د. جمال مجناح - جامعة المسيلة-

الموضوعة النسائية في كتابات إيبرهاردت
بين الواقع وإسقاطات الذات والواقع الاستشراقي

ملخص

تتناول هذه الدراسة بالتحليل الرحلة الغربية وما قدمته من تمثيلات للمجتمع الجزائري، خاصة وأن تلك التمثيلات كانت مقدّمة لقارئ الغربي تكوّنت لديه مجموعة معتبرة من الأحكام المسبقة المتعلّقة بالشرق. وهو ما يعني أن تلك الكتابات التي وفرها له الرحالة والشعراء والروائيون، كانت تراعي هذا الجانب، فتقدم ما يريد الخيال الغربي أن يتلقاه من مشاهد عجائبية عن الشرق.

في هذا المنظور، تتجه الدراسة إلى قراءة الموضوعة النسائية الجزائرية، في كتابات إيزابيل إيبرهاردت من حيث علاقة تلك الكتابات بسلطة البنية الاستشراقية وأحكامها المسبقة، وواقع المرأة المحلية وعلاقته بإسقاطات الذات، لتخلص إلى تحليل هذه العناصر ومحاولة كشف التباساتها وارتباطاتها على مستوى النص.

ومن ثمّ تتجه الإشكالية إلى قراءة وعلاقة السيرة الذاتية للكاتبة بالسياق التاريخي للاستشراق وبموضوع المرأة المحلية، وهو ما يستدعي التعرض إلى تشكيل مقولات البنية الاستشراقية ومسارها المتصل، وسيرة الرحالة إيبرهاردت وما اثيره من علاقات ملتبسة تدعو إلى التساؤل حول ما قدمته وإن كان في جزء منه إسقاط للذات على واقع المراة المحلية، وأخيرا تحليل ونقد صورة المرأة المحلية كما قدمتها إيبرهاردت في ضوء المعطيات المتعلقة بسيرة الكاتبة وإمكانية تأثرها بالخيال الاستشراقي.

الكلمات المفتاحية

الأنا . الآخر. المتخيل. المرأة . الاستشراق

تمهيد

I. البنية وتشكيل النمط : المسار المتصل

1.1. تشكيل البنية

الشرق العجائبي والسحري تلك هي البنية النمطية التي استثارت فضول الرحالة وألهمت خيالهم، فوجهوا ركابهم صوب الشرق متسلحين بدعم المؤسسات البحثية والرسمية. ولعله من النادر أن نجد أحدهم قد غامر صوب المجهول دون أن يلقى 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 أمته" (1)

ومن ثم تواكبت نمذجة الآخر (الشرقي) عبر مسار زمني عنونته اللقاءات المختلفة (رحلات الحج المسيحية، الأندلس –القسطنطينة–الحروب الصليبية، الرحلات الاستكشافية...وصولا إلى القرن الثامن عشر في تميزه بالحملات 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 نتمكن من أن ننقل إليك تكريمنا واحتفاءنا بكل حرية.....ففي الأمس الرجل العظيم الذي نزل العالم طبع جبينك بطابعه القوي عندما تلقيت جحافل محاربينا، فلقد عرفت أشهر كتابنا (شاتوبريان) فتقبل الآن الأقدس والأحبّ 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 تتحكّم في تمثيلاتها مختلف الانجازات الفنية والتعبيرية (الرسم

والسرد الرحلاتي والروايات والشعر). وهي كلّها منجزات استبطنت مكائد واستيهامات ركّزت على اختلاق عالم شرقي أسطوري، يتسع لمختلف مستويات التنميط في المجتمع والدين والسياسة والثقافة، مما جعل منه عالما منمّطا وفق نماذج لا تمتّ إليه بصلة، بل أصبح مخيالا بعيدا في أقاصي العزلة والبدائية،والعجائبية ، وهو ما سيبرر لاحقا احتلاله أواستغلالهأوإعادة تشكيل ثقافته تحت مسميات التطوير والتحديث.

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

ولذلك فإن اختلاق الأساطير المرافقة للكشوفات الجغرافية وما واكبها من أنماط تفكير أباحت اختزال الآخر وقررت دونيته، إنما جذور الفوقية والثقافة الاستعمارية التي بُرِّرت باسم الاكتشاف تارة، والتحديث أخرى. وهو ما يفسر صناعة أنواع الاختزال التي يمكن أن نستدل عليها بما أوردته مدونات تاريخ الرحلات الاستكشافية من محفزات ومبررات كانت وراء رحلة كولمبوس الاستكشافية (الثروة/ الدين).

وهي محفزات تنطوي على ثقافة قائمة على استعلاء الذات وإلغاء الآخر، تتضح "من خلال تركيب صورة معينة للآخر.فهنا حيثما يكون الآخر إفريقيا كان أم آسيويا أم أمريكيا موضوع الحديث، تظهر إلى الوجود فعالية تلك النظرية وآثارها في مسخ الآخر"(4). وهذا المسخ يتأسس على فكرة كونية الغرب القائمة على إلغاء الآخر، وجعله تابعا وهامشيا لا دور له سوى كونه مجالا لتلبية جموح رغبة الفوقية، وفضاء لاستيهامات الجنس والعجائبية والفانتازيا.

وليس من الغريب أن تستولي هذه الاستيهامات على تركيبات المخيال الغربي، فعلى سبيل المثال لا الحصر نجد أن " العرب في الطاعون والغريب (كامو) كائنات بلا أسماء تُستخدم كخلفية للميتافيزيقا الغربية الحافلة كما يستكشفها كامو الذي أنكر(لكي لا ننسى) وجود أمة جزائرية في وقائع جزائرية"(5)

لقد شكلت البنية النمطية الموروثة- باعتبارها بنية سلطوية أنتجها العقل الأوروبي - الرافد المركزي لخيال ورؤية الرحالة الذين استهواهم شرق ألف ليلة وليلة، وأغواهم فيها سحر الصحراء وعجائبها وخرافاتها، ومهما كانت محاولات ادعاء الوصف المباشر للمشاهد المختلفة، فإن تاريخ القراءات المسبقة عن الشرق في المعارف المختلفة ظل يساهم عن وعي وعن غيروعي، 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 كما يستطيع أن يرى الحقيقة بعيدا عن هذا الطوفان من الإيحاءات المثيرة"(6).

