

# تشكيل المكان وخلال العتبات

معجب العدواني





## توطئة

يحمل النص الروائي مسارات متعددة تتحول إلى مجاهل أكثر تعقيداً، وهو إذ يشبه البناء الواسع والمتشابك الذي تتعدد ممراته؛ والذي لن تتمكن منه دون وطء عتباته الأول يستدعي معرفة تامة بجزئيات مدخله قبل الولوج إليه، ولاسيما إن كان هذا المدخل يتصل أولاً بمكون مهم من مكونات النص الروائي.

وبفعل ذلك التلقّي الأولي لعتبات النص الأولى تتحقق غايات الاستمتاع النصي المبكرة إلى جانب اختراق مساحات السرد الواسعة ودعوة المتلقي للحوار مع النص.

وبين العتبات والمكان تبادل تأثير كبير تحقق للنص العربي قديماً وحديثاً، شعراً و نثراً؛ إذ كان للشعر والسرد دور تفعيل مباشر لمفهوم العنوان/المكان، الأمر الذي انعكس على ما أنتج حديثاً لدينا من أعمال روائية.

والعنوان بوصفه تلك العتبة المباشرة التي تحقق تلك الغاية اتخذ صفة تجسيد (فيزيقي) في النص الروائي العربي، إذ ارتدى العنوان لبوس المكان، الأمر الذي افترض عقد مفهوم الازدواج توسلاً إلى عقد ثنائية نقدية

فاعلة. ويتمثل ذلك في مفهوم ( العتبة / المكان)، وهو المفهوم الذي حمل أبعاداً للتناول النقدي لعدد من تلك الأعمال الروائية.

هذا الكتاب يضم عدداً من الموضوعات التي تتلمس الكشف عن ذلك التبادل والتأثير بين المكان بوصفه أحد مكونات السرد ذات الأهمية في التحليل السردى والعتبات الأولى في النص الروائي المتمثلة في العنوان والعناوين الفرعية والنصوص الموازية الأخرى؛ و محاولة تناولها بالتحليل في إطار نقدي تطبيقي لا يغفل مكونات السرد أو سياقات النص الثقافية المصاحبة.

ومع أن تلك الأعمال الروائية التي خضعت للتحليل قد تمايزت في قيمتها الفنية، إلا أنها حملت ملامح اتفاق في تبنيتها المباشر والسطحي لذلك المفهوم النقدي المقترح أولاً، كما أنها حملت ملامح اختلاف أسهمت في بلورته، إلى جانب انطلاقتها المؤسسة على تأصيل صريح لتلك العلاقة القائمة بين الذوات والمكان كهاجس مباشر لها.

## عتبات...

اهتمت السيميائية الحديثة بدراسة الإطار الذي يحيط بالنص، كالعنوان والإهداء والرسومات التوضيحية وافتتاحيات الفصول وغير ذلك من النصوص التي أطلق عليها النصوص الموازية والتي تقوم عليها بنيات النص. ويأتي الدور المباشر لدراسة العتبات متمثلاً في نقل مركز التلقي من النص إلى النص الموازي، وهو الأمر الذي عدته الدراسات النقدية الحديثة مفتاحاً مهماً في دراسة النصوص المغلقة؛ إذ تجرح تلك العتبات نصاً صادماً للمتلقي وله وميض التعريف بما يمكن أن تنطوي عليه مجاهل النص.

تتجلى العتبات بوصفها تلك العلامة التي تحيل إلى واقع، إذ نخطو عليها من الخارج إلى الداخل، وهي أشبه بعتبة المنزل التي تربط الداخل بالخارج، وتوطأ عند الدخول، وهي المكان الذي لا غنى عنه للدخول إلى

المنزل، في حين لا يمكن لذلك الداخر أن يطأ كل جوانبه حتى يثبت دخوله فيه. وقد ورد عند العرب " عتب لي عتبة في هذا الموضع إذا أردت أن ترقى به إلى موضع تصعد فيه ... وعتب من مكان إلى مكان ومن قول إلى قول إذا اجتاز من موضع إلى موضع " (1).

وللانطلاق إلى تجسيد الآثار النصية لنا أن نتوسل بعتبة العنوان (المطلع) التي وطأت عليها أقدام الشعراء العرب القدماء في عصر ما قبل الإسلام دون تحديدها، ثم سار على تلك العتبة غيرهم من الأدباء العرب المعاصرين. ( العتبة / المكان) بما تحويه من شعرية الانتقال من طقس إلى آخر، ربما عادت في تكوينها إلى النظرة الإنسانية القديمة في الربط بين الكلمات والأشياء، أو قل بين النص والعالم إلى جانب دور النص في تفسير الذات والعالم من حولها.

على المستوى الواقعي كانت عتبات المعابد القديمة تفصل بين نمطين من أنماط الوجود: الوجود الديني والوجود الدنيوي، لذا كانت العتبة تضع حداً للتمهيد بين الوجودين، أوهي تلك القنطرة الموصلة بين فضائين. ولما كان النص الطللي عتبة نصية يطل منها النص، وتشكل له ذلك الربط بالواقع ككائن ولد حديثاً زادت أفضلية المكان بوصفه يحمل ملامح القداسة كمدخل أولي وكأرضية ينطلق منها النص إلى الوجود، وذلك في إطار ما يحمله المكان المقدس من قيم وجودية عند الإنسان.



يمكن أن نتأمل العتبة في القصيدة الجاهلية متبلورة في اتجاهين أحدهما يتصل بالشاعر والآخر يتصل بالنص الشعري. فما يتصل بالشاعر تقنية سردية يستخدمها الراوي تتمثل في بنية موازية نحو: قال الشاعر...، أما ما يتصل بالنص الشعري فيمكن عد المطلع الشعري في القصيدة الجاهلية عنوان القصيدة. ولا عجب حينئذ أن تتوحد كل العناوين الشعرية تحت مظلة النص الطللي الذي غلب على معظم المطالع الشعرية القديمة.

إن محاولة تناول تلك الآثار النصية قد تعد شكلاً من أشكال الرسم لخطى أولئك الشعراء في التوقف عند شظايا نصية قديمة محولة في إطار نص حديث، لنبدو. وكنوع من تحديد الموقع للذات. صورة تتكرر ليس على صعيد القول فحسب، بل على صعيد الهاجس الذاتي العربي الذي ينطلق من الحنين إلى الماضي والتشوق إليه وعده مرآة للذات المنكسرة في اللحظة الراهنة، وهو الأمر الذي يدعو إلى ضرورة فهم نفسي دقيق لحال الإنسان الذي يرفض الجهول، ويخاف منه ويتعلق بأهداب ما هو كائن.

إن بناء لنص على الزمن الماضي أمر واقع في الوعي العربي قديماً وحديثاً. يقول مصطفى ناصف " كل شاعر جاهلي لا يبدأ الحديث، ولا يخاطب المجتمع الذي ينتمي إليه إلا عن طريق بعث الماضي، فالماضي يأخذ صفة الإلحاح المستمر على عقل الشاعر، كل شاعر يذكر الدمن والأطلال والرسوم وهي بقايا الماضي والعلامات الأولى في الطريق، لا بدء إلا من الماضي" (2).

استرجاع الماضي عامل قلق يثير الشاعر، فالحياة هي الماضي، إذ يكون الزمن إحساساً بالحزن وشعوراً بالهم والأسى، حيث تتحرك فيه تلك ( الثيمات)المتصلة بالذات ليصبح النص متوضعاً حول الذات وذلك بوساطة شخصية سردية تفرض صوتها الأحادي في النص وتسيطر على شخصه وتخرسهم بدعوى تحقيق شعرية النص. ولا يتحقق ذلك إلا في إطار تقنية: المكان / الطلل بوصفها شخصية سردية في النص، حوارها الواقعي صامت وكئيب، لكن آثارها صاحبة وفعالة، أما الذات فتمارس سطوتها انطلاقاً من تمهيش الأصحاب فهم أشبه بالدمى التي تستجيب لذلك الاندفاع وتلك الرغبة. ألم يوصف شاعر كامري القيس بأنه أول من وقف واستوقف وأول من بكى واستبكى؟.

وإذا كان النص الطللي منبعاً لرؤية فلسفية للكون والحياة يبني عليها النص ، فإن تلك الرؤية تنطلق من موقع الذات في النص الطللي، وهي الذات التي تحولت إلى مواقع في النص السردى الحديث تتخذ مواقفها الموازية من الحياة وذلك انطلاقاً من إطار حوار سيرة ذاتية ينال المكان نصيب الأسد منه، ذلك المكان الذي قد يتصل بالتجربة الشخصية المباشرة وهو الأمر الذي فرض ذلك النسق على طبيعة بناء القصيدة الجاهلية، والتزام الشاعر هذا البناء كنهج أو طريقة، ومن هذه الإشارة يبدو التفاعل الأحادي (المونولوجي) ركيزة للنص الطللي، وهو التفاعل الذي يركز على الاعتماد على الرؤية الذاتية بعيداً عن الآخر ليفعل

الشاعر دوره في ظل الغياب الذي تتسم به المحبوبة (المرأة) المغيبة نصياً وإقامة الحوار مع المكان بديلاً عنها.

ومع التنوع في الأجناس الأدبية وتعددتها الذي يصل إلى اختلافات كبيرة في تناول فقد ظلت النصوص العربية الحديثة بما في ذلك الرواية التي تبدو قيمتها الفنية بحواريتها، تعتمد رؤية (مونولوجية) وهي رؤية الكاتب (منشئ النص) المسيطر بصوته على أصوات شخصوه، فيدور الجميع في فلك ذلك الإطار الذي يفرضه الكاتب عليهم، دون منحهم المزيد من الحرية أو القدرة على التعبير سوى ما يمكن عده حرية التنقل في المكان، الذي يعني للمبدع / السارد نقطة انطلاق سردي ذات رؤى فلسفية، أما الشخصيات الأخرى فيحق لها التنقل داخل الإطار المكاني دون أن تعبر عن العلاقة التي تصلها بالمكان، ولعل ذلك من مظاهر الالتقاء بين النصين: الطللي القديم و السردي الحديث، مع اختلاف طفيف في التفصيلات أو توظيف عناصر الطبيعة. ولا بد من الإشارة إلى الموقع الذي يشغله استثمار البنيات المكانية في النص الطللي القديم، أو النصوص الروائية الحديثة التي تقفز بالمكان إلى واجهة إعلانية، فيكون عنوان النص الروائي وعتته التي يضع القارئ عليها أولى نظراته. ومع أن النص الطللي لم يكن خاضعاً لذلك الجانب الإعلاني فإن نقطة تفعيل النص تبدأ من المكان / الطلل الذي يكون عنوان القصيدة وذاكرتها، ليكون الطلل الذي شخص من آثار الديار مع مرور الأزمان وقاوم عوامل

الهدم والزوال أشبه بذاكرة الشاعر التي حفظت السرد ونقلته. فإذا كانت القاعدة ( لا شعر لمن لا ذاكرة له ) فإنه من الممكن أن يوازئها قاعدة أخرى هي ( لا شعر لمن لا طلل له ) فتكون بادئة النص ( لمن الديار، عفت الديار، لمن طلل، لمن الدار ) إلى جانب تلك النصوص التي أسمت أمكنة الأطلال وحددت مواقعها بين كذا وكذا فكأنها بعد انتقالها من ذاكرة الشاعر ذاكرة جديدة تحفظ للقصيدة وهجها وتضمن لها البقاء الأبدى.

ولعل ذلك يقودنا إلى التسليم بأن يكون إنتاج النص مصدراً بذلك النص الطللي الذي يوازي ذلك التأسيس لخلق العالم عند الإنسان القديم، حيث يبدو تحديد المكان الطللي علامة من علامات بدء الإنتاج ليتجلى النص القديم . وفي صورة تقريبية . أشبه بذلك البناء المقدس (المعبد القديم ) وعتبة ذلك البناء أبيات طللية تصل بين منقطعين وتؤدي وظيفة طقسية كوظيفة العتبة التي تفصل بين باب المعبد وبقيّة الكون حيث كانت العتبات المكان الملائم لإجراء طقوس تقديم القرابين للآلهة.

لقد أضحى العنوان الأدبي حكراً مع بداية عصور التدوين على الكتابة النقدية فحسب، وتنوعت العناوين وإن كانت في أغلبها تشير إلى المؤلف الجامع قبل ( المؤلف ) المبتدع كما تحقق في كتابي (المفضليات) و(الأصمعيات). وفي هذا اتباع لا ابتداع في نسق اختيار العناوين في الثقافة العربية. وإن كانت تلك العناوين تتضمن إشارة مهمة إلى تنوع

المواد المجموعة بين دفتيهما. ولهذين العنوانين تأثير كبير بما انطوت عليه النصوص الشعرية المختارة التي لم تكن لها عناوين غير أسماء أصحابها مسبوقه بفعل القول ( قال خفاف بن ندبة.. ) ( وقال فلان.. ) ولذا كان من الواضح الرغبة الذاتية في إعادة إنتاج القصيدة المعنونة باسم صاحبها إلى قصيدة معنونة باسم القائم باختيارها، لا ليتوازي مستوى الاختيار مع مستوى الإبداع، بل ليفوقه ويتجاوزه. إذ تحقق هذا التجاوز بإحياء تلك النصوص ووضعها تحت عتبة واحدة تنسب إلى الجامع ( الأصمعي ) و (المفضل الضبي).

ولا يعني ذلك إهمال ما يمكن الإشارة إليه من نسبة القصيدة إلى رويها فتكون ميمية أو نونية، وقد تتحول تلك النسبة إلى العنوان الموضوع فتغدو خمرية أو غزلية، وكل ذلك خاضع لعوامل مختلفة شهدها النص خلال تحولاته من الشفاهي إلى المكتوب.

ويوازي تلك العتبات القديمة في الآن نفسه تلك العناوين الروائية الحديثة المتصلة بالمكان، إلى جانب تلك المطالع الروائية التي تحمل تقاطعاً مع العمل الروائي بكامله، حين تبدو بعض الأعمال الروائية غير مكتملة بالمعنى بالنص بل تنطلق منه إلى وصف دقيق لجوانب المكان، ويزداد هذا الملمح اتساعاً في نطاق الأعمال الروائية المعنونة بالمكان، وكأن المطالع يأخذ على كاهله عبء البيان والتفسير للعنوان، لتبدو أغلب مطالع الرواية العربية المهمة به حاملة لتلك الطقوسية المتصلة بالمكان بوصفها

بنية تخضع المكان لمستوى معين من التحولات، وهي تحولات تأخذ جوانب متوازية مع التحولات الطارئة على محوري الزمن والذات. لذا فإن أهمية الجانب المكاني عند العربي وتفوقه في الخطاب العربي نتاج لرؤية تحمل طابعاً فلسفياً في تصور ثبات المكان رغم التحولات الطارئة عليه مقابل الزمان الذي يدور دورته عند الإنسان العربي محدثاً ذلك التغيير الهائل في تشكلي الذات، ولذا كان الشاعر الجاهلي حريصاً كل الحرص على تأمل التأثير والأثر الحادثين على طبيعة المكان وصورته.

وبنظرة سريعة إلى الرواية العربية المعاصرة وانتشارها السريع انطلاقاً من (نجيب محفوظ) وانتهاء بما استجد في الساحة الثقافية من نصوص روائية نجد ذلك الملمح التناسي مع النص الطللي حيث يغدو المكان عتبة نصية تعتمد عليها بني النص الأخرى.

ولعل المتأمل أعمال نجيب محفوظ الروائية وغيرها من الروايات الواقعية الحديثة إن صح التصنيف، سيجد أغلبها لا تكتفي بالعنوان كقاعدة لتأصيل المكان بل تتواصل في الانطلاق مع طल्लीة المكان في المطالع الأولى من الرواية، كصورة متواترة للحنين إلى الأطلال.

في رواية (زقاق المدق) يأتي مطلع الرواية متواصلاً مع العنوان "تنطق شواهد كثيرة بأن زقاق المدق كان من تحف العهود الغابرة، وأنه تألق يوماً في تاريخ القاهرة المعزية كالكوكب الدرري. أي القاهرة أعني؟ .. الفاطمية؟ .. المماليك؟ ... السلاطين؟ ... علم ذلك عند الله وعند علماء الآثار،

ولكنه على أية حال أثر، وأثر نفيس. كيف لا وطريقه المبلط بصفائح الحجارة ينحدر مباشرة إلى الصناديق، تلك العطفة التاريخية، وقهوته المعروفة بقهوة كرشة تزدان جدرانها بتهاويل الأرابيسك، هذا إلى قدم باد، وتهدم وتخلخل، وروائح قوية من طب الزمان القديم الذي صار مع كرور الزمن عطارة اليوم والغد" (3).

لعل هذا المقطع الذي يتصدر عملاً روائياً عربياً يحمل ذلك الميراث الطللي في الشعر العربي القديم ويكون علاقة تناصية واضحة المعالم معه، حيث ملامح المكان التي تتبدى كمكان طللي له خصوصية طبيعية فهو مكان يبدو بؤرة لتاريخية عريقة ترسخ بجذورها العميقة في عهود سالفة فهو يتجلى في قيمته عند علماء الآثار حيث إنه " على أية حال أثر، وأثر نفيس"، وفي خصوصيته الجغرافية حين يقع متصلاً بالصناديق بالطريق المبلط بصفائح الحجارة. ومن ثمّ فهو بذلك يستعيد لنا تلك الملامح الجغرافية في النص الطللي حين يحرص الشاعر أن يقدم بين يدي قصيدته أسماء الأمكنة الجغرافية التي تتناثر في أرض الجزيرة العربية، فلا يكاد يخلو نص طللي من ذلك.

ومع الاختلاف في طريقة تعميد المكان في النصين: الشعري أو الروائي، إلا أن التصدير بمكان يظل بصورة أو بأخرى ذا صلة بتجربة الشاعر أو بتجربة القبيلة التي ينتمي إليها، وربما بذلك تتحدد إحدى وظائف الشعر وهي " أنه يجعلنا نستعيد مواقف أحلامنا " أو هو " لا

يمنحنا الحنين إلى مرحلة الشباب . وهو حنين مبتذل . بقدر ما يمنحنا الحنين إلى تعبير مرحلة الشباب عن ذاتها" (4). ولعل من المناسب الربط بين وظيفة الشعر من جانب ووظيفة الحلم الذي يصل الكاتب إلى عمقه من خلال وصف المكان، ولاسيما ذلك المكان الذي يكون محملاً بتلك الملامح الأسطورية التي لها علاقة مباشرة به، حيث تبدو تلك الأمكنة مختلفة عن الأخرى فهي نوعية استثنائية حتى بالنسبة للإنسان العادي.

يمكن القول: إن الرؤية السابقة هي التي أفضت بنيتشه في جعله الحلم والحضارة توأمين " إن الطريقة التي لا يزال الإنسان يفكر بها في الحلم اليوم هي الطريقة نفسها التي فكرت بها الإنسانية في حالة اليقظة خلال آلاف وآلاف السنين" (5).

إلى جانب ذلك يمكن الإشارة إلى كون إنسان المجتمعات القديمة أقرب إلى العيش في كنف القداسة والمقدس، وهي المظاهر التي تعرفت عليها الأمم القديمة عن طريق العديد من الديانات قبل الإسلام، ولذا كان وصول الباحثين إلى نتائج منها "إن الشعر الجاهلي ليس كله شعراً دينياً خالصاً" (6) كما طرح ذلك أحد الباحثين حين جعل محور حديثه عن المذهب الأسطوري في تفسير الأدب الجاهلي، ولكن أليس من الضروري عدم إلغاء ذلك التفسير ولاسيما في الدراسات المتصلة بالمكان وانبثاقاته في الشعر الجاهلي؟.



ومن هنا يتجلى لنا أن في تعيين ذلك المكان كعنوان في النصين القديم والحديث محاولة إعادة إنتاج وبناء تنطلق منها النصوص بعد أن أخضعت ذلك المكان الثابت إلى بعض التحولات وذلك انطلاقاً من رؤية و موقف الأديب من العالم، مع ملاحظة أن " كل عالم هو في نظر الإنسان الديني عالم مقدس " (7).

في رواية (التنوير) للكاتب فريد رمضان يهيمن العنوان على النص ابتداءً من نص افتتاحي مواز عن كتاب الثعالبي " إذا رأيت التنوير وقد فار فاركب أنت ومن معك على الفلك " (8) لينطلق النص في إطار مستوحى من القصص الديني، لتنبثق تلك المفردات المتصلة بالبحر والفلك والطوفان داخل النص الروائي كدليل على دور العتبة /المكان كوسيط يحمل ملمحاً مقدساً في تشكيل النص.

تتبدى للمتلقي تلك العتبات بوصفها وسيطاً بين عالمين مختلفين تحمل مظهراً من مظاهر العبور وهو عبور يأخذ شكلاً من أشكال القداسة للمكان (العتبة) التي طالما وقف عليها الأوائل في مطالع نصوصهم الشعرية وسار على نهجهم الأدباء المعاصرون " إن الصور النموذجية ما زالت حية في اللغة والرواسم التي يستخدمها الإنسان الحديث، أي أن شيئاً من المفهوم التقليدي للعالم لم يزل موجوداً في مسلكه رغم أنه لا يعي دائماً هذا الإرث البعيد " (9).

من جانب آخر يتبنى النص السابق لنجيب محفوظ مع نصوص روائية أخرى هاجس التأثير بملامح أخرى منها ملمح التركيب اللغوي إذ تتجلى تلك الأساليب الطلبية كالاستفهام والنداء التي يحرص السارد في النص على الاعتراف من معيها وترصيع النص بها كما حرص أسلافه على ذلك " أي قاهرة أعني ... الفاطمية، المماليك، السلاطين".

ولنتأمل قليلاً هذا المطلع لروائي عربي آخر، في مطلع رواية نبيل سليمان التي بعنوان (السجن) " يا جبل المرام ..... إليك أنشدت أبصارنا بأمراس المستقبل والعناد ... ولقد رضت من أول التاريخ هنا، ولم نكن صماً عن نداءاتك على الدوام" (10).

يتعلق المطلع النصي السابق في تركيبه اللغوي المستند على جملة النداء الاستهلاكية التي طالما استهل بها النص الطللي، إلى جانب تجلي شعرية المطلع في النصين السابقين. وأمثالهما كثير في الرواية العربية. حيث نداء ( المكان ) بتشخيصه ونقله إلى محاور للسارد فيتبادلان معاً إنتاج المعنى. وهذا الأمر تتبناه أغلب مطالع الرواية العربية إذ نلمح تلك التداخلات النصية مع النص الطللي وذلك بوصفه بنية تزوج بين المكان والعنوان.

تلك مقدمة موجزة عن النص الموازي Paratextuality في الأدب العربي وانبثاقاته التي اتخذت طابع الشمول وما طرأ عليها من تحولات أخذت جوانب جليلة في محوري الزمن والذات.

## هوامش

1. ابن منظور: لسان العرب . مادة ( عتب ) .
2. مصطفى ناصف : قراءة ثانية لشعرنا القديم. دار الأندلس. بيروت. د.ت. ص 55.
3. نجيب محفوظ: زقاق المدق . دار مصر للطباعة. ص5.
4. غاستون بشلار: جماليات المكان . ترجمة غالب هلسا . المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر . ط3 . 1987م . ص 44، ص 57 .
5. نيتشه: إنساني مفرط في إنسانيته . ترجمة محمد الناجي . إفريقيا الشرق . المغرب . 1998م . ص 44.
6. وهب أحمد رومية: شعرنا القديم ونقدنا الجديد. عالم المعرفة 207. الكويت. 1996م. ص 43.
7. مرسيا إلياد: رمزية الطقس والأسطورة . ص 31.
8. فريد رمضان: التنور . البحرين . 1994م.
9. مرسيا إلياد: مرجع سابق . ص 49 .
10. نبيل سليمان: السجن . دار الفارابي . بيروت. ط3. ص7.

## شعرية العنوان / المكان

يمكن القول: إن عناوين روايتنا المعاصرة في المرحلة الأخيرة (التسعينيات) تشهد تحولاً نحو استثمار المكان كمكون من مكونات الفضاء الروائي لتصبح تلك البنية عتبة من عتبات النص الروائي التي لها طابع الازدواج في تداخلاتها.

ولا يعني ذلك تجاهل تلك العناوين لبعض الروايات السابقة لها زمنياً التي وظفت تلك البنية وأحكمت استثمارها، ومن تلك الروايات (قصة حي المنجارة) لعبد الكريم الخطيب، ورواية (قبو الأفاعي) لطاهر عوض سلام. غير أن تواتر الأعمال الروائية التي جعلت المكان نصاً موازياً يشكل واجهة النص وعتبه الأولى يعد ظاهرة لافتة توشك أن تكون اتجاهات جديدة في الرواية الحديثة.

لقد توالى تلك الأعمال الروائية في مرحلة التسعينيات التي استهلت برواية (الغيوم ومنابت الشجر) لعبد العزيز مشري، ثم (شقة الحرية) لغازي القصيبي، و(طريق الحرير) لرجاء عالم، و(الموت يمر من هنا) و(مدن تأكل العشب) لعبد خال وغير ذلك من الأعمال. ولقد كان هذا التحول فاتحة لأسئلة كثيرة منها:

هل يمثل هذا التحول المكثف بحثاً عن شعرية جديدة نابعة من أفق المكان؟ أم هو الوعي بدور المكان كعنصر بارز من عناصر العمل الفني يصل إلى درجة السطوة على العناصر الأخرى؟ .. أم هما معاً؟. من هنا تتوالى الأسئلة محلقة حول المكان والعنوان ومدى استثمارهما في روايتنا الحديثة، وما حققه ( العنوان / المكان ) من شعرية للنص. وذلك كله ما تحاول أن تطرحه الصفحات القادمة متوسلة حواراً هادئاً مع تلك الأسئلة.

### العنوان العلامة والالتباس

يحمل العنوان في مجاورته للنص الروائي نصاً موازياً يتطلب جهداً تحليلياً مضاعفاً قد يفوق كافة النصوص الموازية الأخرى ولاسيما العناوين الشكلية التي تعتمد على البعد الشكلي ويتمثل ذلك في العنوان الذي " نعجب بتركيبه وحسن صياغته، إلا أن المجيء على النص يدفعنا إلى التساؤل عن الصلة المقامة بين المضمون وشكلية العنوان " (1).

ويتضمن العنوان ذلك النظام المعقد المتشابك بإحالاته داخل النص، ومن هنا يبدو أثر العنوان كعتبة تربط الداخلي والخارجي، والواقعي بالمتخيل، ولذا كانت دراسة العناوين حافلة بالاختلافات التي انبثقت بتفعيل التصنيف لبنية العنوان وتحديدتها، فقد تطرق بعض الدارسين كما أشار إلى ذلك الفرنسي ( جيرار جينيت: G,Genette ) في بحث منشور له

بعنوان " بنية ووظيفة العنوان الأدبي " (2) إلى الاختلاف المتعدد في تناول تلك العناوين كبنية نصية تتمثل في العنوان والعنوان الفرعي، وإشارة الجنس الأدبي على الغلاف.

يحمل العنوان إلى جانب ذلك وظيفة إعلانية مرسلة إلى المتلقي. فهو أول رسالة يواجهها القارئ ليكون المنظم المركزي لكافة عمليات التلقي التالية، كما أنه يتيح إمكانيات التأويل الذي يبني على ثقافة المتلقي. وإذا كان العنوان /المكان متصديراً للنص الروائي زادت درجة إمكانية التأويل لانبثاقه من عمق الثقافة والميثولوجيا والتاريخ، وزادت درجة علاقته النصية الداخلية مع البنيات السردية الأخرى.

### شعرية العنوان / المكان

يتميز العنوان / المكان بخصوصيته وشكله المتفرد، إذ يشكل مرآة للنص تبدو لنا بوجهين: داخلي /خارجي وذلك من خلال تلك الإيحاءات الدلالية والنفسية المكثفة. إذ حين تزداد درجة الوضوح عند الإحالة إلى الواقعي فإنه يحمل درجة إشكاليته ونجاحه في المباشرة والمجانية. أما الوجه الآخر من المرآة فلا يسمح بالرؤية المباشرة للمتلقي، بل يضيف مزيداً من الضبابية التي لا تنقشع إلا بعد قراءة النص كاملاً، وتعلق ذلك بتأويل القارئ للنص، إلى جانب تلك الملامح النفسية التي تظهر للمكان عبر حضوره النصي والإنتاجي " لا يكفي أن نعتبر البيت شيئاً، يتوجب علينا

التجاوز عن وصف البيت . سواء كان إيراد حقائق أو انطباعات . للوصول إلى الصفات الأولية التي تكشف ارتباطاً بالبيت يتوافق على نحو من الأنحاء مع الوظيفة الأساسية للسكنى" (3).

من هنا يمكن أن نتأمل . ولو جزئياً . حرص الروائي الشديد على جعل المكان بؤرة لتلك الشعرية بتكثيف الانطلاق من المكان بوصفه عتبة نصية مزدوجة.

في ( شقة الحرية ) لغازي القصبي نرى سلطة المكان التي انبثقت في النص وذلك في سطوة العنوان /المكان، ويؤكد ذلك الحضور اندفاعات الشخصيات المحورية في العمل، إذ تختلف تلك الممارسات بعد أن حلوا ذلك المكان. والأمر نفسه نجده في (العصفورية ) العنوان الذي يميلنا إلى المكان الفيزيقي . أحد مستشفيات الأمراض العقلية . لتتخذ الحرية والانطلاق مساراً جديداً بعد فقد العقل. وإذا كانت الحرية في ( شقة الحرية) حرية بالفعل فإن الحرية في ( العصفورية ) حرية قول فحسب يمارسها البروفسور بشار الغول لتنتقل اللغة بذلك محلقة في أجواء العلم والثقافة والسياسة في مصحة الأمراض العقلية ومن ثم إلى أرجاء العالم.

تظل كافة تقنيات السرد تكرر جانبا الانطلاق الذي يرسمه العنوان دون هوادة، ليظل الحوار بين البروفسور والدكتور منطلقاً للسرد الذي تظلمه قبعة الهذيان، ومن هنا تبدو سطوة المكان مرة أخرى حين تتجلى قدرته على البوح وإعطاء الذات الحرية الكبرى في السرد.

( طريق الحرير ) لرجاء عالم نص يتبنى الشعرية المستوحاة من ثنائية (العنوان / المكان ) وهذا العنوان الذي يحيلنا إلى الواقعي وهو الطريق الذي ربط حضارات الشرق مع الغرب في العالم القديم، إلا أنه يدفعنا إلى تلمس صورة المكان مع الشخصية ... فالطريق مكان مفتوح يمنح الشخصية حرية الحركة، غير أن تلك الحركة تخضع لسلطة الجماعة، ومع أن الإنسان ينتهك الطريق ويرتاده ويسلكه إلا أنه يجد حريته مقيدة من خلال وجود الآخرين حوله، إلى جانب سطوة الطريق إذ يفرض الاتجاه على الإنسان فيغدو الطريق فاعلاً لا مفعولاً، في الوقت الذي تطأه الأقدام وتطرقة " يقال : بنو فلان يطؤونهم الطريق، وقد قال الشاعر:

يطأ الطريق بيوتهم بعياله

#### والنار تحجب والوجه تذل (4)

لذا كانت علاقات ( العنوان/ المكان ) تنصب في دوائر أسطورية من خلال تلك العلاقات التناسية للعنوان مع الافتتاحيات الداخلية، فضلاً عن حمل الطريق لجانب من الدلالات الرمزية حين يتحول إلى قيمة دينية تستوعب رحلة الإنسان إلى المكان المقدس، وهي الدلالة التي يفرزها العنوان ويدعمها النص.

في رواية ( الموت يمر من هنا ) لعبده خال تظهر قرية السوداء كبديل لاسم الإشارة في العنوان الذي يشكل انزياحاً عن العناوين السابقة، كونه ينطلق من جملة اسمية تعبر عن صورة سردية مبسطة، حيث راهنية الحدث



( يمر ) والشخصية السردية المتميزة في الرواية ( الموت ) والمكان المتمثل في ( هنا ) .

كل تلك العناوين ذات البنيات المكانية المفتوحة منها والمغلقة، نجدها تتبادل التأثير مع الشخصية ضمن بني مكانية متناثرة ومتعاقبة مع البنيات السردية الأخرى "إن للأشياء تاريخاً مرتبطاً بتاريخ الأشخاص، لأن الإنسان لا يشكل وحدة بنفسه" (5).

ومع استمرار تلك العلاقة بين المكان والشخصية وتبادلها، نجد الحاجة إلى فحص جذور تلك العلاقة ومعرفة ماهيتها .

لعل علاقة المكان بالجذور تتخذ بعدين مختلفين أحدهما يتصل بالمكان التاريخي والآخر يتصل بالإنسان ... ومع التحولات الطارئة على تلك العلاقة يصبح المكان ( تجربة معاشة ) حسب تعبير غالب هلسا، يعيش الكاتب تلك التجربة داخل عمله الروائي، فيظل المكان قادراً على إحياء الذكريات، لكن ذلك لا يتحقق إلا بغياب المكان واستدعاء الكاتب له وإعادة إنتاجه " كل الأمكنة ترتفع أو تسقط في يد الكاتب، هنا لا بد من التجربة الشخصية مع الأمكنة، التجربة بمعناها المعرفي اكتشاف وتحليل، والدخول إلى مستويات المكان المتعددة، التجربة أدوات حفر معرفية، واستخدام أمثل وجديد لكل الأساليب الحديثة في القول" (6).

ما أكثر ما نلاحظ في تلك الأعمال التدرج من سلطة الشخصية إلى سطوة المكان وذلك بآليات عديدة، منها منحه " لمسات أسطورية أو

خيالية تجعل له وجوداً مستقلاً يحاور وجود الشخصوس ويخضعها لنفوذها" (7).

أما في التداخل التشكيلي للمكان فنجد بعداً أولياً لدى الشخصية يتمثل في ذلك الجانب الرمزي الذي يحمله المكان بما ينطوي عليه عادة من إشارات رمزية نابغة من ذلك المغزى الديني للمكان وعلاقته بالتمركز في العمل أولاً " بما أن المسكن يشكل صورة العالم اقتضى أن يكون موقعه رمزياً في مركز العالم" (8).

ويتبع ذلك رؤية ( المركزية الكونية ) حين يرى كثير من البدائيين أن بيوتهم التي يقيمون فيها تقع في ذلك المركز. ويمكن الإشارة هنا إلى تفسير ذلك البعد الأولي للمكان لدى الشخصية في المقولة التالية " هو خضوع التركيبة الكلية للمكان إلى بنية فكرية أو شكلية ، ظاهرة أو متخفية تتحكم في أجزائه وفي وظائفه، وهذه البنية هي التي أسميها بالعنصر البدائي الأولي الكامن في أي مكان " (9). ولعل تداخل المكان الكبير بأبعاد السيرة الذاتية التي تبدو ملامحها في بعض الروايات الأخيرة مثل (طريق الحرير ) و(شقة الحرية)، يفسر لنا بعض تلك الأبعاد المتصلة بأهمية المكان ودوره في السرد كمكون من مكونات الفضاء الروائي، وإن كانت هذه الروايات قد قنعت ذلك البعد بخرق الميثاق الأدبي المتصل بالسيرة الذاتية، إذ أضيفت إشارة الجنس الأدبي محددة الرواية كجنس أدبي مفتوح ينتمي إليه ذلك النص، وتاركة للقارئ حرية تأويل النص.

### هوامش

1. صدوق نور الدين: البداية في النص الروائي. دار حوار للنشر. اللاذقية. 1994م. ص 71.
2. انظر: Critical Inquiry 1988م. مجلد 14. عدد 4.

