

الأنوثة: حضور في التشظي

"قراءة في ما وراء نص (عودة) لأهداف سوييف"

علوي أحمد صالح الملجمي*

ملخص

تحاول أهداف سوييف في قصة (عودة) تأنيث كل شيء، فبالتحليل الدقيق لبنية النص العميقة، نتضح دلالات البنى النصية التي صاغت أنثى في حالة التشظي والحضور لتأنيثها بدءاً من العنوان المهيمن بأنوثته، الذي يحيل على الرجوع إلى مكانٍ معهود وسلطة مسلوبة. وفي سبيل تلك العودة لا بد من خلخلة النظام الأبوي عن طريق خلق الصراعات داخل النص، ومن خلال هذا الصراع تحضر الأنثى، ولكنها تحضر في حالة انقسام وتشظي، وقد تجلّى هذا الانشطار في تشظي الذات والزمان، وتحولات الزمن، وانشطار الذاكرة، الذي تبعه تشظي المكان. ومع هذا فإن الأنثى كانت حاضرة؛ وذلك بتأنيث اللغة وصولاً إلى تأنيث النص، فاللغة عند الكاتبة أنثى، والنص مؤنث.

الكلمات الدالة: ما وراء السرد، السرد الجديد، النسوية.

المقدمة

بين القراءة والنص:

لقد جاء اختياري لهذا العنوان لسببين اثنين: أحدهما: أن الكاتبة سعت بكل مقدراتها اللغوية والفنية، لتأنيث النص في محاولة أو محاولات لإحضار ذلك الغائب/المغيب عن اللغة، والذاكرة، والواقع (الأنثى) إلى النص، وهو ما حدث فعلاً وتحقق نصاً في قصة "عودة". والآخر: أن أهداف سوييف** في قصة "عودة" (سوييف، 1996)، وهي قصة تنتمي إلى السرد الجديد، اعتمدت على تقنيات التشظي، أو الخلخلة المقننة لآليات السرد، وهو ما ظهر جلياً في تشظي الزمان والمكان، والشخصية، والذاكرة، والذات.

والتشظي والانحراف الذي يشمل كل مستويات السرد يُعد آلية أو تقنية من تقنيات السرد الجديد. فالسرد الجديد "يحتوي

(*) قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة سوهاج، جمهورية مصر العربية. تاريخ استلام البحث 2016/01/27، وتاريخ قبوله 2016/04/09.

(**) أهداف سوييف، ولدت 23 مارس 1950 وهي أديبة مصرية، وروائية، ومحللة سياسية واجتماعية، تكتب بالإنكليزية، وتحتج بين القاهرة ولندن. تخرجت في كلية الآداب - جامعة القاهرة عام 1971 بقسم الأدب الإنكليزي، ونالت الدكتوراه عام 1978. من أحدث إصداراتها: «في مواجهة المدافع.. رحلة فلسطينية»، وهي مجموعة من المقالات الأدبية. ويشار إلى تلقيها الدكتوراه الفخرية من جامعتين بريطانيتين. قامت سوييف بالتدريس في كلية آداب جامعة القاهرة في بداية السبعينات، ثم سافرت إلى لندن للدراسة واستقرت هناك حيث تزوجت من الكاتب والأديب والشاعر الإنكليزي المعروف أيان هاملتون، وهو ناقد أدبي له مكانة مرموقة بين الأدباء الإنكليز. كانت أول مجموعة قصصية قصيرة صدرت لها العام 1983 وهي باللغة الإنكليزية بعنوان "عائشة".

على كثير من الصفات المتعارضة، والألوان المتبانية (...). والذات المبدعة تحس غموضاً يعترى حركة الواقع ومجراها (...). وتلاحظ الانحرافات السردية المتكررة، فهناك انتقال من حدث إلى حدث، ومن مكان إلى آخر، ومن شخصية إلى ثانية. وهذه الانحرافات المتممّة تكسر التسلسل الزمني". (الماضي 2008).

وهذه الخلخلة المقصودة توحى بحالة من الارتباك في موقف الأنثى، وبحضورها في النص فلا بد من أن تخلخل بنية النص/اللغة، فهذه العوالم ذكورية (إما ذكورية في أصلها أو مستعمرة من قبل الذكر)، واقترب الأنثى منها يحتاج إلى خلخلتها، وتشظيها حتى تستطيع الأنثى الوصول إلى هذه الحصون الأبوية واحتلالها.

والتحليل يهتم بما وراء النص؛ بحيث يتجاوز البنية السطحية للقصة إلى البنية العميقة، والدلالة المختبئة خلف التراكيب، والألفاظ. والبحث في النص العميق، أو ما يسمى ب(ما وراء السرد Meta fiction) ليس جديداً، إذ يعود تطور المصطلح إلى جهود اللغوي (ل. بلمسليف) الذي طوّر مصطلح ما وراء اللغة سنة 1961م. (عبد، 2005)

والمقصود بما وراء السرد معنى السرد الذي يعمل دالاً على سرد آخر، هذا السرد الآخر، وهو المدلول عليه (عبد، 2005)، وهو المقصود في الرواية الجديدة، الأكثر جدية في تناول الأفكار، وإخفائها في اللغة. وهذا ما سعت الكتابة الجديدة إلى تحقيقه، بحيث أصبح النص بكل تمظهراته محملاً

بالأفكار والانفعالات. مما يعني أن استغلالاً أفضل لتقنيات السرد يؤدي إلى شحن الكتابة السردية بالدلالة، وهذا يعني - فيما يعنيه - ضرورة البحث عن أفضل الطرق لمعالجة النص، والغوص في أعماقه. وهذا ما أدى إلى ظهور نظريات نقدية تدعو إلى تشريح النص، وتحليل أصغر جزئياته؛ بحثاً عن المعنى والدلالة المختبئة خلف سطح النص، والمنتشرة في أعماق النص وأجزائه، بدءاً من العنوان، وانتهاءً بالصوت،

والبياض وفراغات الأسطر.

كما استخدم البحث الأسلوبية الإحصائية في جزئية من البحث، وهي الجزئية المتمثلة في تأنيث اللغة؛ لاكتشاف سيطرة التأنيث عليها؛ للوصول إلى تأنيث النص. كما استخدم البحث المنهج السيميائي للكشف عن دلالات البنى النصية، والبنى النصية الموازية؛ فقد قرأها البحث بوصفها علامات تشير إلى معانٍ خفية في المستوى العميق لهذه العلامات.

تشظي اللغة/النص ← تشظي الذات/الكاتبة ← تشظي الواقع/المجتمع

الشكل (1)

تشظي النص والذات والمجتمع

العنوان/عتبة الأنثوية:

العنوان هو العتبة الأولى للولوج إلى النص، فهو الواجهة العريضة الدالة على ما يحمله النص، ويُعدُّ العنوان من أهم العتبات النصية الموازية أو المحيطة بالنص الرئيس؛ فهو المفتاح لاستكشاف معانيه الخفية، وسبر أغواره، والولوج إلى أعماقه. ويمكن أن يكون هو التمثيل المكثف والمركز لقصد النص، خاصة في العناوين التي يجتهد أصحابها في إبداعها، وجعلها أكثر كثافة بدلالاتها الخفية، وطاقتها الإيحائية. وقد تنبه (جيرار جينيت) إلى الوظيفة الإيحائية للعناوين، ورأى أن الجمهور المعاصر أصبح يستهويه الإيحاء الأسلوبي للعنوان أكثر من التعيين التقني للعنوان الذي بدأت تترجح قيمته أو لنقل قاربت على الانتهاء أمام العنوان الإيحائية (بلعابد 2008). "إلا أن هذه المؤهلات الإيحائية للعنوان، ليست بهذه البساطة؛ فهي أكثر تعقيداً، لأنها ربما أخذت ترتيبات أخرى من خلال طرقها المتعددة" (بلعابد 2008). والعنوان بهذا إشارة كاشفة لمداول النص، فهو "من أهم العتبات النصية التي تستشرف حقول الدلالات، وتطل على ظلال المعاني" (درمش 2007).

