مغامرة ميتاروائية في روايتَي «امرأتان في امرأة» لنوال السعداوي و«بازي آخرِ بانو» لبلقيس سليماني

أكرم حبيبي بردبري[1*]
د. حسين ميرزايي نيا[2**]
د. أحمد رضا صاعدي[3**]

تاريخ الاستلام ٢٠٢٤/٣/٣١
تاريخ القبول ٢٠٢٤/٥/١

الملخّص

تميّـزت الروايـة -كجنـس أدبـي- بخصائـص متفـرّدة كثيـرة، اسـتثمرتها المـرأة لخلـق عالـم خـاصّ بنفسـها، وحاولـت عبرهـا أن تعـزّز مكانتهـا مـن حيّـز الهامـش إلى حيّـز المركـز. هدفـت هـذه الدراسـة للإحاطـة بالأطـر

١- طالبة الدكتوراه في قسم اللغة العربية وآدابها، كلية اللغات الأجنبية، جامعة إصفهان، إيران.
٢- أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية وآدابها، كلية اللغات الأجنبية، جامعة إصفهان، إيران
(الكاتب المسؤول) h.mirzaieniya@fgn.ui.ac.ir
٣- أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية وآدابها، كلية اللغات الأجنبية، جامعة إصفهان، إيران.

والتجارب النسائيّة التي دفعت السرد المعاصر نحو وعي الذات والتنحّي عن الأساليب التقليديّة، فانتقل الروائي من سرد العالم إلى سرد السرد، ومن الرواية إلى الميتاروائي، وقام الروائيون طيلة العصور الأدبيّة -عبر توظيف السرد الميتاروائي- باستخدام عدّة آليات ومؤشرات التي يخلقون من خلالها النظم الروائي والجماليّة الأدبيّة، من هذه الآليات يمكن الإشارة إلى مايلي: احتكاك العالم المتخيل بالواقع، وتمازج الرواية بالنقد، تماهي الكاتب في شخصية الرواية البطلة، انعكاس سيرة الكاتب الذاتيّة والتركيز على ثقافة مجتمعه في النصّ الروائيّ، إذًا تُلقي هذه المقالة الضوءَ على دراسة مقارنة في تطبيق ملامح الميتاروائي في روايتَي (بازي آخر بانو) لبلقيس سليماني و(امرأتان في امرأة) لنوال السعداوي. اعتمدت هذه المقالة المنهج الوصفيّ-التحليليّ في الكشف والتنقيب، وفي نهاية المطاف توصّلت المقالة إلى أنّ: توظيف تقنية الميتاروائي يؤثّر على المضمون الروائي وطريقة تقديم الرواية، كما أنّه يكسب الرواية جماليّة أدبيّة ويسعف الروائي في كشف آرائه وإيدئولوجيته من خلال اللعب بمكونات الرواية الخارجيّة والداخليّة.

الإشكالية التي تطرح لمعالجة نقاط هذا البحث هي: ما هي ملامح الميتاروائية في الروايتَين المذكورتين وكيف تجسّدت هذه الثيمات الميتاقصيّة في الروايتَين وأثّرت عليهما؟

الكلمات المفتاحيّة: المقارنة، الرواية، الميتاروائي، امرأتان في امرأة، بازي آخر بانو

١-المقدّمة

يسعى كلّ روائي إلى إبداع أدب ذي مستوٍ أدبيّ عالٍ، لذا يستثمر طرقا وتقنيات مختلفة، كما أنّ محطات خطاب ما بعد الحداثة مهّدت الأرضيّة الفكرية لإحداث تغييرات جذريّة في الخطاب الروائي المعاصر، ابتعدت الرواية بهذه الصورة عن طبيعتها الجافّة والناقدة عن الواقع مباشرة، وإنّما أصبحت خطابًا في خطابٍ جديد وسردًا في سرد جديد لتمارس نقدًا للخطاب الأدبيّ نفسه ولتدلّ على تزامنها مع المسارات الجديدة وخضوعِها أمام قوانين وثقافات العصر الجديد، إذًا أصبحت الرواية مرآةً انثالت على شاشتها مواصفات كلّ عصر عاشت فيه، هذا ما اصطلح عليه الميتاروائي (Metafiction)، «ولم يعد الخطاب الميتاسرديّ أو الميتاقص اليوم مجرّدَ تضمين أو تداخل للنصوص السرديّة، بل يتخذ عدّة أشكال تتعلّق بالتناص والنصّ الموازي والعتبات والبناء السردي والخطاب النقدي...وتعدّد السراد والرواة، وميتاسرد الشخصيّة... وتجسيد قلق الكتابة»(حمداوي، لاتا، ص٦-٥). يركّز الروائي في الميتاسرد على رسم أفكاره وهواجسه الفرديّة والاجتماعيّة؛ لأنّ "الميتاروائية تهيمن في كتابات جيل من الروائيّين يستشعر أكثر من غيره فداحة أزمة المجتمع، فالعصر يتسم بعدم الاطمئنان وعدم الاستقرار والأمن، والشك في كلّ شيء، فتأتي الرواية مع هؤلاء لتعكس روح هذا العصر من خلال روح جديدة" (يقطين، ٢٠١٠م، ١٧٤)، من هنا أتت فكرة هذه المقالة في تطبيق ملامح الميتاسرد وأشكال حضورها في روايتَي (بازي آخربانو) لبلقيس سليماني و(امرأتان في امرأة) لنوال السعداوي، وهكذا فإنّ نسق البحث بحسب الهدف الرئيس والأهداف الجزئية، فالهدف الرئيس هو دراسة الميتاسرد في الروايتَين المذكورتَين، وأمّا الأهداف الجزئيّة فهي: دراسة آليات الميتاسرد في طوايا الروايتَين وتبيين كيفيّة تأثير المضمون الروائيّ على انتقاء نوعيّة هذه الآليات ومدى سيلان هذه الملامح الميتاسرديّة في الروايتَين وكيفيّة توظيفها لتصوير هواجس

وايدئولوجيّة الكاتبتَين. تستدعي هاتان الروايتان فعاليّةَ القارئ الناقد وتقودنا إلى قراءة هادفة تختلف عن القراءة السطحيّة. تناولنا هذا المقالَ وفقًا للمهنج الوصفيّ-التطبيقيّ، حيث تطرق بداية إلى المحور النظريّ ثمّ إلى دراسة الروايتَين على ضوء هذه النقنيّة الأدبيّة.

١-١-أسئلة البحث

١.ماهي مظاهر الميتاروائي في الروايتين؟ ٢. كيف أثّرت تقنيّة الميتاسرد على الروايتَين وطريقة تقديم المفاهيم؟ ٣.هل تباينت طريقة الكاتبتَين في توظيف هذه التقنية في روايتيهما؟

١-٢-فرضيات البحث

استغلت نوال السعداوي وبلقيس سليماني آليات الميتاسرد في روايتيهما، حيث تمّ هذا الأمر في الامنزاج بين السرد والنقد، وانعكاس السيرة الذاتية وثقافة مجتمع الكاتبتَين، وتعدّد الرواة عبر السرد البوليفونيّ، لم يقتصر اغتنام هذه التقنيّة على عتبات الرواية الداخليّة فحسب، وإنّما فضّ الميتاسرد أقفالَ الرواية وحبر عتبات الرواية الخارجيّة بقلمه السحري. كما أنّ هناك أوجه تشابه وتباين لدى الكاتبتَين في استثمار تقنية الميتاسرد.

١-٣-خلفية البحث

هناك دراسات تطرّقت إلى الميتاسرد وملامحه، منها:

-مقالة معنونة بـ (الميتاروائيّ ومؤشّراته في رواية لعبة النسيان لمحمد

برادة: دراسة سرديّة نقديّة) لشهرام دلشاد (سنة١٤٠٠ش): كرس الكاتب همّه في هذا المقال على دراسة الميتاروائيّ وآليّاته في رواية لعبة النسيان، وحاول كشف مؤشّرات الميتاروائيّ وكيفيّة تطبيقها في هذه الرواية، لذا ألقى الضوءَ على كيفيّة احتكاك المتخيَّل بالواقع، واندماج الكاتب في الشخصيّة البطلة وانعكاس السيرة الذاتيّة في الرواية المذكورة.

-مقالة (الميتاسرد في رواية ساق البامبو لسعود السنعوسي) للباحثة إلهام عبد الوهاب عبد القادر (سنة ٢٠٢٣م): صبّت الكاتبةُ همّها على تناول مفهوم الميتاسرد وتعدديّة المصطلح، ثمّ عالجت مؤشّرات هذه التقنيّة في الرواية المشارة إليها، فتناولت العتبات الروائيّة نحو: العنوان واسم المؤلّف وعتبة التصدير وعتبة الإهداء عبر الميتاروائيّ، ثمّ ركّزت على دراسة ميتاسرد الشخصيّات ولاسيّما شخصيّة الرواية البطلة.

-مقالة (دراسة ملامح الميتاسرد في رواية عزازيل ليوسف زيدان) للباحثة رجاء أبوعلي (سنة ٢٠٢٢م): كما يبدو من عنوان المقالة هدفَ البحثُ إلى استكشاف الأشكال الميتاسرديّة في الرواية المذكورة من خلال تحليل نصّها الروائيّ، ومن النتائج التي توصّلت الكاتبةُ إليها هو أنّ أسلوب الميتاسرد في هذه الرواية يترائى عبر: مظاهر مثل: الإشارة إلى الكتابة، تمرّد الشخصيّات على المؤلّف، كسر التتابع الزمنيّ.