3. غاستون بشلار: جماليات المكان .ترجمة غالب هلسا .المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر . بيروت .ط 3 . 1987.ص35.
4. ابن منظور: لسان العرب. مادة (طرق).
5. ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة .ترجمة فريد انطونيوس. منشورات عويدات. باريس. 1982م . ص 55.
6. ياسين النصير: "تصورات نظرية في شعرية المكان".شؤون أدبية ربيع 1993م. ص 74. 87.
7. صبري حافظ: " الرواية والواقع " إبداع .العدد العاشر . 1992م . ص 33. 44.
8. مرسيا إلياد: رمزية الطقس والأسطورة . ترجمة نهاد خياطة . دمشق 1987م . ص56.
9. ياسين النصير: مرجع سابق.

## تشكيل المكان في الرواية النسوية المحلية

تسعى روايتنا الحديثة إلى أن تتشكل بصورة يغلب عليها طابع الجديّة والبعد عن التناولات المبهمة التي اتسمت بها بعض الأعمال في فترات سابقة ؛ الأمر الذي أدى إلى بعد هذه الأعمال عن التواصل والتفاعل في الساحة العربية، في حين بلغ النصّ الروائي لدينا درجة متميّزة في الأوساط الثقافية العربية، إذ بدأ تميّزه النوعي وتعدّد الاتجاهات فيه عبر أعمال سردية مقدمة من "غازي القصيبي" و"تركي الحمد" و"رجاء عالم" وغيرهم.

وقد مثّلت الأعمال النسوية نسبة لا بأس بها من مجموع الأعمال، إذ بلغت ما يزيد على سبعة وعشرين عملاً روائياً، اعتمدت في مجموعها على المكان كبنية لها خصوصيتها المتفردة في النصّ الروائي، إلا أن بعض هذه الأعمال قد تميّزت في توظيفه لتلك الخصوصية واستثمارها كمادة لها أبعادها المتشابكة.

من هنا كان اختيارنا للجسد الروائي التالي :

(1) رباط الولايا لهند باغفار.

(2) اللعنة لسلوى دمنهوري.

(3) آدم يا سيدي لأمل شطا.

(4) مسرى يا رقيب لرجاء عالم وشادية عالم.

ولا يعني اختيار هذه الأعمال تفوقها النوعي قدر ما يشي ذلك بمناسبة التامة لموضوع يمكن وصفه بأنه حيوي وفعّال في السرد، إذ تبدو الحاجة ماسة أحياناً إلى التعرف على خصائص المكان وعلاقاته المتشكّلة نصّاً في الرواية الحديثة. كما لا يعني ذلك الاقتصار على هذه الأعمال فحسب، بل قد يمتد هذا التناول أحياناً إلى أعمال لم تسبق الإشارة إليها. ومن البدهي أن تطفو التساؤلات التالية التي تنبثق من محاولة مساءلة هذه الأعمال والحوار معها:

لماذا كان اختيار مكوث سردى كالمكان في هذه الأعمال النسوية؟  
ولماذا تمّ إهمال المكوثات السردية الأخرى التي يجفل بها النصّ الروائي كالزمن والشخصية وزاوية الرؤية؟.

سيكون تلمّسنا للإجابة عن هذه الأسئلة نابعاً من السعي وراء محاولة استقصاء لذلك المكوث السردى المهمّ في النصّ. فاستهداف المكان كمنطلق أولي للدراسة النقديّة في الأعمال الروائية النسوية سيكون بلا شك مدخلاً مناسباً للسعي وراء فتح آفاق هذه الأعمال الروائية واستنطاقها. ذلك يتم باستحضار العلاقات المهمّة التي تصل المكان

ببقية العناصر السردية الأخرى، بل قد يتسلط المكان وتصل سطوته حدّ التهميش لبقية المكونات السردية ولاسيما في نصوص سردية نسويّة كتلك؛ إذ تؤسس على المكان جوانب كثيرة لعل أبرزها: علاقة الذات الفاعلة بالمكان كمكون يسهم في تشكيل هذه الذات قدر إسهامها في تشكيله.

وسنهدف هنا إلى البعد عن تلك الثنائيات المكانية التي طالما اهتم بها الباحثون في إطار تناول الثنائيات كجدليات متناقضة داخل النصّ الروائي، ساعين إلى تركيب شكل تكاملي لذلك المكون ربما يطرح تصوراً عاماً عن أبعاده وأزمته في الرواية النسويّة المحلية بوصفها نصّاً واحداً يسعى إلى استقلاليته وتميزه؛ ويطرح تصوراتهِ الشعرية الجديدة إلى حدّ ما حول المكان وجمالياته .

ولذا ستكون مساءلتنا لهذه الأعمال منطلقاً من المكان السردية في الجسد الروائي المقترح بوصفه لوحة متضمنة ثلاثة أبعاد مكانية توشك أن تشمل الرواية النسويّة الحديثة لدينا. وهذه الأبعاد هي: المكان المنفي، والمكان المغلق، والمكان الأسطوريّ، مع مراعاة اختلاف الاتجاهات الفنية التي تتشكل بها الأبعاد الثلاثة، حينئذ يمكن أن تندرج بقية الأعمال النسويّة ضمن هذه الأمكنة الثلاثة.

### المكان المنفي

تحرص هند باغفار في روايتها التي بعنوان ( رباط الولايا ) على أن يكون عملها استنطاقاً لشخصيات منفية في مكان منفي وهي محاولة جادة لتأصيل التراث الشعبي الحجازي عبر العناصر المتنوعة التي وظفت في الرواية. ومن أبرز العناصر المجسدة لأبجدية المكان المنفي في هذا العمل:

#### • العنوان

الرباط ( هذه المفردة التي تنشظى دلالاتها وتنوع في اللغة العربية، فالرباط في الأصل: الإقامة على جهاد العدو بالحرب، ما تشد به القرية والدابة وغيرهما. روالاً بباط الفؤاد كأن الجسم ربط به .. المواظبة على الأمر ، ويفضي ذلك كله إلى دلالات الرتابة والملازمة و الإغلاق، والرباط كعنوان للرواية يقصد به . كما تحدده الكاتبة في القوائم الملحقة بعملها السردى للسكن الذي يُقدّم مجّاناً لمجموعة من السيدات المحتاجات ، وقديماً كان يُقدّم من قبل المقتدرين من الناس، وكثيراً ما كانت تخصص هذه الأريطة كأوقاف لصالح الولايا" (1).



والرّباط في النصّ فضاء رمزيّ يعدّ الأنسب لاحتضان الأشياء قبل الذوات ويؤطر تلك الموروثات مجتمعة حين تحاصر مظاهر العصر الحديث هذه العناصر مجتمعة، وتقوم بتهميشها وإغفالها، وقد تمّ تعالق هذه الأشياء غير المركزية بالإنسان الذي أقصاه المجتمع، ولهذا ارتضى الرّباط موقعاً له.

ولاشك أن تناول المكان المهمش والمنفي الذي تستتبت فيه الشخصيات النسويّة المهمّشة وذات السلطة المتلاشية في المجتمع يفضي بنا إلى وتلّ كثير من العلاقات المتنامية بين الرّباط وأولئك النسوة بتحوّلهن إلى شخوص روائية، إلى جانب علاقات المكان بالأمكنة الأخرى التي تعد مرتعاً مثالياً يمكن المجتمع من إقصاء بعض أفرادهم المهمّشين كالمستشفيات المختصة بالبرص والجنون.

### • علاقة الذوات بالمكان السردى

تبدو علاقات الذوات وهي في الإطار السردى في وضع أقرب إلى الاختناق ومن ثمّ التلاشي، وإن حاولت التطفّل على أحلام الماضي والتمركز حوله، عبر استرجاع الذكريات . ولا سيما ما يتصل بالعمل والإنتاج . أما الذكريات المتصلة بالعلاقات الإنسانية فهي تشكل خيطاً واهناً في الرواية، فالمكان هنا لا يدعم إشعالها ولا يزيد لهيبها لعدم ارتباطه المباشر بفترة سابقة لدى هذه الذوات، فهو مكان طارئ على الشخوص

يقمع حريتها التخيلية كلما أرادت البوح بأسرارها، كما يمنع حرية الحركة، فهو أشبه بالسجن أو المصححة مع الفارق الكبير الذي يعطي فرصة الانطلاق ومنح الحرية المفقودة لنزلاء السجن أو المشفى، ولنا أن نستعيد مقولة لغاستون بشلار "الذكريات ساكنة وكلما كان ارتباطها بالمكان أكثر تأكيداً أصبحت أوضح" (2).

الذكريات هنا لا تتصل بالمكائن/باط بل تجد تحليقها خارج الرّباط بوصفه مكاناً عازلاً ومعزولاً في آن: إنه عازل للذوات حين لا يمنحها لذة ملامسة الذكريات، وهو معزول عن كل ما هو جديد وحضاري وحديث، بل يكاد يقيم الخصومة مع هذه المظاهر.

ومن حيث التقنية السردية ظل الرّباط ذلك المكون السردى الذي يلقي بظلاله السوداء على كافة المكونات الأخرى، لتبدو الذوات عاجزة هنا عن الحركة ومجارات تلك التغيرات الطارئة على المجتمع حينما يطغى المكان على فعلها وتبدأ في محاولة التعايش والانسجام فيما بينها فحسب "لأنّ المكان هو كل شيء، فالزمن يتضاءل لتتوقف استمراريته وحركته فالذوات هنا تعجز عن معايشة الزمن وتبدأ علاقتها بالمكان" (3).

تبدو علاقة الرّباط مع النساء كـ ( بشرى ) و ( زينب ) و ( نور ) و ( أسماء ) و ( حفصة ) و ( زين ) علاقة احتضان أمومي، إنها علاقة تشبه صورة احتضان الرحم للجنين، ليكون الرّباط ذلك المكان الذي يمثل الملجأ والحماية التي يأوي إليها الإنسان بعيداً عن متاعب الحياة وضجيجها

المستمر بعد أن أفقد المجتمع هؤلاء النسوة أعمالهن القديمة نتيجة العجز والمهرم والمرض فبشرى التي كانت تعمل طباً ماخة " يا ما أكلت نص أهل البلد من صيادية ومشرمل... " ، وزينب " أحسن قهوجية في البلد " (4). أما نور فتعمل " زفافة تنص العرائس " ، في حين كانت اسما "تقف في الجوازات والعزائم وتشيل العبي وتكتب أسماء الحرم عليها" (5). وبانعدام فعل الإنتاج والعمل لدى أولئك النسوة يصبح الرّباط المكان الأنسب لنزهن، ليتحوّلن إلى كائنات غير فعّالة تنتظر الفعل من زاوية خارجية، كما يعشن حياتهن في أحلام (نحج الرّباط). وقد يكون ذلك الفعل مد يد العون للمجمعيّة الخيريّة - كما أرادت الكاتبة - حيث تعقد بعض عضواتها حواراً معهنّ ، و يفضي الحوار بلا شك إلى تفوّق للجيل الجديد، بما يحمله من إمكانيّات حديثة، وتبدأ النسوة في الانحراف نحو التيار الذي يحمل لواءه عضوات الجمعية. أما التيار المخالف فكثيراً ما يصاب بنكسة أو هزيمة كما في محاولة علاج مريضة بالماء والسكر ينتج عنها ازدياد المرض واللّوم والتّقرّيع لتلك المحاولة البدائية.

### علاقة الرّباط بالمدينة

وتأتي علاقة الرّباط بالمدينة كعلاقة هامش بالمركز لا جدوى منها، فإقامة مكان في النّصّ لا بد أن تحوي ولو ضمناً الإشارة إلى مكان آخر، وهو ما يمكن وصفه بالمكان الغائب الذي أشار إليه أحد الباحثين بقوله "

في البعد الآخر للمكان ونعني به البعد المخفي " أو البعد الجدلي " نعثر على قيمة جديدة لفاعليتها بالضرورة يحذف النصّ المعلن نصاً آخر، وعندما يعتمد الكاتب مكاناً ما يلغي مكاناً آخر بالقصدية نفسها" (6).

الرّباط وإنّ توسط المدينة وتمركز في داخلها فإنه يظلّ مركزاً عديم الفعاليّة ليحيل إلى هامشية المكان، حيث يبدو من الممكن الاستغناء عنه، وربما تميّز الرّباط بهذه الميزة عن مصحات البرص والجنون التي كانت تتمركز. كما أشار إلى ذلك ميشيل فوكو. في مداخل المدن، والهدف من ذلك العزل مع بقائهم تحت نظر المجتمع وسلطته، ومع أن العزل مفروض على نزلاء المصحّة إلا أنه هنا في الرّباط عزل اختياري / إجباري يرمز إلى رغبة في الهروب من قسوة المجتمع الحديث واستلابه الإنسان، كما أنّه المكان الوحيد الذي لا يوصد أبوابه أمام هذه الفئات في المجتمع، إنه الحياة الجديدة في ظلّ (رباط) تهديد الإنسان ويشدّ وثاقه ويفقده كثيراً من القيم التي قضى زهرة عمره في تتبعها.

ولذا نجد التعاون والألفة تصل بين شخصيات الرواية التي تعيش في مجتمع مخالف تماماً لأجواء المجتمع الخارجي الذي تسود فيه روح التفكك والانقسام بين أفراده، ولذا فلا مندوحة من " النظر إلى المكان هنا بوصفه نظاماً اجتماعياً اقتصادياً عاطفياً تنتظم فيه العلاقات البشرية في هذه المجالات " (7).

يبدو الرّباط هو المكان الوحيد الذي يسمح بإقامة العلاقات بين  
شخصه، ولو افترضنا مكاناً آخر لما وجدنا تلك العلاقات القائمة على  
الألفة والمودة، بل ستتحول العلاقات الإنسانية الحميمة المنفية في الرّباط  
مع غيرها من (أشياء الماضي) إلى علاقات تقوم على المنفعة والفائدة،  
ولذا قال بودلير: في القصر لا مكان للألفة.

فالرواية تستبعد هذه العلاقات العاطفية المرتكزة على الثنائية المعتادة:  
رجل/ امرأة لتؤسس لعلاقات من نوع آخر امرأة / امرأة. غير أن  
العلاقات لا تعني التأسيس لمكان أنثوي قائم بذاته ولا لمفهوم أنثوي  
يرفض أشكال العلاقات القائمة بين الرجل والمرأة المبنية على العاطفة  
والجنس، على الرغم من محاولة التأنيث اللغوية كما في حالة الأسماء اللافتة  
التي تصر شخصيات الرواية على إلحاق تاء التأنيث بها "كلكم حرف  
الهاء في أسمائكم... كل الحرير اللي في البلد يزودوا حرف الهاء في أسماء  
عيلتهم" (8)، فأولئك النساء طالما عشن حالة من استنفار الماضي من  
خلال ذكرياته المختلفة، كما أنهن لم يخترن بأنفسهن الإقامة في هذه  
الجزيرة كجزيرة نساء مفترضة إلا بعد أن أوصد المجتمع أبوابه في وجوههن  
عبر استغناؤه عن خدماتهن المتنوعة والاستعاضة عنهن بالفنادق والمقاهي  
الحديثة بوصفها المكان المناهض للرباط الذي أطّر الذوات بعد أن لفظتها  
الفنادق والمقاهي، وهو ما يرد في إحدى مقولاتهن " وجاءت الفنادق  
والخدم وأغنوا الناس عنا... " (9).

ويتوازي مع ذلك وصفات الطب الشعبي ( البلدي ) القديمة السائدة في المجتمع و انبثاقات نصية تضع ذلك القديم مقابل الجديد، وتسعى إلى تبرير الوصفات عبر خطوات متعدّدة.

### الفضاء النصّي للرواية

إذا كان الرّباط قد انعكس بشتى علاقاته القائمة على الإنسان فقد أسهمت أجوائه السوداوية والمغلقة في التأثير شكلياً على الفضاء النصّي للرواية. ويبدو ذلك جلياً في هاللغة المستخدمة في حوارات النصّ التي احتاجت الكتابة فيها إلى فك الإغلاق عنها بتخصيص معجم للغة الشعبية تزيد صفحاته على الستين (يعادل ثلث حجم الرواية تقريباً) فاللهجة الحجازية التي سادت لغة الحوار التي أسست عليها الرواية، بدت هي اللغة المقابلة لعالم المحوسات في الرواية أوّلاً، إلى جانب كونها الموازي المباشر للغة الفصحى. وهي لغة ممزوجة بالأهازيج الشعبية المتنوعة التي تخللت الرواية والحكايات الشفاهية المستندة على الموروث الشعبي.

إن تأطير صفحات الرواية بإطار مزخرف تحشد فيه الحوارات المكتوبة بلهجة حجة ويتوازي موقع فضائها النصّي مع موقع أولئك النسوة من المجتمع حين تتمكن منهن لغة الإقصاء والتهميش فلا عجب أن يطالبن عضوة الجمعية الخيرية بالحديث معهن بنفس اللغة بعيداً عن اللغة

الفصحى: لغة المركز لغة المجتمع الخارجي " ...يا أمي لا تخرجي بالذَّحوي  
احنا يالله نفهم بالعربي حقنا ..... " (10).

### الصَّوَرُ بوصفها نصوصاً موازية

إلى جانب ذلك تتناثر الصور (الفوتوغرافية) العديدة كشكل تعبيرى  
يضاف إلى النصّ ، وتضمها جميعاً مسألة القدم والبلى ، وهي تشكل حيناً  
كبيراً في النصّ إذ تتعالق مع المظهرين السابقين لا للتضافر فحسب بل  
لإثراء الدلالات النصّية.

ومن الغريب أن تتخذ أغلب الصور المرفقة بالعمل طابع الإغلاق،  
ابتداءً من تلك الصور التي ترصد مبنين اثنين: أحدهما رباط الصوماليين،  
والآخر رباط الولايا (المقاطيع).

وتنساق منظومة من الصور تتوازي دلاليّاً مع المكان المغلق، حيث نجد  
أغلب الصور، إذا استثنينا عدداً لا يتجاوز أصابع اليد الواحدة، يخالف  
هذه الدلالة، وتتواتر هذه الصور المسائرة لنظام الرواية القائم على النفي  
والتهميش كما يلي:

خزانة حديد ، علبة ترصّ بها السجائر، لعبة الصناديق الخشبية، لعبة  
الشَّيرِيَّة (وهي ذات شكل معلّب)، مسجّل ( لكنه من النوع القديم وله  
غطاء)، ملابس داخلية قديمة، حقيبة يد تستخدم لحفظ الأوراق، صندوق  
يعود صنعه إلى أكثر من سبعين عاماً .

ولاشك أن تساوق مسار الرواية مع مسار الصور المرفقة قد ولد استثماراً جيداً لعنصر المكان المغلق والمنعزل في العمل برمته، لكن هذا الاستثمار الذي يبدو جيداً وواعياً للعبة المكان في العمل؛ لا يتوازى إطلاقاً مع بقية المكونات السردية الأخرى.

### المكان المغلق

تجذّر آلية الإغلاق التي شملها البعد الأول في الأعمال الروائية النّسويّة في عمل روائي لسلي دمنهوري بعنوان (اللّعة) لكن هذا التجذّر يتبلور في شكل آخر قد يكون مختلفاً عن الإغلاق الذي يتبدّى على مستوى البنية المكانية في رواية (رباط الولايا). ففي (اللّعة) فيتخذ الإغلاق مساراً آخر مع أن المكان يوشك أن ينفتح في العمل، إلا أن اللّغة توشك أن تسهم في إغلاقه بتفعيل ذلك الدور الذي تلعبه اللّغة في ملء الفضاءات الروائية ليصبح المكان في العمل مقروناً غالباً بمكوّنين يبدو عليهما التضاد إلا أنّهما مكملان لبعضهما: الصمت والفوضى وقد وظفا في ظل تقنية الضوء التي استخدمت في العمل بشكل متواتر.

يأتي دور هزج العنصرين في ملء المكان، ومن ثمّ اختناقه وإغلاقه، لتتحول المدينة إلى (رباط) من نوع جديد؛ يمارس قمعه للذوات الكائنة فيه، وتتكرر مسألة الصمت المتصلة بالمكان بصورة تكاد تستعيد لنا ذلك المشهد الصامت والسّاكن حين الدخول إلى مدينة مهجورة فيعمّ الصمت



ويسود المكان، فالعبارات المكررة توحى لنا بنوع من التعالق مع سلطة الصمت والسكون على فضاءات الرواية، وهذه العبارات الواردة في العمل تضع في أفق المتلقي ذلك المشهد نحو:

"الصمت يغلف المكان . الصمت يغلف المكان . السكون يطغى لوهلة . السكون يعم المكان" (11).

لا يكتفي العمل الروائي هنا بتلك التعبيرات المكررة التي تهيمن على الرواية، ولكنه يسارع إلى استخدام آلية أخرى تدعم هذه الرؤية. وهذه الآلية تنبثق من أهمية الضوء كعامل مساند لا يمكن أن يستغني عنه في الوصف الروائي، حيث يتبدى الأثر الكبير للعبارات في إظهار الجوانب المناسبة من المكان، فتدعم تقنية الضوء المستخدمة في العمل ذلك الإغلاق إذ يتحقق بتعميم الظلمة جانب من ذلك التشكيل المتمم للمكان فتتلور العلاقة مع سارد العمل " الحوانيت مغلقة ، لا توجد مارة، ممر فرعي شديد الحلكة، أرضه مبللة . الشوارع تكاد تكون خالية ، الطرقات مظلمة . المصاييح تزداد ذبولاً كلما توغل في ذلك المكان، فتجعله أكثر سكوناً ووحشة" (12). وقد تكون الرؤية من منظور واحد يتمها في السارد مع البطل حين تكون الرؤيتان خاضعتين للكثافة الضوئية نفسها، وذلك نحو " شبح امرأة تركز في زاوية ، السكون يحيطها" (13).

وتتفاوت درجات كثافة الضوء في المكان عبر هذه المجازات التي تترى في العمل "خطوط الليل تقترب ..، تتمدد...تبتلع كل الأشياء . يفرش الليل ملاءته السوداء ، يغطي كل الأضواء . الدنيا ترتدي وشاحها الأسود".(14).

وقد تتجدد في العمل هذه الآلية في استخدام الضوء، وذلك عبر توظيف التحوّلات الفصلية كما يرد في الرواية "الشتاء يقرع أبواب المدينة، ترعد السماء، البرق يرسم خطوطه غير الثابتة من مكان إلى مكان . فجأة تسود الغيوم .... الهواء بارد .. الرعد نذير بهطول الأمطار ". " الأمطار مازالت غزيرة وكثيفة " "سحابة كبيرة تظلل المنطقة، الغيوم تملأ السماء" (15).

تدل تلك المقتطفات من العمل على إصرار السارد على إغلاق المكانوربما تجلّى هذا الإغلاق عبر تصور ينطلق من اعتباره فراغاً، يغلب عليه السارد الصمت والسواد، وذلك لإضفاء النزعة التي حاول العمل أن يؤصلها من خلال رحلة العودة إلى شامل، وهي ما يمكن وصفها بأنها انطلاق مرحلة (اللجنة)ومنتهاها، لذا كان اللون الأسود لوناً يطغى على العمل، عبر فضاءات الشؤم والمواقف الحزينة، فالظلام واللون الأسود متلازمان في رحلة الخوف و محاولة السبر التي قام بها شامل لاستكشاف ماضيه (مرحلة الطفولة ) بعد عودته إلى مدينته.

وبينما يستثمر العمل عنصر الصمت لملء المكان، يمارس ذلك العنصر الآلية نفسها مع عنصر الفوضى التي تخترق جدران الصمت، والتي سرعان ما تتحول إلى صمت كثيف أشبه بتلك الظلمات السوداء في زوايا الأمكنة المختلفة في العمل.

ومثلما تتعدد العبارات التي تشير إلى سلطة الصمت والسكون في إغلاق المكان تتعدد أيضاً في العمل تلك العبارات المكررة التي تشير إلى الفوضى بوصفها عنصراً متعالقاً بالمكان، وكأنها البديل الأمثل لانطلاقة اختراقات لسكون المكان، أو لنقل إنها من جانب آخر تشير إلى تحريك فعل السرد بتنامي عبارات مثل " الضجة تملأ المكان " - " الضجيج يملأ المكان " " ضجيج يملأ المكان " - " صراخ وبكاء يملأ المكان " - " صوت عراك يملأ المكان " (16).

وحين تتكرر هذه العبارات لكسر حاجز الصمت المطبق على جوانب الأمكنة في العمل الروائي، فإنها تبدو وكأنها فترة استرواح لا تلبث أن تصل إلى الذروة، فالخروج عن الصمت لا يتحقق إلا بتلك الفوضى والضجيج المتكرر في العمل. وقد أدى ذلك بدوره إلى انعكاسات طاغية على شخصوس الرواية، حين يتحول المكان إلى شكل آخر من أشكال الإغلاق، بل هو أشد تأثيراً على شخصوسه من الرّ (باط)، فالشخصوس في رواية (اللعنة) تعيش سجنًا يتدرج من الطائفة ذات الحيز المغلق والمظلم

كما تشير الرواية، إلى مكان مغلق لغوياً يتبدى دور الراوي في إحكام تفاصيله، ومن ثمّ إلى مكان مشوّه يصعب تحديد ملامحه.

إنها شخصيات تعيش ظلماً حالكة ف ( شامل ) الشخصية المحورية في الرواية كثيراً ما يشعر بالاختناق؛ ولذا فهو يجوب الشوارع شارداً لا يعلم إلى أين يتجه، وكثيراً ما كانت لمحات الحزن تملو وجهه، و تتجلى انعكاسات المكان في أبرز صورها معه حين "يكون ذهنه شارداً، وتفكيره محصوراً في دائرة مغلقة" (17)، و هو يعايش آلامه حين ( يغمض عينيه، يغوص مع الألم مع لغز ذلك البيت المتور والمبهم في ذاكرته) ليعيش شامل في مرحلتين متصلتين من الإبهام: إبهام المكان وما يستتبع ذلك من إغلاقه بالليل البهيم، وإبهام الذاكرة التي تعجز عن تحديد المكان.

إن المكان هنا موضوع البحث لـ " شامل " يتراوح بين البيت الصغير أو الكوخ ( يقف شامل أمام الكوخ الصغير متأملاً) ولعل تحويل البيت إلى كوخ هنا يحيلنا إلى تلك النزعة الأسطورية التي تتدثر بها مفردة ( الكوخ ) كما أن قيمة توظيفها هنا تنبعث من ملاءمتها الدلالية المناسبة للمكان المغلق والمنعزل " الكوخ يتحول إلى عزلة مركزة، لأنه في أرض الأساطير لا يوجد كوخ مجاور" (18).

أما بقية شخوص القصة فيسيطر عليهم ذلك الملمح المتعالق بشخصية شامل من جانب، والمتصل بأزمة المكان في العمل من جانب آخر، فـ "شروق" كثيراً ما تحس بالاختناق يزهق روحها، وبآلام حادة

في الصدر، كما أن عبارة تتكرر ك (الحزن يملؤها تهمّ ش دور الذوات لتنقلها إلى أوعية تظل موازية للمكان في العمل إن لم تكن متأثرة به. ولعل أبرز لوحة رسمت ذلك في الرواية، هذه العبارة التي ينقلها الراوي عن (شروق) ويصفها بهذه الصفات التي يمكن عدّها مجموعاً لوصف تفصيلات المكان كما تجلت في العمل، حيث اعتماد عناصر السواد والجفاف والشتاء، وهي الآليات التي عرضنا لها آنفاً . فالتحويلات المكانية السابقة تنعكس على شخصية الأنثى التي تعد من أهم شخص السرد عبر تحويلها من لوازم مكانية حقيقية إلى تعبيرات مجازية تتصل بالأرض وكأنها الموازي المباشر للأنثى "حولت أخضرها جفافاً، وماءها يابساً، وسماءها سواداً حالكاً، حياتها كلها أصبحت شتاء دائماً، وعواصف رعديّة من الأحزان لا تشفع ولا ترحم" (19).

و يتكرر مثل هذا المظهر في تغليب الراوي اللون الأسود فيصف به أحد الشخص الحامشية في الرواية، و ذلك بصيغه للذوات بصيغة المكان الروائي (رجل يقف أمامه أسمر اللون، قائم، يرتدي ثوباً أسود). أما طارق فهو شكل مقارب لبقية الشخص الأخرى، فطارق قلق مرتبك، ينهض من مكان إلى آخر.

تصل ذروة العمل الروائي ( اللعنة ) إلى بؤرتين للمكان يتحرك السرد في إطارهما، وتكون شخصية " شامل " الشخصية التي تنهض بذلك العبء، و تلك البؤرتان هما: البيت والصندوق. ويتفق كلاهما في دلالاته

المتصلة بالعزلة والسرية التامة، إلى جانب كونهما مقفلين: فالبيت مقفل  
يحمل أسرار وذكريات شامل ويكون محور بحثه، أما الصندوق الأسود  
الذي يحتفظ به زوج " شروق " فمع أنه لا يشكل محوراً للبحث لدى  
شروق التي يظل همها أن تصل إلى شامل، وتتخلص من الزوج إلا أنه  
يبدو حاملاً لأسرار كثيرة تنكشف مع فتح الصندوق الأسود، وما كانت  
دلالة اللون الأسود هنا إلا لأنه اللون الملائم لإخفاء الأسرار.

إن اللون الأسود الذي وصف به الصندوق يظل متوازياً بصورة أوضح  
مع لون الأمكنة التي أسدل الراوي عليها صبغة السواد نتيجة الوصف  
المتصل بالظلام البهيم، والأمطار الرعدية.

ولعل من الأنسب لنا هنا أن نعود إلى ذلك التشكيل المكاني في  
العمل الروائي السابق ( رباط الولايا ) حيث نجد الصندوق أيضاً بؤرة  
مكانية ترمي بظلالها على السرد، وما يثيره الصندوق نفسياً - من السرية  
المصطنعة، والتوق الشديد إلى كشف وفضح ما فيه.

و تنجلي تلك المتوازيات عن تناغم تام مع عنوان الرواية ( اللعنة ) الذي  
تابو مناسبته بالإغراق في هذه الإشارات التي تتصل بالمكان أو لاً  
والشخص ثانياً .

ويبدو ذلك الترابط بين شؤم المكان وسوداوية ما يلحق بشخصه  
من أضرار عنصراً مهماً في فلسفة المكان المتصلة بالتراث العربي.

في روايتها الحديثة التي بعنوان ( آدم .... يا سيدي ) تأبى الكاتبة "أمل شطا" إلا أن تستثمر المكان كنص مواز، يطل علينا من الغلاف الخارجي للرواية فحسب، ويتمثل ذلك النصّ الموازي في هذه اللوحة التي يتعاقب فيها البر والبحر والجو في ساعة غروب الشمس، ويبدو أن الكاتبة قد اكتفت بهذه اللوحة المفتوحة لتغلق عملها من الداخل.

يمكن عدّ المكان في رواية ( آدم ... ياسيدي ) بمنصراً منفياً من بنية الشكل التي قام عليها العمل، حينما تنتشر فيه تلك النبرة الوعظية المتواترة التي ترد أحياناً كثيرة بصوت الراوي، أو صوت أحد شخوص القصة.

ذلك الهاجس الذي قامت عليه رواية ( آدم ... ياسيدي ) قد أسهم بصورة أو بأخرى في تقليص فاعلية المكان الروائي، ومن ثمّ نفيه . إن صحّ التعبير. خارج العمل الروائي ليتقلّص في نص مواز تمثله هذه اللوحة متعددة الأبعاد، التي يجد متلقي النصّ متعته في تأملها ومحاولة ربطها بالنصّ الأساسي، كما أن العنوان مفعم بهذه الدلالات الحيوية الجاذبة، وهي التي يبدو فيها غلبة الشخصية و تعالقتها مع الراوي، وربما أوحى ذلك بمسار القصة بشكل عام الذي يغلب ذلك الجانب على المكان.

يظل القصة مقتصداتاً في تناول الأمكنة الروائية، فضلاً عن تناولها بالتفصيلات الداخلية. وتدور حلقة الأمكنة الواردة في عمل روائي كهذا في إطار الأمكنة الريبية إذ يبدو أثرها بالغ الضعف في التحكم بمسار الحدث، ذلك الحدث الذي يعطي عنانه للمصادفات الواحدة تلي

الأخرى، إلى جانب انصراف السرد . في كثير من الأحيان . إلى قص أحداث تبدو علائقها بالمسار الأساسي في العمل واهية تماماً .  
من الأمكنة ذات الأثر الضعيف في العمل البيت والمدرسة اللذان تشير إليهما الرّواية بصورة مقتضبة "ضح البيت بالنساء، وماج الطريق بالرجال، وغصت القلوب بالأحزان" (20)، كما أن التعبيرات المجازية الكثيرة التي عبرت عن المكان توشك أن تعطي دلالة كبيرة على أزمة المكان في العمل بصورة خاصّة، أو على مستوى النتاج الروائي لدينا المكتوب بأقلام نسويّة، ومن هنا آثرنا هذا العمل لتمثيل البعد الثاني من أبعاد المكان في الرواية النسويّة، وذلك لأهمية هذا البعد في الاتجاه الروائي السائد حالياً .

### المكان الأسطوريّ

البعد الثالث الذي تضمنته لوحة المكان المقترحة في الرواية النسويّة هو البعد الأسطوري الذي حرصت عليه "رجاء عالم" في عملها الأخيرين ( طريق الحرير ) و( مسرى يا رقيب)، وإن كان العمل الثاني قد تجلّى مبالغاً في أسطورة الفضاءات المتصلة بالقص.



يبرز الفضاء الأسطوري ( وادي عبقر ) في ذلك العمل عبر بناء الراوي فيه لذلك الأنموذج الخيالي البحث، والبعيد عن الفضاءات المحسوسة، هذه الفضاءات التي لا يمكن للفرد إدراكها حسيًا . ويتميز ذلك الفضاء الأسطوري في القص بانسجامه وتماسكه بتفعيل آيتين يبدو دورهما الفعال في تشكيل العمل بصورته النهائية ، وهما العتاقة المرتكزة على الموروث الثقافي، وصلته الفضاء بالإبداع.

لقد فرضت المرجعية التراثية أبعاداً فيزيائية لوادي عبقر من خلال تلك التناولات العديدة لهذا المكان في كتب المعاجم العربية المتصلة باللغة والبلدان وغيرها. لكن الراوي في (مسرى يا رقيب ) انطلق من هذه الآلية وانزاح عن هذه الأبعاد الفيزيائية المحددة مرتكزاً على تغليب الجانب الأسطوري، ومفضلاً أن يكون ( عبقر ) مركزاً للإبداع الذي لا يتحقق بالاتّباع قدر تحقّقه بالابتداء، ولذا بنى عالمه الخاص به الذي يخرج من القوانين الفيزيائية للفضاءات المتعددة ( ليل ، نهار ، أرض ، سماء ، شرق ، غرب ....) محققاً بذلك تجاوز تلك الثنائيات التي تعتمدها الفضاءات المحسوسة في تجربة تأخذ طابعاً جديداً ومتميزاً بتفعيل علاقاتها المتمايزة: الكونية والبصرية.

لقد احتلت مساحة نصية تزايدت في النصّ ف الأول من النصّ ، وذلك قبل انتظار اللحظة المحمومة للانطلاق إذ " هتفت الأميرة بقبائل المخلوقات: آن الأوان فمن شاء منكم فليلحق بخروجي لطلب

عبقر" (21). وكل تلك الوصايا تلزم الأميرة جانب الحذر والحيطه والتوقع والرغبة في الانطلاق من المعلوم إلى المجهول الذي حرصت الوفود على فك طلاسمه فقد " شرحت الطير ما في أممها من آثار عبقر" (22) و البحر يعلن اعتذاره بقوله " سيدتي أنا رسول العناصر إليك ، أرفع اعتذارها عن مدك بالخرائط والدروب لمقامنا في وزارة عبقر " (23).

أما الجهات الثمان فتتعاون مع الأميرة بقولها " نحن جهات الكون الثمان، وحيثما ضربت يا مولاتي حملناك، فاضربي لسريرتك أو لجهرك أو اصعدي في السماء نحن في كل مكان، فلا تترددي في التيه فما أنت بضالة " (24).

