

الموضوعة النسائية في كتابات إبير هارديت بين تسجيل الواقع وإسقاطات الذات والخيال الاستشراقي

د جمال مجناح*

الملخص :

تتناول هذه الدراسة بالتحليل الرحلة الغربية وما قدمته من تمثيلات عن المجتمع الجزائري، خاصة وأنها كانت مقدّمة لقارئ غربي تراكمت لديه مجموعة معتبرة من الأحكام المسبقة المتعلقة بالشرق. وهو ما يعني أن تلك الكتابات التي وفرها له الرحالة والشعراء والروائيون، كانت تراعي هذا الجانب، ففقد ما كان يريد الخيال الغربي أن يتلقاه من مشاهد عجائبية عن الشرق. وفي هذا المنظور، تتجه قراءة الموضوعة النسائية الجزائرية، في كتابات "إيزابيل إبير هارديت" إلى مقارنة علاقة تلك الكتابات بسلطة البنية الاستشراقية وبأحكامها المسبقة، وإسقاطاتها على واقع المرأة المحلية و على الذات، لتخلص إلى تحليل هذه العناصر وكشف التباساتها على مستوى النص. ومن ثمّ تتجه الإشكالية إلى قراءة النماذج النسائية وعلاقتها بالسيرة الذاتية وبالسياق التاريخي للاستشراق، وهو ما يستدعي التعرض إلى تشكيل مقولات البنية الاستشراقية ومسارها المتصل، وسيرة الرحالة إبير هارديت وما أثير حولها من علاقات ملتبسة تدعو إلى التساؤل إن كان ما قدمته في جزء منه إسقاط للذات على واقع المرأة المحلية، وأخيرا تحليل ونقد صورة المرأة المحلية كما قدمتها إبير هارديت في ضوء المعطيات المتعلقة بسيرة الكاتبة وإمكانية تأثرها بالخيال الاستشراقي.

الكلمات المفتاحية : الأنا . الآخر . المتخيل . المرأة . الاستشراق

Abstract:

As clearly stated the title of this contribution, the trip of Isabelle Eberhardt in Algeria is among the countless writings that were the subject of a socio-cultural confrontation and who have registered in the history of travel writing rich text representations, reflections and descriptions which the indigenous society was the main theme.

The case of Isabella, finds its originality in its corresponding position to able to approach closely to local society and therefore it is the travel writer guy who helped write the other in within its culture. From this convenient location, this study tries to develop a reflection on the subject of local women in the writings of Isabelle Eberhardt.

Our questioning is moving towards a reading about the Algerian woman and her performances, including one tries to break the possible influence of the stereotyped image of the oriental woman often installed in travel writing destinée- first lieutenant Western readers influenced by various meetings between East and West and especially fascinated by the ideas of the wonderful and exotic origin of the translations of "Arabian Nights."

In this perspective, our approach attempts to analyze the image of women and its possible relationship with the autobiography which can form some writing to be, and the legacy of orientalist fantasy and its various stereotypes.

Keywords: Ego. Otherness. Imaginary. Wife. Orientalism

تمهيد :

I - البنية وتشكيل النمط : المسار المتصل

1-1 تشكيل البنية

الشرق العجائبي والسحري تلك هي البنية النمطية التي استتارت فضول الرحالة وأهملت خيالهم، فوجهوا ركابهم صوب الشرق متسلحين بدعم المؤسسات

البيئية والرسمية. ولعله من النادر أن نجد أحدهم قد غامر صوب المجهول دون أن يلقي دعم جهة ما تحت مسمى من المسميات المختلفة. فالرحالة يبدأ رحلته وتكون وراءه أمة ذات سلطان، تدعمه بنفوذها العسكري والاقتصادي والفكري والروحي. ولذا نجده عندما يكتب يضع في حسابه جمهورا خاصا من القراء ألا وهم أبناء وطنه وأقران مهنته، ولا شك أن وجود هؤلاء نصب عينيه يؤثر على رؤيته ويجعله انتقائيا فيختار من المعلومات أنواعا معينة أو يركز على سمات دون غيرها لمجرد أن لها رنينها في ثقافة أمتة" (1)

ومن ثم توأمت نمذجة الآخر (الشرقي) عبر مسار زمني عنونته اللقاءات المختلفة (رحلات الحج المسيحية، الأندلس - القسطنطينية - الحروب الصليبية، الرحلات الاستكشافية... وصولا إلى القرن الثامن عشر في تميزه بالحمولات الاستعمارية). فلم تكن رحلات الانجليز أو الفرنسيين في الغالب سوى لمسة إضافية للمشروع المستمر يفسرها ما وجهه "خطيب الأكاديمية الملكية للعلوم والآداب والفنون في مرسيليا إلى الشاعر لامارتين عشية سفره إلى الشرق : يا شرق أرض ذكريات قوية، مهد العالم، مصدر المعتقدات الإلهية الغرب يريد امتلاكك، سوف نغزوك فنحن نرغب في أن تتمكن من أن ننقل إليك تكريمنا واحتفاءنا بكل حرية.... ففي أمس الرجل العظيم الذي نزل العالم طبع جبينك بطابعه القوي عندما تلقيت جحافل محاربينا، فلقد عرفت أشهر كتابنا (شاتوبريان) فقبل الآن الأقدس والأحب بين شعرائنا، فنحن إذ نجعلك تتأمل كبار رجالاتنا إنما نريد أن نكمل حملتنا الصليبية الحديثة" (2)

ومن هذه المعطيات نجد أن "بنية" الشرق (إنسانا وجغرافيا ومعرفة) نموذج مركب ومتراكم وفق أنساق ثقافية تتجاذبها درجات التواتر والتفاعل في الخطاب الاستشراقي، كما تتحكم في تمثيلاتها مختلف الانجازات الفنية والتعبيرية (الرسم والسرد الرحلاتي والروايات والشعر). وهي كلها منجزات استبطنت مكائد واستيهامات ركزت على اختلاق عالم شرقي أسطوري، يتسع لمختلف مستويات التنميط في المجتمع والدين والسياسة والثقافة، مما جعل منه عالما منمطا وفق نماذج لا تمت إليه بصلة، بل أصبح مخيالا بعيدا في أفاصي العزلة والبدائية، والعجائبية، وهو ما سيرر لاحقا احتلاله أو استغلاله أو إعادة تشكيل ثقافته تحت مسميات التطوير والتحديث.

لم تنفصل الصور النمطية، عن سلسلة النماذج التي تشكلت عبر الحقب المتعاقبة، ويمكن أن نستدل على ذلك بصورة الفرس، وشعوب جنوب المتوسط (البرابرة) في المسرح اليوناني، أو صورة الأميرة القرطاجية المتهاككة أمام الفاتح الروماني، أو صورة كليوباترا... (3) وليس بعيدا عن ذلك ما قدمته أنشودة رولان أو الكوميديا الإلهية من أنماط وأحكام مسبقة.

ولذلك فإن اختلاق أساطير الشرق العجائبية المرافقة للاكتشافات الجغرافية وما اكبها من أنماط تفكير، لم تكن سوى مبررا أباح اختزال الآخر وقرر دونيته. كما كشف عن جذور الفوقية والثقافة الاستعمارية التي بُررت باسم الاكتشاف، أو الدراسة العلمية، أو التحديث. وهو ما يفسر التراكم المذهل في صناعة أنواع الاختزال التي

يمكن أن نستدل عليها بما أوردته مدونات تاريخ الرحلات الاستكشافية من محفزات ومبررات كانت وراء رحلة "كولمبوس" الاستكشافية (الثروة/ الدين، والتي شكّلت إستراتيجية خطابية تقوم على صورة تمثيلية تضمن استمرارها بتكرارها في ظروف تاريخية وخطابية متغيرة⁽⁴⁾.

وهي محفزات تنطوي على ثقافة قائمة على الاستعلاء والإلغاء، تتضح "من خلال تركيب صورة معينة للآخر. فهنا حيثما يكون الآخر إفريقيا كان أم آسيا أم أمريكا موضوع الحديث، تظهر إلى الوجود فعالية تلك النظرية وأثارها في مسخ الآخر"⁽⁵⁾. وهذا المسخ يتأسس على فكرة كونية الغرب ومركزيته القائمة في مقابل الشرق التابع والهامشي والذي لا دور له سوى كونه فضاء لممارسة رغبة الفوقية الجامحة. وفضاء لاستيهامات الجنس والعجائبية والفتانازيا.

وليس غريبا أن تستولي استيهامات العجائبية على المخيال الغربي مادام يرغّب أنماطه الشرقية وفق رؤاه المركزية، وعلى سبيل المثال لا الحصر نجد أن "العرب في الطاعون والغريب (كامو) كانتات بلا أسماء تُستخدم كخلفية للميتافيزيقا الغربية."⁽⁶⁾

لقد شكّلت البنية النمطية الموروثة- باعتبارها بنية سلطوية أنتجها العقل الأوروبي- رافدا خصّب خيال الرحالة الذين استهواهم شرق ألف ليلة وليلة، وأغواهم فيها سحر الصحراء وعجائبها وخرافاتهما، ومهما كانت ادعاءات الوصف والتسجيل المباشر للمشاهد المختلفة، فإن تاريخ القراءات المسبقة عن الشرق في المعارف المختلفة ظل يساهم عن وعي وعن غير وعي، في إعادة بعث نفس النماذج " فكلمة الشرق تثير فورا تداعيات كثيرة في ذهنه مثل المسلم، المحتال، ألف ليلة وليلة، الصحراء، الحملة الصليبية... الأمر الذي كان يتطلب أن يكون المرء صاحب عقل يتصف بالوعي والتصميم كي يستطيع أن يرى الحقيقة بعيدا عن هذا الطوفان من الإيحاءات المثيرة"⁽⁷⁾.

ووفق هذا المنظور فإن رحلات ورحالة القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، لم تكن محض صدفة، كما لم تأت لمجرد إشباع رغبة حب الإطلاع أو الاستكشاف، أو لمجرد غرض الدراسة الأنثروبولوجية، بل كان في الغالب- تكمل البحوث السابقة عن الثروة وعن الأساطير الجاهزة المدفونة في المجتمعات الشرقية، وهي ثروة معنوية إضافية تتناسب ومقولات العجائبي والمدهش" فقد بدا الشرق، في معظم الحالات، مسيئا للاحتشام الجنسي، وكان كل شيء في الشرق أو على الأقل شرق"لين في مصر" يفوح بالجنس الخطر ويهدد النظافة والكتابة المنزلية... كما وصفها لين بلغة أكثر جموحا مما كانت عليه"⁽⁸⁾، وما يهم من هذه الإشارات هو البحث في الخلفية التي حفزت الرحالة "إيزابيل إبير هارديت"، عندما اتجهت إلى الشمال الإفريقي، وقبلها إسطنبول، والتساؤل إن كانت قد شكّلت نماذجها انطلاقا من نفس البنينات الجاهزة؟

هذا التساؤل يجد مبررا له في ما دأب عليه رحالة القرنين الثامن عشر والتاسع من إعادة إنتاج لمفاهيم العجيب وإصرارهم على تكرار البنى والتشكيلات النمطية نفسها، " فعندما لا يجد الرحالة العجائبي ما كان يبتغيه عبر تنقلاته، فإنه

يختره، فلم يكن في حاجة إلى اختلاقه، ما دامت تخصص لكل بلد أعداد محددة من الصور النمطية والتي دأب الكُتّاب على توظيفها ولا زالوا يستعملونها⁽⁹⁾ فحرص هؤلاء على تقديم عجائبية الشرق، بعدُ مصوغًا هاما أجازوا من خلاله استنساخ نماذجهم لتساير منظومة الأحكام المسبقة والقيم الجاهزة التي تخيلت الشرق قديما، ما أدى بأغليبيتهم إلى تجاهل ما كان يتعرض له الأهالي من أصناف التعذيب والظلم والمصادرة والتقتيل وهو الجانب المعتم الذي أخفته صور الرحالة عندما على موضوع العجائبية، وعلى سبيل المثال نجد كاتبنا مثل "أندريه جيد" -والذي شكلت الجزائر أهم موضوعاته- أن الجزائر كانت بالنسبة إليه مجرد " بلد الهروب والخلاص الذاتي، ولم تكن موضوع الاستعمار والمجازر"⁽¹⁰⁾. وهو ما يمكن أن يُعمّم على آخرين من أمثال غوتيه و فيكتور هوجو ولا مارتين.... ممن رأوا في الشرق مجموعة سياقات أسطورية، وقصص خيالية تستجيب لفكرة الحلم الرومنسي، أو لخيال ألف ليلة وليلة.

1- 2 السياق التاريخي لنمذجة المرأة الشرقية:

لم تكن الصورة النمطة للمرأة الشرقية وليدة الصدفة، وإنما حالها كحال بقية النماذج الجاهزة، التي شكلها خيال القرون الوسطى، حيث كان الأدب الفروسي والمحمي المسيحي، من أهم الروايات التي واكبت السياق التاريخي للصراع الإسلامي المسيحي لتلك الفترة، وفي ذلك أوردت الكاتبة (Doroty Metletzki): لم يكن يقدم لقراءة تلك الروايات سير الحب الجميلة والفروسية النبيلة، بل كان أساسا سيرة انتصار المسيحية على الإسلام، وكانت هذه الروايات تعكس رغبة دفينة مثل قتل المسلم العملاق على يد البطل المسيحي، والأمير المسلم المهزوم، والأهم من ذلك كله الأميرة المسلمة التي تقع في غرام الفارس المسيحي⁽¹¹⁾ بل لا تكفي بذلك فتلك المرأة المسلمة المختلقة قُدمت خائنة، خاضعة مستعدة للخيانة من أجل أن تلقى رضا الفارس المسيحي البطل!!!

كان ذلك المتخيل -وتحديدا في العصور الوسطى- خلف صياغة صورة مُنمذجة للشرقية -المسلمة خاصة- أحاطتها بهالة خرافية، تواتر على ملامحها الجمال المتوحش، والشبقية المبتدلة، تضاف إليها الخيانة، والغدر، وسطحية العقل والسذاجة كأبعاد نفسية، ويتوج النموذج بشعور الدونية والانقياد السهل للغربي المنتصر. وهي صور لم تغب عن المشهد الأدبي للقرون الوسطى، واستمر حضوره في كتابات الرحالة في القرنين الثامن والتاسع عشر.

