



مركز الدراسات اللسانية والسردية
بجامعة الوصل

كتاب
المؤتمر الدولي الأول للسرديات

بعنوان:

"الرواية الخليجية: آفاق ورؤى نقدية جديدة"

٢٠٢٢ م



السيد جمعة الماجد
رئيس مجلس أمناء جامعة الوصل

الكلمة الافتتاحية لكتاب المؤتمر الدولي الأول للسرديات

الحمد لله الذي علم بالقلم، علم الإنسان ما لم يعلم، نحمده حمد الشاكرين، ونثني عليه بما هو أهله، والصلاة والسلام على رسوله العربي الأمين، وبعد:

يسعدنا أن نضع بين يدي القراء والباحثين كتاب: (أعمال المؤتمر الدولي الأول للسرديات)، وهو يرفل في ثوب قشيب، بموضوعاته المتنوعة.

إن هذا الكتاب، عبارة عن مجموعة من دراسات كانت محور أعمال المؤتمر الدولي الأول للسرديات الذي نظمه مركز الدراسات اللسانية والسردية بجامعة الوصل بدبي، والموسوم بـ: "الرواية الخليجية آفاق ورؤى نقدية جديدة"، والذي عقد بتاريخ 2022/03/17م.

ولا شك أن الرواية الخليجية شكلت لنفسها حضوراً قوياً، وأصبحت تنافس شقيقتها العربية - في كل أبعاد العمل الروائي، وهذا الحضور لم تصل إليه إلا بعد أن قطعت أشواطاً طويلة شهدت فيها الكثير، ما بين صعوبات وإخفاقات ونجاحات، مما أسهم في نضجها وتطورها.

ويسعى مركز الدراسات اللسانية والسردية بجامعة الوصل إلى استضافة رواد الرواية الخليجية والعربية، وعرض تجاربهم المتميزة، إضافة إلى عقد مؤتمرات يشارك فيها باحثون من الوطن العربي بأوراق بحثية نوعية تسهم في تطور الحركة النقدية، ويهدف إلى مد الجسور لبناء واقع جديد للنقد الأدبي، وتسريع عجلته مقابل سرعة عجلة الإنتاج السردية.

وعليه فإننا في المركز آثرنا إصدار هذا الكتاب النقدي الذي يحاول إعطاء تصور شمولي عن الرواية الخليجية؛ بدءاً من علاقتها بالتاريخ، مروراً بتحولاتها الفنية والرؤيوية، وصولاً إلى تطوراتها البارزة، أملاً في أن تكون أعمال المركز البحثية رافداً نقدياً وثقافياً، ومرجعاً ذا قيمة للباحثين والأكاديميين والمؤسسات المختلفة ذات العلاقة.

كما لا يفوتنا توجيه الشكر الخالص، والتقدير الكبير إلى الباحثين المشاركين بنشاطهم البحثي، والمحكمين الذين لم يتأخروا في إسداء التقويم العلمي، ونطمح إلى مزيد من التعاون المثمر في القادم من الأيام، والوصول إلى الأفضل، ونرجو أن تتسع الخطى وتتسارع، وما ذلك على الله بعزيز.

الدكتورة/ لطيفة الحمادي

مدير مركز الدراسات اللسانية والسردية

الفهرس

9	الرواية الخليجية والتاريخ رواية (سيدات القمر لجوخة الحارثي نموذجًا)
33	الرواية الخليجية والمثاقفة
49	الآخَر وإنتاج المسافة في الرواية الخليجية رواية القندس لمصطفى علوان أنموذجًا
63	التجريب في الرواية الخليجية (نماذج مختارة)
87	لعبة الإيهام السردي من نسق التعاطف إلى سلطة التدمير
119	قراءة في العتبات النصية لرواية (قوس الرمل) للكاتبة لولو المنصوري: مقارنة سيميائية

الرواية الخليجية والتاريخ

رواية (سيدات القمر لجوخة الحارثي نموذجًا)

أ. د. إبراهيم السعافين

ملخص

يقدم هذا البحث تعريفا موجزا لمفهوم الرواية التاريخية وحدها الزمني المختلف فيه بين النقاد، وطبيعة العلاقة بين المبدع والقارئ في رواية الروائي التاريخي، وكيف أنّ الرواية التاريخية ظهرت مع نشأة كلّ من الرواية الغربيّة والرواية العربيّة، إلا أنها لم ترتبط بمذهبٍ معيّن، بل ارتبطت بتطوّر حركة الرواية من الرواية الخياليّة الغربيّة والرواية العربيّة المتأثّرة بالتراث الشعبي إلى الرواية المتأثّرة بالرومانتيكيّة، والاتجاهات الواقعيّة المختلفة وصولاً إلى كلّ أشكال التجريب.

واختيار رواية (سيّدت القمر) أنموذجاً يرجع إلى أنها مثّلت الرواية التاريخيّة في أحدث مراحلها على صعيدي الشكل والمضمون، فقد تأثرت سرد الراوي العليم وتعدّد وجهات النظر وأفادت من تداخل السرد وتشظّيه وتداخل الزمان والمكان، وأفادت من عدم الوثوقيّة في السرد واللغة الهجين واللغة الشعرية، وأفادت من الخرافات والأساطير والمعتقدات والممارسات والحكم والأمثال الشعبيّة، ووقفت عند بعض الأحداث التاريخيّة المفصليّة على الصّعيد المحلّي والخارجي، ورصدت التحوّلات الاجتماعيّة والحضاريّة، ووقفت عند ملامح التطوّر في الثقافة والتعليم والصحة والحريّات، وهو ما يحاول هذا البحث ثبر أغواره من خلال ما يقدمه من تحليل سردي لهذه الرواية.

Abstract

This research provides a brief definition of the concept of the historical novel alone, the timeline in which the critics differ, the nature of the relationship between the creator and the reader in the novel of the historical novelist, and how the historical novel appeared with the emergence of both the Western novel and the Arab novel, but it was not linked to a particular doctrine, but was linked to the development of a movement. The novel ranges from the Western fantasy and the Arab novel influenced by folklore to the novel influenced by romanticism, and the various realistic trends to all forms of experimentation.

And the choice of the novel (*Ladies of the Moon*) as a model is due to the fact that it represented the historical novel in its most recent stages in terms of form and content. From myths, legends, beliefs, practices, governance and popular proverbs, and I stood at some of the articulated historical events at the local and foreign levels, and monitored social and civilizational transformations, and stood at the features of development in culture, education, health and freedoms, which is what this research attempts to explore through my narrative analysis of these presented. the novel.

لقد تعارف الدارسون على أنّ الرّواية التاريخية تتناول حقبة من الزمن الماضي إطارًا للأحداث والشخصيات والأفكار والعادات وطرائق السلوك، وقد حدّد بعضهم المدّة التي تنضوي فيها الرواية ضمن مصطلح الرواية التاريخية بخمسين عامًا.⁽¹⁾

«وقد أشار أبرامز في كتابه معجم المصطلحات الأدبيّة إلى أنّ الروائيين الواقعيّين الذين كتبوا الرواية التاريخيّة استفادوا من الأحداث والشخصيات التاريخيّة في الزمن الماضي ليحقّقوا فائدة واهتمامًا للسرد، وهذا ما تحدّده بأنّه الرواية التاريخيّة.»⁽²⁾

ويخلص جورج لوكاتش إلى بيان المهمّة الرئيسيّة للرواية التاريخية؛ فإنّ ما يهمّ ليس إعادة سرد الأحداث التاريخيّة الكبيرة، بل الإيقاظ الشعري للنّاس الذين برزوا في تلك الأحداث، وما يهمّ هو أن نعيش مرّةً أخرى الدوافع الاجتماعيّة والإنسانيّة التي أدّت بهم إلى أن يفكّروا ويشعروا ويتصرّفوا، كما فعلوا ذلك تمامًا في الواقع التاريخي»⁽³⁾

«ومن الطبيعيّ ألا ترتبط الرواية التاريخيّة بتقنيّة بعينها أو بشكل محدّد، وإنّما سترتبط، كما سنرى، بمراحل التطوّر والتحوّلات في الشّكل والمادّة؛ فالروايات التاريخيّة الكلاسيكية أو المتأثّرة بروايات الرّومانس (الرواية الخياليّة الغربيّة) تختلف عن شكل الرواية الواقعيّة بصورها المتعدّدة أو الروايات التاريخيّة التي تتقاطع مع الأشكال التجريبيّة في زمن لاحق.»⁽⁴⁾

وإذا كان الحوار دار بين الدارسين والنقاد حول التزام الروائي وقائع التاريخ أو عدمه «فإنّ الرواية التاريخيّة لم تقف عند الأحداث والوقائع والشخوص والأمكنة، ولكنها ذهبت إلى ما هو أهمّ من ذلك، وهو البحث عن جوهر التحوّلات التاريخيّة في الغوص في ما طرأ من تحوّلات في السلوك الإنساني، وما طرأ من تحوّل في القيم الاجتماعيّة، وما نجم من تحوّلات ثقافيّة وحضاريّة، تحدّد رؤية العالم والإنسان والحياة والطبيعة والوجود، من خلال الوحدة والتنوّع، وفي إطار الثّوابت والمتحوّلات.»⁽⁵⁾

- 1- إبراهيم السعافين، الرواية والتاريخ، المجلّة الثقافيّة، الجامعة الأردنيّة، عدد 93، 2018، ص 57
- 2- M. H. Abrams & Geoffrey Galt Harpham, A glossary of literary terms, eight edition, انظر المجلة الثقافية العدد المشار إليه ص 59، Thomson Wardsworth, U.S.A. P.201. (2005)
- 3- جورج لوكاتش، الرواية التاريخيّة، ترجمة صالح جواد الكاظم، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ص 46، وانظر عدد المجلة الثقافية المشار إليه ص 61
- 4- المجلة الثقافية العدد المشار إليه ص 57
- 5- المجلة الثقافية العدد المشار إليه ص 63

وقد أشار جون هالبرين في كتابه (نظرية الرواية) إلى التواطؤ بين الروائي والقارئ في فهم الواقعة التاريخية الروائية.⁽¹⁾

ومهما يكن من أمر، فإن محاولة كتاب الرواية التاريخية صرف أذهاننا إلى أنهم يريدون أن يعلموا القراء التاريخ يجب ألا يصرف أذهاننا عن حقيقة أنّ الرواية هي عمل خيالي لا يتطابق مع الواقع، وإن تقاطع معه في كثير من الأحيان.⁽²⁾

وليس التاريخ الكرونولوجي الذي يقوم على سرد الأحداث والوقائع والتطورات التاريخية في السياسة والمجتمع والعمران هو الشاغل الأساسي لعمل الروائي، وإنما يكمن شاغله في استخلاص جوهر التاريخ الاجتماعي والثقافي وتصوير البيئة ومفرداتها من خلال الشخوص والنماذج الإنسانية التي تستجيب للتاريخ الاجتماعي وتصوّر انعكاس الأحداث والعلاقات الاجتماعية في سلوك الشخصيات ومصائرهما، مثلما تعكس العادات والتقاليد المتوارثة التي توجّه السلوك الاجتماعي والتطورات التي تطرأ على حركة القيم واتجاهاتها.

لقد أفادت الرواية الخليجية من التاريخ ولا سيما التاريخ الاجتماعي، وبوسعنا ان نرى ذلك في بعض الأعمال الروائية مثل روايتي علي أبو الريش: «الاعتراف» و «ثناية مجيل بن شهوان» ورواية الحزام لأحمد دهمان، ورواية «دلشاد» لبشرى خلفان ورواية «يوميات روز» لريم الكمالي، حيث يتجلى في هذه الروايات التاريخ الاجتماعي من عادات وطقوس وممارسات وفلكلور وتحولات اجتماعية وتاريخية مختلفة.

ولعلّ مفتتح رواية (سيّدات القمر) لجوخة الحارثي يشير إلى البؤرة التي تتحرّك منها وإليها حركة الشخصيات واتجاهاتها ومصائرهما؛ فالرواية تقدّم لنا الفتاة (ميا) التي تحلم برؤية الشّاب الذي وقعت في حبّه، ويكشف الحلم عن زهد في الطلب والحلم، يذكرّ بأحلام العذريين المتواضعة في عصر بني أمية كما نرى في قول جميل بن معمر في حبيبته بثينة:

وإنّي لأرضى من بثينة بالذي لو ابصره الواشي لقرّرت بلابله
بلا وبالأستطيع وبالمنى وبالأمل المرجوّ قد خاب آمله

1- جون هالبرين، نظرية الرواية، ترجمة محيي البين صبحي، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ص 380.

2- انظر عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر، دارالمعارف بمصر 1968، وانظر كذلك: إبراهيم السعافين، تطوّر الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام، دار المناهل، بيروت 1987

وبالنّظرة العجلى وبالحوّل تنقضي وأواخره لا نلتقي وأوائله⁽¹⁾

ولا نجد ملاحظات في التقرب من الحبيب أو الابتعاد عنه وهجرانه، كما نلاحظ في السرد التقليدي والشعبي، بل نجد ميا زوجة ثم حاملاً ثم هي بين يدي الداية لتلد ابنتها باسمها الغريب (لندن) وهي واقفة مراعاة للعرف والعادات المتّبعة في مثل هذه الحالات، ولتعود إلى قرية أهلها حيث تمضي أربعين يوماً وهي مدّة التّفاس في رعاية أهلها.

وفي أثناء ذلك نعثر على موازنة بين سطوة العادات والتقاليد في القرى والأرياف حيث الدّاية التي تقوم بكلّ شيءٍ ويّين بنات (مسكد) مسقط اللواتي يضعن أحمالهن في المستشفيات بين أيدي الأجنبيّات التّصرايّات.

ننتقل فجأة إلى الطائفة باتجاه فرانكفورت والحديث عن مستشفيات في مسقط ومطرح، وعبد الله يستعيد الماضي مع والده الذي رفض أن يذهب إلى بغداد أو القاهرة حتى لا يحلق لحيته ويدخّن ويشرب بعد أن أكمل الثانوية، وها هو يرث تجارة والده الذي ينام في مستشفى، ويعاني من الخرف ويهذي بقصة العبد سنجر ابن ظريفة التي روجها لحبيب. يطلب العجوز الخرف من عبد الله أن يربط العبد السارق بالعمود وعبد الله يقول له: يا أبي لم يعد هناك عبيد، الحكومة حررت العبيد، ولا يفتأ الأب الخرف يكرّر هذا الطّلب غير مرّة. وفي هذا السياق نلاحظ أن كلمة الحب مستنكرة من الرّوجة خاصة، فحين يسأل عبد الله زوجته ميا إن كانت تحبّه تستنكر ذلك وترى أن الدش والأفلام المصرية خرّبت عقله، ولكن هذا السؤال أصبح لدى ميا صاحبة قميص التّوم الكحلي يستثير ضحكها علامة على تحولات في القيم والحياة الاجتماعيّة، وربما بعد أن بدأت ميا تأخذ طريقها في سلك التعلّم، وفي هذا السياق نرى نقلات زمنية سريعة وتداخلاً زمنياً؛ حيث تدخل لندن كلية الطب في مسقط وزميلتها تمارس التعليم، ونرى فتياًناً يقتحمون منازل المعلمات اللواتي تتعرّض بعضهن للاغتصاب، وفي هذا تحوّل لم تعرفه الحياة في عهدنا السّابق، وثمة إشارة إلى المعلّمين الوافدين الذين يطلبون الحلوى العمانيّة من الطلاب وربما ينظرون إليهم نظرة دويّية.

ونرى الآن ميا زوجة عبد الله في بيت أمها سالمة ومعها أختها أسماء حيث تتوافد النساء لتهنئة ميا بولادة ابنتها (لندن) البكر التي تبشر بولادة المزيد من الأطفال الذّكور، وكانت ظريفة أول الوافدين. أوصت سالمة ابنتها ميا ألا تقوم لأحد، ولم تقم سالمة لظريفة

1- ديوان جميل بثينة، دار صادر، بيروت.

أم سنجر بدعوى التعب، ولكنها قامت لزوجة المؤذن القادم من سمائل.

نرى صورة للحياة الاجتماعية ممثلة في الأثاث واللباس والطعام ونرى صورة غريبة لتناول ظريفة العبد السابقة للطعام ونرى ظريفة تستغرب من اسم ابنة ابنها (رشا) وهي تدعى الأفعى من نسل أقربائهم العبيد.

ولعلّ كلّ جملة تكاد تصف اللحظة التاريخية الاجتماعية في القيم والتقاليد؛ فمخالطة النفساء للنساء لا تجوز بما لديها من نجاسة، ومخالطة الفتاة غير المتزوجة للنساء المتزوجات غير مقبول على الرغم من أنّ الكتب أصبحت بديلاً لكلّ شيء.

ويبدو الشيء البارز تلك الفوارق بين أبناء القبائل والعبيد؛ فظريفة لا تحظى باحترام سالمة مع أن التاجر سليمان لا يستطيع الطّعام والخبز إلا من بين يديها.

ولقد استخدمت الكاتبة حشدًا من الأمثال الشعبيّة التي تدخل بعمق في نسيج البنية السردية على لسان ما يُدعى المتوصّف أي قائل المثل.

وفي ما يأتي صورة لوصف المكان المنبثق من التاريخ الاجتماعي:

«كنست الحوش ونضحته بالماء، نفضت الغبار عن السجّادة الفارسيّة الحمراء المطويّة في المخزن وفرشتها في الدّهليز، لمّعت الأواني الخزفيّة المصطّقة في روازن الغرفة الوسطى، وفرشت على الارض فراشًا جديدًا لميّا والمولودة، لم تدع خولة «الخرقاء» تخبز بل صنعت خبز الرقاق بنفسها للنفساء، ومزجته بالسّمّن البلدي وعسل الجبل، ثم تأكّدت أنّها أكلت حتّى آخر لقمة في الصّحن، وشربت الحليب المغلي بالحلبة حتّى آخر قطرة. أعدت القهوة بالهال وطبق الفواكه والتّمر، صفت زجاجتي عطر وفنجانًا صغيرًا من الزّعفران في صينيّة مذهبّة مع مجمر البخور (...)»⁽¹⁾ والاستحمام بالماء الممتزج بالأعشاب إلى آخر الوصف المستفيض في مثل هذه المناسبات الاجتماعية.

وهنا نتعرف أكثر على التاريخ الاجتماعي، معاملة العبد سنجر الذي يرفض الاعتراف بعبوديته، وميا التي ترفض أن تذهب إلى بيت أمها سالمة بعد ولادة ابنها محمد، وحديث عن لندن الطبيبة التي تريد سيّارة بي إم دبليو، وحديث عن نصيحة صديق عبد الله أن يشتري عقارات وهي التجارة المربحة في مسقط وحديث عن انهيار البورصة، وحديث عن

1- جوخة الحارثي، سيدات القمر، ط2، دار الآداب، 2019 ص 20

احتضار والده التاجر سليمان، وحديث ظريفة عن تزويج سنجر قبل أن يفسد بالشذوذ.

ونلاحظ أن سرد الأحداث متشظّ، فيما يشبه تيار الوعي حيث تتداخل الأمكنة والأزمنة، من ترك ميا الخياطة إلى فشلها في الحصول على رخصة القيادة في حين تحيّزت الشرطة لخولة الجميلة وأعطتها الرخصة، وحصول عبد الله على الثانوية التي لا قيمة لها في نظر والده، وثمة حديث عن موت الأم سالمة وعلاقة ذلك بالريحان.

وثمة إشارة إلى استبدال السيارات بالمشي في العادات والتخطيط. وإشارة إلى تقاليد الصيد أيضًا، وعود إلى قصة اغتصاب المعلمات وعلاقة لندن بصديقتها حنان التي اغتصبت. وثمة إشارة إلى الاهتمام باللغة الإنجليزية اللغة العالمية طلبًا لحاجة السوق. وتتعرف على تطور جديد حول علاقة الإناث بالذكور الأجانب ولجوء الفتيات إلى أدوات التجميل بعيدًا عن عين الأم، والموقف من التعليم حيث دخول المدرسة لمن لم تتجاوز العاشرة، فمن تجاوزت العاشرة هي مرشحة للدراسة المسائية. على أنّ هذا الفصل ألغي فيما بعد لقلة عدد الطالبات. وتتعرف على طبيعة الكتب التي يقتنونها في البيت وتنوعها وتقاليد الإهداء، ولعلّ ثقافة الكاتبة وتخصصها يتضحان في الوقوف على عناوين هذه الكتب ومضامينها.

وهنا نلتقي بعزّان زوج سالمة الذي يسهر في بيوت البدو القريية من العوافي ونجد نجية تفاجئه تحت ضوء القمر وحين يسألها عن مرادها تقول له: أريدك أنت، فينطلق هاربًا، ويدور حديث بين نجية وخرزنة عمّا جرى، فتقول لها خرزنة: يبدو أنه لا ينفع نسوان، ولكنها تصرّ على أن يكون لها بشروطها لا حسب التقاليد؛ فهي القمر حتى نسي الناس اسمها.

سالم فقد ابنه وهي تعيش مع أخيها المنغولي الذي وهبت حياتها من أجله ولم تسمع كلام من عاب علاجها له بالأعشاب حتى مشى على قدميه، إذ تبدو نجية امرأة أسطورية من حيث الجوهر والمظهر، تبحث عن الحياة بجرأة وإصرار.

وننتقل هنا إلى الحديث عن المضيئة المعلقة بين السماء والأرض إلى ميا، واسترجاع لقصة زواج عبد الله منها؛ كيف أن والده تعمّد نسيان عصاه حتى يمكّنه من رؤية أختها خولة، ولكنّه حين ذهب إلى بيتهم لم ير خولة الجميلة وإنما رأي ميا التي تحاول أن تضع الخيط في ماكينة الخياطة، وهنا تردّ ظريفة التي حاولت أن تغري عبد الله بالزنا بالعبادات ولكنّ عبد الله لم يستجب ما زاد من شكوك ظريفة. تشكّ سالمة في مجيء عبد الله

وتوحي له بالانصراف ولكنه يتباطأ حتى يرى ميا. خاب ظن والده لأنه يريد له الجميلة خولة ولكنه يوافق أخيراً على اختيار عبد الله ويبنى ملحماً له للزواج.

ويذكر السرد بمجيء لندن، وتوافد النساء طيلة أيام النفاس، وثمة استذكار لأخيها التي يكبرها وحصانه من النخيل، ثم موته وموت أم عبد الله التي قتلتها شجرة الريحان، وثمة حديث عن لندن التي تمتلك الشخصية القويّة.

ونلاحظ قدرة الكاتبة على إيراد تفصيلات المكان والرياش والأثاث والعادات والتقاليد، ووصف كل شيء تتعرض له المرأة في حالة الولادة والنفاس، وسوى ذلك من ملاحظات أثويّة لا يستطيع أحد سوى المبدعة الأنثى أن تقوم بوصفها وتحليلها بذكاء وشفافية.

«فتحت ميا عينيها وتأملت ابنتها، جسمها ضئيل جداً وصراخها حاد، مرّرت يدها على شعرها الخفيف الأسود ولم تتمالك نفسها من التعجّب؛ «أهذه هي الأمومة؟!» أسماء تسألها كلّ يوم: «كيف شعور الأمومة؟ أعظم شعور بالدنيا» وميا تسكت. كل ما تشعر به هو الإرهاق الشديد وآلام الظهر والبطن والحاجة الماسّة للاستحمام. أصبحت الحكّة في شعرها لا تُطاق، وأمها سمحت لها أخيراً أن تستحمّ بسرعة لكن دون أن يمس الماء شعرها فالبرد يتصيّد النفساء، وإذا أصابها فإنّ حمى النفساء قاتلة⁽¹⁾

ونأتي على التطوّرات التي تقع بفعل سطوة الزّمن؛ حيث نرى التغيير في التطوير في العمارات والأسواق في منطقة السيب، مترافقة مع الأنظمة التي تحكم أسلوب البناء، ويستمر تداخل الزّمن والمكان في السرد، حيث نرى عبد الله في الطائرة، ونرى الموقف من العوافي ومسقط، ثم حديث عن موت والد عبد الله ثم وفاة ظريفة، ثم نسمع خبراً عن أحمد بن البيدان زوج لندن الذي يضربها وهي في مدّة العقد، ويتم طلاقها وتعترف أنها أخطأت في القرار، ونعرف أن عبد الله حصل على شهادة جامعة بيروت العربيّة.

وفي استرجاع لظريفة نتعرف على تفصيلات المكان وهي تحمل الطعام إلى ميا النفساء، تتمثل الأمثال وهي تنتقد اسم لندن الذي جاء من الأم ميا لا من الأب عبد الله وتتذكر فرض اسم ابنة ابنها من الأم أيضاً، وثمة استرجاع لزواج أمها الخيزران أو العنكبوتة من العبد نصيب وكيف سجنها الشيخ في القلعة وكيف كان يغتصبها عنوة، ولما خرجت حاملاً ولدت ظريفة بنفسها ثم أصبحت داية.

-1 سيدات القمر ص 49-50.

وفي هذا السياق نقف عند ملمح جديد يتّصل بالتاريخ الاجتماعي، وهو معايشة الناس للجنّ وبيان تأثيره فيهم، حين كانت ظريفة تنادي الجنّة التي ستؤذي المرأة النفساء إن لم تأكل من طعامها:

«يا بقيعوه يا بقيعوه.. هذا أكلك ودعي لنا أكلنا، هذا نصيبك ودعي لنا نصيبنا، هذا من خراثة (الخراثة: النفاس وما يستتبعه من طعام خاص) ميا بنت سالمة، دعيها في حالها، ولا تضربها ولا تضرب المولودة»⁽¹⁾. ونفهم أنّ ظريفة تقوم بهذه المهمة مرارًا وهي تعيد هذه المقولة عن الجنّة بقيعة.

ونرى السرد يلجأ إلى الاسترجاع والاستذكار؛ فنرى عبد الله وهو في الطائرة يتذوّق من المضيقة كعكة البرتقال اللذيذة، ولكنّه لا يرى ما يعدل الحلوى العمانية التي تعود بذاكرته إلى جلسة البرزة والحلوى العمانية التي نادراً ما يصيبه نصيب منها.

يأخذ قطعة منها إلى المعلم ممدوح وقد يصيب منين المسكين الجالس على حصاته نصيباً منها، وتتعرف على هذا النموذج منين بثيابه الرثة الذي ظل محافظاً على عاداته حتى بعد أن أصبح ابنه زايد ضابطاً وبنى له بيتاً اسمنتياً.

يتذكر منين سنة الخرسة إذ أتت الأمطار على كل شيء، وحيث أغلق صاحب القلعة أبوابها عليه، ولم ينقذ الناس إلا التاجر سليمان والشيخ سعيد. لقد فتك الفقر والجوع بالناس، وكانت المرأة تمنح نفسها لتافه المال. لقد أتى له زايد بخادمة هندية، فلم يطقها ولم تطقه، حملت منه، فأرسلها زايد إلى بلادها. منين نموذج لشخصية متفردة أتقنت جوخة الحارثي رسمها. لقد صوّرت من خلاله ومن سنة الخرسة شريحة من التاريخ الاجتماعي للعوافي وللمنطقة عمومًا.

وهنا نتعرف على نموذج آخر من الشخصيات هي شخصية مسعودة التي تنادي دومًا «أنا مسعودة، أنا هنا» إذ نرى وصفًا تفصيليًا للغرفة، تمرّ بها بعض النسوة ضحى كسبًا لأجر زيارة مريض، ونرى الأطفال في المغرب يتبولون قريبًا منها. أعلنت ابنتها شنة أن أمّها مصابة بالجنون، تأتي لها بالطعام من منزل التاجر سليمان مرتين في اليوم وتحمّمها وتعتني بها دوريًا. وتعكس شخصية مسعودة، وتفصيلات المكان جانبًا من التاريخ الاجتماعي للعوافي، وخاصة إذا وقفنا عند الرسوم والصور والأوراق.

-1 سيدات القمر ص 59.

وفي هذا السياق نرى عبد الله يتحدث عن ابنه سالم الذي لم يحصل على معدل كافٍ، وعن ابنه المريض محمد، وعن ابنته لندن وزواجها الفاشل، ويستذكر ميمات كثيرة، منها ميمة ظريفة التي لم يشهدها، ويتحدث عن زوجها حبيب الذي تعددت الأقوال في مصيره، منها أنه عاد إلى بلوشستان، وعن ابنه سنجر الذي ذهب إلى الكويت وزوجته الأفعى.

وفي بيت عزان نرى عوائد استقبال النساء؛ حيث نرى سالمة تستقبل النساء اللواتي يأكلن ويشترتون، ولا تفلح أسماء في إقناع أمها في أن تشاركهم ميا الطعام. وربما نجد ما يكسر المألوف في المفاجأة التي قام بها عزان حين يهدي سالمة خاتم ماس، وليس معهودًا أن هدايا قد تمت بين سالمة وعزان، وسالمة تكره الزينة والخلي ولا تريد لخولة أن تتزين، وعبد الله يأتي بالطعام لميا وابنتها لندن، حيث ترى النساء أن هذا اسم للنصارى وليس من البلد. هنا نرى ميا تحلم بمستقبل ابنتها الجميلة التي ستحيط بها أجمل الملابس.

ونرى الكاتبة تراوح بين من يقومون بالسرد. فتعطي الفرصة لعبد الله ليتذكر أنّ أمه ماتت بسبب قلعها شجرة الريحان، ويحلم برؤيتها تمشي على الماء، ثم يراها بعد خلع لندن، ويتذكر موت ظريفة، ويتذكر عادة ميا في التّوم حيث تنام إلى جانب سرير ابنتها لندن عصرًا، والمتوصف ينهى عن نومة العصر. ونرى كم يحن عبد الله إلى أمه.

وهنا نلتقي بالراوي العليم حيث نعرف أن ولدي المهاجر خالد وعلي خطبا أسماء وخولة. أمّا أسماء فوافقت على خالد، وأمّا خولة الجميلة المتعلمة فقد رفضت الخاطب ونهضت تركض إلى غرفة البنات، وأغلقت دونها الباب، بانتظار أبيها عزان، وأمّا عزان فكان يسهر مع البدو، بينا يقيم علاقة حرّة مع نجية القمر، لا أكثر ولا أقلّ، لكن عزان والقمر هما عبدان في سياق هذه العلاقة التي لا انفكاك لها تحت ضغط الحاجة.

يعود عزان إلى البيت والرمل يتطاير من حذائه، لتلقاه سالمة كالعادة، ويسأل عن خولة فتبلغه بالخبر. تفتح له خولة الباب وتخبره بالرفض وهي المخطوبة لابن أخيه وكأنه غدر بأخيه، فوعدها خيرًا.

وهنا نرى صورًا من التاريخ الاجتماعي تتمثّل في تطوّر العلاقة الأسريّة القائمة في أخذ رأي البنات في الزواج، وفي العلاقات الجنسية الحرّة.

وهنا يتسلّم زمام السرد عبد الله حيث يتحدث عن امرأة عمّه التي تحمل صرّة العسل وتؤنّب له لأنّه سمى ابنته لندن، إذ عزت ذلك لتسلّط المرأة حيث أصبح لا رأي له.

ويتخلل الحديث عن الطعام تحوّل في الحياة الاجتماعيّة؛ فقد اختلفت طقوس الطّعام في التّقاليد وفي طبيعة الطّعام. فالكل يعرف الطّعام عند الأكل وحسب، ويتمّ الأكل بسرعة ولا كلام على الطّعام، وحين سألته مرة أخرى عن الطّعام نهرها بشدّة. امرأة عمه التي باعت البيت ورحلت عن العوافي ولم تدفن ابنها فيها كعادة الناس.

تحوّل جديد في بحث الشباب عن الطّعام خارج البيت مثل البيتزا والماكدونالد، وهو ما يتصل بتحوّلات في التاريخ الاجتماعي.

وتتعرف على قصة خولة وابن عمها ناصر، ما يذكر بقصص الحب العذري حيث تنشأ العلاقة بين الفتى والفتاة وهما يلعبان أو يرعيان الغنم. في لعبة الأرقام لم يطق أن تكون من نصيب فتى آخر طلب منه ناصر أن يغير رقمه 20 وأصر أن تكون خطيبته لأنّها ابنة عمه. تبادلوا الصور، وضعت خولة صورة ناصر في أعلى النخلة. وها هي الآن تغلق على نفسها الباب بعد خروج أبيها.

كيف لابن المهاجر أن يتجرأ على خطبتها وهي خطيبة حبيبها ابن عمها ناصر، ها هي توقّر النقود في حصّالتها لتعدّ جهاز العرس، وها هي تنتظر ناصر الذي ذهب في بعثة إلى كندا ليتمّ الزّواج، لكن المعلومات المختلفة حول وضعه الدراسي تؤكّد اللّوثوقية، فربما توالى رسوبه، وربما سحبت الدّولة منه المنحة. وها هي خولة تعيش في أحلامها مع ناصر ولا ترى غيره في دنياها. كيف يخطبونها وهي منذورة لابن عمها ناصر:

«والله والله تنقّص رقبتى شطفة شطفة، لو أصر أهلي على تزويجي من ولد عيسى المهاجر هذا لقتلت نفسي»⁽¹⁾

وعلى الرغم من تداخل التّقاليد بفعل الحرّية، إذ من التّقاليد أن تكون الفتاة لابن عمها دون خيارٍ منها في الأغلب، فإنّ فعل الحرّية هنا هو المقدّم لأنّ الخيار هو خيار خولة.

وهنا يأتي دور عبد الله الذي يتذكر عود سويد وماكنة ميا ووالده يلطمه وهو يخرج من بيت ظريفة، يتذكر غرق زيد وهو يرى البحر من الطائرة، ويقارن بين ما فعله أبوه وبين ما فعله ابنه سالم الذي تأخر في السّهر، وربما كان سهران، قال سالم له إنّ من حقه أن يسهر.

وهنا نأتي إلى ظريفة وابنها سنجر؛ سنجر يريد أن يهاجر مثل أبيه حبيب، وظريفة التي ما تزال تعيش بروحية العبيد تعيب على سنجر أنه سمى بنته رشا كأسماء بنات سيده سليمان، ونعود إلى قصة أم زوجته شنة مسعودة، وكيف حتى حمل الحطب ظهرها حتى جنت.

ظريفة تبكي كأنها في مآتم وفاطمة التي تمر بها تواسيها، عالم يسعى إلى الحرية وال هجرة، يعي معنى الحرية ويعي معنى إحسان السادة وعالم لا يعرف إلا معنى العبودية، ظريفة تشن هجومها على شنة زوجة ابنها ثمة إضاءة لحياة عبد الله وميا حيث الحديث عن محمد المريض ويبدو أنه معاق يقوم في حركة دائبة بفتح الباب وإغلاقه متمنيا أن يقفز من الشباك كالعصفور فلا يرى به ذلك أبدًا وهناك إشارة إلى موت أحمد.

ونعود إلى عزّان الذي يخبر سالمة بأنه وافق على زواج أسماء واعتذر عن عدم قبوله زواج خولة المخطوبة لابن عمها ناصر، إذ تثور سالمة وتقول له أين ناصر الذي لم نسمع عنه شيئًا، ناصر الصايغ في كندا، ونرى الممارسات الطبية الشعبية في معالجة السرّة الملتهبة أو في وضع حصة محمّاة ملفوفة بقطعة قماش على بطن ميا النفساء أربعين يومًا من أجل شدّ البطن، بينما تدخل أسماء التي تخبرها سالمة للاستعداد للذهاب إلى مطرح لشراء جهازها ومجوهراتها استعدادًا للعرس، فيبدو الفرحة في عينيها انتظارًا لأومومة سعيدة. لا تعرف أسماء كتبًا تتناول موضوع الأمومة، فلم تجد في مكتبة جدّها ما يشير إلى ذلك، ربما لعدم الاهتمام، أو أن الكتب شحيحة فهي لم تر في حياتها مكتبة أخرى باستثناء مكتبة جدّها.

وفي السياق نرى صورة للتاريخ الاجتماعي حيث تتذكر سالمة طفولتها في بيت عمها حيث الفقر والجوع وإذا ما أقيمت وليمة لا ينال الأطفال إلا القليل من بقايا اللحم والأرز، فهم دائمًا على هامش الاهتمام كما تقضي العادات والتقاليد.

ونقف عند لقاء عزان بالقمر لقاء رومانسيًا، حيث يطلب إليها أن تحكي لأن صوتها جميل، لكنه يحكي استجابة لطلبها حديثًا حزينًا عن قصة موت ابنه أحمد في الثامنة بعد موت محمد الرضيع، وكيف أن سيارة الرينج روفر التي شاهدها أهل العواني وقد كُسر زجاجها، لأنّها من فعل الشيطان لم تخرج من مكانها لإسعاف الطفل في مسكد ومات الطفل، قرر عزان بيع مزرعته لشراء سيارة لإنقاذ أحمد، ولكن بعد فوات الأوان. والآن تعود سالمة إلى غرفتها المعتمة ويعود عزان من البدو.

وهنا تنتقل لحديث عبد الله السعيد بزوجته ميا وطفلته وهو يشعر في داخله أنه مؤهل للسعادة، ثم تنتقل إلى ظريفة التي نراها في مونولوج داخلي عن سنجر الذي يريدنا أن نتهاجر معه، إذ تتحدّث عن زوجته شنة التي ستترك أمها مسعودة وقد حنى الاحتطاب ظهرها. حبيب هو الذي غرس بذرة الرحيل في سنجر، هل سيذهب إلى دبيّ أو بلوشستان أو إلى بلاده الأصلية في إفريقيا، وهل هم من هناك. لقد استولى القراصنة واللصوص على مركبهم في الباطنة واستعبدهم وباعوهم للتاجر سليمان، الرجل الذي آوهم ورعاهم. هل يعقّونه كما عقّت شنة أمها مسعودة؟

مسعودة التي عانت مع زوجها زيد اللعوب الذي كان يتنقل بين النساء الكثيرات. بينا ظريفة في حالة قلق وارتباك:

«كيف تتركين العوافي يا ظريفة، وأنت لا تكادين تعرفين غيرها من بلاد الله؟»⁽¹⁾

هنا نرى عزّان ونجّية في جلسة رومانسية، يُنشدّها من غزل المجنون في ليلى وينشدّها أشعارًا لآخرين مثل امرئ القيس والمتنبي والبحري والمعريّ وبعض شعراء عمان، تحب شعر الغزل، فتري نفسها صورة لكل محبوبة، ولا تحبّ شعر الزهد. ولعلّ ثقافة الكاتبة قد أقمحت إقحامًا أحيانًا على الشخصيتين، على الرغم من محاولة تسويغ ذلك بالاستياء من الشعر المقرّر في المنهج المدرسي.

ويذهب الحديث إلى عمّة الرّاوي، ثمّ المقارنة بين العمّة وظريفة والعداء المكتوم بينهما، هي طلّقت مرتين من زوجين، أمّا ظريفة فهي قريبة من التاجر سليمان خادمته وسرّيته من قبل، وكأنّ العمّة ما زالت تلعفها الغيرة من ظريفة.

وهناك حديث عن سالمة التي ذهبت إلى مسقط لشراء الجهاز، ووصف تفصيليّ لمفردات الجهاز، ثمّ وقوف عند تحوّل في ذوق الشباب من العود إلى العطور الأوروبية، بخلاف كبيرات السن، وكيف كانت الحليّ فضّة، وأصبحت الآن من الذهب والماس. وثمة حديث عن زوجة القاضي التي تزوّجت القاضي سعيد في سن الرابعة عشرة، وكيف أوصتها أمها ألا تكون كالبطيخ، فظلت تقاومه مدّة طويلة وهو يلين لها ويعطف عليها. هي لم تكن تكرهه، وأحبته فيما بعد، ولم تتزوج بعد موت زوجها أبي عبد الرحمن. ونقف عند سالم الذي ضربه عبد الله، لم يكن مخمورًا، بل كان ضحية فتى شاذ يركب سيارة بورش راود

-1 سيّدات القمر ص 111.

سالمًا عن نفسه، لكنّه استعصم، وتخلّص منه حين عاد إلى البيت متأخرًا.

ونحن الآن في لحظة تاريخية مهمّة، في عام 1926 حين أُعلن في جنيف إلغاء الرق عندما فاجأ العنكبوتة المخاض وولدت ظريفة التي باعها الشيخ سعيد عبده لسليمان الذي تسرى بها ثم زوجها لحبيب فولدت سنجر.

وهنا نعود إلى زايد الضابط الذي لم يعترف أهل العوافي بمكانته الجديده ولا بالتحوّلات في التاريخ الاجتماعي، حتى حين تزوّج ابنة حفيظة التي أقيم عليها الحد أيام الإمام، مائة جلد، إذ تحايلت أمّها بوضع مجموعة من الثياب تحت كيس الخيش حتى لا تشعر بأثر الجلد، ولم يقع لها الجلد مرة ثانية في عهد السلطان بعد هرب الإمام.

