وزارة الثقافة والإعلام
النادي الأدبي بالباحة

ملتقى الباحة الثقافي الثاني ١٤٢٨هـ

الرواية

وتحولات الحياة في المملكة العربية السعودية

النادي الأدبي بالباحة

الرواية
وتحولات الحياة
في المملكة العربية السعودية

ملتقى الباحة الثقافي الثاني

1428هـ

ح النادي الأدبي بالباحة، ١٤٢٩هـ

فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية أثناء النشر

النادي الأدبي بالباحة

الرواية وتحولات الحياة في المملكة العربية السعودية./ النادي الأدبي بالباحة.- الباحة، ١٤٢٩هـ

١٤٢٨هـ

..ص ؛ ..سم

ردمك: ٤-٠٥٥٠-٥٩-٩٩٦٠-٩٧٨

١- القصة العربية ٢- السعودية أ. العنوان

ديوى ٨٦٣,٢٩٥٣١٠٠٩ ١٤٢٩/٩٤٨

رقم الإيداع: ١٤٢٩/٩٤٨

ردمك: ٤-٠٥٥٠-٥٩-٩٩٦٠-٩٧٨

الطبعة الأولى

1429 هـ - 2008م

المحتويـــــات

- مدخـــل ..... أحمد بن حامد المساعد 7
- هوية المكان هوية الإنسان ..... سعد البازعي 9
- الرد بالكتابة ..... محمد سعيد ربيع الغامدي 15
- علاقة الرواية بحركة المجتمع مدخل نظري ..... إبراهيم بن علي الدغيري 25
- سلطة الرواية ..... سعيد مصلح السريحي 41
- بلاغة اللغة السردية ..... حسن حجاب الحازمي 47
- الرواية السعودية على ضفتي الحداثة ..... أسماء الزهراني 67
- الانتماء والاغتراب وتجليات الهوية ..... عائشة الحكمي 79
- الرواية السعودية والواقع: استراتيجية المقاربة ..... صالح زيّاد 85
- معتقدات القراء السعوديين الشائعة عن الرواية ..... علي الشدوي 97
- تأوين القارئ في الرواية ..... محمد العباس 113
- جدلية التوقع وفاعلية النص ..... نورة سعيد القحطاني 127
- الرواي النسائية السعودية بين شرطين ..... حسن النعمي 139
- تجليات الأنا والآخر في الرواية النسائية السعودية ..... منى القامدي 151
- رواية بنات الرياض ..... مسعد العطوي 165
- ثقوب المكتسب الثقافي في الرواية النسائية السعودية ... عالي سعيد القرشي 175
- رواية مختلفة ورؤى جديدة ..... معجب الزهراني 187
- بناء ذاكرة الأنثى في الرواية النسائية السعودية ..... سماهر الضامن 211

- الرواية وعقد السيرة الذاتية ..... صالح معيض 225
- الرواية السعودية وتحولات الحياة ..... إيمان تونسي 235
- التجريب في الرواية: روايتنا وحوار الأجناس ..... معجب الزهراني 245
- الكتابة على الجسد في الرواية السعودية ..... سامي جريدي 255
- شهادة! ..... أحمد الدويحي 263
- عبدالعزيز مشري: كتابة «الصورة» و«مجاز» الظلال ..... علي الدميني 273
- شهادات: الرواية وتحولات المجتمع في المملكة ..... سلطان القحطاني 295
- مشري.. العلاج بالكتابة ..... مسفر الغامدي 311
- النساء في كتابة عبدالعزيز المشري ..... فوزية أبو خالد 319
- وعي الذات وآفاق الحل في نماذج روائية سعودية!! ..... حسين المناصرة 325

مدخـــل

لم يكن هدف النادي الأدبي بالباحة من انعقاد ملتقى «**الرواية والتحولات في المملكة العربية السعودية**» مجرد التنظيم والالتقاء بالنخبة الأدبية في الوطن على اهمية هذه الغاية ، وإنما تعداه إلى ماهو اكثر اهمية في المحيط الفكري، واعني بهذا استخلاص أفكار تلكم النخبة المتميزة من مبدعي الوطن، وأخوتهم العرب الذين شاركوا في الملتقى، وإصدارها في كتاب حفظاً لها، وخدمة للمولعين بالقراءة من حاملي الهم الثقافي الذين تتزايد أعدادهم في زمن المد الفكري الملموس حراكه، والمحسوس اثره،بحيث يصبح اعتباره تحولاً مفصلياً يأخذ في اعتباره تنمية الحصيلة المعرفية والثقافية لدى جمهور القراءة والمتابعة.. إذ يظل الكتاب حتى في ضوء فاعلية الوسائل المنافسة، وعاءً ادبياً لايستغني عنه المهتم بالثقافة لكونه الأسهل حتى يوم الناس هذا، بل هو الأكثر ارتباطاً عندما يُحمل امام نواظر المرء لتتشكل بينهما علاقة حميمة تجعل بيت المتنبي الشهير دائم التوهج مع وجود الحاسوب فقد أبدع أبوالطيب عندما قال: (وخير جليس في الزمان كتاب) لاسيما ونحن نرى المطابع في طول العالم وعرضه تقذف بملايين الكتب كل يوم!!

والذي أريد قوله في هذه السطور هو أن لا أسمح لنفسي بتقويم ما بين دفتي هذا الإصدار حتى لو كنت قادرا على هذا كي لا أفسد على القارئ الكريم متعة الاطلاع وعمق الاستخلاص، فالقارئ طرف اخر في معادلة الكتابة فإما أن يحييها بحسن الاستيعاب وإما أن يميتها بسوء الفهم.. سائلاً الله تعالى أن يكون نادي الباحة قد وفق عندما أقدم على هذه الخطوة.

أحمد بن حامد المساعد

رئيس مجلس إدارة نادي الباحة الأدبي

هوية المكان، هوية الإنسان

مقاربة أولية لثلاث روايات

سعد البازعي

يحتل المكان اهمية بارزة في بعض الروايات السعودية الصادرة في الآونة الأخيرة. فمن مطالعة عناوين بعض الروايات التي تتبع تفاصيل الأمكنة التي تشهد الأحداث وترتادها الشخوص، سيتبادر لذهن القارئ أن بعض الكتّاب يعطي المكان أهمية خاصة بحيث أن طبيعة الحدث وهوية الشخصية تتحدد في بعض تلك الأعمال بمكان السكن أو العمل أو المنطقة التي تعيش فيها تلك الشخصية وتتحرك، وليس فقط بما يقولون أن يعبروا عنه من آراء وأفكار أو يتخذونه من مواقف. بل إن الأهم هو ان الهوية في تلك الروايات تبدو شيئاً مكتسباً اكثر مما هو معطى، بل أن الروايات تبدو وكأنها ترسم صراعاً بين هويات معطاة وأخرى مكتسبة. وإذا كان هذا بحد ذاته ليس جديداً او مستغرباً في عوالم السرد الروائي وغير الروائي، فإن اللافت هو دور المكان في كل ذلك وطبيعة الهوية التي يتمخض عنها الانتماء إلى المكان والاختيارات التي يقوم بها الكاتب بين مكان وآخر وتحريك الشخوص على هذا الأساس.

في ملاحظاتي التالية سيتركز الحديث حول ثلاث روايات محلية من تلك الصادرة في العام الماضي، وفي تقديري أن بعض ما يصدق على هذه الروايات الثلاث يصدق على البعض الآخر، ولكني في هذه المرحلة لا أستطيع التعميم تاركاً ذلك لمزيد من البحث سواء من جانبي أو من جانب باحثين آخرين قد يجدون في الأمر ما يستحق التأمل.

الروايات الثلاث هي البحريات لأميمة الخميس وهند والعسكر لبدرية البشر وجاهلية لليلى الجهني، ولا أدري إن كانت هناك أية دلالة خاصة لكون الروايات لكاتبات وليس لكتاب، لكني لن ابتعد كثيراً فيما أظن لو قلت إن للهموم الأنثوية دوراً في تحريك الهوية وتشكلاتها على النحو الملحوظ فمع أن الهوية من القضايا الاجتماعية والثقافية التي تهم الكثيرين جماعات وأفراداً، فإنها تكتسب أهمية وحساسية خاصة لدى الفئات التي تحس بالاضطهاد او الظلم كالأقليات ومن الدارسين الاجتماعيين من يعد النساء من الأقليات إذا نُظر إليهن من حيث مدى ومستوى التمثيل في قطاعات العمل وأماكن صنع القرار، ليس في مجتمعاتنا فحسب وإنما في مجتمعات تعد أكثر أخذاً بأسباب التحضر.

في رواية البحريات يطالعنا المكان منذ العنوان من خلال الإشارة الضمنية إلى النساء اللاتي جئن من البحر أو عبر البحر، حسب رؤية سكان المنطقة التي يفدن إليها، أي نجد، فهن (طرش بحر)، كما في العبارة التي ترد في ثنايا السرد نفسه. غير ان المكان في الرواية ليس محصوراً بالبحر البعيد والغائب طوال الأحداث، وإنما يتعدى ذلك إلى الصحراء التي تقابل البحر من ناحية وتحيط بالمدينة من ناحية اخرى، كما يتعدى إلى أمكنة داخل منطقة السكن سواء كانت على اطراف المدينة او داخل المدينة نفسها. طبوغرافيا المكان مهمة، سواء كانت مزرعة سكنية، او ما يطلق عليه في الرواية (نخل)، او كان شوارع داخل المدينة، مثل شارع الخزان، أو كان فيلا حديثة أو قصراً فخماً، او كان مدرسة، في الرواية تلعب هذه الأماكن دوراً مهماً في تحديد هوية الأشخاص سواء من حيث المكانة الاجتماعية او المواقف المتبناة تجاه الحياة، بل إن الهوية ليست مقصورة على الأشخاص وإنما هي أيضاً هوية الأمكنة نفسها وهي تتعرض لضغوط التغيير.

سأكتفي لتوضيح ما أشير إليه باقتباسين من الرواية لأن الوقت لا يسمح بتفاصيل كثيرة، الاقتباس الأول يتصل بوصف الكاتبة لتأثير المطر حين يأتي إلى الرياض:

وفي الرياض ينقب الجميع عن الصحراء التي طمستها المدينة وبيوتها وشوارعها المتنكرة لسيرتها الأولى، حيث تفر غالبية العوائل في الربيع الخاطف من حصار الجدران في الرياض إلى البرية لتلتئم بتفاصيل حلم قديم مازالت قافلته تنتظر على مشارف المدينة (71).

هنا تبرز هوية المكان في حركة الناس المعاكسة تماماً لما يعرف بعملية التصحر، فبدلاً من الخوف على المدينة من تهديد الصحراء، يخشى الناس على الصحراء من تهديد المدينة، ذلك أن في الصحراء هوية لم تستطع المدينة بعد أن توفر البديل المقنع لها، لأولئك الهاربين. هوية الناس مرتبطة بهوية المكان أو المكان/ اللامكان، إذا أخذنا في الاعتبار أن الصحراء متاهة ومهامه يصعب تحديد معالمها.

الاقتباس الثاني يتصل بهوية فئة مختلفة من الناس، هوية البحريات أنفسهن، أولئك القادمات من وراء الصحراء، من بلاد في البحار. المعلمة الفلسطينية رحاب واحدة من تلك، فقد جاءت تعلم الفتيات النجديات، ولكنها تكتشف أن مهمتها تتضمن أشياء أخطر:

وتعلم رحاب أن الهوية قوة وتميز واسترداد للملامح وسط الحشود، وهي فاقدة الهوية لاجئة فلسطينية بوثيقة لاجئة دون أوراق رسمية.. توزع الهويات على طالباتها كل صباح.

وأربع طبقات من غطاء الوجه تعيد رسمها بدقة وعناية، وليس كالمدرسة مكان مناسب لذلك.

الصورة الإجمالية التي تبدأ في التشكل أمامنا هي أن الهوية بقدر ما إنها أسماء ومعتقدات وقيم موروثة ووثائق فإنها أيضا كيان نصنعه باختياراتنا. مجيء رحاب الفلسطينية إلى الرياض هو بحث عن هوية بقدر ما إن مجيء الطالبات إلى المدرسة هو شكل آخر من أشكال البحث عن هوية انه يتيح لهن ولأناس من غير أهلهن فرصة التدخل في تشكل هوياتهن وبقدر ما إن ذهاب أهل الرياض إلى الصحراء هو أيضاً سعي لاستعادة هوية، هوية أولئك الناس الذين يجدون انفسهم

في الصحراء وهوية الصحراء التي تهددها المدينة لكن الرواية بالتأكيد لا تترك الأمر مفتوحاً على الاختيارات الفردية وحدها لتبدو مهمة تشكيل الهوية او استعادتها كائناً هي أمر سهل يتم بقرار فثمة عقبات كثيرة وفشل كثير أيضاً. ما يشبه ذلك نجده ايضا في رواية بدرية البشر هند والعسكر فالأحداث والشخصيات هنا تتشكل بين عدة أمكنة: البيت والشارع والمستشفى والمطار والملاهي بوصفها فضاءات مختلفة ومتباينة الدلالة، فلكل مكان دلالاته الرمزية. في البيت تواجه هند ضغوط الأهل الراغبين في تزويجها والشديدي الرقابة على تصرفاتها خاصة أخوها، فهو مكان الاضطهاد الذي عرفت كيف تفلت منه صغيرة حين خرجت للشارع تلعب مع الصبية. لكن الشارع ايضا مكان تعرضت فيه للاغتصاب او ما يشبه الاغتصاب حين هاجمها جارهم الأعزب فيما يشبه الكابوس فهو مكان مرعب لكن سرعان ما تتعلم كيف تصل إلى الأماكن التي يمكنها من خلالها ان تتمرد على سلطة البيت فتذهب إلى الملاهي لتقابل صديقها الذي تعرفت عليه عن طريق الهاتف. ومع ذلك فإن هند الفتاة المتحررة منذ البدء لا تلبث أن تكتشف المستشفى مكاناً للعمل واكتساب هوية اكثر نضجاً في المستشفى تعيش العلاقة التي تعجبها وتقول الكلام الذي يعجبها أيضا تحت حماية الوظيفة الرسمية وفي أجواء اكثر مرونة فالاختلاط ممكن والتنقل ممكن وبهذا تكون هند قد حققت قدراً كبيراً مما حققه الرجل في مجتمع «كما تقول» يمنح الرجل كل الأمكنة ليمارس فيها حريته كما يشاء:

بمراقبة منصور اكتشفت ان الحياة بالنسبة للرجال مكان واسع يتأرجحون فيه كيفما يشاؤون.. لهم الشوارع يقودون فيها سياراتهم بجنون ولهم المقاهي والشطآن البحرية والشقق الخاصة للهوهم غير البريء.

هذا في حين أن المرأة محيرة بين «عادتين لا ثالث لهما الجلوس في البيت أو الخروج إلى السوق»

غير إن خروج هند إلى ما يتجاوز السوق وتمتعها بقدر غير عادي من الحرية ومن الهوية المستقلة لم يكن كافياً، فقد ظل أخوها يطاردها من هنا نجدها في ختام

الرواية في صالة المطار تنتظر الإقلاع إلى بلد غربي ستجد فيه إلى جانب اخيها المبعث والأكثر تسامحاً فضاءً ارحب لشخصيتها وهويتها المحاصرة من كل الجهات ما عدا الغرب.

الحرية التي تحققها هند بالهرب لا تحققها الفتاة «لين» في رواية ليلى الجهني «جاهلية» غير أن رواية الجهني ليست اقل انشغالاً بهذه المسألة او بمسألة الهوية بل لعل مسألة الهوية تحديداً من المسائل المركزية في الرواية ليس فيما يتعلق بالفتاة لين فحسب وإنما أيضاً، بل وفي المقام الأول، فيما يتعلق بالفتى الأسود مالك الذي يحبها كما تحبه ويرغب في الزواج منها والذي يطارده اصله الإفريقي وفشله في تحقيق الانتماء إلى مجتمع يتردد كثيراً في تقبله. الهوية هنا ونتيجة لما يواجهه مالك تبدو قدراً منزلاً ومستحيل التحقق وليس هدفاً يمكن تحقيقه كما هو الحال لدى الشخصيات الأخرى بتغيير مكان العمل او الإقامة أو عن طريق التعلم.

الأماكن التي تتنامى فيها الأحداث في رواية الجهني هي أيضاً البيت والشارع والمدرسة والمستشفى. لكن الكاتبة تمنح الشارع أهمية خاصة فتجعله مسرحاً مكشوفاً – كما هي المدرسة إلى حد أقل – مسرحاً تجري عليه إحداث التناقضات الاجتماعية والعنف الأسري ومازق الفرد المتطلع إلى قدر اكبر من العدالة والفرد هنا ليس امرأة فحسب بل هو الرجل أيضاً أما البيت فهو كما هو دائماً مكان المعاناة المكبوتة الألم الصامت في حين أن المستشفى مكان تتماثل فيه للعيان المآسي الناتجة عن تلك المعاناة وذلك الالم الأمر الذي يجعل المستشفى هنا نقيضاً للدور الذي يلعبه في رواية بدرية البشر. أما الشارع فهو المكان الوسط بينهما المكان الذي يعتدي فيه اخو لين على حبيبها والمكان الذي يُسائل فيه مالك عن هويته حين يقول له الشرطي: «وما شاء الله! ومتشخص كمان كأنك واحد من عيال البلد! هات الاقامة اشوف» هنا يُساءل مالك بدوره دوافع ابيه حين قرر الاقامة في المملكة والسعي وراء الجنسية: هل كان أبوه يفكر بأن هذه أرض الله لكل خلق الله؟ هل كان مثالياً إلى تلك الدرجة.

هل كان أبوه يفكر بهذا المنطق؟ لا يدري ويود أحيانا لو انه لا يدري إلى الأبد

كل ما يدريه ويجربه مرات ومرات أن الأمر عندما يتعلق بإثبات الهوية فإن الناس تنسى كل شيء ماعدا الورق الرسمي:البطاقة الصغيرة المغنطة ودفتر العائلة المستطيل السميك وجواز السفر بغلافه الأخضر الذي يبرق فوقه ذهب سيفين يجتثان نخلة وفي كل مرة كان السؤال فيها يدور عن الهوية لم يكن في جيب ثوبه أي من تلك الأوراق.

مشكلة مالك وابيه هي بالطبع مشكلة شريحة أو شرائح من أي مجتمع أنساني مشكلة تواجهها الشرائح والمجتمعات معاً لكنها في سياق الرواية هنا كما هي في سياق رواية البحريات فيما يتعلق بالوافدات على المجتمع تذكرنا باننا في هذه الأعمال السردية نرى جانباً آخر موازياً من مسألة الهوية لا يقل اهمية فنحن في حالة مالك وابيه كما في حال النساء البحريات أمام الهوية بمعناها المباشر المتصل بالأنظمة والقوانين أو الأعراف الاجتماعية معناها المتصل بالأوراق الثبوتية التي تنظم الحياة الاجتماعية وحقوق الأفراد والجماعات والمجتمعات وهو معنى أساسي ولكنه ظاهر.

في مقابل ذلك المعنى تثير رواية الجهني مثلما تثير روايتا الخميس والبشر مسألة الهوية على مستوى آخر كما رأينا ففي حال معظم الشخصيات تثار مسألة الهوية بوصفها إشكالية وجود فردي إشكالية انتماء وتحقيق ذات حتى مع توفر الأوراق الثبوتية فليست تلك الأوراق كافية ليحقق الإنسان الهوية المشار إليها ليحقق مكانته وينال حقوقه وفي هذه الحالة تواجه المرأة صعوبات اكبر مع أن المشكلة أكثر عمومية من أن تحصر في حالة المرأة وحدها.

الخلاصة هي أننا بالفعل إزاء إعمال تجعل الهوية مرتكزاً بارزاً لإحداثها في الوقت الذي تجعل المكان مداراً للهوية او مبعثاً لدلالاتها ومأزقها وهي حين تفعل ذلك تدفعنا لمواجهة إحدى اكبر المشكلات التي تعيشها المجتمعات الإنسانية في سعيها لتحقيق إنسانيتها الصحيحة والمتكاملة الإنسانية التي سعت إليها الدساتير ودعت إليها الأديان وسعى إليها الإنسان منذ وجد.

الرد بالكتابة
فنون القرية في أعمال المشري الروائية

محمد سعيد ربيع الغامدي

مدخـــل:

قبل عام من هذا التاريخ عرضت في هذا المكان في ورقة عنوانها «استعادة المفقود» كيف كان عبدالعزيز مشري يستعيد المكان المفقود (القرية) باللغة، وذلك بالتأمل في لغته السردية الحميمية التي نسج بها مجمل أعماله. وتعد هذه الورقة في هذا العام امتدادًا لتلك؛ انطلاقًا من عدة اعتبارات، منها: أن استنطاق توظيف اللغة هناك هو محاولة في تأمل واحدة من «الآليات» التي مافتئ المشري يستعيد بها القرية ويلح عليها في مجمل أعماله المتصلة بالمكان / القرية، وتأتي الفنون هنا بوصفها آلية أخرى تضاف إلى تلك، وتندرج معها في منطق «الاستعادة» ذاته، ومنها: أن الفنون في أية ثقافة ركن من أركان الحياة التي لا تقوم إلا بها، مثلما أنها ملمحٌ اصيل يلون الثقافة بلونه – كاللغة المتداولة تمامًا – ولا يقل عنها شأنًا.

اما كون الفنون – في القرية وفي غير القرية – ركنًا من أركان الحياة وملمحًا اصيلاً من ملامح الثقافة فامر بدهي كان ينبغي الا يُشك فيه، لولا ما عرض في حياتنا الحديثة من عوارض جعلتنا ندخل مع الفنون في خصومة، ونقف منها موقف الشك والارتياب. وقد تناول معجب الزهراني في ورقة ألقيت في وقت سابق في هذا المكان القريةَ المتسمةَ حتى وقت قريب بثلاث سمات ثقافية بارزة هي (ثقافة العمل،

وثقافة الاحتفال، وثقافة التدين) بوصف هذه الثقافات تتجاور فيها دون أن تتنافر، بل إن كل واحدة منها تقتضي الأخرى وتؤدي إليها.

سنرى في هذه الورقة كيف وظّفَ عبدالعزيز مشري فنون القرية في بعض رواياته؛ تلك الروايات التي يمكن أن نصفها إجمالا هي وأغلب مجموعاته القصصية الأخرى بأنها الأعمال السردية التي ترصد القرية وتحولاتها. وهو الأمر الذي يقتضي بالضرورة أن ننظر إلى موضوعة الفنون القروية في أعماله من زاوية كونها من أهم عناصر حياة القرية المرصودة وأهم مكونات ثقافتها. ولوصف طبيعة التوظيف هنا سنتجاوز مفهوم «الاستعادة» الموصوف آنفًا إلى مفهوم «الرد بالكتابة» الذي هو أوسع منه ويتضمنه كما سيتبين لاحقًا. سنبدأ أولا بالوقوف على صورة فنون القرية وما آلت إليه في الواقع، لنقف بعد ذلك على معالجتها روائيًا عند عبدالعزيز مشري من هذا المنظور.

فنون القرية واقعيًا:

تنتج الحياة وفق الفطرة السوية ثقافة طبيعية منسجمة مع الحياة الطبيعية. والثقافة بهذا التصور هي الوجه الظاهر الذي يجسّد أنماط الحياة الممارسة المعيشة في المجتمعات الإنسانية. ولما كانت ثقافة القرية نابعة من الأرض كانت ثقافة العمل هي أول أركان هذه الثقافة، ممثلة في الكدح في الزراعة. وهذا يقتضي بالضرورة أن لا يدع الناس فرصة لممارسة الاحتفال والترويح عن النفس بعد عناء العمل دون اهتبالها. فكانت العرضة والمسحباني واللعب تزاول في كل فرصة مواتية: في مناسبة بناء البيت والطينة والانتقال إليه وفي الحصاد وحفر البئر والعيد والزواج والمولود والختان والسماوة والوفادة وعودة المسافر وعودة الحجاج.. إلخ. لم يكن بطبيعة الحال في حياتهم وجه آخر من وجوهها يُدين الاحتفال أو يجرّم مظاهره.

حدثت التحولات الكبرى في القرية، إذ انهار نظام العمل فيها بأن حلت الوظائف الرسمية محل العمل بزراعة الأرض، ففقدت ثقافة القرية أواصر الارتباط

الطبيعي بالأرض مع انهيار نظام العمل. وتبعًا لذلك فَقَدَ القرويّ شرط الشعور بضرورة الاحتفال. والاحتفال هو أساس الفنون كما يؤكد ذلك "غادامير". كان هذا الفقد لشرط الاحتفال «وجودًا» أساسًا لفقد الدافع إليه «ممارسةً». لكن الأمر في القرية لم يقف عند هذا الحد، بل تعدّاه إلى نظرة جديدة تدين الفنون وتجرّمها.

من الغريب أن يتحول مكون ثقافي أساسي في حياة مجتمع ما إلى عمل مشبوه، وأشد غرابةً من ذلك أن يتقبّل هذه الشبهةَ الإنسانُ الذي عاش في ظل هذه الثقافة، وأن ينحاز ضد ما كان جزءًا من تكوينه. إذا تطوعنا في هذا المقام بتفسير هذه الظاهرة فيمكن أن نقترح لتفسير الجزئية الأولى (أي: التبدل إجمالا) سببًا يكاد يكون جوهريًا هنا هو انهيار قيمة العمل، وهو عمود نظام القرية الاجتماعي، الذي تبعه انهيار قيمة الاحتفال، كما تقدم. لكن سرعة اتخاذ الإنسان الموقف المضاد من مكوّن ثقافته الجمالي يحتاج كذلك إلى توسيع دوائر التفسير لتشمل مع الثقافة الإنسان نفسه. ولعل أقرب تعليل يمكن القول به هنا هو أن إنسان القرية كائن «جمعي» بالضرورة، ولا ذنب له في أن يكون كذلك. إذ إن نظام القرية الاجتماعي – المبني أساسًا على الانتماء القبلي وعلى اعتناق الأفكار بصورة جمعية – لابد أن يؤدي في نهاية المطاف إلى إنتاج كائنات جمعية لا تتمتع بقدر كافٍ من الفردية والاستقلال الذاتي في التفكير والاعتقاد. ليس هذا من باب الهجاء للقرية وللإنسان. لابد من الاعتراف بأن العقول التي تعودت السير على مقولات جمعية يمكن أن تستبدل بها مقولات جمعية أخرى حتى لو كانت على النقيض معها تمامًا. لقد حل خطاب جمعي يُدين الفنون محلّ ثقافة جمعية تتبنى الفنون جزءًا من الحياة، فانتقل الإنسان بسهولة من ضفة النهر إلى ضفته الأخرى.

حل الخطاب الجديد «الوافد» بعد أن تهيأت له أسباب السلطة المركزية في الوقت الذي بدأت فيه الثقافة «الأصلية» في الأطراف بالانهيار. لم يتفهّم هذا الخطاب منزلة الفنون في الحياة وفي تشكيل الهوية الخاصة، وكان بمثابة الثقافة المهيمِنة في مقابل الثقافة المهيمَن عليها. وكان لابد في هذه الحال من ظهور آداب تعبر عن وجهة

نظر المهيمَن عليه وتبرز ما أهمله المهيمِن من مظاهر الثقافة والحياة. لابد من الإشارة إلى أن لفظ «الهيمنة» هنا لا يراد به معناه اللغوي، ولا ينوب عنه أحد مرادفاته كالغلبة والسيطرة أو نحو ذلك، المقصود به هنا المفهوم الذي صاغه أنطونيو غرامشي ويعني بالضبط: ممارسة ينفذها طرف (هو المهيمِن) بأساليب حاذقة تقنع طرفًا آخر (هو المهيمَن عليه) بصحة هذه الممارسة وأن فيها النفع والمصالح المشتركة. وسنقف في السطور القادمة على بعض وجوه هذا التعبير فنيًا عند عبدالعزيز مشري من خلال رواياته.

فنون القرية روائيًا:

يصدِّر عبد العزيز مشري رواية «الحصون» بالأهزوجة الشعبية المتداولة في القرية:

يا هلال يا سعيد

القني في المسيد[1]

واغديك واعشيك

واقطع لك راس الديك

واكله واخليك

هذه الأهزوجة القروية الشهيرة التي اعتادت المرأة القروية أن تهدهد طفلها وتناغيه بها، تمامًا كأهزوجة (ربابة ربة البيت) التي هي أبلغ في الثقافة الشعبية وأوقع في النفس من (كأن مثار النقع فوق رؤوسنا) على حد تعبير بشار. إنها الأهزوجة نفسها التي قُدِّر لها أن تظهر في مصادر أخرى، ولكن ضمن قراءة أخرى لـ «ديك القرية» مختلفة عن قراءة عبد العزيز لها. أوردها ابن سعدي في كتاب «الإيضاحات السلفية» بوصفها أحد الشواهد على انتشار المظاهر الشركية في «قضاء الظفير» في منتصف القرن الرابع عشر الهجري؛ إذ إن فيها التوسل بغير الله والذبح لغير الله.

(1) المسجد.

تدور أحداث رواية الحصون على محادثات ليلية بين «المحدِّث» الذي يملك مخزونًا من «الحكاية الشعبية» و«الأمثال» و«مناسبة قصائد» شهيرة من شعر العرضة (أم الفنون في القرية) ومستمع له يسمى في الرواية «الصاحب»، هذا يسأل وذاك يجيب. فنون القرية هي أساس هذه الرواية ومكونها الرئيس، يتصاعد مع كل ليلة شوق المستمع وحماس المحدِّث. ولياليها تستحضر في الذاكرة تقنية ليالي «ألف ليلة وليلة» التي عن طريقها يستخرج المستمع ما عند المحدِّث من مخزون حكائي ثري، وعن طريقها أيضًا يتم حفظ هذا المخزون الذي يجمعه المستمع من فم المحدِّث وإحيائه.

تستعيد «الحصون» معظم الفنون التراثية القروية المندثرة، وتعيد حكيها على لسان المحدِّث بطلب من الصاحب كل ليلة انتظارًا للعشاء المعد في منزل الصاحب على لحم «الديك» ومرقه. تشتمل الفنون على أنواع متعددة، منها: الحكايات الشعبية المشهورة مثل حكاية صاحب الكفن، وأبو ناقة، وبقرة الشريف، وبايع العبيد، وستر الله ما ستر.. إلخ، وتتخللها الأمثال القروية الشهيرة. ومنها: مناسبة بعض قصائد العرضة الشهيرة المتداولة، نحو قول الشاعر في هجاء العريس: **(مقطع صوتي)**

«وابَعَدْ يلبس المشلح وياخذ في ايده خيزرانة

والنبي يا سروج الخيل ما تستوي عالزاملة»

وقول الآخر في «الفرض» وهو القول الفصل الذي به ينتهي الخصام: **(مقطع صوتي)**

«ابن عمك على قتلة حلب خذ منه قول الفريض

والا خذ قولنا واحكم على بيته ما تحت جنبه

وش غدا به يدور للعلوم المقلة لين مات»

وقول الآخر في الحكمة وانتقاد موقف الناس من الأغنياء والفقراء:

«ذا ما معه شي لا بدا ما فيقوا له

وان تهرج قالوا اهجد

وذا معه شي يوم يبدي فيّزوا له
والفضولي يوم كلّ يقل يا مرحبا واقعد مكاني

وقول الآخر في الفخر:

يوم كل يقل والله ما تعمر المحجاة لي»

وهذا النوع من القصائد له في تراث القرية خصوصيته؛ إذ يمثل نماذج من عيون القصائد المغناة بطروق العرضة وتغطي معظم الأغراض الشعرية، بحيث تعد كل واحدة منها النموذج الأعلى مما قيل في ذلك الغرض، ولكل واحدة منها حكاية تُتناقل على السنة الرواة بما يشبه حكاية المناسبة التي قيلت فيها. وتنسب مثل هذه القصائد إلى أكثر من قائل، وهو ما يعني أن مؤلفها الحقيقي هو الثقافة. يشبه هذا الكم الموزع على الأغراض والقائلين مجمل التراث العربي الشعري والسردي الموزع على أغراض وقائلين أيضًا. لكن تجدر الإشارة بصفة خاصة هنا إلى أن الشعر في تراث القرية لا يؤدّى إلا بالغناء؛ إذ لا وجود للشعر المجرد أو الذي ينشد بصورة فردية، وهو ما يعني أن تراث القرية الشعري يبقى ببقاء الغناء وبندثر باندثاره.

يبدو المشري في هذا العمل الروائي المخصص بكامله لفنون القرية وأغانيها كأنما يريد أن ينعاها ويُذكّر باحتفائها في الوقت الذي يعيد تجميعها وحكيها على لسان الراوي، مستغلا لأداء هذا الغرض قدرة الرواية على استيعاب الأجناس الأدبية والفنون المختلفة في داخلها. ليلتقي صنيعه هذا مع الكثير المبثوث في أعماله من مظاهر النعي للقرية وما آلت إليه في ظل التحولات الجديدة التي مرت بها. ولتلتقي بعد ذلك استراتيجية الإحياء فيما يخص الفنون باستراتيجيات الاستعادة الملحوظة الأخرى.

وفي عمل روائي آخر صدر قبل هذا العمل هو «ريح الكادي» يصف عبدالعزيز مشري تحوُّلَ القرية عن فنونها، ويعالج الظاهرة في طور التكوُّن، ويحاول رسم مشاعر الأشخاص وأحاسيسهم في هذا الطور. فيورد على لسان شخصية الرواية الرئيسة «الشايب عطية» ما يشبه الحدس بما سيحدث للعرضة بعد زمنه، في ضوء

ما يراه من إرهاصات في وقته والمقارنة بزمان شبابه. ففي أحد المشاهد التي تتلو طينة البيت يقول الراوي: «أما الزغاريد التي تلت رقصة العرضة وقد أداها على عجل الرجال فكانت تصاحب رقص النساء بالدفوف. وفي ركن المجلس كان الشايب عطية يدخن بجوار واحد من أهل القرية، ويتذاكران ما كان يجري في مثل هذه المناسبات وقت شبابهما، وكيف كانت قلوب القوم على خير ما تكون، وكيف كانت الرقصة بين الرجال والنساء واحدة... وعلى الدف والطبل تذهب وتجيء الأقدام وتسير على الإيقاع الخطى». وقال الشايب: ... «والله إني أخاف من يوم يجيء تتغير فيه الأمور». (ربيع الكادي، الآثار الكاملة ص 377). الروائي هنا يعالج «مرحلة ما قبل» أي: اللحظة التي سبقت وأد أم الفنون في القرية (العرضة). لم يكن بطبيعة الحال في ذهن الشخصية الروائية التي تنبأت بموت العرضة كما تصورها الرواية من سبب لذلك الموت غير تفرق الناس وانشغالهم بمظاهر حياة جديدة لا تمت للأرض بصلة. ربما لأن من المنطقي أن القروي في تلك المرحلة لا يستطيع أن يتصور سببًا آخر غير ذلك يمكن أن يحدث يومًا ما. أما في الحصون فيعالج الروائي «مرحلة ما بعد» التي تلت الوأد لأسباب معلومة لا تخطئها العين.

الرد بالكتابة:

سأستعير للنظر إلى معالجة فنون القرية في أعمال المشري الروائية مفهومًا يؤطر بصورة أو بأخرى آداب ما بعد الكولونيالية، هو: «الرد بالكتابة». مفهوم الرد بالكتابة هنا – كما يقدمه كتاب (The Empire Writes Back) لبيل أشكروفت، وغاريث غريفيث، وهيلين تيفن، وترجم إلى العربية بعنوان: الرد بالكتابة - ينطوي على ثلاثة معان، أولها: «الردّ على» القوي المهيمن والوقوف أمام هيمنته بسلاح الكتابة، وثانيها: «الاسترداد» بسلاح الكتابة ما فُقد من مظاهر الهوية الثقافية بفعل الهيمنة، وثالثها: الردّ بمعنى «الرفض» (denial)، أي: رفض الهيمنة ورفض طمس معالم الهوية الثقافية. مفهوم «الرد بالكتابة» الذي هو أوسع من مجرد «الاستعادة» كما هو واضح ينظر إلى مجمل الأعمال الإبداعية التي أنتجها السكان من زاوية كونها إزاحة لهيمنة

خطاب المهيمن، واختراقًا مقصودًا للبنى التي يود المركز فرضها على الأطراف، وإحياء لجميع مظاهر الثقافة المطموسة أو التي في طريقها إلى أن تُطمس. فهي في نهاية المطاف تندرج في خانة الكتابة المضادة المقاومة. من زاوية الكتابة المضادة يقوّل في أعمال السكان الإبداعية الخروج عن لغة المركز القياسية، والعودة إلى أشكال الأدب المحلي وموضوعاته، وتبني الجماليات التقليدية، وما إلى ذلك.

النظر إلى إحياء المشري فنون القرية بوصفه كتابة مضادة معارضة للخطاب المضاد الذي استطاع إحالة هذه الفنون في الواقع إلى عمل مشبوه نرى أنه أمر له ما يبرره، وبذلك تتحقق في عمل المشري الروائي هنا تحديدًا مقولة «السرد المعارض» الأدورنيّة بصورة مضاعفة ربما. لعل مما يسوغ هذا النظر أن المشري في مكاشفات السيف والوردة، وهو يرد على الذين لا يتفهمون منطقه في استعادة القرية وفنونها، يقول: «لقد رأى البعض – وياللفجيعة – أنه طريق يعيدنا إلى الخلف وينصرف إلى الماضي بينما العالم يتقدم في كل مرافق الحياة حتى الفلكلور. وهنا كنت استحضر المدعاة الإمبريالية في القرن الأفريقي التي تدعو إلى التخلي عن الرقصات الشعبية والغناء الذي توارثته القبائل السوداء، لأنها متخلّفة، ولكي تساير إيقاع العصر فيجب أن تستبدل بها رقصات وموسيقى الجاز». (المكاشفات، الآثار الكاملة ص 23). وقد عبر أيضًا في موضع آخر من المكاشفات عن سبل المواجهة والاستعادة تلك بتسمية مرادفة لعبارة «الرد بالكتابة» هي ما سماه بعبارته هو: «الحلول الكتابية»: «إنني لا أستطيع أن أكون دارسًا انثروبولوجيًا ومحللاً اجتماعيًا لكي أفنّد فتافيت الحياة المتلازمة. ربما كنت أقول قولي بحلولي الكتابية في إطار الأعمال الإبداعية القصصية والروائية». (السابق ص 84).

من هذا المنظور (منظور الرد بالكتابة) يمكن أن نتفهم بصورة أقرب إلى نفس المشري تعلقه بموضوعة فنون القرية التي هي جزء لا يتجزأ من حياتها وثقافتها، أو بعبارته هو: «عمقها التاريخي»، ووصفه مقاومة مثل هذا التعلق بـ «المفهوم البرجوازي» حسب ما يقوله بمرارة ظاهرة: «إن هذا المفهوم البرجوازي، والمستقى

من الفكر الانفصالي الاستهلاكي، هو ذاته الذي يرى الرقصة الشعبية حركة تقافزية متخلفة، وأنه لا بديل لها إلا مسايرة إيقاع العصر باستبدالها برقصات اخرى يزاولها العالم العصري... لقد رأينا هذا المفهوم التجاري يُصنع ويُصمم على الدوام... إنه دعوة مزخرفة للخروج وعدم العودة إلى الجذر الإنساني الاجتماعي المتميز، دعوة نحو نبذ الماضي لكيلا يبقى هناك حاضر للإنسان اليوم». (السابق ص 76).

ووفق المنظور نفسه تتضح العلاقة بين توظيف اللغة المحكية لاستعادة المكان كما عرضنا ذلك في ورقة سابقة، بوصف اللغة المحكية احد ملامح ثقافة القرية «الأصلية» في مقابل اللغة القياسية للثقافة «الوافدة»، وتوظيف الفنون بوصف «وجودها» الملمح الأصيل المعبر عن الثقافة الأصلية في مقابل «عدمها» المعبر عن فعالية الخطاب الوافد. ومن غير المصادفة ان يُعتنى بإلحاح في إبداع المشري في السياق نفسه بالفنون المعبرة في أصلها عن الثقافة القروية الشفهية كالحكاية الشعبية والأمثال والشعر المغنّى في مواجهة المظاهر المتسمة بالكتابية التي يستند إليها الخطاب الجديد. كأنما هي الحالة نفسها التي تتكرر دائمًا ويواجه فيها الإبداع المعبر عن ثقافة «الطرف» المهيمَن عليها ثقافة «المركز» المهيمِنة.

علاقة الرواية بحركة المجتمع مدخل نظري

إبراهيم بن علي الدغيري

تجيء الرواية الواقعية بوصفها واحدة من اهم ادوات التعبير الأدبي عن المجتمع، أعني به المجتمع الحديث الذي لا يجد صيغة تعبيرية اكثر تلبية لتصوير همومه، وهواجسه، ومشكلاته، وتصوراته، وتحولاته؛ من الرواية، وذلك راجع إلى قدرتها الاستيعابية التي تحيط بكل الموضوعات، والتنوعات دفعة واحدة، حين تقتنص – بصدرها الواسع – مشاهد من الحياة لتجعلها مرتكزاً للرؤية، ثم تعززها بالقدرة التعبيرية التي تتيح «تشكيل الواقع على نحو تلتحم فيه طاقة التخييل بالواقع المادي وتتجاوزه فنياً»[1]؛ لتُفضي إلى تصوير سيرورة ذلك المجتمع، مازجة بين الحقيقة والخيال، لتتشكل منها – في النهاية – «صورةً مموهةً عن الواقع»[2] تجعل المتلقي يتوهم بأن تلك الأحداث هي « نظيرة العوالم الحقيقية»[3].

ومن هذا المنطلق تجيء هذه الورقة لتقرأ العلاقة التفاعلية المتوقعة القائمة بين الرواية والمجتمع من حيث تشكيلها اولا ثم من حيث اثرها على ذلك المجتمع.

والمجتمع الذي اتحدث عنه هو اي مجتمع، ويدخل فيه دخولاً اولياً المجتمع السعودي الذي ينتج الرواية اليوم وهو يمر بمتغيرات مفصلية في سنيّه الحالية والمنصرمة كان منها المتغير السياسي كحروب الخليج واحداث سبتمبر وحرب المارقين، ومتغيرات اقتصادية محلية زادت من ثروات وطحنت من ثروات، ومتغيرات تقنية كوسائل الاتصال والاستقبال، ومتغيرات للتركيبة السكانية ذات الفئة العمرية الصغيرة وذلك أن نصف سكان المملكة هم دون 18 عاماً اي أن جيلاً كاملاً بدأ يخطو الخطوات الأولى لكي يقود حركة المجتمع.

كل هذه المتغيرات التي يمر بها مجتمع ساكن في الظاهر موّار من الداخل لها اثر فعال في التكوين الروائي الحالي وذلك لأن الرابطة بين الحياة الاجتماعية والحياة الروائية علاقة كمال اتصال في اغلب الأحوال.

وهنا يأتي السؤال: ما علاقة الرواية بحركة المجتمع الذي تعبر عنه؟

يمكن القول بأن علاقة الرواية الأدبية بالمجتمع الذي تعبر عنه، وتصوره، إنها علاقة ذات طابع سجالي وإشكالي في آن، فطابعها السجالي يتمثل في تعبيرها عن المجتمع وبالمقابل تأثر المجتمع بها، وطابعها الإشكالي يتمثل في دوائر الاستفهام الواسعة التي تثار حول تصنيف تلك العلاقة، ومن ثم إيجاد تفسير مقنع لها.

ومن هنا تشعبت التأويلات النقدية حيال طبيعة المضامين التي تحملها الرواية عن المجتمع، وحيال الأثر الذي يتركه المجتمع على الرواية، مما صعّب من عملية «كشف قواعد الصلة التفاعلية»[4] بين عالم النص، وعالم الحقيقة.

ولعل الدراسات النقدية قد تركت الأسئلة مشرعة لاكتناه تلك العلاقة بغية الوصول - بعد ذلك - إلى إجابات لها درجة عالية من الإقناع، والشمول، فنتج عن ذلك تنوع في الأسئلة، وتعدد في الإجابات.

ومن أهم القضايا التي ناقشها نقاد الرواية حيال هذه الإشكالية: قضية الانعكاس في العمل الروائي، اي هل الرواية التي تهتم بتصوير الواقع، وذكر تفصيلاته، تكون عكساً حرفياً لموجودات الواقع، أم إنها شيء آخر؟.

هناك من رأى من المحللين أن الرواية انعكاس للمجتمع[5]، اي أنها - بتعبير أدق- مرآة عاكسة لما يحدث في المجتمع الذي تصدر عنه، ونقل لغوي لموجوداته.

وقد أثبت النقد زيف هذه الرؤية، وعدم إمكانية تحققها، «فالنسخ الفوتوغرافي أو الانعكاس الحرفي للواقع، على الصعيد الأدبي، غير وارد وغير ممكن»[6]. ولو كانت الرواية كذلك؛ لضمر فيها جانب الخيال في التخليق، وانمّحى منها دور المبدع في التكوين، ولذابت رؤية الأديب في خضم رؤى الناس المنقولة حرفياً، وساعتئذ ؛ ينقلب التصوير الأدبي الخلاق إلى درس في التوثيق الاجتماعي الذي تنعدم فيه

«المتعة المغرية في التأمل والمتابعة واكتشاف الجديد»[7]، وحينها – أيضاً – يفتقد الفن ميزة التعبير، ويتحول إلى العكس والنقل من الطبيعة، و«الاكتفاء بالنقل عن الطبيعة أضعف مراكب الفن...لأنه من عمل الآلات الجامدة لا من عمل النفوس الحية الشاعرة»[8]. كما يقول العقاد.

ولعل الماركسيين هم الذين دعموا وجهة القول التي ترى أن الأدب انعكاس، من المسلمة الفلسفية التي توجه تفكيرهم دوماً، وهي أن الاقتصاد هو المحرك الأساس لفعاليات المجتمعات، ومن ثم فهناك «تأثير أولي للقطاع الاقتصادي على قطاعات الحياة الاجتماعية الأخرى، أي للبنية التحتية على البنيات الفوقية»[9]، فعزز هذا من رؤيتهم للأدب بوصفه انعكاساً لا تعبيراً، حيث يقصد هؤلاء الاشتراكيون الواقعيون «إلى تناول الأدب لمشاكل المجتمع ومظاهر البؤس والفاقة التي ترزح تحتها طبقات الشعب العاملة بسواعدها أو بعقولها، وذلك لإيقاظ وعي الجماهير ودفعها إلى حل تلك المشاكل بطريقة أو بأخرى»[10]، ومن هنا جعلوا الأدب أداة عكس للوضع المتردي من أجل التغيير.

وقد نتج عن «مفهوم «الانعكاس» هذا عيبان كبيران، أولهما الاهتمامات المفرطة بأن نستخرج من العمل معلومات تاريخية محضة، وثانيهما الميل إلى تفسير كل شيء بعامل تاريخي مهيمن»[11]، وفي هذا خروج عن أدبية العمل الفني، وتحميل له بما لا يطيق، وفيه – أيضاً – اختزال في التفسير، إذ الظواهر الضخمة لا تُفسر بعامل واحد مسيطر، فالمنهج العلمي الصحيح يحاول أن يخرج من إطار تفسير الظواهر الضخمة بالسبب الواحد إلى التفسير بالمتعدد.

إنه لمن المسلم به أن الروائي حين يكتب فإنه يكتب متأثراً بمجتمعه وليس عاكساً له، أما الذي تعكسه الرواية فهو فهم الكاتب لهذا المجتمع «والأدب تصوير لهذا الفهم ونقل له، وما الأديب إلا «ستارة أو عدسة ترى الأشياء من خلالها أو منعكسة عليها، ولهذا لن تُرى على حقيقتها، وستظل الصورة تتغير»[12] بتغير المبدعين، ومهما يكن من أمر، فالرواية ما هي إلا وسيلة لمعادلة الواقع بنوعيه: المادي

الطبيعي، والوجودي الإنساني، وذلك من اجل إبداع كون ادبي يمثّل – وليس يعكس – العالم الواقعي عبر وسيط اللغة.

اي أن الروائي حين يكتب رواية متأثراً بمجتمعه، فإنه يعبر عن رؤيته حيال ذلك المجتمع «من خلال تجاربه الشخصية»[13]، إنه لا يعكس لنا الواقع كما هو، ولكنه يعبر لنا عن رؤيته كما هي، وعن «إحساسه بالواقع»[14]، فرؤيته للعالم ليست هي العالم.

إن تلك الرؤية التي يطرحها الأديب لتؤثر فيها طبيعة الشخصية، وظروف التنشئة، ومكتسبات الثقافة، وطريقة استقبال المعرفة، والدوافع «الكامنة في صلب شخصية الكاتب والموجهة لاختياراته الواعية واللاواعية»[15]، وعوامل اخرى تتصل بكل الأطراف المساهمة في العملية الإبداعية كالمبدع والمتلقي والمجتمع[16]... وحين يلتقط الروائي ملمحاً من الواقع ويريد أن يصوره فإنه لابد أن يمر «من خلال أنفاق متعددة نفسية وأيديولوجية وفنية، لكي يصل اخيراً إلى المدار الفني الروائي»[17].

ولعل من اهم الأشياء التي تستحق التسجيل هنا، التسلسل التالي الذي يحاول ان يفسر الدورة الحياتية التي تمر بها الرواية منذ ان تتخلق في ذهن المبدع الفرد، إلى ان تستوي اثراً ادبياً ذا فعلٍ جمالي تغييري في المجتمع، وفيه سيظهر لنا بجلاء، ان هناك جدلاً متكافئ الأطراف بين الرواية والمجتمع؛ افضى إلى جعل الرواية والمجتمع يتكاملان في تشكيل وإنتاج رؤية الأديب، مما يُضعف من الاعتماد على أهم فكرتين حاولتا تفسير علاقة الرواية بالواقع، وهما «فكرتي المحاكاة الأرسطية، والانعكاس الماركسية»[18].

وهذا التسلسل المستنبط هو ثمرة لجهود اعلام نقد الرواية الذين بذلوا جهوداً مضنية لتفسير تلك العلاقة[19]، وكان دوري هنا يتمثل في متابعة تلك الجهود، ومن ثم استخلاص اهم ما توصلوا إليه، وترجمة ذلك إلى نموذج ذي فقرات متتابعة، وهو ما اثمر التسلسل التالي:

1 – في كل مجتمع هناك فرد يعيش في محيط اجتماعي معين ، ذلك الفرد هو – بالضرورة – جزء متأثر بذلك المجتمع.

2 – تتكون لدى ذلك الفرد – جراء معايشته لتلك البيئة وجراء ظروفه الخاصة – رؤية محددة ، يحكم على موجودات الكون من خلالها.

3 – هذه الرؤية الخاصة تنتج اثراً ادبياً مصطبغاً بها.

4 – فيتلقف عمله ذلك متلقٍ فعال .

5 – فيؤثر ذلك العمل فيه – بأي شكل من الأشكال –، وتتسع دائرة المتلقين، لتتسع دائرة التأثر، فيسري – حينئذ – التغير في المجتمع.

ولعلنا نلحظ أن بداية الدورة فرد متأثر في مجتمع، ونهايتها أفراد متأثرون في مجتمع متغيرّ.

إن مبتدأ الرواية ومنتهاها في المجتمع، «فالأديب يتأثر بالحياة الخارجية السائدة في بيئته، القائمة في مجتمعه، وهو يستمد أدبه من حياة هذا المجتمع»[20]، ومن ثم يتشكل فكره حسب إيحاءات ومحددات هذه البيئة، وذلك أن «مضمون الحياة في مجتمع ما، هو الذي يحدد أشكال الحياة وصور الثقافة في هذا المجتمع»[21]، ولا يستطيع الأفراد مهما « بلغوا من الغرابة والسموّ أن ينفصلوا عن (مجتمعاتهم) تماماً»[22]، ولكن يبقى هناك تفاوت بين الكتاب في درجة التصاقهم «بحياة المجتمع»[23].

إن المجتمع الذي رعى بذرة الفرد ، وغرس فيه الضمير[24]، هو المجتمع الذي تلقف العمل، وتأثر به، إن رفضاً وإن قبولاً، وهذا ما تذهب إليه تأويلات التلقي النقدية[25]، والتفسيرات النفسية للإبداع الفني بشكل عام[26].

وهذا الأثر المجتمعي على التكوين الروائي لا ينفي دور الفرد في الإبداع والتجديد، ولا يلغي دوره في الموهبة والعبقرية، فالأصل الذي لا مراء فيه أن الإنسان بجانب خضوعه – تلقائياً – للنسق المجتمعي المحيط إلا انه ليس مستعبداً لهذا

النسق ، ولا مرتهناً « للعلاقة الحتمية»[27] مع بيئته، فكل نفس مرهونة بالذي تكتسب.

ومع هذا؛ فإن مقولة التأثر والتأثير بين المجتمع والرواية مقولة لا تكفي لشرح العلاقة بينهما. إن فيها شيئاً من الصحة، ولكنها مع ذلك عبارة مختصرة وملبسة ويكتنفها الغموض، ولذا لابد أن نلجأ إلى نوع من الشرح والتفصيل لتفسير العلاقة الارتباطية بين المصطلحين.

إن لدينا مجتمعاً، ورواية.

والمجتمع هو: «نسق مكوّن من العرف المنوع، والإجراءات المرسومة، ومن السلطة، والمعونة المتبادلة، ومن كثير من التجمعات والأقسام، وشتى وجوه ضبط السلوك الإنساني والحريات، إنه نسيج العلاقات الاجتماعية، وأخص صفات المجتمع أنه لا يثبت على حال»[28].

والرواية هي: «سرد قصصي خيالي طويل عادة، تجتمع فيه عدة عناصر في وقت واحد مع اختلافها حسب نوع الرواية»[29].

وهي في منتهى أمرها – ليست سوى وسيلة إعادة لتنضيد الواقع ونمذجته حسب الصورة الذهنية الموجودة في عقل المبدع، «فالأدب معادل فني للواقع يعيد إنتاجه أو يقاربه وفق طقوس ووسائط لغوية وتخيلية خاصة وحساسة هي التي تميزه عن واقعه ومرجعه، وتخوّل له استقلاله وهويته كظاهرة إبداعية»[30].

إن ثنائية الرواية والمجتمع ثنائية تفاعلية تقوم على التغذية والتلقي، تغذية المجتمع للرواية، وتلقيه لها، وحين يبدع الأديب رواية فإنه من الصعب أن ينفك من سلطة التغذية من المجتمع، ولي أن أقول: إن هناك قوة خفية تسوق المبدع ليعبر عن مجتمعه بداهةً، ولا عجب؛ فـ «الأديب هو ابن بيئته»[31].

ولعل من أنصع الأدلة التي تؤيد هذه الرؤية التأثرية، أن الكتاب أنفسهم حين يكتبون رواية فإن بصمات المجتمع الذي ينتمون إليه تكون ظاهرة في أسماء شخصياتهم، وأحداث رواياتهم، وأماكن وقوع تلك الأحداث، بل إن الأثر ليتجاوز ذلك

إلى طريقة استخدام اللغة وانتقاء الفاظ الكتابة و«أسلوب التعبير»[32]، إن هناك تزاوجاً جلياً بين «طريقة الأديب الخاصة في استخدام اللغة، والطريقة التي تُستخدَم بها هذه اللغة في المجتمع»[33].

إن معنى تأثر الأديب – والروائي على وجه التحديد – بمجتمعه أن تتلبس تجربته بصبغة مجتمعه، وأن يلبي الحاجة الغريزية فيه للمحاكاة الباعثة على اللذة[34]. ولعله اصبح من الواضح الآن في مجال التطور الذي يتقلب فيه الإبداع والنقد الروائي أن «هناك تناظراً دائماً بين سياقية الجدل الروائي، وسياقية الجدل الاجتماعي»[35]. وهذا ما يدعو إلى تأكيد الرابطة التأثرية المتينة بين الروائي والوسط الاجتماعي الذي يعيش فيه ، حيث لا يمكن للروائي – أيّاً كان نوعه – أن يعيش «منعزلا عن العلاقات الاجتماعية التي تمور من حوله»[36]، وهو ما تؤكده المقولة التي ترى أن « الخوالد في الفن هي ثمرة مجتمعاتها»[37].

كما أن من دلائل تأثر الرواية بمحيطها؛ أن الأبطال في الروايات يتغيرون حسبما يتغير المجتمع، لكأنّ الأفكار التي تعتلج في المجتمع تظهر إفرازاتها في رؤى الأدباء حين يكتبون، فتتغير تبعا لذلك صورة البطل، وصورة الأحداث، وصورة القضايا التي تعالجها الروايات، إن هناك تأثيراً واضحاً للعوامل «التاريخية والاجتماعية على العملية الأدبية»[38]، وهذا ما يجعل الفعل الروائي يستجيب – ولو بعد حين – لـ « التحولات الاقتصادية والثقافية والسياسية»[39] التي تطرأ على المجتمعات، « فكما أن الواقع متغير أبداً فإن نموذجه في الفن متغير كذلك»[40].

وتأسيساً على هذا المفهوم، فإن المراقب للخط البياني للفن الروائي يراه في تغير مستمر، وذلك لأنه لصيق بالعالم الواقعي الاجتماعي؛ الذي هو في النهاية متغير باطراد.

وقد أفضت الرؤى النقدية التي سجلها «لوكاتش» عن نظرية الرواية وتطورها إلى القول بأن المضامين الروائية تتشكل تبعاً للتغيرات الاجتماعية التي تحدث للمجتمع، وقد استنتج بأنه «كلما كان الصراع شديداً ضد المجتمع القديم، كلما

تحول العمل الإبداعي الواقعي... إلى دليل ضد التقاليد البالية، والرواسب القاتلة التي ينطوي عليها المجتمع الاقطاعي الارستقراطي»[41].

وساند رؤية «لوكاتش» تلميذه «جولدمان» – الروماني الأصل الفرنسي الجنسية، حيث سار في النسق نفسه، وانشأ تناظراً بين تطور الحياة الاقتصادية وتطور الشكل الروائي، واستشهد لهذه الرؤية بعدة شواهد من الرواية الغربية[42]، مما يحملنا على القول بأن انعكاس التطور الاجتماعي على الشكل الفني للرواية يكاد يكون محل تسليم، حيث صار «من البدائه التي اصبحت ثابتة في الخطاب النقدي المعاصر تنظيراً وممارسة، إن صورة البنى والأشكال الأدبية متشارطة ومترابطة مع صيرورة البنى والأشكال الاجتماعية»[43].

وإلى جانب تينك الرؤيتين الغربيتين التي ترى «تحقيب التطور الروائي الفني وفقاً لمراحل التطور الاجتماعي»[44]، فإن هناك من النقاد العرب من ساند هذه الوجهة، وأكد على صدقيتها، حيث يرى الدكتور «عبدالمحسن طه بدر» صحة تلك الرؤية، ويؤكد على استجابة الرواية الفنية لمتغيرات الواقع الطبيعي حيث يقول – في معرض تحليله لتاريخ الرواية الغربية – :«والعامل الرئيسي الذي يجعل منه الباحثون أساساً في ظهور الرواية الفنية هو تغير صورة البناء الاجتماعي في أوروبا. وما صحب هذا من تغير في الفكر انعكس بدوره على الأدب والفن وتفاعل معهما»[45].

وإذا ما كانت الأحداث التي تدور في مجتمع ما تؤثر مباشرة في الرواية، فإن الرؤى الفكرية، وطبيعة المتلقين، تعزز من الأدوار المتغيرة للرواية، وهذا ما نراه واضحاً في المجتمع الغربي «فنتيجة لحدوث التغير الثوري في البناء الاجتماعي وفي الطابع الفكري حدث تغير مشابه جذري في الفن الروائي يشمل طبيعة الجمهور المتلقي لهذا الفن ووظيفته ومجاله، وهي تغيرات اقتضت بدورها تغير الشكل الفني في بناء العقدة ورسم الشخصيات، بل إن هذه التغيرات امتدت إلى طبيعة اللغة التي يعبر بها الكاتب[46].

كما افضى البحث بالدكتور «بدر» إلى النتيجة نفسها حين درس الرواية والتغيرات الاجتماعية والسياسية في المجتمع العربي في مصر[47].

وقد اثبت «د. الهواري»[48] هذه الرؤية – ايضاً – من خلال تتبعه لمسيرة البطل في الرواية العربية في مصر، فاتضح له أن البطل الروائي يتشكل حسب قضايا المجتمع، وحسب المتغيرات الطارئة عليه ، بل إن التأثر يمتد ليطال شكل الرواية تبعاً لتغير المجتمع، وهذا يؤكد الرؤية التي تقول: إن تغيرات الرواية الأدبية صدىً للتغير الاجتماعي. كما اشار إلى هذه الرؤية الحازمي في كتابه البطل في الرواية السعودية.

إنه إذا كانت القاعدة الأساسية أن كل مبدع يتأثر في تعبيره بمجتمعه، فإن هذا لا يعني بالضرورة أن الروائي لا يستطيع أن ينفك تماماً من التأثر والتعبير عن تلك البيئة، فقد يوجد من الروائيين من يعبر عن غير مجتمعه، وهو في الآن ذاته يتخفف من التأثر بالمجتمع الذي خرج منه ، إن هذا يتعلق غالباً بالمبدعين الكبار، او المبدعين الصغار المستلبين[49].

وإلى جانب هذا التأثر الشديد الذي تخضع له الرواية من قبل المجتمع؛ فإنها – ايضاً – تؤثر فيه[50]، وذلك من خلال رؤية الأديب للحياة «وتُشدانه تغييرها وتحريك سواكنها»[51]، ومن خلال تلقي المجتمع لها بما تنطوي عليه من رؤى وخيالات ، ومما يدور حولها من جدل ودراسات، ومما تتضمنه من مواقف فكرية يؤمن بها الأديب ، وقيم جديدة يدعو لها الكاتب، ومعنى ذلك، «أن النص الأدبي، سواء اتفق مع قيم عصره أو افترق عنها، يظل له أثر فعال في البنية الفكرية والاجتماعية للمجتمع»[52]. ولعل من الملاحظ أن كثيراً «من الناس قد غيروا – أو على الأقل – عدلوا من اتجاههم في الحياة، وفهمهم لها، وموقفهم منها، متأثرين بشخصية بذاتها في قصة أو مسرحية. والأفضل هنا أن نقول: متأثرين بقيمة جديدة أو بمضمون»[53]، وما ذلك إلا لأن «الرواية التي تصاغ اليوم بالكلمة قد يعيد المتلقي إنتاجها غداً سلوكاً ومواقف»[54].

ذلك ان الشكل التعبيري الذي انتجته رؤية الأديب (الحالم) تنوي خلفه رؤى مقنّعة كانت هي الاساس الذي بعث الروائي لأن ينشط للفعل الكتابي من أجل التاثير، سواءً كان ذلك التاثير فكرياً، او ترفيهياً، او تغييرياً، أو تسجيلياً خالصاً.

إنني – ومع كل ما مضى – مؤمن بأن علاقة الرواية بالمجتمع علاقة ذات جدل صريح، لكني – مع ذلك – لا أغلب جانباً على آخر في قضية تبادل المؤثرات، ولعلي هنا أستعين بالرؤية الثاقبة التي خلص إليها الدكتور «الكتاني» حيال هذه المسألة حيث يقول: «العلاقة – في نظري – علاقة جدل متكافئ الأطراف، وليست علاقة يستلب فيها طرف الطرف الآخر، ويمحو حضوره، لأننا لو سلمنا بتلك العلاقة الاستلابية لما كان هناك جدل متكافئ العناصر، ولما كان لذات المبدع أية اهمية، ولأنكرنا معنى الإبداع وأفرغناه من محتواه»[55].

بل أتقدم في هذا المفهوم خطوة اخرى لأؤكد ان لا انفصام بين تطور او تغير هاتين الثنائيتين الرواية/ المجتمع، إنهما يسيران في جدول واحد، وما يطرأ على المجتمع يطرأ على الرواية بوصفها أحد مكونات الفن الذي هو جزء من الحراك الاجتماعي اللصيق ببيئته، والتاريخ يقدم لنا « شاهداً على قيام الصلة القوية بين الفن والحياة الاجتماعية،... (و) هذه الصلة ليست مقصودة ولا متكلفة، ولكنها تلقائية، فالفن مظهر من مظاهر النشاط الاجتماعي المتعددة، فإذا جرى على تلك المظاهر تغيير او تبديل تبعاً لضرورة ملحة، فمثل هذا التغيير يجري على الفن أيضاً، مادامت كل المظاهر قائمة على أساس دينامي واحد، ومن ثم كان تغير المجتمعات تغيراً متكاملاً دائماً . والتاريخ مليء بالأمثلة من هذا القبيل»[56].

وليس هذا رأي الذين ينظرون للأدب من وجهة نظر نفسية وحسب، إذ أن منظّري الرواية يذهبون إلى هذا الرأي، «إن باختين ينطلق من مقولة جديدة، ترى أن العلاقة بين الأدب والمجتمع ليست علاقة تأثير وتأثر كما قدم الماركسيون التبسيطيون، كما انها ليست علاقة انعكاس احادية. يقول: إن الفن – ايضاً – اجتماعي بشكل كامن. وعندما يؤثر فيه الوسط الاجتماعي، الذي هو خارج الفن،

فإنه يجد فيه صدى داخلياً مباشراً. فليس هناك – إذاً – عنصران غريبان يؤثران في بعضهما البعض، بل تكوين اجتماعي يؤثر في تكوين اجتماعي»[57].

وبهذا – حسب باختين – تمحي الرؤية التجزيئية التي تجعل الرواية والمجتمع ثنائيتين مختلفتين، وتضع الجميع في خندق اجتماعي واحد.

وانطلاقاً من هذا الأساس نفسه، يبني الدكتور «عبدالمنعم تليمة» رؤيته وفق هذا المفهوم، مدمجاً بين التغير الطارئ على المجتمع مع التغير الطارئ على الفن، ويؤكد أن «الفن شكل من أشكال الوعي الاجتماعي، (و) صورة من صور الثقافة. لهذا فإنه يمكن القول هنا، إن القوانين التاريخية لتطور الفن تعمل وفق القوانين التاريخية لتطور المجتمع.

إننا إذا نظرنا إلى الرواية على انها جزء فني من نسيج اجتماعي[58]؛ أصبح فهم تغيرها بتغير المجتمع أمراً معقولاً ومقبولاً، فلا انفصال – إذاً – بين تغيرها وتغير المجتمع؛ شأن السياسة والاقتصاد وعلاقات المعاش.

إن هذا ليصدق على الرواية بأطيافها المتنوعة، وبخاصة الرواية الواقعية النقدية[59]، لأنها هي الأقرب لتمثيل علاقات المجتمع، والتعبير عن أفراده، ليصبح المجتمع موطنا لتغذية الرواية وهي تنشأ، ومكاناً لاستهلاكها وهي ناضجة.

إنه ومن خلال الفكرة التي أكدت عليها الورقة وهي أن الرواية بنت للمجتمع الذي أنتجها، ويتمعن الإنتاج الروائي السعودي يتبدى للمتابع أن التنوعات المكانية أفضت إلى تنوعات اجتماعية، وهذا ما أظهر آثاراً ملموسة في تنوع المنتج الروائي حسب البيئة التي ينتمي إليها الكاتب، نجد هذا الاختلاف في النضج الروائي من منطقة إلى أخرى وفي طريقة الأداء الروائي، في الأساليب، اللغة، الشخصيات، القضايا... وهذا هو الجانب التطبيقي الذي لن أتطرق إليه في هذه الورقة وإنما سيكون مفتاحاً للمشروع البحثي اللاحق بعنوان أطلس الرواية السعودية وسيجد طريقه للإذاعة بأي صورة من الصور – إن شاء الله –.

الهوامش

(1) الرواية العربية في مرحلة النهوض والتشكل دراسة نقدية، د. محمد صالح الشنطي، دار الأندلس، حائل، ط 1، 1425هـ ص 51.

(2) اثر الرواية الواقعية الغربية في الرواية العربية، ص 15.

(3) موسوعة السرد العربي، د. عبد الله إبراهيم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 2005، ص 303.

(4) المرجع السابق 312. وانظر مقالة: «السيفرات وسوسيولوجيا النص الأدبي علم اجتماع الأدب عربياً»، د. عمار بلحسن، مجلة كتابات معاصرة، بيروت، العدد 10 أيار 1991م ص 23.

(5) انظر – على سبيل المثال – كتاب: نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر، د. أحمد الهواري، دار المعارف، القاهرة، ص 141، 163. وكتاب منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، د. صلاح فضل، مؤسسة المختار، القاهرة، ص 113.

(6) مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية من التأسيس إلى التجنيس، نجيب العوفي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط 1، 1987م، ص 12.

(7) القصة والدلالة الفكرية، حنا مينة، كتاب الرياض العدد 76مارس 2000م، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، ص 160.

(8) مطالعات في الكتب والحياة، عبّاس محمود العقّاد، دار الكتاب العربي، بيروت، ط 3، 1966م، ص 56.

(9) سوسيولوجيا الغزل العربي الشعر العذري نموذجاً، الطاهر لبيب، ترجمة مصطفى المسناوي، دار الطليعة، بيروت، ط 2، 1988م ، ص 34. وانظر كتاب: نظرية الأدب، لرينيه وليك وأوستن وارن، ترجمة د. عادل سلامة، دار المريخ للنشر، الرياض، 1412هـ ص 132.

(10) الأدب ومذاهبه 82.

(11) سوسيولوجيا الغزل العربي 34.

(12) الواقعية في الرواية العربية 69.

(13) الأدب وفنونه 22.

(14) اثر الرواية الواقعية الغربية في الرواية العربية 19، وانظر: موسوعة السرد العربي 311، وكتاب: بناء الرواية دراسة مقارنة في «ثلاثية» نجيب محفوظ سيزا قاسم، دار التنوير، بيروت، ط 1، 1985م ص 99، وكتاب: جدلية المكان والزمان والإنسان في الرواية الخليجية، د. عبدالحميد المصادين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 2001م، ص 30، ومقالة: تأملات في حوارية الرواية المحلية، د. محمد صالح الشنطي، مجلة النص الجديد، العدد 7/6، ذو الحجة 1417هـ ص 258.

(15) في الواقعية الروائية الشيء بين الجوهر والعرض، صلاح الدين بوجاه، المؤسسة الجامعية، بيروت، ط 1، 1413هـ ، ص 7.

(16) انظر كتاب: نظرية الأدب لرينيه وليك ص 138، وكتاب: مدخل إلى سوسيولوجيا الأدب العربي، محيي الدين أبو شقرا، المركز العربي الثقافي، ط 1، 2005، ص 9، 49، 57. نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة، د. نبيلة إبراهيم سالم، النادي الأدبي بالرياض ، 1400هـ ص53، وانظر مقالة: «العلاقة بين الكاتب الروائي وبطله دراسة تطبيقية في الرواية السعودية»، حسن حجاب الحازمي، في كتاب: «قوافل» السنة الخامسة، العدد العاشر، عام 1418هـ ص 30.

(17) جماليات المكان في الرواية العربية، شاكر النابلسي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1994م، ص 92.

(18) موسوعة السرد العربي 312، وانظر: منهج الواقعية في الإبداع الأبي 111.

(19) وردت أسماء أولئك النقاد في الهوامش السابقة واللاحقة من هذا المبحث، وفي المقدمة، وذلك مثل: عبد المحسن طه بدر، أحمد الهواري، نجيب العوفي، محمد حسن عبدالله، الطاهر لبيب، عز الدين إسماعيل، عبدالمنعم تليمة، سيد البحراوي... وغيرهم.

(20) الأدب وفنونه 43.

(21) مقدمة في نظرية الأدب، د. عبدالمنعم تليمة، دار الثقافة، القاهرة، 1990، ص 83.

(22) بحوث في الرواية الجديدة، ميشال بوتو، ترجمة فريد انطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ط 3، 1986، ص 89.

(23) دراسات في الواقعية الأوروبية، مسح اجتماعي لأعمال بلزاك ستندال زولا... وآخرين، تأليف جورج لوكاتش، ترجمة أمير اسكندر، الهيئة المصرية العامة لكتاب، 1972، ص 14، وانظر 28.

(24) انظر مبحث «علاقة الأدب بالمجتمع» من كتاب: نظرية الأدب، لرينيه وليك وأوستن وآرن ص 131، ومبحث «المنهج الواقعي» من كتاب: نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة ص 45.

(25) انظر تفسير نظرية «الاستقبال» أو «استجابة القارئ»، في كتاب: دليل الناقد الأدبي- إضاءة لأكثر من ثلاثين مصطلحاً وتياراً نقدياً أدبياً معاصراً، د. ميجان الرويلي ود. سعد البازعي، مكتبة العبيكان، الرياض، ط 1، 1415هـ، ص 127.

(26) انظر: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، د. مصطفى سويف، دار المعارف، ط 3، 1969م ص13، 35، 42، 45، 49، 53، وكتاب: الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية، د. مصري عبدالحميد حنورة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1979م، ص 14، 174، 233، وهو ما تفصح عنه كتب الروائيين الذين وصفوا طبيعة الكتابة الإبداعية لديهم ، انظر: كتاب: القصة من خلال تجاربي الذاتية، عبدالحميد جودة السحار، مكتبة مصر، القاهرة، بلا تاريخ ص 8، 81، وكتاب: كبار الكتاب كيف يكتبون، ترجمة كاضم سعد الدين، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، 1986م ، ص 7، 25.

(27) مواقف نقدية، د. منصور إبراهيم الحازمي، دار الصافي، الرياض، ط 1، 1410هـ ص 194.

(28) المجتمع، ر. م ماكيفر، ترجمة علي أحمد عيسى، مكتبة النهضة، مصر، ط 3، 1974م ، ج 16/1.

(29) معجم المصطلحات اللغوية والأدبية، د. علية عزت عياد، المكتبة الأكاديمية، بالقاهرة، 1994، ص 126.

(30) مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية 12.

(31) سوسيولوجيا الأدب، روبير إسكاربيت 6.

(32) العناصر البيئية في الفن القصصي في المملكة العربية السعودية ص 387. وقد ضرب المؤلف العديد من الأمثلة – التي ترتقي إلى درجة الإقناع – بأن الأسلوب يتأثر بالمحيط استشهاداً ببعض الروايات السعودية، وهي مبثوثة في كل مباحث الكتاب تقريباً، خاصة مبحث: «ارتباط الشخصية بالبيئة» ص 189، ومبحث: «أثر العناصر البيئية في أسلوب التعبير» ص 387، وانظر مقالة: «العلاقة بين الكاتب الروائي وبطله دراسة تطبيقية في الرواية السعودية»، حسن حجاب الحازمي، في كتاب: «قوافل»، السنة الخامسة، العدد العاشر، عام 1418هـ ص 59، وبحث: «العلاقة بين المكان والشخصية في الرواية السعودية»، د. حسن حجاب الحازمي، من كتاب: أبحاث الملتقى الأدبي – عقدان من الإبداع الأدبي السعودي الذي نظمه نادي القصيم الأدبي ببريدة من 20-1422/12/22هـ، ط 1، ص 337.

(33) الأدب وفنونه 42.

(34) انظر: البناء الدرامي، د. عبد العزيز حمودة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص 15-16، والمؤلف يؤول مصطلح المحاكاة الأرسطي بما يتفق تماماً مع تفسير النقاد المحدثين القائل بأن: الفن تعبير – وليس عكساً – لموجودات الطبيعة، مخالفاً بذلك تفسيرات أخرى لبعض النقاد ترى أن «أرسطو» يذهب إلى أن الفن عاكس، انظر الكتاب صفحة 46-58.

(35) الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي (من المقدمة التي كتبها الدكتور محمد الكتاني للكتاب) ص 2.

(36) البطل المعاصر في الرواية المصرية، د. أحمد الهواري، دار المعارف، مصر، ط 3، 1986 ،ص 15.

(37) المرجع السابق 89.

(38) مقالة: «الرواية المصرية بعد الستينات»، فاليريا كيربيتشنكو. مجلة فصول (زمن الرواية)، ربيع 1993م ص 159.

(39) مقالة: «إيديولوجية بنية القص»، لطيفة الزيات نموذجا، لفريال جبوري غزول. مجلة فصول (زمن الرواية)، ربيع 1993م ص 110.

(40) مقدمة في نظرية الأدب 52، 117، وانظر كتاب: صورة المرأة في الرواية المعاصرة، د طه وادي، دار المعارف، مصر، ط 2، 1980م ص 60، 123، ومقالة: سيد البحراوي، مجلة فصول، ربيع 1993م ص 209.

(41) نظرية الرواية وتطورها، جورج لوكاتش، تعريب نزيه الشوفي، ط 1، 1978م، ص 55.

(42) نظرية الرواية والرواية العربية ص 46-48.

(43) مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية 656.

(44) مقالة: تأملات في حوارية الرواية المحلية، د. محمد صالح الشنطي، مجلة النص الجديد، العدد 7/6، ذو الحجة 1417هـ ص 257.

(45) تطور الرواية العربية الحديثة في مصر، د. عبدالمحسن طه بدر، دار المعارف، القاهرة، ط 5، صفحة 193. وانظر كتاب: الاتجاه القومي في الرواية: مبحث: «أثر الاتجاه القومي في الشكل» ص 349، وكتاب: فن القصة في الأدب السعودي الحديث د. منصور إبراهيم الحازمي، دار ابن سينا،

الرياض، ط2، 1420هـ ص 33، وكتاب: الرواية العربية في مرحلة التهوض والتشكل 50، 365، ومقالة: «الشيفرات وسوسيولوجيا النص الأدبي علم اجتماع الأدب عربياً»، د. عمار بلحسن، مجلة كتابات معاصرة، بيروت، العدد 10 أيار 1991م ص 23.

(46) المرجع السابق 195.

(47) انظر: المرجع السابق 205.

(48) البطل المعاصر في الرواية المصرية ص 8، 15، 17، 51، 123، وقد جاء في هذه الصفحات بمثالين من الأدب العربي والغربي تدل على تحول صورة البطل بسبب التحولات السياسية والاجتماعية. وانظر تطبيقاً آخر في مقالة: «العلاقة بين الكاتب الروائي وبطله دراسة تطبيقية في الرواية السعودية»، حسن حجاب الحازمي، في كتاب: «قوافل» السنة الخامسة، العدد العاشر، عام 1418هـ ص 30.

(49) انظر – حول هذه الفكرة – كتاب: الرواية المغربية 13.

(50) انظر كتاب: نظرية الأدب لرينيه ولبك ص 141.

(51) الشيء بين الجوهر والعرض 16، وانظر مقالة: مشكلة النص والمجتمع، د. عبدالله الغذامي، جريدة الرياض، عدد 13660، بتاريخ 1426/10/15هـ ص 23.

(52) الاتجاه القومي في الرواية 13.

(53) الأدب وفنونه 46.

(54) ورقة: هل نحن في عصر الرواية؟ د. مصطفى بكري السيد، من كتاب أبحاث الندوة الأدبية: الرواية بوصفها الأكثر حضوراً، نادي القصيم الأدبي ط1، 1424، ص 72.

(55) الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي (من المقدمة التي كتبها الدكتور محمد الكتاني للكتاب) ص 4.

(56) الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة 53، وانظر: 55.

(57) مقالة: محتوى الشكل نحو موضوع دقيق لدراسة الأدب، سيد البحراوي، مجلة فصول، ربيع 1993م، ص 204، وقد نقل «البحراوي» هذا الكلام «لباختين» عن مجلة الآداب عدد أغسطس عام 1988م ص 38، مع التحفظ على القول «الرواية» بأن الرواية تكوين اجتماعي، فهي – مهما يكن من أمر– تكوين فني متأثر بتكوين اجتماعي.

(58) انظر كتاب: مدخل إلى سوسيولوجيا الأدب العربي مبحث: «علاقة الأدب بحركة الواقع» ص 37.

(59) للوقوف على الفرق بين الواقعية الاشتراكية والنقدية انظر: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي لصلاح فضل ص 11-59.

سلطة الرواية
اقتناص الهوية في لحظة السيرورة

سعيد مصلح السريحي

يتصاعد دخان الحديث عن الهوية حين تشعر الأمة انها محفوفة بالتحديات التي يمكن لها أن تفضي إلى المساس بما تواطأت عليه اجيالها من قيم وتغيير انماط سلوكية درجت عليها عبر قرون حتى تحولت إلى اعراف تحكم الحياة اليومية .وعادة ما تكون هذه التحديات نتاج احتكاك الأمة بغيرها من الأمم وهو الاحتكاك الذي تختاره الأمة حين تدرك أن مصالحها لا يمكن لها أن تتحقق إذا ما ظلت معزولة عن العالم او الاحتكاك الذي تحمل عليه الأمة حملا حين يدرك العالم من حولها أن بقاءها معزولة لابد أن ينتج مجتمعاً لا تربطه بغيره غير علاقات مشبوهة تبدأ بالنفور وتنتهي بالعداء.

وإذا كان سؤال الهوية إنما يولد في هذا الظرف التاريخي الذي يحوله إلى سؤال ثقافي اجتماعي سياسي اقتصادي فإن علينا ان ندرك انه سؤال يعبّر عن ازمة تمر بها الأمة وليس سؤالاً معرفياً تتداول الأمة الحوار فيه حين يكتمل وعيها بذاتها .انه سؤال استشعار الأمة لعجزها عن الوقوف في وجه رياح التغيير التي تطال ما تواطأت على التسليم به ولهذا يصبح سؤال الهوية سؤالاً معرفياً في ظاهره سياسيا في باطنه وأي تناول له يفصله عن ظرفه التاريخي الذي يتولد فيه يظل قاصرا عن إدراك ماهيته ومعرفة طبيعة الجدل الدائر حوله وتحول البحث فيه إلى ضرب من الصراع الأيديولوجي الذي لا يخلو من تبادل الاتهامات.

وليس مرد احتدام الجدل حول الهوية طبيعة الأزمة التي تقف وراء إثارة موضوعها فحسب وإنما يعود ذلك إلى ما يعتور مفهوم الهوية من اختلاف في تصور ماهيتها وطبيعة مكوناتها وهو اختلاف بين تصورها في بعدها الثقافي النظري الذي يحرص على أن يضع تعريفاً محدداً للمجتمع ترتكز عليه قيمه وبواسطته تتحدد أنماط سلوكه وبمسطرته يتم قياس مدى استقامة المجتمع أو انحرافه عما ينبغي أن يكون عليه وتصورها في بعدها الواقعي الذي يعتد بالراهن الماثل للعيان والمترجم في القيم المتجددة والسلوك اليومي المعاش، والاختلاف فيما إذا كانت الهوية استحضاراً لمفهوم تاريخي قار ثابت يمكن اتخاذه معياراً لمدى انسجام الأمة مع تاريخها أو انحرافها عنه أو أن الهوية استنباط لمفهوم له طابع السيرورة والتحول يمكن تحديده من خلال ما تحياه في راهنها الذي تتقاطع فيه الثقافات وتلتقي فيه الاتجاهات مبلورة قيما وأنماطا سلوكية مختلفة تتفق مع موروث الأمة التاريخي حيناً وتختلف عنه حيناً آخر. وبلغة أخرى يمكن لنا أن نقول أن الاحتدام حول الهوية يعود إلى أن لها مفهومين مفهوم محافظ مغلق له طابع معياري أيديولوجي تصبح معه الهوية حضوراً للتاريخ وفرضا لسلطة الماضي على الحاضر. ومفهوم متجدد منفتح استقرائي يقتنص الهوية في لحظة سيرورتها بعد أن يخلع عن كاهله أي سلطة مسبقة للتاريخ تشترط وضعا قاراً ثابتاً للمفاهيم، وإذا كان بالإمكان اختصار المفهوم المعياري الأول في عبارة «هكذا ينبغي أن نكون» فإن بالإمكان اختصار المفهوم الاستقرائي الثاني في عبارة «هكذا نحن الآن»، وحين يأخذ المفهوم الأول صورة الوصاية على المجتمع يسجل الثاني اعترافه بحريته.

* * *

وإذا ما انتقلنا بعد ذلك كله إلى الرواية وتواطأنا على النظر إليها من بعض جوانبها على أنها سجل اجتماعي يرصد حركة التغيير التي تطرأ على المجتمع وتؤثر على سلوكه أمكن لنا أن نتفهم كيف أن الرواية تشكل من حيث المبدأ صدمة لمفهوم

الهوية في بعدها المعياري المحافظ الذي ينظر إلى هذه التغييرات التي تطرأ على المجتمع باعتبارها انحرافا له عما ينبغي أن يكون عليه.

وإذا كانت الرواية في احد اسباب ظهورها، نتاجاً لصعود الطبقة الوسطى واقتحامها مجال تحديد مفهوم الهوية فإنها بما تمتلكه من تعدد في الأصوات تشكل تحدياً للمفهوم احادي الصوت الذي يحاول من خلاله المنظرون أن يرسموا صورة مثالية لهذه الهوية.

إن الرواية بما يتم تدوينه فيها من متغيرات وما تقوم برصده من تحولات تشكل اعترافاً بما لا يراد الاعتراف به، او على نحو أدق بما لا ينبغي أن يتم الاعتراف به، إن الرواية بتحويلها الراهن الاجتماعي والاقتصادي والسياسي والثقافي كما هو إلى مدونة يمكن تداولها وحفظها تنهض بصياغة مدونة موازية للمدونة الأساس المستمدة من التاريخ والمشكلة لحضور الماضي وسلطته ولذلك فإنها بما تفعله تشكل خلخلة للمدونة المتصورة للهوية ومنافسة لها واستلاباً لتفردها وانفرادها بتحديد معالم الهوية التي ينبغي أن يكون عليها المجتمع بصرف النظر عما هو عليه.

إن القلق من الرواية يبدأ عندما تصبح مدونة فالتدوين تعبير عن الاعتراف وكل ما هو مكتوب من شأنه ان يكتسب وجوداً شرعياً ولذلك تأخذ الرواية صيغة «شرعنة» الأمر القائم بما تنهض به من تدوينه.

الرواية من هذا المنطلق لا تخلو من احد امرين، إما أن تقدم واقعاً اجتماعياً سياسياً اقتصادياً ثقافياً يشكك فيما تقدمه مدونة الهوية عن هذا المجتمع او انها تقدم مجتمعاً موازياً مختلفاً مغايراً في قيمه وانماطه السلوكية على نحو ترى فيه المدونة الأساسية للهوية ما يشكل إغراء بانحراف المجتمع وخروجه عما تريد له ان يكون عليه.

وإذا ما انتهينا إلى هذا الوعي بما تشكله الرواية من تحدٍ لمفهوم الهوية أمكن

لنا أن نتفهم ذلك التوجس من الرواية وتلك النظرة المرتابة فيها والتي تبدأ بالتقليل من شأنها كجنس أدبي وتنتهي إلى تحريمها باعتبارها ضرباً من الكذب.

وقد تزامن في ثقافتنا الوطنية الانشغال بتحديد الهوية مع تلك النظرة المرتابة المتوجسة إلى الرواية وإذا كان كتاب (المعرض) وهو أول كتاب يصدر في العهد السعودي (1344هـ) قد اتخذ من الحديث عن اللغة العربية سبيلا للحديث عن الهوية التي اخذت تتبلور في اثنين من مكوناتها وهما العروبة والإسلام فإن الكتاب نفسه لم يخل من حملة عنيفة تم شنها ضد الروايات التي كانت قد بدأت تأخذ طريقها إلى القراء منافسة بذلك الشعر والخطبة والمقالة وهي الأجناس التي كانت تشكل الفنون الأدبية الرفيعة القادرة على ترسيخ مكونات الهوية في بعديها العربي والإسلامي.

في (المعرض) شن الشاعر احمد إبراهيم الغزاوي هجوماً عنيفاً على ما اسماه (الروايات والترهات) محذراً من مطالعة (كل ما ينافي أخلاقنا وآدابنا وتقاليدنا التاريخية) ونادى الغزاوي في مقالته التي تضمنها كتاب (المعرض) بضرورة تصفح تاريخنا الذي لم نلم به كما يجب، فضلاً عن الإحاطة بحوادثه الكبرى وما فيها من العظة والتفكه ونظام الملك وتدبير الأحكام وتطور الشعوب ما ليس وراءه غاية لمستزيد وبذلك نتوفق إلى الغرض المنشود ونتحاشى المزالق الخفية المبثوثة في أحشاء كثير من المبتكرات الحديثة مما ينافي الدين والأخلاق.

الرواية تبدو لنا من خلال ذلك موازية للتاريخ ومناقضة له ومستلبة لدوره ويبدو لنا التاريخ مصدراً للعظة ونظام الحكم وتدبير الأمور والأحكام والقادر على تطوير الأمة دون أن تكون محتاجة لسواه فليس (وراءه غاية لمستزيد) وإذا ما وقفنا عند هذا المفهوم للتاريخ باعتباره مصدراً للهوية والرواية باعتبارها تهديداً لها استطعنا أن نطمئن إلى ما ذهبنا إليه من أن الخلاف إنما يؤول إلى خلاف حول مفهوم الهوية وما إذا كانت مستمدة من التاريخ أو منبثقة من السياق الاجتماعي الراهن.

وحين يكون هذا الموقف في كتاب «المعرض» من الرواية هو موقف الشاعر احمد إبراهيم الغزاوي حامل لواء القصيدة العمودية المتكئة على إرث تاريخي عريق كرسته مرحلة الأحياء ليلعب دوراً تربوياً اجتماعياً يهدف إلى نقل قيم الماضي إلى الجيل الحاضر فإن بإمكاننا أن نرى في ذلك الموقف استشعاراً لما يمكن ان يشكله الفن الروائي الحديث من مزاحمة للشعر في دوره وان تكون الرواية صوتاً للحاضر مقابل الشعر الذي يشكل صوت الماضي وتنتهي المواجهة بين الفنين إلى التنازع حول من هو الأحق بأن يكون ديوان العرب، وأن تبرز الأصوات التي تتحدث عن أن الرواية قد أصبحت هي ديوان العرب بعد أن ظل هذا الديوان إرثاً تاريخياً مسجلاً باسم الشعر، وعلينا لكي يتحقق لنا الاستيعاب الأمثل لهذا التعارض أو التنازع بين الرواية والشعر أن نعيد النظر في فهمنا لكلمة (ديوان) بحيث لا تصبح مرادفة لمعنى (المجموعة الشعرية) أو مجموعة (النصوص) وإنما لمعنى (مركز السلطة ومصدر صناعة القرار) فالديوان هنا امتداد لديوان الخلافة أو ديوان الوزارة أو ديوان الإمارة، ولو اعتمدنا هذا المفهوم لأدركنا اننا حينما نتحدث عن تنازع الشعر والرواية على ديوان العرب فإننا لا نتحدث عن فنين أدبيين وإنما بين سلطتين ثقافيتين تتنازعان صلاحية اتخاذ القرار المؤثر على هوية الأمة أو الصانع لهذه الهوية والمتكفل بصياغتها.

وحينما اصدر الأنصاري روايته (التوأمان) بعد اربع سنوات من صدور كتاب (المعرض) لم يجد حرجا أن يشن في مقدمة روايته هجوما شرسا على فن الرواية مشيرا إلى انها (البست اكسية جذابة من الإغراء الشائن بالفظائع والانسلاخ من قويم الآداب وشريف الأخلاق) وانها (شر مستطير) يجب أن يتصدى له رجال التربية والأخلاق وان ينهضوا بدورهم لإنقاذ الناشئة من الفتيان والفتيات الذين أصبحوا (ضحايا مطالعاتهم لهذه الروايات). وحين يحرص الأنصاري على أن يعرّف بنفسه على غلاف الرواية بأنه (الموظف بديوان امارة المدينة المنورة) فان ذلك يعزز ما يبدو توهماً من تأويل مفهوم (ديوان العرب) على انه إحالة إلى مركز السلطة وموقع

صناعة القرار حيث امتلاك الصلاحية على تعريف الهوية وتكريس القيم وتحديد أنماط السلوك وقياس مدى اتباع المجتمع لها أو انحرافه عنها.

وحين نعي ذلك كله يكون بإمكاننا أن نتفهم طبيعة الغضب الذي يبلغ حد السخط حين يواجه به روائيون من أمثال عبده خال وتركي الحمد ورجاء الصانع وغيرهم، وليس مرد ذلك الغضب والسخط أنهم يعرون المجتمع وإنما لأنهم يحولون واقعه إلى مدونة أو (ديوان) لا يمكن بعدها للمدونة الأساسية أن تستبد بتعريف وتحديد هويته وفق ما تريده له ضارية صفحا عما آل إليه وانتهى إليه وضعه.

بلاغة اللغة السردية

دراسة تطبيقية في الرواية السعودية

حسن حجاب الحازمي

حينما ترد كلمة بلاغة، فإن أول ما يتبادر إلى الذهن هو الصور البلاغية من تشبيه واستعارة، وكناية، ومجاز، وطباق، وجناس، وغيرها من الصور البلاغية التي يحتفي بها الشعر، ونحن نطالب بتحققها فيه.

لكن الأمر مختلف في لغة السرد، فتنوع مستوياتها اللغوية – التي وقفنا عليها آنفاً – لا يتيح تحقق هذه الصور البلاغية في كل المستويات اللغوية، وهي إن وجدت، ففي مستوى واحد – في الغالب – هو المستوى التعبيري الذي تقترب فيه لغة الرواية من لغة الشعر، وهذا يعني أن اللغة الشاعرية الحفية بالصور البلاغية قد لا تَمْثُل إلا في مستوى واحد من مستويات اللغة السردية، ومن ثم فإن البحث عن بلاغة السرد عبر المقاطع التي تحققت فيها الصور البلاغية – وحدها – لا يعد مؤشراً حقيقياً على بلاغة السرد، لأنه ينظر إلى مستوى واحد من مستويات لغة السرد، ويتعامل مع لغة السرد كما يتعامل مع لغة الشعر، وهو أمر لا يقره النقاد.

فـ (ميخائيل باختين) يرى بأن دراسة اللغة الروائية إذا وقفت عند السطح اللغوي المباشر – معطية اهتمامها لجمال الكلمات وما تحمله من طاقة تصويرية – تحولت إلى دراسة لأسلوب المؤلف ولغته، وليست للغة الرواية التي تحيا فيها الكلمة حياة خاصة يستحيل فهمها من وجهة نظر المقولات الأسلوبية التي نشأت على أساس الأجناس الشعرية – بالمعنى الضيق للكلمة – فالفرق بين الرواية والشعر

مبدئي وجوهري، بحيث إن أي محاولة ترمي إلى تطبيق الصورة الشعرية ومعاييرها على الرواية مآلها الإخفاق، ذلك أن الصورة الشعرية – بالمعنى الضيق – على الرغم من وجودها في الرواية – في كلمة المؤلف المباشرة في المقام الأول – ليس لها إلا قيمة ثانوية بالنسبة للرواية، زد على ذلك أن هذه الصورة الشعرية المباشرة، غالباً ما تكتسب في الرواية وظائف خاصة غير مباشرة[1].

وإلى هذا المعنى ذهب (ميشال بوتور) حين قال بأن الرواية لا تكون شعرية بالمقاطع فحسب بل بمجموعها، فالمقاطع التي نعدها للوهلة الأولى شعرية مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بغيرها من المقاطع السردية، فإذا فصلت عنها فقدت الكثير من شعريتها، وهي كذلك مرتبطة بعنصر معروف منذ القدم ألا وهو الأسلوب، إلا أن الأسلوب لا يقوم بالطريقة التي نختار بها الألفاظ في الجملة فحسب، بل بالطريقة التي تتناسق بها الجمل الواحدة تلو الأخرى، والمقاطع، والفصول، وعلى جميع مستويات هذا البناء الضخم الذي هو الرواية[2].

وهو ما يؤكده أيضاً (رولان بارت) الذي يرى بأن دراسة لغة الرواية لا تعني البحث في جماليات الكلمة المفردة، فالكلمة تكتسب معناها داخل سياقها وهو الجملة – فالجملة هي التي تكسبها المعنى – كما أن الجملة – على الرغم من تمام معناها – لا يتضح معناها بصورة أكبر إلا داخل سياق النص، وذلك من خلال دورها فيه، ليخلص إلى أن دراسة اللغة في الرواية يجب أن تنفذ إلى المعنى الذي تحمله، والوظيفة التي تؤديها، فكل شيء في القصة له وظيفة، وكل شيء يحمل معنى، حتى أصغر التفاصيل، فليس هناك وحدة ضائعة مهما كان الخيط الذي يربطها بإحدى مستويات اللغة طويلاً أو واهناً أو قوياً[3].

وهذا يعني أن بلاغة اللغة السردية لا تتحدد من خلال الصور البلاغية التي تحتويها من عدمها[4]، وإنما تتحقق من خلال نجاح هذه اللغة في أداء المعنى بأفضل طريقة عبر مستوياتها المتنوعة، التي يجيء تنوعها خدمة لهذا الغرض البلاغي (أداء المعنى بأفضل طريقة)، فاللغة الإخبارية التي تلخص أحداثاً قليلة الأهمية أبلغ من

اللغة التصويرية في هذا الموقف، واللغة التصويرية التي تقف عند حدث درامي مهم أبلغ من استخدام اللغة الإخبارية، وهكذا.

وعبر كلماتها التي ينبغي أن تجمعها وحدة من الانسجام الدلالي الذي يؤكد السياق المعنوي، سواء تحقق هذا الانسجام من خلال التماثل أو التقابل في إطار التكامل، فالمهم أن تبدو الكلمات منسجمة في وحدة دلالية شاملة[5] «فإذا بالكلمة أو الكلمات التي تستخدم في بداية العمل تبدو منسجمة مع غيرها التي ترد في أماكن أخرى متفرقة في سياق الحركة والتعبير، فإذا استطاع الناقد أن يضع يده على مجموعة الألفاظ التي تكشف عن الاختيار المتعمد على المستوى اللفظي، ثم على المستوى المعنوي والدلالي، فإننا بذلك نكون بصدد دراسة موضوعية تهدف إلى إبراز قيمة العمل ومغزاه من صميم العمل نفسه»[6].

وبناء على ما تقدم يمكن القول بأن بلاغة السرد لا تعني احتشاد لغة السرد بالصور البلاغية، بل ربما أخل ذلك ببلاغة النص، خصوصاً إذا كانت هذه اللغة تنساب على ألسنة شخصيات غير مؤهلة فنياً للتعبير بها، كما في روايتي (الموت يمر من هنا) و(مدن تأكل العشب) لعبده خال، اللتين حرص كاتبهما على جمال لغتهما وعذوبتها، ووشاها بالصور البيانية التالية:

«تنافرت قافلتنا، وبقي التياعي صاخباً يهدر في أعماقي، وينام بعد أن يوجعني حنيناً، فجأة وجدت نفسي وحيداً تائهاً، وسط وجوه تائهة. كلنا كنا غرباء تجمعنا الدهشة، وحلم صغير بالعودة السريعة، ويهرب ذلك الحلم كلما أوغلنا في المسير ...»[7].

«كانت الشوارع معبأة بالتوجس والخوف، وثمة عسكر انتشروا بالمدينة كالنحل، والناس يسيرون حاملين خوفهم بين أهدابهم، ويمضغون الأخبار بلا مبالاة، ويدفعون ضحكات جافة عبر هواء رطب. كنت أسير وعيناي تلتهمان تلك المدينة الصغيرة بشيء من الدهشة والغربة...»[8].

فالمقطع الأول على لسان (يحيى) والمقطع الثاني على لسان (أم يحيى)، وهما الراويان الأساسيان في الرواية التي جاءت في مجملها بهذه اللغة العذبة الحفية بالصور البيانية، لكن هذه اللغة لم تحقق للسرد بلاغته على الرغم من بلاغتها، وذلك لأنها تجيء على لسان شخصيتين غير مؤهلتين فنياً للحديث بهذا المستوى، فـ (يحيى) يعمل صبياً في مقهى، وتعليمه محدود، لم يتجاوز المرحلة الثانوية، وأمه امرأة قروية امية، ومن هنا تبدو اللغة مشيرة إلى الكاتب وليس إلى الشخصيات، وتفقد بالتالي قيمتها الجمالية داخل النص، لأنها تصبح مخلة بوجهة النظر التي جاءت عبرها.

وفي المقابل فإننا سنجد الرسائل المتبادلة بين (أم يحيى) وأختها[9]، اكثر بلاغة – داخل لغة السرد – على الرغم من خلوها من كل زخرف بلاغي، وقربها للعامية، لكنها كانت اكثر دلالة على الشخصيات، وادت مهماتها الوظيفية داخل لغة السرد بكل كفاءة واقتدار، إذ قامت بمهماتها الإخبارية، وكانت جزءاً من حبكة الرواية بما حملته من استباق زمني، وفي الوقت نفسه أحدثت تنويعاً مطلوباً داخل لغة السرد، وأخرجتها من نفق المستوى الواحد المسيطر عليها.

كما سنجد ان كلمة (يستحل) التي يصف بها الراوي تصرف (طاهر الوصابي) معه بعد انضمامه إلى قافلتهم، اكثر بلاغة – في مكانها – من كثير من الجمل والمقاطع الحفية بالصور البيانية: «في اليوم السابق من انضمامه لقافلتنا وجدته يستحل ظهر حماري، وأنا من خلفه ممسكاً[10] بخاصرته ...»[11]، فكلمة (يستحل) تختلف عن (يحتل)، إذ إن معناها يدل على أن الفاعل لا يرى ما فعله اغتصاباً او حراماً، وإنما يجيزه لنفسه، ويعدّه حلالاً[12]. واستخدامها هي دون سواها استخدام مقصود على ما يبدو، لأنها أصدق في التعبير عما فعله (طاهر الوصابي) الذي تعامل مع (يحيى) على هذا الأساس، ورأى ان حماره وأمواله حلال عليه مقابل حمايته وتربيته، ولهذا فإن كلمة «يستحل» تؤدي دوراً بليغاً في النص اكثر من كل الجمل المنمقة، ذلك انها عبرت في وقت مبكر جداً عن حقيقة (طاهر

الوصابي) الذي استحل ظهر حمار (يحيى) كما سيستحل أمواله التي يجمعها من عمله ليعود إلى اهله محملاً بالمال كما وعدهم، وهذا ما سيكتشفه (يحيى) في وقت متاخر جداً، وبعد سنوات طويلة من العمل:

«– لقد كذبت علي سنوات طويلة، كنت تقول إنك تدخر ما أعطيك، وقد أوهمتني أنك تبعث بأموال لوالدتي، وتوصل لي رسائل وهمية من عند أمي. كل هذا ألم تشعر بالذنب!

وارتفع صوتي، ونفرت عروقي وتوترت أطرافي:

– ألم تفكر انك كنت تخونني، وأنا الذي أسلمتك حياتي.

– اهدأ. اهدأ، كنت أريدك أن تعيش، فخلقت لك وهماً لتعيش به..

...

كان بارداً، أصابني بحنق مضاعف حين مد رقبته وحشرها بين يدي باستسلام:

– أرحني منها لقد أتعبتني كثيراً.

– لا أريد رقبتك، أريد أموالي.

– ليس بيننا حساب، فما أملكه لك، وما تملكه لي.

...

– سأشكوك.

– لم أكن أتصور أنني كنت أربيك كل هذا الوقت من أجل أن تقف بي أمام الناس شاكياً.

وقبل أن تفعلها تذكر أن ليس عندك ما يثبت أنني مدين لك بشيء»[13].

ليتذكر القارئ – مباشرة – بعد قراءته لهذا الحوار، كلمة (يستحل) التي وردت على بعد مائتي صفحة من هذا الحوار، فيجدها ماثلة هنا، ممتدة بظلالها الموحية الدالة على حقيقة (طاهر) متجسدة من جديد عبر فعلته التي يفعلها بـ (يحيى)، فيتيقن أن الكلمة اختيرت بعناية لتؤدي دوراً وظيفياً مهماً في الرواية، لا يتوقف عند الموضع الذي ذكرت فيه، وإنما يمتد بامتداد النص.