-مقالة (تمثلات الميتاشخصيّة في رواية طقس لأمير تاج السر) للباحث حسين طرفي عليوي (سنة ٢٠٢٣م): أراد الكاتب في هذا البحث للوصول إلى الأهداف التالية: وظائف الشخصيّة في رواية طقس، أنواع الشخصية، ودور الميتاشخصيّة في إغناء وإثراء الرواية، وكان ذلك هذا وفقًا للأسلوب الميتاسرديّ.

-رسالة (شعريّة الميتاسرد في رواية أنثى السراب لواسيني الأعرج)

للباحث إدير حسينة (سن ٢٠٢٠م): سلّط الكاتبُ اهتمامَه على المحور النظريّ وتعريف الميتاسرد، بعد ذلك خاضَ في تطبيق تقنيّة الميتاسرد في الرواية المذكورة، وهكذا درس إقحام الكاتب داخل الرواية واحتكاك الإيهام بالواقع والتناص، وثمّ تناول العلاقة المتكونة بين الميتاسرد والعناصر الروائيّة، وفي نهاية المطاف توّصل إلى خروج واسيني الأعرج عن المألوف إلى الجديد والتحديث في روايته عبر توظيف تقنيّة الميتاسرد.

-كتاب تحت عنوان (الميتاقص في الرواية العربيّة: مرايا السرد النرجسيّ لمحمّد حمد (سنة ٢٠١١م): درس الكاتب الميتاسرد من جهة التعريف وإشكاليّة المصطلح وظواهره في الأدب العربيّ، وذلك عبر دراسة العتبات الخارجيّة والداخليّة الروائيّة.

أمّا في ما يخصّ هذه المقالة، فقد تبيّنَ بعد بحث طويل في الكتب والمجلات والمواقع الإنترنتية-وعلى حدّ علمنا- أنّه لم تتمّ دراسة الميتاسرد في رواية امرأتان في امرأة، ورواية بازي آخر بانو بصورة مقارنة أو غيرها، لذا تعدّ هذه الدراسة بحثًا جديدًا وتمتاز عن غيرها من الدراسات التي عالجت الروايتَين في أنّها ألقت الضوء على موضوع جديد في الروايتَين لم يتمّ درسُه حتّى الآن.

٢-رواية امرأتان في امرأة

كُتبت هذه الرواية سنة ١٩٧٥م، تطرقت نوال في هذه الرواية إلى سرد السلطة الذكورية في المجتمع النسويّ وآلام المرأة النفسيّة التي تؤدّي إلى انشطار شخصيّة المرأة، تمّ ذلك عبر شخصيّة الرواية الرئيسة بهية وهي بنت في الثامنة عشرة من عمرها، بهيّة طالبة في كليّة الطبّ وأبوها من المشاهير وموظّف في الدائرة الصحيّة، لكنّها لا تمتلك خيارًا في حياتها، هذا الأمر أدّى إلى اختلاف بينها وبين أسرتها ممّا أدّ إلى انشطار شخصيّتها. يتمثّل هذا التناقض في القبول والرفض، القناعة وعدمها،

الخضوع وعدمه، فتحاول بهية أن تكسر قيود المجتمع وإثبات نفسها وإثبات أنّها ليست خاضعةً كسائر النساء في المجتمع.

٣-رواية بازي آخر بانو

نُشرت في سنة ١٣٩٠ش، لقد تصدّت بلقيس سليماني في روايتها هذه لمشاكل المرأة مرة أخرى، حيث تناولت القضية عبر «كَلْبانو» شخصيّة الرواية البطلة التي جذبت القلوب بسبب أناقتها وجمالها وذكائها. طلب حيدر (ابنُ عم أب كَلْبانو) يدَها للزواج، لكنّها لم توافق على طلبه؛ لأنّها لم تجده مناسبًا للزواج منها، أمّا حيدر فلم يقنط، بل كانت تجاويف الأمل لا تزال باقية في قلبه، لذا تطوّع للخدمة العسكريّة كي يلفت انتباهها، قُبض على حيدر في الحرب وأُخذ أسيرًا. من جانب آخر تعلّق قلبُ كلبانو بسعيد الذي كان معلّمًا في قريتها، ذهب سعيد إلى طهران كي يأتي برفقة أسرته ليخطبَ كلبانو، لكنّه لم يعد أبدًا، من جهة أخرى أمّ كلبانو أجبرتها على الزواج من «رهامي» الذي كان متزوجًا وكبيرًا في السن، أنجبت كلبانو منه ولدًا، لكنّها سُجنت بعد مدّة لأسباب مجهولة والمؤامرة والمكيدة عليها. حينما كانت كلبانو تمضي أيامًا صعبةً في السجن أخذ زوجها ابنَهما وتوجّه إلى زوجته الأولى. بعد خروجها من السجن واصلت كلبانو دراستَها في جامعة طهران وأصبحت أستاذة فلسفة. بحثت عن ابنها طويلًا وحينما عرفت الحقيقة وأنّ ابنها يعيش مع ضرّتها في رغد وراحة في خارج البلد أبَتْ أن تكدّر راحتَه وتركه على حاله.

٤-المرأة وهواجسها في الروايتَين

يضاهي موضوعا الروايتَين المذكورتَين بعضهما البعض، حيث تطرّقتا إلى المرأة وقضاياها ومساواتها مع الرجل. تناولت نوال في روايتها (امرأتان

في امرأة) قضايا الذات الأنثويّ، ولا سيّما تحرير المرأة من الناحية الثقافيّة والاجتماعيّة والسياسيّة. كانت نوال ترفض تسلّطَ الرجل الذي فُرض على المرأة، كما كانت شديدة الانتقاد للمجتمع ونظرته إلى مكانة المرأة وبالتالي قلّ اختلاطُها بالمجتمع وكثُرت في أعمالها مطالبتُها بحقوق المرأة وتحريرها من العبوديّة، وقد سُجنت في سجن النساء بالقناطر وهي في الخمسين من عمرها (السعداوي، ٢٠١٧م، ص ٢١). يعود سبب ذلك إلى أرائها ومؤلّفاتها التي عبّرت عن أفكارها الناقدة حول موقف المرأة في المجتمع العربيّ وانتقادها لجاهليةِ المجتمع التي تؤدّي إلى تقويض حقوقها، تقول نوال عن هذا االأمر «بعد أن خرجت من السجن كان أمامي طريقان؛ طريق الأمن والرخاء والحصول على الجائزة ولقب الكاتبة الكبيرة، أو الطريق الصعب الآخر الذي قادني إلى السجن من قبل، واخترت الطريق الثاني» (السعداوي، ٢٠١٧م، ص١٥). كذلك بلقيس سليماني تمكّنت من تصوير مشاكل وصعوبات حياة المرأة في المناطق الريفيّة والحضريّة في روايتها هذه،حيث تُصوِّرُ جميعَ أنواع العنف ضدّ المرأة ومعاناتها في المجتمع؛ فنراها تصدّت لمسألة الهويّة الأنثويّة وأزمتها وتدميرها في المجتمع الذكوريّ، كما ارتبطت روايتها بالقضايا التأريخية والاجتماعية وحاولت جذب انتباه القارئ إلى هذه القضايا.

٥-الميتاسرديّة

بعد ظهور ما بعد الحداثة اتجّه النقادُ والأدباءُ إلى كتابة القصص بأسلوب جديد. يُعدُّ الميتاسرد أحد هذه الأساليب الحديثة، والميتاسرد أو ماوراء السرد هو «السرد الذي يبرز فيه السارد عن وعي زيفَ وأديّةَ العمل بالتهكّم من بالانحراف عن التشريعات الروائية وتقانات السرد، وتعرف ليندا هيتشيون الميتاسرد أو الميتافكشن أو السرد الماورائي بأنّه رواية عن رواية تتضمّن تعليقها على سردها وهويتها. ويعدّ القصّ

الماورائي نوعًا من الكتابة السرديّة التي تختبر أنظمتها الروائية وطرق ابتداعها والأساليب التي تمّ توظيفها لتشكيل واقعها الافتراضيّ، كما أنّها ليست جنسًا أدبيًا، بل هي نزوع يتولّد من داخل الرواية، وكالنظر في المرآة يعكس الميتافكشن إجراءات البناء التخييلي وقد يهدمه» (أحمد عادل غازي محمود، ٢٠٢١م، ص٢٩٠) الميتاسرد خطاب يصف العمليّة الإبداعيّة نظريّة ونقدًا، ويعُنى هذا الخطاب الوصفيّ برصد عوالم الكتابة الحقيقيّة والافتراضيّة والتخييليّة وتأكيد صعوبات الحرفة السرديّة، ورصد انشغالات المؤلّفين السرّاد، وتبيان هواجسهم الشعوريّة واللاشعوريّة، ولا سيما المتعلّقة بالأدب وماهيّته ووظيفته، واستعراض المشاكل التي يواجهها المبدعون وكتّاب السرديّات بشكل عام، بمعنى أنّ الخطاب الميتاسرديّ يحقّق وظيفة ميتالغويّة، أو وظيفة وصفيّة تهدف إلى شرح الإبداع تمظهرًا ونشأةً وتكوينًا، وتفسير آليّاته وتقنيّاته الفنيّة والجماليّة قبل الإبداع واثنائه وبعد الانتهاء منه (خالد صكبان، ٢٠١٩م، ص١٣٢).