ويأتي العنوان في نص أهداف سوف هذا مكوّنًا من كلمة واحدة (عودة) في إشارة منها إلى فردية الأنثوية التي سبما رسها النص، أو بالأصح ستمارس على النص؛ إذ أن صراع الأنثى مع الذكر في النص، صراع تديره هي، محاولة التخلص من تلك السلطة الأبوية أو الذكورية، لتهرب من ذكرياته وحيدة في نصٍ أسمته (عودة). إنَّ قرادة العنوان وتكونه من كلمة واحدة يوحي بمحاولة الأنثى السيطرة (وحيدة) على اللغة، ومن ثم

وفي نص (عودة) تحضر الأنثوية، أو ما يمكن أن أسميه (تأنيث النص) في كل بنيات القصة، بدءاً بالعنوان، ومروراً بالتركيب والزمان والمكان، والشخصيات، ووصولاً إلى الألفاظ والأصوات. إنها عملية متعمدة لتأنيث اللغة، وصولاً إلى تأنيث الواقع/المجتمع، في مواجهة مع العالم الأبوي (**). وهذا التأنيث المتعمد استخدم كل تقنيات السرد الحديثة ليظهر في كل مكان في النص دون أن يؤثر في بنية النص، أو يظهر جلياً في البنية السطحية.

وهذا الحضور المؤنث صُحِبَ بتمزيق لكثير من عناصر السرد، وآلياته، وهذا التمزيق أو التشظي متعمد من قبل الكاتبة، فهو تشظي يحيل على تشظي، والتشظي الأخير يحيل على تشظي ثالث.

إنها عملية متقنة ببناء محكم. وقد استخدمت الكاتبة هذه التشظيات في خللت بناء العدو/العالم الأبوي، وتمزيقه، في عملية متعمدة لواقع ترى أنه يهضم المرأة حقها، فلا بد من خللته و تمزيقه لتبني عليه واقعاً جديداً (مجتمع الأنثى، أو عالم المرأة). فالكاتبة بكل الانحرافات، والتشظي، تريد أن تحرف دفة القيادة من عالم الأبوة إلى عالم الأمومة (**).

(**) إنَّ جزمي بوجود صراع بين عالمي الأنثوية والأبوية، إنما ذلك ناتج عن تحقّقه نصّاً وليس واقعاً، فهذا الصراع موجود في النص، بل هو الأساس الذي قام عليه النص، وأما في الواقع فهو صراع في أغلبه مصطنع ومزعوم؛ إذ يعتمد تحقّقه على ثقافة المجتمع وعاداته. (***) والنظام الأبوي (Patriarchy) نظام معرفي في الثقافة الغربية يعني: سلطة (الأب/ الرجل) في إدارة الأسرة أو المجتمع أو الكنيسة. ويعود في أصله إلى: آباء القبائل الإسرائيلية. بوصفه يقوم على مرجعية (توراتية) ثم في العهد الجديد أصبح يدل على موقع تشريفي لأساقفة الكنائس (بطريرك patriarch). (القرشي 2008) وقد جاء مصطلح عالم الأمومة أو النظام الأمومي كردة فعل.

عليه السرد، وإن كان صراعاً غير متوازن؛ لأن الغاية هي زعزعة النظام القائم، فالراوي/السارد يجعل أحد طرفي الصراع هو من يدير هذا الصراع، وهذا الطرف هو (عائشة) الشخصية الرئيسية في القصة. فعائشة هي من تأتي وتذهب، وهي من تتكلم وتتذكر، تجادل وتخاصم، وتسأل وتجيّب، في غياب/تغييب شبه تام للطرف الآخر.

وهو تغييب شبه التام للرجل (الشخصية الرئيسية الثانية، والمخفية قسراً في القصة)، وكأنها تحقق ما افترضته مي زيادة بقولها "لو أبدلنا المرأة بالرجل، وعاملناه بمثل ما عاملها، فحرمناه النور والحرية دهوراً، فأى صورة هزلية يا ترى تبقى لنا من ذياك الصنديد المغوار" (زيادة، 1982)؛ إذ لم يرد ذكره باسمه إلا مرتين بصورة هامشية، مما يدل على احتدام الصراع داخل النص حتى وصل إلى حد إلغاء الآخر (الفجر في الخصومة).

وقد تمثل هذا الصراع نصاً في مظاهر لغوية وسردية عديدة منها:

- التغييب المتعمد لشخصية الرجل لفظاً ومعناً. كما سيأتي معنا في تأنيث النص مما ولد صراعاً على النص، وعلى اللغة؛ للهيمنة عليهما.
- استهزاء مبطن بكبره وغروره، في مثل قولها: "خذها شعاراً لك فهو يشبهك تماماً في ثقته بنفسه". فهي ترى أنه "يعيش بمقاييس بطولية". بالإضافة إلى استهزائها من عنجهيته في موقعة (ماراثون).
- اتهامه بالذاتية، فقد كان دائم التحدث عن نفسه، بأنه "عبر الصحراء"، وقام بأشياء كثيرة كان دائماً يجعلها تسمع بطولاته، حتى أصبحت "ذكرياته أوضح في مخيلتها من ذكرياتها هي، لم يكن لها حتى ذكريات، لم يكن لها ماضٍ، وفي لحظات الهلع وراء باب الحمام الموصد، كانت تجزم بأن ماضيه يلتهم حاضرها"؛ لذلك فضلت السرعة في العودة من ذكرياته إلى أمجادها.

- شعورها وكأنها (الأنثى) مظلومة في عالمه، تصارع من أجل استعادة عالمها، "العالم كله مفعم بذكراه، أليست هناك بقعة، بلدة، بلدة واحدة محايدة". فهي تشعر وكأنه يريد أن يلتهم حاضرها ومستقبلها، كما التهم ماضيها؛ لذلك تبحث عن طريقة للهروب من عالمه، عالم الصحراء و الجبال، "انتزعت نفسها من الصحراء والجبال، ومشت إلى غرفة الجلوس".

- ويستمر صراع الرجل والمرأة، وتضعف المرأة أو تكاد في حالة واحدة أمام الرجل، عندما تجده في كل بقاع العالم، وكل العالم يقف معه، فليس هناك بقعة أو بلدة محايدة، "تجد نفسها فيها بدونه؟ لماذا لا تستسلم إذن؟ لماذا لا تعود؟" وتتنبه

على المجتمع. وهي إشارة إلى أن المرأة تستطيع أن تعيش لوحدها من دون أي وصاية من الرجل/المحرم.

ولا بد من طرح مجموعة من الأسئلة التي يثيرها العنوان "عودة"، إلى أين العودة؟ وما دلالة اختيار العنوان؟ والإلمّ ترمز تلك العودة؟ وإذا عرفنا أنها عودة الأنثى، فمن أين وإلى أين؟ إن لفظ (عودة) يشير معجمياً إلى أن "العود ثاني البدء ... وعاد إليه يعود عودة وعوداً: رجع. وفي المثل: العود أحمد" (ابن منظور، 1414). فهي ليست البداية، ولكنها عودة إلى عالم قد عرفته من قبل، في إشارة إلى أن العالم كان أمومياً أنثوياً، ثم سطا الرجل على عالم الأنثى فاستلبه منها. فهذه العودة إلى ذلك العالم الأنثوي، عودة إلى السلطة.

