عتبات نصوص نسوية

❖ عتبات نصوص نسوية

❖ الكاتب: أحمد ضحية

❖ المراجع اللُّغوي: محمد محمد النجار

❖ إخراج داخلي: الباشا عبدالباسط

❖ رقم الإيداع: 20841 / 2020

❖ الترقيم الدولي: 978 - 977 - 6797 - 53 - 6

جميع الحقوق محفوظة للناشر وأي انتهاك سيعرض صاحبه للمساءلة القانونية

(هذه النسخة مخصصة للقراءة فقط، ولا يجوز إعادة طبعها أو نسخها أو نشرها إلا بعد الحصول على إذن كتابي من الناشر)

المتقف

للنشر والتوزيع

خالد عدلي

00201002688188

info. mothakf@gmail. com

9 789776 797536

ثلاثية

عتبات نصوص النقدية:

نون السرد، وتاء الحكايات

الجزء الأول

قراءات في القصة القصيرة بأقلام نسائية في شبه الجزيرة والخليج العربي

الكاتب

أحمد ضحية

المثقف
للنشر والتوزيع

إهداء

إلى رائدات السرد في بلادي:

الراحلة: ملكة الدار محمد عبد الله

(1920-1969)

الأستاذة / زينب بليل (1947).

الأستاذة / بثينة خضر مكي.

وإلى الناقد المُخَضرم:

دكتور/ صبري حافظ

كل محبتي،،

❋ ❋ ❋

المحتويات

[1] عتبات دخول 8

[2] هوامش ومراجع 30

[3] الفصل الأول: القصة القصيرة بأقلام نسائية في الخليج وشبه الجزيرة العربية: النشأة، التحولات والآفاق..... 33

[4] هوامش الفصل الأول..... 91

[5] الفصل الثاني: قراءات تطبيقية في نماذج..... 99

رحلة الخلود في مناص النص "نهر النعاج" للقاصة الكويتية استبرق أحمد 100

عذابات جسد شهرزاد في قطع قديم هدى العطاس 118

الراوي وانسيابية النص في قبلة في فم أخرس للقاصة السعودية حواء سعيد 132

الحرب على الإرهاب في القصة القصيرة مخاض للقاصة السعودية فاطمة العتيبي..... 139

طعم الحياة في فتاة الكما يجب للقاصة السعودية أميمة الخميس . 156

متلازمة رائحة السمك في سمك الجدران للقاصة البحرينية تقوى محمد 167

ذاكرة البدوي وانتهاك التابو في إفك للقاصة العمانية بشرى خلفان 173

قِراءَة في "جماليات الطيف والصمت": في نَسِيج البِنية والعِلاقات النصية نموذج "صهيل الصمت" للقاصة القطرية كلثم جبر.... 186

البَحث في الزمنِ المفقود: قراءة في السياقات التعبيرية ألبوم صور للقاصة القطرية نورة آل سعد 201

الـ "سلطفوبيا" وتذويت الذات في عباية أمي للقاصة القطرية لولوه خلف البنعلي 217

الضحية والجلاد في زنزانة للقاصة الأماراتية ظبية خميس..... 235

مزيج رائحة القهوة والتاريخ في عندما يأتي المساء للقاصة الإماراتية فاطمة المزروعي 247

[6] هوامش الفصل الثاني 258

❄ ❄ ❄

عتبات دخول

- 1 -

لايخفى على المراقب لمشهد السرد في البلدان العربية[1]، أنه منذ العشرية الأولى للألفية الثانية، بدا واضحًا أن كتابة القصة القصيرة في تراجع مستمر، فيما أخذت الرواية تتقدم بخطوات واثقة وتزدهر.

وقد مثل هذا التساؤل دافعًا أساسيًا لإفراد بعض أجزاء سلسلتنا السداسية النقدية "السرد والرؤى"[2] للقصة القصيرة السودانية، علنا نلامس أزمنتها وتحولاتها، والآفاق الممكنة لازدهارها، وسط عالم ثورة الرقميات، وهيمنة ثقافة الصورة، والسرد التفاعلي وهذا الزخَم الروائي الطاغي، وقطعًا ما سيعقب جائحة الكورونا **Covid-19** من تحولات جَذرية في العالم، تفصل بين العالم الذي كنا نعرفه، والعالم الجديد ما بعد الكورونا.

ولذلك عمدنا في في هذا الجزء الأول من ثلاثية نقدية، لتناول مسارات القصة القصيرة، في الخليج العربي وشبه الجزيرة، ولكن لا تدعي قراءاتنا في هذه الثلاثية الشمول، بل ذلك لم يكن طموحها.

فهي قراءات، فكرتها انطلقت من دراسات في السرد السوداني[3] ابتداءً، ومن ثم تطورت خلال العشرين سنة الماضية، لتشمل بلدان أخرى، وقد اهتمت بصورة أساسية بإلقاءِ الضوء على المشهد القصصي في البلدان العربية، خلال نماذج عامة، اخترت بعضها كعينات عشوائية، لأغراض الدراسة.

ولنا أن نتساءل هنا: هل تراجع كتابة "القصة القصيرة" يعود إلى أزمة تتعلق بها كجنس سردي؟

أم لصعوبة كتابتها كجنس صارم القوانين، يحتاج إلى حِرَفية عالية، هو ما دفع بِكُتاب كُثُر، إلى الهرب إلى فضاءات السرد الروائي الرحبة، بما تتسم به الروَايَة من مرونة وإشباع، وبما تنطوي عليه من متعة الحكي والتلقي في آن؟

يقيني أن القصة القصيرة، تظل النافذة لكل أزمنة السرد، ولربما لا تزال ذاكراتنا تحتفظ بأصداء متلاشية، لكتاب كبار، من مختلفِ أنحاءِ العالم، أسهمت قصصهم القصيرة، في تشكيل وعينا السردي، بأدوات القص المكثف والحكي المركز، خلال نماذج باذخة، لم تبدأ بتشيخوف وبورخيس، ولم تنتهِ بيوسف إدريس أو الطيب صالح، والتي لا تزال حية في ذاكرة السرد القصصي، رغم مرور سنوات طويلة، على كتابتها.

نلاحظ من جهة أخرى، أن الاهتمام النقدي النظري والتطبيقِي، فيما يتركز على الرواية، يتراجع في الاهتمام بجنس القصة

القصيرة، وبالنتيجة أدى عدم الاحتفاء النقدي بالقصة القصيرة إلى رفض الكثير من دور النشر طباعة مجموعات قصصية، مالم تكن على نفقة القاص نفسه، فيما تحتفي دور النشر نفسها بطباعة الرواية، وإذا أضفنا طبيعة الشروط المتعلقة بالقارئ، كطرف في عملية التسويق، نجدها تنحو باتجاه ثقافة الإثارة والتشويق، التي شكلَت على أساسها الصحافة اليومية وعي القارئ!

ومع ذلك، ونتيجة لتحطم الجُدُر التي تفصل بين أجناسِ الكتابة، نجد أن القصة القصيرة، باتت تتغذى على المنجز النظري الكثيف، في جنس السرد الروَائِي، بل وتستلهم أدوات وتقنيات الروَايَة غالبًا. فكثيرة هي الروَايَات التي جاءت فُصُولها بمثابة قصص قصيرة، والعكس كذلك. بل إن كثيرًا من الروَايَات، نوياتها الأساسية، كانت قصصًا قصيرة، تم تطويرها إلى رِوَايَات.

وبطبيعة الموضوع، لا تفوتنا الإشارة إلى الفوضى العارمة، التي انتظمت المشاهد الثقافية في البلدان العربية، والتي نتجت عن استسهال كتابة السرد بمختلف أجناسه.

والمفارقة هنا إن الإيقاع السريع لعصرنا الحالي، وسهولة النشر والانتشار، وهيمنة ثقافة الصورة، بدلًا عن أن يؤدي كل ذلك، إلى ازدهار القصة القصيرة، باعتبارها فنًا مكثفًا، أدى إلى العكس وهو سؤال جدير بالتأمل!

❋ ❋ ❋

- 2 -

في بحثي حول القصة القصيرة، في مرحلة الإعداد لهذا الكتاب، فوجئت بكثيرٍ من النُّصوص المطولة، التي تكاد تُمثِل فصولًا رِوائية، وليست قَصصًا قصيرة بأي حالٍ من الأحوال، فيما يبدو أن التطورات في مشهد السرد، قد طالت كل أجناسه بأعمق مما توقعت، فتلك القصة القصيرة التي لا تستغرق قراءتها أكثر من عشر دقائق، تكاد تكون قد اختفت!

بل ولم يعد الموقف الواحد، شديد التكثيف والتركيز، اللذان تقتضيهما وِحدةُ الزمان والمكان موجودًا! في غالبية النماذج التي تناولتها بالقراءة، وبالطبع كثيرة هي النُّصوص التي استبعدتها، نظرًا لبنيتها النصية المهلهلة، غير المترابطة!

والتي ربما اعتقد كُتابها بصياغتها على هذا النحو، إنما يزحزحون ويخلخلون بنية السرد في أفق التجريب، فكانت أن تخلخلت بنيتها القاعدية الظاهرية، وفقدت لذة الحكي ومتعته، فجاء النص فاقدًا للمعنى، مفعمًا بالالتباس والغموض! وذلك ربما يعود لعدم تجذُّر الحداثة والتجريب، كمفاهيم متحولة في بِنيَة السرد، في وَعي القاص نفسه!

فالتجريب والتحديث في الشكل والمضمون، لا يتم خارج الأطر القاعدية للجنس الأدبي، بل يتم من داخل أبنيته نفسها، فيما يشبه

عملية الحفر السردي، وفقًا لمنطق الإزاحة والإحلال. فليس من المنطقي إزاحة مفهوم أو قانون دون أن يكون هناك بديل معد سلفًا للحلول محل ما أزيح! وهذا ما ذهب ببعض النقاد وصف الرواية الجديدة بـ "الرواية المضادة".

- 3 -

إن هذه القراءات، لهي قراءات ضد شتات الإنسان.. ضد إلغاء إنسانيته.. ضد هذه الأُلفة السوداء مع سائد الثقافة القروسطية.

هذه الأُلفة مع البطريركي المستبد والقمعي، من هنا تحاول أن تُشير إلى بعض القضايا في القصة القصيرة في الخليج وشبه الجزيرة، إذ تحاول أن تنظر من خلال عيون أجيال جديدة من القاصات في هذه المنطقة القلقة، لتكشف عن مدى التوتر الوجداني والسياسي، والقلق الفكري والاجتماعي والنفسي، الذي يتجلى في القصة القصيرة، وهي تعيش مخاض تحولات صعبة، خاصة بعد حرب الخليج الثانية، والثورة الرقمية، التي قلبت كيان العالم، وموجات ما اصطُلِحَ على تسميته بـ "ثورات الربيع العربي!".

تحولات تطال جغرافيا وإنسان المنطقة، كما يعيشها العالم الواسع.. فتولد من هذا الحراك الحاد والمتوتر، وفي ركامه قصة تحمل ملامح هذا الآتون المعتمل والمتجدد الذي لا ينطفئ!

أنه مخاض اجتماعي وفكري صعب ومعقد، لكن القصة القصيرة تؤكد من خلاله مرة أخرى، قدرتها على الاستجابة السريعة، للعابر في الواقع، والجوهري في الإنسان والتاريخ!

ثمة نوع من حساسية وخصوصية للكتابة السردية القصيرة بأقلام نسائية، وهي تتشكل بمفردات زمن التحولات والتمزقات الكبيرة، تقاطع هذه المفردات وتفارق تلك في الآن نفسه، لتنهض في هذه الحركة المتوترة، مرارات العبارة التي تنطوي على العنوسة.. عنوسة المنطقة الزمنية، وهي لا تزال تسعى للملمة ثيابها، التي مزقتها شهوات الغُزاة!

ومثلما تنهض لوعة الفقد النبيل.. فقد الأحباب في عسف الاجتماعي، القدري، السياسي.. والاحتلالي، تنهض أيضًا هموم لحياة سرية متوارية عن العلن، ربما خلفت آثارًا لبقع لا تزال تبصم على الملاءات البيضاء في ليلة الدخلة!

ثمة رؤى قوية متنازعة بين الذاتي والموضوعي، تكشف عنها الطوابير العريضة، وثمة أصوات داخلية تتنازع الرغبات، وثمة عالم يعج بالصراعات، يُحاول أن ينتصر لموقعه في العالم الكبير!

وهكذا بين كر وفر البِنَىٰ الحِكَائِية، تتشكل المتغيرات في القضايا التاريخية الثابتة لهذا الجزء من العالم!

متغيرات تنكفئ أخيرًا على الإنساني الهادئ والحميمي في الشكل، والدافئ القوي في المضمون..

يحاول السرد هنا أن يجيب عن الأسئلة الصغيرة في ظاهرها، لكن الكبيرة بانفتاحها على معنى وجودنا الإنساني، المحفوف بالحيرة والتساؤلات والقلق والتوتر الفكري!

ربما ثمة تعثرات طفيفة، أنتجها فائض اللفظ والدلالة.. ربما ثمة بعض هنات في التقنيات.. ولكن ثمة حساسية عالية، تجاه موضوعات مراوغة ومعقدة وماكرة!

هي حساسية السرد المولود في خضم الاضطراب والتناقضات والتحولات العارمة، التي تنتظم المدى الواسع من المحيط إلى الخليج!

ومع كل هذا الارتباك، ليس ثمة راديكالية في الرؤية. بل قُدرَة على محاولة التفهم للآخر المختلف، تتأسس بدءًا بعلاقة المرأة/بالرجل ولا تنتهي في تخوم إنسان المكان/الآخر الغريب!

إنه سرد مفتوح على الآخر، التنوع، القلق والبحث المستمر عن مرفأ في ذاك الرحيل المستمر..

وهكذا تستمر رحلة السرد تمزج الشعر بالقص، لتضئ المناطق شديدة العتَمة، لتعكس على سطح مراياها، كل ما انضوت عليه حياة هذا السرد المعذب من القلق والتوتر!

لتنهض شهرزاد السرد تعد لياليها، نجمة تلو الأخرى، في انتظار هذا الرجل، الذي يملأ كيانها، ويشعل فيها الحرائق والجنون، لتبقى كروما، حية. وهي عارية تستحم، تطفئ كل الحرائق التي أشعلها نيرون، ومات كبحار غرقت سفينته، فلم يخلف من ذاكرته سوى حكايات البحر والبحارة والصيادين!

كيف نرى البِنية الخفية (بِنية المتعة) التي انطوى عليها هذا السرد أو ذاك؟ في هذا النص الكويتي أو اليمني أو السعودي أو القطري أو العماني، إلخ..

كيف تكونت بنية السرد في هياكله، لتجسد كل هذه الصراعات الآيديولوجية والجمالية، وسيرورتها وهي تتشكل ضمن البنى الثقافية والاجتماعية، وما تمثله هذه التجسدات، كانعكاسات للصراعات على مستويات أخرى، ضمن البنى السياسية والاقتصادية والاجتماعية والفكرية واللغوية.

- 4 -

هذي البنى المتداخلة في فضاء السرد، لا تعود بنى ذهنية أو لُغوية، أو مكون من مكونات البنية العليا، داخل هيكل سردي، أنها تصبح أحد المكونات الرئيسية، للبنية الكلية للحياة الاجتماعية..

مكون يتشابك ويتفاعل مع المكونات الأخرى لهذه البُنية: الاقتصادية والسياسية والدينية والاجتماعية واللُغوية. والسرد بهذا التحديد، أقرب الى أن يكون ممارسة، بالمعنى الذي يتحدث عنه ألتوسير[4].

وعلى خلفية ذلك يمكننا رؤية هذه "السوسة"، التي تحفر في وجداننا، تلتهم ذكرياتنا في خياشيم السمك، ذكرى فأخرى!.. (سمك الجدران/تقوى محمد) في متلازمة رائحة السمك الكريهة.

ونعيش توهم الماضي، الحاضر ولا ندري أهي محض تصورات (ذاكرة معطوبة)!، تلك التي تمنحنا إياها (بشرى خلفان/إفك) هذه الذاكرة التي يزامن ماضيها حاضرنا، فتتكالب علينا كالسوس والأرضة، لتموضعنا في زمن ثقافي ثابت، لا تتغير فيه الوقائع والأحداث!

فنصبح بين بين: هل الواقع الذي نعيشه في غربتنا، هو نتاج تصوراتنا بكل ما تشتمل عليه من قصورات، أم تصوراتنا هي نتاج هذا الواقع التاريخي المعطوب!

هذه الشخصيات البدوية المعطوبة، التي تقذف بنا (بشرى خلفان) بينها، والتي تتحرك بحذر على إحداثيات النص، هل هي من نسج خيال غربتنا عنا، أم حنين لتاريخ قديم، هو في الواقع حقيقي نحن ماثلين فيه دون أن ندري، أو ندري!

ومع ذلك يحسر الحنين إلى أن نكون أنفسنا، برد غربتنا، في شظف الغواية، ويغذي شمس الأحلام، فتتجدد الحياة الذابلة في أنقاض وقائع الأمس الموحش، وتأخذ منحنى جديدًا في مسارات زمن، لا يخلو من ارتباكات الوعي واسقاطات اللاوعي، حيث تصبح الحقيقة خيالًا والخيال حقيقة، ليتمدد الخيط الرفيع الفاصل بينهما، كأنشوطة تتدلى، لتحيط بعنق هذه الراوية التي تسعى حثيثًا، للاقترب من تخوم اليقين في حدث (الإفك). تحلم بشمس ودفء يقشع عنها هذا الضباب الكئيب شيئًا فشيئًا.

لتسفر حكمة الوجود الإنساني/الكوني عن نفسها.. في طريق العذاب الطويل، الذي تنهض في نهاياته، وفي مكان ما فيه (سدرة المنتهى).. فاتحة الوجود.. حيث تولد البدايات الجديدة، من النهايات في لجة الصمت والأبدية، مع صوت (عائشة) الذي تتردد أصداءه داخل البئر!

ومثلما يسير الزمن إلى الخلف مستجلبًا تجارب الماضي بواسطة الذاكرة فانه يركب اللغة، ويتجاوز لحظته الآنية. ليستجلى الممكن التخييلي تنبؤًا واستباقًا، وهو ما يفسره (جيرار جينيت) أن الأداة اللغوية طيعة، وقادرة على أن تعلن عن مخبؤ المستقبل ومكتومه -بغض النظر عن درجة الصواب والخطأ أو الصدق والكذب- فالأساس هو: كفاءة اللغة لاستقدار زمن ما زال بعد في حكم المجهول!

ونحن هنا أمام مقارنة حرجة مع الاسترجاع، حيث يتدبر القاريء زمنا قد اكتمل، أى موضوعًا ثابتًا قابلًا للفحص الموضوعي تمامًا، كالظاهرة المادية. أما في الاستباق فاننا ندرس زمنًا زئبقيًا أى موضوعًا متغيرًا مغالطًا، غير مضمون النتائج.

ويعرف (بول ريكور) الاستباق بقوله "السبق فوق أنه سرد حدث قبل أوان وقوعه، هو الخبر المعطى قبل وقت حدوثه" فالمستقبل إذًا هو تقدم قص حدث سابق عليه في الترتيب الزمني يكون استباقًا. أى عندما لا تترجم الأسبقية الزمنية!

ولعل أبرز خصائص السرد الاستشرافي، هي كون المعلومات، التي يقدمها لا تتصف باليقينية، فما لم يتم قيام الحدث فعلًا، فليس هناك ما يؤكد حدوثه، وهذا ما يجعل من الاستشراف شكلًا من أشكال الانتظار، فالاستشراف غُربة! تماما كغربة راوي سمك

الجدران، غير المسمى، أو مزيج رائحة القهوة والتاريخ في (عندما يأتي المساء/فاطمة المزروعي).

والاستشراف يقترن بخطاب الشخصية المباشر، فالقص بضمير المتكلم، ينسجم مع الاستشراف أكثر من أي ضمير آخر..

والاستشراف يأتي ملتحمًا بالقص، مشحونًا بأحلام الشخصية وعواطفها ونواياها المتعلقة بالزمن القادم، لذلك لا يحتاج الاستشراف إلى عبارات مغلقة أو فاتحة، بل يندس في طيات السرد، وكأنه قطعة من الحاضر، ولعل ذلك يعود إلى ضمور مساحة الجملة الاستشرافية عند (فاطمة المزروعي) على سبيل المثال!

وفيما نجد القصة عند (حواء سعيد/قبلة في فم أخرس) مكثفة مقتصدة في الكلمات والجمل، تكاد تعادل قصة (فاطمة المزروعي) شديدة الاقتصاد والتكثيف! تغرقنا (بشرى خلفان) في حديث الإفك المطول، الذي يستحيل معه النص إلى بؤرة قلق وتوتر جمالي، كنواة لفصل روائي!

ومن الملاحظات التي في إطار حوار النُّصُّوص مع بعضها البعض. نجد تقنيات (كلثم جبر، أميمة الخميس)، تتحاور مع تقنيات مماثلة أغرم بها القص السوداني كثيرًا، ربما استلهمت (ماركيز في خريف البطريرك) أو(وليم فوكنر في الصخب والعنف)، فـ"فتاة الكما يجب/أميمة الخميس" التي ليست لديها ذكريات، لأنها لم تعيش

الحياة، كراوية "صهيل الصمت/كلثم جبر" من موقع نقيض، ميتة/لكنها حية!

فيما (كونتن) يستعرض ذكرياته، يكون قد مات بالفعل ويفسر (جان بول سارتر) ذلك بقوله: "وحينئذٍ يتفسر كل شيء وفي المقام الأول، لا عقلانية الزمن: فما دام الحاضر هو اللامنتظر، فإن العديم الشكل، لا يمكن أن يتحدد شكله، إلا عن طريق حمل ثقيل من الذكريات" وهي الأزمة نفسها التي تباغتنا بها متلازمة رائحة السمك، في جدران تقوى محمد السميكة.

كذلك فإننا نفهم لم يشكل الزمن "تعاسة الإنسان الخاصة": إذا كان المستقبل واقع ما، فإن الزمن يبعدنا عن الماضي، ويقربنا من المستقبل. فان الزمن لا يعود إلا ما يفصل وما يقطع الحاضر عن نفسه[5] (فقبلة في فم أخرس/حواء سعيد) التي تنطوي على مخاوف الأُسرة من العلاقة المصيرية بأصم، لهي مستوى من مستويات تعبير الثقافة، عن الخوف من المستقبل.. الخوف من الإعاقة كحادثة تقع داخل المستقبل نفسه! الخوف من السلطة التي تكمم أفواهنا، وتحولنا إلى خُرس!

بيد أن الإعاقة هي واحدة من النتائج للإحالة المادية، تحدث في الزمان داخل العالم الموضوعي[6] أن الإعاقة ليست أن تولد معاقًا أو تصبح (معًا)، بل هي الخوف من الاعاقة بحد ذاتها.

وثمة بُعد أسطوري في شخصية قارئ الجرائد الغامض، في هذا الزُّقاق الضيق، المتمزق الحالم، بتعبير محمود درويش، (فأميمة الخميس) تدفع براويها لتكريس كل ذكائه، للتلاعب بنا نحن، هؤلاء الناس العاديون، الذين تبدأ حياتهم بالاستيقاظ من النوم، ليقضوا يومهم في النوم الوشيك، يأكلون ويشربون ويتبادلون الأحاديث، ويمارسون النميمة، ويقضون حاجتهم، ثم يفشلون في الاستيقاظ والإدراك والوعي التامين، بعد عراك ليلي محموم في فراش الزوجة أو الحبيبة، نحن هؤلاء الناس الذين ننضح بالوسن، هم قوام الأبنية الاجتماعية، بما انضوت عليه، من ثقافة غير موضوعية، تزيح التفهم، وتكرس للمحاكمة.

هذه النُصوص جميعها: (”نهر النعاج/استبرق أحمد"، ”قطع قديم/هدى العطاس"، "قبلة في فم أخرس/حواء سعيد“، ”مخاض/فاطمة العتيبي“، ”فتاة الكما يجب/أميمة الخميس“، ”سمك الجدران/تقوى محمد“، ”إفك/بشرى خلفان“، ”صهيل الصمت/كلثم جبر“، ”البوم صور/نورة آل سعد“، ”عباية أمي/لولوة البنعلي“، ”الزنزانة/ظبية خميس“، ”عندما يأتي المساء/فاطمة المزروعي“).

تعج بالأصوات الداخلية والزغاريد المؤجلة، ومناخات العزلة، غنية بالتقنيات، التي حاولنا العبث معها بإعادة إنتاج حيلها

السردية الذكية، التي تلاعبت بكل شيء، بدءًا بفكرة الموت "لكن الأسطورة لا نصيب لها من النجاح، في إعطاء الإنسان قوة مادية للسيطرة على البيئة.

مع ذلك الأُسطورة تُعطي الإنسان وهم القدرة على فهم الكون، وأنه فعلًا يفهم الكون، وهذا بالغ الأهمية لكنه مجرد وهم بالطبع[7] ومرورًا بالسخرِية المرة، كأداة نقدية في فتاة الكما يجب، أو التعرية الذكية للواقع الاجتماعي والسياسي، كما في "زنزانة ظبية خميس"، و"عباية أمي للولوة البنعلي!"، و"مخاض فاطمة العتيبي".

- 5 -

ثمة تقنيات مميزة تبعثرت هنا وهناك، في هذا المدى السردي الواسع، كالقطع المشهدي، هذه التقنية السينمائية التي ارتبطت بظاهرة المونتاج بالمعنى السينمائي، الذي يشير إلى مجموع الوسائل، التي تستخدم لتوضيح تداخل الأفكار أو تداعيها.

أما المونتاج الزماني: هو أن يظل الشخص ثابتًا في المكان، على حين يتحرك وعيه في الزمان، والمونتاج المكاني هو العكس كما أشرنا إلى ذلك سابقًا.

فالمكان الأساسي الذي تجري فيه أحداث هذه القصة أو تلك، إنما يتم عبر الزمان وليس المكان، حيث تجري كل أحداث القصة!

القصة في شبه الجزيرة والخليج العربي اليوم.. تمنحنا نوعًا من الميثولوجيا في عالم الأرواح، الذي يعاود الظهور في الواقع الفعلي، مهما اختفى بفعل تطورات الأحداث، ووقائع المغامرة العقلية للإنسان، ما يحيلنا هنا إلى رواية (الدونا فلورا وزوجاها الاثنان: لجورج أمادو).

النقطة المهمة حقًا، هي أننا في كامل ميثولوجيا العالم بأسره نصادف أُلوُهيات، وقوى خارقة للطبيعة، تلعب دور الوسيط بين القوى العليا والقوى الإنسانية الأدنى منها، كما تجسد تمامًا في مناخ طبقات ود ضيف الله السوداني، في شأن الأولياء والصالحين[8]

ومن الملامح التي تحملها بعض القصص موضوع قراءاتنا، تلك الشحنات الشعورية، فيما يشبه البصمة التي تخلفها المأساة على الوجدان، ففي "زنزانة ظبية خميس" نتحسس "مركزية القمع المعمم" الذي يطال الكينونة الإنسانية ذاتها، وهي لا تملك سوى انكسارها الروحي اجتماعيا، وتدمير هويتها الانسانية، وهو ما نستشعره على نحوٍ معكوس في "عباية أمي، للولوة البنعلي"، فالشاب الذي يراقب المرأة على التربيزة المجاورة في المقهى، نموذج آخر للقمع لكن اللامركزي.

هذه القصص جميعها تُسلط الضوء على منطقة غربة الذات، سعيًا للتعبير عن الواقع المتشظي، الذي لا نلمح بين تلافيفه سوى ظلال للبشر العاديين، الذين يتحركون في الحقيقة في قاع التاريخ، ويمضون يصنعون الحياة في الأنقاض داخل هذا القاع، يختبئون من حقيقة وضعهم الوجودي، في ركام أفراح وأحزان وأعياد وزيجات زائفة، فكل شيء لا يعود حقيقيًا، فحركتهم في الحياة، هي الحركة ذاتها في فتاة الكما يجب، حركة ساعة رملية يمتص رملها الوقت، ليقلب القُمع، فيبدأ دورته من جديد بتسرب هذه الرمال، إلى الشوق.. إلى الحبيب والإنجاب، ولا ضير من النزوات العابرة المشتهاة، حصنا ضد الكدر وسخرية الأقدار.

نحن، هؤلاء الناس.. لابد من أن يجدوا أنفسهم، فهذا هو تاريخهم الشخصي، الذي ينبثقون منه كعصافير حالمة بالحرية، أو

وافدين كجماهير شغيلة ووراقين في مجتمع ريعي، ينبعثون من بين شقوقه، ليحتلو مكانتهم الملائمة [9] في التاريخ.

هذه النُّصوص التي تناولناها هنا، لهي نماذج يسيرة جدًا، لإلقاء نظرة عامة لا ترقى لمستوى المقدمة في سرديات شبه الجزيرة والخليج، ولكنها تزعم أنها عتبة دخول.

لذا لا يدعي هذا الكتاب، أنه اعتمد على النماذج الأفضل أو الأسماء الأبرز، بل تعمد تناول مستويات متفاوتة في قدراتها امتلاك أدوات السرد، في أجيال مختلفة، مع ترك مقارنة التفاوتات للقارئ نفسه!

تماما كما فعلت فاطمة المزروعي في عندما يأتي المساء بتوريط القارئ بدفعه لاحتلال موقع الراوي/ الشخصية الشاهدة على ما جرى وسيجري في النص/الواقع!

للحديث عن نون السرد وتاء الحكايات في الخليج وشبه الجزيرة، مذاقه الخاص.. بمناخاته الشعورية وبما يتلفع به من بطانة وجدانية، تظلل الوقائع والأحداث بظلال الأحاسيس، فتكسبها شفافية وحنانًا داخليًا، في نسيج الفضاء القصصي.

ليصبح العالم الجدب المتجهم القاسي والفظ، نوعًا من النَداوة والدفق الداخلي، الذي يجعل الحياة أكثر إحتمالًا، والشخوص أكثر قُدرة على مواجهة مصائرهم الماساوية [10]

أننا نرى بطولة المكان، في هذا الجيتو المعزول، (زنزانة ظبية) إزاء ما يعكسه السياسي من سيطرة، تزداد فيها تشعبًا مساحات التعقيد النفسي، والفوضى والأزمات والجريمة، وتقوم بالدور الأساسي في المجتمع!

وكذلك التجريب في توظيف الزمان والمكان في هذه النُّصوص، وانعكاساته على شكل ومضمون القصة، ليس معزولًا عن الظروف السياسية المضطربة، وأزمة الحرية والتردي في عالم الرأسمالية القحة، وهذه التغييرات بوتائرها المتسارعة، التي تنتظم العالم حولنا، حتى لا نكاد نتعرف عليه، فقد دخلنا مع الكورونا رحاب عالم أكثر رقمية وجمودًا، حتى لنكاد بعد قليل نبحث عن أنفسنا فلا نجدنا!

ومؤكد سينعكس ذلك على الحكي، فيما يشبه الحنين إلى عالمنا القديم، أيام الرواية الجديدة، قبل أن يحل السرد التفاعلي على مواقع التواصل، ليعلب الوجدان والذاكرة!.. ربما سنحن إلى الحنين إلى الأشكال التقليدية للقص، التي لا تستطيع التعامل مع الظروف المحيطة بحرية. فما سنعرفه لاحقًا من حرية شيء مختلف لا اسم له!

ومع ذلك نظل كجيوب متفرقة، تصارع فرنكشتاين ما بعد الكورونا، في سبيل تلك الأشكال التقليدية، بمعايير الزمن القادم، ولربما نستطيع أن نواجه الموقف بمرونة، مثل توظيف التقنيات في الرواية الجديدة، التي ستصبح أشبه بالحكاية الشعبية، سنحن إلى

زمنها، ولن نسميها بالرواية المضادة، فالسردية التي نحن مقبلون عليها، هي السردية المضادة، التي تجعل الرقميات تؤلف ما تشاء من نصوص مقدسة وغير مقدسة!

وعود إلى ذي بدء ونحن في موطء الخروج من العتبة الأولى، اتسم السرد في شبه الجزيرة والخليج العربي، بتصعيد الأزمة في علاقة الرجل بالمرأة من المستوى العاطفي، إلى المستوى الإجتماعي، بالتالي جعل المشكلة العاطفية مشكلة اجتماعية.

كذلك ركز الضوء على الغربة النفسية والجسدية للمرأة، في علاقة الذات/ بالآخر.

ولا نلمح أثرًا لروح المشاركة الجماعية، إلا في نص يتيم (إفك/بشرى خلفان)، ربما لمناخات ذاكرة البدوي، التي ينهض النص في مساجلاتها. عدا ذلك تنضح النصوص الأخرى بفردانية الإنسان المقهور، ومع ذلك تأثير هذه الفردانية على المحيط حوله، ما يحيل إلى السؤال المتجدد: من يصنع التاريخ؟ الفرد أم الجماعة؟

وربما جاءت الفردانية كتجلي لاستخدام السرد الذاتي، كما أشرنا إليه سابقًا -فالسرد الموضوعي، وإن كان لا يخلو من هيمنة للراوي أحيانًا، بحيث يتعمد الكاتب، تسريب أفكاره الخاصة ولغته، إلا أنه يترك مساحة لشخصياته للتحرك بحرية، لتعبر عن أفكارها هي، بلغتها ووعيها هي، الذي تحدده خبراتها في الحياة وتعليمها، إلخ..

إذ إن هناك حالتان أما أن يكون الراوي خارجا عن نطاق الحكي. أو أن يكون شخصية حكائية موجودة داخل الحكي، فهو راوٍ ممثل داخل الحكي.

وهذا التمثيل له مستويات "فإما أن يكون الراوِي مجرد شاهد، متتبع لمسار الحكي، ينتقل عبر الأمكنة، ولكنه مع ذلك لا يشارك في الأحداث".

وإما أن يكون شخصية رئيسية في القصة، وقطعًا هذه النظرية نسبية تمامًا، ففي نص "عندما يأتي المساء/فاطمة المزروعي" غادرت الشخصية الرئيسية موقعها، ووظفت الاستشراف لتوريط القارئ بالحلول محلها، فأصبح القارئ في نهاية المطاف هو الشخصية الرئيسية ذات نفسها!

أخيرًا في عتبة المغادرة، يجدر أن أشير أن هذا الكتاب "ثمرة محبة" لهذا السرد المستفز الجميل، الذي لا شك سنخصص جزءه الثاني في تناول الرواية الجديدة في شبه الجزيرة والخليج العربي بأقلام نسائية. خلال تناول نماذج متنوعة في تيماتها، لأقطار هذه المنطقة المهمة. التي تربطنا بها في السودان الكثير من الأواصر.

أحمد ضحية

لانسينغ، ميتشيغان

صيف وخريف 2020

❋ ❋ ❋

هوامش ومراجع

[1] نعني بالبلدان العربية هنا، البلدان العربية التي اعتمدنا على نماذج من مشهدها السردي في تصور مشروعنا: شبه الجزيرة والخليج، شمال أفريقيا وتشمل موريتانيا والسودان، العراق والشام، أرض الضاد: وتشمل أريتريا، جيبوتي، الصومال، لم نعثر على أي نشاط بالخصوص لجزر القمر.

[2] أحمد ضحية، السرد والرؤى (1) تخوم السرد أرخبيل الحكايا "مقدمة وقراءات في القصة القصيرة السودانية"، رفيقي، جوبا 2020.

- السرد والرؤى (2) من الغابة والصحراء الى غابة الهبباي "مقدمة وقراءات في الرواية السودانية"، رفيقي، جوبا، 2021

- السرد والرؤى (3) صحارى غابة الأبنوس"مقدمة وقراءات في السرد الجنوبسوداني" مسودات على وشك الاكتمال..

- السرد والرؤى (4) ضد الشتات "مقدمة وقراءات في القصة والرواية العربية" مخطوطة.

- السرد والرؤى (5) الذات والآخر "قراءات في نصوص العالم"، مسودات لم تكتمل.

- السرد والرؤى (6) آفاق ودروب جديدة "قراءات في آليات السرد والنقد"، تحت الاعداد..

[3] نُشرت غالبية هذه الدراسات في الكتب غير الدورية لمركز الدراسات السودانية، مجلة الكلمة اللندنية، مجلة الجديد اللندنية، الرافد الأماراتية، الثقافة الجديدة العراقية، والملفات الثقافية للصحافة السودانية الورقية، والصحف الاليكترونية السودانية والعربية.

[4] محمد السيد محمد إبراهيم، بنية القصة القصيرة عند نجيب محفوظ "دراسة في الزمان والمكان"، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2004 ص: 346

[5] حسين عيد، جارسيا ماركيز وأفول الديكتاتورية، "دراسة في رواية خريف البطريرك"، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1988، ص: 23/ 24

[6] السابق، ص: 347.

[7] كلود ليفي شيتراوس، الأسطورة والمعنى، ترجمة صبحي حديدي، دار الحوار للنشر، اللاذقية. الطبعة الأولى 1985، ص: 19.

[8] السابق: ص: 30.

[9] د. عبد الرازق عيد، محمد جمال باروت، الرواية والتاريخ "دراسة في مدارات الشرق"، دار الحوار للنشر، اللاذقية، الطبعة الأولى 1991، ص: 14.

[10] السابق، ص: 347.

الفصل الأول:

القصة القصيرة بأقلام نسائية

في الخليج وشبه الجزيرة العربية:

النشأة، التحولات والآفاق.

- 1 -

صحيح أن قراءاتنا ستهتم في هذا الجزء بجنس "القصة القصيرة بأقلام نسائية"، إلا أنها في جزءها الثاني، ستتناول التجربة الروائية بأقلام نسائية. على أن نعالج القصة القصيرة جدًا في الجزء الثالث من هذه الثلاثية النقدية، التي وسمناها بـ "ثلاثية عتبات نصوص النقدية: نون السرد، وتاء الحكايات قراءات في سرد في الخليج وشبه الجزيرة العربية". والتي اتخذت في القصة القصيرة نماذج متفاوتة العدد لكل قطر، حاولنا جاهدين وضع "القيمة الفنية والجمالية" نصب أعيننا كمعيار في اختياراتنا للنصوص، وفي الوقت ذاته، أن يمثل كل نموذج مرحلة مختلفة في تطورات وتحولات السرد، في القطر موضوع الدراسة، ولكن السرد بطبيعته يهرب عن التحقيب المحقق، إذ تتداخل في الجديد عناصر القديم، فيما كان القديم قد استشرف قبل عقود خلت أفق الجديد، ولذلك ظننا في القارئ استكمال أجزاء الصورة.

❋ ❋ ❋

- 2 -

رغم أنني أنجزت قراءات متعددة في القصة القصيرة بأقلام نسائية، شملت بلدان الخليج العربي، وشبه الجزيرة العربية. كل بلد على حدة، دون أدنى تهيب، إلا أنني ترددت كثيرًا في كتابة هذه المقدمة والقراءات التي تلتها، عندما تعين على إكمال ما بدأت بتناول القصة القصيرة السعودية.

وذلك لأن المملكة العربية السعودية، ليست كأي بلد خليجي أو عربي في المشرق أو المغرب، ومرد ذلك إلى أنها منبع ومصدر تصورات الوجدان الثقافي العربي والإسلامي، الذي احتقنت به كمصدر إلهام روحي، الأبنية الاجتماعية العربية والإسلامية.

بالتالي تعني الكتابة عن تجربة السرد في المملكة العربية السعودية، أن تكتب عن السرد في خط مواجهاته ودفاعه وهجومه الأول.

ما يعني أن السرد عمومًا والسرد بأقلام نسائية خصوصًا هو طليعة السرد العربي، في مواجهة كل ما اعتمل به الوجدان الثقافي التاريخي، من قوانين ورؤى وتصورات وأفكار مركزية، شكلت وصاغت الوجود المعاش، للعادات والتقاليد والأعراف، التي يقف السرد غالبًا، على موقع نقدي منها.

ولذلك عندما نتناول تجربة القاصة القصيرة السعودية، ندرك تمامًا فداحة العبء، وثقل التّركة، وتمزقات الإنسان، وأوجاع هذا الانسان ككيان في جزيرة حولها جزر، يتخللها أرخبيل عريض من ميراث الحكايا، التي احتقنت بالدم والدموع!

كانت التغيرات والتحولات التي طرأت على المجتمع السعودي ذات أثرٍ كبير، فقد عم التطوُّر الحديث، كل بلاد المملكة ريفًا ومدنًا، وازداد الوعي عن ذي قبل وارتفعت مستويات المعيشة عند كل الأفراد، كل هذا وغيره قد زاد من الصراع بين القديم والجديد، صراعًا مسّ العادات والتقاليد الاجتماعية، كما مسّ المبادئ والأفكار والقيم[1] إن الاهتمام بالإبداع القصصي السعودي ورصد مراحل تطورّه، يكشف عن تنامي الوعي الثقافي ومعالجة المستجدات الاجتماعية، المرتبطة بالنقلات النوعية المُتسارعة، في المجتمع السعودي[2].

- 3 -

تعود مكانة القصة القصيرة لدى القراء إلى قِصرها، وما تنضوي عليه من أبعاد جمالية وإيقاع درامي سريع، وتكثيف للحدث، وقدرة فائقة على التعبير، عما يصطرع في المجتمع من هموم وأفكار ورؤى، وترك انطباع قوي ومؤثر لدى القارئ.

ولما كان ظهور القصة القصيرة استجابة للظروف الاجتماعية، والثقافية، والسياسية، والحياتية ذات النمط السريع، أقبل عليها الجمهور لأنها تلامس وتعالج واقعه.

فهي تهدف إلى إيصال رسائل مشفرة بالانتقادات الكاريكاتورية الساخرّة، الطافحة بالواقعية والدرّامية المتأزمة للإنسان العربي، الذي يعيش في مجتمع، يعج بالتناقضات والتفاوت الاجتماعي[3]

ولذلك نالت من الكتاب اهتمامًا فائقًا، كتابةً ونقدًا، واهتم بها القراء لما تمنحه من متعة مكثفة، تتلائم مع الإيقاع السريع للعصر، الذي ربما لا يجد فيه كثير من القراء الوقت الكافي لقراءة سرديات طويلة، فتلعب القصة القصيرة هنا دور المعادل البديل للسرديات المطولة.

وبالطبع ليس هذا هو التفسير الوحيد لمكانة القصة، إذ تعددت التفسيرات وفقا لمرجعيات وخلفيات المفسر، الذي بالضرورة يلعب وضعه الاجتماعي دورًا مهمًا في التفسير.

ولهذه الأهمية للقصة القصيرة نشعر من موقع الكتابة بشيء من الحزن، على ما تتعرض له من هجران، في العقود القليلة الماضية، فيما يشبه مواسم هجرة مستمرة، من براح القصة القصيرة، إلى فضاءات الرواية الواسعة.

رغم أن كل الكتاب المهاجرين إلى عالم الرواية، مروا بعوالم القصة القصيرة الغنية، وصقلوا أدوات الحكي بين عرصاتها، فهاجروا وهم مسلحين بالمعارف الثرية، في تقنيات السرد، التي اكتسبوها من القصة القصيرة، كجنس ماكر ومراوغ، مشحون بروح المغامرة، التي تقتضي مهارة الانضباط، والقدرة على التحكم، في فائض اللفظ والدلالة، وإحداث الانسجام النصي، فضلًا عن الاشتغال المحنك، في أفق الدلالة والرمز والقناع، وغيرها من أدوات لازمة، حسب مقتضى النص المعني.

ولذلك جاء اهتمامنا بدراسة النص القصصي عامة، والنص السعودي خاصة اهتماما مزدوجًا، إذ خصصناه لـــ"القصة القصيرة بأقلام نسائية"، إسهامًا في القول بأن الرواية لا تستطيع أن تكون بديلًا لجنس القصة القصيرة فكليهما له أهميته ومكانته، وإن الاهتمام الملحوظ بالرواية والقصة القصيرة جدًا، والرواية التفاعلية، ينبغي أن يماثله اهتمام، بالقصة القصيرة والأقصوصة.

وربما ثمة اعتقاد واهم، غير مصرح به، بأن كتابة الرواية تعبر عن إمكانيات أعلى للأديب، ويقيني كقاصٍ وروائي، أن ذلك غير صحيح. فلكل من الجنسين شروطه.

ومثلما لاحظنا على المشهد الثقافي في كل بلد من بلدان الخليج، التي درسنا نماذجًا منها، أن كتابة القصة القصيرة تتراجع، فيما تتقدم الرواية بخطى واسعة، وأن بعض البلدان فيما عدد القاصات فيها يتجاوز عدد القصاصين في بعضها الآخر العكس تمامًا، بل بعض البلدان كعمان والبحرين عدد القاصات قليل جدًا مقارنة بعدد القصاصين.

وفي الحقيقة أن الكم ليس معيارًا، فالإبداع عمومًا هو منتح كيفي، ولكن رأينا أن نشارك القارئ هذه الملاحظة العابرة، فالأمر نفسه نكاد نزعمه فيما يخص مشهد القصة القصيرة في السعودية إذ اتضح وفقًا للدراسة الببلومترية[4] أن عدد القاصات أكبر، وبالتأكيد أن العدد يؤشر على شيء ما جدير بالدراسة، وهو ليس بموضوعنا في هذه القراءات، المتعلقة بالقصة القصيرة باقلام نسائية في الخليج وشبه الجزيرة العربية.

❋ ❋ ❋

- 4 -

أن بدايات القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية، مثل سائر مثيلاتها في الخليج وشبه الجزيرة، خاصة في فترة الثلاثينيات من القرن الماضي، فهي المرحلة الأولى التي بدأ فيها، نشر ما يسمى بالقصة القصيرة.

تميزت البدايات بوجود يقظة أدبية كبرى، كانت مرافقة للنهضة التي عمت أرجاء البلاد، أو كانت نتيجة لليقظة التي أوجدتها النهضة، في نفوس الناس ومفاهيمهم، وقد انعكس أثر هذه النهضة المباشر على قصص الكتّاب، الذين عاصروها من مبتدئها، مثل محمد سعيد العامودي، حامد دمنهوري، عبد القدوس الأنصاري، أحمد قنديل، وأحمد السباعي، ممن كانت الصحف والمجلات مصدرًا لقصصهم في الفترة الأولى[5]

وكانت الصحافة هي المسرح الأول لعرض هذا النتاج الجديد على الساحة الأدبية[6] إلى أن صدرت أول مجموعة قصصية لأحمد عبد الغفور عطار بعنوان: أريد أن أرى الله[7] في عام 1946.

ثم توالى صدور المجموعات القصصية ليصل عددها حتى عام 1964 إلى خمس عشرة مجموعة قصصية[8] ومن ثم دخلت المرأة إلى الساحة القصصية، وبدأت تنافس الرجل في الكتابة

القصصية[9] وهكذا منذ منتصف سبعينيات القرن الماضي، بدا واضحًا أن ثمة تطوّر فني للقصة القصيرة السعودية، جاءت بعد ذلك نتائج التغيرات والتطورات الكتابية واضحة، في عقد الثمانينيات 1980 - 1990 وهو عقد أيضًا، اتسم بكثافة الإنتاج القصصي، والتجديد والتغيير والتجريب في تقنية الكتابة، مما انعكس على مفهوم الكتابة القصصية.

وأصبح جليًا أن القصة السعودية، توازي تمامًا مثيلاتها في الوطن العربي، إن لم تكن قد تجاوزت المنجز.

ومما لا شك فيه أن حرب الخليج الثانية، مثلت للعالم العربي عامةً، والخليج وشبه الجزيرة العربية على وجه الخصوص، منعطف فارق بين زمنين مختلفين، بما ترتب على هذا المنعطف من أحداث، وتحولات وتغيرات في مسيرة الحياة، أثرت عميقًا في كل شيء، وبالضرورة طال هذا التأثير العميق كتّاب القصة القصيرة.

في كتابة "معادلات القصة النسائية السعودية" يشير الأستاذ راشد عيسى، إلا إنه من بين خمس وأربعين كاتبة قصصية سعودية، لم تواصل الكتابة إلى يومنا الحاضر، إلا اثنتا عشرة كاتبة للقصة القصيرة[10].. في الحقيقة لم تلبث مناخات الاكتئاب، التي خلفتها الحرب تأخذ في التبدد، لتخرج القصة القصيرة من مكمنها، في هذه المرحلة الجديدة، أكثر تميزًا ونضجًا.

