عَتَبَاتُ نصوص II

نُونُ السَّردِ وتاءُ الحكاياتِ

❖ اسم العمل: عتبات نصوص || - نونُ السرد وتاءُ الحكايات

❖ الكاتب: أحمد محمد ضحية أحمد (أحمد ضحية)

❖ تحرير ومراجعة لغوية: محمد جلال الأزهري

❖ إخراج داخلي: سليل الفراعنــة

❖ تصميم الغلاف: أمنية محمود

❖ رقم الإيداع: 3277 / 2021

❖ الترقيم الدولي: 978 - 977 - 6797 - 76 - 5

جميع الحقوق محفوظة للناشر واي انتهاك سيعرض صاحبه للمساءلة القانونية

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

المتقف

للنشر والتوزيع

خالد عدلي

00201002688188

info.mothakf@gmail.com

عَتَبَاتُ نصوصٍ II

نُونُ السَّردِ وتاءُ الحكاياتِ

"قِراءَاتٌ في نُصوصٍ قصصيَّةٍ من المغرب والمشرق"

للكاتب

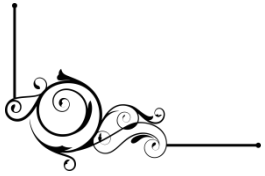
أحمد ضحية

المثقف
للنشر والتوزيع

إهداء

إلى الذاتِ الأنثويةِ الكاتبةِ في كلِّ مكانٍ.

أحمد



المحتويات

الإسم **رقم الصفحة**

- مقدمة ١١
- هوامش المقدمة ١٤

❖ **الفَصلُ الأَولُ :** مُقدِّمةٌ في القصة المغربية النسائية القصيرة **١٧**

١) الذات الأنثوية كاتبة ١٨
٢) خاتمة ٤٧
٣) هوامش الفصل الأول ٤٨

❖ الفصل الثاني **:** شَهرزاد المغربيَّة: سؤالُ الذاتِ والموضوع **٥٣**

١) تمهيدٌ ٥٤
٢) خناثة بنونة، العزلة الموقوتة ٥٨
٣) انهيار الأيديولوجيا والتبشير بالإرهاب ٦٠
٤) مليكة مستظرف، الذات المقهورة في امرأة عاشقة.. امراة مهزومة ٦٥
٥) نجاة السرار، القهر والمقاومة في الراتب ٧٣
٦) عائشة بورجيلة، الحلم بصفته بديلًا للمواجهة في لنرسو علَى شاطئ الحلم ٧٧
٧) فاطمة بوزيان، النقدُ الجذريُّ لواقع الانهيار والهزيمة وسقوط الأحلام ٨٢
٨) هوامش الفصل الثاني ٩٧

الإسم	رقم الصفحة

❖ **الفَصلُ الثالثُ:** شهرزاد المشرق: الفراشة والبستان..... **١٠١**

١) إيمان الدرع، مواقع الشخوص في البناء النصيّ في الراية الحمراء..... ١٠٢

٢) عائدة محمد نادر، مراودات الحنين والأسى في حتى أنتهي..... ١١١

٣) حنان بيروتي، النصُّ والحوارُ في مقاطع من سيرة عقلة الأصبع..... ١١٨

٤) جلاء عزت الطيري، بنية النصِّ في الملائكة لا يأتون أبدًا..... ١٢٥

٥) خلاصةٌ..... ١٣٣

٦) سلوى الحمامصيُّ، الإستراتيجيةُ النصيَّةُ في صحراء الأربعين..... ١٣٥

٧) منال حمد النيل، الزمان، المكان والسرد..... ١٤٣

٨) مقدمةٌ..... ١٤٣

٩) قصصٌ قصيرةٌ جدًّا..... ١٤٥

١٠) قصصٌ قصيرةٌ..... ١٥٠

١١) غربةٌ..... ١٥١

١٢) حُبيبات مطر..... ١٥٦

١٣) هوامشُ الفصلِ الثالثِ..... ١٦١

❖ **الفَصلُ الرابعُ:** تاءُ الحكاياتِ..... **١٦٩**

١) عمرو العامريُّ، النصُّ والأيديولوجيا..... ١٧٠

٢) زكي العيلة، الدينامية وغياب الراوي في صورته..... ١٧٤

٣) عبدالله البقاليُّ، انعكاسُ المرايا في الأصوات الداخلية..... ١٧٨

٤) محمد شمخ، الواقعيةُ وانسيابيَّةُ النصِّ في المتطابر..... ١٨٣

الإسم	رقم الصفحة

٥) فوزي الديماسيُّ، زنيم مرَّة أخرى..... ١٨٧

٦) دريسي مولاي عبدالرحمان، الذات وآخرها في علَى حافة الليل..... ٢٠٠

٧) هوامش الفصل الرابع..... ٢٠٧

منذ ما يقارِب العقدين من الزمان، وأنا أفكر في جمع ما كتبت من قراءاتٍ نقدية حول نصوص قصصيَّةٍ وروائيَّةٍ في كتابٍ، وبطبيعة الحال – مع مرور السنوات - قد تراكمتِ القراءاتُ والأوراقُ والدرِّاساتُ، وتعددتْ موضوعاتُها وتنوَّعتْ، وأصبح من غير الممكن أنْ يجمعها كتابٌ واحدٌ؛ لذا، عمدتُ إلى إصدار "السَّرد والرؤى" كسلسلة[1] اعتنيت في الجزء الأول منها بدراسة تجربة القصَّة القصيرة في السودان، وفي الثاني بدراسة تجربة الرواية السودانية[2] ليصدر لاحقًا عن الدَّار نفسها السَّردُ والرؤى(٣) الذي ما زلتُ أعمل فيه علَى دراسة تجربة السَّرد في جنوب السودان.

ولذلك، أعتبر هذا الكتاب بمثابةِ جزءٍ ثانٍ من كتابي "عتبات نصوص نسوية[3] " علَى أنْ أُلحِقَ به - في قابلِ الأيام - جزءًا يتعلق بالرواية العربية، يصدر عن الدار نفسها. وإذا كان

الجزءُ الأولُ من "عتباتِ نصوص نسويَّة" قد خصص للقصة القصيرة المكتوبة بأقلام نسائية في "الخليج وشبه الجزيرة العربية" فإنَّ هذا الكتاب قد خصص للقصة القصيرة المكتوبة بأقلام نسائية في المغرب؛ ومن ثَمَّ، تناولنا - من خلال قاصات وقصاصين - نماذجَ من القصة القصيرة في المشرق والمغرب العربيِّ.

وفي الواقع، إنَّ كل ما فعلناه في هذا الكتاب، لا يتعدَّى سوى إضاءاتٍ لبعض المناطق السردية في فَنِّ القصِّ، في المغرب والمشرق العربيين، كما أنَّ هذه القراءات لا تدَّعي الإحاطة والشمول، فهي في خاتمة المطاف تلقي بعضًا من الضوءِ علَى مشهد استشعرنا حاجة القارئ - في السودان علَى وجه الخصوص - إلى إلقاء نظرة عامة علَى ما يمور به. ويقيننا أننا حاولنا بجهد المقل، مقاربة تحولات الكتابة القصصية، في المغرب أو المشرق؛ انطلاقًا من متن النصوص في انتمائها إلى تجربةٍ قصصيَّةٍ ما، سواء أكان هذا بقلم قاصٍّ أم قاصَّةٍ، من أجل مَوْضَعَتِهَا في إطارها التاريخيِّ، والإبداعيِّ، والتطوريِّ، دون أنْ نلجأ إلى إقامة تصنيف مرحليٍّ كما هو متعارف عليه في القراءات الآكاديمية.

وعلَى نحوٍ عامٍّ، قد ركزت قراءاتُنا علَى النصوص التي اشتغلتْ في قضايا الذات والمجتمع، كما نَحَتْ مَنْحَى إنسانيًّا ووجوديًّا، لا

ينفصل عن الأبعاد الجمالية لهذا المنحى أو ذاك؛ وربما يلاحظ قارئ هذا الكتاب ذلك الانفتاح علَى المجتمع في خصوصيته وإنسانيتهِ، كما سيلاحظ الحضورَ الطاغي لأسئلة الذات في غمار ما يمور به المجتمعُ من قضايا تقف المرأة والأُسْرَةُ في قلبها، وعَلاقة كل ذلك بالأُنثى داخل هذه المرأة وعلاقتها الملتبسة بجسدها، حين تُحَاصَرُ بضغوطاتِ الهِبَاتِ الحقوقية، وما تتيحه الثورةُ الرقْمِيَّةُ من فضاءٍ واسع يتحرك فيه هذا الجسد علَى نحوٍ أشد التباسًا.

وبطبيعةِ الحالِ، فإنَّ أشجارَ الأسئلةِ تنمو في محيطٍ سياسيٍّ واقتصاديٍّ وعَقديٍّ، وتظل دوافعها – علَى الرغم من وضوح مجريات أحداثه - غامضة! بما أحاطها من أغلفةِ التابو في عالمٍ محافظ، في جوهره، ولا يزال الجنسُ والدينُ والسياسةُ موضوعات ذات حساسية عند تناولِها ونقدها، وعند الممارسة.

وأيًّا كانت الموضوعات التي تكشف عنها المتونُ، إلا أنها تلتقي جميعها في التمرد والثورة والرفض؛ وكما سيلاحظ القارئ كم أنَّ النصوصَ - موضوع الكتاب - متنوعةٌ بتنوع مراحل ما قبل وبعد الحداثة والتجريب، مما أفضى بنا إلى ملاحظة أفكارٍ ودلالاتٍ ومعانٍ مختلفة علَى مستوى القول السَّرديِّ، إضافة إلى

تكسير نمطية البناء القصصيِّ، من خلال اجتراح طرائق مغايرة علَى مستوى الأبنية القاعدية.

هوامش:

[1]أحمد ضحية، السرد والرؤى (١): تخوم السرد.. أرخبيل الحكايا، دار رفيقي للطباعة والنشر والتوزيع، جوبا ٢٠٢٠م.

[2] أحمد ضحية، السرد والرؤى (٢) رحلة السرد السوداني من الغابة والصحراء إلى غضبة الهبباي، دار رفيقي للطباعة والنشر والتوزيع، جوبا، ٢٠٢١م.

[3] أحمد ضحية، عتبات نصوص نسوية، دار المثقف للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٢٠م.

الفصلُ الأولُ:

مُقدّمةٌ في قراءةِ القصةِ المغربيةِ النسائيةِ القصيرةِ

الذات الأنثوية كاتبة

:([1]–[5]) تتميز تجربة القصة المغربية القصيرة الحديثة بتعقد موضوعاتها، وتشعب أشكالها، وتراكم توظيفاتها للتقنيات المختلفة، وذلك كله في إطار تجريب، يحرق المراحل في سرعةٍ مربكة للدارس لهذه القصَّةِ؛ والذي كثيرًا ما يجد نفسه بين أشكال ومضامين هذه القصة، فيما يشبه تداخل الأزمنة المدرسية.

ونجد أنَّ القصةَ القصيرةَ الحديثةَ في المغربِ، علَى الرغم من حداثة اكتمال ميلادها في الستينيات من القرن الماضي، إلا أنها مرَّت بالعديد من التحوُّلاتِ علَى مستوى الشكل والمضمون، والنشر، والانتشار أيضًا؛ إلى حدٍّ يمكننا معه الزعمُ بأنَّ المغربَ - منذ تسعينيات القرن الماضي - يشهد حالًا أشبه بالانفجار السَّرديِّ؛ لذا، ستكون مغامرتنا ومخاطرتنا محاولة إفراد هذا الجزء والجزء الذي يليه بقراءةِ تجربةِ المرأة المغربية القاصة: باعتبارها ذاتًا كاتبةً.

فتجربة هذه القاصة في مضمار القصة أكثر حداثة من تجربةِ القاص المغربيِّ، والنَّصُّ القَصصيُّ المغربيُّ سواء أكان كاتبه رجلًا أم امرأةً - بتراكمه الواضح الآن - يجعل من الأمر مغامرة يصعب معها الإحاطة بهذا النصِّ، ودراسته، ما لم يتعرض لعملية

جرد وتصنيف دقيقين، يُسهلان من مهمة الباحثين – غير اللصيقين أمثالنا – في المشهد السَّرديِّ المغربيِّ الغنيِّ بتنوعاته وجُرْأَتِهِ! ولهذا السبب تحديدًا، حملت هذه الورقة عنوانًا ثانيًا (مقدمة في قراءة القصة المغربية النسائية القصيرة[1](فقد اعتمدت في مصادرها بصورة أساسية، علَى المواقع الإلكترونية للكُتَّابِ المغاربة، إلى جانب موقع اتحاد كتاب المغرب، فضلًا عن بعض المواقع الإسفيرية الأدبية المغربية المتخصصة، وقليل من المجموعات والكتب القيمة التي بعث لي بها بعض أصدقائي من الكُتَّابِ المغاربة، فضلًا عن رفدهم إياي – من خلال بريدي الإلكتروني - بالكثير من المواد المفيدة؛ فلهم منِّي قبل الشكر، الود والمحبة، وأخص الصديقة القاصة الجميلة عائشة بورجيلة، بكل المحبة والامتنان.

إنَّ المنهجَ الذي حاولتْ هذه الورقة اعتماده - كما أشرنا في المقدمةِ - هو تجنب التصنيف العمري أو المدرسي أو العقدي أو المرحلي، والتعامل مع القصة المغربية بمختلف أجيالها، باعتبارها وَحْدَةً كُلِّيَّةً متصلة، لتفادي الخوض في تفصيلات غير مفيدة لموضوعِ الورقة؛ ولذلك، كل العينات التطبيقية، التي اعتمدت عليها، هي عينات عشوائية لحوالي عشرين قاصة يَنتمين إلى أجيالٍ

مختلفة، وسواء أكانت بعض هذه العينات تنتمي إلى جيل رائدات القصة في المغرب، مثل: خُناثة بنونة - أم الجيل المعاصر كعائشة بورجيلة؛ فإنني أؤمن إيمانًا قاطعًا بأنَّ الإبداعَ حلقات متصلة.

وإنَّ الحدودَ الفاصلةَ بين مرحلة ومرحلة، أو جيل وآخر؛ هي حدودٌ دقيقةٌ تكاد لا تُرى، لتداخل الأجيال، أو بتعبير أدَّق: إنَّ تداخلَ الأجيال والمعاصرةَ بينها، يجعلانها تتحرك في أفقٍ متقارب،

سواءً أكان هذا علَى مستوى الشكل أم ضمن تنوعات المضمون أم التوظيف الجماليِّ لأدوات التعبير الفنيِّ؛ فضلًا عن التقنياتِ المتقاربة، بسبب الحوار المتصل الذي ينهض في المعاصرة.

:([2]–[5]) في الواقع، أجد نفسي غير ميَّالٍ إلى تصنيف الأدب عمومًا، وفقًا لمفهوم ذكوريٍّ/ أنثويٍّ؛ وذلك، لأنَّ الأدبَ منتجٌ إنسانيٌّ، لا يكترث بالنوع بقدر ما يأبه بالجودة؛ ولذا، سأستخدم هنا تعبير: (السرد النسائي) للتمييز الإجرائيِّ فقط.

ومن المعلوم - وفقًا لورقة الباحث المغربيِّ محمد يحيى القاسمي، قاصات المغرب[2] - أنَّ العامَ ١٩٦٧م قد شهد نشر أول مجموعة قصصية نسائية: "يسقط الصمت" لخناثة بنونة، وهو العام ذاته الذي لم تتمكن فيه المرأة القاصة، سوى من نشر مجموعتين لكل من: خناثة بنونة، إلى جانب مجموعتها الأولى: (الصوت

والصورة)، ورفيقة الطبيعة أو زينب فهمي: (ريح السموم وتحت القنطرة.(

وإذا كانت مجموعة خناثة (يَسقط الصمت) قد أعلنت ميلاد الصوت النسائيَّ، باعتبارها ذاتًا كاتبةً؛ فإنَّ هذا الميلاد يُعد متأخرًا عن ميلاد الرجل القاص بنحوِ ثلاثينَ عامًا! لكن شهد المغرب في العام ٢٠٠٦م وحده، نشر أكثر من خمس عشرة مجموعة قصصية، لقاصاتٍ مغربياتٍ.

كما يُلاحظ "القاسميُّ" أنَّ عددَ القاصات بالمغرب، أكبر منه في كل من تونس والجزائر وليبيا، وبالطبع لا يزال الوقت مبكرًا علَى الإشارة إلى موريتانيا، ومن المؤكد أنَّ هذا التراكم الواضح يفضي إلى نوع - **:([3]–[5])** خلال ما اطلعنا عليه من عشراتِ القصص، لقاصاتٍ مغربياتٍ - يمكننا من القول دون تردد، إنَّ القاصة المغربية تسجل حضورًا متميزًا، لا في المغرب وامتداداته المغاربية فحسب، وإنَّما في المشرق وأوروبا أيضًا؛ باعتبارها قاصة تمكنت في مدة وجيزة من امتلاك أدواتِ القصة القصيرة، والانفتاح علَى التجريب المستمر.

وهنا بالتحديد تجدر بنا الإشارة إلى ملاحظةِ الباحث المغربيِّ (التيجاني بولعوالي) في مقاله "الحاءاتُ الثلاثةُ: مشروعٌ نقديٌّ

طموحٌ"، حول مضامين السَّرد المغربيِّ القصير، وكيف أنَّها تتميز بتنوع ما بين واقعية أو أسطورية أو تجريدية أو غير ذلك.

إلى جانب توظيف اللُّغة اليومية أو اللُّغة رفيعة المستوى، باعتماد آلية السَّرد المتواصل، وتوظيف تقنية الحوار وتبادل الأدوار[3] فيما يشبه الحوار المتصل منذ أنْ وُلِدتْ هذه القصة، في شكلها الحديث في الستينيات من القرن المنصرم؛ وعلَى ذلك، نجد أنَّ القاصةَ المغربيةَ قد تعاطتْ مع مختلفِ الموضوعات، بدءًا بالنفاذِ إلى قضايا المجتمع، واختراق طبقات الوعي واللاوعي، ومرورًا بأسئلة التاريخ واستلهام الأسطورة بإسقاطها علَى الواقع، وصولًا إلى تلك المناطق المحظورة والمظلمة.

ولم يكن السياسيُّ بعيدًا عن هذه المضامين التي انداحت في اتجاهاتٍ عدَّة؛ كي تعالج مختلف القضايا الإنسانية، خلال تجربة النضال اليوميِّ، والتطلع إلى الحرية في وطنٍ أشد جمالًا!

(4–5): وكتبت القاصة المغربية عن الحُبِّ، بل كتبت الحُبَّ نفسه، فيما تتسع أمْدِيَتُه أحيانًا، لتتخطى العاشقين، وتشمل الكونَ كله.

هذه المسيرة العامرة بالوقائع والأحداث، في رحلة النصِّ النسويِّ القصصيِّ القصير، منذ (زينب فهمي) و(فاطمة الرَّاوي)

اللتين توقفتا، حينما استمرَّتْ (خُناثة بنونة)؛ وقد أخلصت - خلال تلك المسيرة للكتابة في جنس القصة القصيرة وحدها - قاصات قليلات، منهن علَى سبيل المثال: (مليكة نجيب، لطيفة لبصير، لطيفة باقا، ربيعة ريحان، نجاة السرَّار، سعاد رغاي، نزهة بنسليمان، فاطمة بوزيان ورجاء الطالبي[4])(حينما مارست قاصات عديدات الكتابة حول أجناس أخرى، إلى جانبِ كتابة القصة القصيرة.

:([5]–[5]) القصةُ القصيرةُ توغلُ في الذاتِ أقصى حدود مناطقها المظلمة، كذلك هي غوص في طبقاتِ المجتمع، لفضح ما يعتلج في تلافيف الوعي واللاوعي من مسكوتاتٍ؛ وهي تتخلل البنى الاجتماعية، بأساطيرها وخرافاتها ومعتقداتها وعاداتها وتقاليدها وأعرافها؛ كي تفضح وتُعرِّي القوانين التعسفية، وفداحة السلطة في صراع الذات والآخر؛ فالقصةُ القصيرةُ كونٌ مكثفٌ، ومعقدٌ، ينهض كجسرٍ بين طرفين، وربما بين نقيضين، ولحظةُ القراءة للنصِّ القصصيِّ القصير، هي لحظةُ الحوارِ بين هذين الطرفين، وهي لحظة تبادل المعرفة باكتشاف النص لذاته في تأويل الآخر؛ إنه النصُّ القصصيُّ القصيرُ بعامة، فكيف عندما تكتبه امرأة؟!

وعندما ندلف إلى النماذج التي ينشغل بها هذا الجزء، نلاحظ إبتداءً في قصة زهرة زيراوي) ليتسع قرص الشمس :أشهد أن الموت قادم[4](التي استهلتها بالإحالة إلى نصٍّ آخر، هو نصُّها (المعتقل) الضاج بالهتافِ باعتباره أداة تعبير وتثوير فعالة، في سبيلِ الفعل الجمعيِّ للجماهير، في مسيرتها التاريخية تجاه الحرية.

إنَّ زهرة زيراوي في هذا النص المكرَّس لطفل الحجارة، تستنهض عوالمها في الحلم؛ وإنَّ تكرار توظيف الحُلم بصفته أداةً تعبيريةً، أو مقترحًا نقديًّا في العديد من النصوص المغاربية، يعضد من اقتراحِ المبدع المغربيِّ المتميز، واللافت للأنظار "محمد سعيد الريحان"[5] مفردة الحُلم باعتبارها مقترحًا نقديًّا في مشروعه النقديِّ الكبير (الحاءات الثلاثة – القصة الغدوية)، والذي يؤكد فيه علَى تكرار بروز الحلم في القصة القصيرة، والتوظيف الإبداعي العربي بصورة عامة، بما يدفعه إلى طرحه وجعله مقترحًا نقديًّا في القصةِ القصيرةِ.

فالحلمُ تعبيرٌ قويُّ الدلالةِ، نجده حتى في (أغنية الحلم العربي) الشيء الوحيد الذي التفَّ حوله العربُ في تسعينياتِ القرن الماضي [6] وربما يكون تكرار هذه المفردة في الكتابةِ السَّردية، خاصةً المغربية وبروزها بشكلٍ لافت، يمثل إشارةً ملحاحة إلى أزمة

حقيقية لإنسان صُودِرَ منه كل شيء، ولم يعد يملك سوى الحلم إزاء قصور الفعل!

وقول زهرة زيراوي (ليتسع قرص الشمس: أشهدُ أنَّ الموتَ قادمٌ) بمثابة البديل المتاح للحياة البائسة، والواقع الرثِّ "هب من قبضة حلمه عند الفجر" [7] إلى جانب أن الحلم باعتباره تقنية سردية، يمثل التعويضَ والإشباعَ النفسيين لما هو غير متحقق في الواقع الفعليّ.

وتجترح زيراوي في هذا النص أداة أخرى، هي: النخلة، باعتبارها رمزًا تقليديًّا للشموخ: "بدت النخلة سامقة، امتد سعفها إلى كل جهات الأرض". [8]

إنَّ نصَّ زيراوي المعنون هتافًا (ليتسع قرص الشمس: أشهدُ أنَّ الموتَ قادمٌ) يتكون من خمس فِقْرَاتٍ تنطوي في قولها علَى حكاية الأب، الذي يفقد ابنه إثر قصف طائرات العدو؛ وتستدعي هذه الحكاية، التي تستهلم استشهاد الطفل محمد الدرَّة، فتحيله إلى رمز ينطوي علَى كل أطفال الحجارة، الذين هم جميعًا أبناء لهذا الأب المكلوم؛ فهم جميعًا (محمد الدرة) دماؤهم زاد لوطن متنازع عليه، بين أسئلة الذات الصعبة والآخر/ قرين الذات الأشد صعوبة! إنه وضع معقد يعجز الساسةُ عن إيجاد إجابات حقيقية له، فلا يبقى

لغير الساسة سوى الهروب إلى الحلم، علهم يعثرون علَى مخدرات موضعية تهدئ صبواتهم إلى الحلول الحقيقية؛ ومع ذلك، في "شروق شمس كل يوم جديد، كان قلب هذا الأب مفعمًا بالطمأنينة؛ طفله هناك، رآه نخلة مرَّة، ورآه قرص شمس يتسع مرَّة أخرى"[9] هذا الإيمان العميق بالحرية، يزرعه نص زيراوي داخل القارئ، بشغفِ السَّردِ: إنَّ الحريةَ هي أنْ نؤمن بأننا أحرارٌ!

وفي نص لمالكة عسال، موسوم (بخطوط العصر[10])(تضع مقاطع نصها الشعري (مثقالك ذهب أيتها الحرية) لا باعتباره نصًّا تمهيديًّا لهذا النصِّ القصصيِّ فحسب، وإنَّما باعتباره قراءةً موازيةً يُقرأُ فيها السَّرديُّ شعريًّا، كما يُقرأُ فيها الشعريُّ سرديًّا، فقراءة أيًّا منهما تُحيل إلى الآخر.

(خطوط العصر) نصٌّ مسكونٌ بالتوقِ إلى الحرية خلال إحساس المناضل، الذي فرغ من تنفيذ إحدى المهام؛ هذا المناضل يختزن في وعيه تجارب نضال إنسانية عديدة، تتخطى حدود المغرب، فهو كـ (السَّحابة الحمراء) زعيم الهنود الحُمر في مقاومته للتعب، قويًّا كالتسونامي: "بعد انتهاء المهمة كوَّمْتُ جسدي المثقل بالعياءِ علَى مقعدٍ متأخر، من عربةِ القطار". [11]

توظف العسال في هذا النص ثلاثة مقترحات نقدية: رمزية "القطار والحلم بالحرية"، الذي تقطعه صافرة القطار لدى بلوغه المحطة، و"المحطة" نفسها؛ فحركة القطار علَى القضبان، بمثابةِ سريان التاريخ أو الزمن، والحلم هو الإشباع للرغبة القوية في الحرية، هذا التوق والهدف في الآن نفسه.

تقول زهور كرام في توصيف نفسها باعتبارها ذاتًا كاتبةً "أجدني بين النقد والإبداع أعيش حال التحرر من الثوابت والتسلط، فعندما نكتب الإبداع فإننا ننتج العالم الرمزيَّ؛ أي ننتج تمثلات لمفهومات وتصورات ما تعيشه مجتمعاتنا وذواتنا علَى مستوى التخييل". **[12]** وتستهلُّ كرام قصتها (ومضة)**[13]** بعبارة إستراتيجية في قراءة النص: "أنْ يدق قلبها، أنْ يزعزع أنوثتها، ويربك رتابتها، يشتتها يبعثرها، جنون؛ ربما، شمس؛ لم لا! استرخاءٌ وجوديٌّ، هكذا أرادت للقلب موطنًا، أجل، وللبَصر امتدادًا بحجمِ أزرق السماء، والبحر، أجل. أن يهتز العالم من حولها، وترى الفوضى تجتاحها في نومها وسريرها في اختيار ملابسها، في الألم حين يصبح غصَّة تنفجر فجرًا، تبني نهارًا". **[14]**

هذا النصُّ مزيجٌ من لغةِ التصورات الفلسفية والكوامن الوجدانية، يلفت النظر بصوتي شخصيتيه المتعادلتين، دون هيمنة

أحدهما علَى الآخر؛ فالسارد يروي عن شخصيتين، كليهما مركزيتين في إحداثيات السرد: "في ثوان ومضة انبثقت علَى الحافة.. مدَّ يده يطلب الومضة.. ثم يغيب". **[15]**

وينتقل السرد بعدها إلى مستوى ثانٍ بصوتِ الراوية: "تململت، شعرت بحرارة تصعد وتصعد تلوِّن وجهها".**[16]** فبطلة القصة تستدعي في خيالها حبيبها/ بطل القصة، الذي يبدو حضوره في النص حضورًا مستقلًا، لا حضور استدعاء يهيمن عليه صوتُ المستدعِي؛ تمامًا مثلما يمثل حضور بطلة القصة استقلالية لا يهيمن عليها حضور الحبيب المستدعَى، علَى الرغم من محاولات الراوية في الكشف عن كونها هي التي تمسك بزمام المبادرة! فهي التي تبادر (بتهدئة روعه) فهو لا يحاول المبادرة بالاقتراب من شفتيها؛ إنها لا تفتأ تحاول من موقعها المركزيِّ ضعضعة وجوده المركزيَّ بانطلاق المبادرة منها لا منه؛ وهو ما يؤشر إلى الإزدواجية في هذا النص الذي يفصح عن المرأة باعتبارها ذاتًا مستقلةً قادرة علَى الفعل، لكن في الآن نفسه يحاول طرحها باعتبارها ذاتًا مهيمنةً واستحواذية، مما يتعارض مع فكرته المركزية، التي تفترض مقدماتها أنَّ المرأةَ والرجلَ في هذا النص مركزيانِ ومبادران في آنٍ معًا!

إنَّ نصَّ دكتورة زهور كرام ينطوي علَى كثير من الكرِّ والفرِّ والترقبِ: هذه الأدوات التعبيرية الحادة، في مآلاتها المفتوحة! فهل سيدير الحبيب - بطل هذه القصة - خده الأيمن بعد أن صفعته بطلة القصة، علَى خده الأيسر؟ إنها مقدمة لتأويل مفتوح حول دِيموقراطية السَّرد، وانفلاتاته في هذا النص الغنيِّ بالتساؤلات المربكة!

وفي نص لوفاء الحمري، نجدها تستهلُّ أيضًا قصتها (ولادة **[17]** بنصٍّ قصير يتمدد فيه الحب من مجرد علاقة بين اثنين إلى الانديا‌ح في الكون كله. ترسم وفاء في هذه القصة (ولادة) آلام بطلة قصتها، التي تعاني المخاض في المستشفى، حيث تمر - كشريط سينمائيٍّ - آلامُ الحياة خلال آلام المخاض، لتكشف عن تمزقات عميقة، تتخطى حدود لحظات الطلق، إلى التعبير عن الوجود الإنسانيِّ في ألمه المحبب والمعذب، والذي يصعب التحكم فيه، فهو كقِوى الطبيعة؛ كثيرًا ما تخذلنا النبوءات بشأنها، كالولادات التي ربما لا تتم أو تُجهض!

إنها قصة التمزق الإنساني إزاء ما هو خارج عن سيطرتنا، فكما يتمزق جنين في رحم أمه قبل أن يُولد، يتمزق الإنسان أيضًا بالحروب وعوامل التعرية الإنسانية في لحظات الاختيار الصعبة،

كلحظةِ الاختيار بين الأم أو جنينها: "قد تمزق رحمك، ومات جنينك، فاضطر الأطباءُ لبتره بالكامل".[18] إنها قصة ألمنا الكوني، وتلك الأمطار؛ أمطار الحزن التي هطلت علينا لحظة المخاض الأولى حينًا من الدهر!

وفي قصة سعاد الناصر أم سلمة) حب[19] (] نجد أنَّ بطلة القصة، التي خرجت من تجربة زواج فاشلة، تقع في غرام السجين السياسيِّ، إثر إحدى زيارات عملها، باعتبارها صحفية للسجن؛ لتجد في غرامِ هذا السجين تعويضًا عن كل عذابات زواجها الفاشل، الذي انتهى بالطلاق؛ فحبهما هي والسجين يحررهما معا، بما يوحي أنَّ المشكلَ السياسيَّ الذي يؤدي إلى حال سجناء الرأي، والمشكلَ الاجتماعيَّ الذي يؤدي إلى الطلاق، كلاهما مرتبطانِ عضويًّا؛ وهكذا يتحرران معًا؛ فتتحرر هي من آلام تجربتها الزوجية الفاشلة، ويتحرر هو من الإحساس بالسجن بكل ما فيه من إكراهات.

الناصرُ توظف هنا في هذه القصة موضوع الحُبِّ، باعتباره قيمةً للتحرر من كل التركات المثقلة؛ من السجن باعتباره سلطة فوقية، وبمثابة الانعكاس لثقافة المجتمع؛ الزوج، وذكرياتها العائلية، باعتبارها سلطة تقوم مقام البنية القاعدية الاجتماعية:

"لاحظ ارتجافي من عنف ذكريات لم تشأ أن تطفو، إلا في أشد الأوقات سعادة". [20]

تغلب الرومانسية علَى لُغَةِ هذه القصة، التي تحاول أنْ تفتت تكلس الزمنِ بعذوبتها ورقتها الفائقتينِ!

وفي قصة الزهرة رميج) حلم ابنتي التي لم تولد بعد[21] (تشبع الشخصية المحورية الأم، بالرغبة في الإنجاب، إلى الحدِّ الذي تشعر فيه هذه الشخصية بأنها أنجبت بالفعلِ!

وتحاول الطفلة التي أنجبتها هذه الأم في الحلم، الإجابة عن أسئلة الأم المعذبة حول عدم إنجابها إلى الآن، فتتداعى الطفلة في هذا الحلم، إذ ترى - فيما يرى النائم - نفسها جنينًا بعدُ في رحمِ هذه الأم المعذبة! تقاوم الخروج من هذا الرحم، ثم تصحو من حلمها: "أفقت علَى صوتك الدَافيء كالعادة: صباح الخير يا عوينات الطير". [22] إنها قصةٌ معقدةٌ في تركيبِ مستوياتها الحُلمية:

حلم الأم بالطفلة/ وحلم الطفلة الجنين؛ وهو تعقيدٌ يتصل بتعقيداتِ الواقعِ الاجتماعيِّ، فالرمزية المعقدة للحلم، تنم عن تعقد ولادتنا وتركيب شخصياتنا الإنسانية، في مواجهةِ سؤال الخصب، كاكتمالٍ لدورةِ الحياة؛ أو هو في الحقيقة بداءةٌ لها، إذ يصعب الفصل بين الاكتمال والبداءةِ، ومقاومة الطفلة الجنين للولادة هنا هي

مقاومة الخروج لمواجهة هذا الواقع الرثِّ والبائس غير الجدير بالحياة، فهو أقل من التطلعات الإنسانية في حدها الأدنى؛ لذا، يمثل الرحم ملاذًا آمنًا، فهو ليس موطنًا للرؤى السماوية فحسب، وإنَّما هو خاتمة المطاف وبداءته.

إذًا، توظف رميج في هذا النص الرحم نفسه، بصفته أداةً تعبيريةً عميقةَ الدلالةِ، في تشريح المشكلة الإنسانية الواقعية، وفي سياقِ الحلم، كاستشراف أشبه بالنبوءة لما سيقع من أحداث، أو لما سيواجهنا لدى مغادرتنا "الماتريكس" بحثًا عن صانع المفاتيح!

ومن العلاقات الإنسانية المعقدة، تنتقل بنا الزهرة رميج في قصة قصيرة أخرى موسومة بـ (الخادمة) للغوص داخل عالم فئة اجتماعية أو شريحة مسحوقة، ترمز لها بهذه الخادمة، التي تحلم بمغادرة هذا الموقع، الذي مَوْضَعَهَا فيه المجتمعُ بكل ما يرتبط به من بؤس يُفضي إلى أحلام بالهجرة إلى إسبانيا "هآنذا يا إسبانيا قطعت البحر بلا ملايين الدراهم، بلا انتظار أزليٍّ للحصول علَى الفيزا، إلى أن أيقظني ضحكي[23]" . والمغزى هنا ليس في إعادة طرح مسألة الهجرة، بقدر ما هو توظيف لهذه المسألة، خلال الحلم باعتباره فكرةً تعويضيةً عن رغباتنا؛ فالعوامل العديدة التي تؤدي بنا إلى الهجرة، سواء أكانت نفسية أم ثقافية أم مادية، هي عوامل

جبارة نجد أنفسنا أقزامًا إزاء مقاومتها، كمقاومة الخادمة لوضعها الاجتماعيّ، وفقًا للنظام الدلاليّ والجهاز المفهوميّ للثقافة السائدة؛ والأمر كذلك، لا يكون أمام الخادمة سوى الحلم، الذي ربما يمنحها ما حرمها الواقعُ الفعليُّ منه.

وفي قصة لمليكة صراري بعنوان (ما الحرية؟ [24])(تصدرها بنصٍّ شعريٍّ، نجد الأمَّ في هذا النص تقرر مكافأة ابنها بشراء عصفور في قفص، لكن ترغب في شراء القفص أولًا! كأنها تريد أنْ تفتح وعي طفلها علَى السجنِ بصفته مفهومًا ومعنى، من خلال ثنائياتِ: العصفور/ الشعب/ القفص/ السجن.

إنَّ مليكة صراري تقيم في هذا النص حوارًا مع شذرة بورخيس (السور والكتب) والتي يتحدث فيها بورخيس عن أنَّ الرجلَ الذي أمر ببناء سور الصين العظيم، هو نفسه الذي أمر بإحراق الكتب كلها التي كتبت قبل عصره (شي هوانغ تي). لقد شيد السُّورَ لأنَّ الأسوارَ دفاعيةٌ، وأحرق الكتبَ لأنَّ معارضيه كانوا يستحضرونها لمدح الأباطرة الذين سبقوه! ربما سوَّرَ هوانغ إمبراطوريته لأنه أدرك هشاشتها، وأحرق الكتبَ لأنه أدرك قداستها في نفوس معارضيه، وربما يبطل إحراق المكتبات وتشييد السور أحدهما الآخر!

وهنا في قصة مليكة، من خلال أدَاتَيْها: العصفور، والقفص؛ اللتين تطرحان حياتنا كهاجسٍ وجوديٍّ تستعمره الحياةُ بكل تفاصيلها المادية والمعنوية؛ وتحاول صراري تحليل واقعها بانتقاء وقائع بسيطة ومباشرة – مثل رمزية السور والكتب – لكنَّها عميقة في مدلولاتها وتأثيراتها؛ فبائع الأقفاص ما هو إلا سجان، ومساكن الناس ما هي إلا أقفاص، كالقفص الذي تسكن فيه الراوية، والذي يسكنه هذا النص الجميل المشوق إلى الانعتاق، كما يسكن النص في الآنِ ذاتهِ؛ فالمواطنون يُسجنون، لا بسبب إبدائهم الرأي (تعبيرهم بنص وعن نص) وإنَّما لأنهم لم يقولوا شيئًا البتة، ومحل العصافير ما هو إلا (وطن مختطف) "بادر البائع السجان، فأطلعني علَى الحالة المدنية لبعض نزلائه .[25]

وهكذا تمضي الراويةُ في توصيف أخطر أسباب هذا الوضع: (الجهل) "أحدهما كان ببغاء تورط في ترديد شعارات، لم يكن هو يعرف مغزاها. احتملت أن يكون الطائر لاعب كرة القدم، لُفِّقَتْ له تهمة بتعاطي المنشطات، لانتمائهِ لبلدٍ كسول" [26]. إنه نصٌّ عميقٌ يوظف الشخصية والمفارقة، باعتبارها أدواتٍ فاعلة في نقد الواقع؛ وهو نصٌّ تثويريٌّ يحاول تحرير العصافير الأسيرة، بإحالاتِها الدلالية لنا. وفي هذا النص، قد تمكنت مليكة من استثمار لغة

الصحافة ببراعة، دون تقريرية أو مباشرة، كما نجحت في توظيف السخرية المُرَّة المبثوثة في جرأة مؤلمة؛ علها تفتح هذه الجروح المتقيحة لتتبلسم وتطيب.