تقف وراء ظاهرة الميتاسرد مقصدية المبدع ووعيه بالكتابة السرديّة «التي تكبر في بؤرة وعيه لتتشظّى في عالم لاوعي المتلقّي من خلال توظيف بعض الأدوات السرديّة التي تكشف خدع النصّ الكامنة بين بنياته الدقيقة، والذي يكون بالحديث عن الكتابة وهمومها وتحدّياتها داخل فضاء الرواية، ويمتاز النصّ الميتاسرديّ بمعجمه الذي يشير دائمًا إلى وجود الأقلام والأوراق، أو مسودّات لبعض العبارات والنصوص، أو لشخصيّات بعض الأعمال الأدبيّة وغيرها في ما يخصّ الهمّ الإبداعي» (الرواجفة، ٢٠١٨م، ص٥٦). الميتاقص يعني نوعًا من النصوص القصصيّة حيث يقوم الوعي الذاتيّ، بشكل منتظم، بالإحالة إلى مكانتها كصنعة أدبيّة من أجل طرح أسئلة حول العلاقة القائمة بين القصّ والواقع، هو انعكاس ذاتيّ للكاتب الناقد، في نصوص قصصيّة تحيل إلى وضعيّتها القصيّة وإجراءاتها التعبيريّة، هو نصّ نقديّ داخل سياق قصصيّ (حمد، ٢٠١١م، ص٩)، إذًا تتصف الرواية الميتا السرديّة بملامح وخصائص معيّنة.

٥-١-أهمّ مظاهر الميتاسرد في الروايتَين

للرواية الميتاسرديّة مواصفات خاصّة «وممّا يجدر ذكره أنّ التقنيات الكتابيّة التي نلحظها في الروايات ما بعد الحداثة، لا تحدث قطيعة حقيقة مع تلك التي طوّرها كتابُ الحداثة كالتبئير المتعدّد، والمنظورات المتجاوزة، والمنولوج الداخليّ....غير أنّها لا تستعمل في الوقت نفسه بالطريقة ذاتها التي نراها في روايات الحداثة، فالعمليّة السرديّة في قصّ ما بعد الحداثة، لا تتمّ -مثلًا- على تزمتّ أو انكفاء على وعي الشخصية بصورة كليّة»(أحمد، خريس، ٢٠٠١م، ص٨٤ وفي ما يلي نتطرق إلى أهمّ مظاهر الميتاسرد التي تمثلت في الروايتَين عبر تقديم نماذج تطبيقيّة.
برز الميتاقص النسويّ بقوّة في الروايتَين، لقد أكسب حضورُ المرأة وهيمنتُها رواياتِ نوال وبلقيس أهميّةً فائقة، لم تتعامل الروائيتان مع المرأة كشخصية معبّرة عن الاحتجاج والمطالبة بحقوقها عبر الكلام، وإنّما مع المرأة المقدام التي تحمل عبء المسؤوليّة وتتطوّع لأجل الدفاع عن حقوقها عبر التفيذ والعمل، ويهدف الميتاقص النسوي في الروايتَين إلى هيمنة صوت المرأة ونضالها ومعركتها ومعارضة المجتمع الذكوري؛ فالميتاقص أداة من أدوات كثيرة يمكن للكتابة النسويّة أن تتبنّاها، لكنّه يتميّز بكونه وسيلة تتيح المجال لرؤية النقد من خلال القصّ والتعبير عن الوعي الذاتيّ للكاتب من خلال عمله (حمد، ٢٠١١م، ص٨٧). خاضت نوال سعداوي وبلقيس سليماني أهم الآليّات الميتاسردية لأجل ترسيخ أفكارهما في كيان قرّاء رواياتهما خاصّة، والمجتمع العربي والفارسيّ عامّة، وتتجلى تقنيّة الميتاسرد في الروايتَين من خلال عدّة عناصر، وهي: الميتاشخصيّة، طريقة السرد والبوليفونيّة، المفارقة الزمنيّة، الميتاروائي والجنس الأدبيّ، الميتاروائي وعتبة اسم الكاتب.

٥-٢-الميتاشخصية في الروايتَين

تعدّ الشخصيّة أهمّ العناصر الروائيّة، لم تنتقِ الكاتبتان شخصيّات روايتيهما عشوائيًّا، بل أرادتا إيصال معان مهمّة، لا سيّما إنّهما تنالوتا شخصيّة الرواية البطلة كي تلفّا كيانها وذاتها بمعانيهما الناقدة، في الميتا الروائيّ «يتداخل الوعي بالتركيب بما يسمّى الكتابة النرجسيّة؛ لأنّ السرد هنا يرى صورته كمادّة للحكي، وغالبا ما تحضر فيه شخصيّة الكاتب كعامل مكوّن للسرد... ونرى شخصيّة الكاتب تتوحّد مع شخصيّة الراوي، وتشهد ولادة الشخصيّات المختلفة... وكلّها اجتمعت لتطرح وعيًا نقديًّا وجماليًّا لتقانة الميتاقص» (النية، ٢٠١٩م، ص٧)، وصرّحتا بصورة مباشرة أو غير مباشرة أنّ دور المرأة لا يقتصر على الأعمال المنزليّة والزواج وتدبير أمور زوجها والطبخ ورعاية الأطفال، بل على المرأة أن تدرس وتترقى وتتخذ تدابير حازمة بنفسها مما لا يسوّغ للآخرين أن يحجروا عليها التقدّم وقراراتها. ف«يتداخل الوعي بالتركيب بما يسمّى الكتابة النرجسيّة... وغالبًا ما تحضر شخصيّة الكاتب كعامل مكوّن للسرد، لذلك فإنّ هذا التوجه يطمح لأن يكون سردًا نرجسيًّا يعي نرجسيّته، ويحاول أن يتيح الفرصة أمام الكاتب لتقمّص دور الناقد..... ليطرح وعيًا نقديًّا وجماليًّا لتقانة الميتاقص» (النية، ٢٠١٩م، ص٧) بهذه الصورة تعزّز الميتا سرديّة حضور الكاتبة في طيّات الرواية.

ثمّة امرأتان في التكوين النفسيّ لبهية شاهين، إحداهما خاضعة للأعراف والتقاليد والأسرة والمجتمع، والأخرى طاغية على الأعراف وبالغة في العصيان، ظهرت بوادر هذه الحالة لديها حينما بلغت الثامنة عشر من عمرها، فقادها هذا الأمر إلى التمرّد على ما رسمه الآخرون لها لكونها امرأة مستسلمة، حاولت تجاوز كونها امرأتَين في امرأة والانتقال إلى كونها امرأة واحدة في جسد واحد، لم يكن التغلّب على الانقسام سهلًا لها، ولا تحقيق الوحدة ميسورًا، فلا زالت الأعراف والنواميس الاجتماعيّة والعائليّة مسيطرة عليها، وتشعر بالخوف والعجز، إلّا أنّ

لقاءها بـ (سليم إبراهيم) جعلها تخنق امرأة الثقافة السائدة «تقدّم نحو أحدهم، ووضع الحديد حول معصميها.. عيناها تسبقان قدميها تبحثان بين الوجوه عن الوجه النحليل.. وحين رأته أمامها صاحت بصوت فرح.. سليم» (السعداوي، ١٩٩٨م، ص ١٤١)، وتستبدل بها امرأة طاغيّة، إذًا انتقلت من العبوديّة إلى الحريّة، وتحرّرت من علاقات فرضت عليها «رغبة كامنة في جسدها قديمة منذ الطفولة منذ أن أصبح لها جسد خاصّ منفصل عن الكون، رغبة ملحة... أن يذوب إلى آخر ذرّة، أن تتحرّر...كالروح.. في أيّ مكان وأيّ زمان بغير قيود تشدّها إلى الأرض، رغبة في الحريّة» (المصدر نفسه، ص٩٣-٩٢)، هذه هي لفحات الميتا سرد النقدي الذي فضّ بكارة الرواية النصيّة لتفسّر إيدلوجيا الكاتبة في عالم متروح بين الخيال والواقع؛ لأنّه «يمكن تفسير ظاهرة ماوراء الرواية بالرؤى التخيليّة المعقدة التي يمتلكها الأديب عن الظواهر الاجتماعيّة والدينيّة والكونيّة المختلفة أو القلق النفسيّ اتجاهها أو الإيدئولوجيّة التي يخضع لها الأديب فتسهم بشكل أو بآخر في بنية النصّ بأشكال ينصهر فيها الحقيقيّ في اللاحقيقي، والمتوقّع في اللامتوقّع، لذا يظهر النص بنية تركيبية من البنى المعرفيّة المتراكمة، فيصدم القارئ بآليات تشكيليّة وتقنيّات سرديته»(السلطاني، ٢٠١٠م، ص٣-٤). تعرّضت بهية إلى عاهة نفسيّة داخليّة منذ الطفولة المبكّرة، فجسدها الذي طالما حلمت باستقلاله وفرادته فشل في أداء وظائفه وطمست رغباته وتوارت خلف هواجس الخوف «لم تكن لها رغبة...منذ ذلك اليوم الذي ضربتها أمّها على يدها (كانت في الثالثة من عمرها)...بمعنى آخر لم تكن تدرك أنّها أنثى، وسليم في نظرها لم يكن ذَكَرًا.كانت ترى في عينيه صورة نفسها الحقيقية «(السعداوي،١٩٩٨م، ص١٠٩).عاشت بهية سلسلة من ردود الأفعال التي قادت إلى تهديم الجانب الطبيعيّ من جسدها، وجعلتها الأعراف المندرسة تجاه المرأة ترفض رفضًا تامًّا لكلّ شيء في المجتمع، وللتعويض عن هذا كانت تسترجل وتقوم بمحاكاة الرجال في مشيتهم وملبسهم، فكأنّ التخلّص من الثقافة الجاهليّة نحو

