OPEN ACCESS
Received: 10 -06 -2025
Accepted: 12- 09-2025

الآداب
للدراسات اللغوية والأدبية

Self and Other between the Lost and the Hoped-for in the Narrative Imaginary of Khawla Hamdi's Novel *Ayna al-Mafar*

Dr. Abeer Abdul Aziz Mohammed Al-Sahlawi *

aasahlawi@kfu.edu.sa

Abstract:

This study explores how *Ayna al-Mafar* by Khawla Hamdi constructs a fragmented self through the shifting relationship between Self and Other, and how the narrative imaginary mediates this tension between the lost and the hoped-for. Drawing on Paul Ricoeur's hermeneutic framework in *Oneself as Another* and his notion of narrative identity, the research argues that narrative functions as an active strategy to rescue the self from existential rupture and reorient it toward ethical coherence. The narrating self, Layla, is read as a "wounded cogito," whose discovery of the lost (her twin Hanan and the absent father) triggers a quest for the hoped-for forms of belonging and completeness. The study shows that the Other, in its historical and social dimensions, is a necessary condition for the self's fulfilment and operates as an intimate alterity that must be interpreted and integrated. By mobilizing key binaries—past/present, homeland/exile—and temporal shifts through analepsis, the novel organizes inner chaos and culminates in a moment of catharsis that empowers Layla to leave her liminal state and make a conscious, decisive choice, asserting that a coherent self is inherently a choosing self.

Keywords: Self, Other, Narrative Imaginary, the Lost and the Hoped-for.

* Associate Professor, Department of Arabic Language, College of Arts, King Faisal University, Saudi Arabia.

Cite this article as: Al-Sahlawi, A. A. M. (2025). Psychological and Social Alienation in the Autobiographical Novel *I Saw Ramallah* by Mourid Barghouthi, *Arts for Linguistic & Literary Studies, 7*(4): 149 -168 https://doi.org/10.53286/arts.v7i4.2937

© This material is published under the license of Attribution 4.0 International (CC BY 4.0), which allows the user to copy and redistribute the material in any medium or format. It also allows adapting, transforming or adding to the material for any purpose, even commercially, as long as such modifications are highlighted and the material is credited to its author.

الآداب
للدراسات اللغوية والأدبية

OPEN ACCESS
تاريخ الاستلام: 2025/06/10م
تاريخ القبول: 2025/09/12م

الذات والآخر بين المفقود والمأمول في المتخيل السردي في رواية "أين المفر" لخولة حمدي

د. عبير عبد العزيز محمد السهلاوي*
aasahlawi@kfu.edu.sa

الملخص:

تهدف هذه الدراسة إلى كشف آليات بناء الذات المتشظية في رواية "أين المفر"، وذلك بتحليل العلاقة الجدلية بين الذات (الأنا) والآخر (الذات الغيرية)، وكيف يتوسط المتخيل السردي هذه العلاقة؛ ليعالج ثنائية "المفقود والمأمول". واعتمد البحث على الإطار الفلسفي التأويلي عند بول ريكور، وخاصة في كتاب "الذات عينها كآخر"، ومفهوم الهوية السردية، لإثبات أن السرد ليس مجرد وعاء للقصة؛ بل هو آلية إجرائية، تُستخدم لإنقاذ الذات من التمزق الوجودي وتوجيهها نحو الانتظام الأخلاقي. وأظهرت النتائج أن الذات الساردة (ليلى) تمثل نموذجاً لـ "الكوجيتو المجروح"، حيث إنَّ صدمة اكتشاف المفقود (التوأم حنان، الأب الغائب) كانت المحرك الوجودي؛ للبحث عن المأمول (الانتماء والاكتمال)، وقد تمَّ إثبات أنَّ الآخر (بأبعاده التاريخية والاجتماعية) الشرط الرئيس لاكتمال الذات؛ إذ يمثل "الغيرية" الحميمة، التي يجب تأويلها ودمجها، كما أكد التحليل أن المتخيل السردي وظف الثنائيات الكبرى: (الماضي/الحاضر، الوطن/المنفى)، والتلاعب الزمني (الاسترجاع) أدوات لتنظيم الفوضى. وخلصت الدراسة إلى أن السرد بلغ ذروته في فعل تطهيري (Catharsis)، مكَّن "ليلى"- بطلة الرواية- من تجاوز حالة البرزخ، واتخاذ القرار المصيري الواعي، مؤكدًا أن الذات المنتظمة هي - بالفعل - ذات مختارة.

الكلمات المفتاحية: الذات، الآخر، المتخيل السردي، المفقود والمأمول.

* الأستاذ المشارك بقسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة الملك فيصل، المملكة العربية السعودية.

للاقتباس: السهلاوي، ن. ع. ع. (2025). الذات والآخر بين المفقود والمأمول في المتخيل السردي في رواية "أين المفر" لخولة حمدي، *الآداب للدراسات اللغوية والأدبية*، *7*(4): 149- 168 https://doi.org/10.53286/arts.v7i4.2937

© نُشر هذا البحث وفقًا لشروط الرخصة Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)، التي تسمح بنسخ البحث وتوزيعه ونقله بأي شكل من الأشكال، كما تسمح بتكييف البحث أو تحويله أو الإضافة إليه لأي غرض كان، بما في ذلك الأغراض التجارية، شريطة نسبة العمل إلى صاحبه مع بيان أي تعديلات أُجريت عليه.

مقدمة:

تُعد رواية "أين المفر" للكاتبة التونسية خولة حمدي عملا روائياً، لا يكتفي بعرض تفاصيل قصة عاطفية أو اجتماعية؛ بل تتعمق في طرح إشكاليات الهوية والوجود، في سياق يمزج بين الذات المهاجرة والآخر الاجتماعي المتناقض؛ فالبطلة "ليلى"، القادمة من خلفية مغتربة، تجد نفسها في صراع، ليس مع الواقع الخارجي فحسب، بل مع سردها الشخصي المبتور والممزق، وذلك بغياب الحقيقة عن الأخت التوأم والأب الغائب. إن هذا الصراع الوجودي يمثل نقطة انطلاق لدراسة مكثَّفة للعلاقة الجدلية بين "الذات والآخر"، وكيف تتوسط هذه العلاقة مفهوميّ "المفقود والمأمول"؛ لتشكل "المتخيل السردي" الذي تستخدمه "ليلى"؛ لإعادة بناء عالمها المنهار.

إن العلاقة بين الذات والآخر علاقة جدلية، تأخذ تارة نمط علاقة تفاعلية بالتداخل والمقارنة، وعلى ذلك تتشكل لديها حالة التعُّرف والتشُّكل الجديد، وقد يصل الأمر إلى التأثر والتكامل، وتارة أخرى قد تأخذ العلاقة صورة سلبية، ينجم عنها صراعية ورفض، قد تؤدي إلى حدِّ التصادم والإقصاء. كما قد تشكِّل الذات لنفسها ذاتاً أخرى، تصنعها في خيالها، وتبني موقفها على وجودها، وهو ما قد يبيح لها التعالي والنرجسية بذاتها عن كل آخر، أو يتحول الأمر عند الفشل في إثبات ذلك إلى حالة من فقد الذات والشعور بالانكسار والتضاؤل، وهو ما يدخلها إلى فوَّهة الانسحاق، فتختار الانزواء والانطواء والهروب. وبناء على ذلك تنطلق هذه الدراسة من الإشكالية المحورية الآتية: كيف يوظف المتخيل السردي في رواية "أين المفر" دينامية "المفقود والمأمول" لبناء الذات الممزقة، وإنقاذها من التشظِّي، وذلك في ضوء العلاقة الجدلية بين "الذات والآخر"؟

بناءً على الإشكالية المطروحة، يفترض البحث ما يأتي:

- تعتمد قراءة الرواية وتحليلها على الإطار الفلسفي لبول ريكور، حيث إن الذات (ليلى) لا تكتمل إلا عبر الآخر، وإن البحث عن المفقود (التاريخ، الحقيقة)، هو الدافع الوجودي والأساس لخلق المأمول (الاستقرار، الانتماء).

- أن المتخيل السردي في "أين المفر" ليس مجرد انعكاس للواقع؛ بل هو فعل إجرائيّ وتأويليّ، تستخدمه الذات لتنظيم الفوضى الوجودية، ودمج شظايا الحقيقة، في صورة سرد متماسك يقود إلى الاختيار الحرّ.

- أن الزمن بتغيراته والوطن هما الفضاءان - الزمانيّ والمكانيّ- اللذان تمَّ فيهما حدوث التشظي، أو سيتم فيهما وبهما تجميع شظايا الذات.

ويتفرع عن هذه الإشكالية الأسئلة الآتية:

- ما آليات تمثيل الذات الساردة (ليلى) في الرواية كـ "أنا كوجيتو مجروح"؟ وما أشكال التمزق الذي تعانيه (هوية، انتماء، اغتراب)؟

- كيف يمثل "الآخر"(حنان، الأب، المحيط الاجتماعي) شرطـاً وجودياً وأخلاقياً؛ لاكتمال الذات وفقاً لمفهوم "الغيرية الحميمة"؟

- كيف تخدم الثنائيات السردية (الماضي/الحاضر، الوطن/المنفى، الحب/الخوف) دينامية "المفقود والمأمول" في الرواية؟

- ما التقنيات السردية والجمالية (اللغة، الزمن، المنظور) التي تمَّ توظيفها لتحويل "المتخيل السردي" إلى أداة لانتظام الذات واختيارها المصيري؟

تنوعت الدراسات التي تناولت نتاج الكاتبة "خولة حمدي" بين المقاربات النفسية والاجتماعية والثقافية، إلا أنَّ معظمها ظل حبيس المناهج الوصفية أو الشكلانية، دون أن يتوغل في البنية الفلسفية للذات السردية، وهو ما تسعى إليه هذه الدراسة عن طريق توظيف منهج بول ريكور التأويلي. ومن بين أبرز الدراسات التي تناولت أعمال "خولة حمدي":

- كلفالي، سميحة. (2023). الذات وأزمة الهوية في رواية "أن تبقى" لخولة حمدي، *مجلة العلوم الإنسانية*، 23(2)، 143-154.
- قوجيل، جميلة (2023) "غربة الفضاء ومقاومة الرواية: خولة حمدي في معركة الوعي، *مجلة التعليمية*، 13(3)، 257-274.
- كوثر، دحمان. (2022). صورة المرأة في رواية أين المفر للكاتبة خولة حمدي، *ماجستير*، جامعة يحيى فارس المدية، الجزائر.

وتتفق معظم هذه الدراسات في كونها تُقرّ بوجود أزمة هوية في أعمال خولة حمدي، لكنها تختلف في طريقة مقاربتها لهذه الأزمة، كما أنَّ هذه الدراسة تُعدّ امتدادًا نقديًّا جديدًا في تحليل رواية "أين المفر"، إذ تُعيد قراءة المتن الروائي من منظور فلسفي تأويلي، يُبرز دينامية "المفقود والمأمول" بوصفه قوة دافعة للسرد، ويُعيد تشكيل العلاقة بين الذات والآخر في سياق سردي، يتجاوز البنية إلى المعنى، ويتجاوز الحدث إلى الوجود.