وتذهب أغلب الدراسات التي تناولت نقد الاستشراق (عبد الله إبراهيم، إدوارد سعيد، تيري هنتش...) إلى أن المصدر الأكثر تأثيرا والذي تأسست عليه صورة المرأة الشرقية في الخيال الاستشراقي في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، يعود إلى ترجمة "ألف ليلة وليلة"⁽¹²⁾ سنة 1704 "اللبالي العربية". إذ عرف انتشارا واسعا في أوروبا، وكان غاية في التأثير، كما كان جذوة متقدة خصّبت الخيال الغربي العام بنماذج نسائية واجتماعية وسلوكية ونفسية، تركّزت في مجموعة عناوين تراوحت بين الدونية، والسحري والعجائبي والشبقي .

ولنا أن نتصور كيف تكون عليه الصورة التي رسمها الخيال الأوروبي الجامح عن مجتمعات شرقية شكّلها الرحالة تأسيسا على خلفيات سلبية في معظمها، ما يجعل منها مجتمعات في حاجة ماسة بل وضرورية إلى موجات من الفاتحين لأنها "عن الحرية لا يعرفون شيئا من الاحتشام، ليس لديهم شيء: القوة هي ربهم وحين تمر بهم فترات طويلة لا يرون فيها فاتحين يطبقون عدالة السماء، فإنهم مثل جنود دون قائد مثل مواطنين دون مشرعين مثل عائلة دون أب"⁽¹³⁾ وبطبيعة الحال تُوجت الفتوحات بالحملات الاستعمارية والتبشيرية التي جاءت لتخرج الشرق من التاريخ!!!.

II إبير هارديت الأوديسا الأنثوية:

لا يمكننا عزل "إبير هارديت" عن السياق التاريخي والشخصي لنتمكن من فهم خطابها الممزوج بالمغامرة بالمأساوية، ولذلك نستعير النموذج الملحمي باعتباره تقاطعا يمكن اعتباره نموذجا أوديسيا بالنظر إلى مفهوم المغامرة والإنجاز العجائبي. فالأوديسا الأنثوية تتحقق في هذا النموذج من الرحالة بالنظر إلى سلسلة المفارقات والتحوّلات على مستوى السيرة الذاتية ونمط الحياة، وأخيرا الآثار المكتوبة.

وهذا البعد في الحقيقة لا ينتهي عند شخصية الرحالة في حد ذاتها، بل يمتد من السيرة الذاتية إلى السيرة العامة، من منظور التحوّلات المختلفة والإسقاطات المتبادلة بين إبير هارديت وشخصياتها النسائية. فعملية التجاور والتقاطع والانفصال تتكرر عبر مجموعة مظاهر حرصت الكاتبة على إبرازها. ومن أهمها خطاب التشرد والتهيه باعتباره موضوعا جوهريا في المغامرة، ثم خطاب صدمة الواقع والمأساة المتكررة التي لم يغيب عنها المشهد المأساوي، ثم خطاب الحب والمرأة المعذبة. وعلى سبيل المثال نجد لما واجهته الكاتبة من بؤس ويئس إضافة لمحاولة اغتيالها⁽¹⁴⁾ صدى عند مجموعة لا بأس بها من بطلات قصصها ورحلاتها، كما أن قصتها الشخصية في البحث عن الذات والهوية، تُلهما إنتاج نماذج نسائية متشابهة إلى حد بعيد.

في الأخير تنتهي الأوديسا الأنثوية بمحاولة تملك الأرض والمصير أو ما يمكن أن نسميه في الملحمة صراع البطل مع القدر الذي ينتهي دائما بالبطل إلى فكرة محاولة الهروب من القدر لكن للوصول، فكذا إبير هارديت فإنها حاولت أن تملك الأرض بالانتساب إليها وتقمص ثقافتها وأحداثها، لكن نجد في النهاية أنّ الأرض هي التي تملكها واستحوذت على أفكارها وتأملاتها وهو ما يفسره قولها: أردت أن أمتلك هذا الوطن لكنه تملكني"⁽¹⁵⁾

كما أن قيمة البطولة لا تقتصر على الفعل البطولي ممثلا في القدرة على مواجهة الصعاب، بل إنه فعل يقترن بإبداء النبل والفروسية أو ما يمكن أن نسميه البطل المخلص. وفي البحث عن هذا العنصر في سيرة إبير هارديت يمكن أن نلخصه في مجموعة نقاط وردت في مذكراتها. فقد كانت ترى في نفسها البطلة التي تجوب الصحراء والمدافعة عن الأهالي (الجزائريين) في كتاباتها، بتبنيها لفكرة معارضة للمستوطنين، والتي أشارت إليها في الكثير من مراسلاتها من خلال رصد الظلم الواقع على الأهالي خاصة ما تعلق بمصادرة أملاكهم وغيرها من الممارسات الاستيطانية.

ولعل أهم ما يفسر قيمة مفهوم الأوديسا الأنثوية، تبني الكاتبة، لفكرة تحرير المرأة باعتبارها موضوعاً جديداً في عصرها، وهو ما قد يكون وراء متابعتها لسير حياة وموت النساء المحليات من خلال ما سرده من قصص حب، وبؤس ومغامرة امتزج فيها الواقع بالخيال، وزاوجت فيها بين الممكن والمستحيل. فكانت موضوعاتها النسائية أقرب إلى المغامرة والفروسية، وتتقاطع في تفاصيلها ملامح الشخصية الحقيقية للكاتبة مع ملامح البطلات المتخيلة، وهو ما يثير الفضول إلى محاولة فهم العلاقة بين السيرة الشخصية والنماذج النسائية.

1-2 إيزابيل ومحمود السعدي الوحدة والتعدد

إيزابيل إبيرهاردت، محمود السعدي، مريم، نيقولا بودولنسكي، نادية، وغيرها من الأسماء التي استعارتها هذه الشخصية، بالإضافة إلى ما عرف عنها من ارتدائها للزيّ الرجالي الخاص بالأهالي، كل ذلك أثار انتباه العديد من المختصين في دراسة كتاباتها، والذين حاولوا اكتشاف أو تحليل هذه الشخصية التي تقدم نفسها في بعض كتاباتها تقديماً يشوبه الكثير التناقض إذا ما قارنا ذلك، وعلى سبيل المثال لننظر كيف تعرّف بنفسها في إحدى المراسلات: "أنا ابنة رجل روسي مسلم وأم مسيحية، ولدت مسلمة ولم أعتق أبداً ديانة أخرى، توفي والدي بجينيف بعد ولادتي بوقت قريب، فبقيت أُمّي في هذه المدينة مع خالي المسن الذي كفّلتني. عاملني دائماً وكأنني صبي، وذلك ما يفسر ارتدائي تفضيلي ارتداء الأزياء الذكورية... ولما بلغت سن العشرين، رافقت والدتي سنة 1887 إلى بونة (عنابة)، حيث توفيت بعد أن اعتنقت الإسلام... فأقفلت راجعة إلى جنيف لأقوم بواجبي اتجاه خالي المسن، والذي توفي هو الآخر بعد فترة وجيزة، فورثت عنه بعض الثروة. وبعد بقائي وحيدة، ولشغفي بارتداد الأقاصي والتجوال عُدت إلى إفريقيا حيث كنت أجوبها وحيدة على صهوة جوادي، متنقلة بين تونس وشرق الجزائر وصحراء محافظة قسنطينة. وحتى يسهل عليّ أمر الترحال، كنت أنتقل بزي الفارس العربي. وزادني عوناً في مهمتي رغبتني وتمكّني من اللغة المحلية التي كنت قد تعلمتها بعنابة... سنة 1900 -بينما وجدت نفسي في أقصى الجنوب القسنطيني- تعرفت هناك إلى "سليمان أهني" وقد كان حينها قائد لفرقة الخيالة، فتزوجنا على الشريعة الإسلامية... عدا عملي كمراسلة، درست عن قرب حياة الأهالي التي لم تكن معروفة فأحببتها. وهي حياة تعرضت كثيراً لتشويه هؤلاء الذين ادّعوا تصويرها رغم جهلهم بها. عدا ذلك لم يكن لي أي دور سياسي، ولم أقم بأية دعاية بين الأهالي... وخلال كل لقاءاتي بهم كنت حريصة على أن أقدم لأصدقائي الذين قابلتهم أفكاراً صحيحة وعقلانية تشرح لهم كيف أن -السيطرة

الفرنسية أفضل لهم من الخضوع لتركيا وغيرها... فمن الظلم إذن أن أتهم بنشاط معاد لفرنسا⁽¹⁶⁾

هكذا حاولت الكاتبة الدفاع عن نفسها أمام تهمة بمعادة الوجود الفرنسي أو القيام بأنشطة سرية تصب في هذا العنوان الكبير. وبالنظر إلى السياق التاريخي والسياسي والثقافي لتلك الفترة فإن قراءة هذه الرحالة لا يمكن فصله عن سيرتها وحياتها الغامضة غموض أصولها ودورها وعلاقاتها المختلفة التي تفرض التنبه إلى مجمل القضايا والأفكار، فتهمة معادة الوجود الفرنسي لا يمكن أن تنفصل عن سياق الحركة الثورية في روسيا والتي كانت تحضر للثورة البلشفية، كما أن وجودها كامرأة غربية بين المحليين لا يمكن فصله كذلك عن بداية ظهور أفكار الاتجاه الإنساني وحركة التحرر النسوية في أوروبا..

بالإضافة إلى ذلك فإن التصريح السابق، والذي يبدو عليه الوضوح التام لما يحتويه من معلومات تقر فيها الكاتبة بإسلامها منذ الطفولة وغيرها من القضايا، إنما هو تصريح أتى في معرض محاولتها الدفاع عن نفسها، لأن تلك المعلومات التي تحدثت عنها تصطدم وتتناقض مع الكثير مما نجده في مجموع مذكراتها ورسائلها، وحتى علاقاتها. وهو ما يؤهلها كشخصية أن توصف على الأقل بالغموض والالتباس، نظرا لتداخل الحقيقة بالخيال، فهي في بعض الملامح أشبه ما تكون بنماذج البطل الأسطوري الذي يمزج تركيبه النفسي والعقلي بين التاريخي والخرافي والواقعي، أو هي الشخصية اللغز المزدوجة، والمتعددة الأدوار..

2-2 طقوس الشخصية بين الحقيقة والحلم:

قبل أن نتناول النماذج النسائية المتوفرة في كتابات إبير هارديت، يبدو أنه من الضروري التوقف عند شخصية الرحالة في حد ذاتها، ذلك لأنها شخصية غامضة، لما اختلفته حول نفسها من حياة أقل ما يقال عنها أنها مثيرة للجدل، فهي بولادتها في سويسرا من أصول روسية (1877)، أصبحت فيما بعد تحمل الجنسية الفرنسية، لتعيش حياة رحالة مغامرة في شمال إفريقيا، تتجول في زي رجالي محلي، وتُعرف حسب مراسلاتها بشخصية "محمود السعدي. وأحيانا ياسمينية أو مريم وأحيانا أخرى باسم والدتها وغيرها من الأسماء .

وما يدعو للغرابة هو هذه الطبيعة المتحولة في شخصيتها، بين العاشقة، والفارسة، والمغامرة، ثم المتدينة التي تعتنق الإسلام من خلال الطريقة القادرية، وفي النهاية هي الشخصية التي تموت في ظروف مأساوية في فيضان وادي عين الصفراء بالجزائر 1904. وإذا كانت نهايتها المأساوية في سن مبكر (27 سنة) فإن سيرتها الذاتية امتدت عبر الدراسات المختلفة التي تناولت شخصيتها وأثارها.

كثيرة هي القضايا التي أثرت حول هويتها، تشملها الحقيقة والمخيل، الجذور والانتماء المضاعف، التيه بين الشرق والغرب وغيرها، وقد يفسر ذلك الكثير من أسباب ارتباكات الهوية على مستوى الجنس أو صراع الذكورة والأنوثة، أو محطات الحب المختلفة.

فبالنسبة للانتماء المتعدد، فإن هذه الشخصية الغامضة تحمل جذورا روسية بالأصول، وسويسرية بالولادة، وفرنسية بالإقامة، وأخيرا جزائرية بنمط الحياة والزواج واعتناق الإسلام والوفاة بالجزائر. ولا تنتهي غرابة التحولات عند هذا الحد، بل إن عقد ميلادها (جنيف 1877) لا يشير إلى نسبها ويكتفي باسم الوالدة "ناتالي دي موردر إيبرهاردت" ** و دخلت عنابة تحت اسم مستعار "فاطمة المنوبية" (17) وبالنسبة لعلاقتها الحميمة فإن الزوج "سليمان أهني" الذي التقته بوادي سوف (أوت 1900) وتزوجت منه بمرسليا (العقد الإداري) أكتوبر 1901، لم يكن الشخص العربي الأول بحياتها رغم أن مذكراتها المختلفة تؤكد على تعلقها الشديد به، فقبله كانت لها صلات بشخصيات رجالية ترقى إلى درجة الحب أو على الأقل درجة الغموض. حيث أنه في أول إقامة لها بتونس كانت على علاقة وطيدة بشخصية علي عبد الوهاب (18). وأثناء إقامتها بعنابة كانت على علاقة أيضا بشخصية "خوجة بن عبد الله" والذي يبدو انه يرتقي عندها إلى درجة العشيق (19)

وفي حالة هذه الشخصية المتحولة، يبدو أن الفصل بين المتخيل والواقع في كتابتها من الأمور الأكثر تعقيدا نظرا للالتباس الشديد الذي يصل حدّ التماهي، حيث تبدو في أغلب المشاهدات والنماذج وكأنها هي، فتصف مثلما تشارك في صناعة الحدث أو في ملامح الشخصيات، لتداخل الحدود بين الحقيقة والخيال. وعلى مدار كتاباتها تتكرر عبارتها "النواة بشكل أو بآخر: " ما أنا إلا حاملة أرادت أن تحيا بعيدا عن العالم، حرة ورحالة" (20)، لتحاول بعد ذلك أن تروي ما شاهدت، وتنقل ما أمكنها، من مشاعر كئيبة وساحرة راودتها عند ما واجهت جلال الصحراء الحزين، وهذا ما يكمله قولها : رحالة وهائمة كنت، ومنذ صغري كنت أحلم عندما أتأمل الدروب، رحالة سأظل. أحببت طيلة حياتي ارتياد الآفاق المتغيرة، والأقاصي المجهولة" (21) وبتخاذها لهذا النمط من الحياة يبدو أنها حاولت أن تملأ، في ذاتها، فراغا لا يسع أبعاده إلا ارتياد الأقاصي، واختلاق هوية تشبه هوية الصوفي في عزله وعشقه وتأملاته تارة، وأخرى هوية البدوي المعتر بحريته التي لا تحدها امتدادات الصحراء. و عبر هذا الفضاء تخلق هويتها وذاتيتها المشكّلة من " أنا " متعدد تواق للمجهول (22).