وبذلك يكون النصّ قد استكمل أدواته جميعها للدخول إلى الفصل الأخير منه الذي بعنوان ( ق لب ق وهو يمثل قاعدة النصّ وذروته، فالدخول إلى أرض عبقر لا يتم إلا بقدرة إبداعية متقنة تمكن الداخل من القدرة على السرد، وعلى ذلك يكون السرد عن أرض عبقر بالكتابة أو الرسم متداخلاً مع الوشي المتقن الصنع المنسوب إلى عبقر فهو الأقرب إليه والمشابه له.

إن ( وادي عبقر ) كما تراه معاجم اللغة والأمكنة هو الموضع الذي ينسب إليه العرب كل عبقرى، ويقال عنها " أرض كان يسكنها الجن... وهي موضع بأرض اليمن ، وقيل موضع بنواحي اليمامة " (25) ، أما

أصله فهو "صفة لكل ما بولغ في وصفه، وأصله أن "عبقر" بلد يوشى فيه البسط وغيرها فنسب كل شيء جيد إلى عبقر" (26).

وقد وردت عبقر في ( طريق الحرير ) غير مرة مقرونة بالخرافة والشعر لتصبح هدفاً لإحدى شخصيات النصّ ، وهو ذلك الأمير الذي يطمح في جمع الشعراء حوله؛ فحين يقول "أنا غايي وادي عبقر... ..تخلق عجب الرجال حول غايته وخرافتها" (27). وهما هو ذا الأمير ( الميت ) يفصل رحلته في البحث عن عبقر " لأشهر غبت ورجال إمارتي صوب قلوب الجزيرة، حيث جاءت الآثار بتواري عبقر فيها... ..أردت صيده والعودة به، أنصّب به في صحن إمارتي فلا يدخلها إلا رجل مسّ به وحيها وقال شعراً، أردت للناس أن تخاطبني شعراً، أردت أن أعبر كل صباح وعشية بين أيدي روائع الجن وحلقهم فتسكنني... ..ولم أرد لمطرب تطيبي (28).

لقد أصبح هذا الفضاء محركاً للشخصيات للبحث عنه واقتناصه واستثمار وتسهم التحولات النصّية في حضور جنيات عبقر إلى تلك الشخصية الباحثة (الأمير).

يستحضر ( عبقر ذلك الفضاء الأسطوري في النصّ لإضفاء تلك الصبغة الأسطورية عليه؛ والشخصية الباحثة عنه هي الأنسب في النصّ بوصفها بين الحياة والموت، إن نعش الأمير الميت مناسب لخوض تجربة التفتيش عن عبقر وهي الشخصية التي تكون في النهاية شجرة الشعراء

المتصلة بعبقر، الشجرة التي تنادي المارة " ومنها خرافة شجرة الجزيرة و التي تنادي المارة، وكل من لحق بها فأوى لجذعها ونام، يصبح شاعراً أو مجنوناً... لذا غصت الجزيرة بالشعراء المجانين " (29).

### نتائج

بعد أن عرضنا بإيجاز لأوضاع المكان في الرواية المحلية النسوية ممثلة في ثلاثة أبعاد أساسية، وهي إغلاق المكان وذلك هو الغالب على الأعمال النسوية، أو تهميشه ونفيه، وأخيراً تبدى أسطرته؛ وهو توظيف نادر وقليل في السرد حيث نجد اتفاق تلك الأمكنة الثلاثة في ملامح منها: أولاً : تتفق هذه الأعمال الروائية النسوية جميعها في كونها لا تجعل هاجس المكان المحسوس ( الفيزيقي ) في صدارة اهتماماتها عبر انتقاء المواقع المناسبة التي تمكن من رؤية الزاوية المناسبة التي تسمح بتناول التفصيلات الجزئية والدقيقة، والتدرج في الرؤى، الأمر الذي لا يتوفر حالياً فيما بين أيدينا من نصوص روائية.

ثانياً : يبدو السرد النسوي حاملاً لبذور تلك الجوانب الأمومية في الأدب، خاصة إذا تأملنا اتفاق تلك الأعمال على اختيار هذه الأمكنة المنفصلة عن واقع الحياة المعاصرة ومعطياتها، حيث تتفق صورة الأمكنة الثلاثة في كونها موازية لصورة (القبر) الذي يتصل اتصالاً مباشراً بتفاصيل

الأمكنة، فالعودة إلى البعد الأولي والبدئي في المكان يتوازي هنا مع الذوات الفاعلة في تلك الأعمال السردية لسوية فالمكان هنا . بشتى أبعاده الثلاثة يتخذ بعداً أولياً متلازماً مع الذوات إذ يتجلى القبر كصورة ملائمة ونهائية لتلك الأمكنة بأبعادها الثلاثة السابقة.

ثالثاً تشكل فكرة الطلل القديم مرتكزاً مهماً في توظيف المكان العربي كمكان له انبثاقاته السردية في الأمكنة الثلاثة السابقة. فالمكان هنا تبدأ وظيفته النصّية في العمل بذلك التعدد في توظيفه واستثماره "الطلل أشبه الأشياء بفكرة الأم الولود التي ينبثق عنها أبناء كثيرون، فالأبقار والظباء و الطعائن أسرة واحدة .... ويبدو الطلل كأنه منبت ثقافة؛ منبت الوعي وإثرا الماضي في مضيته واستمراره معاً، منبت الحاجة إلى تثبيت مركز الإنسان عن طريق الكتابة" (30). ولا تعارض بين القبر كمنتهى للمكان والطلل كمنطلق للفكرة نفسها. إن فكرة الطلل القديمة هي إعلان عن موت طرف من اثنين، ويصبح الطلل هو القبر الذي وأد الحبيبة، وأحلام الشاعر وهو ما يتحقق بجلاء ولكن في صورة عكسية في أعمال تجعل من المكان نفيًا أو إغلاقاً أو أسطرة.

### هوامش

1. هند باغفار: رباط الولايا. ص 161.
2. غاستون بشلار: جماليات المكان. ص 39.
3. رباط الولايا: ص 39.
4. السابق. ص 14.
5. نفسه. ص 16.
6. ياسين النصير: تصورات نظرية في شعرية المكان. مجلة شؤون أدبية. ربيع 1993 م.

7. سيزا قاسم: المكان ودلالاته. مجلة ألف. عدد 6 . 1986م.
8. رباط الولايا: ص 22 .
9. السابق. ص 16.
10. السابق. ص 22.
11. سلوى دمنهوري: اللعنة ، ص 12 ، 122 ، 136 ، 148.
12. السابق. ص 14 ، 15 ، 16.
13. السابق. ص 17.
14. السابق. ص 23 ، 74 ، 57.
15. السابق. ص 47 ، 115 ، 117 ، 103.
16. السابق. ص 8 ، 10 ، 38 ، 44 ، 61 ، 77.
17. السابق. ص 115 ، 119 ، 120.
18. غاستون بشلار: جماليات المكان. ص 56.
19. اللعنة: ص 129.
20. أمل شطا: آدم يا سيدي. ص 15.
21. رجاء عالم: مسرى يا رقيب. المركز الثقافي. بيروت. 1997م.  
ص 51.
22. السابق. ص 39.
23. السابق. ص 41.
24. السابق. ص 44.

25. ياقوت الحموي: معجم البلدان. دار صادر. بيروت . ط 2 .  
1995 م. ج 4. ص 131.
26. ابن منظور: لسان العرب. مادة ( عبقر ).
27. رجاء عالم: طريق الحرير . المركز الثقافي. بيروت. 1995م. ص  
154.
28. السابق. ص 156.
29. السابق. ص 54.
30. مصطفى ناصف: قراءة ثانية لشعرنا القديم. دار الأندلس. بيروت.  
د.ت. ص 64.

## أنشى التحولات

امرأة على فوهة بركان\*



مع ازدياد تواتر الأعمال الروائية النسوية تبدو ملامح تكوين تيار ثقافي يعي دور الرواية وأثرها الفعلي، إذ يتحقق ذلك بوضوح للنصوص التي تظهر بين الفينة والأخرى.

رواية ( امرأة على فوهة بركان ) للكاتبة "بهمية بو سبيت لحم" لنا عبء هذا الهاجس وتومئ إلى تطور ربما كان متناسباً مع عمر التجربة. ولعل المتابع لبعض أعمال الكاتبة يلحظ تلك الإشارات النصية التي توشك أن تعلن عن نفسها في أعمالها، وبعيداً عن إغراء الناشر الذي سطره على غلاف الكتاب الأخير، حين أعلن عن رواية تشكل عملاً متكاملًا يعمل فيه الشكل والمضمون عملاً متحداً ومتناسباً ومتناسقاً بعضه مع بعض.... " هذه الإشادة الكبيرة والجليلة بالعمل قد تشكل لدى المتلقي اتجاهًا مضاداً لما توهمه الناشر في جذب انتباه المتلقي وإحالاته إلى العمل الروائي. من هنا تأتي أهمية تلك النصوص الموازية التي قد تلحقها المؤسسة المتبينة للعمل طبعاً أو نشرًا أو توزيعاً .

لن نتوقف طويلاً عند نص الناشر الذي ختمت به الرواية بل سنسارع إلى التحول إلى الشاطئ الثاني من الغلاف الخارجي إذ يبدو العنوان بوصفه نصاً موازياً آخر وهو ( امرأة على فوهة بركان ) هذا العنوان أيضاً الذي يسارع بدوره إلى إحالاتنا إلى عنوان لعمل سردي سابق للكاتبة صادر عام 1987م وهو الذي بعنوان ( درة من الأحساء ) حين يتوازى كلا العنوانين في اعتمادهما المباشر على بعدين متضادين هما: الأنثى

والمكان. لكن هذا التوازي لا يلبث أن يأخذ صفة الاختلاف المباشر أيضاً حين تظهر الأنثى في العنوان السابق أنثى مجازية تتبلور في شكل الدرّة التي هي بلا شك ثمينة ونفيسة، في حين تبدو الأنثى في العنوان الحالي حاضرة حضوراً مختلفاً. أما المكان في العنوانين فيأخذ بعداً عكسياً إذ ينطلق في العمل السابق من موقع حقيقي (الأحساء) لكنه لا يلبث أن يتحول إلى مكان مجازي ( فوهة بركان ) بعد استبدال التعريف بالتنكير في العنوان.

العنوانان يشيران إلى دلالة بالغة الأهمية حين يحضر المكان الحقيقي يتلاشى دور الإنسان / الأنثى، أما حين تحضر الأنثى فيتلاشى المكان معها، إنه نفي للأنثى من موقعها الحقيقي إلى المنفى الذي لن تجد فيه المرأة سوى القلق والاضطراب الحياتي إلى جانب تلبس الحزن والألم والدموع، إنها ( امرأة ) نكرة تبني حياتها على مكان يرفض التعريف، ويؤسس للتنكير الذي سنعرض له لاحقاً .

هذه الإشارة المهمة بوصفها العتبة الأولى أبرز التفاتات الرواية، إذ غلفت تلك الأنثى بمشاعر الألم والحسرة وكأنها نتاج طبيعي للواقع الذي تنتمي إليه وذلك منذ بداية العمل إلى نهايته.

أما الأنثى المغرقة في الواقعية المسبوقه بأنثى ( درة من الأحساء) التي تعيش أجواء حاملة في عمل أشبه بدليل سياحي . يشتمل العمل على إحدى عشرة صورة لأمكنة السياحة الداخلية . وهو الأمر الذي يوحي

بذلك الهاجس السياحي (الإرشادي) الذي تبنته الكاتبة في عملها السابق، وهو الهاجس الذي يكاد يخرج العمل عن مسار السرد الروائي. ولعل من اللافت أن يكون هناك تواز ربما قام بين كل من الراوي والبطل في كلا العملين من خلال تلك التحولات المتساوقة فيهما، ولا يعني ذلك البحث عن حالات التشابه أو التماثل بينهما بل الالتفات إلى تلك الانطلاقة من مركز واحد في كلا العملين، وهو الأمر الذي نجده جلياً في حالة الوعي بالموقع وإمكانية طرح القضايا الاجتماعية السائدة. إن عرض تلك الإشكاليات يوحي بلا شك بإمكانية تطوير الكاتبة لأدواتها التي طالما حرصت على تناولها في عملين روائيين، لكنها في عملها الأخير تخلصت من أعباء كبيرة طالما لازمتها عند الكتابة، وقد بقيت آثار من تلك التدخلات التي تضيفها الكاتبة على عملها بتفعيل تلك البنيات النصية الواصفة لبعض المواقف الاجتماعية ولا سيما المتصلة بالعلاقة (الهاجس) السائدة بين الذكر والأنثى، تلك العلاقة التي تتسم في أغلب جوانب الرواية بأنها علاقة تركز على سلبيات تلك العلاقة الخاضعة لسلطات مختلفة تتراوح بين سلطة الفرد وسلطة الجماعة ولكنها في أغلبها تلقي الضوء على ما تعتبره الكاتبة سمة من سمات امرأة في مجتمع (بطريكي) ومن تلك السمات والصفات: الوصف المتداول بين الذكور للأنثى بالعوج الدائم، ونجد شخصية " أحمد " الشخصية الملائمة لتحمل ذلك العبء الذي فرضه عليه الراوي في إيصال رسالة النقص والعوج

للمرأة إلى المرأة، فهو شخصية متوترة قلقة مضطربة، يسود لغة العنف ويحتقر الحوار حتى مع أخيه " خالد،"ومن ثمّ فهو غالباً ما ينعت المرأة بأقسى النعوت. التي سيكون أخطرها على المرأة وصفها بالعوج الفطري " ما هي إلا لحظات حتى كان الغداء جاهزاً فوضعت أمامه كي يأكل وحده وهي ومريم ونورا يأكلن معاً من صحن آخر ، وفي غرفة أخرى ... وهذه عادة يعمل بها الجميع هنا ... فمن العيب أن يأكل الرجال مع النساء، أو تأكل الزوجة أمام زوجها إلا إذا أراد هو ورضي دون أن يعلم الناس " الرواية ص 24.

من الممكن أن تكون تلك البنيات واردة ضمن ما يمكن عده أولاً : حوارات الشخصوس وهو أمر لا يتكرر كثيراً في العمل ، وإن وجد فيمكن ضبط أبرز تفصيلاته نحو " قال بصوت اختلطت فيه القسوة بالرجاء : عسى أن يكون المولود ذكراً .. أنا لا أحب البنات لا يأتي منهن إلا التعب والخسارة ووجع الرأس " ص 24.

ثانياً : تعليق الراوي على أحد حوارات الشخصوس بأدوات شكلية، كأداة تعجب مفردة " وراح يسب ويشتم ويلقي باللوم عليها ثم انهمال عليها ضرباً : كلكن ضلع أعوج لا بد من تقويمه بالضرب والتأديب !... " ص 28.

أو أداة تعجب مزدوجة " ابتلعت أم شريفة عبراتها في صمت ومرارة ... في حين قالت شريفة وهي تشرق بدموعها ... الله يسامحك يا أبي أنت والزمن علينا...!! " ص 74.

أو بتكرار البنية النصية نفسها التي طالما ترد في حوارات " أحمد " مع زوجته " شريفة "، أو مع أخيه خالد " ضحك أحمد بملء فيه وقال: تدافع عنها هه ... أيها الغبي ليست هناك امرأة تستحق أن يدافع عنها رجل .. إنهن شياطين من ضلع أعوج لا بد من تقويمهن وتأديهن" ص 30.

" أنت امرأة عاصية وجاهلة وبلهاء ... وعوجاء " ص 72. وتسهم تلك الإشارات الشكلية في تكريس ردة الفعل الأنثوي على ذلك الخطاب الذكوري، وهو الخطاب الذي تبناه " أحمد ". لا تقدم رواية ( امرأة على فوهة بركان ) نموذجاً لامرأة واحدة فحسب كما يشير مظهر العمل ويمثل هذا النموذج " شريفة "، ولكنها تقدم أكثر من نموذج نسائي، ربما لثلاثة أجيال متعاقبة يمثل الجيل الأول " أم شريفة "، أما الجيل الثاني فتمثله " شريفة "، في حين تمثل خديجة الجيل الثالث، وتتصل تلك الأجيال الثلاثة في مجموعها بالذكر بعلاقة افتراق لا اقتران تتجلى في أغلب مستويات القصة.

حين تعاني " أم شريفة " من أحوال الاضطهاد والظلم مع الزوج الذي يكون أباً لشريفة تقبع في تلك العلاقة المفترقة والمنفصلة عن الذكر،

لا تلبث شريفة أن تبتعد عن الأب شديد القسوة، لتستمر علاقة القصة بشخصه في إطار الافتراق فحسب، فالزواج مع أنه يقرب شريفة جسدياً من أحمد إلا أنه وسيلة إبعادها عنه، ومن هنا تبدأ معاناتها في السرد. أما الابن فينفضل عن أمه شريفة جسدياً بموته لكنه لا يكاد يفارقها فهو روحياً قريب منها كما بقيت هي قريبة منه وذلك يكمل تلك المفارقة (بالمعنى اللغوي لواقع السرد أو الاصطلاحي النقدي المتبع لتلك النمذجة).

وتبدو " خديجة " منفصلة عن زوجها جسدياً رغم تلك العلاقة الحميمة التي تصل حد المبالغة من الراوي في إضفاء السعادة المميزة والحياة الهادئة المستقرة، لكن السرد يأبى الانصياع لخطوة كهذه يخطوها الراوي فيقرر أن تستمر ( ثيمة الافتراق ) تبعاً لما تأسس عليه العمل وذلك في مراحل ربما تواطأ فيها الراوي مع مثليه ، وعندما حلَّ موعد الامتحانات النهائية قال لها:

اسمعي يا خديجة خذي ملابسك واذهبي إلى بيت أهلك حتى تستطيعي الدراسة بشكل جيد ... وحتى لا تشتغلي بأعمال البيت أو تضطري لاستقبال الزائرات ... فيضيع وقتك "ص 95.

وهاهو الزوج يستحثها مرة أخرى للذهاب إلى بيت أبيها والإقامة فيه مرة أخرى رغم عمر الزواج القصير " .. ثم حملها زوجها بعد خروجها

من المستشفى إلى أهلها لرعايتها كما هي العادة ولم يقصر في حقها وحق أهلها... " ص 97.

وقد تتوتر العلاقة لتصبح علاقة أكثر اتساعاً وإثارة للهوة بين الرجل والمرأة، وخاصة حينما يتفحص " أحمد " الشخصية الذكورية دور العداء للنساء بشكل عام " كانت أم إسماعيل وغيرها من الجارات المخلصات لا يدعن يوماً يمر دون أن يأتين لزيارتها للتخفيف عنها ومواساتها بالحديث معها وتسليتها فلم يعجبه ذلك. وطلب منها أن لا تفتح المجال لمن " ص 81.

ولم يكتف أحمد بذلك بل وبخ زوجته وأعلن قوله " ... لقد سئمت رؤيتهن في بيتي ... اسمعي لا أحب أن أدخل بيتي في أية ساعة وأجدهن فيه هل تسمعين ؟ ... قال ذلك بلهجة آمرة متوعدة " ص 81.

إذاً يتبدى لنا نسيج من علاقات الانفصال المنتظمة والمحكمة بصورة تفضي بنا إلى المسار الأكثر أهمية في العمل، ويتمثل في تلك العناوين الداخلية التي صدرت بها فصول الرواية، التي بلغت ثلاثة وعشرين عنواناً لننطلق منها إلى ما تطرقنا إليه في تكريس العمل لأتمودج الافتراق ولاسيما أن تلك العناوين الفصلية تتخذ أحياناً طابع المباشرة والسطحية وذلك مثل (تغير الزوج فجأة) (قدوم السعادة) (نمو عمر) (شريفة ترزق بسالم) (عودة الشقاء). إلا أن هناك عناوين تحمل إشارات تتعالق مع القمص الديني كقصة ابني آدم وصراعهما وقتل أحدهما للآخر إلا أن

توظيف العنوان الفرعي ( ابنا آدم ) لم يكن يحمل تلك الملامح المناسبة لقضية الصراع بين الأخوين أحمد وخالد لكنه يحمل تلك العلامة الأساس التي بني عليها العمل (الافتراق) ومن ثم إقصاء أحدهما للآخر. إن موضوعة ( ثيمة ) الافتراق قد بنيت عليها أغلب العناوين الفصلية، وخصوصاً مع بداية العمل حيث التأسيس لتلك الثيمة المتجلية في العمل بعناوين مناسبة (انقطاع الحلم ) (سراب الفرح) ( العش المهجور ) (غياب الحنان ) ( ابنا آدم ) (القادم الملعون) ( أب مع وقف التنفيذ ) ( تغيير الزوج فجأة ) (رحيل الأمل ) ( عش المهاجر ) (أحاسيس تأبي الدفن).

ومع اقتراب العمل من نهايته يأخذ بعد الافتراق وضعا أقل حدة في العمل بعد أن تم تأسيسه كثيمة ترتحن إليها الرواية. وتتوازي تلك العناوين الفصلية . أغلبها . مع العنوان الرئيسي (امرأة على فوهة بركان) في اعتمادها أولاً على مفردة مؤسسة على التنكير تليها أخرى مؤسسة على التعريف، مع التالي في العناوين الفصلية ومن ثم اعتبار ذلك من المعارف.

الأشياء في مستوى التنكير تكاد تكون في وضع أكثر تأصيلاً وعتاقاً كما يشير علماء اللغة "إن النكرة هي أشد تمكناً من المعرفة، لأن الأشياء إنما تكون نكرة ، ثم تعرف " (1) " وأصل الأسماء النكرة وذلك



لأن الاسم المنكر هو الواقع على كل شيء من أمته " (2)، وإلى ذلك أشار سيبويه في كتابه والسيوطي وغيرهما. وتتصل أصالة التنكير وعتاقته اللغوية بافتراقه عن التعريف في ذلك لتشكيل إطاراً أبعد من ذلك هو إطار الأصالة في التنكير والتأنيث، وأيهما يؤسس له أنموذج الافتراق فيصبح هو المفارق (بكسر الراء) أو (المفارق) بفتح الراء، ومن هناك يمكن التعرض لكسر التراتبية بواسطة اللغة نفسها التي تؤسس لذلك.

#### هوامش

\* العمل الروائي الثاني للكاتبة بهية بوسبيت صادر عن دار عالم الكتب بالرياض 1996م، لها من الأعمال السردية: درة من الأحساء 1987م، وتشاء الأقدار . قصص قصيرة . في 1988م، مأساة نوارة 1993م، المصيدة 1993م.

1. أبو العباس المبرد: المقتضب. تحقيق محمد عبد الخالق عضيمة.

عالم الكتب. بيروت. ج 3. ص 350.

2. السابق. ج 4. ص 276.

### المكان ومركزية الزمن السردية

غداً أنسى\*

إذا كان ( باختين ) يرى مقياس الزمن في أعمال دوستوفسكي مفقوداً؛ وذلك بناء على فهم الروائي دوستوفسكي للعالم عبر مقياس المكان كبؤرة لتنامي الأحداث؛ فإن العمل الروائي (غداً أنسى) الذي يمثل باكورة الأعمال الروائية للكاتبة " أمل شطا " يقف على النقيض من ذلك إذ يتبنى رؤية تعتمد مقاييس زمانية، وتحمل المقاييس المكانية.

ولعل العنوان الذي يتبنين حوله هذا العمل بوصفه حقلاً سيميائياً يتضمن لغة صادمة للمتلقي ليؤسس عليها مفاهيمه، ويبنى معها أفق انتظاره، إذ ينطلق من آخر جملة سردية تختتم بها الرواية وتغلق أحداثها بما " ونظرت إليه المرأة نظرة طويلة عاتبة وقالت بصوت حزين :غداً يا سيدي ..غداً أنسى ..غداً سأغفر لك"ص176. لتبدو حركة الرواية الدائرية المتعاقبة بالزمن مع تلك الخاتمة، إذ يتبدى لنا زمانان في العمل هما: زمن الغد الاستشراقي، وزمن السرد الاسترجاعي، وما العلاقة بين هذين الزمنين إلا شخصية محورية بُنى عليها العمل وانخرطت ضمنها أحداث السرد وشخصه، بينما ذاب المكان في إطار هذين الزمنين، مع أن أحداث السرد تخرج من إطار ( الحجاز ) إلى أجزاء بعيدة من العالم ( جزيرة جاوة )، ومجتمعات لا تتفق مع خصوصية المجتمع العربي إلا في جوانب نادرة، ومن هنا كان تشكيل السرد، وبلورة أحداثه.

وربما كان في غياب التجربة المباشرة للكاتبة وكونها لا تنتمي إلى تلك المجتمعات، مع ملاحظة إهمال الكاتبة لعنصر المكان في عمل روائي حديث بعنوان ( آدم يا سيدي ) ما يعني عدم الاحتفاء بمقياس المكان في الرواية لديها، إذ أسهم ذلك في إهمال النسق المكاني ( الفيزيقي ) من العمل إلا من إشارة سطحية يمكن عدها إشارة وحيدة في العمل " في قرية صغيرة، على ساحل البحر، لا تبعد كثيراً عن المدينة الرئيسية .... في بيت خشبي متسع بني من خشب البامبو مثل باقي البيوت في القرية ويتكون من طابق واحد، وله حديقة صغيرة وسقف منحدر، ويقع فوق ربة خضراء " ص 57.

وتبدو تلك الإشارة المكانية مفقودة؛ ولعل ذلك يعود لأمرين مهمين: أولهما التعامل مع الشخصوص، وثانيهما التأمل و الوصف لدقائق الأشياء التي يمكن للروائية أن تنطلق منها وأن تضيف رؤيتها عليها، فتظهر صورة ذلك المكان جسداً هامداً بلا حراك، ويبدو إهمال المكان والبيئة الحجازية وتركها بلا ملامح أمراً غير مبرر ولاسيما أن الحجاز تمثل مولد السرد وخصامته، و بذلك الإهمال تم تغليب النسق الزماني في السرد معتمداً في مبناه الأولي على العنوان كواجهة تؤسس للانطلاق إلى الزمن القادم عبر التأسيس لمركزية الزمن ب (غداً ) يليها الفعل ( أنسى ) وأخيراً الشخصية المضمرة في ( الأنا ) المتوارية بعد الفعل، ذلك التواري الذي يحمل صورة

الفاعل المستتر، وهو يتمثل أبرز معاني الخضوع والتذلل في ركوع " تيمما " بين يدي " عبد المجيد " .

وما تهميش المكان في ذلك العنوان إلا دلالة أكيدة على ما سيتبناه العمل من رؤية ربما بدت مناقضة لأغلب الروايات المحلية التي تستأنس بالمكان كعناوين تنطلق منها، لكنها في الوقت نفسه تأخذ طابعها التوفيقي مع نماذج روائية نسوية. ولو تأملنا ما خط به العنوان سنجد التركيز على ازدواج خطي كتب به العنوان؛ وبذلك الازدواج تظهر ظلال سوداء تمثل استكمالاً لتلك الظلال السوداء التي تشكل خلفية لرسم يضم أنثيين متفاوتتين في العمر، وكأن ذلك الازدواج الخطي علامة تشاكلهما، وهما في لحظة عناق ربما كانت هي اللحظة المفصلية في الرواية، في فضاء يخلو من الملامح سوى الظلال السوداء التي تنعكس على الخلفية وتشير إلى معاناة أليمة لهاتين الأنثيين إذ تمثل إحداهما الأم " تيمما " والأخرى البنت " إسلام"، ولعل المعاناة تتبلور بشكل واضح على تلك الملامح الخارجية لوجه الأم المقابل حيث تتجلى عيناها وهما مغلقتان تماماً، وكأنهما تنبئان عن رغبة داخلية في العيش المستمر على نعيم تلك اللحظة والبعد عن تفصيلات الكون الخارجي، تلك التفصيلات التي لم تجلب معها إلا الشقاء والألم للأم، ومن هنا تتجلى لنا سلبية المكان (الظلال السوداء) وجزئياته بالنسبة إلى الأم، في حين يبرز اهتمامها بأن تعيش لحظة السعادة الغامرة لمشاعرها الأمومية الخالصة، ولا تتحقق تلك

اللحظات الغامرة بالسعادة إلا بإغماض عينيها وانطلاقها في عوالم لا يمثل المكان فيها سوى الموقع (الفيزيقي) المباشر للذات.

لرواية (غداً أنسى) ثلاثة مسارات سردية، تتفق جميعها في تأسيسها على بنية التتابع الزمني السريع: الأول منها تكون شخصيته المحورية البنت (إسلام) وعلاقتها مع الأب الحجازي "عبد المجيد"، والأم الأندونيسية "تيما"، إلى جانب علاقتها بمديرة مدرستها "نوال".

ويأخذ هذا المسار السردى صفة التأطير للرواية؛ به تبدأ حيث يغطي مساحة الفصل الأول والثاني وقسماً من الثالث، وتحديدًا إلى نهاية الصفحة السادسة والخمسين، إلى جانب مطالع من الفصلين: الخامس والثامن كعودة إلى المسار الأساسي، وبهذا المسار تختتم الرواية في فصل خصص للنهاية كأنفراج لعقدة السرد بين الشخوص الثلاثة: الأب والأم وابنتهما.

أما المسار الثاني فينبثق عن الأول ويمكن وصفه بأنه مسار السرد الأساسي؛ ويتضمن حكاية الأم "تيما" في قالب سردي استرجاعي لحكايتها ابتداءً من زواج أبيها وأمها، وعلاقة أبيها بالصديق (التو)، وخيانتها لأبيها، ومن ثم تدهور أوضاع أسرهما المادية، وموت أمها، وأخيراً زواجها بعبد المجيد وإقامتها معه ومن ثم اختطافه لابنته "إسلام" ومكابداتها في سبيل ذلك، وموت أبيها، ثم موت جدتها، فسفرها إلى الحجاز لرؤية ابنتها.

ويعد هذا المسار أكبر المسارات السردية وأكثرها استقطاباً للمتواليات السردية، وتكمن أهميته في تعالقه الوثيق مع شخوص السرد الرئيسيين أولاً، إلى جانب كونه يغطي المساحة الأكبر من العمل الروائي، ويظهر المسار الأول وكأنه تمهيد له حيث يبدأ من الصفحة السابعة والخمسين في العمل، فيغطي معظم الفصول عدا الفصل الثامن، ينتهي هذا المسار السردى في الصفحة الثانية والستين بعد المائة.

المسار الثالث يتضمن الشخصية الثالثة في المسار الأول وهي شخصية " نوال " مديرة المدرسة وسردها المباشر لأحداث تحولها من شخصية مغلقة وقاسية القلب إلى إنسانة لطيفة المعشر، وباسمة الثغر، وهذا المسار مسار على هامش السرد يغطي الفصل الثامن فحسب.

ويتم السرد في المسارين الثاني والثالث بضمير الغائب وهو ما يوحي بانفصال ذاتي عن هذين المسارين في حين تبدو الذات ملتصقة أكثر بالمسار الثاني الذي يتضمن حكاية الأم " تيمما " وتشظي ذلك المسار السردى في بقية جوانب العمل وذلك بتناول السرد فيه بضمير المتكلم حيث القدرة على التشخيص وصياغة العالم الروائي.

وبتهشيم بنية الزمن في هذا العمل يبدو الزمن فاعلاً حقيقياً للسرد يرتكز على الرواة المختلفين من مسار إلى آخر، ضمن بنية سردية مؤسسة على التداخل بين الأزمنة الثلاثة من الماضي المتصل والحاضر وأخيراً استشراق المستقبل، بينما تبدأ الرواية بالزمن الحاضر لا تلبث أن تنطلق في رحلة

استرجاعٍ لماضٍ متصلٍ بالحاضر، وذلك بواسطة سرد بضمير المتكلم حين تتقنع الكاتبة خلف قناع الشخصية، فتنتقل منه الأم المغلوبة على أمرها "تيما"، وفي هذا النوع من الرواة تتجلى ذات الكاتب عبر تلك الإشارات والتعليقات النصية التي تظهر بوضوح في الرواية. ولعل افتتاحية العمل تشير إلى أهمية من نوع مختلف كنص مواز للعمل حين تقدم الكاتبة للعمل بتقديم يحاول أن يستحث المتلقي للعمل، وعن علاقة العمل بالذات الكاتبة بقولها " وإنما أردت بهذه السطور أن أنفس عما يجيش بداخلي، وأن أتحدث عن شخصيات أصبحت عزيزة وقريبة إلى نفسي لطول معاشتي لها، لدرجة أنني كدت أشك أنها رواية حقيقية وأني أعرف أبطالها، وأنهم يعيشون بيننا بالفعل" ص7.

في مقدمة ذلك المسار السردي الثاني والأهم الذي يتقمص بضمير المتكلم تُستوحى ملامح من السرد الشفاهي الموروث الذي يقدم قبل الحكيم بما هو أقرب إلى الوعظية، حين نجد ذلك التقديم الموجه إلى المتلقي ( الابنة إسلام ) ومن ثم إلى متلقي العمل " ليس هناك إنسان في هذا العالم، مهما فعل، ومهما حاول، ومهما بلغ من سلطان يستطيع أن يغير من قدره" ص57.

إلى جانب ذلك هناك استيحاء شكلي لصورة التناسل الحكائي حيث تتوالد حكاية من أخرى، فحكاية الأم "تيما" الماضية تتولد من لحظة

السرد الآنية، وحكاية " نوال "تتولد تناسباً مع تحولات الأحداث وتناميها في السرد.

ولعل في الصورة القديمة للأب؛ وتجاربه البحرية وسفنه وتنقلاته بين الجزر للتجارة، ومن ثم زواجه من إحدى الفتيات الهنديات، وخيانة الصديق " النتو " له، ما يشير إلى شخصية تناصية يمكن تعليقها بصورة السندباد البحري وتنقلاته المستمرة وما لقي في رحلاته من رد الإحسان بالإساءة ، مما يؤكد على أن العمل يسعى هنا إلى تكريس تلك الصورة التي تستلهم الموروث السردية عبر آلية تحويلية صرفة يمكن تتبعها من خلال بعض الملامح السردية، مع أن تلك الآلية لم تستثمر بالشكل الأنسب حتى يمكن عدها ظاهرة تناصية يعتد بها.

ومن الشخوص التي تحمل ذلك الملمح التناصي شخصية " عبد المجيد " الرجل العربي الذي يأخذ صفة التقديس في بعض المجتمعات البعيدة، وتنبع تلك الصفة انطلاقاً من كون الرجل يقيم في الحجاز ، ومن ثم فهو شخصية مباركة مبجلة يحرص الجميع على تقبيل يده، وتعظيمه لانتسابه إلى المكان ولعل في ذلك علة تتبدى قد ارتضتها الكاتبة لعدم تفعيل المكان في الرواية، فالمكان هنا له دوره المباشر في إضفاء صفة التعظيم على الشخوص، ومن ثم كذا سبباً لتلك المعاناة الأثوية لكل من الأم وابنتها، ولهذا اقترنت عظمة الرجل سردياً لكونه من الحجاز..



"سوف يصل إلى القرية سيد عظيم من بلاد الحجاز ..... عندما يحضر السيد العظيم سوف يدعوه " التتو " لزيارة المقهى .... إنه رجل مبروك لقد حضر من جوار الحرم الشريف .."

" وقال ثالث : يقولون إنه في اليوم الذي وصل فيه السيد إلى منزل تنكو دمنهوجي شفي الحصان الأدهم الذي كان مريضاً منذ مدة طويلة، وعثرت زوجته على سوار ذهبي كانت قد فقدته وكادت تئس من العثور عليه مرة أخرى فقاطعه الأول: عندما يحضر لا بد أن أحظى بالسلام عليه وتقبيل يده الكريمة " ص 86.

أما صفات الرجل كما تعرضها " تيما " فهي صفات العربي (الممتلىء) " رجل أبيض البشرة طويل القامة يرتدي الملابس العربية ... ضخم الجثة ممتلىء الجسم إلى حد ما قوي البنية وجهه ينطق بالصحة. تكاد الدماء تنفر من وجنتيه وكفيه وكان يرتدي خفلاً ثقيلاً من الفضة في أصبعه الصغير، وأمسك بيده مسبحة أخذ يعبث بها بين حين وآخر" ص 87.