تعتمد هذه الدراسة منهج التأويل التكاملي (الهرمنطيقا) الذي ينظم إستراتيجية القراءة بوجه عام، حيث إن النص (الرواية) تظل مادة لغوية منفتحة في تحليلها على معطيات المنهج النقدي، وعلوم النفس، والتحليل النفسي، وعلى منهج لوسيان غولدمان في البنيوية التكوينية المتجلية في رؤية العالم، وربط العمل الأدبي بواقعه الاجتماعي، وعلى علوم اللغة والبلاغة. وكذلك تطبيق مفاهيم بول ريكور *Paul Ricœur* حول الهوية السردية، "الذات عينها كآخر"، و"الكوجيتو المجروح"، و"الالتزام الأخلاقي"، بوصف كل ذلك الإطار النظري الذي يفسر تحولات الذات. وكذلك المنهج السردي (الرؤية الجديدة): لتحليل التقنيات السردية والبنية الزمنية ومنظور الرؤية، وكيفية توظيف هذه الآليات لخدمة دينامية المفقود والمأمول التي تحكم مصير الذات.

تم تقسيم هذا البحث إلى مقدمة، ومدخل، ومبحثين. وذيلت الدراسة بثبت المصادر والمراجع. وقد عرض المدخل الإطار النظري والدلالة المركزية للمصطلحات، أما المبحثان الآخران؛ فجاءا على النحو الآتي:

المبحث الأول: الذات بين التمزق والبحث عن المعنى: "الأنا" الساردة وتمثلاتها في ضوء ثنائية الأنا والآخر.

المطلب الأول: الذات بين الحقيقة والبعد القيميّ.

المطلب الثاني: الآخر المُركَّب (الغيرية) آلية لتشكيل الذات: من الانقسام التاريخي إلى القرار المصيري.

المبحث الثاني: دينامية الفقد والأمل بين الثنائيات السردية وتقنيات السرد.

المطلب الأول: الثنائيات السردية كأداة لبناء المعنى.

المطلب الثاني: تقنيات السرد في رواية "أين المفر".

مدخل:

الأنا والآخر ومنظور الرؤية:

يُعدّ مفهوما "الأنا والآخر" من أبرز المحاور الفكرية والفلسفية التي شغلت النقاد والكتّاب في النصوص الإبداعية عامة، والروائية خاصة، ويمثل كلا المفهومين انعكاسًا للعلاقة الجدلية بين الفرد والمجتمع، وبين الذات والهُويات المختلفة،

ويظهر في النصوص الروائية بوصفهما عنصرا مركزيا، يسهمان في بناء الشخصيات، وصياغة الحبكة، وتحديد الثيمة، وإيصال الرسالة الفنية المنشودة.

وتمثل "الأنا" في الرواية مركز الذات وتجلي الهُوية؛ فهي الذات الواعية التي تسعى لفهم العالم المحيط بها، وتعكس رؤية الكاتب للحياة والوجود. فالأنا ليست مجرد شخصية في النص، بل هي وسيلة للتعبير عن القيم، والطموحات، والصراعات الداخلية، وغالباً ما تكون "الأنا" هي البطل، أو الراوي الذي يوجّه القارئ لفهم السياق السردي. وفي أدب الحداثة وما بعدها شهدت الرواية تحوّلات جذرية في تمثيل الذات، حيث لم تعد "الأنا الساردة" كيانًا متماسكًا أو مركزًا معرفيًّا مستقرًا، بل أصبحت تعاني من أزمة هوية عميقة، ناتجة عن التغيرات الاجتماعية، والسياسية، والثقافية المتسارعة. وقد عبّر الروائيون عن هذه الأزمة بتقنيات سردية جديدة، أبرزها تيارات الوعي والسرد الداخلي، التي تُظهر هشاشة الذات، وتكشف شكوكها، وتضعها في مواجهة مستمرة مع عالم متغيّر، لا يمكن الإمساك به بسهولة. فالرواية الحديثة لم تعد تروي الأحداث فقط، بل أصبحت تروي الذات وهي تتفكك، وتعيد بناء نفسها عبر تيارات الوعي، حيث تتكلم الشخصية عن نفسها، وتفكر داخل نفسها، وتشكّك في كل شيء، حتى في وجودها(مرتاض، 1998، ص 122). وتُستخدم تقنية تيار الوعي لتفكيك البنية النفسية للشخصية؛ إذ لا يُقدَّم الحدث بل يُقدَّم الوعي بالحدث، وهذا ما يجعل الأنا في حالة مساءلة دائمة.

ويمثل الآخر في البناء الروائي كل ما هو مختلف عن الذات؛ فقد يكون شخصية ذات هوية مغايرة ثقافيًّا، أو دينيًّا، أو اجتماعيًّا، أو حتى رمزًا لأفكار ومفاهيم مناقضة لما تؤمن به الأنا. ويظهر "الآخر" بوصفه محفزًا للصراع والتطور، حيث يُسلّط الضوء على التباين بين الذات والغيرية، ويُجبر "الأنا" على مواجهة ذاتها، وإعادة تعريفها؛"فالآخر في الرواية ليس مجرد شخصية مقابلة، بل هو مرآة تُجبر الأنا على مواجهة ذاتها، وتعيد تشكيل وعيها، سواء عبر الصراع أو التفاهم" (سويدان، 2002، ص 45).

أما إدوارد سعيد، فيُبرز البعد الثقافي والسياسي لهذا التمثيل، مؤكدًا أن "الآخر ليس بريئًا في الخطاب السردي، بل هو بناء ثقافي يُستخدم لتحديد الذات وتأكيد تفوقها أو شعورها بالنقص أمام المختلف" (سعيد، 1995، ص7).

وفي الفلسفة التأويلية، يُقدّم بول ريكور قراءة مغايرة لهذه العلاقة؛ إذ يرى أن الذات لا تُفهم إلا عبر توسط الآخر، وأن "فهم الذات يكون أمام النص"، أي أن السرد هو الوسيط الذي يُعيد تشكيل التجربة، ويمنحها معنى، ويُتيح للذات أن تُعيد بناء نفسها بعد الفقد أو الانكسار، ويُضيف ريكور أن "الذات عينها كآخر"، أي أن الآخر ليس خارج الذات، بل يسكنها ويُعيد تشكيلها، ويُسهم في ترميمها، وتوسيع أفقها الأخلاقي (ريكور، 2001، ص 9).

ولا يقتصر مفهوم الآخر في الخطاب الروائي على الكيانات الخارجية التي تُجسّد الغيرية الثقافية، أو الاجتماعية؛ بل يمتد ليشمل الآخر الداخلي، ذلك الجزء المختلف، أو المكبوت داخل الذات الإنسانية نفسها، والذي يُمثّل انقساماً داخلياً بين ما تُظهره الذات وما تُخفيه، بين ما تُقرّ به وما تنكره، ويظهر هذا الجانب بوضوح في الروايات التي تستكشف صراعات الهوية والانقسام النفسي؛ إذ يُقدّم الآخر الداخلي بوصفه انعكاسًا للصراع الأخلاقي، والوجودي داخل الإنسان.

وتُعدّ رواية "دكتور جيكل ومستر هايد" لروبرت لويس ستيفنسون *Robert Louis Stevenson* نموذجاً كلاسيكياً لهذا التمثيل؛ إذ تُجسّد الشخصية المزدوجة الصراع بين الخير والشر، أي: بين الذات الاجتماعية والذات الغريزية، في بنية سردية تُظهر الآخر بوصفه جزءًا من الذات نفسها، لا نقيضًا خارجياً لها. وقد تناول هذا التمثيل الناقد الأمريكي "هارولد بلوم *Harold Bloom*، مؤكدًا أن "هايد ليس غريبًا عن جيكل، بل هو ذاته وقد تحرّر من قيد الأخلاق. إن الآخر – هنا- ليس سوى الأنا، وقد تخلّت عن قناعها" (Bloom, 1994, p13).

وفي الأدب العربي تتخذ العلاقة بين الأنا والآخر طابعًا خاصًّا، يتجاوز البعد الفلسفيّ إلى تمثيل (ثقافيّ- تاريخيّ) معقّد؛ نتيجة التداخل بين الذات والغيرية في سياق ما بعد الاستعمار، وما خلّفته تلك التجربة من آثار نفسية وثقافية في الهوية العربية. فالآخر ليس دائمًا خارج الذات، بل قد يكون داخلها، في صورة مكبوت أو منفيّ، "يظهر في لحظات التوتر والانقسام، ويُعيد تشكيل الهوية من الداخل"(الغذامي، 2012، ص 103).

أما بول ريكور؛ فيُقدّم تأويلا فلسفياً لهذا الانقسام، مؤكدًا أن "الذات لا تُدرك نفسها إلا عن طريق رموزها، وأنها لا تملك وعيًا مباشرًا بذاتها، بل تُعيد تأويل تعبيراتها، بما فيها صراعاتها الداخلية، بوصفها علامات على الآخر الذي يسكنها" (الغذامي، 2012، ص 103)، ويقرر ريكور في كتابه "الذات عينها كآخر" ذلك المعنى: أن الهوية ليست وحدة، بل سردٌ متعدّد، يتضمّن الآخر بوصفه جزءًا من الذات، لا نقيضاً لها.

وتُجسّد رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" للطيب صالح هذا التوتر بعمق، حيث يعيش البطل صراعًا داخلياً بين هويته بوصفه شرقياً، والآخر المتمثل في الغرب، ويُقدَّم الآخر في الرواية ليس بوصفه خصماً خارجياً فحسب، بل هو جزء من الأنا ذاتها، وهو ما يعكس تعقيد العلاقة بين الذات والغيرية في السياق العربي (صالح، 1966).

وعلى المستوى الفلسفيّ تُناقش العلاقة بين الأنا والآخر بوصفها تعبيرًا عن رغبة الإنسان في الفهم والاعتراف، كما يرى الفيلسوف إيمانويل ليفيناس *E. Levinas*، الذي يُؤكد أن الآخر ليس تهديدًا للذات، بل هو أساس للأخلاق؛ إذ يُشكّل وجوده دعوة للذات للانفتاح، والتخلي عن مركزيتها، والاعتراف بالاختلاف بوصفه شرطاً للإنسانية المشتركة (ليفيناس، 2021).

ويظهر هذا البعد الأخلاقي في عدد من الأعمال الروائية التي تُعيد تشكيل الذات عن طريق التفاعل مع الآخر، كما في رواية "البؤساء" (هوغو، 1982) لفكتور هوغو *Victor Hugo*، حيث يُعيد البطل تعريف نفسه بعلاقاته بالآخرين، الذين يمدّون له يد العون، أو يواجهونه بتحديات أخلاقية، ويُصبح الآخر - هنا- محفزًا للتحول الداخليّ، لا مجرد عنصر خارجيّ في الحبكة. وهذا التفاعل المعقّد بين الأنا والآخر- بما يحمله من صراع وتفاهم- لا يقتصر على تمثيل الغيرية الخارجية فحسب؛ بل يمتد ليكشف التوترات الوجودية التي تعيشها الذات في علاقتها بالزمن، والذاكرة، والمعنى. ومن هنا تبرز في المتخيل السردي مفاهيم "المفقود" و"المأمول" بوصفهما بنيتين تأويليتين، تُجسّدان هذا التوتر، وتُسهمان في إعادة تشكيل الهوية، وترميم الذات، وتوليد المعنى.