وهذه العودة تبدأ بالعودة من ذكريات الرجل وسلطويته، فيعد أن غاصت في ذكرياته، وشعرت بالدوار، واستفزتها تلك الذكريات، وحنّت إلى بعضها (طوكيو) لكنها لا تستسلم، وانتبهت من ذكرياتها، وأخذت كتبها وعادت إلى الدوار ثم أسرعت هاربة من عالمه وسلطته.

وعلى المستوى اللفظي لعنبة النص فإن القاصة قد عمدت إلى تأنيث العنوان، تأنيثاً لفظياً، في مساحٍ حثيثة. منها ومن غيرها من المنققات إلى تأنيث اللغة، في محاولة لكسب معركة اللغة؛ إذ ظلت الفكرة المهيمنة على دارسي اللغة أن المذكر هو الأصل، ليس في لغتنا العربية فقط، ولكن في كل لغات العالم. وترى (ديل سيندر) في كتابها "لغة من صنع الرجال"، أن هذا التهميش كانت له أشكاله المختلفة عبر التاريخ في الشرق والغرب. (سلون، 1991) إذن لا غرابة أن تظهر كاتبات يشعرن بضرورة التصدي لهذا النقد القمعي، وبضرورة التعبير عن خطأ هذا الموقف إزاء المرأة. وتأتيث العنوان المؤدي إلى تأنيث اللغة، ومن ثم تأنيث النص، والعالم، وهو تأنيث محكم بحرف الهجاء (التاء المربوطة) ليدل على إغلاق هذا النص/العالم على الأنثى وحدها.

الصراع/الطريق إلى سلطة الأنثى:

القصة عبارة عن مجموعة من الصراعات المحتدمة، على مستوى اللغة، وعلى مستوى الشخصيات، وحتى صراع المخلوقات على الأرض (جامع الرضوان، وضفادع الحديقة)، وهذه الصراعات تظهر إلى سطح النص حيناً وتختفي أحياناً أخرى. وهذا الصراع ناتج عن قصدية السارد إلى التحيز إلى طرف دون طرف، في محاولة لتغيير نظام اجتماعي وثقافي معقد، ليس من السهل زعزعة إلا عن طريق خلق مثل هذه الصراعات.

صراع الذكورة والأنوثة:

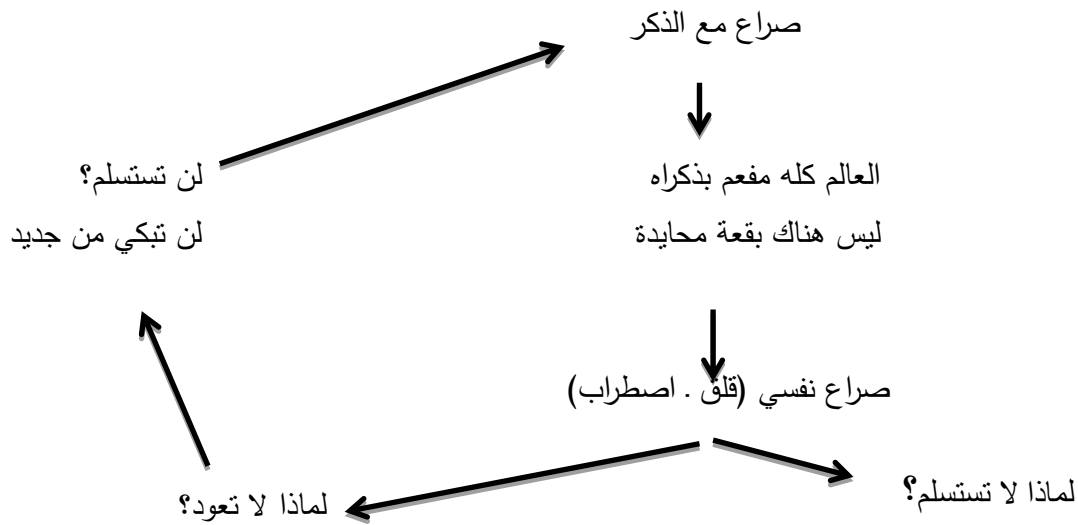
يسيطر هذا الصراع على النص فهو الأساس الذي يقوم

إلى سلطتها الأولى. وتحسم أمرها في الأخير، وتقرر أنه لا استسلام، ولا بكاء من جديد، وأن عليها أن تعود إلى مجدها الأول.

وهذا التمثيل الشكلي يوضح أبعاد الصراع ومآلاته في الفقرة السابقة:

من غفوة ضعفها لنقول: "أبدأ لن تبكي من جديد؛ ليبدأ الصراع من جديد.

وفي قولها: "لماذا لا تستسلم؟ لماذا لا تعود؟" دعوة للمرأة أن تحسم هذا الصراع الذي سبب لها اضطراباً وقلقاً نفسياً، فإما أن تستسلم للرجل وتبقى خاضعةً لسلطانه، وإما أن تعود، ولفظ (تعود) يحيل على العنوان (عودة) وهو ما يعني أن تعود المرأة



الشكل (1)
صراع الذكورة والأنثوة داخل النص

امتدادات الصراع وتأثيراته:

وصراع الأنثوة مع الذكورة يتجلى - أيضاً - في صراع الطبيعة الجامدة، الذي يتمثل في:

- صراع الحديقة/ المؤنثة مع الجامع أو المعهد/ الذكر.

- صراع القديم والجديد:

ويتمثل هذا الصراع - من وجهة نظر النص - بين قديم/ جميل وجديد/ قبيح؛ فالجديد الطارئ (الذكر) يسعى إلى تخريب جمال القديم (المؤنث)، ويهدد بمعول التخريب جمال الأرض، وجمال المجتمع. ويتمظهر هذا الصراع في النص في صراعين فرعيين:

1. ويتمثل أحدهما في التغيرات التي طرأت على المكان، وكان هناك هجوم متعمد من الجديد على القديم لطمس ملامحه الجميلة، عن طريق زحف المباني الجديدة، الجامع والمعهد،

حتى "ظهر المكان وكأنه مشروع هدم أكثر منه مشروع بناء".

2. ويتمثل الآخر في الصراع الاجتماعي بين العادات القديمة (قبل ست سنوات)، والعادات الجديدة "إلا أن عددًا من هذه الرؤوس مغطى اليوم بالحجاب".

انحراف الزمان وصيرورة الزمن:

يفرق الدارسون بين الزمان والزمن ف "هناك زمانان: الزمن الكوني أو الفلسفي الكمي والزمن اللغوي، فالأول هو الذي يعد قياساً لكمية رياضية، ويعبر عنه بالتقويم والإخبار بالساعة، والثاني هو الوقت النحوي الذي يعبر عنه بالفعل وما شابهه" (توامة، 1994)، ويفرق الدكتور تمام حسان بين مصطلحي "الزمان" و"الزمن"، فالزمان عنده للزمن الفلسفي، ويقابل في الانجليزية Time، والزمن للزمن اللغوي، ويقابل في الانجليزية Tense، فهما غير مترادفين؛ لأن "الزمان" يدخل في دائرة المقاييس، ولا يدخل في تحديد معنى الصيغ المفردة، ولا في

متقطعة ومتداخلة، وهي انحرافات صنعتها استدعاءات الذاكرة. فما أن تلج (عائشة) إلى الحي حتى تتوارد الذكريات (الحديقة، الناس، عبدو وأمنة ...) وتدخل الشقة، فتعيش فيها ذكريات الماضي بكل آلامه، وتفصيله، وتستعيد الزمان بكل لحظاته.