المرأة والبنت يتحقّق لها بالامتثال والمحاكاة للرجل «بقدمين ثابتتَين سارت في الشارع، ترتدي بلوزتها البيضاء وبنطلونها الأسود، تدبّ على الأرض بقوة.. خطواتها واسعة سريعة كخطوات الشاب الرياضيّ، وحذاؤها منخفض بغير كعب، وشعرها الأسود القصير متناثر فوق أذنيها» (المصدر نفسه، ص١١٧)، لكن بهيّة خسرت ولم تفلح في تأكيد ذاتها بهذه الصورة، فـ»لا هويّة لامرأة تريد تأكيد ذاتها بمماثلة الرجل، ولا كينونة لأنثى تتوّهم مشابهة الذكر، فالتميّز يحقّقه الاختلاف والاتصال بالطباع الأصليّة، وليس في تحريفها، ويحصل ذلك بإغناء الذات وإثرائها، وليس باختزالها إلى مثيل» (إبراهيم، ٢٠١١م، ص٢٢٧) فلا هي قادرة على قطع صلة مع عالمٍ أورثَها ثقافة الخوف والإحساس بالدونيّة (المحاكاة بالرجال)، ولا متمكنّة من الانتماء إلى عالم يكفل أنوثتها الإنسانية؛ فما دامت أفكار جاهليّة تستحوذ على العقول حول المرأة وجسدها لن تتمكّن المرأة من تحقيق ذاتها وهويتها الأنثويّة، عندما تعرّفت بهية على سليم في أفق حياتها الرتيبة الخاملة اندفعت بلا تردد إلى الاتصال بالعالم الذي تحلم به وتزامن تمرّدها الفرديّ مع تمرّد جماعيّ أنثويّ، فألقى القبض عليها ممّا أدّى إلى منعها من الدراسة من قبل أسرتها وإجبارها على الزواج «اجتمع رجال العائلة الكبيرة...الواحد منهم.. يقول بصوت خشن رزين: أنا رأيي أن نخرجها من الجامعة، الجامعة مفسدة لأخلاق البنات، ويردّ الآخر: أنا رأيي أن نزوّجها بأسرع ما يمكن.. ردّ الآخر: أنا رأيي أن نفعل الاثنين معًا»(السعداوي، ١٩٩٨م، ص١٠٧)، لكن أدّت شرارة التمرّد على الثقافة السائدة الأبويّة إلى اندلاع لهيب في وعيها، حيث غادرت بيت زوجها إلى الشارع «صفعها على وجهها..ظلّت جالسة في مقعدها.. ينام، وارتفع شخيره بعد فترة.. تسلّلت على أطراف أصابعها إلى الشارع.. تذكّرت أنّ الصباح هو الصبيحة، وأنّ الفضيحة تنتظر أسرتها، وأنّ أباها.. يشتمّ رائحة الدم.. وينتشر أفراد الأسرة في بيت العروس يبحثون بلا جدوى عن شرفهم غير الموجود» (المصدر نفسه، ص١١٤)، فاقتيدت أسيرة مرة أخرى، مهما حاولت بهيّة

أن تُفهم أسرتها لكنّها لم تجد أذنًا صاغيّة وأصبحت كمن يؤذّن في مالطا، كانت عائلتها مصدر متاعبها ومشاكلها؛ لأنّها لم تتصرف معها كما تستدعي ذات البنت والمرأة، منذ صغرها كبتت رغباتها ونزعاتها ممّا دفعها إلى تنحيّها عن ذاتها الأنثويّة، حيث أوصلتها هذه الفلسفات إلى جنون وساقتها إلى الهروب عن ذاتها ولم تفهم عائلتها أنّ الطين سيزداد بلّة، ف»ثمّة موانع متعاقبة تكبح تفتّح هويّة المرأة تبدأ من مؤسّسة الأسرة، وتنتهي بمؤسّسة السلطة» (إبراهيم، ٢٠١١م، ص٢٢٧).

ركزت بلقيس سليماني كذلك على «كلبانو» الشخصيّة البطلة في الرواية، مع أنّها تعاملت مع بقيّة الشخصيّات برحابة صدر –لا سيّما عبر السرد البوليفوني- لكنّها انصهرت في بوتقة ذات الشخصية الرئيسة لترسم على شاشة الرواية ايديولوجيّتها عن المرأة ودنياها، كما أنّ أيقونة هذه البطلة أصبحت رمزًا وعتبة نصيّة لحركة الأحداث الروائيّة أمام أرشيف عيون المتلقي منذ رؤيته غلاف الرواية إيّاه. عزلت أم كلبانو بنتها عن الدراسة وزوّجوها بإبراهيم على كرهٍ منها، (كلبانو) تركت بعد زواجها بيت زوجها وعادت إلى أمّها، لكنّ الأم طردتها ولم تحمِها «مادرم ازپشت دخل بيرون مى آيد..از همون راهى كه اومدى برمى گردى، من دختر ندادم كه پس بگيرم...من زن بيوه تو خونه راه نميدم....همه مادر دارن ما هم مادر داريم» (سليماني، ١٣٨٤ش، ص١٥٠)، بعد ذلك انقادت لزوجها وانطوت في بيته وانشغلت في أعمالها المنزليّة وأدّتها يوميًّا «بعد از سه ماه جعبه لوازم آرايشم را باز مى كنم..بوى آبگوشت تمام خانه را پركرده است، منتظر صداى ماشينش هستم، تلويزيون را روشن مى كنم..صداى ماشين را كه مى شنوم..جلوى در مى ايستم ومنتظرش مى مانم»(المصدر نفسه، ص١٥٦-١٥٥)، حتى ولدت مولودًا، لقد حان الوقت الموعود، فكان على إبراهيم أن يوفي بعهده ويطلّق كلبانو لتعود أدراجها، وهذا ما فعله إبراهيم بعد أن خوّفه شقيقُ زوجته بالعقوبة إذا نكث وعده، فقاموا يخطّطون لمشروعهم ودبّروا مكيدة ومؤامرة تؤدّي إلى حبس كلبانو في السجن»، خانم محمد جانى شما بايد با ما بياييد...

من بچه کوچیک دارم، خود حاجی میاد..یکی از زن ها حنیف را از بغلم می گیرد...بازویم را از دستش خلاص می کنم وبه طرف حنیف وزن هجوم می برم، اون فقط سه ماهشه، غیر از شیر خودم هیچی نمی خوره..من نمی آم تاحاجی نیاد..ولم کنین» (المصدر نفسه، ص١٨٠-١٧٩). وهكذا تسلب هويّتها الزوجيّة وأمومتها ويُحكم عليها بعدم صلاحيتها لحضانة طفلها الذي لم تطِقْ العيشَ لحظة بدونه «شما وآقای رهامی دیگر هیچ نسبتی با هم ندارید..باتوجه به شرایط پیش آمده دادگاه تقاضای طلاق ایشان راپذیرفت... باتوجه به موقعیت پیش آمده، شما صلاحیت.. نگهداری بچه را ندارید.. متأسفانه.. مهریه هم به شما تعلق نمی گیرد.. زنی با شرایط شما.. مهریه ندارد» (المصدر نفسه، ص١٩٧-١٩٥)، بعد إنقاذها لنفسها وُلدت كلبانو الثائرة التي لا تخضع لأفكار الآخرين وإنّما اشتاطت متمرّدة على التقاليد؛ لأنّه «لا يمكن أن نتصور رواية دون طغيان شخصية مثيرة يقحمها الروائي فيها؛ إذ لا يضطرم الصراع العنيف إلّا بوجود شخصية، أو شخصيات تتصارع فيما بينها، داخل العمل السردي» (مرتاض، ١٩٩٨م، ص ٧٦). رحلت إلى طهران وواصلت دراستها الجامعيّة «کجا بروم، پیش مادرم، نه.. رهامی از من کیلومترها فاصله دارد، در شهری دیگر.. ولی حنیف چه می شود، او هرجا باشد پسر من است»(سليماني، ١٣٨٤ش، ص٢٠٠-١٩٩). لقد وصل الميتاسردي إلى ذروته، استخدمت الكاتبة هذه التقنية بهدف خروج بطلها عن المألوف وتخطّي كل ما هو قديم، وأدّى هذا الأمر إلى التمييز بين كلبانو وبقيّة النساء،»تركز بعض القصص القصيرة على تصوير صراع الشخصية القصصيّة مع الشخصيّة الميتاسرديّة التي تتراقص بين سطور النصّ النرجسيّ للمؤلف السارد تعاليًا وسيطرة، فتفرض وجودها الميتاروائي ... بل قد تتمرّد تلك الشخصيّة.. فتعلن انشقاقها ورفضها» (حمداوي، ٢٠١٦م، ص٢٢)، لا يجد القارئ في الرواية صورةَ امرأة ضحيّة، بل على العكس يواجه امرأةً مِقدامة وشجاعة وقفت على الرغم من ضربات القدر العاتية صامدةً وواصلت طريقَها.