المفقود والمأمول وتشكيل الذات

إن المفقود يُحيل إلى ما غاب، أو انكسر، أو فُقد في تجربة الذات، سواء كان شخصًا، أو وطنًا، أو زمنًا، أو معنى، بينما يُمثّل المأمول أفقاً استشرافيًّا، تُسقط عليه الذات رغباتها، وتُعيد بناء نفسها عن طريقه. وفي فلسفة بول ريكور يُقارب المفقود بوصفه "ندبة سردية"، تُشكّل فجوة في الهوية، وتدفع الذات إلى الحكي بوصفه فعلًا ترميمياً. فالسرد لا يُعيد المفقود، لكنه يُعيد تأويله، ويُدمجه في مشروع الهوية السردية، بما يُتيح للذات أن تتجاوز هشاشتها، وتُعيد بناء نفسها عبر الزمن. يقول ريكور (2006، ص88) : "الهوية ليست ما كنّا عليه، بل ما نرويه عن أنفسنا".

أما المأمول؛ فهو ليس مجرد حلم أو رغبة، بل هو أفق تأويليّ، تُسقط عليه الذات إمكاناتها، وتُعيد تشكيل حاضرها عن طريقه. في هذا السياق يُصبح المأمول جزءًا من بنية السرد، لا مجرد نهاية له، ويُسهم في توجيه الحكي، وتوليد المعنى، وتوسيع أفق الذات. ويُشير ريكور - مؤكدا ذلك المعنى- أن "الذات لا تُبنى – فقط- عن طريق ما تتذكره، بل – أيضاً- عن طريق ما تأمله"(ريكور، 2006، ص 152).

وقد تناول عدة نقاد أهمية تقنية السرد في الرواية؛ لإعادة بناء الذات وعلاقاتها بغيرها؛ وذلك لأنَّ "التمثيل السردي يعطي شكلا من أشكال فهم التجربة الإنسانية الفردية والجماعية، وهي غير متاحة لغيره من أشكال العرض أو التحليل" (De Fina, 2003, p 8). وهكذا، فإن المفقود والمأمول لا يُمثّلان مجرد عناصر سردية، بل يُشكّلان بنية تأويلية تُعيد تشكيل الذات، وتُظهر علاقتها بالزمن، والآخر، والمعنى. وفي رواية "أين المفر"، تُجسّد هذه الدينامية بوضوح، إذ تُعيد الذات الساردة بناء نفسها باستدعاء الآخر المفقود، واستشراف أفق المأمول، في سياق وجودي يُعيد مساءلة الهوية، والانتماء، والنجاة.

المبحث الأول: الذات بين التمزق والبحث عن المعنى: "الأنا" الساردة وتمثلاتها في ضوء ثنائية الأنا والآخر

يتطلب فهم الأبعاد السردية في رواية "أين المفر" للكاتبة "خولة حمدي" تحديدًا دقيقاً للمفاهيم الجوهرية للهوية والصراع، وفي مقدمتها ثنائية الأنا والآخر؛ فوفقًا للتصور الفلسفي - الذي يرى أن الذات لا تكتمل إلا بمواجهة الغير- تُشكّل العلاقة بين الأنا والآخر محورًا أساسيًا في فلسفة بول ريكور التأويلية، التي تهدف إلى تحرير الذات وتحقيق معناها عبر الانفتاح على الآخر.

وينتقد ريكور التصور الديكارتي للذات بوصفه بالـ"كوجيتو مجروحاً" *Wounded Cogito*، إشارة إلى الـ" أنا" الذي لا يفكر في ذاته إلا بقدر ما يفقدها، أو لا ينظر إلى الذات إلا في حالة الفقد والانكسار؛ لأنه كان "مُعظّمًا ومُفخّخًا إلى أقصى الحدود"(De Fina, 2003, p 8)؛ وهو ما أدى إلى خلق ذات منغلقة وعاجزة عن إدراك نفسها، ويؤكد أن فهم الذات لا يتم إلا عبر "الطريق الطويل" للتأويل، حيث "فهم الذات يكون أمام النص"(ريكور، 2001، ص 90)؛ لأنَّ وعينا لذاتنا ليس مباشرًا، بل مهمة طويلة وشاقة، ويضيف أن الآخر ليس مجرد عنصر خارجي، بل "جزء من وعي الذات"(ريكور، 2006، ص 658)، مُلخّصًا ذلك بعبارته المركزية: "*الذات عينها كآخر*"، أي: أنَّ ذاتية الذات "تحتوي ضمنياً الغيرية إلى درجة حميمة" (ريكور، 2006، ص 72). وهكذا، تغدو الذات في بحثها عن نفسها منفتحة على ما يكملها، حيث "تبحث في الوقت ذاته في هذه الذات عما يكملها"(ريكور، 2009، ص 11). ويصبح الآخر ليس مجرد وسيط وجودي، بل شرطاً أخلاقياً. إذ يرى ريكور أن الأخلاق تتحدد بـ"التوق إلى حياة طيبة، مع الآخر ولأجله"(ريكور، 2011، ص 81).

واستنادًا إلى هذا التأسيس الفلسفي - الذي يُشترط فيه تحقق الذات بانفتاحها على الآخر- يمكن تطبيق هذه المقولات على المتن السردي لرواية *أين المفر*؛ إذ تتجلى "الأنا" بوصفها ذاتًا باحثة وفاعلة، بينما يُقدَّم "الآخر" بوصفه عالماً معقّدًا وضرورياً؛ لإعادة تشكيل هذه الذات.

المطلب الأول: الذات بين الحقيقة والبعد القيمي

أ) الذات الفردية الباحثة عن الحقيقة

تمثل "ليلى" في رواية *أين المفر* الذات الساردة، والوعي المحوري الذي تُبنى عليه الحبكة؛ فهي ليست مجرد بطلة تتفاعل مع الأحداث؛ بل تُجسّد "الأنا" الباحثة عن المعنى، وسط تمزقات داخلية وخارجية؛ فتظهر بوصفها شخصية تعاني من اغتراب وجودي، لا مكاني فقط؛ إذ تقول لصديقتها سحر: "كيف أكون بخير يا سحر؟... كيف أكون بخير وأبي غائب عني منذ ثلاثة أيام، ولم أسمع صوته طوالها؟... كيف أكون بخير وأنا أكتشف للتو أن شقيقتي التوأم ماتت منتحرة، وهي تحمل جنينا في بطنها...وزوجها... لا يزال يعاني عقدة نفسية حادة من بعد الحادثة؟..." وكل ذلك عبارات تُعلن عن بداية رحلة تأملية في الذات والآخر، وتُؤسس لمسار سردي قائم على التوتر والانكشاف.

هذا التمزق يتعمق حين تكتشف "ليلى" وجود أخت توأم، تُدعى حنان؛ وهو ما يُعيد تشكيل وعيها بذاتها، ويُخرجها من حالة السكون إلى حالة التوتر والتأمل، ويُجسّد ما يسميه بول ريكور بـ"الهوية السردية المتشكلة عبر الآخر"، "حيث لا تتشكل الذات إلا حين تُواجه الآخر، الذي يُعيد تشكيلها عبر الأثر والغياب" (ريكور، 2006، ص 14).

ولا تكتفي" ليلى " بالتلقي، بل تُمارس سلطة التأويل، كما يظهر في محاولتها تغيير ديكور الغرفة الزرقاء: قالت موجهة الكلام إلى خالها: " بما أن إقامتي عندكم قد تطول... وبما أن الغرفة التي أسكنها كانت خالية منذ بضع سنوات... فإنني فكرت... إن لم يكن في الأمر إزعاج لكم... وبعد موافقتك طبعا... فكرت في تغيير ديكور الغرفة... أقصد غرفتي المؤقتة طبعا... فكرت في تغيير ورق الحائط والستائر" (حمدي، 2018، ص 75). هذا الفعل الرمزي يُعبّر عن رغبتها في إعادة كتابة الماضي، لا محوه، وفي استعادة السيطرة على سياق أحداث - عبر السرد- لم تكن يوماً بيدها. فالتأويل هنا ليس مجرد فعل جمالي، بل هو فعل وجودي، تُعيد فيه "ليلى" تشكيل الحاضر عبر استنطاق الماضي، وتُعيد بناء ذاتها بوصفها فاعلة لا مفعولًا بها، وهو ما يتسق مع مفهوم "الذات المتحوّلة" عند ريكور.

لكن رحلة "ليلى" لا تكتمل دون مواجهة الشخصيات المضمرة، التي شكّلت الأزمة من الخلف، وعلى رأسها الأم "نجاة"، التي لا تظهر مباشرة في السرد، لكنها تُمارس تأثيرًا بنيويًا عميقًا في الحبكة، وتُعيد تشكيل العلاقات من الخلف عبر أثرها النفسي والاجتماعي في الحدث. وعن طريق رواية المربية تتكشف صورة "نجاة" بوصفها امرأة متكبرة، مغرورة بجمالها ونسبها، نشأت في بيت مرفّهة، وتمتعت بثروة أخيها، ورافقت رجال الأعمال والسياسيين في سهراتهم، كما ورد في وصفها:

"كانت منذ صغرها متكبرة... مغرورة بجمالها ونسبها... تمتعت بثروة أخيها وعاشت حياة مرفهة... كانت ترافق نبيل وهاجر إلى سهرات رجال الأعمال والسياسيين" (حمدي، 2018، ص 115).

هذا التكوين (النفسي –الاجتماعي) يُعيد إنتاج القهر داخل الأسرة، ويُفسّر كيف تربّت "حنان" على حب المادة والسلطة؛ وهو ما جعلها غير مؤهلة لعلاقة إنسانية متوازنة، كما أن "نجاة"، بعد انهيار زواجها، تُظهر سلوكًا قهرياً تجاه من حولها، فتُسلّط قسوتها على المربية، وتُعامل موظفي القصر باحتقار، كما ورد:

"صارت تصرفاتها لا تُطاق... تصب جام غضبها على موظفي القصر، وتُعاملهم باحتقار فظيع... كانت تسلّط قسوتها عليّ بدون تردد، وتسمعني أبذأ الكلمات وأشدها وحشية" (حمدي، 2018).

هذا السلوك يُجسّد ما وصفه بيير بورديو *Pierre Bourdieu* بـ"العنف الرمزي"، "حيث تُمارس السلطة داخل البنية الأسرية دون إعلان، عبر التفضيل، والإذلال، وإعادة تشكيل القيم" (بورديو، 1999، ص45-46). كما أن نجاة- بوصفها امرأة- تُعيد إنتاج السلطة الذكورية، تُجسّد ما وصفته غاياتري سبيفاك *Gayatri Spivak* في دراستها: هل يمكن للتابع أن يتكلم؟ بأن "المرأة قد تُمارس القهر لا بوصفها ضحية، بل بوصفها أداة لإعادة إنتاج السلطة" (سبيفاك، 2016).