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 الأنثربولوجي، بل كانت في الغالب الأعم تكمّل 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"(7)، وما يهمنا من الإشارات هو التساؤل إن كانت الرحالة " إيزابيل إيبرهاردت"، عندما اتجهت إلى الشمال الإفريقي، وقبلها إسطمبول– قد انطلقت من نفس المخيال الجاهز؟

هذا التساؤل يجد مبررا له في ما دأب عليه رحالة القرنين الثامن عشر والتاسع من إبداع لمفاهيم العجيب وإصرارهم على تكرار نفس البنى والتشكيلات النمطية، " فعندما لا يجد الرحالة العجائبي ما كان يبتغيه عبر تنقلاته، فإنه يخترعه، فلم يكن في حاجة إلى اختلاقه، ما دامت تخصص لكل بلدا أعداد محددة من الصور النمطية والتي دأب الكتاب على توظيفها ولا زالوا يستعملونها"(8)

فالحرص على إبراز المشهد االعجائبي والمدهش، إنما كان يستنسخ نماذجه ليساير منظومة من الأحكام المسبقة والقيم الجاهزة التي تخيلت الشرق، بينما تعامت تلك المخيلة عن رؤية ما كان يتعرض له الأهالي من أصناف التعذيب والظلم

والمصادرة والتقتيل، وهو الجانب المعتم الذي أخفته الصور العجائبية مادامت تؤمن بمسلمة الشرق المتخلف، وعلى سبيل المثال فإن كاتبا مثل "أندريه جيد" - والذي شكلت الجزائر أهم موضوعاته- نجد أن الجزائر كانت بالنسبة إليه مجرد " بلد الهروب والخلاص الذاتي، ولم تكن موضوع الاستعمار والمجازر"(9). وهو ما يمكن أن يقال كذلك عن غوتييه وفيكتور هوجو ولا مارتين...وغيرهم ممن رأوا في الشرق مجموعة سياقات أسطورية، وقصص خيالية تستجيب لفكرة الحلم الرومنسي، أو لخيال ألف ليلة وليلة.

2.1. السياق التاريخي لنمذجة المرأة الشرقية

قبل الرحلة الغربية لم تكن الصورة المنمطة للمرأة الشرقية وليدة الصدفة، وإنما حالها كحال بقية النماذج الجاهزة، التي شكلها خيال القرون الوسطى، حيث أن الأدب الفروسي والملحمي المسيحي، كان أهم رافد للصورة القذرة خاصة في ظل الصراع الإسلامي المسيحي لتلك الفترة وفي ذلك أوردت الكاتبة (DorotyMetletzki): 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"(10) بل لا تكتفي بذلك فتلك المرأة المسلمة المختلقة مستعدة للخيانة من أجل أن تلقى رضا الفارس المسيحي البطل .

ذلك المتخيل - وما أكثره في تاريخ المخيال الغربي، وتحديدا في العصور الوسطى- كان خلف صياغة وتكوين صورة منمذجة للشرقية - المسلمة خاصة. حيث أحاطها بهالة خرافية ،تواتر على ملامحها الجمال المتوحش، والشبقية المبتذلة، تضاف إليها الخيانة، والغدر، وسطحية العقل والسذاجة كأبعاد نفسية، ويتوج النموذج بالإنبهار ببيرق الآخر أو الانقياد السهل للغربي المنتصر، وهي صور لم تختف عن المشهد الأدبي للقرون الوسطى، ولذلك لم يغب مثل هذا النموذج عن أدب الرحلة في القرنين الثامن والتاسع عشر.

وفيما يتعلق بصورة المرأة، تجمع أغلب الدراسات التي تناولت نقد الاستشراق(عبد الله إبراهيم، إدوارد سعيد، تييري هنتش)على 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"(11) سنة 1704 "الليالي العربية". والذي عرف انتشارا واسعا في أوروبا، وكان غاية في التأثير، كما كان جذوة متقدة خصبت 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 انطلاقا من خلفيات سلبية في معظمها ، وبذلك تصبح تلك المجتمعات في حاجة ماسة بل وضرورية إلى موجات من الفاتحين لتنفيذ وظيفة النبوة المسيحية المبشرة بحياة أفضل وبإنسانية تخرج الشرق من وحشيته وبربريته.لأنها مجتمعات " 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"(12)

II. إيبرهاردتالأوديسا الأنثوية

إن السياق التاريخي لشخصية إيبرهاردت وما صاحبه من محطات مزجت المغامرة بالمأساوية، يدفعنا إلى استعارة النموذج الملحمي باعتباره تقاطعا يكن اعتباره نموذجا أوديسيًا بالنظر إلى مفهوم المغامرة والإنجاز العجائبي، بل وحتى طبيعة حياة الحل والترحال التي يتقاطه فيها الواقع بالخيال، بحيث يتحدان إلى درجة التماهي لينتجان فيما بعد موضوع الأوديسا الأنثوية.

وهذا البعد في الحقيقة لا ينتهي عند شخصية الرحالة في حد ذاتها، بل يمتد من السيرة الذاتية إلى السيرة العامة، من منظور التحولات المختلفة والإسقاطات المتبادلة بين إيبرهاردت والشخصيات النسائية الأخرى. فعملية التجاور والتقاطع والانفصال تتكرر عبر مجموعة مظاهر حرصت الكاتبة على إبرازها. ومن أهمها خطاب التشرد والتيه باعتباره موضوعا جوهريا في المغامرة، ثم خطاب صدمة الواقع والمأساة المتكررة التي لم يغب عنها المشهد الدموي، ثم خطاب الحب والمرأة المعذبة. وعلى سبيل المثال لم يكن من الصدفة أن تتعرض الكاتبة لمحاولة اغتيال والعنف

(13) لنجد نفس هذا المشهد يتكرر مع مجموعة لا بأس بها من الشخصيات النسوية التي وصل بها الحال إلى درجة القتل بسبب حب مستحيل، كما أن قصة البحث عن الذات والهوية هي الأخرى تقود إلى إنتاج نماذج نسائية متشابهة إلى حد ما.

وفي الأخير تنتهي الأوديسا الأنثوية بمحاولة تملك الأرض والذات أو ما يمكن أن نسميه في الملحمة صراع البطل مع القدر الذي ينتهي دائما بالبطل إلى فكرة محاولة الهروب من القدر لكن للوصول إلي قدره، كذلك إيبرهاردت فإنها حاولت أن تتملّك الأرض بالانتساب إليها وتقمص ثقافتها وأحداثها غير أنها في النهاية نجد الأرض هي التي تملكتها واستحوذت عل أفكارها وتأملاتها وهو ما قد يفسره قولها: أردت أن أتملك هذا الوطن غير أنه تملّكني"(14)

كما أن قيمة البطولة لا تقتصر على الفعل البطولي ممثلا في القدرة على مواجهة الصعاب، بل إنه فعل يقترن بإبداء النبيل والفروسية أو ما يمكن أن نسميه البطل المخلص. وفي البحث عن هذا العنصر في سيرة إيبرهاردت يمكن أن نلخصه في مجموعة نقاط كشفت عنها في عدة تصريحات. فهي كانت ترى في نفسها البطلة التي تجوب الصحراء والمدافع عن الأهالي (الجزائريين) في كتاباتها، من خلال تبنيها لفكرة معارضة للمستوطنين، والتي أشارت إليها في الكثير من مراسلاتها من خلال رصد الظلم الواقع على الأهالي خاصة ما تعلق بمصادرة أملاكهم وغيرها، كما أنها في أكثر من مرة تصرح أنها تود أن تستطيع مساعدة إخوانها المسلمين، فهذه العبارة كثيرا ما رددتها الكاتبة في مذكراتها.