ويحاول السرد قصصه شريط الذاكرة، بما يتناسب مع الغاية التي تنشدها القصة. فالإمكانات التي يتيحها التلاعب بالنظام الزمني لا حدود لها، ذلك أن الراوي قد يبتدئ السرد في بعض الأحيان بشكل يطابق زمن القصة، ولكنه يقطع بعد ذلك السرد ليعود إلى وقائع تأتي سابقة في ترتيب زمن السرد عن مكانها الطبيعي في زمن القصة". (لحمداني، 1991)

فينحرف السرد إلى أزمنة غير معروفة، ولحظات زمنية قضياها في "طوكيو"، وأخرى بجانب الجامع الأموي، وينحرف السرد أكثر إلى البعيد، إلى صبا (سيف) وهو "يلعب على شاطئ البحر في الإسكندرية". وانحرافات الزمان في النص، تظهر نفوره من الخط المستقيم الطولي الصاعد بالنظام؛ لأن في ذلك استمرار لسلطة الرجل، الذي يعمل السرد/ الأنتي على ازاحته.

صيرورة الزمن:

والزمن - كما سبق - هو الزمن اللغوي أو النحوي، الذي يتمثل نصاً في (الماضي والحاضر والمستقبل)، وهو يختلف عن الزمان الفلسفي أو القياسي، أو ما يمكن أن نطلق عليه في السرد "الزمن التاريخي"، وهو ما تطرقت إليه في الأسطر السابقة.

أما بالنسبة للزمن اللغوي في قصة "عودة"، فإن الزمن الماضي يغلب على القصة، حتى إنه لا وجود للزمنين الآخرين، حتى الأفعال المضارعة يقلبها السرد إلى الماضي بحروف القلب "لم يحدث..." إلا عندما يسيطر الماضي/ الذاكرة على الحاضر، فتسترجع الماضي وكأنه حاضر واقع، "تراه، وتستشعر تضاريسه ودفعه، فإذا بادرت بلمسه لم تجد غير سطح أملس، فيثور فيها غضبٌ عارم، وأحياناً تراه سجيناً خلف الزجاج، يتطلع إليها لتخلصه".

فالماضي يسيطر على زمن القصة في غياب للحاضر ما عدا قولها "آه لو تدفن فيه وجهها، لو تشم رائحته مرةً أخرى"، فقد جاء الزمن في هذه الفقرة حالاً؛ ليوحي بحضور فاعلٍ وحقيقيٍّ للأنتي في القصة، وربما أوحى ببقايا حب في قلبها له، دلالةً على وفائها له رغم كل ما حدث.

أما المستقبل فيغيب تماماً إلا في مرةٍ واحدة "لماذا لا تستسلم إذن؟ لماذا لا تعود؟"، فالزمن هنا للمستقبل فالفعل المضارع "تستسلم" خلصه الاستفهام وإنّ للمستقبل، وكذلك "تعود" فقد خلصه للمستقبل الاستفهام. وكأنه لا مستقبل للأنتي

تحديد معنى الصيغ في السياق، وليس له ارتباط بالحدث، بخلاف "الزمن" فهو يدخل في دائرة التعبيرات اللغوية، ويدخل في تحديد الصيغ المفردة أو في السياق؛ إذ له ارتباط بالحدث، فالزمن النحوي يعد جزءاً من معنى الفعل (حسان، 1980).

ويقتصر زمان الحدث في القصة على الزمان الذي قضته (عائشة)، إذ يبدأ بمجيئها بسيارتها الحمراء، ودخولها إلى الحي الذي كانت تسكن فيه، ودخولها الشقة، واسترجاع ذكريات قديمة، ثم خروجها من الذكريات، وأخذها الكتب، والانصراف والعودة إلى المكان الذي جاءت منه، لينتهي زمان الحدث هنا.

إلا أن هناك امتدادات للزمان داخل القصة، والزمن هنا لا يخضع للتتابع المنطقي؛ فزمن السرد يختلف عن زمن القصة، فالزمن السرد لا يخضع لأي تتابع؛ وبهذا تحدث المفارقات السردية، والمفارقة يمكنها أن تعود إلى الماضي؛ فتكون استرجاعاً لحظة ماضية، أو إلى المستقبل؛ فتكون استباقاً لأحداث لاحقة. (لحمداني 1991) وفي الحاليتين هو انحراف عن الزمن الحاضر الذي توقف عنده السرد. بحيث يمتد الزمان في بعض الأحيان، ويقتصر في أحيانٍ أخرى.

وانحرافات الزمان في قصة (عودة) نوعان: أحدهما: اتساع السرد وامتداده عن طريق انحرافات الزمان إلى الماضي "قبل ست سنوات كان منزلهم هو الوحيد..." وهو انحراف أو استرجاع لزمان غابر يوازي أو يساوي زمان العودة، إنه الزمن الأفضل من وجهة نظر السرد/ الأنتي، والعودة إليه أو استرجاعه أو الانحراف نحوه، عودة إلى الأفضل/ عالم المرأة، العالم الذي عرفته قبل ذلك "ترى هل هنّ نفس السيدات اللاتي عرفتهن قبل ست سنوات؟"

إن انحراف السرد نحو الزمان الماضي هو انحراف نحو الأفضل، وهذا الأفضل ما هو إلا العالم الأنتي الذي تريد المرأة/ الكاتبة العودة إليه. وهذا لا يعني أن النص قد تجاهل الحاضر، أو أننا نلغي حاضر الكاتبة "فمن السذاجة بمكان فصل الكاتب عن زمنه الحاضر إذا جنح للماضي، ظاهراً، يعالجه". (مرتاض، 1990) فالأنتي حاضرة بالماضي (الزمن الأفضل)، وإنما العودة إلى الماضي عملية لخلط الزمنين، وجلب سيادة الماضي إلى الحضور؛ لتصبح هي الحاضرة السائدة.

والانحراف الزمني الآخر يتمثل في تشظي الزمان داخل الذاكرة (الذكريات) والزمان المنقطع أو المتشظي، "هو الزمن الذي يتمخض لحي معين، أو حدث معين؛ حتى إذا انتهى إلى غايته انقطع وتوقف" (مرتاض 1990) ثم يعود إلى الماضي أو إلى لحظة زمنية أخرى؛ فهو عبارة عن فلاشات زمنية

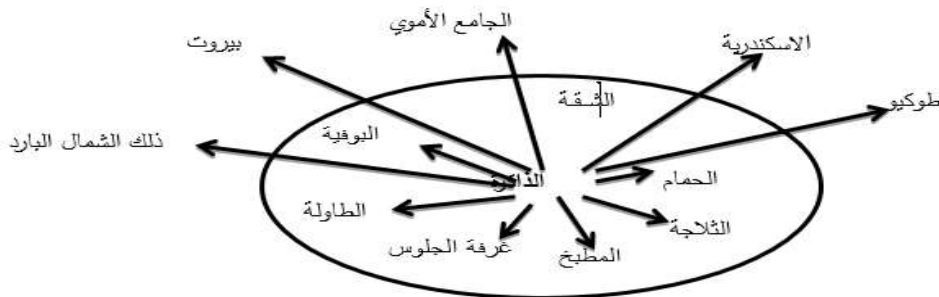
قد تدخل فيها هذه الشخصيات مع المكان كعلاقات التناظر أو الحياء أو الانتماء. (بحراوي، 1990)

وقد سبغ السرد المكان بهذه التشظيات فانحرف المكان في القصة انحرافات عديدة. فمن الدوار إلى الحي الذي كانت تسكن فيه، ثم الشقة، وهناك في الشقة يتشظى المكان داخلها وخارجها. وهي في الشقة، ذلك المكان الذي يحتوي كل ذكرياتها، في الحمام، والطاولة، والأكواب، والبوفية، والثلاجة،...الخ.

