذلك المعنى كان القولان المتقابلان متضادين"[7]، ويبيّن ارسطو التضاد بقوله: "لأنهم إنما يحدون المتضادات بأنها التي بعدها - بعضها من بعض - غاية البعد ويجمعها جنس واحد"[8]، ويشرح الفارابي غاية البعد هذه بقوله: "إنّ الضدين هما المختلفان غاية الاختلاف في المعنى الواحد بعينه"[9]، وبهذا تكون غاية البعد أو غاية التباين هي الاختلاف التام بين الضدين في المعنى الواحد،

---

(1) لسان العرب: ٩/ ٢٥.

(2) كتاب الأضداد، السجستاني: ٥٧.

(3) الأضداد في كلام العرب، المقدمة، أبو الطيب اللغوي: ١.

(4) ينظر: التضاد في البحث النقدي والبلاغي عند العرب، د. أركان حسين مطر: ٢١٣.

(5) الفروق اللغوية، أبو هلال العسكري: ١٥٧.

(6) التعريفات، الجرجاني ت ٨١٦هـ: ٥٥ و١١٧.

(7) ينظر: شرح الفارابي لكتاب ارسطو طاليس في العبارة، الفارابي: ٦٦.

(8) ينظر: المنطق، ارسطو: ١٧.

(9) شرح الفارابي: ٢٠٨.

أمّا الجزء الثاني الذي يخص من يجمعهما جنس واحد، فيبيّنه أرسطو بقوله: "فأمّا أن ينتمي كل من المتضادين إلى جنسين متضادين مثل العدل والجور، فالأول ينتمي إلى جنس الفضيلة ويعد الثاني في جنس الرذيلة، وأما أن يكون أنفسهما جنسين متضادين مثل الخير والشر فكل منهما جنس في ذاته، وأما أن ينتميا إلى جنس واحد فالأبيض والأسود متضادان هما في جنس واحد وهو اللون"(1).

وهنالك مصطلحات طرقها البلاغيون تدور في فلك التضاد كالطباق والمقابلة والتكافؤ، فالطباق هو "التضاد والتطبيق والتكافؤ، والمطابقة والمقاسمة... ومن أنواع الطباق طباق الإيجاب وهو الجمع بين الشيء وضده"(2)، أما المقابلة فتعني: "أن يؤتى بمعان يراد التوفيق بينها وبين معان أخرى في المضادة، فيؤتى في الموافقة بالموافقة، وفي المضادة بالمضادة"(3)، أما التكافؤ فيعني: "التضاد والتطبيق والطباق والمطابقة... قال ابن الأثير الحلبي: أما التكافؤ فهو كالطباق في أنه ذكر الشيء وضده، لكن يشترط في التكافؤ أن يكون أحد الضدين حقيقة والآخر مجازاً، فبهذا يحصل الفرق بينهما"(4)، وذكر الدكتور أحمد مطلوب أن "مصطلح التضاد أكثر دلالة على هذا الفن، لأن التضاد يدل على الخلاف"(5).

الثنائيات الضدية قديما وحديثا:

حظيت الثنائيات الضدية باهتمام الباحثين منذ القديم في مختلف العصور، بعدها فكرة فلسفية ولغوية في النفس البشرية، ومتصلة بنظام الكون، لتدخل عالم النقد الأدبي واللغة، لتكون مفردة من مفردات الثقافة كما سيأتي ذكره. ومن أوائل الذين التفتوا إلى الثنائية الضدية هو الجاحظ (ت ٢٥٥هـ) الذي يرى أن قانون الثنائية هو قانون الحياة المعيشية وأن مكونات الوجود تقوم على ثلاثة أمور (متفق ومختلف ومتضاد) ثم يرد هذه المستويات الثلاثة التي تجسد حيوية القانون إلى الأصل الثنائي الاشكالي جاعلا إياها تدور حول الحركة والسكون. (6) ويعد كتابه (المحاسن والأضداد) نموذجا لاجتماع الفكرة وضدها. اما أبو حيان التوحيدي (ت ٤٠٠هـ) فقد أدرك ذلك عن طريق النظر في المعاني والأشكال في الحياة، والتي تتشاكل وتتلاقى مهما اختلفت منابعها وتنوعت أحوالها، ورأى في ثنائية العقل والحس ظهوراً للفكر الفلسفي والأدبي، ورأى في اجتماع الحس والعقل في الانسان دليلاً على اجتماع

(1) ينظر: المنطق، ارسطو: ٧٠.

(2) معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، الدكتور أحمد مطلوب: ٦٦/٣.

(3) المصدر نفسه: ٣/ ٢٨٥.

(4) المصدر نفسه: ٢/ ٣٧٧.

(5) المصدر نفسه: ٢/ ٢٥٣.

(6) ينظر: الحيوان، الجاحظ: ١/ ٢٤.

المتناقضات فيه، فالإنسان تركيبة من متناقضات [1]، ووجد التقسيم الثنائي طريقه إلى النقد العربي القديم، كثنائيات اللفظ والمعنى، والطبع والصنعة، والزمان والمكان، والشكل والمضمون...ويختلط مصطلح الثنائيات الضدية مع مصطلحات ومفاهيم أخرى كمفهوم (التناقض) على الرغم من الفرق الشاسع بينهما، فالعلاقة بين الثنائيات الضدية علاقة تضاد، أي تواز بين طرفي الثنائية، أما علاقة التناقض فتقوم على النفي، فوجود طرف ينفي وجود الطرف الآخر. أي إبطال بعض الكلام بعضه، فلا يمكن أن يكون هنالك نور وظلام في الوقت نفسه [2]. وميز الباحثون بين الثنائية والثنوية وهو مذهب ديني "يقول بوجود أصلين أو مبدأين متناقضين وراء مظاهر الوجود، وصيرورة الزمن والتاريخ، وهذان المبدآن شيمتهما الصراع من أجل أن يلغي أحدهما الآخر، ولا يتفق هذا التعريف مع مصطلح الثنائيات الضدية، إذ تكون العلاقة بين الطرفين المتضادين علاقة تكامل"[3]، وهكذا يتداخل مصطلح الثنائيات الضدية مع غيره من المصلحات، وقد ذكرنا ان مصطلح (الثنائية الضدية) لم يرد في المنظور النقدي القديم على هذه الصيغة قائما بذاته، بل وجد متداخلا في مفهوم التضاد الذي بدوره تداخل مع مصطلحات أخرى سالفة الذكر، فهو و:"إن لم يكن مصطلحا مستعملاً في التراث، فقد كان مفهومه مألوفاً في إفهام العرب، ومطروقاً في كثير من دراساتهم؛ وذلك لارتباطه بمفهوم التضاد ومفاهيم مصطلحات أخرى كانت معروفة عند القدماء... عليه يمكن القول: إن مصطلح (الثنائية الضدية) مصطلحًا جامعًا يعتمد على ما يستعمل من التضاد أو يدخل في تكوينه."[4]؛ ولهذا أصبحت الثنائية "ظاهرة نقدية مثلما هي ظاهرة تكوينية مارست المعاينة داخل النص لتكشف دلالات النص، ومستوياته الإيقاعية المتشكلة عبر التضاد أو من التضاد، وهو أصل نقدي وبلاغي جديد أفرزته البحوث المعاصرة"[5].

أما من الجانب البلاغي فمن اللافت "أن (النمط الثنائي) لم يأخذ شكلاً واحدًا في كل مجال من مجالات الدرس البلاغي، بل يبدو أنه كان هناك نوع من التوافق بينه وبين المجال الذي يرد فيه، ففي (علم البيان) يأخذ طبيعة جدلية، حيث تكون العلاقة بين طرفي الصورة في حالة حركة دائمة، تنتقل فيها من أحدهما للآخر سلبًا وإيجابًا، وفي (علم المعاني) يأخذ شكلاً تحوليًّا، فتنتقل فيه الصيغة أو اللفظة من حالة إلى أخرى مؤثرة في تكثيف الطبيعة الفنية للصياغة من ناحية، ومؤثرة في تغيير

---

(1) ينظر: المقابسات، أبو حيان التوحيدي: ١٣٩ – ١٤٤.

(2) جدل الثنائيات الضدية في الفكر والأدب، أ. د. سمر الديوب، مجلة علامات العدد السابع، الموسم الثاني، ٢٠١٩م.: ٤١.

(3) جدل الثنائيات الضدية في الفكر والأدب: ٤١.

(4) ينظر: الثنائيات الضدية: الماهية والمصطلح، الباحث خالد حسان، مجلة العربية للعلوم ونشر الأبحاث، المركز القومي للبحوث، غزة، فلسطين، المجلد الخامس، العدد الثالث، ٢٠١٩م: ٧١ - ٧٧ .

(5) التضاد في البحث النقدي والبلاغي عند العرب، اطروحة دكتوراه، الباحث اركان حسين العبادي، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، جامعة بغداد، العراق، ٢٠٠٦م: ٢٦٤.

الدلالة من ناحية أخرى، وفي (علم البديع): تكاد تكون الثنائية تقابلاً خالصًا، واستغلالاً لإمكانات اللغة وما تقدمه من ألوان التوافق والتخالف"(١).

أما في البحث النقدي والبلاغي المعاصر فقد شاع مصطلح الثنائيات الضدية، وهو مصطلح أشتغل في مساحات عديدة، ليس أولها النقد والأدب بل الفلسفة وعلم الاجتماع "والثنائيات الضدية موجودة منذ الأزل، لكن طرفي الثنائية يتوحدان في واحد كلي، فحين تشير الثنائية إلى التعدد تنت هي إلى الوحدة، والتكامل. فالشر لا يناقض في جوهره الخير، ولكنه متمم له، ولازم لوجوده، فلا تظهر الفضيلة إلاّ باقترانها بالضد، ولا معنى للكرم من غير اقترانه بالضد، فلا بد لكل شيء من ضد يميزه ويوضحه"(٢)، أما علاقة الثنائية بالفلسفة فيعتمدها معاصرون بقولهم: "إن الفلسفة تقوم على الثنائية بداية من تفسير الكون، فجميع الاشكاليات الفلسفية تقوم على الثنائية الضدية على الإثبات والنفي"(٣). حتى أن الثنائيات الضدية القائمة على التضاد: "تعد نوعاً من العلاقة التلازمية بين المعاني، وربما كانت تلك العلاقة أقرب إلى الذهن من أي علاقة أخرى، فبمجرد ذكر معنى من المعاني يستدعي المعنى المضاد إلى الذهن، ولا بداية سيما ما بين الألوان، فذكر البياض يستحضر في الذهن السواد"(٤). وتبقى الثنائيات الضدية "ظاهرة فلسفية أساساً، تم سحبها على النقد الأدبي، وأول من طبقها على الأدب البنيويون، ويعد هذا المصطلح مفردة من مفردات الثقافة الغربية، يمثل أسساً فلسفية بالدرجة الأولى، له أبعاد ايديولوجية وفلسفية موغلة في القدم، ولفهمه بأبعاده كلها لا بد من العودة إلى أصله الفلسفي؛ ليتضح معناه، ثم يتعين على ذلك دراسته في حقل النقد الأدبي الذي استفاد من اصطلاحات علم الاجتماع، وعلم النفس.. (ومن الفلسفة التي شكلت الأرض الخصبة له)(٥)، وتتمثل خلاصة الفلسفة المادية الثنائية في أنها "اجتماع الأضداد؛ إذ يتغلب الضد على ضده، فلا توجد حالة إلاّ وهي تنطوي على ما يتضاد معها، فلا تبلغ تمامها إلاّ بظهور الضد، فالتضاد – حسب الفلسفة – جذر كل مادة حيوية"(٦).

ومن الفلسفة انتقل مصطلح الثنائيات الضدية إلى النقد الأدبي، وأول من طبقها على الأدب البنيويون، حتى "شكل مفهوم الثنائيات الضدية عصب المدرسة البنائية في النقد والتحليل البنيوي / البنائي. وينحدر هذا المفهوم بوصفه مفهوماً بنيوياً من دراسات ليفي - شتراوس حول الأساطير. ولا تستخدم اللسانيات / الألسنية، والتحليل

(١) بناء الأسلوب في شعر الحداثة: التكوين البديعي، د.محمد عبد المطلب: ٦٩.

(٢) الثنائيات الضدية بحث في المصطلح ودلالاته: ١٠.

(٣) جماليات التضاد في شعر مهدي غلام، رسالة ماجستير، الباحثة رقية تامة، كلية الآداب واللغات، جامعة الشهيد حمه لخضر، الوادي، الجزائر، ٢٠١٥م: ١٠.

(٤) ينظر: العربية وعلم اللغة الحديث، د. محمد داود: ١٩٣.

(٥) الثنائيات الضدية بحث في المصطلح ودلالاته: ١٠.

(٦) ينظر: موسوعة الفلسفة والفلاسفة، عبد المنعم الحفني: ١/ ٢٠٣

البنيوي فكرة الثنائيات الضدية من جهة الكلمات والمفاهيم فحسب بل من جهة تقاليد النص ورموزه"[1]، ولم يقتصر عمل المدرسة البنيوية على ذلك، بل اتسع حتى عد الثنائيات خصيصة فكرية بقولهم: "لقد نظرت البنيوية إلى الثنائية على أنها خصيصة من خصائص الفكر الإنساني، واتخذتها بوصفها تقابلات ابستمولوجية: الدال / المدلول، اللغة/ الكلام، وعانت صراعاً بين طرفي ثنائية هل النص الأدبي بنية مغلقة مستقلة، أو بنية نظيرة لأنساق عامة أخرى ليست أدبية؟ بين انغلاق النص واستقلال العلامات، وبين كون النص نظيراً لأنساق ثقافية واجتماعية واقتصادية"[2]. وبعد البنيوية سعت المدرسة التفكيكية: "إلى تفكيك الثنائيات النمطية، والتقليل من اهميتها، لأنها تميل إلى تبسيط المعنى على نحو كبير جداً"[3]. فقد "ربطت البنيوية بين العلامة والمتضادات الثنائية، فجمعت بين الدلالة والتماثل بين المتقابلات، وتتبنى التفكيكية مفهوم الثنائيات الضدية، لكنها تبتعد عن التوفيق بين الأضداد. فالتفكيك تغير لا نهائي للنص بينما يرى البنيويون النص مغلقاً، والتفسير مغلقاً ونهائياً كل قراءة لدى التفكيكيين صحيحة إلى أن تفكك القراءة نفسها بنفسها، فكل قراءة لديهم هي اساءة قراءة والعلاقة بين التفكيك والبنيوية – إذن - علاقة امتداد وتحرر في الآن نفسه"[4]. وتمتد القراءات النقدية للثنائيات الضدية منهجاً في كل النظريات النقدية والمناهج الحديثة ما بعد التفكيكية والأسلوبية والسيميائية ثم مناهج ما بعد الحداثة حتى الدراسات الثقافية.

وبهذا يشكل مفهوم الثنائيات الضدية "عصب المدرسة البنائية في النقد والتحليل البنيوي / البنائي"[5]، و"العالم - من وجهة نظرهم - مجموعة من الثنائيات المتشابكة والمتقابلة، تنعكس على شبكة العلاقات اللغوية، فتحيلها إلى مجموعة من الثنائيات الخالصة"[6]، ولذلك: "لا تستخدم اللسانيات / الألسنية، والتحليل البنيوي فكرة الثنائيات الضدية من جهة الكلمات والمفاهيم فحسب، بل من جهة تقاليد النص ورموزه"[7]، فالدراسات البنيوية قامت على "أن مفهوم اللغة يقوم على أن ثمة نسقا وراء استخدامنا اللغة، وهو نمط الثنائيات المتضادة، فعلى مستوى الفونيم تشمل هذه الثنائيات الصائت/ الصامت، المجهور/ غير المجهور... (ولذا) أصرت البنيوية على

(1) الثنائيات الضدية بحث في المصطلح ودلالاته: ١٣٢.

(2) الثنائيات الضدية بحث في المصطلح ودلالاته: ١٣٣.

(3) المصدر نفسه: ١٥١.

(4) المصدر نفسه: ١٥٤.

(5) المصدر نفسه: ١٣٢.

(6) بناء الأسلوب في شعر الحداثة: التكوين البديعي: ١٤٩.

(7) الثنائيات الضدية بحث في المصطلح ودلالاته: ١٣٢.

العلاقات الضدية بين العلامات"[1]؛ لأن "المبدأ الأساسي في هذا التيار هو الرؤية الثنائية المزدوجة للظواهر"[2].

ومن أهم البنيويين الذين استفادوا من الثنائيات الضدية في دراسة المعنى العالم (غريماس) الذي صنف التقابلات إلى عدة أنواع، هي":

١. تقابلات محورية لا تقبل وسطاً، زوج زوجة.
٢. تقابلات مراتبيّة، كبير - وسط صغير.
٣. تقابلات متناقضة، متزوج - أعزب.
٤. تقابلات متضادة، صعد نزل.
٥. تقابلات تبادلية، اشترى باع"[3].

ولا يفوتنا ذكر دراسات العالم البنيوي (دي سوسير)، التي ركزت على "دراسة التقابلات أو الثنائيات التي أقامها في صرح الحقل اللغوي: كثنائية اللغة والكلام، ومحوري التعاقب والتزامن، وثنائية الدال والمدلول، والتحول واللاتحول، وثنائية النموذج القياسي والسياقي، وثنائية الصوت والمعنى"[4]، أي: دراسة الظواهر وفق رؤية ثنائيه مزدوجة للكشف عن العلاقات التي تحدد طبيعتها وتكوينها، وعليه فهو يرى أن اللغة نظام من الاختلافات، وأن الكلام متعدد الجوانب غير متجانس، مختلف الصيغ، يشتمل على عدة جوانب في آن واحد، كالجانب الفيزوياي (الطبيعي)، والجانب الفسلجي (الوظيفي)، والجانب السايكولوجي (النفسي)، فتتنازع دراسته مجالات متعددة من طبيعية وعضوية ونفسية، وينتمي إلى الدائرة الفردية والاجتماعية معا، أما اللغة على العكس من ذلك، فهي نتاج اجتماعي، ولها كيان موحد قائم بذاته، فهي تخضع للتصنيف، فهي نظام من الرموز المختلفة التي تشير إلى أفكار مختلفة[5]، فالثنائيات الضدية في النصوص تكشف عن ذاتها في خلق التوازن أو التأليف بين الصفات المتضادة أو المتضاربة، فهي توفق بين المؤتلف والمختلف، والعام والمحسوس، والفكرة والصورة، والطريف والتليد، وتجمع حالة من الانفعال غير عادية إلى درجة من النظام عالية[6]، كما يشير اجتماع الثنائيات المتضادة الدهشة والمفارقة المتولدة عن اجتماع الضدين في موقف واحد، إذ يوفر الضد إمكان الموازنة

(1) الثنائيات الضدية بحث في المصطلح ودلالاته: ١٤٠ – ١٤٣.

(2) نظرية البنائية في النقد الأدبي، د. صلاح فضل: ١٩.

(3) تحليل الخطاب الشعري: إستراتيجية التناص، محمد مفتاح: ١٦٠.

(4) ينظر: دروس في اللسانيات العامة، فرديناند ديسوسير: ٩ و١٠٩ و١١٦.

(5) ينظر: المصدر نفسه: ٢٧ – ٢٨.

(6) ينظر: مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ديفيد ديتش: ١٦٥.

بينه وبين ضده، وهذا ما يولد تصورًا معرفيًّا عن الأشياء، مما يساعد المتلقي على استيلاد ثنائية من ثنائية[1].

كما تبنت مدرسة كوبنهاجن أهم مبادئ (ديسوسير)، وأعطت لها صياغة معاصرة، ومن أبرز علمائها (بروندال)، الذي اعتمد في دراساته على المبدأ الثنائي الوظيفي فميز بين السلب والإيجاب - وهي مصطلحات تنطبق على أية أضداد - وأقام ثنائيات أخرى بين المفرد والجمع والماضي والحاضر[2]، وعليه فإن مصطلح الثنائيات الضدية يعد أحد المفاهيم النقدية الحديثة، فقد ظهر في عالم النقد على المستويين النظري والتطبيقي بعد ظهور الطروحات البنيوية وما فيها من موضوعات لسانية في أوائل القرن العشرين، إذ ظهرت أكثر من مدرسة تبنت هذه الطروحات، ومن هذه المدارس مدرسة (براغ) التي يتزعمها (رومان جاكوبسن) وكذلك (إميل بنفس) و(تودوروف) وغيرهم، وهؤلاء كانوا أصحاب المدرسة أو الاتجاه الشكلاني، وكذلك مدرسة جنيف السويسرية التي يتزعمها (ديسوسير) فقد تبنوا الاتجاه اللغوي أو ما يسمى بـ (اللسانيات)، وغيرها من المدارس التي تبنت مفهوم (التضاد) في طروحاتها بوصفه المحور الأساس الذي تقوم عليه البحوث والدراسات اللسانية سواء على مستوى الشكل أو البنية؛ فقد عدوا هذا المفهوم عنصرا أدبيا وجماليا يتكون أساسا في بنية الخطاب، وعن طريقه يتشكل المعنى على مستوى التحليل[3].

أما النقاد العرب المعاصرون فقد تبنَّوا الأفكار البنيوية ذات العلاقة بالثنائيات الضدية بهدف: "الوصول إلى محاولة فهم المستويات المتعددة للأعمال الأدبية، ودراسة علائقها وتراتبها، والعناصر المهيمنة على غيرها، وكيفية تولدها، ثم - وهذا أهم شيء كيفية - أدائها لوظائفها الجمالية"[4]. فـ"قيمة التضاد الأسلوبية تكمن في نظام العلاقات الذي يقيمه بين العنصرين المتقابلين، فلن يكون له أي تأثير ما لم يتداع في توال لغوي، وبعبارة أخرى فإن عمليات التضاد الأسلوبية تخلق بنية مثلها في ذلك مثل بقية التقابلات المثمرة في اللغة"[5]، ذلك أن العلاقات بين الثنائيات تنحصر في ثلاث علاقات: علاقات نفي سلبي، وتضاد مطلق وعلاقات توسط يهدف إلى إعادة التكوين عبر التحول والتحويل، وعلاقات تكامل وتناغم، وتنامي واغناء وإخصاب[6]، فعلاقات "النفي السلبي يقصد بها علاقات متناقضة بين طرفي الثنائية، فالطرفان متناقضان، وهذا النوع عادة ما يعطي معنى أحادي، وعلاقات التوسط تهدف إلى

---

(1) ينظر: الثنائيات الضدية، بحث في المصطلح ودلالته: ١٦١.

(2) نظرية البنائية في النقد الأدبي: ٩٢.

(3) الثنائيات الضدية في سورة الرعد، بحث لموفق الخيرو، مجلة آداب الرافدين، جامعة الموصل، العراق، العدد: ٥٧، ٢٠١٠م: ١١٩.

(4) نظرية البنائية في النقد الأدبي: ٩٨

(5) المصدر نفسه: ٢٢٥.

(6) ينظر: جدلية الخفاء والتجلي: دراسات بنيوية في الشعر، كمال أبو ديب: ٩ -١٠.