وفي رواية (صالحة) لعبد العزيز مشري، لا تتحقق بلاغة اللغة السردية عبر الصور البلاغية – وحدها – على الرغم من تحققها داخل النص، وخصوصاً التشبيه الذي يكون بنية رئيسة في لغة الرواية، وإنما تتحقق عبر تنوع مستوياتها اللغوية، وعبر انتماء اللغة إلى البيئة بصورة تسهم بشكل كبير في دعم فكرة الرواية، وعبر تركيزه على الدور الوظيفي للغة.

فلغة السرد في هذه الرواية حققت كل ذلك، فهي اولاً حافلة بتعدد وتنوع مستوياتها، بدءاً بالمستوى التصويري الذي يعد من اكثر المستويات اللغوية تحققاً، وذلك لارتباطه بفكرة الرواية الساعية إلى تصوير ماضي القرية الآفل بكل تفاصيله، ولذلك بدا حرص الراوي واضحاً على التقاط التفاصيل، وتصويرها بالحركة والصورة والصوت واللون، وتسجيل كل ما يمت إلى تلك المرحلة من خلال حركة الشخصيات واقوالها حتى لا يبدو ذلك مقحماً، وإنما كجزء من صميم العمل ونسيجه المحكم[14].

ثم المستوى الإخباري الذي يلجأ إليه الراوي عند استخدامه للثغرات الزمنية، التي كان يلجأ إليها عند الحاجة إلى تجاوز الفترات الزمنية الميتة من زمن الحكاية، التي ليس فيها احداث مهمة، أو التي فيها حدث سبق ان فصله، وهرباً من التكرار يطوي تلك الفترة الزمنية كقوله بعد تفصيله لهجمة الجراد على مزارعهم: «زحفت الأيام، وخلفت وراءها خريفا بلا ذرة، إذ اختفت مع نزوح الجراد»[15].

فهنا يبدو التلخيص والإيجاز اكثر بلاغة من التفصيل، فالأيام التالية لليوم الأول من هجمة الجراد، كانت صورة مكررة له، وهو قد توقف عنده طويلاً[16]، ليجيء هذا التلخيص طاوياً تلك الأيام، ومظهراً اهم ما فيها وهو ضياع ذرتهم وموسمهم، بلغة بليغة، تكتسب بلاغتها من دلالاتها، فكلمة (زحفت) هنا تدل على البطء الشديد في حركة الأيام الماضية، وذلك لشدة وطأتها على نفوس اهل القرية الذين كانوا يرقبون ذرتهم التي انتظروها موسماً كاملاً وهي تفر من بين ايديهم؛ ثم لنتأمل كيف دلت (لا) النافية في قوله (بلا ذرة) دلالة قاطعة على القضاء المبرم على ثمارهم.

وهناك أيضاً اللغة التعبيرية التي جاءت منسجمة مع مستوى المعبرين بها، غير متعالية عليهم[17].

وهناك اللغة التسجيلية التي لم تشكل عائقاً لانسياب السرد وتدفقه، فالراوي يكتفي بوضعها داخل علامة تنصيص، ولا يشرحها داخل المتن السردي أو الهامش.

وهناك اللغة المضمنة التي تناصت مع القرآن الكريم، ومع الحديث النبوي، ومع الأمثال الشعبية.

وهناك اللغة الرمزية.

وهذه المستويات اللغوية أحدثت تنوعاً مثرياً للغة السرد، وأسهمت في تحقيق بلاغة السرد عبر توظيفها المتقن تبعاً للمواقف والأحوال التي تستدعيها.

فحين يصف الراوي بقرة (صالحة) بانها «تقف كالرقعة المثمرة»[18]، وانها «عمود خير عيالها»[19] فلأن (عامر) حينما يفكر في اذية (صالحة) ليرغمها على الزواج منه لا يجد شيئاً أكثر ضرراً عليها من بقرتها ولذلك يقتلها، وهنا يغدو لقتلها قيمة ومعنى داخل النص.

وحينما يشير الراوي في الصفحة الأولى إلى عمر (سعيدة) مرتين بانها ذات ثمان سنوات، فلأن عمر (سعيدة) سيكون علامة بارزة على سير الزمن الأفقي، وسيكون لذلك أهميته حين نصل إلى نهاية الرواية وعمرها ستة عشر عاماً. لندرك أن الرواية غطت فترة زمنية قدرها ثمانية أعوام، وبهذا يمكن للقارئ معرفة الفترات الزمنية التي فصلّها الراوي، والفترات الزمنية التي تجاوزها مستفيداً من الإشارات المتكررة إلى عمر (سعيدة) داخل الرواية[20].

وإضافة إلى ما تقدم، سنلمس انتماء لغة السرد الواضح إلى البيئة، ويبدو ذلك فعلاً مقصوداً يدعم به الكاتب فكرة الرواية وهدفها، من خلال اختياره لراوٍ خارجي يروي بلغة متأثرة بالبيئة في كثير من مفرداتها، وفي تصويرها المعتمد على التشبيه بصورة كبيرة وهو تشبيه يستمد صوره من البيئة.

فعلى مستوى المفردات سنجد كثيراً من المفردات المحلية تتسلل داخل لغة السرد معبرة عن اقتراب الراوي من الشخصيات، لأنه يستخدم لغتها، على نحو قوله:

«وجمع بعينيه القاعدين **مدوراً** عن فسحة بين رجلين يقعد فيها فما وجد»[21].

«عندما أحضر العم (مرزوق) **طاسة** صغيرة ممتلئة حتى النصف بالسمن **الفاتر**، أهمل لفافة القماش، وكانت تحمل لوناً **ترابياً**»[22].

«هجعت **صكعات** الإناء المعدني القديم، وفرغت من **دعك** الحناء به أصابع (صالحة)...»[23].

«كانت (سعيدة) **تسرح** قبل يقظة الشمس، ولا تعود إلا في **العشية**»[24].

فكلمة (مدوراً) التي جاءت في المقطع الأول تعني باحثاً، أي أنه حرك عينيه في محيط الجالسين باحثاً عن موقع وهي كلمة محلية لها أصل لغوي[25] يدل على المعنى الذي يقصده، والراوي اختارها هي بالذات مع إمكانية استخدام غيرها لأنها تحمل نبض البيئة التي يصورها وخصوصيتها، وكذلك نجد أكثر المفردات المحلية المندسة داخل لغة السرد (الفاتر، أهمل، دعك، تسرح، العشية) تحمل في أصولها اللغوية المعنى المقصود هنا، ولكن الراوي استخدمها هي بالذات لخصوصيتها وصدقها في الدلالة على البيئة.

فإذا انتقلنا إلى التشبيه، فسنلمس حرص الراوي على انتزاع صوره من البيئة التي تنتمي إليها الشخصيات: فلحية الفقيه سمينة كإلية الخروف (أما الفقيه فذهب يخلل بأصابعه لحيته السمينة كإلية الخروف)، وانطلاقة الولد تشبه حيناً بالحذفة، وحيناً بالدجاجة الهاربة (انطلق ولد الفقيه كالدجاجة الهاربة ...) (انطلق ولد الفقيه كالحذفة ...).

وزوجة أبي عطية كالصرة المحزومة (خرجت امرأة كالصرة المحزومة)، وزوجة الفقيه كالنعجة المدجنة (دخلت زوجته بخطوات كخطوات النعجة المدجنة)، وضخامة جسم الفقيه وسمنه جعله يشبهه بالكيس المعبأ بالحب (نهض متثاقلاً كالكيس المعبأ

بالحب)، ولحية ابن رابح ماعزية (حك لحيته الماعزية)، وفم العجوز فاطمة كالقرية (وراحت تنثر نصائح القول من فم وسيع كالقرية)، وجميع هذه التشبيهات منتزعة من البيئة، تحمل بصمتها وتشي بتأثرها بها، وفي الوقت نفسه تدل على عدائية الراوي لهذه الشخصيات التي كانت تمثل جانب الشر في القرية، لكنه حين يصف (صالحة) فإنه لن يجد أجمل من الشجرة المثمرة ليشبهها بها، وليس في عين المزارع شيء أجمل من الشجرة المثمرة (وقفت (بنت احمد) كالشجرة المثمرة ...)، وحين يصف وصول (سعيدة) إلى مشارف البلوغ، فسيشبه تكور نهديهاالصغيرين بفناجين القهوة المكبة مستعيراً هذا التشبيه بصيغته المحلية: (أصبح عيد جديد على صدر (سعيدة) وفيه كما يقولون وكما فناجين القهوة المكبة)، وحين يصف لحية الرجل الذي يقف دائماً مع الحق ويناصر صالحة، فسيتخلى عن تلك النبرة العدائية التي صحبت وصفه للحية الفقيه ولحية (بن رابح) ليقول: (جلس شايب تقطر لحيته المثلثة بالبياض)، هذا البياض الذي ربما يكون بياض الشيب أو بياض التقوى.

وحينما يصف مرور الأيام، فسيصفها مرة بجريان الألم في العظم، ومرة بتسرب الحب من بين الأصابع: (جرت الأيام كما يجري الألم في العظم) (تسربت الأيام كما يتسرب الحب من بين الأصابع).

وهكذا تبدو لغة الرواية على كافة مستوياتها شديدة الانتماء إلى البيئة المكانية، متأثرة بها، ومسهمة بذلك في دعم فكرة الرواية الهادفة إلى تصوير القرية وحياة اهلها في تلك الفترة الزمنية[26]، من خلال حياة (صالحة) وبقية أفراد القرية بنماذجها الخيرة والشريرة.

بل إن (صالحة) نفسها التي حملت الرواية اسمها عنواناً لها، لتتحول إلى رمز للقرية بطيبتها، وصلاحها، (وقد كان لها من اسمها نصيب وافر)[27]، ورفضها للجديد القادم من المدينة، إذ رفضت الحافظة الصناعية، والخضاضة الصناعية، والعطور الجديدة، ورفضت أن تبيع محصولها (لابن رابح)، لكنها رضخت فيما بعد، فتحت إلحاح الحاجة باعت محصولها، وتحت ضغط ابنتها وبكائها وافقت على شراء

دهون جديدة لرأسها وكأن الراوي يشير من خلال هذه التغيرات الحادثة في حياة (صالحة) إلى التغيرات الحادثة في القرية نتيجة لاتصالها بالمدينة، وإذا كانت هذه التغيرات طفيفة، فإن النهاية أوحت بتغير كبير – متوقع – مع دخول الخط الأسفلتي إلى القرية، الذي كان يتطلب هدم البيوت الواقعة في طريقه، وانتهت الرواية بهدم بيت (صالحة) – وبعض البيوت الواقعة ضمن مخطط الطريق الجديد – وعلى الرغم من مقاومة (صالحة) الشديدة، ورفضها الخروج من بيتها، فإن أهل القرية أقنعوها بأن لا أحد يستطيع الوقوف في طريقهم، وجذبتها جارتها إلى بيتها وعندما قعدت في بيت جارتها، ولثامتها البيضاء تغمر نصف وجهها السفلي .. لم تتناول فنجان القهوة.. بل طلبت ماء وشربته .. بقيت صامتة لا تتكلم، وبقي ذلك الصوت الذي يرج الأسماع كأنما يهدم الضلوع»[28]، بهذه الفقرة انتهت الرواية معلنة تقوض العالم القديم، لتغدو (صالحة) وحياتها وبيتها الذي هدم، رمزاً للقرية وحياتها وعالمها القديم الذي سيتلاشى بدخول الخط الأسفلتي، الذي سيوطد علاقتها بالمدينة، وسيفتح صفحة جديدة لعالم جديد ينهض على أنقاض العالم القديم.

وفي رواية (غيوم الخريف) لإبراهيم الناصر، يشكل التقابل اللغوي ركيزة رئيسة في لغة السرد، ويسهم بصورة كبيرة في بلورة فكرة الرواية الساعية إلى تصوير التغيرات التي أحدثها الثراء المفاجئ في المجتمع السعودي، هذا الثراء الذي حمل معه تطوراً في حياة الناس، ونهضة عمرانية، ووسائل حديثة أراحت الناس من عنائهم ومعاناتهم، لكنه حمل معه شروراً أكثر، تركت بصمتها على حياة بعضهم الاجتماعية التي حل بها التفكك بدل الوئام، والبحث عن المصالح الشخصية بدلاً من مراعاة مصلحة الجماعة، وعلى نفسيات بعضهم التي أرهقها الأرق والتمزق والقلق والخوف، وعلى سلوكيات بعضهم التي انحرفت عن جادة الصواب، ففرق معظمهم في اللهو والمجون.

وهو ما عكسته لغة السرد معتمدة على التقابل اللغوي بدء من العنوان، وانتهاءً بآخر مقطع في الرواية، محققة بذلك بلاغتها الخاصة.

فعنوان الرواية (غيوم الخريف) يبدو غامضاً ومثيراً للأسئلة، إذ إنه يتكون من دالين فقط تجمع بينهما علاقة الإضافة، وبما أن المضاف والمضاف إليه كالشيء الواحد، فإن البنية تتحول من الثنائية إلى الإفراد، أي إلى دال واحد ثنائي الصياغة، والدال الواحد لا يقدم إفادة مكتملة، وهنا ينبغي تقدير الدوال الغائبة من خلال النص[29]، الذي يمكن أن يمدنا بها، فإذا بحثنا في المتن الروائي، فلن نجد ما يسعفنا في إكمال دلالة العنوان، فـ (الخريف) غائب تماماً عن النص، إلاّ ما يمكن تمحله حول عمر البطل فهو في العقد الرابع من العمر[30]، وسليمان نعته مرة بالكهل[31]، فهل يمكن أن يكون المقصود خريف العمر؟! ربما.

وكلمة (الغيوم) لم تجئ مقترنة بالخريف في النص، وقد وردت في الرواية مرتين، مرة ضمن وصف للطبيعة الخلابة التي كان يطالعها (محيسن) من النافذة[32]، ومرة أخرى ضمن إشارة إلى الأجواء الشتائية العاصفة التي أجّلتْ إبحار معدات المصنع[33].

لذلك لابد من البحث عن دلالة تأويلية تستمد تفسيرها من النص، هذا النص الذي يعرض رحلة (محيسن) إلى اليونان لعقد صفقة تجارية ضخمة يعلق عليها آمالاً كبيرة، حيث اتفق مع شركة كبيرة للمشروبات الغازية على افتتاح مصنع لمشروب (فانتا) ويكون هو موزعهم الوحيد في الخليج، فعل هذا وهو يدرك أنها مغامرة، لكن التجارة تحتاج إلى مغامرة: «لقد زرع في قلبه أن التجارة فرص تتاح، والسعيد من نجح في كسب تلك الفرصة، سمع قصص الكثيرين من السعداء، لم يكن لهم ذكر قبل سنوات قليلة.. وحين حالفهم الحظ وتدفقت عليهم الأموال أصبح يشار إليهم بالبنان، لهم الحظوة والمكانة ... الناجح هو القريب من القلب أما الفاشل الخائف المتردد، فالفرصة أمامه ضعيفة، ولن يحفل به أحد، سيكون طوال حياته تابعاً لا متصدراً...»[34].

دخل غمار التجربة بهذه الروح الطموحة، المتفائلة، الآملة في النجاح، والثراء الفاحش الذي يبوئه الحظوة والمكانة في المجتمع، دون أن يترك نسبة ولو ضئيلة

للفشل مع انه لم يحتط بما فيه الكفاية، إذ «دفع مليون ريال على الحساب نقداً، إنه لا يعرف الطرق التجارية التي تقوم على فتح اعتمادات عن طريق البنوك للتاكد من سلامة البضاعة، واستلامه لها في ميناء الدخول، كما لم يخطر بباله ان يسأل ... تمت الصفقة فليتوكل على الله. إنه يتصرف بأعماق المزارع، يتعامل بالثقة ...»[35].

وكانت النتيجة – في نهاية الرواية – أن رفض ميناء دبي استقبال معدات المصنع لأن الشركة يهودية ومقاطعة من الدول العربية، وفشلت الصفقة، وضاعت اموال (محيسن).

إذاً فهذه التجربة التي خاضها كانت تحمل في داخلها إمكانية النجاح او الفشل، وهو كان يؤمل في نجاحها بدرجة كبيرة، لكنها فشلت وحملت له خسارة باهظة.

ومن هنا يمكن أن نفهم العنوان، فغيوم الخريف، تحمل الغموض والتقابل الذي تحمله الصفقة، فهي تحمل إمكانية الخير لأنها دائماً ممطرة، وهو ما يحصل في الخريف، والناس حين ترى الغيوم في الخريف تستبشر بالمطر – تماماً كما كان (محيسن) متفائلاً بالصفقة – لكنها أيضاً قد تحمل الصواعق المخيفة او القاتلة – تلك ما حمله فشل الصفقة لـ (محيسن) – وهو ما سعت اللغة إلى الإيماء إليه بصورة غير مباشرة على امتداد الرواية، من خلال مفردات تحمل معاني الخوف والقلق والتوجس من شيء يمكن أن يحدث: «وسيطر على تفكيره هاجس مخيف وهو يغتسل ...»[36]، «عندما خلا إلى نفسه في السرير هاجمته هواجس غريبة، الازدواجية التي يعيشها والمستقبل المجهول .. يحس بالتمزق، وبانه يمتطي سفينة تتأرجح في خضم أمواج متلاطمة، ولطالما فزع في نومه واستيقظ مرتعباً من شيء ما يلاحقه...»[37].

«السماء حبلى بالغيوم.. نحن في فصل شتائي حمل معه الزوابع.. إن هذا الذي يُرى ينذر بحدوث زوابع عنيفة ...»[38].

إن هذه المقاطع المستلة من اماكن متفرقة في الرواية تحمل إشارات غير مباشرة إلى أن غيوم الخريف، لا تبشر بالمطر بقدر ما تنذر بالخطر، وأن الصفقة ربما لا تنجح، وذلك من خلال ما تحمله المفردات من دلالات على الخوف والتوجس، (هاجس مخيف، هاجمته هواجس غريبة، المستقبل المجهول، يمتطي سفينة تتأرجح في خضم أمواج متلاطمة، لطالما فزع من نومه مرتعباً من شيء يلاحقه، الزوابع، ينذر بحدوث زوابع عنيفة)، فهذه المفردات تحمل نبوءة محتملة بما سيقع، يدعمها هذا الحلم: «انثالت عليه أسراب من الرؤى الغريبة، شاهد نفسه يمتطي زورقاً يشق به عباب البحر، كان وحيداً في خضم لجج عالية، يرتفع تارة ليشرف على ما حوله من المياه الزرقاء، ثم ما يلبث أن يهبط لتحاصره الأمواج المزبدة، وقد تكورت لتشكل تجاويف عميقة أشبه بالمنحدرات، والهوة السحيقة، وعندما تلاشت مقاومته صرخ مستغيثاً، فهب من نومه فزعاً ...»[39].

وهكذا نجد على امتداد الرواية إشارات متلاحقة تتنبأ بما يمكن أن يحدث، مومئة إلى أن صفقة (محيسن) التي يعلق عليها آمالاً كبيرة، ويتأمل في نجاحها، ستفشل، وستلحقه خسارة كبيرة، ومجلية الغموض عن عنوان الرواية، الذي يحمل التقابل الذي حملته الصفقة، فهي تحمل ظاهرياً البشارة بالمطر، لكنها تخبئ في داخلها الصواعق، وعبر هذا الفهم المستوحى من النص يمكن أن نكمل الدال الثاني للعنوان، ليصبح (غيوم الخريف تنذر بالعواصف) أو (غيوم الخريف تخبئ الصواعق).

وهذا (التقابل) داخل العنوان لا يرتبط فقط بالصفقة، وما تحمله من تقابل بين النجاح والفشل/ والربح والخسارة/ والخير والشر، وإنما يمتد ليشمل فكرة الرواية التي أرادت أن تقول بأن الثروة تحمل الخير والشر معاً، تماماً كما تحمل غيوم الخريف المطر والصواعق، وهو ما سعت الرواية إلى تأكيده من خلال (التقابل اللغوي)، الذي يشكل ظاهرة لافتة على امتداد لغة السرد.

«عندما خلا إلى نفسه في السرير هاجمته هواجس غريبة.. الازدواجية التي

يعيشها والمستقبل المجهول، إنه يقطن في فيلا من طابقين تقع على شوارع رئيسة تحيط بها حديقة كبيرة، وقد جهزت بكافة الغرف. كل ذلك لم يجعله يستشعر السعادة الحقة ولا الطمأنينة الوارفة.

بل يحس بالتمزق، وأنه يمتطي سفينة تتارجح في خضم أمواج متلاطمة، ولطالما فزع في نومه واستيقظ مرتعباً من شيء ما يلاحقه حتى وهو في سهاده، مما دفعه إلى مراجعة طبيب نفساني يسأله عن هذه العلة التي تداهمه بين الفينة والأخرى. ولم يجد التشخيص سوى النصيحة بألا يرهق نفسه، فتساءل باستغراب ماذا تعني هذه الوصفة؟

حين كان معدماً ينام مرتاح البال حتى الصباح لا يكدر صفوه مكدر. فماذا حدث إذاً؟ هل المال سبب في الاضطراب وتشتت الخاطر؟ وماذا عن القلق والخوف؟ لا شك انه يخشى على ماله، ويلهث في تنميته باعتباره ضمانة المستقبل له ولأسرته...»[40].

إن هذا المقطع يشتمل على وصف تفصيلي لبيت (محيسن) الحديث، الذي تتوفر فيه كل وسائل الرفاهية التي حققها له الغنى، فما كان لينعم بهذه الرفاهية لولا توفر المال، وهذا يعني أن المال يحمل الخير المتمثل هنا في الرفاهية التي ينعم بها، لكن شروره كانت أكبر بالنسبة لـ (محيسن)، فهو على الرغم من هذه الرفاهية، لم يستشعر الراحة ولا الطمانينة، وإنما تحتله مشاعر القلق والخوف والتمزق، والاضطراب وتشتت الخاطر.

وقبل أن نتوقف عند الكلمات المتضادة في هذا المقطع، ونبحث في دلالتها المعنوية، أود أن اسجل مقطعاً وصفياً، يقابل هذا المقطع الوصفي، وهو وصف الراوي لبيت (محيسن) القديم: "كان وقتها يقيم في منزل (طيني) خرب ينوء بالنتوءات والتجاويف العميقة بالقرب من حارة (العود) الشهيرة في وسط الرياض.. يشعلون الفانوس الغازي، أو الشموع التي لم تكن تقوى على مجابهة الريح في مطلع ليلهم الداهم، ثم يتناوبون حمله لقضاء أمورهم البيتية، وكانت الحشرات والديدان

والزواحف تتجول بينهم هي الأخرى بحثاً عن فريسة[41].

فتأمل ما يثيره التقابل من مفارقة صارخة بين الصورتين، فهذه الصورة مثقلة بمعاناة أيام الفقر، وهو ما أردته من تسجيل هذا المقطع، لكي نبدأ في تأمل التقابل من البداية:

فالفقر يقابل الغنى. والمعاناة تقابل الرفاهية.

وهي أمور تتضح من خلال الوصف الذي يجليها دون حاجة إلى تعليق أو إضافة، ليأتي السرد الإخباري في المقطع الأول مبرزاً من خلال التقابل اللغوي ماذا حمل الغنى رغم ما صحبه من رفاهية، وماذا كان يحمل الفقر على الرغم مما صحبه من معاناة، لنقف على هذه المفردات التي تشكل من خلال تقابلها المعنى المقصود:

(معدماً) الفقر ← المعاناة ← السعادة ← الطمأنينة ← ينام مرتاح البال

(المال) الغنى ← الرفاهية ← التمزق ← الاضطراب ← لطالما فزع في نومه ← القلق ← الخوف ← تشتت الخاطر

ونستطيع أن ندرك من خلال ذلك حجم الخسائر التي لحقت بـ (محيسن) جراء الغنى، ففي حين لم يلحقه أيام الفقر سوى المعاناة، ونعم على الرغم من ذلك بالسعادة والطمأنينة وراحة البال، لم ينعم مع الغنى سوى برفاهية منقوصة، انتقصها التمزق، والقلق، والاضطراب، والخوف، وتشتت الخاطر، والخشية على المال، واللهاث الدائم وراءه.

وإذا كان التقابل اللغوي قد حقق المعنى الذي يوحي به العنوان على مستوى الشخصية الرئيسة، وحياتها الخاصة، فإنه يحقق أيضاً هذا المعنى على مستوى المجتمع، ومن خلال إشارة علنية من الراوي، فبعد أن يستعرض عبر ذاكرة (محيسن) وعلى مدى أربع صفحات[42]، التطور والازدهار الذي عم مدينة الرياض أيام الطفرة المادية، مشيراً من خلال ذلك إلى ما جلبه الغنى من خير، ينتقل ليقدم صورة نقيضة تصرح بالشرور التي حملها الغنى: «وينتزع (محيسن) من خواطره

صدى صوت زوجته يستدعيه عبر آلاف الأميال، الخادمة وعامل البلدية.. السائق والموقف الخطر الماثل هناك، العمالة الوافدة، التقاليد المتباينة.. إذاً فليرحمنا الله إن مارسنا الغباء أحياناً، والأخطاء تعلم الصواب.

فهل ستطفو أزمة أخلاق بشكلٍ ما على السطح؟

(اللهم اكفنا شر هذه النعمة) إنها ستغدو حكمة بليغة.

للغنى شروره كما للفقر.. أسراب النساء تتجول في الأسواق العالمية، الرجال يحتشدون في العلب والنوادي الليلية، الصغار لا أحد يلتفت لهم، الشبان ضائعون مسحوقون لا يدرون إلى أين يتجهون ولمن يشكون همومهم. الرجال يدفعون ثمن الهدايا الثقيلة ويتعبون في حملها. صفقات وهمية تعقد.. الشيكات السياحية تتطاير مثل الفقاقيع. سرقات تتم ولا يعلن عنها خوف الفضيحة، ولكن تبقى حكمة (اللهم اكفنا شر هذه النعمة) بليغة خالدة»[43].

فالتقابل الماثل بين النعمة/ الشر، يتكرر في هذا المقطع ثلاث مرات، مرتين مع النعمة التي ترادف الخير، ومرة مع الغنى الذي يرادف الخير، مما يؤكد إلحاح الراوي على تأكيد دلالة هذا التقابل، فالنعمة التي تمثل الغنى اللذين يفترض أن يحملا الخير، حملا الشر الذي أعلنه، فالنعمة التي تعني الغنى، حملت خيراً يرجى فيها تجلى في النهضة العمرانية، والرفاهية، لكنها حملت شراً أكبر، شراً طال القيم والمبادئ والسلوك، شراً يتهدد بنية المجتمع، وينذر بأزمة أخلاقية، وهو ما سعت الرواية إلى قوله عبر رحلة (محيسن) التي كشفت عن ذلك من خلال حركته داخل الرواية، تلك الحركة التي بدا من خلالها (محيسن) غارقاً في اللذات، مستهتراً بالمبادئ والقيم، يمارس الرذيلة مع (سوزان)، ولا يستجيب لاستغاثات زوجته التي تخبره بمرض ابنته، وبعلاقة الخادمة مع عامل البلدية، ولا يتأثر حتى لمخاوفه من أن يكون السائق قد أخذ مكانه في البيت، وعلى الرغم من أحلامه التي كان يراها والتي كانت نذيراً له، وكان يشعر من خلالها بأنها نتيجة المعاصي، فإنه لم يرتدع، وظل سادراً في غيه، وكأن الغنى هو الذي يقوده إلى البطر، وبدلاً من شكر النعمة يكفرها

حتى أتته الصفعة المؤلمة ليفيق مرتاعاً: "أهذا عقاب له أم تحذير؟ كيف اندس الحرام في الحلال؟ أهي المعصية الأبدية تلاحقه، لن يهنأ إذا لم يتحرر من ربقة الشعور بالذنب ... عليه التكفير عن السيئات بإغداق الحسنات.

في طفولته حين يعتدي على حيوان ضعيف تهاجمه الأحلام المرعبة فيهرع إلى امه محتمياً بصدرها، وحين يفضي إليها.. تأخذ في تلاوة (آية الكرسي) وقراءة الأدعية والبسملة حتى يهدأ روعه، فيستسلم من جديد للرقاد متمتماً بالتوبة، بيد انه حين يتناول (الغبيبة) في الصباح، أو (القفر) في الظهيرة، تتبخر التوبة، ويبتدئ عنف التحدي[44].

ففي هذا المقطع يستشعر (محيسن) الحقيقة التي غابت عنه، والتي كان ينبغي أن ينتبه لها، فالذنب الذي يرتكبه ينعكس دائماً في أحلامه منذ طفولته، فكيف لم ينتبه إلى دلالة تلك الأحلام التي أرقته، ولكنه في الوقت نفسه يعرف السبب، لقد أعماه الغنى، وأبطرته الأموال، تماماً كما كان يحدث في طفولته، فبمجرد أن يأكل يبطره الشبع، وينسى توبته، ويعود لأتية الحيوانات الضعيفة.

فإذا امعنّا النظر في المقطع مرة أخرى فسنجد (التقابل) بين الصورتين – الماضي والحاضر – وبين المفردات هو الذي يحقق هذا المعنى، فصورة الطفل المذنب، تقابلها صورة الكهل المذنب، واستشعار الخوف عبر الأحلام يتحقق في الحالتين، وتبخر الخوف مقترن بالغنى / الشبع في الحالتين، ويرفد هذا التقابل في الصورتين، تقابل واضح في المفردات: عقاب/ تحذير، حرام/ حلال، ذنب/ تكفير، سيئات/ حسنات. توبة/ تتبخر التوبة، وهي مفردات تؤكد الصراع بين الخير والشر في النفس الإنسانية ولكنها تومئ إلى تغير في تفكير (محيسن)، فإذا كانت صورة (محيسن) في طفولته، انتهت بتبخر التوبة، والعودة إلى الذنب، فإن صورة (محيسن) في وضعه الحالي تحمل تغيراً ملحوظاً ينبئ عن استشعاره للخطأ، ورغبته في التصحيح (عليه التكفير عن السيئات بإغداق الحسنات).

ويمتد (التقابل) اللغوي حتى آخر صفحة في الرواية، ليجيء حاملاً – من خلال تداعيات محيسن – رضاه بالقضاء والقدر، وإدراكه للخطأ، وتهدئته لنفسه من خلال التقابل الذي تعج به الحياة والذي يبرز هنا في المفردات المتقابلة المؤكدة لهذا المعنى:

«... هيهات أن يستوي النور والظلام – الجهل والعلم – الحلو والمر.. الفقر والغنى، من لا يستثمر الثراء يصبح كافراً بالنعمة .. تنداح الرحمة في القلب فتورث الصفاء، ويلتمس الخير له مكاناً. لا تقنوط في هذه الحياة والبركة في العمل. لتذهب الأموال متى فسد المعين إنما سيبقى الخير أسمى من نفيس المعادن ... ربت على فخذه وهو يتنهد قائلاً: حسبي ما نعمت به والدنيا لا تستقيم لأحد على حال سواء. وها هي الفصول تتغير.. والليل يلاحق النهار ... تعمر الدنيا دهراً ثم يصيبها الخراب، ليفنى قوم ويستيقظ غيرهم ... من التراب خُلقنا وإليه نعود ...»[45].

وهكذا يشكل التقابل اللغوي ركيزة رئيسة في لغة السرد، ويسهم بصورة كبيرة في بلورة فكرة الرواية، يرفده تقابل على مستوى البناء الزمني، حيث يجيء الحاضر المتحرك، مخترقاً بالماضي الساكن، ومن خلال المفارقة البنائية بين الحاضر والماضي، والمفارقة اللغوية التي أشرت إليها آنفاً، ظهر بوضوح حجم الهزة العنيفة التي أحدثها الثراء المفاجئ في بنية المجتمع السعودي، ليحقق السرد من خلال ذلك بلاغته الخاصة بعيداً عن ضجيج الكلمات، وبهرجة الصور البلاغية.

الهوامش

(1) انظر: الكلمة في الرواية، ميخائيل باختين، ت: يوسف الحلاق، وزارة الثقافة، دمشق، ط 1، (1988م): 231-233، وانظر: بلاغة الخطاب وعلم النص: 376-379.

(2) انظر: بحوث في الرواية الجديدة، ميشال بوتور، ت: فريد انطونيوس، دار عويدات، بيروت، ط3 (1986م): 34، 35.

(3) انظر: مدخل إلى التحليل البنيوي للقص، رولان بارت، ت: د. منذر العياش، نادي جازان الأدبي، ط1 (1413هـ-1993م): 39، 46، 47.

(4) فوجود هذه الصور البلاغية، إذا لم يكن له دلالة، وإذا لم يكن في خدمة المعنى، فإنها تتحول إلى زخرف جمالي لا قيمة له في العمل.

(5) انظر: نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة: 37.

(6) السابق: 38.

(7) رواية (مدن تأكل العشب): 23.

(8) الرواية السابقة: 227.

(9) انظر: رواية (مدن تأكل العشب): 50، 53، 102-107، 166، 179، 276-297.

(10) هكذا في الرواية، والصواب: ممسكٌ.

(11) الرواية السابقة: 46.

(12) جاء في لسان العرب: استحل الشيء: عدّه حلالاً. المجلد الحادي عشر: 168.

(13) رواية (مدن تأكل العشب): 333-236.

(14) انظر: رواية (صالحة): 7-11، 15، 19، 22، 25، 27-29، 34، 42، 50-51، 56، 60، 63، 64، 67، 74، 80، 81، 98، 110، 115، 118.

(15) الرواية السابقة: 14.

(16) انظر: الرواية السابقة: 11-14.

(17) انظر: رواية (صالحة): 15، 16، 19، 24، 34، 84.

(18) الرواية السابقة: 10.

(19) الرواية السابقة: 33.

(20) انظر: الرواية السابقة: 7، 80، 86، 119.

(21) رواية (صالحة): 45.

(22) الرواية السابقة: 22.

(23) الرواية السابقة: 60.

(24) الرواية السابقة: 78.

(25) دار، يدور: إذا طاف حول الشيء، وإذا عاد إلى الموضع الذي ابتدأ منه، لسان العرب، المجلد الرابع: 296ومن هذا المعنى اشتقت كلمة (مدوراً) التي تعني عند أهل الجنوب (باحثاً) بما يقتضيه هذا البحث من دوران سواء كان بالعينين وحركتهما الدائرية، أو بالجسد كله.

(26) فترة السبعينيات الهجرية.

(27) انظر: رواية (صالحة): 13، 16، 17، 19، 24، 27، 36، 41، 42، 48، 61، 62، 69، 70، 83-85، 98، 102.

(28) رواية (صالحة): 146.

(29) انظر: بلاغة السرد: 24.

(30) انظر: رواية (غيوم الخريف): 43.
(31) انظر: الرواية السابقة: 39.
(32) انظر: الرواية السابقة: 24.
(33) انظر: الرواية السابقة: 69.
(34) رواية (غيوم الخريف): 81.
(35) الرواية السابقة: 80.
(36) الرواية السابقة: 14.
(37) الرواية السابقة: 45.
(38) رواية (الخريف): 69.
(39) الرواية السابقة: 104.
(40) رواية (غيوم الخريف): 45، 46.
(41) الرواية السابقة: 9.
(42) انظر: رواية (غيوم الخريف): 85-88.
(43) رواية (غيوم الخريف): 89.
(44) رواية (غيوم الخريف): 146.
(45) رواية (غيوم الخريف): 150.

الرواية السعودية على ضفتي الحداثة

أسـماء الزهـراني

علاقة الرواية بالمجتمع وتحولاته علاقة مصيرية كما هي علاقة نشأة، فالرواية فن اجتماعي بالأساس، وتحولاتها مرتبطة بتحولات المجتمع، ولهذا ازدهر النقد السردي بداية مع ازدهار النقد الاجتماعي الماركسي لدى لوكاتش وجولدمان، لاسيما في نقاشاتهم حول الفرد الإشكالي[1]. وليس الفرد الإشكالي كمكون لشخصيات الرواية من البطل والشخصيات المحيطة به إلا نتاج مواجهة وصدام بين الإنسان والمجتمع. وهنا تبرز الهوية، في المنطقة الواقعة بين الفرد والمجتمع والصدام بينهما. ومنذ فجر الرواية السعودية وهي مشغولة بسؤال الهوية، بشتى الطرق والكيفيات، وليس عجيباً انشغالها بهذا السؤال، فهو سؤال الرواية بشكل عام، وأثر تحولات المجتمع على الإنسان، هو أثر يقع غالباً على وعي الإنسان بذاته أي على هويته، فالهوية في أهم تعريفاتها هي وعي الإنسان بذاته وتمايزه عن الآخرين. وهكذا تتبدى علاقة الثالوث: الرواية والمجتمع والهوية، التي تكون الرواية شكلها وبنيتها، والمجتمع والهوية روافدها.

التعاطي مع الهوية سردياً:

يمكن ملاحظة حضور الهوية في الرواية السعودية، أو علاقة الرواية بالهوية، من خلال كون الرواية بفضائها الحر، وتسودها المشهد الثقافي في الوقت الراهن، هي الأكثر قدرة على رصد حياة المجتمع، وكذلك القناة الأفضل لتفريغ المشاعر تجاه أي قوى مهيمنة، أو للتعبير عن الأفكار، مما يجعل الرواية في مواجهة مع المجتمع

وقواه الفاعلة كمسألة الهوية. والتعاطي مع الهوية في العمل السردي قد يظهر اثره على البنية السردية، على المكان، أو اللغة أو الشخصيات، أو حتى الزمن، وقد يكون حضورها كموضوع ومحتوى للرواية، كما قد يكون حضورها واعياً أو لاواعياً من قبل الكاتب. ولم تناقش الروايات السعودية فلسفة الهوية غالبا، إلا ما يمكن أن يجيء لماماً في مقاطع من بعض الروايات، بل تعاملت مع قضاياها، كالدين والعرق والجنس والإقليم.

الرواية/ الهوية/ التحولات الاجتماعية:

وحين نتحدث عن الرواية والتحولات الاجتماعية، فنحن نتحدث عن تحولات اجتماعية عامة، اثرت في قطاع عام من الكتابات الروائية، وظهر اثرها جلياً فيه، وفي منطقتنا مرت المنطقة بتحولات كبرى، ذات إيقاع متسارع، كان لها اثرها، لكنني سأقتصر في تناولي على أهم التحولات التي تركت اثراً كبيراً وملموساً، في الروايات المتأخرة، وهي حرب الخليج الثانية، وأحداث 11 سبتمبر. في الأولى واجه جيل من الروائيين ضربة في عمق اعتداده بالهوية، وهي هنا القومية العربية، في قضية العراق واعتدائها على الكويت، واختلاف الأشقاء، وما نتج عنه من تداعيات. كان تهديدا صارخا للهوية، تعامل هؤلاء الروائيون مع هذه الضربة كموضوع، لكنهم واجهوها بتماسك في بنية الرواية، وحبكتها وهوية موحدة تحكم أعمالهم، غالباً ما تكون صبغتها قومية، فإذا ما تعرضت الهوية العربية لهزة قوية، كان الروائي يواجه ذلك بلملمتها وإعادة بنائها، عبر بنية الرواية وأدواتها السردية.

في 11 سبتمبر وجهت للأصولية الغربية ممثلة في امريكا ضربة قوية، من أصولية لا تقل عنها مركزية في هويتها، فكان استعراضاً لقوى وهيمنة أشكال من الهوية، شعر بتهديدها أطراف مختلفون في أنحاء العالم، يمثلون توجهات مختلفة، تقاوم ما تمثله الهوية من سلطة وعنصرية. هذه المرة جاء التهديد من الهوية كسلطة مهيمنة، فجاء الرد في مجموعة من الروايات مثلت توجها معاكساً للتوجه السابق،

وهو توجه يظهر في موضوعاتها وبنياتها، فموضوعاتها لا يجمعها رابط ولا هوية، سوى التمرد على كل شكل من أشكال السلطة، والثورة على كل ما يمثل الثبات في الهوية، وبنياتها تعكس غالبا آثار تفسخ الهوية وانحلال الوعي بالذات.

الرواية السعودية بين تجربتين على ضفتي الحداثة:

ما علاقة التحولات الاجتماعية التي مرت بها منطقتنا بالتحولات التي مرت بها الرواية بين توجهين متضادين فيما يخص الهوية؟ ما الخيط الذي تجتمع وتفترق حوله هذه المكونات لهذا المنظر من مشهدنا السردي؟ إنه خط فكري وثقافي وفني يجمع بين هذه المكونات ويفسر تحولاتها، إنه حضور الحداثة كفلسفة ومذهب فكري عالمي، وحركة ثقافية فنية أثرت في ثقافتنا تأثيراً لا يمكن إنكاره. ولا يمكن أن نتحدث عن الهوية ما لم نعرج على الحداثة، فعلاقة الحداثة بالهوية لصيقة، حيث ازداد الشعور بالهوية الغربية في عصور التنوير، وتعمق سؤال الهوية، مع اتقاد شعلة الحداثة الغربية وانتشارها في الآفاق. وارتبطت الحداثة في تحركها العالمي بالقوميات وانتعاش الشعور بالهويات، والعنصريات المختلفة، وهذا ما يفسر علاقة الحداثة كحركة ثقافية في العالم العربي بالقومية العربية. كان من نتيجة ذلك أن نهض مفكرون غربيون وغير غربيين، وانتقدوا هذه العنصرية، ودعوا إلى تحطيم هذه المركزية، ودعوا إلى عولمة الثقافة، ومعها تعويم الهوية، التي تحولت إلى شبح متعاظم لأشكال من السلطة، وعدم جعلها عقبة في طريق العولمة وامتزاج الثقافات والشعوب، تحت لواء «ما بعد الحداثة»، التوجه الذي تحمل مسؤولية مناهضة كل ما تمثله الحداثة من مظاهر العنصرية والمركزيات.

لا يعني هذا أننا سنعمد لتقسيم الروايات السعودية لرواية أجيال، فلازلنا على عتبة الكتابة الروائية لم نقتحمها بعد، ولا يسمح الأمر بتقسيم فني صارم الملامح، فليست هذه القراءة مجالا لذلك، وإنما هو نوع من تغليب بعض السمات الفنية، من منظور معين تنتهجه هذه القراءة، لمجموعة من الروايات، ينتمي بعضها لتجربة أقلام

تتسم بسمات التجربة الحداثية فيما يخص الهوية، وحدة الوعي بها والاعتداد بتميزها، ومظاهر ذلك جمالياً في العمل الروائي، وينتمي بعضها الآخر لتوجه مغاير، يستمد اسمه من مضادته للحداثة، توجه فقد الإحساس بقيمة الهوية، وشعر أنها مجرد قيد على حريته، ومن ثم فقد كثيراً من قيم وعيه بذاته، مما تصاحب مع تشظي تلك الذات وانتشائه بذلك التشظي.

حدة الوعي بالذات (الهوية) في التجربة الحداثية:

تظهر سمات التجربة الحداثية في الرواية في حدة الوعي بالذات وتمايزها أي بالهوية، ولذلك كانت حرب الخليج الثانية مؤثراً قوياً على الرواية، لكن حدة الوعي بالذات وتفاعلها معه هو الذي أنتج موضوعات شديدة التشابك مع هذه الأزمة، وشديدة التناسج معها، حيث تظهر تفاعلاتها معها في مضامينها وموضوعاتها ونوعاً ما في بنياتها وتقنياتها السردية، فبقدر ما يكون الموضوع هو تشظي الهوية والفجيعة أمام انهزامها، وتكسرها، تكون البنية عملية إعادة بناء ولملمة لأشلاء هذه الهوية المتناثرة، عبر تقنيات الرواية المختلفة من الصوت السردي وعدسة السرد والمكان والزمان واللغة، مما يمد الرواية بقدر من التماسك والتعقيد والتصاعد المقنع للأحداث عبر توظيف الزمن والمكان والمنظور السردي. ومن أمثلة ذلك رواية «نباح»[2] لعبده خال، حيث تدور حول قصة حب شاب سعودي لفتاة يمنية، يختار والدها الرجوع لليمن، في فترة أزمة حرب الخليج الثانية، عوضاً عن الخضوع للمساواة بالأجانب الآخرين، والخضوع لقانون الكفالة، المعمول به مع غير المواطنين، وفي نباح تظهر الهوية الإقليمية، السياسية، اليمن مقابل السعودية، في نباح ثورة ضد التفرقة بين أبناء الوطن العربي الواحد. صرخة ضد أن تصبح الهوية وسيلة للتفريق بين أبناء الأمة الواحدة. اختلاف الهوية السياسية في نباح هو الذي يقدح شرارة الحدث الرئيسي في العمل، ويحكم سير الأحداث الفرعية، ويتحكم في الحبكة بصفة عامة، وكانت الرواية في بنيتها لملمة لأشتات الهوية الممزقة على أشتات الوطن الممزق والأمة المشتتة، فانتقال عدسة السرد من بلد لبلد ومن مكان لمكان ومن زمن لزمن كان

الخيط المحرك للسرد، كما ان الرواية اتكأت على فسيفساء من تشكيلة من مختلف أعراق الوطن العربي في نسيج يحاول إحكام مشهد موحد للهوية العربية الواحدة وأزماتها الكبرى من خلال شخصيات البعثة الإعلامية الموفدة لليمن، وهو الحدث الإطار للرواية.

وفي السياق ذاته تأتي رواية «البحريات»[3] لأميمة الخميس، ويحيل هذا العنوان «البحريات» الى هوية جغرافية ترمز للهوية الثقافية، الثقافة المتمدنة مقابل الهوية الصحراوية بكل خلفياتها وأعرافها البدوية، البحريات، نساء يجلبهن رجال من الجزيرة العربية، من سواحل الشام، يجلبونهن صغيرات في السن، زوجات، جميلات، غضات، يعانين الغربة وتغير البيئة، من مجتمعات مدنية متحضرة، إلى مجتمعات بدوية متشددة في قلب الجزيرة العربية، تتأثر بنية الرواية بهوية البحريات ودفاعهن المستميت عن ذواتهن أمام تصلب البيئة الجديدة، حيث يواجهن الهوية المتشددة المتمركزة حول نفسها ، بفتح ثغرات في بناء تلك الهوية المنغلق، عبر اللغة، ومد حبال الكلام، ويمثل تماسك الصوت السردي وحبكة الرواية ظلاً لبحث البحريات عن هويتهن القومية وسط مجتمع يرفض وجودهن، البحريات صرخة ضد تمزق الجسد العربي والهوية العربية الواحدة وتشظيها ومحاولة لإعادة بنائها عبر حشد عدد من الانتماءات المختلفة للعرق العربي الواحد، وبناء تجانسها سردياً في خطوات وإيقاع زمني ومكاني هادئ ومنتظم ومنسجم، ومستوعب لتحولات المجتمع السعودي من البيئة البدوية الصرفة للبيئة المتحضرة وعصور الرفاهية. هي رواية حداثية تمثل عودة للصوت الحداثي، وتمثيلاً لوعيه وتجربته وعنايته بها وبصقل هوية خاصة تميزه في تاريخ السرد المحلي والعربي.

أما في «مدن الدخان»[4] لأحمد الدويحي، فمحور الرواية يكاد يكون الزمن، زمن الحكاية، هو زمن التحولات الكبيرة، زمن جيل عاش قضية الأمة، ضياع فلسطين، وحروب بين الأخوة. زمن هجرة أبناء الريف للمدن، ونشوء جيل من المتعلمين، يحاول تحويل الوطن معه إلى سكة الزمن الحديث. وهكذا تأخذ عدسة

الزمن في مدن الدخان موقع الاسترجاع، هو زمن متأرجح بين الماضي والحاضر، يهتز فيه الوعي بالذات اهتزازاً قوياً، لا يقوى صابر بطل الرواية على استيعابه، فيأخذ دور الشاهد والمراقب، على ذلك الزمن، ولعل هذا الدور يتكثف أكثر عبر مهنته، التي يأخذ فيها دور الرقيب على المشاهد التلفزيونية. الرقيب الذي يمزق ويرتق المشاهد، كما يحدث – انعكاساً لدوره – في الرواية، بحيث تتحول حركة السرد إلى استرجاع متكرر، تقوم فيه أجزاء الحكاية جسوراً يتصل عبرها تصور البطل لهويته.

في مدن الدخان، لا يؤثر دخان المدن على لون البطل صابر الشاحب وحسب، بل يمتد ليغلف كل عناصر النص، حيث تختلط في الحكي شخصية صابر بشخصية الفتى، الذي يشكل بحضوره الرمزي شخصية رئيسية في الرواية. غياب الاسم هو تأكيد لحضور الفعل، فما هو الفعل الذي يؤديه الفتى في الحكاية والحبكة؟ الفتى رمز لضياع الهوية، الذي يظهر في تبادل مواقع السرد، من الراوي، لصابر، للفتى، وضياع خيط السرد بين الثلاثة، الهوية التي ضيعها صابر في دخان المدينة، وقضى نحبه باحثاً عنها.

تشظي الهوية في عالم ما بعد الحداثة واضطراب مفهومها:

لعل من أهم مصطلحات ما بعد الحداثة وتطبيقاتها الكاسحة، العولمة، فما علاقة العولمة بالهوية؟ وهل تعمل العولمة على توحيد العالم أم على تجزئته.؟ والسؤال الذي يتشكل من جديد: ما الهوية التي تعد بها العولمة.؟ وما هو وجه الاختلاف بينها وبين الهويات السابقة؟ في العولمة ليس هناك من هوية ثابتة وساكنة، أو مكتفيه بذاتها. أحياناً العولمة لا تهدد الهوية بالفناء أو التذويب، بل تعمل على إعادة تشكيل هذه الهويات على منوال احتياجات ومصالح جديدة. وهكذا يمكن تناول ظواهر العولمة في الروايات السعودية، مثل الإنترنت، والجوال، والتقنية بمختلف اشكالها، التي أصبحت ظواهر تكاد تميز الخط الجديد من الروايات.

الهوية بالنسبة للعولمة التي هي نقيض لكل ظاهرة سلطوية، ليست نقيضاً إلا بقدر ما تشكله من سلطة واستبداد، وقد تحضر الهوية كسلطة قاهرة، فوجود الهوية النافذة التي تحاول السيطرة هي اكثر ما يحفز الروائي على البوح وكشف المخبوء وبجرأة شديدة، ومن ذلك روايات المرأة التي تدافع عن هوية الأنثى ووجودها في مواجهة التسلط الذكوري والإقصاء الذي تتعرض له بفعل ثقافة المجتمع السائدة. ومن الملاحظ على الروايات التي تمثل التيار المقاوم لسلطة الهوية توكيدها لهذه المقاومة ابتداء من العنوان، فالهوية كمبدأ مرفوض حاضرة منذ العنوان، محاصرة وخاضعة للتمييز والإقصاء، «حب في السعودية»[5]، «بنات الرياض»[6]، «الآخرون»[7]، «سورة الرياض»[8].

في «الآخرون»، يشير العنوان إلى الآخر، المغاير للذات، من هم الآخرون في الرواية؟ السنة مقابل الشيعة والذكر مقابل الأنثى، السوي مقابل الشاذ، درجات من الهوية تحضر في «الآخرون»، تمررها الكاتبة عبر العنوان. الآخرون هم الجحيم، عبارة تصدّر بها الكاتبة روايتها، وهي عبارة ملغزة، فهي من جهة يمكن أن تتضمن اعتراضاً مجازياً على مضمونها، الذي يتضمن التفرقة العنصرية بين فئات من البشر، أو لعلها اعتراف وتوكيد لمعناها الذي يعني «الآخرون» من الذكور، كون الرواية تتضمن انحياز البطلة جنسياً لعالم الإناث، وهو أمر ينطوي على خلفيات نفسية معقدة وعميقة. ومن الملفت أن هذه الرواية تقوم على حدث رئيس هو انحراف البطلة الجنسي تجاه بنات جنسها وميولها المثلية، وهذا يعني أن الرواية تتأسس على خلل في الهوية، إذ إن هوية البطلة لا تتجه للتحقق بالتمايز والاختلاف، كما هو المعروف، بل تتجه للإرتداد على ذاتها والتماثل معها، وهذا ما تحققه العلاقات المثلية، وهذا شكل من اشكال تكسير الهوية وتمييعها. «الآخرون» في النهاية صرخة ضد التمييز بكل أنواعه، ضد الهوية المركزية، ومطالبة بالمساواة، بتذويب الهوية، والمساواة في ظل هوية إنسانية واحدة، لا يفرق فيها بين سني وشيعي، ولا بين سوي وغير سوي، ولا بين ذكر وأنثى.

ينعكس تفكك الهوية وكسرها في الرواية على بنيتها، ففي «الآخرون» تتآلف البنية السردية من مجموعة من القصص القصيرة والأحداث الملصقة بعضها ببعض، بشكل أفقي يفتقر للتصاعد والتشابك المقنع للأحداث والتفاصيل، بحيث لا تكاد تجمعها حبكة، إنه نوع من الانتشاء بتكسر نموذج الهوية مرة بعد مرة، تمارسه بطلة الرواية عبر حشد من العلاقات المكررة، تكرر الصورة نفسها لذات تتشظى وتفقد ملامحها، ووعيها بتلك الملامح، في سبيل تحطيم شبح الهويات المسيطرة: السنة، رجال الدين الشيعة، الذكور، إلى آخر هرم السلطات في المجتمع.

وتتصدر الهوية عنوان رواية أخرى هي «بنات الرياض» لرجاء الصانع، وهي رواية تتمحور كما هو واضح من اسمها حول هوية مكانية وثقافية معينة هي بيئة الرياض، بما تحيل عليه من عادات وتقاليد وصيغة دينية متشددة، تدور أحداثها في فضاء الرياض/ المدينة، وتتمحور حول الرياض/ الهوية. مجموعة فتيات يواجهن هذه الهوية الخانقة لهن، ويتمردن عليها بطرق مختلفة، تتمثل في سلوكيات خارجة عن حدود الإطار الذي تمثله الرياض كهوية ثقافية معينة. وبالمثل تتشظى بنية الرواية في بنات الرياض، فتأتي على صيغة مجموعة رسائل بريد الكتروني مجمعة وملصقة بشكل عشوائي لا يمثل أي حبكة روائية. وهو ما قد يرتبط بشكل ما بتشظي الوعي بالذات، وانفصال الهوية عن نموذجها وضياعها بين أصل في الرياض، تحاول الكاتبة أن لاتنفك عنه انفكاكاً كاملاً، ونموذج خارجي من الشرق وآخر من الغرب، يتم احتذاؤه بدون هدف ولا نظام ولا غاية، في محاولة توفيقية غير ناجحة، لأنها اعتمدت الشكل وأهملت الجوهر، ونظرت للأمور بشكل عشوائي يفتقر للمنطق والمعالجة السردية القائمة على التصاعد الدرامي المقنع.

وهناك عملان يتساوقان في مضمونهما وإن كان لكل منهما استقلاله الفني، هما «جاهلية»[9] لليلى الجهني، و«ميمونة»[10] لمحمود تراوري، وفي كلا العملين رفض للعنصرية ولتسيب الهوية في ضعف عنصر أمام عنصر آخر متسلط. تتحدث ميمونة عن الأفارقة المجاورين للحرم المكي الشريف، وظروف معيشتهم ومعاناتهم في

الاندماج وسط البيئة السعودية، وتتحدث «جاهلية» عن قصة حب مرفوضة اجتماعياً تربط شاباً من أصل افريقي بشابة سعودية، ويشير العنوان مباشرة إلى البيئة الجاهلية، في مقابل الإسلامية، تلك البيئة التي يتمايز فيها الناس حسب الوانهم. انه صراع القيم، الذي يظهر في تناقض الهوية، وتخلخلها هذا التناقض هو الذي يدفع أحداث الروايتين للتقدم والتشابك، ويتحكم في حبكتهما وجسميهما. ظهر الإحساس بضياع الهوية من خلال تيه الشخصيات في المكان والزمان، المجاورون للحرم بلا مكان في «ميمونة»، وبلا تاريخ في «جاهلية» سوى تاريخ مثقل بالتيه والرحيل في ضياع العبودية من عصر إلى عصر ومن قارة إلى قارة. لكنه لم يظهر في تفكك بنية الرواية ولحمتها كما حدث في مجموعة روايات «الآخرون» و«بنات الرياض» و«حب في السعودية»، وهذا اختلاف يحسب للروايتين وتميز ينبغي الإشارة إليه.

ما الذي يميز «جاهلية» و«ميمونة» عن بقية جيلهما؟ وما الذي يجعل من الروايات الأخرى تتأخر في مستواها الفني عن الروايتين الأخيرتين؟ هل هو اتجاه ما بعد الحداثة كسبب ثقافي وفلسفة ينتهجها الكتّاب؟ أو أن هناك اسباباً أخرى تقف وراء ذلك؟

خلاصة:

فيما سبق من نصوص حاولت عرض أحد الوجوه التي تتخذها علاقة التحولات الاجتماعية بالرواية، وقلت إن منطقة تفاعل تلك التحولات والرواية هي الهوية. وفي الرواية المحلية كان من ابرز التحولات الاجتماعية حدثان تركا اثرهما عليها، هما حرب الخليج الثانية وأحداث 11 سبتمبر. جاء اثر الأول على الرواية أثناء توهج شمس الهوية مع سطوع نجم الحداثة في التسعينات امتداداً للثمانينات، متخذين معاً شعار القومية العربية رمزاً لهما. كانت حرب الخليج ضربة قاصمة للهوية القومية، فجاء الرد سلسلة من الروايات التي تناولت آثار هذه الحرب على الهوية وتشظياتها، وتولت لملمتها وإعادة بنائها عبر بنياتها السردية، التي لم تفتقر

للمعالجة السردية المتماسكة، القائمة على الإيقاع المتصاعد الذي يتناسب مع موضوع مواجهة تمزق الهوية، وإعادة بنائها، ولملمة اشتاتها، تجانساً مع منزع فكري لا تنفصل فيه البنية عن الذات.

اما احداث 11 سبتمبر فمثلت ظلاً لصراع بين هويات تتنافس على سلطوية ومركزية حاولت أن تنطلق من قلب العالم الاقتصادي، وكانت بمثابة منبه لحركة تدور في المحول، حركة وصراع كنا بمعزل عنها، وتم إقحامنا فيها بشكل صارخ، وجاء الرد هذه المرة من جيل اخر، جيل وجد نفسه مشاركاً في هذا الصراع، فوجد نفسه يسير في مركب ما بعد الحداثة، واعياً او بلا وعي، يقاوم سلطان الهوية وشبحها المتعاظم، مدافعاً عن حرياته واستقلاله. إنه جيل يحتفل بتشظي الهوية وينتشي بالتيه و يعاني انعدام الوعي بالذات، إلا أن جيل الحداثيين استمر يجتر أحزان القومية والهوية الضائعة، ويجلد نفسه بحدة الوعي بالذات، تلك الحدة التي أنتجت الفرق الأساسي الأهم بين الجيلين: الاعتداد بالذات وحدة الوعي بالتجربة في التجربة الحداثية، ومقاومة سلطة الهوية والانتشاء بتشظي الوعي في التجربة ما بعد الحداثية، وهو فارق لاينفك عن أن يكون جزءاً من التحولات الاجتماعية التي انتجت هذا التحول الفكري غير المستتر في كثير من المظاهر الثقافية التي يتجه إليها شبابنا من الحداثة إلى ما بعدها، ومن تلك المظاهر ظاهرة الالتزام الفني والوعي بشروط التجربة في الروايات التي تمثل التجربة الحداثية، وضعف تلك الوعي المرتبط بعدم الالتزام في التجربة ما بعد الحداثية.

وإذا كنا تناولنا رواياتنا المحلية في ضوء المصطلح الغربي، فهذا جزء من اندماجنا في منظومة الثقافة العولمية، عطفاً على العولمة التي فرضت نفسها على كل مظاهر حياتنا، لكن هذا لا يعني أن رواياتنا هي تمثيل حرفي لتلك المصطلحات، فلا يمكن الجزم مثلا بأن تفكك بنية الرواية لدى الجيل الجديد من الروائيين راجع كلياً لانتمائهم لفلسفة ما بعد الحداثة وتأثرهم بها، رغم وضوح مظاهر هذه الموجة وإن كانت سطحية على رواياتهم وتفشيها بلا جدال، من خلال توظيف وسائل العولمة

المختلفة من الحاسب والجوال وغير ذلك من وسائل الاتصال والتقنية، ومن خلال مضامين ثقافة ما بعد الحداثة التي تناولناها، ومن خلال حضور هاجس الحرية وإلحاحه في أعمالهم، إلا أن هناك أسباباً أخرى قد تتعلق ببيئتنا المحلية وظروف مجتمعنا الثقافية، فتفكك بنية الرواية لدى الجيل الجديد قد يكون مرتبطاً نوعاً ما بحداثة تجربته وتسرعه في النشر، بعكس جيل الحداثيين. وتجارب تراوري والجهني مثلا تدعم هذا القول، فهم من الجيل الجديد وكلهم منشغل بمواجهة شبح الهوية المتضخم على حساب هويات أخرى مسحوقة، من غير أن يؤثر هذا في نضج تجربتهم، روايتا جاهلية وميمونة مثلاً كانتا تجسيداً مثالياً لمبادئ ما بعد الحداثة في الثورة على تهميش الإنسان لعرقه وتمجيد هوية أخرى لعرقها، لكنها قدمت مستوى متماسكاً في الحبكة وبنية الرواية لأنها لم تتأثر بتسرع في النشر ولا بحداثة التجربة، بل كانت تجربة تقترب من النضوج..إذاً التجربة الحداثية لها دور في نهضة الرواية، لكن اتجاه ما بعد الحداثة ليس مسؤولاً كل المسؤولية عن كبوتها، إلا أن هذه التجارب القريبة من النضج لا تنفي أثر الحداثة كمنزع فكري، فإذا كانت الحداثة كفكر تفرض نوعاً من الالتزام والمراقبة للذات في ضوء الاعتداد بالهوية، فإن فلسفة ما بعد الحداثة ترتبط لدى بعض روائيينا بالفوضى الفكرية ورفض الاعتداد بأي مكتسبات، ومن هنا تغيب أي رغبة في مراجعة الذات ومحاسبتها لدى الروائي قبل عملية النشر، لدى جيل ما بعد الحداثة، إلا ما ندر، وارتباط الفوضى واللامعنى بثقافة ما بعد الحداثة هو ظاهرة ناتجة عن قراءة منقوصة لهذا المصطلح الفضفاض، الذي يحتاج لإلقاء المزيد من الضوء على دلالاته وحضوره العالمي، مادام حاضراً في ثقافتنا شئنا أم أبينا، وما دام يتمدد بأشكال مختلفة تتسلل إلى مناحي حياتنا كافة، مسرودة وغير مسرودة، فإذا كنا سنشارك في المشهد الثقافي العالمي مجبرين، من خلال سيرورة العولمة وتجلياتها، فلتكن مشاركتنا مشاركة واعية قائمة على الانتقاء، لاعشوائية مؤسسة على الانقياد الأعمى كما هو الواقع بكل أسف.

الهوامش

(1) فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، 2002.
(2) عبده خال، نباح، منشورات الجمل، 2004.
(3) أميمة الخميس، البحريات، دار المدى، 2006.
(4) أحمد الدويحي، مدن الدخان، دار الكنوز الأدبية، بيروت، 2006.
(5) إبراهيم بادي، حب في السعودية، دار الآداب، بيروت، 2007.
(6) رجاء الصانع، بنات الرياض، دار الساقي، بيروت، 2005.
(7) صبا الحرز، الآخرون، دار الساقي، 2006.
(8) أحمد الواصل، سورة الرياض، دار الفارابي، بيروت، 2007.
(9) ليلى الجهني، جاهلية، دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى، 2006م.
(10) محمود تراوري، ميمونة، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، الطبعة الأولى، 2002م.

الإنتماء والإغتراب وتجليات الهوية

عائشة الحكمي

تأتي اهمية هذا الموضوع من اهمية التساؤلات التي تطرحها مفردات (الانتماء، والاغتراب، والهوية) في زمننا الحاضر، فإذا نظرنا في لفظة (هوية)، سنجدها توظف في صياغات مختلفة لاسيما في مجال الدراسات الأدبية والفكرية الحديثة، قريبة أو بعيدة من حيث العمق الدلالي للفظة مثل (أسئلة الهوية، سؤال الهوية، الانتماء والهوية، الهوية والانتماء، جذور الهوية، مسالة الهوية).

مثل هذه الصيغ تشكل دلالات تنبئ بدورها عن حالات قلق وخوف تخص مسالة (الهوية)، لأننا كمجتمع عربي مازلنا نفتقد بعد ممارسة التفكير النقدي المنهجي الموضوعي الذي يقف من القضايا المعاصرة والمستقبلية موقفاً واعياً لأبعاد الماضي وتاثيره في إدارتها، متفحصاً الحاضر الذي قد يكشف ضعف دوره على المستوى العالمي برغم كثرة الشباب الذين نهلوا من العلوم والمعرفة بما فيه الكفاية، واختلطوا مع الآخرين عقوداً لا يستهان بها، لكنهم لأسباب في ذواتهم لا يملكون حق تقرير مصيرهم، بل يحسبون أنهم فريسة الحرمان من التمتع بحياة حقيقية واضحة في ظل اضطراب الحاضر، وقتامة المستقبل، لذلك من الطبيعي أن تشيع مثل هذه المصطلحات على أقلام المبدعين والباحثين.

ويأتي تفردها والميل لتداولها من خلال دورها في إجلاء دلالات إنسانية غائمة. هذا التفرد الخاص ينكشف في حركة دلالة هذه المفردات في إمداداتها الفكرية، خلال زمن تتبادل فيه اتهامات حضارية تغوص في جذور الإنسانية، زمن تكسرت فيه الحواجز واخترقت أسواره العالية الوسائل الحضارية الجانبة مما جعل (الهوية

والانتماء) للجذور، والاستقلال الذاتي والنفسي مجالاً للقلق والخوف على ذويانها، ولعل المتابع لاستخدامات هذه المفردات ، يجد ملامح سمات ينبغي الالتفات إليها وإجلائها من خلال الفن الروائي ذي الفضاء المهموم بقضايا «المضطهدين والمنسيين والمغيبين لا يحولها إلى حالة وعظية مختلفة كما يعتقد البعض»[1].

والباحث عن دوافع الكتابة في موضوعي هذا سيجدها في قناعتي: أن الرواية المحلية أصبحت مستودع أسرار هذا المجتمع البكر الذي تستقي منه مادتها الأساسية والتي هي حياة الإنسان (الأنا، والأنت، والهو، والنحن) الذي لا يرضى بتذويبها، ومن هنا جاء الخوف عليها من طرائق شتى جراء ازدياد أصوات المناداة بالتعايش وبإزالة حواجز (الماهية) الإنسانية، والحرية التي أصبح يمتلكها الروائي رضي المجتمع أم عارض.

فإذا استطعنا استقراء أبعاد هذه المفردات في المنجز الروائي المحلي استطعنا استقراء أبعاد التفكير في حياتنا الثقافية من الزوايا الذاتية أو العامة، فالروائي يتعامل مع تفاصيل حياة يعجز المؤرخ عن رؤيتها إذ يسعى الروائي إلى إقامة مجتمع تتساوى فيه الحقوق والواجبات ، فضلاً عن صلاحيّته في محاكمة الماضي والحاضر، وتأجيل المستقبل وهو في طريقه باحثا عن كل مفيد لذا فإن البحث في هذا الموضوع من خلال الرواية تحديداً سيضع أيدي الباحثين على أبعاد تطورات وتحولات تفكير إنسان هذه الأرض، وكيفية تعامله مع هويته الإسلامية والعربية، وهل سيعاني المعاناة نفسها التي عاناها الإنسان بداية اتصاله بالحضارة الحديثة على هذه الأرض؟

إن واقعنا العربي مازال مستسلما لخيبات متتالية، ونجاح محدود، نخشى معه أن يغادر أفراد مجتمعنا إلى العزلة، أو الانخراط في التيارات المقحمة على واقعنا من خلال مرور المبدع بها مصوراً كل محطاتها.

لقد ارتكزت دراستي هذه على نصوص حديثة، أي التي صدرت بعد عام (2000م) ميلادية، وهو الزمن الذي بدأ يعلو فيه صوت تلك المفردات، نظراً لتكرارها

في معظم الفنون الأدبية وبالأخص الرواية ،لاتصالها مع الدلالات التي يرمي إليها الروائيون عادةوالتي يجمعها خط واحد وهو قلق الذات وخوفها على انتمائها وهويتها الإنسانية سواء كان المبدع، أو الإنسان العادي؟، كلاهما يحرص على الاستقلال ذاته؟ كلاهما يقع تحت مطرقة التغييرات الحضارية على أحاسيسه ومشاعره، ومحاولة تغريبه عن الجماعات التي ينتمي إليها.

وحين بدأت البحث في الروايات المحلية عن تجليات تلك المفردات ظهر أمامي تفاوت ملحوظ في تعامل الروائيين مع مسألة الهوية والانتماء والاغتراب في بعض الروايات كان صوتها واضحا مثل: «الفردوس اليباب» 1996م للبلي الجهني، و«مدن تأكل العشب» لعبده خال و«فسوق» 2005م، و«عفو ادم» 1986م لصفية عنبر، و«غيوم الخريف» 1408هـ لإبراهيم الناصر.

وهناك روايات بدأت فيها المفردات الثلاث أكثر وضوحاً، مثل: «ثلاثية» تركي الحمد، «الوسمية» 1985م لعبدالعزيز مشري و«أواني الورد» 2001م لأحمد الدويحي، و«غداً سيكون الخميس» 1976م لهدى الرشيد، و«كائن مؤجل» لفهد العتيق 2004م و«الغربة الأولى» 2000م، و«الغربة الثانية» 2005م لعبدالله المعجل وسعاد المعجل.

وقد اقتصر البحث على الروايات الثلاث الأخيرة إذ لفت نظري. فيها بداية علاقة عناوينها المباشرة بعنوان البحث، وكلنا نعرف دور العنوان في السرد الروائي العربي والاستحواذ على المتلقي. فالعنوان (علامة لغوية)، تتموقع في واجهة النص، لتؤدي مجموعة وظائف تخص النص ومحتواه، وتداوليته في إطار سوسيو – ثقافي..»[2].

وبناء على ذلك فالعنوان من حيث هو تسمية للنص يغدو علامة تمارس التدريب، كما خرجت من ذلك بصورة أكثر قناعة وهي أن المبدع – الروائي سواء كان ظاهراً أو مختفياً أو هو السارد أو البطل أكثر الشخوص وقوعاً تحت تأثير الهوية والانتماء والاغتراب.

ينقسم البحث إلى قسمين، الأول: مدخل إلى دراسة الانتماء والاغتراب وتجليات الهوية. والثاني: دراسة تطبيقية/ اقتصرت على الروايات الثلاث الأخيرة.

أما المدخل فقد اشتمل على مقدمة تناولت تساؤلات حول المفردة (الهوية) واهتمام المبدعين والباحثين بها كمصطلح بدأ يفرض وجوده، ورؤية الباحثين في التناقضات بين الحضارات والتي أدت إلى تلك التساؤلات، ثم تناولت الدراسة (الهوية) لغة واصطلاحاً عند القدامى والمحدثين، واختلافهما في ضبط (هاء) (الهوية)، القدامى قالوا: بفتح (هَوية) والمحدثين قالوا: بضمها (هُوية) كما تناولنا (ى الهوية) واستخدامات المحدثين.

أما الكتابة عن (الانتماء) فتطول، اقتصرنا منها على الجانب اللغوي والاصطلاحي، ومفهومها الشامل بما في ذلك ملف (الوطن والمواطن والمواطنة) وجوانب الالتقاء بينها وبين الهوية أما (الاغتراب) فلم يكن في الحسبان إذ فرض وجوده فرضاً على البحث وقد ترتب على حالات القلق على الهوية والانتماء نشوء حالة الاغتراب «كظاهرة إنسانية لا ينفرد بها مجتمع دون آخر».

جاءت الدراسة التطبيقية مقتصرة على الجانب الموضوعي في الروايات، حيث تناولت الانعكاس السلبي للحروب العربية في بداية النصف الثاني من القرن 20م على المجتمعات العربية، كذلك تناولنا قضايا الهوية والانتماء والاغتراب عند الرجل والمرأة، والانتقال من القرية إلى المدينة وأرض الاغتراب، مع ربط ذلك بما جاء في مدخل الدراسة. وإبراز تفهم المواطن السعودي في أرض الغربة لمبادئ وقيم المجتمع الآخر، وعرض عدم الإخلاص في الانتماء للبلد الإسلامي الذي ينتمي إليه المغترب من خلال علاقته بالمرأة الأجنبية، الوقوف على الحيرة والقلق من التحولات في المسكن والعادات الحضارية الجديدة في النصف الثاني من القرن 20م.

وأخيراً اعتداء الرجل على شؤون المرأة الخاصة حتى ولو كانت حقيرة وعدم مبادرتها الدفاع عن ذلك، ومحاولة رجل آخر التصدي للواقعة نيابة عن المرأة المسلوبة الإرادة في بداية النصف الثاني من القرن العشرين.

وانتهت الدراسة إلى خاتمة توقفت فيها أمام نتائج وهي:

1. قصور تحليل المواطن العربي العادي لأبعاد الهزائم العربية الكبرى، ووضوح استعجال مستقبل الحروب.
2. وجود فئات من المجتمع المحلي تتميز ببعد النظر في تحليل الأحداث العربية وإهمال الأخذ برايها.
3. ممارسة ثقافة الاستعلاء – على استحياء – في الخطاب العربي المحلي، والعجز عن إدراك ذلك، وانعكاسه السلبي على العلاقة مع الآخر.
4. افتقاد المواطن للوعي الثقافي وانعكاسه السلبي على حقوقه خاصة في مطلع خمسينات القرن 20م، مثال على ذلك قضايا العمل والعمال.
5. تجلي تأخرنا ثقافياً ومعرفياً عن البلاد العربية يظهر ذلك فيما يملكون من آفاق فكرية في أثناء اللقاءات الشخصية.
6. تفاوت الأقاليم المحلية في كيفية استقبال الوافد الحضاري من حيث التشدد والمرونة خاصة في مطلع النهضة.
7. تفوق الإقليم الشرقي عن الأقاليم الأخرى المحلية في سرعة ومرونة استقبال التغيير الحضاري.
8. مرونة الرجل في الإقليم المحلي الشرقي وتقبله التغيير في حياة المرأة.
9. تساوي قدرة الرجل والمرأة في التخلص من المفاهيم غير الواعية ورفض الاستسلام لقوانين مجتمعية مفروضة لا تتناسب مع العصر.
10. ثبت وعي المرأة لهويتها الذاتية وقدرتها على تفعيل دورها في المجتمع إن ارادت ذلك.
11. تأثير الثقافة الحديثة عند الشباب على انتقادهم الحاد العلاقة بين الرجل والمرأة في مجتمعهم.
12. قد يكون (نموذج سارة) في رواية الغربة الأولى والثانية من محض خيال الروائي لتحريض المرأة على النهوض من كبوتها في تلك الفترة لتحذو حذوها.

13. كراهية المبدعين لمظاهر التملك والسيطرة المفروضة من قبل الأسرة والمجتمع.
14. تجلي دور الانتماء العربي والإسلامي عند المواطن السعودي العادي في لحظات الهزائم العربية المفجعة.
15. قدمت رواية (الغربة الأولى) لأبعاد الهزائم العربية مما أدى إلى تجاوزها.
16. استعداد أفراد المجتمع لحرب اليهود في أية لحظة.
17. مرور بعض الروايات على الهزائم العربية مرور الكرام في حالة تخدم توثيق الحدث، أو الكشف عن أزمة الشخصيات.
18. حرص بعض الروائيين على إشراك شخصيات عربية شاركت في المعارك وشهدت الهزائم لتكون ضمن شخصيات الرواية سعياً وراء إثباتات حقائق وتعويضاً عن نقص الوصف عن بعد.
19. طرحت بعض الروايات فشل زواج المواطن من المرأة الأجنبية في أرض الاغتراب انطلاقاً من مشكلة اصطدام الحضارات وتناقضها.
20. وضوح الذات الواعية لهوية ذاتها عند المبدعين موضع الدراسة.
21. ظهور شغف المبدع السعودي بالقراءة والاطلاع منذ نعومة أظافره.

الهوامش

(1) دراج، فيصل «الروائي والمؤرخ» موقع عرب 1948م الإلكتروني في 1427/7/10هـ، ص 1.

(2) حسين، خالد حسين: العنونة الروائية، جريدة الأسبوع الأدبي، ع (1067)، 1427/7/28هـ.

الرواية السعودية والواقع: استراتيجيا المقارنة

صالح زيّاد

1 - الملعونة - الشهية:

كنت واقفاً لدى إحدى دور النشر، في معرض الرياض للكتاب، حين أتى شابان، وأخذا يقلبان نظريهما في أغلفة الكتب المعروضة، ثم أمسك أحدهما برواية «صوفيا» لمحمد حسن علوان، وبعد مناجاة قصيرة مع زميله، اتجه إلى البائع يسأله: هل هي الرواية الممنوعة لعلوان؟ وعندما أجابه بنفي مكرر في لهجة حذرة وهاربة من ذكر الممنوع، وضعها الشاب في مكانها وخرجا مسرعين إلى دور النشر الأخرى!.

المنع، هنا، قراءة للرواية من وجهة معينة وبأسئلة وشروط تنتج دلالة المصادرة والحجب والإقصاء لها، وهي الوجهة ذاتها التي تنتج على مستوى آخر وبأسئلة وشروط مختلفة، البحث عن الرواية واقتنائها ورواجها ونفاد طبعاتها وذلك في حركة معاكسة، تغدو بدورها قراءة تنتج الإثبات لها في مقابل النفي، والحضور في مقابل الإقصاء، ومطالعتها عوضاً عن حجبها. لم يكن الشابان ينتظران لاقتراف لذة القراءة لـ «صوفيا» سوى أن تتصف لديهما بـ «الممنوع» وهي صفة تؤكد، بتعالقها مع هوية الشابين وبحثهما، المعنى المحلي والمرجعية الذاتية اجتماعياً للرواية، فلم يبحث الشابان عن ماركيز، ولا عن الطاهر بن جلون، ولا الطيب صالح، ولم يسألا عن «السكرية» أو «الحرام» أو «مدام بوفاري» أو «عشيق السيدة تشارلي»... إلخ مما تنطبق عليه، عموماً، أسباب المنع محلياً.

هذا المنع الذي جعل الرواية السعودية ملعونة/ شهية، ومنفية/ اليفة، أصبح

مطلباً لإنتاج القراءة والرواج، يدخل في استراتيجية النص بقدر ما ينطوي في شهية القراءة، ولهذا تولّد في العلاقة بين القارئ والرواية المحلية، الوصف الذي ينعتها بأنها «رواية سعودية» واصبح هذا الوصف استراتيجية جمالية لقراءتها تتجاوب مع استراتيجية نصها الفنية، حيث بروز عناوين الروايات التي تحيل على المملكة، مثل: «بنات الرياض» لرجاء الصانع، و«حب في السعودية» لإبراهيم بادي، و«سعوديات» لسارة العليوي، و«فتاة الشرقية» لمريم الحسن، و«بنات من الرياض» لفايزة إبراهيم... إلخ. ومثل «المطاوعة» لمبارك الدعيلج، بالإضافة إلى ما يبرز في متنها من العناصر والمكونات، أو الحوادث والوقائع، أو القضايا والإشكاليات... التي تُسبِغ عليها خصوصاً إيديولوجياً واجتماعياً ذا دلالة محلية.

وليس من شك في أن كل أدب يقوى بمحليته ولا يضعف ويتجاوز ولا ينحصر؛ لأن المحلية، في العمق، مدلولٌ للإنساني العام، لكن هذا الوصف للرواية المحلية هو ترهين قرائي لها في الاجتماعي والظرفي والخاص، وبشكل يعزلها - ربما - عن الفن ويفرغها من المعنى الإبداعي. هنا، لا تغدو القراءة لفن وإنما لتاريخ، ولا تغدو تخيلاً بل توثيقاً، ولا تتخلل إلى التمايز والاختلاف والفردية وإنما تدمج في نوع وتجمع في صفة وتقولب في نمط.

وهذا يقودنا إلى اكتشاف استراتيجيا هذه الممارسة القرائية للرواية المحلية، حيث المقارنة التي تنجلي بها خصوصية الواقع السعودي، وقيمة المقروء، ومعناه، ووظيفته، بما لا يصله بعبقرية إبداعية، أو مهارة فنية، بقدر ما يسبغ عليه أوصاف الجراة والشجاعة في إنطاق المسكوت عنه، واختراق تابوهات شديدة الضيق والصرامة. ونتيجة هذه القراءة، مثلما هو - أيضاً - سببها، بناء على قاعدة العلاقة بين استراتيجية النص واستراتيجية القراءة، عدد كثيف من الروايات السعودية المتشابهة والضعيفة فنياً، لأنها مثقلة بالنياحة الانثوية البائسة، وبالخطابية والدعاية الاجتماعية والوعظ، ومجانية الفضح والتعري والابتذال المنفر.

2 - المحاكمة الأفلاطونية:

لكن هذه المقارنة للرواية بالواقع الذي تحكيه قادت إلى أسئلة أخرى عن الصدق والحقيقة، فغدت المطابقة والشفافية محوراً للكشف عن قيم النصوص الروائية، ومعانيها، ووظائفها. وهي مطابقة قادت إلى اختلاف وتباين يحكمه الاختلاف في تقويم الواقع نفسه والرؤية إليه بقدر الاختلاف في مفهوم الرواية ووظيفتها.

ولم يكن - مثلاً - الاختلاف حول «بنات الرياض» لرجاء الصانع، منفصلاً عن الاختلاف حول «الوسمية» لعبدالعزيز مشري، و«شقة الحرية» لغازي القصيبي، و«ثلاثية الأزقة المهجورة: «العدامة»، و«الشميسي»، و«الكراديب» لتركي الحمد. كما لم يكن الاختلاف حول «الغيمة الرصاصية» لعلي الدميني، و«سقف الكفاية» لمحمد حسن علوان، مغايراً للاختلاف حول «الفردوس اليباب» لليلى الجهني، أو «وجهة البوصلة» لنورة الغامدي، أو «فسوق» لعبده خال.

فالمنع لهذه الروايات من النشر والتداول في الداخل تماماً كما هو ثلْبها والهجوم عليها، هو الوجه المقابل للإقبال عليها ومديحها، من زاوية تلاقي الوجهين على سؤال الواقع فيها، الذي يعني في الوجهة الأولى التجانس والأحادية، ويكتسب بهما صفات تمعن في أمثلته وتسييجه عن التغير والتدافع، وصيانته من النقد والعيب، وهي - من ثم - تطالب الرواية بما يشبه الدور الذي كانت تنهض به القصيدة قديماً في مجتمع القبيلة.

وهو الدور الذي تعتقد الوجهة الأخرى أنه أصبح قاصراً جداً عن استيعاب الوعي والمفاهيم التي تأسست عليها الرواية وقامت مشروعيتها الفنية، سواء في جهة التصور الذي يتعمق الواقع من حيث هو بنية اختلاف وتعدد للخطابات، وأنه واقع بشري لا يخلص للخير المطلق، أو في جهة النوع الفني للرواية من حيث مباينته للأمْثَلة واحتشاده بشهية نقدية وعيون لا ترى - جوهرياً - في طهورية المثالية ما

تحكيه أو تقوله. وفي الوجهتين معاً نهايات طرفية موغلة في الحدة والتباعد، وتدرّجات في التقارب لا تصل إلى نقطة ثابته.

لقد كانت «بنات الرياض» موضوع انتقاد لأنها لا تطابق الواقع، وكان الحط من قيمتها هو النتيجة لوصفها بالكذب والمبالغة والشذوذ عن السائد والعام الذي يغدو مدلولاً للواقع من هذه الوجهة، وبالمعنى الذي يردفه بالحضور بقدر ما يصله بالكلية والشمول، وعلى نحو من شأنه أن ينفي صفة الواقع عما تنتفي عنه صفة المباح والشرعي، أي المُعْلَن والأخلاقي والرسمي.

وطالعنا في هذا الصدد قراءات لها تتسامل – عند عبدالرحمن العشماوي –: «هل يصح أن يطلق عنوان (بنات الرياض) على كتابات شخصية لفتاة تتحدث عن أربع فتيات تركن الرياض إلى باريس ولندن وغيرها من مدن الغرب؟». «أين بنات الرياض الواعيات، المعلمات، المثقفات، المحتشمات، المصليات، الصائمات، التائبات إلى ربهن إذا أخطأن؟. لا وجود لهن في رواية بنات الرياض. لماذا؟ وكيف حدث هذا في مدينة المآذن الشامخة والمساجد المضيئة، والجامعات العريقة، ومراكز الدعوة والإرشاد، ومعاهد العلوم المختلفة، وجمعيات تحفيظ القرآن الكريم التي يلتحق بها الآلاف من بنات الرياض في كل عام»[1].

وأمام هذا الانحراف عن الواقع نجد – في السياق ذاته – التصحيح المقترح لعنوان الرواية – لدى صالح معيض الغامدي – «فلقد كان بإمكان الكاتبة أن تختار عنواناً آخر أكثر تمثيلاً لشخصيات روايتها وأقل إثارة مثل (بنات من الرياض) أو (بنات اعرفهن) أو(صديقاتي) أو غيرها»[2]. وهي مقترحات تحمل الرواية على معنى الجزء الذي لا يعبر عن الكل، بوصف هذا الكل لا الجزء، هو مدلول الواقع في سياق هذا النمط من القراءة. وهو النمط نفسه الذي وجد في إعلان مكان الرواية (أي الرياض) صدمة، لأن «ربط مدينة الرياض بأحداث وشخوص أقل ما توصف به أنها صادمة أو على الأقل غير عادية بدا أمراً غير مقبول»[3].

هذا التعيين للمكان صادم، كما تصف هذه القراءة، لأنه يستدعي الذات بوصفها متعلّقاً للمكان المعيَّن؛ وهذا يعني أننا بصدد قراءة لا تستطيع الانفصال عن

ولهذا ذهبت هذه القراءة تفتش عما يصل بين الرواية وكاتبتها، فاكتشفت أن «بنات الرياض» سيرة ذاتية للكاتبة؛ لأن الدلائل السيرذاتية في الرواية – كما تبرر – «لا يقتصر حضورها على المقدمات السيرذاتية المروية بضمير المتكلم، بل نجده في الأحداث التي ترويها في رسائلها أساساً بضمير الغائب؛ إذ تدخل أو تتدخل الراوية– الكاتبة في هذا الجزء أحياناً بوصفها طرفاً في الأحداث من خلال استخدام ضمير المتكلم المفرد (أنا) أو الجمع (نحن) الذي يلصقها كثيراً بقصص صديقاتها" ومن ثم أتت النتيجة بأن هذا العمل «رواية جمعت فصولها ونظمت في سلك من السيرة الذاتية»[4].

ويتصل بهذه القراءة تلك المطالبة برفع دعوى على رجاء الصانع لمحاكمتها على كتابتها ونشرها لـ «بنات الرياض» لأنها متهمة بالإساءة إلى بنات الرياض والدعوة للفساد – كما تداولت الصحف حينها[5] – أو ربما، لليقين – كما يمكن أن تفهمنا هذه القراءة – بأنها فعلت أو شاركت أو على علم بالأحداث والعلاقات التي روتها، وهذا يضعها تحت طائلة العقاب، ويجعل ما كتبت جريمة!.

ولا شك أن هذا المدلول الذي نجده لـ «بنات الرياض» هو المدلول نفسه الذي يجتمع على دلالته مستويات الهجوم وأشكاله المختلفة على معظم النصوص الروائية المحلية، وبشكل خاص ابرزها. وهو مدلول يستحيل إلى دال على قراءة تقوم استراتيجيتها على المقارنة الأفلاطونية بالواقع، بما يبدأ وينتهي إلى أن الرواية تزييف للواقع أو اختزال له؛ فالواقع كل متجانس ومثالي، وهو مجرد ومتعال، بالمعنى الذي يجعل القراءة في استنادها إليه تقف فوق الرواية لا فيها، وضدها لا معها، وهي – هكذا – جديرة بأن تسمى (قراءة المحاكمة) أو (القراءة الأفلاطونية).

3 - الواقع وسلطة السرد:

لكن هذا الواقع الذي بدا في القراءة الأفلاطونية مثالياً متعالياً وكلاً متجانساً، يغدو في وجهة أخرى، جزءاً من الواقع لا كلاً له، وتسفر المقارنة مع الواقع - عندئذ - عن اكتساب النصوص الروائية القيمة والأهمية من واقعيتها بالمعنى النقدي؛ حيث «مهمة الفن أن يقدم تمثيلاً دقيقاً للعالم الواقعي» ومبدؤه «أن يؤدي هذه الوظيفة بطريقة موضوعية خالية من العواطف» وهو لذلك معني بالكشف عما يضاد المثال.

وهنا نجد قراءات عديدة تجتمع في الشهادة لعدد من الروايات السعودية بـ «الواقعية»؛ لأنها كشفت عن النفاق والتناقض والمغايرة للمعلَن، وهتكت الستر عن عالم مواز أو تحت أرضي. وهي تلتقي مع الروايات نفسها في رغبة معاكسة للرغبة المندسة في قراءة المحاكمة الأفلاطونية؛ إذ تبدو في موقف المحاكمة للواقع ونقده بدلاً من أن تحاكَم هي إلى الواقع وتجرَّم دفاعاً عن مثاليته التي ترى أنها، بصورتها الكلية تلك، خيال فوق الواقع لا فيه.

إن «بنات الرياض» - كما تقول مها الحجيلان في إحدى القراءات لها من هذه الوجهة - «تعد عملاً فنياً يحاول الكشف عن المسكوت عنه في المجتمع من خلال تصوير أربع فتيات لهن شبكة علاقات متنوعة قد لا تتفق مع السمات العامة التي يسير عليها المجتمع». ولقد نجحت الكاتبة في عرض نماذج مختلفة من الحياة التي يمارسها البعض بشكل خفي في حين يظهر خلاف ذلك في نفاق حقيقي مع المجتمع «وتحيل شهرتها والتغطية الإعلامية لها على طبيعة العمل الذي يساعدنا على رؤية أنفسنا ومجتمعنا من خلال تقديم بعض التناقضات التي تعصف بالمجتمع والمفارقات الساخرة في سلوك شخصيات الرواية»[6].

وهي الخاصية نفسها والمغزى ذاته الذي يكتشفه هذا النمط من القراءة، في قراءات مختلفة لروايات أخرى عديدة؛ ففي «القِران المقدس» لطيف الحلاج «يبدو - لدى محمد العباس - إصرار على الاقتراب من الواقع حد مطابقته، غير ذات نسوية

معولَة ترتد للوراء لتحاكم المكان والزمان الذي انشأها»[7]. و«الآخرون» لصبا الحرز – من وجهة نظر جمانة حداد – «انتقاد للأجواء الدينية الضيقة والمتشددة والمتقوقعة على نفسها... وتكشف عالماً تحتياً أو موازياً، مشحوناً بالسري والممنوعات، يحمي بناته من أحكام الخارج القاسية ومن الأهواء والإغراءات، لكنه يسهّل في معنى ما، نتيجة هذه الحمائية، انزلاقهن صوب أهواء وإغراءات من نوع آخر»[8].

وتتضمن «جاهلية» ليلى الجهني «مساطة الثقافة المحلية»[9]. وهي مساطة تهينها الكاتبة – كما ترى فوزية أبو خالد – بإبراز التناقض بين المكان المقدس «المدينة المنورة» وتعاليم الإسلام وقيمه في العدالة والمساواة والأخوة من جهة، ومن جهة أخرى «أشكال حلزونية من التحيزات الشوفينية العرقية والمناطقية والإثنية والقبلية والثقافية والفكرية حتى تكاد تغل الأعناق بأذرعها الرخوة الخانقة»[10].

ولا تكف القراءات التي تنظر إلى النصوص الروائية من هذا المنظور عن استحضار السياق الثقافي والاجتماعي الواقعي، سواء من جهة الكشف عن الفعل النقدي للرواية وما تقدمه من اعتراض ونقض وإدانة واحتجاج تجاهه، بوصفه واقعاً من المحظورات والمسلمات بقداسة المكان المغلق الذي لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه»[11]. أم من جهة اعتبار هذا السياق الثقافي والاجتماعي علة للرواية بالقراءة لها على أنها «تحقيق للذات» و«كسر لعزلة الصمت في حياة المرأة» و«تخليق لفضاء تتخلص به – بحسب حسن النعمي – من نفيها وإقصائها» خصوصاً والرواية «تمنح المرأة القدرة على التخفي»[12]. وهي قراءة يمكن توجيه منطوقها تماماً، وبمعنى ما، لرواية الرجل استناداً إلى العلة نفسها للواقع بشروطه المحلية.

هذا المدلول الذي ينتجه هذا النمط من القراءة للرواية، بقدر ما يؤسس به لها، يستحيل – في مقابل قراءة المحاكمة الأفلاطونية – إلى دال على قراءة تقوم استراتيجيتها على المقارنة بالواقع مقارنة ترمي إلى إثبات صدق الرواية لا زيفها، وقيمتها النقدية لا المدانحية، فالواقع، هنا، مليء بالأخطاء والشرور والافتراس، ومنتج

للاختلافات التي تتنازع الهيمنة، ولا يخلص مطلقاً للفراغ والبراءة. ولذلك لا يمكن النظر إلى الواقع مجرداً ومتعالياً، بل في صراع الحياة وجدلها ومن خلال غرائزها. إنه – دوماً – واقع تاريخي.

ولفتنا في هذه القراءة أنها ليست سكونية أو محايدة ولا مترفعة، فهي تتغذى بمعتقد أخلاقي وفكري بعينه، وتنحاز إلى موقفية الانتصار للهامشي والضعيف والمقصي، وتأسرها – دوماً – رغبة التعرية لسطوة الاستبداد الثقافي الاجتماعي في الانغلاق والطائفية والعنصرية، وإبراز التعدد في بناء وجهات النظر في الرواية[13]، وتفرد الشخصية[14]. وبقدر ما تكتسي مقارباتها وشاحاً حزيناً أو نبرة أسى وتفجع، ويلمس المرء الرغبة في تشاركها وإعلانها، فإنها لا تخلو من التفاؤل بالتغيير الذي يغدو حماسها وهي تقرأ روايات بعينها دليله، مثلما يغدو اصطفافها في الوجهة النقدية للرواية ومع تعدد أصواتها وعمقها الفردي دليل هتافها للحركة وإحساسها بالتحولات العميقة للقيم والبنى التقليدية.

4 – معرفة للتغيير:

لكن، ألا تفضي بنا الوجهة النقدية الواقعية، مثلما الوجهة المثالية، إلى قراءة تبحث عما يؤكد صورة بعينها للواقع؟ أليس التشابه في الهجوم على النصوص الروائية، هو الوجه الآخر للتشابه في مديحها؟ وتالياً، هل نكتشف في القراءة علة التشابه الذي يهيمن على مساحة من الرواية السعودية في الآونة الأخيرة؟.

إن القراءة الواقعية للرواية السعودية، إذ تفهم الرواية قياساً إلى واقع اجتماعي وتاريخي محدد، هو الواقع السعودي، ومن ثم تواجهها وفي الذهن صورة جاهزة عن الأفكار التي ينبغي للكاتب أن يضمنها، وأشكال الدلالة التي يترامى إليها، هي – تماماً – مثل القراءة الأفلاطونية التي تقرأها وفي الذهن صورة محسومة عن الواقع وأفق مسموح لتشكيل الدلالة، بحيث تغدو مخالفته صدمة لها.

الصورة الجاهزة للنص في ذهن القراءة تحيلها إلى «قراءة منغلقة» قياساً على

مفهوم «النص المنغلق» عند امبرتو إيكو[15]. وأهم سمة تنطلق منها القراءة المنغلقة – كما يميزها سعيد يقطين – هو تعاملها مع النص كإعادة إنتاج نصوص سابقة، وتبعاً لذلك فهي تحاصر النص بحسب مواءمته للمبدأ النموذج الذي ترتهن إليه روافده[16]. إنها – بمينية الاتجاه أو يساريته – تحيل النص إلى قراءة عليها أن ترى فيها ذاتها[17]. لذلك، فهي، دلالياً، لا يمكن إلا أن تكون اختزالية وتأويلية وإسقاطية لإيديولوجيا الكاتب على النص، سواء اتخذت هذه الإيديولوجيا بعداً سياسياً أو جمالياً[18].

إن حضور الواقع في قراءة الرواية السعودية، يبدو طاغياً ومهيمناً، وهو طغيان انسى القراءة أو صرفها – في معظم الأحيان – عن الوقوف جدياً وبصرامة أمام بؤس التخييل، وضآلة المهارة، وافتقاد العدة السردية. وأصبح هناك اتجاه عريض في القراءة، يفهم الرواية ويقوّمها بابتهاج من خلال ما فيها من وعظ ودعاية وخطابية في اتجاه النقض والإدانة للواقع، ومطالبة الرواية بكيفية محددة على مستوى الوضوح الذي قذف بعض عوالم رجاء عالم إلى خانة التهويم والحذلقة والألغاز – مثلاً عند علي الشدوي[19] – أو على مستوى تكوين الشخصية الأنثوية ومناخاتها الاجتماعية في هتاف لمياء باعشن – مثلاً – ضد ضعف المرأة واستسلامها وإفساد عاطفتها لعقلها[20].

هكذا أصبحنا أمام قراءة تتضاءل فيها شهية الاكتشاف لأبنية النصوص ودلالاتها، الاكتشاف الذي يعي أن العلاقة بين النص والواقع على مستوى من العمق والتعقيد، وأن الرغبة في تغيير الواقع غير الرغبة في المعرفة به.

وأعتقد أننا لا نعدم بإزاء ذلك تلك الوجهة التي تجمع إلى الاكتشاف، أي الممارسة المعرفية، الرغبة في التغيير، وهي وجهة لا تقف عند عنصر ما: حادثة أو صيغة أو ثيمة أو شخصية روائية، في فرديتها، بل في دلالتها على المنظومة الثقافية والنسق المهيمن. وفي هذه الوجهة نجد اكتشاف الغذامي – مثلاً – للشخصيات في «بنات الرياض» بشكل ينفي فرديتها ويصلها بالنسق والثقافة، وقد اتخذ من

شخصية «سي السيد» في ثلاثية نجيب محفوظ اسماً ونموذجاً لهذا النسق، فهو يتصف لديه بأنه «فحولي- تسلطي - قمعي - يتحكم في الآخرين في حين أنه يعيش حياتين متناقضتين، حياة نهارية معلنة، وأخرى ليلية مضمرة «ومضى في هذا الصدد مدللاً على نسق سي السيد في «بنات الرياض» اللاتي أصبحن لديه «بنات النسق»[21].

وتأتي المقارنة مع الواقع لدى الغذامي من خلال هذا المبدأ النسقي، حيث يقف على الصيغة النصوصية فيها فيجد أنها تقوم على ثلاثة خطابات تبدأ من الاقتباسات في مفتتح كل باب من ابواب الرواية، وهذا خطاب افتتاحي يتلوه مباشرة شريط لفظي موجز عن محادثات على الإيميل، ثم يأتي السرد الروائي الذي هو تسلسل للأحداث. ثم ينظر في تجاور هذه الخطابات وعدم تلاحمها كتركيبة مي في عمقها «تقابل ذهني للبنية الاجتماعية»، و - من ثم - يعرض لما يقابل تلك الخطابات الثلاثة في المجتمع السعودي، فيرى (الخطاب الديني) مقابلاً لافتتاحيات الرواية التي يغلب عليها الاقتباسات الدينية، و(العلم الحديث) ذا الحضور السطحي والاستخدام اليومي مقابلاً لاستخدام الكومبيوتر في الرواية، و(الصورة الاجتماعية) مقابلاً لأحداث الرواية والواقع المعيشي لشخوصها[22]. وبذلك يغدو نسق الرواية هو نسق الواقع.

ولا يختلف عن المؤدى نفسه معجب الزهراني الذي يغدو النسق لديه ماثلاً في كشفه عن اندراج الفرد في الجماعة، فعدم تمكن كل فتاة في بنات الرياض من الذهاب في المشروع الذي تختاره لنفسها، يأخذ صفة تتلخص في قوله «إن هناك مشكلة فردية تتصل أوثق الاتصال بإشكاليات جماعية»[23]. وإذا كان مرد المشكلة الفردية هو النسق عند الغذامي بصفاته المذكورة أعلاه، فإن مردها لدى معجب هو المنظومة الثقافية بصفات محددة قوامها الاحتكام إلى المطلق فيما هو نسبي، لأن «المنظومة الثقافية - يقول - التي تحتكم إلى سلسة من المقولات العقائدية المتعالية

والحقائق المطلقة لا يعود بإمكانها أن تعرف كائناً اسمه الفرد، فالإنسان الأمثل لديها يتأنسن بقدر ما تقولب أقواله وتنمط أفعاله»[24].

الهوامش

(1) د. عبد الرحمن العشماوي، بنات الرياض (جريدة الجزيرة، 2005/10/29م).
(2) د. صالح معيض الغامدي، غواية البوح – قراءة في الجوانب الشكلية لرواية بنات الرياض (الجزيرة الثقافية، 2005/11/21م).
(3) نفسه.
(4) نفسه (الجزيرة الثقافية، 2005/12/1م).
(5) انظر: جريدة الوطن السعودية، 2005/11/6م، ومنتديات الانترنت، ومنها – مثلاً – منتدى (مجالس الإقلاع العامة) حيث يرد في التعليقات – مثلاً – أن «الرواية والاحتفاء بها جزء من الحرب المعلنة على المرأة السعودية والمحافظة من قبل التيار الليبرالي» وأنها «إساءة لبنات الرياض ولمدينة الرياض» و«المفروض أن تسمى بنات شيكاغو»... إلخ.
(6) منها فهد الحجيلان، رواية بنات الرياض والأكمة (جريدة الوطن «السعودية» 2005/11/6م).
(7) محمد العباس، القران المقدس.. حمّام نفسي لذات معولمة (جريدة الاقتصادية، 2007/8/31م) وفي موقعه على الانترنت.
(8) جمانة حداد، عن رواية (الآخرون) لصبا الحرز (جريدة النهار 2006/9/3م).
(9) د. معجب الزهراني، جاهلية – قضية مهمة ولغة اقل وهجاً (جريدة الرياض 2007/2/15م).
(10) د فوزية عبدالله أبو خالد، الحبر والحبل السري للأسئلة في رواية جاهلية (جريدة الجزيرة، 2007/1/11م) وقارن: د. معجب الزهراني، مصدره السابق، ود. لمياء باعشن، سقوط الأقنعة في جاهلية ليلى الجهني (الجزيرة الثقافية، 2007/6/18م) وفجلاء مطري، مفارقات الجغرافيا وإيحاءات الصمت الزمكانية في جاهلية ليلى الجهني (جريدة عكاظ، 2007/7/24م).
(11) د. حسن النعمي، خطاب الإقصاء والإحلال في الرؤية النسائية السعودية، ضمن كتاب: خطاب السرد–الرواية النسائية السعودية، سلسلة ملتقى جماعة حوار، الكتاب الأول (جدة، النادي الأدبي الثقافي، 1428هـ)، ص 673.
(12) حسن النعمي، مصدره السابق، وانظر: محمد الحرز، الأدب المحلي والتصنيف الروائي (جريدة اليوم، 2006/7/8م).
(13) يأخذ تعدد الأصوات معنى تجريبياً، انظر – مثلاً – د. لمياء باعشن، في حديثها عن تعدد وجهات النظر في بناء رواية «جاهلية» (الجزيرة الثقافية، 28/5/2007م) ود. اميرة كشغري، قراءة في رواية الفردوس اليباب، ضمن كتاب: خطاب السرد– الرواية النسائية السعودية، ص 470.

(14) انظر –مثلاً– ما نالته شخصية «لين» في رواية «جاهلية» من وصف لفريبتها لدى د. لمياء باعشن، (الجزيرة الثقافية، 2007/6/4م) ودراستها: الحمامة والسحلية والمرأة الخفية في رواية «وجهة البوصلة»، ضمن كتاب: خطاب السرد – الرواية النسائية السعودية، ص 385.

(15) انظر كتابه: القارئ في الحكاية، ترجمة: أنطوان أبو زيد (بيروت: المركز الثقافي العربي، 1996م)، ص 70-73.