لقد ولدت حفيظة ثلاث بنات بألوان مختلفة إشارة إلى أنهن ولدن سفاحًا، وحين أقيم الفرح في مسقط لم يحضر فرح زايد إلا حفيظة وابنتها، وهنا يحدثنا عبد الله عن وفاة أمّه بسبب قلعها شجرة الرياحان، بحيلة من غريمتها الجنيّة حيث يسكن تحت الشجرة شيخ الجان. وثمة إشارة إلى الطقوس الشّعبيّة يتمثّل في حديث عن النوم والشخص عطشان، فإذا نام الشخص تهيم روحه أثناء النوم، إذ ثمة من غادرته روحه فإذا كشف عن إناء الماء شربت الرّوح وعادت إليه. ومن يتأمّل الرواية يجدها تحفل بالمعتقدات والممارسات الشّعبيّة، وتقف عند صور التحوّلات مع تقدم الزمن:

«وحين لم يصب له أحد، بل تركوه يصبّ لنفسه، عرف أنّ أهل العوافي لن يروه أبدًا الضابط النّاجح، سيظلّ في نظرهم زايد بن منين المسكين الذي يستجدي النّاس، هؤلاء النّاس الذين يؤمنون بالماضي وليس بالمستقبل.. انسحب زايد تدريجيًا، أحضر لأبيه خادمة هنديّة، وقلّت زيارته للعوافي حتى اقتصرت على الأعياد والمناسبات الكبيرة.»⁽¹⁾

وهنا نعود إلى أحداث تاريخية بين الإمام في الداخل والسلطان في مسقط وأماكن أخرى، ونقرأ عن اتفاقية السيب عام 1920 في تحالف السلطان مع الإنجليز. وثمة حديث عن تفاهم الخلاف بين السلطان والإمام عام 1959 إذ لجأ الإمام غالب الهنائي إلى الجبل الأخضر، حيث هرب معاذ أخو سالمة مع جنود الإمام المسلحين بالأسلحة التقليدية في مواجهة طائرات الإنجليز، حين راح جسد معاذ شظايا تحت أحد الألغام، وقد راح ضحية هذه الحرب ما يزيد على الألفين. لقد خالف معاذ رأي عمّه الشيخ سعيد وترك حسرة في

قلب أمه، وها هي أخته سالمة تتذكر كل شيء بعد أن انتهت من ترتيب جهاز ابنتها أسماء. ونقف هنا عند استرجاع عبد الله وهو في الطائرة، يشعر بالصداع وكأن رأسه المنكسرة تهوي في بئر، حديثه عن عبري وأطفالها وأسواقها وتفصيلات ما فيها، وتصرفه في تناول الطعام في إحدى الدعوات، وتصرف الذين ينتظرون الطعام بعد فراغ الضيوف، وذكاء مدرس بيل الذي حثه على تعلم اللغة الإنجليزية، فلا يستطيع تاجر أن يُمارس عمله دون اللغة الإنجليزية، وحديث عن ذكاء والده، وابتسامه المعلم التي توحى بالارتياح وابتسامه والده التي يكمن وراءها الخوف. وثمة حديث عن شراء بيت وهو من أحلام ميّا، لكن البلدية تعترض بسبب التخطيط للطريق السريع، وقد بيعت الأرض لأحد المتنفذين لبناء قصره. ونلاحظ مقاطع من لغة شعريّة تستثير الذكريات في استدعائه لعلاقة لندن بأحمد وكأنه نادم على ما فعله تجاه ابنته، واسترجاع لقصة حبّه ميّا وكيف أنّها لم تعش تجربة الحب لتفيد منها لندن، وثمة تعبير شعري عن ماضي حبّه لميّا.

وتظهر العادات التي تؤرّخ للتاريخ الاجتماعي على نحو ما نرى في عرس أسماء التي جهّزت قهوة الفجر لوالدها الذي اعتاد أن يأكل تميرات مع القهوة، ورأت الأم ساهمة وليس ذلك من عاداتها. فمن المعتاد ألا تظهر على الناس قبل عرسها، وعليها ألا تظهر هذا اليوم، أختها ميّا لم تظهر على الناس لمدة أسبوع. ومن التحوّلات في حياة الفتاة بعد الزّواج أنّها ستتحرر وستجالس النساء في كل المناسبات، وهي الآن تتحسس بطنها حيث الأمومة بعد أشهر، والآن تأتي النساء لنقل حقيبتَي الجهاز في سيارة بدوي مستأجرة، الحقيبة الثانية ليس فيها إلاّ دهن العود والعطر الفرنسي. الأم تريد أن تظهر للناس ضخامة جهازها.

وها هي الآن ستزف إلى ابن عيسى المهاجر الذي قال لوالدها إن والده لا يطبق الإقامة في العوافي بل سيسكن مسقط لأنّه اعتاد الإقامة في القاهرة.

وقد سمّي عيسى المهاجر كذلك لأنّه بعد هزيمة الإمام عام 1959 قرر السّفر إلى القاهرة، حيث تابع ابنه خالد وعلي تعليمهما الجامعي هناك، حيث التحق خالد بكلية الفنون الجميلة، وعُرف عنه رسمه الخيول؛ رسم الخيول في أوضاع مختلفة، أما هي فتفكّر في رسم الاقدام الغليظة الحافية.

لقد عاد عيسى المهاجر بعد فقد ابنته غالية التي أصرت أمّها أن تدفنها في بلدها العوافي، وبعد أن أصدرت الحكومة بيانًا تدعو المهاجرين إلى العودة إلى ديارهم للمشاركة في إعمار البلاد.

وتكشف ذكريات سالمة عن أبعادٍ جديدةٍ من التاريخ الاجتماعي، تعود سالمة التي ودعت ابنتها العروس أسماء، إلى ذكرياتها في قلعة عمها الشيخ سعيد، فقد كانت تجوع ولا تشبع كبنات عمها، ولا تلعب أو ترقص كما العبدات، التقاليد صارمة ولم تنجح مساعي أمّها لضمّها إليها في بيت خالها لأن بنات أخي الشيخ لا يعيشن مع الأعراب، وتتذكر أنها في العاشرة جاءت أمّها بأقراط وكيف تمت عملية ثقب الأذنين المؤلمة.

وفي هذا السياق نعود إلى عبد الله وكأنّه تحت كابوس، يتحدث إلى أبيه الميّت وهو ينكّسه في البئر لأنه اهتم بتجارته ولم يهتم بظريفة التي عادت من الكويت، لم يعتن بها سنجر، وطردها زوجته شنة، قتلها السكري، وبُترت ساقاها وماتت في المستشفى، عبد الله يتذكر كل مخالفاته التي آخذه والده عليها، وأهمها ما جرى لسريّته السابقة ظريفة.

وننتقل إلى عزّان ونجّية يحدثها عن ابن الرومي وينشد لها من شعر جميل، ويحدثها بكلام فوق مستوى وعيها، عن الامتلاك، وهي لا تريد فلسفته، يكفي أنها تحبّه وحسب، له أسرة وأولاد، فلم الحديث عن الامتلاك، يكفي ما بينهما من حب: وها هو الحديث بين عزّان وصفية يبدو بلسان الكاتبة:

«أفلتت نفسها منه وقالت: كيف يعني الغير غير؟»

قال: يعني الكائنات منفصلة يا نجّية حتّى في اتّصالها وهذا أقسى أنواع العزلة.»⁽¹⁾

ويتصل التاريخ الاجتماعي في سلوك الشخصيات على نحو ما نرى في سلوك أسماء وهي أمام المرآة تتأمل جسدها وتستذكر بروز صدرها وكيف أشارت ميا وسالمة عليها لإخفاء هذا البروز، وتتخيّل أطفالها مع خالد، وتفكّر بماذا يفكّر خالد، ثم نرى النساء يدخلن لاصطحاب أسماء، وتعرّف على حالة سالمة وقد غادرتها أقرب بناتها إليها والعادة أنّ الأم لا تذهب مع بنتها ليلة عرسها.

ونعود مرة أخرى إلى عبد الله وحديث عن سبب موت جدتها سالمة، وتحاول أن تجد سببًا؛ فيدور حديث عن الضرائر يدخلن إلى الطعام بعض النباتات المسمومة، ولكن أسماء لا ضرائر لها. إشارة سريعة إلى ظريفة وإلى أن الأم كانت تتذوق الطعام قبل أن يأكله ابنها، هل ثمة اتهام خفيّ لظريفة والكلام الشائع عن أفعال الجن. كلام مستمد من المعتقدات الشعبية.

-1 سيّادات القمر ص 153.

ثم يأتي حديث عن زواج سالمة من عزّان، وكيف أنّها خرجت من قصر عمها الشيخ إلى بيت خالها الذي رفض تزويجها وأمها إلى الفتى الغرّ سعيد، ولكن الشيخ سعيد أصرّ وارسل عبيده لاصطحاب سالمة عنوةً إلى بيت عزان.

وهنا نرى عزّان ونجيدة يستلقيان على الرمال، يقرأ لها غزل المتني ثم يتحدث عن الغزالي ويتحدث عن القاضي يوسف الذي انشغل بامرأته وأولاده بعد أن كان خالي البال، والآن يورد عزّان مقتطفًا طويلًا من كلام الغزالي يوحى بأنه يتّجه اتّجاهًا آخر، ذكر الله بدل الانشغال بأي شيء آخر، ثم يمضي. ويبدو ثمة افتعال؛ فهل حدث تحوّل في الشخصية؟ ربّما.

ونعود إلى عبد الله الذي يروي كيف ربّته ظريفة بعد وفاة أمّه، وكيف عاجته بالأدوية الشعبية وكيف غضب والده على ظريفة وزوّجها من أحد عبيده حبيب الذي يصغرها بعشر سنوات.

وحين عادت الحافلات من عرس أسماء وخالد من مسقط كانت طفلة ميا الرضيعة لندن تتذكّر طلاقها مدة العقد من أحمد، وكيف غدر بها بعد أن أحبّته، وتتذكّر نصيحة صديقتها: دعيه يذهب، طي الصفحة هو الحلّ.

وها نحن نعود إلى ظريفة وولادة أمّها عنكبوتة المتعسرة لها في وصف تفصيلي وهذا ما يذكر بولادة جدّتها. وثمة حديث عن اقتناص القنّاصة لجدها سنجور وشحنه مع عبيد ماتوا وآخرين بقوا أحياء وهو منهم إلى صور، في مغامرةٍ تحت إمرة الفرنسيين والإنجليز، ولم تُجد الاتفاقية بين سعيد بن سلطان عام 1845 في المملكة الإفريقية والآسيوية والإنجليز حول إلغاء الرق في اقتناص النّاس عبيدًا. بيع للشيخ سعيد وتزوّج من إحدى الإماء وظلت ابنته عنكبوتة في بيت الشيخ سعيد بعد أن بيع إخوتها، ومات أبوها بالسلّ في الأربعين وظلت يتيمّةً وحيدةً في بيت الشيخ سعيد الذي استلم مكانة أبيه، وهو لم يبلغ السادسة عشرة بعد، وقد بيع إخوتها جميعًا.

وها نحن نتعرف على حديث خالد وأسماء عن الأشرطة المحبّبة التي تلتقي في الزواج وحديث عن ابن حزم وطوق الحمامة ومشاركة علي لهما في ذلك، ونفهم أن أسماء لا تؤمن بهذه الأسطورة ونلاحظ تحليلًا لعلاقة الحب بين أسماء وخالد في صعوده وهبوطه تتجلى فيه بصيرة الأنثى ووعيها. ونقف عند تواريخ معيّنة؛ مثل تاريخ بلوغ لندن الخامسة عشرة

من عمرها 20 مارس 1986، وتاريخ وفاة التاجر سليمان في فبراير 1992 ولابن عبد الله محمد الطفل المتوحد سنة واحدة، وحديث طويل حول وفاة والد عبد الله ودفنه، وأثر ذلك في نفسيته.

وننتقل إلى زحل وكأنه الجني الذي يستعان به للتفريق بين عزّان ونجية بنت شيخة في مناجاة يبدو أنها من المعتقدات الشعبية.

ونعود إلى خولة التي احتملت ناصر طويلا، عاد بعد أن طُرد وترك صديقه، بيد أنه عاد إلى مونتريال بعد زواجه من خولة بأسبوعين. كانت تحمل في كل مرة وتحتمل حبّه وتصبر عليه وعلى علاقته بصديقه، وتبدو متيقّنة من أنه في نهاية المطاف سيعود إلى زوجته وأطفاله، وقد عاد فعلاً في نهاية الأمر. صورة مبتكرة حقاً لهذه الشخصية.

وننتقل مع عبد الله إلى حديث عن مكتبة العائلة حيث كانت ميا تأخذ لندن إليها لتتعلم الإنجليزية. تحدّث بالتفصيل عن تاريخ المكتبة التي بدأت تبشيرية، ثم يتصل الحديث عن رغبة ميا في السكن في مسقط، بيد أن أمها تعارض ذلك، وثمة حديث عن الطفل المتوحد، وكيف بدأ الكلام في سن الخامسة، ويشير إلى أنه وميا قرّرا بعد مرضه عدم الإنجاب.

وهناك إشارات حول اختفاء نجية عشيقه عزّان، وثمة روايات متعددة منها تدخّل سالمة، ومنها الإيعاز لأخيها المنغولي بقتلها غسلًا للعار.

ونعود مع سؤال أسماء لخالد كشفاً لطبيعة العلاقات الأسريّة: لماذا ترسم، فيجب ليتحرر من والده، وأنّ حياته في الرسم، الرسم الذي جعله كياناً آخر يتحدث عن والده الذي كان مع الإمام وابتهج باتفاقية الصلح بين الإمام والسلطان ورفض ثورة الجبل الأخضر وظفار الشيوعية وثمة حديث عن جده البطل الأسطوري الناصر الذي غنّت النساء له، وقرّر أن يقاتل الإنجليز حتّى الجلاء.

وفي هذا السياق تتأمّل الشخصيات في ارتباطها بالوطن، فلم يفكر خالد أن يترك القاهرة الحيوية الصاخبة إلى أن ماتت غالية، فظهر الارتباط الوثيق ببلده الذي حدّثه عنه والده عيسى المهاجر، وانتقلت الأسرة كلها إلى العواقي مع تابوت غالية حيث كانت الظروف مهيأة لعودة المهاجرين.

ونقف الآن عند أسماء وهي عائدة تزور أباه الذي أرهقته الحمى يطلب إليها أن تقرأ له (ليالي بعد الظاعنين شكول)، ثم يطلب إليها أن تقرأ في كتاب القاضي سعيد حول القمر ومنزلته، ربما في إشارة إلى نجية القمر وهو كلام يقع في صميم علم التنجيم. ثم نعود إلى أم عبد الله القوية التي ماتت بسبب قلع شجرة الريخان خوفًا على ابنها عبد الله، وكلام على السحر وأهل الليل، وحديث خفي عما فعلته بظريفة.

وفي موقفين منفصلين نتعرف على مروان الذي جاء بعد أخويه محمد ومحمد، وكانت البشارة أنه سيكون نقيًا تقياً. اعتصم بحديث الرسول صلى الله عليه وسلم الذي يتحدث عن الشاب الذي ينشأ في طاعة الله. لفت نظر الفتيات بمشيته البطيئة، يعتكف في المسجد ويصوم، ولكنه يسرق كلما لاحت الفرصة في البيت، فيعاقب نفسه بالصوم ويتوعد نفسه ألا يسرق بعد الآن، ولكنه يعود ويتوعد نفسه بقطع سرايين يده، ولما عاد أخيرًا قطع السرايين حتى الموت. هذه الشخصية ترجمانٌ فنيٌّ للشخصية الإنسانيّة بين الأبيض والأسود لا شخصيّة الظاهر أو الولي.

وفي عمليّة استرجاع نتعرف على هلال التاجر الذي كان إخوته يموتون من بعده إلى أن وجد الحكيم المكان الحار الذي يمنع بقاء الإخوة فيحميه وعندئذ جاء أخوه اسحاق. كان هلال تاجر أسلحة، تاجر مع الأفغان والبلوش والهنود والفرس، ورثه ابنه سليمان الذي لم يتاجر بالأسلحة وإنما بالتّمور، وفي ذلك إشارة تاريخية حول تهريب الأسلحة في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين.

وهنا نصل إلى مفصل مهم في الرواية حول ولادة أم عبد الله، وميبت أم عبد الله وسليمان كل في غرفة مستقلة، حيث تطرق عليه أخته الباب وتنهاه عن معاشرّة العبدات، وتخبره أنّ زوجته كانت تقف تحت شجرة مع عبد الشيخ سعيد، انتفض سليمان غضبًا، ولكن أخته وعدته أن تتكفل بالأمر، وحين عاد من السفر كانت أم عبد الله قد ماتت، وظلّ عبد الله يتيمًا. هذه القصة التي ظلت في صدر مسعودة التي تركتها ابنتها شنة وزوج ابنها سنجر مريضة تتكفّف الناس.

وتنتهي الرواية بما يشير إلى ومضة نسوية تسعى إلى التحرّر من عقدة الذكورة محورها الأول، طرفاه: لندن وأحمد، حيث نرى حنان صديقة لنون تعلّق وتنصح، حنان لا تؤمن بقصائد الحب وشعارات الحب، بل عن واقع العلاقات الزوجية، أحمد شاعر يحلم بالنجومية ومعه صورة رئيسة الجمعية الأدبيّة، دائم الحديث عن القبح والتخلّف والطبقيّة،

لقد أهانها وطلب إليها أن تمتنع عن الغيرة وحس التملك لأنهما عادة تخلف وطبقية. وظلت تشكو لصديقتها حنان التي صدر قرار تعيينها في ظفار، أمها كسرت موبايلها وأبوها ضربها وهو ضربها أيضاً، فقررت أخيراً أن تخلعه وهما في مرحلة عقد القران، ولم تُجده كلّ توسلاته، في حين ما تفكّر به هو تخصصها طبيبة أطفال في كندا.

وأما المحور الثاني فهو خولة وتاصر، إذ استجمعت خولة ماضي ناصر، وتذكّرت إهانتها لها مع صديقتها الكندية وإهماله لواجباته الأسرية والزوجية، وتذكّرت أن أبناءها كبروا دون رعاية أبيهم فقررت الانفصال.

وثمة ملاحظة تتصل بلغة الرواية، فقد ظهر في الصفحات الأخيرة الهجين اللغوي، وخاصة في حوار حنان مع لندن وإيراد قصة الذئب الذي قلّد صوت الأم وأكل الأولاد.

وانتهت الرواية بمشهد رمزي يجمع عبد الله على شاطئ السيب مع ابنه محمد، حيث يستحضر والده ومعاملته له، وانزلاق محمد في المياه، في دلالات نفسية تحتاج إلى تأويل.

ولعل هذا المنحى النسوي يكشف شيئاً من التاريخ الاجتماعي لمجتمع يتعرض لجوانب من الحضارة الغربية في الداخل/الجامعة، وفي الخارج/كندا مثلاً.

خاتمة

وهكذا رأينا أنّ الرواية التاريخية ظهرت مع نشأة كلّ من الرواية الغربيّة والرواية العربيّة، ولكن الرواية التاريخيّة لم ترتبط بمذهبٍ معيّن أو تيّار معيّن، بل ارتبطت بتطوّر حركة الرواية من الرواية الخياليّة الغربيّة (الرومانس)، والرواية العربيّة المتأثّرة بالتراث الشعبي إلى الرواية المتأثّرة بالرومانتيكيّة، والاتجاهات الواقعيّة المختلفة وصولاً إلى كلّ أشكال التجريب.

ورواية (سيّدات القمر) تمثّل الرواية التاريخيّة في أحدث مراحلها على صعيدي السّكل والمضمون، فقد تأثرت سرد الراوي العليم وتعدّد وجهات النّظر وأفادت من تداخل السرد وتشظّيه وتداخل الزمان والمكان، وأفادت من عدم الوثوقيّة في السرد واللغة الهجين واللغة الشعرية، وأفادت من الخرافات والأساطير والمعتقدات والممارسات والحكم والأمثال الشعبيّة، ووقفت عند بعض الأحداث التاريخيّة المفصليّة على الصّعيد المحلّي والخارجي، ورصدت التحوّلات الاجتماعيّة والحضاريّة، ووقفت عند ملامح التطوّر في الثقافة والتعليم والصّحة والحريّات، وبدت أمشاج من التوجّهات النسويّة وحريّة المرأة في النسيج الروائي، مثلما أفادت الرواية من ملامح التجريب وآلياته المختلفة على صعيدي التشكيل والمضمون.

بعض المصادر والمراجع

- جوخة الحارثي، سيّدت القمر ط2، دار الآداب، بيروت، 2019.
- إبراهيم السّعافين، تطوّر الرواية العربيّة الحديثة في بلاد الشّام، ط2، دار المناهل، بيروت، 1987.
- إبراهيم السّعافين، مقالة الرواية والتاريخ، المجلّة الثقافيّة، العدد 93، الجامعة الأردنيّة، عمّان، 2018.
- جورج لوكاتش، الرواية التّاريخيّة، ترجمة صالح جواد الكاظم، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2005.
- جون هالبرين، نظريّة الرواية، ترجمة محيي الدّين صبحي، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1981.
- عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربيّة الحديثة في مصر، ط2، دار المعارف بمصر، القاهرة، 1968.
- M.H. Abrams & Geoffrey Galt Harpham, A glossary of literary terms, eight edition, (2005), Thomson Wardsworth, U.S.A. P.201.

الرواية الخليجية والمثاقفة

أ.د. الرشيد بوشعير
جامعة الوصل

ملخص

يتناول هذا البحث ملامح تفاعل الرواية الخليجية مع الثقافات الأخرى، وخاصة الثقافات الأوروبية الحديثة والمعاصرة، كالثقافة العلمية والثقافة الفكرية الفلسفية، والثقافة الجمالية التي تتراءى في أساليب وتقنيات السرد التي أخذ الكتاب الخليجيون لا يتطلعون إلى استيعابها وتمثلها حسب، وإنما يتطلعون إلى خوض غمار التجريب بمجالها، وهو ما يؤكد أصالتها.

وقد اتكأ البحث على نصوص روائية منتقاة تعكس ظاهرة المثاقفة بوضوح وتؤنس إلى الشغف بتأصيل الشكل الروائي في المشهد السردي وهو ما خلص إليه هذا المشهد.

Abstract

This research deals with the features of the interaction of the Gulf novel with other cultures, especially the modern and contemporary European cultures, such as the scientific culture, the philosophical intellectual culture, and the aesthetic culture that appears in the methods and techniques of narration that the Gulf writers have taken not only aspire to absorb and represent it, but also look to engage in experimentation in its field, Which confirms its authenticity. The research relied on selected narrative texts that clearly reflect the phenomenon of acculturation and console the passion for rooting the narrative form in the Gulf narrative scene in particular and the narrative scene in general, which is what this research concluded.

بداية نريد أن نلفت النظر إلى أن المقصود بالرواية الخليجية هو الرواية التي أتتجها كتاب ينتمون إلى منطقة الخليج العربي، والخليج العربي المراد هو الذي يشمل مجلس التعاون لا غير، أي المملكة العربية السعودية، والكويت، وعمان، والبحرين، والإمارات العربية المتحدة، وقطر.

وقد تبدو هذه الملاحظة نافلة، ولكنها ضرورية للتمييز بين المفهوم السياسي للخليج العربي والمفهوم الجغرافي؛ لأن المفهوم الجغرافي يشمل أقطاراً عربية أخرى، مثل اليمن والعراق، ونحن في هذه المداخلة نستبعد هذين القطرين العربيين، لكون الحركة الروائية فيهما تختلف من حيث النشأة والتطور والهواجس التي انشغل بها الكتاب فيهما.

كما نلفت النظر إلى مفهوم الثقافة أيضاً يستعصي على التحديد الدقيق⁽¹⁾؛ فالثقافة -برأي توماس إليوت- «لا يمكن أن تكون واعية كل الوعي، إن فيها دائماً أكثر مما نعيه، ولا يمكن تخطيطها؛ لأنها هي أيضاً الأساس اللاوعي لكل ما نقوم به من تخطيط»⁽²⁾.

والثقافة برأي تايلور «كل مركب يشتمل على المعرفة والمعتقدات، والفنون والأخلاق، والقانون والعرف، وغير ذلك من الإمكانيات أو العادات التي يكتسبها الإنسان بوصفه عضواً في مجتمع»⁽³⁾.

ويورد الدكتور سمير أمين عدداً كبيراً من آراء مفكرين أوروبيين آخرين في كتابه الموسوم بـ «نحو نظرية للثقافة»⁽⁴⁾، وهي في مجملها إما أن تجنح نحو النظر إلى الثقافة بوصفها سلوكاً مادياً وتراكمات معرفية وخبرات اجتماعية، أو تجنح نحو النظر إليها بوصفها طاقة روحية أو ميتافيزيقية لا شعورية، تشكل أسلوب الحياة الاجتماعية.

وفي تقديرنا فإن الثقافة تشمل كل الخبرات الشعورية واللاشعورية التي تشكل اللاوعي الجمعي لشعب من الشعوب أو أمة من الأمم، وتترأى في أنماط السلوك والقيم

- 1- يرجع إلى كتاب «الخطاب البيني في الثقافة الكلاسيكية والمعاصرة (الأدب أنموذجاً)» للدكتور الرشيد بوشعير. دار أوراق للنشر. الطبعة الأولى. الشارقة 2012. ص 12-13.
- 2- نقلاً عن كتاب «المسألة الثقافية» لزكي ميلاد. منشورات المركز الثقافي العربي. الطبعة الأولى. الدار البيضاء/بيروت 2005. ص 152.
- 3- يرجع إلى «نظرية الثقافة» لمجموعة من الكتاب الأوربيين. ترجمة الدكتور علي سيد الصاوي. سلسلة عالم المعرفة. عدد 223. الكويت 1997. ص 9.
- 4- سمير أمين: نحو نظرية للثقافة. منشورات معهد الإنماء العربي. الطبعة الأولى. بيروت 1989.

والإبداع الفكري والعلمي والفني والحضاري، وبتعبير مختصر فإنها تتجلى في الطاقة الروحية والسلوك المادي على حد سواء؛ لأن أي سلوك مادي فيزيقي، وأي إبداع حضاري لا يمكن أن يفصل عن خلفيته الروحية والميتافيزيقية واللاشعورية؛ فهما وجهان لعملة واحدة.

وبناء على هذا المفهوم الذي يظل مشروعاً، طالما أن سائر نظريات الثقافة غير قابلة للتجريب المخبري العملي، وإنما هي مواقف وإفرازات فكرية محكومة بالشروط التاريخية والأيدولوجية للمنظرين، نقول: وبناء على هذا المفهوم فإننا سوف نصنف كل العلوم والفنون والأفكار وسائر المعارف والأشكال الحضارية في خانة الفعل الثقافي.

والذي يهمنا في هذا المقام هو الرواية الخليجية والمثاقفة؛ فما ملامح وأنماط تفاعل الرواية الخليجية مع ثقافة الآخر؟ ومن الكتاب الخليجيين الذين سنتخذ أعمالهم الروائية نماذج تتمثل بها في هذه المداخلة؟ وما معيار انتقاء هؤلاء الكتاب؟ وفي أي عصر من العصور ينبغي أن نرصد المثاقفة بالرواية الخليجية؟

تلك هي الأسئلة التي تراهن هذه المداخلة على الإجابة عنها. لن نستطيع في هذه العجالة أن نرصد كل ملامح تفاعل الرواية الخليجية مع ثقافة الآخر، وإنما نستعرض أهم هذه الملامح من خلال المثاقفة العلمية والمثاقفة الفكرية والمثاقفة الجمالية، وسنتقي عينات من الأعمال الروائية الخليجية على أساس مدى عمق وكثافة المثاقفة بتلك العينات.

وما من شك في أن الموقع الجغرافي المتميز للخليج العربي يجعل منه مركزاً لانتقاء الشرق الأقصى والغرب، وهمزة وصل للعلاقات التجارية البحرية والبرية والعلاقات الحضارية الثقافية؛ فقد ترك الإغريق -على سبيل المثال- أخبارهم مدونة باليونانية على الأحجار، وهناك من الأشكال ما يمثل إلهة الجمال اليونانية (أفروديت)، وما يمثل الجعران المصري، ومن الآثار ما عليه صورة (جلجامش) بطل الأساطير البابلية⁽¹⁾، وهو ما يؤكد التفاعل الثقافي العريق بهذه المنطقة، نقول: على الرغم من ذلك فإن ظاهرة المثاقفة في الرواية الخليجية تكاد تتجاهل العصور القديمة، وتقتصر على التفاعل مع الثقافة المعاصرة.

1- يرجع إلى كتاب «تطور الشعر العربي الحديث بمنطقة الخليج» للدكتور ماهر حسن فهمي. مؤسسة الرسالة. الطبعة الأولى. بيروت 1981. ص 9.

وأياً ما يكون الأمر، فإننا نستطيع في هذه العجالة أن نقف عند أنماط الثقافة العلمية، والثقافة الفكرية، والثقافة الجمالية وتفاعلها بالرواية الخليجية.

أ- المثاقفة العلمية:

هناك ظاهرة لافتة للنظر في المشهد الأدبي الخليجي، وهي ظاهرة كثرة الأعمال الروائية ونموها السريع، وكأنها «تسونامي» على حد تعبير أحلام مستغانمي، أو كأنها الفطر انبثق فجاءة على إثر شؤبوب من المطر، وخاصة في العقود الأخيرة.

وهذه الكثرة في تقديرنا ترتبط بالدافع العلمي، دافع الرغبة في الفهم، وليس دافع التوظيف الاجتماعي البورجوازي حسب، كما يذهب جورج لوكاتش. إن الدافع العلمي الذي يسم العصر الحديث لا يجد مجالاً لتجسده الأدبي أفضل من مجال السرد الروائي؛ فإذا كان الشعر يذكي فينا شرارة الإحساس بالعالم، بالكون، بالذات، بالآخر، فإن الرواية تذكي فينا شرارة الرغبة في الفهم والتعبير عن هذه الرغبة في إدراك العالم والذات والآخر.

ومن هنا ندرك إلحاح ناقد ومفكر كبير مثل «بول ريكور» (P.Ricoeur) على العلاقة بين السرد والمعنى، بين «الفهم السردى والفهم العلمي»⁽¹⁾.

وهذه الرغبة في الفهم تشتد حتى تكاد تبلغ حد الهوس في رواية الخيال العلمي. ونحن لن نستطيع أن نستعرض كل الأعمال الروائية الخليجية، وإنما نكتفي بالوقوف قليلاً عند نصين روائيين لكاتبين خليجيين لجأ إلى المثاقفة العلمية شغفاً بالفهم العلمي لظاهرة الكون وظاهرة الموت، وهما نصا «الكوكب ساسون» لطيبة أحمد إبراهيم، و «الطين» لعبد خال.

1- الكوكب ساسون:

يمكن القول إن أدب الخيال العلمي ما كان ليوجد لولا الثورة العلمية، وإذا كنا نجد بعض القصص الخيالية و «اليوتوبيات» قبل الاكتشافات العلمية الحديثة فإن ذلك لا ينفي تأثير الأدب بالعلم⁽²⁾. إن أدب الخيال العلمي لم يكن يعتمد على «الفانتازيا» أو

1- بول ريكور: الزمن والسرد/الحبكة والسرد التاريخي. ترجمة سعيد الغانمي وفلاح رحيم. دار الكتاب الجديد المتحدة. الجزء الأول. بيروت 2006. ص102.

2- الرشيد بوشعير: مساءلة النص الروائي في السرديات العربية الخليجية المعاصرة. هيئة أبوظبي للثقافة والتراث. الطبعة الأولى 2010. ص519 وما بعدها.

«المدن الفاضلة» التي لا تستند إلى حقائق علمية بقدر ما تعبر عن أحلام الإنسان في إقامة مجتمع تسوده العدالة ويعيش الفرد سعيداً في ظل نظامه المثالي.

مؤدى رواية «الكوكب ساسون» أن كاتبة روايات الخيال العلمي الكثيرة الترحال التي لا تفصح عن اسمها، تتعرف على رجل فضاء يصر على إطلاعها على مخطوطة يروي فيها عن رحلة فضائية إلى «الكوكب ساسون» برفقة فريق من الباحثين في تخصصات مختلفة، ثم عاد إلى الأرض، حيث تتنكر له الشركة التي أنفقت على الرحلة، وتمنعه من نشر معلومات مثيرة عن ذلك الكوكب من باب الحرص على احتكارها والإفادة منها مستقبلاً⁽¹⁾.

وملخص أحداث تلك الرحلة الفضائية كما وردت في مخطوطة عالم الفضاء أن الشركة التي نظمت الرحلة تكتشف أن «الأرض على وشك الفناء لنفاد مواردها الوشيك»⁽²⁾، فترسل فريقاً من العلماء إلى الكوكب «ساسون» بغية البحث عن إمكانية اتخاذه بديلاً عن الأرض.

وتظن الكاتبة في وصف الكوكب ساسون من خلال التقارير التي كان يرسلها فريق العلماء، على النحو الآتي:

«وأول ما جابهنا شادا أبصارنا، هو أن أرضية ذلك الكوكب كانت رملية متماسكة بصلابة عما تعهده من تماسك ذرات الرمل، وكانت شديدة الاصفرار كما لو أنها مصبوغة بذلك اللون، وأيضاً شديدة اللمعان، نظيفة وبراقة مثلما تخرج حفنة الرمل من فوهة ماء جار، وكانت تفوح منها رائحة مريحة للرتتين كأنها توضع بنسبة كافية لما تحتاجه رتتنا من الأوكسجين»⁽³⁾.

«إن الكوكب يدور حول نفسه دورتين مختلفتين، إحداهما مكنت من صنع ذلك الليل، والأخرى تجعل نهاره سرمداً لولا ذلك الليل المصطنع، وأنه في هذه الدورة تكون لفته محورية كما تدحرج قلماً فوق طاولة مستوية في حيز ضيق جداً، ولذا لا تأثير لهذه الدورة على صنع الظلال بسبب أشعة شمس المنحنية ومركزه الذي يقع في بؤرة الشمس، كما لو كان يخترقها على البعد منها وللسرعة الهائلة لهذه الدورة التي تكاد تساوي جزءاً ضئيلاً

1- طيبة أحمد الإبراهيم: الكوكب ساسون. مؤسسة دار التعاون للطبع والنشر. القاهرة. 2001.

2- الرواية. ص11.

3- الرواية. ص34.

من الومضة»⁽¹⁾.

وهكذا تستمر الكاتبة في وصف مصادر الطاقة بهذا الكوكب بالاعتماد على تفكيك وفصل عنصري الماء، ثم تفكيك الذرات، ومن ثم تحويلها إلى الحالة الأيونية، ووصف طبيعة الزمن بهذا الكوكب ونمط التغذية لسكانه، ونظام الحكم في المجتمع وتنسج قصة عاطفية بين أحد علماء الأرض وفتاة من الكوكب ساسون.

وإذا كانت رواية الخيال العلمي عادة تقوم على دعامة المبادئ والنظريات العلمية من جهة، ودعامة الخيال الأدبي من جهة أخرى، فإن الكاتبة حاولت الالتزام بهذا السمت البنائي الذي انتهجته رواية الخيال العلمي، ولكنها لم تهتم كثيراً بالجانب العلمي قدر اهتمامها بالجانب الخيالي.

وأياً ما يكون الأمر، فإن هذا العمل الروائي يعبر عن هوس المعرفة والإفادة من المثاقفة العلمية.

2- الطين:

في رواية «الطين» يشغل عبده خال بظاهرة الموت من خلال دائرية الزمن. الدكتور حسين مشرف أستاذ علم النفس في أحد المشافي العسكرية يفاجأ بشاب فارع القامة عريض المنكبين يدخل إلى عيادته، وما يكاد يجلس مطمئناً حتى يأخذ في الهذيان وكأنه رجل داهمه النزع الأخير:

«للتو عدت من الموت...»

أذكر هذا جيداً...

ولست واهماً البتة»⁽²⁾

ويتردد ذلك الشاب على عيادة الدكتور مشرف مراراً، وفي كل مرة يؤكد أنه مات وعاد إلى الحياة، وهو ما يجعل الطبيب يأخذ الأمر مأخذ الجد ويشغل بهذه المسألة التي تغدو هاجسه على امتداد الرواية محاولاً تفسير هذه الظاهرة في ضوء المناهج العلمية والتاريخية والسحرية، مستعيناً بأصدقائه ومعارفه، بدءاً من العالم المتخصص في الفيزياء أو الكيمياء

1- الرواية. ص58.

2- عبده خال: الطين. دار الساقي. الطبعة الأولى. بيروت 2002. ص36.

أو الأحياء حتى المشعوذ من السحرة والمنجمين.

ولكن عبده خال لا يرهق الرواية بالآراء والبحوث العلمية أو الفلسفية أو الدينية حول إشكالية الحياة والموت، بل يخصص له «ملاحق» تضم رسائل ويوميات وتقارير ومقابلات، أما المتن فإنه يجعله معرضاً للسرد والحوار والتحليل والمواقف الروائية الثرية.

إن هذه الإشكالية التي تصبح محور حياة الدكتور مشرف ترجقنااته وأحكامه المسبقة التي كان يتفياً في ظلها الداكنة منذ أمد طويل، فيترك عيادته ويخرج باحثاً عن هذه الحقيقة الإنسانية الكبرى، ويبحث عن ذلك الشاب الغريب ويسعى إلى مقابله والاستماع إليه، ويرحل إلى قريته مقتنياً آثاره مسجلاً الحكايات والوقائع المتصلة بعائلته كي يعود فينكب على تحليلها والربط بين أجزائها وأمشاجها.

ومن إفضاء هذا الشاب الغريب الذي لا يذكر اسمه في الرواية، ومن خيوط الأخبار والمعلومات التي يجمعها الدكتور مشرف يُنسج جانب من المتن الروائي، ومؤداه أن هذا الشاب أصيب بمرض غريب أنحل جسده بالحمى، وجعله يهذي ويزعم أن هامته قد انفصلت عن جسده، وأخذت تحلق في الفضاء، وتتقمص كائنات وحيوانات تستحيل مرة إلى جبل، ومرة إلى جمل، ومرة إلى تيس، ومرة إلى ديك، وهكذا دواليك.

وبما أن القرية سبق لها أن عرفت بعض الحالات المرضية الغريبة فإن أهله تخلصوا منه بعد أن يئسوا من شفائه فكفنوه ودفنوه طائنين أنه مات، ولكن «مسعدة» الراعية تذهب إلى المقبرة وتستخرج جثته وتنقذه.

وبذلك يكون هذا الشاب قد عاد إلى الحياة وأراد أن يصف تجربته للدكتور حسين مشرف ملتمساً فهم هذه الظاهرة الخارقة.

ويتخذ عبده خال من هذه الحادثة منطلقاً للبحث عن إمكانية العودة إلى الحياة، فينتهي إلى نتائج مذهلة تقلب الرؤية إلى الحياة والكون والخلق رأساً على عقب، وهذه النتائج يمكن تلخيصها في فكرة «دائرية الحياة»، وأطروحة الزمن الميتافيزيقي.

ويحشد الدكتور حسين مشرف منظومة ثرية من المعلومات والمناهج العلمية التي تخلخل قناعة القارئ وتجعل رؤيته مستساغة ومقبولة.

وخلاصة الرؤية التي يدافع عنها الدكتور حسين مشرف أن الحياة توجد في رحم

الموت، وأنه ليس هناك حد فاصل بينهما كما نتوهم، «فما نظنه حياة هو دهليز من دهاليز الموت»⁽¹⁾. في الحقيقة، فنحن «لا نحيا في الحياة، بل نموت فيها»⁽²⁾.

ب- المثاقفة الفكرية:

ويتراءى هذا النمط من المثاقفة في عدد لا حصر له من الأعمال الروائية الخليجية؛ لأن أي عمل روائي لابد أن ينطوي على مضمون ما، وهذا المضمون في نهاية المطاف يصب في مذهب فكري أو فلسفي. ولكننا في هذا المقام سنتقي نصين روائيين يصدر كاتباهما، إسماعيل فهد إسماعيل وعلي أبو الريش، عن الفكر الوجودي.

1- رباعية المستنقعات الضوئية⁽³⁾:

في هذه الرباعية لإسماعيل فهد إسماعيل مثاقفة أيديولوجية في الجزء الثالث الموسوم بـ «الجبَل»، وهي الأيديولوجية الاشتراكية، ومثاقفة فكرية فلسفية تتمثل في الفكر الوجودي، وخاصة الفكر الوجودي العبثي، كما صاغه «ألبيركامي» في أعماله الروائية والمسرحية.

وتتراءى ملامح الفكر الوجودي العبثي بهذه الرباعية فيما يأتي:

1- رسم الشخصوص:

لقد رسم إسماعيل فهد إسماعيل شخصية بطل روايته «كانت السماء زرقاء» [وهي الرواية التي تشكل الجزء الأول من الرباعية] بلامح تجعلها قريبة جداً من شخصيات روايات «كامي» التي كانت تعاني من الأزمات الوجودية، وتطرح الأسئلة المؤرقة المتصلة بوضعها الإنساني العبثي الذي يفتقر إلى المعنى، ولذلك فإن تلك الشخصيات تتمرد عادة على قيم المجتمع وأعرافه ومواضعاته الزائفة، وتواجه الوجه الأرعن للحياة بشجاعة وتحذ، وينتهي بها الأمر إلى الارتقاء في بركة اللامبالاة على نحو ما يبدو في رواية «الغريب» التي تعبر عن فلسفة كامي بقوة.

إن بطل «كانت السماء زرقاء» لا يختلف عن «ميرسو» بطل رواية «الغريب» لكامي الذي يبدو مستخفاً بالقيم الاجتماعية والإنسانية، مثل قيمة صلة الرحم والحب والطموح

1- الرواية. ص 297.

2- الرواية. ص 216.

3- إسماعيل فهد إسماعيل: كانت السماء زرقاء. دار المدى. الطبعة الثانية. دمشق 1996.

على سبيل المثال، وهو ما يتراءى لنا منذ أول فقرة في رواية الغريب»:

«أمي ماتت اليوم. وربما كان ذلك بالأمس. لست أدري، فقد تلقيت برقية من دار المسنين تقول: «ماتت الأم. الدفن غداً. تحيات طيبة». وهذا لا يعني شيئاً، ربما كان ذلك بالأمس»⁽¹⁾.

وعندما يحضر «ميرسو» جنازة وادلته يبدو هادئاً غير مبال، بل إنه كان يحتسي القهوة ويدخن عند تابوتها، وعندما يسأله مدير دار المسنين عما إذا كان يريد أن يرى والدته قبل رحيلها إلى مثواها الأخير يجيبه بالرفض!

وبعد إنهاء المراسيم الجنائزية لوالدة «ميرسو»، نراه ينسى الحادثة تماماً ويذهب إلى السينما مصطحباً الفتاة «ماري» لمشاهدة فيلم فكاهي لـ «فيرنانديل».

ويتخذ ميرسو موقفاً مماثلاً من عاطفة الحب والمؤسسة الزوجية ولا يبالي بالطموح والارتقاء في وظيفته، بل إنه يتناول على النفس البشرية فيزهق روح شخص على الشاطئ ببرودة أعصاب، وعندما يسأله القاضي عن الدافع إلى القتل يجيبه بأن ذلك «قد حدث بسبب الشمس»⁽²⁾!