إعادة التكوين عبر التحول والتحويل، وهذه الثنائيات تشمل على علاقة بين طرفي الثنائية، والتي تولد معاني متنوعه مختلفة وذلك عبر سلسلة من التحولات الشكلية، وعلاقات التكامل والتناغم تتحول معها الصورة من ظاهرة وحيدة المعنى أو تقرر معنى ما إلى بنية معقدة ضدية قد تكون العلاقات بينهما علاقات تناغم وتتام"(١)، وعليه تبرز وظيفة الثنائيات في: "وظيفة معرفية عامة قائمة على أساس أننا لا نعرف الشيء بدقة وعمق إلا عن طريق معرفة نقيضه، وذلك لأن النقيض يوفر لنا إمكانية المقارنة بين الشيء ونقيضه، وإن هذه المقارنة تساعدنا على الاستنتاج وبناء تصور معرفي عن الأشياء ومعرفة الإيجابي والسلبي من خلال عملية المقارنة هذه"(٢). فـ"لغة التضاد يقصد بها جميع أشكال المغايرة والتمايز التقابليين بين الأشياء في اللغة وفي الوجود"(٣).

وعن طريق ما سبق يلحظ أن "للثنائية طابع التضاد، فلا يكون التضاد إلا بين أمرين بلغا غاية الاختلاف، فينتمي المتضادان إلى نوع واحد، وهذا التضاد في الموضوع الواحد هو الذي يحيل على التكامل"(٤)؛ ولأن: "التضاد هو التباين... وضد الشيء خلافه ... لذلك قيل: إن الضدين لا يجتمعان في شيء واحد من جهة واحدة، ولكن يرتفعان... قانون التضاد إن الحالتين المتضادتين إذا تتالتا أو اجتمعتا معا في نفس المدرك كان شعوره بهما أتم وأوضح"(٥). فقد لقي هذا النوع من التضاد عناية اللغوين المحدثين، لأنه من أكثر العلاقات الدلالية أهمية بين الألفاظ لما له من دور كبير في تحديد معاني كثير من الألفاظ وتقريبها إلى الذهن (٦).

وهناك أنواع تندرج تحت هذا النوع من التضاد منها:

"الأول: التضاد الحاد أو التضاد غير المتدرج (التقابل - التعاكس)، مثل ميت - حي، ومتزوج - أعزب، وذكر - أنثى. وهذه المتضادات تقسم عالم الكلام بحسم دون الاعتراف بدرجات أقل أو أكثر، ونفي أحد عضوي التقابل يعني الاعتراف بالآخر. فإذا قلت إن فلانا غير متزوج فهذا يعني الاعتراف بأنه أعزب، ولهذا لا يمكن وصف أمثال هذه المتضادات بأوصاف مثل: جدا، أو قليلاً، أو إلى حد ما، وهذا النوع قريب من النقيض عند المناطقة، ويتفق مع قولهم: إن النقيضين لا يجتمعان ولا يرتفعان، أو إنهما لا يمكن أن يصدقا معا، أو يكذبا معا.

---

(١) الثنائيات المتناقضة في تصميم الفضاء الداخلي المعاصر: ٤٨٦.

(٢) يوسف الخطيب: ذاكرة الارض، ذاكرة النار، ناهض حسن: ٤١.

(٣) جدلية الخفاء والتجلي: دراسات بنيوية في الشعر: ٤٥.

(٤) الثنائيات الضدية، بحث في المصطلح ودلالته: ٩٨.

(٥) المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنجليزية واللاتينية: ١ / ٢٨٥.

(٦) ينظر: دراسات في الدلالة والمعجم، رجب عبد الجواد إبراهيم: ٦١.

الثاني: التضاد المتدرج، ويمكن أن يقع بين نهايتين لمعيار متدرج، أو بين أزواج من المتضادات الداخلية، وإنكار أحد عضوي التقابل لا يعني الاعتراف بالعضو الآخر، ويحمل هذا النوع نفس الاسم عند المناطقة التضاد) ويصفونه بأن الحدين فيه لا يستنفدان كل عالم المقال، ولذا فإنهما قد يكذبان معا، بمعنى أن شيئا قد لا ينطبق عليه أحدهما، إذ بينهما وسط مثل ساخن بارد فقولنا الحساء ليس ساخنا لا يعني الاعتراف بأنه بارد. وهذا النوع من التضاد نسبي، فقولنا الحساء ساخن، يعني أنه ساخن بالنسبة لدرجة الحرارة المعينة للحساء، أو للسوائل ككل، أو للسوائل المقدمة مع وجبة. وهذا يختلف عن قولنا: الماء ساخن.

الثالث: التضاد المتبادل (العكس): وهو علاقة بين أزواج من الكلمات مثل باع - اشترى وزوج - زوجة. فلو قلنا: إن محمدًا باع منزلاً لعلي، فيعني هذا أن عليا اشترى منزلاً من محمد ولو قلنا: محمد زوج فاطمة، فهذا يعني أن فاطمة زوجة محمد ولو قلنا محمد والد علي فإن هذا يعني أن عليا ولد محمد.

الرابع التضاد الاتجاهي: ومثاله العلاقة بين كلمات مثل أعلى أسفل، ويصل يغادر، ويأتي يذهب، فكلها يجمعها حركة في أحد اتجاهين متضادين بالنسبة لمكان ما"(1).

وخلاصة القول: "تتميّز الأضداد بفاعليتها الدلالية على كشف العلاقات الداخلية في النص"(2)، وذلك: "برفضها للضوابط المعيارية والثوابت الوضعية بما فيها من هيمنة اللغة التي تمجد الدلالة، وتربطها بأحادية المعنى الوضعي الأمر الذي يجعلها احتمالية تقبل التحول والمراجعة في وجوه تتباين ولا تنتهي"(3). فضلاً عما يفصح عنه البناء اللغوي للثنائيات المتضادة في النص من تمايز الدلالي بين المتضادات يستثير اهتمام المتعلمين، وينمي جانب القدرة على الملاحظة في التمييز بين المعاني المتضادة في التركيب اللغوي، ويوجه عنايتهم لا كتساب مزيد من المفردات التي تضاف إلى رصيدهم اللغوي، لفهم الوظائف اللغوية المعينة على استخدام النظام اللغوي الصحيح للتراكيب اللغوية.

(1) علم الدلالة، د. أحمد مختار عمر: ١٠٢ – ١٠٤.

(2) ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، عصام شرتح: ٤٧.

(3) مسار التحولات: قراءة في شعر أدونيس، اسيمة درويش: ٢٥٨.

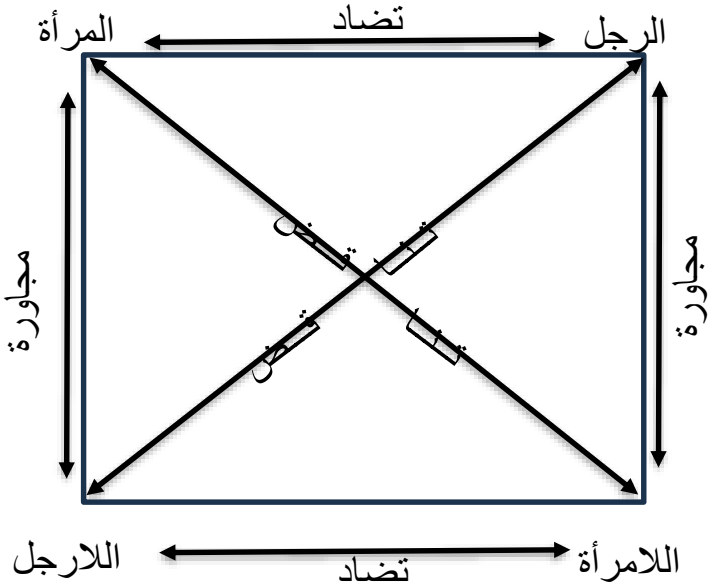
المبحث الثاني: المربع السيميائي في روايات عالية ممدوح

أولاً: المربع السيميائي في رواية (المحبوبات)

تكاد لا تخلو أي رواية أو بالأحرى أي نص سردي من الثنائيات الضدية، ومنها رواية (المحبوبات) التي تزخر بالثنائيات، إلّا أننا سنكتفي بأبرز الثنائيات التي تجلت في الرواية.

أول ثنائية تطالعنا في الرواية ثنائية (الرجل والمرأة)، وسنلحظ على وفق المربع السيميائي كيف نصل إلى الدلالات الكلية التي تمثل البنى العميقة التي يمكن أن تتجلى بأكثر من صورة، وسنلحظ التحولات في هذه الثنائيات بعدها علاقات مع غيرها، ضمن المربع السيميائي؛ الذي يرتكز على أربع زوايا، فالراوية (سهيلة) قد همشت هذه الفترة سرديا؛ لأنها تمثل تهميش هويتها، وسنتبع النسق لهذه الثنائيات، وليس المسار السردي التتابعي للرواية.

تتجلى ثنائية الرجل والمرأة بصورة متعددة فالرجل يظهر على شكل (زوج، وابن)، والمرأة تظهر بصور متعددة، فتظهر بصورة (الزوجة، والأم)، ويمكن تشكيل مخطط لهذه الثنائيات على وفق المربع السيميائي في الشكل ادناه:



فالرجل يظهر في أول صورة له مع المرأة بصورة الزوج (زوج سهيلة)، والمرأة (سهيلة/ الزوجة)، ونلحظ عن طريق الإشارات السيميائية أن الرجل يتجه بعلاقته مع سهيلة إلى اللارجل بفعل سلوكه؛ الذي يتصف باللاإنسانية إزاء زوجته، فهو رجل معنف لها، وسلوكه سلوك وحشي، فهو يبتعد عن صفات الرجل ويتجه إلى صفة اللارجل: "كان الضرب يمنحني رخصة للنوم من شدة التعب"(٢)، وفي نص

(٢) رواية المحبوبات: ٩.

آخر توجه كلامها لابنها (نادر): "حاول والدك أن يطلب عربة الإسعاف... بين يديه"(٢).

أما المرأة وهي الزوجة (سهيلة) فلا نجد أي ردة فعل سلوكية منها على سلوك زوجها، فهي تتجه إلى اللامرأة، فهي تتجلى بصورة المستضعفة، وتكشف لنا هذه العلاقة عن بنى عميقة، وهي النظم الاجتماعية التي تعطي للرجل مكانة متقدمة عن المرأة في المجتمع الشرقي؛ الذي بابتعاده عن صفة الرجل يظهر القوة إزاء الضعف (المرأة/ سهيلة).

لم تكشف المرأة عن هذا الضعف الّا بعد الابتعاد عن الحيز المكاني والزماني باسترجاعات، فهي لا تركز كثيرا على هذه المدة، وتكشف عن تهميش لهويتها في بلادها الاصلي بفعل الأنظمة الاجتماعية التي تراها تقلل من قيمة المرأة إزاء الرجل؛ ونلحظ عن طريق الصراع الذاتي للمرأة عبر المسار السردي انها لا تستطيع الابتعاد عن أصولها، فهي تحن لها؛ لأنها تمثل هويتها التي فقدتها بفعل الأنظمة التعسفية، كما تقدمها من وجهة نظرها.

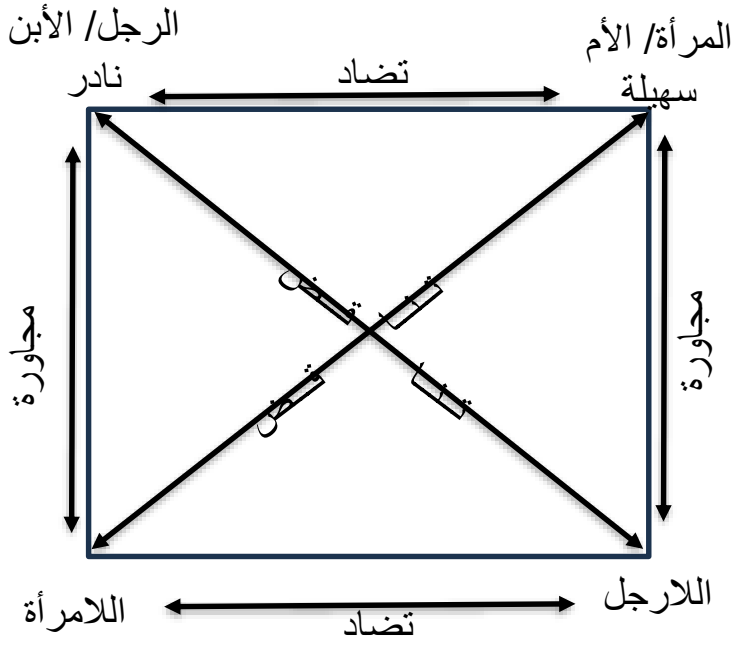
(فالمرأة/ سهيلة) تبتعد عن صفات المرأة التي توازي الرجل في بناء المجتمع، لتتجه الى صفات اللامرأة التي تهمش هويتها، ويتجلى الضعف: "كان المسدس في بعض الاوقات يخرج من الدرج ويصوب عليها خلال ثوان... نستعد للفرار من امامهم"(٢).

كل الافعال اللاإنسانية التي يقوم بها (الرجل/ الزوج) إزاء (المرأة/ سهيلة) لا تجعلها تتخذ اي قرار حاسم، بل تستسلم وتستمر حياتها المؤلمة.

وعبر تقدمنا في المسار السردي تظهر هذه الثنائية بصورة أخرى، صورة (الرجل/ الابن)، والمرأة بصورة (المرأة/ الام)، إلّا أن الأم ستكون هي المتصدرة للسرد، وسوف نقف على الدلالة العميقة من هذه العلاقة على وفق المربع سيميائي كما يتضح بالمخطط الآتي:

(١) رواية المحبوبات: ٩ - ١٠.

(٢) المصدر نفسه: ٩.



ولو أن الراوية (سهيلة) قد قست قليلا على ابنها (نادر) لصلحت ثنائية ضدية وهي (البّر/ العقوق)، لكنها لم تشأ بذلك، فأحلنا تلك الثنائية بين الأم وابنها إلى الثنائية الأولى الرجل المرأة.

(نادر) الأستاذ الجامعي المغترب في كندا هو الابن الوحيد لـ(سهيلة)، مع هذا هو يتجه صوب اللاإبن او اللارجل بفتور علاقته مع أمه، مع أنها من وجهة نظر الرابط الوحيد الذي يربطه بهذا العالم، فقد حضر من باريس على عجل قلقاً مضطرباً على أثر رسالة الكترونية تلقاه من صديقتها الحميمة (كارولين)، بل أن كل واحد منهما يتشبث بالحياة من أجل الآخر، وكل يشعر أن وجوده فيها من أجل الآخر على الرغم من انفصالهما المكاني، ذاك الانفصال هو أحد عناصر الدفع باتجاه صفات اللارجل فالانشغال عن الأم وتركها في باريس وحيدة في الغربة هو أحد أسباب مرضها الرئيسة، وبالعكس أيضا بقاء الأم في باريس وعدم الالتحاق بابنها الوحيد في كندا، هو يدفعها صوب صفات اللاأم، أو اللاإمرأة، وكلاهما دفع ثمن هذه الغربة وذاك الانفصال الاختياري لا القسري، فهي دفعت ثمنه مرضا وغيبوبة، وهو دفع ثمنه تيهاً وتساؤلاً عن حقيقة أمه، وحقيقة ما يجري من حوله، وتكشف لنا هذه الازدواجية ما بين الحنين والجفاء، أو الاتصال والانفصال، بنى عميقة في النص، فردة فعل متأخرة من (نادر) صوب صفات الرجل بحضوره للمستشفى، تعيد كشف حوارية مؤجلة ما بين المرأة الأم وبين الرجل الابن، حوارية يسوقها النص على شكل وداع بينهما، او علاقة انفصال دائمية مستقبلية، فتقول سهيلة: "عيناك يا نادر لهما وعليها مسؤوليات. دع نظاراتك الطبية جانباً ودعني أراك بعيوب النظر القصير

أو الطويل، فهذه هديتك لي. لا تقاصصني بإخفاء عينيك عني. أريد أن أتأكد، أهما جافتان أم نديّتان بالدمع وأنت تودعني"(١).

ويجيب نادر عن تساؤلها باعتراف ببعد المسافة بينه وبين امه، وباتجاه صفاتهما هما الاثنان صوب اللامرأة واللارجل، فيقول: "هكذا هي سهيلة، تطلب مني ترخيصاً بالنظر على طريقتها، ونحن نفترق، وندمن لعبة الافتراق لمئات الأسابيع. بوسعي أن أنفجر غضباً ولا أدعها تلاحظ ذلك. كان الشقاء التام، ليس الطرد من الجنة، جنة الأمومة الملوكية التي تعلقت بها كمركز للكون، فتجاهلتها بطريقتها القاسية ونحن نزداد ابتعاداً، فأحسب أن الجنة ليست موجودة أصلاً: أمي"(٢)، وكيف تكون موجودة و(نادر) الذي يسأل: "هل ستعيش وأتحدث إليها؟ يوماً مضافاً، كسراً من ربع يوم، ساعة لا علاقة لها بما سيأتي، دقيقة، لحظة تشد أزري وتسحبني إليها"(٣)، هو ذاته الذي يقول: "تبدأ من عنقي، تقبلني من هناك دوما، تسمي ذلك الحيز (مغارة الحنان. كان ينتظرها عمل أبدي لا ينتهي، لكني بدفعة من يدي، أنهيه زاجراً إياها. فأنا لا أطيق ذلك الذي يملأ عينيها، فأرغب بنسفه تماماً: (كبرت يا أمي على هذه الأمور، أرجوك أن تكفي عنها)(٤)، فهي تتجه صوب صفات المرأة وهو يزجرها ويتجه صوب صفات اللارجل، فترد عليه الأم غاضبة: "هؤلاء الذين أتحدث معهم، أفضل منك. ألقي عليهم التحيات. إنهم أقل مكراً وابتعاداً من والدك ومنك"(٥)، وهو الذي يعترف: "لكنها أمي وهي تهتم بي أكثر مما أطيق، وأنا لا أبدي إعجاباً بأغانيها العراقية التي تسبب لي غماً لا يطاق. نكون حول الطاولة الصغيرة، فتمسك بيدي وترفعها إلى فمها وتقبلها قبلات مباغتة من باطن الكف فأسحبها حالاً، وأتأفف"(٦).

البنى العميقة للنص تكشف حالة المد والجزر التي يعيشها بداخله الابن (نادر) وكذلك الأم (سهيلة)، فالأبن حتى في محاولات الأم في التودد إليه كان يزجرها ويتأفف بوجهها، والأم ترى في محبوباتها ما هو أفضل من الأبن، وهو بنفس الوقت يجد أمه هي من أبعدته عنه، في قوله: "أمي أنت بلا قلب، حدثيني قليلاً. حاولت الاقتراب منك، لطالما حاولت ذلك، لكنك لم تسهلي الأمر عليّ. لماذا يا سهيلة لماذا؟ وها أنا أشتمك ثانية"(٧).

---

(١) رواية المحبوبات: ١٤.

(٢) المصدر نفسه.

(٣) المصدر نفسه: ٧٠.

(٤) المصدر نفسه.

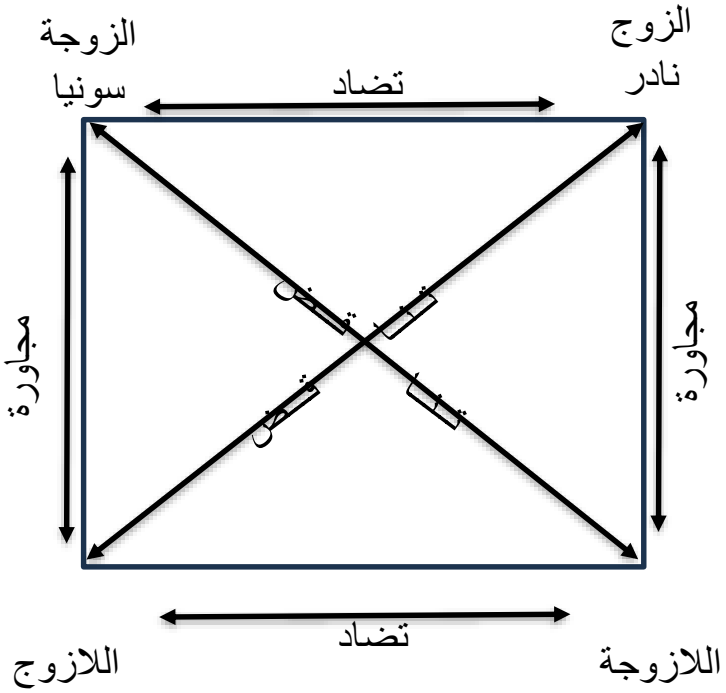
(٥) المصدر نفسه.

(٦) المصدر نفسه: ٧٣.

(٧) المصدر نفسه: ١٥٦.

ويستمر نادر في تساؤلاته عن حقيقة وجوده باحثاً إياها في عيني واحساس والدته يقول لزوجته لحظة الوداع: "كانت أمي تقول دائماً الأموات يحيطون بي أكثر من الأحياء، لماذا كانت تقول هذا يا سونيا هل لتذكرني بوالدي أو بنفسي؟ هل أنا ميت في نظرها لأنني هنا وهي هناك؟ هل هذا هو جوهر الموت؟"(1)، وهو اعتراف آخر بعلاقة التضام او المجاورة التي تجمع احاسيسهما، فالمرأة تتجه صوب صفات اللامرأة/ اللاأم وهي تشعر بموت ولدها نتيجة ابتعاده عنها، أو عدم وجود دور له في حياتها وهي بالغربة.

وثمة ثنائية تضادية أخرى تتعلق بالتجنيس بين الرجل والمرأة، وهي ثنائية (الزوج/ الزوجة)، فتحمل لنا الإشارات السيميائية تذبذب العلاقة بين (الزوج/ نادر) و(الزوجة/ سونيا)، ويمكن أن نمثلها على المربع السيميائي على النحو الآتي:



وتكشف لنا البنى العميقة للنص عدم قناعة (نادر) بزواجه من (سونيا) وهي امرأة آسيوية، تزوجها وأنجب منها ابنا (ليون)، ونلحظ على وفق المربع السيميائي دلالاتها الكلية والتحولات في تلك العلاقة، فالصورة الأولى لـ(نادر) هي الزوج، والصورة الأولى لـ(سونيا) هي الزوجة، ولكن تحليل النص يذهب بنا إلى إشارات يتجه بها نادر إلى اللازوج، عن طريق تناقضات يسوقها بقوله: "سونيا وأنا مجرد أثنين من عامة الناس، لا أنا في بلدي ولا هي أيضاً، ولا كنا بالفعل أو بالنوايا وطنَّي بعضنا بعضاً، ربما كانت مجرد آمال، ورغبات، ونوع من الشجاعة والخوف معاً،

(1) رواية المحبوبات: ٣٣.