تظهر تلك الصورة من الصور المتسقة لأرباب الرحلات العرب الذين طالما رحلوا إلى بلاد جديدة وبعيدة حيث تتعالق شخصياتهم بالعظمة والقداسة.

في مظهر آخر للشخصية المتلبسة بلبوس الدين والمال نجدها لا تلبث أن تثبت لأهالي تلك المجتمعات البعيدة خلاف ذلك، ويظهر في الرواية رد فعل سلبي لذلك الخداع سوى الزوجة " تيما " كونها المتضررة الوحيدة

من خداع الرجل. وذلك كله يسير في تناسق عجيب مع منطق التحولات السردي الخاضع في الرواية لمبدأ ينتج التطور الزمني وتحولات الأحداث السريعة، فيما يمكن وصفه بـ (الإيقاع السريع) حيث الانتقال من حالة السلب إلى الإيجاب أو العكس دون فواصل تمهد لحدث التحول، ذلك المبدأ الذي خضع له شخوص الرواية، لتبدو هذه الشخوص غير متوازنة، مضطربة، فبعد المجيد الرجل الموصوف بالتقى والصلاح يهرب بابنته ويترك زوجته، وحينما يعلم بقدمها يزجر ويرعد ويصيح في وجه ابنته " اغربي عن وجهي لا أريد أن أراك بعد الآن. اغربي عن وجهي " ص 170. إنه لا يلبث أن يتحول إلى رجل متهالك يقول " جئت لتشمي بي يا " تيما " .... وعاد يسأل وفي عينيه نظرة ذليلة متضرعة: أرجوك قولي أنك قد نسيت، قولي أنك قد سمحت .." ص 176.

و أحوال أسرة " تيما" تتبدل من حال إلى حال من الغنى إلى الفقر ومن ثم إلى الغنى، "التتو" صديق يتحول إلى مخادع ومحتال وسرعان ما يتحول إلى حمل وديع يرد الأموال المودعة لديه، والابنة إسلام تتحول من كراهية أبيها إلى حبه ومن ثم إلى الضيق به بعد زواجها "لقد تغير أبي كثيراً ... كثيراً هل تصدقين؟ . إنه يكره هشاماً ولا يطبق رؤيته أتصور أحياناً أنه يغار منه، لقد أصبح أبي إنساناً لا يطاق " ص 172، والمعلمة نوال تتحول من القسوة ( ص 28، 55) إلى الرقة (ص128) لكونها

أصبحت امرأة مخطوبة، والأم تتحول من امرأة مضطهدة ( بفتح الطاء) تحمل الكراهية الشديدة لعبد المجيد إلى امرأة محبة ووفية تركع عند قدميه، وهناك شخصيات التزمت مساراً واحداً في السرد لا تلبث أن تغيب تماماً ولا نجد لها أثراً كشخصية "منصور" التي تذكرها مرة واحدة في لمحة السيد عبد المجيد، وذلك بقوله " أين أنت يا منصور .. أين أنت لترى الجبل الشامخ يتهاوى إلى أحجار صغيرة .. لقد كان الحق معك وكان انتقام الله أسرع مما تصورت" ص174.

إذا كان السارد قد أخضع أولئك الشخصيات لذلك المقياس السردى الذي انبثق من توظيف إيقاع زمني سريع لزمن القص (الخطاب) الذي يتوسل إلى استيعاب زمن القصة (الحكاية)، وهو يتجاوز ثلاثة عقود من السنين، فإن تحولات الخاتمة تفجأ المتلقي بثبات السرد وعدم تطويره قدماً، بل تظهر حالة من العودة المفاجئة والمعاكسة لأفق المتلقي، ليبدو ذلك نوعاً من الإحساس بخيبة الأمل واليأس الشديدين في التوفر على حل أنسب سوى العودة السريعة والمفاجئة.

وتتجلى صورة النهاية متدثرة بتلك الصورة السلبية لاستعادة العمل الذي كرس الماضي للسرد بتفعيل صلته بالحاضر، فكشف عن عنايته بالحاضر، إنها صورة غير مستقرة يتجلى عليها الاهتزاز والقلق "ونظرت إليه المرأة نظرة طويلة عاتبة وقالت بصوت حزين:

غداً يا سيدي ..بغداً أنسى ..بغداً سأغفر لك ، واحتضن الرجل يديها برفق وقبلهما ... وانسابت دموعه في صمت " ص176. وربما عاد ذلك الاهتزاز في الصورة إلى عدم ثبات واختلاف شديد لموقف الأنثى في كل مكان وزمان، هذا الموقف الناتج عن قلق الأوضاع الاجتماعية التي تلغي قيم الأنوثة، ومن أبرزها الأمومة كبعد إنساني صرف لعاطفة تقف في مواجهة العواصف والصراعات التقليدية.

أما الصورة الإيجابية للحاضر فلها بعدان نصيان: الأول منهما يمثل اللحظة الآنية لحاضر "نوال" التي تشعر بالسعادة والحبور، أما الثاني فهو حاضر إسلام الذي ينم عن استقرار وهدوء "اعذريني يا أمي .... هو يعلم أنه ليس في إمكاني أن أترك بيتي وأطفالي طوال الوقت.. "ص172.

#### هوامش

- العمل الروائي الأول للكاتبة أمل شطا صادر عام 1980م، ولها عملاقان روائيان هما: لا عاش قلبي 1988م، وآدم ياسيدي 1996م.

## وادي عبقر

مسرى يا رقيب\*

لمقاربة نص مزدوج ومحكم البناء كنص ( مسرى يا رقيب ) لـ " رجاء عالم " و " شادية عالم " ينبغي أن يأخذ موقعك بعداً ثنائياً حتى توشك أن تلم بأطرافه، ولاسيما إن كان هذا النص ممعناً في الحداثة ومغرماً في العتاقة في آن، إلى جانب اشتماله على نصين متوازيين يشكلان نسيجه وهيكله، من هنا يأخذ موقعك في التناول تلك المنزلة الخاصة التي لا يمكن أن تجد نفسك فيها إلا مع نص كـ ( مسرى يا رقيب ) الذي ينطلق من عنوانين أحدهما رئيسي والآخر فرعي مكتوب باللون الأحمر ( سيرة مسرى جواهر بنت العابد النارية ) لكنهما يبدوان في تواز يوحى بأهمية العنوان الفرعي إزاء العنوان الأصلي كعنوان يقوم على بنية التفسير لسابقه ( مسرى يا رقيب ) العنوان الذي حظي بعلاقة تضاد أولية بتفعيل طباعة بارزة باللون الأبيض مع الغلاف الأسود الآبي.

لن نتوقف هنا على تلك الدلالات المتصلة بألوان الغلاف الخارجي ناهيك عن ذلك الرسم الإيضاحي الموازي للعنوان الذي كان أشبه بنحت صخري ولا سيما في الجزء التحتي منه، لكننا سنعبر إلى تلك الافتتاحية التي تكمن أهميتها أولاً في كونها رسمت هيكلية مبسطة للنص، عبر تحديدها للبنية السردية له المتضمنة للفاعل والموضوع وأغلب المساعدين

والمعارضين، وثانياً في أنها علقت النص بنص سابق له، وهذا ما سنحاول هنا أن نتبعه.

في افتتاحية النص يرد عنوان كتاب " القزويني " ( عجائب الموجودات وغرائب المخلوقات ) فالنص ( مسجل في محكمة مولانا القزويني قاضي عجائب المخلوقات باسم مسرى يا رقيب) في هذا التعليق النصّ يمكن وسم العلاقة بينهما بعلاقة التناصية الجامعة Hypertextuality وهي تلك العلاقة التي تصل بين نص أدبي لاحق ونص أدبي سابق، وهما يلتصقان ببعضهما في جوانب وصفية أو فكرية، وقد تم ذلك التعالق بينهما بتفعيل عملية تحويلية غير مباشرة، تم فيها استثمار البعد الأشمل الذي تمحور حوله كتاب القزويني، وهو البعد العجائبي الذي وصفه القزويني في مقدمته الأولى "العجب حيرة تعرض للإنسان لقصوره عن معرفة سبب الشيء أو عن معرفة كيفية تأثيره فيه" (1)، وفي معنى الغريب يقول القزويني "الغريب كل أمر عجيب قليل الوقوع مخالف للعادات المعهودة والمشاهدات المألوفة، وذلك إما من تأثير نفوس قوية أو تأثير أمور فلكية أو أجرام عنصرية، كل ذلك بقدره الله تعالى" (2).

ولنا أن نتوقف مع تعريف حديث للأدب العجائبي الذي ينطلق من ذلك، فهو شكل من أشكال القص يحدث ذلك التردد الذي يحسه كائن لا يعرف غير القوانين الطبيعية فيما هو يواجه حدثاً فوق طبيعي، يحيلنا ذلك التعريف بدوره إلى تلك القيود الثلاثة التي تبناها (تودوروف) ليتمكن

من تعريف (الأدب العجائبي) " لا بد أن يحمل النص القارئ على اعتبار عالم الشخصوس كعالم أشخاص أحياء، وعلى التردد بين تفسير طبيعي وتفسير فوق طبيعي للأحداث المرئية، ثم قد يكون هذا التردد محسوساً بالتساوي من طرف شخصية؛ على ذلك يكون دور القارئ مفوضاً إلى شخصية وفي نفس الوقت يوجد التردد ممثلاً، حيث يصير واحدة من موضوعات الأثر" (3).

ولا ريب أن كتب السرد العربي القديم تحمل ذلك البعد العجائبي خاصة تلك الأشكال المنبثقة من أصول شفاهية، كألف ليلة وليلة، والسير الشعبية التي ترسم النص خطاها انطلاقاً من العنوان، ليبدو العنوان الفرعي ( سيرة مسرى جواهر بنت العابد النارية ) أشبه بعناوين تلك السير الشعبية سيرة عنزة بن شداد، وسيرة سيف بن ذي يزن، وسيرة بني هلال، وسيرة الأميرة ذات الهمة. لكن تلك السير المتبينة لهموم العامة ورؤاهم ومخياهم الجمعي تفارق نص مسرى يا رقيب كونه يتبنى رؤية تعتمد على منطلقات فكرية مختلفة، تحمل خلاصة تجربة إبداعية مميزة للكون والحياة.

من هنا كان هذا البعد العجائبي سمة نصية لـ ( مسرى يا رقيب ) يلمسها المتلقي لأول وهلة بتفعيل تلك الإشارات النصية "وظهر الخازن في الكتابة وقد عششت في شقه الأيسر هامة ناشرة شعرها تصيح بألف غراب مسودة الأظلاف بالعقارب" ص 29 " ثم اندكت الأرض لدخول وفد الجبال جدد بيض وحممر مختلف ألوانها وغرايب سود، فقد جاءت

لصرح الأميرة هامات ومنحدرات ومغاور وعلى رأسها ملكها أبو قبيس  
ممثلاً لأمم الجبال " ص 39، وتزداد تلك السمة كثافة في النص مع  
انبثاقها المختلفة انطلاقاً من التحولات العجائبية المتواترة التي اتخذت  
طابع الإغراق في النص وأعلن النص عن تكرارها في أكثر من موقع  
"شهمت البنات وانخطف قلب الأميرة لبرقة شقت صدرها من الكلمة،  
وفي لحة انقلبت الكلمة جنية صغيرة بحجم دبوس "ص 24.  
إلى جانب ذلك تتعدى تلك التحولات مستوى الأحداث السردية  
وتجتازها إلى الشخصية الرئيسة في النص فالأميرة ما هي إلا جواهر،  
وجواهر هي جوهرة واحدة في الأصل خضعت لمنطق التحولات "وفي  
كوكبة من نسل العابد المحارب ولدت جوهرة، ما أن مسّت النور حتى  
تكسرت وتناسخت سبع جواهر في تاج الأمير، كل جوهرة طرحت ألفاً  
من عيون الجواهر وحفت بالقبيلة فأطلقوا عليها وصف جواهر"ص 17.  
كما أن النص اعتمد بطريقة متواترة على توظيف تلك الأرقام  
الأسطورية كالرقم ( ألف ) الذي يأخذ بعداً فردوسياً، ويرمز إلى خلود  
السعادة (4) والرقم (سبعة) الذي يرمز إلى الكمال، وكلا الرقمين  
يتخذان جانب الغلبة والتمام في الأشياء، ولذا يتم استثمارهما نصياً بتلك  
الطريقة ولا سيما إذا كرر العد وتواتر ذلك: ( ألف ألف ) ( ألف ألف  
ألف ) ولا شك أن هذه الصيغ الألفية صيغ تأخذ شرعيتها بانبثاقها  
المتواتر من صميم الثقافة الإسلامية.



أما الرقم ( سبعة ) فيتكرر بشكل متواتر وتزيد نسبة التكرار في بعض المساحات النصية الممعنة في الأسطورة متضافراً مع الرقم ( ألف ) "أما الفيل فيسيح في الجفاف سبعة أيام ثم ينفق وتطلع من جلده أصناف العنبر فيجيء القناصة فيسلخون سبع طبقات من العنبر حتى لا يبقى من الفيل إلا هيكل من ملح يذوب بلعق البحر "ص 23. لكن هذا الرقم يأخذ طابعاً شمولياً في النص حين يبنى النص على سبعة فصول تمنح التعالق مع القزويني منحى شكلياً آخر وذلك في عنونة الفصول التي جاءت على الترتيب التالي:

فصل ما كان من الصرح، فصل لما أرسلت العيون، فصل ما كان من العدة، ما كان من الأبيض والأسود، باب ما جاء من الوفود، باب الخروج، ق لب ق.

ويلحظ التدرج في استعمال كلمة ( فصل ) ثم تلاشي الكلمة في الفصل الرابع، في حين استمرت آلية استخدام الماضي المسبوق بـ ( ما ) في الفصول الخمسة الأولى، ومن ثم اختفاء تلك الآلية التي بني عليها السرد، كما أنها تقسم النص إلى مسارين كبيرين أحدهما يتصل بالاستعداد للخروج إلى عبقر، والثاني بالخروج إلى عبقر، وكما نلاحظ في تلك العناوين الفصلية الخمسة الأولى اعتمادها التام على قالب العنونة في الموروث الثقافي وذلك تم انطلاقاً من قيام بنيات الفصول الداخلية على حلقات سردية موروثية، في حين كان الفصل الأخير الذي يحكي مغامرة الأميرة في

أرض عبقر مبنياً على تكثيف المتخيل المدعم بأربع لوحات من أصل عشر (حجر البازهر . عباءة الأميرة . أشجار العشر . خيال ملوك ق ) .  
وتتضافر أسطورة المكان مع ذلك البعد العجائبي ليبدو تشكيل النص كبنية تعتمد على هذين الإطارين من خلال جعل ( وادي عبقر) غاية تسعى إليها الأميرة جواهر بنت العابد النارية ( وكانت الأميرة تتطلب حملة الرؤى لضمهم لكشف السبل لوادي عبقر)، إنه الموضوع الذي يرغب الفاعل في تحقيقه ولذا يتكرر المكان الأسطوري منذ بداية النص ما يزيد على خمس وأربعين مرة، إلى جانب تخصيص الجزء الأكبر من نهاية النص لتلك الأحداث المتخيلة الدائرة عليه، ذلك المكان الذي قيل فيه في اللسان لابن منظور كلما رأوا شيئاً فائقاً غريباً مما يصعب عمله ويدقّ، أو شيئاً عظيماً في نفسه نسبوه إليه فقالوا: عبقرى، وعبقر قرية في اليمن توشى فيها الثياب والبسط، فثيابها أجود الثياب فصارت مثلاً لكل منسوب إلى شيء رفيع، فكلما بالغوا في نعت شيء متناه نسبوه إليه، " أو هي " أرض كان يسكنها الجن " "عبقر من أرض اليمن موضع بالجزيرة كان يصنع فيه الوشي" (5). فالمكان الذي اختير موضوعاً للسرد يشتق أسطوريته من الجهل به، وعدم التغلغل في ذاته من جانب، و دقة ما ينتج عنه من جانب آخر، فحين تتعدد الآراء في تحديد موقعه وطرق الوصول إليه، تجمع في الآن نفسه على دقة منتجه وإحكام صنعه، ولا غرو فقد ربط الإبداع بالعبقرية نتيجة الدقة والإحكام في الصنع.

ومن هنا بدأ النص يمعن في التقاط هاتين الإشارتين النصيَّتين من الموروث ليحولهما إلى موضوع سردي، ويبيّن عليهما تقنيّاته المتعددة، وقد أشرنا إلى ذلك انطلاقاً من آلية العنونة في فصول النص.

تبدأ رحلة الأميرة جواهر إلى وادي عبقر مواحة الصعاب في التعرف على الموقع أولاً، ومن ثمّ الوصول إليه والتعرف على أسراره، ولا يتم ذلك إلا بمساندين أسطوريين يأخذان صفة التضاد وهما (الأبيض والأسود) طائران متوازيان (توأم الطير المكّي) "لا الأسود أيسر ولا الأبيض يمسّ" لم يبدل الطيران مواقعهما في دهر، فكان الواحد منهما يطير للمطاف ويعود لموقعه "ص11"، كما أن توظيف الكائنات الأسطورية كالسمندل الطائر الذي وصف بأنه يدخل النار ولا يحترق، وطائر الرخ الذي يعيش في جزائر بحر الصين - كما ذكر الجاحظ في كتابه (الحيوان) والدميري في كتابه (حياة الحيوان الكبرى) - سمة نصية تتجلى في كتابات "رجاء عالم" منذ مجموعتها القصصية (نهر الحيوان) ومروراً بـ (طريق الحرير) وأخيراً في نص (مسرى يا رقيب).

تحت عنوان (باب ما جاء في الوفود) يأتي وفد طير الرخ، والعنقاء والهدهد والجبال والأفعى والسباع والصحاري والليل والنهار والجهات الثمان والخطاط التركي والرجل الأشعث الأغبر، يأتي كل هؤلاء ليقوموا بدور المساعد في الوصول إلى الموضوع، وتكمن أهمية كل منهم على حدة في تلك الوصايا والنصائح التي يقدمها للفاعل.

إن محاولة أسطرة المكان في النص وتوظيف ذلك في رسم لوحة لـ(عبر) طريقة اختلف فيها النسج وطريقته وأدواته اعتماداً على نوع النصوص المستثمرة من نصوص متنوعة المشارب كالديني، والأسطوري، ويتم ذلك باختيار تلك الملامح الموروثة التي تصب في إطار بلورة حكاية ملائمة لموضوع النص.

كما أن تحول النص إلى استثمار الحرف ( ق ) الملتوضّع في بعدين متوازيين ضمن كلمتي ( رقيب ) وكلمة (عبر) إذ يبدو البعد الأول كبعد شكلي في حين يعطي البعد الآخر دلالات منبثقة من الإشارة إلى ملوك ( ق ) وعروش ( ق ) قد أعطى ميزة ذلك الملمح التحويلي للموروث، ولذا جاء العنوان الفصلي المزدوج القاف " قاف مذكور في القرآن ذهب المفسرون إلى أنه الجبل المحيط بالأرض، قالوا : هو من زرجدة خضراء وإن خضرة السماء من خضرته، وزعم بعضهم أن وراءه عوالم وخلائق لا يعلمها إلا الله " (6).

ويتكرر ذلك عند القزويني " إنه جبل محيط بالدنيا وهو من زرجدة خضراء منه خضرة السموات ووراءه عالم وخلائق لا يعلمهم إلا الله تعالى " (7) ليأتي ذلك التوظيف النصي متشابكاً ومتدافعاً بتفعيل رؤية تراثية يحوّلها النص في الفصل الأخير منه إلى قالب طقوسي بصورة مكثفة. إن الكتابة بهذه الطريقة تؤكد على ذلك البعد التراثي الضارب بجذوره في أعماق الكتابة القديمة في شتى صورها السائد منها والمهمّ ش.

لقد تجاوز نص ( مسرى يا رقيب ) العتاقة إلى آفاق تحديثية عبر موضعتة في الأدبين المحلي والعربي، ولناخذ جانبين تحديثيين بني عليهما النص كقاعدتين: إحداهما تتصل بالتشكيل البصري المنطلق من توظيف الرسم التشكيلي في النص، ومحاولة التمازج وتوظيف فراغات البياض وهي عناصر أفادت في تحديث بني النص وآلياته، فقد بلغت اللوحات الموازية عشر لوحات اتخذت طابع التوازي عبر محاولتها الانخراط داخل بعد تفسيري آني للنص، ولذا انطلقت مسميات هذه اللوحات العشر موازية للكتابة: الصرح، التوأم، ملك الوحش، خارطة الرمل، حجر البازهر، عباءة الأميرة، أشجار العشر، خيال ملوك ق، وعلى الغلاف الأخير لوحة الزقورة.

هذه اللوحات العشر تتبنى ملمحاً مميزاً في النص لتقوم باقتناصه ومن ثم إخراجها إلى المتلقي بعد كبح شحنات الخيال المتدفقة في النص، لكن تلك الرسوم حين تكبح اللغة تفتح إمكانية خلق رؤية تخيلية أخرى نابعة من لقاء العين والرسم بعد هجرها المؤقت للحرف، فيتنقل متلقي (مسرى يا رقيب) بين أداتين تعبيريتين تسمح المسافة بينهما بإيجاد شحنات من التأويل النصي المرافق للنص، الذي اتخذ مساراً آخر في طرق استثمار تقنيات الكتابة الحديثة، فبعد أن كان الاستثمار مباشراً في السابق لدى الكاتبة كما في نصها ( طريق الحرير )، نجدتها تنهج مسلكاً آخر شديد التعقيد في تلك التقنية، وذلك بتشكيل وصياغة مسرى الأميرة جواهر

بنت العابد النارية في الكلمة المكتوبة ( رقيب ) تلك الكلمة الموضوعية في سياق دعائي ( يا رقيب ) حيث تلهج بها كل الكائنات أثناء تسبيحها لله تعالى، وكأن ذلك إشارة يمكن أخذها في الاعتبار بأن الرحلة هي رحلة نصية في أصلها، تتوسل إلى الحرف كشكل كتابي، نرى ذلك جلياً من خلال تلك المحطات النصية الموزعة من بداية النص إلى نهايته " نهضت الأميرة وغاصت في مياه الكتاب وطلعت بعزائم الفتاكة " ص 32 " وفي محطة كانت تستريح بظلة ق من يا رقيب " ص 68، وفي نهاية النص "بلغت الأميرة حطي كلمن، فكانت تتهجي أحرف الخيط " ص 89، ولذا نجد التصريح بتلك الرحلة يأخذ بعداً أكبر بتحديد إطار الحكيم، يتمظهر ذلك التصريح في أكثر من موضع في النص " إن مولاتي تمضي في المسالك والممالك للاسترواح في نقطة ب من يا رقيب " ص 102، " وكانت الحكاية تدور بمعمار من روح معمار ق القائم على الدوران حول النقطة، فدارت فيها الأحرف والحجارة والمياه والريح والنيران وكل ما ليس له روح يدور في فلكها " ص 104.

وهناك مظاهر أخرى استثمرت فيها الكتابة الحديثة كمظهر توظيف الفراغ في النص، إذ وظف هذا الشكل الكتابي بالطريقة المناسبة في باب ما جاء في الوفود حين تم الفصل بين الداخلين إلى قصر الأميرة بفراغ يعادل سطرين، وذلك مناسب تماماً لتلك المسافات الزمنية الفاصلة بين

وفد وآخر. ومنها أيضاً مظهر تغيير حجم الكتابة أثناء الطباعة كما ورد في بعض النصوص القرآنية.

أما الملمح الآخر الذي يعد أكثر حداثة فهو ملمح التجاوز للجنس الأدبي، فمن اللافت أن نجد نصوص " رجاء عالم " الأخيرة قد كسرت قيود الأجناسية الأدبية وشقت طريقاً جديداً لها في الأدب المحلي انطلاقاً من ( نهر الحيوان) ومروراً بـ ( طريق الحرير ) وانتهاء بـ (مسرى يا رقيب ) وكأنها تؤسس بذلك لنوع آخر من الكتابة المستقلة التي لا تندرج تحت جنس معين ، ، ولذا فإنه يمكن عد هذه الكتابة كتابة متحررة من أسر القيود المفروضة على كافة مستويات الكتابة ابتداء من المفردة وانتهاء بقوانين الأجناسية الأدبية ولاسيما أنها كتابة أنثوية تؤسس لحكاية الأنثى الأميرة جواهر التي كان أغلب المساعدين الإنسيين لها من النساء كالماشطة عنبرة وخيطة القصر، فيما يبدو دور الأمير . على سبيل المثال . آخذاً في التضاؤل.

ولذلك كله كان من الأجدى لقارئ ( مسرى يا رقيب ) أن يتناوله بوصفه (نصاً ) ولا يقيده بجنس أدبي كالرواية التي تمنح قارئها فرصة التلقي المباشر، أما النص فهو بلا شك لا يمنحنا فرصة التعرف المباشر عليه كالعمل الأدبي الذي تقوم عليه طريقتنا في القراءة " النص أشبه بالاحتفال اللغوي الذي تكون اللغة أثناءه في إجازة من أعبائها العادية اليومية، ويؤدي عمل الكاتب اللغوي إلى إنتاج مشهد لغوي ويطلب من

خلال اللغة، والنص يأتي في الواقع من مصاحبة الدوال ومن ترك المدلولات لتتدبر أمرها؛ إنه شعر النثر " (8).  
إن النص انطلاقاً من ذلك يبدو متعباً لنا، وربما نسارع في إشارات عاجلة إلى وصفه بأنه ممل، ربما كانت هذه ميزة القارئ المحي، وهو القارئ الذي لا يكلف نفسه عناء البحث والتتبع لتتوءات النص ومرجعياته، ومن ثمّ تصبح القراءة عجزاً عن مجارة النص، بينما تصبح المقاربة له أمراً مستحيلاً .

إن المسار السردى الذي ارتكز عليه هذا النص يعتمد مرجعية تراثية قد أحكم تكثيفها، ومن ثمّ تم تحويلها في إطار ذلك المسار بإتقان ودربة لا يتوفران إلا لمن كان له ذلك الالتصاق الشديد بالتراث والتماهي معه، ومن ثمّ القدرة على بلورة ذلك في قالب يعنى في الأخذ بأسباب التحديث، وكل ذلك يجعل مهمة القارئ الحقيقية لا تنتهي بانتهاء القراءة بل تبدأ مع انتهائها.



### هوامش

\* نص سردي لرجاء عالم وشادية عالم صدر عام 1997م.

1. زكريا القزويني: عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات . دار الشرق العربي . حلب . ص 10.
2. السابق: ص 15.
3. تودوروف : مدخل إلى الأدب العجائبي . ترجمة الصديق بوعلام . دار شقيقات . القاهرة . 1994م . ص 49.
4. جان صدقة: معجم الأعداد . مكتبة لبنان . بيروت . ط 1 . 1994م . مادة ( ألف ) .
5. ياقوت الحموي : معجم البلدان .
6. السابق . مادة قاف .

7. القزويني : عجائب المخلوقات .ص158.
8. جون ستروك: البنيوية وما بعدها . ترجمة محمد عصفور .عالم المعرفة .ص 97.

## المحو والإلغاء

الغصن اليتيم\*

عمل روائي قصير لا تزيد صفحاته على الستين، يتضمن مساراً سردياً واحداً تشكله حكاية واحدة، يقوم بطلها بدور السارد لأحداث لا يتعدى عدد شخصياتها أصابع اليد الواحدة، إلا أن هذا النص يأخذ قيمته من تلك التقنية السردية التي وظفت فيه، وهي التقنية التي يمكن أن نطلق عليها (لعبة المحو والإلغاء) إذ غلبت على النص؛ شخصيته وأحداثه، حتى بدا ذلك النص القصير نسبياً موازياً لنص آخر غيبه السارد وما على المتلقي إلا أن يبحث جاهداً عن ذلك. أما زاوية الرؤية في السرد فهي زاوية (الرؤية من الخلف)؛ فالسارد يرى ويعلم أكثر مما تعلمه الشخصية. ولم تكن سلطة السارد مهيمنة على الشخصية فحسب، وإنما حاولت التسلط على المتلقي أحياناً عبر محو الكثير من المحاور النصية التي على المتلقي أن يعالجها بعد أن يعين النظر فيها.

لقد وضع هذا العمل تحت عنوان ( الغصن اليتيم )، ورسم في الغلاف الخارجي ذلك الشكل لغصن أجرد يخلو من الأوراق، وفي أعلى الغصن رسمت عين واحدة، كل ذلك في إطار صغير يعلو عنوان الرواية المكتوب في قاع الغلاف، ليتعاضد العنوان والرسومات في تشكيل نص مواز لنص الرواية.

لنتناول لغة العنوان، وذلك بالتعرف على مفردة ( اليتيم ) في قواميسها بعيداً عن الشائع والمستعمل الذي يردد: اليتيم هو فقد الأب أو الأم، فاليتيم هنا يأتي بمعنى الفرد، إذ يطلق على " كل شيء يعز نظيره ...

وأصل اليتيم بالضم والفتح: الانفراد" (1)، ولذا فإنه لا يزول عن المرأة اسم اليتيم حتى تتزوج عند العرب، فإذا تزوجت سقط عنها، من هنا كان التغييب والمحو تقنية النص التي اعتمد عليها فالسارد الذكر أصبح يتيماً بفقد نظيره الأنثى، بل كانت هناك عملية إحلال لذلك السارد الذكر محل الأنثى المغيبة في النص.

فالعين المرسومة على الغلاف رسمت يتيمة ( مفردة ) وقد جبلت الطبيعة الإنسانية على رؤية العينين معاً، كما أن الصورة لا تكتمل إلا بهما، وتعالقت تلك العين اليتيمة بغصن أجرد من الأوراق . على غير المعتاد والمألوف من رؤية الأغصان المورقة - غصن منفرد ومستقل متطلع إلى شجرة مفقودة، فتحققت فيه صفة اليتيم من خلال خلوه من الأوراق أولاً، ومن الشجرة الأم ثانياً ومن ثم افتقد إلى الأغصان المجاورة له، فغداً منفرداً بكل الصفات السابقة، وعليه كان العنوان والرسم يلعبان لعبة ( المحو ) للآخر عن طريق إثبات الفردية، مع أنهما يتبادلان الدور في القيام بالتفسير النصي وبذلك تكون مهمة التوضيح موظفة في كلا النصين الموازيين.

أما الإهداء في النص فإنه سيكون موجهاً إلى الآخر، ولا غرابة في ذلك، لكن الإهداء يتخذ منحى قوياً في المحو والتغييب بتفعيل تلك الجمل المبتوثة فيه، وهي جمل تتخذ مسارها التغييبي الكامل بعد إقامة

الاسم الموصول مقام الاسم المهدي إليه النص، الذي ينتظره القارئ بشغف، ولهذا اصطدم المتلقي بذلك الإهداء:

" إلى التي من صوتها بدأت الأدب ومن ابتسامه عينيها ضلعت فيه... إلى الناقدة الأولى.. "وهذا الإهداء لا يحيل بداية إلا على الاسم الموصول ( التي) ذلك الاسم المبهم لمؤنث، الذي ينوب عن العلم، ولا ينجلي إبهامه إلا بجملته الصلة المرفقة به، لكن جملة الصلة هنا لا تضع يدنا على الاسم المبهم بل تزيد إبهامه باختيار ملمحين يرى الكاتب أنه استمد منهما قوته؛ وهما الصوت والرؤية على الترتيب في والتدرج في فك إسهار الكاتب وانعناقه إلى عالم الأدب، لتظل الأنثى مغيّبة في الإهداء إلا من بعض الملامح التي تتصل بها كالصوت، وإشراقه العينين. ويبدو أن هذا التغييب المتعمد في الإهداء له صلة كبيرة بالنص الروائي وتتحلى تلك الصلة في الإهداء المتعلق مع النص نفسه، فالسارد أديب والحبيبة أديبة، الأمر الذي يصل السارد بعلاقة قوية مع الكاتب، ويصل المهدي إليها بعلاقة أخرى مشابهة مع المرأة التي تعلق بها السارد، ومن ثم تعالق النص الموازي ( الإهداء ) مع إهداء السارد إلى حبيبته أول مجموعة قصصية كتبها " ورصعت أول صفحاتها بعبارته الإهداء التي لا تنسى .. إلى من منحني القدرة على العطاء في هذا الزمن الصعب ... إلى .. ."

إن هذا التعالق قد يوحي بنوع من الكتابة السير ذاتية لولا الإغراق في إضافة تلك الأحداث المتصلة بموت الحبيبة الزوجة المعيّبة في النص إلا من إشارات دارت حولها حركة النص.

ويمكن وصف تلك الأحداث القليلة بأنها أقرب إلى أحداث تلامس الواقع وتصفه بكل جزئياته، لكن هذا لا يعني أن يعد النص سيرة ذاتية للكاتب، قدر ما هي محاولة لتناول تلك الصلة المباشرة بين الإهداء كنص مواز وذلك الإهداء المتعلق بأحداث النص الروائي والمدرج في إطاره. إن الحكاية المؤطرة في النص حكاية شاب أديب يلتقي بتلك الفتاة الأدبية التي لها نفس المموم والاتجاهات، وتظل العلاقة بينهما علاقة اتصال هاتفي حتى يهديها باكورة أعماله، الأمر الذي يحيل تلك الفتاة المتمنعة عليه إلى فتاة تقرر لقاءه. بعد ذلك تبدأ رحلة تنالي الأحداث حيث تبدأ الحواجز كالظروف الغريبة التي تمنع الزواج ومع أنهما في النهاية يصلان إلى مرحلة الزواج، إلا أن الزوجة وفي ظروف غامضة (لم يشأ السارد أن يفصح عنها مباشرة بل لم يحسب إليها تلميحاً موجزاً) تموت ليلة الزواج، وتبدأ عقدة الإحساس بالذنب بتحتاح البطل ويبدأ في عقاب نفسه من خلال الأقوال المسرودة أو الأفعال التي يراها السارد ممحوجة أو غريبة. وفي كلا الممارستين نوع من تغييب الذات وتقليصها؛ فهو يتدرج في نعت نفسه بأوصاف عدة تتراوح بين المعتوه والمجنون، وتلك الأوصاف كنوع من العقاب الذاتي الذي يفرضه السارد على نفسه لأنه " وشم

أسود في عرف قبيلة الجمال يجب أن أمحي .. فيروس يجب أن أدمر قبل أن أمرق من بوابة المعمل وانقل العدوى .. فعلى جيبني انتصبت لافنة تقول ممنوع اللمس ممنوع الاقتراب منطقة خطرة" ص 4.

وتتواصل الرغبة في تغييب الذات، وتصل إلى أوجها حين تزداد حدة القمع الذاتي، فالأكل يعد " من الخيانة التي أمارسها في حق الذات وكان قميناً بي ألا أكل نهائياً .. حتى أموت جوعاً " ص 6 " والتدخين خيانة أخرى لأنه استمر عليه بعد أن كان يدخن في حضرتها، ومن ثم يصبح آثماً يستحق العقاب " وتأبطت الدفتر وضغطت عليه بقوة، وأنا أزجي الدعوات لها، وأكيل اللعنات لنفسى الآثمة " ص 7، كما أن رؤية السارد للمحقق قد خففت عنه فرمما كان هو " من سيوصي القاضي بالحكم عليّ بأشد عقوبة يستحقها آثم مثلي ...." ص 8، ذلك لأنه " كالعضو الفاسد في شجرة الحياة " ص 9.

ومن جانب آخر نجد الحرص على وصف الجسد بتلك الصفات الجسدية التي توحى بالضعف والوهن والشحوب وكذلك التلاشي، كما أنها تستكمل مآرب السارد التي بدأها في محو الذات، وكأن ذلك مرحلة أخرى ينتقل إليها السارد " حملت جسدي الخلق برغبة ميتة في الاغتسال، وتمريت في المرآة فراعنتي الرؤية . أسبلت ثوب أخي عليّ " وصرت بداخله أشبه بعضا يابسة ذات مقبض هو وجهي، لم يكن الثوب

هفهافاً إنما أنا الذي كنت ناحلاً... ركبت السيارة كالخشبة المسندة ، لا أسمع لا أرى لا أتكلم .." ص 7.