(16) انفتاح النص الروائي (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2001م)، ص 77.

(17) نفسه، ص 80.

(18) نفسه، ص 84.

(19) انظر: علي الشدوي، سرد الفنترة–قراءة في رواية «مسرى بارقيب» لرجاء عالم، ضمن كتاب: خطاب السرد – الرواية النسائية السعودية.

(20) انظر: د. لمياء باعشن، حديثها عن عناد طين» وعقلانيتها في «جاهلية» (الجزيرة الثقافية، 2007/5/28م).

(21) د. عبدالله الغذامي، بنات الرياض/ بنات النسق (جريدة الرياض، 2005/12/8م).

(22) د. عبدالله الغذامي، رواية الحارة الحديثة (جريدة الرياض، 2005/12/1م).

(23) د. معجب الزهراني، بنات الرياض من الشاشة إلى الورق (جريدة الرياض، 2005/11/25م).

(24) د. معجب الزهراني، الآخرون – رواية تبدأ من الذروة (جريدة الرياض، 2007/1/18م).

معتقدات القراء السعوديين الشائعة عن الرواية

الأصول المعرفية والأيديولوجية

علي الشـــدوي

مقدمـــات

1-1

بهدوء ومن غير ضجة تولد الأنواع الأدبية. ثورة، لكن بلا بيانات رسمية، ولا لحن عسكري، ولا إنشاد ولا قلاقل. ثمة إجراءات طويلة ومعقدة تحدث، لتغير فهم الناس لمجتمعاتهم، وتقبلهم لأنفسهم بعدها تدخل كلمة جديدة حيز الاستعمال، أو تتخذ كلمة قديمة معنًى جديداً، مثلما حدث لكلمة «رواية» في المملكة العربية السعودية، فمنذ عام (1930) تشهد الحركة الأدبية تغيراً مضطرداً، تبوأت فيه كلمة «رواية» مكانة بارزة، ومنذ سنوات قليلة أمكن لدارسي السرد، وللروائيين والقاصين والشعراء والمسرحيين والفنانين التشكيليين أن يؤكدوا أننا في «زمن الرواية».

يمكن أن نتفهم هذا التنامي في كتابة الرواية في ضوء معطيات عامة وشاملة، فمن منظور تاريخ الأنواع يبدو أن الرواية «كانت تنمو ضمن الفضاءات المتروكة حرة من طرف الفنون الشعرية الأخرى، وقد مر وقت طويل قبل أن يُفهم أن هذا التطور الهامشي و«المعزول» هو الذي يعطي الرواية أصالتها، وأنها كانت تستمد قوانينها من تلك الحرية الظاهرية فهي نوع يوجد في وسط الأنواع، وقواعدها هي نفسها تلك التي كانت ترفض الأنواع الأخرى تطبيقها على نفسها» (ميشيل زيرافا، الرواية، في

الأدب والأنواع الأدبية، ترجمة : طاهر حجار، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، 1985، ص 126).

ومن المنظور الثقافي العام هناك أثر انتشار الطباعة الذي أدى إلى ميلاد الرواية، فالمطبعة – بخلاف النسخ – قادرة على أن تطبع، وتعيد طبع أعداد كبيرة من نسخ الرواية التي يحتاجها القراء، وبثمن يستطيعون دفعه ، وتبعا لذلك يمكن أن نتحدث عن أثر انتشار القراءة والكتابة، فالرواية – بخلاف الشعر الذي عرف قبل اختراع الطباعة – نوع أدبي مكتوب. (جيرمي هورثون، مدخل لدراسة الرواية، ترجمة غازي درويش، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1996، ص 12).

ومن منظور «سوسيولوجيا الرواية» يمكن أن يُفهم هذا التنامي في ضوء علاقة سوق بين المؤلف وبين القارئ، يتوسط بينهما ناشرون، وخلافاً للشخصية الثرية والمتمتعة بالثراء والسلطة والنفوذ التي كانت تشجع الإنتاج الأدبي في الثقافة العربية، والتي كانت سائدة إلى وقت قريب، خلافا لذلك، فإن ممارسة حماية الإنتاج الأدبي، قد تغيرت وبرز نمط من «اقتصاد السوق» الذي أدى إلى توسيع حرية الكاتب، وعزلته النسبية، وقلل اعتماده على مجموعات بشرية، أو مصالح، أو افراد يتمتعون بالسلطة والجاه. (ديفيد انغلين، التفكير في الفن سوسيولوجيا، في سوسيولوجيا الفن، ترجمة ليلى الموسوي، عالم المعرفة، الكويت، 2007، ص 13 وما بعدها).

ومن منظور الموقف الذهني العام (أطر المعرفة) يمكن أن نتحدث عن تخلخل تصورات ذهنية متعلقة بالإدراك الأيديولوجي للتاريخ «الذي يتطابق مع أفكار الطبقات الحاكمة ومع منطقها». فالرواية «تبين مقاومة الوقائع والأشياء للأفكار والمثل»، وهدف وجودها هو «أن تتناول الإنسان والمجتمعات الإنسانية التي تعرف في الوقت نفسه أنها دخلت التاريخ، وتفهم أنها تعيش تاريخاً، وتلاحظ أن تاريخ البشر مصنوع من طرف البشر، أو على الأقل من طرف بعض المجموعات البشرية». (ميشيل زيرافا، الرواية، سابق، ص 129).

أما من منظور التاريخ الاجتماعي، فقد بات شائعاً الربط بين ظهور الرواية وانتشارها وبين تأكيد الفلسفة، والفكرة السياسية، والمجتمع على استقلالية الفرد. ويبدو أن هذا الربط ينطبق على المستوى المحلي، فالروح الجديدة في السنوات الأخيرة كانت «تنفخ» الرواية، فبسبب التأكيد الرسمي والشعبي - الخجول أحياناً - على الحوار والانفتاح والتسامح والفردية، بسبب هذا كله أصبح هناك اهتمام متزايد بعوالم الإنسان الداخلية، والحيوات الخاصة، والتجارب الذاتية، ما يمكن أن نسمه بظهور النزعة الفردية.

وإذ «يبدأ الفرد يشعر بنفسه فردا أكثر مما يشعر بنفسه عضواً في مجتمع ساكن، عليه واجبات وله خصائص وهبها منذ الولادة، فإنه يبدأ في التفكير على وفق مصالحه الشخصية أكثر مما يفكر بالمصالح الاجتماعية. وهذا ما يمنح الفرد شيئاً ما يخفيه... وقد استجابت الرواية لهذا التطور وساهمت فيه. (جيرمي هورثون، مدخل لدراسة الرواية، سابق، ص 15).

إن جملة «استجابت الرواية» كما نستعملها هنا، وفي إطار فكرة تتعلق بتزايد إصدار الروايات السعودية، نعني بها الشعور والانفعال، من غير أن نتجاهل أنها رسالة، والأهم من هذا أنها رسالة اجتماعية، ومن الصعب أن نتصور رسالة ذات مضمون اجتماعي لا تؤول تأويلاً «معقولاً، أو أنها لا تصاغ في شكل قضية.

هذه المعطيات وإن كانت موجزة ومخلة، لا تفسر فقط ظهور الرواية في المجتمع السعودي، وتنامي كتابتها عاما بعد عام، بل تلقي ضوء معرفياً كاشفاً على ازدهار كتابتها في السنتين الأخيرتين.

2-1

لقد بات معروفاً الآن في الأدبيات المتعلقة بسوسيولوجيا الأدب أن الطبيعة الاجتماعية للإنتاج الأدبي تلغي التصورات الرومانسية عن الكاتب بوصفه عبقرية، وهذا يعني أن النشاطات الأدبية - ومن ضمنها الرواية - هي ذاتها نشاطات

اجتماعية، وأنها من صنع المجتمع، وعادة ما يعبر عن هذين الافتراضين بأن الفن تواصلي، واستجابة للناس الآخرين (صبري حافظ ، تكوين الخطاب السردي العربي، ترجمة: أحمد بو حسن، دار القرويين، الدار البيضاء، 2002، ص 41-53). وقد افضى هذا إلى ضرورة البحث في دور القراء في ظهور الخطاب السردي في الثقافة العربية الحديثة، وكون الدافع الأساسي إلى كتابة الرواية هو استجابة الجمهور.

غير أن تناولاً شمولياً لدور القراء غير ممكن، إذ لا وجود في المعرفة لمقاربات تتسم بـ «الكلية»؛ ذلك أن «معرفتنا محددة، وليست شاملة على الإطلاق. فهناك دائماً أمور تفوت إدراكنا، ومعظمها لا نستطيع الإحاطة به، لأن عملية التعليم ذاتها، وعملية التنظيم والتصنيف وإيجاد معنى للأشياء ووحدة بينها، ولأن القوة التي تمكننا من الحديث عن الأشياء... لأن كل ذلك يعني أننا نترك منها الكثير. (أوبنهايمر، العلم والحضارة، في النقد الأدبي الحديث بين الأسطورة والعلم، ترجمة: محيي الدين صبحي، الدار العربية للكتاب، 1988، ص 50).

لقد عرضت الدراسات الأدبية مسألة القراءة من منظورات مختلفة: المنظور الأول يتعلق بتنوع واختلافات القراء، والمنظور الثاني يتعلق بصورة القارئ كما هي في نصوص محددة، أما المنظور الثالث فيتعلق بمنطق القراءة. غير أن هناك منطقة تحتاج إلى اكتشافات أعمق ومن منظور القراء، لكن ليس من زاوية تنوعهم التاريخي والاجتماعي والجمعي والفردي، بل من زاوية معتقداتهم القرائية.

ما يبرر هذا المنظور أن قراءة الرواية في المجتمع السعودي ممارسة شائعة ومألوفة، وقائمة الكتب الأكثر مبيعاً التي تصدر عن المعارض التي تقام محلياً، وما يُقرأ ويُعرض في نوادي القراء في المنتديات والملتقيات الإلكترونية، والطلبات والاستفسارات عن الكتب في مواقع المكتبات، وحفلات توقيع الروايات، ومحاور عمل الأندية الأدبية، ونجومية الروائيين، والعدد الكبير من الروايات الصادرة في السنوات الأخيرة يشير إلى ذلك.

المبرر الثاني لهذا المنظور هو المعتقدات القرائية التي تسود المجتمعات، والتي يخضع لها القراء يومياً. هذه المعتقدات تتكون من أفكار ومفاهيم تتعلق بما يقرؤون، تقبلها الناس كما لو كانت حقائق ذات طابع فكري محض. بعض هذه المعتقدات يثق بها الناس ثقة عمياء، ويؤمنون بها من غير أدنى شك؛ وكون بعضها تأخذ صيغا دينية أو قيمية، أو تصدر عن مرجعيات دينية أو علمية أو ناطقين عنها، فلا أحد يستطيع مناقشتها.

بشكل عام يمكن القول: إن هذه المعتقدات مرتبطة بتقاليد وعادات وتجارب قرائية، بعضها موروث، وبعضها طارئ، وتلعب المرجعيات الدينية والثقافية، والنقاشات العابرة والموجهة دورا في نشوئها أو تكريسها، وفي ظروف ممارساتها.

تطمح هذه الدراسة أيا كان نقص هذا الموجز، أن يكون قد جعل من الممكن تعرف معتقدات القراء السعوديين، وتأمل أصولها المعرفية، فهذا السلوك المدفوع نحو قراءة الرواية، لا يمكن أن ننظر إليه بمعزل عن الضغوط التي يمليها عليهم نظامهم الفكري، ومدى تفاعلهم معه ، وبالتالي فمعتقداتهم القرائية تشير إلى نوعية المعرفة التي يمتثلون لها، وزاوية سقوطها عليهم.

3-1

جمعتُ مادة المعتقدات القرائية بطرق مختلفة، كالحوارات والأسئلة، ومتابعة نوادي القراء الإلكترونية، وتغطيات الأمسيات التي أقيمت مع روائيين، وما نشر في الملاحق الثقافية، وقد صنفتها إلى مجموعات: مجموعة تتعلق بطبيعة الرواية من حيث هي نوع سردي، ومجموعة من حيث علاقة الرواية بالمؤلف، ومجموعة من حيث علاقتها بالقارئ، والمجموعة الرابعة من حيث علاقتها بالمجتمع، وقد اقتصرت هذه المقاربة على تأمل الأصول المعرفية والأيديولوجية للمجموعة الأولى، لأسباب تتعلق باختيار فكرة واحدة وتأملها.

4-1

بلغت المعتقدات القرائية في المجموعة الأولى ما يقارب (81) معتقداً قرائياً، وقد عددت كل معتقد تكرر (10) مرات معتقداً شائعاً. بناء على ذلك رشحت المعتقدات التالية:

- الرواية نوع سردي كرسه الغزو الفكري للمجتمع.
- الرواية نوع سردي يهدف إلى التسلية وقضاء أوقات الفراغ.
- الرواية نوع سردي لا يعدو أن يكون نسيجا من أوهام المؤلفين.
- الرواية نوع سردي مبتذل وغير محترم.
- الرواية نوع سردي يعيش على التافه ومخالفة المألوف.
- الرواية نوع سردي خطر على الذوق والأخلاق العامة.
- الرواية نوع سردي لا علاقة له بالحياة التي نعيشها.
- إذا كان لا بد من الرواية، فيلزم أن تخدم الدين، وتتقيد بقيمه.
- يلزم أن تظل الرواية تربوية في المقام الأول.
- هناك خطورة من إدراج الرواية في التعليم العام أو الجامعي.
- إذا كان لابد من إدراج الرواية في التعليم، فليزم أن تكون رواية إسلامية.
- دعم الرواية نشراً وإعلاماً جزء من استراتيجية لتفكيك قيم المجتمع.
- الرواية نوع أدبي، قراءته لا تنفع، وعدم قراءته لا تضر.

2

تقترح هذه المعتقدات القرائية جملة من الأسئلة: كيف تشكلت؟ ما العمليات التي تشكلت من خلالها؟ ما الآفاق المعرفية التي جاءت منها؟. ستكون هذه الأسئلة مدار بحثنا، وسأكتفي بفحص مقتضب، وسأحاول رسم خطوط عريضة في هذا الاتجاه، خطوط لن تكون كافية لاستخلاص تعميمات ذات مغزى عميق، وستبقى في حالة فرضيات اولية.

1-2

سأعود هنا إلى ما هو معروف من أن في الثقافات التي تنتمي إلى هامش النظام الأدبي لا تنشأ الرواية كتطور مستقل، بل كتسوية بين شكل غربي ومواد محلية، فحين تشرع ثقافة بالتحرك صوب الرواية الحديثة فإن ذلك يكون على الدوام على هيئة تسوية بين شكل أجنبي ومواد محلية.

تقترح هذه التسوية أن جمالية الرواية تقاس بالمحتوى، وعليه فمحتوياتها يلزم أن تُراقب، وأن يُدرج شكلها الأدبي المشتمل على حشد من الأعراف الغربية في مشروع ثقافي يشهد على انتصار الشرعية المحلية. الرواية مصدر خطر على المجتمع، لأن شكلها له القدرة على أن يعطل انتباه القارئ وتفحصه الدقيق، فبالنسبة لهذا القارئ سيكون محتوى الرواية حقيقة تستمر حقيقته حتى بعد أن ينتهي من القراءة. هذا هو الجانب المرعب والمخيف. ما الحل إذاً؟ أن تسند إلى الرواية مهمات ثقافية أساسية كالإصلاح الاجتماعي والأخلاقي، وفضح الظلم الاجتماعي، وتشخيص مشكلات المجتمع، وتزكية الثقافة المحلية، وهذا يستدعي أن يتحكم في المحتوى، وأن تُدفع الرواية إلى وظيفة، وأن يسند إليها مهمات ينبغي لمحتواها أن يساعد على القيام بها.

إن الرواية وهي تندمج في وظيفة يلزم أن يضطلع بها الروائيون يعني تصوراً معينا لعمل الروائي، فمهمته إصلاحية في المقام الأول، وبالعودة إلى البيان الذي تصدر أول رواية سعودية (التوأمان) سنرى أن عمل الروائي استند إلى «مقابلة الإبرة بسنان أختها». أهمية هذه المقابلة تكمن في إحالتها الضمنية إلى ما تفعله الرواية، فالإبرة كما هو معروف أداة حادة أحد طرفيها محدد ودقيق والآخر مثقوب، تبعاً لذلك فالصورة الملموسة للرواية هي صورة اختراق ونسج، والفعل «أبر» يتضمن بشكل ملموس واقعة تلقيح وتأبير.

هذه الفكرة هي فكرة فعل منظم ومرتب يطابق سلسلة تغيرات تحدث، يتعلق الأمر بثقافة المجتمع وقيمه الثابتة، وما تسببه الرواية بمحتواها الغربي من ضعف

وخلل في أسس كيانه. الحل – إذاً – في إبرة مضادة تغرز في جسد المجتمع لينفذ منها الدواء لا الداء وذلك كما يقول البيان «بتضمين التثقيف الإسلامي للمناهج العصرية الجذابة، ووضعه في قوالب تلائم الفكر العام: كالتحرير في بعض الأحيان على الأسلوب الروائي».

ما يغيب عن هذا التصور لوظيفة الرواية، والذي يفرز مثل هذه المعتقدات القرائية، هو أن تعليق الرواية للأخلاق وأحكامها لا يعني عدم اخلاقية الرواية، بل اخلاقيتها، ذلك أن اخلاقية الرواية «تعارض الممارسة الإنسانية الراسخة التي تحكم فورا وباستمرار، وعلى كل الناس، بحكم مسبق ودون فهم. هذا الاستعداد للحكم هو برأي حكمة الرواية، الحماقة الأكبر مقتاً، والمرض الأشد إيذاء، وهذا لا يعني أن الروائي ينكر بالمطلق شرعية الحكم الاخلاقي، إنما يؤجله إلى ما وراء الرواية» (ميلان كونديرا، الوصايا المغدورة، ترجمة: معن عاقل، الأوائل، 2000، جـ 15/1).

2-2

يمكن أن نستشف من وراء هذه المعتقدات القرائية بعض الخصائص التي يدعوها جولدمان «مأساة الرفض» (نقلاً عن صبري حافظ ، تكوين الخطاب السردي العربي، مرجع سابق) تعني مأساة الرفض حالة ذهنية تعبر عن أوضاع تعانيها بعض المجموعات البشرية ، وهي تواجه تنامي انفلات السلطة الاجتماعية التي تملكها. تعترف هذه المجموعات البشرية بالتطورات، وتعترف بعجزها عن إيقافها، وما يمكنها فعله هو أن تفرض تصوراتها وشروطها لتقبل أي إنتاج أدبي جديد لكي يحظى برضاها.

مأساة الرفض هذه تحدث عنها الدكتور معجب الزهراني وإن بشكل غير مباشر في مقال له بعنوان «هذه الصحوة الروائية هي خطاب الواقع الجديد» (جريدة الرياض، ملحق الخميس الثقافي). يتحدث المقال عن اننا أمام خطاب جريء جديد يشق مجراه ويوسعه بانتظام، وكأن اللحظة الزمنية الراهنة هي التي تنتجه وتؤمن

تداوله. ودوران هذا الخطاب السردي المتخيل حول «المسكوت عنه» في الخطابات السائدة هو شكل من اشكال استدراج القارئ المفترض ليرى ويسمع ويتحدث ويكتب ويعيش هو أيضاً بطريقة جديدة لم يألفها من قبل.

الجماعات التقليدية التي تحدث عنها المقال، والتي جاءت من البوادي والأرياف، ومن الداخل والخارج، والتي ماتزال جزراً معزولة تحاول التمسك بثقافاتها الجهوية، والتي تعيش وتعاني هذه الوضعية الانتقالية القلقة المتوترة لأنها لم تنجح بعد في تحقيق عمليات الاندماج. هذه الجماعات هي التي تنشأ وتزدهر في ظلها مثل هذه المعتقدات القرائية، وبالعودة إلى المقال وحديثه عمن يفضل البقاء في مرحلة ما قبل القراءة والكتابة. أقول إن هؤلاء هم من ولدوا مثل تلك المعتقدات القرائية لكي يرضوا عن أي إنتاج أدبي جديد.

3-2

أود أن اضيف إلى ما قلته عن تصور وظيفة الرواية، ومأساة الرفض، غياب مفهوم الواقع في صورة مشكلة اجتماعية. هذا الغياب يفرز مثل هذه المعتقدات القرائية، ذلك أن مفهوم الواقع في صورة مشكلة اجتماعية، يتطلب مجتمعاً يسعى بشكل فعال إلى ان يتخلص من صورته الأخلاقية، ليكون على صورة مشكلة اجتماعية، وهذا لم يكن ممكناً – على الأقل إلى الآن – لمعطيات عديدة أهمها يتعلق بالنصوص المؤسسة لتصورات المجتمع السعودي، وبالتالي فكل ما يتصل بالحياة اليومية، أي ما يتعلق بالناس وحياتهم، وما يشكل ملامحهم وهويتهم مازال مسكوتاً عنه .

استناداً إلى هذا يوجد المجتمع السعودي في صورة أخلاقية، صورة فضائل أو رذائل، خطأ أو صواب، عيب أو عدم العيب، ويعيد فضائله أو رذائله، صوابه أو خطأه، عيبه أو عدم عيبه إلى الأفراد لا إلى المجتمع، وبذلك يعتمد على نظام ثقافة أخلاقي يجعل من الفرد الذي يتحلى بالأصل النبيل، والثقافة الرفيعة، قادراً هو نفسه على ضبط أخلاقياته، وفي مثل هذه البيئة تولد وتشيع هذه المعتقدات القرائية.

الروائي ذو الأصل النبيل، والمثقف ثقافة عالية، والعاقل من وجهة نظر المجتمع الموجود في صورة مشكلة أخلاقية يحافظ على تماسك النظام الأخلاقي، فلا يظهر، ولا يسلك إلا ما يرضاه المجتمع، إنه يتمتع بقوة ضبط ذاتية تساعده على أن يحافظ على أسراره، فهو نبيل بقدر ما يمتثل لنبله الأخلاقي، مثقف ثقافة حسنة بمقدار ما تعينه ثقافته على الظهور الحسن أمام المجتمع، عاقل بمقدار ما يعقله نظام المجتمع الأخلاقي.

يمكن أن أوظف مقارنة تعبر بالقدر الكافي عن الروايات التي تكتب في ضوء هذين التصورين فهما يؤثران في كتابة الرواية، وتمثيلات المجتمع اللغوية المكتوبة بها الروايات يمكن أن تفصح عن هذا، فنظام الثقافة الأخلاقي المعتمد على ضبط النفس، يتجلى لغوياً في لغة روائية متعالية، وتعبيرات مواربة عن العلاقات بين البشر، لغة (مؤدبة)، مموهة بالبلاغة والانشغالات الجمالية.

في مقابل هذه اللغة، التي تمثل المجتمع في صورة مشكلة أخلاقية، هناك لغة تمثل المجتمع في صورة مشكلة اجتماعية، لغة روائية عالية تخلو من أي انشغالات جمالية، لغة أقرب إلى أن تكون لغة شعبية مفعمة بالحياة اليومية، وبالواقعية المبتذلة وبالرطانة والهجنة، لا تجد حرجاً في استعمال كلمات جنسية، ونعوت مقذعة.

مثل هذه اللغة تؤذي الأفراد الذين يتصورون المجتمع في صورة مشكلة أخلاقية، على سبيل المثال نشر عبده خال روايته «أمامي ترحل العصافير» منجمة في عكاظ (فيما بعد صدرت بعنوان مدن تأكل العشب) وبما أن شخصياتها تحتفي باللعن والشتم فقد كتب إليه أحد القراء مستهجناً ومعترضاً. نشر هذا القارئ رسالته المطولة في كتاب بعنوان «وقفات مع عبده خال في روايته أمامي ترحل العصافير». فكرة هذه الرسالة هي أن توجيه اللعن والشتم واستخدام الألفاظ المقذعة لا يجوز حتى لو كانت في رواية، وأن فرض عبارات غير لائقة على القارئ واختيار أقذع الألفاظ وأخبثها، لا يؤدي إلى هدف ولا يحققه إلا إذا كان من قبيل استحسان ما ليس حسناً.

4-4

إذا اردنا ان نفهم أكثر شيوع مثل هذه المعتقدات القرائية فلابد من أن نأخذ بعين الاعتبار فكرة الجماعة، ذلك أن الرواية وهي تسعى إلى ان تضع حدا للشفاهية، لتؤسس للذات فرديتها، وللكتابة وطرق تفكيرها، هناك من يسعى لمراقبة المكتوب؛ ليتاكد من اشتغال الذاكرة الجماعية، ففي إطار مجتمع تقليدي يمحو الاختلافات بين الأفراد لصالح الجماعة تولد مثل هذه المعتقدات القرائية، وتلعب المرجعيات القبلية والدينية دوراً في ذلك، حتى ولو على مستوى رمزي بما أن الفرد عضو في القبيلة أو الأمة.

بصيغة أخرى يمكن القول: إن انشغال المجتمع بفكرة النمط الواحد، والقيمة الواحدة، والمذهب الواحد، والرأي الواحد، وتحكم فرضيات: الا يرى افراد المجتمع الأشياء بصورة مختلفة، او يريدوا اشياء مختلفة، او يفكروا على نحو مختلف، وأنهم يجب أن يكونوا متشابهين، وألا يختلفوا عن بعضهم البعض. كل هذا غيب مفهوم الفرد لصالح فكرة الجماعة.

هذه المعطيات لا تفسر الموقف من كتابة الرواية فحسب، بل تلقي ضوءاً معرفياً كاشفاً على ازدهار هذه المعتقدات القرائية التي تصر على فكرة الجماعة ووحدتها؛ ذلك ان الرواية «تعلم القارئ ان يندهش من الآخر، وأن يسعى إلى فهم حقائق تختلف عن حقائقه (ميلان كونديرا، الوصايا المغدورة، مرجع سابق). تولد في الرواية شخصيات لا تخضع لحقائق سابقة، ولا تقدم نفسها باعتبارها نماذج للخير والشر، او ناتج تصورات فكرة الجماعة، إنما باعتبارها كائنات مستقلة تتاسس على أخلاقها وقوانينها الخاصة.

5-2

سأتطرق فيما يلي إلى تصورات متعلقة بطبيعة المعرفة والمعنى التي يمكن أن تفرز مثل هذه المعتقدات القرائية، وسأقتصر في هذا الصدد على إبداء الملاحظة

التالية: يتحصل الإنسان التقليدي على أفكاره من الخارج، وهذا له علاقة مباشرة بتصوره لطبيعة الحقائق والمعنى والمعرفة. بناء على هذا يمكننا أن نتفهم كون المعرفة عنده لا تتغير وتبقى مثلما هي، والنظر إلى المعرفة الدينية على أنها أصدق اشكال المعرفة، وتقديمها في صورة معرفة يقينية لا تساير الرؤية الجدلية والوقتية للمعرفة، وتصور المعنى على أنه نهائي وثابت.

هناك نخب دينية تشيع مثل هذه المعتقدات القرائية، لأنها تتصور أنها تعرف كيف ترى الأشياء التي تبقى مخفية عن الآخرين، وتملك القدرة على رؤية ماهو تحت الظاهر، أما الباقون فهم من وجهة نظرها غير موجودين ثقافياً، لذا ينبغي ان يتمثلوا طرق تفكيرها، ويتبنوا مواقفها، ويشاركوا في نشاطاتها لكي يتعلموا. وكما نعرف فقد عاش الناس في الثقافة العربية الإسلامية وهم يرزحون تحت التهديد بنار جهنم، إن هم امتلكوا معناهم الخاص، فتقبلوا غريزياً، أن النخب الدينية أفضل منهم وأرقى.

من المهم هنا أن نميز بين الطريقة التي يتحول فيها القارئ إلى وعاء يملأ من قبل طبقة دينية كالوعاظ والمذكرين، والتي تنشأ في ظلها هذه المعتقدات، وبين الطريقة التي يبني فيها القارئ المعنى. وإذا كان القراء مختلفين، فسيكونون معنى على نحو مختلف، وقراءة الرواية تشجع هذا التعدد و تتحمس له، وتعتز به وتحتفل، وتجعل القراء يفهمون كيف أنهم مختلفون مثلما هم الناس مختلفون ومبتكرون بشكل لافت وبديع.

لماذا تتحمس الرواية لهذا التعدد في تكوين المعنى؟ لأن طرق تفكير الناس مختلفة، ولأن المعنى ليس شيئاً يمكن أن يمنحه أحد لأحد، ولأن تكوين معنى ما لا ينجم عن مجرد تلقيه من آخرين، ولأن المعنى ليس ثابتاً ولانهائياً، وأخيرا لأن المعرفة عملية تغيير مستمرة، فما يعترف به الناس اليوم على أنه حقيقة، يعتبر مؤقتاً، وبالتالي تكون معرفتهم معرضة للتغير في ضوء ما يستجد من أفكار وخبرات ومعلومات.

عندما يتم الاعتراف بلحقية القارئ في أن يكون معناه تصبح القراءة شيئا أكبر من مجرد علاقة بين إنسان ورواية، وتتحول القراءة من حيث هي تكوين للمعنى المختلف والمتعدد من قبل قراء مختلفين ومتعددين إلى فضائل يومية، وطرق يعتادون عليها، ليس فقط في القراءة بل في الحياة.

إن تكوين المعاني المختلفة يعني تعددية تفتح لنا طرقاً متعددة للرؤية والشعور والتفكير، وحين نعرف قيمة هذه التعددية تتكامل وجهات النظر المختلفة، ويدعم بعضها بعضاً، كل قارئ يكون معنى من المعاني، جانباً من الجوانب، خبرة منفردة لها الحق في أن تتبلور، وأن تضيف معنى من المعاني المحتملة.

وبهذا التعدد في تكوين المعنى نتدرب على الحياة، وكيف أن كل واحد منا يكون وجهاً من وجوه الحقيقة، وجانباً آخر من جوانب الواقع، كل منا يضيف لوناً آخر لطيف الحياة، وكما قال (يونج) تتطلب الحقيقة، إن كانت موجودة أصلاً، «كونشرتو» من الأصوات المتعددة.

في رواية ديستويفسكي (الجريمة والعقاب)، يقول (رازوميخين) «لأن يخطئ الإنسان بطريقته الشخصية، فذلك أفضل من تريد حقيقة لقنه إياها غيره، أنت في الحالة الأولى إنسان، أما في الحالة الثانية فببغاء ، الخطأ الأصيل خير من الحقيقة التافهة، الحقيقة لا تطير ويمكن أن تستعاد أما الحياة فيمكن أن تدفن إلى الأبد» كان يقول هذا ويصرخ «هل أنا على صواب؟».

إن تكوين المعنى من قبل القارئ لا يتطلب أن يكون ثمة أحد على حق،أي «إما وإما»، كما تفصح هذه المعتقدات القرائية، ونحن نعرف الآن أن صيغة «إما وإما» عاجزة عن تحمل النسبية الجوهرية للأشياء الإنسانية، ومن الصعب بسبب هذا العجز – كما يقول ميلان كونديرا – قبول وفهم حكمة الرواية (حكمة اللايقين).

6-2

هناك عادات قرائية، واستراتيجيات خاصة بالعمل الروائي لا يعرفها القارئ غير المتعود على قراءة الرواية، فالمعرفة باللغة العربية، والتبحر في الدين أو العلوم

بصفة عامة، والخبرة بالعالم الذي يعيش فيه القارئ لا تكفي لجعله قارئاً مدركاً للعمل الروائي. إن قارئاً قرأ قدراً كبيراً من الروايات، لهو أكثر استعداداً لأن يفهم رواية من الشخص الذي لم يقرأ رواية أو لم يقرأ كثيراً في هذا النوع الأدبي، هذه مسلمة في الدراسات النقدية الحديثة المتعلقة بالقارئ. أقول هذا لا لأن هذا القارئ لا يفهم أو لا يدرك أو لقصور في لغته أو فهمه، بل لابتعاده عن الرواية من حيث هي نوع أدبي حديث.

ما هو جوهري، ويتعلق بهذه الفكرة ويوضحها هو ما ذكره أحد القضاة المحليين في مداخلة عن قراءة الرواية والتمعن في محتواها ومدى موافقتها أو مخالفتها، والدعم والعقاب المترتب على هذين، والمحاكمة والعقاب بالطرق الشرعية والنظامية، وهي مداخلة تشير إلى أنه قارئ غير خبير، أو مدرب على قراءة هذا النوع الأدبي.

تجربة القارئ في قراءة الرواية، وفكرته عما يمكن أن يفعله الروائي وهو يكتب هما ما يمكن القارئ من القراءة من غير أي تحيز، واستشهاد هذا القاضي بعبارة «بشت ومسواك» في إحدى الروايات المحلية (فسوق) وتحديده دلالتها يشيران إلى أن خبرة القاضي في قراءة هذا النوع الأدبي قليلة، وفكرته عن الكيفية التي تكتب بها الرواية ضعيفة، لذلك وجدناه يتوقف عند معاني الجمل لا معاني العمل، أي أنه يتوقف عند المعنى اللساني للرواية ولا يتعداه إلى المعنى الأدبي.

أستطيع أن أقول: إن هذا القاضي يتصرف مع الرواية وفق معتقداته وممارساته، ونحن نعرف أن عليه أن يخضع عقله وقلبه للرواية إذا أراد أن يستمتع بها الاستمتاع كله، وكما يقول أحد النقاد «المؤلف يكون قارئه كما يكون ذاته الثانية، والقراءة الناجحة جداً هي تلك القراءة التي يمكن فيها للذوات المكونة - المؤلف والقارئ - أن تتوافق تمام التوافق».

7-2

مثلما يجب على القارئ أن يحوز على معرفة بالخطاب الروائي، يجب أيضاً أن تكون لديه قيم واتجاهات معينة كالشك، والفضول، واحترام استخدام المنطق، والموضوعية، والرغبة في عدم إصدار الأحكام، وهي قيم واتجاهات لا تتوفر في الإنسان التقليدي الذي يعلمه المجتمع ألا يكون فضوليا وأن يبتعد عن الشك وفي ظل هذا تنشأ مثل هذه المعتقدات القرائية.

إن تاريخ الرواية هو تاريخ اطراح الحياء. المقصود باطراح الحياء ليس الحياء بالمفهوم الاجتماعي فحسب، بل بمفهوم السبر وكشف الأشياء وتعريتها، فالرواية هي التي تساعدنا على معرفة جزء من حياتنا والتعبير عنه، ذلك الجزء الذي يبدو للوهلة الأولى مكاناً لا يمكن الاطلاع عليه، وبالتالي فكشف الأسرار في الرواية لا يتجه كل الاتجاه نحو طبيعة المشاعر والعواطف، حتى لو كانت مشاعر غامضة أو فاضحة كما أرادتها ثريا العريض.

ما تريده الرواية من إطراح الحياء، وبتعبير أحد مؤرخي الرواية العالمية (ر. م. البيريس، تاريخ الرواية الحديثة، ترجمة: جورج سالم، منشورات عويدات، 1982، ص 6) هو أن تلج في قلب القلعة، في الضمير، في هذا الفراغ المتوتر الذي يجده كل إنسان من في أعماق ذاته، هذا المذاق التافه في أعماق الحنجرة، هذه الكتلة من الذكريات التي لا جدوى منها، هذا الشقاء، هذه الوحدة. لعل هذا ما جعل الرواية مرض الإنسان الحديث الذي لا يكفيه ضميره، بل ينبغي أن نقدم له إغراء انتهاك ضمائر أخرى، ونجعله يعيش حيوات أخرى، كي يعرف هل ثمة حياة يتوقف عندها حتى لو كانت خيالية.

تأوين القارئ في الرواية

محمد العباس

في تحليله لنشوء الرواية، استعرض «إيان واط» مظاهر مقتضبة لبعض الصلات الممكنة بين التغيرات في طبيعة وتنظيم جمهور القراء وبين ولادة الرواية. وقد ركز في مجادلته على اتساع قاعدة القرّاء مواشجاً بين ذلك التغيّر مع جملة من العوامل الاقتصادية والدينية والاجتماعية، في الوقت الذي ألمح فيه إلى ما انطوت عليه الواقعية الشكلية للرواية من قطيعة متعددة الجوانب مع التقليد الأدبي السائد، الأمر الذي حرّض بعض الروائيين الطليعيين على ابتكار أنماط سردية أكثر حداثة وتعقيداً، كاستجابة طبيعية إلى ما عُرف بسلطة القارئ، وكانت تلك السلطة قد بدأت بالظهور روائيا تحت عنوان «الجمهور الجديد» كما هيأته المدارس الحديثة، وصولاً إلى «القارئ النموذجي» الذي شكل أسطورة معرفية/ جمالية بشكل ما من الأشكال فبات أحد أهم الاشتغالات النقدية المطروحة للتداول بقوة وكثافة، على اعتبار إن نظريات وجماليات التلقي إن هي إلا محاولة لتجديد تاريخ الآداب، بتعبير ياوس، وإعادة تشكيل أفق الانتظار.

منذها صار «القارئ النموذجي» الذي يختزن خبرات الوعي الناقد، هو ضالة الروائي ورهابه في آن، لأن النص المنقرئ، حسب الاعتقاد البارتي، هو عرضة للمتقرئين، كما يتوجس تأويلاتهم أبو يزيد البسطامي، حيث يبدو ذلك جلياً في الروايات التي تتعمد «تأوين» القارئ داخلها، للإخلال بتقاليد السرد، خصوصاً تلك المكتوبة بصيغة الرواية داخل الرواية، أو التي تجاور المتن النصي بهامش كتابي موازٍ أو تضميني، يعمل كحالة من حالات التفسير، حيث الإبدال التفاعلي – ضمناً

وتصريحاً – بين النصين، ليبين النص عن مسار بنيته التكوينية من خلال العلاقة المضمرة بين القارئ، المزوّد بخبرات لغوية ولا لغوية من خارج النص، وبين الهامش شبه التوثيقي للأحداث، كما سعى إلى تحقيق ذلك بعض الروائيين بنهج استخدامي لا محدود لممكنات النص، وعبر استراتيجية نصية كفيلة بابتناء قارئ بمواصفات خاصة.

ونتيجة جملة من الأسباب الموضوعية والجمالية استجلبت الرواية المحلية بعض ملامح ذلك الوعي الكتابي لتجريب «ميثاق قراءة» مغاير، ينهض على مجادلة القارئ داخل النص، إعترافاً به كسلطة جديدة، وإقراراً بالطابع النشط والخلاق لفعل القراءة، الأمر الذي حتّم استدعاء «كاتب ضمني» بمفهوم أيزر، يؤدي القارئ مهمة بنائه مقابل «القارئ الضمني» بما هو صورة مخالفة من السارد، كما يتبدى بشكله المبسط في الروايات التي تبدأ بعبارة تحذيرية لصرف القارئ عن التعاطي مع شخوص الرواية وأحداثها كوقائع معاشة ومعرّفة كما في رواية «القارورة» ليوسف المحيميد مثلاً، أو بتوضيحات استدراكية بعد انقضاء السرد، كما في رواية «نبع الرمان» لأحمد الشويخات، أو حتى داخل المتن النصي بهوامش موازية، أو شروحات لمسح الحدود بين المروي له والمسرود له، كما في رواية «جاهلية» لليلى الجهني، فيما يبدو محاولة لتجريب وعي كتابي محتم بتطور فعل التلقي، والتنويع على شكل مغاير ومصادم من اشكال الوجود السردي.

وإذا كانت تلك العبارات تعني التأكيد على جانب هام من واقعيتها من خلال النفي، فإنها تمارس على الجانب الآخر حالة من تقييد حرية الذات القارئة في إنتاج المعنى، على اعتبار انه النتيجة الحتمية المتولّدة من التقاء النص المقروء ونص القارئ، كما تتقصد احياناً التحييد الاستباقي لوعي القارئ المزود اصلاً بمجس لرصد العلامات السيرية والواقعية، ففي كل قارئ محلل نفسي بالضرورة، والقضية في أصلها لا تتعلق بأنطولوجية الشخصيات التي تقطن العوالم السردية بل بحجم موسوعة القارئ النموذجي، الذي يشاطر الراوي معرفته وهواجسه ويقتدر حتى على

التشارك معه في وعي ولا وعي الرواية، فهذا هو الميثاق الذي يتأسس عليه التعاضد التأويلي لتفعيل النص، إذ لا كتابة بدون هذا الميثاق، حيث يقوم الوعي القارئ بتخليق معظم ملامح ما يسميه ايمن بكر «السرد المكتنز» بما هو فعالية وعي كتابية/ قرائية يفتحها التحليل السردي ما بعد البنيوي.

ربما غاب عن يوسف المحيميد أن «القراءة» هي المعادل للتخمين والاستنتاج في حدها الأدنى، وهي شكل من اشكال المنهج وليس مجرد مطالعة مباشرة لتقرير إخباري، وهي بالتالي تمنح الذات القارئة قدراً لا نهائياً من الحرية في تماسها مع النص، فقبل أن يدخل روايته «القارورة» يكتفي بالصيغة التصريحة للسرد الموجبة لنقل المعرفة، وعليه يقيم جداراً عازلاً بينه وبين قارئه، كما يحلل بينفيست مثل هذه العبارات الإخبارية، لئلا يتأول هذا (المسرود له/ المكتوب له/ المرسل له) أي معنى استئنائي خارج مراداته، وذلك من خلال عبارته المسيّجة للرواية «إن أي شبه بين اشخاص وأحداث هذه الرواية وبين أشخاص حقيقيين وأحداث حقيقية هو مجرد مصادفة» وكأنه بهذا التنبيه الاستباقي يهب قارئه سلطة اجتماعية، ويعطل ما يسميه كولريدج «الإحساس بالارتياب» بما هو ميثاق تخييلي ضمني اصيل وضروري بين الروائي وقارئه.

من ذات الحس التقريري الذي لا يخلو من الرهاب وجراة الشخصنة في أن، تحاول أميرة القحطاني في روايتها «فتنة» مسح الحدود الفاصلة بينها كروائية وبين بطلتها، أي بين «أميرة» و«فتنة» حيث توقع روايتها المنكّلة بنسق القبيلة، باسم بطلة الرواية وراويتها فتنة عبدالرحمن القحطاني، مخاطبة القارئ بشكل مباشر لكسر الحاجز بينهما كما يوصي الان روب غرييه «أنا الآن بين يديك، ولك حرية الإختيار، إما أن ترافقني، وإما انت تعيدني إلى رفوف المكتبة» تماماً كما يتبرأ إبراهيم بادي من التبعات المحتملة من وراء شخصياته، عندما يصف روايته «حب في السعودية» بالفوضى التي تعبر عن نفسها، فهي، حسب تعبيره «من نسج الخيال، حتى لو وجدت شخوص واقعية شبهاً بينها وبين شخوص هذه الرواية. وأي شبه في الرواية

مع أشخاص حقيقيين، أو مع أماكن وأحداث حقيقية، هو مجرد عن أي قصد ومحض مصادفة، وليس الهدف من هذه الرواية إزعاج أحد، أو أن توصل رسالة بعينها».

إذاً، هو يصر على التصريح بتنصله من تداعيات روايته، ليمنع القارئ – بوعي أو لا وعي – من إبتكار مقروئية مخالفة، بما يعني ميله إلى حقيقة النص ونفي إمكانية تعدديته، كما يراهن التحليل البنيوي، وهو بذلك يعاند رؤية سلاتوف، أو يحاول حرفها عن مسارها، فالقارئ الجيد – بتصوره – هو الذي يتعلم تقبل العمل الأدبي، وتوجيه وتحديد توجهاته بما يقتضيه ذلك العمل، لئلا تتولد قراءة ضالة، لا تظهر قدراً كافياً من الالتزام بالنص، بقدر ما تتحول إلى تسوية سيئة بين القارئ والروائي، وهو ما يعني مصادرة صوت «القارئ النموذجي» وهو أمر يتوفر في جملة من الروايات المحلية رغم ما تبديه من رغبة مظهرية، أو لفظية بمعنى أدق، لمعانقة الوعي الناقد.

كل نص سردي، يرسم معالم قارئ من نوع ما، وعليه فإن السردية الطليعية مثلاً، أو التي تحاول أن تكون كذلك تضلّل القارئ وتربكه، كما يستنتج أمبرتو إيكو، بل تعطل حتى ما يسميه الجولات الاستلالية في غابة النص، وتحييد خبراته الحياتية، وتجاربه القرائية، وهو أمر يبدو على درجة من الوضوح في رواية «الغيمة الرصاصية» لعلي الدميني المؤسسة على متاهة سردية قابلة كبنية شكلية لحضور «الكلام» المنبث من ذات السارد، إذ يحاول من خلال تدخلاته المتكثّرة بتنامي السرد بناء موقع للقارئ داخل الرواية يتساوى فيه مع الفاعل، فيما يبدو إسقاطاً للقارئ في قلب الرواية، لتبديد المسافة – بوعي أو بدون وعي – التي أقامها جيرالد برنس ما بين المروي له والمسرود له، وإدخالهما في علاقة مركّبة لاستكمال نواقص النص، الأمر الذي أدى إلى تركيزه في الفاعلية، وبالتالي حدّ من حركة المعنى أمام القارئ، نتيجة اعتماده على سردية اصطناعية وليست طبيعية.

النقاد بوصفهم قرّاء، في وعي علي الدميني «قبيلة» وأقلامهم «رماح». لا يكفّون

عن التبرم والتطلّب وتوليد التاويلات المفرطة في الاستيهام. لغتهم متقعّرة، وضمائرهم محقونة بالرغبة في إخصاء المبدع، أو إعادة تكييف نصه. هذا ما تفصح عنه واحدة من جذاذات وأبيغرافات روايته بمحاولته دس حفرية نقدية داخل نص سردي «حينما نشر الراوي هذه الرواية تعاورتها رماح قبيلة النقاد فكتب أحدهم عنها: رواية مثقلة بالرموز والشخصيات المتناقضة ونصح الراوي بحذف فصل الأصدقاء وتدوينات الزوجة، ففعل. وقال ناقد ثان: اقحم الراوي «نوره» في سياق لا تنتمي له، واختلطت بدور عزه فحذف الراوي فصل «نوره». عبر الثالث بلباقة عن رايه قائلاً: عزّ فلان، صار عزيزاً وعزّ الشيء بمعنى ندر وجوده وهذا ما يطرحه غياب عزه عن نصها، وبمقابل ذلك الغياب حضر معنى آخر من عزه وهو العز بمعنى السيل الشديد وهذا رمز يستدعي قيام السد ليتعزز حضور الوادي وابطال النص: جابر وحمدان ومريم ومنصور وسواهم ويتم بذلك تغييب عزة بشكل كامل. وفي ختام قراءة الناقد قدم نصيحة للراوي بأن يستبعد أوراق عزة من النص ليكتمل الغياب فاخذ الراوي بنصيحته القيمة. وكتبت ناقدة ساخرة: لعل الكاتب وقع تحت تأثير معنى آخر من معاني عز، وهو العزوز ومعناه: الناقة الضيقة الإحليل، لذا انغمس النص في سرد التفاصيل العاطفية والحسية فحجب ذلك إمكانية تشخيص (الصوتيم) الأساس في نص عزة. فكّر الراوي طويلا في ذلك وقرر الغاء العلاقات الحسية من النص. جمع الراوي كل ما قيل عن روايته ذات ليلة فرفرت فوق قلبه عصابات الطيور الجارحة ومدت أياديها الحادة فانتزعت سكينة الأوراق المبللة بالتعب واستبد به غضب نزق فقرر هجاء النقاد بقصيدة عمودية غير عصماء، ولما نشرها انشغل النقاد بتفكيك الغامض في تشكيلها ولم يفطنوا لبناء الهجاء القصدي القابع تحت حروفها. لم ينم الراوي اسبوعا كاملا وقرر نشر الجزء الذي لم يطالب النقاد باستبعاده، وحينما جمع ما تبقى لم يكن ذلك أكثر من غلاف الرواية فقد. غامر بنشرها، وصفق النقاد للرواية الجديدة واعتبرها بعضهم فتحا روائيا واسماها ناقد شاب رواية الصمت الفاتنة».

ليس قارئاً عاديا هذا الذي يحاوره علي الدميني ويفرض عليه سلسلة توجيهاته الداخلية وشروط التلقي التي يفترض أن يمنحها النص المتخيّل لمجموع القراء المحتملين بتعبير آيزر. وقد يبدو ذلك التوريط الاستجوابي له، أو الإنابة عنه بمعنى أدق، محاولة لاقحامه في النص بقصد خلق التعددية لتجاوز سكونية سرديات الواقعية الكلاسيكية، كما تحلل كاترين بيلسي ذلك المنحى في قراءتها للممارسة النقدية، أو هذا ما يبدو من ظاهر السرد، فالاهتمام بالقارئ، حسب تصورها، مدعاة للارتياح لأن ذلك ينطوي على تحرر كامل له ورفض مطلق للسلطة الاستبدادية لفسح المجال أمام القراء للمشاركة بتقديم قراءات متعددة للنص، ولكن ما تشي به عبارات الدميني يدلل على محاولة احترازية لتحييد القارئ، أو طمس أي مراودة ناقدة، قد تتأتى لحظة الارتطام بانبساطية السرد، وبالتالي تأميم المعنى الذي يمكن أن ينتجه القارئ كحركة واعية باتجاه موقف الكاتب، وهو الأمر الذي يؤدي إلى تلقين القارئ ما يجب عليه تأوله ودفعه إلى هامش المتن النصي، واضطراره إلى اجتراح قراءة فارطة في التأويل السوسيولجي، لا تحترم استقلالية النص باعتباره شكلاً جمالياً، وبالتالي تسييس المضامين بسرد قاتل للشعرية.

قد يفرض الكاتب أو النص شكلاً ما من أشكال المقروئية، ولكن يبقى القارئ هو مرجعية المعنى في النص، بل هو أساس نظامه المرجعي، كما يؤكد منظرو القارئ، فالنص الذي يقوم على الاستجواب يمزق وحدة القارئ من خلال عدم التفاعل مع الفاعل المحدد لأنا المخاطب، أما موقع الكاتب الذي يشكل جزءاً من النص إذا كان بالإمكان تحديد مكانه، فيمكن مشاهدته كأداة تقوم بطرح الأسئلة أو كهيئة متناقضة بالمعنى الحرفي للكلمة، الأمر الذي يؤدي إلى ما يشبه الاعتداء الرمزي على النص، أو إخضاع مقاصده لشيء من العنف اللا مبرر عند محاولة إضفاء سمة الانسجام العقلي عليه، خصوصاً عند فصيل من الروائيين الجدد الذين لا يكفون عن محاورة القراء والنقاد لإكسابهم أرموزات وخفايا نصهم الروائي، أو المبالغة في التأكيد على

ما سماه جاك لينهارت «سوسيولوجية الشكل الروائي» كدعامة تقوم عليها الرواية الحديثة.

النص يمثل آلية كسولة أو مقتصدة، بتعبير أمبرتو إيكو، وهي آلية تحيا على قيمة المعنى الزائدة التي يكون المتلقي قد ادخلها إلى النص. وبقدر ما يمضي النص من وظيفته التعليمية إلى وظيفته الجمالية فانه يترك للقارئ المبادرة التأويلية. ومن أجل أن يبني الكاتب قارئاً نموذجياً ينبغي له أن يعد بعض الحيل الدلالية والتداولية لإقامة الحد المحايث بين استخدام النص استخداماً حراً باعتباره منيعاً من ممنوعات «بين علامتي تنصيص» حين أراد إسقاط الوعي الناقد، أو إفراغ روايته من ذلك الهاجس القرائي بسجالية استباقية لا تخلو من الرهاب للتحكم في فنية ومضمونية النص نتيجة توجسه أمام قارئ ناقد تمثّل خبرات القراءة النوعية، إذ لم يأخذ في الاعتبار التنامي والتنوع التاريخي والاجتماعي، الفردي والجمعي لجمهور القراء، وبالتالي راهن على رواية تحاكي الواقع ولا تعيد تخليقه، بمعنى توليف نص متخثر لا يقود القارئ إلى بناء عالم متخيل، على اعتبار أن القراءة عملية بناء كما يقترحها تودروف.

من ذلك المنطلق الرهابي والاستخفافي بأهمية القارئ النموذجي كمنتج للنص، لم يفتح روايته على وساعات الوعي القارئ، الذي يقوم على طبيعة نشطة وخلاقة لفعل القراءة، وهو ما يفسر إصراره على تدوين النص الاجتماعي بفرغرة أيدلوجية بدون رغبة ولا قدرة ربما على تضمين ذلك السجال داخل السرد، نتيجة عدم إتقانه لفن الإخفاء المشترك للقارئ والكاتب، فكتب ما يشبه المرافعة للدفاع بشكل صريح عن بؤس سرديته متنازلاً عن معانقة الوعي الناقد «حين أنهى أمجد فصل الرواية الأول أعطى سعيداً نسخة منه، وبعد أن التقاه أخذ يحذره من نشر الرواية، قائلا بأنك تستطيع أن تكتب أفضل من ذلك دون أن تمس تابوات المجتمع ومفاهيمه، قائلاً بأنك ستلعب بنفسك وستدخل نفسك عزلة ظلامية، إن كنت تعزني فلا تنشر هذه

الرواية، فأردف أمجد عبارته قائلاً بأني سأنتحر إن دخلت هذه العزلة، ومعزتك عندي لن تتأثر... حين عجز سعيد عن اقناع أمجد الا ينشر روايته اتجه لنقدها فنياً قائلاً انها رواية سخيفة جداً وأشبه بالمقالة، فقال أمجد، إن وجدت رواية عربية أسخف من روايتي فيحق لي أن أنشرها لانها لن تكون أسخف رواية عربية».

وإذا كان مظاهر اللاجامي متردداً بعض الشيء في إقصاء القارئ النوعي، والتقليل من شانه كضمير فني، أو كسلطة ثقافية، أو حتى كضرورة إبداعية لإنتاج نص متجاوز، فإن شيخ الورّاقين كان أكثر صراحة وتهكماً إزاء الوعي الناقد بما هو المعادل للوعي القارئ، وفي انتخاب جمهوره من القرّاء المرتهنين إلى مسارات حكائية، معفياً نفسه ومخففاً عن قرّائه وطأة التماس مع ما يسميه تودروف «الطبقة التحتية للنص» بما هي بيان يفسر طريقة استعماله، كما تتمثل في إعادة تشكيل القصة وتأويل وبناء نسق الأفكار والقيم، وذلك في روايته «عيال الله» التي تبدو من النصوص اللاتمثيلية، فهي لا تؤدي بالقارئ إلى أي عملية بناء، حيث استهلها بطرد النقاد مؤثراً التواصل مع قارئ ضمني على درجة من البساطة المعرفية والجمالية بكلمات تعكس منسوب وعيه بنظريات الاستقبال «إلى كل النقاد ذوي النظارات السميكة في العالم. من الجيد لكم أن تخرجوا من هنا فوراً. لن تجدوا في هذا العمل ما يمكنكم أن تطبّلوا له في صفحاتكم الثقافية البائسة التي يفترشها عيال الله المساكين ويلفون فيها طعامهم. هذا العمل موجه لأولئك الذين يكدحون في الشوارع باحثين عن همومهم وآلامهم وتفضح منتهكي حياتهم. أرجو ألا يغيظكم هذا، وأعدكم أن أقدم لكم عملاً آخر أشعرن لغته، كما تحبون، وأمرر لكم فيه ما يشبع ذائقتكم الطينية المستعارة. هل تفهمون ما أعني!؟ هيا اخلعوا نظاراتكم المضحكة وامضوا من هنا. هذا خياركم الأفضل».

ولأن الروائي يعلم أن القارئ يتوق على الدوام إلى معرفة نوع القارئ الذي يريده النص، كما يطمح إلى اكتشاف الطريقة التي يستخدمها الروائي من أجل الاستحواذ على قارئه، يتعمد في هذه العلاقة المتشابكة انتخاب قارئه أو استدماجه

في استراتيجية نصه، حيث الدلالة هي ناتج التفاعل بين وعي القارئ والنص، ولكن الروائي الذي لم يستوعب سلطة القارئ المتمثل لخبرات القراءة، لا يجعل من نصه خيطاً لا مرئياً للربط بين موضوعيته واستقبالية القارئ، بقدر ما يراهن على النص الذي يُسقط قارئه، عندما يتكئ – مثلاً – على قارئ أفرط في قراءة قصص الزنا البرجوازية، بتعبير إيكو، ويكون هذا القارئ قد أشبع مخيلته بالملهاة، حيث يفصح النص عن ميول وعي ذلك القارئ إلى الانقلاب الفجائي، وهو ما تبدى بواقعية فظّة في رواية ابراهيم بادي «حب في السعودية» إذ لم يهب النص صوراً أو أخيلة أو أي مادة قابلة للتأويل، بقدر ما زوّد القارئ بتصور ذهني أمكن من خلاله ابتناء مواقف وشخوص ووجهات نظر محدودة وناجزة كما أفصحت عن ذلك مفردات السرد، بمعنى أنه لم يتم تحرير فعل القراءة وتحفيزه على إنتاج بنيات النص ودلالاته المحتملة في وعي القارئ، وإمكان تحريك عمل الناقد المستند إليه نحو ما يتجاوز النص.

في هذه الرواية لا يكتفي إبراهيم بادي بالتأكيد على ميثاق القراءة المصرّح به لتجسير العلاقة مع القارئ، بل يساومه، أو يغريه بمعنى أكثر دقة، برواية مسرودة بواسطة مؤلفين، أحدهما يقدم أجواء العمل الداخلية فيما يشبه القناع، والثاني يؤدي دور التغطية له كمؤلف ليحتويه بشكل كلي، ويمرر من خلال «الكلام» المخالف، فهو كرواني تجريبي جديد لا يكف عن مجادلة القارئ لإقناعه بفتح سردي مغاير، من خلال مؤلف مستدعى من المخيلة، ومشيد داخل مختبر معرفي جمالي، ليشد القارئ إلى روايته ويضمن اندفاعه وراء كلماته، حيث الاستجداء الصريح للقارئ، وكثرة الطرق على الجماهيرية، والتخوف من الوعي الناقد دون انتباه إلى أن القراءة فن وثيق الصلة بخبرات القارئ ومهاراته وثقافته ومواهبه «سيقولون: هذه سيرتك الذاتية. أحداث حصلت معك. إيهاب هو أنت وأنت هو إيهاب... لست أعاني فوبيا المنافسة. ستكون روايتي الأجرأ ... ألن تحقق حياة إيهاب مبيعات خيالية وقياسية؟ ألن تحقق إقبالاً هائلاً على قراءتها ومعرفة تفاصيلها المجنونة؟».

جميع السرود، براي رولان بارت، لا تمتلك ذلك الترتيب المنظم والتعليمي بامتياز، وهنا يكمن سر الشكل الفارط سردياً الذي اتخذته رواية احمد الدويحي «المكتوب مرة اخرى «فسرده لا يستجيب للتراتبية الكرونولوجية لزمن القص المتخيّل، وكأنه يطالب قارئه بقراءة الرواية كعملية بناء، او هكذا تبدو اناه الساردة الفاعلة الموضعة في قالب روائي معاند للنمنجة والتنميط، تخاطب القارئ الفرد، أو ما يصعّده جمالياً ومعرفياً ويسميه (شاعري) بشكل مباشر، طلباً للجواب الواضح والشافي، وبما هو قارئه الضمني الذي يرسم معه وبواسطته استراتيجية النص، كما يستحضر الوعي الناقد في شخصيات اسطورية كبلقيس مثلاً التي تعمل كمهماز لتعزيم السرد» قاطعتني ضاحكة: «لازال نفسك قصير فالرواية تحتاج لنفس طويل أنا تابعتك ومن المعجبات بك» ويجاوبها كقارئة «انت تعرفين أني لا أريد رواية منشور سياسي ولا رواية فضائح وجنس وانت سيدتي خير من يعرف أن المسافة شاسعة بين هذا العالم وذاك».

هكذا يجادل احمد الدويحي قارئه بسرد يبدو في حالة خام، بل هذا ما يتقصده على الأرجح ليهب نصه طبيعة حركية تشاركية، لينزاح بقارئه عن عاداته في التلقي، وعليه يعرض روايته تحت ضوء نقدي يتمثّله في قارئ نموذجي بدءاً من عنوانها «انت تكتب المكتوب مرة اخرى» ويمررها لزرقاء اليمامة كقارئة موروطة بالنص، ومعباة بالرؤية الاستشرافية «بعثت إليك بـ (المكتوب مرة اخرى) فهل وصلك وهل قريتيه ...؟» فهو إذاً على دراية بأن النص، إن هو إلا حيلة تركيبية دلالية تداولية، والأهم ان تأولها المحتمل هو الحيز الأهم من مشروعها التكويني الخاص، ولهذا السبب بالتحديد يطلق عبارته في وجه القراء/ النقاد، إحتكاماً إلى الوعي الناقد «الحكاية ليست نصاً مفتوحاً كما تريدون أن تفهمونا بل هو نص مكتوب مرة أخرى» بمعنى الا كتابة إلا داخل إطار ما كان مكتوباً، بتعبير ميشال بوتور.

أظنه بهذا التراسل المشوش يحاول زرع إشارة خفية، تشبه تلك المعتمدة في الرواية الفرنسية الجديدة، المؤسسة على علامة وحيدة بين النص المسرود وبين

القارئ وهو «القراءة»، أي الميثاق اللا مصرح به، ليقوم القارئ بعملية «حبكنة» النص طبقاً لأسس متنوعة بينه كقارئ وبين النص، بتعبير ايمن بكر، وحيث يفترض إحالة عملية السرد بصورة أساسية إلى القارئ بوصفه مبدعاً، لديه من الرغبة والقدرة على استدعاء مشاهد حضارية، أو ربما يستحضر نصوصاً سردية مستقرة في الوعي الثقافي العام، أو ربما يشير إلى أحد السرود الكبرى، ويمكن أن يكون بانفتاحه ذلك مساعداً على توجيه الوعي القارئ نحو إعادة التفكير في واقعه الثقافي/ الحضاري وربما إعادة إنتاجه.

احمد الشويخات ايضاً، يعي تماماً مقولة امبرتو إيكو بأن «الكون السردي اقل بكثير من الكون الواقعي» ولذلك يستخرج (المعلّم) من روايته «نبع الرمان» ليجادله بعد انقضاء السرد في «حكاية مسودات» بما هو المعادل للكائن العارف، أو الوعي الناقد، أي القارئ النموذجي المغروس في سياقات النص فهو كروائي يتوقع قارئاً نموذجياً قادراً على مشاركته في «تحيين» نصه بالطريقة التي اعتقدها وجسّدها سردياً، وهنا يكمن السر في تعبيره عن الخوف والتشكك بعدم قدرته على التمييز بين تأويل النص واستعماله، ففي الخيار الثاني يمكن أن يكون النص قد تعرض لشيء من العنف واللاحيادية.

من ذات المنطلق لجأ إلى حيلة (المخطوط) ليستدعي القارئ ويحثه على استكمال النواقص في نص روايته الذي يحوي صيغ الأمر والعظة والعلم الوثائقي والخطاب السياسي، ليضع قارئه في تماثل تام مع مجموعة من انواع الخطابات والممارسات أو في تعارض تام مع الآخرين، فيما يبدو اقتراباً من تصورات ميشيل بوتور في بحوثه للرواية الجديدة، حين يتعلق الأمر بموضعة القارئ في مكان البطل، وحيث يتوجب أن يتم تأوينه داخل النص، بمعنى أن يحقق النص طبيعته، أي أن ينتج العلاقة الطبيعية بين مرسل ومرسل له، ويصبح النص الروائي خطاب تواصل طرفاه سارد ومسرود له يعرفان بعضهما تمام المعرفة، فالنص لا يكشف عن بناه العميقة إلا لقارئ قادر على مغامرة المشاركة.

هكذا يكتب مرافعته الإعتذارية لناسه/ قرّائه ليستولد قارئاً نموذجياً، على ما يبدو، بمقدوره إعادة بناء مقاطع الأحداث التي فقدها كسارد، لأن القارئ النموذجي يستنجد بتجربته الحياتية أو بما تقدمه له القصص الأخرى ليكون قادراً على توقع بقية القصة «رغبت أن اكتب (سالفة) أو (حدوتة) أو (حكاية) بسيطة فكانت النتيجة سوالف داخل سالفة، حكايات داخل حكاية، أو العكس. رغبت أن أحتفي بمكان بين البحر والنخل فكانت النتيجة أن النص المكتوب ظل - ولايزال - يطالب بالاحتفاء به على انفراد وبمبالغة مثيراً أسئلته المزعجة. وكان المعلم للتو - وعلى غير المعتاد بالمرة ايضاً - قد استرسل في تعنيف ولوم قاسيين وجهه إليّ، بلا هوادة... قال وليته لم يقل: إنك تكتب نفسك لنفسك، مبيحاً لنفسك - وليس سوى نفسك - الأحكام على الناس والمجتمع والتاريخ والثقافة، ومتحدثاً نيابة عن كل ذلك. إنك مثل كثير من المثقفين، متبرم ومتحيز ومغرور وأناني جداً في أعماقك. إنك لا تختلف عن الآخرين الذين يتوهمون أنهم مختلفون ومتميزون، وينصّبون أنفسهم دعاة إلى الحق والخير والجمال والحرية. وعليك أن تبلغ قراءك بهذا، مباشرة وبدون زخارف لفظية، إن كنت تمتلك الشجاعة الأدبية الكافية... وأقول: معك حق يا معلّم. إما أن أبلّغ القراء فقد فعلت يا معلّم، وأرجو أن يحوز هذا كله على رضاك. فانت جليل يا سيدي».

كل هذه الاستدعاءات للوعي الناقد ليست مصادفات، إنما تندرج في مجملها تحت عنوان عريض يعني الوعي بسلطة القارئ، والانتباه إلى اهمية إشباع خبراته الحياتية والثقافية الآخذة في التراكم كنتاج لعملية التفاعل بين النظرية السردية ونظريات الاستقبال، بدليل ذلك التنويع على تمثلات حضوره، والإصرار على التجادل معه، الأمر الذي يؤدي بشكل تلقائي إلى محاولة إنتاج رواية مركبة أو سردية طليعية لتجاوز سكونية السرد التقليدي، أي «تأوين» قارئ نوعي داخل النص، يكون بالضرورة قد تمثّل خبرات القراءة داخل وخارج المتن النصي، أو هذا ما تفترضه تلك الانحيازات السردية حين يتعلق الأمر بالمؤلف والقارئ باعتبارهما استراتيجيتين نصيتين، فالقارئ النموذجي والمؤلف النموذجي في قصة ما، حسب

تحليل امبرتو إيكو للقارئ في الحكاية، ليس هو القارئ الفعلي. إن القارئ الفعلي هو أياً كان، نحن جميعاً، انت وأنا ونحن نقرأ النص، فهذا القارئ قد يقرأ بطرق مختلفة وعادة ما يتخذ من النص وعاء لأهوائه الخاصة وهي أهواء مصدرها عالم آخر غير عالم النص، ولا يقوم النص سوى باستثارتها بشكل عرضي.

إذاً، يتوق القارئ إلى معرفة أي نوع من القراء يريد النص، كما يطمح إلى اكتشاف الطريقة التي يستعملها المؤلف النموذجي من جل تسريب معلوماته، إذا ما اتيحت له فرصة التهوام في غابة السرد، وفي النهاية ينجح معظم القراء في الوصول إلى ممارسة يسميها سلاتوف القراءة الجيدة مهما استزرع الروائي من علامات مضللة، لأنهم يفعلون ذلك من خلال رفضهم لتلك القراءات غير المناسبة بالفعل وذلك تعاطفاً مع او تقرباً مما يظهر اخيراً على انه هدف الكاتب الضمني أو الوجود الإنساني في العمل الأدبي، وعليه فإن لحظة الذروة في القصة، بما هي لحظة فهم الأحداث تكمن في تشاطر المعنى في النص بين الروائي كمرسل، والقارئ كمرسل إليه، والذي ينبع من آلية استطرادية غامضة بشكل استثنائي، وليس من محاولات الإفهام والإغواء، او توريط السرد في بنى على درجة من التعقيد، فالقارئ مدعو لفهم حقيقة النص والحكم عليه، ليقوم باختيارات معقولة داخل السرد، فأن نقرأ كما نريد، حسب نظام ستيرل يعارضه أن نقرأ كما يريد النص، وعلى هذا الأساس تكون محاولات تأوين القارئ عاملاً مركباً لنشوء الرواية.

المصـادر

امبرتو ايكو – القارئ في الحكاية، التعاضد التاويلي في النصوص الحكائية – المركز الثقافي العربي 1996 – الدار البيضاء – ترجمة انطوان أبو زيد.

امبرتو أيكو – 6 نزهات في غابة السرد – المركز الثقافي العربي 2005 – الدار البيضاء – ترجمة سعيد بنكراد.

كاترين بيلسي – الممارسة النقدية – دار الينابيع 2006 – دمشق – ترجمة د. أحمد طه.
أيمن بكر – السرد المكتنز – الهيئة العامة لقصور الثقافة 2002.
مجموعة من النقاد – نظريات القراءة، من البنيوية إلى جمالية التلقي – دار الحوار – اللاذقية – ترجمة د. عبدالرحمن بوعلي.
القارورة – يوسف المحيميد – المركز الثقافي العربي.
القيمة الرمضانية (أطراف من سيرة سهل الجبلي) – علي الدميني – دار الكنوز الأدبية.
حب في السعودية – ابراهيم بادي – دار الآداب.
المكتوب مرة أخرى – أحمد الدويحي – دار الكنوز الأدبية.
نبع الرمان – أحمد الدويحات – دار الكنوز الأدبية.
بين علامتي تنصيص – مظاهر اللاجامي – مؤسسة الانتشار العربي.
فتنة – أميرة القحطاني – دار العلم للملايين.

جدلية التوقع وفاعلية النص

نورة سعيد القحطاني

«النص آلة كسلانة تتطلب من القارئ اشتراكًا حثيثًا لملء فضاءات للسكوت عنه ...»

امبيرتو إيكو

الرواية لا تفرض نفسها ولا تستمر حياتها إلاّ من خلال القارئ، فهو كما قال (إيزر) الغاية التي ينشدها المؤلف حين يشرع في الكتابة، ولهذا اتجهت الدراسات النقدية الحديثة إلى الاهتمام بنظرية التلقي، والتركيز على القارئ ودوره الفعّال في إنتاج النص وتداوله، وتحديد معانيه، فالقراءة العميقة للنص وسبر أغواره تغدو إبداعًا ثانيًا حول الإبداع الأول ، حيث يجد القارئ الفرصة لإعمال خياله في تحديد معنى النص وتأويله.

واختلف النقاد فيما بينهم نظريًا ومنهجيًا بخصوص رصد استجابة القارئ واستقباله للنص، وبرزت تساؤلات عديدة: هل يقوم القارئ بإسقاط ذاته على النص من خلال اهتمامه ورغباته الخاصة أم أنّ النص يثير فيه اهتمامًا خاصًا؟ هل تتأثر القراءة بالإيديولوجيا الاجتماعية أو السياسية أم أنّ الخبرة والكفاءة الخاصة هي التي تملي الاستجابة للنص؟ وكيف يمكن أن يتفق القراء حول معنى معيّن في نصّ ما؟

يؤكد (سارتر) أساسية الذات القارئة للكشف عن الموضوع (النص)، ويرى أن العمل الأدبي سيظل بلا قيمة إلى أن تتدخل فعالية القراءة لتمنحه بعدًا وجوديًا ما.

والقراءة في نظره عملية مؤلفة من شطرين: الأول هو الإدراك، والثاني هو خلق

القارئ لما يقراه «بتقويمه أو إخراجه من صورة من الصور بناءً على ما يدركه منه حين يفهم مواطن إيحائه»[1] فالعلاقة الجدلية التي تقوم بين النص والقارئ هي علاقة تفاعل وتبادل بينهما، بشكلٍ تغدو معه القراءة «تفاعل دينامي بين معطيات النص والخطاطة الذهنية للمتلقي بما فيها رغباته وردود افعاله»[2].

وهكذا اصبحت للقارئ اهمية بالغة لاتكمن في التلقي السلبي والبحث عن المعنى الوحيد والمحدد سلفاً، إنما تقوم على ملء فجوات النص وفراغاته، معتمداً على قوة خياله، وعلى ثقافته في بناء المعنى المتعدد من خلال التفاعل مع النص، فبواسطة هذا التفاعل يجد القراء الفرصة لإعمال خيالهم، ذلك لأن ملء فراغات النص تتطلب قدرة إبداعية تخضع لتأثير الخبرات الشخصية للقراء، وأحوالهم المزاجية، وحمولتهم الثقافية، إلى جانب ظروف العصر السائدة التي تؤطر ميول القراء ورغباتهم.

ولكن يظل السؤال: لماذا يصبح عمل بعينه مقبولاً ؟ وكيف تستمر شهرته؟ وما العوامل التي تزيد من قبوله وشهرته أو تقلل منها؟

ترى نظرية التلقي أن اهم شيء في العمل الأدبي هو التفاعل بين النص الذي ألفه الكاتب والقارئ الذي لا يعيش النص إلا من خلاله، ومن خلال تاريخ اشتغاله به، إلا ان القارئ نفسه هو نتاج للعلاقات الاجتماعية التي تتصل بـ (سوسيولوجيا) الأدب، لأن تقويم الأعمال الأدبية ووظيفتها في المجتمع لاينفصل بأيّ حالٍ من الأحوال عن الظروف التي يتم فيها إنتاج هذا الأدب، فلا يمكن تجاهل المسائل الخارج نصية وتأثيرها في عملية القراءة: كالسياق السوسيو – ثقافي التاريخي، والخطاب الإيديولوجي السائد الذي يسيطر على النصوص الأدبية وعلى كيفية قراءتها التي تخضع لمعايير خاصة تحدد جماليتها، وهذا ما قد يفسر لنا سبب قبول بعض النصوص والاعتراف بها، وإقصاء بعضها الآخر ورفضه لأنه يمثل خطراً على مكانة تلك الإيديولوجية التي تفرض معاييرها على الأدب وتتحكم في قراءة النصوص واستعمالاتها. وهكذا تغدو القراءة نشاطاً تاريخياً اجتماعياً مرهوناً بالعصر وبنوع المجتمع، يقول (إيزر) :

«كلما كان القارئ ملتزما بوضع إيديولوجي، تضاءل ميله إلى قبول بنية الفهم الاساسية، القائمة على الموضوع والأفق، التي تنظم التفاعل بين النص والقارئ. إنه لن يسمح عندئذ لمعاييره ان تتحول إلى موضوع»[3]. فهذه المعايير تشكل بالنسبة للقارئ الخلفية أثناء عملية القراءة وتدفعه إلى ان «يتبنى موقفًا سلبيًا إزاء القيم التي لا يرغب في التحفظ عليها، فعندئذ غالبًا ما تكون النتيجة رفضًا صريحًا للكتاب ولمؤلفه»[4]. إذ إنّ كل ما سبق من مؤثرات في شخصية القارئ تشكل لديه نوعًا من (التحيّز) الذي يشكّل مفاهيمه ورؤيته ومن ثم معاييره النقدية التي يحملها معه قبل تلقيه للنص وقراءته مما يشكّل عاملاً اساسياً في تفسير النص وتأويله ومن ثم موقفه منه. كذلك يجب أن نأخذ بعين الاعتبار العامل الزمني حيث أجمع النقاد على اختلاف اساليب التلقي من عصر إلى آخر. كما لا نستطيع إهمال جمهور القراء العاديين الذين يتأثرون إلى حد كبير بالهجمة الإعلامية الاستهلاكية كما يقول الدكتور حسين المناصرة، مما حولهم إلى «مجرد آلة كسولة ومتلقٍ سطحي»، فعوامل السوق والتوزيع والنشر والطباعة والدعاية لها دور كبير في توجيه عملية القراءة وعامل من عوامل انتشار عمل أدبي ونجاحه.

ويرصد (ياوس) عملية التفاعل بين القارئ والنص مركزًا على (أفق التوقع) الذي يمثل «النسق المرجعي الذي يمكن أن يصاغ موضوعياً»[5] اي نسق المعايير والقيم التي تشكل التجربة الأدبية والتاريخية لدى القراء الذين يحتفظون في ذهنهم بمجموعة من التوقعات والافتراضات حول نص معين قبل قراءته، وتثير لديه حالات انفعالية معينة تخلق قبولاً للنص أو نفورًا منه، من خلال تأكيد النص لتلك التوقعات أو تعديلها، أو إعادة بنائها، أوهدمها نهائياً، وهكذا تظهر الأعمال الأدبية دوماً باعتبارها إعادة إنتاج او تصحيح او خلق جديد لآفاق التوقعات، ويحكم على قيمتها الجمالية من خلال قدرتها على تجاوز التجربة السابقة وتحريرها لوعي القارئ بتأسيس رؤيا جديدة مختلفة عن أفق التوقع المعهود، وكلما ازدادت المسافة بين أفق توقع القراء وإمكانات النص ازدادت القيمة الجمالية للعمل، وعلى العكس كلما قلت

واقتربت استجابة العمل لأفق التوقع تراجعت قيمته الإبداعية. وعليه فإن أحكام القراءة ليست ثابتة ، بل تتعدد القراءات للنص الواحد وتختلف باختلاف زوايا الرؤيا والاستجابة، فالقراء أصناف وطبقات وفئات وأجيال تتنوع مصالحهم وغاياتهم وميولهم وخبراتهم، ومن ثم لا تتماثل قراءتان أبداً بينما قد يوجد تناص بين القراءات، إذ لا يمكن عزل قراءة عن القراءات السابقة، إنما هناك معايير لتفضيل قراءة عن غيرها . حيث تختلف قراءة تلوي عنق النص وتجبره على قول شيء ما تريده ، عن قراءة تؤول النص حسب دلالاته المنثورة داخل النص.

ويمكننا أن نمايز بين القراءات وأساليبها وكيفية استعمال النص من خلال تحديد طبيعة وقع النص وشدة أثره في القراء والنقاد، وفحص ردود فعلهم وخطاباتهم انطلاقاً من أن كل قارئ يعطي للنص معنى خاصًا تغنيه خلفية ثقافية واجتماعية توجه فهمه للأثر الأدبي الذي يقرؤه، ولكن ذلك لا يعني أن النص مجرد موضوع ليس له دور أثناء القراءة، بل إن كل نص أدبي يحدد لقارئه وضعية معينة للقراءة يكشف من خلالها بنية النص ومعناه، حيث يظل القارئ محور اهتمام المبدع والهاجس الذي يشغله أثناء شروعه في كتابة نصه.

وبالنظر في المشهد النقدي المحلي نجد اهتمامًا ملحوظًا بالرواية السعودية، ورصد تحوّلاتها الجمالية والفنية من خلال مناهج متنوعة تتعدد معها قراءات النقاد للرواية الواحدة حسب اختلافهم في زوايا الرؤية والنظر، مما لفت الأنظار إلى دراستها من خلال نقد استجابة القراء لها، خاصة بعد ظهور أعمال صدمت القارئ المحلي وخالفت آفاق توقعاته، ومن بين تلك الأعمال الصادمة جاءت رواية (الفردوس اليباب) للكاتبة ليلى الجهني التي ظهرت في عام 1998م لتثير ردود فعل متباينة بين القراء، فهناك من قرأ العمل وحاكمه من منظور أخلاقي أدى إلى رفضه من الذين كانوا يريدون من الرواية أن تصادق على قيمهم الأخلاقية والاجتماعية وتعلن شرعية أفكارهم، فتستجيب إلى أفق انتظارهم، لكن الرواية حطّمت أفق التوقع عند قرائها وخالفت المعيار التقليدي للرواية النسوية المحلية، فوجد القارئ نفسه أمام نص

يتعارض مع خلفيته الثقافية وتجربته الأدبية مع النصوص المحلية النسائية السابقة، لذا رفضه من ظل على السطح ، وأساء فهمه، بينما احتفى به من استطاع بفضل القراءة أن يكتشف أسراره، ويتعمق داخل بنيته ليثبت حق الكاتبة في التميز عن غيرها والقدرة على تجاوز «سقف روايتنا المحلي بكثير من خلال رواية واحدة هي «الفردوس اليباب»... واستطاعت أن تخلق في مشهدنا السردي صدمة لامتلاكها لجراة الإشارة إلى ما لم يستطع الرجل الإشارة إليه، إضافةً إلى ما حفلت به الرواية من مستوى ترميزي فائق البراعة ، ولغة فائقة الدقة والجمال»[6] ومن هنا فإن الكشف عن حقيقة العمل الأدبي وقيمته لا تتم إلا من خلال قدرته على التأثير في المتلقي وتحقيق التواصل معه في قراءة تختلف عن القراءة العادية، يمارسها الناقد الخبير الذي يعي وجود الوظيفة التداولية للنص ، و يتوجه إلى القارئ بتفكيك النص والتنسيق بين جزئياته المتناثرة وجمعها في صياغة جديدة تعيد إنتاج النص للقارئ لتثير فيه الدهشة والتفاعل مع جماليات النص.

وقد اخترنا عينة من القراءات النقدية التي تناولت الرواية للتعرف على طبيعة التعامل معها وكيفية تقبلها من خلال التركيز على انفعالاتهم وتأويلاتهم للنص، ولا تهدف الورقة إلى استيعاب كل القراءات التي تمت حول الرواية بل تريد فقط أن تقدم إطلالة تقارب هذا الموضوع وتوجه الأنظار إلي إشكالية الفعل النقدي وأهمية الدور الذي يقوم به الناقد للارتقاء بذائقة القراء وتنشيط خيالهم خاصة في ظل المتغيرات التي تمر بها الرواية المحلية في الوقت الراهن.

ولعل كتاب (فقه الفوضى) للناقد حامد بن عقيل أهم ماكتب عن الرواية، باعتباره قراءة مختلفة عن القراءات السابقة التي تناولت رواية (الفردوس اليباب) حيث كانت قراءته تعتمد التأويلية منهجا وتفيد من مدارس متنوعة (كالسيميائية والهرمينوطيقا والتفكيكية) بأسلوب يؤكد التلقي الإيجابي للرواية، ويخلصها من سوء الفهم الذي علق بها من القراءات الانطباعية، فهو يرى أن أسلوب الكاتبة مختلف عن غيرها لاشتماله على أبعاد دلالية تحتاج إلى ناقد يكتشفها اثناء حفره في اعماق

النص، فاسلوبها حسب رايه بحاجة إلى من يبحث عن «ما وراء حرف ليلى الجهني، اي ان اسلوبها بحاجة إلى ناقد يعي معنى الفن، وليس إلى ناقد لا فرق بينه وبين المتلقي العادي»[7].

لقد لمسنا حقا في قراءة (حامد بن عقيل) قراءة مختلفة تحتفي بالرواية وتنحيز لها في كثير من الأحيان لكنها تجذب القارئ بشكل اخّاذ ليقرأ إبداعاً جديداً للنص، يفتح امامه تأويلات اخرى تؤكد انفتاح النص وقابليته لقراءات متعددة ظل معها النص ماثلاً في ذاكرة القارئ وأثار جدلاً واسعاً سنوات طويلة، اتفق عليه كثيرون واختلف حوله آخرون، وإذا كانت قراءة (حامد بن عقيل) ترتقي بالنص فوق سقف الرواية المحلية بمقارنته بما تم إنجازه من الكتابات النسائية في المشهد الروائي، فإن الناقد (حسين المناصرة) ينظر إلى النص من خلال الذاكرة النسوية، التي تطرح معاناة المرأة من خلال علاقتها بالرجل الغادر، لتغدو الحكاية في نظره «حكاية عادية ممكنة الوقوع في الواقع المألوف»، لكنّ ما يسجل لهذه الرواية في نظره هي قدرة الكاتبة على بناء لغة شعرية متماسكة، تعبّر من خلالها عن وضع المرأة كضحية ضعيفة في مجتمع لا يغفر خطيئة المرأة، فكان خطابها يشي بإدانة الرجل، وهذا ما أخذه الدكتور حسين المناصرة على الرواية فلام كاتبتها عندما حمّلت الرجل مسؤولية ما تتعرض له المرأة من مآسٍ ، بشكلٍ جعل الرواية في نظره «غير حيادية عندما تتخذ ذاكرة المرأة ذاكرة نسوية تتميطية في علاقتها بالرجل» ويتبين لنا أن قراءة الدكتور حسين المناصرة وقفت عند الخطاب النسوي، وما ينطوي عليه من قضايا اجتماعية مختلفة، واكتفى برصد وقائع الرواية وتلخيص حكايتها دون التوقف عند مستوياتها التخييلية والبنائية.

ومن إيجابية الرواية أنها قابلة لتعدد القراءات واختلاف زوايا النظر إليها، ويكفينا أن نقرأ المداخلات التي سجلت حول الرواية في إحدى امسيات جماعة حوار[8] بنادي جدة الأدبي لنرصد اتجاهات التلقي عند القراء، التي ترتبط بالضرورة بخبرة القارئ وطريقته في فهم العمل وتأويله، لأن كل قارئ يمثل عبورًا جديدًا للنص

ولن يتماثل في مساراته الدلالية مع قراءة غيره، فالقراءة مرهونة دائمًا بالتجربة المترسبة لدى القراء او حسب (افق التوقع) الخاص بكل منهم، فنلاحظ انّ جلّ المداخلات تؤكد تميز (الفردوس اليباب) بينما لا ينطبق ذلك على بعضهم ممن رأى فيها حكاية بسيطة مكررة تفتقر إلى الحدث و الحبكة والترابط بين اجزائها، ولا تستحق كل هذا الاحتفاء النقدي، وهذه الاختلافات في الرؤى والأحكام تكشف طبيعة التفاعل القائم بين النص والقارئ الذي تحكمه تغيرات افاق الانتظار عند كل قارئ، ومقدار المسافة الجمالية التي يتركها بينه وبين النص، لنصل في النهاية إلى قيمة العمل من خلال تلقيه، وقدرته على استمرار التأثير في القارئ، وهذا فعلاً ما حققه نص (الفردوس اليباب).

وفي ظل هذا الاهتمام النقدي بالرواية بات انتظار القارئ لصدور رواية أخرى للكاتبة امرًا يشكّل ضغوطاً عليها وتردداً في طرح عمل لا يكون في مستوى العمل الأول، وبعد عشر سنوات من الانتظار صدرت رواية (جاهلية) التي جذبت إليها الأنظار، وتهافت القراء على اقتنائها، وفي ذهنهم تصورات وافتراضات سابقة تشكّل «افق توقع» يدخلون النص وهم محملون به، وعندئذٍ يتحرك هذا الأفق ويتغير كلما تقدموا في عملية القراءة فيسمح النص بتعديل هذه الآفاق وعندها يشعر القرّاء بالمتعة الجمالية، وقد يخيّب النص توقعاتهم فيتراجع إبداعياً في نظرهم، ونحن عندما ننظر إلى طبيعة تلقي نص (جاهلية) لابد أن ننظر اولاً إلى الظروف الخارج نصيّة المحيطة به، فإدراك القيمة الجمالية للنص لا تتم دفعة واحدة بل تتشكل تدريجياً في وعي القارئ بفعل القراءة وبتأثيرٍ من تلك الظروف، وقارئ الرواية هنا يلج النص وهو محمّل بأفق ماضٍ استقرّ في مخزون الذاكرة عن الكاتبة ورصيدها الروائي من جهة، وعن طبيعة الرواية المحلية التي ينتمي إليها النص من جهةٍ اخرى، فينشأ لديه أفق خاص ناتج عن معرفةٍ سابقة بأسلوب الكاتبة التي كانت جريئةً في نصّها الأول الذي طرحت فيه قضايا مسكوتاً عنها أثارت سخط كثير من القرّاء، لذا سنتوقع شيئاً من هذه الجرأة في نصّها الجديد، كما ينتظر القارئ لغةً شعريةً تثير العاطفة شبيهة بتلك

اللغة المكثفة في نصّها السابق الذي احتوى على تضمينات مختلفة تمثلت في أبيات شعرية، ومقولات فلسفيّة، ولهجات شعبية، إضافةً إلى تداخل المفردات العامية مع الفصحى ، غير انّ القارئ يفاجأ باختلاف النص عما رسمه له في مخيّلته، فيصاب بخيبة أفقه الذي يتسع حجم مخالفته للنص مع تقدّم القراءة، وصرّح بذلك الدكتور معجب الزهراني في قراءته المعنونة بـ (قضية مهمة ولغة اقل وهجًا) فقال: «حينما قرأت الرواية الثانية لليلى الجهني بعنوان «جاهلية» كانت «الفردوس اليباب» تلوح امامي بأسئلة من نوع: هل تجاوزت هذه تلك؟ أم أنها منجز جديد يكرس تجربة لاتزال في ربيع العمر؟ وماذا إن كانت تمثل تراجعاً عن المنجز السابق؟»[9] مؤكدًا تاثير روايتها السابقة في رسم أفق انتظار عند الناقد كما عند القارئ العادي، ورغم استقلال كل نص عن الآخر في نظر الناقد الذي يمتلك أفق معرفة خاص إلا انّه يعترف أنّ «من الصعب، إن لم يكن من المتعذر، التحرر كليًا من ذلك الأفق الذي يضغط على القراءة بقدر ما يسمح لها بالتحقق»[10]. وأشار إلى القلق الذي يواجه الذات الكاتبة أيضًا بعد نجاح عملها السابق، واعتبر ذلك من التحديات التي تواجه الكاتبة ويطالبها جمهورها «بتجاوزه أو بتكريسه» بينما لن يقبل ابدًا تراجعها، وبذلك سيقرأ الناقد النص وذاكرته تستدعي وهج العمل الأول، ينتقل بعدها إلى مرحلة جديدة من مراحل القراءة يتحتم عليه فيها أن ينسق بين توقعاته السابقة وبين المنظور الجديد للنص، فيحتاج إلى اندماج هذه الآفاق على أساس من التحاور والتفاعل بينها عند تاويل العمل الادبي، لأن القارئ اثناء انتقاله بين مراحل القراءة سيتخلى مضطرًا عن التشكيل السابق لصالح تشكيلٍ اخر، يقوم ببنائه نتيجة ما يثار في وعيه من علامات نصية يربط بينها إلى أن يكوّن المعنى المقصود، ومن ثم يعيد إنتاج النص وفق الاستجابة والتفاعل الذي حدث بينه وبين النص منذ عنوانه «جاهلية»، حيث يحدث العنوان أول تواصل بين المؤلف و القارئ، يكشف له عن مضمون النص، ويوحي إليه بدلالته الكلية، وقد يكون مدخلاً تبنى عليه فيما بعد بقية العلاقات النصية، واعتمد الدكتور معجب في قراءته على شرح الوحدات المفصلية التي ترتكز

عليها بنية النص وهي: الزمن، والمكان، والشخصية، واتسمت مقاربته النقدية بوصف إيحاءات النص ومضمراته، والنظر سريعًا في مكوناته الفنية وتقنياته، وربط بين الواقع والمتخيل من خلال تحليله لخطاب الكاتبة وقضايا النص الاجتماعية، والسياسية، والإنسانية، لكنّنا في نهاية القراءة لم نستطع التوصل إلى معايير نقدية نستشف منها قدرة النص على تجاوز المنتج السابق أم تراجعه عنه، ولكن عنوان المقال ينبئ عن رأي الناقد الذي لم يستطع التخلص من أفقه الماضي وخلفيته المعرفية في محاكمة النص.

ويبدو الحال مختلفًا مع الناقدة الدكتورة لمياء باعشن في قراءتها لرواية «جاهلية» فرغم تقارب المستوى المعرفي للقارئين وزمن القراءة ومكانه إلا ان موقفها يختلف، لأنّ «الفردوس اليباب» بالنسبة لها لم ترقَ إلى المستوى الذي أعجب به النقاد، وكان لها رأياً مخالفاً للذين احتفوا بالنص، وهي تعترف ايضاً بتأثير افقها الماضي في الأفق الراهن، وتبدأ بتساؤلات متناصة مع تساؤلات الدكتور معجب فتقول: «هل يمكننا قراءة (جاهلية) ليلى الجهني دون استدعاء إنتاجها الأول (الفردوس اليباب)؟ في ضوء اللغط الكبير الذي حظيت به تلك الرواية يتشكّل لدى القارئ، مثلما تشكّل حتماً لدى الكاتبة ، تحدياً صعباً لبناء كيان خاص للعمل الجديد ينفصل به عن سابقه ويتخلص من مأزق المقارنة الذي سيقومه فقط بمعياري التقدم والتراجع.

سأواجه هذا التحدي في تحليلي لـ (جاهلية) وأجتهد في محو آثار (الفردوس اليباب) التي سأصرح بشجاعة أنّها لم تكن تستحق تلك الإشادات التي انهالت عليها من كل جانب[11].

إذاً نحن أمام أفق توقع مختلف عن السابق فالدكتور معجب الزهراني كان من الذين فتنوا بـ (الفردوس اليباب) وبقيت ذاكرته تختزن جماليات اللغة الشعرية التي كشف له النص الآخر عن لغة مغايرة، ويختلف الأمر مع الدكتورة لمياء التي يحمل ذهنها انطباعاً سلبياً عن الإنتاج الأول فلم تسيطر عليها أضواء النص ونجت

من الوقوع في عملية المقارنة التي قد تعطّل التلقي الموضوعي للنص، فاستطاعت الغوص في بنيات النص واكتشاف أسراره، ووظفت منهجًا تأويليًا يستفيد من تفكيك علامات النص لكشف آليّات السرد والتبصير برؤاه الفكرية العميقة، لتنتهي إلى حكم ينصف العمل ويخلّصه من قيود الماضي فتقول: «نقف اليوم أمام نصٍّ مختلف استحق أن تصمت ليلى الجهني من أجله عشر سنوات وتنتظر حتى تنضج موهبتها وتتبلور».

تعالج الكاتبة هنا حالات اجتماعية حسّاسة في رواية متميزة ومدروسة بعناية دون اللجوء إلى الفضائحية المنفرة أو النياحة الانثوية البائسة. من جهة التقنية السردية تقدّم ليلى في روايتها بناءً متماسكًا وتوزع الأحداث والشخوص والأماكن والأوقات بدقة محسوبة وحرص شديد يظهران وعيها بحرفية فنّها الروائي[12]. وهكذا نظفر في هذه القراءة بحكمٍ صريح على كيفية استقبال الرواية، وأثرها في القارئ من خلال تقويم مستواها الفني وتميزها عن العمل السابق، الذي استطاعت الكاتبة تجاوزه حسب رؤية الناقدة، وذلك ما لم تكشف عنه قراءة الدكتور معجب. واستحوذ خطاب الرواية على اهتمام القارئين بحمولته الاجتماعية والإيديولوجية الذي يتناول «النظرة السلبية للمرأة في المجتمع التقليدي وتنتقد التسلط الذكوري على النساء» وأبانت لنا صورة الرجل كقاهر للمرأة بمباركةٍ من سلطة المجتمع وثقافته، لكن الناقدة تنفي عن النص كونه نسويًا لأنّ «السلطة الأبوية تساند وتقبل وتتفهم الابنة» كما انّ غياب صوت الأم واستحواذ (لين) على مستوى السرد هو «نتيجة صراع انثوي على إدارة دفة السرد» كما انّ الكاتبة على حدّ قولها أعطت قضية العنصرية والتمييز ضد اللون الأسود أهمية موازية لقضية المرأة، كل ذلك أبعد النص عن النسوية، وتستمر الناقدة في استغلال شذرات النص لتأويل المستوى المباشر وغير المباشر، حيث ترى أنّ قضية اللون الأسود «ليست هي لب الموضوع في الرواية» كما يظن البعض، فتنقل القارئ بذلك إلى المعنى الغائب وما خلف الكلمات، وتقرّبه ليسهل عليه استيعابه، وتفتح ذهنه على آفاق أبعد من الدّلالات الواضحة على

السطح، فتجعل الرواية معنيةً بقضيةٍ اكبر وابعد من القضايا الاجتماعية او النزعة العنصرية بل هي «تتحرك لصالح فكرة اخرى تحتل المركز وتدفع بهم إلى الهامش المساند» فتثير تساؤل القارئ من جهة، وتحفزه من جهة أخرى بدافع الفضول في معرفة القصدية من وراء نص (جاهلية)، مما يمنح عنوان الرواية بعدًا دلاليًا يتصل بتعميق معنى الجهل و الإحساس بمرارة الظلم بعد سقوط (مالك) بلا ذنب.

وهكذا فإنّ القراءات، قد تتقاطع وقد تتوازى، وقد تتعارض أيضًا لكنّها تصب في صالح القارئ والنّص، وتثير مزيدًا من القرّاء وتغريبهم بقراءة النّص وكشف مدلولاته، مما يساهم في إعادة صياغة آفاق القرّاء بشكلٍ يسمح لهم بالانفتاح على الجديد في ظلّ التغيرات الثقافية التي تشهدها الرواية السعودية وتزايد إنتاجها.

الهوامش

(1) سارتر، جان بول، ما الأدب ، ص: 49، ترجمة: محمد غنيمي هلال، بيروت، دار العودة، 1984م.

(2) لحميداني، حميد، مستويات التلقي، القصة القصيرة نموذجًا، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، عدد 6، 1992م.

(3) هولب، روبرت، نظرية التلقي، ص: 229 -230، ترجمة: عزالدين إسماعيل، النادي الأدبي الثقافي بجدة، 1994م.

(4) المرجع السابق، ص: 230.

(5) انظر: السابق، ص: 154-154.

(6) بن عقيل، حامد، حوار أجراه معه (صالح سويسي) في صحيفة الحقائق – لندن.

(7) ابن عقيل، حامد، حوار أجراه معه (طامي محمد) صحيفة اليوم عدد (11867)، الأحد 1426/11/9هـ.

وايضًا:

(8) انظر: خطاب السرد – الرواية النسائية السعودية، تقديم وتحرير د: حسن النعمي، النادي الأدبي الثقافي بجدة، 1427هـ.

(9) الزهراني، معجب، قضية مهمة ولغة أقل وهجاً، جريدة الرياض العدد (14115)، الخميس 27 محرم 1428هـ.

(10) المرجع السابق.

(11) باعشن، لمياء، سقوط الأقنعة في جاهلية ليلى الجهني، الجزيرة الثقافية، عدد (200)، الاثنين 1428/11/5هـ.

(12) المرجع الساب

الرواية النسائية السعودية بين شرطين

حسن النعمي

يشكل النظر في الرواية النسائية السعودية تحدياً مثيراً، وخاصة إذا كان له علاقة بالقيمة الموضوعية وليس الفنية، الفلسفية وليس الإجرائية، او بمعنى أدق، نظر في منظومة الخطاب التي تجيب عن دلالات النشوء والتطور في سياق الإقصاء الذي تكابده المرأة.

ورغم القناعة العميقة بضرورة النظر للرواية النسائية السعودية وفق منظور إنساني، بعيداً عن التحيز أو التصنيف المسبق للأجناس أو التجارب الأدبية، فإن الضرورات المنهجية لها سلطة في هذا الفرز والتصنيف. فالضرورة المعرفية تحتم النظر للرواية النسائية في سياق أكبر للإجابة على سؤال تاريخية النشوء من ناحية، وسؤال الثيمة او الموضوعة التي تتحرك في فضائها او الخطاب الذي يوجه مسارها من ناحية أخرى. إن المتابع لتجربة الرواية النسائية في السعودية يلحظ تفرداً في تجربتها، ودلائل ذلك، تاريخية وموضوعية. ومعلوم بالضرورة أن للتاريخ سلطة على ما حوله، فليس مجرد إطار زمني، بل إنه شرط موضوعي تولد التجارب فيه ومن خلاله، ذاهبة إما إلى نجاح أو إلى إخفاق. وقبل أن نستغرق في الحديث، أود أن أتناول موضوع الرواية النسائية من خلال التضاد بين حركة الرواية بوصفها أداة للتعبير والتغيير من ناحية، والشروط التاريخية والموضوعية التي تتحرك في فضائها من ناحية أخرى، ومدى تأثير الإملاءات ذات الصبغة المحافظة على ظهور النص الروائي النسوي، ومن ثم تكوينه المعرفي فيما بعد. إذاً، فالحديث سيتركز على واقع

الرواية النسائية من خلال التوقف امام شرطين اساسيين، اولهما شرط الوجود التاريخي، والثانية الشرط الموضوعي الذي امد الرواية النسائية بتفرد خطابها.

الرواية النسائية وشرط الوجود التاريخي:

يؤرخ دارسو الرواية السعودية بداية ظهور الرواية النسائية في اوائل الستينات الميلادية عندما بدأت سميرة خاشقجي تصدر رواياتها خارج المملكة. وليس هذا التاريخ مهماً في ذاته، بل أهميته تكمن في علاقته بتاريخ صدور رواية الرجل الذي يعود إلى عام 1930م عندما اصدر عبدالقدوس الانصاري رواية التوامان. إذن، ثلاثون عاماً تفصل بين صدور رواية الرجل وصدور رواية المرأة. ما الذي يمكن ان نجده في هذا الفارق الزمني؟ إن هذا الفارق الزمني يؤكد حضور الرجل، ثقافة وكتابة في سياق الثقافة المحلية، في الوقت الذي حرمت المرأة من هذا الحضور ربما لأسباب ذاتية واجتماعية محافظة. ظلمت المرأة اولاً عندما غيبت عن سياقها الاجتماعي، حيث لم يكن لها نصيب في مسيرة التعليم رغم ضعف هذه المسيرة وبدائيتها في بداية عهد البلاد بهذه المسيرة. وعليه فإن التعليم يعد القياس الانسب للبحث في تحيز المجتمع ضد المرأة. فالمرأة لم تحض بالتعليم النظامي إلا في الستينات الميلادية، وهي المرحلة التي تزامنت مع صدور الرواية النسائية. فكيف تكتب المرأة رواية إبداعية وهي غير مؤهلة للقراءة والكتابة أصلاً؟ فهل يستقيم ذلك مع طبيعة الأشياء؟ إن الرواية خاصة والأدب الفصيح عامة هو ناتج ثقافة القراءة والكتابة، ليس على المستوى الإجرائي، بل على المستوى المعرفي. فحركة التعبير الادبي ليست حركة فردية تتم من طرف واحد، إذ لا بد من سياق اجتماعي وثقافي يتلقى ويتفاعل حتى تتحقق دائرة التواصل والتاثير. ولا اعتقد ان احداً يستطيع أن يجزم بوجود الشرط الثقافي والمعرفي بالنسبة للمرأة في تلك الحقبة، فضلاً عن ابجدية القراءة والكتابة. فكيف نوفق بين روايات صدرت في تلك الحقبة وارخت لبداية الرواية النسائية وبين غياب تعليم الفتيات النظامي حتى ذلك التاريخ. ولعل

الاحتجاج بكفاية التزامن بين صدور الرواية النسائية وتوفر بيئة التعليم النظامي ليكون سبباً في التاريخ لبداية الرواية المسائية، لا ينهض، في الحقيقة، ليكون حجة على بداية الرواية النسائية. ذلك أن ظروف بداية صدور الرواية النسائية كان بعيداً عن السياق الطبيعي لنمو المجتمع. فقد جاء صدور الرواية الأولى لسميرة خاشقجي في حين كانت تجربة التعليم النسائي النظامي في المجتمع السعودي ما تزال في خطواتها الأولى. ومعلوم أن التأثير لأي مسيرة تعليم يبدأ مع مخرجات التعليم التي تحتاج إلى قرابة عشرين عاماً من بداية مسيرتها على أقل تقدير حتى يمكن أن تمارس ترف الكتابة والنشر وتعاطي الأدب وتذوقه. علاوة على ذلك، فإن التعليم حتى أوائل الثمانينات الميلادية لم يتجاوز الثانوي للكثير من الفتيات. كما أن تجربة الكاتبة سميرة خاشقجي الثقافية تجربة خارجية، حيث تعلمت واطلعت على جنس الرواية وجربت الكتابة وتلقت أصداء قراءة أعمالها. إضافة، إلى ذلك، لا يجب أن يغيب عن تفكيرنا أن صدور الروايات الأولى كان خارج المملكة العربية السعودية، وهو أمر يضاف إلى جملة الأسباب التي تؤكد صعوبة التاريخ لصدور الرواية النسائية بداية الستينات الميلادية التي تعد البداية الأولى لانطلاق التنمية الاجتماعية الموجهة للمرأة.

