Kufa Journal of Arts
June 2026. No. 68, P 203-241
Faculty of Arts, University of Kufa.

مجلة آداب الكوفة
العدد ٦٨، حزيران ٢٠٢٦م، ص ٢٠٣-٢٤١
كلية الآداب، جامعة الكوفة

ISSN (Print): 1994-8999, ISSN (online): 2664-469X. DOI Prefix: 10.36317

تمثلات الغيرية والأنساق الثقافية المضمرة في رواية "المرأة الأخرى" لكريمة أحداد

أ.م.د. حوراء عزيز عليوي الكيم
كلية التربية / جامعة القاسم الخضراء/ قسم اللغة العربية
hawrra.alqaim@wrec.uoqasim

الملخص:

تتناول هذه الدراسة رواية (المرأة الأخرى) للروائية المغربية كريمة أحداد بالتحليل النقدي الثقافي، بهدف الكشف عن آليات تمثُّل الغيريّة وتجلياتها في بنية النص الروائي، واستجلاء الأنساق الثقافية المضمرة التي تُحرّك دلالاته العميقة وتُوجّه بنيته السردية. وتنطلق الدراسة من إشكالية محورية مفادها: كيف تتجلّى الغيريّة في هذه الرواية بوصفها نسقاً ثقافياً مضمراً يُعيد إنتاج منظومة الهوية الأنثوية والسلطة الاجتماعية في السياق المغربي المعاصر؟ وتتفرع عن هذه الإشكالية تساؤلات فرعية تتعلق بآليات اشتغال نسق المقارنة الأنثوية، وتجليات الفساد الثقافي في الفضاء الإبداعي، وتوظيف التقنيات السردية خدمةً للأنساق المضمرة.

تعتمد الدراسة النقد الثقافي بمفهومه الشامل الذي أرست أسسه مدرسة برمنغهام للدراسات الثقافية، مستأنسةً بإسهامات ريموند ويليامز في تحليل الثقافة بوصفها ممارسةً اجتماعيةً حية، وستيوارت هول في نظرية التمثيل الثقافي والهيمنة، وهومي بابا في مفهوم الغيريّة والهوية المُفاوَض عليها، وسيمون دو بوفوار في تفكيك ثنائية الأنا والأخرى من منظور نسوي، وبول ريكور في مفهوم الهوية السردية. ولا تُوظَّف هذه المرجعيات النظرية توظيفاً متوازياً منفصلاً، بل تتمفصل وفق مبدأ التكامل الإجرائي إذ يُشكّل النقد الثقافي المحور الحاكم وتُسهم سائر الأدوات في إضاءة جوانبه المختلفة. ويرتكز التحليل على الاستناد المباشر إلى النص الروائي مصدراً أولياً لا غنى عنه من خلال مقاربة الشخصيات والعلاقات والفضاء والتقنيات السردية مقاربةً نقديةً ثقافيةً متكاملة.

الكلمات المفتاحية: الغيريّة، الأنساق الثقافية المضمرة، النقد الثقافي، كريمة أحداد، الهوية الأنثوية، السلطة الثقافية، الرواية المغربية المعاصرة، الكتابة النسائية.

Manifestations of otherness and implicit cultural patterns in Karima Aheddad novel "The Other Woman"

Asst. Prof. Dr. Hawra Aziz Aliwi Al-Kim
College of Education - Al-Qasim Green University - Dept. of Arabic Language

Abstract:

This study examines the novel *The Other Woman* by Moroccan novelist Karima Aheddad through cultural and critical analysis, aiming to uncover the mechanisms of representation and manifestations of otherness within the novel's structure. It seeks to elucidate the implicit cultural patterns that drive its deeper meanings and guide its narrative structure. The study begins with a central question: How does otherness manifest itself in this novel as an implicit cultural pattern that reproduces the system of female identity and social power within the contemporary Moroccan context? This central question branches into sub-questions concerning the mechanisms

DOI: https://doi.org/10.36317/kja/2026/v1.i68.23727
Kufa Journal of Arts by University of Kufa is licensed under a Creative Commons Attribution 4. 0 International License.
مجلة آداب الكوفة - جامعة الكوفة مرخصة بموجب ترخيص المشاع الإبداعي ٤,٠ الدولي.

of the comparative female model, the manifestations of cultural corruption within the creative space, and the use of narrative techniques to serve these implicit patterns.

This study adopts cultural criticism in its comprehensive sense, as established by the Birmingham School of Cultural Studies. It draws upon the contributions of Raymond Williams in analyzing culture as a living social practice, Stuart Hall in his theory of cultural representation and hegemony, Homi Bhabha in his concept of otherness and negotiated identity, Simone de Beauvoir in deconstructing the duality of self and other from a feminist perspective, and Paul Ricoeur in his concept of narrative identity. These theoretical frameworks are not employed in parallel or in isolation, but rather are articulated according to the principle of procedural integration. Cultural criticism forms the central axis, while the other tools contribute to illuminating its various aspects. The analysis relies directly on the narrative text as an indispensable primary source, employing a comprehensive cultural-critical approach to the characters, relationships, setting, and narrative techniques.

Keywords: Otherness, implicit cultural patterns, cultural criticism, Karima Ahadad, female identity, cultural power, contemporary Moroccan novel, women's writing

المقدمة:

يُشكِّل النقد الثقافي في صورته المعاصرة أحد أكثر الطرائق النقدية إنتاجيةً في مقاربة النص الأدبي، لا لأنه يتجاوز البُعد الجمالي أو يُهمله، بل لأنه يكشف ما يتستَّر خلف هذا الجمال من أنساق ثقافية وبنى أيديولوجية تُعيد إنتاج منظومة القيم الاجتماعية السائدة. وقد غدا هذا المنهج أداةً لا غنى عنها في قراءة الرواية العربية المعاصرة التي باتت تتخذ من الهوية والجسد والسلطة والإبداع موضوعاتٍ إشكاليةً مركزية، تستدعي قراءةً تتجاوز تحليل الشكل إلى استنطاق المضمون الثقافي الكامن في أعماق النص.

وفي هذا السياق تأتي رواية (المرأة الأخرى) للروائية المغربية كريمة أحداد لتُشكِّل نصاً روائياً بالغ الثراء لهذا النوع من القراءة النقدية؛ إذ تجعل من الغيريّة - أي العلاقة الملتبسة بين الأنا والأخرى - محوراً بنيوياً تتقاطع عنده خيوط الهوية والإبداع والفساد الثقافي والحكم الاجتماعي على المرأة. وقد جاء اختيارها مادةً للدراسة استجابةً لما تنطوي عليه بنيتها السردية من أنساق ثقافية مضمرة تستحق التفكيك، لا سيما أنها صدرت عام ٢٠٢٤ ولم تحظَ بعدُ بدراسة أكاديمية متخصصة فيما أتاحته المصادر وقت إعداد هذا البحث، مما يمنحه أهميةً وراهنيةً موضوعيتين.

تنهض الدراسة على إشكالية محورية مفادها: كيف تتمثَّل الغيريّة في رواية (المرأة الأخرى) بوصفها نسقاً ثقافياً مضمراً، وما الأنساق الثقافية التي تُنتجها في علاقتها بمنظومة الهوية الأنثوية والسلطة الاجتماعية والإبداع في السياق المغربي المعاصر؟ وتتفرع عن هذه الإشكالية تساؤلات فرعية: كيف يشتغل نسق المقارنة الأنثوية آليةً لإنتاج الغيريّة وتكريسها؟ وما دور الفضاء الإبداعي في تغذية هذه الأنساق وإعادة إنتاجها؟ وكيف تُوظَّف التقنيات السردية أداةً لتكثيف الأنساق المضمرة وترسيخها؟ وإلى أي حدٍّ تُمثِّل الكتابةُ فعلَ مقاومة في مواجهة أنساق الإقصاء والتهميش؟

ISSN (Print): 1994-8999, ISSN (online): 2664-469X. DOI Prefix: 10.36317

يعتمد البحث النقد الثقافي الذي أرست أسسه مدرسة برمنغهام للدراسات الثقافية، إذ يرى في الثقافة منظومةً من الممارسات الاجتماعية والدلالات المنتَجة تاريخياً لا مجرد إنتاج أدبي معزول. وتُوظَّف الأدوات الفلسفية والنسوية والسوسيولوجية المستدعاة وفق مبدأ التكامل الإجرائي؛ إذ يُشكّل النقد الثقافي المحور الحاكم وتُسهم سائر الأدوات في إضاءة جوانبه المختلفة. ويشتغل البحث بأربعة مفاهيم إجرائية محورية: مفهوم (الغيريّة) بوصفه العلاقة التي تُعرِّف من خلالها الذاتُ نفسها في مقابل الأخرى وما تُنتجه من توترات هوياتية، ومفهوم (النسق المضمر) بوصفه البنى الثقافية الكامنة خلف الخطاب الروائي التي تشتغل في الخفاء مؤثِّرةً في الوعي الجمعي، ومفهوم (الهوية السردية) الذي يرى أن الهوية تتشكَّل في فعل السرد وعبره لا قبله، ومفهوم (الفساد الثقافي) بوصفه نسقاً يُهيمن على الفضاء الإبداعي ويُعيد توزيع الأدوار وفق منطق المصلحة لا منطق الموهبة والكفاءة الحقيقية.

وتجدر الإشارة إلى أن المرجعيات النظرية الغربية المستدعاة - من ريموند ويليامز وستيوارت هول وهومي بابا - تُشكِّل الإطار النظري العام الذي يُؤصِّل مفهوم الثقافة بوصفها ممارسةً اجتماعية وينظر إلى الهوية بوصفها موقعاً تفاوضياً لا جوهراً ثابتاً. أما على صعيد الإجراء التطبيقي فيحتلّ مفهوم الأنساق المضمرة عند عبد الله الغذامي ومفهوم الهيمنة الرمزية عند بيير بورديو موقع الأداة الإجرائية الأكثر حضوراً في تحليل النص، وذلك لكونهما الأكثر ملاءمةً للكشف عن آليات إنتاج السلطة الثقافية في السياق المغاربي المعاصر الذي تُعالجه الرواية.

المبحث الأول: الغيرية والأنساق الثقافية في الخطاب السردي

أولاً: مفهوم الغيرية

يُعدُّ مفهوم الغيريّة من أكثر المفاهيم الفلسفية تعقيداً وإنتاجيةً في الدراسات الإنسانية المعاصرة، وقد تشكَّل عبر مسار تاريخي طويل من التأمل الفلسفي. وتمتد جذوره إلى الجدلية الهيغلية في (فنومينولوجيا الروح)، حيث أرسى هيغل المبدأ الأساسي القائل بأن الوعي لا يتشكَّل في عزلة بل في مواجهة وعي آخر؛ فالذات لا تُدرك نفسها إلا في علاقتها بالمغاير (هيجل،٢٠٠٦، ص٢٦٩-٢٧١). وقد بيَّن هيغل أن هذه العلاقة تقوم على الاعتراف المتبادل لا على الإلغاء والإقصاء، إذ يرى أن "الطرفين يعترفان نفسيهما من جهة اعترافهما بعضهما اعترافًا متبادلاً"(هيجل، ٢٠٠٦، ص٢٧٠)، وهذا الطرح الجدلي يجعل من الغيريّة شرطاً أنطولوجياً لقيام الهوية لا عارضاً طارئاً عليها، مما يُرسي أساساً نظرياً بالغ الأهمية لكل دراسة تتناول إشكالية الهوية.

وفي السياق الوجودي الفرنسي، تطورت هذه الإشكالية في (الوجود والعدم) ليمنح الغيريّة بُعداً وجودياً حاداً؛ إذ يرى سارتر أن وجود الآخر لا يُدرَك من خارج الذات بل يتسرَّب إليها من خلال تجربة النظرة التي تُحوِّل الذات الفاعلة إلى موضوع محدَّد. ويؤكِّد أن العلاقة مع الآخر تنطوي على تناقض جوهري لا مفرَّ منه (سارتر، ١٩٦٦، ص٤٦١-٤٨٥): "وعلاقة الغير - الذات بالغير - الموضوع لا تقارن أبداً بالعلاقة التي اعتاد الناس أن يقرروها، بين موضوع

ISSN (Print): 1994-8999, ISSN (online): 2664-469X. DOI Prefix: 10.36317

الفيزياء وموضوع الإدراك. والغير - الموضوع ينكشف لي، وليس من المتصوَّر أن أردَّ المعرفة لديَّ عنه إلى ذاتيته إلا مناسبة النظرة"(سارتر، ١٩٦٦، ص٤٨٩). وبهذا يغدو الآخر حضوراً لا يُستأنَس به بل يُستنفَر منه، إذ تتكشَّف هويّته أمامنا لا بوصفه ذاتاً حرة بل بوصفه موضوعاً يتهدَّد حريّتنا ويُقيِّد وجودنا.

وفي مقابل هذا الطرح الصدامي، جاءت قراءة (الزمن والآخر) مغايرة للغيريّة لتقلب هذه المعادلة جذرياً؛ إذ يرى أن الآخر لا يُهدِّد الذات بل يُجاوزها تجاوزاً جذرياً لا يمكن ردُّه إلى أي نظام من المعرفة أو الاستيعاب. فالآخر عند ليفيناس ليس مجرد موضوع مُغاير للأنا، بل هو غيريّة مطلقة تتجاوز كل تمثيل وتُقاوم كل اختزال (ليفيناس، ١٤٣٦هـ - ٢٠١٥م، ص٤٧). ومن هذا المنطلق يُعرِّف الغيريّة تعريفاً يجعلها في صميم الوجود والزمن لا مجرد إشكالية معرفية:

" فالآخري بما هو آخري ليس هو فقط أنا اخر، ولكنه يكون ما لا أكونه. وإنه ليكون كذلك ليس بسبب خصوصيته أو مظهره أو نفسيته، ولكن بسبب غيريته نفسها. وإنه مثلاً الضعيف والفقير، والأرملة واليتيم، في حين أني أكون الغني والقادر"(ليفيناس، ١٤٣٦هـ - ٢٠١٥م، ص٥٦-٥٧).

وهكذا يتقدَّم الفكر الفلسفي الغربي من تصوُّر الغيريّة بوصفها تهديداً وجودياً عند سارتر إلى تصوُّرها غيريّةً مطلقة عصيّةً على كل استيعاب أو اختزال عند ليفيناس في (الزمن والآخر)، حيث يُقيم الآخرُ الزمنَ نفسَه بوصفه علاقةً مع ما لا يمكن امتلاكه، مما يكشف عن الثراء الدلالي لهذا المفهوم وتشعُّب مستوياته.

الغيرية في الدراسات النسوية والثقافية

انتقل مفهوم الغيريّة من حقل الفلسفة العامة إلى الدراسات النسوية والثقافية ليكتسب أبعاداً نوعية جديدة. وقد شكَّل كتاب (الجنس الآخر) منعطفاً حاسماً في هذا التحوُّل؛ إذ أكَّد أن الغيريّة الأنثوية ليست معطىً طبيعياً بل هي بناء ثقافي تاريخي مُصنَّع، والمرأة في هذا السياق لا تُعرَّف بما هي عليه في ذاتها بل دائماً بالنسبة إلى الرجل بوصفها (الجنس الآخر). وقد عبَّرت دو بوفوار عن هذه الحقيقة بقولها:

"لا يولد المرء امرأةً: إنه يصبح كذلك. لا يوجد أيّ قدر بيولوجيّ أو نفسيّ أو اقتصاديّ يستطيع تحديد الصورة التي تبدو عليها الأنثى البشرية ضمن المجتمع. إنّ مجمل الحضارة هو الذي يصنع هذا المنتج الذي يقع بين الذكر والخصيّ والذي يصفونه بالمؤنث" (دي بوفوار، ٢٠١٥، ج٢، ص ١٣).

وتتميَّز غيريّة المرأة في هذا التحليل عن غيريّة أي فئة مقهورة أخرى، لأن المرأة لا تملك الأساس الذي يُتيح لها الثورة؛ ذلك: " إنهنّ يعشن متفرقاتٍ بين الرجال، يربطهنّ المسكن والعمل والمصالح الاقتصادية والوضع الاجتماعي ببعض الرجال - الأب أو الزوج - أكثر مما يربطهنّ

ISSN (Print): 1994-8999, ISSN (online): 2664-469X. DOI Prefix: 10.36317

بالنساء الأخريات (...) إنها الآخر وسط كلٍّ يكون طرفاه ضروريين لبعضهما" (دي بوفوار، ٢٠١٥، ج١، ص١٩).

إذا كانت هذه الرؤية قد كشفت أن الغيريّة الأنثوية بناءٌ اجتماعي تاريخي يُفرَض على المرأة من خارجها، فإن ثمة مذهباً مغايراً يرى أن الغيريّة ليست خارج الذات بل هي في صميمها؛ إذ تغدو الذاتية في هذا التصور غير مفهومة إلا في ضوء علاقتها البنيوية بالآخر. وينبني على هذا التصوُّر تمييز دقيق بين هويتين :هوية الإبهام التي تعني التطابق والثبات، وهوية الذاتية التي تعني الوفاء بالوعد واتساق الذات عبر الزمن. وفي هذا الإطار يغدو الآخر مكوّناً بنيوياً للهوية لا عنصراً طارئاً عليها (ريكور، ٢٠٠٥، ٢٥٠-٢٥٨) إنَّ " الإنسان القادر أولاً على الكلام ومخاطبة الآخرين، وإن استعمل لغة لم يخترعها هو نفسه، وهو قادر على العمل والتصرف في محيطه، (...) وأن يقيم مناقشة متجددة مع مواطنيه، وأن يفتح حوارًا مع الحضارات والثقافات الأخرى"(ريكور،٢٠٠٥، ص٦٥٥).