وهكذا، فإن" نجاة" لا تُمارس تأثيرها عبر الفعل المباشر، بل عبر التكوين النفسي والاجتماعي للشخصيات الأخرى؛ وهو ما يجعلها شخصية مضمرة ذات تأثير بنيوي، تُعيد تشكيل الحبكة من الخلف، وتُفسّر كثيرًا من التمزقات التي تُعاني منها "ليلى"، وتُعيد إنتاج سؤال الهوية والانتماء في الرواية من جذوره.

ويرى ريكور أن الهوية السردية تُغتصب حين يُفرض على الذات سردٌ لا تختاره، كما حدث مع "أمين" حين أُخذت منه "حنان" دون مواجهة، ومع "ليلى" حين اكتشفت أن أصلها العائليّ مشوّه ومليء بالتواطؤ والصمت (ريكور، 2009، ص 151).

وفي لحظة مواجهة "أمين" حين يتهمها بأنها تركته كما فعلت حنان، تقول ليلى:

"وقفت في الشرفة الخارجية ... وقفت في ارتباك وغادرت المطبخ...تحتاج إلى جرعة من الهواء... تحس بالاختناق ... ليس الآن وقت البكاء" (حمدي، 2018، ص150). وهي عبارات تُجسّد أن الذات الباحثة ليست محصَّنة، بل تُعيد إنتاج التمزق، وتُواجه اختبارًا جديدًا في علاقتها بالآخر؛ وهو ما يُعيد إنتاج ثنائية "الأنا والآخر" داخل الذات نفسها؛ فـ"ليلى"- التي كانت تظنُّ أنها تجاوزت الأزمة- تُدرك أنها ما تزال داخلها، وأن البحث عن المعنى لا ينتهي، بل يتجدد مع كل علاقة وكل مواجهة.

وهكذا، تتشكل "الأنا" عند "ليلى" بوصفها ذاتًا سردية ملتزمة، لا تكتفي بالنجاة، بل تُصرُّ على الفهم، وعلى إعادة بناء الذات في ضوء الحقيقة، مهما كانت مؤلمة، إنها لا تبحث عن خلاص فردي، بل عن عدالة سردية، تُنصف الضحية، وتُعيد مساءلة الجاني، وتُعيد كتابة الأصل من جديد.

ب) الذات القيمية والأخلاقية

وهنا "ليلى- بوصفها الذات الساردة في رواية *أين المفر*- لا تتشكل - فقط - عن طريق بحثها عن الحقيقة، بل عن طريق تمسكها بمنظومة قيمية وأخلاقية، تُميزها عن محيطها الأسري والاجتماعي. فهي تمثل نموذجاً للالتزام والأصالة، حيث يُعبّر تمسكها بالحجاب، ورفضها للتساهل في المبادئ، عن مشروع قيمي متماسك، لا عن موقف شكلي أو دفاعي، كما جاء ما يشير إلى ذلك في أحد المواضع:

"غيرت ملابسها بسرعة، لملمت شعرها بصفة عشوائية، وعدلت وشاح رأسها قبل أن تفتح لأمين"(حمدي، 2018، ص 41). هذا التمسك يُجسّد ما يصفه تشارلز تايلور *Charles Taylor* بـ"مصادر الذات الأخلاقية"، أي تلك القيم التي تُشكّل الهوية، وتمنحها معنى يتجاوز الرغبة الفردية أو الامتثال الاجتماعي (Taylor, 1989, p 4). فـ"ليلى" لا تُعرّف نفسها - فقط - عن طريق ما تفعله، بل عن طريق ما تلتزمه، وما ترفض أن تتخلى عنه، حتى حين يكون ذلك مكلفًا أو معزولًا. ويتجلّى البُعد الأخلاقي في الذات الساردة (ليلى) عن طريق موقفها الحاسم تجاه مفكرة "حنان"، حين تكتشف أنها مجموعة رسائل موجّهة إلى "فراس"، وترفض أن تسمح لـ"منال" بقراءتها، على الرغم من إلحاح الأخيرة وفضولها، تقول ليلى :

"أنا آسفة يا منال، ولكنني من وجد المفكرة، لذلك من واجبي أن أُسلّمها إلى فراس ولا أحد غيره، فإن و افق على أن نطلع عليها فلا بأس، وإلا فلا"(حمدي، 2018، ص 84):

هذا الموقف يوضِّح أنَّ "ليلى" لا تُعرّف ذاتها - فقط - عبر المعرفة أو الاكتشاف، بل عبر الالتزام الأخلاقي، واحترام حدود الآخر، حتى حين يكون الآخر غائبًا أو ميتًا، إنها تُدرك أن الحقيقة لا تُكتشف على حساب الكرامة، وأن العدالة – كما يكشفها السرد- لا تعني انتهاك الخصوصية، بل مُساءلتها في ضوء القيم. هذا التوتر بين الفضول والواجب يُعيد إنتاج "ليلى" بوصفها ذاتًا أخلاقية متحوّلة، تُوازن بين الرغبة في الفهم والحرص على الإنصاف؛ وهو يُجسّد مفهوم "الغيرية المؤتمنة"، أي الآخر الذي لا يُستباح، بل يُحترم حتى في غيابه.

وهكذا، لا تُبنى سردية "ليلى" على الانكشاف وحدَه، بل على مُساءلة أخلاقية دقيقة، تُعيد تشكيل الذات في ضوء احترام الآخر، وتُثبت أن الالتزام لا يُلغى أمام الألم، بل يُعمّق في لحظة المواجهة. كما أن تمسك "ليلى" بقيمها يُبرزها في مقابل شخصيات أخرى، تمثل الانفلات أو التواطؤ، مثل الأم "نجاة"، التي تُقدّم -عبر رواية المربية- بوصفها امرأة قاسية، ومغرورة، تُعيد إنتاج الطبقية داخل الأسرة، وتُربي "حنان" على حب المادة والسلطة. تقول المربية:

"ليست المشكلة فيك يا صغيرتي، بل في البيئة الفاسدة هذه... الله حماك وحفظك، ووالدك لم يُقصّر في تربيتك، لكن يا ليته أبعد حنان أيضاً..."(حمدي، 2018، ص 162).

وفي موضع آخر- حين تحاول التخفيف عن ليلى بعد انكشاف الحقيقة- تقول لها:

"ولتحمدي الله لأنك عشت بعيدًا عن الأوساط المترفة، حيث يسود التفكير المادي على العقول، ولا يبقى للقيم والأخلاق أي أثر" (حمدي، 2018، ص174).

هذا التباين بين "ليلى" و"نجاة" يوضح أن الالتزام الأخلاقي ليس وراثياً، بل هو مكتسب، وأن الذات القيمية تُبنى عبر التجربة، لا عبر النسب، ووفقاً لبورديو، فإن "العنف الرمزي الذي تُمارسه الشخصيات القامعة يُعيد تشكيل القيم داخل الأسرة، ويُنتج ذوات خاضعة أو متمردة بحسب موقعها داخل البنية" (بورديو، 1999، ص 45- 46).

وتُجسّد "ليلى" - في هذا السياق- الذات المتمردة أخلاقياً، التي لا تكتفي بالنجاة من القهر؛ بل تُعيد مساءلته، وتُصر على بناء مشروع قيمي خاص بها، حتى حين يكون ذلك مكلفًا أو معزولًا، إنها لا تُعرّف نفسها - فقط - عن طريق ما ترفضه، بل عن طريق ما تُصر على الحفاظ عليه، وما تُعيد تأويله في ضوء التجربة.

وهكذا، تكتمل صورة "ليلى" بوصفها ذاتاً سردية ملتزمة، لا مجرد باحثة، تُعيد تشكيل نفسها في ضوء الحقيقة، لكنها لا تتخلى عن قيمها، بل تُعيد تأويلها، وتُعيد اختبارها، وتُصر على أن تكون جزءًا من مشروع سردي أخلاقي، لا مجرد سردية كشف أو انتقام، ويصبح الآخر ليس نقيضاً للـ"أنا"، بل هو مكون من مكونات سردها الداخلي، ووسيط تأويلي لفهم الذات، وتوليد المعنى، ومقاومة التمزق (بوسكين، 2025، ص 120).

المطلب الثاني: الآخر المُركَّب (الغيرية) آلية لتشكيل الذات: من الانقسام التاريخي إلى القرار المصيري

لا تتشكل الذات الساردة "ليلى" في عزلة، بل عبر تفاعلها المستمر مع الآخر، الذي يظهر في صور متعددة، جميعها ضرورية لبلورة هُوية "الأنا". هذا التفاعل يُجسّد ما يسميه بول ريكور بـ"الغيرية الحميمة"، أي: أن الذات لا تُدرك نفسها إلا عن طريق الآخر، الذي يسكنها ويُعيد تشكيلها؛ ويؤكد ريكور أن "الذات لا تُبنى إلا عبر مواجهة الآخر، لا بوصفه تهديدًا، بل بوصفه شرطاً للوعي الأخلاقي والوجودي"(ريكور، 2006، ص 80-85). وتتجلّى الغيرية في الرواية عبر ثلاثة مستويات متداخلة، مرتبة منطقياً وفق عمق تأثيرها في بنية الهوية السردية:

المستوى الأول: الآخر التاريخي: بنية المفقود الوجودي وجذر الانقسام

يُمثل هذا المستوى الجذور العميقة للتمزق والوجود المبتور" لليلى"، وهم الأشخاص الذين أسسوا لواقعها قبل أن تُدركه هي بنفسها.

- الأم (نجاة) تمثل "الغياب النافي": النفي الوجودي وجذر المفقود الأول: تُمثل الأم الغيرية النافية التي أسست للتمزق الوجودي في سردية "ليلى". فمأساة الذات الساردة لم تنبع من مجرد الغياب الجسدي (الفقد)؛ بل من لحظة الانكشاف الصادمة التي كشفت أن وجودها ذاته كان مرفوضًا من البداية، ويظهر ذلك عبر الوسيط السردي (المربية) الذي يكشف حقيقة صادمة: "أن الأم، نجاة، لم تكن ترغب في الإنجاب، بل كانت ترى الحمل والولادة عبأين ثقيلين، خاصة مع الأثر الذي يتركانه في الجسم، وهي كانت مهووسة بجمال جسدها" (حمدي، 2018، ص 54)؛ وهو ما يؤكد أن الرفض سابق على الوجود؛ إذ يُجسّد نفيًا للذات في طور التكوين، حيث لم تكن "ليلى" مرغوبة؛ بل جاءت عبءًا، يتنافى مع أولويات الأم الجمالية، وهذا الرفض يُحوّل الذات المولودة إلى عبء وجودي بدلا من أن تكون قيمة؛ وهو ما يُرسّخ أعمق أشكال المفقود الوجودي، ويجعل الغيرية الأمومية هي الخلل البنيوي الأول، الذي انطلقت منه كل صراعات "ليلى" اللاحقة.