ما نود أن نصل إليه أن الروايات التي صدرت في الستينات حتى مطلع الثمانيات ليست نتاج البيئة الاجتماعية والتعليمة للمجتمع السعودي، بل نتاج تجارب نسائية فردية تنورت تعليمياً وثقافياً في بيئة خارج المجتمع السعودي. فرغم نسبة الأعمال إلى هوية كاتباتها، فهي نسبة تتوخى الهوية الوطنية، وليس هوية التكوين الثقافي والاجتماعي للمرأة. فإذا كان الانتماء للهوية الوطنية رسمياً، لا يشترط المعايشة والتفاعل، بل يكتفي بتسجيل الانتساب للهوية مع حرية اختيار مكان الإقامة داخل أو خارج الوطن وفقاً لظروف الفرد ونمط معيشته وارتباطاته، فإن الهوية الثقافية والاجتماعية بالنسبة للفرد تصبح حتمية لنسبة الأعمال الأدبية لسياقها الاجتماعي والثقافي.

ولمقاربة أكثر وضوحاً يمكن النظر في روايات سميرة خاشقجي وهدى الرشيد

وهند باغفار الصادرة في فترة الستينات والسبعينات الميلادية، فهي أعمال تقدم دلالة حية على هذا النمط من الكتابات التي استفادت من التربية الثقافية الخارجية في تقديم هذه الروايات ونسبتها إلى الرواية السعودية بحكم انتمائهن الوطني لا الثقافي. فهن وغيرهن من الكاتبات المتقدمات زمناً، من أمثال فوزية أبو خالد وشريفة الشملان، قد بذلن مجهوداً كبيراً في التعليم والتثقف في بيئات أخرى وفرت لهن ما لم يجدنه في بيئتهن الاجتماعية المحلية. فسميرة خاشقجي، على سبيل المثال، تربت تعليمياً وثقافياً خارج المجتمع السعودي، ومعظم رواياتها تدور في سياق غير المجتمع السعودي مثل رواية (ذكريات دامعة) ورواية (بريق عينيك). وحتى الروايات، مثل (قطرات من الدموع)، التي كتبتها عن المجتمع السعودي تعد كتابة من الخارج، افكارها مسبقة وحوادثها جاهزة لتجيب عن قلق الكاتبة، لا أن تعالج التكوينات الاجتماعية بواقعية شديدة الخصوصية والصلة بالمجتمع في حركته اليومية. ولا تخرج رواية (البراءة المفقودة) لهند باغفار، ورواية هدى الرشيد (غداً سيكون الخميس)، وهما روايتان صادرتان في فترة السبعينات الميلادية، عن معالجة بعيدة عن أجواء البيئة السعودية، حيث تدور أحداث الروايتين في بيئتين خارجيتين. وعلى العكس من ذلك، نلحظ في الروايات النسائية السعودية التي صدرت في فترة التسعينات الميلادية وما بعدها تغيراً جوهرياً، حيث نلحظ عمق المعالجات الروائية وقدرتها على إحداث صلة بالواقع اليومي، وهي الصلة التي نرى أنها نتاج حركة طبيعية لسياق ثقافي بدأ تشكله في أوائل الستينات الميلادية، حيث وضع تنوير المرأة في الحسبان لأول مرة. ويمكن أن نستحضر في هذا السياق مجموعة من الروايات النسائية التي تجيب على فرضية الرواية من داخل السياق الثقافي لا من خارجه. فالمتأمل في رواية ليلى الجهني (الفردوس اليباب، 1998)، ورواية نورة الغامدي (وجهة البوصلة، 2002)، ورواية (بنات الرياض، 2005)، وهي الروايات الأولى لكل واحدة منهن، يلمس مدى أهمية التكوين الثقافي في توجيه مسار هذه الروايات، وجعلها ذات قيمة داخل سياقها الاجتماعي والثقافي. فهن وغيرهن كن نتاج تكون

ثقافي عرفن أبعاده فدخلن في جدلية عميقة معه، ولم تعد هؤلاء الكاتبات وغيرهن متلقيات، بل أضحين منتجات للاختلاف. فحققت رواياتهن أعلى مقروئية ممكنة في سياق ثقافي واجتماعي أخذ في التغير.

أين يمكن الآن أن نصل بفرضية الرواية من داخل السياق الثقافي لا من خارجه؟ إن كل ما تقدم يدفعني لافتراض بداية مختلفة للرواية النسائية السعودية، مختلفة عما ألفه الدارسون، واطمأن إليه النقاد. لأن من ضرورات النظر في تاريخية الرواية النسائية السعودية التأكيد على أن الرواية هي نتاج سياقات وتجارب وليس مجرد ظهور إصدار يحمل اسم كاتبة مواطنة يمكن أن يلغي حتمية العلاقة بين الرواية وسياقها. وعطفاً على وعينا بخصوصية تجربة الرواية النسائية السعودية ومدى صلتها بحركة المجتمع سواء في السياق التعليمي أو الثقافي، فلا يمكن أن تكون الرواية إلا مخاض تجربة مجتمع يبني كاتبتها ويسلحها بقدر من الحريات العامة، مثل حرية التعليم. إن البداية المفترضة للرواية السعودية التي ولدتها تجربة تعليم الفتيات النظامي يمكن رصد ملامحها مع بدء صدور روايات كاتبات الثمانينات من أمثال رجاء عالم في روايتها (4 صفر، 1987)، وبهية بوسبيت في روايتها (درة من الأحساء، 1987)، وصفية عنبر في روايتها (وهج من بين رماد السنين، 1988)، وصفية بغدادي في روايتها (ضياع والنور يبهر، 1987). ورغم قلة المنتوج الروائي وضعفه الفني باستثناء نسبي لرواية /4صفر، فإننا نتحدث عن ثمرة التجربة النسائية مع التعليم والتحول النسبي للمجتمع نحو الأخذ بأسباب التمدن. إن هذه الحقبة تمثل رمزياً، بالنسبة للمرأة، اللحظة التي بدأت تحيك خطابها الروائي وتعلن بدء إسهامها الثقافي والإبداعي. غير أن تنامي الرواية النسائية وحضورها الفاعل تأخر إلى أواخر التسعينات الميلادية مع الموجة الجديدة من الروايات التي وصلت إلى ذروتها في المقروئية بصدور رواية (بنات الرياض) في عام 2005، حيث حققت أعلى مقروئية ليس بالنسبة للرواية النسائية، بل للرواية السعودية عموماً.

إن مرحلة الثمانينيات الميلادية هي مرحلة بداية انفتاح المجتمع وتحسن وضعه

الاقتصادي وزيادة رقعة التعليم وتنوع قنواته وبداية مخرجاته التي أخذت تلامس حركة المجتمع. ونحن لا نشك في أن هناك عوامل خارجية كثيرة ساهمت في التحول من مجتمع محدود التجربة إلى مجتمع اتسعت تجاربه واحتكاكه بتجارب المجتمعات الأخرى. فتوافد الاف العمال من جنسيات مختلفة بغرض اقتصادي سواء في مجال الطب أو التعليم أو المهن والحرف المختلفة كان له مردود في خروج المجتمع من رتابة المشهد اليومي إلى آفاق أبعد عمقاً. بالإضافة إلى الخروج الكبير لشرائح اجتماعية إلى خارج الحدود لغرض الدراسة أو التجارة أو السياحة، وهو ما ترتب عليه من تفاعل للتجارب والقناعات واكتشافات معرفة وإنسانية عميق التاثير سلباً وإيجاباً في تكون المجتمع السعودي.

أين تقف الرواية السعودية النسائية، بل أين تقف الراوية السعودية عموماً من كل ذلك؟ إن في بعض تجلياتها ما يُعد استثماراً أمثل للتجاذبات وحدة الحركة وتوترها، وهو ما شهده المجتمع في الثمانينيات من صراع بين قناعات الإبقاء على تقاليد الماضي القريب وبين الرغبة في المواكبة والاندماج مع المستجدات المعاصرة والاستفادة منها. إن هذا الديالكتيك اليومي هو أحد أعمدة النشاط الروائي في حقبة الثمانينيات التي استطاع كاتب حساس مثل عبد العزيز مشري من التقاط مفارقة التوتر بين حقيبتين، بل بين نمطين من التقاليد. ورغم أن واقع الرواية السعودية عموماً في حقبة الثمانينيات لم يكن قد سجل الحضور اللافت الذي نشهده اليوم، فإنه يمكن اعتباره نقطة انطلاق نحو تسارع الإنتاج وتزايده لإحداث التراكم المطلوب لصناعة رواية تتعدد فيها الاتجاهات والنزعات وتتجدد فيها جدلية الصراع بين الفرد ومجتمعه.

الرواية النسائية في سياق شرطها الموضوعي:

هيمنة موضوع بالمطلق على الرواية، أي رواية، امر غير وارد. ذلك أن التجارب تتباين، والموضوعات تتجدد، ومعه تصبح الرواية نصاً مواكباً ومتقاطعاً مع واقعه.

غير اننا نجد الاستثناء في الرواية النسائية السعودية، من حيث وجود حضور أكبر، وأوسع، وأعمق، لكنه مع ذلك غير مطلق، لموضوع الرجل بشكل يثير المتابع، ويجعله موضوعاً قابلاً للرصد والمناقشة والتأويل.

أصبح موضوع الرجل ملازماً للرواية النسائية، فلا يمكن الفكاك منه إلا إليه بتنويعات مختلفة. ومن هنا، يمكن النظر إلى التزام الرواية النسائية بمعالجة علاقة المرأة بالرجل بوصفها أحد المحركات الأساسية للمشهد الروائي النسائي حتى غدت خطاباً مهيمناً على منظرات الرواية النسائية. لذا فقد صح أن نتوقع أن كل رواية تصدر ما هي إلا وقفة مساءلة مع الرجل. فأي جدة نتوقعها في معالجة هذا الموضوع إن كان حضوره أصبح آلياً؟

مما لا شك فيه أن موضوع الرجل هو من أكثر الموضوعات إثارة وارتباطاً بالخطاب الروائي النسوي. وحضور الرجل في الرواية النسائية يبدأ من الصفة الفردية للرجل ليصل إلى الرجل بوصفه السلطة أو المؤسسة التي تملي وتحدد اشتراطات العلاقة بين الرجل والمرأة. والمرأة إذ تطرح خطابها الروائي على خلفية علاقتها بالرجل الفرد أو المؤسسة، فهي تطرحه من منظور التشكي والتنديد والمحاسبة وتحميله خلل نموها إجمالاً. وبالتأكيد فإن الرواية النسائية حينما وقعت في سياق موضوع الرجل ذي الصبغة النمطية، فإن ذلك لم يأت إلا تحت إلحاح الحاجة إلى بيان مأزق المرأة وعدم قدرتها على التعايش مع الرجل في ظل هيمنته المستمدة ليس دائماً من قوة شخصية، بل من قوة اجتماعية تفرض حيناً وتساند وتعاضد في أحايين أخرى.

لقد شغل موضوع الرجل حيزاً من فضاء القول في الرواية النسائية حتى غدا الموضوع الأثير، مع ذلك، فقد خسر بتكراره مصداقية الطرح الروائي وخرج من حيز التعبير الفردي إلى خطاب عام يتلبس معظم الكتابات الروائية النسائية. لقد جاء موضوع الرجل سلبياً في معظم الروايات، وهي سلبية مسبقة، منعكسة من واقع فظ في التعامل مع المرأة. من هنا جاءت اندفاعة الروائيات نحو توظيف موضوع الرجل

السلبي بوصفه ردة فعل غير فنية، تخضع لشرط الواقع لا لشرط الفن في أحيان كثيرة. وإذا كان موضوع الرجل مغرياً بسبب درامية الدور الذي يلعبه الرجل في حياة المرأة اجتماعياً وإنسانياً. فهو وليها، والمتصرف في شؤونها الخاصة والعامة، وصاحب الكلمة الرسمية في حضورها الاجتماعي، زواجاً وعملاً وسفراً .. إلخ، فإن الإطلالة على موضوعات أخرى يمكن أن يفيد في إعادة النظر في إشكالية الرجل، من حيث هو مشكلة في ذاته أولاً، ومشكلة في علاقته بالمرأة ثانياً. فليس بالضرورة هو المستبد والمجرد من مشاعر الرحمة دائماً. والقياس والاطراد لا ينهضان في هذا السياق على كل الحالات، بل هو مخصوص بحالة فردية يمكن فهم إشكاليتها في حيزها الزمني والمكاني الخاص بها.

وإذا كانت سلطة الرجل الفرد نسبية، تنقص وتزيد من شخص إلى آخر، فإن السلطة في حالة الرجل المؤسسة نقيض ذلك، فهي سلطة محددة، معيارية، تسن قوانينها بمهنية عالية، تأخذ مسوغاتها من الدين تارة، ومن عرف المجتمع تارة أخرى. إنها سلطة تحكم، ليس المرأة، بل تطال الرجل الفرد الذي يذعن أحياناً رغم عدم قناعته الشخصية. وفي الغالب، فإن هذا النوع من الرجل الفرد متسامح مع المرأة، نصير لها فيما يتعلق بسلطته، غير أنه لا يستطيع إلا أن يكون أداة للمجتمع في إدارة شؤون المرأة بالوكالة أو النيابة أو الولاية في مواضع قد لا تحتاج إلا إلى قدر من الفهم المشترك في كيفية فهم احتياجات المرأة.

ولعل أطرف أثيمة علقت في الخطاب الروائي النسائي هو عدم احتمال فكرة وجود الرجل مع وإلى جانب المرأة. فالمرأة ترى وجود الرجل مقيداً لحضورها، بل خطراً لا يمكن الخلاص منه، فاستدعت الرجل إلى عالمها السردي وأخضعته لقوانينها، ولما لم يعجبها ابتكرت حيلاً سردية وأقصته من عالمها. لقد كان وجود الرجل الخيالي منطقة ثرية لإقصائه بالقتل أو العجز أو سوى ذلك حتى تبلغ المرأة غايتها في التفوق وتحقيق ذاتها. لقد كشف خطاب الرواية النسائية أنه لا وجود للمرأة إلا في غياب الرجل. وهذا التصور خطاب تختزله الرواية النسائية في سعيها

إلى تحقيق مكاسب اجتماعية حرمت منها المراة في مواجهة الرجل في أرض الواقع. لقد ظهرت روايات بالغت في إخفاء الرجل من السياق السردي عندما عجزت عن مضاهاته في الواقع. فتحول السرد الروائي عند المراة إلى تصفية حسابات مع الرجل، ولم نعد نتوقع في هذه الروايات غير رجل سلبي، مستبد، غير جدير بالمراة.

ففي رواية (امراة فوق فوهة بركان، 1996) لبهية بوسبيت، يظهر الرجل المتآمر على المراة. فهذه شريفة الفتاة المراهقة يزوجها والدها "الجاهل القاسي" حسب وصف الرواية إلى احمد "الكهل الفظ القاسي". غير أن الرواية لم تكتب إلا لترميم صوت شريفة المهزوم وبناء خطاب العلاقة بين الرجل والمراة من منظور يسمح بفضح سلوك الرجل سواء الاب او الزوج في هذه الرواية. إن الرواية هي خطاب يعمل على تضخيم صورة الرجل العنيف، الفظ في تصرفاته مع زوجته إلى حد انه لا يتنازل في ان تشاركه طعامه. جدار عال من القطيعة النفسية يزيده ارتفاعاً إنجابها لابنتين قبل فرحته بمولوده الثالث. وتكاد الرواية تسير في صورتها النمطية هذه حتى صعدت الرواية خطابها بإقصاء عنفوان الرجل، حيث أصيب أحمد / الزوج بالعجز والمرض مما سمح لشريفة أن تتمرد على ظروفها وان تخرج للحياة باحثة عن عمل يحفظ للاسرة قوامها الاجتماعي. وهنا يظهر بوضوح عجز الرجل مقابل حركة المراة، غيابه في مقابل حضورها. إذ لا يوجد في الرواية النسائية ما يدعو إلى محاولة فهم أعمق لإشكالية العلاقة بين الرجل والمراة.

وفي حالات أخرى ربما نجد رجلاً نبيلاً، لكن مشكلته انه يغيب المراة بدافع الحماية والرعاية. ولعل رواية (آدم.. يا سيدي، 1995) لأمل شطا تفترض الرجل النبيل الذي يصل نبله إلى حد أن يقدم نفسه فداء لوطنه وهو يطارد اللصوص وتجار المخدرات. غير أن خطاب الرواية الخفي يتسلل دون وعي ليقول إن غياب حمزة/ الرجل النبيل في رواية (آدم.. يا سيدي) كان خيراً لزوجته وعليها. فقد اكتشفت كيف تجرب إدارة حياتها، وتربي أبناءها، وتخوض معركة إصلاح شامل للمجتمع من حولها، والأهم من ذلك انها سدت كل المنافذ التي يمكن للرجل أن يتسلل إلى

حياتها. فليست على استعداد أن ترهن نفسها لرجل آخر حتى ولو كان في نبل حمزة. لقد ذاقت كيف تعيش استقلالية غير عادية، فإذا بها ترفض الزواج مرة أخرى وتعلن تفرغها لحياتها الخاصة بالكامل. ورغم نبل الصورة وحسن غايتها، فإن دلالة غياب الرجل هو حضور بالمقابل للمرأة، حيث لا حضور للمرأة إلا بغياب الرجل. إن هندسة العلاقة بهذا المعنى فيه تعطيل للحياة ورفض مسبق لوجود مشترك تقوم الضرورة على التعايش والتشارك والتقاسم، لا على الفردية والافتراق والاكتفاء بالذات بدلاً عن الاستعانة بالآخر الرجل. إنه خطاب معطل، وهو الوجه الآخر لهيمنة الرجل واستبداده.

وفي رواية ليلى الجهني (الفردوس اليباب، 1998) بُني خطاب الرواية إجمالاً لبيان فساد الرجل، وتطهير المرأة. فقصة الحب بين عامر وصبا تتحول إلى قصة إدانة لعامر الذي خدش أحشاء صبا دون حق، بل أمعن في نذالته عندما تركها تقاسي مأساتها وتزوج صديقتها خالدة التي لا تعرف بمأساة صبا. إن عامر غير الأخلاقي غائب عن الرواية، لا حضور له إلا من خلال شكوى صبا، وهو إقصاء من فرصة إبداء وجهة نظره في مأساة صبا التي هي جزء من المشكلة. ولعل خطاب الرواية يكشف أن المسافة التي تقف منها صبا من هذه المشكلة تختلف عن عامر بمقدار تأثرها بهذه العلاقة غير السوية. فعامر رجل في مجتمع لا يرى خطأ الرجل، بل يرى ويحاسب خطأ المرأة بقسوة، مع أن الخطأ، في النهاية، واحد والمسؤولية مشتركة. ولذلك، أخذت الرواية حقها من المجتمع ومن عامر بأن عرت عامر وأدانته أخلاقياً في الوقت التي برّرت لصبا خطأها وأنه نتج عن حب صادق لرجل غير صادق.

إن حرص الرواية النسائية السعودية، على اختلاف تجاربها الروائية، بمعالجة موضوع الرجل السلبي أصبح شرطاً موضوعياً ألزمت الرواية النسائية نفسها به، حتى غدا تصور أي موضوع آخر في غاية الصعوبة. إن المرأة التي تكتب هذه الروايات ليست المبدعة، بل المرأة المجروحة والمقموعة، وهي تتخذ من الرواية خطاباً

لكشف ازمة المراة مع الرجل. غير أن الإشكالية تكمن في التحيز الذي يخرج عن شروط الفن، ويجبر الكاتبات على التحدث بلغة الواقع لا لغة الفن، لغة المجافاة، لا لغة استشراف آفاق اخرى لهذه العلاقة. إن مستقبل الرواية النسائية السعودية مع موضوع الرجل بات محكوماً بالتكرار والنمطية التي لا تسمح بابتكار منظورات جديدة غير قسوة الرجل، وعنفه، وتسلطه. كما أن الرواية بحاجة إلى ارتياد آفاق روائية اكثر خصوبة وثراء، والخروج بالقول الروائي إلى الشأن الإنساني في قضاياه المختلفة سياسية واقتصادية، وتاريخية وغيرها. فرؤية العالم بعيداً عن العلاقة الاجتماعية المباشرة بالرجل حتمية إذا ما ارادت الرواية النسائية أن تخرج عن نمطيتها وتسجل حضوراً فنياً أكبر.

تجليات الأنا والآخر في الرواية النسائية السعودية

منى الغامدي

ربما يجدر بنا قبل الخوض في أسئلة الرواية النسائية أن ننبه إلى أن اختيار حقل الرواية النسائية كمجال لدراسة العلاقة بين الأنا الكاتبة والآخر كان مرتكزاً على الوعي بأن المرأة لا تختلف عن الرجل في شيء فيما يتعلق بجماليات التعبير اللغوي، لكن نظرتها لذاتها وطريقتها في التعبير عن همومها الخاصة وعلاقتها بالرجل تميزت بعض الشيء كما عند سالمة الموشي في كتابها الحريم الثقافي.

حصرت سالمة الموشي الإنتاج الروائي النسائي الحديث كله في البكائية والرومانسية السائجة، مما قلص وعي المرأة ودورها في المتغيرات الاجتماعية وجعلته مقصوراً على الرجل فلا وجود لها بغيره ولا هوية لها بدونه. وتميزت بوصفها كائنا مهمشاً ومقموعاً بسبب جبرية الثقافة التي غرست في الذاكرة الجمعية الإيمان بهذا الواقع المفروض عليها فرضا(1).

وبالرغم من صحة تلك الاتهامات، إلا أننا لا نعدم تجاوزات واستثناءات لبعض الكتابات النسائية تميزت بطرح مفاهيم أكثر وعياً بدور المرأة في المجتمعات الذكورية وموقفها من المتغيرات التي تمر بها هذه المجتمعات، فلا ينبغي تعميم تلك النتائج على معظم الأدب النسائي متجاهلين بعض الأدوار الأخرى التي يمكن أن تحسب للمرأة الكاتبة تجاه ذاتها والآخرين.

مع ذلك فإن هذه الورقة لن تعنى بصوت المرأة الداخلي المتميز عن الرجل أو وعيها بذاتها ككائن بقدر ما تحاول أن تستبطن المفاهيم الاجتماعية التي يمكن

اكتشافها انطلاقا من قراءتنا لأدب نسائي: كيف عبرت الكاتبة عن ذاتها وفقاً لعلاقتها بالرجل هذا جانب جزئي وضئيل بالنظر إلى علاقتها بالمجتمع المحلي والخارجي، وهي العلاقة التي ربما تساوت نتائجها وتشابهت فيما لو حاولنا استقراءها في قراءتنا لأدب ذكوري.

هل جاءت صورة المرأة في تلك الروايات فاعلة وقادرة في المجتمع، أم كائنا مهمشاً ومقموعاً؟ تلك الأسئلة لم نعتن بها كما كنا نعتني بالكيفية التي فهمت بها المرأة الكاتبة كيف يفهمنا الآخرون وكيف ينظرون إلينا؟ وما نحن في قرارة أنفسنا وسط كل هذا الضجيج؟

هذه الأسئلة آثرنا أن نجيب عليها من خلال التأمل في نموذجين روائيين نسائيين وهما (ستر لرجاء عالم – والآخرون لصبا الحرز) لوقوع هاتين الروايتين على طرفي نقيض في التعامل مع الواقع الاجتماعي الحالي، وتمثيلهما لنموذجين أو مفهومين متناقضين يصلحان للتعبير عن هوية ازدواجية تميز بها مجتمعنا المحلي.

المفهوم الأول: الاتفاق / التسامح وتمثله رواية «ستر».

والمفهوم الثاني: الاختلاف/ العنف وتمثله رواية «الآخرون».

أولاً: مفهوم الاتفاق/ التسامح:

أول ما يلفت الانتباه في رواية «ستر» هو ابتعاد الكاتبة عن اللغة النخبوية والعالم الأسطوري الذي ألفناه في رواياتها السابقة واقترابها كثيراً من الواقع وهموم المجتمع. وبالرغم من تجاوزها العالم الأسطوري ونخبوية اللغة لازالت رجاء عالم ترزح تحت وطأة العالم النخبوي المتمثل في المؤسسة الاجتماعية فجاءت كتابتها تحت ضغط الرقابة الأخلاقية، ومراعاة ما يريده القارئ الناقد والمجتمع الفاضل جعلها تغترب عن ذاتها ككاتبة وكتابة ما يريده الآخرون، لذا جاءت روايتها محشورة بالمواعظ المموهة بالسرد وكأنها تحاول زخرفة الرواية بما هو اجتماعي حتى لا تتهم بالانفصال عن الواقع، فجاءت خليطاً من الملامح الاجتماعية المتباينة حد الفوضى

ك «القضاء، الإرهاب، الهيئة، التعاملات الخفية، الجنس، الثقافة، العمل، الخيانة، الهداية، الوضع الأجنبي في البلاد، الزواج»، السفر ، التفكك الأسري.. إلخ.

البنية الطاغية على هذا العمل الروائي هي بنية التسامح، وفيما يلي سرد لأهم مظاهر التسامح مع الآخر التي تجلت في الرواية:

■ قبول الآخر الأجنبي والترحيب به والتعايش معه تحت سقف واحد، كاستضافة طفول – وهي إحدى شخصيات الرواية – لزوجة أخيها وصديقاتها الأجنبيات في منزلها بالرغم من ضيق المنزل إلا أن رحابة صدرها رحبت بإقامتهن الطويلة تحت نظرات زوجها المتلهفة للنساء.

■ توافق أفراد المجتمع، وتعاونهم، وتقديم التنازلات، وتجنب الخوض في الأمور التي قد تفضي إلى خلق مشكلة. كاختيار مريم عدم التصادم مع والدها كلما حاول استثارة غضبها، أو محاولتها تغيير مجرى الحديث كلما وقع سوء تفاهم: كلها علامات على الوعي المتسامح مع الآخر وتقديم التنازلات. تبرير والدتها لسلوك الوالد الأهوج تجاه ابنته بالشعور بالعجز لتحثها على الشفقة به: «لا يسمح الأب لهواء الغرفة بالاسترخاء، يحرص ويتصميم على إيقاف نصال وشفرات المسافة بينهما لتجرح كل ما يأتيه منها... يستدير بعنف مكبوت صوبها... تصمت مريم، هذا الصمت يقود الحوار للتفجير، من العبث والتخبط وراءه... لم تتحرك مريم، تعودت أن تتلقى تلك الانفجارات بحياد وسلبية، تماماً كما تراقب ظاهرة طبيعية». وتبرر الساردة سبب هذا الموقف: «دوما أكدت لها والدتها: شراسته تعبير عن العجز..»[2].

■ الثاني قبل الإقدام على اتخاذ الخطوة الفاعلة وإخراجها لحيز التنفيذ، حتى لا تقع في فوضى التصادم والتعارض الذي يحطم مبدأ أو قاعدة التسامح التي تتخذ منها الرواية ركيزة وهدفا لها، وتجلى ذلك في علاقة مريم ببدر وزواجها منه بعد خوض تجربة زواج فاشلة من محسن، وإصرارها على كتمان الزواج حتى تتأكد من نجاحه.

■ قدرة شخوص الرواية على التغير والتأقلم مع المجتمع ومع المتغيرات والظروف بسرعة ودون عناء أو تفكير أو تردد، كمسألة طلاق طفول ومريم الذي قويل منهما بمنتهى البرود، وكأن شيئاً لم يحدث، ومسألة زواج مريم من محسن وهي متعلقة ببدر، وانسحاب هذا الأخير بالرغم مما توحي به الرواية من تعلقه الشديد بها. «قلب مريم كان محصناً ببدر، لكنها كانت مفتوحة على الاحتمالات، تعرف أن لا أرض لعلاقتها ببدر، بينما تحتاج إلى أرضية تتشاركها ورجل (...) أسبوع واحد أزنجم بمحسن وانسحاب بدر ليترك لها مساحة لبدء حياة..»[3].

■ طواعية المجتمع واستجابته لمطالب المرأة في السفر والحرية، فكل شيء متاح لها لتلهو، لتنسى مشاكلها، لتحب من تشاء، وتكره من تشاء، وتتزوج من تشاء. يقول بدر موجها سؤاله لمريم مستنكراً: «حصلت على الطلاق؟» كمن لا يصدق، هزت رأسها بالإيجاب، «وخلوك تجوبين العالم وحيدة؟!» فتجيبه مريم: «لا أعرف، لم أفكر فيما جاء بي، وجدت نفسي على هذه الطائرة ولم يمنعني أحد..»[4]. فالجيل الحالي مترف ومرفه والمرأة من الطبقة الارستقراطية خالية من المسؤولية، والحرية أصبحت مفهوماً يقترن بالترف. الأب يمرض ويدخل المستشفى، والإخوة مشغولون بحياتهم العملية والطبيعية، البعض منهم منقطع على فضاء الإنترنت غير مكترث لما يدور حوله، وبالتالي فإن غياب الأب أو الإخوة عن الأسرة لم يستلزم من المرأة المشاركة في أعباء المنزل أو الانفراد بالسلطة داخله، والتي لم تعد أصلا محل نزاع، بل على العكس من ذلك وجدت نفسها تمارس حريتها إلى أقصى الحدود دون رفض أو شجب أو استنكار من أحد.

■ من عنوان الرواية «ستر» ندرك ما تحاول الكاتبة أن تشي به، فهذه الطبقة من التسامح واللامبالاة تخفي داخلها بركاناً على وشك الانفجار، ولذلك حين تصل الرواية إلى المؤسسة الدينية تتقبل مريم بخيبة متواضعة الحكم الذي يصدره الشيخ بعدم تزويجها إلا بولي، وتمني نفسها بجلسة أخرى. لا تثور ولا تستنكر، بل تتسامح بكل بساطة، لأن المنطق يقول على لسان الشيخ: «الله يستر عليكِ لا تفتحي علينا

بابا»، ولأن بدر يقول مدعّماً: «لا تدعي موقف القاضي يزعجك، اتفقنا قبل الحضور أنها تجربة اختبار لا اكثر، هناك سبل لإتمام هذا الأمر غير المواجهة»[5]. عند هذا الحد تنتهي أحداث القصة بتفجير زايد لنفسه أمام مبنى القضاء. زايد الشخصية المضطهدة من المجتمع الذي كان يرضخ لما كتب له وقدر عليه اخيراً يثور على نفسه وعلى مجتمعه وعلى خيانة زوجته «ريبيكا» له فيقرر الانتحار. كانت ريبكا قبل ذلك قد اعترفت بخيانتها لأخت زوجها طفول لكن هذه الأخيرة لم تفعل سوى أن دعت لها بالهداية فما كان من ريبكا بعد أن شعرت بطبيعتها وتسامحها إلا أن أعلنت إسلامها. وفي هذا تطرح الكاتبة فكرة قبولنا للآخر الأجنبي للتأمل. المجتمع المحلي بإمكانه ان يتقبل فكرة الآخر في العمالة الوافدة – الزواج – الدراسة والعمل هناك – لكنه لم يستطع ان يتكيف مع ثقافته المغايرة كتعدد العلاقات والانفتاح بلا حدود بين الرجل والمراة والأفكار الدينية كمسألة الاعتراف في الدين المسيحي. اقتران زايد بريبكا دون وعي باختلاف الدين والثقافة كان من نتائجه الوخيمة انتحار زايد بسبب اعتراف زوجته الأمريكية بخيانته. زايد بوصفه شخصية محلية لا يمكن له أن يتسامح مع نفسه أمام الخيانة الزوجية حتى لو اعترفت له زوجته وكفرت عن ذنبها بهذه الطريقة. بالرغم من كل شي لم يلجأ إلى قتلها بل لجأ إلى قتل نفسه لمحبته وصدمته بها كونها الشخص الوحيد الذي التفت إليه في زحام هذه الحياة وغربتها، وفي هذا تحاول الكاتبة أن توضح تسامحنا مع الآخرين إلى اي حد يمكن أن يصل.

النتائج السلبية لمفهوم التسامح على فنية الرواية:

محاولة الكاتبة إظهار شريحة التسامح المحلي في الداخل ومع كل وافد أجنبي جعلها تنهمك في «توظيف المنولوج الداخلي»، والاهتمام برصد «الهموم الصغيرة، وتفاصيل اليومي المعاش»، وشغلها ذلك عن استيلاد حكاية من مجموعة الأحداث الفرعية التي رصفتها.

التسامح مع الآخر ادى إلى خلو الرواية من مادة حكي تقوم على التصادم

والتعارض وبالتالي رفد الرواية بالأحداث المستفزة للقارئ واستثارة كوامن **الشفقة** لديه أو **الغضب**، والتي تحثه على مواصلة القراءة والمتعة بها.

تميزت الأحداث بالبساطة نتيجة لترسيخ مفهوم التسامح الذي يقوم على الاتفاق، وبالتالي فإن عدم قيام تعارض بين الشخصيات أدى إلى جمود الحدث، وعدم تطوره، بل وسطحيته، فقد اقتصرت أحداث الرواية الرئيسة على الزواج والطلاق والسفر، فحين تزوجت مريم من محسن اختفى بدر من سياق الأحداث، لم يحدث أي إعاقة من جهته ربما أنتجت الحبكة بل لم تفصح الكاتبة عن أي انفعال اعتراه أو اعترى مريم بإقدامها على الزواج من غير بدر، فبقيت الرواية تسير على وتيرة واحدة، وتتسم بالبرود، فلم نعثر على مادة حكي قابلة لإنتاج رواية بالمفهوم الحقيقي للرواية الذي يقوم على تعدد الأصوات وتعقيد الحبكة والشخصيات وتألف نسيج الأحداث. لم نعثر إلا على رواية تقوم على خليط من القصص المتداعية بلا خيط يربطها بالغرض الرئيس.

كما أن الشخصيات مكررة وكذلك الأحداث حتى إننا نخلط بين الضمائر التي تتحاور. مريم وطفول بالرغم من اختلافهما (مريم من أهل جدة وصديقتها طفول البدوية من أهل حائل) نجدهن متشابهات نسخاً من بعض، فهن ملائكيات، منغمسات في الإيمانيات ومزروعات بين الأطفال والحيوانات، تجسيدا للرقة والبراءة والطفولة التي هي شروط ضرورية لتحقيق مبدأ التسامح. وتكرار الشخصيات أدى إلى تكرار الأدوار كذلك، كزواج مريم وطفول، وسفرهما للخارج وعودتهما للوطن، وطلاقهما والشعور بالسكينة والسلام مع النفس بعد الانفصال، واقترانهما من جديد بالرجل.

وبالتالي تطبيع المدن بطابع الشخصيات التي هي في الأصل مكررة ومتشابهة، فلا نعثر على الفواصل بين مجتمعنا المحلي وغيره إلا في الوصف الخارجي فقط. فتكتفي الكاتبة بوصف المعارض الفنية والأسواق، والمسارح، وفرق العزف والمغنين، وتطوف بنا في أراضي مصر وثقافة الشعوب القديمة، وبين شوارع لندن وباريس

وميامي، ولا نشعر بأدنى تغيير في الشخصية، فهي في موطنها الأصلي كما هي في ارض الغربة، بالمعتقدات والأفكار نفسها. بالرغم من أن «الأمكنة ليست متشابهة، بل متمايزة فيما بينها وتتغير، وتتغير معها هويتها، وتتغير سيرة الشخوص فيها، وتتفاوت سطوة المكان على الإنسان تفاوتا كمياً ونوعياً، ومن هنا اكتسبت الأماكن في علاقاتها خصوصية تشكلت، حتى صارت تلك الآثار جزءاً من الوعي العام للإنسان في ذلك المكان»[6].

فالآخر في وعي الفكر العربي الراهن هو مكان للحرية وليس مصدراً للتغيير. ولم يتجاوز هذا الوعي أكثر من حدود المكان الخالي من التأثير. وبدا الحوار والحدث الممتد بين الشخصيات العربية والغربية سطحيا وخالياً من الإدراك العميق بحضور الاختلاف وتجذره في الفكر العربي، فالتحاور مع الآخر الغربي مبني في «ستر» على التبرير والدفاع عن النفس ومحاولة إبراز الصورة الإيجابية للعرب من منطلق بنية الرواية المتسامحة، والحذرة من مغبة التصادم مع الآخر.

مع ذلك نجد أن المكان في «ستر» هو الذي يتغير بتغير نفسية الشخصية، فبحسب ظروف الشخصية وتقلباتها المزاجية يتقلب المكان، فيتخذ سمة التوسيع وتغدو الأشياء أكثر انفتاحاً حين نشعر بالرضى، والعكس بالعكس، فحين تتصل مريم ببدر تتحول الأمكنة إلى فضاءات شاسعة، فالشقة التي تحويها وبدر «بلا قواطع ولا حواجز، مسترسلة في الأبسط والأقل فوضى، لكأنها مساحة تتنفس، لا شيء تصطدم به العين أو الحواس»[7]. وحين تتعرض هي وزوجها محسن لمداهمة الهيئة لهم في مدينة جدة، تتحول جدة إلى آخر غريب ومنفصل عما ألفته فيها، صحراء حارقة تضيع فيها مريم كلما شعرت بمدى الهوة العميقة التي تفصلها عن ذاتها فتتحدث عنها وعن سكانها بضمير الغائب، وكأنها لأول مرة تراها: «لا يمكن التكهن بالتهمة التي ترمي وراء قضبانهم. من مكان اندلع ذلك الوجه للمدينة، وجه لم يخطر لمريم وجوده من قبل، أو وجه لم يعتنِ بالتحديق في وجهها مباشرة من قبل، وجه ظل يتفاداها ربما، أو لعل حظها هو الذي تفاداها (...) قناع ضحل بلا شارات

تاريخية، ولا روائح الحجاز القديمة، هب من صوب الصحاري وتطرف قبائلها ليلبس المدينة في غفلتها»[8].

بعد ذلك هل ادى التسامح في «ستر» إلى تمييع الهوية وتذويبها في الآخر؟ بالطبع لا، فقد بقيت الشخصية محتفظة بمعتقداتها وافكارها، ولم تؤثر فيها التنقلات المتعددة والسفر والغربة، وكان حضور الآخر الأجنبي بوصفه مكانا للحرية فقط وليس مصدراً للتغيير، بوصفه تراثاً وثقافة مغايرة نقبل منها ما يتوافق مع العقل والدين، ونرد ما لا يتفق مبتعدين عن المواجهة العنيفة والصدام مع الآخر المختلف. فلم تحاول هذه الرواية التمويه على الذات بتمييع الاختلاف، بقدر ما سعت إلى تجنير المتشابه والوصول إلى نقطة تواصل واتفاق.

ثانياً: مفهوم الاختلاف/ العنف (وتجسده رواية الآخرون لصبا الحرز):

صبا الحرز[9] كاتبة عشرينية معاصرة للجيل الحالي متعايشة مع مشاكله استطاعت أن تضع يدها على أهم مشكلات هذا الجيل لذلك جاءت روايتها مخاض العصر الحالي من حيث مشاكل الإنترنت، والجنس، وفوضوية العلاقة بين الرجل والمراة ، والانقسامات الدينية ما بين شيعة وسنة، وسيطرة الثقافة الأمريكية المتمثلة بشكل اساسي في سينما هوليوود وأبطالها. وأظهرت كيف ان هذا المجتمع لا يمكن أن يوصف بالتجانس والتلاحم في ظل الطوائف التي اكتظ بها، ففي مقابل مفهوم المجتمع التسامح الذي طرحته رواية ستر يحضر مفهوم الاختلاف بوصفه طريقاً للعنف في رواية «الآخرون» لصبا الحرز.

«الآخرون هم الجحيم» بهذه الفلسفة المباشرة جداً والواضحة جداً جداً التي تحمل توقيع المؤلفة، ما قبل عنوان الرواية، ندرك عمق الهوة الفاصلة ما بين الذات والآخر، ندرك الخطوط الحمراء التي تفصل ما بين السلام والهدوء في الانطواء عن الآخرين، وما بين العيش معهم وبينهم في كنف الجحيم.

نخرج من خطاب المؤلفة إلى خطاب الساردة – (وهي الشخصية المحورية في

الرواية) – التي يختفي اسمها وتضيع هويتها تحت خطى الآخرين وثقل وجودهم. تحت حيز الفراغ الذي تبحث فيه وبينه وفوقه عن متنفس للروح بين ركام الأجساد.

عزلة الذات وانكبابها على نفسها والشك في حقيقة وجود الآخرين طريق لبناء حصون ضد الآخر المستبد والمنتهك للحرية وتقليل من قدرته على إلحاق الأذى: «انتقل إلى عالم أعلى، أغيب وأتتبع دهاليز وبوابات وممرات سرية لا توجد إلا في عقلي أتتبع تفاصيلها ومنعطفاتها محاولة أن التصق بها، أن أفرك عليها أصابعي فأجلو حقيقتها (...) العالم صعب، وعلي أن أتعلم كيف أتركه يمر من جواري، لا أن يدخلني بصلف. والآخرون، الآخرون على الدوام، حذري الأول، وسبب مخاوفي، لا أريد لأحد أن يلمسني، لا أحد ولا شيء كذلك. العزلة مطمئنة إنها تعطيني مساحة كافية لأقترب ما شئت، وأبتعد ما شئت. أن تختار عزلتك لا يعني أن تكف عن الحضور في قلب العالم، إنها في أبسط أشكالها تعني أن تحضر باختيارك، وأن تباشر حضورك ضمن حدودك الخاصة بحيث لا يسع لأحد أن يسرقك من ذاتك على غفلة، أو يشكل وجهك وفق ما تريد، أو يؤذيك أو يلوي عنق بوصلتك»[10].

هذا الخصام الذي تعيشه الساردة البطلة مع الآخر يبتدئ بذاتها هي، لتتحول إلى آخر يجب أن تعيد التفاهم معه أولاً، حتى تصل وإياه إلى نقطة اتفاق، فتنشطر الذات ويتجلى هذا الانشطار على عدة أصعدة أولها الجسد وآخرها الوطن.

تنكفئ الذات على نفسها وتنطوي داخل شرنقة ملفوفة بعناية، تحرص على أن تبقى ضمن حدود كل ما هو داخلي وغير مؤذ. تلجأ إلى العلاقات المثلية (سعياً إلى تجنير الاختلاف) لأن هذا المجال هو الذي يحفظ لها كينونتها يعيد لها هويتها المفقودة والمنتزعة منها تلك التي يحاول الآخر المختلف تذويبها وتمييعها في قالبه هو.

تتحاشى أي علاقة حقيقية برجل، فتختزل عالم الرجل إلى كائن افتراضي عبر عالم افتراضي يمثله (النت)، مجرد شبح، والملامسة هي الشيء الوحيد الذي يحقق وجوده. بهذه الفلسفة تضع صبا الحرز معادلة العلاقة مع الرجل/ الجزء الأصغر من الآخر الكلي المختلف، وتتجسد في صورة ريان وعمر وأخيها حسن وحمزة

صديق طفولتها وابن عمها. كلهم مجرد ذكريات بعيدة لا توجد على أرض الواقع، فلا يغدو الرجل سوى «ذاكرة من الكلمات، عشرات الكلمات، مئات الكلمات.. وصورة مموهة الملامح»[11].

بعبارة موجزة تلخص تناقضات الحرية في امتلاك جسد لم يعد ملكاً لها – منفلتاً من زمام السيطرة عن طريق الجنس تارة وعن طريق المرض تارة أخرى – تقول: كنت أتحرر مني (...) سطوتي على ما أملكه مني كانت معدومة القيمة (...) بعيدة عني، وجسدي خلفني في الوراء وراح نحو نقطة غير مرئية من حيث أنا باقية (...) كانت نياته تخيفني لأنها غامضة ومطلقة، وأنا في وحدتي المروعة، ليس لأني لا أنتمي للعالم، فها أنا لا أنتمي إليّ أيضاً»[12].

ما أدى إلى انشطار الذات وانفصامها هو هذا المجتمع الذي تعيشه الساردة، بدءً من والدتها التي كانت توصيها بشدة على الحفاظ على جسدها وعدم السماح لأحد بلمسه، تقوم في الوقت ذاته بانتهاك هذا الجسد وخصوصيته عبر فعل الختان، تطفح هذه التناقضات الحد الذي يجبرها على ممارسة الصلاة أثناء كل خطيئة وبعدها وقبلها، واللجوء إلى الحسينية، وممارسة الأنشطة الدعوية عبر مجلة الفجر الدينية، في الوقت الذي تقضي جل نهارها أمام شاشة النت في البحث عن «المثلية الجنسية»، وممارسة الرذيلة بكل ألوانها. «تقول أمي: «الحياة محض انعكاسك» ... لماذا انعكاسي متناقض لهذا الحد؟»[13].

والوطن الذي كان يمثل في نظر الساردة (النحن – الانتماء – الحرية): أصبحت كل هذه المفاهيم قوالب مفرغة من محتواها، تحول الوطن إلى (الهناك – الآخر– المختلف – المستبد). الوطن الذي يدعوها إلى الانتماء إليه يرفضها في الوقت نفسه، تتحدث عن واقع الشيعة المرفوض وعن شعورهم بالاضطهاد، وكيف يتم تجاهلهم بوصفهم الأقلية الصابئة، تقول: «ماذا يعني أن يحتكر وطنك ضدك، ويؤلب جيرانك عليك، وتعيش مساحة أدنى من أرضك، وتجادل في حقوقك، وأن يمن عليك بكدح يدك»[14].

وفي وصف الوضع الذي يمر به الشيعة في الكليات والجامعات: «لطالما كان ثمة شعور خفي وسريّ جداً بأن وجودنا واستمراريته قائمان على بضعة شروط غير معلنة، ومنها أن نخرس تماماً، لأن وشاية واحدة عن إحدانا باشتراكها في لغط مذهبي كافية لرمي ملف قبولها في وجهها وطردها من دون عودة. بالأصل قبولنا وحده يعده البعض عطاء إلى غير مستحقه، ويداً طولى على من هو أدنى من الضالين والمغضوب عليهم»[15]. متسائلة عن السر في عدم تقبل الآخر لاختلافهم: «ما المخيف اصلا في أن نختلف؟ ألاننا نشكل عاصفة من علامات الاستفهام، تتحرك في فضاء خامل، لم يسبق أن عرف ماهية التساؤل أو كينونة الاختلاف؟ ألاننا نطلق كثافة من الحضور ليس معترفاً بها على خريطة الأرض أو بين أفخاذ القبيلة؟ ألاننا نخترق قانونا غير معلن، يقتضي التعتيم على مغايرتنا عن النسق الأعم والوحيد الذي يعرفه الآخر، وعن كل ما هو حقيقي وصائب؟»[16].

من هم الشيعة؟ أفراد يعيشون بيننا ولهم نفس الجنسية ويقولون لا إله إلا الله، مع ذلك هم منبوذون لكرههم المتجذر للسنيين. كيف لمجتمع كهذا أن يتعايش أفراده تحت بوتقة واحدة وينصهر في بعضه؟ فالتلاحم والانسجام ليس كما يبدو عليه في الظاهر إنه يضمر صراعا وتمزقا ليس على مستوى الجماعة بل على مستوى الفرد ايضاً. «فلم يكن ثمة تعايش حقيقي» – كما تقول صبا – «ولا اندماج يعول عليه، ولا حتى تقبل مبدئي ويدائي من واحدنا للآخر، لطبيعة الاختلاف، ولمعطياتنا المغايرة»[17].

وهذا ما ابرزته الكاتبة على صعيد الواقع وحاولت أن تبين أن من أهم أسباب انقسام الذات وازدواجيتها هو انقسام المجتمع نفسه، هذا الانقسام خلق ازدواجية في موقف الفرد من ذاته ومن الآخر. ما يحدث هو «عزل العنصر الداخل من اختلافه، وضمه كواحد من طوابع البريد المتشابهة بإفراغه من محتواه فضلا عن تقشير قالبه»[18].

ولهذا كان لابد لأحداث الرواية أن تنحصر ضمن حدود مدينة القطيف، لأن في

الخروج من هذه المدينة خروج من الذات، من الشعور بالأمان[19]. والاغتراب في الآخر المختلف والقاهر والمستبد: «فكل ما هو خارج القطيف ليس إلا مدناً غريبة (...) وما من أحد يلمن المدن الغريبة»[20].

صعوبة الانتماء إلى الوطن افضى إلى صعوبة الانتماء إلى الذات، تجلى ذلك حتى على صعيد اللهجة التي بدت خليطاً غير مستساغ، مما جعل الساردة المجهولة تكون كل شيء عدا نفسها. «وجهت لي إحداهن سؤالاً: انت من القطيف؟» فاجابتها الساردة: «نعم – والدتك كذلك؟ نعم، وتدرسين اين؟ هنا في الدمام – لماذا إذاً تتحدثين هكذا؟ (...) ريبة امل لم تكن جديدة عليّ. لطالما كانت لهجتي مختلفة بعض الشي، حتى عن لهجة إخوتي (...) كنت استخدم لهجة بيضاء غير منتمية، وبالاحرى غير محددة الجهة. خليط من لهجات عدة لا أستطيع تقصي مصادرها»[21].

رفضها لذوبان الهوية يستمر حتى آخر رمق من الرواية حيث تصرخ قائلة: «ولماذا الآن أشعر بأني مثقلة بذاكرتي ومسكونة بكل ما مضى ومن مضى ؟»[22].

ولذلك كلما حاولنا أن نمسك بحبكة تخص الساردة تتدخل ذوات الآخرين (ذكرياتهم واحاديثهم الخاصة) لتفكك السرد وتشعبه، حيث تستخدم الكاتبة ضمير المتكلم، فتكون بطلة القصة هي نفسها الساردة، ثم يعترض حديثها بعض النصوص تميزها الكاتبة بعلامة تنصيص نظن في البدء أن هذه النصوص – وهي تستخدم ضمير المتكلم – للساردة، خاصة وأن الحديث حميمي جداً ويطفح بالذكريات ويتمحور حول الذات، نشاتها، طفولتها، علاقتها بالمحيط الأسري بعد ذلك، لكنا نفاجأ عند انتهائه بأن هذا الحديث الخاص جداً لا يصدر عن البطلة وإنما عن الشخصيات الثانوية (الآخرين)، يتكرر هذا في عدة مواضع من الرواية مما يؤدي إلى تفكك السرد وتشعبه، فتضيع حبكة الساردة/ البطلة في ضوء تدخلات الآخرين وانتهاكاتهم لحياتها.

تطور الحدث تمثل في تعدد العلاقات المرضيّ، والبحث عن الذات في كل علاقة والخروج بنتيجة أو محصلة نهائية وهي أن الذات لا تتحرر من سطوة الآخرين إلا بالتحرر والانعتاق.

الهوامش

(1) انظر: سالمة الموشي ، الحريم الثقافي بين الثابت والمتحول (الرياض: دار المفردات للنشر والتوزيع، 2004).

(2) رجاء عالم: ستر (المركز الثقافي العربي: الدار البيضاء – بيروت، 2007) ص 50-51.

(3) السابق، ص 53.

(4) السابق، ص 130-131.

(5) السابق، ص 252-253.

(6) هويدا صالح، جدلية الزمان والمكان في رواية «رائحة الغاب»:
http://www.maktoobblog.com/email_post.htm?uid=saidramdan&post=418447

(7) ستر، ص 144.

(8) السابق، ص 90.

(9) «صبا الحرز» اسم مستعار للمؤلفة، لمعرفة المزيد حول الموضوع انظر الحوار الذي أجرته معها صحيفة الشرق الأوسط عبر الموقع الالكتروني التالي:
http://www.asharqalawsat.com/details.asp?section=19&article=365818&issue=10046

(10) صبا الحرز: الآخرون (دار الساقي: بيروت، 2006) ص 40.

(11) السابق، ص 228.

(12) السابق، ص 9.

(13) السابق، ص 180.

(14) السابق، ص 225.

(15) السابق، ص 68.

(16) السابق، ص 60 -61.

(17) السابق، ص 69.

(18) السابق، ص 69.

(19) يعبر باشلار عن هذه الأمكنة التي ندافع عنها ضد القوى المعادية، ونحبها لأنها توفر لنا الحماية، بصورة المأوى الموسومة بالألفة، حيث تندمج سيكولوجيا بالمكان، بصورته، ونتعلم أن نسكن داخل أنفسنا . انظر: يمنى العيد، في مفاهيم النقد وحركة الثقافة العربية، دراسة وحوارات ، إعداد وتنقديم: محمد بكروب (بيروت: دار الفارابي، 2005)، ص 76.

(20) الآخرون، ص 278.

(21) السابق، ص 129.

(22) السابق، ص 283.

رواية بنات الرياض

مسعد العطوي

لقد تشوقت إلى قراءة (رواية بنات الرياض) لكن لم أتمكن من العثور عليها مطبوعة حتى وجدتها منثورة في مكتبات العاصمة الثقافية الكبرى (القاهرة) فكان حضوري مؤتمر الاستشراف وعثوري على كتب جديدة ومنها رواية (بنات الرياض) هي ريحي حينما خسر الذين يلهثون وراء الأسهم في هذه الأيام. ولم أكن أفكر أن أخوض مع الخائضين في هذه الرواية بلا قاعدة فكرية عنها حتى قراتها ودفعتني تلك القراءة دفعاً كيما ارسم تصوراتي عنها فلست من الذين تستفزهم فرقعات الصحافة، ولست من أولئك الخامدين الذين لا يتابعون الحركة، ولست من أوائل المبدعين. وقد زرعت قراءتها أفكاراً كثيرة لعلي أطرحها للقارئ العزيز ولكل وجهة نظر هو موليها، ولعلنا نختلف في الطرقات وعلى الوسائل وعلى أي السبل أسهل وأقرب، ولكنا نتفق على المسلمات والأمور التوقيفية. والقصة أحاسيس شعورية تموج بالأمنيات وتهوم في أوهام أو أحلام اليقظة التي تدخل أحياناً في كون النفس أمارة بالسوء ولكن لا وقوع في الخطيئة ولا تمادي في البذاءة والفحش. ومن الخير أولاً: أن نعرف (بنات الرياض). فبنات الرياض هن اللاتي يملأن الجامعات الفكرية والأدبية والعلمية، وهن أمهات وأخوات وبنات قادة الفكر والسياسة وكثير من العلماء، وبنات الرياض أعرف نموذجاً من هنَّ فقد درستهن وأشرفت وناقشت عدداً كبيراً من رسائلهن الجامعية وتحاورت مع كثير من طالبات العلم والأديبات والشاعرات والمفكرات من أساتذة الجامعات.

إني لا أزهو بهن ويزهو بهن التاريخ. والقارئ يدرك مكانة المرأة من خلال المنطوق والمفهوم من رواية (بنات الرياض) لرجاء عبدالله الصانع.

والشريحة التي اختارتها أو لنقل صديقاتها الأربع أو بطلات الحكاية التي تولدت عن حكايات القصة أكثر إثرة من القصة، حتى الأديب الشاعر غازي القصيبي اسهم كثيراً في المغالاة والمبالغة لتصوير هذا النص فهو يقول: (تقدم رجاء الصانع على مغامرة كبرى تزيح الستار العميق الذي يختفي خلفه عالم الفتيات المثير في الرياض). والقصيبي اعلم الناس بالأدب العربي وما حواه من الألوان الغزلية العذرية ومنها التي تحوي المبتذل السوقي والفاحش المكشوف وهل نقارن بنات الرياض كما صورتهن القاصة ببنات بغداد كما صورهن الجاحظ وإن قلت إنهن (إماء وجواري). الم يصور الجاحظ الحرائر وعبثهن ويعلل ذلك في كتابه الحيوان؟ والأدهى ماتناثر في الأغاني وقد جارى القصيبي الكاتبة في تهويلها ومبالغتها حين تقول (أنتم على موعد مع أكبر الفضائح المحلية، وأصخب السهرات الشبابية). لقد ظلمت نفسها وظلمت رفيقات دربها فمضمون النص الروائي لا يبلغ هذه الدرجة مما تزعم. وشخصيات القصة وخامستهن صاحبتهن أم نوير، لم تصورهن الكتابة فاسقات ماجنات لاهيات، كما يتوهم القارئ نتيجة لكثير من الكتابات الصحفية والعبث النقدي على الانترنت قبل قراءة الرواية فهل امرأة تبتغي الزواج الحلال، وتلهث وراءه، ويمتلك عليها أحلامها وأوهامها، وحديثها الخاص مع الصديقات المقربات اللاتي يحفظن الأسرار، ثم هي تتطلع إلى الزواج في كل محادثة هاتفية أو دردشة على صفحات الانترنت وإن كانت الوسيلة خاطئة؟، إن هذا الذي ترنو إليه شخصيات القصة إنما يتواصل مع الحب العذري المتوارث عن العرب خلافاً للحب التريدوري الذي يقف عند الحب ولا يحتم الزواج، يظن الكثير أن الصور الغزلية والوجدانية لشخصيات القصة ولغة القصة والمضمون الذي يتجسد للقارئ أنه تجاوز حده مع العبث الرومنسي. إنما هو غير ذلك، فالحكايات أهون بكثير من حكايات عمر بن أبي ربيعة وحكايات العرجي ولم تبتذل تبذل شعراء المجون العباسي وما تلاه من

العصور مما يندى منه الجبين . ما أعف التصوير واللغة عند الصانع إذا ما قارناه بشعر كثير من أهل العلم فضلاً عن الشعراء الذين لهم قصائد مبتذلة في الغزل بالمذكر. أما إذا قارنا قصة (بنات الرياض) بالتبذل والكشف والتصوير الفاضح في العصر المعاصر فحدث عن نزاهة هذه القصة ولا حرج، فهي لم تصور العري للنساء، وهي لم تصور ارتكاب الحرام، وهي لم تعلن الدعوة للممارسة الجنسية غير الشرعية.

وشريحة فتيات الرياض المنتقاة لسن عابدات ولا ملتزمات بصورة ودلالة الالتزام المعاصر، والدلالة المعاصرة للالتزام، لا تخرج غير الملتزم من الملة ولا الدين، ولا شك ان الناس درجات: منهم السابقون وأهل اليمين وأهل اليسار ومنهم من يأتي بعمل صالح وآخر سيئ وآخرون خلطوا عملاً صالحاً بآخر سيئاً. وشخصيات القصة ربما يكن من الصنف الأخير حسب تصوير الرواية ولم يكفر العلماء بنات المدينة المنورة في عهد الصحابة والتابعين اللاتي يتعرضن للشعراء ويقمن برحلات حول العقيق ويقابلن الشعراء، بل ويتعرضن للشعراء في الحج وكل ذلك إنما هو من اللمم.

إن أم نوير المطلقة التي تستقبل الفتيات لم تصورها الرواية تصويراً يكشف عن الدعارة وممارسات مخلة بالشرف إنما هي امرأة لينة الجانب تجاري روح الفتيان والفتيات وترقب حركتهن وكأنها الرقيب القديم بين المحبين ، لكن الرقيب عند الشعراء مبعوث من جانب واحد يرقب أو ترقب عن خفية وتخفي. أما رقيبة القصة أم نوير فهي وظيفتها الجمع بين اثنين يريدان الزواج، بدليل قناعة الشباب بها وإدراكهم بان الفتيات في صون عن ارتكاب الفواحش. ولو كان غير هذا لما كان الحب ومن ثم الزواج وكأنها تشترط عدم الخلوة الشرعية فالأبواب مفتحة وهي تذهب وتجئ عليهم، وكأن هذه المطلقة أم نوير خاطبة تجمع بين راسين في الحلال كما درج ذلك في المثل الشعبي.

استجابتهن لمتطلبات الزوج والالتزام بالقيم: فقمرة تمثل قمة الالتزام في

زواجها وتأنيب الضمير حين ترتكب خطأ في الهاتف او الدردشة وكذلك تلتزم (سديم) التي لم تتجاوز الحدود الشرعية مع خطيبها بل زوجها الشرعي (وليد) الذي طلقها قبل قيام حفلة الزواج لمجرد استجابتها له بعد عقد القران هي لم تخدش بنات الرياض لانها اعلنت إنها تصورشريحة واحدة هي شريحة بنات الأثرياء وليس الأمر شاملاً لاهل الرفاه، ولا يقترب من الوسطية لأن لكل شخصية منهن ظروفها وهناك من هذه الشريحة العدد الاكبر التي لها ظروف أخرى والمتأمل يدرك هذا والتسمية أقرب ماتكون مجازية من نواح شتى منها كون هذه الشخصيات من الفتيات التي لا تمثل التنوع الاجتماعي في عاصمة عدد سكانها خمسة ملايين. ثم إن القارئ يستطيع إعادة الفتيات لأقاليم المملكة ولكن كل بنات المملكة بنات الرياض.

شخصيات رواية بنات الرياض

إن شخصيات القصة هي التي تفعل الأحداث وتولدها، وهي التي تملأ المكان وفضاء الزمان. فالشخصيات تصنعهما وتؤثر فيهما وتتأثر بهما، والشخصيات تصور جوانب الحياة الإنسانية الفردية والجماعية. ومن خلال دراسة الشخصيات نرصد تموجات المظاهر الفكرية والعقلية والحياة التربوية، بل نرصد صنائع الإنسان الحاضرة ونستشرف المستقبلية. وتؤدي تلك المعرفة إلى مساعدة أهل الإصلاح وبناء العقول من التربويين والتنفيذيين لتوجيه المسيرة العملية والتربوية والاجتماعية والوطنية. وهناك من القص العالمي ما يمثل كل إنسان في الكون أو جانب من جوانبه الشائعة. والفتيات اللائي يمثلن شخصيات القصة، يحكين واقع الشباب من الفتيان والفتيات فلما تعود بنا الذاكرة إلى تلك المرحلة نجد ان الحياة الزوجية هي المهيمنة على فكر الشباب عامة، وأن الأمنيات والأوهام التي تستحوذ عليهم تتراكض كسراب في صحرائنا. ولكن الأغلب أن الشباب يتعاملون بتقرير عند تلاق وبواقعية عند اتخاذ القرار، وأن الفتيات تطغو عليهن الأمنيات الجمالية الحسية وتستوقفهن الشخصيات ذات الأهمية والمتوقع مع المكانة الاجتماعية. فهذه سديم تعجب بفراس

وهذه ميشيل (مشاعل) تعجب بابن خالتها الدكتور الأمريكي، بل كل من الزهرات الأربع تتعلق بمن يحتل مكانة علمية أو اجتماعية، ولم تتعلق أي منهن بمن هو ساقط الهمة. وهذا التفكير ليس حصراً على بنات الذوات فحسب لكنه أمنية كل فتاة مع تفاوت الدرجات. ومعنى ذلك أن الفتاة تتخذ القرار في بداية تكوين العلاقة فهي مشحونة بتوثيق علاقة الزوجية من بداية الإصرار على اللقاء، فإذا لم يكن صالحا للزواج لا تسترسل له. وهذه خاصية في تلك الفتيات اللائي يدعين التحرر فكيف ببقية فتيات المجتمع الملتزم؟! بل أكاد أجزم بتكاثف ذلك عند المجتمعات الإسلامية.

وهن يغلب عليهن الشخصية القوية التي تبتغي الهيمنة والبذل والعطاء الكثيف من جانب الرجل وتتناسى ما تبذله وتأثيره على الرجل وإنما الغاية والهدف الإعجاب الشديد والقول اللطيف والخشية من الهيمنه وهذا لا شك فيه اتجاه ينداح في موكب التأثير الغربي وتجلي العولمة ويتواصل مع الثورة الجديدة ضد قوامة الرجل. ويتجلى في شخصية فيصل مع ميشيل وملاحقته لها، كذلك في علاقة سديم مع وليد، ولكن الأمر اختلف مع فراس الذي استجابت لرغباته بسائر أوجه الالتزام ووجدت بعض أمنياتها في شخصية طارق فهو يغفر كل ما سلف، وهو مندفع مع التجاهل. فعقلها هيمن على وجدانها وهي محقة في ذلك. فهو أيضاً الرجل الجاد والطبيب الذي يستشرف المستقبل وهي رؤية عقلية تريد نسيان الماضي، وظاهرة الأنا عند الشباب تكاثفت حتى على روح الفداء بل التعاون. فقد كانت الفتاة في الأجيال السابقة تربى على أن تتفانى في خدمة الزوج وتسعده وتعينه، ومن ثم تكسبه وتعمق العلاقة الزوجية. ونحن أحوج إلى ثقافة الاعتدال التي توازن بين الأنا والآخر، وقد نجحت فيها ليس مع زوجها نزار.

والاجتماعيات التي تعقدها الفتيات في منزل أم نوير ضرب من تكوين التسلية التي تبتعد عن الرقابة لاسيما وقد هيأت الفرصة الالتقاء بالشباب العاشقين وإن كان الأمر تحت رقابة أم نوير، وكذلك اللقاء في المقاهي والمطاعم والأسواق وكذلك الصحبة في العربات تحت ستر الصديقات وإن الذي يخوض مع الشباب أو هيئات

الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر تتكشف له سهولة الأمر بالمقارنة بغيره من الحوادث وتزايده وغالباً مايكون الاتفاق في الأسواق. والواقع يغلب فيها الا تتجاوز اللعم، ولكل زمان ومكان طرائق عدة للقاءات الشبابية فهم كالماء الذي لابد أن يبحث له عن طرق يجري خلالها، ولكن مع تبلور هذه القضايا أين طرح المعالجة ؟

والأمر اكثر حرية في الخارج فهذه سديم تستوطن لندن وتسكن لوحدها وتصحب الرجال في مقر عملها وفي منتدياتهم وتجوب أسواق لندن منفردة ص 124 (كانت قد اعتادت أن تقضي صباح كل سبت في شارع اكسفورد تذهب للتسوق من محلاته الكثيرة قبل أن تنتهي جولتها الأسبوعية بساعات داخل مكتبة بورد رز، تتجول في أرجاء المكتبة الضخمة ذات الأدوار الخمسة لتقرأ المجلات وتستمع إلى أحدث الاسطوانات بعد أن تتناول إفطاراً خفيفاً في مقهى ستاربكس الموجود بالداخل) وهن يتعلقن بكل جديد الخارج عن البيئة وإن كان تقليداً للآخر. إنما هي موضة في هذه البيئة الجديدة فقد أحيت الشلة يوم عيد الحب ص 69 (في يوم الفالنتاين أو عيد الحب، ارتدت ميشيل قميصاً أحمر وحملت حقيبة من اللون نفسه، وكذلك بالنسبة لشريحة كبيرة من الطالبات ، فاصطبغ الحرم الجامعي باللون الأحمر، ثياباً وزهوراً ودمىً، كان العيد أيامها تقليعة جديدة استلطفها الشبان الذين صاروا يجولون بسيارتهم في الشوارع مستوقفين كل فتاة جميلة ليقدموا لها وردة حمراء ملفوف على ساقها الرقم واستلطفتها الشابات اللواتي وجدن اخيراً من يهديهن وروداً حمراء كما في الأفلام) إنها صرعات الشباب فلو دأبنا على التربية العقلانية التأملية لخففنا من هذا مع أنها الأقل.

المعالم الجمالية

تتسم الرواية بعناصر الجذب التي تتشكل من المضمون والمعالم الجمالية الفنية ومنها العنوان فهو يجمع كلمتين كبيرتين هما (بنات الرياض) وكلاهما تحمل دلالات كبيرة فالبنات هن النصف الآخر وهن نصف شباب الأمة أي هن جزء من

الشباب والآخر الرياض عاصمة المملكة العربية السعودية الدولة التي تخدم الحرمين الشريفين، وتعتز بالإسلام وتحمل رايته وتلتزم بتشريعاته، وهي حماية الالتزام وهي حاملة أمانة القيم الإنسانية في العالم الإسلامي، ودلالة التركيب للكلمتين يولد كثافة تشع في الأفق الوطني والاجتماعي بل تصور التصوير الخارجي لهذه البلاد، فما هي سلوكيات بنات الرياض العاصمة الإسلامية الملتزمة، كل يسعى لكشف الحقيقة.

- ومن عناصر التشويق العمر الزمني للبنات فهن ما بين الثمان عشرة حتى السادسة والعشرين وتلك مرحلة الاندفاع وتصطفي بنوع من المراهقة، وفيها تطلع للحياة الجديدة وفيها تكبر الأحلام وتقترب النفس من الأوهام .
- وهي المرحلة التي تجتمع فيها الاتجاهات، وتكثر الحوارات، وتلتقي فيها النزعات ويتجاوز فيها تبيان التركيبات الاجتماعية والمذهبية، أنها مرحلة التأثير والتأثر وهو يظهر من شخصيات القصة القصيرة فيجمعهن الحرم الجامعي، وتجمعهن الديانة، وتجمعهن المعالم الحضارية في العاصمة، وكلهن بنات نعمة وثراء، أما أعراقهن فهي متباعدة وظهر هذا التلوين في جل محادثاتهن وسلوكياتهن وتنازعهن جينات شعوب متباعدة ثم يحتم تكاثف الجينات الذهنية المتنوعة.
- ومن العناصر المهمة في التشويق أن الرواية تمثل سلوكيات وهذا عامل فيه جذب فكيف بسلوكيات فتيات إنه أغراء وتشويق.
- تستهل فصلها بمقولة فلسفية أو مقطوعة شعرية تحكي أحاسيس القصة فهي بمثابة الاستهلال النحوي للمشاعر التي تحكيها حكاية الفصل.

ويغلب على الحكاية أنها تختلط بتحليل جماعي من الشخصيات أو تحديد موقف وتعاون أو تتداخل الأصوات فتكشف الأضواء على حكايات جريئة جانبية.

إن الرواية تتابع سيرة متواصلة، فمسيرات الشخصيات الفتيات متواصلة كل حلقة منتظمة بحلقات وماتنفك إحداهن عن الحلقة حتى تراها تتداخل مع زميلاتها بآرائها أو بعبرة حادثتها السالفة وسيرتها، وهن يتعاطفن معها مباركات أو باكيات وتارة ناقدات.

ولغة القصة تعتمد على اللفظة القريبة المتناول التي لا تخرج عن الفصاحة لكنها شائعة التداول، وسهلة مخارج الحروف قابلة للتداول في تلك المرحلة الجامعية وتراكيب الرواية تعتمد على الجمل القصيرة ذات الدلالة الواضحة والكثيفة احياناً والدلالة المراوغة احيانا او ذات الاحتمالات أو الإشارات البعيدة ذات الخطوط الحمر.

لغة القصة تتداخل معها اللغة الانجليزية احياناً، استجابة لمظاهر التباهي او محاكاة للواقع الحياتي من الأفلام وهي لغة دارجة عند سائر الشباب من بنين وبنات وربما فرضها الحاسب الآلي والانترنت ، والتفاعل مع العالم الخارجي ونحن نعترف ان الأجيال الجديدة تحمل الفاظهم دلالات جديدة وربما تحمل الفاظاً من لغات شتى ودلالات فرضها التعامل الإلكتروني بل أصبحت هذه الالفاظ الدخيلة تحمل دلالات نفسية واجتماعية وقد كثر عندهن استعمال هذي الكلمات. بل استعيرت إلى دلالات اجتماعية ولانعدم ظهور بعض اللهجات التي تنبئ عن اقاليمهن، وتتوارد فيها الفاظ عامية.

وبناء القصة على تسعة واربعين حكاية يدفع القارئ لمواصلة القراءة للاقتراب من النهاية، لأن الحكاية تتبعها حكاية او هي تؤدي معرفة نهاية السيرة لأن الحكايات لا تنتهي ولايعلن فيها نهاية الحكاية حتى (لقمره) التي طلقت ولم تخض تجارب جديدة فهي تصحبنا في سائر الرواية حتى نهايتها. والرواية اقتبست كثيرا من الشعر الذي يتعانق مع مضمون الرواية واسلوبها وهو يحاكي الواقع بنوعية الشعر الفصيح والشعر العامي، ومايتماثل الشعر من نفثات شعرية ومن استدعاء بعض الأغاني الوجدانية.

الزمن معطًى مباشر من معطيات الوجدان، وصحبة الزمن للوجدان صحبة ذات دلالات مختلفة تمثل الحاضر وتستدعي الماضي وتترقب من المستقبل والزمن في التي نحاول قراءتها يدور في أفلاك متعددة، فهو يدور حول مرحلة زمنية عمرية للفتيات مكونات شخصيات القصة وهو ينتقل في حدود زمنية القصة التي لا تتجاوز ست سنوات في الثانوية والجامعة وتلك المرحلة لها تفاعلها الذاتي ولها تأثيرها في

مسيرة الحياة السلوكية لكل فتاة متأثرة بمكوناتها الذهنية والوجدانية والسلوكية، إنها مرحلة الاهتزازات العاطفية والاهتزازات السلوكية المتعانقة مع التفاعلات الفكرية. والموقع الزمني للرواية يكاد يقع مابين عام 1420 هجري 2000م حتى عام 1426 هجري 2006م، وهو زمن تقارب الكون فيه ، فقد تكاثفت الفضائيات، وتكاثفت الرسائل الهاتفية ، وأصبح الهاتف الخاص ملكا سرياً وتكاثف البريد الالكتروني، إنه التاثير القوي العاصف الذي يعد بالشباب بنوعيه في ركب السلوكيات المتماوجة الذي يتمايل يمنيه ويساره. ونحن نستبين من الرواية تلك الحياة السلوكية ذات الحراك الكوني فهن يوظفن كل جديد من مكونات الحياة ويتبعن كل سلوك تفيض به الفضائيات والأفلام. وهذا الزمن يمثل زمن الحدث والمغامرة ويقرب منه جداً زمن الكتابة للرواية التي لها من الأهمية القصوى لتسجيل الحدث فكلما اقترب زمن الكاتبة من زمن الحدث كان اكثر تصويراً إنه تفاعل فكري وسلوكي كثيف بين الفكر والكاتب والمتلقي يؤطره زمن يتشكل بالحدث ودلالاته ومن ثم إدارك ظواهره بل لانه زمن العمر الجامعي وزمن الحضور الكثيف لتضاد الفكر وتصادمه وحضور الحوار والجدل وهو نسيج من التفاعل بين كم هائل من متضاربات السن والفكر والسلوكيات ليست تماثل إنما اقصد ان كلاً منهن تستجيب لهذه المكونات وإن اختلف بعضها عن بعض فالرواية تصور شرائح اجتماعية متنوعة للرياض الجامعة فمنهم شرائح اصحاب الذوات ومنهن الفقيرات ومتوسطات الحال ومنهن ذوات المذاهب والأيدلوجيات المتنوعة وكل ذلك تكشف عنه القراءات المتعددة للرواية. والرواية سردية مما أوجد بينها وبين تتابع الزمن تلاقحاً واضحاً يحمل دلالات كثيفة تتبلور بتيار الوعي للباث والرسالة والمتلقي. والزمن المعاصر حافل بالإنتاجية المؤثرة المستعينة وزمن الرواية يحمل التغيرات الاجتماعية بفعل التلاقح العالمي وعوامل التاثير والوسائل الجديدة التي تمزج هذا العالم فهذه رياح التغيير تهب على العاصمة الحديثة الملتزمة من حيث يدري المجتمع أو لايدري تخترق مكوناته الذهنية، وتوجهاته الاجتماعية وتصهر مافي القلوب والعقول، وتجذب السلوك وتثاقف البشر

تثاقفاً حضارياً شاملاً (نتيجة لسيطرة القيم المنتجة والمستهلكة على مقدرات الواقع الحياتي المعيش وتحول الزمن إلى سلعة في العالم الاجتماعي) ونحن نراه في زمن هذه الرواية فهي متواصلة مع الإبداع العالمي الحسي والمعنوي الصالح والطالح أحياناً.

ثقوب المكتسب الثقافي في الرواية النسائية السعودية

عالي سرحان القرشي

الراوية بوصفها نصاً منفتحاً متجدداً، تنتجه معاقرة الكتابة تمثل اختراقات للألف والعادة، واجتراحا للسائد والمألوف الذي سيطرت عليه الأمية ردحاً من الزمن، واستجابت مسارات أحياناً لنمط موروث من ثقافة الشعر، والتفاخر القولي، لكن ذلك الاختراق الروائي مثّل الثقب الذي تجاورت حوله الثقوب، في كشف هشاشة المألوف، وكسر سطوته، وجبروت سيادته، وما كان لسعي المرأة في كسب حقها في الجهارة بصوتها، وإبداء رأيها ليتم لولا أن اختلست لذلك مسرب الكتابة، خاصة في الرواية، ذلك لأن الرواية كون حي وعالم خاص تعاقر فيه الأنثى عوالمها، وتقوم بتكوين شخوصه، وعلاقاتهم دون صدام عاجل مع العوائق، ومع تجربة الكتابة، وفضح ذلك العالم، وضج المكتوب بعوالمه، خرج ذلك المكون إلى المواجهة، وليكن ما يكون!! تلك المواجهة التي تكون على قدر الانتشار لذلك العمل، وعلى قدر معرفة المحيطين بالكاتبة بعوالمه.. وعلى اختلاف الحسابات اجترحت المرأة الكاتبة عالم الصمت بالجهر، وعالم الجبروت بالتمرد وإعلانه، وعالم السدر والغفلة بالوعي، فجاءت الكتابة الروائية التي عاقرتها المرأة منذ فترة مبكرة في تاريخها الثقافي الحديث مكونة كما قلت ثقبا في سكون الركود، وسطوة الإرث، وتسلط العادات.

وجاءت الرواية النسائية في بدء الألفية الثالثة باثة الوعي بالتغير، وضرورة المواكبة، والانفتاح على العالم والتغيرات محدثة ثقوباً متزايدة، وتاركة لانسياب الثقوب على بعضها، وتواصلها ما يهيئ عالماً جديداً في الرؤى والأفكار، والتعبير عن المشاعر.

والمقصود بالمكتسب الثقافي هنا استثمار الجديد الثقافي على بيئة النص.

ومن هنا يكون التقدير الثقافي مختلفا في نص عن نص آخر وهو أمر يضاف إلى الثقب الأكبر وهو اجتراح كتابة الرواية كما أسلفت، وقد اتجهت إلى إظهار هذا الأمر وإبرازه، لأني أزعم أنه هو البوابة الواسعة التي تستقبل كتابة المرأة ووعيها، وتمردها.

ولكي لا يتشعب بنا الحديث في أعمال روائية مختلفة، لكل منها طريقته في إحداث هذه الثقوب سأركز حديثي في رواية «وجهة البوصلة» لنورة الغامدي للأسباب التالية:

- إشارات الرواية المختلفة لأثر ثقوب المكتسب الثقافي.
- تكوين الرواية لعالم متصاعد من الوعي الثقافي يقرأ علاقة الساردة بعالمها.
- رسم الرواية لأطر متمايزة من التعامل مع المكتسب الثقافي.
- توقف الرواية عند مواجهة الأنماط المختلفة للتغيرات.
- احتفاء الرواية بالتأويل والقراءة لأفعال شخصياتها، وجريان الأحداث من نمط في نمط آخر.

* * *

تعاملت هذه الرواية مع مفهوم فعل الثقوب الثقافية، وجعلته مناط التغير، وسبب الوعي، وقد انبثق هذا المفهوم من حديث الساردة عما يحويه حديث "علامة" الذي هو «حنجرة» في بداية الرواية، من تشكيل وتكوين لها، ودخول على عالمها الداخلي، وتأويلها لذلك الأثر حيث تقول: «أحياناً قد تأتيك الأشياء عنوة، وتقتحمك كالمطر، كجيش إصلاح، كدين جديد. فمن ثقوب صغيرة تسري بلا هوية مسبقة... يسقط صوتك» ص 10.

وهو الذي تنجذب إليه، وتستقبله بحكم أثره القوي، إذ تصف ذلك بقولها:

«حنجرتك تدق على باب الضلوع... افتحي..!» ص 11.

إذاً كانت الثقوب في هذه الرواية وسيلة الانفتاح على الوعي، الانفتاح على الحب، والخروج من حالة إلى حالة استقبال «دين جديد يحفر في ثنايا جوفك تعاليم جديدة.. تشريعات مقدسة عن الحب/ الحياة/ الجسد» ص 12.

وعلى الرغم مما تشعر به الساردة إزاء هذه الثقوب وإزاء حتمية تغييرها في مثل العبارات السابقة، وقولها: «دعيها (تقصد كلمات حنجرة) .. دعي اجنحتها تروض نيل الحورية.. تعاود إعادة خلق الأنثى» ص 12.

على الرغم من ذلك، تظل روح الجدل متحدثة، ومحاورة الواقع مع التغير حتى تأتي لحظة من اللحظات راسمة اليأس من الأثر الثقافي وفعله خاصة حينما تسيطر البلاهة والغباء. فتقول: «الغباء سيرة حياة احياناً». «واظن ان الغباء والبلاهة لا ينقطعان عند حد من العمر معين.. أو يحد منهما عندما يبلغ المرء بعضا من ثقافة أوعي..» ص 77.

وربما أتى ذلك من تصور الساردة للفعل الثقافي بأنه فعل سلوكي يحدث أثره في التغيير وفي التناغم مع ما يعيه المرء، ويتمناه، مع الحلم، مع الأماني، بحيث يجد ذلك في الطرف الآخر، ويتناغم معه، وذلك حين تقول الساردة على لسان «علامة»:

«أتصور انني فهمتك، وأتصور أن الثقافة والوعي بالأشياء لا تأتيان من الكتب، فالثقافة ليست إحساسا وإنما هي تناغم كيانين..» ص 170. وهو ذلك التصور الذي بسببه رفضت «ثامر» وظل امنية لها في «علامة» تقول: «أين هذا الرجل الذي وصل إلى اقصى مراحل الوعي.. فيعرفني لدرجة ان يرى تصرفاتي ويلمسها.. ولا يستنكرها ولا يعتبرها تصرفات وإحساساً غير طبيعي، ولا يرى انها مجرد مهارة امراة..» ص 136.

ولم تقدم الرواية الوعي الثقافي حالة محددة موزونة بمظاهر شكلية، بل كانت وجهة في اتجاه البوصلة، يقيمها الحوار والتجربة، والمقارنة بين الواقع والمنشود، أي انه يحدثها النص يحدث أمانيها، ولا يبالي ان يضعها أحيانا في دائرة الحلم والأمنية ص 136. ومن الممكن تأمل ذلك من خلال:

- مفتتح النص.
- تكوين النص لصلادة ما هو ضد الثقافة.
- وجهة الحوار نحو "علامة".
- اختراق الوعي، وكشف التزييف.

مفتتح النص:

يفتتح نص الرواية هكذا: «سيدتي.. ها انا أهاتفك من جديد لسببين اثنين أولهما: انني مسافر غداً.. وثانيهما: انني أريد أن أتصل».

هكذا تفتتح الكتابة للنص، يتحول الهاتف بين أنثى وبين رجل غريب لا تعرفه إلى أمر معلن في الكتابة، حيث إن الكتابة كما أسلفت المظهر الثقافي الذي تتوسل به المرأة لكسر القيود، والممنوعات، ثم إن هذا الافتتاح يشعرنا أننا في بداية عالم ثري من الحوار والجدل يتراءى لنا وقد تكون في سرد الكاتبة، وأصبحنا – معشر القارئين – ندخل إليه وقد تهيأ وتكون، وأصبحنا نقتحمه لا تلصصاً ولا قبضاً على متهم، وإنما في قراءة معرفية واعية نعايش جدلها وصخبها، وهوامش ما يحيط بعصب هذه المكالمة التي تتنامى عليها روافد هذا العمل.

وحين يفتتح النص بـ «سيدتي ...» نجد الكاتبة/ الأنثى التي تتحول إلى سيد، في مفتتح النص، وكأن ذلك انقلاب على السيادة الرجولية في النص، وافتتاح للنص بكون المرأة هي المحور في استجلاب المعرفة، وخطب الود، ولن يحقق هذا إلا الثقافة، ثقافة الحوار، وثقافة الاتصال، ثقافة تحويل الممنوع إلى طبيعي ومعتاد ومألوف.

ثم يستمر النص مظهراً ذلك الحوار الافتتاحي على النحو التالي:

- انت كالمطر..
- اي مطر؟
- مطر «امل دنقل»

وينزل المطر

ويغسل الشجر
ويثقل الغصون الخضراء بالثمر

* * *

ينكشف النسيان
عن قصص الحنان
عن ذكريات حب
ضيعه الزمان
لم تبق منه إلا النقوش في الأغصان
قلب ينام فيه سهم
وكلمتان
نغيب في عناق
جنبي.. فراشتان
وأنت يا حبيبي
طير على سفر ص 1029.

هنا نجد اننا ندخل عالم الثقافة، وأي ثقافة، الثقافة الحديثة، ثقافة نص من الشعر الحديث، لرمز من رموزه، يبدأ الحوار بكلمة «أنت كالمطر» فيأتي التساؤل: أي مطر؟ هنا الثقافة المغايرة التي لا تستقبل المطر بمدلوله المألوف في أرض تعشق المطر وتتلهف له، وتتابع أنباء هطوله، وتشيم برقه.. هنا توليد جديد من دلالة ذلك النص المطري، الذي يقرأ المطر في مستويين:

المستوى الأول: في قوله:

وينزل المطر
ويغسل الشجر
ويثقل الغصون الخضراء بالثمر

نحن هنا أمام مطر ينزل ويفعل فعله حين يطهر الشجر، ويحدث الإثمار.. هنا فعل المطر الأول في الغسل والإثمار، وهنا الفعل الذي نتناوله للمطر في الطهارة، في محو النجس، الأذى، النكد، في استثمار الطاقات الخلاقة كما يثمر المطر.

والمستوى الثاني في قوله:

ينكشف النسيان
عن قصص الحنان
عن ذكريات حب
ضيعه الزمان... إلخ.

هنا فعل المطر النابع من تأويله، من مده في مساحة من المشاعر والأحاسيس، من إدخال طهارته، وخصبه في دواخل النفوس، ومابين العلاقات، فيجي جوابها، ويغسلها النسيان...

وهنا نلتقي مع ثقافة التأويل، مع مستوى من مستويات فعل المطر، يتداخل مع مستويات الرواية، في إزالة الجدب الإنساني بالوعي، الفقر المعرفي بالثقافة التي تتقاطر من الحوار، ويتداخل ايضا في كونه يمثل مرآتين متعاكستين لقراءة عالم الرواية، من خلال المطر الهاطل، والمطر الذي تؤوله الثقافة، وهو الذي يمهد للمستويات التي تشع بها الرواية، حين نقرأ صفحة صفحة اخرى على النحو الذي سيأتي تفصيله.

والبدء بالمطر في الافتتاح نستطيع أن نجعل منه تأويلا يمتد إلى فعل «الثقوب» فكأن هذه "الثقوب" تشبه فعل المطر الذي دار عليه بدء الرواية يحيي الأرض ويعيد تشكيلها.

وجاء تشكيل المطر في بدء الرواية، هذا المطر المقترن بالثقافة الجديدة "أمل دنقل" مغيرا لفعل المطر الذي يجري في الوادي ضد الإنسان، وضد الحياة.. وكان ذلك إشارة إلى الحاجة إلى هبوب ثقافة أخرى، تخصب الحياة وتنزع عنها الموت والاسترقاق.

تكوين النص لصلادة ما هو ضد الثقافة:

سبقت الإشارة إلى ما اقتضته الثقافة، وما فرضته من وعي في هذا النص، يتجسد في فتح منافذ الحرية، والإحساس المنفتح الواعي تجاه الإنسان، خاصة المرأة، وشعور كل من المرأة والرجل بتناغم كيانيهما.. لكن النص لم يستحضر ذلك بشكل قذف لمفهوم نظري داخل النص، بل جاء به منبثقاً من الإحساس بضرورة وجود ذلك، من خلال تجسيد ما هو ضد ذلك، ومحاصرته الشخصيات السردية المتطلعة لنيل حقوقها في الحرية والتعبير، أو تماهي بعض الشخصيات مع التقاليد الضد، وتكوينها للسدود، وإغلاق منافذ الحرية.

فالنص يتكون من واد تهيأ أهله على جانبيه، لا يأمنون غدره، كان له ضحايا، وجنازات، ومآتم تتناسل هذا الجد «الوادي» ينحدر من القمم في اليمن السعيد، وعسير العسير، ويرتاح هنا، لكن في هداته يكون قد تملكه الغضب، فيأكل نصف مزارعنا، ويعطينا الرواء. ص 17.

«لم تكن تلك المساحات الزراعية من إرث سيف بن ذي يزن ولم تكن حضارة ارقى لغابات الأسود في موقع الجد العظيم.. كذلك لم تكن نبضاً لحياة صاخبة أنيتها انهيار سد مارب.. فخرج القوم متبعين خطا الجد خطا تتلوى عبر القفار تهبط من علو، وتنزل إلى القاع السحيق، والقوم في أثناء مسيرتهم يموتون فرادى وجماعات» ص 20.

إذاً الموت والقهر والتسلط من نبت وادي القوم، الذي إليه ينسبون، فحمل صفة «الجد» فتماهى الإنسان مع المكان، وامتزجت الكائنات بالظلم والجبروت.

ومن هذا الجد تتناسل الشخصيات، وتتوالد الحكايات، وتنمو أشجار الإذلال والقهر، يتحد مع «السبتي» شخصية القهر الرئيسة في «الجد» ويظل الخوف متسرباً منه، وكامناً جوفه على الرغم من مظاهر الاستصلاح على ضفتي الوادي «ومع مطلع القرن الماضي بدأت على ضفاف الجد العظيم تنبت شجيرات صالحة من نخيل

وأعناب، وتنبح حول غرفة صغيرة من الطين والتبن كلاب هزيلة تحرس المساحات الصغيرة من الحياة الخفيفة التي توحي باستمرارها من خلال تلك الهيئة المهيبة التي تجلل ذلك الشيخ الذي زعزع قرى الوادي...» «ولا يتذكر أحد من أهل الوادي تلك الأيام إلا ويرفع يديه ورأسه مهمهما بذكرى الموت الجماعي.. ولاجتماع الأهالي كل ثلاثة أيام لأداء صلاة الغائب» ص 143. ولعلي لا استطرد هنا إلى التذكير بجبروت «السبتي» وابن عمه «عبود» وابنه «حمود» ذلك الجبروت الذي اغتال حرية المرأة، واستعبدها، وجعل كائنات النص الرئيسة من النساء تتوالد من العبودية والتسخير، فضة تختلف وتسترق، وتنجو من البيع، و«فضة» الثانية، تضطهد وتظل تقاوم ذلك الاضطهاد، الذي يرتبط بالحال والأصل «لكن لا أحد يعرف معنى ذلك القلق الليلي لتلك المرأة الداكنة البشرة الملساء الجلدة والتي تقضي ثلاثة أرباع يومها في العمل داخل البيت والمزرعة.. مضافاً إليه العناية بعجوز سوداء كئيبة، صماء تسترخي بذل بين يدي «بركة» الخشنتين والتي تصر على أن تلاصقها في الفراش، وأن تضع فراش "فضة الصغيرة" على يسارها، وتتم ليلها تقلب عينيها بين الفضتين، لا تنعم إلا بروائح نتنة من فراش العجوز الغارق في الصديد والدم.. وفراش الطفلة ابنة أخيها الرضيعة الذي يفوح برائحة الحليب والتبول الليلي» ص 142. ويتجسد ذلك الإحساس في قول «بركة»:

«اسمعي يا بنتي.. «يا فضة» نحن عار ولون مغاير في عائلتنا، وليس بمقدورنا أن نعيش إلا بالمكر والتحايل أو الاستسلام حتى نفنى» ص 104.

وفي مقابل هذه الصلادة التي كونها النص، يأتي النص بفعله الكتابي ورؤيته الثقافية محتضنا الفرار من هذا العالم، فهو حاضن الساردة وحوارها مع علامة وهو كما قالت لمياء باعشن (ويتحول النص إلى القبر الذي تهرب إليه قبل مراسم غسلها فيخرجها من التلفع في حشمة الكفن، فتصبح وهي المرأة المجهضة امرأة لا تموت، والنص هو الرحم الذي يضم فضة الثالثة ويؤرخ لتكوينها غير المرغوب فيه رغما عمن أراد قطع دابر عرقها الخسيس، والنص بعد ذلك هو الوعاء اللغوي الذي يحتوي رغبة المرأة في التعبير عن ذاتها ويهبها الحضور المفردة وإشارة العبور).

(لمياء باعشن «الصمامة والسحلية والمرآة المخفية» في رواية «وجهة البوصلة» ضمن كتاب: خطاب السرد: الرواية النسائية السعودية تقديم وتحرير د. حسن النعمي، النادي الأدبي الثقافي بجدة، 1427هـ، ص 384).

وجهة الحوار نحو «علامة»...

كما هي وجهة البوصلة باتجاه الوعي والهداية، يبدأ التعامل مع هذه الرواية على أساس من استثمار المظهر الثقافي، في التخطيط ورسم مسار التوجه، فمنذ العنوان أنت أمام نص يخطط لاتجاهه، يتتبع مرشد الاتجاه، فهو كما أشارت لمياء باعشن يعمل كمؤشر يحدد مسار اتجاه الرواية، (لمياء باعشن السابق: 374). وهذا التتبع يستلزم الشعور بفداحة المتاهة والحيرة.. ولئن كانت وجهة البوصلة هي المرشد المادي، فقد كانت شخصية «علامة» والحوار بينه وبين الساردة رمزا للعلاقة الثقافية التي حركت السكون والجمود، ورسمت معابر الخلاص، وخلقت أفقا مختلفا من الحوار، والتأويل، والتفكير في السائد.

يبدأ اللقاء الهاتفي مع «علامة» في بداية النص باسم «حنجرة» ولعل ذلك يشير إلى رغبة الساردة في اللقاء الجسدي مع المتحدث الذي يؤجج الشوق إليه الهاتف، كأنها تستدني فعله التحويلي في هذا الجسد، الذي ينزوي في الظلام لاستقبال الحديث، فلا نجد مسافة بينهما فليس إلا «حنجرة» وأننا الساردة «تسخر مني أذني... تسخر حلمتها. طرفها المتلف كجيب يخبئ تحته غبار الماضي القريب».

آه.. أذناي وحلمة الحلق الدائرية.

أذناي قرنا استشعار للعطر.. للرياحين.. للشارة التي ترفع من درجة حرارة الخدين الذابلة.

حنجرتك تدق على باب الضلوع.

افتحي..!؟؟».

وتظل الساردة تشير إلى فعل «حنجرة» بالزوابع والبراكين، والعسل في إشارة

إلى عناء المكتسب الثقافي القادم من هذه «الحنجرة» وحلاوته لكنها بعد مسار اثنين وخمسين صفحة في الرواية، يروق لها أن تحدث لهذه الشخصية اسماً جديداً هو «علامة» تقول الساردة:

«دعيني اسمها لك يا «فضة» هل يروق لك أن أسمي الحنجرة بعسلها بزوابعها وبروقها «علامة».

فهذا الاسم تفكيك لمعاني الصدفة التي باغتتني عندما سلمت من صلاتي ذات اليمين وذات الشمال..» ص 52.

ويبدو لي أن اختيار اسم «علامة» جاء من الكاتبة إشارة إلى مغزى ثقافي يتخذ من العلامة مظهرا يستنطق به الدلالات، ويستظهر المسارات، ويستجلي الأنساق، ويقيم قراءة للوقائع والقرائن، والتحولات الاجتماعية والثقافية تحمل التعدد والرؤية الاستبطانية التأويلية، وهذه التسمية التي تظهر في الحوار، ويعلق عليها وتشير إلى تشكل هذه الشخصية من تكوين النص، من استحضار القارئ الذي ينوب عنه طرف الحوار، بعد المدى الذي أخذه تواصل الحوار، حتى دخل إلى منطقة تعايش أجواء الصلوات والملائكة، في لحظة وعي جديد بالصلادة، بالتواصل مع الغيب.. فتجد الساردة التكوين الجديد، الذي تهيأت له بالارتقاء مع علامة، الذي تقول عنه «ذلك الذي اسميته يا «فضة» «علامة» يراني كما أنا.. مقبولة أنا في عالمه الجديد.. يفهمني الفهم الكامل بكل جنوني ومتناقضاتي، ولديه شعور عميق بأنني أشعر به، وبما يريد بالضبط حتى وإن كنت ضد تنفيذه» ص 53.

إذاً أخمن أن «علامة» هو الثقب الأكبر في النص، الذي رامت منه الساردة التغير، وصاغ ثورتها على المألوف، تبرمها من القيد والقهر، وشكلها تشكيلاً جديد، جعل كلمات مثل: «عالمه الجديد»، «سأخلق من أجلك مكانا وزماناً» ص 109، وفي آخر الرواية تصرح الساردة بالاعتلاء على يديه، وأنها تصبح تكويناً آخر «لايزال في غربلة الخلق والتخلق» ص 277، مما يشعرنا بشعور الكاتبة بفعل كتابة السرد في تشكيل وتكوين الشخصيات، وأثر هذا الحوار الثقافي الراقي مع «علامة».

اختراق الوعي واكتشاف الزيف:

جسدت الرواية ذلك في التأويلات التي كانت تدور بين الساردة وعلامة، أو تلك التي تحادث بها فضة.. حيث جعلت من الوضوح الذي تتخذه سببا في شقائها، وفي فضح كثير من الممارسات تقول عن ذاتها في رسالة إلى «ثامر»:

قلب مملوء بلذة الإحساس..

وهذا إنما هو هبة الوضوح.

الذي تعاملت معه باحتقار وطبيعة الرجل الشرقي الذي تتراقص في دمك» ص 21 أو حين تقول له في ذات السياق:

«وصممت على أن يكون مقعدك فوق الغيم الكاذب» ص 211.

أو حين تسم علاقتها مع «حمود» زوجها:

«فأنا و«حمود» كنا السلع التي تبادلها الكبار في سبيل بقاء المصالح المشتركة.. ومع الوقت تولد بيننا نوع من الحياة التي تعاملنا معها بحذر السلاطين». ص 211.

ونجده في ذلك التأويل من المقارنة بين «ثامر» و«علامة» وهي مقارنة تتردد كثيرا في النص من مثل ما ورد في ص 185. حين تقول:

«فلسفة «علامة» تدخلني بهدوء إلى كون بعيد.. يمس.. مس الليل بالنهار حين جاوبني عن تساؤلي حول مرحلة خامسة لها خلود الموت والحياة/ والبرزخ والآخرة مرحلة الذوبان روحاً وجسداً مع كائن تندمج معه لدرجة العبادة.. فأنت ضمن ملكوت أبدي وليس «عشرة» تعد بالسنين».

في الوقت الذي كانت تقول فيه عن «ثامر»:

«ثامر» أحرق آخر أوراقه حين لفظ كلمة «عشرة» هذه الكلمة الحمقاء بعاديتها وسذاجتها».

وبسبب من هذا الاختراق الذي كشف الزيف وفضحه، نجد الرواية تسم ذلك بالنبش الصريح في المعلوم المسكوت عنه، وتجعله أشبه بالقصف المركز ص 91.

وأخضعت الرواية كل شيء لهذه الرؤية، حتى «علامة» الذي تستمد منه الرؤية، وكشف الزيف، وتجد فيه الرجل المغاير لذلك العالم، ترى إمكانية أن يحيله النظر المتأمل، وهي أيضاً إلى نقيض لما يؤمل منه، والى منصهر في بوتقة الآخرين فهو كما تقول في أحد تأملاتها:

«ثم أنا.. أنا الست من أولئك الآخرين.. وهل «علامة» في الزمن الجديد الذي اقلبه بين يدي الكائن الوحيد الذي أريده، سراً حتى عن نفسي، وإذا ما تمليته برؤيتي التي تفضح صمت الصغر وجدته رجلاً يمتلئ غروراً وشهوة..» ص 86.

ولم تبق الرواية هذا الكشف مجردا في الكلمات، بل جسدته في بحث «السبتي» عن فحولة فاعلة بالفتان، وجسدته فيما يعتري تلك الرجولة عنده، وعند ابنه حمود.

رواية مختلفة ورؤى جديدة

معجب الزهراني

1 – مدخـل:

الأطر المعرفية والأدوات المنهاجية هي ما ستركز عليه هذه المقاربة. فمن خلال متابعاتنا لما يكتب عن كتابة المرأة عموماً، وإشرافنا على بعض الرسائل العلمية الجامعية التي تبحث في هذا الموضوع كثيراً ما نلمس مدى الحاجة إلى المزيد من الجهد فيما يتعلق بهذا الجانب تحديداً. فإذا كانت المنجزات الروائية للمرأة العربية هي كثيرة اليوم وتتزايد بانتظام فإن الخطاب النقدي الذي يفترض أن يحاورها من منظور خصوصيتها واختلافها لايزال ضعيف الحضور محدود الأثر عندنا، رغم أنه يمثل أحد أبرز الخطاب النقدية ما بعد البنيوية[1].

2 – تأسيس:

أ: الكتابة النسائية بمختلف أشكالها وتوجهاتها هي إضافة نوعية للمشهد الأدبي والثقافي بمنطقة الخليج والجزيرة العربية كما في عموم المنطقة العربية. ومن بين هذه الأشكال لابد أن الكتابة الروائية هي الأكثر أهمية في الوسطين الأدبي الخاص والاجتماعي العام. لماذا ؟. لأن الرواية هي الديوان الجديد للعرب وللعالم الحديث من جهة، ولأنها الأكثر قدرة على خلخلة وتفكيك منظومات الثقافة التقليدية التي لم يكن للمرأة دور كبير في بنائها وتكريسها من جهة أخرى. فالرواية، شكلاً أدبياً وخطاباً ثقافياً، عادة ما تحكي وتمثل تجربة حياة غنية المكونات، متنوعة التعبيرات والموضوعات، إلى حد أن كل الخطابات يمكن أن تتقاطع أو تتجاور

وتتحاور فيها ، بل ربما في مشهد من مشاهدها. وإذا ما سلمنا مع إ. سعيد، وادرنو من قبله، بأن الرواية عموماً هي «سرد معارض» في جوهره ، فإن رواية المرأة التي تتوفر لها حدود معقولة من الصدق الفني والجرأة التعبيرية هي سرد معارض بشكل مضاعف[2]. فهي تختلف عن السرد الروائي للكتاب «الرجال» من جهة، وتختلف عن – وربما مع – السرد الثقافي العام في مجتمعاتنا التي تتمركز حكاياتها الألفية حول «الرجل» – الأب أو الفحل – الذي ظل إلى فترة قريبة مصدر ومرجع كل الأفكار والقيم الإيجابية في الخطاب المهيمن في المنزل والمدرسة والمسجد والمجلس والدولة كما لا يخفى على أحد منا. التفاعل إذاً مع هذه الرواية الجديدة المختلفة من هذا المنظور النقدي الحواري لابد أن يفضي بنا جميعاً إلى تعديل أو تغيير كثير من تصوراتنا عن الذات والمجتمع والعالم والكون. وتعديل أو تغيير كهذا هو في اعتقادنا الطريق الوحيد إلى خطابات معرفية وفكرية وجمالية أكثر تنوعاً وأكثر عقلانية وإنسانية.

ب: مفهوم «الرواية الخليجية» لابد من استعماله وفي أذهاننا أن وظيفته الإجرائية تتجاوز قيمته المعرفية . فهذه الرواية لا تزال خطاباً أدبياً في طور التشكل نظراً لحداثتها التاريخية ومحدودية نماذجها المتميزة مقارنة بالرواية في مصر وبلاد الشام، والبلدان المغاربية مثلاً. الكتابة الروائية بالمنطقة أصبحت منذ عقدين بشكل خاص، تجذب اهتمام كثيرين وكثيرات جاءوا إليها من فضاءات الشعر والقصة القصيرة والمقالة الصحفية، بل ومن فضاء الدراسات الأكاديمية ، كما هي حال تركي الحمد تمثيلاً لا حصراً[3]. لكن كثرة الأسماء ووفرة العنوانات لا تعني بالضرورة كثرة النماذج المتميزة أو التجارب المتجاوزة التي عادة ما ترسم المسارات وتبلور السمات الخلاقة لأي منجز إبداعي فردي أو جماعي.

هناك مفارقة أخرى في المفهوم قد تواجه الخطاب النقدي في المملكة العربية السعودية أكثر من غيره ، وسواءً كان الناقد من هذا الفضاء ذاته أو من خارجه. فالمغامرات الروائية الأولى في هذا السياق الوطني أو المحلي بدأت في حواضر

الحجاز فيما بين الحربين العالميتين، وكنتيجة مباشرة للتواصل والتفاعل مع البيئات الثقافية والنخب الأدبية في مصر وبلاد الشام كما يقرره كل من اشتغل على هذا الموضوع.