وفي قصة أسماء حرمة الله) بلا عنوان[27](التي تستهلها بمناجاةٍ حالمة، تشخص الحب في عنفوانه، وانكساراته، وعذاباته، وضرورة استمراره، علَى الرغم من التمزقات، خلال شخصية محورية، جرحت في زواج حبيبها بأخرى غيرها؛ وعلَى الرغم من أنَّ هذه الفكرة قد أُستُهلِكتْ كثيرًا في النصِّ السَّرديِّ العربيِّ! إلا أنَّ أسماءَ حرمة الله تعالجها هنا، علَى نحوٍ مختلف عما ألفناه؛ فهذه المرأةُ الجريحةُ في حبها وكبريائها، تكابر بالذهاب إلى تهنئة حبيبها وعروسهِ بزواجهما! وأسماء تضعنا هنا أمام تحدٍّ كبيرٍ: هل بإمكاننا فعلًا أنْ نسمو علَى جراحاتنا، إلى هذا الحدِّ؟!

تعيش بطلة القصة الجريحة إذًا، هذا التحدي الكبير: "ماذا فعلت بنفسي، سأخرج الآن. لا، لن أخرج حتى أبارك لهما، ولن يهزمني جُرحي أبدًا" [28]. لكن حواراتها الداخلية تهزمها فتُغادر الحفلة، دون أن تهنئ العروسين!

إنها تستجيب في هذه اللحظة بالذات، إلى الطبيعة البشرية؛ فالبشر الطبيعيون لا يرغبون في أنْ يصبحوا ملائكة، فهم في نهايةِ

المطاف بشر فحسب، وما يميزهم هو قدراتهم علَى الإفصاح عن مشاعرهم، وقدراتهم علَى عيشِ ومعايشةِ لحظات الضعف الإنسانيِّ لهم ولغيرهم!

وفي قصة أخرى لحرمة الله (حبيبة الشات) نجدها بلغةٍ شاعرية، هامسة، ومكثفة، وشديدة الاقتصاد؛ تسعى بقوةٍ نحو التأكيد علَى إنسانيتنا غير المؤكدة، من خلال توظيف مفارق لتوظيفات قصتها السابقة. فمن خلال علاقة فتى إسفيري بفتاة إسفيرية، تؤكد علَى أنَّ الحُبَّ الافتراضيَّ لن يكون بديلًا عن الحب الحقيقيِّ المرتبط بالوجود في الزمان والمكان الفيزيائيين: "ذات شات، قالت له: أنا قادمة إليك". **[29]**

وفي قصة فتحية أعرور (تانيت)[30] تستلهم القاصة أسطورةً أمازيغيةً عن عشق الجميلة (تانيت) "لابن أحد زعماء القبائل، غير أن كبير الآلهة، منذ رآها أصيل ذات يوم تسبح عارية في البحيرة، هام بها حبًّا، فطلب يدها للزواج، ولما أعرضت عنه منع نزول المطر انتقامًا".

تقيم أعرور بهذا التوظيف للأسطورةِ الأمازيغية حوارًا متعدد المضامين، مع أساطير أخرى، كأسطورةِ أتونيه وابنها أكتيون، فأتونيه ابنة قدموس، وكان ابنها أكتيون صيادًا ماهرًا،

خرج مع رفاقه ذات مرَّة للصيد، بصحبةِ كلابه الخمسينَ، وبعد مدة من الصيد الجيد؛ استراحوا؛ فأخذ أكتيون يجول في الغابة مستكشفًا، وكان في الغابةِ غارٌ لم يقترب منه بشريٌّ يومًا، وقد اعتادتِ الآلهة ديانا أنْ تستحمَّ فيه، وقد نزلت فيه كعادتها بعد الصيد لتستحمَّ؛ ففاجأها وجودُ أكتيون الذي رآها عاريةً!

وكذلك كأسطورةِ الفتاة العذراء التي تُوهَبُ للنيل كل عام، حتى لا يمنع فيضه عن وادي النيل، أو أسطورة جزر المالديف التي تحكي عن النمف/ الحوريات اللواتي يخرجن من البحر فيطاردهنَّ الساتير/ الغول بعضوه الذكريِّ الضخم؛ لاغتصابهنَّ! وأوديب يعجب بتلك المرأة التي يراها عارية وهي تستحم، دون أنْ يعلم أنها أمه جوكاستا.

إنَّ نزولَ المطرِ والخصبِ مرتبطٌ في كثير من الأساطير برضا الآلهة عن البشر، الذين غالبًا ما تكون قرابينهم فتيات عذراوات أو نساء جميلات؛ فالجدَّةُ تودا، هنا في قصة فتحية أعرور، ترفض أن تكون قربانًا، كما رفضت تانيت من قبل، إذ تظل مخلصةً لحبيبها وزوجها أيدر، حتى بعد موته! الجدَّةُ (تودا) بطلة هذه القصة، تعيش في شبابها، قصة حب شبيهة بحب تانيت لابن زعيم القبيلة؛ لكن هذا الحبيب العاشق يموت أثناء التصدي للعدو، فلا تجد الجدة تودا

عزاء لفقدها له، سوى المواظبة علَى زيارةِ قبره طيلة حياتها، حيث تستعيد هناك ذكريات حياتهما المشتركة: "أتذكر يا أيدر كم كنت حزينًا لمَّا جئت للقائي ذلك اليوم، عند سفح الجبل؛ حاولت تمالك نفسها وهي تمنع دمعة ساخنة من الانسياب علَى تعاريجَ خدها، ثم عادت لتمخر عباب زمن أفل إلى غير رجعة" . **[31]**

إذا كانت أسطورة تانيت، هي المعادلُ الموضوعيُّ لأسطورة الجدة تودا وحبيبها أيدر، فإنَّ توظيف الأسطورة في معالجةِ فكرة الحب، والمقاومة للاستعمار أو السُّلطة التي يمثلها كبير الآلهة؛ يكشف عن قدرة الأسطورة نفسها علَى التجسد حسيًّا، كمظهر إنسانيٍّ يتمثل في عودةِ أيدر من عالم الموتى!

فالرموزُ المبثوثةُ هنا، تُحِيْلُنَا إلى كثير من المعاني الباطنية: كالإيمان البدائيِّ، والحكمة الأخلاقية؛ فالجدَّةُ تودا تظل مخلصة لأيدر، كأن صباها يعود إليها الآن من العالم الآخر: فارس يمتطي صهوة جواده الأبيض، ليختطف حبيبته الصبية علَى طريقة الغجر، الذين في تنقلهم المستمر يبدون كمفهوم لحب لا يتحول في الزمان والمكان: "فجأة أحست تودا وكأنَّ صباها عاد إليها، أزاحت عكازها جانبًا، رأت نفسها تمشي قبلة الجبل، حيث ترجل فارسٌ عن صهوةِ جواده. لما اقترب منها أشاح بطرفِ برنسه الأبيض، علَى كتفه

اليمنى، أمسك بيدها، اختلط حزنها بالفرح، رمت بنفسها في حضنه وأنفجرت باكية؛ قلت للجميع: إنَّ أيدر لم يمت، ولا أحد منهم صدقني". [32]

الحب الكبير كإكسير الحياة، يظل المحبوب حيًّا فيه كقصةِ حب خالدة أو كأسطورة غنية عن تفسير معانيها ودلالاتها ورموزها بما تطرحه من لا زمان ولا مكان، فهي المكان والزمان، والحلم كل أبعادها! وبصورةٍ أخرى، هي المنطقة الوسطى بين الحلم واليقظة!

وتستهلُّ رشيدة عدناوي قصتها (حالة شرود)[33] بعبارة رومانسية شاعرية اللُّغَة، وإستراتيجية بالنسبة لهذا النص: "حينما نحب نشعر بأننا زهرة لَيْنوفَر، سابحة بين الأرض والسماء! ما همها إن أفقدها تيار البحيرة الخفي بعضًا من توازنها، أو نَقَّ علَى بهائها السحريِّ سربُ ضفادع" [34]. وهو بالتحديد ما يحيل إلى النهاية المفتوحة لهذه القصة، التي تنفتح في خاتمتها علَى تأويلات عدة؛ فالراوية التي طال بها الانتظار للحافلة التي ستقلها إلى المدينة المجاورة، تحاول قتل الوقت، بمراقبة المارة فيلفت نظرها "مشهد عاشقين يسيران الهوينى، في اتجاه أشجار عالية، وأعشاب دانية كغاباتِ الزيتون، وكانت الفتاة تميس كغصنٍ تائه، تدوره رياح

الدلال والتيه! حواس الفتى أُسْتُفزتْ، مما فتح شهوة أنامله الجوعى؛ يغيب العاشقان ثم يعود العاشق وحده. لقد تراءى لي من بعيد راعٍ ترك غنمه لوحدها، تريح بطونها الشبعى[35] . ويمضي هذا الرَّاعي لتقصي سبب غياب الفتاة، هل كان يتعقب خطوات الشاب لأمر يهمه، لا، لا، لا، إنه يدخل مخدعًا هاتفيًّا، مع من يا ترى يجري المكالمة [36]. فرمزية الرَّاعي التي تحيل إلى مسؤولية تنطوي عليها الخاتمة المفتوحة، تشرع هذا النصَّ المكثفَ ذا الكلمات المقتصدة، إلى أسئلة متنوعة من صميم هاجس البنية الاجتماعية.

وفي قصة نهاد بنعكيدة) الوَشَم) التي وطأت لها بعبارة فلسفية عن العلاقة الجدلية بين الحب والحياة: "أعيش لأنني أحب، إذا ما عشت طويلًا فلأنني أحب كثيرًا [37]. تكشف نهاد بهذه التوطئة ما ينطوي عليه نصها من عوالمَ نوع مخيف من الحب! متطرف إلى حدِّ الجنون.

فبطلةُ القصةِ التي تعشق بهذا التطرف، الذي لا يعرف احتمالًا ثالثًا بين الاحتمالين، تعترف: "أعرف جيدًا أنني امرأة تهوى صناعة الجراح، لا تعتقد أنني - وإنْ قبلتُ أنْ أكون بكل أنوثتي وشعري الفاحم، ومشاعري البركانية الحمراء - علامة علَى

يدك في صورة نجمة، دالة علَى هزيمتك لي؛ فأنا لا زلت لم أعلن حربي عليك" . [38]

إنها قصة الحب والحرب؛ إذ يشكل التهديد باعتباره أداةً تعبيريةً، بسبب اختلاف طبائع المناخ العام لهذا النصِّ؛ فالاختلاف في طبائع هذين الحبيبين، يتحول إلى خلاف وقطيعة، فالطبائعُ البشريَّةُ مثل قوى الطبيعة في تحولاتها، وعنفوانها، وتهديداتها لوجودنا؛ وعلَى الرغم من ذلك لا نستطيع الاستغناء عنها، لا نستطيع الاستغناء عن النار، أو الهواء، أو الماء، أو الأرض؛ فعلاقتنا بكل ذلك - منذ لحظة الخلق الأولى، لحظة التعرِّي وما نتج عنها من معرفة أسقطت ورقة التوت - هي محاولتنا للسيطرة علَى هذه القوى التي هي داخلنا، قبل أنْ تكون خارجنا! وفي الأخير، فإنَّ قصةَ بنعكيدة بسيطةٌ في كلماتها المباشرة، عميقةٌ في دلالاتها الإنسانية.

وتحاول سعيدة فرحات في قصتها (هي والسكين) [39]أنْ تقول: إنَّ نجاح الزوجة العمليَّ، قد يؤدي إلى فشل حياتها الزوجية، خاصة إذا كان زوجها شخصًا غير ناجحٍ في عمله؛ فكلاهما ينزويان بعيدًا عن بعضهما، علَى الرغم من المكان الواحد الذي يعيشان فيه، ومن الواضح أن هذه الفكرة تتصل بمتناقضات الثقافة السائدة، ونظرتها الاجتماعية للمرأة، خاصة المرأة العاملة!

تُمَهِّدُ فرحات لهذه القصة الموسومة بـ (هي والسكين) بتمهيد سرديٍّ طويلٍ، يفصل بين حياتين:

حياة الرَّاوية قبل الزواج، وحياتها بعد الزواج، فتنطلق في هذا المدى الفاصل بين عالمين: "ووفَّى القزحيُّ بموعده فتلألأت البُشرى، نظرت جنبي فإذا به جالس قربي، إنه أنت إذن، أعرفك؟ نعم أعرفك لأنك بكل بساطة كنت تسكنني، أنت سعدي أنت فجري القادم"**[40]**. هذا التمهيد الحالم تنداح في أمْدِيَةِ النصِّ، لتكشف عن نوعٍ خاصٍّ من الرومانسيةِ، التي تسكن عوالم هذا النَّص الجميل؛ فبطلة القصة الحالمة، التي تتأمل ذاتها وتتأمل ما حولها، تعيش تناقض فارس الأحلام في زوجها/ العاشق، قبل الزواج، وزوجها/ الجزيرة المعزولة، بعد الزواج، إنه نوع جذاب من الحوار بين التصور الفلسفيِّ للحب، والواقع الفعليِّ للحب في مؤسسة الزواج؛ ومن ثَمَّ، يتكون الفارق بين العاشق والحبيب، الذي يلتقي حبيبته خلسة، وبين الزوج المقيم معها تحت سقف واحد؛ وهو الفارق بين العاطفة المشبوبة بالاختلاس والحذر اللذيذينِ، وبين الزواج ذي الواجب الروتينيِّ اليوميِّ.

الرَّاوية تتوقف هنا، عند تلك اللحظة الفاصلة بين عالميها، كلحظة جوهرية هاربة، تكتشف من خلالها وجودهما: كجزيرتين

معزولتين، في محيط واسع، أرخبيلهِ التأمل في لحظات المد والجزر، وضجيج أطفالهما يردها إلى عالمه، وهي تستغل - مثل كل ليلة - فرصة نومه، كي تمعن النظر إلى وجهه، وتخاطب غيابه داخلها!

وفي قصة منى بنحدو)لكلِّ جحيمه)[41] يأتي الاستهلال متوترًا، يوحي - منذ البداءةِ - بانفتاح النصِّ علَى طاقة الانفعال: "أخذت نفسًا عميقًا من سيجارتها المحترقة، كيف ستضع حدًّا لحياتها، أي طريق ستسلك؟ الشنق، الخنق، أم تبتلع عُلبة من الدواءِ كما في الأفلام؟". [42]فالرَّاوية هنا توهمنا منذ البدء بأنَّ هذا حدث واقعي، وليس خيالًا، باستخدامِ عبارة مضللة: (كما في الأفلام). فالشخصية المحورية (بطلة القصة) تبدو يائسة من هذا العالم البائس الزائف، وفقًا لتصورها للحياة، خلال لونين: أسود أو أبيض، لا مكان للألوانِ الأخرى بينهما؛ وعلَى خلفيةِ هذا المفهوم الحاد، لا تستطيع استيعاب علاقة أبيها بأمها: "تطاحنات وشجارات والديها من الصباح إلى المساء تنتهي دائمًا في السرير كأنَّ شيئًا لم يكن". [43]

فهي مرتبكة بحكمِ العالم المزدوج، الذي تعيشه: عالم الواقع بمشاكلهِ الحقيقية، والعالم الافتراضي الإسفيري الخالي من أي سلطات! العالم الحر وفقًا لمفهومها للتحرر من واقعها، أو ربما هو

رد فعل تجابه به واقعها: "أين كنت عندما كان الجنس ديني، واللذة أبي، والشهوة لعبتي، والجسد وطني؟ سأرحل بعيدًا عن تفاهتكم المتزايدة" [44]. وهكذا تنتحر.

تتميز هذه القصة بتعمية جذابة، خلال إقامتها لعلاقات تناصٍّ بين الدراما السينمائية في (لكلٍّ جحيمه) من جهة، باعتباره نصًّا داخل نصٍّ – بمعنى أنَّ الدراما السينمائية هنا تتزامن مع ما يجري في الواقع الفعليّ، وتتطابق معه – فالانتحارُ الدراميُّ الواقعيُّ لصديقة الشخصية، التي كانت تشاهد هذه الدراما السينمائية، والتي لا نعلم بوجودها طيلة سير أحداث القصة، بصفتها شخصيةً متوارية داخلنا نحن، ليس باعتبارنا قُراءً فحسب، وإنَّما باعتبارنا مشاهدِين أيضًا .

ومن جهة أخرى، بين هذه الشخصية المتوارية التي تنتزعنا من مشاهدة الفيلم فجأة بحضورها المباغت، كما لو كانت توقيعًا في نهاية النصِّ: "رفعت عيناي لأجد أم صديقتي تسألني عن ابنتها، تبعتني عينا والدتها، وفي لمح البصر، كانت تتسلق سلالم السطح بهستيريا [45]. وقد نجحت منى بنحدو في انتزاع عيوننا من محاجرها بتعميتها البارعة للنص، لتفك شفرته بعبارة واحدة في الخاتمة، وتركها النصَّ ليروي نفسه بنفسه، بصفته نصًّا تجريبيًّا

يستلهم قوانين القصة الحديثة؛ وفي الوقت ذاته ليس للرَّاوي فيه أي سلطات علَى أيٍّ من مستويات السَّردِ المستقل استقلاليةً تامةً.

في قصتها (كتب وتفاح) [46]تتحول الأشياءُ عند خديجة اليونسي إلى حيوات تشاركها اهتمامها: "تجذبني هذه الكتب المتراكمة، تفرغني من كل شيء، وتملؤني دهشة، تنتزع منِّي حواسي، تضخ فيها وتعيدها إليَّ، لعناوينها أيادٍ طويلة تمدها نحوي [47]. فبطلة القصة هنا، هي العلاقة نفسها التي تنهض بين الكتاب والراوية؛ فالراويةُ - من فرطِ شغفِها بالكتب - تكافح كي تدخر ثمنها، كما أنَّ الرجلَ الذي يلفت انتباهها في المكتبة؛ تراه كأحد شخوص الروايات، يداهم أحلامها ويهديها كتبًا عجزت عن شرائها.

وفي (القبلة ذات القبلات)، لمنى وفيق [48] نرى سردًا تجريبيًّا، جريئًا في لغته المشحونة بالإيحاءات والدلالات، وباقتصاد فائق للألفاظ. في هذه القصة تتداخل علاقة الأم بطفلها/ بالحب المعلب، الذي يُسمَّى الماسنجر وعالم الإسفير! "القبلة ذات القبلات الإلكترونية، تطبع علَى شاشة الحاسوب" [49] فالتحوُّلُ الذي شهدته الحياةُ المعاصرةُ – مثل تطور وسائل البث المباشر تطورًا مذهلًا -

قرَّبَ من تلاقي الأطراف المتباعدة؛ وقدم أيضًا بديلًا للدفءِ الماديِّ الملموس، ألَا وهو الدفء الإسفيريُّ، الذي يحمله الماسنجر.

هذه العلاقة بين نوعين من الدفء، وَسَمَتْ حياة الأم، بطلة قصتنا وطفلها الذي لم يعد يستطيع تلمس دفء وحنان أمه عندما يقبلها؛ إذ لا يتذوق سوى طعم الآيس كريم: "ماما رجاء اشتري لي من هذا الآيس كريم، طعمه لذيذ علَى خديك وشفتيك" **[50]**. هذه المفارقة لهي أشبه بالصفعة علَى وجه القارئ، بما تنطوي عليه من موقف إنسانيٍّ متطلع إلى دفء الحياة الحقيقية.

وفي قصة أخرى لمُنى وفيق (حشرتانِ ونجمةٌ علَى جنبك الأيسر تنام) نجدها تستلهم إحدى مقولات العقل الأسطوري: "قيل لك وأنت بعد صغير، إنَّ سقوط نجمة من السماء، يصاحبه موت أحدهم" **[51]**. ويلعب استيهام الحشرتين هنا: الحشرة التي تُشكلها النجمةُ، والحشرة الأخرى؛ دورًا انفعاليًّا في الانتظار المتوتر لسقوط النجمة/ الحشرة؛ والرهان يكون علَى سحقِ الحشرة الأخرى قبل سقوط النجمة: "تنقلب علَى جنبك قبل أنْ تنام، ستسقط النجمة عما قريب، ويسقط بعدها أحدكما". **[52]**

خاتمةٌ:

المرأةُ تكتب رغبةً منها في التغيير؛ تغيير الواقع ونظمه التي أعلَتْ من شأن الرجل، ومنحته سلطة ضَخَّمَتْ ذاته: "وتكتب لأنه تم إغواؤها"[53]. تكتب اشتهاءاتها، فتفضح في النص عذاباتها؛ هذه الفضيحة التي ربما تحررها من السُّلطة، التي تتخلل مسامها، وتسكن خلاياها! وربما تندفع بالكتابة وفي الكتابة بكيانها كله، لعبورِ الجانب الآخر من الهاوية؛ هاوية التركة المثقلة بجرائر التاريخ وجرائمه الكبرى، تركة الاستبداد الذي يضرب بجذوره في الوجدان الثقافيِّ للمجتمع!

إذًا، تكتب أولًا لتغيير المفهومات التي ارتبطت بها باعتبارها نوعًا؛ لتكون ما تريد أن تكون من موقع المسؤولية؛ فربما علَى الجانب الآخر من الهاوية، ثمَّة متكأ يريح هذه الروح المرهقة، وهذا الجسد الذي تضربه رياح محن التاريخ، حتى ما عاد يعبر عن الفتنة!

تُرى، هل اقتربنا من عالم قصِّ المرأة المغربية المتمردة علَى وضعية ربات الخدور، والحريم السياسي، الباحثة عن سلطانات منسيات، تعوض بحكاياتهنَّ فراغها اليومي؟!

هوامش الفصل الأول:

[1] أحمد ضحية، الذات المؤنثة موضوعًا للكتابة، مجلة الجديد اللندنية، ٢٠١٦/١٢/٢٨م.

[2] مجلة الكلمة اللندنية، العدد ١١٤، أكتوبر ٢٠١٦م.

[3] التيجاني بلعوالي، الحاءات الثلاثة: مشروعٌ نقديٌّ حداثيٌّ طموحٌ، الرأي، ٢٠٠٧/١٢/١٧م.

[4] زهرة زيراوي، نص: ليتسع قرص الشمس، مجموعة مجرد حكاية، مطبعة النجاح، الرباط، ٢٠٠٧م.

[5] محمد سعيد الريحاني، أنطولوجيا "الحاءات الثلاث: مختارات من القصة المغربية الجديدة" الرباط، ٢٠٠٧م.

[6] أغنية الحلم العربي، مجموعة من مغنيين الأقطار العربية، مثلت السودان بينهم/ن الفنانة سمية حسن.

[7] زيراوي، السابق.

[8] زيراوي، السابق.

[9] زيراوي، السابق.

[10] مالكة عسال، خطوط العصر، عن مقال: محمد سعيد الريحاني، في (الحكواتي): إرادة الحرية في القصة المغربية الجديدة قراءة عاشقة لنصوص (أنطولوجيا الحرية)، ٢٠٠٩/٠٢/٢٦م.

[11] السابق.

[12] زهور كرام، حوار للمجلة الثقافية الجزائرية، ٢٠١٠/٠٧/٢٧م.

[13] زهور كرام، ومضة، عن مجموعة مولد الروح، مجموعة البحث بالمغرب، ٢٠٠٨م.

[14] كرام، السابق.

[15]نفسه.

[16] نفسه.

[17] وفاء الحمري، ولادة، عن أنطولوجيا محمد سعيد الريحاني.

[18] السابق.

[19] سعاد الناصر، أم سلمة، حب، عن أنطولوجيا محمد سعيد الريحاني.

[20] السابق.

[21] الزهرة رميج، حلم ابنتي التي لم تولد بعد، عن أنطولوجيا محمد سعيد الريحاني.

[22] السابق.

[23] الزهرة رميج، الخادمة، نفسه.

[24] مليكة صراري، ما الحرية، نفسه.

[25] نفسه.

[26] نفسه.

[27] أسماء حرمة الله، بلا عنوان، نفسه.

[28] نفسه.

[29] نفسه.

[30] فتحية أعرور، تانيت.

[31] نفسه.

[32] نفسه.

[33] رشيدة عدناوي، حالة شرود، نفسه.

[34] نفسه.

[35] نفسه.

[36] نفسه.

[37] نهاد بنعكيدة، الوشم، نفسه.

[38] السابق.

[39] سعيدة فرحات، هي والسكين.

[40] نفسه.

[41] منى بنحدو، لكل جحيمه.

[42] نفسه.

[43] نفسه.

[44] نفسه.

[45] نفسه.

[46] خديجة اليونسي، كتب وتفاح، نفسه.

[47] نفسه.

[48] منى وفيق، القبلة ذات القبلات، نفسه.

[49] نفسه.

[50] نفسه.

[51] منى وفيق، حشرتان ونجمة علَى جنبك الأيسر تنام، نفسه.

[52] نفسه.

[53] نفسه.

الفصلُ الثاني:

شهرزاد القصة المغربية – سؤال الذات والموضوع

تمهيدٌ:

من خلال اطلاعنا علَى ما توفر لدينا، من نصوص قصصية ومجموعات تنتمي إلى أجيال مختلفة (بدءًا من الستينيات، مرورًا بالثمانينيات من القرن الماضي، وصولًا إلى العشريَّة الأولى من الألفية الثانية) نلاحظ عدم وجود فوارق قطعية، بين هذه المراحل؛ فالقصة عند مليكة مستظرف، ونجاة السرَّار، وعائشة بورجيلة، أو فاطمة بوزيان؛ تنطوي على بعضِ ما انطوتْ عليه القصةُ عند الرائدة خُناثة بنونة، بشكل من الأشكال.

رُبما ثمَّة بُعد عن التقريرية والمباشرة، كما عند مستظرف، وبورجيلة، وبوزيان؛ وربما ثمَّة تطور في أسئلةِ السَّردِ، لكن هذا التطور لا ينفي أنه متصل بما سبق؛ وهذا مع التأكيد علَى أنَّ القاصة المغربية قد استطاعت - في كل مراحل تطور سردها، شكلًا ومضمونًا - طرح أسئلة جريئة، تتعلق بالخلل البنيويِّ الذي يعتري البنى الاجتماعية، كما عند: خُناثة والسرَّار؛ وأنَّها تمكنت من اقتفاء أثر هذا الخلل كما عند: مليكة، والسرار، وبورجيلة؛ وتتبع تجلياته علَى الشخوص المهمشين غالبًا، وانعكاساته على الذاتِ الإنسانيةِ عامةً، في هذا العالم المضطرب، سريع التحولات، كما عند بوزيان.

في هذا الجزء من قراءتنا للقصة النسائية المغربية اخترنا نماذجَ محددة لنشتغل عليها، تتمثل في:

(العزلة الموقوتة، لخُناثة بنونة) و(ذبابة، للراحلة مليكة مستظرف) و(الزغاريد المؤجلة، لنجاة السرَّار) و(لنرسو علَى شاطئ الحلم، لعائشة بورجيلة) و(يوم استثنائي، لفاطمة بوزيان).

القصة النسائية المغربية في جانب منها – كما ذكرنا سابقًا – تنهض في الخلل البنيوي، وفي تحليل الواقع الاجتماعي، خلال رصدها لتفاصيلَ الحياة اليومية عبر شخصيات قد تبدو للوهلة الأولى شخصيات سيكوباتية، كما في شخوص مجموعة مليكة مستظرف (ترانت سيس) لكنها في الواقع شخصيات مهمشة ومسحوقة؛ سلوكها رد فعل لخلل جوهريٍّ في البناء الاجتماعي!

فهم شخوص ليس عندهم تصور مضاد أو غير مضاد للمجتمع، وما يصدر عنهم ما هو إلا انعكاس لتعاطيهم مع الاجتماعيِّ، ونتاجٌ لتفاعلاتهم مع الأبنية المختلة نفسها، بقوانينها الضاغطة، وما ينتج عن اشتغال هذه القوانين، من تمزقات تعتري وتشمل كل جوانب الحياة! بحيث تبدو الذاتُ الإنسانيةُ في هذا التمزق: مختطفة، مهضومة، وتحاول الإفلات من قبضة اليوميِّ! وفي هذا الفضاء الإنسانيِّ المُتَمَزَّقِ والمُمَزِّقِ للفردِ تبدو المدينة المغربية

كمجمع كبير للقُمَامةِ، يحتوي علَى كل ما يصعب تصوره من انحراف السلوك البشريِّ، والأفكار المريضة.

إنَّ "مليكة مستظرف في ترانت سيس". لا تعبر هنا عن المدينة المغربية الكبيرة فحسب، بقدر ما تعبر بها وفيها كرمز للمدينة عمومًا، في زمن التحوُّلاتِ المتسارعة التي شملت كل العالم دون استثناء، وكانت إفرازاتها السالبة علَى عالمنا النامي تحديدًا أشد قسوة وتمزيقًا للذاتِ الإنسانية، منها علَى العوالم التي اكتمل نموها، أو في طريقها إلى الاكتمال.

القصة القصيرة المغربية المكتوبة بأقلام نسائية، تتبدى لا باعتبارها نصوصًا غارقةً في همومها المحلية، رهينة الاجتماعي والثقافي والسياسي - فهي أكثر من ذلك - وإنَّما هي بمثابة حالِ تسامٍ إنسانيٍّ كونيٍّ، يعكس كل ما يموج به حاضرُنا المضطرب، الموبوء بأمراض عصرنا، بوتائر إيقاعه المتسارع، الذي يَتَشَيَّأُ فيه الإنسانُ ويتسلَّعُ، بل ويتعلَّبُ عبر الإسفير في الماسنجر، وهي إشارة مزعجة، كسؤال عن دفءِ المشاعر والعواطف الإنسانية. وإلى جانب هذا السؤال الكبير نجد أسئلة عديدة تتعلق بالمنسيِّ والمهمل، تتعلق بالغاضب والساخط علَى كل شيء، ونجد لغة الشعر

المبثوثة هنا وهناك بكل ما لها من عذوبة، كما نجد النثر الجميل يتشظَّى ويتشذر في السَّرديِّ المتواصلِ.

الأيدلوجيا أيضًا، كان لها نصيب بما هيمنت به علَى جيل خُناثة بنونة؛ فهتافاتها منذ غروب شمس الثمانينيات من القرن المنصرم، في النماذج التسعينية ونماذج الألفية الجديدة؛ تأتي كرجع لصدى بعيد متلاشٍ في اللانهاية السَّرديةِ، أشبه بالتموُّجاتِ التي يخلفها حجر يُلقى به علَى بركةٍ راكدةٍ، حيث تتبدى التموُّجاتُ الدائريةُ كتلويحة غريق في ظلمة ماضٍ أشد عتمة من غُبرة الأفق، في روايات ماركيز؛ إنها نصوص الجيل التسعينيِّ والألفيِّ الجديد، تلك النصوص التي تنكر الأيدلوجيا، لا كإنكار يهوذا، ولكن كإنكار التجاوز والتخطي في عصرِ السقوط المدوِّي للأفكار الكبرى.

وبعدُ، فهذه نصوص لا تريد أنْ تبشر بسوى الإنسان المتطلع إلى تحقيق ذاته المحاصرة بأسئلةِ السُّلطة المربكة، في عالمٍ يتداعى علَى رومانسيتنا، وشاعريتنا، وبراءتنا التي نفتقدها الآن في تداعيه علَى هذه الإحساسات والقيم الجمالية النبيلة، كتداعي الأكلة علَى القصعة!

فما الذي حصلنا عليه سوى أشياء نبيلة شكلًا، لكنها أُفرغت من محتويات عزيزة علينا، مضامين تبعثرت في الفضاء الواسع، والمتعدد تعدد وسائط التكنولوجيا؛ فالتكنولوجيا قد احتلَّتْ عالمنا الشاعريَّ الجميل، لنصبح مجرد ملفات مرفقة، تُفتح وفقًا لبرامج الخوارزميات الكومبيوترية، ويعد هذا جزءًا من رحلة النصِّ القصصيِّ النسويِّ المغربيِّ القصير، رحلة شبيهة برحلة جلجامش في اللانهاية، بحثًا عن الحقيقة والحب والجمال، بحثًا عن الإنسان بما هو إنسان.

العزلةُ الموقوتةُ، لخُناثة بنونة:

تُعتبر خُناثة بنونة من الجيل الرائد في كتابةِ القصة القصيرة بالمغرب، ويُلاحظ أنه: "بينما بدأ الغرب يتحدث منذ أكثر من قرن ونصف عن الكتابة النسوية، وعن بناء الخصوصيات الجمالية في هذا الجانب منذ ألف وثمانمائة وأربعين؛ نجد أنَّ الثقافة العربية بدأت تتحدث عن الكتابة نفسها منذ أواخر القرن التاسع عشر– تحديداً، مع بدءِ ظهور الصحافة النسوية عام ألف وثمانمائة واثنين وتسعين، بظهور صحيفة الفتاة، لمنشئتها هند نوفل بالقاهرة. [1]

وحول النسائية والنسوية في الكتابة، تجدر بنا هنا الإشارة إلى ما أوردته دكتورة رشيدة بنمسعود في كتابها (المرأة والكتابة:

سؤال الخصوصية، بلاغة الاختلاف) والذي اتخذ من خُناثة بنونة نموذجًا تطبيقيًّا "عن خصوصية هذه الكتابة، انطلاقًا مما تكتبه المرأة، وبذلك تشكل الخنساء المنطلق لتلمس البداية الأولى (..) وربما شهرزاد بعدها، بحكاياتها الشفهية لشهريار، ووجود خصوصية جنينية تلقائية فيما تكتبه، أو ما تحكيه المرأة، وهي حساسية ناشئة عن عاملين:

الأولُ: ما دام هناك إقرار بوجود اختلافات بين الجنسين في استعمالهما للُّغَةِ، فإنه لا يمكن فصل ما هو أدبيٌّ عما هو لُغويٌّ؛ لأنَّ الأدبَ لُعبةٌ لُغويَّةٌ.

والآخرُ: حضور الثِقل التاريخي الذي يمايز بين الجنسين، باعتباره مكونًا فاعلًا فيما تكتبه المرأة القاصة (..) الحضور المطرد للبطل الأنثوي، القلق العاجز عن تحقيق التجاوز، وهذا نظرًا لافتقاده عنصرًا أساسيًّا من عناصر القدرة/ الفعل**[2]**؛ لكن هذا الاستنتاج يصعب تعميميه! لأنَّه - بقدر ما - ينطبق علَى نصوص مليكة مستظرف، كنص (البريوات) ونص (هذيان) كذلك نص (امرأة عاشقة.. امرأة مهزومة)، إلا أنه لا ينطبق علَى نص دكتورة زهور كرام الموسوم (ومضة) والذي فيه تنقلب الأدوار، ولا تبدو المرأة فيه فاقدة للقدرة/ الفعل، وإنَّما تبدو كذات تتخذ القرارات.

وهو ما نلاحظه أيضًا علَى نص خُناثة بنونة (العزلة الموقوتة)، فبطلة هذا النص مناضلة تسهم مع الرجل في لملمة أطراف الهزيمة، إبَّان العدوان الأجنبي على الأمة.

انهيارُ الأيديولوجيا والتبشير بالإرهاب:

العنوانُ الذي انتقته خُناثة بنونة بعناية ثورية: (العزلة الموقوتة) [3]دالٌّ علَى ما خلفه انهيار الأيديولوجيا، التي تعتنقها بطلة القصة غير المسماة، ورفيق دربها وحزبها المناضل سعد؛ فإنَّ بطلا القصَّةِ يحاولانِ - من بين ركام الأسى وأغبرة المرارة - أنْ يُطلَّا برأسيهما ليتلمسا حدودَ هذا الانهيار المدوي، الذي ضعضع نظام تفكيرهما، واللذين لطالما ظلا يريان من خلاله العالم والحياة والناس! وقد مثلتِ الأيديولوجيا بالنسبةِ لهما - باعتبارها نظام تفكير - أكثر من ذلك؛ فهي: الهواء الذي يتنفسانه، والطريقة التي يحلمان ويأكلان ويشربان ويمشيان بها، وعندما ينامان ويتوسدان أفكارهما، تكون هي الوسادة التي ينتظم تنفسهما فوقها. هذه الأيديولوجيا الرهيبة تنهار، فيفقِدان معنى وجودهما، الذي لا يمكنهما تصوره بمعزل عن التصور الذي تمنحهما الأيديولوجيا، فهذه الأيديولوجيا مثل كل الأيديولوجيات، فهي الوطن بالنسبةِ لهما، قبل أنْ تكون مشروعًا نهضويًّا، يخلص هذا الوطن.

(العزلة الموقوتة) لخُناثة بنونة، هي قصة الهزيمة والخسارة الفادحة للشعاراتِ النبيلة، التي لطالما تغنيَا بها، ويشاهدَانها الآن تغيب خلف أفق غامض، تملؤه الهواجسُ والمخاوفُ والظنونُ! أُفق أغبر لا تُفصح فيه الملامح عن نفسها! فكلاهما لم يعد يملُك إجابة بعد انهيار نظام تفكِيرهما، بل لم يعودا قادرين علَى طرحِ الأسئلة الصحيحة، التي تجنبهما مزالق الغياب أو الإرهاب: "لم يكن ليفصح فلقد استهلكا معا ما بنياه وهمًا أو واقعًا: التغيير، البناء الجديد، والانتماء للزمن المتحرك؛ كان قد سألها: وما العمل؟ [4]. فبطلةُ القصةِ المنشغلة بالقضية والمتفاعلة مع هموم شعبها وأمتها،

وقبل كل ذلك حزبها؛ تعبئها الأحداث التي تجري بالغبن، فتستجيب لما تبقى من نظام تفكير متداعٍ داخلها، وتقرر تكوين خلية إرهابية: "قالت: إنَّ العالم يُلغينا، فيجب أن نحاربه بنفس لُغته: الدمار، ثم حاولت تكوين خلية للإرهاب الأسود، فالموت لا يلغيه غير الموت [5]. ليمثل الإرهاب خيارها ومشروعها البديل وإجابتها عن الأسئلة التي عجز الواقعُ عن تفسيرها! فقد تداعى كل ما كانت تؤمن به في مشروع النهضة، خلال أيديولوجيا الحزب الذي تفرق أعضاؤه تفرق أيدي سبأ، وتنازعتهم خيارات التمزق والتيه!