ومن ثم فإن أفكارا مثل الانتماء والهوية والوطن من القيم المتداخلة سواء على مستوى السيرة الكاتبة أو الخيال السردي، فهي من وجهة نظر نفسية واجتماعية كمن يبحث عن هوية مشتتة، وفي كل مرة يحاول بشكل من أشكال الإقامة أو التعبير أن يتقمص هوية مؤقتة، يدرك مسبقا أنه سيتحول عنها إلى غيرها بحسب ظروف الرحلة. وعلى سبيل المثال فهي عندما زعمت أنها مسلمة بالولادة فإن هذا الزعم يصطدم بوقائع مختلفة منها إشارتها إلى كونها لم تكن على دين محدد، كما لا نجد في الدراسات المختلفة أي إشارة إلى تاريخ اعتناقها للإسلام، بالإضافة إلى بعض الأخبار الواردة في مذكراتها والتي تشير الريبة، فعندما طلبها "رشيد باي" (رعية تركي)، للزواج في جويلية 1898 راسلها قائلاً: لأجل أن يكون الزواج شرعيا في تركيا، فإنه يكفي أن يقوم الإمام على مستوى السفارة بإنجاز العقد كما لو كان بين مسلمين، وستعودين مسيحية فيما بعد" (23).

وهذه الإشارة لا تسعى إلى التشكيك في إسلامها أو إثباته لأن ذلك ليس مجال هذا الموضوع، وإنما هي إشارة توضح مدى عمق الارتباك واللبس على مستوى الهوية، باعتبار أن شخصية الكاتبة تشكل نموذجا للغز يشير إلى شخصية غريبة وغامضة تبدو صورة لنموذج المثقف أو الرحالة المنفي أو التائه بين مجموعة انتماءات فاختر الرحلة والكتابة وطنا و هوية أو كما عبر على هذه الفكرة إدوارد سعيد: "تصبح الكتابة لمن لم يعد عنده وطنٌ مكانا للعيش"⁽²⁴⁾

2-3 الأنا المتعدد وارتباكات الهوية :

تكشف الملاحظات السابقة بالإضافة إلى الآثار المختلفة، عن شخصية متعددة "الأنا"، وهو تعدد يعكس عمق الارتباك في الهوية. ويمكن أن نتابعه، من خلال مجموعة ثنائيات ملتبسة ومرتبكة إلى أقصى الحدود. فمن جهة نجد إيزابيل هي محمود السعدي أو السعدي أحيانا، وبالتالي فإن أول إشكالية تصادفنا في هذه الثنائية هي الذكورة والأنوثة التي تعد قيمة ملتبسة في هذه الشخصية. ثم أن تعدد التسميات في حد ذاته يشكل مجموعة استعارات وصفية وسردية تتجه إلى اختلاق نوع من الشخصية الدرامية التي تتميز بضيائية الهوية والانتماء.

فقد يكون من المنطقي أن ندعي بأن لهذه التنوعات وظيفة ملحمية، تماما كما هو عليه الشخصية الروائية، عندما يتحقق بعدها الملحمي "بوجود قطيعة بين البطل والعالم لا يمكن التغلب عليها"⁽²⁵⁾، وبالتالي فإن هذا التعدد على مستوى الهوية - ورغم ما يحتفظ به من واقعية- فإنه يشكل البناء العام لأوديسا أنثوية بطلتها شخصية تاريخية "إيزابيل"، وبعدها إنجاز البطولة الأنثوية الخارقة عبر سلسلة من التحولات وعمليات التماهي التي تسهل واقعا لرحالة غريبة أنثى التوغل في المجتمعات المحلية، واختراق منظومة عسكرية-إدارية صارمة بوظيفتها المزدوجة ممثلة بين وظيفة المراسلة الصحافية، والكاتبة المغامرة.

وهو ما سيسهل عليها مغامراتها، وعلاقتها الغامضة، فهي عندما تقرر اختيار شخصية "محمود السعدي" نجدها تزعم في مذكراتها بأنه شخصية تركية فرت من المدرسة الفرنسية، وأحيانا طبيب تركي، وأخرى طالب زاوية ينتقل من زاوية لأخرى لتحصيل العلم"، لدرجة أنها اشتهرت بين الأهالي بالطالب" لما يوهم به زيبا. كما يمكن أن يكون لهذا الاختيار ارتباط بأصولها الروسية التي حافظت عليها وكتبت بلغتها ومن نماذجها "حياة الصحراء" (La Vie du désert) "الذي ظهر على جريدة "الأخبار سنة 1926، بينما كتبت نسخته الأصلية، بالروسية عندما أقامت بمرسليا في بيت شقيقها أوغستين سنة 1901، وقد نشر أولا على صفحات إحدى الجرائد الروسية بموسكو بواسطة أستاذها رامبار"⁽²⁶⁾، فما يمكن أن نسماه "الأوديسا الأنثوية" عند إيزابيل يتطابق تماما مع نموذج والدتها التي لم يذكر لهما اسم والد.

ويبدو أن جهل نسبها كان له هو الآخر أثر نفسي عليها، بحيث بعث فيها هذا الولع باستعارة الأسماء وتقمص الشخصيات، ومحاولات اختلاق نسب، وهو ما يبرر كذلك اختراعها لاسم والد لها في إحدى مذكراتها مدعية بأنه طبيب تركي مسلم"⁽²⁷⁾، وهو ما يتقاطع مع التسمية المختارة لشخصيتها "سي محمود ولد علي، طالب العلم

المتنقل من زاوية إلى أخرى لتحصيل العلم - كما قدمها مرافقها قدور ولد بركة لمشايع زاوية القنادسة لأول مرة⁽²⁸⁾

ومبدئياً يبدو موضوع "الأنا" المتعدد، موضوعاً لا يرتبط بالبحث عن الجذور، بقدر ما يفسر حياة الفراغ التي ملأتها بتعدد الأسماء، إذ تتحوّل بفعل ذلك إلى مجموعة شخوص يربطها بالواقع خيط رفيع لدرجة اختفاء الحقيقة في الخيال. فهي من جهة الشخصية الواقعية، وفي الجانب الآخر شخصية اختلقها السياق السردى للراوي، وفي البعد النفسي هي شخصية "اختلفت ذاتها في الكتابة"⁽²⁹⁾

كما أن لعبة تتعدد الأسماء، هذه تترك المتلقي، ويلتبس عليه إن كان بصدد شخصية نسوية أم رجالية إلى درجة أن أولئك الذين كانت تقيم معهم علاقات بالمراسلة، ظلوا يعتقدون بأنهم بصدد التعامل مع رجل. كما أن استعمال الاسم المستعار يتم أحياناً بتواطؤ مع الشقيق "أوغستين" ومثل ذلك ما ورد في مذكراتها عن صداقة ربطتها بشاب من تولون "إدوارد فيفيكورسي" (Edouard Vivicorsi)، والذي عرفها من خلال المراسلات باسم "بودولنسكي" حيث قدمت نفسها على أنها بحار من بحرية القيصر. وحرصاً منها على السرية، راحت تذكر أباها بضرورة حفظ السر: "تذكر جيداً، لا ينبغي أبداً أن يعرف إدوارد بأن بودولنسكي وأنا هما نفس الشخصية"⁽³⁰⁾

هذا الفراغ الحاد والناجح عن عدم استيعاب وضعية اللانتمى التي واجهتها منذ الولادة، جعل منها شخصية شبه أسطورية بهويتها الموزعة على عدة انتماءات، ومن حيث نمط الحياة المزدوجة الذي اتخذته. وهو ما يوضح تمظهر ارتباك الهوية لديها في عدة مستويات، شكلت الأسماء المستعارة أهم مظاهرها إضافة إلى الممارسات المختلفة عند محاولة الانتساب إلى مجتمعات الأهالي في المناطق التي حلت بها. فشخصية "محمود السعدي" تتجول بلباس رجالي، ورغم مظهره العربي فإن النسب الروسي لم ينفصل عنه لأن اسم محمود سبقه اسم "بودولنسكي" الذي وقع به "محمود" بعض المراسلات، فايزابيل إيبرهاردت لم تكن بعد ذلك الطالب محمود السعدي، الفارس العربي لأنها كانت توقع مراسلاتها باسم "نيقولا بودولنسكي" الروسي⁽³¹⁾

كما تظهر المفارقة من خلال الأسماء في تداخل الهويات وبالأخص في تجاور الاسم العربي والأوروبي وهو تجاور يعكس بوضوح البعدين المسيحي الإسلامي، الذين تراكما وتصارعا على مستوى الذات ليظهر الثاني على الأول بعد بحث طويل في عالمها الروحي خاصة في الفترة الأخيرة من حياتها بين 1901-1904، حيث كانت أكثر لزوماً للزوايا، وفي جانب آخر فإن هذا التعدد يثير تمزق الذات بين حضارتين يبرره تمزق الشخصية على مجموعة انتماءات روسية، سويسرية، فرنسية، تركية وأخيراً جزائرية، وإذا نظرنا إلى هذا التعدد من زاوية الفضاء الحضاري يمكننا أن نستنتج بسهولة التمزق بين شرق وغرب، وجنوب وشمال، وصولاً إلى عالم إسلامي وعالم مسيحي.

وهنا يجدر التساؤل إن كان بالإمكان القول بأن هذا التمزق موروث عن الأم "ناتالي"؟ وعبر الكم الهائل من الآثار التي تؤرخ وتحلل كتابات الرحالة "محمود

السعدي ، أو المراسلة إيزابيل أو مريم وغيرها من الأسماء لا نجد ما يسعفنا في هذا الاستنتاج إلا خبر دخول الأم إلى عناية قادمة من تونس، تحت اسم "فاطمة المنوية"⁽³²⁾

يبدو أن الحياة بأسماء مستعار، قد انتقلت بالمعايشة بين الأم والابنة، وهو ما يضيف حلقات أخرى من الأسرار والألغاز المحاطة بها، لأن تعدد الأسماء لم يكن عند إيزابيل فقط بل امتد إلى باقي أفراد الأسرة (الأم ، الأخ) وذلك يثير احتمال تعمّد إخفاء اسم الأب أو نسبه، إضافة إلى تعدد أسماء الآباء الذين ذكرتهم الكاتبة نفسها. فهل يمكن أن تكون للعبة الأسماء المتشعبة علاقة بمحاولة إخفاء آثار محددة يُخشى أن تُكتشف ولمصلحة من؟ وهل يمكن أن يكون كل ذلك استمرار لعمل واسع النطاق ومتعدد الأطراف في تلك الفترة التي شهدت أوج الحملة الاستعمارية في ظل التنافس الاستعماري حول مناطق النفوذ، بالإضافة إلى توسع الحملة الاستعمارية الفرنسية نحو الجنوب الجزائري؟ وهو ما يبرجه اتهامها من طرف الإدارة الاستعمارية، بالعمل ضد الوجود الفرنسي في الجزائر، ومحاولة تأليب الأهالي وتحريضهم على الثورة والذي بسببه طردت من الجزائر لمدة عام بعد محاكمتها بقسنطينة سنة 1901⁽³³⁾ والغريب في الأمر أن هذا الحكم صدر بعد تعرضها لمحاولة اغتيال في بهيمة بوادي سوف⁽³⁴⁾.

كل ذلك يقود إلى التساؤل إن كانت العائلة ككل منذ مجيئها إلى جنيف ذات صلة بأحداث تتعلق بالوضع في روسيا القيصرية، وهنا نجد إشارة غير مؤكدة تلمّح إلى شيء من هذا القبيل، فعندما اختفى أوغستين فجأة سنة 1895 اتجه الشك إلى إمكانية قيام شقيقته بالتستر عليه أو كانت " قد ساعدته على الفرار، فالشاب أوغستين يمكن أن يكون على علاقة بمجموعة من النشطاء الروس، وأن اخفائه كان على صلة بعمل سري ما جمعه بهم!! . وما يدعم ذلك الإشارة في بعض أعمالها إلى النشطاء الروس الذين كانوا ينظمون عمليات هروب المعتقلين السياسيين الروس من سيبيريا"⁽³⁵⁾، فمن المحتمل كذلك أن تفسر هذه الإشارة بعض أسباب تعدد الأسماء وانتقال العائلة إلى جنيف.

ولا يبدو أن التقاطع بين السيرة الذاتية والشخصيات المختلفة وأنصاف الوقائع المسرودة في الرحلات والأخبار المختلفة ينتهي عند هذا الحد، لأن المسألة تتحول عند محمود السعدي ، والشقيق أوغستين إلى بحث متواصل عن وطن وعن هوية وعن انتماء بعد حياة التمزق بين الأوطان. وهنا تصبح قصة العائلة مجالا آخر للتقاطع والتجاور على مستوى الذات، حيث أن مسار الرحيل امتد من روسيا إلى سويسرا وفرنسا وإسطنبول وصولا إلى تونس والجزائر. وإذا أخذنا العلاقة بين إيزابيل و أوغستين، ومن خلال أخبارهما الواردة في كتابات إيزابيل ومختلف الدراسات⁽³⁶⁾ يمكن أن نلاحظ مدى التداخل في الأدوار، وكأن أحدهما أصبح امتدادا للآخر، فمن جهة يعتبر كل منهما عائلة للآخر، كما يعتبران لبعضهما الوطن الوحيد والانتماء الأوح في حياة اللاستقرار والنفي الاختياري والانتماء الذي عايشاه. أو الذي اختلقاه كخلفية لحياة خفية أو على أقل تقدير غامضة.