والأسماء البارزة، من الجنسين، في هذا المجال اليوم مثل المشري وتركي الحمد وعبده خال ويوسف المحيميد ومحمد حسن علوان ورجاء عالم وليلى الجهني ونورة الغامدي... هي من المناطق الغربية والجنوبية والوسطى حيث الثقافة اقل خليجية مما نتصور. اما المنطقة الاكثر اتصالاً وتفاعلاً اجتماعيا وثقافياً مع البيئة الخليجية، اي المنطقة الشرقية تحديداً، فلا نكاد نعثر فيها على اسماء روائية لامعة اليوم . ربما باستثناء غازي القصيبي الذي انجز اعمالاً مهمة كـ «شقة الحرية» و«العصفورية»، لكن اعماله اللاحقة تدل على ان الرواية لديه غواية متأخرة وهواية عابرة، ولذا تظل صفة الشاعر الرومانسي والمثقف العام تطغى عليه.

بناءً على هذا كله نلاحظ أن المفهوم أعلاه لا يسمي ويحدد بدقة الظاهرة موضوع الدرس كما هي وظيفة المفاهيم المعرفية. واستعماله المبرر إجرائياً يصبح مبرراً معرفياً اكثر فاكثر حينما نحوله إلى مفهوم حواري، يساعدنا على بناء الوعي وبلورة التصورات بصدد رواية خليجية هي اليوم مفترضة او «متخيلة»، وربما تكون غداً حقيقة ملموسة. سنستعمله إذاً من هذا المنطلق لأننا نريد مقاربة الرواية النسائية في هذه المنطقة من منظور متسع بما ان اي رواية هنا هي جزء من تلك الرواية العربية التي تأخذنا من ديوان الشعر العريق إلى ديوان السرد الحديث والجذاب .

ج: تدقيق ثالث يؤسس لهذه المقاربة ويقترح شروط تلقيها، وهو يتعلق بعنوان الذي يعد بأكثر مما سيجده القارئ بعده. فرغم حرصنا الأكيد على إدماج نماذج روائية من مختلف جهات المنطقة في متن البحث الراهن، إلا أن تركيزنا سينصب على منجزات الكاتبات السعوديات وذلك لسببين وجيهين حسب راينا. الأول منهما أن متابعتنا لهذه المنجزات هي الأكثر انتظاماً وجدية بحكم مباشرة التواصل معها وسهولة الحصول عليها وبحكم العمل الأكاديمي الذي يدفعنا إلى الانشغال بها اكثر

من غيرها. السبب الثاني ان هذه المنجزات تشكل متناً أغنى من غيره نظراً لكثرة النماذج وتنوع المقتربات التي تنبئ بتمايز الاتجاهات كما سيلاحظ تالياً. وفي كل الأحوال فإن تركيزنا الأهم على القضايا النظرية والمنهاجية سيوفر لهذه المقاربة، على ما نأمل، وجاهة معرفية وفكرية تتجاوز أي نموذج نصي محدد، وهذا هو هدفنا الاساسي كما أكدنا عليه في «المدخل».

3 - الرواية النسائية ـ السردية الجديدة والبحث الإشكالي عن الذات:

التاريخ لظاهرة أدبية كالرواية النسائية في مجتمعاتنا ليس مجرد سرد معرفي لتعاقبها في الزمن. هذه مهمة الرصد البيليوغرافي الذي يقدم المعلومة الأولية بطريقة ممعنة في الحرفية. النقد يفترض ان يعتمد المعلومة ليحاور الظاهرة ويكشف عن دلالات بروزها واستمرارها وتراكمها وتحولها في فترة معينة. ودلالات كهذه لا يمكن اجتلاؤها معرفياً إلا من منظور حواري - تفاعلي يصل المنتوجات بشروطها الاجتماعية وسياقاتها الثقافية المتسعة. فالنصوص كلها في النهاية منتوجات ثقافية مادية بشرية «وليست مجرد فيض خالص عن نظرية من النظريات» كما يقول إ. سعيد[4] التاريخ هو الأب الشرعي لحقائق البشر (هيجل)، وقراءة الثقافة في ضوء التاريخ هي القراءة الوحيدة التي تزيد من فرص التعقل والفهم (العروي). من هذا المنظور العام سنلقي نظرة إرجاعية على تاريخ هذه الكتابة التي تشهد اليوم إزدهاراً ملحوظاً، وهو ما ينبئ بالمزيد من المنجزات الروائية النسائية في مجتمعاتنا العربية كلها وليس في المملكة أو في منطقة الخليج فحسب .

لقد بدأت المغامرات الأولى بهذا الاتجاه في المملكة مع الكاتبة سميرة بنت الجزيرة (سميرة خاشقجي) التي كتبت «ودعت آمالي» عام 1958م ثم «ذكريات دامعة» (1961م)، و«بريق عينيك» (1963م) و«وراء الضباب» (1971م)، و«قطرات من الدموع» (1973م)، وأخيراً «ماتم الورد» (1973م).

بعد عقد ونصف تقريباً من صدور الرواية الأولى لهذه الكاتبة الرائدة نشرت

هند باغفار روايتها الأولى «البراءة المفقودة» (1972م) وبعدها صدرت لعائشة زاهر احمد رواية «بسمة من بحيرات الدموع» (1979م) ولهدى الرشيد «غداً سيكون الخميس» في العام ذاته ، وهي رواية عدها بعض النقاد والناقدات الأكثر نضجاً فنياً من كل سابقاتها[5].

في عقد الثمانينات صدر المزيد من الأعمال منها «عبث» للكاتبة الأخيرة (1980م) و«غداً انسى» للدكتورة أمل شطا، في العام نفسه. ولصفية عبدالحميد صدرت روايتان هما «عفواً يا آدم» (1968م) ثم «وهج بين رماد السنين» (1988م)، ولهند باغفار روايتان «رباط الولايا» (1987م) و«لا عاش قلبي» (1989م) ولسلوى نمنهوري «صراع بين عقلي وعاطفتي» (1989م).

أما منذ بداية التسعينيات إلى اليوم فقد صدرت روايات نسائية كثيرة لا مبرر لسرد عنواناتها وتواريخها بقدر ما يجب التركيز على النتيجة المنطقية للتراكم النسبي للمنجزات[6]. ففي هذه الفترة برزت أسماء موهوبة حقاً في هذا المجال أهمها رجاء عالم وليلي الجهني ونوره الغامدي ومها الفيصل وقماشة العليان. الدليل الأوكد ان الوسط النقدي، في الداخل والخارج، عد أعمالهن منجزات عالية القيمة فنياً، وبعضها لقي تكريساً قوياً بصيغ متنوعة[7]. سنعود تالياً إلى أعمال من هذه المرحلة لأنها هي التي تبرز وتبرّر مقولة «الاتجاهات المتمايزة» كما سنلاحظ.

اما الآن فسنتوقف قليلاً عند أهم الأبعاد الدلالية العامة لهذه الروايات في مجملها، وبالأخص تلك المنتجة في مرحلة البدايات بحكم أنها هي التي دشنت هذه السردية الجديدة. فالنقاد الذين درسوا روايات سميرة بنت الجزيرة مثلاً عادة ما يكررون الملاحظات السلبية ذاتها: اسلوب عاطفي استطرادي، ضعف الروابط بين عناصر الحبكة، سيطرة وجهة نظر الكاتبة على الشخوص وعلاقاتها، نزعة رومانسية حزينة، اجواء ومناخات أجنبية غريبة عن البيئة الأصلية للكاتبة.. إلخ. جل هذه المآخذ تنطبق على منتجات مرحلة البدايات في مصر والشام وعندنا، لكن النقد الرسمي كله أو جله يحتفي بريادة جبران ومحمد حسين هيكل واحمد السباعي ومحمد علي

مغربي. كأن ريادة الكتاب «الرجال» معتبرة دون ريادة النساء الكاتبات، رغم أن سمات الضعف التي عادة ما تصاحب المغامرات الأولى هي ذاتها هنا وهناك!!.

أما حينما نعدل المنظور ونغير أدوات القراءة فإن المحصول المعرفي للمقاربة سيوقفنا على دلالات غنية بقدر ماهي مفاجئة. فأي كتابة نسائية لابد أن تطرح أسئلة وتثير قضايا لم تكن حاضرة في مجال الوعي لأنها ظلت إلى عهد قريب مقصية في حيز «اللامفكر فيه» أو «الممنوع التفكير فيه»، وبالمعنى الفلسفي الجاد لهذه المفاهيم[8]. تلك المبادرات القلقة المرتبكة هي إذاً ظاهرة أدبية جديدة وحدث ثقافي جديد يقتحم سردياتنا الألفية ويعدل مساراتها. المرأة التي كانت «موضوعاً» لكتابات الأسلاف أصبحت «ذاتاً» فاعلة فيها لأنها انتقلت من موقع «المتلقي السلبي» إلى مقام «المنتج» الذي يتفاعل مع خطابات الآخر والغير ويفرض عليه أن يتفاعل مع خطابه الخاص. هذا ما يتقصاه الغذامي كسيرورة تحول جذري من سياق الثقافة الأبوية الفحولية إلى سياق ثقافي تشارك المرأة في إنتاج وبث رموزه وأفكاره وقيمه الجمالية والأخلاقية[9]. وفي سياق هذا التحول لا شك أنه من المهم حقاً أن يكون الشكل الروائي هو الذي دشن السردية الجديدة هذه. فالرواية أكثر قدرة من القصيدة والمقالة والقصة القصيرة على تمثيل تجارب الحياة وعلاقات المجتمع وتحولات التاريخ. وهذه الأعمال لا توفر للقارئ، كما يقول إسعيد، تجربة جمالية كثيفة غنية متكاملة، لكن قيمتها تكمن في هذه التجارب الإنسانية تحديداً[10]. وحتى حين نعاينها من منظور جمالي فإنها «لا تخلو من الفن الأدبي، والبلاغة، واللغة المجازية، والبنية التي يمكن أن نبحث عنها.. ولكن ذلك ليس إلا في أدنى الحدود، وعلى نحو عابر، كطريقة لسوق القراء في عودة مباشرة إلى تجارب حياتية معينة في مكان وزمان معينين»[11].

بناءً على هذا كله يمكن قلب كل تلك المآخذ السلبية إلى منحى دلالي إيجابي في عمومه. فالتدفق العاطفي في أسلوب الكاتبة، ومثيلاتها، يمكن أن يعاين كتمثيل رمزي لرغبة الذات النسائية في البوح الحر بعد طول كبت وكتمان، بقدر ما هو

تحقيق عملي لهذه الرغبة التي لم يعد مجالها الحكي الشفهي في الفضاءات السيرية المغلقة، بل هذه الكتابة التي تحضر في المجال العام للتواصل الاجتماعي والتبادل الثقافي. والتمركز حول الذات المنتجة للخطاب السردي – ذات الكاتبة أو الراوية أو الشخصية المركزية – هو شكل من اشكال إبراز الذات الفردية الحديثة عبر ممارستها لحقوق التخيل والتذكر والتفكر والتعبير دون وصاية الرجل وخارج ولايته.

اما كون احداث الروايات غالباً ما تدور خارج البيئة الوطنية الأصلية للكاتبة فلعله شكل من اشكال النزوح أو الهجرة أو النفي الاختياري تمارسه الذات، واقعياً او تخيلياً، فيما هي تبحث عن فضاءات اكثر انفتاحاً وتسامحاً من فضاءات الصمت والعزلة والمراقبة في فضائها الأصلي. اكثر من ذلك نزعم اننا هنا أمام حركة كثيفة المعنى إذ إنها خروج «من» الداخل وخروج «على» ثقافته القامعة، وبحث عن فضاءات جغرافية – بشرية جديدة تتيح للذات تحقيق ذاتها الفردية الإنسانية وذاتها الثقافية الإبداعية في الوقت نفسه[12]، ومجرد تحويل تجربة الحياة إلى تجربة كتابة روائية هو دليل اكيد على قوة حضور وعي جديد لم تعد تقتنع الذات معه، وبسببه، بمجرد العيش واستهلاك متع الحياة

هل نحن إذاً أمام بداية حقيقية لذلك «البحث الإشكالي» الذي يعده جورج لوكاش حافزاً اساسياً للرواية الحديثة ويعدها المجال الأمثل لتشخيصه والتعبير عنه؟. نزعم ذلك. فأسلوب الكتابة هو الذات الإنسانية الكاتبة، وتلك المغامرات الجديدة الجذابة هي ممارسة عملية لحرية الذات وحقها في التصرف بجسدها الفردي الخاص. أما ذلك البحث الإشكالي فهو الدليل الأوكد على معاناة عميقة تحايث كل وعي متقدم بالذات الفردية الحديثة ولا ادل على معاناة الكاتبة من عنوانات رواياتها التراجيدية غالباً شأنها شأن الروايات الأخرى. فالكاتبة تنتمي إلى وسط برجوازي غني، وكان بإمكانها أن تكتفي بالانغماس في متع الحياة كما ترى وتريد. لكنها اتجهت إلى تجربة جديدة عالية القيمة «رمزياً» هي هذه الكتابة التي قد تكون مباشرة لكنها شفافة جريئة ، وقد تكون فجة لكنها غنية رائدة، وقد تكون صادمة لكنها

صادقة. النصوص المتواضعة فنياً هي وثائق وشهادات جيدة ثقافياً، ثم إن معايير الحكم في حقبة ما ومن منظورات معينة تظل نسبية المعنى والقيمة، لأنها نتيجة مفاهيم وخطابات تتطور وتتعدل، وقد تتغير وتستبدل كلياً في مرحلة من مراحل تطور المعرفة. وإذا كنا ندرك اليوم جيداً أن تغيير الآفاق المعرفية والجمالية هي عملية دينامية يتكفل بها التاريخ كسيرورة غنية معقدة، إلا أننا يفترض ان نعي في الوقت نفسه أن جهود الباحثين والمبدعين الأفراد هي التي تدشن وتنجز تغيرات كهذه في التحليل الأخير. حينما نتحدث اليوم عن الرواية النسائية التي حققت منجزات مهمة في المنطقة فلابد من إدماجها ضمن سرديات أعم وأقدم هي التي دشنت التجربة وحدث التراكم في سياقها. هكذا يتضح أن الحوار المعرفي الجاد مع المغامرات الأولى هو حاجة للخطاب النقدي وواجباعليه تجاهها، وفيما يتجاوز أي موقف تعاطفي مع أي تجربة إبداعية فردية أو جماعية. وبصيغة أخصر وأدق نقول: إن عجز الخطاب النقدي عن الحوار مع التجارب والظواهر الأدبية الجديدة من منظورات معرفية وجمالية أكثر مرونة واتساعاً وفاعلية هو دليل على ضعفه وجموده وليس على عدم استحقاق الظاهرة للحوار الخلاق.

4 - الرواية النسوية: الرؤية الاحتجاجية النقدية:

حينما نعكس منطق المقاربة لنركز على راهن المنجزات الروائية للكاتبات الخليجيات نجد كثرة في الأسماء ووفرة في الأعمال لا تعود المقاربات العمومية مبررة معهما. من هذا المنظور لابد في اعتقادنا من التمييز بين مفهومين عادة ما يتداخلان في المقاربات النقدية، حتى الأكثر جدية منها. فالرواية النسائية هي جزء من تلك السردية الجديدة نسبياً في أدبنا العربي وفي جل الآداب العالمية المكتوبة، والتي تشكل من كل ما تنتجه المرأة من أعمال قصصية، وبالمعنى الواسع لمفهوم «القص»[13] أما «الرواية النسوية» فتنحصر دلالتها في الأعمال التي تطرح فيها قضايا المرأة من منظور الوعي المسبق بضرورة تعديل أو تغيير شروط حياتها وعملها

وكتابتها في مجتمع تهيمن عليه تلك الثقافة الأبوية ـ الفحولية المتحيزة ضد جنس النساء عموماً[14].

هذا التمييز بين دلالات المفاهيم هو ايضاً ضرورة معرفية لأنه يفضي إلى المزيد من الوعي بالظواهر والقضايا الأدبية والثقافية، وبغض النظر عما إذا كانت المقاربة تنتمي إلى ما يعرف اليوم بـ «النقد النَسْوي» أم لا[15].

فالرواية النسوية في سياقنا الأدبي الخاص سابقة على أي كتابة نسائية إذ دشنها أدباء رجال كما هي حال روايتي «غادة أم القرى» لأحمد رضا حوحو، و«فكرة» لأحمد السباعي، اللتين كتبتا في النصف الأول من القرن العشرين كما نعلم[16]. وهذه الريادة أو الأسبقية الزمنية مبررة بكون فرص التعليم والسفر والتواصل مع المجتمعات والثقافات الحديثة توفرت للرجال قبل النساء ، وبسبب ذلك التحيز الثقافي ذاته!. ثم إنه كان من الطبيعي والمنطقي تماماً أن الكتابات النسائية التي بدأت في فترة متأخرة ظلت تحاول إثبات حضور المرأة والتعبير عن تجاربها وطاقاتها وفق شروط اللغة الأدبية السائدة، وربما في إطار محاكاة النماذج الإبداعية المعتمدة المكرسة لبعض الأدباء الرجال. فرغم وجود الخصوصيات والاختلافات المحايثة لأي كتابة شعرية أو سردية أو مقالية للمرأة ، إلا أن التحول الجذري نحو «الوعي النَسْوي» و«الرواية النَسْوية» عادة ما يحدث في فترة متأخرة لحاجته إلى تراكم التجارب والإنجازات التي تفضي مع الزمن إلى تلك التغييرات الحاسمة في الأفق المعرفي والأفق الجمالي.

هنا تحديداً يحسن بنا التوقف قليلاً عند قضية إشكالية تدل بذاتها على أن هذا التحول لايزال موضع تساؤل وجدل في كل مجتمعاتنا العربية . فهناك مبدعات وناقدات كثيرات يرفضن الاعتراف بوجود شيء اسمه «أدب نسائي» أو «نسوي»، لأسباب متنوعة لعل في مقدمتها الاعتقاد بأن الفن والإبداع الجمالي كله يمتلك شروط وجوده وتفاعله الخاصة المتعالية على جنس الذات المبدعة ، وهو ما يسلم به أدباء ونقاد كثر...[17].

في بحث معمق بعنوان «المرأة والكتابة: سؤال الخصوصية – بلاغة الاختلاف» تقصت رشيدة بنمسعود مجمل الآراء السائدة بهذا الصدد ، وبطريقة منهجية تجمع بين الصرامة والشمولية[18]. الباحثة لا تخفي قناعتها بحقيقة الخصوصية والاختلاف كما ينبئ به عنوان بحثها. لكن الأهم من هذا الموقف الشخصي هو العمل المعرفي الذي يدعمه، إذ إن تحليلاتها لقضايا لغوية وثقافية وأدبية ونقدية متنوعة توصلها إلى النتائج نفسها التي توصل إليها الغذامي في كتابه النظري «المرأة واللغة»[19]. ومما يزيد في أهمية البحث أن الباحثة لا تحيل إلى كتاب الغذامي، إما لأنها لم تطلع عليه، أو لأن كتابها يستند إلى بحث جامعي أنجز قبل حوالي عقد زمني من صدور كتاب الغذامي، وبالتالي فهو مستحق لصفة الريادة[20].

وفي كل الأحوال فإن القضية الأهم بالنسبة لنا في هذا المقام هي أن هناك نماذج روائية نسائية يمكن تصنيفها ضمن إطار «الرواية النسوية»، وأن هذا التصنيف هو عمل نظري – منهاجي يعيننا على مقاربتها واستكشاف دلالاتها الأهم من هذا المنظور تحديداً، وبغض النظر عن رأي الكاتبات والناقدات اللائي يرفضن تصنيفاً كهذا من حيث المبدأ.

فحينما نقرأ روايات مثل «الفردوس اليباب»[21] لليلى الجهني «أنثى العنبكوت»[22] لقماشة العليان، و«وجهة البوصلة» لنورة الغامدي[23]، كروايات «نِسْوية» بالمعنى أعلاه ، سنلاحظ على الفور أن النص ملئ بعلامات ورموز وتعبيرات دالة في مجملها على أن حوافز الكتابة ومقصدياتها لم تعد مجرد التعبير عن الذات الأنثوية والبوح بمعاناتها. فلعبة الكتابة في مجملها تتجه إلى الإعلاء من شأن المرأة وإبراز معاناتها والانتصار لقضاياها وتطلعاتها كاستحقاقات فردية واجتماعية وإنسانية واضحة تماماً في مجال الوعي وإن تم التعبير عنها ضمن الخطاب الروائي الذي بدأت شروطه الجمالية تتبلور هي أيضاً في الوعي والمخيلة. فالمرأة نالت نصيباً وافراً من التعليم الحديث بكل مراحله ومجالاته. وعمليات التواصل والتفاعل مع العصر وثقافاته الحديثة المختلفة أصبحت جزءاً من معطيات

الحياة اليومية ، وبخاصة في المدن الكبيرة التي انتشرت خلال عقود في مختلف انحاء المملكة والجزيرة العربية. وانخراط أعداد متزايدة من نساء الأجيال الجديدة في مجالات العمل الرسمي او الحر ، كالتعليم والإعلام والطب والإدارة والتجارة، امّن للنماذج الجديدة الفرص العملية والرمزية التي عادة ما يستند إليها الفرد ليحقق استقلاله وبعض حريته. ضمن هذه الشروط الاجتماعية التاريخية الجديدة كان لابد ان توجد اشكال متنوعة من الكتابات الأدبية والمعرفية يبرز فيها الوعي النسوى كشكل خاص من اشكال الوعي الحديث بالذات الفردية الجديدة. لقد أصبحت قضايا المرأة جزءاً من قضايا الإنسان والمجتمع وهي تطرح للجدل يومياً وفي مختلف مجالات التواصل والتبادل، وفي مقدمتها بالطبع وسائل الإعلام المكتوبة والمسموعة والمرئية التي تلعب الدور الأهم في إعادة تشكيل وعي الأفراد والجماعات في عصر الثورات الاتصالية والمعلوماتية والعولمة كما تسمى هذه الحقبة من التاريخ الكوني العام.

لن نستطيع في هذا المقام تقصي أساليب تمثيل وتشخيص آثار هذا «الوعي النسوي» في تلك الأعمال الروائية «النِّسْوية»، ولذا نكتفي بتحديد سماته الأبرز وتوجهاته الاقوى والأعم . من هذا المنظور نزعم أن الرؤية الاحتجاجية النقدية هي سمة مشتركة وناظم عميق لأعمال كهذه في المستويين اللغوي الأسلوبي والتيماتي الدلالي. «الفردوس اليباب» تطرح قضية الحب الذي يتحول من علاقة إنسانية حميمية راقية إلى علاقة خداع وخيانة تفضي إلى موت فتاة بشكل فاجع غير متوقع وغير مستحق. لماذا؟! لأن الطرف الآخر، الرجل، لا يعاين علاقة كهذه من المنظور ذاته الذي تعاينها منه المرأة الواعية المثقفة المرهفة. فالشاب الذي أحبته وتظاهر بمحبتها كان يسعى إلى إشباع نزواته الجنسية الفجة، ولذا فحينما حملت منه تخلى عنها كما لو كانت فتاة عابثة منحلة مثله، وهذا ما صدمها وأيقظ وعيها فيما هي تواجه «الفضيحة» وحدها. هكذا دفعتها خيبتها العاطفية وخوفها من رجال آخرين سيعتبرونها «عاراً» يستحق أقصى درجات العقوبة النفسية والجسدية إلى الخلاص

من ازمتها وحياتها إذا أجرت عملية إجهاض سري بطريقة بدائية ظلت تنزف بعدها إلى أن ماتت بعد أن كتبت حكايتها لصديقتها . هذه الحكاية المأساوية هي التي تهمنا لأنها حيلة تقنية ارادت الكاتبة من خلالها تشخيص تجربة نموذجية افتراضية يمكن أن تعيشها وتعانيها أي فتاة مثل «صبا». أما صديقتها "خالدة" فإنها ما إن تكتشف الملساة حتى ترفض الزواج من الشاب المخادع الخائن ذات، وتواصل عبر حكايتها الخاصة ذلك الخطاب الاحتجاجي الصارم ضد ثقافة سائدة ترشح المرأة لدور «الضحية» المدانة سلفاً و«الرجل» لدور المغامر الفحل أو "البطل" المبرأ سلفاً هو أيضاً بمعنى ما، حتى وإن كان غير مستحق لأي نعت إيجابي فكرياً وخلقياً. هناك إذاً خلل عميق في منظومات الأفكار والقيم التي تتحكم في التصورات وتوجه السلوكيات، وهذا الخلل يتجلى أكثر ما يتجلى في غياب منطق العقل ومنطق العدل عن أي علاقة بين الرجل والمرأة ضمن تلك الثقافة الأبوية الفحولية المهيمنة .

هذا الخلل ذاته يتكرر بصيغة اخرى في رواية «وجهة البوصلة» لنورة الغامدي، حيث إن الراوية والشخصية المركزية زوجة ثانية لرجل قريب لها ليس بينها وبينه أي تقارب فكري أو عاطفي، أي أن العلاقة هنا هي النقيض المباشر لعلاقة الصبا. أحداث الرواية وشخوصها تحيل إلى فضاءات اجتماعية وثقافية قبلية ريفية عادة ما تكون أكثر محافظة وتزمتاً من غيرها، أي أكثر تحيزاً ضد المرأة في التحليل الأخير، وهذا ما يبرر فنياً وواقعياً تقبل فتاة واعية مثقفة لوضعيات كهذه . فهي تعيش ضمن إطار أسرتها القرابية الممتدة، والزواج من ابن العم هو تقليد عتيق لايزال خياراً مفضلاً في وسط كهذا، وتكيف تلك الفتاة معه هو أمر واقعي يتحول هنا إلى لعبة روائية تتيح للكاتبة تحقيق امرين غاية في الأهمية من المنظور السردي. فالراوية تكشف «من الداخل» شبكة العلاقات المختلة المعتلة التي يفرضها الجد والأب والزوج على «حريم» الأسرة لتحقيق المصالح المادية والرمزية للرجل وحده. لكن الراوية – الشخصية المركزية ذاتها تكشف، من موقع آخر، مدى قدرة المرأة على اقتناص أي فرصة متاحة لتحقيق ذاتها الفردية خارج علاقات الأسرة وضدها . فهي

تحب طبيباً فلسطينياً يعمل في البلدة الريفية النائية (بيشة) ، لإعجابها بوعيه الفكري وسلوكه الأخلاقي والإنساني. وفي فترة تالية تحبّ شخصاً لبنانياً يقيم في الرياض وتتواصل معه عبر الهاتف، بل إن تعلقها بالمطرب اللبناني «جورج وسوف» هو شكل آخر من أشكال الحب الذي تبحث عنه هذه الفتاة المحرومة من عواطف الحب لكنها لا تبدو مستسلمة لشاعر اليأس كما يلاحظ. أما أهم وأخطر دلالة عامة للرؤية النقدية الاحتجاجية في هذه الرواية فنزعم أنها تكمن في فضح هذه الازدواجية التي تبلغ حد الفصام المعمم، فيما بين الشخصية الاجتماعية للذات الفردية، وشخصيتها الحميمية الخاصة والسرية بمعنى ما. ونصف الدلالة بأنها الأهم والأخطر، لأن الأمر يتعلق بظاهرة لا تتعمق إلا في المجتمعات التسلطية القمعية التي تتغير شروط حياتها اليومية وتظل أعرافها وعاداتها وتقاليدها وقيمها مشدودة إلى ماض يقدم على أنه الزمن النموذجي الأمثل، وهي مفارقة هزلية مأساوية تعانيها النماذج البشرية الحديثة في كل المجتمعات العربية ، وإن بدرجات متفاوتة في الحدة[24]. فحينما تراقب وتقمع حركية الحياة الاجتماعية والثقافية السوية لا تعود هناك معايير فكرية وأخلاقية سوية تحكم وتوجه حياة الأفراد والجماعات ، وهذا ما يفضي،ضرورة، إلى تلك الإزدواجية الدالة على قوة «منطق الخوف» وعلى قوة «منطق التمرد والتحايل عليه» في الوقت نفسه .

أما في رواية «أنثي العنكبوت» فإن الوعي النقدي الاحتجاجي يصل ذروته التعبيرية والدلالية لأن الفتاة المتعلمة التي أجبرها الأب على الزواج من شخص لا تحبه تقتله أخيراً وتقتل فيه صورة الرجل عموماً. وحينما تتساءل راوية الحكاية وبطلتها في نهاية الرواية وهي في السجن «هل قتلتك يا أبي؟» لا يكون الجواب هو الهدف، لأنه واضح من خلال السياق، بل الهدف هو إعلان وجود الذات التي تختار وتقرر وتفعل دونما شعور بالخطأ أو الذنب. إنها إمرأة واعية لم تعد ترضى بدور الضحية التي تستدر مشاعر التعاطف والشفقة كما هي حال «صبا»، ولم تعد تتقبل الحياة بشخصيتين، كما هي حال راوية وبطلة «وجهة البوصلة»، وإنما تبحث عن دور

البطولة النبيلة التي تثير الإعجاب وتفرض الاحترام حتى والإنسان في ذروة حدث مأساوي كهذا الحدث.

إننا أمام نموذج يتمم بأقواله وأفعاله مواقف النماذج البارزة في الروايتين السابقتين مما يعني أن هناك منطقاً عميقاً واحداً لسيرورة تشكل الوعي التراجيدي العام في هذه الثلاثية الروائية النسوية. فمواقف الاحتجاج والرفض تتحول تدريجياً من خطاب قولي في الرواية الأولى إلى خطاب قولي وعملي موارب في الثانية، وفي الرواية الثالثة إلى خطاب مجابهة جريئة بالقول والفعل الانتقامي المباشر الذي لا يخلو من معاني البطولة عند الذات وإن عده الخطاب الاجتماعي السائد جريمة. فالمرأة في كل هذه الروايات لا تختار علاقات التوتر والصراع مع الرجل، المغامر، أو الزوج أو الأب، بقدر ما تتورط فيها بمجرد أن تمتلك وعياً جديداً بذاتها وحقوقها وتحاول التصرف في ضوئه. فالثقافة التقليدية هي التي ظلت طوال قرون تعامل كل امرأة كما لو أنها كائن ناقص العاقلية والكرامة والإنسانية لابد أن يكون تحت وصاية الرجل «الإنسان الكامل». وهذا بالتحديد ما ترفضه هذه النماذج وتحفز إلى نقده ومقاومته بمختلف الوسائل المتاحة، ومنها الكتابة التي تتيح للذات المبدعة مجالاً واسعاً للتفكير والتخيل والتعبير دونما وصاية أو ولاية للآخر – الرجل .

إن فعل الكتابة الإبداعية هنا هو فعل جمالي ثقافي اجتماعي يكتسب مشروعيته وقوته الرمزية من اندراجه ضمن خطابات أدبية وفكرية ومعرفية تشارك في كشف ومعارضة أشكال السيطرة والاستبداد والظلم الذي يفرضه عرق أو جنس أو طبقة أو فئة اجتماعية على الآخرين. من هذا المنظور العام لا تعود الروايات والخطابات النسوية دليل رغبة في إذكاء الصراع بين الرجال والنساء، أو في الخروج على المجتمع ورفض تراثه وخصوصيات هويته «محاكاةً للغرب» كما يقال ويكرر، بل هي الدليل الأقوى على تطور الوعي بالذات وبضرورة تعديل أو تغيير العلاقات بين الأفراد والجماعات لتصبح أكثر سوية وإنسانية، أي أكثر قرباً من منطق العقل ومنطق العدل.

5 - الرواية النسائية التجريبية - نزعة البحث والتجاوز:

حينما نعود إلى الكتابات الروائية النسائية الراهنة لنعاينها من منظور مختلف، سنلاحظ أن هناك تجارب فردية ذات قيمة جمالية عالية بمعيار المنجز الأدبي في المنطقة، لكنها قد تكون غير منشغلة كل الانشغال بقضايا المرأة تحديداً. هذه ظاهرة موجودة في بقية الأقطار العربية، وفي غيرها، حتماً ووجودها أمر مبرر منطقياً وإبداعياً إذ لا يفترض أن ما تكتبه المرأة من شعر وقصة وسيرة ومقالة ونقد.. لابد أن يتمركز حول قضاياها النوعية (الجندرية).

في دراسة سابقة لنا عن «الخطاب النسوي في الخطاب الشعري»[25] حاولنا تقصي اهم اشكال التفاعل بين خطابين، احدهما معرفي فكري إيديولوجي «عقلاني» والآخر جمالي تخييلي، لنخلص إلى نتيجتين مهمتين في اعتقادنا. الأولى أن صيغ التفاعل متنوعة، ولهذا فإن المبدعة كلما نجحت في إدماج الخطاب النسوي ضمن البنية المجازية العميقة للقصيدة كلما تحررت من وطأة الفكرة المباشرة والموقف المسبق مما يفضي إلى تفرد النص جمالياً (كما هي حال نصوص أشجان هندي مثلاً). النتيجة الثانية أن نصوص المبدعات اللائي لا يعطين أولوية ما لقضايا المرأة لا يمكن أن تخلو من رموز وتعبيرات دالة بقوة على أن قضايا كهذه لا يمكن تجنبها إلا بكثير من الافتعال الذي يكشفه النص ذاته ويفضحه كموقف إيديولوجي مسبق يضر، هو ايضاً ، بتماسك النص وتفرده في المستوى الجمالي والدلالي (حمده خميس مثلاً) .

نستعيد هذه النتائج في هذه الفقرة بالذات لنؤكد انه إذا كانت وجاهة الخطاب النسوي لا تضمن الوجاهة الإبداعية للنص الأدبي وإن ضمنت وجاهته الفكرية ، فإن التنكر لوجاهة الخطاب ذاته لا تضمن لا الوجاهة الإبداعية ولا الوجاهة الفكرية للنص ذاته أياً كان شكله الأدبي.

بناء على هذا كله، وعلى ما سبق، نحاور بإيجاز، تجربتين روائيتين تنتميان إلى النزعة التجريبية الحداثية - وربما ما بعد الحداثية - ولهذا تطرح كلتاهما قضايا

المرأة من منظور متجاوز للسائد، سواء كان الطرح ظاهراً في بنية النص الروائي او متوارياً خلف لغته الترميزية المعتمة لفرط تشتتها وكثافتها.

لقد لاحظت الباحثة العمانية رفيعة الطالعي[26] ان روايات الكويتية فوزية الشويش الثلاث (الشمس مذبوحة والليل محبوس)، (النواخذة)، (مزون وردة الصحراء) تتمحور في مجملها حول قضايا الحب والجسد الأنثوي. ففي الرواية الأخيرة مثلاً تقدم الكاتبة ثلاث شخصيات تتشاكل أسماؤهن وحكاياتهن فتتخذ تجربتا (زيانة) و(مزون) اتجاهاً متقارباً يسير صوب الجسد والبحث عن ماهية العلاقة بين الجسد والحب، لكن تجربة (زوينة) تتخذ اتجاهاً معاكساً، صوب اللاجسد، إلى الحياة بعيداً عن رغبة الجسد ومتعته التي افتقدها بسبب عملية الختان التي شوهت جسدها، وأفقدتها الإحساس به»[27]. ولعل ما يهمنا من القضية أن لغة الكتابة تبدو في هذه الروايات متحررة جريئة في تعبيراتها بقدر ما هي كذلك في مستوى التيمات التي تشكل الحدث وتوجه العلاقات والمصائر مما يعني أن المسافة الجمالية بين لغة الكتابة وموضوعها أصبحت ضيقة كثيراً. فالكاتبة لم تعد منشغلة بسلطة «التابو» التي عادة ما تكون قوية جداً حينما يتعلق الأمر بالجسد الأنثوي وحاجاته الغريزية للتداخل الاجتماعي والديني في توليدها وتكريسها كما نعلم. وعدم تسلط هذه السلطة على وعي الكاتبة ومخيلتها يفضي بها إلى كتابة تبدو عفوية شفافة هاجسها الأساسي الاقتراب الحميمي من حيوات شخوصها وتجارب حياتها السعيدة أو الشقية.

كأننا أمام تجربة كتابة تباشرها ذات تذهب بحقوقها في حريات التفكير والتخيل والتعبير إلى المدى القصي دونما خوف من سلطة الثقافة الاجتماعية السائدة أو من سلطة القارئ المفترض لاحقاً. هل يمكن تفهم وتفسير كتابة كهذه في ضوء الوضعية الطبقية المريحة للكاتبة من جهة، وفي ضوء الثقافة المرنة المتفتحة المتسامحة نسبياً في مجتمعها الوطني – الكويت – من جهة أخرى؟. نزعم ذلك، بل

إنه تأويل مبرر وضروري، وإن كان لا يلغي شيئاً من القيمة الإيجابية لمواقف الكاتبة ولطاقاتها الإبداعية. تماماً كما هي حال قاصة مثل ليلى العثمان، وشاعرة مثل سعاد الصباح، حيث تنطوي كتاباتهن على جرأة فكرية وأخلاقية عالية ليس من المتوقع أن تصل إليها بسهولة كاتبات خليجيات ينتمين إلى طبقات عادية بسيطة وإلى مجتمعات تهيمن عليها ثقافة إيديولوجية متصلبة منغلقة لا تتردد في قمع أي كتابة تتجرأ على مجابهتها[28].

أكثر من ذلك نزعم أن هذا التأويل الذي يربط فيما بين النص وسياقه الخاص يفيدنا في تفهم المغامرة الروائية المتميزة للكاتبة السعودية رجاء عالم. فهي تنتمي، مثل هؤلاء الكاتبات الكويتيات، إلى فئة اجتماعية برجوازية مما يضمن لها الاستقلال الاقتصادي الفردي، لكنها تنتمي أيضاً وفي الوقت نفسه إلى مجتمع لا تبدي ثقافته الرسمية أي تسامح تجاه المرأة بشكل خاص . لهذا العامل المزدوج تبدو كتابتها السردية تجريبية بمعنى آخر، وفي اتجاه مختلف. فالكاتبة اتجهت منذ أعمالها الأولى إلى أشكال سردية لا تقبل التصنيف بسهولة ضمن جنس أدبي محدد وكأن الأمر يتعلق بكتابات حرة لا تنشغل بغير عوالمها الخاصة لأن مركز تفردها وجانبيتها يتمثل في هذه العوالم العجيبة الغريبة في المقام الأول[29].

لا مجال إذاً للحديث هنا عن حكاية روائية أو عن حبكة، أو أحداث أو شخوص أو فضاءات زمنية مكانية ، بالمعنى المعهود في السرديات الحديثة، لأن بحثاً كهذا لن يفضي إلى شيء جدي بكل بساطة . هذا ما لاحظه أحد النقاد الذين تابعوا أعمال رجاء عالم منذ صدور «أربعة صفر» و«طريق الحرير» أوائل التسعينيات إلى «حبّى» و«سيدي وحدانة» و«خاتم» التي صدرت حديثاً ، وكتب عن معظمها[30].

الذي ينبغي التركيز عليه من منظور هذه المقاربة هو مدى حضور الوعي النسوي في كتابة تجريبية متجاوزة كهذه . لنبدأ من العام إلى الخاص، ولابد أن نحترس من أي تأويل حدي حازم حاسم. فلعل أول ما يلفت الانتباه في مستوى لعبة

الكتابة التي تتكرر بانتظام قوي في مجمل هذه النصوص السردية هو نزوع الذات الكاتبة إلى الحوار مع الذاكرة الثقافية الجماعية، المكتوبة والشفهية، بصيغ أشد ما تكون تنوعاً وحرية. أما موضوعات الحوار وحوافزه ومقاماته فلا تخضع لأي منطق غير المنطق الآني لكتابة من الواضح أن كاتبتها تتعامل مع مخزونات تلك الذاكرة كعناصر أولية، أو كمواد خام، يتم استحضارها بقصد تفكيكها وتفتيتها وإعادة تشكيلها وفق آليات التداعيات التي تراوح بين تذكر المتخيل المكن واختلاق الفنتازي الهذياني الذي يخرق كل توقع ويشذ عن كل منطق.

هنا تحديداً ما إن نتذكر أن الكاتبة امرأة واعية تماماً بذاتها وكتابتها حتى تتسع المسافة فيما بيننا وبين هذا النص الشبيه كل الشبه بخطابات السوريالين المحدثين وبخطابات الدراويش والمجذوبين التقليديين حينما يكونون من ذوي الدراية الواسعة بالثقافة في لحظة سابقة من حيواتهم (وسيدي وحدانه هو درويش شهير في المجتمع المكي) .

فهناك في خلفية الكاتبة الحرة الماكرة الماهرة هذه مقصدية محجبة لا يمكن تحديدها إلا بضرب من التأويل الحر الجريء الذي تقترحه الكاتبة ذاتها، بل إنها تغوي به وتكاد تفرضه فرضاً على الناقد اليقظ . فتلك الذاكرة الثقافية الجماعية مكونة في مجملها من مدونات تاريخية ودينية وأدبية «رسمية» معتمدة، لكنها مليئة بالثغرات التي تطل من الاستطرادات والتعليقات والهوامش والحواشي التي يفترض أن تعزز الحكايات الجماعية المتوارثة من جيل لجيل. ومن هذه الفجوات ذاتها تتسلل إلى المتن السردي الحديث مدونات غير رسمية لم تدون قط أو أنها دونت خارج المتن القديم ولم يعترف قط بمشروعيتها من قبل ، رغم حضورها القوي في الحكايات الشعبية وفي كثير من الطقوس الاحتفالية التي لا يخلو منها المجتمع، وبخاصة المجتمع المكي الذي يكاد يختزل ثقافات «العالم الإسلامي» في مجمله!.

هنا ينطرح سؤال معرفي وجيه بقدر ما هو ضروري: ما العلاقة بين تينك

المدوّنتين إذاً؟!. إنها في اعتقادنا علاقة مركبة تتجه إلى معاني التنوع والانسجام في المستوى الأسلوبي الجمالي، لكنها تتجه إلى معاني التنافي والتناقض الحدي في المستوى الدلالي، وهذا التناقض هو ما يعنينا أكثر من غيره هنا بالطبع. لماذا؟. لأنه مظهر لتناقض أعمق وأشمل بين الوعي الجماعي السائد، وهو ذكوري في المقام الأول، ووعي جماعي آخر مقموع وهو انثوي في مجمله وإنساني في جوهره. فالأول ما إن يضغط على الثاني حتى يكبته فيتشظى ويعبر عن مخزوناته الحميمية الغنية بطرق ترميزية ملتوية مثله مثل اللاوعي الفردي الذي يفعل فعله في كل منا دون أن يدركه أو يعترف به سوى البعض.

إننا نستحضر هنا المعرفة التحليلنفسية التي حاولت اكتشاف هذه «القارة المجهولة»، كما يسميها فرويد، ومن ثم إعطاء خطاباتها المتمثلة في الأحلام والهذيان والعصابات شكلاً وبنية لغوية ودلالية لم يكتسبها قط من قبل. أما إذا ما استحضرنا مفاهيم الفكر الفلسفي الحديث (هيدجر ثم فوكو بشكل خاص) فإن هذا الوعي/ اللوعي الأنثوي الإنساني هو جزء من «اللامفكر فيه» لأسباب معرفية ابستمولوجية، ومن «الممنوع التفكير فيه» لأسباب إيديولوجية في المقام الأول. كل هذه المفاهيم تسمي تلك المخزونات الثقافية التي تظل قوية الحضور والأثر في حياة الإنسان، لكنها لم تحضر في مجال الوعي وتحتفي بها الكتابة المعرفية والجمالية إلا في العصر الحديث كما نعلم. وحينما نحفر في طبقات الخطاب الثقافي السائد ذاته نكتشف بمزيج من الدهشة والغرابة أن ما يقمعه ويصمت عنه جهلاً به أو تجاهلاً له هو أكثر وأغنى مما يعترف به ويعلنه ويحتفي به كما تنبه إليه نيتشه وفرويد وفوكو ومن قبلهم وبعدهم بعض كبار الأدباء المارقين من «صعاليك» العصر الحديث كدستويفسكي وكافكا ولوتريا مون وجان جينيه.

كتابة رجاء عالم تتموضع في هذا السياق المعرفي - الجمالي الحديث أو «الحداثي»، لكنها تكتسب خصوصيتها وتفردها و"اختلافها" من معين آخر تراثي

هذه المرة ونعني به خطابات التصوف والعجيب والخارق التي تمتلئ بها ثقافاتنا العارفة والشعبية[31]. وإذا كانت هذه الكتابة المتجاوزة حقاً لما هو سائد في روايتنا الراهنة لا تتمركز بوضوح حول الذات الأنثوية وقضاياها المعتادة، فما ذلك إلا لكونها اختارت عدم مصادمة الخطاب الذكوري السائد بل التوجه الجري، المنتظم إلى هدم نحوية الخطاب التقليدي المهيمن وشعريته في مجمله ، ومن داخله بمعنى ما!.

نصوص فوزية الشويش تنتمي إلى ما سميناه في دراسة سابقة «كتابة التسمية» التي تتميز بجرأة الموضوع وشفافية التعبير، ولذا فإن معاني تجريبيتها وتجاوزها تتحدد من هذا المنظور في المقام الأول. أما نصوص رجاء عالم فقد اعتبرناها النموذج الأكثر تمثيلاً لما سميناه «كتابة التعمية» لكثافة رموزها التعبيرية والتباس شفراتها الدلالية. كان الكتابة الأولى مجازاً نصياً للمرأة الجديدة السافرة المتحررة من كل سلطة غير سلطة الذات على عقلها وضميرها وجسدها الفردي الحميمي الخاص، والأخرى مجاز امرأة حديثة فاتنة لكنها محجبة في أزياء عجيبة غريبة تسترها بقدر ما تحيلها إلى كائن ملتبس لا تعرف هويته على وجه الدقة. لا غرابة إذن أن تبدو الشخوص هناك نماذج تشخص نساء الحياة الملموقة في الماضي والحاضر، في البيئة الشعبية كما في البيئات البرجوازية التقليدية ، فيما هي على النقيض من كل هذا في أعمال رجاء عالم . فهي هنا كائنات عجائبية مركبة من الأحياء والموتى، من العاقل والحيواني من الإنسي والجني والملائكي، من الذكوري والأنثوي.. وكأنها مجرد تسميات لكائنات خرافية أسطورية متخيلة نشعر بحضورها الكلي في الزمان والمكان من دون أن نتمكن من تبين ملامحها إلا على سبيل التوهم والظن. هل لهذه الكتابة ونماذجها الفاتنة الملتبسه علاقات جينيالوجية بذاكرة الإنسان في مدينة مقدسة تسكنها الأطياف التي يفوق حضورها حضور البشر وإن كانت كائنات متخيلة تسمى ولا تعرف؟. نزعم ذلك، لأن مكة كلها لم توجد وتستمر فيها الحياة ويتمركز حولها تاريخ أمة كاملة عبر الزمن إلا لأنها فضاء المقدس

ونقيضه الذي يحل فيه ويتوارى خلفه دون أن يمتلك أحد الجرأة على تسميته إلا إشارة أو رمزاً.. تماماً كما تفعله هذه الكتابة وتغري به[32].

6 - النقد النسوي في النقد الحواري:

حاولنا في الفقرات السابقة مقاربة نماذج من الأعمال الروائية للكاتبات من منظور حواري يدمج أهم مقولات النقد النسوي ضمن أطره الفكرية العامة. الهدف من هذا الدمج هو استثمار سلسلة من المفاهيم المعرفية المرنة المنفتحة لاستكشاف أهم دلالات الرواية النسائية كظاهرة أدبية - ثقافية جديدة منذ عقود، وكمنجز متنوع المستويات والتوجهات في الوقت الراهن. ورغم أن هذا المتن الخاص يحتاج إلى المزيد من البحوث والدراسات الأكاديمية الأكثر عمقاً وشمولية، إلا أن ما توصلنا إليه في هذه المقاربة يمكن أن يبين أهم القضايا النظرية والمنهاجية لدراسات كهذه.

فتعديل المنظور العام للقراءة النقدية مكننا من إبراز أبعاد أدبية واجتماعية وثقافية وإنسانية إيجابية غنية كل الغنى لسردية جديدة واعدة تلفت النظر بكثرة نماذجها وخصوصية تعبيراتها وبتنوع مقترباتها الجمالية وتوجهاتها الفكرية مثلها مثل أي كتابة إبداعية تضيف جديداً إلى المدونات السردية أو الشعرية السابقة عليها أو المزامنة لها.

سميرة بنت الجزيرة رمز للجيل الذي دشن هذه السردية وأغنى سيرورة تدفقها بأعمال تعبر وتبوح أكثر مما تكثف وترمز التجربة الحياتية الفردية أو الجماعية للمرأة . قيمتها تكمن إذاً في كونها مغامرة مبكرة جريئة ذكرت كثيرين وكثيرات بأن المرأة انتقلت من الحكي إلى الكتابة، ومن فضاءات الحياة المنعزلة الضيقة المراقبة إلى فضاءات الحياة المنطلقة الواسعة المتحررة بعض التحرر.

الجيل التالي من الروائيات تبلور وعيه بشروط الحياة والكتابة في ظروف مواتية ، ولذا كان من المنطقي المتوقع أن يصبح نقد المجتمع والاحتجاج على منظومات أفكاره وقيمه المتحيزة ضد المرأة هو حافز الكتابة الروائية وموضوعها

الأهم. التملك الأفضل لأدوات التعبير الفني لم يخفف حدة الوعي المأساوي بقدر ما شخصه ومثله جمالياً ليبدو وأكثر إقناعاً وإمتاعاً، وهل كان الوعي الجاد بحقائق الواقع والحياة سعيداً ذات يوم؟!.

تراكم المنجزات الروائية في السياقات القطرية والجهوية والعربية والعالمية دفع ببعض الكاتبات من الجيل الراهن إلى المزيد من البحث والتجريب توقاً إلى التفرد وطموحاً إلى التجاوز. الأعمال التي نتجت عن سيرورة فرعية كهذه هي الأقل، لكنها الأكثر إغواءً بالمزيد من أشكال الاحتفاء بحرية الحياة والتفكير والتخيل والتعبير عن الذات الإنسانية الفردية للمرأة.. وللرجل أيضاً.

الحوار مع هذه الأسماء والأصوات التي تطل من الرواية النسائية، أو النسوية، كان شاقاً لجديته، وممتعاً لحميميته، مثله مثل أي حوار خلاق لا ينكر أو يختزل الاختلافات بقدر ما يحتفي بها ويشارك في عقلنتها وأنسنتها في المستوي الذهني كما في المستوى العملي لتجارب الحياة اليومية وعلاقاتها. وإذا كان إسعيد ظل يدعو إلى نقد بنيوي إنساني لا يحول النصوص الأدبية إلى كينونة ميتافيزيقية متعالية عن حياة المجتمع وسياقات التاريخ، فإن النقد الحواري لا يحاور تلك النصوص الجمالية إلا باعتبار كل نصوص الثقافة منتوجات بنيوية تاريخية بشرية لا تنطوي على اي حقيقة مطلقة. ها هي إذاً كتابة المرأة عن ذاتها ومجتمعها وعالمها تذكرنا بضرورة تعديل وتطوير وتغيير الكثير من أفكارنا وقيمنا وأحكامنا حتى لا تدفعنا حكاياتنا السردية التقليدية إلى "فكر التوحش" فيما المؤكد أنها كانت حكايات إنسانية جميلة حميمية ذات يوم. إنها كتابة خاصة مختلفة تغني المشهد الأدبي بقدر ما تطالب بتغيير المشهد الثقافي الاجتماعي . والنقد خطاب عارف يفترض أن يمدنا بالمصطلحات والمفاهيم والمقولات التي تساعدنا على تلك التغييرات التي هي من صميم ديناميات الثقافة وحاجات الإنسان. المعرفة تعقلن التصورات والفنون تؤنسن العلاقات. وأي منتوج معرفي أو أدبي لا يعين الفرد والمجتمع على المزيد من أشكال العقلنة والتانسن فالمؤكد أنه سيعمل ضد الإنسان.. رجلاً كان أو امرأة.

هوامش وملاحظات

(1) النقاد الغربيون يدرجون «النقد النسوي» ضمن تيارات «ما بعد البنيوية»، لكن إ سعيد وأمثاله يعدونه ضمن التيارات «ما بعد الكولونيالية»، أي انه جزء من خطابات التمرد بشكل عام.

(2) الفنون كلها عند أدورنو: «نقيض اجتماعي للمجتمع» وليست «محاكاة» او «انعكاساً» لواقع ما . أما مقولة الرواية كفن معارض للثقافات التقليدية والراهنة فهي تتكرر بصيغ مختلفة عند جل منظري الخطاب الروائي من هيجل إلى لوكاش وباختين. انظر إدوارد سعيد: تأملات في المنفى ا، ترجمة ثائر ديب، دار الآداب، بيروت، 2004، خاصة ص 283 وما بعدها.

(3) التحول إلى الكتابة الروائية هو عندنا جزء من سيرورات التحول من الشفاهية إلى الكتابية، ومن الشعرية إلى السردية، ومن التقليدية إلى الحداثة.. وقد بيناه في عديد من دراساتنا السابقة.

(4) تأملات (م. س)، ص 222.

(5) نعتمد في هذه المعلومات على بحث ماجستير تنجزه طالبة تحت إشرافنا، وهي تنقل عن مراجع معتمدة لنقاد مثل محمد الشنطي ومنصور الحازمي وسلطان القحطاني ولذا نحيل إليهم دون تخصيص.

(6) بحسب الرصد البيليوغرافي في الموثق تجاوز عدد الروائيات النسائية في المملكة الخمسين رواية.

(7) فازت رواية «الفردوس اليباب» بجائزة في الشارقة، وطبعت عدة مرات، ونشرت أخيراً ضمن مشروع «كتاب في جريدة» الذي تشرف عليه اليونسكو أما روايات رجاء عالم فقد اهتم بها نقاد كثر داخل المملكة وخارجها مما يدل على اهمية التجربة ، وسنحيل إلى بعض اعمالهم تالياً.

(8) عن هذه المفاهيم انظر: محمد اركون. الفكر الأصولي واستحالة التأصيل. ترجمة هاشم صالح. دار الساقي. لندن 1990م، ص 10.

(9) عبدالله الغذامي. المرأة واللغة. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء 1996، ص 11. والحقيقة أن هذه أفكار شائعة في النقد النسوي، ويحمد للباحث انه استثمرها لإعادة قراءة نصوص عربية تراثية وحديثة من هذا المنظور.

(10) تأملات (م. س) ص 22.

(11) تأملات (م. س) ص 21.

(12) معظم الروايات النسائية الأولى تدور أحداثها خارج البيئة المحلية لهذا السبب، ولم تبدأ فضاءات الداخل تحضر في الروايات الجريئة من حيث الموضوعات إلا فترة متلغرة حيث يبدو ان سلطة الرقابات الاجتماعية والدينية والسياسية قد خفت عملياً وليس رسمياً لان هذه الأعمال في مجملها لا تزال ممنوعة رقابياً.

(13) يشمل المفهوم هنا القصة القصيرة والرواية والسيرة والرحلة والمقالة الذاتية، وبالتالي فهو لا ينحصر في دلالة القص المتخيل Fiction كما يلاحظ .

(14) للمزيد من التعمق: انظر: مفيد نجم، الكتابة النّسوية الإشكالية. مجلة ثروى العدد 42، ابريل 2005م، صفر 1426هـ. ص 86 وما بعدها.

(15) النقد النسوي يفترض أن يظل جزءاً من النقد بشكل عام لأنه لا يمكن ان يستغني عن المفاهيم

النظرية والمنهاجية في الخطاب النقدي وإن استعملها من منظور فكري مختلف. ولهذا ندمجه هنا ضمن «النقد الحواري» الذي نتبناه في مجمل مقارباتنا.

(16) طرحت قضايا المرأة من قبل رواد الخطاب الإصلاحي في هذه الفترة المبكرة نظراً لتأثرهم بالجدل حولها في مصر من جهة ولوعيهم بتخلف وضعياتها في مجتمعهم الخاص من جهة اخرى، ويعتبر السباعي والعواد من ابرز المدافعين عن حقوق المرأة آنذاك.

(17) انظر عينة من الجدل بين كتاب وكاتبات ونقاد وناقدات حول هذه القضية تحديداً في مجلة فصول. المجلد 17، العدد الأول، صيف 1998م. ص 435 وما بعدها.

(18) رشيدة بنمسعود. المرأة والكتابة. إفريقيا الشرق، بيروت 2002م، خاصة الفصل الثاني بعنوان: الكتابة النسائية بين القبول والرفض. ص 75 وما بعدها.

(19) من غير المتوقع ألا تكون الباحثة قد اطلعت على كتاب الغذامي الذي نشر في الدار البيضاء، ولذا فإن للصمت عنه دلالة الإصرار على الريادة ربما.

(20) الفردوس اليباب . صدرت عن «منشورات الجمل» بألمانيا في طبعة ثانية عام 1999م وهي الأكثر تداولاً.

(21) انثى العنكبوت. قماشة العليان (نسخة مصورة)

(22) وجهة البوصلة، نورة الغامدي. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. عمان. 2002م، (ط 1).

(23) المرأة واللغة (م. س).

(24) انظر ما كتبه المستعرب الياباني نوبواكي نوتوهارا عن هذه الظاهرة الكتيبة في: العرب، وجهة نظر يابانية. منشورات الجمل. ألمانيا 2003م. خاصة ص 29وما بعدها.

(25) مجلة «عالم الكتب»، الرياض، مكتبة الملك فهد، الرياض، المجلد 25، العددان 5، 6، 1425هـ/2004م.

(26) الدلالة في الخطاب الروائي النسوي. مجلة نزوى. العدد 38، إبريل 2004م/صفر 1425هـ ص 93 وما بعدها.

(27) الطالعي. (م. س). ص 98.

(28) لابد من استحضار هذا العامل الخارجي لتفهم ظواهر كهذه لأن الكاتبة العمانية او القطرية او اليمنية او السعودية لا تستطيع إغفال حدة السلطات الرقابية في مجتمعاتها التقليدية لتكتب بهذه الصرامة والجرأة، وهي اشد وطأة على كتابة المرأة منها على كتابة الرجل.

(29) لاحظ النقاد الذين تابعوا هذه التجربة نزعتها التجريبية الجذرية في كتاباتها السردية. انظر مثلاً: عالي القرشي. نص المرأة، من الحكاية إلى الكتابة والتأويل. دار المدى، دمشق، 2000م.

(30) انظر الدراسة المعمقة عن هذه الكتابة للدكتور لؤي علي خليل ضمن كتاب «موسوعة مكة المكرمة الجلال والجمال». المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2004م 1426هـ، وهي بعنوان: «المقدس والسرد الروائي»، ص287، وفي المجلد ذاته دراسات جيدة لباحثين وباحثات عن الكاتبة ذاتها، منهم: لوزة محمد الدري، عالي القرشي وجاسم الحسين.

(31) ربما تصنف هذه الكتابة أيضاً ضمن تيار «ما بعد الحداثة»، لكن الأمر غير مهم جداً لأن صفة الحداثة منفتحة على كل التجارب غير التقليدية كما نعلم. انظر أيضاً. الطالعي (م. س).

(32) المقدس والسرد. (م. س) ص ص: 702، 707.

بناء ذاكرة الأنثى في الروائية النسائية السعودية

سماهر الضامن

كاتبات بلا أمهات..

يدخل الكاتب، ايا كان جنسه، عالم الكتابة متكئاً على مخزون ذاكرته التاريخية واللحظوية.. الذاكرة لا بمعنى التذكر وحفظ الوقائع واسترجاعها.. بل بما هي ملكة مقاومة للنفي وسطوة الموت والفناء. هي مستوى للمتخيل.. وعالم لهذا المتخيل ينزاح في اتجاه استقلاليته، ويملك، في هذه الاستقلالية، قدرة هائلة على المراكمة والتداخل.

يحاور الكاتب المتخيل من مسافة الكتابة، ينسج متخيله الخاص، ويعيد ترتيب وتقويم زمن الذاكرة.. فالمتخيل له زمنه، وللكتابة زمنها المختلف.. وبين الزمنين تستمر علاقة الفرد بالواقع أو المرجع من حيث هو، اي الفرد، حضور في هذا الواقع، في نظام العلاقات فيه، في ما يحدد له موقعاً يحكمه ويتجاوزه كفرد.

من عالم المتخيل.. الغائب الحاضر، منه كذاكرة يليها الزمن، يأتي الكاتب إلى الكتابة زمنا ضد فنائه، يبني عالم نصه متخيّلا له نظامه ونسقه، يعيد تنظيم وترتيب وبناء الواقع بالشكل الذي يراه جماليا وأخلاقيا، إذ يحاول حواراً مع هذا المتخيل، يقدمه عملاً ادبياً سردياً او غيره[1].

لكن الحديث عن كتابة المرأة هو حديث استثنائي، فالمرأة عاشت زمنها، او زمن متخيلها، دون أن تكون معنية بحفظه وتدوينه، فتسربت ذاكرتها وغدت عرضة للطمس.. دخلت المرأة عالم الكتابة خالية من ذاكرة ثقافية تتكئ عليها وتثبت موطئ قدميها في عالم تأخرت كثيرا في دخوله، وعندما فعلت أحست بكثير من الغربة في

هذا العالم المرتب والمعد سلفا، والذي لم تسهم هي في بنائه وتأسيسه، وبالتالي لم يكن لها وجود فيه. فالمرأة في اللغة، كما في غيرها من مجالات الحياة، ظلت موضوعاً، وليست ذاتاً أصيلة.

فمن الثابت زمنياً أن الرجل مارس الكتابة قبل المرأة، وحيث كان سباقاً إلى ميدانها فقد اعتلى عرشها، وادعى سلطانها واحتكره لنفسه، حتى أصبح محور بنيتها وأساس الثقافة فيها، وفرضت بنية التفكير الأبوي نفسها في تشكيل القيم والأعراف الأدبية مثلما فرضت نفسها في تشكيل كافة صيغ الواقع؛ مما لم يسمح بظهور أدب نسائي يستجيب لرؤى المرأة ويعبر عن تجاربها ووجهة نظرها. فظل الرجل هو صانع خطاب المركز، وهو الذي يرتب صلات هذا المركز بأطرافه قرباً وبعداً وانقياداً وتبعية، لاسيما بعد أن اكتشفت الكتابة فغدت نمطاً مفتعلاً في صناعة اللغة وتقنية الخطاب، بحيث غدا الرجل هو منتج المعرفة ومستهلكها. وظلت المرأة على هامش الثقافة، وخارج دائرة الفعل. انفرد الرجل بتدوين المسيرة الإنسانية، وتسجيل الوقائع والأحداث، وصناعة التاريخ، فطغى حضوره، واستولى على كامل رقعة التاريخ، في حين أقصيت المرأة وهمش دورها، وطُمر تاريخها حين غابت عن كتابة التاريخ وصناعة الثقافة[2].

وتؤكد العديد من الدراسات في هذا السياق أن المرأة كانت حاضرة باستمرار، وأن لها تاريخاً كما للرجل. لكن المشكلة أن تاريخها ودورها لم يحفظ ولم يدون. تقول ديل سبيندر: «لقد صنعت النساء تاريخاً بقدر ما صنع الرجال لكن تاريخهن لم يسجل ولم ينقل، وربما كتبت النساء بقدر ما كتب الرجال، ولكن لم يتم الاحتفاظ بكتاباتهن، وقد خلقت النساء دون شك من المعاني بقدر ما خلق الرجال، لكن هذه المعاني لم تكتب لها الحياة حين ناقضت المعاني النسائية المعاني الذكورية وفهم الذكور للواقع... وبينما ورثنا المعاني المتراكمة للتجربة الذكورية فإن معاني وتجارب جداتنا غالباً ما اختفت من على وجه الأرض»[3].

لم تعرف الثقافة العربية، وثقافتنا المحلية كجزء منها، نموذج المرأة الكاتبة إلا

في ازمنتها الحديثة، في سياق التحول الثقافي الاجتماعي خلال عصر النهضة، وبعد أن خرج الحديث عن حرية المرأة وتعليمها من عداد المسكوت عنه واللامفكر فيه، إلى عداد القضايا المطروحة للنقاش والأخذ والرد على يد مصلحي ومصلحات عصر النهضة، ما ساعد على ظهور الوعي النسوي، وتصاعد الدعوات النسوية التحررية الداعية إلى إعادة الاعتبار للمرأة ومنحها الفرصة للمساهمة في كافة مجالات الحياة. عندها جرى توزيع جديد لاقتصاد الكلام بظهور عدد من الأقلام النسائية، وغدت المرأة موضوعا تؤلف فيه المرأة بعد أن ظلت موضوعا يؤلف فيه الرجل ويصوغه حسب رؤيته.

لقد كان أكبر رهان واجهته المرأة هو أن تمتلك الكلمة لتعبر عن ذاتها، وقد شكل دخول هذا المجال بالنسبة لها جزءاً من عملية التحدي والمقاومة وإثبات الذات، وإذا كان هذا ينسحب على كل كتابة إبداعية فإن كتابة المرأة لم تكن تفترض مجرد إثبات ارتباط التجربة الفردية بالوجود العقلاني حسب «الكوجيتو» الديكارتي: (أنا افكر، إذاً أنا موجود)، كما هو الحال في كتابة الرجل، وإنما كان على المرأة الكاتبة، قبل ذلك، أن تثبت ذاتها كإنسان لا يقل عن الرجل: (أنا امرأة إذاً، أنا موجودة)[4].

لكن قرار الانفصال عن تراث ضخم من الفرضيات الذكورية في مجال الكتابة لم يكن سهلا، خاصة في مرحلة البدايات حيث اللغة مازالت تحمل ذاكرتها المشحونة بالفحولة. فكان ان ابدعت المرأة إبداعاً محدوداً تنفست فيه قيم الإبداع الذكوري، ولم يكن بمقدور المرأة الكاتبة في بداية تجربتها الا تعيش تجربة التماهي الرجولي، لأن الكتابة كانت «نمط حياة يسكنها الرجل على الدوام»[5]. ولأن الذات المؤنثة لم تكن قد بلغت بعد لحظة الاستقلال والوعي الحقيقي بذاتها الأنثوية في مواجهة ذكورية اللغة. فالذات الأنثوية كانت خاضعة لشرطها الحضاري والنفسي، حيث تنظر حسب قائمة للسمات والملامح المحددة، وتصفي حسب برنامج إعلامي معين. هو ذاك السياق الذكوري الذي تنطفي امامه الأنوثة والذات المؤنثة[6]. وحيث إن الرجل يعتبر هو

الكائن لذاته، بينما المرأة كائن بغيره، فإن قول الرجل كان يأتي دائما ممثلنا،لأنه الأصل، ويأتي قول المرأة فارغا، بمعنى أنه الصدى للقول الفعلي[7].

في بدايات الستينات، وبينما كان الصدام على أشده بين قطبي الثقافة في البلاد حول قضية تعليم المرأة وإشراكها في مشروع النهضة، أطلت أسماء عديدة لكاتبات سعوديات في مختلف المجالات، في الصحافة، والشعر، والسرد. على أن التجارب الأدبية التي ظهرت في هذه المرحلة لم تكن أهميتها في إبداعية ما تطرحه، بقدر ما كانت في حضورها نفسه، وفي صراعها لإثبات الذات في محيط كان يعتبر تعليم المرأة طريقاً للفسق وإفساد المجتمع، ويعد كتابتها في الصحف وغيرها سماجة ووقاحة، وخروجاً على الذوق السليم، ومجافاة للطبيعة الحساسة، وفي مجتمع «كان لايزال حينئذ يعتبر اسم المرأة عورة لا يعبر عنه في مجالس الرجال إلا بكناية رمزية وبعد الاعتذار»[8]. فإن مجرد كون هؤلاء الكاتبات قد كتبن للنشر، أي من أجل أن يصل كلامهن إلى عامة الناس، فإن ذلك بحد ذاته يعتبر مؤشرا على وعي جديد، وعلى رغبة في كسر القيود وتحدي العزلة المفروضة عليهن. لقد كانت الكاتبات في تلك الفترة يسلكن طريقا غير معبدة، ويكتبن، بتعبير إلين شوالتر، في البرية، حيث يمثلن جيلا بلا امهات[9].

لكن على الرغم من أن أغلب الكاتبات في تلك المرحلة، مثل سميرة بنت الجزيرة، وهند باغفار وعائشة زاهر، ثم هدى الرشيد وأمل شطا في مرحلة لاحقة، لم يتمكن من التحرر من تقاليد الكتابة الذكورية والصورة التي كرستها عن المرأة، إلا أن أدبهن شغل بقضايا المرأة والدفاع عن حقوقها، وإبراز معاناتها، مايدل على أن الوعي النسوي كان حاضرا في أدب المرأة منذ بدايات دخولها عالم الكتابة.

الرواية وتاسيس الذاكرة الانثوية..

من بين سائر الأجناس الأدبية، تأهلت الرواية كخيار أمثل بالنسبة للمرأة للتعبير عن تجاربها ورؤاها، وللنهوض بالتغيير على مستوى المرجعيات الثقافية

والاجتماعية، وللخروج من أسر الأحادية الذكورية إلى أفق التعدد والاختلاف، وذلك لما يتيحه الجنس الروائي من استخدام فضاء السرد وتقنيات الكتابة الروائية لإعادة صياغة العالم، وإعادة تنظيم علاقات القوى المتحكمة في توزيع التراتبيات الاجتماعية من وجهة نظر انثوية. لاسيما في ظل تمتع الإبداع الأدبي باستقلال نسبي عن علاقات إنتاج المجتمع التقليدي الذي يتولد عنه، ومن منظور «قدرة الجنس الروائي على مواجهة تخلف المجتمع التقليدي وجموده، وما يقوم به من مناوشة نواهي هذا المجتمع وتحدي تقاليده القمعية بمراوغات السرد وحيل التمثيل الكنائي التي هي سلاح بلاغة المقموعين في تقليم براثن العنف في المجتمعات التسلطية»[10].

ومما يساعد على نهوض الجنس الروائي بهذه المهمة أن الكتابة الروائية في مجتمعنا المحلي، كما في كثير من المجتمعات التقليدية مازالت تعتبر وسيلة للتسلية لا يحفل بها أحد ولا يؤخذ ما فيها ملخذ الجد[11]. وتلك هي مفارقة الرواية، كما يقول البيريس، فهي لا تعدو من جهة أن تكون مجرد تلبية لمطلب أدبي هو غاية في البساطة: مجرد قصة، سرد، حكاية خيالية، بيد أنها في الوقت نفسه تقدم للمتلقي تلك الجاذبية التي تجعله يستسلم، دون وعي منه، لهذا السحر، ما يجعله «يتبنى دور مصاص الدماء الذي يجعل من قراءة الروايات متعة سادية»[12].

تذهب جوليا كريستيفا إلى أن النص ليس مجرد لغة تواصلية، وإنما هو جزء من سيرورة الحركة المادية والتاريخية. فهو لا يكتفي بتصوير الواقع أو الدلالة عليه، بل يشارك في تحويل وتحريك هذا الواقع، وذلك عبر لعبة مزدوجة تتم في مادة اللسان وفي التاريخ الاجتماعي.

والنص القادر على القيام بتلك الوظيفة ليس، بطبيعة الحال، النص الذي يكتفي بوصف ذاته أو بالاستغراق في استيهاماته الذاتية، بل هو الذي يقوم بمساءلة اللسان وتغييره وانتزاعه من لاوعيه ومن آلية اشتغاله اليومي والمألوف. وبذا يكون مقلقاً ومزعجاً ومحرضاً على التفكير والتأمل، بحيث يتمكن من تغيير طبيعة النسق السيميائي المتحكم في التبادل الاجتماعي، وتنظيم القوى الحية للسيرورة الاجتماعية

داخل المحافل الخطابية، من خلال التشكيك في قوانين الخطابات القائمة، وتقديم ارضية صالحة لإسماع اصوات خطابات اخرى جديدة[13]. غير أن النص لا يتشكل كسيرورة في اللحظات الأولى من لحظات تم فصله، أو في بدايات ظهوره، فالأثر المكتوب «يترسب ترسب العنصر الكيميائي: فيكون في البداية شفافا، بريئا ومحايدا، ثم تظهر ديمومته البسيطة كل ماضيه المؤجل، وتبرز كل (شفراته) التي تتكثف بالتدريج»[14].

إن اللغة تحمل المتلقين على رؤية الواقع في شكل علامات لغوية فارغة يملؤها كل متخاطِب بما يعرفه من تجربته المعيشية الخاصة. فالأفراد لا يتخاطبون لمجرد التواصل، بل لتبادل التجارب المنتخبة والمنتقاة، وذلك بحثاً عن معنى العالم ورغبة في فهمه. وهكذا تزداد وظيفة كتاب السرد طرافة وخطورة، فليست وظيفة الكاتب أو الكاتبة إدراك العالم كما اعتاد الناس إدراكه، بل حمل المتلقي على إدراك العالم من زاوية نظر مختلفة لاكتشاف ما فيه من ثراء وتنوع. وحينئذ لا تغدو وظيفة السرد، أو غيره من اشكال التعبير، هي تغيير العالم، وإنما هي تغيير طرائقنا في إدراك العالم.

ومن هذا المنطلق تصبح وظيفة السرد تاسيسية أو تكوينية، فالمعنى موجود ولكنه متناثر ومشتت في بعدي الزمان والمكان. والسرد هو ذاكرة المعنى لأنه تجميع لمزق الحياة المتناثرة وخيوطها المتفرقة بغية نسجها في خطاب يمنحها التماسك والانسجام والمعقولية[15].

وحيث كانت الطريقة الوحيدة المتاحة لإدراك العالم هي التفكير فيه من وجهة النظر الذكورية، لأنها الرؤية الغالبة والوحيدة، فقد شكلت مساهمة المرأة إضافة نوعية للخطاب الإبداعي والواقعي، وأتاحت دخول خطاب مختلف، ورؤية جديدة في تصور العالم حين اضافت تجربة المرأة ورؤاها وعلاقتها بالعالم، بعدما كانت الثقافة القديمة قد حجبت تجربتها، وعتمت على رؤاها وقيمها، والحت على الفصل بين مجالها (الخاص) ومجال الرجل (العام).

كانت الموجة النسوية الثانية قد أطلقت في بداية السبعينات شعار (الشخصي هو السياسي)، وكان هذا الشعار بمثابة احتجاج على الفصل بين المجالين الخاص والعام. وعليه فإن روايات النساء، كما يرى النقد النسوي، تعيد التفكير في المسلمات المرجعية التي تشكل مفهوم وحدود الخاص والعام، وذلك عبر دمجهما ليشكلا في النهاية، منطقة جديدة، أو قديمة ولكن يتم التفكير فيها من وجهة نظر مختلفة. وهذا التضفير بين الخاص والعام يكشف عن ثغرات وشقوق في الصورة المتجانسة التي كرستها الرؤية الذكورية، ويمكن من النظر في الهوامش التي تحوي دلالات نصية مسكوتاً عنها. وهكذا يمكن لرواية المرأة أن تقلق الأمن والاستقرار المعرفي الثابت الذي كرسه الخطاب الأبوي ذو النزعة الأحادية. فالسرد يحمل عالماً شمولياً مكثفاً، وتراكم خبراته لابد أن يخلخل ثبات الخطاب الذكوري المهيمن، مما يعني في النهاية تغيير علاقات القوى، والوصول بها إلى شكل مغاير لشكلها الأول.

لقد أتاحت الرواية للمرأة هامشاً عريضاً لمواجهة التعتيم والتهميش والإقصاء. ولإضافة رؤيتها وتجربتها وخبراتها في المشهدين الإبداعي والواقعي، فالرواية تمتاز بقدرتها على تقديم التجارب الإنسانية غير المعهودة، والخارجة عن الأنموذج والمثال، لأن تاريخ الرواية إنما هو «دفع متصل لمقاومة طمس الإنسان»[18].. وإذا كان التاريخ قد ظل حكراً على سير الملوك والعظماء فإن الرواية تأتي لتكتب «تلك الحكايات التي يتعالى عنها التاريخ»[17]. فهي التاريخ المنسي الذي خطه الإنسان المقهور، وابتكار الإنسان الذي لا مجد له، واختراع المقهورين للخلود في مملكة الخيال[18]؛ فالتاريخ يكتبه المنتصر. ولا خيار لمن لم ينتصر بعد «إلا أن يحتمي بالسرد حتى يدون الحكاية كي لا تُنسى»[19].

ويشير العديد من شهادات الروائيات اللواتي استطعن تحدي القيود من خلال الكتابة إلى أن الكتابة تمثل بالنسبة لهن فعل وجود وحرية ومقاومة. وقد عبرت الروائية رضوى عاشور عن ذلك بقولها: «أكتب لأني أشعر بالخوف من الموت الذي يتربص. وما أعنيه هنا ليس الموت في نهاية المطاف فحسب، ولكني أعني، أيضاً،

الموت بأقنعته العديدة الموجودة في الأركان والزوايا، في البيت والشارع والمدرسة، أعني الوأد واغتيال الإمكانية. انا امرأة عربية ومواطنة من العالم الثالث وتراثي في الحالتين تراث الموؤودة»[20].

نصوص أنثوية للذاكرة..

أدى شيوع نظريات النقد النسوي، ومصطلح الكتابة النسوية عوضاً عن الكتابة النسائية، إلى ظهور العديد من النصوص والدراسات الداعية إلى تبني خطاب جديد يشتغل على مناهضة العنصرية الجنسوية في الوقت الذي لا ينكر فيه خصوصية التجربة الأنثوية في الكتابة والأدب والثقافة عموماً. وبعد أن كانت شريحة واسعة من الكاتبات ترفض تصنيف أدبها تحت مظلة الأدب النسائي نظراً لما راج بين النقاد من محاولات للانتقاص من هذا الأدب؛ بدأت المرأة، وقد وصلت إلى درجة عالية من الوعي بذاتها الأنثوية والاعتزاز باختلافها، بدأت تكرس الحضور الأنثوي في النص. ولم يعد يقلقها كثيراً ما يروجه النقد التقليدي عن الدائرة الضيقة التي يحصر فيها الأدب النسوي مجاله. فغدت النصوص الروائية مجالاً خصباً لثورة الذاكرة الأنثوية وتزيفها، حيث استجاب العديد من الكاتبات، لمقولات النقد النسوي الساعي إلى ترسيخ ثقافة التمايز والاختلاف. لم تعد المرأة بحاجة لأن تسترجل أو تتخلى عن أنوثتها لتصبح كاتبة جيدة، وليست بحاجة للحديث عن تجارب لم تعايشها ليكون أدبها مهما، وليس المحك هو معالجة القضايا الكبرى والخطيرة من وجهة نظر الرجال.. فمنذ عصور طويلة والرجال وحدهم يقررون ماهية الكتابة الجيدة، مع أن ما هو جيد من وجهة نظرهم قد لا يكون كذلك من وجهة نظر النساء، وقد حان الوقت ليكون للمرأة رأي في ماهية الكتابة الجيدة.

يجدر هنا التمييز بين مفهوم كتابة النساء، وبين مفهوم الكتابة النسوية. فالأول يعني ما تكتبه المرأة من وجهة نظرها عن المرأة أو عن الرجل أو عن أي موضوع آخر. أما الثاني فيعني الكتابة من وجهة نظر نسوية ملتزمة بقضايا المرأة، سواء

كانت هذه الكتابة من إبداع امراة، وهذا هو الغالب لأسباب مفهومة ومبررة، أو من إبداع رجل. وينبغي التاكيد على اختلاف هذين المفهومين؛ فالنسوية هي، بالأساس، اصطفاف مصالح كثيرة مترابطة تعتمد مقدمتين: الأولى هي أن التفاوت في الجنس هو اساس اللامساواة البنيوية بين النساء والرجال، والتي تعاني النساء، بسببها، من الظلم الاجتماعي المنهجي. والثانية ان هذه اللامساواة بين الجنسين ليست نتيجة حتمية للاختلاف البيولوجي، وإنما هي من صنع الشروط الثقافية لذلك الاختلاف. وهذا المفهوم يزود النسوية ببرنامجها المزدوج: فهم الآليات الاجتماعية والسيكولوجية التي تشكل وتؤبد اللامساواة، وبالتالي، السعي لمقاومة وتغيير تلك الآليات. ولا يخفى أن هذه التجربة ليست مشتركة بين جميع النساء، فقد يتبناها البعض منهن دون الآخر[21].

غدت مفاهيم النقد النسوي اليوم ذات أثر كوني، وساعدت تقنيات الاتصال والإعلام في نشرها وتكريسها. والمراة في المجتمع المحلي بطبيعة الحال، ليست بمعزل عن الحراك العالمي من جهة، وحراك المجتمع المحلي من جهة أخرى.

روائية اليوم في مشهدنا المحلي، هي ابنة التحولات والمفارقات الكبرى، هي امراة تعايش اجتماع أشد أشكال المحافظة التقليدية مع اسرع، بل واشرس، انماط التغيير والتحديث المادي، التي أعقبت الطفرة النفطية في السبعينات وما تبعها من تحولات سياسية واقتصادية، وثورات معلوماتية، وفضاءات مفتوحة، وعالم أصبح قرية كونية تتلاحق فيها التطورات وتتسارع الأحداث. وقد قذفت تلك التغيرات بإنسان هذه المنطقة في قلب عجلة التحديث المتسارعة، فانقلبت انماط الحياة والمعيشة دون أن تتمكن الأنساق الفكرية والثقافية من اللحاق بها[22]، حتى بدا المجتمع وكانه «يعيش الحاضر بعقل أعد للماضي»[23]. وفي مواجهة هذه الهجمة التي كان من الصعب ان يستوعبها المجتمع (كونه مستهلك لا منتج لكافة منظومات التحديث سواء أكانت فكرية أم تقنية) بدا الخطاب السائد، كما يحدث في أي مجتمع يشعر بتهديد هويته، يتشبث بتراثه وماضيه. وهو تشبث يزداد شراسة عندما يتعلق

الأمر بشأن من شؤون المرأة المرتبطة بالعرض والشرف والمحرمات التي لا حصر لها. ولذا يتشدد المجتمع في حراستها، وإحاطتها بسياج منيع من الحراسة والوصاية، بحيث يراد لها الثبات عند مرحلة تاريخية معينة بينما يتغير كل ما في الحياة من حولها.

وكنتيجة حتمية لتنامي وعي الكاتبة في مجتمعنا المحلي بذاتها الأنثوية، ووعيها بالنفي الذي طالما مارسته الثقافة ضد ذاكرتها وأنوثتها، بدأت تبرز العديد من الكتابات التي تحمل حساسية مختلفة، بحيث تعمل المرأة من خلالها على إعادة الاعتبار للذات الأنثوية المستلبة، والتشديد على إدانة ممارسات القمع التي تمارسها السلطة الأبوية ضد المرأة ووعيها وذاكرتها.

أحياناً.. تحدث بعض الثورات والانقلابات بلا فوضى ولا ضجيج.. بكتابة دافئة ربما.. بحكاية تتسرب إلى مخادع الصغار أو أحلام الكبار «أحياناً قد تأتيك بعض الأشياء عنوة وتقتحمك.. كالمطر كجيش إصلاح.. فمن ثقوب صغيرة تسربت بلا هوية مسبقة.. خفيف كالحلم.. لذيذ لذة حكاية الليل في أسرتنا الصغيرة يوم كنا نعشق رائحة الجدات المنبعثة من صدورهن الذاوية.. معروقة ولدنة ومفعمة ببقايا عطر قديم ورائحة أفلت» (نورة الغامدي: وجهة البوصلة، 10).. تنبه الساردة هنا إلى خطورة الحكي، ومفعول الحكايات الصغيرة التي تتسرب إلى ذاكرتنا وتقتحمنا فتؤدي إلى إحداث التغيير.. واستحضار حكايات الجدات هنا له دلالته كون هذا الفعل يشكل إرثاً أنثوياً تعمل به الساردة كتقليد ممتد من الجدة التي تشكل الدعامة الأساسية في بناء وعي الساردة بكينونتها كامرأة تتلقى وتسجل حكايا نساء أخريات.

تلتقط الساردة هنا التفاصيل الصغيرة لليومي والمعيش، وتنسج من خلال تلك التفاصيل حكايا لنساء مقهورات تعيش كل واحدة منهن نفيها الوجودي الخاص. وترتكز بنية هذا النص على خاصية الثرثرة والتكرار في ميل واضح نحو تكريس وترسيخ بعض الصور كي لا تتعرض للطمر في غياهب الذاكرة.. وقد شكل موت

فضة ابرز تلك الصور.. موتها الفاجع مختنقة بجنينها من رجل زوجت له ليصادر جسدها وينفي عرقها الأسود.. عاندت فضة قدرها فكان هذا الموت الأسطوري..

في (الفردوس اليباب) صبا ايضا تخرج على القانون، وتستمع لنداء لحظة جنون زينته لها كتبها وثقافتها.. لتلقى المصير الفاجع نفسه.. عملية إجهاض بدائية انتهت بموت بطيء ومر.. وايضا تركيز على التفاصيل واليومي، والثرثرة، وانسياب تيار الوعي للإيغال في تخوم الذاكرة وإفراغها مما يثقلها.

في كلا الحالتين انثى تموت.. وانثى تبقى.. تحكي وتحمي موتها من النسيان.. تبقيه في الذاكرة.. ففضة، رغم تصريح الساردة بموتها منذ الصفحات الأولى، ظلت حاضرة على امتداد الأحداث، بل كانت توجه أحيانا وتنتقد وتبدي رايها ويسمع صوتها.. صبا كذلك لم تنته حكايتها بموتها، بل بقيت خالدة لتخلد تلك النهاية الموجعة..

كل انثى معرضة لذات المصير إن هي فكرت في الخروج على القانون.. والكاتبات يعملن من خلال هذه الحكايات الإنسانية على إدانة تلك الوضعيات التي تتعرض لها النساء.. بسيطة تلك الحكايات وساذجة من وجهة نظر النقد التقليدي الذي يطالب المرأة الكاتبة بإذابة قضاياها الصغيرة في محلول القضايا العامة والخطيرة كالحروب والأيديولوجيات والمعتقدات.. لكن الكاتبة تدرك أنها تدون تاريخا لايقل خطورة عن ذلك الذي يراد لها أن تلتفت إليه.. هو تاريخ القمع وذاكرة المقاومة وتوكيد الذات في مقابل القوى التي تعمل على هدمها واستلابها.

مما يميز كتابات المرأة هو الانطلاق من هذه القضايا الحميمة باتجاه قضايا الخارج أو القضايا العامة، كما تسمى.. مثلما نجد في وجهة البوصلة حيث لم تغب قضايا فلسطين وبغداد، وفي جاهلية ليلى الجهني التي انطلقت من قصة حب بين (لين) و(مالك) لمعالجة قضية الطبقية الاجتماعية.

رواية (البحريات) تتكئ هي الأخرى على مخزون ضخم من الذاكرة النسوية،

تاريخ العائلة العريقة يحكى من الداخل، من حكايا النساء والجواري والعبيد.. هذا الداخل يبني شيئاً فشيئاً صورة الخارج.. عالم الرجال الذي يبدو متواريا وهامشيا في الظل.. لكن حكايا النساء تعمل، في النهاية على إظهار ملامحه وتشكيل صورته. وهي ليست صورة جميلة او زاهية في نهاية المطاف، فالرجال يبنون امجادهم على أكتاف الفئات الاجتماعية الأضعف. والساردة تركز على حكايا النساء الغريبات القادمات من فضاءات مكانية وثقافية مختلفة، ليتحولن إلى كائنات ينبغي عليهن تبرير غربتهن واختلافهن في وسط لا يعترف بالاختلاف..

(الآخرون).. ذاكرة جسد أنثوي يبحث عن اناه، بين رغباته المنفلتة على القوانين والقيم، وبين ممنوعات ومحرمات تحاصره وتقوم سداً منيعاً دون اكتشافه.. الذي يعني اكتشاف الذات في نهاية المطاف.. فالجسد هو بيت الكائن، والطريق إلى الذات يمر اولاً عبر هذه الآلة التي بها تمارس الذات وجودها.. والساردة هنا تعمل ذاكرة اكتشاف الذات عبر الجسد الذي يفوض تجربته الخاصة بين علاقات شاذة شائنة، ومرض يقيده، ووطن يغتال حقوقه وحريته، وعالم صاخب متفلت.. «جسدي خلفني في الوراء وراح نحو نقطة غير مرئية من حيث انا باقية، شرع في وضع لوائحه وتنظيماته الخاصة، خططه لما يمكنه أن يحصده في التالي من الأيام، كانت نياته تخيفني لأنها غامضة ومطلقة، وأنا في وحدتي المروعة، ليس لأني لا انتمي للعالم، فها انا لا انتمي إلي ايضاً» (الآخرون، ص 9).. وتدخل هذه الذات في اغترابها ووحشتها وتيهها بشكل يبدو لوهلة انه سيكون سرمدياً وأبدياً، ولا يخلصها من هذا التيه سوى إيقاظ ذاكرة الجسد التي طمرت في نقطة قصية من الذهن، عندما عادت الساردة لغرفة صديقتها ضي، واستحضرت مشهد المرآة، واللحظة التي ظنت ان روحها وذاكرتها قد حبست فيها(ص 265).. لتنتهي الرواية بذات تتصالح مع ذاكرتها، ونفسها وجسدها، ومع الآخر، الرجل (عمر) الذي لا يمثل قيمة التصالح مع الرجل فحسب، بل قيمة الآخر المختلف مذهبيا ايضا، وكأنما هي خطوة في سبيل

التصالح مع الآخر/ الرجل، ومع الوطن الرافض لهذه الذات بما هي أنثى، بما هي تنتمي لطائفة مذهبية منبوذة..

بمثل هذه الحكايات الصغيرة.. النازفة.. الشاكية.. تؤسس الساردات ذاكرة إنسانية جديدة..

الهوامش

(1) يمنى العيد: في معرفة النص، ص 13-15.
(2) عبدالله الغذامي: المرأة واللغة.
(3) بثينة شعبان: 100 عام من الرواية النسائية العربية، ص 25.
(4) رفيف صيداوي: الكاتبة وخطاب الذات، ص 13.
(5) محمد نور الدين افاية: الهوية والاختلاف، ص 59.
(6) الغذامي: المرأة واللغة، ص 153.
(7) إلهام منصور: حين كنت رجلاً، ص 200.
(8) فوزية ابوخالد: موقع كتابة المرأة، ص 299.
(9) مريم كوك: الكاتبات العربيات، ص 649.
(10) جابر عصفور: زمن الرواية، ص 124-125.
(11) حسن النعمي: رجع البصر: ص 34.
(12) ر. م. البيريس: تاريخ الرواية الحديثة، ص 7.
(13) جوليا كريستيفا: علم النص، ص 9.
(14) رولان بارت: الكتابة في درجة الصفر، ص 25.
(15) عادل الخضر: يحكي أن، ص 93.
(16) عبدالله إبراهيم: السردية العربية الحديثة، ص 73.
(17) إبراهيم نصر الله: الرواية وعولمة الذاكرة، ضمن كتاب: أفق التحولات في الرواية العربية، ص 8.
(18) يحكي أن، ص 96.
(19) محمد اليوسفي: استكشاف الذات وابتناء ذاكرة المستقبل، ضمن كتاب: أفق التحولات في الرواية العربية، ص 91.
(20) نقلاً عن رفيف صيداوي: الكاتبة وخطاب الذات، ص 11-12.
(21) رضا الظاهر: غرفة فرجينيا وولف، ص 10-11.
(22) انظر: عبدالله الغذامي: حكاية الحداثة
(23) عبارة لانطونيو غرامشي، نقلاً عن سليم دولة : الثقافة الجنسوية الثقافية (الذكر والأنثى ولعبة المهد)، ص 107.

الرواية وعقد السيرة الذاتية

صالح معيض

تناولت في ورقة سابقة ما أسميته بظاهرة النقد السير ذاتي للرواية السعودية[1]، وحاولت فيها تتبع بداياته وتبيان أسباب انتشاره واستشرائه وموقف المبدعين منه ، كما وقللت فيها من مشروعيته وبينت الأضرار التي يمكن أن يلحقها بالإبداع الروائي وبالمبدعين على حد سواء. وعلى الرغم من ذلك، فلم أدع إلى إلغائه تماما كما فهم بعض الدارسين، بل كل ما فعلته هو أنني حذرت من المبالغة في ممارسته وشككت في مشروعية قراءة عدد كبير من النصوص الروائية السعودية من منظوره .

وفي هذه الورقة سأقارب الصلة بين الرواية والسيرة الذاتية من منظور قرائي صرف ، وذلك بالتركيز على ما يسمى عندنا بـ «رواية السيرة الذاتية» أو «السيرة الذاتية الروائية»، وهما مصطلحان يعنيان غالباً عند كثير ممن يتبناهما إن الكاتب يستخدم الشكل الروائي قناعا لكتابة سيرته الذاتية، لأسباب كثيرة يتعلق كثير منها بالرغبة في الهروب من الرقابة بكل أنواعها، الذاتية والأسرية والاجتماعية والسياسية... إلخ.

ومفهوم «رواية السيرة الذاتية» مفهوم مطروح ومتداول في نقدنا العربي منذ أن أخرج عبدالمحسن طه بدر كتابه (تطور الرواية العربية الحديثة)، الذي خصص فصلا فيه لدراسة ما أسماه برواية الترجمة الذاتية، ثم تلاه عدد كبير من الدارسين لعل من أهمهم يحي عبدالدائم، وجابر عصفور، ويمنى العيد وغيرهم. أما في المملكة

العربية السعودية فنجد أن الدكتور منصور الحازمي هو أول من مهد لشيوع هذا المفهوم عندما ربط في كثير من دراساته وقراءاته للرواية السعودية بينها وبين السيرة الذاتية، ولو أنه لم يستخدم في البداية هذا المصطلح تحديدا للإشارة إلى نوع معين من الروايات السعودية. ولكننا نجد هذا المصطلح شائعا عند كثير من دارسي الرواية ونقادها من أمثال حسين المناصرة، ومعجب الزهراني، وسلطان القحطاني، وحسن الحازمي، وعائشة الحكمي، ومحمد العباس، وعبد الله الحيدري، وغيرهم.

فهؤلاء النقاد يرون أن لدينا حقيقة رواية سير ذاتية أو سيرة ذاتية روائية، ويمثل لهذا النوع من الروايات عادة بسقيفة الصفا للبوقري وشقة الحرية للقصيبي، وثلاثية الحمد، والغيمة الرصاصية للدميني، وسفر الخروج للمرزوقي وغيرها من النصوص الروائية الأخرى (مع ملاحظة التفاوت العددي لدى كل ناقد).

وينبغي أن نلاحظ هنا أن ثمة غياباً أو تغييباً واضحاً لأي مفهوم محدد ودقيق لمصطلح رواية السيرة الذاتية في كثير من هذه الدراسات، كما ينبغي أن نلاحظ كذلك أن هذا المصطلح لا يعني عند كثير من هؤلاء النقاد مجرد توظيف الكاتب لجوانب من سيرته في عمله الروائي، لأن هذا أمر بيّن متعارف عليه ومفروغ منه في كل عمل إبداعي سواء أكان رواية أم قصة أم قصيدة، بل يعني عموما أن الكاتب يكتب سيرته الذاتية تحت قناع روائي. وأغلب الأدلة الدلائل التي تقدم لتأكيد وجود رواية السيرة الذاتية في المملكة حقيقة إن لم تكن أدلة ضعيفة واهية، فهي على الأقل موضعية وظرفية وتخيلية[2]، لا تعتمد على عقود قرائية صريحة أو ضمنية يبرمها كتّابها مع القراء، بل على ثقة عمياء في القدرة على التنبؤ بنوايا كتابها الخفية، هذا على الرغم من أن كثيرا من مؤلفي هذه النصوص ينفي صراحة أن تكون هذه الروايات سيراً ذاتية لهم[3].

ويبدو كثير من النقاد لدينا متردداً في تحديد الجذور الأجناسية لهذا النوع الهجين المزعوم، فبضعهم ينسبه إلى السيرة الذاتية، وبعضهم الآخر ينسبه إلى الرواية. وقد عبر عن هذا الالتباس والغموض المرتبطين برواية السيرة الذاتية عبدالله

إبراهيم في خاتمة دراسته لها بقوله: «إن عملية التهجين ما زالت في طورها الأول، وذلك أن النصوص التي وقفنا عليها، لم تزل غامضة الانتماء والهوية....[4]. وربما كان السبب الرئيسي لهذا الالتباس هو أن كثيرا من النقاد لا يفرقون (أو لا يرغبون في التفريق) بين السيرة الذاتية المصوغة صياغة روائية (السيرة الذاتية الروائية) والرواية المصوغة بتقنيات السيرة الذاتية (الرواية السيرذاتية). فالأولى سيرة ذاتية من حيث الجنس الأدبي ورواية من حيث الصيغة، أما الأخرى فرواية من حيث الجنس الأدبي وسيرة ذاتية من حيث الصيغة. فالأولى في حالة تأكد عقدها القرائي السير ذاتي هي بلا شك سيرة ذاتية، أما الأخرى فهي رواية. الأولى تحيل إلى عالم حقيقي او على الأقل توهم بالإحالة إليه، على الرغم من أنها تتوسل إلى ذلك بتوظيف كثير من أساليب الرواية بما في ذلك الخيال، أما الأخرى فتحيل إلى عالم متخيل حتى وإن استثمرت بعض جوانب حياة كاتبها وبدت في بعض الأحيان أشد واقعية من الواقع.

يقول إدوارد الخراط موضحاً هذه النقطة (أي التفريق بين النوعين): «بالنسبة لي أنا لا أتناول عناصر السيرة الذاتية كما هي، وإنما أكتب عناصر شبيهة بما حدث في الحياة الحقيقة، لكن بعد فرض سياق روائي وقصصي عليها، ليمتزج الواقع بالمتخيل وتتداخل عناصر السيرة الذاتية في نسق الروائي والقصصي. والسيرة الذاتية تعتمد على ميثاق غير مكتوب بين المؤلف والقارئ بأن يحكي الأول بصراحة ووضوح تفاصيل ما مر به من أحداث. هذا ميثاق لم أوقعه، وما أندر من وقعوا بإمضائهم عليه»[5].

ولذلك، فموقفنا نحن على مستوى الممارسة القرائية والتلقي هو أننا نتعامل مع النوع الأول (بعد تأكيد العقد السير ذاتي) بوصفه سيرة ذاتية صرفة لا علاقة لها بالرواية، ونتعامل مع الثانية بوصفها رواية صرفة لا علاقة لها بالسيرة الذاتية. إن البرزخية القرائية لا مكان لها في هذا السياق ، فإما أن يكون العمل السردي كله سيرة ذاتية، وإما أن يكون كله رواية. ومقولة التعالق والتهجين بين هذين النوعين هي

من وجهة نظر التلقي مقولة متهافتة. فلا يمكن الجمع في قراءة واحدة بين عقدين قرائيين متناقضين، وبالتالي عالمين متناقضين، أحدهما مبني على الواقع والآخر مبني على الخيال.. ولعل من المناسب لتأكيد ما قلناه هنا اقتباس النص التالي لتوفيق الحكيم:

«لا استطيع أن أسمي اي عمل فني ترجمة ذاتية إلا إذا كان مكتوبا بهذا الفن، ولهذا الغرض بالضبط اي أن يقول لنا المؤلف هذه هي مذكراتي او هذه حياتي، ويكتبها بأسلوب السرد المباشر لحياته. أما إذا صب الحياة في قالب روائي أو فني أياً كان نوعه فإنه في الحال يصبح عملا فنيا»[6].

ولعل من أهم الأسباب التي تجعلنا ندعو إلى الالتزام بهذا الموقف هو حرصنا على عدم تمييع جنس السيرة الذاتية عندنا ومحاولة تحجيمه من خلال جعله تابعاً دائماً للرواية، وعده مجرد أسلوب من أساليبها. وهذا خلل منهجي عبر عنه أحد النقاد بقوله: «إن الإبقاء على التداخلات بين السيرة والرواية لن يسهم في تطوير العمل النقدي المنشغل بقضايا هذين النوعين، ولن نجانب الصواب إن قلنا بأن السيرة الذاتية تعاني أكثر من الرواية من النتائج السلبية لهذا التداخل. ويكفي لندرك ذلك، أن نعلم بأن الاختيارات المنهجية المتولدة عن تعويم الحدود تؤدي حتماً إلى تبني اراء سريعة من قبيل أن «الرواية مركب تخيلي معقد، لأن الاستعارة تقوم فيها بدور كبير، أما السيرة الذاتية فهي مركب بسيط»[7].

من المعلوم أن الرواية والسيرة الذاتية، من حيث هما فنان سرديان، يشتركان في توظيف بعض التقنيات السردية المشتركة بينهما وبين الفنون السردية الأخرى، كما أن كل فن منهما يستعين بالتقنيات الخاصة بالآخر، ولكن كل ذلك لا يبرر مسخ هوية احدهما او تذويبها في الآخر. إن الكثير ممن يتحدث عن رواية السيرة الذاتية يغفل «تقاطعات المتخيل والمعاش، والمتماثل والمتطابق، اي بين قوانين الرواية والسيرة، وشعرية كل منهما المستقرة في اعراف وقوانين مميزة، كما أن المحذور وارد هنا من الخلط على مستوى القراءة بين النص الروائي والسيري، فتذهب القراءات السانجة

إلى النقطة الأولى من النقاش بين المناهج الحديثة في مسألة ورقية النص الروائي وخصوصيته وعدم التطابق بالضرورة بين عالم السرد والعالم الخارجي، وما جرته تلك القراءات التطابقية من تكفير وتجريم للكاتب سببه عدم الفصل بين المتخيل على الورق في الخطاب الروائي والعالم الخارجي الذي يعد مرجعاً ضاغطاً يحضر عند المقايسة والمقارنة»[8].

إن كثيراً من القراءات السير ذاتية للنصوص الروائية عندنا لا تشتغل بتأويل النصوص بقدر ما تنهمك في استعمالها، إنها لا تلتزم بقوانين اللعبة كما يقول إيكو في غايته القصصية. فقراءة الاستخدام يمارسها القارئ العادي أما قراءة التأويل فيمارسها القارئ النموذجي الذي يتوجه إليه المؤلف والذي يدرك بأن الغاية القصصية ليس له وحده بل لكل الناس، ومن أبرز قوانين اللعبة القرائية تلميحات الكاتب وتصريحاته لقارئه بطبيعة العقد القرائي[9].

وعلى الرغم من كل ما يقال عن شدة التشابه في بعض الأحيان بين السيرة الذاتية والرواية وصعوبة التمييز بينهما، فلا يمكن من وجهة نظر التلقي قراءة العمل السردي الواحد بوصفه سيرة ذاتية ورواية معاً، أو بوصفه سيرة ذاتية مرة ورواية مرة أخرى. وهذا ربما هو الذي عناه جورج ماي عندما قال: «لكن إذا كان من الجائز حقا أن تقرأ السيرة الذاتية كما لو كانت رواية، فإن ذلك لا يترتب عليه أن القارئ متى أدرك أنها سيرة ذاتية سيعمد إلى قراءتها كما لو أنها رواية»[10]. ولذلك فهو يقول رغم إدراكه صعوبة التفريق أحياناً بين الرواية والسيرة الذاتية: «إن المنطق السليم يدعونا إلى التسليم بوجود حد فاصل بين الواقع والخيال، بين السيرة الذاتية والرواية»[11].

وستخصص بقية هذه الورقة لتطبيق ما تم طرحه نظرياً على رواية (المغزول)[12] لعبدالعزيز مشري يرحمه الله. وسبب اختياري لهذا النص تحديداً هو أنه من أوضح النماذج، وربما كان من أسهلها، لتقويض أسطورة رواية السيرة الذاتية في المملكة، وذلك لمعرفتي الشخصية والبحثية ببعض جوانب حياة الكاتب

الواقعية. فهذا العمل الذي صيغ صياغة روائية وصنف على أنه رواية، لا يمت بصلة على الإطلاق إلى عالم الرواية رغم محاولته التقنع بقناعها، بل هو في الواقع سيرة ذاتية مكشوفة لكاتبها تتخذ من تجربته المرضية الطويلة مرتكزاً لها، ولا تحتمل أي قراءة روائية على الإطلاق.