وهذه المواقف العبثية برواية «الغريب» لكامي لا تختلف كثيراً عن مواقف بطل رواية إسماعيل فهد إسماعيل «كانت السماء زرقاء». إن هذا البطل الذي كان يريد أن يعبر الحدود العراقية إلى الحدود الإيرانية لم يكن هارباً لأسباب سياسية بقدر ما كان هارباً «من كل شيء، حتى من نفسه»⁽³⁾؛ لأنه كان «يعيش تمزقاً عقلياً ونفسياً»⁽⁴⁾، وروحياً ووجودياً يجعله في تناقض محتدم مع المجتمع ومواقفاته.

وإذا كان «ميرسو» قد ارتكب جريمة عبثية، فإن بطل «المستنقعات الضوئية» يرتكب هو الآخر جريمة بالمصادفة، والضحية لم تكن تربطه به أي علاقة؛ فكل ما في الأمر أنه رآه يتحرش بفتاة أخرى ويعنفها⁽⁵⁾.

1- ألبيركامي: الغريب. ترجمة الدكتور محمد غطاس. الدار المصرية اللبنانية. الطبعة الأولى. القاهرة 1997. ص7.

2- الرواية. ص95.

3- إسماعيل فهد إسماعيل: كانت السماء زرقاء. ص18.

4- المصدر نفسه. ص33.

5- المصدر نفسه. ص33.

2- نافذة الجنون:

في هذه الرواية لا يحرص علي أبو الريش على تقديم أحداث ونسجها في شكل عقدة أو أزمة تنفجر في نهاية الرواية، كما فعل في «الاعتراف»⁽¹⁾، أو «السيف والزهرة»⁽²⁾، وإنما يقدم لنا شخصاً يمثلون أنساقاً ثقافية متناقضة، كالنسق الثقافي الشعبي الذي يتشبث بالخرافة والشعوذة، والنسق الوجودي الذي يجنح إلى التمرد والانعزال والتحرر واجترار الهواجس الذاتية التي تفضي به إلى كراهية المجتمع الذي يغدو جحيماً بنظره.

إن هذه الرواية تومئ إلى أن الأنساق الثقافية النمطية الماضية تقمع النزعات الفطرية لدى الفرد فيصبح فريسة للخوف والتردد، وهو ما يفقده إرادته الحرة ويفل عزمته:

«يا إلهي! كلما حاولت أن أنسى يداهمني الخوف، يقتحم حياتي، لا أحد يستطيع أن يقطع الخوف من صدري، بل كلما حاولت أن أفعل شعرت أن خوفي يقتلني من جذوري»⁽³⁾.

إن ثقافة الفكر الوجودي الذي يعنى بهاجس الحرية الفردية هو الذي يهيمن على سائر الهواجس الأخرى التي يمثلها كل من «الحاج صالح» و «الأم» بهذه الرواية.

ج- المثاقفة الجمالية:

وهذا النمط من المثاقفة يشكل حضوراً قوياً في الرواية الخليجية، بدءاً من الشكل الروائي نفسه حتى تقنيات السرد. إن الشكل الروائي مقتبس من الرواية الأوروبية وليس متطوراً عن المرويات والسرود التراثية القديمة، مثل مرويات الجاحظ وسهل بن هارون والمقامات والمطولات الفولكلورية، ونحن نعتزف بهذه الحقيقة التاريخية بكل موضوعية، وقد صدرت أول رواية بالخليج العربي ناضجة فنياً نضجاً نسبياً مقبولاً سنة 1930، وهي رواية الكاتب السعودي عبدالقدوس الأنصاري الموسومة بـ «التوأمان»، وهي رواية تصور الآثار السلبية للتعليم الأجنبي⁽⁴⁾، ثم أخذت الرواية الخليجية تتطور في سرعة مذهلة مستفيدة من التجارب الروائية العربية والتجارب الروائية العالمية، ويكفي أن نحيل على

- 1- علي أبو الريش: الاعتراف. مؤسسة الاتحاد للصحافة والنشر والتوزيع. أبوظبي 1993.
- 2- علي أبو الريش: السيف والزهرة. مؤسسة الاتحاد للصحافة والنشر والتوزيع. أبوظبي 1984.
- 3- علي أبو الريش: نافذة الجنون. مؤسسة الاتحاد للصحافة والنشر والتوزيع. أبوظبي (د.ت). ص31-30.
- 4- الرشيد بوشعير: أدب الخليج العربي الحديث والمعاصر. دار العالم العربي. الطبعة الأولى. دبي 2011. ص146.

أعمال كتاب خليجيين من أمثال عبدالرحمن منيف، وعبد خال، ورجاء عالم، وعلي أبو الريش، ولىلى العثمان، وفاطمة العلي، وجوخة الحارثي، وطالب الرفاعي، وفريد رمضان، ومحمد عبدالملك⁽¹⁾، ويوسف المحيميد، وسعود السنعوسي، ومحمد حسن علوان، حتى نقف على مدى نضج التقنيات الفنية في السرود الخليجية، بل إن كثيراً من الكتاب الخليجيين أخذوا يجتهدون في نحت أشكال وتقنيات تجريبية جديدة تثرى الرواية العربية، على نحو ما يتراءى في أعمال يوسف المحيميد⁽²⁾.

والذي نخلص إليه أن الرواية الخليجية تفاعلت مع الثقافات الأخرى، وخاصة الثقافة الأوروبية الحديثة والمعاصرة في المجالات العلمية والفكرية والجمالية، ولكنها لم تقتصر على التفاعل السلبي والمحاكاة القديمة، بل استطاعت أن تستوعب تلك الثقافات في شقها الجمالي، وأن تخوض غمار التجريب الذي يؤكد أصالتها.

-
- 1- يرجع إلى كتاب «مساءلة النص الروائي في السرديات العربية الخليجية المعاصرة». للدكتور الرشيد بوشعير. هيئة أبوظبي للثقافة والتراث. الطبعة الأولى. 2010.
 - 2- يرجع إلى كتاب «التجريب في سرديات يوسف المحيميد» للرشيد بوشعير. دار صفصافة. الطبعة الأولى. القاهرة 2020.

المراجع

- بول ريكور: الزمن والسرد/الحبكة والسرد التاريخي. ترجمة سعيد الغانمي وفلاح رحيم. دار الكتاب الجديد المتحدة. الجزء الا ول. بيروت 2006.
- زكي ميلاد: المسألة الثقافية. منشورات المركز الثقافي العربي. الطبعة الأولى. الدار البيضاء/بيروت 2005.
- ماهر حسن فهمي: تطور الشعر العربي الحديث بمنطقة الخليج. مؤسسة الرسالة. الطبعة الأولى. بيروت 1981.
- سمير أمين: نحو نظرية للثقافة. منشورات معهد الانماء العربي. الطبعة الأولى. بيروت 1989.
- الرشيد بوشعير: مساءلة النص الروائي في السرديات العربية الخليجية المعاصرة. هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث الطبعة الأولى 2010.
- الرشيد بوشعير الخطاب البيني في الثقافة الكلاسيكية والمعاصرة (الأدب أنموذجا). دار أوراق للنشر. الطبعة الأولى. الشارقة 2012.
- الرشيد بوشعير: التجريب في سرديات يوسف المحيميد. دار صفصافة. الطبعة الأولى. القاهرة 2020.

المصادر

- إسماعيل فهد إسماعيل: كانت السماء زرقاء. دار المدى. الطبعة الثانية. دمشق 1996.
- ألبير كامبي: الغريب. ترجمة الدكتور محمد غطاس. الدار المصرية اللبنانية. الطبعة الأولى. القاهرة 1997.
- طيبة أحمد الابراهيم: الكوكب ساسون. مؤسسة دار التعاون للطبع والنشر. القاهرة 2001.
- عبده خال: الطين. دار الساقى. الطبعة الأولى. بيروت 2002.

- علي أبو الريش: نافذة الجنون. مؤسسة الاتحاد للصحافة والنشر والتوزيع. أبو ظبي (د.ت).
- علي أبو الريش: السيف والزهرة. مؤسسة الاتحاد للصحافة والنشر والتوزيع. أبو ظبي 1984.
- علي أبو الريش: الاعتراف. مؤسسة الاتحاد للصحافة والنشر والتوزيع. أبو ظبي 1993.

الآخِر وإنتاج المسافة في الرواية الخليجيّة
رواية القندس لمصطفى علوان أنموذجًا

د. خليفة بن عربيّ

أستاذ النّقد الحديث المساعد

قسم اللّغة العربيّة والدراسات الإسلاميّة - كليّة الآداب - جامعة البحرين

ملخص

رواية «القدس» للروائي السعودي محمد حسن علوان من الروايات المهمة التي عرضت صوراً من موقف الإنسان الخليجي والعربي من المجتمع الأمريكي، هذه الصورة التي بدأت بداية إعجاب وانهار قبل أن يسافر بطل الرواية الأربعيني (غالب) فارقاً من إخفاقات مجتمعه وماضيه الحالك، إلى ولاية بورتلاند الأمريكية، ليكتشف بعد ذلك الوجه الآخر من ذلك المجتمع، وليصل إلى نتيجة مفادها أنه لم يحقق ما يصبو إليه في سفرته تلك، قبل أن يؤوب مرة أخرى إلى بلده. تحاول هذه الدراسة أن تسلط الضوء على تلك العلاقة مع الآخر من خلال تلك الرواية، محللة الأسباب والدوافع، لتؤكد أن الآخر لا يحمل بعداً أزلياً واحداً، بل هو خاضع في مثاقفته معنا إلى تمحيص جوهره وأجزائه، ومن ثم فإن ذلك أدعى لأن يخلق علاقة حوارية مع الآخر، بعيدة عن صيغة التعالي والتصادم، لتقترب إلى منحنى التلاقي والتلاقح.

Abstract

«The Beaver» by the Saudi novelist Muhammad Hassan Alwan is considered as one of the important novels in which different views of the Arabian individual's attitudes towards the American society are presented.

The novel revealed the process of turning the curtains up by the forty-years-old protagonist «Ghalib» whom was astonished by the American society, he began his journey with admiration and glamour. The protagonist ran to the American state of Portland from his community's failures and his unhopeful past.

Unfortunately, throughout his journey, this character had faced the other side of that society, and arrives at the conclusion that he did not achieve what he aspired to in this trip, before turning back once again to his motherland.

Therefore, this study attempts to shed light on the relationship with the Other through that novel by analyzing the reasons and motives in order to confirm that the Other does not carry a single eternal dimension, but rather is subject in his culture exchange with us to an examination of its essence and its parts. This, it creates a dialogic relationship with us and the other. A relation which goes beyond the formula of transcendence and collision, to approach the path of convergence and fusion.

يعدّ العمل الروائيّ تجاوزًا بائنًا لمنتجات اللّغة وتداعياتها إلى عوالم أكثر رحابة، تبدأ من الدّائيّ لتنتفتح على العامّ، إذ إنّ الروائيّ حين يعمل على إبراز معرفة ما فإنّه بشكل أو بآخر يقوم بتمثّل الوعي الجمعيّ لبيئة معيّنة أو مجتمع معيّن، تحكّمه تقاليد واعتقادات وتراكمات تاريخيّة واجتماعيّة.

وقد نجحت الرواية الخليجية في فرض حضورها في المشهد العربيّ، واضعة ذاتها في مصافّ كبرى الروايات، سواء أكان في تميّزها الفنّي والأدبيّ، أم في حصدها لمختلف الجوائز الكبرى، ولم يكن ذلك لولا أنّها حقّقت تميّزًا لافتًا في تقنيات السردية، ونجاحًا مبهرًا في امتداداتها الثقافيّة، إنّ «ثمة تحولات كبرى جرّت على طبيعة الاشتغالات الروائيّة الخليجية في الآونة الأخيرة، وهي اشتغالات تجاوزت المشهد العربيّ المعاصر باشتباكات وإشكاليّات السياسيّة والثقافيّة»⁽¹⁾، وذلك يدلّ على مدى الانتشار الذي صاحب الرواية الخليجية، وبروز العديد من الأسماء الروائيّة في محيطها.

ولأنّ بيئة الخليج العربيّ تتمييز بخصوصيّة كبيرة عن غيرها من البيئات العربيّة بله العالميّة، فإنّ تضافر مجموعة من الخصائص المحدّدة في الكثير من رواياتها أمر بدهيّ، فالبيئة الخليجية ظلّت محافظة على تقاليدها ومورثاتها بنسبة أكبر من البيئات العربيّة الأخرى المبكّرة في انفتاحها على الحضارة الغربيّة، «وظلّت التقاليد المتوارثة والعرف القائم هو الذي ينظّم علاقات الأفراد، ومع مرور الزمن أصبحت الأنماط الثقافيّة التقليديّة هي التي تحكّم بناء المجتمع العربيّ في الخليج، ومن هنا جاء إنتاجه الثقافيّ أيضًا - وخاصة في الشّعور - معبرًا عن هذه الأنماط والأطر التقليديّة، متعلّقًا بها تعلّقًا مباشرًا»⁽²⁾، وبدقّة أكثر يمكننا القول بأنّها تأخّرت في ذلك الانفتاح، وذلك بسبب العديد من الظروف العوامل الاقتصاديّة والاجتماعيّة والثقافيّة.

وكان من الطبيعيّ أن يعبر الروائيّ الخليجيّ عن تحولات مجتمعه بشكل واضح، على أساس أنّ الرواية في كثير من سياقاتها هي تمثّل حقيقيّ لامتداد المجتمع، ولأنّ المجتمع الخليجيّ كغيره من المجتمعات العربيّة شهد تقاربًا واقتربًا من المجتمع الغربيّ بسبب عوامل عدّة، أهمّها الحقب الاستعماريّة التي ضربت المنطقة، والاحتكاك المباشر به؛ فإنّه

1- الكعبيّ، ضياء عبدالله خميس: الرواية الخليجية من الإقليمية إلى العالمية الكويتية، جريدة أخبار الخليج، العدد: 15100 - الأحد 27 يوليو 2019، الموافق 24 ذو القعدة 1440هـ، ص: 17.

2- غلوم، إبراهيم عبدالله: القصّة القصيرة في الخليج العربيّ.. الكويت والبحرين.. دراسة نقدية تأصيلية، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية 2000م، ص: 38 - 39.

من الطبيعيّ جدًّا أن يحاول الإنسان الخليجيّ التعبير عن ذلك التحوّل المهمّ تجاه الآخر الغربيّ الذي شكّل ترسانات السيطرة المطلقة على مقاليد العالم، ومن ثمّ قام بالفرض القسريّ لثقافته.

ويأتيّ التعبير عن الموقف من الآخر الغربيّ ضمن سياقات إثبات الذات أوّلاً، ثمّ تشخيص الرؤية المكتنزة تجاه الغرب، «ولمّا كان الغرب الحضاريّ ما يزال يمثلّ التحدّي بالنسبة لنا من حيث الإبداع الذاتيّ، كان جدل الأنا والآخر في جيلنا ومنذ عدّة أجيال، وربما لأجيال أخرى قادمة هي صلة الحضارة الإسلاميّة الناشئة في طورها الجديد وفي فترتها الثالثة من القرن الخامس عشر الهجري حتّى القرن الواحد والعشرين»⁽¹⁾، فالرواية بما تحمله من خصوصيّة أدبيّة تتمركز حول واقعيّة الطرح، فإنّها بلا شكّ حين تطرح صورة الآخر فإنّنا ستستلّها من عمق الواقع الذي يتّجه في كثير من سياقاته نحو ولع المغلوب بالغالب، ومن ثمّ اكتشاف الكثير من الجوانب السلبيةّ عنده بعد ذلك، في إطار من التراكم المعرفيّ القائم على التجربة الذاتيّة الفرديّة والجماعيّة.

رواية «القندس» للروائيّ السعوديّ مصطفى علوان تعدّ أحد الأعمال المبكّرة والمهمّة له، التي قامت بإضافة إضاءات مهمّة نحو الآخر، من خلال نسيج روايّي لا يتكأ في أساسه على صورة الآخر، لكنّه يتّخذ منه معبراً نحو معانٍ عميقة، وتحولاتٍ ذاتيّة جسّدت أوهام شريحة من المجتمع السعوديّ.

بنية الرواية:

تتحدّث الرواية عن رحلة التحوّل والانعتاق للشباب الأربعينيّ «غالب» الذي يعيش في الرياض في مجتمع يتّسم بالقيود الاجتماعيّة البغيضة، في ظلّ وجود ذلك الأب المتسلّط الذي سرق منه ومن أسرته أحلامهم وأمانهم، وعلى حدّ تعبيره وهو يتحدّث عن إعطائه التمرة للقندس: «انتزع التمرة من يدي كما ينتزع أبي ثمار الحياة انتزاعاً كأنّ نموّها لا يتجدّد كلّ سنة»⁽²⁾. ثمّ تتقدّم الرواية عن طريق سرد الراوي البطل إلى الحديث عن سفره إلى أمريكا، وبالتحديد ولاية (بروتلاند) في رحلة عكسيّة يحاول فيها أن يعيد بناء نفسه، ويلملم بقايا ما تبقي من ذاته، فيستذكر العلاقة المتأزّمة التي كانت تجمعها بمنطقته وأسرته

1- حنفيّ، حسن: مقدّمة في علم الاستغراب، الدار الفنّيّة للنشر والتّوزع، القاهرة، مصر، 1411هـ/1991م، ص: 696.

2- علوان، محمّد حسن: القندس، دار السّاقّي، بيروت، لبنان، الطّبعة الأولى 2011، ص: 6.

وأصدقائه وجيرانه وعشيقاته، في محاولة لتخليص نفسه من تلك العُقد التي كوَّنت ندوبًا نفسية عميقة في روحه، وليهتك ستر ذلك المجتمع المليء بالسلبيات والآفات المركبة، مركزًا على رمزية حيوان القندس الذي رافقه في رحلات صيد السمك على ضفة نهر ويلامت.

إنّ هذ الرواية تنتظم ضمن تلك الأعمال الروائية التي تعمل على تقديم نقد ذاتي للمجتمعات المتخمة بالقيم والعادات والتقاليد الصارمة التي يستحيل للمجتمع نفسه - أفرادًا وجماعاتٍ - التخلّي عن جزء منها، «ويلتقي هذا المعنى مع مصطلح التمرکز حول الذات الجمعيّة (Ethnocentrism) الذي ينطوي على تمسك الجماعة وبعضها بعناصرها الثقافيّة التي تتمتع بسلطة اجتماعيّة قاهرة، والتي ينشأ عنها شعور عميق بالحدود التفسيريّة والاجتماعيّة في زُمرة في جماعة الدّاخل (Group in) بقدر ما تُباعد المسافة بينها وبين الأفراد الذين ينتمون إلى جماعات الخارج (Group out)⁽¹⁾، ولعمق إدراك بطل الرواية بتلك المغامرة أثر الرّحيل إلى مجتمع الآخر المختلف تمامًا، لعلّه أن يرمّم ما اهترأ من حياته.

القندس والآخر المُبهر:

إنّ أوّل ما يلتف الانتباه هو استخدام الكاتب لرمزية حيوان القندس ليكون شخصيّة شبه محوريّة تصاحب الرّاوي البطل، وهو في بداية الرواية يعلّل سبب اختياره لهذا الحيوان إذ أنّه يشبه إلى حدّ كبير الإنسان في علاقاته الاجتماعيّة واهتمامه ببيته وأسرته، وحرصه على الحميميّة بينه وبين أبنائه وزوجته، وهو في استطراده المتكرّر للحديث عن القندس يتعامل مع عائلته كأنّهم مجموعة من القنادس، يعقد جوانب من التّوافقات والمفارقات بينه وبينهم، يقول: «عندما نتأمّله جميعًا وهو يجوب ممّرات البيت وردّهاته بحثًا عن خشب وماء سنكتشف أنّنا نشبهه، برؤوسنا الكبيرة وأحناكنا السّمينة ورقابنا الغائبة وأبصارنا الضّعيفة، أرهقنا تغيير هذه الصّفات طويلا بينما لا يبدو القندس أبهاً لذلك وهو يمشي فخورًا بأسنانه وفروة رديه»⁽²⁾. ويقول وهو يتحدث عن عناصر التّشابه بين القندس وبين أبيه: «أكثر ما يدهشني هو سدوده التي يبينها في عرض الأنهار... ولكن لم يكن هذا دافع دهشتي الوحيد، بل ييني سدّه على طريقة أبي، يغيّر مجرى التّيّار ومسار النّهر وشكل الغابة

1- عماد، عبدالغني: سوسيوولوجيا الثقافة.. المفاهيم والإشكاليات.. من الحداثة إلى العولمة، مركز دراسات الوحدة العربيّة، بيروت، لبنان، الطّبعة الثّالثة حزيران/يونيو 2016، ص: 154.

2- القندس: 40

مثلما يغيّر أبي اسم السّارع ويشكّك في اتّجاه القبلة ويطرّد عزّاب الحيّ، يختار الجذع بنفسه مثلما يختار أبي الطّوب والقرميد مستسلمين لغريزتهما التي تقول إنّ الجذع الخاطيء يهدّد عائلة القنادس مثلما أنّ الطّوبة الخائنة تهدم البيت وتهتك الأسرار»⁽¹⁾، ويقول عن أمّه: «كانت أمي القندس الوحيد الذي شدّد عن العائلة، فملأنا فراغها بالأخشاب الميّتة، طلقها أبي مرّتين لأنّها أخطأت في ترتيب السّد الذي يريد»⁽²⁾.

لكنّه في مقارناته تلك يقرّر أنّ التّشابه بينهم وبين القندس ليس سوى تشابه في الشّكل فقط وليس الطّباع، لو أنّه كان يقطن في الرياض لأصابته تلك اللّعنات التي عرّض بها طوال روايته، يقول: «ولكن ذلك سيّتغيّر حالما تحقنه الرياض حقنة التّفاضل فيقرّر أنّ يتحوّل إلى مخلوق ليس هو ويسألنا المساعدة في ذلك... ستظنّ العائلة أنّه لطيف ومتعاون وبحاجة إلى نهر وضفة، ليكتشفوا مثلي أنّنا سرقنا جيّناً خفيّاً من جيناته القديمة وخبّأناه في أرحام جدّاتنا البعيدات، فصرنا عائلة قلقة وحذرة، فظة وباردة، ونفعل ما تفعله القنادس تماما: عندما يقرض القلق عظامنا نقرض بقيّة الأشياء، وعندما نجمع الحكمة نشرع في بناء السّد، وعندما يعطف علينا الغرباء نسرق تمرهم وطعامهم. الشّيء الوحيد الذي لا نجده مثلها هو اهتمامنا ببعضنا رغم أنّنا أقمنا في بيت واحد مثلما تعيش هذه الحيوانات القارضة معاً تحت آلاف الجذوع القديمة... سيلاحظ منذ اللّيلة الأولى له في بيتنا أنّنا نأكل من طعام واحد لا على طاولة واحدة، ونقيم تحت السّقف نفسه ولكلّ منا نوءٌ مختلف، ونحتفل بنفس الأعياد، ولكنّ ابتساماتنا نافرة»⁽³⁾.

إنّ هذه المحوريّة لرمزيّة القندس تشير إلى ذلك الاعتقاد الأوّليّ الجازم بأنّ الحلّ لجميع الإخفاقات المجتمعيّة يكمن في التّحوّل إلى الغرب الذي يبدو في صورته الظّاهرة بذلك البهرج الشّديد، وإلاّ فلو كان القصد من المسألة مجرد استثمار رمزيّة لحيوان يتّصف بصفات مجتمعيّة راقية كان بإمكانه أن يستغلّ حيواناً ينتمي إلى بيئته العربيّة مثلا، وبالتّحديد حيوان الجمل، الذي يحوي صفات اجتماعيّة وروابط أسريّة جمّة، بل يزيد على القندس في أنّه ذو علاقة وامقة ووفيّة مع الإنسان⁽⁴⁾، ممّا يشي بأنّ البطل هنا يريد أن يبتز

1- السابق: ص: 39

2- السابق: ص: 91

3- السابق: 40 - 41

4- يُنظر: أيروني، روبرت: الجمل التّاريخ الطّبيعيّ والثّقافيّ، ترجمة أحمد محمود، هيئة أبوظبي للسياحة والثّقافة، الطّبعة الأولى 1433هـ/2012م، ص: 19 و 36.

كلّ العلائق التي تشدّه إلى مجتمعه، ويرمي وراءه ماضيه بكلّ تفاصيله ودلالاته وثقافته. إنّ هذا المنطلق الرّئيس في الرواية يدلّ على حالة عدم الاستقرار الذاتيّ التي يحيها البطل، وسعيه للموازنة بين الماضي والواقع الآنيّ، والمعطيات الوافدة إليه من ثقافة الآخر، لكن يبدو أنّ صورة الآخر هنا هي الصّورة المتغلّبة التي ملكت عليه كيانه كلّ دون أدنى تمحيص أو حتّى محاولة للتّفهم الأدقّ.

ولذلك فإنّ فكرة القندس هنا هي فكرة وجوديّة بالنّسبة له، هي رمزيّة حقيقيّة للحياة الأمريكيّة بكلّ تداعياتها وثقافتها وفلسفاتها، وطبعًا بكلّ تمثّلاتها الاجتماعيّة، وهو يعبر عن تلك المثاليّة شبه المطلقة للمجتمع الأمريكيّ حين يتحدّث بكلّ اريحيّة وراحة عن الرّوتين الأمريكيّ اليوميّ لما سافر إلى هناك، ليقدم تفاصيل دقيقة عن شوارع بروتلاند، وعادات النّاس هناك، والمباني، والباحات، وإضاءة الشّوارع الحميميّة، حتّى صدق النّاس وعدم تلوّنهم: «في المساء يصعب على المازّة الاحتفاظ بأقنعة الصّباح الطّموحة فيتدحرجون إلى بيوتهم صادقين كالّتعب، ونزيهين مثلما لا يكونون عادة في حضرة النّهار»⁽¹⁾ ثمّ ليقدم لنا في نهاية هذا الإعجاب نتيجة مقارنته لبيئته في الرّياض ليقول: «عندما أطفأت شمعة السادسة والأربعين شعرت بأنّ الرّياض ممّلة ومتربّة وليس لديها ما تمنحني إيّاه، شيء ما في شوارعها صار منهكًا من حكايات أهلها وكدهم الدّؤوب عكس الزّمن، صار أصدقائي كائنات خزيّة تجمّد في داخلها سائل الحياة، أدرجهم واحدًا واحدًا مثل برمّيل نحو رحلة فلا يستجيبون»⁽²⁾. وبالمقابل فإنّ النّظرة المتخيّلة السّلبيّة المقابلة لتلك النّظرة في المنظور الشعبيّ عن الغرب هي أنّه مجتمع جامح متفلّت أخلاقياً، وأنّ السّفر إلى هناك في نظر أمّ غالب البطل سيمثّل كلّ ذلك، «تظنّني أسافر للعُهر والعبث، لا أحد يسافر دون أسباب إلّا كان هذا هو الغرض الوحيد الذي يجدر به إخفاؤه ويسهل علينا استنتاجه»⁽³⁾، وطبعًا هو لم يورد هذه النّظرة مستنكرًا ومنكرًا لها، أو مستبعدًا إيّاها عن ممارساته هو، فقد تحدّث عن نزواته هناك وجموحه وشهوته المتعدّدة، وكأنّ هذا الأمر جزء من الصّورة المضيئة لذلك المجتمع عنده.

1- القندس: ص: 99.

2- السّابق: ص: 101-100.

3- السّابق: ص: 135.

إنّ هذا الموقف الذي بُنيت عليه الرّواية ابتداءً نابع من فكرة انبهار المغلوب بحضارة الغالب، أو بحسب مصطلح مالك بن نبيّ قابلتيته للاستعمار⁽¹⁾، وانشداؤه إليه بوصفه ممثلاً للتقدّم والحضارة في كلّ سياقاتها، بمقابل الحالة المتردّية التي تعيشها بعض مكوّنات مجتمعاتنا العربيّة، «إذ أدّى الوهن الذي تُعاني منه إلى أن تعيش صدمةً كبيرة في مواجهة الآخر، وقد تمخّضت تلك العلاقة عن لحظة انبهارٍ عاشت في ظلّها الذاتُ أمام الآخر ومنجزاته الحضاريّة، ولا يقتصر لأمر على ذلك؛ إذ يتعدّاه إلى الانبهار بمستوى التّفكير والعناية التي يلمسها المرء هناك»⁽²⁾، وبعيداً عن إشكاليّة تورّط المؤلّف في وقائع روايته كليّاً أو نسبيّاً، فإنّه من المهمّ أن ندرك أنّ رواية القندس تحاول أن تصوّر لنا ذهنيّة بعض العرب البسطاء، الذين أُنهكوا تحت ضغط مجموعة من الانسدادات المجتمعيّة التي تعانيها بعض البيئات العربيّة، ومن ثمّ فقد اضطّروا أو دُفعوا - بعلم أم بغير علم - إلى الوصول إلى هذا المستوى من التفكير، ولعلّه هنا يبرز لنا أحد أهمّ الأدوار للرّواية، حيث «يؤدّي السرد وظيفة تمثيليّة شديدة الأهميّة في الرّواية، فهو يقوم بتركيب المادّة التّخيليّة، وينظّم العلاقة بينها وبين المرجعيّات الثقافيّة والوقائيّة، بما يجعلها تندرج في علاقة مزدوجة مع مرجعيّاتها، فهي متّصلة بتلك المرجعيّات لأنّها استثمرت كثيراً من مكوّناتها، وبخاصّة الأحداث والشّخصيّات، والخلفيّات الزّمنيّة، والفضاءات»⁽³⁾، ومن هنا تفتح الرّواية للقارئ عوالم قد يكون مسكوتاً عنها، أو معلومة لكن من الصّعب الإفصاح عنها، خصوصاً في مجتمعات لها خصوصيّة ضيّقة كالمجتمع الخليجيّ كما سبق وأشرنا.

تراجمات الرّؤية:

تختلف الدّراية البعيدة عن تلك التي يتمّ تكوينها عن كُتب، إذ إنّ كثيراً ما يعمينا الصّوء المنبعث أمام أعيننا عن رؤية الحقائق أو بعضها، وهذا ما توصّلت إليه الرّواية - أو بطل الرّواية - بعد أن جلس فترة من الزّمن في أمريكا، وبدأ يعيش المُمارس اليوميّ ليكتشف الوجه الآخر، أو لنقل بعض الوجوه المغايرة عند الآخر، فعندما دار نقاش بينه وبين مدرّبه الأمريكيّ في دورة تطوير الذات، ولم يقبل مدرّبه التّقاط التي وضعها بوصفها

1- يُنظر: ابن نبيّ، مالك: شروط التّهضة، ترجمة عبدالصّبور شاهين، دار الفكر، دمشق، سوريا، 1406هـ/1986م، ص: 152 وما بعدها.

2- الشّليّ، خليل إبراهيم: الذات والآخر في الرّواية السّوريّة، فضاءات للنّشر والتّوزيع، عمّان، الأردنّ، الطّبعة الأولى 2019، ص: 51 - 52.

3- إبراهيم، عبدالله: الرّواية العربيّة.. الأبنية السّردية والدّلائيّة، مؤسّسة اليمامة الصحّفيّة، الرياض، المملكة العربيّة السّعوديّة، الطّبعة الأولى 1428هـ/2007م، ص: 135.

أهدافًا له، على أساس أنّ ثمة فرقًا بين الأهداف والرغبات، قال غالب: «هؤلاء الأمريكيون يعشقون الأهداف الرقمية المحددة والواضحة، لا يبدو لي أنّي مخطئ، كلّما في الأمر هو اختلاف ثقافيّ على ما يبدو، لكن لو طلب منّي أن أكون أكثر تحديدًا في أهدافي لكان ذلك أفضل من أن ينتقدها هكذا بفجاجة»⁽¹⁾، كما انتقد جمود الرّوح لديهم وعدم تمتّعهم بالحسّ الفكاهيّ حينما ألقى بعض نكاته وظلّ يضحك وحده، هنا يكتشف غالب كم أنّ العرب أكثر لطفًا من الأمريكيّين، وأيضًا يملكون عاطفة بعيدًا عن الجمود الذي يكتف الأمريكيّين، بل إنّ روابطهم الإنسانيّة محدودة، فبالكاد يتحدّثون مع الغريب بله أن يضحكوا معه.

تأكّد له كذلك أنّ أمريكا ليست إلّا دولة تكتنفها آفات كما تكتنف غيرها، وتخلّلها الخديعة بشكل أو بآخر، حينما تيقّن أنّه وقع في فخّ الإعلانات كي يسجّل في تلك الدّورة، يقول: «لم أشعر بالامتنان لدورة تطوير الذات التي تبهتني أنّي رجل أربعينيّ بلا هدف رغم أنّهم وعدوا في الإعلان أنّها ستعلّمني كيف أصبح رجلًا أفضل. مرّت أشهر قبل أن أعلم أنّ الإعلانات في أمريكا لا يمكن الوثوق بها»⁽²⁾. وهكذا فإنّ الأمر قد تحوّل من ذلك الإعجاب العامّ المأخوذ بالضوء العامي، إلى اكتشاف تفاصيل سوداء بعد الانخراط داخل ذلك المجتمع الذي كوّن له صورة مثاليّة غير دقيقة، بسبب ما يقترفه الغالب من فرض لثقافته، واستغلال لموارد القوّة في تصدير صورة مثاليّة عنه، لكن سرعان ما تهترئ هذه الصّورة حتّى في نظر الإنسان البسيط الذي قد يقترف شيئًا من الممارسات اللاأخلاقيّة كما هو حال بطل الرّواية هنا. وقد انقلب الأمر عنده إلى حالة من الملل وعدم الرّضا عن وضعه، فقد جاء في حوارته مع صديقه الذي كان يمارس معه رياضة صيد السمك على ضفاف نهر ويلاميت:

«- أعتقد أنّي سأتوقّف عن الصّيد يا كونرادو...»

- لماذا؟

- أظنّ أنّه يؤثّر سلبيًّا على حالتي التّفسيّة.

- أتمزح؟ ولكنّ الصّيد مريح للأعصاب، كلّهم يمارسونه من أجل ذلك.

- أرايت؟ عندي جهاز عصبيّ مخالف عن العالمين!

1- القندس: ص: 148 - 149.

2- السّابق: ص: 161.

- ما الذي حدث؟

- لا شيء، فقط أشعر بالحزن كلما جلستُ على ضفة النهر»⁽¹⁾.

فها هو إذن يصل إلى مرحلة من الحزن والملل، فبيئة الآخر لم تناسبه، ولم تستطع أن تعطيه ما يحتاجه نفسيًا، سوى أنه غادر آلامه السابقة، وهو أمر كان بإمكانه أن يفعله في أمريكا وفي غير أمريكا، بل حتّى في بلده لكن في منطقة أخرى! وفي نهاية المطاف يصل بطلنا إلى نتيجته الحاسمة ليقول: «تأكّد لي وأنا أجمع حاجياتي استعدادًا لترك النهر أنّي مارسْتُ تمامًا ما لا أحتاج إليه في هذه الغربة النَّاشئة: دورة لتطوير الذات ورحلات صيد لتدميرها، جئتُ بحثًا عن ذات جديدة لا لتطوير تلك الخبرة التي أدور حولها منذ عقود»⁽²⁾. إنّ هذا الانقلاب في الصورة التَّمطّية للآخر ومجمّعه هو أمر حتميّ حيث إنّ «هذه الصورة التَّمطّية التي تتكوّن لدى الأنا ولدى الآخر لا تحتكم على معايير موضوعيّة تجعلها تحقّق الصورة الحقيقيّة، وذلك لأنّ صورة الأنا وصورة الآخر لا يمكن أن تتميّز بالثبات ما دامت الأجيال تتعاقب، فهذه الصورة التَّمطّية غير منطقيّة إذا ما نظرنا إليها بعين المنطق»⁽³⁾، وهذه من أهمّ الإضاءات التي خلّفتها لنا هذه الرواية.

خاتمة

إنّ رواية القندس لمحمّد حسن علوان تصوّر حال الإنسان الخليجيّ بشكل خاصّ والعربيّ بشكل عامّ تجاه مجتمع الآخر الأمريكيّ، الذي يبدأ بحالة الانبهار الأوّليّ التي تجعله ينظر إليه بوصفه المخلّص من الأزمات والمآزق المجتمعيّة التي يعيش فيها، لكنّه سرعان ما يرى الجانب المظلم في تلك المجتمعات حين يتسلّل إلى داخلها، ويعايش أفرادها، وعلى الرّغم من أنّ تلك الرّواية لم تكن بؤرة الرواية، لكنّها بلا شكّ تحفر في المُدرك الثّقافيّ للعلاقة مع الآخر من خلال السرد الروائيّ، لتؤكّد أنّ الآخر لا يحمل بُعدًا أزليًّا واحدًا، بل هو خاضع في ثقافته معنا إلى تمحيص جوهره وأجزائه من خلال نقل الرواية له، ومن ثمّ فإنّ ذلك أدعى لأن يخلق علاقة حوارية مع الآخر، بعيدة عن صيغة التّعالي والتّصادم، لتقترب إلى منحى التّلاقح والتّلاقح.

1- السابق: ص: 186.

2- السابق: ص: 178.

3- عمّار، أيت عيسى: الأنا والآخر في رواية (الصّدمة) لياسمينه خضرا، مجلّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، كليّة اللّغة والأدب العربيّ والفنون، جامعة باتنة، الجزائر، العدد 21، 27/12/2008، ص: 123.

قائمة المراجع

- إبراهيم، عبدالله: الرواية العربية .. الأبنية السردية والدلالية، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، المملكة العربية السعودية، الطبعة الأولى 1428هـ/2007م.
- ابن نبي، مالك: شروط النهضة، ترجمة عبدالصبور شاهين، دار الفكر، دمشق، سوريا، 1406هـ/1986م.
- أيروني، روبرت: الجمل التاريخ الطبيعي والثقافي، ترجمة أحمد محمود، هيئة أبو ظبي للسياحة والثقافة، الطبعة الأولى 1433هـ/2012م.
- حنفي، حسن: مقدمة في علم الاستغراب، الدار الفنية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1411هـ/1991م.
- الشبلي، خليل إبراهيم: الذات والآخر في الرواية السورية، فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، الطبعة الأولى 2019.
- علوان، محمد حسن: القندس، دار الساقى، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى 2011م.
- عماد، عبدالغني: سوسيوولوجيا الثقافة .. المفاهيم والإشكاليات .. من الحداثة إلى العولمة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة حزيران/يونيو 2016.
- عمّار، أيت عيسى: الأنا والآخر في رواية (الصدمة) لياسمينه خضرا، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، كلية اللغة والأدب العربي والفنون، جامعة باتنة، الجزائر، العدد 21، 27/12/2008.
- غلوم، إبراهيم عبدالله: القصة القصيرة في الخليج العربي .. الكويت والبحرين .. دراسة نقدية تأصيلية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية 2000م.
- الكعبي، ضياء عبدالله خميس: الرواية الخليجية من الإقليمية إلى العالمية الكويتية، جريدة أخبار الخليج، العدد: 15100 - الأحد 27 يوليو 2019، الموافق 24 ذو القعدة 1440هـ.ش.

التجريب في الرواية الخليجيّة

(نماذج مختارة)

د. بديعة خليل الهاشمي

أستاذ مساعد - قسم اللغة العربية وآدابها

كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية - جامعة الشارقة

ملخص

يعدّ مصطلح التجريب من أكثر المصطلحات تداولاً في مجال النقد والإبداع الأدبي في الفترة الراهنة. وهو مصطلح ينطوي على الابتكار وكسر المألوف في الكتابة وتجاوزه. وتسعى هذه الدراسة إلى رصد مظاهر التجريب في الرواية الخليجية من خلال التطبيق على روايتين لكاتبين معاصرين، هما: رواية «كل الأشياء» للكويتية بثينة العيسى، ورواية «حفرة إلى السماء» للسعودي عبدالله آل عياف. ويعود سبب ذلك إلى استجابة الروائيتين لمعطيات التجريب وتقنياته التي بدت واضحة من خلال عدد من السمات، مثل: تشظي الزمن، وتعدّد الأصوات السردية، وتعدّد التّبئير، والبطل المأزوم، والتجريب على مستوى اللغة السردية وصيغ الحوار. وقد حاولت الدراسة أن تنطلق من المدوّنة في ترشيح المناهج النقدية التي تلائم المقاربة، وهي: المنهج الوصفي التحليلي والسرديات ونظرية التلقي.

كلمات مفتاحية: التجريب، تشظي الزمن، الرواية الخليجية، الصوت السردية، اللغة السردية، المونولوج.

Abstract

Empiricism is one of the most widely used terms in the field of literary criticism and creative writing in the current period. It is a term that involves innovation and breaking the norm in writing. This study seeks to monitor the manifestations of the empiricism in the Gulf novel by applying two novels by two contemporary writers: the novel «All Things» by the Kuwaiti writer Bothayna Alessa, and the novel «A Hole to the sky» by the Saudi writer Abdullah Al Ayyaf. The reason for this is due to the response of the two novels to the data and techniques of Empiricism, which seemed clear through a number of features, such as: broken time line, polyphony of narrative voices, multiplicity of focus, the crisis hero, and empiricism in narrative language and forms of dialogue. The study tried to start from the blog in nominating critical approaches that fit it, namely: the descriptive analytical approach, narratives and receiver theory.

Keywords: Empiricism, Broken time line, The Gulf novel, Narrative voice, Narrative language, Monologue.