فمثلما بدأت في الثلاثينيات مع بدايات القصة القصيرة العربية، ها هي تتجاوز الآن، بما أتيح لها من إمكانات متنوعة مثيلاتها العربية. وتقف في مقدمة الكتابة والإنتاج والانتشار.

ولعل الدليل القوي على ذلك هو "التراكم الكمي والكيفي" لأكثر من ثمانية عقود مضت؛ إذ وصلت إلى هذا اليوم ما يفوق ألفي مجموعة قصصية[11] كان للمرأة فيها نصيب مقدر لا تخطئه العين. فالأدب بأقلام نسائية، ساهم بفعالية فهو الآخر المرآة التي يرى فيها المجتمع نفسه، فالمرأة في الحقيقة، هي دينمو الحراك الاجتماعي.

تأثرت القصة القصيرة السعودية في بداياتها بالكلاسيكية، باعتبارها مذهبًا محافظًا، ثم بالرومانسية، فالتاريخية الرومانتيكية، في نزعتها العاطفية والقومية. ومن ثم بدأت القصة السعودية، تتأثر بالاتجاهات الفلسفية والواقعية، في معالجة الحقائق الكبرى، أو المشكلات الاجتماعية المهمة[12]

ولذلك يمكننا بصورة عامة، أن نعتبر قصة المرأة في الخليج وشبه الجزيرة، انعكاس لأحوال مجتمعها، وقصة المرأة السعودية على وجه الخصوص رغم بدايتها المتأخرة، نتيجة الرقابة الاجتماعية الصارمة، والمعتقدات الدينيّة المتزمتة، تحمل ما تحمل من حياة المجتمعات السعودية.

القاصة السعودية في بداياتها تأثرت بالأدب القصصي والروائي العالمي، الذي نهض على أفكار وتصورات، تشيكوف وارنست همنغواي وفرجينيا وولف وغيرهم.

ثم في مرحلة لاحقة تأثرت بيوسف إدريس، ونجيب محفوظ ويحي حقي وفتحي غانم وغيرهم، من الذين أثروا المكتبة العربية بإبداعاتهم، التي مثلت مشاعلًا للسُّراد وهم يتلمسون طريقهم في عوالم هذا الجنس الفني الجديد.

ومنذ انطلق السرد (الروائي) بقلم الرائدة "سميرة خاشقجي" بروايتها (ودّعتُ آمالي) التي صدرت عام 1958. أشر ذلك على خصوبة القلم النسوي في الكتابة السردية السعودية. وما يقدمه من وعود حبلى بمستقبل هذا الجنس الأدبي في المملكة.

كانت الرائدة سميرة خاشقجي، تكتب رواياتها تحت لقب (سميرة بنت الجزيرة العربية)، وأدرك الكثيرون بأنه اسم مستعار تخفي من ورائه هويتها، والصحيح أنه لقب، حرصت سميرة من ورائه الكشف عن الجانب الأكثر أهمية في ذاتها، وهو انتماؤها إلى الجزيرة العربية، حيث لم يكن أحد يستوعب آنذاك، أنْ "ترتكب" فتاة من هذه البقعة "فعل الكتابة" المتأسسة على التخيّل تحديدًا.

وتكمن أهمية الإشارة إلى رائد الرواية "سميرة خاشقجي" هنا، في أنها مثلت خط الشروع التأسيسي للساردة السعودية. فبروايتها

(بريق عينيك، 1963) أشرعت الباب أمام الأديبات السعوديات الأوائل، للتمرد على التقاليد والعادات المتزمتة، التي تُقصي المرأة ولا تقرُّ بموهبتها الأدبية. إذ مهد ذلك لظهور الروائية "هدى الرشيد" لتطل على المشهد بروايتها (غدًا سيكون الخميس).

وهكذا شكلت هذه الأعمال، الرحم الذي نمت وولدت من بين طياته، القصة القصيرة السعودية بأقلام نسائية، مع "الرائدة نجاة خيّاط" بمجموعتها القصصية القصيرة (مخاض الصمت، 1966).

لتمثّل القاصة نجاة خياط، الريادة في هذا الجنس الأدبي.

ومن ثم تتابعت الأقلام النسائية في القصة القصيرة، فبرزت "هند باغفّار" بمجموعتها القصصية (البراءة المفقودة، 1977) و"مريم الغامدي" في (أحبك.. ولكن)، و"لطيفة السالم" بمجموعتها القصصية (الزحف الأبيض، 1981).

واستمر عطاء القاصة السعودية ينمو ويتنامى، بأقلام: خيرية السّقاف ورقية الشبيب وشريفة الشملان وبدرية البشر وأميمة الخميس وأمل شطا وسلوى دمنهوري وغيرهن.

ثم انفرطت السبحة، وتكررت المحاولات التي تصبُّ جميعها في الاحتفاء بالجسد، وفي إطار علاقة المرأة بالرجل، وفي الدعوة إلى التمرّد على السلطة الأبوّيّة، وهو ما يعني بأن الأديبة السعودية ظلّت قضاياها وهمومها الشخصية، المحور الأساسي في أدبها. وفي الحقيقة

أن قضايا المرأة وهمومها، ما هي إلا قضايا وهموم المجتمع بالدرجة الأولى.

كل هؤلاء وأولئك القاصات من أشرنا إليهن، أو اللاتي فاتنا الوقوف على تجربتهن، مهدن الطريق لجيل القاصات، ليحطّمن كل ما يعترض طريقهن، بجسارَة وجرأة أكبر، غير آبهات بالخطوط الحمراء، مما يؤكد بأن الأثمان التي دفعنها، كرائدات منذ سميرة خاشقجي ونجاة خياط، قد أينعت.

إذ عبرت قصصهن عن هموم المجتمع، في عالم وتائر تغيره متسارعة، لا تلبث على حال تحت وطء الإنترنت، وهذا العالم الجديد المختلف والمفارق، الذي تعدنا به مرحلة ما بعد جائحة كورونا (**Covid-19**)، فهو عالم لم يتكشف بعد عن آثار زلازله المتلاحقة!

تجدر الاشارة، أن كثيرة هي "الأقلام النسائية" التي هاجرت خارج وطنها، نتيجة الحصار الفكري المتشدد، المفروض على صوت المرأة بالداخل، وهو ما زادها إصرارًا على كسر القيود، والتحدّث بشفافية عن واقعها، والاستمرار في المطالبة بإلغاء سلطة ولي الأمر عليها.

لكن هذا لا ينفي بأن هناك إلى اليوم داخل المملكة العربية السعودية، قاصات وشاعرات وروائيات يكتبن بأسماء مستعارة،

إمّا توجسًا من ردود أفعال مجتمعهن، أو خوفًا من مواقف أسرهن المحافظة.

أول مرّة تُشارك فيها الأديبة السعودية في الأمسيات الثقافيّة السعودية، كان في عام 1981، عندما أقامت وقتذاك، جمعية الثقافة والفنون بقاعة الملك فيصل بالدمام، فعالية شاركت فيها القاصة شريفة الشملان، عبر دائرة مُغلقة، فكانت المرة الأولى التي يُسمع فيها صوت المرأة السعودية في محفلٍ عام.

جاءت المشاركة الثانية بعدها بسبع سنوات عام 1988 تحت إشراف النادي الأدبي بالرياض، حيث شاركت أميمة الخميس وبدرية البشر[13] وعدد آخر من القاصات، في فعالية مشابهة.

لا شك أن القاصة السعودية أسوةً بنظيراتها في الأجناس السردية الأخرى، قد وظفت أدوات القص، في الحفر ليس في "أبنية النص" فحسب وإنما في الأبنية الاجتماعية ذات نفسها، سعيًا للتحرر من "حكم الوصاية" الذي يُعيق حركة النساء ويُخضعهن، طوال الوقت للإقامة الجبرية الأسرية!

- 5 -

لا شك أن القصة القصيرة السعودية بأقلام نسائية، في رحلتها الشاقة منذ ستينيات القرن الماضي، قد قطعت أشواطًا مهمة من جهة الإنتاج، وتطور عمليات البناء الفني، وتنوع الاتجاهات والموضوعات، في معالجة القضايا الاجتماعية، على نطاق واسع، بصدق التعبير والواقعية الفنية. كما تصدر الاتجاه الواقعي منذ البدايات حتى ثمانينيات القرن الماضي، وسيطرت النزعة الاجتماعية على معظمها.

وقد حملت القصة النسائية القصيرة في أجزاء كبيرة منها رؤية وروحًا مغايرتين للسائد في القصة السعودية القصيرة، فيما يمثل بروز روح نسائية مغايرة، كما تنوعت التقنيات الفنية الواردة فيها، وبرز الميل إلى الإفادة مما يخدم مضامين القص.

اختلفت القصة القصيرة عند الأدباء الجدد، عما كانت عليه عند أسلافهم، وتبدل التصور العام للقصة القصيرة، "فأصبحت تقوم على منطق الثورة والتمرد، والكشف والخلق والمغامرة، ولم تعد تُعنى بالبيئة المادية، أو الواقع الحسي، بل ركزت على كشف اللحظات الشعورية، والمواقف النفسية المتوترة، ولم تعد تهتم بالمشاكل الاجتماعية اهتمامًا مباشرًا، بل بما قد تعكسه هذه

المشاكل من أحاسيس ذاتية غامضة، لا تبحث عن حل معين، وإن كانت تومئ إليه أحيانًا[14]".

وفيما يخص الموضوعات التي تناولتها القصة النسائية القصيرة في ثمانينيات القرن الماضي، فقد انتقلت القاصة السعودية من تصوير همومها الذاتية، ومشكلاتها الاجتماعية، إلى التعبير عن القضايا الإنسانية، فصورت مشكلة الفقر والبؤس والخرافة والجهل والحروب.

والعمود الفقري الذي تقوم عليه أبنية معظم النصوص، هو إدانة حالة القمع، التي تتعرض لها المرأة وبصورة دائمة، يبدو أن القامع هو المجتمع متمثلًا في الرجل[15].

لقد أبدعت المرأة السعودية في جنس القصة القصيرة سردًا جميلًا اعتنى بالفني عناية كبيرة، عبر أنساق التعبير والتجانس والشفافية.

يتجلى جمال هذا السرد فيما قدمته القاصة أميمة الخميس ورفيقاتها القاصات كأمل زاهد، أمل الفاران، تركية العمري، شريفة الشملان، شمس علي، فاطمة العتيبي، فوزية الحربي، ليلى الأحيدب، هناء حجازي، هيام المفلح، هيفاء الفريح، وكثيرات غيرهن ممن تناولتهن قراءاتنا في القصة القصيرة والقصيرة جدًا والرواية، أكدت نصوصهن ومجموعاتهن الناضجة، حجم المشاركة

القوية للمرأة السعودية؛ وهي تفرض نفسها عبر منجزها وبقوة في ميدان السرد، خلال سائر أجناسه.

فالقصة القصيرة السعودية بأقلام نسائية، مهمومة بإبراز دور المرأة الحقيقي، معرية الصورة الحسية الخادعة، التي علقت بها تاريخيًا، فهي ليست مسؤولة عن الخطيئة، وليست لذة أو سلعة بل إنها واهبة الحياة والفن والأدب.

بدأت القاصة السعودية، بالنهج التاريخي المعروف: البداية، الذروة أو التأزم، ثم النهاية أو الانفراج، إلى أن تطورت في التجديد فوظفت "شعرية اللُغة، وأسطرة الواقع، والسخرية السوداء، واللغة المحايدة، واستغلال الحكاية الشعبية، وتعدد الأصوات، وانقسام الذات، وتراجع العناصر الإنسانية وضبابية ملامحها، وتوظيف المكان كبطل من أبطال القصة، واستخدام الأحلام والكوابيس، وتنمية أكثر من حدث في لحظة واحدة، وتهشم الجمل وتقطعها[16]

ما يفتح النص السردي السعودي بقلم نسائي، على تاريخ جديد للقصة السعودية[17] بأقلام نسائية، فقد اختزلت المرأة الساردة، في نصوصها عناصر الفكرة الأدبية، والإيجاز اللغوي والإثارة، واستطاعت في قصتها، أن تسرد مشاعر المرأة تجاه كل شيء حولها، وما هو أبعد متجذرًا في الأبنية الاجتماعية.

- 6 -

ونحن لا نزال نتجول في سراديب السرد في شبه الجزيرة العربية، نلاحظ أن السرد في الجمهورية العربية اليمنية، ارتبط أيضًا بنشأة وتطور الصحافة، فظهرت الكتابة السردية لأول مرة في اليمن في 1939 حيث نشرت صحيفة "فتاة الجزيرة- عدن" على حلقات "سعيد، رواية" لأحمد علي لقمان [18].

بعدها باشهر قليلة، نشرت "مجلة الحكمة" في عددها الثاني عشر "أنا سعيد، قصة" لأحمد البراق، لتعلن بذلك ميلاد أول قصة قصيرة يمنية [19].

وكان من الطبيعي أن تشهد الأربعينيات، نشاطًا أكبر لهذا الفن الوليد، فأخذت صحيفة "فتاة الجزيرة" تفرد صفحات لنشر قصص لعدد من القاصين، الذين عرفوا لاحقًا بالرعيل الأول للقصة القصيرة في اليمن 1939-1948

وازدهرت القصة القصيرة في الخمسينيات من القرن الماضي، على صفحات صحف ومجلات تلك الفترة، في عدن كصحف: فتاة الجزيرة، القلم العدني، الرقيب، الجنوب العربي، البعث، الفكر، اليقظة، الكفاح، الطريق، النور، الزمان والفجر، وغير ذلك من صحف قد توقفت أو تغيرت أسماؤها[20]

ومن ثم شهدت هذه الفترة في الشمال اليمني، ولادة القصة النسائية على يد رمزية الأرياني وسلوى الصرحي، التي كانت تكتب باسم مستعار هو (بنت اليمن) ومحاسن الحواتي وآمنة النصيري.

ومثل عقد تسعينيات القرن الماضي عصرًا ذهبيا للقصة القصيرة في اليمن، حيث شكل حدّث "الوحدة اليمنية" في 22 مايو 1990 مركز استقطاب للإبداع الأدبي، فتنوعت الأقلام وطفت إلى السطح، عشرات الأقلام النسائية الواعدة في السرد القصصي كـ (أروى عبده عثمان، ريا أحمد، أفراح الصديق، نورة زيلع، عفاف البشيري، حنان الوادعي، مها ناجي صلاح، هدى العطاس، نادية الكوكباني، إيمان حميد، بشرى المقطري، نبيلة الزبير، نبيلة الكبسي، منى باشراحبيل، هند هيثم ونادية الريمي) وآخريات كثيرات غيرهن.

وقد بدا واضحًا أن القصة القصيرة اليمنية بأقلام نسائية في الجنوب قد سبقت نظيرتها في الشمال، بأكثر من عقدين من الزمان نظرًا لـ "التباين الحضاري" الملحوظ بين شطري اليمن.

جاءت نشأة القصة القصيرة في الجنوب، مترافقة مع تصاعد الحركة الوطنية ضد الاستعمار، بينما في الشمال نما هذا الفن بعد انتصار ثورة سبتمبر وهزيمة الحصار، وإن كان قد ارتبط أكثر بما

يسمى بـ "مرحلة المصالحة الوطنية" بعد 5 نوفمبر 1967. ومع ذلك تركت روح الثورة، أثرها العميق في الأبنية الاجتماعية.

في اليمن الجنوبي نشرت "ف. أحمد" قصتها (ظالم يا مجتمع) في صحيفة (صوت الجنوب) في 3 سبتمبر 1962 لتكون بذلك أول قاصة يمنية[21].

تلاحقت بعد ذلك القصص بأقلام نسائية في الجنوب، حيث نشرت كل من فوزية عبد الرزاق، وهو اسم مستعار للكاتبة "نبيهة عبد الحميد" قصتها الأولى(أمي) في صحيفة الرأي العام في 1963.

بينما نشرت "سامية محمود علي" قصتها (غدًا سيعرف كل شيء) في صحيفة الأيام عام 1967، وكذلك شفيقة زوقري، التي أذيعت قصصها في إذاعة عدن في الستينيات، بل كانت أول قاصة تصدر مجموعة قصصية، وكان ذلك عام 1970 تحت عنوان (نبضات قلب). وأخيرًا وفي الستينيات أيضًا، نشرت اعتدال ديرية خيري، تحت اسم مستعار هو (أمينة).

وكالبدايات في الخليج وشبه الجزيرة كانت قصص المرأة في تلك الفترة ذات منحى واقعي يضحي باشتراطات الفن وقواعد السرد.

وسيتكرر هذا الاتجاه الواقعي بتنويعات مضمونية أخرى، مع المحافظة على الأسلوب المباشر والوعظي، في نماذج أخرى من

قصص الستينيات، لفوزية عبد الرزاق وسامية محمود علي وشفيقة زوقري.

لكن في السبعينيات ظهرت أقلام جديدة، مثل زهرة رحمة الله، التي انتظرت حتى عام 1994 لتصدر أول مجموعة قصصية لها، وكانت بعنوان "بداية أخرى" كما ظهرت هدى عبد الله أحمد.

ومن ثم كان يتعين الانتظار حتى الثمانينيات، لتظهر قاصات جديدات، كشفاء منصر وأمل عبد الله ونجيبة حداد وافتكار محمد إسماعيل وهدى علوي.

وهذه الفترة أيضا شهدت نشأة القصة بأقلام نسائية في اليمن الشمالي، على يد رمزية الأرياني وسلوى الصرحي (بنت اليمن) وفوزية عبد السلام. كما شهدت هذه الفترة صدور أول مجموعة قصصية (عله يعود) لقاصة من الشمال، هي رمزية الأرياني، دون تحديد لعام النشر.

كانت التسعينيات من القرن الماضي، فترة التنوع والانتشار، للقلم النسائي، إذ مثلت للمرأة بوابة الخروج التام من عزلتها، فحمل خطاب المرأة القصصي رؤيته الجديدة، ووضع الثقة في الساحة القصصية، وأفصح عن نبوغ وتدفق وقدرة فائقة على الخلق والتغيير، والإفصاح عن الذات بحرية وإدراك ووعي لحقيقة الواقع

والتعامل معه، فاستطاعت المرأة اليمنية في فترة وجيزة، أن تحقق حضورًا بارزًا ومميزًا، في الساحة الإبداعية والقصصية (خاصة)، وامتد حضورها إلى خارج الحدود.

يقول الدكتور عبد العزيز المقالح في مقدمة كتابه (يوم كان السرد أنثى)، الذي يؤرخ فيه للكتابة النسوية في اليمن "إن النصوص تفصح عن تنوع في الأساليب وثراء في الرؤى، وكل نص يفصح عن مستوى التكوين الفني لساردته، ومدى استيعابها لمقومات هذا الفن، والاستعداد لاختراق قاعدته التقليدية، التي أعاقت تطور القصة، ووقفت بها عند حدود (الحدوثة) أو (الحزوية) وفقًا للتوصيف المحلي الدارج، والمنحدر من العالم الحكائي الفطري، للأمهات والجدات في المدن والقرى" [22]

في بلد مثل اليمن تُشكل القبيلة فيه أهم مكون اجتماعي، من النادر أن تنشر النساء أعمالًا أدبية، خاصة المنتميات إلى مناطق ريفية.

ومع هذا الجمود، مثلت الأعوام العشرة الأولى من القرن الحالي، بروز عناصر لأدب أنثوي يمني مكتمل الملامح، وساعد ذلك في تواجد شخصيات أدبية نسائية في الحياة الثقافية، من اكتشاف جيل من الأديبات الشابات.

فحتى عام 2000 كان من النادر أن تعتلي أديبة، منصة تلقي شيئا من انتاجها على مسامع الحاضرين، أما الآن يذخر المشهد الثقافي اليمني بكاتبات وشاعرات، ينظر إليهن على أنهن يرسمن خطوط المشهد الأدبي اليمني بأقلام نسائية عن جدارة، أمثال الكاتبة نبيلة الزبير، نادية الكوكباني، هدى أبلان، نجلاء العمري، ابتسام المتوكل، سوسن العريقي، هدى العطاس، وكثيرات غيرهن.

يلاحظ أن كتابات المرأة من جيل التسعينات، اهتمت بظهور كتابة جديدة اتسمت بالبعد الداخلي "ظاهرة الاستبطان" الإيجاز والتكثيف وبساطة اللغة، التلميح والإيحائية، ملامح الشعرية. ويمكننا تصنيف القصة اليمنية الجديدة، حسب أشكالها المختلفة إلى ثلاثة اتجاهات عامة أساسية هي: قصة تيار الوعي، قصة اللوحة، القصة القصيرة جدًا [23]

ومن اللافت أن الكتابة الجديدة في القصة اليمنية، كما في الكثير من القصص الحديثة، تعتمد على التداخل بين الأنواع الأدبية والفنية (الجنوّسة)[24] من خلال التلاقح بين تقنيات الرسم والسينما والموسيقى و الشعر، مما قاد بعض النقاد إلى التقليل من قيمة القصة الجديدة، إزاء القصة القصيرة، باعتبار الأخيرة نوعًا أدبيًا، ومن ثم تسميتها "القصة المضادة".

فإذا كان صحيحًا أن القصة الجديدة قد طرأ عليها الكثير من التحولات الشكلية، وأنها ابتعدت شيئًا ما عن حدود القصة القصيرة، في معناها التقليدي والمتداول، فإنها تبدو مع ذلك قد احتفظت بجوهرها، بل أنها بالغت في تطوير خصوصياتها التقليدية الجوهرية، من خلال عملية الإيجاز والتكثيف والتجريد.

- 7 -

في عبورنا لسهول السرد وسباسبه ووهاده، من شبه جزيرة العرب، إلى أرخبيل الخليج، نلاحظ أن دولة الكويت شهدت في العام 1928 نشر أول قصة قصيرة بقلم الشاعر الكويتي "خالد الفرج"، باسم "منيرة" نُشرت في العدد السادس من مجلة "الكويت"[25]

السماتِ الأساسيةَ التي برزت في مرحلة الريادة للقصة القصيرة في الكويت، كما في كل دول الخليج العربي، كانت من حيث الشكل قد اتجهت إلى السرد المُفْتَقِر لمَعرفةِ فَنيّةِ بكتابة القصة. ومالت إلى الأسلوب الخطابي الوعظي، كما اهتمت بالخطاب الديني والإصلاحي الاجتماعي والارشاد والتعليم.

ومن حيث اللغة اتسمت بالركاكة وضعف التركيبات اللغوية. كما أنها انصرفت عن التجارب الذاتية، إلى الكتابة عن الناس ومن حولهم.

بعد ذلك لم تظهر أي محاولة لتجريب هذا الفن حتى الأربعينيات، التي شهدت محاولات تجريبية جريئة على يد جيل جديد، كان همه أن يبعث خير ما في الثقافة الكويتية[26]

وبطبيعة الحال لم تتخلف المرأة طويلًا، في هذا المجال فظهرت قصص "هيفاء هاشم" كأول فتاة كويتية تكتب القصة، ونشرت لها "البعثة" و"الرائد"، كما كتبت "ضياء هاشم البدر"، بعض القصص في "البعثة"، من هذا يتضح أن فجر القصة القصيرة في الكويت، جاء مزامنًا لفجر الصحافة[27]

وتعتبر "هيفاء هاشم" و"ضياء هاشم البدر" رائدتين في كتابة القصة.

وتَزايدَ العددُ وأصبح للمرأة حضورُها وتميزُها في كتابة القصة، منذ الستينات من القرن العشرين.

والمطالع لباكورة الفن القصصي في الأربعينيات، يجد أن أول قصة تتحقق فيها شروط القص، نشرتها الصحافة الكويتية، وهي أول قصة كويتية بهذا المعنى أيضًا، حملها العدد الرابع من مجلة البعثة في مارس 1947 تحت عنوان بين "الماء والسماء" وهي بقلم: "ولد عريب"، وهو الاسم الفني لـ "خالد خلف" مؤسس صحيفة الشعب فيما بعد، وكان حينها يدرس في القاهرة[28]

وقد ظلت هذه القصة بمثابة محاولة فريدة لمدة شهرين إذ نشرت البعثة في عدد مايو 1947 مشهدًا حواريًا بعنوان "من الجاني" لـ "حمد الرجيب"، وهو وإن كان حوارًا خالصًا فإن القصة القصيرة

أولى به من المسرح -برغم تعلق الرجيب بالمسرح- فليس من الممكن اعتبار عمل مكتوب في صفحة واحدة صالحًا للأداء على المسرح[29]

وفي الشهر التالي مباشرة نشرت قصة ثالثة، وهي الأولى التي توضع تحت عنوان "قصة العدد" ونعني بها قصة "ذئب الصحراء" التي كتبها (ع. ح).. وهذه البداية قد تعثرت بدورها فظلت المجلة تصدر دون قصص، حتى نشرت في ديسمبر 1947 أول قصة مترجمة، وهي قصة "بسرعة البرق" التي ترجمها يعقوب الحمد عن "كولن هورد"[30]

ومع استهلال عام 1948 ظهرت مجلة "كاظمة" وظلت تصدر تسعة أشهر متصلة لتتوقف، ثم لتظهر بعدها مجلة "الكويت" التي أصدرها "يعقوب عبدالعزيز الرشيد" في الفترة نفسها، وكانت تحتفي بالقصة أو بلون معين منها، وهو اللون الفكاهي الساخر في تصويره ونقده، يكتبه "العبد لله" الذي قد يكون الحاتم نفسه أو "فرحان راشد الفرحان" الذي شارك حينًا في تحرير هذه المجلة.

وبعد "الفكاهة" ظهرت مجلة "الرائد" سنة 1952.

وكانت مجلة "البعثة" تقوم بدور النغم المستمر مع هذه المحاولات الموقوتة، وقد أتاحت "كاظمة" و"الكويت" المجددة

و"الرائد" بصفة خاصة، الفرصة لظهور القصاص الكويتي المستمر، الذي لا يكتب المحاولة الوحيدة أو المحاولتين ليختفي، وإنما يظهر في كتاباته معنى الإصرار، كما تكشف محاولاته عن نضج -على مستويات- ومعرفة بأصول الفن القصصي[31].

وفي أوائل الخمسينيات ظهرت أسماء فرحان راشد الفرحان، وعبدالعزيز محمود، وعلي زكريا الأنصاري، وفهد الدويري، وجاسم القطامي، ويعقوب عبدالعزيز الرشيد، وخالد الغربللي.

ومن ثم بدأت تجربة القصة في الكويت تتطور بالتواصل مع القطر المصري، الذي ازدهرت فيه آنذاك مجلات الرسالة والثقافة والهلال، وكان لها الفضل، في تنمية الوعي الثقافي لدى الكويتيين[32]

ومن ثم بدأت المجلات الكويتية في الظهور، آخذة نفس الخط الذي سارت عليه أخواتها المصريات، من حيث الاهتمام بالتراث وتشجيع المواهب الشابة.

وما أسهم في ازدهار القصة في الكويت، أن أبناء جيل الستينيات من القرن الماضي، اطلعوا على القصص بشتى أنواعها واتجاهاتها، منها تلك التي خطتها الأقلام العربية مثل المنفلوطي وطه حسين والمازني ونجيب محفوظ وتيمور، كذلك الاطلاع على الأدب الغربي سواء أكان مترجمًا أو بلغته، بل أن بعضهم عمل على ترجمة القصص[33]

ويلاحظ على قصة الأربعينيات من القرن الماضي، أنها عاشت عددًا من التجارب القصصية المتفاوتة شكلًا ومضمونًا، وهي التي أبرزت بعض الأسماء، التي ارتبطت بهذا الفن.

وبطبيعة الحال لم تسجل هذه القصص ما هو أوسع من الصورة الواقعية للمجتمع الكويتي، وذلك لأن المجتمع الذي صورته محاولات القصة القصيرة في بدايتها، كان مجتمعًا يميل إلى التجانس-خاصة من خلال النّظرة العامة إليه، وهي بذلك قد أفادت في التعرف على صورة هذا المجتمع، في الوقت الذي أخلّت فيه بإعطاء صورة فنية للقصة، وهذا باستثناء بعض التجارب القليلة في هذا الفن[34]

أمّا المرحلة الثانية لكتابة القصة منذ مطلع الستينات من القرن العشرين، فعكست تجربةً غنيّةً ومُستوى فنيًّا جيدًا. وظلّت تُتابعُ تطوّرَها، حتى غدت مرآةً تعكسُ واقعَ المجتمع الكويتي قديمًا وحديثًا.

كان أبناء جيل الستينيات، قد اتخذوا من "مجلة البعثة" وفيما تلاها من الانطلاقات الصحافية منابرًا لهم، متميزين باهتماماتهم الأدبية، وبتأثير منهم بدأ يبرز إلى الوجود "أدب كويتي" يعكس حياة المجتمع الكويتي[35]

إلى أن تفجرت مواهب حديثة في القصة، كانت شرارتها الأولى على يد عدد من الشباب، الذي اطلعوا على هذا الفن، من خلال ما

تدفق على المجتمع-بعد اتصاله بما حوله- من تجارب حملتها الكتب والمجلات المتخصصة، واهتمت بها الصحافة الحديثة، التي بدأت نهضتها تتضح مع أوائل الستينات، لتجتذب المحاولات الكثيرّة، التي قدمت أسماء كثيرة.

فصارت القصة القصيرة وسيلتهم الأساسية في التعبير، خارج نطاق بعض الدراسات الأكاديمية، التي شغلت بعضهم وكانت لها أهدافها الأخرى. هؤلاء الكتاب هم الذين شكلوا أجيال القصة القصيرة اللاحقين في الكويت. بما قدمته الكتابات القصصية الحديثة للمجتمع، تصويرًا ونقدًا ومحاولات تنبؤ.

ليلى العثمان

وقد لعبت القاصة الكويتية دورًا بارزًا، فليلى العثمان على سبيل المثال، التزمت بأحدث ما تطورت إليه القصة القصيرة من ناحية الشكل والمضمون، واشتهرت بمجموعتها الثانية "في الليل تأتي العيون" وتصدرت بها في وقتنا الحاضر، القائمة التي تحمل أسماء أخواتها على الطريق الممتد للإبداع الفني، أمثال ليلى محمد صالح وعالية شعيب وغيرهما، ولم تزل ليلى تعد بالكثير من الإبداع، في إصرار لتمسك عصا الريادة في هذا الوقت. فقد استوعبت قصتها عناصرها من مناح فنية قصصية ناضجة، وارتفعت فوق السردية الإخبارية [36]

في هذا السياق فيما اعتبر ليلى العثمان النموذج الأعلى للكاتبة الكويتية والعربية، إذ لم تترك قضية من قضايا المجتمع لم تعبر عنها في سردياتها، حتى لتكاد تكون "لوحدها أغلبية" وهي بحق مجموعة كبيرة من الأديبات في أديبة واحدة، أتصور أن مشعل السرد طليعته بثينة العيسى، كوريث لمنجز ليلى العثمان التي لا شك أعطت لسرد المرأة في الكويت والعالم العربي طعما خاصًا، لا يخلو من ألم الجرح وعذابه.

قصصُ ليلى العثمان. تبرزُ بوضوح هيمنةُ "البُعد الإجتماعي" على قصصها، حيث تهتم برصد المجتمع الكويتي القديم والمعاصر، وما طرأ عليه من تطوّر نتيجةً للثورة الاجتماعية، التي سبّبها تفجّرُ النفط.

تناولت ليلى العثمان في سردياتها التفاوتَ الطبقي، التعالي على المغتربين عن أوطانهم (العمالة الوافدة) وقهر المستضعفين، هيمنة العادات والتقاليد، والشعوذة والسحر على حياة الناس، الإيمان الديني السطحي والاعتقاد في الخرافات والأساطير، تستر رجال الدين خلف عباءة الدين، لا خفاء سقوطهم ونزواتهم، الوضع الرث للخدم، الفساد المستشري، العلاقات الأسرية، السلطة الذكورية، المثلية الجنسية، غشيان المحارم، الخيانة الزوجية المتبادلة، الاغتصاب، قضايا المرأة أم وأخت وزوجة وابنة وزميلة، المناضلة،

المومس، البعد النفسي والديني والتاريخي، في حياة المجتمع الكويتي وتأثيراته[37]

تناولت العثمان كل ذلك وأكثر، خلال تقنيات فنيّة محكمة، تمظهرت في تعددية الخطاب الأدبي وتَدرّجها فيه منَ الرومانسي، الذي وسَمَ مُعظمَ إبداعاتها وظلّت تُؤْثِرُهُ إلى الخطاب الواقعي وصولًا إلى الرمزي وتداخل الخطابان الرومانسي والواقعي.

كذلك تعتمد العثمان على مَظاهرَ تَعبير مُتعدّدة، أكثرها حضورًا الحوار، المونولوج، السّرد، والوصف. وكآليّات أخرى تُرافقُ هذه الأشكال التعبيريّة، وظفت الاسترجاع الفني (الفلاش باك) وأسلوب التّداعي، البَوْح والاعتراف، مُضَمّنة إيّاها بعض الأسئلة الاستنكاريّة، بتَقنيات تَيّارِ الوَعي وأحاديث النفس الداخلية، كذلك وظّفت الخيالَ والفنتازيا، كما أنها اعتنت بالحلم على طريقة الرومانسيين أو الرمزيين[38]

وغالبا السّردُ عندها مُباشرا أو مَكشوفا بصورة حكائيّة تقريرية. لكنها تَعْمَدُ إلى كسْر حِدّة تَقريريّة السّرد، عن طريق بعض المشاهد الحواريّة والألفاظ الشاعرية، والتشبيهات المُسْتَلّة من بيئة القصة. فيتحوّلُ السرد إلى شكل انسيابي حين تجمعُ إليه المونولوج والحوار، وبعض التّداعيات التي تُسْهم في كَشف جَوانبَ من ماضي الشخصية المتناوَلَة.

وقد يتجاوزُ سرد ليلى العثمان عالمَ الواقع، في بعض قصصها التي تتناولُ قضايا فلسفيّةً رمزيّةً، حيث تستعينُ بالحوار الفَنتازي المُتَخَيّل.

وعند ليلى العثمان ثمة نمَطَيْن شائِعَين هما: المَبْنى التّعاقبي الذي تسير فيه الأحداثُ بصورة مُتسلسلة ومُتعاقبة منذ البداية وحتى النهاية، والمَبْنى المقلوب حيث تبدأ فيه القصة مع التوتر، ثم تسردُ تفاصيلَ الحدَث، التي أدّت لمثل هذا التوتر[39]

كذلك تستهل العثمان بعض قصصها، بافتتاحيات هي عبارة عن أقوال وتصريحات لبعض الشخصيات، قد يكون بقَصْد التدليل على اطّلاعها الواسع.

كما أن الحبكة عندها تتوزّع إلى نوعين: يُسيطر الأول وهو الحدَث المفرَد، والحَبْكةُ الواحدة البسيطة غير المعقدة على عدد كبير من قصصها. أما النوع الثاني فيتميّز بحبكة مزدوجَة أكثر تَعقيدًا وفنيّة. كذلك تعتمدُ العثمان، في معظم إبداعها على استخدام ضمير المتكلم، الذي يترك انطباعه على المتلقي، وكأنه يُعايشُ بطلَ القصة بتفاصيل حياته[40]

- 8 -

من الجهة الأخرى في مملكة البحرين تشير الكاتبة شيماء الوطني[41] إلى قلة الدراسات والمصادر المهتمة بتتبع النتاج البحريني من القصة القصيرة. فالمرأة البحرينية ظلت تسجل حضورًا متميزًا في المشهد السردي.

والمتتبع لتاريخ القصة القصيرة البحرينية بأقلام نسائية، يجد وفقًا للوطني، أن عددًا لا يستهان به من المجموعات القصصية قد صدر لقاصات في فترة ممتدة منذ الخمسينيات حتى اليوم، وقد تنوعت ما بين شخصيات رئيسية ومحورية مؤثرة في سير أحداث القصص، وشخصيات أخرى هامشية باهتة وغير مؤثرة.

وتفسر الوطني اهتمام المراة البحرينية بالقصة القصيرة، لكونها مجال رحب للتعبير عن حالات الإنسان ومشاعره واضطراباته النفسية، ولذلك كانت القصة القصيرة وسيلة المرأة للتعبير عن مكنونات نفسها، وتصوير مجتمعها، وما يطرأ عليه من تغيرات وتطورات، تواكب التقدم الحضاري وطبيعة العصر، فالمرأة القاصة استطاعت أن تطلق صوتها وتتحدث عن معاناتها وأحلامها من خلال كلماتها.

وفي الحقيقة وفقا لباحثين بحرينيين[42] أن أول ظهور للقصة القصيرة في البحرين، كان على صفحات "جريدة البحرين" في مطلع أربعينيات القرن الميلادي الماضي. خلال مقالات تشجع على قراءة القصة وكتابتها، وترجمات قصص لكتاب عالميين [43]

ومن ثم بدأت هناك عناية خاصة، بكتابة قصص للأطفال، إلى جانب بعض الصور، التي يُشم منها الرائحة القصصية، فقد برزت كتابات قصصية من وقائع الأحداث، هدفها نقد العادات المتوارثة، ويظهر ذلك في كتابات (م. د. قاسم) مثل (التقليد الأعمى). كما ظهرت قصص موقعة في نهايتها باسم (ثرثار)، وبحرف (ع)، كشذرات قصصية، لا تلتفتُ كثيرًا لعناصر القصة الرئيسية كالشخصية والحدث والزمان والمكان.

ويشير الروائي البحريني عبد الله خليفة في السياق نفسه، إلى أن البدايةَ المُبسطةَ الثانية، كانت في صحف الخمسينيات ومحاولاتها القصصية. حيث اتخذت القصة القصيرة منحىً وعظيًا أوسع. خلال نموذجي أحمد كمال وعلي سيار وظهور (قالبين) مختلفين لديهما، فقالبُ أحمد كمال يتوافر على عناصر قصصية، كالراوي ثم الشخوص وأمكنة مختلفة، في حين أن علي سيار يركز على حادثةٍ مركزية صغيرة، ويقومُ بتطويرِها.

أول مجموعة قصصية قصيرة صدرت في 1975 (لعلي سيار، مجموعة السيد)، بينما قصصها كتبت بين عامي 1964-1966 ويفسر خليفة: أن ذلك يعود إلى التارجح التاريخي وانقطاع التجربة.

كان هذا هو ميراثُ القصةِ القصيرة البحرينية، إلى جانب المحاولات المُغيبةً في الجرائد، ويذهب خليفة إلى أن هذا الميراث، لم يحدثْ أثرًا على الكتاب الجدد للقصة القصيرة، الذين بدأوا الإنتاج منذ أواخر الستينيات، عبر الصحيفتين الأسبوعيتين (الأضواء) و(صدى الأسبوع)، اللتين ظهرتا بالتتالي.

ولكننا لا نتفق معه فالسرد بكل أشكاله في أي مكان لا ينشأ منبتًا عن جذور جنسه، ونتصور أن تاريخ نشأة القصة القصيرة في البحرين، وما لحق بها من تحولات بحاجة لبحث غير آيديولوجي علمي ومنظم، يشمل تأثيراتها على أسرودات الأجيال المتعاقبة، منذ سبعينيات القرن الميلادي الماضي.

استطاعَ جيلُ الستينيات والسبعينيات، أن يصل بالقصة القصيرة إلى مستوى كبير من التطور الإبداعي، فهذا الجيلَ ارتبط بالتجربة العربية والعالمية المتطورة، وقد أهله لذلك التطورات الاجتماعية والاقتصادية، التي حدثت في البحرين، وهي تطورات شملت كل أقطار الخليج العربي، وشبه جزيرة العرب.

وقد أسهمت هذه التطورات، في بروز قاصات التحقن بتجربة السبعينيات، مثل فوزية رشيد ومنيرة الفاضل وغيرهن، كرئدات للقصة القصيرة بأقلام نسائية في البحرين.

وهكذا يمكننا الزعم أن انطلاقة المرأة البحرينية الساردة، بدأت بصورة ناضجة مع جيل القصاصين، الذين التحقوا بتجربة السبعينيات.

ومن خلال نموذج فوزية رشيد، نستطيع أن نرى تزاوج طريقة الخاطرة التي بدأت بها، وبين القصة القصيرة لتقارب الحجمين وللتداخل بينهما[44] فجيل فوزية رشيد، ومنيرة الفاضل، تأثر بزخم المرحلة السابقة، ربما بشكل أقل، وقد ظل متأثرًا باتجاهي القصة الواقعي والتجريبي، وتداخل الاتجاهان.

ومع ذلك نلاحظ التعثر وعادية اللغة على كثير من النماذج. فيما نماذج أخرى نجد أن التجربة القصصية فيها، قد أخذت منحىً أكثر تطورًا، مثلما نلاحظ على سرديات سعاد آل خليفة من حيث الأشكال والمضامين[45] إذ تحُكم آل خليفة سيطرتها على فن القصة القصيرة، ويعطي المناخُ الرومانسي الواقعي المتداخل، عذوبةً روحيةً خاصة لقصصها.

وتشير ليلى السيد[46] إلى أن النصف الثاني من القرن العشرين، شهد تحولًا كبيرًا في الكتابة النسائية، فاكتظت الساحة الأدبية

والعربية، بعشرات الكاتبات في القصة والرواية والمقالة والشعر، طرحن مفاهيم في أعمالهن، ورفضن ثقافة العيب السائدة وقيود السلطة الأبوية، واخترقن معظم التابوهات، وأثرن في كتاباتهن هموم المرأة وقضاياها[47]

فن القصة القصيرة على وجه الخصوص، لم يكن لينشأ ويبرز في مجتمع البحرين، ما لم يشهد هذا المجتمع تطورًا أو تغيرًا، في شبكة العلاقات القائمة في الحياة العامة بين الناس، وما لم تتخلق في باطنه، نطف كثيرة من عناصر الدراما، التي تتوغل بها التحولات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، نحو طبيعة الإنسان في الخليج العربي، فتحدد سماته الإنسانية والفكرية، وتجس نبض حياته، وتصعد بها في سبيل رسم هُوية هذا الإنسان العربي، وصياغة ميوله وأهوائه ومعتقداته وتطلعاته، أمام مواجهات الواقع وأزماته المستمرة[48].

وكما هو الحال في كثير من الأقطار العربية، ارتبط فن القصة القصيرة في نشأته وتطوره وازدهاره، بنشاة وتطور وازدهار الصحافة، لكن في البحرين نجد أن القصة القصير مرت بثلاث مراحل:

مرحلة إبراز الكتابة القصصية عبر الصحافة المحلية، وذلك في أربعينيات القرن الماضي. ومرحلة الخمسينات كبداية تكوين

القصة الحديثة بمقوماتها الفنية. ومرحلة الستينات والسبعينات حيث تطورت القصة القصيرة وبداية نشرها[49]

فكانت أول قصة قصيرة بحرينية، بقلم نسائي عام 1979 لنورة الشيراوي، وهي قصة للأطفال بعنوان (تراب الصفاة)[50] تلتها مجموعات قصصية لقاصات، عبر مشهد الثمانينات والتسعينات.

ومن ثم أخذت تبرز عبر السنوات، أسماء العديدات من كاتبات القصة القصيرة، كأمل عبد الوهاب، زهراء الروساني، يثرب العالي، معصومة علي المطاوعة وعائشة عبد الله، وغيرهن من الأسماء، التي جملت مشهد السرد البحريني.

تجربة الجيل الشاب الأخير، ظهرت في ظروف مختلفة، من تطور البحرين الاجتماعي، فقد سادت العمالة الأجنبية والتطورات الاقتصادية والمؤسساتية، وما أحدثته حرب الخليج الثانية من زلزال، وتأثيرات ما أُصطلح على تسميته بالربيع العربي، والثورة الرقمية.

كل ذلك أدى إلى ما يشبه بداية أخرى غير محددة، تحطمت خلالها الجدر بين الأجناس الأدبية والفنية، وتنفذت الشعرية، واشتغلت أدوات القاصة في فضاء التجريب.

- 9 -

لا شك أن القصة القصيرة العُمانية رغم حداثتها، مقارنة ببلدان خليجية أخرى، إلا أنها الآن أسوةً بنظيراتها في الخليج العربي، جزء من التيار السردي العريض، الذي تهدمت في مجراه، الجُدُر الفاصلة بين أجناس الأدب المختلفة.

ولأن موضوع هذا الكتاب ينحصر في القصة القصيرة في الخليج وشبه الجزيرة العربية بأقلام نسائية، ستأتي إشاراتنا للقصة العمانية، إشارات عامة لا تغوص في التفاصيل، مثلما سعينا جاهدين في تناولنا لكل قطر بالبقاء في حيز السرد بقلم نسائي، ففض التداخل بين كتابة المراة والرجل، يكاد يكون مستحيلًا، لارتباط التجربتين في مجرى واحد هو مجرى السرد في نشأته ونموه وازدهاره، وما لحق به من تطورات وتحولات عبر الزمن من المنبع الى المصب!

غرضنا في تناول تجربة القصة العمانية بقلم نسائي، ليس استكناه أو تتبع مراحل السرد العماني، وما حدثت له من تطورات وإنما هو ضوء عابر، على منطقة صغيرة محددة في الكيان السردي العماني الكبير، بمثابة شريحة نوعية في هذا الجسم، لها خصوصيتها وبلاغتها السردية.

وهنا نحيل في قراءاتنا للعديد من النماذج الخليجية عامة والعمانية خاصة -والتي جميعها حصلنا عليها بمشقة- إلى ما اتسمت به هذه النماذج[51] على مستوى اللُغة من شعرية "شعرنة النص السردي" حيث تشتغل اللغة الشعرية في إطار علاقات استبدالية، فتطفو على سطح "الموقف" و"بنية القصة"، وتتجلى في الانزياح بمتمثلاته "الاستبدالية" في الاستعارة والمجازٍ والتشبيه وفي "السياقات التعبيرية" بتمثلاتها في الحذف والإضافة والتقديم والتأخير.

ويمثل "الانزياح" كمفهوم "استراتيجي" للنص، محور تحريك المواقف في "بنية الأحداث"، تتوقف على فاعليته في البناء القصصي ودلالاته وتأويلاته شعرية اللغة في البناء السردي[52] وهكذا أخذت القصة القصيرة، شكلها الفني الذي يتفق وروح العصر ومعطياته، في التكثيف واللغة المتوهجة، والحكاية المحبوكة.

كذلك نلاحظ استخدام آليات المنولوج الداخلي، وتيار الوعي في صراع الذات وأزماتها، وانعكاس تأثيراتها على اختيار القاص للمفردات والمعاني، وإسقاطها على الواقع، بوصفه رؤىً ذاتية ألبسها ثوبًا قصصيًا[53]

كما اتسمت نماذج عديدة في مضامينها، على العجائبية والمفارقة، وعلى مستوى البنية، التوظيف المغامر لتقنيات وأدوات

السرد الخلاقة والمبتكرة، ما يؤكد أن السرد الخليجي بصفة عامة، والعماني بصفة خاصة، قد قطع شوطًا جديرًا بالاهتمام والدراسة، وهو يستنشق المناخ السردي العربي العام، في فضاء تمور بداخله الأسئلة، التي تطرحها التغيرات والتحولات العامة، فيما اصطُلح على تسميته ما بعد الحداثة.

والمتتبع لما مرت به القصة القصيرة، بأقلام نسائية في سلطنة عمان من مراحل نجد أن أول مجموعة قصصية لقاصة عمانية، كانت مجموعة خولة الظاهرية (سبأ) التي صدرت في عام 1998 لندرك أن عمر الإنتاج القصصي النسوي في عمان -المنشور ضمن مجموعات قصصية- قصير جدًا لدى مقارنته بما حققته القاصة في أقطار الخليج العربي الأخرى[54]، ورغم أن خولة الظاهرية أول من أصدرت مجموعة قصصية في عمان، إلا أن بدايتها لم تكن بداية مما نعرفه عن كل البدايات، التي غالبًا ما تكون مكتنفة بشيء غير قليل من التعثر، وعدم اكتمال النضج الفني، فقد كان مستوى كتابة القصة لديها جيدًا، من خلال تناولها للحدث القصصي، والتعبير عنه بلغة أدبية رقيقة[55].