- حنان تمثل "التوأم المنقسم": كانت المفاجأة الأكبر هي شقيقتها التوأم "التي لم تكن تعلم أو تتصور أن تكون لها شقيقة... فضلا على أن يكون لها توأم..." (حمدي، 2018، ص 21). "حنان"، بهذا المعنى، ليست - فقط - غائبة، بل مغيّبة عمدًا، مفصولة عن "ليلى" بقرار من الأبوين: "فبعد انفصال الوالدين، اتفقا على أن يحتفظ كل منهما بإحدى البنتين، صفقة

عادلة... ألا يطلب أحد منهما الآخر بالحضانة ولا يطول الخلاف بينهما في المحاكم... فتتشوه سمعة سعادة السفير، وسليلة العائلة العريقة..."(حمدي، 2018، ص 21). هذا الانقسام المبكر يُعيد تشكيل الأنا الساردة بوصفها ناقصة، تبحث عن نصفها المفقود.

-الأب (نجيب) يمثل "الغائب الفاشل في التعبير عن الحب": الأب هو الآخر الذي أحب بصمت، لكنه لم يُحسن التوقيت، لم يُخبرها بمرضه. تقول "ليلى" حين تكتشف الحقيقة: "أبي لم يخبرني... لم يخترني... تركني أواجه وحدي" (حمدي، 2018، ص 225). لكن الرواية لا تُدين الأب، بل تُعيد مساءلة غيابه عبر تفسير "مأمون": "كنا نأمل أن يجدوا علاجاً له في الولايات المتحدة، ولا نضطر إلى إخبارك...أنت ابنته الوحيدة، وأقرب الناس إليه...لم نرد أن نؤلمك" (حمدي، 2018، ص 226).

هكذا، يُجسّد كل من الأب والأم و"حنان" -جميعهم- صورة الآخر التاريخيّ المفقود، وكل محاولة للسرد هي محاولة لتعويض هذا الانقطاع، لا باستعادته، بل بإعادة كتابته من جديد.

المستوى الثاني: الآخر الاجتماعي والمُواجه: حقل اختبار القيم بين المفقود والمأمول

تتجلى الصورة الثانية للآخر في رواية *أين المفر* عبر مستويين متداخلين، يمثل أحدهما امتدادًا للرفض (المفقود)، والآخر يمثل بداية القبول (المأمول)

الآخر المُواجه والناقض (الغيرية المُهدِّدة والمُعلّقة):

يمثل هذا الآخر تهديدًا مباشرًا للذات، يمارس الإقصاء أو التفكيك، ويُجبرها على إعادة تعريف نفسها:

"رجاء" تمثل "الغيرية المعتدية": تُجسّد رجاء هذا النموذج بوضوح، حين تُهاجم ليلى لفظياً وجسدياً: "تظنين أن قطعة القماش التي تضعينها على رأسك ستقنعني بأنك ملاك السلام والطهر؟ لا تحاولي أن تلعبي نفس اللعبة التي لعبتها حنان من قبلك"(حمدي، 2018، ص 188). لكن "ليلى" لا ترد بعنف، بل تُطلق ضحكة قصيرة فيها شيء من السخرية، تُجسّد ما يسميه جاك دريدا *Jacques Derrida* (دريدا، 2006، ص 41) بـ"القرار الأخلاقي في لحظة الاستفزاز"، حيث لا تُعرّف الذات عبر رد الفعل، بل عبر قدرتها على تجاوز التهديد.

"فراس" يمثل "الآخر العاطفي المُلتحم": يُمثّل الآخر العاطفي والفكري،الذي يُعمّق صراع "ليلى" الداخلي:"كانت "ليلى" تنتظر تعليقا من فراس... ولكنه لم ينبش بكلمة، بل أشاح بوجهه في صمت؛ لكي يتجنب نظراتها..." (حمدي، 2018، ص 194).

"د. عمر" يمثل "الآخر المُعلَّق زمنياً": يمثل "د. عمر" وعدًا بالاستقرار العاطفي، لكنه يُجسّد الآخر الذي يفشل في التعبير عن اختياره في التوقيت المناسب؛ وهو ما يجعله "الغيرية المُعلّقة". علاقته بـ"ليلى" تُبقيها في حالة تردد سردي.

الآخر الاجتماعي والمختار(الغيرية بين التباين والاختيار)

يُجسّد هذا النوع نماذج من العلاقات التي تُعيد إنتاج التوترات القيمية، وتُشكّل مرآة للذات، وصولًا إلى المأمول بالاستقرار عبر الاختيار، ومن أبرز تجلياته ظهور الغيرية المتباينة ("منال" و"ياسين") التي تُفعل عملية المساءلة الداخلية لدى "ليلى". إذ تُمثل "منال" نموذجاً للتحرر الظاهري الذي يُعيد مساءلة "ليلى" عن طريق التباين في المظهر والسلوك:

"طالعتها امرأة شابة تقترب من الثلاثين،

ترتدي ثوبا محتشما أنيقا...

يكشف عن مقدمة شعرها..." (حمدي، 2018، ص 35).

هذا الوصف يُجسّد ما يسميه بول ريكور بـ"الغيرية المتباينة"، أي الآخر الذي لا يُهدّد الذات مباشرةً، بل يُعيد تعريفها عبر الاختلاف الجذري، دافعًا "ليلى" نحو تثبيت هويتها القيمية في مواجهة هذا التباين (ريكور، 2012، ص 22). إنَّ وجود هذا التباين يُعد ضروريًا لـ"ليلى" كي تُرسّخ خياراتها الأخلاقية، وتنتقل من حالة الانكشاف إلى حالة الانتظام، أما "ياسين"؛ فيُمثّل نموذجاً رجولياً ثانوياً، يُبرز التباين بينه وبين نماذج أخرى أكثر فاعلية.

أما كل من "مأمون" و"هالة"؛ فيمثلان "الآخر المختار والمأمول": وهما يحملان قيمة أسرية بديلة، قائمة على الاحترام والاحتواء، فيمثل "مأمون"، تحديدًا، نقطة التحول المركزية نحو المأمول والاستقرار، بعيدا عن التشظِّي التاريخي للأسرة بيولوجياً؛ "فمأمون" هو "الآخر" الذي لا يُهدّد الذات، ولا يفرض عليها وصاية (بخلاف فراس)، بل يُعيد إليها توازنها وشرعيتها؛ ولذلك، كان اختياره لـ" ليلى" يمثل اكتمالا سردياً، يُنهي رحلة التمزق الوجودي.

"سحر" تمثل "الغيرية الداعمة": "سحر" تُجسّد الغيرية المؤتمنة، التي لا تُقدّم حلولًا، بل تُشارك الذات في صمتها، وتُساعدها على التماسك: "سحر" لم تقل شيئًا، لكنها أمسكت بيدها، وضغطت عليها في **صمت...**"(حمدي، 2018، ص 162).

المستوى الثالث: الآخر الحكيم والمنظِّم: المأمول القيمي والاحتواء السردي

تُجسّد هذه الفئة من الآخر حضورًا صامتًا أو غائبًا؛ لكنه عميق التأثير، حيث يُعيد للذات توازنها، أو يكشف لها حقائقها دون مواجهة مباشرة:

"مريم" يمثل "الآخر الحكيم والمؤتمن": تُقدّم "مريم" مرجعية روحية وأخلاقية، تُقدّم احتواءً صامتًا، يُعيد للذات توازنها حين تتصدّع، وهي تُشكل المأمول القيمي لـ"ليلى". تقول "مريم" في لحظة احتضان: "أنت متعبة يا صغيرتي... لكنك قوية، لأنك تعرفين ما لا يعرفه الآخرون"(حمدي، 2018، ص 213).

الآخر الرمزي الكاشف للصدق ("هاجر"، "فرح"، "رانيا"): تُسهم هذه الشخصيات في بناء سردية التوتر عبر الحضور الرمزي: "هاجر" تُجسّد الماضي المؤثث والسلطة الرمزية عبر أثرها في المكان، أما "فرح"؛ فتُجسّد البراءة الكاشفة، حين تنقل الحقيقة دون قصد: "خالي مأمون قال إنه لا يمكنه أن يتزوجك لأنك لست من مستوانا الاجتماعي"(حمدي،2018، ص223). هذه الجملة تُحدث في "ليلى" ارتباكاً داخلياً شديدًا؛ وهو ما يكشف أن الحدث الحقيقي لم يكن في الحوار، بل في الأثر الداخلي الذي تركته الطفلة، ويُجبر ليلى على مواجهة التحدي الطبقي قبل الوصول إلى المأمول.

وهكذا، يتضح أن بنية الرواية تقوم على توتر دينامي بين الآخر المفقو الذي يمزق الذات، وبين الآخر المأمول الذي يُعيد لها التوازن، ويشرعن اختيارها النهائي؛ وهو ما يجعل الآخر المُركَّب هو الآلية الحقيقية لتشكيل الذات. فالآخر لا يُقدّم بوصفه مجرد مرآة، بل هو اختبار وجودي، يُجبر الذات على مساءلة نفسها داخلياً. هذا التمزق بين الاختيارات: (المُعلّق، والمختار، والمفروض) يَمنح "ليلى" القدرة على اتخاذ قرارها النهائي، ليس عبر الحسم العاطفي السهل، بل عبر التوتر الأخلاقي الذي يُنتج المعنى الحقيقي للمسؤولية والاختيار في ضوء الآخر.

وتتبلور بنية "الغيرية" في الرواية عبر ثلاثة أنماط سردية متمايزة للآخر، كل منها يُشكّل اختبارا للذات، وإعادة لانتظامها الأخلاقي والسردي، هذه الأنماط هي: الآخر المُعلّق (عمر)، والآخر المختار(مأمون)، والآخر المفروض (فراس).

أولا: "عمر" الآخر المُعلّق بين الوعد والتوقيت المستحيل

يُجسّد "عمر" صورة الآخر الذي يُثير في "ليلى" الرغبة في الانتظام، لكنه لا يتحوّل إلى اختيار نهائي، بل يظل حضوره معلقاً بين الأمل والتأجيل؛ وهو ما يجعله تجسيدًا لـ "الغيرية المُعلّقة"(Ricoeur, 1992, p 3).

تُفتتح علاقتهما باتصال متأخر، يُكسر به حاجز الغياب: "أنا عمر... آسف لأنني اتصلت دون إذنك، وظننت أن الفرصة قد تكون مناسبة" (حمدي، 2018، ص 233). وعلى الرغم من صدمة مرض والدها؛ فإن وقوفه إلى جانبها يُشعل لديها أملا حقيقياً: "أحسّت بالنور يتسلل إلى قلبها من جديد، حقيقية هذه المرة، وليست مجرد أوهام"، ولكن هذا الأمل يصطدم بعقدة التأجيل؛ فعلى الرغم من مشاعرها، لا يمكنها أن تخبره بكل بساطة بأنها خُطبت لابن خالها، وفي لحظة الحسم بموت والدها، يأتي اعتراف عمر المتأخر حين تقول له "ليلى": "أبي مريض جدًا... إنه يموت يا عمر، يأتي رده صادماً: "يبدو أن توقيتي ليس مناسبًا... أنا آسف حقًا" (حمدي، 2018، ص 235)؛ وبذلك، تبقى العلاقة بعمر مجرد اختبار للذات لا اكتمالا لها، فهي تُمثّل الوعد الذي أفسده التوقيت الخاطئ.