وفي ظل هذا التشظي الذي لا تستطيع الشقة بكل أشيائها وأماكنها أن تحتويه، ينحرف المكان في القصة إلى الخارج "تجولاً يوماً في الدروب الضيقة للسوق الكبير المحيط بالجامع الأموي". ثم تعود مرة أخرى إلى الشقة، "أغلقت الباب واستدارت تواجه الشقة من جديد..."، إنها تواجه الشقة بكل ذكرياتها؛ لذلك تحاول الهروب منها ما استطاعت إلى ذلك سبيلاً، فكلما وجدت شيئاً يذكرها بما وراء الشقة، انطلقت بذاكرتها إليه، وانحرفت بالمكان إلى هناك، "فتحت أبواب البوفيات فوجدت الإناء الياباني الأبيض الذي اشترياه من طوكيو ..."، وتطير بها الذاكرة، وينحرف المكان في السرد إلى ذلك المكان.

لكنها ما تلبث أن تعود "تابعتُ بحثها ..."، وفي أثناء بحثها عن ذاتها المتراكمة في أجزاء الشقة، والتي "انطأَتْ كلها واسودت" تجد ذاته تطغى على كل شيء. ففي أثناء بحثها في الثلاجة (مكان في الشقة) تجد مربى البلح، فتقتصص قصاصة من الذاكرة، وتتحرف بالمكان بعيداً عن الشقة إلى شاطئ البحر في الإسكندرية.

وفي الشكل التالي توضيح لهذه الانحرافات المكانية الناتجة عن تشظي الذاكرة:



الشكل (2)

انحرافات المكان الناتجة عن تشظي الذاكرة

إلا في هاتين الحالتين، إما الرضوخ والاستسلام للذكر، وإما العودة إلى سلطتها الأنثوية. فالفاعل (تستسلم - تعود) اللذان خلصهما الاستفهام للمستقبل، يحددان مستقبل الأنثى؛ فهي أمام خيارين لاثالث لهما. وأستطيع أن أقسم الزمن في القصة أربعة أقسام.

- (1) الماضي البعيد زمن الأنثى/ العالم الأموي
 - (2) الماضي القريب زمن سحق الأنثى/ العالم الأبوي
 - (3) الحاضر غياب الأنثى/ حضور في كنف الرجل
 - (4) المستقبل الاستسلام أو العودة
- وطغيان الماضي على القصة يدل على أن الأنثى مازالت تعيش في ذلك الماضي القريب الذي تتعته بأنه تعيش وأليم. أما الحاضر فيغيب إلا نادراً، وهي تحضر فيه في كنف الرجل، مع محاولات للتخلص منه. ويغيب - كذلك - المستقبل إلا في مرة واحدة عندما يشير السرد إلى المستقبل المحتوم للأنثى والذي حدده في خيارين اثنين، إما الاستسلام لسلطة الرجل، أو العودة إلى الماضي البعيد (زمن سلطة الأنثى) والخروج من سلطة الرجل.

انحراف المكان/تشظي الذاكرة:

في قصة "عودة" يتبع المكان الذاكرة؛ إذ القصة في معظمها توارد ذكريات الماضي. والذاكرة في استرجاعها لتلك الذكريات لم تكن مرتبة ومنسقة في رواية الأحداث، بل كانت تنتقل من حدث إلى حدث، ومن مكان إلى مكان بدون أي ترتيب، وكأنها تلتقط أنفاسها من أماكن متفرقة؛ تحكي حالة من التمزق والتشظي الذي تعيشه الذاكرة/ الأنثى.

وعلاقة الذكرى بالمكان ناتجة من علاقة المكان بالشخصيات، خاصة الشخصية الرئيسية في النص (عائشة)، فهو لا قيمة له إذا لم يحفل بشخصياته التي تمنحه المعنى، وتسهم في إغنائه بالدلالات من خلال العلاقات المختلفة التي

تأنيث اللغة/تأنيث النص:

ترى سوفيف وغيرها من المثقفات "أن الذي حدث هو غياب الأثوثة التام عن التاريخ لأنها غابت عن اللغة وعن كتابة الثقافة" (الغذامي، 2006)؛ لذلك سعت سوفيف بكل جهودها إلى تأنيث النص لغةً ومعنىً، في توجه صاري لزعة النظام الأبوي (بصفته ذكوريًا) للمجتمع، وفي سبيل ذلك اتخذت عددًا من الوسائل لتأنيث هذه اللغة.

1. أول هذه الجهود هو تأنيث العنوان كما مر بنا فقد اتخذت القصة من "عودة" المؤنث بـ(التاء المربوطة) عتبة لها، بما ينطوي عليه دلاليًا من الانغلاق على الذات المؤنثة. 2. حشدت القاصة النص من مطلعها بالألفاظ المؤنثة (أقبلت، سيارة، حمراء، صغيرة، مسرعة، شجرة، تحركت، السيارة، دارت، رجعت، أنت)، كل هذا في ثلاثة أسطر، وإذا ما قبلنا نسبة الألفاظ المذكورة بالألفاظ المؤنثة في هذه الفقرة،

نجدها كما في الجدول.

وبقراءة فاحصة للنص نجد أن تأنيث اللغة هو السمة الغالبة على النص (أسماء. صفات ضمائر. أفعال). وبالولوج إلى النص نرى ذلك التأنيث واضحًا "دفعنا الباب قابليتها رائحة مدفونة في الذاكرة" وتتوالى الألفاظ المؤنثة دافعة هذا الباب المذكر الوحيد القابع بين كل هذا التأنيث، وتتوالى بعد ذلك ألفاظ التأنيث (السنة الرائحة. موجودة الشقة. واجهة ... الخ).

3. تأنيث المكان: المكان لم يسلم من هذا التأنيث، فالحديقة (الأنثى) هي الأصل في الجمال، بينما المعهد أو الجامع (المذكر) هو المستحدث المحتل الذي أفسد جمال الحديقة/الأصل، وهو بذلك يفسد جمال الحياة. وقد حاول النص أن يضيفي على ذلك المكان المؤنث صفات الجمال المؤنثة (خضراء، وارفة).

(الجدول 1)

	الذكر	الأنثى	
الأفعال	2	7	الفاعل للمذكر (يتوقف: ينزل) ويدلان على مجهول أو جماد
الأسماء و الصفات	4	7	
الضمائر	صفر	5	
النسبة	%24	%76	

واللغة، "وكان الحل هو ابتكار شخوص نسوية تتخذ اللغة من داخل اللغة وسيلة لإحداث فوهة في الحجر، وكان حل المعضلة اللغة هو باللغة ذاتها ومعالجة مشكل الإفصاح ذاته". (الغذامي، 2006) فـ(عائشة) اسم مؤنث، لفظًا ومعنى، وكذلك (أمنة، عديلة)، وقد كان بإمكانها أن تأتي بأي اسم آخر من الأسماء المؤنثة معًا لا لفظًا (زينب - مريم - سوزان ...)، لكنها أصرت على تأنيث اللفظ؛ لتأنيث اللغة.

تأنيث النص:

لم تكن سوفيف بتأنيث اللغة، والمكان، والشخصيات، وإنما قفزت إلى أبعد من ذلك، فقد سعت إلى تأنيث النص بأكمله، بعد هيمنة الأنثى على اللغة، والمكان، والشخصيات، نلاحظ هيمنة الأنثى على النص، من خلال:

- عائشة هي الشخصية الرئيسة في القصة، وتدور حولها كل الأحداث، وهي الفاعلة الأولى، والأهم في النص، وهي الظاهرة الساردة، وهي الممسكة بزمام الأمور. وفي ذات الوقت تمارس سلطة النص طمسًا وإلغاءً واضحًا للشخصية الرئيسية الثانية (سيف) حتى أنه لا يظهر إلا بضمير الغائب، ولم يرد ذكره في النص باسمه إلا مرتين وبصورة هامشية،

ويفضل النص استخدام (شقة) المؤنثة، بدلًا من (المنزل) المذكر، وفي داخل ذلك المكان المؤنث، نجد الأماكن المؤنثة (الأريكة، البوفية، غرفة، الطاولة ... الخ). وحتى في تواصلها مع العالم البعيد تصر على تأنيثه (القرية، بيروت) و"طوكيو والبنات دقيقات الحجم بأثوابهن القصيرة الحمراء، وقفازاتهن البيضاء".