ولنبدأ الآن بالإشارة إلى ما يمكن أن يعد من منظور التلقي أبرز دلائل العقد الروائي فيه، تلك الدلائل التي جعلته يصنف بوصفه رواية:

1 – عبارة «الرواية الأخيرة» الواردة في صفحة العنوان الداخلي، وهي عبارة تجنيسية، ليست ربما من وضع المؤلف وإنما من وضع أصدقاء المشري.

2 – تبنى أصدقاء عبدالعزيز المشري، لهذا التصنيف الاجناسي في تصديره للرواية وتلقيهم العمل من منظوره .

3 – توظيف ضمير الغائب في سرد الأحداث واتخاذه وجهة النظر السردية الرئيسة في هذا العمل، مما يوحي بعدم التطابق بين شخصية المؤلف/ الراوي والشخصية الرئيسة أو البطل الذي يختار له المشري اسم (زاهر).

4 – تغيير أسماء الأشخاص الذين كان للبطل احتكاك بهم.

5 – إطراح الكاتب المنهج السردي «الكرونولوجي» في سرد أحداث الرواية وتبنيه بنية سردية منفتحة، تتداخل فيها الأزمنة وتتخذ من التداعي الحر وسيلة رئيسة لسرد أغلب الأحداث والتأملات والتجارب المرضية.

لكن كل هذه الدلائل التي قد تبرر القراءة الروائية لهذا العمل، لا تعد شيئاً يذكر أمام دلائل العقد السير ذاتي الذي يبرمه المشري مع قرائه، بل إن توظيف ضمير الغائب – وهو أقوى هذه الدلائل الروائية – لينقلب كما سنرى ليصبح من أقوى دلائل العقد السيرذاتي في هذا العمل.

أما دلائل العقد القرائي السير ذاتي في هذا العمل فهي كثيرة ومتنوعة، وسنذكر منها ما يلي:

1 – معرفة القارئ بحياة الكاتب الحقيقية ومدى تطابق ما سرد في هذا العمل مع الحياة الواقعية للكاتب.

2 – المرض هو من ابرز دلائل العقد السير ذاتي لهذا العمل ، فكل الأمراض التي يصاب بها البطل ويعاني منها هي امراض الكاتب ومعاناته.

3 – المقدمة التي كتبها الأستاذ علي الدميني (وهو من أكثر الناس قرباً من المؤلف ومعرفة به) لهذه الرواية، والتي يقول فيها: «وتلتف السيرة بطريقة دائرية كحبال مختلطة ، لا بدء لها ولا نهاية ، لكنها سيرة طويلة وغنية ...». كما أن في «القرامة العابرة» القصيرة التي يقدمها الدميني لـ «المغزول» مطابقة تامة بين بطل العمل زاهر والراوي الكاتب[13].

4 – التناص السيرذاتي مع ابرز نموذج للسيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، وهي سيرة طه حسين الذاتية «الأيام». فالمغزول تستدعي الأيام على أكثر من مستوى، مما يجعلنا نرجح انها كانت النموذج السير ذاتي الرئيس الذي أوحى للمشري إن لم يكن بكتابة سيرته الذاتية فعلى الأقل بالأسلوب او القالب الذي صبها فيه. وتناص «المغزول» مع «الأيام» يكون على مستوى الأسلوب وعلى مستوى المضمون على حد سواء. فعلى مستوى الشكل نجد أن الكاتب يتبنى ضمير الغائب الذي تبناه طه حسين في سيرته، بل ويتبنى بعض الصيغ المشهورة التي يستخدمها طه حسين في الإشارة إلى بطله/ ذاته مثل صيغتي «لم يكن صاحبنا سعيداً»[14]، التي يولد عنها المشري صيغة أخرى تناسب حالته «مريضنا»[15]؛ و«الصبي»، يقول المشري: «كان الصبي الفطن يقرأ كل فتافيت المقصورة ...» و«لم يحتمل الصبي...» و«توهم الصبي...»[16]. اما التناص على مستوى المضمون فمواطنه متعددة لعل من اهمها اشتراك الكتابين في التعبير عن معاناتهما جراء الإعاقة الجسدية التي عانيا منها، وفي صب جام غضبهما على أساليب الطب الشعبي والشعوذة في مجتمعيهما التي تسببت بطريقة او بأخرى في اعاقتهما، واشتراكهما كذلك في قهر هذه الإعاقة والمرض

أو التصالح معهما، ليس خوفاً منهما بل حبا في الحياة رغماً عنهما. كما ان ثمة جوانب مشتركة اخرى مثل توظيف شخصية الاخ المرافق وغيرها من الجوانب الاخرى التي لا يتسع المقام لذكرها هنا، وسنتناولها بالتفصيل في دراسة ننوي القيام بها إن شاء الله.

5 – الإشارة الصريحة إلى بعض الشخصيات الحقيقية التي كان يتعامل معها في حياته الواقعية وذكرها احيانا بالاسم[17].

6 – بعض العبارات الصريحة المباشرة بضمير الجمع المتكلم التي توحي بتطابق الراوي مع البطل «وحين تصبح خلف شجرة اللوز الكبيرة أمام حوش المدرسة (تكون قد اخرجنا اكفنا الصغيرة من جيوبنا استعداداً لصفارة الطابور).. لقد قضي الأمر يا زاهر ....»[18].

ونكتفي هنا بذكر هذه الدلائل التي تؤكد فرادى ومجتمعة العقد السيرذاتي الذي يكتشفه القارئ في «المغزول»، مع ملاحظة تحققه في كل الأحوال القرائية سواء أكان القراء على معرفة بشخصية المشري الحقيقية أم لم يسمعوا به من قبل.

ولكن السؤال هو لماذا قرر المشري أن يروي سيرته بضمير الغائب، ولم يروها بضمير المتكلم؟ هناك عدة إجابات محتملة لهذا السؤال، منها: أن الكاتب اراد أن يمنح نفسه مسافة واسعة تمكنه من التعقيب والتعليق على الأحداث التي يقوم بها البطل وتفسيرها وتوجيهها، وأراد أن يعفي نفسه من ضرورة ذكر الأسباب التي دعته إلى كتابة سيرته الذاتية لو أنه استخدم ضمير المتكلم، وربما اراد ايضاً أن يخفي بعض الأسماء والشخوص التي كانت قريبة منه أو التي التقى بها في حياته وخاصة المرضية، الأمر الذي قد يسبب لها حرجاً. إن الرغبة ايضاً في نقد بعض جوانب المجتمع المحلي والقومي والعالمي ربما كانت سبباً في توظيفه ضمير الغائب الذي يعطيه قدرا من حرية التعبير قد لا يكفلها له ضمير المتكلم. ولكن هل كان يعوز المشري إيجاد اساليب اخرى للممارسة هذا النوع من النقد! فقد ابتكر اسلوب الحلم والهذيان والهلوسة لقول كل ما اراد أو على الأقل كثير منه. لكنني اعتقد ان اهم

الأسباب التي دعت المشري إلى توظيف ضمير الغائب هو أن هذا الضمير هو الضمير المناسب للانهماك في أسلوب المنولوج بنوعيه الداخلي الذي يخاطب فيه نفسه والخارجي الذي يخاطب فيه زاهر، وأسلوب المنولوج هو الأسلوب المناسب للتعبير عن مشاعر الهلوسة والهذيان وخيالات «الفتاة المخدرة»[19]، كما يسميها.

ونختم حديثنا هذا بالتساؤل عما كنا سنخسره لو أننا قرأنا «المغزول» بوصفها مجرد رواية او رواية سيرة ذاتية؟ إن ابتداعات التخييل الروائي – كما يقول أحد نقاد السيرة الذاتية –لا يمكنها حقيقة ان تنافس القوى المبدعة الخلاقة للحياة[20]، والتي يبرزها عمل المشري هذا بوصفه سيرة ذاتية وكفى!

الهوامش

(1) صالح معيض الغامدي، «سير ذاتية الرواية السعودية» عالم الكتب مج 28، ع2، 1،(1980) ص ص 108-118.

(2) المرجع السابق، ص ص: 112-115.

(3) المرجع السابق، ص ص: 111-112.

(4) عبدالله إبراهيم، **موسوعة السرد العربي**. (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر 2005) ص 693.

(5) إيهاب الحضري، «الاعتراف ممنوع حتى إشعار اخر: هل السيرة الذاتية موجودة في الأدب العربي» الشرق الأوسط الأربعاء 12 ابريل 2006.
http://www.asharqalawsat.com/details.asp?section=19&article=357817&issue=9997

(6) فؤاد دوارة، **عشرة أدباء يتحدثون**. (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1996م) ص 33.

(7) عمر حلي، «الوجه والقفا: ملاحظة عامة عن الحدود المنهجية لدراسة السيرة الذاتية» مجلة علامات، العدد 6، 1996. http://saidbengrad.free.fr/al/n6/6.htm.

(8) حاتم الصكر، «السيرة الذاتية التجنيس والمحددات».
www.hatemalsagr.net/index.php?action=showDetails&id=95

(9) امبرتو إيكو، ست جولات في الغابة القصصية. ترجمة الدكتور محمد بن منصور أبا حسين، (الرياض: جامعة الملك سعود 1998) ص 11.

(10) جورج ماي، السيرة الذاتية. تعريب محمد القاضي وعبدالله صولة، (تونس: بيت الحكمة 1992)، ص 191.

(11) المرجع السابق، 193.
(12) عبدالعزيز مشري، المغزول، (بيروت: دار الكنوز الأدبية 2006).
(13) علي الدميني، «المقدمة»، **المغزول للمشري**. ص 3-19.
(14) المشري، المغزول. ص 141.
(15) المرجع السابق، ص 168.
(16) المرجع السابق، ص 85. لاحظ ان المشري في مقاله السيرذاتي الذي نشر في المدينة – الأربعاء 9 صفر 1419هـ يستخدم كلمة (الصبي) وهو يتحدث عن طفولته ، يقول: «اقول: إن هذه المشارب التي كانت بصورة او بلغرى.. جلعت من **الصبي** الذي تنامى مع بيئتها... »، ينظر **ابن السروي وذاكرة القرى: قراءات وشهادات وحوار مع عبد العزيز مشري**، جمع علي الدميني (ب. ن. 1999) ص 295 والتشديد مني.
(17) المشري، **المغزول**، ص 202.
(18) المرجع السابق، ص 197.
(19) المرجع السابق. ص 195.
20) Stephen A. Shapiro * The Dark Continent of Literature : Autobiography * **Comparative Literature Studies** , vol.v,no.4 (1968) 453 .

الرواية السعودية وتحولات الحياة

إيمان تونسي

تقاطع الرواية مع الفنون الأخرى

(الحفائر تتنفس)

يتكشف التداخل بين الرواية و الفنون الأخرى كأحد محاور هذا الملتقى تدريجياً في رواية تغلب عليها عناصر مسرحية عديدة لتصور شخصية في موقفها حيال الآخرين. لا تتعدد زوايا القص في (الحفائر تتنفس) وإنما هي ذات ساردة واحدة تدخل في حوارات مع النفس monologue ومع الآخرين dialogue لتخلق وعياً بذاتها وبالآخر تصل بها محاولاتها للبحث عن الحقيقة وإزالة الالتباس عن تجذرها الإنساني والمكاني إلى استرجاع أحداث ولقاءات تقبع في ذاكرة الأيام وسكون الصمت.

في أولى محاولات خلق الوعي بما يحدث حوله يبدأ السارد فيقول «نفضت غبار أفكاري الخائفة وتعلقت بصوتي، عندها دوت هذه الكلمات في رأسي كشظايا صلبة من القاع: يجب أن تتحرك... يجب أن تتكلم...» (الحفائر: 9) إن كانت الكلمة هي صلب العمل الروائي فالحركة هي أهم بواعث العمل المسرحي وهي في الوقت ذاته محور (الحفائر تتنفس) حيث الحركة هي رمز الحياة، وهي كما تعرفها سامية أسعد في (الدلالة المسرحية) من أغنى وسائل التعبير عن الأفكار وأكثرها مرونة، بمعنى أنها تمثل أكبر مجموعات الدلالات اتساعاً وتطوراً» (1076).

فالحركة في (الصفائر تتنفس) تبدأ من العنوان ثم تستمر فنجد أن الضوء يزحف... والمسيرة تبدأ... و الشمس ترتفع... والجبال تظهر... والدم يتمدد.

تتكون البنية السردية في الرواية من أجزاء تخلو من عناوين أو أرقام وكانها لقطات أو مشاهد تتحد فيها حركة العين و الذاكرة ثم الجسد جنبا إلى جنب مع عناصر «سينوغرافية» تملأ فضاء غرفة يغطيها صمت «يلف المكان» (9) و«سكون الجدار يمزق الوقت» (9).

في قلب غرفة يلفها ظلام حالك وأحياناً بصيص من نور تبعثه شمس النهار تتمدد جثة سراج الأعرج حيث «لا تفسير» و«لا يقين» بل أسئلة كثيرة عن هوية وانتماء من سكنوا مكاناً وصف بانه «قبر كبيرا يحتوي على الوف من القبور الصغيرة» (11) اي الحفائر.

من الأطراف الغائرة في ذلك المكان الذي يعج بالموت يتقدم العبيد في مسيرة... بهمهمات منتظمة وخطوات ساحبة «تصدر أصواتاً مرتفعة كلما اقتربوا من الدكة» (8) تلك المسيرة يخالها القارئ واقعا يراه السارد راي العين ليصف منظر بيع الصغار والكبار من العبيد السود والنساء البيض. ولكن لايلبث السارد أن يستدرك فيقول «لا أذكر أين شاهدت هذه المسيرة، ولا كيف وصلتني تفاصيلها الدقيقة، ولكنني متأكد من أنها قد حدثت فعلاً. أحياناً أشعر بأن هذا حلم، فلا يوجد عبيد ولا تنتصب دكتهم في الجوار. لكنني أتذكرهم و أتحدث عنهم، و كان دكة بيعهم تجسدت أمامي بأطرافهم الدبقة في ركن هذه الغرفة المعتمة».

تعاود تلك المسيرة ظهورها لتجسد دور الجوقة او الكورس في المسرحية الإغريقية. تختلف مجموعة العبيد في تأدية الدور المرسوم لها عن دور الجوقة التقليدي في التعليق على الأحداث فهم دائماً ما يظهرون «منهمكين في ترحالهم المستمر مدى الحياة، لا يدرون سبباً لسفرهم الدائم هذا». (45) مهما اختلف المكان فإنهم دائما ما «يعملون بصمت كانهم لا يعرفون الكلام... كان العبيد حائرين وكانهم لا يعرفون اتجاه المسيرة أو اتجاه العمل الذي يقومون به» (178) يقترن ظهورهم غالباً

بترجيع احداث دامية شهدها المكان فيظهر العبيد مرة أخرى في طرف مكة الخفي بعد نهاية معركة أم الدود... ويكتنف ظهورهم الأخير اثنين من اهم مشاهد الرواية يقود احدهما للآخر. ينتفض فيها أولاً غبار الموت عن سراج الأعرج لينتصب فجأة ويحكي تاريخ المكان والشخوص منتهياً بالمزمار واصفاً إياه بأنه «رقصة القسوة والقوة والموت... ورقصة الحياة». (178) في ترجيعه لتلك البداية التي لايزال يتذكرها يكشف اسراراً ويجيب على اسئلة كثيرة دارت في رأس محمود وتثير شكوكاً لديه. لا يتردد سراج الأعرج الآن في تبرير صمته والإفصاح عما يدور في خلده فيقول: «رغبتي في الكلام كانت معدومة، تتزاحم الحروف على طرف لساني فلا استطيع أن انطقها، لتظهر في كثير من الأحيان كجزء لم يكتمل... لا اقوى على إخراج الكلمات من فمي الفاغر دائماً... منعدم الفهم، قليل الحيلة الذي اطلبه من الناس الاستمرار في الحياة... كانت هناك احداث كثيرة تقع لا يجد احد تفسيراً لها إلا أنا» (174) يتواتر الحكي عند سراج مع عمل العبيد المتواصل في الخارج المجاور حتى إذا ما انتهى من سرد حكاية مشهد المواجهة في حلقة المزمار ومن ثم الفرار والاختباء أخذ العبيد يغادرون بعد أن يأخذوا معهم سراج الأعرج ويحملوه «كريشة صغيرة و... يتصاعدون خلف بعض إلى السماء... خطاً من العبيد ممتداً إلى السماء، ودمدماتهم لا تنقطع». (186) منهين بذلك دوراً رسم لهم منذ بداية الرواية عندما كان «يلف نور الصباح رؤوسهم المحاطة بالهواء البارد المنبعث من الأرض» (7).

وكأني بالعبيد هنا ينضمون إلى سراج الأعرج في كونهم تلك الوجوه التي تحدثت عنها اول صفحات الرواية والتي تعتبر توطئة لـ (الحفائر تتنفس).

... وجوه من الخلف
لا تضع عليها الضوء...
كأننا لا نراها...
ولا نسمع أصواتها الهادرة...
وتبدو تماماً... غير موجودة. (5)

فسراج الأعرج لا يقل عن أولئك العبيد المهمشين الذين يتنفسون على أرض الحفائر ولكن تحفهم ضبابية يؤكدها سراج بقوله «أحتاج إلى الكثير من الأزمان إلى أن أصل إلى تلك القناعة القاطعة بوجودي. أكاد أجزم بأنني الآن غير موجود». (177) والسؤال هنا هو كيف يتلازم فعل الحكي مع شبه اليقين بعدم الوجود؟!

في الصفحات الأخيرة من الرواية وفي حواره المتخيل مع محمود يحكي سراج عن بدايات وجوده في الحفائر:

«أعود إلى نفسي فأجد الأتربة تتزاحم مع غبارها الزمني لتصلني ضبابية، تنتشلني من وسطها إلى أن تقذف بي بين الصخور فأكاد أتيه ولا أعود أجد نفسي. كانت لحظات وجودي الأول في الحفائر عند باب المسجد تتشكل بخوف. أستقبل عيون سكان الحفائر المنفتحة على اتساعها وكأنها تحاكمني بصمت. أشعر بتساؤلاتهم ولا أجيب. كانوا متجمهرين حولي بكثرة أتحسس أياديهم الضخمة تتقدم نحوي.... لم يكن أحد هناك، كالدخان يسرقه الهواء عندما أقبض عليه. عندها تشكل العبيد وبدأوا مسيرتهم اللانهائية نحو الحياة. تكونهم جعل مني متحكماً في مخيلاتهم، أتابعهم أمامي وأتعلم منهم». (176)

إن اشتراك سراج الأعرج مع العبيد في تلك البدايات وحالة التيه والتشكل الهوائي ينم عن حقيقة مشتركة... تتضح معالمها في ظل انعدام قيمة اجتماعية في حياة لم يعرفوا فيها ميلاداً ولا هوية. إن ضياع القيمة ومن ثم الهدف لأولئك الأحياء يحكم عليهم بالتلاشي بعد أن أدوا دورهم المساند أو ما يسمى في لغة المسرح sub-plot حيث يتجلى دورهم في ترسيخ ثوابت المكان والزمان بالنسبة لمحمود شخصية الرواية الرئيسية وهي تهفو إلى تأكيد وجودها ومغالبة أوهام معاشة.

«كان ظلاما دامساً عندما فتحت عيني. لم أعرف لحظتها هل نمت أم أنني لم أنم بعد... هل من المعقول انني لم أذهب إلى أي مكان؟ بالطبع لا. بالتأكيد لا. فقد رأيت أشياء كثيرة، وتحدثت... وأكلت... ما هذا؟».

هذه المكاشفة مع الذات والجزم بلا معقولية الأحداث يذكر القارئ بما ذهب

إليه رواد مسرح العبث absurd في «الوجود غير المعقول لوضع الإنسان» (172) كما جاء في تعريف (موسوعة أعلام المسرح والمصطلحات المسرحية).

ذلك التشكك والخلط بين الوجود المكاني وعدمه لا يصل إلى عشوائية الحياة عند العبثيين بقدر ما هو تعبير عن دواخل محمود عندما يصرح بقوله «كثيراً ما يحدث هذا لي، فيلتبس علي الواقع بخيالات هلامية، خيالات افقد صوابي امامها وأعجز عن قبولها. فهي لا تحتمل، أشعر بها تتقدمني وتجاورني مصغية... خيالات تتمدد ألماً يصل إلى ذاكرتي، وتتشكل كائناً غريباً يجلس في هذه الغرفة....» (8). إن التباس الحقيقة والواقع الذي يعانيه محمود يكشف في ذاته عن حالة فقدان الاتزان وما يعتري الإنسان عندما تبلى جذوره. فيقدم المنهج الوجودي الذي جاء به سارتر التفسير المناسب للخيار الأوحد في التعامل مع قسوة الحياة.

ويعرف هذا المنهج بكونه «منهج تحليلي – توليفي، يروح ويجيء بين الموضوع والمرحلة، حيث توجد علاقة حية بين الخاص والعام ومن خلاله نفهم الشخصية». (حرب: 105) وهذا ما عكف عليه محمود طيلة الرواية في الانتقال من قلب الغرفة المعتمة إلى فضاء الحفائر مستحضراً ذكريات وأحاديث.

الانتقال المستمر والمتكرر بين الواقع والمخيلة في حواراته مع الذات بـ «طريقة التقدمي- النكوصي Progressive-regressive» يلقي الضوء على جوانب عديدة في شخصية محمود وماضيه وعلاقاته. لا تقتصر تلك الحوارات على ماض رحل يستحيل تغييره بل تتعدى ذلك إلى أحاديث كثيرة مختلقة مع الأب الميت يصفها محمود بقوله كانت «حديث الأفراد المتعبين من الحياة... كنا نتقابل لنقول الكلمات الغامضة والمرتبكة» (67) كانت تلك اللقاءات تمنح الأب ملامح جديدة وتضفي على محمود نشوة وبهجة يفسرها الابن «كان العواطف تدخلت لتصوغ لحنا أسمعه وحدي لأزداد طرباً واتعلق بالزمن متمنياً أن تستمر هذه اللحظات دهوراً» (153).

حين تلتقي الحقيقة بالوهم في لقاءات ابن حي بأب ميت وصم بالعجز الأبوي ومارس الاقصاء لمولود فقد أمه، فان ذلك حتما يمنح محمود الابن مبررات لسلوك

تلك الأب معوضاً ما افتقده من حنان ودفء الأبوة. في أحد تلك الأحاديث يفصح محمود:

ليته يقترب اكثر مني و يمسح بيده (التي لا أعرف ملمسها الا عند ضربي) راسي. اتمنى أن يدنيني من صدره حتى انصت إلى دقات قلبه المنتظمة واغمض عيني. لو أنني من صدره فحتماً سأسمع نبض الحياة في داخله وسترتفع رائحته حولي دافعة حزني بعيداً، وساجدها بعد تلك معلقة بملابسي، رطبة ندية كقطرات المطر المتبخرة و الصاعدة نحو السحاب. (3-154).

تتعدد الحوارات سواء وهمية او واقعية مع الآخر في الرواية ولكنها في عمومها تتفق مع مفهوم سارتر للمسرح في كونها جملا قصيرة (حرب: 99) فحواراته مع «أمي سعدية» كما يسميها محمود لا تقل عذوبة وألفة عما تاق إليه فيما اختلقه مع أبيه بعد موته. إن استرجاع تلك الأحاديث مع المرأة التي ربته ووهبته حباً وتفهماً لاحتياجات نفسية دفينة تملؤه فرحاً وأمناً يعود اليهما في ذاكرته كلما عنَّ عليه السير. انطبعت كلماتها في وجدانه وأعطته حروف اغانيها كياناً ووجوداً خاصة عندما ترتبط الكلمات باسمه:

محمود حمادة... قيده قلادة

تحوم وتغفي... كلام عبادة

تقول وتحكي... حياة سعادة

وتضحك وتبكي... كل يوم عادة

تنام وتصحى... وتحلم زيادة (36)

تتنوع الأغنية كفن ادائي في الرواية فتندرج الأغنية الشعبية لتعكس الحياة وطبيعتها وتربي نفوس الأطفال وتفتح مداركهم على العالم... فتربطهم بالمكان المقدس... الكعبة... ثم مكة. فيتفتح الوعي في (دوها) (37) على تسلسل الحياة الطبيعية.

دوها يا دوها... والكعبة بنوها
سيدي سافر مكة... جبلي صندوق كعكة
والكعكة في المخزن.. والمخزن بيغى مفتاح
والمفتاح عند النجار... والنجار بيغى خشب
والخشب عند اللبان... واللبان بيغي لبن
واللبن عند البقرة... والبقرة تبغى برسيم
والبرسيم في الجبل... والجبل بيغي مطر
والمطرة عند ربي
يا مطرة حطي حطي... على قرعة بنت أختي
بنت اختي جابت ولد... سمته عبدالصمد. (37)

في صياغة عنبة تصحبها حركات تضج بالحنو والملاعبة لسنوات الطفولة الغضة تحفر كلمات الأغنية الشعبية في ذاكرة محمود أثراً لا يمحي رغم غياب صاحبتها لأربعين عاماً طال فيها انتظار محمود ولم تفارقه مخاوف عبر عنها بقوله «لم أستطع أن أترك مكة خوفاً من أن تأتي ولا تجدني. بقيت في البيت نفسه، ولم أتوقف عن انتظارها حتى بعد أن عينت مدرساً. كنت قبل المغرب أفتح النافذة وأنظر إلى العتبة، والباب المغلق. أتطلع بعدها إلى الوجوه القادمة من مدخل الزقاق... لازال صوتها يتردد في أذني وأنفاسها تلامس خدي. رائحتها تعبق في المكان وكأنها كانت هنا قبل لحظات». (42)

تتطور الأغنية الشعبية المصحوبة بتدريبات وطقوس حركية في الرواية فيظهر الزار والمزمار في رواية مغرقة في المحلية. تدرج لمياء باعشن في دراستها عن نفس الرواية والمعنونة «كل هذه الصفر: عتاقة مكة المكرمة» احتفاليات الزار والمزمار ضمن «منظومة المؤثرات الصوتية التي لا ترفع بتسارعها وتصاعدها من وتيرة الخوف فقط بل وتدفع بالفعل السردي إلى ذروة الحدث الروائي». إن كانت تلك الفنون تساعد

على نسج حبكة الرواية فهي حتماً تنم عن نبض مسرحي قوي في رقصات تؤدى مصحوبة بإيقاعات موسيقية تهدف لإبراز ذلك الصراع المعتمل داخل النفس.

في حفلات الزار المقامة داخل البيوت يظهر ذلك الصراع مع كل ما هو مكبوت في النفس. تبدأ مظاهر التمرد على تلك الكوامن من اسم صاحب أحد تلك البيوت «عم آدم المقلوت» و هو «متفلت من جميع الاعتقادات الطبيعية المتعارف عليها. لقد كان منضبطاً في الاختلاف وكأنه يهوى التفرد... يهوى الاختلاف حتى مع أصدقائه القلائل» (143) في الزار يترافق دفق الحركة مع دقات الطبول وصرخات البشر في تجمعات مارسها أفراد واعتبروها ثوابت حياتية يتجردون فيها عن كل مظاهر التحضر ويعودون إلى أكثر الأمور بدائية. (باعشن: 143)

في رقصة المزمار يتجسد صراع الحياة مع الموت... يتربى ذلك التحدي للبقاء منذ سنوات العمر الأولى «في الشارع تعلمنا بدايات المزمار الأولى... نحن نتحلق حول النار ونبدأ الدوران تاركين المجال لأنفسنا لمحاكاة الرقص كيفما اتفق، إلى أن توافقت حركاتنا مع نشوة النار وانبهار الليل من حولنا» (31) وبعد أن تمرس على ذلك الفن أصبح لا يسمع صوت نقرزان المزمار عند بدايته الا ويطلق العنان لجسمه فيبدأ بالدوران وتبدأ طقوس المزمار، ويصدح الزومال في السماء. (89) تنطلق تلك العجائبية في نفوس عشاقه أمثال حسنين أبو حنة فقد كان «لا يقاوم عندما يدخل حلقة المزمار، له قوانينه الخاصة، واندماجه الخاص، وحركاته المحيرة. عندما يلعب ويدور بجسمه المتناغم ويده الممسكة بشونه المحني والمزيت، فانه يحلق حول نفسه ويرتمي بشونه على مبارزه بقوة مما يجعل الخصم يسمع دمدمة لها سحر الليل والنهار». يتضخم ذلك التحدي في دماء أولئك المتمرسين فيضربون موعداً للمواجهة مع الموت في نشوة «يفقد الوجود معناه الحقيقي و... يتأرجح فيها الواقع بين الوجود والعدم». (180) وصف ذلك المشهد للمزمار الأخير يوظف صوراً فنية تنقل القارئ إلى قلب الحدث حيث «كانت بداية المزمار غير عادية، كأنه يستعدي الملكوت في تلك البقعة من الأرض. لقد انطلق الصدى بين أرجاء مكة... انتحاب جلود الطبول الهادر

يتردد كرعود لم يكن لها صواعق فيتمزق السكون في القلب» كان حسنين «يتحين الفرصة و... يتعمد الضرب بقوة» واستمرت المعركة وهدير الطبول وتلجج النار... متطايرة تتراقص مع الهواء... حتى تشكلت الصور والفراغات ثم تهاوت العصا على رأسه بقوة لتتفجر أنهار الحياة الحمراء. (طرطش) الدم وعربد في الهواء كمارد افلت من قمقم في البحر». (182)

مشهد صراع الحياة والموت في رقصة المزمار يتوج ذلك التقابل الأزلي بين الحركة والسكون... الصخب والصمت... الوجود و العدم الذي سعى اليه التعزي معتمدا قوالب مسرحية في رواية لا يمكن فيها للحفائر إلا أن تتنفس بما عليها من احياء... مختزلة تجارب انسانية عديدة وعميقة لاتزال تتكرر.

في الختام... وبعد هذا العرض لشكل من اشكال التمازج الفني يمكننا القول بان المسرح لا يمكن أن يغيب عن الرواية ولا عن التاريخ ولا عن الإعلام فجميعهم ينبضون بحس مسرحي خفي كان أو معلن.

المراجـــع

- ابو عبسي، زياد. كلام عن المسرح. (بيروت: بيسان للنشر والتوزيع والإعلام، 2003).
- اسعد، سامية احمد. الدلالة المسرحية. (الكويت – المجلس الأعلى للثقافة – بلا) مجلة عالم الفكر، المجلد العاشر.
- البكري، وليد. موسوعة أعلام المسرح و المصطلحات المسرحية. (عمان: دار أسامة للنشر والتوزيع، 2003) التعزي، عبد الله. الحفائر تتنفس. الطبعة الأولى. (بيروت: دار الساقي، 2002).
- العذاري، طارق. أفاق مسرحية. الطبعة الأولى. (الأردن: دار الكندي للنشر والتوزيع: 2001).
- باعشن، لمياء. كل هذه العفر: عتاقة مكة المكرمة. (جدة – النادي الأدبي الثقافي) جذور، المجلد العشرون، السنة التاسعة.
- حرب، أسعد. الأنا والآخر و الجماعة: دراسة في فلسفة سارتر ومسرحه. دراسات فلسفية. (بيروت: دار المنتخب العربي، 1994).
- نصار، محمد و قاسم كوفحي. تذوق الفنون الدرامية. (عمان: عالم الكتب الحديث، 2005).
- يوسف، عقيل مهدي. متعة المسرح: دراسة في علوم المسرح نظرياً وتطبيقياً. (إربد: دار الكندي للنشر، 2001).

التجريب في الرواية: روايتنا وحوار الأجناس

معجب العدواني

... «حتى اليوم الحاضر لم يُستطع تحديد تعريف واضح ولا مفهوم للرواية، فلا يوجد رواية، وإنما روايات كثيرة».

معجم المصطلحات الادبية (مادة رواية)

تهدف هذه الورقة إلى تقديم صورة عن قضايا التجريب ولاسيما ما يتصل بحوار الاجناس في الرواية وذلك بربط هذا المفهوم بما تم إنجازه في روايتنا اعتمادًا على مراجعة إشكالاته والعوامل المؤثرة فيه عبر ثلاثة أبعاد: ما يتصل بهذا الجنس الأدبي في إطاره الكوني، وبما يتصل بالمؤثرات الثقافية في الرواية العربية، اما البعد الثالث فيتصل بملامح التجريب الروائي في روايتنا ورصد تلك البذور التي أنجزت في فضاءات تجريبية واعية.

ينظر إلى التجريب بوصفه الأداة النصية التي تشكل الجنس الروائي، وإلى آلياته بوصفها من علامات التطور الروائي وفاعلية هذا الجنس الأدبي الذي لم يكتمل، ولما كان التجريب بذرة الإبداع والرواية جنس أدبي مرن يستمد أصالته من ذلك التجريب فإنهما يبدوان وجهين لعملة واحدة لا انفصال بينهما: إذا غاب أحدهما فقدنا الآخر. ولا يشترط في التجريب أن يكون ذا مقاييس محددة تتنازعه أهواء الشد إلى الخلف او نزعات التقدم إلى الأمام قدر جديته واهتمامه باكتشاف مجاهل هذا الحقل السردي واختراقه.

إن العمل الروائي الجاد يعلن صراحة وبجلاء تامة أن الكاتب لا ينقاد لجنس

معين بل يخلق تلك النصوص التي تفرض على الجنس الأدبي أن يتماهى مع منتجه، متجاوزا تلك التقاليد والأعراف الكتابية التي تشكل عائقاً معرفياً أمام الثورة الإبداعية حين لا يحرص المبدع على أن يقيم علاقة بين منجزه الكتابي والتقاليد الأدبية السائدة، أو لنقل حين لا يجعل قلمه منخرطاً في مدار الاقتداء والتمسح بسقف جنس أدبي محدد. لقد ظلت الرواية جنسًا أدبيًا تتبدى قدرته وصلابته مع مرور الزمن على خلق نماذج مختلفة من التعددية تتجاوز التكنيك السردي إلى العوالم التي تتصل بها فضاءات النص. وإذ يقتضي الإبداع بوصفه مفردة لغوية دالة على الخلق والتجديد والتغيير والابتكار دون الرضوخ إلى مثال Ideal أفلاطوني أن تستتبعه منظومة الإبداع بوصفها فعالية ثقافية تلتزم وضع النص الأدبي في موقع التنشيط الذي يتجاوز البناءات ويثور على القوالب النصية الجاهزة التي تتواتر إلينا عبر العصور، ولا يمنع ذلك أن يكون دون وعي من المبدع نفسه، فإن حوار الرواية مع الأجناس الأخرى يظل حوارًا مبنيًا على وعي التكامل لا وعي الإلغاء، كما بني على الشمولية واستبعاد التجزئة وتهميشها.

البعد الكوني:

تبدو جذور الرواية أقدم مما نتصور، فهي جذور يمكن رصدها عن طريق الأسئلة التي سبقت تبلور الرواية نفسها إذ أصبحت جنسًا تعبيريًا يحتل الصدارة منذ القرن التاسع عشر، لكن هذا الاحتلال للصدارة لم يكن وليد اللحظة الآنية أو التي سبقتها ولكنه نتاج تراكمي لنوى سردية منذ القدم، لكن هذا التراكم أو تلك النوى تتفق في مجموعها على تكوين صورة التغيير ونفي صورة الثبات عن هذا الجنس الأدبي الذي يمكن وصفه بالحقل الفارغ أو ما يطلق عليه الناقد المغربي محمد برادة "الخانة الفارغة" التي نظر لها أرسطو عندما رصد حدود الأجناس الأدبية، و أثر ترك الخانة الفارغة (الحقل الفارغ) الذي يتمثل في إمكانية قيام جنس تخييلي سردي (جاء ذلك في الاستهلال الذي يقترحه برادة لمداخلته في معهد العالم

العربي ما يكشف بعض هذه الظلال فيرى «إن هذا الجنس وجد قبل أن يتحقق وظل باستمرار قابلاً للتلاشي والانبعاث ملتصقًا بالآني والسرمدي»[1].

ولنا أن نشير إلى تركيز الرؤية الباختينية على الرواية بوصفها جنسًا متحولاً لا بوصفها جنسًا قارًا له حدوده التي لا تتغير ولا تطالها طائلة الإبداع، كما أنها تحول الرواية إلى جنس ادبي يقبل الحركة والتنامي ويرفض السكون. يولد فن الرواية صدفة كوجود مستقل ومغلق بل كان نتاجًا لمجموع من الأجناس السابقة وربما المعاصرة له التي شكلت سياقًا ثقافيًا معه، حيث تنصهر فيه بوصفه نتاجًا ذائبًا ومحولاً له قوانينه التي خضع لها وتبلور معها، لكن بعض تلك الأبعاد السائدة في هذه النصوص قد تأخذ صفة أكثر وضوحًا وإشرافًا فيه، إذ تتسرب إلى العمل قوانين النص السابق متخذة صفة التسلط والهيمنة على النص المتأخر، ربما إثر ترسباتها في لاوعي الكاتب الناتجة عن تعالق اللاوعي بتلك القوانين أو البنيات المختلفة في النص المقروء. وتنتج من خلال هذه التسربات في أحايين كثيرة نصوص جديدة وقوية، ولا أدل على هذا من تعالق بعض النصوص الغربية بالإلياذة والأوديسة، وتعالق بعض النصوص العربية بألف ليلة وليلة. وإذا كانت النصوص اللاحقة تحرص أن تستمد مشروعيتها الأدبية من خلال تأطير نفسها أولاً في إطار من الأجناس الأدبية (شعر، رواية،...) وذلك كضمان لوجود النسب الأدبي، فإن بعض الأعمال الأدبية لا تكتفي بذلك النسب (الرفيع) بل تحاول أن تؤسس لنفسها (جينالوجيا) خاصة بها، كما رأى ذلك علماء النص، ذلك النسب الذي يتحقق عن طريق تعالقه الفني الذي يعتمد على عمليات تحويلية بالغة التعقيد تسهم في صناعتها ثقافة المبدع وقدرته عل الاستيعاب التحويلي للنص المقروء ومن ثم التوليد الخلاق للعمل الأدبي.

البعد الثاني: المؤثرات الثقافية في الرواية العربية:

تميزت الثقافة العربية بقدرتها الفائقة على استيعاب الجنس الروائي عبر الاستهلال بالمزج بين خصائص الجنس الأدبي القديم المقامة وفن القصة الحديث كما

يتجلى ذلك في عمل محمد المويلحي (حديث عيسى بن هشام)، ومالبث هذا الجنس ان شاع وشاعت معه محاولات التجريب ممثلة فيما مارسه عدد من الروائيين العرب كصنع الله إبراهيم وجمال الغيطاني ورجاء عالم والطاهر وطار وغيرهم من الروائيين الذين اسهموا في تحديد مظاهر الرواية العربية الجديدة، وهذه المظاهر لا تشكل سوى بعض الملامح لرواية عربية تتوخى النهوض بنفسها قبل ان تموت هذه الكتابة في مهدها الأولي.

هيمنة الصوت الشعري:

إن انبناء الثقافة العربية على الصوت الواحد الذي تمثل في الهيمنة الشاملة للفن الشعري جعلت الفن الروائي يصادف عقبات كثيرة، أدت به إلى تلخر تناميه مقارنة مع الفنون الأدبية الأخرى التي قبلت أن تكون حقلاً للتطوير والتجريب. ومما تنبغي الإشارة إليه كون هذه البنية الذهنية والمعرفية التي لا تقر بتواتر تجريبي والتي تشكل الثقافة العربية برزت – في احايين كثيرة - بوصفها عنصر إعاقة لا بوصفها عنصر دعم ومساندة. ومع ان الشعر والرواية جنسان لكل منهما أسسه وطرائقه ومن الممكن ان يتعايشا في ثقافة واحدة إلا أن الحرص على ان يكون لنا ديوان هو الشائع.

ولو عدنا إلى ما كتبه الروائي المصري نجيب محفوظ قبل ما يزيد على سبعين عامًا حين عقد مقارنة بين الشعر والرواية مشيرًا إلى اهمية الجنس الروائي في عصر العلم الحديث[2]، لأدركنا عدم دقة ما جنح إليه في عقد مقارنة بين الشعر والقصة اعتمادًا على كون العصر عصر علم وحقائق، ذلك أن عقد مقارنة لا يظلم الشعر فحسب بل يظلم الرواية كونها عملاً حواريًا يمكن ان يتعايش ويقبل كافة الأجناس الأدبية الأخرى. ولنتساءل الآن هل اضطربت الصورة أم تغيرت المراتب، ربما تظهر الإجابة في كون عدد الدواوين الشعرية والدراسات المتصلة بها يتزايد يومًا بعد اخر كما يشير جابر عصفور أحد نقاد الرواية الذي كتب متحسرًا على كون الشعر لازال هو السائد في المحافل الثقافية العربية. (زمن الرواية 2002). ولأن

العلاقة بين الجنسين علاقة تكامل لا تضاد فلا يعني أن يكون الشعر ديوان العرب أن نقوم بعملية إحلال بسيطة تنساق وراء عاطفة مؤقتة لجنس الرواية بل يبقى الشعر شعرًا، وتظل الرواية جنسًا أدبيًا يتزايد ازدهاره الذي لن يضير الشعر.

دور الهوية في تفعيل التجريب:

للهوية دورها الذي لا يمكن تجاهله في تفعيل التجريب في الرواية العربية، وتكشف معظم الحوارات التي عقدت مع الروائيين العرب عن رغبتهم في تشكيل قوالبهم النابعة من الثقافة العربية، ولذلك كانت ملامح تجريبية جزئية لدى الروائيين العرب كما يظهر في (ليالي الف ليلة) لنجيب محفوظ وأخرى مكتملة وناضجة تبرز لدى جمال الغيطاني الذي يكشف عن رغبته في تشكيل قالب روائي عربي في حواراته[3]، وهو يحاول إيجاد ذلك القالب عبر توظيفه لأنماط تراثية في أعماله تستلهم قوالب تاريخية (الزيني بركات) وصوفية (كتاب التجليات).

لقد عبرت الروائية المصرية ميرال الطحاوي عن صدمتها عندما ترجمت روايتها المعروفة (الخباء) إلى الإسبانية، إذ كانت حاضرة حفل الترجمة في جامعة اشبيلية بإسبانيا، وقف أحد الطلاب بعد الحفل ليسألها: الرواية قالب ادبي أوروبي فلماذا لا تعبرون عن احاسيسكم ومشاعركم وهويتكم بقالب من إنتاجكم؟ لم تجد الطحاوي إجابة سوى التأمل في اهمية السؤال وبقيت تفكر حتى في طريق عودتها إلى مدريد، هل كان يشير السؤال إلى أن بضاعتهم ردت إليهم وكانت كجالب التمر إلى هجر. ومع أن السؤال يتجاهل كون الرواية منجزًا ادبيًا يمكن تاطيره في إطار العالمية ولاسيما أن كل الأمم انساقت في اختيار هذا الفن، إلا أن الروائية قد صاغت طريقة مختلفة للكتابة فانحازت إلى التراث محاولة بناء عمل روائي له ملامح عربية قلبًا وقالبًا في روايتها (نقرات الظباء 2002).

أثر النقد الروائي في خلق أجواء التجريب وخرقها:

كان للنقد الروائي العربي دوره الإيجابي الذي لا يمكن تجاهله في حث

الروائيين العرب على استلهام توظيف الأجناس في منجزهم الروائي، كما أن له دوره السلبي على الأقل في نظر بعض الروائيين العرب فقد أسهم النقد أيضًا في تشجيع بعض التجارب غير الناضجة، يقول الروائي المغربي عبد الكريم غلاب في شهادة له حول أزمة الرواية:

«تجتاز الرواية المغربية «أزمة نمو» وليست أزمة إحباط. تتلخص الأزمة في أن معظم روادها (من ورد الحوض وليس من الرائد) يعيشون تحت الرعب. هناك شيء إسمه «الإرهاب النقدي» – معذرة للمبالغة في استعمال الكلمة – ولذلك فهم يلجأون إلى التستر، علهم لا يغضبون «الإرهاب» ومن هنا جاءت موضة «التجريب». من المهم أن يجرب المحاول. ولكننا نحن القراء لا نريد أن نعيش تحت طائلة التجريب، فكل من جرب يقدم لنا تجربة لنقراها على أنها تجربة (وتعلموا الحجامة في رؤوس اليتامى). أفهم طبعا البعد الفني للتجريب ولكنني مع ذلك أحب أن يثق الكاتب في نفسه (...) قد تكون مرحلة التجريب طبيعية أيضًا في فن مايزال في عمر الورد، ولكن حينما يصبح التجريب هو الهدف، سننتظر طويلاً حتى يتحرر الكتاب الشباب من «الإرهاب» لينطلقوا في الإبداع بقوة الواثق في نفسه وفنه»[4].

البعد الثالث: ملامح التجريب في روايتنا:

تتصل روايتنا السعودية اتصالاً مباشرًا بالمنجز الروائي العربي إذ بدت متأثرة بتيارات الكتابة الروائية العربية انطلاقًا من طور المحاكاة ثم التمثل لذلك المنجز، خلال المرحلة الأولى من الكتابة الروائية وهي مرحلة التأسيس التي استهلت بمواكير الأعمال مثل «التوأمان» (1930) لعبدالقدوس الأنصاري، «فكرة» (1947) لأحمد السباعي، «البعث» (1948) لمحمد علي مغربي، «ثمن التضحية» (1959).

إن مراحل التجريب الحقيقية في الرواية السعودية قد بدأ متأخرًا مع منتصف الثمانينيات، ومن أهم ملامح الرواية المحلية التجريبية التداخل الكبير بين البنى السردية، تداخل الأزمنة عبر تداخل الحاضر مع الماضي والمستقبل في شكل

تداعيات وأحلام واسترجاعات ونسج بنى جديدة على أطلال تلك. ويلاحظ كذلك تغليب الجانب الشعري على السردي حيث يتداخل المحكي السردي النثري مع الخطاب الشعري كما يتجلى في أعمال الشاعرين علي الدميني ومحمد حسن علوان الروائية، وتوظيف الأجناس الأدبية داخل الرواية، وتغليب الفن العجائبي. ويمكن أن نصنف مرحلة التجريب بتوظيف الأجناس إلى صنفين:

1. التجريب الجزئي وذلك بالحوار مع الأجناس الأدبية بصورة عامة في بعض الأعمال الروائية المنسوبة إلى روائيي ما دون الالتزام بمظهر روائي محدد، وتوشك مظاهر التجريب الجزئي أن تشمل معظم الروائيين السعوديين.
2. التجريب الشامل وذلك حين يوظف الروائي أو الروائية تلك الأجناس في أعماله كلها أو معظمها، وذلك بإيجاد القالب الذي يميز أعماله، وقد اندرج هذا في تجربتين يعتد بهما في روايتنا:

التجربة الأولى: التجريب بتأصيل الموروث الشعبي (مشري)، تتسم نصوص «عبدالعزيز مشري» الروائية بتوظيف نمط الحكاية بوصفها جنسًا من الأجناس الشعبية، وذلك كقالب رئيس للسرد، ثم بتوظيف ملامح مختلفة من الشعر والمثل، ما أوجد ذلك الخطاب الروائي الذي يؤسس لقالب دائم. ومن الممكن وصف ذلك القالب بكونه يرتهن إلى اليومي ويستلّ فتات المعيش ليوظفها في دوائر مغلقة. إلى حد انتفاء محاولة إخراج الإحالات النصية في عمومها إلى الواقع. وقد سعى المشري إلى تحديث تلك الموروثات وتسجيلها بواسطة تشكيل لغوي يبتعد عن الإيغال في الرمزي، وذلك كأداة للتعبير المباشر القريب من المتلقي.

التجربة الثانية: التجريب بتأصيل أنماط تراثية عبر تفعيل الأجناس الكتابية القديمة داخل الجنس الروائي رجاء عالم. فمن اللافت أن نجد نصوص «رجاء عالم» الأخيرة قد كسرت قيود الأجناسية الأدبية وشقت طريقًا جديداً لها في الأدب المحلي انطلاقاً من (طريق الحرير) و(مسرى يا رقيب) و(حبى) و(موقد الطير)، وكأنها تؤسس بذلك لنوع آخر من الكتابة المستقلة التي لا تندرج تحت جنس معيّن، ولذا فإنه

يمكن عد هذه الكتابة كتابة متحررة من اسر القيود المفروضة على كافة مستويات الكتابة ابتداء من المفردة وانتهاء بقوانين الأجناسية الادبية. ولذلك كله كان من الأجدى لقارئ تلك النصوص الا يقيدها بجنس ادبي فالنص بلا شك لا يمنحنا فرصة التعرف المباشر عليه كالعمل الأدبي الذي تقوم عليه طريقتنا في القراءة، ولذلك فإن النص يبدو متعبًا لنا، وربما نسارع في إشارات عاجلة إلى وصفه بأنه ممل، ربما كانت هذه ميزة القارئ المجّاني، وهو القارئ الذي لا يكلف نفسه عناء البحث والتتبع لنتوءات النص ومرجعياته، ومن ثمّ تصبح القراءة عجزًا عن مجاراة النص، بينما تصبح المقاربة له امرًا مستحيلاً. إن المسار السردي الذي ارتكزت عليه هذا نصوص عالم يعتمد مرجعية تراثية قد احكم تكثيفها، ومن ثم يتم تحويلها في إطار نلك المسار بإتقان ودراية لا يتوفران إلا لمن كان له ذلك الالتصاق الشديد بالتراث والتماهي معه، ومن ثم القدرة على بلورة ذلك في قالب يمعن في الأخذ باسباب التحديث، وكل نلك يجعل مهمة القارئ الحقيقية لا تنتهي بانتهاء القراءة بل تبدأ مع انتهائها.

ومع التفاوت بين ملامح التجربتين السابقتين (المشري وعالم) إلا انهما يظلان الأقرب إلى ممارسة التجريب الشامل الذي أوجد قوالب متميزة لكلا التجربتين.

لقد ركزت بعض الأعمال الروائية على التجريب بوصفه جانبا موضوعاتيا فحسب فانصرفت إلى محاولات التركيز على الثلاثي المحرم (الجنس والدين والسياسة) بطريقة بدت احيانا اعتباطية غير مدروسة، وظل التركيز على قضايا الشكل الروائي بعيدًا عن اذهان بعض الروائيين الذين تناسوا أن التجريب يتم – كما يشير برادة – عبر استلهام الروائي لتجارب الآخرين في سياقاتهم الثقافية المختلفة ومن ثم خلقه لأسئلته الخاصة التي يسعى إلى صياغتها بما يستجيب لسياقه الثقافي ورؤيته للعالم[5].

الهوامش

(1) محمد برادة: أسئلة الرواية أسئلة النقد، ص 5.
(2) نجيب محفوظ: مجلة الرسالة، عدد سبتمبر 1945م، ص ص. 224-226.
(3) انظر حوارات مع جمال الغيطاني: مجلة ألف القاهرية، 1984، عدد 4، ص ص 115-122.
(5) عبدالكريم غلاب: الرواية حياة متكاملة وهي تجتاز - بالمغرب - أزمة نمو، مجلة آفاق، اتحاد كتاب المغرب، عدد 3-4، 1984، ص ص. 104-108.
(5) برادة: مرجع سابق، ص 77.

الكتابة على الجسد في الرواية السعودية

سامي جريدي

الرسوم والوشوم والوسوم رموز لها منطقها الدلالي وعالمها الفني في التشكيل، ولها نسقها الثقافي المعبّر عن خطاب معرفي مضمر تداخلت في بنيته الرؤية السردية مع الرؤية التشكيلية مكوّنة بذلك لغة بصرية جديدة.

تنفتح الكتابة على الجسد على لغتها السرية في السرد و التي من خلالها تأسست حكاية التعويذة والطلسم والسحر، و انبنت عليها الإشارات السرية للأشياء، فأصبحت الوشوم بمثابة رموز وشفرات ولغات مرسومة لها حكاياتها المرتبطة بوجودها الأزلي على أجساد لها من القداسة والطهارة ما للكتابة من تفكير بصري مرتبط بثقافة وطقوس المجتمعات والقبائل.

والهندسة البصرية للوشم لها أن ترتقي بالشكل المرسوم عبر محيط تتساوى فيه الشفرات السردية مع التأملات الفلسفية للوجود، لتحضر بذلك أشكال الأفاعي والحيوانات والطيور والنماذج التخييلية للجن والغيلان، مما يؤكد عيش هذه الرسوم والوشوم بالرسم الذاكراتي للأحداث الأسطورية والحكايات الخرافية الموجودة بأذهان البشر.

وعبر هذه الرؤى والأفكار تكون علاقة الرسم بالسرد. وهو ارتباط وتداخل لا تفصله قوانين التفرقة العنصرية بين الفنون والأجناس والآداب. وهو ما يمكننا أن نتأمله في عدة روايات.

ففي رواية (سماء فوق إفريقيا) لعلي الشدوي، يلعب الوشم بطولة من نوع

خاص، حيث تغيب في مضامينه رؤى الشخصية الواقعية مع مستوياتها الداخلية وحديث الحيرة والعشق والخوف. كما تظهر الأنا صدمتها الأولى من ثقافة الكتابة والرسم على الأجساد التي أوجدت في الشخصية أسئلة مجهولة، فأصبحت تتحرك في اتجاهات شتى باحثة عن إجابة حقيقية لمغزى الوشوم وعن جدليتها في العقل البدائي وتجلياته في هذا المجتمع الإفريقي.

تقول الشخصية معبّرة عن صدمتها أمام هذا النوع من الكتابة: " لفت نظري أحد الركاب،... كان عارياً إلا من قطعة قماش بالية تغطي جزأه الأسفل وعلى الرغم من نحافته وتقوس عموده الفقري إلا أن الجلد الذي يشد عظامه البارزة مغطّى برسومات وأشكال دقيقة»[1]. لتتسامل الشخصية بعد ذلك عن حكاية سر هذه الوشوم فتنسج من خلال القصة قصصاً أخرى فتصبح حكاية الكتابة على الجسد مستوى ثانياً للخط السيري للحدث. وكأننا بهذا أمام مستويين من الحكي، حكاية موشومة بحكاية. وهو ما ذهب إليه إمبرتو إيكو[2] في دراساته المرتبطة باحتضان الحكاية الكبرى عدة حكايات أخرى. حتى إن رؤية إيكو لسرعة وبطء الحركة السردية نجدها بارزة في هذه الرواية التي تداخلت معها التصورات الذهنية لرسم الوشم بين الشخصية البطل وحكاية الشخصيات الأخرى.

يقول: «كل من تحدثتُ معهم عن هذه الوشوم، يؤلفون عنها حكايات بطريقتهم الخاصة، لكن الروايات التي وثقتُ فيها هي أن أغلب الموشومين ينتمون إلى كوادر حزبية دنيا وتنظيمات سرية.... وبدأوا يستخدمون الوشم والرسم للتعبير عن انتماءاتهم السياسية...»[3].

وتقول الشخصية أيضاً: «عثرتُ على معلومات لم أكن أعرفها، منها أن الوشم ثقافة تنتمي إلى السجون والمعتقلات....». وكان للوشم حكايته الأخرى التي منها ولدت فكرته الأولى في التعبير عن سلبية الحياة والقتل و قبح الأشخاص.

وللوشم حركته السردية المساهمة في جريان الأحداث بَدءاً من النقطة التي رات فيها الشخصية صاحب الإذن المقطوعة في الحافلة مروراً بالنساء والرجال

الموشومين والمرأة العنكبوت وصولاً إلى الفتاة التي يقابلها ويتعرف عليها في نهاية الرواية لتقع المفاجأة الكبيرة حينما تكتشف الشخصية أن الرجل صاحب الأذن المقطوعة الذي شاهدته في البداية هو أبو الفتاة.

وهذه الفتاة تقودنا إلى طريقة أخرى في الوشم حيث استطاعت أن ترسم على شخصية البطل وشماً مرتبطاً بالغواية والحرية والاحتراق، والذي أشارت إليه حركة الفراشة[4].

وسردية الوشم في هذه الرواية تكمن في طبيعة الشخصية التي أصبحت تعيش حكاية الوشم الكلي الذي وصلت إليه في النهاية لتكتشف أنها كانت تعيش نوعاً من الأزمة الوجودية التي ارتبطت بحركة سير وتوقف الحافلة في صورة متكررة أعطت تقطيعاً وتوزيعاً حقيقاً للزمن والحدث.

فبنية الزمن استطاعت أن تكتب أحداثها على جسد الشخصية التي أصبحت تتأمل ملامحها كثيراً أمام المرآة، وكأنها من هذه الجهة قد وُشمت بالتجاعيد.

من هنا كان لهذه الرواية أن تجمع بين وشم مادي رأته على الأجساد ووشم معنوي عاشته الشخصية.

ولقد أبدع الكاتب علي الشدوي في تعامله مع الوشم بوصفه أحد المعطيات الحضارية للمجتمع الإفريقي وقد ربطها بالغريب على نحو ما تجلى في صاحب الأذن المقطوعة والمرأة العنكبوت. وهذا العالم الذي تسمه القبيلة بميسمها ويختم العقل البدائي على سكونه بخاتمه الذي لا يموت.

وإذا كانت الكتابة على الجسد في الرواية السابقة قد عبرّت عن قبح الحياة وإنتماءات البشر إلى السجون فإننا سنجد صورة معاكسة للكتابة على الجسد في ثقافة الحناء حيث يحضر البحث الأنثوي عن الجمال وعن الطهارة والتقديس.

يعتبر الحناء لون موشوم على الجسد أو كما يقول عبدالكبير الخطيبي «إنها وشم مؤقت»[5]. والرؤية الرمزية لذلك تكمن في طبيعتها الزمنية من كونها مؤقتة وهو

ما يمنحها ايضاً تميزها عن الوشم من جهة وعن باقي الألوان من جهة أخرى. ويذكر الخطيبي أن الحناء كلون هو بين الاغتصاب والامتلاك الشرعي. بين غشاء.... وإشباع الرغبة – تستمر طيلة أيام العرس حيث يظل اللقاء مجهداً وصعباً. وهنا يحضر العرس كفضاء طقوسي تجد الأنثى من خلاله عالمها الخاص.

والبنية الرمزية لطقوس الزواج تكمن في اللغة السرية للون الحناء ذلك «اللون الذي لا هوية له لأنه خارج أصله كعشب»[6]. لذلك اشتمل الحناء جل الألوان الطقوسية فهي تحمل اللون الأخضر كلون أصلي وتميل نحو الأحمر حينما تتم معاودة نقشها على اليد ثم تنتقل نحو الأسود حينما تتم مضاعفة المعاودة، وتنتهي إلى الأصفر حينما تبتدئ نقوشها بالذبول، وعبر هذه الرحلة اللونية تكمن فاعلية الطقس السحري للجسد الأنثوي بأن يرتدي جميع الألوان وبأن يعيش بفضل تعدديتها حركة الطبيعة من حياة وموت.

ولهذا فإن حضور الألوان في شكل أغطية وفي شكل مؤقت على الجسد يؤدي كما يقول بعض الباحثين «إلى اضطراب وتمويه أدلة المنطوق الجسدي». وهذا الاضطراب هو ما يراه بعض الانثروبولجيين أن «الجسد يفتح بهذه الأشكال ثغرة أو خللاً في النظام الأمني الانطولوجي الذي يضمنه النظام الرمزي المتداول»[7] على اعتبار انه يؤدي بهذا الأفق البصري للتحوّل إلى منطقة تضطرب فيها العلاقة المعتادة بين الأسماء ومسمياتها بين الأشياء وكلماتها المعيَّنة لها.

والمرأة بطبيعتها الواقعية تكتب هويتها على الجسد. فليس رسم الكحل على العين والحمرة على الشفاه وطلي الأظافر إلا مستويات متنوعة من التفنن والتزيين وإظهار اللون بدرجاته المتفاوتة ذات التعبير الحكائي لخصوصية الأنثى. حيث تجيء عوالم الإغراء ومتعة الناظرين. وهو أمر تعامل معه بعض الروائيين والروائيات.

والتأويل الرمزي الذي تحتضنه ثقافة الحناء هو ما نستطيع أن نراه بتمظهراته الطقوسية عند الروائية رجاء عالم والتي جعلت منه شخصياتها الأنثوية طقساً تمارس من خلاله غواية السرد.

بحيث يحضر الوشم والرسم بالحناء على أجساد النسوة كمدلول أنثوي له من الطقوس والعادات ما يحتاج إلى الغوص في بنية المقدس ورحلته وتمظهراته على الكائنات.

تقول إحدى الشخصيات: «حدثنا عن أخصر الطرق لبلوغ مكة...، عندها حفر في أردانه البيض فأخرج وجه بنت في السابعة، قال: هذه دُرّة نسلي...، ثم رفع ذقنها المدببة فانكشف وشم منمنم على هيئة ميزاب من صبة الشفة حتى النحر، على عادة صحراويات المغرب... وأكمل هذه أقصر الطرق منحدراً على قطرات الوشم ودنونا ببصائرنا، قال مفسراً غموض نقشته هذه النزلة سكتها جذوري هابطة من أعلى المعلاة....»[8].

وفي هذا تتقاطع طقوس الجسد الأنثوي مع المكان المقدس حيث يعتبر المقدس سمة للكائن المنفتح على العالم المتواصل مع لغته الكونية التي يجسدها الرمز في أشكاله المتعددة لتحضر أشكال النجوم والأجرام السماوية والنباتات والحيوانات التي يحيها الإنسان بالحلم وبالخيال وبالطوطم المتعلق بجدلية الحياة والموت وبالرؤى التي أسماها مرسيليا إلياد طقوس العبور.

الأمر الذي يدل على أن للجسد خريطته الأخرى التي من خلالها تسلك القوافل وتتجه الأمكنة، من الجسد الأنثوي تبدأ الحياة معلنة إحرامها التعبدي نحو أصنام البشر، لتصل في نهاية أمرها إلى المعلاة حيث المقابر المكية ونهاية الحياة. بهذه الصورة تتجانب وتتقاطع الأمكنة المقدسة مع الأجساد الأنثوية عبر لغة رمزية كان الوشم أولها و السير آخرها.

وفي رواية أخرى نجد المرأة العجوز وهي تنصح بناتها بأن لا يتحنين إلا وهن على طهارة، تقول: «حذرتُها البارحة من الخضاب على غير طهارة، فكل جسد البنت يتبدل مع روح الطُمْث، تصير لجلدها مرارة شيطان تحبس الرغبة، تفصد الأرواح وتمص سوادها الشرير»[9]. ودلالة الجسد الأنثوي في المقطع السابق تكمن في بنيته المقدسة التي أوجدتها لغة التطهر.

وفي مقطع آخر تقول:

«حذرتُكِ من الخضاب حتى تطهري، سيسري الطُّمْثُ في عروق الحناء ولن تطهري حتى يزول هذا السواد والحمرة...».

وللحناء سحره ولغته السرية لدى الشخصية الأنثوية من وصفها بالعروس، تقول: «داخلة في حجب الحناء وحجاب النشاء فلا يسرِّب ملاحتها لحسد عابر أو فضول كمين. طالعة بطلاسم الحناء.....»[10].

وطلاسم الحناء هي تلك الرسوم والأشكال التي تنكتب على الجسد بصورة بصرية تقي الجسد الأنثوي من الشر عند بعضهم.

فللحناء حجبه وأغطيته السرية التي تمارس فيها الأنثى لعبتها الجسدية أمام الرجل العريس الذي تنفتح عيناه على تلك الكتابة و نقوش الحناء ليدخل عالم تنسج حوله الخيوط والخطوط .

وفي موضع آخر: «هبطت نارة في أثر الصينية فتربعت في الروشن فقسمت كوم الحناء ثلاثة مفارق، مفرق لمن ترغب من الحاضرات، ومفرق لقدميها وكفيها، ومفرق تربعت به أمام جَمُّو وغطت قدميها ورقشت حوافها بالمعجون الأخضر الذي فاحت روائحه فطردت أرواح الدم من المكان، ومن شقوق القلاليب رصدنا حيوانات الحناء الخرافية تتعرَّش ببردها على أجساد النسوة المحظورة على كل حيوان وحي»[11].

وهذا النوع من الطقوس الأنثوية لدى المكيّات استطاع أن يعطي بعداً دلالياً كبيراً جاء الحناء من خلالها طارداً للعين والحسد وللأرواح الشريرة، كما أصبح للحناء كائناته وحيواناته الخرافية التي لا يراها سوى هؤلاء النسوة.

وإذا كان الطقوسي هو الأفق الذي تتبين داخله بشكل غني ودقيق كل أنماط ظهور المقدس في أشكالها الرمزية والتخيلية واللغوية والجسدية. فإن تلوّن الجسد الأنثوي بالحناء وكتابته عليه في مراسم الزواج يمثل تلوناً للجسد القرباني لأن كل

اضحية تفترض بشكل ملازم لها سيلان الدم. بوصفه فعل تطهير للأضحية القربانية من دمها المدنس.

وعلى مستوى آخر يجيء الرسم على الجسد في رواية (الآخرون) لصبا الحرز معبراً عن علاقة الجسد بالآخر.

تقول: «خبئيني دارين، هنا، في مكانك السرّي هذا،.. ارسمي على جسدي فوق جلدي مباشرة بلا مسافات ولا عوازل، ارسمي بألوانكِ كلها، وكأني آخر لوحاتك على الإطلاق سيمحو رسمكِ عبث سواك، الا يروقك نطق جسدي.....»[12].

بالجسد تغيب الشخصية وتتماهى في جسد الآخر مولدة بذلك نصاً تشكيلياً واحداً.

وتقول في موضع آخر معلنة شهوة الرسم وخربشة الذات:

«كنتُ أكثر طواعية هذا العام... وتحولتُ إلى حائط للخربشة. كان هناك الكثير من الكتابات غير المفهومة وأخرى جيدة، وبعض النحت، وكذلك كان هناك خربشات بذيئة وكلمات محرمة»[13].

وليس إحساس الشخصية الأنثوية بالكتابة الجسدية إلا نوعاً من إظهار هويتها المنزوعة منها، فالمرأة تبحث عن جسدها في جسد انثوي اخر، كنوع من التمرد على سلطة الخطاب الذكوري الذي مازالت تعيش قمعه ووأده.

وشخصية دارين الفنانة التشكيلية هي التي اعطت جسدها الأنثوي نوعاً من الجنون العبثي لممارسة الرسم وذلك باعتبار الجسد الآخر مساحة بيضاء للكتابة والارتواء.

الأمر الذي يدل أن ثمة خطيئة يكتبها الآخرون بمستوياتهم المختلفة، لتنطلق بعد ذلك في بحثها عن الحرية و الجرأة والحب التي سرعان ما تطغى عليها هموم الذات وأزمة الوجود وفلسفة الخلاص.

هوامش البحث ومراجعه

(1) سماء فوق إفريقيا، علي الشدوي، مؤسسة الانتشار العربي،بيروت، 2007م، ص 6.
(2) انظر كتابه:ست نزهات في غابة السرد، ترجمة سعيد بنكراد،المركز الثقافي العربي، 2005م.
(3) سماء فوق افريقيا، علي الشدوي، مرجع سابق، ص 8.
(4) السابق، ص 70.
(5) الاسم العربي الجريح، عبدالكبير الخطيبي، دار العودة، بيروت، 1980م، ص 72.
(6) المقدس الإسلامي، نورالدين الزاهي، دار توبقال، الدارالبيضاء، 2005م، ص 58.
(7) انثروبولوجيا الجسد والحداثة، د. لوبروتون، للؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، 1993م، ص 136.
(8) طريق الحرير، رجاء عالم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – بيروت، 1995م، ص 63.
(9) سيدي وحدانه، رجاء عالم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ـ بيروت، 1998م، ص 26.
(10) السابق، ص 28.
(11) السابق، ص 166.
(12) الآخرون، سبا الحرز، دار الساقي، لندن، 2006م، ص 212.
(13) السابق، ص 254.

شهادة!

أحمد الدويحي

1. التكوين:

هاجس وربما كان هناك، حلم هلامي صغير، قراءة وجه السماء الخفيضة في رؤوس الجبال، حينما تهب إنسانها في لحظات صفاء، القدرة لإعادة تشكيل العالم، والقرية بلا شك مهد ذاكرة، حفرت بها ملامح أولى معينة، أزعم أني ذهبت في غواية هذا الحلم في سن مبكرة، وقدري أن أعيش حياة أخرى مختلفة، وتحولات في مكان آخر قبل تشكل الحلم في صورة كاملة، وشكل لي ذلك الانقطاع أفقاً آخر، ومحطة شاسعة أخرى للأسئلة، ألهو بهذه الأسئلة المتراكمة ما بين الحلم والواقع سنوات طويلة، بما فيها من قسوة وجهامة، وسفرية مضنية حد العبث الموجع، ومازالت قطعان سحب عابرة، عصية عن الهطول، تنتظر تلقيحها لتهطل على الصحراء، فتلك الغيوم وتلك الأسئلة وذلك الحلم، صاحبها أيضاً نشوء تحولات واسعة على صُعد محلية وعربية، سياسية واجتماعية وثقافية، لا تنفصل عن معاناة الفرد، وحتماً نتائج التعبير هي حالات عن مكنونات الفرد وتأزماته، والهروب والتسامي عن هذا الواقع، لا يكون إلا من خلال خلق وعي إبداعي جديد، القصيدة الحديثة هي عنوان المرحلة، والجنس الإبداعي الطاغي، وحينها كنت (أشخمط) في بداية الثمانينات كعرافة رمل، لأجل إغراء قطعان السحب المهاجرة بعيداً، باحثة عن موطن وأرض صالحة، لتصب خراجها وخصوبتها الآتية لا محالة، فالقصيدة الحديثة الذاهبة في صدام المجتمع، لا تغريني في تلك المرحلة، رحلة للدخول في طقسها وعالمها، فهي لا تتنفس سوى

صوت شاعرها، وكان حلمي مازال بعيداً، القصة القصيرة زاحمت ذائقة الشعر، طغت على الواقع كتجربة سردية كبيرة، تجاوزت أكثر من مائتي صوت سردي، مازال ذلك الزخم السردي، بحاجة إلى فرز وقراءة رشيدة، واستحضرت درية أدواتي الفنية، فكتبت جملة نصوص مبعثرة ضائعة، حفلت بخصوصيتها كجنس تعبيري بلا تصنيف، وازداد فزعي وضيقي، توقفت عن الكتابة الفنية لعشر سنوات، لأن هذه الأجناس الأدبية السائدة لا تنصف الواقع، ولا تغوص في خبايا العوالم الروائية، ولقناعتي بأن الرواية هي الفن الشامل، الذي لم يحن بعد أوانه، ويمكن مجتمعياً استيعابه في ساحتنا المحلية ومازال، فالرواية وحدها الجنس الأدبي، الذي يتسلل إلى رواح الأشياء والكائنات، وتطرح الأسئلة الصعبة.

عشت صراعاً رهيباً من نوع ما، كان العنوان كافياً لأصل إلى حالة الجنون المميت، ولكسر حالة الازدواجية من قمقم السؤال إلى رحم المعاناة، فرغت كثيراً من أسئلتي في بلاط (صاحبة الجلالة) الصحافة، وهي وفرت لي في معتركها كثيراً من الوجوه المركبة، والقضايا والأفكار والرؤى الساخنة، وأهم من ذلك القرب من عجلة التحولات، ومكنتني بما يفيء حاجتي من الكتب ومساحة للقراءة الحرة، نجحت في كثير من محطات الحياة، وفشلت في وجوه أخرى، وكنت على استعداد لرهن بعض أحلامي، والاستئناس بالاسترخاء والليونة والدفء. لكن عرفت في ذات المرحلة، وجوه الخداع والاستقطاب والقسوة والخشونة.

هنا اكتشفت أني أمارس حالة غريبة جداً، وقد أثقلت حمولة سحب أحلامي في بعدها الفلسفي، فكبرت أسئلتي واتسعت دوائرها، يخرج الكاتب الروائي بلا تواضع من قمقم معاناة تجربة، مازالت تأخذني إلى حالة التوازن النفسي والإنساني، فالكتابة عندي فوق حالة التنفيس الفني، كفعل وفهم شائع على نطاق واسع.

الأسئلة الصعبة التي يطرحها الروائي على نفسه دائماً، تضيء له خطوات

هواجسه إلى تشكيل نسيج باستقلاليته، يختلف عن المألوف والساكن والراكد، إنها الاسئلة المحرضة والملهمة والشاحنة للذاكرة، والمتخيل السردي فعل موار، ينشأ ليضيء جوانب معتمة في الحياة، وليفسر جوانب أخرى، دالة في الحقيقة إلى مواقف، ورؤى سياسية واجتماعية في عوالم اخرى موازية.

إنها اسئلة التكوين الأولى، حول العالم والذات في تجلياتها الفنية والمعرفية، مزيج من حالات الخوف، والاستلاب والعدمية المفرطة، سواتر شائكة ما بين واقع الأسئلة وتشكل الحلم، فيراكم التسلسل الزمني المألوف ككتل باردة، يكفي هول وطأتها لخلخلة يقين، ممتد في داخلي وكتم انفاسي، ورؤية جزء من سحابة أحلامي، فخرجت من هذا العالم أولى خطواتي الكتابية، حفية بالشكل والتجريب.

2. عالم الروائي:

المسألة ليست خيارات لواقع، تنظر إليه وتكتب منه وعنه، فهذا الواقع متعدد ومتغير ومزدوج، مفتوح ومقفل في ذات الحالة، مجتمع يسمح لك بسرية ممارسة اوسع الحالات خروجاً عن الواقع، ويعاقبك لخروج لا يعد في قول، او سلوك يظن أنه جارح، ويمس ما يدعي هذا المجتمع له من خصوصية، وتكتب الرواية كلما وجدت المناخ المناسب، لنشوء الكتابة الروائية، وخصوصاً في المجتمعات المدنية، كما حرصت على قراءة النصوص التي تمثل الارضية البكر لفعل سردي روائي محلي، ولمن وسموا نتاجهم كل منهم بخصوصيته الفنية وعالمه الروائي، كحرصي على قراءة الآداب السردية العالمية، وتزداد البيئات الروائية الثرية والمتعددة، كلما اوغلت في قراءة هذا الواقع، الروائي الحقيقي يبقى مسكوناً، بخلق فضاء حقيقي، يعطي لشخوصه وأبطاله، الحرية والاستقلالية للتعبير والحركة.

فلسطين (أم) القضايا والقبلة الأولى والهم والعنوان، لجيل النصف الثاني من القرن الماضي، شهدت عقود الزمن المليء بالحروب والانكسارات العربية الطاحنة، وهُزمت روح هذه الأجيال في الداخل على صعد اوجه كثيرة، فلا هي هزمت في

داخلها، الشعور بخوف من عدو محتمل، ولا انتصرت وواجهت واقعها ببصيرة، مستفيدة من مقدرات معاصرة هائلة، وتراث عظيم يضرب في عمق التاريخ، لأنها أصلاً مهزومة من الداخل. محاولة (البديل) ضرب في اتجاه هذا الحلم، وجعل لوحة الغلاف الكوفية الفلسطينية، رمزاً لمرحلة ممانعة ورحلة في طريق تشخيص طويل، وطبيعي حضور الصوت الفلسطيني في المجموعة ذاتها، وتبعتها رواية (ريحانة) المجسدة في وجه من نسيجها ذات الهم، دفعني في نهاية الثمانينات إغراء النشر، فطبعت (البديل) مجموعة قصصية، وصفت بنفس سريالي بما فيه من رمزية، وجاءت حالة الفعل الكتابي في جمل قصيرة، موجهة رامزة مستحضرة حارة مضمنة، وكتبت رواية (ريحانة) في ذات المرحلة وبذات اللغة، استحضر الوجوه الحميمة الأولى، لتواجه حالات الاستلاب الفظيعة.

اتسعت حالة الدهشة وصورة التحولات، وتوارت مفردات الغربة والشجن القروي، الملمح البارز لنتاج قصصي ساد المرحلة، وأصبح هضم الانكسارات المتوالية، يحتاج إلى معرفة جادة، إذ يخلق الروائي فضاءه وعالمه ويحدد مشروعه، يظل مسكوناً بشخوصه، وأزعم أني في ذات المرحلة، شكلت أفقاً كتابياً جديداً، يتجاوز ما يعرف بالعقدة والحبكة التقليدية وما شابهها، وقد فقدت مبكراً رائحة المكان في القرية، وحل السفر لغة محل الأجواء الحميمة، حرضني حينها سكرتير نادي القصة، وآخرون من جماعة السرد، فقدمت (قالت فجرُها)، النص الكتابي الدال لمرحلة فائتة، توسم مرحلة من تجربتي كتابة نصوص قصصية، لتصدر المجموعة الوحيدة لي من مؤسسة ثقافية رسمية هي (نادي القصة)، وما يمكن قوله في هذا السياق، إن الرواية التي نتحدث عنها، مازال الهجس بها، يعد ضرباً من الخيال المحرم، ويصعب تصور ذلك حتى في ذهن كثير من النخب الثقافية، فالرواية التي تجسد حالات الصراع الممتد في كل زمان ومكان، وصراع كوني بين ما هو ساكن وخلاق داخل المجتمع، والكتابة بلا حرية في مجتمع لا يؤمن بتعدد الأفكار، تصبح ضرباً من الإيحاء والترميز، وحالة الاحتفاء بالمنتج الروائي العربي الضئيل عناء،

تجسد صورة لفقرنا والحاجة الملحة لهذا الفن، وتصور رؤية ما عن مشروع روائي، وكان الرواية انتدبت لخطابات اخرى، ماثلة في اذهان كثيرة، كل هذا في مرحلة التصور، فكيف بالطباعة والنشر والتصحيح والتوزيع، والقراءة والمتابعة والحقوق وتجاوز الهفوات من العواقب؟. كتبت في بداية التسعينات بهدوء تجربة جديدة، يبدو انها حفلت بكثير من الأسئلة والعناوين، واخذت مساراً واسعاً في التجريب، سعيت في هذه الرواية لتنويع عجيب، إذ كنت في تماس مع فلسطين في نهاية التسعينات، وكتبت الرواية الثانية (أواني الورد) من مدين (ماعين) الأردنية، فكنت اغرس جسدي كل صباح، ادفنه لمدة شهر كما خلقني الله في طين البحر الميت، لأسلخ الجلد المريض الظاهر، أخرج اللحم الحي للشمس من عزلة قاسية، فصول روائية أسميتها (ارتحالات الروح والجسد)، وكأنما كنت ألتمس في هذه الضفيرة من نسيج عالم روائي، والمبثوثة في نسيج كتابي، وأغسل روحي في المساء، بمياه (ماعين) الجبلية الحارة داخل الكهوف، لتتطهر روحي مما علق بها من أدران متراكمة، اخلصها مما عرفت، ورأت وعايشت، أنقعها لتبيت مطمئنة في المياه الحارة.

حينها كنت أحتشد، احضر لنص جديد وتجربة متجاوزة، لإحساسي أن منطقة الكتابة في الذاكرة، مازالت بعيدة ومازلت خارج أجوائها، فقد استنفدتني الكتابة السيكوباتية، وبتُّ قريباً من الكتابة الأسطورية.

اختراق الذاكرة لا يكون إلا بحدث، يهز الوجدان ويحرك الساكن، الشخصيات المركبة مغرية، ولكن ماذا تفعل، حينما يصبح الزمن ذاته مركب، والأمكنة بما تحفل به من رائحة اسطورية وتاريخية مركبة، فتصبح الكتابة الملزمة (السيكوباتية) أكثر من مغرية، فلم تعد مجرد ردة فعل، وصراع المدن والجنون والموت، ليس نزهة أو قصة حب رومانسية، تحدث في خلفية شارع اي عاصمة عربية، ولو من وراء حجاب..؟

جاءت حينها رواية (الحدود)، الجزء الأول من ثلاثية (المكتوب مرة أخرى)، تكنس في هذه الأجواء وجه المعاناة، وترصد أجواء القلق والمؤثرات الخارجية،

وتستحضر رمزها الأسطوري زرقاء اليمامة، ويقتضي منا التوضيح والإشارة إلى مسألة التوظيف في الرواية، نص شامل مفتوح يستوعب في البدء الأجناس الأدبية الأخرى (الشعر، القصة، المسرح، الموسيقى، والتشكيل والتراث) بكل تفريعاته، وأصوات الذاكرة الحية، والشفوي، والتاريخي، والسياسي، والأسطوري، إذا توحد الشكل والمضمون.

إشارات صغيرة، يتلقفها الروائي، وتفتح له عوالم ليست في الحسبان، وتتبدى موهبة الروائي الكبيرة، طين البحر الميت الذي سلخ جلدي، ومياه مدينة (ماعين) الحارة لتطهير روحي، وجيش صدام حسين يخترق منفذ (صفوان) الحدودي، يبتغي مياه الخليج الدافئة، وكأن نبوءة روائي كبي (غسان كنفاني)، تتحقق على الأرض في هذا المكان، خنق شخوصه في هذا المنفذ الحدودي، يموتون داخل صفيح خزان مياه، (وتحريك القلب) هي ايضاً رؤية روائي آخر، هو عبده جبير من مصر الرامزة إلى وجهة الرواية العربية.

واريد هنا – الإشارة ايضاً، نحو طفرة روائية محلية هائلة، بدأت بعد هذا الحدث، تصحب الحدث المروع والتحولات السياسية والثقافية، وانفراج طفيف وحضور التقنية الحديثة، ولترصد جوانب وصور عديدة من حزمة هذه التحولات، اطلقت حينها العنان، لكناسي ثلاثية (المكتوب مرة أخرى)، وأيضاً ها – حضرت أسطورة (بلقيس)، وسيدنا سليمان في رحلة الحج إلى مكة من بيت المقدس، لتبعث من جديد تداعيات حدث، هز الوجدان والمنطقة برمتها، ولتكتمل الرؤية في المكتوب بروايتين هما: (الدنيا الجميلة – واوراق تكتب في سيرة)، وتفاصيل اظن أنها تفوق مخيلة، تتعمد مجرد التخمين، إذا رأينا ما يحدث في راهن العراق بعين بصيرة، ترى عمق الأشياء والكائنات.

رواية (مدن الدخان) حديثة الصدور، لا اجرؤ الحديث عنها ولا استطيع إخفاء فرحي في ذات الوقت، وقد وجدت في معرض الكتاب الأخير بالرياض احتفاءً كبيراً، وكانت في مقدمة الكتب الأكثر توزيعاً في المعرض، هناك علاقة بين الحالة التي

يعيشها الروائي واللغة التي يكتب بها فـ (مدن انعكاس لما يحدث في العالم العربي، وهي تحاول طرح الأسئلة) الدخان وأحاول من خلال أبطال الرواية تسليط النقطة الصعبة التي تطارد المثقف الأحداث التي هي ضوء عليها. هاجس الموت يطغى على الرواية وفي مجموعة بطلات واحدة منهن مثقفة كتبت جزءاً من نصها (الرواية مصباح) تقوم بكشف سياسي وعاطفي.

3. الملمح والمقدس:

يتبادل قراء الرواية وكتابها سوء ظن، مجتمع محافظ مكرس بوجه وخطاب وفعل واحد، وجنس أدبي حديث، طبيعته خلق أبنية متعددة الأوجه والمرجعيات، تكشف وتكتب الرواية كمتخيل سردي ما وراء المرئيات، وتحفل بتعدد الأصوات والرؤى والمواقف، وتواجه راهناً مموهاً على أكثر من صعيد، مجتمع يخشى كشف سلوكياته وعيوبه، فيمارس بسرية تامة كثيراً من أفعاله، ويتخذ سواتر واهية ليرفض بعضه بعضاً بعاطفة أو بغيرها، وتمر الرواية عبر هذا النسيج المجتمعي، فتبرز صور مرفوضة في هذا العالم السردي المتخيل، لتغيب السُلط المتعددة أي نقد تظنه موجه لها، والتجارب كثيرة بدءاً من سلطة البيت، والغريب أن تكون المؤسسة الثقافية جزءاً من هذا السُلط، فمازال هناك من ينظر إلى النتاج الروائي المحلي، نظرة ريبة وشك ودونية، ويحدث التواطؤ مع أصوات محددة بعيداً عن وجه الأدب والفن، فيتم التكريس والطباعة والقراءة النقدية، والسفر ضمن الوفود الرسمية ودراسة نصوصهم، وفرضها والتعريف بها في مناهج الجامعات، وبلا تواضع مرة أخرى، أشعر أني خارج هذا السياق، وأظن أن نصي ثلاثية المكتوب مرة أخرى، يصنف في خانة الفعل المستقبلي، وما يحدث في العراق كان أكبر من مجرد رؤية وتخمين، والقراءات النقدية المحلية مازالت فقيرة، فنقاد مرحلة الشعر مازالوا، ينظرون للرواية بنفس الذائقة، ويكتبون عن الإصدار الروائي بنفس الرؤية، ويكرسون فراغ مفاهيم تجاوزتها المرحلة، وأعني أن هذه الطفرة الروائية، لابد أن يصاحبها جيل نقدي

أيضاً، ينطلق من ذات الفضاء، لظن أن هذا الجيل رغم بزوغ اسماء منه، إلا أنه جيل لم يتبلور نقدياً بعد، وليس غريباً هذه الكثافة الروائية في ساحتنا، فالرواية العربية غنية ببيناتها وواقعها، والرواية المحلية جزء من هذا المشروع، شقت ورسمت لها خطوطاً عريضة، لست مع من يظن أن هناك مقدساً في مجتمع، بحمد الله كله مسلم في هذه الناحية، فلا يجوز محاكمة شخص الكاتب، وننسى الرواية الفعل المتخيل، لأن لنا موقفاً مسبقاً ومبيتاً. فالمنطق يقول نقرأ الفعل الثقافي، وننقده دون التهويل من خطورة ما فعل الكاتب، ولا يتجوز تحميل الرواية مسؤولية خطابات مضمرة ومغيبة في المجتمع، فالرواية فن للمتعة، ليس بالضرورة تبني وجهة نظر احد، بقدر ما تكون صادقة في رسم صورة هذا الواقع بكل صوره.

4. اللغة والنقد:

تصبح اللغة لباساً في النص الروائي، اللغة الجميلة لا تُجمل واقعاً قبيحاً، والشخوص والأحداث والمواقف لها لبوس لغوي متغير، فلا يعني تلبس لغة ما لواقع ما، تحييد الكاتب وتمويهه خارج النص، فاللغة جزء من مخزونه المعرفي، وإشكالية اللغة بدأت معي من فترة مبكرة، وشعرت أن الصحافة قضمت مخزون قراءتي الأولى قبلها، وتحضر هذه الإشكالية عند الشروع في كتابة نص جديد، والدربة علمتني أن الكتابة السردية، تحددها حالتان:

- لغة الشخوص والأحداث والمواقف، لغة يومية بعيدة عن التعقيد اللفظي والكلام الوحشي.
- لغة الكاتب، لغة وصفية بما فيها من المحسنات والبديع اللفظي، لغة قريبة من روح السارد، واللغة ذاتها تحمل تراكم السرد.

إشكالية اللغة جعلتني، ادعو (جليلة) أحد شخوص المكتوب مرة أخرى، بمصححة أغلاطي المطبعية والإملائية، حينما أرى أن الأخطاء في الحياة، اكبر من اخطائي اللغوية.

واللغة كائن سحري فيها من الثراء والغموض، واللغة السردية مستويات وتنوع فصيح وعامي، اللهجة العامية واللغة العربية المتكسرة، ينطقها كثير من ملايين الوافدين إلى بلادنا، تدخل في التسيج الروائي، لأنهم صاروا جزءاً من تركيبية المجتمع ولغته، تأتي في مفاصل الحوار، حاجتي لها اكثر من حاجتي للغة خالصة وصافية، واللغة ذاتها ليست مستهدفة للسارد، فالحاجة إلى لغة موصلة لا لغة جذابة، ولست ضد اللغة الفضفاضة في النص الروائي، إذا كانت ذات دلالة في ذات الوقت، ليذهب إلى الأسلوب الساحر ولغة خالصة النقاء، ليكرس مسافة بعيدة بين لغته، وواقع ما يريد أن يكتبه.

كتبت الجمل المضارعة، القصيرة جداً في الكتابة الأولى، وخصوصاً مجموعة البديل ورواية ريحانة، وأظن قارئ نصوصي، يدرك معاناتي مع اللغة.

النقد الأدبي بمفهومه الحقيقي، بعيد عن نصوصي، ولو تم تناوله من زوايا عاطفية، وقد تكون استفزازية، كتهمة كتابة رواية ريحانة، وهناك اسماء أحترمها، سمعت وقرات رايها في نصوصي السردية قصة ورواية، تمثل الملمح البارز في تجربتي الجنون والموت، أحترمهم جميعاً وأريد النقد الأدبي لكن. سوف اقصر حديثي هنا - فحزمة كبيرة في المشهد الثقافي، أخذتنا بعيداً عن ميدان الفن والأدب، والطبيعي أن أصمت على كثير من الجروح، فلا تعد تهمني رؤية باحث اجتماعي، أو أنثروبولوجي، أو محلل نفسي.

فالنتاج الأدبي المحلي، يجد الحفاوة خارج الحدود، وبوجود التقنية الحديثة، صار التواصل ممكناً، ليعرف الكاتب تاثير عمله وقيمته بتجرد، وأريد أن أختم مع أن هناك أشياء كثيرة يمكن قولها، فصعب جداً أن يكتب كاتب ما، شهادة عن تجربته بتجرد، وقد حاولت ما استطعت دون الجزم بذلك. برأي للناقد عبداللطيف الأرناؤوط في قراءة له، عن الاتجاهات الحداثية في رواية المكتوب مرة أخرى، إذ كتب ما يلي: (الكاتب السعودي أحمد الدويحي، ينقد الواقع، ويفر منه ليصنع بديلاً له من الأدب، وهو غاية ما يصبو إليه كل أديب في كل العصور، يبدأ البطل في الرواية وجودياً أو

سريالياً، يبحث عن ذاته وأحلامه الفردية وحديته، ثم يؤول أخيراً إلى بطل ملتزم بقضايا أمته عبر تجلياته كشاهد على واقع الأمة والعصر، فقد بدأ يهدم الواقع واللغة والقيم، ويفيء إلى الحلم بعنف، ثم تحول إلى هدوء ملساوي بعد فجيعته بالأمة أو الأم، واستسلم للواقع بعد رحلة تغريبه، فيشعر أن أدب الحداثة، يمكن أن يجنّد لغايات تتجاوز الرفض واجترار الذات، ذلك أن كل رفض للواقع لا مسوّغ له إذا لم يقترن بالبناء..).

عبدالعزيز مشري:
كنانية «الصورة»، و«مجاز الظلال»

علي الدميني

من سيمعن النظر في غلاف مجموعات الأعمال الكاملة التي أصدرها «أصدقاء الإبداع – أصدقاء عبدالعزيز مشري»، فسوف ينتبه حتماً إلى صورته الأنيقة على الغلاف، وسيرى أن يداً تلوح لنا... يدٌ فقدت جزءاً من تكاملها... فقدت إصبعاً، ولكنها تلوح للمشاهدين، وخط دم أحمر ينز من أصبعها. هل كانت اليمنى أم اليسرى؟

التصوير يسمح بتبادل الحالين، والاعتياد يربط الظن بأنها تلويحة اليمنى، ولكن وجود الساعة في المعصم، تجعلنا نميل إلى أنها اليد اليسرى، كاعتياد أكثرنا على ذلك.

لم يكن عبدالعزيز قد تجاوز الأربعين حين أخذت له هذه الصورة، ولكنها تعبر عن اختمار تجربة طويلة من تراكم خبرة الأناقة والتعبير، فلماذا اختار صاحب الصورة أن يلوّح لنا بيده اليسرى بدلاً من اليمنى؟

إنني أحمل في يدي التي تلوح لكم، وهي اليد اليسرى، دلالات الفقد والغياب متزامنة مع إرادة الحضور والحياة، فهذه اليد التي تبدو وكأنها تصافحكم بمحبة، هي يدٌ فقدت جزءاً عزيزاً منها، ولكنها تستطيع أن تستبدله بآخر.

أما أنا فأستطيع استنطاف مكنون تلك الصورة/ العلامة بالقول: إن هذه اليد

التي تلوح لنا ليست هي اليمنى، ولكن الصورة استطاعت أن تمارس خداعها الفني لإيهامنا بذلك، وأن القرية التي استعادها عبدالعزيز في إبداعاته، ليست مقابلاً «كنائياً» لقرية الطفولة التي عاشها، وإنما هي «القرية» المجاز، التي بنى منها، وبطريقته الخاصة، معمار قريته الفنية، المرسومة برؤيته الواقعية النقدية، لما ينبغي الاحتفاء به من قيمها، والاحتفاظ به من أبعادها الجمالية.

صورة الغلاف كانت ومازالت إحدى العتبات الفنية التي تواضع على أهميتها الكتاب، سواء من يمكن وصفهم بالتقليديين أو الحداثيين، حتى وإن تباينت بهم المواقع في منحها حقها من تلك الأهمية، وقد أولى عبدالعزيز اختيار أغلفة كتاباته عناية خاصة، إما برسمها بنفسه، أو تخطيطها وإرسالها لفنان يجيد تنفيذها، وإما باختيارها من لوحات حفلت بدلالة محددة، أما الأصدقاء الذين اشتغلوا على إعادة نشر أعماله الكاملة، فقد انتابتهم الحيرة للمرة الأولى في اختيار غلاف كتاب «ابن السروي، وذاكرة القرى»، والذي خضع لطابع الاستعجال، إثر دعوة «جمعية الثقافة والفنون» بالباحة من – خلال مسؤولي الجمعية، ومن أبرزهم المرحوم محمد سعيد فيضي، والأستاذ جمعان الكرت – لإقامة حفل تكريمي لعبدالعزيز وإبداعه، في صيف عام 1999م.

بذلنا جهدنا للبحث عن لوحة معبرة نضعها على الغلاف فلم نجد أفضل من صورة كان الكاتب قد اختارها كغلاف لكتابه المهم «مكاشفات السيف والوردة»، واستعنا بالفنان التشكيلي المعروف «فهد اليحيا»، الذي أنجز لوحة تركيبية دمجت صورة «غلاف» المكاشفات، مع ترسيمات لعناوين ولوحات أغلفة بعض كتابات عبدالعزيز.

صورتان على الأغلفة، تحمل إحداهما دلالات الأناقة والفقد، وتحمل الأخرى علامات التقشف والانهماك في العمل، لغائب عنا اليوم، رغم حضوره البهي في حفلنا الذي يعمل على استعادة ذاكرته بيننا، ولذا سأتوقف أمام لحظات ومشاهد، لا أحتفظ بها وحدي، لأن الكثيرات والكثيرين يشاركونني متعة استعادتها، لأختار

منها ما يؤدي وظيفة التنقل بين الصورة الدالة على ذاتها كمتلازمة كنائية، والصورة الباحثة عن مجازها في الحضور وفي الذاكرة.

الباريسيان و«الوسمية»:

أتذكر صورة فرحنا معاً حين صدرت مجموعته القصصية الأولى، «موت على الماء»، عن النادي الأدبي في الرياض في عام 1978م، وحرصه على تضمينها مفتتحاً قرائياً كنت قد كتبته عن بعض نصوصها قبل إعدادها كمجموعة للنشر.

أما الصورة الأكثر دلالة فتأتي في سياق الحديث عن إصدار روايته الأولى «الوسمية» وروايته السادسة «في عشق حتى».

كان نص «الوسمية» نتاجاً لمعترك حواري طويل مع الذات ومع أصداء استقبال مجموعته الأولى «موت على الماء»، ففي الوقت الذي استقبلت فيه باحتفاء كبير من قبل القراء المهتمين والمبدعين والنقاد، إلا أنها لاقت فيه انتقاداً من القارئ الذي استهدفه خطابها.

وفي ظل تطورات فكرية وتفاعلات عديدة لكاتبها، توقف عن الكتابة القصصية لمدة سبع سنوات، حتى عاد بعدها بمخطوطة رواية «الوسمية» وبمجموعته القصصية «ابن السروي».

احتفى الكثيرون بالرواية، ومن أهمهم الناقد الباريسي «عابد خزندار»، الذي عدّها رواية تنتمي إلى منظومة الكتابات الروائية العالمية، وذلك لاشتغالها على إبراز محليتها المختلفة، أي أصالتها، كنص غني بخصوصيته وتفرده، إزاء السائد العام.

لكنني حين قرأت مسودتها، لم أتعاطف معها، أو لأقل بكثير من الدقة، لم أجدني متفاعلاً معها، ذلك أن كاتبها قد غادر استراتيجية التحفيز الجمالي لمقروئه الذي تميز فيه عبر مجموعته القصصية الأولى، نحو استراتيجية نقيضة لذلك المنجز وللسائد في الوسط الإبداعي الحديث في ساحتنا الثقافية، توسلت بفاعلية جمالية التحفيز لواقع سردي، والالتفات إلى «لغة المعيش اليومي» بحسب الناقد الباريسي

الآخر الدكتور معجب الزهراني، فغاب في نظري – لحظتها – الناظم الرئيس لمتلازمة النص الروائي مقابل حضور «المعيش اليومي الخاص، والمكان المختلف»، كبطلين للنص وكبديلين لذلك الناظم!!

الباريسيان كانا يصدران عن رؤى ثقافية ومناهج نقدية أكثر حداثة أو تفتحاً مما كنت – فنياً – أنتمي إليه، والكاتب كان يعبر عن قناعات واستهدافات أخرى لم أتفهمها حينها، فبقي رأيي في رواية «الوسمية» مثار ألم داخلي، حمله عبدالعزيز لمراحل طويلة، في مضمار علاقتنا الخاصة.

أما حين أنجز عبدالعزيز مسودة روايته «في عشق حتى»، فقد استمتعت بها، وبقيت قيمة فنية ووجدانية عبرت له عن شغفي وإعجابي بها.

وقبيل نشرها، طلب مني كتابة كلمة قصيرة على غلافها الأخير.. فاستجبت، ولكني بعد صدورها فوجئت باستبعاده كلمتي المقترحة على الغلاف، والتي دوّنت فيها إعجابي بقدرة الروائي على كتابة نص روائي معاصر استبطن فيه تعالقات مخيال «عذرية قيس»، ومكابدات الفقيه الظاهري «ابن حزم» في طوق حمامته، ينسج الروائي صورة معاصرة لنص «الحرمان» المادي (الكنائي) من امتلاك المحبوب، والذهاب إلى القبض عليه مجازياً في نص الكتابة.

هذه المرة لم أغضب، لأن عبدالعزيز بذلك القرار، قد رسم ملامح علاقة حوارية ناضجة بين طرفين متمايزين، رغم ما بينهما من ألفة وحميمية متفردة!!

الهارب من الزمن الراكد:

في رسالة بعث بها إليّ في أواخر عام 74م، ومازلت أحتفظ بها، قال لي فيها ما مؤداه «أحس بالملل والموت في الديرة... لا أستطيع احتمال أكثر من هذا.. ساعدني في البحث عن عمل في الدمام».

كان الفارق العمري بيننا يتجاوز الثمان سنوات، وكانت العلاقة الإنسانية والثقافية بيننا قد تعمقت في صيف عام 73م في جدة، وفي عام 71م في الدمام، حين

كان يدرس السنة الثالثة المتوسطة، فكنت أزوره في مقر «عزبة خاله» في حي الكهرباء بالدمام، وقد وجدتني دائماً منبهراً بشغفه بالقراءة والرسم والكتابة، فلا أملك إلا الإعجاب بهذه القدرات المبكرة.

وصلتني رسالته، وكنت قد بدأت في الإشراف على إصدار الصفحات الثقافية في جريدة اليوم المعروفة بـ «المربد»، وطرحت على مدير تحرير الجريدة «محمد الصويغ» إمكانية انضمام عبدالعزيز كصحفي متعاون مع الجريدة، فاستجاب بأريحية يشكر عليها، ثم قَدِمَ عبدالعزيز إلى الدمام بعد ذلك.

دلالة الانتقال من كنائية الصورة إلى مجازها لا يقع في هذا الهامش وإنما يكمن في كل تفاصيل حياته عقب وصوله إلى الدمام، وسأقف عند جزئية منها هنا:

امتلك عبدالعزيز موهبة الخط والرسم منذ الصغر، فكان يخط الآيات الكريمة على جدران مسجد قريتهم الصغير، مثلما كان يرسم على أبواب البيت، وجدرانه، ولكنه بقي محصوراً ضمن فضاء المدرسة الكلاسيكية ذات البعد التصويري للمناظر الطبيعية «أي الكنائية في التعبير» عن الشيء بمثله. وفي تلك المرحلة كانت حركة التشكيل، على مستوى المبدعين الأفراد في بلادنا، تمضي بقوة باتجاه الإفادة من المدارس الفنية الحديثة، فاطلعته على كتاب يتضمن مراحل تطور المدارس الفنية في أوروبا منذ «دافنشي» (الكنائي) وحتى «بيكاسو وسلفادور دالي»، وكنت قد تعرفت على ذلك الكتاب من صديقنا «أبو بكر باقادر» الذي زاملته في مرحلة الدراسة في كلية البترول.

وفي جريدة اليوم مثلما في غيرها آنذاك، دأب المحررون على اختيار تخطيطات تجريدية ترافق كتاباتهم الإبداعية في الصحف، فأشرت عليه بضرورة قراءة تلك التشكيلات والإفادة منها، وكان من ضمن ما حفلت به جريدة اليوم آنذاك، خطاطات تجريدية لـ «جبير الملحيان»، فاقترحت على عبدالعزيز العمل على تلوين هذه اللوحات التجريدية، محاولة مني لتشجيعه على الانفتاح على التجربة التشكيلية المعاصرة.

لم يستجب لطلبي، ولكنه عاد إلينا بعد أسبوع، وهو يحمل كراساً كبيراً يحوي عشرات اللوحات التجريدية المختلفة.

سعدنا بذلك، وأحال محمد الصويغ إليه مهمة رسم اللوحات التجريدية أو التعبيرية الملائمة للقصائد والنصوص القصصية التي تنشرها الجريدة في تلك الأيام ومنها الملحق الأدبي «المربد»، ثم مالبث «الصويغ» ان أسند إليه مهام تحرير صفحة أسبوعية تركز على متابعة الأنشطة التشكيلية، وإجراء الحوارات الفنية مع مبدعيها.

في مهاد هذا المناخ التجديدي، أبدع عبدالعزيز في كتابة المقالة، والحوار، وكتابة القصة القصيرة الحداثية، وأبدع في كتابة نص قصيدة النثر، وممارسة التشكيل بطرائق مغايرة، حتى أصدر مجموعته الأولى «موت على الماء» في عام 1978م.

ولكي يكتمل عقد مقارنة الانتقال ما بين كنائية الصورة، ومجازها، أشير هنا إلى رسالته المعبرة عن الإحساس بالاختناق في القرية، وإلى انتقاله بعد ذلك إلى المدينة الحلم، لنرى أنه يمكن النظر إلى هذه الرسالة كشهادة براءة ضد مجانية إلصاق تهمة الاستعادة «النستالوجية والشوفينية» لزمن القرية وامكنتها التي خبرها أو تحدّر منها.

لقد عاد المبدع إلى ذلك الواقع الذي هرب من الموت فيه، لا ليكرس شهادة انتهام أو مكايدة تجريح، ولا ليكتب ملحمة عشق أسطورية، وإنما عمد إلى استعادته وفق رؤية إبداعية وعين نقدية خبيرة، لم تعد تفرّق بين مدينة أو قرية، أو اي فضاء للمعاش الإنساني، وإنما كانت تعمل على تجلية مهامها الإبداعية عبر استنهاض قيم جمالية ودلالية، تكمن في الأعماق القصية للواقع الذي فرّت منه، وذلك ما سأشير إلى تفاصيله لاحقاً.