فسعيد قد اختار أنْ يُغَيِّبَ نفسه عن الوعي بما حوله بالتدخين، وعبد الكريم قد اتخذ موقفًا حادًّا من الحياة برمتها فمات منتحرًا؛ ونجيب قد عاد إلى "حظيرة الحزب" المهشم، محاولًا ترميم ما انهار داخله من رؤية ورؤى؛ وعليٌّ يترك المطلق الذي يتجسد أمامه في كل شيء حوله، ويمضي ليبحث عنه، حيث لن يجده قطعًا في الطرق التي تُفضي إلى الإرهاب الأسود أو الانكفاء الصوفيِّ؛ وسعد رفيق حزبها وحياتها تتآكله الحيرة، ولا يعرف ماذا يفعل، فقد فَقَدَ إيمانه بكل شيء، وأصبح يشُك فيها هي نفسها: "من قبل جهرا معًا بالحنين والجوى والعذابات الكبرى، وحين أحبا بعضهما فلأجل أنْ يحبا العالم، أن يبنيَاه مع الآخرين بهندسةٍ مغايرة، تُعيد توزيع اللُقم والابتسام فيه بالتساوي، ولذلك عرفا السجون بعد الأعمال السرية، التي تقوض لتبني". **[6]**

من خلال لغة تقريرية مباشرة يبدو الزمن في (العزلة الموقوتة) قصيرًا جدًّا، فهو لحظة واحدة، هي اللحظة نفسها في الاستهلال والخاتمة؛ ففي الاستهلال تهمس بطلة القصة باسم رفيقها سعد:

"ألم تسافر، أم ترى أنَّ الجو منعك؟!". وبدءًا من هذه اللحظة في الاستهلال، تستخدم خُناثة بنونة تقنية الاسترجاع

والمونولوج الدَّاخليِّ، فتتداعى بطلة القصة غير المسماة، كما يتداعى رفيقها سعد، في مستوى سرديٍّ مختلف، ليشكل تداعِيهما المتصل معًا مستوى سرديًّا ثالثًا، حيث تمر في المستوى السَّرديِّ الأولِ، الذي تمثله (البطلة غير المسماة) والمستوى السرديِّ الثاني، الذي يمثله (رفيقها سعد) أخيلتهما كشريط سينمائيٍّ في لمحةٍ عابرة، هي لحظة الاستهلال التي تستمر حتى الخاتمة مثل أمديةٍ متنامية لهذا الاستهلال، حيث تتنامى كل الصور والأخيلة وأفكارهما وتصوراتهما في الذِّكرياتِ كدينامية مغلقة علَى مرارة الهزيمة، وتمور دواخلها باعتلاجات، وأشجان، ومواجد، وحنين لإيمان متناءٍ، لعنفوان قضايا المصير العربيِّ؛ فالأزمة التي خلفها انهيار الأيدلوجيا والحرب الأطلسية ضد العراق برعبها النفسيِّ واسع النطاق، الذي لم يشهد له التاريخ مثيلًا؛ ينتهي بشخوص القصة إلى حيرة مدمرة، ففي داخلهما لا يصدقان ما آلتْ إليه الأمورُ! لتنتهي القصة بالهمس ذاته الذي حمله استهلالها: "وفاجأه صوتها وهي تنادي أيضا سعد، فانبغت وتوجه نحوها فوجدها تطل من باب المطبخ". ففي هذا الزمن القصير (البرهة) تمر حياة كاملة بأسَاها وأحزانها وتشتتها في مخيلتيهما، لتكشف هذه اللحظة السريعة عن مدى التمزق الكبير الذي يعيشه العقلُ الأيديولوجيُّ من جهة، ويعيشه الإنسانُ

والواقعُ العربيُّ المتمركز حول أزمتهما من جهةٍ أخرى، ويعيد طرح السؤال القديم الجديد مرَّة أخرى: هل ثمَّة أزمة واقع أم واقع أزمة؟

إنه سؤالٌ سجاليٌّ موازٍ ومتقاطع في الآن نفسه مع الأسئلة التي انطوى عليها نصُّ خناثة بنونة حول الإرهاب الأسود والآخر والصراع الثقافي.. إلخ. ولقد تمكنت بنونة في هذا النص من توظيف الحوار بصفتهِ أداةَ تعبيرٍ في صميم الأسئلة القصيرة المتقطعة، الدالة علَى المناخ النفسيِّ المتوتر، الذي تشيعه القصةُ من جهة، والدالة علَى المكان المحدود والمحدد - باعتباره ذاكرةً مشتركةً بينها وبين رفيقها سعد (سكنهما/ شقتهما) – من جهة أخرى، كمكان يناسب بمحدوديته هذه اللحظة الهاربة من عمرهما النضاليِّ وتجاربهما الكفاحية، التي قادتهما مرارًا وتكرارًا إلى المعتقلاتِ. إنَّها اللحظة المشحونة بالقلق والتحفز والتوتر الفكري والتيه الإنساني، إزاء أسئلة معقدة. إنَّه – أي المكان - دالٌّ علَى العزلة أو الرغبة في الانفصال عن التمزق الخارجيِّ، وهو الشرنقة/ الوطن البديل، والملاذ الآمن، بما ينطوي عليه من من ذكريات مشتركة، لها خصوصيتها المعزولة عن العَامِّ.

هذا العامُّ الذي يُمثل فضاءً مسكونًا بالهزيمة التي تقبع داخلهمَا قبل أنْ تكون في هذا العام: "كان مسؤولًا أمامها الأنثى

والوطن، فعليه أنْ يفعل شيئًا؛ أنْ ينقذ ما تبقى، وأنْ يطرق أبوابًا، ويكسر صمتًا، ويحرِّرَ حركةً، ويسمع أصواتًا (..) فأحسَّ بأنه يخونها لو توقف؛ لذلك، وضع يده علَى سترته المعلقة وخرج" [7]. خرج عن ملاذه الآمن ليواجه تمزقه الداخليَّ.

ويُضاف إلى ما سبق أنَّ العزلةَ الموقوتةَ مثل نصٍّ قصصيٍّ قصيرٍ، يكشف عن الدور الإيجابيِّ للمرأة في مشاريعَ التغيير السياسية؛ إذ المرأةُ هنا ليست موضوعًا أو حريمًا سياسيًّا أو ربةَ خِدرٍ، فهي مناضلة جسورة، لديها القدرة علَى الفعل، وتحاول الإسهام مع الرجل في صياغة المعنى الاجتماعي العام لشعبها وأمتها. كما يُلاحظ علَى النصِّ أنه لم يخل من مفردات الهُتاف التعبويِّ، التي ربما أملتها طبيعته، باعتباره نصًّا ملتزمًا.

الذَّاتُ المقهورةُ في: امرأة عاشقة امرأة مهزومة لمليكة مستظرف

في هذه القصة "البريوات[8] " تُعيد مليكة مستظرف طرح فكرة الحب في سردٍ دافئ حميميٍّ، يكون الحب - من خلاله - قضية مطلوبة لذاتها؛ فالحب هنا ذكرى منفلتة من حصار اليوميِّ الشعبيِّ البريء، والعابر المقيم. تتوظف مفردات عالم (البريوات) باعتباره نصًّا يُنْسَجُ في إحساساتِ الطبقات الفقيرة في حبها غير

المسمى؛ فمدرس المرحلة الابتدائية يشوشه عليه الاستغرابُ، حتى إنَّه يتحدث الفرنسية، لكن - للأسف - بلغةٍ ركيكةٍ، وهو يقيم عَلاقة غير مسماة (بمفتاحة) قرينته منذ الطفولة، وعندما يكبُران فإنَّ هذه العلاقة تنمو؛ فمفتاحة تنتظره كل يوم بكيسها البلاستيكيِّ في يدها، وبداخله البريوات بالدجاج أو الكفتة أو الكروفيت، حتى لتتحول هذه العادة - بفعل الحب الغامض، الذي تنطوي عليه دواخلهما - إلى واجبٍ يوميٍّ!

هذا الواجب الذي لا يراه مدرِّس الابتدائية، يتعدَّى طور العشرة أو الاعتياد، علَى الرغم من اكتشافه أنه يحبها: "لا أعرف كيف، ولا متى قلت لها - ونحن في جردة مردوخ، وأنا أتناول بريوات الدجاج - أنَّ موسطاشها لا يزعجني، بل إنَّ المرأة المزغبة تكون ساخنة، هي لم تعرف معنى أن تكون ساخنة، لكنها بدت سعيدة بهذا وأخذت تعتني كثيرًا بموسطاشها" **[9]**. لأنها تحبه تعتني بما يحبه، كما أنَّ إحساساتها دفعتها دائما إلى الاهتمام بمعدته، ارتكانًا إلى علم النفس الشعبيِّ بمقولاته الشائعة حول الرجل، القائلة بأنَّ البطنَ هو المدخل للسيطرة علَى قلبه! وترصد (البريوات) إذًا، التحول في علاقة هذا المدرِّس بمفتاحة، خلال رمزية الانتقال من (البريوات) إلى (الصندل) باعتباره بديلًا يرمز

إلى الحميمية العائلية في البيت؛ إذ إنَّ ارتداءَ الصندل - الذي هو حذاء غير رسميٍّ - يُشيع الإحساس بالدفء، فذاتُ الشخصِ في بيتهِ حيث يرتدي الصندل، تكون مغايرة حين يكون في المكتب بحذائه الرسميِّ؛ وهذه هي فلسفة مفتاحة، حينما أحضرتْ (صندلًا) وليس (بريواتًا) وقد اعتادت هذا لوقت طويل، باعتباره دالًّا علَى التخففِ؛ لتتبدى الذاتُ عن حقيقتها وبساطتها، خارج إكراهات السُّلطة الوظيفية المضللة، والمزعومة.

لكن خطوة مفتاحة بحكمتها الشعبية البسيطة تصدمه – هو المتحدث بالفرنسية الركيكة – فيُجابه خطوتها بالمقاومةِ؛ فعندما تبلغه بأنَّ هناك من تقدم للزواج منها، لا يكترث إرضاءً لغروره الذكريِّ، وإشباعًا لوعيه الغامض بعلاقتهما، التي تمكنت هي من تسميتها، في الوقت الذي عجز فيه هو عن هذه التسمية، بسبب تصوره الغامض: أنَّ ما بينهما ليس حبًّا بقدر ما هو اعتياد علَى وجودها، علَى الرغم من أنه لا يملك تصورًا واضحًا أو تعريفًا محددًا للحُبِّ!

تستخدم مليكة في هذا النصِّ ضميرَ الرَّاوي المتواري داخل بطل القصة، مدرِّس الابتدائية، للإشارة إلى الغياب في حدِّ ذاته، باعتباره مفهومًا من المفهومات. غياب هذا المدرِّس، الأنا الأخرى

في الحوار الذاتيِّ في الاستهلال: "هو يقول إنني لا أحبها، ينفخ سيجارته كازا، ويكمل: أنت فقط تعودت علَى وجودها" **[10]**. كما أنَّها تستخدم ضمير الأنا المتكلم، للتعبير عن الذَّاتِ: "ألتقيها كل يوم بعد خروجي من المدرسة، فأنا مدرِّسٌ ابتدائيٌّ؛ أجدها بانتظاري، أول شيء أبحث عنه هو الكيس البلاستيكيُّ الأسودُّ، لُعابي يسيل وأُصاب بالصدمة إن لم تكن تحمله" **[11]**. إضافةً إلى أنها توظف في هذا النصِّ كثيرًا من أدوات التعبير عن الحياةِ الشعبية، بدءًا من لهجةِ الحكي اليوميِّ "وا علَى فرشة العربي شاوشة". مرورًا باسم بطلة القصة (مفتاحة)، وانتهاءً بالبريوات.. إلخ. باعتبارها قاعدةً نهضت عليها العلاقة بين بطلي القصة؛ فيُعطي هذا التوظيف لمفرداتِ الحياة الشعبية معنى عميقًا لنص البريوات، حيث يتجذَّرُ النصُّ في الذاكرة والوعي الشعبيين.

وفي قصتها (هذيان) [12] التي يتحرك فيها السَّردُ خلال ضمير المتكلم (أنا) للتعبيرعن إحدى أكثر المناطق حساسية في المجتمع والثقافة: ألَا وهو "الجنس" الذي هو البطلُ الفعليُّ لهذه القصة؛ فهذه الزوجة المتمرِّدة علَى حياتها الزوجية، بسبب غياب الرؤية المشتركة بينها وبين زوجها، بعقله البدويِّ المستبد؛ تحاول تعويض علاقتها الزوجية – التي تشعر فيها بأنها مأخوذة أو

مستحوذ عليها – بالخروج من شرنقةِ هذا الشعور، من خلال الاستحواذ أو اللجوء إلى ذاكرة (الشَّمِّ – الفيتشية) فالحب – صنو الجنس – يتحول داخلها إلى رائحة (كعطر باتريكس زوسكيد) إلى رائحةِ العرق، ورائحةِ تلك القبلة الأولى؛ التي انطبعت على شفتيها، فعلقت بذاكرةِ الشفاه: "قبلني فوق شفتي، وقال قبلة أبوية، أنتِ مثل ابنتي. لكن أبي لا يقبلني في فمي". فالجنسُ يتوارى خلف أيديولوجيا السترة والعيب: "ينحني والدي بقامته الفارعة، يضع يديه حول خصر أمي، وتختفي الصورة. **[13]**

إنَّ مليكة تستعيد في بطلةِ القصة – من خلال لحظة الأخذ المتكررة، في العلاقة بين أبيها وأمها – طفولةَ بطلةِ القصة؛ تلك اللحظة الاستحواذية، التي منحت شفتيها ذاكرة لرائحتها، تلك الرَّائحة الأولى، رائحة الخمر والسجائر: "مذاق صلاح عندما يقبلني، أتمنى أن يفعل ذلك إلى ما لا نهاية، كنت أحب طعم قبلاته؛ السجائر والخمر الرديئة. عندما أقلع عن التدخين والشرب، لم أعد أستسيغ قبلاته؛ أشمه، أبحث عن تلك الرائحة التي أدمنتها، ولا أجدها" **[14]**. فالحُبُّ عند بطلة القصة - المحبطة من زوجها الاستحواذيِّ - يتحوَّل إلى حواس، كالأسئلة الحارقة تدفعها إلى خيانته مع حبيبها.

إنَّ موضوعَ النسويةِ يُطرح هنا باعتبارهِ محاولةً لانتزاع حقوق المرأة المعنوية في زواج متكافئ: "عندما قلت لزوجي: أشتهيك. قال: أنت عديمة التربية، ألا تخجلين؟! في الغد قال زوجي: أشتهيك. قلت: أنت عديم التربية، ألا تخجل؟!".[15]

وبينما توظف ضمير المتكلم (أنا) وتوظف لغة الحوار؛ تمضي مليكة مستظرف مستعرضة إحدى بنى المجتمع المنغلقة علَى ذاتها، بالتقاطها من قلب هذه البنية، وهي عنصر (العرافة) فالشخصية المحورية في (امرأة عاشقة.. امرأة مهزومة [16] لا تكفيها معاركها مع الإنس، فالعرَّافة تزعم أنَّ الجنَّ هو ما يسكن جسدها، وأنه جعل حبيبها يهرب منها: "بيني وبينه سحرًا يجعله يهرب مني، أخبرتني أنَّ جنيًّا (أسود) يُدعى ميمون يسكن في جسدي [17]. وهكذا تمضي لتقيم الطقوس المطلوبة: "سيجارة كازا، ذبيحة كبيرة، ليلة كناوية، وزيارة الولي بويا بوعمر، لطرد ميمون الأسود". ونلاحظ هنا لما للاسم (ميمون) وللون (الأسود) من دلالة مركزية في النظام الدلاليِّ العربيِّ؛ فاسم (ميمون) غالبًا ما يطلق علَى الجنِّ والعبيد، كما أنَّ اللونَ (الأسودَ) يعد رمزًا للشرِّ، ولكل ما هو بغيض في النظام الدلاليِّ العربيِّ! ونلاحظ أيضا: أنَّ الليلة الكناوية تقابل في السودان (الزَّار) باعتباره ملاذًا للتفريغ النفسيِّ بموافقة المجتمع؛ إذ

يُباح فيه ما لا تتقبله الثقافةُ التقليديةُ السائدةُ: كتدخين النساء، وما إلى ذلك من عواملَ يُزعم أنها تُسهم في طردِ الجنِّ، بخلق المناخ المناسب لعملية الطرد، كما يُعتقد! وفي الواقع، إنَّ مثل هذه الليالي، ليست سوى ملاذ مشروع، صكَّته الثقافةُ الشعبيةُ المتخلفةُ، وأعطته فرمانات المشروعية، لإفراغ الحبيس والمكبوت! وتوظف مليكة أيضًا، رمزية (القطة) والقِطُّ هو إشارة إلى عالم الجنِّ، باعتباره عالمًا موازٍ للعلاقة بين بطلِيْ القصة من جهة، وبطلة القصة وجِنِّها الأسودِ ميمون، من جهة أخرى.

وللقط رمزية أسطورية فهو حارس عالم "مملكة الموتى" في الديانات النوبية القديمة؛ وفي الواقع، إنَّ حياة بطلة القصة تنتمي إلى عالم الموتى أكثر مما تنتمي إلى عالم الأحياء: "هو لا يحب نعيمة سميح وأم كلثوم، يقول إنَّ هذه النوعية من الأغاني تجعله يتثاءب. لا نخرج إلا حين يريد هو، لا نرتاد سوى الأماكن التي يرتاح لها هو؛ كيَّف حياتي حسب رغباته وأهوائه ومزاجه، رغباتي أنا، أهوائي أنا لا يهم . **[18]**

هذه البطلة ذات الوجود المُلْغى في الواقع، هي تعبير عن صورة المرأة المقهورة بما صاغته حولها الأبنيةُ الاجتماعيةُ المتخلفةُ، فهي امرأةٌ حبيسةُ أنساقٍ مغلقةٍ علَى قيم ومعتقدات بالية، تشدُّها

إلى الخلف، وتضعها دومًا في موقع المستجدي، حتى عندما تحب؛ فقيم الحب باعتبارها مشاركةً وتفهمًا ومسؤوليةً، تتحطم أمام حواجز الثقافة السائدة، التي تشتغل بُناها في سَطوة الإرث الذكوري، باعتباره سلطةً أنانيةً مستبدةً عتيقةً، فحتى الدين الذي يعد ممارسةً، يتبدى في مثل هذه البُنى المتفسخة، فهو مجرد ممارسة شكلية وزائفة، تفتقر إلى جوهر الدين الأصيل!

وفي مثل هذه الأبنية تبدو المرأة مقهورة ومنتهكة إلى أقصى حدٍّ، عاجزة قلقة مترددة مهزومة. وقد أشارت بنمسعود في سياق مختلف: "زوجي الأول هرب تاركًا لي خازوق، وهذا الذي أحببته هرب وترك لي خازوقًا آخر".

فهل تتمكن بطلة هذه القصة من الانتصار لذاتها، والتحرر من هذا المأزق الوجودي الكبير؟!

تطرح مليكة خلال بطلتها المهمشة أسئلة اجتماعية جريئة تؤشر علَى خصوصية الذات الأنثوية، إزاء كل ما يحاصرها من ضغوطات وتعسف يشتغل في اليوميِّ والحميميِّ والهاجسيِّ الاجتماعيِّ.

القهرُ والمقاومةُ في الراتب، لنجاة السرار

تركز نجاة السرار في قصصها القصيرة، علَى قضية المرأة باعتبارها نقطةَ التقاءٍ للقضايا الاجتماعية الأخرى؛ فالسرار خلال لُغتُها المباشرة، التي لا تخلو من بعض التقريرية أحيانًا، تحاول إزاحة الطبقات المتراكمة علَى الأبنية الاجتماعية، لتعرِّي هذا الواقع البغيض، الذي تتشظَّى فيه ذاتُ المرأةِ، وتنشطر.

ففي قصتها (الزَّغاريد المؤجلة) نجد أنَّ بطلة القصة التي قضتْ وقتًا طويلًا في الدَّرس والتحصيل، حتى حصلت علَى إجازة التاريخ؛ مواجهة برعب البطالة والضغوطات الاجتماعية في سؤال العنوسة والزواج، في مجتمعٍ لا يعترف بالمرأة إلا إذا كانت زوجةً وأمًّا بالدرجة الأولى.

هكذا إذًا، تعود بطلة (الزَّغاريد المؤجلة) لتواجه في قريتها، كل ما ظلت ترفضه من مفهومات، طيلة حياتها: "كنت أضيق ذرعًا بثرثرتهنَّ، فأترك الصوف وأذهب لرعي البقرات الثلاثة، وأُداوم علَى إطعام الدَّجاج ومعاكسة الدِّيك الرُّومي، الذي يسخر منِّي هو الآخر، وهو يراني عائدةً بخفي حنين، بعد أنْ سلخت من عمري زمنًا بين الكتب، إلا أنه كان أقل خبثًا من نساء الدوَّار. [19]

السرار توظف مفردة الديك/ الرومي باعتباره رمزيةً للغرور الذكوريِّ، الذي لا يتصور أنَّ المرأةَ يمكن أنْ تتحقق علَى أنَّها ذاتٌ في معزلٍ عن ارتباطها بالرجلِ.

وفي قصتها (توقيع صغير) نجدها تعالج - من خلال أسرة قصة الاستجابة – الاستهلاك، الذي تطرحه الحياة المعاصرة باعتباره قيمةً ضروريةً. وفي الواقع، إنَّ السوقَ تحاول تصميمنا علَى هذا النحو؛ كي نرى كل المستهلكات علَى أنَّها حاجات ضرورية لنا، من خلال سلطة الإعلان المهيمنة، والمشكِّلَة لرغباتنا، بحيث تُسَوِّقُ لنا وتقنعنا بشراءِ واستهلاك ما ليس ضروريًّا لحياتنا، فنبدو من خلال غول السوق - في الحياة المعاصرة - أشبه بذبابة صغيرة سقطت في شبكة عنكبوت عملاقة؛ تحاول الإفلات دون جدوى!

في هذه القصة تقع الأسرة في شبكة العنكبوت، ما يشكل ضغطًا نفسيًّا شديدًا عليها، يدفع بعائلها في خاتمةِ المطاف إلى الهرب، تاركًا زوجته وحدها تواجه قدر التعامل مع تركة مثقلة بالديون: "مضى كل شيء رائعًا وجميلًا حسب ما خططنا له" إلا أنَّ سقوطَ الزوجِ مريضًا، واضطرارهما إلى إجراءِ تحاليل متعددة، لتشخيصِ المرض، واللجوء بعدها لعملية غير منتظرة؛ كشف لهما العبء الذي يشكله ما اقْتُطِعَ من الراتب؛ وزاد الأمر تعقيدًا تلك

القروض الصغيرة، التي كانا يلجآن إليها لكبح خصاص آخر الشهر، وهكذا صارت ديونهما كثيرة ومتنوعة". [20]

يمثل اختيار "الراتب "عنوانًا دالًّا علَى مصدر الدخل، بما يمنحه من استقلاليةٍ للمرأة في هذا النصِّ، الذي يتحول فيه الراتبُ إلى أداةِ قهر إضافية؛ فالزوج المستبد يُخَيِّرُ الزوجةَ المقهورةَ بين راتبها والطلاق، أو البقاء في البيتِ تحت رحمته، أو الاستمرار في العمل لكن بشرط اعطائه راتبها كله، بمعني تجريدها من هامش الاستقلالية، التي يمثلها لها الراتب؛ فتصبح كامرأة عاملة، مفرَّغة من مضمون ما يمنحه العمل لها من إحساس بالاستقلالية والتحرُّرِ.

إذًا، تعالج نجاة السرَّار هنا - من خلال قصتها الراتب - محاولات الزوج المستبد في النيلِ من مكتسباتِ المرأة، بأساليبَ مختلفة، مثل حرمانها من هذه المكتسبات، أو إفراغ هذه المكتسبات من مضمونها بتجريدِ المرأة من مردودِ العمل، حيث يصبح عملها أشبه بحالِ عبوديةٍ مقننةٍ!

هذه الزوجة التَّعِسَةُ، التي تعاني سوءَ المعاملةِ، يفيض بها الكيلُ، فتقرر الحفاظ علَى مكتسباتها، والتمرُّدُ علَى الوضعِ المأساويِّ

الذي فرضه عليها زوجها: "يجذب شعري يصفعني، يعيد الصفعة علَى الخدِ الأيسر. أقاوم الألم، الصفعة الثانية كانت أقسى.

كنت ما أزال نفساء، وقد انصرمت عطلة أمومتي سريعًا" [21] تحاول هذه المرأة المقهورة التي تعاني رغبةَ مديرها فيها، بتحرشه المستمر، والمحاصرة بالعنف الزوجي، والطلبات الأسرية، ومطالب الأهل؛ الإفلات من كل هذه الإكراهات البغيضة.

وكعادة السرَّار في قصصها، تهتم بإبرازِ المشكِّل الاجتماعي؛ إذ تكشف في هذه القصة عن صورة مشوهة للرجل، إذ يتبدى الزوج أشبه بالحيوان الهائج! فهي قصة لغتها مشحونة بالعنف الذكوري، المستمد من مفهومات خاطئة (للقوامة) التي لا تحدها هنا أي شروط، وهكذا يتكشف المجتمع كله بصفتهِ تعبيرًا فادحًا عن أزمة الضمير الإنساني، خلال هذه المنطقة المعتمة، التي تراكمت عليها أغبرة الثقافة التقليدية، في نظرتها إلى المرأة؛ فالزواج هنا لا يمثل مملكة دافئة، أو ملاذًا آمنًا وحميميًّا للمرأة، إذ يتبدى مثل جحيم لا يطاق، لا تتحرر منه هذه الزوجة سوى بالطلاق: "أنتِ طالق طالق طالق! أحسست حين أطلق سراح الحروف واستقرت في مسامعي الكلمة؛ قد أصبحت خبرًا قوَّض عالمًا، وأذن بتأسيس عالم آخر" [22].

من خلال ضمير المتكلم (أنا) في سرد متواصل ومتصل يقطعه المونولوج الداخليُّ، في تساؤلاتٍ قصيرة متوترة، يتبدى المكان: عش الزوجية، باعتباره فضاءً جحيميًّا، يتخلله زمنٌ نفسيٌّ ممتد، يؤرخ للقهر، ولمحاولات الإفلات من هذا القهر.

لنرسو علَى شاطئ الحُلم، لعائشة بورجيلة: الحُلم باعتباره بديلًا للمجابهةِ

ما يلفت الانتباه في سرد عائشة، هو اهتمامها بوصف الطبيعة حولها، كأنها ترغب في ردِّ الإنسانِ إلى أمِّه الأولى، إزاء تكلس الحياة المعاصرة، التي يبدو فيها كل شيء زائفًا أو متكلفًا.

هدوء المفردة ورصانة اللُّغة عند عائشة يعيدان إلى السَّردِ بهاءه الشاعريَّ، فمن بين كل اللحظات الإنسانية الذاوية يبرز دفء المشاعر والصدق والإحساس الرومانسي المرهف بالمكان والنَّاس والأشياء، متكشِّفًا عن رؤى يانعة هاربة من ضغوطات الحياة المعاصرة.

في حوار أجراه معها القاصُّ المغربيُّ المبدعُ عبد الله متقي، تلخص عائشة بورجيلة رؤيتها للسرد في: "نصًّا يكون مرآة لعصرنا المضطرب والمتحول، نصًّا يحاور تجارب الآخرين ويحتفظ في الآن

نفسه بأشيائه الخاصة اللذَّيذة". وإنَّنا سنكتفي هنا بمعالجة قصتها (كاريكاتور) باعتباره نصًّا مختلفًا في توجهاتهِ عن نُصوصها الأخرى؛ ففي هذا النَّص (كاريكاتور) يتفاعل طفل الثامنة الفنان مع قضية العرب في فلسطين، إذ يقترح في أحد كاريكاتيراته، رمي إسرائيل في البحر، لتقف الرَّاوية من هذا الكاريكاتور موقفًا نقديًّا: "البحر ليس للجيف" **[23]** باعتباره ردًّا علَى العبارة: "ارحل الآن يا ابن الجيفة".

وهنا قبل أنْ نستطرد، نود الإشارة إلى مسألةٍ ذات أهمية كبرى في السياقِ نفسه، تتمثل في العلاقة النفسية بالشتيمة للأم؛ ففي الثقافات الإنسانية بشكلٍ عامٍّ، يُرْفَضُ مجرد الإشارة إلى الأمِّ بأي شيء قبيح أو نتن، خاصة لدى اليهود الذين تحتل الأم لديهم مكانة عظيمة، لدرجة ربط انتماء المولود، باعتباره يهوديًّا؛ إلى الأم أكثر من ارتباطه بالأب، كما هو شائع في الثقافات الأخرى! وحيث تكون تبعية الابن للأم أشد، فمن أقصى أنواع الشتائم وصف أمه (بالجيفة) بمعناها الأخلاقي الذي يتصل بالمحرمات والقذارة!

هذا النصُّ القصيرُ شديد التكثيف والترميز، ومنذ الوهلة الأولى تضعنا به عائشة في قلب الوقائع: "كانوا ثلاثة رجال: شيخ

وشابان يحملون جميعهم صواريخ أشكالها عجيبة متطورة، ولا أحد يشبه أحد". [24]

يستدعى هذا النصُّ نصًّا آخر، هو "بندر شاه للطيب صالح": (أحدوثة) عن كون الأب ضحية للجد والحفيد/ المستقبل، ضحية للماضي والحاضر، لكنَّ الأحدوثة هنا تتحرك (من) و(في) موقع مختلف؛ فالشيخ بما يمثله من ماضٍ، والطفل باعتباره رمزًا للمستقبل؛ لا يتآمرانِ علَى الشابَّيْنِ اللذين يمثلان الحاضر، فأبعاد الزمن الثلاثة تتحالف كي تشكل زمنًا واحدًا لإطلاقِ المستقبل.

هذه اللحظة المتعاصرة بِتَزْمِيْنِهَا للماضي والحاضر والمستقبل في زمنٍ واحدٍ، تستعيد مقولات عصر المد القوميِّ في الموقف من إسرائيل إبَّان الأربعينيات وحتى ستينيات القرن الماضي، حيث يبرز الوعيدُ الناصريُّ/ الماضي، عند هذا الطفل/ المستقبل، برمي اليهود في البحر، بمثابة الإحالة الأساسية التي اعتمدها الكاريكاتور علَى أنَّه تعبير عن عصر ثورات التحرُّرِ الوطنيِّ، الذي أشرنا إليه سلفًا؛ فينطوي النصُّ بصورة من الصور علَى تعبير عن كاريكاتورية عصر بأكمله، خلال الراهن التسويفي، بمواقفه الضعيفة ورؤيته الضبابية ورؤاه القاصرة.

في قصتها (لنرسو علَى شاطيء الحلم[25] (وبتوظيفها لضمير المخاطب (أنت) تعلن عائشة تهربهًا من سؤال خصوصية السَّرد الأنثوي، باعتباره تعبيرًا عن ذاتيةِ الذاتِ الأُنثوية، في إحالة أساسية منَّا إلى المفهوم البوزياني، لعمق وتجذر ضمير الأنا في الكتابة النسائية. في النَّص: (لنرسو علَى شاطيء الحلم) تحكي الرَّاوية عن حُلم أديبة ناشئة، غارقة في تخيلاتها باعتبارها كاتبةً: "مسابقة أدبية تلفت انتباهك، الجائزة آلاف الدولارات، تجيبينهم بسخرية مرَّة بأنك ستفوزين وتلتقين عمالقة الأدب"[26] . فهذه القصة المكتوبة بلغةِ الخواطر العذبة، ترحل بنا علَى أجنحةِ الحُلم، فهي تحلم بكل كيانها، حتى قلبها ذاته يحلم بمن ينفض الغبار عن غرفاته وشرفاته.

وفي نصها (ألوان[27] (تنتقل بنا لإعادة طرح موضوع قديم متجدد: وهو المرأة باعتبارها موضوعًا لممارسات الرجل؛ فالرَّاويةُ تتداعى: "تجعلني أتصدى لكل الغاضبين وغيرهم ممن قدر لي أن أكون ضحيتهم. فهذه العبارة مفتاحية بالنسبة إلى النصِّ (ألوان) فالرَّاوي/ الأنثى التي أدمنت مناجاة حبيبها الكامن في القلب، أو في الواقع، حيث إنَّ شخصية هذا الحبيب وموقفه غير محددين، وهو أشبه باستيهاميٍّ عابرٍ، كضيوف ماركيز في نصوصه الكبرى. عندما

تجد هذا الحبيب، يحاصر العوازل حبهما، ويتواطأ الواقعُ الاقتصاديُّ الضاغط عليهما: "ولأن الغيورين في كلِّ مكانٍ وزمان، فسرعان ما تسرب الخبرُ؛ تأججت المشاعر، فانسابت كلمات من قبيل: دين، سلف، زمن صعب؛ تفهمت أنَّ كاهله مثقلٌ جدًّا" [28] . وفي هذا النص تتداعى صورة المرأة، باعتبار أنَّها شخصية مستسلمة لقدر رهيب، لا طاقة لها علَى مجابهته.

وفي نصها (وجهان [29] (تغرق الرَّاوية "ناظريها هناك، في الغابة الممتدة حد النظر شرقًا وغربًا وشمالًا وجنوبًا؛ واحة طروب، بساط رائع، قد صُفَّتْ فوقه أزهار حمراء، وردية، صفراء، بيضاء، بنفسجية في نظامٍ بديع، تستمتع بأحلى نغم، وتروي أجمل قصيد، تحاور الأطيار والفراشات، وتتلذذ بالرحيق، الذّي يمتصه النحل هنا وهناك، ويسيل لعابها عندما يقع علَى ثمار أشجار الأركان المنتصبة بشموخ. [30]

إنَّ السَّردَ عند عائشة ليس مجرد حكاية تكتنفها عقدتها، وتنطوي علَى حلها، أو بنى حكائية صغيرة متراصةً إلى جانب البنية الكبيرة، كما في الروايات؛ فهو مزيح ينهض في الإشباع بالوصف لما حولنا من جمال، غالبًا لا تلحظه عيوننا العابرة المرهقة الملاحقة والمختطفة من قبل الإيقاع السريع للحياة المعاصرة، التي اعتادت

الزحامَ والقبحَ المدنيَّ المعنويَّ والماديَّ، فاستحالت الطبيعةُ إلى ما هو أشبه بالحلم لهذه العين، التي أضناها الحنين إلى بيئات الشعر الغامضة، التي اندثرتْ تحت وطئة الرقميات، وضغط البرامج الكمبيوترية. الرَّاوية في هذا النصِّ تنتمي إلى الطبيعة، وتتفاعل معها، فلا حقيقة للذات الإنسانية إلا في الطبيعة التي تكسر قناع هذا النص، لتسترد في عصرنا الراهن براءته المفقودة: "كسرت المرآة التي أتعبها السؤال: أين تكمن الحقيقة؟". [31]

يومٌ استثنائِيٌّ، لفاطمة بوزيان: النقدُ الجذريُّ لواقع الانهيار، والهزيمة وسقوط الأحلام

العالَمُ القصصيُّ لفاطمة بوزيان، هو عالَمٌ غنيٌّ بعناوينه الدَّالة علَى تنوعٍ في الموضوعاتِ، التي تعالجها والتي ينم بعضها عن الاتصال بتجربة من سبقنها من قاصات مغربيات، في تناول القضايا الاجتماعية بعامة وقضايا المرأة علَى نحوٍ خاصٍّ. وفي الآن نفسه، تنفصل تجربة بوزيان عما سبقها من تجارب المرأة المغربية الكاتبة، بتوظيفها لتكنولوجيا الاتصال المباشر المتطورة - كالماسنجر، والبريد الإلكتروني - في عالمها السَّرديِّ ليكون انفصالها (عن) واتصالها بما سبق، لمقاربة العلاقة الجدلية المستمرة، الساعية إلى

إيجاد معنى للذات في عالمٍ محاصر بالتشيؤ والانشطار، بحثًا عن إيمان في هذا العالم المعاصر، الذي تتداعى فيه الأشياءُ، وتغيب عنه الرؤيةُ.

وهكذا في هذه التوظيفات المتنوعة حد الإرباك، تزاوج بوزيان بين التجريب ومشاريع التحديث التي تهشمت داخلها كلاسيكيات القرن الماضي، وهذا المزج ينعكس علَى علاقة الزمان بالمكان؛

إذ تتداخل الأزمنة والوقائع والأحداث، عبر لُغة بوزيان التي لا تخلو من الرومانسية، التي تتغاضى عن تحديداتِ الواقعية في كونها اللُّغويِّ، الذي يستهدف الزمان والمكان بالتفتيت، فالمكان غالبًا ما يتحدد عند بوزيان، بما للزمن من قدرة علَى اختراقه وتكسيره، فالزمنُ هنا ليس لحظات منتظمة تتراص بتتابع، فهو أشبه (بإفلاتات) غير مسمَّاة؛ فالمسمى الوحيد هو الراوي، الذي لا يُسمى غالبا علَى اعتباره أنَّه (علم) وإنَّما باعتبار أنَّه (ضمير) للأنا الغارقة في ذاتيتها، المتلمسة لحدود عالم طفوليٍّ شقيٍّ، تحاول أنْ تعبر منه بأرخبيل الكتابة، إلى الضفة الأخرى لمحيط السَّرد، الذي يمثل جسرًا للذات وآخرها.

وعن هذه الذات المشبعة (بأناها) تقول فاطمة بوزيان في مقالها شهرزاد القصة التسعينية/ نحو تذويت الكتابة)[32] عن ضمير المتكلم الذي يخلق لدى القارئ "وهم قراءة السيرة الذاتية، إذ يتخيل أنَّ هذا الضمير صوت الكاتب، علَى الرغم مما يمكن أن يخلقه هذا الوهم من تمثلاتٍ للحياة الخاصة للمبدعة في ذهنِ القارئ، بل والخوف الضمني الذي يمكن أنْ تعانيه المبدعة من الأسرة والمجتمع، والذي كان يدفعها في الماضي إلى توقيع كتاباتها باسمٍ مستعارٍ! إذا كان هذا الضمير قد استعمل منذ القدم فشهرزاد مثلًا، كانت تفتتح حكاياتها في ألف ليلة وليلة بعبارة (بلغني) فكانت تعزو السَّرد إلى نفسها، وتحاول إذابته في زمنها واستدراجه إلى اللحظةِ التي كانت تسرد فيها حكاياتها".

ومن الواضح أنَّ إشارات بوزيان، تنطوي علَى مسكوت توحي به أكثر مما تفصح عنه، ما يجعلنا نستحضر في السياق ذاته، أنَّ عبقريَّ الرواية العربية الطيب صالح، كان قد حذف أجزاء مهمة من "موسمِ الهجرة إلى الشمال" قبل الدفع بها إلى النشر، كما أنَّ محاكمة أدبية – في الحقيقة أخلاقية – قد أُجريت له من قِبل كهنةِ الثقافة في السودان وقتها، بُعيد انتفاضة رجب إبريل ١٩٨٥، وقد تناقلت الأوساطُ الثقافيةُ وقتها أنباءَ هذه المحاكمة، بل إنَّ كثيرين

قد ظلوا يصرون علَى أنَّ مصطفى سعيد هو الطيب نفسه، علَى الرغم من أنَّ الرجل قد صرح بأنه تمنَّى لو كان مستر سعيد فعلًا! وهذه الحادثة تتصل بالعقل الأسطوري أو الخيال الاجتماعي، الذي يحاصر المبدع لا في السودان أو المغرب فحسب، وإنَّما في عدة أماكن، وعبر التاريخ العجيب للبشرية، أو التاريخ العربيِّ الإسلاميِّ. ومثل هذه الملحوظات وأشباهها، هي ما دفع بالمفكر الفرنسي ميشيل فوكو إلى اجتراح مصطلح (تهييج الثقافة).