من أن نكون زوجين خائبين. بالكاد غرقا في التعلق إلى ما دون القدمين، ولم يذهبا إلى آخر الحدود."(١)، فهو شعور بالخيبة والإحباط من نهاية علاقة زوجية لن تستمر، فهو يجزم بعدم الذهاب الى آخر حدود العلاقة الزوجية وهي الاستمرار، ويتجه صوب اللازوج بانفراط عقد الزواج، ومن ثمّ فإنّ النتيجة هي ذاتها لدى الزوجة باتجاهها صوب صفات اللازوجة، والفيصل في استمرار علاقة الزوجية هي العاطفة، أو الحب الذي يجعل من تلك العلاقة أن تستمر، وهو ما اعترف (نادر) بتأرجحه أو غيابه، بل يسرد مجموعة من التناقضات في هذا الحب، والثنائيات الضدية (الاستقرار/ التأرجح، القوي/ الضعيف، النوم/ الصحو، الامتلاء/ النقص، الذكي/ الغشيم...إلخ)، فيقول: "حبنا كان به شيء من التأرجح. كأنه على وشك أن يفلت منا نحن الاثنين. حب نغطيه بالرضى والخمول، يقف على شفا الهاوية، وسوف يقع لأنه مصاب بالدوار وليس بالسرور. كنت أقول أحبك بصوت مرتفع، فلا أشعر بأنه استقر في قلبي. حب، لا هو بالقوي الشديد الذي يمرضني فلا أقوى على النوم، ولا ذاك الضعيف جداً الذي يأخذني إلى الصحو كي أحافظ عليه من الفشل. حبي خفيف كأني أسد به فراغاً، فلا أبلغ مرامي، ولا نقصي يقل. كيف، ولماذا الآن فقط ؟ هل كان فاتراً، أم أنه فتر وذبل منذ وقت طويل ولم الحظ ذلك؟ لماذا أشعر بأنني لست ذكياً وأنا بين أحضانها؟ عادي، غشيم، وقلبي يريد أكثر مما هو متوفر فيها... لا هي تجرؤ على التعليق ولا أنا عدت أهتم. في تلك اللحظات شعرت بأننا مجرد [زوجين] نتطلع في وجهي بعضنا البعض كما يفعل جميع الناس: هي وهو"(٢).

يحاول أن يجد الأسباب لهذا التوجه صوب اللازوج، فيتساءل: "الزواج المختلط، هل هو سبب الخلل؟ نتحدث الانكليزية في المنزل، والفرنسية في الشركة، أما العربية، فأتكلمها مع سهيلة حين تحضر"(٣).

بل أنه وجد الهروب من التواجد بصفة الزوج هو الحل لفك ذاك الوثاق الذي يثقله، فوجد في مهمة تفقد الأم الراقدة في المستشفى طريقا له، والزوجة تشعر بتلك النية المبيتة للهروب، فتقول له في لحظة الوداع: "نادر، إننا وحيدون في مونتريال والباقي أنت تعرفه، ليس لك أن تتركنا طويلا هنا..."(٤)، وهو يعترف بهذا الهروب حتى أنه كان يفكر به قبل الزواج؛ بل يكشف لنا النص عن صراع داخلي وغضب مبطن وخلافات لا يجرؤ الطرفان البوح بها، فيقول (نادر): "كانت الفرصة سانحة للهرب أكثر من الوصال، وربما كان العراك والغضب الذين ندفنه في قلبينا أفضل من الحوار. شيئاً فشيئاً وعلى مر الأيام والسنين، يزداد جهلي بها. فمن الجائز أنها

(١) رواية المحبوبات: ٣٢.

(٢) المصدر نفسه: ٢٩.

(٣) المصدر نفسه: ٣١.

(٤) المصدر نفسه: ٢٩.

تشعر بالشيء نفسه، وها نحن نتوجه الآن، نقوم بالمراسيم التي يقتضيها الزواج، أي زواج الضغط والترهيب، أما الهجر والتخلي، فسيحضران، لم العجلة؟!"[1]، لكن الزوجة تحاول أن تتجه بتلك العلاقة صوب صفات الزوج والزوجة فتقول له عند الوداع: "ليحفظك الله ستعود إلينا بالسلامة"[2]، ولكن هو يرد بكل برود ويشرح لها الأعمال الملقاة على عاتقها في غيابه بخصوص كشوف الحسابات والديون المستحقة على البيت والسيارة والأثاث موصياً إياها بالتوجه إلى المحامي في كل ذلك وكأنه يودعها لآخر مرة[3].

ويستمر نادر في تساؤله عن حقيقة علاقته بزوجته التي يرى أنها مرآة يعكس وجهها الآخر حقيقة شخصيته وما طرأ عليها من تغيير في الغربة بعد الزواج، يتساءل عبر منولوج داخلي عن سبب تغير زوجته فيقول: "أحبتني وباحت لي بكل ما عشقته في، وكان عزفي أكبر مكونات هذا العشق. ماذا حدث بعد ذلك؟ يصعب عليّ معرفة أسباب ذلك التغيير"[4]، هذا التغيير الذي يقصده نادر هو علاقات التناقض والمجاورة في المربع السيميائي وهو التحول من حالات الزوج إلى اللازوج والأمر نفسه عند سونيا، بل هو يشعر بانه يشبه والده الذي تخلى عن زوجته، ويتساءل: "بقيت أكرر لنفسي: إنني على العكس من والدي. هل كنت هكذا فعلاً؟ توقعت أن أكون ضد زوجتي، فما نفع أن أكون مع نفسي؟ لماذا تلاشيت أنا وخاتم الزواج بيدي أنظر اليه، لا أفرح ولا أحزن؟"[5].

وعن طريق تحليل النصوص السابقة نتوصل إلى ثنائية ضدية أخرى، فإشارات الاغتراب التي تعيشها بطلة الرواية (سهيلة) وابنها (نادر) وبعض الشخصيات الأخرى؛ تقودنا إلى ثنائية (الوطن/ المنفى)، ومنذ مطلع الرواية تدخل الكاتبة بجملة: (في المطارات نولد وإلى المطارات نعود[6])، وهي دلالة على رحلة بحث عن وطن لن تنتهي، فالوطن الأم لم يستطع احتضانهم، ولا الوطن البديل (المنفى) استطاع أن يعوض ما فيهم من نقص للوطن، ويمكن أن نعبر عن هذه الثنائية في المربع السيميائي على النحو الآتي:

---

(1) رواية المحبوبات: ٣٢.

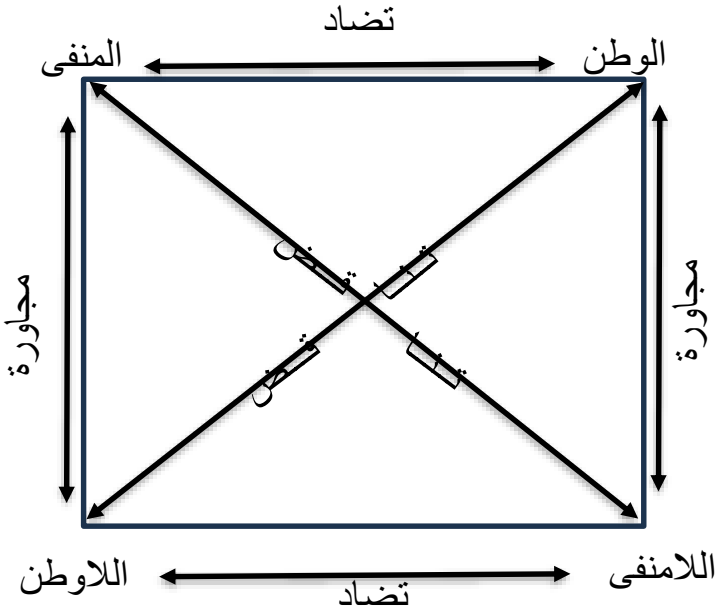
(2) المصدر نفسه: ٣٣.

(3) ينظر: المصدر نفسه.

(4) المصدر نفسه: ١٨٣.

(5) المصدر نفسه: ١٨٤.

(6) المصدر نفسه: ٧.



وتكشف لنا إشارات النص ومنذ الجملة الأولى بؤرة الرواية التي تتمحور حولها السرديات الفرعية، وهي التي تتحرك في أزمنة وأمكنة مختلفة، تبوح بها المنولوجات الداخلية على لسان بطلة الرواية (سهيلة) أو ابنها أو (رسائل محبوباتها)، وحالة التيه هي المسيطرة على تلك المنولوجات، فضلا عن ثنائيات مشتقة منها، وأول وطن غادرته (سهيلة) هو ذاك الزوج العسكري، الذي دفعتها قسوته إلى هجرانه، ومن ثم الهجرة من الوطن الأم، ومن ثمّ الابتعاد عن ابنها (نادر)، وهي تصف مكانها الجديد الذي هاجرت إليه، وتعيش به مع محبوباتها بوصف المنفى، فتقول: "كنا جميعنا كنسوة نعيش في الأحياء نفسها المسيجة بالأسلاك الشائكة والجدران الشاهقة، نركب العربات ذات الموديلات الحديثة، نتواطأ مع بعضنا البعض وتتستر إحدانا على الأخرى. لكن أحداً لم يذكر أمامنا ولو لمرة واحدة أن ما يحصل لنا كان بسبب أزواجنا القساة"(٢).

الزوج دفع باتجاه صفات اللاوطن بقسوته، فأصبح منفى للعاطفة، وعن طريق البنى العميقة للنص سوف نكتشف أن الغربة لم تحقق وطنا بديلا بل حققت مكانا ما بين الوطن وما بين المنفى، في منطقة متوسطة منطقة لا تتواءم مع المكان الجديد، ولا هي متحررة من المكان القديم، وزمن الرواية أيضا سنجده محدودا ينغلق ما بين الوطن المُبدَّد في الواقع، والوطن في الذاكرة، وطن الذاكرة المحاط بهالة الحنين والمحبة، ووطن الواقع المشوه، فهي رواية تقوم على الغياب، غياب الوطن وحضور المنافي، غياب الزوج فِي مصير مجهول يوازي غياب الوطن فِي مصيره المجهول، غياب الأخ الذي ظل فِي حالة تواصل لكن عبر الانفصال، غياب الابن بعيدا عن

(٢) رواية محبوبات: ٩.

الحبيبة (ليال) الَّتِي فارقها بسبب رفضها الجمع بين حربين، حرب العراق وحرب لبنان، وغياب يفصل بين الأم فِي باريس والابن وعمله فِي كندا، فضلا عن غيابات أخرى داخل الوقائع والأحداث.

الابن (نادر) هو أيضا يتجه صوب اللاوطن، في عملية البحث عن وطن المنافي، إذ يقول وهو أمام القاضي الذي يعقد زواجه: "شاب عراقي كل ما يريده هو موطئ قدم، قدمين لكي يستحق حظوة الجنسيتين المباركتين اللتين سوف يحصل عليهما عما قريب. شابان محظوظان تم جمعهما من العذاب والتعاسة وهيئات الأمم من حوله في رحلة الاستكشاف الطويلة. يقف أو يسير، يكذب على نفسه بأنه موجود. يعتقد أنه موجود. يشعر بنفسه أنه غير متماسك، لكنه ذكي يحس أنه غير كامل، لكنه يحاول..."(1)، فإشارات النص واضحة لما يعيشه (نادر) من حالة منفى داخلي، فهو غير موجود وغير متماسك وغير كامل، هذا المنفى الداخلي جعله يتجه صوب صفات اللامنفى.

ولربما تصلح ثنائية (الحاضر/ الماضي) على الوطن والمنفى، أو ثنائية (الهنا/ والهناك) أو ثنائية (الهوية/ الضياع)، ولا أريد تكرار المربع كما فعلت في ثنائية الرجل والمرأة، غير أنني سوف احلل تلك الثنائيات في ضوء ثنائية (الوطن المنفى)، فسياق النص لطالما كان يجمع بين حوادث مضت وذكريات، ومقارنة أو سحب لحاضر فيه الألم والوجع حاضران بكل تجلياتهما، يقول نادر في حادثة كسره للغيتار في المرآب التي شببها بمحاولة جلد نفسه، أو فصم عرى الماضي عن الحاضر: "كيف استطعت أن أتغير إلى هذا الحد؟ شعرت بأنني سرقت مسلوب أنا، نهبت مني طبيعتي الأولى البسيطة وأنا في ذلك المرآب المظلم. شعرت للمرة الأولى منذ أن هجرنا بغداد بأنني لم أعد إلى هنا ولا بمقدوري العودة إلى هناك"(2)، وهذا المكان المتوسط الذي وجدناه في تحليلنا للمربع السيميائي.

والنص يتجاذب بنا بين أطراف المربع السيميائي، فهو منذ البداية أعطى للقارئ حرية التنقل بين الأمكنة والأزمنة، في حالة من التمرد على الواقع والهروب منه، وبين الضعف من المجهول والولوج فيه، بين الحنين إلى الوطن وبين الحرية التي كان يمنحها المنفى، بين الانخراط في الواقع الغريب الذي تتداخل فيه الوجوه واللغات والهويات، ويغدو الرحيل بين مكان وآخر هو السمة المميزة للحياة الجديدة، وبين الارتباط بقضايا الوطن ومعاناتهم في اثناء الحصار الجائر الذي كان مفروضا على شعب العراق، يقول نادر: "تجلب بغداد دائماً إلى كل مكان عشنا فيه لكي تحتمل،

(1) رواية المحبوبات: ١٤ - ١٥.

(2) المصدر نفسه: ١٨٤.

لكي تبقى ولا تموت. إذا كان ثمة شيء صرع سهيلة فهو بغداد...لقد غزاها الشيب منذ تركنا بغداد"(١).

سرديات الرواية التي حاولت ان تصدّر (سهيلة) وابنها (نادر) بطلين، انزاحت لتُدخل العام في الخاص، فهي جمعت اولاً المحبوبات وشخصيات أخرى في عناصر الغربة، وأحداث بلدانها مع بلد البطلين، فهذا (نادر) يقول عن حبيبته الأولى (ليال): "لم تكن هي ليال وأنا أعزف لها الألحان التي تعلمتها في بلدي. كانت تتركني وتذهب إلى مكان أجهله... كأنها تقول: اذهب يا نادر في حال سبيلك. تدبر أمورك بعيداً عني. أنا هاربة من الحرب وأنت قادم منها الحرب بيننا يا نادر، فلماذا لا تصدق ذلك؟ الأمر لا يعنيك ولا يعنيني فقط. نحن نعيش بين الأموات أكثر مما نعيش بين الأحياء ...."(٢).

وتقول (سهيلة)عن صديقتها (وجد): "كانت تحدثني عن وحشتها كذلك بصورة تلقائية، هل كنا حقا متشابهتين؟ كلا، يا وجد، إننا لا نتشابه لكننا في الختام وحيدتان في باريس"(٣)، ومن ثم راحت تعبر عن كل الذين يعيشون في المنافي بحثا عن الأمان والحياة الكريمة والحرية، غير أن تلك الحرية لم تكن رحمة بل تحولت إلى نقمة أربكت من يحياها؛ من عاشوا أياما عصيبة تحفها مخاطر السلطات وذلها وقسوة الجوع والحروب، فالغربة مقابل تلك الحرية صفقة غير مرضية، تقول (سهيلة): "ارتعبت لأول مرة وأنا أشاهد الشوارع الفسيحة الشاسعة جداً خاوية تماماً. أرعبتني الحرية التي لا أعرف ماذا أفعل بها. شعرت كمن فك أسره لكنه أضاع أهله... لا اعرف كيف اكون حرة. تلتهمني الحرية فأصاب بالرعب فعلا. أخاف، هل كانت بانتظاري كل هذا الوقت وضمن هذه المسافات؟ كم تأخرت الحرية! صارت عصية ونحن نتفادى ركلاتها، كأنني أخشى أن تطيح بي كما أطاحت بغيري. ترى ماذا يفعل المسنون بالحرية؟"(٤).

الثنائية الأقرب إلى ثنائية (الوطن/ المنفى) هي ثنائية (الهوية/ الضياع)، فضياع الهوية كما أشرنا في الفصل الأول من هذه الرسالة كان موضوعا رئيسا فيها، فالعوامل المساعدة على الغربة هي نفسها التي تدفع باتجاه صفات المنفى واللاوطن، ونلحظ عن طريق النص وصفا دقيقا للمنفى بعيدا عن الوطن على لسان (سهيلة)، إذ تقول: "كأنني بلا ذاكرة، بلا آباء بلا أسلاف وبلا تاريخ كأنني لم أحيا من قبل، أعني هل غادرت نفسي الأولى إلى الأبد وسوف لن ألتقي بها ثانية؟ خفت يا نادر ولا زلت

(١) رواية المحبوبات: ١٥٠ – ١٥٢.

(٢) المصدر نفسه: ٢٠١.

(٣) المصدر نفسه: ٢٠٨.

(٤) المصدر نفسه: ٢٤٢.

خائفة، لكني لا زلت أنتظرها، هل تفهمني؟..."[1]، ونادر يعترف صراحة بذاك المنفى، الذي دفعه والداه فيه (من أجل مصلحته)، وهو يتهكم على تلك العبارة، فيكمل: "كانت المصالح نهايتي ونهاية سهيلة ونحن نجرجر أقدامنا من مكان إلى آخر من المنفى إلى المستشفى من المكان المحبوب إلى المكان الخطأ..."[2]، ويقول في مقطع عن حبيبته الأولى (ليال): "بدت حذرة من الشبان العرب، ولا سيما العراقيين المنفيين، الذين لا يعرفون لوالدهم عنوانا"[3]، حتى في الوطن الأم ثمة عوامل كانت تدفع صوب صفات اللاوطن، فغياب الهوية في الوطن الأم هو أحد تلك العوامل، تقول سهيلة: "أما هويتي، فقد كانت مبعثرة ما بين السيد الوالد والسيد العسكري. والدي، استعملني أيضاً من أجل أمجاده العظيمة. ظل يردد: سأستخرج منك اللآلئ وأحيكها على خصر المسرح العراقي الحديث. لكني كنت أبتعد عن والدي ولم أقترب لا من زوجي ولا من نفسي"[4]، وهو العامل نفسه في المنفى، الذي يدفع صوب صفات المنفى، فيقول نادر: "هويتي هنا هي انتمائي المهني فحسب، إنني سلعة أيضا يا أمي. التسليع يطال جميع من يخطر في بالك"[5]، بيد أن ما يدفع صوب صفات اللامنفى هو الاختيار، فمع وجود عوامل للغربة، ولكنّها تبقى قراراً، وليس إبعادا، والارتباط بزوجة غير متوافقة كان قرارا، والانفصال عن زوج شكل غربة نفسية كان قرارا، وكل قرار هو اختيار وإن كانت هناك ظروف تجبر المتخذ له على اتخاذه.

والعوامل التي دفعت باتجاه عدم الانتماء الى الوطن من تهميش مجتمعي إلى ظروف حرب دفعت باتجاه اللاوطن قبل الغربة.

---

(1) رواية المحبوبات: ١٣٠.

(2) المصدر نفسه: ١٥٠.

(3) المصدر نفسه: ١٩٩.

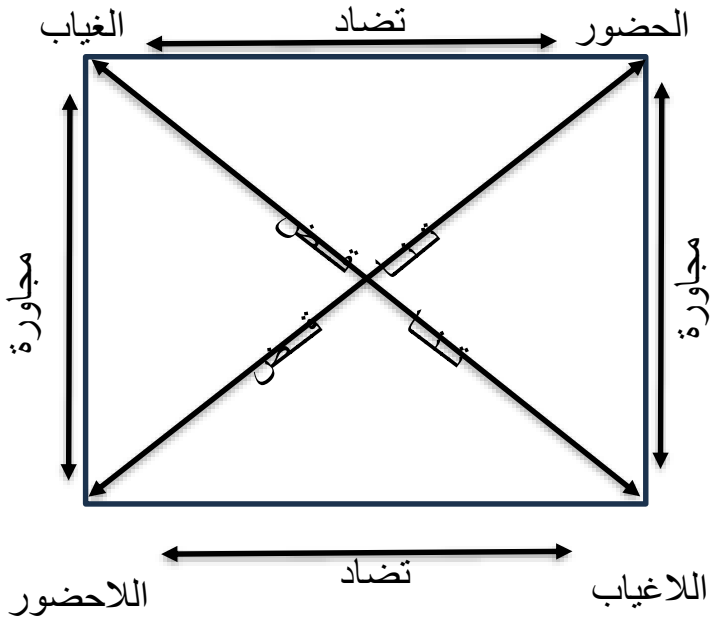
(4) المصدر نفسه: ٢٦١.

(5) المصدر نفسه: ٢٥٠.

ثانياً: المربع السيميائي في رواية (التانكي)

يكشف لنا النص السردي في الصفحات الأولى من رواية (التانكي) لعالية ممدوح عن اربع ثنائيات ضدية رئيسة فيها، تكاد ترتكز عليها بؤرة الرواية، مع مراعاة تحولات هذه الثنائيات وعلاقتها فيما بينها، وهي ثنائيات (الحضور/ الغياب)، و(الصديق/ العدو)، و(السر/ والعلن)، و(البريء/ المدان)، وسنمثلها تباعا على المربع السيميائي.

أول ثنائية تطالعنا في الرواية هي **(الحضور والغياب)**، التي يمكن تمثيلها وفق المربع السيميائي على النحو الآتي:



ونلحظ من مطلع الرواية دلالات الحضور والغياب عن طريق التحليل لنص الصورة الذي دخلت فيه الرواية، التي تحضرها شخصيات وتغيب عنها، "كما في صور الألبومات العتيقة، فكرنا جميعا: نحن [الموقعون] أدناه، عائلة (أيوب آل) الذين سيظهرون بالتدريج معنا... الوالدة بيبي فاطم مكانها غير موجود بيننا... وهنا يستحسن أن نترك مكانا لهلال، ولدنا البكر، ولها، ابنتنا عفاف..."(1)، فالبنى العميقة للنص تكشف لنا حضور أفراد أسرة آل أيوب (الوالد أيوب، والوالدة مكية، والخالات فتحية وسنية،والعم مختار)، فوجودهم في الصور يكسبهم صفات الحضور، والحضور هنا هو البقاء في البيت القديم، وعدم الهجرة من الوطن.

أما الذين ليس لهم مكان في الصورة (بيبي فاطم) فهي تملك صفات الغياب، وسيكون شعور الافتقاد لها كبيرا وسترد شخصيتها عبر الذكريات فحسب، والدلالات تشير إلى أنها كبيرة في السن عزلت في غرفة في الطابق العلوي ولا تستطيع النزول،

(1) رواية التانكي: ١٣.

ويلحقها في الغياب كل من (عفاف بطلة الرواية واخيها هلال)، ولكن مكانهما بقي شاغرا في الصورة، دلالة على أنهما لم يفارقا الحياة، ولكنهما غير متواجدين في البيت القديم (الوطن)، وهاجرا البلاد، وهما بذاك يتجهان صوب صفات اللاحضور، بعلاقة مجاورة مع الغياب، وبنفس الوقت يكسبان صفات اللاغياب ببقائهما في الذاكرة، بعلاقة مجاورة مع الحضور كون سيرتهما حاضرة في الرواية.

وثمة شخصيات أخرى تظهر وتغيب في الرواية، منها ما كان غيابها مطلقا دون عودة، مثل شخصية الخال سامي الذي تسميه الكاتبة (الغائب الأكبر)، وأفردت له أكثر من فصل مثل (ماكيت الغائب، والغياب... وغيرها) [1]. ومنها ما كان مؤقتا، "ولو كنا نعرف عنوان السيد ياسين لأرسلنا في طلبه، وجعلناه ينضم إلينا..."[2]، "ياسين الذي هاجر قبلها"[3]، بل أن كل أفراد عائلتها كانوا يشعرون بالغياب، "أيها الطبيب العزيز، هل ستقبل دعوتنا بعد كل الذي حصل للمدينة الكبيرة التأريخية بغداد، التي كانت تثير الفضول كثيرا، وما نال عائلة أيوب آل من نفي واختفاء واقتلاع واختطاف..."[4]، فضلا عن هذا فإننا قد ذكرنا في الفصل الأول أن الموضوع الرئيس للرواية هو البحث عن عفاف، وهذا يعني أنها غائبة، والكل يبحث عن حضورها، ما يدّعم وجود هذه الثنائية، وهذه الشخصيات تتنوع من حيث الصفات، فتأخذ موقعها بين الشخصيات التي حددها هامون، التي يقول عنها: "فمهما كانت طبيعة الشخصية، ناظرة - رائية أو تقنية مشغولة، أو ثرثارة شارحة، أو صاحبة نظرة، أو صاحبة مشروع عمل أو صاحبة كلام، فإنا نكون في جميع هذه الحالات أمام نسق صغير منسجم من الأدوار السردية، نسق يمكن اعتباره حاصلا مباشرا لدفتر تحملات عام، وحاصل افتراضات مركزية عند زولا (أن يكون مقروءا، قابلا للوصف الوصف الشامل عقلنة الشخصيات والأمكنة والتصنيف...)؛ إنه نسق، وتبعا لذلك يكون منبثقا من دلائلية تلفظية (ميثاق مرجعي) خاص بين المؤلف وقرائه، أنماط تمفصل الجذاذات التوثيقية والمقروئية العامة لنص لا من دلائلية ملفوظية"[5].