٥-٣-الميتا سرد وطريقة السرد في الروايتَين

تتميز الروايات النسوية باستعياب تقنية البوليفونيّة، التي تُسهم بشكل كبير في إثراء لغتها وتنويع خطاباتها، لم تظهر الرواية المتعدّدة الأصوات إلّا مع دوستويفسكي الذي يقول عنه باختين : «إنّنا ننظر إلى دوستويفسكي على أنّه واحد من أعظم المجدّدين في ميدان الشكل الفنيّ، لقد أوجد في رأينا، نمطًا جديدًا تمامًا من التفكير الفنيّ، هذا النمط الذي اصطلحنا عليه بـ «المتعدّد الأصوات»» (باختين، ١٩٨٦م، ص ٥)، وقد رأى باختين أنّ الرواية «ظاهرة متعدّدة الأسلوب واللسان والصوت، يعثر المحلّل فيها على بعض الوحدات الأسلوبيّة اللامتجانسة التي توجد أحيانًا، على مستويات لسانيّة مختلفة وخاضعة لقواعد لسانية متعددة» (المصدر نفسه، ص ٥٩). وبحسب رأي جميل حمداوي «تعدّد الأصوات، وقد أخذ هذا المصطلح من عالم الموسيقى، ليتم نقله إلى حقل الأدب والنقد، ومن ثمّ فالمراد بالرواية البوليفونيّة تلك الرواية التي تتعدّد فيها الشخصيّات المتحاورة، وتتعدّد فيها وجهات النظر، وتختلف فيها الرؤى الإيدلوجيّة بمعنى أنّها رواية حواريّة تعدّدية ديالوجيّة تنحو المنحى الديمقراطي، حيث تتحرّر بطريقة من الطرائق، من سلطة الراوي المطلق، وتتخلّص أيضًا من أحاديّة المنظور واللغة والأسلوب» (حمداوي، ٢٠١٦م، ص٣٨). بما أنّ المغامرة الميتاسرديّة تجعل الرواية كائنًا حيًّا ذا أطراف مختلفة، فقد أعطت بلقيس سليماني شخصيّات رواياتها اهتمامًا كبيرًا، وآثرت كلّ واحد من شخصيات روايتها ساردًا يحكي الرواية من وجهة نظره، وجعلت هذه الشخصيّات حرّة في أفكارها بحيث لا تخضع لقهر أو قيد أو غلبة، وتزّود القارئ بمعلومات هائلة حول مختلف الموضوعات، وهذا «ملمح ميتاقصي يصبّ في توثيق الصلة بين الواقع والخيال، ويؤكّد درجة الالتحام بينهما من خلال العلاقات الحواريّة بين الشخوص.. الأمر الذي

يعني محاولة المؤلّف للخروج من دائرة الحدث وتسليم مصيره إلى أيدي الشخصيّات الورقيّة»(حمد، ٢٠١١م، ص ١٢٦)، ينطلق السرد في بداية الرواية على لسان كلبانو بطلة الرواية، فقد هيمَن صوتُها على كلّ صوت دلالةً على خروج المرأة من الهامشيّة ومعرفتها الكاملة لذاتها، فهي تتحدّث عن نفسها وعن الآخرين مثل: صديقاتها ومعلمتها وأمّها وابن عمها (حيدر) وعشيقها (سعيد)، وإبراهيم وحياتها الزوجيّة معه و...و أحيانًا تلجأ إلى المنولوج الداخليّ وتتكلّم مع نفسها وتتغلغل في لاوعيها وتنعزل عن الوعي العام لتغور في آلامها إلى أن تقترب الرواية من مناجاة النفس وتيار الوعي، كما يقول باختين «إنّ الروائي لا يعرف لغة واحدة ووحيدة، يمكن أن تعبّر عن سذاجة (أو اصطلاحًا) لغة أكيدة وحاسمة. إنّه يتلقّاها مصنّفة ومقسّمة من قبل إلى لغات متنوعة... والتعدد اللسانيّ إما أن يدخل إلى الرواية بشخصيّة، إذا جاز القول، ويتجسّد داخلها عبر وجوه المتكلّمين، وإمّا أنه، بمثوله في خلفيّة الحوار يحدّد الصدى الخاصّ للخطاب الروائيّ المباشر» (باختين، ١٩٨١م، ص ١٠١)، بهذه الصورة تتداول الألسن السرد، ليحكي سعيد قصّة حبّه لكلبانو «گل بانو چطور باید بگویم؟من نمی دونم راجع به من چی فکر می کنی ولی...سعی می کنم توی چشماش نگاه کنم...من دوستت دارم، اگه تو بخوای می تونیم باهم ازدواج کنیم...خواهش میکنم نگو نه»(سليماني، ١٣٨٤ش، ص٧٩-٧٨)، كانت گل بانو قد قوبلت بإزدراء في قريتها، لقد أرغمتها الأمّ والظروف الثقافيّة إلى الزواج من رجل كان يكبرها بتسع عشر سنة، تعامل المجتمع معها كسلعة تتداول في بورصة السلع لتُباع وتُشترى، فتتفّقُ الأمُّ وإبراهيم، ويظفر كل واحد منهما بطائله «تنها چاره ی کار معامله با مادرت بود...مادرت اسکناس ها را تند تند توی کفه ی ترازو برداشت..گفت: ..گل بانوی من قیمتش خیلی بالاتر از ای حرفاست» (المصدر نفسه، ص٢٠٧)، فازت الأم بنقود كثيرة، وحصل إبراهيم على امرأة جميلة رشيقة ذكية لتنجب له طفلًا، ثمّ تُطرد وتُنسى كأنّها لم تكن قطّ، وعندما توتّرت علاقتهما بسبب غياب سعيد

وقطعت آمالها من رجوعه، أرغمتها أمّها على الزواج من إبراهيم، أحبّها إبراهيم حبًّاشديدًا وآثرها على كلّ شيء في حياته، لكنّه كان على ثقة بأنّه سينقض عهده ذات يوم ويحمل عصا الترحال ويغادرها مضطرًا في أحضان وحشتها وآلامها. تزوج إبراهيم لمرة ثانيّة بناء على طلب زوجته مرضية وأخوها، ولكن ألزماه الزواج من بنت قرويّة، وأن يتخلّى عنها بعد إنجاب طفل «مرضيه همسرم بود..سيزده سال باهم زندگی كرده بوديم..اولين بار مسأله را حاج صادق مطرح كرد، شوخی بود يا جدی نمی دانم، گفت: مرضيه اجازه بده ابراهيم از اين دهات اطراف زن بگيره، بچه دار كه شد، حق وحساب زنه را می ده، بچه رو بر می داره.. انگار با مرضيه به توافق رسيده بودند»(المصدر نفسه، ص٢٠٨)، هكذا فعل إبراهيم وترك كلبانو على كره منه دون أن يلهى عنهاحيث كان يتذكّرها دومًا وتتكبّده أنّات الفراق من كلّ جانب. روى إبراهيم رهامي حياته الشخصية وعواطفه تجاه كلبانو، ومن ثمّ كشف عن المؤامرة التي نُفّذَت من قبل واضطرّ على اتمامها؛ إنّ «الإشارة إلى موقف المرأة أمام جبروت الرجل تجعلنا أمام مواضعات الأدب النسوي، ويبدو أنّ ميل النساء الكاتبات في العالم.. يزداد في طرحهنّ للقضايا الميتاقصيّة المعبّرة عن أزمة» (حمد، ٢٠١١م، ص٩٣). سجنت كلبانو بسبب مكيدة دبّرها أخ مرضية وصمّم على تنفيذها ضدّ كلبانو لتسقط من حياة إبراهيم إلى الأبد»حاج صادق.. می خواست بازی را تاپايان ادامه بدهد.. بعدها فهميدم می خواهد امكان فكر كردن به تو را از من بگيرد.. بعد از روزها موفق شد مرا به دادگاه ببرد ودرخواست طلاق را مطرح كند، از من چيز ديگر باقی نمانده بود... چندماه بعد حنيفی ديگر در كار نبود، شناسنامه اش عوض شد. برايش نام اسماعيل انتخاب شد.وجای نام تو نام مرضيه وارد شناسنامه اش شد»(سليماني، ١٣٨٤ش، ص٢١٤)، يكشف وعي إبراهيم عن نقاط الرواية المهمّة، بعد أن سجنت كلبانو ضمّ إبراهيم الطفل (حنيف) إلى صدره ورحل إلى طهران وقدمّه إلى زوجته مرضية، هكذا تصبح الشخصيات مفعمة بالحيويّة داخل العمل

الأدبيّ، والسارد يتنازل عن دوره لشخصياتّه وأبطاله، الأمر الذي يجعل الرواية البوليفونية روايةً ديمقراطيّة، وبذلك تنتقل سلطة السارد إلى الشخصيّات» (باختين، ١٩٨٦م، ص ١٠).