لقد كان دور الفن عظيمًا علَى امتدادِ القرنين التاسع عشر والعشرين، في نضال قِوَى التنوير والنهضة والحداثة ضد قِوَى الظلام والتخلف؛ فإنَّ ليو تولستوي وغوستاف فلوبير، وهما ليسا كاتبين شبقيين البتة! قد وقَفَا بكلِّ قوةٍ موهبتَهما إلى جانب المرأة (المجرمة) من وجهة نظر الأخلاق، ورسم أ. ي. كوبرين غير عابئ بالفضيحة الاجتماعية، صورة للحياة اليومية القاسية والمشوهة، لقاطنات بيت الدعارة، وعالمهنَّ الإنساني في الوقت نفسه، أما غي دي موباسان، فقد قام ببحثٍ فنيٍّ في شخصية الزَّاني – انظر قصة شقة محترمة لبوزيان – معتبرًا الزِّنَاءَ ظاهرةً اعتياديةً، وقد" حطم الفنانون والنحاتون المحظورات والأباطيل"[33] عبر تاريخ السرد والتصوير! ومع ذلك ثمَّة تنازلات، كانتْ تُقَدَّمُ من حين إلى آخر،

فالنخلة تنحني أما وجه الريح العاصفة، حتى لا تنكسر، فعندما "أُتهم كلاسيكيي المدرسة العاطفية الإنجليزية، كهنري فيلدينغ ولورنس ستيرن – اللذين كانا قد أُتهما بقلةِ الأدب – لاستخلاصهم نوع خاص من الشبق الرَّقيق يميز الشعراء الجوالين، في الوقت ذاته – للمفارقة – لم يكن هناك كتاب أكثر خلاعة، من كتاب توم جونسون في القرن الثامن عشر! أما د. سموليت وفي ذات العصر وتحت ضغط القراء حذف ثمانون صفحة من مؤلفه مغامرات بيريغرين بيكل [34]. وإذا ما تتبعنا هذه القضية الثقافية سنجد أنفسنا واقفةً علَى أعتاب (وليمة لأعشاب البحر، لحيدر حيدر، والخبز الحافي لمحمد شكري) وغيرهما مما هو مغضوب عليه، باعتباره جزءًا من خيال الضالين!

استطرادي في هذا التمهيد، يرجع إلى الارتباط العضويِّ بين الاهتمامات النصية (لمليكة مستظرف) و(نجاة السرار) و(فاطمة بوزيان) فيما يخص علاقة الجنس بالثقافة الاجتماعية، باعتباره قضيةً قد غادرت في نصوصهنَّ أنفاقَ المسكوت الاجتماعي، إلى مسكوت النص السَّرديِّ، عند النقاد الذين يكتفون بالإشارة إليها، فيما يتعرضون لنصوص كل منهنَّ بلغة الشفرات، دون التورط في خضم النص ومواجهة موجاته التالية! وإنَّني آمل أنْ أجد – لاحقًا –

من الوقت ما يكفي لتناول هذه الفكرة في كتاباتهنَّ، التي ليست موضوع هذه القراءة الآن.

وبالعودة مرَّة أخرى إلى عالم فاطمة بوزيان نجد ثمَّة إفصاحًا نوستالجيًّا، إزاء حصار الرباط المدينة الكبيرة، التي تضاهي بلدة الناظور كما في قصتها (الصعود..) والقارئ للنماذج التي اخترتها عمومًا يجد صعوبةً في الإفلات من قبضة كلٍّ منها؛ فنص بوزيان يجعلك – باعتبارك قارئًا - جزءًا من نسيجه وفضائه السرديِّ، الغنيِّ بتنويعاته التقنية، كتوظيف العبارات والجمل المتقطعة والقصيرة في متنِ المونولوج السرديِّ المحفوف بلُغةِ الشِّعر، التي تجنب البناء السَّردي بمجمله وعورة النثر؛ إذ إنَّ السرد عند بوزيان يلامس تخوم الخواطر الدافئة، باعتبار أنَّه أحد وسائل البوح الذي يحاول الخروج من بين ركامِ كثيرٍ من اللحظات الحميمية المنسية، والذكريات المهملة، والوقائع الآنية الهاربة.

إنها تجربة الذات في مقاومة الانشطار، فضمير الذات الأُنثوية – بالإحالة إلى مقال بوزيان الذي أشرنا إليه سابقا – يعلن عن حضورِ المرأة باعتبارها ساردًا، وشخصيةً رئيسيةً في جوهر الحكاية؛ ضميرًا راغبًا في الحكي، وليس مرغوبًا في الحكي عنه، أنا الحاضرة عِوضًا عن هي الغائبة، كما يجعل الساردة مُنْتِجَةً للرؤية،

وترسل الخطاب وفق ما تحسه وتعتقده، لا وفق ما يعتقد الآخرُ، إضافة إلى كون ارتباط الحكاية بضمير سارد حاضر، يولد الإخصاب السَّردي أكثر، ويفجر لُغة الأزمة، ويمنح السارد الحرية لتعرية النفس، وكشف النوايا أمام القارئ دون مواربة.

في قصتها "ككل المرات مع اختلاف كبير" تشتق بوزيان آخرَ لذاتها، أو هي ذاتها الأخرى، تراقبها وتضبطها وتأنس للحوار معها؛ بل إنها تقيم أيضًا حبيبًا وهميًّا، تسرد مغامراتها معه: "ضبطتني أصرح له بذلك، أنا القادمة من تلك المدينة الصغيرة" **[35]** فالرَّاوية تجد في المدينةِ الكبيرة متنفسًا لكل ما لا تجرؤ علَى القيام به في بلدتها الصغيرة، حيث تتخذ المدينة الكبيرة هنا، رمزية التحرُّر والتواصل والاتصال: "كانت نظراته تتبعني بوقاحة، دعاني. ترددت، بدأنا بأحوالِ الطقس، وختمنا بأحوالِ القلب، في الزياراتِ اللاحقة كنت أعلمه بحضوري". **[36]**

لكن الرجل في المدينةِ الكبيرة، ليس هو الرجل ذاته في بلدتها الصغيرة، فالعلاقةُ العاطفيةُ للأخير، تمثل خطوةً نحو الزواج والحياة الأسرية المستقرة: "في اللقاءِ سألته: لماذا لا نتزوج؟ لأنَّ الزواج يقتل الحب. ولكن، لا يمكننا الاستمرار هكذا – هذا ما علمتك مدينتك الصغيرة" **[37]** وهكذا تفاجئنا الرَّاوية في خاتمةِ

القصَّة، بأنَّ حبيبها وهميٌّ، فهي لم تعرفه قط إلا في خيالها الظامئ إلى حبيب يُدفئ وَحْدتها بحضوره الطاغي، لكنها تخشى - في الوقت ذاته - أنْ ينتهي إلى ما انتهى إليه حبيبها المتوهم. وبين ترقب الحب وخشيته، ترى الرَّاوية فضاء انتظار الحبيب، كصحراء قاحلة تحرق أنفاسها بمخاوف وهواجس الحب وظنونهِ الأخرى!

وفي قصتها (شقة محترمة) تستعرض موضوعًا نجده قد تكرر كثيرًا في السردِ العربيِّ ألا وهو موضوع (الخيانة الزوجية) أو (الزنا). وتوظف بوزيان هذه الفكرة هنا، بانتقاءِ شخصية هامشية، هي حارس العمارة وشخصية غير هامشية هي زوجة الضابط، فمن خلال سلم القيم الهرميِّ، الذي يضع الحارسَ أدنى درجات التراتبية الاجتماعية، والعسكريَّ – السلطة – أعلاها، فتقيم بوزيان صراعًا اجتماعيًّا خفيًّا، أداته الجنس.

الحارسُ هو موضوع نميمة سكان الحي الشعبي – الذين إن لم يجدوا ما ينمون عنه أُصيبوا بجملة وعكات صحية؛ إذ النميمةُ بالنسبة لهم مثل بَلْسَم ضد أمراض حساسية الجلد والحكة – هؤلاء الناس الذين يلوكون سيرةَ هذا الحارس المسكين، ويأكلون لحمه؛ فهم يتعجبون من سعادته لأداءِ أعمال وضيعة، خدمة لهذا الضابط دون أن يعطيه أيَّ مقابلٍ ماديٍّ عن هذه الأعمال، التي يكلفه بها!

زوجتَا الضابط والحارس وحدهما تعرفانِ ما المقابل: "حين يتأكد من انشغالهم، يتسلل إلى الشقة، تغلق هي شبابيك النوافذ، وعندما تصبح بين أحضانه، يصرخ في ابتهاجٍ فتهمس له محذرة، يطمئنها: لا تخافي، لا أحد يجرؤ علَى الاقتراب من الشقة والأطفال يَصخبون" [38]. وبالفعل، لا أحد يجرؤ علَى التطفل علَى شقةِ ضابط!

السؤال الاجتماعيُّ الجوهريُّ الذي ينطوي عليه النص هو: ما العوامل التي تؤدي إلى أنْ تخون الزوجة زوجها؟ الإجابة تقع في قلب قضايا المرأة، وما يتصل بها من تمزق اجتماعيٍّ. كذلك توظيف الحارس لعضوه الذكريِّ باعتباره سلاحًا انتقاميًّا من السلطة الباطشة التي يرمز لها العسكري!

وفي قصتها (بريد إلكتروني) مرَّة أخرى توظف فاطمة بوزيان، العالم الإسفيري في السَّرد، لمناقشة موضوعات نسائية ونسوية ذات أهمية، وقد ارتبط الحب والصداقة - كما هو معروف منذ سقراط وأفلاطون - عند أفراد الجنس الواحد بصورة وثيقة مع فكرة التربية؛ ومع نقل التجربة الحياتية (الجنوسية) يوجد مغزى أخلاقيٌّ، سمح هذا المغزى بوضع هذا النوع من العلاقاتِ - كالإعجاب بكاتبٍ أو رسام ما.. إلخ - في مرتبةٍ أعلى من الحب

الجنسيِّ الغيريِّ الطبيعيِّ! لكن ما أنْ يضعف الدافع إلى هذا الإعجاب أو الحب، ويزول وهمه، تفتقد العلاقات الجنوسية جاذبيتها، وتتحول إلى شكلٍ من أشكالِ الشبق، الذي تقف خلفه بالتأكيد الثقافة الاجتماعية.

وهذه القصة (بريد إلكتروني) بمزحتها المكلفة، تعيد إلى ذاكرتنا بطل (مزحة ميلان كونديرا) التي كلفته الاغتراب عن وطنه ما يزيد عن ربع قرنٍ. ومزحة الزوج هنا تتمثل في انتحاله اسمًا مستعارًا يراسل به زوجته عبر البريد الإلكتروني، وتكلف هذا الزوج سلامه وأمنه النفسي: "ماذا يتعين علَيَّ أنْ أفعل، أكسر زجاجًا، أشعل نارًا، ألعن، أصرخ، أشدها من شعرها وأجرجِرها في الشارع، أرجمُها بالحجر. الليل يطول، الصمت جُرح، والظلُمة جُرح آخر، وأنا قاتل ومقتول" **[39]**. فهذا الزوج - بدافع إحساس خفيٍّ ومعقدٍ - يسعى إلى اختبارِ زوجته التشكيلية، فيرسل لها بريدًا إلكترونيًّا، باعتباره معجبًا بلوحاتها في موقعها الإسفيري: "سيدتي، لا أعرف حتى الآن كيف حدث ولا متى، ولكني أحبك"**[40]**. فيجيء ردها علَى غير ما توقع: "أنت الذي أشعلت في القلب المصابيح المطفأة، وزرعت الدفء في أوصالي"**[41]**. فقد كان يتوقع أنْ يكون ردها تقريعًا، أو تنبيهًا للتفاعل مع لوحاتها، لا معها هي

كامرأة، فيغلي الدَّم في عروق الزوج، ويعيش نزاع مصارحتها، أو تركها علَى عماها، حاسبًا الاحتمالات العديدة للوضعين: مصارحتها أو عدم مصارحتها! ففي الحالينِ سَوف تترتب نتائج لا يرغب فيها، وهكذا يعيش حالًا أشبه بالوسواس القهري في تفسيرهِ لحركاتها وسكناتها، فكل شيء تقوله أو تفعله - مهما كان عفويًّا - يجد له تفسيرًا مختلفًا، ذا صلة بحالهِ النفسية التي أشاعها داخله ردها علَى البريد الإلكتروني: "تتكلم في كل شيء: النهار الشاق، مدرسة الأولاد، حماقات الخادمة، إلا ذلك الإيميل. تتمدد جواري في السرير مواجهة لي لكنها شاردة، هل تستعيد كلماتي، أقصد كلمات ذلك الذي تقمصته؟". **[42]**

تضعنا بوزيان في هذه القصة - التي فَيْرَسَهَا بريدُ الزوج - أمام قنبلة موقوتة، قد تنفجر في وجوهنا في أي لحظة من لحظات هذا المأزق الرهيب! وباستخدام ضمير المتكلم بما له من سلطة أُغرمت بها بوزيان، تستهل راوية يوم استثنائي حكايتها معه: "أنظر إليه يتكلم، يخيل إليَّ أني أسمع بعيني. ألا تتكلم العيون؟. **[43]**

هذه الراوية الجالسة إلى خطيبها، الذي لطالما اعتقدت أنه استثنائي، بحكم أن حياته في أوروبا قد تركت طابعها علَى مظهرهِ وسلوكه؛ تبدأ في مراقبةِ كل شيء فيه: "بمحبة وإعجاب وَوِدٍّ، بدأت

أشيده بداخلي قطعةً قطعةً، من كل ما أعجبني، رأيت وتخيلت رجال، منذ خالط ذلك السيل الهرموني الحارِّق دَّمي. [44]

فهي تظن أنه "عصريٌّ في كلِّ شيء، لا في مظهره فقط؛ كان يتحدث عن مغامرات تفوق خيال تلك القنوات التي.. والأفلام التي.. للتو كان حديثه يفيض بغزوات نهود وظمأٍ وارتواءٍ[45]. كانت مقهوة بتصورها له، فهذا التصور يستحوذ عليها، فتتفهم أو تدَّعي تفهم فوضاه الجنسية، فهي مشوشة، تظن أنه آخر، كمنتج غربيٍّ يُسَوَّقُ بين المغيبين العالمثالثيين! لذا، تتصور أنَّ ما بينهما حوار حضارات أو ثقافات.. إلخ، من أكليشيهات لا تسمي الأشياء بأسمائها الحقيقية، علَى الرغم من أنَّ كل ما بينهما هو تأكيد أو موافقة، علَى (أُسروداته) البائسة التي تخلو من أي فلسفة عميقة للحياة، كما يدعي باعتباره خبير غُربة واغتراب وتغرُّب! كانت تسمع فقط وتكرر: "عادي، عادي جدًّا".

بوزيان تورِّط القارئ في النص، إذ تحاول ربطه بحواراتٍ سحقها تعاقب الزمن، لكن ظل تاريخنا المعاصر ينطوي عليها، فالإعجاب منذ لحظة تَمَرْحُلِهِ إلى مودة وارتباط هذه المودة بالحسيِّ فيما بعد بمعنى الحنان، والحب ببعده الجنسيِّ.

هذه المفهومات المختلفة، تَصْطَرِعُ في دخيلة حبيب الرَّاوية؛ هذا الشخص - كما تصفه كلاسيكيات علم النفس الأيديولوجي - هو جزءٌ من العائلة البطريركية النموذجية، وبما أنه سيؤدي واجبه الزوجي – إذا تزوجها – فعليه أنْ يطمئن منذ الآن بالتأكد من ماضيها الغابر، والواجب هنا ليس مفردة، وإنَّما هو قيمة عميقة الجذور، قبل أنْ يكون مفهومًا مرتبطًا بالأديان السماوية المألوفة والمعروفة. مثَّلَ هذا الرجل مفردات - مثل: عادي، عادي جدًّا - تخلخل كيانه؛ لذلك، عندما حكت له الرَّاوية عن حبٍّ عُذريٍّ عبر حياتها وهي طالبة، أصيب بما يشبه الصدمة، فالمرأة التي وَجَبَ عليه الزواج منها، هي تلك الشريفة التي لا يخفق قلبها إلا لمن سيتزوجها، والخالية من أي رغبات جنسية، في أي مرحلة من مراحل حياتها! مع أنه كان يحكي لها عن مغامراته، ما يعني تعزيز قدرته الجنسية في نظرها، فالمجتمع يغض الطرف عن ممارساتِ الرجل، لكنه يقف للمرأة بالمرصادِ، علَى الرغم من أنَّ التطورات علَى مستوى التصورات الأيديولوجية، لا يمكن أن تسبق التطورات علَى مستوى سلوك الناس الواقعي اليومي، المرتبط بأبنيتهم الثقافية والاجتماعية ووجدانهم الثقافي!

إذًا، تركها ومضى بسببِ قصة الحب العذري اليتيمة، التي عبرت حياتها أيام الجامعة: "أجبت: مرَّة واحدة أيام الجامعة زميلي؛ كنا نتبادل البوح وأشعار نزار والأحلام. أخرج الخاتم من أصبعه، وضعه جنب الفنجان، أعطى النادل حسابه، حمل هاتفه اللوزي الصغير، حاسوبه الشخصي الذي في حجم حقيبة يدي؛ تزوجي زميلك إذًا. قالها وانصرف [46]. وليس مستغربًا طبعًا حرصه علَى دفع الحساب للنادل.

تحاول الرَّاوية أنْ تقول إنَّ الرجل هو الرجل، سواء عاش في مجتمعهِ المحليِّ أم تغرَّب في الغرب، وتظل بنية وعيه الذكوري والتناسلي هي خلاصة محرك وعيه بذاته، كأسلافه؛ فيبيح لنفسه ما يحرمه علَى المرأة، كما أنَّ التخلفَ الكبيرَ في الوعي الإنسانيِّ بالمرأة في الشرق لن يزيل تبني الشرق لنمطِ الحياة الغربيِّ، أو الاندراج في فضاءِ العولمة شكليًّا، من خلال استهلاك منتجاتها، ورفض الأسس المعرفية التي أدت إلى إنتاج هذه المنتجات، دون أي مضامين إنسانية تتجذر فعلًا في وعينا الإنساني والكوني! فالتحديث؛ ومن ثَمَّ، الحداثة، مضمونان نبيلان وعزيزان علَى الروح العالمثالثية المنهكة، الباحثة عن قيمة العدل والتحرر من موبقات الماضي بأخطائه الفادحة.

والتحديث والحداثة والعولمة - باعتبارها مفهومات متحولة في الزمان والمكان - تتعدى الشكل إلى الجوهر، فهي ليست مجرد استهلاك لكل جديد في التكنولوجيا والتقنية من جهة، أو ارتياد للكافتيريات أو المقاهي، تجسيدًا لمفهوم "الفضاء العام" في الغرب؛ ففي الثقافة الغربية لا يُدْعَى الزائرُ إلى المنزل، باعتبار أنَّ السكنَ فضاءٌ خاصٌّ؛ لذا، يُستقبلُ أحدُهم في بيتك، في فضاء عامٍّ، كالبار أو المقهى.. إلخ؛ أو اقتناء موبايل من ماركة البلاك بيري، أو حاسوب لاب توب من ماركة ديل أو آبل أو سيارة همر أو لكزس؛ ومن ثَمَّ، إذا كانت: "قرونًا من المواعظ الإلهية، والكثير من أساليب حيوات القديسين فشلت أن تجعل من الإنسان ملاكًا، وإذا كان المثال السلبي يتم تقليده حالًا؛ فهذا يعني أنَّ الفسقَ طبيعيٌّ، وأنَّ الخطيئةَ أوليةٌ وأصليةٌ، ولا يمكن أنْ نفعل تجاهها أي شئ **[47]**. لإزالتها من فطرة الانسان! وأنَّ الإنسانَ – استنادًا إلى طبعه - يستوعب من وسائط الاتصال ما يروقه فقط؛ لأنَّ هذا يُلبِّي حاجاته الداخلية، ونظرته إلى القيم، وتجربته المسبقة.

هوامش الفصل الثاني:

[1] دكتورة زهور كرام، خطاب ربات الخدور: مقاربة في القول النسائي العربي والمغربي، دار الرؤيا بالقاهرة، الطبعة الأولى: ٢٠٠٩م.

[2] رشيدة بنمسعود، المرأة والكتابة: سؤال الخصوصية بلاغة الاختلاف، أفريقيا الشرق، ١٩٩٤م.

[3] خُناثة بنونة، العزلة الموقوتة، مجلة الأقلام، العدد ٩، سبتمبر ١٩٨٤، ص: ٦٨–٧٠.

[4] السابق.

[5] نفسه.

[6] نفسه.

[7] نفسه.

[8] مليكة مستظرف، نص: (البريوات)، مجموعة "ترانت سيس"، منشورات مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب، في ٢٠٠٤م.

[9] السابق.

[10] نفسه.

[11] نفسه.

[12] مليكة مستظرف، نص: (هذيان)، مجموعة "ترانت سيس"، مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب، في ٢٠٠٤م.

[13] السابق.

[14] نفسه.

[15] نفسه.

[16]مليكة مستظرف، نص: (امرأة عاشقة.. امرأة مهزومة)، مجموعة "ترانت سيس"، مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب، في ٢٠٠٤م.

[17] السابق.

[18] نفسه.

[19] نجاة السرار، نص: (الراتب) مجموعة (الزغاريد المؤجلة)، دار وليلي، ٢٠٠٧م.

[20]السابق.

[21] نفسه.

[22] نفسه.

[23] عائشة بورجيلة، نص: كاريكاتور، مجموعة (عود الحملة)، منشورات مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب، ٢٠٠٥م.

[24] السابق.

[25] عائشة بورجيلة، لنرسو علَى شاطئ الحلم، syrianstory.com.

[26] السابق.

[27] عائشة بورجيلة، ألوان، نفسه.

[28] نفسه.

[29] عائشة بورجيلة، وجهان، نفسه.

[30] نفسه.

[31] نفسه.

[32] فاطمة بوزيان، شهرزاد القصة التسعينية: نحو تذويت الكتابة، arabicstory.net ١٣ يناير ٢٠٠٤م.

[33] فاطمة بوزيان، نص: شقة محترمة،مجموعة هذه ليلتي عن منشورات مجموعة البحث، في القصة القصيرة بالمغرب ٢٠٠٦م.

[34] إ.س كون. الجنس والثقافة.ت رجمة: د. منير شحود. دار الحوار. اللاذقية. الطبعة الثانية، ٢٠٠١، ص:١١١

[35] فاطمة بوزيان،ككل المرات مع اختلاف كبير، السابق.

[36] نفسه.

[37] نفسه.

[38] فاطمة بوزيان، شقة محترمة، نفسه.

[39] فاطمة بوزيان، بريد اليكتروني، نفسه.

[40] نفسه.

[41] نفسه.

[42] نفسه.

[43] فاطمة بوزيان، يوم استثنائي، نفسه.

[44] نفسه.

[45] نفسه.

[46] نفسه.

[47] إ. س. كون، السابق، ص: ١٠٨

الفصلُ الثالثُ:

شهرزاد المشرق: الفراشة والبستان

مواقع الشخوص في البناء النصي: الرمز والأبعاد الجمالية والمعرفية في "الراية الحمراء" [1] لإيمان الدرع/ سوريا.

:(١-٣) أول ما يلفت الانتباه في الرَّاية الحمراء، للقاصة إيمان الدرع هو تعدد الأصوات الحوارية: (العمة/ الطفلة/ العروس/ الأم/ الأب/ والدة العريس) هذا التعدُّد في الأصوات أكسب النص ثراءً تحليليًّا ونفسيًّا في استعراضِ المواقف المختلفة؛ كما حفل النص بعدد من الرُّموز التي تعرِّي الذكر تعريةً عميقةً، من خلال ربطه بسؤال السلطة.

إنَّ ما حفزني - في الواقع – أشد تحفيز علَى "المحاولة" لقراءة هذا النص أيضًا، هو قدرته العالية علَى الانسياب، وتوحد الشِّعري في السَّردي، إلى جانب ما ظننته حول شخوصه العديدة، باعتبارها شخوصًا تتحكم بها جميعًا إكراهات الثقافة الاجتماعية السائدة، خاصةً أنَّ هذه القصة تنهض في مضمونٍ اجتماعي مؤرق بالدرجة الأولى، تتبدى فيه المرأة والرجل في آنٍ معًا، باعتبارهما مفارقةً واضحةً بين سلطة الجسد وطبيعة الأفكار، التي تشد النوع إلى الصراع الاجتماعي.

ومن هنا، سأحاول رصد الأبعاد الجمالية والمعرفية والرَّمزية "للرَّاية الحمراء" للقاصة المبدعة إيمان الدرع. إيمان الدرع قاصة

ذات رنينٍ خاص، وقد تمكنت في هذهِ القصة "الرَّاية الحمراء" من استكناه الطبقاتِ القصوى للوعي واللاوعي الاجتماعيين المتماهيين أقصى حدود المناطق المظلمة، في طبقاتِ المجتمع؛ فالرَّايةُ الحمراءُ باعتبارها رمزًا لإعلانِ الحرب، والرغبة في الإنتصارِ؛ تُوظف علَى أنَّها معادل لواحدة من العاداتِ الضارة في الثقافةِ الشرقية التقليدية، فتستحيل إلى دليلٍ علَى شرف المرأة، خلال عادة إزالة العذرية في"ليلةِ الدخلة."

وهذه الفكرة أو موضوع القهر الاجتماعي للمرأة بصورةٍ عامة، تناولتهما أعمالٌ فنيةٌ عديدةٌ، والتي انشغلت بمناقشة "الاغتصاب المشروع" والمقنن بواسطةِ آليات القهر الاجتماعي والنفسي، التي تستمد سطوتها من العاداتِ والتقاليد والأعراف، لكن علَى الرغم من كثافةِ تناولها من قِبل مبدعين من الجنسين، إلا أنها تظل فضاءً رحبًا، ومنبعًا خصبًا لتصورات لا تَنفد؛ لأنها تأخذ جدوى استمرارية نقاشها من كونِ أنَّ القضايا التي تشُد المجتمع إلى الوراء لا تزال ماثلة دون أن تُعَالج بشكل جذريٍّ؛ ولذلك، يظل موضوع القهر الاجتماعي – وهذا نظرًا لأهميتهِ البالغة - بمثابةِ المخزون الأزلي، الذي لا يزال قادرًا علَى أن يحوز اهتمام زوايا النظر، والتناول المختلف في المعالجةِ، من قاصٍّ إلى آخر.

(2-3): مواقع الشخوص في البناءِ النصيِّ :

موقعانِ متداخلانِ: ما هو جدير بالملاحظة في "الراية الحمراء" لإيمان الدرع، هو تسليطها الضوء علَى عنصر غير مطروق، يسهم في مَوْضَعَةِ القهر: "المرأة نفسها" باعتبارها متواطئة علَى ذاتها، وما تلعبه من أدوار تكرس لاستمرارية وضْعِيَّتها باعتبارها مقهورة ومهزومة، خلال تشييدها للموقع الأول: موقع الأم (أم الطفلة/ الزوجة – أم الزوج/ الوحش) كعنصرين يتفاعلان في هذا الموقع، حيث يكملان أدوار بعضهما في البنية الموقعية هنا.

فأم الزوجة المدفوعة بمرضِ ابنها، ينصب كل تفكيرها ومشاعرها علَى إنقاذِ هذا الابن – شقيق الطفلة – حتى لو كان ثمن هذا هو زواج طفلتها – التي في الحقيقة لا تعرف للزواج معنى بعدُ - من رجل يكبرها، مقابل الحصول علَى المال اللازم لعلاج ابنها: "انفردت الأم بابنتها التي كانت تلعب (..) لم تفقه الطفلة ما سمعت (..) شهقت أمها وضربت علَى صدرها (..) بصحبةِ عمتها (..) تناولتها قرعًا وتأنيبًا وضربًا (..) حبيبتي لا تفضحينا (..) يا بني حِلْمَك عليها إنها صغيرة".

إنَّ أُمَّ الطفلةِ وعمتَها يستخدمانِ آليات القهر النفسي والمادي بُغية الوصول بطفلتهما إلى الاستسلام لزوجها، فهما

واقعتانِ لا تحت ضغوط الحاجة فحسب، وإنَّما تحت ثِقَلِ أيدولوجيا "الفضيحة" أيضا؛ ولذلك، تتواطأ الأم - مدعومة من العمة - علَى قضية ابنتها، التي هي في الواقع قضية العمة والأم نفسيهما، وقضية المرأة بصورة عامة! بمعنى أنَّ الأمَّ قد ضَحَّتْ بقضيتها باعتبارها أُمًّا/ أنثى في سبيل بقاء ابنها/ الذكر علَى قيد الحياة؛ وكذلك في سبيل تفادي الفضيحة الاجتماعية. من الموقع ذاته يبرز العنصرُ الآخرُ: "أم الزوج: تبًّا لهذه الزيجة، لقد تناولت سيرتك الألسنُ يا ولدي (..) كان عليكم ترويض هذه الجموس الحرون (..) قلبي يقول إنَّ في الأمرِ شيئًا آخر يا ولدي". فأم الزوج أيضًا، تعبير عن الاستجابة لقوانين القهر الاجتماعي، وهي الأخرى تتواطأ ضد نوعها باعتبارها أنثى، بل وتمضي نحو تحريض ابنها، والتشكيك في عفة عروسِه؛ ولذلك، وفي سبيلِ أنْ يحيا ابنها حياة زوجية تقليدية هادئة – أي الحياة نفسها التي عاشتها هي ذاتها مع والده – تتواطأ علَى نفسها! كلاهما: أم الزوجة، والزوج؛ مرآة لذات الطفلة، التي تبدأ مقاومتها في الوهن، لتتحول بعد اغتصابها إلى ذاتٍ متماهية في هذا الموقع، الذي هشَّم مقاومتها، فأصبحت مرآة متشظية له.

الموقع الثاني: موقع الذكر: الأب/ الزوج، وهو باعتباره موقعًا ينطوي علَى الابن المريض أيضًا، كأحد عناصره غير الفاعلة في

الصراعِ الموقعيَّ، كالموقعِ الأول بانطوائه علَى العمةِ بالدور السلبي الذي لعبته، بدعمها لزوجةِ أخيها في دفعِ طفلتها نحو الاستسلام.

إنَّ الزوجَ في هذا الموقع يمد المال بأصابع "واثقة" تُعبر عن غرورٍ ذكوريٍّ سافر، ويمثل عنصرًا فاعلًا في هذا الموقع، الذي يشمل الأب، باعتباره أحد مكوناته، والذي يتقبل مال الزوج بانكسار يتبدد في ثقةِ الزوج.

هذا الأب علَى وعي تام بما اقترَف: "أستحلفها بأن تغفر له، فربتت علَى كتفهِ ودعت له بالفرج". وبينما يجيء وصف الأب علَى أنَّه شخصية مهيضة الجناح؛ بسبب الحاجة، فإنَّ وصف الزوج يجيء علَى أنَّه طاغية ماكر ومغتصب: "استفاق الوحشُ الكامنُ تحت جلده، حزم شعرها بين يديه يجرُّها إلى السرير (..) أستحلفك بالله، برحمةِ أبيك أنْ تتركني الآن. لا أستطيع (..) وإن صَّح هذا الكلام ليقطف أزهارها ويرميها لمن بعده حطبًا يابسًا (..) اقترب من سريرها، قلبها علَى مهد السُّكنى (..) منتشيًا بنصر صياد ماهر (..) تعجل الصياد الغنيمة (..) استفزته مهاةُ الغابةِ، التي تبعها قناصٌ، طلقات بندقيته لا تخيب (..) ضحك بطرفِ فمه، رمقها بعينيه الضيقتين الحادتين".

وهذا الموقع في الحقيقةِ، يتفاعل مع الموقع الأول، حيث يصبح الموقعانِ متداخلينِ في علاقاتهما الصراعية، التي هي في الواقع صراعات مكبوتة؛ بسبب تداخل المواقف القِيَمِيَّةِ، حيث نجد في كلٍّ من الموقعينِ ما يتسق ومكونات الموقع الآخر؛ ومن ثَمَّ، هما ليسا موقعين، يتبنى كلٌّ منهما موقفًا قِيَمِيًّا مضادًا لما يحمله الموقع الآخر، من قضيةِ القهر الاجتماعي للمرأة، بقدرِ ما ينطوِيان معًا علَى الموقع ونقيضه، في موقع واحد أكبر، هو الموقع الثالث الذي يمثلهمَا معًا!

ما يحيل إلى أنَّ المرأةَ لن تستطيع التحرر من قبضةِ السُّلطةِ المُسَلَّطةِ عليها، ما لم تتعاون مع الرجل - فهو ليس العدو، وإنَّما هو الحليف – ضد عدو مشترك: الجهل، والأنانية، والاستبداد؛ عدو صاغ كليهما علَى النحو الذي يجعلهما كوتر قوسٍ مشدود يتحفز لرمي سهم، عدو كامن في الوجدان الثقافي للمجتمع، يدفع بالمرأة إلى التفكير بطريقةٍ مغايرةٍ عن جسدها، ويجعل الرجل لا يرى سوى هذا الجسد "فالجسد" مركزيٌّ في علاقتهما المنقسمة علَى ذاتها!

(3-3): الرمزُ والأبعادُ الجماليةُ والمعرفيةُ: أسقط الراوي المتواري المهيمن علَى مصائر الشخوص في السياقِ التعبيري العام

لهذا النص؛ عدة رموز ذات ارتباطٍ وثيق بموضوع الصراع الدرامي لذكر/ أنثى، وما تشتمل عليه من سؤال يتعلق بالسلطة كرمزية "هولاكو[2] " في وصفه لحظة حصول الأب علَى مالِ الزوج مقابل تزويجه من الطفلةِ: "تقافزت عيناه بشرًا، وسبقته في احتضانِ حزمةِ المال، وهي تندفع أمامه من أصابع واثقة، ثابتة، تمتد مشرئبة، تهز كيانه، وتعصف مقهقهة، كرجع ضحكات هولاكو عند كل نصر جارف".

كذلك، أُسْقِطَتْ رمزيةُ جوبيتر[3] :"فرضت عليه الحصار والرضوخ، وتقديم جسدها قربانًا لجوبيترها بسخاءٍ وبلا تردد! كذلك توقيت الزمان في النص بشهرِ تموز: "فهفهف العَبقُ الطفوليُّ الزكيُّ، وتحركت نُسيمات حُلوة أنعشتِ الجوَّ، وأطفأتْ بعضًا من لهيبهِ، في هذا اليوم التموزي الغائِظ".

وهنا تجدر الإشارة إلى أن الزمن – باعتباره أحد عناصر القصة القصيرة - يضيف إلى النص أبعادًا لا متناهية، فعندما تحدد القاصة السورية إيمان الدِّرع في الرّاية الحمراء زمن الوقائع والأحداث في شهرِ يوليو، بحرِّه الغائظ؛ يتداعى إلى الذهن كل ما تعنيه هذه المدة الغائظة من العامِ، بحرِّها السمَّوم اللافح، الذي يدفع

بالإنسان إلى الضيق والتوتر، إمعانًا في تعميق تراجيديا الرَّاية الحمراء!

كذلك يتم إسقاط رموز أخرى كـ "زهرة الياسمين[4] " "امتدت يدها لتقطف ياسمينها بخشونةٍ، ذكرتها بالحطبِ الغليظ (..) انتفضت لا شعوريًّا لارتباط الياسمين بالعِفة والطهر". والإحالة هنا ربما تكون إلى أنَّ زوجها المغتصب، ربما تمكن من تلويث جسدها، لكن تظل روحها كالياسمين نقاءً.

ثم إنَّ النصَّ قد اشتمل علَى رموز أخرى، مثل رمزية الحوريات، وهِبة النيل: "ومنهن من أشفقت علَى هذه الحورية أن يبتلعها الموج الغادر (..) الجميلات وحدهن كن قرابين النيل والمعابد؛ كي ترضى الآلهة، وتجود بالعطاء". فإسقاط رمزية الحورية وهبة النيل هنا، يحيل إلى الميثولوجيا، التي تتبدى فيها الأنثى فوق الطبيعية، ذات الجمال الساحر، وهي تحلق في السماء بثوبها ذي الريش، ثم تحط علَى الأرض لتستحم، فيسرق الذكر الماكر ثيابها ذات الريش؛ كي يفرض عليها شروط إعادة هذه الثياب [5]. أو تلك الحوريات اللائي يخرجن من أعماق مياه الجزر، ليتنزَّهْنَ علَى شواطئ هذه الجزر؛ فيبدأ الذكر/ الوحش في مطاردتهنَّ لاغتصابهنَّ!

وعلى خلاف ما لاحظنا في حالةِ توظيف رمزية جوبيتر، من أنَّ الرجل في رمزيةِ الحورية مُنْتَمٍ دائمًا إلى الأرض علَى خلاف الأنثى/ الحورية؛ فهي إمَّا منتمية إلى السماء وإمَّا منتمية إلى البحر، بل إنَّ الأنثى العذراء الجميلة التي تُوهب إلى النيل، ليَجود بالعطاء؛ يتحول انتماؤها من الأرض إلى البحر بزواجها من إله الخصب والنماء!

إذًا، قد احتشدتِ الرايةُ الحمراءُ، للمبدعة إيمان الدِّرع بعددٍ من الرموز، التي فتحت النص علَى عددٍ من التأويلاتِ العميقة، الموازية لقضَاياه الظاهرية التي انشغل بها. وهنا تجدر الإشارة إلى أنَّ اللجوءَ إلى الرمزِ عادة ما يكون تحت ضغطِ وإكراهات التابوهات (الدين، والجنس، والسياسة) "تقية".

وتوظيف الرمز بما يتسق والصدق الفني للنص، يضيف إلى جماليات هذا النص، ويعمقها ويثريها ويغنيها، بحيث يصبح النص معبرًا عن تجليات مختلفة، يُدْرَكُ بعضها بسهولة، وبعضها الآخر بصعوبة!

مراوداتُ الحنينِ والأسى في النصِّ "حتى أنتهي!" لعائدة محمد نادر/ العراق [6]

الحكايةُ والقولُ: ما يلفت النظر في هذا النص الأسيان الجريء - منذ الوهلة الأولى – هو أنه من جهةٍ يدور حول موضوع الجنس وارتباطاته بسؤالِ السُّلطة، ومن جهةٍ أخرى يناقش موضوع "العنوسة" خلال مسيرة البطلة المهددة بمآل حالها إلى المآل ذاته الذي آلت إليه عمتها/ العانس.

هذا الكابوس الذي تعيش "معه" أضفى علَى شخصيتها تعقيدًا بليغًا مشبعًا بالرومانسية والتوهمات المثالية، التي شكلت قوام حياة الراوية، باعتبارها حياةً تنهض فيما يشبه الكوابيس الليلية، التي تزرعها في منام العاشق إحساسات الفقد للمعشوق، أو العكس؛ فلا تعود بمرور الوقت الأشياء والتصورات والمشاعر هي ذاتها.

ونتساءل هنا: ما مصادر هذه الكوابيس المشحونة بمراوداتِ الحنين والأسى؟ وهو سؤال مُقْتَرَحٌ للخربشة علَى جدران هذا النصِّ. وللإجابة عنه، نقول: إنها كوابيس فتاة وحيدة (بطلة القصة/ الراوية: بصوتِ المتكلم أنا) نهضت معارفها بالحبيب/ الآخر المجهول، في المسامراتِ السرية التي لا تخلو منها مؤسسات الحريم،

في محاولاتِ الإفلات من أيديولوجيا العيب والسترا! هذه المحاولات التي تتمثل في بناءِ بطلة القصة لتصوراتٍ خاصة عن الجنس: "شعور غريب صار يُروادني، كلما رأيت امرأةً تتأبط ذراع زوجها، تلتصق بجنبه كأنه سيطير منها، تظل عيناي تراقبهما". فتدفعها هذه التصورات - المتكئة علَى سلطةِ الرقابة، والتي تهيمن على سلوكها اليوميِّ – إلى انتهاكِ خصوصية الحياة الزوجية لجارتها، إذ تراقب لقاءاتها الحميمية بزوجها خلسة، كنوع من التعويضِ لحالِ انعدام الخيارات، التي لازمت حياتها البائسة: "كان ضوء غرفة جارتي، بستائرها الشفافة مضاءً، والجارة وزوجها يتعانقان، يحتضنان بعضهما، يتبادلان القبل وقوفًا، حتى أنهما لم ينتبها لوجودي، ثم اضطجعا معًا على السرير! دُهِشتُ لمنظرهما، كِدتُ لا أصدق عينيَّ، التصق وجهي بالزجاج، حتى خلتني سأخترقه، وأنا أراقبهما، تخترق قلبي مشاعرٌ لم أحسُّها في حياتي، حتى هذه اللحظة!".