ومع بداية القرن الحادي والعشرين، نشطت الكتابة القصصية نشاطًا ملحوظًا، وتكاثرت الأسماء النسوية في مجال السرد، فعرف الوسط الثقافي أسماء نسائية عدة منها: جوخة الحارثية، هدى

الجهورية، بشرى الوهيبية، رحمة المغيزوية، مريم النحوية، فايزة اليعقوبية، سميرة الخروصية، فاطمة العبيدانية، وحنان المنذرية، وغيرهن ممن انتمين إلى الجيل التالي للجيل الذي أطلق عليه في ثمانينيات وتسعينيات القرن الماضي "جيل الجامعة" وهن من الكاتبات اللائي تسنى لهن الالتحاق بجامعة السلطان قابوس -ومن ثم غيرها من مؤسسات التعليم العالي- التي فتحت الباب واسعا على مصراعيه، أمام حركة الإبداع الأدبي في سلطنة عمان، ووفرت المناخ الذي أسهم في ولادة أسماء كثيرة.

ورغم ذلك، بدا أن الأنثى الساردة، احتاجت إلى عقد كامل بعد الفوج الأول، من خريجات الجامعة، إلى أن تمكنت من تسجيل حضورها اللافت، في عالم السرد القصصي، بعد عام 2000.

إذ برزت قاصات عديدات خلال العقدين المنصرمين، جئن إلى عالم الإبداع القصصي، من بوابة الانفتاح على الآخر الخارجي، واستفدن كثيرًا من تقنيات الفنون البصرية والسينما والمسرح، واللاتي تعد أبرزهن بشرى خلفان.

نلاحظ أيضا وفقا لما اطلعنا عليه من دراسات خاصة بالسرد العماني، وما حصلنا عليه من مجموعات ونصوص، التأكيد على نُدرة النصوص التي تستلهم التاريخ العماني، وربما ذلك لاتصال التاريخ بالسياسة كذلك (سرد الجسد) وما يتوفّر عليه من غواية وإغراء،

وربما يرجع ذلك إلى سطوة التقاليد وتجذرها في المخيال الاجتماعي العماني.

وتتعمد غالبية التجارب القصصية الهروب إلى الأمام، باعتماد المواربة والتخفّي، واتخاذها مدخلًا لاستنطاق المكبوت والساكن، وتتمتّع بمقدار كبير من الرمز والتأويل، يجعلها قادرة على التطواف، في غابات زاخرة من المعاني[56]

اهتمام كتاب القصة العمانية عمومًا بالدراسات النقدية للقصة القصيرة، إذ أن نقد القصة القصيرة في عمان، كان واعيًا بمعطيات علم السرد الحديث، ووظف تقنياته وأدواته توظيفا جيدًا.

تتبوأ القصة القصيرة في المشهد الأدبي في سلطنة عُمان، مكانة متقدمة، ومن خلال تتبع تطور أشكال القص، من حيث ابتكار أساليب وأنماط جديدة للسرد، ويمكن القول: إن القصة القصيرة في سلطنة عُمان، غدت خلال السنوات الأخيرة، الإبداع الأبرز في كتابة الأجناس الأدبية، وأكثرها إنتاجًا وتنوعًا وغنى، وشكلت مَعلمًا متميزًا في الحركة الثقافية العمانية[57]

الأمر بالنسبة للإبداع الأنثوي، ينصهر في أي قطر في الإبداع الأنثوي العام بمختلف تمظهراته وتجلياته، لأننا نستشعر "ابتعاد السرد الأنثوي العربي، وبوعي جمالي حاد، عن الإقليمية الضيقة وصيرورته بلورة إبداعية، تضئ مواجع الأنوثة ومكابداتها، في زمن

محموم بالفضائيات واللافتات المستوردة والمرقشة، وبشعارات حقوق الإنسان وحرية الفرد، وحوافر العولمة التي تمسخ الهوية وتطيح بالخصوصية الثقافية"[58].

القارئ للقصة العمانية بأقلام نسائية، لا تفوته ملاحظة التيمة نفسها، التي انشغلت بها الكثير من سرديات المرأة: البوح والفارس العصري، والفرد والجماعة في فضائي البداوة والمدينة، والرجل السلبي، والآخر المستبد والزوجة المقهورة، والتوق إلى التحرر من السلطة الذكورية القابضة، والتحفز من بنية موقف دفاعي، أكثر من كونه موقعا للفعل، وعذابات الحب المجهض.

ومع ذلك لا تخلو بعض القصص من تحدٍ ومكابرة، أكثر من كونه وعي بالندية والمساواة، فكل شيء يتهاوى أمام القوانين الساحقة للأبنية الاجتماعية، وفي الحقيقة أن "المرأة هي المنتجة الحقيقية للثقافة الاجتماعية، وإن لم تكن كذلك، فبسبب من وجودها تنتج تلك الثقافة، كما أنها في الوقت نفسه تمارس نوعًا من الانتقام من نفسها، لأنها تسرب فكرة أفضلية الرجل عليها من خلال ما تمارسه من تمييز بين أبنائها الذكور والإناث[59].

وبالاحالة لورقة الكاتبة والناقدة العمانية منى السليمية[60] نجد أن القاصة العمانية، كذات كاتبة تشترك في همومها الخاصة كأنثى مع المرأة بشكل عام. وهي كذات كاتبة يأتي اختلاف كتابتها عن

كتابة الرجل في المضمون، وليس في طبيعة وشروط وأدوات الإبداع السردي وتقنياته.

ومثلما استلهمت التراث الشعبي في سردها، عالجت كذلك موضوعات حديثة ومبتكرة، تحت وطء الإيقاع السريع للعصر وهمومه وتحولاته، وتأثير هذا التيار الجارف على الخصوصية والهوية الثقافية، في عالم تتضاءل المساحات بين "قبله الأربعة" فينضوي عليه هاتف محمول، عابر للمكان والزمان.

وفي هذا السياق، لم تخل القصة القصيرة العمانية، كنظيراتها في الخليج العربي، من تمزق محاولات الخروج عن أساليب الصياغات السردية المألوفة، وقلق الابتكار والسعي إلى التطوير، وتوتر ومعاناة محاولات التجريب المستمرة.

- 10 -

تشير دكتورة كلثم جبر[61] إلى أن البداية الجادة للقصة القصيرة في إمارة قطر، كانت في العام 1971 عندما صدرت مجلة "العُرُوبة" القطرية، واحتضنت عددًا من المبدعين والمبدعات.

واتضحت ملامح القصة القصيرة في قطر أكثر، مع صدور بعض المجلات الثقافية، وفي مقدمتها "مجلة الدوحة" وما تلاها من دوريات، رسّخت أقدام القصة القصيرة.

ولا شك أن المتتبع لمسار القصة القطرية القصيرة، منذ سبعينيات القرن الماضي حتى الآن، يجدها قد تنقلت بين مختلف الاتجاهات، وطرأت عليها الكثير من التحولات، مثلها في ذلك مثل القصة القصيرة في البلدان العربية الأخرى منذ النشأة وحتى الآن.

وكما لاحظنا في قراءتنا للمشهد السردي العربي، أن التباين في تاريخ ظهور القصة القصيرة في البلدان العربية[62] يعود إلى التباين في تاريخ ظهور الصحافة الأدبية، التي احتضنت نشأة القصة القصيرة، وكل الظواهر الأدبية الحديثة.

ونعضد هنا ما ذهب إليه دكتور عبد الله ابراهيم في أن السياق التاريخي في نشأة الأنواع الأدبية، لا يعدّ معيارًا نقديًا نهائيًا، في الجودة الفنية.

وكنظيراتها في المشرق والمغرب العربيين، نجد أن القصة القصيرة القطرية، قد انخرطت في الهموم العامة والهموم الشخصية.

فبنيتها الدلالية، متصلة بالمرجعيات الثقافية التي قامت بتمثيلها، وتنوعت فيها أساليب السرد بين الصيغ الذاتية والموضوعية، وشهدت مظاهر تجريب كثيرة، منها ما يخص الاستغناء عن الحركة السردية، ومنها ما يخص تخطي الوصف التقليدي في بناء الحدث وبناء الشخصية، وتوظيف تقنيات السرد الحديثة، كالتداعي الحر والمناجاة وتيار الوعي، وتراكم الوقائع[63] وغير ذلك.

ولا شك أن الوعي النقدي الآن قد تخطى إمكانية قبول أي تصنيف أدبي يقوم على الموضوعات من دون سواها، وفي ضوء التطورات المنهجية الحديثة في النقد، ينشغل الناقد بالدرجة الأولى، بالنظر إلى النص في ضوء الأبنية السردية والأسلوبية والدلالية[64]

وفي السياق يلاحظ نشاط وعطاء القاصة القطرية كنظيراتها من القاصات العربيات اللاتي انطلقن من ركام إرث من التمييز، نهض في قوانين الأبنية الإجتماعية، والوجدان الثقافي والفكر الجبري.

ولا شك أن النهضة التي بدأت تشهدها قطر، منذ ستينيات القرن الماضي، غيرت من وضعية المراة القطرية في الحياة العامة، فلم

تعد المرأة القطرية، في عزلة خلف أسوار الثقافة الاجتماعية القابضة. كذلك أصبح دورها أكثر فاعلية، في عملية التغيير الثقافي والاجتماعي والسياسي.

وبطبيعة الحال انعكس ذلك على الفنون السردية، فنالت اهتمام فائق من قبل المرأة القطرية. وربما أن ذلك لما يتيحه السرد من فضاءٍ خاص، للتعبير عن هموم المرأة، بمنأى عن المتطفلين. فضلًا عن كون السرد أداة جبارة في التغيير الاجتماعي.

منذ السبعينيات، توالى ظهور قاصات مبدعات كأم أكثم، ومي سالم، وبهية يوسف المالكي، وحصة العوضي، وكثيرات غيرهن.

تنقلن جميعهن بين مختلف المدارس، ووظفن مختلف الأساليب، فبداية القصة في قطر كانت بسيطة كالبدايات في أي مكان آخر، مهلهلة النسج ومخلخلة البنية، وفاقدة لمقوّمات الفن، إلا أن تلك المحاولات الأولى، مهدت الطريق لظهور تجارب لاحقة، محكمة النسج وقوية البنية ومتماسكة الجذور[65]

ولأغراض قراءاتنا في القصة القطرية المكتوبة بأقلام نسائية، ستتركز النماذج موضوع قراءاتنا، في بعض الأقلام النسائية لإعطاء فكرة عامة للقارئ السوداني والعربي، عن التجليات الإبداعية والخصائص الفنية، والاهتمامات والمعالجات، التي اختطها قلم القاصة القطرية.

وقد شملت نماذجنا للقصة القصيرة، قاصات برزن منذ منتصف سبعينيات القرن الماضي، ككلثم جبر ونورة آل سعد، وأخريات جئن بعدهن، كلولوة البنعلي وهدى النعيمي، عائشة أحمد، نورة محمد فرج.

تتميز هؤلاء الكاتبات بأعمال التكنيك الفني لمعالجة القضايا الاجتماعية، بأسلوب يتجنب التقريرية والبوح المباشر، ويلجأ إلى الإيحاء والإيماء بدلًا من الصراحة والإعلان.

ونظرًا لإسهامات أقلام نسائية باذخة، في مجال القصة في قطر، وأبداعها الروائي المتميز كذلك، خصصناهن باتخاذ نماذجهن الروائية في الجزء الثاني من هذه الثلاثية النقدية، تفاديًا لتكرار الأسماء قدر الامكان، في جنسي القصة والرواية.

لا شك أن "مجموعة كلثم جبر (وجع امرأة عربية) ومجموعة نورة آل سعد (بائع الجرائد) تشكلان نقلة نوعية في مسيرة القصة القصيرة في قطر"[66]

تميزت القاصات القطريات، بالجرأة غير العادية في معالجة الموضوعات التي تخص المرأة وعالمها الأنثوي، فاستخدمن القصة كأداة لستجيل معارضتهن للتقاليد البالية والقيم الجائرة، التي تنظر إلى المرأة نظرة الدونية، وإبداء رغبتهن الشديدة ومشاعرهن المكبوتة، في تحطيم القيود الاجتماعية المكبلة لحريتها، وسنلاحظ ذلك بوضوح خلال نص "سأم" لعائشة أحمد.

وقد ركزنا على كلثم جبر ونورة آل سعد ولولوة البنعلي قراءاتنا التطبيقية في القصة القصيرة والرواية أيضًا، إلى جانب آخريات، من أقطار الخليج وشبه الجزيرة وذلك لما امتازتا به من كثافة الانتاج من جهة واسهاماتهن التي لا تخطئها العين في تطوير فن القصة القصيرة في قطر، بما يضعهن في مصاف الرائدات في الخليج العربي في هذا الجنس السردي المراوغ الملحاح.

فقد اتصفت مسيرتهما (كلثم جبر ونورة آل سعد)القصصية بالاتصال، الذي امتلكن خلاله، الكثير من الأدوات والمهارات الفنية، في الفترة من السبعينيات حتى الآن.

بل يعود إليهما الفضل الكبير في تخليص القصة القطرية، من الملامح الرومانسية الكلاسيكية تدريجيًا، والميل إلى الإيحاء والترميز بدلًا من التصريح والإعلان.

كما أن النص القصصي عندهما يحاول التغلغل، إلى داخل نفوس الأشخاص ويستنطقها بأسلوب قصصي عصري.

وفي هذا السياق تعتبر مجموعة "أنت وغابة الصمت والتردد" لكلثم جبر أول مجموعة قصصية، على الرغم من أنها لم تكن أول كاتبة قصصية، إذ كانت قصتها الأولى "شرخ في المرآة" مسبوقة بقصص عديدة لكاتبات أُخريات.

إلا أن هذه القصة -حسب نقاد- تعتبر مفارقة عن القصص السابقة، من حيث امتلاكها للأدوات الفنية وتقنياتها، وهذا ما

تؤكده مجموعتها البكر "أنت وغابة الصمت" والتردد الصادرة سنة 1978 والتي يمكن اعتبارها أول مجموعة قصصية في قطر بالمعنى الفني لجنس القصة القصيرة[67] إن القصص التي تتضمنها هذه المجموعة، تعتبر من بواكير الإنتاج القصصي لكلثم جبر، وقد نشرت جميعها في السبعينيات والثمانينيات في مجلة الدوحة.

وتعالج هذه القصص بعض القضايا الاجتماعية، وتصوّر جوانب الحياة الاجتماعية في تلك الفترة، وهي في معظمها علاقة الرجل بالمرأة، ومعاناتها وتطلعاتها.

- 11 -

القارئ لتجربةِ القصة القصيرة بأقلام نسائية في دولة الإمارات العربية المتحدة، يلاحظ ذلك الفرق بين بداياتها التقريرية الوعظية، وراهنها المحتقن بالإيحاء وتوتر الإيقاع السردي، والبناء الزمني.

فمنذ النشأة والتأسيس في سبعينيات القرن الماضي، كابدت القصة القصيرة بأقلام نسائية في دولة الإمارات العربية المتحدة، ما كابدته نظيراتها في الخليج العربي من ظروف النشأة والتطور، تبعًا للتحولات التي يمر بها كل قطر، وفي سياق خصوصياته التي تميزه عن الأقطار الأخرى.

السرد عموما في الإمارات مدين لهذه الانطلاقة في الآفاق الرحيبة للحكي "بتأسيس الدولة" التي أسهمت في انطلاقته، فيما يشبه قفزة الفهد الديالكتيكية بتعبير هبرماس!

فبميلاد الدولة الموحدة "تأسس وتأكد فعل القص ضمن آليات الأدب والإبداع الأخرى"[68]

كانت بداية القصة القصيرة بأقلام نسائية في الإمارات مع الرائدة "شيخة الناخي" و"مريم جمعة فرج" التي نشرت أوّل قصّة قصيرة لها بعنوان "الرحيل" في العام 1970 بمجلّة "أخبار دُبيّ".

وتلتها بمجموعتين قصصيتيْن: "رياح الشمال" و"العزف على أوتار الفرح".

وفي الحقيقة إلى شيخة الناخي، تعود ريادة هذا الجنس السّردي، فقد كانت لها الأسبقيّة التاريخيّة، في كتابة القصّة القصيرة وتوطينها ورعايتها، في المشهد السردي الإماراتي[69]

ففي مجموعتيها "الرحيل" و"رياح الشمال"، نجد اهتمامها تركز على الهموم الاجتماعية، فيما يخص الحياة الزوجية، والتغيرات الحضارية والاجتماعية والثقافية في البلاد.

كذلك نجدها عبرت بدرجة أقل عن السياسي، كما اشتغلت أدواتها السردية، في تيمة الاغتراب السياسي والحرب.

وإذا أردنا أن نتحدث عن سمات عامة لقصة شيخة الناخي، فإننا نجدها تستخدم أساليب مختلفة في القص. أغنت المكتبة الإماراتية في مرحلة مهمة من مراحل تطور السرد، التي اتسمت بالاصلاح الاجتماعي.

تأخّر ظهور القصّة القصيرة عامّة، والنسائيّة على وجه أخصّ بالإمارات قياسا بنظيراتها في المشرق، وبعض بلدان الخليج، لكنها ما لبثت منذ نشأتها متزامنةً مع اكتشاف النفط، أن تعاقبت على مراحل إزدهار وكثافة؛ سرديين[70]

فالطفرة الاقتصادية التي شهدتها الإمارات، لعبت دور مهمًا وحاسمًا في ازدهار السرد، وما تبع هذه الطفرة من تحولات على

صعيد الثقافي والاجتماعي والسياسي، نتيجة لاكتشاف واستثمار النفط.

فكان من الطبيعي أن يترافق الازدهار الثقافي مع النمو الاقتصادي، وأن ينعكس على مشهد السرد، كأحد المكونات المفصلية للمشهد الثقافي.

مرّت القصّة القصيرة باقلام نسائية في الإمارات بمراحل مختلفة منذ النشأة والتأسيس، بقلم شيخة الناخي ومريم جمعة فرح حتى الآن، إذ ارتبطت في نشأتها، بانطلاقة التعليم النظامي للفتيات، ووسم المنجز السردي في تلك الفترة، كبدايات تجربة السرد في أي مكان التواضع في المضامين؛ نتاج الأسوار الإجتماعية والثقافية العالية، التي تقبع المرأة خلفها، فتبوح عن الأسوار وما خلفها، دون أن تجرؤ على التعبير عن تابوهات المجتمع والثقافة القبلية القابضة.

لكن شيئًا فشيئًا بدأت المرأة الإماراتية تفتح ثغراتًا في هذه الأسوار، لتفسح للمجتمع الذي يعيش داخلها طاقة للاطلال على المجتمع خلف تخوم هذه الأسوار.

فبدأت سردياتها تنضج باتساع رؤيتها، وتمدد مساحات الرؤيا من زوايا مختلفة، إلى جانب التغيرات، التي تطال الواقع والأمكنة حولها.

إلى أن شهدت تسعينيات القرن الماضي، نضجًا واضحًا في تجربة السرد وربما كان ما انشحنت به تسعينيات القرن الماضي، من وقائع

وأحداث محلية وإقليمية وكونية مدوية مثلت حرب الخليج الثانية مفصلها الأساسي[71] فيما يشبه الصدمة المزلزلة التي رجت كل شيء.

وبطبيعة الحال لم يكن السرد بمنأى عن هذه الصدمة، وما صاحبها وتعداها من تحولات خاصة تزامنت صدمة الحرب، مع عودة أفواج من اللاتي أتممن دراستهنّ بجامعات أجنبيّة، ورأين عالمًا آخر وحياة أخرى وأناس آخرين[72] ما وضع كل تجربتهن الإنسانية في بلادهن، موضع أسئلة مختلفة في مستوياتها ومضامينها.

ولا شك أن مع هؤلاء، انتقل السرد إلى مرحلة جديدة، نظرًا للانفتاح على المنتج الإبداعي الغربي ونظريات السرد الحديثة، والتعرف على تقنيات النصوص، وما يحمله السرد من إمكانيات جبارة في التعبير عنهن، كذات وعن قضايا مجتمعاتهن كموضوعات سردية ملهمة.

فتبلورت "القصة القصيرة الإماراتية بأقلام نسائية" إلى قصة بالشروط والتقنيات المعاصرة في السرد القصصي الحديث. فلمعت أسماء جريئة، عطرت سماء البوح كالقاصة والشاعرة ظبية خميس.

وهكذا بدا واضحًا أن تجربة القصة القصيرة في الإمارات بأقلام نسائية قد تمكنت من الارتقاء لمرحلة "متقدمة تم فيها كسر

الشكل الفني القديم، وتناول القضايا والموضوعات ضمن سياقات حديثة[73] فقد بدأت تجليات جديدة في القصة النسوية، عندما برزت مجموعة من الكاتبات تقريبًا مع بداية الألفية الثالثة، وبرز معهن خطاب قصصي نسوي جديد.

حيث شكلن ظاهرة تعلي من شأن المرأة. فلم تعد بعد هذا الانقلاب السردي، المرأة "موضوعًا" لكتابات الرجل بل موضوعًا "لكتاباتها" عن نفسها كذات، كما أصبح الرجل أيضا أحد أهم موضوعاتها كذات كاتبة.

فحملت نتاجات هذا الجيل المعاصر، نظرة مختلفة إن لم تكن مغايرة، إذ بدأت الساردة الإماراتية في إعمال أدوات الحفر في الذات (هي) والموضوع (هو). فمثل النص القصصي بأقلام نسائية في هذه الألفية الثالثة محاولة جسورة لتخطى الشكل التقليدي، في الأبنية والمضامين، وتوظيف أدوات القص.

متأثرًا في ذلك بالتطورات والتحولات التي تجري على صعيد السرد في عالم ما بعد الحداثة، الذي همش الانسان ووفر شروط النزوع الفردي والخروج عن المألوف والسائد، ما انعكس على البنية السردية بخلخلتها وهدمها وإعادة تشكيلها على النحو الذي يتلائم مع كل هذا التشظي وسقط الأفكار حولنا. في عالم غامض رغم وضوحه وتراكم الإجابات التي تفض مغاليق أسئلته الحارقة.

هذه النقلة هي نتاج مصاحب، لتمدد نطاق وتأثير الثورة الرقمية، التي دفعت بأركان العالم -التي كانت أشبه بجزر معزولة- أن تتقارب وتلتقي، لتجتمع كلها في غرفة صغيرة، على جهاز رقمي.

فمع هذه الثورة الرقمية، شهدت الإمارات ثورة في مناحي الحياة المختلفة، أفضت بالضرورة إلى انفتاح المرأة أكثر على الحياة الثقافيّة، واكتساب جرأة أكبر في معالجة الواقع.

وهكذا برزت العديد من الاسماء التي اتسمت كتاباتها بكل ملامح هذا العصر، كأسماء الزرعوني، أمينة بوشهاب، حصة جمعة الكعبي، سعاد العريمي، عائشة الزعابي، فاطمة محمد، ليلى محمد، باسمة يونس، ابتسام المعلا، وأسماء المعلومي، وأسرار المنهالي، وسارة الجروان، وسارة النواف، وشيخة عبدالله وعائشة الكعبي، وصالحة غابش، وفاطمة السويدي[74] كما لمعت أسماء متمردة ومغامرة في التجريب السردي، كسلمى مطر سيف في تأطير هذا الجنس الأدبي.

إن ما اخترناه من نماذج، لا يعبر عن مجمل حركة السرد في الإمارات، وإنما يسلط شعاعًا عابرًا على القصة القصيرة بأقلام نسائية في هذا المشهد، بغرض إعطاء فكرة عامة عن المرأة، كذات كاتبة في دولة الامارات العربية المتحدة.

هوامش الفصل الأول

[1] دكتور صالح زياد، مجازات الحداثة، قراءة نقدية في القصة القصيرة السعودية، الدار العربية ناشرون، نادي المدينة المنورة، الطبعة الأولى 2010.

[2] هيفاء حامد العصمي، مجلة نزوى التحولات الاجتماعية في القصة القصيرة السعودية، عدد نوفمبر 2019

[3] خالد بن أحمد بت اليوسف، تاريخ القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية، جريدة الجزيرة، 2 ديسمبر 2017

[4] السابق.

[5] بكري شيخ أمين، الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية، بيروت، دار العلم للملايين، 1972

[6] منصور إبراهيم الحازمي، فن القصة في الأدب السعودي الحديث، الطبعة الثانية، الرياض، دار بن سينا للنشر، 1999

[7] سحمي ماجد الهاجري، القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية، الرياض، النادي الأدبي، 1987.

[8] طلعت صبح السيد، القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية بين الرومانسية والواقعية، دار المريخ للنشر والتوزيع، الرياض 1988

[9] السابق.

[10] راشد عيسى، معادلات القصة النسائية السعودية، الرياض، مؤسسة إصدارات النخيل، 1994

[11] خالد بن أحمد بن اليوسف"تاريخ القصة القصيرة"، السابق.

[12] دكتور محمد بن عبد الله العوين، صورة المرأة في القصة السعودية (1-2). الطبعة الأولى، 2002. مكتبة الملك عبد العزيز العامة.

[13] أميرة حميد الغامدي، القصة النسائية القصيرة في الأدب السعودي "دراسة موضوعية"، مؤسسة الانتشار العربي، 2018

[14] هيفاء حامد العصمي، السابق.

[15] نفسه.

[16] خالد بن أحمد بن اليوسف، السابق.

[17] هيفاء حامد العصمي، السابق.

[18] أميرة حميد الغامدي، السابق.

[19] دكتور صالح زياد، السابق.

[20] سحمي ماجد الهاجري، السابق

[21] ريا أحمد، السرد النسائي اليمني، **antologia.com** 31 يناير 2018.

[22] دكتور إبراهيم أبو طالب، بيلوجرافيا السرد في اليمن (1939-2009)، وزارة الثقافة، 2010

[23] دكتور إبراهيم أبو طالب، تطور الخطاب القصصي من التقليد الى التجريب "القصة اليمنية نموذجا"، دار غيداء للنشر والتوزيع، الاردن الطبعة الاولى 2017

[24] ريا أحمد ، السابق.

[25] دكتور إبراهيم أبو طالب، بيلوجرافيا السرد في اليمن (1939-2009)، وزارة الثقافة، 2010

[26] دكتور إبراهيم أبوطالب، تطور الخطاب القصصي من التقليد إلى التجريب "القصة اليمنية نموذجًا"، دار غيداء للنشر والتوزيع، الأردن الطبعة الأولى 2017

[27] ريا أحمد، السابق.

[28] دكتور محمد حسن عبدالله، الحركة الأدبية والفكرية في الكويت، رابطة الادباء الكويتيين، الطبعة الثانية2014

[29] محمد صفوري، إمرأة بلا قيود "دراسة في أدب ليلى العثمان"، الحكيم للطباعة والنشر، الناصرة، 2006

[30] ليلى العثمان، الحب له صور، مجموعة قصصية، دار الشروق القاهرة، 1987

[31] مجلة الجديد اللندنية، عدد خاص عن القصة القصيرة، لندن، العدد الخامس، يونيو 2015

[32] دكتور محمد حسن عبدالله، الحركة الأدبية والفكرية في الكويت، رابطة الادباء الكويتيين، الطبعة الثانية، 2014

[33] محمد صفوري، السابق.

[34] مجلة الجديد اللندنية، السابق.

[35] دكتورم محمد حسن عبدالله، السابق.

[36] محمد صفوري، السابق.

[37] السابق.

[38] نفسه.

[39] مجلة الجديد اللندنية، السابق.

[40] السابق.

[41] نفسه.

[44] شيماء الوطني، صحيفة أخبار الخليج، أمسية المرأة في القصة البحرينية، السبت 1 ديسمبر 2017

[42] عبد الله خليفة، تطور القصة القصيرة وعلاقته بالتطور الاجتماعي في البحرين، antologia. com 16 مارس 2018

[43] نفسه.

[45] مجموعة من الباحثين، دراسات في أدب البحرين، جامعة الدول العربية، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، معهد البحوث والدراسات العربية، 1979

[46] إبراهيم، غلوم، القصة القصيرة في الخليج العربي، بغداد، منشورات مطبعة الإرشاد، الطبعة الأولى 1981، ص: 28

[47] ليلى السيد، الرواية النسائية في البحرين، مجلة الكلمة، العدد 83، مارس 2014

[48] السابق.

[49] منصور سرحان، دور المرأة البحرينية في رفد الثقافة، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والبحوث، الطبعة الأولى 2009، ص: 138

[50] فهد حسين، أمام القنديل، حوارات في الكتابة الروائية، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى 2008، ص: 136

[51] النماذج المعنية هي كل النماذج التي اعتمد عليها كتابنا: "شهرزاد السرد العربي"، والتي شملت قراءات هذا الكتاب مضافا اليها قراءات في نصوص نسوية من أقطار شمال أفريقيا والعراق والشام وأرض الضاد (أريتريا، جيبوتي، الصومال).

[52] عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، الطبعة الخامسة، 2006

[53] فيلي ساندرس، نحو نظرية أسلوبية لسانية ، الطبعة الأولى ترجمة: خالد محمود جمعة، دار الفكر ، دمشق، سورية، 2003

[54] منى بنت حبراس السليمية، القصة النسوية القصيرة في سلطنة عمان، ورقة غير منشورة من رسالة ماجستير بعنوان: الطبيعة في الرواية العمانية، جامعة السلطان قابوس، 2011 أشارت لها في بحثها: القصة القصيرة النسوية في سلطنة عمان.

[55] شبر الموسوي، القصة القصيرة في عمان من 1970-2000، مسقط، وزارة التراث والثقافة، 2006، ص: 70

[56] وجدان الصائغ، شهرزاد وغواية السرد، قراءة في القصة والرواية الأنثوية، بيروت، الدار العربية للعلوم ناشرون، 2008، ص: 9

[57] منى بنت حبراس، السابق.

[58] عبد الملك مرتاض ، نظرية البلاغة ، دار القدس العربي للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 2010

[59] منى بنت حبراس السليمية، القصة النسوية القصيرة في سلطنة عمان، **antologia.com** 2018/1/25

[60] آمنة الربيع، البنية السردية للقصة القصيرة في سلطنة عمان (1980-2000)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2005

[61] محمد عبد الرحيم كافود، القصة القصيرة في قطر النشأة والتطور، دار قطري بن الفجاءة، الدوحة، 1985، ص: 10

[62] حسن عبد الله رشيد ومراد عبد الرحمن، جدلية العجز والفعل في القصة القصيرة في قطر، دراسة ومختارات، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، الدوحة، 1999

[63] السابق

[64] نفسه.

[65] كافود، السابق، ص: 9

[66] باسم عبود الياسري، تجليات القص مع تطبيقات في القصة القطرية، ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، الدوحة، 2006

[67] كافود، السابق، ص: 13

[68] عبد الفتاح صبري، القصة الإماراتية النسوية.. انطولوجيا، دائرة الثقافة والاعلام، الشارقة، 2013

[69] يوسف أبو لوز، القصة الاماراتية: ريادة نسوية، ملحق الخليج الثقافي، 28 أغسطس 2017

[70] دكتور ضياء الصديقي، القصة الاماراتية القصيرة- الواقعية السحرية نموذجًا "بحث"، موقع الكاتب على شبكة المعلومات الدولية.

[71] عبد الفتاح صبري، السابق.

[72] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، العدد 240 الكويت 1998

[73] عبد الفتاح صبري، السابق.

[74] نفسه.

الفصل الثاني:

قراءات تطبيقية في نماذج

"قد أخشىٰ إعلان بعض آرائي،
لكن يستحيل أن أقول شيئًا لا
أعتقد بصحته".

إيمانويل كانط

رحلة الخلود في مناص النص "نهر النعاج"[1]

للقاصة الكويتية استبرق أحمد

"نهر النعاج" للقاصة الكويتية "استبرق أحمد"، من النصوص العميقة برؤيتها، والغنية بعوالمها، وبما تحيل إليه من مرجعيات، تستفز فعل التأويل.

فالتيمة المركزية التي ينهض النص على عاتقها، هي "فكرة الخلود"، التي داعبت أحلام البشر منذ آلاف السنين، إذ لم يكن "جلجامش"وحده الذي سعى للحصول على الحياة الأبدية والشباب الدائم. فكثيرة هي القصص والأساطير، التي تحدثت عن سعي الإنسان الدؤوب، للوصول إلى سر الشباب الدائم، والحياة الأبدية.

درجنا في عدد من قراءاتنا، على البحث إبتداءً في "عتباتِ النص" لما تشكّله هذه "المداخل/العتبات" من مصادر إلهامٍ، في سعينا الحثيث لفض مغاليقه، وهتك الأستار التي تغلف كنهه، وكشف انفعالاتِ فتنته، ومركز غَوايته وبوحهِ.

فنلاحظ هنا أن جسم هذا النص، يتكون من ثمانيةِ فقراتٍ، تفصل بين كل منها (علامة الضرب **asterisk** **، النجمة) فهي رّمز التضاعف. و(العلامة *) نفسها تدل على كل فقرة، فتشير

لتضاعف محتواها، لتهيئنا للبحث عن هذا التضاعف، والتغير في محتواه، والتغير في تلقينا لهذا المحتوى.

وهذه الفواصل تلعب الدور نفسه، الذي تؤديه "علامات الترقيم"، في صياغة بناء الأثر الدّاخلي، إضافة إلى استوائها محلًا لإمرار جملة من وظائفٍ فنيّة ودلاليّة، على صلة بجماليّة النصّ وإنشائيّته.

فلئن قرأنا العنوان "نهر النعاج" من موقع كونه عنصرًا فاعلًا في تأمين وجوده المادّي، من حيث تبادل "سر وجوده" بين "البدوي وبعض العارفين" "وتّداولُ هذه المعرفة بينهما"، يقع على عاتقنا الكشف عن هذا الوجود، فيما أنتجه من أدوات الثروة، والخلود في حياة هذا البدوي.

وهكذا تتخطى الفواصل بين الفقرات الثمانية، موقع الرمز، الذي يتّصل بأسلوب القاصة، في تنظيم نصّها وطرائقها في توجيه القارئ، إلى انخراط هذا القارئ في قدرات هذه الفواصل، على توجيه الدلالات والمعاني التي ينميها بنفسه، في إنتاج مناصٍ لمناصنا! فيكشف عن طاقة تحمل النص وقدرته على التفجر، بالمزيد من الدلالات والمعاني.

الفقرات الثمانية التي يتكون منها هذا النص كوحدات منفصلة متدرجة في تضاعيف "البناء الكلي"، مقرونةً بـ"العُنوان"

الذي حمله النص من ناحية، ومع الأبنية الدلالية من ناحية أخرى، باعتبار أن للعنوان امتدادًا معنويًا متشذرًا، في كلّ فقرة من الفقراتِ الثمانية التي تمثل نوافذ يطل منها الراوي إلى خارج النص يؤشر منها للقارئ على الاحالات والمرجعيات في الأساطير والتاريخ البشري.

في العتبة الأولى (الاستهلال) نسمع صوت الراوي الخفي عبر تقنية الفلاش باك، والتي لا نكتشفها كتقنية تم توظيفها، إلا في المشهد السابع. بعد إدراكنا أن المشاهد الخمسة الأولى، هي في زمنٍ استرجاعي، وأن زمن الاستهلال هو اللحظة الراهنة، التي ينطلق منها المشهد السابع.

وهكذا يبدأ الراوي في الاستهلال، يصف لنا مكان الحدث "نظرت فوجدت الموت ماثلًا في الصحراء الواسعة بلا رائحة. التفتت تجاه الخيام البعيدة" حيث تقف الشخصية المركزية الأولى "ابنة البدوي" تتأمل النعاج النافقة، فينتابها شعور متناقض، إذ تسعد لذلك، ومن ثم ينتابها خوف "تذكرت جملة والدها: "حلالنا وكيفنا فيه". قالها غاضبًا حين طلب إِلَيْهِ الجياعُ نحر ذبائحه لهم. فكرت بالبيداء التي تمتص الكلمات ولا تغفر أبدًا" فنجد تفسير شعورها المتناقض بالفرح والخوف، في علاقتها المعقدة بأبيها، فهي تُسر لموت نعاجه وحزنه عليها، لما تحمله تجاهه من ضغينة، وفي الآن نفسه يخيفها أن يكون موت النعاج نذير شؤم!

وهكذا إبتداءً من العتبةِ الأولى يطلعنا الراوي على شخصياته الأساسية (البنت وأبيها-كشخصيتين مركزيتين) ويلمح لنا أنهما ليسا على وئام، وأنهما يسكنان في الصحراء، وتحيلنا الخيام إلى بيئتهما البدوية، وما تعنيه الأغنام بالنسبة للبدوي، فهي ليس مصدر عيشه فحسب، إذ ترتبط بالنظرة الاجتماعية، فكلما زادت ثروة البدوي من الماشية كلما زاد مقدار سلطته في مجتمعه، وكلما نقصت انحسر ظل سلطته بالمقدارِ نفسه.

وهكذا نجد أن "النهر"، و"النِعاج"، و"القُربان" و"فكرة العارفين" الذين أسروا للبدوي "شخصية النص المركزية الثانية" بسرِ "النهر الغامض"، جميعها ما هي إلا تمثيلات "الذاكرة الجماعيّة" للبدو عن ثقافتهم ومخيالهم الأسطوري، الذي يستعيض عن "الإنتاج" بـ"الاستحواذ".

فالبدوي في بيئته القاحلة -لعدم وجود ما هو مادي للاستحواذ عليه- يلجأ للأساطير والخرافات، التي يستحوذ على أسرارها، عن طريق ما يسر به إليه "العارفين"، ليستحوذ بهذه الأسرار، على ما يمكن أن تطاله يده من خيرات.

لقد وظفت القاصة عددًا من "العتبات"، سننتقي منها "دلالة النهر" في الأساطير، كـ"عروس النيل/القربان" و"الحوريات" كدلالة متصلة بفكرة عروس النيل، ومصادر المياه/"النهر"،

خاصة أن النهر هو المكون الأول لـ"العُنوان" كعتبةٍ أولى، وكذلك سنتناول دلالات "النعجة" في الأساطير والأحلام وفي واقع حياة البدوي، لما تحمله هذه العتبات المنتقاة من معانٍ وشفرات تتصل بـ"البُنية الدَلالية" لهذا النص الغني.

ولا شك أن لهذه العتبات "سياقات تاريخيّة ونصيّة ووظائف"، تختزل جانبًا مركزيا من منطق النص، وهو يبني أفق انتظاره، فيما نبني كقراء آفاق توقعاتنا، ونحن نتنقل في جغرافيا السرد، نتأمل معماريته الأنيقة، في هذا الفضاء البصري المتسع، بحركة شخصياته في الصحراء بكل دَلالاتها، التي يقول فيها البروفيسور السوداني الراحل عبد الله الطيب:

"ولا يزال أخو الصحراء، يتلفت بقلبه إلى مكانٍ أقامةٍ تركه وراءه، أو آخر ينتظره من أمامه، وما الدنيا عنده إلا معالم بين هذين الطرفين"[2] وعلى ضفة النهر، بكل عوالم صياديه، ومزارعي جروفه، وعشاقه الذين يئدون شظف الحب في المواويل والأغاني، ليؤول شغفنا بهذه الرحلة إلى "مناصٍ" منحتنا إياه هذه العتبات، التي كل منها بمثابة نص قائم بذاته، غير مكتف بها، في اتصاله بالعتبات الأخرى، ليفضي معها إلى نصٍ موازٍ أو نص على النص "نهر النعاج".

فهي عتبات كحوريات يجبن بطيوفهن مضارب البدو، في أحلامهم، حيث يتجلين عن "الغنائم" بكل تواريخها الضاربة في جذور "الغزوات"، وكما يقول جيرار جينيت في هذا السياق "الدلالة ليست معطىً جاهزًا في ذاته. إذ لا تكون دون تأويل، ولا تنشأ بمنأى عن الخطاب، ولا تتشكّل إلاّ أوان اشتغال العناصر والبنى التركيبيّة داخل النص[3]

وعند خوضنا لجّة أولى العتبات، في الطريق المفضي إلى(النهر)، نجده يشكل رافدًا غنيًا لإشباع حاجات النص في الكشفِ عن طفولته وأُلفته إذ يستنهض فيه الخفي من الأحاسيس والرؤى والمشاهدات، المختزنة في بنيته القاعدية.

فالنهر وطن الطقوس الميثولوجية والأساطير والحكايات التي استنبتها العقل البشري، وسط بيئات مفعمة وغنية بالرُّموز الدَالّة، التي استطاع أن يؤسس من خلالها مقولات ومعتقدات، أصبحت موروثًا على مدى الأزمان.

وتتسامى الحكاية، في هذا الفضاء الرؤيوي الجرد "نظرت فوجدت الموت ماثلًا في الصحراء الواسعة بلا رائحة. التفتت تجاه الخيام البعيدة" فالسرد يبحث عن زُخرُفِهِ، فيما حوله من صوى ساري أو علامة طريق، تستحيل إلى رموز ومدلولات، تستوطن الأساطير والحكايا.

ونحن نعبر الصحراء جهة "النهر" هذه "الدالة" على حركة الحياة، ونمو وتطور الفعاليات. وطاقة التعبير عن الأفكار والهواجس، بما للنهر من قُدرة استجابة عالية للكوامن الأيروتيكية والنفسية. ولأحلامِ الطفولة المخبأة والضامرة، في ثنايا طمي الذاكرة، بما تحيل إليه الدلالة.

بالتالي يؤرخ النهر حياة الشخصيات، ويمنحها قدرة على التأثير والخلق، والوجود الفاعل في الواقع.

فالنهر مصدر إخصاب الفحولة والأنوثة، ونهوضها واكتمالها، وهو بالتالي منعطف لإدراك الأشياء، والظواهر الخفية.

وبذلك يكون هذا الارتباط، إرتباطًا حياتيًا يؤشر الصيرورة عند الشخصيات[4] ولحركة النهر وقوة جريانه دلالات تعبر عن الزمن، خاصةً الزمن الصعب، فسرعة جريانه أو بطئها، تؤشر على إيقاع الزمن في سرعته أو ثقله على النفس وتشكيلها السايكولوجي.

والنهر باعتباره المنشأ الأول لطفولةِ الإنسان، فهو المصدر للمعتقداتِ والطقوس، إذ يمثل نوعًا من التسلط، الذي يؤسس وعي الأبنية الفكرية والاجتماعية والسياسية. كما أنه المصدر لاكتمال أنسنة هذه الأبنية.

وعندما نتوغل عميقًا في خضم هذا النهر نتخلل عشباته الطافية، ربما نلمح طيفًا لحورية "ابنة البحر، ابنة الماء أو عروسة البحر" المشتهاة، فالنهر منبع طيوف حورياته الأسطوريات، وأفكارنا الملهمة عن سحرهن، حورية البحر **Waterhouse a mermaid** فالنهر كالبحر موطنها موطن الحوريات اللاتي يجمعن بين صفات البشر والأسماك، تلكن الجميلات الساحرات، اللاتي حيكت حولهن الحكايا المجنحة، في أمسيات العشق اللحوح، وليال الوجد والدنف.

والحُوريّة صفة اسمية، من اسم (حوراء) مفرد الحور، وهي تعني الأنثى الحسناء، شديدة بياض العين(**Mere**، البحر، الماء البحيرة) **maid**)، الفتاة الشابة العذراء، العزباء)[5] وأولى قصص الحوريات ظهرت عام ألف قبل الميلاد عندما أحبت الآلهة أتارجاتيس **Atargatis** أم الملكة الآشورية سميراميس، أحد البشر ثم قتلته بغير قصد، فألقت بنفسها في البحيرة، لتصبح على هيئة سمكة. لكن المياه لم تخف جمالها الإلهي، فأخذت صورة حورية/إنسانة[6] رسولة كتاب الحب، الى جموع المؤمنين من العشاق في ليل الهجر البشري.

وفي قصص التراث العربي، تضمن كتاب "ألف ليلة وليلة" بعض الحكايات، عن أناس بحريين (مثل جلنار بنت البحر).

وتختلف تلك المخلوقات عن الحوريات البحرية في أنها كالبشر العاديين (الأرضيين) لكنهم كما حدثتنا شهرزاد ألف ليلة وليلة، قادرون على التنفس والعيش تحت الماء، والتزاوج مع البشر العاديين[7]

فأساطير الحوريات، تتصل بالعقل البشري نفسه، الذي أنتج أسطورة عروس النيل الفرعونية، التي تعتبر حقًا أصيلًا "لإله الخير" فيسعى الناس لإرضاء النيل بتقديم "القرابين" كي لا يكف عن الجريان ويظل يمدهم بالحياة لكونه الباعث الرئيسي للحضارة الفرعونية، فمصر هبة النيل بتعبير هيرودوت.

لذا كانت تقدم له أغلى ما يملكه الفراعنة "بناتهم العذراوات الجميلات"، حيث يتم اختيار واحدة منهن يوم الفيضان من كل عام، ويطلق عليه "يوم وفاء النيل"، فيتم تزيينها وتلقب بـ "عروس النيل"، ثم تزف إليه، كنوع من التضحية البشرية لإله الخير[8]

ثمة عتبة أخرى لا تقل أهمية عن دلالتي "النهر وفكرة الحورية/القربان".. تتمثل فيما تمثله "النعجة" في هذا النص، وبالإحالة المعجمية نجد أن "ذكر الغنم" يسمى "كبش وخروف" والأنثى "نعجة" وصغيرهما "حمل". و"النعجة" ذات أثر كبير في ثقافة الإنسان وتاريخه الزراعي.

ونجدها حاضرةً في الأساطيرِ كما توليها الأديان أهمية كبيرة خاصة الديانات الإبراهيمية. وهي القربان الذي يفضله المسلمون في عيدهم الكبير.

وفي الدين المصري القديم نجد الإله "خنوم أو غنوم **Xnum**" الذي يتم تصويره على هيئة كبش، أو رجل له رأس كبش بقرنين، وطبقًا للمعتقد المصري القديم قام (خنوم) بعملية الخلق المادي للإنسان، من طمي النيل على عجلة الفخار.

وبعض الروايات تقول أنه كان يشكل الأطفال الصغار، من طمي النيل المتوفر عند أسوان، ويضعهم في أرحام أمهاتهم. وقد نلمح هنا صلة الخلود بالقدرة على الخلق.

وقد عبد "غنوم" في أماكن مختلفة في مصر مثل أسوان وإسنا وممفيس (منف) باعتباره الإله، الذي أتي بالنيل ليقيم الحياة على ضفافه[9]

وعندما نسوق هذه الأغنام لترعى عشب الحكايا، بعيدًا من حقل الأساطير والأديان، ونرحل بها إلى سهول ومراعي الأحلام، حيث يلوح وجه ذلك البدوي الذي يسعى إلى حتفه حثيثًا، فيما يظن أنه حصل على الخلود "إنها أحلام اليقظة التي تجعل كل الناس متفقين عليها، طالما أن الحالم يقول في نفسه عند رؤيته للعثة وهي خاضعة -للانتحاء الضوئي- لغريزة الموت الكامنة فيها:(لم أكن أنا الذي يحترق!)[10] تطالعنا النعجة بعينيها الماكرتين، لتوهمنا بنبؤة غنيمة

متوقعة، فحسب ابن سيرين في تفسير الأحلام "أن من رأى أنّه يسوق غنمًا كثيرة وأعنزًا، فإنّها ولاية. وحلبه ألبانها وأخذه من أصوافها وأوبارها إصابته الأموال. ورؤية القطيع من الغنم في المنام دوام سرور، والشاة الواحدة سرور سنة واحدة. وملك الأغنام زيادة غنيمة، فإن رأى أحدكم كأنّه مر بأغنام فإنّهم رجال غنم (نعاج) ليس لهم أحلام".