ما استثمرت نوال السعداوي تقنية البوليفونية كما فعلت بلقيس سليماني، بل اعتمدت طريقة الراوي العليم بكلّ شيء، حيث امتلكت قدرة غير محددة على النفاذ إلى الأعماق الداخليّة للشخصيّات، خاصّة شخصية الرواية البطلة «كانت تقف وقفتها الطبيعيّة (الشاذّة في نظر المجتمع) قدمها اليمنى على حافة المنضدة الرخاميّة، وقدمها اليسرى فوق الأرض. وقفة لا تستطيع أن تقفها أيّة فتاة في ذلك الوقت» (السعداوي، ١٩٩٨م، ص ٤)، بهذا الشكل حالت الكاتبة بين قرّاء روايتها والعالم الروائيّ والشخصيّة الرئيسة، فجعلتهم لا يرون إلّا ما تُريهم هي إيّاه، ولا يعلمون إلّا ما تريد أن يعلموه، وهكذا من خلال هذا المدخل أصبحت الكاتبة ممثّلة بارعة تتقمّص حالة الجنون، فكأنّ نوال ترى نفسها في أكثر من مرآة، فمرّة تنزل في جسد الضحيّة وتحكي روايتها، ومرّة أخرى تسيطر على الشرّ وتعبّر عن نواياها، بالتالي على الرغم من أنّ الراوي (نوال) شخص واحد، لكنّ عوالمه كثيرة يكتشفها مع كلّ موقف يتعرّض له، عالم خير وعالم شرّ ومكر وطيّب و...» تشقّ طريقها بين النظرات والضجيج والتعليقات النابية، ترفع عينيها السوداوَين إلى أعلى، وتزمّ شفتَيها في غضب يتحدّى القدر. وحين يختفي جسدها في الشارع الواسع تعود الحارة إلى حياتها الطبيعية.. حين أصبحت في الشارع الواسع أحسّت بضربة الهواء البارد..كالصفعة المفاجئة» (المصدر نفسه، ص١٣٧-١٣٦). كانت نوال تفعل ذلك عامدةً كي تصوّر على قمّة روايتها عن العوالم المتعدّدة التي تكبّل المرأة، هكذا استغلّت نوال الفنَّ الميتاروائي لإرضاء رغبتها في الدفاع عن المرأة نظرًا للظروف السائدة في مجتمعها تجاه المرأة. بناءً على ماسبق «مثّلت تقنيّة الميتاقص تحوّلًا جذريًّا من خلال لفت الانتباه للراوي الواعي، فإذا كانت السرديّات الكلاسيكيّة قد عرفت أسلوب الميتاسرد،

فإنّها لم تعرف الراوي الذي يمارس نقدًا واعيًا لسرده.. ويجدر بنا القول أنّ الميتاسرد قد وضع الموازين من خلال إعطاء قيمة كبرى وأهميّة للراوي الذي يملك مفاتيح اللعبة السرديّة وخباياها إضافةً إلى التعليقات والشروحات والنقد الهادف القائم على الوعي به» (شابو، ٢٠١٨م، ص٣٨-٣٩)، هكذا تلعب الراوئيّة في هذه الرواية دورَ مناضلةٍ نسويّة.

٥-٤-المفارقة الزمنيّة والاسترجاع

تميّز الزمن في هاتَين الروايتَين ببلاغة سرديّة عالية، وشكّلت انكساراته مفارقات زمنيّة وأسهمت في تشظّي عالم الرواية، ولكن لم تهدف الكاتبتان إلى تشويش ذاكرة المتلقّي، وإنّما توّختا تكسير التسلسل المنطقيّ في الرواية والقضاء على رتابة طول الخطّ السرديّ في الرواية، «تحقّق هذه الاسترجاعات بأنواعها عددًا من المقاصد الجماليّة والبنائيّة والفنيّة، منها ملء الفجوات التي خلّفها السرد، كما تساعد على فهم مسار الأحداث، وتقديم شخصيّة جديدة دخلت عالم الرواية، واختفاء شخصيّة، ثمّ عودتها للظهور من جديد، سدّ الفراغ الذي حصل في القصّة والعودة إلى أحداث سبقت إثارتها برسم التكرار الذي يفيد التذكّر، أو حتّى لتغيير دلالة بعض الأحداث الماضية» (الجاجي، ٢٠١٥م، ص٩٣). لتقنية الاسترجاع وظائف، منها: تقديم شخصيّة جديدة على مسرح الأحداث للتعرّف على ماضيها، العودة إلى أحداث ماضية لإعطائها تفسيرًا جديدًا على ضوء المواقف المتغيّرة (مزوزي، ٢٠١٦م، ص١٨). تتراوح دلالات الاسترجاع ومفارقاته في الروايتَين بين الحزن والكآبة التي تعاني منها الأنا الأنثويّة في مجتمع يسبّب ما تعانيه المرأة من حرمان واستلاب وتهميش من قبل الآخر، سواء كان هذا الآخر الأب أو الأم أو الزوج أو الشخص الآخر. إنّ تقاليد المجتمع تسمح للرجل والآخرين ليتحكّم بمصير المرأة، كما استخدمت الكاتبتان هذه التقنيّة عامدتَين

لمعالجة مشكلة الأنثى، وتظهر بلاغة هذه التقنيّة على رسم آلام الذات الأنثويّ لتحمل لكلّ أنثى رسالةً فحواها: الحثّ على الجهد والمواصلة وعدم الاستسلام ومحاربة اليأس مهما استبدّ بها، حتّى تحقّق ذاتها كما فعلت كلبانو التي تلوم المجتمع عل خطأه وتصرفاته التي تدفع المرأة إلى الهروب من ذاتها وتدفعها إلى الهلاك، فقد أوقعتها القيود في النهاية في اليأس وعادت تجرّ أذيال الخيبة «ينطلق الميتاقص من كونه قصًّا واعيًا لذاته لا يقوم بمحاكاة الواقع مباشرة، إنّما يعي وجودَه عبر تنفيذ وعيٍّ بواقع ما، فهي تنتقل من وصف الواقع إلى وصف الواقع أو بناء متخيّل بديل، هكذا أصبحت الرواية فنًّا لا يصف الواقع بل يختلفه»(مالكوم برادبري وجميس ماكفارلن، ١٩٩٠م، مج ٢، ص ١٢٣) هكذا يغور القارئ في عالم ميتاروائي يُدخله في عالم الواقع وإرهاصاته. قد تذكر بلقيس جزءًا من ماضي شخصيّات الرواية ولا سيّما الشخصيّة البطلة «اين سه ماه چه اتفاقى افتاده، چرا همه تغيير كرده اند، به ياد زمستانى مى افتم كه... برف تابالاى زانو رسيده بود.. سه روز بود مدرسه ها تعطيل بودند.. منتظر شديم تا تراكتور رسيد.. آن هايى كه پول داشتند اول از همه سوار شدند» (سليماني، ١٣٨٤ش، ص١٥٣)، حيث تسعى إلى تعريف القارئ على بعض الإيدئولوجيات والأفكار السائدة في مجتمعها ولا سيّما في المناطق الريفيّة والمدن الصغيرة. تعود بنا بلقيس إلى الوراء عبر ذاكرة شخصيّات روايتها وتزيل الستار عن الجزء الغامض في حياة كلبانو وتُفهم القارئ أنّ هناك علاقة سرمديّة بين الزمن الماضي والحاضر في الرواية، حيث لا يمكن استعياب هذه العلاقة من دون معرفة ارتباط الزمنين. تدلّ هذه العلاقة على وعي الشخصيات وقدرتها الميتاسرديّة على ترسيم أحداث الرواية الماضية واستثمارها في الموقف الراهن ليعكس الاستراجاع الصراع الإيدئولوجيّ الميتاسرديّ في الرواية، وكلّما تقحم الراوية شخصيّةً جديدة تواصل تقنيّة الاسترجاع لتقديم معلومات مهمّة تتيح للقارئ إمكانيّة فهم الأحداث المنصرمة، حيث عبّر رهامي عن مدى حبّه نحو كلبانو بعد أن

ترکها «کجا دیدمت، اولین بار، در آخرین جلسه ی درس اخلاق.. گفتی: اخلاقیات را عرف تعیین می کند.. می بینی بعد از حدود بیست سال هنوز اولین کلامت را به خوبی به یاد دارم... تو بااین کلمات، بر من ظهور کردی» (المصدر نفسه، ص٢٠١)، تأتي هذه الاسترجاعات واحدة تلو الأخرى وتزوّد المتلقّي بمعلومات عن كلبانو وحياتها وما واجهته في حياتها من شخصيّات وأحداث أليمة اصطبرت عليها في السجن «درد تا بازوهای هر دو دستم کشیده شده است.. سینه هایم سفت وسخت شده اند، دیگر شیر از آن ها چکه نمی کند.صدای حیبیه را می شنوم: چرا یکی به فریاد ای بدبخت نمی رسه، پس شور نامردش کجاس؟.. سردمه.. استخوان هایم درد می کند.. حیبیه دوباره به در می کوبد... خواب تا پشت پلک هایم می آید» (المصدر نفسه، ص١٨١-١٨٠)، بهذا الشكل «البناء الميتاسردي يخرق الميثاق السرديّ للرواية... والراوي الميتا السردي يرى العالم الحقيقيّ، وهو يتداعى أمامه كاشفًا همّه الإبداعيّ ويهتم بتقديم رؤيته الذاتيّة، وكلّ ذلك خروجًا عن الكتابة التقليديّة» (إدير، ٢٠١٩م، ص١٢)كما أنّ القارئ يدرك أنّ العلاقة بين كلبانو وأمّها لا تقوم على المودة والحبّ، كما يستوعب أنّ أمها لم تلعب دورَ الداعم لابنتها كي تلجأ إليها كلبانو حينما تستجدّ عليها فكرة أو تواجه مشكلة، هذه الأم لا تشارك ابنتَها همومَها ممّا يؤدّي إلى ابتعاد كلبانو عنها «سر در گمم، درونم پر از هیاهوست، نمی دانم از مادرم بیش تر بدم می آید یا از رهامی، از رهامی به مادرم پناه آورده بودم وحالا نمی دانم از مادرم به که پناه ببرم... زبان تلخ وگزنده اش... چرا نگذاشت روبرویش بنشینم وبرایش درد ودل کنم، گریه کنم» (سليماني، ١٣٨٤ش، ص١٥٢)، تعكس هذه الاسترجاعات صراع كلبانو الداخلي في حياتها «به باغچه ی خانه ی خودمان فکر می کردم به داوود ومادرم، به شبی که بدون من گذرانده اند... همه چیز غم انگیز وجدی بود. من آن جا در خانه ی مردی بودم که در دل ها هراس می افکند... نوزده سال اختلاف سن! پدرم بود یا شوهرم؟» (المصدر نفسه، ص١١٩)، فهنا