4. تأنيث الشخصيات: الشخصيات الواردة في النص على

صنفين:

- الشخصيات الرئيسية: وتمثلها عائشة وسيف المختفي قسرًا من قبل سلطة النص المؤنثة.

- الشخصيات الثانوية: ويتمثل هذا النوع في (البواب الجديد، وعبد، وأمنة، وطنط عديلة).

ونلاحظ - بدايةً - أن نسبة الذكور إلى الإناث متساو في العدد، وفيه إشارة إلى مكون المجتمع الذي تعيش فيه الأنثى، فهو يتكون من الرجال والنساء، وإلى أن كلاً منهما يمثل نصف ذلك المجتمع في تكوينه.

هذا من جهة التكوين، أما من جهة الهيمنة والسيطرة، فإنها تلح على التأنيث، لما شاهده من سلطة الرجل على الكتابة

أحست بالدوار، اتجهت بسرعة... لتتقيأ. ثم تتمرد وتبحث عن بقعة أو بلدة محايدة تجد نفسها فيها بدونها. ومع كل هذا الإصرار على الهرب تجد "ذكرياته أوضح في مخيلتها من ذكرياتها هي" فانترعت نفسها انتزاعاً، لتهرب من عالمه، فهي "أبداً لن تبكي من جديد".

ولا ينسى النص أن يورد الأدلة بإشارات لفظية على استبداد ذلك العالم الأبوي، فكل أشيائها ومتعلقاتها "انطفأت كلها واسودت، وصارت تبعث على الأسى"، ولم يتركها تقترب منه، بل "أحياناً شعرت أنه وضع هذا الحاجز عمداً". عالم الأبوة - كما يحكي النص - عالمٌ عنيف وقاسي، وآثاره دليل عليه "مسدس قديم..."، وعنفه لا يضُرُّ وحده فقط، ولكنه يضُرُّ كل من حوله، "قال: عندما تطلق النار ينفجر دماغك ملطخاً كل ما حوله". فهذه الكلمات/ الإشارات المليئة بدلالات القهر والسحق الذي يمارسه الذكر ضد الأنثى، وبما تحيل عليه من معانٍ مفتوحة على التأويلات، "فليس الملفوظ في بعض الأحيان إضمارياً، يحصر المعنى لكنه مليء بالضمائر المتكررة التي نهج مرجعها أو عائدها". (تودوروف، 2002)

كل هذه الذكريات تمر عليها سريعاً، حتى إن السرد ليتحول في بعض الأحيان إلى ذكرى، ولكنها ذكرى حية، وكأنها تحدث الآن "رنَّ جرس الباب..."، مع أنها لم تأتِ إلا لأخذ الكتب والعودة، ولكنها في تلك اللحظات تسكب ذكرياتها، فالوقوف على مواقع الذات، ومحاولة تغيير موقعها، لن يكون إلا بتفريغ الذكريات، والأحلام، والأزمات.

وفي عرض خطابها الأنثوي تجد الذات نفسها في تحد مع الآخر فتختلف معه، وفي هذه الحالة تسعى الأنثى لإيجاد مساحة من التفاعل بينها وبين عالم آخر غير طرف الصراع (سيف) ليفسح النص لولوج شخصيات أخرى خاضعة لسلطة الأنثى (آمنة، وعبدو، وعديلة) سعياً منها لتتوارى خلفها؛ هروباً من سلطة الرجل.

الذات بين التشظي والحضور:

يسيطر استدعاء الماضي بكل ذكرياته - عبر الذاكرة - على النص، والذاكرة في هذه الحالة لها وجهان "وجه إيجابي له دور التحفيز والفعل وله مفعول في تخليص (الأنثى) من مأزقها الوجودي. (...) وسيظل الوجه السالب مخبوءاً تحت الكلمات وخلف المجازات". (الغذامي، 2006) والذاكرة في قصة عودة تشطر سلباً وإيجاباً؛ لتشطر معها الذات. فالذاكرة ومعها الذات تبرز في إحدى حالتها حضور الأنثى الواعي، وتحررها من سلطة الرجل "وهناك أسرع"، وهو ما يمثل جانباً إيجابياً لهذا الإنشطار والتشظي. ويبرز جانبه السلبي في الحالة الأخرى، التي تتمثل في غياب الأنثى أو غياب اللاوعي لديها،

والعجيب أن وروده في الموضوعين ليس على لسانها، بل على لسان غيرها. ففي المرة الأولى التي ذكر فيها باسمه، يأتي ذلك على لسان (آمنة) "ستصل هي وسيف معاً". وفي المرة الثانية على لسان (طنط عديلة) "تعال يا سيف تعال كل". وذلك التغييب قصد إليه السرد قصداً، ينشد بذلك خلخلة المنظومة الاجتماعية والثقافية من أجل استعادة حق المرأة المسلوب في ظل سلطة الرجل. فهي وإن دخلت عالم الكتابة/عالم الرجل، "لكنها تدخل إلى أرض معمورة بالرجل أو هي مستعمرة ذكورية". (الغذامي، 2006) ومن أجل ذلك لا بد من هذه الخلخلة؛ لكي تصل إلى تلك المكانة.

- وفي سعيها لتأنيث النص، الذي يعني إزاحة أو إزالة المذكر من الواجهة، عملت سوفيف على تقليص دور الرجل في القصة؛ ليبقى هامشياً، تتذكره المرأة، كما هو الحال مع سيف، فما هو إلا ذكرى عابرة في ذهن الأنثى الباقية. أو أن يقتصر دوره على قول كلمات مقتضبة، كما هو حال البواب الجديد "رد باقتضاب "إن شاء الله"، وكما هو الحال مع عبده "يصيح الحمد لله على سلامتك يا ست عائشة".

الأنثى في النص: بين المقاومة والهروب:

إذا ما قرأنا النص على أنه إشارات دالة في طريق الوصول إلى المعنى المراد، الذي نقصد به معنى النص لا معنى الكلمة والجملة، لأن اللغة نظام إشاري سيميائي، والكلمة فيه إشارة أو دال يثير مدلولاً معيناً في الذهن؛ وسنلاحظ أن كلمات النص تؤدي دورها، ووظيفتها الدلالية.

ففي طريق استعادة سلطة الأنثى، الذي دلت عليه لفظة العنوان، ثم فحوى القصة، فдал العنوان (عودة) يوحي بأن خروجها/ هروبها من عالم الرجل، لن يكون إلى عالم لا تعرفه، بل هو عودة إلى وضعها الطبيعي الذي تنازل من أجله. وهي في طريق العودة من عالم الذكر وسلطة الأبوة تستخدم ألفاظاً، مثل "مسرعة" في بداية القصة، و"أسرعت" في نهاية القصة، وكأنها تريد الخلاص وبكل سرعة من هذا العالم الذكوري، فالذات المؤنثة التامة الحضور في هذه القصة، تحاول الهرب من عالم الذكورة المتفوق والمتسلط، إلى عالم الانفتاح والرفض.