و حين يبدأ بعرض رؤية الآخر له فإن تلك الرؤية تتمازج مع حركة النص بل تدعم رؤيته الخلفية وتؤيدها، فالأخ يراه ممعناً في التلاشي والذوبان فيقول له "أسف، لقد ظننتك شبهاً زار حمامنا... كما أن الأخ يجربني وراءه كالمعتوه" ص 48، أما المحقق فيصفه بأن أمره غريب و يناديه سراً "أيها السافل الحقيير، تقتل زوجتك ثم تتباكى عليها" ص 18. غير أن الرؤيتين تصلان إلى الذروة حين يبدأ السارد بعرض حالته الملتبسة بالجنون وفي ذلك اقتران لرؤية الذات ورؤية الآخر فيظل الأمر ملتبساً حتى على السارد نفسه الذي يوصل السرد إلى تلك المرحلة من تغييب الذات لما تحمله تلك المفردة . الجنون . في الثقافة العربية من معاني الستر والإخفاء والمحو والتغييب، ويبدو أن اختيار ذلك الجنون كصفة ملازمة للسارد يزواج بين الإثبات والنفي، فالسارد يراوح بين إثبات الجنون ونفيه ، والآخرين يختلفون في نسبة الجنون إليه، ومنهم الدوائر التي اهتمت بالجريمة كالشرطة والمستشفى ويمثلهما في الرواية المحقق والطبيب.

إن هذا الاختلاف يمنح السارد مزيداً من التغييب، فلا يمكن تحديد الإطار الذي ينضوي تحته، وربما يذكرنا ذلك بتلك المقولة للبهلول حين سئل: أتعدّ مجانين بلدك؟ فقال: هذا شيء يطول ولكن أعدّ العقلاء، فاختلاف نسبة المجانين إلى العقلاء يعتمد على القائم بفعل التصنيف



وفاعله لا على التقارير والأوراق الطبية؛ فلا عجب أن نجد فصلاً في صدر كتاب (عقلاء المجانين) لأبي القاسم النيسابوري يطرح فيه أكثر من عشر إجابات متوالية ومختلفة على سؤال واحد هو: من الجنون؟.

وفي النص نجد السارد ليس مجنوناً في عرف الطب؛ فالنقرير الطبي الصادر عنه " المذكور أعلاه تبين أنه صحيح العقل، سليم النطق، فصيح اللسان، متزن، هادئ التفكير، لا توجد به نوبات صرع، لا يشكو من أي نوع من أنواع الاكتئاب، صالح للتحقيق " ص 36. لكن محيط الأسرة لا يقبل بهذا فالممارسات التي يقوم بها السارد في المنزل كانت كافية كي يقوم والده بإحضار الشيخ (الضرير) ليقرأ القرآن الكريم عليه بصوت (منخفض) حتى يشفى من جنونه.

إن حالة الجنون التي يلبسها السارد لنفسه تأخذ بعدد مهمين في النص: الأول منهما استكمال تلك الحلقات التي يمارسها السرد في المحو والتغيب ولاسيما ذلك المتصل بالسارد نفسه، والجنون من أنجع الوسائل لتطبيق تلك التقنية سواء أكان ذلك على مستوى الجذر اللغوي، أم على مستوى الممارسة الفعلية في النص. أما البعد الثاني فيتجلى في العلاقة التي تصل الإبداع بالجنون، وهي العلاقة التي أوجدت في الثقافة العربية القديمة ما أطلق عليه شياطين الشعر، ووادي عبقر الذي تسيطر عليه الجن وتتصل به قدرات الإبداع. هنا السارد مبدع من كتاب القصة، تتخلق معه حالة من النزوع إلى الجنون، إن لم يكن الجنون حقاً، ولا ينسى السارد أن

يصف غريزته هي الأخرى بالجنون بقوله في المطلع أيتها الغريزة المجنونة؛ لماذا سكنت جسدي في تلك اللحظة؟ " ليصل إلى مرحلة تغييب وتهميش كاملين "أصبحت كالشجرة المنخورة ، لا أقدر على شيء كالزق المكسور لا قيمة لي" ص 57.

يقول " نيتشه ": ليست حكمة العصور الخوالي وحدها هي ما يسري فينا، بل إن جنون هذه العصور ليسري فينا بالمثل، ما أخطر أن تكون وريثاً ويبدو أن ذلك التهميش للذات يأخذ مستوى آخر حين يغيب اسم السارد وذلك كاستمرار لتقنية المحو والإلغاء التي انطلق منها النص. في إطار نص ( الغصن اليتيم ) لـ " ناصر الجاسم " يتواصل المحو وتغييب الذات وذلك ضمن نسق آخر هو نسق المجتمع الذي يعكس محواً للذات من جانب، ومحواً للحبيبة من جانب آخر، فالمجتمع الأبوي الذي تسلط على السارد في جوانب مختلفة يأخذ أدواراً ومنحنيات جليّة ، وأخرى تأخذ منحنيات خفية؛ إذ يعاقب السارد والحبيبة معاً عبر منعهما من الزواج أولاً ، وتغييبهما بسطوته ثانياً ، ومن هنا كانت الإشارة لازمة إلى ذلك الجانب الاجتماعي الجدير بالمراجعة في النص؛ انطلاقاً من القاعدة الاجتماعية السائدة، أو ما يطلق عليه في النص ( القانون الأعمى ). إن ذلك القانون الاجتماعي . بوصفه قانوناً أعمى . يتعالق مع أحداث السرد الأخرى المتصلة بالواقع الاجتماعي، إنه قانون مغيب العينين تماماً فلا يستطيع الإرشاد أو الإفادة للمجتمع ؛ ولا سيما إذا

تعالق ذلك مع ما تعرّض له السارد بسبب هذا القانون الضارب في العتاقة؛ إنه قانون " البنت لابن عمها" ص45 وهو القانون الذي يعدّ أساساً لتشريع الزواج القبلي.

وعندما يرفض السارد تطبيق تلك القاعدة الشفاهية؛ فإن الحاجة ماسة إلى شيخ العشيرة الذي يتمظهر في النص مجسداً لكل أشكال السلطة والنفوذ التي تقمع من يشذ عن القاعدة الأنفة الذكر، يظهر شيخ العشيرة في النص حينما " جاء بعصاته العجرا، وبشبهه الأسود، ولحيته الطويلة " ص45، ليبدأ دور الحو لذات السارد بواسطة تقليص مكانته الاجتماعية وسحق طموحاته وآماله التي تتعارض مع المبدأ القبلي، ليتدرج عقابه " صرخ في وجهي ، ولطمني من الغيظ ، وسخر مني وتهكم بألفاظه العتيقة، المحفورة في ذاكرة القبيلة ... " . حتى وصل الأمر به في النهيئة حدّ التهميش " فصرت في أعينهم كالمجذوم لا أحد يكلمني، لا أحد يرافقني . "

أما المرأة التي أحبها فتمرّ بمستويات عديدة من الإلغاء والتهميش ابتداء من الإهداء الداخلي المتصل بالسارد لا الإهداء الخارجي المتصل بالكاتب، حيث سبق لنا تناوله وذلك كمهاد يبدأ به السرد لعبة تغييب الأنثى التي كان من الأجدر أن تتبدى في النص بشكل أبرز. ومن تلك الخطوات تلك العبارات التي تنطلق في النص، وكأنها تخرج من لاوعي السارد الجمعي الذي يرفض ذلك التسلط الأبوي الذي يمارس عليه في

سلم التراتب الاجتماعي، ويحرص على أن يبدي امتعاضه الشديد لذلك، لكنه لا يلبث أن يتحول إلى ذلك الإطار القبلي "فقلت في نفسي بيقين تام: الرجل إذا فكر في النساء حلّت شهوة الجسد محل قوة العقل والقلب، ولهذا السبب خلف كل جريمة امرأة، تسقط الدول والإمبراطوريات .. وتخرّب الشعوب أيضاً بفعل امرأة" ص41. "سيدي المحقق .... قيل قديماً .... الحسنة لا تعدم ذماً" ص38.

ومع أن السارد ينطلق من هذه العبارة كي يقنع متلقيه بصحتها إلا أنه يمارس بها ذلك التبرير الذاتي لتلك العلاقة بينهما، وكأن الحكاية التي يوردها عقب هذه الحكمة تقويض لذلك المبدأ الأبوي ( البنت لابن عمها ) فلا تنتهك القاعدة إلا لمن كانت أخلاق ابن العم لديها كأخلاق ( يوسف المذكور اسمه في النص ومثالبه فهو مغيب نصياً، إذ يمارس السارد ذلك بقدر كبير من الذكاء فهو منذ المرحلة الثانوية يتعد عن قرينه ، إلى جانب تلك الأسفار البعيدة المشبوهة.

كما يستمر السارد في تهميش المعارض الأول في السرد، ثم محاولة تصويره بتلك الصورة ( الكاريكاتيرية ) الضاحكة، التي تثير السخرية، فقد وصفه بقوله " حين تسألني يا سيدي عن الحقبة الثانية فيجب أن أبدأ به، أبدأ بيوسف، جدار الحقد الذي آل إلى السقوط، الروح المتجهمة، البركة الآسنة، كهف الشياطين، وجهه مستدير، مضغوط كعملة نقدية، عيناه غاطستان في محجريهما، كحجرين في بئرين متجاورين، أنفه كعظم من

عظام قفص صدري لصدر دجاجة هرمة، شاربه كأرض صحراوية ينبت في بعضه الشعر والبعض الآخر لا يستوعب نصف قبضة يده، أسنانه كأسياخ الحديد " ص38، ويبدو أن مهمة المحو عبر الأوصاف الجسدية قد استهوت السارد فعدا يواصل التشبيهات العجيبة لرسم تلك الصورة لمنافسه ( يوسف ) ، الذي يمثل المعارض الأول المنبثق من أعراف القبيلة. ولا يكتفي بتلك الإشارات الجسدية البارزة ليوسف بل يضيف عليه أفعالاً تنتمي إلى لعبة التغييب والإخفاء فهو أحياناً "يحاول التجسس عليها" وأحياناً " يترصد تحركاتها بعيون لا ترى "، "كان متخفياً كقط خلف برميل القمامة "، " وارتاعت لبروزه في الظلام كشبح".

إلى جانب ذلك يحمل ( يوسف ) اسماً في السرد ليس للتعريف به أو لإضفاء دور مهم له، ولكن لتهميشه وإسقاطه نصياً، مع أنه الشخصية الوحيدة التي تحمل اسماً في النص، في حين أن بقية الشخصيات أطلقت عليها تلك الصفات التعريفية المنبثقة من علاقتها بالسارد سواء أكانت الشخصيات أساسية في النص كالحبيبة، والمحقق والأخ، أم ثانوية كالأب، والأم، والطبيب. ومع أن هذا الاسم الذي يختاره السارد لأولى شخصياته المعارضة يأخذ ذلك علاقة المشابهة الشكلية لاسم أحد الشخصيات التي تأخذ بعداً تاريخياً ودينيّاً وهي شخصية النبي يوسف عليه السلام إلا أن المفارقة تنطلق من تلك التسمية يوسف عليه السلام كان محبوباً لا محبباً في القصة التي نقلها القرآن الكريم، والتي ترد في سورة يوسف عن شغف

امرأة العزيز به، لكن ( يوسف الشخصية المعارضة يكون محباً لا محبوباً، فمع أنه " ابن عمها المدلل والوحيد، كانت بالنسبة له حشاشة الفؤاد ودرّة من أعماق الخليج " لكنه بالنسبة لها "دم الأضراس وقيح الجروح". ولا ينسى السارد أن يشير إلى السجن الذي عوقب به يوسف عليه السلام مع أنه كان بريئاً من التهمة، في حين لا يعاقب ذلك المعارض، ويظل يعيش حياته كما يشاء. تأتي تلك الإشارة النصية في معرض تشبيهه لخطاب المحقق بقولها "أنت تحتاج إلى وقت طويل لتصغي إليّ"، وتسجل قصتي، فاصبر صبر أيوب، واسجن في هذه الغرفة سجن يوسف عليهما السلام" ص42.

لكن ذلك التغييب يصل ذروته النصية بالتخلص من المعارض الأكبر في السرد بمحادثة مفاجئة ويتم ذلك بالإحالة على القدر " حتى رسم له القدر نهاية بشعة لم تخطر على البال"، وحتى النهاية تتواصل فيها سمة المحو والإلغاء، فحادثة انقلاب السيارة لا تساوي حادثة فحسب بل يكون تأبين السارد لضحيته بمواصلته شهوة الانتقام بقوله " مات كحشرة، وهو يطاردنا منقلباً بسيارته في مجرى مفتوح لمياه المجاري والمخلفات الكيماوية لمصانع المنطقة الصناعية" ص40.

ولاشك أن آلية السرد هنا قد اعتمدت الصدفة وإخضاع الحدث لعنصر خارجي، وذلك ما يراه السارد الوسيلة الأنسب للتواصل مع المتلقي الذي يكون في النص المحقق ومن ثم القارئ.

في السياق نفسه تتراءى لنا شخصية ثانوية ذات دور مهمش، لكنها تأخذ دوراً مسانداً ليوسف، وإن اختلفت معه في الإطار الخارجي إلا أنها تشترك معه في الوظيفة النصية. إنها شخصية ابن العمّة الذي يشير إليه السارد بقوله " ويطيب لي أن أعرفك على درجة الذل التي عاشها ابن عمته فلقد جثا باكياً، ناشحاً على ركبتَي أبيها عند باب المسجد يقول والكلمات تندرج من أعماقه بنظرة الهائم وحسرة المغرم جالي زوّ جني ابنتك ..!! "ص42.

ويشترك السارد والحبيبة مع ابن العم. وابن العمّة في كونهم عشاقاً والعشق هو الحب مع درجة من الإفراط فيه، وفي اللسان " سمي العاشق عاشقاً لأنه يذبل من شدة الهوى كما تذبل العشقة إذا قطعت، والعشقة شجرة تخضرّ ثم تدق وتصفرّ؛ عن الرّجّ الجّاج، وزعم أن اشتقاق العاشق منه .." (2) وأيّ ذبول وتغييب ومحو أصاب أولئك الشخوص الأربعة!! فكلهم عاشق مع تميّز السارد في كونه عاشقاً مجنوناً، إذ يشترك الجنون والعشق في أنهما استئصال للفرد من شجرته الأم، فهو كالعشقة، أو هو كالغصن اليتيم كما رأينا في النص.

في بديّة السرد يبدأ السارد حكاية العصفور الصغير الذي يقع من حلق النخلة، فتجتمع عليه العصافير حتى لا تفقد واحداً منها، لكنها لا تنجح في إعادته إلى عشه الصغير، لكن مساعدة الأب بإعادة العصفور الصغير إلى عشه تجعل الطيور تحتفل بعودته على الطريقة المتميزة لها. تلك

الحكاية التي كانت مشار الاسترجاع لحوادث السرد السابقة تربطها به  
علاقتان:

العلاقة الأولى: هي العلاقة المنطلقة من وضعية الإنقاذ الذي حدث  
للعصفور بإعادته إلى عشه الصغير وذلك بفعل الأب، أما الحبيبة فلا تجد  
أحداً ينقذها من براثن السارد الحبيب، ولهذا تدفع عمرها ثمناً، كما عبر  
عن ذلك السارد بقوله لماذا لم يأت من ينقذها من ساديتي؟ لماذا لم  
يهب إليها من يخلصها مني حين أسكرني عشقها؟؟".

أما العلاقة الأخرى التي تعتمد على آلية المحو والإلغاء السائدة في  
النص، وهي تنطلق من تشبيه لمملكة الطير في الحكاية الافتتاحية بمملكة  
القبيلة؛ فالطائر الصغير يتعرض للسقوط لأنه خرج على أعراف مملكة  
الطير عندما حاول الطيران قبل الأوان. وقد أوشك العصفور أن يصل إلى  
مرحلة التغيب من مملكة الطير بفقده، لولا الدعم الخارجي له بإعادته،  
ولهذا "هرعت إليه على الفور ثلة من العصافير، تلبية لنداء أبويه القلق،  
فتحلقتوا حوله خوفاً من أن يهتز عرش مملكتهم بنقصان فرد واحد " هذا  
الموقف يرتبط بعلاقة مشابهة جلية مع حكي السارد الذي يبدأ بعدها،  
لكن هذه العلاقة تختلف كإجابة منطقية على سؤال السرد.

في السرد يخرج السارد والحبيبة عن أعراف القبيلة بمحاولتهما الزواج  
وينجحان في تخطي معارضي السرد كيوسف ابن العم، وابن العم،  
والأهل، وأخيراً شيخ العشيرة ويتغلبان على تلك المصاعب، ويتمكنان من



الزواج لكن سلطة القبيلة تسهم في محو هاتين الشخصيتين نظراً لكونهما خارجين عن أعرافها وذلك عبر تغييب الحبيبة بالموت في اللحظة التي كان ينتظرها الجميع، وفي تغييب السارد / الحبيب بتفعيل تغييبه بالجنون الذي أشرنا إليه سابقاً، وفوق ذلك كله فإنه يمر بمراحل من التحقيق والاستجواب، ويبدأ السرد بتلك الآلية التي تحقق تلك القيمة الاستهلاكية للنص الروائي.

حين تقوم شهر زاد بدور السارد في قصص ( ألف ليلة وليلة ) يكون سردها صراعاً من أجل البقاء، لكن السرد هنا يتبنى موقفاً معلناً بدعوة السارد إلى الاقتصاص منه، وأخذ الجزاء العادل للحبيبة . تلك الدعوة التي تأخذ عدداً تنازلياً من بداية السرد، في البداية تقوى هذه الدعوة وتصل أوجها، لكنها لا تلبث أن تخمد ثورتها كالبركان، إلى درجة أن تصل في نهاية السرد إلى التقاء حميمي مع حيلة السرد في ( ألف ليلة وليلة )؛ إنه سرد يصل في النهاية إلى محاولة تأجيل الإعدام أو محوه وتغييبه عن السارد، وذلك يتم بعدة طرق نصية لعل أبرزها تلك النداءات التي يطلقها بشكل لا واع " لا لا .. أرجوك أيها المحقق لا تقتلني " ص 49، وتلك الفرحة المكبوتة عندما "نطق المحقق بعد لأي بصوت متقطع " حسب خبرتي فلا شيء عليك، وتقرير الطبيب الشرعي يشفع لك " ص 58.

### هوامش

\* عمل روائي للقاص ناصر الجاسم صادر عن النادي الأدبي بأبها عام 1997م.

1. مرتضى الزبيدي: تاج العروس. تحقيق علي شيري. دار الفكر. بيروت 1994م . مادة يتم.

2. ابن منظور: لسان العرب. دار الفكر. مادة عشق.

## الرسم بأشلاء اللغة

ريح الكادي .صالحة \*

حين تتأمل نصوص " عبد العزيز مشري " الروائية ستجد نفسك أمام إغراء بالمتابعة إلى النهاية، ناهيك عن كونها تضيف عبقاً من نوع خاص على السرد فتتجلى لك تلك النصوص متشحة بتوظيف الشعبي والتاريخي، ليتبدى خطاب المشري الروائي ذلك الخطاب الذي يؤسس لمكان وزمان محددين باختيار الأنموذج الدائم للسرد، الذي يرتكن إلى اليومي ويستلّ فتات المعيش ليوظفها في دوائر مغلقة. إلى حد انتفاء محاولة إخراج الإحالات النصية في عمومها إلى الواقع. إلى جانب ذلك فقد سعى المشري إلى تحديث تلك الموروثات وتسجيلها بواسطة تشكيل لغوي يبتعد عن الإيغال في الرمزي، وذلك كأداة للتعبير المباشر القريب من المتلقي.

في إحدى كتاباته يبيد المشري إعجابه الشديد بالقرية فيقول: "أواجه غالباً بهذا السؤال : إلى أي مدى أثرت القرية في كتاباتك؟ ... القرية لا تزال بنفسها الساري في الذاكرة وقسمات وجوه أهلها فرداً فرداً " (1). ثم

يضيف إلى ذلك قوله " إن الكتابة عن هذا العالم الخاص، وبخصوصية فرضها إيقاعه المعيش؛ ليست سهلة فهي ليست معتمدة على التصور المطلق... إنها تحتاج إلى الصدق الكامل والمدعم بالتجربة، أعني تجربة المعيشة اليومية، المحتوية على الفتافيت، تلك التجربة التي تلقاها ببيدهتها وحققتها " (2).

تقتات رواية ( ربح الكادي ) للكاتب عبد العزيز مشري على جزئيات لسرد الدقيقة فتصنع من تلك التفاصيل الصغيرة أحداثاً تسهم في تحريك السرد بتباطؤ لا يلبث أن يتسارع إيقاعه في نهاية العمل الروائي. و يستعيد لنا ذلك الإيقاع المتباطئ علاقة الفن الروائي بالأشكال التعبيرية الأخرى، فالرسم الذي يتوازى منه في رواية ( ربح الكادي ) لوحة خارجية بريشة المشري على غلاف روايته، الذي يسبق إلى المتلقي مؤجلاً لقاء العنوان، يشد انتباهه حيث يتجلى فيه ذلك الكائن العملاق الذي يمتد من قاع اللوحة إلى أن يعانق العنوان، وهو أشبه بجذع شجرة، أو ربح عاصفة توشك أن تلقي بظلالها أو بخطرها على تلك البيوت القليلة الوداعة المنتثرة في أحضان الريف.

يتعالق العمل جلّه بتلك اللوحة / المكان ويتبنين حولها، إذ تتناسل فصول الرواية جميعها وعددها ثمانية عشر فصلاً من تلك اللوحة الأم، فيبدو كل فصل ممثلاً في افتتاحيته لوحة فرعية أخرى مولودة عن تلك اللوحة الأم تحمل أنماطاً من التوظيف السردي. ولذا فإن هذا التوظيف

لليومي والمعيش في حياة القرية قد شكل محوراً يستند إلى غاية سردية تنهض بفكرة مركزية التحم حولها السرد وهي فكرة لنا أن نطلق عليها فكرة التوالد العذري؛ اتصال ذلك التوالد أو انقطاعه في المجتمع الزراعي .  
وبما أن الأم هي ( القرية / الأرض ) بوصفها حيزاً للعمل الروائي هنا و (اللوحة كونها نصاً موازياً للعمل ) فيبدوان مشروعياً إنتاجاً؛ إذ تتسارع حركة التوالد النصي من خلالهما، ولكن تلك الحركة لا تلبث أن تتباطأ معلنة الدخول في مأزق التلاشي الذي يستدعيه العمل كظاهرة مطروحة.  
ولما كانت حركة التوالد النصي تلك تأخذ بعداً عكسياً مع حركة تنامي الأحداث. في البداية وحين تتباطأ حركة التنامي للحدث، نجد حركة التوالد النصي تتزايد في بدايته من خلال توالي مطالع الفصول والقصر النسبي لتلك المطالع. لكن حركة التنامي للحدث تزداد مع نهاية السرد في الوقت الذي تقل فيه حركة إنتاج اللوحات النصية.  
تبدو مفردة ( الكادي لإطاراً عاماً للعمل تنعكس دلالاتها على أجواء الرواية، فهي الدال الأنسب الذي يتصل من جانب بفكرة التوالد حين يطلق على ذلك النبات الطيب الرائحة الذي تزين به العرائس . غالباً -  
حواف آذانهم، طلباً لرائحته الندية الزكية، في حين تشير حروفها مجتمعة إلى الصلابة والصعوبة كما يشير " ابن فارس " في مقاييسه ، و الكادية هي " الأرض الغليظة والصفاء العظيمة الشديدة والشيء الصلب بين

الحجارة والطين " (3) وهو أيضاً ( البطيء الخير من الماء ) كما في لسان العرب، وفي تاج العروس البطيء الجري من الماء.

إن مدلول الكادي العائم بين الصلابة والشذى يجيل إلى حياة القرية الماضية التي توصف بالقاسية والصعبة من جانب، إلى جانب كونها ممتعة وشيقة أشبه بشذى الكادي، ولذا كان لرائحة الكادي ذلك الدور المتساوق نصياً مع مضمون العمل، وكما تمر القرية بمراحل من التغييرات الجذرية الأمر الذي لن يبقى سوى مالا يلمس، فنبت الكادي يمر بمرحلة تحول جذرية من الخضرة إلى الجفاف وتبقى رائحته كأثر دال على وجوده.

أما البطء في المنفعة فذلك ما يتميز به إيقاع الحياة القروية التي تبدو بواد خيرها قليلة وشحيحة، ولعل لذلك البطء أثره على حركة الأحداث التي تتنامى في العمل بصورة متباطئة لا تلبث أن تتخذ إيقاعاً أسرع، ويمهد ذلك الإيقاع لحياة من نوع آخر. ومع ذلك البطء في الخير فإن أهاليها يعيشون سعادة دائمة، وتبدو الرواية صرخة حادة تشق طريقها الصعب بعد أن التهمت عاصفة التحديث كل ما هو جمالي وشذي في القرية، وأبقت على أشلاء متناثرة.

وقد يرد الكدي بمعنى القمع والمنع، يقال كدي بالعظم إذا غصَّ به ويشي ذلك نصياً بانقطاع لقانون التوالد والتناسل الذي بني عليه المكان الروائي، ومن ثم أقيمت عليه وحدات النص المركزية والهامشية.

إذا كان هناك وحدة نصية يتمركز حولها العمل، وتسهم في تقديم ملخص شامل لهذا العمل الروائي فإن موقع هذا الوحدة في ( ربح الكادي ) هو افتتاحيات الفصول؛ ولاسيما تلك الافتتاحيات التي تركز على الفاعل و الهامشي والمعيش والمهمل في إطار القرية، لتظهر ( ربح الكادي ) عملاً روائياً ليس بشخصه أو بتنامي أحداثه بل بتفعيله تلك الدقائق الصغيرة واستثمارها، ولذا كانت قيمة اللوحات / الافتتاحيات في الرواية كونها تركز على تلك الجوانب، وكونها تتنوع من سارد إلى آخر بين سارد خارجي غائب، وآخر داخلي منتم إلى شخص السرد، وهما يتراوحان في رسم تلك المطالع التي تعبر تعبيراً مباشراً عن أزمنة القرية وتحولاتها. وكأن في هذا التنوع إشارة مهمة إلى اتفاق الرؤيات مع تعدد الرائيين.

تنشق الافتتاحية الأولى في العمل مباشرة بذلك المجتمع الذي يتوازي فيه أفراده عبر اتفاقهم جميعاً في الانخراط داخل ضمير الجماعة مع تعدد الأفعال واتحاد صيغها وزمنها إلا أنهم ينتمون إلى مرجع واحد (ياكلون، يعملون، يسرحون، يروحون) تلك المرجعية التي يتعايش عليها الجميع وهي ( الأرض ) الموصوفة بالعطاء، الأرض بوصفها الرمز الأنسب لفكرة التوالد العذري، ومع أن الشاعر الهندي " طاغور " يقول:

يا أمّنا الأرض

أيتها الصابرة الغامضة

إن ثروتك محدودة

ولكنك تجهدين النفس كي تقوي أبناءك

والبهجة التي تمنحيتها ليست أبداً كاملة

فهل نتخلى عنك بسبب ذلك؟

فإن الأرض في الريف توحى بما يخالف ذلك؛ فالعمل الروائي هنا يصفها بأنها لا تفرق بين أحد من المقيمين عليها، إنها قد وازت بين المرأة والرجل "الأرض العطاء، تساوي بين ذات المرأة وذات الرجل والكل له على قدر التعب نصيب" ص5.

وكما في أوقات العمل يتساوى الرجل والمرأة؛ فإنهما يتساويان في أوقات الترفيه، فهذا هو أحد شخوص الرواية عطية يسترجع ماضي القرية الذي تحول وتغير وبجواره رجل مسن من أهل القرية؛ فتراهما يتذاكران "كيف كانت الرقصة بين الرجال والنساء واحدة، يقف الرجل، وتقف إلى جانبه المرأة، وعلى الدف والطبل تذهب وتجيء الأقدام، وتسير على الإيقاع الخطى" ص70.

لا تلبث هذه الرؤية أن تسقط داخل مشروع إجهاض كلي لمنجزات مجتمع القرية بالتحول السريع إلى سلطة المجتمع الأبوي الذي يبدأ في إضفاء التراتب الهرمي على طرق التعامل مع أنماط متعددة في العيش بالقرية، وتبدو أمارات ذلك التحول في إضفاء التمايز بين الرجل والمرأة



خلافاً لما أعلنته اللوحة الأولى في العمل، لقد بدأت هذه القرية بتفكيك عاداتها ومثلها بنفسها دون تدخل خارجي.

في حوار يدور بين الجدة وحفيدتها تقول الجدة " ... نجمع الحطب من البادية في آخر الديار، نختار كل حطبة يابسة، نأكل خبزتنا من غير قهوة، ونعود، عند أذان الظهر.

فتسألها الحفيدة: هل كان معكم رجال ؟

فتجيبها الجدة: رجال ؟ ولم الرجال! كنا نسرح أربع أو ست نساء بفؤوسنا "ص 94.

ومن المواقف هناك موقف آخر عندما يطلب " الشايب عطية " من الجار الذهاب إلى المرأة لإجراء ما يلزم وأخذ الحمارة " وقال الجار إنه سيفعل، وكانت نيته للتو بالتوجه من حيث طلب الشايب، ودعا إلى خلفه حفيده الأكبر... يقتاد الحمارة، أو يسوقها أمامه إلى مباتها، فليس من اللائق بشيخ كبير المجيء بالحمارة، ولو كانت ثوراً أو بقرة أو خلافهما من الحلال، لأمكن للرجل اقتيادها أو سوقها في مصالحات كهذه، لكن الحمارة " أعز الله الرجال " على كل لسان يقتادها الصبيان أو النساء " ص 35.

وتبدو هذه الصورة أيضاً مناقضة للوحة / الافتتاحية الأولى، إنها إرهاب داخلي في العمل بتلك التحولات الجديدة في المجتمع القروي.

يمكن تقسيم تلك الافتتاحيات للفصول الثمانية عشر التي آثرت عدها لوحات تنبثق من اللوحة الأولى على الغلاف إلى نوعين: افتتاحيات تستثمر المركز / المكان وهي افتتاحيات تؤسس للجانب السردي الذي يتصل بشكل مباشر بشخص السرد. وافتتاحيات أخرى تنطلق إلى الهامشي وتؤسس له بممارسات خفيفة لها دلالاتها المركزية التي تنتج العمل عبر توظيف جوانب أسطورية في دوائر المهمش.

ومن تلك الافتتاحيات ما يتصل بصورة الثور في المجتمع الزراعي، وموسم الحصاد و( الطينة ) وهي ممارسة جماعية تهدف إلى التأسيس لسقف منزل جديد إلى جانب لوحات هامشية أخرى تتصل بكائنات مهمشة كالحمار، آلامها، وموتها، ومن تلك الافتتاحيات تتبدى لنا أهم افتتاحية نصية وهي الافتتاحية رقم (2) " يا أظلاف الخير، ياللسنام المائل، والأذن المخروزة ... يباركك مبارك الحلال ويعطينا بك مع حد المحراث كل طيب الثمر. وإن كان لك كبعض القذى اليسير في العين: قرنان كجنبيتين؛ فليس للنفس طاعة، كيف أقص واجهة وجهك يا مالي".

مثل تلك الافتتاحية ترهص بالكثير من تحولات القص فقرنا الثور التي تشبه الجنبيتين لا تلبث أن تصبحا آلتين للفتك، بقتله للفتاة، الثور الذي يضرب بقرنيه ليس في أرض القرية فحسب بل في مخيالها الجمعي، من خلال تلك اللوحات الأسطورية التي تنهض عليها صورته الوحشية في

التراث العربي، ولا سيما كون تلك الصورة تتصل بالزراعة والأرض العطاء وتتوالد عنها، إلى جانب اتصال صورته بالكواكب المعبودة عند العرب قديماً، وما يدور حوله من طقوس وعادات قديمة.

وتتحلى صورة رمزية أخرى في الرواية تتصل بقتل الثور والبقرة والمرأة في صورتها المصغرة (الطفلة)، حيث تبدأ تلك الرموز في تفكيك وحداتها ذاتياً من الداخل، ويبدو ذلك في متواليات قتل الثور للفتاة الصغيرة " أنفقت خاطراً طويلاً "مليحة" وهي تحاول ستر منظر قتلة ابنتها، ورأت ما فعل بها الثور في " مجرة " البئر، إذ عاد خلفاً بقرنيه القافزين، وطحن جمجمتها وكسر أضلعها " ص 82، وفي ذلك إشارة إلى إنهاء لما يمكن وصفه بالإبتال أو ( التوالد العذري )، كما أن قتل الثور من قبل الأب كما ورد في العمل " وهدى الله فلاناً إلى حمل بندقيته، فعبأها ورمى، وعبأها ورمى، ورمى ثلاثاً أصابت الأخيرة الرأس بين القرنين فخار وهوى " ص 82. وكذلك تقتل البقرة في مرحلة تالية كما في الافتتاحية رقم ( 15 ) " ومرت السكين على رقبة بقرة الجدة على رضى منها " ص 99، أو في حوار الأب مع ابنه "أبغيك تستدعي زوج أختك صالحة، ومن ترغب من الجماعة .. تذبحون البقرة وتوزعون لحمها على أهل القرية " ص 100 ، والبقرة التي هي رمز الأم الولود عند بعض الشعوب، كما أنها ترمز إلى الخصوبة والتجدد والأمومة، يصبح ذلك القتل لها إشارة إلى تحولات الخصوبة إلى القحط وقتل لما يمكن وصفه بالمجتمعات الأمومية وإقامة

نظام حياة جديدة تتبنى الأبوية، كما أن اختفاء أصوات الديوك كما تشير الرواية " اختفى أذان الديوك، ولم يرغب الناس في تربية الدجاج واقتناء الماشية " ص 108، " أما الدجاج فقد لعبت السكين مع الأيام في رقابه، فغاب البيض، وغاب النقيق والأذان " ص 101. وكما نلاحظ فإن ذهاب الديك وقتله عند بعض الأمم يشير إلى ذهاب العزة وتحول الأوضاع إلى الأسوأ وهو الأمر الذي تشير إليه أحداث السرد.

أما الكلب فينفصل عن الإنسان في القرية انطلاقاً من الرؤية الأسطورية القديمة التي ترى الكلب متصلاً بالجن فحين يعوي الكلب يردد حامد " بروحك . بروحك إن شاء الله "، وهذا المؤذن يسارع إلى التعبير عن قلقه من وجود الكلبة في الفناء الخارجي " ورأى الكلبة تموج في الساحة وتسمع أصوات الدجاج، فصاح: " انقلعي يا خبيثة " ص 91.

وتتوازى النار مع السكين في القضاء على أسس الحياة الزراعية وإنهاء حالة التوالد، في اللوحة التاسعة " شبت حارقة الهواء في المحصول فأكلت حواف القلب، وساح وجع النفس في كل فحمة سنبله، ونفرت العروق بدماء تنضح منها الحسرة. ولكن ثمار أرضنا في قادم الأيام آتية لا ريب ". ينجح المشري في ( ربح الكادي ) في عقد علاقات متكافئة وحوار متميز بين الطبيعة الصامتة التي يمثلها المكان الذي تدور أحداث الرواية فيه، والطبيعة المتحركة التي تمثلها تلك الحيوانات، وهي التي وظفت في

الرواية كالثور والحمار والكلب والديك، ويبدو دور الإنسان مترواحاً بين التعامل والتعايش معها، أو الانقضاض و محاولة الفتك والتسلط عليها. لقد استبعدت من الحكيم تماماً مشاهد الولادة الحقيقية والإنتاج في حين استعيض عن ذلك بجملة من المجازات المستثمرة بإتقان. وهي المجازات التي ربما أباحت تسمية حالة التوالد تلك بالتوالد العذري الذي لا يلبث أن ينضب سريعاً مع متواليات السرد.