ولعل أهم ما يفسر قيمة مفهوم الأوديسا الأنثوية، تبني الكاتبة، لفكرة تحرير المرأة باعتباره موضوعا جديدا في عصرها، وهو ما قد يكون وراء متابعتها لسير حياة وموت النساء المحليات من خلال ما سردته من قصص حب، وبؤس ومغامرة امتزج فيها الواقع بالخيال، كما زاوجت فيها بين الممكن والمستحيل. فكانت موضوعات نسائية تقترب من المغامرة والفروسية، وتتقاطع في تفاصيلها ملامح الشخصية الحقيقية للكاتبة مع ملامح البطلات المتخيلة، وهو ما يثير الفضول إلى محاولة فهم سيرة الكاتبة لكي نكتشف أبعاد الشخصيات في كتاباتها.

1.2. إيزابيل ومحمود السعدي الوحدة والتعدد

إيزابيل إيبرهاردت، محمود السعدي، مريم، نيقولا بودولنسكي، نادية، وغيرها من الأسماء التي استعارتها هذه الشخصية،بالإضافة إلى ما عرف عنها من ارتدائها للزي 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 بطريقة جد بسيطة :" أنا ابنة رجل روسي مسلم وأم مسيحية، ولدت مسلمة ولم أعتنق أبدا ديانة أخرى، ولوفاة والدي بعد ولادتي بوقت قريب بجنيف حيث كان يقيم، بقيت أمي في هذه المدينة مع خالي المسن الذي كفلني، وكان دائما يعاملني على أنني صبي، وهو ما يفسر ارتدائي للأزياء الذكورية ....ولمابلغت سن العشرين، رافقت والدتي سنة 1887إلى بونة(عنابة)،حيث توفيت بعد أن اعتنقت الاستلام...لذلك أقفلت راجعة إلى جنيف لأقوم بواجبي اتجاه خالي المسن، والذي توفي هو الآخر بعد فترة وجيزة، فورثت عنه بعض الثروة.

وبعد بقائي وحيدة، ولشغفي بارتياد الأقاصي وحياة التجوال عُدت إلى إفريقيا حيثُ كنت أجوبها - وحيدة على صهوة جوادي متنقلة بين تونس وشرق الجزائر وصحراء محافظة قسنطينة. ولكي يسهل علي أمر الترحال،كنت أتنقل بزي الفارس العربي، كما زادني عونا في مهمتي رغبتي وتمكني من اللغة المحلية التي كنت قد تعلمتها بعنابة.... وسنة 1900 بينما وجدت نفسي في أقصى الجنوب القسنطيني تعرفت هناك على "سليمان أهني" وقد كان حينها قائد الخيالة، فتزوجنا طبقا الشريعة الإسلامية... باستثناء عملي كمراسلة أدرس عن قرب حياة الأهالي التي أحببتها والتي لم تكن معروفة والتي شوهها هؤلاء الذين يجهلونها والمد عين تصويرها عدا ذلك لم يكن لي أبدا أي دور سياسي، ولم أقم بأية دعاية بين الأهالي...وخلال كل لقاءاتي بهم كنت حريصة على أن أقدم لأصدقائي الذين قابلتهم أفكارا صحيحة وعقلانية تشرح لهم كيف أن – السيطرة الفرنسية أفضل لهم من الخضوع لتركيا وغيرها... فمن الظلم إذن أن أُتهم بنشاط معاد لفرنسا(15)

هكذا حاولت الكاتبة الدفاع عن نفسها أمام تهم بمعاداة 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 معاداة 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 تحدّثت 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 والخارق والواقعي، أو هي الشخصية اللغز المزدوجة، والمتعددة الأدوار.

2.2.طقوس الشخصية بين الحقيقة والحلم

قبل أن نتناول النماذج النسائية المتوفرة في كتابات إيبرهاردت، يبدو أنه من الضروري التوقف عند شخصية الرحالة في حدّ ذاتها، ذلك لأنها شخصية مثيرة، لما اختلقته 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 بالنسب، لتعيش حياة رحالة مغامرة في شمال إفريقيا،تتجول في زي رجالي محلي، وتُعرف حسب مراسلاتها بشخصية "محمود السعدي. وأحيانا ياسمينة أو مريم وأحيانا أخرى باسم والدتها وغيرها من الأسماء.

لكن ما يدعو للغرابة هو هذه الشخصية المتحولة، بين العاشقة، والفارسة، والمغامرة، ثم المتدينة التي تعتنق الإسلام من خلال الطريقة القادرية، وفي النهاية الشخصية التي تموت في ظروف مأساوية في فيضان وادي عين الصفراء بالجزائر1904. وإذا كانت هذه هي النهاية المأساوية في سن مبكر(27 سنة) فإن السيرة الذاتية امتدت لتحيا عمرا أطول مما عاشت عبر الدراسات المختلفة التي تناولت شخصيتها وآثارها.

كثيرة هي القضايا التي أثيرت حول هويتها ، تشملها الحقيقة والمتخيل، الجذور والانتماء المضاعف ، التيه بين الشرق والغرب وغيرها كثير، وذلك قد يفسر 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 موردرإيبرهاردت(Nathalie De moerder Eberhardt تـ نوفمبر عنابة 1897) ودخلت عنابة تحت اسم مستعار "فاطمة المنوبية"(16).

وبالنسبة لعلاقاتها الحميمية فإن الزوج "سليمان أهني" الذي التقته بوادي سوف شهر أوت 1900 وتزوجت منه بمرسيليا (العقد الإداري) أكتوبر 1901، لم يكن الشخص العربي الأول بحياتها رغم أن مذكراتها المختلفة تؤكد على تعلقها الشديد به، إلا أنه كانت لها صلات بشخصيات رجالية ترقى إلى درجة علاقة الحب أو على الأقل درجة الغموض. حيث أنه في أول إقامة لها بتونس كانت على علاقة وطيدة بشخصية علي عبد الوهاب(17).وأثناء إقامتها بعنابة كانت على علاقة أيضا بشخصية " خوجة بن عبد الله" والذي يبدو انه يرتقي عندها إلى درجة العشيق(18)

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 حالمة أرادت أن تحيا بعيدا عن العالم، حرة ورحالة"(19)، لتحاول بعد ذلك أن تروي ما شاهدت، و أن تنقل ،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، طيلة حياتي أحببت الآفاق المتغيرة، والأقاصي المجهولة"(20)

وباتخاذها لهذا النمط من الحياة يبدو أنها حاولت أن تملأ، في ذاتها، فراغا لا يسع أبعاده إلا ارتياد الأقاصي، واختلاق هوية تشبه هوية الصوفي في عزلته وعشقه وتأملاته تارة، وأخرى هوية البدوي المعتز بحريته التي لا تحدها امتدادات الصحراء. وعبرهذا الفضاء تختلق هويتها وذاتيتها المشكّلة من " أنا " متعدد تواق للمجهول.

ومن ثمّ فإن أفكارا مثل الانتماء والهوية والوطن من القيم المتداخلة سواء على مستوى السيرة الكاتبة أوالخيال 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 الإسلام، بالإضافة إلى بعض الأخبار الواردة في مذكراتها والتي تثير الريبة، فعندما طلبها "رهيد باي" (رعية تركي)، للزواج في جويلية 1898 راسلها قائلا: لأجل أن يكون الزواج شرعيا في تركيا، فإنه يكفي أن يقوم الإمام على مستوى السفارة بإنجاز العقد كما لوكان بين مسليمن، وستعودين مسيحية فيما بعد"(21).