لقد شهدت الساحة الأدبية الخليجية في النصف الثاني من القرن العشرين حركة ثقافية ونهضة أدبية نوعيّة، وذلك بعد تأسيس الدولة الحديثة واكتشاف النفط؛ الأمر الذي كان سببًا في تنشيط الحركة الاقتصادية والتجارية، وانتشار التعليم النظامي والحكومي. وقد شكّلت حينها الأنواع الشعرية والنثرية الحديثة، كشعر التفعيلة والرواية والقصة القصيرة والمسرح، إلى جانب القصيدة العمودية، أنواع التعبير الإبداعي لدى عدد من الأدباء والكتاب في المنطقة. وغلب على صعيد الفن الروائي الاتجاه الواقعي الاجتماعي، إذ استلهمت الرواية الخليجية جُلّ موضوعاتها من المجتمع المحلي وقضاياها وهمومه، واتسمت بطابعها التعليمي والتوجيهي، خاصة في الإصدارات الروائية الأولى، مثل رواية «التوأمان»⁽¹⁾ للكاتب السعودي عبدالقدّوس الأنصاري الصادرة عام 1930، ورواية «مدرّسة من المرقبات» للكويتي عبدالله خلف الصادرة عام 1962 وغيرها.

وعلى الرغم من أن التجربة الروائية الخليجية تعدّ حديثة المولد إذا ما قورنت بتجربة الرواية في الأقطار العربيّة الأخرى. إلا أنها استطاعت، ومنذ بدايتها، أن تترك بصمتها الخاصة، سواء من ناحية فنيّاتها وأساليبها، أو من ناحية مضامينها ذات الطابع المحلي، التي ارتبطت منذ النشأة بإنسانها ومجتمعها، واتجهت إلى تسجيل لحظات خالدة من تاريخ المنطقة المشترك، فضلًا عن دورها في التعبير عن موضوعات ملحة «مرتبطة بعالم شديد التغيير، في ظل ما تشهده منطقة الخليج العربي من تحولات اقتصادية واجتماعية وثقافية»⁽²⁾.

ولعل الظهور المتأخر للرواية الخليجية قد أفسح للروائيين الخليجيين الرّواد مجال الاستفادة من التجارب الروائية العربية والعالمية، والاطلاع على اتجاهات عديدة في وقت واحد، بحيث كان تأثير هؤلاء الروائيين متباينًا على المستويات المختلفة. وقد نتج عن ذلك ظهور اتجاهات روائية مختلفة في وقت واحد، وربما كتب الروائي الواحد وفق أكثر من اتجاه، وأنتج روايات عدة متنوعة في أساليبها وفنيّاتها، وهي خصوصية تميز التجربة الروائية في الخليج العربي.

1- يُورخ بها لظهور أول رواية خليجية.

2- الرشيد بوشعير، أدب الخليج العربي الحديث والمعاصر من التقليد إلى التجديد، دار العالم العربي، دبي، الإمارات، ط1، 2011، ص146.

1- مفهوم التجريب:

لقد أشار الروائي العالمي نجيب محفوظ في حديثه إلى جمال الغيطاني، في كتاب «نجيب محفوظ يتذكر» إلى قضيّة خروجه عن تقاليد الكتابة الروائية الغربيّة التي استفاد منها في بداية تجربته الأدبية. فقال: «إنه كان قبل مرحلة الثلاثيّة يعتقد أن هناك شكلاً صحيحاً وشكلاً خطأً. فما وافق المرجعية الغربية صحيح وما خالفها خطأً، وتتحدد درجة الصحة والخطأ بمدى الاقتراب أو الابتعاد منها. بيد أنه بمرور الوقت وازدياد التجربة، اكتشف خطأً رأيه، وتبين أن المضمون الروائي هو الذي يبحث دومًا عن التشكيل المناسب»⁽¹⁾

وهو ههنا يلقي الضوء على مسألة مهمّة متعلقة بالكتابة الأدبية بشكل عام والروائية بشكل خاص، ألا وهي تحديث تقاليد الجنس الروائي والبحث عن أنماط سردية جديدة. وهو ما سمي بتسميات مثل: «الرواية الجديدة»، و«النص الروائي الجديد»، وأحيانًا «الرواية الحديثة»، و«السرد الروائي الجديد»، و«رواية الحداثة»، وهي مصطلحات أطلقها النقاد والباحثون على أنواع معينة من السرود، لاسيما بعد روايات بعينها مثل «ثرثرة فوق النيل» لنجيب محفوظ، و«ما تبقى لكم» لغسان كنفاني، و«تلك الرائحة» لصنع الله إبراهيم...⁽²⁾. ويجدر بنا أن نبين بداية مفهوم التجريب، قبل تفصيل الحديث عن تمظهراته في الرواية الخليجية.

ففي لسان العرب «جَرَّبَ الرجل تجربة: اختبره... ورجل مجرَّب: قد بُلي ما عنده، ومُجَرَّب: قد عرف الأمور وجربها... والمُجَرَّب: الذي جُرَّب فيه الأمور وعُرف ما عنده»⁽³⁾. ويلحظ من ذلك أن المعنى المعجمي يتحدد في دلالة الاختبار والامتحان بُغية بناء معرفة علمية، فيقال في الاستعمال «وُضع تحت التجريب» أي تحت الاختبار والامتحان.

أما التجريب في الاصطلاح فهو «استكشاف الجديد وبلوغ آفاق بعيدة لم يبلغها الإنسان من قبل... والمعروف أن كل نظرية هي نتيجة تجربة أو تجارب، وأن كل عمل أدبي أو فني جديد وأصيل هو في حدّ ذاته تجربة، أي أن التجريب هو جوهر التجديد والابتكار. ومن هنا

-
- 1- إبراهيم السعافين، الرواية العربية تبحر من جديد، العالم العربي للنشر، دبي، ط1، 2007، ص258.
 - 2- مهدي صلاح الجويدي، التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2012، ص61.
 - 3- ابن منظور، لسان العرب، ج1، دار صادر، بيروت، 1990، ص261.

ظلّ مصطلح التجريب بلا حدود، وظلّت علاقته بمختلف المذاهب الطليعيّة ملتبسة»⁽¹⁾.

وعند الحديث عن التجريب في فن الرواية فإننا نعني تجارب الروائيين التي تسعى إلى إحداث تغيير يطال الكتابة السردية التقليدية، وابتكار أشكال روائية جديدة تعكس وجهات نظر خاصة، تتسم بالجرأة الفنيّة وعدم التقيّد بالنظام السردى المألوف، وبذلك «تصبح القواعد التي يهتدي إليها كل روائي هنا، قواعد خاصة به لا يشترك معه فيها أحد في الغالب»⁽²⁾. فالتجريب يتعلّق أساسًا بالخروج عن الثابت والمستقر في البناء الشكلي والجمالي للرواية، وابتكار البدائل عن طريق تجريب أشكال جديدة بشكل مستمر.

ويرتبط التّجريب «بنشوء وعي إبداعي جديد، أصبح اهتمامه بالشكل عصب تصوّره للكتابة السردية»⁽³⁾... وهو يفترض أن الشكل الروائي قد تحوّل «من كتابة المغامرة إلى مغامرة الكتابة»، على حد تعبير جان ريكاردو المنظر لتيار الرواية الجديدة. ولا شك أن هذا الوعي الإبداعي لدى الروائيين لا ينفصل عن الواقع الذي يحاولون فهمه وتفسيره، والأسئلة التي تمور في أذهانهم بشأنه. فهي محاولة منهم لطرح أشكال جديدة تنحو بالكتابة الإبداعية نحو الرحابة والحرية. فالتجريب لم يكن «عبئًا بالكتابة الأدبية، بقدر ما عبّر عن تعقّد علاقة الإنسان بواقعه، وانهيار المرجعيات، والخروج عن اليقين»⁽⁴⁾. لذا فهو ظاهرة أدبية لها جانبان أساسيان، الأول: أنه تطوير وتجديد في أشكال الكتابة الإبداعية وتقنياتها الفنيّة. والآخر: أنه ارتبط بالتحوّلات الاجتماعية والسياسية والثقافية والذاتية لدى الكاتب نفسه.

وتنتيجة لذلك فإنه من المحتمل جدًّا، والصائب كذلك، أن يكون للتجريب الروائي اتجاهات متباينة ومستويات مختلفة ومظاهر متضادة أحيانًا. وقد أشار إدوارد الخراط إلى خمسة تيارات أساسية في سياق ما سمّاه بـ «الحساسيّة الجديدة»، وهي⁽⁵⁾:

- 1- محمد محي الدين مينو، معجم النقد الأدبي الحديث، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط1، 2012، ص73.
- 2- السعيد الورقي، اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2014، 268.
- 3- عبدالعزيز ضويو، التجريب في الرواية العربية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2014، ص3.
- 4- زهور كرام، السرد الأدبي من التجريبي إلى الترابطي، دائرة الثقافة، الشارقة، ط1، 2021، ص 57، 58.
- 5- ينظر: إدوار الخراط، الحساسية الجديدة: مقالات في الظاهرة القصصية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1993، ص 15-20.

1. تيار التشييء أو التبعيد أو التحييد أو التغريب.
2. التيار الداخلي أو العضوي أو تيار التورط.
3. تيار استحياء التراث العربي التقليدي أو التاريخي أو الشعبي.
4. التيار الواقعي السحري أو تيار الفانتازيا.
5. التيار الواقعي الجديد.

ولقد فضل الكاتب والناقد إدوارد الخراط مصطلح «الحساسية الجديدة» على مصطلح الرواية الجديدة والكتابة الجديدة والكيان الجديد؛ لأنه يراه أدق وأوفى للتعبير عن ملامح التجديد في الكتابة الروائية واستجابتها للعوامل الاجتماعية والثقافية والذاتية التي أنتجتها. فالحساسية «هي باختصار كيفية تلقي المؤثرات الخارجية والاستجابة لها»⁽¹⁾ وهي -في نظره- توحى بمرونة متجددة وتدقق مستمر، بينما توحى المصطلحات الأخرى بالثبوت والجمود والانتهاك والكمال، وهي معانٍ لا تعبر بدقة عن الظاهرة الأدبية.

2- التجريب في الرواية العربية والخليجية:

يجمع أغلب النقاد والدارسين على البوادر الأولى للتجريب في الرواية العربية قد ظهرت في ستينيات القرن الماضي؛ نظرًا للتحويلات السياسية والاجتماعية والثقافية الكبيرة التي عمّت أرجاء الوطن العربي آنذاك. ف «التجريب هو المظهر الأجلى للحدثة الروائية في الأدب العربي الحديث. وقد تبلورت الرواية التجريبية وهي تقدم نفسها على أساس أنها البديل السردى بما يحمل من رؤى ومواقف فكرية وفتية للرواية السائدة... وقد مثلت الرواية التجريبية نوعًا من الانقطاع داخل مسيرة الرواية العربية. فهي سواء انخرطت في الأنموذج الأوروبي والأمريكي... أو عادت إلى التراث السردى في الثقافة العربية، تستنطقه وتمتحن منه جمالياتها ورؤيتها الفنية... فهي تبدو للقارئ العربي كما لو كانت رواية مضادة تجسد القطيعة مع ما كان يكتب إلى حدود نهاية القرن الماضي»⁽²⁾.

إذ عند الحديث عن تطور الرواية العربية الحديثة بشكل عام والخليجية بشكل خاص، لا يمكن إنكار تأثيرها بالرواية الغربية، فهي «قد اختزلت في خمسين عامًا ما مرّت به الرواية

1- نفسه، ص28.

2- محمد الباردي، التحويلات السردية: الحدثة وما بعد الحدثة، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط1، 2015، ص27.

الغربيّة فيما يقرب من مائة وخمسين عامًا، ولم يكن من قبيل المصادفة والاتفاق أن يكون ترتيب المراحل من حيث الاتجاهات والأشكال واحدًا في الأغلب؛ لأن ارتباط الرواية العربية بالرواية الغربية لم يكن ارتباط احتذاء وتقليد، بقدر ما كان ارتباط تأثر وتأثير، حال دون تحوّله إلى تقليد أو تشويه ارتباط الرواية العميق بلغة السرد العربي وانشغالها بمشكلات الواقع والحياة والمجتمع»⁽¹⁾.

ويضيف الباحث السعيد الورقي إلى أسباب ظهور التجريب في الرواية العربية عاملاً آخر، وهو استفادة الروائيين من كتاب مسرح العبث في أوروبا، مثل يوجين يونسكو وصامويل بيكت وأرثر أداموف وجان جينيه وغيرهم. بالإضافة إلى تأثرها بمدارس التصوير المعاصرة وخاصة التكعيبيية والسريالية.⁽²⁾ وهي وجهة نظر صائبة في إطار تفاعل الفنون الحديثة وإفادتها من بعضها، فضلاً عن عامل تأثر الفنون بروح العصر وتحولاته.

إن محاولة إصدار أحكام نقدية تشمل الرواية الخليجية لأمر في غاية الصعوبة، إذ إننا نتعامل مع إنتاجات إبداعية تنتمي إلى منطقة شاسعة جغرافيًا ومتنوعة في عناصرها ومكوناتها البيئية. فعلى الرغم من وجود عناصر مشتركة بين دول الخليج العربي، مثل: وحدة اللغة والدين والعادات والتقاليد الاجتماعية، إلا أن البحث في فنيّات الرواية الخليجية ودراستها، يعني بالضرورة الحضور المؤثر لعامل نشأة الفن الأدبي وتطوره في كل دولة على حده، فضلاً عن التباين في مسألة النضج الفني والجمالي في الأعمال الروائية المختلفة.

وما الكتابة عن التجريب في الرواية الخليجية إلا قضية بحثية تستحضر معها تلك الصعوبات والقضايا المتفاوتة في الإبداع الخليجي. ولتوخي الموضوعية فقد عمدت الدراسة إلى تحليل نموذجين روائيين، ينتميان إلى قطرين خليجيين، هما: المملكة العربية السعودية ودولة الكويت، بصفتها من أوائل الدول الخليجيّة من حيث ظهور الرواية ونشأتها. فالحديث عن مسألة التجريب تُلمع بالضرورة إلى حركة زمنيّة إبداعية طويلة نسبيًا، شهدت مراحل متباينة ومتتابعة من حيث التأصيل للفن الأدبي وتطوره وتجديده، وهو ما يمكن أن تمثله كلّ من الروائيتين السعوديّة والكويتيّة بشكل أوضح. وقد وقع الاختيار على روايتي: «كلّ الأشياء» للروائية الكويتيّة بثينة العيسى الصادر عام 2017، ورواية «حفرة إلى السماء» للكاتب السعودي عبدالله آل عياف الصادرة عام 2021.

1- إبراهيم السعافين، الرواية العربية تبحر من جديد، مرجع سابق، ص12.
2- السعيد الورقي، اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، مرجع سابق، ص268.

وقد بدت ملامح التجريب في هاتين الروايتين في مستويات ومظاهر عديدة، أهمها: تشظي البنية الزمنية، وبروز البطل الإشكالي، والتجريب في صيغ الحوار، وتوظيف آليات تيار الوعي والمونولوج الداخلي، وتعدد الأصوات السردية ووجهات النظر (التبئير)، والتجريب في اللغة السردية وتوظيف العاميات وغيرها. وسنحاول فيما يأتي أن نلقي الضوء على تلك المستويات بشيء من التفصيل.

3- مظاهر التجريب في الرواية الخليجية:

لقد عمدت الرواية التجريبية إلى الخروج عن جماليات الرواية الكلاسيكية التي اتسمت بمجموعة من الخصائص، مثل: الكرونولوجية في تقديم الأحداث والتسلسل الزمني، وانعكاس الواقع في الكتابة، وهيمنة السارد العليم، ووجود البطل النموذجي والشخصيات النمطية. فالتجريب يتحدد في عدد من السمات الأساسية، أهمها: تكسير البنية السردية، الذي يتجلى في الخرق والتجاوز، وخرق قواعد الجنس الروائي، بالإضافة إلى التجريب اللغوي، والتجريب الرمزي، فهو سعي دائم نحو التجاوز ورفض النمطية في السرد. ومن هنا فإننا نستطيع وصف الرواية التجريبية في علاقتها بالمتلقي بأنها رواية يمكن أن تحيِّب أفق انتظاره، ولا تتفق مع تخميناته، إذ إنها تتجه إلى تغيير شكل هذا الأفق وتزويد القارئ بأفق جديد، من خلال انزياحها عن المعايير والجماليات المتوقعة والمألوفة والمُشكلة لأفق انتظار القارئ، وهو ما يميزها عن الرواية التقليدية ويسمها بالإبداع والابتكار الفني. فالقارئ ينتهي معها «إلى امتلاك القدرة على إعادة تشكيل وبناء الرواية من جديد، وفي ذلك يتحقق تداخل تجربة المبدع/الكاتب، بتجربة المبدع/القارئ. فالفاعل بين التجربتين يخلق حوارًا حميميًا، تأخذ عبره مكونات النص أبعادًا جديدة قد لا تكون واردة عند القراءة الأولى»⁽¹⁾.

ومن مظاهر التجريب المذكورة آنفًا نسلط الضوء على المظاهر التي تجلّت في الروايتين.

أولاً: التجريب في بنية الزمن/تشظي الزمن

من أبرز مظاهر التجريب في الرواية الحديثة هو ما طال البنية الزمنية، التي كانت تقوم أساسًا على التتابع في خط مستقيم وترتيب الأحداث حسب وقوعها. فقد ابتعدت الرواية التجريبية عن هذا الترتيب والتسلسل المنطقي، وأصبحت تعتمد تشظي الزمن وتكسيه

1- مريم دمنوتي، الرواية التجريبية: التشكل والسمات، دائرة الثقافة، الشارقة، ط1، 2019، ص188.

من خلال الاستباق والاسترجاع وتداخل الوحدات الزمنية. ف «عملية التتابع الزمني مُفتقدة إلى حدّ تسمح بمروحيّة زمنيّة عالية تجوب كل الأزمنة، بما فيها الأزمنة الداخلية التي تتضمن أزمنة الأحلام والأساطير والأعمال الإبداعية الأخرى التي تتناص معها، وهذه المروحية تتأبى في معظم الأحيان أن ينتهي النص نهاية مغلقة أو محكمة؛ لأن التجارب نفسها ليست محكمة أو مغلقة بل مفتوحة على تعددية حقيقية، ليست فقط ناتجة عن طبيعة الواقع المعيش»⁽¹⁾.

وهو ما نجده واضحاً في رواية «كلّ الأشياء» لبثينة العيسى وتحديداً في بدايتها، التي يسير فيها السرد بالقارئ زمنياً في اتجاهين متعاكسين، يتناوبان بشكل سريع ومفاجئ انطلاقاً من اللحظة الآتية، فمرة ينطلق السرد إلى الماضي البعيد بتوظيف الاسترجاع (الفلاش باك)، ومن ثم يعود إلى الزمن الحاضر، ليمضي بعد ذلك عبر الاستباق إلى ما ستؤول إليه الأحداث خلال ساعات قادمة. ففي المشهد الأول من الرواية يصوّر السارد لحظة دخول «جاسم»/«ابن الضال» إلى منزل أهله في الكويت ليحضر عزاء والده، عائداً من لندن التي هاجر إليها منذ أربع سنوات، إثر خروجه من حبسه في السجن بسبب تهمة سياسية، وخلافه مع والده الذي كانت تربطه به علاقة مضطربة منذ الصغر:

«تسمّر لوهلة أمام البوابة المعدّية السوداء، يتحسّس الثلمة على الحافة. لا يذكر أنه رآها من قبل. حكّها بإظفره وهو يفكر في كل الأشياء التي تغيّرت في غيابه، كل خدش على الباب، كل صدع في القلب، كل رحيل»⁽²⁾.

ثم ما يلبث أن تعود ذاكرة «جاسم» إلى إحدى المشاهد الكلامية التي كانت بينه وبين والده، فيندمج صوت الوالد بالسرد دون فاصل واضح. ومن ثم يعود الزمن إلى اللحظة الآتية التي يكشف فيها السرد عن دواخل «جاسم» وما يفكر فيه لحظة دخوله المنزل. وبعد أسطر قليلة يعود الزمن مرة أخرى إلى أعوام سابقة مضت، لتصوير والد «جاسم» وهو في فناء (حوش) البيت:

«خرج والده إلى الحوش بدشداشته البيتية وشماغه الأحمر، شدّه من أذنه وخبط مؤخرته بنعله. يتذكر أن أذنه احمّرت وتورّمت، أن ألم الضربة على مؤخرته سال حتى ربله ساقه»⁽³⁾.

- 1- سيد البحراوي، جيل روائي جديد في مصر، مجلة الثقافة الجديدة، ع157، القاهرة، 2003، نقلًا عن: مهدي صلاح الجويدي، التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد، مرجع سابق، ص69.
- 2- بثينة العيسى، كل الأشياء، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2017، ص11.
- 3- بثينة العيسى، كل الأشياء، ص14.

وهكذا يستمر السارد في المراوحة ما بين الزمن الحالي الذي يصف تأمل «جاسم» لتفاصيل فناء بيتهم والتغيرات التي آلت إليها خلال الأعوام الأربعة، وبين الزمن الماضي الذي تستدعيه ذاكرة «جاسم» من حوارات ومشاهد تركت آثارها المؤلمة عميقاً في نفسه. وبعده يأتي استباق الزمن ليصل إلى مشهد العزاء الذي سيقام خلال ساعات، وما سيؤول إليه حال المكان/المنزل في مراسم العزاء:

«خلال ساعات، سوف يغادر كل شيء مكانه. ستمتلئ الحُجرات والممرات بالكراسي المغلّفة بالسّاتان الأبيض، سترُفع أواني الزبيب والعلك البصري، لتمتلئ سطوح المناض والطاولات بأجزاء من المصحف، مقسومة بين مقروء وغير مقروء، وقناني المياه الصغيرة، وجرار ماء زمزم، وكتيّبات الأذكار والأدعية التي طُبعت على نفقة المرحوم عبدالمحسن العظيمي. سوف تصدح السّماعات بسورة البقرة مرة بعد مرة»⁽¹⁾.

وما يميز البنية الزمنية في رواية «كل الأشياء» أنها قائمة أساساً على الحكي الاسترجاعي، الذي يصوره التداعي الحر والمونولوج الداخلي المنطلق دائماً من الزمن الحاضر، الأيام الثلاثة التي عاد فيها جاسم من لندن ليشترك في عزاء والده. فلحركية الزمن في الرواية ذات المنحى التذكّري دور في لمس خيوط زمنيّة متعددة، تربط التجربة الزمنيّة المستعادة بزمن السرد الآتي، لتسهم في الإجابة عن أسئلة المتلقي الذي يريد أن يكتشف مبررات الأحداث ومسبباتها وخلفيتها.

أما رواية «حفرة إلى السماء» لعبدالله آل عياف فتمتاز بتوزيع المادة الحكائية إلى لحظات مستعادة عديدة، تتولاها شخصيات الرواية كل حسب وجهة نظرها الخاصة. ليغيب عنها التسلسل المنطقي للأحداث والمواقف، ويخضع زمن المحكي فيها لإرغامات الطابع التذكّري لشخصياتها التي تستعيد الأحداث الماضية وتشكل امتداداً للحاضر، وهي أحداث تحكمها مقصدية الروائي في إبراز مكونات حكاية دون الأخرى، الأمر الذي يخلق لدى المتلقي الدهشة والمفارقة اللتين يتطلبهما عنصر التشويق والمفاجأة.

وهذا التنوع في الأصوات السردية جعل الرواية تنقسم إلى أجزاء سردية لا يمكن تحديد نظامها الزمني، لأنها تُحيل إلى إخبارات متفرقة لا ينظمها رابط سببي. فكل فصل يدشن الأحداث من نقطة زمنيّة معينة، ويشكل افتتاحية سردية مختلفة للأحداث، فيغدو مدخلاً جديداً إلى صرح الرواية، ويخضع للحظة التذكّرية وما يرغب السارد الداخلي في حكيه،

-1 - نفسه، ص20.

عاكسة وجهة نظره ورؤيته الخاصة للأحداث، التي قد تتضاد بالضرورة مع وجهات النظر الأخرى، بل قد تتصادم معها من حيث تحليلها للمواقف ورؤيتها للواقع.

ثانيًا: تعدد الأصوات السردية/البوليفونية

تتبنى الرواية التقليدية نمط السارد العليم ببواطن الأمور ودواخل الشخصيات، في حين أن الرواية التجريبية تخرج عن هذا النمط من السرد، إذ تعتمد أنماطًا متعددة في الأصوات السردية، مثل السارد من داخل القصة، أو من خارجها، أو تعدد الأصوات الساردة الداخلية في الرواية الواحدة، وهو تعدد يسعى إلى التمرّد والتخلّص من سلطة الرواي، في مقابل استقلالية الشخصيات في التعبير عن منظورها الخاص. وهي بذلك تمنح المتلقي -على الجانب الآخر- حريته في التأويل، دون أن يكون للروائي أي سلطة في توجيهه وفرض وجهة نظره عليه. ومن هنا فإن الرواية التي تعتمد تعدد الأصوات تكون أكثر قدرة على تصوير حياة الإنسان وتفاصيل واقعه المعيش، الواقع القائم أساسًا على العلاقات الحوارية المتنوعة، والتي تعكس العلاقات الإنسانية بين أفراد المجتمع. لذا فهي قادرة على نقل الحياة الإنسانية الطبيعية القائمة أساسًا على اختلاف المواقف الفكرية وتباين المنظورات الإيديولوجية، مستجابة بذلك جماليًا للواقع، وناقلة صورته الأدق والأصدق.

ولعلّ ذلك ينسجم مع «المجال الحيوي المفضّل لعالم الرواية (الحديثة و) هو العالم الداخلي للإنسان، حيث تنقطع الروابط المنطقية، وتختفي العلاقات الاجتماعية والاقتصادية، ويبدو عالم النفس مساحة بلا حدود يقيم فيها الروائي عالمه المحدود، وقد تسمح هذه الحرية للروائي أن يعيد تشكيل الواقع بترميزه، واللعب على «فكرة» أو «وجهة نظر» فيمنحها أقصى ما يستطيع من الإضاءة والتقليب والنقد والسخرية، وقد يستطيع خلق شخصيات يمارس في تصويرهم أقصى قدر من الحرية، وقد يتخيل أحداثًا تنفلت من كل قيد أو منطق»⁽¹⁾.

وتعدد الأصوات السردية هو النمط الذي اختاره عبدالله آل عياف في روايته «حفرة إلى السماء» كما أسلفنا. فهي رواية تحكي قصة أقرب إلى الأسطورة، وتسرد ذاكرة مكانٍ غاية في الغرابة (قرية مجهرة)، مصوّرة علاقة القرية المضطربة بإنسانها وهو يصارع الزمان من أجل البقاء والتشبث بالحياة. «قرية كبطن الحوت تبتلع الناس ولا تعيدهم إلا في صور ذكريات أو رموز أحلام، ترى فيها الإنسان كالذئب تارة يأكل لحم أخيه، وطورًا يخنو عليه فإذا

1- إبراهيم السعافين، الرواية العربية تبحر من جديد، مرجع سابق، ص 16.

هو حميم».⁽¹⁾ لذا كان من المنطقي أن يمنح الروائي شخصيات روايته حقها في التعبير، وحريتها في الحكي والتبرير والتأويل، وهو ما تم في الرواية بنجاح كبير وفنيّة عالية.

فقد قسم الروائي روايته إلى اثني عشر فصلاً، كل فصل تُسرد فيه الأحداث من خلال وجهة نظر شخصية ما، وفي كل منها يتجاوز صوت الشخصية وصوت السارد العليم لسرد الأحداث، فضلاً عن بروز صوت المونولوج الداخلي للشخصية الناتج عن التداعي الحر. وقد منح الروائي بعض الشخصيات أكثر من فرصة للاسترجاع وإبراز وجهة نظرها بتخصيص أكثر من فصل لها؛ وذلك لأهميتها وحضورها الفاعل في تحريك الأحداث. ويتضح من ذلك «أن الرواية كُنبت وفق منطق الاحتمالات الذي ينفي الحقيقة الواحدة، ويقدم تنويعات مختلفة لما يمكن أن تكون عليه الرواية».⁽²⁾

ويمكن توضيح تقسيم الأصوات السردية كالآتي:

- تيماء: الفصل الأول والخامس والتاسع.
- سوّير: الفصل الثاني.
- غيث: الفصل الثالث والسابع والحادي عشر.
- المعلم ظافر: الفصل الرابع.
- فرج: الفصل السادس.
- حمود/طافي: الفصل الثامن.
- عيسى: الفصل العاشر.
- فطوم: الفصل الثاني عشر.

وثمة ملمح تجريبي آخر في هذه الرواية على مستوى الأصوات السردية، يتمثل في تداخل صوت الشخصية مع صوت السارد العليم، فنجد تداخل الضمائر بشكل جلي في المقطع نفسه، بل في السطر ذاته. ضمير الغائب الذي يمثله صوت السارد العليم، وضمير

1- عبدالله آل عياف، حفرة إلى السماء، مسكيلياني للنشر والتوزيع، تونس، ط2، 2021، الغلاف الخارجي للرواية.

2- مريم دمنوتي، الرواية التجريبية: التشكل والسمات، مرجع سابق، ص126.

المتكلم الذي يمثله صوت الشخصية، وهو أمر يخلق توترًا واضحًا في النص، ويتطلب من المتلقي الانتباه إلى مواطن التحول تلك وتمييز الأصوات. ومن ذلك ما نجده على لسان «تيماء» في هذا المونولوج الذي تحاور فيه صديقتها «سويز» في نفسها، متعجبة من كلامها عن عودتها إلى طليقها «فرج». إذ يُختم الحوار الخارجي بين «تيماء» و«سويز» بكلام «سويز»، ليبدأ الحوار الداخلي في نفس «تيماء»، ومن ثم يكمل السارد العليم السرد بضمير الغائب.

تقول «سويز»:

« فرج مزي اليوم، وطلب رجعتي.

- يقول إنه غلطان نادم. وإن له شهرين ما يفوت ركعة في المسجد، حتى وجهه ما شاء الله متعافى ومنور، ربي هداه. تقهوى وسلّم على ورعانه، وقال اطلبي اللي تبغين، وأنا ما أدري وأنا أحتك، مترددة.

عن أي تردد تتحدثين يا صديقتي؟ ليس في كلامك وعينك أي تردد اليوم، بل إنك لعلّى درجة من التأكد قلّمّا تصلين إليها في حياتك. لا تعلم لماذا أحست حينها أن سويز لا يصلح لها إلا فرج، وأن فرج لا يصلح إلا لسويز»⁽¹⁾.

ومنه أيضًا المقطع التالي الذي يعكس علاقة الطفل «غيث» بـ «حمود» أو «طافي» كما يسميه أهل القرية، الرجل الذي أنقذه من الغرق ذات يوم، حينما تحدى صبية القرية الذين عيروه بالجبن وعدم معرفته السباحة. وهو مقطع يُسرد من خلال وجهة نظر الطفل، ونجد فيه صوت السارد العليم مستخدمًا ضمير الغائب، ومندمجًا بصوت «غيث»/ضمير المتكلم، في فقرة واحد دون فاصل واضح، ليعود السرد بعد بضعة أسطر مرة أخرى إلى ضمير الغائب بصوت السارد، ومن ثم يُنقل بشكل مفاجئ إلى ضمير متكلم شخصية أخرى بصوت «عيسى» شقيق «طافي» الذي يسكن الطفل في بيته:

«علم أنه حمود، وهو أيضًا طافي، الذي أولّم عيسى على شرفه داعيًا رجال القرية. لم يحضر غيث تلك الوليمة بسبب مرضه، لكنه سمع الأولاد يتحدثون عن الرجل الغريب، ذي الجرح العمودي الذي توسط خده الأيمن كخندق حفرته نظرة ساخنة، هذا الرجل الذي صال وجال في كل البحار. غادر مجهرة شابًا ولم يعد إليها إلا ليخرجني من التباعة. لا أتذكر

1- عبدالله آل عياف، حفرة إلى السماء، مصدر سابق، ص122، 123.

أني غرقت، بل كنت أسبح، نعم، وكنت أسبح جيّدًا في مكان لم يبلغه أي واحد من الصبية الآخرين.

أتاحت ليالي بيت عيسى لغيث أن يتعلم صنع القهوة ويقدمها للضيوف. تحمل الدلّة بيسراك لكي تتيح ليمناك تقديم الفنجان للضيف. نعم باليمنى فقط. فتقديمها باليسرى إهانة. وحدها اليمنى محترمة ونظيفة لا تلامس الخبث. وحدها اليمنى تمدّ القهوة، تصافح الرجال في الأعراس، تمسك بالسكين وقت نحر الأضاحي يوم العيد»⁽¹⁾.

ثالثًا: التبئير/تعدد وجهات النظر

طرح بول ريكور إشكالية مفهوم الصوت السردى في علاقته مع وجهة النظر أو التبئير في السرد، ف «يرى أن «وجهة النظر» تؤشر، داخل محكي بضمير الغائب أو بضمير المتكلم، إلى توجه نظرة السارد نحو شخصياته أو نظرات الشخصيات بعضها إلى بعض؛ وحينئذٍ فإنها تؤسس لتعدد التقييمات، وتتحمل بشحنة إيولوجيّة، مما يجعلها مترادف مع مفهوم الصوت، أي أن العمل يفرز أصواتًا أخرى غير صوت المؤلف، وينجز عدّة تغيرات تنظمها وجهة نظر»⁽²⁾.

ويرى بول ريكور أنه لا يمكن الفصل بين الصوت ووجهة النظر، فهما متلاحمان وفي الوقت نفسه مختلفان في أمر واحد، إذ «يتجلّى في كون وجهة النظر تنبثق من قضيّة التركيب؛ مما يجعلها تظل داخل حقل البحث في التماثل السردى؛ فينبثق من قضايا التواصل، ويتوجه إلى القارئ، حيث تؤشر القراءة لنقطة تقاطع عالم النص وعالم القارئ»⁽³⁾.

نجد ذلك موظفًا بصورة جيّية في رواية «حفرة إلى السماء» التي توظف الكولاج السردى من أجل تنويع زوايا السرد وتنويع الدلالات والرؤى، وبذلك يتشظى النص السردى إلى نصوص عديدة. فكل فصل تحكى فيه مشاهد تروى من تبئير مختلف، وتقدم فيه الشخصية وجهة نظرها المغايرة تجاه عدد من المواقف، وتعبّر عن دواخلها ومشاعرها التي تكّنها لبقية الشخصيات. ومع ذلك فإن كل فصل من الرواية ينسجم -في الوقت ذاته- مع الفصول الأخرى، ليكمل الجزء المعمّي فيها، ويملأ فجوة سردية ما في لوحة الرواية الكبرى.

1- نفسه، ص 167، 168.

2- عبدالعزيز ضويو، التجريب في الرواية العربية المعاصرة، مرجع سابق، ص 26.

3- نفسه، ص 26، 27.

رابعًا: التجريب في اللغة السردية

أشرنا فيما تقدّم أنه لا يمكن الحديث عن اللغة السردية في الرواية الحديثة دون الأخذ في عين الاعتبار اعتماد السرد على التبئير الداخلي والصوت السردى، «فهي أفق لتماهي لغة السارد مع لغة الشخصيات، ولتصادي نوعية التجربة المعيشة وتحققها الخطابي. كما أنها بنية سردية مكونة عند تلويدها الاستعاري والشعري للسرد، مما يجعلها فضاء لتجديد الوعي بالكتابة السردية»⁽¹⁾. فالتجديد في اللغة يشكل إحدى مظاهر الخروج عن المألوف في الرواية القديمة، ويتجلى ذلك بوضوح حينما تتداخل اللهجات المحلية مع اللغة الفصيحة، فتعمل على كسر بنية اللغة السردية وتوتيرها، وخلق بنى لغوية متباينة.

ويبدو التناوب بين صوت السارد الفصيح وصوت الشخصية الذي ينطق بلهجته التي يمثلها، شكلاً من أشكال التثنية والخرق للنص السردى، غير أنه يسهم في تقريبه من الواقعي المعيش بصورة أكثر إقناعاً للمتلقى، فتمنح الشخصيات فرصة التعبير عن رغباتها وعمّا يختلج في وجدانها بصوتها الحقيقي. الأمر الذي قد لا يتحقق أحياناً بصورة مؤثرة عند استخدام اللغة الفصيحة. «واستثمار الروائيين لمختلف هذه العاميات يعدّ دليلاً على هذه الرغبة في تنويع الأصوات وتعديدها، وإعطاء الكلمة للأصوات المنبوذة والمهمشة والمنسية كي تعبر عن آلامها وآمالها»⁽²⁾.

ويظهر ذلك بوضوح في الروايتين المدروستين. ففي رواية «كل الأشياء» تترك الروائية بثينة العيسى لشخصياتها حرية استخدام لهجاتها الكويتية المحلية، التي تتنوع ما بين البدوية «نايف» والحضرية «جاسم». وهو تنويع ينسجم مع المضمون الروائي الذي تعالجه الرواية، والذي يصور واقعاً اجتماعياً وثقافياً محلياً. ومن ذلك نورد هذا المقطع الذي يصور حواراً بين «جاسم» ووالدته، وفيه تنطق الشخصيات بلهجتها الكويتية، بينما يحضر السارد الفصيح بعبارات توضيحية تتخلل الحوار:

«كان جائعاً، إلى فطوره المفضل وإلى أمه. نمت زين؟ هز رأسه إيجاباً وهو يرتشف الشاي بالحليب. أدري فيك ما رديت إلا وجه الفجر. قالت. رح البحر مع نايف. ارتفع حاجبها؛ نايف ما غيره؟ أوما وفمه ممتلىء بالطعام.

1- نفسه، ص 89.

2- عبدالمجيد الحسيب، الرواية العربية الجديدة وإشكالية اللغة، عالم الكتاب الحديث، إربد، الأردن، ط 1،

2014، ص 30.

- شخباره؟
- بخير.
- ما تزوج؟
- وانتى ما عندج سالفه ثانية يمة؟
- تزوج يعني؟
- لأ.
- شالوا عنّه منع السفر ولا بعد؟
- لا بعد.
- عدل، وينه وين الزواج؟
- شفيج ع الولد يمه؟
- أبوك ما كان يحبه.
- أبوي ما كان يحب أحد.
- تختنق بدموعها.
- شفيج يمه؟
- كلمة «أبوي» منك تشلّع القلب. الله يرحمه ويغمّد روحه الجنة..
- تُنكّس رأسها لحظة ثم تردف:
- بس مهما كان.. أبوك عنده نظر، لولا هالأشكال اللي ما أدري من وين لفت علينا جان..
- جان شنو؟
- أستغفر الله بس. خلاص إكل يا يمه، لا يبرد الخبز.
- نظر إلى صحنها الفارغ. لماذا لم تملأه بالبيض والخبز والجبن؟
- وانتى ليش ما تاكلين؟
- ألحين آكل..»⁽¹⁾

-1 بثينة العيسى، كل الأشياء، مصدر سابق، ص 89، 90.

ويلحظ من المقطع السالف أن الروائية لم تخرج فقط عن اللغة الفصيحة إلى اللهجة المحلّية، بل خرجت كذلك عن نظام القواعد الإملائية التي تخضع لها الكتابة الفصيحة، فاعتمدت الرسم الإملائي الذي يمليه التلقظ المحلي للكلمات بالعاميّة. ومن ذلك: أنتِ/ انتي، على/ع، الحين/ألحين، كان/جان، لا/لأ. وهو شكل من أشكال التجريب في اللغة السردية.

كما نلاحظ أن السارد/الفصيح في الرواية عادة ما يخترق صوت الشخصية/العامي بشكل مفاجئ، وكأنه يحاول أن يستدرك أمرًا أو أن يملأ فجوة سردية، غايتها التوضيح أو وصف تفاصيل المشهد وحركيّته، لنجد بعد ذلك أن اللغة السردية قد عادت إلى إطارها الأول من جديد، لتستكمل الشخصية حقّها في التعبير. وبذا يلحظ القارئ في الرواية «هذه الانتقالات الفجائية، وخرق السياقات التلفظية، وعدم الاهتمام بالانسجام الظاهري، وهي سمات الحكّي الشفهي التي تعمل على توتير عملية القراءة، ودفع المتلقي إلى السقوط في الحيرة والالتباس، كي يساهم في إعادة بناء النص السردية»⁽¹⁾.

«نهضت من مكانها وهي تجمع الصحون؛ «طول عمرك اللي براسك براسك.. وأضافت؛ «مثله الله يرحمه» شرّعت تغطّي الأطباق بورق النايلون.

- وين الخدم يمه؟

- يصحون بعد شوي.

- أساعدك؟

- لا استريح واللي يعافيك..

بَرَّظَمَتْ وتمتمت؛ «أنا بعدي بقوّتي». أحسّ بألم غريب في رأسه؛ لقد كان مختلفًا عن أبيه، مختلفًا مع أبيه...»⁽²⁾

ونجد هذا الملمح بوضوح في رواية «حفرة إلى السماء» كذلك، التي وظف فيها الروائي اللهجة النجدية لتعكس تفاصيل البيئة المكانية التي تجري فيها أحداث الرواية، وذلك من خلال الحوارات الخارجية بين الشخصيات. ومنه هذا الحوار الدائر بين «تيماء» وابنها «غيث»:

1- عبدالعزيز ضويو، التجريب في الرواية العربية المعاصرة، مرجع سابق، ص221.

2- بثينة العيسى، كل الأشياء، مصدر سابق، ص92، 93.

«تبعها الصبي. بلغا المنزل. كان واضحًا لها من نظراته أن ظافر قال له شيئًا سيئًا عنها أو أنه نفّرهُ من مساعدتها.

- فيك شي؟
 - أبغي أرجع للمدرسة.
 - مساعدتي أخير لك منها.
 - ولا واحد من العيال طلّعته أمه من الفصل عشان التّخل. التعليم والقراءة يقول الأستاذ ظا..
 - صه. ايش عرّفه؟
 - هو يعرف في العلوم وفي..
 - ويعرف في التربية أكثر مني؟ هو يعرف أصلاً معنى أم وعائلة وأقارب؟ ليه ما يروح يزورهم أو يخلّيهم يزورونه؟
 - عنده عابلة بس..
 - قَلّعتهُ، لا بارك الله فيه. ولا عاد تجيب طاريه عندي. غيرّ ثوبك ويالله بنروح التّخل»⁽¹⁾
- وتنحو لغة الرواية نحو المزج بين السرد والحوار الداخلي/المونولوج في أكثر من موضع، الأمر الذي يتطلب من المتلقي التركيز والانتباه من أجل التمييز بين الصوتين (السارد/الشخصية) ومعرفة صاحبه. ومثاله هذا المقطع:

«انشغَلتُ تيماء بالمريض، يصحو يوميًا ويتعب يوميًا!