ونلحظ عن طريق إشارات النص أن عملية اختفاء (عفاف) بدأت مبكرة، فهي كانت حاضرة غائبة وهي وسط أهلها، وتشعر بالغربة بينهم، في حالة تجمع الثنائيين الضدين، (الحضور والغياب) معا، يقول أهلها على لسان (صميم): "وقت اختفائها لا يقاس بدورة الصبا والشباب"[6]، وتقول الخالة (فتحية): "كانت ترتحل أبعد مما سبق، وتبتعد عنّا جميعا، وهي بيننا..."[7]، وهي تقول قبل هجرتها: "الفراغ هو الممتلئ

---

(1) ينظر: رواية التانكي: ٩٣.

(2) المصدر نفسه: ١٤.

(3) المصدر نفسه: ٢٣٢.

(4) المصدر نفسه: ٧٥.

(5) سميولوجية الشخصيات الروائية: ١٧٦.

(6) رواية التانكي: ١٦.

(7) رواية التانكي: ٢٠.

الوحيد الذي يتجه إليه العالم والوجود كله، ولا يكترث إلى أين نصل"[1]، وهذا مؤشر على شعورها في الغربة وهي لم تغترب بعد، وفقدان الهوية هذا يقربها إلى صفات اللاحضور، وهي حاضرة، تقول لزميلها (يونس): "هذا أمر مفرط في التفاهة، ولا أستطيع، لا، لا أقدر أن أستمر هنا، فكل هذا لا يطاق، والمخبرون في كل مكان يلاحقوننا إلى مناماتنا، ما هذا ..؟ ألم تشاهدهم من حولنا؟... ترى هل من الخير يا يونس أن نكون بدون هذا البلد؟ وهل من الخير أن لا تطول هذه الأيام، لكي لا تنقلب إلى مرض؟ أم أن يكون البلد بدوننا، فينتزعنا منه حتى نجف ونتفتت، فلا يستشعر بالحاجة حتى لكي يأخذ العزاء بنا، فنبقى هو وحده، ونحن وحدنا"[2]، بل أن تنبؤات المقربين لها كانت تدل على غربتها منذ البداية، تقول خالتها (فتحية): "لا اتخيلك يوما زوجة لرجل، وأما بيدك طفل[3]"، ويقول لها (صميم): "أنت امرأة واحدة ووحيدة"[4].

وفي الغربة لم يكن إلا اقتراب أكثر من ذاك الضياع، "كانت تضايقها فوق التصور كلمات مثل: هل أنت مهاجرة؟ أم لاجئة؟ أم منفية؟ فتطلق قهقهة ساخرة، وهي تجيب الدكتورة مليكة إدريس قائلة: أرى نفسي في الحالات [الثلاثة] وأكثر، مربوطة اليدين من الخلف ووجهي نحو الحائط"[5]، فهي "لم تكن سعيدة في المنفى، ولم تحنق على بلدها"[6]، ويقول صميم: "علينا العناية بالميت، أو الميتة، فنحن لا ندري إن كانت ما تزال موجودة. وتحتضر، أو أنها مجرد مختفية، ولا تنتمي إلينا، ونحن لا نعرف كيف نقوم بالسهر على مصيرها، ولم نفكر في الأصل كيف؟ ...فهي عزمت على الاختفاء"[7]، وهذا يشكل علاقة مجاورة على المربع السيميائي تجمع الغياب واللاحضور، فالغياب هنا اختياريا، عن طريق البنى العميقة للنص التي تبين أنها آثرت الاختفاء، فهي غيبت نفسها عن أهلها وأصدقائها، "تريد أن أنتحب، أكفر عن اختياراتي الشريرة في الاختباء بالسفر والرسم والشعر..."[8].

الحال نفسه مع الابن هلال، الذي اختار الغياب على الحضور، فهو يقترب من صفات اللاحضور في المربع السيميائي، "فرض عليّ خيار الاختفاء من الشارع والمدينة والبلد بأسره، رضيت أم كرهت. وصلت الأمور بنا، أنا وعفاف كعائلة وجوهر، أن نبدو بلا مسميات"[9]، "وأنا منذ لوحت بيدي في ليلة ينيرها القمر من

---

(1) المصدر نفسه: ٣٧.

(2) المصدر نفسه: ١٦٨.

(3) المصدر نفسه: ٢٢٧.

(4) المصدر نفسه.

(5) المصدر نفسه: ١٢٩ - ١٣٠.

(6) المصدر نفسه: ١٣١.

(7) المصدر نفسه: ٣٨ - ٣٩.

(8) المصدر نفسه: ١٩٤.

(9) رواية التانكي: ١٠٦.

ذلك العام القديم جداً، من القرن الماضي، بقيت أرى كل شيء كالبرك الموحلة هناك قربي، ولم تغادرني لكني أنا غادرتها نهائياً"[1].

وهناك غياب قسري تحمله البنى العميقة لنص سردي يثبت أن الأب أيوب قد تعرض لعملية اختطاف، "فكيف يخطف رجل في سنه، وندفع الفدية؟ نحول بعض الوقفيات إلى دولارات..."[2]، وهو هنا يقترب من صفات الغياب في المربع السيميائي ثم يعود إلى صفات الحضور بعد إطلاق سراحه.

وغياب آخر مطلق تحمله إشارة النص تحت عنوان (ماكيت الغائب) أو الغائب الأكبر وهو الخال سامي، الذي وجد منتحرا الذي تقول عنه بيبي فاطمة: "إي، الله وأكبر، أي شلون شنق نفسه وهو بعده جلد على عظم. مَنْ شد الحبل؟ ومن دفعه في الهواء؟ زين من أين جلب الحبل؟ وشلون صعد للنخلة العالية؟ يا رب العالمين. ولد بعد شواربه يا دوب خطت"[3].

كذلك (يونس) الذي كان يشعر باللاانتماء لأي شيء، كان فاقدا للهوية، يقول: "بدءاً، عليّ العثور على يونس قبل العثور على عفاف"[4]، حتى في فنه يشعر بغيابه، "إننا نستنسخ البشاعة فالجمال ليس ضروريا... فنجاري الاوربيين وفنون الحضارة الغربية، وبسبب غيابنا هذا نكتفي بالاستحواذ على رؤاهم الجاهزة"[5]، وهو المتسبب بغياب الخالة (سنية)، التي لا يعرف أحد إلى أية جهة هربت، بعد عملية تزوير ومضاربة بسبب علاقتها مع يونس، وسأرجئ الخوض في سيرتها إلى ثنائية (البريء/ المدان) لتداخل الثنائيتين.

الثنائية الثانية التي تطالعنا في الرواية هي **(الصديق والعدو)**، التي يمكن أن نمثلها وفق المربع السيميائي على النحو الآتي:

---

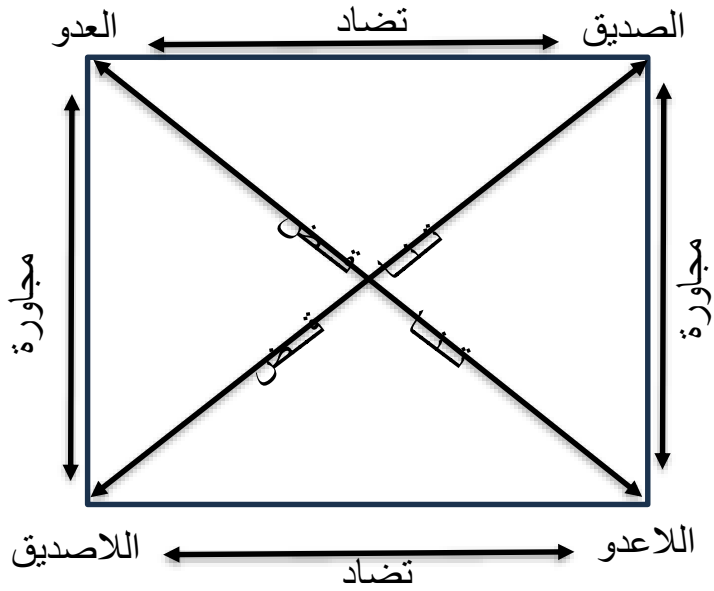
(1) المصدر نفسه: ١٠٨.

(2) المصدر نفسه: ٧٦.

(3) المصدر نفسه: ٩٦.

(4) المصدر نفسه: ١٦٢.

(5) المصدر نفسه: ١٦٦.



نلحظ تمحور شخصيات الرواية حول شخصية البطلة (عفاف)، وتختلط على القارئ إن كانت هذه الشخصيات هي صديقة أم عدوة للبطلة، فقصص البوح التي سنذكرها تكشف لنا أن هناك من كان له أثر على نفسية البطلة أكثر من العدو نفسه، وهناك من وقف إلى جانبها في كل ظروفها، فيحمل صفات الصديق وإن لم يكن، وسنبتعد هنا في هذه الثنائية عن أفراد الأسرة، فبعد صميم وزوجته اللذان شرعا بجمع الأدلة للعثور عليها، وهما يقتربان من صفات الصديق، واللاعدو، وفي الرد على سؤال (معاذ) أستاذ (عفاف) عن ذكر اسمه واسم صميم وزوجته في التدوين عنها، يجيب (صميم): "وعشاقها وأصدقاءها وعلاقاتها العجيبة والمتوترة معنا كلنا وبدون استثناء"(1)، وهذه إشارة إلى وجود من يقترب إلى صفات أطراف المربع السيميائي الذي ذكرنا.

ويأتي دور (معاذ الآلوسي) استاذها الأول، والمقرب لها، الذي يقول: "وإذا بدأت بالكتابة إليك، فليس لأنني الأشد إخلاصا لها، وإنما لآنّ كلا منا يحاول تضييق مجال البحث"(2)، وهو ذاته الذي خطط (المكعب)، الذي كان حلما مشتركا بينه وبين البطلة (عفاف)، فيقول: "كنا أنا وطرب وصميم لا نملك إلا هذه القصة، لكي لا تفر من بين أيدينا، والأرجح هذه الطريقة الوحيدة لإغرائها بالبقاء"(3)، فهو يحاول أن يغريها للتخلص من الغربة، فهو يمتلك صفات الصديق في المربع السيميائي واللاعدو.

(1) رواية التانكي: ٢٧.

(2) المصدر نفسه: ٤٣.

(3) المصدر نفسه: ٤٦.

الغريب أن البنى العميقة للنص تكشف عن طريق التتابع السردي أن (طرب) صديقتها المقربة، قد اقتربت من العدو في نظرها على المربع السيميائي، "كنا نشعر في المستشفى أن هناك صراعات خفية بينها وبين طرب"[1]، ووصل الحال بينهما ألّا ترد على اتصالاتها وهي في المستشفى، "تصل إلى الهاتف، وترى السماعة على جانب الطاولة بانتظارها، لكنها ترفض المحادثة"[2]، بل وضعت إشارة رفض للقاء طرب، فيما إذا حضرت لزيارتها في باريس[3]، ويبدو أن الأمر له جذور قديمة من أيام الاكاديمية، إذ تنقل (عفاف) عن (طرب): "هل تصدقيني، يا عفاف، إذا أخبرتك بأنني أغار منك"[4]، ويسوق لنا النص إشارة إلى أن نفور (عفاف) من صديقتها المقربة جاء بسبب صراحتها وانتقادها لها، "هل تتحايلين على متاعبك الروحية والنفسية بالغناء والرسم والتصميمات التي تقدمينها للأستاذ معاذ الألوسي؟ فتقومين بنقل وجوه وشخصيات أبطال الكتب والروايات والملاحم، فتؤثرين الحياة بجوارهم ومعهم أكثر مما تعيشين معنا؟ هل تطمسين رغباتك الخفية وجروحك من ياسين ويونس، وحتى مع الأستاذ معاذ، بهذه البورتريهات والتحليلات النقدية والفنية الصارمة والدقيقة جميعها لأعمالنا جميعاً، وأنت ما زلت طالبة، فبتنا نحسدك كلنا، وبدون استثناء"[5]. زميل الدراسة الصديق (يونس) كان يقترب جدا من صفات العدو واللاصديق في خفاء الأمر، عن طريق خيانته للصداقة ولعلاقة كانت بداخله؛ وهي العاطفة التي يشعر بها تجاه (عفاف)، وأرجأت الخوض في سيرته إلى ثنائية (البريء/ المدان) لتداخل الثنائيتين.

أما العدو الأكبر لـ(عفاف) فكان الحب، فقد افردت عنوانا (عداوة الحب)، فلم يكن صديقها طيلة حياتها، وتكشف لنا إشارات النصوص أن الذين أغرمت بهم، أو أغرموا بها كانوا أشد من أعدائها، فتقول: "لن أنجو حتى أنقلب ضدك.. فبدأت أنشب فيك حبالي الصوتية، وأنشد لك مقابل كل اهتياج، فيتعذر الإشباع فانحرف عنّي، وأخضع لإشباعي الخاص، فهذا مصرح به للمحب المضاد مثلي، يتبجح ويكيد، فتستبد لديه العداوة، فيدعو عليك: من، حتى لو عن طريق الخطأ. ها، أما تزال أمامي؟ ينبغي أن تموت، ولا تبعث في العالم ثانية"[6].

الثنائية الثالثة التي تطالعنا في الرواية هي **(السر والعلن)**، التي يمكن أن نمثلها وفق المربع السيميائي على النحو الآتي:

---

(1) رواية التانكي: ١٣٩.

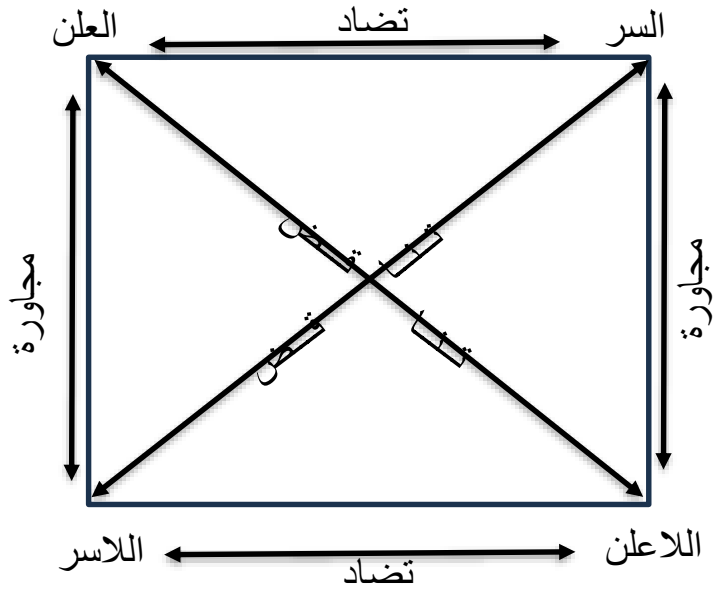
(2) المصدر نفسه.

(3) ينظر: المصدر نفسه: ١٤٣.

(4) المصدر نفسه.

(5) المصدر نفسه.

(6) المصدر نفسه: ١٩٨.



الرواية تقوم على شهادات مكتوبة، عبارة عن رسائل تجمع أمرين، الأول هو سيرة البطلة (عفاف)، والثاني جمع الأدلة للوصول إليها، وثمة عامل ثالث نذكره في الثنائية القادمة، فالرسالة الأولى التي يكتبها (صميم) إلى الدكتور (كارل فالينو) تكشف دلالة نصها العميقة على وجود أسرار وحقائق مغيبة، فصميم يعد الدكتور بأن يدلو كل من المقربين من عفاف بدلوه حتى يجدوها، فيخاطبه قائلا: "وأنتَ، سيدي الحكيم ستتحول بدورك من محتكر لبعض، أو الحقيقة كلها، إلى قولها لنا، لأفراد عائلتها التي تنتظر منّا البحث عنها قبل فوات الآوان"(١)، وتحاول طرب صديقة عفاف تصنيف حاملي الاسرار بين حافظ لها ومفشٍ وبين قائل للحقيقة ومزيف، في إشارة إلى اقتراب بعض منهم إلى صفات اللاسر واللاعلن، يقول زوجها: "وطرب! مازالت مترددة. هي متحفظة على إفشاء الأسرار كلها قائلة: بعضنا يختلقها، ويثقل نفسه بها، لكي يبدو صاحب أبهة، والبعض ينقلها إلى عالم الفنون والآداب، فتأخذ مسارات غير متوقعة"(٢).

البنى العميقة للنص تكشف لنا أن العلاقات الغرامية السرية منها والمعلنة كان لها الأثر في غربة (عفاف)، بل في تشظي شخصيتها، "أنا أعتقد أن الرجال الذين تعرفت وأغرمت بهم حاولوا تحطيم إرادتها بالدرجة الأولى، وتخصصوا، ربما بعلمهم أو دونه في أذيتها، وبالتالي في اهتزاز شخصيتها"(٣)، "فشلت في كل حب خاضته، وهي تحمل عبء هذا الفشل"(٤). السر الأول في هذه العلاقات كان (صميم)

(١) رواية التانكي: ١٥.

(٢) المصدر نفسه: ١٦.

(٣) المصدر نفسه: ٥١.

(٤) المصدر نفسه: ٢٥٥.

نفسه، "عفاف لا تظهر إعجابها بصميم علانية"(1)، "هل كانت قصص الحب حقيقية؟ فالسيد ياسين وضعناه في مقدمة المسرات القاتلة، ولكن أين كانت تتم تلك اللذائذ؟ في غرفته في الطابق العلوي والنهر دائما يؤلمها، وهي تجلبه إلى لسانها، كأنه خدعها مثل ياسين"(2)، "إن ياسين كان أول سوط ضربت به في كل مكان من الجسد والقلب"(3)، "ترى، دكتور، أية هاوية نجوت منها؟ ياسين، وأي عناد حظيت به فعلا، وأنا أقوم باسترداد نفسي"(4)،

العم مختار هو الاخر يبتعد عن صفات السر ويتجه صوب صفات العلانية في المربع السيميائي، بعد أن يكشف في رسالته الى الدكتور (فالينو) بأنه زير نساء وأنه مدمن كحول، "كبرت إضبارتي الجنسية ولذائذي المريبة والعجيبة"(5)، "فتحية أكثر امرأة اشتهيتها، لكنها أقوى مني، لا أعرف كيف، ربما هي ليست في حاجة إليّ، فتركتها..."(6)، ينضم إليه ابن أخيه (هلال) في البوح بأسرار حياته حين يكشف عن زيجاته فيقترب إلى العلن في المربع السيميائي، "بقي العم بالرغم من عبوسه والونونة العدوانية في صوته والاستعداد الدائم للشجار معها، فلا يهتم وهو يؤدي حالات الترك جميعها: ترك الزوجة الأولى السيدة ناهدة ابنة الحسب والنسب التي كانت تزعجها فجاجة وفظاظة بيبي، فطلبت الطلاق. ترك الزوجة الثانية فضيلة مديرة متوسطة النعمان، ذات الشخصية القوية. لقد تم الاتفاق على العيش في بيتها ومع والدتها، وافق في بادئ الأمر، وبعد أسبوع حصل الفرار والطلاق، الثالثة ناجية ذات الأصول العثمانية... لكنها لم تنج من لسان وأعمال بيبي، فتمرّضت بمرض جلدي بشع بسبب المطهرات التي كانت تضعها في مياه الشطف وغسيل الشراشف والوسائد. تقرحت بعض أجزاء من جسدها، وبدت بشرتها الجميلة الصافية مليئة بالبثور فاعتبرت ذلك هي وعائلتها الجليلة أمراً شديد المهانة وطالعاً سيئاً"(7).

ويسوق الأخ (هلال) مجموعة من الأسئلة للدكتور (فالينو)، نقرأ في اشاراتها السيميائية أنه يتهمه بكتمان مكان عفاف، "هل شاهدتها في الفترة الأخيرة، أو سمعت أي خبر عنها؟ أعني متى كان ذلك؟ وأين؟ يُستحسن أن لا تطمس علينا الأشياء كلها، نقبل بعضها. يُستحسن لو تجيبني بالدرجة الأولى: هل عفاف ما زالت موجودة؟ هل اختفت وسوف نعثر عليها بعد تلك السنين كلها؟ لا نعرف بالضبط ما هو الأمر الحسن وعكسه في مثل هذه الأحوال؟ ما زلتُ على يقين أنك سمعت شيئاً عن أمرها، خبراً ما مثلاً، أي شيء؛ فهذا يسمح لنا بطلب التحقيق في شأنها"(8)، وهو يضع الدكتور

(1) رواية التانكي: ٥٥.

(2) المصدر نفسه: ١٤٣ - ١٤٤.

(3) المصدر نفسه: ١٤٥.

(4) المصدر نفسه.

(5) المصدر نفسه: ٧٣.

(6) المصدر نفسه: ٨٧.

(7) المصدر نفسه: ١١١ - ١١٢.

(8) رواية التانكي: ١٠٧.

أقرب إلى صفات السر واللاعلن في المربع، بما يتعلق بمكان عفاف، ولكنه سرعان ما يقترب من العلن عندما يبوح بأسرار مريضته، وأنها حاولت الانتحار يوما ما: "في إحدى المرات يا عزيزي أستاذ صميم وصلتنا عفاف في عربة الإسعاف، وفي ساعة متأخرة من الليل... كان التقرير المكتوب عنها مؤذياً وقاسياً. وضعوا في كيس بلاستكي خصلاً طويلة من شعرها وقد قطعته لا على التعيين من أمام، وجنب، ومن الخلف. وكانت بشرتها ما زالت تحمل ندوباً غائرة... لقد وقفت في الفراندة بعد أن حاولت أن تقذف بنفسها إلى الشارع العام من الطابق الرابع"(١).

في حين (هلال) وبعد أن أشرنا إلى اقترابه من العلن واللاسر في علاقة مجاورة بينهما على المربع السيميائي، نلحظ مواصلته هذا الاقتراب، عندما يكشف سر والده أيوب وعمه مختار وهما يترددان على بيت إحدى العاهرات (افتخار)، فيقول: "ها أنا أراه يواصل حياته سراً قريباً من البساتين على شكل حرامي. كان واقفاً يتحادث بهمس أمام باب السيدة افتخار. خالتي فتحية تقول عنها: أي هي مو زينة، مو راحة شوية. العم مختار كان من زوارها، ولا يخفي ذلك. لكن أبي كيف؟ كيف؟ ونحن، وأمي..؟ كانت تعرف بعاهرة الحي الراقي هذا، والشوارع الخلفية والجرداغ"(٢)، بل أنه يبوح بأسراره الشخصية، مثل التبول الليلي وهو في سن متقدمة(٣)، وقصة زواجه في لندن من عجوز، فيقول: "زواجي من سيدة شبه خرفة وثرية، أجمع لها كلابها الأربعة للقيام بنزهتها يومياً، وصون حياتها، والعناية بصحتها، واستحمامها اليومي، وتنظيفها من البول اليابس، ورفع غائطها من الشوارع، على شرط أن لا يُسمع لي صوت"(٤).