III النماذج النسائية الجزائرية بين العجائبية وإسقاطات الذات

كانت إيزابيل نموذجا مميزا لعدة أسباب موضوعية لعل من أهمها: تمكّنها من اختراق الآخر في حياته الاجتماعية والثقافية لغة وعادات ودينا، وهو ما مكّنها من القدرة على "الكتابة من قلب ثقافة الآخر، في أوج المرحلة الاستعمارية"⁽³⁷⁾. ويمكن أن نضيف إلى ذلك طبيعتها كشخصية امتلكت الجرأة الكافية التي جعلت منها راو وسارد للأحداث بالمعايشة والكتابة، ثم ولكونها امرأة-رغم أنها كانت تقدم نفسها كرجل في أغلب الأحيان- يجعل القارئ يعتقد أن ذلك يؤهلها لتقديم موضوع المرأة الشرقية (الجزائرية تحديدا) من موقع أقرب إلى فهم نمط حياتها وملابساتها.

تحت تأثير النمط الاستشراقي الجاهز الذي نجده في كتابات مختلفة، ورغم هذه الوضعية قد يكون من الموضوعية كذلك أن نتساءل إن كانت كتاباتها قد تخلصت من النموذج الاستشراقي؟ أو على الأقل هل ابتعدت عن الكتابات النسوية الغربية التي عاصرتها؟

تجد هذه التساؤلات مشروعيتهما من مجموع الكتابات الأخرى التي سبقت أو عاصرت إبيرهاردت، والتي لم تتخلص في مجملها من سلطة البنية الاستشراقية، لما اشتهرت به في التحليلات المختلفة من ابتعاد عن الواقع في ظل وجود آراء تذهب إلى أنه "ورغم مواهبهم، فإن الكتاب الفرنسيين في إفريقيا الشمالية ظلوا بعيدا عن الموضوع والشعب والبلد الذين كانوا يتناولونه، فلقد جانبتهم الحقيقة عن العرب"⁽³⁸⁾ وإذا كانت هذه المقولة معجمة على كل الكتاب فهل يشمل ذلك "إيزابيل إبيرهاردت"؟ وإذا كان العكس فقيم اختلفت عنهم؟ خاصة وأنها كانت متهمة بالعمل على تحريض الجزائريين ضد الوجود الفرنسي بدعوى نشر الأفكار الثورية بينهم لمعايشتها اليومية لهم⁽³⁹⁾.

3-1 المرأة المحلية في ثنائية الحب والموت

كثيرة هي القصص القصيرة التي عرضت فيها إبيرهاردت موضوع الحب المرتبط بالموت، بل والمقترن به. وهذه الفكرة كموضوع عام لا تبتعد عن ثنائية شهرزاد و شهريار، حيث كانت الخلفية لتلك العلاقة المعجمة التي استتسخت ميلاد الحب في فضاء الموت، مرتكزة على فكرة المرأة الضحية في المجتمع الشرقي الذكوري. والتي استغلته الكتابات الاستشراقية لاختلاق نموذج نسائي تتحكم في وجوده وحياته ومصيره مجموعة عناوين لا تبتعد عن الدين، العادات، البؤس في مجتمع يطلق العنان للسيطرة الذكورية.

كما أن هذا النموذج أوجد شخصية نسائية متطرفة في ممارساتها وإنجازاتها العاطفية إلى درجة التخلي عن كل ما يمت لصورة الحياء والتحفظ بصله، لأنه نموذج سرعان ما يستسلم لأول قادم خاصة، إذا كان يحمل ملامح الفارس المخلص والنبيل وعادة ما يكون غربيا.

نجد هذا النموذج في مجموعة "ياسمينة"، وهي مجموعة قصصية نسوية بامتياز تسعى إلى تقديم المرأة الجزائرية المستعمرة في حقبة استعمارية لها سياقها الخاص تاريخيا وفكريا. وإذا تحدثنا عن فكرة المرأة النموذج فإننا لا نعني به المعيار بقدر ما نعني به النمطية التي قدمت بها، من حيث حياتها الاجتماعية وعواطفها وظروفها المختلفة، والتي يبدو عليها الحضور الملمح لأجواء ألف ليلة وليلة. ولعل الحسنه

الوحيدة للكاتبه تتمثل في كونها لم تمنع في نقل المشاهدات الإباحية واكتفت في ذلك بالتلميح.

إن مجموعة الصور النسائية الواردة في مؤلفات مثل "حب بدوي (Amours nomades) أو ياسمينه (Yasmina) أو "في بلد الرمال (Au Pays des sables) أو الجنوب الوهراني (Sud Oranais) ، لم تخرج فيها نماذج المرأة عن دائرة العلاقات الاجتماعية والعاطفية المتطرفة ، ففي غالبيتها وردت نماذج مستسلمة، خاضعة، جاهلة، قديرة ، خليعة تسلك بسهولة سبل البغاء والهروب ، خائنة وغادرة بعيدة عن قيم الوفاء لأهلها وانتمائها.

وتضيف الكاتبة إلى هذه النمطية طبيعة الظروف التي أجبرت المرأة على مثل هذا السلوك وكأن حياتها الاجتماعية وسلم العادات والقيم التي نشأت في كنفها هي التي كانت وراء ذلك بالإضافة إلى تحميل جزء من ذلك للإدارة الاستعمارية التي همشت المجتمع المحلي وعزلته عن كل ما يمكن أن يخرج المرأة من ظلام الشرق إلى نور الغرب !!!

في صورة "ياسمينه" تتطور في أحداث قصة الحب المستحيل الذي تتعدد إشارات بين استحالة التزاوج بين الشرق والغرب، وإنتاج نموذج الفارس الغربي الفاتح والمخلص، الذي سرعان ما انبهرت به "ياسمينه فاستسلمت له ، مما يدفعها إلى محاولة الانسلاخ عن جذورها وثقافتها تحت مبرر الحب. لكنه حبّ شهواني بعيد عن العفة، يحاكي في رمزيته استسلام الشرق للغرب.

فتقدم الكاتبة شخصية "ياسمينه" البدوية وراعية الأغنام علامة مكتملة لهذا النموذج . إذ تقع ياسمينه في حبّ الضابط الفرنسي جاك في ثاني لقاء ، ورغم كونه غريبا عنها دينا ولغة ، ورغم وعيها بما يفعله أترابه بأهلها و مجتمعها إلا أنها تصر على ذلك الحب وتصدقه بطريقة ساذجة. بل إنها تتخلى عن حياء المرأة البدوية وتبادر هي إلى الحرص على اعتياد مكان اللقاء " فقد كانت تأتي من تلقاء نفسها لتجلس بالقرب من "جاك"، وتحاول أن تشرح له أشياء لم يكن قادرا على فهمها، ولما تفشل في محاولاتها بسبب اللغة، تمنع في ضحك عميق يفضح انبهارها"⁽⁴⁰⁾

فهذا التصوير ، ورغم ابتعاده نوعا ما عن الخيال الاستشراقي في التفاصيل والجزئيات ، إلا أنه يقتبس منه فكرة الانبهار الأعمى بالفارس الغربي ، فهي تمنع في حبه رغم كل حواجز المنع ممثلة في الدين واللغة والانتماء وعلى الأخص رغم السياق التاريخي الذي وردت فيه القصة، ونعني به السياق الاستعماري العام . كما أن ياسمينه البدوية وغير المتعلمة والتي لا تفقه شيئا عدا رعي الأغنام، تبدو بالمقابل واعية بمشكلة الحواجز التي تجعل من هذا الحب مستحيلا، ورغم ذلك نجدها تحاول أن تجد مبررا شرعيا لهذا الواقع ، فبعد أن تقرّ بأن هذه العلاقة محرّمة نجدها تصر على السباحة ضد التيار، وبنبرة حزينة أسفة تحاول أن تشرح الوضع لجاك " أنت رومي كافر وأنا مسلمة ، ويجب أن تعلم بأنه يحرم على المسلمة أن تتزوج من مسيحي أو يهودي...ورغم ذلك فإنك جميل وطيب وأنا أحبك"⁽⁴¹⁾

يا سمينه المنبهره بحب فارسها جاك ، والتي تتجاوز نتيجة لذلك كل متطلبات التحفظ والحياء الذي تتميز به الشخصية الأنثوية عموما والبدوية على الخصوص ، لا

ترى في فارسها إلا صورة المخلص النبيل ، جاء يحمل رسالة الحب والرقعة والإنسانية، فهي البدوية التي أرهقتها الحياة الاجتماعية الميالة إلى التخلف ونزعة السيطرة الذكورية ، فهي ترى في نفسها تنحدر من مجتمع قبلي مسيحي بظلام القهر واستعباد الأنثى وما يمكن أن يلحق هذا المشهد من قاموس مفردات التخلف والدونية. فياسمينية كبقية البدويات- تُزوج من رجل تقدم لخطبتها دون أن تُستشار، ويكفي في الأمر أن تبلغها والدتها بذلك " ذات مرة عند عودتها من المرعى تخبرها أمها "حبيبة" بأنها سوف تزوج من رجل يدعى "محمد الأعور" يعمل نادلا بمقهى في باتنة ، تبكي ياسمينية لوقع الصدمة غير أنها سرعان ما تستسلم لقدرها⁽⁴²⁾ . ورغم هذه الحقيقة فإنها أثناء فترة الخطوبة تلتقي بجاك وتطارحه الغرام ، لأنه وهُم المخلص خاصة ولأنه " الملازم الفرنسي الشاب الذي ينحدر من أصول نبيلة ، متعلم وخريج المدرسة العسكرية بسنسير"⁽⁴³⁾

تبدو ثنائية ياسمينية وجاك علامة مرجعية تنميطية تعكس مجموعة النماذج التي نسجها الخيال الاستشراقي وتحمل ملامح التقابل بين الحضارة والتخلف ، العلم والجهل بل إنها أبعد من ذلك تقدم مبررا متعسفا لمسلّمات التفكير الاستعماري ممثلة في الغرب الفاتح الذي حل بأنواره على الشرق. فالمطابقة الأولية لمشهد ياسمينية البدوية يبدو أنه لا يختلف عن المؤثر الكامن للخلفية الاستشراقية، فهو المشهد الرومنسي الذي ينسجم مع فكرة الشرق الساحر والغريب ، وهو يكرس نفس الصورة النمطية للمرأة فهي بدوية لا كانتماء فحسب بل كذلك كعنوان مرادف للتخلف والجهل وحياء البؤس، وهو العنوان والسمة البارزة لأغلب التمثيلات النسوية، حيث يتكرر المشهد نفسه مع شخصية " مباركة" في قصة " النقيب"⁽⁴⁴⁾

وفي الوجه المكمل لصورة ياسمينية نجدها في علاقتها مع جاك هي المبادرة إلى ممارسة الإغراء وتشجيع الآخر على استلام عذريتها ، فالشرقية ياسمينية بعد أن ادّعت التمتع في أول لقاء تحولت إلى النقيض منذ أن قادها عقلها الساذج والسطحي إلى شرعنة علاقتها مع جاك عندما تمسكت بذراعه وطلبت منه أن يتحول إلى الإسلام "ففي أحد الأيام وبسذاجة،أخذته من ذراعه، وبنظرة عطوفة قالت له: اجعل من نفسك مسلما...فذلك سهل جدا...ارفع يدك اليمنى هكذا وردد معي لا إله إلا الله محمد رسول الله...وبهدوء ولمجرد مجاراتها راح يردد الكلمات دون أن يعي أو يؤمن بما يقول..."⁽⁴⁵⁾ وبعد ذلك تسلمه نفسها بعد أن تغويه وبذلك تتحول إلى نموذج المرأة المحلية التي تخدم فارسها المسيحي بخنوع وإخلاص"⁽⁴⁶⁾

هذه الملامح والتحويلات في العلاقة بين ياسمينية وجاك ، تشكل مجموعة تقابلات ثقافية ترصد إشكالية الحب المستحيل بين الشرق والغرب واستحالة التزاوج بين حضارتين نظرا للتباعد الهائل بين الأشكال الاجتماعية والثقافية المختلفة . فمن رحم هذا الحب تولد بوادر الموت المأساوي المتكرر في جميع القصص المشابهة . فبعد الغواية ومحطات الحب المؤقت ترسم ملامح النهاية المتوقعة .

يجبر جاك على فراق حبيبته، ويضطره الواجب العسكري للتخلي عنها عندما يخبرها بأنه نقل للعمل من باتنة إلى الجنوب الوهراني. وإذ تشعر ياسمينية بأن ذلك مجرد كذبة تبرر تركها لمصيرها، فإنها سرعان ما يتقبل عقلها السطحي والبسيط ذلك

، بعد أن يقنعها جاك بأنه سوف لن ينساها وخلال هذا الموقف السردى تعود مرة أخرى صورة الخنوع والتبعية عندما تتضرع ياسمينة لجاك راجية منه أن يأخذها معه : "يا قرّة عيني ونوري، وسويّداء قلبي ، لا تبك يا سيدي، لا تتبعد عني، سوف أتمدّد في طريقك ولن تمر إلا على جثتي، وإن كان لا بد من الذهاب فخذني معك، سوف أكون جاريتك، سوف أعنتي بببتك وفرسك، وإذا مرضت سأمنحك دمي لأجل شفائك، مستعدة للموت فداء لك يا سيدي . فقط خذني معك" (47)

وإذا كان استجداء ياسمينة قد بلغ هذا المبلغ من التذلل والتسليم، فإن إجابة "جاك" كانت أكثر احتراماً لنفسه ولأصوله التي لم يرد أن يفرط فيها "لا أستطيع، لا تطلبي مني المستحيل ، لدي هناك في فرنسا والدين عجوزين سوف يموتان كمدا" (48) ورغم هذا الموقف المذل تسلمه نفسها مرة أخرى

هكذا هو هذا النموذج النسائي بفطرته ، متطرف في العاطفة إغوائي وخانع لا قيمة عنده للأخلاق أو العفة أو الطهر وغيرها من القيم البدوية. إنه النموذج الاستشراقي المتأثر بالصورة الرومنسية الحاملة التي تُقدّم بها المرأة الشرقية كلما سنحت الفرصة لذلك.