ثانياً: مأمون: الآخر المفاجئ مخالفة التوقع

ويأتي " مأمون " على عكس عمر، لا يُفرض على ليلى، بل تختاره هي بعد اختبار أخلاقي وتحوّل سردي، لم يكن مأمون مثالياً، لكنه كان حاضرًا، مسؤولا، وصادقاً، حين تُواجهه ليلى بكذب الجميع عليها بخصوص مرض والدها: "كلكم أخفيتم عني! أخفيت عني... كنت تعلم"(حمدي، 2018، ص 236)، كان رده مُعبّرًا عن نبل مقصده: "لم نرد أن نؤلمك... أنت ابنته الوحيدة"(السابق نفسه). إن وقوفه إلى جانب والدها في اللحظات الحرجة كان هو المعيار الأخلاقي الذي حسم الأمر، فتقول: "وقوفك إلى جانب والدي في هذه اللحظات الحرجة لن أنساه ما حييت" (حمدي، 2018، ص 236).

في لحظة الحسم، تعلن ليلى انتظامها في هذا الاختيار: "أظن أني وجدت مكاني أخيرًا"(حمدي، 2018، ص 189)، هذا القرار يُجسّد "الاعتراف بالآخر بوصفه امتدادًا أخلاقيًا للذات" (Ricoeur, 1992, p. 12)، إنه انتظام داخلي يُعاد عبر التفاهم والصدق، لا عبر الحسم العاطفي أو الفرض الاجتماعي.

ثالثا: "فراس" الآخر المفروض بين الوصاية والانكشاف

يُمثّل فراس الآخر الذي فُرض على ليلى بقرار من والدها: "خالك نبيل طلبك مني لابنه فراس، وأنا وافقت" (حمدي، 2018، ص 235). هذا الفرض يُصيبها بالذهول: "فراس؟ ما الذي يُقال هنا؟ إنها بالتأكيد تحلم"، وبمزيد من الانكشاف، تكتشف من مذكرات حنان مقدار التعاسة التي عاشتها زوجته السابقة معه: "لن تصدق مقدار التعاسة التي عاشتها بعد زواجها منه!".

يُجسّد فراس "الغيرية المفروضة" التي تُنتج الرفض بدلا من الانتظام (حمدي، 2018)، وفي لحظة الانكشاف الحاسمة- حين يُشاهدها في المقهى مع "عمر"- تتغير صورته من المفروض إلى المنكشف. فالرواية تصف نظراته حين رآها "تجلس على أحد المقاعد، وشاب يجلس قبالتها... وهي تأخذه من يده مبتسمة"(حمدي، 2018)، بأنه صار "تمثال من الشمع لا يمت بصلة إلى فراس المرعب الذي عرفته"، هذا الانكشاف يُعيد الذات (ليلى) إلى موقع المقاومة، لا التفاهم.

المبحث الثاني: دينامية الفقد والأمل بين الثنائيات السردية وتقنيات السرد

بعد استنفاد تحليل الذات الساردة "ليلى" وعلاقتها بالآخر بوصفها صراعًا وجوديًا، وأخلاقيًا فيما سبق، ينتقل هذا المبحث إلى المستوى الجمالي والبنيوي للرواية، حيث لا يُنظر إلى السرد بوصفه وعاءً محايدًا للأحداث، بل بوصفه آلية إجرائية تُعيد بها الذات المتشظية تنظيم عالمها المنهار، وتُنتج عبره المعنى. فالسرد في *أين المفر* ليس مجرد تقنية، بل هو فعل وجودي، تُمارسه الذات بوصفه مقاومة للفقد، واستدعاءً للأمل، وتشكيلًا للهوية.

والهدف -هنا- كشف كيفية توظيف الكاتبة لتقنيات السرد في خدمة دينامية الفقد (المفقود) والأمل (المأمول)؛ بوصفها البنية المحرّكة لمسار الذات، والشرط الجمالي لتوليد المعنى.

المطلب الأول: الثنائيات السردية أداة لبناء المعنى

تُبنى رواية *أين المفر* على شبكة من الثنائيات المتضادة التي لا تستقر في صراع جامد، بل تُولّد دينامية سردية متأججة، تمنح الذات الساردة فرصة لإعادة تشكيل نفسها في كل لحظة، هذه الثنائيات ليست مجرد عناصر شكلية؛ بل هي أدوات جمالية عميقة لتمثيل التوترات الداخلية التي تعيشها البطلة "ليلى"، وتكثيف تمزقها الوجودي، وبهذا التحول تتحوّل كل ثنائية إلى مرآة، تُعيد إنتاج سؤال الهوية والانتماء.

أولا: المفقود والمأمول - أقطاب الحركة الوجودية والسردية

تُمثّل ثنائية (المفقود/المأمول) المحور الجوهري، الذي يدور حوله النص بأكمله؛ فهي تُشكل النواة التي يرتكز عليها الخلل البنيوي الأول في تكوين الذات. فالمفقود – هنا- لا يُجسّد غياباً عابرًا أو عرضياً، بل نقصاً وجودياً مؤسساً، يظهر عبر ثلاث صور من الغيرية الغائبة، التي تُشكّل جذر الانقسام الأصلي:

-"نجاة" تمثل الأم النافية (الغياب الذي ينفي الوجود): تُجسّد الغياب الذي لا يحمل حتى صورة؛ فهي الأم التي أنكرت الأمومة قبل الوجود.

-"نجيب" يمثل الأب المربك (الغياب الذي يُربك الحب): يُجسّد الغياب الذي يُربك الحب، لكونه أحب بصمت دون أن يُحسن التوقيت أو التواصل.

-"حنان" تمثل التوأم المنقسم (الانقسام الأصلي في المصير): تُمثّل الانقسام الأصلي في المصير، في لحظة انكشاف مصيرها، تقول المربية: "حنان" الصغيرة، التي تعلّمت الحقد منذ طفولتها... نشأت مثل الأولاد، تحظى بكامل الحرية، وتتأثر بأمسيات شبابية وسهرات راقصة" (حمدي، 2018، ص 57). هذا التوصيف لا يُظهر - فقط - غياب "حنان" عن حياة "ليلى"، بل يُجسّد تمزقًا وجوديًا عميقًا؛ فكلتا الشقيقتين نشأت في عالم مختلف تماماً، دون علم الأخرى بوجودها؛ وهو ما يُنتج تمزقاً في الهوية، لا يمكن ترميمه إلا عبر عملية التأويل السردي.

والمأمول- في المقابل- ليس يقينًا مادياً جاهزًا، بل هو الرغبة التعويضية، التي تُطلق الحركة السردية؛ رغبة في العثور على الحقيقة، والانتهاء إلى الانتماء، والوصول إلى الاستقرار. في لحظة انكشاف هذه الحقائق الصادمة تُدرك "ليلى" عمق هذا المفقود، فتضع كفها على فمها: "وضعت كفها على فمها في صدمة، لتكتم صرخة كادت تصدر عنها، حرى، تبكي ماضي عائلتها المشين" (حمدي، 2018، ص 57).

هذا البكاء لا يُعبّر عن حدث عابر؛ بل عن هوية مُنكرة ونسب تمَّ اقتطاعه، وعن طفولة لم تُمنح لها؛ فالرواية- وفق هذا التأويل- ليست مسارًا نحو العثور على الحقيقة فحسب، بل نحو تأويل الذات عبر ما فُقد منها، في سعي حثيث لترميم الخلل البنيوي الأول والوصول إلى الانتظام الوجودي.

ثانيا: الإقدام والإدبار - التردد دينامية جوهرية لتشكيل الوعي السردي

تُجسّد ثنائية (الإقدام/الإدبار) التوتر الداخلي للذات الساردة، التي لا تتحرك في خط مستقيم نحو المعرفة، بل تتأرجح في دينامية سردية بين الرغبة في المواجهة والخوف من الانكشاف الوجودي. هذا التردد لا يُعبّر عن ضعف أو تردد نفسي فحسب، بل يُعد وعيًا وجودياً، يشير إلى أن كل خطوة نحو الحقيقة قد تُفضي إلى ألم جديد، يهدد تماسك الهوية، وأن كل محاولة للهرب (الإدبار) قد تُعيد إنتاج الغياب الأصلي، وتُرسّخ التمزق بدل تجاوزه.

الإقدام والإدبار المعرفي: السؤال والانكشاف

يتجلّى الإقدام المعرفي في لحظة مواجهة "ليلى" للمربية بأسئلتها المباشرة، بحثاً عن جذور المفقود:

"كيف تترك المدرسة؟

وهل وافقتها والدتي؟

وخالي نبيل، ألم يتدخل؟ (حمدي، 2018، ص 266).

هذه الأسئلة لا تُعبّر - فقط - عن فضول، بل عن رغبة في تفكيك الغياب، واستعادة ما تم اقتطاعه من الذاكرة والهوية. لكن هذا الإقدام يُقابله إدبار تأملي، حيث تُطرِق "ليلى" في تفكير، ويُعاد ترتيب الأسئلة داخلياً؛ وهو ما يُجسّد الإدبار بوصفه تراجعًا تأويلياً لا هروباً، بل لحظة ضرورية لإعادة شرعنة الخطوة التالية.

الإقدام والإدبار العاطفي: الاختيار والتردد

تأخذ الثنائية بُعدًا تأويلياً أعمق في علاقات "ليلى" بأقطاب الغيرية المصيرية؛ إذ لا تُبنى القرارات على انفعال لحظي، بل على اختبارات قيمية طويلة، تُعيد تشكيل الذات، فمع"عمر": الإدبار المُعلّق، "ليلى" تُقدِم نحوه عاطفياً بانجذاب صامت؛ لكنها تُدبر سردياً، إذ تتأخر في إخباره بحقيقة خطبتها لابن خالها، في المقابل، يُقدِم "عمر" متأخرًا في اعترافه؛ وهو ما يُبقي العلاقة في منطقة الإدبار المُعلّق، حيث لا يتم الحسم، بل يُعاد إنتاج التردد. أما مع "فراس" "الإدبار الحاسم"؛ فيظهر اسم "فراس" لأول مرة عبر سؤال الطفلة "رانيا":"وعمك فراس؟ (حمدي، 2018، ص285)" و"ليلى" لا تُجيب، بل تُتابع الطفلة بصمت، ثم تنسحب جسدياً من الموقف؛ وهو ما يُجسّد انفعالًا غامضًا لا يُسمّى، بل يُعبّر عنه عبر الحركة والارتباك. هذا الإدبار الأولي يتحوّل لاحقًا إلى رفض قيمي حاسم، حين تكتشف عبر مذكرات "حنان" تعاسته في زواجه السابق، وتُدرك أن قرار الأب بفرضه عليها هو إعادة إنتاج لوصاية لا تقبله. وتُقدِم "ليلى" بشكل مفاجئ حين تبتسم لـ"عمر" أمام "فراس"، مُعلنةً رفضها الفعلي لوصايته:"ابتسمت له في حضور فراس، وكأنها تُعلن قرارها دون أن تنطق به"(حمدي،2018، ص286).