ومن الاسرار التي بقيت خافية حتى نهاية الرواية، هي لقب (صميم)، وثمة مقاطع سردية متعددة، باتت تؤشر على هذا، "صميم مجهول اللقب والنسب"(٥)، ولربما تعمدت الكاتبة في هذا كون القصة حقيقية ولا تريد الكشف عن اسمه، إما بناء على طلبه، أو قد يكون اسما معروفا أو يشابه اسمه اسما معروفا.

الثنائية الرابعة التي تطالعنا في الرواية هي **(البريء والمدان)**، التي يمكن أن نمثلها وفق المربع السيميائي على النحو الآتي:

---

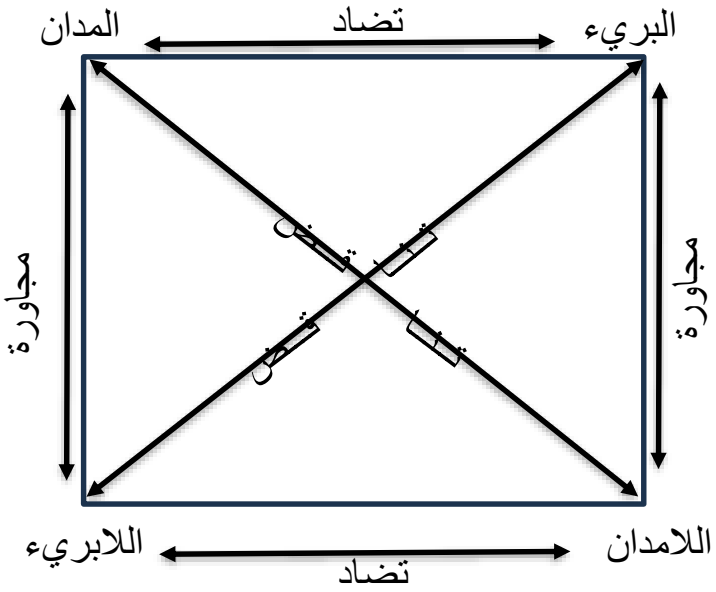
(١) المصدر نفسه: ١٣٢ - ١٣٣.

(٢) المصدر نفسه: ١٢١ - ١٢٢.

(٣) ينظر: المصدر نفسه: ١١٨.

(٤) المصدر نفسه: ١٢٤.

(٥) المصدر نفسه: ١٥٨.



إشارات السرد النصي تأخذنا إلى بنية عميقة وهي شعور بالذنب يكاد يكون جماعيا إزاء البطلة عفاف، وسرديات البوح التي ذكرنا كانت تكشف لنا اصطفاف الشخصيات على ضفتين، إحداها ضفة البراءة مما وصلت إليه (عفاف)، والأخرى ضفة الإدانة أو السبب الذي أوصلها إلى الضياع وغياب الهوية ومن ثم الاختفاء، ومن مطلع الرواية حتى نهايتها تشعر وكأنك تسجل اعترافات أمام قاضي التحقيق، والحكم بالنهاية سيكون للقارئ في الإدانة أو البراءة، فأهلها يعترفون: "لسنا... أصحاب نظريات في تحليل الجرائم، لكن وفرة ارتكابها، وتنوع طرقها قد تدفع بعض البشر، كالآنسة [عفاف]، إلى فكرة لا جدوى الحياة ذاتها"(١)، حتى مدون محضر التحقيق وهو (صميم) وقاضي التحقيق الدكتور (فالينو) قد شملا نفسيهما بهذا الأمر، يقول (صميم) للدكتور (فالينو): "حضرتك من سيُطلب منك بالمصادقة على جميع ما تعلمه وتعرفه، ما سمعته، ما تناهى إليك بالمصادفة أو تعمدا، فتقر بالفاعل: أنتم أم نحن، وكل واحد منا يحيل قصصه في إثرها، متورعا من زعزعة يقينه بالبراءة المخادعة... كم فكرنا بحفظ بعض الأسرار، وإفشاء البعض الآخر، كل واحد منّا وما يمليه الظرف من اعتبارات."(٢)، وهلال يطلب منه الأدلة أيضا: "أنت على سبيل الحصر، هل تم الرجاء منك للإدلاء بشهادتك؟ إذاً، واجهنا بالاتهامات.. الطمنا بما تملك من أدلة، ولا تتوقف..."(٣)، "هل هنّ القتلة، دكتور، خالاتي وأمي وأبي؟ أم نحن؟ أم أنتم؟ ولم لا؟"(٤)، وما يؤكد وجود جريمة اقترفت بحق (عفاف) قوله: "العائلة تريد أمراً عاجلاً واحداً، مرددة من فوق رؤوسنا جميعا: هيا، ابدؤوا رواية القصة حالاً. ابحثوا عن ابنتنا... هل ستفتحون محضراً، كما هي محاضر البوليس؟ أم

(١) رواية التانكي: ٢٢.

(٢) المصدر نفسه: ١٥.

(٣) المصدر نفسه: ١٠٦.

(٤) المصدر نفسه: ١١٠.

ستكتفون بالإعلان؟: هل هي فقيدة... ونحن أسرتها، مختلفون على العنوان: هل هي جريمة؟ أم حالة رعب بشكل عام، تنتقل ما بين العواصم والقارات..."(١)، بل أن اسرتها تقر بوجود أكثر من جريمة بحق عفاف وأهلها، "لا نعرف أحدا بعينه، لكي نلقي القبض عليه بجرم القضاء عليها وعلينا، فنقدمه للمحاكم، فمن سيصادق على مثل هذه أو تلك التفاهة التي أرددها أمامك"(٢).

الخالة (فتحية) تفتح باب الإدانة على نفسها فتقول: كانت "تسكت وأنا أردد اسم التصغير. كانت تتضايق منه وتسكت. هل كان الأمر مزعجا لها ودون علمي أنا بالذات؟ فهل التصغير أشعرها بشيء من الضآلة؟ هذا هو سوء الفهم الذي يفسد العلاقات"(٣)، دليل الإدانة الضعيف الذي تقدمه الخالة فتحية يسبقه ذكريات جميلة يوم انتقلت العائلة للسكن في شارع (التانكي)، فالخالة كانت تجمعها بالبطلة ذكريات جميلة من مزاح ورفقة في الشوارع ورسم لوحات، حتى انها عندما حضرت لتدلو بدلوها كانت تلبس الملابس التي تحبها (عفاف)(٤)، فهي تقترب من صفات البريء ولديها علاقة مجاورة مع اللامدان.

الأستاذ معاذ الآلوسي رغم أنه يقول: "الذي لديّ ليس أدلة، ولا أنا أحد الشهود"(٥)، إلا أنه يسجل على نفسه خطايا، فيقول: "عليّ التوقف أمام خطيئتي الأولى؛ يوم تركتها تلقي بنفسها في أكاديمية الفنون الجميلة، ولم أصر عليها للاستمرار في دراسة الهندسة المعمارية"(٦)، ولكن هذا الدليل غير كافٍ للإدانة، فهو يقترب في المربع السيميائي من صفات البريء واللامدان.

وثمة مجموعة من المدانين يكشفها النص السردي، وهم الذين كان لديهم تواصل عاطفي مع البطلة عفاف، يقول العم مختار: "أنا المحامي على مَنْ أرفع قضية دكتور؟ ضدّكَ؟ أم ضدّ رَدْهَات المستشفيات والغرف الانفرادية والحبوب التي جعلت ألياف دماغ ابنتنا تتأكل؟ أم ضد سيزان الذي لم تستلطفه عفاف وهو مؤله عندكم؟ فليكن أم ضد أسماء الفنانين الأوربيين والنحاتين، المجددين، المعاصرين الرواد والقدامى جميعهم ...؟ ظلت تبحث عن الفروق فيما بينهم... وبين يونس وكيوم..."(٧).

ونلحظ عن طريق البنى العميقة للنص إدانة (يونس) بأفعال يندى لها الجبين، فهو في ثنائية الصديق والعدو لم يكن صديقا وفيا ويقترب في صفاته من العدو واللاصديق، وفي ثنائية السر والعلن، لم يكن معلنا لما فعل، بل ظل كتوما على أسرار

(١) رواية التانكي: ١٦ - ١٧.

(٢) المصدر نفسه: ٧٥.

(٣) المصدر نفسه: ١٩.

(٤) ينظر: المصدر نفسه: ١٨ - ٢٠.

(٥) المصدر نفسه: ٤٣.

(٦) المصدر نفسه.

(٧) المصدر نفسه: ٧٦.

أقل ما يمكن القول عنها قبيحة، إلى حين كتابة الرسالة إلى الدكتور (فالينو)، وعن طريق التتابع السردي للنصوص التي ورد ذكرها فيها سنجد أدلة إدانته بهذه الأفعال وبعلاقته المشوبة مع البطلة (عفاف)، فهو يعترف بحبه لها من جانب[1]، ويتحرش بصديقتها (طرب) ويقيم علاقة غير مشروعة مع خالتها (سنية)، "كان يغازل طرب، ويتحرش بها في السر والعلن... هو رجل يحتاج إلى عوازة في مكان ما من كيانه وعقله"[2]، وهو يقدم دليل إدانته: "تجدر الإشارة إلى شهوتي التي تتعاظم الطرب، وأنا مع عفاف، وهذه أمور أنت تدركها، فما علاقة هواي بشهوتي ورغباتي؟ وما علاقتي بغياب عفاف وحضور طرب؟ أخاطب الأولى في الزمن الحاضر دائماً، وأنهمك في طرب في لحظات الانخطاف التي كانت تطيل في الماضي، فكانت طرب موضوعاً لجشع الرغبة، وعفاف لبهجة الهوى"[3]، وهو يقول: "آني يونس الهادي، الذي كانت تُطيره تنورة قصيرة، وتهره ضفيرة شعر على صدر ناهض، وهو يتوجه إلي... أظن بعض تصرفاتي سخيفة، ربما، هذا الوصف دقيق أو قاس، فكان يراودني، وأنا أرى نظرات عفاف وهي تتوجه إلي"[4].

جريمة أخرى يعترف بها (يونس) وهي علاقته غير الشرعية مع الخالة (سنية) التي تكبره بالعمر، "تاجوزت الخالة سنية، وهذا صحيح، لكنني سأتوقف أمامها، وهي مضطجعة على سريري في شقتي، وأنا أرى طيف عفاف في بهاء ومسام وبطن وظهر سنية... لماذا ينتهي الأمر قبل أن يبدأ، يا عفاف؟ لماذا أحبك بأثر رجعي، وأنا أخوض حرب استنزاف مع خالتك؟..."[5]، ليختم باعتراف صريح بعد ما حدث لسنية: "هل أنا مذنب وقاتل ومُسبّب هذه الحرائق كلها، دكتور؟ مجرم وحيد، ويشعر بالملل، ويُسمّي الجنس مع سنية نوعاً من التفاهة التي لا تتطابق مع فن الحرمان حتى.. ولكن، مقومات الجريمة جميعها كانت في حوزتي فجوري جاذبيتي، شهوانيتي طمعي، الشيء اليسير من الشهرة التافهة كنحات طلع من الظل..."[6].

وهو المتنكر لمدينته الأم (الهندية) التي يصفها بأبشع الأوصاف، ما يقطع امتداده بها، أو لأنه يريد أن يؤشر على المربع السيميائي في ثنائية (البريء/ المدان)، أن سبب تصرفاته كانت نشأته في تلك المدينة؛ فيقول: "قادم من وراء السدة، التي وصلتها من قائم مقام الهندية. أعيش هناك على حافة المدينة، مكان لا يمكن تصديقه، شيء وهمي مليء بالمهربين والقوادين والفروخ الصغار، والفحول الكبار، والعاهرات المتدربات على انتزاع الفلوس من الزبون بدون جهد يذكر. والحيوانات

---

(1) ينظر: رواية التانكي: ٢٣٠.

(2) المصدر نفسه: ١٥٠.

(3) المصدر نفسه: ١٦٩.

(4) المصدر نفسه: ١٥٧.

(5) المصدر نفسه: ١٧٤ – ١٧٥.

(6) المصدر نفسه: ١٧٨ - ١٧٩.

الأليفة، والبعوض والذباب الذي يقرص بلمح البصر، والسعادين..."[1]. شعور يونس بأدلة الإدانة جعله يقول: "نسيان عفاف كطريق للنجاة منها ومن أجلها وأجلنا. فغالبية القتلة هم المحققون أنفسهم"[2]، والبنية العميقة لهذا النص تدلل دلالة كاملة على أن (يونس) يريد أن ينسى جرائمه التي آذى بها البطلة (عفاف)، التي لا تعرف معظم جرائمه الخفية، وهو يعترف أنه شريك بجريمة اختفائها.

أما الخالة (سنية) فهي تحمل صفات المدانة في المربع السيميائي، بجرائم عدة: منها خيانة شرف العائلة بعلاقتها غير الشرعية مع (يونس)، التي ذكرناها، وخيانتها بتزوير تواقيع اختيها، "بدأت سنية بتزوير تواقيع أختيها تباعاً، وهي تقوم ببيع بعض الوقفيات التي لا تقع تحت أنظار الوالد أيوب الذي بدأت صحته بالتدهور تدريجيا... الذي أراد إنقاذ الجميع، سنية ونفسه وما بقي من وقفيات، وربما من بعض الشرف يستطيع الإمساك به..."[3]، والسبب في ذلك (يونس)، الذي كانت تقول له: "سنهاجر سنغدو أثرياء، أجل يا يونس. هنا سنموت من العفن، وسيطوينا النسيان.. هيا، سنطوف العالم، وربما سنزور فرنسا، وتزورها"[4]، النص الأخير يحمل بنيته العميقة إشارة إلى أنها كانت تعلم بحب يونس لعفاف، وأن علاقتها معه هي علاقة يأس من الحياة المؤجلة واستغلال ما تبقى منها في المتعة واللذة، غير أن يونس سرعان ما ملّ منها، "بدت الشهوة تافهة، وتدفع للكآبة، وسنية تشبه المدينة المكللة بالخديعة"[5]، تسببت هذه العلاقة بغياب (سنية) بعد هروبها، وبعد أن "خسرت سنية المضاربات في العملتين، وفي يوم واحد. كان الأمر نوعا من شبوب النار في بطون وأعناق عائلة كاملة... سنية لا أثر لها، ولا أحد يقدر أن يؤكد شيئا؛ غادرت خارج البلاد؟ أم قضت؟ أم قتلت؟ ..أم ماذا؟"[6]،

المحطة الأخيرة في حياة البطلة (عفاف) كان (كيوم) الذي أغرمت به إلى حد كبير، "مغرمة تتلاعب بها الالفاظ، فلا تحصل على لفظ صريح. يصير لساني مضادا لي، فيشتمني، ويعلي من شأنك"[7]، وكان السبب وراء مرضها ومحاولتها الانتحار، "بقيت في مكاني، وإنذار التحطيم يلاحقني، في أول بنوده: انقضاض المرض عليّ"[8]، ومن ثم اختفائها إلى الابد، والذي تتداخل صفاته على المربعات السيميائية للثنائيات الضدية، (الحضور/ الغياب)، (العدو/ الصديق)، (السر/ العلن)، فضلا عن (البريء/ المدان)، فهو الغائب في مجاورة مع اللاحضور بعد أن هجر عفاف واختفى، "غاب، بدون استئذان، فبلغت من العجز أن أمضت حياتها في الشرفة المطلة

---

(1) رواية التانكي: ١٥٨.

(2) المصدر نفسه: ١٦٢.

(3) المصدر نفسه: ١٧٦ - ١٧٧.

(4) المصدر نفسه: ١٧٧.

(5) المصدر نفسه.

(6) المصدر نفسه: ١٧٨.

(7) المصدر نفسه: ١٩٦.

(8) المصدر نفسه: ١٩٨.

على الشارع العام... كيوم لم يقل لها، سأخذ إجازة..."[1]، وهو العدو الذي ذكرنا في عداوة الحب، وهو الذي يخفي ما بداخله من نية في تركها وعدم الاستمرار معها، ليقترب إلى السر بمجاورة مع اللاعلن، "لماذا يلجأ رجل مثل كيوم للتلاعب، للكذب، للمبالغات؟"[2]، وهو المدان في علاقة مجاورة مع اللابريء في إهماله لها، وتحطيم قلبها، "لم يعد أمر شغلها وتصاويرها يشغله، لم يعد يحفل لأمرها وأمر فنها... كانت تريد أن يكون لها قسمات وكيان حقيقي لترتيب غرامه، وانتقاله وخطواته ووجوده.. وهذه الغيابات المتعددة، هل هو عصيان طفل؟ أم ترويض للشرقية من الجوانب جميعها؟ أم رفض الاستسلام لها، بأي حال من الأحوال؟ هل هو فرار هجران؟ أم ترك أبعد من هذا كله؟ فبدأت صحتها تتسرب من بين يديها، فكانت تستيقظ مجهدة ومسممة"[3]، من دون أن تعرف الأسباب، التي كانت تسأل نفسها عنها: "هل تذكر؛ دكتور، يديّ، أول عضو أصيب عندي بالانكماش، ولَيّ الأصابع؟ أمن أجل هذا هجرني كيوم؟"[4]، "من الجائز كيوم غادرني، لأنني لم أكن أقيم في جسدي في الأوقات جميعها، فأنا أنتقل مني إليكم وبالعكس"[5]، "ترى هل ضاق كيوم ذرعا بصوتها؟"[6].

([1]) رواية التانكي: ٢٥٤.

([2]) المصدر نفسه: ٢٥٤.

([3]) المصدر نفسه.

([4]) المصدر نفسه: ١٣٥.

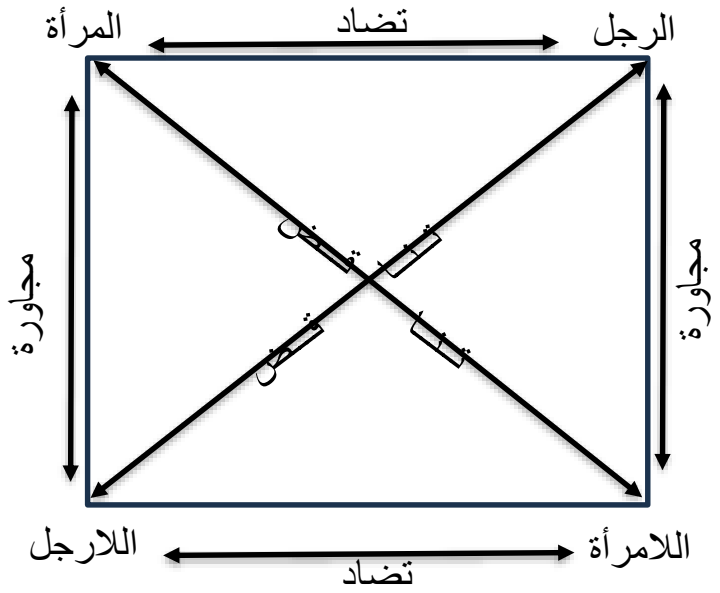
([5]) المصدر نفسه: ١٤٧.

([6]) المصدر نفسه: ٢٥٦.

ثالثاً: المربع السيميائي في رواية (الأجنبية)

تطالعنا ثنائيات عدة في رواية (الأجنبية) لعالية ممدوح، وقد تشير الكاتبة إلى بعضها بقولها: "صفحات وفصول هذا الكتاب ليست على مقاس أحد ما بعينيه، لا الرجل ولا المرأة، لا البلد ولا الاغتراب والترحل، لا الخوف وحده الذي كاد يحقق هدفه ولا ضده"(١)، أخترناها واضفنا عليها، لتصبح خمس ثنائيات ضدية بنيت عليها الرواية، مع مراعاة تحولات هذه الثنائيات وعلاقتها فيما بينها، وهي ثنائيات: (الرجل/المرأة)، و(الوطن/الغربة)، و(السجن/ الحرية)، و(الحب/ الكراهية)، و(الخوف/ الأمان)، وسنمثلها تباعا على المربع السيميائي.

أول ثنائية تطالعنا في الرواية هي **(الرجل والمرأة)**، التي يمكن تمثيلها وفق المربع السيميائي على النحو الآتي:



تدخل الرواية بعنوان (بيت الطاعة) لتؤسس لصراع بين الرجل والمرأة، زوج البطلة (الكاتبة) يبعث لها بقرار محكمة عن طريق القنصلية العراقية، يطلبها فيه لبيت الطاعة في العراق؛ وهي في فرنسا، "رجلي الفادح الجمال الذي كنت أخبئه للشدائد، والذي كان مثابرًا على الوجود في وجودي... طلبي لبيت الطاعة؟ أما زال هذا الأمر ساري المفعول عندنا؟"(٢)، فهو يقترب من صفات اللارجل على المربع السيميائي؛ لإجبار امرأة للعيش معه رغما عنها.

القنصل العراقي يبدد مخاوف البطلة من خطاب بيت الطاعة، استقبال لطيف منه، وشخصية شديدة الدماثة ومتابع لما تكتبه الكاتبات العراقيات، ومن ثم اعتذار لما

(١) رواية الأجنبية: ٢١.

(٢) المصدر نفسه: ٨ - ٩.

يحمله الخطاب من خبر سيء[1]، ومن ثم يخبرها: "الأمر الوحيد الذي بمقدوري تأكيده لك، أن ليس بين فرنسا والعراق تسليم الأشخاص المطلوبين لوزارة العدل العراقية في مثل هذا النوع من القضايا القانونية والشرعية. أنا محام وأعرف القانون"[2]، فهو يتجه صوب صفات الرجل على المربع؛ ويتداخل في ثنائية الخوف والأمان ليتجه صوب صفات الأمان واللاخوف بعلاقة مجاورة، كذلك كانت صديقتها (نهلة) إذ تتجه صوب المرأة التي تسند جنسها، وهي تبدد مخاوف (البطلة): "لن يقدر على اللحاق بك وأنت هنا في بلد كفرنسا وليدك كارت الإقامة الرسمي"[3].

الزوجة كانت تتجه صوب صفات المرأة بوفائها، فهي لم تقدر: "على رميه بالجمر الخبيثة، ولا فكرت في أحد الأيام بتسميمه"[4]، ولم ترضخ لتلك العلاقة القسرية، وتمتلك "درجة من الإصرار للتحرر من طقسية أدوار الضحية والبطلة الشهيدة"[5]، ففضلت الابتعاد والانفصال من دون أن تحدث له مشاكل، في حين أنه (الزوج)، "رفض... إعادة جميع أوراقي الثبوتية الأصلية؛ شهادة الجنسية العراقية وهوية الأحوال المدنية ووثيقة الزواج"[6]، وتزوج "أربعا ما عدا الفراطة"[7]، وحول القضية إلى انتقام، "يريد الرجل عودتك ولو على نقالة"[8].