وبعد أن يبتعد جاك فإنه سرعان ما يتعلّق بامرأة من عرقه ويتزوجها ، بينما وبعد انتظار تجبر ياسمينة على الزواج، وتظل رغم ذلك تفكر في جاك، إلى أن تبعد عنها ظروف السجن زوجها العربي. ولتركها بدون إعالة ترفض أن تلحق بأسرتها، فضلت اختيار حياة حرة، بعيداً عن أهلها، غير أن ثمن الحياة الحرة كان التضحية مرة أخرى بالقيم، بعد أن تمتهن البغاء، وتموت وهي في حالة انتظار عودة الفارس الذي لم يعد.

تختزل قصة ياسمينة، فكرة استحالة الزواج بين الشرق والغرب، لأنها مقولة تنتهي بالموت وبالانفصال على أقل تقدير، غير أنه موت الطرف الأضعف. ففي ثنائية "ياسمينة وجاك"، لا نجد مفهوماً سامياً لهذا العنوان وإنما نصادف علاقة استغلال، واستحواذ، وقتل لشخصية المرأة المحلية. فالكاتبة حرصت على التنبيه إلى عدم تكافؤ العلاقة من خلال الإشارات المتتالية لتأملات جاك، حيث أنه ظهر عند عرض تأملاته، بأنه على وعي بأن حبه لياسمينة لم يكن ليستمّر، كما أنه يستحيل أن يتوج بزواج يصبغ عليه العفة والطهر. بل على العكس من ذلك فإن الحب في هذه الصورة لم يتجاوز عتبة الجنس والإغراء. وهنا تتحول فكرة المرأة المحلية من بعدها الواقعي إلى بعد رمزي يلمح إلى بشاعة استغلال الأهلالي، كما أن صورة ياسمينة وإن ارتبطت بمفهوم الحب، إنما لم يقدم هذا المفهوم إلا وفق ما يريد أن يراه عليه الخيال الغربي، فأضاف إليه ما علق في ذهن الكاتبة من آثار ألف ليلة . وإذ نتوقف هنا عند التمثيلات المحتملة لعلاقة الحب. فإن الضرورة المنهجية تفرض علينا عدم التطرق للموضوعات المجاورة ونقصد به خاصة الجانب الأخلاقي والذي ظل يحتفظ بوظيفة الإغواء والخيانة والغدر.

3-2 اختزال نموذج الإغواء :

لم تفوت إبيرهاردت مشهد الصورة النسائية التي لم تقدم من المرأة المحلية سوى ملمح الإغواء أو الرقص، أو البغاء والخيانة ، ومن الطبيعي أن نعتبر مثل هذا

التقديم مجرد تكرار معدّل فنيا وجغرافيا لصور الخلفية الاستشراقية. فأغلب النماذج النسائية التي وظفتها تشترك في سلوك الإغواء، باعتباره تنويجا ورد فعل ناتج عن اضطهاد اجتماعي أو عنف ذكوري، ينتهي بالخيانة الزوجية والانحلال.

ومهما كانت المبررات التي حاولت الكاتبة تقديمها في حياة المومسات التي حاورت شخصياتهن في القصص المختلفة. فإنها تكشف عن حكم مسبق خفي ومعتمد يلخص الصورة التي كررتها الكتابات الاستشراقية عن المرأة الشرقية، والتي لم تبد فيها سوى عنصرا مشيئا عدّ من سقط المتاع "فهي جارية أو محظية أو راقصة أو مومس أو قاتلة أو غاوية"⁽⁴⁹⁾. حيث أن مختلف النماذج تكرر نفس الفكرة عندما تجد في الهروب والقهر الاجتماعي، والفقر، وزواج الإكراه مجموعة مثيرات ومحفزات تُقابل برد فعل يتجه بها إلى حياة التشرد والضياع باعتبارها المتناول والممكن الوحيد نحو نوع من الخلاص أكثر مهانة وإيلاما.

وما دامت نفس الظروف تتكرر في مجتمع أهلي يعاني التخلف والاستعمار، فمن المنطقي أن نجد صورة المرأة تتكرر بنفس المبررات والنتائج، لذلك تقدم بردود أفعال متطابقة وكأنهن مشاريع تشرد وانحلال كامنة تنتظر خيال الرحالة الذي سوف يتولى سردها.

نص إيبرهاردت، عندما تناول جانب الإغواء، قياسا على النصوص المختلفة التي قدّمها، يؤطره خطاب اجتماعي يركّز على عنصري القهر والتسلط الذكوري، باعتبارهما من العوامل الرئيسية في دفع المرأة المحلية إلى الانحلال، وهي الفكرة التي تعيد صياغة الموت وتحويله من موت طبيعي كالذي رأيناه في ثنائية الحب والموت، إلى موت أخلاقي يتمثل في انهيار قيم المرأة المحلية التي سرعان ما تندفع إلى حياة الانحلال كوسيلة خلاص.

ولذلك فهي عندما تعرض شخصياتها النسائية وتحديدا صور البغايا، تورّد لهن نفس الحكاية، إذ تكون عناصر زواج الإكراه، أو موت المُعيل، أو الطلاق، أو الخوف من جريمة الشرف... من أهم الأسباب التي قدمها خطاب الحكاية. هذا الملمح العام الذي ركز على وضع المرأة المحلية باعتباره منتجا لظاهرة البغي، وإن كان المنطق يقبله مع كثيرا من الحالات المعزولة في أي مجتمع، إنما يغلف منطقا وتفسيرا مغلوطا للظاهرة، فهي عندما تعمم فإن منطق تعميم الأسباب سيوصل حتما إلى تعميم النتائج. وهو المنطق الاستشراقي نفسه الذي راح يعمم أحكامه المسبقة على الشرق. ومن هذه الخلفية نلاحظ أن الكاتبة إنما تعدّل من الحكاية النواة لتنسج عليها حكاية للمرأة تبدو ظاهريا مختلفة إلا أننا نجدها تتطابق من حيث النتائج والأبعاد. وهي هنا تستند إلى المقولات الاستشراقية السابقة، والتي صورت المرأة المحلية كأننا تحت سيطرة نزوات الرجل، فقبل إيبرهاردت "قدمت رواية "مور" "لالا روخ" تفاصيل عن المجتمع الشرقي والذي من بين تفاصيله أنه عالم يغصّ بنساء ذوات عيون سوداء يملؤها الحب والرغبة ولكنهن قابعات في أسر الرجال الأشرار"⁽⁵⁰⁾.

وعلى نفس المنوال نسجت إيبرهاردت نماذجها النسائية، فلم تغب تفاصيل، العيون الساحرة، والفد الفاتن والجمال البدوي المتوحش، وغيرها من العلامات الإغوائية التي تعودت عليها كتابات الرحلة الغربية إلى الشرق. لكن المختلف عند

إبيرهاردت هو التعفف والترفع عن تقديم الخلاعة والابتذال، فحرصت على التلميح وعلى ربط الظاهرة بالخلفية الاجتماعية البائسة.

تبدو الرحالة "إبيرهاردت" وكأنها تحاول انتقاد الأنماط الجاهزة، ولذلك نجدها تشير بانتقاد خفي إلى لوحة أولاد نايل، فتبدأ القصة، انطلاقاً من العنوان، ليتولى السرد عرض التفاصيل بدءاً من الاستفهام الباحث في خلفية تلك اللوحة الفنية المعروضة في الدكاكين "معروضة في كل الواجهات، لتلبية نظرات الغرباء المتطفلين، كانت تلك اللوحة لامرأة جنوبية بلباس عجيب ووجه مدهش، يستحضر نموذج الشرق... لكن، من يعرف قصتها، أو يستطيع توقعها. فحياتها المجهولة كانت خلفية لحكاية مأساوية"⁽⁵¹⁾ في هذه الإشارة تحاول الكاتبة أن تلفت الانتباه إلى الفرق المأساوي بين الخيال الاستشراقي الذي يقدم نماذج النسائية بتأثير من أحلام اليقظة الرومنسية التي لا ترى في المرأة المحلية سوى معرضاً للرسوم والصور المثيرة للغرائز، والواقع البائس الذي يطمس حقائقه مثل ذلك السلوك، وكأنها تريد أن تخرج نفسها من تلك الدائرة لتتولى مسح الدهون والألوان من على تلك الصورة لتذهب بالخيال إلى أرض الواقع حيث تعيش تلك المرأة المحلية. ولذلك نجدها تؤكد في مقدمة القصة على الطابع الزائف للوحة، وتنبه إلى أن الخيال الذي رسمها إنما رأى فيها ما كانت تخفيه رغباته الجامحة ونفسيته المريضة والمتعالية.

وأول ما تبدأ الكاتبة في تفكيكه هو تلك العلاقة المزيفة التي تراها بين اللوحة التي أطلق عليها "لوحة أولاد نايل" وملاحم الشخصية المرسومة، فنذهب إلى أن تلك التسمية المزيفة، المسندة للصورة، إنما هو رسم لشخصية واقعية (لا تنتمي لأولاد نايل)، فهي "عاشورة" ابنة سعيد، وهي مازالت دون ريب تعيش في عمق أحد الأكواخ البدوية، تنتمي إلى العرق الشاوي.... وحكايتها المضطربة والحزينة واحدة من ملاحم الحب العربي التي دارت في إطار العادات العتيقة التي لم تخرج في علاقاتها عن حكايات حب البدو في طرق الصحراء الصامتة"⁽⁵²⁾

حكاية عاشورة سرعان ما تطرأ عليها مجموعة تحولات، محطتها تتمثل في كونها إحدى المومسات اللواتي تغامر في قصة حب بطلها من أبناء الأشراف، وملخص الحكاية، أنها تعيش مع بطلها في علاقة زوجية بعيداً عن كل شرعية. وتتشابه القصة مع غيرها في النهاية، عندما يتركها الرجل لتواجه وحيدة مأساتها بسبب الموانع الاجتماعية.

لكن الملفت في هذه الحكاية هو محاولة تعميم الحكاية على كل النساء المحليات، فتبدو في الصورة وكأن هذه الحكاية الشاذة سلوك اجتماعي عام، فيخرج التنميط من مستوى ظاهر إلى آخر خفي يتسرب من خلاله الشك في الموقف الأول الذي تبنته الرحالة، ونقصد به موقفها من الصورة النمطية التي تبناها الخيال الغربي. ولذلك نجدها تعود إلى بوصلة المعانة والبؤس كقياس للظاهرة دون إدانة واضحة للمستعمر، وفي المقابل تستند إلى الخلفية الاستشراقية التي ظلت تروج لفكرة الحريم، وحبس المرأة المحلية خلف جدران البيت، أو خباء الخيمة البدوية، من ثم يصبح مفهوم تمسك المرأة بحريتها (حرية الخروج وممارسة البغاء...) التفسير الأوحده المتكرر.

موقف "عاشورة" يرمز لكل النساء عندما تقول عنها الكاتبة "عاشورة مثلها مثل بقية الفتيات من جنسها، تنظر إلى جسدها باعتباره الضمان الوحيد والممكن لتحرر المرأة، فهي ترفض الحجز في البيت كالعبيد، كانت تريد أن تحيا في وضوح النهار، ولم تكن أبدا لتخجل مما أصبحت عليه، فقد كانت ترى فيه فعلا مشروعا..."⁽⁵³⁾. عن فكرة تحرير المرأة التي تجعل منها الكاتبة، من خلال استنطاق الشخصية، تتناقض مع فكرة احتراف "البغاء" باعتباره نتيجة مباشرة وضرورية لمفهوم التحرر، وبذلك يبدو الأمر وكأنه مجرد اختيار لنوع العبودية المرغوب فيه مادامت الكاتبة تعتبر بيت المرأة المحلية عنوانا لاستعبادها. وهذا الموقف يتصل بحكم مسبق تخفيه بعناية فلا يظهر على البنية السطحية للنص، فهي عندما تشير إلى الحجز بالبيت إنما تربط هذه الصورة بخلفتها، عندما ركز كتاب الرحلة على فكرة الحرمان في المجتمعات الشرقية، والتي كان فيها التنبير يربط أليا بين عناصر المتعة، والشبقية، والخيانة" وهذه الخلفية سرعان ما تظهر في خلفية عاشورة.

ومن اللافت كذلك تكرار فكرة التعميم التي رافقت كل القصص التي وقفنا عندها فعندما تقول الكاتبة "عاشورة مثلها مثل بقية الفتيات من جنسها (عرقها). إنما تجعل من مجموع الصفات والأحداث والمواقف والسلوكيات عناصر يمكن تعميمها على جميع النساء، فمادامت خلفية البؤس والحرمان ظاهرة عامة، وما دامت العادات المحلية لتلك الفترة تحجز المرأة في البيت، ومادامت نفس تلك العادات لا ترى في المرأة إلا متاعا، فإن منطق الكاتبة يعمم النتائج ليصبح جسد المرأة لا عقلها ضمان خلاصها!!