وحيث تتكرر مفردة "الرقابة" كثيرًا، فإنَّ أسوارًا خفيَّةً تنهض، قد تشكلت في الثقافيِّ التقليديِّ، تغذي الدهشة والمشاعر الغامضة لبطلةِ القصة، تجاه الجنس، باعتباره حياةً سريةً حميميةً، مسيجةً من جهةٍ بالرقابة الداخلية – رقابةِ الذَّات - ومن جهةٍ

أخرى بالرقابة العامة، التي يفرضها المجتمعُ وقوانينُ البناءِ الاجتماعي كلها؛ وبتطلع بطلة القصة إلى الإفلاتِ من مراوحاتها بين رقابةِ الذات، ورقابةِ المجتمع؛ تمضي لتمارس فعل الرقابة، فهي لا تكتفي بمراقبةِ النساء اللاتي يتأبطن أذرع أزواجهن، في الشارعِ، وإنَّما تمضي إلى التلصص علَى خصوصيةِ حياة جارتها: "أيام طويلة، أصعد كل يوم لتلك الغرفة، أطفئ الضوء، وأنتظر أن تبدأ شعائر الحب وطقوسه، أُشبع عينيَّ من منظرٍ لم أعرفه إلا من خلالِ شاشات التلفاز، وأضحك بسخرية من المشاهدِ، لظنِّي أنها تمثيل فقط!".

هذه التصورات الغامضة عن الجنسِ، تنهض إذًا، في سؤال الرقابة والسُّلطة، باعتبارها مفهومًا تفيض به ذات الرَّاوية، لتتلاقى وأسئلة السُّلطة الممتدة في حياتها، وفي الزمان والمكان، وما يوحي به الجنس، باعتباره أحد مظاهر هذه السلطة، التي تجد جذورها في تجربةِ انفصال أبويها – لماذا انفصلا؟ وفي تَبَنِّي عمتها العانس لها = أزمة الأسرة غير المستقرة غير المتماسكة!

هذه الأزمة التي تمثل منبعًا ابتدائيًّا لتصورات الرَّاوية عن الجنسِ، ليست شكلًا من أشكالِ السُّلطة، أو مظهرًا من مظاهرِ القوة والسيطرة، وإنَّما هي أداة لا مناص عنها لتكوينِ الأسرة،

باعتبارها وَحْدَةَ بناءٍ أساسية في المجتمع؛ وهذا الأخير، هو أداة الخلق الأولى، التي لم تتمكن من تفادي التقاطع مع الخطيئة؛ ومن ثَمَّ، صياغة كل السلطات التي تحاصر حياة المرأة عبر التاريخ.

من الجهةِ الأخرى، إنَّ افتقاد بطلة القصة للحياة الطبيعية بين أبويها، قد مثَّل منبعًا يُغذِّي الإحساس بالفقد، الذي يتغذى بدورهِ علَى مشاعرَ غامضةٍ تجاه الأسرة، انطوتْ عليها تصوراتها الخاصة حول الجنسِ. هذه التصورات المدفوعة - من الجهةِ الأخرى - بشبحِ العنوسة الذي يطاردها، ويقطف أحلام منامها، لِمَا لشبحِ العنوسة من علائق بأيديولوجيا العيب والستر، والقوانين التي صاغها المجتمع، مستلهمًا تجربة الخطيئة الأولى، في مصادرها الدينية والميثولوجية، التي شكلت الثقافة التقليدية السائدة.

هذه العوامل المختلفة هي ما صاغ بطلة القصة، علَى ذلك النحو المعقد، الذي يجعلها أشبه بالتكوين أو التجسيد لانعدامِ الخيارات في الحياةِ؛ فهي لم تختر الحياةَ بعيدًا عن أبويها، في كنفِ عمتها العانس، لكن ليس لديها سوى هذا الخيار بعد انفصال والديها، كما أنها مدفوعة بشبح العنوسة؛ لذا، ليس لديها خيار سوى القبول بأول طارق يطرق بابها.

بهذه الدوافع والمشاعر الغامضة تتخذ قرارها: "يوم تزوجت أول رجل طرق بابي، أنقذ نفسي من جحيمِ الوَحْدةِ، وشبح عنوسة ظل يطارد عمَّتِي التي عشت حياتي البائسة معها، بعد انفصال والدي، لأبقى بين نارين، نار العنوسة أو نار الارتباط برجل لا أعرف شيئًا عنه سوى أنه ميسور الحال، ومن عائلةٍ محافظة". وبهذه المشاعر المختلطة بالحكايات، التي تنضح بها الحياة السرية للحريم، عن ليلةِ الزفاف الأولى، وما استقر في تصوراتِ بطلة القصة من توهماتٍ خاصة؛ تتزوج الرَّاوية: "حملت معي أحلامي الياسمينية، لليلةٍ ألبس فيها فستان يعوم بالغيوم البيضاء، تُرصعه نُجيمات تشع بريقًا، وأحداثًا ناعمة، وصفتها لي رفيقة عمري حين ارتبطت بحبيبها، عن تلكِ الليلة ورومانسيتها، وبعض وَجَلٍ سيخالطها في لحظةٍ لا بُدَّ منها!".

لكنها، ومنذ الليلة الأولى، تُصدم من التناقضِ بين توهماتِها الخاصة، وتصوراتها الذهنية عن الجنسِ، والممارسة الفعلية للجنسِ في العلاقةِ الزوجية، في المجتمعاتِ التقليدية؛ فتتهاوى تصوراتها الرومانسية المثالية إزاء الحقائق البيولوجية إلى جانبِ فظاظةِ الزوج: "تشنج جسدي ألمًا، غرفت أطنان الخيبة، شربت منها علَى مضضٍ، وأحاديث رفيقتي عن الزواجِ وحميميته باتت أكذوبة، حلت مكانها

صورة مفزعة، لعين زجاجية، ورائحة عفنة. حدجني زوجي بنظرة فراغية وبيد ثلجية أزاح وجهي للناحيةِ الأخرى، فَحَّ بوجهي كثعبانٍ يقتات العفن: أديري وجهكِ للناحيةِ الأخرى حتى أنتهي!".

إنَّ هذا النص ينطوي علَى أسئلةٍ خفية أخرى، كسؤالِ "الذكورة" في المجتمع الشرقيِّ التقليديِّ، بما يتاح للذكر من خياراتٍ وتقنين للاستحواذِ و"الأخذ"، مقابل الأنوثة باعتبارها مفهومًا يُكرس لنهبِ الذات، وتكريسها على أنَّها حالٌ مأخوذة: "أديري وجهكِ للناحيةِ الأخرى؛ حتى أنتهي!". ومن ثَمَّ، ينفتح النصُّ علَى أسئلةِ التحرر والحقوق، في واقعٍ محاصر بالأسى والحنين والبؤس الاجتماعي والنفسي؛ نصٌّ عميقٌ ومؤثرٌ، تمكن من مخاطبة أسئلة كبرى، دون صدامات مروعة مع قوانينَ الأبنيةِ الاجتماعيةِ.

أراد النصُّ "حتى أنتهي" – استنادًا إلى ظنِّنَا – للقاصة عائدة محمد نادر، التأكيد علَى حقيقة أنَّ الجنسَ ليس شيئًا وحيد المعنى، أو شيئًا معزولًا لا يقبل التأويل، خلال توظيفها للجنس علَى أنَّه موضوع يرتبط بأسئلةٍ أخرى، ويُغني النصَّ، مشيعًا فيه روحًا خاصة؛ إذ إنَّ سؤالَ الجنسِ في الثقافة الشرقية التقليدية، لا يزال كالمناطق العسكرية: "ممنوع الاقتراب والتصوير" علَى الرغم من أنَّ الإنسانَ في بدائيتهِ لم يكن يفصل بين أنشطةِ حياته المختلفة؛

بسبب التطابق بين قوانينَ البناء الاجتماعي، كما أنَّه لم يقم بعمليات الفصل بين هذه الأنشطة إلا في مرحلة متقدمة من تطوره وإنشائه للمؤسسات! وبإنشائهِ المؤسسات نشأ مفهوم السلطة، الذي ساهم بدورٍ بارزٍ في الوعي الاجتماعي، على الرغم من أنَّ الأوامرَ والنواهي العديدة، التي أُستُحدِثتْ لم تكن مستلهمة من حاجاتِ المجتمع كله، وإنَّما من حاجات فئة أو نوع محدد، "الذكور" هذه الفئة أو النوع قد ارتبط بالسُّلطةِ، فأعاد صياغة قوانين البناءِ الاجتماعي، وهكذا غربت السُّلطة الإنسان، فأصبح الجنس عالمًا سريًّا محفوفًا بالأسئلةِ الكبرى والحارقة؛ أي تلك الأسئلة المحاصرة بالأسلاكِ الشائكة والكاميرات والمغامرات!

عائدة رَاويةُ قصةِ (حتى أنتهي (كانت في معاناتها هذا السؤال تخوض مغامرتها اليائسة، بحثًا عن إجابةٍ شافية تتسق مع تصوراتها المثالية الرومانسية للجنس – أحد المعاني العديدة للجنس التي يحتملها التأويل - فلا تعود من الغنيمة سوى بالإياب: "أشحت بوجهي عنه، حتى انتهى! ليلة ظلت مطبوعة في ذاكرتي، تفتح مصاريع أبواب جهنم الحمراء، وشياطينها، كلما جن الليل وهبط. مذ تلك الليلة صرت لا أطيق الليل، أمقته! أصبحت امرأة جليدية،

لا أعرف للأحلام طريقًا، وشعور بات يلازمني، أنَّ جزءًا منِّي مات تلك الليلة!".

النصُّ والحوارُ:

مقاطع من سيرة عقلة الأصبع، للقاصة حنان بيروتي (الأردن)

علَى غير العادة في السرد الذي تطرحه الأنثى، يتقمص صوت الراوي - عند حنان بيروتي في هذه القصة - صوت المذكر "الذي يمضي في الكشفِ عن القمعِ الذي مارسته عليه قوانينُ البنى الاجتماعية: "العادات، التقاليد، الأساطير، الخرافات.. إلخ" فقط لكونهِ ضئيل الحجم، فالتاريخُ الدلاليُّ (للضآلة) يمكن استشفافه – علَى سبيلِ المثالِ - في بنية الثقافة في مثل قديم: "لا يطاع لقصير أمر [7] "فالقصيرُ ذو الجسد الضئيل، لا يأخذ وجوده الاعتباري الكامل في المجتمع، وغالبًا ما يكون (موضوعًا) للسخرية وتقليل الشأن .[8]وذلك كله انطلاقًا من تلك الخلفية الدلالية في ثقافةٍ تفضل كلَّ ما هو طويل، حتى ولو بَعُدَ (مهوى القرط) كناية عن جمالِ المرأة – أي المسافة من شحمة أذنها إلى التقاء كتفها، تعبيرًا عن مدى جمالها – بالطبع هذه معايير تتعلق بعلمِ الجمال العربيِّ

التقليديِّ، الذي وضع دعائمه وكرَّس له الشعر الجاهلي؛ يتخبط راوي بيروتي الضئيل في مأزقهِ الوجوديِّ، مُحالًا إلى النظامِ الدلاليِّ العربيِّ، هذا النظام الذي شكَّل الحصارَ النفسيَّ لبطلِ/ راوي "مقاطع من سيرةِ عقلة الأصبع" حيث ينطلق صوت هذا الراوي (الأنا/ الزوج) للكشفِ عن سيرةِ مأساته الاجتماعية، التي سببها حجمُه الضئيلُ! فتُقيم حنان بيروتي هنا، وانطلاقًا من هذه المنطقة، حوارًا نصيًّا مع قصة (عقلة الأصبع) الخرافية لـ "هانز كريستيان أندرسن". وإذا كانت عقلة أصبع أندرسن، تحكي عن توقِ امرأة إلى طفلٍ صغيرٍ، إلى درجةِ اللجوء إلى إحدى الساحرات، التي تمنحها طفلة صغيرة ضئيلة جميلة، في حجم عقلة الأصبع، والتي تمر حياتها بكثيرٍ من المنعطفاتِ الخرافية الحرجة.

وتجدر الإشارة هنا إلى أنَّ نصَّ القاصة السعودية حواء سعيد)ملاءات بيضاء) الذي قد تناولناه في الجزء الأول من هذا الكتاب: عتبات نصوص نسوية – الخليج وشبه الجزيرة العربية؛ يُقيم حوارًا نصيًّا هو الآخر مع هذا النصِّ لبيروتي أو العكس؛ إذ إنَّ كلا النصين ينطلقان من بؤرةٍ واحدة: ألا وهي الأُنوثة المجروحة بخذلانِ الرحم أو الفقد أو الحرمان من الإنجاب، مع التفاوت في اختلاف نص بيروتي، بسبب تشعب ما يطرحه من قضايا؛ فلقد استعانت بيروتي

في هذا النص بغريزة الأنثى الفائقة علَى فهمِ الرجل، أكثر من قدرتهِ هو علَى فهمِ نفسه؛ بسبب الخبرة العميقة للمرأة!هذه الخبرة التي منحها لها الميراث العظيم من القمع الموجه ضدها عبر التاريخ، فتجربتها الطويلة مع القمع الذكوري قد منحتها دقة كبيرة في التعبيرِ عن هذا الفهم للرجل!

وهذه القصة (مقاطع من سيرةِ عقلة الأصبع) ليست هي القصة الوحيدة لحنان بيروتي التي تُروى بصوتِ المذكر، إذ نجدها – علَى سبيلِ المثالِ - في قَصصٍ أُخرى، مثل (قتامة) يروي بطلها المذكر مأساته الفادحة بخسارةِ رجله، إثر انفجار لغم، مبينًا فداحة الحرب وكُلفتها الإنسانية العالية، التي لا تضاهيها كُلفة! ولذلك، عندما يُعبر صوت الراوي المذكر عند حنان بيروتي في "مقاطع من سيرةِ عقلة الإصبع" عن همومهِ وأحزانه؛ فإنَّ هذا التعبير يأتي أكثر دقة في استكناهِ مغاليق النفس الإنسانية المعذبة، ولا يخلو هذا التعبير من انطوائه علَى الفكرةِ التاريخية، حول تحميل مسؤولية العُقم في الثقافةِ الاجتماعية السائدة للمرأةِ؛ فالزوج يُستبعد غالبًا عن الاتهامِ في الأمورِ التي يتصور أنها تمس رجولته، بل ويُباح له ما لا يباح لها، كما يُغَضُّ الطرفُ عن بعضِ ممارساته التي لو فعلتها

هي لوجدتْ نفسها موضع مساءلة وعقوبة جذرية، قد تصل حدَّ القتلِ!

إذًا، خلف هذه الأسئلة المباشرة يتوارى راوي بيروتي، موحيًا بها دون أنْ يطرحها من خلالِ الوضعية المعكوسة، التي تمثل المرأة زوجته أكثر مما تمثله هو، فينطوي النصُّ علَى هذه المسكوتات دون أنْ يعلنها، مكتفيًا بانعكاسِها علَى سطحهِ، كمرآةٍ ترى فيها صورة الوجه، لكن لا تستطيع تحسس أبعاده الحقيقية، فهو مسكوت الحديث السردي، الذي لا يُطرح مباشرة. وهذا الرمز يتم تمثيله في (عقلة الأصبع)، هذا الرمز الغائر في النظامِ الدلالي والبنى الاجتماعية، التي شكلت الثقافة السائدة في الوجدانِ العربيِّ، باعتباره مرجعية للسؤال حول هموم المرأة التواقة إلى الإنجاب، إلى درجةِ اللجوء إلى ساحرة تمنحها عقلة الأصبع، كما عند أندرسن.

فمن هذهِ الإحالة النصيَّةِ، ينهض العالم القصصيُّ في مقاطع من سيرةِ عقلة الأصبع، حيث تشتبك المقولات والمسكوتات مع رؤيا النص في المنطقةِ الفاصلة بين الواقع والخرافة؛ فيتحاور النصَّانِ: نص أندرسن، ونص بيروتي.

وهنا يجدر أنْ أشير إلى أنَّ أيَّ نصٍّ، إنما ينهض في الحوارِ مع نُصوص أُخرى، ولكن غالبًا ما ينطلق هذا الحوار/ التناص من

منطقةٍ محددة هي منطقة الجدل في النصوصِ التي يتحاور معها، وهنا تُقيم بيروتي حوارها مع نَصِّ أندرسن من منطقةِ (العُقم) الحاجة لطفلٍ ليس هو الوليد الذي يتمنى الراوي إنجابه، وإنَّما هو الراوي نفسه (عقلة الأصبع).

إنَّ قدرَ عقلة الأصبع الذي شيَّده أندرسن (أُنثى) قدرٌ مختلفٌ عن قدرِ عقلة الأصبع الذي شيَّدته حنان (ذكر) فسيرة حياة أُنثى أندرسن – أعني عقلة الأصبع - عبارة عن قضيةٍ مطلوبة، أُنثى جميلة ترغب الكائنات – بمختلفِ أنواعها وأجناسها – الزواج منها؛ لكن قدر عقلة أصبع حَنان بيروتي، هو معاناة التشكيك والاتهام؛ فزوجته تحمله مسؤولية عدم إنجابها، ووالده لا يعتبره ذكرًا مكتملًا: "أربع بنات وولد يا شيخة، معتبرة هذا القليل عقلة الأصبع ولد؟! هذا يكون زلمة ويخلِّف؟!".

وإنَّ مقولات النص هنا تنطلق من الاتهام الذي يخفي عن قصد أو قصور الحقيقةَ العلميةَ: إنَّ عدم إنجاب الرجل أو المرأة، أو عدم اكتمال الجنين لا علاقة له بحجم العضو الذكري، بقدرِ ما يتعلق الأمر بفاعليةِ الأداء الوظيفي، أو التوازن الهرموني، أو أي سببٍ آخر. وقد يكون عدم الإنجاب بسبب الطرفين أو أحدهما، لكن ليس بسبب ضآلةِ عضو الرجل بحالٍ من الأحوالِ.

إذًا، تتحرك بيروتي من منطقة عكسية، فالمتهم هو الذكر، بمعنى أنَّ الأنثى كانت دائما (موضوعًا) للذكر باعتباره (ذاتًا) ما جعل علاقتهما محكومة بقانون الذات/ الآخر، علَى الرغم من أنَّ الحقيقة العلمية تجعل كليهما ذاتًا موضوعها العلاقة التي تربطهما. هذه الذاتُ التي تتشظَّى في نصِّ بيروتي، تبحث عن موضوعها الحقيقيِّ، إنسانيتها التي أهدرتها مفهوماتٌ مغلوطة، تداعت عليها من بنى ثقافة تاريخية مغلقة، هي الثقافة التقليدية التي تشكِّك في القصيرِ، الذي (لا يطاع له أمر) بغضِ النظر عن كفاءتهِ ومعارفه، وتجعل خير النساء هي (الولود) مستمدة نفوذها من نظامها الدلاليِّ، الذي يمجد الطول ويُلقي بلائمةِ الفشل في الإنجابِ علَى المرأةِ عادةً.

عقلة أُصبع حنان بيروتي هو الإنسان المنتهك، المتشظي - سواء أكان الذكر أم الأنثى، الذات أم صورتها، المرآة أم ما ينعكس عليها - هذا الإنسان المنتهك أقصى حدود الواقع، ببناه الاجتماعية والثقافية غير الموضوعية، والقاسية حد الجُرح والأذى؛ حيث تتبدى فجيعته في أقصى حدود ألمها، عن منطقةِ المسكوت عنه في الثقافةِ (الجنس)، فحتى في هذهِ المنطقة، التي تُتاخم منطقة (البوح) لا يحظى بالاعتبار الذي يحظى به الآخرون، فلا يعتبر وجوده في منطقةِ (غير المصرح به) ذو أهمية، فقط لأنه قزم، أو ضئيل الحجم:

"ربما قامتي الضئيلة هي السبب المباشر (..) بيتنا غرفة، غرفة لم تمنعني من رؤية ظل والدي في العتمةِ وهو يمسك بثوبك ويفح (..) البنات ناموا! نامو. بيتنا، والعقلة".

فوالده لا يخشى ممارسة الجنس مع والدته في (ظل) وجوده! فهو آخر من يتم التفكير بهم؛ فوضعيته كعقلةِ أصبع ناقصة (نوع) غير مكتمل. هذا الزوج المعذب (عقلة الأصبع) الذي يروي سيرته في قصةِ حنان بيروتي، يتحرك في منطقةٍ معتمة من الواقع الثقافي الاجتماعي، فالقوانينُ التي شكلتها البنى الاجتماعية الثقافية تتواطأ علَى وجوده، وتسحقه منذ طفولته الباكرة، وحتى لحظةِ زواجه، ومرور عام ونصف علَى هذا الزواج: "ما زلت حائرًا، كيف تطورت الأمور علَى هذه الصورة؟! كنت أشعر باختناقٍ نفسيٍّ حادٍّ، وأنا أتابع وجه زوجتي الممتقع، المتأففة عن تأخر الحمل، رغم مرور سنة ونصف علَى زواجنا، وأكاد ألمس بطيخة الاتهام وهي تتكور في عينيها: "أنت السبب!". وأحسُّ بجُرحٍ رجوليٍّ خاصٍّ، ورغبة ما في البكاءِ، لكنَّ الرجالَ لا يبكون، الرجال لا يبكون!". والده أيضًا، يعتقد أنه السبب؛ لأنه قزم، باعتباره نتيجة طبيعية لغياب النظرة العلمية، وتبني أسلوب حياة تقليدي، لا يمت إلى حقائق البيولوجيا ووظائف الجسم البشري بصلةٍ.

هذه القصة تذكرني بروايةِ رشيد بوجدرة) ألف وعام من الحنينِ) فقد كان بطلها (محمد عديم اللقب) محل اعتقاد نساء بلدة (المنامة) بسببِ ضخامة حجم عضوه! وهذه الفكرة في الثقافةِ لهي من الأفكارِ الشائعة، ولدى بعض الأقزام اعتقاد – ربما بسببِ أنهم أقزام – مُفَاده أنَّ الجنسَ خطيئةٌ، ولكنهم يعتقدون بأنَّ الحياةَ الجنسيةَ تجعل الرجل ضعيفًا ومعرضًا للإصابة بالأمراضِ، وقد ألزموا النساءَ بالابتعادِ عن المعاشرة، ليس فقط أثناء مدة الحمل، وإنَّما لعدةِ أعوام بعد الولادة!

إذا كان أندرسن قد اختار عالمًا موازيًا لعالم ألف ليلة وليلة، ليَجترح قصصه الخرافية للأطفالِ، فإنَّ العالَمَ الذي تكتب عنه حنان بيروتي، هو عالَمٌ واقعيٌّ، ويعاني فيه عقلة أصبع حقيقي طفولةَ العقلِ وبداوته؛ هذه الطفولة التي تحاول بيروتي العبور بها إلى الشاطئ الآخر، مخترقة مناطقها الحساسةِ والمظلمة.

بنيةُ النصِّ في الملائكةِ لا يأتون دائمًا [9]للقاصةِ المصرية جَلاء عزت الطيري.

في قراءتهِ للكتاباتِ الأنثوية المصرية، يشير أبو عوف في الفصلِ الخاص بثورة الكتابة الأنثوية، إلى أنَّ أكبرَ ما أضافته

الكتابة الأنثوية الجديدة يتمثل في اتجاهها إلى تنحيةِ المتفق عليه والسائد في الرؤى؛ كي تسود المعرفة الأنثوية بنسقها الكلي عن الوجود والروح والجسد، ليكون النسق والبناء الجَماليّانِ خارج النسق البطريركيّ، الذي ظل مسيطرًا علَى عملياتِ الإبداع الأنثويِّ.

هذه التنحية للنسقِ البطريركيِّ هي ما لاحظناه أيضًا في قراءتنا (لصحراءِ الأربعين، لسلوى الحمامصيِّ) وهي هنا أول ما يكشف عنه نص جلاء الطيري في (الملائكة لا يأتون أبدًا) في ما انطوى عليه من قول؛ هو أنَّ الرَّاويةَ تُواجِه ذلك العالم، بعالمها الطفوليِّ الحُلميِّ، وبمخاوف انتقالها، وبتجربتها البريئة مع العتبات الأولى للأنوثة. وقبل أن نتوغل أكثر في بنية هذا النص، نجدد تأكيدنا علَى أنَّ قراءتنا هذه تشتغل في مناطقَ محددةٍ من بنيةِ النصِّ: العنوان، الحكاية، القول، الوصف، الراوي؛ ومن ثَمَّ، تختلف هذه القراءة - في نص جلاء - عن قراءتنا السابقة، التي اشتغلت في منطقةِ السياق التعبيريِّ، فهذه القراءة والقراءتان اللتان ستليانها، تركز جميعها علَى عدد من قضايا البنية النصية.

إستراتيجيةُ العنوانِ والحكايةِ والقولِ:

في البدءِ أُلاحظ أنَّ العنوانَ لا يتناسب مع مضمون النصِّ؛ إذ إنَّ العنوانَ إستراتيجيٌّ بالنسبةِ إلى أيِّ نصٍّ، وهذا النصُّ: "الملائكة

لا يأتون أبدًا"، يكشف عن التجربةِ التي يمثلها عالم منطقة نائية في حياة الأنثى، وهي منطقة الطفولة بتجاربها البريئة، وما تنطوي عليه من مخاوفَ وغموض العوالم التي تتنقل الأُنثى بينها، في بَدْءِ ترقبها لاكتمال أُنوثتها، وانتقالها إليها أو منها؛ ومن ثَمَّ، كان علَى العنوان - هذا في تقديري الخاص – أنْ يعبر عن هذا "القول."

وإذا كانت الحكاية هي الأحداث المروية والشخصيات المتحركة بين إحداثياتِ النص وغير ذلك من العناصرِ التي تُحيل إلى تجربةِ القارئ وتُعد محاكاة للواقع؛ فانَّ القولَ في (الملائكةِ لا يأتون أبدًا) هو المظهر لهذهِ الحكاية التي لم يُحدد زمنُها، (فزمنُ الحكايةِ) شيءٌ مختلفٌ عن (زمنِ القولِ)

هذا لأنَّ زمنَ الحكايةِ (في الملائكةِ لا يأتون أبدًا) متعددُ الأبعادِ، حيث تجري أحداث مختلفة في الوقتِ نفسه، لكن علَى مستوى القول سوف نجد هذه الأحداث تصطف حدثًا تلو آخر، وهكذا تعرض لنا جلاء ببراعةٍ شكلًا معقدًا – كما هو معتاد في السرد الحديث – في خطٍّ مستقيم، يكسر بالضرورة التتابع الطبيعي للأحداث.

ما الحكايةُ في الملائكةِ لا يأتون أبدًا؟ إنها حكاية بنت في العاشرةِ من عمرها، لا تزال تلعب الحجلة مع رفيقاتها، ومثل

الأطفال كلهم في سنها، يشكل اللعب واللهو محور عالمها الطفولي الغض، حيث تجد في اللعبِ واللهو نفسها إلى درجةِ أنَّها تكره انقضاء الوقت، فقدوم الليل يحرمها من هذا العالم البريء الذي تحبه.

في عالمها الطفولي تبدأ في تلمس حدود الوعي الوليد بأنوثتها، هذا الوعي الذي يتبدى لها غامضًا، غير واضح الملامح، يتبدى فقط من خلال أسلوب تعامل أمها معها، ومداعبات الولد بائع الحلوى: "مع الوقت أدركت أنَّ هذين المسمارين – على صدرها – سيحرِمانها من اللعبِ ومن الخروج من البيتِ، كما فعلت أمها مع أختها الكبرى (..) أمي التي أتت من بلادٍ يتيمة لا تولد بها شمس، وتنمو في طرقاتها أشجار الشوك، تحاول فَكَّ أطرافي الملتفة علَى سري الصغير؛ فتفشل". وهكذا تكشف عبر علاقاتها برفيقاتها وأمها وبائع الحلوى وناظر المدرسة وعم بسطا؛ عن مفاصل عالمها الطفولي، الذي تقف عند تخومهِ، مستشرفةً مملكة اكتمال أنوثتها الوشيك. هذه الأنوثة مرتقبة الاكتمال، والتي ستحرمها من عالمها الطفولي الملهوُّ عنه، الذي لا ترغب في استبدالهِ بأيِّ عالم آخر؛ فهي لا تزال تذكر تجربة الختان الفرعوني المريرة: "لا أتذكر سوى ألم اللحظة التي قطع فيها قطعة من جسدي" هذا الألم الذي سيتكرر

كثيرًا – لا محالة - في مملكةِ الأنوثة، وكل ما تريده هذه الطفلة هو البقاء في عالمها الطفولي، الذي يتبدى كشرنقة ناعمة الملمس تحتويها بلطف: "بغير إرادة منِّي تيقظتْ فِيَّ ذكرياتٌ مُوحشةٌ، فيتلبسني هذا الشعور القديم، حين تخرج العفاريت من مكامِنها فتجوس الأرض، تُمسك بالبنات اللائي بدأن في ارتياد ممالك الأنوثة، يخطفن أعضائهنَّ يحفظنها في قلادةٍ للقادمِ من بعيد، ولا يرضى عن ذلك بديلًا".

هذه الطفلة التي حُرمت من عالمها تُشيِّد عالمًا فسيفسائيًّا تعويضيًّا من الأحلامِ، تعبيرًا عن رفضها للحرمان من عالمها الطفولي: "زارني ملك بثيابٍ بيضاء (..) كان شفافًا يحمل معه نقاء الصبح". تلوذ بهذا العالم هربًا من مجابهة واقع الأنوثة الذي ارتادته. هذه هي الحكاية التي قولها السردي يتمثل في تجربة الانتقال من مرحلةٍ بريئة ومألوفة، إلى مرحلةٍ أُخرى مَلْأَى بالعفاريت والمخاوف والألم.

الوصفُ:

تُوجدُ وظيفتانِ للوصف في العملِ السردي: (أ) تجميلية (ب) تفسيرية ورمزية في آنٍ معًا، فيكشف الوصف عن البيئةِ المحيطة بالشخصية؛ ومن ثَمَّ، البناء النفسي لهذهِ الشخصية، وتبرير أفعالها،

فإذا كانت الحكاية تشير إلى أحداثٍ وأعمال، باعتبارها وقائع؛ فانَّ الوصفَ يقف عند الأشياء والأشخاص، باعتبارها عناصر متجاورة متعاصرة، ويراها كمشاهد، كأنه يلغي الزمن من حسابهِ، معتمدًا المكان فقط.

وهنا في (الملائكةِ لا يأتون أبدًا) يعتمد الراوي – غالبًا – على التأملِ في العمليةِ الوصفية، فبدءًا بالاستهلالِ، نجد أنَّ الراوي يصف لنا طفلة تلعب الحجلة وتتوغل في عالم حُلميٍّ: "يواصلان الصعود حيث الشموس الساطعة، والستائر المنفتحة على بحرٍ لُجيٍّ – ترسم أقواس لقوسِ قزح. يضيق الكون مرَّة واحدة، تختفي شموسه المتناثرة في سماءٍ لها زُرقة البحر.. إلخ". ويتبدى لنا واضحًا، عند قراءةِ هذا النص الإكثار من الوصفِ، الذي يترتب عليه هنا في هذا النص فائضًا من الألفاظِ والدلالة، أدَّى بالضرورة إلى إحداثِ خلل في تركيبِ بعضِ الجمل؛ ففي هذا المقطع الذي أوردناه فيما سبق – على سبيل المثال – نجده هكذا: "بغير إرادة منِّي تيقَّظَتْ فِيَّ ذكريات موحشة، فيتلبسني هذا الشعور القديم، حين تخرج العفاريت من مكامنها فتجوس الأرض، تمسك بالبنات اللائي بدأن في ارتياد ممالك الأنوثة، يخطفن أعضائهنَّ، يحفظنها في قلادةٍ للقادم من بعيد، ولا يرضى عن ذلك بديلًا". والصحيح لُغويًّا – ضمن خيارات

تعبيرية عديدة – هو أن يكون هكذا: "بغير إرادة منِّي تيقَّظَتْ فِيَّ ذكريات موحشة، تلبسني ذلك الشعور القديم، حين تخرج العفاريت من مكامنها فتجوس في الأرض، تمسك بالبنات اللائي بدأن في ارتياد ممالك الأنوثة، تخطفن أعضائهنَّ وتحفظنها في قلادةٍ للقادمِ من بعيدٍ، والذي لا يرضى عن ذلك بديلًا".

وعلَى سبيل المثال أيضًا، فيما يخص اللفظ والدلالة: "أُعد الملعب للبنتِ ليلى، خط مربع كبير يقتسمه بالطولِ والعرض خطان مستقيمان، جعلا المربع الكبير ينقسم إلى أربعٍ، رمت الحجر المصنوع من الفخارِ والذي اعتنت كثيرًا بتهذيبهِ ومساواته، وابتدأت اللعب. ما أن همَّت حتى تعرقلت وحطت رجلها علَى الأرضِ، ضحكت البنت التي كانت ترتقي الغيم، وتداعب شموسًا هاربة، أخرجت من جيب جلبابها حجرها الدائر، واصلت اللعب وهي تنظر إلى أعلى وتدعو الله أن يمنح تلك الشمس الآفلة سر الخلود فتبقى إلى يومِ الوقتِ المعلوم". فهذا الجزء الذي أخذناه من متنِ النص، هو مثالٌ قد انطوى علَى فكرة عبَّر عنها استهلالُ النصِّ سلفًا: "البنت التي ابتدأت في ارتيادِ مملكة الأنوثة، تلعب الحجلة، ترمى بحجرها الصغير تجاه منافستها، ترقص برجلٍ واحدة، يدور الحجر بين رجليها، يدور معهما الكون، يرتفعان عن الضجيجِ

يقيمان حفلًا للصمت، يواصلان الصعود حيث الشموس الساطعة والستائر المنفتحة علَى زوارقَ عائمةٍ في بحرٍ لُجيٍّ، ينثران ثمار النَّبْقِ الطازجة لأطفالٍ في الأسفلِ يرفعون أكفهم لالتقاط الثمار الهابطة من عَلٍّ. هي وحجرها الدائر التحما وحيدين، كانا يعبران أكفًّا متطلعة لأعلى، ترسم أقواس لقوس قزح، يضيق الكون مرَّة واحدة، تختفي شموسه المتناثرة في سماءٍ لها زُرقة البحر؛ ترتخي يداها المعلقتان في أرجوحةٍ من غيمٍ، تغيب عنها غربان كانت تتبعهما تسقط ويسقط معها حجرها الدائر.عندما تنضو عنها البنت التي تشاركها اللعب غطاء رأسها، يلتف الغطاء حول رقبتها، يهرب الهواء، تلمس برجلها أرض الملعب، تضحك البنت ليلى معلنةً هزيمتها، فمن شروط اللعبة أن تحرك الحجر برجلٍ واحدة، بينما الأخرى مرفوعة لأعلى، فما أن تلمس أرض الملعب حتى تُعلن الهزيمة".

الراوي:

في هذهِ القصة، قد وظفتْ جلاء عزت تقنية الرؤية المصاحبة، التي يقدم خلالها الراوي رؤية شخصية للأحداث، فالراوي هنا يحرك مستويات السرد المختلفة، ويتحرك فيها ليحكي من منظورهِ - بصفته راويًا غائبًا - عن هذهِ الطفلة بطلة القصة -

على سبيلِ المثالِ: "البنت التي ابتدأت في ارتيادِ مملكةِ الأُنوثة". ثم ينتقل بعد ذلك إلى ضميرِ المتكلم/ الأنا: "أمي التي أتت من بلاد يتيمة" ثم ينتقل إلى مستوى ثالث جمعيٍّ/ نحن: "أصابع الناظر كبيرة، ومتشققة كبناء بيتنا الطينيِّ، لو كانت أصابع عم بسطا الناعمة والرقيقة كيد طفل لعددنا".

وهكذا يستخدم الراوي ضمائر مختلفة، مكنت السرد - عند جلاء في هذهِ القصة - من الانتقالِ من مستوى إلى آخر، والعودة مرَّة أخرى إلى مستوى سابق، بيسرٍ وعفوية، فجاء السرد في (الملائكةِ لا يأتون أبدًا) منتظمًا ومشحونًا بالإيحاءاتِ التي تُرافق عالم الأُنوثة وهي تمر بتجاربَ الانتقالِ، حيث ينهض مقابل المؤنث المذكر، غامض الملامح: "وهي لا تستطيع أن تمتنع عن شراءِ الحلوى ولكن تخاف قسوة يد بائعها – تحاول فك أطرافي الملتفة علَى سريري الصغير فتفشل – بدأت في غسلِ ما فوق الركبة – أيادٍ تمسك برجلي، وامرأة تملأ يديها برمادٍ تلقيه على جسدي – يخطن أعضائهن، يخطنها في قلادةٍ للقادم".

خلاصةٌ:

يثير نص جلاء عزت الطيري "الملائكة لا يأتون أبدًا" قضية العادات والتقاليد التي تنشأ على أساسها الأُنثى، وتركز علَى

مشكلٍ ثقافيٍّ؛ ومن أهم مشاكل المرأة في كثيرٍ من المجتمعاتِ (في السودان، مصر.. إلخ) أي قضايا المرأة في العالم الثالث عموما؛ هي القضايا التي ترتبط بمفهومات التنمية الثقافية، والاجتماعية، والاقتصادية.

والمشكل أو القضية التي ركزت عليها جلاء هنا هي مشكلة الختان الفرعوني (العادات الضارة)، إذ يمثل هذا الشرط – الختان – مدخلًا لعالم الأنوثة المكتملة، فيؤدي وظيفة الحماية للأنثى، وهو شرط يربط الأنوثة بالألم، كما يمثل علَى المستوى الحقوقي الإهدار لإنسانية الأنثى، هذا الألم هو ما يدفع هذه الطفلة بطلة القصة إلى التمسك بعالمها الطفولي الخالي من العفاريت والخوف من عالمِ الأنوثة الذي يبدو مروعًا ورَاعِبًا بألمه الذي يرتبط أيضًا في ذاكرة الطفلة بألمِ مداعبة بائع الحلوى لنهديها الصغيرين الناميين لتوهما، وألم حرمانها من عالمها الذي ألفته – براءة الطفولة – وألم جرح الختان.

إنَّ جلاء الطيري قاصة مبدعة، ذات لغة شاعرية، لامست منطقة إنسانية مقصية ومنسية في الذاكرةِ الأنثوية، هي منطقة الطفولة التي نجد التعبير عنها – باعتبارها فكرةً أساسيةً في السردِ العربيِّ - يكاد يكون غير مطروق، خاصة طفولة الأنثى!