هذا الإقدام لا يُعبّر عن حب، بل عن تحرّر سردي، حيث يُصبح الإدبار السابق فعلًا واعيًا يُفضي إلى اختيار.

ف"مأمون" هو الإقدام المؤسس على الوعي، الذي يُمثّل العلاقة، التي تتحوّل فيها مراحل الإدبار إلى إقدام ناضج، مبني على الاحترام والمسؤولية المشتركة بعد تردد طويل.

وتقدم "ليلى" بقرار نهائي في المشهد، مُعلنةً بذلك انتهاء حقبة الإدبار العاطفي، والوصول إلى المأمول المختار، حيث لا يُبنى القرار على الانفعال، بل على تأويل الماضي واختيار المستقبل. وهكذا، لا يُقدَّم الإقدام بوصفه بطولة عابرة، ولا الإدبار بوصفه ضعفاً، بل يُعاد تأويلهما بوصفهما حركتين سرديتين ضروريتين؛ لتشكيل الذات المسؤولة. فكل إقدام هو اختبار فعلي لتحمّل الهوية في ضوء الحقيقة المُنكشفة، وكل إدبار هو لحظة تأمل تُعيد ترتيب المعنى، وتضمن استمرار السرد دون انهيار. وهكذا، تُصبح ثنائية (الإقدام والإدبار) بنية سردية وجودية، تُعيد تشكيل وعي "ليلى"، وتُحوّل السرد من حكي إلى فعل، ومن تردد إلى اختيار، ومن تمزق إلى انتظام.

ثالثا: الثنائيات المؤسسة - التوتر بين الزمان والمكان

الرواية تعبر عن توتر سردي متجدد، يُعيد إنتاج سؤال الهوية والانتماء، والثنائيات الزمانية والمكانية والعاطفية، لا تُقدَّم بوصفها خلفية، بل بنية دينامية تُشكّل حركة الذات، وتُجسّد تمزقها الداخلي، وذلك في عدة صور:

الماضي/الحاضر: انزياح الزمن وتحوّل الذاكرة إلى شرط للوعي. فالماضي في الرواية لا يُعرض بوصفه زمناً منتهياً، بل هو قوة فاعلة، تُهيمن على الحاضر، وتُعيد تشكيله: "أطرقت "ليلى" في تفكير، والأزمات التي مرت بها العائلة كانت لها تداعياتها... فإن حالته النفسية ستؤثر حتمًا على قراراته" (حمدي، 2018، ص 57).

هذا التأمل يُظهر أن كل قرار في الحاضر مشروط بذاكرة مثقلة، وأن الزمن السردي لا يتحرك خطيًّا، بل في حالة انزياح مستمر، حيث يُصبح الماضي شرطا لفهم الذات، لا مجرد خلفية لها، والاسترجاع لا يُستخدم لتوثيق ما حدث؛ بل لتأويله، وإعادة بنائه؛ وهو ما يُحوّل الزمن إلى أداة سردية لفهم الذات. فكل لحظة سردية محاولة لفك الاشتباك بين ما كان وما هو كائن، بين ما يُراد وما يُخشى. وهذا يتقاطع مع مفهوم بول ريكور عن الهوية السردية، حيث لا تُعرّف الذات إلا عبر سردها داخل الزمن، لا عبر تعريف ثابت.

الوطن/المنفى: اغتراب مزدوج، وإعادة تعريف الانتماء.

(الوطن والمنفى) لا يُقدَّمان في الرواية بوصفهما أماكن جغرافية، بل هما حالات وجودية. "سويسرا" نموذجا... فعلى الرغم من أنها بلد النشأة؛ فإنها تُصبح منفى الهوية، "وتونس"، على الرغم من أنها تمثل الجذور؛ فهي تُصبح منفى القيم. تقول المربية عن "نجاة": "أظنها وجدت ضالتها في أوروبا... وافتقدت شيئًا فيها" (حمدي، 2018، ص 55).

هذا الافتقاد لا يُجسّد - فقط - غربة الأم؛ بل يُعيد إنتاج "اللاانتماء" الوراثي في "ليلى"، التي لا تجد موطئ قدم في أي مكان؛ فهي تنشأ في بيئة لا تُشبهها، وتُحاط بقيم لا تنتمي إليها؛ وهو ما يجعل الوطن ليس مكانًا، بل هو اختيار سردي تُعيد تشكيله عبر التأويل؛ فرحلة "ليلى" ليست جغرافية، بل وجودية، حيث تُحاول تحويل المنفى الوراثي إلى وطن مختار، عبر إعادة تعريف الانتماء بوصفه قرارًا سرديًّا لا ميراثًا بيولوجيًّا.

الحب/الخوف: وعدٌ مؤجل وتردد وجودي

الحب في الرواية لا يُقدَّم بوصفه عاطفة مستقرة، بل هو توتر دائم بين الرغبة في الاستقرار والخوف من فقدان الذات، تقول المربية عن نبيل: "نبيل كان يتجاوز عن زلاتها ويتساهل معها كثيرًا... كان يدلل نجاة كثيرًا، كنوع من التعويض المعنوي عما عاشته من آلام في طفولتها" (حمدي، 2018، ص 56).

هذا التواطؤ لا يُجسّد حبًّا ناضجًا، بل خوفًا من المواجهة؛ وهو ما يُعيد إنتاج التردد في كل علاقة، وكل قرار، وكل لحظة سردية.

ففي علاقة "ليلى" بـ"عمر" يظهر الحب بوصفه وعدًا مؤجلًا، لا يتحقق إلا بعد سلسلة من الإدبارات والترددات، أما علاقتها بفراس؛ فتُجسّد كيف يتحوّل الإعجاب الأولي إلى رفض قيمي حاسم، حين يُفرض عليها بوصفه وصاية، لا اختيارًا. وفي علاقتها بـ"مأمون" يتحوّل الإدبار إلى إقدام، مؤسس على الوعي؛ إذ تُعيد "ليلى" تعريف الحب بوصفه مسؤولية مشتركة، لا انجذابًا عابرًا؛ وهو ما يُجسّد ذروة الفعل السردي، واكتمال الذات المنتظمة.

وهكذا، لا تُقدَّم الثنائيات المؤسسة في الرواية أضدادا مستقرة، بل هي حركات سردية، تُعيد تشكيل الذات في كل لحظة. فالماضي يُهيمن على الحاضر، والمنفى يُعيد تعريف الوطن، والحب لا يتحقق إلا عبر مقاومة الخوف، وتُصبح هذه الثنائيات بنية سردية متداخلة، تُحوّل الرواية من سرد أحداث إلى تحليل وجودي للذات، ومن حكي إلى تأويل فلسفي للهوية.

المطلب الثاني: تقنيات السرد في الرواية

تُشكّل تقنيات السرد في *رواية أين المفر؟* بنية تأويلية عميقة، تُعيد تشكيل الذات من داخل التمزق، وتُحوّل الحكي إلى فعل وجودي مقاوم. فالرواية لا تُقدّم سردًا خطيًّا نمطيًّا، بل تُعيد ترتيب الزمن، وتُوزّع الأصوات، وتُوظّف التخييل بوصفه إستراتيجية مقاومة؛ وهو ما يجعل السرد ذاته أداة لإعادة بناء الهوية، لا مجرد وسيلة لنقل الأحداث. وإذا كانت الثنائيات السردية تمثل المادة الخام للصراع؛ فإن هذه التقنيات تمثل أدوات المعالجة والتنظيم، التي تستخدمها الذات الساردة لتوليد المعنى، وتجاوز التصدّع الداخلي.

من أبرز هذه التقنيات، التلاعب الزمني الذي لا يُستخدم بوصفه تقنية شكلية، بل بوصفه فعلًا تأويلياً، يُعيد بناء الذات. فكل استرجاع سردي هو محاولة لفهم ما حدث، لا لتوثيقه، بل لتأويله في ضوء الحاضر، كما جاء في حديث "ليلى" في لحظة مواجهة: "أطرقت ليلى في تفكير، والأزمات التي مرت بها العائلة كانت لها تداعياتها... فإن حالته النفسية ستؤثر حتمًا على قراراته"(حمدي، 2018، ص 57). هذا التأمل لا يُعيد الماضي كما هو، بل يُعيد تشكيله وفقاً لحالة الحاضر؛ وهو ما يجعل الزمن السردي في حالة انزياح مستمر، حيث يُصبح الماضي شرطاً لفهم الذات، لا مجرد خلفية لها. فالرواية تُعيد إنتاج الزمن بوصفه بنية متحركة تُعيد ترتيب الوعي، وتُحوّل الذاكرة إلى أداة تحليلية.

ويترافق هذا التلاعب الزمني مع إيقاع سردي متذبذب، يتأرجح بين التباطؤ في لحظات التأمل، كما في حوارات "ليلى" مع المربية، والتسارع في لحظات الأزمة، كما في لحظة ظهور "نجاة" المفاجئ، أو اكتشاف مرضها. تقول المربية: "أخفي عليك أن كوابيسي القديمة عادت إليّ دفعة واحدة في تلك اللحظة، وهو ظهور نجاة في حياتي من جديد"(حمدي، 2018، ص240). هذا التذبذب الإيقاعي يُعبّر عن تغير في وتيرة السرد، ويُجسّد التوتر النفسي للذات الباحثة، ويُعيد إنتاج تمزقها الداخلي عبر شكل السرد نفسه؛ وهو ما يجعل الإيقاع أداة تعبير عن الانفعال، لا مجرد تنظيم زمني.

أما على مستوى المنظور؛ فتغلب على الرواية الرؤية المصاحبة، حيث تسيطر ليلى على السرد، وتُعيد تأويل كل حدث من موقعها الداخلي. هذا المنظور يُجسّد ما يصفه بول ريكور بـ"فهم الذات أمام النص، حيث لا يكون السرد مجرد نقل للأحداث، بل فضاءً لتحليل الوعي، وإعادة بناء الهوية عبر اللغة" (Ricoeur, 1992, p.27). فالرواية تُقدّم الذات لا بوصفها كيانًا ثابتاً، بل بوصفها مشروعًا سردياً يتشكّل عبر التأمل، والانكشاف، وإعادة التأويل.

وتتجلّى هذه الرؤية - أيضاً- في الأسلوب السردي، الذي يُوظّف اللغة بوصفها أداة مقاومة، تُستخدم لغة معيارية عالية في وصف الذات؛ وهو ما يُجسّد رغبة "ليلى" في الانضباط الداخلي، مقابل تعدد الأصوات في الحوارات؛ وهو ما يُبرز- أيضا- التباين بين الذات والآخر، وهذا التباين يُرسّخ الهوية القيمية للبطلة "ليلى"، ويُظهر كيف تُقاوم الانهيار عبر اللغة نفسها، حيث تُصبح اللغة وسيلة للتماسك، لا مجرد تعبير عن الانفعال.