تتخذ هذه الاسترجاعات الميتاسردية مدلولات وأبعادًا جديدة، كما أنّ هذه الاسترجاعات تزيل النقاب عن علاقة كلبانو مع بقيّة الشخصيات، أمثال سعيد وإبراهيم. من جهة أخرى يرتبط الاسترجاع في هذه الرواية بالمكان ليلعب دورًا بارزًا في إضاءة إيديولوجيّة المناطق الصغيرة والريفيّة ووجهة نظرها إلى المرأة ودورها في المجتمع .

كذلك أولَت نوال الزمنَ أهميّةً كبيرة في روايتها، فالزمن لديها ليس مبنيّا على الشكل التقليديّ، بل يتراوح الزمن بين الحال والماضي لاسترجاع الأحداث الماضيّة وإضاءة جوانب خفيّة مظلمة في حياة بهية شاهين في أيام طفولتها، وعلاقتها بأسرتها منذ صغرها، إنّ تأليف شخصيّة قصصية يتسق وزمن القصة.. فالشخصية تعيش أزمنة متضاربة في آن واحد (لورانس، ٢٠٠٩م، ص ١١-١٠)، يصور الزمان الأجواء الداخلية للشخصية البطلة في الرواية «هذه اللحظة لا تغيب عن ذاكرتها، الألم فيها كان كالسكين... ومع ذلك لم يكن ألما حقيقيًّا...منذ طفولتها وهي تحسّ المأساة فوق جسدها.. رغبة جامحة في العودة من حيث أتت» (السعداوي، ١٩٩٨م، ص٧)، حملت الرواية تفاصيلَ زمنيّة استرجاعيّة دلالية ابتداء من مرحلة طفولة بهيّة شاهين، لتليها أيام دراستها في المدرسة وشخصيتها المزدوجة وتعرفها على سليم، وثمّ زواجها وهروبها من بيت زوجها إلى الشارع، لم تكتف نوال بذكر الأحداث التي وقعت حين السرد، وإنّما ركّزت كذلك على ترسيم الأزمنة الخارجة عن الحقل السرديّ «كان وجهها شاحبًا حين فتحت أمّها الباب، لكنّها لم تلحظ شحوبها... وأبوها...كان يظهر أمامها.. بجسد ضخم.. وكف كبيرة قوية قادرة على صفعها» (المصدر نفسه، ص١٣)، هذا النوع من الاسترجاع يعدّ تقنية أكثر شيوعًا في الروايات ولا سيّما الحديثة منها؛ «لأنّ لجوء الروائي إلى تصنيف الزمن السرديّ وحصره دفعه إلى تجاوز هذا الحصر الزمنيّ بالانفتاح على اتجاهات حكائيّة زمانيّة تلعب دورًا أساسيًّا في استعمال صورة الشخصية والحدث وفهم مسارها»

(قصراوي، ٢٠٠٤م، ص١٩٥)، فالمتلقي لم يدرك مشاكل بهيّة شاهين النفسيّة إلّا عبر هذه الاسترجاعات الخارجيّة الميتاسرديّة.

٥-٥-الميتاروائي والجنس الأدبي

طُبعت رواية (امرأتان في امرأة) في طبعات وأغلفة متعدّدة، أمّا الذي يلفت الانتباه بعد غور النظر في هذه العتبات التشكيّلية عدم ذكر مفردة الرواية قطّ في اللوحات المنتقاة، بهذه الصورة تجاوز الهدف النظر إلى هذا الجنس الأدبي كرواية، وإنّما هي ملمح يتماهى بين الشكل والمضمون ليعطي الظاهرة الميتاقصيّة بُعدًا عميقًا في الرواية، ويسهم في تكثيف الدلالة العامّة للنص، بهذه الطريقة فمن شاء يقرأها رواية، ومن أراد يقرأها سيرة ذاتيّة، ومن نوى يقرأها نصًّا نقديًّا نسويًّا، بهذا الشكل تمثّل هذا الفنّ الأدبيّ جدليّة معروفة بين النقد والأدب والمأساة «تطالعنا الروايات الميتاقصيّة بتداخل بين ألوانها الأدبيّة... يبرز التردّد في تحديد العمل من خلال تسميته على صفحة الغلاف، فبعض الأعمال الروائيّة لا يشار إليها بكلمة رواية... إنّ هذا التداخل.. يخدم.. تجذير الوعي برسالة النص ودلالاته العامّة لنابعة من قصديّة الكاتب بالضرورة» (حمد،٢٠١١م، ص١٢٨-١٢٧).كذلك حاكت بلقيس سليماني نوال وسارت على خطاها، لكنّها لم تشر إلى نوع عملها الفنيّ في غلاف الرواية، تعكس هذه المحاولات قدرة الرواية على احتواء ألوان أدبيّة متنوعة وجعلها في الوقت نفسه مختبرًا تجريبيًّا لجهود الروائيّة الناقدة في الأساس، لزجّ رؤيتها النقديّة في العمل الأدبيّ ابتداءً من اللحظة الأولى التي يلتقي فيها القارئ مع الغلاف، وأمّا رسم صورة المرأة على قمّة الغلاف فحدّد موضوع الجنس الأدبيّ متميّزًا عن سائر الموضوعات «لجأت الروائيات إلى اعتماد تقنيات الرواية الميتاقصية وملامحها المختلفة...كعناصر تميّز عن الرواية الذكوريّة، ولتمثّل الاختلاف الأنثويّ في الكتابة، وإنّ ذلك تحقّق من خلال التركيز على الاختلاف في الجنس،

إدراك الجسد، التجربة» (المصدر نفسه، ص٦٧)،كما أنّ التداخل بين الحوار والسرد والمسرح وتضمين الشعر في الرواية تجاوزت قيود الرواية في محاولة لتعزيز خصائص كلّ جنس أدبيّ فيها، من ثمّ يعدّ هذا الوعي نقطةَ الصميم في رواية بلقيس وإشارة إلى المكابدة التي تعانيها المرأة ومن ثمّ الكاتبة في ظلّ الممارسة الذكوريّة السلطويّة تجاهها.

٥-٦-الميتاروائي وعتبة اسم الكاتبة

من ينظر إلى رواية (امرأتان في امرأة) ويرى عتبة اسم الكاتبة (نوال السعداوي) على لوحة الغلاف، سوف تتكوّن في ذهنه توقّعات ترتبط بالعنوان وبشخصيّة الكاتبة "العتبات النصيّة علامات دلاليّة تشرّع أبواب النصّ أمام المتلقّي القارئ وتشحنه بالدفعة الزاخرة بروح الولوج إلى أعماقه لما تحمله هذه العتبات من معان وشفرات لها علاقة مباشرة بالنص" (عبد الرزاق، ٢٠٠٠م، ص ١٨)، فأوّلًا هي كاتبة وليست كاتبًا، ثانيًا يعرف القارئ العربيّ جيّدًا ما تعانيه الكاتبات النساء في العالم العربيّ، خاصّة التحرريّة منها، كما أنّ نوال كانت كاتبة متحرّرة، فقد دخلت بهذا الشكل خانة الميتاقص، فـ"قضايا الكتابة الخاصّة بالمرأة ومحاكمتها على ما تكتب تشكّل بالتّأكيد موضوعًا ميتاقصيًّا يفرض نفسه" (حمد، ٢٠١١م، ص٦٨)، والذي يلفت الانتباه أكثر هو كتابة حرف (د) قبل اسم (نوال السعداوي)، حيث أوصل وجود هذا الحرف تقنيّة الميتاقصيّة إلى قمّتها في الرواية، أوّلًا نحت هذا الحرف قبل اسم الروائي يوحي إلى حصول الكاتبة على أعلى مؤهّل جامعيّ، ثانيًا يُفهم القارئ أنّ الكاتبة نحتت قلمها لكتابة أهداف عالية نسويّة وراء سطور روايتها لتثبت حقوق المرأة في مجتمها حقّ المعرفة. كما أنّ المتلقي لو اختلس النظر إلى لوحة غلاف رواية "بازي آخربانو"، سيرسخ اسم الكاتبة المنحوت في لمح البصر في عينيه، فاسم هذه الروائية يشير إلى قطرات جهودها