وهكذا تتضافر هذه الإسهامات الفلسفية والنسوية في تقديم صورة متكاملة لمفهوم الغيريّة في تحولاته المتعاقبة؛ فمن الاعتراف المتبادل عند هيغل الذي يجعل من الآخر شرطاً لتكوُّن الوعي بالذات، مروراً بالتوتر الوجودي عند سارتر حيث يغدو الآخر تهديداً لحرية الذات، وصولاً إلى الغيريّة المطلقة العصيّة على الاستيعاب عند ليفيناس، ثم إلى الغيريّة بوصفها بناءً اجتماعياً تاريخياً تحمله المرأة في واقعها المعيش عند دو بوفوار -يُتوّج ريكور هذه المسيرة بتصوُّره الهرمينوطيقي القائل بأن الغيريّة في صميم الذاتية ذاتها، وأن الهوية لا تتشكَّل إلا في حوار متجدد مع الآخر عبر الزمن. وعلى هذا الأساس النظري المتعدد الروافد تنطلق هذه الدراسة في مقاربتها التحليلية للنصوص الروائية موضع البحث.

ثانيًا: مفهوم الأنساق المضمرة

١- مفهوم الأنساق المضمرة وآليات اشتغالها

يُمثّل مفهوم الأنساق المضمرة الركيزةَ الأساسية في مشروع النقد الثقافي العربي المعاصر، وقد انطلق هذا المفهوم من نقد صريح للقصور المنهجي في النقد الأدبي التقليدي الذي رأى أنه وقع فيما أسماه "العمى الثقافي"، حين انشغل بجماليات النصوص وأغفل ما تحمله من عيوب نسقية مضمرة تشتغل في اللاوعي الجمعي وتُرسّخ أنماطاً من التفكير والسلوك المتوارث(الغذامي، ٢٠٠٥، ص٨). يقول الغذامي: "إن النقد الأدبي غير مؤهل لكشف هذا الخلل الثقافي، فقد كانت دعوتي بإعلان موت النقد الأدبي وإحلال النقد الثقافي مكانه"(الغذامي، ٢٠٠٥، ص ٨).

ولا يعني هذا إلغاء المنجز النقدي الأدبي بل تحويل الأداة النقدية من خدمة الجمالي إلى كشف النسقي، إذ إن الهدف - كما يوضح - هو "تحويل الأداة النقدية من أداة لقراءة الجمالي الخالص وتبريره وتسويقه بغض النظر عن عيوبه، إلى أداة في نقد الخطاب وكشف أنساقه المضمرة"(الغذامي، ٢٠٠٥، ص ٨).

ISSN (Print): 1994-8999, ISSN (online): 2664-469X. DOI Prefix: 10.36317

وفي هذا السياق لا يتجلى المعنى داخل الخطاب الأدبي بوصفه معطى مباشرًا، بل يتشكل عبر مستويات دلالية متعددة، تتجاوز ظاهر النص إلى ما يضمره من أنساق وعلاقات (ايغلتون، ١٩٩٥، ص١٧٠-١٨٠)، وهو تصور ينسجم جوهرياً مع مفهوم النسق المضمر عند الغذامي من حيث آلية الاشتغال الخفي في الثقافة.

٢- تعريف النسق المضمر وخصائصه:

ويُفهم النسق الثقافي بوصفه بنية مضمرة من القيم والتصورات التي تتحكم في إنتاج المعنى داخل الخطاب، وهي لا تعلن عن نفسها بشكل مباشر، بل تشتغل في مستوى خفي يوجّه دلالات النصوص (الغذامي، ٢٠٠٥، ٧٩-٨٠) و(الرويلي والبازعي، ٢٠٠٢، ص٣٠٩-٣١١)، وقد صيغت هذه الفكرة بدقة حين وُصف النسق المضمر بأنه "يتسلل إلى ضمائرنا ويشكل ذهنيتنا وذوقنا، ويشكل ما هو أخطر من ذلك وهو عقليتنا. وهذا هو الذي وضعني على أبواب النقد الثقافي" (الغذامي، ٢٠٢٣، ص١٠).

ويمكن تحديد أبرز خصائص النسق الثقافي المضمر في كونه بنية خفية تتوارى خلف الخطاب الجمالي، وتمارس تأثيرها في تشكيل الوعي والسلوك الثقافي، فضلًا عن امتدادها واستمرارها عبر الزمن، بما يجعلها قابلة لإعادة الإنتاج داخل النصوص والخطابات المختلفة (الغذامي، ٢٠٠٥، ٧٩).

٣- المؤلف المزدوج آلية اشتغال النسق:

لفهم آليات اشتغال النسق المضمر داخل الخطاب الأدبي، يُستدعى مفهوم (المؤلف المزدوج)، الذي يفترض تعدد مستويات الإنتاج داخل النص، بحيث لا يصدر عن ذات فردية واحدة، بل عن تداخل بين مؤلف واعٍ ومؤلف مضمر يتمثل في البنية الثقافية ذاتها. وفي هذا الإطار، يوضح الغذامي أن: " المؤلف المضمر هو الثقافة نفسها، ومن ثم نكون أمام نسقين؛ أحدهما ظاهر وهو النص الذي نستهلكه بالقراءة الواعية، ونسق مضمر لا نراه ولكنه يتسلل إلى ضمائرنا ويشكل ذهنيتنا وذوقنا"(الغذامي، ٢٠٢٣، ص١٠).

وقد تجلى هذا المفهوم بوضوح في تحليل شعر نزار قباني، كاشفاً أن ثمة نسقاً ثقافياً مضمراً يشتغل خلف النص يتجاوز وعي المؤلف وقصديته، ويُعيد إنتاج صورة المرأة وفق تحيزات ثقافية موروثة رغم الطابع الحداثي الظاهر للخطاب الشعري (الغذامي، ٢٠٢٣، ص٩).

٤- الجملة الثقافية وآلية التخفي

يرتبط باشتغال النسق المضمر مفهومٌ إجرائي محوري هو الجملة الثقافية، وهي وحدة دلالية وسلوكية فارقة تختلف اختلافاً نوعياً عن الجملة النحوية والجملة البلاغية، إذ لا تُقاس بمعايير اللغة ولا بمعايير الجمال الأسلوبي، بل بقدرتها على إحداث تحوّل مصيري في الحال الذهني والسلوكي

ISSN (Print): 1994-8999, ISSN (online): 2664-469X. DOI Prefix: 10.36317

(الغذامي، ٢٠٢٣، ص١٠-١١). والسمة الجوهرية للجملة الثقافية أنها "ماهرة في التخفي تماماً كفعل النسق المضمر، حيث يتماثل مع الفيروس في مهارات التخفي والمراوغة وتبديل الجلد والتحول المستمر"(الغذامي، ٢٠٢٣، ص١١).

وقد أسهمت الدراسات السيميائية في تعميق فهم هذه الآلية، إذ تكشف السيميائيات أن الأسطورة ليست مجرد حكاية بل نظام علاماتي من الدرجة الثانية، تختطف فيه دلالةً قائمة وتحوّلها إلى دالٍّ جديد يخدم غرضاً أيديولوجياً. ووظيفتها الجوهرية في هذا السياق هي تحويل التاريخي إلى طبيعي، أي تقديم ما أفرزه التاريخ وصنعته الثقافة على أنه أمر بديهي وأزلي لا يقبل المساءلة (بارت، ٢٠١٨، ص٢٤١-٢٧٨). وهو ما يتوافق مع مفهوم النسق المضمر بوصفه نظاماً من الدلالات الثانوية التي تحتل مستوى أعمق من المعنى الظاهر للنص.

وتضيف الدراسات النصية بُعداً آخر لفهم هذه الآلية من خلال مفهوم التفاعلات النصية، إذ ترى أن النصوص لا تنتج معانيها بمعزل عن شبكة الخطابات الثقافية والتاريخية والأيديولوجية المحيطة بها، وأن الأنساق المضمرة تتسرب إلى النص عبر هذه التفاعلات المتراكمة التي تحمل في طياتها إرثاً نسقياً يسبق المؤلف ويتجاوزه (يقطين، ٢٠٠١، ص١٠٦-١٠٧).

٥- الحيلة الجمالية والتورية الثقافية:

ومن أخطر آليات اشتغال النسق المضمر ما يُعرف بـ "الحيلة الجمالية"، إذ تعمل الجمالية بوصفها أخطر حيل الثقافة لتمرير أنساقها وإدامتها، فيكتسب ما هو قبيح نسقياً بريقاً جمالياً يحول دون نقده ويجعله موضع إعجاب وتذوق (الغذامي، ٢٠٠٥، ص٧٨). وفي السياق ذاته يعمل مفهوم التورية الثقافية التي يستعير بموجبها الخطابُ الثقافي أقنعةً جمالية لإخفاء مضامينه النسقية، فيقول ظاهراً ما لا يعنيه ويُضمر ما لا يُصرّح به (الغذامي، ٢٠٠٥، ص٨١).

وقد أفضت هذه الآليات مجتمعةً إلى ما بات يُعرف بـ"الخلل النسقي" في الثقافة العربية، إذ أنتجت نصوصاً شعرية عالية الجمال في مستواها اللغوي لكنها تحمل في طياتها أنساقاً مضمرة تُكرّس الفحولة والذكورية وتحتقر الآخر المختلف، مما جعل النقد الأدبي التقليدي عاجزاً عن كشفها لانشغاله بالجمالي على حساب النسقي. وهذا بالضبط ما يجعل النقد الثقافي ضرورة منهجية لا خياراً اختيارياً، إذ لا يمكن فضح هذه الأنساق إلا بأداة نقدية تتجاوز السطح الجمالي نحو العمق الثقافي المضمر (الغذامي، ٢٠٠٥، ص٨١-٨٣).

٦- النقد الثقافي بوصفه إجراءً منهجيًا:

يقوم الإجراء المنهجي للنقد الثقافي على آليات قرائية تستهدف الكشف عن الأنساق المضمرة داخل النصوص، عبر تجاوز المستوى الجمالي الظاهر إلى ما يحمله الخطاب من دلالات ثقافية. وهو ما يجعله قراءة كاشفة تتخطى حدود التحليل الأسلوبي، إذ يسعى إلى تجاوز الانشغال

ISSN (Print): 1994-8999, ISSN (online): 2664-469X. DOI Prefix: 10.36317

بالجماليات الخالصة نحو استنطاق ما يحمله الخطاب من بنى ثقافية كامنة تشتغل في الخفاء وتُعيد إنتاج منظومة القيم السائدة (الغذامي، ٢٠٠٥، ص٨).

ويستند هذا التوجه إلى تصور نقدي يرى أن المعنى في الخطاب الأدبي لا يُعطى بصورة مباشرة، بل يتشكل عبر مستويات دلالية متعددة تستدعي قراءة تتجاوز ظاهر النص (الغذامي، ٢٠٠٦، ص١٨).

وبذلك لا يقتصر النقد الثقافي على تحليل البنية الجمالية للنص، بل يمتد إلى مساءلة القيم والبنى الاجتماعية والثقافية التي يعبّر عنها الخطاب، بما يجعله مقاربة تنفتح على السياق الثقافي والاجتماعي للنص (بعلي، ١٤٢٨هـ - ٢٠٠٧م، ص١٥).

وعلى هذا الأساس النظري المزدوج - الغيريّة بوصفها شرطاً لتكوُّن الهوية، والنسق المضمر بوصفه آلية لإعادة إنتاج السلطة الثقافية - تنطلق هذه الدراسة في مقاربة رواية (المرأة الأخرى). فالرواية لا تكتفي بحكاية امرأة مطلَّقة تواجه (المرأة الأخرى)، بل تجعل من هذه المواجهة موقعاً كاشفاً تتقاطع فيه الغيريّة الفلسفية بمعناها الليفيناسي مع الأنساق الثقافية المضمرة بمفهومها الغذامي؛ إذ لا تتعرَّف شهرزاد على ذاتها إلا في مرايا الأخريات، ولا تتكشَّف الأنساق الثقافية إلا في التفاصيل اليومية التي تبدو عادية حتى تُقرأ.

المبحث الثاني: تمثلات الغيرية وبناء الهوية الأنثوية في رواية (المرأة الأخرى)

المحور الأول: الغيريّة وبنية العنوان ـــ (المرأة الأخرى) بوصفها مفهوماً فلسفيًا وأيديولوجيًا

١- العنوان بنيةٌ دلاليّة مُتصدِّعة

لا يقف عنوان الرواية عند حدود الإخبار أو التسمية، بل يُشكّل بنيةً دلاليةً مُتصدِّعة ومُتوتِّرة تُضمِر في طيّاتها اشتباكاً حاداً مع الموروث الثقافي وتصوّراته عن المرأة. فمنذ اللحظة التي يُواجه فيها القارئُ هذا العنوان، تتشعّب أمامه دلالات "الأخرى" في اتجاهات متعددة لا تستقر على معنى واحد، ولا تُفضي إلى قراءة أحادية مُريحة. ذلك أن "المرأة الأخرى" في مخيال الثقافة العربية السائدة كُنيةٌ مُحمَّلة بقيم سلبية ثابتة: إنها الخليلة والمنافسة والمُهدِّدة لاستقرار الأسرة، وعلامةٌ على انزياح الرجل الرغبوي عن المنظومة الزوجية الشرعية إلى ما هو خارجها. وقد رصد عبد الله الغذامي هذه الآلية حين أشار إلى أن الدلالة النسقية تظل كامنةً في أعماق الخطابات تنتقل بين اللغة والذهن البشري فاعلةً أفعالها من دون رقيب، إذ يتحوّل الوصف اللغوي إلى حكم ثقافي يُدان به الموصوف قبل أن يُفتح له باب الدفاع عن نفسه(الغذامي، ٢٠٠٥، ص٧٢).

غير أن كريمة أحداد تنقلب على هذا المعنى المُطمِر انقلاباً جذرياً، وتُفكِّك ما هو مستقرٌّ في الوعي الثقافي بأسلوب سرديٍّ ماكر وبطيء. فهي لا تنفي الدلالة التقليدية نفياً صريحاً، ولا تُحلُّ

ISSN (Print): 1994-8999, ISSN (online): 2664-469X. DOI Prefix: 10.36317

محلها دلالةً بديلة جاهزة، بل تُبقي التوتّرَ قائماً بين المعنيين طوال النص، مُكرِهةً القارئَ على مراجعة أحكامه المسبقة بصفة مستمرة. ويتقاطع هذا التوظيف مع ما انتهى إليه جيرار جينيت في تحليله لوظائف العنوان الروائي، إذ يُميّز بين الوظيفة التعيينية التي تكتفي بتسمية النص وتعيينه، والوظيفة الإيحائية التي يرى فيها أن جمهور القراء يستهويه الإيحاء الأسلوبي للعنوان أكثر من التعيين التقني المجرد، حتى إن قيمة العنوان التعيينية باتت تتزحزح أمام قيمته الإيحائية (بلعابد، ١٤٢٩هـ - ٢٠٠٨م، ص٨٣).

فعنوان "المرأة الأخرى" لا يكتفي بتسمية النص بل يُغري القارئَ بأفق دلالي بعينه ثم يُفاجئه بأفق مضاد، وهو ما يجعل الساردة شهرزاد في آنٍ واحد: المرأةُ الأخرى في حياة زوجها الأول الذي آثر نجوى عليها، والمرأةُ الأخرى في نظر نجوى ذاتها التي تراها منافسةً قادمة، والمرأةُ الأخرى التي لا تنتمي إلى نموذج الأنوثة المُسبَق الذي ترسمه الثقافة السائدة.

الغيريّة العنوانية ومفهوم ليفيناس: من المواجهة إلى الاعتراف

يستدعي هذا التأسيس العنواني مفهومَ الغيرية في الفلسفة الغربية المعاصرة، لا سيَّما كما صاغه إيمانويل ليفيناس في إطاره الفينومينولوجي؛ إذ يرى أن الهوية لا تتأسَّس بالانغلاق على الذات، بل "تتأسَّس من خلال الاختلاف، فالذات تتوجَّه نحو الآخر المخالف لها بعيداً عن كل محاولة لاختزال الآخر"(عادل، ٢٠٢٠-٢٠٢١، ص٧١) فيبقى الآخر على الدوام وجهاً مغايراً لا يُختزل في أي تصنيف، ويُلزم الأنا بمسؤولية أخلاقية تجاهه.

وتُترجم الرواية هذا المفهوم الفلسفي سردياً بدقة لافتة: حين تُقرّر شهرزاد في الفصل الأول أن تذهب إلى بيت نجوى وتعترف لها بكل شيء(أحداد، ٢٠٢٤، ص١١) فإنها لا تسعى إلى الانتصار على خصمتها، بل تسعى إلى شيء أعمق وأكثر إرباكاً: أن تراها. أن تُواجه هذه (الأخرى) وجهاً لوجه خارج إطار الغيرة والتنافس، في لحظة من الاعتراف الخام. وهو ما يجعل الزيارة الأولى لا فعلَ ثأرٍ أو انتقام، بل فعلَ اعتراف بالوجود، بالمعنى الليفيناسي الحرفي للكلمة.

وبناءً على هذا التأسيس، لا تتعرَّف شهرزاد على ذاتها بمعزل عن نجوى، بل تبني صورتها الداخلية في تقاطع مستمر معها. فمنذ الصفحات الأولى تُفصح الساردة عن هذا الاستيعاء اللاإرادي للآخرة حين تقول: "نجوى هي الحبيبة السابقة لزوجي. دامت علاقتُهما قرابة عشر سنوات، ثم انفصلا أشهراً قليلة قبل أن يتعرَّف إليَّ وأقع في حبّه. وقد صرتُ أحلُم بها كلَّ ليلة"(احداد، ٢٠٢٤، ص١٥). فالحلمُ المتكرّر بالأخرى ليس مجرد أثرٍ نفسي عابر، بل هو - وفق المنظور الفينومينولوجي - دليلٌ على أن الأنا لا تملك نفسها ملكيةً تامةً في غياب الآخر؛ إذ تؤكد الساردة في موضع آخر من الرواية أن الحلم لم يكن مصدره الغيرةُ العادية، بل إن "خشيت أن يكون هوسي

ISSN (Print): 1994-8999, ISSN (online): 2664-469X. DOI Prefix: 10.36317

بنجوى ناتجًا عن غيرتي منها، أن يكون الحُلم مجرَّد تمثُّل للغَيرة التي توجَد في لا وعيي"(احداد، ٢٠٢٤، ص١٧٠).