ولكن قسوة حياة الغربة ومواجهة صعابها؛ كانت تدخلها في صراع مع جنسها فتميل إلى صفات اللاامرأة، وهذا ما نلحظه عن طريق البنية العميقة للنص: "كنت أشعر بطريقة جد خفية بأنني مخلوقة من جنسين تامين أعيش وأتنفس بهما. أقرّر وأغضب أتحمل وأصبر. الرجل والمرأة يتحركان ويقتحمان عمقي الوجودي. فكنت ألاحظ أن أحد الجنسين كان يطفو فوق السطح أكثر من الجنس الثاني ويكون قابلاً للاقتحام وأخذ زمام المبادرات في بعض القرارات المصيرية أو الإبداعية أو الغرامية... كنت أستسيغ وبمكر أن أضع على كاهل الرجل داخلي مسؤولية جميع قراراتي الفاشلة وأستدعي للأنثى أغلب النجاحات أو اللطافات التي تذوقتها في حياتي"[9].

وفي هذه الثنائية تتحول ضدية (المرأة/ الرجل) من (الزوج/ الزوجة) إلى (الأب/ الابنة)، الذي يدخل في ثنائية (الخوف والأمان) حاملا لصفات الخوف

---

(1) ينظر: رواية الأجنبية: ٨ – ٩.

(2) المصدر نفسه: ١٠.

(3) المصدر نفسه: ١٦.

(4) المصدر نفسه: ١١.

(5) المصدر نفسه.

(6) المصدر نفسه: ١١.

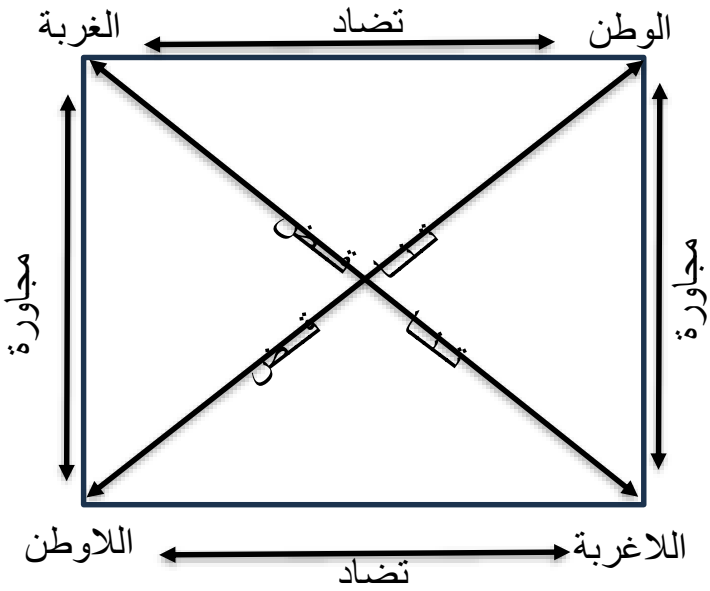
(7) المصدر نفسه: ١٢.

(8) المصدر نفسه: ١٥.

(9) المصدر نفسه: ٧١.

واللاأمان في علاقة مجاورة، فهو: "البوليسي الأول الذي واجهته في حياتي"(1)، وهو الذي لا يقترب من صفات الرجل الأب، "فأنا لم أتعرّف على ما يسمى مركز الأب المجيد البطل والمغوار أو العادي، ولا نقول الطيب، وهو كذلك بالفعل، لكن الفشل كان حليفنا نحن الاثنين... ثانية لم يمتدّ به العمر لكي يأخذني، ربما قريبا أو بعيدًا، لا أدري، من الضغينة التي كان يحملها للأنثى والأنوثة معا . أظن أن الخوف من الأنثى جعل أبي أو زوجي يقترن بأربع"(2)، وهي تشبهه بزوجها وأنه ذكوري ومزواج، وهذه الصفات تجعله قريبا من صفات اللارجل الذي لا يحترم حقوق المرأة، فهو يحمل ضغينة ضد الأنثى.

الثنائية الثانية التي تطالعنا في الرواية هي **(الوطن والغربة)**، التي يمكن أن نمثلها وفق المربع السيميائي على النحو الآتي:



ولا شكّ فإن هذه الثنائية هي المحور الرئيس أو بؤرة الرواية، إذ إن العنوان (الأجنبية) يدلل على وجود وطن أصلي ووطن بديل، وتبرَع الكاتبة عالية ممدوح في وصف هذه الثنائية في رواياتها؛ كونها مغتربة، وفي هذه الرواية التي تعد جزءا من سيرتها على الرغم من تنكرها لها(3)، والوطن الأول الذي اغتربت عنه هو الزوج، وهي هنا - هذه الثنائية - تتحول من ثنائية الرجل والمرأة، فأحد أسباب غربتها هو ذاك الرجل الذي اقترنت به، "هي إحدى المحاولات في الذهاب إلى الأقصى من حياة لم تكتمل، ولم تكن لي وحدي، ولا هي كتابة عن اختبارات الهجر الذي عليك أن تحتمله وتندمج في بشكل غير سلبي"(4)، فالبنية العميقة للنص تؤشر على محاولة

(1) رواية الأجنبية: ٢٥.

(2) المصدر نفسه: ٢٧.

(3) ينظر: المصدر نفسه: ٢٠.

(4) المصدر نفسه: ١٣.

لخلق بيئة جديدة، بعيدة عن حياة ناقصة، ولكنها لم تمثل وطنا إيجابيا، وهذا ما يدلل عليه السرد: "فلا الولع، ذاك المنهك الفتاك الذي بيننا أصلح عيوبنا، ولا الفرار المدوي منه جعلنا أكثر نفعية وربما عدالة اختيار خاتمة أقل فجاجة مما توصلنا إليه"(١).

المحور الثاني في هذه الثنائية هو العائلة، التي كانت أقرب إلى صفات الغربة منها إلى الوطن على المربع السيميائي، ما عدا الجدة التي كانت تشكل وطنا للبطلة، وهذا ما تحمله إشارات النصوص السردية في بناها العميقة، فالكاتبة تبدأ بحديثها عن بيت العائلة بعنوان (بيت الجحيم) وهذه دلالة على حجم الفاصل بين كونه وطنا أو اغترابا، فتقول في المقدمة: "لو بقيت في مدينة بغداد لهلكت في سن مبكرة. كان لدي استعداد للهلاك، فنقل التخصص به"(٢)، فالنساء في ذلك البيت، "جد واقعيات، جلفات القلوب، سمينات يرفعن حواجبهن... كالضرائر كنت نتعايش في ذلك البيت"(٣)، والرجال فيه، "مجرد رجال عموميين نلتقيهم في الشوارع الفرعية والأزقة الضيقة. إنهم موظفون بسطاء يمضون حياتهم بين الأزقة والمرض والسكر"(٤)، وتتحول هذه الثنائية وتتداخل مع ثنائية الخوف والأمان، فكل شيء فيه يحمل صفات الخوف واللاأمان في علاقة مجاورة على المربع السيميائي، "كان الخوف يبدو رجالا ونساء، ذكورا واناثا، وخناثا وحيوانات ونباتات وكلهم وجدوا لخدمتي فيما اذا صدرت الأوامر بذلك... هي العائلة نفسها التي تستمد علانيتها بالخوف السري..."(٥).

ونستثني من هذا الخوف ما كان يحمل صفات الأمان، وهو الخوف من الجدة، "ذلك النوع من الخوف كان وقتنا يتسع له، وكان عزيزا على قلوبنا جميعا"(٦)، "ثمار الخوف كنا نقطفها ونخشى إذا بقيت طويلاً فوق الشجرة أن تتعفن. بقيت تلك الجدة خط دفاعنا ضد أي شيء يخطر ببالنا، كنت أتصور أنها قادرة على العثور على جميع الحلول لجميع ما يمكن أن يواجهنا أو يواجه العوائل والأقارب"(٧).

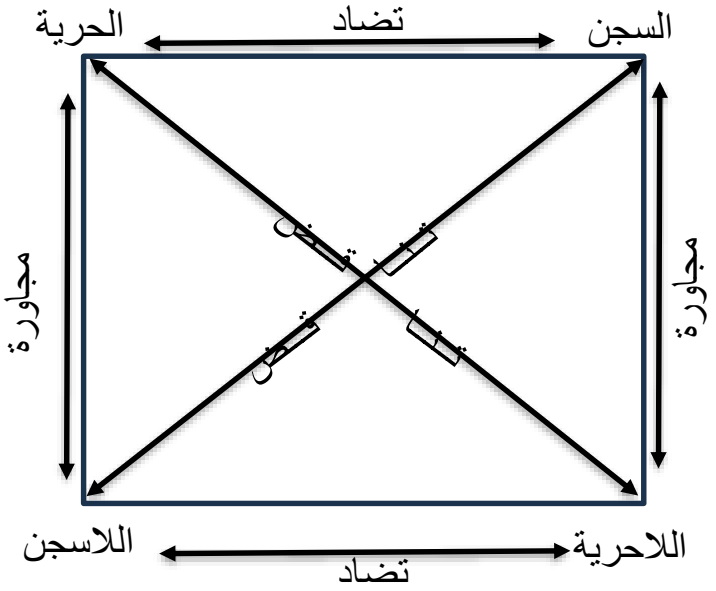
الجدة كانت وطنا لوحدها عند الكاتبة، وتحمل صفاته بالكامل، ومنذ أن فقدتها في ١٩٦٦م، "شعرت أن بيتي وبلدي ما هما إلّا فضلة منها، وهما في طريقهما للتلف التام، وهذا ما حصل بالضبط"(٨).

المحور الأهم في هذه الثنائية هو ضياع الهوية، الذي يمثل اللاوطن على المربع السيميائي، فلطالما كانت البطلة تبحث عن هويتها وتشعر بالضياع، وهو في الأصل البحث عن وطن في الغربة والحنين إليه، "حرب أهلية بين شطري نفسي

(١) رواية الأجنبية: ١٣.
(٢) المصدر نفسه: ٢٢.
(٣) المصدر نفسه: ٢٢.
(٤) المصدر نفسه: ٢٣.
(٥) المصدر نفسه: ٢٣.
(٦) المصدر نفسه: ٢٤.
(٧) المصدر نفسه: ٢٨.
(٨) المصدر نفسه: ٢٤.

وعائلتي وبلدي، نصفه غير مشبع والنصف الثاني عليه المجابهة. وهناك من ذلك المسرح كنت أريد أن أظفر ولو بشبر واحد من بلدي على الأرجح..."[1]، فهي تشعر بالغربة في البلدين، ولم تهتدي لذاتها، وهذا ما تحمله الدلالة الكاملة للنص: "الأجنبية كنت هناك وما زلت هنا في فرنسا"[2]، "أنا المؤلفة التي لم تتمكن من تحديد هويتها"[3]،

الثنائية الثالثة التي تطالعنا في الرواية هي **(السجن والحرية)**، التي يمكن أن نمثلها وفق المربع السيميائي على النحو الآتي:



هذه الثنائية تكاد تكون متحولة عن جميع الثنائيات الاخريات، فأول سجن تشعر به البطلة هو الزوج الذي فرت منه، فهو يقترب الى صفات السجن واللاحرية بعلاقة مجاورة على المربع السيميائي، "كنت أستميت في طلب الانفصال وكان يتفنن في توزيع أيديولوجية الطاعة"[4]، "الرجل يحبك بالعنف العراقي المعهود نفسه منذ أيام السبي، فلا يريد بعثرة وقته سدى"[5].

بيد أن هذا السجن وعن طريق إشارات السرد لا يمكن الهروب منه، فهو سجن مقيم في ذات البطلة، وهذا من نقرأه في البنى العميقة للنصوص مثل: إنه "يقدر على الإقامة فيّ من دون أن يدرك إلى أين وصل في الحيز والفضاء اللذين يحيطان بي، في انكفاء المخيلة وازدواجية الأساليب، في انشطار القلب بين آليات الأسى

---

(1) رواية الأجنبية: ٤٨.

(2) المصدر نفسه: ٩٣.

(3) المصدر نفسه: ١٢٥.

(4) المصدر نفسه: ١١ - ١٢.

(5) المصدر نفسه: ١٥.

وهامش اليأس"[1]، فهو يعشعش في مخيلتها، وقضية النسيان كانت شبه مستحيلة، حتى انه يتداخل في ثنائية الخوف والأمان ليكون موضوع الارتباط برجل غيره مصدرا للخوف، "هنا أيضا أدخل طوابير الخائفين من نوع مغاير تمام.. كيف سأدع رجلا آخر يحل مكانه، وهل بمقدوري إخفاء عشقي لهذا الرجل، وأن أكون أو أغدو صالحة لغرام رجل آخر"[2]، ونجد البطلة هنا تحمل صفات المرأة على المربع السيميائي لثنائية (الرجل والمرأة) في أصل لهذه الثنائية.

السجن الثاني هو العادات والتقاليد المجتمعية التي لا تسمح بالخطأ للأنثى، وثمة تمرد عليها حملته البطلة يجعلها تحمل صفات الحرية واللاسجن، وهذا ما نلمسه من إشارة النص: "كنت سيدة الأخطاء بدون منازع، وأمتلك حرية التجريب في اقترافها كنوع من ردها عني"[3]، حتى وجدت البطلة من (باريس) مساحة للحرية والخروج من سجن تلك التقاليد، رغم الخسارات الفادحة التي تعرضت إليها هناك، فكانت باريس على المربع السيميائي تقترب من صفات اللاسجن والحرية، "كل ما في هذه المدينة يأخذني للحرية فأغرق بها رجالي ونسائي العصاميات الكادحات اللواتي جربت فيهن الكثير من الخطوات والتجارب، وعلمتهنّ كيف يخرجن ألسنتهن للعالم ويمشين في طريق الحرية بدون تردد حتى لو أخذ بعضهن للقتل أو الخسارة أو الجنون"[4]، والبنى العميقة للنص تدلل على أنها تقصد شخصيات رواياتها فهي كتبتها كلها في باريس، وهي من أعطتها تلك الحرية في الكتابة، ومن ثم التعلم من تلك الشخصيات الحرية.

العمة أحد أفراد العائلة التي كانت تراقب كتابات البطلة، "تصعد مهرولة إلى غرفتي في الطابق العلوي بحثا عما يمكن أن أرزق به من سفاح المفردات"[5]، وهي تميل إلى الخوف واللاأمان في ثنائية الخوف والأمان، "أتوقف أمام عمتي وأنا أختض فزعا"[6]، فتلك العمة كانت تمزق مذكرات الكاتبة التي كانت تكتبها بأسماء مستعارة عن نميمية ونفاق أفراد العائلة، وعن شخصيات ضالة وهائمة على وجهها في الشوارع أو البيت أو المدرسة، فعمتها كانت تضيق ذرعا بها[7]، بيد أن هذه الكتابات وهذه الشخصيات كانت تمنح للكاتبة حرية أخرى، "إنني أدين لهذه الشخصيات لأنها كانت الأولى التي شاركتني في لذة اللاطاعة وبدء الفتك بالرقيب الجواني"[8]، "هو أمر آخر يرتبط بالرفض، بالمفاهيم والإكراهات الاجتماعية والسياسية بمرجعيات

---

(1) رواية الأجنبية: ١٦ - ١٧.

(2) المصدر نفسه: ١٧.

(3) المصدر نفسه: ١١.

(4) المصدر نفسه: ٧٣.

(5) المصدر نفسه: ٢٣.

(6) المصدر نفسه: ٢٩.

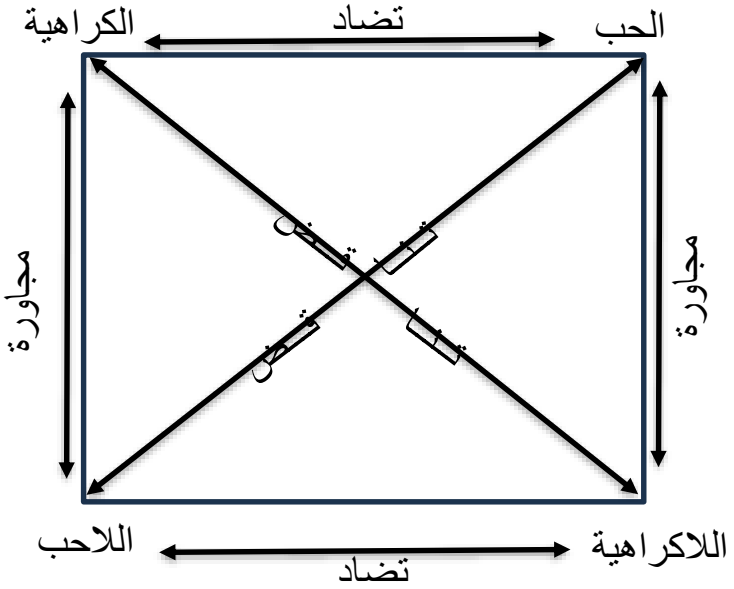
(7) ينظر: المصدر نفسه: ٢٩.

(8) رواية الأجنبية: ٢٩.

العائلة، الأحزاب الحاكمة، الدين، الغرب والشرق... الخ"[1]، فإشارات النص تدل على أن الكتابة بحد ذاتها هي حالة تمرد، وكانت بمثابة اللاسجن للكاتبة، ومنعها منها كانت بمثابة اللاحرية، وهو ما كانت تقوم بها عمتها لتقع في علاقة مجاورة على المربع السيميائي بين السجن واللاحرية.

النساء بشكل عام في نظر الكاتبة يبحثن عن الحرية، ويشعرن أنهن مقيدات أو داخل سجن بسبب الرقيب الداخلي والخارجي، "كانت النسوة يبحثن عن شيء خفي غامض ولا يعرفن ما هو، لكنهن شغوفات بالاقتراب منه حتى لو كن يقتربن من الموت... بقينا إلى الساعة نسعى/ مثلما كنا دوما، وراءها: الحرية"[2].

الثنائية الرابعة التي تطالعنا في الرواية هي **(الحب والكراهية)**، التي يمكن أن نمثلها وفق المربع السيميائي على النحو الآتي:



هذه الثنائية يكاد جميع من يقع على مربعها يكون في قاعدة المربع، في علاقة انقضاء او تناقض وسطية ما بين (اللاحب واللاكراهية) بالنسبة للبطلة، وهي تتوزع على معظم شخصيات الرواية من أقارب وأصدقاء وجيران ومعارف ومجتمع اغتراب.

أولى هذه الشخصيات الصديقة (نهلة الشهال) التي تحمل صفات الصديق واللاعدو في علاقة مجاورة على المربع السيميائي، فتقول عنها البطلة: "كانت ثقتي بها وبطريقة تفكيرها ونزاهتها نهائية... كانت تشعرني ودون ارباك لرفقة الصداقة بأحاسيس أمومية... أمامها أقدر أن على إعلان فشلي واحباطي وأمراضي..."[3]،

---

(1) المصدر نفسه: ٥١.

(2) المصدر نفسه: ٣٦.

(3) رواية الأجنبية: ١٤.

"بدون جلبة أو منة كرست جزءًا مهما من وقتها الثمين وروحها الرحمانية..."[1]، فقد ساعدتها كثيرا في توفير متطلبات اقامتها، لأنها تجيد الفرنسية وتعرف بالقوانين.

تلحق هذ الشخصية شخصيات أخرى وقفت إلى جانب البطلة في غربتها فكانت على المربع السيميائي تحمل صفات الحب واللاكراهية في علاقة مجاورة، "ستظهر الأسماء جميعا كالروافع الفولاذية التي سحبتني من العتمة وشرعت أماي قوة وسحر الصداقات التي ما إن أن أذكر اسم احداهن أو أحدهم حتى أشعر أن رأسي يزداد رفعة لوجودهم في حياتي"[2].

من هذه الشخصيات التي تقع تحت هذه الثنائية الكاتبة (هيلين سيكسو)، "الكاتبة الأجنبية الوحيدة التي نشأت بيني وبينها صداقة ثمينة"[3]، "أغلى صديقة في حياتي التي واصلت إرسال كتبها الفرنسية الصادرة تباعًا إلي بإهداءات خارقة للعادة"[4]، والتي ساعدتها في ظهورها الادبي هناك، وقدمتها افضل تقديم، "تعلمت من هيلين دروسا في التواضع والفخر بالآخر"[5]، "لقد قدمتني للقارئ الفرنسي والأمريكي والبريطاني"[6]، وعائشة أرناؤوط، كذلك شخصية المحامي (مسيو)، الذي حقق لها الحلم الضائع في الاستقرار في فرنسا، وأن تكون لها هوية جديدة، فكان على المربع السيميائي يحمل صفات المحب واللاكراهية التي كانت تعاني منها من السكان الأصليين، "أعادوا الايمان والثقة والبهجة لأيامي الدكناء... جميعهم دون استثناء، وفي مقدمتهم اسم المحامي مسيو... فتح لي اختام بعض القوانين بطريقة شديدة الصبر والحرفية..."[7]، "كانت إطلالته جد مريحة تبعث على الثقة التامة، هكذا بعض البشر يحملون هذه الكاريزما في فنون بثّ الطمأنينة، وهذا الرجل واحد منهم"[8]، كذلك إنعام كجه جي التي قالت لها: "اسمعي، لو كان المطلوب مني شهادة زور سأفعلها لكي تتخلصي من هذا الكرب الطويل"[9]، والصديقة سوسن سيف التي قالت لها: "لا تهتمي أنا معك..."[10]، والصديق هيمت محمد علي الذي قال لها: "أي تمام، سأوقع على أية ورقة تريدين... أي شيء تريدين أنا حاضر"[11].

---

(1) المصدر نفسه: ٥٢.

(2) المصدر نفسه: ١٠٥.

(3) المصدر نفسه: ٦٣.

(4) المصدر نفسه: ٦٤.

(5) المصدر نفسه: ١٤٢.

(6) المصدر نفسه: ١٤٣.

(7) المصدر نفسه: ١٠٤.

(8) المصدر نفسه: ١١٢.

(9) المصدر نفسه: ١١٨.

(10) المصدر نفسه.

(11) رواية الأجنبية: ١١٩.

على الشطر الثاني كان هناك من يقع من الأصدقاء على زاويتي الكراهية واللاحب على المربع السيميائي، "حضرت وجوه وقامات وأهواء وأذواق وأمزجة جميع من أعرف من الأصدقاء الموتى آه"(١)، فعندما طلب المحامي ثلاثة شهود كشف لنا النص من يقع على تلك الزاويتين، والكاتبة تأبى كتابة أسمائهم، ولكنها تشير لهم بحروفهم الأولى: "الصديقة أأ حين طلب جواز سفرها أو صورة منه، قالت... وما أدراني أنّك عراقية أصلا. اختفت حين وصل الأمر لوثيقة السفر والشهادة... أما ح ع فقد ازداد تذمرا وبعد عودتنا من السفارة العراقية... رفض الاستمرار بدون إبداء الأسباب"(٢)، حالة من الخذلان شعرت بها البطلة من أصدقاء كانوا يدّعون الحب لها.