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 فاختار الرحلة والكتابة وطنا و هوية أو كما عبر على هذه الفكرة إدوارد سعيد:" تصبح الكتابة لمن لم يعد عنده وطنٌ مكانا للعيش"(22)

3.2. الأنا المتعدد وارتباكات الهوية

تكشف االملاحظات 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 بضبابية الهوية والانتماء.

فقد يكون من المنطقي أن ندعي بأن لهذه التنويعات وظيفة ملحمية، تماما كما هو عليه الشخصية الروائية، عندما يتحقق بعدها الملحمي" بوجود قطيعة بين البطل والعالم لا يمكن التغلب عليها"(23)، 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 واقعيا لرحالة غربية أنثى التوغل في المجتمعات المحلية، واختراق منظومة عسكرية- سياسية صارمة بوظيفتها المزدوجة ممثلة بين وظيفة المراسلة الصحافية،والكاتبة المغامرة.

وهو ما سيسهل عليها مغامراتها، وعلاقاتها الغامضة، فهي عندما تبرر اختيار شخصية "محمود السعدي" نجدها تزعم في مذكراتها بأنه شخصية تركية فرت من المدرسة الفرنسية، وأحيانا طبيب تركي، وأخرى طالب زاوية يتنقل من زاوية لأخرى لتحصيل العلم"، لدرجة أنها اشتهرت بين الأهالي بالطالب" لما يوهم به زيها. كما يمكن أن يكون لهذا الاختيار أن يرتبط بأصولها الروسية التي حافظت عليها وكتبت بلغتها ومن نماذجه" حياة الصحراء"(La Vie du désert) "الذي ظهر على جريدة "الأخبار سنة 1926، بينما كتبت نسخته الأصلية، بالروسية عندما أقامت بمرسيليا في بيت شقيقها أوغستين سنة 1901، وقد نشراولا على صفخات إحدى الجرائد الروسية بموسكو بواسطة أستاذها رامبار"(24)، فما يمكن أن نسميه "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"(25)، 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 لمشايخ زاوية القنادسة لأول مرة"(26)

ومبدئيا يبدو موضوع "الأنا" المتعدد، موضوعا 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 السردي للراوي.

كما أن لعبة تتعدد الأسماء، هذه تربك المتلقي، ويلتبس عليه إن كان بصدد شخصية نسوية أم رجالية إلى درجة أن حتى اولئك الذين كانت تقيم معهم علاقات بالمراسلة ،كانوا يعتقدون بأنهم بصدد التعامل مع رجل. كما أن استعمال الاسم المستعار يتمّ أحيانا بتواطؤ مع الشقيق " أوغستين " ومثل ذلك ما ورد في مذكراتها عن صداقة ربطتها مع بشاب من تولون "إدوارد فيفيكورسي "(Edouard Vivicorsi)، والذي كان يعرفها من خلال المراسلات باسم "بودولنسكي" حيث قدمت نفسها على أنها بحار من بحرية القيصر، وحرصا منها على عدم انكشاف أمرها، راحت تذكر أخاها بضرورة خفظ السر بقولها:" تذكر جيدا، لا يبغي أبدا أن يعرف إدوارد بأن بودولنسكي وأنا هما نفس الشخصية."(27)

هذا الفراغ الحاد والناتج عن عدم استيعاب وضعية اللا منتمي التي عانتها منذ ولادتها ، جعل منها شخصية شبه أسطورية من حيث الجذور الموزعة في عدّة انتماءات غير واضحة، ومن حيث نمط الحياة المزدوجة الذي اتخذته. ويبدو واضحا أن ارتباكات الهوية تمظهرت في عدة مستويات،شكلت الأسماء المستعارة أهم مظاهرها إضافة إلى الممارسات المختلفة عند محاولة الانتساب إلى مجتمعات الأهالي في المناطق التي حلّت 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 " فإيزابيل إيبرهاردت لم تكن بعد ذلك الطالب محمود السعدي، الفارس العربي لأنها كانت توقع مراسلاتها باسم روسي "نيقولا بودولنسكي"(28)

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 لزوما للزوايا، وفي جانب آخر فإن هذا التعدد يثير تمزق الذات بين حضارتين يبرره تمزق الشخصية على مجموعة انتماءات روسية، سويسرية، فرنسية، تركية وأخيرا جزائرية، وإذا نظرنا إلى هذا التعدد من زاوية الفضاء الحضاري يمكننا أن نستنتج بسهولة التمزق بين شرق وغرب، وجنوب وشمال، وصولا 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 عنابة قادمة من تونس، تحت اسم "فاطمة المنوبية"(29)َ

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 يثيراحتمال تعمّد إخفاء اسم الأب أونسبه، 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 يرجحه اتهامَها 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(30) والغريب في الأمر أن هذا الحكم صدر بعد تعرضها لمحاولة اغتيال في بهيمة بوادي سوف (31).

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 بالتسترعليه أو كانت " قد ساعدته على الفرار، فالشاب أوغستين يمكن أن يكون على علاقة بمجموعة من النشطاء الروس والذين يمكن أن يكون قد تعامل معهم، وأن اختفاءه كان على صلة بالعمل معهم. وما يدعم ذلك الإشارة في أحد أعمالها إلى النشطاء الروس الذين كانوا ينظمون عمليات هروب المعتقلين السياسيين الروس من سيبيريا "(32)، فمن المحتمل كذلك أن تكون هذه الإشارة تفسيرا لأسباب انتقال العائلة إلى جنيف ولتعدد الأسماء.

ولا يبدو أن التقاطع بين السيرة الذاتية والشخصيات المختلقة وأنصاف الوقائع المسرودة في الرحلات والأخبار المختلفة ينتهي عند هذا الحد، لأن المسألة تتحول عند محمود السعدي، والشقيق أوغسطين 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 ففرنسا وإسطنبول وصولا إلى تونس والجزائر. وإذا أخذنا العلاقة بين إيزابيل وأوغستين، ومن خلال أخبارهما الواردة في كتابات إيزابيل ومختلف الدراسات(33) 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 الأوحد 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(34)". 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 موضوعة المرأة الشرقية (الجزائرية تحديدا) من موقع أقرب إلى فهم نمط حياتها وملابساته.

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 مشروعيتها من مجموع الكتابات الأخرى التي سبقت أو عاصرت إيبرهاردت، والتي لم تتخلص في مجملها من سلطة البنية الاستشراقية، لما اشتهرت به في التحليلا ت 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"(35) وإذا كانت هذه المقولة معممة على كل الكتاب فهل يشمل ذلك "إيزابيل إيبرهاردت" ؟ وإذا كان العكس ففيم اختلفت عنهم؟ خاصة وأنها كانت متهمة بالعمل على تحريض الجزائريين ضد الوجود الفرنسي بدعوى نشر الأفكار الثورية بينهم لمعايشتها اليومية لهم(36).