لقد انعكس ذلك النضوب والمنع على الإنسان القروي وما يتصل به من موروث، حين أعلن تخليه عن الأب المجازي له " وباع الناس أدوات الزراعة القديمة، وأدوات الرقص والملابس والحلي لأناس لا يعرفون لغتهم، ذوي بشرة حمراء وشعر أصفر، وراح أهل القرية يهزؤون منهم في مجالسهم، إذ كيف لهؤلاء المجانين الذين يدفعون القيمة العالية في أشياء لا تنفع!" ص 109.

إن حالة البيع هذه قد جعلت إنسان القرية قاطعاً صلته بماضيه وبمستقبله إذ أصبح رهينة دائرة الاغتراب عن أرضه وموروثه، ولا أدل على ذلك من عدم معرفتهم بصاحب الأرض الحقيقي ابن القرية، ويبدو هذا التحول المريع في أخلاقيات ابن القرية عندما يغتصب الحق وتظهر الخطيئة. فاللوحة الثامنة عشرة لا تشير إلى تحول في مستويات الطبيعة الصامتة أو الطبيعة المتحركة فحسب، لكن تلك التحولات المفعممة بالجفاف والمنع والعقم لا تلبث أن تطل الإنسان؛ فهاهي العجوز ( رفعة

قد صفت بالكفين قهراً حينما نمي إليها أن فلاناً قد تخاصم مع ابن فلان حول سفح، وقد شهد بعضهم زوراً مع فلان "واستنكرت على الجبال الصم في معرفتها ، أن تبت الحنطة... .

وقال الشايب عطية: بحرقه العارف لا يرضى عن الحق إذا اغتصب من راعيه، فهاج وماج، واعتصرت الخطيئة جهد بدنه .. " ص 115.

من جانب آخر لنا أن نتأمل النص الروائي (صالحة) بوصفه لبنة أخرى يضيفها المشري في إطار مشروعه الروائي المنطلق من تحديث الموروثات الشعبية وتسجيلها من خلال الرسم باللغة كأداة للتعبير المباشر البعيد عن الإيغال في الرمزية المفرطة.

ويمثل عنوان النص الروائي (صالحة) نصاً موازياً يتخذ صفة مفتاح النص المباشر، ف (صالحة) هي الشخصية المحورية، وهي تلك المرأة التي تحمل الدلالات الأنسب لهذا الاسم، لكن العنوان يوحي بسرد سيكون بضمير الغائب عن صالحة الغائبة، أو قل المغيبة والحاضرة معاً في السرد، ليتجلى الاختلاف هنا . وفي هذا الجانب الاسمي . بين وجهتي نظر في السرد منذ بدايته: إحداهما وجهة نظر السارد، أما الثانية فهي وجهة نظر أهل القرية، ويأمل منظور السارد وخطابه الفردي في حضور المرأة (صالحة) وإعطائها حق الحياة والعيش، ولذا كان استحضارها في مفردة واحدة تمثل الاسم للمرأة التي وهبت وصارعت في سبيل حياة الكفاف، ولذا كان حضور الاسم الشكلي في العنوان غاية في النصاعة والنقاء إذ

خط الاسم باللون الأبيض على لون داكن، غير أن هذا الحضور لا يعني ( امرأة واحدة ) فحسب، بل يعني كل امرأة تصارع من أجل البقاء ويمكن أن تدخل في دائرة هذا التصنيف، يحتمل العنوان تلك الإيحاءات المتعددة والمختلفة التي كثيراً ما تصب في الجانب الموهل في أسى وحزن دائمين ينعكس عن تلك الشخصية.

كان ميل السارد إلى جانب شخصيته أمراً معتاداً في النص، في المواقف الأكثر حدة ما يلبث أن يدعمها ويخرجها منتصرة على أعدائها وتمر حياتها دون انتكاسة، مع كثرة الأعداء والكوارث، بل طالما أخرج السارد (صالحه) من دائرة النزاع والشغب، وأوقع تلك النزاعات بين أهالي القرية لتظل صالحه ومن خلفها السارد تنظر إلى تلك الأحداث وتكتفي بالتعليق أو الإشارة إليها وهي إشارات بلا شك لا تمثل سوى رد فعل سلبي لا يتصل في النهاية بالسرد قدر إسهامه في ربط (صالحه) بالأحداث الخارجية. ولعل في تعليقها السطحي على مقتل "عامر" على يد "مرزوق" ما يدل على ذلك، وأما "صالحه بنت أحمد" فلم تر في قتلة "عامر" أمراً يفرح صدرها لكنها سارعت إلى ترديد "الله يذبح من يذبح رفيقه" حين علمت بذلك دون تسمية القاتل.

ولعل استخدام السارد لضمير الغائب، وتماھيه مع أحد شخوص العمل، أوجد ذلك الانقسام، أو لنقل الاختلاف الحاد بين وجهتي النظر على الرغم من كونهما متفاوتتين بين وجهة نظر رئيسة يمثلها خطاب

فردى (خطاب السارد) الذي يوازي بين شخوص القصة "قال أناس لا يخافون من يلومهم، إن "صالحة" لا يمكن أن تصفق بالافتراء تاجراً مرابياً يتصيد محاصيل الناس وإن زماناً جرى على حياتها وكان للفقيه و"عامر" فيه مواضع الذم والاتفاق... لا بد أن يكون لهما مع المصلحة "الراجية" مكان الدسيسة والاقتراس "ص71، وهي وجهة نظر السارد التي دعم بها موقف الشخصية المحورية "ما كانت صالحة تظن أنها عادت لتعيد سيرة كانت قد أنهتها معها على الإباء دون محاورة" ص30.

أما وجهة النظر الأخرى فيمكن عدها وجهة نظر فرعية تمثلها شخوص السرد مختلفي المشارب والأهواء، وجهة نظر تتقمص (خطاب الجماعة) ومن ذلك ما طرحه العجوز "يا بنت الحلال، الزواج ما هو بحرام، أنتي في أول العمر" كما تضيف قولها "إنها تعبت مع" صالحة بنت أحمد "رأسها قاسية، ولكن الزمان سيعض عليها وتعرف أين خلاصها وأمّ لمتها بأنها لم تذبح الأمل بعد.. " ص31.

وتتنصف وجهة النظر تلك بالكلية المنبثقة من تداولات أهل القرية لاسم (صالحة) ليصبح (صالحة بنت أحمد) فلا يرد ذكرها في السرد إلا مسندة إلى اسم أبيها، ويأتي لهذا الإسناد ما يبرره على مستوى السرد، فخطاب الجماعة المغلق يحرص أن تكون المرأة الأرملة وهي المرأة المحتاجة متزوجة من ثري، الأمر الذي برر انطلاق السرد نحو تناول أوضاع المرأة التي توفي عنها زوجها، مخلفاً وراءه الحسرة واليتم لسعيدة وأحمد الصغيرين.



ومن هنا تتالت منافسات الرجال للفوز بزواج (صالحة)، وعلى ذلك حدث عدد لا بأس به من الأحداث المقلقة لـ (صالحة). ولعل أبرزها إلحاح الجميع على الزواج وموت بقرتها وبيع محصولها وعدم سداد ثمنه. يأتي ذلك الخطاب الجماعي في النص مستمراً لذلك الاسم (صالحة بنت أحمد) مناهضاً لتلك الرؤية التي أسس عليها عنوان النص بوصفه علماً مفرداً لأنثى فحسب. فهاهو الاسم يتوضع بين الأسماء المتعددة بصورة مرتكزة على اختلافه "وتكرر الأخذ والعطاء في القول بين "صالحة بنت أحمد" وبين جارتهما، إذ زاد بالإصرار قولها، حول الفقيه و عامر "ص 39. وتتزايد حدة ذلك التكرار لاسم صالحة بنت أحمد مع نهاية القص، و كأنه إعلان بتفوق لهذا الخطاب واحتوائه لخطاب السارد. إلى جانب ذلك يتمهى الإنسان مع الحيوان في خطاب الجماعة في عالم القرية فتغدو القرية ملاذاً لكليهما، إذ تتوازي فرحة (سعيدة) الفتاة الصغيرة مع قفزات الجرادة، حين ترقص فرحاً برؤيتها، وتقترن بها مع مطلع النص "...كانت سعيدة فرحة فرحاً ربما تجاوز فرحتها بثوب العيد فقد رأت الجرادات بأعداد لم ترها من قبل" ص 9. أما الرضيع فيغدو مشاكلاً في ألفته ولعبه لقطعة (نمرية الكساء) وتبدو هذه الصفة مكررة في النص بصور مختلفة كـ ( ذات جلد نمري).

أما الأم (صالحة) كما في العنوان فتتماهى مع بقرتها، إذ تتماثلان بوصفهما رمزين للخصب والتجدد الدائم والأمومة، لكن تلك الخصوبة لا

تلبث أن تسقط بمجرد أن تموت البقرة فعلياً في النص " دنا الرجل من رقبة البقرة، وقال " بسم الله ، والله أكبر " فاندفع الدم الساقية من رقبته، واندفع الماء مالحاً ومتسابقاً من عيني سعيدة " ص36. وكذلك تموت الأم (صالحه) رمزياً بمحاولات مستميتة من بعض أهالي القرية، تقتل البقرة بفعل ( الحشرة ) بسكون الشين، وهي نبتة الذرة الخضراء الضعيفة، التي تبدو جميلة، وإذا أكلت منها الحيوانات فإنها تحشر وتموت وقد وردت في اللسان المحشرة " ما بقي في الأرض وما فيها من نبات بعدما يحصد الزرع فرمما ظهر من تحته نبات أخضر فتلك المحشرة، يقال: أرسلوا دوابهم إلى المحشرة ". وفي وجه من أوجه المشاكلة تقتل (صالحه) الأم الولود بمهاجمتها المستمرة من أهالي القرية ابتداء من ( عامر ) وانتهاء بـ (الفقيه ) .

يقتل الثور في (ريح الكادي) وهي الرواية السابقة للمشري، وذلك حين يقتل طفلة صغيرة "وهدى الله فلاناً إلى حمل بندقيته، فعباها ورمى وعباها ورمى، ورمى ثلاثاً أصابت الأخيرة الرأس بين القرنين فخار وهوى " ريح الكادي ص82. وكذلك تقتل البقرة في مرحلة تالية كما في الافتتاحية رقم ( 15 ) في ( ريح الكادي) "ومرت السكين على رقبة بقرة الجدة على رضى منها"، أو في حوار الأب مع ابنه في الرواية السابقة نفسها " أبغيك تستدعي زوج أختك صالحه، ومن ترغب من الجماعة .. تذبجون البقرة، وتوزعون لحمها على أهل القرية".

وكثيراً ما كان زواج الأرملة هاجساً للسرد العربي و الموضوعة الأساس ( الثيمة) مع انعطاف مراحلها واختلاف تياراته؛ إلا أن المشري ينطلق في ذلك من توظيف لهذا الجانب ضمن منظومة أكبر يسعى إلى تفكيك بناها التحتية التي أسرفت في تثبيت بنيات خطابها عبر العصور، فهو يأمل أن يفسح بمزيج من الحذر والقلق لخطاب جديد يتأسس انطلاقاً من رؤية أحدث وأكثر إيماناً بقدرة الذات على تجاوز الواقع أو على الأقل الانفصال بتلك الرؤية والقدرة على إعطائها الاتجاه الأنسب المتعايش لا المتنافر مع الرؤى الأخرى.

ويتوافق ذلك تماماً مع ما وقع فيه السارد عندما يتماهى خطابه الفردي في النهاية مع الخطاب الجماعي بتفعيل آليات خطابه المغلق، ولاسيما استخدام بعض مفردات الشخوص المتلولة محلياً، فتنتقل تعبيراته موافقة لتلك الشمولية "صاح الناس على صالحة بنت أحمد" صالحة ص 89. لقد حدث ذلك لدى السارد في مستويين اثنين: أولهما يتم بإدخال الخطاب الجماعي بوصفه مغلقاً في السرد، وذلك عن طريق إحداث حالة من اللاتوازن في التعبير اللغوي بمراوحته بين مستويين من اللغة:

لغة السرد الأولى التي بني عليها النص السردى، ولغة شخوص السرد ولعل اختيار ( بنية الاسم) التي اعتمد عليها النص كان ناتجاً عن تلك التحولات التي تراوحت بين الخطابين.

صالحة تتحول إلى صالحة بنت أحمد ومن ثم إلى بنت أحمد، ولغة السرد تتحول هي الأخرى إلى لغة جماعة الشخوص " اختلط الريالات من يد عامر " ص 33 " أخذتها إلى صدرها وغممتها " ص 28. لكن الاستخدام الأكثر للغة الذي يبدو أكثر إيغالاً في الخضوع لذلك النوع من الخطاب حينما يبدأ في استلاب شخصيته من اسمها ويعدها مرتقنة إلى الاسم الثاني ( اسم الأب) فيصبح تناولها من خلال تلك الزاوية ( بنت أحمد) ولم يأت الأمر اعتباطاً هنا قدر تناسبه مع تتابع الحدث أنفقت بنت أحمد كل بصرها تدعك بين راحتها خيطاً رفيعاً " ص 74. " قالت بنت أحمد أنها جاءت تريد من زوجها أبو عطية " ص 82 " وعندما فرطت بنت أحمد ذؤابة شيلتها لتنقده أجرة ماطوره ..فرك فمه بالسواك" ص 85، وإن كانت اللغة السابقة هي لغة السارد المتأثر بروح الخطاب الجماعي، فإن مقولة عامر " إن كنت ( بنت أبوك) فأسقيه بدلوك " ص 84 . تفضي إلى وضوح في الرؤية ونوع العلاقة بين صالحة و عامر.

ويبدو خطاب " عامر "تابعاً من خطاب الجماعة، فأقربهم إلى "صالحة" يقول لها " اسمعي يا بنت الرجال " ص 119. وربما كان مثل هذا الأمر لا يقتصر على " صالحة " فهاهي " عزة " تتحول بعد سجن أبيها إلى بنت مرزوق " أما " بنت مرزوق " فكانت

تمشي بخطوات سريعة قليلاً خلف "صالحة" ثم تتوقف على قدر  
السعلات الجافة "ص 110.

من هنا يتراءى السؤال التالي: لماذا يحدث ذلك التماهي مع لغة  
الشخص من قبل السارد؟.

إن ذلك التماهي بين لغة السارد ولغة شخصه يأتي انطلاقاً من ذلك  
التعايش بينهما، فالسارد حين يستخدم لغة تتراوح بين مستويين من اللغة  
فإن ذلك يوافق النزعات والاتجاهات التي عرضنا لها آنفاً، فخطاب  
السارد هنا بحث عن إدماج الجماعي في صورة الفردي، والفردي في  
خطاب الجماعي. الأمر الذي أوجد لنا في النهاية نصاً روائياً يقوم على  
ذرات متعددة، فهو عدة حكايات منتظمة في إطار سردي واحد.

في نهاية النص كان خروج "صالحة" من منزلها حين "كان التراكثور  
الأصفر الكبير يزحلق في الآذان أزيز سيره المجنزر القوي، ويتأهب لهدم  
البيت "ص 145، يستغني السارد بعد ذلك عن ذكر اسم "صالحة" في  
الفقرتين الأخيرتين من النص، ويكتفي بذكر الضمير الغائب بعد ذلك في  
أكثر من عشرة مواضع متتالية، وتصبح بلا اسم حتى أن جارتها تصر على  
إخراجها من البيت وصالحة متشبثة بالبقاء فيه، ولذلك نجد الجارة تقول "  
هيا... قومي يا مخلوقة، ما حد يقدر يعاندهم" هنا تتحول لتصبح  
مخلوقة فحسب. المعرفة تتحول إلى نكرة، وذلك لفقد صالحة أعلى

الأشياء وأثمنها، لقد فقدت صالحة البيت الذي تحمل فيه هويتها، ولا عجب إن فقدت اسمها وأصبحت (مخلوقة) فحسب.

### هوامش

\* عملان روائيان للقاص عبدالعزيز مشري، صدر الأول منهما عام 1993م، والثاني عام 1996م. للمشري من الأعمال السردية موت على الماء. قصص. 1979م، الوسمية. رواية. 1986م، أسفار السروي. قصص. 1986م، بوح السنابل \_ قصص. 1987م، الزهور تبحث عن آنية. قصص. 1987م، الغيوم ومنابت الشجر. رواية. 1992م، الحصون. رواية. 1992م، أحوال الديار. قصص. 1993م.

1. عبدالعزيز مشري: مكاشفات السيف والوردة. نادي أبحا. ط1. 1996م. ص 85.
2. السابق. ص 88.
3. الفيروزبادي: القاموس المحيط. مادة ( كدا ).
4. ابن منظور: لسان العرب. مادة (حشر).

### آفاق التعدد

مدن تأكل العشب \*

بتوالي الأعمال الروائية ( الموت يمر من هنا ) 1995م ، و( مدن تأكل العشب ) 1998م، ينجح العنوانان السابقان في الكشف أولاً عن (رهاب المكان) كأداة لها أثرها الفاعل على سارد واحد أو عدة ساردين إذ يفترض العنوانان ذلك لدى الكاتب الروائي ( عبده خال). تلك الأداة التي يسيطر أثرها على جوانب سردية تتنوع في مناهلها ولا سيما في العمل الأخير ( مدن تأكل العشب )، إذ تتزايد حدة تلك الأداة الرهاب ( الفوبيا Phobia ) حينما تتالت الأحداث .أو عندما تتقاطع الشخوص في هذا العمل الروائي .

من جهة أخرى تبدو عوالم رواية ( مدن تأكل العشب) عوالم مختلفة، فهي مزيج من أمكنة القرية والمدينة وهما الفضاءان اللذان تحركهما العلاقة بين السارد والمكان وبقية الشخوص . القرية التي تمثل لدى السارد الأمان والاستقرار بما فيها من شظف العيش وشدته؛ إذ يعني ذلك الاسترخاء في صياغة الحدث؛ فالأحداث تبدو هنا راکدة إلى حد ما، وإن تحركت الأحداث فلا بد أن تكون باتجاه المدينة . والمدينة التي تمثل له الخطر المحقق المتوقع حدوثه منذ اللحظة الأولى التي تستهل فيه تفاعلها السردى .

تلك اللحظة التي انطلق فيها الحدث من القرية حيث يوشك السارد أن يلج عوالم المدينة المجهولة، وهي عوالم تتخذ وضع التضاد مع عوالم القرية التي تتمثل كأطلال . فيتجلى أثر اللحظة هنا حين تنبت عوالم كهذه

العوالم التي يبدو فيها الفرق بين توقع حصول الخطر أو حدوثه دون توقع.

لا ينفك السرد يربط الخطر المحدق بالمدينة؛ بوصفها فم الأسد المفترس الذي يفترضه العنوان الطويل . إلى حد ما . في دلالاته الأولى؛ إن خروج الطفل الصغير مع جدته إلى الحج وهو الخروج المشروع لابن القرية كي يمارس مهمته في الانطلاق إلى الأفق القريب أو البعيد من عالم القرية ذات الآفاق الضيقة إلى عالم المدينة المجهول، يرتبط ذلك كله بتلك المرأة المسنة التي ما لبثت أن فارقت الحياة في منتصف الطريق بين القرية والمدينة، إذ يوشك مسار الحدث أن يقع في ذلك الجانب المظلم في عوالم (يحيى)، مع وجود حالته ( خديجة ) أو ناجية التي تغير المدينة اسمها ينبئ عن خطر في العيش بالمدينة.

ومع أن خديجة الخالة المانحة التي تعيش في المدينة لا تنقطع عن دعم أسرتها في القرية الفقيرة الجائعة هي المانحة لهم إذ تمدهم بما يلبسون وما يقتاتون به .... إلا أنها في منظور أم يحيى موضع قلق وخوف دائم لا ينتهي إلا بانقطاع أخبارها، وهذا ما تكشفه كتابة الرسائل المتبادلة بين الأختين وانقطاع أخبارها عن طريق المراسلات يعني لدى ( أم يحيى) الموت، ومن ثم يكون انعكاس ذلك على السارد الذي يفرض ظلال هذه الرؤية والنزعة على السرد ومن خلال ذلك يتجلى رهاب المكان كثيمة تلقي بظلالها على السرد.



الرهاب ذلك الانفعال النفسي الذي يحدث نتيجة تصور خطر، وقد قيل ( إن توقع الخوف خوف ) إلا أن تحوله إلى طبيعة مرضية، كما في الانفعالات الرئيسة لشخوص السرد كما لدى يحيى الغريب وأمه، يجعل منه المدخل المناسب لقراءة كهذه إذ يتحول تصنيف الشخوص، انطلاقاً من هذه الرؤية أو الرؤيات المناقضة لها، إلى سمة تميز العمل عن غيره من الأعمال في السرد الحديث.

تحمل الرواية نزعات عدة في التعامل مع دور المكان، إذ تنساق تلك النزعات إلى صراع جذلي يسهم في إنتاج النص أخيراً . فبذلك الصراع ومن خلاله يتبلور منظور السارد لتلك الرؤيات المتنوعة ، وهو منظور ثلاثي يتمثل في:

النزعة الأولى: وهي نزعة تميل إلى التقوقع والانكماش داخل القرية وتمثل الرغبة في العيش فيها بسلام وأمان . كما يفترضه السارد . وتندرج تحت هذه النزعة كل الشخوص القروية التي تفضل العيش بأمان . ولعل أم يحيى الغريب هي الشخصية الأنسب ذات الفعل المباشر في العمل لتحقيق غايات تلك النزعة.

النزعة الثانية: نزعة تتطلع إلى الآفاق ويكون ذلك انطلاقاً من الرغبة في العيش الممزوج بالتنقل هنا وهناك، كما في شخصية ذلك الرجل الذي ارتبط بـ( يحيى ) بالتبني الذي يكثر تجواله ورحلاته من مدينة جدة إلى غيرها من القرى والمدن. هذا الرجل هو طاهر الوصايب وهو الرجل الذي يوشك

أن يغادر مدينة جدة بعيداً عن زوجته وابنتيه ، وهو أيضاً شخصية مرت  
بمراحل زمنية تتشابه مع مراحل من عمر يحيى الابن بالتبني.  
النزعة الثالثة: وهي نزعة ترغب في التوفيق بين الاتجاهين السابقين إذ  
تعيش حياة القرية لكنها تأنس بالخروج منها، أو لنقل هي مزيج من  
الرؤيتين معاً .

هنا تبدو هذه النزعة أو تلك ممثلة في شخوص الرواية، ومن ثم  
تنعكس تلك النزعات على العمل، إذ يبدو الصراع قائماً بين تلك  
النزعات ليستمر الصراع في العمل الروائي ويتجدد دون توقف حتى بعد  
لحظة مغادرة المتلقي له؛ فموت الجدة هنا في منتصف الطريق يعني موت  
الاتجاه الثالث إذ يتحدد الصراع بين اتجاهين فحسب.

ويتحول صراع الاتجاهات ليصل في خاتمته إلى تفوق واضح للنزعة  
الأولى، وهي النزعة التي ترى الخروج من القرية مأساة واستمرار ذلك  
الخروج قد لا يعني دلاليّاً سوى ركوب الأهوال وتراكمها على الإنسان  
القروي.

إن خروج القافلة لأداء الحج، وهو الهدف الموحد مع انطلاق الرحلة،  
لا يعني اتفاق أفرادها في التوجه إلى مكة، وإنما يعني الخروج تحت مظلة  
زمانية ومكانية تمنح الخروج من القرية مشروعيته. وهذه المظلة تعتمد على  
النزعة الأولى التي سبقت الإشارة إليها.

تظل رؤى القرية السائدة تجسيدا للنزعة الأولى وانقطاع بعض  
شخصوها عن القافلة دفن لتلك النزعة أو لنقل الرغبة كما دفنت الجدة  
محسنة في منتصف الطريق إلى الحج.

كما يمكن عد الفراق الذي أحاط ببعض أفراد القافلة تجسيدا للنزعة  
الثانية. ويظل الجهل بالحدث وهو موت الجدة محسنة مفزعا لأهل القرية  
جميعهم وتظل أم يحيى غير مدركة لما يحدث بوصفها تمثيلا واضحا للنزعة  
الأولى.

الرواية تعبير مباشر عن ذلك، فغياب الأسماء ومن ثم تحولاتها المختلفة  
يظل موازيا لدفن الأم التي تخرج ( العجوز ) التي ترغب بالخروج من القرية  
.. المكان هنا يفرض قسوته المباشرة انطلاقاً من ذلك الخروج، ومن ثم  
الوفاة، وكما تدفن العجوز جسدياً فإننا نجد يحيى وشقيقته حسينة  
وعمتها ناجية يدفنون معنويا بغياب الأسماء وتحولاتها.

تتحد طموحات ( يحيى ) في العودة إلى القرية فحسب، ويصبح كل  
تناحه في المدينة سعياً واضحاً للعودة إلى القرية، في حين تكون شقيقته  
بزواجها من ( الشرقي ) لا هم لها سوى العودة إلى القرية وترك زوجها  
فهي تسعى إلى الهرب بعيداً عنه. وتظل حسينة صورة أخرى لأولئك  
الصبية المقيدتين الذين رأهم يحيى في المقهى وكاد أن يفك أسرهم لولا  
افتضاح أمره.

الحكاية غير المكتملة تعبير سردي مباشر عن محاولة انفتاح سردي، تكون عابرة لآفاق الحكاية بوصفها تعبيراً عن نظرة يؤسس لها السارد ويتجاوز بها إلى رؤية الباحثين عن الأمان، وهي إلى جانب ذلك تعبير واضح عن النزعة الثانية التي تتطلع إلى الآفاق وتتوسل اختراقه. ولا يتحقق ذلك فعلياً إلا بانفتاح الحكاية حيث البعد عن الإغلاق والاتجاه إلى التعدد الذي يوشك أن يسمح بعدد من التأويلات كما أن إغلاقها يجعلها التعبير المباشر عن النزعة الأولى التي ربما بدت متوقعة في فضاء اللغة.

ومما أسهم في انفتاح النص من زاوية التقنيات النصية الموازية اعتماده على أكثر من عنوان في مطلعته فالعنوان (مدن تأكل العشب) انبثاق ظاهر عن عدة عناوين متواترة ومنها (أمامي ترحل العصفير) وهو العنوان الذي يوجب به العمل منجماً. وغيره من العناوين الأخرى التي تكاد تكشف عن اتجاهات متنوعة في العمل منذ مطلعته إذ آثر الكاتب أن يضيف ما يزيد على عشرين عنواناً ومنها (يحي شخاييط) أو (الخروج للتيه) وغيرها من العناوين التي تكشف عن تنوعات السرد وبعض ملامحه. ويسمح هذا بإمكانية تأويل غلبة العنوان (مدن تأكل العشب) وافتراضه الشكلي. إذا افترضنا هذا. لكل العناوين المجاورة، وهو افتراض يأخذ منحى موازياً كما أكلت المدن العشب، هذه العناوين الموضوعية كنصوص موازية لها دورها الإيجابي المتمثل في تعلق كل عنوان بمفصل سردي،

وارتباطه المباشر أو غير المباشر بجوانب تكشف عن نفسها منذ قراءة تلك العناوين. وقد يتبدى ذلك ظاهرياً في كونه تعبيراً عن رؤية أحادية تفرض ظلالها على النص، وقد مارست التعدد كمحاولة ظاهرية وهامشية لنسجه، إلا أن هناك عوامل نصية تلغي اتجاههاً نقدياً كهذا ومن أبرز تلك العوامل:

1) نسق الحكاية غير المكتملة: وهو النسق الذي أشرنا إليه آنفاً، ويتمثل ذلك في انبثاق مسارين أساسيين للحكي، إذ تنطلق حكاية (يحي) فيسعى المتلقي إلى إيجاد نهاية حكاية سريعة لحكايته. خاتمة الحكاية لا تمثل نهاية بل تكون بداية فعلية لصراع لا ينتهي، فزواج أخت (يحي) من الشرقي يظل يشكل خطراً على القرية ممثلة في ابن القرية الذي أحبته (حسينة). والتقاء الشقيقين في سيارة واحدة وهما متجهان إلى الرياض دون أن يعرفا بعضهما يعني انفتاحاً جديداً للحكي. إذاً الحكاية غير المكتملة تبدو كتعبير سردي عن عمل يوشك أن يتبنى فكرة عبور الأفق أو لنقل فكرة الانفتاح الثقافي.

2) تحولات الأسماء: خيط سردي يتجلى كعامل يضاف إلى سابقه، فثبات الأسماء مواز لثبات النزعة إذ تتعالق تلك الأسماء المتحولة بالنزعة الأولى الملازمة للتوقع والثبات التي تندرج بصورة جلية معها، فأسماء الشخص القروية العابرة إلى آفاق المدينة، أو الشخصوس التي تتجاوز فضاءات المدينة إلى القرى تتخذ صفة التحولات ولكن من منظور

أصحاب النزعة الأولى ذات الرؤية الثابتة، ومن تلك التحولات ما شهدته اسم يحيى الغريب من تحولات من يحيى الغريب إلى يحيى طاهر الوصابي، وعبد الله المحماس الذي يلغى اسمه ليكون فقط (الشرقي) لدى أهل القرية. وغالباً ما يكون تغيير الأسماء مرتبطاً بفقد العلاقة العاطفية أو نهوضها بصورة قوية، إذ تشكل علاقات الزواج والارتباط مع من أحب أبرز أسباب تثبيت الاسم إلا أن غياب تلك العلاقة يؤدي إلى غياب الاسم " عبرت الأزقة وحديث طاهر ينخر مخيلتي، وقررت أن أفاتحه بعزمي على تغيير اسمي " ص 343.

وحين يرغب يحيى الغريب في إعادة تشكيل اسمه المفقود وبنائه يجد المدينة كمكان تقف في اتجاه مضاد له إذ يفضل الهروب من المكان لينطلق إلى فضاء أرحب، وفي ذلك رغبة جلية في الهروب من قسوة المكان وجبروته " فقط أريد استرجاع شجني وحيداً ولكي تتحقق هذه الأمنية وضعت شنطتي الصغيرة على الكرسي الشاغر وتقاذفتني الأسئلة:

هل أحتاج لوقت طويل قبل أن ألتقي بخالتي، هل أجد طاهر الآخر في طريقني وحياء أخرى تسقط جبل الرماد المتماسك " ص. 346

(3) النص الموازي: الذي يتمثل في مقدمة قصيرة بتوقيع الناشر "عزيزي القارئ... ستجد في هذه الرواية أصواتاً متعددة ومتداخلة، ورأينا وجوب تنبهك إلى أمرين مهمين، فهذا العمل يمثل روايتين متداخلتين، إحداهما لمؤلف مجهول وجدت فصول روايته بطريقة ما، فقمنا بدمجها مع عمل

آخر لتكامل العملين بصورة متطابقة، أما الأمر الآخر فنحن نود أن نسجل اعتذارنا للمؤلف ولك على هذه البدعة المستحدثة "ص 6. وهنا محاولة للتأثير على المتلقي بإيجاد نص مواز يسهم في استصدار حكم نقدي مباشر قبل الولوج إلى عوالم العمل، ولكن مثل هذا النص الموازي الذي يتبناه متكلم بصيغة الجمع هدفه الترويج والإقناع. (الناشر) لا يفلح مباشرة في استصدار ذلك الحكم إذ يجد القارئ نفه مدفوعاً إلى متابعة النص حتى الانتهاء منه، ومن ثم تبني ذلك الحكم أو غيره. ويلاحظ أن المسار الثاني الذي تمثله الرواية المتداخلة بوصفها صوتاً آخر للحكي لا تستمر تقاطعاتها بل تنساب في جداول وقنوات المسار الأساسي؛ ومع بدء تقاطعات الراوي المباشرة مع النص الموازي عند استهلاله لذلك المسار باعتذار مباشر للقارئ إذ يشي ذلك بنوع من التحديث في التقنيات السردية "وأعتذر من القارئ العزيز لهذا الخلط الذي أوقعنا به الناشر حين أرفق أجزاء من عمل آخر قال إنه عشر على مخطوطته عند أحد الوراقين بدون اسم لمؤلفه. وعندما قرأ تلك المخطوطة وجدها مناسبة لأن تكون رديفة لعملي ... "ص. 57

4) الاستهلال: "أنا لا أعرف جمال وأنتم لا تعرفون جدتي ...".  
هذا الاستهلال ينبثق أيضاً عن رؤية سردية أحادية (مونولوجية) فرضت ظلالها ضياءً لا تلبث أن تتلاشى بمرور حلقات السرد.

العوامل السابقة تسهم في انفتاح النص على تعدد للأصوات وتعطي النص أفضلية الانخراط في دائرة النصوص الروائية المحلية التي التزمت هذا الاتجاه الحديث في الكتابة الروائية.

### هوامش

\* الرواية للقاص عبده خال صادرة عن دار الساقى 1998م، وله من الأعمال السردية: حوار على بوابة الأرض . قصص . 1987م، لا أحد . قصص . 1990م، ليس هناك ما يبهج . قصص . 1991م، الموت يمر من هنا . رواية . 1995م، مدن تأكل العشب . رواية . 1998م.

## في التداخل النصّي

### العصفورية وسقيفة الصفا \*

تعد ( العصفورية ) نصّاً روائياً له من الأبعاد ما يشي بإمكانية تصنيفه في عداد الأعمال الروائية المتميزة، لكن هذا النص الروائي لم يولد صدفة كوجود مستقل ومغلق بل كان، كغيره من النصوص، نتاجاً لمجموع من النصوص السابقة وربما المعاصرة له التي تشكل سياقاً ثقافياً معه، حيث تنصهر بفيضه نتاجاً ذاتياً ومحوّلاً له قوانينه التي خضع لها وتبلور معها،



لكن بعض تلك الأبعاد السائدة في هذه النصوص قد تأخذ صفة أكثر وضوحاً وإشراقاً فيه، إذ تتسرب إلى العمل قوانين النص السابق متخذة صفة التسلط والهيمنة على النص المتأخر، ربما إثر ترسباتها في لاوعي الكاتب الناتجة عن تعالق اللاوعي بتلك القوانين أو البنيات المختلفة في النص المقروء. ولا ريب فالنص يصبح عند قراءته ملكاً مشاعاً للجميع.

لذلك تنتج من خلال هذه التسربات في أحيان كثيرة نصوص جديدة وقوية، ولا أدل على هذا من تعالق بعض النصوص الغربية بالإلياذة والأوديسة، وتعالق بعض النصوص العربية بألف ليلة وليلة. وإذا كانت النصوص اللاحقة تحرص أن تستمد مشروعيتها الأدبية من خلال تأطير نفسها أولاً في إطار من الأجناس الأدبية ( شعر، رواية.. ) وذلك كضمان لوجود النسب الأدبي، فإن بعض الأعمال الأدبية لا يكتفي بذلك النسب ( الرفيع ) بل يحاول أن يؤسس لنفسه (جينالوجيا) خاصة به، كما رأى ذلك علماء النص؛ ذلك النسب الذي يتحقق عن طريق تعالقه الفني الذي لا ينبض بروح المحاكاة بل يرفضها معتمداً على عمليات تحويلية بالغة التعقيد تسهم في صناعتها ثقافة المبدع وقدرته على الاستيعاب التحويلي للنص المقروء ومن ثم التوليد الخلاق للعمل الأدبي.

كل ذلك يتبدى للعيان مع ملامح لبني نصية تتراوح بين السطحي والعميق توهم بذلك التشاكل النصي الأعمق بين نصين أحدهما لاحق وهو ( العصفورية) والآخر سابق وهو ( سقيفة الصفا).

بين النصين فاصل زمني يقدر . اعتماداً على تاريخ الطبع . بثلاث عشرة سنة، وهي فترة كافية لانتقال السياق الروائي المحلي من تيار إلى آخر، حيث تظهر للعيان آثار تلك التيارات الأدبية على النصوص المختلفة، وتتبدى آثارها الجلية في نحو تقنيات سردية معينة وبناء تقنيات أخرى تشكل ملامح رئيسة في بناء النص الروائي، إلا أن النصين الروائيين السابقين تشاكلا إلى حد بعيد في بناء تلك التقنيات الأمر الذي يوحي بقيام علاقة تداخل نصي بينهما، أو لعلها علاقة بين النصين . بوصفهما متزامنين . وأحد النصوص السابقة لهما .