وعبر تقنية الاسترجاع في المشهد الثاني، نكتشف أن ابنة البدوي فقدت ثلاثة من أشقائها، في إحدى رحلاتهم.. غرقوا في "النهر الغامض"، الأمر الذي أصاب أبيها بحزنٍ شديد "حين وُلوجِهِ، لفظ ثلاثةً من أخوتها الأقوى تباعًا جثثًا مفرغة العيون تَذْكُر جيدًا والدها في غيبوبة مشادات مع أخوتها الموتى، لثلاثِ ليالٍ، ينطق باسم أحدهم، فيحضر في الحلم ويجادلُهُ" يختار في صباح اليوم الرابع، أحب أبناءه إليه، يقدمه قربانا للنهر، ليكتمل هذا المشهد في المشهد الثالث "غاب القربان في النهر.. ولم يظهر لليلة كاملة. غاب.. ولم يجزع والدها. غاب.. لتطلع نعجة مبللة، حدق والدها بعطية النهر، احتضنها، وأمرهم برحيل متعجل".

فقد أصاب البدوي نعجة في الخط الفاصل بين الحلم والواقع، ففي الحلم إصابة النعجة، تعني وفقا لابن سيرين، اصابة امرأة شريفة القدر مخصبة، ومن رأى أنه يرعى غنما من الضأن، فإنه يلي على الناس وإن رأى أنه أصابها أو ملكها فإنه يصيب غنيمة كثيرة.

وهكذا في أحلام يقظتنا ومنامنا تسرح بنا الأغنام، بدلًا عن أن نسرح بها!.. وكون (الغنيمة) من (الغنم) فما أشهر "غنم إبليس!".

يفتحنا النص إذن على التساؤل، فقرابين الأنهار ارتبطت بالشعوب البحرية والنهرية، فما الذي يدفع بهذا البدوي ساكن الصحراء، بالتقرب إلى النهر وهو ليس من مفردات بيئته، وما الهدف من هذا القربان، هل يخفي هذا البدوي سرًا تجلى في تقبل النهر لقربانه، بقرينة هذه النعجة التي رمى بها إليه؟ ومن ثم ينقلنا الراوي إلى المشهدِ الرابع:

"كلما دخلت وجدتهم يأكلون من النعجة النّيِّئة، التي لا ينضب لحمها ولا ينتن، وتعود مكتملة في اليوم اللاحق. كلما مروا بقرب قافلة، تلحقهم بعد ليالٍ نعجةٌ أخرى. كلما أسرعوا لديارهم وجدت والدها يقوى ويشتدُّ عود ثروته، هو الضّعيف المكلوم بفقره" إذًا هذا هو السر الذي يخبئه والدها، فقد اشترى السلطة والنفوذ بـ"دمِهِ".. بحياة أبنائه.

وهكذا يقودنا الراوي لاكتشاف العالم، الذي يحكي عنه خطوة فخطوة، فيطلعنا في المشهد الخامس على معلوماتٍ أكثر، فنعرف أن ابنته متوجسة من أمر هذه النعجة، وأن زوجته التي يحبها هجرته، ورحلت لتقيم مع أهلها، ليستعيدنا إبن سيرين إلى تأويلاته، هامسًا:

من رأى أنه أصاب كباشًا دون العشرة، أو رآها في دراه، فإنه إن كان يلي شيئًا، أو كانت عنده امرأة، فليس يقيم في ذلك العمل، ولا

تقيم عنده تلك المرأة حتى تموت أو يفارقها.. فهذا الرجل البدوي، يحب زوجته حبا شديدًا لكنها هجرته!

ليس هذا فحسب، فقد جاءته ابنته في الحلم تستأذنه أن تقيم في خيمة نائية، فأذن لها، ما يحيلنا إلى أنه يعيش في أحلامه، وليس ثمة فاصل بين أحلامه وواقعه الحقيقي! فمساحة الهجر بينه وزوجته ومساحة النأي بينه وبين ابنته، تحيل إلى الانفصال عن الواقع الفعلي!

وهكذا في المشهد السادس نرى ابنة البدوي، في موقع المراقب من -موقع العزلة المركبة- عزلتها الداخلية وعزلتها في المكان "تكبر وتدركُ أنّ عزلتها صحوتها، تكبر وترى أباها وأخوتها فتيانًا لا يشيخون. تكبر وتعرف أن الجياع كلما رَجوهم كان لوالدها الرأيُ الفصلُ في العطايا ومَنْعِها".

وهنا يقودنا النص إلى جيبٍ زمني تتداخل فيه الأزمنة، فنحن لا ندري متى اتخذت قرارًا بالعزلة: قبل أن يبتلع النهر أشقائها، أم بعد أن منح النهر أبيها النعجة الأسطورية؟ هذا الجيب الزمني، يلفظنا إلى حياة هذه الأسرة، ويستحيل في المشهد السابع، إلى بؤرة زمنية لزمن ممتد كممر تضيئه مشاعل باهتة، نرى خلاله شبح الدها مع سريان الزمن/الممر، قد تضاعف جشعه وكسله.

لكن الزمن لم يؤثر في شبابه وفتوته، فيما هي أصبحت عجوزًا، ليعيدنا الراوي إلى لحظة الاستهلال، حيث الزمن الذي بدأ الراوي

يحكي فيه (ما جرى) فيفتحنا على حدسها الخفي، الذي دفع بها في الماضي البعيد للتوجس من النعجة، واعتزالها والدها وحياته في خيمة نائية.

فينفتح النص ثانيةً على كل مخبؤاته، فنتعرف للمرة الأولى، على سر تلك التضحية الكبيرة بأبنائه، وانعكاساتها على علاقتها بوالدها "جيف نعاج كثيرة بلا رائحة، تُسدد نظرها إلى السماء، بأعداد مهولة. في اليوم الرابع: ازداد المشهد تعقيدًا، إذ رأت النعجة الأولى ممددة أمام خيمتها. تراه يقترب حثيثًا، يصل لاهثًا، لم يتغير مطلقًا، أبوها الذي بدأ الرحلة عندما أسرّ له أحد العارفين بوجود النهر المخبوء قبل أن يلفظ أنفاسه، أخذهم في رحلة المصير وخسر بعض الأبناء كاسبًا الغنى الذي لا ينتهي".

بعد كل هذه السنوات، وهو يرى كل شيء ينهار أمامه، يأتي يستجدي غفرانها، وضع نفسه بين خيارين: الاستمرار في التضحية بمن يحب، في سبيل انقاذ نفوذه وتكريس ذاته، ومد عمره بخسارة عمر أبناءه، لكنه هذه المرة يرحل إلى النهر الغامض، نهر الخلود.

لا ليقدم بنه الذي يحب، بل يجهزها هي من موقع نقيض لتجهيز عروس النيل، بتنكير أنوثتها، فهو نهر لا يسعى في طلب الاناث، بل الذكور، وهكذا يجهزها أبيها على هيئة ذكر، ليقدمها قربانًا لفداء عالمه وشيك الانهيار:

"أحضرها، قصّ شعرها، ألبسها ملابس الرجال، احتضنها، ودفعها إلى النهر، هكذا بعد ليلة عادت مع التّعجة، ورحلوا سريعًا، لم يدرك أن النهر أمهله معجبًا بجسارة خطته، فردّ له جثتها وأضاف الأعطية وانتظر، كان نهرًا آسن القلب، يكره أبناء التراب".

وهكذا يتمدد الزمن في ممره، في المشهد الثامن والآخير، ليكشف لنا النص عن حكمته الفلسفية العميقة، حول رغبة الانسان في الخلود، مهما كانت التضحيات جسيمة، ما يحيلنا لفضاء الأساطير، و"سيدوري" ساقية الآلهة، تسعى جاهدة لإقناع جلجامش ملك أوروك السومري، بأن يستمتع بحياته كما هي، بدلًا من إضاعة الوقت في البحث عن الحياة الأبدية.

لكن "جلجامش" الذي سيطرت عليه فكرة الخلود يتجاهل الحسناء "سيدوري" كما تجاهل البدوي زوجته فرحلت، ويمضى جلجامش في رحلة اللانهاية، متحديًا المخاطر -مثلما تحدى هذا البدوي غريزة الأبوة- في سبيل الحياة الأبدية، ليكتشف في خاتمة المطاف، خيبته.

ولم تكن فكرة الخلود بعيدة عن أذهان أباطرة الصين، الذين أعتقدوا أن تناول الزئبق الأحمر سيمنحهم الخلود، فأصيبوا بالتسمم الذي قضى على حياتهم.

ويحدثنا التاريخ عن حجم الإنفاق الهائل لفراعنة مصر القديمة، على بناء القبور الخالدات "الأهرامات"، كقصور يعيشون فيها حياة أبدية في العالم الآخر.

وتقول الأسطورة المصرية القديمة إن "تحوت" إله المعرفة عند المصريين القدماء، و"هرمس الهرامسة"، تناولا قطرات من الذهب السائل، الذي منحهما الحياة الأبدية والخلود.

كذلك شاعت فكرة الخلود في أوروبا، بإجراء التجارب المعملية والأبحاث لإيجاد إكسير الحياة، وما فكرة مصاصي الدماء **Vampires** إلا مظهرًا من مظاهر هذه الفكرة، التي شغلت الجنس البشري عبر التاريخ.

وأخذت كذلك مظاهرها في الرواية للمرة الأولى، عندما جعل الروائي الانجليزي برام ستوكر من شخصية السفاح المسيحي "فلاد الثالث دراكولا"، أشهر مصاص دماء في روايته الخيالية "دراكولا".

ومص الدماء هنا يأخذ بعدا معنويًا في الجشع عند هذا البدوي "حلالنا وكيفنا فيه، قالها غاضبًا حين طلب إِلَيْهِ الجياعُ نحر ذبائحه لهم. فكرت بالبيداء التي تمتص الكلمات ولا تغفر أبدًا.. تكبر وتعرف أن الجياع، كلما رَجوهم كان لوالدها الرأيُ الفصلُ في العطايا ومَنْعِها".

كما ارتبط السحر والشعوذة عند العرب، بفكرةِ الخلود بعبادة الزئبق الأحمر، وقد اعتقد الأمير الأموي "خالد بن يزيد بن معاوية"، بوجود اكسير الخلود ووصف الزئبق الأحمر بأنه إكسير الحياة، وأطلق عليه في كتابه "فردوس الحكمة في علم الكيمياء"[11] اسم زيبق الشرق.

فيما ينشغل العلماء في عصرنا الحالي في إيجاد علاج لشيخوخة الخلايا.. وهكذا تحيلنا العتبة الأخيرة في "نهر النعاج" إلى مرجعيات فكرة هذا البدوي عن الخلود في التاريخ الإنساني، وفيما هو وحده كان يعلم أن ابنته التي ضحى بها لأجل الخلود، شاخت وماتت بالفعل، كان كل شيء حوله يؤول إلى الانهيار، والأقدار تسخر منه.

لتنتهي القصة خروجًا من عالم الأساطير، إلى فضاء الواقع، حيث يتفجر "النفط" وتغمر الثروات الجميع، فتتحقق كل رغباتهم، إلا الخلود "وحده والدها كان يراها، تخرج من قبرها تحادث أخوتها الموتى، يقترب يخرسون ولا تُحدِّثُه عن خديعته... اليوم وهو يسعى إليها طالبًا الحل إزاء اقتتال ما بقي من أبنائه، توقفت طويلًا أمام المشهد: رأت النعجات، والنعجة الأولى أعطية النهر ترمقها بعين منافقة. بالبداية، شعرت بضحكة ساخرة، حارقة، تنطلق من

أعماقها، سريعًا استبدلتها بشهقة الخوف... لتجيبه: اجمع نعاجك الضّالة يا أبتِ، وارِ جيفتها... بعد أيام قلائل شق نهر أسود الصحارى، واهبًا العطايا بعين ماكرة".

عذابات جسد شهرزاد في قطع قديم[12]

هدى العطاس

هذه القراءة تختلف قليلًا، عن القراءات التي أنضوى عليها هذا الكتاب، وذلك للطبيعة الجدلية والسجالية للتيمة، التي تناولتها القاصة اليمنية "هدى العطاس"، ما استدعى جنوح (المناص)، للتوغل في لجج يم حقول مختلفة، وهو أمر لم نتعمده، إذ قادنا إليه النص، بتوتره، وعذاباته وأساه.

هذه القراءة في التحليل النهائي، هي محاولة للوقوف، على ما اختزنته "الواقعة النصية" لختان الراوية، من رؤى.. وتحديد موقع هذه الواقعة ووظيفتها، ضمن البناء العام للنص.

ولذلك نزعم انطلاق قراءتنا، من تصور أولي للمعنى، في أفق "تحيين" مجموع "الإمكانات الدلالية" -وفق تصوُّر معين، ستكشف عنه القراءة في سياق المناص- وهو ما يشكل نقطة البداية، في مسار تأويلي تتحدد وفقه، آفاق ممكنات هذا النص الموسوم بـ"قطع قديم".

أننا لاندرك المسار التأويلي لواقعة الختان، إلا ضمن نسق "وظائف جسد الراوية" كزوجة، ولهذا تتعدد مسارات التأويل، في

مناطق وظيفية مختلفة لهذا الجسد، بؤرتها الجنس (كتابو)، تمت الاستعاضة عن وظائفه الأخرى بالختان، لتتغير تبعًا لذلك وظيفة الجسد الأنثوي، فيصبح مصنعا معزولًا في إنتاج الأطفال (التناسل)، بالتالي إلغاء الوظائف الإنسانية الشعورية الأخرى، كالمتعة واللذة.

يمكن القول إن تعدد الأنساق، وتداخلها يرتبطان بتعدد المسارات التأويلية وتنوعها. فإذا كانت "الواقعة النصية" قابلة للإدراج ضمن أنساق متنوعة، وقابلة للقراءة، فإن التأويل لا يأتي إلى هذه الوقائع من خارجها، إنه يتخللها ويتعقب أنماط وجودها، ويطاردها ليمسك بالبؤر التي تلوذ بها[13]

فكل تأويل هو استحضار لسياق، وكل سياق هو ذاكرة خاصة "للواقعة" و"للملفوظ" و"للوحدات المعجمية"[14]

ومن هنا سنقتفي أثر الذات المختونة، خلال جسد الراوية المتحكمة في السرد، وهي تحكي تجربتها كجسد إنساني، بعذاباته وأشواقه، متماهٍ في جسد سردي "ألا يكون المكان الأكثر شهوانية في الجسد، هو ذلك المكان، الذي يظهر من تثاؤب الثياب، إذ لا يوجد في الانحراف (الذي هو نظام لذة النص) (مناطق شبقية) (وهذا تعبير مزعج على كل حال) فالشهواني إنما هو التناوب كما

بين التحليل النفسي، إنه ذلك الجزء من البشرة، الذي يبرق بين قطعتين من القماش (بين السروال والقميص).

وبين جانبين (بين جانب القميص الفاغر وجانب القفاز والكم أن هذا البريق، هو الذي يثير الفتنة، أو هو أيضًا الإخراج الذي يحدد الظهور والاختفاء"[15]

وبهذا المعنى، يصبح الجسد في بعده الإيروسي، (البؤرة) التي تتجلى فيها وعبرها الذوات والأشياء التي تكون عالم النص.. إنه الشكل الذي تنطلق منه وتلتقي عنده الأشكال الأخرى، وهو أيضا الشكل القابل لاستيعاب سلسلة من الأفعال والأوصاف التي تحيل بهذا الشكل أو ذاك على (قيم))[16] هي الأساس الذي تقوم عليه ممكنات الأفق الدلالي وسبل تحققه "حينذاك تقبع في فنائها الخاص، ينهمر إلحاحه، تراوغ قليلا.. وحين لا مفر.. تفتح فسحة في الجسد، يقتعد بساطها. يخال أنها أخذته بعيدًا بعيدًا، حين يعود يسألها عن الرحلة".

فهذا النص "قطع قديم" الذي تتناول فيه القاصة هدى العطاس تيمة تنبع حساسيتها، من اتصالها، ببؤرة تابو الجنس هي تيمة (الختان)، كموتيفة ينهض النص على أكتافها، لهو نص مراوغ وماكر، أختزن خبرة مخاتلة، في معنى انتصار المرأة على الرجل عبر التاريخ. من موقع ضبابي غير محدد الملامح لافتقاره الأنسنة!

وكما درجنا سنخطو عتبات النص مناصيًا للإيغال في الدلالات التي تحيل إليها هذه التيمة المراوغة المشحونة بالإحالات، خارج الفضاء البصري للنص حيث السهول الموحشة لعالم الانسان.

وسننطلق ابتداءً، من حساسية (العتبة الأولى (:"المؤلف"، فكون النص بقلم أحد أفراد (النوع) كمفعول به، واقع عليه عبء هذه التيمة، يمنح ذلك القلم النسائي، أن يلعب وظيفته في إطار "تلك المنطقة المترددة، بين الداخل والخارج، المصاحبة لنصها والعاضدة له شرحا وتفسيرًا، فالمناص نص يوازي نصه الأصلي، محققًا بذلك نصيته من خلال ميثاقه التخييلي"[17]

ومن هنا نتوقف في العتبة الثانية :(العنوان): (قطع) (قديم)، فـ(القطع) فصل، ويحيل هنا إلى فصل بعض الجسم عن بعضه، فهو منفصل، وفي قاموس المعاني أن القديم، صفة مشبهة تدل على الثبوت، وعند علماء الكلام هو الموجود الذي ليس لوجوده ابتداءً، وهكذا يشكل مكونَي العتبة الثانية (عنوان النص)، إحالة لأزلية هذا القطع، ما يمنحه بُعدًا ميتافيزيقيًا في حدوثه كفصل.

ومنها يأتي الفصل بين الجنسين في أبعاده العقدية "سيقال أن الاختلاف الجنسي، لا يمكنه أن يبلغ مستوى الاختلاف، فليس هناك مجال للحديث عن المستوى، ما دام فكر الاختلاف لا يتموقع داخل أي مستوى.

ومع ذلك فان هذا الصمت هو إقرار بوجوده، ولربما أُعتبر هذا الصمت متعاليًا ومتعجرفًا ومستفزًا، في عصر أصبحت فيه الجنسانية، موضوعا مشتركًا لدى الجميع وعملية متداولة داخل المعارف الفلسفية والعلمية، وساحة نضال لا مناص منها"[18].

فبطلة القصة المختونة، يحيل تاريخ ختانها (قطعها الشخصي) إلى (قِدم) يتعدى طفولتها إلى طفولة الجنس البشري، وبطبيعة الحال، تاريخ بدايات هذا القطع في ليل البشرية الدامس، هو تاريخ تشكل الجسد الأنثوي، فبالإحالة إلى مرجعيات النص، يمكننا تتبع بعض الإشارات، التي تدلل على تسرب هذه الممارسة (الختان) إلى قدماء المصريين.

ورغم عدم ذكره في الأديان الإبراهيمية، إلا أن بعض اليهود في فترة تاريخية معينة قد مارسوا ختان الأنثى، ونلمح تسرباته من تاريخ أبعد في تجذره في الظلمة الفاحمة للقرون الوسطى، في حزام العفة، فقد اخترع الرومان في القرون الوسطى هذا(الحزام) الذي "يصنع من الجلد أو الحديد" لمنع حدوث اللقاء الجنسي أو الاغتصاب، وهو طوق له قفل، يلتف حول خصر المرأة، فيغلق الفرج، باستثناء فتحات ضيقة لقضاء الحاجة، ويحتفظ الزوج بمفتاحه معه، كما أن روما القديمة مارسته لمنع مزاولة الجنس بين العبيد.

ونراه يلقي بظلاله على الكثير من البلدان العربية والأفريقية، حيث يجد تبرير وجوده واستمراريته في العرف والعادات والتقاليد، درءًا لفسق الأنثى، بما يمثله كختم للعفة.

ولكنا نلاحظ ابتداءً في مجتمعاتنا العربية والأفريقية، عندما تولد أُنثى غالبًا ما يطمر الحبل السُّري للمولودة، تحت أرضيّة البيت لتبقى على عصمة الشر، بتكريس معنوي للفصل استباقًا، إلى أن يحين أوانه في طقوس الختان، ليلعب القطع هنا دورًا أكبر، في تحديد مصير المختونة "إن أكثر الأمور جلاء بالنسبة للدافع الجنسي، هو أن الإنسان والطبيعة في هذا المجال لهما غايتان متباينتان: إن التناسل هو غاية الطبيعة كما يبدو، أما غاية الانسان، فهي أن يحصل على أكبر قدر من الاستمتاع بالنشوة الجنسية"[19] فالمرأة ليست إنسانًا كما تفيدنا المفاهيم المنبثقة من ترسانة الفكر الجبري، الذي يستمد هذا القطع الأزلي منه سطوته ونفوذه، بتشكيله للوعي الزائف، وإلهامه الحكايات، التي تدور في جلسات النساء، في القرى والحلالات والبلدات ذات الأزقّة الضيقة، والأحياء المهمشة، بأهلها المنزويين في عتمتها، على أضواء مصابيح الزيت، في الريف البعيد، عند تخوم الوديان، ومنحدرات الجبال والقيزان وأعالي السهول.

إذ يخشى هؤلاء الأنوار الباهرة، التي تمثل تهديدًا لاستمرارية ونفوذ هذا الوعي الزائف، الذي تمنحه تقاليد القبيلة.

هناك في العتمات حيث تؤد الاستثارة، فيتحول تذوق الأذن قبل العين للصوت العاشق إلى كراهية وخيالات الفرسان الذين يختطفون حبيباتهم على طريقة الغجر إلى كابوس.

فالصوت والخيال وهيئة العضلات المفتولة، كأدوات تعبيرية للجسد، تتبدد في فراغ عتمات الأزقة والحواري، وعشش الريف البعيد. حيث لا يُسمع سوى صوت الكلاب الشبقة، والضجيج في مواسم تزاوج القطط.

لقد فرضت الظروف الاجتماعية منذ فجر التاريخ، أن تكون المرأة آلة للإنجاب، وجسدًا لمعارك متعة الرجل، وساعد ذلك على اندثار نفسها وعقلها في طي النسيان، وجهل الناس بمرور الزمن أن المرأة يمكن أن تكون لها نفس وعقل كنفس وعقل الرجل، وقد قال كينيث ووكر أن جهل الرجل بالمرأة، لا يعني جهله بجسم المرأة ورغباتها والوظائف الفسيولوجية للجنس فحسب، ولكنه يعني أيضا جهله بما هو أهم وأخطر، ذلك هو الفهم الإنساني للمرأة كانسان مثله تمامًا[20].

في العتبة الثالثة "الاستهلال" تتعثر قدمنا في سكون الليل ووحشته، ما يحيل إلى حالة جسد الراوية، في مستهل تسريده مسترخيًا، في هذه الوحشة الليلية والسكون "الليل ساكن وعائشة تهادن الفراش.. يطلبها بينما هي حينذاك تقبع في فنائها الخاص"..

القانون الذي نهضت على عاتقه الوقائع هو الختان، كمركز للتشكلات الرمزية، في العالم التخييلي للنص، بمعنى تسريد القيم الدلالية، من خلال هذا القانون الذي تنبني وفقه حركة السرد، انطلاقًا من "عالم الراوية المختونة"، التي تعيش ذكرى مقيمة بين فخذيها.

ليفتحنا هذان الفخذين، على قانون آخر (شهوة الجنس) كقانون يحكم مخيال الزوج، وبالتالي يحقق تداولية المعنى بين هذه العلاقات.

فمن خلال هذين القانونين، يبدو جسد بطلة القصة، عنصرًا مركزيًا في النسق الرمزي الذي تتكثف في سياقه الاستيهامات، التي ولدتها شهوة الزوج، وعودته من الغنيمة بالاياب، فيما الزوجة المختونة لا تزال تقدم نفسها، كمنبع أزلي لأسى القطع وأحزان القطيع.

فدلالات النص تمر عبر وعي مركزي، تجلياته خارج الفضاء البصري للنص، في الفضاء المتسع للواقع، لكن النص يرغب هنا في سحب هذه الدلالات إلى داخله لإعادة انتاجها، لتغيير الفروض التي أنشأتها "البرادايم"، في سعيه لتقرير مصيره كجسد، يشكل الوعي الكلي، الذي يتدفق من النص فتنساب إحساسات الزوجة.

التي يقيس جسدها الأشياء والأوضاع، انطلاقًا من تجربته الخاصة مع الختان، ومن هذا الموقع يتحول بوح الزوجة، إلى موقف

آيديولوجي، في الاستهلال كحامل لنويات تنداح لتشكل النص، في أفق الدلالات التي حددها الملفوظ في الاستهلال سلفًا.

فيتأثث في الاستهلال العالم القصصي للنص وتخطو الشخوص خطواتها الأولى تمهد لواقعة أو حدث، أو ينفجر حدث بوجهنا، يخرج من ركامه أحد الشخوص نافضًا عن نفسه الغبار، ليخطو خطوته الأولى، في خضم الحدث.

فنلمحها (الراوية) ساكنة في غرفتها في هدوء الليل.. خطوة ثانية نلمح زوجها، يُلح في معاشرتها "الليل ساكن وعائشة تهادن الفراش.. يطلبها بينما هي حينذاك تقبع في فنائها الخاص.. ينهمر إلحاحه، تراوغ قليلًا.. وحين لا مفر.. تفتح فسحة في الجسد، يقتعد بساطها. يخال أنها أخذته بعيدًا بعيدًا، حين يعود يسألها عن الرحلة: لا تحير جوابًا، يبرطم. تسمعه يلعن وينهر شيئًا ما... يأتيها بأعواد الكزبرة يقول: فلتتزودي للرحلات القادمة".

الجسد.. جسدها أُرغم على المعاشرة، كاشفًا عن القمع الجنسي، وهو في الحقيقة يتصل بالقمع الاجتماعي والسياسي، في جذوره البعيدة، وامتداداته في الحاضر.. الجسد يكشف عن حياته في ظل القمع الجنساني المستمر، على مدى قرون.

"حدد تولستوي، في روايته "سوناتا كرويتزر" جوهر النظرة إلى الجنس، المستقاة من المنطق العادي.. "فبودسينيشيف" قاتل الزوجة، يشعر أن المجتمع المعاصر، قد تملكه نوع من الجنون

الجنسي.. الزوج أو الزوجة.. لا يملكان القدرة على ممارسة الجنس بكثرة، فهي منهوكة بالإنجاب وأعمال البيت، وهو منهك بالعمل اليومي، أما الطبقة الارستقراطية العاطلة "خاصة المثقفة"، فهي تصرف وقتها في التفكير في الجنس، وهو التفكير الذي يختفي في مراحله الأكثر براءة، تحت ستار شفيف من الحب، وقد بدأت غيرة "بودسينيشيف" من زوجته، حين قامت بعزف "السوناتا التاسعة" للبيانو والكمان، لبيتهوفن بمرافقة شاب أُرستقراطي"[21].

العتبة الرابعة: خطاب الحكاية، فالنص مؤسس على "العلاقة التفاعلية بين رجل وزوجته"، فتقود الزوجة السرد في بوح جسدها، وما تنضوي عليه مسامه وإحساساته من ذكرى ختانها في الطفولة، حيث تشكل هذه الذكرى المقيمة، علاقتها الزوجية في حياتها الراهنة.

فتتحرك على إحداثيات جسدها آليات السرد، فيتماهى السارد في المسرود، بما تولده تقنيات الاسترجاع والاستباق والاستيهام من طاقات تفجيرية، في آهات وإيماءات وارتعاشات هذا الجسد، فهي تتحرش سرها للبوح والفراش يتلظى فتخيط نشوتها العصية، لتنفتح هذه المفردات، وطريقة تركيبها في جمل، على بؤر تداول المعنى الكلي في النص. بما تؤشر على الوضع الوجودي لهذا الجسد المعذب، وبما تنثره من مفاتيح تفضي إلى لا شعور النص، وأبنيته الباطنية

حيث تختبئ النشوة، واللذة والارتعاش والاسترخاء المنفصل عن الانفصال الظاهري في استهلال النص.

تحكي دكتورة "نوال السعداوي" عن تجربتها الشخصية مع هذا القطع، بأسى ومرارة مسكونة برعب مقيم، تنضح به الكلمات "كنت في السادسة من عمري. نائمة في سريري الدافئ وأحلم أحلام الطفولة الوردية(..) وأحسست وأنا مكتومة الأنفاس، ومغلقة العينين، أن ذلك الشيء يقترب مني!

لا يقترب من عنقي، وإنما يقترب من بطني، من مكان بين فخذي، وأدركت في تلك اللحظة، أن فخذي قد فُتحتا عن آخرهما، وإن كل فخذ قد شدّت بعيدًا عن الأخرى، بأصابع حديدية لا تلين.

وكأنما السكين أو الموس الحاد، يسقط على عنقي. بالضبط أحسست بالشيء المعدني، يسقط بحدّة وقوة ويقطع من بين فخذي جزءًا من جسدي. صرخت من الألم رغم الكمّامة فوق فمي.

فالألم لم يكن ألمًا، وإنما هي نار سرت في جسدي كله، وبركة حمراء من دمي تحوطني فوق بلاط الحمام[22] إذ يبتماهى ألم التجربتان ليشكلان معا، ذلك النبع الذي لا ينضب معينه من الألم والخوف "يأتيها بأعواد الكزبرة يقول: فلتتزودي للرحلات القادمة. أمام المرآة تعتلك العيدان كل يوم، تراقب عينيها الذابلتين في المرآة،

وذاكرتها المنعكسة في عينيها" حتى الكزبرة، كمادة مقترحة لتنشيط العلاقة الحميمة، بما تلعبه من دور في تنظيم عمل أجهزة الجسم، وبالتالي جعل العلاقة الجنسية أكثر فاعلية، تعجز في لعب هذا الدور، فاللذة المستأصلة منذ القدم، تجتث من أعواد الكزبرة فاعليتها الاستثارية "صغيرة كانت، لحمة حمراء، أم صابر تقترب منها تباعد بين فخذيها النحيلين المعطوفين على سر الأسرار -كما قيل لها- وترياق الجنة والنار، تسبق الصرخة النصل.. (يبقبق) الدم، وترمى تلك الشريحة الصغيرة جدًا من لحم الجسد. المرآة تعكس ذبول عينيها، وأعواد الكزبرة تؤكد ذبول وردتها، وتتحرش سرها للبوح. هو يقترب والفراش يتلظى وعائشة تخيط نشوتها العصية".

فكل عود من أعواد الكزبرة، هو إحالة للقطع القديم، واستئصال لذة العلاقة، وبالتالي انتكاسة للرغبة، وتجدد لانفصالها في جسد النص، ليصبح اللقاء السردي، انفصالًا متجددًا للجسد، يعيده إلى جذور الانفصال، إذ يتبدد الزمن الفاصل، بين لحظة القطع في الطفولة، وبين لحظة ليلة الدخلة وما يليها، من لحظات اللقاء الزوجي، فكل لقاء هو تجديد، لما يعتمل في بؤرة القطع/الانفصال.

منذ اللحظة الأولى في رحم الأزل، عند اكتمال بعث الحياة في الجسد، انبثق الحدث الأول، ونمى في غيهب التاريخ، تعملق،

تفجر في الفضاء الواسع للزمان والمكان، كاشفًا عن سلطته في الإمكان السردي.

فاستؤصل مركز السلطة من بين تلك الغياهب، أُجتث من جذوره، لينفتح ليل الغياهب، في اتجاهات عدة، يعبر عن ذاته المقموعة في حكايات النسوة المنتحيات في العتمات القصية، بين أسداف ذاكرة المجتمع.

وفيما كان الجسد يعاني انفصال بعضه عن بعضه، كانت ذاكرة النسوة تحكي، عن الذي قتله الشوق والهجر، وعن الذي يأتي ولا يأتي، وعن الذي في ليلة دخلته، جذبت عضوه هوة الانفصال بين تموجات دواماتها، فمرر خدعة افتضاض عروسته في دم فرخ حمام ذبيح، لتتداول النسوة الماكرات، حكايات الدم على شراشف السرير، والمنديل الأبيض.. دم الحمام!

وفيما يخرج العريس مزهوًا بفعلته، كانت أعواد الكزبرة، تضوع في فراغ الغرفة، تطرد الرائحة الزفرة، لدم الفرخ الذبيح، فيما تنهش الزغاريد إحساسات العروسة المنكفئة على ذاتها، تستدعي روح جدتها شهرزاد لتبثها انفصالها، واجتثاث جذوتها، ليمتح سرد شهرزاد من هذه التيمة استبطاناته، في ليالي شهريار الطويلة "وحين أراد الارتحال، أخذته كعادتها، وسألها بعد أن عاد -كعادته-

هرشت ألمها.. تلعثمت.. استنجدت بجدتها.. نادت: يا شهرزاااااد.. تلبستها الحكاءة، استغفرت برهة لكذبتها ومنكسرة الروح انهمرت تحكي".

الراوي وانسيابية النص في قبلة في فم أخرس

للقاصة السعودية حواء سعيد[23]

(قبلة في فم أخرس)

أحد أنواع السرد التي تنضوي على أكثر مما تفصح عنه. فالسرد فيها يغرق في صوت الأنا والذات، مزيجًا من تشظيات المخاوف والهواجس والظنون. والراوي المتكلم في نسيج النص، لهو ضمير جمعي أكثر مما هو مفرد! ولهو تعبير عن العاهات النفسية للأصحاء، أكثر مما هو تعبير عن ذوي الاحتياجات الخاصة فعليًا!

فهو نص يكشف عن عافية ذوي الاحتياجات الخاصة، وعاهات غيرهم. حتى ليكاد يحسدهم هذا الغير، على كل هذه القدرة على الحب التي يتمتعون بها، وكل هذا الصدق وهذه الإرادة، التي تنبعث كالضوء من صوت الراوي (بطلة القصة) لتحرج الأصحاء، حتى ليكادوا يتوارون خلفها، ويصبح صوتهم جزءًا من صوت الراوي. فكيف نقرأ هذا النص، لاشتراع التأويل، خروجًا من لغة المعنى إلى لغة الدلالة.

في تقرير النص والخرس:

بقدر ما تعيد هذه القراءة إنتاج النص (قبلة في فم أخرس) انطلاقًا من منطقة محددة في سياقه التعبيري، بقدر ما تنهض أيضا

كقراءة في صوت الراوي (الأنا، المتكلم-بطلة القصة). والبناء النفسي لهذا الراوي، القابع خلف قيمة الحب والمخاوف.

والدلالة العامة للخرس، بما يتسامى به من مجرد عجز عن الكلام، إلى موقف وجودي من الكلام كأصوات، ما يحفر في معنى اللغة، مقترحًا ما ينطوي عليه الصمت من إشارات كبديل.

أو ما يحيل للغة الحب كلغة باطنية، تستعيض عن الكلام بمنطقها الخاص!

صوت الأنا في (السرديات) غالبا ما هو أكثر قدرة على التعبير، عن تلك المناطق البعيدة في أغوار النفس، فهو صوت الشعر المنبعث من بين التلافيف أقصى حدود اللاوعي، وأعماق الذاكرة والوجدان، وهو صوت الذات بكل ما يعتمل فيها من أحاسيس ومشاعر.

فالأنا الراوية هي صوت التمركز حول الذات الإنسانية. صوت الراوي المتواري خلف قيمة الحب والمخاوف وهو يحكي -بطلة القصة- عن قضيته المطلوبة، بما تتمثل في الحب ومخاوف الإنجاب!

فحول هذه القضية يتمحور فعل القص، خلال نوع متميز من السرد الحديث، حيث نلاحظ على بطلة القصة هنا (الراوي-**narrator**) في هذه التقنية الحكائية انحيازًا للهيمنة على الفضاء السردي بوجوده (الراوي) الذي يحاول إخفاءه، بتقمص وجهة نظر بطلة القصة.

تحدد يمنى العيد أكثر من نمط للراوي في القص العربي، يهمنا هنا النمط الذي "يتميز بهيمنة موقع الراوي البطل، الذي يحكم منطق بنية القص: إن أصوات الشخصيات على تنوعها واختلافها، ورغم الحوار والصراع، تبقى في هذا النمط، محكومة بموقع هذا الراوي القابع خلف شخصية أو خلف قضية.

بالموقع المهيمن ينمو فعل القص، وبه يصل السباق إلى غايته. الراوي هنا منحاز إلى بطلة القصة أو الرمز (..)[24] تتسم بنية هذا النمط بطابع التماسك والانسجام، إذ تترابط حلقات القص، على مستوى الحكاية في النص.

والراوي هنا في (قبلة في فم أخرس)/ضمير المتكلم، الذي يتداعى عن مخاوف الذات خلال سرد يتسم بانسيابية وتماسك، سرد متدرج في مستوى تعاقبي في زمنه الداخلي (زمن النص)، ما جعل إحداثيات النص والعلاقات النصية، تتحرك بيسر في مختلف الأماكن (المقهى، الحافلة، المكتبة، الكلية، غرفة النوم، ووصولًا إلى غرفة الولادة) دون أن تترهل في هذه الأماكن العديدة، التي تتكثف فيها الوقائع!

فنحن نعتمد على الإيماء والإيحاء، في تحديد شخصية الراوي الانثى بصورة قاطعة، باعتبارها من ذوي الاحتياجات الخاصة أو لا وهو.

تُسلط حواء سعيد من خلال الحركة النفسية في الأماكن، المشار إليها، الضوء على المشاعر التي تتناهب الفتي (من ذوي الاحتياجات الخاصة) والفتاة (بطلة القصة) موضوع العلاقة.

إذ ترصد اللحظات الوامضة، التي نشأت فيها العلاقة وتكونت، وبما ينهض فيها من أحاسيس ومشاعر نبيلة تربط بين هذين الشابين، إبتداءً من لحظة التجاهل الأولى: "دائما ما تجاهلت نظراته. كان يتعمد الجلوس على المنضدة المقابلة، في مقهى الجامعة. يتعمد اختيار المقعد الأقرب لي. لم يكن نصيبه مني سوى التجاهل".

مرورًا بالاختلاسات المتعمدة للقيا، ومحاولات التعارف أكثر فأكثر، والصراع الذي يعرقل الاستجابة. هذا الصراع الإنساني الذي تذكيه الخيالات اللاهبة، وأسئلة العلاقة الحميمة "كيف يكون طعم قبلة في فم أخرس؟..

كيف سيسمع نبضي؟.. كيف أحببته حين وقعت عيني على إشراقته لأول مرة؟.. يا لسخافتي! وهل للكلام علاقة بطعم القُبلة؟ كأنني أبرر لنفسي الوقوع في حبه. كيف سترضى عائلتي أن أحب وارتبط بإنسان أصم؟!".

وبتتويج هذه العلاقة بالزواج، تزداد المخاوف أكثر فأكثر.. من أن تثمر طفلًا يكون هو الآخر من ذوي الاحتياجات الخاصة،

فيبلغ الصراع النفسي هنا ذروته، بتنامي فعل القص إلى مدياته القُصوى، ممهدًا لنهاية مفتوحة باحتمالاتها على فضاء التأويل:

"هل آن لي أن أرى وليدي يشق بطانة قلبي، صارخا أم سينسى صرخته في رحمي.. لا يشفع لي.. لقلقي.. سوى البكاء ساعات طوال.. كنت أخشى على مشاعره لو رآني أبكي".

إذن تسلط حواء سعيد الضوء في هذا النص، على فئة اجتماعية محددة، وتحاول الانتصار على وضعيتها من ناحية تصنيفية (ذوي الاحتياجات الخاصة) لتمارس الحياة مثل كل البشر الأصحاء، حيث تتمركز رؤيا النص حول سؤال الإرادة الإنسانية، التي تصنع الفعل الإنساني، موحية بأن العاهة لا تعوق ممارسة الحياة.

خاصة إذا كان الحافز لهذه الإرادة هو الحب، هذا المنبع الأزلي لقيمة الإنسان، والمصدر الذي لا ينضب للقيم النبيلة.

فمن هذه المنطقة.. منطقة الحب، يتنامى فعل القص، محاولًا التغلب على المخاوف والهواجس، التي توحي بها وضعية الفتى (طرف العلاقة) فيصبح للحب في نص حواء سعيد طعم إنساني خاص، يربط إرادة الحياة بالخصب والإنجاب وقهر الهواجس والمخاوف.

يتسامى فعل القص بالعلاقة الإنسانية، إلى أقصى مدياتها، كعلاقة تخرج من تلافيف الخرس والصمت العام، إلى الحياة

الضاجة بالحيوية والتجدد من خلال الولادة، التي هي ولادة لهذا الحب من جديد، وولادة لهذين الزوجين مرة أخرى، أكثر مما هي عملية إنجاب لثمرة علاقتهما الإنسانية النبيلة.

التي مثل كل العلاقات تساميًا، تخرج من رحم الألم "في غرفة الولادة كان واقفًا إلى جانبي، يمسح دموعي ويجفف عرقي المتصبب بشفتيه.. أحبه.. وأحبه الآن أكثر".

(قبلة في فم أخرس) تنضوي فيما يتعلق بالتقنية الخاصة بالبناء النفسي للشخصية على قدرة إثارة الأسئلة، فنحن حتى خاتمة القصة لا نستوثق (هل هي من ذوي الاحتياجات الخاصة أم لا؟).. ثمة احتمال يشير -أو ليس بالضرورة- إلى أنها من ذوي الاحتياجات "وفي الكلية ندرس معا تربية لذوي الاحتياجات الخاصة" لكنه ليس احتمالًا مؤكدًا، إذ ليس شرطًا لهذا النوع من الدراسات، أن تكون من ذوي الاحتياجات الخاصة.

خاصة أن ثمة احتمال يمضي بهذا الاتجاه، يوحي به حديثها لذاتها فيما يشبه انعكاس المرايا "كيف سترضى عائلتي أن أحب وارتبط بشخص أصم"، وربما كذلك رفض أسرتها قد يستند إلى أنها ليست فكرة جيدة، أن يرتبط اثنين من ذوي الاحتياجات الخاصة بهذا الرباط الأبدي!

وهكذا نجد أنه ليس هناك تحديدًا دقيقًا حول هذه النقطة المركزية في علاقات النص، ما يجعله مفتوحًا على كل الاحتمالات!

عدم التحديد في مثل هذه الحالة، ينعكس على البناء النفسي لهذه الشخصية، كشخصية محورية مهيمنة يتنامى بها فعل القص، ليحدث أثره العميق الذي نسميه بالصدق الفني. والانسجام في علاقات النص والدلالة، فلكل حالة دلالاتها المختلفة.

الحرب على الإرهاب في القصة القصيرة مخاض[25]

للقاصة السعودية فاطمة العتيبي

"مخاض" نص قصصي قصير، لدكتورة فاطمة العتيبي، مثلما هو مشحون بالخوف من الموت والرغبة في الحياة، فهو أيضا محتقن برهانات مستقبل آمن وخصب، يخرج من بين ركام التفجيرات وآلام الولادة المتعسرة، والاحتمالات الكبرى للحياة.

في هذا النص "مخاض" لفاطمة العتيبي "حقيبة الولادة" هي أول رمز نراه، فيمثل "المخاض والولادة" المسار الرئيسي الذي تتفرع عنه مسارات السرد فيما يلي الاستهلال، حيث نستمع في الاستهلال لحوار قصير بين المرأة الحامل وزوجها، وهما يستعدان للمغادرة إلى المستشفى للولادة "حمل حقيبة الولادة التي حفظ مكانها منذ شهر. أمسكها بيده اليمنى وأحاط كتفيها بيده اليسرى".

في هذا "الاستهلال" الذي ينضوي على طبيعة المحكي السردي، تتفجر إحالة الحقيبة التي يحملها الزوج على كتفه، لتكشف عن دلالات "الولادة" الوشيكة، بما تفرزه هذه "اللحظة الوشيكة" من مناخات توتر وقلق وهواجس ومخاوف "قولي: بسم الله.. كرّرها كثيرًا وهي تنزل الدرج، وتركب السيارة وأنينها يعلو تباعًا.. تبتلع نصف ضراوته في جوفها، من أجل قلبه الرقيق".

وتفصح "نهاية النص" عن تحوُّل في السرد والرؤية، ما يفتح الباب أمام تطور الأحداث، على نحو يترك النص مفتوحا على تأويلات عدة.

وما بين "الاستهلال والنهاية" المفتوحة، تنهض عوالم النص في لغة مباشرة، تتجاور مع روح السرد الكلاسيكي بزمنه التعاقبي، مشدودةً إلى طبيعة الموضوع، كمقاربة بين دلالتي الموت والحياة في مسرحين: الولادة والعمليات العسكرية.

فالسرد في النص "مخاض" رغم كونه يجري بلغة مباشرة، إلا أنه يمر عبر تقنيات التكثيف والايجاز والإبهام، وعبر خرق العلاقات الإدراكية، في لعبة استبدال الضمائر.

إذ تتكئ فاطمة العتيبي في هذا النص على عدة أصوات ينطوي عليها صوتين أساسيين بالتبادل: صوت "الراوية" وهي تتحدث عنه (هو) وصوت زوجها "الراوي" الخائف عليها، والذي يتحدث عنها هي)، والذي يستخدم أحيانا المخاطب (أنتِ) مثلما تستخدم هي المخاطب (أنتَ) الى جانب صوت "الراوي العليم"، الذي يتخلل الصوتين، وهو في الحقيقة "صوتا مركزيًا" ينطوي على (كل هذه الأصوات)، ليقدم من خلال هذه العلاقات التبادلية الإدراكية، اللحظة المفصلية في الطريق إلى المستشفى للولادة، ليربط بين دلالتين (الولادة الوشيكة للحياة) و(الإجهاض الوشيك

للحياة)في مسرح عمليات المستشفى، كمعادل موضوعي لمسرح العمليات العسكرية "الطريق (مسكر).. ماذا يحدث؟ كل الجهات.. مغلقة.. أنزل النافذة..

قال: حالة ولادة.. لا بد أن نمر..

- أبدًا لا يمكن، اخرج حالًا.. انجُ بأهلك.. هنا مسرح عمليات.. ارجع.. اخلص يا ولد.. صرف نفسك بعيدًا عن هنا.. خطر..

قالها وهو يمضي.. تتداخل عبارات الضابط الحازمة والمشوبة بخوف.. خوف غريب لا يدري.. لا يدري لماذا ارتبك له..

- لنعد.. لنعد.. إلى أبنائنا.. سأكون بخير..

- ماذا؟ نعود؟ والولادة.. ؟ سنذهب من خلف الأحياء.. الطريق أطول لكنه آمن.. لا تخافي كل شيء سيكون جيدًا".

وهكذل في هذا الفضاء الرحب بين "البداية والنهاية" تتشكل الوحدات السردية بفعل التخييل، مولدة للصراع في الشخوص، لنلمح ظلال الكيفيات التي دارت بها هذه العمليات في داخلهم، وعلى الواقع المعاش، قبل أن يتم إسقاطها على النص.

فهوية الداخل تتفاعل وظيفيًا مع هوية الخارج، دامجةً الجغرافيا في سكانها، لتشكل المعنى الأكبر في موقع دلالة الولادة لا كفعل فردي بل موقع دلالتها من الجماعة، خلال التمثلات الدلالية

الناتجة عن تيمة الخوف، الذي لا ينحصر في هذين الزوجين فحسب، بل يشمل الضابط وأسرته وجنوده وأسرهم، وهذه الشوارع المغلقة بمتاريس قوات الأمن.

أيضا، "مخاض" تقدم بروفايلات، بعضها أشبه بطيف عابر، كشخصية الشغالة كإنسان لا ينبغي تحميله فوق طاقته، وبعضها الآخر شبه مكتمل كشخصية المكان، السكن والمكان شوارع المدينة، وبعضها مكتمل كالمكان المستشفى.

فكل هذه الأماكن بمثابة فضاءات محركة لتطور السرد، ولرصد عمليات التمزق المصاحبة للمخاض والولادة، وما صاحبهما من قتل واستشهاد.

كذلك شخصية مسرح العمليات (المدينة) كمظهر للحرب على الارهاب، وكمظهر لتسلل الماضي إلى شوارعها، لسحبها إلى أزقته وأقبيته وكهوفه.

كذلك هذه القصة كنص سردي، تقف شاهدة على محنة الوجدان الثقافي في ارتداداته، ومحاولاته الافلات من هذه الردة الكريهة إلى الماضي.