1.3. المرأة المحلية في ثنائية الحب والموت

كثيرة هي القصص القصيرة التي عرضت فيها إيبرهاردت موضوع الحب المرتبط بالموت، بل والمقترن به . وهذه الفكرة كموضوع عام لا تبتعد عن ثنائية شهرزاد و شهريار، حيث كانت الخلفية لتلك العلاقة المعممة التي استنسخت ميلاد الحب في فضاء الموت، مرتكزة على فكرة المرأة الضحية في المجتمع الشرقي الذكوري. والتي استغلتها 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 بصلة، 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 الملمّح لأجواء ألف ليلة وليلة. ولعل الحسنة الوحيدة للكاتبة تتمثل في كونها لم تمعن في نقل المشاهدات الإباحية واكتفت في ذلك بالتلميح.

إن مجموعة الصور النسائية الواردة في مؤلفات مثل "حب بدوي(Amours nomades) أو ياسمينة(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 غالبها وردت نماذج مستسلمة، خاضعة، جاهلة، قدرية ، 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 "ياسمينة" تتطور في أحداث قصة الحب المستحيل الذي تتعدد إشاراته بين استحالة التزاوج بين الشرق والغرب، وإنتاج نموذج الفارس الغربي الفاتح والمخلص، الذي سرعان ما انبهر به "ياسمنة فتستسلم لرؤيته، مما يدفعها إلى محاولة الانسلاخ من جذورها وثقافتها تحت مبرر الحب. ولكنه حب شهواني بعيد عن العفة.

فتقدم الكاتبة شخصية "ياسمينة" البدوية وراعية الأغنام علامة مكتملة لهذا النموذج. إذ تقع ياسمينة 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، تمعن في ضحك عميق يفضح انبهارها"(37)

فهذا التصوير ،ورغم ابتعاده نوعا ما عن الخيال الاستشراقي في التفاصيل والجزئيات، إلا أنه يقتبس منه فكرة الانبهار الأعمى بالفارس الغربي، فهي تمعن 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 يسمينة 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 آسفة 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"(38)

يا سمينة المنبهرة 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 والرقة والإنسانية، فهي البدوية التي أرهقتها الحياة الاجتماعية الميالة إلى التخلف ونزعة السيطرة الذكورية، فهي ترى في نفسها تنحدر من مجتمع قبلي مسيّج بظلام القهر واستعباد الأنثى وما يمكن أن يلحق هذا المشهد من قاموس مفردات التخلف والدونية.

فياسمينة - 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" يشتغل نادل مقهى في باتنة، تبكي يسمينة لوقع الصدمة غير أنها سرعان ما تستسلم لقدرها(39). ورغم هذه الحقيقة فإنها أثناء فترة الخطوبة تلتقي بجاك وتطارحه الغرام، لأنه وهْم المخلص خاصة ولأنه " الملازم الفرنسي الشاب الذي ينحدر من أصول نبيلة، متعلم وخريج المدرسة العسكرية بسنسير"(40)

تبدو ثنائية يسمينة وجاك علامة مرجعية تنميطية تعكس مجموعة النماذج التي نسجها الخيال الاستشراقي وتحمل ملا مح 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 يسمينة 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 وحياة البؤس، وهو العنوان والسمة البارزة لأغلب التمثيلات النسوية،حيث يتكرر المشهد نفسه مع شخصية" مباركة" في قصة " النقيب"(41)

وفي الوجه المكمل لصورة ياسمينة نجدها في علاقتها مع جاك هي المبادرة إلى ممارسة الإغراء وتشجيع الآخر على استلام عذريتها ، فالشرقية ياسمينة بعد أن ادّعت التمنع 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،أحذته 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..."(42) وبعد ذلك تسلمه نفسها بعد أنتغويه وبذلك تتحول إلى نموذج المرأة المحلية التي تخدم فارسها المسيحي بخنوع وإخلاص"(43)

هذه الملامح والتحولات في العلاقة بين ياسمينة 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 ترتسم ملامح النهاية المتوقّعة.

يجبر جاك على فراق حبيبته، ويضطره الواجب العسكري للتخلي عنها عندما يخبرها بأنه نقل للعمل من باتنة إلى الجنوب الوهراني. وإذ تشعر ياسمينة 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 السردي تعود مرة أخرى صورة الخنوع والتبعية عندما تتضرع ياسمينة لجاك راجية منه أن يأخذها معه :"يا قرة عيني ونوري ،وسويداء قلبي، لا تبك يا سيدي، لا تبتعد عني،

سوف أتمدد في طريقك ولن تمر إلا على جثتي، وإن كان لا بد من الذهاب فخذني معك، سوف أكون جاريتك، سوف أعتني ببيتك وفرسك، وإذا مرضت سأمنحك دمي لأجل شفائك، مستعدة للموت فداء لك يا سيدي ..فقط خذني معك"(44)

وإذا كان استجداء ياسمينة قد بلغ هذا المبلغ من التذلل والتسليم،فإن إجابة "جاك" كانت أكثر احتراما لنفسه ولأصوله التي لم يرد أن يفرط فيها " لا أستطيع، لا تطلبي مني المستحيل، لدي هناك في فرنسا والدين عجوزين سوف يموتان كمدا "(45) 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 الحالمة التي تُقدّم بها المرأة الشرقية كلما سنحت الفرصة لذلك.

وبعد أن يبتعد جاك فإنه سرعان ما يتعلق 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 تلتحق بأسرتها، ففضلت اختيار حياة حرة، بعيدا 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 التزاوج بين الشرق والغرب، لأنها مقولة تنتهي بالموت وبالانفصال على أقل تقدير، غير أنه موت الطرف الأضعف. ففي ثنائية"ياسمينة وجاك"، لا نجد مفهوما ساميا 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 ليستمر، 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 الأهالي، 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.

2.3. اختزال نموذج الإغواء

لم تفوت إيبرهاردت 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 تتويجا ورد فعل ناتج عن اضطهاد اجتماعي أو عنف ذكوري، ينتهي بالخيانة الزوجية والانحلال. ومهما كانت المبررات والدوافع فإن الكاتبة – في مشاهداتها النسائية، لم تتخلص.

ومهما كانت المبررات التي حاولت الكاتبة تقديمها في حياة المومسات التي حاورت شخصياتهن في القصص المختلفة. فإنها تكشف عن حكم مسبق خفي ومعمم يلخص الصورة التي كررتها الكتابات الاستشراقية عن المرأة الشرقية، والتي لم تبد فيها سوى عنصرا مشيّئًا عُدّ من سقط المتاع "فهي جارية أو محظية أو راقصة أو مومس أو قاتلة أو غاوية (46). 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 وممارسة البغاء باعتباره 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 قدّمتها، يؤطره خطاب اجتماعي يركّز على عنصري القهر والتسلط الذكوري، باعتبارهما من العوامل الرئيسة 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، تورد لهن نفس الحكاية، إذ يكون عنصر زواج الإكراه، أو موت المعيل، 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 كائنا 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"(47) .