وتبلغ هذه الغيرية ذروتها الوجودية لا حين تتحوَّل إلى عداء، بل حين تنقلب إلى فضول معرفي عميق؛ فتتساءل شهرزاد في لحظة كاشفة: "وما الذي أودُّ أن أعرفه أكثر عن حياتها؟ ما الذي يمكنه أن يكون غريباً ومثيراً في حياة إنسان؟ لديَّ واحدةٌ لم أسبر أغوارها بعد"(احداد، ٢٠٢٤، ص٣٨٠) إن هذا التحوُّل من التهديد إلى البحث المعرفي يُجسِّد بدقة ما يُعبِّر عنه جبلاحي في تحليله لمفهوم الغيرية الليفيناسية من أن "الذات تتوجَّه نحو الآخر المغاير لها لأنه يمثِّل الوجه العاري اللامتناهي، حيث تشكِّل الايتيقا الضابطَ لهذه العلاقة التي تُلزم الأنا بالنظر للغير كمسؤولية يجب الحفاظ عليه"(عادل، ٢٠٢٠-٢٠٢١، ص٧١)، وبهذا تغدو الغيرية في الرواية ليست تنافساً بل مساراً لاكتشاف الذات، واكتشاف الإنسانية المشتركة بين امرأتين وقعتا معاً ضحيتَي نسق ثقافي واحد.

٢-المشهد الافتتاحي للمواجهة: قراءة في النسق المُضمَر

تتجلّى الغيريّة بأبهى صورها في المشهد الافتتاحي للمواجهة بين شهرزاد ونجوى، حين تصف الساردة اللحظة الأولى من الرؤية المباشرة: "فُتح الباب. كانت ترتدي روب حمّام أبيض طويلاً وسميكاً وشبشباً قطنياً. رمقتني بدهشة بوجهٍ مائل، وواصلت تنشيف شعرها الذي ما يزال يقطر ماءً. تناهت إليَّ رائحة شامبوان بنكهة البنفسج. انفرج وجهها النظيف الخالي من الماكياج على ابتسامة ساحرة، ثم قالت: أهلاً وسهلاً" (احداد، ٢٠٢٤، ص١٢). يكثّف هذا المشهد القصير جملةً من الأنساق الثقافية المُضمَرة التي تستحق التفكيك المنهجي بعناية:

أولاً: النسق الثقافي للجمال الأنثوي الأدائي: تبرز نجوى في هذا المشهد في حالة ما قبل الأداء الجمالي: لا ماكياج، لا تهيئة، لا تزيين. وهي حالة يُنظر إليها في الثقافة السائدة بوصفها نقصاً أو قصوراً. غير أن الساردة ترصدها بعين إعجابية لا انتقادية، وتُلاحظ في الوقت ذاته أن الأنوثة تفرض حضورها حتى حين تتخفَّى خلف الروب الفضفاض: "كان واضحاً أن حوضها مدوَّر ومثير، بالرغم من أنها ملفوفةٌ في ذلك الروب السميك والواسع"(احداد، ٢٠٢٤، ص١٣). وبهذا تقلب الرواية المعيار الثقافي القائل إن المرأة لا تكون كاملة إلا بعد أن تتزيَّن وتتهيَّأ للعيون؛ فأنوثة نجوى - في نظر شهرزاد - أكثر حضوراً وتأثيراً حين تكون في حالتها الأصيلة لا الأدائية.

ثانياً: نسق الزيارة المُفاجئة والسيطرة المكانية: تصل شهرزاد دون إخطار مسبق إلى بيت نجوى، وهو ما تعترف به في الحوار: "جئتُ بدون أيّ إخطار"(احداد، ٢٠٢٤، ص١٢). وفي النسق الثقافي المغربي والعربي، الزيارة المفاجئة للمرأة فعلٌ مشحون بالدلالة: إنه خرقٌ لحرمة الفضاء الخاص والبيت المنزل. غير أن نجوى لا تنفعل ولا تنسحب، بل تفتح الباب وتقول "أهلاً

ISSN (Print): 1994-8999, ISSN (online): 2664-469X. DOI Prefix: 10.36317

وسهلاً" بابتسامة، في سلوك يُعيد توزيع السلطة المكانية: فهي ربّة المكان التي تمنح الإذن بالدخول، لا الضحية المُباغَتة. وهو ما تكشفه الدراسات النسوية العربية من أن الفضاء المنزلي في المجتمع العربي ليس مجرد مكان، بل هو تعبير عن علاقة سلطوية وتراتبية بين الجنسين، وأن كل اختراق لحدوده يُفضي إلى إعادة توزيع النفوذ(المرنيسي، ٢٠٠٥، ص١٥٠). بهذا تتحوَّل نجوى من ضحية مُباغَتة إلى سيدة فضائها، ومن خصمة مُتخيَّلة إلى ذات مستقلة تمنح الاعتراف بدلاً من أن تنتظره - وهو ما يجعل هذه اللحظة المكانية البسيطة بوّابةً أولى نحو الغيريّة الحقيقية بالمعنى الليفيناسي.

ثالثاً: نسق الحاسة والذاكرة الجسدية: يتوقّف السرد عند (رائحة شامبوان بنكهة البنفسج) التوقّفَ غير الاعتيادي في رواية تصف لحظة توتّر. وهذا التوقف ليس بريئاً، إذ تكشف الدراسات النفسية أن الرائحة من أكثر الحواس استثارةً للذاكرة العاطفية العميقة، وهو ما استثمره مارسيل بروست - المُستحضَر صراحةً في الرواية - في تقنية (المادلين)الشهيرة. فالرائحة هنا لا تصف نجوى فحسب، بل تُسجِّل تأثيرها في الساردة تسجيلاً جسدياً يسبق التفكير ويتجاوز الموقف المُسبَق. وهو ما تكشفه فينومينولوجيا المكان من أن البيت - بكل ما يحمله من روائح وأحاسيس - يغدو سرداب الذاكرة الذي ولدنا فيه، إذ تظل الذكريات الحسية مستقرّةً في أماكنها وتنبعث فجأةً حين تُحرّكها حاسّة كالشمّ، لتتجاوز المشهدَ الآني نحو فضاء وجداني أعمق (باشلار، ١٤٠٤هـ - ١٩٨٤م، ص٤٢-٤٣).

٣-الأيديولوجيا المضادة: العنوان بوصفه فعل مقاومة

وإذا كانت الأنساق الثقافية السائدة تُحمِّل (المرأة الأخرى) دلالات العار والإخلال والتهديد، فإن عنوان كريمة أحداد يُحوِّل هذه الدلالات إلى موضوع تساؤل نقدي لا إلى حكم مُسبَق. فالعنوان يعمل وفق ما يُسميه الغذامي "نسقية المعارضة"، أي نسقاً يشتغل من داخل الخطاب السائد ليُفجِّر مضمراته لا ليُواجهه من الخارج(الغذامي، ٢٠٠٥، ص٢٠١) فبدلاً من أن تُسمّي الكاتبة روايتها "نجوى" أو "شهرزاد" أو "امرأتان"، اختارت أن تستعير المصطلحَ الاتهامي نفسه الذي ترميه الثقافةُ الذكورية على المرأة المنافِسة، ثم تُعيد توظيفه بوصفه سؤالاً لا إجابة، وفضاءً للتأمل لا للمحاكمة. وهو ما يُقاربه بابا في مفهوم التنكّر الذي يرى فيه استراتيجيةً يُعيد بها المُهمَّش توظيف خطاب السلطة ذاتها ليُفجّره من الداخل(ك.بابا، ٢٠٠٤، ص١١).

يُثبّت هذا المبحث أن عنوان (المرأة الأخرى) ليس اختياراً جمالياً بريئاً، بل هو الموقع الأول والأكثر كثافةً لاشتغال الأنساق الثقافية المُضمَرة في النص. فالعنوان يُضمِر اتهاماً ثم يُجاهر بنقده من الداخل، ويستدعي صورةً نمطيةً راسخة ثم يُفرغها من يقينها ويُعيد زرعها في تربة التساؤل - وهو ما يجعله بوّابةً نقدية حقيقية لا مجرد لافتة عنوانية.

ISSN (Print): 1994-8999, ISSN (online): 2664-469X. DOI Prefix: 10.36317

المحور الثاني: الأنوثة بوصفها (آخَريّة) مُركَّبة - الذات الساردة في مواجهة المرايا المتعددة

١- الهوية الأنثوية بوصفها بناءً تفاوضياً لا جوهراً ثابتاً

تفتتح كريمة أحداد روايتها بمشهد يُخالف التوقّع السردي المألوف: بطلةٌ مطلّقة للتوّ تستيقظ قبل الفجر، لا تبكي ولا تنهار ولا تستعيد ذكريات الزواج الذائب، بل تُحكم قبضتها على ما تبقّى من إرادة وتمضي نحو مواجهة غير مُخطَّط لها. هذا الافتتاح الروائي ينقض في صمت نسقاً ثقافياً راسخاً يُصوِّر المرأة المطلَّقة في الأدب العربي والثقافة السائدة بوصفها كائناً مكسوراً يحتاج إلى زمن طويل لالتقاط أنفاسه. تقول الساردة بصوت هادئ وحازم في الوقت ذاته: "فتحتُ عينيَّ قبل الفجر بقليل، وأحسستُ بالألم ينبضُ في ذراعيَّ من جديد، لكنني لم أشعر بالغضب من ذلك الوغد الذي هاجمني البارحة في الشارع، ولا بالأسف على نهاية زواجي، ولا حتى بالحنين إلى الأشياء التي تركتُها ورائي"(احداد، ٢٠٢٤، ص١١).

فالغيابُ هنا هو الحضور الحقيقي: غياب الغضب والأسف والحنين في لحظة مفصلية من أكثر اللحظات التي تُستدعى فيها المشاعر الكبرى في الموروث الروائي العربي، هو في حد ذاته إعلانٌ صامت عن هوية أنثوية تأبى أن تُعرَّف بالفقدان - وهو الموقف الذي تبنيه الرواية على مدار صفحاتها بدلاً من الاكتفاء بإعلانه.

وشهرزاد في الرواية تُجسِّد هذا تجسيداً دقيقاً: هويتها ليست صفةً تحملها بل هي في حالة بناء وتفاوض مستمرَّيْن، وهو ما يصدق على شهرزاد تماماً حين تجد في الكتابة ما يحوّلها "من حياة القناعة والتسليم والغفلة إلى قلق السؤال وقلق الوعي بما يحيط بها وما يجري وراءها ولها"(الغذامي، ١٩٩٦، ص١٣٥).

شبكة المرايا الأنثوية: بناء الهوية عبر الآخر

تعمل الرواية بشكل مقصود على إحاطة شهرزاد بشبكة من الشخصيات الأنثوية التي تعمل كل منها بوصفها مرآةً تعكس جانباً من ذاتها وتُضيء زاويةً من زوايا هويتها الخفيّة. وهذا التعدّد المرآوي ليس ترفاً سردياً، بل هو جوهر البناء الفلسفي للرواية: الهويةُ الأنثوية لا تكتمل إلا في تقاطعها مع الآخريات.

ISSN (Print): 1994-8999, ISSN (online): 2664-469X. DOI Prefix: 10.36317

المرآة الأولى: نجوى - الأخرى المُتخيَّلة التي تُفاجئ بإنسانيتها: تُمثّل نجوى المرآة التي تعكس لشهرزاد صورتها كما رسمها الخيال الاجتماعي: المرأة التي سرقت زوجها، العدوة الأبدية. غير أن الواقع حين تُواجهه شهرزاد مباشرةً يتكشّف أكثر تعقيداً وأكثر إنسانيةً مما رسمه الخيال. فنجوى في الواقع امرأةٌ بها ندوب وأسرار وخبرات حياتية تفوق توقّع شهرزاد، بل إنها هي التي تمنح شهرزاد الجرأة على بعض الاعترافات، حين تقول لها في لقائهما الأول :"هل تعلمين، يا شهرزاد، أن الغضب يُمكن أن يكون مثيراً جنسياً؟ والقلق أيضاً، والخوف، والألم"(احداد، ٢٠٢٤، ص١٥). هذا التحوّل في صورة نجوى من عدوّة إلى سؤال يكشف عن هشاشة التمثيل الثقافي المُسبَق، إذ لا تصمد الصورة النمطية أمام المواجهة المباشرة مع الآخر الحقيقي، وهو ما أثبته نقد الخطاب الاستعماري من أن التمثيل الثقافي قائم على فرض صورة مُسبقة لا على معرفة حقيقية بالآخر(سعيد، ٢٠٠٦، ص٤٩).

المرآة الثانية: ندى ـــ الأخرى الحميمة التي تُضيء الخفيّ: تُمثّل ندى صديقة العمل وشريكة السر، المرآة الأكثر قرباً وأكثر راحةً. غير أن قرب ندى لا يعني انعدام الغرابة بينهما؛ فندى تحمل جسداً يبلغ خمسةً وتسعين كيلوغراماً وتعيش علاقتها مع هذا الجسد في توتر دائم مع المجتمع ومعاييره: "كانت مشكلة صديقتي أنها تحمل جسداً يزن خمسة وتسعين كيلوغراماً، وتمشي به في طريق الحياة الطويل والشاق "(احداد، ٢٠٢٤، ص٨٠)، وهي بهذا تُعكس لشهرزاد سؤالاً آخر: ماذا يعني أن تكوني امرأةً في جسد لا يُطابق المعيار؟ إن ندى بكثافتها الجسدية الحرفية والمجازية معاً تُجسّد ما أسماه الغذامي "الجسد بوصفه قيمة ثقافية"(الغذامي، ١٩٩٦، ص٨٥)، إذ لا يبقى الجسد الأنثوي مجرد كيان بيولوجي، بل يتحوّل إلى ساحة تتصادم فيها المعايير الاجتماعية مع الهوية الفردية، وتُعيد الثقافة السائدة من خلاله فرض سلطتها على المرأة وتشكيل حضورها في العالم.

المرآة الثالثة: جميلة ـــ الأخرى الموروثة التي تُذكِّر بثقل الانتماء: وعلى النقيض من ندى وشهرزاد، تُمثّل جميلة الأمَّ المُنتِجة للنسق الثقافي والحارسة له في آنٍ واحد؛ فهي لا تُعاني من النسق بل تُديره وتُعيد إنتاجه عبر أجيال تالية. وحين تصف شهرزاد علاقتها بأمّها جميلة قائلةً: "كانت تُدرّبُني لأصبح أمّاً وربّةَ بيت. وكنتُ أفعل كلّ ما تريده منّي بلذّة بالغة. كلّ ما كنتُ أصبو إليه في حياتي هو أن ترضى عنّي وتعتبرني واحدةً من العائلة"(احداد، ٢٠٢٤، ص٢٢٠) فإنها تكشف عن آلية الاستدماج التي تصفها سوسيولوجيا الهيمنة؛ إذ يغدو أن الخضوع الأنثوي في جوهره "عفويًا ومسلوبًا" في آنٍ واحد (بورديو، ٢٠٠٩، ص٦٦). أي أنه لا يحتاج إلى إكراه خارجي لأنه تحوّل إلى استعداد داخلي راسخ في أعماق الجسد والوعي معاً عبر مسار التنشئة الاجتماعية. وهذا بالضبط ما تجسّده جميلة: لا امرأة مُكرَهة بل امرأة مُقتنعة، وهو أشدّ أشكال الهيمنة الذكورية رسوخاً وأصعبها تفكيكها.

ISSN (Print): 1994-8999, ISSN (online): 2664-469X. DOI Prefix: 10.36317

المرآة الرابعة: الأم خديجة ـــ الأخرى الصامتة التي تُوجِع بصمتها: تحتل خديجة الأم - التي أُهديت إليها الرواية - مكانةً استثنائيةً في شبكة المرايا هذه: إنها المرآة الأولى والأقدم، التي يصمت السرد طويلاً قبل أن يتكلّم عنها. وحين يكشف السرد عن قصتها - زوجٌ مات وهو ذاهب إلى امرأة أخرى، وصمتٌ امتدّ عشرين عاماً، وحذاءٌ خُبِّئ في قاع الخزانة - يتضح أن شهرزاد ترثُ عن أمها ليس وجهها ولا طباعها، بل علاقتها المُعقَّدة مع الحقيقة والصمت. فكما صمتت الأم عن خيانة الأب، كادت شهرزاد تصمت عن ألمها الخاص؛ مما يكشف عن أن الصمت ليس موقفاً فردياً عابراً، بل نسقٌ ثقافي متوارَث تُعيد البنى الأسرية إنتاجه جيلاً بعد جيل، فتتحول استجابات القهر من تجربة شخصية إلى مخزون جماعي صامت يسكن الجسد والذاكرة معاً قبل أن يُصاغ في وعي أو لغة.

٢-الكتابة بوصفها تعرّياً وجسداً: النسق المُضمَر الأعمق

يتجلّى النسق الثقافي المُضمَر الأعمق في الرواية حين تُقرن شهرزاد بين فعل الكتابة والتعرّي الجسدي، في مشهد يُحكم فيه السرد علاقةً استعاريةً بالغة الكثافة: "كان شعوري ما كتبتُه يشبه النظر إلى جسدي في المرآة عارياً، بعيوبه وندوبه ومكامن جماله كلّها. أحياناً كنتُ أنسى نفسي وأظلّ جالسةً في البهو أحدِّق في كلماتي، وأحياناً أخرى كنتُ أعود للاستلقاء على السرير أقرأ البحث عن الزمن الضائع حتّى يأخذني النوم"(أحداد، ٢٠٢٤، ص٢٠).