وسنعرض هنا لتلك الملامح التي ليس من أبرزها تمركز السرد حول شخصية السارد عبر تقنية ضمير المتكلم: سارد ( سقيفة الصفا ) "محيسن البلي" وسارد ( العصفورية ) بشار الغول . مع ملاحظة شكلية؛ وهي التطابق الحرفي بين السارد في نوع الاسم وعدد الحروف .

يختلف الساردان في النصين كاسمين تتحقق بهما هوية السرد، فلا نكاد نتعرف عليهما إلا بتجليهما للمتلقى في الصفحة الأولى لبدء السرد في كلا العملين، ويبدو هذا التجلي من خلال صفتيهما العلميتين، وهما صفتان تأخذان بعداً مفارقاً ... ( الطالب . البروفسور )، ويمكن ربط هاتين الصفتين العلميتين . إذا افترضنا بعداً للسيرة الذاتية أنتج جانباً ولو قليلاً من السرد . بوضع الكاتبين انطلاقاً من تعالق النصين بمرحلة من مراحل عمرهما، ومن الممكن دعم هذه الفرضية من خلال ما طرحته رواية

( شقة الحرية ) التي تمثل مرحلة الطالب كجزء أول يتلوه مباشرة الجزء الثاني (العصفورية ) الذي يعرض لمراحل علمية عليا؛ ومن ثم مراحل عملية، لكن هذا الأمر لا يعدو كونه للإشارة فحسب.

بالعودة إلى النصين ( سقيفة الصفا ) و (العصفورية ) يكاد المطلعان أن يلتقيا بصيص ضوء على أوضاع الشخصيتين، فطالب (سقيفة الصفا) يرتكن إلى الفعل الماضي، وهو اتكاء يوقف تطوير السرد في حين يوحي مطلع العصفورية المتعلق بالفعل ( يفتح ) بحركة مستمرة لعجلة السرد، الأمر الذي تؤكدته خاتمة النصين "كنت يومها طالباً حاملاً في مدرسة أهلية لا يفصلها عن بيتنا سوى شارع ضيق" سقيفة الصفا ص 5 "يفتح البروفسور النافذة من جناحه في العصفورية على الممر وينادي..." العصفورية ص 9.

حين يتأخر السرد في النصين عن إبراز البطل وذلك بتعريف المتلقي على اسمه، فإن في ذلك عجزاً عن منح الهوية من الساردين أولاً، ومن مجتمعهما ثانياً، ويكتفي سارد (سقيفة الصفا) بذلك التحديد الذي طرحه حتى الفصل الثالث عشر في (سقيفة الصفا) وهو الفصل الذي يتمحور حوله السرد الروائي " يقول الناس عادة أن هذه الحادثة أو مقابلة ذاك من الناس... أحدثت انقلاباً في حياة فلان ..... وكأي انقلاب قد يحدث فإنه يبدأ تدريجياً ثم يتطور حتى يصل الأمر إلى نقطة الغليان فالانفجار .. ثم الهدوء .. وهكذا الأمر فيما يخص المعتمد عليه كاتب

هذه السطور المدعو " محيسن البلي " ... فبعد عدة أسابيع من محاولة التأقلم في المدرسة الجديدة وفي المحيط الجديد .."ص71.

في نص ( العصفورية ) التزام تقريبي بنفس النهج السابق، الذي يبدو شديد التطابق من خلال وضعية الاسم المتأخرة نصياً ، حين يبدأ السارد قوله " كانوا يسألونني : ما القصة يا بشار؟

. عفواً ، يا بروفيسور . اسمك بشار؟

. نعم . بشار الغول ألم أخبرك؟" ص 55.

ويبدو لذلك التأخير في الكشف عن اسمي الساردين دوره التقني الأبرز في كلا النصين فمحيسن البلي لا يكشف عن شخصيته إلا بعد انتقاله إلى محيط المدرسة الجديدة التي أسهمت في تشكيله و قضى بها حياته بوصفه طالباً ثم معلماً ؛ وما اتصل بذلك من متواليات شكلت في مجموعها نص الرواية.

أما " بشار الغول " فلم يكشف عن اسمه إلا بعد وصول السرد إلى مرحلة الهاجس الذي انطلق منه كامل العمل الروائي، ذلك الهاجس الذي كان سبباً في دخول البروفيسور " بشار الغول " إلى (العصفورية) ومن ثم سرد حكايته، وهو هاجس الولايات العربية المتحدة كقوة عظمى نظير قوة الولايات الأمريكية المتحدة، وعلى تداعيات ذلك الهاجس كان بدء السرد في (العصفورية) و بذلك ينتهي

الهاجس.

أشار الدكتور ( عبد الله الغدامي) إلى اعتماد السرد في ( العصفورية ) على ثلاث: الخوارقية، والسخرية والعنف الذاتي ( العصفورية: المعلومة بوصفها نصاً سردياً ). ولاشك أن انبناء النص الروائي السابق على تلك الأثافي الثلاث يبيح لنا أن نستعير إحداها محاولين تتبع مدى ارتكاز النص الروائي الآخر عليها. و لتكن روح السخرية التي هيمنت على نص ( سقيفة الصفا ) الروائي مع أن استهلاله كان يميل إلى البؤس والحزن، ومن ثم فليس استهلاله أرضية صالحة للروح الساخرة. إلا أن السارد ( محيسن البلي) ألح على تعليقاته الساخرة التي جاءت على صور عدة: فمنها ما جاء سخرية مما يعمله هو كطفل، ويتجلى ذلك في علاقته المبكرة بعمه الذي كثيراً ما كان يقول له " إذا نجحت فاحلق ذقني . ثم يمسكها بيده ويشدها برفق، وأحياناً كان يقول: إذا أفلحت في شيء فتعال وبل على قبري، ولما لم تكن للقبر في ذهني أي صورة واضحة فقد كنت أفكر دائماً في الطريقة التي يمكن أن يبول بها إنسان على قبر غيره.....وبقسوة الأطفال كنت أحياناً أتعمد مضايقته... بل كنت كثيراً ما أتمنى أن يموت وأن أقف على قبره أنفذ وصيته"ص6، ومع أن تلك العلاقة التي يسردها كانت حول وفاة العم، كما تظهر السخرية من خلال ما قد يطرحه ( محيسن البلي ) من مفردات تتصل بثقافته الآنية "جنديان مدججان بالسلاح، بالرغم من أنني لم أعرف معنى مدججان تلك الأيام " ص 29. ومنها ما جاء سخرية وتعليقات لاذعة على الآخرين "ولو

كان لي أمر لأرخت بذلك العام كما كان الناس يؤرخون . بعام الفيل ،  
وعام السيل الكبير . .ولسميت ذلك العام (عام الزير ) والزير هذا ليس  
من ذرية الزير سالم، بل هو إناء فخاري كبير . . . " ص 22، وحين يقدم  
لسرد قصة الزير يرويها أيضاً بتلك الطريقة الساخرة " والقصة كما  
استعدتها . لضعف الذاكرة . من الثقات من أهل الحي . أقصد من بقي  
منهم على قيد الحياة . سارت على النحو التالي " ص 22.

و تأتي السخرية على صورة نقد لاذع؛ فتعليقاً على قضية إبادة  
الكلاب والقضاء عليها توصل السارد أخيراً إلى أنه " لو انقرضت  
الكلاب لفقد أدبنا الشعبي وغير الشعبي كثيراً من تعبيراته النابضة ... ولم  
تعد القافلة تسير والكلاب تعوي .. ولم يعد فلاناً من الناس أشد نجاسة  
من ذيل الكلب " ص 59.

أما الأسماء التي أنتجت في إطار ذلك القالب الساخر فقد تجلت في  
(العصفورية ) من خلال دفاية وفراشة وعربستان، وفي سقيفة الصفا نجد  
التركيز على جانب أسماء الشخصيات " لم يكن في أسمائنا يومذاك شيء  
مستغرب فأغلبها مما حمد وعبد وبعضها أسماء أنبياء وملائكة وصالحين .  
ولكن داخل المدرسة لم نكن ندعى بها - وإن شئت الدقة لم يكن بعضنا  
يدعى بها، إذ أنها تتحول بقدرة قادر إلى: أبو طويلة، الهبلّو، ويضاف إلى  
هذا عند الغضب الشديد لقب آخر فيصبح صاحبه أزرق العينين عدو  
المسلمين " ص 19. أو تلك التسمية التي كانت تطلق على شخصية (

عمر ) وهي إحدى الشخصيات المساندة للسارد، فقد كان الناس يطلقون عليه (الفرمسوني).

لقد وظفت تلك الأسماء في كلا النصين لتكون هي الفعالة، في حين عطلت الأسماء المعتادة غالباً، ولا سيما من قبل الجهات التي أطلقت تلك الأسماء، فالفرمسوني إطلاق خص به المجتمع (عمر) بينما ( النطفة الحرام ) إطلاق فردي من أحد المدرسين الذي يصر على نداء سفيان به، وتبدو مفارقة ( العصفورية ) هنا في كون الأسماء من إطلاق السارد نفسه ولذا فلا ريب أن يستمر تفعيل الاسم من الشخصية الساردة من أول النص إلى آخره في العصفورية، وفي (سقيفة الصفا ) نجد ذلك التفعيل للأسماء يدخل في دائرة التخصيص إذ تقتصر بعض الفصول على تلك الألقاب، ومن ثم العود إلى الأسماء المعلنة في بعض الفصول حتى أنه عندما قدم لنا كتاب تقويم البلدان وفي أوله خريطة للعالم العربي سأل أحمد الدهل بغرابة: ما هذا يا أستاذ؟ أليس التصوير حراماً ؟ " ص 65.

وتتخذ الجمل الاعتراضية في النص الروائي الدور الأكبر في النهوض بجانب السخرية في (سقيفة الصفا ) مع أنها تبدو كقانون ينهض باللغة الساخرة هنا ذلك لأن السارد هنا كثيراً ما يحاور ذلك المتلقي الغائب، مع ارتهان السرد إلى ضمير المتكلم الذي وظف تلك التعليقات الساخرة والقفشات الهادئة للتخفيف من (مونولوجية) اللغة السردية " وقد كان

أساتذتنا على سعة في الأفق تلك الأيام . لا تضحكوا . وأول دليل على ذلك ... " ص 69.

إن السرد في السقيفة كما يتضح سرد مكتوب يعتمد العرض، الذي قلت بفعله نسبة التداعي، في حين يكون السرد في ( العصفورية ) ذلك السرد المكتوب والموضوع في صيغة شفاهية باعتماده الحوار الذي يزيد من نسب التداعي في النص، وكان لهذا التداعي دوره الأكبر في النهوض بقوالب السخرية المتعددة وسنعود إلى ذلك لاحقاً .

لقد كان السارد في العصفورية يتحاور مع الطبيب النفسي " سمير ثابت " الذي غالباً ما تكون أسئلته منبثقة مما يطرحه البروفسور من تساؤلات وقضايا، كما أن أسئلته مقتضبة تسمح للمريض أن يواصل إجاباته الساخرة التي لا يلتزم فيها بقانون السخرية السابق فحسب.

إن موضوعات السخرية تطال في ( العصفورية ) و ( سقيفة الصفا ) جوانب شتى غلب عليها النقد الساخر، اللاذع أحياناً ، مع ملاحظة أن المحيط في ( العصفورية ) يبدو أكثر اتساعاً ، كما يبدو هم البروفسور أكبر وأكثر، ولا غرو فمحيسن البلي كان طالباً ثم مدرساً .

وكما يبدو للعيان فإن للأدب الجاحظي تقاطعاته المتنوعة مع النصين ولعل هذه الإشارة بالتقاطع مع أدب أحد الكتاب القدماء في تلك الروح الساخرة الغالبة على النصين، وغيرها مما سيتجلى فيما بعد، يبرهن على



علو كعب الجاحظ في التأسيس لتلك البنيات النصية التي يستمر تداولها في كتاباتنا النثرية حتى الآن.

وفي ملمح لتشاكل نصي من نوع آخر: نجد ذلك الاختلاف الظاهري للعنوانين، إلا أنهما يتفقان في كونهما مكانين لهما دورهما الكبير في المشهد الروائي، وللعصفورية الدور الأكبر، وكونهما . بحكم طبيعتهما . موحشين لا يتمنى أحد المرور بهما، أو الإقامة فيهما، كما أنهما مسكونان، على الأقل في منظور السارد أو من يروي عنه، ولذا فلا علاقة لإنسان بهما إلا مجنون أو معتوه لكن هذا المجنون على الأقل في العصفورية يتخذ منحى آخر إنه مجنون الأمل " حتى إذا وصلا . البائع والمعتوه . أسفل سقيفة الصفا المظلمة والضيقة وكزه في جنبه و كزه أخلت بتوازنه ... وقد وقف المعتوه على بعد خطوات، يحوقل وينصح البائع ألا يعود إلى هذا الحي فإنه " مسكون " أي تسكنه العفاريت و الجن " سقيفة الصفا ص 136 .

إذاً تتفق العصفورية والسقيفة في كونهما يمثلان رحم الأم، فالوالج إليهما يبدأ مرحلة ولادة جديدة، فمحيسن البلي يلج السقيفة، ثم يخرج منها ويصبيه ذلك الشعور بعد أن أحس باختلال موازين الأمور لديه، هاهو يترجم مشاعره تلك القريبة في اللحظة نفسها من مشاعر وأحاسيس بشار الغول " ... ثم انحرفت بي إلى طلعة الصفا، فسقيفة الصفا حيث يتجنب الناس عادة المرور منها بعد أن يظلم الليل، ولكنني لم أحس بالليل ولا

بالظلمة فوجتها... وحين فعلت ذلك أحسست إحساساً غريباً .. كما لو كنت ألع رحم أمي عائداً من حيث أتيت...!! كيف لإنسان أن يحس إحساساً كهذا وهو لم يجربه من قبل كما أن غيره لم يجربه أبداً...!! وحين بدا بصيص من نور منبعث من مصباح للبلدية في نهاية السقيفة كدت أن أعود إليها .. ولكني لم أفعل " سقيفة الصفا ص244.

تنهض العصفورية بوصفها مكاناً بمهمتين سرديتين أولاهما أنها خاتمة للأمكنة المغلقة التي مر بها بشار الغول انطلاقاً من المشفى الأمريكي والسجن، ولا يلبث الغول أن يتخلص أيضاً من العصفورية في النهاية كما فعل محيسن البلي، وثانيتها أنها أوجدت الأجواء المناسبة للسرد على طريقة تداعي الأفكار.

والطريف أن كلا المكانين جاء تعويضاً عن الأنثى التي فقدت: الأم عند محيسن البلي التي كان لها دور كبير في حياته. إن المكان المظلم والموحش هنا مرحلة متوسطة بين أنثيين في كلا النصين، إنه تمهيد لعلاقة أخرى من نوع آخر مع جميلة، أو الأنثى الحبيبة الأولى " سوزان شيلنج " التي يدخل إثر مقتلها إلى مصحة ( العصفورية ) كمرحلة أولية ثم يفقد " فرحة " لتتعالق معه " فراشة " ودفاية " فقد " اتفقت الفراشة ودفاية أن تكون نقطة الانطلاق هي العصفورية " ص300.

كلا النصين يعدان، كما أشارت (جوليا كريستيفا) فسيفساء من النصوص المتنوعة، ولذا كان الحرص منذ البدء على تحديد إطار العلاقات

القائمة بين نصين يعدان متزامنين، إلى حد ما، إذ سبق أحدهما الآخر بفترة تصل إلى ثلاث عشرة سنة.

في ملمح نصي آخر ينهج النصان منهجاً مغايراً لما هو سائد في الرواية المحلية، وذلك النهج هو توظيف العامية، واللغة الأجنبية، وهذا الملمح يعد اختراقاً لسقف لغة السرد الفصحى، حين أخذ طابع التداخل معها والانخراط الشكلي فيها وذلك في نص ( العصفورية )، حيث خلت تعالقها الشكلية بالنص من العلامات التي روعيت في نص ( سقيفة الصفا ) فوضعت مصطلحات اللغة العامية بين هلالين مزدوجين، فجاءت الكلمات نحو ( الأفوكاتو . الأبلكاش . البواردية . جرجرة ) وهو احتراز تم بالتزام كتابي شكلي حتى لا يقع في شرك اتهام بالانخراط في الدائرة العامية. ولذا كان من خطواته تلك وضع الشعر الشعبي والمواويل بين تلك العلامتين " إن مت فادفنوني على ركن روشان "ص139.

في حين كانت تلك الاختراقات اللغوية في العصفورية لا تلتزم بذلك التحديد الشكلي، ولعل السبب يعود إلى أن السارد في العصفورية سارد ذو إيقاع شفاهي لا يلتزم التأني في أقواله، ولذا فإنه كثيراً ما ينحت بنفسه لغة اختراقية مكررة لا تكن نرفوزاً ولا نرفازاً ولا نرفيزاً ".

ويبدو طابع السرد الذي يوحى بالشفاهية مدعماً بتلك الأبيات التي يتم الاستشهاد بها لأبي الطيب المتنبي وغيره من الشعراء دون أن تتخذ صورة الكتابة العربية للبيت الشعري، إلى جانب كتابة قصيدة حديثة لأمل دنقل

دون تمثل لكتابة النص نفسه، بوصفه نصاً شعرياً حديثاً له قوانينه الكتابية المختلفة، وربما كان الإخلال بالتشكيل الكتابي هو التمثل الأنسب لقوانين السرد الشفاهية السائدة.

أما الاحتراز في الفصل بين الفصحى وغيره فكان يتم بطريقة أخرى غير التي عرفناها في النص الذي أشير إليه آنفاً ( سقيفة الصفا )، وهذه الطريقة هي الأنسب للإيقاع الشفاهي إذ يلح السارد في أغلب المفردات . ليس جميعها بالتأكيد . إلى الفصل والتحييد إن رغب في ذلك . بالتعريف بالمفردة الداخلة إلى الجسد اللغوي ( الفصيح ) للنص، ويتم تنفيذ تلك الخطوة الآلية عقب سؤال الطبيب عن تلك المفردات " عفواً شو يعني البنشر؟

سؤال جيد! البنشر هو تحريف كلمة البنكجر الإنجليزية التي تعني كما يعرف حضرة جنابك، الثقب أو الخرق أو الخزق، ومحلات البنشر تصلح كفترات السيارات المصابة بثقوب أو خزوق أو خروق . ولا تسألني ما هي الكفترات فإنها الدواليب " العصفورية ص 77.

ومما يتناسب مع السرد في إيقاعه الشفاهي عدم القدرة على التحكم بالتسلسل المنطقي للسرد وتهشيم تلك البنية بتفعيل التداعي المتواصل للأفكار، وتلك ظاهرة جاحظية، قد تأثر بها بعد الجاحظ بعض الكتاب المتأخرين، و لهذا الاستطرد دوره في استقصاء الجزئيات التي تجدد على جوانب السرد، و قد كانت ( العصفورية ) المسرح الملائم للنهوض بالسرد

المعتمد على التداعي، وكثيراً ما أحس " بشار الغول " بذلك وعدها مشكلة له، ولذا كان كثيراً ما يردد عبارة مقتضبة عند الإحساس بذلك الاستطراد، للتخلص منه وإقناع السامع بالعودة إلى الفكرة الأساس؛ هذه العبارة من نوع ( وهذا ليس موضوعنا ) ومن إشارات إلى طريقته في الحكمي، قوله " سوف أروي لك كل شيء. بالتدرج والتسلسل. مع شيء من الاستطراد بين الحين والآخر. على الطريقة الجاحظية. سمعت عن الجاحظ؟ بالتأكيد كان مقرراً عليكم"ص151. كما نجد السارد يقرر غلبة الاستطراد بنفسه؛ مع إعلانه ذلك في أحد المقاطع " الاستطراد جزء من أسلوبه"ص54. ولعل ذلك الاستطراد قد سهل على النصين. وعلى طريقة الجاحظ نفسه. الدخول، ، إلى وصف المجتمعات التي تتخذ وضعاً مهمشاً كمجتمعات المجانين والعبيد والمتسولين وغيرها من المجتمعات البعيدة عن المركز ومحاولة التغلغل فيها.

يبدو هنا تركيز نص ( سقيفة الصفا ) على تناول مجتمعات العبيد في جزء من النص، إذ بدأت اهتمامات السارد بالعبيد إثر انضمام العم بشار إلى الخدمة في المنزل، فكان يذهب إلى دكة العبيد التي "كان يرتادها كل من كان رقيقاً... فأعتقد. طبعاً بعد أن شاخ ووهن عظمه"ص54. وقد كانت تجري على هذه الدكة طقوس مختلفة يتم بها الحكم بين المتنازعين من العبيد السقاة، والفصل بينهم " كان الجلد لا يتعدى ثلاث ضربات هينات، إلا أن يعفو صاحب الحق .. أو أن يلقي متطفل وسط

تلك الحلبة حزمة خضراء من البرسيم أو الكراث .. عندها تنفض الجلسة بدون تنفيذ العقاب" ص 55. وفي ( العصفورية ) يتم التعرف على سير تبدو مقتضبة لبعض الشخصيات الهامشية في السرد، ومنهم نزلاء المصححة الأمريكية التي نزل بها بشار الغول، ومن تلك السير سيرة المديرة التي تجعل من عملها في المدرسة منطلقاً لإقامة العلاقات الجنسية مع طلابها، وعن علاقات الغول المختلفة مع أولئك النزلاء. وتبدو وظيفة تلك السير وظيفة عادية لا تضيف إلى المعتاد من التعريف بشخص السرد، غير أن التركيز على شخص من مجتمعات محددة، والحديث عن تلك المجتمعات يؤدي إلى ذلك التمييز في تحديد خصائص وأنماط العيش فيها.

لعل الجنون والزمن الكوني يبدوان متعالقين في النصين، فنص العصفورية سبقه نص مواز هو بيت المتنبي الشهير:  
وتولوا بغصة كلهم منه

وإن سر بعضهم أحيانا

وهذا البيت هو الثاني من قصيدة قالها المتنبي بمصر ولم ينشدها كافوراً يصف فيها الشاعر علاقة الإنسان المتباينة بالزمن، ليكون الزمن الوعاء والظرف الأنسب لكافة تحديات الحياة، فقسوته الشديدة ومغادرة الناس له أمر محزن لهم جميعاً، و مادامت صفة الجنون هي الصفة المطروحة بوصفها تمثل وضعاً تالياً ومهمشاً في الحياة، فلا بأس، انطلاقاً من بيت المتنبي، أن نضيف على الجنون قيمته الحياتية التي يستحقها، وإخراج

شخصية المجنون من تلك الدوائر الاجتماعية التي طالما وسمته بالهامش ووسمت غيره بالمركز. في (العصفورية) يتم التعالق بين الزمن والمجنون منذ بداية النص كتأكيد على القيمة التي يمكن أن يطرحها أو ربما يعد بها من أصابه الجنون.

وفي حين نجد التعالق نفسه بين الزمن والمجنون في (سقيفة الصفا) لكن ذلك التعالق يتخذ وضعاً مغايراً للمعهود في (العصفورية). ويأتي ذلك الوضع المختلف في كون مجنون (سقيفة الصفا) لا يظهر إلا مع نهاية النص، حين يقول "محيسن البلي" حين أراد تسمية ابنه "أريد أن أسمى ابني محيسن محيسن.... أنا غير واثق من أن ابني محيسن سيسمي ابنه محيسن أيضاً فسأسميه محيسن محيسن... حتى يضطر أن يكتبه محيسن محيسن بن محيسن ..

فأشاح ببصره وهمس . وأقسم على ذلك . وبصوت خافت جداً ظن أنني لم أسمع . .همس قائلاً : الجنون فنون" ص256.

وإذا عرفنا سابقاً علاقة الزمن بالجنون في (العصفورية) فإنه من المعروف أن الجنون قد ظهر متأخراً نصياً لكن فكرة التشكي من الزمن . وعلى طريقة المتنبي . قد ظهرت في نص (سقيفة الصفا) على مراحل تتجلى أولى تلك المراحل في موقع السارد الأسري حين فقد أباه ثم عمه . وعانى الفقر والحرمان.

أما المرحلة الثانية فهي النظرة النقدية التي أضفاها السارد " محيسن " على الحكايات التي كان يسمعها من والدته وهو طفل، تلك النظرة التي كان لها أثرها الكبير على حياته فيما بعد. يرى محيسن في تلك الحكايات " يولد البطل سواء كان هو الشاطر حسن أو غيره في أول ليلة تبدأ فيها الحكاية ... وفي الليلة الثانية كان يلتقي أميرته أو فتاة أحلامه فيختطفها و يحملها على ظهر فرسه ... ويعيش معها .... على هذه الغيمة أو تلك وبين جدران هذا القصر المسحور أو ذاك .. وفي الليلة الثالثة كان يدهمهم هادم اللذات ومفرق الجماعات .. كان هذا هو التسلسل المنطقي "ص 233، يكرس السارد هذه النظرة في الحديث عن الناس بشكل عام الذين يسيرون على نمط أبطال الحكايات " تمر الأعوام والأحقاب، كما تمر الليالي ... وفجأة يجد البطل نفسه . وكلنا بطل والحمد لله . يجد نفسه وقد وصل الليلة الثانية أو الثالثة في لمح البصر أو ما هو أسرع "ص 234. ثم يعود إلى تطبيق تلك النظرة على نفسه أو على غيره، بل يجعلها هاجساً بقوله " عندما اكتشفت ذلك كنت قد تجاوزت الثلاثين ، على ما أظن " ص 235. وطالما ردد السارد قبل زواجه "ولكن الليلة الثانية كانت تأتي قبل الثالثة دائماً "ص 252. ينطلق وصف محيسن البلي بالجنون في ( سقيفة الصفا ) من فرد واحد وهو عمر ( الفرمسوني )، لكن وصف بشار الغول بالجنون في (لعصفورية ) يتبناه المجتمع الذي أودع بشار الغول وغيره مصحات الجنون. ويبدو لهذا الاختلاف في وجهة



النظر المتحولة من الفرد إلى المجتمع علاقاته المباشرة والعميقة بما تحتزنه ثقافة كل من الساردين إلى جانب انعكاسهما المباشر بوضعية المرأة في النصين. و مع أن الجنون كان صفة للساردين فإن جنونهما في النصين كان بسبب الأنثى وتحديداً بعد وفاة المرأة ( الحبيبة ) في ( العصفورية ) والمرأة ( الأم ) في ( سقيفة الصفا). فارقت العصفورية سقيفة الصفا في نوع العلاقة التي تصل السارد بامرأة من الأم أو الحبيبة؛ فبشار الغول يبدأ معاناته مع المصححات بعد مصرع " سوزان شيلنغ " الفتاة الأمريكية التي أحبها، وانتحرت بعد خلافها معه، لقد كان بشار الغول ذا علاقات متعددة بالنساء من الشرق إلى الغرب، إذ يبدو ك (دونجوان ) في السرد، في حين كان محيسن البلي واقعياً في تلك العلاقات فله علاقتان مع امرأتين إحداهما ترفضه، ويسعد بذكر ذلك، والأخرى تقبله. ولكنه يوصف بالجنون عقب وفاة أمه. لقد حرص الساردان أن يثبتا أن الجنون كان متصلاً بالمرأة في كلا النصين، وكأنهما قد استأنسا بمقولة قد اطمئن إليها كلاهما ( وراء كل رجل مجنون امرأة).

#### هوامش

\* العصفورية) عمل روائي لـ " غازي القصيبي " صادر عن دار الساقى عام 1996 م، وله من الأعمال الروائية ( شقة الحرية ) 1995م، و( 7 ) 1998م.

( سقيفة الصفا ) عمل روائي لـ " حمزة بوقري " صادر عن منشورات  
الرفاعي عام 1983م.

## سبعة

### الكتابة على أنقاض الأسطورة

تظل الكتابة على أنقاض الأسطورة هاجساً يتبلور ويتشكل حين يجد  
الناص نفسه أمام مجموع من النصوص التي تطفح بعقب الأسطورة إذ تحمل  
المفردة من ملامح القوة ما يكفي لإثارة شعور الدهشة وإغراق الآخر  
بقيمها النصية.

ولعل الكتابة على طروس الأسطورة يوحد ذلك الشعور بالالتجاء إلى  
الحصن المكين والحضن الأمين الذي يمنحنا إحساس الأمن المرتكن إلى نبالة  
الماضي و من ثم تتجلى قيمته وأهميته في عيوننا. حينذاك لا مناص من  
الانعتاق من أسرها، وتبدو أي محاولة للفكاك من أسرها أو محاولة تدمير  
النص السابق هي رد فعل يتأطر في منحاه السلبي.

(7) نص يوشك أن يأخذ منحاه الكتابي ضمن هذا الجانب . أما  
الأسطورة المبتغى تناولها هنا فهي الأسطورة بكافة تجلياتها الثقافية الضاربة  
في العتاقة.

تشظى الأبعاد الأسطورية في العمل إلى ثلاثة شظايا . وهي أبعاد لا تسمح للنص بأن تتجلى فيه تلك المسحة الأسطورية التي افترضها عنوان الرواية والتي بدت مغموعة فيه إلى حد كبير . هنا يسهم السرد بجزئياته الصغيرة في هذا القمع أو لنقل التكسير والهدم الذي يغلف جانب الأسطورة النصية .

وبالعودة إلى الأبعاد الأسطورية التي تفرقت إلى شظايا في العمل، وهي التي اقترحها الكاتب محاولاً تفكيكها والكتابة على أنقاضها، و قد شملت ثلاثة جوانب:

1. العدد بوصفه نصاً موازياً يتوضع في العمل في مواقع عديدة. لقد كان العدد قبل خمسة وعشرين قرناً منفصلاً عن الأشياء، إلى أن اتخذ قيمته الفعلية من إعلان فيثاغورس أن كل شيء عدد، انطلاقاً من التجربة التي اكتشف فيها أن هناك لمحاذاً مشتركاً بين الأشياء يتمثل في كونها تخضع للعدد، و عبر تلك المقولة توصل الفيثاغوريون إلى أن المبدأ الأول لتلك الأشياء هو العدد، والعدد تبعاً لذلك هو أساس العالم لتكون الأعداد سابقة للأشياء بعد أن كانت مسبقة . و قد دعمهم في هذه الرؤية الجديدة بعض فلاسفة اليونان . ومن العدد يتجلى العدد الأسطوري (7) بوصفه عنواناً ينبثق في النص . ولعل من قبيل تحصيل الحاصل الإشارة إلى ما يحمله العدد ( 7 ) من

دلالات أسطورية ضاربة في العتاقة، ولذا كان الرقم ( سبعة ) متضمنا  
العنوان و الشخصيات السبع وتعالقاتها، الأيام السبعة لكل شخصية ...

2. الذات ( ممثلة في الخطاب البياني للشاعر العربي القديم : المتنبي)  
النص الموازي الرئيسي في العمل والمتمثل في نص المتنبي المكون من  
أبيات تتوزع في أكثر من موقع وتفرق في بدء العمل وفي افتتاحيات  
الفصول إلى الصفحة قبل الأخيرة من خاتمته، الأبيات بوصفها  
تحريراً، والمتنبي بوصفه الشاعر الأسطورة .

3. الرمز المباشر ( ميدوسا) وهو الرمز المستقى من الأسطورة اليونانية  
القديمة بكافة تجلياتها في الأدب العربي أو تجلياتها في توظيف العنف  
"رجالي السبعة المثيرون، وأسابعهم السبعة المثيرة. أي رجل أنتقي  
للجائزة الكبرى . ميدوسا التي عوقبت وعاقبت. ميدوسا التي تحاول،  
الآن أن تتقمصني، وأرفض. أقاوم . لا أريد أ يتحول شعري إلى أفاع  
قاتلة . ميدوسا التي تحدث عنها السياب في المومس العمياء"  
ص327.

وقد حفل شعر السياب بعدد من الرموز الشعرية التي استقاها من مصادر  
أسطورية يونانية وبابلية وآشورية ومنها أوديب وعشتار وتموز ونرسييس وغير  
ذلك، إلا أن الكاتب هنا اختار هذا الرمز ميدوسا التي وقع عليها العقاب  
وعاقبت هي بدورها.

كل ما تقدم تتخذ شرعية وجودها الأولي عبر انبثاقها من النص الموازي وهو النص الذي يخضع لسلطة المكان النهائي للسرد، وآنية الزمن، والسارد الأنتى. فمن دفتر يوميات المذيعة كتبت ( جلتار) الورقة التالية " أنا ورجالي السبعة في ميدوسا. الجزيرة الصغيرة الجميلة. مع نجوم برنامجي " عيون العالم عليك" مع صفوة الأمة العربية. رجالي الذين يشتهوني بعنف... ولكي أستطيع أن أختار هذا الرجل لا بد أن يحدثني كل منهم عن أكثر الأسابيع إثارة في حياته. وسأستمع، وفي الليلة الأخيرة سأخذ القرار "ص13.

لنبدأ مع الجانب الأول العدد 7 الذي يجترح أسطورة العنوان كمفتتح للنص و توظيف العدد وقد اتخذ ذلك العدد ملامح متنوعة في النص وذلك بوجهيه ( العددي والرقمي )، وينبغي لإشارة إلى الرقم غير العدد. فالعدد هو اسم يرمز إليه بعلامة هي الرقم، فواحد اثنان ثلاثة أربعة خمسة هي أرقام، و1، 2،3،4،5 هي أعداد، أي رموزها المتعارف عليها لكن الاستعمال الشائع قد لا يميز أحيانا بينهما(1). جعل الكاتب العدد 7 عنوان نصه كعلامة تحمل نصاً زموماً قد تتطلب جهداً تحليلياً قد يفوق كافة النصوص الموازية الأخرى، و إذ يتراوح بين العناوين التي تعتمد على البعد الشكلي والقاعدة المضمونية وهو إذ يدهش المتلقي بتركيبه وحسن

صياغته، فهو يفترض منا أن نندفع إلى النص بوصفه أول رسالة يواجهها المتلقي وهو المنظم لكثري لعمليات التلقي التالية التي تعتمد اعتماداً كلياً على ما يملكه ذلك المتلقي من ثقافات تسمح له بالقدرة على التأويل و تفكيك النص.

حين تحملنا دهشة التلقي الأولي للعنوان وآليات السؤال عن سياقات العناوين العددية في الرواية المحلية إذ سيحيلنا ذلك مباشرة إلى عنوان سبق للكاتبة رجاء عالم أن صدرت به أحد أعمالها الروائية (4 صفر) وهو عنوان يحمل الازدواجية في التعامل مع كتابة العدد كما أنه عنوان موظف للتعبير المباشر عن الأنساق السردية للعمل الروائي.

و حين نتناول هذا العنوان المباشر واللافت (7) باحثين عن الصلة المقامة بين مضمون النص السردى وشكلية العنوان؛ فإننا نجده يحيل إلى تلك الملامح المنسوبة إلى العدد في إطارات متشابكة بالغة التعقيد، وهي:

1) العنوان الرئيسي، يليه إطار الرسم الموازي الذي يتمثل في لوحة صبيحة الغد للفنان البريطاني ادوارد وادزورث، فالعنوان الداخلي (وهو إطار رقمي).

2) شخوص الرواية . يليه موقع السارد .. (وهو إطار عددي).

3) الإطار الزمني لأحداث السرد، فالأسبوع هو المدار الزمني لحكاية كل شخصية من شخصوس السرد، ويذكر أن البابليين أول من اعتبر الأسبوع وحدة الزمن. ( وهو إطار عددي).

من هنا تتبلور شعرية جديدة مدارها مفهوم (العنوان/ العدد) إذ يتميز مثل هذا المفهوم بخصوصيته وتفرد المنبثقة من أعماق الأسطورة والميثولوجيا، إلى جانب كونه يشكل المرآة المباشرة للنص وهو الأمر الذي يوحي للمتلقى بازدياد درجة العلاقات النصية الرابطة لعنوان كهذا مع البنى السردية الأخرى.