إذاكانت البلدان البعيدة عن خطوط المواجهة في حرب الخليج الثانية، قد تأثرت تأثيرًا كبيرًا على المستوى الاجتماعي والنفسي، فما الذي يمكن قوله عن بلدان المواجهة، أو مسرح عمليات تلك الحرب؟

قطعا طال التأثير كل شيء، ومثلما انعكس على كل شيء، طال هذا التأثير السرد. وصحيح أن القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية، لم تفرج عن هذا السرد المتعلق بـ"لحظة الحرب" بوضوح، لكن لا يعني ذلك، أن ظلاله غير مضمرة في البنيات السردية.

للحرب قدرة فائقة، على استدعاء السرد، واستفزاز المخيلة، واستجاشة المشاعر، وتكثيفها دراميًا، بل واختزالها لأوضاع متعددة للنفس الإنسانية، بما تنطوي عليه من أحزان وآلام، هي المنبع الأزلي لخصوبة السرد.

وعلى الرغم مما ذهب إليه مثقفون سعوديون كُثُر لوقت طويل، بأن القاص والروائي السعودي لم يعش الحرب ليكتبها، إلا أن حروب شبه الجزيرة، ظلت تسجل "لحظتها السردية" في الوجدان الثقافي.

وفي السياق يعلق القاص السعودي الجميل الصديق عمرو العامري "سيظل الإنسان كائنا جموحًا، يفتعل الصراع من أجل الهيمنة وإرضاخ الخصم، والتاريخ البشري لمن يسترجعه مثقل بالدماء والعويل"[26]

اعتزلت "مخاض" نفسها في منزلة بين منزلتين: التعبير الكلاسيكي بالصور القصصية، والتجريب الذي يعتمر روح المغامرة،

في توليده لطاقة دلالات متعددة المعاني، في "تيمة الحرب" كتجربة قاسية مشحونة بمشاعر الخوف، التي يتجاوز فيها المخاض دلالة الولادة كفعل نسوي.

الكتابة عن الحرب تمثل رهانًا أخلاقيًا في استذكار تلك اللحظة القاتمة، بل الملعونة حتى لا يتم نسيانها، خلال حكايا أبطالها الفدائيين والشهداء، وصحيح أن في عصرنا الحديث، لم يخض الشعب السعودي حالة الحرب الحقيقية، إلا أن التاريخ السياسي يحدثنا أن الكيان الموحد للملكة، نهض على قاعدة من الحروبات، منذ عهد إمارة الدرعية، إلى عهد المملكة العربية السعودية.

فمنذ أن تمرد الأدارسة (1931) ومرورًا بحرب الخليج الثانية 1991وصولًا إلى الحرب الحالية على الحوثيين في اليمن (منذ 2015 المستمرة حتى الآن)، مرت على تاريخ المملكة، كثير من الحروبات، التي تمد جذورها في قلق وتوتر التاريخ والجغرافيا، بخصوصيتهما وموقعهما من الاقليم والعالم.

ومنذها وتيمة الحرب وإن لم ينطوي عليها السرد السعودي بصورة سافرة، الا أنها تلوح كطيف في مرجعياته. ولذلك نزعم أن لكل هذا التاريخ الخصب إلهامه المستفز للسرد.

إذ تظل البنى السردية حبلى، ريثما يتم لهذا الحمل الاكتمال في وجدان القصة القصيرة، لتسفر عنه كما هو الحال في نص فاطمة

العتيبي "مخاض" ونصوص سعودية أخرى[27]. ففاطمة هنا تمسك "بلحظة حرب هاربة" تتصل بأسلافها من حروبات بائدة أو معاصرة.

فالرؤية الكامنة في هذه اللحظة الهاربة، رغم قبحها تعطي لمحة عن تداعيات الحرب وما تسببه من مخاوف وأوجاع.

إذ تتحدد رؤية القاصة، بقدرتها على تجاوز الصور، والوقائع التسجيلية. قفزًا إلى المعنى، الذي يكون هذه الرؤية في الخطاب السردي، فالرؤية التي يتعامل الفنان بها مع واقعه، هي التي تحكم علاقته بذلك الواقع، وتؤثر في اختياره للموضوع والاسلوب والاداة، التي تمكنه من التعبير عما انتظم فكره.. وكلما كانت رؤية الفنان عميقة كان عالمه خصبًا ومركبًا ومتشابكًا[28].

في "تيمة الحرب" غالبا يلجأ القاص إلى مقاربة انفعالات النفس، وأشواق الإنسان وآماله، في تلك اللحظة الزمنية متناهية الاتساع نفسيا، رغم قصرها في الواقع الزمكاني. ليكشف عن خبرات وتجارب فردية، شديدة الأهمية للجماعة، التي تستهدفها رؤية ورؤيا النص عبر نسيج التخييل، بما يحقنه في الشخصيات من أفكار ومشاعر ورؤى متنازعة، تحت وطء وحصارات الدم والألم والدموع.

كثيرًا ما نبحث عن بطل ما بين تلافيف السرد القصصي أو الروائي، مع أن هاجس السارد ليس صناعة (بطل)، وإنما تصوير

(إنسان) محض بعيوبه ومحاسنه.. بمخاوفه وهواجسه وظنونه، فالسرد لا يبحث عن (سوبرشخصية)، وإنما يبحث عن إنسان عادي كملايين الناس، الذين ينطوي كل منهم على اسطورته الشخصية الخاصة بتعبير باولو كويلو.

وفي الحقيقة كل الأبطال والشهداء، الذين غيروا مجرى التاريخ، هم في خاتمة المطاف، بشر عاديون مثلنا، يأكلون ويشربون ويدخلون الحمامات وغرف النوم.. أنهم مثلنا.. أدوات يوظفها التاريخ لإنجاز أغراضه، سواءً كانوا أبطالًا أو ضحايا.. أنهم بشر!

يحمل النص "مخاض" مضامين اجتماعية متعددة، ترتبط بالأسرة والعائلة، تتجلى في أبعاد مختلفة في هذا النص، بما اتسم به من عمق نفسي، وطاقة تصويرية وقدرة على استيعاب مختلف التحولات، في هذه اللحظة الهاربة، التي تمزج بين خروج الحياة من الموت والموت من الحياة.

لقد رصدت فاطمة العتيبي ظواهر مختلفة، برؤية سردية أشبه بـــ"حكاية تأسيسية" تتطور عبرها حكايات أخرى، في تماسك وتشاكل يعيد تشكيل الواقع في النص.

لقد شهدت منطقة شبه الجزيرة العربية لأسباب مختلفة، الكثير من الحروب عبر مئات السنوات، لم تكن البسوس أولها ولا توقفت باتساع رقعة الفتوحات، فقدر هذه الرقعة الاستراتيجية في كل العصور، أن تلد حروبها حروبًا أخرى.

في عصرنا الحديث لم تكاد هذه المنطقة تلتقط انفاسها من نكسة 1967 وحرب 1973 حتى جوبهت بخوض حربي الخليج الأولى والثانية.

ولعل هذه الإشارة هي ما جعلت الزمن في هذا النص، يتجسد في الحاضر والمستقبل، فالماضي يتحول من زمن إلى شخصيات متمثلة في الأفاعي التي خرجت من جحورها، لابتلاع هذا الحاضر والمستقبل، وبهذا المعنى اختزلت العتيبي الزمن الماضي، لينطوي عليه الحاضر والمستقبل.

السرد مثلما هو شاهد على حركة المجتمعات في صعودها وانحداراتها ومنعطفاتها، وتمزقاتها وتماسكها وازدهارها، فهو أيضا دون شك "شاهد إثبات" على ما جرى ويجري، فهو يُعد تيرمومترا يؤشر على درجة حركة المجتمعات، في حروبها المقدسة وغير المقدسة- سيان، ضد دول أو ارهاب داخلي لجماعات متطرفة، فالنتيجة واحدة: دم وضحايا وعويل!

ولذلك رصدنا لهذه الحركة في السرد، بمثابة الوثيقة الفنية التي تحمل تساؤلات ومواقف المجتمع، دون اعتبار لموازنات ومعادلات السياسي.

في هذا النص استطاعت فاطمة استجلاء متخيلها السردي، وتكريس التماثل بين لحظتين لحظة الميلاد ولحظة الموت.

بل ورصدت خلال شخصية الزوجة والزوج، المشاعر الزوجية الدافئة في مستوياتها المختلفة في لحظات الخطر، واللحظات الدقيقة الفاصلة بين الحياة والموت، وهو رصد لسلوك الذات الإنسانية في اللحظات المأزقة.

فالرجل هنا ليس رمزًا للسلطة الذكورية، إذ تقدمه فاطمة كشريك متفهم، تربطه بها وشائج الأُلفة والمحبة، وهذه الولادة الوشيكة لمستقبل، يتجسد في المولود الجديد.

وإذ تشتغل الدلالات في اتجاهات مختلفة، تعاني هذه الذات آلام مخاضها، فهي ذات مجتمع كامل محاصر بالشروط نفسها، وهذا الزوج هو ذلك الضابط الشهيد نفسه، الذي بذل روحه، فداء لإسرته وللوطن.

"حقيبة الولادة" التي مررنا بها كأول رموز النص، تجسد أيضًا الإطار الذي يحيط بأدوات وتجهيزات الولادة، كبؤرة تنبعث منها أدوات الاستعداد لاستقبال حياة جديدة بديلة لما نفقده من حيوات، فهي بؤرة إشعاعية في معادلتها لمصابيح تضيء عتمات وفجوات هذا المجتمع في مخاضه الموجع.

عبرت المجتمعات العربية عن كل ما مرت به في تاريخها من منعطفات، انضوت على الاضطرابات والتغيرات النفسية والمجتمعية، في مواجهة ضغوط القمع والعنف والاستلاب للإرادة،

أو الاستعمار الخارجي، الذي يسعى لإعادة تشكيل الهوية، وإرغام الذات، على مواجهة الآخر بشكل عنيف ومفاجئ.

وظل السرد على الدوام هو أحد أكثر اشكال التعبير عن كل هذه التيمات بفاعلية.

بعد أن حفرت حرب الخليج الثانية عميقًا في الأبنية الاجتماعية، بفتحها على زقاقات وكهوف التاريخ العربي، مفسحةً لإفاع الفكر الجبري الاستبدادي، ممرات تفضي إلى الواقع الحي المعاش، بتجلي أسوأ إفرازات هذه الحرب في الجماعات الراديكالية.

التي لم تلبث أن تسللت كالحرباء، لتحرف ثورات الربيع العربي عن مساراتها، ولتزيح نص الواقع وتحل مكانه نص التاريخ، لتتسلل الزعانف إلى كل شيء، فتدخل حتى غرف النوم، لتعبث بالثياب الداخلية.

أصبحت هذه الأفاعي هي المهدد الأخطر للمجتمعات العربية، في رحلتها الشاقة بحثًا عن سبل الانعتاق من ربقات الماضي المظلم، والعبور إلى مرافئ الحرية والحق والجمال. فالخوارج الجدد يصنعون من التراث الفقهي فقهًا آخر، يقتلون به أفراد الشعب على الهوية.

إذن عج الواقع بالعنف غير المسبوق. ومع الركود السياسي الكامل كناتج من نواتج الحرب والقمع المستتر، المصحوب بالأشكال المختلفة للعنف الرمزي والجسدي، انكفأ السرد على تأمل الفرد، في مواجهة عالم عدواني يفتقر إلى الشفافية والحساسية.

فظهرت العديد من السرديات التي تكشف على لسان شخصياتها في أبنية الحكي، عن التمرد على القمع والتعسف والمكاشفة في مواجهة التيارات الراديكالية والسلاسل التي تشد الإنسان إلى الماضي.

لقد أشاعت حرب الخليج الثانية بلا شك، مناخًا مرعبًا من التوتر والقلق والصراع بين الماضي والحاضر، وهكذا انتقلت المقاومة من الواقع كنص يومي معاش، إلى النص السردي.

لقد غزا الإحباط والشعور بالهزيمة تلافيف الوعي، الذي احتلته قوات العولمة بجيوش الرقميات. فأصبحت الشخصية المضطربة المشوشة، وسط كل هذا الزخم من المتناقضات، سمة أساسية في الواقع والنص.

فيما المرأة التي لم تكن بطبيعتها طرفًا في الحرب، وجدت نفسها فجأة بين مطرقة الحرب وآثارها، وسندان الأبنية الاجتماعية التي ترممت وبَعثت من جديد قوانينها العتيقة، كطائر فينيق ينهض من رماد آليات الهدم والإزاحة العلمية، وأدوات المعرفة الحارقة، ليتشكل كيانًا يمشي على الواقع بقدمين.

وهكذا استعاد الفكر الاستبدادي الجبري، إلى وجدان المرأة خبرات مئات السنوات، من أوجاع الفقد وأحزانه.

لذا عندما تكتب المرأة عن الحرب على الإرهاب، فهي تكتب باحساس له خصوصيته، في تجسيد الصراع والتناقض، والمزج بين

الواقعي والمتخيل، الممكن والمستحيل، المعقول وغير المعقول، وبلاغة هذه الكتابة في المزاوجة بين الذاتي والموضوعي، بين الحاضر والماضي، والمعيش في الراهن والتاريخ!

المرأة معنية بالحرب أكثر من الرجل، فهي أول ضحايا الحرب، فبالحرب تصبح أرملة، ويتجرع أطفالها اليتم، وفي الحرب تفقد وجوه عزيزة عليها، من الأسرة الصغيرة إلى العائلة الممتدة والأقارب والأصدقاء والمعارف.

الحرب عدو المرأة اللدود، الذي تفادته جدتها بلقيس، وهي تخفض من جناح التوتر في جيشها، لتختار في الطريق إلى النبي سليمان، أحتمالا آخرًا بين الاحتمالين.

المرأة الساردة ليس من بين وظائفها، نقل أصوات الرصاص ودوي المدافع، ولا تسجيل أصوات الطائرات ومضاداتها، فهي كصانعة للحياة معنية بهزيمة الموت والانتصار للحياة، وزرع حيوات جديدة تغسل هذا الدم، الذي يسيل على الطرقات والممرات، بانتصار عذوبتها ورقتها في معالجة أوضاع هذا العالم المتوحش الموحش، بحيث لا تنطلق رصاصة واحدة.

تبدو الحرب كوحش يبتلع كل ما يواجهه دون تمييز، فتصنع سرديتها الخاصة التي يضمحل بين إحداثياتها الإنسان إلى حد التلاشي، بحيث لا يعدو أن يكون مجرد شيء يختلط، بركام المشاعر والأحاسيس، بأكوام أشياء أخرى، تحترق في أتون الحرب!

من هذه الزاوية كان اعتناء السرد بظاهرة الحرب، بمثابة المختبر للنفس الإنسانية، حيث تتموضع طيوف الوقائع والأحداث، لتتجسد بين أحداثيات الأبنية السردية دون مكياج، في أوجاع الضحايا وآلامهم، التي تنتقل بقوة من ذاكرة السرد إلى ذاكرة القارئ[29].

فمهمة السرد المقدسة تكمن في تصوير أسلوب الحياة والمناخ الاجتماعي وروح العصر والمشاعر، والخبرة الذاتية المتعلقة بحدث تاريخي معين، فبامكان السرد أن يخبرنا بما لا يستطيع أن يخبرنا به التاريخ[30].

وهنا آلام المخاض ترتبط دلاليًا بانبعاث الحياة، بولادة جديدة غير مؤرخ لها سوى في سجل المواليد والوفيات، لكن في السرد تكتسب أبعادًا أخرى، تؤرخ ذاتها، وتتعدى بهذه الذات التاريخ والتأريخ!

قال لها بعد ولادة ابنهما الثاني: خ.. لا.. ص.. بطلنا.. لو تدرين كيف كان البيت من غيرك.. الألم يشتعل في جانبيها وأسفل ظهرها".

فحيث لا يمثل الوصول الى المستشفى عبر الدروب الشاقة لآلام المخاض وأوجاعه، البداية للولادة الوشيكة، يمثل النهاية لحياة وميلاد حياة أخرى، خلال سيول دماء قتلى مسرح العمليات،

فمسرح عمليات الولادة هو في الوقت نفسه مسرح عمليات ضحايا الحرب على الإرهاب"عند باب طوارئ المستشفى هرع راكضًا.. كان الزحام شديدًا.. ورائحة الدم الساخن تملأ المكان والكل مذهول ويركض.. أراد أن يستوقف أحدًا.. يطلب كرسيًا.. سريرًا.. لكن لا أحد يتوقف.. الجرحى يتوافدون والأنين يعلو.. والدم الذي يسيل في الممرات يدفعه إلى الصراخ.. وسط الراكضين..

- زوجتي تلد.. تلد.. إنها تموت الآن.. لا تدعوها تموت.. إنها تلد..

انهار باكيًا والجرحى على النقالات يعبرونه.. ويتركون دماءهم ساخنة على أرضيات الممرات يتجه نحوها.. وصراخ يعلو في الداخل.. شهيد شهيد بإذن الله.. لأول مرة لا يرد على أسئلتها".

المكون الأساس لهذا النص هو "الولادة" كمصدر لتفاصيله السردية، وتحولاته الدلالية، التي تبلغ ذروتها كدلالة على الحياة في "صرخة الحياة خلف ستارة أول سرير في الإسعاف.. ويعلو أنين جريح جديد قادم للتوّ.. يتفرسه جيدًا.. إنه هو.. الضابط الحازم الحاني الذي قال له قبل دقائق: انجُ بنفسك وأهلك".

وبين ثنايا هذه المكونات، يدرك القارئ لمخاض بحث القاصة عن الممكن الأنطولوجي، من خلال البحث في الاحتمالات الدلالية، للسيرورة السردية التي تنفتح على معان الفداء والتضحية والاستشهاد، وانعكاساتها على هذه الطفلة، التي لن ترى والدها الشهيد بعد الآن، إذ تهيمن حكاية الضابط الشهيد، كـ"حكاية

متناصة" مع ميلاد حياة أخرى خلف ستارة الاسعاف، تتمدد في طفلة الضابط "حياة" وعالمها الطفولي.

"عدْ عن هذا الطريق.. اقترب منه أكثر كان يريد أن يسمع آخر الكلمات التي قد يتفوه بها شهيد.. سمعه من بين النزف والأنين يقول: (شنطة فلة).. إنها في سيارتي.. دعوا حياة تفرح بها قبل أن تبكي.. قبل أن تعلم أنهم حرموها مني إلى الأبد".

وفي الحقيقة النص مخاض منفتح على أكثر من حكاية، تغير بقوتها الدلالية مجريات السرد، وتساهم في خلق دينامية متوالية، من خلال تزايد لحظات التوتر السردي.

وتبعا لهذه السياقات "مخاض" كقصة قصيرة لا تقدم حلولًا، حول المجتمع والحرب على الارهاب، بقدر ما تقدم أسئلة حول الإنسان وآثار وقضايا الحرب، وهي عمل سردي ينحاز لرؤية، مفادها أن آلام المخاض بمخاوفها وأوجاعها، هي القوة الدافعة في حركة هذا المجتمع، الذي يعاني آلام مخاض حرب لأجل السلام والمستقبل.

"قولوا لها.. إنه يغادر لتعيش هي.. يكفيه أن يترك لها وطنًا بلا أفاعٍ أو جحور.. دعوها تفرح الفرح الأخير.. وتعرف أنني لا أنسى طلباتها إلى آخر لحظة.. دعوها تفرح.. ثم غاب عنه في لجة الألم.. وسريره يندفع سريعًا نحو العناية المركزة..

وفي المساء ظهرت صورة الضابط أمامه.. في نشرة الأخبار.. يبتسم للكاميرا مع طفلته التي لن يحملها مرة أخرى".

النص مخاض انبنى على إحساس الخوف العميق، الذي كما في الواقع، تترتب عليه أفعال الناس وردود أفعالهم. تترتب علي هذا "الخوف" في النص، الوقائع والأحداث، كعالم حي تم اسقاطه من عالم واقعي، وهو ما يفسر "الحضور العالي للخوف" من فقدان الجنين، ومن فقدان المرأة وزوجها والضابط وجنوده لأرواحهم. وفقدان هذا المجتمع بأكمله لسلامه وأمنه الاجتماعي والنفسي.

تهيمن على النص طاقة إيمانية عميقة. بالمستقبل، وحماية الأم حتى تضع مولودها، وحماية المولود ليخرج إلى الحياة بأمان وحماية الوطن من الأفاعي التي خرجت من جحورها، وحماية هؤلاء المقاتلين الموعودين بالشهادة.

فالعقيدة الدينية مهيمنة بقوة على فضاء النص. وتفتحه على مصيرين الحياة هنا، أو الحياة في الدنيا الآخرة. فمخاض كدلالة هو نص الحياة مطلقا!

طعم الحياة في فتاة الكما يجب

للقاصة السعودية أميمة الخميس[31]

في الاستهلال والحكاية والقول:

تستهل أميمة الخميس بلغة رشيقة، مشوقة، هذه القصة الجميلة، بتوصيف ساخر للمكان "الهضبة النجدية" التي يجعل منها "فصل الصيف" منطقة قاحلة معادية للحياة.

فتمنحنا أميمة تفسيرًا بديلًا لتفسير علوم الأرصاد الجوي عن "المنخفض الحار" إذ تنفي مسؤلية الشمس في اختلاف الضغط الجوي.

فالتفسير الذي تقدمه لنا أميمة الخميس من أطرف التفسيرات، التي تقف حائرة أمامها أجهزة قياس الضغط وكيمياء وفيزياء الغلاف الجوي، ومقادير تدفق الكتلة، وتغيرات تفاعلاتها، أو قلة الضغط، تحت مناطق تفرق الرياح عكس اتجاه الساعة، في المستويات العليا من طبقة التروبوسفير..

فتفسير أميمة ببساطة متناهية "ليس فقط دهن العود و البخور و الأرز (البسمتي) هو ما تبعثه الهند للهضبة النجدية، لكن هناك المنخفض الصيفي الحار، المحمل باللوافح والأتربة وأمسيات خانقة تداهم الأمزجة فتعطبها.

يغض أهل نجد الطرف عن هذا الهجير الهندي، بل يحاولوون أن يبررونه فيقولون ليس هذا سوى وقود النخيل و(طباخ التمر)".

سنعلم لاحقا من مجريات أحداث القصة، أن هذا "الطقس الحار" هو في الحقيقة مصهر التجارب الإنسانية، التي يحتاجها الانسان كيما يحيا ويعيش، إذ يقدم لنا السرد شخصية (هيفاء/بطلة القصة) ككائن معزول عن هذا الطقس، بالتالي لم تصهرها الحياة بتجاربها، التي تعينها في حياتها الزوجية في مقبل الأيام.

اتسم هذا النص (فتاة الكما يجب) بسخرية لاذعة، استعادت الى أذهاننا السخرية في "محاورات سقراط"[32] والتي يعرفها أرسطو بمعنى الاستخدام المراوغ للغة، أي أنها شكل من أشكال البلاغة، يندرج تحتها المدح في صيغة الذم، والذم في صيغة المدح. والأدب العربي زخر، في عصوره المختلفة، بألوان عديدة من السخرية[33]

ويعود جذر السخرية في وجداننا الثقافي، إلى شعر الهجاء الجاهلي، الذي غالبا ما كان يتخذ منحىً كاريكاتوريًا، يتفنن فيه الشاعر بإلصاق الصفات المثيرة للسخريّة بالشخص المهجو.

كما أن العصر العباسي كان من أزهى عصور السخرية. فإلى جانب الجاحظ، اشتهر في الشعر أبودلامة، الذي لم يتورع عن توجيه سهام السخرية حتى إلى نفسه. كما برز في السرد القديم بديع الزمان الهمذاني والحريري في مقاماتهما.

ويُعتقد أن المقامات أسهمت في ظهور رواية المُكدِين في إسبانيا خلال القرن السادس عشر، ثم صاحبت ميلاد رواية "الدون كيخوتة" التي تعد الرواية المؤسسة للجنس الروائي[34] وحديثا شاعت السخرية في الرواية والقصة والمسرح والسينما، وأصبحت أحيانا لونا من الكوميديا السوداء.

وهنا في هذا النص الذي ينضح بالسخرية، توظف أميمة الخميس السخرية كادة نقدية، تتخلل حياة بطلة قصتها (هيفاء)، فالسخرية لا تقف عند حد الاستهلال، إذ تنداح في مديات النص، تكشف عن أزمة هذه الشخصية موضوع السرد، فتمهد لذلك باستدعائها في الاستهلال لنفوذ هذا الطقس اللافح كـ(فرن) لتجارب التاريخ "سليمان باشا التركي، الذي غزا الدرعية في القرن الماضي، وعندما لسعت بشرته البيضاء حرارة القيظ في نجد، ثارت أعصابه التركية النارية وسأل أهلها:

- لماذا الحر لديكم مهلك هكذا؟

فأجابوه:

- أن هذا (طباخ التمر)، يأتي كي ينضج التمر. فما كان من دماغه التركي العسكري الذي كان يغلي آنذاك إلا أن قال:

- إذا لماذا لا تقطعون جميع أشجارالنخيل.. حتى يتوقف عن الحضور؟

ويزيد البعض بأنه لربما أصدر (فرمانا) بهذا الخصوص" لتنقلنا أميمة نقلة مفاجئة، مباشرة إلى حياة بطلة قصتها (الحسناء هيفاء) ذات التسعة عشرة ربيعًا، المعزولة عن هذا المناخ الحار في ذاتها، وسلوكها الخاضع، وداخل منزلها المسور بأشجار الكينا، وخادماتها الآسيويات الدؤوبات اللاتي تتربص أبصارهن، بذرات الغبار ما وراء تخوم أشجار الكينا، التي يحتمي داخلها المنزل، فعزلة هيفاء المركبة، بمنأى عن هذا المناخ المحتقن بالتوتر والتمرد والقلق، يفسره نمط حياتها "التي لم تُداهَم يومًا ما بأسئلة ملحة أو مستفسرة من أم أو نظرة مستربية من أب، هي لم تتعمد أن تكون كذلك، لكن الجميع يعلم بأن (هيفاء) تخرجت من الثانوي ولم تصدر عنها تلك الفرقعة التي تصدر عن الفتيات عندما يرتطم بهن نيزك الصبا.

فكانت تشعر بأنها فوق خشبة مسرح والجمهور يصفق لها بحماس على دور لم تؤده، بل انزلقت فيه بسهولة و يسر، دون أن تعرقلها كثيرًا، لواعج الصبا وتوثبات الشباب" ففي نمط حياتها تمت الاجابة سلفا على كل الأسئلة غير الوجودية، والوجودية المحيرة من المبتدأ إلى المنتهى، فتحولت إلى "شيء" يفتقر لانفعالات المشاعر.

كالأشياء التي ألفتها حولها منذ الصغر، كل شيء روتيني آلي حتى علاقة أبويها ببعضهما "علاقتهما كفلت لها بيتا هادئًا فاترًا، يحتفل

بالأعياد بهدوء و المناسبات بخفر، و من ثم تنغلق نوافذه المسائية على طمأنينة العادة".

فهيفاء لم تعرف الانفعال والتفاعل، لم ترى أبويها يتشاجران، أو تتأزم بحثًا عن فارس يختطفها على ظهر فرسه، ينقذها من جحيمها الأسري، فهي لم تحتاج لحكي مشكلاتها إذ لم تعش مشكلات الفتيات الحائرات "أنا فتاة في التاسعة عشرة من عمري، أمي وأبي يتشاجران دائما.. لذا أحببت إبن خالتي أو لربما أحد الجيران".

الراوي:

يتبدى واضحًا خلال الايقاع المنتظم للسرد أن راوي هذه القصة الذي يتولى عملية الحكي أو القص يعرف كل شيء.

فهو الذي يحكي لنا عن طقس الهضبة النجدية الهندي، وعن أهالي نجد الذين لديهم تفسير مختلف للطقس، وعن هيفاء وأهلها وزوجها ووو، فهو كذات ثانية لأميمة، يشكل جزءًا من بنية النص، تؤدي وظيفة دالة محددة، هي إعادة إنتاج هذه الحكاية، التي يخضعها لرؤيته الخاصة -مهما كان حياديا- التي يحاول إقناعنا بها.

وذلك ببساطة لأن أميمة اختارت راوي متحكم ببؤرة السرد، أو التبئير أي الموقع الذي يقف فيه الراوي مما يروي.

فهو راوي عليم أو كلي العلم، يعلم بكل شيء متعلق بالمروي/الحكاية.. يعلم متى بدأت ومتى انتهت وكيف سارت

أحداثها، ويعلم بالشخصيات، سلوكها وأفعالها وأقوالها، وحالاتها النفسية والفكرية والعاطفية، وما ستؤول إليها مصائرها. وبالتالي هذه الرؤية السردية هي رؤية من الخلف. فالراوي يعلم أكثر من علم الشخصية.

وهكذا يقودنا الراوي في دهاليز حكاية هيفاء، ليطعنا أنه لا يوجد ما يؤرق أسرتها أو يؤرقها، وبقدراتها المتواضعة محمية تمامًا حتى من العين والحسد. ولم تترك عليها أنياب الأيام أي أثر لعضة سن أو خدشة أظفر.

فهي لم تواجه الأيام ولم ترها، وربما لم تسمع بها، ليس لديها الوقت لمقارعة الأيام إذ "ترتكب هيفاء الواجب كل يوم و تنخرط فيه لعله خيارها الوحيد، أو لعلها لم تجرب أن تقرأ الرسالة من الأخير إلى الأول، فقط هيفاء وغرفتها وحقيبتها المدرسية مصففة و متوائمة كما يجب".

ولذلك تزوجت هيفاء كما يجب، و"عندما عادت إلى الوطن كان في انتظارها منزل أندلسي مقوس في حي الورود شمال الرياض، وعندما كانت تتعثر في إدارته كانت أمها تنجدها بكل الذي يجب".

تزوجت هيفاء خالية الوفاض من التجارب والخبرات، والحياة التي ألفتها، فهي لا تدري حتى كيف تقنع زوجها للبقاء معها وعدم

الخروج وتركها وحدها "أمضت هيفاء ليلتها وهي تنسج عشرات السيناريوهات التي تخرجها من خيبتها".

لأول مرة تكتشف هيفاء أن الحياة ليست كما عاشتها وأن الأشياء ليست كما بدت لها دائما وهكذا "تفترش كل صباح كوابيسها فوق صفحات كتاب تفسير الأحلام (لابن سيرين)، و لكن كل الجسور والأجوبة تذوب مع لون النهار وقعقعة الأحياء.

ذات مساء كانت عضلاتها واهنة وقطيع من الخيول يركض بين غرفات قلبها، وابتدأ طقوس الرحيل.. المحفظة تنزلق بداخل جيوب ثوبه، الجوال و السبحة. هتفت به:

هل بدأ الرجل الوطواط في ارتداء حلته؟

أجابها بابتسامة نشطة وقد أعجبه التشبيه: نعم أنا ذاهب لنشر العدل في المدينة ومتابعة المجرمين.

- ولكن ماذا عن الظلم القائم في منزلك؟

- ليس في منزلي سوى نعامة (مدلعة)".

فهيفاء كالنعام، تغرس رأسها في الرمل، وفيما لا ترى الآخرين، تظن أنهم لا يرونها، فقد اعتادت منذ طفولتها على نظام حياة محدد، لم تعرف سواه، في داخل هذا النظام، كانت حاجاتها تجاب تلقائيًا بمنطق النظام نفسه، حتى دون أن تسأل.

والآن بانتقالها لحياة أخرى ذات نظام مختلف، يجب أن تصممه بنفسها، وتذلل العوائق التي تعترض تصميم هذا النظام، تقف على

مفترق طرق، فهي ليست لديها فكرة عما ينبغي أن تفعله سوى الارتماء باكية أمام عربة زوجها، لمنعه من تركها وحدها "أبيض وجهه.. وجفت شفتاه وأسرع إليها قبل أن يبدأ الجيران في مد رؤوسهم المتلصصة.

لف يديه حول خصرها وقادها إلى الداخل وسجاها برفق على أحد المقاعد. ومن ثم احتضنها برفق وقبل جبينها وأخذ يغمغم:

هل أنت طفلة؟ لماذا كل هذا؟ هل سيأتي الذئب ويلتهمك في غيابي؟ هل تريدين الذهاب عند أمك؟".

وتحاول -منذ هذه اللحظة- للحفاظ على زوجها إيقاظ المرأة داخلها، بقراءة الكتاب نفسه الذي تقرأه كل امرأة: الأزياء، المطبخ، الماكياج، ثياب النوم، الثياب الداخلية، والتعرف على الأسرار الخفية "سألتها: هل صحيح بأنكن أنتن المغربيات تسحرن رجالكن؟

اندهشت المصففة للوهلة الأولى، ولكن أجابتها بنبرة تشوبها بعض السخرية: نعم، نسرحهم في الداخل في المغارة، هنالك في المنجم حيث سطوتك وقوتك، سوقيه إلى هناك بدهاء ومهارة وسيصبح خاتما في يديك طوال العمر.

ومن ثم أضافت بما يشبه الهمس: المرأة التي لا تكتشف الأرقام السحرية لمنجمها تظل جدارًا قصيرًا طول العمر".

وهكذا تبدأ هيفاء في تطبيق الوصفات: "الحصة الأولى للموسيقى.. الحصة الثانية لتناول العصير.. أما الحصة الأخيرة فستكون للبخور، الذي سيفقده رشده أمام منجمها. امتص المكيف عطور الغرفة، و تكفل الوقت بامتصاص زهوها وحماسها، وفي الثانية وعشرين دقيقة فجرًا، هدرت سيارته، لم يتبين التدابير بوضوح، فقد كان نعسًا فاترًا، و تم كل شيء بهدوء و صمت".

وهكذا تبدأ تبحث عن صديقات قدامى في صداقات لم تكونها أساسًا، فتفشل "ولأن الناس لا يقولون لبعضهم البعض صراحةً، أشياء تتعلق بخفة الظل أو الحضور الباهت، فلم تعنى هيفاء بهذا!

فقط كانت سواقي حديثها تجف سريعًا، وترتخي أجواؤها وتبهت هالات الحيوية حول جسدها، تلك الهالات التي منعت تكونها بطانتها المنيعة، و منعت أيضًا تكون تلك الأجساد الأثيرية، التي تشع من بعض البشر، فتجعلهم يلتهبون فرحًا أو حزنًا جموحًا، أو بالتحديد يلتهبون.. حياة!".

لكن هيفاء للاجابة عن أسئلتها المحيرة بدلًا عن البحث في حياتها وتجربتها، تبحث في هاتف زوجها، وتحاول أن تصنع من سكرتير مكتبه عينًا عليه "تدابير مبكرة، لزوجة باغتت زوجها أزمة منتصف العمر، بعد عشرين عامًا من الزواج، وهي التي لم تكمل أسبوعها العشرين بعد".

وهكذا تلجأ هيفاء إلى خط دفاعها الأخير (أسرتها) علها تجد إجابة للأسئلة التي تحيرها "أرائك فيلا الورود، تطالبها بأن تكون زوجة محبوبة مرغوبة، وهي تود أن تستدير وترجع إلى غرفتها، حيث تستدير الأشياء وتعود لها مصففة مكوية.

قالت أمها وخالتها: عيون الناس حارة، وما تخلّي أحد، كم تنهيدة حسد وحسرة انطلقت ليلة عرسك؟

ـ و لكن يا يمّه كان في شهر العسل متدلهًا هائمًا، اسألي شوارع برشلونة و شواطئها، لم يكن يمشي بجانبي بل كان يمشي أمامي، ويعطي العالم ظهره، كان يقول لا أريد أن أرى من هذا العالم سوى وجهك".

الزمن:

الزمن السردي من أهم العناصر التي تشكل العمل السردي، ويعد فن السرد أكثر الأنواع الأدبية التصاقًا بالزمن، فهو محوري تترتب عليه عناصر التشويق والاستمرار، كما أنه نسبي يختلف من شخصية إلى أخرى.

ومع ذلك ليس للزمن وجود مستقل في السرد وإنما يتخلل النص كله بغض النظر عما إذا كان هذا الزمن حقيقي أو متخيل إذ أن مدى واقعية الزمن وحقيقته لا أثر لها في تشكيل العمل السردي، بيد أننا لابد أن نشير هنا إلى أن الزمن في أي نص يعد

زمنًا متخيلًا في ذهن المؤلف، يستمد حقيقته من خلال العمل القصصي.

ونلاحظ أن الزمن في هذا النص تعاقبي بصفته التتابع المنطقي للزمن كما هو في الواقع الخارجي. لم يستفد من توظيف أنماط الزمن الأخرى، يخلو من تقنيات كالاسترجاع والاستباق أو ما يطلق عليه جيرار جينت (المفارقة الزمنية). وهذه التعاقبية هي التي تفسر لنا فائض اللفظ والدلالة اللتان اتسم بهما هذا النص الجميل.

خاتمة:

وهكذا تصل قصة هيفاء إلى نهايتها المفتوحة على كل الاحتمالات، لا زاد لها سوى مبراة طفولتها الحصينة "هيفاء المبطنة الرقيقة فتاة الكما يجب، لا تمتلك سوى (مبراة) وحيدة للأقلام الرفيعة الرقيقة، و لكنها لا تحفر السواقي عميقا في دهاليز الروح.

لربما زوجها هو بوابتها الأولى، و لربما في أوقات لاحقة هذا العام ستبتدئ في البحث عن مستودع الذخيرة بداخلها، و لربما ستعود إلى أمان غرفتها التي تعيد لها الأشياء مكوية ومصففة، ولكنها حتما لم تعد فتاة الكما يجب والتي يصفق لها الجمهور لبطولة لا تعلمها!".

❋ ❋ ❋

متلازمة رائحة السمك[35] في سمك الجدران

للقاصة البحرينية تقوى محمد

تتكون "العَتبة الأولى" لهذا النص من اسمين (السمك والجدران)، وتحمل الكلمة الأولى معنىً مركبًا في النص، فالمعنى البعيد الذي لا يتبادر إلى الذهن، في سياقِ قراءة هذا النص هو "السُمك" فالسميك هو الكثيف، وهو أيضا العالي والمرتفع، والبُعد الثالث بين الطول والعرض، والذي يُعَبَر عنه هندسيًا بالارتفاع.

وما يتبادر إلى الذهن في سياقِ النص، هو "السمَكُ" ذلك (الحيوان) الفقاريّ المائيّ الخيشوميّ التنفس، المعروف برائحته الكريهة، التي نهض هذا النص على نفوذِ رزازها وأثيرها.

فالراوي مهجس بهذه الرائحة، بما يكاد يحيل إلى إصابته بـ"متلازمة رائحة السمك" المعروفة. التي تتسبب في ظهور الرائحة الكريهة للجسم"كان إغماضُ عيني سهلًا، لكن فتحها كانَ حربًا، لم استطع، الفئرانُ لم تخرج بعد.. التصقَ الجدارُ بجسدي حتى نسيته، فأصبحت منهُ وفيه "سمكَ الجدران".

فبعض الأشخاص الذين يعانون من رائحةٍ سيئة، غير مبررة، تلازمهم طوال الوقت، وتتسبب للكثيرين منهم بالحرج "يقول لي "صاحبي" دومًا أن أنقّي مميز، فقد احتضنوا الجدرانَ مرارًا، ولم

تصلهم أي رائحةٍ لسمك، وأقسم لهم دومًا أن الرائحةَ نفاذة، كأنها تأتي من جسدي فتخنقني".

هذه الرائحة ربما ليست سوى متلازمة رائحة السمك **Fish Odor Syndrome** والتي هي عبارة عن اضطراب نادر يؤدي إلى عجز الجسم عن استقلاب مركب ثلاثي ميثيل الأمين **Trimethylaminuria** تلك المادة الكيميائية، ذات الرائحة الكريهة التي تشبة رائحة السمك، أو البيض المتعفن أو النفايات، أو حتى البول.

ويتأثر المصابين بهذه المتلازمة بالاكتئاب، أو الرغبة في الانعزال التام عن الآخرين، أو البيئة المحيطة، بسبب هذه الرائحة السيئة. وهو ما يفسر وجود الجدران هنا كمقتضى للعزلة.

شاءت الكاتبة أن تكون جدرانًا سميكة، كثيفة بهذه الرائحة، إمعانا في إبراز كثافة عزلتها، ومدى معاناتها من هذا الإحساس الكريه بالرائحة المنبعثة من الزُّقاق.

فالجدران بمثابةِ دلالة على السد المانع، والعائق الذي يعرقل طموح الراوي المسكون بهذه الرائحة الكثيفة، التي تعادل هذا الجدار.

العتبة الثانية أولى كلمات الاستهلال (الزُّقاق):، إذ حددت القاصة إبتداءً، مكان الحدث، الذي ستجري فيه الوقائع. ولا شك

أن المكان كفضاء تخييلي، من صنع الكلمات، بمثابة الإطار الذي لا حدّث دونه. كما أن المكان ينطوي على زمنه، الذي يتكشف في الحدث.

نحن أمام نَصين: النص الأول، ما أحال إليه العُنوان من دَلالات كنصٍ موازٍ للمَتن، الذي يحمل استهلاله نُويَات الحكاية "الزقاقُ الطويلُ لا ينتهي.. نسيتُ أن أراقب كل تفاصيله كما في كل يوم، أن أعد البلاطات الحمراء" فالراوي يصحبنا في زقاق يبدو أنه قديم "ربما كالسمكةِ التي أكلها القذرُ الذي لعقَ هذه الجدران قبل قرون".

زقاق مسكون بالفئران "قبلَ أن يخرجَ فوجٌ من الفئران من جحر أجهلُ موقعه فأصرخُ بصوتٍ مكتوم في كل مرة (أو ربما بِتُّ أتعمدُ ذلك)" بما تحيل إليه الفئران من دلالات، كونها كائنات غير محبوبة، يدلل تواجدها في مكان على الهجر والقذارة والفقر، كما أن الفأر كائن مخرب، وفي (السودان) يوصف الشخص الحسود بأنه "حسود حسادة الفأر" فالفأر عدو أصحاب الدكاكين الأول، فهو لا يكتفي بأن يفسد قطعة واحدة من الأصناف التي يستطعمها، إذ يتناول القليل من كل قطعة، من الصنف نفسه فيفسدها جميعها.

ثم ينتقل الراوي مباشرةً إلى هاجسهِ الأكبر "رائحةُ السمك الزنخة تلتصقُ بالجدران وكأن أحدهم قد لعقها لينظفها من رائحتها الأصلية وليضيف عليها نكهة السمك بعد وجبةٍ غنية".

لا شك أن القاصة تقوى، استطاعت بخيالها الخصب، أن تشركنا كقراء في الحالة النفسية، التي ينضوي عليها هذا النص، الذي وجدنا أنفسنا بغتةً، في زقاقه الذي يعج بالفئران وبيئتها المزعجة.

فقد قدمت صورة لهاجس نفسي، غير مطروق في علاقة حواسنا، بما حولنا من كائنات وروائح، وبأنفسنا كذلك، متخذةً من حاسةِ الشم، أداتها للوصول للغاية الفنية للنص.

أفضى التجريب بالسرد القصصي، في العديد من النماذج في الكتابة القصصية الجديدة، إلى جنس أدبيّ هجين مفعم بأساليب الأجناس الأدبيّة الأخرى وأدواتها؛ إذ سمح هذا التطور للمتخيل السرديّ، أن يُشرك الكاتب مناصيًّا؛ وأطلق على هذا الشكل من السرد تخييلًا سرديًّا، ولعلّه لا يزال يؤسّس موقعًا لنفسه داخل خريطة الأجناس الأدبية، وعلى ذلك بامكاننا أن نزعم أن هذه القصة، تندرج في التخييل السردي، الذي تعالج القاصة خلاله، موضوع معاناة راوي نصها من رائحة السمك الزنخة، والفئران المخربين.

إذ يسرد الراوي في هذا السياق، ما يعتريه من أحاسيس ومشاعر، وهو راوي غير مسمىٰ، نستشف كونه ذكر من قرينة صاحبي وليس صاحبتي "يقول لي "صاحبي" دومًا أن أنقّي مميز" ما يجعل من الراوي قناعًا لصوت المؤنث، يبرر حركته في هذا الزقاق، ما قد لا يتاح له لو كان الراوي أُنثى.

هذه الرائحة المخترقة لطبقاتِ فضاءِ الزُّقاق، أطلقت سراح خيال القاصة، على وقائع عالمٌ نادر متحرّر من القوانين الفيزيائية؛ يخلق عوالمه التخييلية، ويشيّد عالمًا غير عالمه، فيؤثث فضاء من القلق والتوتر والانزعاج من هذه الرائحة "أنسى كُل هذه التفاصيل في هذا الظلامِ الحالك، وأتذكر فقط أني في زقاقٍ أخوضه في كل يوم، ولكني تهتُ فيه الآن، ولا سبيلَ إلى الخلاص.. "كم بلاطةً حمراءَ فاتتني؟" ألتفتُ للخلف عَلّي أُدرِكُ عددها، ولكن الرُّعبَ يُسابقُ الأعدادَ إلى جلدي فارتجف" استهلّت تقوى قصتها، بخُطىٰ الراوي في الزقاق الطويل، الذي تتخلله رائحة السمك، التي انبعثت تتخترق خياشيمها من الجدران. ثم شرعت في تكسير الزمن، فأخرجت الحكاية من زمنها التعاقبي، ودعت القارئ بداءة؛ ليُشكّل الزمن من خلال وعيه بالحدث (الشم) لانطواء هذه الحاسة، على زمن نفسي، تسكنه الرائحة حتى بعد أن تتبدد فعلًا، ولا يكون لها أثر! إذ تظل عالقة في التوهم بأننا لا نزال نشمها، فتتمدد اللحظة الزمنية في مدى أطول.

كما تداخلت أصوات تعبيراتها، عن انزعاجها من هذه الرائحة، في مستويات زمنية مختلفة: الماضي والحاضر والمونولوج الداخلي، إذ يتذكر الراوي صاحبه، الذي ربما يكون قرينه! ما قلّل من مساحة السرد، وحافظ على بُنية القصة الحكائية متينة، وسيّجها بعنصر

التشويق "يقول لي "صاحبي" دومًا أن أنقّي مميز".. كان إغماضُ عيني سهلًا لكن فتحها كانَ حربًا، لم استطع، الفئرانُ لم تخرج بعد... التصقَ الجدارُ بجسدي حتى نسيته فأصبحت منهُ وفيه "سمكَ الجدران".

اصطنعت القاصة ساردًا حساسًا تجاه خلخلة الوعيّ بهذه الرائحة، وذلك يعدّ سمة من سمات الشخصية المعبّرة عن إحدى مستلزمات التخييل السرديّ"اللعنة" نفسٌ عميق يسحبُ تلك الرائحةَ مجددًا لبدني، لكن لا ضوءَ يأتي "حسنًا، سيخرجُ فوجُ الفئران عاجلًا أم آجلًا ثم سأعرفُ طريقي".

انفتاح الدلالة في هذا النص المكثف، جعل من تجربة حاسة الشم، وخبراتها في الروائح سلسلة من التفاعلات النفسية، المرتبطة بروائح محددة تُثير عوالم وأخيلة، تُحيل إلى موقف من الواقع باكمله.

❋ ❋ ❋

ذاكرة البدوي وانتهاك التابو في إفك

للقاصة العمانية بشرى خلفان

استراتيجيتي العُنوان والاستهلال والتقنيات:

يتكون عُنوان النص من كلمة واحدة (إفك) وهي مفردة ذات محمول ديني عميق، فالإفك هو الإفتراء، ومن أشهر حوادثه الثاوِيَة في الوجدان الثقافي الإسلامي، الإفتراء الذي تعرضت له السيدة عائشة (رضي الله عنها وأرضاها).

والعُنوان في النص السردي استراتيجي، إذ يعبر عما ينضوي عليه مَتن النص من دلالات، لذا عندما نقرأ عُنوان النص مقرونًا باستِهلالِه، نجد أن الاستِهلاَل بدأ بتحديد زمن أحداث النص بصبيحة النصف من شعبان، كزمن روحي دائري، يبدأ كل عام في التوقيت نفسه، ويحيل الى المعاني والدلالات نفسها.