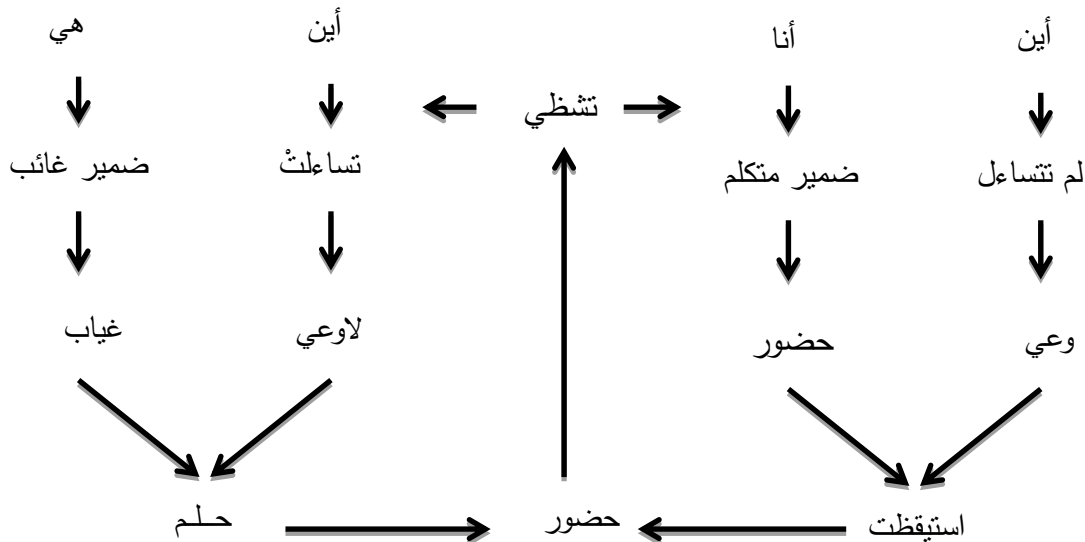
ومع كل هذه المحاولات للهروب/ الرجوع السريع إلا أنه لم يخل من وعورة ومطبات "وكان الطريق وعراً ممثلاً بالمطبات". ويواجه الهروب السريع - أيضاً - وعورة الطمس من الذاكرة، وصعوبة نسيان الذكريات الجميلة (ذكريات طوكيو) حتى كادت تستسلم، إلا أنها أصررت على الهرب.

وفي طريق الهرب/ العودة تحاول التخلص من ذكرياته، وبسرعة "خطت داخل الشقة... حين واجهت الشقة المظلمة

المؤنثة الغائبة، غير الواعية بلحظتها وبقيتها. لكن من (هي)؟ تتفتح القراءة على دلالات شتى، ليظل الباب موارباً، يسمح لتأويلات القراء بالولوج.

وبكل عزيمة - وهي (أنا) الواعية الآن - تركت ملامح المرأة القديمة (هي) ف "لم تر فتاةً بوجه مستدير، وشعر أسود، أملس، طويل. رأت امرأة ذات شعر متوسط الطول، مجعد نوعاً...". تركت ذكرياتها الأليمة لتلك المرأة غير الواعية (هي)، وخرجت بوعيها بقيتها وبواقعها. خرجت من عالم الذكورة، تمر بتلك الطريق الوعرة، في طريق عودتها إلى مجدها وسلطانها، واستعادة حقها، فلما خرجت من عالمه وسلطته، وتحررت من استبداده "هناك أسرعت".

والشكل الآتي يبين حالة تشظي الذات وحضورها في آن واحد:



الشكل (3)

تشظي الذات وحضورها في النص في آن واحد

لكن الأنثى، وهي التي عاشت عصوراً مسحوقة، مظلومة في بعض المجتمعات (شعبان 1999)، تأتي إلى النص منقسمة. ويتضح هذا الانقسام في ذات الأنثى في نهاية القصة؛ إذ تتشطر ذات الأنثى (عائشة) إلى (أنا) و(هي)؛ ليدل (أنا) على الحضور، وهو حضور قائم في النص بكل قواه. وهو حضور قائم - كذلك - في الواقع، فالمرأة حاضرة في العصر الحديث بإنجازها، واعية بذاتها. و(هي) إشارة إلى أنه لا زال هناك نساء كثيرات غائبات أو مغيبات في العصر الحاضر. أو (هي) إشارة إلى الماضي الذي عاشته المرأة تحت

أو حضورها في سلطة الرجل.

فذلك الاستيقاظ بعد كل تلك الذكريات الأليمة جعلها مشوشة الفكر، فهي تستيقظ بذات متشظية، مرتبك الوعي (وعي اللحظة والماضي والمستقبل) "لم تتساءل للحظة أين أنا؟" فهي تعرف جيداً أين هي "في تمثّل تام لحالة الوعي. وفي تشظي الذات الأنثوية فإن تمظهر آخر، وفي اللحظة ذاتها، يمثل حالة مناقضة للحالة الأولى "ماذا حدث؟ تساءلت وهي على السرير. أين هي؟". وهو تمثّل واضح لحالة اللاوعي.

لكن الأنثى تصر على أن تحضر رغم هذا التشظي بوعيها، ومن خلال نظرة دقيقة في السؤالين (أين أنا؟) و(أين هي؟) نلاحظ اختلاف الضمير في السؤال الأول عنه في الثاني، ف(أنا) المتكلم الحاضر تعرف أين هي، فهي على وعي تام بقيتها وبواقعها. أما السؤال الثاني ف(هي) فيه ضمير

الأنثى في النص: الحضور والغياب:

الكتابة أنثى، وكذلك اللغة، لكن الرجل (النص) ظل مسيطراً عليها لفترة من الزمن. وأهداف سوييف (وغيرها الكثيرات مثل نوال السعداوي، وليلى عثمان، وغادة السمان، وسميحة خريس، وسحر خليفة، وفاطمة المرنيسي) قادمة من أعماق اللغة ومن أعماق الكتابة/ الأنثى؛ لتحريرها، وإعادة أنوثتها المسلوبة من قبل الذكر، وتأنيث النص بكل ملامحه. فقد "صارَت المرأة تتكلم وتفصح وتشهر إفصاحها هذا بواسطة (القلم)، هذا القلم الذي ظلّ مذكراً وظل أداة ذكورية". (الغذامي 2006).

سلطة الرجل.

وبهذا الانشطار والتشظي تأتي المرأة إلى اللغة بأدوات اللغة نفسها تحاول خلخلة بناء اللغة، باستخدام أدوات السرد الجديدة، كالانشطارات والانحرافات على المستوى الزمن والمكان واللغة، إلى جانب الاستخدام الرمزي أو الإيحائي للغة، التي تتميز (سوييف) بإتقانها، والتفنن في استخدامها.

فلأن الزمن الحاضر ليس زمنها، فقد حاولت الانحراف بالزمن إلى الماضي، الماضي البعيد الذي تحاول استعادته. ولأن الماضي البعيد يفصلها عنه ماضٍ قريب (زمن الرجل) فقد حاولت الكاتبة أن تُشَبِّهَ ذلك الزمن (القريب) في الذاكرة، وتبع ذلك تشبُّهُ المكان في القصة، وانحرفَ من بلاد إلى أخرى، ومن زاوية في الشقة إلى أخرى.

وترى أنها مع كل هذه الخلخلة لن تستطيع أن تعود لماضيها (الأفضل) ولن تستطيع إخراج الرجل من السيادة والتسلط على الكتابة واللغة، والنص والعالم، إلا بصيغ النص ومن ثمَّ العالم بصيغة المؤنث، فأُنثت - أو على الأقل بذلت قصارى جهدها - كل شيء، المكان، والشخصيات، والكلمات، حتى الزمان فقالت: "ست سنوات" بدلاً من أعوام.

وبهذا أزاحت الرجل من واجهة النص، وغيبته في ذاكرة النص/ الأنثى، وجعلته على هامش السرد والحياة. وظل الراوي الضمني، الذي يتمثل في هذه القصة الكاتبة برويتها وأفكارها. فهي وإن لم تحكي بضمير المتكلم إلا أن الراوي الضمني العليم بكل تفاصيل الحكاية، ودواخل نفوس شخصياتها، يظهر منحاذاً جداً إلى الأنثى، مهاجماً الذكر.