النظرة إلى المغتربين من قبل السكان الأصليين، بكل ما تحمله من صفات الكراهية، كانت على المربع السيميائي، فكانوا يقتربون من اللاحب، سواء أكانوا من الموظفين أم من الاناس العاديين بوساطة البيروقراطية والدونية، وهذا ما تحمله البنى العميقة للسرديات، "البعض من هؤلاء الموظفين والموظفات يرتاح لهذا النوع من اللاتفاهم، فنراه ينتقل إلى الخطوة التالية في الكلام في حركة الفم بالذات ولغة الجسد التي لا تغش قط، فيقفون طويلاً في مرحلة العجرفة والغطرسة والنظر بنوع من الدونية"(٣)، "إنني متطفلة وسوف أكلف الدولة والنظام الملح والخبز والدواء. لا يكفي أن تفهم هذه الموظفة فئة دمي وما أهوى وأحبّ. كانت نظراتها تقشرني كالبصلة كما تلك الصيدلانية والخبازة والجارة التي تعيش في العمارة التي أسكن فيها. كل فرد في العمارة ألتقيه كان يصوّب نظرات ما بين اللاراحة من شيء ما، لا أعرف عنوانه حتى الساعة، وهذه الموظفة، تبصرني هكذا، بين واجبها المهني، وتلك المرتبة الأقل التي تجعلني أدرك إدراكًا شبه تام أنها تتمنن علي"(٤)، والدلالات تشرح حال المغتربين بشكل عام، والشعور باللاإنتماء الذي كان يحسون به في تلك البلاد.

وثمة مقارنة تسوقها الكاتبة بين الجار في العراق والجار في بلاد الغربة، فالأول يقترب من صفات الحب واللاكراهية على المربع السيميائي، والثاني على عكسه تمام، ويحمل لنا النص السردي هذه الدلالات بقولها: "بعد كل هذه السنين التي كانت موثقة بجيران في العراق ظلوا إلى هذا اليوم خزانا من الحنان والوداد والمروءة لجميع أشغال الذاكرة. جارنا هنا قد يرانا سديما، نوعًا من الفوضى التي تهدد وفي غفلة عنه وعني وكل هذه الأمور لا تدخل فيما نقول عنه: جارتي لا تحبني. هي لم تحبني"(٥)، "توقفت عن إلقاء تحية الصباح أو المساء إذا ما تصادفنا في الممرّ أو أمام

(١) المصدر نفسه: ١١٣.

(٢) المصدر نفسه: ١١٧.

(٣) المصدر نفسه: ٥٦.

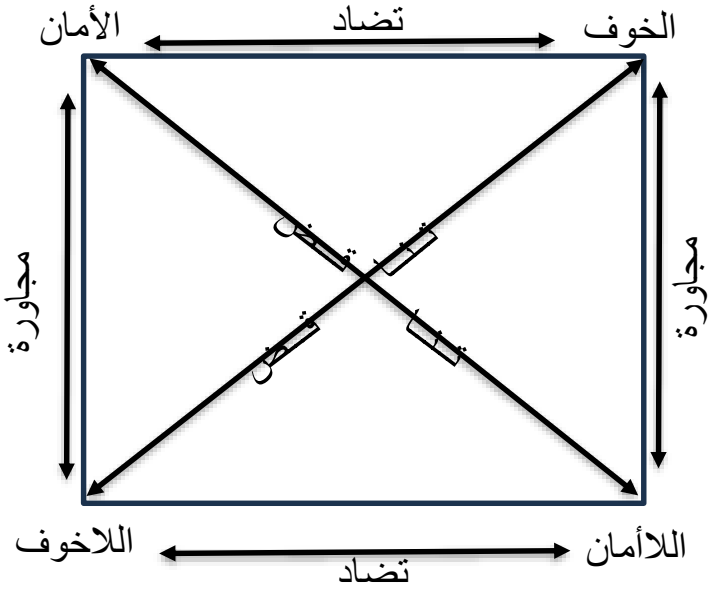
(٤) المصدر نفسه: ٥٢.

(٥) رواية الأجنبية: ١٥٤.

الباب الرئيسي، وكنا وجها لوجه ونحن نفتح صناديق بريدنا تفرّ عابرة كالبرق وكأن بي وباء"[1].

المحطة الأخيرة في ثنائية (الحب والكراهية) هي الحفيد الوحيد (بيجان) فكان يحمل صفات الحب واللاكراهية بلا منازع وبامتياز، "صبور معي أكثر من والده فضمن لنفسه حباً، ربما أكثر من حاجته إليه، لكنه كان بالنسبة لي مكافأة وطمأنينة عمري الأكثر إثارة ومتعة"[2].

الثنائية الخامسة التي تطالعنا في الرواية هي **(الخوف والأمان)**، التي يمكن أن نمثلها وفق المربع السيميائي على النحو الآتي:



كنت قد ذكرت في الفصل الأول أن من الممكن أن نطلق على هذه الرواية اسم (الخوف، أو الخائفة)؛ لكثرة ورود هذه الكلمة طوال الرواية، ومنذ صفحتها الأولى تشرع الكاتبة بهذا الخوف، وأول الخائفين بطلة الرواية (الأجنبية)، إثر دعوة تتلقاها من القنصلية العراقية في باريس لأمر عاجل، وتحمل لنا البنى العميقة لسرديات الرواية دلالات كاملة عن شعور المغتربين بالخوف بشكل عام، فالمستقبل المجهول والبيئة الطارئة والأحداث المفاجئة ... وغيرها، كانت هاجس كل من يغترب عن بلده، فهم يقتربون من صفات الخوف واللاأمان بعلاقة مجاورة، وكذا (البطلة): "الخوف الذي كان يحث الخطى في اتجاهين إما السفارة العراقية وإما دائرة البوليس الفرنسي على سبيل المزاح. كنت أحرس جلالة الخوف بكذا وكيت من التفاصيل

([1]) المصدر نفسه: ١٥٥.

([2]) المصدر نفسه: ١٧٣.

المثيرة للقلق، ومنذ الهاتف الذي وصلني فأختار الميتة أو الوضعية التي ستكون الأقل وجاهة والأكثر مرحا"[1].

الكتابة كانت عاملا يقترب من صفات الأمان على المربع السيميائي، فهو يأخذ الكاتبة إلى مساحة اللاخوف، "كنت أدري أن هذا التأليف ما هو إلا رمشة عين في ليل الخائف الطويل. فلا أحد يخرج من اللاخوف إلا بالمرور به..."[2]، فالدلالات تؤشر على أن الكتابة كانت بسبب الخوف وللخلاص منه في الوقت نفسه.

متطلبات الحصول على الإقامة في باريس كانت مصدر خوف آخر للبطلة، وهي تقع في منطقة اللاأمان على المربع السيميائي، فشبح الطرد كان يلاحقها، ورحلة الحصول على الإقامة كانت معرقلة من البداية، منذ أن احتجز زوجها اوراقها الثبوتية، "حياة المرء بالضبط هي رزمة من الأوراق، المعلومات الخانات التي علينا تعبئتها الجداول التي سنضرب بها رؤوسنا بالجدار إذا كان أحدها خطأ، أرقام طمغات، أختام طوابع ثم التواقيع. هذه الأخيرة هي التي ستخرجنا من كفن الخوف إلى فسحة من فسح هذه الدنيا الجديدة"[3]. ولكن بمساعدة الأصدقاء كان الخوف يتبدد، مثل نهلة الشهال التي ذكرنا، "عامل خوف آخر وهو اللغة التي عانت منها البطلة بشكل كبير، فكانت تتجه صوب اللاأمان والخوف بعلاقة مجاورة، فهي أحد موانع الحصول على الجنسية أو الإقامة حتى، "صرت شخصا آخر بفضل خوفي من الأوراق وبالتالي اللغة"[4]، فالبنى العميقة تدل على أن اللغة وهي التي ممكن أن تمثل الهوية من جانب، وممكن أن تمثل الوطن من جانب آخر، وهذا ما نلحظه عن طريق إشارات النصوص: "إن عامل اللغة يسهل ظروف اللجوء"[5]، "لست مهاجرة ولا منفية لكن اللغة في هذا الشأن لها جاذبية مهولة لكي تسمح للأجنبية مثلي أن ترى وتلمس وتشعر أن ما حوله حقيقي فعلا"[6]، "أشعر أن لغتي العربية هي حصني الأخير الذي أملك ضدا للزوج ومؤسسة الزواج، ووزارة العدل، والدولة العراقية كلها، ضدا لجميع لغات العالم. فهي التي تجعلني أرى عظمي مكسوا باللحم"[7]. فهي تتنقل بين الثنائيات التي ذكرنا، "فكل من حولي يحاول زجري وطلب طردي خارج فردوس باريس بسبب اللغة"[8]، "هل كان المطلوب مني قتل اللغة لغتي تماما، والقتل لدى بعض الشعوب ومن أجل سطوتها أو تعاليها هو غاية في ذاته"[9]، كانت اللغة

---

(1) رواية الأجنبية: ٧.

(2) المصدر نفسه: ٥١.

(3) المصدر نفسه: ٥٥.

(4) المصدر نفسه: ٦٠.

(5) المصدر نفسه: ٦٢.

(6) المصدر نفسه: ٦٣.

(7) المصدر نفسه: ٦٤.

(8) المصدر نفسه: ٦٤.

(9) رواية الأجنبية: ٧٠.

صعبة المنال على البطلة، لأسباب عدة، أولها العزلة "أحاول لكني أفشل بسبب عزلتي. فمع من أتحدث الفرنسية"(1)، والمرض(2)، وتقدمها بالسن(3)، وغيرها.

عامل آخر كان على ركني المربع السيميائي (الخوف واللاأمان) بعلاقة مجاورة، وهو المرض، فهي كانت تعاني من مرض جلدي أسبابه نفسية، وهذا ما تكشفه لنا الدلالة العميقة للنصوص، "كان هناك غضب وحنق وتطرف تراكم وتزاوج وتعرف على الخصائص المطلوبة فتنوّع واختلط فاستحال إلى هذا النوع من التعبير عن النفس. كان المرض يقدم لي نفسه كأعلى شكل من أشكال التجريب، وما عليّ إلا أن أوقف معظم حياتي له. إعصار لا مثيل له، وأنا أعبر عنه بالهرش الجنوني"(4)، والنص يحمل دلالة أن المرض كان نفسيا أكثر مما كان عضويا، وهي تثبت ذلك عن طريق إشارة أخرى بأن "مرضي هو وطني"(5)، وهي تشير إلى الظروف التي عاشتها في وطنها الأم، وأثرت على صحتها، "كنت أشعر أنني مرتبطة بهذا المرض وأعلم أنه جزء من فوضى دروس اللغة، وجحود البلد وجنون فواصل الأوراق والمؤسسات الفرنسية والعراقية"(6)، وهو لم يكن المرض الوحيد فإلى جانبه كانت الحساسية، التي أشرنا إليها كعامل مانع لحضور دروس اللغة، كذلك بعد أن خذلتها كل الأوراق الثبوتية في اثبات ذاتها، تقول أنها دعت على العراق، فرد لها الصاع صاعين، "حين حلت علي فيالق الاكتئاب، التي لا أعرف إلى هذه الساعة، متى وكيف لاحظت الدكتورة تلك الصور والأصوات، الأفكار والسلوكيات فشخصتها بموضوعية قارة"(7)، حتى استقرت بحصولها على (المحروس) كما تسميه؛ وهو الجواز العراقي الجديد الذي زاد من الاطمئنان والأمن لديها وحمل صفات اللاخوف بالنسبة لها على المربع السيميائي.

(1) المصدر نفسه: ٦٤.

(2) ينظر: المصدر نفسه: ٦٦.

(3) ينظر: المصدر نفسه: ٨٧.

(4) المصدر نفسه: ١٤٨ - ١٤٩.

(5) المصدر نفسه: ١٤٩.

(6) المصدر نفسه: ١٥٠.

(7) المصدر نفسه: ١٥١.

الخاتمة

الخاتمة

الحمد لله رب العالمين الذ أنعم علينا بالعون والتوفيق لإتمام هذه الدراسة، وقد توصلت الدراسة إلى نتائج عدة، نفصلها على النحو الآتي:

١. ينجح تطبيق الدارسات السيميائية في دراسة الرواية في إيجاد معانٍ جديدة، ويفتح باب التأويل لقراءات مختلفة للنص السردي الواحد.
٢. تكشف لنا عوامل النموذج العاملي أن الصوت المهيمن في الروايات الثلاثة هو صوت المرأة المضطهدة أو الضعيفة.
٣. يكشف لنا تطبيق النموذج العاملي أهم الموضوعات التي حظيت فيها الروايات الثلاثة، وهي بالدرجة الأساس (الغربة)، (الاغتراب)، (ضياع الهوية)، (الحنين إلى الوطن).
٤. تشترك الروايات وعن طريق تطبيق المربع السيميائي بثنائيات ضدية، مثل: (الرجل والمرأة)، و(الوطن والغربة)، و(الحضور والغياب)، إلى جانب ثنائيات رئيسة خاصة بكل رواية، مثل (الخوف الأمان)، و(الصديق العدو)، و(الحب والكراهية)... إلخ.
٥. يكشف لنا تطبيق المربع السيميائي عن بنى عميقة في الروايات مثل: (خضوع المرأة لاضطهاد الزوج والرضا بواقعه)، و(تحكم النظم الاجتماعية بمصير المرأة، وخاصة بما يتعلق باختيار شريك حياتها، والعكس أحيانا صحيح أيضا، بما يتعلق باختيار الرجل الصحيح لشريكة حياته)، و(الأسباب التي تقف وراء الغربة وهجر الأوطان من أبنائها)، و(الشعور بإزدواج الشخصية جراء ظروف الغربة من جانب والاغتراب من جانب آخر).
٦. صعوبة دراسة بعض الشخصيات وفق النموذج العاملي؛ بسبب تشابك الأصوات السردية، وغياب مقومات بيانها.
٧. يمكن تطبيق تقنية النموذج العاملي السردية في تتبع مسار الشخصيات في عالم الرواية، وضبط محاور التواتر في الرغبة والتواصل والصراع في العمل الروائي عن طريق تشخيص الفاعل والموضوع والمؤتي والمؤتى إليه والمساعد والمعارض.
٨. كشف تطبيق النموذج العاملي عن توزيع الأدوار والتبادل فيها بين الذوات الفاعلة، وإنَّ ضبط دلالة العوامل وتحديد بعض الأدوار العاملية لا تخلو من النسبية، وغالبا ما يكون الممثلون لعامل ما هم أنفسهم ممثلون لعامل آخر، وعليه يصعب تحديد عامل عن آخر.
٩. إنَّ توزيع الأدوار في أي عمل سردي لا يكون حسب احتلال الحيز السردي والظهور الدائم في الخطاب الروائي، بل يحسب التحول الذي قد تحدثه الشخصيات.

١٠. كشف تطبيق المربع السيميائي على النصوص عن اعتماد البنى اللغوية التي تتضمنها تلك النصوص على ثنائيات ضدية، تعالقت فيما بينها لتشكل قطبي صراع داخل الروايات.
١١. إمكانية رصد المكيفات السردية للتحولات في الفعل والشخصية داخل الرواية، والتتابع فيها من الشعور والرغبة وصولا الى القدرة والمعرفة وتحقيق الإنجاز في التحول.
١٢. روايات عالية ممدوح وأخص بالذكر (المحبوبات) و(التانكي)، فضلا عن رواية (الأجنبية) التي هي بالأساس سيرة ذاتية، تقترب إلى أنها تكون جزءاً من السيرة الذاتية، أو ذكريات الكاتبة، ومعظم أحداثها حقيقية تبتعد عنها مخيلة الكاتبة، إلا في الكنايات والتشبيه والتصور والصياغة الأدبية، أما الأحداث فهي واقعية إلى حدٍ كبير.
١٣. يختلف البناء الفني من رواية إلى أخرى، فاشتغال الشخصيات فيها خالٍ من الحبكة القصصية، وقد تغيب وحدة الموضوع أحيانا، وتنتهي الرواية دون أن يصل القارئ إلى مبتغاه منها.

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع

الروايات:

آ. رواية الأجنبية، عالية ممدوح، دار الاداب، بيروت، ط١، ٢٠١٣م.

ب. رواية التانكي، عالية ممدوح، منشورات المتوسط، إيطاليا، ط١، ٢٠١٩.

جـ. رواية المحبوبات، عالية ممدوح، دار الساقي، بيروت، ط٣، ٢٠٠٨م.

١. اتجاهات البحث اللساني، مايكل إيفيتش، ترجمة: سعد مصلوح ووفاء كامل، المجلس الأعلى للثقافة، الهيأة العامة لشؤون المطابع الميرية، ط١، ٢٠٠٠م.

٢. الاتجاهات السيميوطيقية - التيارات والمدارس السيميوطيقية في الثقافة الغربية، الدكتور جميل حمداوي، مكتبة المثقف، العراق، ط١، ٢٠١٥م.

٣. اتجاهات النقد السيميائي للرواية العربية، آراء عابد الجرماني، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠١٢م.

٤. الاتجاه السيميائي في نقد السرد العربي الحديث، محمد فليح الجبوري، دار الامان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠١٣م.

٥. الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر، د.عصام خلف كامل، دار فرحة للنشر والتوزيع، السودان، ط١، ٢٠٠٣م.

٦. أسئلة وأجوبة في السيميائيات، أمينة فرازي، دار الكتاب الحديث، القاهرة، ط١، ٢٠١٢م.

٧. أسس السيميائية، دانيال تشارلز، ترجمة طلال وهبة، المنظمة العربية للنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٨م.

٨. اصلاح المنطق، يعقوب **بن** إسحاق ابن السكيت الدروقي (٢٤٤هـ)، شرح وتحقيق: أحمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون، دار المعارف، مصر، ط٢، ١٩٥٦م.

٩. الأضداد في كلام العرب، أبو الطيب عبد الواحد بن علي العسكري الحلبي، اللغوي (٣٥١هـ)، تحقيق: عزة حسن، دار طلاس، دمشق، سوريا، ط٢، ١٩٩٦م.

١٠. بلاغة الخطاب وعلم النص، د. صلاح فضل، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد (١٦٤)، ١٩٩٣م.

١١. بناء الأسلوب في شعر الحداثة: التكوين البديعي، محمد عبد المطلب، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط٢، ١٩٩٥م.

١٢. بنية الشكل الروائي (الفضاء ـ الزمن ـ الشخصية)، حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، لبنان، بيروت، ط ١، ١٩٩٠م.

١٣. بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط١، ٢٠٠٠م.
١٤. تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، عبد القادر شرشار، منشورات مختبر الخطاب الأدبي في الجزائر، دار الأديب، وهران، الجزائر، ط١، ٢٠٠٦م.
١٥. تحليل الخطاب الشعري: إستراتيجية التناص، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب العربي، ط٣، ١٩٩٢م.
١٦. التحليل السيميائي للخطاب الروائي، (البنيات الخطابية – التركيب – الدلالة)، عبد المجيد نوسي، المكتبة الأدبية، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ٢٠٠٢م.
١٧. التحليل السيميائي للنصوص، مقدمة – نظرية – تطبيق، فريق إنتروفرن، ترجمة: حبيبة جرير، مراجعة: عبد الحميد بواريو، دار نينوى للدراسات والنشر، دمشق، ط١، ٢٠١٢م.
١٨. تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، محمد بوعزة، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠١٠م.
١٩. التضاد في البحث النقدي والبلاغي عند العرب، د. اركان حسين مطير، الروسم للصحافة والنشر والتوزيع، بغداد، العراق، ط١، ٢٠١٥م.
٢٠. التعريفات، علي بن محمد بن علي الشريف الحسيني الجرجاني (ت ٨١٦هـ)، تحقيق: محمد المنشاوي، دار الفضيلة، القاهرة، مصر، ط١، ٢٠٠٤م.
٢١. تهذيب اللغة، أبو منصور محمد بن احمد الازهري (ت ٣٧٠هـ)، تحقيق: محمد أبو الفضل، وعلي البجاوي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، مصر، ط١، ١٩٦٤م.
٢٢. الثنائيات الضدية: الماهية والمصطلح، الباحث خالد حسان، مجلة العربية للعلوم ونشر الأبحاث، المركز القومي للبحوث، غزة، فلسطين، المجلد الخامس، العدد الثالث، ٢٠١٩م.
٢٣. الثنائيات الضدية، بحث في المصطلح ودلالته، سمر الديوب، المركز الإسلامي للدراسات الاستراتيجية، النجف، العراق، ط١، ٢٠١٧م.
٢٤. جدل الثنائيات الضدية في الفكر والأدب، أ. د. سمر الديوب، مجلة علامات العدد السابع، الموسم الثاني، ٢٠١٩م.
٢٥. جدلية الخفاء والتجلي: دراسات بنيوية في الشعر، كمال أبو ديب، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط٣، ١٩٨٤م.
٢٦. الحيوان، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط٢، ١٤٢٤هـ.
٢٧. دراسات في الدلالة والمعجم، رجب عبد الجواد إبراهيم، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط١، ٢٠٠١م.

٢٨. دراسة سيمائية ودلالية في الرواية التراث، عبد الجليل مرتاض، منشورات ثالة، الأبيار، الجزائر، ط١، ٢٠٠٤م.
٢٩. دروس في السيميائيات، حنون مبارك، دار توبقال للنشر، المغرب، ط١، ١٩٧٨م.
٣٠. دروس في اللسانيات العامة، فرديناند ديسوسير، ترجمة: صالح الفرمادي، ومحمد الشاوش ومحمد عجينة، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا، ط١، ١٩٨٥م.
٣١. دليل النقد الادبي، ميجاني الرويمي، سعد البازعي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط٤، ٢٠٠٥م.
٣٢. السرد ومناهج النقد الدبي، عبد الرحيم الكردي، مكتبة الآداب، القاهرة، ب. ط، ٢٠٠٤م.
٣٣. سميولوجية الشخصيات الروائية، فيليب هامون، ترجمة: سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط١، ٢٠١٣م.
٣٤. السيمياء، بيرغيرو، ترجمة: أنطوان ابي زيد، منشورات عويدات، بيروت، ط١، ١٩٨٤.
٣٥. السيمياء والتأويل، روبرت شولتز، ترجمة سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٤م.
٣٦. السيميائيات أو نظرية العلامات، جيرار دولدال، ترجمة عبد الرحمن بو علي، دار الحوار، سوريا، ط١، ٢٠٠٤م.
٣٧. سيميائيات الأهواء، من حالات الأشياء إلى حالات النفس، الجيرداس. ج. غريماس وجاك فونتنيي، ترجمة وتقديم وتعليق سعيد بنكراد، دار الكتاب الجديد المتحدة، بنغازي، ليبيا، ط١، ٢٠١٠م.
٣٨. سيميائيات السرد، أ. ج. غريماس، ترجمة وتقديم: عبد المجيد نوسي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ٢٠١٨م.
٣٩. سيميائيات السرد الروائي، من السرد إلى الأهواء، حليمة وازيدي، منشورات القلم المغربي، دار القروين، الدار البيضاء، ط١، ٢٠١٧م.
٤٠. السيميائيات السردية، رشيد بن مالك، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠٠٦م.
٤١. السيميائيات السردية (مدخل نظري)، سعيد بنكراد، منشورات الزمن، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠١م.
٤٢. السيميائيات والتأويل، مدخل السيميائيات، ش، س، بورس، ترجمة سعيد بن كراد، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط١، ٢٠٠٥م.
٤٣. السيميائية، الأصول، القواعد والتاريخ، آن إينو وآخرون، ترجمة رشيد بن مالك، مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط١، ٢٠٠٨م.