وهنا تتم إحالتنا إلى مفهوم دَوريَة الزمن، أي بعد "وقت يطول أو يقصر يحدث الاكتمال وتُعيد الأشياء انطلاقتها من الأصل ذاته. وهكذا دواليك، فأخلاق المجتمع البَدوي تتكرر، إذ يكرر البَدوّي في حياته، حياة أسلافِهِ الغابرين[37].

وفي هذا النص الذي اتسمت لغته بالشِعريَة بما هي إنفتاح وتأثُر بأشكالٍ شِعريَة أُخرىٰ، باعتبار أن الشِعريَة ظاهرة فنية يتفاعَل فيها

الشعر والسرد، باجتماعهما في خطاب واحد[38] "مصغيًا لما حولَه من أصواتِ الرّيحِ الزّاحفةِ على حصى الوادي، خشخشةِ أغصانِ السّمُرِ، حركةِ دبيبِ كائناتِ اللّيل، خَفْقِ أجنحةِ وهميّةٍ، صدى تَكُسُّرِ سلاسلَ يَجُرُّها المارِدُ العاصي، هَمْسِ حوقلةِ أبيه وهو نائمٌ في فراشِهِ".

كذلك نلاحظ أن السرد جاء موضوعيًا، فالراوي كُلي المعرفة، مُطّلعًا على كل ما يدور في الحَكَاية، بما في ذلك الأفكار السردية للأبطال[39] ما اقتضى توظيف ضمير الغائب، الذي يُعبِّر عن هذا النوع من السرد، وعن الراوي كِلِيّ المعرفة.

فبدأ الاستِهلاَل في هذا الإطار الزمني "في صباحِ الرّابعِ عشر مِنْ شعبانَ تحلّقَ أهلُ القريةِ حولَ الرِّجالِ الثّلاثةِ" وهنا نرى من المفيد أن نحيل إلى ما اقترحه جيرار جينيت بتقسيمه الاستهلال إلى نوعين أساسيين:

الأول: تكون فيه الشخصية غير معروفة من القارئ، أي مقدمة من الخارج، ومن ثم يأتي تعريفها.

والثاني: الذي يفترض أن الشخصية معروفة من القارئ، بتقدِيمِها باسمِها الأول أو بالضمير. ويعتبر جينيت الضمير (أنا) حالة خاصة تجمع بين النوعين معًا[40] ما دمنا نعرف على الأقل أنه يَدُل على السارِد.

الاستِهلاَل هو الحامِل لنويات النص وجوهر مضمونِهِ، الذي ينداح في مدّيات النص، محيلًا إلى دلالاته ورموزه، ولذلك يجئ التحديد الزمني بصبيحة 14 شعبان ذا دلالة روحية عميقة عند المسلم، باعتبار هذا التاريخ، كزمن مستمر هو عيد الملائكة، وتحويل القبلة إلى البيت الحرام.

فأصبحت ليلة النصف من شعبان هي "ليلة البراءة، الدعاء، الحياة، التكفير، الإجابة، المباركة، الشفاعة، الغفران والعَتق من النار".

وفي العديد من البلدان العربية والاسلامية. يشبه الاحتفال بهذه الليلة من الناحية الاجتماعية والشعبية، الاحتفال بليلة الإسراء والمعراج، كما يصوم الكثيرون يوم الخامس عشر من شعبان.

وفيما تسمي إيران هذا اليوم باليوم العالمي للمستضعفين، يعتقد المسلمون الهنود أن الله يحدد مستقبل جميع الرجال، باحتساب أعمالهم الماضية في ليلة المنتصف من شعبان، التي يطلقون عليها اسم "ليلة البراءة" والتي تعني ليلة المغفرة ويوم الكفارة. ويحتفل الشيعة الهنود بهذه الليلة كونها ليلة ولادة الإمام المهدي المنتظر!

ويتوجه مسلمون بعض البلدان، في الصباح الباكر من يوم الخامس عشر من شعبان إلى المقابر حاملين باقات الورود لزيارة أمواتهم، وقراءة الفاتحة على أرواحهم طلبًا للغفران[41].

وهكذا يعني هذا التحديد الزمني لواقعة قتل عائشة زوجة العود بمثابة البراءة، مما نسب إليها ضمنًا، كمعادل موضوعي لتبرئة (أم المؤمنين) في حادثة الإفك الشهيرة، من السماء!

كذلك في قراءة هذا النص المحتشد بالدلالات فيما يتعلق بهذا الحدث المركزي المزدوج: انتحار محمود ابن العود الذي أحبها، و(قتل عائشة غسلًا للعار) رغم أن الاتهام غير المصرح به بانتهاكها التابو -وهو اتهام غير مؤكد (إفك)، قد تكون بريئة منه- يقتضي هذه الدلالات التي تحيل إليها ليلة النصف من شعبان كدلالة الغفران، والحياة في الدار الآخرة، بدلالة البئر فهي رمز الحياة للبدوي.

ومن جهة أخرى، يمثل اسم (عائشة) والعنوان (إفك) تجليا لجذر الإفك في حادثة الإفك كما تشكلت في الوجدان الثقافي العربي الإسلامي تاريخيًا، وبالتالي تتصعد شخصية (العود/ الكبير) في الإسقاط التاريخي (لحادثة الإفك الأم) بحيثياتها وشخصياتها، في علاقات استبدالية لرموز الحادثتين.

الحكاية والقول:

الحكاية في هذا النص، هي حكاية الكبير (العود) وأسرته، ففيما هو في رحلة صيد، يصله الخبر، بأن مهمة قتل زوجته الصغيرة

عائشة بنت علي قد أُنجزت "كان «العود» يكمُنُ للظِّباءِ في وادي العيون مع أولادِه التِّسعةِ، الذين يتناوبون الحراسةَ والقنصَ والخدمةَ، وعندما جاءه الخبرُ توضّأَ وصلّى مع أولادِه صلاةَ الغائبِ".

فعائشة وقعت في المحظور بحبها لابنه محمود الذي يماثلها في السن، وانتهكت التابو، وهنا تتكشف في ذاكرة البدوي، أن من يتم إلقاء اللوم على عاتقه كحارس على بوابة الشرف، هو الأنثى وليس الذكر، فمحمود حتى لو تبع مذهب صعاليك وأغربة العرب، لا يلقى على عاتقه لوم "عينا محمود لم تريا عينَي (سودوه) عندما رأتهما من نافذة المطبخ، و(سودوه) لم تَكْتُمِ البئرُ سِرّها، بل دفنتْه مباشرةً في صَدْرِ (العودة).

و(العودة) وحدَها رافقتْهم حتّى أطرافِ الحارَة، وعندما هَمّ أبوه بركوب مَطِيّتِهِ، همستْ في أذنِه بشيءٍ ما فتكدّرَ، وشدّ راحلتَه صوبَ الدّربِ، وانطلقوا في قافلةٍ صغيرةٍ.

كان محمود في آخرِها يلتفِتُ بين الحين والآخر إلى الوراء" وهكذا باستخدام تقنية الاسترجاع يعود بنا الراوي إلى جُذُور الحكَاية، التي تنبأ بها استِهلَال النص بصورةٍ غامضة "قالوا لها: السّرّ مدفون في أرض الجن، لكن كل شاة ولها رعاتها، وتحذّري الدّم، ما يغسله ماء سبع بحور". فنبدأ في التعرف على الزوجة الصغيرة/ الطفلة عائشة، التي "عندما زُفّتْ إلى أبيه كانتْ عائشة بنت علي في مثل سِنِّهِ..

عائشةُ التي لم تتجاوزِ التِّسْعَ سنواتٍ لم تلبسْ ثوبَ عُرسٍ أبدًا، بل زُفّتْ في صمتٍ وبلا زينةٍ، وكان جسدُها ضئيلًا وشعرُها يتدلّى حتّى أسفلِ ظهرِها في ضفيرةٍ سوداءَ طويلة"..

(العودة) تهتمُّ بتغذيتها فتسقيها السّمْنَ والعسلَ، وتَخْبِزُ لها الخُبْزَ المُحلّى، وتشتري لها القشّاط من عند صانعاتِ الحلوى البلوشيّاتِ، اللاتي يَعْقِدْنَ السُّكّرَ الأحمرَ في حليبِ البقر الطّازَج، وهي تلتَهِمُه حتّى تَكْبُرَ بسرعةٍ وتَنْضَجَ، قبلَ أنْ يفقدَ أبوه صبرَه.

وكانتْ وجنتاها تزدادان إحمرارًا كلّ يومٍ، وجسدُها يزدادُ استدارةً. وذاتَ يومٍ سمع العودة تقول لها: بتستوي حرمة قريب، وسمع ضحكات خجلِها".

وهنا يجدر أن نشير، إلى أن عقلية المرأة البدوية (العودة/الكبيرة) مشابهة لعقلية الرجل البدوي (العود/الكبير) فهي تكرار للنسق الرجولي، فالزوجة الكبيرة تعتني بهذه الزوجة الصغيرة، التي تكاد تكون طفلة، كواحدة من أطفالها وتشملها برعايتها، حتى يشتد جسمها وتطيق وطء زوجها "وقد رآها وهي تَهْرُبُ تلك اللّيلةَ من حجرةِ أبيه، لتنامَ تحتَ بطنِ أُمِّهِ العودةْ، التي وعدتْها بالحمايةِ، ووعدتْ أباه أنْ تُسلِّمَها إيّاهُ حالَ نُضْجِها، ثمّ أطلقتْها لتلعبَ معه وهي تُراقِبُها بعيني نَسْر".

لقد عاشا معا هو وزوجة أبيه الطفلة الصغيرة، التي في مثل سنه، حياة ملأى بنشاط الطفولة ولهوها، نبت ونمى وترعرع في سياقها

نوع من المشاعر الأيروسية الحميمة الخاصة بينهما، والتي تمثل الانتهاك لتابوهات القبيلة وأعرافها "وعندما تأكّدَ من خلوّ المكانِ من حولِه، لَعَقَ دَمَها بطرفِ لسانِهِ وقبّلَ باطنَ كفّها، فارتعشتْ أوصالُها، لحظةً، ثمّ سحبتْ يدَها من بين يديه، وهربتْ إلى غرفتِها، وأغلقتِ البابَ، وبقيتْ تُراقِبُه من النّافذةِ وهو يستقي الماءَ وحدَه، ويبحثُ عنها بعينيه الغاضبتين".

ومن ثم يقرر محمود اللحاق بحبيبته عائشة، التي لم يستطع مواصلة حياته بموتها "ومحمود لم يَرَ عروسَه التي اختارتْها (العودة) بعنايةٍ من بين بناتِ الشُّيوخ، ولم يَشُمّ رائحةَ طيبِها التي جاءتْ مزفوفةً بها، بل تربّع على أرض المبرز أمام أعين أبيه وإخوته، ووضع فوّهةَ البندقيّةِ على قلبِه، وأطلقَ الرّصاصةَ قبلَ أنْ يستطيعَ أحدٌ أنْ يمنعَه".

وهكذا تنتهي حياة الأسرة كلها، التي تلحق بابنها المنتحر، وتتحول إلى أسطورة من أساطير البدو، ليكمل الزمن دورته ويعود إلى نقطة بدايته "في صباحِ الرّابعِ عشرَ من شعبانَ، جاءَ الدّراويش الثّلاثةُ إلى الحارةِ كعادتِهم كلّ سنة، وتحلّقَ النّاسُ حولَهم ليخبروهم عن البيت العود، الذي أُقْفِلَ بعدَ أنْ هَلَكَ أهلُه صغيرُهم وكبيرُهم، في حوادثَ صغيرةٍ.

وأخبروهم عن أصواتِ نواحِ حبالِ الأرجوحةِ، وهي تحتكُّ بأغصانِ الغافة المعلّقةِ عليها، وعن رائحةِ الطّيبِ، التي تَغْمُرُ القريةَ

كلّ مساءٍ، وصوتِ عائشةَ الذي تُرَدِّدُه البئر: محمود.. محمود.. بَسْ هَبِّطني"...

أُسطُورية العَقل البَدَوي:

في لسان العرب لإبن منظور، يرد أصل الكلمة (بَدَوي) من جهة اللُغة: بدا، بمعنى ظهر، وبَداوة الأمر أول ظهوره، وإصطلاحًا: البَدَاوة خلاف الحضر، وتعني الاقامة في البادية، التي هي خلاف الحضارة.

وتشكل البادية الثقافة الاجتماعية للبدو فهي النسق الثقافي الذي يدور فلكهم فيه، والذي يشمل التصورات المصغرة عن مجموع الصفات المتوخاة كنموذج ومقياس عليه[42].

وهي ثقافة نهضت على عاتق الخوف من المجهول، وذلك أن جهلهم بحقائق الوقائع الكونية، هو في الحقيقة مصدر ذلك الخوف.

ولذلك كبدايات الإنسان في كل مكان، اخترع البَدوي أساطيره، التي تفسر له مظاهر الطبيعة، وصنع لكل حادثة معنىً وهميًا ينسبها للشياطين والمردة والجن، أو آلهة مصطنعة يرد لهم الأفعال، ويقدم لهم النذر والقرابين لتجنب غضبهم، المتمثل في كوارث الطبيعة[43]

نجد أن أحداث النص تدور في هذه المناخات الأسطورية "حَصَاهُمُ الذي جمعوه من أوديةِ السِّحرِ السّبعةِ، ونثروه على التُّرابِ

الأسودِ الذي جلبوه من سيوح المغايبة. كانتْ عِصِيُّهُمُ التي من أغصانِ السّمُرِ الرّقيقةِ، تَقْسِمُ التُّرابَ إلى مربّعاتٍ، يقرأون في تكويناتِها مصائرَ النُّفوسِ، التي من حولِهِمْ وتحوُّلاتِ أرواحِها".

فالبدوي إذ يخاف من المجهول ويرتعب، نجده في الوقت ذاته لا يعرف أسرار الحوادث حوله، فقد صدق الأساطير التي خلقها بنفسه، تصديقه لاتهام الخادمة سودوة لعائشة، فتصديق هذه الأساطير يمنحه شيئًا من المعنى المفترض لما يحدث.

رغم التطور النوعي في حياة البشر، بعد تعرفهم على الدين وعلى فكرة التوحيد، وتلقيهم للوحي الذي يعطي شرحًا للظواهر، ويقدم حلولًا لها بالإيمان بصانع الكون، والإيمان بالقضاء والقدر، مع الوعد بجزاء وافر لكل صابر أو شاكر، وبيوم يأتي بعد الموت، تكون فيه السعادة مقابل شقاء الدنيا[44] رغم ذلك نجد أن الأساطير والخرافات والدين عند البدوي، تتعايش جميعها جنبًا إلى جنب داخل وجدانه ونسقه الثقافي "جلسوا وخطُّوا على تراب الحوش بعِصِيِّهم خطوطَ القدرِ غيرَ المقروءةِ، ثمّ قالوا لها: السّرّ مدفون في أرض الجن، لكن كل شاة ولها رعاتها، وتحذّري الدّمّ، ما يغسله ماء سبع بحور"..

"تَقُصُّ عليها الأخبارَ والحكاياتِ الغريبةَ عن الشُّيوخِ والأمراءِ، الذين يمتطون رواحلَهم ليضيعوا إلى ما لانهاية في الدُّروب، ويقاتلوا

أطيافَ الجِنّ والعفاريتِ، وعن البنات اللاتي يتربّين في بطونِ حبّاتِ الرُمّان الضّخمةِ، ويستشهدن بحلّ الحليل على أزواجِهنّ المسحورين".

وعلى الرغم من ما مثله العلم كمخترع بشري تقدمي جدًا فيه إجابات وشروحات للظواهر، حتى أصبحت الأمور في إطار المعلوم في معظمها، وتحولت الثقافة من الأسطوري والسحري إلى الديني من جهة والعلمي من جهة أخرى، إلا أن البدوي على الرغم من ذلك، ظلت ثقته في الأسطورة والخرافة وتنبؤات المتنبئين، كبيرة جدًا، كناتج لعنصر الخوف الذي صار غريزيًا وثابتًا، وتتبدل معانيه وأسبابه ولكنه يظل موجودًا ومتحكمًا.

وهنا تنهض قضية الشرف والنسب، في قلب هذه المخاوف، فالبدوي يولي أهمية كبرى للنسب، والذي يُعد المحرك الأساس لنعرة العصبية، التي تُعد مصدر قوته، لاعتقاده أن الصفات تورث من الأب، فالفضل في تمكنهم من البقاء في الصحراء، يعود إلى خصالهم القوية التي توارثوها من أسلافهم، لذلك يحرصون على عدم تلويث نسلهم بدماء ضعيفة[45] وهو ما فعلته العودة باختيارها لابنها محمود زوجة بنت حسب ونسب.

ولذلك قرار التخلص من عائشة، والذي تم تقديمه كحادثة قدرية بالوقوع في البئر وهي تحاول الاغتسال من دم أنوثتها، تتضافر لاتخاذه كل هذه العناصر، التي يعتبر التابو محركها

الأساسي"لكنّ عينيها كانتا حزينتين؛ هذا ما قالتْه النِّساءُ اللاتي جئن لغسلِ جسدِها من الماءِ، وهذا ما قاله الرِّجالُ الذين انتشلوا جسدَها من البئرِ، التي وقعتْ فيها وهي تستقي الماء لتغتسلَ من دمِها الذي فاضَ مؤخّرًا. وهكذا وُلِدَتِ الحكايةُ من أصابعِ النِّساءِ اللاتي خِطْنَ الكَفَنَ وحضّرنَ الحَنوط، ومن دهشةِ الرِّجالِ الذين حملوها من خِفّةِ جسدِها، ومن رائحةِ الورسِ وماءِ الوردِ الجبليّ، التي ظلّتْ تُرافِقُهُمْ صوبَ المقبرةِ، التي على أطرافِ الحارةِ الشّماليّة".

التابو عنصر فاعل جدًا في المنظومة الثقافية، التي تورث الانسان نوعًا خاصًا من الخوف، هو خوف كوني شامل.

وكما لجأ الإنسان بخبرته الأولى إلى الأساطير وثقافة الوهم، لمواجهة الخوف. فإنه يعود الآن إلى السلوك نفسه، فصار يلجأ إلى أوهامه الأولى متمثلة بأصولياته المرجعية والرمزية، وهذا ما نشهده في كل مكان من العالم، في العودة إلى الصيغ القديمة، والتشبث بها.

وذلك كله سببه أن الإنسان لم يتعلم بعد بشكل كافٍ، بأن يتقبل المتغيرات بدلًا من أن يتخوف منها.. الخوف غريزة بشرية أزلية، ما تخف إلاّ وتعود تظهر بأشد مما كانت، ولذا فإننا نعيش في ثقافة الخوف، وبسببها نلجأ للاعقلاني واللامنطقي، كالظروف التي تزوج فيها العود من عائشة وهي أصغر من بناته.

فهو كحال أي خائف لا يجد وقتًا للتأمل والتوقف، ويظل يهرب من هنا ومن هناك، ويتشبث بالسعفة والخرقة أي بالوهم. وهم

الفحولة والرجولة، فشخصية البَدَوي تقوم على الغلبة والاستحواذ، فهو يقدر القوة كثيرًا، لأنه يستمد منها شرعية الامتلاك[46] وفي الحقيقة، كلما ازداد المرء انفتاحًا، ازداد انغلاقًا. في النكوص إلى الهويات الأولى إذ نرى البشر ينزعون نحو خصوصيات بعضها كان مسكوتًا عنه أو منسيًا أو محايدًا، ثم تحول المحايد والمنسي إلى معنى مركزي وقيمة معلنة وجاهر كل امرئ بمكوناته، حتى لم يعد أحد يستحي من انحيازاته بل صار يدعو لها ويبرهن عليها وهذا كله نوع من الاستجابات الاسطورية المنبعثة من الخبرة الأولى كجواب على تحديات تواجه الإنسان[47] ولربما واجه العود والعودة تحد العلاقة النامية بين عائشة ومحمود بقول عندما همست العودة بها في أُذن العود الذي تناهى إليه قول المتنبئ:

"لا يسلم الشرف الرفيع من الأذى.. حتى يراق على جوانبه الدم".

وعندما نتأمل رمزية البئر في حياة البدوي، والبئر كمكان وقعت فيه حادثة قتل عائشة، نحيل إلى أن الماء يعد محركًا أساسيًا في حياة البدو، أول عمل تقوم به النساء هو رحلة ورود الماء، وهي رحلة مرتبطة بطقوس الخصب والزواج، مكان الماء يولد لدى البدوي بما يحويه من دلالات الخصب والحياة، إحساسا متناقضًا بالقوة والخوف معًا، فهو يشعر بقربه من هذا المكان بالقوة والقُدرة على

الخصب والتجدد كما يشعر بالخوف من فقدان سيطرته على هذا المكان، بسبب تدافع الآخرين عليه، أو بسبب جفافه[48].

"صباحِ الرّابعِ عشرَ من شعبانَ، جاءَ الدّراويش الثّلاثةُ إلى الحارةِ كعادتِهم كلّ سنة، وتحلّقَ النّاسُ حولَهم ليخبروهم عن البيت العود، الذي أُقْفِلَ بعدَ أنْ هَلَكَ أهلُه صغيرُهم وكبيرُهم في حوادثَ صغيرةٍ، وأخبروهم عن أصواتِ نواحِ حبالِ الأرجوحةِ وهي تحتكُّ بأغصانِ الغافة المعلّقةِ عليها، وعن رائحةِ الطّيبِ التي تَغْمُرُ القريةَ كلّ مساءٍ، وصوتِ عائشةَ الذي تُردّدُه البئر: محمود.. محمود... بَسْ هَبِّطني".

قِراءَة في "جماليات الطيف والصمت":

في نَسِيج البِنية والعِلاقات النصية* نموذج "صهيل الصمت"[49]

للقاصة القطرية كلثم جبر

يتصدى هذا النص القَصصي لسرد حكايتها هي:الراويَة الغَارقة في فسيفساء وِحدة، شيدتها من ذكرياتها الغابرة "تصادمت الوجوه في ضجة عجيبة، كنت أنظر إليه، وأنا متدثرة بثوبي الزّهري: حبيبي ينظر إلي.. ألتفت لأُريهم كيف كانت عيناه الواسعتان تنظران إلي، غير أني لم أجد أحدًا" فالحكاية تنهض في علاقة بين طرفين: الراويَة (الأنا) والمرأة المُقعَدة العزيزة عليها، تشرح فيها الراويَة معاناة ذاكرتهما المشتركة، قُبيل تغييب الموت لهذه المرأة العزيزة عليها.

بِنية العُنوان والاستهلال:

العُنوان شاعري، يجمع بين الحزن المكتوم والبوح، الذي لا تزيده الذكرى سوى ألمًا وعذابًا، وإذ ينضوي على متناقضاتِ الصوت والصمت، تتشكل دَلالَاته، في مَتنِ النَّص، فالعُنوان: (صَهِيل.. الصمت) يأخذ عمقه في الانفجار الفونولوجي لصوت (الصاد) في كلمة (صّهِيل) و(الصاد) في كلمة (الصمت)، ليتردد الصدىٰ في أركانِ النص، ويتبدد في نسيج الحَكايَة، مشكلًا نوعًا مميزًا من الأصداء

المتلاشية، التي ترن في الوجدان "الكلمة أصغر وِحدَة مستقلة للُغة، تُشير إلى نوع معين من حقيقة فيما وراء اللُغة، أي المعنىٰ، وتتميز بخاصيات شكلية: صوتية وصرفية ودَلالَية"[50].

فهذا العُنوان: صَهِيل الصمت، لنصِ كلثم جبر القَصصي القصير، يتكرس كمعادل لدَلاَلات السرد، بما يحمله من طاقة تعبيرية هائلة.

فالصهيل كمفردة تُشير للفرسِ الجامح، تتحول للدَلاَلة عن محذوفِها، ليحِل الصمت محله.

وحيث يتشيأ (الصمت) مغادرًا موقعه من حيزِ المعنىٰ، إلى حيزِ الوجود الفيزيقي الصاهِل، فإنما يتبدىٰ عن المخفِي المجهول، المخيف بغموضه!

وهكذا نرتقي مدارج النص، لنتأمل أسواره السردية، في سعينا لفتح ثغرةً، يستطيع خلالها النص التدفق بمكنوناته!

وحيث أن الصمت أحيانًا أبلغ من الكلام، وقيمة ثمينة لمجابهة الترهل اللفظي، الذي يفيض بدَلاَلاَت يمكن الاستغناءِ عنها، فهو بحد ذاتهِ استغناءً للذاتِ عن محيطها! واللفظ عن أشقائه وشقيقاته من ألفاظٍ وجمل!

وهكذا، في تأملنا لاستراتيجيةِ العُنوان "صهيِل الصمت" بالنسبة للخطابِ السردي، في النص الذي حمل هذا الاسم لكلثم جبر، نتنقل بين أنواع مختلفة من الصمتِ، لنتوقف عند ما ينتج

عن حلول المصائب، كردِ فعلٍ عن القلق والخوف والانشغال، بالبحثِ عن مخرج "كنتُ لم أفق بعد من صدمةِ الفراق" "أحاول أن أغادر بؤسي، وقوقعة صمتي، وأثنيك عن قرارك" ليتضح، تغذي هذا الصمت من العُزلة والوحدة، كرديف للصدمة.

لقد انشغل النقد الأدبي المعاصر، كثيرًا بالبحث عن دَلَالاَت مفردات الحياة حولنا، وقد نال "الصمت" أسوةً بغيرهِ نصيبًا من بحث الدراسات الجمالية في دَلالَاتهِ الخفية، التي توجه "الفعل" في السرد.

وتستتعيد ذاكرتي هنا، أحد أبيات قصيدة (جارة الوادي)، التي كانت مقررة على جيلنا في المدارس: وتعطّلت لُغةِ الكلام وخاطبت عيناي في لُغةِ الهوىٰ عيناكِ[51].

فالصمت حميمي أيضًا، يتخلل نسيج دواخلنا، والفضاء الفسيح الذي يسيج مفرداتِ الحياة التي نعيش، أو نحلم بها أو التي فقدناها، فما عادت سوى نوستالجيا معذبة!..

والصمت فوق ذلك كالسيف، أحيانا "أصدقُ أنباءً من الكُتبِ.." فهو "من ذَهب"!

وللصمتِ أبعادًا ودَلَالَات فى بِنيةِ الخطاب السردي، تعوض عن حضور الفعل السردي، ونموه في أداءِ المعنىٰ، عندما تفشل "التسويَات" التي تقترحها اللُغة، فتموت المفردة في مهدِها، بين نَبسِ الشِفاه!

ينهض الصمت على رُكامِ الوقائع والأحداث، وحُطام مواقعها المنسية، يتسلل من النسيج الخفي للنص، ليسجل حضوره الطاغ، في اشتراع تأسيسٍ موازي للفظ.

فالصمت في الخطاب السردي، ظاهرة غنية بالدَلالاَت، مشحونة بالجمال، ومعقدة بطاقتها التفجيرية التي لا تُرى، ولكن تتخلل وتخلخل مواطنِ البوح والألم، وأحاسيس الفقد والتوتر والقلق!

ولذا عندما نتأمل بنية العُنوان: "صَهِيل الصمت"، ككلمتين على حدي النص، اشتغلتا في نسج دلالاته، وما يحيل إليه باثواءاتهِ وانطواءتهِ اللُغوية والجمالية، خلف ما يخبئه هذا "العُنوان" من دلالات ورموز وأقنعة، تؤلِف البناء القاعدي، الذي تفضي بنا دهاليزه وأروقته، إلى عدةِ مستوياتٍ زمانية، تراوح بين الزمان الأوَل: "الزمن الأول" والزمان الآخر "في الزمنِ الآخر.. والطرفِ الآخر من المدينة" فالوقائع النفسية تجري بين حدي زمانين ومكانين: (الزمن الأول والآخر) و(المدينة وطرفها الآخر) "في الزمنِ الآخر.. والطرفِ الآخر من المدينةِ، تصادمت الوجوه مرةً أُخرىٰ، وهي تصرخ تحتِ الشمس، وامرأةً متدثرةً بثوبِها الأسود، تحاول التغلغُل في زِحامِ السيرِ وهي تنظر إليه، وترفع يدها في حركةٍ صاخبة، مشيرةً إلى الجسدِ المسجىٰ فوق الأعناق: حبيبي ينظر إلي.. التفتت لتُريهم، كيف كانت عيناه شبه المغلقة تنظر إليها، غير أنها لم تجد أحدًا".

حيث تتكشف بين هذين الزّمانين خفايا وأسرار هذا الحكي الأسيان، الذي يُطهر هذه الرُّوح المنهكَة، التي تعذبها الذكرىٰ، والطُيوف التي تتحرك بين احداثياتِ الزمانين: (الأول والآخر).!

ففضاءِ النص هنا، لهو فضاء نفسي رحب، أكثر من كونه محدد بزمانٍ ومكان، نتيجةً لما اقترحه النص إبتداءً من زَمنٍ مفتوح على المكان، ما ترتب عليه نوع من القفزاتِ التي تراوَحت بين الزمانِ الأوَل والآخر، في الأمكنةِ المستدعاة، وإثارة الأسئلة حول ما جرىٰ ويجري فيها من وقائع، دون تقديم إجابات جاهزة للقارئ، ليقترح ما شاء لتسميتها، على خلفية وجدانه الثقافي ومعارفه وخبراته كقارئ.

ولذلك جاء السرد في جملٍ سريعة مقتضبة، مشحونة بتوتر البوح وقلق طاقة الانفعال، المتسرب مما تراكم في أعماق نفس الراوِيَة بضميرِ المتكلم، الذي يتخطي رَقابة الذات، فيفرغ في هذا البوح ألم الفقد وعذاباتهِ!

فعلى أكتافِ هذا الراوِي المحوري، تنهض استقطابات البوح في مكوناتِ النص، وتتحول مدرَكات الواقع الملموسة إلى لامرئي جميل، طاغٍ ومحسوس!

وفي الاستهلال كحامل لكل نُويَات النص، تبدأ الراويَة حكايتها: "استشعر الحنين في هذا اليَوم القائظ، وأنا أقف وسط التراب

المتراكم، أبحث عن بقايا صوتك" فتتشكل منذ هذه اللحظة، "البِنية الفِعلِيَة" من الفعل "المضارع" (أستشعر، أقف، أبحث، إلخ)، وإذا تأملنا المعاني الدفينة لهذه البنية الاستهلالية، نجد أن المفردات:

أستشعر: أحست به "مبهمًا" أو حدثتها به نفسها، أو توقعته بصورةٍ "غير واضحة"، فهو طيف محض!

أقف: أكف!

أبحث: أُفتش واستوضح..

وهكذا تتوالى بين احداثيات هذا النص "جُمَل فِعلِيَة" تتغذى من "البِنية الفِعلِية للاستهلال". فبُنية الجُملة الفِعلية، تؤشِر على زمن المضارع، للدَلَالةِ على الحدوث المستمر في الحاضر.

ويقيني أن هذا النص الجميل لكلثم جبر، الذي جعل من الصدمَة المستفزة معادلًا للوصف "لم أجد أحدًا!".. لهو من النُصُّوص الغنية بالمقترحاتِ النقدية، التي بحاجة لتخصيص قِراءات منفصلة، كالضّوء والصوت، إلخ، من مفرداتٍ ذات دلالات عميقة، في مسكوتات هذا النص العذب، الرقيق في حزنه وأسيانه!

جاءت لُغة هذا النص القَصصي الجميل، مكثفة، متوترة، بين حدي السرد والشعر. غنية بالدَلاَلاَت والرُّموز، تتستغنى عن الافصاح، متكئةً على الإيحاء والتلميح، فنحن لا نعرف "موضوع

الفقد" كذات مسماة، ولكننا نستشفه من محيطه العائلي الذي يضعنا، ربما في مواجهةِ "فقد الأم".

فِي الحَكَايَةِ والقَول

تبدأ الحكاية بصوت الراويَة المتكلمة/أنا "أستشعر الحنين في هذا اليوم القائظ، وأنا أقف وسط التراب المتراكِم، أبحث عن بقايا صوتك. هبت رياحه من بعيد" تبحث في هذا (الصمت)عن صوتها، فلا يتناهى إلى مسامعها سوى صوت الرياح.

وهكذا ابتداءً من هذا السطر الاستهلالي، تمضي بنا الراوِيَة في غابةٍ من الصمت، حيث نتحسس ما هو ملموس وغير ملموس في تردد "ولم تكن صدي خطواتك بئيسة" وعلى النحوِ نفسه نسمع وقع الخُطىٰ، ونرى الضوء"وأنا أركض خلفك والضياء خلفنا يزداد توهجًا" "وتحول الصراع بداخلي إلى أنين، والضياء المتغلغل من البوابةِ الزجاجية خلفنا يتضاءَل.. أصبحنا معًا داخل ممراتِ الدهاليز الباردة، وأنا أحمل حقيبتك الصغيرة".

بهدوءٍ يأخذ مناخ الحزن الذي بدأ يتشكل في الاستهلال، أبعاده ليندا ح في مَدياتِ النص، فينطبع كل شيء بالكآبة، التي تتغلغل في بوجِ الراوِيَة "الشمس تُلقي بشظاياها من خلفِ النافذة، وأمواج البحر تتلاطم من بعيد" "دعينا نفارِق هذه الغُرفة الباردة.. غير أن

صوتي تبخرَ قبلَ أن يَصلَ إليك، وفِكرةِ الهُروب من هذه البوابة، التي أغلقت متاريسها الحديدية خلفنا، تلاشت تحتِ وطءِ الخطواتِ الرتيبة، التي جاءت لتأخذك لغرفةِ المجهول".

"وأنا أركض بداخلي خلفك، وأحاول أن أسد بجسدي الباب، حتي لا تتسللين إلي الداخل، غيرَ أنكِ قررتِ الدخول، أو عدم الخروج، قبل عثورك علي مقبض السكينة الذي استل طفلي بين حناياه".

"هبت رائحة شواء جسد بشري، تقهقروا للخلف، أعادتهم البوابة الخشبية المشرعة للمدينة العتيقة والغُبار الساكن، إلي بوتقةِ الحزن. فصمتت هتافاتهم وهم يتلقون الحاضنة الزجاجية" "في الزمن الآخر، والطرف الآخر من المدينة.. جاءوا بقميصهِ الملطخ بالدم، وفي ذاكرةِ المرأةِ المدثرةِ بالسواد، آثارًا لكابوسٍ لم تنطفئ ملامحه بعد، غير أن الأشياء بدأت تتسع، وتصبح في مساحةِ الرؤية، حاولت أن تستعيد تفاصيل جسده، وهو يودعها في ذاك الصباح الباكر، وينكفئ علي يديها".

قليلة هي النُصُّوص، التي نشعر عند قراءتها بلذة الحكي ومتعته، وتشعل في أشجار الأسئلة اليابسة داخلنا، نيرانِ التجدد، لتزرع في رمادها جُذوةً لخيالٍ جامحٍ كطائرِ فينيق، يسعىٰ للإفلاتِ من أسرِ التلميحِ والإيحاء، ليشيد معنى للوجدان الأسيان، المسكون بالأخيلة والطُيوف، التي تسكنها أرواح الأحبة الذين رحلوا عنا!

جَمالياتِ الطيف والصمت

لسردِ المرأة خصوصيتهِ البليغة، إذ ينهض في المتوهم أو المتخيل أو الطيف، بما يمثّله من غواية لذيذة، في إشباع رغبة الحكي، فهو بديل الواقعي المتجسد فيزيقيًا، الذي تتعرى فيه شَهرَزاد السرد عن أوجاع الخنساءِ، التي تغرق في آلامها المتراكمة، والمتجذرة في الأبنيةِ الاجتماعية والثقافية، لمئاتِ السنوات!

لذا تكتب شهرَزاد هذا النص نفسها، التي تصبح بؤرةً دَلاَليَة تبدأ منها عوالم النص وتنتهي! لتبدأ من جديد في حركةٍ كامنة "لم أجد أحدًا".

حيث تتكرر هذه العبارة، في الدائرةِ الزمانية، تجسد تكرارِ فعل الغياب "لم أجد أحدًا".

تتكرر هذه العبارة في النص صهِيل الصوت، مشكلةً في الغائب "الحضور الطاغي" الذي يفلت من اللامرئي الفيزيقي، إلى تخوم المرئي الماورائي، فتتجاوز الدَلَالة سياقها الزماني والمكاني، لتشكل في الفضاءِ الفسيح للنص، رحلة لا نهائية للطيف، من أنساقِ المبنىٰ إلى تجلياتِ المعنى.

فكما أشرنا، فيما سبق، أن كلثم جبر لا تُسمي الأشياءِ باسمائها، إذ توظف طاقة التلميح والايحاء، في إغواءنا لاستكناه محمولاتِ النص، وإيصال المعنىٰ.

ففي هذا النص، نتعرف عبر لُغتها المتوترة، المقتضبة. على سرِ حزن الراويَة، فهي تعاني الإحساس بالخسارة ومرارة الفقد للمرة الثانية، فقد فقدت طفلها من قبل "تركت الممرضة تهرول خلفي فزعة، وأنا أهرول خلف حاضنته الزجاجية الصغيرة، وهم يهرعون به إلى غرفة المجهول، وأنا متدثرة بثوبي الزهري: حبيبي يبتسم إلي التفت لأريهم كيف كان يبتسم إلي، غير أني لم أجد أحدًا".

ثم يأتي الفقد الثاني للأم، التي تُوفيت في غرفة عمليات المستشفى، فتراوح تخاطب طيفيهما كأنهما لا يزالان على قيدِ الحياة، تبثهما حزنها الشفيف.

ومن ثم على نحوٍ مباغت، تغادر موقع الراوِيَة (الأنا/المتكلم) ليحل راوٍ آخر، خفي من موقع الطيف (مخاطب).. هل من كان يروي لنا (هي) المتكلمة أم (هو) المخاطب؟!

ومن منهما، الذي كان يتحكم في سرد ما جرى ويجري من أحداث؟ هل هو هذا الراوِي الشبح، الذي باغتنا حضورّه، مقتحمًا فضاء السرد؟!

هل خرج هذا الطيف من مخبئه السري، الذي لا يعرفه أحد، حيث كان لا يفتأ يختفي، هناك.. في زمكانٍ ما في العالم القَصصي يراقب الراوِية، ويتأمل ما جرى معها؟!

ها هو يرفع تقريره، بلهجة محددة، تصف ما حدث وما أُتخذ من إجراء في فقدها الأول "أخرج الفتية مخزون قهرهم في لحظة

محتدمة، لم يتبق شيء في جوف الأرض من حصي، قلبوا التراب، وذرات التراب، تجمعت أجسادهم متلاصقة، تراخت قبضاتهم، حينما هبت رائحة شواء جسد بشري، تقهقروا للخلف، أعادتهم البوابة الخشبية المشرعة للمدينة العتيقة والغُبار الساكن، إلي بوتقة الحزن!

فصمتت هتافاتهم، وهم يتلقون الحاضنة الزجاجية، لجسدِ طفل مسجىٰ بداخلها، وامرأة متدثرة بالسواد تغادر البوابة المشرعة، مشيرةً إليه".

ومن ثم يتنحىٰ هذا (الراوِي الخفي) مفسحًا لها (الراوِية) حين التفتت لتُري هؤلاء الغياب/الحضور ابتسامة طفلها الفقيد "التفتت لتريهم كيف كان يبتسم إليها، غير أنها لم تجد أحدًا".

وهكذا تبدأ طيوف الأحباب الذين فقدتهم، تتشكل في فضاءِ النص..

ويحيلنا ذلك إلى مفهوم "المُتخيل" الذي أشرنا له فيما تقدم، كمفهوم مركزي هارب عن الموضعة، لانضوائه على جاذبية الإغراء والغموض في الآن نفسه، فنحن نبحث مع الراوِية التي تقف "وسط التراب المتراكم، أبحث عن بقايا صوتك" صوت الطيف اللامرئي/الهو/أنت، الذي تخاطبه من موقع الأنا، ونركض معهما "نحو المجهول، وأنا أركض خلفك والضياء خلفنا يزداد توهجًا"،

فكل شيء هنا حُلُمي، طيفي، هارب عن التموضع كذات ملموسة، غير قابل للتحليل المختبري!

وفي الآنِ نفسه، تُشكل هذه الذات اللامرئية حضورًا طاغيًا، بين إحداثيات السرد "تصادمت الوجوه في ضجة عجيبة، كنت أنظر إليه، وأنا متدثرة بثوبي الزهري: حبيبي ينظر إلي.. ألتفت لأريهم كيف كانت عيناه الواسعتان تنظران إلي، غير أني لم أجد أحدًا".

وفيما يتخلل هذا "اللامرئي" السرد، تتصل ماهيته بماهية "الصمت" ويتوحدان كذات فاعلة، تنمو طيها الأفعال، يتماهيان: الصمت في الطيف، ويصبحان كلًا واحدًا، إدراك كُنه أحدهما إدراك لكُنهِ الآخر!

الرمادية التي تسيج النص، تمنحنا درجة "تظليل" لازمة لفكرة "الانسياب والتخفي" والإقصاء البَصري.. الإفلات من حقيقة أنّ الشبح طيف للموت لا غير!

فكلاهما "الصمت والطيف" مادتان هاربتان عن الموضعة، وكلاهما مادتان متحولتان في الزمان والمكان، فالطيف قد يصبح روح أو شبح أو أي شيء مُتخيل بحافز إثواءات الذاكرة والوجدان الثقافي، ويحيل ذلك إلى منطقة "الظل" حيث يصبح أفق الحصول على اجابات ممكنًا.

فالظل/الطيف، ذات حاضرة من خلال فعل القصّ. فهو بمثابة الخلفية لإحداثيات السرد، فهو من يحرك عناصر الرسم البياني،

ويحدد نقاط التقائها، وتراجعها، وتقاطعها وتوازيها، ولا يمكن لأحدنا إدراك وجود ظاهري له، فهو "لامرئي في النصّ" فهو كطيف يندس خلسةً في أثيرِ البِنية الباطنية، ويتنقل على إحداثيات البنية الظاهرية بحذر، يرى كل شيء دون أن نراه، فهو طيف.. غير موجود، ما يفسر آخيرًا تكرار الراوية على امتداد النص لعبارة: "لم أجد أحدًا".

إذا كان الطيف في علاقاته أيضًا بفكرةِ (القرين) يرتبط بالصمت، فان الصمت أيضًا يرتبط جدليًا بالصوت، في الطبيعة وعناصرها وأدواتها، ومفرداتها، التي تغذي الموسيقىٰ وسواها من الأصوات، جميعها تخرج من هذا الرحم "الصمت" فنحن لا نعرفه إلا في الصوت!

والصمت ينطوي على المعانِ ذاتها، التي تنطوي عليها الطبيعة، في رهبتها وغضبها وسكونها واعتدالها. فكيف نمسك بماهية هذا الصوت/الصمت الهارب في الطيف!

وهكذا موضوعيًا يعادل الصمت الطيف، لكونه من مكونات الاتصال، وأدوات التواصل"لا يستطيع المرء أن يتصور عالمًا ليس فيه شيء سوىٰ اللُغة والكلام، لكن يستطيع المرء أن يتخيل عالمًا حيثما لا يكون هناك شيء إلا الصمت".

"ويحتوى الصمت كل شيء فى ذاته، إنه لا ينتظر أى شيء؛ إنه حاضر دائمًا، وبصورة كلية فى ذاته، ويملأ تمامًا الحيز الذى يظهر

فيه.. لا يكون الصمت مرئيًا، ومع ذلك فوجوده واضح بجلاء إنه يمتد إلى أبعد المسافات، مع أنه قريب جدًا لنا، بحيث نحسه بصورة واضحة كما نتحسس أجسادنا؛ إنه غير محسوس مع أننا نشعر به مباشرة"[52].

وتجدر الإشارة هنا، إلى أن المحاكاة خرجت من رحم الصمت، وتطورت في لُغةِ الجسد **body language** ومسرح الشخص الواحد، إلخ.

فالصمت نشاط واعي يرتبط بالإنسان والطبيعة حوله، فكيف لنا أن نسمع حفيف أوراق شجرة "القمبيل" في وديان دارفور عندما تلامسها الريح، لولا هذا الصمت الذي يَعُم الوديان!

فالصمت مبدأ أنطولوجى وجودي يدخل فى نسيج التجربة البشرية[53] ففي هذا الصمت تشير الراوِيَة إلى طيف طفلها، فيما جسده مسجىً "فوق الأعناق: حبيبي ينظر إلي.. التفتت لتُريهم كيف كانت عيناه شبه المغلقة تنظر إليها، غير أنها لم تجد أحدًا".

إنّ أهمّ ما يميّز الطيف إذن هو تعطّل تبادل النظرات بينه وبين الآخرين "كانت عيناه شبه المغلقة تنظر إليها" فهو مختبئ في قناع اللامرئي كالظل. ويراهم جميعًا، لكنه في الآن نفسه منفصل عن

عالمهم، الذي يبدو فيه، هائمًا في التجريد، فهو الكلّ ولا شيء في الآن نفسه[54].

"جاءوا بقميصه الملطخ بالدم، وفي ذاكرةِ المرأة المدثرة بالسوادِ آثارًا لكابوسٍ لم تنطفئ ملامحه بعد، غير أن الأشياء بدأت تتسع وتصبح في مساحة الرؤية، حاولت أن تستعيد تفاصيل جسده، وهو يودعها في ذاك الصباح الباكر وينكفئ علي يديها لاثمًا إياها..

حينما لملمت بقايا ثوبه وقميصه، رأته في وسط الزحَام يطل بملامحه الفتية وفوق رأسه عصبته القطنية، التي أهدتها إياه خالته في يومٍ ماطر، يسابقها صوتها المختنق الضاج بالوجع، وهي تردد من الداخل دون أن يسمعها:

أرجوك.. أ.. أ..

ولم تصرخ.. أبدًا. لم تصرخ وهي متدثرة بثوبها الأسود.. التفتت لتريهم كيف كان يسجد لله، غير أنها لم تجد أحدًا".

البَحث في الزمنِ المفقود:

قراءة في السياقات التعبيرية ألبوم صور[55]

للقاصة القطرية نورة آل سعد

فوتغرَافيا الذاكرة،

ذاكرة الفوتغراف:

في هذه القصة دافئة الأسى، تُقدم "نورة آل سعد" مقترحًا نقديًا آخر، لتيمة الطفولة في السرد، في حيز وأبعاد تسع صور فوتغرافية، تتسلل من أنفاق الذاكرة، لتتشكل كوقائعٍ وأحداث.

وهنا يحفر مفهوم الفوتغراف في الذاكرة، لينزاح كمفهوم في حدود التصوير الضّوئي، بواسطة فعل الضّوء، على الأسطح الحساسة، لتحل الذاكرة كسطح ومادة لهذا الضوء، تنبثق الحياة من بين مساماتها.

فتقدم لنا الراوِيَة تيمة الطفولة، التي تتشكل من تدفقات هذه المسام الضّوئية، عبر صوتها (كأنا متكلمة)، فتبدأ تتضح شيئًا فشيئًا الأبعاد المختلفة لهذه الطفولة.

وإذ تُفرج صّور الألبوم عن مكنوناتها، واحدة تلو الأخرى، تستعيد الراوِيَة في ذاكرتها التي صهرتها التجارب -بعد وقتٍ طويل- ذلك العالم الطيفي البعيد، ما وراءِ سنواتِ المراهقة.

تقدم لنا نورة آل سعد في شخصية هذه الراوِيَة البراءة المهدرة، التي تحاول الراوِيَة استردادها الآن، خلال تقليبها صفحات "البوم الصّور" الذي يؤدي وظيفة الدليل، الذي يتحرك بين سباسب المعنى ووهاده، ليكشف صوى ساري ما -ربما- عن المعنى الحقيقي، ما وراء تخوم حياتها الراهنة، عبر ما تثيره هذه الصُّور التسع من أسئلة، مصدرها تأمل وقائع أحداث حياة "الراوِيَة/الأنا/الطفلة".

نبشُ هذه الطفلة الآن لماضيها، هو نبش في حكاية بيت أسرتها القديم، الرحم، الوطن الذي عاشت فيه، بفقره وزحامه حتى ليبدو "كغيتو مصغر".