لماذا لا تمرض مثلما نمرض؟ لماذا تأتيك الحمى نهارًا لا ليلاً؟

لم تكن تعرف ما يجعل جسده مريضًا، لكنها تعلم يقينًا سبب فساد عقله»⁽²⁾.

ومن مظاهر التجريب في اللغة في رواية «كل الأشياء» نزوع اللغة إلى التثنيف والإيجاز، فقد أتت اللغة في الغالب على هيئة جمل فعلية متتابعة، تعكس حركية الأحداث وتسارعها، لا تربطها أدوات الربط والوصل المعروفة، فضلًا عن تداخل السرد بالحوار دون

1- عبدالله آل عياف، حفرة إلى السماء، مصدر سابق، ص112، 113.

2- نفسه، ص101.

فاصل بصري، ودون استخدام الشرطة (-) التي توظف عادة للدلالة على الحوار الخارجي بين الشخصيات في الأعمال السردية. وللتوضيح نقتبس هذا المقطع الذي يصف مشهداً حوارياً بين «جاسم» ووالدته، وننقله بصورته الطباعية الواردة في الرواية دون تغيير:

«لم يكن في نيّته أن ينام.

كان قد تمدّد على جنبه الأيمن، ينصت إلى أمه تحدّثه عن الساعة الأخيرة من حياة أبيه: «كان يقرأ جريدته الظهر، قال بيقيل سويعة، نام وما قام». لم تخلع ثوب صلاتها، ولم تطو سجّادتها. «أمر الله غالب يأيّمه». تربّعت قريبة من رأسه، تُبسّمِلُ هامسة، وهي تتخلّل غرّته بأصابعها المكتزة، الناعمة، التي تفوح منها رائحة دهان أبو فاس: «ترحم على أبوك». «الله يرحمه». ابتسمت. أشارت إلى الشيب في فوديه، «والله كبرت يا حبيبي».⁽¹⁾

خامساً: صيغ الحوار

يبدو جلياً في المقطع الحواري السابق من رواية «كل الأشياء» القفز ما بين اللغة الفصيحة واللغة الشفهية، و«إدراج هذه التكوينات الشفهية عن وعي وقصد يمنحها وظيفة جمالية ودلالية، وتكمن أساساً في خلق توترات في عملية التلقي تتمايز من متلقٍ لآخر حسب مستويات اطلاعه على هذه اللغة الشفهية المحلية».⁽²⁾ ويلاحظ من الاستشهادات السابقة أن الكاتبين قد اعتمدا اللهجات المحلية في حواراتها الخارجية/الديالوج، وهي قليلة وموجزة إذا ما قورنت بالحوارات الداخلية/المونولوج الفصيحة. وقد جاءت هذه الحوارات غالباً منفصلة عن السرد باللغة الفصيحة، بينما جاءت الحوارات المندمجة بالسرد بلغة فصيحة. ويمكن ملاحظة ذلك في رواية «كل الأشياء» من خلال هذا الحوار بين «جاسم» وصديقه «نايف» الذي ينتقل من العامية إلى الفصيحة بشكل مفاجئ. وهو تحوّل سردي لا يمكن أن يميز المتلقي فيه نقطة التغيّر إلا من خلال الطباعة، واعتماد الشّرطة كعلامة ترقيم مميّزة للحوار الفصيح. الأمر الذي يوحي بأن صوت الشخصية قد صار شكلاً من أشكال السرد وأن صاحبها قد حلّ مكان السارد العليم؛ ليروي الأحداث بشكل مطوّل يمتد على مدى أكثر من صفحتين في الرواية، ولذا يصعب على الروائي أن يورده باللهجة العامية التي خصص لها مساحات محددة:

1- بثينة العيسى، كل الأشياء، مصدر سابق، ص26.

2- عبدالعزيز ضويو، التجريب في الرواية العربية المعاصرة، مرجع سابق، ص219

«كان على وشك أن يفتح فمه عندما سبقه نايف:

- جاسم أنا آسف.

- ليش؟

- حنّا مو رايعين نَحْدِقْ.

- نعم؟

- كنت مضطر..

- وين رايعين؟

- ولا مكان.

كانت عينا صاحبه تلمعان على نحوٍ أروع.

- شصاير؟

أوقف نايف السيارة بجانب الشارع، نظر إليه. كان عليّ أن أكذب عليك. قال نايف؛ خفتُ أن أتصل بك وأجدك في الطريق إلى المطار، وبدا لي أن الحداق هو الشيء الوحيد الذي يمكن أن ييقك يوماً آخر...»⁽¹⁾

تنتفتح الذات على نفسها في الحوارات الداخلية/المونولوج، تتحدث وتستمع وتجادل في الآن ذاته، تصوّر أهواءها وتعبر عنها، لتمنحها متنفساً من التأزم والضيق. وقد جاءت في الروايتين في الغالب باللغة الفصيحة، منسجمة بذلك مع لغة السرد وكأنها جزء منه. خاصة وهي تنقل بأصوات أصحابها أحداثاً ماضية، مسترجعة مشهداً من ذاكرتها. ومن ذلك هذا الحوار في رواية «حفرة إلى السماء» على لسان «حمود/طافي»، الذي قضى حياته مرتحلاً من بلد إلى بلد، مغترباً بإرادته عن أهله وقريته «مجهزة»، وهو حوار يكشف مدى التوتر الذي يحكم علاقة الشخصية بقريته وأهله:

«ها أنا على مشارف الستين، لا زوجة لي ولا ذريّة، ولا منزل مكتمل. كسبت احترام الرجال والتجار. يقول ابن خلفان وآخرون إن مجهرة تغيّرت بعدي وإن عيسى يدعو الله

1- بثينة العيسى، كل الأشياء، مصدر سابق، ص269.

أن يعيدني سالمًا. يقول إن الرجال هناك يتلقفون أخباري بفخر: ولدنا هو أطيب النواخذة.
الآن فقط أصبحت ابنكم الذي تفخرون به. أقسم ألا أدخل تلك القرية الخبيثة حيًّا»⁽¹⁾.

سادسًا: البطل الإشكالي/المأزوم

عمدت الرواية التقليدية في الغالب إلى تقديم البطل الاستثنائي الذي يُجسّد على الصعيد الجماعي «منظومة من القيم، تسعى جماعة ما إلى تثبيتها وتعزيزها، فأعطته طقوس الاحترام والتقدير التي يحاط بها عادة تميّزًا، وجعلت منه قدوة وقيمة مثلى»⁽²⁾. وهو مفهوم تعود جذوره إلى الملاحم والأساطير اليونانية القديمة. ولذلك فقد كانت الرواية التقليدية تعتنى كثيرًا بتقديم البطل ورسم صورته الخارجية وسماته الداخلية بدقة متناهية؛ وذلك لأنه هو الذي يطبع الرواية كلها بطابعه، ويؤثر في سير أحداثها وتطورها. «ولكن التطور الذي طرأ على الشخصية الروائية أن هذه الشخصية لم تعد تلك الشخصية الاستثنائية المتماسكة المتواصلة اجتماعيًا مع الآخرين، بل أصبح البطل ذاته يميل إلى الانعزال والتفوق، ويعاني من مشكلات وصعوبات الحياة التي لا تجد نفسه منها فكاكًا، إنه البطل الضائع المتسكّع الذي لا يعرف لنفسه وجهة، وهذا الضياع قد يكون بهدف أو بلا هدف محدد»⁽³⁾.

ولعلّ الاستفادة من تقنيات تيار الوعي جعلت الرواية الحديثة تستغني عن هذا البطل الاستثنائي والخارق، وتنحاز نحو البطل العادي والبسيط أو الهامشي أو المأزوم. ومن ذلك ما وجدناه في رواية «حفرة إلى السماء»، التي يصعب فيها تحديد بطلها الرئيس، على عكس ما كان في الرواية التقليدية. فكلّ شخصيات الرواية تتساوى في أدوارها من حيث دفع عجلة الأحداث نحو الأمام والتأثير فيها، كما أن كل شخصية استطاعت أن تكشف عن أزمته في علاقتها بالقرية «مجهرة» ومن يسكنها، وصراعها الأبدي من أجل البقاء ودفع شبح الموت الذي يحيط بها، وذلك من خلال مساحة التبئير الوافية التي مُنحت لها، لإسماع صوتها والتعبير عن مكنوناتها، فساهمت كل منها في إضاءة بعض جوانب السرد وتعظيم جوانب أخرى. وهو ما يتطلب من المتلقي التأويل والتفاعل الإيجابي من أجل ملء فجوات السرد حسب قراءته وتحليله لمجريات الأحداث.

1- عبدالله آل عياف، حفرة إلى السماء، مصدر سابق، ص223.

2- محمد محي الدين مينو، معجم النقد الأدبي الحديث، مصدر سابق، ص58.

3- مهدي صلاح الجويدي، التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد، مرجع سابق، ص72.

وفي رواية «كل الأشياء» يبرز «جاسم» البطل المأزوم، الابن الذي عانى كثيرًا من اضطراب علاقته بوالده، وعانى من الحبس في السجن. شخصية تشعر بالخيبة والانكسار، تحيّرنا الأسئلة وترهقها: ماذا يحمل لنا الغد؟ ماذا يعني الانتماء إلى الوطن؟ ما هو المسموح به وما هو الممنوع؟ من هو المخطئ ومن هو المصيب؟ ومن قتل الفتاة التي يحبّها؟ وكيف تم ذلك؟ ولماذا؟

وختامًا، نقول: أن تخطو

وختامًا، نقول: استطاعت الرواية الخليجية على الرغم من حداثة عهدها أن ترسخ مكائنها في المشهد الروائي العربي، كما تمكّنت من أن تخطو خطوات ثابتة نحو التجديد والتحديث والقفز على الأنماط التقليدية في الكتابة السردية، وذلك من خلال تجريب تقنيات حديثة، والبحث عن أشكال سردية تستجيب للتحوّلات الواقعية وتعبر عنها بأساليب مبتكرة. وهذا الحكم يثبت عدد الأعمال الروائية الصادرة حديثًا، التي أبرزت تميّز كتابها في جرأة الطرح الفني، وكسر القوالب الجاهزة دون التقيّد بنظام أو اتجاه معيّن. ولكن لا يعني هذا أن دائرة الظاهرة التجريبية قد اتسعت في الرواية الخليجية كثيرًا، إذ ما زال العديد من الكتاب ملتزمين بالنمط الروائي التقليدي.

ويجدر هنا أن نشير أيضًا إلى مسألة مهمة، ألا وهي أن مفهوم التجريب لا يمكن عزله عن مفهومي الحداثة والمعاصرة، ومشاركة الروائي الفعّالة في التعبير عن الواقع المعيش، واستجابته للتحوّلات التي تمسّ الجوانب الحياتية المتنوعة، فالروائي لا يعكس الواقع كما هو، إنما يصور فيها واقعيًا جديدًا يخضع لقوانينه ومنطقه الخاص. فالتجريب إذن ليس مجرد خروج عن المألوف والنمطي والسائد، بل هي مواقف ورؤى كذلك. غير أن تلك الرؤى الجديدة والتقنيات الفنية المبتكرة يمكن أن تستقرّ بعد حين فيتجاوزها الزمن، وتصبح تقليدًا متبّعًا من الجميع، حينها يتطلب الإبداع التجريبي رؤى فنية أكثر جدّة، تستجيب إلى روح العصر ومستجدّاته وتحوّلاته. وهو ما يجعل التجريب الإبداعي ليس من السهولة بمكان كما قد يظن بعض الكتاب المبتدئين، الشيء الذي قد يدفعهم إلى استسهال الكتابة الروائية والاستخفاف بقواعدها وتقنياتها الفنية.

المصادر والمراجع

- إبراهيم السعافين، الرواية العربية تبحر من جديد، العالم العربي للنشر، دبي، ط1، 2007.
- إدوارد الخراط، الحساسية الجديدة: مقالات في الظاهرة القصصية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1993.
- بثينة العيسى، كل الأشياء، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2017.
- الرشيد بوشعير، أدب الخليج العربي الحديث والمعاصر من التقليد إلى التجديد، دار العالم العربي، دبي، الإمارات، ط1، 2011.
- زهور كرام، السرد الأدبي من التجريبي إلى الترابطي، دائرة الثقافة، الشارقة، ط1، 2021.
- السعيد الورقي، اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2014.
- عبدالله آل عياف، حفرة إلى السماء، مسكيلياني للنشر والتوزيع، تونس، ط2، 2021.
- عبدالعزيز ضويو، التجريب في الرواية العربية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2014.
- عبدالمجيد الحسيب، الرواية العربيّة الجديدة وإشكالية اللغة، عالم الكتاب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2014.
- محمد الباردي، التحولات السردية: الحداثة وما بعد الحداثة، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط1، 2015.
- محمد محي الدين مينو، معجم النقد الأدبي الحديث، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط1، 2012.
- مريم دمنوتي، الرواية التجريبية: التشكل والسمات، دائرة الثقافة، الشارقة، ط1، 2019.
- ابن منظور، لسان العرب، ج1، دار صادر، بيروت، (د.ط)، 1990.
- مهدي صلاح الجويدي، التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2012.

لعبة الإيهام السردي

من نسق التعاطف إلى سلطة التدمير

د. صالح هويدي

أستاذ الأدب الحديث والنقد المشارك - معهد الشارقة للتراث

رئيس قسم البحوث والترجمة

ملخص

تسعى هذه الورقة إلى تقديم دراسة نقدية لرواية «غرفة واحدة لا تكفي» للروائي الإماراتي سلطان العميمي، بوصفها نتاجاً مميزاً لنظرية (الميتاسرد) التي ظهرت ضمن مرحلة ما بعد الحداثة، وتجاوز الفكر البنيوي الشكلي. وإذا كانت الدراسة قد انطلقت من المنهج النصي في النقد، في المقام الأول، فإنها أفادت من منطلقات المناهج الأخرى ولا سيّما المنهج التأويلي، وبخاصة في تحليل حبكة الرواية، والكشف عن بنيتها الظاهرة والعميقة، وعن استراتيجية الإيهام التي اعتمدها الروائي لإخفاء لعبته السردية.

الكلمات المفتاحية: الميتاسرد، ما بعد الحداثة، التأويلية، استراتيجية الإيهام، المونولوج.

Abstract

The objective of this paper is to present a critical study of the novel "One Room is not Enough" by the Emirati novelist Sultan Al-Amimi, as a distinctive product of the theory of (metafiction) that was introduced in the postmodern age, beyond formal structural thinking. The study adopted the textual curriculum in criticism, and made use of other curricula as well, especially the hermeneutic curriculum in analyzing the plot of the novel, revealing its apparent and deep structure, and the illusive strategy adopted by the novelist to hide his narrative game.

Keywords: metafiction, postmodernism, hermeneutics, illusive, strategy, monologue.

مقدمة

أحسب أن اختيار مركز الدراسات اللسانية والسردية الرواية الخليجية موضوعاً للمؤتمر الأول لجامعة الوصل اختيار موفق ومهم، ليس لأنها الرواية التي تظننا بخيمتها وتتصل بقسماتها ومسيرتها على نحو أكثر ألفة فقط، وإنما لما يحتمه الواجب من متابعة التطور الحاصل فيها وتدارسها وتأشير ملامحها القارة أو التي يمكن أن تنبئ بها. من هنا فقد جاء اختيارنا الشخصي لإحدى الروايات الإماراتية بوصفها نموذجاً للرواية الخليجية أولاً، ولما تنطوي عليه هذه الرواية من سمات تشكيلية جمالية مميزة، إن على مستوى البنية والوسائل التقنية أو على مستوى الدلالة، على حد تصورنا.

الرواية الخليجية:

لعل الذي يجمع بين دول الخليج العربي من ملامح جغرافية وظروف بيئية ووقائع اجتماعية ومشتراكات لغوية ولهجية، هو ما أكسب نتاجها الإبداعي تواشجاً في الملامح وتقارباً في تواريخ النشأة والانطلاق على نحو عام، وإن تفاوت السبق فيها بضع سنوات هنا وأخرى هناك. فإذا كان التاريخ النقدي قد أشّر سبق المملكة العربية السعودية في بواكيرها التي ترجع إلى ثلاثينيات القرن العشرين، ممثلة في رواية (فكرة) لأحمد السباعي عام 1930، أو رواية (الانتقام الطبيعي) لمحمد الجوهري عام 1935، والكويت إلى مرحلة الستينيات ممثلة في رواية (قسوة الأقدار) لصبيحة المشاري عام 1960 أو رواية (مدرسة المرقاب) لعبد الله خلف عام 1962⁽¹⁾، والإمارات إلى مرحلة السبعينيات، والبحرين إلى مرحلة الثمانينيات ممثلة في رواية الجذوة لمحمد عبد الملك، لتأتي قطر متأخرة في ظهور الرواية فيها نوعاً ما حتى تسعينيات القرن العشرين. ومثلها عُمان في نهاية الثمانينيات أو بداية التسعينيات، على يدي سعود المظفر (رجال وجليد) أو على يدي بدرية الشحي (الطواف حول الجمر). وإذا كانت الرواية الخليجية قد تأخرت نسبياً عن الرواية العربية أو الرواية في الوطن العربي -إن شئنا الدقة- حيث ظهرت في نهايات القرن التاسع عشر، في بواكيرها الأولى البسيطة أو العقدين الأوليين من القرن العشرين، فإن هذه الرواية ما لبثت أن غدّت الخطى لتحقق النضج الفني منذ بداية التسعينيات، إن لم يكن في نهايات الثمانينيات، حيث قُلصت المسافة في ما بينهما بمدة لا تتجاوز العقدين أو أكثر بقليل.

1- ينظر سليمان، نبيل، غابة السرد الروائي، 2015، ط1، حكومة الشارقة، دائرة الثقافة. وهناك آراء ترجع ظهور الرواية الكويتية إلى عام صدور رواية (الأم صديق) لفرحان راشد الفرحان عام 1948.

ولسنا بحاجة إلى القول إن الرواية بمفهومها الناضج وليس التاريخي (الريادي) لم يكن ليتحقق قبل ظهور الطبقة البرجوازية والتحويلات التي شهدتها الدول العربية ودول الخليج، إثر الاستقلال وانتشار التعليم المدني وابتعاث الخريجين للدراسة في بعض جامعات الدول العربية أو الدول الأوروبية، ما خلق فرصاً للتلاقح الثقافي والاطلاع على التجارب السابقة عليهم. ولعل ما يؤكد هذا الأمر في الواقع الإماراتي أن الروايات الأربع الريادية التي ظهرت لروائيين إمارتيين قد كتبت ثلاث منها في أثناء دراستهم خارج الإمارات.⁽¹⁾

لقد كانت الدول الخليجية بحكم التحويلات السياسية التي قادتها إلى الحصول على استقلالها، والمتغيرات الاقتصادية التي سبقتها وشهدت معها ظهور النفط فيها، وتوجهها نحو استثمار عائداته لبناء اقتصاد متنام، قد بدأت في الانتقال من التركيبة الاجتماعية البدوية الرعوية والزراعية إلى مجتمع آخذ بالتحول إلى البيئة المدنية المستقرة التي تؤهلها لإنتاج الفن الروائي الذي لم يظهر إلا في أحضان هذه البيئة في الغرب. ولقد غلب الملمح الاجتماعي على معظم الإنتاج الروائي في مرحلتي السبعينيات والثمانينيات مع اتجاه عدد منها نحو التعبير عن الكفاح الوطني ضد المستعمر، وذلك لصدور المثقفين والكتاب في معظم الدول العربية ودول الخليج آنذاك عن مفهوم يرى في الرواية والأدب عامة وسيلة لتصوير الواقع والتعبير عن مشكلاته وآفاته وأمراضه، أو وسيلة لتوثيق صور الكفاح الوطني ومقاومة قوى الهيمنة والاستعمار،⁽²⁾ في مقابل عدم تبلور الوعي الفني كمطلب أولي، على النحو الذي تحقق لاحقاً. لكننا مع بداية التسعينيات شهدنا ظهور أعمال روائية تنطوي على وعي فني وتجارب جديدة، بدءاً برواية (الديزل) لثاني السويدي الصادرة عام 1994، ورواية (سلايم) عام 1997، ورواية (حلم كزرقة البحر) عام 2000، حتى إذا دخلنا الألفية الثالثة طالعنا أعمال روائية توازي الأعمال الروائية في سائر الدول العربية، وهو أمر كانت القصة القصيرة الإماراتية والقصيدة الحديثة قد أنجزته قبل ذلك بما يزيد على العقد من الزمن.

1- عبد الله، راشد، شاهنده (1974)، محمد عبيد غباش، دائماً يحدث في الليل (1979)، عبد الله النابري، عقد يبحث عن عنق (1979)، علي أبو الريش، الاعتراف (1982)، علي محمد راشد، جروح على جدار الزمن، (1982). ينظر خليفة، فاطمة، 2003، نشأة الرواية وتطورها في دولة الإمارات العربية المتحدة، ط1، وزارة الثقافة والإعلام، أبو ظبي، 124.

2- ينظر، هويدي، صالح (د.)، صبري، عبد الفتاح، 2016، الرواية في الخليج والجزيرة العربية، ضمن كتاب الرواية العربية في القرن العشرين؛ التأسيس والتطوير والظهور والأنماط، ط1، قطر، 394.

غرفة واحدة لا تكفي:

تتألف رواية «غرفة واحدة لا تكفي» للروائي الإماراتي سلطان العميمي من (53) فقرة، اتخذت في تبويبها شكل أرقام محضة. وهي فقرات تتراوح بين سطر واحد، وثمانين صفحات؛ وهو الحد الأقصى الذي لم يرد سوى مرة واحدة. وقد اختار الروائي هذا التبويب بدلاً للتقسيم إلى عناوين أو فصول أو غير ذلك، تماشياً مع طبيعة أجواء الرواية والأحداث التي يتعرض لها البطل في كل ليلة، واضطراره إلى سرد وقعتها في نفسه كل ليلة، من واقع العزلة والاحتجاز القسري اللذين وجد نفسه تحت طائلتها فجأة، من دون أن يستطيع فهم ما حدث له أو يجد تفسيراً لأسباب حدوثه وكيفيته، إذ استيقظ (قرواش) ذات يوم ليجد نفسه في تلك الغرفة المغلقة على نحو غرائبي يذكرنا ببطل رواية المسخ (جورج سامسون) لكافكا الذي استيقظ ليجد نفسه وقد تحول إلى حشرة. وإذا كان تقسيم الرواية على هذا النحو هو ما يمثل مجمل استراتيجيات بناء العمل السردي، فإن المتن الروائي قد اشتمل على عتبات سردية أُخر تمثلت في الإهداء والمدخل، إلى جانب عتبة العنوان الرئيسية وصورة الغلاف، فضلاً عن توظيف الروائي عناصر تشكيلية أخرى لخدمة البناء الفني للرواية.

والحق فإن رواية «غرفة واحدة لا تكفي» تمثل علامة مميزة في مسيرة السرد الروائي الإماراتي، إن على مستوى الموضوع (الثيمة) التي تناولتها أو مستوى الحكمة السردية والتقنيات التي تتجاوز نمطية السرد المألوفة لتتصل بسرد ما بعد الحداثة. وهو الباعث الذي دفعنا إلى اختيارها نموذجاً للمقاربة في مؤتمر الموقر. فهي في ظني عمل يحتل مكانة سردية مميزة في مسيرة الرواية العربية المعاصرة. إنها نتاج سردي ينتمي إلى أدب ما بعد الحداثة ونظرية الميتاسرد التي أنتجتها الثقافة الغربية كتجلٍ من تجليات السرد النرجسي الذي يسعى إلى خلخلة البنية النمطية للسرد القصصي، والتمرد على مفاهيمه، من خلال لعبة سردية تخرق ميثاق العلاقة بين المؤلف وشخصياته من جهة، وبينه وبين قرائه من جهة ثانية، لكشف المسكوت عنه وتعرية الأنظمة السائدة، والاحتفاء بالمدهش والمثير؛ ومنها على سبيل المثال خروج الشخصيات السردية على إرادة المؤلف ومطاردتهم له في حياته، أو تمردهم عليه، خلافاً لمواثيق السرد الواقعي التخيلي، ضمن لعبة يمسك الكاتب بخيوطها وإن بدا جزءاً من آليات تلك اللعبة. من هنا تندرج رواية سلطان العميمي ضمن هذا الجو، حين يقدم لنا المؤلف أجواء عمل روائي من خلال مستويين، الأول: أراد له المؤلف من خلال صوت السارد-البطل أن يبدو واقعياً في ظاهره، حيث يجد هذا البطل نفسه محبوساً في غرفة مغلقة، ما يلبث بعد حين أن يكتشف، من خلال ثقب باب الغرفة

الذي يفصله عن غرفة ملاصقة له، وجود شخص آخر يبدأ في محاورته واستعطافه وسؤاله وكتابة قصاصات يرسلها له من تحت الباب، من دون أن يعيره الآخر انتباهاً أو يرد عليه بكلمة، ليعاني على امتداد الرواية الوحدة والخوف، ولتنتابه هواجس الفكر بالتصفية تارة والجنون أخرى. أما المستوى الثاني: فهو مستوى دلالي، من شأنه أن يكشف لنا عالم الرواية الحقيقي ولعبتها السردية في نهاية المطاف، حيث يظل البطل السردى والقارئ معاً غائصاً في البعد الواقعي ومندمجاً بمعاناة البطل وعذاباته، وفي التفكير في سبل خلاصه من محنته المرة التي وصلت حد تفكيره بالانتحار تارة والخوف من أن يجن أخرى. ويستمر تطور الأحداث وتنامي الحبكة السردية، ليتفاقم سلوك البطل وتحولاته لاحقاً بموازاة هذا التصاعد إلى حالة غضب، واتهام للآخر بحبسه، لنراه يتحول إلى الضرب بقبضتيه على جدار الغرفة وشتمه والتهديد بالتوقف عن الطعام تارة والانتحار أخرى، وقيامه بالتبول من خلال حافة الباب السفلية التي تفصل بين الاثنين، كي يضطر الآخر لفتح الباب أو الرد عليه. وبرغم ذلك فإن شيئاً من هذا لم يحدث، ليبقى الوضع على ما هو عليه مدة 18 يوماً، لا يتحقق فيه سوى اتصال هاتفي قصير من شخص مجهول في آخر يوم، ليس من المجاور له الذي يشبهه في صوته وسلوكه. لكنّ هذا المتصل لا يلبث أن يغلق الخط، بسبب انفعاله مما وصل إليه الحوار.

ثيمة الرواية في مستواها المباشر (السطحي)

ينفتح المشهد الاستهلاكي للرواية ذي الرقم 1 عن السارد-البطل وهو يستيقظ من نومه، ليجد نفسه في غرفة مغلقة لا يعرفها، وحيداً، ليس في الغرفة سواه وما حوته من موجودات قليلة ذكرناها، إلى جانب كتاب رمادي الغلاف، بلا صورة أو تصميم، يحمل عنوان «خيارات وحيدة»، ومكتوب عليه اسمه كمؤلف للكتاب، في حين لم يكن لديه من الكتابات سوى محاولات قصصية كان يخجل من نشرها. وهذا يعني أن الرواية التي بين أيدينا ذات اللون الرمادي هي نفسها التي وجدها السارد في غرفته واضطر لتدوين محتواها السردى فيما عدا الفقرتين الأخيرتين، وتبدل عنوانها الأول المقترح وإنجاز تصميم غلافها الذي صار يحمل صورة. إلى جانب ذلك، فقد وجدنا على جدار الغرفة لوحة تشكيلية ضمت رسماً لقبعة سوداء، وأسفلها ربطة عنق سوداء مزينة بغربان حُمر، يخرج بعضها من الربطة ليحلّق فتتغير ألوانه من الحمرة إلى السواد. ولا يجد هذا البطل هاتفه الجوّال معه ولا حذاءه، ولا يعرف متى جاء إلى هنا؟ وكيف؟ وحين يحاول التذكر لا يجد في ذهنه سوى أنه خرج في منتصف الليل ليتمشى في شارع خلف الفندق الذي كان يقضي فيه إجازته السنوية، ولا

شيء غير ذلك. وحين يتوجه إلى الباب المجاور لسريره ويدير قبضته يجده مقفلاً، ما يقوده إلى النظر من خلال ثقب الباب، ليبدو له شخص يشبهه في ملامحه، إلى الحدّ الذي يقول عنه إن ذلك الشخص كان أنا! وإن المكتبة التي كان يعيد إلى رفوفها كتاباً كانت شبيهة بمكتبته. هذا هو فحوى الرواية العام الذي يتكفل المشهد الاستهلاكي بتقديمه، لنكتشف بعدها أوجه شبه كثيرة تجمع بين بطلنا والآخر في الغرفة المجاورة له، حيث يكتشف عبر السرد أنه والآخر متشابهان في الشكل والصوت والطول والسلوك والعادات والاهتمامات وحب أغان وكلمات بعينها، وموسيقى ذاتها وما يقرؤه الآخر من روايات سبق له قراءتها وحبها، وأفلام تلفزيونية ومسلسلات سبق أن شاهدها وأحبها، ونجمات تمثيل أحبهن.

تحديات العمل الروائي:

تعد رواية «غرفة واحدة لا تكفي» واحدة من أكثر الروايات صعوبة وإشكالية في الاستجابة لشروطها الأجناسية، إذ حوت عدداً من العناصر المضادة لإنتاج بنية سردية روائية. فعلى مستوى الفضاء المكاني الذي يمتاز بامتداده في العمل الروائي وتنوعه، نجده قد تقلص إلى حد كبير، ليقترّب من حدود العمل المسرحي. فلم يخرج على امتداد الرواية التي جاوزت المئتي صفحة عن حدود الغرفة المغلقة التي لم تغادرها الشخصية، ولم يكن فيها سوى سرير نوم وطاولة صغيرة ولوحة تشكيلية وحمّام، من دون حوض استحمام وهاتف لا يحقق الاتصال، على الرغم من وجود حرارة فيه، كما لم يكن في فيها نافذة ولا مرآة أو جهاز تلفاز. أما زمن الرواية فلم يتجاوز الشهر. لكننا حين نتحدث عن الزمن هنا فإنما نتحدث عنه بوصفه زمناً محدداً بعدد الأيام المذكورة أي الزمن الخارجي المحسوب من الراوي بالأيام، وليس زمن السرد الذي عاشه السارد بكل زخمه وتفصيل معاناته النفسية معه، واستطاع السارد-البطل استعادة شريطه الشعوري زمن الطفولة والصبا، والعودة في كل مرة إلى ربطه بلحظته الراهنة، من خلال سرد الشخصية لذكراياتها المعبر عنها ب (المونولوج). فزمن السرد كما هو معلوم زمان؛ زمن الحدث الخارجي، حيث تدور الوقائع، وزمن السرد الذي يقدم لنا الروائي به روايته والآلية التي يسرد فيها الزمن. ولا شك في أن تفهقر وحدة المكان وانكماشها إلى حدود الغرفة المغلقة التي لا سبيل للشخصية إلى مغادرتها، سيترتب عليه تلاشي أفق الفضاء الطبيعي الأوسع المحيط بالشخصية، من شمس وهواء، وقمر وسماء، ومطر وطيور، وشجر ونجوم، وضوء وظلام، وعتمة ونهار. إلخ. وإذا كانت وحدتا المكان والزمن من المعطيات التي عرفت امتداداتها الأعمال الروائية، فإن غياب الحوار (الديالوج) في الرواية أو انحساره إلى (نسبة 11.7%) من حجم المتن

السردى للرواية يعد نقصاً يتطلب من الروائي بذل جهد كبير ومهارة عالية لتعويض الدور المهم الذي يؤديه في مجال تطوير الأحداث واستجلاء ملامح الشخصيات، والكشف عن سلوكياتهم ومستوياتهم الثقافية والفكرية. فمن شأن الحوار أن يمنح الرواية مسرحية لفضائها، فضلاً عن منحها تنوعاً إيقاعياً وتعددًا في وجهات نظر المتحاورين. وربما استغنت القصة القصيرة عن الحوار، لكن استغناء الرواية عنه أمر يمثل تحدياً كبيراً في تقديري. وحين نتحدث عن غياب الحوار في الرواية، فإننا لا نقصد به الحوار اللساني (اللفظي) فقط، وإنما نقصد أيضاً حوار العيون (النظر) والجسد، من أصابع وكتفين ورأس وحركة شفاه وحواجب وسائر الحركات الأخرى. فكل هذه الأنواع من الحوار غابت عن الرواية، بسبب من طبيعة الحبكة الروائية واستراتيجية الحوار اللفظي التي مارسها البطل ولم تجد رداً من شبيهه ساكن الغرفة إلا في الجزء الأخير من الرواية، لتتلاشى إمكانية تحقيقه، وليبقى معلقاً غير مشبع بلغة السميولوجيين، وليعوض عن هذا التعليق أو الحوار غير المشبع بالحوار الداخلي (المونولوج) الذي نجح الروائي في جعله البؤرة السردية التي كانت وراء تطور الأحداث في الرواية، ونمو الحبكة وإشاعة مظاهر الإثارة والإدهاش. وليس أقل تحدياً وإشكالية من انحسار الحوار في الرواية، تقلص حضور شخصياتها تقلصاً لافتاً، يمكن أن يهدد بنيتها الأجناسية في مقتل، إذ لا يتجاوز عدد الشخصيات، كما تتجلى للقارئ الإثنتين: البطل المعزول في الغرفة المغلقة، والآخر المجاور له في الغرفة الأخرى، والذي لا سبيل إلى معرفة شيء عنه، خارج حدود ما يتيح له ثقب باب الغرفة الفاصل فيما بينهما، وما تلتقطه عين البطل من رؤية ملامحه وحركته وسريره ونومه ويقظته، وبعض لوازمه الظاهرة للعين، والشعور بحضوره وغيابه. إن انكماش عناصر البنية السردية ومكونات عالمها البانورامي الذي يجسد حيوات شخصيات الرواية في العادة، وتقاطع مصائرهم وتشابك الأحداث حولهم شكّل تحدياً حقيقياً للرواية لولا أن الروائي استطاع من خلال استراتيجيته السردية أن يعوض انسحاب تلك المكونات بتدابير بديلة، ليقدم لنا عملاً روائياً على قدر من الإثارة والجدة. ومن هنا فقد وجدنا تلوناً في الإيقاع السردى الذي لم نشعر معه بالبطء أو الرتابة، مع اقتصار الحوار الجديد (الديالوج) الذي ظهر على الجزء الأخير من الرواية، فكانت نسبته إلى نسبة (مونولوج) السارد-البطل أقل من 12%. أما سبب ذلك فيعود إلى لجوء الروائي ضمن اللعبة السردية المخطط لها إلى الشروع في كتابة مذكراته الشخصية التي عاشها في الماضي، جنباً إلى جنب مع كتابته تجربة احتباسه في زمن الحاضر، ما أتاح له الجزء الخاص بالذكريات من استرداد زمن الماضي ووقائع أحداثه

وعلاقاته بأناسه، كالجدّ والأب وحبيبته مهرة والأم وأخويه وبعض أهل مدينته، بما فيها من حوارات منقولة على نحو مباشر أو على لسان أصحابها، وهو ما ردم الهوة وأشاع أجواء من الحوار المفتقد، وإن جاءت مستعادة من زمن ماضٍ.

التسريع والحذف الزمني:

بعد مرور الأيام الثمانية عشر، يعمد السرد إلى إحدى تقنيات تسريع زمن الأحداث ليخبرنا البطل، بعد أن كُنّا نتابع معه وطأة تطور الأحداث على مشاعره، وما أحدثه تتابع الليالي من رهق نفسي وبلبلة في ذهنه، ليخبرنا بعد المكالمات الهاتفية القصيرة الأولى أنه قد مر شهر على البطل، ليهيئ للملحة الأحداث وإنهاء العمل بعد تحقق الاتصال الهاتفي الثاني، وذلك على طريقة ما يعرف في السرديات بالحذف المعلن أو الصريح وليس الضمني⁽¹⁾.

إن استخدام الرواية تقنية التسريع الزمني الصريح لم يحدث إلا هذه المرة في الرواية، على الرغم من وجود فقرات سردية لم يدون فيها من السرد سوى سطر واحد أو بضعة سطور. لكن المهم هنا السؤال عن سر إسقاط هذه المدة الزمنية والعبور بالقارئ من اليوم الثامن عشر إلى اليوم الثلاثين على نحو بدا مفاجئاً، فهل كان لهذا التسريع ما يسوّغه من واقع البنية السردية؟ ولا سيّما أن القارئ لم يتعرّف على طبيعة مشاعر بطل الرواية المتعب المنهك الموشك على الانهيار، وبعد أن وصل سير الأحداث إلى نهايات حاسمة وازدادت بلبلة البطل أكثر، عقب تحقق المكالمات الهاتفية القصيرة من الشخصية المجهولة التي اكتشف أنها تعرف عنه الشيء غير القليل. وبعبارة أخرى، لم اقترح السرد الوصول بالمدة إلى الشهر بدلاً من الاكتفاء بالأيام الثمانية عشر؟ ولم أمسك السرد عن ذكر شيء عن هذه الأيام الاثني عشر؟ إنَّ السكوت عن المدة المحذوفة دونما مسوّغ واضح والرواية في جزئها الأخير، قد لا يفسر في صالح البنية السردية.

2- لماذا ضمير الشخص الأول؟

استخدم الروائي في روايته «غرفة واحدة لا تكفي» زاوية نظر السارد- البطل الذي تولى سرد الوقائع التي حدثت له بضمير الشخص الأول (المتكلم)، فإلى أي حدّ كان الروائي موفقاً في اختياره زاوية الرؤية؟ معلوم أن ثمة زاويتي نظر سردية، لتقديم عالم الخطاب

1- انظر عبد الله، بشرى، 2015هـ-2015م، جماليات الزمن في الرواية-دراسة متخصصة في جماليات الزمن في الرواية الإماراتية، ط1، دبي، منشورات ضفاف، الإمارات العربية المتحدة، 140.

السردى، قصة كان أو رواية؛ الأولى: يتموقع فيها السارد خارج دائرة السرد الحكائى، ليروي بضمير الغائب ما يراه من أحداث، ويمثل هذه الرؤية سلردان؛ السارد العليم والسلرد شبه العليم. والفارق بين الإثنين أن الأخير يتنازل عن بعض علمه، فلا يستطيع الدخول إلى عقول شخصياته ومناطق اللاشعور والكوابيس وخبرات الطفولة المنسية، شأن السارد العليم الممتمك للعلم اللدنى. ومثل السارد شبه العليم السارد الشاهد الذي لا يستطيع هو الآخر معرفة الحالات النفسية للشخصيات والبواعث الخفية للسلوك؛ لأنه يمثل إحدى الشخصيات التي تحيا وسط الأحداث، إلى جانب الشخصيات الأخرى، وتتحصر قدراته في حدود المراقبة لأفعال الشخصيات ضمن دائرة علم محدودة لا تتجاوز الرؤية عن بعد، من دون أن يتمكن من معرفة الحالة النفسية للشخصيات أو البواعث الخفية لسلوكاتهم، وإن امتلك حرية حركة تتيح له الرقابة في مساحة أضيق..⁽¹⁾

لكنّ الروائى اختار سارداً يتموقع داخل دائرة السرد، فلم يكن أمامه إلا السارد الشاهد والسارد المتماهي بمرويه الذي يمثله بطل الرواية نفسه. ولمّا لم يكن في الرواية من الشخصيات الرئيسة في الظاهر، وكما تعكسه مجريات الأحداث السردية للرواية منذ البدء، هو والآخر الشبيه، الذي لم تتح زاوية الرؤية التعرف إلا على الشحيح من أخباره. من هنا فقد كان من الطبيعي أن يلجأ المؤلف إلى اختيار السارد -البطل؛ لأن لا أحد يمكنه النفاذ إلى عقله ومشاعره، ونبش عالم اللاشعور لديه وهو في غرفته المغلقة، ولا سيما أن هذا السارد-البطل كان في مواجهة عالم غامض غرائبي وجد نفسه مقذوفاً في وسطه، من دون أن يدرك الأسرار المحيطة بعزلته القهرية وسبل الخلاص مما هو فيه. فليس أقدر من البطل نفسه على التعبير عن واقع الأزمة الداخلية التي يعيشها والكفاح المتصل ضد القوى المجهولة التي تقف وراء احتجازه وتقييد حريته، ومنعه من العودة إلى حياته الطبيعية. إلى جانب ذلك فإن سرد السارد-البطل لتفاصيل الأحداث التي تعرّض لها، والتعبير عمّا يفكر فيه، ويشعر به تجاه ما عاشه ووقع له بصيغة الأنا، يبدو أكثر واقعية ومقبولية من دخول السارد العليم (المفارق لمرويه) لسرد تجربة البطل والنفاذ إلى مناطق الشعور واللاشعور، للتعبير عنها، والتي لا تخلو من اصطناع. وإذا أضفنا إلى ذلك أن الرواية قامت في ما يزيد على 88% منها على وسيلة الحوار الداخلى (المونولوج) بدلاً من وسيلة الحوار الخارجى

1- إمبرت، إنريكي أندرسن، 2000، القصة القصيرة- النظرية والتقنية، ترجمة علي إبراهيم علي منوفي، مراجعة صلاح فضل، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، 81، 82، 83.

(الديالوج)⁽¹⁾، أدركنا أهمية اللجوء إلى استخدام ضمير الشخص الأول، واختيار زاوية السرد الذاتي ذي البطانة النفسية التي يمكنها أكثر من سواها من خلق حالة من تعاطف المتلقي معها. إن ضمير المتكلم يمنح السرد تلقائية مؤثرة في الكتابة عن الذات؛ لأنه يجعل الراوي في مستوى درجة المؤلف الحقيقي في بناء السرد.