المنهمرة لنحت صورة المرأة المقهورة في مناطق إيران الريفيّة، وما إن يلتفت القارئ إلى اسم بلقيس سليماني على عتبة الغلاف حتّى تتبادر إلى ذاكرته أعمال هذه الكاتبة الأديبّة التي تدورك لّها حول المرأة وقضاياها في المجتمع الإيرانيّ، ولاسيّما وأنّها تصبّ جلَّ همّها على تناول مشاكل المرأة في محافظة كرمان وخاصّة المناطق الريفيّة منها في مدينة كوران، بحيث تتناول قضيّة المرأة من مختلف الزوايا لتصبغ هذه التعدّديّة النسويّة الأديبّة أعمالها بملامح ميتاقصيّة تنسجم أمواجها الناقدة مع تأريخيّة المرأة في المناطق الريفيّة. فمن الواضح أنّ اسم الكاتب ومعرفتنا السابقة به -كناقد أو كاتبة أو امرأة أو رجل- قد يضع أمام القارئ فرصة لشحن جاهزيّة القراءة بأفكار ميتاقصيّة مسبقة تدعمها عناصر أخرى في صلب العمل "فالقارئ بالضرورة ينظر إلى العمل الأدبيّ نظرة نقديّة مسبقة من خلال بناء توقّعات تسبق عمليّة القراءة"(حمد، ٢٠١١م، ص٧٨).

٦-النتائج

تميّزت الرويتان بسمات أدب ما بعد الحداثة؛ خلقت نوال وبلقيس عملًا أدبيًّا ذا بُعد ميتا روائيّ، حيث رمتا إلى كسر النظام التقليديّ السابق، فتميّزت الروايتان بسمات أدب ما بعد الحداثة، عالجت الكاتبتان موضوعَ المرأة من خلال توظيف الميتاسردية وآليّاتها، طريقة حضور الشخصيّة الروائيّة في الروايتَين، طريقة السرد وتفتيت زاويته وتوزيعه على شخصيات مختلفة، النفاذ إلى أعماق الشخصيّة الداخليّة والمفارقة الزمنيّة، عتبة اسم الكاتبة، وعتبة الجنس الأدبيّ كلّها عملت على إبراز تقنيّة الميتاسرد في الروايتَين، ونرى في هذه الآليّات الميتاسرديّة ملاذًا للقلم النسويّ، خاصّة حين تقصد الكاتبتان الحديث عن ذاتهما وعن قضايا ثقافيّة واجتماعيّة شائكة وضعت العراقيل أمام المرأة.

ثمة علاقة وثيقة بين طبقات النصّ في الروايتَين وتقنيّات الميتاالسرديّة

المقتطفة فيهما؛ استغلّت الكاتبتان هذه الآليّات الميتاروائيّة بحسب ثيمات الروايتَين الرئيسة، كما أنّ الميتاسرديّة أصبحت لديهما أطوع التقنيّات الفنية لتكشف عن أهمّ الأحداث الروائيّة لديهما، شكّلت هذه الآليّة وتقنيّاتها جسرًا رابطًا بين الكاتبتَين والقارئ. أعانت الميتاسرديّة الروائيّتَين في التعبير عن أهدافهما وأقوالهما في مجموعة رموز لا تنفكّ إلّا بعد جهود طويلة وقراءات متعدّدة، فالميتاقصيّة وآليّاتها فتحت أبواب التأويل والتحليل أمام القارئ، وعبّرت بصورة رمزيّة عن نتوءات وانفعالات ومكبوتات الشخصيّات الروائيّة، ولا سيما الشخصيّة البطلة في الروايتَين، وكشفت الكاتبتان من خلال هذه التقنيّة عن واقع سوداويّ خانق يمارسه المجتمع تجاه المرأة.

تشابهت الروايتان في الموضوع وتضمّنت كلتاهما تقنيّة الميتاسرديّة في التصدّي لقضيّة المرأة، خرجت الروائيّتان من خلال هذه التقنيّة من الحدود الكلاسيكيّة للرواية، وصارتا مؤلفّتَين وناقدتَين وقارئتَين في الآن ذاته، كما تخلّصتا من إرهاقات الواقع.

قائمة المصادر

أولًا-المصادر العربيّة

- إبراهيم، عبدالله، (٢٠١١م)، السرد النسوي: الثقافة الأبويّة والهويّة الأنثويّة والجسد، ط١، بيروت: المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر.
- إدير، حسينة، (٢٠١٩م)، شعريّة الميتاسرد في رواية أنثى السراب لواسيني الأعرج، جامعة بجاية-غزة، كليّة الآداب واللغات.
- باختين، ميخائيل، (١٩٨١م)، الخطاب الروائيّ، ترجمة: محمد برادة، ط ١، القاهرة: دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع.
- باختين، ميخائيل، (١٩٨٦م)، شعريّة دوستويفسكي، ترجمة: جميل نصيف التكريتيّ، ط١، المغرب: الدار البيضاء.
- برادبري، مالكوم وجميس، ماكفارلن، (١٩٩٠م)، الحداثة، ترجمة مؤيّد حسن فوزي، المجلّد الثاني، الطبعة الأولى، بغداد: دار المأمون.
- الحاجي، فاطمة، (٢٠١٥م)، الزمن في الرواية الليبيّة، الطبعة الأولى، ليبيا: الدار

الجماهيريّة.
- حمداوي، جميل، (٢٠١٦م)، أسلوبيّة الرواية: مقاربة أسلوبيّة لرواية جبل العلم لأحمد المخلوقي، الطبعة الأولى، العراق: صحيفة المثقّف.
- حمداوي، جميل، أشكال الخطاب الميتاسرديّ في القصّة القصيرة بالمغرب، ١٤٠٢/١٢/٢٣:http//:www.alukah.net.
- خالد صكبان، حسن، (٢٠١٩م)، «الميتاسردي في قصص محمد خضير (بصرياثا أنموذجًا)»، مجلة الخليج العربي، البصرة، مج ٤٧، ع٢، ص١٢٣-١٤٣.
- خريس، أحمد، (٢٠٠١م)، العوالم الميتاقصيّة في الرواية العربيّة، ط١، بيروت: دار الفارابي.
- السعداوي، نوال، (١٩٩٨م)، امرأتان في امرأة، ط٧، بيروت: دار الأدب.
- السعداوي، نوال، (٢٠١٧م)، مذكّراتي في سجن النساء، لامكا: مؤسّسة هنداوي.
- سعيد، ليث هاشم الرواجفة، سعيد، (٢٠١٧م)، مدارات سرديّة: قراءات تطبيقية على الرواية والقصة القصيرة جدًّا، ط١، الأردن: دار الدراويش للنشر والترجمة.
- السلطاني، إيمان مطر، (٢٠١٠م)، «السرد وماوراء السرد في الرواية العراقيّة المعاصرة: رواية الأرض الجوفاء لعبد الهادي الفرطوسي أنموذجا»، مجلّة اللغة العربيّة وآدابها، جامعة الكويت، مج١، عدد٩، ص١٨١-٢٠٤.
- عادل غازي محمود، أحمد، (٢٠٢١م)، «جماليّات الميتاسرد في فنون مابعد الحداثة»، مجلّة بحوث في التربية الفنيّة وفنون كليّة التربية الفنيّة، مج٢١، ع١، ص٢٢-٢٩٤.
- عبد الرزاق، بلال، (٢٠٠٠م)، مدخل إلى عتبات النصّ، دراسة في مقدّمة النقد العربيّ القديم، دار إفريقيا الشرق، ط٢، بيروت: الدار البيضاء.
- قصراوي، مهاحسن، (٢٠٠٤م)، الزمن في الرواية العربيّة، بيروت: المؤسّسة العربيّة.
- لورانس، بلوك، (٢٠٠٩م)، كتابة الرواية من الحبكة إلى الطباعة، ترجمة: صبري محمد حسن، لا مكا: دار الجمهورية للصحافة.
- محمّد حمد، (٢٠١١م)، الميتاقص في الرواية العربيّة:مرايا السرد النرجسيّ، ط١، مجمع القاسمي للغة العربيّة وآدابها.
- مرتاض، عبد الملك، (١٩٩٨م)، «في نظريّة الرواية: بحث في تقنيّات السرد»، مجلّة عالم المعرفة، العدد ٢٤٠.
- مزوزي، حياة، (٢٠١٦م)، المفارقات الزمنيّة في رواية شراع والعاصمة لحنا مينة:

مذكرة مقدّمة لنيل شهادة الماستر، الجزائر: جامعة محمد بوضياف.

- النية، بوبكر، (٢٠١٩م)، «الميتاقص في الرواية الجزائريّة المعاصرة رواية الحالم لسمير قسيمي نموذجًا»، مجلّة الخطاب، الجزائر، مج١٤، ع١، ص٣٧١-٤٠٦.
- يقطين، سعيد، (٢٠١٠م)، قضايا الرواية العربيّة الجديدة: الوجود والحدود، القاهرة: رؤية للنشر.

ثانيا-المصادر الفارسية

- سليماني، بلقيس، (١٣٨٤ش)، بازي آخر بانو، ط١٤، طهران: نشر ققنوس.