وبعد أن تُقدّم "عاشورة" في علاقة حب ترتبط برباط غير شرعي، من المنطقي أن يتجه أفق انتظار القارئ إلى عناصر "الوفاء" ممثلا في إخلاص الحب، والابتعاد عن المعاشرات الأخرى للبغي... غير أن الأمر ينحو منحى مخالفا، فيُخَيَّبُ أفق الانتظار باكتشاف الخيانة والغدر، فبعد أن يوفّر العاشق كل أسباب راحة "عاشورة"، ورغم أنها تعتبره مخلصها وحبّها الأوحده، إلا أنها لا تتوانى عن العودة لحرقتها، فتستقبل الآخرين في غياب عشيقها.⁽⁵⁴⁾

صورة الابتدال، وإن ارتبطت بنماذج محدّدة، فإنها على العكس من التحديد، تتجه إلى تعميم الصورة لتنبؤا مكانها المناسب في الخيال الاستشراقي، فهي لم تقطع عن الهوس باختلاق صور محلية جعلت من المرأة المحلية متخيلا متعدد الأبعاد في مجتمعات شرقية منغلقة. ومهما كان ادّعاء إبيرهارت، من خلال حديثها عن تحرير المرأة المحلية، أو التعاطف معها، فإن هذا الادّعاء يظلّ محلّ شك وارتياب، ما دامت تعيد رسم نفس البنى التي ورثتها عمّن سبقها أو عاصرها من الرحالة الغربيين. فموضوع المرأة المحلية يتكرر بنفس المواصفات تقريبا، حبُّ بدوي، وانتهاج سهل لحياة الانحلال باعتبارها مخرجا وموقفا معارضا للحجز في البيت. وبين واقعية الحدث المنعزل وجموح الخيال الذي يريد أن يشكّل ما يتخيّله تستمرّ سلطة البنية الاستشراقية في إعادة إنتاج نفسها مهما اختلف الموضوع أو المبرر أو السياق التاريخي.

3-3 سيرة المؤودة: النموذج المعمم

عندما يصبح الموت والانتحار الوسيلة المتاحة الوحيدة في مجتمع منغلق، ذكوري وسلطوي، فإنه يتحول إلى عنوان لممارسات قليلة وصامتة، لكنها مدوية. لأن البحث في أسبابه هو ما يهز المجتمع.

ومن ثم فإن حكاية "مباركة"⁽⁵⁵⁾ الثائرة على وضعها، بدأ من إعلان إخباري أثر عليه عمل الكاتبة كمراسلة صحفية، فلقد وجدت هذه المرأة مشنوقة في بيتها، ولا يوجد من القصة سوى هذا الخبر الذي هز القرية الصغيرة في الجنوب الوهراني. هذه البدوية الثائرة، حاولت في كثير من المرات وضع حد لمعاناتها والتخلص من سلطة زوجها المتوحشة، فكانت تحاول اللجوء إلى أخيها لتشكو إليه سوء المعاملة، والضرب ومعاملة العبيد، غير أنه سرعان ما يعيدها إلى زوجها دون اكتراث أو تفهم. والأمر لا ينتهي عند هذا الحد، بل تصبح ممنوعة أيضا من أن تشكو زوجها لقاضي الجماعة، أو لشيخ القرية.

مباركة نموذج للمرأة المحتجزة بين جدران البيت، والمستعبدة من سلطة ذكورية مطلقة تتحكم في أنفاسها ومصيرها لكنها ورغم هذا الوضع "أصبحت بإحساس غريب بالحرية"⁽⁵⁶⁾، كما أنها تنتمي "إلى نسل يعتقد بأن فكرة الانتحار ممكنة"⁽⁵⁷⁾، وهكذا تختار طريق حريتها عبر حزام حريري أحمر علقته به جسدها النحيف. ولم تجد الكاتبة من اعترافات سوى قول أحد الرجال بعد الدفن "المسكينة، كانت تعيسة"⁽⁵⁸⁾ ثم ينتهي المشهد بالإشارة، إلى أن الشيوخ لم يرافقوا الجثمان إلى المقبرة، تكفل الشباب من طلبه الزاوية بالصلاة على الجنازة.

يتحول المشهد من مجرد حادثة انتحار امرأة إلى محاكمة اجتماعية لعادات سائدة. فالمرأة المستعبدة في هذه اللوحة لا تجد حرية إلا في الموت، باعتباره المجال الوحيد الذي لا يمكن أن تسيطر عليه السلطة الذكورية. وبغض النظر عن واقعية هذه الحالة. فإن المسألة لا تتعلق بالخبر بقدر ما تتعلق بالنموذج المعمم الذي يعيد صياغة قصة الواد في مجتمع ظل لقرون موضوع تنميط ونمذجة. وما تفصح عنه مقولة "انتماء المرأة إلى نسل يعتبر الانتحار فكرة ممكنة"، إنما اختزل خطاب الأنثوية الباحثة عن التحرر، والثائرة على قصة الواد. ومن ثم تحويل هذا الخطاب إلى منظومة فكرية من المقولات المجاورة والجاهزة لمحاكمة سلم القيم، ممثلا في العادات، والدين، والتي لا يظهر فيها سوى عناوين التخلف والدونية، بل الأكثر من ذلك هو عنوان المجتمع المتوحش، المتجدد في كل المشاهد والوصفات الاستشراقية القديمة التي نمطت العالم الإسلامي.

فقصة مباركة تتكرر في كتابات إبير هارديت من منظور آخر يتناول وضعية المرأة المحلية في الحياة الزوجية والتي لم تعرف من معنى الزوجية أو الأسرية، سوى مظاهر الزواج المبكر والإجبار عليه مهما كانت فروق السن، وجعل المرأة تحت هذا العنوان مجرد سلعة لتبادل المصالح، أو لتخلص الولي من فتاة في كنفه، وهو تخلص

شبيه بالوَأد. إذ كثيرا ما تقف الكاتبة مع نماذجها النسائية على العادات والطقوس المصاحبة للزواج في المجتمع المحلي الجزائري لتلك الفترة، وتقدمه وكأنه صفقة تجارية تتحكم فيها السلطة الذكورية. ولا ينال المرأة من هذه الصفقة سوى البؤس ليصبح الموت المنفذ المتاح والوحيد للخلاص، وهو طرح مشابه لفكرة التشرّد واختيار حياة المومس في العنصر السابق.

وتتناول قصة "أم زاهر"⁽⁵⁹⁾ هذا المصير داخل عائلة جزائرية يلفها ظلام البؤس في منطقة "وادي ريغ". فأم زاهر ومسعودة شقيقتان يتيمان، تصورهما الكاتبة في مشهد المآثم عند وفاة والدتهما التي أراحها الله من معاناتها بالموت. وأثناء المشهد الجنائزي، يتجه السرد إلى تشكيل خطاب الموت/الوَأد، باعتباره الخطاب الوحيد المهيمن على الصورة لأنه موت متعدد ينتقل بالوراثة الاجتماعية من الأم إلى الشقيقتين.

فالأب، ورغم وفاة زوجته تصوره في خروجه إلى حقله، وكأنه "لا يكثرث للأمر، تاركاً أمر تجهيز الفقيدة للنساء"⁽⁶⁰⁾ ولا يعود إلى البيت إلا بعد الظهر، لمرافقة الجنائز إلى مئوآها الأخرى. وهنا ينتهي دور الرجل غير المكترث، فيختصر مشهد الموت النسائي وكأنه مجرد فقدان شيء من عتاده سرعان ما سيعوضه بغيره. وأثناء المقاطع السردية المختلفة تسترجع الذاكرة الطفولية للشقيقة الكبرى، صور الاستعباد التي لا تخرج عن نقل التفاصيل اليومية لعذاب الأم: "هل أَحَبَّ الأب تلك الزوجة؟ ربما لم يُحسِن الحاج سعد التعبير!!". ورغم ذلك فإنها ظلت تخدمه لخمس عشرة سنة، خدمة العبد المطيع لسيدة"⁽⁶¹⁾

ثنائية الوَأد والخضوع، تترافق وتحافظ على وجود موضوع مجاور يجعل من هذه الأسرة البائسة معيارا يقاس عليه المجتمع ككل. بدليل أن تأملات الكاتبة المصاحبة لمشهد الراوي، تركز على فكرة استمرارية البؤس وتوارثه، فهو حالة وراثية تنتقل من الأم المتوفية إلى خلفتها، التي لن تكون سوى نموذجا مستنسخا. ويتبلور هذا العنصر منذ أن تجول في عقل الوَأد فكرة البحث عن زوج لابنته صاحبة الإثنا عشر ربيعا!!

ومن خلال هذه الفكرة نجد بداية تشكل لصورة معممة، تواجه العادات والقيم من خلال صورة المرأة المعذبة. فشخصيات ياسمين، مباركة، زهور، تسعديت، فاطمة، تاليت، خدوج.... تتقاسم الملامح نفسها ولا يلحقها الاختلاف إلا من حيث التفاصيل الجزئية. بالإضافة إلى الحرص الشديد على بيان عرقها: قبائلية، شاوية، صحراوية، عربية، وأحيانا أخرى يضاف إلى هذا الخليط العرقي عنصر البدوية والعجزية. مع حضور باهت للمرأة اليهودية والتي لم تسلم هي الأخرى من صورة الرقص، البغاء والبؤس.

والمهم في كل ذلك هو هذه الأمثلة المتعددة -ورغم تباعد المسافات والجهات، واختلاف الأعراق- فإنها تشكل نفس اللوحة المتكررة، ما يجعل منها علامة فارقة، لتقديم صورة للمرأة، يلتبس فيها الواقع بوصفه حالات مؤكدة الوجود في ظل مجتمع مستعمر، بائس، ومتخلف. إلا أن هذا الواقع عندما يصبح صورة معممة، يكتسب صفة العلامة المرجعية، وهي بالفعل مرجعية لنماذج كثيرة من الكتاب لا ترى في المرأة

الشرقية إلا ما تريده، وما يعزز مقولاتها المسبقة الرائجة عند مختلف الرحالة، ومن هنا يتحول ذلك الواقع المرصود إلى خيال جامح يكمل أو على الأقل يستنسخ الصورة النمطية الاستشراقية، وربما في حالة إبير هارديت تكتسب بعدا نفسيا إضافيا يستحضر إسقاطات الذات على النموذج المختلق .

3-4 طقوس الخلاص : التشرد، السحر، القدرية.

تبدو فكرة البدوية مقترنة بالجمال والقدرية، محصلة نهائية، تختزل نمطية العجيب والسحري والغرائبي. كما أنها في بعض نماذجها تنم على ممارسات شيطانية تحتفظ بتوجيه الخطاب نحو مقولات التخلف والبدائية. فكثيرا من الشخصيات محلية تشتبك في مجموعة ملامح سلوكية ونفسية وعقائدية تنهض بالتعبير عن السائد من الممارسات الاجتماعية للمرأة. حيث أنها تنطلق من نفس المجتمعات (بدوية، وصحراوية)، تحصر تفسير مصيرها وقضاياها في فكرة القدر والمكتوب، وإن حاولت بذل جهد للتغيير من وضعها لا تتجاوز طقوس السحر، أو الانتحار أو حياة التشرد.

إن ملمح التشرد والسحر لا يقل أهمية عن سيرة الوأد السابقة، وإذا كانت صورة الموت عنوانا للخلاص، فإنه لم يكن السبيل الوحيد. ومن هنا تبدو أهمية الدروشة والسحر باعتبارها خلفية تعكس الطبيعة القدرية للتفكير. فهذا المجتمع محل الموضوع الاستشراقي، لم يكن قادرا على تنظيم أولوياته لإيجاد حل علمي لمشكلاته النفسية والاجتماعية. ومادام تغييب العقل هو الملمح الرئيسي، فمن المنطقي أن نجد صورة الإنسان عامة والمرأة خاصة في هذا المجتمع- ذات تفكير بدائي، علمه الوحيد القدرية والاحتكام للخرافة والتسليم المطلق كنوع من التفكير الديني، أو ممارسة السحر والدروشة.

لكن ما علاقة هذا بصورة المرأة؟ وما علاقته بفكرة الوأد السابقة؟ وبالنظر إلى النصوص المتوفرة عند "إبير هارديت"، نجد أن هذه الصفة ورغم مظهرها البائس والمتخلف، تشكل ممارسة شعائرية خاصة بالمرأة، ما دامت تجد فيها عنوانا للخلاص من السيطرة الذكورية، ووسيلة لفرض وجود خرافي مواز للوجود الواقعي، به تعوض عن ضعفها الذي كبلها وأخضعها للرجل، كما تستمد منه في اعتقادها- القوة المحررة التي تعفيها من كل مساءلة أو محاولة الحد من حريتها في الحركة، والإقامة حيث شاءت.

وهنا نعود إلى قصة "أم زاهر" (62) وقصة "الدرويشة" (63) والتي يلتقي سياقهما الفكري في هذا البعد تحديدا. ففكرة الموت/ الوأد لم تعد الممكن الوحيد للمرأة في بحثها عن الخلاص، حيث أن شخصية أم زاهر تخضع لتحول مشابه للموت، لكنه موت من نوع آخر، هو حياة الدروشة والتي تبدأ مباشرة بعد وفاة الأم.

وبالتالي فإن فكرة القدرية هنا لا تصبح تعبيراً عن إيمان فطري بسيط، وإنما هي قدرية تتحرف عن هذا العنوان لتبرر فكرة الدونية الكامنة وراء المشهد، ولتكرس نمط النموذج القديم (السحري والعجائبي...) كما أن تصوير حياة البؤس والقهر الاجتماعي لا تربطه الكاتبة بالوضع المأساوي الذي أوجده المعمرين ومهدته له

المؤسسات الاستعمارية، بل إنه يُقدّم وكأنه نسق ثقافي ثابت وأصيل في المجتمعات المحلية، هنذا تعرضه باعتباره طقوسا جماعية معمّمة.

عندما نتأمل قصة "اليد"⁽⁶⁴⁾، نلاحظ أن الكاتبة تتخلى عن أسلوبها الوصفي، الميال عادة إلى التركيز على الجزئيات والتفاصيل، والمتابعة الدقيقة للعناصر السردية. فهذه المرة عندما تتناول موضوع السحر والشعوذة تقدمه في لوحة مجتزأة بعيدة عن أي سياق فكري أو اجتماعي، وإنما تكتفي بنقل المشهد وتترك حرية التأويل للقارئ. فعند عودتها من إحدى جولاتها بضواحي وادي سوف، وأثناء المرور بجوار "مقبرة سيدي عبدالله"، تلاحظ شبح امرأة طاعنة في السن، بجوار أحد القبور. كانت تلف نفسها في ملاءة داكنة، تجثم عند القبر، ثم ما تلبث أن تبدأ في نبشه مستعملة يديها وكأنها حيوان يجذّ ويسرع في الحفر بمخالبه الأمامية... تستكمل الحفر، فتنحني إلى جوفه لتمسك بذراع الميت، ثم ما تلبث أن تخرج سكينها تقطع به يد الميت من المعصم، تلفها في قطعة قماش، وتضعها في قفة صغيرة سرعان ما سترتها بلحافها الداكن، وبعد أن فرغت، أعادت القبر إلى ما كان عليه، وعاتت من حيث أنت باتجاه المدينة"⁽⁶⁵⁾.