يكشف هذا النص عن أمر آخر يميز كاتبته، ألا وهو النفس الطويل، الذي لا يخلو من لذة الحكي الروائي والشاعري في آن معًا! ما يجعل من هذا النص القصصيَّ المطول فصلًا روائيًّا أكثر من كونه قصة قصيرة، تخضع لأدواتِ وشروط القصة القصيرة؛ فهذه القصة الجميلة هي من القصصِ التي تستمد نفوذها، من كلِ السمات الإيجابية التي أشرنا إليها: بعالمها الحُلميِّ الرقيق والبريء، المشحون بالدلالات والرموز؛ كما انطوت شعرية هذه القصة علَى القدرة علَى ملامسةِ تلك المناطق البعيدة والمظلمة، عند تخوم التابو في عالم الأطفال، والتجارب الأيروتيكية المبكرة، وغير المدركة، التي تسقط باعتبارها ذكرى عند نضوجنا! وتلك التجارب هي لاكتشاف الخطوط الفاصلة بين عالمين: الذكورة، والأنوثة: "الولد الذي تبتاع منه حلوى غزل البنات، هي لا تستطيع أن تمتنع من شراءِ الحلوى، ولكن تخاف قسوة يدي بائعها".

الإستراتيجيةُ النصيَّةُ في صحراءِ الأربعين [10] للقاصة المصرية سلوى الحمامصيِّ

إنَّ بطلةَ قصة صحراء الأربعين، لسلوى الحمامصي، تكشف لنا - من وراءِ الستار، من خلال راوٍ متوارٍ – عن تتضافر اللحظة الزمانية واللحظة المكانية، لتُقدما معًا عبر ذات واحدة، هي

ذات الراوي، الذي يرصد تطور الزمن بوساطة السرد، ويضعه في مكانهِ الذي يجري فيه هذا الراوي، الذي يحول لحظة الزمن والمكان والسرد إلى وصفٍ، وفقا لآليةٍ محددة، تتمثل في هيمنةِ إحدى اللحظتين: الزمان – المكان، وطبيعة كل منهما في الخطاب السردي لصحراءِ الأربعين، حيث نتمكن خلال ذلك من تحديدِ نوعية هذا الخطاب الذي قدمته لنا سلوى الحمامصي عبر راويها المتواري، الذي ينقلنا بالسرد إلى عالمِ بطلةِ قصته، تلك القصة التي يرويها بدقةٍ، راصدًا الوقائع النفسية والاجتماعية التي تحيط بهذهِ البطلة.

والآن، ما طبيعة خطاب صحراء الأربعين، باعتباره خطابًا ينهض في بثِّ التاريخ الذاتيِّ لبطلةِ القصة والتحولات التي تمر بها؟ في محاولةِ الإجابة عن هذا السؤال، لا بُدَّ لنا من أنْ نبدأ أولًا في معالجةِ بنية النص (صحراء الأربعين) من خلال تفكيكهِ إلى وحداتٍ أساسيةٍ، تتمثّل في: الأستاذة الجامعية (بطلة القصة) التي تعاني مخاوفَ العنوسة، ما يحفز داخلها الانتظار، حينما يمارس المجتمع عليها – بقصد أو دون قصد – ضغوطًا هائلةً؛ فتستجيب إلى هذه الضغوط بمقابلة مرشحين كُثُر للزواج منها، ولا تجدهم يناسبونها، أو لا يجدونها هم كذلك. وهي أيضًا، تحاول مقاومة المشاعر المعذبة للإحساس بالعنوسة؛ بالانكبابِ والغرق في

رسالتها العلمية، والأمل في لقاءِ فارس أحلامها المجهول، ذات يوم؛ وتلتقي فارس أحلامها، ومنذ أول لحظة تدرك أنه فارسها الوحيد،

فيتضح لنا أنَّ بطلة القصة، من خلال هواجس الانتظار الممض لفارسِ أحلامها، الذي ظلت تنتظره إلى أن شارفت علَى بلوغ سن الأربعين – بما لهذهِ السن من محتوى معرفيٍّ يتعلق (باليأس) علَى المستوى (الدلالي) – دون أن يظهر هذا الفارس، فتنطوي علَى المخاوف من مشاعر الأُنوثة، هذه المشاعر التي تفتح النص علَى رحلة حياة البطلة المشحونة بالاختلافِ والخلاف مع الواقع.

إنَّ الراوي في هذهِ الرحلة يقدم بوحًا أسيانًا، ينطوي علَى الحنينِ وشجنِ الانتظار لفارسِ الأحلام المجهول، والتداعيات النفسية لهذا الانتظار الممض؛ تلك التداعيات التي تُثيرها الأحداث والوقائع التي تجري حول بطلة القصة في الواقع اليومي: "سمعت أمها تهمس لإحداهنَّ: ليتها ما كانت دكتورة – تغمرها بدعواتها ونظرات الإعجاب: زي القمر! بالسلامة – تتذكر خاتمها الذهبي – كي لا يلحظ أحد الطلاب أنها ليست متزوجة – نظراتهنَّ تحرقها، تثقب يديها الخاويتين إلا من خاتم مزيف – تتخابث عليها إحداهنَّ: ربنا يعدلهالك يا دكتورة – تشعر بشعورٍ عاجز مرير

– أحاديث الزواج والطلاق المتكرر لزميلات قليلات متزوجات منهنَّ، حديث العريس الذي ذهب ولم يعد والخاطبة الجديدة التي نجحت في تزويج إحدى قريباتهنَّ – زفاف أصغر فتاة في العائلةِ، ابنة خالها – مهاتفة خاصة تعني مرشح جديد للزواج (عريس) لا تذكر كم من عريس التقته – باتت تخشى من تلك المهاتفات وتتمناها – بعد المرشح الأخير أوصدت الباب جيدًا أمام كل المهاتفات الخاصة، قالت: مش عاوزة أتجوز، اعتبروني تزوجت – هزَّها الرحيل المفاجيء لأمها، صارت وحيدّة حقًّا".

هذه الوقائع تُشكِّل شبكة معقدة من الحصارِ النفسيِّ والضغوطات، التي تتخلل وتحيط بعالم بطلة القصة، حيث تتبدى كصورة راعبة ومروعة للخوفِ من العُنوسةِ! وإذا ما اجتزأنا هذه الشبكة من عالمِ البطلة، وقمنا بتكبير مكوناتها من الضغوطِ النفسية والاجتماعية، بعد أنْ نُحدث تغييرًا محدودًا، يُخفي العالم الداخلي لبطلةِ القصة – وبطريقةٍ تُخفي أيضًا صوتَ الراوي تمامًا – حيث تروي هذه الجزئية الضغوط نفسها، بمعنى إخفاء الراوي المتكلم أو الفاعل، وكذلك الوضع الاجتماعي لبطل القصة؛ وهي أستاذة جامعية، لديها تصور خاص حول الزواج وفارس الأحلام،

والتي لا ترغب في أي تسوية أو تقديم أي نوع من التنازلاتِ تمس هذا التصور.

ولو أنَّنا تساءلنا، وقمنا بإخفاء كل ذلك – الخطاب وبطله – فماذا سنرى في صحراءِ الأربعين؟ سوف نرى صحراء الأربعين ذاتها: العنوسة في عذاباتِ وحدتها وظمأها ووحشتها ولوعتها، حيث يتلفت القلب بين آن وآخر؛ علَّه يرى صوى ساري أو علامة من علامات الطريق! وسوف نتعرف لحظتها علَى طبيعة العنوسة في أفدح صورها: الانتظار الظامئ، والخيالات الأيروتيكية السرابية في هجير الصحراء، والتمني والحلم بالتلاقي الإنساني!

إنَّ النهايةَ السعيدةَ لبطلةِ القصةِ بلقائها أخيرًا فارس أحلامها، بعد كل سنوات انتظارها والضغوط التي عاشتها؛ تمثل إحدى القيم الأساسية التي تسفر عنها الإستراتيجيةُ النصيَّةُ لصحراءِ الأربعين:

"أنا باستناك، أنا باستناك وليلي شمعة سهرانة في ليلةِ حب – تنصت إليها يوميًّا صباحًا، وتتهيأ للذهاب إلى عملها متدثرة بأملها المثابر، برجائها اليقيني أنه سيأتي ذات يوم، تبحث عنه في كل الوجوه، لا يأتي. تنتظره في كلِ الأوقات لا يأتي، أمل عنيد وغد بعيد وليل تمر بعده عشرات الليالي – حبيبي انت فين انت؟ متى يأتي

ليخطف قلبها – يا ليل الوحدة متى غدك أقيام الساعة موعدك؟ توقفت منذ زمن من الاحتفالِ بأعياد ميلادها بعد الخامسة والعشرين – لا تزال تنتظر فارسها علَى رصيف المحطة – مرايتي قولي لي يا مرايتي، حبيبي ما جاش ليه دلوقتي؟ تشعر به قربها، حولها تشعر أنه قريب – يا أجمل ليلة في عمري حبيبي جاي – لو أرادت الزواج فقط لكانت الآن أم لعشرة أبناء، لكنها أرادت شيئا آخر، أبعد من ذلك – تحتاج إليه، تدفن رأسها في صدره وتجش بالبكاءِ، يصد عنها براثن الزمن وألاعيب الحياة. الملاذ الوحيد كانت الرسالة العلمية، أخذت كل وقتها وقوتها".

هذه الحيرة التي تنطوي علَى الإحساس بالعجز والظنون والاستسلام بالانكباب علَى العمل باعتباره معادلًا للبيت؛ هذه المشاعر المتناقضة التي ينهض فيها أملٌ يقينيٌّ، رافق سيرة حياة بطلة القصة بإصرارها العنيد علَى الانتظار (باستناك) كل ذلك يحدد لنا الكيفية التي جرى بها رسم الإستراتيجية النصيَّة لصحراءِ الأربعين. هذه الإستراتيجية التي تتمخض عن لقاء بطلة القصة أخيرًا بفارس أحلامها: "لولا إلحاح صديقتها لزيارتها! خرجت بتثاقل متدثرة في ملابسِ الحداد (..) كان هناك جمعا في بيت الصديقة متجانسا، رغم جو المرح السائد، وجدت نفسها بعيدةً،

تتحرج من عيون فضولية تلاحقها (..) مرَّت عدة أيام وكل شيء علَى رتابته (..) تذكرت أنها لمحت هذا الوجه في بيتِ صديقتها منذ أيام، لكنهما لم يتبادلا سوى التحية فقط (..) تحدث، ولأولِ مرَّة يعقد لسانها. أخذت تنصت وتنصت، لم تدر بمن حولها في المكتبِ، وكأنها تعرفه جيدًا، وكأنه يعرفها منذ زمن، وكأنهما اتفقا في كل شيء، وكان لا داعٍ للكلام. لقد جاء، عرفته منذ أول كلمة نطق بها – استودعها للغد وقد عاودتها رومانسيتها الغائبة وترانيم الأُغنية الحبيبة تعزف بداخلها وحولها أجمل الألحان".

إنَّ هذه القصة تتسم بنوعٍ من السرد الإنسيابيِّ، الذي لا نشعر إزاءه بتقليدية الشكل (بدءٌ، ذروةٌ، نهاية) وتعاقبية الزمن بالضرورة، حيث تمثل العنوسة بنية مقومية مركزية، تتمفصل عبر شبكة من العلاقاتِ الثنائية المتصارعة والمتضادة: (العمل، البيت)، (الرجل، المرأة)، (الزواج، الطلاق)، (متزوجة، عانس)، (صغيرة السن، كبيرة السن..) ولذلك، تبدأ الحكاية بمشهد عفويٍّ يصفه لنا الراوي: "اتكأت بمرفقيها علَى حافةِ النافذة، تتطلع من وراءِ الستار، تعبث بخصلاتِ ليلها الحريري الأسود (والأسود هنا لفظة فائضة بسبب تكرار الدلالة) تدندن: باساتناك أنا، أنا، باستناك".

تكشف العلاقاتُ النصيَّةُ حول فكرة صحراء الأربعين أنَّ العنوسةَ، باعتبارها وضعيةً يتحكم فيها عاملان: السن، وعدم الزواج؛ هي وضعيةٌ لا يتوقف تغييرها علَى السن - الذي يعدُّ شرطًا أساسيًّا - وإنَّما علَى الزواج مهما كانت السن!

وهنا يمثل الأملُ اليقينيُّ، والصبرُ علَى الانتظار ذاته، شرطًا أساسيًّا للنهاية السعيدة؛ فالحضورُ القويُّ للأملِ، وتوطينُ النفسِ على الصبر؛ يُشكِّلان أحد أهم القيم الجمالية لهذا النص، كما أنَّ الأسلوبَ الإسهابيَّ في السردِ، قد خلق نوعًا من القواعد الخاصة لهذا النص، الذي رسم - بناءً علَى هذا - إستراتيجيته النصيَّة الذاتية، التي تتمثل في الأملِ اليقينيِّ، والصبر، والنهاية السعيدة. وأخيرًا وليس آخرا، هذا النص للحمامصي، كنص جلاء السابق، مطول جدًّا، ما يلفت النظر إلى أنَّ التطويلَ ملمحٌ بارزٌ في القصةِ القصيرة التي تكتبها المرأةُ!

الزمانُ، والمكانُ، والسردُ عند القاصة السودانية الراحلة [11]
منال حمد النيل

مقدمةٌ:

القاصةُ الراحلةُ منال حمد النيل أحمد عبد السلام الفحل، مواليد مدينة كوستي ٢ أغسطس ١٩٧٢.

وهي قاصة ذات إيقاعٍ خاص، تفيض قصصُها بعذوبةِ الأُنثى، ولطالما ذكرتني بتجربتها المشابهة لتجربة القاصة المغربية الراحلة مليكة مستظرف؛ ولا تزيد بعض قصص منال عن أسطرٍ قليلة، نلحظ فيها قدرة عالية علَى التكثيفِ، حتى أنَّنا لم نعد نميز سوى أصداء لصوتٍ بعيد، هو صوت الشخصية التي تتحرك خلف هذه الأسطر! فكتاباتُ منال تقع في المنطقةِ الوسطى بين الشعر والنثر والسرد! حيث تضج هذه المنطقة بالغربة واللوعة والأحزان الناهضة في عالمٍ أشد التياعًا وعذابًا! حيث لا يوجد راوٍ سوى الإيحاء الدال عليه! هكذا، دون تحديد اجتماعيٍّ أو نفسيٍّ - أقصد هنا قصصها القصيرة جدًّا - راوٍ مجهول تماما، إلا من فيض المشاعر والإحساسات المحملة بالأسى، والضعف، والتحدي كذلك!

نعتمد في هذه القراءة - إلى جانب قصصها المنشورة في مجلة "كتابات سودانية"، ومجلة "الثقافة الجديدة" المصرية - علَى قصص أخرى، قمنا باستخراجها من الشبكة الدولية للمعلومات .[12]

حيث نلاحظ علَى قصصها القصيرة - بصورة عامة - التحرر من الشكل الصارم للقصة القصيرة، الذي تقابله في قصصها المطولة، مثل: غربة، وحبيبات مطر؛ بشكلِ الحكاية المفتوح، المتحرر من الحيلِ الفنية المألوفة، ومزج الشعر بالنثرِ؛ ونجدها بذلك، قد مالت في كلٍّ من القصةِ القصيرة والقصيرة جدًّا إلى الغنائية، لتخلق أسلوبها الذي يميزها.

إذا ما اتفقنا علَى أنَّ فنية التعبيرِ هي التي تحدد نوعَ النصِّ، حسب جمالية الصياغة، التي تشكل المظهر الخارجي والداخلي للنص – وهذا النّوع هو ما وضعه (جان كوهين) بين طرفي الخط الواصل، بين الشعر والنثر، بمعنى التفاوت في درجةِ شعريته، كمًّا ونوعًا! وتحديدًا هنا؛ أعني القصص القصيرة جدًّا لمنال حمد النيل – فسوف نلاحظ أن لُغتها بشكل عام، هي موضوع الشعرية في السَّرد اليوم، فالشعريةُ لم يعد موضوعها فقط الشعر بحده المعروف تقليديًّا، وإنَّما الأدب كله[13] ومن هنا يمكننا استهلال هذه

القراءة، بقصصها القصيرة جدًّا، المنشورة في (كتابات سودانية - سبتمبر ٢٠٠٤).

(أ) قصص قصيرة جدًّا:

في قصتها (مدينة بوح) نلمح أثرًا لاثنين: فتى وفتاة، رجل وامرأة، ربما إنسان وإنسانة، في مكانٍ ما، زمان ما، يبوحان لبعضهما: "اتفقا علَى تكوين مدينة للبوح خاصة بهما، لا يعبآن فيها بقوادم الأيام، يلحقا بها هنائتهما، متكررة الهروب (..) وليصبح الخليط المتكون في الكأس عُصارة قلب وقلب". **[14]**

وهكذا يحاولان أنْ ينسجا من بوحهما معنى لوجودهما: فقط هذا كل شيء، لكنه كل شيء، حقًّا!

وفي قصتها (تفاؤل) نجدها تحكي عن امرأة لكل العصور، ذات حضورٍ طاغٍ في المواسمِ، ورجل متأفف متذمر بسببِ حياته التي وسمها الشقاء؛ يلتقيان، وعندما يعرفها عميقًا، يكتشف أنها أكثر الناس ألمًا، علَى الرغم من تفاؤلها: "تمتد منها شعاعات التفاؤل، دوافق لتشمل مجالسيها"[15] فيتغلب علَى أحاسيسهِ الرمادية، لقد علمته معنى أن يبتسم!

وفي قصتها (هزيمة) التي تنطلق من الحاضر، للتعبير عن فكرةٍ (ما) فيه؛ تشمل المستقبل: "(كنت) أعلم أنك (ستكون) هازمي أمام نفسي، وأمام كل شيء[16]".. . وتتبدى الاستمرارية بفعل الهزيمة، وعلَى الرغم من هذه الاستمرارية، فإنَّ بطلة القصة تقرر عدم التراجع؛ إذ إنَّ هزيمتها تتمثل في انقيادها لقلبها، وعواطفها؛ وبانحيازها إلى عقلها، تقرر خطأً آخر في حياتها: "لأنني أصر دائما أن أكون (أنا) قررت أن أطرح القلب شلوًا، أن أدفنه لأدفن هزيمتي". ونلمح هنا التحدِّي الإنسانيّ، في محاولةِ قهر ثرثرات القلب!

وفي قصتها (حُب) نجد أُنثى تتحدث عن أول شخص أحبته، وأجمل الأيام التي صنعها هذا الحب، بعد جدب طويل، لكنه لم يدرك مدى صدق هذا الحب الذي ربطهما، فتخلى عنها، يخامره ما يخامر الرجل الشرقي من إحساساتٍ وأفكار وأوهام: "ظن أنَّ رجلًا غيره حرث هذه الأرض، وهيأها للعطاء؛ تخلى عنها . [17]فهذه القصة تنهض في العلاقةِ المعقدة بين الرجل والمرأة، في المجتمع الشرقي!

وفي قصتها (انحناءة) نجد امرأةً أخرى، تحني رأسها للعاصفةِ ذات مرَّة، لكنها منذ تلك المرَّة، لم تحنه قط، فقد اتخذت قامتها

شكل الانحناء. وهي قصة في السياقِ العام للقصص السابقة؛ إذ تمكنت فيها منال من تكثيف المعنى، باختصارِ الألفاظ والدلالات الفائضة إلى أقصى حدٍّ ممكن؛ كي تعبر عن معنى التحدي: "أحنت رأسها يومًا، تتقي شر عاصفة (..) كانت قامتها قد اتخذت شكل الانحناء، منذ تلك المرَّة ."[18]

وفي قصتها (امرأة لفكرةٍ أخرى) نجد امرأةً، محض امرأة مقهورة حد الوجع، حتى أن قهرها نفسه يلوذ بها، فحاولت أنْ تحيا كامرأةٍ – علَى الرغم من كونها امرأة - بألا تحب؛ فالآخرون يرونها امرأة، لكنها كالنعامة لا ترى ذلك: "قررت أن تخرج عنقها من الرملِ" [19]. لكن ما أن أحبت، حتى "أصبح ضوؤه نشازًا في داخلها!".

إنها قصة حرمان المرأة من الحبِّ، فهو ليس من (حقها) فقد قُيَّد بترسانة الفكر الذكوريِّ الجبريِّ، وسُلْطة العادات والتقاليد والعُرف، فالحبُّ في مجتمعها قضية، ليس ثمَّة استعداد للدفاع عنها! وعندما تنتزع هذا الحق (حقها في أن تحب)، تتصور أنه ربما يحدث لها مثل ما حدث لهذهِ المرأة التي يضج في حقيبتها: ألف عام من الوجع: "كانت قد أدركت أنها أخطأت رجلها الهلام" .[20]

وفي قصتها (وحين أحبت) نجد تلك العلاقة المعقدة، بين المرأة وذكور عائلتها الكبيرة، المتسلطين علَى نساءِ العائلة، ما يجعل الشعور بالحاجة إلى القهر متأصلًا فيها: "وحين أحبت، تمنته قويًّا يخضعها لإرادته".[21]

وفي قصتها (كان هنالك في وجوه المارَّة) نجد أُنثى تكره المجتمع والناس، ولا تؤمن بالحبِّ، لكن عندما أحبَّتْ تغيرَّتْ مشاعرُها تجاه كل ذلك: "لم تعد ترى في المارَّة بشاعتهم، ليس لأنهم صححوا فكرتها القديمة، بل لأنها باتت تراه في وجوه المارَّة[22] . فالحبُّ قد لخص لها كل الحياة، في حالتها الشعورية - حيث صارت ترى كل شيء خلال هذه الحال - هذا الحب الذي غير نظرتها إلى العالم، والناس، والأشياء!

وفي قصتها (رحيل) نجد اثنين: رجل، وامرأة ربما: "لم يكن يعني لها - منذ الوهلة الأولى - أكثر من كونه رجلًا يُضاف إلى بقيةِ معارفها من الرجالِ" .[23] وفي اللقاء الثاني، تدرك أنه ليس رجلها المنشود: "إنه رجل لا تكفيه امرأة واحدة، من أولئك الرجال، الذين يردمون هُوَّة فراغهم بكثيرٍ من النساءِ! بدأت تُلملم أشيائها استعدادًا للرحيل . [24]فمن خلال لقائين فقط، قد أدركت -

بغريزة الأُنثى - أنه ليس رجلها؛ فهي قصة الغريزة الأُنثوية، باعتبارها أداة تحليلٍ وتمييز لجوهرِ فكرة الرجل عن المرأة!

لقد لاحظنا علَى القصصِ السابقة، التي وسمتها منال بـ "قصص قصيرة جدًّا" أكبر قدر ممكن من الكثافة – كما أشرنا من قبل – والتي تنطوي، فقط تنطوي؛ علَى صوتٍ مقابل صوت - غالبًا هو صوتٌ ذكوريٌّ مقابل صوتٍ أُنثويٍّ - أو هو صوت أُنثى تتداعى فيه خيباتها أو انتصاراتها، في وَحْدتها القاتلة؛ وتسفر هذه الأصوات عن هاجسٍ محددٍ (هو هاجس الحب/ الحياة) ولا نلمح سوى هذه الأصوات، التي هي أصداء متلاشية. وإنَّ الأزمةَ العاطفيةَ في الواقعِ الفعليِّ، لا تنفصل عن الأزماتِ الاجتماعية، وإنَّما تستمد تأزمها من: الاجتماعيِّ، والثقافيِّ، والنفسيِّ، والإقتصاديِّ.. إلخ.

وكل ذلك عبر أصداءٍ بعيدة (حتى لتبدو متلاشية) لمصدر الصوت الأصلي، لدرجةِ أننا لا نُميز ملامح محددة (في بناءِ الشخصية)، فشخصياتُ منال في هذه القصص، هم مجردون من كلِ شيء، إلا من دفقاتِ مشاعرهم الدافئة، أو الأسيانة، حتى الأسماء؛ فالقصةُ عند منال، هي حالٌ من التعبير عن الإنسان، وإنَّ كلَّ ما يملكه ويميزه هو كونه إنسانًا، هكذا دون حاجة إلى اسم أو لقب!

(ب) قَصص قصيرة :

وفي قصتها (قبلك.. كان) تُعبر منال، عن لحظةٍ إنسانية مكثفة الحزن واللوعة، بمثابةِ القانون الذي يحكم حياة فتاة/ أُنثى لوقتٍ طويل، قبل أن تلتقي بمن تحب، فتتغير حياتها: "تسكن العتمةُ أرجاءَ روحي، كما الليلة، تحاصرني الوحشةُ من كلِّ حدبٍ وصوبٍ، لم أستطع فكاكًا من سجن شعوري الحلزونيّ، رغم محاولاتي الجادة".

وتجاهد هذه الأُنثى المحزونة، في التحررِ من العوامل، التي أفضت بها إلى هذا الإحساس الفاجع بحياتها، فلا تجد ملاذًا يحررها سوى البكاء، سوى الضعف الإنساني الذي يعبر أيضًا عن منتهى قوة الإنسان: "ابكي.. ابكي، أيتها المرأة الأكذوبة، ابكي أيتها المرأة اللاموجودة (..) هيا مارسي انهيارك، احترمي ضعفكِ (..) وفي الصباح لا أرى في الضوءِ غير كائنٍ متطفل، يدخل عيني دون استئذان. أرى بقاياي مكومة علَى السريرِ، فأُجرجر جسدي لأبدأ يومي. قبلك هكذا كانت أيامي".

وعند قراءتنا قصتيها (غُربة) و(حُبيبات مطر)، نشعر بأنهما مشروعانِ لروايتين مميزتين، أكثر من كونهما قصتين قصيرتين! وتخطر علَى ذهننا بعض المفهومات المنهجية التي تتعلق بالسرد،

الذي يمكن تمييزه بين نمطين: سرد موضوعي، وسرد ذاتي؛ أمَّا في نظامِ السرد الموضوعي، يكون الكاتب مطلعًا علَى كلِّ شيءٍ، حتى الأفكار السرية للشخصيات! أمَّا في نظام السرد الذاتي، فإننا نتتبع الحكي، من خلال عيني الراوي أو (طرف مستمع) متوفرين علَى تفسير كل خبر: متى، وكيف عرفه الراوي، أو المستمع نفسه؟ ففي الحالِ الأولى (السرد الموضوعي) يكون الكاتب مقابلًا للراوي المحايد، الذي لا يتدخل ليفسر الأحداث، وإنما يتدخل فقط ليصفها وصفًا محايدًا، كما يراها أو كما يستنبطها في أذهانِ الأبطال؛ ولذلك، يُسمى هذا السرد موضوعيًّا؛ لأنه يترك الحرية للقاريء ليفسر ما يُحكَى له ويؤوله[25] وفي الحالِ الأخرى (السرد الذاتي) لا تُقدم الأحداث إلا من زاوية نظر الراوي، فهو يخبر بها، ويمنحها تأويلًا معينًا، يفرضه علَى القارئ، ويدعوه إلى الاعتقاد به! والحالُ الأخرى، هى التي نحن معنيون بها في قراءتنا لـ (غربة) و(حُبيبات مطر) لأنَّ ابنة حمد النيل، في قصصها القصيرة المطولة؛ تلجأ إلى السرد الذاتيِّ.

غُربة:

في غربة، يحدد الراوي - بصوتِ ضميرِ الغائب - ابتداءً: الزمان والمكان (غرفتها في تلك البلاد التي اغتربت إليها) "تُشير

الساعةُ إلى الواحدةِ بعد منتصف النهارِ، من ظهيرةِ الثلاثاء (..) منذ قدمت إلى هذه البلاد، التي تشبه الحياة فيها، الوقوف علَى قنبلة مضغوطة (..) كثيرًا ما تصبح أكثر غربة من الطيرِ في بلادكِ، حين توصد فيها الأبواب".

وهكذا يأخذ المكان ذو الغربة، بُعدًا جغرافيًّا نفسيًّا معقدًا؛ فالإحساسُ به ليس مجرد إسقاط للغُربة فحسب، وإنَّما هو علاقة بطلة القصة بذاتها المشروخة أيضا – أبناء وطنها في المهجرِ – ذاتها التي تتمثل في أبناءِ وطنها، والذين لم تجدهم (ذواتًا) وإنَّما (آخرًا) وهي محض (موضوع) للمساءلاتِ الأخلاقية لهذا (الآخر) الذي لا يريد أن ينظر إليها باعتبارها (ذاتًا) مثله!

من جهةٍ أخرى هي (ذات) بالنسبة إلى (الآخر) الغريب عنها، في هذه البلاد – الآخر بمعنى الساكن الأصلي لهذه البلاد – وبين هذا الآخر وذاك، (في منطقةٍ أُخرى ليست وطنها) ينفجر الصراع، وتجري أحداث القصة (غربة) فهي قصة عن (الذاتِ) أو الآخر بما هو (نقيضي)، وشرط (وجودي) أو العكس؛ فقد يكون الآخر شريكًا أو غريبًا، وقد يكون صديقًا أو عدوًّا! وهذه الثنائية قد تخفت حدتها أو تزداد، وقد تبدو ظاهرة للعيانِ، أو قد تكمن فتبدو خافية، غير مرئية أو محسوسة؛ وهذا تبعًا لعوامل

كثيرة: داخلية وخارجية، وتبعًا لشروطٍ اجتماعية وتاريخية متعددة [26].

والقصةُ غُربة، تهيمن عليها في هذا السياق، أجواءُ ومناخاتُ الغُربةِ، ابتداءً بالاستهلال وإلى الخاتمة؛ فبطلةُ القصةِ تصحو من نومها، علَى سريرها في غرفتها ذات يوم، وتبدأ في استرجاعِ تجربتها المريرة، في هذهِ البلاد الغريبة عنها، حيث تشاركها هذه الغرفة استشعار الغربة بصورة أشد حدة، بل وتعمق فيها هذا الإحساس بالغربة، بفوضى أشيائها الأُنثوية المبعثرة في كلِّ مكانٍ، وبالفوضى التي عبَّر عنها شعرها الغاضب، والأُغنية المنبعثة من الريكوردر!

كل شيء رمادي وكئيب، وينطوي علَى غضبٍ مكبوت! تركت بطلة القصة بلادها، بعد أن أُوصدت في وجهها كل أبواب العمل، وجاءت (مغتربة) لتعمل (جليسة أطفال) كي تستطيع سداد فواتير إيجار منزل أُسرتها، حتى لا يتعرضوا للطرد مثل مرَّات راسخة في الذاكرة، وحتى تستطيع سداد فواتير الحياة الكريمة! ولكن بني جلدتها (الآخر) العاملين في هذه الغربة، يستنكرون عليها الخروج إلى العملِ خارج بلادها (وطنهم) ويشككون في أخلاقها، بل وينفون انتماءها إلى بلادهم، التي يكونون عنها – أي

بلادهم - صورة مثالية، لا توجد سوى في أذهانهم، باعتبارها نوعًا من التعويضِ النفسيِّ المرضيِّ، لمجابهةِ قصورهم الأخلاقي – كما حددته الثقافة التي ينتمون إليها بمعناها الشمولي – "يُغلظون الأيمان ويحلفون بالطلاقِ، ويتراهنون علَى جنسيتها في تبرؤٍ واضح، وينسبونها إلى أقطارٍ أخرى، فتزداد غربتها! وتبدأ في الكشفِ عن عواملَ اغترابها: "أما غُربة طفولتها فهي وعيها المبكر، بمعنى الحرمان؛ وأما غُربة مراهقتها، فهي الإحساس بمدى الفجوة، والتفريق في المعاملةِ بينها وبين نديدها الذكر، وأما غُربة شبابها فهي الاصطدام بأرضٍ مليئة بالوعورة والأشواك (..).

وهكذا تقرر السفر "لمواجهةِ احتياجات الحياة المعيشية لأسرتها، ولمواجهة احتياجاتها كذلك، بعد أنْ فشلت في إيجادِ عمل ببلادها، على الرغم من أنها خريجة إحدى الكليات الحديثة، في تخصص عملي مرغوب: "تذكرت معاينات العمل التعجيزية التي دخلتها، يوم طلب منها تلاوة (سورة النور) للحصولِ علَى وظيفة مدنية (..) صورة صديقتها ورفيقة طفولتها دامعة؛ تحكي لها كيف أنَّ مسؤول عرض عليها الحصول علَى وظيفة، لقاء تغوله علَى جسدها (..) كانت قد حادثتها منذ يومين فقط، تطمئن علَى حالها. علمت أنها لم تتوظف بعد، رغم أنه مَرَّ علَى تخرجها ستة سنوات".

وتستمر بطلةُ القصةِ، بتعابيرَ ملؤها الأسى واللوعة، في استرجاعِ محطاتٍ فارقة في حياتها، وهي تحادث نفسها، أو تحادث صورة والدها المتوفَّى، منذ أكثر من عشرين عامًا، وكيف أنها تلجأ إلى الصمت في الواقعِ باعتباره سلاحًا. كانت تتحدى بهذا الاسترجاعِ بؤس حياتها، وتعوض في أحاديثها مع نفسها، ومع صورة والدها!

إنها قصة الغربة والوَحْدة كذلك، مثلما هي قصة الذات/ الآخر! الغربةُ والوَحْدةُ اللتانِ تعيشهما هذه الفتاة بمواجهةِ الآخر الغريب، في البلاد الغريبة والآخر الرجل، والآخر هو (ذاتها المتشظية) وهي قصة تسعى بحقٍّ إلى فتح حوارٍ مُمْتَدٍّ بين (الذات) و(الآخر) بُغْيَةَ الكشف عمَّن يكون هو الآخر، وعمَّن تكون هي الذات، وكيفية تشكلهما وأسباب ذلك؛ مع ملاحظة أنَّ الإطارَ الموحدَ من الفكرِ والسلوك والثقافة الموروثة؛ بمثابةِ الشرط لإنتاج المفهومات المتعلقة بالذاتِ والآخر! وهو الشرط الذي انطلق منه بني جلدتها في الحكمِ عليها، والتبرؤ منها ونسبتها إلى أقطارٍ أُخرى!

كيف كانوا يرون أنفسهم؟ هذا هو السؤال، فقد نظروا إليها على أساسِ الإجابة، وهم يرونها بطريقةٍ معينة تُحدد هُويِّتها في نظرهم، وتميِّز هُويتهم – ثقافتهم المتعالية – عنها! فمن خلال

الانعكاس المفترض لهاتينِ الهُويتين، يتفجر الصراع داخل هذا النص!

إنَّ النصَّ يطرح أيضًا السؤال حول: العوامل التي أدَّتْ في الأصلِ إلى اغتراب الناس عن أوطانهم، للحصول علَى فرصةٍ للحياة، يفتقدونها في بلدانهم! ففي هذا السياق تجري الأحداثُ: "إنَّ الخبرات المشتركة، التي يحصلها الإنسان؛ ومن ثَمَّ الجماعة، تكوِّن في النهاية بنية تصوغ رؤية الإنسان لنفسه، والجماعة لذاتها، وللكون والحاجات والعلاقات الإنسانية من ناحيةٍ، كما تشكِّل أيضًا - في الوقتِ ذاته – مرجعًا للتفسيرِ، ودليلًا للسلوكِ، وإطارًا للانتماءِ! بمعنى أنها هي التي تكوِّن وعيًا اجتماعيًّا ثقافيًّا ديناميًّا، ويمكن تسميته مجازًا بعقلِ الجماعة **[27]** أو عقل القطيع!

حُبيبات مطر:

إنَّ القصَّ باعتباره ظاهرةً أدبيةً يتميز بنوعٍ من التعقيدِ، يأتي من تعددِ مستويات التوصيل، والتي يكون أحدها تفويض القاص لراوٍ تخييليٍّ، يأخذ علَى عاتقهِ عملية القص، ويتوجه إلى مستمعٍ تخييليٍّ أيضًا، يقابله في هذا العالم؛ إذ إنَّ القاصَّ يتقمص شخصية تخييلية تتولى عملية القص، وقد سُميتْ هذه الشخصية "الأنا

الثانية للكاتب" وقد يكون هذا الراوي غير ظاهر في النصِّ القصصيِّ، وقد يكون شخصية من شخصياتِ القصة.

ثمَّ إنَّ دراسة مظاهر حضور الراوي، تعني اقتفاء أثر صوت الراوي داخل الحكي [28] وللتطبيقِ العملي لهذهِ المفهومات النقدية على القصة (حُبيبات مطر) نجد أنها تبدأ بضميرِ المتكلم، الذي يتخذ منه الراوي وسيلة لتعبيرهِ في المضارعِ المستمر: "(أُراقب) حُبيبات المطر المتكورة علَى زجاجِ نافذة السيارة، وهي تنزلق بسرعةٍ، في طريقها إلى أسفل النافذة، ثم تقف فجأةً بطريقةٍ لا تتناسب وسرعتها الأولي، وكأنها تتردد في الانزلاق منتحرة، لتمتصها الحافة السوداء". فنلمح نوعًا من الضجرِ، يدفع راوية القصة إلى فعلِ المراقبة، وإلى استرجاع أفعالٍ أُخرى، قامت بها هذا الصباح، من خلال الغوصِ عميقًا في ذاكرتها؛ تحلم بحبيب غائب: "حين وقفت أمام المرآة عارية إلا من امتلائي بك، أتفقد نعومتي والتفافاتي – كما لم أفعل قط – وكأني أخشي أن تكون البلادة والتجمد اللتان تُحيطان بي ههنا، قد التهمتا منهما شيئًا، وهرعت أتغطي – قبل أن أتأكد – حين التقت عيناي بعينيك، فقد كانت صورتك بالتسريحةِ قبالتي، فأدرتها علي ظهرها، هل تغار؟!

وهكذا تمضى الراوي – الأُنثى – مستعيدًا التياعاتهِ، في هذا البُعد المضني؛ عن الحبيبِ البعيد، ليس لها سوى الوَحْدة، وصورته التي تمثل عالمها، كل عالمها؛ فتحادث هذه الصورة، ويمضي الحوار بينهما (الراوي، والصورة) ليكشف عن العالمِ الحُلْميِّ اللذيذ لهذه الأنثى، بجرأةٍ وترقب: "أنت الرجل الذي يترك في فمي طعمين: هزيمة ونصر، ويُحي فيَّ كل ضعفي، يُوقظ فيَّ امرأة غجرية تقدم من أدغالٍ ذات طقوس استوائية، امرأة لم أعهدها فيَّ قبلا أو بالأحرى ما أفرجت عنها قط، كما تحرضها أنت الآن فتية ويانعة، تملي عليَّ نُضج حاجاتها، امرأة تترنح زهوًا يعج في أعطافها، جنون قبيلة من النساءِ".

ثم لا تلبث أنْ تخرج من عالمها الحُلميِّ اللذيذ، إلى عالمِ اللحظة الحاضرة، التي انطلق منها السرد في استهلالِ القصة: "أُراقب حُبيبات المطر المتكورة على زجاج نافذة السيارة، المترددة في الانتحارِ عند الحافة السوداء، وأخرج من تأملاتي علَى صوتٍ مكتوم جراء كبح الإطارات، وكأنه يُذكرنى بضرورةِ ممارستي لهُواية كبح مشاعري". لتتبدى لنا شيئًا فشيئًا، خلفية هذه الأُنثى، التي تعوض في استدعائها لطيفِ الحبيب الغائب، ومناجاتها لصورته؛ وَحْدتها وحرمانها في الواقع!

إلى أن تنتزع بصوت: "أيقظني للمرَّة الثانية صوت زميلتي، تؤكد لي أنْ قد وصلنا، ألقيت نظرةً أخيرةً علَى حُبيباتِ المطر المتكورة علَى زجاجِ نافذة السيارة، والمترددة في الانتحارِ علَى الحافةِ السوداء، وكأنني ارتبطت بها لامتزاجها بأفكاري".