٤٤. السيميائية، أصولها وقواعدها، رشا مالك وعز الدين مناصر، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠٠٢م.
٤٥. السيميائية: أصولها وقواعدها، رشيد بن مالك، مراجعة وتقديم: عز الدين مناصرة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠٠٢م.
٤٦. سيميائية السرد بحث في الوجود السيميائي المتجانس، د. محمد الداهي، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠٠٩م.
٤٧. سيميائية الصورة، قدور عبد الله ثاني، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، ط١، ٢٠٠٥م.
٤٨. سيميائية الكلام الروائي، د.محمد الداهي، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٦م.
٤٩. سيميائية النص الأدبي، أنور المرتجي، سلسلة البحث السيميائي، مطبعة أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٨٧م.
٥٠. السيميائية مدرسة باريس، ج. كلود كركي، ترجمة رشيد بن مالك، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، ط١، ٢٠٠٣م.
٥١. السيميولوجيا بين النظرية والتطبيق، جميل حمداوي، مطبعة الوراق للنشر والتوزيع، عمان ـ الاردن، ط١، ٢٠١١م.
٥٢. شرح الفارابي لكتاب ارسطو طاليس في العبارة، أبو نصر محمد الفارابي (ت٣٣٩هـ)، تقديم: كوتش اليسوعي وستانلي مارو اليسوعي، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٦٠م.
٥٣. ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، عصام شرتح، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط١، ٢٠٠٥م.
٥٤. العربية وعلم اللغة الحديث، د.محمد داود، دار غريب، القاهرة، مصر، ط١، ٢٠٠١م.
٥٥. علم الإشارة السيميولوجيا، بيير جيرو، ترجمة: منذر عياش، طلاس للدراسات والترجمة والنشر والتوزيع، سوريا، ط٢، ١٩٩٦.
٥٦. علم الدلالة، د. أحمد مختار عمر، عالم الكتاب، القاهرة، مصر، ط٥، ١٩٩٨م.
٥٧. علم العنونة، عبد القادر رحيم، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، سوريا، ط١، ٢٠١٠م.
٥٨. علم اللغة العام، فرديناند دي سوسير، ترجمة: يوئيل يوسف عزيز، دار افاق عربية، العراق، ط١، ١٩٨٥م.
٥٩. الفروق اللغوية، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري (ت ٣٩٥ هـ)، تحقيق: محمد إبراهيم سليم، دار العلم والثقافة، القاهرة، مصر، ط١، ١٩٩٨م.

٦٠. في الخطاب السردي (نظرية غريماس)، محمد الناصر العجيمي، الدار العربية للكتاب، تونس، ط١، ١٩٩٣م.
٦١. في المعنى، دراسات سيميائية، الجيرداس جوليان غريماس، ترجمة: الأستاذ الدكتور نجيب غاوي، مطبعة الحداد، اللاذقية، سوريا، ط١، ١٩٩٩م.
٦٢. قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، رشيد بن مالك، دار الحكمة، الجزائر، ط١، ٢٠٠٠م.
٦٣. القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، أوزوالد ديكرو وجان ماري سشايفر، ترجمة: منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٢، ٢٠٠٧م.
٦٤. كتاب الأضداد، أبو حاتم سهل بن محمد السجستاني (٢٥٠هـ)، ضمن كتاب: الأضداد للأصمعي وللسجستاني ولابن السكيت، أوغست هفنر، المكتبة الكاثوليكية، بيروت لبنان، ط١، ١٩١٢م.
٦٥. الكلمة في الرواية، ميخائيل باختين، ترجمة: يوسف حلاق، منشزرات وزارة الثقافة، سوريا، دمشق، ط١، ١٩٨٨م.
٦٦. لسان العرب، أبي الفضل جمال الدين الأفريقي المعروف بابن منظور (ت ٧١١هـ)، دار صادر، بيروت، ط٣، ١٤١٤هـ.
٦٧. اللسانيات المعاصرة في ضوء نظرية التواصل، نور الدين زايص،، الكتاب الحديث للنشر، الجزائر، ط١، ٢٠١٤م.
٦٨. مباحث في السيميائية السردية، نادية بوشفرة، الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، الجزائر، ط١، ٢٠٠٨م.
٦٩. المبدأ الحواري، ميخائيل باختين، ترجمة: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دار الفارس للطباعة والنشر، عمان، الأردن، ط٢، ١٩٩٦م.
٧٠. المتقن، معجم المصطلحات اللغوية والأدبية، (عربي -عربي)، سمير حجازي، دار الراحب الجامعية، بيروت، د.ط، د.ت.
٧١. محاضرات في السيميولوجيا، الدكتورة باية سيفون، جامعة محمد بوضياف بالمسيلة، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، قسم علوم الإعلام والاتصال، موجهة لطلبة السنة الثالثة LMD إعلام واتصال، ٢٠١٥ - ٢٠١٦م.
٧٢. مدخل إلى السيميائيات السردية، سعيد بنكراد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠٠٣م.
٧٣. مدخل الى السيميائية السردية الخطابية، جوزيف كورتيس، ترجمة الدكتور جمال حضري، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط١، ٢٠٠٧م.
٧٤. مدخل الى السيميوطيقيا السردية، جميل حمداوي، حقوق الطبع محفوظة للمؤلف، ط١، ٢٠١٥م.

٧٥. مدخل الى السيميولوجيا، عبيدة صبطي، بخوش نجيب، دار الخلدونية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط١، ٢٠٠٩م.
٧٦. مدخل الى مناهج النقد الادبي (النقد النصي)، جيزيل فالانسي، ترجمة: رضوان ظاظا، المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، سلسلة عالم المعرفة عدد٢٢١، الكويت، ١٩٧٨م.
٧٧. مدخل الى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً، سمير مرزوقي، وجميل شاكر، دار الشؤون الثقافية العامة، تونس، د. ط، ١٩٨٥م.
٧٨. مسار التحولات: قراءة في شعر أدونيس، اسيمة درويش، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٢م.
٧٩. مستويات دراسة النص الروائي (مقاربة نظرية)، عبد العالي بوطيب، مطبعة ومكتبة الأمنية، الرباط، ط١، ١٩٩٩م.
٨٠. مشروع محمد مفتاح: دراسات في المنهج والمصطلح والمرجع، جماعة من الباحثين، تنسيق: سعيد عبيد، تقديم: مصطفى اليعقوبي، مطبعة أنفو برانت، فاس، المغرب، ط١، ٢٠١٠م.
٨١. المصطلح السردي (معجم المصطلحات)، جيرالد برنس، ترجمة: جمال حضري، المجلس الاعلى للثقافة، ط١، ٢٠٠٣م.
٨٢. معجم السيميائيات، الدكتور فيصل الأحمر، منشوات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠١٠م.
٨٣. معجم العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي (١٧٥هـ)، تحقيق: الدكتور مهدي المخزومي والدكتور إبراهيم السامرائي، مطبعة باقري، قم، إيران، ط١، ١٤١٤هـ.
٨٤. المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنجليزية واللاتينية، جميل صليبا، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨٢م.
٨٥. معجم المصطلحات الأدبية، سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، لبنان، ط١، ١٩٨٥م.
٨٦. معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، الدكتور أحمد مطلوب، الدار العربية للموسوعات، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٦م.
٨٧. معجم مقاييس اللغة، أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا القزويني الرازي (ت ٣٩٥هـ)، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٧٩م.
٨٨. المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، مصر، ط٤، ٢٠٠٤م.
٨٩. المقابسات، علي بن محمد بن العباس أبو حيان التوحيدي، تحقيق: حسن السندوبي، دار سعاد الصباح، الكويت، ط٢، ١٩٩٢ م.

٩٠. مقدمة في السيميائيات السردية، رشيد بن مالك، دار القصبة، الجزائر، ط١، ٢٠٠٠م.
٩١. مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ديفيد ديتش، ترجمة: محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٦٧م.
٩٢. المنطق، ارسطو طاليس، تحقيق: د. عبد الرحمن بدوي، دار الكتب المصرية، القاهرة، مصر، ط١، ١٩٤٨م.
٩٣. المنهج السيميائي، الخلفيات النظرية وآليات التطبيق، أ. ج. غريماس وآخرون، ترجمة: عبد الحميد بورايو، دار التنوير، الجزائر، ط١، ٢٠١٤م.
٩٤. مورفولوجيا القصة، فلاديمير بروب، ترجمة: عبد الكريم حسن وسميرة بن عمو، شراع للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، ط١، ١٩٩٦م.
٩٥. موسوعة الفلسفة والفلاسفة، عبد المنعم الحفني، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، ط١، ٢٠١٠م.
٩٦. نظريات السرد الحديثة، والاس مارتن، ترجمة: حياة جاسم محمد، المجلس الاعلى للثقافة، القاهرة، د. ط، ١٩٩٨م.
٩٧. نظرية البنائية في النقد الأدبي، د. صلاح فضل، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط١، ١٩٩٨م.
٩٨. نظرية الرواية، السيد إبراهيم، (دراسة لمناهج النقد الادبي في معالجة فن القصة)، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د. ط، ١٩٩٨م.
٩٩. يوسف الخطيب: ذاكرة الارض، ذاكرة النار، ناهض حسن، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط١، ٢٠٠٤م.

الدراسات والبحوث

١. البحث السيميائي باعتباره فينومينولوجيا معرفية، بحث للباحثة أمنة بلعلي، مجلة بحوث سيميائية المحكمة، تصدر عن مخبر عادات وأشكال التعبير الشعبي بالجزائر، جامعة أبو بكر بلقايد، تلمسان، ومركز البحث العلمي والتقني لتطوير اللغة العربية بالجزائر، مايو ٢٠٠٩، العددان (٥ و٦).
٢. البنية السردية في النظرية السيميائية، بحث لرشيد بن مالك، مجلة ثقافات، البحرين، العدد الرابع، أكتوبر ٢٠٠٢م.
٣. التحليل السردي عند غريماس: بحث للربيع بو جلال، مجلة قراءات، المجلد (١١)، العدد (١)، ٢٠١٩م.
٤. التحليل السيميائي في النقد الادبي الجزائري الحديث، عبد المالك مرتاض انموذجا، رسالة ماجستير للباحث: عبد القادر دحدي، اشراف الأستاذ الدكتور العيد جلولي، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، قسم اللغة والأدب، الجزائر.

٥. التضاد في البحث النقدي والبلاغي عند العرب، اطروحة دكتوراه، الباحث اركان حسين العبادي، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، جامعة بغداد، العراق، ٢٠٠٦م.
٦. تعليمية التحليل السيميائي للنصوص السردية، تطبيق على قصة (الجرح والأمل) في الكتاب المدرسي للسنة الثالثة ثانوي آداب وفلسفة، بحث لأحمد بن عبد الكريم، مجلة اللسانيات التطبيقية، المجلد السابع، العدد الثاني، ٢٠٢٣م.
٧. توظيف النموذج العاملي والمربع السيميائي في قراءة النص الشعري (حدود الرجاء لنازك الملائكة أنموذجا)، بحث للدكتور منى بنت شداد المالكي، مجلة العلوم التربوية والدراسات الإنسانية، السعودية، العدد (٢٣)، ايار ٢٠٢٢م.
٨. الثنائيات الضدية في سورة الرعد، بحث لموفق الخيرو، مجلة آداب الرافدين، جامعة الموصل، العراق، العدد: (٥٧)، ٢٠١٠م.
٩. الثنائيات الضدية: الماهية والمصطلح، خالد عبد العزيز حسان، بحث منشور في مجلة العربية للعلوم ونشر الأبحاث، المركز القومي للبحوث، غزة، فلسطين، المجلد (٥)، العدد (٣)، ٢٠١٩م.
١٠. الثنائيات المتناقضة في تصميم الفضاء الداخلي المعاصر، أ.د.هدى محمود عمر، م. اسيل ابراهيم محمود منصور، بحث منشور في مجلة كلية التربية الأساسية، كلية التربية، الجامعة المستنصرية، العراق، المجلد (٢٠)، العدد (٨٥)، ٢٠١٤م.
١١. جدلية الأنا والآخر بين الهاجس النفسي والكتابة الروائية رواية الأجنبية لعالية ممدوح – أنموذجا، بحث لأحمد أمين بوضياف، جامعة المسيلة الجزائر، مجلة العمدة في اللسانيات وتحليل الخطاب، المجلد (٧)، العدد الثاني، حزيران ٢٠٢٣م.
١٢. جماليات التضاد في شعر مهدي غلام، رسالة ماجستير، الباحثة رقية تامة، كلية الآداب واللغات، جامعة الشهيد حمه لخضر، الوادي، الجزائر، ٢٠١٥م.
١٣. الحكاية الشعبية الموصلية مقاربة بنيوية دلالية، أطروحة دكتوراه للباحث علي احمد محمد العبيدي، اشراف الأستاذ الدكتور عمر محمد مصطفى الطالب، كلية التربية، جامعة الموصل، ٢٠٠٣م.
١٤. سياق الجملة وسياقات النص الفهم والتأويل، بحث للدكتور سعيد بنكراد، مجلة علامات، مكناس، المغرب، العدد (٣٣)، ٢٠١٠م.
١٥. السيميائية السردية ومشروع (غريماس) السيميائي، بحث للباحثة سميحة صبار والدكتور حاتم كعب، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، المجلد (١٢) العدد: (٠٣) خاص، الجزائر، ٢٠٢٠م.
١٦. سيميائية العنونة قي (رواية غادة أم القرى) لآحمد رضا حوحو أنموذجا، رسالة ماجستير للباحثة يبدري وفاء، اشراف الأستاذ الدكتور بن يحيى فتيحة،

كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة تلمسان، الجزائر، ٢٠٢٠م.
١٧. الشخصية في روايات محمد مفلاح من منظور نظرية العامل السردية – رواية شبح الكليدوني أنموذجاً، أطروحة دكتوراه للباحثة حداد خديجة، إشراف: الدكتور إبراهيم بلقاسم، جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم، كلية الأدب العربي والفنون قسم الدراسات الأدبية والنقدية، الجزائر، ٢٠١٨ – ٢٠١٩م.
١٨. الصوت الأنثوي في رواية المحبوبات لعالية ممدوح، رسالة ماجستير للباحثة بونيف أمينة، اشراف الدكتور بوضياف محم أمين، جامعة محمد بوضياف المسيلة، كلية اللغة والأدب العربي، قسم الأدب العربي، ٢٠٢١ – ٢٠٢٢م.
١٩. عالية ممدوح.. كتابة السيرة في الأجنبية، دراسة للناقد صبري حافظ، مجلة نزوى الفصلية، العدد (٨١)، كانون الأول ٢٠١٥م.
٢٠. لغة الوعي المؤنث، قراءة في رواية (المحبوبات) لـ(عالية ممدوح)، بحث للأستاذ المساعد الدكتورة مها فاروق عبد القادر الهنداوي، جامعة بغداد، كلية التربية ابن رشد، قسم اللغة العربية، مجلة اللغة العربية، دمشق، ٢٠١٨م.
٢١. متغيرات السرد في الرواية العراقية (١٩٩٠ – ٢٠١٠) الكتابة النسوية، بحث مشترك الأستاذ الدكتور عبد الله حبيب كاظم والباحثة رواء نعاس محمد، مجلة كلية التربية واسط، العدد الخامس عشر، آذار ٢٠١٤م.
٢٢. المربع السيميائي والتركيب السردي، بحث دانيال باط، جامعة فندربيلت، الولايات المتحدة، ترجمة عبد الحميد بورايو، جامعة الجزائر، منشور في سلسلة وقائع سيميائية، صادرة عن مطبوعات فريق الأبحاث السيميو – لسانية، المعهد الوطني للغة الفرنسية ببوزنسون، فرنسا، المجلد الثالث، العدد: (٢٣)، ١٩٨١م.
٢٣. المربع السيميائي ومردوده النقدي في سيميائية غريماس، مقاربة في نماذج جزائرية لمدرسة باريس)، رسالة ماجستير للباحثتين: حشلاف حياة وشادلي حبيبة، إشراف كبريت علي، جامعة ابن خلدون تيارت، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، الجزائر، ٢٠٢٢ – ٢٠٢٣م.
٢٤. ملامح النسوية في الرواية العربية رواية (المحبوبات) لعالية ممدوح مثالا، بحث للأستاذ الدكتورة بشرى البستاني، كلية الآداب، جامعة الموصل، المؤتمر الدولي حول: خطاب النسوية والثقافة العربية الإسلامية المعاصرة، (آذار ٢٠١٤).
٢٥. وجود الشخصية الرئيسية في رواية المحبوبات لعالية ممدوح، (دراسة أدبية نسائية جان بول سارتر)، بحث للطالبة نوكا ويدي ايرناني، كلية أصول الدين والآداب والعلوم الإنسانية، جامعة كياهي الحاج أحمد صديق الإسلامية الحكومية، جمبر، ٢٠٢٣م.

المقالات النقدية

١. "الأجنبية"بين السيرة والرواية، مقال للناقد محمد إسماعيل، موقع الامارات اليوم، تبويب حياة وفنون، تاريخ النشر: ١٨/ ١٢/ ٢٠١٣م.
٢. "الأجنبية"رواية تعيد الأمل إلى العراقيين، مقال للناقد زهير الهيتي، جريدة العرب، صفحة رقم (١٤) ثقافة، العدد: (٩٤٣٩) السنة: (٣٦)، تاريخ النشر: ١٥/ ١/ ٢٠١٤م.
٣. الأجنبية كتاب عالية ممدوح: حفر في منظومة قيم القسوة الاجتماعية العراقية وعالم المرأة الدفين، مقال للروائي سلام إبراهيم، موقع الحوار المتمدن، محور الأدب والفن، تاريخ النشر: ٢٠/ ١١/ ٢٠١٧م.
٤. "الأجنبية"لعالية ممدوح: قاموس الوساوس ولغة الميثولوجيا الشخصية، مقال للناقدة عناية جابر، جريدة السفير، تاريخ النشر: ١١/ ٩/ ٢٠١٣م.
٥. الأجنبية!، مقال للناقد طالب الرفاعي، موقع صحيفة الجريدة، تاريخ النشر: ٢٢/ ١٠/ ٢٠١٣م.
٦. البول العراقي والكومونة المؤقتة مكتوبات التناوب السردي :(التانكي) رواية عالية ممدوح، مقال للناقد مقداد مسعود، موقع الحزب الشيوعي العراقي، تبويب أدب وثقافة، تاريخ النشر: ١٦/ ٣/ ٢٠٢٠م.
٧. التانكي..رواية تحولات الزمان والمكان، مقال للدكتورة: لنا عبد الرحمن، مدونة شخصية.
٨. رواية المحبوبات، عالية ممدوح، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط٣، ٢٠٠٨م.
٩. السيرة ـ الشيفرة في رواية "الأجنبية"لـ عالية ممدوح، مقال للناقدة الدكتور نادية هناوي، موقع الحزب الشيوعي العراقي، تبويب أدب وفن، تاريخ النشر: ٢١/ ٧/ ٢٠١٩م.
١٠. الصور السردية المُتّشظية في النصّ المتّجمع.. التانكي لعالية ممدوح نموذجاً، مقال للناقد أسامة غانم، موقع الرواية، تاريخ النشر: ٢٤/ ٣/ ٢٠٢٠م.
١١. عالية ممدوح الروائية التي عثرت على وطنها في الكتابة، مقال للناقد: فاروق يوسف، جريدة العرب: ١٢، صفحة وجوه، السنة (٤٢)، العدد: (١١٤٠٦)، تاريخ النشر: ١٣/ ٧/ ٢٠١٩م.
١٢. عالية ممدوح تبوح بأسرار "الأجنبية"، مقال للناقد صلاح فضل، موقع جريدة المصري اليوم، تاريخ النشر: ٢٩/ ٩/ ٢٠١٤م.
١٣. عالية ممدوح تجد وطنها في الكتابة، مقال للناقد حسين بن حمزة، موقع صحيفة الأخبار المصرية، تبويب آداب وفنون، تاريخ النشر: ١/ ١٠/ ٢٠١٣م.
١٤. "عالية ممدوح".. شخصيات روائية غنية مثقلة بوجع الوطن، مقال للناقدة سماح عادل، موقع كتابات، تاريخ النشر: ١٦/ ٥/ ٢٠١٧م.
١٥. عالية ممدوح في "الأجنبية": كتابة الألم بامتياز، مقال للناقدة صباح زوين، موقع جريدة القدس العربي، تبويب ثقافة، تاريخ النشر: ١٠/ ٩/ ٢٠١٣م.

١٦. الكتابة العارية، أدب المسكوت عنه، مقال للناقد ممدوح فراج النابي، موقع جريدة الجديد، تاريخ النشر: ١/ ٢/ ٢٠١٩م.
١٧. المحبوبات والتشهي.. سرد متدفق لا يمهل القارئ... أوزة عراقية تغني مذبوحة، مقال للناقد علي نجيب إبراهيم، جريدة (الزمان) الطبعة الدولية، العدد (٢٨٥٤)، تاريخ النشر: ٢٠٠٧/١١/٢٤.
١٨. المرض الإفرنجي والداء البلدي - عالية ممدوح وروايتها التانكي، مقال للدكتور حاتم الصكر، مجلة الشارقة الثقافية، العدد (٣٣)، باب اشراقات، تاريخ النشر: ١/ ٧/ ٢٠١٩م.
١٩. المشي بقلم الحبر، مقال للناقد عقيل عبد الحسين، موقع صحيفة العالم الجديد، تاريخ النشر: ٤/ ١/ ٢٠١٥م.
٢٠. نماذج إنسانية فاقعة من الألم والجنون والهروب، مقال للناقد سمير شمس، صحيفة الشرق الأوسط، صفحة ثقافة، تاريخ النشر: ٣٠/ ١٠/ ٢٠٠٣م.

Abstract:

The study tackles activation of procedural method and its analytical feedback in readings of Aliyah Memdouh from a semiotic point of view. The study invests its terminological set which was invented by A.J. Grimas in the narrative semiotic theory. The aim of the research is to know who uses the Grimas Method**,** semantic box, the narrative adaptations in analyzing the narrative components of narratives in a semantic analysis, and to show it common points and disagreeable points of the text, as well developing movement of the narrative elements and their movements from one side into another. This is in addition to studying the surface and underlying contextual meanings of the cases forms, events, and the narrative transformations and factors in it, as well discovering their inquired references based on the common relations between each other.

The researcher adopted the semiotic method in studying and analyzing its implicit and explicit structure for it cares about the relation between sings and the reference they produce. The study reached a number of results as the following. Grimas Method is a narrative technique that permits following characters in the narrative world, control the successive axes in the desire, conflict, and communication in the narrative work. Casting in any work does not occur due to occupation of the narrative space and the permanent appearance of the narrative discourse, rather, it accounts the transformation that is done by characters. Moreover, there are used narrative programs that helps reach the main programs target; whereas controlling the elements' reference and limiting some Grimas roles do not empty from relativity. Mostly, characters of an element are themselves for characters of another element. Thus, it is difficult to identify an element from another. Finally, the writer, Aliyah Memdouh possesses

high expressive language that enables it from the big displacement in meaning which indicates a high proficiency.

Key words: Grimas Method, active ego, subject, adjunct actant, opposite actant, intended actant, targeted actant, semantic box, semiotic method, semiotic adaptations.

Ministry of Higher Education and Scientific Research

Kerbala University

College of Education for Human Sciences

Department of Arabic

Narratives of Aliyah Memdouh:
A Study in the light of Grimas Method

by:

Shayma' Jasim Ubaid

A Thesis Submitted to the Council of College of Education for Human Sciences / Kerbala University as a Partial Fulfillment for the Requirements of Master Degree in Arabic / Literature

The supervisor:

Asst. Prof. Dr. Uhoud Thu'ban Yousif

2025 A.D. 1446 H.