لا تُقرأ هذه الاستعارة - الكتابة/الجسد العاري - بمعزل عن سياقها الثقافي؛ فالمرأة الكاتبة في الموروث الثقافي العربي مُثيرةٌ للقلق والريبة بصورة مُضاعَفة: قلقٌ من كتابتها في حدّ ذاتها، وقلقٌ أشدّ منه حين تكتب عن ذاتها وتجربتها الخاصة، إذ يتحوّل الجسد المكتوب إلى مساحة مُهدِّدة تتقاطع فيها سلطة النوع وسلطة الثقافة. وفي المشهد ذاته تتكشّف آليةٌ نقدية أعمق: فشهرزاد لا تكتب نصّاً لِيُنشَر، بل تقرأ ما كتبته سابقاً وهو محبوسٌ في الأدراج سنين طويلة. الكتابة لم تُصادَر من الخارج، بل صودِرَت من الداخل: صادرتها شهرزاد على نفسها بسبب الشعور بأنها "فاشلة" وأن عليها "أن تمتلك الشجاعة بالاعتراف بذلك"(أحداد، ٢٠٢٤، ص٢٠). وهنا يتجلّى "النسق المضمَر" بأوضح صوره، وهو نسق ثقافي تعمل " مضمراته النسقية التي تشتغل من داخل خطاباتنا دون أن نعيها"(الغذامي، ٢٠٠٥، ص ٨٧) على ترسيخه وتكريسه، فتتحوّل الرقابة الثقافية من قوة خارجية قاهرة إلى صوت داخلي يتكلّم بلسان المرأة عن نفسها حتى حين تكون وحدها، وهو أشدّ أشكال الهيمنة الثقافية خفاءً لأنه يُقنِّع في صورة حكمٍ ذاتي حر.

٣-الكاتب الذكوري بوصفه نسق مقابل: بلال المنصوري نموذجاً

لا يكتمل فهم هذا المحور دون الوقوف عند الشخصية المقابلة لشهرزاد في الفضاء الكتابي: بلال المنصوري الكاتب الذي تُحرّر شهرزاد روايته. فبينما تُصادِر شهرزاد كتابتها على نفسها

ISSN (Print): 1994-8999, ISSN (online): 2664-469X. DOI Prefix: 10.36317

بسبب الشعور بعدم الاستحقاق، يمضي المنصوري في كتابة رواية تافهة المضمون بثقة مَن يعتقد أن وجوده في الفضاء الثقافي حقٌّ طبيعي لا يحتاج تبريراً. تصفها شهرزاد بلا مُجاملة: "قصّتها غير واقعية بالمرّة، حتى إنني لم أفهم الهدف من كتابتها! باختصار، تحكي "حكايات قلبي المحطّم" قصّةَ رجل وسيم تقع في حبّه خمس نساء جميلات، لكنه لا يستطيع أن يحبّ أي واحدة منهن. ثم لا يحدث أيّ شيء في الرواية على الإطلاق"(احداد، ٢٠٢٤، ص١٦).

هذه الرواية الفارغة ـــ التي تصفها شهرزاد بأنها "غير واقعية بالمرّة" حتى [إنها] لم تفهم "الهدف من كتابتها"(احداد، ٢٠٢٤، ص١٦) ، وأن كاتبها ممن "لا يتمتّعون بأيّ موهبة ولا حتّى حبّ للكتابة"(احداد، ٢٠٢٤، ص١٧) تمضي نحو النشر بلا عوائق، فيما مخطوط شهرزاد المكتوب بمعاناة حقيقية يرقد سنوات في الأدراج (احداد، ٢٠٢٤، ص٢٠) وهذا التناقض الصارخ ليس مجرد حدث روائي، بل هو فضحٌ مباشر لما يُسمّيه بورديو جوهرَ الحقل الأدبي، إذ يرى أن "مجال الإنتاج الثقافي هو ساحة صراعات تستهدف فرض التعريف [الشرعي للكاتب]"(بورديو، (د.ت)، ص٣٠٢) ؛ وهو صراع لا تُوزَّع فيه رساميل الاعتراف الرمزي وفق منطق القيمة الفعلية بل وفق منطق القوة السائدة، مما يفسّر كيف تمضي رواية المنصوري الفارغة نحو النشر بلا عوائق فيما يرقد مخطوط شهرزاد في الأدراج.

٤-التعقيد المُضمَر في سؤال الكتابة والهوية

لكنّ الرواية لا تقف عند حدود نقد المنصوري وتمجيد شهرزاد، بل تذهب إلى ما هو أكثر تعقيداً وأكثر صدقاً: فشهرزاد ذاتها ليست بريئةً تماماً من التناقض. فهي التي اختارت أن تُحرّر نصوص الآخرين عوضاً عن نشر نصّها الخاص، وهي التي قبلت لسنوات أن تمنح أصواتها للآخرين بينما صوتها ينتظر. وحين تُفكّر في ذلك بصوت عالٍ تقول: "كنتُ أُفكّر في أنني كنت أودّ أن أصبح كاتبة. كان التفكير في أنني لم أنجح في كتابة أيّ رواية يعذِّبُني وينغُصُني. كان في رأسي شيءٌ واحد فقط، وهو أنني فاشلة"(احداد، ٢٠٢٤، ص٢٠). هذا الوعي الذاتي المُؤلم والمُتناقض هو ما يجعل شهرزاد شخصيةً روائيةً بامتياز لا ناطقةً بلسان الكاتبة؛ فهي لا تُمثّل الحقيقة المُطلَقة، بل تُمثّل ذاتاً إنسانية تتخبّط بين ما تريد وما تُطيق وما يسمح به المجتمع، وهو ما يتقاطع مع ما يُسمّيه باختين جوهر الشخصية الروائية الحقيقية؛ إذ يرى أنها تعيش دائماً "حالة اللا إنجازية واللا اكتمالية واللا حزم "(باختين، ١٩٨٦، ص٧٥) أي أنها كائن لا يستقر على موقف نهائي مُنجز، وهذا بالضبط ما يجعل شهرزاد شخصيةً حوارية حقيقية لا صوتاً أيديولوجياً أحادياً.

يكشف هذا المحور أن الرواية لا تبني هويةَ شهرزاد بوصفها جوهراً ثابتاً مُعطىً سلفاً، بل بوصفها حصيلةَ تفاعل ديناميكي متواصل مع شبكة من المرايا الأنثوية المتعددة: نجوى التي تُفاجئُها بإنسانيتها، وندى التي تُريحها بحضورها، وجميلة التي تُثقلها بموروثها، وخديجة التي تُوجعها بصمتها. وكل مرآة من هذه المرايا تُضيء جانباً من الذات الساردة وتُعتِم جانباً آخر، مُولِّدةً

ISSN (Print): 1994-8999, ISSN (online): 2664-469X. DOI Prefix: 10.36317

في مجموعها صورةً أنثوية متكاملة التناقض، شديدة الإقناع في إنسانيتها. وهو ما يُجسّد صميمَ مفهوم الغيريّة المُركَّبة: أن يكتشف الإنسانُ نفسه لا في انعزاله عن الآخر، بل في اللقاء المُلتبِس والمُثمِر معه.

المحور الثالث: الحجاب والجسد والهوية ـ أنساق الانتماء المُتنازَع عليها

١- الجسد الأنثوي بوصفه ساحة ثقافية لا ملكيةً خاصة:

يُشكِّل الجسد الأنثوي في رواية (*المرأة الأخرى*) واحداً من أكثر الفضاءات السردية اشتباكاً مع الأنساق الثقافية المُضمَرة، لا لأن الرواية تنشغل بالجسد بوصفه موضوعاً جمالياً أو إيروسياً، بل لأنها تكشف بدقة بالغة كيف يتحوّل الجسد الأنثوي في المجتمع المغربي إلى ساحة متنازَع عليها تتقاطع فيها سلطات متعددة: سلطة الأسرة، وسلطة الدين في تفسيراته الثقافية المحلية، وسلطة المجال العام ومعاييره الاجتماعية، وسلطة نظرة الرجل وتوقّعاته، وأخيراً سلطة المرأة ذاتها في علاقتها مع جسدها الخاص. وفي هذا التقاطع المُعقَّد لا يكاد يبقى للجسد الأنثوي مساحةٌ ليكون مجرّد جسد.

وتكشف السوسيولوجيا النقدية أن الهيمنة الذكورية لا تشتغل من الخارج بالإكراه الصريح، بل تشتغل عبر ما يُسمّيه "الاستبدان"، أي تحويل النسق الثقافي السائد إلى استعدادات مُجسَّدة راسخة في الجسد ذاته لا يُدرك أصحابها أنهم يحملونها. وفي هذا السياق يُصرّح بورديو بأن الناموس الاعتباطي الذي يؤسِّس التراتبية بين الجنسين لا يبلغ مظهر القانون الطبيعي إلا عند نهاية عملية الاستبدان، حيث تتجسَّد الهويات المتمايزة في استعدادات متفاضلة ومتباينة(بورديو، ٢٠٠٩، ٤٦)، وذلك في نهاية المطاف بثمن "عمل جماعي عظيم من تطبيع اجتماعي مسهب ومستمر"(بورديو، ٢٠٠٩، ٤٦). وما تُقدِّمه رواية أحداد يُضيف على هذا التأطير طبقةً ثقافية مخصوصة بالسياق المغربي: إذ يتحوّل الجسد الأنثوي فيها إلى موقع تنتقل عبره الأنساق الثقافية المُضمَرة من جيل إلى جيل، في سلسلة لا تنتهي من الإلزام والمراقبة والتقييم.

٢- الحجاب بوصفه إشكالية وجودية لا خياراً دينياً بسيطاً:

يمثل المشهد الحواري بين شهرزاد وصديقتها ندى حول الحجاب أحد أكثر مشاهد الرواية كثافةً في الكشف عن التوترات الثقافية الداخلية. فحين تُقرِّر ندى الخروج دون حجاب تجد نفسها أمام معضلة لا حلَّ سهلاً لها: "التفتَت إلى المرآة من جديد، ونظرَت إلى نفسها بعينَين قلِقتَين، ثم راحت تضبط الطرحة بيدَين ترتجفان، وصاحت: هذا مستحيل!" (احداد، ٢٠٢٤، ص٨٠) ويأتي تعليق الساردة كاشفاً للبُعد الثقافي العميق في هذا المشهد: " كانت تلك الطرحةُ قد صارت جزءاً

ISSN (Print): 1994-8999, ISSN (online): 2664-469X. DOI Prefix: 10.36317

من رأسها، مثل أنفها وعينَيها، ولم يكُن الحصول على رأس عارٍ بتلك البساطة التي تخيَّلتُها"(احداد، ٢٠٢٤، ص٨٠).

لا يصف هذا المقطع حالةً فردية لامرأة تجد صعوبةً في خلع الحجاب، بل يُجسِّد نسقاً ثقافياً بالغ الدقة والعمق: الحجاب في هذا المشهد لم يعُد قطعةَ قماش يمكن خلعها وإعادة وضعها بحرية، بل صار بُنيةً هوياتية مُتجذِّرة تندمج مع الجسد اندماجاً يجعل التفريق بينهما فعلاً مُؤلماً وإشكالياً. وهذا بالضبط ما يُميِّز الحجاب في سياق ندى عن الحجاب بوصفه مجرد ممارسة دينية: إنه صار جزءاً من خريطة الهوية الجسدية والاجتماعية في آنٍ واحد. وقد رصدت المرنيسي في هذا السياق كيف يُجسِّد الحجاب الحدَّ الفاصل بين فضاء الأمة العام والمجال المنزلي الخاص، إذ يُكرّس انتماء المرأة إلى عالم بعينه ويُقصيها عن الآخر (المرنيسي، ٢٠٠٥، ص ١٥٠)، وهو ما يُفسِّره مفهوم الاستبدان الذي يُثبت أن الأنساق الثقافية السائدة تتحوّل إلى استعدادات مُجسَّدة راسخة في الجسد ذاته لا يُدرك أصحابها أنهم يحملونها.

أجساد النساء والمشهد الأسري: خريطة اجتماعية متكاملة:

تبني الرواية في مجموعها نظاماً شديد التعقيد من الأجساد الأنثوية المتقابلة والمتعارضة، بحيث تُصبح كل شخصية أنثوية نموذجاً لعلاقة مختلفة مع الجسد وسلطاته الثقافية:

جسد نجوى: يتحرك بثقة وعنفوان لا يستأذن أحداً ولا يعتذر عن وجوده. وأكثر ما يُميِّز هذا الجسد أن نجوى لا تُقدِّمه بوصفه موضوع إعجاب أو رفض، بل تعيشه بشكل طبيعي متوافق؛ فغياب الحرج في حد ذاته نسقٌ ثقافي مُضاد.

جسد شهرزاد: في حالة يقظة وتحسّس دائمَيْن. إنه جسدٌ يعي نظرة الآخر إليه قبل أن يعيَ نفسه، وهو ما يتجلّى في مشهد لقائها بنجوى: "نظرتُ إلى صدري مرّةً أخرى، وأحسستُ كأنّها لمسته هذه المرّة، لكنني لم أنزعج"(احداد، ٢٠٢٤، ص١٤)؛ فهذا الانتقال السريع من الوعي بالجسد إلى صعود الحرارة والحياء يكشف عن جسد تعلَّم أن يُراقب نفسه بعيون الآخر قبل أن يشعر بنفسه بعيونه هو.

جسد ندى: يُمثِّل النموذج الأكثر تعقيداً: إنها تحمل "خمسةً وتسعين كيلوغراماً وتمشي به في طريق الحياة الطويل والشاق"(احداد، ٢٠٢٤، ص٨٠) وهو وصف يجمع بين الواقعي والاستعاري، غير أنها لا تنهار ولا تعتذر عن جسدها بل تُفاوضه وتُفاوض المجتمع في شأنه بصوت عالٍ وساخر.

ISSN (Print): 1994-8999, ISSN (online): 2664-469X. DOI Prefix: 10.36317

جسد جميلة: يُمثِّل النسقَ الثقافي في أكثر أشكاله انضباطاً وخضوعاً. وتبلغ هذه المنظومة ذروتها في مشهد اجتماع العيد الذي تصفه الساردة بعين إثنوغرافية حادة: " متقابلات، وينظر بعضهنَّ إلى بعض شزرًا، بينهنَّ تجلس نُهى مرتديةً قُفطاناً أبيض مطرَّزاً بخيوط مذهَّبة، مركِّزةً نظرَها على يدَيها المنقوشتَين بالحنّاء، وفي مقابلتها تجلس أمّي مرتديةً قُفطاناً أخضر، وقد تدلَّى ثدياها الكبيران المرتخيان فوق حزامها الذهبيّ"(احداد، ٢٠٢٤، ص٣٠٠).

هذا المشهد الذي يبدو وصفياً في ظاهره يُخفي تحته نسقاً ثقافياً مُضمَراً: أجساد النساء تُعرَض وتُقيَّم وتُقارَن في صمت دائم، عبر نظرات تقول ما لا يُقال بالكلام. والقُفطان والحنّاء والحزام الذهبي ليست مجرد عناصر زخرفية، بل هي علامات في منظومة سيميائية كاملة تحدِّد مكانة كل امرأة في التراتبية الاجتماعية.

وتبلغ هذه المنظومة ذروتها في الجملة التي تُلقيها جميلة بشكل طبيعي لا تستشعر فيه أي إشكال: "تركتُهُم مع جَدَّتهم لأبيهم، لأنهم أصبحوا رجالاً الآن، ولا يجوز أن يجلسوا وسط النساء"(احداد، ٢٠٢٤، ص٣٠٠)، ثم راحت تضحك بقوة مستمتعةً بما قالته. هذه الجملة تكشف عن آلية إعادة إنتاج النسق الثقافي الجنسي بيد المرأة ذاتها؛ فالفصل بين الجنسين لا يُفرَض هنا بأمر ذكوري خارجي، بل تتولّى المرأة الأكبر فرضه وتعليمه وتبريره بنفسها، وهو أشدّ أشكال الهيمنة الثقافية رسوخاً لأنه لا يُدرَك بوصفه هيمنةً أصلاً.

٣- موت الأب وحذاء الأم: الجسد الأنثوي في مواجهة الخيانة

تُقدِّم الرواية واحدةً من أكثر صورها الشعرية دلالةً فيما يتعلق بالجسد الأنثوي والصمت المفروض عليه، وذلك في المشهد الذي يكشف فيه السرد عن قصة موت أب شهرزاد: "مات أبي في حادث سيّارة فظيع حين كان متوجّهاً إلى بيت زهرة ذات ليلة ماطرة. عرفنا أن زهرة اتّصلت به، لكنَّ أمّي لم تُخبرنا أبداً بحيثيات القصّة، حتى بعد أن كبُرنا. مات أبي وخبَّأت أمّي الحذاء ذا الكعب العالي في أرضية خزانة ملابسها، ولم تلمسه طيلة أكثر من عشرين عاماً." (احداد، ٢٠٢٤، ص١٣٠).

تُشكِّل هذه الفقرة القصيرة واحداً من أكثر المشاهد الروائية عمقاً في الكشف عن النسق الثقافي المُضمَر المُتعلِّق بالجسد الأنثوي والصمت. والحذاء ذو الكعب العالي في هذا المشهد لا يُقرأ بوصفه مجرد غرض مادي، بل هو علامةٌ تحمل طبقات ثقافية متعددة: فخبء الأم لهذا الحذاء وعدم لمسه طوال عشرين عاماً هو شكلٌ من أشكال الغضب الأنثوي الصامت الذي لا يتحوّل إلى مواجهة ولا إلى بكاء مُعلَن، بل يبقى محبوساً في ذلك الغرض المُخبَّأ. ولعلّ أعمق ما يُضيفه هذا المشهد للبنية الثقافية للرواية هو صلته الخفية بشهرزاد: فشهرزاد التي تُحاول كسر الصمت

ISSN (Print): 1994-8999, ISSN (online): 2664-469X. DOI Prefix: 10.36317

وتذهب إلى نجوى لتعترف بكل شيء هي ابنة تلك الأم التي آثرت الصمت وخبَّأت حذاءها. وهذا التوتر بين جيلين من الصمت والكلام هو المحرّك الثقافي العميق للرواية.