تكتفي الكاتبة بسرد الحدث، وتترك التعليق للحوار الذي دار بينها وبين مرافقها، الذي راح يشرح لها ما ستفعله تلك المرأة بيد الميت من ممارسات سحرية، موضوعها "عجن خبز بيد الميت"، فيقدّم في طعام الشخص المستهدف، في ليلة جمعة يكون فيها القمر بدر⁽⁶⁶⁾، لا تتعد هذه الصورة الثابتة عن السرد الخرافي، ورغم أن هناك ملمحا واقعيا في الصورة إلا أن الإضافات ونعني بها "يوم الجمعة، ليلة البدر" تبدو أنها ذات أصول غربية، وعلى الأقل فهي إشارات تذكر القارئ بمشاهد الرعب السنمائية.

يدعو هذا المشهد إلى التساؤل عن السياق الذي وردت فيه الحكاية، من حيث كونه سياقاً معمماً. لأن الكاتبة ورغم حرصها في كل أعمالها على تسمية الشخصيات النسائية، فإنها في هذه الحالة، تجعل البطلة "نكرة" غير معروفة، فهي ذات ملامح ضبابية، تنسجم مع طبيعة الحياة الخلفية والممارسات الخفية التي تصاحبها.

وهنا تتضح أهمية طمس معالم الشخصية، فذلك يصبح مدعاة للاعتقاد بأن كل النسوة المحليات تمارسن هذا الفعل، أي أن منطق العقل يذهب إلى التعميم، لتصبح ظاهرة السحر والشعوذة من مكونات النسق الثقافي والنسيج الاجتماعي للمرأة. وبما أن السياق التاريخي للحدث هو سياق السيطرة الذكورية، أمام الضعف الأنثوي، يصبح مجال السحر بصفته المعمة الوسيلة الأنثوية الممكنة التي بوساطتها تستطيع ترويض الرجل والحد من سطوته. "فالسطة المطلقة للرجل لم تترك للمرأة حلولا أخرى لممارسة سلطتها، فلم يكن أمامها من خيار إلا الوسائل السحرية، التي كانت أيضا مدخل الكتاب (الغربيين) لوصفها بالتخلف والبدائية"⁽⁶⁷⁾، كما أن هذه الصورة (صورة الساحرة) تنسجم تماما مع الخطاب الاستشراقي العام الباحث عن نموذج الغريب والسحري، وهو النموذج الذي لم يجده إلا في هذه الجغرافيا الشرقية النائية التي قال عنها "فرومنتان" بأنها: "كلمة سحرية تدعوننا إلى الحدس وتدعو هواة الاكتشاف إلى الحلم"⁽⁶⁸⁾

صورة الساحرة، لم تعد مجرد نموذج اجتماعي واقعي معزول، إنما تعتبر بهذا التقديم- تمثيلا استعاريا موجها يستثمر مقولات الخطاب الاستشراقي الذي ظل يغذي المخيال الغربي باختلاقاته التي ترى أن "العرب لم يخلقوا للتفكير الأصيل المبتكر"⁽⁶⁹⁾، فصورة الساحرة تتجاوز كونها صورة واقعية ممكنة، إلى اعتبارها تمثيلا وانخراطا في مثل هذه البنيات النمطية. فبالإضافة إلى السحر، نجد فكرة "الدروشة" و"المكتوب" من التيمات التي تكرر نوعا من التفكير الميتافيزيقي المستسلم للقدريّة.

وعندما نراجع النماذج النسائية تحضر شخصية الدرويشة، كنموذج اجتماعي يجمع بين القداسة والخرافية، بحيث تبدو هذه الشخصية معلما ثقافيا يعكس هو الآخر نمطا من التفكير الاجتماعي القائم على التسليم والخضوع بعيدا عن منطق العقل. ومن هذا التصور لم تبتعد نماذج إبير هارديت "النسائية" عن تجسيد فكرتين رئيسيتين: أولاهما اتجاه تلك النماذج إلى حياة الانحلال وما يصاحبها من أداءات منافية للعقل، فالمرأة في مواجهة القهر الاجتماعي في ذلك المجتمع "المتخلف" لا تجد من مخرج سوى الهروب والته في المدن أو يقودها عقلها السطحي إلى الانحلال، وإن لم يكن ذلك لها بدائل في الانتحار أو السحر وحياة الدروشة.

فالدرويشة امرأة، لها من الجراءة والعفوية وغياب العقل ما يؤهلها إلى قطع المسافات الطويلة، في مشهد تشكّله خلفية مظلمة، بسماء ماطرة، ومظهر بانس. وهي صورة تجمع بين لوحة الدرويشة والساحرة، إلى درجة أن الخيال يتستر على خلفيته الغربية المستندة على نموذج العجوز الساحرة التي روجت لها الكنيسة في القرون الوسطى، ولذلك يلوح في التفاصيل شبح الدرويشة "على طريق جبلية وعرة تكسوها الحصباء الحادة وتغطيها برك الماء الباردة، إنه الطريق الجبلي المعروف بطريق "دوار الظهرة"، وعبر تعرجاته تتقدم امرأة ببطء شديد، وعلى جسدها خرقة رثة تذروها الرياح كالأشعة، تبدو نحيفة منحنية الظهر كما البديوات اللواتي تحملن أطفالهن على ظهورهن، تسند ثقل قامتها إلى عصا من "الزبّوج"*. وتبدو بملامح وجه باهت، بارزة عظامه، تلوح منه عيان كبيرتان وحادتان، يكسوه لون كلون بركة الماء الراكدة، ويعلوه شعر طويل تتدلى منه خصلة غطت جبهتها فما يظهر من الوجه إلا خدين ناتئين، وشفتين لونتتهما زرقة البرد، سرعان ما تكشفان أسنان صفراء مدبية... لم تكن لها من وجهة، سوى أنها تمرّ في طريقها مرّ سحابة يدفعها الريح ... وبعد ساعات طويلة من السير في البرد القارص وصلت إلى باب برج عند عمق جرف جبلي أجرد مظلم.... دخلت ساحة البرج الفسيحة دون استئذان، ومنه اتجهت إلى باب داخلي منخفض حيث كان يتسرب دخان ممزوج بصوت نسوة - أهلا بك أمتنا "خيرة" - قالت إحداهن بصوت منخفض ممزوج بالاحترام والرهبنة- ... وسرعان ما أفسح لها المكان للجلوس بقرب الموقد"⁽⁷⁰⁾

يدور نموذج المرأة المحلية على نفس المدار المحدد سلفا، فهذه الاختزالات المتتالية لم تبتعد عن صفات الغريب، والوحشي،، وكأن الكتابة عن موضوع المرأة لم تكن سوى تنقيب عن موروث ثقافي يقدم صورة التخلف والبربرية والوحشية.

وبطبيعة الحال فإن مثل هذه الصورة تستجيب بالدرجة الأولى إلى خيال القارئ الغربي ما دامت صورة الجزائر/الشرق موجهة إليه. فالأم خيرة، تتلون وتمتزج بالمواقف المسبقة، التي رسمت بها كنيسة العصور الوسطى نموذج الساحرة الشيطانية، فهي رغم القول بأنها درويشة، تبدو في سياق الوصف كائنا غريبا يثير الرعب، فعندما تجتمع لها خلفية الظلام، وصوت الريح ومظهر الثياب، وملامح الوجه المرعب" إنما تقدم صورة شبح قادم من ظلام المقابر. ومن هنا تصبح صورة الأم خيرة الدرويشة صفة معممة لأنها-ورغم مظهرها المرعب- نموذج مألوف في المجتمع الشرقي، بدليل أن من دخلت عليهن من النسوة استقبلنها باحترام.

أهم ما يمكن ملاحظته على هذا السلوك المعمم، هو أنه يتخذ عنوانا له التفسير الخرافي والقدرى للظواهر، وبذلك يتجاوز مفهوم الظاهرة الاجتماعية المحلية إلى مفهوم أشمل هو الصفة الجماعية، فظاهرة الدرويشة تخفي وراء المظهر صفة للمجتمع تتعلق بعقليته وطبيعته، فهو مجتمع غرائبي يسند سلوكاته إلى قدرية مطلقة، وهنا لا تتجه الكاتبة إلى تحليل الظاهرة ومحاولة فهم حقائقها، وإنما تكتفي بسرد قصتها ومحاولة تقديمها بطريقة تلبس المجتمعات الإسلامية بالدروشة وغياب العقل، وهو ما يحول الظاهرة في الخيال الغربي إلى ماهية تجعل من الشرق/الجزائر/ المرأة/ المجتمعات المستعمرة، كائنات " من الجنس الغريب"⁽⁷¹⁾ تطابق تراكمات الأحكام المسبقة.

كما أن صورة المرأة المرتبطة بالدرويشة، تكرر في جانب المرأة نفس الأسباب والطرق المؤدية إلى الخلاص من القهر الاجتماعي، فعندما تستنصر الكاتب عن قصتها يخبرها مَمَّن عرفها من الرجال بأنها "الأم خيرة": كانت شابة جميلة، ابنة "حَمَّاس"، كانت تحب رعي القطعان فتمضي جَلَّ نهارها في الجبل المجاور. ولما كبرت، عرفت الحب وتبادلته مع الشباب الذين كانوا يترصدون الفتيات في جنبات الدوار، للزواج منهن. أعجبَ بها كثيرون إلى أن احتدم التنافس بين شابين، فقتل أحدهما الآخر. وخجلا من هذا الموقف، قرَّر والدها تزويجها من رجل أفقر منه، فكانت له ثالثة الزوجات. في بيت الزوجية كُتِرَ عملها وتفاقم شقاؤها حتى بدت عجوزا في الثلاثين. وبعد فترة توفي زوجها دون أن يترك لها شيئا يسندها، فعادت إلى بيت والدها الذي أشفق لحالها فأبقاها في بيته... ذات مرة ودون سابق إنذار، حملت عصاها التي معها وهامت على وجهها في الصحراء، تقنات من صدقات القوافل وعابري السبيل، ثم ما لبثت أن امتهنت تغسيل الموتى، فأحاطها ذلك بهالة من الرهبة، جعلت الناس يحترمونها ويتوسمون فيها بركة الدرويشة... وهاهي مازالت تهيم على وجهها متنقلة بين الأمكنة والقرى"⁽⁷²⁾

تكتمل صورة النموذج باتجاه السرد نحو الغريب والعجائبي، وهو بذلك يقدم صورة المرأة من منظور التحول الدرامي الذي يفسر تحولات المواقف، وهي كلها تجعل من المرأة نواة اجتماعية تفسر الآليات القدرية والغيبية في النظام الاجتماعي ككل. وهي السمة التي خصت بها البنيات الاستشراقية صورة المجتمع الشرقي، الذي يحتكم في كل تصرفاته ومواقفه إلى عالمه الروحاني بعيدا عن أنوار العقل. وكان

مشهد المرأة ينتقل من الخطاب الواقعي المستند على وصف الحدث إلى خطاب ينتقد أساليب التفكير المحلية ويقارنها بأساليب الآخر، وهو بذلك يختزل القضية الكامنة خلف خطاب الدرويشة إلى المقابلة بين نمطين من التفكير يشكلان مجموعة من الثنائيات المتقابلة التي درج التفكير الاستشراقي على صياغتها وهي ثنائيات تدور حول التخلف في مقابل التحضر، والفوضى في مقابل النظام، والتفكير الغيبي في مقابل نورانية العقل.

ومن وجهة اجتماعية فإن تحولات الدرويشة، تعكس نمطا حياتيا تشوبه الغرابة في كل مكوناته، حيث أن المرأة لا يمكنها التخلص من بؤسها إلا بسلوك درب الغيب والروحانية تاركة ذلك إلى سلطة القدر والمكتوب، ومن ثم فإن هامش الحرية الذي سوف تكتسبه من هذا المسلك هو مجرد نزوة شخصية ورد فعل قائم على العاطفية وهو ما يتطابق تماما مع النزوات السابقة التي وجهتها إلى حياة الانحلال، أو امتهان الشعوذة أو الانتحار. وبذلك يصبح رد الفعل متشابها ومستمرًا، وممتدا إلى كل الحياة الاجتماعية.

كما أن صورة الدرويشة تشكل في حد ذاتها صياغة أخرى للمجتمع النسائي المحلي، بوصف صورة استعارية مركبة تجمع بين السحري والخرافي والعجائبي وهو ما يعتبر نموذجا مثاليا يستجيب لمحددات الصياغة القديمة التي تقابل بين نور العقل وظلام الجهل والتخلف. وهي الصورة التي تماثل مشهد ظهور الدرويشة خلال الظلام، وهو ظهور سرعان ما يظم إليه مجموعة النسوة المتحلفات حول مشهد موقد النار. وفي سياق العلاقة بين الظلام والنار في الموقد لا يمكن للقارئ إلا استحضار الثنائية المعجمة في موضوع الاستشراق والتي ظلت تقارن عبر هذا المشهد بين شرق مظلم في تخلفه، وغرب نوراني بعقله يأخذ دور الشمس باعتبارها نواة كونية لنورانيته.

في الأخير ينبغي أن نقر بأن دراسة موضوع المرأة المحلية في كتابات إبير هارديت يحتاج إلى عمل بحثي أشمل وأكثر تفصيلا، يتناول الأبعاد النفسية والتاريخية والاجتماعية وعلاقتها بالخيال الاستشراقي، وإذا حاولت الوقوف عليها في هذا البحث، فذلك لا يعني أنني أوفيتها حقها من التحليل والبحث التاريخي.