مخيال الشيخ إمام:

كان عام 1980م، طقساً مهيئاً للتجريب.. لنسج حياة الكلمة المعبرة بالأغنية، ولدمج الكلمة باللوحة... اشرطة الشيخ إمام وشاعره «احمد فؤاد نجم» عبأت

مساحاتها في الوجدان العربي.. «مارسيل خليفة» واختياراته للقصائد ذات البعد الإنساني والنضالي فرضت حضورها، وخالد الشيخ وبقايا تجربته الفنية المبكرة أيضاً ووجدت موقعها على ضفاف الخليج.. لكن لا أحد – من أصدقاء القلم والفكر في محيطنا، لحظتها – كان يجرؤ على التماس مع إمكانيات التعبير الموسيقي عن حالتنا الاجتماعية الخاصة.

عبدالعزيز امتلك الجرأة، والرغبة الجادة، والجلد البدائي، على تعلم ما لم نكن نستطيعه، وقد استند في ذلك على ما ينطوي عليه من مخزون دهشة الطفولة، وبراءة طيش المغامرة أيضاً، والقدرة على تحمّل سخرية الأصدقاء إزاء البدايات الهشة.

لقد نمى تحسس جماليات الإيقاع الموسيقي منذ فترة مبكرة امتدت إلى زمن الطفولة والقرى، حين اجترأ على تجربة صناعة «سمسمية» بدائية، كان يختلي بها في مراح «الحلال»، ويمارس افتتانه بمداعبة «الأوتار» بعيداً عن أعين «الجَد»، أما حين استقر به المقام في الدمام فقد امتلك القدرة على اقتناء «العود»، وممارسة التعلم الذاتي للعزف، بعيداً عن رقابة العائلة والمجتمع المحافظ.

في البدء لم يكن يجيد عزف موسيقى الأغاني، لكنه لم يكن يجيد الانتظار، فابتكر طريقة لكتابة كلمات الأغنية وتلحينها، واللعب على أدائها بحسب قدراته الموسيقية، مما أتاح له أن يتمايل طرباً مع إنجاز خاص به، ومتوافق مع قدراته البسيطة على التعبير عن مهاراته العفوية.

كان ذلك تحايلاً فنياً مبكراً على توطين المهارات، ولكنه استطاع تطويرها مع مرور الزمن، ليغني أولى كلماته، من وحي مناخ كنا نعايشه على ضفاف الخليج، ولعلها تجربة مغامرة لتلحين نص مغسول من موسيقاه – التي ألفناها في قصائد العمود التناظري أو في القصيدة التفعيلة – فغنى لنا في أماسي الدمام:

طفلٌ يسأل أمه

ما هذا العسكر يا أمي

لا يكمل سؤاله حتى
تغتاله رصاصة الشرطة.

كانت «فلسطين» حبلى بأوجاعها الدائمة، مثلما كانت أقطار الأمة العربية، ومازالت محتفظة بآلامها المزمنة.

وفي الأفق تخلق مخيال «الشيخ إمام والشاعر أحمد نجم»، مما بث في الصديقين «هو وأنا»، نشوة المحاولة، وخطاطة الاحتذاء الأولى.

نالني مسه، فكتبت له بعض الكلمات، وغنى:

أنا مش عميل لأمريكا
أنا وطني
أنا وطني
في القلب حب أولادي
في الدم حب بلادي
واحنا السنين الجية
واحنا السنين الجية.

ثم انفتحت العيون على مآزم أخرى، فكتبت له، وانشد:

سأغني للمرأة في وطني
سأغني لامرأةٍ
يسجنها البيت
وتقبع في النسيان..
ما بين الباب وغرفتها
ما بين المطبخ والشباك
قلبٌ لامرأةٍ لا يغني
وامرأة تصرخ: يا وجع الإنسان

لم نحتفظ بالكلمات في سجلاتها، ولا بالأغنيات في أشرطتها، وفرطتها الريح،

حتى اصبحت صورة مجازية متشظية، لم يبق منها إلا رنين الوجد وحرائق الذكريات.

كنائية «البرد» ومجاز «الدفء»:

في كتابه «مكاشفات السيف والوردة» يدوّن ما يلي: «الحرارة الهابطة عن درجة (25) مئوية فاقل.. تعني لي غياب الحبيب، والعزلة، والانتفاء، والغمامة والجمود. شيء واحد يمكنني فيه، وبحدس متصنّع، ان اراسل محبوبتي عبر القراءة، فهي تبقيني على علاقة مع هلوسة الورق، لذا أجدني منغمساً بين يدي من يقرأ عليّ، وذاهباً وراءه في شؤون السطور». (ص 27 من الأعمال الروائية – الجزء الأول).

على مقربة من اغسطس عام 1990م، انتقل عبدالعزيز إلى منزل بناه في مخطط 91 في غرب الدمام.. كان المحيط قفراً، والهاتف كغيره من الخدمات لم يصل إلى ذلك الحي، فانقطع عنه الأصدقاء الذين كانوا يعرفون مقره الأول في حي عبدالله فؤاد، وفقد اتصالاتهم الهاتفية اليومية به، وفي أواخر ذلك الشتاء المعروف بأحداثه الدرامية على مستوى منطقة الخليج، والعالم على السواء، رفعت درجات حرارة المكان والزمان والحياة الاجتماعية والسياسية مؤشرها إلى درجة «القشعريرة»، والتأمل في البحث عن دفء آخر، وفضاء آخر.

في تلك اللحظة الزمنية البالغة الخصوصية، اتخذ عبدالعزيز ثلاثة قرارات مترابطة وذات طبيعة مصيرية حاسمة:

* بيع بيته في الدمام.
* الاتفاق مع زوجته على الانفصال النهائي، ورحيلها إلى القاهرة.
* مغادرة الدمام إلى جدة، وبدون علم أقرب الأصدقاء إليه، «أنا»!!

تلك صورة «كنائية» لا يمكن لي أن أتناسى عمق أساها، ولا فداحة خذلانها، وكأب يبحث عن ابنائه «كما في المذابح» انشغلت بالسؤال عنه، وذهب جهدي ادراج الرياح، حتى اتاني صوته بعد مدة بالهاتف، جذلاً، ومزيناً بدفء «جدة» واهلها،

وابتدأ حديثه معه في أولى اتصالاته: «يقولون (سافر ففي الأسفار سبع فوائد)، أما أنا فأقول: سافر ففيها عشرة، واهمها» (الدفاة يا سعيد!!)، ويعني به الدفء بمطلق مداولاته. ثم تحدثنا طويلاً، حتى اختتم مكالمته: أنا سعيد بدفء جدة، ولدي شقة جميلة، وهاتف أستطيع منه محادثة الأصدقاء.. اشتاق لكم وللدمام.. بلغوها قبلاتي».

أسررت له لحظتها بأنني لا أخاف عليك، فأنت في رفقة «أحمد مشري»، ولكنني أخاف عليك الوحدة والعزلة الثقافية!

وحينها تذكرت عزلة الراحل الكبير الشاعر «حمزة شحاتة» حين غادر جدة إلى القاهرة، وبقي فيها وحيداً حتى وافته المنية.

داريت مشاعري، ولم أشاركه فيها، بيد أن ما حدث بعد ذلك كان حدثاً مفاجئاً، لي كصديق وكأب ثقافي، مثلما كان بالنسبة للوسط الاجتماعي والثقافي الذي كان يعيش بيننا فيه.

في «جدة» كان المكان مهيأ لأن يلتقط المتعب من سفر طويل انفاسه، بحيث يملك التحكم في نبضها، وفي ارتعاشة أجنحتها، وأسبلت عليه من شآبيب رطوبتها، ما يدفئ الهارب من القر الصحراوي في شتاء الشرقية، وما يلم شظايا زجاجه المتناثر، جراء وحدته القصيرة في غرب الدمام!

في «جدة» حظي برعاية المستشفى، والطبيب الإنسان، والطبيب المثقف، من «الدكتور فيصل شاهين» إلى الدكتور «عبدالله فلاتة»، إلى غيرهم، وفيها استأنف العمل على إبداعات كان قد بدأها في الشرقية، وافتتح أيامه بإبداعات جديدة لم يكتبها من قبل، حتى رأى نفسه ينام ذات مساء، ليلتقي بعشه الثقافي والكتابي، والصحي في الدرجة الأولى، حيث أجريت له عملية ناجحة لزرع «كلية» حررته من عناء «الديلزة» المميت، فاستعاد عافيته ولياقته الإبداعية، وتوهجه الحياتي.

وفي «جدة» التي تجتمع في كلمتها مجازات (الجِدة والجَدة، والجَد، والجِد)، اندمج «الكنائي» بمجاز صورته، وألفى ذاته متفاعلة مع تفاصيل المدينة، وأهل المدينة، وأوجاعها، من البيت إلى الشارع، إلى المستشفى الذي عمل فيه متطوعاً للقيام بمهام

التوعية والرعاية النفسية والصحية لمرضى الكلى، ولو أن الزمن قد أمهله قليلاً، لعانقتنا «جدة» أخرى في كتاباته القصصية والروائية.

ارتاح قلب الصديق، واستمر تواصلنا بالمهاتفة اليومية، وبالزيارات.

وفي جدة «أم الرخا والشدة»، أنجز أجمل كتاباته «المكاشفات»، ونسج أجمل العلاقات، وكتب أجمل رواياته: «في عشق حتى» و«المغزول».

إلا أن «شدّتها» تأتي حين شارك في دفن أحب الناس إليه «الجد» الشيخ محمد بن مشري، رحمه الله، في إحدى مقابرها، مثلما هيأنا لأن نقبره في نفس المكان.

وهنا، وللتاريخ أسجل أنني لم أكن قد اطلعت على رغبة كامنة في أعماقه القصية، بأن يدفن في مقبرة القرية، إلا حين قرأت روايته «المغزول» حيث أشار بوضوح في (منتصف الصفحة الأولى من الفصل الخامس)

«يسمع «زاهر» كلام صديقه الحميم، يراه مطبقاً على حديث يمتد طويلاً فعيناه ممتلئتان بالحديث: (هذا واقع يا فوزية؛ العالم لن ينتهي بموت «زاهر».. قولي ليترفق به التراب، او الكفن، أو ليرحمه الله.. هذا واقع؛ لقد.. مات).

ليس جميلاً أن ترى نفسك حياً؛ بعد أن تكون قد سجيت، وتودي بأمك لتحملك إلى مقبرة البيت الذي انشأتك فيه، ليس جميلاً أبداً، أن تشاهد موقعك عند الآخرين بعد موتك.

الموت لا يمزح، ولا يمكنه ان يُفاوض دماغك؛ فكيف تتخيل أنك ميت.. هل بلغت بك الفيبوبة الطويلة حداً جعلك تجد نفسك ميتاً، وما معنى هذه النهاية الأبدية التي تعني انقطاع الدماغ عن كل المؤثرات والمعاني؟».

فلو أنني كنت قد قرأت هذا الإلماح الفصيح، لكنا قد قمنا اليوم بقراءة الفاتحة على روحه في مقبرة قرية محضرة القريبة من البيت الذي احتضن طفولته كوجود كتائي، وعبر عنها في كل إبداعاته كوجود مجازي، ولكنني لم أقرأ النص إلا بعد أن واريناه ثرى مقبرة «الفيصلية في جدة».

كتابة الحياة وحياة الكتابة:

ختم روايته الأولى «الوسمية» برسم لوحة تحتفي بفاعلية التكاتف الاجتماعي لأهالي القرية، الذين قاموا بشق طريق جبلي تسلكه السيارات صوب تجمعاتهم المتناثرة على سفوح الجبال، معتمدين على قواهم الذاتية البسيطة، وشاخصين بأبصارهم نحو أفق دال على تشوفهم للتواصل مع الآخر، المجاور والأبعد على السواء.

وتلك الصورة «الكنائية» التي خطها في أولى رواياته، ستنتقل إلى «صورة استعارية» كأحد النواظم المركزية في استراتيجية كتاباته السردية، والاجتماعية، ومنها استلهم واقعاً معاشاً وفاعلية حياتية لمقدرة الذات على تحدي قسوة الواقع، عبر التشبث بممكنات «الإرادة الذاتية» في مواجهة التحديات على المستوى الشخصي – وهو ما برهن عليه خلال مقاومته للظروف الصعبة وللمرض الفتاك – أو عبر تكريسها «كمرموز» يستند إليه الفرد، والشعب، والأمة، في سبيل النهوض من بؤر التخلف، ومواجهة الظروف والقوى والمصالح الخارجية التي تهدد حياة الفرد والأمة على السواء.

وعلى الرغم من اشتغال الكاتب على تكريس قناعاته وممارساته كتعبير عن «القدرة الذاتية» للفرد والأمة على مجابهة كافة التحديات، إلا أن آخر رواياته «المغزول» تضع تلك الذات – ممثلة في جسم الكاتب الذي ذهب للعلاج في مستشفى أمريكي – الحاملة لرمزها الفردي والجمعي معاً، رهينة وبشكل «كنائي» سافر للاستسلام للآخر الذي لم يسع إلى إيجاد علاج يعيد الذات إلى طبيعتها الأصلية، وإنما عالجها، بمزيد من بتر أعضائها، ولذا لم يعد يخفي عبدالعزيز عن أبيه وأمه حالة فقده للقدم اليمنى، ولكامل الساق اليسرى، ولعل في ذلك تأويل لاستسلامه الأخير لغيبوبته الطويلة التي أسلمته إلى الموت.

يقول في آخر كلمات رواياته «المغزول»:

«لم يكن أحد قد منحه أدنى المسامع، وكان يصرخ، وعندما جفت بلاعمه، وشحُب صوته، جاء ممرض النوبة الليلية غاضباً، وهو يردد بإنجليزية، أمريكية مضغوطة:

.Dont use your voice.. be quite.. be quite

ثم حمله كحشرة بلا قدمين، ووضعه في السرير».

هاتان اللوحتان، وإن بدتا معادلين «كنائيين» لوقائع حدثت بالفعل ودونهما الكاتب، إلا أنهما، وفي سياق كتابات عبدالعزيز، تتحرران من المرجعية «الكنائية»، لتعبرا عن رؤية وموقف ينسجمان مع منظور رؤيته الاجتماعية والسردية.

كانت حياته كلها كفيلة بإلهامه مادة للكتابة، وزمناً للإبداع، منها ما يمكن اعتباره عملاً إبداعياً متميزاً، ومنها ما كان عادياً، بيد أن ما استله الكاتب من تفاصيل حياة الكتابة وكتابة الحياة، قد بقي كعلامات فارقة ودالة على وعي، وعلى موقف، اكتسبا حقيقة وجودهما الكنائي ومجازه من تشكيلات حياة شخص، وحياة كلمة، تجلتا، إلى ابعد الحدود، في إبداع أعمال، اسمُها بالصدق والشجاعة، وببقائها دائماً قابضة على جمرة الأمل، رغم كل المعيقات.

في دلالة «الكشف» و«المكاشفات»:

لا يشك متابعو نتاجه بان كتاب «مكاشفات السيف والوردة» واحد من أجمل إنجازاته، مثلما يمكن النظر إليه في سياقه المحلي، كواحد من المتون الأدبية المهمة في حقل «السيرة الأدبية»، وذلك لما توفر عليه الكاتب من ممكنات تأملية عمقتها الخبرة الثقافية الطويلة، فصاغ رؤيته لمفهوم الكتابة الإبداعية، بما يضعها نتاجاً للتجربة والثقافة والوعي، قبل أن تكون عملاً ميتافيزيقياً يتلبس المبدع، من خارج فضاء حركته في الواقع وانشغاله عليه.

وبالرغم من وضوح الرؤية وحضور الوعي في جل كتاباته، إلا أنه لم يكن يستسلم للميكانيكية الكتابية، بل كان على بناء معماره الفني، ونحت مفردته بطريقته

الخاصة، والتي برع في بث سخرية المفارقة في عباراتها، حيث انشغل على تجسيدها الكتابي حين تكون ثمرة ناضجة، لا زهرة فجة، وفي هذا الصدد يقول: «الإبداع لا يأتي إليك، ليجالسك على فنجان القهوة، أو الموسيقى الهادئة.. لا، إنه يأتي دون أن يستأذنك، أو حتى يهيئ ذاته ليتوافق مع حالتك.

إنني لا اؤمن بأولئك الذين يتعاملون مع الإبداع، كما يتعامل الجزار مع الوردة، إذ ينظر إليها بساطوره الحاد. الإبداع كلحظات الحب.. كرغبتك وقت ظمأك الشديد في شرب كاس من الماء البارد، وكحاجة الجائع الفقير للخبز». (ص 60 الأعمال الروائية – الجزء الأول).

وقد تبدّت في هذا الكتاب، المصاغ برهافة تدفق تأملي ووجداني حميم، أثار سجالات ثقافية وأدبية، كان يخوض معتركها مع أصدقائه من داخل «خندق الحداثة، وليس من خارجها»، فمضى في التأكيد على أن الواقعية النقدية، هي إحدى المقومات الأساسية لمفهوم الحداثة، حيث لم يغب هذا التصور عن كل أجزاء الكتاب، الذي انبنى على محاور عديدة منها: الكتابة والكتابة، الكتابة والطفولة، الكتابة والقرية، الكتابة والكراة، الكتابة والمرض، والكتابة والعزلة.

أما خارج هذا الكتاب، وخارج خندق الحداثة، فقد استكمل حواره، وسجالاته أيضاً مع المكونات الأخرى «المحافظة» – في سياق يمكن أن يطلق عليه «الكشف»، حين انبرى في مراحل مبكرة من عام 98م لمقاربة تلك الظواهر الشائكة – قبل أن ينالنا منها ما احترقنا به، ومازلنا – في مقالات جريئة (مقارنة بلحظتها التاريخية)، نشرها في جريدة البلاد «إبان مرحلة رئاسة «قينان الغامدي» لتحريرها»، فأجرى قلمه لتشريح مظاهر التزمت والغلو والتطرف الديني، وأشكال التمييز ضد المرأة، وتطرق إلى أوضاع المستشفيات المزرية، ومظاهر المحسوبية، والفساد والرشوة، كما أطلق لقلمه العنان لاستحضار تلك الإشكاليات بسخرية نقدية بالغة الجرأة، في روايته الأخيرة «المغزول».

وقد قام شقيقه «احمد مشري» بجمع تلك المقالات وغيرها، وإعادة صفها على الكمبيوتر، كما ابدى الدكتور علي الرباعي رغبته في كتابة مقدمة لها، ونشرها على حسابه الخاص ضمن سلسلة الأعمال الكاملة للراحل. وهنا وددت فقط الإلماح للصديقين العزيزين بأننا ننتظر هذا العمل قريباً، وقبيل حلول موعدي معرض الكتاب في القاهرة وفي الرياض، القادمين.

عبدالعزيز في ارامكو:

بعد تركه لمقر سكنه في الدمام مع بعض الأصدقاء، لم يكن هناك بد من استضافته في غرفة صغيرة اسكنها في «أرامكو» بالظهران، في منتصف عام 75م.

عرفته على صديق «باكستاني» كان يعمل خطاطاً ورساماً في ارامكو، وعن طريقه انفتحت نافذة واسعة الأبعاد سهّلت له التعرف على فنانين تشكيليين من جنسيات مختلفة.

كانت حصيلته من اللغة الإنجليزية فقيرة، ولكنه استطاع بمهارة استخدام أساليب الإشارة أن يتخاطب مع أصدقائه التشكيليين، حيث إن العمل التشكيلي نفسه لا يحتاج إلا إلى عين مدربة لاستنطاق مكوناته.

في ظهران «ارامكو» عاش عبدالعزيز خلال فترة زمنية لا تزيد عن أربعة أشهر، حياة ثقافية عريضة، لم اكن اجد وقتاً للانغماس فيها، إذ كنت اخرج من عملي وأتجه مباشرة إلى الدمام، باتجاه بيت «الخطيبة»، ثم الاستمتاع بعد ذلك بمرافقة الأصدقاء في جريدة «اليوم»، فلم احضر عرضاً سينمائياً، ولم استمتع بالجلوس في المسبح، مثلما لم ازر مكتبة ارامكو في الحي، او احضر حفلات موسيقية او ثقافية متنوعة كانت تحفل بها تلك المدينة الوادعة.

أما عبدالعزيز فقد عاش كل ذلك واكثر.. لقد كرّس وقته للقراءة في مناخات الجدية والوقار التي تحفل بها المكتبة، وخصص وقتاً يومياً لمشاهدة الأفلام الأجنبية

في سينما «أرامكو»، وكان يحمل معه «قاموساً» مرفقاً بدفتر يكتب فيه الكلمات الإنجليزية «باللغة العربية» ويقابلها بمعناها بالعربي، حتى أجاد لغة التخاطب اليومي، وهنا استذكر جدلنا حول كلمة «available» التي كتبها بالعربي «أفا يا ليوبل» فكان يجيبني حين أهاتفه من مقر عملي: متى عندك وقت نروح الدمام، فكان يجيب ببهجة تعلم لغة أخرى: «أنا «أفا يا ليوبل» في الساعة السادسة.

يا عبدالعزيز الكلمة لا تنطق هكذا، لكنه يردد بسخرية: «إنت وش عرّفك بالإنجليزية.. ما تعرف إلا محمد العلي وجبير المليحان»، أما أنا فقد تكفل بتعليمي صاحبك «الباكستاني».

في إقامته القصيرة معي في «أرامكو» أفاد من حياة حرة طليقة نبتت في هذا القفر الصحراوي الكبير، وبقي له منها، معارف حميمة، وانطلاقة وتعاطياً حضارياً مع المرأة، ولغة تخاطب أعانته على التفاهم اليومي في المستشفيات الأجنبية التي بدأ التعرف عليها، منذ عام 1978م، حين سعى له النادي الأدبي في الرياض إلى الحصول على علاج «لعينيه» في «لندن»، فتكفل بذلك الأمير الراحل فيصل بن فهد، كما رافقه في تلك الرحلة الراحل صالح العزاز، رحمهم الله أجمعين.

سؤال القرية... وإشكالية المدينة:

«هارب من الزمن الراكد في القرية إلى الزمن الراكض في المدينة»، كما أشرت إلى ذلك في مقدمتي لمجموعته القصصية الأولى «موت على الماء»، الذي يحيلنا منذ اللحظة الأولى إلى مفارقة ناطقة، لبطل الهروب من القرية إلى المدينة، حيث لم يجد توصيفاً أدق للتعبير عن علاقته بهما، من «الموت على الماء»، ماء الحاضنة القروية، وماء المدينة والحلم السرابي.

ولعل هذا الإلماح لدلالة العنوان يتيح لنا القيام بمده إلى أقصى أبعاد قراءته الممكنة، ليعني به «الموت على واجهات حلم الوطن» أيضاً.

سؤال القرية كان سؤالاً محورياً اشتغل الكاتب على تجليته إبداعياً، من جهة،

مثلما اشتبك حوله في سجالات مع ملاحظات او كتابات اخرين، ذهبوا إلى وصمه بالإقليمية الشوفينية.

كان سؤالاً مقلقاً، ومعذباً لعبدالعزيز، ان تتم قراءة ملحمة كتاباته الطويلة عن الإنسان في بعده الأول، وانموذجه «إنسان القرية»، على انها ضرب من التعصب لمنطقة أو مكان، فشغلت هذه المسألة مساحات من كتاباته في الصحف وحواراته الشخصية والأدبية، مثلما وجدت موقعها الشاغر ضمن كتابه «مكاشفات السيف والوردة».

ولكن لا تأخذ الصورة التي اسميتها «السهم الذهبي الموجه إلى قلب الكاتب» حيزاً اكبر مما يراد لها هنا، فسلوجز أهم استراتيجيات الكاتب التي دونها لدفع التهمة القاتلة عنه، وفق ما يلي:

1 – إن الكتابة السردية القابضة على صدقها وعفويتها، لا يمكن أن تنبع من خارج ما خبره الإنسان في حياته اليومية، وحيث كان منغمراً في حياة قروية عاشها بكل ذرات كيانه، وخبرها بكل «فتافيتها» – بحسب تعبيره المفضل –، فقد بقيت تلك الحياة الثاوية في معاش القرية، حاضرة في جل أعماله الإبداعية، لأنها الأقرب إلى رصيد الخبرة والمعايشة للكاتب.

2 – وهذا الهارب من القرية إلى حلم المدينة، لم يسعفه وجوده فيها، (المدينة) بممارسة حياة اجتماعية عضوية المحتوى والإيقاع، وإنما أفرادته كمثقف يتأملها عن بعد، مثلما يكتوي بمعايشة اغترابه فيها عن قرب، ولذلك فقد بدأ بهجائها في أولى مجموعاته القصصية.

3 – يقول الكاتب «إنك حين تكتب.. حين تبدع على سفينة أي جنس فني، فإنك تجر خلفك قافلة طويلة محملة بكل ماضيك.. كل حياتك الماضية،.. وإنك لا تستطيع أن تختبئ خلف كثب من الرمل، وتترك تلك القافلة تهيم، بحبلها على غاربه، تلك أنك أنت الذي تقودها، بماذا؟ بوعيك. نعم، وعيك هو الذي يوجهك نحو الوجهة التي تسير إليها». (ص 59 – الجزء الأول من الأعمال الروائية).

ومثل اي إنسان منا، وسوانا، لم ينكر الكاتب وجود دافع حنيني لاستعادة حياة الطفولة في القرية، ومروياتها وتفاصيل جماليات فلكلورية عايشها بشغف، ولكنه – عبر استدعائها في اعماله – كان يقوم بتوظيف ما يختاره من تفاصيلها وفق رؤية سردية تعمق مستلزمات تشييد معمار فني شديد الحميمية والاختلاف، وليس كنزوع نحو تجييش عاطفي للمناطقية أو الإقليمية.

لقد أعاد الكاتب في جل اعماله، الاعتبار لحياة ماتت، لا تشبثاً بقيم المحافظة والثبات إزاء الواقع الحضاري متسارع التطور، ولا تمسكاً بثقافة منغلقة إزاء ثقافة الحداثة، وإنما عمل على استعادتها وفق منظور يسعى للانتصار لقيم هي في العمق أكثر حيوية وغنى مما نعايشه في القرية أو المدينة اليوم. ويمكنني الإشارة إلى ابرز تجليات تلك القيم والممارسات فيما يلي:

1 – **استقلالية الفرد**: فبالرغم من سيادة العلاقات ذات الطابع العمودي (العائلة، القرابة، القبيلة)، ومن هيمنة الثقافة الموروثة، والمستجدة للجماعات، إلا انه لا يمكن القول بوجود سلطات مهيمنة على مستوى القرية أو القبيلة، تمتلك احتكار قوة السلطة والثروة، وهذا ما أتاح «للفردانية» مساحة واسعة من الحركة لاختيار طريقة حياتها، وممارسة حقها الاختياري في التخلي عن جزء من حرياتها مقابل ما توفره الجماعة لها من ممكنات الحياة التعاونية.

استقلالية الفرد في المدينة موجودة بشكل أكبر، ولكنها استقلالية «العزلة»، أما في المجتمعات القروية، فإن الاستقلالية تحضر في العلن، وتمارس تفردها كذلك تحت ضوء الشمس، حيث تصبح بذلك (وإن بدرجة نسبية) قيمة إيجابية دافعة لمحاورة القوانين العرفية أو تعديلها.

2 – **دور الفرد في صناعة القرار**: القرية – كما يقول عبدالعزيز – لا تملك دستوراً ولا قانوناً مكتوباً، ولكنها تمتلك حيزاً ديمقراطياً أسماه «الديمقراطية البدائية»، حيث يصبح تجمع القرية بعد صلاة الجمعة، أو في اي ملتقى آخر، برلماناً مفتوحاً للتشاورز والتحاور، وقول كلمة الحق، واستخدام الردع الثقافي ضد المعتدي، والتوافق على الراي المناسب للاغلبية.

ولكن القرار التوافقي للاغلبية يحمل في تكوينه ايضاً حق الفرد بعدم الموافقة، والتفرد بالرأي، وبطبيعة الحال فإن على الخارج عنه تحمل تبعاته بعد ذلك، والتي لن تزيد عن عقوبة عرفية تقضي بمقاطعته وحسب، دون الذهاب إلى استخدام «الفصل السابع» من بنود هيئة الأمم المتحدة.

3 – **حضور المرأة في الحياة**: يذكر عبدالعزيز في حوار مطول أجريته معه، بأنه حين اضطر للإقامة في «القاهرة» خلال عام 83م، فوجئ بالحضور المعافى للمرأة في الحياة العملية والاجتماعية، وأنه لحظتها استذكر مجتمع القرية القديم واسترجع الحضور الفاعل «للمرأة» فيه، يوم كانت تعمل وتشارك في العملية الإنتاجية، وتستطيع الذهاب إلى ملتقى الجماعة للشكوى ممن اعتدى على حقوقها، الاقتصادية أو الاجتماعية، أو الإنسانية، ولذا حضرت ككيان فاعل ضمن منظومة أعماله.

4 – **الاستقلالية الإنتاجية للفرد والجماعة**: وهذه إحدى خصائص المجتمعات القروية القديمة التي امتلكت القدرة على إنتاج خيراتها ومتطلبات حياتها وتبادل المنافع، من فلاحة الأرض، إلى تربية الدواجن، إلى زراعة الفواكه، وتشييد المساكن ممن يتوفر في محيطهم القريب من المواد، إلى مستلزمات الطبخ، وحياكة الفرش، والأغطية الصوفية، إلى آخره.

الاستقلالية الإنتاجية تغدو استراتيجية نصية لدى عبدالعزيز، لأنه ينطلق منها كرافعة لتنمية وتحفيز قدرات الذات على مواجهة الصعاب والتحديات، وبامتلاكها تتعزز مشاعر الإحساس بالكرامة الإنسانية، والقبض على خيار الحرية في تحديد الأهداف والمآلات، وكان يوظفها بشكل يرتقي بها من «كنائية» إحالتها إلى شخص في نص أو حياة في قرية، إلى أن تكون دالاً في «مجازه» العريض، على حياة الوطن والأمة معاً، لكي تتأمل في قواها الذاتية القادرة على مواجهة مظاهر الاستلاب الاستهلاكي لإنتاج الآخر، وعدم الاستكانة لاستهدافاته الاقتصادية والسياسية،

والثقافية، من اصغر بيت في القرية الجنوبية إلى اقصى مدينة على امتداد خارطة الوطن العربي.

خاتمـــة:

في فضاء حواري كهذا الذي عشناه هنا، طيلة اربعة ايام، وفيما سيتبقى منه محفوراً في ذاكرة الثقافة، اجد عنواناً لامعاً ينطق عن نفسه كصباح، يؤكد على ان اعمال عبدالعزيز مشري الروائية، هي واحدة من النماذج الاكثر تمثلاً لعنوان الملتقى «الرواية وافق التحولات الاجتماعية» في المملكة، بما يخولني للزعم بانني مؤهل للكتابة عن هذا العنوان، اكثر من تكريمي بالحديث عن الاحتفاء بذكراه، بيننا، ولذا امل مستقبلاً إيفاء هذا الوعد حقه من المصداقية.

وحيث اتفق مع القائل، بأن لا احد منفرداً، يمكنه ان يرسم معمار المكان، ولا ان يخط سفر الرؤيا بمفرده، فإنني ارى إلى تجربة الراحل «عبدالقدوس الأنصاري» في عمله «التوامان» كمكتشف لبذرة الزراعة – بغض النظر عن مرجعياته الثقافية واستهدافاته الاجتماعية وممكناته الفنية –، وبنفس المحددات انظر إلى اعمال إبراهيم الناصر كفلاح عمل على استنبات هذه البذرة في حقولنا الثقافية، اما عبدالعزيز فقد شاركهما في كل ذلك وانهمك في العمل على استنبات بذرته الخاصة وحقله الخاص، ومن ثم امكن لمنجزه ان يغدو عنواناً وحافزاً لتبيئة تجربة الرواية وإنتاجها، من داخل واقعنا المحلي.

كما يمكنني القول بدون مواربة، بأن ما خطته هذه الأسماء وسواها في حقل تبيئة الرواية، كان خطوة تاسيسية توازي فاعلية خطوة الاهالي حين قاموا بشق طريق السيارات لكي تتواصل القرية مع العالم، حتى الفى عشرات الروائيات والروائيين اليوم في المملكة طريقاً معبداً، لصياغة نص روائي، يمتلك ملامحه الخاصة، ورؤيته الجديدة لبناء معمار النص الروائي المغاير والمغامر ايضاً.

وإننا إذ نكرم عبدالعزيز اليوم، فإننا لا نحتفي به فقط لأنه يتحدر قدراً من هذه

المنطقة (منطقة الباحة)، وإنما نكرمه لما أبدعه هو وأسلافه ومجايلوه من قبل، مركزين على ما اصطنعه بشكل بارز للحفر في الصخر طويلاً، حتى هيأنا للجسارة على كتابة أعمال روائية، موازية للحقيقة الواقعية، ومتجاوزة لها، ولمواضعات الأعراف القارة، صوب ما نأمله من فضاءات ثقافية تترسخ عبرها قيم التجديد وحرية التعبير والإبداع والتأمل والمكاشفة.

شهادات:
الرواية وتحولات المجتمع في المملكة

سلطان القحطاني

مقدمة:

من الطبيعي أن تمر الرواية في المملكة بعدد من التحولات الاجتماعية، تبعاً لتحول المجتمع نفسه، من حال إلى حال، فالروائي ابن هذه المجتمع، يتحول معه ويناقش قضاياه الاجتماعية وما يستجد فيها، من تحول، وقد كان التحول الأول في مجتمع الجزيرة العربية، على وجه الخصوص، والمجتمع العربي والعالمي، على وجه العموم، قد تحول من طور إلى عدد من الأطوار بعد الحرب العالمية الأولى، بتغير حكومات، ودمج بلدان في أخرى، وعزل بلدان عن الأخرى، بالرغم من وجود الصلة العرقية والدينية والثقافية، ووضعت الحدود الوهمية بينهم، وبقي الصراع على هذه الحدود يشكل منعطفات في مجتمع ما تجاه هذه الحدود، من يتمسك بها ومن يرفضها، وهي مفروضة عليه، أضف إلى ذلك ظهور التدخل الأوروبي والصراع بين القوى الكبرى على غنيمة اسمها العالم العربي الإسلامي، فظهور التدخل الأوروبي في شؤون العالم العربي الإسلامي، وظهور موجة الاستشراق الغربي، بما فيه موجة التنصير، وجولات الرحالة الأجانب كجواسيس في بلاد المسلمين تمهيداً لدخول القوة العسكرية، في زمن ضعف الخلافة الإسلامية العثمانية، وما خلفته من جهل وسوء أحوال صحية واجتماعية شجعت هذا الاستشراق على النمو والتدخل.

ووقف الكتاب والشعراء والأدباء والعلماء ينظرون إلى هذه الموجة والتغير بعين الريبة، منقسمين إلى قسمين: الأول،فريق ينظر إلى هذا التحول على أنه مصيبة حلت بالمسلمين في ديارهم، ويلوم السلطنة العثمانية التي أيقظت هذا المارد الأوروبي، فصنع لنفسه قوة عسكرية وعلمية وحضارة، بينما المسلمون يتغنون بانتصارات صلاح الدين الأيوبي على مدى خمسة قرون، يغطون فيها في نوم عميق مطرز بأحلام وردية[1] وأوروبا تواصل الليل بالنهار لعد العدة للسيطرة عليهم عن طريق الاستشراق المهيمن باسم الدين، فهم يرون أن الوقت قد حان لتنصيرهم لما شاب الدين من خرافات وعقائد فاسدة، وحاول بعض المستشرقين عزل البلاد الإسلامية، من غير العرب (لغة وفكراً وعقيدة) بإعادتهم إلى العقائد القديمة قبل الإسلام، وهي إيران وتركيا) ففي إيران دخل (إدوارد براون) عن طريق فلسفة ملا صدرا (فلسفة صدر المتألهين) التي أحياه المستشرق الفرنسي (كوبينو) مفوض فرنسا في طهران، واستغلها براون لعزل اللغة العربية، فلهم لغتهم ومعتقداتهم، في كتابه الضخم (تاريخ الأدب الإيراني)، ولم يقل الفارسي، فلو قال الفارسي، فلن يجد أدباً، فالأدب واللغة جاءت بعد الفتح الإسلامي[2]، وتم عزل بعض البلاد غير العربية عن اللغة التي تحمل الدين بين جنبيها، إما عرقياً، كما ذكرت، وإما قومية، مثل تركيا، وتدخل البعض في اللغة على أنها لا تصلح للزمن العلمي الحاضر، ويجب استبدالها بالعامية، ففتحت مدرسة الدراسات الشرقية في باريس لتدرس اللغة العربية بشقيها (الفصيح والعامي) ونبغ في هذه الدراسات مجموعة من المستشرقين يجيدون اللهجات العربية، وطلبوا من البلاد العربية، خاصة في مصر الكتابة بها، لكن مجموعة من الشباب تحدوا هذه الدعوة وأصدروا مجلة علمية باللغة العربية[3]، وصار الخطر يهدد العرب في عقر دارهم من الصليبية، بعد قرار اتحاد الكنائس العالمي في روما، وتأسيس كراسي لها في (باريس، ونابولي، وسالونيكا...)، وقيام المارونيين العرب بمساعدة المستشرقين الدينيين، في تعلم اللغة العربية، وتأليف الكتب والموسوعات، وفي إصدار

كتاب بعنوان (حوليات الإسلام) للمستشرق الإيطالي (كاتيباني)، وبذل هذا المستشرق جهوداً جبارة في نشر الدين المسيحي وانفق عليه أموالاً طائلة، ثم تطور إلى اعمال خيرية إنسانية، نظراً لحاجة العرب المسلمين لمثل هذه الضرورات، من الناحية الصحية، لما اجتاحهم من أمراض فتاكة، كالجدري، والرمد والتيفوئيد والحصبة، والكوليرا....، وكان للمستشرق القس (زويمر) دور كبير في عمليات الطب والتنصير، أو التنصير عن طريق الطب، وهو صاحب المجلة العالمية (العالم الإسلامي) 1911، كان رئيس البعثة التنصيرية في الخليج العربي، وبلاد الشام وشمال إفريقيا، وهو صاحب المقولة المشهورة: «المسلمون اليوم بامس الحاجة إلى دعوة المسيح لإزالة ما بهم من امراض وجهل...»[4]، وعندما فشل في مشروع التنصير، حيث لم نجد إلا عائلة واحدة في البحرين، مركز التنصير في الخليج العربي، تنصرت، قال مقولته المشهورة: «لا نستطيع أن نحول المسلمين عن دينهم، لكنا نجحنا في أن نحرف عقائدهم، في هدم دينهم وإخراجهم منه إلى الالحاد»، وللأسف أن هذا حصل في عقيدة بعض المسلمين، فتحول الإسلام إلى عقيدة (كاهانوتية)...، وهي أن يتخلى الإنسان عن عقله فيسير بتوجيه ممن يثق بهم، كمرجعية دائمة أو وقتية، وانقسم العالم الإسلامي إلى قسمين: شرقي إسلامي، وغربي علماني، يظن انه وجد ضالته في الحضارة الغربية، وظهر من المفكرين العرب من اقتفى هذا الأثر، ممن بهروا بتلك الحضارة في عالم متخلف جاهل، ينقصه كل شيء، لكنه وجد أن مآل الغرب لهم، ومآل الشرق العربي الإسلامي لهم، مهما تعالت الأصوات، منادية بالتغيير[5]، ومن هذا التفكير الاجتماعي، كتب عبد القدوس الأنصاري روايته الأولى والأخيرة (التوأمان) في زمن مبكر، من عمر النهضة العربية، في المملكة، ولما تصبح بهذا المسمى بعد يعالج فيها انقسام العالم العربي المسلم إلى قسمين، اشرت إليهما فيما سلف، وسنفصل القول في هذه الرواية عند الحديث عن المرحلة الأولى من عمر الرواية في السعودية، فقد مرت الرواية في المملكة العربية السعودية بأربع مراحل، تحولت فيها من طور إلى آخر.

المرحلة الأولى:

تعتبر رواية التوأمان، التي اشرنا إليها أول رواية تظهر في المملكة، ليست من حيث القيمة الفنية، لكن من حيث القيمة التاريخية، وإن اختلف معنا بعض الباحثين، من حيث مسمى المملكة، واعتبر أن رواية (الانتقام الطبعي) لمؤلفها محمد نور جوهرجي، هي الرواية الأولى التي يمكن أن يؤرخ للرواية بها في المملكة[6]، وبصرف النظر عن فنية الروايتين من عدمها، اوافق الدكتور عبدالعزيز السبيل على أن (رواية الانتقام الطبيعي!!، أو الطبعي) اكثر نضجاً، لكن اختلف معه في أن الاثنتين لا تمثلان رواية بالمعنى المتعارف عليه في عالم الفن الروائي، لكن يشفع لكل منهما أنه بداية، ولا ننسى أن الفضل للمتقدم، فقد سبقت رواية التوأمان، الانتقام الطبيعي بخمس سنوات، إذن نحن نؤرخ للبدايات، وليس للفن، وعندما نصل إلى عام 1947، تظهر رواية بعنوان (فكرة) لأحمد السباعي، لا تختلف عن الأولى من الناحية الوعظية، فعندما يرى الأنصاري، في روايته السابقة أن التوأم رشيد قد أفاد أمته، لأنه درس العلوم العربية والدينية، وأن أخاه فريد قد خسر أمته وخسرته لأنه درس في المعاهد الأجنبية،فإنه يضع فكرة مسبقة الصنع في ذهنه، وهذا الجانب من الرواية يسمى (الرواية النقلية) وهي اقرب ما تكون إلى الإخبارية، فالحدث سابق على البناء، أي (رواية ما قبل الحدث) لذلك ليس فيها فنية، ومثله السباعي يضع تصوراته نحو العروبة والتمسك بها، ولن يجدها هذا إلا عند البادية، ويدعو إلى لم شمل الأمة الإسلامية في اللغة والعلم، وفي النهاية سيجتمعون في موسم الحج الأكبر، فهو مؤتمر عظيم للأمة العربية الإسلامية[7]. وبعد ذلك بأقل من عام يصدر محمد علي مغربي روايته (البعث)، تناقش أحوال المسلمين، وتخلفهم عن الآخرين، ويلمح إلى الكثير من الأسباب والدواعي التي جعلتهم يصلون إلى هذا المستوى المتردي، في الطب والعلم، وحتى خدمة انفسهم، وعلى أي حال، هذه المرحلة مرحلة وعظ وإرشاد تتطلبها المرحلة، وليست مجال فن يعنى به، وليس كتابها بأصحاب مواهب فنية عالية، أنهم علماء في الغالب، ومفكرون، وجدوا العالم العربي من حولهم

(مصر والشام) في تقدم، فأرادوا لبلادهم أن تكون مثلهم، وعلى أي حال هذه مرحلة يجب أن تسجل ويعترف بها، ولكل مرحلة بدايات، وهذه مهدت الطريق أمام الكتاب والباحثين لإبداء الراي وتطوير هذا الفن العالمي، اما ما صدر حولها من نقد جائر فليس هذا مجاله، فلم يراع أحد الظروف التاريخية، وقد قاسوها على الفن الراقي في بلاد قطعت مسافات بعيدة في هذه التجربة، وكانت بداياتهم بهذه الطريقة.

المرحلة الثانية:

لم يكرر كتاب المرحلة الأولى تجربتهم مع القصة، أو ما كانوا يسمونه رواية، مهما طالت أو قصرت، أو توفرت فيها شروط الرواية أو لم تتوفر، ومن الصعب جداً ان نحكم نقدياً على إنتاج واحد، أو تجربة واحدة، ففي ذلك الوقت كل نص يسمى رواية، وقد عاود الانصاري السرد بقصة - تعتبر قصيرة إلى حد - لكن النقد سماها رواية وهي لم تتعد العمود الواحد في جريدة صوت الحجاز، ونشط النقد في هذا العقد نشاطاً يعتبر الأول من نوعه في المملكة، وظهرت أسماء نقدية جادة، منهم: إبراهيم هاشم فلالي[9]، وحسين سرحان، وعبدالكريم الجهيمان، وعبدالعزيز القويفلي، وصالح أحمد العثيمين، وأحمد محمد جمال، وعبدالرحمن الخضيري، وعبدالله عريف، وأحمد عبدالغفور عطار، ومحمد حسن عواد، والأخير اهتم برواية الانصاري وقصته القصيرة (مرهم التناسي)، وأسرف في نقدها، مما جعله يتعدى نقد العمل إلى شخص الكاتب، كما اشتد النقاش بين أحمد السباعي وأحمد عبدالغفور عطار، مما جعل الوسط الأدبي يتدخل لإيقاف العطار عند تجاوزاته، لكنه لم يسكت - كعادته -، بل ذهب إلى القاهرة وأصدر صحيفة من عدد واحد اسماها (البيان)، وزعها بعد عودته على مناصريه ضد السباعي، وهذه المرحلة التي تشبه استراحة المحارب، ولاسيما ونحن بعد توقف الحرب العالمية الثانية، كانت فترة مراجعة واسترجاع، وكان النقد فيها يسلك واحداً من طريقين، أو الاثنين معاً: إما مراجعة ما صدر من إبداع (قصة أو ديوان شعر)، او تحيز لفئة ضد الاخرى، فيما سمي فيما بعد (المعارك النقدية) استنتجنا منها مدرستين نقديتين: مدرسة المدينة

المنورة، بريادة عبدالقدوس الانصاري، ومدرسة مكة المكرمة، بريادة محمد حسن عواد، وقد يكون توقف هذه المرحلة عن إنتاج الرواية، والقصة، يعود إلى شراسة النقد الذي قوبل به هذا الإنتاج في بداياته[10]. ولعل هذه المرحلة كانت مرحلة تحضير لما سيأتي من نصوص روائية بعدها، وقد التفت النقد إليها بجدية أكثر، ولم تعد حديث النساء والصبيان، فالبلاد تستقبل العائدين من البعثات إلى مصر وبيروت، يحملون افكاراً حديثة لم تعهدها الرواية العربية النقلية، ذات النتائج الجاهزة، والسبب قبل المسبب، فعاد حامد دمنهوري ليقول مقولته في هذا الفن الوعظي ليقلبه إلى فن روائي على اسس الرواية الحقيقية الحديثة، فاصدر روايته (ثمن التضحية) 1959، كاول عمل روائي فني، وإن كان الدمنهوري قد تأثر بكتاب مصر في تلك المرحلة، من عمر الرواية، إلا أنه استطاع في عمله هذا أن يوجد فناً روائياً حديثاً، وحاول الدمنهوري تكرار التجربة في روايته الثانية (ومرت الأيام) 1963، وكانت عملاً ضعيفاً، كنا سنقبله منه لو كان العمل الأول، فالدمنهوري بدأ من الأعلى ولم يبدأ من الأسفل إلى الأعلى، كتدرج طبيعي، وفي مثل هذه الحالات يسهل السقوط، وتدور الشكوك حول صاحب العمل، فاعتقد أن حب الشهرة بجانب النقد العاطفي كانا السبب في حرق الرجل مبكراً، اما الروائي الثاني في هذه المرحلة، فكان إبراهيم الناصر، الذي بدأ بعكس الدمنهوري في عملين متباعدين، كان عمله الأول رواية (ثقب في رداء الليل) 1960م، والعمل الثاني (سفينة الموتى) 1969م، ويعتبر العمل الثاني نقطة انطلاقة بالنسبة للناصر، فقد توفرت في هذا العمل الكثير من الشروط الفنية الحديثة، من حيث (اللغة الروائية، والحدث، والحبكة)،[11]، ولم تخل هذه الفترة من أعمال تقليدية، على غرار الأعمال التي رافقت الفترة التحولية الأولى[12]، وفي ظني: أن هذه الأعمال كانت مخبأة في الأدراج إلى أن حانت الفرصة لإصدارها، وهؤلاء الكتاب كانوا معاصرين لهذين الكاتبين (الدمنهوري والناصر)، مثل محمد زارع عقيل المتأثر بجرجي زيدان، في اللغة والبناء، أصدر عقيل في تلك الفترة روايتين، وهما أشبه بالقصة الطويلة، بعناوين زيدانية (ليلة في الظلام) و(أمير

الحب) 1960م، صدرتا عن دار الهلال في القاهرة، وأصدرت هند صالح با غفار، رواية سينمائية بوليسية، بعنوان (البراءة المفقودة)، سنة 1972، وأصدرت عائشة زاهر احمد رواية بعنوان (بسمة من بحيرات الدموع)، سنة 1979، وأصدر غالب حمزة ابوالفرج اقاصيص إخبارية طويلة، حسبت على الرواية، من حيث الظرف التاريخي، وحسبها بعض الدارسين على الرواية، على سطحيتها وغثاثتها، ومن حق الكاتب ان يحسب على المرحلة، لكن يجب على الدارسين تحليل هذه الأعمال، للوقوف على نسبتها الفنية؛

المرحلة الثالثة:

وتظهر في هذه الفترة اعمال موجهة سلفاً للنصح والإرشاد على مذاهب كتاب سابقين، عادت بالرواية إلى الوراء، وكان السبب في ظهورها وجود النشر والتوزيع، وفي مقدمة الناشرين لهذه الأعمال (تهامة) التي نشرت معظم هذا الإنتاج في مرحلة التسعينيات، منها: (فتاة من حائل) للدكتور محمد عبده يماني 1980، التي أسرف المجاملون في مدحها، إلا الدكتور يوسف عز الدين الذي نقدها نقداً موضوعياً أعجب كاتبها قبل غيره[13]، ويصدر عبدالكريم محمود الخطيب روايته (حي المنجارة) في العام نفسه، ويصدر فؤاد صادق مفتي رواية بعنوان (لحظة ضعف)، في العام نفسه، يقلد فيها الكاتب الإسلامي نجيب الكيلاني في روايته (فطيرة صهيون)، ويصدر عصام خوقير (الدوامة) ويصدر سيف الدين عاشور رواية بعنوان (لا تقل وداعاً) تكاد تكون نقلاً عن رواية شكبير (روميو وجولييت)، التي استقى مادتها من الأسطورة البابلية، (الحب الخالد)، اما طاهر عوض سلام الذي اصدر بعض الأعمال في هذه الفترة، مثل: (الصندوق المدفون، وأشرقت الشمس، وقبو الأفاعي، وعواطف محترقة)، وهو تلميذ وفي لمحمد زارع عقيل، وعقيل تلميذ زيدان، فغلبت على أعماله التقليدية والخيال المجنح، وهذه الأعمال تميل إلى التوثيق التاريخي، أما الرومانسيات فنجدها عند عبدالله جفري في عمله الأول (جزء من حلم)، ويقتفي هذا

الأثر خالد باطرفي في روايته (ما بعد الرماد)، وهدى الرشيد في روايتها (غداً سيكون الخميس)، ونجد في هذه الأعمال عدة نتائج، منها:

اولاً، النتائج جاهزة قبل كتابة العمل، وهذا نوع من الرواية يسمى (النقل)، فلا تسلسل للحدث، والشخصيات مركبة، والحكاية مفتعلة، حتى وإن كانت واقعية، لأنها منقولة من حدث سابق للفعل الروائي.

ثانياً، يغلب على هذه الفئة تقليد الأعمال السابقة، وتركيب أحداث مشابهة.

ثالثاً، لغة الرواية ضعيفة[14]، يغلب عليها السرد التاريخي، والحكاية الشعبية غير الموظفة، والأسلوب الصحفي الإخباري.

ولم تخل هذه الفترة من ظهور أصوات روائية جديدة أتقنت العمل الروائي، ووظفت الأحداث توظيفاً جيداً، ونقلت الحدث بلغة روائية حديثة، أشاد النقاد والدارسون بها، في دراساتهم الحديثة[15]، عبدالعزيز مشري، وأمل محمد علي شطا، وحمزة بوقري، وكاتب هذا البحث، في روايته الثانية[16] وعبدالعزيز الصقعبي، (رائحة الفحم)، مع استمرار إبراهيم الناصر في الكتابة، ومع أن القصة القصيرة التي كانت مزدهرة في الثمانينيات والتسعينيات لم تكن منافساً عنيداً، كما ذكرنا، إلا أن الرواية لم تسيطر على الموقف إلا بعد ضعف القصة القصيرة وتراجع الشعر – بشكل عام، وانشغال النقد بالشعر الحديث وفشل ما يسمى بقصيدة النثر، وفي هذا الفراغ الأدبي أخذت الرواية في الصعود لسد حاجة المتلقي الفكرية، من جهة، وقدرة الرواية على إيصال الفكرة إلى المتلقي، ووجود الوعي الجمعي في أوساط المجتمع الذي قرب من الاحتفال بآخر أمي في البلاد، لكن هذه الفترة التي سنتحدث عنها لم تسلم من غوغائية الإنتاج لجذب الكثير من الكتاب للتجريب من خلال هذا السوق، فنجح البعض واخفق الكثير للأسباب التي سنتحدث عنها في المرحلة القادمة.

المرحلة الرابعة:

منذ العقدين الأخيرين من القرن العشرين، ظهرت التحولات الاجتماعية واضحة في المجتمع، وبالتالي في الرواية، وقد كانت الكتابات السابقة تعد إرهاصا

لهذه التحولات، فقد ظهرت الكتابات في الثمانينيات وما قبلها تنظّر لظهور تعليم المرأة تعليماً عالياً ودخول سوق العمل، فرواية فؤاد صادق مفتي (لم يعد حلماً) 1983م، تبشر بدخول المرأة سوق العمل الحر، ورواية أمل محمد شطا تبشر بالمرأة الموظفة، ورواية إبراهيم الناصر (عذراء المنفى) تبشر بفتاة مثقفة، وهناك الكثير من الكتاب رسموا أحلاماً لهذا التحول نحو العلم والمعرفة، ولم تكن المرأة في الجزيرة العربية معزولة عن العمل منذ القدم، لكنه كان عملاً مشتركاً بين المرأة وزوجها وأهلها، بل يتعدى ذلك في بعض الأحيان إلى الأعمال الحكومية[17] ومجتمع الجزيرة العربية قابل للتحول بسرعة، بالرغم من القيود التي تفرض على المرأة بين الحين والآخر.

كان العقد الأخير من القرن العشرين البوابة الكبيرة التي انطلقت منها الكتابات الروائية المعدة سلفاً، بنوع جديد من السرد، وبأسلوب لم يعهد في الرواية العربية على وجه العموم، فصدرت روايات المذكرات والذكريات، ومخزون الذاكرة، والبوح بأسرار لم تكن مجهولة، وتوسع الكتاب في تعدي الخطوط الحمراء الرقابية، وصنعوا فناً جديداً ولم يصنعهم الفن، فأغلب ما ظهر في أواخر القرن العشرين مصنوع، فالفنان الحقيقي لا يصنع الفن، بل يصنعه الفن، وتسيره الفكرة في تسلسل روائي[18]؛ ولأن الرواية هي الفن المتسيد في المشهد الثقافي، فقد أراد هؤلاء إيصال أفكارهم إلى المتلقي عن طريقها، فهم معروفون (شعراء ومفكرون، وصحافيون) ولم يعرفوا كتاب فن سردي، من قبل هذه التجربة، لذلك لن نناقش رواياتهم (المنقولة وليست المبتَعة) من حيث اللغة والبناء الفني، كما أن هناك فئة أخرى ظهرت بالذكريات من جانب آخر، من جانب فلسفة الواقع المتحول من طور إلى آخر، وخانتهم اللغة الروائية قبل كل شيء[19]، ولعل ظهور هذا اللون من الرواية – أياً كانت فنيتها – يعبر عن تحول في المجتمع نحو المصارحة، ونفي المقولات التي تمثل المجتمع الملائكي، أو المدينة الفاضلة التي تخيلها أفلاطون، وإن كان هذا الفعل لا يخفى على المتلقي من قبل، إلا أن هذه الصياغات تحتاج منا إلى تغليف محكم في نسيج روائي، من متمكن في السرد الروائي، وظهر فيما بعد هذه الكوكبة كتاب

استطاعوا- إلى حد ما - أن يعالجوا هذه القضية الأزلية في مجتمع محافظ يدعي معظم افراده الفضائل، يحرسها البعض في الظاهر -، ويمارس فيه كل ما يمكن أن يُمارَس في خارجه[20]. وتحولات المجتمع من طور إلى آخر لها دواعيها وأسبابها، فمنذ أن دخل البث الفضائي كل منزل، وكثر السفر والاطلاع وأخذ الكتاب والمفكرون والنقاد في الصراع مع الجهات الأخرى حول التقدم ومسايرة الآخرين، مع البقاء على العادات والمثل، الدينية والعقدية، والعادات الاجتماعية...، صار معظم الناس ناقداً لما كان يصدق به، وأن الخوف من أفكار المثقفين لم يعد له مبرر، فقد ثبت التخريب ممن كان يضع فيهم ثقته، ولم تعد الرواية في هذه المرحلة تتخفى خلف الأقنعة في غموض يصعب فك مغاليقه، يتخذ فيه الكاتب مسارب مظلمة في بحر لجي، (ظلمات بعضها فوق بعض) مثلما فعلت رجاء عالم في رواياتها الأولى - إن جاز التعبير أن تسمى روايات - (4 صفر) على سبيل المثال، حتى وإن حازت على الجائزة الأولى من المعهد العربي في إسبانيا، في مسابقة ابن طفيل، فما تلاها من روايات صارت أكثر وضوحاً ومصارحة ونضجاً، حتى عند الكاتبة نفسها[21] ويبدو التحول في المكان كمكون سردي في كثير من الروايات ذات البعد الثقافي بين القديم والجديد، كشاهد على العصر، يتضح ذلك من روايات عبدالعزيز مشري، التي عالج فيها الماضي والحاضر، كتحول حكمت به الظروف التاريخية الاجتماعية[22]. يقول شكري عياد: «الروائي شاهد على عصره، وأخطر ما في شهادته هو ما يستخلص من عمله الفني دون تعمد منه للمشاركة في الأحداث المحيطة به بوصفه مفكراً سياسياً او اجتماعياً»[23]، وصار الاهتمام بالمكان وعلاقته بالإنسان، من مكونات العمل الروائي في هذه المرحلة، بصورة تختلف عن الصور التي صُوِّر بها في الأعمال السابقة على هذه المرحلة[24] وقد عمد كثير من الكتاب إلى تحولات المكان بنوعيه (العام والخاص) فالعام يعني تحول أبناء الريف والبوادي إلى المدن، والخاص تحول أبناء المدن إلى أحياء متفرقة، بعد أن كان يضمهم مكان واحد[25]. وقد تتداخل بعض التحولات في عمل واحد، يشمل تحولات المرأة من الأمية إلى التعلم، ويتعدى

ذلك على قيادة السيارة، وحقوق الإنسان في التجارة، وأمور أخرى يربط الروائي بينها، ولم تعد قضية علاقة الرجل بالمرأة تلك الهم الذي يشغل الروائي في هذه المرحلة، فقد تعدتها المرحلة بكثير، وصارت قضية الوافد الأجنبي وتأثيره على الثقافة في تحولاتها الكبيرة تشغل بال بعض الروائيين، كقضية وطنية، وفقدان هوية، وضياع اقتصاد[26]، ولعل المتابع لهذه الحركة الروائية في السنة الأخيرة (2006) يلاحظ الكم الهائل الذي صدر باسم الرواية، وأغلبها ليس له من الرواية إلا اسمها فقط[27]، وهذه – من وجهة نظري – حالة طبيعية في ظروف مثل هذا الظرف التاريخي للرواية، كتاب العصر، إن جاز لنا هذا التعبير.

وبعد:

الرواية جنس أدبي راق يحتاج إلى ثقافة عالية ووعي مدرك لما يدور من أحداث في المجتمع، قد يعالجها المقال والبحث، لكن الرواية تعالجها من منظور فني لا يستطيع أن يصوغه إلا الروائي الموهوب بفنية يتعامل بها مع الأحداث، من منظور خلفي للحدث، وليس من منظور مباشر، وقد يظن البعض أن هذه الصياغات من السهولة واليسر بمكان، وهذا ما جعل البعض من النقاد يشيد ببعض الأعمال التي صدرت قديماً وحديثاً على أنها أعمال روائية، وفي الواقع أنها أعمال سطحية مباشرة، لا تتعدى موضوع القصة والحكاية السانجة، مما يدور في المجالس، ليس فيها صياغة الحدث الفنية، وبما أن هذا الملتقى قد خُصص للتحولات الاجتماعية في الرواية، وقُيد بهذا العنوان في وقت ضيق، فإني سأختصر ما أسعفني الاختصار في هذه المسألة:

الفن الروائي وازدهاره مرتبط بالحركة الاجتماعية، فالصلة بين التحولات (الاجتماعية والثقافية وظهور الأنواع الأدبية)، مرتبط أشد الارتباط بتحولات المجتمع (الاقتصادية، والصناعية، والإعلامية)، وبما أن هذه العناصر تدور في صالح الرواية مثل، النشر والتوزيع، واستهلاك الرواية، كسلعة ثقافية، إلا أن لها سلبيات كثيرة، منها: دخول العديد من الكتاب غير المؤهلين في ميدان الرواية، ومنها طَرْق هذه

المؤثرات على سبيل التحقيق الصحافي... فالمجلات التي اهتمت بالقصة - بشكل عام - كانت تهدف من وراء ذلك إلى نشر الوعي بين المواطنين عن طريق القصة، لأن القائمين عليها رأوا فيها السبيل الأسهل لتطوير قدرات المجتمع وفتح أذهان المتلقين عن طريقها[28]، واهتم كتاب الرواية في السعودية - كغيرها من البلاد العربية - بالتعليم، وخاصة تعليم المرأة، لأن المجتمع تحول إلى التعلُّم، للرجال، وبقيت قضية المرأة معلقة، وعليها الكثير من التحفظات، وكانت بعض الفتيات يتعلمن سراً من مناهج أخواتهن، أو بمدرس أو مدرسة خاصة[29]، كما كانت تفعل (بنت الشاطئ)، عائشة عبدالرحمن، ولم يكن فن الرواية قد أخذ مصطلحه العالمي الغربي أساساً، بل كان يؤخذ من الفعل (روى - يروي - فهو راو)، أي نقل ينقل فهو ناقل[30]، وهو الصوت العالم بأحوال أبطاله وتفاصيلها؛ كانت هذه هي المرحلة الأولى من رحلة الرواية في السعودية، محاربة المجتمع للجهل ومحاربة التقاليد البالية الموروثة من عهود التخلف، والتمسك بالقيم العربية المسلمة الأصيلة.

ولم تختلف المرحلة الثانية عن الأولى، إلا بظهور الرواية الفنية، فعندما كان الروائي ينقد الوضع المتخلف - علمياً - تدخُّل الروائي في نقد السائد من الحالات الصحية والاجتماعية والتعليمية والاقتصادية، وقد شعر بواجباته الاجتماعية وما يحيط به في البلاد العربية المتقدمة، مصر وبلاد الشام، وشارك الروائي التنويريين من كتاب المقالة والنقاد في هذه المرحلة[31]، برواية فنية، وبقيت قضية المرأة معلقة بين الشك في تعليمها الذي سيجلب لها المفاسد، وبين تعليمها الذي سيحصنها من هذه المفاسد، وتم تعليمها بالطريقة التي رسمت لها، وفي هذه المرحلة شعر بعض الكتاب بالحرج في الكتابة في هذه المواضيع، ومن ثم كتبوا اعتذاراتهم عن فنية ما يقدمون، لكنها أفكار - على أي حال - صيغت في قوالب روائية[32]، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على الخوف الشديد من خوض هذه التجربة الصعبة، وقد أدرك هؤلاء الكتاب خطورتها، والحاجة إليها في آن واحد، وهذه المقدمات تكشف عن الحاجة إلى وجود فن روائي، وأن هذه الروايات التي كتبت لها هذه المقدمات مجرد محاولات أو

إرهاصات أولية لم تفتن بعد بأبعاد جوهرية يتطلبها الإبداع[33]، وهذه بالفعل إرهاصات الفن الروائي في المرحلة التالية.

كانت متغيرات الطفرة في أواخر الثمانينيات والتسعينيات، والانفتاح الذي أحدثته هذه الطفرة سبباً في ظهور العديد من الكتابات الروائية، التي لم تكن انعكاساً مباشراً، ولن تكون كذلك، فالفن يحتاج إلى وقت ليبلور التحول، الذي يحدث في المجتمع بسرعة، ولذلك لم تظهر نتائج هذه الطفرة إلا في أواخر التسعينيات، وأوائل الألفية الثالثة، حيث ظهرت المصارحات العلنية في سرد شبه سيري، من كتاب لم يكن لهم باع في الرواية، وإن كانوا مبدعين في مجالات أخرى، شعراء وصحفيون وسياسيون، أرادوا أن يعبروا عن مشاكلهم الخاصة من خلال قصص روائية بالمعنى العربي الذي تحدثت عنه قبل قليل، ومازال الكثير يواصل هذه المكاشفات إلى الآن.

ولم توفق الرواية السعودية بنقد يواكب هذا الكم، فالنقد والكتابات العاطفية شجعت الكثير من الشباب على إنتاج ضعيف لا يتعدى الخواطر والأحاديث اليومية السانجة، وليس الكشف عن المستور، أو المسكوت عنه غاية الرواية الحديثة.

أما اللغة فتعاني منها الكثير من روايات المرحلة الرابعة أكثر من أي وقت مضى، ولا أعني باللغة ما تعارف عليه اللغويون، من نحو وصرف وإملاء.... لكني أعني اللغة الحديثة في تراكيبها وترابطها، ويبدو أن تلك الروايات قد صححت نحواً وصرفاً وإملاءً، لكن لا يستطيع المصحح أن يصحح النص المكتوب، ولا يعني هذا كل إنتاج المرحلة، فهناك من استطاع أن ينتج نصاً روائياً غاية في الروعة، واستطاع أن يوظف الأسطورة توظيفاً جيداً، واستطاع أن يتعامل مع اللغة الروائية والواقع الروائي على أعلى مستوى، ولكن مشكلة أخرى لم ينتبه إليها النقاد والدارسون تعاني منها الرواية التي ظهرت بكميات هائلة يدور حولها الكثير من الشكوك، وحول كتابها، تلك مشكلة القصة القصيرة التي انصرف كتابها إلى الرواية في السنوات الأخيرة بعد زمان قضوه في كتابة القصة القصيرة، ودخلوا إلى الرواية بنفس

القصة القصيرة، ولم يواكبوا المتغيرات بلغة روائية جيدة، وأحداث تستحق أن تسمى الرواية من خلالها رواية.

هذه لمحة سريعة عن بحث طويل يحتاج إلى صفحات وصفحات، نرجو أن نتمكن من إخراجه في وقت مناسب ليكون عاماً ومفصلاً أكثر، فإن وفقت من عند الله، وإن لم أوفق، فحسبي أنني حاولت، ولكل مجتهد نصيب، وبالله التوفيق..

الهوامش

(1) الدكتور: سلطان سعد القحطاني (النقد الأدبي في المملكة العربية السعودية، نشأته واتجاهاته) ص 28، وما بعدها، نادي الطائف الأدبي، 2003.
(2) السير: إدوارد براون (تاريخ الأدب الإيراني) ج1، ص 37، ترجمة: أحمد كمال الدين حلمي، القاهرة.
(3) شاتيليه (الغارة على العالم الإسلامي) ص 22، ترجمة محب الدين الخطيب ومساعد اليافي، المطبعة السلفية بالقاهرة.
(4) انظر: (مجلة العالم الإسلامي)، العدد 4، الافتتاحية، بقلم صموئيل زويمر، 1911.
(5) من هذه الأصوات: محمد حسين هيكل، وطه حسين، ومحمد حسن عواد، وميخائيل نعيمة.
(6) الدكتور: عبدالعزيز السبيل (الرواية المحلية، رؤية في مرحلة النشأة)، بحث مقدم ضمن مؤتمر «الرواية بوصفها الأكثر حضوراً»، ص 90، نادي القصيم الأدبي، 1424.
(7) أحمد السباعي (فكرة)، القاهرة 1947م.
(8) محمد علي مغربي (البعث) القاهرة، 1948م.
(9) إبراهيم هاشم فلالي (المرصاد)، ص 197، النادي الأدبي في الرياض، 1980م.
(10) دكتور: سلطان سعد القحطاني (النقد الأدبي في المملكة....) ص 127، مصدر سابق.
(11) صدرت هذه الرواية في طبعتها الثانية عن نادي الطائف الأدبي بعنوان (سفينة الضياع) 1979م.
(12) نذكر من هذه الأعمال التي ظهرت في الطور الأول (الزوجة والصديق، لمحمد عمر توفيق، وغريت الشمس، لعبدالله مليباري، الطريق إلى غرناطة..... وقصص سميرة بنت الجزيرة الطويلة...).
(13) الدكتور: يوسف عز الدين (مجلة عالم الكتب) عدد خاص بالقصة/ مج 1، 1981م.
(14) انظر: دكتور/ سلطان سعد القحطاني، تحليل (رواية الثمانينيات) في (الرواية في المملكة العربية السعودية، نشأتها وتطورها).
(15) دكتور: محمد صالح الشنطي (فن الرواية في الأدب السعودي المعاصر) ص 249، وما بعدها، نادي جازان الأدبي 1990م.

(16) كانت الرواية الأولى (زائر المساء) 1980، والثانية المشار إليها (طائر بلا جناح) 1981م.
(17) تؤكد الوثائق القديمة وجود موظفات نساء في العهد التركي، في كل من الأحساء ومكة المكرمة، بأسمائهن في نظافة الشوارع.
(18) مثل، روايات: غازي القصيبي، وتركي الحمد، وسعد الدوسري.
(19) على سبيل المثال: أحمد الدويحي وعلي الدميني.
(20) على سبيل المثال: عبدالحفيظ الشمري، (جرف الخفايا)، ومحمد المزيني (مفارق العتمة)، وعبدالحليم البراك (عمر الشيطان)....
(21) انظر، دكتور: محمد صالح الشنطي، ص 333، مصدر سابق.
(22) انظر، عبدالعزيز مشري: (الوسمية، والغيوم ومنابت الشجر، والحصون، وصالحة).
(23) انظر، دكتور: شكري عياد (الرواية العربية المعاصرة وأزمة الضمير العربي)، نقلاً عن الدكتور محمد الشنطي، ص 21، مصدر سابق.
(24) انظر، عبدالله التعزي (الحفائر تتنفس) وأمل شطا (لا هاش قلبي).
(25) وعبده خال (مدن تأكل العشب)، وناصر الجسم (الغصن اليتيم).
(26) انظر، دكتور: سلطان سعد القحطاني (سوق الحميدية) دار الانتشار العربي، بيروت، 2007م.
(27) انظر، خالد اليوسف (ببليوجرافيا 2006) مكتبة الملك فهد الوطنية.
(28) مثل: (مجلة الهلال، ومجلة المجلة، ومجلة المنهل، ومجلة الآداب).
(29) انظر، حمزة بوقري (سفينة الصفا).
(30) انظر، ابن منظور، لسان العرب (مادة روى) ص380، وما بعدها، دار إحياء التراث، بيروت.
(31) انظر، إبراهيم الناصر (سفينة الموتى)، ط أولى، 1969م.
(32) انظر المقدمات التالية: محمد زارع عقيل (ليلة في الظلام)، محمد عبده (فتاة من حائل)، عصام خوقير (الدوامة)، سلطان سعد القحطاني (طائر بلا جناح)، فؤاد صادق مفتي (لحظة ضعف)، سيف الدين عاشور (لا تقل وداعاً) سميرة بنت الجزيرة (ماتم الورد).
(33) انظر الدكتور: محمد صالح الشنطي، ص 25.

مشري... العلاج بالكتابة

مسفر الغامدي

1

اسلمْ لنا : غيما يتوجنا
تأتي لتمنحَ فوقَ ما تعدُ
يا سيدي...
يا سيدا هُزمتْ
هذي الجبال، ولم تخنْهُ يدُ
هذي القرى تعبتْ، وأحسبها
جاءتْ تبثُّك كلَّ ما تجدُ
فامدد يمينك فوق ما كتبوا
وارسل عيونك خلف ما رصدوا
وازرع لنا في كل زاوية
حقلا... وتفنى دونه الكبد
شيدْ لنا في كل رابية
بيتاً... ويلعب حوله ولدُ

هذا مقطع من نص أُلقي غير بعيد عن هذا المكان... المناسبة كانت التكريم الاول والأخير الذي جرى لعبدالعزيز مشري في الباحة عبر جمعية الثقافة والفنون. في الواقع كان ذلك تكريما للباحة ان خصها المشري بأخضر اسفاره بحثاً عن طرقات

قديمة يتهجاها بعربته التي اصبحت – يومها – بديلا لقدميه... أما مناسبة استدعاء هذا المقطع فهي ان المشري لايزال – كما عهدناه دوما – قادراً على جمعنا في اي مكان، وفي اي زمان... لايزال ذلك الراوي الذي بإمكانه ان يشيد لنا بيتا على قمة جبل «بيتاً ويلعب حوله ولد»... بل لعله هو نفسه ذلك الولد... يلعب غير بعيد عنا: يؤلف الأغاني ويطارد العصافير والفراشات، ليصطادها في لوحة او قصيدة او اغنية لا اكثر... لعله يهرب الآن من المدرسة في اربعاء من إربعاواته المشرقة والعذبة والملفوفة بالمخاطر...

لا تقولوا إن اليوم ليس اربعاء، او ان المدرسة لم تفتح ابوابها بعد، او أنه كبر على ان يلهو ويلعب... لا تقولوا إنه غادر دنياه بلا قدمين ، فالأشياء والأسماء والأيام والأجساد حيث هو، تتخطى الكثير من التفاصيل والترهات المرصودة في عالم الأحياء

2

لا أريد أن «تغدو الأشياء في منطقة التصديق، ثم التآلف، ثم الطبيعي» على حد تعبيره هو في رواية المغزول ص 192 . أريد أن تبقى في منطقة ما قبل التصديق: عبدالعزيز هنا لم يمت بعد... لذلك هو مضيفنا الآن.

ولماذا استبقي المشري؟ استبقيه لأن علاجي معه لم ينته بعد...

3

في بداية التسعينيات حين حضر المشري إلى جدة، هارباً من احتمالات الغزو العراقي للكويت، رأيته لأول مرة: قابعاً في جسد منهك... ولكن بابتسامته التي تشبه حقلاً، وبروحه القوية الوثابة التي تفيض على كل من يحيط به.

وقتها كان الانكفاء (ولو مؤقتاً) هو قدر جيل الثمانينيات الصاخب. أما أولئك الذين ولدوا شعرياً في نهاية الثمانينيات (وأنا منهم) أو في بداية التسعينيات فكان مآلهم هو اليتم والإحساس بالفجيعة... كانوا أشبه بطفل فقد والده وهو في ريعان

الشباب، وفي عز قوته وصلابته: سمه حادثاً مرورياً مروعاً، نتج عن القيادة بسرعة جنونية في طريق لم يعبّد بعد، أو سمه ما شئت: المهم أن طفلاً من أطفال الحداثة وجد نفسه على قارعة الطريق، وكان لابد لهذا الطفل أن ينمو على طريقة الصنّعَة... ان يتمدد إلى الداخل على حد الاستعارة البليغة في رواية الحمامة... أن يكون خائفاً ومتردداً وباطنياً إذا صح التعبير... أن تكون الكتابة لديه مرضا لا شفاء منه، لم يكن قد اكتشف أن الكتابة علاج، إذ لم يكن قد قابل المشري وقتها، وإن قرأ له كثيراً.

كنت (ولنعد هنا إلى ضمير المتكلم) اكتب وأنشر كيفما اتفق... لا أكاد أحتفظ بشيء مما كتبت أو نشرت... أعيش في حالة فوضى عارمة يعرفها كل من زار تلك الشقة في الدور الأرضي التي قطنتها في نهاية سنوات الجامعة وبداية سنوات الوظيفة، والتي ساهمت في خلق فضاء باطني للبعض من متشردي الحداثة وأيتامها.

4

حسنا ... سأذكر لكم قصة من قصص تلك الشقة حتى لا يذهب ظنكم بعيداً:

في إحدى المرات عثرنا على رجل أردني نصف مختل ، كان حضر إلى المملكة للحج والعمرة وللبحث عن فرصة عمل... عثر عليه احد الأصدقاء، فعرف بفراسته التي لا تخيب في تصيّد الغرائب، ان الرجل في غاية الأهمية، فلحضره إلى الشقة...

قال لنا إنه تقلب في مهن شتى: من مزارع إلى قاطع طوب إلى سائق شاحنة، وأنه يطمح أن يجد أي مهنة في المملكة حتى لو مجرد شاعر... قلنا له: ها قد وصلت...

اشترينا له سيجاراً رخيصاً (ادعينا انه كوبي)، ودفعنا به إلى صدر الجلسة: نصبنا الكاميرا على الحامل، وأدرنا الإستيريو على المايك ، وتقاسمنا الأدوار: منا الناقد البنيوي، والناقد الواقعي، والشاعر، والصحفي، والجمهور... كان يرتجل الكلام ارتجالاً، ويقصف باللغة قصفا عشوائيا في أكثر من اتجاه، وفي خليط عجيب

من العامية و الفصحى... يزمُّ شفتيه ويقطب جبينه وينفعل بالإلقاء حد البكاء، فيما كنا نصرخ: الله، عظيم، رائع، مدهش... حتى إذا فرغ من أمسيته أفرغنا ما في جوفنا من نقد بنيوي أو واقعي أو مداخلات، فيما فلاش الكاميرا يضيء بين الفينة والأخرى.

استمرت لعبتنا مع قاطع الطوب والكلمات لأسابيع عدة، ولم تنقذه من بساطنا السحري الذي حلق بنا وبه عاليا وبعيداً إلا الجوازات، حيث عثرت عليه متشرداً في أحد الشوارع، وبعثت به إلى الترحيل.

كنا أيتاماً، وليس على اليتيم حرج... كنا أيتاماً وبدلاً من الحزن والغم، وجدنا أنفسنا نهزأ من موت آبائنا... نستعيد صخب الثمانينيات بطقس كوميدي لم يكن ينقصه إلا الاستعانة برجل ملتح (من أصدقائنا بالطبع) لكي يصب جام غضبه على شاعرنا ذاك، وليوسعه شتماً وتكفيراً!!

5

في هذه اللحظة الفوضوية كان المشري يدخل إلى حياتي، بل إنني أنا الذي دخلت إلى عيادته: بدأ يلخنني من فوضاي إلى نظامه... من مرضي إلى صحته... ومن قال إن المرض هو اعتلال الجسد؟ المرض بالدرجة الأولى هو اعتلال الروح.

لم يكن المشري من هواة إطلاق النصائح (افعل ولا تفعل) بل كان بارعاً في رسم المثال... كان بوصلة، ومن السهل حين تقترب منه أن تتعرف إلى الجهة التي ستذهب إليها، من اليسير أن تعرف: كيف تكتب ولماذا تكتب؟

غالباً ما كنت التقيه في ذلك الفناء الصغير الذي يعرفه كل من زاره، ودائماً ما كانت الأحاديث معه تتخللها لحظات صمت وصخب في الآن نفسه (صمت الإنسان وصخب الآلة)... كان يسكن قريباً من المطار، فيما الطائرات الهابطة تحدث دويا يطغى على أي صوت بشري... عندما يقترب الدويّ يطلق المشري لسانه ساخراً كالعادة : «فاصل إعلاني»... نصمت ريثما تصمت الآلة، لكن تلك الفواصل الإعلانية

الصاخبة والمزعجة لم تكن قادرة على طمس ذلك للصوت البشري الأخاذ الذي يمثله المشري، كانت قادرة فقط على أن تجعله ينحني ريثما تمر... تجعله يحورها نكتة إذا أمكن الأمر.

6

كان المشري يفاجئني في كل زيارة بطلب الشعر... لم أكن احفظ شعري أو احتفظ به، وتفانيا للإحراج عدت إلى المرحلة المتوسطة، وإلى أول عهد لي (بالبراشيم)... كنت ابرشم في كل مرة نصا قصيرا : اهذبه واشذبه واخفي نتوءاته وزوائده (البرشام لا يحتمل الثرثرة) ثم اخفيه في محفظتي ريثما اسمعه للمشري... برشام بعد برشام لتصبح بعدها محفظتي عامرة... اصبحتُ احمل معي مجموعتي الكاملة، إلى جوار نقودي وبطاقاتي... اصبحت اعرف هويتي:

... مدرستي
... تحجزُ للصبيةِ الراكضينَ
مقاعدَهم في الكتابِ
وحين يولونَ
مثلَ الحروفِ التي
تتقافزُ هاربةً من مقاعدِها
في المعاجمِ
خارجةً للقَصائدِ
اجلسُ معترفاً للمدرِّسِ
– والبردُ يأكل اطراف كفّيَ –
إني لعبتُ قليلاً
خرجتُ من المعجمِ اللغويِّ
لألهوَ منفرداً
في مدارِ القصيدةْ ...

حينَ مرَّ المديرُ صمتُّ...

. . . . . .

هدَّني تعبي
فاتكأتُ على الحائطِ المدرسي
لم انمْ ...
... ولكنَّما
مالَ جفنٌ على اخرٍ
فحلمتُ...
انّ عصفورتي انثيةٌ
انني زهرةٌ
وهْيَ لي انثيةٌ!!

بوعي أو بدون وعي: استعرت قناع القرية والطفولة من المشرعي... استعرت حتى أنيته وازهاره... بل استعرت روح المشرعي وإصراره حتى أكتب.

7

كان المشرعي مع كل نص يصرّ على مسألة النشر: أن تنشر... ذلك يعني أنك تتبنى ما تكتب، ويعني أنك تساهم في الحراك الثقافي (حتى ولو من موقع هامشي). بل إنه لا يكتفي بذلك: اتذكر في مرة من المرات أنني عدت إلى المنزل فوجدت فاكسا من المشرعي يثني على احد النصوص التي نشرتها... كان ذلك اول وآخر فاكس اتلقاه من أجل نص نشرته... كانت مفاجأة عظيمة بالنسبة لي... كانت خطوة مهمة من خطوات العلاج أشبه بالمعجزة: معجزة أن تجد رجلا بهذا الحجم يهتم بأمرك إلى هذا الحد التفصيلي الذي قد لا يشعر كثيرون بقيمته...

بعد تعدد النصوص وتنوعها، كان يسأل في كل مرة: متى الديوان؟ وحين كنت أماطل واتحجج باعذار شتى (أعذار واهية بالطبع لأن المشكلة تتعلق بالكسل) كان

يقول لي وبسخريته المعتادة: «وش بك يا ولدْ... اظن في راسك حبٌّ ما طحِن».

«الحب كثير، وليس في القرية إلا بابور واحد» كنتُ اقول له.

في إحدى الزيارات، فاجأني بطلب: في المرة القادمة لا تأتي إلا بنصوصك كاملة... وحين سألته عن السبب، قال لي: «عَبّ الخُرْجْ... بندوّر لك على بابور».

عرفت انه اتفق مع إحدى دور النشر على طباعة ديواني، إلى جانب إحدى رواياته...

8

لم يكن المشري يمزح في مسالة الكتابة، كان يعرف انها علاج، ولابد من تعاطيها بجدية وانتظام... وألا نكتفي منها بالجرعات البسيطة، بل أن نتعاطاها إلى الحدود القصوى كتابة ونشراً... ادركت ان الموضوع ليس لعبة، وان المشري سيطاردني إلى اقصى احتمالاتي الممكنة ، فعكفت أجمع ما تناثر من نصوص: أرتب وابوب واضيف واحذف... لكن القدر لم يمنحني مباركة المشري لما فعلت... رحل المشري دون أن اتمكن من إطلاعه على الديوان الذي اصبح وصيته فيما بعد، والذي ظهر بعد غيابه بثلاث سنوات (عام: 2003).

اهديته إلى روحه «حياً بعد موتنا»... اليس هو (المُعنّى) الذي:

اوصاني أن أكتبَ هذي الليلةَ...
كلماتٍ في حجمِ الوردةِ
ميراثاً للقمحِ
... كحدِّ السّيفْ!!

أن افتحَ باباً:
لا تدخلْهُ
إلا كي تخرجَ منهُ قتيلاً...
مطعوناً بمئاتِ الأحرفِ

مزْهوّاً بالعشقْ!!

* *

... سئمتُ شوارِعَ هذي البلدةِ
... عصافيرَ بلا معنًى تشحُبُ
... عجائزَ ينْسِجْنَ الأكْفانَ لميتَتِهِنَّ
جباهاً كالاسْمَالِ مُعَلّقةً
في اعلى الأوجهْ!!

... حَرِّضَتني ان اسكنَ في عتْمَةِ اسراري :
في الأسفارِ المنْسيّةِ
... الطرقاتِ المهجورةِ
... بينَ البحرِ وبينَ الرّملْ!!

اخْرَجَني من هذي البلدةِ...
انْخَلَني بينَ السّيفِ وبينَ الوردةِ :
انْخَلَني في نَفْسي !!!

ظهر الديوان/ الوصية اخيراً... كنت انظر إليه كثمرة من ثمار المشري... كنت أردد:

يا عبدالعزيز... أيها الرجل النادر الذي لن يتكرر، لماذا رحلت قبل أن أستكمل علاجي معك؟ يا عبد العزيز : هذه هي وصيتك... هو ذا الديوان اخيراً «إن كان حسنة فهو اصغر حسناتك، وإن كان سيئة فهو اعظم سيئاتك»...!!

هامش: القيت هذه الورقة في ندوة تكريم عبد العزيز مشري (ملتقى الرواية وتحولات الحياة في المملكة – نادي الباحة الأدبي).

النساء في كتابة عبدالعزيز المشري

فوزية أبو خالد

كنت قد عزمت قبل أن أنتزع نفسي من براثن لوعتي التي لا تنطفئ على غياب عبدالعزيز مشري افتتاني اللامتناهي بحبر أعماله الابداعية أن يكون عنوان هذه الورقة العاجلة والتي لازالت تحتاج إلى تعميق نظري و بحثي «المرأة في كتابة عبدالعزيز المشري» خاصة وانه شخصياً أعطى احد فصول كتابه مكاشفات السيف والوردة (1996م) والذي جاء بمثابة سيرة ذاتية مثل ذلك العنوان «الكتابة والمرأة» إلا انني وبعد العودة لأعماله وقراءتها بمقاربة تحليلية وليس فقط قراءة وجد ودهشة وجدت انه قد يكون في عنونة ورقتي بعنوان «المرأة في كتابة عبدالعزيز المشري» مخالفة إن لم يكن خيانة لكتابته عن موقع الأنثى الاجتماعي في معظم إن لم يكن في كل أعماله باستثناء فيه نظر للفصل المشار إليه في سيرته وباستثناء روايته «شيء من حتى» (1996م). وهذا على خلفية التنظير النسوي للتحليل السيسيولوجي للأدب (بيومي، 258:2004).

فارق إجرائي بين المرأة وبين النساء في أعمال عبدالعزيز

وهنا ربما علي ان ابدأ بإعطاء تصور مختصر لا يخلو في هذه العجالة من ان يكون مخلا بالفارق المعرفي الذي جعلني استبعد قول «المرأة في كتابة عبدالعزيز المشري» بقول «النساء في كتابة عبدالعزيزالمشري». فالقول الأول يعني التحدث عن صورة أو حتى مجموعة من الصور متجسدة بلحمها ودمها ونبضها وولاداتها وعشقها وفكرها وميولها وإراداتها وتفاصيل حياتها أو موتها للمرأة بحيث تظهر في

المسار السردي للعمل الروائي أو القصة القصيرة البصمات الفردية لها أو لكل صورة منها ،وبحيث تُفصح او تُسر الهوية الخاصة لشخصية الصورة في علاقتها بذاتها أو في علاقتها بغيرها او بالمحيط الاجتماعي العام. أما قول «النساء في كتابة عبدالعزيزالمشري» وفي سياق تجربته الروائية والقصصية و«موقع الأنثى» فيها كما سادلل على ذلك بأمثلة سريعة موجزة مستقاة من طبيعة تلك الأعمال فإنه يعني النظر إلى ذلك الموقع «موقع الأنثى» ليس من خلال البحث عن صورة أو صور تحمل بصماتها الفردية وتكشف عن هوية الذات بتكوينات فسيفسائها الذاتية في علاقتها بالمجتمع او الجماعة ولكن النظر إلى موقع الأنثى من خلال «الموقع الاجتماعي للأنوثة والإناث» في المجتمع المعطى بتحييد الذات الفردية للأنثى من خلال النظر إليها في مراة الجماعة. إن تحديد هذا الفارق ولو إجرائياً يعطينا حرية تسمح بتحرٍ أكثر إنصافاً وموضوعية في نفس الوقت للوقوف على طبيعة موقع «للنساء في اعمال عبدالعزيز المشري» بدل أن نحاول ان نكسو اعماله بريش امراة لم تكن موجودة على وجه التحديد أو التعيين في جل تلك الأعمال ونخلع على وجودها أخيلتنا كما مر في احد كتابات نورة الغامدي (الغامدي 1999م: 352) أو بدل أن نتساءل عن ما نخاله غياباً للعنصر الأنثوي في معظم اعماله كما اثير الموضوع في حوار علي الدميني مع عبدالعزيز في لقائه الهام به المنشور كمطلع لكتاب ابن السروي وذاكرة القرى (الدميني، 1999م: 8-54).

مفتاح سؤال النساء

ولابد ان اعترف هنا أن طرح علي الدميني لذلك السؤال المشروع عن تحييد العنصر الأنثوي في بعده الشخصي والعشقي في أعمال عبدالعزيز وإجابات عبدالعزيز على ذلك قد كانت احد المفاتيح التي دفعتني لتحري موقع الأنثى في أعمال عبدالعزيز المشري مع التحلي ببعض الحرية المعرفية التي لاتجعل قراءتي مجرد بحث عن المفقود من العنصر الأنثوي كما هو معهود في الأعمال القصصية والروائية المعاصرة بل تستنطق أعمال عبدالعزيز نفسها في علاقتها بالعنصر الأنثوي.

المرأة في السرد الروائي والقصصي المعاصر

ليس أياً من النساء في أعمال عبدالعزيز المشري كما في جين إير تلك المرأة المضطربة المخبأة في العلية التي لايعرف عنها أحد شيئاً إلا من خلال بصمات ضحكاتها المجنونة بعد منتصف الليل كما أن ليس أياً منهن تلك الصبية المتزنة المعروفة ببصماتها كمعلمة أطفال. وليس في أعماله مدام بوفاري ببصماتها المتدلية على السلم الاجتماعي في محاولتها الفردية للحاق بجماعة الطبقة البرجوازية الصاعدة. ليس في أي منها تلك الجيشا اليابانية التي تحاول أن تشتري حريتها بخلع بصماتها القديمة وتركيب أظافر رأسمالية جديدة تمسك بها حلمها في العيش بأمريكا بل ليس فيها أمينة التي ختمها نجيب محفوظ ببصمة سي السيد ليعيد إنتاجها عدد من السرد النسوي بأشكال متعددة في الإنتاج الروائي والقصصي في العالم العربي على مدار نصف قرن مماكتبه رجال ونساء على حد سواء. كما ليس في أي منها حسينة مصطفى سعيد للطيب صالح في مجتمع يتلاقى في شيء من تركيبته الانثربولوجية مع بيئة السرد الريفية لعبدالعزيز المشري، بل وايضاً ليس من امرأة تقع في قصة حب مجوسية كتلك التي حدثت لبطلة من ابطال روايات عبدالرحمن منيف.

من الأنثى في أعمال عبدالعزيز؟

يحاصر علي الدميني عبدالعزيز المشري بالسؤال وفي موضع اخر من كتابة علي لسيرة مشتركة لا يتوانى عن كشف سر مجموعتين شعريتين كتبهما عبدالعزيز المشري عن المرأة العاشقة (الدميني، 1999:63) إلا ان ذلك لا يفعل أكثر من أنه يشير بوضوح أكبر إلى طبيعة الخطاب المعرفي الذي أطر فيه أو ارتضاه عبدالعزيز المشري لموقع الأنثى في مشروعه الإبداعي من خلال موقع النساء الاجتماعي في نسيج وحركية المجتمع والجماعة.اي بطرح هوية النوع الاجتماعي كذات جمعية إن صح التعبير وليس كهوية ذاتية تستقل استقلالاً نسبياً يتمفصل ويتداخل مع المجتمع.

وسنرى أن هذا الموقف ليس إلا جزء في المسار المعرفي العام لخطاب مشروعه الإبداعي ليس فقط بشهادة أعماله ومنها على وجه التحديد «الوسمية» و«الفيوم ومنابت الشجر» و«أحوال الديار» و«صالحة» وإن كان تسمية الرواية باسم أنثى تؤكد هذا الموقف ولا تنفيه ولكن أيضاً بشهادة من عبدالعزيز المشري نفسه في الحوار المشار إليه وفي هذا يقول «إن مسألة البطل الفرد لا تحظى باهتمامي ولا عنايتي في كتابتي عموماً» (الدميني، 27:1999) وفي موقع آخر يقول «لقد سُئلت عن العنصر النسائي المغّيب في واقعنا وكيف أن هذا يقف كحد... في عدم كتابة الرواية المحلية؟.. غير أن هذا السبب الحيوي الهام لم يكن مغيباً في رواياتي المكتوبة عن عالم القرية.. المرأة موجودة في حياة الفلاح جنباً إلى جنب في البيت والمزرعة.. ترى من كان يحصد و«يدرس» ويحضر الماء من البئر ويخبز ويشارك في «طينة» سقف البيت ويجني الثمار.. اليست المرأة» ويستطرد «أعتقد إن غياب المرأة لا يؤثر على الكتابة الروائية تحديداً إنما هو الغياب الإنساني..... ؟» لاتظن يامسائلي بأنني متعصب... فللمرأة في كتاباتي حقيقة وجودها ومعايشتها وإنسانيتها ولكنني ابتليت بالكتابة الروائية والقصصية الكاشفة للواقع كما هو» (ص24).

«لم نعرف الواقع غير المنصف إلا بعد أن كبرنا وغادرنا قرانا. لقد كنا بالبديهية نحياء الناس وقتها كلهم يعملون ويشتركون في جهد الحياة..... المرأة لم تكن كائناً غريباً وبعيداً عن التعامل والمكاشفة اليومية» (ص 18). أما في الإجابة على سؤال محدد عن غياب عاطفة الحب وحالات العشق في سردياته القصصية والروائية فيقول «.. أنت تعلم أن مجتمعنا محافظ ونحن نحترم هذه المحافظة» (ص 17).

مكر المكان

من مقاطع هذه الشهادة الشخصية من عبدالعزيز المشري وفي ضوء مراجعة تحليلية لأعماله يمكن ان نستخلص ثلاثة من العوامل التي أثرت بتداخل أو كل على حدة على تحديد موقع الأنثى في أعماله من خلال «هوية وموقع وصفة» نساء يدخلن

في تكوين النسيج العضوي للمجتمع كجزء نشط ومدغم في الجماعة وليس بهويتها الشخصية او صفتها الفردية بما في ذلك موقع الأنثى في رواية صالحة. فصالحة كما في عنوان الرواية أو صالحة بنت أحمد أو المخلوقة كما يتناول ذلك بالتحليل معجب العدواني (الدميني، 1999م: 254) لا تدخل إلى اعمال عبدالعزيز المشري الروائية إلا من بوابة الجماعة القروية اي بصفتها رمزاً جمعياً لمجموعة نساء كجزء من تشكيل التركيبة الاجتماعية لمجتمع القرية. وهذه العوامل هي:

1 – البطولة الجماعية لشخصيات معظم اعمال عبدالعزيز المشري الروائية والقصصية بما فيها شخوص النساء.

2 – طبيعة التاريخ الاجتماعي لموقع المسرح السردي للبيئة القروية وموقع النساء الرجال التعاضدي فيها التي قام عبدالعزيز بإعادة إنتاجها إبداعياً.

3 – الطبيعة المحافظة للمؤسسة الاجتماعية وإسلطاتها القيمية وتفادي الاصطدام بها.

وفي هذا أزعم أنه لولا المكر الإبداعي الذي تعامل به عبدالعزيز مع هذه العوامل ومنها الذاتي كاختياره للبطولة الجماعية لشخصياته السردية ومنها الموضوعي كالطبيعة المحافظة للمؤسسة الاجتماعية ومنها الذاتي الإجتماعي المتمثل بطبيعة المسرح السردي وعلاقاته الاجتماعية المتسامحة وإن كانت لاتخلو من "البطراركية" في التواشج اليومي بين النساء والرجال لما أستطاع عبدالعزيز المشري حتى في تلك المراحل الحالكة من التعصب والانغلاق أن يبرز معظم أبناء جيله في إنتاج ذلك الكم من الأعمال الإبداعية في فترة قصيرة من شبابه المنهوب بين تهديدات الموت وبين منازلاته اليومية الشرسة لها بشهوة الحياة دون ان يتنازل في حرف واحد عن تلك النوعية التحررية المستنيرة في إبداعه السردي بل وفي كتاباته بالصحف وأعماله الفنية التشكيلية وهوايته الموسيقية.

هذا دون أن نلغي سؤالي التوتر والتضاد اللذين لابد أن عبدالعزيز المشري كان يمر بهما كمبدع وكإنسان ليحقق هذه المعادلة الصعبة بين حساسيات ومحددات

الواقع الاجتماعي وبين الحساسية الإبداعية ومستحقاتها من الحريات والتي لانستطيع أن ندعي أن جميع أعماله قد كانت بمنأى عن جدلها بهذه او تلك الدرجة من التجرحات. وهذا يطرح سؤالاً آخر وهو سؤال الاحتمالات المفتوحة لو أن ذلك الانتاج الإبداعي كان يصدر في مناخ أقل من المحاذير ومناخ أوسع من الفضاءات.

عبدالعزيز بين المرأة الحلم وبين حلم النساء

وبعد هذا لا يمكن لأي متابع لأعمال عبدالعزيز المشري إلا أن يحيي ويحيا حشد النساء في مشروعه الإبداعي بتلك الكلمة الشفيفة التي قالتها «المرأة الحلم» في حياة عبدالعزيز المشري حين راوغته واتخذت موقعها الجمعي في نسيج الجماعة: العون يا نساء ورجال جنوب الوطن وخضرته السوداء.

المراجـــع

بيومي نهى.ذكورة انوثة وقلق الهوية.قراءة في سيرة ادوارد سعيد

الحسيني علي. ابن السروي وذاكرة القرى. دار ومكان النشر لم يذكر. 1999م.

العدواني معجب. الرسم بأشلاء اللغة (ص 254-265) في ابن السروي وذاكرة القرى.

المشري عبدالعزيز مكاشفات السيف واوردة نادي ابها الأدبي أبها 1417هـ/1996م.

الذاتية. باحثات. الكتاب التاسع. المركز الثقافي العربي. بيروت 2004.

المشري عبدالعزيز، في عشق حتى المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1996.

الغامدي نورة. الرسائل الخمس (ص 352-356) في ابن السروي وذاكرة القرى.

نموذج كبش الفداء النسوي

وعي الذات وآفاق الحل في نماذج روائية سعودية!!

حسين المناصرة

إذا محوت المرأة من القاموس ...

لم يبقَ في اللغة كلامٌ ذو معنى!!

(فيلسوف)

أولاً: توصيف الإشكالية:

من أين يبدأ نسق وعي أو صدمة الذات النسوية في شخصية البطلة (أو الشخصية الرئيسة) في الكتابة السردية؟

هل يبدأ من أزمة جنسوية أو نفسية أو اجتماعية أو اقتصادية أو عاطفية أو جنسية أو غير هذا أو كله؟!

وما آفاق الحلول الممكنة ذاتياً للخروج من أزمة نسوية يفترض بها أن تكون حادة ومعقدة ومصيرية، داخل بنية اجتماعية ذكورية أو حريمية يفترض بها أن تكون سيفاً قاطعاً، كما تتبدى في منظور السرد أو السارد، على اعتبار أن الرواية (النص الهجين أو الغول) ذات أنف طويل كله مغموس في الواقع، ولا يتنفس إلا الواقع وإن كان هذا الواقع متخيلاً؟!

وإلى أي حد يشكل هذا الرجل/ المجتمع الكابوس وما ينتج عنه من تصنيم

للقيم الذكورية المعيشية خطاباً متناقضاً وتناحرياً يفضي إلى تشكيل هوية النص السردي النسوي بغض النظر عن جنسوية الكاتب، سواء أكان رجلاً أم امرأة؟!

وكذلك، ما مدى التجدد في الكتابة النسوية من خلال تشكل المرأة بصفتها بنية قامعة لنفسها أو لجنسها أو للآخر داخل البنية السردية؟!

وهل فعلاً لدينا – من خلال صدمة وعي الذات النسوية وآفاق حلولها – كتابة نسوية ذات خصوصية جمالية تفضي إلى نسقية فنية معينة أو إلى تحول جمالي نسبي أو جم في مفاهيمنا المعيارية الشائعة عن وحدة اللغة والإبداع كما شاعت قبل ظهور النقد النسوي؟!

وأخيراً (حتى لا تتحول هذه المقاربة إلى أسئلة) هل ما ننتجه تحت سقف الكتابة النسوية أو الرواية النسوية هو نهج نقدي تمحكي/ سفسطائي قد ينجز مقاربة نقدية غير مبررة أو أنه (هذا النهج النقدي) في المقابل حقيقة إبداعية ثابتة نكتشفها ونفسرها ونؤولها، ويمكن أن نقنع بها الآخرين فيما لو اقتنعنا بها؟

تساؤلات عديدة يمكن أن تطرح في هذا السياق، وتحديداً من خلال البحث عن نسقية أو نمطية نسوية تكاد أن تكون تيمة متكررة ومألوفة، ومعروفة للمجتمع عامة ثم للثقافة والإبداع، وذلك عندما تختزل الأنثى دون المذكر – على سبيل المثال – في لفظة (عرض)، ويختزل المذكر في لفظة (رجل حر)، بالمعنى الاجتماعي الناص على أن الرجل هو المسؤول عن انفتاح حريته على عالم شاسع من المغامرات والنزوات، وفي الوقت نفسه مسئول عن حماية عرضه من رجال آخرين في منظومة القرابة أو خارجها، وبذلك قد لا تكون هناك مشكلة اجتماعية عويصة إذا انتهك هذا الرجل أعراض الآخرين وغزاها، مما يجعلنا أمام زمكانية اجتماعية انفصامية أو مبتذلة داخل الواقع الاجتماعي، وهذا ما يجعل السرد صدامياً وفضائحياً وناقماً على المسكوت عنه أو المحجوب وراء الكواليس!!

الرواية النسوية التقليدية تجسد على المستوى الدلالي بنية ثنائية الصراع، محورها العلاقة العدائية بين المرأة والرجل، أي بين المرأة بصفتها نموذج كبش

الفداء، والرجل بصفته جلاداً يحمل سكيناً بيده اليمنى، وقد مدد جسد المراة على الرمل، فوضع رجله اليمنى على جسدها النحيل المستسلم، وامسك راسها بيده اليسرى، وارتكز على رجله اليسرى، وحنى ظهر، وأخذ يذبح ابنته أو اخته او أمه أو قريبته أو عاره من منظور (جريمة قتل الشرف)... وفي الوقت نفسه قد تمتلئ ذاكرته الدونجوانية بمغامرات فاجعة مع نساء أخريات!!

واحياناً قد تضطهد المراة المراة، كأن تضطهد الأم ابنتها، او المراة الغنية المراة الفقيرة، مما يعني أن المراة نفسها يمكن ان تكون سلطة اضطهاد نسوية أصيلة لاذكورية فحسب!!

كانت هناك صعوبة كبرى فيما لو ابتسرت هذه المقاربة من خلال عشر روايات مثلاً، لأن رواية واحدة يمكن ان تطرح عدداً كبيراً من الاسئلة والقراءات، لذلك ستقتصر هذه الورقة على اربع روايات، اكتشفت فيما بعد (اي بعد قراءتها) أن بينها تقاطعاً كبيراً في سياق التضاد، حيث تصبح صورة كبش الفداء النسوي التقليدية صورة متحولة او متغيرة ضمن توهج سردي نسوي جديد تكون فيه المراة ضد نفسها او ضحية نفسها، من خلال:

اولاً – مسلكية الحب لأجل الزواج بصفتها فاعلية نسوية أولاً واخيراً (لاذكورية) في رواية «بنات الرياض» لرجاء الصانع.

ثانياً – هامشية الرجل العنكبوت امام حضور المراة القوية المثقفة (ذات العمى العاطفي العنوسي) في رواية «القارورة» ليوسف المحيميد.