ظلت "الطفولة" كتيمة سردية، بؤرة للتجربة الكونية للانسان، فهي ليست الحنين لعالم برئ ولكنه أناني، فحسب. فهي أيضًا الرمز لطفولة العقل البشري في بداياته، وسعيه لاكتشاف عناصر الحياة حوله، عبر بدائيته ومغامراته الصبيانية.

فالطفولة هي منبع التصورات، وجذر المعرفة، التي تجيب عن الكيفية التي آلت إليها مصائرنا.

فنحن كي ندرك ما نحن عليه الآن، تلزمنا العودة لجذور هذا الآن في الماضي، وكي نجيب عن أسئلة وجودنا الراهن، نعود إلى النحو الذي كان عليه أسلافنا، ليفسر لنا وجودنا الذي صاغونا عليه، فنحن عُصارة خبراتهم وتجاربهم، وانشطتهم في هذا الكون الواسع، وفي هذا التاريخ الذي شكلوا به وجداننا!

ولذلك الطفولة بمثابة مصدر إلهام سردي، تتقاطع عنده مكونات الشخصية، في تيمات السرد المختلفة، فهي تمثل البؤرة، التي تنبثق عنها شخصيات السرد المقيمة والعابرة، على احداثيات النص.

انطلاقا من هذه التوطئة، نبدأ في مقاربة "البوم الصور" في نص نورة آل سعد، كرحم اختزن هذه الطفولة المعذبة للراوِيَة، بطلة قصتها "المتكلمة بصوت الأنا"، من منتصف المسافة في الصورة الخامسة، حيث تستمر في الهيمنة على صوت السرد، فتصف تفاصيل طفولتها وعالمها.

في العُنوان البوم صور نلاحظ أنه مكون من "اسمين": "البوم وصور" وهو ما يحيل إلى الاستمرارية والثبات.

كما نلاحظ على الضمائر استخدام الفعل "الماضي" إلى جانب "شقيقه المضارع" في تنقل ما بين مستويي الأنا والهي، عند استرجاع الطفلة لذكرياتها ولحظاتها مع الأم الغائبة "نعل أمي المطاطية (تصاصئ) وهي (تسحب) قدميها.. (زلقت) كفيها إلى الماء.. و(شطفت)".

فوفقا لما توصل إليه ميشيل بوتور، أن استخدام الضمائر في السرد، يعتبر "السبيل الوحيد الذي نملكه، والذي به نميز المستويات العديدة للوعي، أو للكمون الذي يركب كل واحد منها، ويموضعها ضمن الآخر وضمننا"[56].

والسرد بضمير المتكلم، أبتدع خصوصًا في الكتابات السردية المتصلة بالسيرة الذاتية، لما ينضوي عليه هذا الضمير، من حميمية وبساطة، وقدرة على تعرية النفس من داخلها عبر خارجها، ولعل تواجد مثل هذا النمط السردي في نص نورا آل سعد يجعل (الأنا) مُجسِدًا لما يطلق عليه "الرؤية بالمصاحبة" في عرض الأحداث ونقلها للقارئ.

وذلك بحكم وجود الساردة كشخصية في النص؛ بحيث يمكننا الزعم أن كل معلومة سردية، أو كل سر من أسرار الشريط السردي، إنما هو مصحوب بـ(أنا) هذه الساردة.

كما أن الساردة-الراوِيَة، بتوظيفها أُسلوب السيرة الذاتية في قراءتها لهذه الصور التسع، لجأت إلى تقنية الارتداد، لقص ما يرتبط بحياتها، حيث لا مناص من توظيف ضمير المتكلم (أنا) وبطبيعة الحال يترتب على ذلك، وضع بُعد زمني بين زمن الحكي، والزمن الحقيقي للسرد.

ومما سبق نتبين أن كل الوقائع والأحداث قد وقعت بالفعل.

لا شك أن ضمير "الأنا/المتكلم" ينطوي على القدرة والإمكانية نفسها التي يمتلكها الكاتب، في إيصال الدلالة والتلاعب بها، بالقدر الذي يجيده في استخدامها، كما أنه "لا يتيح إطلاقا تقديم مستوى الوعي من حيث فرضية مسبقة لحَيٍّ من الأحياءِ، أو لشيءٍ

من الأشياءِ".[57] فضمير المتكلم في العمل السردي، بمثابة البؤرة لنشاط فعال يتولد بين القارئ والحدث المسرود.

فحضور ضمير المتكلم في السرد بمثابة قوة وسيطة، ذات إمكانية تحويلية في كل حكاية، انطلاقًا من اللحظة التي ينصب فيها المؤلف بوضوح ساردًا في الحكاية، حتى في الحال التي لا يكون فيها لهذا السارد أي طابع شخصي"[58].

فالضمير "أنا" اختص بدلالات متعددة ومختلفة عن بعضها البعض، منها: الطبيعة الاتحادية بين شخصية السارد والبطل، كشخص واحد.

وكدلالة "الأنا" على نية مبيتة مسبقًا، لحكي قصة ذاتية أو متعلقة بحياة شخصية معينة من بين شخصيات النص السردي.

أو دلالة الـ "أنا" على إنفراد فكر الشخصية، فهي تمثل الحقيقة التي وعت مفهوم القضايا. كذلك "القُدرة الملموسة على إذابة الفروق الزمنية السردية، بين السارد والشخصية، إضافة إلى عدة إحالات وتأثيرات من شأنها أن تساهم في إبلاغ المعنى.

فضمير المتكلم يجعل الحكاية المسرودة مندمجة في روح المؤلف، فيتلاشى ظاهريًا ذلك الحاجز الزمني الذي ألفناه، بين زمن السرد وزمن السارد، إذ يذيب ضمير المتكلم، النص السردي في الناص، ويجعل القارئ يلتصق بالعمل السردي، متوهمًا أن المؤلف إحدى

الشخصيات، التي تنهض فيها القصة، فهو يلغي دور المؤلف، بالنسبة للقارئ الذي لا يكاد يحس بوجوده.

كما أن ضمير المتكلم يحيل على الذات مباشرةً، وينضوي على إمكانية التوغل داخليًا، إلى أعماق النفس البشرية، فيعريها ويكشف عن نواياها ويقدمها كما هي.

ويوظف الناص في لغته الفاعلية الحدثية، خلال التنقل عبر مختلف الضمائر (الماضي، الحاضر والمستقبل. بما للفعل الماضي من دلالات الاستمراية في تبادلاته الأدوار مع الأفعال المضارعة، بالتالي التمهيد للأنا المتكلم، بامتلاك القدرة على تغيير الأحداث، التي تدور كلها في الماضي.

فهنا نرى تفاصيل العالم بعيون الطفلة، حيث معاناة هذه الطفلة تكبر، بمجئ خالتها للإقامة معهم، فقد شكلت بطفلتها الصغيرة، عبئًا جديدًا مضافًا في الحياة البائسة لهذه الطفلة "كنا نذهب مشيًا على الأقدام إلى مدرستي، التي أصبحت الآن مدرستنا أنا وابنة خالتي. كانت المسافة أقصر عندما كنت أحمل حقيبة واحدة. كنت أهرول عائدة إلى البيت متخذةً طريقًا مختصرًا.

عندما غيبنا زقاق بيت أم مرزوق رميت الحقيبة الأخرى على الأرض، ونهرت ابنة خالتي: لا تتسحبي وتؤخرينا.. يلا! ومشيت بسرعة عمدًا. كانت عالةً علي. كانت دملًا نبت في راحةِ يدي. ابنة خالتي أصبحت حقيبتي الأخرى".

أبعَاد الصُّورة/ذاكرة الراوِي

مثلما لكل مفردات الحياة جمالياتها، نجد أن الصورة الفوتوغرافية فضلًا عن اختزانها للماضي، هي أيضًا تجربة جمالية ومخيال اجتماعي يتجاوز البصر، إلى الذكريات، فهي محفز للحنين، ومجدد للشجن.

ونحن نقلب ألبوم راوِيَة نص نورة آل سعد، تتحرك سواكننا وحواسنا ومخزوناتنا العاطفية والاجتماعية، فيتجسد للمحة كشريط سينمائي، متقاطعًا مع طفولاتنا.

لكنه شريط سينمائي مختلف، فنحن من نقوم بتصويره وكتابة سيناريوهات وقائعه وأحداثه، ونحن من نقوم باخراجه، كراوٍ مهيمن (أنا) على نشاط شخوصه.

فبعد كل ما مضى من وقت، ها نحن نملأ الفراغات في أبعاد الصورة، فتصبح الصورة محفزًا لذاكرةٍ مشتعلة بوقائع وأحداث، تتجدد كأنها حدثت الآن، وهنا.

الصورة لغة متعدّدة المفاهيم، تتجدد حيويتها في استدعاء الماضي بآلامه ومسراته، وتمنح هذا الماضي مذاقًا مختلفًا في اللحظة الراهنة.

حيث تشتغل الذاكرة في مَلءِ فراغات أبعَاد الصورة، للهيمنة على كل الزوايا، في هذا الشريط السنمائي، الذي يمر بسرعة خاطفة.

في الصورة الفوتغرافية يتوقف تيار الزمن، فيما تتسارع خطاه في ذاكرتنا، حيث نرى ما غاب عنا لحظة وقوع هذا الحدث أو ذاك، في الماضي البعيد.

فالوقائع المكملة للحدث جرت بعد وقوعه كحدث، لكن تكتمل أركانِ هذا الحدث في المستقبل، الذي هو حاضرنا.. في هذه اللحظة التي نقلب فيها صفحات الالبوم، ونتأمل الماضي، فتتحول الصور من شكل إلى لفظ، يتغذى بالبصر، ليكمل هذه الشحنة من المشاعر، التي أُثيرت على حين غرة.

والتي تتبلور في الذاكرة بشحنةِ الفعل المنطفئ، ورد الفعل الذي ربما غير مسار حياتنا، ووجه مصائرنا، فالصورة تنطوي على كل شيء، فيما يشبه مصدر إلهام إحساسنا الآن، بالخسارة أو الفقد أو الخذلان، إلخ!

هي الذاكرة الحية لما جرى، والألبوم أيضا ينضوي على جماليات الصورة، بدرجاتِ ألوانها وأبعادها وإطارها العام ومفردات الحياة، التي تعيش بين احداثيات هذه الصورة التي "تتفلت بين الضوء والظل.. الضوء الذي تمثله عوالمنا المفقودة، والذي نرى ظلاله في حياتنا الآن، فالصورة تستدعي ظلها"[59]. تستدعي الضوء لعتمات الماضي في بنية موقعين:

موقعنا في تلك اللحظة البعيدة الماضية ونحن نلتقط الصورة أو تُلتقط لنا، وموقعنا الآن في الحاضر ونحن نتأملها.

الصورة تنطوي على أبعاد الزمن بانفعالاته المختلفة، الزمن الذي لا يتحقق كمشهد، دون حركتنا على إحداثياته ومحاوره وتقاطعاته مع المكان، الذي يتخذ شخصيته من فعلنا فيه، إذ نعطيه ذاكرة، فالصورة تنتقل بنا من الآن هنا إلى كان هناك..

وفي المدىٰ الفاصل بين كان والآن وهنا وهناك، يتبدى اللامرئي والمخفي، فينمو فعل السرد، وتكتمل الحكاية.

فما هي الحكاية:

هي حكاية الراوِيَة التي عاشت طفولة فقيرة، بائسة، عانت فيها من الإهمال الأسري، والزحام في هذا الحيز المحدود، هذا ما تسرده علينا ذاكرة الحكي في الصورة الرابعة: "بيتنا لم يكن ملكنا. لم نكن نملك شيئًا. هو مسكن عربي قديم؛ فيه حوش، وله ليوان بأعمدة أسطوانية، تصطف حجرتان مطلتان على الحوش الصغير، وعند الباب الخارجي هناك كنيف خارجي ليس له باب!.. لم نكن نملك الكثير".

هذه الطفلة ذات الطفولة البائسة، تستعيد بعد مضي سنوات طويلة عوالم طفولتها، البائسة، فيما تعاني إجابة سؤال الحب "لم أعلم بأن كل كنوز الحب في صدري، سينطوي عليها صدري، ولن يحبني أحد.. قط". فقد عاشت طفولة خالية من الحب! هذه المنطقة

الحُلُمية التي تنطلق منها الآن في راهنها، لتفتش في طفولتها، وهي صفحات البوم صور عائلية من سبعينيات القرن الماضي، عندما كانت في العشرية الأولى من سنوات عمرها.

فتركز عدسة ذاكرتها على تسع صور، تمثل كل منها مشهدًا مؤثرًا ترك بصمته على ذاكرتها.

فنرى والدتها في المشهد الأول، وهي تمشي بخطىٰ متثاقلة من التعب، تؤدي أعمالها الروتينية اليومية، لتشير العدسة إلى غياب الأب عن الحياة المنزلية.

إن صورة أم هذه الطفلة كما نراها بعيونها، امراة تقليدية، بائسة مقهورة بالروتين المنزلي. وواقع الفقر الذي تعيشه لا يترك لها مجالًا كافيًا للاعتناء بطفلتها.

ويحيلنا هذا إلى أن عالم الأطفال ليس كما تقدمه لنا الحكايات الشعبية والأحاجي، التي تستلهم الأساطير وقصص الأديان. بوصف الأطفال تحفهم العناية الإلهٰية.

فهم في الواقع ضحايا للتخلف والثقافة التقليدية وللحروب والحوادث، وانكسارات الأبنية الاجتماعية، والفقر، والتفسخ والنزوع الاستبدادي، للنشاط السلطوي، إلى آخره!

"أبي غير موجود معها. أبي خارج الصورة".

ما يحيل أيضا لرمزية الأب، كسلطة وراعٍ ومرشد. ومن ثم تنتقل بنا العدسة إلى مشهد ثان نرى فيه الطفلة (الراوِيَة) قُبيل

الغروب، وهي تقف أمام الباب الصغير لبيتهم القديم، بهيئتها التي لا تخلو من آثار الشقاوة، فالطفولة رغم كل شيء تقترح نوعًا من المتع الصبيانية "شعري بني ويابس وشعث، وثمة خصلات قصيرة لم تنضوِ في جديلة الفرس المربوطة خلف رأسي، فلويتها وراء أذني كيفما اتفق. البس دراعة.. هناك فتق في جانب منها لأنني تسلقت جدارًا وأنا ألعب!" ونرى في الصورة نفسها، مدرسًا عربيًا بصحبة ابنته يسلم على أخيها الكبير، الذي هو أحد طلابه، فتلفت الراوِيَة انتباهنا لهيئة ابنة المدرس، وهيئتها هي، وأنها بصحبة والدها، فيما هي مُهْمَلَة تعاني غياب الأب عن حياتها اليومية "ابنته دُمية جميلة شعرها أشقر قصير مرتب وبشرتها نضرة بيضاء كالقرطاس، لم يسعني أن أحول عيني عنها للحظة! ولكني لم أحاول الاقتراب منها".

في الصورة الثالثة نرى الطفلة وقد بدت تختبر بواكير وعيها الأُنثوي، خلال مكان آخر هو بيت الجيران: الحوش، مجلس الرجال، وأطفال الدار سعد واخوته يلعبون، فيما الطفلة تقف على دكة صغيرة وحدها تراقبهم.

ترسم لنا نورة آل سعد راوِيَة قصتها كطفلة مشاغبة، تتحدى البنية المستقرة في وعي الأم برمزيتها كأم، فهي لا تبالي بتحذيرات هذه الأم من اللعب مع الذُّكور "لم يعد سعد يقترب مني ولا يتخاطب معي. أنا أيضًا كنت أعلم بأنني يجب أن لا ألعب مع

الصبيان" فهي لا تبالي بتحذيرات هذه الأم، ولا بمعايرة الصبيان لسعد، بأنه يلعب مع البنات، فتحاول لفت انتباهه بإنشادها لبعض الشعر، بطريقة مسرحية درامية، والإتيان بحركات بيديها، لكن سعد والأطفال الذين يلعبون معه لا يأبهون لها، إلى أن تصرخ، لرؤيتها قنفذ "إن النزوع إلى القِسوة والعنف والتدمير، يمكن مشاهدته بين الأطفال، إذ لا يتورعون أحيانًا في توجيه الأذى إلى بعضهم أو إلى الحيوان[60] أو إلى أنفسهم.

"أردت أن أظفر باعجاب سعد، مددت يدي داخل الجحر. تخلفوا إلى الوراء وأخذوا يراقبون. لم التفت كنت واثقة أنني كنت على منصة المسرح والكل ينظر إلي بترقب. كنت خائفة" وفيما يهرب الأطفال جميعهم، يجذبها سعد بقوة مؤلمة لإنقاذ يدها من جحر القنفذ "اكتفيت بدعك مواضع الألم والتزمنا الصمت. لا أستطيع تذكر ملامح سعد الآن" وهكذا تحاول في اللحظة الراهنة وهي تتأمل الصورة، أن تبني في خيالها صورة لسعد الآن، من أنقاض تلك الوقائع البعيدة!

ثم تنتقل إلى الصورة الرابعة، فنراها وقد عادت من المدرسة إلى البيت، لتجد خالتها قد جاءت بطفلتيها للإقامة معهم، فتخصَص لها الغرفة الثانية، التي تشتمل على الحمام الوحيد في البيت، فتكشف الطفلة هنا عن علاقتها المعقدة بخالتها، وتلمح الى أزمة

علاقة خالتها بزوجها، التي آلت بها للمجئ للاقامة معهم في هذا البيت الفقير"انحنت وانتزعت الحقيبة من يد ابنتها ومدتها نحوي لأحملها عنها. حملت الحقيبتين.. ومشيت متثاقلة كسقّاء الماء في حينا.. عندما كنت أدخل لكي أستخدم الحمام الوحيد في بيتنا، تحدجني بنظرة كريهة؛ كنت أتطفل على دموعها السرية".

لتندمج ذكرى ألمها وألم خالتها وطفليها، في الذكرى الأليمة لمقتل صغار قطتها، من قبل قط نيروزي بلا سبب!

ويحيلنا هذا الاستدعاء لقتل القط النيروزي لصغار القطة، كمعادل موضوعي إلى الغياب الفاجع للأب عن حياتها، والزوج عن حياة أمها وخالتها.

هذه الطفلة المُهْمَلَة التي لا يشعر بوجودها أو معاناتها أحد، نراها في الصورة السادسة، تحاول لفت الأنظار إليها، بجمع الكلمات غير المألوفة وترديدها.

ثم تنتقل بنا الراوِيَة، إلى الصورة السابعة لنرى شخصًا بيديوفيليًا، يستغل فضولها الطفولي، لتفريغ كبته الجنسي، لنستدعى، صورة القط النيروزي السفاح، في السؤال: ما الذي يؤول إليه مستقبل هذه الطفلة، وقد تأسست حياتها على الاهمال الأسري؟ ربما يتطور الأمر إلى مصير مفزع، عندما تنتقل الطفلة من طور اللعب والتسلية الطفولية!

فالطفلة الصغيرة المهملة، التي لا يأبه لها أحد، ولا تأبه لأحد، تطل علينا هنا ببراءة لتذكرنا بحقيقة الإنسان المنسية وسط إهمال الكبار وتحرشاتهم.

إذ تتركز عدسة الكاميرا في منطقة معتمة استقرت بقوة في ذاكرة الطفلة.. مشهد صادم. لتحرش جنسي يستعيد شبح، مقتل القطط الصغيرة، ويستدعي حوريات فلاديمير نابوكوف في لوليتا، هذه المنطقة المعتمة، التي تشكلت قُبيل سن المراهقة، تستقر في وعي الطفلة برسوخ كبير، فتراها الآن مضاءة بوضوح.

فلوليتا التي تكبر راوِيَة هذه القصة بسنتين، هي موضوع هوس جنسي لبروفيسير ثلاثيني يدعى "همبرت همبرت" ينسج المخططات للتغرير والإيقاع بها. بما يحمله من هوسٍ شهوانيٍ بالفتيات الصغيرات اللاتي يصفهن بالحوريات، ملائكة.. كإحالة للتهكم من المقدس.

وهنا، من خلال الرمزية الدينية للمسبحة الكهرمان، التي يسبح بها هذا الرجل، تقوض الراوِيَة مركز الغُواية داخله.. داخل رمزية الأب، إذ يتم تفريغ المسبحة من دلالاتها الدينية والأخلاقية، في بيدوفيليا هذا الرجل، لحظة وضعه للطفلة على حجره.

"ينظر إلي بمكر ويدعوني إليه بغمزة ويقول: تريدين أن تتعلمي كيف أفعلها؟ وأهز رأسي إيجابًا ويجذبني إلى حضنه، ويقبض على

جذعي الصغير بفخذيه، كحركة المقص. ويمسك بكلتا يدي وأشعر بضغط شديد وضيق، وأسمع في أذني حمحمة وحشرجة، وهو يشدُّني إليه وأنفاسه تلسع رقبتي ووجهي، ويلتصق بي وتحك لحيته وجنتي، ولا أستطيع الانفلات منه، ولا أتعلم كيف أطرقع أصابعي، ولا أخبر أحدًا عما حدث، ولا يسألني أحد" ويبدأ وعيها الغامض بأنوثتها في محاولة فض هذا الغموض، في الصورة الثامنة، فهذه الوقائع الباكرة، تبدو كمسارب يتفتح خلالها هذا الوعي الوليد "لمحت ابنة عمتي الكتاب، وقالت بنبرة كريهة: تقرأين لعبد القدوس؟.. إيه! وفي الصدر رمانتين.. هاه؟ لم أخجل من السرقة وخجلت من نبرتها ونظرتها الاتهامية! رحت أبحث في الكتاب عن الرمانتين. هل هناك رمان في الصدر؟" تعيد الصورة تشكيل وعي الطفلة المقهورة بالفقر، والتي تعرضت للتحرش الجنسي، الذي ينتهك غلالات براءتها، ويرمي بها في أتون الأسئلة الحرجة، فتحاول اكتشاف جسدها، بنزوع يتجاوز الرغبة إلى لذة الفضول، فيما تفتش عن غياب الحب في حياتها!

الآن وبعد مضي سنوات، وهي تتأمل الصور القديمة في الألبوم، تدرك ما كان غائبًا عنها وقتها. تدرك أنها لم تكن الفقيرة، أو ذات الطفولة المعذبة وحدها، إذ تستعيد حياة جيرانها الفقراء، ومعاناة بعضهم من العاهات "نفسي كنت بلهاء.. قليلًا! كلما أرسلتني أمي

إلى الدُّكان، أضعت الريال أو ابتعت شيئا آخر غير ما أرسلت في طلبه!".

الآن وهي تتأمل صور الألبوم، تكتشف أن الصورة التاسعة، ما هي إلا خلاصة الصور الثمانية، فالصورة التاسعة هي نفسها الآن، كعُصارة لتجربة الماضي الذي عاشته، ولم تدرك أبعاده وقتها، وإذ تتأمله الآن، ترى كل شيء بوضوح.

لا نلمح تأثيرًا للأم أو الأب أو الحب، منذ تبدد مع سعد في مشاعر الطفولة الغامضة! لا نرى شيئًا من ذاك، في حياة هذه الطفلة إلا في الصورة التاسعة، التي تمثلها الآن، لكانها أعادت للتو اكتشاف تأثير أمها على حياتها "حذرتني أمي من كل شيء تقريبًا. جمعتنا وحكت لنا قصصًا مريعة عن شرور الدنيا والناس.

اعتبرت كل كلامها حكايات. اعتبرت حكاياتها تصور عالمًا آخر، عالم بعيد عني، لا يمسني ولا يمكنه أن يؤذيني. بيد أنه العالم الذي لم أرد يوما أن أعيش فيه، فلم أعترف قط بأنه عالمي" فيما يبدو أن الإهمال والإحباط في الطفولة، شكلا خبرة مؤلمة، لهذه الطفلة التي تستقصى الآن زمنًا مفقودًا تكتشف من خلاله ذاتها، من جديد!

الـ "سلطفوبيا" وتذويت الذات في عباية أمي[61]

للقاصة القطرية لولوه خلف البنعلي

هُويَة الراوِي:

في هذا النص المكثف الجميل، تعمد لولوة البنعلي، الى توظيف تقنية "القناع" لتخبئ خلفه راوي (ذكر)، بصوت الأنا المتكلم، يتولى زمام السرد، بدلًا عن راوي (أنثى)، على غير ما اعتدنا في سرديات المرأة.

فهذ النص بمجمله ينهض على عاتق الشفرات والدلالات المختزنة في "سيميائية العباية"، التي فيما يتم توظيفها هنا (كرمز وقناع) في الآن نفسه، ومن موقعين مختلفين، يُستخدم أيضًا مفهوم تعاطي (الشيشة والمقهى/كفضاء ذكوري عام) يرتبط به الرجل وهو يتحدث عن خبرته في طرد الدُّخان "تطرد الدُّخان من شفتيها باقتدار وخبرة" بدأت المرأة تزاحمه فيه، كموقع يستهدف (بنية موقع العباية/الفضاء الخاص)، خاصة أن تعاطي المرأة للشيشة، لا يقتضي شرط "جسد معياري"، كالذي يقتضيه التخلي عن العباية، والانخراط داخل الأزياء العصرية، في "الفضاء العام"، فهي لا تستخدم العباية هنا كتيمة سردية في سياقها الوظيفي كزي، بل تعمد الى شحنها بدلالات آيديولوجية، تضع بين قوسين، أزياء المرأة

المعاصرة كالبنطال وأشقائه من ثياب مشبعة بحمى الغواية، أو بنات عمومته من فساتين السهرات، المسكونة بالأيروسي، الذي تختبئ خلفه الحوريات!

إذ تدس شحنة الصدمة، داخل العباية، بما تجسده العباية من جهة كـ(رمز آيديولجي)، متضافر مع (الشيشة) كمفردة ذات طابع تاريخي ذكوري، وكمفهوم نقيض، يفتح العباية على العالم الحميمي للمرأة، خلال توظيفها لطاقة الشيشة بحرائق تبغها ودُخانها، وما يتموج داخل هذا الدُّخان الذي تتنفسه، من رموز، لفضاء مثير وصادم للفضاء الخاص، الذي تشكلت العباية داخله، ومثلت الصورة الذهنية التي تؤطر وعي الرجل في سياقاتها، التي تتناقض بالضرورة مع الفضاء العام، غير المسموح للمراة بمغادرة خدرها للتجول فيه.

حركة الضمائر والأفعال:

على الرغم من هيمنة ضمير البوح (أنا) المنطوي على الضمير(هو) على السرد، إلا أنه يكف على استحياء وتردد عن الحديث عن شؤونه (هو) منتقلًا بالسرد للحديث عن شؤونها (هي).

كذلك ينهض السرد في النص على عاتق الأفعال المضارعة التي تؤكد على الاستمرارية: "(تهب) نسمات هواء باردة تعبث بأوراقي"

فالسرد ينتقل بعدها للحديث عنها (هي) بدلا عنه (هو) "(تداعب) أطراف عبائتها، تهوي (الشيلة) على كتفها فتعيدها إلى ما كانت عليه بيد ناعمة".

وهكذا يستمر في الحكي عنها وعن مفردات العالم حولهما، متكئًا على الفعل الماضي المصحوب بالمضارع، دون أن يمهد حكيه لأي نوع من المواقف، التي تتبلور لاحقًا في مجرى السرد، إذ لا نلمح أي ظل لنوياتها في الاستهلال "بدأت، تتناول، ترتشف، صبغت، توهجت، تداخل، أضافت، أتأمل، تعطي، تسمع، تضع، انتهت، انسدلت، ظهرت، إلخ... ".

ولا يعود للحديث (عنها وعنه) إلا بعد أن يستشعر الصدمة! "أتأمل العباءة و قد شدتني إلى التفكير في عباءة أمي فأخذت ذكرياتي تجوب في عالم جميل يقبع في داخلي".

فالصدمة تحدث نتيجة لمجيء النادل "مبتسمًا يحمل بيديه شيشة، وقد توهجت جمرات بداخلها، صدمت لما تراه عيناي".

وهكذا يبدأ يتحدث عن نفسه، وقد تبلور موقفه مما حدث أمامه للتو: "نفسي تتصارع مع جسدي، أريد أن أنزع وأرمي هذا الشيء بعيدًا.. اهتزت الطاولة أمامي، وبدأ كوب الشاي الفارغ يهتز معها، وأمسكت بيدي المرتعشتين، قدماي الثائرتان تريدان أن تهبا من مكانهما، تطرد الدُّخان من شفتيها باقتدار و خبرة..

أحرقت مع أنفاسها السوداء شيئا كبيرًا في نفسي، سقطت يدي بجانبي خائرتين وقد أنهكهما الارتعاش وسكنت قدماي...

يا حسرة على هذه العباءة، قفوا! هذا المكان ملوث بهذه العباءة... تلوثت برائحة السجائر والمقاهي، ألا تستهجن أنوفكم الحمراء هذه الرائحة؟".

رمزية الأم- الذكر نتاج الأم:

يستمد الراوي موقفه من أمه، ما يحيل إلى التساؤل حول: أي نوع من الأمهات كانت تلك الأم، فالراوي الطفل يكتشف هويته العاطفية كذكر، في علاقته بأمه "و لكني لا ألوم أحدًا فيكم فجميعكم لم تداعب أنفه رائحة عباءة أمي".

لملمت أوراقي المنثورة و خرجت من المقهى تتبعني ضحكات وقرقعة أكواب شاي فارغة تختلط مع قرقعة ماء يحركه دخان الشيشة".

نمط الأم الذي يقدمه الراوي هنا، من الأنماط الرئيسية في السرد العربي، فهي تلك التي تصوغ طفلها على نحو طبيعة نظرتها إلى نفسها، وإلى الحياة والعالم حولها، على أسس متصالحة مع الثقافة الموروثة.

وصحيح أن العامل الفردي الخاص بالطفل له اعتباره، إلا إنه لا يمس جوهر النحو الذي صيغ على أساسه، وهو جوهر يتغذى من مكونات السياق الاجتماعي[62] في مرجعياته.

كما أن الطريقة التي يُقدم بها الطفل إلى العالم، -تعتمد على- علاقات وثيقة تقوم بين البنية العائلية وبنية الهوية الثقافية للشعب. فالعائلة، مستودع بنية معينة، وهي وحدة بناء أساسية في المجتمع، الذي هو حصيلة اجتماع عائلات، بالتالي هي جزء من مؤسسة أرحب تحمل الخصائص نفسها.

وبحسب ذلك تغدو الأم هي العدسة، التي يتم من خلالها الحكم على مجمل العلاقات الاجتماعية، خلال موقعيها في "التجربة المعاشة" ببعديها في علاقتها بأبنائها كأم، وبزوجها كأنثى من جهة ثانية كونها كأم وامرأة في الآن نفسه، بمثابة مركز الرؤية بالنسبة لأبنائها وللمجتمع.

ولكن من داخل سياق التركة التاريخية الثقيلة لتجربتها مع (السلطة الذكورية)، والآثار النفسية التي خلفها نشاط هذه السلطة عبر التاريخ، كقوام لأبنية اجتماعية واقتصادية، يعاد إنتاجها وتشكيلها في كل عصر، بصورة مختلفة عن العصر السابق له أو الذي يليه، لكن يظل جوهرها هو نفسه، فإعادة الإنتاج والتشكيل تحافظ على الجوهر فيما تتلاعب بالشكل.

إذ ثمة آلية راسخة للإبقاء على الممرات المفضية إلى الثبات النفسي واليقين مفتوحة، دون نباتات طفيلية، تسد المجرى العام. تتمثل في آلية الحب.

فهذا الرجل المراقب من برجه المعنوي العالي، على المائدة المجاورة، والذي عبثت الريح بأوراقه، ما هو إلا مثقف انطوائي يعيش حياته مع الآخر الموجود داخل ترسانة الفكر والتراث الجبريين!

وربما هو متوتر آخر، يعاني قلق الوحدة وشكوكها والعزلة وارتياباتها، في هذا الفضاء الواسع الذي تنحسر عنه كل النساء، لتحل أمه وحدها، متمددة بعبائتها الفضفاضة، تغطي كل شيء!

فالتناقض هنا يبرز بوضوح في الاستهلال حيث يبدي إعجابه بهذه المرأة، هذا الاعجاب الذي يتقوض، تحت وطء البنطال الأزرق والشيشة والسيجارة، كأدوات تحفز قلبه المعقد، على الهرب رغم أنه لم يعلن موقفًا من البنطال، إلا أنه يفكر من داخل عباءة أمه، التي تزوجت رجلًا كأبيه -الذي ربما لم تحبه- لكنه يفكر مثلها/مثل أبيه، فلا يستطيع أن يُعجب بإمراة -اعترف سلفًا باعجابه بها- ليست كأمه، التي أنشاته وفقًا لمفاهيم محددة، للرجولة كما رأتها في زوجها/أبيه، ورأتها من قبل في رجال "القبيلة" بالتالي حبه لإمراة كأمه، هو إشباع لرغبته في استمرار هيمنة أبيه/هيمنته هو كذكر.

فالمرأة التي تبلورت في أعماق اللاوعي الذكوري، تجيد "الكيد" أكبر مهددات السلطة!

حيث ترقد في قاع هذا اللاوعي أكثر حكايات انتقال السلطة مأساوية في أساطير وتاريخ الجنس البشري، فجوهر المسألة في اللاوعي أشبه بفوبيا انتقال السلطة (سلطفوبيا) أو انتزاعها، أو ممارستها.

فالعباية بقدر ما هي رمز الإخضاع، فداخلها تمور سلطة حبيسة أو مقموعة، تحت طبقات الثياب الفضفاضة، تعبر تجلياتها على كيان الجسد، بتدفقاته الأيروسية المستفزة للخيال الذكوري.

فالوجدان الثقافي يحتفظ بتصورات تراثية أيروسية لم تبدأ بشهرزاد أو رجوع الشيخ إلى صباه، فهي أكثر تجذرًا في تاريخ الغُلمة والفحولة، وورقة التوت، التي لا يفتأ سقوطها، يشعل في كل العصور، صورة متخيلة معاد إنتاجها، لتتلائم مع فانتازيا واستيهامات الجنس في عصر معين[63].

المرأة تعيش في صراع مستمر مع القيم الأبوية، والتي يتمثلها الأخ أيضًا، ضمن عائلتها وفي المجتمع ومن ثم في السلطة القائمة، وتتجلى مقاومتها لهذه السلطات في منحىً معنويًا، بممارسة ما يحظره هذا الأب أو الأخ عليها. واللذان يمثلان سلطة الأبنية القاعدية والظاهرية في المجتمع، إذا استلهمنا منهجية الواقعية الاشتراكية.

وهي عندما تبحث عن حل لهذا الصراع، فانما تبحث عن الاعتراف بها، كمصدر تاريخي للسلطة.

فمفهوم العباية هنا فوق البنطال الأزرق، لا يتأطر بهذا الحدث المحدد، إذ يتعداه إلى إمكانية العملية النفسية والاجتماعية المستمرة، لا حدثًا بعينه أو تطورًا نفسيًا محددًا، كالذي نستدل عليه من تحليل عناصر بعينها.

فذكرى عباءة الأم ورائحتها هنا، بمثابة مفهوم يُراد منه الإشارة إلى ذلك المسار الطويل، الذي يقطعه الرجل، منذ الطفولة للحصول على الاعتراف بأنه ذكر، ورحلة تكوُّن هذا الشعور وتبلوره إلى "مفهوم الرجولة" الذي يلازمه بعد تحصيل الاعتراف، فتأخذ الرجولة أشكالًا وتمظهراتًا مختلفة وفي الغالب لا واعية.

وفي الحقيقة أن حضور أم هذا (الرجل غير المسمى) في النص لا يتعدى السطر، الذي يطلعنا على وجودها، فهو حضور باهت.. مجرد ذكرى أثارها مشهد المرأة ذات البنطال الأزرق، لكن في الواقع -في زمن طفولة هذا الرجل- كان حضورها مركزيًا فعالًا في حياته، فرد فعله وطريقة تفكيره، التي اطلعنا عليها، هي أكبر دليل على مدى نفوذها في تشكيل توجهاته!

حضورها في الواقع الآن، خلال أفعاله وردود أفعاله، يعد قويًا ودالًا ومؤثرًا في النص، وهو متصل بحضور المرأة ذات البنطال،

ومعاكسًا له في الاتجاه من موقع العباءة، فحضور كليهما ينفعل بحضور الأخرى، خلال مواقفه هو.

رغم أن حضور المرأة ينضوي على حضور الأم بالتفاف العباءة حول البنطال، فيما يشبه الاندماج الحيوي بين المرأتين، خلال رمزين ثقافيين مختلفين: العباءة - البنطلون.

حيث تتردد مفاهيم تطوُّر الزي والسلوك (تعاطي الشيشة وتدخين السجاير، وارتياد الفضاء العام) في الإفصاح عن نفسها بصورة راديكالية، تفضي لإذابة رواسب الخلفيات الثقافية، التي انبثقت عنها العباءة، في نظيرتها التي انبثق عنها هذا البنطال الأزرق، في جذوره البنطالية الغربية.

بما يحقق انسجام فعلي خال من المواقف القيمية، التي تحاكمه تضامنًا مع العباءة، في صراع تشكلاتها المستميت عبر بيوتات التصميم في سبيل البقاء.

الذكر موضوعًا للسرد

إن الذات الأنثوية، بمثابة مجال أو فضاء تتراكم وتتزاحم فيه، هيئات إنسانية متجانبة، غالبًا لا ناظم بينها، ولكنها على الرُّغم من هذا التعدد، تظل تواقة لاعتبارت الفردانية والهُويَة.

عندما نتجول في عتمات سراديب سرديات المرأة، ننشغل إبتداءً بالعثور على مشاعل تضيء طريقنا بين الأحذية الفساتين والأثاثات والعطور والثياب الداخلية، التي نتعثر عليها.

فيما نبحث عن أشياء محددة في هذه السراديب والأقبية، وربما نجد أنفسنا داخلها، دون تصوُّر مسبق لما نبحث عنه، وفي كلتا الحالتين، يمثل وعيها الخاص: المِشعل الذي نرى خلاله، كل هذه الفوضى، التي تراكمت في القبو عبر العصور، فيما تتلاعب الريح بضوءِ المِشعل في نهاية النفق، فتبدو كل محتويات القبو ظلالية متلفعة بغبرةِ التاريخ.

لكن هنا، ينهض بوجهنا صوت الراوي كآخر مختلف، من موقع "الموضوع" لسرد المرأة، فقد انقلبت الأدوار، إذ لم تكتف المرأة بأن تكون "الذات" الكاتبة عن بوحها، بل الذات التي تدفع بالرجل نفسه على حافة البوح الحرجة و"الشكوية" المحرضة، خشية تعري مصادر سلطته الذكورية، التي تعمل هذه الذات على هدمها بآليات نهضت على أنقاض بوحها، فالوضع هنا أشبه بوحش فرنكشتاين، فهي التي صاغت الذكر على هذا النحو، الذي تسعى الآن لهدمه!

في هذا النص لا نتكئ على صوت شهرزاد المألوف الحميمي، لربما اكتشفت شهرزاد أخيرًا، أن بوحها ليس تجليًا لكينونتها، بل بوح الرجل هو ما يعطي هذه الكينونة شخصيتها، يملأ هذا الفراغ، الذي يتسلل من أعماقه البوح، فيمتلئ بشخصيتها لتتموقع في الصيرورة، التي تصبح صيرورتها، وقدرتها على التجاوز، إذ تصبح

آخيرًا كيانًا، تفجرت كينونته في مجرى تاريخ تحولات السلطة، تحت وطءِ آليات "كونها ذات" وكون السلطة الذكورية "موضوعًا" لهدم آليات هذه الذات، المنبثقة من معنى وجودها الأنثوي في الفضاء العام، الذي يتجلى عنه التاريخ. لطالما اختصرت السيميائية والتحليلات الوظيفية عمومًا، الشخوص في وظائفهم وأدوارهم، وأنشطتهم العملية.

لذا عندما نتعثر في صوت ذكوري يتولى زمام السرد في نص كتبته امرأة، اتخذته راويتها قناعًا، فإنما نتسلل خلاله إلى أفق المتخيل، في سياق الذات وآخرها، ومركز الصراع بينهما "العباية- سجن السلطة أو معتقلها".

فعبر لغة إحالية ترسم لولوة البنعلي مسارات الحكي، الذي لا يخلو من ترميز، يخترق استهلال النص، الذي يعلن ابتداءً عن موقعه في الفضاء العام، الذي تمثله بـ"المقهى" حيث يجلس رجل يتأمل زبائن المقهى حوله، فيما "تهب نسمات هواء باردة تعبث بأوراقي وتداعب أطراف عبائتها، تهوي (الشيلة) على كتفها فتعيدها إلى ما كانت عليه".

فمن مجلسه يلتقط هذا الرجل، التفاصيل الجمالية لجسد هذه المرأة، حتى لنحس بمهوى الشيلة على كتفها، كمهوى القرط في الغزليات الأيروسية لعمر بن أبي ربيعة، فهو يلاحظ يديها

الناعمتان، وخصلات شعرها الأسود الملتفة حول رقبتها، ورقة شفاهها، التي سقتها أشعة الشمس بلونها الذهبي، فأعطتها فتنةً وسحرًا خاصين.. يتلصص على كل شيء، حتى أذنها المختبئة خلف الشيلة!

ويمضي هذا الذكر في تأمله لها، منتقلًا لإضاءة منطقة أخرى "كانت في جلستها المسترخية تضع ساقًا على الأخرى، بعد أن انتهت من كوب الشاي. وقد انسدلت عباءتها بأطرافها المطرزة، فظهرت حدود بنطال أزرق من تحتها".

فها هو يحرص على لفت انتباهنا إلى جلستها "المعتدة/الواثقة" في استرخائها، والمتمردة "تضع ساقًا على الأخرى" وفيما هذه الجلسة، تعلن عن "رمزيتها السلطوية"، مطبقةً حصارها على مكامن البوح، يركز بصره، ليقارب بين بنطالها الأزرق الضيق تحت العباءة، وما كانت أمه ترتديه من ثياب فضفاضة تحت عبائتها!

وهكذا يبدأ تدريجيًا، من موقع "المعجب" بهذه الأنثى، إلى موقع "القاضي"، الحافظ لتقاليد القبيلة وإرثها العتيد! خلال تسليط الضّوء على العباية، بما تنضوي عليه من محمولات ثقافية عميقة التجذُّر في الوعي الذكوري، وهو ينمو ويتنامى منذ الطفولة "أتأمل العباءة وقد شدتني إلى التفكير في عباءة أمي، فأخذت ذكرياتي تجوب في عالم جميل يقبع في داخلي، نفس لون السواد الأبهم،

ونعومة الحرير البراقة، عباءة أمي فضفاضة فوق ثوبها الواسع، يدي الصغيرة مطبقة بإحكام على طرف منها، أحاول مجاراة أمي في خطواتها السريعة في نفس هذا المكان".

لكن المكان طالته التغييرات، بحكم تغير الزمن، وعباءة أمه لا تتجاور مع "بنطال" يُحيل إلى ثقافة مختلفة، بل تتجاور مع "ثياب فضفاضة" تنتمي لذات ثقافة العباءة التقليدية، التي تمنع عين الرجل من الإندساس والتطفل.

على عكس هذه العباية التي تكرس بفتحتها التي يطل منها بنطال، لثقافة "التلصُّص" لا تبالي بما ثوى في الوجدان من "آيديولوجيا تأثيمية" عريقة.

فإشارات الراوي الذكر للبنطال كرمز، ومقارنته بالثياب الفضفاضة تحت عباية أمه، بمثابة تمهيد أو مقدمة، لـــ"موقف آيديولوجي"، ينطوي على المحمولات الثقافية للعباية، وما احتقنت به شرايين نسيجها، من إحالات رمزية مكثّفة لسطوة قوانين البنى الاجتماعية: بعاداتها وتقاليدها وأعرافها، إلخ. والتي أطرت المرأة في سياق محدد، تراكمت علي عبائتها فيه أغبرة مئات السنوات، دون أن يحق لها أن تنفض عن نفسها هذه الأغبرة المتراكمة.

فالراوي الذكر يستل طيف (سيف) أمه من أعماق التاريخ ليشهره بوجه هذه المرأة، ليتضافر مع هذا السياق المحتقن بالماضي وبكل ما هو قديم.

فهذه العلامات والرموز گـ (السوق القديم، عباءة مغبرة الأطراف، و المكان الأثري العتيق) ليست مجرد محفزات تشبع بها الحنين إلى زمن مضى وانقضى، وإنما ميكانيزم دفاعي، لمجابهة عالم جديد يسعى للنهوض من الأغبرة المتراكمة، عالم يرى الراوي الذكر بدايات تجلياته في هذا، الهاتف النقال الذي تقلبه بين يديها، وفي جلستها في مكان ينتمي للفضاء العام (المقهى)، بدلًا عن (خدرها)، وفي هذا البنطلون المندس تحت هذه العباية العصرية، التي تهتك آيدلوجيا الحشمة والستر والعيب، بإلغائها للفضاء الواسع للثياب الفضفاضة، وإحلالها محلها هذا البنطال الذي يسمح بتأطير تعرُّجات الجسد وتضاريسه، بالتالي تفجير مكامن البوح الأنثوي، وإزاحة صورة الأم حبيسة العباءة، لتنهض على أنقاضها، في الفضاء العام، هذه الصورة العصرية، التي تنضوي من جهة أخرى، على محمول تاريخي ثقيل، مدمج في مكونات الوجدان الثقافي العربي. الذي تبادل سرًا التشبب والنسيب والغزل في "علم الجمال الجاهلي"، فيما هو يسدل الحجاب، ستارًا يحول بين الشعراء الصعاليك والأغربة وأمجاد الشعر الفحل في روضة بن هانئ!

فهذا الصبي هنا يتلصص على النوايا، التي تتلصص على جسد الأنثى في أمه من وراء (العباءة).

في الحقيقة يختبئ الراوي خلف الصورة القديمة، يتستر ممسكًا بطرف عباءة أمه، لأنه يستمد منها سلطته وقوته، فانحسار هذه

الصورة بمثابة الانحسار لمصدر قوته ونفوذه "لم أعد طفلًا يركض متشبثًا بعباءة أمه، خرجت من تحتها رجلًا شامخًا، وما زالت العباءة في داخلي رمزًا للأمومة وذكرى عزيزة على قلبي، تفوح منها رائحة العود والبخور فتعطر زوايا حياتي".

فما همست به هذه المراة في أذن النادل، لا يثير فضوله فحسب، بل يجعله يستشعر خطرًا داهمًا، فينتقل تحت وطء هذا الإحساس من موقع الدفاع إلى موقع الهجوم، وهو يتفاجأ بما أحضره النادل "صدمت لما تراه عيناي، ربما أخطأ هذا النادل.. أخذت الشيشة بيدها الناعمة وقد وهبته ابتسامة شكر، كيف هذا؟ نفسي تتصارع مع جسدي، أريد أن أنزع وأرمي هذا الشيء بعيدًا..

اهتزت الطاولة أمامي وبدأ كوب الشاي الفارغ يهتز معها وأمسكت بيدي المرتعشتين، قدماي الثائرتان تريدان أن تهبأ من مكانهما، تطرد الدخان من شفتيها.. أحرقت مع أنفاسها السوداء شيئًا كبيرًا في نفسي، سقطت يدي بجانبي خائرتين وقد أنهكهما الارتعاش وسكنت قدماي.

يا حسرة على هذه العباءة، قفوا!..

هذا المكان ملوث بهذه العباءة، تلوثت برائحة السجائر والمقاهي، ألا تستهجن أنوفكم الحمراء هذه الرائحة؟

و لكني لا ألوم أحدًا فيكم، فجميعكم لم تداعب أنفه رائحة عباءة أمي ولا لمستم صدق نعومتها" الوعي الغامض لهذا

الصبي/الرجل بالتعارض حد القطيعة في منظومة الزي، ما بين حشمة العباية، وإغواءاتها، هو تعارض لإنتاج المعنى الصادم لوعيه.

فالعباية بلونها الأسود وشكلها الفضفاض، تُشكل مساحة واسعة للصمت والاختباء، إذ تتحكم في بنية الشعور، فيما تخفيه من تفاصيل الجسد، بالتالي تصادر المحفزات، التي تخاطب البنية الشعورية بالأنثى في الذكر. فالعباية ترتبط بآيديولوجيا الستر ومفاهيم الهتك.