يُثبِت هذا المحور أن الجسد الأنثوي في رواية (المرأة الأخرى) ليس موضوعاً جمالياً ولا ذريعةً إيروسية، بل هو الموقع الأكثر كثافةً والأكثر إفصاحاً عن الأنساق الثقافية المُضمَرة في النص. فكل جسد أنثوي في الرواية يُمثِّل موقفاً ثقافياً كاملاً من منظومة الهيمنة والمقاومة: نجوى بجسدها المُكتفي، وشهرزاد بجسدها المُتيقِّظ، وندى بجسدها المُفاوِض، وجميلة بجسدها المُنضبِط، والأم خديجة بحذائها المُخبَّأ. وهذه الأجساد مجتمعةً لا تُرسم لترسم صورةً نمطية للمرأة المغربية، بل لتُفكِّك الصورة النمطية الأحادية لها وتكشف عن التعدّد والتناقض والعمق الذي تُخفيه الأنساق الثقافية السائدة وراء ادّعاءاتها المُبسِّطة. والرواية في ذلك كله لا تُخبرنا عن القهر الجسدي، بل تجعلنا نلمسه في حذاء مُخبَّأ، وطرحة ترتجف، وجسد يحمر وجهه قبل أن يأذن لنفسه بالشعور.

المحور الرابع: الغيريّة في علاقات النساء فيما بينهن ـ تحطيم نموذج التنافس

١ـ التنافس الأنثوي بوصفه نسقاً ثقافياً مُكتسَباً لا غريزةً طبيعية

يُشكِّل الموروثُ الثقافي العربي السائد تصوُّراً راسخاً عن طبيعة العلاقات بين النساء قائماً على افتراض التنافس والغيرة بوصفهما سمتَيْن أصيلتَيْن في الطبيعة الأنثوية، لا أنماطاً سلوكية مُكتسَبة تُنتِجها الظروف الاجتماعية والثقافية. ويعمل هذا التصوُّر في النسق الثقافي بشكل مزدوج: فهو يُبرِّر من جهة الهيمنة الذكورية بوصفها ضرورةً تُحكِّم ما تُفسده "طبيعة" النساء التنافسية، ويُشغِل من جهة أخرى النساءَ بعضهن ببعض في تنافس يصرفهن عن سؤال أعمق عن مصدر وضعهن وطبيعته.

وتكشف هذه الآلية أن ما يبدو صراعاً بين النساء ليس نابعاً من طبيعتهن بل هو "نتيجة لنظام ثقافي يضع المرأة ضد المرأة (الغذامي، ١٩٩٦، ص ١٧٢) ؛ إذ يحوّل هذا النظام الضحيةَ ذاتها إلى أداة في يد النسق الذكوري الذي اضطهدها، فتغدو المرأة حارسةً للقيود التي صُنعت أصلاً لتكبيلها، وهو ما يجعل الهيمنة الثقافية في أشد حالاتها رسوخاً حين تُعيد إنتاج نفسها بأيدي ضحاياها.

٢ـ من الزيارة الأولى إلى الحوار الأول: بناء الجسور بدلاً من حرقها

تُؤسِّس الرواية منذ فصولها الأولى للعلاقة بين شهرزاد ونجوى بوصفها علاقةً تبدأ من الخصومة المُتخيَّلة وتنتهي إلى شيء أكثر تعقيداً. فحين تُقرّر شهرزاد الذهاب إلى نجوى يظن القارئ أن الدافع المواجهة، غير أنها تصف نفسها بصدق ساخر: "ولم أُقرِّر فقط، بل راودني

ISSN (Print): 1994-8999, ISSN (online): 2664-469X. DOI Prefix: 10.36317

خيالٌ قويّ، رأيتُ فيه نفسي أمشي نحو المبنى الذي تسكُن فيه، أطرق بابها وأُخبِرُها بالحقيقة المخزية. لفَّ البردُ أطرافي كلّها، وأدخلتُ رأسي تحت الغطاء مثل نعامة جبانة"(احداد، ٢٠٢٤، ص١١).

هذه الصورة الساخرة تكشف عن وعي ذاتي نقدي يُقوِّض من البداية صورة البطلة الثائرة: شهرزاد لا تذهب إلى نجوى بجرأة المنتصرة، بل بقلق مَن تتحدى نسقاً ثقافياً بكامله. وحين يقع اللقاء الفعلي تبدأ شهرزاد بمدّ يدها بـ"كيس الكرواسون"(احداد، ٢٠٢٤، ص١٢)- وهو في دلالته الثقافية اختيار بناء الجسور لا حرقها، الطقس الإنساني الأكثر قدرةً على تجاوز الحواجز الاجتماعية.

ويتكشَّف عمق هذا الاختيار حين تنزلق المحادثة بسرعة مدهشة إلى فضاء آخر أكثر صراحةً مما يتوقعه المنطق الاجتماعي. فنجوى تسأل: "- هل تعلمين، يا شهرزاد، أن الغضب يُمكن أن يكون مثيراً جنسياً؟"(احداد، ٢٠٢٤، ص١٥) وهو سؤال يُحطِّم كل التوقعات الثقافية: إنه لا يُحيل إلى التنافس ولا إلى الاتهام، بل إلى الفضول الفكري والجرأة اللغوية. وكأن نجوى تقول لشهرزاد: نعرف ما بيننا، وهذه المعرفة لن تمنعني من التحدث إليكِ كإنسانة كاملة.

وتستجيب شهرزاد لهذا المناخ الاستثنائي باستجابة تُفاجئها هي ذاتها: "شعرتُ بالسكينة، وشربتُ من قهوتي أيضاً. قُلتُ بدون تردّد: البشر"(احداد، ٢٠٢٤، ص١٤).

"البشر" - هذه الكلمة الواحدة التي تُجيب بها شهرزاد حين تُسأل عمّا يُغضبها - هي خلاصة تجربتها الإنسانية كلِّها مكثَّفةً في مقطع واحد. وتُلاحَظ ظاهرة لغوية لافتة: في حضور نجوى تحديداً تُصبح شهرزاد أكثر صدقاً وأقل رقابةً على كلامها. وكأن اللقاء بـ"الأخرى" المُتخيَّلة يُحرِّر الساردة من بعض القيود التي يفرضها عليها الخطاب الاجتماعي المُعتاد.

٣-التحول التدريجي والاعتراف الذاتي: من المراقبة إلى الرغبة في المعرفة

تشتغل الرواية على مسار تحوّل بطيء ودقيق في علاقة شهرزاد بنجوى، يتدرّج من المراقبة والترقُّب إلى الفضول الصادق إلى ما يُشبه الإعجاب. وهذا التدرُّج السردي هو الذي يجعل الرواية مُقنِعة في تصوير تحوّل العلاقة بين النساء، بدلاً من الوقوع في فخ التضامن الأنثوي الفوري والساذج.

وتبلغ المراقبة ذروتها حين تتابع شهرزاد منشورات نجوى بشغف أثناء رحلتها إلى الرباط: "كنتُ جالسةً في انتظارها على الأريكة البنفسجية الصغيرة أقرأ، بلا تركيز ولا استمتاع، روايةَ

ISSN (Print): 1994-8999, ISSN (online): 2664-469X. DOI Prefix: 10.36317

جرمينال لإميل زولا، حين رأيتُ ضوءاً يشتعل وراء تلك الستارة الشفافة"(احداد، ٢٠٢٤، ص٣٤٠).

هذه المراقبة الليلية لضوء نجوى ليست فضول الغيرة بل فضول المعرفة الإنسانية - وهو تحوّل جوهري تُعلنه شهرزاد صراحةً: " أن أصبح صديقةَ نجوى. أريدها أن تنظرَ إليَّ بالشغف نفسه الذي أتطلَّع به إلى حياتها كل يوم. أريد أن أعرف أكثر عن حياتها الغريبة والمثيرة(...) لديَّ واحدةٌ لم أسبُر أغوارها بعد"(احداد، ٢٠٢٤، ص١٦٠).

هذا الاعتراف يُقوِّض من الداخل النسق الثقافي الذي يجعل العلاقة بين المرأتَيْن محكومةً بالتنافس حول رجل. فشهرزاد تريد نجوى لذاتها لا لهزيمتها. والتحوّل في الرغبة - من رغبة الإلغاء إلى رغبة الاقتراب - هو جوهر ما تُريد الرواية قوله عن طبيعة العلاقات بين النساء حين تُخلَص من الأنساق التي تُشوّهها.

٤-التقابل الثلاثي: جميلة ونجوى وندى بوصفهن نماذج للعلاقة مع النسق

في مقابل المسار الذي تسلكه شهرزاد نحو تجاوز التنافس، تُقدِّم الرواية نماذج متباينة للعلاقة مع النسق الثقافي: والدة سعد - إعادة إنتاج النسق: تُجسِّد المشهد الأكثر صراحةً في إدانة المرأة بيد المرأة، حين تقول في اجتماع العيد: "المشكلةُ في بعض النساء اللواتي لا يجِدْن أيَّ حرج في إغواء رجال متزوِّجين، وتدمير حياتهم الزوجية"(أحداد، ٢٠٢٤،ص ١٦٠).

هذه الجملة تُجسِّد النسق في أبلغ صوره: الرجل المتزوج يبقى ضحيةً لـ"إغواء" المرأة، فيما تتحمّل المرأتان وزر فعله. وشهرزاد التي تسمعها وهي تعرف أنها ذاتها "المرأة الأخرى" في سياق مختلف تصمت - لكن صمتها ليس قبولاً بل وعياً مريراً بآلية النسق الثقافي الذي يجعل المرأة سلاحاً في مواجهة المرأة؛ فالمرأة التي تُدين "المرأة الأخرى" لا تفعل ذلك من موقع القوة بل من موقع الخوف، خوفٌ من أن تجد نفسها يوماً في الموقع ذاته. وهكذا يُعيد النسق إنتاج نفسه بأدواته الأكثر فاعلية: لا بإكراه الرجل للمرأة، بل بجعل المرأة حارسةً لسجنها، مدافعةً عن القيود التي صُنعت أصلاً لتكبيلها، دون أن تدرك أن النسق الذي تظنه يحميها هو ذاته الذي يُحكم عليها قضبانه.

٥-المشهد الختامي والبُعد الجيلي: الحب بوصفه تجاوز النسق

تبلغ العلاقة بين شهرزاد ونجوى ذروتها في مشهد يجري بين الحلم والحقيقة: "ناديتُها شهرزاد، لكنّها لم تتوقَّف عن اللعب بالدمية. "شهرزاد، إنني أحبّكِ". لم تنظر إليَّ. "أقسم لكِ أنني أحبّكِ. أنتِ أنا وأنا أنت..." (احداد، ٢٠٢٤، ص٤٥٥-٤٥٦).

ISSN (Print): 1994-8999, ISSN (online): 2664-469X. DOI Prefix: 10.36317

هذا الإعلان المبتور الذي تقوله نجوى لشهرزاد في فضاء يشبه الحلم هو من أكثر لحظات الرواية كثافةً. فـ"أحبّكِ" هنا ليست حبّاً رومانسياً بالمعنى المتعارَف عليه، بل هي الاعتراف بالوجود: الإقرار بأن الأخرى - التي كانت عدوّةً مُتخيَّلة - هي في الحقيقة كيانٌ يستحق الحبَّ والاعتراف. وهذا هو جوهر مفهوم الغيريّة الذي يُؤطِّر هذه الدراسة: الآخر ليس تهديداً ينبغي إلغاؤه، بل حضورٌ يستدعي الاعتراف.

ولا يكتمل هذا المشهد دون البُعد الجيلي الذي تُلمِّح إليه الرواية: فأمّ شهرزاد التي آثرت الصمت عشرين عاماً علّمت ابنتها - بصمتها لا بكلامها - أن الألم شيء يُخبَّأ، وأن "المرأة الأخرى" كيانٌ مُدان بالتعريف. وشهرزاد حين تختار الاعتراف لنجوى بـ"أحبّكِ" الداخلية، وحين تختار بناء الجسور بدلاً من حرقها إنما تكسر سلسلة الصمت الأنثوي التي بدأت بأمها. والنسق الثقافي لا يُورَث بالوصايا والنصائح الصريحة، بل بالسلوك اليومي والصمت المُعلَّم والاختيارات المُؤجَّلة التي تراها البنت في أمِّها فتستبطنها قبل أن تفهمها.

يكشف هذا المحور أن رواية (المرأة الأخرى) تُقدِّم إسهاماً نقدياً جوهرياً في مساءلة نسق التنافس الأنثوي بوصفه نسقاً ثقافياً مُكتسَباً لا خاصيةً طبيعية. وتفعل ذلك عبر ثلاثة مسارات متوازية: مسار شهرزاد الذي يتحرك ببطء من الخصومة المُتخيَّلة إلى الاعتراف الحقيقي، ومسار والدة سعد الذي يُجسِّد إعادة إنتاج النسق بيد النساء أنفسهن، ومسار ندى الذي يُقدِّم التضامن الفعلي في أفعال صغيرة لا في خطابات كبرى. وفي تقاطع هذه المسارات تُبني الرواية رؤيتها الأعمق: أن العلاقة بين النساء يمكن أن تكون شيئاً آخر غير ما أراد لها النسق الثقافي أن تكون، شريطة أن تجرؤ المرأة على تفكيك ما استبطنته من هذا النسق قبل أن تُطالب بتفكيكه في محيطها الخارجي.

المبحث الثالث: السلطة الثقافية وأنساقها المضمرة في رواية (المرأة الأخرى)

المحور الأول: السلطة الثقافية والجندر ـ الفضاء النشري بوصفه حقل صراع

لا تختار كريمة أحداد بيئة العمل لساردتها اعتباطاً حين تجعلها محرّرةً أدبيةً في دار نشر. فدار النشر في الرواية ليست مجرد خلفية مهنية وديكور بيئي، بل هي الفضاء الأكثر كثافةً في

ISSN (Print): 1994-8999, ISSN (online): 2664-469X. DOI Prefix: 10.36317

كشف آليات توزيع السلطة الثقافية وترسيم حدودها الجندرية. إنها المكان الذي يُنتَج فيه الخطاب الأدبي ويُشرعَن ويُوزَّع، وهو بالضبط المكان الذي تجد فيه شهرزاد نفسها في موقع مُلتبِس ومُتناقض: تمتلك سلطةً نقديةً وتقييميةً على النصوص التي تمر بين يديها، لكنها تفتقر إلى سلطة القرار الأخير المتعلق بالنشر والتوزيع، تلك السلطة التي تبقى حكراً على الناشر الذكر.

وتتوزع رساميل الاعتراف الرمزي داخل الحقل الأدبي وفق منطق القوة السائدة لا وفق منطق القيمة الفعلية (بورديو، (د.ت)، ص٣٠٢). وما تكشفه رواية أحداد هو أن الجندر يعمل داخل هذا الحقل بوصفه محدِّداً أساسياً وخفياً في الوقت ذاته: فشهرزاد تُتقن العمل النقدي أكثر من غيرها، غير أن تقييماتها تصطدم بـ"انتقادات الناشر اللاذعة لملاحظاتي وتعليقاتي"(احداد، ٢٠٢٤، ص١٧) لا لأنها مُخطئة في حكمها، بل لأنها تشتغل داخل نظام لا يُقرُّ لها بالسلطة الكاملة.

- **التحرير الأدبي بوصفه عملاً غير مرئي: نسق الإسهام المحذوف**

يقع عمل التحرير الأدبي في منطقة رمادية غريبة من الناحية الثقافية: فهو عملٌ يستلزم كفاءةً نقديةً عاليةً ومعرفةً أدبيةً راسخة، غير أنه عملٌ يبقى في الغالب خلف الكواليس، غير مُوقَّع ولا مرئي للقارئ. فحين يصل الكتاب إلى يد القارئ لا يرى فيه إلا اسم المؤلف. وهذا الغياب الرمزي للمحرِّر لا يُشبه في شيء الغياب الفعلي لمساهمته. وشهرزاد تعيش هذه المفارقة يومياً: تعمل على نص بلال المنصوري لتمنحه تماسكاً وحياةً، لكنها تبقى مجهولةَ الاسم في غلاف الكتاب الذي سيُقدَّم للعالم.

وتتضاعف هذه المفارقة حين ندرك أن المنصوري كان يعلم أن نصّه يحتاج إلى تدخّل عميق، إذ تصفه شهرزاد بقسوة لافتة: "قصّتها غير واقعية بالمرّة، حتى إنني لم أفهم الهدف من كتابتها! باختصار، تحكي "حكايات قلبي المحطّم" قصّةَ رجل وسيم تقع في حبّه خمس نساء جميلات، لكنه لا يستطيع أن يحبّ أياً منهن. ثم لا يحدث أيّ شيء في الرواية على الإطلاق"(احداد، ٢٠٢٤، ص١٦). ومع ذلك فإن هذه الرواية الفارغة مُرشَّحة للنشر، بينما مخطوط شهرزاد الحقيقي يرقد في الأدراج. ويكشف هذا التناقض - الذي سبق تأطيره نقدياً - أن المنظومة الثقافية تمنح الشرعية للموقع الذكوري قبل النص، ولبلال المنصوري قبل شهرزاد، والفارق بين الاثنين هو بالضبط الفارق الجنسي المُضمَر الذي تكشفه الرواية.