ثالثاً – حركية العابثة باختياراتها المادية والجسدية الجشعة والبشعة في رواية «ملامح» لزينب حفني.

رابعاً – جحيم الأمومة وجفاف منابع عاطفتها في حياة البنت المبتورة المعذبة بسبب الطلاق في رواية «عيون قذرة» لقماشة العليان.

هكذا – على مستوى مداخل هذه المقاربة – تبدو الرواية النسوية متجددة لاتقليدية عندما تنتج إشكالية متغيرة او متحولة على المستوى النسوي، بحيث تصبح

المرأة ضحية لذاتها أي أن يذبح كبش الفداء بسكين يحملها هذا الكبش نفسه أو أحد اقرانه، بمعنى أن الصراع الحقيقي في بنيات السرد المجازية التخييلية قد غدا نسوياً في الدرجة الأولى... دون أن نلغي أية درجات ثانوية أو ثالثية يحضر فيها الرجل بصفته قامعاً تقليدياً حاضراً دوماً – حتى مع غيابه – في حياة المرأة من منظور النقد النسوي كما أسلفنا!!

ثانياً: مسلكية الحب والزواج في «بنات الرياض»:

نجد في رواية «بنات الرياض» لرجاء الصانع (2005)، بنية سردية نسوية «شبابية» تحت مظلة وعي نسوي متجدد في سياق قيمي عائلي إسلامي، بحيث تؤكد الساردة من خلال حضور اللغة (لادلالات غيابها) وعياً نسوياً لا ينفصم كثيراً عن المجتمع الذكوري من خلال التمرد العاطفي أو الجنسي أو الثقافي أو الإنتاجي، مما يعني أن الرواية ملتزمة إلى حد ما بقيود رقابة اجتماعية صارمة سائدة في المجتمع، وفي الوقت نفسه تطرح رؤية نسوية معاصرة، قد لا تنسجم مع الواقع المعيش ذكورياً وعائلياً وتديناً وثقافة!!

وتشغل قضيتا الحب والزواج معظم متن الرواية، فيتشكل من خلال هاتين القضيتين نسقية نسوية نمطية تفضي إلى أن الأنثى لابدّ من أن تكتشف من خلال الحب والزواج أنها أنثى مقموعة، وأن لها خصوصياتها الأنثوية التي تساعد على أن يُضطَهد وجودها، وأن لها أزمة اجتماعية حقيقية، وأنها تعيش في واقع عاطفي مظلم وظالم من خلال علاقة الحب والزواج بينها وبين شريك حياتها الرجل... كما أن هذه العلاقة (الحب والزواج) تحمل في طياتها آفاق حلول المأساة أو ما يشبهها من الضياع والغربة واليأس!!!

وبكل تأكيد – على مستوى البنية الظاهرة ومن منظور المرأة – يتحمل الرجل المسؤولية الكاملة عن إفشال الحب، ومن ثم إفشال الزواج، لأنه ضعيف ومحكوم بقيم ذكورية اجتماعية عائلية سلبية، بحيث يغدو هو الحلقة الأضعف في قيام علاقة

حقيقية حرّة، غير خاضعة لمؤثرات الأهل والمجتمع... وبذلك يصبح الآخر/ الشاب كبش فداء أمام المرأة الأكثر قوة وتماسكاً وتعبيراً عن قناعاتها في الدفاع عن حقوقها المستلبة اجتماعياً، فنرى الشاب او المثقف الذي يحمل الدرجات العلمية النهائية (الدكتوراه) من أوروبا وأمريكا، مجرد مادة سردية تثير السخرية والاستهزاء والشفقة، عندما يترك الفتاة التي أحبها، من أجل زواج تقليدي أسري خالٍ من الحب والجمال!!

تقوم حركية الرواية على خمس شخصيات نسوية، أولاهن المطلقة الضحية كبش الفداء أم نوير، وهذه تكاد تكون مجرد علامة لغوية ثابتة في إصدار أحكامها النمطية عن الرجال بصفتهم غدارين ظالمين كاذبين، يدمرون المرأة وأبناءها؛ بعد أن ضحت من أجلهم بالغالي والرخيص ليتزوج من أخرى.

أما النساء الأربع الباقيات فهن أربع فتيات (يشكلن شلة فتيات جامعيات)، بينهن توافق في العمر والرؤى، وهن: لميس، وسديم، وميشيل (مشاعل)، وقمرة... وهؤلاء هن بنات الرياض اللائي يكتشفن صدمتهن العاطفية في سياق وعي الزواج ابتداء من الحب وانتهاء بالفشل (كالطلاق)، ثم يسعين إلى محاولة الترميم الذاتي من أجل بداية أخرى لابدّ من أن تكون أصعب وأوعى – على الأرجح – مما قبل الفشل أو الطلاق!!

ليس مصادفة أن تكون المطلقة «أم نوير» مركزاً لمعاناة نسوية ودليلاً واضحاً على أن المرأة المطلقة هي الضحية التقليدية للذكورة، وليس مصادفة أيضاً أن تنطلق معاناة الفتيات الأربع من هذا الوعي الأنثوي الاغترابي في المجتمع، أي من شقة أم نوير التي هي صيغة أنثوية مقموعة ومهمشة بسبب طلاقها، بما في ذلك ابنها نوري الذي تحول من خلال ظروف تربيتها النسوية له بعيداً عن أبيه إلى سيكولوجية الأنثى (نويّر)!!

هذا كله وغيره هو وعي نسوي يفضي إلى حقيقة سردية جديدة، وهي أن الساردة/ الراوية في الرواية تتقصد ابتداء من تسمية الرواية إلى آخر عبارة فيها أن

تؤكد رؤية نسوية ذات خصوصية أنثوية لم تعد هشة، وفي الوقت نفسه ليست قوية، وذلك ضمن بنية مجتمع محافظ صارم، وهذه البنية مهمة في توصيف الرواية التي يمكن اعتبارها رواية أخلاقية خاصة على مستوى الإشارات والاقتباسات؛ إذ تبدأ الرواية بالآية الحادية عشرة من سورة «الرعد» (إن الله لا يغير ما بقوم حتى يغيروا ما بأنفسهم) وتنتهي بحديث كفارة المجلس (سبحانك اللهم وبحمدك، أشهد أن لا إله إلا أنت، أستغفرك وأتوب إليك). فمن هاتين الإشارتين ندرك أن الكتابة الحاضرة في متن الرواية مجزومة... أو مبتورة.. أو ناقصة، وبإمكاننا أن نتحدث عن الغياب بشيء من التفصيل والاختلاف في الرؤى والدلالات من خلال تعددية القراء أو المتلقين؟

* * *

من أين يبدأ وعي الذات في حياة كل من هؤلاء الفتيات الأربع؟!

أولاً: يتزوج «راشد التنبل» الذي يدرس في أمريكا (قمرة القصمنجي) بطريقة تقليدية، فتشعر وهي المرأة الشرقية أنه حبها الأول والأخير، وأنه بداية حياتها ونهايتها، وأن هذا الزواج على الرغم من تقليديته المفرطة غدا مملكتها! الوحيدة المقدسة التي تحبها، وأن هذا الزواج يعدّ غاية ما يمكن أن تحلم به أية فتاة... ثم تصدم (وهي الأنثى الضعيفة) منذ لحظة زواجها أنها مجرد شيء تافه بلا قيمة في حياة زوجها التنبل أو الجلف، الذي لا يؤمن بالحب، ولا الزواج، ولا الرومانسية... فصار شعارها عنه: «زوجي اللي أحبه يكرهني . يبغى يطفشني»[1]. ثم تكتشف سبباً لذلك، وهو أنه يحب فتاة يابانية (كاري)، وأن أهله رفضوا أن يتزوجها، وأجبروه على أن يتزوج أية فتاة بنت ناس وعائلة من بلده، فكان أن تزوج قمره ضمن شروط تقليدية أهله؛ ليضمن استمرار صرفهم عليه خلال دراسته!!

يتمادى راشد التنبل في إذلال قمرة، فيهملها ويضربها، ويشترط عليها أن تعتذر لصديقته اليابانية عندما صارحتها بضرورة الابتعاد عن زوجها. ولما ترفض قمرة، يطلقها، ويتركها عند أهلها لتعيش ظروف حياة المطلقة الصعبة، خاصة بعد

أن انجبت منه ابنهما «صالح». وعندما يتقدم لخطبتها الكهل ابو مساعد (46 سنة) لتكون زوجة ثانية له، يشترط على اهلها أن تتخلى عن ابنها، فترفض ذلك؛ مفضلة أن تحتفظ بمأساة مطلقة على مثل هذا الزواج الجائر!!

ثانيا: يخطِب وليد الشاري (سديم الحريملي)، ويعقد عليها القران، فتعتقد أن الحظ كلّه الذي كانت تبحث عنه في الزواج، قد ابتسم لها بعد أن خطبها وليد، فصار حياتها كلها، بل الهواء الذي تتنفسه. لكنها خرقت تقليدية هذه العلاقة، ولم تحسن التصرف عندما استجابت بتشجيع منه وإصرار بعد ان عقدا القران، ثم بعد هذا اللقاء مباشرة قطع علاقته بها، وطلقها، مما سبب لها صدمة كبرى، وخوفاً عارماً من الفضيحة التي ستقتلها.

بعد ذلك، تعرفت إلى فراس الشرقاوي الذي يحمل درجة الدكتوراه من الغرب، فاعتقدت لسذاجتها خلال ما يقارب اربع سنوات من الحب بينهما، انه الشخص الذي كانت تبحث عنه، وأنه استجابة حقيقية لدعواتها أن يعوضها الله عن وليد بأفضل منه، فكان أن منحها الله هذا الفارس المثالي في كل شيء من منظورها، إلا في انصياعه لرغبة اهله الذين رفضوا رفضاً قاطعاً أن يتزوج مطلقة، مهما تكن مكانتها ودرجة إعجابه بها، فهي في المحصلة مطلقة... لذلك تركته بعد أن انصاع لرغبة أهله!!

ثالثاً: ميشيل (مشاعل العبدالرحمن) فتاة جميلة، تبدو أكثر تحرراً من غيرها، لأن امها امريكية، فتقوم بينها وبين فيصل البطران قصة حب حقيقية، ولما يقرر أن يتزوجها، ترفض امه هذا الزواج رفضاً قاطعاً، متعللة بقيم العائلات وتقاليدها، وما يمكن أن ينتج عن ذلك من مشكلات. فيتخلى عنها فيصل، ليتزوج قريبته العادية الأقرب إلى أن تكون قبيحة!!

تسافر ميشيل بعد هذه اللطمة القاتلة التي تشبه الطلاق، إلى امريكا، لإكمال دراستها، وما أن تفكر بالزواج – بعد أن أنهت دراستها – من ابن خالها الأمريكي

(ماتي)، حتى يرفض والداها هذا الزواج لاختلاف الدين، وتنتقل معهما للعيش في الإمارات لإرضائها، بحيث يتسنى لها أن تعيش في واقع أكثر انفتاحاً من الرياض؛ فهي مازالت متأزمة إثر تخلي فيصل عنها، حيث يظهر سخطها على المجتمع التقليدي المتخلف الذي يضطهد الحب والزواج إن تجاوزا صنمية القيم والعادات كما تتصور!!

رابعاً: تستفيد لميس جداوي التي تعدّ تجربتها العاطفية أكثر اتزاناً عكس تجارب، صديقاتها وخاصة في مسألة عواطف الحب تجاه الرجل الذي ستحبه وستتزوجه دون أن تقع فريسة طلاق جائر، كالطلاق الحقيقي في حياة (أم نوير، وقمرة، وسديم في تجربتها الأولى مع وليد) والطلاق المجازي (ميشيل، وسديم في تجربتها الثانية مع فارس).

تظهر هذه الاستفادة في أنها تضع خطة نسوية حكيمة ومحكمة، لتتمكن من إقامة علاقة عاطفية سليمة، غايتها أن تبني علاقة زواج حقيقية مع زميلها في كلية الطب نزار (الجداوي)، وفعلاً تنجح خطتها، فتصير مثالاً مميزاً للأخريات. يتحقق ذلك في ظل اعتقادها بأن زميلاتها لو مشين على خطة مشابهة لخطتها، لما وقعن ضحية أو كبش فداء من خلال ثنائية الحب والزواج الفاشلة، حيث كنّ عاطفيات أو رومانسيات أكثر مما ينبغي!!

على هذا النحو، تَمثُّل وعي لميس في الحرص على إقامة علاقة عاطفية قصيرة وزوجية دائمة وفق الشروط التالية، التي تفضي إلى وعي نسوي عميق تجاه الحذر من الوقوع في مستنقع الحب أو الزواج، وحينئذ سيتدمر كل شيء بطريقة أو بأخرى، تقول:

«لن أسمح لنفسي بحبه قبل أن أشعر بحبه لي. لن أتعلق به قبل أن يتقدم لي رسمياً! لن أتبسط معه في الحديث ولن أحدثه عن نفسي. سأظل غامضة بالنسبة إليه (هكذا يفضل الرجال المرأة)، ولن أشعره بأنه على علم بما يدور في حياتي مهما شعرت بالحاجة لفعل ذلك. لن أكون سديم، ولا قمرة، ولا ميشيل. لن أكون أبداً البائنة

بالاتصال، ولن ارد على الكثير من مكالماته. لن املي عليه ما يفعل كما تفعل بقية النساء بالرجال. لن أتوقع منه ان يتغير من أجلي، ولن أحاول تغييره. إن لم يعجبني بجميع عيوبه فلا داعي لأن نستمر معاً! لن أتساهل في حقوقي ولن اسامحه على الخطأ حتى لا يعتاد على ذلك.. لن اعترف له بحبي (إن احببته) قبل أن يصرح هو لي بحبه اولاً. لن اغير نفسي من اجله. لن اغمض عيني عن اي مؤشر للخطر.!! لن اعيش في وهم، إن لم يصرح لي بحبه خلال مدة اقصاها ثلاثة شهور، ويخبرني بوضوح عن مصير علاقتنا، فسوف انهي العلاقة بنفسي[2]. وفعلاً تنجح «لنّاتها» (جمع لن – على سبيل التجاوز) في الوصول إلى الهدف-حيث تتزوج زواجاً مثالياً سعيداً، لا تشوبه اية شائبة من منظور السرد، وكذلك من منظور صديقاتها اللواتي فشلن في علاقاتهن بناء على تصرفاتهن الخاطئة على الاقل من منظور لميس.

* * *

لا شك في أن سياقي الحب من أجل الزواج بين لميس ونزار، بصفتهما سياقين واعيين، وناجحين، وقد مارست فيهما المرأة دوراً نسوياً واعياً، منطلقة من منظور أن هاتين العلاقتين لا غنى عنهما في إيجاد علاقة منسجمة وطبيعية ومتكاملة وناجحة بين المرأة والرجل، وأن الرجل إذا كان من منظور المرأة مهيئاً لأن يستغلها او تعوّد على ذلك ، وقد يدمرها، فينتهك عرضها، او يطلقها، لتفدو ضحية وكبش فداء... فإن المرأة وحدها بإمكاناتها الثقافية ووعيها وقوتها وصرامتها وصمودها تستطيع أن تضع شروطاً لنجاحها، متكئة على قواعد وأسس لا يمكن ان تغرر بها او تضيّعها، كما لاحظنا من خلال شروط لميس.

كان حب لميس وزواجها ونجاحها في دراستها للطب وعملها الناجح في المستشفيات من الأسباب التي أعادت الفتيات الأخريات إلى تجاوز رهاب الفشل والهزيمة وما يمكن أن ينتج عنهما من التحول إلى ضحية او كبش فداء، والسعي الحثيث منهن إلى تحقيق الذات من خلال العودة إلى التعليم وإكمال الحصول على الشهادة الجامعية اولاً، ثم الاتجاه إلى العمل الجاد من خلال إنشاء مؤسسة

استثمارية نسوية في مجال تنسيق الاحتفالات والأعراس، حيث تنجح سديم وقمرة في إدارة هذه المؤسسة، لتغدوا سيدتي أعمال، وتسهم معهما في هذا العمل كل من أم نوير، وليس (الطبيبة)، وميشيل (الإعلامية)، ويضاف إلى ذلك أن الفتيات الثلاث (سديم ، وميشيل، وقمرة) لم يتخذن موقفاً معادياً للرجل بصفته حبيباً أو زوجاً، إذ نجد لديهن قدرة جديدة كعنقاء الرماد – على الرغم من الفشل السابق – لإعادة التجربة العاطفية، سعياً إلى الزواج الصحيح، وذلك من منظور خطة ليس مع نزار، حيث تتزوج سديم من ابن خالتها طارق طبيب الأسنان الذي أحبها منذ طفولتهما، مؤمنة برؤية نصيحة قمرة بعد تجربتها الفاشلة لإنجاح هذا الزواج وفق نصيحة ذهبية تقول: «خذي اللي يحبك، ولا تاخذين اللي تحبينه»[3]. وكذلك تقوم علاقة عاطفية متزنة من أجل الزواج بين ميشيل وزميلها في العمل الإعلامي الإماراتي (حمدان بو مدواخ)، وهناك أيضاً احتمال أن تقوم علاقة عاطفية متزنة بين قمرة وسطام موظف البنك الخدوم الذي يسهل الأمور المالية للمؤسسة النسوية الاستثمارية السابقة الذكر!!

هذا التحول السردي للمرأة من ظاهرة فشل بإمكانها أن تصير حادة صادمة مخيفة، إلى ظاهرة انتصار الذات على فشلها، وتحقيق أحلامها في التعليم والعمل وبناء العلاقات الاجتماعية الإيجابية والحب والزواج هو النهج النسوي الذي لا يؤمن بأن المرأة ستنتهي فيما لو فشلت في حبها أو زواجها، بل بالعكس نجد أن الرجل (أو الرجل الشرقي) هو الذي يتحول إلى ضحية بائسة، عندما يغدو من منظور المرأة مدعاة للسخرية، وهو يستسلم للشروط الاجتماعية الذكورية المهيمنة عليه، ويلتزم بقيم أسرية طاحنة، بحيث يغدو بلا شخصية أو هوية، فعلى الرغم من وصول الرجال إلى نيل درجة الدكتوراه، والتربع على أعلى المناصب، وامتلاك الثراء الذي قد يكون فاحشاً، إلا أنهم في المحصلة لم يستطيعوا أن يحافظوا على حبهم أو زواجهم تحت ضغط أمهاتهم أو آبائهم أو أسرهم الممتدة أو قبائلهم أو عادات مجتمعهم ، مما يعني أنهم مستلبون بلا حرية حقيقية !!!

فالمرأة هنا، لم تنكر دور الرجل في إعطائها كينونتها من خلال العلاقة العاطفية او الزوجية بينهما، وإنما تنكر ضعفه وسلبيته تجاه الاحتفاظ بالمرأة التي أحبها او تزوجها، من هنا نجد الراوية (موا) وهي فتاة خامسة، تشيد ببعض جوانب العلاقات بين صديقاتها ومن أحببن من الرجال، حيث تشير إلى أنها غدت تعرف ماذا تريد من خلال علاقتها بالرجل الذي ستتزوجه، تقول: «أعترف بأن انغماسي في قصة صديقاتي طوال عام كامل، جعلني من أولئك الفتيات اللواتي يعرفن تماماً ماذا يردن: أريد حباً يملأ القلب مثل حب فيصل وميشيل. أريد رجلاً يحنو عليّ ويرعاني مثل رعاية فراس لسديم. أريد أن تكون علاقتنا بعد الزواج غنية وقوية مثل علاقة نزار بلميس، وأن أرزق منه أطفالاً أصحاء مثل طفل قمرة من راشد؛ أحبهم كما احبه، ليس لمجرد كونهم أطفالي، بل لأنهم جزء منه»[4]. وفي حال أن تحقق المرأة هذه الأمنيات، فهي بكل تأكيد لن تكون ضحية او كبش فداء، مادامت قد حققت وجودها الفاعل والمستقل من خلال التعليم والثقافة والعمل!!

ثالثاً: هامشية الرجل العنكبوت في «القارورة»:

يقدم يوسف المحيميد في روايته «القارورة» (2004) أنموذجاً نسوياً مسكوناً بالدلالات والإيحاءات التي تجعل المرأة الضحية او كبش الفداء بصفتها القارورية رمزاً لذاتها أولاً، ثم للثقافة ثانياً، ثم للأرض ثالثاً؛ وذلك من خلال بنية صراعات الحرب الشاملة على هذا الرمز المتعدد الدلالات، ومن ثمّ يرمز السارد (المحيميد) لصنّاع هذه الحرب برمز العنكبوت الذي على الرغم من هشاشة نسيجه وضعف بنيته الجسدية والعقلية، إلا انه محمل بأسلحة سامة مدمرة حقيقة أو وهماً، حيث إن خدعة الحرب تتشظى إلى عدد من الخدعات التي يمارسها الرجل المستبد وما ينتج عنه من سلطات استبدادية متعددة، تفضي إلى رسم صورة عميقة لمأساة كبش الفداء الذي له ثلاثة قرون أو قوارير هشة هي: المرأة والثقافة والأرض – كما اسلفنا!!!

فالمرأة هي العانس منيرة الساهي التي استلبت أنوثتها بلغة ذكورية مزورة، وعنكبوتية جسدية واجتماعية افاقة. والثقافة هي انها (منيرة الساهي) دودة كتب وإبداع وأكاديمية ووعي، ومع ذلك تستلب دوماً من منظور سلطات الذكور والأسر والعائلات والمؤسسات البيروقراطية في المجتمع. والأرض هي الكويت المغتصبة والمحررة نسبياً معاً، ومن ثم ترمز للوطن العربي المستلب، وما نتج عن هذا الاستلاب وما فيه من التحرر النسبي من حروب عنكبوتية شاملة شملت أرضنا كلها!! ومن ثمّ فإن «زعيم منيرة كما هو شأن زعيم بغداد، وسيقتحم قلبها بمدرعات الحب، وسيجتاح جسدها بمجنزرات الشهوة، بعد أن يقنفها بألف قذيفة، وله ولع وشوق في اجتياح عاجل وخاطف، كما فعل زعيم بغداد»[5] في الكويت تحديداً.

وقد تحولت ماساة البنية النسوية المضطهَدة أو المستغلّة بصفتها كبشاً للفداء من خلال وعي الذات الساردة (ذات المحيميد) إلى وعي الذات الراوية بطلة الرواية/ القارورة (الرواية والمرأة والثقافة والأرض)، وهنا نجد أنفسنا أمام كتابة نسوية تكتب بيد مذكر، إذ إن الكتابة النسوية لا تعترف بوجود هوية جنسوية خاصة لكاتبها، وفي الوقت نفسه تصر على أن تكون المرأة محوراً لها حاضراً أو غائباً، أي بوساطة المقاربة النقدية أو النقد النسوي على وجه التحديد، وذلك من خلال أن تكون المرأة أنثى ذات ظروف خاصة مضطهَدة على يد من يشاركها الحياة أو هي تضطهد نفسها.

يبدأ هذا الوعي يتشكل في ذهنيتها منذ طفولتها، ومن خلال الأم المدربة على تعليم الثوابت الأنثوية التقليدية لابنتها على وجه التحديد، كما يبدو من خلال صوت منيرة الساهي وهي تعبر عن هذه الوضعية الاضطهادية الساكنة في كلام أمها القامعة لمشاعرها الأنثوية:"كنت أنثى مجرد أنثى مهضومة الجناح كما يراني الناس في بلادي، أنثى لا حول لي ولا قوة، كنت أتلقى فقط كالأرض التي تتلقى المطر وضوء الشمس والفأس فعلاً كنت مستلقية لا أملك أن أنتصب.. كنت أتلقى كل شيء بخنوع (...) هكذا علمتني أمي في الطفولة، أن أحترس من الغرباء، أن

انكفئ إلى داخلي، ان اخزن عاطفتي وطاقتي في داخلي، لأن إخوتي الثلاثة هم من يحق لطاقاتهم أن تنفلت وتظهر إلى الخارج ! وليس كمثلي مقموعة إلى الداخل[6]!!!

في مقابل هذا الاضطهاد الذي يظهر على بنية الأنثى من خلال تصرفات الأم ذات الوعي الذكوري التقليدي، يبدأ وعي الذات عند منيرة الساهي من خلال وعي الأب المثقف الذي دفعها إلى أن تتعلم وتقرأ وتتحرر من عقد اجتماعية كثيرة، فتغدو دودة كتب، مما يجعلها تتحول إلى كاتبة، ودارسة للدراسات العليا، وعاملة، بحيث تدفعها اقطاب الوعي هذه إلى أن تتخذ موقفاً حاسماً ضد الرجال كلّهم على مستوى الامتناع عن الحب والزواج وفق الشروط التقليدية إلى الثلاثين من عمرها، اي كأنها بلغت قمة العنوسة.

وكانت هذه الحركية الانعزالية للعنوسة بناء على وعي نسوي يرفض هامشية الأنثى وسلبيتها في شباك العنكبوت (شباك الذكورة)، وخاصة عندما تتعمق مأساة المرأة من خلال دلائل ثنائية الحكي الشعبي، وما يحصل في الواقع فعلياً أو متخيلاً[7]، حيث تبدو المرأة مجرد «حشرة صغيرة وقعت في مصيدة عنكبوت ضخم له أرجل عديدة ومتحركة»[8]. وبعد ان تقع في هذا الشباك تستلب كلياً، فتجد نفسها ضحية للموت أو القتل أو السجن أو الفضيحة أو الجنون أو الانعزال أو ما إلى ذلك!!

* * *

لا خلاف حول ما تمثله شخصية منيرة الساهي من وعي ثقافي «منير» قد تحول إلى ممارسة عملية وتجربة معيشية عميقة من خلال الكتابة الإعلامية والعمل اختصاصية اجتماعية في بيت الفتيات، وإكمال دراستها الجامعية العليا، في زمكانية حرب الخليج التي اثرت على المنطقة كلها. إنما الخلاف على حالة التماهي «او الفعل الساهي» مع خديعة عاطفية كبرى، تقع فيها هذه الأنثى الواعية، لتسقط ضحية الوهم المقنع بالحب، وذلك بعد ان كانت تعتز دوماً بانها اذلت الرجال في

صدهم ، ولم تتح لهم أي مجال لافتراسها على الأقل شرعياً، فكان ضياعها عن طريق الحب الأعمى كما تقول: «اصطدمت دائخة بالحب، الحب الذي يشبه أعمى تقوده العواطف والشهوة المخبأة في ادراج السنين؛ إذ رغم التجارب الهائلة، التي تعرفت فيها على دهاليز المجتمع من حولي، لم أتمكن من القبض على لحظة ضوء خاطفة في ظلام شغفي به!»[9].

كان حبها، ثم ارتباطها بمن ادعى انه الرائد (علي الدّحال)، أكبر كذبة تجعل الوعي الذاتي مجرد أكذوبة كبرى تمارسها الذكورة المزورة الانتهازية، ثم لا تلبث أن تكتشف أنها المسؤولة عما حدث لها عندما وقعت في شباك عنكبوت وام، لتتصارخ بفضيحة اجتماعية رنانة تكون فيها المرأة وحدها كبش الفداء، كحال نهايات حكايات «القارورة» العديدة عن نماذج نسوية اضطهدن بسبب أنوثتهن بإرادتهن أو بإرادة الآخرين!!

لم يكن الرائد المزور (علي الدحال) المدّعي للثقافة الليبرالية التقدمية ابن العائلة العريقة، وصاحب الجاه والثروة، والقائم بالمهمات العسكرية السرية الخاصة في الكويت خلال حرب الخليج، والذي يركب سيارات عديدة مستأجرة أو مستعارة فخمة، ويعرفه أناس كثيرون فيحيونه بعد أن يروا رتبته العسكرية البراقة، والذي يستخدم كلمات عاطفية عاشقة يعجز عنها فرسان العشق فتذيب الأنثى... لم يكن هذا الرائد سوى شخصية افاقة أبدعت شباكها كشباك العنكبوت الذي يصعب أن تتخلص منه أية حشرة مخدوعة مهما كانت درجة قوتها وذكائها من منظور الراوية البطلة!!

الرائد «علي الدحال» هو حسن بن العاصي الجندي الحارس، الذي يعمل كلب حراسة – من منظور السرد – أمام باب مكتب أخيها الرائد (صالح الساهي)، وهو بذلك جندي فقير ليس له إلا راتبه المتواضع جداً، وهو متزوج وله ستة أطفال، ويعيش معه والداه العجوزان، وله سيرة عسكرية سيئة، إذ كثيراً ما عوقب بالسجن نتيجة إهماله في واجباته العسكرية.

كانت بداية عنكبوتية الجندي علي الدحال معها بعد أن حقد على أخيها (المقدم صالح)، فاستغل سفره في دورة عسكرية إلى الخارج، واستولى على راتبه، وسرق سيارته، وقرر أن يصطاد أخته الكاتبة المشهورة، وقد استطاع أن يخدعها بكلامه العاطفي المعسول، فيقيم معها علاقة عاطفية عميقة، ثم يخطبها، ولا يكتشف أهلها أمره إلا ليلة الزفاف عندما تعرف إليه زميله في العمل ناصر ابن خالة منيرة!! حينئذ يجبرونه على أن يطلقها بوساطة القضاء الذي يحكم له باسترجاع مهرها الذي لم يدفعه، عدا عن أنه يخلّص نفسه من العقاب باتهامها أنها سحرته، ولم تتح له مجالاً كي يتصرف على غير ما تصرف من الحب الكبير الطائش لها، مجبراً تحت تأثير سحرها وشعوذتها كما ادعى، فصدقته المحكمة، وعفت عنه، مما يفضي إلى مفارقة ساخرة في الواقع الاجتماعي الجائر!!!

ينهار العالم العاطفي العنكبوتي الذي أقامه الدحال – أو الدجال كما تحرّف منيرة اسمه – حولها، وحينئذ تجد نفسها كبش فداء لمجرم محترف، وحدها أدخلته إلى عالمها الصلب، لينهار هذا العالم دفعة واحدة، تقول: «هل كان الدحال، أو الدجال، يتقن خيط اللعبة بهذه المهارة ؟ هل كنت يا حبيبي لصاً مدرباً؟! أو مجرماً محترفاً؟ ولكن لم فعلت كل ذلك؟ لم أحببتني كل هذا الحب؟ ولم جعلتني أدمن حبك؟ لم فعلت كل ذلك»؟[10]!!

هكذا تبدأ الرواية وتنتهي وهي مسكونة بمعاناة منيرة الساهي التي غابت عن الوعي في شباك عنكبوتها الهش، فكانت عمياء تجاه الوقوع في شراك هذا العنكبوت الذكوري، بحيث لم تعمل في سياق هذه العلاقة وفق أية مقومات ثقافية أو تعليمية أو تجارب واعية.. وكان يردد أخوها الشيخ محمد الساهي الذي عاد من افغانستان، اللوم على أبيه الذي سمح لها بأن تتعلم، وتتثقف، وتكتب في الصحف، وتتهور في علاقتها مع الخفاش (الدحال) وبذلك – وبكل ما فعله الدحال معها – يكون قد اقتص – كما تتصور – للرجال الذين حقرتهم بناء على وصية أمها وتحذيرها لها من شرور الرجال كلهم، تقول في وصف هذه الحالة: «كلما اقتص

منهم جميعاً، ليأتي الدحال من بعدهم ويقتص مني نيابة عنهم، ويأخذ كل ما أراده هؤلاء جميعاً، ساخراً مني ومن سذاجتي، ممثلاً بارعاً عصف براسي كريح تعصف بشجرة برية وحيدة، أصابها الكبر والضعف بعد أن قاومت لسنين طويلة»[11]، لتكتشف في المحصلة أنها غدت كبش فداء بكل معنى الكلمة، ليس للدحال فحسب، وإنما لنفسها قبله وبأضعاف ما عمله.

* * *

يعتمد المحيميد في تقديم آفاق الحل على بعدين سرديين، الأول: بعد نموذجي ماثل في ذاكرة نمطية مأساوية، والآخر: حل واقعي معتدل، إذ أن نمط الذاكرة النموذجية هو ما تتصوره منيرة الساهي كنتيجة لما حدث، حيث تحل فاجعة الفضيحة الأنثوية على الأسرة، فتدمرها تدميراً شاملاً. أما الحل الآخر الواقعي فهو ما نتج كحل فردي ماثل بالعادية وفق منظور التحول الاجتماعي في المدينة، فتحصل على طلاقها أو خلعها من الدحال الرجل العنكبوت، فتحرق ورقة الطلاق مع آذان الفجر، ثم تندس تحت غطاء الصوف، لتدخل في نوم عميق!! كأن هذا الحل الواقعي الاستسلامي، هو نهاية طبيعية لما يمكن أن يحدث في المجتمع بطريقة تسجيلية عادية غير لافتة على المستوى الفردي كما أشرنا!!

إن ذاكرة توقع أو تخيل نموذج الحل المأساوي في سياق كبش الفداء عندما تكون المرأة ضحية وحيدة، دون أن يكترث لمأساتها الرجال من خارج أسرتها، حيث تكون التوقعات المأساوية للحلول مستحلبة من خلال ذاكرة التوقع التي تمارسها منيرة الساهي في مخيلتها على النحو التالي: يموت الأب المساند لابنته في كل تصرفاتها الواعية بالجلطة مصدوماً بما حدث، وتتكئ أمها على ذاتها وحيدة حزينة إلى أن تموت، وتلهث أختها الكبرى خلف زوجها مثل قطة أليفة تحضن صغارها كأنها مسؤولة عما حدث لأختها، وتتزوج أختها الصغرى شاباً جميلاً، ثم لاتلبث أن تكتشف أنه مريض نفسياً؛ لأنه كان ضحية ظروف صعبة في طفولته، ولن يهتم أخوها الرائد صالح بكل ما حوله، ويشهر أخوها الشيخ محمد اتهاماته لها: «إذا

كانت سليمة فلتقبل بأول خاطب! إذا كانت محافظة على شرفها تثبت لنا ، وتتزوج أول شخص يدق هذا الباب»[12].

يستمر مونولوج نموذج الذاكرة السوداوية النمطية غير الإنسانية، فتتصور منيرة انها تجبر على أن تتزوج زميل والدها، في الستين من عمره، فتكون بذلك زوجة رابعة، تحظى بليلة كل أربع ليالٍ، ثم يدفعها الفراغ في قصره الفاره إلى أن تسقط في حضن مهندس ديكور شاب فترة طويلة، ثم تعذبها خيانتها، وتتولد فيها الام عقد الذنب، وحرائق الرعب، ثم تتوب، لتكتشف بعد ذلك أن مهندس الديكور انتقل إلى أختها الصغرى بعد أن طلقت من زوجها المعقد، ولا يكون أمام منيرة الساهي إلا أن تقترح على أختها مني (بعد أن توفيت أمهما الصامتة دوماً) بأن تتزوج منه، لتريح ضميرها من خيانة فاجعة تودي بها إلى الدمار!!!

لا توجد على المستوى النموذجي التخييلي ظروف معيشية أسوأ من هذه الظروف التي تعيشها الأخت الصغرى، حيث تكون الخيانة والعار منفذاً وحيداً للسترة الأنثوية في سياق الأنثى كبش الفداء للرجل أو بالأحرى لنفسها، فيما لو امتدت الحكاية وفق النهج التقليدي للكتابة النسوية، لكن التحول الحقيقي في المدينة – كما يبدو – جعل المرأة ضحية لذاتها، لذلك كان الحل الواقعي عالياً جداً وساذجاً، لأن منظور السرد قد ترك للمرأة حرية التصرف بحياتها، على اعتبار أنها وحدها من يملك مفاتيح هذه الحياة أو الغرفة النسوية المغلقة تقليدياً، لتنجح علمياً وثقافياً وعملياً.. ولكنها فشلت عاطفياً واجتماعياً عندما انصاعت لخدعة الكلام المزور الناتج عن وضعية اجتماعية ذكورية مزورة، همها الوحيد أن تفترس امرأة ناجحة لتذلها وتستلبها، كما يفترس الغزاة الوطن، ويفترس التخلف والجهل الثقافة والوعي!!

رابعاً: حركية المنحرفة في «ملامح»:

تعد شخصية ثريا حامد في رواية «ملامح» (2006) لزينب حفني شخصية نسوية مسكونة بالمتناقضات، حتى وهي في قمة سقوطها في الرذيلة، إذ إنها تربت

في اسرة خيرة مستورة محسوبة على الفقر المتوسط، فوالدها كريم النفس وأمها ربة بيت مدبرة!! لكنّ الفتاة ثريا وعت على تضجرها من فقر أسرتها، وقد ملأها الكره تجاه كل الذين حولها منذ أن وعت حقيقة الفرق بين فقر أسرتها وغنى أسرة صديقتها نور خلال زمالتهما في المدرسة الثانوية.

لم تكن مغامرة ثريا (مع حرصها على شرفها) خلال مرحلة الدراسة الثانوية مع فؤاد، بدافع من صديقتها نور التي تصاحب خالداً، سوى حالة ترفيه عاطفية مشروطة على طريقة الثراء كما تفهمها نور، وايضاً رداً على علاقات زوجية باردة ومفرغة من حميميتها، على الأقل كما ترويها نور عن صديقات امها[13]؛ وبذلك كانت نور الثرية هي النافذة الأولى التي جعلت ثريا المؤهلة نفسياً، لاتربوياً، تقدم على تنفس علاقة عاطفية مع فؤاد الثري مدة عامين.

تمارس ذلك بسهولة ويسر، وهي تعتقد واهمة انه سيتزوجها، لتتنعم في ثرائه الفاحش، لكنه ما ان يخبرها ببرودة أعصاب بانه سيتزوج بناء على رغبة والده من ابنة عمه، حتى نجدها لا تحتج، بل تزداد مغامرة... بل هي مجرد ملامح لأنثى بلا كرامة أو هدف، خاصة بعد أن تكتشف بأن الثراء يتنكر لها، ولا يسبغ عليها اية شرعية من خلال الزواج... ومع ذلك لا تثور، بل تبقى مستسلمة لعلاقة، كأنها تنتقم من الظروف التي عاشتها امها الكريمة العفيفة في ظروف الفقر والستر!!!

وعندما تزف ثريا إلى حسين (الفقير مثلها)، تجد نفسها ضحية، وفي تكرر تجربة امها في الفقر، فتصبر إلى أن تنجب طفلها، ثم تشعر بعد عامين من الزواج بانها لم تعد قادرة على أن تمارس حياة عدمية كحياة امها من وجهة نظرها، ثم تبدأ تتساقط.

يحدث هذا الانهيار غير الأخلاقي باندفاع من ذاتها على أية حال، حيث كانت مؤهلة لهذه التصرفات، وما كان ينقصها إلا المحرض؛ إذ كانت البداية. ثم ترى نفسها بعد خمسة عشر عاماً تعيش حالة قاتلة من الكوابيس، وتكرار حلم اسود يلاحقها، فيقض مضجعها، تصوره بقولها: «أحلم بأنني نائمة عارية في الخلاء، على

سرير خشبي، متهالك، تفوح من أغطيته رائحة نتنة، الظلام الدامس يحوطني، فجأة المح شبحاً ضخماً يتقدم نحوي، يميل بثقله عليّ، يمد يديه الغليظتين، تقبضان على عنقي، أحاول مقاومته، يضيق تنفسي، تخور قواي»[14].

لم يعد بينها وبين زوجها سوى محاولات بائسة لرتق التستر على حالهما بعيداً عن طفلهما الضعيف المنزوي الكئيب، خاصة أنه غدا لكل منهما لياليه الحمراء، وفي الوقت نفسه صار كل منهما يعد الآخر مسؤولاً عن هذا الحضيض الذي وصلا إليه، فهي تعده المسؤول المباشر عما وصلت إليه من انحطاط وفجور، لذلك تصحو يومياً وهي تبحلق في واقعها الكابوسي، فتجد نفسها قد قضت خمسة عشر عاماً في زواج لم تكن تشعر به بتاتاً، بل إنها لم تعد تعرف كيف استمرت على ما هي عليه من انحطاط وفجور، على الرغم من أنها غدت تعيش حالة ثراء كبرى، فتصور حالة وعيها في ظل ضياعها من خلال زوجها تحديداً بعد أن جعلته مسؤولاً عن خطيئتها، بقولها: «لا أدري متى بدأ الفتور يسري في مجرى علاقتي بحسين، كل ما أدريه هو أنني استيقظت من نومي يوماً، وأنا أردد عبارة واحدة: كيف تمكنت كل هذه السنوات من العيش مع رجل مثل حسين؟ هل كنت أعيش وقتذاك في غيبوبة طموحاتي، أم نشوة المال طغت على آدميتي؟»[15].

هكذا تبدأ الرواية بطلاقها من زواج بدا لها نقيضاً، لا يشعرها إلا بالمزيد من الاحتقار له، مشيرة إلى أنّ ما وصل إليه هذا الزوج من الثراء كان غير مشروع. ومن هنا لم يكن الوعي لطلبها الطلاق وعياً حقيقياً، بقدر كونه هروباً من زواج ممسوخ وقذر في تصورهما معاً.

تنتقل إلى فيلا خاصة، ومعها سيارة فارهة وسائقها، وخدم، وحساب كبير في البنك، ولم يعد يهمها بعد الطلاق إلا أن تتحسس مواطن أنوثتها، لتشعرها بأنها مازالت امرأة مطلوبة، اي أنها قررت الاستمرار في ممارسة الانحراف، جشعاً للمال على الرغم من أنها قد غدت ثرية، تقول بعد طلاقها: «كان هناك هاجس يسيطر على

فكري، يؤرقني صباحاً ومساءً، كيف أزيد دخلي المادي، وأحتفظ بما جنيته، طوال سنواتي الماضية. كنت أؤمن بالمثل القائل (خذ من التل يختل). أدرك أنني لن أظل قائرة طول العمر، وأن أصدقاء الحاضر سيجرفهم تيار الزمن عاجلاً أم أجلاً»[16]!!!

* * *

على النقيض من استقرار طفولة ثريا ومراهقتها داخل أسرة خيرة، كانت طفولة زوجها حسين ومراهقته، فقد كانت طفولته معذبة إثر وفاة والديه في حادث حريق منزلهما، فتربى عند عمه الذي قسا عليه وعذّبه كثيراً. وقد عطفت عليه زوجة عمه (أمه بالرضاعة). مارس سرقة مصروفات زملائه في المدرسة، ثم بدأ يكدح كطفل في السوق ويأخذ عمه أجرة كدحه... إلى أن صار يسرق عمه فيما بعد... ولم يجد بعد وفاة عمه، ثم ابن عمه، ثم زوجة عمه إلا أن ينحرف قبل أن ينتقل من مكة إلى جدة.

لم تعد بين ثريا وزوجها أية عواطف أو لقاءات حميمة، كانت العلاقة بينهما علاقة شتائم واحتقار وكره، وصار لكل منهما علاقات جنسية، إلى حد أن تحول حسين إلى شخصية رجل أعمال بأسلوب مشبوه. أما ثريا فقد تحولت إلى طريق مماثل، بحيث صار وجودهما معاً وجود مصلحة مشتركة لا أكثر ولا أقل، هي تلومه على أنه السبب فيما وصلت إليه، وهو يلومها على أنها صارت كذلك باختيارها وقرارها. يصف زوجها ما وصلا إليه بقوله: «غدوت أشعر بأنني أعيش مع امرأة غير سوية تحت سقف واحد. أصبحت ألومها في قرارة نفسي، أصب جام غضبي عليها، إنها من أوصلتني إلى هذه الحال. أعاتبها بأسئلتي في خيالي: لماذا لم تحميني من أطماع؟ لماذا لم تحافظي على رابطة زواجنا؟ لم رضخت لما أريده، حتى لو أدى بك الأمر إلى طلب الطلاق، لتبقي على كرامتك»[17]!!!

يحاول حسين أن يغير حياته، فيتطلع إلى حياة شبه نظيفة، فتكون البداية في أن يقلع عن الانحراف، ثم بنى مسجداً، وتصدق على الجمعيات الخيرية والفقراء في

مكة، ثم نقل تجارته إلى لندن، فتزوج إنجليزية، وأنجب منها طفلاً، وصار مشهوراً في وسائل الإعلام الغربية والعربية بصفته رجل أعمال عصامياً، قد بدأ من الصفر على سبيل المفارقة!!

واصلت ثريا حامد تمردها وجشعها بعد طلاقها، فقد دخلت عن طريق إحدى سيدات المجتمع (أمينة واصل) إلى عالم السيدات الثريات الذي تدور فيه – كما تقول – كل الأمور المحرمة بسرية تامة، وتاجرت بينهن بالملابس الراقية، وحينئذ التقت بفؤاد صديق مرافقتها وقد حصل على درجة الدكتوراه في المحاماة الدولية من كيمبردج، فتقيم معه علاقة ترى أنها العلاقة الوحيدة النظيفة، لعفويتها.

* * *

يبدو ان آفاق الحل التي عاشتها البطلة ثريا بين جدة ولندن وباريس، كانت اكبر من عقاب يجثم على صدرها، فهي قد تحولت إلى عجوز تعيش في عزلة مخيفة مع خادمة آسيوية وحيدة تعتني بها، وذلك بعد ان عانت مؤخراً من جرح نفسي عميق إثر مقتل ابنها الوحيد زاهر الذي تركها والتحق بأفغانستان ثم بالعراق ليقتل على الحدود العراقية عام 2003. وكذلك تركها بسبب فسادها. وهكذا كانت نهاية حياتها مفعمة بالمرارة والسخرية، خاصة أن الساردة قد أعلنت بأن ثروتها التي تقدر بسبعة ملايين، قد انتقلت إلى أهلها بعد وفاتها، على عكس طليقها الذي غدا من كبار رجال الأعمال في أوروبا، وقد أنجبت له زوجته الإنجليزية صبياً سماه «زاهر» على اسم أخيه المتوفى!!!

بعد أن فقدت ثريا بريق حياتها الذي تاجرت به، بدأت تشعر بأن الحياة الوحيدة التي تحن إليها هي طفولتها، يوم أن كانت حياتها في حضن والديها وإخوتها، بل عدّت وفاة امها آخر الروابط التي ربطتها بالحياة الكريمة. كذلك حنّت لعلاقة عابرة أقامتها مع مثقف اسمه عمر في فرنسا، إذ التقى بها عمر في باريس، وعرض عليها ان تتطور بينهما علاقة متينة إلى حد الزواج، مبدياً حرصه على

تغييرها إلى الأفضل، وخاصة من خلال الثقافة والقراءة، لكنها انذاك ضجرت من ثقافته البائسة كما تصورت، ثم ها هي الآن تتذكره – وهي عجوز – فجأة، متمنية لو أنها تمسكت به، لكانت حياتها قد تغيرت على يديه!!!

أيضاً، لاحظنا أن ابنها زاهر قد حاول مراراً أن يغيرها، بل دعاها إلى الاستقامة، إلا أنها رفضت عرضه رفضاً باتاً، وطردته من البيت، ووصفته بالجنون... ثم ندمت إلى حد أن انهارت بعد موته، بل إنها كانت تصرخ مراراً وهي تتذكره وتناديه، إلى أن أصيبت بالشلل النصفي قبيل وفاتها الدرامية!!!

خامساً: جحيم الأمومة في «عيون قذرة»:

تقدم قماشة العليان في روايتها «عيون قذرة» (2005) شخصية الأنثى التي وقعت – وهي طفلة في السادسة من عمرها – ضحية كبرى للطلاق البشع، ومن ثم أصبح العالم من حولها مسكوناً بالخوف والرعب والدمار، لتغدو من خلال ما يعتريها من الاضطهاد النفسي، والعزلة الاجتماعية، والتفكك الأسري.. كبش فداء لهذا الانفصال الذي وقع بين والديها، حتى بعد أن تزوجت وأنجبت؛ إذ بقيت حالة طفلة الكآبة إلى حد الصرع، ومعاناة لحظات الموت في أي وقت وأي مكان، وتحت أية ظروف... تلاحقها بلا هوادة!!

هكذا تبدأ الرواية، مجسدة للحظة طفولة وعي مأساة الطلاق، حيث الفتاة التي تجاوزت العشرين من عمرها ليست بأكثر من طفلة معذبة، تعاني من حالات صرع عنيفة، تصف نفسها مبتدئة الرواية بقولها: «تضيق انفاسي، العرق الغزير يبلل جبهتي بغزارة، ويسيل على ثيابي.. أجاهد لاتنفس، تحاصرني صور الماضي الكئيب.. طفلة ممزقة تصرخ هلعاً... افقد السيطرة على نفسي وتطفر عيناي بالدموع لأستسلم للنوبة مجدداً. تكتسحني النوبة كلياً، فألقي كل اسلحتي.. الطفلة تصرخ صرخات مدوية لتزلزل كياني وتخترق رأسي بضجيج مؤلم تتفجر معه شراييني لتقفز خارجاً... تمتلئ طبلتا أذني بذبذبات موجعة.. ترتجف

أوصالي..يتلبسني الماضي بظلاله.. اغيب في ردهات مجهولة مجللة بالسواد لأسقط من علو شاهق.. أتشبث بتلابيب نفسي كيلا أصرخ من الفزع.. وتعلو ضربات قلبي ثم تعلو وتعلو حتى تهبط فجأة وأوشك على الموت لحظات وأعود إلى ذاتي تدريجياً وقد ابتلت ملابسي وانهارت قواي تماماً..»[18].

إن حالة الصرع التي تعيشها «سارة مبارك» هي نتيجة لحالة الانهيار الأسري، وهي تجد نفسها طفلة شاهدت مع أخيها الأكبر منها جريمة طلاق والدتها؛إذ انقلبت الموازين وبان التحول الصارخ عندما كانت الأم هي التي تصر على ان يطلقها الأب، معترفة بانها أحبت رجلاً اخر، ومن هنا كانت هذه الأم (اسمها عواطف) المتمردة على زوجها وطفليها تعد حالة تحول اجتماعية رهيبة، وهي ترفض زواجاً قائماً ثمرته طفلان، من أجل ان تتزوج أخر تعترف بانها تحبه، وبذلك قد تسببت هذه الأم المتمردة (الشريرة) من منظور طفليها في أن يحل مكانها زوجة أب شريرة أخرى ظالمة حاقدة، وكذلك عمة شريرة، تتحمل جزءاً من عبء الطفلين الذليلين... وهنا صار في حياة هذين الطفلين ثلاث نساء في ثلاثة بيوت عاشا فيها غريبين مضطهدين يتيمين، مما كوّن ازمة نفسية حقيقية بدأت منذ الطفولة المبكرة، ومازالت معهما بعد أن تخرجا من الجامعة وتزوجا، حيث تسببت مرارة الاكتئاب بمرض الصرع عند سارة، فصار كل من حولها ينظر إليها على أنها مجنونة، وكذلك أوصلت حال الاكتئاب نفسها أخاها فيصل إلى الهجرة إلى لندن للعمل والدراسة، ثم يكتشف أنه وقع ضحية مرض السكري المخيف!!!

تصف سارة معاناتها المتولدة من شرّ النساء أو الأمهات الثلاث بقولها: «زوجة أبي وأمي وعمتي، هن سبب تعاستي وشقائي وتشردي، أمي بانسياقها وراء أهوائها ونزواتها وتفضيل مصلحتها الشخصية على حساب أولادها، وعمتي بحقدها على أمي الذي تعاظم وضاعف وامتد ليشملني وأخي دون ذنب اقترفناه.. وزوجة أبي بغيرتها الجنونية مني على كل شيء وأي شيء»[19].

لم تكن هذه اللغة الواعية في سياق معاناة المرأة من المرأة سوى تمثيل لاتجاه المعاناة نحو ثلاث نساء، والمتفرعة إلى حيث يجسد الأب الضعيف الخاضع لزوجته وزوج الأم الذي سرق أمها، وابن عمتها الذي حاول اغتصابها، والمجتمع الذي يضطهد الضعفاء والمرأة عموماً!!

وباستثناء ما بين سارة وأخيها من تعاطف ومحبة، تبرز شخصية ليلى ابنة عمتها، بصفتها كانت وما زالت تدافع عنهما، وتتعاطف مع مأساتهما ، فتغدو وحدها التي بإمكانها أن تجعل للرياض معنى ورحمة؛ تقول سارة في وصفها: «ليلى جزيرتي الصغيرة وسط بحر عاصف متلاطم الأجواء والأهواء والأنواء.. ليلى بقعة الضوء الوحيدة في ظلال ليلي الدامس، ليلى هي ليلي الذي أخلد إليه بعد أن يلفظني النهار بقسوة وازدراء»[20].

* * *

لم تكن حال سارة في لندن – خلال زيارتها لأخيها – بأفضل من حالها في الرياض، فإن كانت في الرياض لم تخالط الرجال، وحافظت على شرفها، فإنها في لندن وجدت أخاها فيصل قد تغير كثيراً، صار يشرب الخمر والسجاير، ويقيم علاقات مع كاتيا اللبنانية.

هكذا ولدت في حياة سارة عقدة جديدة، فبعد أن كانت تطمح إلى أن تعالج من حالة الصرع في لندن، إذ بها في أقل من أربعين يوماً قد تغيرت تغيرات حادة، لتكتشف أنها غدت أكثر تعقيداً وغربة.

تعد سارة أخاها فيصلاً مسؤولاً مباشراً عما حدث لها. فقد تغير كلياً، ولم يعد يهمه ما حدث لأخته، بل إنه لن يقتلها فيما لو عرف، فقد: «حولته بريطانيا إلى شاب عابث يفعل المحرمات دون أدنى إحساس بالخطأ أو وخز من الضمير، يزني ويشرب الخمر ويدخن ولا يصلي»[21]. وأيضاً لم تحيّد – على الرغم من مرضها – مسؤوليتها الذاتية عما حدث لها كما تقول[22]. وبذلك لم يبق أمامها إلا أن تلجأ إلى الله، ليغفر لها، مؤمنة بأنها لن تقدم على الانتحار كما تصور شقيقها على اعتبار أن

أزمتها بسبب صرعها، بل اصرت على أن تقطع إجازتها لتعود إلى الرياض بعقدة نفسية جديدة تضاف إلى عقدة طلاق الطفولة وفقدان الأمن والطمأنينة والمعاناة من الصرع!!

لم تتوقف العقدة الجديدة عند حد، وإنما تكتشف بعد أن عادت إلى الرياض بأنها غدت حاملاً، بحيث تبدو الحالة أكثر تعقيداً وفضائحية في حياة فتاة مغتربة ضائعة، لم تعد تجد بيتاً أو صدراً حنوناً كصدر الأم تفضي إليه بأسرارها؛ إذ تتعمق لغة السرد في تصوير الأمهات الثلاث (الأم المطلقة، وزوجة الأب، والعمة) بصفتهن كنّ مصدر المأساة والوحشية، حيث يتعاملن معها كأنها أكبر شقاء يقف أمام أعينهن، ولا يكون أمامها إلا العمل على إخفاء سر حملها بالعمل على إجهاض الجنين أولاً، وتستعين ليلى ابنة عمتها بصفتها الصدر الوحيد الحنون الذي يتعاطف معها بكل إمكانيات التعاطف، خاصة أن هذا التعاطف يجيء في ضوء حب ليلى المطلق لفيصل!!!

تفشل محاولة الإجهاض بسبب اكتمال الجنين، وهنا كان لا بد من إخفاء هذا الجنين حتى يصل إلى الشهر السابع، وفعلاً تحدث الولادة لطفل كان لابد من أن يمنع عنه الأوكسجين بعد ولادته ليموت، إذ المهم أن تدفن الفضيحة، وتعود سارة إلى عذريتها... لكن ليلى خدعت سارة، فدفعت للطبيبة التي تعودت على إجراء مثل هذه العمليات بطريقة غير شرعية، ومن منظور الاستغلال المادي والتكسب السهل.. كي تبقيه على قيد الحياة، وتضعه في مركز رعاية اللقطاء!!

* * *

يبدو أن آفاق الحل غدت أعقد مما نتصور، إذ توافق سارة على خطبة الشيخ عبد العزيز الذي طلق امرأتين، وتحاول بعد أن اكتشفت هي وليلى أنها مسحورة من زوجة أبيها، ولم تعد تنفع الشعوذة والعلاجات الشعبية الخرافية في فك السحر، ولا تنفع أيضاً الأدوية الكيماوية... لذلك ترى في رؤيا أن شفاءها لا يكون إلا في القرآن الكريم الذي لم تكن قراءته أو الاستماع إليه، محل اهتمامها وفعلاً تعالج عند شيخ حقيقي يعالج بالرقية الشرعية، فتشفى، وتؤدي فريضة الحج... ثم تجد

نفسها بعد ذلك قد شفيت تماماً من الصرع، وتغيرت أحوالها، ثم تحدث المفارقة قبيل أن تزف للشيخ عبدالعزيز، وذلك من خلال إصرار سعود ابن عمتها الذي يعمل في شركة «أرامكو» على خطبتها.. بل يعترف بأنه يحبها، وهذا ما يحدث، فيتزوجها، فيصبح لها بيتها الخاص... وهذا كله بعد أن عرفت طريقها إلى الله من خلال القرآن والدعاء على حد وعي السرد!!!

يبدو أن الكاتبة حشدت في نهاية الرواية مجوعة كبيرة من المبررات التي دفعت بسارة إلى أن تتخذ مواقف جريئة بمساعدة ليلى ابنة عمتها لتتخلص من فضيحتها، وكأنّ الأمور كانت أسهل مما نتوقع، خاصة وهي تخفي الطفل في أحشائها سبعة أشهر ، لنجد هذا الطفل الذي سمته ليلى «فيصلاً» قد كبر في مركز رعاية اللقطاء، وغدا لا يعرف أماً له إلا ليلى التي تموت بالسرطان، لتترك المجال لسارة كي تلتقي بابنها بصفتها أمه الحقيقية، وتنتهي الرواية بصوت هذا الطفل، وقد قرر أنه عندما يكبر سيخرج يوماً ما إلى الحياة؛ ليطارد أحلامه الضائعة بحثاً عن أهله/ أمه!!! وكأنه بذلك سيعيد حكاية سارة، ولكن ربما بضياع أقل، لأنه مذكر، على الرغم من أن وضعه الاجتماعي قد يكون أكثر سوءاً بصفته لقيطاً!!

وبما أن أصوات الرواة تعددت في نهاية الرواية، صوت سارة، وصوت فيصل، وصوت ليلى، وصوت فيصل الصغير، فإن الساردة اشتغلت كثيراً على صوت سارة بصفة الرواية سيرة شاملة لهذا الصوت على وجه التحديد، حيث يتشعب وضع مأساة طفولتها من خلال الطلاق مما أدى إلى حالات الصرع التي تنتابها، ومأساة حياتها اليومية من خلال معايشة ذل ثلاثة بيوت عاشت فيها متنقلة كأنها تقيم في حقيبة هي أمها وملاذها وسكنها بلا قيمة أو مشاعر، ومأساة انفتاحها على لندن وحملها لطفل غير شرعي ومحاولات التخلص منه، لتجد نفسها في النهاية في مواجهة خطيئتها المسؤولة الوحيد عنها، وبذلك كأنها تعيد مأساتها من خلال مأساة فيصل ابنها غير الشرعي!!!

صحيح أن الحياة أخيراً ابتسمت لسارة، إذ شفيت بعد العلاج بالقرآن،

وتزوجت زواجاً سعيداً؛ إلا انها مازالت تؤمن بان الأمومة التي بحثت عنها كثيراً كانت مجرد حلم، فهي تقول لطفلها غير الشرعي الذي يبحث عن أمه ليلى التي توفيت، وقد اخبرته في زيارتها الأخيرة له أنها ليست أمه الحقيقية: «ستعيش ياصغيري، وتعرف حتماً أن الأمومة حلم يحظى به البعض، ويحرم منه البعض الآخر، لكنه يبقى حلماً»[23]!!

هكذا تبدو هذه الرواية رحلة كبرى في البحث عن الأمومة التي انهارت منذ أن كانت طفلتنا سارة في السادسة من عمرها، فكانت تبحث عن الأمومة بعد هذا الطلاق في شخصية ابيها، واخيها، وزوجة ابيها، وأمها الحقيقية، وإخوتها من أبيها أو من أمها، وعمتها، وخالتها، وزميلاتها، ومعلماتها... وكان هذا البحث يصطدم دوماً بواقع مرير، تجد فيه نفسها ضحية نوبات الصرع القاتلة نتيجة استمرار معاناتها مع ثلاث نساء أو أمهات مزيفات دمرنها وهن يبتسمن (أمها وزوجة أبيها وعمتها)... ولم تجد في النهاية الأمومة الحقيقية، وإن وجدت شيئاً من صدر الأمومة الحنون ماثلاً في أخيها فيصل شريكها في المعاناة، وفي ليلى شريكتها في بيت عمتها وفي سعود الذي أحبها فجاة وتزوجها، لأنها ملكة جمال بيتهم كما وصفها!!

سادساً: التحول في مفهوم كبش الفداء:

تعودنا على أن تُطرح إشكالية المراة الضحية أو كبش الفداء من منظور تحميل الذكورة أولاً ثم المجتمع الذكوري ثانياً المسؤولية التامة عن حصار المراة واضطهادها والتغرير بها واغتصاب حريتها، وإشعال موقد معاناتها الأنثوية الدائمة بصفتها جسداً مستلباً مستغلاً عن طريق الجنس والولادة وخدمة المنزل والامومة... ومن ثمّ ليست مسالة الإعلاء من شأن المراة المعشوقة، او الأم المبجلة، أو الزوجة المنجبة للذكور التي تعمل في المنزل كنحلة، او المراة الرمز للوطن المغتصب... إلا اوهاماً شاعرية، محلقة في الفضاء، لا علاقة لها بالواقع إلى حد كبير من منظور النقد النسوي على وجه التحديد!!!

يبدو أن الروايات الأربع التي ناقشناها في هذه القراءة تختلف إلى حد ما عما استقر في أذهاننا من صور نمطية تقليدية عن المرأة الضحية المستسلمة لمصيرها المأساوي على عتبات المذبح الذكوري الذي يحتفي بالذكر فرداً وأسرة وقبيلة وسلطة ومجتمعاً وثقافة؛ إذ أن المرأة التي غدت أكثر وعياً وتحرراً وانفتاحاً داخل بنية مجتمع، غدا هو الآخر متجدداً بوساطة التحول «الديني» تجاه التسامح والحوار والاحتضان الإنساني والثقافي للمرأة، على الأقل من خلال النموذج الفردي أو الأسري الضيق أو الطبقي أوما إلى ذلك!!

هذا الاختلاف في طبيعة تشكل تقليدية صور المرأة الضحية أو كبش الفداء ناتج عن تغيير جذري في سياق أطراف الصراع في منابع اضطهاد المرأة إن كان هناك اضطهاد فعلي من خلال منظومة المستعمِر والمستعمَر داخل بنية المجتمع الواحد، بحيث لا يمنع هذا الصراع أن تصير المرأة هي المضطهِد الأول لذاتها أو لبنات جنسها، أي صراع المرأة الداخلي مع نفسها، وصراعها الخارجي مع الأخرى. من هنا تصبح المرأة السبب المباشر في ذبح نفسها أو ابنتها أو غير ذلك. وهذا الكلام لا يعني أن المجتمع غدا حيادياً أو مثالياً تجاه المرأة وحريتها وإنسانيتها، ولا يعني أيضاً أن الرجل (المستعمِر التقليدي للمرأة من وجهة نظر النقد النسوي) قد تهمش كلياً، أو أنه لم يعد سبباً في مصائب النساء ومعاناتهن النفسية والجسدية من سلطاته المباشرة وغير المباشرة التي صارت متبناة على مستوى السلطات الاجتماعية والسياسية والثقافية وغيرها!!

نحن الآن في مواجهة شكل سردي نسوي جديد يمكن أن يقرأ من عدة زوايا داخل نموذج كبش الفداء الأنثوي، منها زاويتا: المرأة التي تجلد ذاتها، والمرأة التي تجلد الأخرى أو الآخر، والرجل الذي يجلد المرأة، والقبيلة التي تجلد المرأة أو الرجل،والسلطة التي تضطهد المرأة، والمجتمع الذي يخنق المرأة، والعالم الذي يستبيح المرأة إلى آخر ذلك من عناوين تستطيع الرواية بصفتها نصاً هجيناً مفتوحاً أن تستجيب لأية قراءة ومن أي منظور في ضوء نظرية النقد النسوي أو أي منظور

نقدي اخر!! لكن السؤال هو: ما الزاوية الأكثر مشروعية من غيرها في الروايات موضوع هذه القراءة ؟! بكل تأكيد هما الزاويتان الأوليان: المرأة التي تجلد ذاتها، والمرأة التي تجلد الأخرى، على الأقل من منظور هذه المقاربة، وليس من منظور شكلانية الصراع التقليدي بين المرأة والرجل!!

وعلى اية حال، لن ندخل من خلال مبدأ الضحية والجلاد أو الكبش والسكين إلى محاولة تفسير فلسفي لوعي الذات: هل هو وعي السارد(الكاتبة او الكاتب)، أو هو وعي الراوي المشارك أو المحايد، او هو وعي الشخصيات المتخيلة أو الواقعية؟! أو هو وعي النص الذي هو وعي القارئ؟! فالمسألة هنا اكثر من معقدة، وفي الوقت نفسه هي ابسط مما يمكن أن نفلسفه عندما ننظر إلى الوعي بصفته كينونة حركية الشخصية النسوية بين هزيمتها وانتصارها أو انهيارها وتماسكها أو فضائحها وسترها أو غربتها وانتمائها او موتها وحياتها... كل ذلك داخل بنية الصراع بين الوعي وغير الوعي في سياقي نسبية المشروع وغير المشروع في الحب والجنس والزواج والإنجاب والتربية والتعلم والتثقف والعمل وبقية شؤون الحياة المعيشية في عمومياتها وتفاصيلها!!

سابعاً: تهميش دور الرجل والمجتمع في البنية السردية:

على الرغم من أن عنوان رواية «عيون قنرة» لقماشة العليان يفضي إلى اعتبار ان الرجل هو عدو المرأة الأول، إلا انّ هذا العنوان التضليلي لا علاقة له بالمتن بتاتاً، حيث لا يوجد في الرواية دور ذكوري كاسح أو مضطهِد للمرأة، فالآباء، والإخوة، والعشاق، والأزواج، ومن ثم المجتمع الذكوري كله كأنه شبه مغيب، او انّ دوره لم يعد ضاغطاً على المرأة إلى الدرجة التي نعتبر فيها المرأة ضحية للرجل أو للمجتمع الذكوري، كما نجد هذا متجسداً على سبيل المثال في رواية «أنثى العنكبوت» للكاتبة نفسها.

لم يتجاوز دور كل من الأب، وزوج الأم، وزوج العمة، دور الدلالة الاجتماعية

الماثلة في صورة ثلاثة ازواج من الأهلية قد أحضرتها الفتاة المعذبة بطلة الرواية (سارة المبارك) من لندن لأمها وزوجة ابيها وعمتها... وهكذا كانت صورة الرجل ومن ثم صورة المجتمع كله كلنهما ضحيتان لمشكلات اجتماعية أو سياسية تحدث داخل المجتمع والمنطقة العربية كلها، ويمتد تأثيرها إلى أفراد الجاليات العربية الهاربة من وطنها إلى بريطانيا أو غيرها!!!

ينطبق وعي التحول هذا على رواية «القارورة» ليوسف المحيميد، حيث يتهمش كثيراً دور الرجل.. بل إن الأب يقف إلى جانب ابنته (منيرة الساهي) في تعليمها وتثقيفها وإعطائها حريتها الكاملة كأنثى في الاختيار، وإزاء هذا الدور الإيجابي من الأب يضمحل دور الأخ رمز السلطة المدنية (الرائد صالح)، والأخ رمز السلطة الدينية (الشيخ محمد)، ودور القبيلة رمز التكوين الاجتماعي في سياق العادات والتقاليد، لتفقد منير الساهي سيدة نفسها وضحية ذاتها، دون أن نغفل دور وصايا أمها لها!!

كذلك تقدم رواية «ملامح» لزينب حفني شخصيات الأب (سلطة القيم الأصيلة) والزوج (سلطة الانتهازية المادية غير الأخلاقية) والابن (سلطة التطرف في الدين بعد الاغتراب نفسياً) سلطات ثانوية عاجزة عن ممارسة الضغط الفعلي على المرأة التي تغدو عدوة نفسها في التمرد الشامل إلى درجة كبيرة جداً!!

أما فيما يتعلق برواية «بنات الرياض»، فنحن إزاء مجتمع ذكوري متسامح إلى حد كبير، بخصوص حرية حركية المرأة في التعلم والتثقف والتنقل والعمل والعنكبة (من الشبكة العنكبوتية)، ومن إطار العادات والتقاليد الكلية، وخاصة في مسألة الحب والزواج. وإن بدت الرواية في هذا الجانب متحررة أيضاً، خاصة عندما نرى الحراك العاطفي في مدينة الرياض مشبعاً بالتحرر من كثير من القيود، ربما بسبب طبيعة البيئة البورجوازية الجديدة، وما يتبع لها من فنادق ومقاهٍ وساحات ووسائل اتصال وفضائيات متطورة.

فلا يوجد آباء متشددون، وإخوة معتدون، وأبناء عاقون، ومن ثمّ لا يوجد

مجتمع ذكوري صارم قاطع، وإن وجد ذكور حاضرون في السرد فهم العشاق الذين ظهروا كأنهم أكباش الفداء أو الضحايا لأسرهم، عندما يجبرون على الزواج التقليدي، منعاً لأي زواج عاطفي، قد يخرج عن سقف القبيلة أو الأعراف الاجتماعية السائدة!!!

هذا الوعي بالذات النسوية، باعتبارها جوهر النص كعلة ومعلول، هو الذي همش دور الذكورة في الروايات الأربع معاً. ولم يكن هذا محض مصادفة، لأن هناك خياراً متجدداً في الكتابة النسوية الجديدة، وهو أن المرأة غدت مخيرة لا مسيرة، وأنها وحدها من منظور وعي السرد القادرة على أن ترسم طريقها بيدها، كما فعلت – على سبيل المثال – شخصية لميس الأكثر وعياً من الأخريات في رواية «بنات الرياض».

وهذا يعني أن المرأة هي التي اختارت أن تكون ضحية لنفسها بسبب اضمحلال وعيها، أو أنها أجبرت ضمن ظروف اجتماعية صعبة – لا تميز بين مذكر ومؤنث – على أن تكون ضحية لامرأة أخرى، دون أن ننفي وجود سياقات لغوية أخرى محدودة يتضح فيها اضطهاد الرجل أو المجتمع للمرأة من الناحية التقليدية، كما هو حال بعض الحكايات الشعبية وحكايات بيت الفتيات التي استحضرها المحيميد في روايته من خلال الحكي داخل الحكي، واستغلال والد هند وإخوتها لها بسبب أسرتها وإرثها في رواية «ملامح» كصوت مماثل لصوت البطلة «ثريا»، واضطهاد «قمرة» و«أم نوير» من زوجيهما، ثم طلاقهما بلا ذنب في رواية «بنات الرياض»، وقسوة الأب بسبب زوجته (زوجة الأب) على ابنته (سارة) بسبب أن هذه الزوجة لئيمة وحاقدة في رواية «عيون قذرة»!!!

ثامناً: الأم رمز للاضطهاد والسلبية:

يمكن أن يدعي بعضنا بأن المرأة الأم هي في المحصلة من إنتاج منظومة ذكورية اجتماعية ظالمة، وقد تعوّدت أو تربّت على أن تمارس الاتصياع لممارسة

تناقضات التقاليد الاجتماعية ومفاهيمها التقليدية بوعي أو غير وعي منها، ومن هنا تغدو هذه المرأة/ الأم الرمز قوة قمع ذكورية مدربة، بإمكانها أن تنجز أكثر مما ينجزه الرجل تجاه ابنتها تحديداً، فالأم هنا تبدو أقوى من الرجل في مواجهة ابنتها عندما تستلب هذه الأم سلطة الأب في سياق الاسترجال النسوي الذي يكون في العادة أقوى من الرجولة !!!

لم تعد «الأم» نموذجاً خيراً أو حيادياً في الروايات الأربع، وهي تمارس سلطاتها في اضطهاد ابنتها، بحيث تغدو قيمة شر مطلقة، وهي تتخلى عن طفليها، فتطلب الطلاق من زوجها، لأنها قررت أن تتزوج آخر تدعي أنها تحب، محطمة بذلك قيم الأمومة، لتعلي من قيمة الجسد وشهواته. ولم تعد الأم المستحدثة في سياق زوجة الأب تحمل أية مشاعر إنسانية تجاه طفلة تنبها الوحيد أن أمها الحقيقية تخلت عنها. ولم تعد العمة الأم الحاقدة على تصرفات الأم الحقيقية ترى في هذه الطفلة أكثر من المثل الشعبي الدارج: «كب الجرة على فمها تطلع البنت لأمها»!!

تبدو الأم رمزاً للاضطهاد في رواية «عيون قذرة»؛ حيث لم تعد هناك أية أم في حياة بطلة الرواية «سارة» التي لم يعد بإمكانها إلا أن تتنفس الأمومة من أعطاف صديقتها وابنة عمتها (ليلى) التي تعاني بدورها من اضطهاد أمها الحقيقية!! وعلى هذا النحو تصبح الأم رمزاً للغياب الذي يؤجج موت الحياة في مسيرة الابنة سارة التي ليست بأكثر من جثة تتقاذفها الأمواج؛ لتسخر سخرية سوداء في نهاية الرواية من أمها الحقيقية المزورة وهي تدعي بأنها مازالت أمها من خلال ممارسة تقليدية زواج سارة، فيتدفق منولوجها الداخلي في التعبير عن مأساتها: «دارت بي الدنيا ودرت بها... اتقد الجرح واحتدم الألم وطفح الصديد.. أمي.. أماه. «يمه».. أين كنت في طفولتي الجرداء وأنا أنتحب ليلة عرسك أبحث عنك في كل مكان؟ أسأل حجارة الطريق عن حضنك الدافئ...»[23].

وتنتج سارة ابنها فيصل ضحية العلاقة غير الشرعية، ليصير هذا الذكر اللقيط ضحية اجتماعية حقيقية ناتجة عن فعل الأمومة لا الأبوة؛ لأنه لو ولد في كنف

ابيه اللبناني الحامل للجنسية الإنجليزية في لندن؛ لكان وضعه طبيعياً، سواء أكان وجوده شرعياً أم غير شرعي!!

* * *

تعد شخصية الأم في رواية «ملامح» رمزاً سلبياً من منظور بطلة الرواية الابنة ثريا؛ وسلبيتها تكمن في أنّها سيدة بيت من الطراز الأول، وأن الأب كان يفتخر دوماً بها، ويعد نفسه رجلاً محظوظاً عندما تزوجها... تصف ثريا هذه الحالة المتساوية في نظرها بقولها: «كان ابي يفتخر بانه رجل محظوظ، لكونه رزق امرأة مثل أمي، زوجة طيبة، شريكة عمر حقيقية، سيدة مدبرة، لم تثقل يوماً كاهله بالمطالب»[24].

هذا الوعي برمزية شر الأم الخيرة في وعي شخصية ثريا المختلفة، جعلها تتمرد على زمكانية أمها، لتخلق لها زمكانية جديدة.

وتنتج ثريا ابنها (زاهر) من خلال علاقة زواج، لتجعله ضحية لهذا الباطن الأسود، فتفقده هارباً منها، ثم موته، كما فقدت طفولتها أولاً ثم موت ثانياً!!!

* * *

ولم تكن رمزية الأم في رواية «القارورة» بلحسن حالاً من رمزيتها في الروايتين السابقتين في الوعي الأنثوي الباطني عند الابنة/ منيرة؛ إذ تعد منيرة وصايا هذه الأم اكبر محرض لابنتها على اعتبار ان الرجال اشرار وعناكب تنصب شباكها لتصطاد أية امراة وفضحها كما يشاع تقليدياً... من هنا تنجح منيرة الساهي بطلة الرواية إلى ثلاثينية عمرها في التصدي للرجال وقمعهم بل ضربهم وإذلالهم، تقول: «كم مرّ في سمائي من طيور عشاق ووالهين ومخبولين ومسمّرين على عتبات عينيّ الرائعتين، كما يصفونها جميعاً، كم تمسح بحذائي رجال بشوارب نبيلة أو قذرة، كم داخ فوق نظراتي من مهووسين بالحب»[25]، فكانت اكبر من هؤلاء ومن نزواتهم!!

وحتى عندما تنخدع منيرة الساهي بحب الرجل المزور علي الدحال، فإنها تحب ثقافته التمثيلية البارعة، وتحب اكثر حبه لها... ومن ثم تقع في الهاوية التي تتحول بدورها إلى تجربة قدرية من خلال حكمة الأم التي تؤمن بجانب الوصايا

المتشددة التي تلقنها لابنتها ضد الرجال، بأن ما يحدث بعد ذلك الحرص هو قدر مكتوب على الجبين لابدّ أن تراه العين، فغدت منيرة تردد هذه الحكمة؛ لتنقذ نفسها مما هي فيه من حالة كبش الفداء لذاتها: «كل شيء كان مكتوباً. صدقت أمي في مقولتها التي تحقق لها الأمان النفسي دائماً: (المكتوب على الجبين لازم تشوفه العين)!»[25].

تعد هذه الثنائية (الوصية والاستسلام) وعياً أنثوياً، ينتج فضيحة بطريقة أو بأخرى،وهي فضيحة لا تختلف كثيراً عن فضيحة إنجاب ابن غير شرعي، أو انجاب ابن شرعي ملتزم يتربى على معرفة عميقة بفساد والديه وعريهما!!!

* * *

في السياق نفسه، نجد الأمهات سلبيات ضاغطات على بناتهن في «بنات الرياض»، ومن ذلك حصار «أم تمرة» لابنتها، ومنعها من الخروج بعد الطلاق، على اعتبار أن المطلقة عرضة للفضائحية أكثر من غيرها. ويتجاوز حصار الأم لابنتها إلى أن تحاصر ابنها، فترفض أن يتزوج فتاة مطلقة أو فتاة أمها أجنبية، كما حدث مع سديم وميشيل !!

وتعد «أم نوير» تحديداً رمزاً سلبياً في المجتمع على مستوى التلقي، بصفتها مطلقة كويتية جريئة صاحبة نكتة وتعليقات متحررة في مجتمع محافظ، بحيث تؤكد الرواية بأن هذه الأم ربما جنت نفسياً وتربوياً على ابنها الذي لم تتحدد هويته الذكورية أو الأنثوية، وما عادت تهتم هذه المرأة بكلام الناس عن ابنها، فصارت تفضل أن تنادى باسم «أم نوير» بدلاً من «أم نوري»؛ تأكيداً على أنها لم تعد تهتم بآرائهم فيها أو في ابنها. يضاف إلى ذلك أن الراوية تعترف بأن هناك رسائل كثيرة تصلها عن طريق الإيميل ؛ تدين أهل البنات الذين يسمحون لهن بالذهاب إلى بيت المطلقة «أم نوير»، على اعتبار أن الطلاق يفضح المرأة لا الرجل، وهذا ما تدينه الراوية (موا) من خلال تركيزها على ازدواجية المجتمع وفوقيته، تقول: «تردني رسائل كثيرة تحوي قدحاً في أم نوير، وتذم أهالي صديقاتي الذين سمحوا لبناتهم

بالتردد على منزل امرأة مطلقة وحيدة. هل الطلاق كبيرة من الكبائر ترتكبها المرأة دون الرجل؟ لم لا يُضطهد الرجل المطلق في مجتمعنا كاضطهاد المرأة المطلقة؟»[31].

تاسعاً: الأنثى ووعي جلد الذات!!

ثمة أنثى في الروايات الأربع تجسد نموذج البطولة أو على الأقل الشخصية الرئيسة، وأن هذه الأنثى تبدو لنا شخصية نامية عميقة من خلال حضور أو غياب طفولتها مروراً بمراهقتها، ووعيها، وغربتها، وصدمتها، وفشلها، إلى لحظة التنوير وما يحدث فيها من جلد للذات وأحياناً عكس ذلك، مما يجعل أية رواية من الروايات الأربع مجالاً خصباً لأية قراءة نسوية من منظور النقد النسوي!!

ربما تكون شخصية «ثريا» في رواية «ملامح» أكثر الإناث وعياً بجلد ذاتها، إلى حد أن يصبح هذا الجلد إدماناً في سياق انتحاري نفسي، يصبح فيه الجسد وسيلة لتدمير الروح، والسخرية السوداء من نمطية نسوية هدمت الفضيلة التي تربت عليها في الأسرة؛ لتبني مكانها إمبراطورية من الفجور... وتكون النهاية جلداً من خلال كوابيس عقد الذنب، والارتداد إلى أرذل العمر، بحيث غدت الفتاة التي انحرفت بحثاً عن الثراء مجرد جثة حية تحمل ذاكرة عجوز منخورة بالألم والغربة والندم، ولا شيء فيها مما يفضي إلى الخير سوى ذاكرة فضيلة الطفولة في أسرة خيرة محرومة مادياً لا روحياً!!!

كذلك تعد شخصية «منيرة» بطلة رواية «القارورة» رمزاً آخر مختلفاً لجلد ذاتها، فبعد أن وقعت هذه الشخصية الأنثوية بمحض إرادتها، وبكل ما أوتيت من قوة في تحييد الوعي والخبرة والذكاء، في شباك عنكبوتي ذكوري، كان بالإمكان اكتشافه في أية لحظة؛ لإعلان زيفه وتضليله؛ لذلك كان جلد ذاتها عميقاً؛ فقد تجلى باطن هذه الشخصية من خلال مونولوجات الثرثرة الأقرب إلى الشعرية ابتداء من الجملة الأولى إلى الجملة الأخيرة في الرواية!! ولسنا بحاجة إلى إيراد دلائل على عمق الجلد؛ لأن خطاب الرواية كله يعتنق شاعرية هذا الجلد إلى حد مازوخية

الانتحار النفسي، بعد أن وضعنا السارد في مواجهة سياقين للحل، أحدهما عملي براجماتي واقعي منقذ... والآخر تقليدي سوداوي مميت وهذا هو الأهم!!

كانَ شخصية سارة في رواية «عيون قذرة» تحولت هي الأخرى من ضحية مستباحة للأم، كما أسلفنا، إلى ضحية لذاتها بمجرد أن انتقلت من الرياض إلى لندن، حيث بدأت تعي – رغم مرضها النفسي – أنها صارت ضحية لنفسها، ومن ثم كانت علاقتها المحرمة بروبير عقدة ذنب غدت تجلدها بقسوة إلى حد لم يعد يفصلها عن الانتحار سوى شعرة وعي مائلة في أن الانتحار يودي بصاحبه في نار جهنم... وإذا كان هذا الموقف الإيجابي السردي في شخصيتها هو ما يبعدها عن الانتحار، فإنها في الوقت نفسه قتلت ابنها غير الشرعي لحظة ولادته، وإن لم يقتل بفعل مؤامرة ابنة عمتها ليلى عليها، فانقذت حياته؛ لذلك صار فيصل (ابنها غير الشرعي) أهم سوط تجلد به أمومتها الضالة؛ بعد أن تحولت من أنثى مضطهَدة إلى أم تجلد ذاتها بقسوة وهي ترى ثمرة خطيئتها بلا أم أو أب في دار اللقطاء!!

وأخيراً، تعد الأنثيات ميشيل وسديم وقمرة وليس وسوا (الراوية)، شخصيات رواية «بنات الرياض» أقل حدة في جلدهن لذواتهن؛ إذ إنهنّ جعلن واقع الفشل في الحب أو الزواج، بوساطة عدم مبالاتهن الإيجابية – من خلال استبطان أعماقهن الموحدة – مما يحدث معهن، على اعتبار أن الحب/ الزواج ليس بأكثر من مغامرة مراهقة إليكترونية أو واقعية يمكن تجديدها من خلال «الإسكان» أو «الفرمته»، دون أن يصلن إلى درجة اللامبالاة السلبية... إنهن مباليات ولكن بأسلوب شبابي أنثوي جديد؛ حيث بإمكان المرأة أن تخرج من عزلتها وتمارس تعليمها وثقافتها وعملها وإعادة التجربة على مستويي الحب والزواج، فتكون التجربة الجديدة بلا أي جلد ناتج عن تجربة سابقة. ما أقصده هنا هو أن الأنثى من بين بنات الرياض تعتبر الحياة عدة تجارب لا تجربة واحدة ووحيدة... وهنا ينبغي أن نعيد تصوراتنا عن هذه الشخصيات التي لم يعد لديها إيمان بنمط الحب العذري أو الحب المجنون... ليغدو الحب مجرد مغامرة متعددة... والزواج مجرد مغامرة أخرى يمكن تكرارها...

طبعاً من المهم أن تنجح أية مغامرة... لكن فشلها لا يعني أن تصير التجربة الفاشلة سوطاً حاداً تجلد به الأنثى نفسها... وعلى هذا النحو يمكن أن نجعل الفتيات الخمس فتاة واحدة لها تجارب أنثوية متعددة فنياً، وأن هذا التعدد في الشخصية هو على مستوى الجماليات مجرد لعبة سردية لا يمكن أن تنطلي علينا كمتلقين فنضع تعددية الأصوات مكان أحادية الصوت؛ حيث إن الرواية في بنيتها الصوتية العميقة تعبر عن أحادية أو نمطية النموذج السردي لا تعدديته!!

عاشراً: تركيب صدمتي الوعي والحل:

هكذا هي الرواية؛ نص هجين لعبي، نص غول ومتاهة... ليس بإمكان الدارس أن يخرج بعد قراءته بأحكام نهائية أو قاطعة مهما كانت درجة إشكالية القراءة محددة!! فعن أي وعي ذاتي واضح نتحدث؟! وعن أي أفق نهائي لحل معين نتصور؟!!

يصف المحيميد في الصفحة الأولى من روايته صباح مدينة الرياض بعد ليلة من ليالي حرب الخليج، وفي بداية الصفحة الثانية يضعنا من خلال فقرة قصيرة في عمق مأساة منيرة الساهي، حيث تختزل فقرة قصيرة امتدادات الوعي وهزائم الحل: «وحدها، منيرة الساهي – البنت الثلاثينية – بقيت مستلقية في فراشها الوثير، عيناها مصوبتان تجاه السقف، تنظر بعينين جامدتين تشبهان أعين الموتى، وهي تتأمل فضيحة البارحة، وتسأل روحها، لم حدث كل ذلك؟ لِمَ مارس معها كل هذا الخداع؟ وأدار لعبة الزيف طوال هذه الأشهر؟ كيف جاء باسم مزيف؟ ووظيفة مزيفة؟ وصفات وأهل وأصدقاء، وعالم مخيف من الزيف؟»[26].

كذلك تصف زينب حفني في صفحة روايتها الأولى صباح مدينة جدة الشتائي، ثم تضعنا في عمق مأساة «ثريا» وهي تتخلص وزوجها من زواج العار الذي جمعهما خمسة عشر عاماً، تقول: «كنت لاأزال مرتدية الروب فوق قميص نومي، آثار النوم بادية على ملامحي، خصلات شعري مبعثرة على ظهري، حين

فوجئت بزوجي واقفاً قبالتي، نظراته متحفزة، يحمل في يده ورقة مطوية، رماها على الطاولة، قائلاً بنبرة مستفزة: هاهي ورقة خلاصي منك»[27] وأيضاً خلاصها منه.

وكانت بداية رواية (عيون قذرة) في الصفحة الأولى حالة عذاب طفلة في ثوب فتاة ناضجة كانت ضحية طلاق والديها، فعانت لاوعي الصرع ووعيه.. ليتلوها في الصفحة التالية وصف صباح مجازي مختلف يلف هذه الفتاة، هو صباح الوعي الذاتي المنطلق على متن طائرة متجهة إلى لندن، طائرة تحمل تغييراً جذرياً في حياة الأنثى العربية، هو صباح خلع النقاب والعباءة وأكثر من ذلك، حيث تبدأ الأزمة النسوية الذاتية في حياة سارة: «همست المضيفة غامزة والابتسامة لازالت تتوج شفتيها: هل ستخلعين عباءتك ونقابك كالآخريات؟.. تلفتّ حولي بذهول... فعلاً، فبعد أقل من ساعة على صعودنا الطائرة تحولت أغلبية النساء من أجسام مجللة بالسواد إلى ممثلات ومذيعات وعارضات أزياء من الدرجة الأولى.. قبضت على نقابي بشدة وكأنني أخشى أن ينتزع مني قسراً.. هتفت نافية كلا.. لا.. لن أخلع نقابي او عباءتي»[28]، ثم تخلعهما، في لندن أيضاً.

كذلك، تبدأ رواية «بنات الرياض» بوصف صباح مجازي، هو صباح صدمة كشف المستور أو المسكوت عنه... بعد ليل قاتم، بحيث تصبح حكايات الواقع أكثر خيالية من الخيال فيما تتصور الراوية (موا): «سيداتي آنساتي سادتي... انتم على موعد مع اصخب السهرات الشبابية. محدثتكم؛ موا، تنقلكم إلى عالم هو أقرب لكل منكم مما يصوره له الخيال. هو واقع نعيشه ولا نعيش فيه، نؤمن بما نستسيغ الإيمان به منه ونكفر بالباقي»[29].

يبدو الصباح المعادل للوعي هو الصدمة السردية الفنية التي ينتظر المتلقي ان يكتشف كنهها بمجرد ان يبدأ قراءة اية رواية، حيث هذا الصباح هو صباح الأنثى التي تتمرد على أمها التقليدية بسلبياتها وإيجابياتها، ولكن يبقى السؤال: هل هذا التمرد كان ناجحاً ومنجزاً؟ منيرة الساهي انارت ثقافياً وعلمياً، وسهت عن وصايا امها، فوقعت فيما وقعت فيه من حب مزور!!! وثريا تمردت على أمها الفاضلة

فسارت منحرفة، وسارة تمردت على أمهاتها الظالمات وطارت إلى لندن التي ستكون فيها أماً لنفسها، ولم يعد لـ «بنات الرياض» أمهات في الزمن الإلكتروني وانفتاح الرياض كمدينة عصرية من منظور شباب شوارع الضباب وجامعاتهم!!

انتجت صدمة الوعي النسوي في الروايات الأربع حركية انثوية صاخبة بعيداً عن الضوابط الاجتماعية، وماذا كان الحل؟! وإلى اية درجة حققت الحركية الأنثوية وجودها الإنساني القوي المستقل؟!!

في نهاية رواية «ملامح»، وقبيل أن تموت ثريا التي قتلت امها في ذاتها، لم تجد غير هذه الأم بصفتها قد عاشت حياة حقيقية وإنسانية بكل معنى الكلمة، بحيث لم يعد لتجارب ثريا اية قيمة من قيم الحياة رغم ثرائها، لذلك تتمنى لو أنها ورثت من أمها كل حياتها الشريفة بتفاصيلها الشاقة، على الأقل لما وصلت إلى درجة عليا من الانحطاط ، لنقرأ ذاكرة ثريا وهي تستحضر هذا الحوار مع أمها:

«أتذكر أنني مازحتها مرة: كم اشتقت لحليب صدرك يا أمي. يومذاك قالت لي عبارة جميلة: هذا الثدي انتهى دوره، بعدما وهبكم الحياة. فكرت طويلاً في عبارتها قائلة: أمي، من تعتقدين أنه يمنح الحياة للآخر، الرجل أم المرأة ؟ – كلاهما. الرجل يسكب ريق الحياة في رحم المرأة. والمرأة يتفجر في أعماقها نبع العطاء، الذي يضمن استمرار البقاء. سألتها بدهشة: من أين تعلمت هذه الحكم، وأنت لم تتعلمي ولم تدخلي مدارس؟ – الحياة أكبر مدرسة... لقد كنت امرأة محظوظة، لأني اقترنت بأبيك. لقد علمني كيف تكون الحياة. كنت أسرح في عباراتها ، وأسأل نفسي: لماذا لم أرث هذا الحظ منها !!»[30].

وتستمر الطفولة في رواية «عيون قذرة» تبحث عن الأم، فالطفل فيصل الابن غير الشرعي لسارة التي لم تجد أمها، يبحث عن أمه ليلى التي ماتت؛ لأنها نبع حنان كما كانت في حياة صديقتها سارة، يقول الطفل لسارة: «أنا لا أريد لعباً ولا هدايا... أريد الأمل الذي فقدته، والحلم الذي أرنو إليه... اشتاق للمسات حانية من صدر مترع بالحب، تهفو نفسي للأمان المغلف برداء الأمومة، تتوق خصلات شعري

المتمردة الشقراء إلى أصابع بعينها لتعزف عليها أجمل الألحان، أريد ماما ليلى فقط... ولا أريد غيرها»[31]. طبعاً هذه اللغة ليست لغة طفل.. إنها لغة الأنثى البطلة سارة وعلى وجه التحديد لغة الساردة؛ حيث يكمن وعي الذات في سياق الحل الممكن ؛ الذي لا غنى فيه للأنثى عن أمها الحنون!!!

وعلى الرغم مما أثير في رواية «بنات الرياض» حول منزل «أم نوير»، إلا أن هذه الأم مازالت في نهاية الرواية هي مركز تجمع الأحبة، بصفتها أماً مجازية لإناث لم يعدن يؤمن بالأمهات الشرعيات اللائي يحرصن على قتل الحب من خلال رفضه أن يكون أساساً من أساسيات الزواج الناجح، تقول الراوية: «منزل أم نوري مازال ملتقى للأحبة، وقد كان الاجتماع الأخير للصديقات الأربع في عطلة رأس السنة عندما عادت لميس من كندا وميشيل من دبي لحضور حفل زفاف سديم إلى طارق، الذي أصرت سديم على إقامته في منزل أبيها بالرياض، والذي عملت على تنظيمه أم نوير بمساعدة قمره»[32].

ولم تكن الأم صاحبة الوصايا من شرور المذكر غائبة عن نهاية رواية «القارورة»؛ فهي في التصور التقليدي للحل تدخل ضمن غيبوبة لتغدو في غرفة العناية المكثفة في المشفى، في حين تدخل منيرة الساهي في غيبوبة الانحراف مع عشيقها فترة أسبوع في إيطاليا، لتجد نفسها بعد أن تعود إلى الرياض أمام مأساة أمها وخيانتها، ضائعة مستلبة على سبيل التخييل: «ساعود من سفري هذا لأجد أمي دخلت في غيبوبة، سأبكي كثيراً ووجهي يلتصق بزجاج غرفة العناية المركزة. سأبكي أمي وقد غادرت دون أن اسمع صوتها وأعانقها. ساعانق أخي سعيد وأبكي لساعات طويلة. كم كان مؤلماً أن أبقى في انحرافي بينما أمي تسقط أخيراً وحيدة بين يدي أختي منى وصغيرتي»[33].

وعلى هذا النحو بينما تكون الأم رمزاً للشر أو ما شابه، عندما تكون الأنثى في صدمة الوعي تجاه كونها كبش الفداء، نجد هذه الأم هي الحضن الوحيد الدافئ

في مرحلة التنوير أو الحل، وذلك بعد أن تخسر هذه الأنثى كثيراً خلال تجربة تمرد أو مغامرة غير محسوبة أو غير واعية على وجه التحديد!!!

أحد عشر: خلاصة:

أخلص مما سبق إلى القول بأن هذه المقاربة توصلت إلى أن مفهوم كبش [illegible] أن المرأة لم تعد ضحية عشوائية للرجل الذي تهمش دوره. فقد قدمت الروايات نماذج ذكورية سلبية كالعاشق المزور في «القارورة» والزوج المنحرف في «ملامح» والأخ اللامبالي في «عيون قذرة» والعشاق أو الأزواج المستلبين المغلوب على أمرهم في «بنات الرياض»، وشخصيات ذكورية أخرى عديدة من الآباء والأبناء والإخوة والقبيلة والمجتمع... وهذه الشخصيات كان بإمكانها أن تكون السكين التي تنحر خاصرة الأنثى.. لكنها في المحصلة كانت شخصيات ذات فاعلية ومنظور ثانويين!!!

وبما أن ثنائية المرأة/ الرجل كانت ثانوية؛ فإن حركية المرأة من خلال صراعاتها الداخلية في ذاتها وعياً وممارسة أو صراعاتها مع الآخرى من خلال ثنائية الأنثى/ الأم، هي الحركية الرئيسة في بنية الروايات؛ مما يتيح لنا المجال بأن نصف المرأة بكبش فداء عشوائي أو واعٍ لذاتها أو لأمها ذات الأبعاد الرمزية؛ وهذا التصور في حد ذاته هو ما يحمل تحولاً وتجدداً في تغير نمطية الصراع من ذكورية/ أنثوية إلى أنثوية/ أنثوية، وهذا مسرب قديم/ جديد يحتاج من نظرية النقد النسوي أن تعيد النظر في مفاهيمها تجاهه، وألا تحمل الذكورة مسؤولية تسليط المرأة على المرأة، بحيث تغدو الأم – على سبيل المثال – بنية ذكورية أبوية أو «بطرياركية» قامعة لجنسها!!!

قد لا يكون هناك مجال للشك في كون بطلة رواية «القارورة» ضحية لنفسها في مسألة الحب والزواج، لأنها وحدها من أسقط سيرة نسوية واعية في الحياة والعلم والثقافة والعمل تحت قدمي عابر سبيل دجال، استغل الحب والزواج استغلالاً

عنكبوتياً هشاً، فاستجابت له الأنثى الواعية لكل ما حولها بدون أي وعي في الحب والزواج بعد عنوستها، مع أنه كان هناك أكثر من مائة إشارة بإمكانها أن تسقط العنكبوت في بداية مغامرته «الدونجوانية» معها!!

وقد لا يكون هناك مجال للشك في كون بطلة رواية «ملامح» ذات وعي أنثوي تدميري، بحيث تعد – على الرغم من تربيتها النظيفة جداً في طفولتها – المسؤولة عن حالة تحولها منذ مراهقتها إلى شيخوختها وعما وصلت إليه من عهر وجشع للمال!!

وقد لا يكون هناك مجال للشك في كون بطلة رواية «عيون قذرة» تعدّ نموذجاً مثالياً لصورة كبش الفداء العشوائي، وهي تواجه أمهات ثلاث أنانيات ظالمات، وأن هذه البطلة مارست الدور نفسه على ابنها غير الشرعي، مما جعل ابنة عمتها وصديقتها تكون مكانها أماً لهذا الابن، كما كانت أماً لأمه قبله!!!

وقد لا يكون هناك مجال للشك في كون بطلات رواية «بنات الرياض» قد تحررن على الأقل إليكترونياً من قيم اجتماعية ذكورية كثيرة، لتبدو حياتهن في الحب والزواج مسؤولية منوطة بهن وحدهن... ولعل حريتهن المتسعة تبدو من خلال أنهن قتلن أمهاتهن الشرعيات؛ ليتخذن من المطلقة «أم نوير» وبيتها أماً مجازية ومكاناً حميماً!!

يبدو أن الذكورة نفسها قد تشوهت كثيراً إن لم تكن قد تحولت إلى كبش فداء في سياق المرأة التي تحولت إلى سكين، حيث قتلت بطلة «عيون قذرة» ابنها فيصل غير الشرعي، عندما قررت التخلص منه درءاً للفضيحة، ثم تتركه في دار اللقطاء بدون أم أو أب أو أسرة!! وقتلت بطلة «ملامح» ابنها «زاهر» الذي هرب من ممارساتها؛ ليقتل على الحدود العراقية!! وإلى حد ما قتلت بطلة «القارورة» الرائد المزور «على الدحال» الذي برر عنكبوتيته وبجله بأنهما كانا الوسيلة الوحيدة للوصول إلى قلبها، فيخاطبها بقوله مستجدياً: «سامحيني يا حبيبتي! أنت السبب في كل شيء! أنت ما حبيتيني إلا لأني كذبت عليك! لو قلت لك حقيقتي أكيد ترفضيني

من البداية !»[34]. ولا خلاف على أن «استراتيجية» السخرية من حملة الدرجات الأكاديمية العليا وخاصة درجة الدكتوراه كانت وسيلة قتل ثقافي للذكورة، مارسه وعي الكتابة النسوية في «بنات الرياض» ضد العشاق والأزواج، إلى حد أن تغدو هذه الذكورة مشوهة في شخصية نوري الذي تحول إلى نوير، وغدا يطمح إلى أن يتحول من ذكر إلى أنثى عن طريق الطب، إن لم يقبل بالذكورة وتنميتها من الناحية النفسية !!

وإذا كان وعي الذات الأنثوي قد عدّ الأم أداة قمع وتسلط وخنوع ووصايا في مرحلة التحول الأنثوي والتمرد على نمطية الحياة الأسرية التي تقيمها هذه الأم داخل الأسرة والمجتمع؛ فإن هذه الأم في مرحلة الحل والوعي بمدى كارثية الخروج والانفصال، تصبح هذه الأم حضن أحلام اليقظة في حياة ابنتها، عندما تجد الأنثى نفسها تتمنى لو أنها عاشت حياة أمها على الأقل، لما وصلت إلى تدمير ذاتها. هذا ما نجده في شخصية ثريا في رواية «ملامح» التي تمردت على طريقة أمها في الحياة، لتجد نفسها في النهاية لا تتمنى غير حياة تلك الأم. وما وجدناه في شخصية سارة في رواية «عيون قذرة» تجاه أمها التي تخلت عنها، تكرره سارة أمها تجاه تخليها عن ابنها غير الشرعي. وما وجدناه في شخصية «منيرة» في رواية «القارورة» التي نسيت وصايا أمها؛ لتجد في النهاية هذه الوصايا تتحول إلى رحمة عن طريق إيمان الأم بأن «المكتوب على الجبين لازم تشوفه العين»!! أما قمرة وسديم وميشيل اللاتي فشلن في حبهن وزواجهن في رواية «بنات الرياض»، فإنهن صرن ينظرن إلى شخصية لميس التي نجحت في حبها وزواجها على أنها أم لهن في هذا المجال؛ لأن الأخيرة (لميس) طبقت معايير أو وصايا مجازية الأم والمجتمع في الزواج التقليدي الناجح ضمن شروط أكثر انفتاحاً وحيوية تجاه الحب؛ حيث لا يتسامح المجتمع أو الأم في هذا السياق!!

الهوامش

(1) رجاء عبدالله الصانع: بنات الرياض، دار الساقي، بيروت، ط 1، 2005، ص 60.
(2) نفسه، ص 227.
(3) نفسه، ص 311.
(4) نفسه، ص ص 312-313.
(5) يوسف المحيميد: القارورة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ص 168.
(6) نفسه، ص ص 71-70.
(7) نفسه، ينظر ثلاث حكايات شعبية متخيلة عن ثلاث نساء وقعن ضحايا الحب او الزواج ص ص 16 -23، وينظر من قصص الواقع حكاية البنت التي قتلها ابوها كجريمة شرف ص ص 42-47، وحكايات مساوية في بيت الفتيات (سجن النساء للتأهيل) ص ص106-112 و118-138.
(8) نفسه، ص 122.
(9) نفسه، ص 139.
(10) نفسه، ص 63.
(11) نفسه، ص 67.
(12) نفسه، ص: 212
(13) زينب حفني: ملامح دار الساقي، بيروت، ط 3، 2006، ينظر: ص ص 31-32.
(14) نفسه، ص 9.
(15) نفسه، ص ص 53-54.
(16) نفسه، ص 103.
(17) نفسه، ص: 88.
(18) نفسه، ص 130.
(19) نفسه، ص 117.
(20) قماشة العليان: عيون قذرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 2، 2005، ص 7.
(21) نفسه، ص 25.
(22) نفسه، ص 121.
(23) نفسه، ص 163.
(24) نفسه، ص 165.
(25) نفسه، ص 164.
(26) نفسه، ص 318.

(27) عيون قذرة، ص 299.
(28) ملامح، ص 19.
(29) القارورة، ص 64.
(30) نفسه، ص 207.
(31) بنات الرياض، ص 195.
(32) القارورة، ص 10.
(33) ملامح، ص 7.
(34) عيون قذرة، ص 8.
(35) بنات الرياض، ص 9.
(36) ملامح، من ص 156-157.
(37) عيون قذرة، ص 318.
(38) بنات الرياض، ص 318.
(39) القارورة، ص 214.
(40) نفسه، ص 148 .