والسؤال: وقد حضرت الأنثى في النص وفي الكتابة، وقد أنثت (سوييف) اللغة، لكنها حضرت بذاتٍ منقسمة متشظية؛ مما جعل النص/ المؤنث يتشظى، إنه حضورٌ ولكن في تشظٍ واضح، فهل ستحضر الأنثوية إلى النص يوماً ما متماسكةً واعيةً؟

وسؤال آخر "أمام الزحف الحالي الذي يشهده عالمنا المعاصر من لدن المحسوس على حساب المعقول ومن قبل الصورة على حساب الكتابة، يمكن التساؤل عما إذا كنا بصدد عودة دائرية لسلطة الأنثى على الذكر، ولقدرة الأم على الأب؛ صار الوقتُ اليومَ من الضغط بحيث بات التفرغ لقراءة كتب يتألف الواحد منها من مئات أو آلاف الصفحات ضرباً من الممارسة التي قد تجعل صاحبها مخلوقاً من فصيلة أهل الكهف؛ «عصرُ النظريات الكبرى بصدد التولي إلى غير رجعة»، يقال لنا، والثورة الرقمية بقدر ما تُمدُّ الكتابة الآن بأسندة ووسائل للفران تجعلها في الآن نفسه من الوفرة بحيث تتحو بها نحو الابتدال؛ عصرُ الكتابة باعتبارها حدثاً استثنائياً

والكاتب بوصفه فرداً استثنائياً في الجماعة يحظى بوضع اعتباري خاص ومتميز هو الآخر بصدد التولي. هل هذا مؤشر انحطاط أم هو انبعاث جديد للأنثوية ينتقل معه الفن إلى دورة أخرى؟" (أسليم، 2007)

الخاتمة:

توصل البحث إلى عددٍ من النتائج، أهمها:

- فَرَادَة العنوان وتكونه من كلمة واحدة يوحي بمحاولة الأنثى السيطرة بمفردها على الكتابة واللغة، ومن ثم على النص والمجتمع، وهي ليست البداية، ولكنها عودة إلى عالم قد عرفته من قبل.

- القصة عبارة عن مجموعة من الصراعات المحتدمة، على مستوى اللغة، وعلى مستوى الشخصيات، وحتى صراع المخلوقات على الأرض. وهذا الصراع ناتج عن قصدية السارد إلى خلخلة النظام القائم الذي يسود فيه الذكر، في محاولة لتغيير هذا النظام الاجتماعي والثقافي المعقد وتأنيثه، وليس من السهل زعزعة إلا عن طريق خلق مثل هذه الصراعات.

- يقتصر زمان الحدث في القصة على الزمان الذي قضته (عائشة)، وبمجيئها وأخذها الكتب، والانصراف والعودة إلى المكان الذي جاءت منه. إلا أن هناك امتدادات للزمان داخل القصة، وانحرافات الزمان في قصة عودة نوعان: أحدهما: اتساع السرد وامتداده عن طريق انحرافات الزمان إلى الماضي. والانحراف الزماني الآخر يتمثل في تشظي الزمان داخل الذاكرة (الذكريات).

- الزمن الماضي يغلب على القصة، حتى إنه لا وجود للزمنين الآخرين، حتى الأفعال المضارعة يقلبها السرد إلى الماضي بحروف القلب. أما المستقبل فيغيب تماماً إلا في فعلين اثنين يحددان مستقبل الأنثى.

- في قصة "عودة" يتبع المكان الذاكرة؛ إذ القصة في معظمها توارد ذكريات الماضي؛ مما نتج عنه كثير من انحرافات المكان وتشظيه؛ تحكي حالة من التمزق والتشظي الذي تعيشه الذاكرة/ الأنثى.

- تأنيث اللغة هو السمة الغالبة على النص، وكذلك تأنيث النص عن طريق تأنيث الزمان والمكان، وإعطاء الشخصيات المؤنثة الأدوار المحورية في القصة.

- تعيش الأنثى حالة بين مقاومة الذكر، والهرب من سلطته وذكرياته.

- تحضر الأنثى في نص (عودة) بذاتٍ منشطرة، بين (أنا) التي تمثل حالة وعي الأنثى بذاتها وواقعها، كما تمثل

مسحوقة في كنف الرجل، وإشارة إلى نساء كثيرات ما زلنا غائبات أو مغيبات في العصر الحاضر.

حضور الأنثى في النص والواقع. و(هي) التي تمثل حالة من لاوعي الأنثى، و(هي) إشارة إلى الماضي الذي عاشته الأنثى

المصادر والمراجع

- بيروت: مؤسسة نوفل. ص 650/1.
- سلون، ر. (1991). النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، ط 1، القاهرة: دار الفكر. ص 217.
- سوييف، أ. (1996). زينة الحياة، القاهرة: دار الهلال. ص 150-162.
- شعبان، ب. (1999). مائة عام من الرواية النسائية العربية، بيروت: دار الآداب. ص 26.
- عبد، ج. (2005). ما وراء السرد. ما وراء الرواية، ط 1 بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة. ص 23، 25.
- الغذامي، ع. (2006). المرأة واللغة، ط 3 الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي. ص 11، 222، 47، 232، 8.
- القرشي، ر. (2008). النسوية: قراءة في الخلفية المعرفية لخطاب المرأة في الغرب، ط 1 المكلا. اليمن: دار حضرموت للدراسات والنشر. ص 64.
- لحمداني، ح. (1991). بنية النص السرد، ط 1 الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي. ص 74.
- الماضي، ش. (2008). أنماط الرواية العربية الجديدة، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. ص 15.
- مرتاض، ع. (1990). في نظرية الرواية، الكويت: عالم المعرفة. ص 148، و ص 175.

- ابن منظور، م. (1414). لسان العرب، ط 3 بيروت: دار صادر. 315/3.
- أسليم، م. (2007). الكتابة: الذكورة والأنوثة، مجلة شعريات، ع (2). ص 57.
- بحراوي، ح. (1990). بنية النص الروائي، ط 1 الدار البيضاء: منشورات المركز الثقافي العربي. ص 30.
- بلعابد، ع. (2008). عتبات (جبرار جينيت من النص إلى المناص)، ط 1 بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون. ص 83، 84-38.
- توامة، ع. (1994). زمن الفعل في اللغة العربية قرائنه وجهاته، الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية. ص 1.
- تودوروف، س. (2002). مفهوم الأدب، ترجمة: عبود كاسوكة، دمشق: منشورات وزارة الثقافة. ص 151.
- حسان، ت. (1980). مناهج البحث في اللغة، الدار البيضاء: دار الثقافة. ص 245.
- درمش، ب. (2007). عتبات النص، جدة: مجلة علامات، النادي الأدبي الثقافي ج 61، مج 16. ص 39.
- زيادة، م. (1982). الأعمال الكاملة، جمع وتحقيق سلمى الكزبري،

Feminism: "Byond the text (Odeh LiAhdaf Souif)

Alawi A. Al-Malgami*

ABSTRACT

Ahdaf Souif in the story ("Odah") has tried to feminize everything (language, text, society). By careful analysis beyond the surface structure of the text to the deep structure; clear indications of text structures drafted by the female in a state of fragmentation and the presence of the feminization starting from the title dominant with its femininity, which refers to the place and the authority being stolen. Despite this fragmentation, the female was present in the text; and that is by the feminization of the language down to the feminization of text, thus language becomes feminized concerning female writer, and the text is also feminine.

Keywords: Meta Fiction, New Narrative, Feminism.

* Department of Arabic Language, Arts Faculty, Suhaj University, Eypet. Received on 27/01/2016 and Accepted for Publication on 09/04/2016.