وإنَّ ارتباط تداعي هذه الأُنثى بتداعي حُبيبات المطر علَى نافذةِ السيارة - التي تقلها هي وزميلتها - يشكّلان هنا – حبيبات المطر وحالها الشعورية – رمزية الخصب بدلالةِ المطر، والشوق بدلالةِ استدعاء هذا الحبيب الغائب، ومناجاة الذات في حوار مشحون بالظمأِ والاشتياق ومحاولة التحرر من كبج الذات: "ترجلت، ورغم أني أرتدي فستانًا أُنثويًّا بسيطًا، معرَّى الصدر، والجو بارد نسبيًّا، إلا أنني تمنيت أنْ تلامس زخات المطر جسدي؛ علَّه يخفف من زخمِ مشاعري، ويغسل غُربتي ووحشتي".

وهكذا تعود مرَّة أُخرى إلى الغوصِ في داخلها، ومناجاة حبيبها وذاتها: "وأنت؟ أنت طفلي الأروع، طفلي الرجل الذي يُعيد إليَّ الدماء، ويُشعل ساحاتي أملًا ووعدًا، غني الاخضرار (..) وأشعر بشوقٍ دافق لأن أُلامس تلك الحُبيبات كطفلةٍ، تنتابني أحاسيس شتى، أوضحها حُلمي بك، وافتقادي لك؛ علمت دومًا أني أمتلك ينابيع مشاعر عاطفة دافقة، اختزنتها لرجل احتل روحي منذ

ملايين السنين، يفترسني بحب التهامي الطبع، نازي النزعة، جعل رضائي وانسجامي مستحيلًا، كلما أطل في الأفقِ طارح غرام، فرغم عدم وضوح معالمهِ وملامحه داخلي، إلا أنني شعرت به دومًا، كلما اقتربت من شفافيتي ورهافتي، وأتوغل أنا بُعدًا كلما ولجت عتمة حزني ومادية تفاصيلي إلا أنه كان دومًا هناك يرقبني ويسكنني؛ رجل لم ألتقه قط، ولم أنتظر هبوطه هكذا علَى حين غرة، ودون سابق إنذار".

وهكذا تستمر هذه القصة، التي هي مزيج من لُغة الشِّعْر والقصِّ، مستخدمةً تقنية انعكاس المرايا، لبثِّ تجربتها الذاتية في انتظارِ هذا الرجل، الذي يملأ كيانها، ويشعل فيها الحرائق والجنون.

هوامشُ الفصلِ الثالثِ:

[1] أحمد ضحية، أبعاد في القصة القصيرة العربية المعاصرة، نص: إيمان الدرع، الراية الحمراء، سودانيز أون لاين، ١٤ فبراير ٢٠١١م.

[2]هولاكو الفعلي، الذي احتكم إلى عديدٍ من الزوجات، إلى جانب زوجته الرئيسية، التي هي في الحقيقة الزوجة السابقة لوالده، بمثابة النموذج غير الإنساني أو الأخلاقي "للذكر" وفقا للمعايير الثقافية، التي تنطلق منها شخوص النص أو راويه الخفي.

[3]جوبيتر والد إله الحرب، مارس في الميثولوجيا الرومانية، وعراب روما الذي يقر القوانين ويخط الشرائع، ويضمن النظام الاجتماعي – باختصار هو التجسيد الشمولي للسلطة وأدواتها – فهو باعتباره إلهًا ذكرًا/ يأتي علَى أنَّه سماء في مقابل الأرض/ المرأة؛ وما ينطوي علَى ثنائية سماء/ أرض من دلالات بالغة الفداحة!

[4] زهرة الياسمين، الناصعة البياض تُعرف بملكةِ الزهور، نظرًا إلى كونها الزهرة الأقدم علَى وجهِ الأرض، كما أنها - إلى

جانب كونها رمزًا للعفة والطهر - رمز للشموخ الذي لا يعرف الإنحناء كذلك.

[5] الجنية صاحبة الريش: [ألف ليلة وليلة، الليلة الخامسة والثلاثون، حكاية جانشاه] اتخذ الملك شهريار مجلس الليلة الماضية، وإن هي إلَّا لحظة أو تكاد، حتى أقبلت شهرزاد في الميعاد نفسه، تقص عليه ما كان وما وقع للفتى جانشاه؛ وكان مما قالت شهرزاد: إنَّ جانشاه انتظر عامًا كاملًا إلى أنْ حَلَّ عيدُ الطيرِ، ولكنه في هذه المرَّة كان حريصًا علَى اتباع تعليمات الشيخ طوالع الملوك، بلا مخالفات، ودلف إلى القصر وانتظر إلى جوار البحيرة، حيث حطت الطيور وخلعت أثوابها الريشية لتتحول إلى حوريات استحممن في الماء، وما إنْ خرجن حتى فوجئت إحداهنَّ باختفاء ثوب الريش الخاص بها، بعد أنْ سرقه جانشاه، لأنه يريدها هي الأميرة عين الحياة.

تترك بقية الحوريات الأميرة بعد أنْ عدن لهيئة الطير، حينما ظلت هي تبكي وتنوح بعد أنْ حكم عليها بالبقاء في الجزيرة، ويرق قلب جانشاه لبكائها، فيظهر ويعترف لها بسرقة الثوب، فما كان منها إلا أنْ طلبت إعادته إليها.

[6] عائدة محمد نادر، حتى أنتهي، أحمد ضحية، السابق.

[7] حنان بيروتي، مجموعة فرح مشروخ، مقاطع من سيرة عقلة الأصبع، دار أزمنة، عمان، ٢٠٠٧

[8] قصيرُ بنُ سَعدٍ بنِ عمرو اللَّخمِيُّ، كان صاحِبًا لجذيمة بن مالك بن نصر (جَذِيمة الأبْرَش)؛ اشتهر قَصِيرُ عند العَرَبِ بقولِ الأمثالِ والحِكَم، وكانَ ذَكيًّا وعنده فَراسَة بِمَعرفةِ الناس، وكان صاحب رأي ودهاء. وسبب قوله: لا يُطاعُ لقصيرٍ أمرٌ، هو أنَّ الملكَ جَذِيمة كانَ قَد قَتلَ الملك عمرو بن الظَّربِ بن حسان بن أُذَينَة بن السُّمَيدَع، فلما قتله تولت العرش بعده ابنتُه الزبَّاء بنت عمرو؛ وذكرت بعض الروايات أنَّ اسمَها كانَ (نائِلة أو مَيسُون)؛ وأرَادت أنْ تأخُذ بثأرِ أبيها من قاتِلهِ؛ فلمَّا اسْتجمعت أمرها، وانتَظَمَ مُلكُها، أحَبّتْ أنْ تَغزو جَذيمة، ثُمَّ رأت بعد مُشاوَرةِ أعوانِهَا ومُستَشاريهَا، أنْ تَبعثَ للملكِ جَذِيمة برسالةٍ؛ كَي تستقدمه إليها وتقتله، وكتبت فيها أنها: لم تجد مُلكَ النِّساء إلا قُبْحًا في السّمَاع، وضَعْفًا في السُّلطان، ولم تجد لملكها مَوضعًا ولا لنفسها كُفْأً غيرَك؛ فأقبلْ إليّ لأجمع مُلكي إلى ملككَ، وأصِل بلادي ببلادكَ، وتقلد أمرِي مع أمرك.

فلما أتى كتابُها إلى جَذِيمةَ، طَمعَ وَرَغِبَ فيما عَرَضته عليه؛ فَجمع أهلَ الرأي والمشاورةِ من ثِقَاتهِ فاجتمعَ رَأيهُم علَى أنْ يَسيرَ إليها فَيستَولِي علَى مُلكِهَا، وكان فيهم قَصِير بن سعد اللّخميّ، فخالفهم فيما أشَاروا به علَى الملكِ جَذِيمة؛ وقال: رَأيٌ فَاتِر وغَدْرٌ حَاضِر؛ حتى صارت كلمته هذه مَثلًا.

لم يوافق جَذيمة علَى ما أشار به قصير، ودعا الملك جَذيمة ابنَ اختهِ عمرو بن عَدِيّ؛ فاستشاره فشجّعَه علَى المَسِيرِ إليها، وقال: إنَّ قَومي مع الزبَّاء، وَلَو قَدْ رَأَوْكَ صَاروا معك. فأحَبّ جَذيمةُ ما قَالهُ ابن اختهِ، وعَصَى قَصِيرًا؛ فقال قصير مقولته المَشهورة، والتي أصبحت مثلًا: لا يُطَاعُ لقَصِيرٍ أمرٌ. وسار جَذيمةُ في وُجُوه أصحابهِ، حتى وَصلَ شاطئ الفُرَات من الجَانب الغَربيّ، فلمَّا نزَلَ دَعَا قَصِيرًا، فقال له: ما الرأيُ يا قَصِير؟

فقال قصير: "ببقَّة خَلّفْتُ الرَّأي". فَصَارت مثلًا بين العرب؛ ثُمَّ قال له: وما ظَنك بالزبَّاء؟

فقال: القَولُ رَادِفٌ، والحَزْمُ عثَرَاتُه تُخَاف.

فصارت أيضًا مثلًا علَى ألسنةِ الناس، فجاءه رسلُ الزبَّاء وقَدَّموا له الهدايا؛ فقال:

يا قَصِير، كيفَ تَرى؟

قال: خطبٌ يَسِير في خطبٍ كبير، وستلقاكَ الجيوشُ.

وبالفعل لقِيته الخيولُ والكتائبُ من جَنبَيهِ، وأحاطتْ بهِ، وسار جَذيمة وقَد أحَاطت به الخيلُ.

[9] جلاء عزت الطيري، الملائكة لا يأتون أبدًا، أحمد ضحية، السابق.

[10] سلوى الحمامصي، صحراء الأربعين، الهيئة المصرية للكتاب، ٢٠٠٦م.

[11] أحمد ضحية، أنثى طاهر الفينيق: في ذكرى القاصة الراحلة منال حمد النيل، دار رفيقي، جوبا، الطبعة الاولى ٢٠٢٠م.

[12] كتابات سودانية، كتاب غير دوريٍّ، مركز الدراسات السودانية، القاهرة، العدد ٢٩، ٢٠٠٤م، ص: ٦٧.

[13] طراد الكبيسي، جماليات النثر العربي الفني - دار الشؤون الثقافية، بغداد،٢٠٠١م، ص: ٦.

[14] كتابات سودانية. "كتاب غير دوريٍّ" مركز الدراسات السودانية. العدد ٢٩. سبتمبر ٢٠٠٤م، ص: ٨٣.

[15] السابق: ص: ٨٣ .

[16] السابق: ص: ٨٤ .

[17] السابق: ص: ٨٤.

[18] السابق: ص: ٨٤ .

[19] مجلة الثقافة الجديدة المصرية. العدد ١٧٤ - ديسمبر ٢٠٠٤م، ص: ٨٦ .

[20] السابق: ص: ٨٦ .

[21] السابق: ص: ٨٦ .

[22] السابق: ص: ٨٦ .

[23] السابق: ص: ٨٦ .

[24] السابق: ص: ٨٦.

[25] محمد السيد محمد إبراهيم، بنية القصة القصيرة عند نجيب محفوظ "دراسة في الزمان والمكان" الهيئة العامة لقصور الثقافة، طبعة أولى ٢٠٠٤م، ص: ٣٤٥ .

[26] سيد إسماعيل ضيف الله، الآخر في الثقافة الشعبية - مركز القاهرة لدراسات حقوق الإنسان، ٢٠٠١م، ص: ٨.

[27] السابق: ص: ٦.

[28] نفسه.

الفصلُ الرابعُ

تاءُ الحكاياتِ

النصُّ والأيديولوجيا في: قصص قصيرة جدًا [1] [لعمرو العامري (السعودية)]

[١-٦:] الأيديولوجيا التي أعنيها هنا هي نظامُ الأفكارِ المخفيُّ بين ثنايا النصِّ، والذي يتبدى كمقولاتٍ، أو مسكوتاتِ حديث سرديٍّ، ينهض في تأويلِ القارئ وفقا لخلفيتهِ المعرفية وموقعه في قراءتهِ للنصِّ؛ ومن هذا المنطلق نقرأ قصص القاص السعودي عمرو العامري، القصيرة جدًّا: (برنت، علاج، استقالة، وشقاوة) فنلاحظ سلسلة من العلاقاتِ الجدلية التي تتفاعل في الثقافيِّ، والاجتماعيِّ، والسياسيِّ، والاقتصاديِّ اليوميِّ؛ كاشفةً عن سؤالٍ مركزيٍّ كبيرٍ نتحسسه في التساؤلِ البريء لطفل (برنت)، والتساؤل الناضج لمناضل (علاج) لينهض بين هذين المفصلين سؤالٌ وجوديٌّ كبيرٌ، هو سؤال الموت (الطريقة التي يتم بها، والأسباب التي تؤدي إليه) كما في (استقالة) وصولًا إلى الاستعادة لعالمِ الاكتشاف الباكر، لأيدولوجيا السترة (شقاوة).

[٢-٦:] وهكذا نجدُ أنَّ العامريَّ - باقتصادٍ في الجملِ واختزالٍ للعباراتِ، وتكثيف دلاليٍّ شديد – قد تمكن من التقاطِ عناصر عالم متشابكٍ ومعقدٍ، تحاصره الأيدولوجيا السائدة من كل جانب، فلا يجد إزاء ذلك، سوى أن يُسفر عن أيديولوجياه

المضادة، مؤكدًا علَى أنَّ السردَ في هذا العالم المعقد مريرُ السخريةِ، بل وينهض في مواجهةِ الإنسان لقضايا المواطنة والديموقراطية والمرأة؛ وذلك، من خلالِ استخدامه الإشارات العابرة، بل والنافذة والدقيقة والمعبرة في قدرتها على مراجعةِ عناصر هذا العالم الذي يستمد نفوذه من سطوة النفط، ومؤشرات السوق العالمية (برنت). وهذا النفوذ المستمد أيضًا، من تراثِ الاستبداد والقمع الضارب بجذورهِ في أغوارِ الوجدان الثقافي - هذا العالم الذي يُحيل إليه العامريُّ - أُعِيْدَ إنتاجُه في المسكوتاتِ والأمور غير المفكر فيها (استقالة). وهذه الأمور التي تتمظهر في أيديولوجيا السترة (القوانين المقيدة للمرأة) وفي المظاهر المختلفة للحياة، حيث يُصبح مفهوم (الإنسان) غامضًا إزاء التمييز والتمييز المضاد.

:[٣-٦] في النصِّ (برنت) تنبع السخريةُ المُرَّةُ حول أسئلةِ الاقتصاد من تساؤلٍ بريء لطفلٍ: "كان يطرح تساؤلًا بريئًا لا أكثر؛ لماذا يُفطم مع أنه ما زال هناك فائض من الحليبِ؟ قيل له: عليك أن تتعلم تنويع مصادر الدخل؛ فسعر خام برنت يواصل الانخفاض". إنَّ الإجابة هنا مفارقة، وتنقلنا إلى واقعٍ أشد تعقيدًا من براءةِ السؤال!

هذه التساؤلات في قصصِ العامريِّ، الملقاة على لسانِ أطفال بين آنٍ وآخر؛ تذكرني بشخصيةِ صوفي أمندسون التي تناولها جوستاين غاردر في روايتهِ الشهيرة (عالم صوفي) = (بحث في تاريخ الفلسفة) حيث تلقي تلك الصغيرة أسئلةً تبدو بريئة، ورُبما تنم عن الجهلِ أحيانًا، ولكن عندما يتم التفكير فيها تقودنا إلى عالمٍ لا نهائيِّ التعقيد. وهنا يخرج السؤال عند العامريِّ من قلبِ براءة إنسان الجزيرة العربية، إزاء المعادلات المعقدة للحياة المعاصرة! ومفارقات التراث الجبري الذي يشده!

:[٤–٦] في النصِّ (علاج) لا نلمح سوى سؤال السلطة، علَى اعتبار أنَّ مادة موضوعها هي مجابهة الاختلاف: "وبما أنَّ له أفكارا غير سوية، فقد أُدخل السجن لتنمو له أفكارا مستقيمة كالقضبانِ" حيث يتوارى سؤال البوليس الموجود داخل الإنسان، نتيجة القمع في هذهِ الجملة المكثفة، عميقة التعبير.

:[٥–٦] في النصِّ (استقالة) يتبدى أيضًا، سؤالُ السُّلطةِ، مهيمنًا إلى أقصى حدٍّ؛ فالأبُ لا يستطيع أنْ يحكي الوقائعَ الحقيقيةَ حول مقتل ابنه، فيلخص كل ذلك في عبارة مختزلة، تنطوي علَى مدى تمكن هذا السؤال الحارق منه؛ فالبوليسُ هو مؤسسة تنهض في وجدانهِ، وليس علَى الجغرافيا فحسب؛ البوليس داخله، البوليس

في ذاته التي تجعل الآخرين يكفون عن طرحِ الأسئلة، التي ربما تفضي إلى المساس بالسُّلطة: "سألنا أباه عن أسبابِ موته؟ قال لنا: إنها فقط استقالة مبكرة، كان لدينا أسئلة أخرى، خشينا أنْ نطرحها فنموت!".

إنَّ هذا النص يبحث في الأسبابِ التي تقف خلف تسمية الأشياء بأسماء غير أسمائها؛ فإنَّ تسمية أحد هي أكثر الأسئلة الوجودية حسمًا للحياة (الموت) بالاستقالة، وهو ما يحيل إلى مبدأِ (التقية) في الوجدان الثقافي الذي شكله الاستبداد! وهو يؤكد من جهةٍ أخرى، علَى ما ذهبنا إليه في استهلالِ هذه القراءة، حول الاستبداد والسلطة القامعة، والكامنة في الوجدانِ الثقافي قبل أن تكون في أرضِ الواقع.

[٦–٦]: وتلاحقنا السلطة أيضا في النص (شقاوة) فالسُّلطةُ في السردِ المكثفِ للعامريِّ هي (كل) له مظاهر مختلفة، فمن سطوتها علَى الواقعِ السياسي والاقتصادي، تنتقل في هذا النص إلى سطوتها علَى الثقافي الاجتماعي، حيث يعتمد العامريُّ هنا تلك الآلية السُقراطية التي اتبعها جوستاين غاردر – التي أشرنا إليها فيما سبق – باعتبارها تقنيةً دفاعيَّةً (طرْح السؤال عبر لسان طفل بريء،

يحاول اكتشاف العالم حوله، طفل لا يستطيع أحد اتهامه أو إدانته: فهو مجرد طفل بريء!)

طفل يتساءل عن ارتداءِ والدته العباءة خارج البيت، وما تحيل إليه هذه العباءة من دلالات ثقافية ضاربة الجذور في البنى الاجتماعية ذات الصلة بموقعِ المرأة في النظامِ الاجتماعي ومستوياته الدلالية: "سأل الطفل أمه: لماذا تلبس العباءة خارج البيت؟ قالت له: إنَّ الحلوى يجب أن تُلف بورقِ القصدير. لم يفهم، لكنه تمنى أن تكون له قطعة حلوى بحجمِ أمه". وفي الأخير، إنَّ العامريَّ قاصٌّ متميزٌ، ولصوتهِ رنينٌ خاصٌّ يستكنه الوعي ويحفر في تلافيفهِ، وصولًا إلى أعماقِ اللاوعي، وطبقات الثقافة والمجتمع.

الديناميةُ وغيابُ الراوي في النصِّ: صورته [2]للقاصِّ زكي العيلة (فلسطين)

يتميز هذا النص (صورته) بملمحينِ أساسين، هما:

(١) عدم وجود راوٍ.

(٢) التكثيف والتركيز الشديدان.

والنتيجة هي السيطرة الكاملة علَى الدلالات والألفاظ، بحيث لا يوجد فائض فيهما. وهذا النص القصصي للقاص زكي العيلة (صورته) ينبثق من قلبِ فضاء ديناميٍّ يعج بالصراعاتِ والتحولات،

التي يقع النص في ظلها، مُشكلًا في نسيجهِ الداخلي (بنية تفجير) يحتشد داخلها عالم بكاملهِ، متجمع من نثاراتٍ وشظايا محورها الأمل والإيمان بالغد، بالرغم من إحساساتِ الفقدِ، ومشاعر الحزن والأسى.

فعندما نقرأ (تمدد المرأة صورة طفلها في الصندوقِ) في سياقِ السرد، نستشعر في هذهِ اللحظة أنَّ تيارَ الحياةِ والزمن وكل شيء قد توقف، لتتشابك فيه لحظة معقدة شديدة التكثيف؛ لحظة معطاءة، غنية بالإيحاءاتِ والدلالاتِ. وهذا التمدد لجسدِ الطفل الشهيد/ صورته/ طيفه؛ هذا الإثواء لاستمارة الانتخاب، هذه الحياة الانتقالية بين منزلتين: نستشعر كل ذلك، ونحسه أشد مما نقوى علَى التعبيرِ عنه بالكلامِ؛ فقد اعتمد (العيلة) لبناءِ هذه اللحظة المكثفة المتفجرة علَى المفارقةِ، باعتبارها محور تماسك لصورة السرد.

يقول شليجل: "إننا لن نصل إلى المفارقةِ إلا بعد أن تكون الأحداث والناس والحياة بأسرها مدركة وقابلة للتمثل، بوصفها لُعبة؛ فالحياة حشد من المتناقضاتِ والمتعارضات التي لا يُمكن الإمساك بها، في إطارٍ موحد من الإدراك".

إنَّ النصَّ (صورته) يتكئ علَى حكاية بالغةِ البساطة، هي حكاية أُمٍّ تمارس حقها الانتخابيَّ، مطاردة بطيفِ طفلها الذي

استشهد برصاص الاحتلال؛ وإنَّ السمةَ الأولى - التي أشرنا إليها آنفًا - هي عدم وجود راوٍ، قد جعلت النصَّ كأنه يروي نفسه، إذ لا نلمح أثرًا مباشرًا للراوي، الأمر الذي يكشف عن حرفيةٍ عالية في امتلاكِ شروط وأدوات القصِّ. والسمة الأخرى هي التكثيف، الذي منح النصَّ قوةً وتأثيرًا عميقين.

وإنَّ نصَّ (صورته) باعتباره نصًّا قصصيًّا متميزًا؛ يُشكِّل فضاء مغايرًا، تتفاعل فيه معطيات سوسيوثقافية سياسية؛ فزكي العيلة - في هذا النص - ليس مضطرًّا إلى استحضارِ المرحلة التاريخية التي يمر بها الشعبُ الفلسطينيُّ، عبر التخييل المجرد لاستكناهِ روحها، فالنصُّ يكشف عن إمكانات متاحة لفتح حوار مباشر معها، خلال جُرح هذه المرأة بنظراتها المرهقة ورداءها الأسود: "صور المرشحين، وسير حياتهم الملونة والبراقة، وضجيج الاختيار الصاخب يتناثر (..) تطأ صامتة المركزَ الانتخابيَّ (..) تغادر استمارة المرشحين والبرامج اللامعة والسير المنمقة وحبر التصويت دون أي التفاتة" حيث تنهض المفارقة بين نفسيتها المترعة بالحزنِ والأسى واللوعة وبين واقع ممارستها الانتخابية، بما تنهض به هذه الممارسة من قيمِ استقرارٍ وحرية واختيار، لينهض السؤال باعتباره تكريسًا لاستفهامٍ واضح حول العلاقة الجدلية بين حق الحياة وحق

الانتخاب المحاصر بسير الحياة الملونة والبراقة للمرشحين والتضحيات وإحساسات الفقد ومشاعر الحزن: "المرأة الصغيرة التي تمتلئ عينيها بحزنٍ يتسرب كغابةٍ موحشة ممتدة الفروع، تخرج من بين تلافيف القلب صورة متآكلة لطفلٍ حملته رصاصة القنص إلى القبر مبكرًا.

وهكذا نلاحظ أنَّ التخييل في هذا النص المكثف، لم يكن مُرْغِمًا علَى صياغة واقع (ما) عبر استحضار القوانين العامة التي حكمت حركة الأحداث الممثلة في هذا المناخ النفسي ذي الوحشة العميقة، والحزن الذي تتبدى فيه حركةُ المرأة المتفاعلة مع ما حولها، تحت تأثير ما تضمه جوانحها من أحزان ومواجد. وإنَّ التخييلَ هنا يتغذى علَى الماضي و الحاضر، كونه حلقة متصلة ومباشرة مكنتِ النصَّ من التفجرِ في وجوهنا، دون مخاطر الانزلاق باتجاهِ التجريد الذهني والشكلانية المفتعلة؛ فالملمحانِ اللذان أشرنا إليهما من قبل (أي رواية النص لنفسه، وكذا التكثيف) يتضافران ليُسْفِرَا عن هيمنةِ كبيرة تمنع النصَّ من هذا الانزلاق؛ لأنَّ بطاقةَ الانتخاب هي الطفل الشهيد للمرأة الصغيرة، وهو ينبعث من جديد من خلالِ خيارات الحياة وهو بمثابةِ الثمن الذي دُفع مقدمًا في سبيلِ التحرر والتغيير. فهذه اللحظة المستحضرة والمستعادة التي

تمثل طيف الطفل أو صورته/ العصفور/ الحق؛ تتكثف باعتبارها خلاصةً للقولِ القصصيِّ (لصورته) مبددة الحاضر المرير، ومبعثرة الماضي القاتم، محلقة إلى رحابٍ زاهية؛ فإنَّ تيار الحياة كله ينهض في هذهِ اللحظة ليستمر، فهذه اللحظة لهي أكثر من مجردِ ممارسة لحق التصويت: "تمدد المرأة صورة طفلها في الصندوقِ، وفي عينيها المحتدمتين تتشبث رفرفات زاهية لأجنحةِ عصفور لا تغيب مناغاته".

انعكاسُ المرايا في الأصوات الداخلية [3] للقاصِّ المغربيِّ عبد اللّه البقاليِّ

في مسيرتها الطويلة قد استفادتِ القصةُ القصيرةُ العربيةُ من العديدِ من تقنياتِ القص وآليات السرد الحداثي؛ فمضت في مجرى نهر الحياة، منسابة بإيقاعاتِها المتباينة في مختلفِ المراحل، نحو أرخبيل الواقع العريض، لتصب فيه، بصفته صدى للوقائع والأحداث.

هذه الأصداء المتلاشية تسفر عن الجوهري والأصيل، بما انطويا عليه من أحزانِ الإنسان ومكابداتهِ لأسئلةِ الوجود الكبرى،

كالحياة، والموت، والحب.. إلخ، وصدى ذكرياته ولوعاته التي تكشف عنها تقنياتُ القصِّ.

انعكاسُ المرايا.. انعكاسُ الذات:

ثمَّة تقنيات قليلة الاستخدام في القصِّ العربيِّ، مثل تقنية (انعكاس المرايا) التي تستخدم لبثِّ التاريخ الذاتي للشخصية، والتي نجد القاصَّ المغربيَّ عبد الله البقاليَّ، قد اعتمدها بصفتها تقنيةً أساسية تُعالج وقائع وأحداث قصته (الأصوات الداخلية)، مستفيدًا بما تتميز به القصةُ القصيرةُ "كشكلٍ أدبي مراوغ وماكر، تنطوي بنيته الأساسية علَى اجتزاءِ شريحة متوهجة من الحياةِ، تُعيد صياغة ما بداخلها من بؤر دلالية وتأويلية، تُجسد الواقع أو توازيه؛ وقد تكون في بعضِ الأحيان ملتحمةً بهذا الواقع: بمراراته وتأزماته والمسكوت عنه فيه، بحيث تبدو بعض الأشكال منها غرائبية اللحظة، أو لا معقولية الأزمة المتاحة داخل نسيج النص، وبحيث غدت القصة القصيرة - في أدبنا المعاصر - وكأنها وثيقة اجتماعية أو سياسية ملتصقة بما يشتمل عليه وجودنا من صراعٍ وتمزق وحيرة وانهزام وتعدُّد في الرؤيةِ".

في "الأصواتِ الداخلية"، نجد أنَّ (الحكاية) هي حكاية شخص يعاني صراعات داخلية؛ بسبب المفارقة التي تُشَكِّلُ حياته،

فسلوكه العمليُّ يتضارب مع التجريدات الذهنية التي تصورها لسلوكهِ المثاليِّ؛ وهذا البون بين ما يريد أن يكون عليه، وبين ما هو عليه فعليًّا، هو ما يُشكِّل بنية الحكاية دلاليًّا؛ إذ يشتغل القص في منطقةِ الصراع بين الأنا والأنا العليا، بين الواقع والمثال: "يقر أن الورطات التي كان دومًا علَى موعدٍ معها، هي نتيجة توجيهات مستشار تمظهر بمظهر الحاذق العارف، لكنه كان يختفي كليًّا ساعة دفعه لثمنِ الفواتير الضخمة المترتبة علَى فتاويهِ الخائبة، ورغم حقده الدفين عليه ورأيه المعروف فيه، فكل شيء كان يتغير فجأة، ولا يعرف من أين ينبعث في تلك اللحظات اللعينة (..) ولا يسمع ولا يستحسن إلا ما يُشير به عليه (..) ذلك المستشار الخائب (..) ليس له من وجودٍ خارج تفكيره". فبطلُ القصةِ الذي يتوارى الراوي خلفه، لهو شخصية متشظية، تنتابها عدة أصوات، عبارة عن نثاراتٍ لهذهِ الذات التي هي الآخر في الآنِ نفسه، والتي قد حُدِّدَتْ من قِبل الراوي في عدةِ مستويات:

المستوى الأول: "صوته الآخر الذي يحمله كامل المسؤولية في كلِ النكسات التي عصفت به".

المستوى الثاني: وهو صوت تساؤلات الذات "مؤاخذات الصوت الثاني جعلته في حيرة (..) الصوت الذي يجنح إلى إخفاءِ

معالمه الخاصة، أم ذلك الذي يعشق التحليق فوق الفضاءات المحظورة".

المستوى الثالث: "صوته الوليد الذي كان يرى أن زواجه ليس سوى زواج بالنفس في عالمٍ لن تعثر فيه إلا علَى حطامها".

المستوى الرابع: "الصوت الثاني الذي كان ضعيفًا، بل لم يكن مسموعًا بالمرَّة".

المستوى الأخير: الصوت الذي يسميه رزينًا من بابِ التميز".

ولكلِّ صوت من هذه الأصوات الداخلية سمات تميزه عن غيرِه، حيث تُشكِّل هذه الأصوات في مجموعها متناقضات الإنسان ونوازعه المختلفة بين مستوياتِ الخير والشر، وإذًا، فإنَّ قصة الأصوات الداخلية تمثل إضاءةً لصراع النفسِ البشرية بتوجهاتِها المتناقضة وحاجاتها المتباينة.

انعكاسُ المرايا، ورمزيَّتُها:

إذا كانت تقنية انعكاس المرايا تعكس ما يعتلج من صراعٍ يدور داخل الذات الإنسانية؛ فهي تقترح أيضًا، صورة الذات الخفية مقابل الذات المعلنة، أو مجابهتهما معًا؛ في سبيلِ خلق شخصية سيكولوجية؛ معقدة، ومتعددة الأبعاد.

يتكون عنوان قصة البقالي من طرفينِ، هما: (الأصوات(،)الداخلية) وفي المحتوى الدلاليِّ للطرفِ الأول (الأصوات) تعبير عما نراه أو نحسه؛ ويسفر الطرفُ الآخر عن تحديدٍ أكثر لما هو داخليٌّ أو باطنيٌّ، أو ما ينطوي عليه شيء ما، سواء أكان هذا الشيء ماديًّا أم معنويًّا؛ ثم إنَّ طرفيْ العنوان - من ناحيةٍ إستراتيجيةٍ - يُعبران عما ينعكس على مرايا الذاتِ من وقائع وأحداث، والمرايا في السردِ - سواء أكانت رمزًا معلنًا أم غير معلنٍ - هي أداة تعبير فني وتقنية. يقول حاتم الصكر: "المرايا مقترح شعري ارتبط بأدونيس، الذي عُرف عنه استخدام الرمز والقناع، وهما مُمهدان ضروريان للمرايا".

وعلَى الرغم من أنَّ المرايا تُرينا ما تقتنصه أعماقنا فإنها – كما يُلاحظ فوكو – إلى جانب كونها تضاعف، فهي لا تُرينا ما لا يظهر علَى سطحها، فيظل ثمة فاصل بين ما نرى ونقول؛ فالمرايا لا تقترح علينا آخرًا، بل تُرينا هذا الأخر الذي نقترحه عليها. إننا لا نبحث في المرايا عن واحِدِيَّةِ صورنا وأجسادنا،وإنَّما نسارع إلى البحثِ عن تفاصيلَ منسية أو مطمورة؛ كي نؤلف منها صورة القرين الذي يشاركنا خطانا وحياتنا، وهو ذو وجود سرديِّ؛ لأنه يمثل الجانب الآخر في حواريةِ شُخوصنا. وقد استثمر القصاصون

المزايا السردية، كوجودِ قرين المرآة، وطوروا منه ليغدو صوتًا داخليًّا ثانيًا لوجودِ الراوي أو الشخصية"؛ مثلما نلاحظ هنا علَى الأصواتِ العديدة في قصةِ الأصوات الداخلية.

وفي الأخيرِ، فإنَّ قصة الأصوات الداخلية هي محاولة مجابهة الإنسان لذاتهِ المتشظية بين منعطفاتِ الحياة ومنحدراتها، وهي محاولة لتوحيدِ الذات مع آخرها؛ هذه الذات التي تنظر إلى روحها المتألمة، فلا ترى سوى الجروح: "صرخ: أخرجوني من زمنِ الغرائز، أعيدوني إلى عصورِ الأرواح".

الواقعيةُ وانسيابيةُ النصِّ في (المتطابرِ) [4] للقاصِّ المصريِّ محمد شمخ

من خلالِ وقوف راوي المتطابر في طابورِ المخبز، يحكي محمد شمخ قصة الروتين والملل والتكرار والانتظار، بصفتها آفة حياة الذين يعيشون علَى هامشِ الحياة؛ فيتبدى الحكي في المتطابرِ تعبيرًا أسيانًا عن أصداءِ الحياة في نهوضها وتلاشيها، بإيقاعها المتسارع والبطيء، حميميتها وقسوتها!

في المتطابرِ تستحيل الحياة الملموسة إلى محضِ ذاكرة مستردة في لحظاتِ الملل ومجالدة الطابور الطويل بالصبرِ الجميل، الذي

تستحيل فيه اللُّقيا إلى شجن! وهذا النصُّ هو أحد نُصوص قليلة لفتت انتباهي مؤخرًا، بما شُحِنَتْ به من شجنٍ خفيٍّ، نلمسه ولا ندركه؛ شجن بين مفترق طرق الأسى ودروبِ الحنين.

إنَّ عمر معلم التاريخ/ بطل هذا النص وراويه، كأنه يريد تعليمنا – من خلال بثِّهِ لمحطاتٍ فارقة أو عابرة في سيرتهِ الذاتية - كيف أنْ نقاوم الملل ونفاد الصبر، إزاء طابور الحياة الثقيل، بإعادةِ تشييد عالمنا الإنسانيِّ الصغير، وباقتناصِ اللحظات المضيئة في حياتنا ورصفها إلى جانبِ بعضها بعضًا؛ لحظة حميمية إلى جانب شقيقتها الودود: "عليك ألا تتململ وتشغل نفسك بشيء ما (..) يفضل أن يعد أحجارًا بيضاء (..) تشاغل بمراقبةِ حمار". ويتذكر نجية التي كانت تسوق الدلال إلى آخره، ليعبر بنا إلى تاريخ حياته معها وكفاحه لأجلها، في طابور الحياة المتعثر، من خلال هذه اللحظات الإنسانية، التي تشيد عالم الأستاذ عمر؛ وإنَّه بين بثِّ التاريخ الذاتيِّ، وبين اللحظة الراهنة في الطابورِ، تتبدى حياة أولئك الناس أمثاله، الذين هُمْ علَى هامشِ الحياة، لكنهم في قلبِ لوحتها في الآنِ ذاته.

يلتقط محمد شمخ كل شيء في حركة الشارع أمامه، ويحفز بها ما انطوت عليه دواخل الراوي، فيتسامى الواقعيُّ التسجيليُّ إلى

قصيدة زاخرة بإيقاعاتِ الحياة الرتيبة: "بدون تفكير يأخذ عمر مكانه في الطابورِ، لحظة ويأتي صبيٌّ من صبية الورنيش ويقف خلف عمر: حاسب يا ابني! آسف يا حاج، الولد دفعني. ولا يهمك يا أستاذ. يا رب.. كل شيء بأوان؛ قالها عمر للرجل الذي أمامه وسكت".

وهكذا - باختزالٍ من خلالِ حركة الواقع اليوميِّ - يُقدم لنا محمد شمخ راوي المتطابر في لوحةٍ ترصد كل وقائع الحياة من خلالِ موقع الراوي في الطابورِ: طابور الحياة؛ فنرى الرصيف، والبيوت، والمحال التجارية، والسماء التي تنذر بمطرٍ وشيك، وكذلك حركة الناس: خفقاتهم، وسكناتهم، واحتكاكاتهم، والعمال.

من قلبِ هذه (التسجيلية) الراصدة لوقائع طابور الحياة اليومية تنهض ذاكرةُ الراوي الذي يحاول الانشغال عن الطابورِ برصد ما حوله، واقتناص اللحظاتِ الهاربة في حياتهِ؛ فتنهض زوجته نجية بين آنٍ وآخر؛ داخله.

وهكذا يمضي مُعالِجًا مسيرة هذا الطابور، من خلالِ تجربة حياته مع نجية، ومن خلالِ عمله مدرِّسًا للتاريخ؛ ويتمثل روح التاريخ - تكيف معه في منعطفاتهِ ومنعرجاته - فعمل في مختلف المهن، وأدرك أنَّ قيمةَ الأشياءِ ليست في اللحظاتِ الهاربة في التاريخ

بأحداثه الجِسَام، وإنَّما في المعنى الذّي تمنحه لنا هذه الأشياء، دون اعتبار إلى مدى ضآلتها: "يفهم الفتوحات العربية والحروب الصليبية والدويلات وفي الثوراتِ وأسبابها ونتائجها وغير ذلك، لكنه عرف كوب الينسون وآمن بسحرهِ (..) يكفي أن يكون من يد نجية".

هكذا يقاوم المتطابر هذا الطابور الذي يسم حاضر الذين ينفقون معظم حياتهم فيه، لا يفرقهم سوى المطر، الذي بقدر ما يخشون تفريقه لطابورهم يتمنون هذا التفريق: تتنازعهم رغبة الحصول على خبزهم، ويكرهون الوسيلة التي يحصلون بها علَى هذا الخبز (الطابور). هذه اللحظة المتضادة في الحصولِ علَى الخبزِ، التي ترفض الذل لكنها ترى ألا مناص منه في هذهِ الحياة المقيتة والجميلة، علَى الرغم من كلِّ شيء: جميلة بتلاميذهِ ونجية ولحظاتهما الحميمية المستردة من أغوارِ الذاكرة.

إنَّ طابورَ محمد شمخ يمثل لحظة توقٍ أمام الذات والتقدم ببطءٍ إلى داخلها عميقا، كقوقعةٍ تحميه من هذا الواقع الفادح.