كتابات إبير هارديت، لم تبتعد عن إنجازات من سبقها من الرحالة الغربيين إلى الجزائر، فخيالها ظل مرتبطا بالموروث الاستشراقي، وإن كان أقل إيغالا في العجائبية، فصور المناظر، والمجتمع، والمرأة وغيرها من المشاهدات استوحيت كثيرا من الأحكام المسبقة التي دارت حول نواة التخلف، والغرابية، والوحشية، وهي من أهم العناوين التي ركزت عليها النمطية الاستشراقية. كما امتزج ذلك، في بعد آخر، بإسقاطات ذاتية على الواقع المحلي.

لقد قدمت إبير هارديت المرأة المحلية في مفترق سياقين فكريين مختلفين، فمن جهة ظهرت المرأة المحلية كموضوع له سياق تاريخي وثقافي خاص، وهو سياق معزول صور المرأة في مجتمع مغلق على ذاته، وركّز على قضية القهر الاجتماعي والمؤسساتي (المحلي) الذي تعرّضت له، ومن ثم كانت النماذج النسائية المقدمّة تمثيلات لحالات واقعية غير أنها لم تكن أبدا ذات طابع تمثيلي للمجتمع. لأن

إبير هاردت وإن كانت تشير أحيانا للظروف الاستعمارية، لا نجد لها في المقابل تقف عندها لتبين آثارها السلبية على المجتمع والمرأة على وجه الخصوص. تبنت إبير هاردت في كتابتها عن المرأة المحلية، فكرة تحرير المرأة، والتي كانت موضوعا للمناقشات في المجتمعات الغربية، بل إنه كان في تلك الفترة من قضايا الساعة، ولذلك فإنها عندما تناولت المرأة المحلية من هذا الجانب ارتكزت على الخلفية الاستشراقية المرتبطة بقضايا حريم السلطان، والحجز في البيت. فانتقل الموضوع إلى طرح جدل الذكورة والأنوثة دون مراعاة السياق التاريخي والثقافي والواقع المحلي، وهو ما نتج عنه تشويه لصورة المرأة المحلية ربط فكرة التحرر بالانحلال. وكان معنى الحرية لا يتحقق للمرأة المحلية إلا بانغماسها في الحرية الجنسية.

أما عن عادات المرأة المحلية فلم تخرج هي الأخرى عن سيرة زواج الإكراه والموت، كل ذلك مقترن بالخيانة والغدر والسحر والخنوع للآخر والانبهار به... كما أنها في بعدها النفسي امرأة ساذجة سطحية التفكيرية تسييرها العاطفة بدل العقل... فلم تخل النماذج النسائية المقدمة من إحدى هذه الصفات على الأقل. وهو ما ينبه القارئ إلى ضرورة الشك في كل المقولات المروجة في الخيال الغربي. لأنها ومهما ادعت مجرد وصف المجتمعات المحلية باعتباره مشاهدات واقعية، إلا أن تلك الرحلات لم تتخلص من تأثير الأحكام المسبقة التي اتجهت إلى تلبية رغبة القارئ الغربي وبالتالي نقلت له ما كان يبحث عنه من أساطير وعجائبية شرقية.

ورغم أهمية ما نقلته تلك المرويات من أخبار عن المجتمعات المحلية في تلك الحقبة، إلا أنها لا تخرج عن كونها " معرفة ملوثة خدمت الرؤية الاستعمارية، ولا يزال بعض هذا التلوث ممعنا في البقاء رغم زوال الاستعمار⁽⁷³⁾، كما أنه في حالة إبير هاردت، ورغم وضعها المميز، من حيث معاشرتها للمجتمع الجزائري فإنها لم تأخذ سوى صور التخلف والانحراف والإجرام وغيرها مما يخدم مقولات الدونية والوحشية... فرغم معاشرتها لبعض الثورات المحلية ضد المستعمر لا نجد بالمقابل سوى إشارات عابرة ومحتشمة لشخصية بوعمامة دون ذكر لمنزلته أو دوره.

الهوامش :

- 1- رنا قباني أساطير أوروبا عن الشرق. دار طلاس . دمشق (دبت). ص: 13
- 2- تييري هنتش . الشرق المتخيل، رؤية الغرب إلى الشرق المتوسطي. الفارابي.. لبنان ط1/ 2004 . ص: 252.
- 3- في هذا الصدد، يمكن الإشارة إلى الأدب اليوناني(الملاحم والمسرح، أو الأدب الروماني، أو الآداب الأوروبية في العصور الوسطى بما في ذلك الملاحم المسيحية وغيرها بحيث أنها تشترك في الارتكاز على نفس النواة الفكرية والجمالية، والتي قدمت الشرق باعتباره موطن كل ما يمكن أن يكون دونيا ... انظر: عبد الله إبراهيم. المركزية الغربية إشكالية التكون والتمركز حول الذات. المركز الثقافي العربي. بيروت. 1997/1.
- 4- هومي.ك.باب . موقع الثقافة. ت: ثائر ذيب. المركز الثقافي العربي. بيروت. ط1/ 2006 . ص: 136
- 5- عبد الله إبراهيم . السابق . ص: 241
- 6- إدوارد سعيد. تعقبات على الاستشراق. دار الفارس. عمان . ط1/ 1996 . ص: 90
- 7- رنا قباني أساطير أوروبا عن الشرق. ص: 29
- 8- إدوارد سعيد , الاستشراق المعرفة. السلطة، الإنشاء. ت : كمال أبو ذيب.م الأبحاث العربية للنشر. بيروت. ط5/ 2001. ص : 182 .
- 9- Sakina Messaadi. Les romancières coloniales et la femme colonisée. P: 21
- 10- Sakina Messaadi. Les romancières coloniales et la femme colonisée. P: 23
- 11- رنا قباني أساطير أوروبا عن الشرق. ص: 34
- 12- ترجم "أنطوان غالان(1646-1715) " ألف ليلة وليلة سنة 1704، فكان لتلك الترجمة أثر كبير على خيال الرسامين خاصة، إذ استوحوا من خلال قراءتهم لليالي الشرق قالبا فنيا شكلوا به نماذجهم النسائية، فأغرثهم فكرة حريم السلطان، ومشاهد الحمام لاستكمال ما تبقى من صورة المرأة الشرقية. ولذلك انتشر بين التشكيليين ميل لإخراج لوحات تركز على جانب الإغواء في المرأة الشرقية من أمثال دومنيك إنجرس(1780-1867)، وكارل فان لو (1705-1765)، وقرانسوا بوشير(1703-1770) ، أوجان دي لاكروا(1798-1863) . هؤلاء الرسامين وغيرهم أشاعوا رسومات أسطورية عن الإغواء أقل ما يقال عنها أنها نقلت صور الخلاعة من الأساطير اليونانية والرومانية ليختلفوا من خلالها أساطير شرقية . ولم يكتف الغرب بالفن التشكيلي بل انتقل المشهد إلى الرحالة الذين جابوا الشرق (تركيا شمال إفريقيا ، الشرق الأوسط لينقلوا هم بدورهم مشاهد عن ذلك العالم لا تتبعد عن أساطير ألف ليلة وليلة ، والذي استوحوا منه كل موضوعات المحاكاة لديهم بما فيه أنموذج المرأة.
- 13- إدوارد سعيد. الاستشراق: 187
- 14- Isabelle Eberhardt.Lettres et journaliers.Actes sud;1987. P:244-249
- 15- Isabelle Eberhardt.SUD Oranais.Ed, Joelle Losfeld.2003. P: 249
- 16- Isabelle Eberhardt. Lettres et journaliers. P: 324-327
- ** -Nathalie De Moerder Eberhardt 1897 توفيت بعنابة نوفمبر 1897
- 17- Isabelle Eberhardt. Amours Nomades. P:171-172

- 18- . Nomade j'étais P: 25-44 Edmonde Charles-Roux
 19- Ibid . P:349
 20- Isabelle Eberhardt. Yasmina (couverture)
 21- Isabelle Eberhardt. Lettres et journaliers P: 25
 22- Guri Ellen Barstad. Isabelle Eberhardt ou l'invention de
 sois. Romansk Forum .Nr 16/2002/02. P:265-270
 23- Isabelle Eberhardt. Yasmina. Presentation de: Marie-Odile
 delacour et Jean-René Huleu. . P: 15
 24- إدوارد سعيد. صور المثقف.ت: غسان غصن . دار النهار بيروت. 1994. ص:
 67
 25- لوسيان غولدمان. مقدمات في سوسيولوجيا الرواية.ت: بدر الدين عردوكي. دار
 الحوار اللادقية. 1993. ص: 15
 26- Edmonde C. Roux. Nomade j'étais.P:359
 27- Isabelle Eberhardt . Yasmina P: 14
 28- Achour Cheurfi. L'anthologie Algérienne. Casbah Edition
 .Alger 2007. P:380
 29- 266 Guri Ellen Barstad. Isabelle Eberhardt ou l'invention de
 sois. P:
 30- E. Charles-Roux. Nomade j'étais P: 20
 31- Jean-René Huleau. Mots d'amour. Annexe in : I. Eberhardt.
 Amours nomades. P: 164
 32- P: 171 Ibid.
 33- lettres et journaliers P: 326 Isabelle Eberhardt.
 34- 326 Ibid. P:
 35- Ibid. P:28
 36- Edmonde Charles-Roux. Nomade j'étais. P: 236
 37- Amour nomade . Annexe . P: 166 Isabelle Eberhardt.
 38- Sakina Messaadi.Les romancières coloniales et la femme
 colonisée. E N L. Alger 1990. P: 43
 39- Isabelle Eberhardt. Lettres et journaliers .P: 324
 40- .Yasmina .P:51 Isabelle Eberhardt
 41- Ibid. P:51
 42- Ibid. P:54
 43- Ibid. P:48
 44- Au pays du sable. P:113-133 I. Eberhardt.
 45- Yasmina P: 52 I. Eberhardt.
 46- رنا قباني أساطير أوروبا عن الشرق ص: 34
 47- Yasmina. P:57
 48- Ibid. P: 57
 49- رنا قباني . أساطير أوروبا عن الشرق ص 11
 50- المرجع نفسه . ص: 60
 51- P: 25 Amours nomades Isabelle Eberhardt.
 52- Ibid. , P: 26
 53- Ibid., P: 27

- 54- Ibid., 28-29
 55- sud oranais P:213 Isabelle Eberhardt.
 56- P:213 Ibid.,
 57- P:213 Ibid.,
 58- P:215 Ibid,
 59- Au pays du sable. P:61 Isabelle Eberhardt.
 60- P:63 Ibid.
 61- P:63.Ibid
 62- Au Pays du sable.P:63
 63- Yasmina.P:89
 64- Au pays des sables P:57-59
 65- Au Pays des sables. P:58
 66- Au Pays des sables. P:59
 67- Sakina Messaadi. Les romancières coloniales et la femmes colonisées.P:165
 68- ببيير جوردا تـ: مي عبد الكريم . الرحلة إلى الشرق. ص: 63
 69- عبد الله إبراهيم . المطابقة والاختلاف. ص: 601
 70- Amours nomades. P: 89-90
 ***- شجر الزيتون البري
 71- عبد الله إبراهيم . المطابقة والاختلاف. ص: 600
 72- Isabelle Eberhardt. Amours nomade. P:92
 73- رنا قباني. أساطير أوروبا عن الشرق. ص: 208
 المصادر والمراجع :
 1- Isabelle Eberhardt. Yasmina. Liana Levi. Paris 1986
 2- Isabelle Eberhardt. Sud Oranais. Joelle Losfeld. Paris. 2003
 3- Isabelle Eberhardt. Amours nomades. Joelle Losfeld. Paris. 2003
 4- Isabelle Eberhardt. Au Pays des Sables. Joelle Losfeld. Paris. 2002
 5- Isabelle Eberhardt. Lettres et journaliers. Collection Babel Actes sud. Paris. 1987
 6- Edmonde Charles-Roux. Nomade J'étais. Collection Le Club. Grasset et Fasquelle. France. 1995
 7- L'harmattan.1996 Michel Roux . Le désert de sable. Le Sahara dans l'imaginaire des français(1900-1994).
 8- Guy Barthélemy. Fromentin et l'écriture du désert. L'Harmattan. 1997 Guri Ellen Barstad.
 Isabelle Eberhardt ou l'invention de sois. Romansk Forum .Nr 16/2002/02. www.duo .uio.no/roman/art/Rf-16-02-2/fra.Bastrad.pdf
 9- Sakina Messaadi. Les romancières coloniales et la femme colonisée. E N A L .Alger. 1990
 10- Achour Cheurfi. L'anthologie Algérienne. Casba. Alger 2006

- 11- إدوارد سعيد. الاستشراق المعرفة. السلطة، الإنشاء. ت: كمال أبو ذيب. م الأبحاث العربية للنشر. بيروت. ط5/2001
- 12- إدوارد سعيد. الثقافة والامبريالية. ت: كمال أبو ذيب. دار الآداب بيروت. ط2/1998
- 13- إدوارد سعيد. تعقيبات على الاستشراق. دار الفارس. عمان. ط1/1996
- 14- إدوارد سعيد. صور المثقف. ت: غسان غصن. دار النهار بيروت. 1994
- 15- عبد الله إبراهيم. المطابقة والاختلاف، بحث في نقد المركزية الثقافية. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. ط1/2004
- 16- عبد الله إبراهيم. المركزية الغربية، إشكالية التكون والتمركز حول الذات. المركز الثقافي العربي. بيروت. 1997/1
- 17- تييري هنتش. الشرق المتخيل، رؤية الغرب إلى الشرق المتوسطي. الفارابي.. لبنان ط1/2004
- 18- رنا قباني. أساطير أوروبا عن الشرق، لفق تسد. دار طلاس. دمشق (د.ت)
- 19- سالم يفوت حفريات الاستشراق. المركز الثقافي العربي. بيروت. ط1. 1989
- 20- هومي ك. باب. موقع الثقافة. ت: نائر ديب. المركز الثقافي العربي. بيروت. ط1/2006
- لوسيان غولدمان. مقدمات في سوسولوجيا الرواية. ت: بدر الدين عردوكي. دار الحوار. اللاذقية. 1993.

* أستاذ محاضر أ، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة المسيلة.