ثيمة الرواية في بنيتها العميقة:

عرضنا لثيمة الرواية كما بدت في بنيتها السردية، وكما أراد لها الكاتب أن تظهر للقارئ أو تتأسس في وعيه. وبدون شك فإن ثمة قصدية ما من قبل الكاتب لتوجيه القارئ نحو محصلة قرائية دون غيرها، لأسباب تتصل بطبيعة اللعبة السردية التي بنى الرواية عليها وأمسك بخيوطها منذ البدء وسعى إلى توفير عدد من الأساليب والتقنيات لضمان تحقق ما يريده من قراءة مضللة (بكسر الضاد)، وذلك لإدامة عنصر التشويق وإحكام صنعة الحكمة حتى النهاية أو قبيلها، كي لا يفسد متعة المخطط السردية. وقد تحقق له ما أراد على مستوى البنية السردية كما أظن، ولا سيما في منحه صوته للشارد البطل ظاهرياً.

لقد سبقت لنا الإشارة إلى أن الروائي قد قدم لنا رواية راهن على إنجازها ضمن تحديات غير قليلة، من شأنها أن تفرغ العمل من إمكانية إنجاز شروطه الأجناسية التي لا تتناسب وعالم الرواية كما أشرنا من قبل، من وحدة مكانية مغلقة معزولة عن فضاء البشر والشجر والطبيعة، ومن إمكانات الوصف ومحدودية الشخصيات التي ضمها المتن السردية، وهما: السارد-البطل وشبيهه، وهو الشخصية التي اكتشفها البطل إثر استيقاظه صباح أحد الأيام ليجد نفسه حبيس غرفة مغلقة لا يعرف أين تقع؟ ولا كيف جاء، ولا من كان وراء حجرة فيها، وليستدل لاحقاً على ذلك الثقب الذي قاده إلى التلصص على شبيهه ليغدو كُوتته التي لخصت له عالمه المحدود الذي ألفه. يضاف إلى تلك التحديات وحدة الزمن التي لا تزيد عن الشهر.

والحق أن الرواية قد نجحت في إقناعنا بالثيمة الظاهرية المباشرة (السطحية)، من خلال عدد من الأساليب التي استخدمها السارد، والوسائل التي بثها في المتن السردية.

1- * (المونولوج) أو مناجاة الذات، مصطلح ساد في النصوص المسرحية ذات البعد الأخلاقي في القرون الوسطى، وهو كلام الشخصية المسرحية كلاماً منفرداً، حين تتوجه به إلى ذاتها بصوت مرتفع للكشف عن أعماقها، ولا سيما حين تكون مأزومة وتبحث عن مخرج من أزمته، ينظر الأحمدية، أسماء مقبل عوض (د.)، 2020، إشكاليات الذات الساردة في الرواية النسائية السعودية-دراسة نقدية-ط1، لبنان-الدار العربية للعلوم ناشرون، 228، 108.

ولم يقف الأمر في هذا الفعل على السارد فحسب بل تجاوزه إلى العتبات النصية التي هي من صنع الروائي أيضاً، لتتضافر مع حيل السرد الأخرى، ممثلة في عتبة العنوان وصورة الغلاف الأمامي ومدخلها والإهداء.

لكنّ الرواية التي تقع في (212) صفحة تبدأ في الكشف عن المستوى الثاني لبنيتها السردية العميقة ووجهها الآخر المفارق، منذ الصفحة (189)، وتحديداً منذ الفقرة (49) من مجموع فقرات الرواية الـ (53) فقرة، أي أن الانقلاب في رؤية عالم الرواية وإعادة تلقي أنساقها لدى القارئ قد تحقق منذ تحوّل جميع الحوارات الداخلية والتساؤلات والهذيان والصراخ والشتائم والتوسلات والطلبات والتّرجي والتهديد بالمقاضاة وبالانتحار، أقول تحوّلها من حوارات معلّقة غير مُشَبَّعة وعابثة إلى حوار حقيقي تفاعلي أول مرة، يستجيب للسائل (السارد-البطل) ويردّ على أسئلته، بالاعتراض والتمنّع، لكنّه ينتهي إلى الموافقة على فكّ أسرهِ، وانكشاف اللعبة، وعلاقة الشخصيتين ببعضهما؛ تلك العلاقة التي انتقلت حينئذ فقط، من مستواها السردية بين شخصيتين متكافئتين إلى مستواها غير المتكافئ بين مؤلّف رواية وشخصيته الورقيّة.

ولعل من حق القارئ هنا أن يطرح سؤالاً لا يخلو من شرعية، مفاده: هل يمثل كشف الروائي في نهاية حوارهِ الذي تبادلهُ مع شخصيته، عن واقع الحكمة التي ظلت ملتبسة ومنطوية على قدر من الإثارة والتأويل، ليغلق عالمها على قراءة واحدة، بدلاً من تركها مفتوحة الأفق، والحفاظ من ثم على استراتيجية الإيهام التي امتدت إلى (189) صفحة من دون كشف صريح أو إجهاض لها؟ بمعنى آخر: أما كان ممكناً أن تستمر البنية السردية في التطور، ويتم إطلاق سراح الشخصية السردية على يدي المؤلّف بطريقة سردية لا نصل فيها إلى تخوم التسمية والكشف المباشر؟ وذلك لإشراك القارئ في التفاعل مع النص، وتفكيك بنيته، وتحليل دواله وفك شفراته المثبوتة بعناية ليقوم بتفكيك المستويين، ضمن قراءات تختلف باختلاف القراء؟ ولا سيّما أن النص قد نجح على امتداد البنية السردية للرواية في الحفاظ على التوتر وتفعيل مستوى التلقي والإدهاش لدى القارئ، بأساليب ووسائل تضليل وتعظيم ذكية كان من المهم تواصلها، لينفتح النص على آفاق تأويلية أرحب وأكثر تنوعاً.

التوظيف الفني للمخيال الشعبي:

لقد سعى الروائي إلى توظيف عدد من الأساليب والتقنيات السردية لخدمة نمو

الأحداث وتطور مجراها، من بينها توظيفه المخيال الشعبي، ونسج عدد من الحكايات الشعبية الطريفة وجعلها جزءاً من سيرة جدّ بطل الرواية؛ النوخذة قرواش القاسي الذي تعرّض لأحداث امتزجت فيها الخرافة بالعجائبية تارة، كمنسجه إلى بعير ثم ثور يحملون عليه، ويقوم بأعمال شاقة وإهانات شتى كالتبول عليه، ثم يُطار به بعد ثلاث عشرة سنة ليُلقي في قريته تحت ظل شجرة غاف، ؤيُبلّغ الأطفال عن عودته وقد تغير شكله ووصلت لحيته إلى بطنه، على نحو يعكس الرؤية السحرية للحفيد البطل نفسه.

ولم يكن هذا التوظيف معزولاً عمّا يقع للشخصية من أحداث، إذ انعكس ذلك على وعيه، وجعله يميل إلى الاعتقاد بأنه يتعرض وهو في محبسه هذا، إلى ضرب من ضروب السحر حتى بعد مواجهته كاتب الرواية في الجزء الأخير منها، حين يفسر تعرّف المؤلف على أحواله وسماعه أحاديثه، وهو يشتمه في حوارهِ الداخلي، بالسحر. كما كان لنسج سيرة الجد التي استرجعها السارد - البطل (الحفيد)، على طريقة استعادة شريط الذكريات، ما عمّق من الإحساس بواقعية الشخصية والأحداث التي عاشتها، ومعها تردادُه لذكر حبيبته (مهرة) التي كان يعود إلى ذكر جانب من علاقته بها، وافتتانه بجمالها، وذكره أخويه اللذين طالما افتقدهما، فضلاً عن حديثه عن ذكرياته عن أبيه وأمه وجدته التي احتلت حيزاً من الذكريات تلا الحيز الذي احتله جدّه، والمرأة العرّافة التي ذهب ليستقي منها أسرار ما سمعه عن خبر اختفاء جده وعودته، وما قدّمته له من رواية مدهشة أخرى ومختلفة عن الشائع الذي يعرفه.

لقد سعى السارد-البطل إلى سرد تلك الذكريات والعلاقات التي تربطه بالآخرين، كي يعمّق من نهجه في لعبة الإيهام السردي التي ظلت خافية، ليس على السارد-البطل وحده بل على القارئ نفسه الذي ظل متابعاً ما يتعرض له من تجربة مريرة، فضلاً عن متابعة حبكة الرواية المثيرة وعذابات بطلها، على امتداد نسيج البنية السردية التي عبر عنها (مونولوج) السارد، ولم تبدأ إعادة النظر عنده إلا مع انتقال مستوى السرد من الحوار الداخلي (المونولوج) غير المُشَبَّع إلى الحوار المشبَّع بين الطرفين.

والحق أن المستهدف بهذه اللعبة السردية في الرواية لم يكن السارد-البطل فحسب، بل القارئ أيضاً، على الرغم مما تظهره البنية السردية واستراتيجيات بناء الحبكة من استهداف للبطل وإخضاعه لتجربة قاسية. فليس السارد هنا سوى وسيلة لإحداث تأثير في قارئ الرواية الذي لم يكف عن التفكير مع السارد في محتته وفي السبيل إلى تحقيق

خلاصه مما هو فيه، ودوافع تعرضه لهذا المصير ومن يقف وراءه. لقد بدت الرواية في مستواها الأول الظاهري (المباشر) وكأنها تعتمد على أسلوب قصة الإطار، أي القصة الإطارية التي تنطوي على قصص أخرى تتفرع عنها وتعود إليها. وهو ما يتضح في أن الكتاب الذي يعثر عليه السارد-البطل على الطاولة الصغيرة في غرفته هو مشروع رواية بعنوان «خيارات محددة» وعليها اسمه وإهداء ومدخل. وبعد دخول البطل تجربة الاحتجاز وانقطاع صلتها بالعالم وبالشخص المجاور لحجرته الذي يتنبه لحواراته، لم يكن أمام هذا البطل سوى أن يمسك بالقلم مقررًا الشروع في الكتابة عن ذكرياته الشخصية في جزء، وعن تجربة الاحتجاز القهري التي بدأت معاناته المضنية معها في جزء ثان. وعلى الرغم من أن هذه الكتابة تبدو منفصلة عن الرواية، فإنها تمثل في حقيقتها عماد السرد الروائي وحبكته؛ لأن لا صوت غير صوت السارد البطل (قرواش بن قرواش بن قرواش)، ولا زاوية نظر غير الزاوية التي ينظر من خلالها. ومن ثم فإن الرواية التي وصلت إلى أيدينا نحن القراء ليست في حقيقتها سوى العمل الذي وجده السارد-البطل في غرفته، وبدأ في إنجازه، بما سرده من وقائع تجربته واستعادة لذكريات ماضيه وحاضره فيه، حتى مغادرته الرواية.

لقد عمد الروائي إلى تقنية في رسم الحروف؛ لإبراز تأثير الرؤية البصرية والتميز بين أشكال السرد، فميّز حوار البطل المعلق وغير المتحقق مع شبيهه في الغرفة المجاورة، بتسويد بنط الحرف، مثلما جعل حوار الداخلي نفسه (مونولوجه) مكتوباً بالبنط الأسود ذاته، في حين ترك الحوار الدال عليه (المؤلف) وحوار الرجل المجهول (الشخصية السردية) التي اتصلت به هاتفياً بالحرف العادي، تمييزاً لهما من حروف المقاطع الممثلة لل (للمنولوجات).

تساؤلات:

ثمة في الرواية أمران لجأ الروائي، عن طريق صوت الراوي إليهما، لم أهتد إلى وجود مسوّغ موضوعي لهما، من واقع بنية العمل السردية، أولهما: هذا التشابه الشديد الذي يكاد يصل إلى حد التطابق بين السارد-البطل وشبيهه. فقد حشد لهما من المتشابهات الكثير، إذ تشابها في ملامح الوجه، والصوت، والطول، والجسد، والكتب، والملابس، والذندنة بالأغاني الشعبية نفسها، ومشاهدة الأفلام والمسلسلات التي شاهدها الشبيه وأحبها، والروايات التي قرأها وأحبها أيضاً، واستعمال المقص لتشذيب اللحية، واستعمال العطور نفسها، وطريقة النوم، وخطوط الكتابة المتشابهة. وربما كان الهدف هو إحداث المزيد

من التشويش والإدهاش للسارد أو القارىء، وربما لكليهما معا. كما نجحت الرواية في استحضار ما يتصل بتجربة البطل، للتعبير عن ذكرياته التي ذكّرت به بعضها مشاهدات الشبيه وقراءاته. من ذلك مثلاً، تذكّره الطبيب الذي فضل ترك وظيفته والعيش معزولاً في عيادته، بعد أن رفض إجراء عمليات التشريح للأسرى الأحياء في الرواية اليابانية «السم والبحر»، ومثلها مشاهدة شبيهه لفيلم (نيكول كيدمان) الذي سبق له أن رآه وقرأ روايته عن امرأة تفقد ذاكرتها نتيجة تعرّضها لحادث، ورغبته في فقدان ذاكرته للخلاص من المعاناة التي يعيشها، ومنها تذكّره للعبارة التي وردت في فيلم شاهده من قبل، لقاتل ابنة محققة الشرطة واغتصابها، لتقوم المحققة باحتجازه في مرآب مزرعتها ثلاثة عشر عاماً، كانت خلالها تحرص على أن تقدم إليه الطعام كي يبقى على قيد الحياة من دون أن تكلمه، ليتحول إلى إنسان شبيه بإنسان الغابة، وتكون أول عبارة يقولها للمحقق الذي فوجئ به حين دخل المرآب ورآه في القفص هي: «من فضلك، هل يمكنك أن تطلب منها أن تتحدث إلي؟»، ليتحدّث السارد في أعقاب تذكره حدث الفيلم هذا، قائلاً: «إن الصمت من أسوء السجون التي يمكن أن يعيش فيها الإنسان». ومثله تذكره فيلم (توم هانكس) cast away الذي يسقط فيه «تشوك» من الطائرة في البحر ليبدأ في خلق عالمه من مخلفات الطائرة وبعض عناصر الطبيعة، وصناعة أدوات الصيد وإشعال النار وتحوله إلى رجل أشبه برجل غابة يضطر إلى صناعة كرة قدم يسميها «ويلسون» بملامح وجه بشري، ليتخذها صديقاً يتحاور معه، ويجيب بدلاً منه على أسئلته، ويغضب عليه ويشتمه ويصالحه، حتى إذا ضربت الأمواج مركبه وضاع منه بكى عليه بكاء مرّاً. وهو تذكّر يدفعه إلى الشعور بالخوف من أن يطول حبسه ويضطر إلى صناعة «ويلسون» آخر ليحدّثه كي لا يصاب بالجنون. ومثلها تذكّره لأحد أفراد قريته؛ الطالب المتفوق الذي يسبقه بمرحلتين، والذي يلتحق بالجامعة ثم يفصل منها بعد سنتين، لأسباب غير معروفة، وليصاب بعدها بحالة نفسية، وتصدر عنه بعض السلوكيات والأفعال التي انتهت إلى إيداعه مصحة نفسية. ومثلها خشية السارد- البطل من أن يصبح حاله كحال الكاتب «كارلوس ليسكانو» في كتابه «عربة المجانين» الذي تحوّل إلى كاتب بعد تسع سنوات من السجن، ووفاة والديه وخوفه من أن يمتد به السجن ويخرج وقد فقد أحد الأحبة. ومثلها رؤيته شبيهه وهو يشاهد فيلم «العمى» الذي سبق له أن رآه وقرأ روايته، لنجده يربط بين شخصيات الرواية ومعاناته، التي تبدو له هي الأخرى أنها حبيسة ظلمة العمى. لقد كان لاستحضار البطل بعض هذه الأعمال والمشاهدات والأفلام والروايات ووظيفة أريد لها التعبير عن أفكاره ومشاعره التي

تجدُ تسويغها من واقع معاناته وقسوة ما هو فيه، وخوفه من أن يلقي المصير الذي شاهده ذات يوم. لكنّ على الروائي في ظني أن يحذر من الانجرار لإغراء الإفراط في ذكر مثل هذه الاستدعاءات التي يمكن أن تنقلب في غير صالح العمل وصاحبه، حين تفارق عفويتها في التوظيف، لتبدو غاية في ذاتها، وكأنها ضرب من ضروب استعراض الثقافة غير المسوّغ في مستوى التلقّي، وإن لم يكن كذلك في حقيقته.

توظيف اللوحة التشكيلية:

لعل من بين مظاهر التوظيف الفني الناجح في رواية العميمي توظيفه المعطى التشكيلي ممثلاً في اللوحة الوحيدة المعلقة في غرفة السارد- البطل التي وجد نفسه فيها محبوساً ذات يوم. وهي لوحة تصوّر رسماً لقبعة سوداء، وفي أسفلها ربطة عنق سوداء اللون أيضاً، تزيّنها غربان حُمر يخرج بعضها من فضاء الربطة إلى فضاء البياض، لتحلّق وتتغير ألوانها إلى الأسود⁽¹⁾. ولا شك في أن لحركة الدوال الممثلة للغربان التي تزيّن ربطة العنق دلالة تخرج عن كونها تزييناً، وأن للطيران دلالة الانطلاق والتحليق المضادة للثبات والاحتباس، فضلاً عما يترتب على هذا التحليق من تبدّل اللون من الأحمر إلى الأسود حين تعانق فضاء السماء. كما أن في ربطه العنق إحالة رمزية على جنس صاحبها. لكنّ السارد-البطل الذي يتأمل اللوحة على الجدار المقابل له بين الحين والآخر يدرك هرب الطيور من الخطر، لكنّه يدرك أيضاً أنها أكثر حرّية منه، فهو شخصية مهجوسة بالسحر والخرافة وذكرياتهما الطفولية، إذ يتذكّر ما سمعه من حديث جدّه (قرواش) للمطوع الذي سأله عن قصة اختطافه وعودته بعد ثلاث عشرة سنة، من أنه يرى أحلاماً في منامه للذين خطفوه وهم يمسخونه لغربان تارة وكلاب حيناً وفئران حيناً آخر، ما جعله يعرب عن مخاوفه للمطوع بأن يعودوا لاختطاف ابنه. ولعل هذا الخوف من أثر السحر الذي يتطيّر منه هو ما يجعله يحاول تحطيم اللوحة التشكيلية والإطاحة بها في الأرض ثم ركلها بقدميه، قبل أن يكتشف أنها غير قابلة للكسر أو الخدش. ويؤكد هذا المعتقد السحري في ذهن البطل قيامه، وهو يتأمل اللوحة مرة، بالربط بين الغربان المحلّقة بالمرأة في رواية «الحمار الذهبي» التي كانت فيها المرأة تتحول بفعل السحر إلى طائر محلّق في السماء. بل إن عقليته السحرية جعلته مؤمناً بأن (مهرة) قد سحرته يوم التقاها أول مرة في حفلة من الحفلات.

1- ينظر الرواية، 10.

العتبات النصية للرواية:

حملت لوحة غلاف «غرفة وحيدة لا تكفي» اللون الرمادي، وهو اللون نفسه الذي ظهر للراوي لحظة عثوره على الكتاب الموضوع على الطاولة الصغيرة، وقادته الأحداث إلى كتابة وقائع حبسه في الغرفة فيه، واستعادته ذكرياته وعلاقته بعائلته، وإن حمل كتاب الراوي عنواناً آخر وخلا من تصميم الغلاف ومن الصورة التي تحملها الرواية التي بين أيدينا. أما عنوان الكتاب الذي لم يُتمّ الراوي كتابته فكان «خيارات وحيدة»، وهو العنوان الذي ما لبث أن تبدّل، ليصار إلى العنوان الجديد الأكثر ملاءمة وانسجاماً مع حرية الشخصيات والمؤلف الذي لم يعد يكتفي بالجلوس في غرفة واحدة لكتابة عمله، والتحكّم بشخصياته من بعيد، باستقلال وعزلة. وهذا العنوان الجديد «غرفة واحدة لا تكفي» لا يذهب بعيداً عن فكرة التلصص الجمعي التي تضمنها المدخل، وقامت الرواية على أساس من حيكته. من هنا فإن العنوان يسعى إلى الإعلان عما يضمه من فكرة يريد المؤلف إيصالها إلى المتلقّي، مفادها أن أساليب كتابة الرواية في عصر ما بعد الحداثة قد غدت عقيمة، ما دامت تقوم على أساس من اختيار المؤلف الشخصيات وتحكّمه في حركتها وتحديد مصيرها من طرف واحد وعلى نحو مزاجي، ومن دون أن يغمض له جفن، أو يفكر فيها بوصفها شخصيات تعيش معه لمدد زمنية قد تمتد لأشهر أو سنوات. من هنا فإن في العنوان دعوة لإتاحة الفرصة لها في التعبير عن نفسها، عن طريق الاقتراب منها أكثر والإحساس بمشاعرها، ومنحها حرية أكبر تليق بأدوارها، وهو ما تحقق في الرواية حين قرر المؤلف سماع رأيها والوقوف على معاناتها ومنحها الحرية، وإن جاء ذلك متأخراً لدواعٍ فنية مفهومة. ومن هنا يبدو أن العنوان قد نجح في تحقيق ثلاث وظائف من الوظائف الأربع التي حددها جيرار جينيت في الأقل وهي: الوظيفة التعيينية، والوظيفة الوصفية، والوظيفة الإغرائية. وأما الإهداء فهو العتبة التي يرمز فيها بيت الشعر الشعبي إلى الأحوال والمشاعر التي تلامس الأرواح، لتشهد تحولاتها إلى كائنات حرة طليقة وقد أطلّت على الفضاءات في امتداداتها وتنوعاتها. وهو مضمون شعري غير بعيد عن فكرة تحليق الغربان في لوحة غرفة البطل، ولعلها تتصل بنحو ما بصورة الغلاف الممثلة لمصير الراوي بعد أن أصرّ على امتلاك حريته. وأما صورة الغلاف فتمثل الحال التي انتهت إليها أحوال الراوي-البطل إثر مغادرته محبسه، واستكمال المؤلف والشخصية السردية التي تواصلت مع الراوي، مهمة الشروع في نسج سردية جديدة ضمن أجواء التعقب والتلصص. ويمثّل ثقب مفتاح الغرفة التقليدي وقد وقف حلفه الراوي-البطل في اللحظات الأخيرة التي أصرّ فيها على خيار الخروج من محبسه

دون تردد وقد بدت موحية بالمآل الذي ينتظره من اختفائه وتبدد وجوده المعبر عنه بتناثر نتف من هيئته وجسمه. كما أن اختيار اللون الرمادي لوناً للغلاف لا يخلو من دلالة يسعى المؤلف إلى تعميقها إذا ما ربطنا بين شكل اللون ودلالته اللفظية. فقد أُطلقت تسمية اللون الرمادي لشبه هذا اللون بالرماد، كما أن اللفظة كافية لاستحضار فكرة الرماد التي لا تبعد كثيراً عن المصير الذي كان ينتظر السارد-البطل وانتهى إليه.

ويظل السؤال عن التغيير الذي حدث في عنوان الرواية مشروعاً. فمتى حدث هذا التغيير؟ ومن قام به؟ ذلك أنه لم يتبين لنا من خلال مجرى الأحداث السردية، ووقائع ما رواه السارد-البطل أو ما جاء في خاتمة الرواية التي توزعها صوتا الراوي العليم (الجديد) والمؤلف، ما يدل على أنهما كانا وراء ذلك، وأن كل ما نعرفه أن السارد-البطل كان وجد مخطوطة الرواية التي ضمت الإهداء وعنواناً آخر هو "خيارات وحيدة"، وأنه حاول تغييره وتمزيقه، لكنه اكتشف تعذر إمكانية ذلك، ومن ثم أبقى عليه ورضي به. وهذه المخطوطة هي نفسها التي نقلت لنا ما استطاع السارد-البطل تدوينه من ذكرياته ومعاناته مع مدة الاحتباس التي استمرت شهراً، فمتى حدث تغيير العنوان الذي بين أيدينا للرواية "غرفة واحدة لا تكفي"؟ على الرغم من تسويغ الرواية للعنوان.

المستوى التعبيري للرواية:

وإذا تجاوزنا المستوى الدلالي للبنية السردية الذي استهدفه كاتبها، وانطلقنا من المستوى الذي شغلت به الرواية وقارئها قبل بلوغنا الصفحات التي يتم التواصل فيها بين السارد-البطل والمؤلف تخيلياً، وهو الجزء الذي شكّل ما يزيد على 88%، إذا انطلقنا من المستوى الظاهري للرواية، فإننا سنجد أن الروائي قد استطاع بنجاح توظيف فكرة العزلة والحبس التي تخيلت الشخصية (الورقية) أنها عاشتها وقاست من جرائها الأمرين، ثم تجاوزت هذا للارتقاء بتوظيفه لهذه الموضوعية إلى أبعاد رمزية تعانق دلالات امتهان الإنسان وسحقه وإذلاله، إثر فقدانه الإحساس بقيمته وملامحه وهويته، فضلاً عن فقدانه الإحساس بقيمة المكان المعادي الذي خلف عطباً في ذاته ومشاعره، مثلما فقد الإحساس بجريان الزمن الذي كان يتفوّت منه وهو راكد لا يتحرك، ومن ثم فقد فقدت صورة العالم والأشياء من حوله قيمتها، من الباب إلى الثقب فالمفتاح.

ومن خلال هذه الاكتشافات التي توصلت إليها شخصية السردية (البطل)، بفعل معاناتها، يأتي قرارها الحاسم إزاء سؤال المؤلف التخيلي لأكثر من مرة، إن كانت تريد

الخروج حتى لو أدى بها ذلك إلى انتهاء حياتها. لقد انحازت الشخصية الورقية لخيار الحرية واسترجاع حياتها، على البقاء معزولة عن سياق العالم الطبيعي والاجتماعي الذي ألفته، وتواصلها معه وممارسة الحوار مع أناسه، ذلك التواصل والحوار الذي يؤكد هويتها ويمنحها معناها: «- يا «أبو بدر» دعني أختفي وليحدث ما يحدث. إن كنت تدعي أن كل ما حدث لي هنا هو شيء من

خيالك، وأني شخصية من صنعك، فاعلم أنني لم أعد راغباً في أن أكون كذلك».⁽¹⁾

لقد جسدت الرواية في مستواها التعبيري مثل هذه الدلالات في مواضع عدة من الحوارات الداخلية للسارد-البطل، نكتفي بالإشارة إلى نماذج منها؛ ومنها تلك الأشياء التي وجدت فيها الشخصية وهي تعيد اكتشاف قيمة الأشياء المحيطة بها وبدلالاتها، بفعل تجربة معاناتها، وبصفحات من الوصف لا تنقصها الحرارة والصدق: «اليوم تأملت الباب كثيراً. منذ متى لم أسمع طرُق أحدهم على الباب مستأذناً أو زائراً! لا أذكر يوماً أنني تأملت باباً وفكرت فيه بهذه الصورة. اليوم أفعل ذلك وأنا موقن أنني لن أسمع طرق زائر عليه أو مستأذن للدخول، فمن يملك مفتاحه لن يحتاج إلى أكثر من إقحامه في ذلك الثقب الذي غدا نافذتي على العالم ثم تدويره، ليفتح الباب ويدخل دون استئذان. ترى أين مفتاح هذا الباب الآن؟ في جيب أحدهم؟ في خزائنه؟ في درج مكتبه. في مكان آخر؟ كيف أصبحت تلك القطعة المعدنية الصغيرة حلاً لكل ما أعانيه هنا من شقاء وعذاب؟ ثم كيف أصبح هذا الثقب الصغير نافذتي الكبيرة هنا؟ وكيف غدت مساحة العالم المتاح لي رؤيتها محصورة في غرفة شبيهي؟ ماذا لو وجدت الثقب مسدوداً في يوم ما؟ أشعر بأني سأفقد نافذتي الوحيدة هنا، بل سأفقد عقلي وما تبقى لي من العالم».⁽²⁾

لقد تعدى «مونولوج» الشخصية مستوى التعبير عن عالم اللعبة السردية وما كشفت عنه من غرائبية في مستواها الظاهري أو من حيلة فنية تدور بين المؤلف وشخصياته، ليلامس عذابات المنتهك المقهور ويحرر معاني فلسفية وسياسية كبرى لمن احتبست حرياتهم بمفاتيح من يملكها، بعد أن اكتسب كل من الثقب والمفتاح خاصة دلالات رمزية مشعة، وغدت أوصاف مالكي ذلك المفتاح دالة على مراتبهم الاجتماعية والطبقية، من خلال الحديث عن وضع المفتاح في خزائنه أو جيبه أو درج مكتبه، ليصبح لهذه القطعة

1- الرواية، 109.

2- الرواية، 155، وانظر على سبيل المثال أيضاً، 150.

المعدنية كل هذا الشأن والخطورة! ولتضييق مساحة عالم الرؤية الواسع الفسيح فيتقلص إلى حدود غرفة ضيقة، وإلى حدود هذا الثقب الصغير المهدد بالانسداد هو الآخر!

التناص في «غرفة واحدة لا تكفي»

ظهر مفهوم التناص في الخطاب النقدي الغربي بعد أن كشفت البنيوية الشكلانية عن قصورها في تقديم قراءات وافية للنصوص الأدبية، بعد أن راهنت على غلق بنية النص على نفسها وإعلانها عن الاكتفاء بقراءة النص من خلال النص نفسه. وكان ظهور هذه النظرية إيذاناً بإعادة النظر في مفهوم الثقافة والهوية الصافية، بعد أن غدا النص حادثاً عرضياً منبثقاً من رحم النصوص السابقة عليه، ومن إصدار اللغات وفيوض الثقافات المختلفة.⁽¹⁾ فكل نص تبعاً لنظرية التناص، إنما هو فسيفساء وخليط من معطيات لا حد لها من التشكلات والشذرات النصية الموجودة مسبقاً. وفي ضوء هذا المفهوم فإنه لا بدّ للخطاب السردي الذي نحن بصدد مقارنته، من أن يرتبط بشبكة النصوص السابقة عليه، تلك النصوص التي يُنسج النص اللاحق فيها من خيوط نسيج النص المكتوب قبله من جهة، والمقروء سابقاً من قبل المؤلف من جهة أخرى. ومن هنا فإن هذا المفهوم يستهدف المفاهيم التي ألفتها القراء في الأدب كالأصالة والاستقلال والتميز وتفرد الأعمال الإبداعية، رواية كانت أو لوحة فنية، في الوقت نفسه الذي يخلخل الاعتقاد بالمعنى المستقر في العمل الأدبي والفني، معلياً من مفاهيم الغموض والذاتية وعدم اليقين والعبث التي حملتها نظريات ما بعد الحداثة. وهذا هو ما أشار إليه رولان بارت، حين ذهب إلى القول بأن الطبيعة التناصية هي التي تقود القارئ إلى علاقات نصية جديدة لا يكون المؤلفون مسؤولين فيها عن تعدد المعاني التي يمكن أن يكتشفها القراء في النصوص الأدبية. وترجع جذور التناص إلى النظرية اللسانية التي كشفت عن الطبيعة العلائقية للمعنى أو للنصوص في جهود سوسير، وما تلاها من نظريات باختين الذي أسهم في إغنائها ثم جهود جوليا كريستيفا التي مزجت بين رؤية كل من سوسير وباختين لتقدم صياغة نظرية متكاملة للنظرية في أواخر ستينيات القرن العشرين، ذاهبة إلى أن كل نص إنما هو فسيفساء من الاقتباسات، وهو امتصاص وتحويل لنص آخر⁽²⁾. وقد أشار الروائي نفسه ضمناً، على لسان الراوي-البطل إلى عدد من الأعمال التي سبق للشخصية السردية أن قرأتها وأحبها، وكانت ترتبط

1- ينظر غصن، أمينة، (د)، 1999، قراءات غير بريئة في التأويل والتلقي، ط1، بيروت-دار الآداب، 9، 94.

2- جراهام، ألن، 2011، نظرية التناص، ترجمة د. باسل المسالمة- دمشق، دار التكوين، سوريا، 11، 15،

على نحو أو آخر بالرواية أو بحبكتها. وهو أمر طبيعي يؤكد مقولات قديمة، ومنها مقولة الشاعر الفرنسي بول فاليري: ليس الأسد سوى مجموعة خراف مهضومة. ولا شك أيضاً أن هناك أعمالاً أخرى؛ غربية وعربية عالجت هذه الثيمة أو قامت عليها. فمن الروايات الغربية نذكر رواية الروائي الفرنسي (هنري باربوس) الشهيرة التي قرأناها في سبعينيات القرن العشرين، وقامت فكرتها على قيام بطلها (كولن ويلسون) بالتلصص من خلال ثقب باب أحد الفنادق (بنسيون) على الغرفة المجاورة له، للتعبير عن أفكار بطله اللامنتمي وملذاته في المجتمع البرجوازي. ولعلنا على المستوى العربي، يمكننا أن نشير إلى رواية الزميل المبدع إسلام أبو شكير «زجاج مطحون» الصادرة في فترة صدور رواية سلطان العميمي نفسها⁽¹⁾. وهي رواية لم تدر أحداثها في إطار بنية تخيلية اتخذت من الواقع الاجتماعي وما يحدث فيه من وقائع ممثلة في الحرب، قبل نشوبها وفي أثناء اندلاعها، وما يحدث لشخصياتها الأربعة، التي ما تلبث أن تتكشف لنا لاحقاً عن شخصية واحدة، من فقدان لحيثتها ومسوخ لهويتها وانتهائها إلى مصير مأساوي. وإذا كانت رواية إسلام أبو شكير تعالج موضوعها السردي من خلال رؤية تطغى عليها معطيات الاتجاه الغرائبي على نحو يتصل هو الآخر بلعبة حبكة رواية العميمي من جانب، فإن رواية الأخير تظل في معالجتها لعلاقة الروائي بشخصياته، مختلفة عن روايتي أبو شكير وباربوس. لكن العناصر التي تأثت بها عالما الروائيتين قد شهد مشتركات عدة لا تخطئها عين القارئ. ولعل أولى أولى هذه العناصر، احتجاز الشخصية الروائية احتجازاً قسرياً داخل مبنى مغلق، من دون إدراك لكل منهما لكيفية حدوث ذلك وأسبابه.

ومنها خلو المبنى من وجود نافذة. ومنها خلو المكان من وجود مرآة، وشعور كل من الشخصيتين بالحاجة.

الماسة لرؤية ملامحها والإحساس بمسوخ هويتها. ومنها ديمومة تأمين الطعام والشراب والفاكهة، وإيداعه الثلجة طوال مدة الاحتجاز من دون التمكن من رؤية ذلك. ومنها شعور الشخصية المحجوزة بالخوف من أن تفرغ محتويات الثلجة وتعرض الشخصية لخطر الموت في المرحلة الأولى. ومنها تفكير الشخصية بمحاولة إيجاد طريق للخلاص من مأزق الاحتجاز الذي تعيشه كل منهما. ومنها خلو مكان الاحتجاز من وجود

1- أبو شكير، إسلام، 2016، زجاج مطحون، ط-1 منشورات المتوسط.

أي أدوات حادة أو معنوية يمكن أن تستخدمها الشخصية للقيام بفعل ما.⁽¹⁾*

وإن دلت كثرة التفاصيل المتشابهة في الروايتين على وضوح التناص في ما بينهما وضوحاً حاداً، فإنما يدل من جهة أخرى على العلاقة الحميمة للروائيين ب (الثيمة) الروائية التي عالجاها، وبتفاعلها مع شخصيتهما بحساسية عالية، قادتتهما إلى التوصل إلى اقتراح خيارات سردية قريبة من بعضها، على مستوى تصوير حال الشخصية ومستوى العقدة وتطور مجرى الحكمة السردية جميعاً.

ولعل ما يؤكد تعالق الاشتغالين أن النهاية المقترحة للبطل جاءت متشابهة فيهما، على المستوى الدلالي، على الرغم من اختلاف مستوى المعالجة، وبناء اللعبة السردية، والنهاية التي انتهت إليها الشخصية في كلّ من الروايتين. فقد انتهت حيوات شخصيات رواية «زجاج مطحون» معنوياً بعد أن سُحقت تحت قهر طغيان القوى المتحكمة والحروب التي طحنتهم كما يُطحن الزجاج، في وقت لم يكن حظ بطل رواية العميمي بأفضل من حظ رواية أبو شكير، على الرغم من الحرية التي منحها إياه المؤلف، ولكنها الحرية التي لم تكن تعني سوى الانتهاء أو فقدان الدور. وهذا يعني أن الشخصية الورقية إما أن تكون مسلوطة الإرادة، محكومة في حركاتها وسلوكها وخياراتها بمشيئة الكاتب أو أن يتحدد مصيرها بالتلاشي، في حال تمردها أو رغبتها في الحصول على حريتها.

لقد استبدل مؤلف رواية «غرفة واحدة لا تكفي» بشخصيته الورقية (السارد- البطل) شخصية أخرى (الراوي العليم) لاستكمال سرد نهايتها التي وصلت الرواية إليها، وقد بدا ذلك نزولاً من المؤلف عند إصرار الشخصية للخروج من محبسها، وبطريقة بدت بتعبير المؤلف أنها ميسورة له تماماً. لكن الحقيقة أن الأمر لم يكن ميسوراً على النحو الذي ادّعاه للراوي وصوره لنا؛ لأن الراوي لم يكن مجرد شخصية من شخصيات الرواية، بل كان سارداً بطلاً، قامت الرواية كلها لتروي حكايته، وقام هو نفسه بتولي سردها من خلال ضمير الشخص الأول (مونولوجه). وإذا كان هذا يدل على شيء فإنما يدل على أن المؤلف لم يكن بإمكانه الاستغناء عنه في أي وقت، وأن مبادرته في الاستجابة للسارد والتنازل لبدء الحوار معه، ومن ثمّ منحه الموافقة على طلبه لم يتحقق إلا بعد أن استكمل البطل دوره أو مهمته السردية كاملة، ولم تعد هناك سوى لمسة الختام التي تحققت عن طريق المؤلف

1- * ثمة فروق بين هذه المتشابهات، لا بد من الإشارة إليها، فعلى سبيل المثال فإن رواية إسلام أبو شكير يخلو المبنى فيها من النافذة والباب أيضاً، وأن احتجاز الشخصية يستمر عشر سنوات لا شهراً، وأن الشخصية أو الشخصيات لدى أبو شكير تفقد أسماءها لتتحول إلى محض أرقام تفرّق بينهم.

بفتحه الباب، وهو أمر لا يخلو من علاقة مصلحية (مكيافيلية) خلافاً لما أظهرته لنا البنية السردية من مشاعر حميمية في تصوير حالة البطل ومعاناته المريرة المضمخة بسرد حافل بالبطانة النفسية التي وصلت إلى أبعاد إنسانية عالية.

البداية والنهاية:

إذا كان من الطبيعي أن يكون لكل رواية بداية ووسط ونهاية، فإن رواية «غرفة واحدة لا تكفي» تبدو لنا رواية من دون بداية، وإن ما فيها يقتصر على الوسط والنهاية، إذ يفاجأ السارد-البطل وقد استيقظ بوجوده على سرير، في غرفة مغلقة بالقفل، وتخلو من النافذة، من دون أن يعرف في أي مكان هو، ولا من كان سبباً وراء وجوده في الغرفة، ولا كيف وصل إليها، لكنه يتذكر لاحقاً أن آخر ما يذكره أنه كان قد خرج في إجازة مدة أسبوعين ليقضيها في أحد الفنادق، وأنه خرج ليلاً ليتمشى قريباً من الفندق، لكنه لا يتذكر ما حدث بعد ذلك من الأحداث التي يمكن أن تربطه بما آل إليه حاله في تلك الغرفة المغلقة. وهذا يعني أن البداية مفقودة من ذاكرة البطل ووعيه، في مستوى البنية السطحية للسرد المروي على لسان الراوي-البطل.

والحق أن البداية مكوّن سردي مهم، لكنها ليست من المقومات التي لا يمكن الاستغناء عنها أو تعويضها، فهي ليست بمستوى الوسط الذي يشكل مركز الثقل، ولا حتى بمستوى النهاية التي ربط (فيكتور شكولومسكي) بينها وبين الحكمة في العمل السردية، حين عبر عن ذلك بقوله: «إذا لم يقدم لنا الراوي النهاية فلا يتكون لدينا الانطباع بأننا أمام حبكة»⁽¹⁾.

وبغض النظر عن اتفاقنا أو اختلافنا مع شكولومسكي، فإنه يبدو مصيباً؛ لأنه يستند إلى ميراث السرد الحكائي في جذوره الشفهية التي عمقت إحساس القارئ بالنهاية أياً كانت صورتها. يضاف إلى ذلك أن ما قاله الناقد جاء ضمن عبارة غير حاسمة أو قاطعة، إذ اعتمد فيها على مقولة (الانطباع) من جهة و (تكوّنه) من جهة أخرى فضلاً عن مقولة (أمام حبكة). وهي عبارات توحى جميعها بالانطباعات، وكأنه أراد القول بأن عدم وجود النهاية (يشعرنا) كما لو أن ثمة ما ينقص الشعور بوجود الحكمة، على نحو يعمّق الإحساس بأهميتها.

ولعل دوران أحداث الرواية منذ البدء حتى الصفحة الأخيرة من الرواية في الغرفة

1- إمبرت، إنريكي أندرسن، مصدر سابق، 224.

المغلقة، من شأنه أن يمنح هذا المكان دوراً مهماً وملاحظاً أحوالت على أمكنة أخرى طاردة عداثية وسالبة حرية الإنسان الحبيس وحقوقه.