ويمضي نصُّ المتطابر منسابًا بين مستويين من مستوياتِ السرد: اللحظة الراهنة - التي يقف فيها عمر في الطابورِ، وهو يرصد الحياة حوله - واللحظات الماضية من حياتهِ التي لا تخلو من

كفاح في سبيل حبه " "flash backثم لا يلبث أن يعود مرَّة أخرى إلى اللحظةِ الراهنة؛ وهكذا دواليك، دون أنْ نشعر بهذا الانتقال من مستوى إلى آخر، فالحدودُ بين الماضي والراهن غير محسوسة؛ بسبب انسيابية النص وشاعريته في آن معًا.

مع المتطابرِ نرى الحياة كلها في شريحة قد أُقْصِيَتْ، وارتبطت حياتها بالطوابير، ونرى التوق إلى طفلٍ منتظر (المستقبل) ونرى الماضي (الجدة المتوفاة) واللحظة الحاضرة (عمر) نرى التاريخ في الأجيالِ والوقائع الآتية، التي ستصبح تاريخًا هي الأخرى! كل هذه الأمور قد تراصت إلى جانبِ بعضها بعضًا، لكن يظل المستقبلُ والحاضرُ مقيدين بهذه الظاهرة؛ ظاهرة التطابر المؤذية، التي لم يتحرر منها الحاضرُ بثقافتهِ المثقلةِ بتركةِ الماضي!

زنيم مرَّة أخرى للتونسي [5] فوزي الدّيماسي

رسالةٌ:

هذه القراءةُ هي ردٌّ علَى رسالةٍ أرسلها إليَّ الكاتبُ فوزي الديماسي برفقة نصِّه "زنيم مرَّة أخرى" لذا، تبدو مختلفة عما تقدم من قراءات انطوى عليها هذا الكتاب؛ إذ حملت طابع الرد علَى الرسالة المشار إليها، أكثر من كونها قراءة نقدية لنصٍّ سرديٍّ.

في البدءِ قد لفت انتباهي العنوانُ، فالزنيم في معجمِ المعاني الجامع، يرد ذكر معانيه كما يلي:

زَنِيمٌ: اسم، زَنِيمٌ: فاعل من زنم؛ واسم الجمع منه: زنيمون و زَنْمى و زُنَماءُ. والزنِيمُ: ذو الزنمة فهو الدعِيُّ، ملتصق بغير قومه أو لا يُعرف له نسب، وهو اللئيم المعروف بلؤْمه أو شرِّه.

ولأنَّ العنوانَ - كما سبق وأشرنا في قراءاتٍ سابقة - إستراتيجيٌّ بالنسبة إلى المتن؛ فإنَّنا نجد النص كاشفًا عن حالات ذلك الزنيم؛ وعلَى أي حالٍ فإنَّ قراءتنا لنصٍّ ما يتحكم بها الموقعُ الذي ننظر منه إلى النصِّ، وهو موقع محكوم بالجغرافيا والبيئة الثقافية والفكرية.. إلخ، إلى جانبِ نظام تفكيرنا، الذي هو أيضًا، نتاج خبرات ومعارف مختلفة، تسهم في صوغ وجهة نظرنا (التي هي نسبية قطعًا) في هذا النص أو ذاك. ولأنَّ النصَّ "زنيم مرَّة أخرى" يُبطن أكثر مما يصرح، وما ينطوي عليه أكثر مما يبوح به - وبوقوفنا عند تخوم ما أشار إليه فقط - يتكشف لنا أننا بإزاء كاتبٍ ذي موهبة، يمتلك القدرة علَى فعل جديد في السَّردِ! فنصُّه يشتغل في مستوياتٍ مختلفةٍ (اللُّغة، وبنية الحكاية، والسياق التعبيري، وما ينطوي عليه من رؤى.. إلخ) وهو ليس في حاجة إلى أنْ نقول له: إنَّ

هذا النص جميلٌ ومائِزٌ، وجديرٌ بالوقوف عنده لاستكناه ما باح به وما انطوى عليه.

وبناءً علَى هذه الخلفية أود أولًا، أنْ أؤكد علَى أنَّ (زنيم مرَّة أخرى) لهو مشروعُ نصٍّ روائيٍّ أكثر من كونه قصة، وجدير بالتطوير في هذا الاتجاه، وأنَّ كتابتنا الآن عنه في سياق محاولة إلى قول شيء قد يسهم في تطويره روائيًّا.

"زنيم مرَّة أخرى"، قصة سردية ممزوجة بمشاعر الأسى واللوعة والنفي وغربة الذات التي تحاصرُ الغريبَ، ذا الأحلام الشعثاء؛ فهو نصٌّ عن مشروع الذات الإنسانية المحاصرة بالواقعِ المتفسخ، عبر رحلتها المتعسرة؛ بحثًا عن إجابة لأسئلتها الأنطولوجية والوجودية! فمن قلبِ هذا المناخ النفسيِّ: "خرج أشعث الأحلام الغريب مبللًا خائر القوى، لاهثًا" وهنا أُلاحِظُ بداءةَ الاحتفاءِ باللُّغة، وغنائية هذه اللُّغة بما يسم السرد، ويصبح أسلوبًا لزنيم؛ وهو طابعٌ قد تَوَشَّى به الأسلوبُ الروائيُّ لعديدٍ من الروائيينَ، في المراحلِ المختلفةِ من تجربةِ الروايةِ العربيةِ بعد الكلاسيكية (واسيني الأعرج في مصرع أحلام مريم الوديعة، ونوار اللوز، أو تغريبة صالح بن عامر الزوفري، سيدة المقام، الطاهر بنجلون في حرودة، وعبد الرحمن منيف في الأشجار، واغتيال

مرزوق، وشرق المتوسط؛ جبرا إبراهيم جبرا في الغرف الأخرى، والطيب صالح في مريود، وضو البيت، وعرس الزين، وموسم الهجرة.. إلخ).

ولقد استوقفتني واقعة حرق الغريب لزورقهِ، فهذه رواية تحتشد بالدلالات، وأتصور أنَّ "فعل الحرق للمركب" كان وسيلة اتصال أكثر مما كان وسيلة تواصل، مما يجعلنا نزعم أنَّ فعلَ الحريقِ، هو ما يقترحه النص لتوحيد الذات في الرماد، التبدد/ العزلة: "هكذا أسر الغريب لوحدته الواقفة علَى الريح المدوية، وبعد دمعٍ غزير كفكف الغريبُ وجومه، و تقهقر إلى الخلفِ خطوات محزونة، ثم أضرم النارَ في زورقه".

كما أنَّ المفردات البارزة/ المؤثرة والمفردات التي تهيمن علَى فضاء النص: البحر، الديجور، الصّحراء، الجماجم، النخلة.. إلخ، نهض عليها المناخُ والزمنُ النفسيُّ للنص بإحباطاته، وارتكاساته وآلامه كلها! وقد شكَّلَتْ هذه المفردات - كُلٌّ منها علَى حدة - تعبيرًا عن عالمِ النص المحتشد بالأساطيرِ وحكايات الذاكرة المنهوبة، وغربة الإنسان، في رحلتهِ اللانهائية، لإقرار مشروعية وجوده - باعتباره إنسانًا – بالحقوق كلها، خاصة القدرة علَى الاختيارِ؛ اختيار المصير الإنساني في ذاته!

البنيةُ الحكائيةُ المركزيةُ، التي تنهض عليها سردية "زنيم مرَّة أخرى" هي حكاية الغريب الذي يرفض نظام حياة أسرته السلطانية، ومعتقداتها كلها، متأثرًا بمبادئ معلمه الذي راح ضحية هذهِ المبادئ المتمثلة في تحرُّرِ الإنسان من ربقةِ العسف والطغيان والمعتقدات البالية.

ولا يمضي موت المعلم سدى، إذ تستحيل روحه إلى نخلةٍ تُرافق هذا التلميذ الغريب المتمرد: "اقترب الغريب الجالس علَى سياطِ دهشته من حافةِ الجنون، لكنه تحامل علَى نفسهِ ليرى خاتمة معلمه؛ لما أتم الربُّ و عيالُه السجودَ لسيد الزنزانة، وقف مفتي الديار الجديد أمين السر بأمرٍ من سيدِ الزنزانة وفَكَّ عن المعلم أغلاله، وتقدَّم به نحو المذبح المحاذي للمنبر، انتفض الغريب كالمسعور واقترب نحو الصفوف الأمامية؛ علَّه يودع معلمه رفيق دربه، رفع المعلم عينيه الغارقتين في الدمع وكأنه يودع الدنيا والناس، فالتقت عيناه بعيني الغريب حبيبه فابتسمت العيون وتعانقت، وبكلامٍ نورانيٍّ تحادثت، انحنى المفتي علَى المطروح قرب المذبح، ليشق صدره؛ كي يقتلع منه إلهه الفاسد المضلل لشباب الزنزانة، وقبل أن يُعمل فيه سكينه المقدسة طارت من بين جنبي المطروح نخلة، واستقرت في قلبِ الغريب، والنخلة هي أنا الجالسة

بينكنَّ، فأحكم الغريب حفظي والتكتم علَيَّ، وصانني من العيونِ كما صان حبَّ معلمه. كفكفت النخلة كلماتها الحزينات، ولفت الرماد الجاثم في كفنهِ بنظرة رؤوم، ثم صمتت".

ومما انطوت عليه حياة الغريب تتحقق الأسطورة الذاتية للنساءِ المنهوبات: "لما أتممن الطقوس وأتين علَى الوصية عرضن أرحامهنَّ علَى الشمسِ، فبذلك أمرتهنَّ كبيرتهنَّ، وضاجعتهنَّ الشمس زمنًا طويلًا، وبثت فيهنَّ الشمسُ رجالًا كثيرًا ونساء، بيدِ كلِّ واحد منهم نخلة! وسالوا من الفروج كالسيل، وانتشروا في الأرض يضمدون جراحها بالنخلِ، ويرتقون شتاتها منشدين:

علَى كفِّ الشمس استريحي، ومن بين أنامل الضوء النسر الثلجي وسدنته بالنخل المطهر استبيحي، يا أيتها الأجساد المنتشرة في الأرضِ ارتقوا شتاتكم، وازرعوا النخل ثلجًا في عيونِ القحط، يا أيتها الفروج المباركة اقذفي بالصبيان ورشِّيهم ياسمين علَى كفِّ الخلود، يا أيها الكرمل بُث في الرافدين الأزهار والأطيار والخضرة السرمدية".

وهكذا تنتهي (زنيم مرَّة أخرى) باستعادة الإنسان لذاته التي هي حريته، كاستعادة المسيح إلى الملكوت! وتتقاطع في البنية الحكائية المركزية التي أشرنا إليها عدة بنى حكائية، مستمدة من

الحكاياتِ الشعبية والأساطير التي عُوْلِجَتْ بما يتفق والفضاء الرؤيوي الذي يشتغل فيه النص، مثل إعادة إنتاج فكرة المنقذ (المهدي، مسيح آخر الزمان الذي يملأ الأرض عدلًا بعد أن مُلِئَتْ جورًا) وهي فكرة ثاوية في كل العقائد والدياناتِ القديمة: "اضطربت القبور المتلبسة بالصحراءِ الثكلى، و حلَّق في السماءِ المضرجة في دموعها النحيب والغربان، والشمس الذابلة سقطت مغشيًّا عليها قرب الصبح المغلول حد الانهيار. انتفض الغريبُ الممددُ علَى بطنهِ وراء القبر بجانب النخلة رفيقة دربه، استأسدت في تهدئتهِ، ترجته بدموعها الغزار أن يلزم مكانه، لكنه ترك توسلاتها وراء ظهره، وأطلق العنان لرجليه الملتهبتين غضبًا وحقدًا لينقذ من براثن السكين المنتصب في يمين كبير العروش الحرائرَ المطروحات قرب المذبح، وقبل أن يبلغهنَّ استقبله الرصاصُ من كلِ مكان، من الطائراتِ السابحات في السماءِ المنطوية علَى حسرتها، ومن الدباباتِ الرابضات علَى الشاطئ؛

دبَّ الضجيجُ في الجماعةِ، وطوقت العيون والمخالب المكان، وذابت النخلة وراء الرمس في خوفها الوحشيِّ، تتابع خلسة تخبط صاحبها في دمه".

فبعد استشهاد الغريب لم يبق منه سوى النخلة رفيقة دربه لمواصلة المسيرة، فهي بمثابة الرمز - مثلما مثلت روح معلمه - في دربِ الانعتاق من معتقداتِ السلطان ونظامه؛ وقد اجتثت النخلة حراكها من قعودها، و اقتلعت أمنها من خوفها، مصعرة خدها لقهقهات متبرجات منبعثات من سفور الليل الآيل، ووجهت وجهها شطر الجبل المرصع بنجومٍ جنوبية صاعدة نحو الحضيض، تحاملت النخلة علَى إعيائها مقتفية آثار الجنازة؛ مشت بخطى سكرى علَى وقع الآثار، وذات دهشة مقمرة، وبعد مشقة وقفت المنهارة علَى باب الجبانة المنتبذة مكانًا شرقيًّا، ولما تقدمت النخلةُ نحو العمق خطوات؛ رفعت دمعة عقيرتها"

إنَّ الدلالةَ في فضاء المعنى، تشتغل لتكشف عن الفعل الإنسانيِّ؛ إذ تعكس مدى ما بلغته الذاتُ الإنسانيةُ من ضعف وعجز عن إحداث فارق في هذا العالم، ولم يبق سوى أنْ تستعيد الطبيعةُ الإنسانَ إلى حِضْنِهَا، وتتولى بنفسها مهمة اتساق قوانين الحياة والواقع، مع ما نتصوره عنها إنسانيًّا.

من البنى الصغرى أيضًا، التي تتقاطع مع البنيةِ المركزية، نجد فكرة الفداء، وتقدمة القربان التي هي جزءٌ من المعتقدات الإحيائية الأفريقية، وجزءٌ من الإرثِ الثقافيِّ لمدن البحار والجزر،

والتي تقضي بتقديم قربان لجِنِّيِّ البحر، أو لسلطة غيبية ما، كما نجدها في وادي النيل، عبر تقديم فتاة بكر بمواصفات محددة للنيل في كلِّ عام، حتى لا يُعاقب وادي النيل بالجفاف؛ هذه الفكرة أيضًا، نجد أنها قد عُوْلِجَتْ وأُعِيْدَ إنتاجها علَى نحوٍ يتسق مع السياق التعبيريِّ العامِّ، الذي تأسست عليه مقولات النص، باعتبارها مقولاتٍ ناهضة في الإنقاذِ والانعتاق والخلاص.

"رفع كبير العروش السكين المتأهبة في وجوهِ المطروحات أرضًا، ثم نحرهنَّ الواحدة تلو الأخرى، فانفجرت الحناجر بالزغاريدِ والنحيب والتهليل والصياح والبخور والغثيان، وسقت فرحًا القيان الحاضرين خمرًا معتقة، ورقصت العروش والغربان، وملأ الغلمان من دم المنحورات الدنان وبعدما ختموها قدمها كبير العروش عربون وفاء للقادم من الأزرقِ وهدية سنوية، هكذا جرت العادة من كلِ سنة بين قبائل الصحراء، ثم أهداه كبير العمائم مفتاح المدينة، ولما أتموا مراسم النحر توجه الضيف في جندهِ إلى سفينتهِ بعدما ودعه أحلام الصحراء وأعيانها، وتفرق الجمعان، فريق ابتلعته السفينةُ، وفريق التهمته الصحراءُ، وخلا بذلك المكان إلا من النخلةِ الجالسة علَى أشواك حزنها وخوفها من أن يتفطن لها

الذئابُ والنسورُ فتلقى ما لقيه صاحبها فتسقط من يمينِ حلمها الشمس الموعودة".

ما يُحيل أيضًا، بالنتيجة إلى دائريةِ الزمن السياسي الاجتماعي، الذي تحكي عنه السردية، ومحاولتها كسر هذه الدائرة الشريرة أو الحلقة الجهنمية، التي تحكم حياة الناس؛ ففي كل عام يتكرر المشهد ذاته: تُنحر النساء قربانًا؛ يفعل النص ذلك (كسر هذه الحلقة) من خلال تضحية المعلم فالغريب، كمراحل تمثل الميلاد (المعلم) النمو (التلميذ) النضوج (النخلة/ الرمز) = تحقق الانعتاق من الجسد الفاني إلى الرمز المتسامي علَى الفناء = مرحلة الكمال الإنساني!

"ولما بلغته جثمت بجانبه علَى ركبتيها تتفحص الجثمان المسجَّى غير مكترثة بجيش الدود الخارج من جمجمتهِ وأنفه، ولما همَّتْ بتقبيله وضمِّه إلى صدرها، استحال بين ذراعيها هباءً منثورًا. لملمته في كفنهِ علَى عجل خوف العيون، وأودعته قلبها قبل أنْ تحمله علَى ظهرها في كفنه. سارت علَى شاطئ البحر المتتبع للمشهد بصمت، مشت مكبة علَى عبرتها، باحثة عن مكان حجاب تواري فيه عورتها الجاثمة في كفنها علَى ظهرها، مشت حائرة الخطوات، تدفع بقدميها دفعًا عنيفًا، يكاد السؤال يشج رأسها المفتت. وبينما

هي علَى تلكِ الحالة إذ بها تظفر بمغارة تجلس علَى شفا الصمت قرب الشاطئ، تُحصي الخلاء وتؤنسه، فانحدرت نحوها انحدارًا جنونيًّا".

كذلك اشتعل النصُّ في فضاءِ ما يمكن أن نطلق عليه - إذا جاز التعبير - تداخل الأزمنة؛ فقد استخدم الإيحاء بالمفرداتِ، مستعيضًا بها عن الصور والرموز والإشارات، عن أزمنة مختلفة إيحاء وإيماء، فقط عبر مفردة أو عبارة هنا أو هناك: عروش، ملوك، دبابات، حرائر، صنو، زنيم، رفيقة دربه، الرصاص، المذبح، الرمس، النعم الجارية.. إلخ؛ إذ إنَّ في هذه المفردات يتداخل المعاصرُ والمعجميُّ القديم، وهو ما يؤكد علَى فكرتنا حول دائرية الزمن من زاويةٍ أخرى؛ بمعنى توظيف الإسقاط التاريخي عبر الإيحاءات شديدة التكثيف، في حدود ما تلعبه المفردة أو العبارة الواحدة من دور في أزمنة النص.

وكذلك، يحتشد هذا المشروعُ السرديُّ بالنداءاتِ والهواتف: "وهتف هاتف من وراءِ الشمس السوداء متوجعًا: يا زمن الأزمان، يا ألمي ويا ألم الآلام، يا زمني ويا سنم الأدواء، يا عمري، ويا حطب الأحلام، يا عبثي، ويا عبث الأيام، يا أربي". فهو ليس مجرد هاتف من طويةِ النخلة أو شوك الزمان، وإنَّما هو شيء من الوحي، كإشباعٍ لذاتٍ عاجزة وضعيفة، لا تثق بقدرة الفعل الإنسانيِّ نتيجة للإحباط

والتعسف، والتجارب المريرة التي أودت بحياةِ الغريب! فتلجأ – بوصفها تعويضًا لضرورة وجودها الفاعل - إلى الغيبيِّ؛ أي ما فوق الطبيعة، روح العالم أو اللوغوس! لكن ليس في سبيلِ تحقيق الأسطورة الذاتية للنخلةِ، وإنَّما لتحقيق الأسطورة الذاتية للغريب الشهيد، بطريقةٍ أخرى تجعله امتدادًا لقوانين الطبيعةِ من خلالِ النخلة الفاعلة، من خلالِ الهتاف والنداء الصوفيِّ أو النبويِّ وربما الفلسفيِّ، مسقطًا باعتباره بوحًا: "ذات حية معذبة عاش غريبًا، ومات غريبًا، فارق أهلًا، وعاقر نحيبًا، عاشر سؤالًا، وطوّف في شعابِ عقله حتى أهرق التطواف، وسار علَى دروبِ وعرة كثيرة حتى قضت نحبها تحت قدميه! عرافة قالت له ذات رؤية مقمرة أن لن يستعيد وجهه، إلا إذا عثر علَى إلهه المفقود المنشود، سفك السؤال لبه، وجدَّ في البحثِ، فالعرافةُ قالت له ذات رؤيا حصيفة، أنه حتمًا سيجده، وسيسترد من بعده أرضه/ وجهه، وجدَّ في البحث، ورغم تجرع الخيبات جدَّ في البحث". فقد خرج الغريبُ من صلب رجل تجذر في أساطير الديانات، متسقًا مع نبوءاتها، حدثه عنه معلمه ذات ليل كتوم، قائلًا:

"كتبت في سري قبل أن يقطع السلطان يدي ورجلي سيرته التي ذكرت فيها يوم ميلاده، فلقد شهدت أمه في ذلك اليوم عسرًا

لما جاءها المخاضُ إلى جذعٍ، هم مغتم ذات ليلة بباحة الزنزانة لما كانت علَى عهد أبيه، فلقد صاحت صيحة أفزعت ما بين المشرقين والمغربين، فتعبت ليلتها وأتعبت، حتى أنَّ أطباء الزنزانة كلهم اجتمعوا ولم يوفقوا، حينئذ دعي طبيب إسرائيلي. جلس الطبيب بجانبها، و فتش في ثنايا فرجها، أطرق قليلا ثم أخرج من حقيبته موسى وشقَّ فرجها نصفين ليتسنَّى للمولود الجالس علَى عرشه الخروج من طور الموت إلى طور الحياة، وظهر ولأول مرَّة في تاريخِ جنوب البحر هذا الطفل المعجزة، الذي يعد مفخرة لسكان الزنزانة غرب الماء، وللأقوامِ المجاورة لهم في الضفة الأخرى شرق الماء، بلت أم السلطان ليلتها البلاء الحسن".

فيما سبق، يمكننا أنْ نلاحظ بوضوح أنه أُعِيْدَ إنتاج حكاية عيسى أو موسى النبي مع فرعون، لكنها ليست الحكاية ذاتها، وإنما تعتبر الحكاية الأصل مرجعًا لهذه الحكاية بعد معالجتها، وفيما يتعلق بالمقولاتِ الاجتماعية السياسية التي تنهض فيها الرواية في الراهن، نترك ذلك مفتوحًا بين قوسين.

الذاتُ وآخرُها في "علَى حافة الليل" [6] لدريسي مولاي عبد الرحمن/ المغرب

الكتابةُ السرديةُ لدريسي مولاي عبد الرحمن ذات مذاقٍ خاصٍّ في تجلياتها عن قلقها وتوترها؛ إذ تستدعي كيمياء الحلول، التي تفضح "الليل" فتكشف عن هرمونيته المختبئة، وتفاعلاتها مع الهرمونات الأخرى، مُشَكِّلةً معبرًا إلى الجانب الآخر من الهاويةِ: "فتمضي بعيدًا لتعانق إشراق الصباح" حيث تتبلور كل الآفاق المحتملة، لإمكانية العبور من هذه الهاوية، إلى أفقٍ جماليٍّ يحتمل تشظيات الراوي المختبئ خلف ضمير الـ (هو) وإحالات هذا الضمير في البناء النصي لفكرة "القرين".

"تساءل مع ذاته: هل أنا أحلم؟" منشئًا المعادلَ الموضوعيَّ للآخر الذات؛ والذي - في الحقيقة - ليس إلا ذاتًا منقسمة علَى معاناتها الفكرية، وعذابات أخيلتها، وتوجداتها ومواجدها، التي ينهض فيها الليل، لا علَى أنَّه علامة عابرة كصوي الساري - الذي يدل قافلة الذات في تيهها الوجودي - وإنَّما بصفته فكرةً إستراتيجيةً لـ "علَى حافة الليل" بمدلولاتِ الليل وإحالاته الرمزية كلها؛ تلك الإحالات العميقة التي تضرب أطنابها في غربة الذات والوطن.

إنَّ (علَى حافةِ الليل) تشتغل علَى فضاء نصيٍّ/ نفسيٍّ معقد، اقتضى كثافة الترميز، التي لجأ إليها دريسي مولاي، للتصدي لمشكل القهر في تمظهراتهِ المختلفة، عبر تبني شكلًا قصصيًّا مختلفًا، وبقدر تقاطعها مع الأشكال المألوفة للقصة القصيرة، بقدرِ مفارقتها لها وموازاتها؛ ليمتزج هذا الشكل في المضمون، الذي نهضت فيه ذات الراوي، باعتبارها ذاتًا مستقلةً، تدرك ماهيتها وحاجاتها ورغبتها العارمة في التحررِ.

والتحرر هنا، ليس تجلٍّ عن تحررِ الذات بصفتها موضوعًا لمضمون النص "علَى حافةِ الليل" فحسب، وإنَّما هو تجلٍّ عن تحرير البناء القصصي من شروطهِ المعروفة والراسخة. وهذا المقترح التجريبي في البناءِ والمضمون، ينهض علَى قاعدة جدوى التجريب، في معركةِ البحث عن الذات وتحقيق الحرية والعدالة والوجود المستقل، وهو خط مشروع يُضاف إلى ما سبق من تجارب جعلت المجالَ واسعًا لآفاقٍ جمالية واجتماعية متجددة.

ينفتح النصُّ "علَى حافةِ الليل" بتساؤلات راويه كلها، علَى أغوارِ ذات الراوي، وهي تتهاوى تحت النيرانِ المشتعلة في أشجارِ الأسئلة؛ فتحاول تجميع رمادها وشظايا أغصانها وأوراقها (الناجية)

لتقول قولًا يُسهم في صياغة المعنى الاجتماعي العام، الذي بلورته ذاتُ الفردِ ذي الهواجس، على عتبات الهاوية وثقوب الليل الخفية!

حيث لا متكأ سوى ظل يتيم لراوٍ حائر، يعذبه ظل شخص متخيل/ متوهم، لكنه فاعل كآخر لذّات متشظية "تساءل مع ذاته: هل أنا أحلم؟ لا أظن أنَّ ما يقع الآن يدخل في واقعي، وما يدخل في واقعي فهو حقيقي، وحقيقتي الآن هي أنني واقع في شراك الوهم". ذاتٌ تحاور متخيلها/ الحبيب الحاضر الغائب، تلتمس فيه تماسكها: "أراك دومًا سادرًا في غفلتك، خارجًا عن نطاق الزمكان، تائهًا في مغامرات لا تعرف مغزى. قل لي يا حبيبي ما بك؟ (..) هوِّن عليك أيها البائس، أخالك تحب الأحلام وتؤمن بكل الأساطير والأوهام".

إذًا، فإنَّ (علَى حافة الليل) تشتغل بالمأزقِ الوجودي للفرد (الراوي) المعزول في فضاءٍ طاحن، باعتباره صوتًا مفردًا ومهمَّشًا، يعاني أسئلة الوجود المحيرة وحده! ". وإنَّها قد عملت علَى تفجير بنية السرد المألوف، بإنشائها بناءً خاصًّا، انشغل بالكلِّ الفكريِّ، والنفسيِّ؛ لكن تحايلًا علَى التفصيليِّ في المدارس "المطيعة" باستعارة أدوات التعبير المتنوعة، في تشييد البنية المتمردة الخاصة بهذا النص كالشعرية: "راحت رائحة الموت تسكن أنفه بحدة لا

تطاق، أشرع نافذته علَى نجمةٍ عالقة في سماءِ ذاكرته الداكنة، تلألأت عبر فضائهِ ورياحه الكونية العاصفة، تنسم هبة نسيم صبح ندية لامست حلكة روحه، فانبعثت في قلبهِ كل الأسرار وغمغمت في جسدهِ نداءاتُ الأقدارِ"

وكالمونولوج: "هذه الليلة، وكل تلك الليالي كانت تناديه بهيبتها الموحشة، أن يسير خلفها إلى حواف الأرض المقفرة، لترميه فجأة أسيرًا، أعزلًا في فجواتها المضيقة وتطمره بكل حلكتها" والمراوغة: "الحقيقة بصفائها، بنقائها، بكل تجلياتها الإنسانية، والمشكلة الأساسية في الحقيقةِ ليست هنا" وطرح الأسئلة الحارقة: "ساد صمت رهيب، أحس خلاله بوطأةِ الأسئلة الكبرى، المنهارة عليه وكأنها أحجارا" إلى آخره من أدواتِ تعبير معروفة تعالج قضايا التغيير.

"علَى حافة الليل" لدريسي مولاي عبد الرحمن، هي إطلالة للجمالية الراصدة لعالم ذهنيٍّ يتهاوى، في فضاءِ البنية الخاصة للنص، بتكويناتها وهيكلها المشيد بوقائع نفسية ورموز معنوية، أبرزها الليل كصنو للقرين/ الآخر.

هذه القصة تستقطب في فضائها النصي مكانين (أ) مكان معنوي: هو الذات التي أسِّسَتْ بأسئلةِ الراوي وتشظياته، وكل ما

يدور في فضائها من وقائع وأحداث (حوار داخلي أقرب إلى مونولوج (..) التفت إلى جميع الجهات ليبحث عن ذلك الصوت، الذي يتربص به (..) وقف مشدوهًا أمام ظلمته، تحسس وجهه المفزوع في ظلمة غرفته".

(ب) مكان مادي: هو غرفته (كم تمنى أن يغدو وجبة، جيفة تنهشها الكواسر، لتلقي به بعد انتهاء حفلتها، من تلك النافذة، التي تتلاعب بأضواء العمود الكهربائي في الخارج، خالقة لديه نوعًا من الهذيانِ الطيفي داخل غرفته".

حيث يتفاعل المكانان مع نفسية الراوي المختبئ خلف ضمير الغائب: "هكذا ينام، وهكذا يستفيق علَى وقع مغزاها". وحيث تتشخص شخصية الراوي هنا، علَى أنَّها شخصية منغلقة علَى أجواءٍ معتمة؛ فإنَّها تفتح رماديتها خارج النص في اتصالٍ وتواصل مع الواقع الاجتماعي: "رأى فجر الصباح يكتسح جنح الظلام بخلسةٍ بطولية، تحرك من مكانهِ ليدفئ ساقيه المتجمدتين من كمد الرهبة الداخلية، في غرفةٍ شبيهة بالزنزانة".

هذا الواقعُ الاجتماعيُّ الذي أغرقه النصُّ في رمزياتٍ تراوغ التحدي السافر للتابوهات، بما يعطي الوَحَدات النصية قدرة انفلات مغامرة، لكنها سلسة ومخاتلة في جرأتها علَى تحليلِ الواقع

الاجتماعي، دون صدامات حتمية؛ لكأنها تتبنى الإزاحة والإحلال في مراوغاتها الماكرة، المسكونة بالهاجس الأزلي للسرد، هدم العالم وتشييد عالم بديل علَى أنقاضهِ: "فعندما لا يستطيع الإنسان أن ينعم بقسط ضئيل من الراحة الداخلية، فالأجدى به أن ينتحر في بواطن تناقضاته ويتلاشى في التواءات دروبه الماحلة، ليبحث هناك عن طلقاتِ رصاص تدوي في أعماقه".

على حافة الليل نصٌّ يؤكد علَى نصوصٍ سابقة، أطاحت بمفهوم الشخصية الراسخ في السرد، بتماهي هُوية شخصية بطل القصة "المروي عنه" هُوية ذاته الإنسانية في الموقفِ الفردي، مما يحيط بهذهِ الهُوية ويبددها؛ وكأغلب النُصوص التجريبية، يأتي التركيز علَى الفرد بغرض فضح حاجاته المادية والروحية بصفته "فردًا"، وباعتباره مضمونًا إستراتيجيًّا للنصِّ، خلال توظيفٍ تجديديٍّ للمفهومات التقليدية للقصة القصيرة، بما هي أفق جمالي مفتوح علَى المغامرة بأشكالها المختلفة! لينفتح النص/ الإنسان بكل أحزانه علَى أغوارِ الذات الإنسانية وهي تتهاوى تحت ضربات وحصار العالم المحيط؛ ومع ذلك، تحاول تجميع شتاتها وشظاياها المتناثرة، لتقول قولًا مفيدًا!

لقد تأثثتْ (علَى حافةِ الليل) ضمن أثاثاتها العديدة؛ بالرائحة، باعتبارها من الأثاثات ذات الأهمية البالغة في الفضاء النصيِّ الكافكاويِّ النزعة، لتعادل نزعته السوداوية، بفتح معابر في سياق صراع الذات وآخرها: "كم تمنى أن يغدو وجبة، جيفة تنهشها الكواسر، لتلقي به بعد انتهاءِ حفلتها من تلك النافذة، التي تتلاعب بأضواءِ العمود الكهربائي في الخارجِ، خالقة لديه نوعًا من الهذيانِ الطيفي داخل غرفته (..) ورائحة أشبه برائحةِ الكبريت تنفذ إلى جوفهِ (..) أما هي فتمضي بعيدًا لتعانق إشراق الصباح".

بكل ما يعتمل داخل هذا الفضاء الكافكاوي من تمزقٍ نفسي، يضرب بجذوره في الغيبي والتحدي المادي المكابر: "إنه الغم الميتافيزيقي يهيم علَى روحه، مقتنعًا بقواه الواهنة علَى أنها تستطيع أن تضع بعض الترتيب علَى فوضى عارمة تهز عوالمه". ليجابه هذا التحدي ذاته، خلال تداعي المروي عنه بضمير الأنا، بصفته مستوى آخر في لغة السرد: "أنا الكائن نفسه، ملامحي هي ذاتها، قامتي هي عينها".

هوامش الفصل الرابع:

[1] قصص قصيرة جدًّا، عمرو العامري، asmarna.net.

[2] زكي العيلة، صورته، syrianstory.com.

[3] عبد الله البقالي، الأصوات الداخلية، arabicstory.net.

[4] محمد شمخ، المتطابر، asmarn.net.

[5] فوزي الديماسي، زنيم مرَّة أخرى، almothaqaf.com.

[6] مولاي دريسي عبد الرحمان، علَى حافة الليل، anfas.org.

سيرة أدبية

أحمد محمد ضحية أحمد (أحمد ضحية)

روائيٌ، وناقدٌ وناشطٌ حقوقيٌ سودانيٌ.

- مواليد مدينة كوستي ١ نوفمبر ١٩٧١، سوداني/ أميركي الجنسية.

- تخرج في كلية الآداب والعلوم، شعبة الترجمة - جامعة أم درمان الأهلية ١٩٩٨م.

- له إسهامات راتبة في السرد والنقد الأدبي، في الصحافة الورقية والإلكترونية العربية.

- عضو مؤسس لنادي القصة السوداني. المسؤول الإعلامي لمنظمة Darfur Rehabilition, Newark, NJ في العام ٢٠٠٦ وعضو منظمة Toward freedom فيرمونت، الولايات المتحدة الاميريكية (٢٠١٨).

- ويعمل منذ ٢٠٠٧ حتى الآن اختصاصيًّا في مجال العناية بذوي الاحتياجات الخاصةBehavior Specialist.

عمل في المدة من ١٩٩٣–٢٠٠٢م مدرساً للغة العربية، والتاريخ، ومحررًا في صحف:

أخبار اليوم، الأسبوع، الأزمنة، الدستور، في الملفات الثقافية؛ وكاتبًا مشاركًا بصحيفة الصحافة ومسؤولًا عن النشاط الثقافي في بيت الثقافة بالخرطوم؛ وعضوًا بدائرة الأدب والنقد (المجلس الأعلى لرعاية الثقافة والآداب والفنون)، ورئيسًا لقسم التحقيقات والقسم الثقافي بالصحافي الدولي، ومؤسسًا ومسؤولًا عن تحرير نشرة (إضافات)، وعضو أسرة تحرير كتابات سودانية، والتقرير الإستراتيجي السنوي – مركز الدراسات السودانية (٢٠٠١–٢٠٠٤)، وباحثًا متعاونًا وكاتبًا مشاركًا في مركز القاهرة لدراسات حقوق الإنسان (٢٠٠٣-٢٠٠٦).

كما كان نشطًا قبل هجرته في الندوات الأدبية والفكرية، بصفته محاضرًا في: الخرطوم، كوستي، القاهرة.

❖ صدر له بالاشتراك مع كتاب آخرين:

- دروب جديدة.. أفق أول (بالاشتراك مع مجموعة من القصاصين) منشورات نادي القصة السوداني بالتعاون مع دار نشر الشريف الأكاديمية الطبعة الأولى ٢٠٠٢ الخرطوم.

- الإثنية والديموقراطية (بالاشتراك مع كتاب آخرين) عن مركز الدراسات السودانية، الخرطوم الطبعة الأولى ٢٠٠٤م.

❖ صدرت له روايات:

- مار تجلو.. ذاكرة الحرَّاز، عن دار عزة للطباعة والنشر والتوزيع، الخرطوم الطبعة الأولى ٢٠٠٢م.

- صانع الفخار ج[1]: آلام ذاكرة الطين، دار مدارات للطباعة والنشر والاوزيع، الخرطوم الطبعة، ٢٠١٦م.

- صانع الفخار ج[2]: المقدس سره، دار لوتس للطباعة والنشر الحر، القاهرة ٢٠٢٠م.

- أشجان البلدة القديمة، دار مدارات للطباعة والنشر والتوزيع، الخرطوم، ٢٠١٦م.

- هيلدا نورسة النهر، دار ويلوس هاوس للطباعة والنشر والتوزيع، جوبا، جمهورية جنوب السودان،٢٠٢٠م.

- ثلاثية الأعتم بن أبي ليل الظلامي ج[1]: البدايات، دار المثقف للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٢٠م.

- لا وطن في الحنين (الأجزاء الثلاثة)، دار ويلوس هاوس للطباعة والنشر والتوزيع، جوبا، جمهورية جنوب السودان، ٢٠٢١م.

❖ **نقد:**

- تخوم السرد أرخبيل الحكايا "مقدمة في تقنية وسُوسيولوجيا القصة القصيرة السودانية" دار رفيقي للطباعة والنشر والتوزيع، جوبا، جمهورية جنوب السودان، ٢٠٢٠م.

- عتبات نصوص نسوية، دار المثقف للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة،٢٠٢٠م.

- رحلة السرد من الغابة والصحراء إلى غضبة الهبباي، "مقدمة في تقنية وسُوسيولوجيا الرواية السودانية" دار رفيقي للطباعة والنشر والتوزيع، جوبا، جمهورية جنوب السودان ٢٠٢١م.

❖ كتابات أخرى:

- أنثى طائر الفينيق، إحياء ذكرى الكاتبة الراحلة منال حمد النيل، دار رفيقي للطباعة والنشر والتوزيع، جوبا، جمهورية جنوب السودان ٢٠٢٠م.

❖ تحت الإعداد للطبع:

- ثلاثية المواطن عابر سبيل (رواية).
- ثلاثية كوابيس الجنكويز (رواية).
- نوار سيدة الحراز (رواية).
- صانع الفخار ج^{3}: غواية غرف النوم (رواية).
- الأعتم بن أبي ليل الظلامي ج^{2} متاهات، (رواية).
- الأعتم بن أبي ليل الظلامي ج^{3} ورد المدائن، (رواية).
- نافذة للحنين.. نافذة الشجن (قصص).
- عتبات نصوص III أسئلة الرواية العربية الجديدة (نقد).
- وردة على ضريح الراوي "مقترحات نقدية في سرديات الطيب صالح" (نقد).

- السرد والرؤى III صحارى غابة الآبنوس (قراءات في السرد الجنوبسوداني)، (نقد).

- الإقصاء والنفي الوجودي (قراءات في سرديات المهمشين)، (نقد).