نجيب الحفيظي: تشريح السلطة الثقافية الذكورية

لا تكتفي الرواية بنقد آليات توزيع السلطة الثقافية في شكلها المؤسسي المجرّد، بل تُجسِّدها في شخصية بعينها تُمثِّل النموذج الأكثر صراحةً وفجاجةً لهذه السلطة: نجيب الحفيظي، الأستاذ الجامعي ذو التاريخ الطويل في المشهد الثقافي المغربي. ويُقدِّم السرد هذه الشخصية عبر وصف

ISSN (Print): 1994-8999, ISSN (online): 2664-469X. DOI Prefix: 10.36317

جسدي تشريحي مُقصود تبلغ فيه دلالة التفصيل الجسدي حدّاً يكاد يكون استعارةً اجتماعيةً كاملة: "كان واحداً من أولئك الرجال كبار السنّ الذين يصطادون الفتيات الشابات، ستّينياً ذا بطن كبيرة وصلعة لامعة. يرتدي دائماً بدلة زرقاء غامقة، ويدهن الخُصلات الطويلة المتبقية في رأسه بمادة زيتية، ويلصقها فوق صلعته، ثم يمشي في الحياة كأنه قد نجح في إخفائها. كان أستاذاً جامعياً يدرُّس في الكلّية نفسها التي تعمل فيها نجوى كأستاذة مساعدة، وكان مؤطِّراً لبحثها للدكتوراه في الوقت نفسه".(احداد، ٢٠٢٤، ص١٠٠)

يشتغل هذا الوصف على مستويين متوازيين لا ينفصلان:

المستوى الأول ـ الجسد بوصفه خطاباً ثقافياً : كل تفصيل جسدي في هذا الوصف يحمل بُعداً دلالياً يتجاوز الوصف المادي المجرّد. فالبطن الكبيرة علامةٌ ثقافيةٌ على الاستهلاك المُفرط والاستئثار والرغبة غير المُقيَّدة. والصلعة المُخبَّأة تحت الخُصلات المُدهَنة كنايةٌ عن إخفاء الحقيقة وتزييف الصورة، وهي كناية تمتد لتشمل الشخصية في كليّتها: رجلٌ يُخفي ما هو عليه فعلاً خلف رأسمال رمزي مُصطنَع. والبدلة الزرقاء الغامقة التي يرتديها (دائماً) هي الزيّ الرسمي للسلطة الأكاديمية، اللباسُ الذي يُحوّل الفرد إلى منصب.

المستوى الثاني ـ الموقع الأكاديمي بوصفه آليةً للاستغلال :يكشف السرد بصراحة لافتة أن نجيب الحفيظي يُحوّل موقعه الأكاديمي ـ إشرافه على رسائل الدكتوراه ـ إلى أداة للاصطياد الجنسي والعاطفي. فهو يُرسل رسائل في منتصف الليل، ويبعث قصائد حبٍّ رديئة، ويتّصل بصوت "فحيح الأفاعي"(احداد، ٢٠٢٤، ص١٠٠). وهذا السلوك ليس شذوذاً فردياً معزولاً، بل هو نمطٌ ثقافيٌّ مُنظَّم يُسبغ عليه الموقعُ الأكاديمي شرعيةً وحصانة. وهو ما يُجسّد بدقة هيمنة النسق الثقافي حين يتخذ من الموقع المؤسسي غطاءً لإعادة إنتاج علاقات السيطرة(الغذامي، ٢٠٠٥، ص ٨٩).

ـ مشهد الباحة الخلفية: السلطة في تجلّياتها اليومية

تبلغ الأنساق الثقافية المُضمَرة ذروةَ تجلّيها الهازئ في مشهد يبدو للوهلة الأولى عادياً ومألوفاً: احتفال دار الإبداع في باحتها الخلفية حيث تتجمّع الشخصيات الثقافية الكبرى. تصف الساردة المشهد بعين راصدة لا تفوتها تفصيلة: "كان بلال المنصوري يمضغ بلا هوادة، وحليمة مستغفر تحمل في يدها صحناً بلاستيكياً ملأتهُ بأنواع المملّحات كلّها المعروضة في البوفيه. أمّا نجيب الحفيظي، فقد كان يُدخل في جيب سرواله قطعتين أو ثلاثة من بَريُوش التونة، مقابلَ كلّ قطعة

ISSN (Print): 1994-8999, ISSN (online): 2664-469X. DOI Prefix: 10.36317

يتناولها. وفي حدود الساعة التاسعة مساءً، كان جيبه قد صار منتفخاً ومزيَّنًا بشكل واضح"(احداد، ٢٠٢٤، ص٨٠).

لا يصف هذا المشهد أفراداً في حفل، بل يُصوِّر ثلاثة أنماط من العلاقة مع الموارد الثقافية والمادية المُشتركة: المنصوري يستهلك دون تفكير باعتباره حقاً طبيعياً لا يُشكِّك فيه، وحليمة تُقنِّن استهلاكها وفق ما يُمليه عليها الوعي بالنظرة الاجتماعية، ونجيب الحفيظي يسرق لنفسه ما يتجاوز نصيبه ويُخبِّئه في جيبه. هذه الصور الثلاث قراءةٌ سيميوسردية دقيقة لأنماط استهلاك السلطة الثقافية في حالتها اليومية المبتذلة. وهو ما يُجسِّد بشكل ساخر ودقيق آلية إعادة إنتاج النسق الثقافي في أبسط الممارسات اليومية وأكثرها ابتذالاً - وهو ما لا يمكن رصده إلا بأداة النقد الثقافي التي تُعنى بما يشتغل تحت سطح الخطاب لا بما يُعلَن على ظاهره.

- **المقاومة الهادئة والنقد من الداخل**

ومما يُعمِّق قيمة هذا المحور في الرواية أن شهرزاد لا تُمارس نقدها للسلطة الثقافية الذكورية من موقع المتفرّج الخارجي، بل من موقع المُشارِك الداخلي الذي يعيش التناقض في يوميّاته المهنية. فهي تُحرِّر نصوص المنصوري وتُصلح ما أفسده، وهي تحضر حفلات دار الإبداع وتُراقب نجيب الحفيظي ومنصوريَّاته وحليماتها، وهي في الوقت ذاته تُدرك بوعي نقدي حاد أن ما يجري أمامها هو إعادة إنتاج منظومة إقصاء.

وشهرزاد تُمارس هذا النقد في أشدّ أشكاله كثافةً وأقلّها تكلفةً: فهي تُحرِّر رواية المنصوري بمهنية كاملة بينما تعرف في داخلها أنها تخدم نصاً لا يستحق، وهي تحضر الحفلات وتُراقب وتُسجِّل وتُحلِّل بينما تحافظ على مسافة أدائية آمنة. وهذا الوعي الذي لا يتحوّل مباشرةً إلى فعل مواجهة صريح هو ما يجعل الرواية أمينةً في تصوير الواقع؛ ذلك أن المقاومة الثقافية في الحياة الفعلية نادراً ما تتخذ أشكال الخطابة والمواجهة المباشرة، وكثيراً ما تبقى في منطقة الوعي الصامت والفعل الهادئ اليومي. فشهرزاد - كما سبق تأطيره - ليست بطلةً منتصرةً ولا ضحيةً صامتةً، بل ذاتٌ إنسانية متناقضة تحمل وعيها النقدي ولا تجد له دائماً منفذاً للتعبير الكامل، وهذا بالضبط ما يمنحها عمقاً روائياً حقيقياً لا تملكه شخصية المواجهة الأيديولوجية المباشرة.

يكشف هذا المحور أن الفضاء النشري في رواية المرأة الأخرى ليس مجرد بيئة عمل تنتمي إليها شهرزاد، بل هو النموذج المُصغَّر للبنية الثقافية الكاملة التي تُنتِج الأنساق المُضمَرة وتُعيد إنتاجها: منظومةٌ تمنح الشرعية لمن يملك الموقع الذكوري والرأسمال الرمزي المُرتبط به، وتُقصي من يملك الكفاءة الحقيقية دون أن يمتلك الموقع المناسب. وقد رسمت الرواية هذا كلّه بأسلوب سردي شديد الاقتصاد في الحكم الصريح وشديد الإسراف في التفصيل الدالّ؛ إذ لا تُخبرنا الرواية أن ثمة ظلماً، بل تجعلنا نراه في مشهد بَريُوش مُخبَّأ في جيب أستاذ، وفي نص فارغ يمضي

ISSN (Print): 1994-8999, ISSN (online): 2664-469X. DOI Prefix: 10.36317

نحو النشر، وفي مخطوط أصيل يرقد في الأدراج. وهذا هو جوهر ما أرسى مبادئه النقد الثقافي: أن الأخطر ليس ما يُقال صراحةً بل ما تُخفيه الثقافة في أنساقها المُتعارَف عليها - كما سبق تأطيره - إذ تشتغل المضمرات النسقية من داخل الخطاب دون أن يعيها أصحابه أنفسهم.

المحور الثاني: التناص والأنساق الثقافية المُضمَرة ـــ بروست وبودلير بوصفهما رأسمالاً رمزياً ذكورياً

١- التناص بوصفه نسقاً ثقافياً لا مجرد أداة جمالية

لا يعمل التناص في رواية (*المرأة الأخرى*) بوصفه زينةً أدبية أو إحالةً ثقافية تُبرهن على سعة اطّلاع الكاتبة، بل يشتغل بوصفه نسقاً ثقافياً مُضمَراً فاعلاً يكشف في كل استدعاء له عن بُنية السلطة التي تتوسّط علاقة الشخصيات بالنصوص الكبرى. والفرق بين التناص الجمالي والتناص بوصفه نسقاً ثقافياً هو الفرق بين أن تستشهد بنص لتُجمِّل كلامك، وأن تستدعيه لأن ثمة قوةً اجتماعية تُحرّك هذا الاستدعاء وتوجّهه وتستثمره. وقد أكّد باختين أن التناص ليس مجرد تضمين أو اقتباس، بل هو حوار بين نصوص تحمل معها سياقاتها الثقافية والأيديولوجية كاملةً، فيتحوّل كل نص مُستدعى إلى موقف لا إلى مجرد إشارة. وقد أسهم مفتاح في تدقيق هذا المفهوم عربياً حين ميّز بين التناص بوصفه دخولاً في علاقة مع نص آخر بكيفيات مختلفة، وبين مجرد النقل والاقتراض (مفتاح، ١٩٩٢، ص ١٢١).

وحين تستحضر رواية أحداد نصَّ مارسيل بروست ونصَّ شارل بودلير فإنها لا تُحيل إليهما بوصفهما عنوانَيْن شاهدَيْن على الثقافة الأدبية الرفيعة، بل تُشغِّل الظروفَ الاجتماعية والجنسية التي تجري فيها هذه الإحالات، وتكشف كيف أن الرجل يوظِّف الرأسمال الثقافي الغربي أداةً في يده لبناء علاقاته مع المرأة وتعزيز موقعه السلطوي.

٢- بروست في الرواية: الزمن الضائع بوصفه حاضراً مُفاجئاً

يدخل اسم بروست إلى الرواية في سياق دقيق الدلالة: فشهرزاد تعمل محرّرةً أدبية تعاني من ألم جسدي وتُحرّر نصاً لا ترى فيه قيمة، وهي في صميم تساؤلها عن دورها في فضاء ثقافي يُعطيها العمل دون أن يُعطيها الاعتراف. وفي هذه اللحظة بالذات يصل بروست: "كان البريد

ISSN (Print): 1994-8999, ISSN (online): 2664-469X. DOI Prefix: 10.36317

يحوي ترجمة الجزء الأوّل من رواية البحث عن الزمن الضائع لمارسيل بروست قادمةً من مترجمها المُسمّى سعد جبران"(احداد، ٢٠٢٤، ص١٨).

وما يُضيفه سرد كريمة أحداد على هذه العلاقة التناصية هو بُعدٌ جندري صريح: فبروست يصل عبر يد رجل، وهو المترجم الذي سيُصبح لاحقاً حبيب شهرزاد. وهذه الوساطة الترجمية تُضيف طبقةً إضافية من التوسّط: إنها لا تصل إلى بروست مباشرةً، بل عبر اختيار رجل وقراءته ولغته. وحين يكون المُترجِم رجلاً يُقدِّم النص لامرأة بوصفه هديةً، فإن فعل الترجمة يُصبح فعل توسّط وسلطة في آنٍ واحد: هو يُقرِّر ما تقرأه ومتى تتلقّاه. وبهذا يتحوّل النص البروستي من نص أدبي محايد إلى وسيط في دينامية قوة جنسية: الرجل يُقدِّم الثقافة الرفيعة، والمرأة تتلقّاها.

٣- بودلير والإغراء الفكري: توظيف الثقافة في بناء الرغبة

يدخل بودلير إلى الرواية بطريقة أكثر تعمُّداً وأكثر إثارةً للتأمل: فسعد جبران يُهدي شهرزاد نسخةً مترجمة من *أزهار الشر* مشفوعةً بإهداء شخصي: "من أجل الأدب، ومن أجل الجمال الذي في القبح، ومن أجل صداقتنا التي بدأت"(احداد، ٢٠٢٤، ص٢٥).

وتصف شهرزاد لحظة تلقّيها هذا الكتاب: "انحنى وفتح حقيبته الرمادية، وسحَبَ نسخةً من أزهار الشرّ لبودلير مترجمةً إلى العربية، وقلماً. تابعتُه بعينيَّ وهو يكتب على الصفحة الأولى من الكتاب، ثم وهو يمدُّ لي الكتاب بلباقة. التقت أعيننا. شكرتُه، وعانقتُه في داخلي"(احداد، ٢٠٢٤، ص٢٥).

يشتغل هذا المشهد بوصفه نسقاً ثقافياً مُضمَراً يستحق التفكيك على مستويين:

المستوى الأول ـــ اختيار بودلير لا سواه :لم يُهدِ سعد جبران كتاباً عادياً، بل اختار أزهار الشر تحديداً، ذلك الديوان الذي يجعل من القبح والخطيئة موضوعاً جمالياً، ويحتفي بالمرأة بوصفها كائناً من الإثارة والجمال الملتبس. وهذا الاختيار ليس بريئاً: فإهداء امرأة كتاباً يُمجِّد الجمال في القبح والرغبة في الممنوع هو رسالة ثقافية مُشفَّرة تقول ما لا يستطيع قوله مباشرةً في أول لقاء. إنه إغراء فكري يسبق الإغراء الحسي ويُمهِّد له.

المستوى الثاني ـــ استجابة شهرزاد الصامتة :أكثر ما يلفت في هذا المشهد هو استجابة شهرزاد: "عانقتُه في داخلي" هذا العناق الداخلي الصامت الذي لا يظهر للعيان هو الكناية الأنسب عن الحال الذي تعيشه شهرزاد في علاقتها بسعد طوال الرواية: ثمة ما يُحرّكها نحوه بعمق، غير أن ثقافتها ومجتمعها وعقلها الناقد تحول جميعها بين هذا الشعور وتجلّيه الكامل. وهذا التوتر بين الشعور

ISSN (Print): 1994-8999, ISSN (online): 2664-469X. DOI Prefix: 10.36317

الداخلي والقيد الاجتماعي هو بالضبط ما تعيشه شهرزاد في علاقتها مع الجسد والكلام والكتابة على حدٍّ سواء.

٤-شهرزاد بوصفها قناعاً لشهرزاد الأصلية: التناص مع الموروث السردي

ولا يقتصر التناص في الرواية على النصوص الغربية، بل يمتد إلى الموروث السردي العربي عبر اسم الساردة ذاته. فاسم (شهرزاد) ليس اختياراً بريئاً في رواية تتأمّل العلاقة بين المرأة والسرد والسلطة: ففي *ألف ليلة وليلة* المرأة تحكي لأن الرجل يُهدِّدها بالموت، أما في رواية أحداد فالمرأة تُحجم عن الحكي لأن الثقافة تُهدِّدها بالإقصاء والتهميش، وهو نوع آخر من الموت أبطأ وأكثر إيلاماً.

وفي الموروث السردي العربي، مارست شهرزاد اللغة لا للانتصار على شهريار بل للدخول معه في عقد من الوئام والقبول، مما يعني أنها امتلكت سلطة الحكي دون أن تمتلك سلطة القرار في العلاقة (الغذامي، ١٩٩٦، ص ٧٢).

وشهرزاد أحداد تُجسِّد هذا الإرث وتُحاول كسره في آنٍ واحد: إنها تُحرّر حكايات الآخرين لتنجو اقتصادياً، بينما حكايتها هي - مخطوطها الحبيس في الأدراج - تبقى حبيسةً لأن الثقافة لم تُقرِّر بعدُ أن صوتها يستحق النشر.

يكشف هذا المحور أن التناص في رواية المرأة الأخرى ليس تزيُّناً ثقافياً ولا استعراضاً لسعة الاطّلاع، بل هو أداة نقدية حادة تُعرّي كيف يُوظِّف الرجل الرأسمال الثقافي الغربي في بناء علاقاته مع المرأة وتعزيز موقعه في حقل السلطة. فبروست يصل هديةً مهنية تحمل بُعداً عاطفياً، وبودلير يصل هديةً عاطفية تتوارى خلف قيمة ثقافية. وفي كلا الحالتين تبقى شهرزاد في موقع المُتلقِّية لما يختاره الرجل - وهو موقع يعكسه اسمها الذي تحمله من موروث سردي يُلزم المرأة بالحكي خدمةً للسلطة الذكورية لا تعبيراً عن ذاتها. والرواية في مجملها ليست إلا محاولة شهرزاد الهادئة المتواصلة للانتقال من موقع الحاكية بأمر إلى موقع الكاتبة لنفسها.