وإذا كانت روايتنا قد غابت عنها البداية، فإن مؤلفها قد زاد على العرف في السرد الروائي، أو بعبارة أدق على عرف السرد الحدائي الذي لا يلزم نفسه بكتابة عبارة النهاية على صفحاتها الأخيرة، حتى في الروايات التي تحمل عناوين فرعية مختلفة، فما بالك إذا كانت هذه الرواية قد اعتمدت على نظام الترقيم ولم تلجأ إلى كتابة عنوان ما، بدءاً من سرد أحداثها، عدا عبارة النهاية التي حملتها الصفحة الأخيرة من الرواية. فهل كانت العبارة هي نهاية الرواية حقاً؟ وكيف؟ ولماذا أثر الروائي إثباتها عنواناً وحيداً في الرواية؟

لقد قادت محاولات البطل المستميتة من أجل الخروج من حبسه القهري، وتصميمه على الكفاح وعدم الاستسلام المؤلف إلى أن يكلمه، وأن يدخل في حوار معه أخيراً، ومن ثم تحريره من أسرته، بعد أن شرح له حقيقة أنه ليس شخصية حقيقية، وأنه هو من صنعه، وكتبه، ومن كان وراء صنع جده قرواش وأخويه ومن يكتب ما يقوله وما يفكر فيه، من دون أن يصدق (البطل) أيّاً من هذه الأقاويل التي رأى فيها ضرباً من ضروب الحمق والعبث والجنون. وقد انتهى الأمر بالمؤلف إلى فتح باب الغرفة له، مؤكداً له قدرته على الاستغناء عنه ونقل صوته إليه، ليخرج راکضاً بعد أن أنهى المؤلف الموقف في الفقرة (53) بتسع كلمات، لتطالعنا الرواية بعبارة (النهاية) التي نستمع أول مرة فيها إلى صوت آخر غير صوت البطل، على هذا النحو:

النهاية:

«أغلق المؤلف باب الغرفة الملاصقة لغرفته، ثم عاد إلى الكتابة في مخطط عمله الأدبي الجديد، دون أن ينتبه إلى تلك العين الجديدة المتلصقة عليه من ثقب باب الغرفة نفسها التي أغلق بابها قبل قليل.»⁽¹⁾

ولا شك في أن نهاية كهذه لا تعدو أن تكون جزءاً من اللعبة السردية التي قامت عليها الرواية وأتقن مؤلفها التحكم فيها. وأحسب أنها تثير أسئلة مهمة من قبيل معاملة المؤلف الشخصية بقدر من الاستهانة. والحق أن الشخصية لم تكن مجرد سارد بل كان سارداً بطلاً ليس ثمة منافس له في الدور، وأنه لم يكن بمقدور الروائي الاستغناء عنه إلا بعد

أن انتهى من تأدية دوره الذ قامت عليه الرواية بالكامل، بدليل أن خروجه من الغرفة في مستوى القراءة الأولى أو من العمل الروائي في مستوى البنية العميقة، قد وضع حداً لنهاية الرواية، حيث جاء عنوانها المشير إلى ذلك. وفي مقطع النهاية الموجز نجد أن صوت السارد البطل قد اختفى بعد أن كانت الرواية قد قدمت كلها من وجهة نظره، ومن خلال ضمير الشخص الأول (المتكلم)، ليحل محله صوت آخر يروي لنا من خلال ضمير الشخص الثالث (الغائب) سارداً لنا الحدث الجديد من خلال وجهة نظر الراوي العليم الذي شاهد المؤلف وهو يغلق باب غرفة البطل الذي أنهى الروائي دوره أو أطلق سراحه ليخبرنا قراءةً بذلك، لمباشرة مخطط عمله الأدبي الجديد. وهنا يحق لنا السؤال عن مبعث هذا الصوت الممثل للراوي العليم الذي يرى المؤلف من دون أن يتنبه إلى تلصصه عليه من ثقب الغرفة نفسها التي خرجت منها الشخصية السابقة. ويبقى السؤال الأخير: هل انتهت الرواية حقاً؟ وهل جاء انتهاؤها ملائماً لمفهوم الميتاسرد وفلسفة ما بعد الحداثة التي لا تعول كثيراً على المواقف المتكاملة والنهايات الثابتة والمعاني المستقرة؟ وأعود هنا لأكرر القول: إن انتهاء الرواية وبدء مباشرة المؤلف بكتابة عمل جديد، بمجرد ترك السارد-البطل مهمة السرد إثر إخراج المؤلف له، إنما يؤكد حقيقة أن الروائي لم يستطع أن يستغني حقاً عن هذه الشخصية إلا حين قام الأخير بأداء كل ما عليه، وسرد لنا الرواية منذ البدء حتى الختام، باستثناء قيام المؤلف بفتح الباب وعودته لمباشرة الكتابة الجديدة، وهو مقطع جاء في أقل من سطرين. من جهة أخرى بدا وصف رواية «غرفة واحدة لا تكفي» لمعاناة بطل الرواية شديد الصدق في التعبير عمّا وصل إليه من احتراق وعطب وقلق وشعور بالمهانة والتهميش والخذلان. وكل هذا يعكس دون ريب حالة التعاطف التي يستشفها القارئ في موقف المؤلف من شخصيته في نهاية الرواية في الأقل. في مقابل هذا التعاطف فإن موقف المؤلف المتمثل في السماح للبطل من الخروج من حبسه يحمل دلالة مغايرة، ربما عدت مناقضة لتلك المشاعر، إذا أخذنا بنظر الاعتبار النهاية المنتظرة للشخصية التي يعرفها المؤلف وحده في حال خروجها، ولا قدرة للشخصية على إدراك كنهها وتصديق نتائجها. ولعل معطيات اللعبة الميتاسردية التي من ضمن أهدافها إقلاق الوعي وخلخلة البنى والأفكار تكون تسويغاً لما وقفنا عليه في هذه الرواية المثيرة.

شعرية الحوار:

إذا كانت رواية سلطان العميمي قد استمدت طرافتها وإثارتها المتلقي وتشويقه من الأسلوب التجريبي لحبكتها التجريبية، فإن من الإنصاف القول إن موضوعه احتجاز

الشخصية وطريقة تصوير معاناتها ليلة فليلة، ومتابعة مشاعرها وردود أفعالها ما بين السؤال والرجاء، ورفع الصوت تارة والشتيمة تارة، والصراخ والتهديد بالمقاضاة والبكاء والقرع على الجدار والغرفة بقبضة الشخصية، واتهامها الآخر بالكذب والهذيان ثم بالحمق والجنون، فضلاً عن تصوير ما انتهى إليه البطل من كائن مخذول يحنّ إلى رؤية أهله وأحبته وأماكنه وذكرياته. لقد أكسب تصوير ذلك كله فكرة الاحتجاز أبعاداً دلالية عبرت عن توق الإنسان للحرية وعشقه للتواصل البشري، فضلاً عن التعبير عن مشاعره تجاه ما افتقده من علاقات إنسانية وعاطفية كان يحظى بها. لقد جاءت لغة الحوار الداخلي للسارد-البطل المعبّرة عما ذكرناه، في مقاطع عدة، بلغت مستوى من الشعرية والصفاء، ما منحها ملمحاً جمالياً رائعاً ذكرنا بصور المعاناة التي جسدها أبطال عبد الرحمن منيف في رواياته. إلى جانب إسهامها في تعزيز مستوى البنية السطحية المعتمدة على الإبهام والتضليل السردي ضمن اللعبة السردية المقصودة. ومن نماذج تلك اللغة التعبيرية هذا المقطع الذي ينقل مناجاة السارد-البطل لذاته وما يشعر به من مشاعر حزن عميق:

«أغسل وجهي في الحمام. أشعر أن الماء الذي تنقله كفاي من الصنبور إلى وجهي كان يصفع خيبتني في الحياة، وأنه لم يعد كافياً لغسل البؤس المتراكم على وجهي وجسدي، وأن مهمته أصبحت محصورة في المرور على وجهي ثم التسرّب إلى المغسلة ملوثاً بحزني. أجفف وجهي بمسحه في ذراعي في ظل عدم وجود منشفة. أحتاج في الواقع إلى تجفيف هذا الحزن الذي يقظّر من وجهي وروحي، وإلى تجفيف أفكارني أكثر من وجهي، إلى تجفيف ذاكرتي وفقدانها، كي أجهل ما يحدث لي وأنسى أنني كائن حي كان لديه أهل وأصدقاء. أريد باختصار نسيان كل شيء»⁽¹⁾ كما نقف على شعرية الحوار الداخلي ثانية، حين يكشف لنا البطل عن عمق إحساسه بالوحدة، وما تحدّثه من ملل في نفسه، وعن شدة حاجته إلى التواصل مع الآخر الذي يعيد له الشعور بوجوده الذي بات حرمانه منه يؤرقه ويقض مضجعه ويثقل على روحه، على النحو الذي تعكسه هذه السطور:

«بعض هذه الدوافع قد لا يبدو مهماً، إلا أنها وسيلتي الوحيدة للهرب من وحش الملل الذي يستيقظ معي كل صباح، فيلوكني ثم يلفظني في نهاية اليوم على هذا السرير شخصاً بائساً على حافة الجنون. لكنني ما أزال أفتقد الحديث إلى غيبي، وهذا في حد ذاته يقتلني ببطء شديد»⁽²⁾ وتستكمل هذه اللغة الشعرية التعبير عن المدى الجارح الذي

1- المصدر نفسه، 154.

2- الرواية، 91.

وصلت إليه الشخصية من جرّاء حاجتها إلى التحدث إلى الشبيه وتصميمها على الاستمرار في مخاطبته من طرف واحد:

«حتى لو لم تكن تسمعي، سأستمر في مخاطبتك. أنا بحاجة إلى التحدث. إلى شخص ما، حتى لو كان حديثاً من طرف واحد. لو أنك في مكاني لعلمت مرارة معاناتي من هذا الشيء، ومعنى أن تكون محتاجاً إلى كائن تخاطبه ويسمعك». وإذا كان تدفق هذه اللغة الشعرية تجلى في التعبير عن تجربة شخصية البطل، ومرارة معاناته، فقد تجلّت كذلك في التعبير عن مشاعره تجاه علاقته بأحبته الذين فارقهم كرهاً، وظلت صورهم تتراءى لخاطره، وفي مقدمتهم محبوبته التي ظلت تتردد في وعيه، مصحوبة بمشاعر الحنين إليها والرغبة في الاعتذار منها، وخوفه من أن تسيء الظن بغيابه:

«أغمض عيني. أتنفس بعمق. مهرة تطل من جديد. أستعيد ملامح وجهها الذي لم أجد يوماً وجه أنثى يذكرني به. خلف وجهها تختبئ روح كم تمنيت لمسها أو إمساكها بيدي، وكم مرة تمنيت تقبيل صوتها وكلامها العفوي الخالي من الفلسفة.

المليء بالسحر في الوقت ذاته. كانت بغوايتها الطفولية القاتلة ترمي بي بعيداً عن رصاتي. تفقدني اتزاني. تشعرني بعجزني عن اختيار الكلمات المناسبة للتعبير عن مشاعري تجاهها، وكنت أشعر بإدراكها عجزني هذا، وتلذذها بما يحدث لي في الوقت نفسه، كانت تدرك مكامن قوتها وضعفي، ولذلك كانت تطأ بقدميها بقوة في مساحاتي وتركض كطفلة لا تلقي بالاً إلي، تعبت بنظام حياتي وتبدّله بالفوضى التي يحدثها صوتها وضحكاتنا في داخلي. ليت الحياة تشبه عينيك يا مهرة، ليتها تشبه ابتسامتك أو عنقك أو وجهك أو حتى أصابعك التي تفتحني بها نافذة حياتي على مصراعيها كلّما أزحت خصلات شعرك عن عينيك. أو طرقت بها باب مهجتي كلّما أشرت بها نحو شيء ما. أقوم نحو الباب وأواجهه بشتيمة كبيرة، ثم أعود إلى سريري محاولاً النوم»⁽¹⁾.

في هذا (المونولوج) المضمخ بشعرية اللغة، يضعنا النص أمام صور ومقابلات لا تخلو من دلالة، منها مقابلة البطل الحياة التي انكفأت له وملامح الحبيبة التي يجد فيها تعويضاً عن مرارة معاناته التي تمّنى لو أنها شابهتها، في العينين أو الابتسامة أو جمال العنق أو الوجه أو الأصابع. ومع الأخيرة (الأصابع) نقف على مقابلات من نوع آخر، فهي تحضر هنا لتذكّر بنقيضها، ولتصبح وسيلة لفك الرموز الأيقونية التي ارتطم بها وانحصرت

-1 نفسه، 155-157.

محاولاته في الخلاص منها، وأقصد بها الكوى المنتظرة التي طالما فتحتها أصابع (مهرة) على مصراعها: نافذة حياته، و (باب) مهجته الذي أغلق اليوم وصار سدّاً وكابوساً أقصّ مضجعه. هذا (الباب) الذي يقود مجرد تلقّظه به إلى الهرع إلى (باب) شبيهه، ليوجّه له شتيمة كبيرة ويعود إلى سريره بحركة مباغثة، على طريقة التداعي اللفظي. وهو نوع من المقابلة بين صورتين، حفلت بالإعلاء من ملامح محبوبته، باستخدام ضمير المخاطب في استحضاره إياها وكأنها حاضرة معه، مواجهة له وقريبة منه، في مقابل تنكير الشبيه، وذكره بالإشارة إليه بضمير الغائب، على الرغم من عدم ذكره اسمه الصريح أو صفته التي اعتاد ربطه بها (الشبيه)، وفق سياق اللغة الذي لا بد من أن يعود الضمير فيه على اسم صريح سابق عليه، وذلك إمعاناً في التنكير.

ولا يمكننا ونحن نقف على نماذج من شعرية لغة الرواية أن نتجاوز تلك الصفحات التي قدمت لنا شخصية البطل في مختلف مراحل عذاباته وضعفه وانهياراته التي بلغت ذروتها الإنسانية، ومنها هذا المشهد الذي يفصح عن صدقه في التعبير عما يؤدي إليه استلاب حرية المرء دونما ذنب:

«ألصق وجهي بالباب. أخاطب شبيهي:

- افتح أرجوك. يكفي.
- يرد علي بصوته المطابق لصوتي:
- صباح الخير.
- أبدأ بالبكاء غير مصدّق أنه يكلمني ويسمعني، وأرد بصوت ينتحب:
- صباح النور. افتح الباب أرجوك. أتوسل إليك.
- اهدأ قليلاً.
- سأهدأ. لكن افتح الباب.
- دعنا نتحدث أولاً.
- أرد عليه باكياً:

- موافق. تفضل.

أجلسُ مواجهاً الباب على الجزء الذي اتخذته مقعداً أسفل الثقب.

أنظر من الثقب فلا ألمح إلا سواداً.

يسألني:

- لماذا تريد الخروج؟

أهدأ قليلاً. أمسح دموعي . أحدثه بصوت مرتجف ويدي وأذنيّ جميعها ملتصقات

بالباب:

- أين أنا؟ ولماذا تحبسني؟ من أنت؟ وكيف تشبهني إلى هذه الدرجة؟ صوتك مطابق

لصوتي. جسدك. طولك. كتبك. الأفلام التي تشاهدها. من أنت؟

- هل يضايقك هذا؟

- لا أعلم. ربما يخيفني أكثر مما يضايقني». (1)

المصادر والمراجع

أولاً: المصادر

- العميمي، سلطان، غرفة واحدة لا تكفي، الجزائر- منشورات الاختلاف، لبنان- منشورات ضفاف، ط1، 1437هـ 2016م.

ثانياً: المراجع:

- أبو شكير، إسلام، 2016، زجاج مطحون، ط-1 منشورات المتوسط.
- الأحمدى، أسماء مقبل عوض (د.)، 2020، إشكاليات الذات الساردة في الرواية النسائية السعودية-دراسة نقدية-ط1، لبنان-الدار العربية للعلوم ناشرون، 228، 108.
- إمبرت، إنريكي أندرسن، 81، 82، 83، القصة القصيرة - النظرية والتقنية، ترجمة علي إبراهيم علي منوفي، مراجعة صلاح فضل، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، 2000.
- جراهام، ألن، 2011، نظرية التناص، ترجمة د. باسل المسالمة- دمشق، دار التكوين، سوريا، 11، 15، 61.
- سليمان، نبيل، غابة السرد الروائي، 2015، ط1، حكومة الشارقة، دائرة الثقافة. وهناك آراء ترجع ظهور الرواية الكويتية إلى عام صدور رواية (آلام صديق) لفرحان راشد الفرحان عام 1948.
- عبد الله، بشرى، جماليات الزمن في الرواية-دراسة متخصصة في جماليات الزمن في الرواية الإماراتية، ط1، دبي، منشورات ضفاف، 1436هـ 2015م، الإمارات العربية المتحدة، 140.
- غصن، أمينة، (د.)، 1999، قراءات غير بريئة في التأويل والتلقي، ط1، بيروت-دار الآداب، 9، 94.
- فاطمة خليفة: 2003، نشأة الرواية وتطورها في دولة الإمارات العربية المتحدة، ط1، وزارة الثقافة والإعلام، أبو ظبي، 124.

- هويدي، صالح (د.)، صبري، عبد الفتاح، 2016، الرواية في الخليج والجزيرة العربية، ضمن كتاب الرواية العربية في القرن العشرين؛ التأسيس والتطوير والظهور والأنماط، ط1، قطر، 394.

**قراءة في العتبات النصية لرواية (قوس الرمل)
للكاتبة لولوة المنصوري : مقارنة سيميائية**

عائشة سعيد الزعابي

ملخص

تسعى الورقة البحثية إلى تقديم قراءة تطبيقية للعتبات النصية في رواية (قوس الرمل)، للكاتبة الإماراتية (لولوة المنصوري). متخذة من خطاب عتبات النص موضوعاً لها، وبمقاربة سيميائية للنص الروائي؛ بهدف الكشف عن مكونات البنيات التركيبية والدلالية، وعلاقة العتبات بالمتن السردي. مستعرضين من خلالها مفهوم العتبات وأهميتها، وأنواع العتبات: الخارجية المتمثلة في العنوان، والغلاف الأول، والأخير، واسم المؤلف. والعتبات الداخلية: كالإهداء، والعناوين الفرعية، والاستهلال، والمقولات التقديمية.

كما سعت الورقة إلى الكشف عن وظائف العتبات الجمالية، والتداولية، والدلالية. حيث شكّلت تلك العتبات خطاباً موازياً لخطاب النص الأصلي، وكانت بمثابة المفاتيح التي تعين القارئ على الولوج في عوالم النص السردي.

وخلصت الورقة البحثية إلى أهمية وظائف العتبات في جذب القارئ، وتشجيعه على قراءة الرواية، وكشف أغوارها. ويمكن أن يلحظ المتلقي تعامل الكاتبة، ودار النشر مع العتبات المختلفة، وتوظيفها بالشكل الأمثل للتعريف بالعمل، والترويج له، بدءاً من عنوان الرواية، وانتهاءً بالغلاف الخارجي؛ مما يدل على وعي الكاتبة ودار النشر بأهميتها.

كلمات مفتاحية: العتبات النصية، قوس الرمل، سيميائية.

Abstract

The research paper seeks to provide an applied reading of the textual thresholds in the novel (Qaws al-Raml), by the Emirati writer (Lulwa Al-Mansoori). Taking from the discourse of the thresholds of the text as its subject, and with a semiotic approach to the narrative text; With the aim of revealing the components of structural and semantic structures, and the relationship of thresholds to the narrative body. They review the concept of thresholds and their importance, and the types of thresholds: the external represented by the title, the first and last cover, and the author's name. And internal thresholds: such as dedication, sub-headings, initiation, and introductory statements.

The paper also sought to reveal the functions of aesthetic, pragmatic, and semantic thresholds. These thresholds constituted a parallel discourse to that of the original text, and were the keys that helped the reader to enter the worlds of the narrative text.

The research paper concluded the importance of the functions of thresholds in attracting the reader, encouraging him to read the novel, and revealing its depths. The recipient can notice the writer's and publishing house's dealings with the various thresholds, and their optimal use of introducing and promoting the work, starting with the title of the novel and ending with the outer cover; Which indicates the awareness of the writer and the publishing house of its importance.

Keywords: textual thresholds, sand arc, semiotics.

مقدمة

لم يعد النَّصُّ الإبداعِيّ يكتفي بحضوره المنفرد، بل صارت ولادة النَّصِّ نتاجًا لتضافر مجموعة من العناصر التي تحيط به، وتلتف حوله؛ لتؤازره في رحلة إثبات حضوره، واكتساب هويته الثقافية التي تميزه بين الأجناس الأدبية الأخرى.

فقد تبوّأت العتبات النَّصّية موقعًا بارزًا في ساحة الدراسات النَّقدية الحديثة، وحظيت باحتفاء كبير من النقاد على المستويين التنظيري والتطبيقي. فبعد تقدم الدراسات النَّصّية، وتحول أنظار النَّقاد في البنيوية للنَّصِّ، جاء الالتفات إلى العناصر المحيطة حوله، لا سيما بعد ظهور كتاب (جيرار جينيت: عتبات النص: 1987)⁽¹⁾، مما آذن بميلاد علم جديد بدأ في التطور والتنامي حتى غدا حقلًا معرفيًا قائمًا بذاته، وصار من المفاهيم النَّقدية التي يعوّل عليها في دراسات ما بعد البنيوية، والسيميائيات النَّصّية.

كما يُنظر للسيميائية بأنّها من المناهج النَّقدية التي بسطت سُلطتها المعرفية على المقاربات الخطابية، وهي- في الوقت ذاته - من المناهج المهمة الكاشفة عن الأبعاد الإيحائية في الخطاب؛ فكلّ شيء أصبح علامة وإشارة بحسب معطيات هذا المنهج. فلا يمكن مقارنة العتبات مقارنة علمية موضوعية إلا بتمثل المقاربة السيميائية التي تتعامل معها، على أساس أنها علامات، وإشارات، ورموز، وأيقونات.

وحيث يرى (باختين) أنّ الرواية «منذ البداية مصنوعة من طينةٍ تختلف عن طينة الأنواع الأخرى التي تحققت، وكان لها طبيعة مغايرة، ففيها، وبها نشأ -نوعًا ما- مصير الأدب كلّ»،⁽²⁾ فقد عدّت الرواية من الأشكال السردية التي سُلط الضوء على كلّ ما يحيط بها من عتبات تُسهّم في فكّ شفرات النَّصِّ، وفهم أسرارها. ولذا صار من الأهمية بمكان الالتفات إلى كلّ ما تشتمل عليه الرواية من شبكة عتبات ولدت من تجربة كتابتها، وضروراتها التعبيرية والتشكيلية على حد سواء.⁽³⁾ فكلّ رواية لها هويتها الخاصة، وأسلوبيتها المميزة، وما على

- 1- جيرار جينيت (1930 2018): ناقد ومنظر أدبي فرنسي، صاحب منجز نقدي ضخم وفريد من نوعه في النقد والخطاب السردية وأنساقه وجماليات الحكاية والتمثيل وشعرية النصوص واللغة الأدبية.
- 2- ميخائيل باختين: الملحة والرواية، تر: جمال شحيد، الهيئة القومية للبحث العلمي، بيروت، ط1، 1982، ص66.
- 3- سهام السامرائي: العتبات النصية في رواية الأجيال العربية، كلية التربية، جامعة سامراء، العراق، ط1، 2016، (المقدمة)، ص8.

القارئ إلا امتلاك أدوات تؤهله للمرور داخل فضاءها.⁽¹⁾

ومن هذا المنطلق تقوم إشكاليّة الورقة البحثية حول خصوصيات خطاب العتبات النصّية في رواية (قوس الرمل)، للكاتبة الإماراتية (لولوة المنصوري)⁽²⁾، وتبيان الأدوار التي تؤديها تلك العتبات حين تتضافر مع غيرها، ومع كلّ ما يدخل تحت مفهوم النصّ الموازي، وعلاقتها في البناء المعماري للرواية.

أولاً: مفهوم العتبات النصّية:

مثّلت العتبات المتعددة، والمتنوعة جسورًا ممتدة للمتلقّي يعبر عليها نحو ضفاف النصّ الروائي؛ فهي أولى العلامات الدالة على عالم الرواية، ومعايير سالكة تقود يد القارئ إلى أفلاك الفهم والتأويل. فكلّ عتبة منها تمثّل بنية قائمة بذاتها، وإنْ بدأت مستقلة عن غيرها من بنيات العتبات، فإنّها في الحقيقة تتعاقد معها وتتآزر؛ لتساعد القارئ على تأويل وفهم مكونات الإيحاء في عوالم النصّ الروائي.

- وتُعرف العتبة لغةً كما وردت في المعجم بأنّها: «خشبّة الباب التي توطأ عليها، والخشبّة العليا، كلّ مرقة، (ج) عَتَبٌ، والشدة، وفي الهندسة: جسم محمول على دعامتين أو أكثر.»⁽³⁾

- أما اصطلاحًا: فيعرفها (جيرار جينيت) «كلّ ما يجعل من النصّ كتابًا يقترح نفسه على قرائه، أو بصفة عامة على جمهوره، فهو أكثر من جدار ذي حدود متماسكة، نقصد بها تلك العتبة، الذي يسمح لكلّ منا دخوله أو الرجوع منه.»⁽⁴⁾ فهي النصّ الذي يوازي النصّ الأصلي، فلا يعرف إلا به، ومن خلاله. «إنها جملة عناصر تحيط بالنصّ، وتمدده تحديداً من أجل تقديمه بالمعنى المألوف،»⁽⁵⁾ وهي تشمل كلّاً من العنوان الرئيس، والعنوان الفرعي، والعناوين الداخلية، والمقدمات، والملحقات، والهوامش، والإهداء،

1- عائشة لطرش: عتبات رواية (فاجعة الليلة السابعة بعد الألف- رمل المائة) لواسيني الأعرج، مجلة البدر، مج9، العدد 10، سنة 2017، ص405.

2- لولوة أحمد إبراهيم المنصوري: كاتبة وصحفية وروائية إماراتية، من رأس الخيمة. من مواليد 1979.

3- إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط ج1، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر، تركيا، د. ط، دت، ص582.

4- عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النصّ إلى المناص)، تقديم: سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت، لبنان، 2008، ص44.

5- نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر، ط1، 2007، ص25.

والملاحظات، وكلمات الغلاف، والفهرس، والمقتبسات، والتنبيهات، والتقديم، والتوثيق، والأيقونات، والعبارات التوجيهية... وكلها عناصر تخاطب القارئ، وتسيج النص، وتميزه عن غيره، وتموضع موقعه بين الأجناس الأدبية، وتغري القارئ على اقتنائه⁽¹⁾.

كما تحقق عتبات النص المحيطة، والفوقية أغراضًا بلاغية، وأخرى جمالية؛ لارتباطها الوثيق بالمتن. فالعلاقة بينها وبين النص الرئيس «علاقة جدلية قائمة على التبيين والمساعدة في إضاءة النص الداخلي قصد استيعابه وتأويله، والإحاطة به من جميع الجوانب.»⁽²⁾

ثانيا: أنواع العتبات:

أ- العتبات الخارجية:

ويُقصد بها مجموع العتبات الماثلة خارج النص؛ أي أنها تشغل حيزاً يسبق متن الكتاب، وترتبط به معنوياً بوصفها بوابة العبور إلى داخله، وهي على نوعين: خارجية بارزة، وتتمثل في: الغلاف الخارجي، وعنوان الكتاب، واسم المؤلف. وخارجية متوارية وتتمثل في: صفحة الغلاف الداخلية، وعتبة الاستهلال.⁽³⁾

1- عتبة الغلاف الخارجي: لم يعد الغلاف حليّة شكليّة؛ إنّما أصبح ينضوي تحت عناصر تشكيل تضاريس العمل الأدبي وملامحه، وأحياناً يكون المؤشر الدالّ على الأبعاد الإيحائية للنص. ويشكّل الغلاف الخارجي عتبة مهمة بوصفه مدخلاً بصرياً لا يقلّ أهمية عن عتبة العنوان.⁽⁴⁾

وخطاب الغلاف من عناصر النص الموازي المهمة، التي تساعد على تناول النص

1- ينظر: جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، دار الريف للطبع والنشر الالكتروني، المغرب، ط2، 2020، ص12.

2- عائشة لطروش: عتبات رواية (فاجعة الليلة السابعة بعد الالف- رمل المائة) لواسيني الأعرج، مجلة البدر، مج09، العدد 10، سنة 2017، ص405.

3- ينظر: ابتسام جرابنية: العتبات النصية في رواية (هلايل) لسمير قسيمي، رسالة ماجستير منشورة، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2015 الجزائر، ص 8-9.

4- ينظر: حصة بنت زيد المفرح: عتبات النص في نماذج من الرواية في الجزيرة العربية (2009-1990)، الانتشار العربي، ط1، 2017، ص55-54.

الروائي من حيث مستوى الدلالة، والبناء، والتشكيل، والمقصديّة. فهو أول ما تطالعه عين القارئ، وتستفز خبراته الذهنيّة، وتعريه لفكّ مدلولاته العميقة، بوصفه مجموعة من العلامات البصرية الأيقونية، والشكلية التي تدعم القارئ بتأويل مناسب لما يتشظى في المتن النصي، فضلاً عن ذلك فهو «يحيط بالنص، ويغلفه ويحميه، ويوضح بؤره الدلالية من خلال عنوان خارجي مركزي، أو عبر عناوين فرعية، تترجم لنا أطروحة النصّ أو مقصديته، أو ثيمته الدلاليّة العامة»⁽¹⁾

فالغلاف عبارة عن «فضاء مكاني؛ لأنه لا يتشكّل إلا عبر المساحة، مساحة الكتاب وأبعاده، غير أنّه مكان محدد، ولا علاقة له بالمكان، الذي يتحرك فيه الأبطال؛ لأنّه مكان تتحرك فيه -على الأصح- عين القارئ، إنّه بكل بساطة فضاء الكتابة الروائية بوصفها طباعية»⁽²⁾

ويتكوّن الغلاف الخارجي من واجهتين: أماميّة، وخلفيّة، كلّ منها تختلف عن الأخرى بما تتضمنه من علامات لغوية، وبصرية، وسيميائية يمكنها أن تكشف عن هوية النصّ وطبيعته. كما يُعدّ الغلاف الخارجي عتبة أساسية لفهم العمل الأدبي، وخطوة ضرورية لتفكيكه وتركيبه في مقولات ذهنية أو نقدية أو وصفية. وتدخّلنا إشاراتنا إلى اكتشاف علاقة النصّ بغيره من النصوص المصاحبة له من صورة وألوان،⁽³⁾ ويسمى الغلاف الأمامي بصفحة العنوان الذي يعرف به الكتاب، فهو العتبة الأمامية للكتاب، حيث يقوم بعملية افتتاح النصّ الورقي.

أما الغلاف الخلفي، وهي العتبة الخلفية للكتاب، ووظيفتها إغلاق الفضاء الورقي⁽⁴⁾. الذي قد يختلف من عمل لآخر، فقد يحمل صورة فوتوغرافية للمؤلف، وما يتعلق به من سيرة ذاتية، وقد يحمل عبارة، أو أكثر للمؤلف، أو الناشر، أو الناقد. وهناك من يضع مقتطفات من العمل، والبعض يستحضر شهادات إبداعية ونقدية للعمل المنشور أو

- 1- جميل حمداوي: السيموطيقا والعنونة، عالم الفكر، الكويت، مج 25، عدد 3، 1997، ص 107.
- 2- معاذ غالب الجحافي: قراءة في العتبات الخارجية لرواية (حقل الفؤاد) للكاتب محمد على محسن، [./https://www.aden-tm.net](https://www.aden-tm.net)
- 3- حسن محمد حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية، بحث في نماذج مختلفة، دراسات أدبية، مطابع الهيئة العامة للكتاب، 1998، ص 148.
- 4- ميادة علّال، منيرة ضيف: العتبات النصية في رواية (فخاخ الراححة) ليوسف المحيميد، رسالة ماجستير منشورة، جامعة محمد بوضياف المسيلة، 2019، ص 31.

لمؤلفه، إلى غيرها من الحقول والإشهارات المختلفة.⁽¹⁾

ولا شك أنّ أهمية الغلاف لا تقل عن أهمية العنوان، لا سيّما أنّ الدراسات النّقديّة الحديثة أولته أهمية كبيرة، بتناولها الواسع للأعمال الأدبية بدءاً من الغلاف وانتهاءً بمضمون المتن.

ويمكن قراءة العلامات المكونة للغلاف الخارجي من علامات بصرية تتمثل في (الصورة، الأشكال، الألوان..)، فالصورة علامة غير لسانية، للتعبير عما يعجز اللسان عن قوله، في سبيل التّفسير والتّحليل، وهي وحدة دلالية تعبر عن الأحداث الموجودة داخل النص؛ أي هي بمثابة الوسيط بين القارئ والنص.⁽²⁾

ويتضمن الغلاف كذلك علامات لسانية تتمثل في قراءة العنوان، معجمياً، وتركيبياً، ودلالياً؛ بحثاً عن الدلالات والإشارات والإيحاءات التي تحملها. والدليل البصري يتكون من: دال، وهو (الموضوع الذي نبصره)، ومدلول، وهو (المفهوم)⁽³⁾.

3- عتبة العنوان:

من أهم العتبات التي تمثّل مداخل النص، ومن المفاتيح الذهبية لسبر أغوار النص الأدبي فهو (ملتقى النّص ومصبه). والعنوان في اللغة هو «الأثر والوسم والقصد.»⁽⁴⁾ وهو «سمة للكتاب». ويرتبط العنوان بالاسم، فالاسم «يحلّ محلّ الشيء بعلامة صوتيّة، أو خطيّة، أو رقم»⁽⁵⁾

وتناول العنوان كعلامة سيميولوجية؛ من الأمور المهمة في الاقتراب من العمل الأدبي، وقد أشار إلى ذلك (جيرار جينيت) حيث ينظر إلى العنوان على أنّه أهم عناصر النّص

1- معاذ غالب الجحافي: قراءة في العتبات الخارجية لرواية (حقل الفؤاد) للكاتب محمد على محسن، [./https://www.aden-tm.net](https://www.aden-tm.net)

2- معاذ غالب الجحافي: قراءة في العتبات الخارجية لرواية (حقل الفؤاد) للكاتب محمد على محسن، [./https://www.aden-tm.net](https://www.aden-tm.net)

3- معاذ غالب الجحافي: قراءة في العتبات الخارجية لرواية (حقل الفؤاد) للكاتب محمد على محسن، [./https://www.aden-tm.net](https://www.aden-tm.net)

4- أبو بكر محمد بن يحيى الصولي: أدب الكتاب، نسخه وعني بتصحيحه وتعليق حواشيه: محمد بهجة الأثري، المكتبة العربية ببغداد، طبعة بغداد 1341، ص 147.

5- مطاع صفدي: استراتيجيّة التسمية في الأنظمة المعرفية، منشورات مركز الانتماء القومي، ط1، 1986، ص5.

الموازي، جاعلاً منه خطاباً موازياً لخطابه الأصلي (النص). يحركه في ذلك فعل التأويل، وينشطه فعل القراءة شارحاً، ومفسراً شكل معناه بما يسمّى (مداخل النص)، أو (عتبات الكتابة).⁽¹⁾ «ومن هنا يمثل العنوان أولى محطات الصراع مع القارئ (المعني). إنّه بعبارة أخرى الواجهة الحجاجية للنص، كما أنّه من أهم العناصر التي يتم من خلالها تكييف القارئ وتهيئته للطرح المقدم.»⁽²⁾

فالعناوين تقوم أحياناً بالدور الأكبر في التّواصل والتّداول أكثر من النصّ الأدبي ذاته؛ فقلة يقرؤون النصّ؛ ولكنّ الكثيرين من القراء يقرأ العناوين، وينبهر بها. فكأنّ العنوان سؤال يطرحه الإبداع، ليكون النصّ إجابة هذا السؤال» ففي بعض النصوص يتحول العنوان (تعويذة) سحرية يرددها القارئ حتى تنفتح مغاليق النصّ بوصفه نصّاً سحرياً.⁽³⁾

أما (رولان بارت) فيرى أنّ «العناوين عبارة عن أنظمة دلالية سيميولوجية تحمل في طياتها قيماً أخلاقية، واجتماعية، وأيدلوجية.»⁽⁴⁾ وجاء التأكيد على أهمية العنوان انخراط الدراسات الغربية الحديثة بما يعرف ب(التيتولوجيا)؛ أي (علم العناوين).⁽⁵⁾

هذه العتبة هي علامة لها وظائف عديدة، فهي تولد لدى المتلقي رغبات، وانفعالات تدفعه إلى اقتحام وهج النصّ برؤية مسبقة في غالب الأحيان. فالعتبات النصّية علامات دلالية تشرع أبواب النصّ أمام القارئ، وتشحنه بالطاقة المحفزة لروح المغامرة إلى أعماقه، فهو «تمفصل حاسم في التفاعل مع النصّ ... بوصفه سماً وترياقاً في آنٍ واحدٍ؛ فالعنوان، عندما يستميل القارئ إلى اقتناء النصّ وقراءته، يكون ترياقاً محفّزاً لقراءة النصّ، وحينما ينفّر القارئ من تلقّي النصّ؛ يصير سماً، يفضي إلى موت النصّ، وعدم قراءته.»

فهو يُعدّ مؤشراً وموجهاً دالاً يبيّن ملامح النصّ منذ الوهلة الأولى، وقد يحمل حمولات لوظائف عدّة منها الإغراء للدخول إلى المتن. وهو «المفتاح الإجرائي الذي يمدنا بمجموعة

- 1- عبد الحق بلعابد: (عتبات جيرار جينت) من النص إلى المناس، ص65.
- 2- محمد سالم الأمين الطلبة: مستويات اللغة في السرد العرب المعاصر (دراسة نظرية تطبيقية في سيميوطيقا السرد)، الانتشار العربي، بيروت، لبنان- ط1، سنة 2008، ص 135.
- 3- محمد عبد المطلب: بلاغة السرد، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط، 2001، 1، ص2-18.
- 4- جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، دار الريف للطبع والنشر الالكتروني المغرب، ط2، 2020، ص22.
- 5- حصة بنت زيد المفرح: عتبات النص في نماذج من الرواية في الجزيرة العربية (2009-1990)، الانتشار العربي، ط1، 2017.

من المعاني التي تساعدنا في فك رموز النص، وتسهيل مأمورية الدخول في أغواره وتشعباته الوعرة»⁽¹⁾

وهذا ما جعل النقاد وبعض الدارسين يولونه أهمية ومكانة خاصة لا تقل شأنًا عن العتبات الأخرى. فالعنوان هو سلة التّصّ وهويته. فهل غياب هذه العتبات، أو التّصّ الملحق تعجز القارئ، وتشلّ قدرته على اقتحام بنيته؟

أ- أنواع العنوان:

تتعدد أنواع العناوين بتعدد النصوص ووظائفها، ومن أهم الأنواع:

- العنوان الحقيقي: وهو الذي يحتلّ واجهة الكتاب، ويبرزه صاحبه لمواجهة المتلقي، ويُسمى العنوان الحقيقي، أو الأساس. فهو بطاقة التعريف بالتّصّ، ويميزه عن غيره، ويكسبه هويته.⁽²⁾
- العنوان المزيف: يأتي مباشرة بعد العنوان الحقيقي، ووظيفته تأكيد، وتعزيز العنوان الحقيقي، ويأتي غالبًا في الغلاف، والصفحة الداخلية، وتُعزى إليه مهمة استخلاف العنوان الحقيقي، في حالة ضياع صفحة الغلاف.⁽³⁾
- العنوان الفرعي: يتسلسل عن العنوان الحقيقي، ويأتي بعده لتكملة المعنى، وينعته بعض العلماء بالثاني أو الثانوي، مقارنة بالعنوان الحقيقي. فقد يشعر الكاتب أنّ العنوان الرئيس لا يمثل التّصّ تمامًا، فيرفده بعنوان (فرعي) يساعد على استيعاب جوانب النص، وإضاءتها.⁽⁴⁾

-
- 1- جميل حمداوي: السيموطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، ص 90.
 - 2- ابتسام جرابنية: العتبات النصية في رواية (هلابيل) لسمير قسيمي، رسالة ماجستير منشورة، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2015 الجزائر، ص 18.
 - 3- عبد القادر رحيم: علم العنونة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2010، ص50.
 - 4- ينظر: حصة بنت زيد المفرح: عتبات النص في نماذج من الرواية في الجزيرة العربية (2009-1990)، الانتشار العربي، ط1، 2017، ص111.

ب- وظائف العنوان:

- الوظيفة التعيينية: «العنوان علامة سيميائية، تُمارسُ التدليل،»⁽¹⁾ فالعنوان يعيّن التّصّ، فهو اسم الكتاب. ويشير (جينيت) أنّه بإمكان هذه الوظيفة العمل دون وجود الوظائف الأخرى، مؤكّداً على أنّها وظيفة العنوان.⁽²⁾
- الوظيفة الإيحائية: تدفع بالعنوان إلى حمل إحياء معنى قد يكون تاريخياً، أو خاصاً بالجنس الأدبي؛ فالإحياء يمنح النص انفتاحاً في القراءة النقدية. ومن هنا تنبثق خطورة الوظيفة الإيحائية، حيث يتخذ العنوان دور الرمز في بثّ الإحياءات في المتلقي.⁽³⁾
- الوظيفة الوصفية: هي الوظيفة التي «يستعملها العنوان ليقول بها شيئاً عن التّصّ.»⁽⁴⁾ فهي الوظيفة المسؤولة عن الانتقادات الموجهة للعنوان، وتتعدد تسمياتها، ومنها تسميتها بالوظيفة اللغوية الواصفة، وهي تسمية يراها البعض أمينة في التعبير عن هذه الوظيفة.⁽⁵⁾
- الوظيفة الإغرائية: من الوظائف المهمة للعنوان، وربما تكون الوظيفة الأهم والأخطر في القراءة التّقديّة للعنوان. فالعنوان الإغوائيّ يغرر بالقارئ، ويحرك فضوله لشراء الكتاب. فهو الذي يُلّمح دون تصريح، أو يكشف عن خفايا أو مقاصد غير معلنة؛ ليترك القارئ يسبحُ في عوالم من الدلالات والتّفكيك للمعاني، «فالعنوان الجيّد هو أحسن سمسار للكتاب.»⁽⁶⁾
- الوظيفة الدلالية الضمنية المصاحبة: وهي التي تحمل بعضاً من توجهات المؤلف في نصّه. وهي كما يقرر (جينيت) لا مناص منها؛ لأنّ العنوان مثله مثل أيّ ملفوظ بعامة له طريقة في الوجود، وإن نشأ أسلوبه حتى الأقل بساطة، فإن الدلالة الضمنية قد تكون أيضاً بسيطة، ولما كان من المبالغة أن تسمى وظيفة دلالية ضمنية هي غير مقصودة من المؤلف دائماً، كما أنّها تعتمد على مدى قدرة المؤلف على الإحياء

-
- 1- خالد حسين حسين: في نظرية العنوان (مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصّية)، دار التكوين للتأليف والنشر والترجمة، دمشق، سوريا، طبعة 1، 2007، ص 47.
 - 2- ينظر: عبد الحق بلعابد: (عتبات جيرار جينت) من النص إلى المناص، ص 78.
 - 3- ينظر: عبد الحق بلعابد: (عتبات جيرار جينت) من النص إلى المناص، ص 84.
 - 4- ينظر: عبد الحق بلعابد: (عتبات جيرار جينت) من النص إلى المناص، ص 87.
 - 5- عبد الحق بلعابد: (عتبات جيرار جينت) من النص إلى المناص، ص 87.
 - 6- عبد الحق بلعابد: (عتبات جيرار جينت) من النص إلى المناص، ص 85.