وعلى نفس المنوال نسجت إيبرهاردت نماذجها النسائية، فلم تغب تفاصيل، العيون الساحرة، والقد الفاتن والجمال البدوي المتوحش، وغيرها من العلامات الإغوائية التي تعودت عليها كتابات الرحلة الغربية إلى الشرق. لكن المختلف عند إيبرهاردت هو التعفف والترفع عن تقديم الخلاعة والابتذال،فحرصت على التلميح وعلى ربط الظاهرة بالخلفية الاجتماعية البائسة.

تبدو الرحالة إبرهاردت وكأنها تحاول انتقاد الأنماط الجاهزة، ولذلك نجدها تشير بانتقاد خفي إلى لوحة أولاد نايل، فتبدأ القصة، انطلاقا من العنوان، ليتولى السرد عرض التفاصيل بدءا 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"(48) في هذه الإشارة تحاول الكاتبة أن تلفت الانتباه إلى

الفرق المأساوي بين الخيال الاستشراقي الذي يقدم نماذجه النسائية بتأثير من أحلام اليقظة الرومنسية التي لا ترى في المرأة المحلية سوى معرضا 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 ارض 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 عايها" لوحة أولاد نايل" وملامح الشخصية المرسومة، فتذهب 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 المظطربة 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" (49)

حكاية عاشورة سرعان ما تطرأ عليها مجموعة تحولات، محطتها تتمثل في كونها إحدى المومسات اللواتي تغامرن في قصة حب بطلها من أبناء الأشراف، وملخص الحكاية ، أنها تعيش مع بطلها في علاقة زوجية بعيدة عن كل شرعية. وتتشابه القصة مع غيرها في النهاية، عندما يتركها الرجل لمفردها تواجه 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 تروّج لفكرة الحريم، وحبس المرأة المحلية خلف جدران البيت، أو خباء الخيمة البدوية،

من ثمّ يصبح مفهوم تمسك المرأة بحريتها (حرية الخروج وممارسة البغاء...) التفسير الأوحد 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 وضح النهار، ولم تكن أبدا لتخجل مما أصبحت عليه، فقد كانت ترى فيه فعلا مشروعا..."(50). 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 بخلفيتها، عندما ركز كتاب الرحلة على فكرة الحريم في المجتمعات الشرقية، والتي كان فيها التبئير يربط آليا 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 والسلوكات 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 يعمّم 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 يوفرَّ العاشق كل أسباب راحة "عاشورة"، ورغم أنها تعتبره مخلّصها وحبّها الأوحد، إلا أنها لا تتوانى عن العودة لحرفتها، فتستقبل الآخرين في غياب عشيقها...(51).

صورة الابتذال، وإن ارتبطت بنماذج محدّدة، فإنها على العكس من التحديد، تتجه إلى تعميم الصورة لتتبوأ مكانها المناسب في الخيال الاستشراقي، فهي لم تنقطع عن الهوس باختلاق صور محلية جعلت من المرأة المحلية متخيلا متعدد الأبعاد في مجتمعات شرقية منغلقة. ومهما كان ادّعاء إيبرهارت من خلال حديثها عن " تحرير المرأة المحلية، أو التعاطف معها لمعاناتها وبؤسها" 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، حبٌّ 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 الموؤودة: 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 ثمّ فإن حكاية" مباركة"(52) 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 تفهّم. 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 " أصيبت بإحساس غريب بالحرية "(53)، كما أنها تنتمي" إلى نسل يعتقد بأن فكرة الانتحار ممكنة"(54)، وهكذا تختار طريق حريتها عبر حزام حريري أحمر علقت به

جسدها النحيف". ولم تجد الكاتبة من اعترافات سوى قول أحد الرجال بعد الدفن " المسكينة، كانت تعيسة"(55) ثم ينتهي المشهد بالإشارة، إلى أن الشيوخ لم يرافقوا الجثمان إلى المقبرة، تكفّل الشباب من طلبة 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 الوأد 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 الوأد. ومن ثم تحويل هذا الخطاب إلى منظومة فكرية من المقولات المجاورة والجاهزة لمحاكمة سلم القيم، ممثلا في العادات، والدّين ، والتي لا يظهر فيها سوى عناوين التخلف والدونية، بل الأكثر من ذلك هو عنوان المجتمع المتوحش، المتجدد في كل المشاهد والوصفات الاستشراقية القديمة التي نمّطت العالم الإسلامي .

فقصة مباركة تتكرر في كتابات إيبرهاردت 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 بالوأد. 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 التشرد واختيار حياة المومس في العنصر السابق.

وتتناول قصة "أم زاهر"(56) هذا المصير داخل عائلة جزائرية يلفها ظلام البؤس في منطقة "وادي ريغ". فأم زاهر ومسعودة شقيقتان يتيمتان، تصورهما الكاتبة في مشهد المأتم عند وفاة والدتهما التي أراحها الله من معاناتها بالموت. وأثناء المشهد الجنائزي، يتجه السرد إلى تشكيل خطاب الموت/الوأد، 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 يكترث للأمر، تاركا أمر تجهيز الفقيدة للنساء(57) ولا يعود إلى البيت إلا بعد الظهر، لمرافقة الجنازة إلى مثواها الأخير. وهكذا 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 أحَبّ الأب تلك الزوجة؟ ربما لم يُحسِن الحاج سعد التعبير!ورغم ذلك فإنها ظلت تخدمه لخمس عشرة سنة، خدمة العبد المطيع لسيده"(58)

ثنائية الوأد 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 خلْفتها، التي لن تكون سوى نموذجا مستنسخا. ويتبلور هذا العنصر منذ أن تجول في عقل الوالد 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 ياسمينة، مباركة، زهور، تسعديت، فاطمة، تاليث،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 والغجرية 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، و اختلاف الأعراق، إلا أنها تشكل نفس اللوحة المتكررة، ما يجعل منها علامة فارقة، لتقديم صورة للمرأة، يلتبس فيها الواقع بوصفه حالات مؤكدة الوجود في ظل مجتمع مستعمَر، 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 إيبرهاردت تكتسب بعدا نفسيا إضافيا يستحضر إسقاطات الذات على النموذج المختلق .

4.3. طقوسالخلاص: التشرد، السحر، القدرية

إن فكرة البدوية مقترنة مع الجمال والقدرية، تبدو محصلة نهائية تختزل نمطية العجيب والسحري والغرائبي كما أنها في بعض نماذجها ممارسات شيطانية تدل على التخلف والبدائية. فكثيرا من شخصيات إيبرهاردت وكلها شخصيات محلية تشترك في مجموعة ملامح سلوكية تنهض بالتعبير عن السائد من الممارسات الاجتماعية للمرأة المحلية. حيث أنها تنطلق من نفس المجتمعات (بدوية، وصحراوية)، والتي لا تجد تفسيرا لمصيرها أو قضاياها سوى في فكرة القدر والمكتوب،وإن حاولت بذل جهد فلا ملجأ لها سوى السحر،أو الانتحار أو طريق 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 "إيبرهاردت"، نجد أن هذه الصفة ورغم مظهرها البائس والمتخلف، تشكّل 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 كبّلها 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"(59) و قصة "الدرويشة"(60) 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 تعبيرا عن إيمان فطري بسيط، وإنما هي قدرية تنحرف 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 المعمرون ومهدته له المؤسسات الاستعمارية، بل إنه يُقَدّمُ وكأنه نسق ثقافي ثابت وأصيل في المجتمعات المحلية، هندما تعرضه باعتباره طقوسا جماعية معمّمة.