وإلى جانب تعالق العدد 7 مع العنوان فإنه يمكن أيضاً أن يعد ذلك العدد الشخصية السردية الفاعلة والرابطة لشخصوس الرواية، إذ يبدو ذا صفة أساسية ومباشرة لأولئك الشخصوس، فلا يتحقق وجود أولئك دون أن يكونوا موصولين به، كما لا يتحقق وجوده دون وصله بهم.

حمل العدد سبعة هاجس الصدارة في العنوان محملاً بعقب الأسطورة والميثولوجيا، وهو إذ يتبين في إطار تلك النكهة الضاربة في أعماق التاريخ نراه يوظف هنا على غلاف عمل روائي يتوسل الكشف و فضح ما خبأته دائرة الزمن ( الأسبوع )، ألم يطلقوا أسماء العدد على أيام الأسبوع فيما عدا اليوم السابع الذي أطلقوا عليه اسم السبت؟.

و بما أنه محمل بتلك الدلالات على مستوى العمل الروائي، يفترض منا أن نحيله إحالات مباشرة إذ يحمل في الموروث دلالات الكمال والمبالغة وبلوغ الغاية؛ وهو إذ يحمل دلالة الكمال والخلو من النقص لا على مستوى شخوصه فحسب بوصفهم سبعة رجال مؤطرين بزمن مدته سبعة أيام، ولكن على مستوى ما تطرحه رؤية العمل المباشرة، إذاً يمكنني القول: إن العنوان / العدد يمثل تلك الشخصية السردية المتميزة والفاعلة التي تفضح بكما لها نقص شخوص سبعة آخرين، وهي إذ تمارس سطوة الانتهاك لأولئك الشخوص تستمد قوتها من وجودها في صدارة الكتاب وقد اتخذت أشكالاً مختلفة: في العنوان وفي الرسم الموازي وفي الصفحتين الداخليين، هذا التكرار الأولي يشي بالتغلغل الكبير الذي يحمله هذا العدد في العمل الروائي.

سطوة الانتهاك والفضح المقترحة هنا لأولئك الشخوص من تلك الشخصية السردية الجديدة المتمثلة في العدد 7 تحيل على وجه آخر حملته لنا معاجم اللغة العربية وهو وجه شخصية عربية كان لها دور كبير في السطوة والانتهاك وكان اسمه ( سبعة ) ( قال ابن الكلبي: سبعة أذنب ذنباً عظيماً فأخذه بعض ملوك اليمن فقطع يديه ورجليه وصلبه، فقيل لأعدبناك عذاب سبعة ) (وقيل رجل مارد من العرب أخذه بعض الملوك فنكل به .. وقيل إنه كان عاتياً يباليغ في الإساءة، وقيل في نسبه هو سبعة بن عوف بن ثعلبه بن سلامان بن ثعل بن عمرو . وكان رجلاً



شديداً . قال وفيه المثل المقول : لأعملن بك عمل سبعة وهو سبعة هذا  
( الزبيدي تاج العروس مادة (سبعة) ).

من المقطع السابق يمكن أن نستنتج إذاً موقع العدد سبعة بوصفه الآلية  
الفاعلة المستثمرة، إذ يبدو كشخصية سردية . كما أشرنا . ينحو إلى أن  
يكون عملة ذات وجهين تتوسل أولاهما إلى البحث عن صيغة الكمال،  
أما الأخرى فهي تتوسل إلى البحث عن صيغة الكشف وإظهار النقص،  
ويعارس ذلك الفعل السردى عبر خطابين أحدهما ظاهري وتمثله صورة  
المرأة بوصفها محور الارتكان إلى أحداث السرد.

أما الخطاب الآخر فهو باطني يستثمر تفعيل النص الموازي الذي يمثله  
النص الشعري، والذي يتمحور حول المتنبي كشاعر تتمركز حوله أعمال  
القصبي الروائية ( العصفورية، 7 ). وينعكس ذلك الخطاب عبر تنالي  
أبيات شعرية مختارة وهي أبيات تأخذ وظائف نصية منها التوازي مع  
شخص القص، ويكون ذلك التوازي بإضفاء ما لم يقله القص من  
الصفات والملامح لتلك الشخص، فالفيلسوف المهجين يوصف بالبيت  
التالي:

عربي لسانه فلسفي رأيه فارسية أعياده

ومن تلك الوظائف النصية التأكيد على تلك العلاقة الواصلة بين الناص  
والمتنبي، وهي العلاقة التي تبدو في إشراقاتها الأولى في البيت:

ومن عرف الأيام معرفتي بها      وبالناس روى رمحه غير راحم  
هذه العلاقة النصية وغيرها من العلاقات المتصلة بالمتني بوصفه الشاعر  
الأسطورة تشكل الجانب الثالث الذي أشرت إليه.

#### هوامش

\* (7) العمل الروائي للأديب ( غازي القصيبي) والصادر عن دار الساقى  
عام 1998م.

1. انظر : جان صدقة، معجم الأعداد، مادة ( رقم).

2. الزبيدي : تاج العروس ، مادة ( سبعة).

## البطل الغائب في (دروس إضافية )

اهتمت بعض الأعمال الروائية العربية بالتعرض لحقبات تاريخية معينة، كما في ثلاثية نجيب محفوظ ورواية باب الشمس لألياس خوري وذلك عبر حرصها على أن تسجل تاريخياً أحداثاً متواليات كان لها دورها الكبير والفاعل في تغيير بنية الإنسان العربي .

غير أن الرواية الصادرة حديثاً من المؤسسة العربية للدراسات والنشر ببيروت 1998م بعنوان (دروس إضافية ) لمنصور محمد الخريجي قد رسمت

لها تجسيدا روائياً مختلفاً لحقبة محدودة المكان والزمان تتمثل في التأريخ لذوات محدودة ، كان ذلك في ثلاثة مسارات سردية، شكلت هذه المسارات محاور العمل الروائي يمثلها شخوص ثلاثة، جمعت بينهم أمور ثلاثة : الصداقة والدراسة وفشل التجربة مع الأثني .

ومما تنبغي الإشارة إليه أن هذا العمل الروائي يتراءى قريباً وبعيداً عن أعمال روائية سعودية سابقة له أنتجت من شريحة أدبية انفقت ظروفها التعليمية حتى كادت تتفق في أطروحاتها الفكرية وتوشك أن تتلاقى في مظاهر وملامح متشابهة أخرى. عبرت بعضها عن ذلك في إطار الكتابة الروائية.

فلو أنعمنا النظر إلى رواية شقة الحرية ، أو العصفورية للأديب غازي القصيبي . على سبيل المثال . لألفيناها تشابه في كثير من محاورها مع هذا العمل ، إلا أن هذا التشابه لا يلبث أن يتحول إلى قيم اختلاف نصية تتجسد ظاهرياً باستنطاق المكونات الروائية وتفكيكها في دروس إضافية .

ومن المظاهر الأولية لذلك الاختلاف التكويني الناشئ بين عمليتين يمثلان حقبة تاريخية واحدة وينهلان من الآخر بوصفه البيئة الأكثر تميزاً في الحكى أن العمل الروائي الذي بين أيدينا يستبعد التاريخ ويغيب الأيديولوجيا التي كانت محور اهتمام كتابات روائية سابقة ، ولا يكتفي السارد بذلك الاستبعاد كونه يعري العمل من تلك المظاهر إذ يلجأ السارد إلى شخوصه ( الذكور ) ليوظفهم في تدمير كل مظاهر الأدلجة

التي كان من الممكن أن تنتشر بينهم خلال فترة الدراسة الجامعية في أمريكا.

و يتجلى ذلك التدمير عبر مظهر أولي في السرد يبدو لا ضرورة له في السرد ، هذا الحدث الذي يبدو هامشياً يمكن أن يعتمد عليه العمل بوصفه المحرك الأولي فيه وهو حادثة اختطاف الطائرة . مع كونها حادثة سجلت في الفصل العشرين من اثنين وعشرين فصلاً . في الصفحات من 328 إلى 350 . عدد صفحات العمل 370 صفحة . ؛ إلا أنه يمكن أن يعد هذا الحدث مفتاحاً أساسياً لقراءة تتلمس تتبع العلاقة القائمة بين أولئك الشخصوس الذين يبدوون فاعلين مع كونهم مستلبين من الفاعل الحقيقي وهو ما يمكن وسمه ب ( ظاهرة الإقصاء المتعمد)؛ هذه الظاهرة التي أسهمت في حبكة السرد .

ومما نود الإشارة إليه وقبل الولوج في مفايزات التناول أن نلاحظ أن هذه الظاهرة نتاج عمل مباشر للسارد إذ أقصى ضمير المتكلم الذي كان يتوقع أن يتم به السرد ليصبح السرد على منوال ضمير الغائب برؤية سردية توظف السارد من الخلف وهو الذي يحيط علماً بكل شئ لدى شخصوصه، حتى ما يدور في خيالهم دون استثناء ، لعل هذا المقطع السردى يمثل ذلك ، مع تعدد مثل هذه المقاطعن يتجلى هنا السارد العليم بكل شئ الذي يخترق الجدران ويروي أدق تفاصيل الحدث بين الزوج وزوجته، كما يحدث بين سليمان وأمه أو بين الأم والأب.

(لقد كان حفلاً ممتازاً ذلك الذي أقامه سليمان .

هكذا بادر عبد المجيد زوجته عندما وصل إلى شقته التي استأجرها بعد عودته وحرص أن تكون بقرب منزل والد وفرشها بأثاث بسيط .

- سليمان هذا صديقك منذ الطفولة أليس كذلك .

- نعم ، أقرب صديقين لي هما بندر وسليمان . إنما ما أحزنني هو بندر الذي بقي صامتاً طوال الوقت . إنه حزين ولا شك على فراق زوجته وابنه اللذين غادرا إلى أمريكا منذ أكثر من أربع سنوات ، ولا يوجد إلى الآن أثر لهما بعد أن انقطعت الصلة بينه وبينهما . . . .)

الرواية ص 275 .

ومع أن النص الموازي المتمثل في عبارة الإهداء الأولية يشير بصراحة تامة إلى دور الذات الفاعلة والمباشر في النص وهو دور جلي قد يدفع المتلقي الأولي إلى أن يبحث عن تلك الذات بين ثلاثة أشخاص ( بندر وعبد المجيد وسليمان ) ، ومن ثم يلجأ المتلقي إلى أن يرشح أحد أولئك للقيام بدور السارد ، إلا أنه مع تحول السارد من سرد متوقع بضمير المتكلم إلى سرد غير متوقع بضمير الغائب وهو سرد يحرص على التوازن في السرد بين أولئك الأشخاص ، ومن ثم يمكن القول : إنه منذ تلك اللحظة توشك أن تبدأ أولى مراحل إثارة الدهشة التي تتزايد بتزايد لغة الإقصاء المتعمد التي أشرنا إليها آنفاً .

ولعل ما ميز هذا الاتجاه في السرد إتاحة الفرصة لأن يتعمق السارد في كافة جزئيات العلاقة بين أولئك الشخوص الذين يتوازنون في المساحات السردية المخصصة لكل منهم ، وإن زادت المساحة السردية التي تخص بندر وسارا ..

حين رفض السارد الأدلجة معتمداً على آلية سردية تتبنى موت الفاعل ومن ثم موت البطل ، لم يكن البطل هنا بندر كما توصلت إليه مسارات العمل السردية ، بتغليبها سيرة بندر وسارا، ولم يكن البطل هنا سليمان أو عبد المجيد، وهم الشخوص الذين يتشكل العمل الروائي بسيرتهم الثلاثية، إن البطل هنا هو الأنتى الغائبة.

والأنتى الغائبة هي كيان غائب في العمل الروائي ينجلي بوضوح مع انتهاء العمل ووصول السرد إلى ذروته، ويكتفي السارد هنا بالترميز إليه بابتنة عبد المجيد الصغيرة التي يقرر الأصدقاء الثلاثة تزويجها من عبد العزيز، هذه الفتاة هي حضور لأهم درس إضافي تقترحه الرواية .

ولا يتم استجلاء ذلك الرمز إلا في خاتمة العمل بعد مرور مراحل تجريبية وعودة الابن إلى أبيه بندر مما يمثل مرحلة عكسية تماماً لما حققه الأب، وتتحقق هذا في الفصل الأخير من الرواية حين يجتمع الأصدقاء الثلاثة و معهم الابن ليقول بندر ( إنما الذي نسيتماه هو أنكما تتشاجران على زواجي أنا بينما لدينا الآن شاب أعزب وسيم أشد ما يكون تأهيلاً للزواج ..

وقال عبد المجيد مخاطباً بندر :

كيف تتكلم إذن عن زواج ابنك وهو لم يكمل دراسته الجامعية بعد..

— هذا صحيح . ويبدو أن الفرحة أنستنا هذه الحقيقة . وعلينا الآن أن ننتظر سنوات الجامعة ثم بعض الوقت حتى يهيئ عبدالعزيز نفسه للزواج . لكن ما يربحني من الآن هو أن العروسة موجودة ومعروفة وسنكون جميعاً من أسعد الناس عندما يحين الوقت ونزفهما إن شاء الله /وأكمل مخاطباً عبد المجيد غامزاً بعينه " عمر العروسة الآن عشر سنوات... وبعد أربع سنوات يصبح عمرها أربع عشرة سنة ثم ثلاث سنوات أخرى ليهيئ عبد العزيز نفسه تكون عروسته أكملت سبعة عشر عاماً وهو على ما أعتقد سن مناسب للزواج) الرواية ص 367.

ظهرت الأنثى في الرواية في قوالب مختلفة، قوالب تتصل بالمكان مباشرة وكأن العالم امرأة، والحياة أنثى ولا وجود بلا أنثى، وهو ما تبلور كاتجاه روائي مع إطلالة العمل وما لبث أن تحولت تلك الإرهاصات البدئية إلى وجود فعلي..

غير أن الأنثى المقصودة ستكون بلا ريب أنثى مختلفة عن السائد والمعتاد ، أنثى الإبحار والشهوة ، أنثى الجسد، في رحلة طويلة جداً كانت إحدى غاياتها البحث عن الجسد.

تتصل الأنثى المختلفة الحاضرة نصياً منذ اللحظة الأولى لخروج ثلاثة شبان من الفندق في لندن في محطة توقف مؤقت ، إذ تحضر أنثى الجسد



بقوة منذ اللحظة التي يصل فيها الشبان الثلاثة إلى لندن في طريقيهما إلى أمريكا ( الشوارع والمحلات التجارية الكبيرة امتلأت بالنساء اللاتي كن يرحن ويجنن بملابسهن الغريبة والتي لا تغطي كثيراً من أجسامهن . . . . هذه شقراء وعيناها خضراوان وهذه شعرها أحمر وعيناها سوداوان وهذه بيضاء ناصعة البياض قوامها ممشوق ورجلاها ملفوفتان كأنهما عمودان صنعا من بلور شفاف ) الرواية ص 8.

غير أن الأنثى الحاضرة هنا لا تلبث أن تتلاشى وتغيب في خاتمة العمل الروائي لتلقي بظلالها على مساراته . تحضر أنثى أخرى غائبة فاعلة يستحضرها نص يتمثل العنوان الذي يتيح إطلاق الجمع ( دروس ) في صورة أشد عمقا إذ يبدو ذلك درس واحد هو درس الأنثى الغائبة التي شكل غيابها حضوراً فعلياً في النص، إذ تنصهر كل العلاقات القائمة مع الأنثى الحاضرة نصياً . إذا استثنينا علاقة عبد المجيد ومرفت . و كأنها علاقات اللحظة التي لا تلبث أن تسقط في مجاهل النسيان عند تعرضها لأدنى اهتزاز.

وبما أن الإقصاء قد بلغ ذروته في العمل إثر إقصاء الذات المبدئي الذي ظهر كما أشرنا بتفعيل تقنية الراوي العليم بكل شيء إلا أن الإقصاء يستمر ليشمل ثلاثة شخوص يبدوون متضامين في تهميش من حولهم، وتغيب تلك الذوات التي تنتمي إليهم بصلة وتزايد أعداد هؤلاء لتصل

نسبة الأشخاص الذين تمتد إليهم مساحة التهميش والإقصاء ثلاث أو أربع إناث إلى واحد .

بندر : الزوجة ، الأم ، الشقيقتان.

سليمان: الزوجة ، الأم ، ابنة الخال، ابنة العم.

عبد المجيد: الزوجة، الابنة ، الزوجة الأخرى.

و يتزايد فعل الإقصاء لدى بندر عندما توشك الزوجة على أن توجد لنفسها مخرجاً منه ويكون تنفيسه بإقصاء آخرين كتعويض عن إقصاء الزوجة ،

كلما أوشك بندر على فراق زوجته سارا فإنه وفي طريق العودة الخاسرة لا بد أن يمر بمرحلتين متتابعتين: لا بد أن يسهم في قتل رجل ولو على سبيل الخطأ ، كما أنه لا بد أن يكون محط العناية والاهتمام من الآخرين. حالة الفراق عن الزوجة تشكل علامة خطر على بندر يعالج تلك الحالة عبر وسيلتي تعاطف الجميع التي تبلورت في حالتين:

الأولى: تكون حين يعود من المطار إلى الرياض بعد أن غادر ابنه وزوجته ، إذ يقع له حادث مرور يؤدي إلى وفاة قائد السيارة المقابل ومن ثم يدخل إلى المستشفى ليكون محط اهتمام أقاربه وأصدقائه .

أما الثانية: وهي حال متضخمة عن الأولى ووليدة لأحداثها ، وتكون أيضاً في طريق العودة من أمريكا بعد رحلة البحث عن الابن والزوجة فلا يجدهما ، فتقع حادثة اختطاف الطائرة المسافرة من باريس وهو أحد ركابها

، يتمكن بندر من قتل المختطف الذي كان على علاقة سيئة معه أثناء فترة الدراسة في نيو مكسيكو وهو مصطفى الشاب العربي الذي عرفه مشاكساً هناك. ومن ثم ولكونه تمكن من قتل المختطف يصبح محط عناية وسائل الإعلام العالمية ، ومن ثم مركز تساؤل الأقارب والأصدقاء عن حكاية الاختطاف....

المكان في الرواية الذي أسهم في صنع الأحداث المتوالية والذي نتج عنه النص هو ( البوكيركي في نيومكسيكو) وله دور في تشكيل حياة الشخصيات الثلاثة ( بندر وسليمان وعبد المجيد) لكن هذا المكان بوصفه فيزيقياً لا يختلف عن مدينة الرياض إلا أن الاختلاف يبدو في الجزئيات الأعمق له ، إذ تشكل اللحظات الأولى في العلاقة القائمة بين بندر وصديقيه، فالأنثى الأولى في هذا المكان هي الأنثى التي تخلق أجواء السرد وتلتف حولها تفاصيله الدقيقة.

بندر يدخل إلى الملهى لا ليمارس اللهو ولكن حسبه أن يتعرف على سارا ، إذاً تبدأ العلاقة من الملهى مكان ممارسة الرقص ، والرقص فعل حركي تضطرب فيه الأجساد، وهي الوحيدة التي طلب منها الرقص فهاهو يقول لسليمان الذي يشكو أن أحداً لم يراقصه (وأنا أيضاً لم أجد من تراقصني وقد طلبت الرقص من واحدة فقط ولا استعداد عندي أن أطلب غيرها .

\_ هذا يعني الحب من أول نظرة ( ص 22.

ومن الموقع نفسه تضطرب العلاقة القائمة بين بندر وسارا، وباستمرار ذلك الاضطراب ينفصل الزوجان.

عبد المجيد يبدأ علاقته بـ ( مرفت ) الفتاة المصرية المقيمة في البوكيركي لمواصلة دراستها، العلاقة تقوم بينهما في الجامعة ، وعلى الرغم من الفراق الكبير والأمل المقطوع إذ تخبره بأنها متزوجة فإن المكان الأولي يظل له تأثيره وعلى طريقة التفاؤل فالأيام تجمع بينهم بعد مرور سنوات.

أما سليمان الذي كانت بداية معرفته بفتاته الأرجنتينية في المتنزه وعلى الرغم من علاقاته المتعددة فإنه يعود إليها وكأنها متنزهه الوحيد ويتزوجها أخيراً لكنه زواج يبدو أيضاً متصلاً بالتنزه والترفيه....

وكان المكان الذي تبدأ فاعليته في مطلع الرواية لا يلبث أن يتهاوى ويتلاشى ومن ثم يسقط كما سقطت علاقات الملهى والمتنزه في البوكيركي في نيو مكسيكو ، ليبقى المكان الأخير الرياض يفرض رؤيته بعد تجارب مختلفة فالأب بندر و سليمان وعبد المجيد يقررون الاختيار فيسارعن إلى الاختيار لابن بندر القادم من أمريكا عبد العزيز الزوجة المستقبلية وهي ابنة العم عبد المجيد التي لا يزيد عمرها على أحد عشر عاماً وكأنهم يدركون أنه ينبغي ألا يمر بنفس التجربة... هذه الأنثى الغائبة في العمل لمظاً الحاضرة دلالة تجسيد بارز لبطولة حقيقية في رواية ( دروس إضافية

.)

كان السارد يميل إلى تثبيت درس إضافي أو خاص يندرج تحت مظلة المنزل وبرعاية الأسرة وتفعيل العلاقة القائمة بين المكان والأنثى حياة مستقرة ؛ يظل مثل هذا الدرس الأبقى والأصلح وسيكون في النهاية الأكثر هدوءاً واستقراراً وضماناً كما تتطلبه أو تعلن عنه فلسفة الزواج.

## الحي القديم بوصفه فاعلاً سرياً

الارتهان إلى الماضي بوصفه الزمن الذي يدثر منحنيات المكان والشخص غاية تؤسس لها أنماط السرد العربية ، ووسيلة تروج لها ،

في بعض الأحيان، نصوصنا الإبداعية المعاصرة، و يظل هذا الهاجس بما يحمله من إشكالات التفريق بين الحداثة والعتاقة والبيت العتيق والبيت الحديث، ووضع حدود وهمية بينهما، منعطفات مهمة في عوالم الرواية العربية عامة والرواية السعودية بصورة خاصة.

أمور ثلاثة وجدت لها أمامي بعد الانتهاء من قراءة عمل روائي محلي جديد: الأمر الأول ينضح بوجه التشاكل بين عمليين روائيين ، و الأمر الثاني إصرار على التمييز توشك أن تشع منه روح الاختلاف .

أما الأمر الثالث فيعلن عن عمل روائي أقرب إلى السرد الذي يتأطر في جانب سير ذاتي، أو لنقل: إنها الرواية السير ذاتية.

وقبل البدء في بناء أسئلة وإجابات في إطار هذه الأمور الثلاثة ، وإيجاد صيغة لها قد تكون أكثر تسامحاً، وأكثر صلة بموضوع السرد أجد المحرض على بناء هذه الأسئلة ، ومحاولة استكناه الإجابات هو ذلك العمل الروائي الصادر حديثاً للكاتب ( سالم مريشيد )، الذي اختار له كاتبه عنوان ( حوش الغلابا ) ، وقد صدر العمل الروائي عن دار البلاد للطباعة والنشر 2000م في مائة وخمسين صفحة موزعة بين عشرة فصول.

وإذا كانت مفردة ( الغلابا ) تعني المقهورين أو المغلوب على أمرهم فإن الحوش ، كما ورد في التاج ، كلمة عراقية تعني شبه الحظيرة ،

ويطلقها المصريون على فناء الدار ، و ( حوش الغلابا) تشكيل مكاني تجسده الرواية في الأحياء القديمة ما يشي بأن هذا العمل قد انطلق من مثالية مفرطة في التسجيل والتوثيق لشكل ( الحارة ) أولاً ، ومن ثم علاقاتها المختلفة مع الشخوص المتناثرين على سطح العمل ثانياً . وهذا الأمر قد أعطى ( الحارة ) لقب الشخصية السردية الأولى التي يتفاعل معها السارد الذي يتشرب بروحها ويبالغ إلى درجة تظن معها أن هذه الشخصية السردية لا تلبث أن تتحول إلى سارد مسيطر يمارس سطوته على السرد عبر التركيز السردى الذي ينطلق من جزئيات المكان لا من جزئيات علاقة الشخوص بالمكان .

و من هنا كانت الرؤية الذاتية هنا التي تزعم أن ( الحارة ) تمثل الشخصية السردية الفاعلة في العمل . أما أهل الحارة فيتحولون إلى مناصرين للحارة ولحوش الغلابا وآخرين يناصبون المكان العداء فيبتعدون عنه حين لا يجدون الوقت الكافي في ظل انخراطهم في الحياة الحديثة وتشكيلات المجتمع المدني.. فتراهم لا يتوقفون عند المرور بذلك الحوش فهم مهووسون بالوقت ويبالغون في الحرص عليه ولذا رأوا الحوش نوعاً من الترفيه الذي لم يعودوا بحاجة إليه . وهنا يقف السارد المتحكم ضد هؤلاء الشخوص. لتبقى رؤاهم خاضعة لرؤيته ، وأفعالهم مقرونة بأفعاله ما أدى إلى تطابق واضح بين السارد والبطل الذي افتقد اسمه منذ بداية السرد مكتفياً بإشارات السارد الكثيرة التي تعلن عن ذلك التطابق.



بذلك يتوضع السارد في هذا العمل فيظل في موقع السارد العليم بكل شئ العارف حتى بمصلحة الشخص الذي يسارع إلى تعريفهم بقيمة الحي الشعبي ومآثره ، وقيمته ، وأثر ذلك على التشكيل الإنساني في العمل، وكأن ذلك السارد الموجه الأول لأولئك الشخص . فهو أكثر دراية ومعرفة بكل التفاصيل.

ومع أن هذا العمل الروائي يشكل باكورة أعمال المؤلف السردية ، إلا أن هذا العمل لا يعد تعبيراً متكاملًا عن نظرة كلية وموحدة إلى العالم من المؤلف، ولذا تبرز الحاجة دائماً إلى تتبع نتاج المؤلفين في أعمالهم الأخرى ، فبهذا التتبع قد يضمن القارئ ما يكشف عن رؤية أكثر وضوحاً للكاتب ، وفهم لكل مؤلف عبر أعماله جميعها لا عبر عمل واحد فحسب ، كما يقترح ذلك ( لوسيان جولدمان ).

بعد هذا التقديم للعمل؛ يمكن أن أبدأ طرح سؤال التشاكل المقترح بين روايتين، وهو تساؤل لا يضع حدوداً مفترضة بينهما ولكنه يمهد للكشف عن آليات الاختلاف والتمايز بينهما عبر تحديد ملامح التشاكل فيهما. ويضع هذا السؤال العلاقة بين عمليين روائيين في مستوى أولي ومباشر يفترضه ما يمكن تسميته النص الموازي فالعنوان ( حوش الغلابا) يتعالق في جوانب مهمة مع عنوان رواية محلية سابقة للكاتبة هند باغفار ( رباط الولايا ) ، وهو ما يفترض بهذين العنوانين أن ينتقلا ، عند التناول

النقدي ، من مرحلة التشاكل الأولية إلى مرحلة التمايز التي يفترضها قيام عمل روائي بعد عمل سابق له زمنياً.

وربما كان هذا التمايز هو ما يحققه العمل الروائي المتأخر ( حوش الغلابة ) ، و لعلنا بالعود إلى مستوى التشاكل بينهما سنلاحظ آنيّاً : التشاكل المفرط بين عنوانين يجسدان المكان بوصفه النص الذي تحن إليه القلوب وتتفاعل معه القريحة ، إذ يبدو ذلك أقرب إلى المقدمات الطللية التي تغنى بها الشعراء الجاهليون القدماء في مطالع شعرهم.

إلا أن صبغة الحنين والشوق تجد تفاعلها في ( حوش الغلابة ) ، وفي الوقت نفسه تفارق هذا العمل صبغة الرفق والشفقة التي نجد لها تفاعلاتها الكثيرة في الرواية السابقة رباط الولاية.

ولعلنا نلاحظ أيضاً ملمح التشاكل بين صيغتي العنوانين وإيقاعهما ما يضع العاملين في بنية واحدة تحمل وضع التقابل بين نساء في رباط تكتبه امرأة وتسرده امرأة أخرى ، ورجال في حظيرة يكتبه رجل ويسرده رجل آخر. مع اختلاف أن يكون أحدهما مكاناً ثابتاً للعيش ، ويكون الثاني مكاناً للترفيه والتسلية فحسب.

وكما يحمل العنوانان ذلك الملمح التشاكلي فإننا نلمح فيهما الاقتراب من لغة تبدو أقرب إلى لغة دارجة منها إلى لغة فصحي ومتكلفة ، وكأن ذلك الأمر نتاج معتاد لبساطة بدئية تنطلق من المكانين اللذين يحملان تلك الروح البسيطة والخفيفة وبيتعدان عن التغريب والتعقيد.

لقد انعكست تلك البساطة بصورة عفوية أيضاً على الإيقاع السردي الذي تماثل مع إيقاعهما الصوتي، وبدأت ممارسة ذلك تتم عبر العمل نفسه فبدأ النص يحمل مساراً سردياً واحداً لا مجال فيه لتداخلات زمنية معقدة، وبدأت الشخصية المسرودة بضمير الغائب الصغير ثم الفتى وأخيراً الشاب، تمارس إيقاعها العفوي البسيط، إنه السرد من الطفولة إلى اكتمال الرجولة الأمر الذي أبدع شخصيات منعكسة عن ذلك الضمير الغائب الذي كثيراً ما يتلقى انحيازات في السرد من السارد.

ومن جانب آخر يمكننا ملاحظة انعكاس موقع السارد العليم بكل شئ على السرد فهو إلى جانب اختياره آلية السرد بضمير الغائب فإنه كثيراً ما يتوقف السارد لإصدار الأحكام التقريرية الجاهزة " في بعض الأحيان تجد نفسك مجبراً على تقمص دور لا تفهم أبجدياته .. والدخول في لعبة لا تعرف قوانينها، ولا تعرف أصولها . وكأن ذلك جزء من الخيبات التي يراهن الزمن على وضعها في طريقنا؟! .

لم تدخل معترك الحياة بعد، وتجد نفسك أمام تجربة يتقرر من خلالها مصير إنسان.. مرارة حارقة تملأ جوفه .. وهو يتخيل كل العذابات التي ستصيبه لو خانته الذاكرة البكر " ص 68.

وهذا قد يؤدي إلى نقض غير مباشر لعفوية السرد وتلقائيته والبساطة التي حملها هذا العمل السردى وحث عليها.

حملت النهايات الحزينة ( بلغة السارد) ذلك الجانب الطللي الذي صنع في الحي أسطورة التناغم المبنية بين المكان والزمان، فكانت النهايات الحزينة والخيبات المتوالية طاغية على أوضاع السرد ذي المسارات القصيرة داخل لرواية، فالحكايات الصغيرة لأهالي ( الحارة) هاجس السارد المباشر، ولاسيما تلك الحكايات التي تحمل النهايات الحزينة، فتبدو تلك الحكايات مقطوعات رثائية لمعاناة أولئك ومن ذلك الرثاء الذي تتوالى مقاطعه في العمل يمكن أن نستعرض بعض المسارات القصيرة التي تتناول حكايات مختلفة وذلك مثل:

نهاية حكاية العجوز ( أم السعد ) التي ارتضاها السارد مستهلاً لسرده فبيت أم السعد موقع مهم يضع فيه الصغير آمالاً وطموحات وحكايات تتساقط بموتها غير المفاجئ .

أما حكاية المرأة ( خيرية ) التي سافر عنها زوجها تاركاً لها الأبناء والفقر ومضحياً بشبابها الذي ينتهي قبل أن يعود، وحين يعود يفجؤها بزوجة وأبناء مرافقين له، فهي حكاية تحمل الهاجس نفسه.

نهاية حكاية الحب التي خاضها البطل وهي الحكاية التي يشكلها السارد بطريقة توشك أن تضم أجزاء كبيرة من مقاطع الرواية العشرة، إن حب ابنة تاجر الأغنام يضع الزواج في كف عفريت حين يرفض الأب الموافقة على خطوبتهما. ويلاحظ تغييب السارد لاسم الحبيبة والاكتفاء بحرف واحد (ن)، ويبدو هذا الرمز اختصاراً ملائماً للحبيب الذي افتقد

اسمه في العمل ، في حين ذكر السارد أسماء كالصديق حسين والمثقف عواد، مع أن الأدوار التي يضطلعان بها كانت تبدو أقرب إلى الهامشية . أما النهاية الحزينة الأخرى فتتصل بالعلاقة مع الفتاة الأجنبية ( كاتي) فهي نهاية تتخذ أوضاعاً أخرى من الفشل في التجربة الأخرى مع علاقة الشاب مع المرأة ، وأحياناً يبررها السرد بالإحالة إلى المجتمع في تجسيده لعقدة ( نظريات العيب ) التي تحيط بكل شئ في الحارة كما يراها السرد .

نهاية ( دبوان ) بائع اللبن تندرج في السياق نفسه ، فهو الذي كان " يعلن عن حضوره للحارة بأغانيه اليمانية التي يرددتها دون توقف ، ولا يفهمها غيره. أطفال الحارة ينتظرونه بشوق يتعلقون به .. يضعون أقدامهم في طريقه .. مسببين له بعض المتاعب .. ألف تلك الشقاوة .. وعرف كيف يتعامل معها بطريقته الخاصة " ص 44. كانت نهاية ( دبوان) منخرطة في سياقات الحزن والشوق وكانت تتمثل تلك النهاية المؤلمة لطفل الحي في سفر ( دبوان ) المفاجئ ، ومغادرته الحي مغادرة نهائية ، وهي المغادرة الممهد لها من قبل السارد .

أما حوش الغلابا الذي كان مرتعاً لأهالي الحي يقضون فيه أوقات فراغهم بعد العمل " في ساحة كبيرة وسط الحارة يجتمع بعض الجيران كل مساء يتسلون بلعب الورق ( الكوتشينة) أو الدومينو منذ أن اعتزلوا ( السيجة ) التي تحتاج إلى تكوين مربعات في الأرض تملأ أيدهم بالتراب

.. ووجههم بالغبار " ص 90، فقد كانت نهايته الحزينة على يد التقنية الحديثة إذ يقوم مقامه حوش السينما.

و يتشاكل ( حوش السينما ) مع حوش الغلابا في كونها موضعين للمتعة والترفيه البريء ، ولكنهما يختلفان في كون أحدهما ( حوش الغلابا ) يمثل الماضي، والآخر يمثل الحاضر .

أما نهاية حوش السينما الذي يجسد الحديث فقد كانت على يدي رجال الرقابة ، إنها نهاية خارجية عن شخوص السرد الأساسيين أي أن تلك النهاية كانت عبر مؤثر خارجي .

وكانت النهاية هناك في حوش الغلابا نهاية ذاتية تجسدت في طرق أهالي الحي لطرق عيش جديد وتأثرهم الكبير بمظاهر النهضة . على يدي أبناء الحارة افتقد الحوش قيمته وبدا أشبه بطلل يتغنى عليه السارد.

وأخيراً تتجلى النهاية الأكثر اتساعاً ، والأشد خطورة وهي نهاية ( الحارة ) ذلك الكيان الذي حمل كافة التفاصيل ولم يستطع أن يواصل بل تناثر هذا الكيان أشلاء فاخترقته الطرق والجسور، وابتعد عنه أبنائه الذين جسدت الرواية بعض تفاصيلهم.

## الفهرس

الصفحة

الموضوع

5 ..... توطئة

7	عتبات.....
20	العنوان / المكان.....
29	تشكيل المكان في الرواية النسوية المحلية.....
57	أنثى التحولات.....
67	المكان ومركزية الزمن السردي.....
78	وادي عبقر.....
92	المحو والإلغاء.....
109	الرسم بأشلاء اللغة.....
130	آفاق التعدد.....
140	في التداخل النصي.....
158	الكتابة على أنقاض الأسطورة.....
164	البطل الغائب.....
175	الحي القديم.....