والتلميح من خلال تراكيب لغوية بسيطة.⁽¹⁾

4- عتبة اسم المؤلف: إنّ اسم المؤلف من العناصر المناصبية المهمة، فلا يمكننا تجاهله أو مجاوزته؛ «لأنّ العلامة الفارقة بين كاتب وآخر، فيه تثبت هويّة الكتاب لصاحبه، ويحقّق ملكيته الأدبية والفكرية على عمله، دون التّظّر إلى الاسم إن كان حقيقيًّا أو مستعارًا.»⁽²⁾

إنّ مكان وجوده له دلالات ومقاصد، فهو يحقّق وظائف من أهمّها: التسمية، والملكيّة، ووظيفة الإشهار. ويعدّ الكاتب بذلك المالك الحقيقي للنّص.⁽³⁾ ومن هنا أضحى اسم المؤلف من العتبات المهمة المشكّلة للغلاف الخارجي.

5- التّجنيس: يمثّل عتبة ضرورية قبل ولوج النّص، إذ يساعد القارئ على استحضار أفق التوقع، ويهيئه لتقبل أفق النّص.⁽⁴⁾ فهو يبيّن نوعية النّص، وجنسه الأدبي من قصة، أو شعر، أو رواية. ولا يخلو عمل أدبي من التّجنيس؛ لأنّ غيابه يتسبب في تشتيت ذهن القارئ، وطرح الاحتمالات. وهو نظام ملحق بالعنوان يعبر عن مقصدية لما يريده الكاتب، والناشر من نسبته للنّص. فأينما يظهر العنوان، يظهر المؤشر التّجنيسيّ بوصفه هو العنوان.⁽⁵⁾

ب- العتبات الداخلية:

1- عتبة الإهداء:

الإهداء تقليد ثقافيّ عريق، له أهميته وتعالقاته النّصية. وتعد عتبة الإهداء من العتبات الداخلية للنص، ويتخصص بوصفه عتبة نصية لا تخلو من قصديّة سواء في اختيار المهدى إليه، أو في اختيارات العبارات.⁽⁶⁾ فالإهداء هو تكريم للمتلقّي واحتراف به، وتعبير عما يُحظى

1- عبد القادر رحيم: علم العنونة، ص 57.

2- عبد الحق بلعابد: (عتبات جيرار جينت) من النص إلى المناص، ص 63.

3- سعيد يقطين: من النص إلى النص المترابط (مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2005، ص 118.

4- أمين عثمان: قراءة في عتبات النّص من خلال مجموعة «مواويل عائد من ضفة التّار»: ل: ميزوني بنّاني أنموذجًا.

5- ينظر: عبد الحق بلعابد: (عتبات جيرار جينت) من النص إلى المناص، ص 89.

6- ينظر: سوسن البياتي: عتبات الكتابة النقدية، دار غيداء، عمان، الأردن، ط 1، 2014، ص 88-89.

به من اعتبار وتقدير من قبل المؤلف.⁽¹⁾

2- عتبة الاستهلال:

يُعرف الاستهلال بأنه: «الإطالة على الموضوع، يأتي على شكل حكمة، أو شعار، عباراته موجزة، وجذابة وسهلة الحفظ، ودعوة ضمنية لمساهمة المتلقي.»⁽²⁾

ومن أهم مقومات الاستهلال الروائي الحديث وفق (النصير): «قوة الأشياء وحضورها الفاعل، والعمل الميثولوجي للشعب، والبعد الأسطوري للحياة المعاصرة، والشاعريّة الغامضة في الأسلوب، ووحدة الزمن الإنساني، واعتماد الحسّ التطوري في صياغة مشروعات الغد، والرؤية الشاملة للعالم والعمق الرمزي، والكثافة الواقعية.»⁽³⁾ وتكمن وظيفة الاستهلال في جذب القارئ، وشدّه إلى الموضوع، والتلميح بأيسر القول لما يحتويه النصّ.⁽⁴⁾

3- عتبة المقولات التقديمية:

من العتبات النصية التي يعتمدها الروائي المعاصر في رسم استراتيجيات النص والتصدير له عند المتلقي بوصفه القارئ المفاعل للدلالات الوسيطة بينه وبين المعنى المضمّر.⁽⁵⁾

4- العناوين الداخلية (الفرعية):

من العتبات المهمة في النصّ الموازي، وتنبع أهمية العنوان الفرعيّ من كونه يعيّن طبيعة النصّ، ويحدد نوع القراءة بالنسبة للمتلقي. وعادة ما تظهر العناوين على رأس النصّ؛ لتدل عليه وتشير لمحتواه الكلي، ولتجذب القارئ المستهدف، وهي العناوين التي من شأنها خلخلة التهيؤ الذي يصنعه العنوان الرئيس، أو على الأقل من شأنها خلق هامش من التلقي المغاير للتلقي الأول. ومما يؤكد عناية المؤلف بالنصّ الكلي، وبالجمهور

- 1- مفيد نجم: شعربة العنوان في الشعر السوري المعاصر، مجلة نزوى، مؤسسة عمان للصحافة والنشر والتوزيع، العدد 57، 2009، ص 61.
- 2- فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2010، ص223.
- 3- ياسين النصير: الاستهلال، فن البدايات في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1993، ص160.
- 4- ينظر: ياسين النصير: المرجع السابق، ص24-23.
- 5- حبيب بوهروز: العتبات وخطاب المتخيل في الرواية العربية المعاصرة، مجلة جامعة أم القرى لعلوم اللغات وآدابها، ع16، 2016، ص217.

في جملة من الإجراءات التي عملت على تغليف وتشكيل وتأطير الرواية، فتحكمت في نصوصها الجزئية بشكل يستهدف القارئ بالدرجة الأولى.⁽¹⁾

5- الهوامش والحواشي:

هي الإهداءات والشروح المفسرة التي تنهض إما بدور توثيق النص، وتثبيت الإحالات، ومصادر الكتاب، ومراجعته، أو بتوضيح ما ورد غامضاً. ولئن كانت الحواشي تذيّل النص وتقع في هامشه، فإنها تؤدي دوراً وظيفياً يؤازر المتن الحكائي.⁽²⁾

ثانياً: تجليات عتبات النص في رواية (قوس الرمل):

نتطرق إلى دراسة النص المحيط، وتحديدًا عتبة الغلاف، واسم المؤلف، والإهداء، للوقوف على وظائف هذه العتبات.

1- عتبة الغلاف الأمامي: مثل الغلاف الأمامي، عنصرًا من عناصر المناص المرتبطة بالمظهر الخارجي للكتاب، حيث البيانات المتكررة (العنوان، التجنيس، اسم المؤلف). وأول ما يمكن ملاحظته في الغلاف الأمامي لرواية (قوس الرمل) هو أنه جمع بين نوعين من الأدلة البصريّة (الأيقونية، وغير الأيقونية). وهو كلّ ما يدخل تحت مفهوم النص الموازي؛ فبجانب العنوان الخارجي، ثمة علامات حافة تشكّل إيقونات سيميائية تصدر عن لون الغلاف، وشكل الخط، والإيحاءات المنبعثة من صورة الغلاف.

وتعدّ صورة الغلاف عتبة مركزية استراتيجية؛ وذلك لانفتاحها على التأويل، والتخيل. فهي تخيل لما سيكون مفضلاً في المتن الروائي. وتتمثل بالصورة الفوتوغرافية، التي تعبر عن: لوحة نهاريّة لمنظر خلفي لسبعة أطفال مكشوفي الظهور، متماسكين بالأيدي، يتجهون نحو البحر بصورة تظهر اندفاعهم وحماستهم. وتشكل من خلفهم رمال الشاطئ المبللة على هيئة أقواس. تتألف مكونات الصورة بشكل متناسق من الأعلى إلى الأسفل (سبعة أطفال متقاربي السن، متماسكي الأيدي تظهر ظهورهم العارية، بحر هادئ في يوم نهاري، تموجات مقوسة على رمال الشاطئ).

1- أمين عثمان: قراءة في عتبات النص من خلال مجموعة «مواويل عائد من ضقة التار»: ل. ميزوني بناني أنموذجًا.

2- أمين عثمان: قراءة في عتبات النص من خلال مجموعة «مواويل عائد من ضقة التار»: ل. ميزوني بناني أنموذجًا.

هذه المكونات تتعاقد وتشكّل دلالات متعددة، وإيحاءات متنوعة.

- فالأطفال: رمز الحياة، والصخب، والحبور، والامتداد، والتناسل.

- الماء: يرمز للحياة، والديمومة، والبقاء.

وفي أسفل الصورة يتربع عنوان الرواية: (قوس الرمل، ملهاة المهد والماء): قوس الرمل بخط أعرض وأسمك، وبخط أصغر وأقل سماكة جاء العنوان الفرعي: ملهاة المهد والماء. ثم كلمة (رواية) لتمييز نوع النص، وأسفل منه اسم المؤلفة (لولوة المنصوري). وعلى الجهة اليمنى من الغلاف، وللأعلى قليلاً، وباتجاه عمودي جاء اسم دار النشر بخط أقل سماكة، وباللون الأسود.

وبهذا تشكلت عتبات الغلاف من: الصورة، عنوان الرواية (الرئيس، والفرعي)، اسم المؤلف، اسم دار النشر، تجنيس العمل الأدبي. والمقصد من هذه العتبات أنها علامات تحمل العديد من الإشارات التي لها علاقة بمضمون الرواية.

2- الغلاف الخلفي: هو عنصر آخر من عناصر المناص. فإننا نجد فيه سطوراً مجتزأة من صفحتين مختلفتين في الرواية، وتتجاوز المقاطع لتبدو كأنها نسج نص متكامل. وهذه علامة نصية جديدة مبتكرة، تؤلف منها عتبة نصية ذات دلالة أخرى.

جاء في الغلاف الخلفي:

* «حلم بات يتكرر في المنام، حلم من مشهد واحد يراودني كثيراً بعد حادثة الجمجمة الناطقة في الصحراء، كنت أشاهد سيوفاً مجردة من أغمادها تتدلى وتترنح من السقف. قال أبي: «السيف المجرد يعني الحرب».

* (انظر).. مد إصبعه مشيراً إلى الكتيب المهجور على مد الأزمنة..

(ها قد صرنا مدينين تماماً لطوفان نوح)

زمن طويل مر، وأبي على حالة يدين بنفسه لنوح، في حين أنني لم أر في حياتي ذلك الدين الذي يتغنى له وأؤمن عليه من أجداده، فمذ دفعتني أمي خارجها، عرفت المفازة والعطش، ولم أر عتمة أشد من هذا الدين الذي لا يرى! (لا بأس في أنك لم تره، فقد أحسست به ورآه جدك ومن سبقه، ولربما تقبل الصحراء على رؤية أكبر، قبس جديد

سيولد من رحمها، وتراه أنت أو القادمون من بعدك).

فقد بدتِ السطور المجتزأة من الصفحات (45، 48)، متقاربة، مما يجعل منها نواة أخرى، أو نصًا مكثفًا يعرض الرواية من وجهة نظر السارد. فجاءت الفقرة كاشفة لدلالات النص، يريد من خلالها السارد إثارة المتلقي، وإغوائه والتأثير عليه.

3- عتبة العنوان الرئيس والفرعي: (قوس الرمل، ملهاة المهد والماء): من اللافت للنظر أنّ العنوان يشتمل على عنوانين، عنوان رئيس، وعنوان فرعي، وكأنّ الأخير جاء واصفًا، وشارحًا، ومبيّنًا لدلالات العنوان الرئيس.

إن أول مدرك تخيلي يقع عليه المتلقي لعتبة العنوان، أنه يقود بالضرورة نحو نص آخر، فنلاحظ في الخطاب البصريّ توسّط العنوان الرئيس أسفل صفحة الغلاف الأمامي، وقد حُطّ باللون الأسود السميك، في حين جاء العنوان الفرعي أقلّ سماكة وأصغر خطّاب محاذاة الجهة اليسرى من الغلاف. فموقع العنوان، ولونه الأسود، ورسمته الكتابية المائلة، كلها لها دلالات ضمنية في الخطاب الواصف؛ مما يدل على تمركزه لإبراز دلالات الرواية، فهو مرجعية نصية تربط بين النص والقارئ، بحيث يغدو مفتاحًا إجرائيًا في التعامل مع النص في بعده الدلالي والرمزي وجاءت صيغة العنوان مركبة تركيبًا إضافيًا من خلال إضافة لفظة (الرمل) إلى (قوس)؛ ليحفز القارئ على فكّ رمزيته. فالعنوان ممتنع عن الإيضاح، مغرٍ بالبحث، دافع للغوص في بنيات الرواية. حيث يقتضي تحليل وتأويل العنوان عرضه على محك المتن الروائي، والنص المركزي؛ بغية تحقيق الدلالة؛ لأن من دواعي التفسير الصحيح، والتأويل الصائب، توافر العلاقة الدلالية بين العتبة والنص.

فأقواس الرمل، إشارة رمزية إلى التشكلات الرملية، والكثبان الصحراوية التي تتخذ من شكل الانحناء القوسي، فتبدو كما الهلال في بداية الشهر، مما يشير لوجود حيوات مندثرة مدفونة، أو حفريات لحضارات غائبة في الأزمنة السحيقة، وربما تشير لوجود ينابيع، ومصبات مائية. كما ترمز للأزمنة المتعاقبة، والمتفاوتة طولًا وقصرًا، متزامنة مع شكل الأقواس فكلما كانت الأقواس كثيفة بالتكتل الرملي، دلت على تعاقب الوقت والزمن. إنها إشارة لحياة ماضية، وحكاية مبتورة لزمان عابر، وعلامة على مرور مواسم من حضارة تراكمت تحت أبراج الرمال. تقول الرواية «ألم أقل لكم؟ إنها انهار الملعونة إرم)، عادت الحاجة حليلة تعزز رؤيتها بثقة أكبر، وعلى الأخص حين أكد باحثو الدول الكبرى بدليل مادي موثوق أن هذه الرمال كانت مغطاة بالمروج والانهار والينابيع والبحيرات الكبرى،

وستعود كما كانت عليه»⁽¹⁾.

فالعنوان ينطوي على أبعاد أسطورية تراثية، ذات طابع إنساني يتخطى بها الحاجز الزماني والمكاني، مما يبعدها عن مدارات الخصوصية، والمحلية. فتحيل مفردة (الملهاة)،⁽²⁾ إلى ما يذكرنا بالملهاة، والمأساة في الأدب اليوناني، ويتأكد لنا ذلك عبر إهداء (الكاتبة) روايتها، إلى «نمو»، و(نمو) هذا هو الكون العميق، وقد عرّفته الكاتبة في هامش متنها السردية بأنه «آلهة المياه الأولى في الألواح السومرية»⁽³⁾.

ويؤدّي عنوان الرواية (قوس الرمل، ملهاة المهد والماء) مجموعة من الوظائف التي أشرنا إليها سابقاً؛ من حيث هو إغوائي؛ نظراً لغموضه، وإيحائي؛ نظراً للدلالة الغامضة المرافقة له، واجناسي؛ لأنّه يدل على جنس محدد، أنّه عمل روايّي. وهكذا، فإنّ بنية العنوان بنية ثنائية يتعالق فيها مضمون الصورة مع الكلمة. فعنوان الرواية يركز إلى رموز في حياة الإنسان العربي خاصة، وهي الرمل والماء، وما المهد إلا إشارة إلى بدء الحياة واستمرارها عبر وجود الماء الذي يرتبط بديمومة الحياة. تقول الراوية: «في البلدة التي مات فيه الماء نبدو كالأيتام، أن تكون بلا ماء أي أنك في العراء، بلا أم أو وطن يسأل عنك»⁽⁴⁾.

لقد مثل العنوان صورة مصغرة ومكثفة، وإطلالة مشرفة بدلالاتها على المحتوى الوجودي للنص الروائي، ووفقت الكاتبة في صيد عنوان يتشكّل كعلامة لسانية ضمن علامات أخرى دالة ومحيلة تحيل إلى قراءة أوسع للعتبات.

وبهذا استطاع أن يحقق العنوان وظيفته الإغرائية، وذلك بإغراء المتلقي بعملية القراءة، واقحامه في أتون الفعل القرائي، فهي عتبة لها قوة طاغية على الجذب والإغراء. بالإضافة للوظائف الأخرى الفعالة.

4- العناوين الداخلية:

تستثمر الكاتبة في تشكيلها السردية موضوع العتبات بوصفها شرفات تقدّم الإضاءات اللازمة للقارئ، لجعل زمن القراءة لديه مشوقاً؛ فاعتمدت على عنونة الفصول، ثم اتكأت على مقولات تقديمية لبعض الفصول، وأخرى ذات عناوين أخرى فرعية. متخذة من

1- لولوة المنصوري: قوس الرمل، دار العين للنشر، القاهرة، ط1، 2017م، ص15.

2- أصل كلمة الملهاة: المسرحية منثورة أو منظومة تصف معايب الناس وردائهم في صور مضحكة.

3- الرواية: حاشية صفحة الإهداء.

4- الرواية: ص 17.

الأساطير، والتراث الموروث، والحكايات كلّ ما يمكن أن يكون مادة رامزة، ذات تأثير قوي.

ويمكن تشجير العناوين حسب الشكل التالي:

- المصب الرابع: عام الدود. وتكوّن من (16) مقطعاً

- المصب الثالث: آخر جنود المنجم

- المصب الثاني: عام حارسة النهر

- المصب الأول: عام الأحافير

وتتسق العناوين الداخلية الفرعية (عناوين الفصول) مع النسيج الروائي، حيث تؤدي دور العتبات في المؤدى الخطابي. فالعناوين الداخلية للفصول لها غرض بناي يخص رؤية الرواية.

4- علاقة العنوان بالعناوين الداخلية:

تتضمن الرواية مجموعة من العناوين الداخليّة، التي لا تقل أهمية عن العنوان الرئيس، كدلالات مهمة في كشف أغوار النص. حيث تشكّل العناوين الداخليّة عتبات يُتكأ عليها في عملية القراءة، ومحاولة استنطاق النص، وتفكيك شفراته، وعلاقتها بالعنوان الرئيس. «فالعناوين الداخليّة كُبنى سطحيّة هي عناوين واصفة/شارحة لعنوانها الرئيس كبنية عميقة، فهي أجوبة مؤجّلة لسؤال كينونة العنوان الرئيس.»⁽¹⁾

فإلى أيّ مدى استطاعت هذه العناوين، أن تؤدّي وظيفة التماسك مع العنوان الرئيس؟

إنّ العنوان الرئيس -كما أوضحنا مسبقاً-، يتضمّن كلمتين ذات بعدين مختلفين معجمياً. فالقارئ أمام جملة من العناوين الداخليّة الاسميّة، وليس ثمة تقاطع لفظي مع العنوان الرئيس، فكلّ عنوان يتمتّع باستقلاليته عن العنوان. كما تدرج عناوين فرعية أخرى تحت العناوين الداخلية، وتبدو كأنّ العناوين تستقل ببنيتها اللغوية، ولكن ثمة اشتباكات تربطها معاً، ويمكن قراءتها في عدّة حقول، انسجاماً أو تناقضاً مع العنوان الرئيس:

1- عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، تقديم: د. سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت لبنان، ط1، 2008، ص127.

نلاحظ أنّ الكاتبة تستقي من المنهج الأسطوري في كتابة عناوينها الداخلية، فعنونت أربعة من فصولها بما تسميه بمصبّات (إشارة لمصب الماء) بدلالاتها المائية، وبدءًا من المصب الرابع، وانتهاء بالمصب الأول في قراءة عكسية. كما انحدرت عناوين فرعية أخرى لبعض الفصول كما في فصل (المصب الرابع: عام الدود، والمصب الثاني: عام حارسه النهر) فهناك حضور رمزي للعناوين تتابع في خيوط خفية شفافة، ويتحرك معها السرد في المتن ضمن دينامية فعالة، وليس في حالة جمود وهمود. وتبدو تلك العناوين مكتنزة بتفاصيل ملحمية إنسانية، تتقاطع في دمج صور المحن الإنسانية، وتلتحم معها مصورة سبل البقاء وصراع الحياة. ويمكن تصنيفها ضمن حقل معجمي متشابه، وإن تعددت أزمته، واختلفت الشخصيات الواقعية والتاريخية والأسطورية. حيث انتقت عناوين الفصول من لوازم الماء، وهذه «المصبّات» الأربعة جاء ترتيبها معكوسًا، وهي اختيارات مقصودة لإحداث نوع من خرق المألوف والمعتاد في السرد الروائي، وانبناء خط مغاير للمؤلفة يبعدها عن التكرار والرتابة.

إنّ أقواس الرمل التي تنداح في الصحراء العربية، هي لغز الماء المخفي تحت رمالها منذ زمن سحيق، فالبحت المجهد عن ينابيع الماء تحت ركامات رمال الصحراء اللامتناهية، هو ما يخلق عالم الأساطير، ويدفع بأبطال الرواية إلى اختلاق الأخيلة والحكايات السحرية، بالعودة عبر الأزمنة السحيقة حيث الاجتياح المائي لطوفان (نوح)، أو البحث عن روح (إرم) تلك المدينة المدفونة بأنهارها تحت الرمال، والموصوفة في القرآن بأنها «التي لم يخلق مثلها في البلاد». مرويات تأتي من صحراء الجزيرة العربية لزمان كانت فيه رمال الجزيرة تتحلى بزمن مطير قبل غمرها بالرمال الصفراء.

5- عتبة المؤلف:

يقع اسم الكاتبة (لولوة المنصوري)، أسفل صفحة الغلاف تحت الصورة، وعنوان الرواية. فما قصد المؤلف أو الناشر من ذلك؟ حيث وضع الاسم في أعلى الصفحة لا يعطي الانطباع ذاته الذي يكون في الأسفل.⁽¹⁾

فوجوده تحت العنوان (قوس الرمل) بلونه الأسود، يحمل في طياته تناصًا مع العنوان من ناحية، ومع المتن من ناحية أخرى. فأما التناص مع العنوان، فتجלו ملامحه من خلال

1- حميد لحمداني: بنية النص السردي «من منظور النقد الأدبي»، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، الدار البيضاء، ط1، 1991، ص60.

إمكانية أن يكون المؤلف طرفًا مشاركًا أو شاهدًا في

6- عتبة التجنيس:

تجنيس رواية (قوس الرمل) يتكرر أكثر من مرة، فنجده في الغلاف الأمامي، والصفحة الثانية، والثالثة، للإعلان عن الجنس الأدبي، مما يساعد القارئ على قصدية القراءة.

7- عتبة الإهداء:

شغلت عتبة الإهداء في الرواية نقطة محورية، وأدت مهمة ارتكازية، بوصفها رسالة مكثفة، وشرفة دلالية تتضمن في طياتها الكثير من الإيحاءات التي لم تخلُ من قصدية. حيث تهدي الكاتبة روايتها إلى (نمو)، ونمو كما تعرفه الكاتبة في هامش المتن، بأنه «الكون العميق، وآلهة المياه الأولى في الألواح السومرية».⁽¹⁾

فهي تستعير ملحمة الخلق من بلاد الرافدين «الرواية الأولى التي حكّت قصة الإنسان وخلقها، ولتستورد من حدائقها صورة «نمو» الأمّ الكونية وآلهة المياه الأزلية، إنّما لتتقابل ما بين هذه الحال والصحراء في «قوس رملها» هذا التناقض الحاد ما بين العالمين، أو هذا الحصار الضاغط على الإنسان».⁽²⁾

وكلها تتآزر مع خطاب العتبات في نسج متن الرواية، بدءًا من عتبات الغلاف، والعنوان، فهي تشير إلى الماء، سر الحياة واستمرارها، وترياق الديمومة الكونية؛ لتتكاثف مكونات العتبات للإشارة إلى الحياة ورمزيتها المائية، مما يسمح للرواية أن تنهض من مجالها المحلي الخصوصي إلى مسارات العالمية، والكونية بابتدائها بهذه الرموز الكونية المفتوحة على كل الأفلاك، والأكوان. لا سيما في بحث الكاتبة عن منابع جديدة تبثّ فيها الحياة الروائية لروايتها المقصودة، فتغامر بولوج عالم الأساطير المتوارثة، واعية بهذه المفارقات، ومقاصدها المعرفية، والأدبية.

وفي وعي الكاتبة القاصد، يتجه إلى المتخيلات ذات الطابع الرمزي، الذي يتدفق على متن النصّ الروائي، مما يعاضد العتبات في صنعها الأسطورية والمتخيلة. فتمازج بين الأساطير، والمتخيل، والرمزيات، وتصنع عالمًا أسطوريًا من الشخصيات، تترأى للقارئ

1- صفحة الإهداء من الرواية.

2- عزت عمر: قوس الرمل الواقعية السحرية ببنية ما بعد حدثية، مجلة الرافد، منشورات دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، <https://www.goodreads.com>.

كهوفًا غائرة في بطن التاريخ لنماذج إنسانية وأسطورية متخيلة، وعوالم شفافة تحلق من أزمنة بعيدة مندثرة في سجل الزمن. وتبدو في قراءتها كأنها سفرٌ مقروء لوعي الإنسان منذ الخليقة، وصولًا إلى إنسان اليوم. فالأسماء الأسطورية تتناثر عبر المتن السردي، فترد على أسنة الساردين أسماء الآلهة القديمة عند العرب، وأسماء شخصيات، وأبطال من التراث الإغريقي الأسطوري، والأقوام البائدة مثل عاد، وثمود، وقصة نوح، وموسى، وفلسفات متعددة، في حكاية الكون، والبشر مع الماء، مع إيراد رسوم وطلاسم مبهمة. تستثمرها المؤلفة لاستعادة ذاكرة البشرية من كهوف النسيان، وتؤلفها بما يشبه الملحمة التاريخية المسجلة.

وتبدو الأحداث في صنعها أحداثًا كونية متفجرة من عمق التاريخ، والتراث، والأساطير متجاوزة خصوصيتها، ففي الفصل الأول المعنون بعام الدود، ترمز الأحداث للكوارث، والأوبئة، التي عصفت بالبشرية عبر التاريخ، «فلا يمكن تجاوز تفسير حليلة المرتبط بـ «عام الدود» والصحراء التي تدفن الموتى على هيئة دود يخرج من جوف الأرض على هيئة موجات بهدف الإشارة إلى الجفاف العام الذي طال الطبيعة، وباختفاء الماء كمصدر إحيائيّ يحضر نقيضه الجفاف أو الموت»⁽¹⁾، مما يشير إلى عالميّة النَّصِّ، وخروجه من أفلاك المحلية والخصوصية لعوالم أرحب وأوسع لتشمل الإنسان في كل مكان وزمان.

ويتلاقى هذا مع إشراك المؤلفة لأصوات الساردين الواقعيين مع السارد الأسطوري، فتنشئ أصواتًا متمايضة بين حاضر واقع، وماضٍ أسطوري مندثر. فقد كان السارد يوقف سرد الأحداث، ويدخل في حوارات مع شخصيات الرواية، في تقنية تجلي عن مقاصد الكاتبة وهواجسها، «وهي حين تستعيدها فكأنها تعيد قراءتها، ويقوم القارئ بالدور ذاته حين يقرأ كل هذه المكتبة المتضمنة في هذه الرواية، فهي تشبه حجرة سحرية تختبئ فيها العديد من الأرواح المسحورة، أرواح تستيقظ عندما تُنادى، وبالإمكان القول بأن كل نص، وكل إعادة قراءة تجدد النص»⁽²⁾، وتصرح بتقنيات روائية متقلبة بين عدة أشكال من السرد، ليبدو السرد كأنه تأريخ للبشرية، ومهمة لتوثيق مسيرة الإنسان الأولى، يقع عبء تدوينها على عاتق المؤلفة.

1- عزت عمر: قوس الرمل الواقعية السحرية ببنية ما بعد حدثية، مجلة الرافد، منشورات دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، <https://www.goodreads.com>.

2- صبري مسلم حمادي: النسق الأسطوري في رواية «قوس الرمل» للكاتبة الإماراتية لولوة المنصوري، <https://aljadededmagazine.com>.

8- عتبة الاستهلال:

كما يرى (النصير) أنّ قوة الاستهلال في الرواية الحديثة تكمن في احتوائها على الرؤية الكلية للأشياء والأماكن المشبعة بميثولوجيا الناس، كأنها رؤيا العالم المعاصر، وإبراز دلالة المكان/الزمان المتناقضين،⁽¹⁾ فإنّ الوعي السردي عند الكاتبة استطاع أن يحتوي هذا المفهوم، حيث تمضي بنا الروائية بأدوات الباحث الميثولوجي نحو الأسطورة، في أجواء من الغرائبية. وتبدأ الرواية باستهلال التعريف بالأحداث، والزمان، والمكان من خلال الشخصيات، ومعظم شخصيات رواية «قوس الرمل» ذات قطبين: أحدهما القطب الواقعي والآخر هو القطب الأسطوري المتخيل أو المستمد من التراث الأسطوري الموروث، ومن الواضح أن الكاتبة تعي هذه المفارقة وتقصدتها؛ لأنها ما إن تفصح عن ملمح واقعي من ملامح شخصياتها حتى تردفه بسمات متخيلة ذات طابع رمزي.⁽²⁾

فتوقفنا على مشهد غرائبي لشخصية تبدو أقرب للأساطير. يقول السارد فيما يراه:

«أرى الحاجة حليلة تقف، تشبه فزاعة الحقل في وضعها ذاك، غير أن يديها ممدودتان للسماء، وكأنها في حالة دعاء لصلاة لا تنتهي، وكان ينبئ شعرها المبلول والتصاق ملاءتها الخضراء بجسدها أنها خرجت مؤخراً من مجرى الوادي. أشبه بصلاة استسقاء خاصة تقيمها الحاجة حليلة، يليها مطر وانقشاع الغيوم عن طيور سوداء تملأ السماء وليهبط أحدها بنقر رأس حليلة»⁽³⁾

ويقود السرد إلى أنّ حليلة لا تشعر بالنقرات التي تجاوزت الثلاثين، لينفتح السؤال التشويقي الأولي: هل حليلة هذه شخصية حقيقية أم فزاعة فعلاً؟ هل هي في حالة خطف؟

وعندما يفكر السارد في إنقاذ حليلة، يكتشف هو الآخر تقييده لوتد حليلة: «في الوقت الذي هممت بفعل ذلك استغربت كوني أصلاً مثبتاً أيضاً بوتد حليلة، وحده كان وتد الهواء الذي جمدي أزمنة في هذا المكان الجاف قد فجر أودية قديمة تحت قدمي.»⁽⁴⁾

أسهمت هذه الجملة الاستهلالية الغرائبية للفصل في تشويق القارئ بتصويرها

1- ياسين النصير: مرجع سابق، ص83.

2- صبري مسلم حمادي: النسق الأسطوري في رواية «قوس الرمل» للكاتبة الإماراتية لولوة المنصوري، <https://aljadedmagazine.com>

3- الرواية: ص9.

4- الرواية: ص10.

البصري الغامض، لتسير به إلى الأمواج الأولى للرواية، في اقتياد مناسب يغمره الغموض والتساؤل حول ماهية الحكاية، وما تؤول له الأحداث، ليدرك معها القارئ بأنها كوابيس أحلام تراود السارد في المنام. «وهذه آلية تقنية تجمع بين الحلم واليقظة، وهو ما نفهمه من السطر الأخير في الصفحة التالية «انهض يا ولدي، لقد أكل الدود زوج حليمة»⁽¹⁾

تبدأ حكاية عام الدود، لتتناسل الحكاية منطلقاً من مرويات الذين سكنوا الصحراء، في تمهيد آخر لحكاية أخرى، يؤثر السارد فيها تأجيلها ليستكمل حكاية الدود الذي التهم زوج حليمة، ولما يمض على زواجهما أربعين يوماً. وتتأزم حليمة بينما هي تراقب الدود الذي يهاجمها ليلاً ويختفي في النهار، تبكي فتستحيل دموعها أنهاراً مفتقدة تحت رمال الصحراء الشاسعة، «والتغريب في هذه الحكاية مقصود لذاته، فالسارد يعلم أنه يروي حكاية وأمامه مجموعة من الخيارات في طرائق عرضها، ويخبر قارئه بمقاصده وأسباب خياراته اعتماداً على رواية ثقات رروا له حكاية النهر المختفي تحت الرمال، فالرواية يؤكّدونها، والسارد يرى بأنها أحجية وهمية تعمدها لتشويق قارئه»⁽²⁾

9- عتبة المقولات التقديمية:

تفتتح الكاتبة تحت بعض عنوانات الفصول، وقبل الانطلاق في السرد بمقولات تقديمية تكاد تشع بدلالات استباقية أحياناً، فيما تبدو في أحيان أخرى كمتن مستقل يطرق ذهن القارئ طرّقاً خفياً؛ لاستلاب اهتمامه، وشغل ذهنه لمقاصد تطلبها الكاتبة بشكلٍ واعٍ ومدروس، يظهر ذلك من خلال بناء معماريتها للمتن الروائي. فقد بدت هذه المقولات مفاتيح دلالية تسهم في كشف إمكانات مهمة لفهم النصّ وتأويله⁽³⁾.

«3025 م: كلما عبر رحالة تلك الأنهار الخالية، تهامسوا» لا نفهم ما نرى! نرى وجه رضيع ينام مبتسماً في قطعة قماش خضراء، يلمع في مهد الماء، كأنه نجم يصعد، يحدق الوجه فينا.. كأننا نعرفه. بعدها بقليل، يبكي الوجه»⁽⁴⁾

- 1- صبري مسلم حمادي: النسق الأسطوري في رواية «قوس الرمل» للكاتبة الإماراتية لولوة المنصوري، <https://aljadeedmagazine.com>.
- 2- عزت عمر: قوس الرمل الواقعية السحرية ببنية ما بعد حدثية، مجلة الرافد، منشورات دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، <https://www.goodreads.com>.
- 3- ينظر: محمد صابر عبيد، تأويل متاهة الحكى في تمظهرات الشكل السردى، دار الحوار، اللاذقية، ط1، ص130-131.
- 4- مقولة تسبق (المصّب الثالث: آخر جنود المنجم).

ويمكننا تلمس تلك العتبات التي تتشابك مع العنوان الرئيس، ودلالاته، ومضامين المتن الروائي، ومساربه الإيحائية.

لقد أضحى مصطلح العتبات النصية من الأدوات النقدية الإجرائية التي تفنن المشتغلون بتحليل الخطاب الأدبي باستعمالها، خاصة في مجال الرواية المعاصرة، بل كاد المؤلفون الروائيون يلتفتون إليها كتقانات يحرصون على تداولها، لما لها من تأثير قوي في سياق العرض الروائي، وبدرجة عالية من الوعي المفهومي لدى الكاتب والروائيين خاصة.

وعليه فإنّ العتبات تفتح للقارئ مسارات من آفاق التوقع والتأويل، تحفزه على إنتاج لغة واصفة، وتحرك فيه قدرته على قراءة دلالية بوصفه منتجًا للنص بجوار المؤلف الحقيقي.

غير أن هذا التقديم المبهر لهذه الأدوات، لا يجعلنا مأسورين تحت سلطتها الساحرة، فتصبح قراءة النص قراءة مركزية للعتبات بدلا من مركزية النص. وتنجرف القراءة التأويلية نحو منزلقات التوهم، فتتحول من عتبة إلى عتمة، وتقود إلى التشتت والإسقاط والإيهام، بدعوى التأويل المتسامي الذي لا علاقة له مع المتن الروائي.

الخاتمة:

توصلت الدراسة إلى أنّ القراءة في العتبات النصية بوصفها مفاتيح للنص، تكشف أعطية دلالية، تعزز من الخطاب الروائي، وتمهد له، وتثير فعل القراءة لدى القارئ. فالعتبات النصية التي مثلتها رواية (قوس الرمل) كان لها وظائف إغرائية، تغري القارئ بعملية القراءة، كما برزت أهمية العتبات بوصفها عناصر تشويق تختزل مضمون النص. وهي مفتاح القراءة لتمكين القارئ من ولوج غابة النص الكثيفة؛ لما تحمله من علامات ودلالات تساعد في عملية التأويل والفهم.

وإن بدا للقارئ أنّ كل عتبة من العتبات استقلت كبنية متفردة عن أختها، لكنها في الحقيقة تتشابك وتتعاقد لرسم عوالم الإيحاء في النص. فلمسنا في قراءتنا للعتبات نوعًا من الانسجام، والتناغم فيما بينها في بنيتها الدلالية التعاضدية، وفي علاقتها بمضمون السرد الأسطوري والتاريخي. وجاءت العتبات متوائمة، ومتآلفة لتدعيم المتن الروائي، ومتسقة في خطابها الدلالي والجمالي. وكانت العتبات مرتبطة ارتباطًا دالًا بالمنجز الوجودي لقصة الإنسان مع الحياة، والكون والماء.

المراجع والمصادر

- ابتسام جرابنية: العتبات النصية في رواية (هلايل) لسмир قسيمي، رسالة ماجستير منشورة، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر 2015م.
- إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط ج1، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر، تركيا، د. ط، د.ت.
- أبو بكر محمد بن يحيى الصولي، أدب الكتاب، نسخته وعني بتصحيحه وتعليق حواشيه: محمد بهجة الأثري، المكتبة العربية ببغداد، طبعة بغداد 1341هـ.
- أمين عثمان: قراءة في عتبات النص من خلال مجموعة «مواويل عائد من ضفة التار»: ل: ميزوني بناني أنموذجا.
- جميل حمداوي: السيموطيقا والعنونة، دار الريف للطبع والنشر الالكتروني المغرب، ط2، 2020م.
- حبيب بوهروز: العتبات وخطاب المتخيل في الرواية العربية المعاصرة، مجلة جامعة أم القرى لعلوم اللغات وآدابها، ع16، 2016م.
- حسن محمد حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية، بحث في نماذج مختلفة، دراسات أدبية، مطابع الهيئة العامة للكتاب، 1998.
- حصة بنت زيد المفرح: عتبات النص في نماذج من الرواية في الجزيرة العربية (-1990 2009)، الانتشار العربي، ط1، 2017م.
- حميد لحمداني: بنية النص السردي «من منظور النقد الادبي»، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، الدار البيضاء، ط1، 1991م.
- خالد حسين حسين، في نظرية العنوان (مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية)، دار التكوين للتأليف والنشر والترجمة، دمشق، سوريا، طبعة 1، 2007م.
- سعيد يقطين: من النص إلى النص المترابط (مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005.

- سهام السامرائي: العتبات النصية في رواية الأجيال العربية، كلية التربية، جامعة سامراء، العراق، ط1، 2016م.
- سوسن البياتي: عتبات الكتابة النقدية، دار غيداء، عمان، الأردن، ط1، 2014م.
- صبري مسلم حمادي: النسق الأسطوري في رواية «قوس الرمل» للكاتبة الإماراتية لولوة المنصوري، <https://aljadedmagazine.com>.
- عائشة لطروش: عتبات رواية (فاجعة الليلة السابعة بعد الألف- رمل المائة) لواسيني الأعرج، مجلة البدر، مج09، العدد 10، سنة 2017م.
- عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، تقديم: سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت، لبنان، 2008م.
- عبد القادر رحيم: علم العنونة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2010م.
- عزت عمر: قوس الرمل الواقعية السحرية بنية ما بعد حداثة، مجلة الرافد، منشورات دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، <https://www.goodreads.com>.
- فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2010م.
- لولوة المنصوري: قوس الرمل، دار العين للنشر، القاهرة، ط1، 2017م.
- محمد سالم الأمين الطلبة: مستويات اللغة في السرد العرب المعاصر) دراسة نظرية تطبيقية في سيميوطيقا السرد، دار الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، سنة 2008م.
- محمد صابر عبيد، تأويل متاهة الحكى في تمظهرات الشكل السردى، دار الحوار، اللاذقية، ط1.
- محمد عبد المطلب، بلاغة السرد، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط، 2001، 1م.
- مطاع صفدي: استراتيجية التسمية في الأنظمة المعرفية، منشورات مركز الانتماء القومي، ط1، 1986م.

- معاذ غالب الجحافي: قراءة في العتبات الخارجية لرواية (حقل الفؤاد) للكاتب محمد على محسن، <https://www.aden-tm.net>.
- مفيد نجم: شعرية العنوان في الشعر السوري المعاصر، مجلة نزوى، مؤسسة عمان للصحافة والنشر والتوزيع، العدد 57، 2009م.
- ميادة علال، منيرة ضيف: العتبات النصية في رواية (فخاخ الرائحة) ليوسف المحيميد، رسالة ماجستير منشورة، جامعة محمد بوضياف المسيلة، 2019م.
- ميخائيل باختين: الملحمة والرواية، تر: جمال شحيد، الهيئة القومية للبحث العلمي، بيروت، ط1، 1982م.
- نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر، ط1، 2007م.
- ياسين النصير: الاستهلال، فن البدايات في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1993م.