المحور الثالث: الزمن السردي وبنية الذاكرة ـــ الحاضر بوصفه جرحاً والماضي بوصفه مرآة

١- الزمن في الرواية بوصفه إشكالية وجودية لا تقنية سردية

ISSN (Print): 1994-8999, ISSN (online): 2664-469X. DOI Prefix: 10.36317

لا تُعالج رواية (*المرأة الأخرى*) الزمنَ بوصفه خلفيةً زمانية تجري فيها الأحداث، بل تجعله في صميم الإشكالية الثقافية والوجودية التي تُؤطِّر الرواية في كليّتها. فالزمن عند شهرزاد الساردة ليس خطاً مستقيماً يسير من الماضي نحو المستقبل، بل هو بنيةٌ مُتشقِّقة تتداخل فيها طبقات الأمس واليوم وما كان يمكن أن يكون، بصورة تجعل الحاضر محمَّلاً دائماً بأثقال لم تنتهِ بعد.

وتكشف القراءة المتأنية لبنية الزمن في هذه الرواية أن هذه البنية الزمنية المُتشقِّقة ليست اختياراً جمالياً مجرّداً، بل هي كشفٌ عن النسق الثقافي المُضمَر الأعمق فيها: نسق يرى أن المرأة في السياق العربي لا تملك رفاهيةَ الزمن الخطي النظيف، لأن الثقافة السائدة تُلزمها باستمرار بحمل أزمنتها جميعها معها: ماضي أسرتها، وماضي زواجها، وماضي الأجيال السابقة عليها من النساء. ومن هنا تتحوّل البنية الزمنية من مسألة تقنية إلى أفق وجودي يكشف عن طبيعة العلاقة بين المرأة العربية وتاريخها الشخصي والجماعي، إذ لا يُخيَّر لها أن تنسى أو أن تبدأ من جديد، بل تظل محكومةً بتراكم الأزمنة وثقلها في آنٍ واحد.

٢- الافتتاح الروائي بوصفه لحظة زمنية بالغة الكثافة

تبدأ الرواية في لحظة زمنية تجمع بين الانتهاء والبداية في آنٍ واحد: الساعات الأولى من صباح ما بعد الطلاق. ويبدأ السرد بإعلان الساردة عن حالتها الوجودية بجملة تبدو بسيطة لكنها بالغة الكثافة: "فتحتُ عينيَّ قبل الفجر بقليل، وأحسستُ بالألم ينبضُ في ذراعيَّ من جديد، لكنني لم أشعر بالغضب من ذلك الوغد الذي هاجمني البارحة في الشارع، ولا بالأسف على نهاية زواجي، ولا حتى بالحنين إلى الأشياء التي تركتُها ورائي"(احداد، ٢٠٢٤، ص١١).

تُقرأ هذه الجملة عادةً بوصفها إعلاناً عن قوة شهرزاد. غير أن قراءة أعمق تكشف شيئاً آخر: إن شهرزاد لا تقول إنها لا تتألّم، بل تقول إنها لا تشعر بالغضب والأسف والحنين - وهي تحديداً المشاعر الثلاثة التي يستدعيها الموروث الثقافي من المرأة المطلَّقة. إنها لا تُخبرنا بما تشعر، بل تُخبرنا بما لا تشعر. وهذا النفي المُضاعَف يُخفي في طيّاته سؤالاً عميقاً عمّا يملأ فراغ غياب المشاعر الثلاثة المُتوقَّعة - وهو السؤال الذي تُجيب عنه الرواية في مجملها.

٣-الأزمنة الثلاثة: الحاضر المفتوح والماضي الحبيس وزمن الكتابة المعلّق

تشتغل الرواية على ثلاثة أزمنة تتداخل في السرد تداخلاً عضوياً:

ISSN (Print): 1994-8999, ISSN (online): 2664-469X. DOI Prefix: 10.36317

أولاً - زمن الحاضر :يُقدِّم السرد الزمنَ الحاضر - زمن ما بعد الطلاق - بوصفه زمناً مُفتوحاً ومُرعباً في الوقت ذاته. مُفتوح لأنه يُتيح لشهرزاد أن تكون ما لم تستطع أن تكونه في الزواج، ومُرعِب لأنه يُلقيها وجهاً لوجه أمام سؤال الهوية دون الدعائم الاجتماعية التقليدية. وتكشف الرواية عن هذا التوتر في مشهد الانتقال إلى الشقة الجديدة حين تشتري شهرزاد الكرواسون وكوبَيْ القهوة قبل زيارة نجوى(أحداد، ٢٠٢٤، ص١١) ، وهو فعل يبدو عادياً لكنه في مستوى النسق المُضمَر محاولةٌ لإضفاء طابع العادية على لحظة غير عادية بالمرة.

ثانياً - زمن الذاكرة :لا يجري التسلُّل الذاكراتي في الرواية بطريقة عشوائية، بل يحدث دائماً في لحظات الأزمة أو الاختيار الصعب. وأعمق لحظة ذاكراتية في الرواية هي قصة موت الأب والحذاء المُخبَّأ التي سبق تحليلها(احداد، ٢٠٢٤، ص١٣٠)؛ إذ تكشف عن إرث صمت أنثوي انتقل من الأم إلى البنت، وتجعل زيارة شهرزاد لنجوى فعلاً ثورياً في حد ذاته: إنها تكسر سلسلة الصمت التي بدأت بأمها.

ثالثاً - زمن الكتابة المُعلَّق :ثمة زمن ثالث يُضاف إلى الأول والثاني: زمن الكتابة الشخصية لشهرزاد المُجمَّدة منذ سنوات: "أفتح درج خزانة الكُتُب المُغبَرّ، وأسحب مخطوطاً يحوي نصوصاً كتبتُها منذ سنوات، ولم أستطع أن أعود إليها وأقرأها. أفتح المخطوط وقد تكوَّنت في قلبي غَمامةٌ ثقيلة وخانقة، ثم أقرأ كلماتي بألم"(احداد، ٢٠٢٤، ص٢٠).

هذا الزمن المُعلَّق ليس أزمة إلهام بل هو زمن مُقيَّد ثقافياً: كُتِبَ في لحظة وتُرِك لأن الثقافة المحيطة لم تُقدِّم لشهرزاد ما يكفي من الاعتراف، بل أمدَّتها بما يكفي من الشك الذاتي والشعور بعدم الاستحقاق. وتربط الرواية بشكل مُضمَر بين هذا الزمن المُعلَّق وبين زمن عمل التحرير: فكأن تحرير نصوص الآخرين استهلك الزمن الذي كان ينبغي أن تستهلكه الكتابة الخاصة - وهو امتداد طبيعي لما كشفه المحور الثالث من أن المرأة تُنفِق طاقتها الإبداعية في خدمة إبداع الآخرين.

٤-الختام السردي: الحاضر المفتوح وسؤال بلا إجابة

تنتهي الرواية بمشهد زمني يُجسِّد بدقة مُحكمة كل ما بنته من تأمّلات في الزمن والذاكرة والهوية. فعلى كورنيش الدار البيضاء في الليل تمشي شهرزاد مع رضوان في صمت، وحين تسأله عمّا كان يُفكِّر فيه يجيب: "لا شيء. لا أفكِّر في أيِّ شيء أبداً"(احداد، ٢٠٢٤، ص٤٦٥).

وتبقى شهرزاد صامتة، لا تُشاركه هذا الفراغ الذهني لأنها لا تستطيع: فهي تُفكِّر في نجوى وفي سعد وفي أمها وفي مخطوطها وفي الزمن الضائع. هذا التقابل الختامي الصارخ بين صمت الرجل الذهني ومِلء المرأة الذهني هو آخر الأنساق الثقافية المُضمَرة التي تكشفها الرواية وأعمقها:

ISSN (Print): 1994-8999, ISSN (online): 2664-469X. DOI Prefix: 10.36317

الرجل يستطيع أن يمشي في الليل دون أن يُفكِّر في شيء، بينما المرأة تمشي في الليل وكل تاريخها يمشي معها.

يكشف هذا المحور أن الزمن في رواية (المرأة الأخرى) ليس بنيةً سردية تخدم الحكاية، بل هو الإشكالية الوجودية والثقافية الأعمق في النص. فالساردة تعيش في ثلاثة أزمنة في آنٍ واحد: حاضرٌ مفتوح ومُرعِب، وماضٍ لا ينتهي يتجسَّد في صمت أسري موروث، وزمن إبداعي شخصي مُعلَّق في أدراج مُغبَرَّة. وهذا التثليث الزمني هو الكشف الجوهري الذي تُقدِّمه الرواية عن طبيعة التجربة الأنثوية في سياقها الثقافي: تجربةٌ لا تستطيع الاكتفاء بزمن واحد لأن الثقافة المحيطة تُلزمها بحمل أزمنتها جميعها، وهذا بالضبط ما يجعل صمت الرجل في المشهد الختامي أبلغ تعليق ثقافي على الرواية بأسرها.

المحور الرابع: الفضاء الجغرافي ـ الدار البيضاء بوصفها نسقاً ثقافياً مُضمَراً

١ـالمدينة بوصفها شخصية روائية لا مجرد خلفية جغرافية

تتجاوز الدار البيضاء في رواية (المرأة الأخرى) دورَها الوظيفي المألوف بوصفها فضاءً جغرافياً تجري فيه الأحداث، لتغدو شخصيةً روائية قائمة بذاتها تُشكِّل هويّات أبطالها وتُقيِّد حركاتهم وتُطلقها في آنٍ واحد. إنها المدينة التي تحمل في بنيتها العمرانية والاجتماعية تناقضات المجتمع المغربي في أجلى صورها: مدينةٌ تجمع بين الحداثة الاقتصادية والبنى الاجتماعية الأبوية العميقة التي لا تزال تُحكم قبضتها على سلوك الأفراد وعلاقاتهم. وهذا الجمع المُتناقض جوهرُ طبيعتها، إذ نشأت في تقاطع الاستعمار والموروث المحلي والتحديث المُستعجَل.

وما تُنجزه الرواية هو أنها تُجسِّد هذا التناقض في تفاصيل سردية حيّة: المبنى المُهترئ المكتوب على جداره النص الإهانيّ، والكورنيش المُضاء في الليل، وباحة دار الإبداع الخلفية ـ كل هذه الفضاءات تحمل الدار البيضاء في هيئتها الحقيقية المُتناقضة، تلك المدينة التي تختزن في بنيتها العميقة ما وصفه الخطيبي بحالة الانقسام بين الجذر الثقافي ومعرفة العصر، إذ يجد الإنسان المغربي نفسه أمام "أول انحلال قرطاس، هو قرطاس أبينا والتاريخ"(الخطيبي، ١٩٩٨، ص ١٥١)، في إشارة إلى أن الهوية في السياق المغربي المعاصر لا تُبنى على أرضية مستقرة بل على صدع متجدد بين ما مضى وما هو آتٍ(الخطيبي، ١٩٩٨، ١٥١).

٢ـالفضاء العام والمبنى المُهترئ: الجندر مكتوباً على الجدران

ISSN (Print): 1994-8999, ISSN (online): 2664-469X. DOI Prefix: 10.36317

يشكِّل الفضاء العام في الدار البيضاء نسقاً ثقافياً مُضمَراً مُستمراً في الرواية يكشف عن البُنية الجندرية للمدينة. فشهرزاد التي تمشي وحدها في الشوارع وتدخل المقاهي لا تفعل ذلك في فراغ ثقافي، بل في فضاء تقع فيه مهاجَمتها حدثاً عادياً لا يستوقف: " لكنني لم أشعر بالغضب من ذلك الوغد الذي هاجمني البارحة في الشارع"(احداد، ٢٠٢٤، ص١١).

هذه العادية المُضمَرة هي بالضبط النسق الثقافي المكشوف: حين تُصبح مهاجمة المرأة في الشارع خلفيةً لا حدثاً، فذلك دليل على أن الثقافة المحيطة قد طبَّعت مع هذا الواقع إلى درجة جعلته مُستوعَباً لا مُستنكَراً.

وتبلغ هذه الجندرة للفضاء العام تجلّيها الأكثر دلالةً في المشهد الذي تمشي فيه شهرزاد نحو مبنى سعد جبران فتقرأ على جداره المتسخ: "ممنوع البول، ومَنْ تبوَّل هنا فهو حمار وأمُّه عاهرة"(احداد، ٢٠٢٤، ص٦٠).

وهذا التحويل في موضع الإهانة كاشفٌ للنسق الثقافي المُضمَر؛ فالثقافة المُنتِجة لهذه العبارة تعدُّ شرف المرأة أداةَ ضبط اجتماعي يمكن توظيفها في أي سياق، حتى في سياق الإهانة والتحقير. وما يكشفه هذا النسق بجلاء أن المرأة لا تملك شرفها بوصفه قيمةً ذاتيةً، بل يملكه الآخرون ويوظّفونه لأغراضهم. وتجد المرأة في النص الثقافي العربي نفسها في آنٍ واحد"هي المؤلف وهي الموضوع، هي الذات وهي الآخر" (الغذامي، ١٩٩٦، ص٢١٠) ؛ إذ حين يُوظَّف شرفها سلاحاً في مواجهة الرجل فإن ذلك لا يفضح المرأة بل يفضح النسق الثقافي الذي جعل جسدها وشرفها ساحةً للصراع لا ملكاً لها، وحوّلها من ذات فاعلة إلى أداة في يد الخطاب الذكوري.

٣-الشقة الخاصة وجغرافيا الهوية المُستردَّة

تُمثِّل الشقة الجديدة لشهرزاد فضاءً ذا دلالة ثقافية بالغة التعقيد. فانتقالها إلى شقة تسكنها وحدها في أعقاب الطلاق ليس إجراءً عملياً، بل هو فعل ذو أبعاد ثقافية واجتماعية: فالمرأة المطلَّقة التي تسكن بمفردها في السياق المغربي تُمثِّل خروجاً على النسق الذي يُلزمها بالعودة إلى بيت أهلها، لأن المنظومة الثقافية تُعرِّف المرأة بانتمائها إلى رجل - أب أو زوج أو أخ - لا بانتمائها إلى نفسها. وشهرزاد بسكنها وحدها تُمارس مقاومةً ثقافية صامتة وجذرية، قد لا تبدو مقاومةً في ظاهرها لكنها في بنيتها الثقافية فعلٌ انقلابي.

وللبيت في هذا السياق دلالة تتجاوز المأوى الجسدي، إذ هو الفضاء الذي تتشكّل فيه الذات وتحتضن أحلامها، إذ يرى أنه "واحد من أهم العوامل التي تدمج أفكار وذكريات وأحلام الإنسانية"(باشلار، ١٩٨٤، ص٣٨)، وأن البيت في حياة الإنسان يمنح الماضي والحاضر والمستقبل "ديناميات مختلفة كثيراً ما تتداخل أو تتعارض"(باشلار، ١٩٨٤، ص ٣٨).

ISSN (Print): 1994-8999, ISSN (online): 2664-469X. DOI Prefix: 10.36317

٤-الكورنيش: الفضاء الحلمي وحدوده الثقافية

يُمثِّل الكورنيش في ختام الرواية الفضاء الذي يحمل أكبر قدر من الحلم وأكبر قدر من الحدود في الوقت ذاته. فحين تمشي شهرزاد مع رضوان على طول الكورنيش في المشهد الأخير تجد نفسها في فضاء يُوحي بالحرية والاتساع: "كانت الشمسُ قد غرَبَت تماماً، وبدأت خيوط الظلمة تنسج لحاف السماء. مشينا على طول الكورنيش عائدَيْن إلى البيت في صمت لا يكسِّره إلا صياح النوارس البعيدة في السماء، وحفيف الأشجار التي تهتزُّ بالريح، وهدير السيّارات والدرّاجات النارية"(احداد، ٢٠٢٤، ص٤٦٥).

هذا الفضاء المفتوح على البحر والليل هو المقابل الجغرافي لحلم شهرزاد: حضورٌ في العالم دون استئذان ودون اعتذار. غير أن الرواية لا تقع في وهم تصوير هذه الحرية كاملةً: فشهرزاد لا تمشي وحدها في هذا الفضاء الليلي، بل بمعية رضوان. وهذا الشرط الضمني - أن حضور المرأة في الفضاء العام الليلي يكتسب قبوله الاجتماعي بمجاورة الرجل - هو الحد الذي ترسمه الرواية بهدوء دون أن تُصرِّح به: الحرية موجودة، لكنها ما زالت مُقيَّدة بشروط ثقافية لم تسقط بعد.

يكشف هذا المحور أن الفضاء الجغرافي في رواية المرأة الأخرى ليس ديكوراً تجري خلفه الأحداث، بل هو شخصية روائية فاعلة تُشارك في إنتاج الأنساق الثقافية المُضمَرة وتُعيد إنتاجها. فالشارع الذي تُهاجَم فيه شهرزاد، والجدار الذي يحمل إهانة الأمهات بوصفها أداةً للضبط الاجتماعي، والشقة التي تستردّ فيها هويتها الفردية، والكورنيش الذي يحمل الحلم بحدوده - كل هذه الفضاءات مجتمعةً ترسم صورةَ الدار البيضاء بوصفها مدينةً تعيش تناقضاتها في آنٍ واحد: صخب السطح الحداثي من جهة، وصمت البُنية الثقافية العميقة من جهة أخرى، تلك البُنية التي لا تزال ترسم بخطوط غير مرئية حدود ما يُسمَح بقوله وما يُقدَّر له أن يبقى مكتوباً على الجدران لا في الكتب.

المحور الخامس: البنية الميتاسردية - الرواية داخل الرواية وانتقاد الخطاب الثقافي

١-الميتاسرد بوصفه موقفاً نقدياً لا تقنيةً جمالية

ISSN (Print): 1994-8999, ISSN (online): 2664-469X. DOI Prefix: 10.36317

حين نتحدث عن البُنية الميتاسردية في رواية (المرأة الأخرى) فإننا لا نتحدث عن ظاهرة شكلية، بل عن موقف نقدي عميق يجعل السرد في حوار دائم مع نفسه ومع الشروط الثقافية التي تُتيحه أو تُعيقه. فشهرزاد الساردة في الرواية ليست مجرد امرأة تحكي قصتها، بل هي في الوقت ذاته ناقدةٌ أدبية تُقيّم النصوص التي تمر بين يديها، ومحرّرةٌ تمنح الوجود لكتابات الآخرين، وكاتبةٌ صامتة تُخبّئ مخطوطها في الأدراج. وهذا التعدُّد الوظيفي يجعل الرواية في كليّتها فضاءً ميتاسردياً يتأمّل فيه السرد آلياتِ إنتاجه وشروط اعترافه.