عندما نتأمل قصة "اليد"(61)، 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 يجدّ ويسرع في الحفر بمخالبه الأمامية... تستكمل الحفر، فتنحني إلى جوفه لتمسك بذراع الميت، ثم ما تلبث أن تخرج سكينا 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، وعادت من حيث أتت باتجاه المدينة"(62).

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 بدرا(63)،لا تبتعد 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 سياقا معمما. 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 المعممة الوسيلة الأنثوية الممكنة التي بوساطتها تستطيع ترويض الرجل والحد من سطوته."فالسلطة 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"(64)، 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 تدعونا إلى الحدس وتدعو هواة الاكتشاف إلى الحلم"(65)

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"(66)، 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 تكرس نوعا من التفكير الميتافيزيقي المستسلم للقدرية.

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 إيبرهاردت "النسائية " عن تجسيد فكرتين رئيستين: 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 والتيه في المدن أو يقودها عقلها السطحي إلى الانحلال، وإن لم يكن ذلك لها بدائل في الانتحار أو السحر وحياة الدروشة.

فالدرويشة امرأة، لها من الجرأة والعفوية وغياب العقل ما يؤهلها إلى قطع المسافات الطويلة، في مشهد تشكّله خلفية مظلمة،بسماء ماطرة، ومظهر بائس. وهي صورة تجمع بين لوحة الدرويشة والساحرة، إلى درجة أن الخيال يتستر على خلفيته الغربية المستندة على نموذج العجوز الساحرة التي روّجت 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 كالأشرعة، تبدو نحيفة منحنية الظهر كما البدويات اللواتي تحملن أطفالهن على ظهورهن، تسند ثقل قامتها إلى عصا من " الزبوج". وتبدو بملامح وجه باهت، بارزة عظامه ، تلوح منه عينان كبيرتان وحادتان، يكسوه لون كلون بركة الماء الراكدة، ويعلوه شعر طويل تتدلى منه خصلة غطت جبهتها فما يظهر من الوجه إلا خدين ناتئين، وشفتين لونتهما زرقة البرد، سرعان ما تكشفان أسنان صفراء مدببة....لم تكن لها وجهة سوى أنها تمر 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 أمنا "خيرة "-

قالت إحداهن بصوت منخفض ممزوج بالاحترام والرهبة- ... وسرعان ما أفسح لها المكان للجلوس بقرب الموقد"(67)

يدور نموذج المرأة المحلية على نفس المدار المحدد سلفا، فهذه الاختزالات المتتالية لم تبتعد عن صفات الغريب، والوحشي،وكأن الكتابة عن موضوعة 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 والقدري 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 يحوّل الظاهرة في الخيال الغربي إلى ماهية تجعل من الشرق/ الجزائر/ المرأة/ المجتمعات المستعمَرة، كائنات " من الجنس الغريب"(68) تطابق تراكمات الأحكام المسبقة.

كما أن صورة المرأة المرتبطة بالدرويشة، تكرس في جانب المرأة نفس الأسباب والطرق المؤدية إلى الخلاص من القهر الاجتماعي، فعندما تستفسر الكاتب عن قصتها يخبرها ممّن عرفها من الرجال بأنها "الأم خيرة" : كانت شابة جميلة، ابنة خماس، كانت تحب رعي القطعان فتمضي جلّ نهارها في الجبل المجاور. ولما

كبرت، عرفت الحب وتبادلته مع الشباب الذين كانوا يترصدون الفتيات في جنبات الدوار،للزواج منهن. أُعجبَ بها كثيرون إلى أن احتدم التنافس بين شابين، فقتل أحدهما الآخر. وخجِلا من هذا الموقف غير المشرف، قرّر والدها تزويجها من رجل أفقر منه، فكانت ثالثة الزوجات في عصمته. كثُر عملُها وتفاقم شقاؤها في بيت الزوجية إلى أن بدت عجوزا في الثلاثين. توفي زوجها بعدة فترة، فعادت إلى بيت والدها الذي أشفق لحالها فأبقاها في بيته... وذات مرة ودون سابق إنذار، حملت عصاها التي معها وهامت على وجهها في الصحراء، تقتات من صدقات عابري السبيل التي كانت تطلبها باسم الله، وتمتهن تغسيل الموتى، فأحاطها ذلك بهالة من الرهبة، جعلت الناس يحترمونها ويتوسّمون فيه بركة الدرويشة... وهاهي مازالت تهيم وتتنقل من مكان لآخر ومن قرية لأخرى"(69)

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. وكأن 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 ومستمرا، وممتدا إلى كل الحياة الاجتماعية.

كما أن صورة الدرويشة تشكل في حدّ 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 المتحلّقات حول مشهد موقد النار. وفي سياق العلاقة بين الظلام والنار في الموقد لا يمكن للقارئ إلا استحضار الثنائية المعممة 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 إيبرهاردت يحتاج إلى عمل بحثي أشمل وأكثر تفصيلا، يتناول الأبعاد النفسية والتاريخية والاجتماعية وعلاقتها بالخيال الاستشراقي، وإذ حاولت الوقوف عليها في هذا البحث، فذلك لا يعني أنني أوفيتها حقها من التحليل والبحث التاريخي.

كتابات إيبرهاردت، 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 استوحت كثيرا من الأحكام المسبقة التي دارت حول نواة التخلف، والغرائبية، والوحشية، وهي من أهم العناوين التي ركّزت عليها النمطية الاستشراقية. كما أن ذلك امتزج في بعد آخر بإسقاطات ذاتية على الواقع المحلي.

لقد قدّمت إيبرهاردت المرأة المحلية في مفترق سياقين فكريين مختلفين، فمن جهة ظهرت المرأة المحلية كموضوع له سياق تاريخي وثقافي خاص، وهو سياق معزول صوّر المرأة في مجتمع منغلق على ذاته، وركّز على قضية القهر الاجتماعي والمؤسساتي (المحلي) الذي تعرّضت له، ومن ثمّ كانت النماذج النسائية المقدّمة تمثيلات لحالات واقعية غير أنها لم تكن أبدا ذات طابع تمثيلي للمجتمع. لأن إيبرهاردت وإن كانت تشير أحيانا للظروف الاستعمارية، لا نجدها في المقابل تقف عندها لتبين آثارها السلبية على المجتمع والمرأة على وجه الخصوص.

تبنت إيبرهاردت 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. وكأن 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 تسيرها 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 عته من أساطير وعجائبية شرقية.