خلال هذه التيمة تمنحنا القاصة، فرصة نادرة للتأويل الجمالي، حول العباية كثيمة سردية، فرد فعل هذا الصبي/الرجل ناتج عن التقاط مغزى الإشارة المتجاوزة في تعبيريتها، لتضاف إلى منظومة من العلامات المتراكمة، في الوجدان الثقافي الذي شكله، بحيث نهضت العباية داخله كـ"تابو" يتصل بمجمل ممارسات حددتها الثقافة، تعد الشيشة انتهاكًا سافرًا لهذا التابو، بالتالي إزاحة العباية عن وظيفتها التاريخية الاجتماعية، أي قراءة بنية الاختباء والصمت الأنثوي داخل العباية كمحيط قمعي لكيان الجسد، وملامسة معانٍ الاحتجاجات والشعارات والتظاهرات، المخبأة في تلافيف ذلك الرداء الأسود "أكملوا التقاط الصور فصوركم لا رائحة لها، صور ذابلة جامدة، بعيدة عن صورة عباءة أمي بداخلي برائحتها الزكية.

لملمت أوراقي المنثورة، وخرجت من المقهى تتبعني ضحكات وقرقعة أكواب شاي فارغة، تختلط مع قرقعة ماء يحركه دخان الشيشة".

العباية تستدعي كثير من الرُّموز الثقافية في الوجدان العربي، كالحجاب والخمار، والقناع لكنها قناع شفيف كشّاف يفضح أكثر ممّا يستر ويبرز أكثر ممّا يخفي.

فالحدود تبدو ضبابيّة زلقة بين القناع ونزع القناع، وبين الهروب والمواجهة، والتخفّي والتجلّي، والتستّر والبوح.

ونحن ننظر إليهن داخل عبائاتهن، نكاد نسمع أصوات كينوناتهن وهي تتعالى همسًا أحيانًا وجهرًا أحيانًا أخرىٰ، تخترق حجب المتخيّل وتهتك أستاره لتدلّنا عليهن وتدعونا في رفق يخالطه إلحاح، أن نغادر سديم المتخيّل ونخرج منه إلى العالم المرجعيّ الواقعي.

فالذّات -بتعبير فرويد- كمحتوى نفسيّ وذهني يكتمل في زمن الطّفولة ثمّ يثبت إلى الأبد وليس من دور للتّحليل إلاّ كشف الشخصيّة الأصل بنفض الغبار عن ركام الذّكريات.

وهكذا فكما يسعى المحلّل النفسيّ إلى وضع يده على أسباب علل المريض بتنشيط ذاكرته، ناقلًا إيّاه في رحلة زمنيّة بعيدة، إلى أولى سنوات طفولته منقّبًا عن العوامل اللاّواعية في تكوينه

النفسيّ، يحيلنا هذا الراوي باستحضاره لأمه، إلى "معرفة حقيقيّة" بذاته، مجيبًا عن السؤال المركزي للنص: سؤال مهددات انتقال السلطة!

الضحية والجلاد في زنزانة[64]

للقاصة الأماراتية ظبية خميس

توطئة:

الزنزانة للقاصة ظبية خميس؛ قصة محتقنة بالتوتر والقلق، مشحونة بالأوجاع والكآبة، تتبدى خلالها روح الراوِية حبيسة ذاتها، وتصوراتها وأفكارها.. سجينة لمكان متعدد الأبعاد: ذاتها، غرفتها والزنزانة النفسية التي هيمنت على وعيها.

إذ استخدمت ظبية في هذا النص السردي، تقنية "الإسقاط" فوظفت ذات وغرفة الراوِية كموضوع لهذا الإسقاط "الزنزانة".

الدلالات الصوتية لكلمة زنزانة:

لفض مغاليق هذا النص الغني، سنسعى للتعرف على الدلالات الصوتية لكلمة "زنزانة" بما لـ (الصوت) من أثر كبير في (توليد المعنى) عبر تقنيات الإيماء والإيحاء، واستدعاء المشاعر الخفية الثاوية، في قاع الذاكرة، التي تحيل إلى دلالات مختلفة في الفضاء النصي.. ومن هنا نلاحظ أن:

المخرج الصوتي لحرف (الزي): هو مخرج أسناني "لثوي، مجهور" بمعنى انحباس سلاسة النفس عند النطق، لقوة الاعتماد في المخرج، بحيث لا يهتز الوتران الصوتيان عند النطق.

كما أنه حرف "محبوس، احتكاكي" يجري فيه الصوت مع الحرف، لتمام ضعفه. لعدم الاعتماد على مخرجه، حيث يسرح الهواء ببطء. إلى جانب أن حرف "الزي" من جهة أخرى -وفقا لما أقره أغلب المحدثين- على خلفية العلاقة بين "صوت الحرف ومعناه" يدل على (الانتزاع) القوي.

وعلى مخرج النون نلاحظ: أنه مخرج "لثوي، مجهور" ينحبس فيه جري النفس عند النطق، لقوة الاعتماد في المخرج، بحيث لا يهتز الوتران الصوتيان عند النطق. كما أن "النون" حرف (أنفي) اتصال الأسفل بالأعلى فيه محكمًا، لا يسمح للهواء بالخروج من الفم فياخذ طريقه في الأنف.

كذلك تدل "النون" على العمق والإحاطة (بطن الشيء) أو تمكن المعنى تمكنًا تظهر أعراضه.

ونلاحظ على حرف "الهمزة" أنه من الحروف (الانفجارية) التي ينحبس فيها جري الصوت عند النطق، انحباسا يعيق مرور النفس تمامًا، فإذا أُزيل الغلق المحكم فجأة، أحدث النفس صوتًا، لأن الهواء يسرح دفعة واحدة. كما أن "الهمزة" تدل على الجوفية بمعنى "الوعاء للمعنى" وتدل كذلك على الصفة غالبًا.

ونلاحظ على حرف (الهاء)كحرف "محبوس احتكاكي" جريان الصوت مع الحرف، لتمام ضعفه لعدم الاعتماد على مخرجه، حيث يسرح الهواء ببطء

فمخرج الهاء "حنجري، هامس" يجري فيه النفس عند النطق، لضعف الاعتماد في المخرج، بحيث لا يهتز الوتران الصوتيان عند النطق. وكذلك تدل (الهاء) على الحمق والغفلة وعدم الفطنة والتلاشي[65] وربما التوهم والتهجس.

على ضوء هذه الدلالات الصوتية، يمكننا أن نلاحظ أن هذه الأصوات التي تشكلها حروف كلمة "زنزانة" تشيع مناخًا من التوتر والانحباس والتشرنق والاختناق والعسف، والإحساس بالأسر في مكان حصاري ضيق ومكتوم، وهو مناخ مأساوي إجمالًا!

عتبة العتبات:

اختزلت القاصة مدخل النص في كلمة واحدة ذات حروف قوية ز.. ن.. ز.. ا.. ن.. ة.. كعنوان ذا دلالة مخيفة وموحشة، محتقنة بمعان الأسر والتعذيب.

العنوان أحد أهم عتبات النصوص، التي يسيمها جيرار جنيت المصاحب النصي[66]، إذ تكمن أهمية العتبة النصية، في مساهمتها القوية في فهم النص والتعرف إليه؛ بوصفها مدخله، فليس ثمة طريق يفضي إلى النص، بدون المرور بمدخله (العنوان).

فالعنوان بمثابة نص موازي للنص الذي يحمله المتن.

التركيب الدلالي:

"الزنزانة" هكذا وسمت ظبية خميس قصتها ومضت مخلفة وراءها التساؤل في عيوننا: أي زنزانة تعني؟ ولا شك أن العنوان بهذه الصيغة، يحيل إلي دلالات تحقق الإثارة والانفعال والدهشة لدى القارئ.

ينفتح العنوان على دلالات تعبيرية متعددة، تجعل القارئ يطرح تساؤلات وتأويلات عدة: أي زنزانة؟ وما الذي أفضى بك الى الزنزانة؟ وماذا فعلوا بك في هذه الزنزانة؟ وما هي ردود فعلك في هذه الزنزانة؟ ومن هو السجان، وماذا فعل؟

وبطبيعة الحال لن نجد إجابة إلا إذا تخطينا هذه العتبة، ودلفنا إلى داخل النص. نتفحص عوالمه.

فهذه العتبة المحتقنة بالدلالات، مثلما تشظت في وجوهنا بالأسئلة، فهي متشظية في متن النص بأسره.

وبذلك تكون هذه العتبة، قد حققت وظيفتها الدلالية، في توليد التساؤل والإثارة والدهشة والمفاجأة لدى القارئ، فضلًا عن شعوره باللذة الفنية، لتوصله إلى الجواب عند تخطيه العتبة.

وهنا يتجلى بشكل واضح، أن هناك علاقة دلالية وجمالية وثيقة تربط "العنوان/العتبة المركزية للنص" بتوجيه أفق التوقع، في "المتن".

المكان فضاءٌ مغلقٌ:

تدور أحداث القصة داخل غرفة نوم الراوية، التي لا نتعرف على هويتها النوعية، إلا بقرينة "قلم الكحل" الذي ترسم به وجوهًا على دولاب الملابس في غرفتها، التي تستحيل إلى زنزانة.

في هذه "الغرفة/الزنزانة" تبدأ الراوية المتكلمة بصوت (الأنا) فاستخدام صوت "الذات المركزية" هنا يتصل بطبيعة تجربة الاعتقال والتعذيب كتجربة فردية، لذلك ضمير الأنا هو الأكثر فاعلية في تسريب مشاعر الراوية "أحتمل الجدران في النهار.. أحتمل الصمت.. أحتمل "أبو بريص" وهو يتنزه في الغرفة.. أحتمل اللون البني.. أحتمل تلك القضبان لنافذة زجاجها بني هو الآخر.. وستائرها كذلك.

أستطيع أن أستمع إلى العصافير التي لا أراها.. وأتخيل الشمس التي لا أحسها.. وأنسى كل شيء آخر.

في الليل تستيقظ الأسئلة.. وفي النهار تصمت الأجوبة.. وبينهما.. أمضي وأجيء.. أخربش على الحيطان.. وأرسم بقلم الكحل وجوهًا على الدولاب.. وأغطية السرير.. والمخدات".

حيث يعمل تقطيع الجمل والاستعاضة بالنقاط الواقفية، عمل اللهث والاختناق، في وحدتها القاتلة، في هذا المناخ الصوتي الذي يحيل الغرفة إلى زنزانة تعمق من الاحساس بالفضاء المغلق، في تمثلات المكان.

وإذن، حفلت الزنزانة/الغرفة، بمساحة واسعة من قلق وتوتر، مكوناتها، والذات التي تعيش فيها، فبلورت مناخ الاكتئاب النفسي، الذي تعيشه هذه الذات.

ففضاء الزنزانة بوصفه فضاءً مغلقا، مولدًا لتوترات أحداث مكثفة ومختزلة، له خصوصيات ومميزات تعكس نمط الحياة داخل هذا النسق محكم الانغلاق.

المكان السردي يتشكل بطبيعة الحدث، الذي يجري فيه، ويُضاء الحدث بأبعاده وتفاعلاته مع جغرافيا المكان، وما ينطوي عليه هذا المكان من أثاثات سردية، تحيل الى الآفاق المختلفة في النص، فالمكان؛ ليس مجرد الخلفية، التي تقع عليها أحداث النص، فهو مختبر التفاعل، وفي الوقت نفسه، يتأثر ويؤثر في الأحداث، التي تجري على إحداثياته.

ومن هنا لهذه "الغرفة/الزنزانة" كمكان دور تفاعلي في التأثير على سلوك سجينتها وتوجيه تصرفاتها، وبلورة نفسيتها، وهي بذلك تمثل رابطًا بنائيًا في المعمار العام للنص.

المكان يرتبط بالشخصية التي تتحرك على إحداثياته وفي فضائه، فهنا يقيم المكان علاقة نفسية مع الراوية من موقع "بنية الكراهية".

وفيما هي تكره هذا المكان، فهي تكره نفسها في الآن ذاته، بتوحدها مع المكان في علاقة متناقضة، إذ تصبح هي الزنزانة نفسها

التي تحبس ذاتها. فالعلاقة بينهما تفاعلية. فهو مكان شعوري (الزنزانة) ومادي (الغرفة) وشعوري/مادي (جسده).

الزمان هروبًا من الذات وإليها:

الزمن أيضًا زمن شعوري، زئبقي هارب، لا يمكن الإمساك بطيوفه، فهو ليس ليل الحركة الظاهرية للشمس، أنه ليلها الداخلي، النفسي الذي تستيقظ فيه مخاوفها، وأوجاعها "عندما يطول ذلك الوقت الذي لا ينتمي لا لليل.. ولا للنهار.. وقت متصل.. بلا معنى.. كأنك في الفضاء البعيد.. في كواكب لم تلمسها شمس.

يفترسك الشوق إلى صوت.. صوت ما.. هل البشر مازالوا هناك خارج هذه الجدران.. أمازالت لهم أصوات.. وملامح.. أهناك ضوء خافت لنومهم.. ونهار شاسع لضجيجهم.. تظن أنك لم ترَ بشرًا منذ زمن.. أما هؤلاء الذين يغتصبون صوتك في كل يوم فقد حددت لهم خانة أخرى".

الحدث السردي:

تدور أحداث هذا النص، حول هذه الراوية السجينة لذاتها داخل غرفتها، التي تستحيل سجنًا مصغرًا فتصور جانبًا من معاناتها وحرمانها وقهرها، في خضم ما تخضع له هذه الذات المعذبة، من ومضات ذكرى تصور مشاهدا حقيقية للتعذيب.

وإذا توقفنا هنا قليلًا، لتسليط حزمة أكبر من الضوء، على هذه المنطقة المعتمة، نُحيل إلى أن الآثار النفسية للتعذيب، تبقى مع الشخص المعذب لفترة طويلة، وتكون لها بصمات مزمنة في حياته.

فعملية التعذيب تؤدي إلى تقهقر الإنسان، إلى مراحل بدائية، تصيبه بالعجز عن التعامل، مع القضايا والمواقف المعقدة، أو مواجهة الأزمات والمواقف المحيطة.

ويصبح غير قادر على التواصل مع علاقاته الاجتماعية، نتيجة الشعور بالخضوع وفقدان الإحساس بأهمية الذات، وعدم القدرة على تغيير الواقع، وانعدام الأمل في المستقبل.

من الآثار النفسية الشائعة للتعذيب بعد انقضاءه، الأرق والقلق وانعدام القدرة على التركيز، والكوابيس أو ومضات من التذكر الدقيق لتفاصيل التعذيب، بالصوت والصورة.

وقد يتطور الأمر إلى صعوبات في الذاكرة والقدرة الجنسية والعلاقات الاجتماعية والخوف أو الرهاب والوسوسة والهلوسة والاكتئاب.

من جهة أخرى، في انتقال حزمة الضوء، سعيا لتفقد عتمات هذا النص، نجده يتناص بدرجة من الدرجات مع قصة الفيلم الذي يحكي قصة حياة بروفيسور جون ناش **A Beautiful Mind** فهذا

الرجل أشتهر بذكائه الحاد، فيدعوه البنتاجون لفك أحد شفرات الاتصال الخاصة بالعدو، فينجح ببساطة وسط دهشة الحضور.

ومن ثم يتوهم أنه يقابل مشرف غامض من وزارة الدفاع الأمريكية، يطلب منه أن يحبط مؤامرة سوفيتية، فيبدأ ناش في البحث، وفي الحقيقة كان كل ذلك محض هواجس في ذهنه نظرًا لمرضه بانفصام الشخصية.

تزداد حالة جون ناش النفسية سوءًا، ويظن أنه مطاردًا من عملاء روس، ويحاول الفرار منهم، بل يرفض جون ناش التعامل معهم، ظنًا منه أنهم خاطفين روس.

والأمر الأكثر سوءًا أنه يفقد صوابه ويحاول إغراق طفله الرضيع، بل ويكتب رسائل إلى الـــــ **FBI**، والعديد من الجهات الحكومية ويخبرهم أن هناك مؤامرات خارجية ضد الدولة، وكلها في الحقيقة مجرد هلاوس يعاني منها جون ناش، نظرًا لحالته النفسية السيئة. كمصاب بانفصام في الشخصية أو **Paranoid Schizophrenia**

وهكذا يقرر جون ناش أن ينتفض ويكف عن هلاوسه، و يحاول تجاهلها بدلًا من تدمير حياته، فيقرر العودة إلى جامعة برينستون، التي أصبح فيها رئيسا لقسم الرياضيات، كما استطاع أن يحصل على جائزة نوبل في الاقتصاد عام 1994 لتطويره نظرية الألعاب[67].

وفي هذا النص نرى ظلالًا من ذلك في شخصية الراوية، فهي مهجسة بهؤلاء الذين تراهم ولا تراهم-تتوهمهم"أستطيع أن أراهم أمامي.. وهم يستفرغون الأسئلة.. وأجيبهم.. أقول لهم.. ذلك الذي يودون سماعه.. ولا يشبعون.. ولكنني لا أراهم.. ولا أرى نفسي.. كنت أود لو أنهم كانوا يجهزون عليّ.. أحيانًا.. لكي لا أنتظر.. لا أنتظر.

كل شيء في الصحو كان كابوسًا، هذا الصحو الذي يطول.. ويطول.. بلا نهاية.. أحاول أن أنام.. فلا أنام.. لأيام.. وليالٍ.. أحيانًا.

وعندما أنام.. أجد أصواتًا عالية.. وطرقًا عاليًا يوقظني.. فلا أفزع منهم.. ولكنني أفزع من الصحو. في الليل..

وأنام نومة الغيبوبة.. عندما أصحو أصحو على أسئلتهم. لمدة طويلة تخيلت أن هناك سمًا في الأكل.. يدسونه لي كي لا أنام.. ولا أصحو.. رفضت الطعام.. وعندما جعت أكلت الخبز.. وشربت الماء.. ودخنت السجائر.. "سجائرهم".

الثياب.. نفسها.. البياض نفسه.. اللهجة المتكررة.. الوجوه التي تشبهني.. ولا تشبهني.. أجهزتهم الصغيرة.. ووجوههم.. التي تلتصق فيها رائحة الكلاب.

كنت أرى وجوههم كل يوم.. وأنساها كل يوم... بقيت القطعة السوداء على عيني.. حتى عندما قرروا أن يفكوها. وبقي النور الوقح هو الوحيد الذي يصل إلى وجهي منهم.

التعرية أولًا.. التهديد ثانيًا.. أن يكسروك مثل عود الياسمين.. ويحرقوا حرارة قلبك بين أياديهم.. التكرار لأقوالك.. أن تقول.. وتقول ثم تقول الشيء نفسه مرة ثانية، وثالثة، ورابعة.. وهكذا".

وهنا تنتقل الراوية من الحديث عما حدث (لها) إلى الحديث عما حدث (له) فنفاجأ بشخص آخر أشبه بضيوف روايات ماركيز العابرين، ليست لدينا أدنى فكرة مسبقة عنه"ثم ماذا فعلت أنت بالضبط.. وما الذي يريدونه هم بعد أن عرّوك كل تلك المرات.. أنت لا تعرف غير أنهم ودوا لك أن ترى عورتك معهم.. وهم مكسيون بالبياض.. وبالجهاز.

في الحمام.. يسقط الماء بعنف فوق الرأس.. تريد أن تغسل رائحة صوتهم.. بيدك أولًا.. بأظافرك ثانيًا.. ثم بأسنانك.. في الأخير يتبخر كل ذلك الماء.. وكأنك لم تغتسل.. ولا يبقى منه إلا قطرتان واحدة في عينك.. والثانية في الدماغ.. في القاع، تمامًا" فهل هي تستل من ذاتها ذاتا أخرى تعيش التجربة نفسها فتخضعها للأسئلة، أم أن ثمة وجود حقيقي لشخص في حياتها تعرض للتعذيب.

الراوية (الذات) والآخر، كلاهما تعرض للتعذيب والعنف الجسدي والنفسي، إذ تصف عجرفة الجلادين وقسوتهم، التي تجسدت في ممارساتهم البشعة، بتعرية هذا الآخر، الذي تحكي عنه مثلما اغتصبوا أفكارها. ما يحيل إلى أن القاصة ربما تقابل بين

عالمين متناقضين: عالم حقيقي واقعي، وعالم نفسي متوهم يعادل الواقع الحقيقي.

مثلت الراوية دور الضحية الساعية لفضح الجلاد بالكشف عن ممارساته العدوانية ووصفت مشاعرها، وما مرت به من تعذيب داخل هذه الزنزانة عبر لغة متوترة، عبرت خلالها الأحدث كدفقة شعورية، تنطوي على تيارات الاحاسيس المؤلمة والمشاعر المحقونة بالخوف "مرت حياتي كلها أمامي.. منذ لحظة الولادة.. وحتى لحظة الجدران الضيقة.. كلها مرت.. الطفولة.. والأهل.. والبيوت.. والعناوين.. والسفر.. والعمل.. كل أفكاري مرت من أمامي.. عارية.. أمام عيون وأيادي وأجساد تغتصبها لحظة فلحظة.. وكانوا لا يملون من فعل الاغتصاب.. ذلك.

يتبادلون أماكنهم.. ويتقاسمون زمنهم.. بيني وبينهم أمتار. كانوا هم الطاولة.. وكنت أنا الكرسي الخشبي. أحيانًا كان الغثيان يملأ رأسي".

مزيج رائحة القهوة والتاريخ في عندما يأتي المساء[68]

للقاصة الإماراتية فاطمة المزروعي

في هذا النص الذي تمتزج فيه رائحة القهوة برائحة التاريخ، تقودنا فاطمة المزروعي، بين زقاقات حي شعبي، يعج بالحركة والنشاط، من خلال شخصية راويها، الذي تقنع "بقناع المذكر" كيما يحصل على مزيد من الحرية يقتضيها النص، كالجلوس في مقهى شعبي يمور بالحياة، بصحبة رجل غريب.

"إن مفهوم الفضاء في السرد واحد، لكنه يتخذ أشكالًا متعددة، فهو الفضاء الجغرافي بلغة بورنوف، وهو الفضاء النصي، عند ميشيل بوتور، وهو الفضاء الدلالي كما يسميه جيرار جينيت، ولكنه في التحليل النهائي، رؤية تشكل صورة متكاملة نسميها (الفضاء)"[69].

وعلى ضوء هذه الخلفية، لنا أن نتوقف قليلًا عند رصيف دلالتي (الزقاق) و(المقهى)، فالمقهى هو المكان الذي يلتقي فيه الناس، بمختلف مواقعهم في تراتبية سلم القيم الهرمي، يتبادلون الأخبار، وتتخلل رشفات الشاي والقهوة حكاياتهم.

وهو مواز للفضاء الخاص (البيت)، والمقهى كـ(مكان عام) لا يشترط فيه أن يكون رواده من سكان الحي، أو المكان الذي ينهض فيه هذا المقهى.

من خلال المقهى، نطالع وجوه بعض زبائن المقهى. والعابرين من أهل الزقاق، فرواد المقهى وسكان هذا الزقاق -هم من البسطاء، الذين تنهض على عاتقهم صناعة الحياة، فهم وقود التاريخ- ماهم سوى انعكاس ديموغرافي لنمط الحياة في هذه المنطقة الشعبية.

ومن خلال هذه العلاقة التفاعلية بين المقهى كفضاء عام، والزقاق كفضاء أكثر عمومية ورحابة، تتشكل الفسيفساء المبعثرة لحياة "شعب هذا الزقاق" وموقعها من موقع "بنية المراقبة" من الرجل الغامض، الذي داوم على الجلوس أمام المقهى، يقلب في كومة جرائده القديمة.

فنمضي مع الراوي في زمن تعاقبي، داخل دائرة زمنية دورية، يحاكي زمن الواقع ولا يحاكيه، في رصده لحركة الناس والحياة. لنتعرف على مشارف المساء على، حكاية هذا المقهى القابع في زقاق أحد الأحياء الشعبية المهملة، التي يمر بها التاريخ عفو الخاطر.

أن فاطمة المزروعي باختيارها لهذه التيمة المركبة، في نص قصصي قصير، إنما تصارع من خلال تطوير أسلوبها وآلياتها، كما تجلت في المجموعة -"وجه أرملة فاتنة"- بتوظيف تقنيات السرد الحديثة، لنقل تجربة شعورية عميقة الدلالة.

تجربة مسكونة بالأسئلة، يشعر خلالها القارئ، على النحو ذاته الذي يشعر به الراوي، تجاه وضعه الوجودي، وتجاه رجل المقهى والحياة التي حوله. ليس كشاهد أو مراقب للأحداث، من موقع العابر اليومي للزقاق. بل من موقع المشارك في صناعة الحدث السردي، فالراوي في نهاية النص، يحل محل المروي عنه "رجل المقهى المختفي".

هذا الرجل بمثابة شخصية مركزية في النص "رجل المقهى" يؤسطره الخيال الشعبي، فالمجتمع بطبيعته يتوجس من المجهول والغامض "في البداية كان أهل الزقاق ينظرون إليه بحذر، يتفحصون ملامحه التي أصبحت مهددة بالخريف، يحاولون التوغل إلى عينيه الحادتين، محاولاتهم تفشل، كثيرون جازفوا بالاقتراب منه، تحدثوا معه، سألوه عن كومة الجرائد التي ينهال عليها بالقراءة كل مساء، فلا يتلقون إلا تحرك شفتيه برنين متصل، بكلام غير مفهوم".

فالراوي يحل محله مالئًا فراغ المكان والزمن. ما يحيل إلى القارئ ليحل محل الراوي هو الآخر وهكذا دواليك: (رجل المقهى› الراوي‹›القارئ). فالقارئ غير المسمى، بموقعه غير المحدد في الزمان والمكان يعادل المروي عنه (رجل المقهى=القارئ)، هذه العلاقات الجدلية الخلاقة، التي انطوى عليها نص "عندما ياتي

المساء" هو ما عنيناه باعتناء فاطمة المزروعي، بتقنياتها السردية في اختيار هذه التيمة الخصبة، الغنية بالإحالات.

ونحن نتوغل في أقبية هذا النص، دافئ اللغة ونتجول في دهاليزه، على ضوء شموع المساء المتراقص، في دلالات العنوان، لا نفتأ نتساءل عن هذا الرجل، الذي يجلس إليه الراوي الطفل، أهو شخصية حقيقية في واقع النص، أم أن الطفل يتوهمه، مثلما توهم الناس وجوده بينهم.

الراوي المتكلم المذكر، يتلاعب بذلك الخيط الرفيع، الفاصل بين الواقعي واللاواقعي، بين الحقيقة والخيال. ويرمي بنا في لُجة نوع خاص من التخييل، لا يتميز عن الواقع. فمن خلال تفاعل الإنسان مع المكان تتدفق الحياة، وتأخذ الأشياء معناها ودلالاتها.

أن دلالة (المساء) تخضع لجدل الآليات السردية، إذ تحيلنا إلى تساؤل: ما الذي سيحدث بمجئ المساء، كدلالة على بداية النهاية للنهار، بكل ما يحيل إليه من الرمق الأخير للحركة والنشاط، اللذان يفضيان بنا إلى الغرق في لجاج الليل وأشجانه.

يقدم لنا الراوي الحكاية، عبر رصده لوقائع الحياة في هذا الحي الشعبي، يتتبع خلال ذلك مسار حياته (هو) منذ الطفولة، فينضوي هذا المسار على مسار آخر، يتعلق برجل المقهى، الذي يداوم على الجلوس بين جرائده، لكن الحكاية لا تنتهي هنا.

يسعي هذا الطفل إلى تتبع سيرة حياة هذا الرجل الغامض، فلا يحصل سوى على اللحظة الحاضرة، فالماضي مجهول تمامًا، لكن الحاضر يكشف عن امتدادات في الماضي. أي "تحيين الماضي" ضمن طراوة الحاضر.

يعمل هذا الرجل الغامض، على تطوير وعي الطفل وإدراكه. فهو رغم وجوده الطيفي كفاعل في النص، إلا أنه حاضر بقوة ضمن البناء السردي، لا كـ(قارئ جرائد قديمة، بل كقارئ للنص)، فالنص يمتص (حكايته الغامضة-حكاية القارئ)، ويشيعها في مناخه المسائي، المزيج من رائحة القهوة والتاريخ، والأصوات المنبعثة من المقهى والناس في هذا الزقاق، زقاق حياتنا.

الزمن في هذا النص أشبه بساعة رملية، إذ يبدأ في (طفل جديد آخر) يتخذ المسار نفسه، الذي اتخذه الطفل الذي سبقه، فيكبر ويحل محل ذلك الرجل، الذي تتلمذ على يديه، فينقل معارفه إلى طفل آخر في هذا الزقاق، وهكذا دواليك يستمر رمل الساعة، في امتصاص ماء المعرفة جيلًا بعد جيل، ليمنحها في اللحظة الحاضرة، التي تستشرف المستقبل، لطفل جديد.

ترى ما الذي كان يحسه ذلك الرجل الغامض، من (بنية موقعه المعزول) وسط الناس كجزيرة غامضة في أرخبيل من الشكوك والهواجس والظنون.. حولها جزر الناس والأزقة وهذا الطفل، الذي يحاول مد الجسور، بين هذه الجزر المعزولة في أرخبيلها الرملي.

ترى ما هو مقدار الألم، الذي حصل عليه هذا الرجل، ليختار هذا الموقع السردي المعزول، يراقب من خلاله عزلة الناس والمكان، ونصيب كل منهم من الوجع والحياة والمسرات والأحزان.

ترى هل كان هذا الرجل يشعر بما يحسه هؤلاء الناس حوله، بهمومهم العامة والخاصة، أم أنه اكتفى بمراقبة الحاضر، من خلف الأخبار اليومية في جرائده القديمة، تلك الأخبار التي تمتد في لحظته الراهنة، وتشكلها كبديل لزقاق الحاضر.

هل اكتفى حقًا بقراءة جرائده القديمة، واختفى فجأة مثلما جاء فجأة، هكذا دون أي أثر! كقارئ لنص، يزول ما يخلفه من انطباع، في السطر الأخير، بعد أن حصل على الإجابة!

ينفتح هذا النص بقوة، على فضاء واسع من الدلالات، يمنحها الزقاق كقناع تختبئ خلفه الحياة بصناعها وضحاياها. بثرثراتها ونميمتها وأساطيرها وأخبارها القديمة المتجددة، وخيباتها، وانتصاراتها وهزائمها، حيث يتوقف الزمن ليكمل دورته في النقطة ذاتها، التي سرى منها، فالبداية هي النهاية نفسها. مصير مرعب ومخيف!

إن رحلة الراوي اليومية عبر الزقاق، من وإلى المدرسة، كعتبة أولى في سلم (العلم)، ثم من وإلى الجامعة (قلعة المعرفة)، فالعمل كمسرح للحياة الواقعية (صناعة المستقبل)..

هذه الرحلة يتم تصوير مشاهدها، بعدسات السرد، وهي تنتقل بطريقة مشابهة لعدسات آلات التصوير في السينما، في حركتها داخل الزقاق..

وحركة الحياة والناس، وأفعالهم وردود أفعالهم، تجاه ما يحدث حولهم، وغيابهم الفاجع في التاريخ، فهم لم يحسوا بوجود هذا الرجل، عندما جاء للمرة الأولى!

كما لم يحسو بغيابه عندما اختفى!

كما لن يحسوا بحلول الراوي محله، ليملأ مكانه الشاغر! الذي خلفه في هدوء وصمت!

فهل سيحسون بذواتهم وهم يحلون محله، لا من موقع قارئ نص فاطمة المزروعي، ولكن من موقع قارئ نصوص الجرائد القديمة!

فكاميرا الراوي لا تلتقط المظاهر الخارجية السطحية، لحياة أهل هذا الزقاق، وإنما تتعداها إلى الأعماق الداخلية الخفية لسكان هذا الزقاق، فتكشف لا مبالاتهم.

يتكون هذا النص من شخصيتين بمثابة زمنين: الزمن الأول هو "الماضي المستمر في الحاضر" ممثلًا في رجل المقهى"هناك على مقعد خشبي تراه جالسًا، في أواخر الخمسين من عمره، تقوس ظهره ووهنت ملامحه، تقترب منه تجده وحيدًا، كلا، لم يكن وحيدًا هناك، كومة كبيرة من الجرائد القديمة، موضوعة على الطاولة، بجوار كوب الشاي، يقرؤها بنهم شديد".

والزمن الثاني هو "الحاضرالمستمر"ممثلًا في صيرورة الشاب منذ كان طفلًا مهتما بعوالم هذا الرجل، إلى أن حل محله -وهو ما عنيناه سلفًا بتحيين الماضي ضمن طراوة الحاضر"طوال السنوات كنت أرمقه في شغف، أتابعه بولع مكبوت، وعيناي تحدوهما الرغبة في النظر إليه والجلوس معه.

أسمع الهمس الذي يدور حولي، فيتفاعل في أعماقي ويتحول إلى ما يشبه الحكايات التي كنت أسمعها من جدتي، مثيرةً في خيالي الفضول والخوف معًا.

أتذكر أنني حينها كنت في الثانية عشرة من عمري، كثيرا ما أحاول الاقتراب منه، أتفحصه بعيني، لم يلحظ نظراتي، ولكن تكرار قدومي ووقوفي بجوار المقهى جعله يدعوني للجلوس معه.

ترددت ولكن لهجته كانت أقرب إلى الأمر، دفعني الفضول إلى المجازفة، فجلست. تكررت اللقاءات بعفوية".

تفتح هذه العلاقة بينهما، الصبي الصغير على معرفة لا يستطيع الاستغناء عنها "عَلِم والدي بالأمر فمنعني من الخروج من المنزل، ولكنني عدت إليه بدافع من الاحتياج الشديد، بسبب الفراغ الذي بدأت أشعر به تجاه نفسي، قبل أن أتعرف عليه.

شعرت بأن هناك شيئًا ما يربط بيننا، ربما في الملامح، أو نبرة الصوت والأفكار، عشقت جرائده العتيقة التي أكل الدهر منها

الكثير، ويكاد يأتي على ما تبقى. لم يحتمل والدي عصيانه، فضربني حتى كاد يسبب لي عاهة".

تتسم لغة النص بنوع من الشعرية، وثيق الصلة بالحالة النفسية لهذا الطفل، في تحولات سنوات عمره من الطفولة الى الرجولة.

وهي لغة تتسم بالشفافية المستمدة من فضول المعرفة، وميراث اللامبالاة والتهجس اللذان وسما حياة أهل الزقاق، وموقفهم من هذا الرجل الأسطوري، ومن كل ما هو غامض بالنسبة لهم"يتحدث عن أشياء قد تبدو بالنسبة إليهم خارقة، مجهولة، خفية.

مع الأيام ابتعدوا عنه، نفروا منه، أصبحوا ينظرون إليه بتوجس وخيفة، أحدهم قال إنه ليس من أهل الحي، وآخر أقسم أنه يراه يختفي في الظلام عندما يترك المقهى، ولا يصعد إلى بيته الذي نراه نازلًا منه في الصباح.

ظل هكذا سنوات وسنوات حتى كثرت الشائعات حوله، تناقلتها الأفواه، فاختلطت بعضها ببعض، وجعلت منه شخصية مستعصية".

ويختفي هذا الرجل الغامض الذي لا يعرف أحد هل حقا كان يعيش هنا أم لا "مرّت السنون، حتى شعرت بأن الزمن، قد تمكن من رأسي. ولم تعد لأفكاري أي فائدة، فاستبد بي الحنين إلى الزقاق، وراحت قدماي تقودني إليه.

وجدت المقعد خاليا، سألت عنه، فأكدوا أنهم لم يروه منذ مدة طويلة، حتى أنهم شككوا من الأصل في وجوده بيننا".

فيحل الرجل الذي كان طفلا صغيرًا قبل سنوات محل رجل المقهى، ليمر به طفل صغير آخر يتأمله في جلوسه بين جرائده القديمة، مثلما كان هو يفعل في طفولته، مدفوعا بالفضول تجاه ذلك الرجل "شعرت بأن مقعده يناديني، فأصبحت كلما يأتي المساء أحمل كومة جرائد، أشتريها من بائع متجول للأشياء القديمة، وأنكبّ على قراءتها سطرًا سطرًا.

أهل الحي يرمقونني بنظرة رأيتها من قبل، يسألونني أسئلة ليست غريبة عليّ، حتى إذا كان ذات مساء، رفعت رأسي.

فإذ بي ألمح طفلًا في نحو الثانية عشرة من عمره ينظر إليّ بفضول، فأعود إلى تفحص جرائدي كما كنت أفعل كل مساء" وهكذا تفتحنا القاصة على زمن دوري، يبدأ من حيث انتهى في حيوات جديدة.

إن قصة "عندما ياتي المساء " هي تركيب فني خلاق، تتقابل فيه مجموعة من القيم والأفكار والمواقف، بما عكسته فاطمة المزروعي من مقابلات وعلاقات تبادلية في الأدوار.

يمثل الزمان عنصرًا أساسيًا ومهمًا من عناصر البناء القصصي، فالزمن صنو الحيز، وبصمة الشخصية. ونلاحظ على الزمن، الذي تم

توظيفه في هذا النص، إنه يسري بشكل دوري، قاعدته الحاضر. الذي ينتقل إلى المستقبل، لنعود إلى الماضي الذي كان حاضرًا، وهكذا دواليك، وفي هذا السياق الدوري، تتشكل بؤر زمنية صغيرة في الاسترجاع بتذكر الراوي لبعض وقائع ما مضى، أشبه بالانفجارات المكتومة التي تليق بمساء كهذا المساء.

أحمد ضحية

لانسينغ، ميتشيغان

صيف وخريف 2020

❋ ❋ ❋

هوامش الفصل الثاني

[1] استبرق أحمد، نهر النعاج، رابطة الكتاب السوريين "عن موقع الكتابة"، 7 أكتوبر 2019

[2] بروفيسور عبد الله الطيب، المرشد الى فهم أشعار العرب وصناعتها (5 مجلدات)، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، 1989

[3] عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت "من النص إلى المناص"، الدار العربية للعلوم ناشرون "منشورات الاختلاف"، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى 2008

[4] جاسم عاصي، دلالة النهر في النص، دار الشؤون الثقافية، بغداد " سلسلة "الموسوعة الثقافية"، ص: 130.

[5] نقل إلى العربية قاسم الشواف، ديوان الأساطير "سومر وآشور وآكاد"، إشراف أدونيس، دار الساقي، لندن، الطبعة الاولى 1996

[6] السابق.

[7] ألف ليلة وليلة، طبعة نادرة على نفقة سعيد علي الخصوصي، صاحب المطبعة والمكتبة السعيدية، وفقا لطبعة مطبعة بولاق 1863م

[8] إسماعيل حامد، موسوعة الأساطير الفرعونية، النافذة، 2008

[9] السابق.

[10] غاستون باشلار، ترجمة دكتورة مي عبد الكريم محمود، لهب شمعة "دراسات فلسفية"، أزمنة للنشر والتوزيع، الأردن، الطبعة الاولى 2005، ص: 60

[11] محمد حماد، خسر الخلافة وخلدته الريادة العلمية، صحيفة الخليج، 2020/8/7

[12] هدى العطاس، واحدان (مجموعة قصصية)، الدار العربية للعلوم ناشرون، 2018

[13] سعيد بنكراد، الجسد بين السرد ومقتضيات المشهد الجنسي "قراءة في رواية الضوء الهارب لمحمد برادة" ضمن: **https://bilarabiya. net**

سعيد بنكراد، السرد الروائي وتجربة المعنى، بيروت المركز الثقافي العربي، 2008.

[14] السابق.

[15] رولان بارت، لذة النص، الاعمال الكاملة (1)"، ترجمة دكتور منذر عياشي، مركز الانماء الحضاري، الطبعة الاولى 1992، ص: 34/33

[16] سعيد بنكراد، السابق.

[17] نفسه.

[18] عبد الحق بلعابد، عتبات "جيرار جينيت من النص الى المناص"، الدار العربية للعلوم ناشرون "منشورات الاختلاف"، الجزائر، الطبعة الأولى 2008، ص: 62

[19] جاك دريدا، إستراتيجية تفكيك الميتافيزيقيا "حول الجامعة والسلطة والعنف والعقل والجنون والاختلاف والترجمة واللغة"، ترجمة دكتور عز الدين الخطابي، أفريقيا الشرق، المغرب، الدار البيضاء 2013 ص: 160

[20] كولن ولسن، أصول الدافع الجنسي، ترجمة يوسف شرورو وسمير كتاب، دار الآداب، بيروت، الطبعة الثالثة، ، 1986، ص: 9

[21] دكتورة نوال السعداوي، المرأة والجنس، دار ومطابع المستقبل، القاهرة، الطبعة الرابعة، 1990، ص: 12

[22] كولن ولسن، السابق، ص: 14

[23] خالد منتصر، دكتورة نوال السعداوي تحكي قصة ختانها، المصري اليوم 2015/6/7

[24] حواء سعيد، ملاءات بيضاء، **asmarna. net**

[25] يمنى العيد، الراوي: المو قع والشكل، الطبعة الأولى، 1986، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ص: 83

[26] السابق.

[27] فاطمة العتيبي، مخاض، الجزيرة الثقافية، 24 سبتمبر 2007

[28] عمرو العامري، صحيفة مكة، 8 أبريل 2015

[29] نعني بنصوص سعودية أخرى هنا على سبيل المثال: روايات عبده خال (نباح)، (لوعة الغاوية)، (الموت يمر من هنا)، (ترمي بشرر)، (الأيام لا تخبئ أحدا)، (ليس هناك ما يبهج، قصص)، (مدن تأكل العشب)، وعمرو العامري (ليس للأدميرال من يكاتبه؛ مذكرات ضابط سعودي)، دكتور إبراهيم الخضير (عودة إلى الأيام الأولى)، إلخ..

[30] الطيب بوعزة، في ماهية الرواية، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، 2013

[31] أميمة الخميس، فتاة الكما يجب **antologia. com** 19 ديسمبر 2017

[32] جمهورية أفلاطون، تعريب شوقي داود تمراز، المجلد الأول، الأهلية للنشر والتوزيع، بيروت، 1994

[33] جواد علي، السرد الساخر، صحيفة العرب، عدد 6 مايو 2018

[34] سيزا قاسم، بناء الرواية، مكتبة الاسرة، القاهرة، 2004

[35] تقوى محمد، سمك الجدران، صحيفة الوسط 12 مايو 2017

[36] سعيد الغانمي، ملحمة الحدود القصوى، المخيال الصحراوي في أدب ابراهيم الكوني، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2000، ص: 14

[37] بشير تاوريرت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، دار رسلان، دمشق، 2008، الطبعة الأولى ص: 34

[38] آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الثانية 2005، ص: 40.

[39] بسرى خلفان، إفك، **antologia. com** 2018/1/25

[40] جيرار جينيت، ترجمة محمد معتصم، عودة الى خطاب الحكاية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2000، ص: 89

[41] أنظر: عبد الله بن عبد الرحمن السعد، جزء من أحاديث ليلة النصف من شعبان، مركز رسوخ، الرياض.

[42] علي الورداني، دراسة في طبيعة المجتمع العربي، في ضوء علم الاجتماع الحديث، دار الوراق، لندن، الطبعة الثانية 2009، ص: 52

[43] مقال دكتور عبد الله الغذامي، (القبيلة والمجتمع الخوف وصناعة الأسطورة) نشر بصحيفة الرياض، الخميس 15مايو 2008، العدد 14570

[44] علي الوردي (السابق)، ص: 76

[45] السابق، ص: 76

[46] مقال الغذامي، السابق.

[47] غالب هلسا، المكان في الرواية العربية، دار بن هانئ، دمشق، 1989، ص: 13

[48] كلثم جبر، صهيل الصمت، **antologia. com** 2017/8/9

[49] غاستون باشلار، ترجمة دكتور علي نجيب إبراهيم، الماء والأحلام، دراسة عن الخيال والمادة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت الطبعة، الأولى 2007، ص: 57

[50] نجيب العوفي، عوالم سردية "متخيّل القصّة والرواية بين المغرب والمشرق"، دار المعرفه، الرباط، الطبعة الأولى 2000، ص: 75

[51] ماكس بيكارد، ترجمة قحطان جاسم، عالم الصمت، دار التنوير، القاهرة، الطبعة الأولى 2018، ص: 73

[52] جان بول سارتر، ترجمة جورج طرابيشي، جمهورية الصمت، دار الآداب، بيروت، 1965ص: 43

[53] جاك دريدا، ترجمة دكتور منذر عياشي، أطياف ماركس، مركز الانماء الحضاري، حلب، 2006 ص:77

[54] مجموعة مؤلفين، معجم السرديات، دار محمد علي، تونس، الطبعة الأولى 2010، ص: 83

[55] نورا آل سعد، مدونة الكاتبة.

[56] د. محمود الضبع، الرواية الجديدة "قراءة في المشهد العربي المعاصر"، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2010 ص: 67

[57] د. عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية "بحث في تقنيات السرد"، عالم المعرفة، الكويت 1998ص: 49

[58] السابق، ص: 51

[59] غاستون باشلار، د. غادة الامام، جماليات الصورة، دار التنوير، بيروت الطبعة الأولى 2010، ص: 37

[60] سيجموند فرويد، ترجمة اسحق رمزي، ما فوق مبدأ اللذة، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الخامسة 1994، ص: 52

[61] لولوة خلف البنعلي، عباية أمي، مجموعة قصصية

أفادت هذه القراءة من منهجيات فرانز فانون في كتابيه المخيلة وبشرة بيضاء، فيما يخص دلالات الأم:

[62] نايجل سي غبسون، ترجمة خالد عايد أبوهديب، فانون: المخيلة بعد الكولونيالية، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، بيروت 2013

[63] فرانز فانون، بشرة سوداء، أقنعة بيضاء، دار الفارابي للنشر والتوزيع، بيروت 2004

كما أفادت كثيرا من مقال الكاتبة يارا (معركة العباية) المنشور بصحيفة الرياض، عدد الاثنين 19 فبراير 2018

[64] ظبية خميس، الزنزانة، **antologia. com** 28يناير 2018

[65] منال النجار، القيم الدلالية لأصوات الحروف في العربية، مجلة جامعة النجاح للابحاث- العلوم الانسانية، مجلد 24 (9) 2010

[66] عبد الحق بلعابد، جيرار جينت من النص الى المناص، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، الطبعة الأولى 2008

[67] فاطمة المزروعي، عندما يأتي المساء

[68] بيرنهاردت ج. هروود. ترجمة ممدوح عدوان، دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع، دمشق الطبعة الرابعة 2017

[69] فاطمة المزروعي، وجه أرملة فاتنة "مجموعة قصصية"، هيئة أبوظبي للسياحة والثقافة، 2007

[70] إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر، الجزائر، 2003، ص:31

*جرعة من الألم الجسدي والنفسي، قد تؤثر بصورة ايجابية على قدرات الفرد العقلية والجسدية لتحفيز هذا الألم للأدرينالين، ولكن هذه الجرعة إذا استمرت، فإن الشخص يدخل إلى منطقة ضبابية من الإدراك، تعرضه إلى قبول أية فكرة حتى إذا كانت منافية للمنطق أو لمبادئه الشخصية، ما يسمى بـ "عملية غسل الدماغ".

وفي بعض الحالات يظهر الشخص المتعرض لعملية التعذيب، تعاطفًا مع جلاده. وتعرف هذه الظاهرة النفسية المعقدة بـ **(Stockholm syndrome)** متلازمة ستوكهولم.

وفي بعض الأحيان أيضًا، ولفقدان شعور الشخص الذي تعرض للتعذيب بوجوده ككينونة، فإنه يلجأ إلى تعذيب نفسه أو إلحاق الأذى الجسدي بنفسه، كمحاولة لإثبات أنه ما زال موجودًا.

من أشهر الأمراض النفسية التي قد يكون الشخص المتعرض للتعذيب عرضة لها هو مرض **post-traumatic stress disorder** أي توتر ما بعد الصدمة.