كما يُسهم التناوب الصوتي في تعميق هذا التوتر؛ إذ يُدمَج صوت الآخر داخل السرد، ليُعيد تشكيل صورة الذات من الخارج، إدماج أصوات مثل المربية، "مأمون"، "وحنان"، يُجسّد مقولة "الذات عينها كآخر"، حيث لا تكتمل الذات إلا عبر الاعتراف بالغيرية، وتضمينها في السرد، تقول المربية عن "حنان": "لم تكن ترغب في مواصلة الدراسة... يشغلها صالونات التجميل وعروض الأزياء والسهرات الراقصة، ووالدتك هي من علّمها هذا النوع من الحياة" (حمدي، 2018، ص216). هذا الصوت الخارجي يُجبر "ليلى" على مواجهة ما لم تكن تعرفه، ويُحوّل السرد إلى مرآة متعددة الأوجه، تُعيد إنتاج الذات عبر الآخر، وتُحوّل الحوار إلى أداة تأويلية، لم يغب عن صاحبتها آثار التحول الزماني والمكاني.

أما التخييل؛ فلا يُستخدم للهروب، بل للمقاومة، فـ"ليلى" تُعيد تشكيل عالمها الداخلي عبر تخييل سردي، يُمنحها السيطرة، ويُمكّنها من العيش في عالم خارجي متشظٍ؛ إنها محاولة لإعادة ترتيب الواقع، لا إنكاره، وهو ما يجعل السرد – نفسه- أداة للنجاة، حيث تُعيد الذات بناء عالمها وفقاً لرغبتها في التماسك، لا وفقاً لوقائع التمزق.

وتتجلّى وظيفة السرد النهائية في تحوّله إلى فعل تطهيريّ، يُعيد للذات قدرتها على المواجهة، ويمنحها إمكانية اتخاذ القرار. فالرواية لا تنتهي بحلّ خارجي، بل بتحوّل داخلي يُعيد تشكيل الذات من جديد، ويُحوّل الألم إلى معرفة، والتردد إلى اختيار. وعبر التأمل السردي تُعيد "ليلى" تأويل الحقائق الصادمة، وتُخفّف من وطأتها؛ وهو ما يُمكّنها من تجاوزها، حين تكتشف حقيقة مرض الأم، لا تصرخ، بل تضع كفّها على فمها، وتبكي بصمت: "وضعت كفها على فمها في صدمة، لتكتم

صرخة كادت تصدر عنها، حرى، تبكي ماضي عائلتها المشين"(حمدي، 2018، ص 57). هذا البكاء ليس انكسارًا، بل بداية التحوّل، حيث يُصبح الألم مادة للتأويل، لا للإنكار.

يتحوّل السؤال المركزي من "أين المفر؟" إلى "أين يجب أن أكون؟"؛ وهو ما يُجسّد انتقال الذات من الهروب إلى المسؤولية، ومن التمزق إلى الانتظام. هذا التحول لا يتم دفعة واحدة، بل عبر سلسلة من المواجهات، والترددات، والانكشافات، التي تُعيد تشكيل "ليلى" من الداخل، وتُحوّل السرد إلى مسار وجودي نحو التماسك. وفي نهاية الرواية، تتخذ "ليلى" قرارها، وتختار "مأمون"، وتُعيد تعريف انتمائها، هذا القرار لا يُعبّر عن نهاية عاطفية، بل عن ذروة الفعل السردي، إذ تُعيد الذات تشكيل نفسها عبر المعرفة، وتختار مستقبلها؛ بناءً على تأويل ماضيها. فالسرد لا يُنهي القصة، بل يُنهي التمزق، ويُعلن بداية انتظام جديد؛ تُصبح فيه الذات مسؤولة، وواعية، ومتماسكة.

النتائج:

لقد كشفت هذه الدراسة عن الآليات الإجرائية العميقة التي وظفتها رواية *أين المفر* في بناء الذات الساردة (ليلى)، وذلك عبر تحليل البنية الجدلية بين الأنا والآخر، وتفكيك الثنائيات المؤسِّسة التي أطّرت الصراع الوجودي:

-تم التيقن من مركزية الدراسة بأن الذات في الرواية لا تكتمل إلا بمواجهة الغير (ريكور)؛ إذ شكل الآخر بأبعاده المختلفة شرطا للمُساءلة الأخلاقية، وأجبر الذات على الانتقال من حالة التمزق الوجودي إلى حالة الانتظام السردي عبر الاختيار الواعي.

-كشفت الدراسة عن أن المفقود (المتمثل في الأم النافية والتوأم المنقسم) لم يكن مجرد غياب، بل نقص وجودي، مؤسِّس، خلقَ الخلل البنيوي الأولي في الهوية، وعلى النقيض من ذلك شكَّل المأمول (المتمثل في مأمون) رغبة تعويضية ضرورية، قادت الذات نحو الاستقرار والمسؤولية.

-وُظِّفت الثنائيات الكبرى، نحو (الإقدام/الإدبار، والماضي/الحاضر) بوصفها أدوات سردية ديناميكية، حوَّلت التردد إلى فعل؛ فكل إدبار كان تراجعًا تأمليًّا، وكل إقدام كان اختبارا فعليًّا لتحمّل الهوية. هذه الدينامية هي ما فككت الأزمات الوجودية، سواء كانت عاطفية (الصراع بين عمر وفراس ومأمون) أو مكانية (الغربة المزدوجة في الوطن/المنفى).

- تجسّد الرواية تحولا وجوديًّا كاملا للذات الساردة؛ إذ يتحوّل السؤال المحوري من "أين المفر؟" (الذي يعكس الهروب والإدبار) إلى "أين يجب أن أكون؟" (الذي يعكس الإقدام والمسؤولية). بهذا التحول، تتوقف "ليلى" عن كونها ضحية للمفقود التاريخي، وتصبح وكيلًا وفاعلًا، يسعى بوعي نحو المأمول المختار، مُعلنةً عن هويتها السردية المكتملة عبر الإرادة الحرة، والقرار الأخلاقي.

وغير ذلك من النتائج التي كشفتها المناقشة البحثية، وتحليل النصوص حول علاقة الذات بالآخر بصوره المختلفة في رواية "*أين المفر*"، ومركزية الذات حول نفسها، وتماسها بعالمها الخاص وخارجه.

المراجع:

بورديو، ب. (1999). *الهيمنة الذكورية* (نور الدين العوفي، ترجمة)، دار توبقال للنشر.

بوسكين، هـ. (2025). تمثلات الذات والآخر في الخطاب الروائي العربي، *مجلة تمثلات*، *1* (1)، 115-130.

حمدي، خ. (2018). *أين المفر*، دار كيان للنشر والتوزيع.

دريدا، ج. (2006). *هبة الموت* (فتحي إنقزو، ترجمة)، دار توبقال للنشر.

ريكور، ب. (2001). *من النص إلى الفعل: دراسات في التأويل* (جورج زيناتي، ترجمة)، دار الكتاب الجديد المتحدة.

ريكور، ب. (2006). *الذات عينها كآخر* (جورج زيناتي، ترجمة)، المركز الثقافي العربي.
ريكور، ب. (2009). *الذاكرة، التاريخ، النسيان* (جورج زيناتي، ترجمة)، دار الكتاب الجديد المتحدة.
ريكور، ب. (2011). *الزمن والسرد: الجزء الثالث* (فريد الزاهي، ترجمة)، المركز الثقافي العربي.
ريكور، ب. (2012). *الذات كآخر* (وجيه قانصو، ترجمة)، المركز الثقافي العربي.
سبيفاك، غ. (2016). هل يمكن للتابع أن يتكلم؟، *ضمن: نظريات ما بعد الاستعمار* (سعيد بنكراد، ترجمة). منشورات ضفاف.
سعيد، إ. (1995). *الاستشراق* (كمال أبو ديب، ترجمة)، مؤسسة الأبحاث العربية.
سويدان، س. (2002). *الآخر في الرواية العربية*، دار الفكر العربي.
صالح، ا. (1966). *موسم الهجرة إلى الشمال*، دار العودة.
الغذامي، ع. (2012). *الهوية والسرد: مقاربات في الرواية العربية المعاصرة*، المركز الثقافي العربي.
ليفيناس، إ. (2021). *الكلية واللامتناهي: بحث في البرانية* (عبد العزيز بومسهولي، ترجمة)، مؤسسة مؤمنون بلا حدود.
مرتاض، ع. (1998). *في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد*، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.
هوجو، ف. (1982). *البؤساء* (منير البعلبكي، ترجمة)، دار العلم للملايين.

References

Al-Ghadhami, A. (2012). *Identity and narrative: Approaches to contemporary Arab novels*. Al-Markaz Al-Thaqafi Al-Arabi, (in Arabic).

Bloom, H. (1994). *The Western Canon: The Books and School of the Ages*, Harcourt Brace.

Boskin, H. (2025). *Representations of the self and the other in the Arab narrative discourse*. *Tamathulat Journal*, 1(1), 115–130, (in Arabic).

Bourdieu, P. (1999). *Masculine domination* (Nur al-Din Al-ʿUfi, Trans.). Dar Toubkal Publishing, (in Arabic).

De Fina, A. (2003). *Identity in narrative: a study of immigrant discourse*, Amsterdam: Philadelphia: Benjamins.

Derrida, J. (2006). *The gift of death* (Fathi Ingazu, Trans.). Dar Toubkal Publishing, (in Arabic).

Hamdi, K. (2018). *Where to escape*. Kayan Publishing and Distribution, (in Arabic).

Hugo, V. (1982). *Les Misérables* (Munir Al-Baalbaki, Trans.). Dar Al-Ilm Lil-Malayeen, (in Arabic).

Levinas, E. (2021). *Totality and infinity: An essay on exteriority* (Abd al-Aziz Bumsuhuli, Trans.). Mominun Bila Hudud Foundation, (in Arabic).

Mortad, A. (1998). *On the theory of the novel: A study in narrative techniques*. National Council for Culture, Arts, and Letters, (in Arabic).

Ricoeur, P. (1992). *Oneself as Another*. Translated by Kathleen Blamey. University of Chicago Press.

Ricoeur, P. (2001). *From text to action: Essays in hermeneutics* (George Zinati, Trans.). Dar Al-Kitab Al-Jadid Al-Muttahida, (in Arabic).

Ricoeur, P. (2006). *Oneself as another* (George Zinati, Trans.). Al-Markaz Al-Thaqafi Al-Arabi, (in Arabic).

Ricoeur, P. (2009). *Memory, history, forgetting* (George Zinati, Trans.). Dar Al-Kitab Al-Jadid Al-Muttahida, (in Arabic).

Ricoeur, P. (2011). *Time and narrative: Volume three* (Farid Al-Zahi, Trans.). Al-Markaz Al-Thaqafi Al-Arabi, (in Arabic).

Ricoeur, P. (2012). *The self as another* (Wajih Qanso, Trans.). Al-Markaz Al-Thaqafi Al-Arabi, (in Arabic).

Said, E. (1995). *Orientalism* (Kamal Abu Deeb, Trans.). Arab Research Foundation, (in Arabic).

Salih, T. (1966). *Season of migration to the North*. Dar Al-ʿAwda, (in Arabic).

Spivak, G. (2016). *Can the subaltern speak?* In *Postcolonial theories* (Said Benkrad, Trans.). Difaf Publications, (in Arabic).

Sweidan, S. (2002). *The other in the Arab novel*. Dar Al-Fikr Al-Arabi, (in Arabic).

Taylor, C. (1989). *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity*. Harvard University Press.