ورغم أهمية ما نقلته تلك المرويات من أخبار عن المجتمعات المحلية في تلك الحقبة، إلاّ أنها لا تخرج عن كونها" معرفة ملوثة خدمتْ الرؤية الاستعمارية، ولا يزال بعض هذا التلوث ممعنا في البقاء رغم زوال الاستعمار(70)، كما أنه في حالة إيبرهاردت،ورغم وضعها المميز، من حيث معاشرتها للمجتمع الجزائري فإنها لم تأخذ سوى صور التخلف والانحراف والإجرام وغيرها مما يخدم مقولات الدونية والوحشية... فرغم قرب زمنها من بعض الثورات المحلية ضدّ المستعمر فإننا لا نجد سوى كلمات عابرة تشير باحتشام إلى بوعمامة دون ذكر لمنزلته أو دوره.

الهوامش

1- رنا قباني أساطير أوروبا عن الشرق. دار طلاس . دمشق (د.ت). ص: 13

2- تييري هنتش. الشرق المتخيل، رؤية الغرب إلى الشرق المتوسطي. الفارابي..لبنان ط1/2004 ص:252.

3- في هذا الصدد، يمكننا 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:

4- عبد الله إبراهيم. المركزية الغربية إشكالية التكون والتمركز حول الذات. المركز الثقافي العربي. بيروت.1/1997.

5- المرجع نفسه. ص: 241

6- إدوارد سعيد. تعقيبات 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. تـ : كمال أبو ذيب.م الأبحاث العربية للنشر .بيروت. ط5/2001. ص : 182.

9- SakinaMessaadi. Les romancières coloniales et la femme colonisée. P: 21.

10- SakinaMessaadi. 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 قراءاتهم لليالي الشرق قالبا فنيا شكلوا به نماذجهم النسائية ،فأغرتهم 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)،وفرانسوابوشير(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 ليختلقوا 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 تبتعد 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- Joelle Losfeld.2003. P: 249، Isabelle Eberhardt.SUDOranais.Ed

16- Isabelle Eberhardt. Lettres et journaliers. P: 324-327

17- Isabelle Eberhardt. Amours Nomades. P:171-172

18- Nomade j'étais P: 25-44 Edmonde Charles-Roux .

19- Ibid . P:349

Isabelle Eberhardt. Yasmina (couverture) -20

Isabelle Eberhardt. Lettres et journaliers P: 25 -21

Isabelle Eberhardt. Yasmina. Présentation de: Marie-Odile delacour et Jean- René Huleu. . P: 15 -22

إدوارد سعيد. صور المثقف.ت: غسان غصن . دار النهار بيروت .1994 ص: 67 -23

لوسيان غولدمان. مقدمات في سوسيولوجياالرواية.ت.بدر الدين عردوكي. دار الحوار. اللاذقية. 1993 .ص: 15 -24

Edmonde C. Roux. Nomade j'étais.P:359 -25

Isabelle Eberhardt . Yasmina P: 14 -26

Achour Cheurfi. L'anthologie Algérienne. Casbah Edition .Alger 2007. P:380 -27

E. Charles-Roux. Nomade j'étais P: 20 -28

Jean-René Huleau. Mots d'amour. Annexein : I. Eberhardt. Amours nomades.P: 164 -29

P: 171Ibid. -30

lettres et journaliers P: 326Isabelle Eberhardt. -31

Ibid. P: 326 -32

Ibid. P:28 -33

Edmonde Charles-Roux. Nomade j'étais. P: 236 -34

Amour nomade . Annexe . P: 166Isabelle Eberhardt. -35

SakinaMessaadi.Les romancières coloniales et la femme colonisée. E N L. Alger 1990. P: 43 -36

Isabelle Eberhardt. Lettres et journaliers .P: 324 -37

.Yasmina .P:51Isabelle Eberhardt -38

Ibid. P:51 -39

Ibid. P:54 -40

Ibid. P:48 -41

Au pays du sable. P:113-133I. Eberhadt. -42

Yasmina P: 52I. Eberhardt. -43

رنا قباني أساطير أوربا عن الشرق ص: 34 -44

Yasmina. P:57 -45

Ibid. P: 57 -46

رنا قباني . أساطير أوروبا عن الشرق ص 11 -47

المرجع نفسه . ص: 60 -48

P: 25Amours nomadesIsabelle Eberhardt. -49

P: 26، Ibid. -50

P: 27،Ibid. -50

51- Ibid.، 28-29

52- Isabelle Eberhardt. sud oranais P:213

53- Ibid.، P:213

54- Ibid.، P:213

55- Ibid، P:215

56- Isabelle Eberhardt. Au pays du sable. P:61

57- Ibid. P:63

58- Ibid.P:63

59- Au Pays du sable.P:63

60- Yasmina.P:89

61- Au pays des sables P:57-59

62- Au Pays des sables. P:58

63- Au Pays des sables. P:59

64- SakinaMessaadi. Les romancières coloniales et la femmes colonisées.P:165

65- بيير جوردا ت: مي عبد الكريم . الرحلة إلى الشرق. ص: 63

66- عبد الله إبراهيم .المطابقة والاختلاف.ص: 601

67- Amours nomades. P: 89-90

68- عبد الله إبراهيم. المطابقة والاختلاف.ص: 600

69- Isabelle Eberhardt. Amours nomade. P:92

70- رنا قباني. أساطير أوروبا عن الشرق. ص: 208

قائمة المصادر والمراجع

1- -2Isabelle Eberhardt. Yasmina. Liana Levi. Paris 1986

Isabelle -3Isabelle Eberhardt. Sud Oranais. JoelleLosfeld. Paris. 2003

Isabelle -4Eberhardt. Amours nomades. JoelleLosfeld. Paris. 2003

Isabelle -5Eberhardt. Au Pays des Sables. JoelleLosfeld. Paris. 2002

Eberhardt. Lettres et journaliers. Collection Babel Actes sud. Paris. 1987

Edmonde Charles-Roux. Nomade J'étais. Collection Le Club. Grasset et -6 Fasquelle. France. 1995

L'harmattan.1996 Michel Roux . Le désert de sable. Le Sahara dans -7 l'imaginaire des français(1900-1994).

-9Guy Barthélemy. Fromentin et l'écriture du désert. L'Harmattan. 1997 -8

SakinaMessaadi. 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.

12- إدوارد سعيد. الثقافة والامبريالية.

13- إدوارد سعيد. تعقيبات على الاستشراق.
14- إدوارد سعيد. صور المثقف.ت: غسان غصن . دار النهار بيروت.1994.
15- عبد الله إبراهيم المطابقة والاختلاف، بحث في نقد المركزيات الثقافية.
16- عبد الله إبراهيم . المركزية الغربية، إشكالية التكون والتمركز حول الذات.
17- تييري هنتش. الشرق المتخيل.
18- رنا قباني. أساطير أوروبا عن الشرق، لفق تسد. دار طلاس. دمشق (د.ت).
19- سالم يفوت حفريات الاستشراق. المركز الثقافي العربي. بيروت. ط 1. 1989.
20- عومي ك. باب. موقع الثقافة.
21- لوسيانغولدمان. مقدمات في سوسيولوجياالرواية.ت:بدر الدين عردوكي. دار الحوار. اللاذقية. 1993.