وهذا بالضبط ما تفعله رواية أحداد؛ إذ لا تكتفي بأن تحكي بل تُساءِل الشروط الثقافية والاجتماعية التي تجعل بعض الحكايات مسموعةً وأخرى مكتومة، مُحوّلةً السرد من فعل جمالي إلى موقف معرفي.

١-الثلاثي الكتابي: خريطة السلطة الثقافية

تشتغل شهرزاد في ثلاثة مواقع متمايزة من الخطاب الثقافي تُشكِّل معاً خريطةً للعلاقة بين المرأة والسلطة الثقافية: التحرير - منح الوجود للنصوص دون امتلاكها. تمنح شهرزاد الوجود لنصوص لا ترى فيها قيمةً كنص المنصوري، وتُحكِم بنيتها بكفاءة لا يستحقها أصحابها، وتُغيِّب نفسها في هذه العملية تغييباً كاملاً. وتتجلى هذه المفارقة في وصفها المُرّ لعملها: "بدأتُ العمل كمحرّرة أدبية في العام ٢٠١٣، بعدما رُفِضتُ في اختبارات ولوج سلك التعليم كمدرّسة للفلسفة. كنتُ أظنُّ أن هذا المجال سيجعلني قريبةً من الكُتُب دائماً، ويثري تجربتي الداخلية، لكنني وجدتُ نفسي محبوسةً في غرفة صغيرة داخل دار نشر، أُحرّر بمرارة روايات الآخرين، وأُقدِّم كتبَهم، وأُنشِر إعلانات صدورها على إنستغرام، وأسمع انتقادات الناشر اللاذعة لملاحظاتي وتعليقاتي"(احداد، ٢٠٢٤، ص١٧).

هذا الوصف يُجسِّد بنيةً ثقافية عميقة: المرأة المؤهَّلة تجد نفسها في خدمة المنظومة التي تُقصيها لا في مركزها.

الترجمة - خدمة صوت الآخر في الوقت الذي يصمت فيه صوت الذات. فشهرزاد تُخصِّص طاقتها لإيصال صوت رجل آخر ـــ بروست ـــ عبر وساطة رجل آخر ـــ الناشر ـــ بينما صوتها هي لا يُسمَع. والترجمة هنا ليست مجرد مهنة بل هي استعارة كاشفة: المرأة التي تنقل الكلام ولا تملك الكلام، التي تخدم الصوت ولا تملك صوتاً، تُجسِّد بذلك أعمق أشكال التهميش - ذلك الذي يُوظِّف الكفاءة ويُقصي الذات في آنٍ واحد.

الكتابة الشخصية - الصوت الصامت الذي ينتظر. فشهرزاد تمتلك مخطوطاً كتبته بمعاناة حقيقية ويرقد في الأدراج، وحبسه ليس مجرد تردّد فردي بل تجسيد للنسق الثقافي الذي يجعل المرأة

ISSN (Print): 1994-8999, ISSN (online): 2664-469X. DOI Prefix: 10.36317

تُصادِر صوتها على نفسها قبل أن يُصادره أحد من الخارج. ويكشف عن ذلك شعور شهرزاد وهي تُفتِّش في مخطوطها: "أفتح المخطوط وقد تكوَّنت في قلبي غَمامةٌ ثقيلة وخانقة، ثم أقرأ كلماتي بألم. كان شعوري وأنا أقرأ ما كتبتُه يشبه النظر إلى جسدي عارياً في المرآة، بعيوبه وندوبه ومكامن جماله كلِّها"(احداد، ٢٠٢٤، ص٢٠).

٣-الرواية تنتقد الرواية: الميتانقد من الداخل وتقابل بروست والمنصوري

يبلغ البُعد الميتاسردي ذروتَه في المقطع الذي تُقدِّم فيه شهرزاد نقدها الصريح للرواية الذكورية السائدة: "لكنَّ القاسم المشترك بين هذه الروايات كلِّها هو أنَّ أبطالها رجالٌ مغاربة وسيمون وطوال القامة، يدخِّنون سجائر شقراء، ويشربون النبيذ الأحمر، ويشعرون بالحزن تجاه الحياة والوجود بدون أيِّ سبب. أمّا أجواؤها فطافحةٌ بالأوجاع والآهات والبكاء والمطاردات العنيفة(...) والحوارات التي تشبه حوارات المسلسلات الرومانسية المكسيكية المدبلجة للعربية... وتنتهي هذه الروايات عادةً بنهاياتٍ تشبه نهايات الأفلام الهندية"(احداد، ٢٠٢٤، ص١٨).

يشتغل هذا المقطع على مستويين متداخلين:

الأول - الاستهداف الدقيق للنمط الروائي الذكوري: يُقدِّم السرد صورةً نقدية دقيقة للنمط الروائي الذي يجعل الرجل بطلاً والمرأة ديكوراً، وهو النمط الراسخ في الثقافة الأدبية السائدة التي تجعل موهبة الحكي والسرد تؤول "لتكون من أجل الرجل وإمتاعه وتشويقه وتسليته"(الغذامي، ١٩٩٦، ص ٤٥)، وأن "المتعة في السرد الكلاسيكي ليست سوى متعة الرجل دون المرأة"(الغذامي، ١٩٩٦، ص ٤٥).

ويُقيم السرد في الوقت ذاته تقابلاً صامتاً بين روايتَيْن: بروست الذي أمضى سنواته منكبّاً على رواية تتأمَّل الزمن والذاكرة والهوية بعمق نادر، والمنصوري الذي تُحرّر شهرزاد روايةً "لا يحدث فيها أيُّ شيء في الرواية على الإطلاق"(احداد، ٢٠٢٤، ص١٦)، والفارق بين الاثنين ليس فارقَ موهبة فردية بل فارقَ موقف من الكتابة ذاتها: بروست يكتب لأن في داخله ما يُلحّ على الوجود، والمنصوري يكتب لأن في الخارج ما يُغري بهيبة الكاتب الاجتماعية.

وأعمق ما في هذا المقطع النقدي أنه لا يكتفي بهدم النموذج السائد، بل هو تأسيسٌ ضمني لمشروع سردي مختلف: فإذا كانت الرواية الذكورية السائدة تُقدِّم بطلاً وجودياً وامرأةً هشّة ونهاياتٍ هندية، فإن رواية أحداد تُقدِّم بطلةً تعمل وتُفكِّر وتُقيِّم وتتألّم بدون مسرحة، وتفاصيل يومية خام لا تُصفَّى بمنخل الجماليات المُزيَّفة.

٤-الانسجام الميتاسردي: الرواية بوصفها إجابةً عن سؤال المخطوط

ISSN (Print): 1994-8999, ISSN (online): 2664-469X. DOI Prefix: 10.36317

يكشف البُعد الأعمق في الميتاسردية حين ندرك أن رواية (المرأة الأخرى) ذاتها هي الإجابة عن سؤال المخطوط المحبوس. فكريمة أحداد ككاتبة مغربية تكتب في فضاء ثقافي تصفه شهرزاد بدقة قاسية، وقد اختارت أن تجعل روايتها نفسها النموذجَ المقابل لما ينتقده سردها: رواية عن امرأة حقيقية تعمل وتُفكِّر وتتألّم وتُحبّ، دون مسرحية وجودية ولا نهايات هندية.

وبهذا تحقق الرواية ما يمكن تسميته "الانسجام الميتاسردي": التطابق بين ما تنتقده وما تُقدِّمه بديلاً. فهي تنتقد الكتابة الذكورية المُزيَّفة وتُقدِّم كتابةً أنثويةً صادقة، وتنتقد الشخصيات الكرتونية وتُقدِّم شخصياتٍ بشرية مُعقَّدة، وتنتقد الأجواء المُتكلَّفة وتُقدِّم حياةً يومية بكل ابتذالها ومعناها. ولا يقتصر أثر هذه البنية على العلاقة بين الشخصيات وعالم الكتابة، بل يمتد ليُدرج القارئَ ذاته في المساءلة: هل هو من يُكافئ روايات المنصوري بشرائها، أم من يمتلك الجرأة على قراءة رواية تُقدِّم نساءً حقيقيات ورجالاً بعيبهم وتعقيداتهم؟

يكشف هذا المحور أن البنية الميتاسردية في رواية (المرأة الأخرى) ليست زينةً أدبية، بل موقف نقدي ثقافي جذري يجعل الرواية تُسائل شروط وجودها الثقافي من داخلها. فمن خلال الثلاثي الكتابي والنقد المُباشر للرواية الذكورية والتقابل بين بروست والمنصوري، تُبني الرواية مشروعَها الجمالي الخاص بوصفه بديلاً حياً لا مجرد نقيض نظري. وهو ما يجعلها رواية متكاملة الرؤية مُتماسكة البنية: تعرف ما تُريد قوله، وتُسائل بصدق كيف وصلت إلى حق القول، وتترك للقارئ أسئلةً مفتوحةً لا تحسمها الصفحة الأخيرة.

الخاتمة

انطلقت هذه الدراسة من إشكالية تمثّل الغيريّة بوصفها نسقاً ثقافياً مضمراً في رواية (المرأة الأخرى) لكريمة أحداد، وقاربتها عبر مبحثين متكاملين: نظري أرسى المفاهيم الإجرائية، وتطبيقي فكّك الأنساق الثقافية في تجلياتها النصية .وقد توصلت الدراسة إلى جملة من النتائج:

أولاً: أثبتت الدراسة أن الرواية تعمل على مستويَيْن متوازيَيْن لا ينفصلان: مستوى السرد الحكائي الذي يُتابع رحلة شهرزاد من لحظة الطلاق إلى لحظة الوعي، ومستوى النقد الثقافي الضمني الذي يُفكِّك الأنساق المُضمَرة في كل مشهد وكل تفصيل يومي، حتى في بَريُوش مُخبَّأ في جيب أستاذ وحذاء مُطوَّى في قاع خزانة.

ثانياً :كشفت الدراسة أن الأنساق الثقافية المُضمَرة في الرواية لا تُقال بل تُمارَس ولا تُعلَن بل تُعاش، وهو ما يُجسِّد صميم مفهوم النسق المضمر عند الغذامي الذي يرى أن أخطر الأنساق ما تسلَّل إلى الضمائر دون أن يُدرَك.

ISSN (Print): 1994-8999, ISSN (online): 2664-469X. DOI Prefix: 10.36317

ثالثاً :أثبتت الدراسة أن الرواية تُقدِّم مساهمةً أصيلة في مفهوم الغيريّة تُجذِّره في سياق ثقافي محدَّد؛ فالغيريّة في الدار البيضاء المعاصرة لا تكتفي بما قاله ليفيناس عن الآخر بوصفه غيريةً مطلقة عصيّة على الاستيعاب، بل تحمل أبعاداً جندرية وطبقية واجتماعية لا يستطيع المفهوم الفلسفي المجرَّد استيعابها كاملةً دون هذا التجذير السردي الذي تُنجزه الرواية.

رابعاً :كشفت الدراسة أن علاقات النساء في الرواية ليست نتاج طبيعة أنثوية بل نتاج نسق ثقافي مُكتسَب يضع المرأة ضد المرأة ويجعل منها حارسةً للقيود التي صُنعت أصلاً لتكبيلها. وتُقدِّم الرواية بديلاً حياً لهذا النسق عبر مسار شهرزاد البطيء من الخصومة المُتخيَّلة إلى الاعتراف الحقيقي بإنسانية نجوى.

خامساً: كشفت الدراسة أن الكتابة في الرواية لا تُمثِّل مقاومةً كاملة منتصرة بل مقاومةً ناقصة ومتوترة تعيش التناقض ولا تدَّعي الانتصار: فشهرزاد تُحرّر نصوص الآخرين بكفاءة حقيقية بينما مخطوطها يرقد في الأدراج سنوات، وتعرف نقدياً ما يجري حولها لكنها لا تجد دائماً منفذاً للتعبير الكامل. وهذا التوتر بين الوعي النقدي والعجز عن الفعل هو ما يجعل الكتابة في الرواية فعلَ مقاومة أصيلاً لا خطاباً أيديولوجياً جاهزاً، ويجيب في الوقت ذاته عن السؤال الذي طرحته الدراسة: الكتابة تُقاوم، لكنها تُقاوم بحدودها لا بانتصاراتها.

سادسًا: تُقدِّم رواية (المرأة الأخرى) نموذجاً للرواية العربية الجديدة التي لا تكتفي بحكاية امرأة بل تُسائل الشروط الثقافية والاجتماعية التي تُنتج هذه الحكاية وتُقيِّدها. وهذا التعدُّد القرائي - حكائياً وثقافياً ونقدياً وفلسفياً - وهذا ما يجعل رواية (المرأة الأخرى) نصاً يُقاوم الإغلاق: فكلما ظننت أنك استنفدت أسئلته فتحت أمامك أسئلة جديدة، وهو بالضبط ما ينبغي أن تفعله الرواية التي تستحق القراءة.

1- Data Availability Statement: (The manuscript includes all the data used in the study.)
2- Conflict of Interest Statement: (The authors confirm that there are no conflicts of interest that could affect the content of this research.)
3- Funding Statement: This research was fully funded by the authors without any financial support from other entities.

ISSN (Print): 1994-8999, ISSN (online): 2664-469X. DOI Prefix: 10.36317

المصادر

١- أحداد، كريمة، ٢٠٢٤، رواية المرأة الأخرى، منشورات المتوسط، إيطاليا، ط١.
٢- ايغلتون، تيري، ١٩٩٥، نظرية الأدب، ترجمة: ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق.
٣- باختين، ميخائيل، ١٩٨٦، شعرية دوستويفسكي، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، مراجعة: حياة شرارة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١.
٤- بارت، رولان، ٢٠١٨، أسطوريات، ترجمة: توفيق قريرة، مراجعة: ناجي العونلي، منشورات الجمل، بيروت.
٥- باشلار، غاستون، ١٤٠٤هـ - ١٩٨٤م، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط٢.
٦- بعلي، حفناوي،١٤٢٨هـ - ٢٠٠٧، مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١.
٧- بلعابد، عبد الحق، ١٤٢٩هـ ٢٠٠٨م، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، تقديم: سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط٤.
٨- بورديو، بيار، ٢٠٠٩، الهيمنة الذكورية، بيار بورديو، ترجمة: سلمان قعفراني، مراجعة: ماهر تريمش، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط١.
٩- بورديو، بيير، (د.ت)، قواعد الفن، بيير بورديو، ترجمة: إبراهيم فتحي، الهيأة المصرية العامة، القاهرة.
١٠- الخطيبي، عبد الكبير، ١٩٩٨، الذاكرة الموشومة، ترجمة: بطرس الحلاق، الرابطة، الدار البيضاء، ط١.
١١- دي بوفوار، سيمون، ٢٠١٥، الجنس الآخر، ترجمة: سحر سعيد، الرحبة للنشر والتوزيع، دمشق، ط١، ج١.
١٢- دي بوفوار، سيمون، ٢٠١٥، الجنس الآخر، ترجمة: سحر سعيد، الرحبة للنشر والتوزيع، دمشق، ط١، ج٢.
١٣- الرويلي، ميجان، و البازعي، سعد، ٢٠٠٢، دليل الناقد الأدبي " إضاءة لأكثر من سبعين تيارًا ومصطلحًا نقديًا معاصرًا"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط٣، ٢٠٠٢.
١٤- ريكور، ٢٠٠٥، بول، الذات عينها كآخر، ترجمة: جورج زيناتي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط١.
١٥- سارتر، جان بول، ١٩٦٦، الوجود والعدم (بحث في الانطولوجيا الظاهراتية)، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، منشورات دار الآداب، بيروت، ط١.
١٦- سعيد، إدوارد، ٢٠٠٦، الاستشراق " المفاهيم الغربية للشرق"، ترجمة: محمد عناني، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١.

ISSN (Print): 1994-8999, ISSN (online): 2664-469X. DOI Prefix: 10.36317

١٧- عادل، جبلاحي، ٢٠٢٠-٢٠٢١، الغيرية في الفكر الغربي المعاصر- إيمانويل ليفيناس أنموذجًا، رسالة ماجستير، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر.
١٨- الغذامي، عبد الله، ٢٠٢٣، إشكالات النقد الثقافي " أسئلة في النظرية والتطبيق"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط١.
١٩- الغذامي، عبد الله، ٢٠٠٦، تشريح النص " مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٢.
٢٠- الغذامي، عبد الله، ١٩٩٦، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١.
٢١- الغذامي، عبد الله، ٢٠٠٥، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية المضمرة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٣.
٢٢- ك . بابا، هومي، ٢٠٠٤، مكان الثقافة، ترجمة: ثائر ديب، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط١.
٢٣- ليفيناس، إيمانويل، (١٤٣٦هـ - ٢٠١٥م)، الزمن والآخر، ترجمة: منذر عياشي، دار نينوى، دمشق، ط١.
٢٤- المرنيسي، فاطمة، ٢٠٠٥، ما وراء الحجاب " الجنس كهندسة اجتماعية"، فاطمة المرنيسي، ترجمة: فاطمة الزهراء أزرويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٤.
٢٥- مفتاح، محمد، ١٩٩٢، تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.
٢٦- هيجل، فينومينولوجيا الروح، ٢٠٠٦، ترجمة وتقديم: ناجي المونلي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط١.
٢٧- يقطين، سعيد، ٢٠٠١، انفتاح النص الروائي " النص والسياق"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٢.

ISSN (Print): 1994-8999, ISSN (online): 2664-469X. DOI Prefix: 10.36317