

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي



جامعة محمد بوضياف بالمسيلة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي: 2025/.....

رقم التسجيل: DL/08/16

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه علوم

تخصص: الأدب العربي

شعبة: الأدب العربي

خطاب المرأة المتمردة في القصة النسائية العربية القصيرة

عند: (نوال السعداوي / سميرة عزام / سناء شعلان)

إعداد الطالبة:

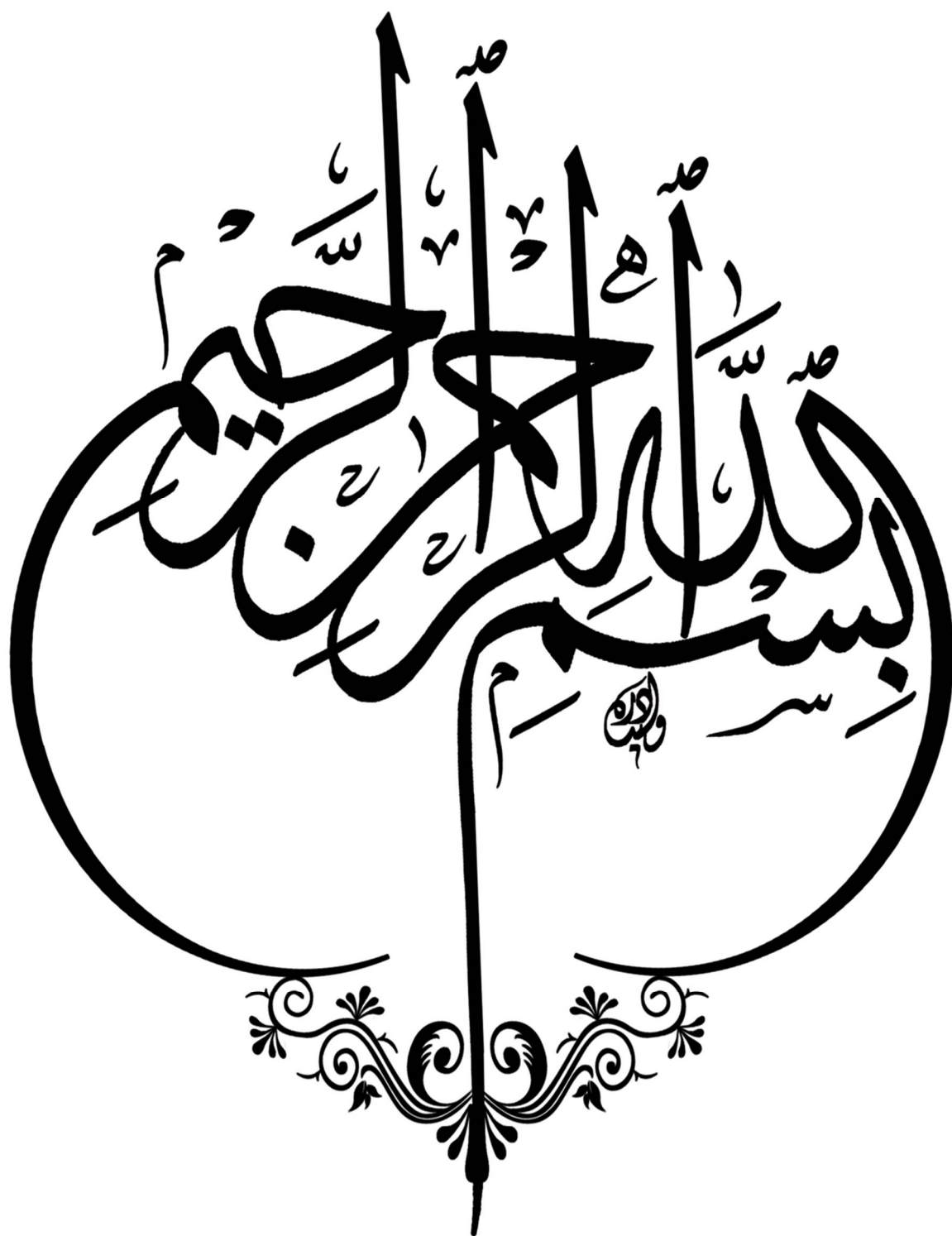
- صبرينة جعفر

تاريخ المناقشة:/...../.....

أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة:

الرقم	الاسم واللقب	الرتبة العلمية	المؤسسة	الصفة
1				رئيسا
2	عبد الغني بن الشيخ	أستاذ	جامعة المسيلة	مشرفا ومقررا
3	حكيم بوقرومة	أستاذ	جامعة بشار	مشرفا مساعدا
4				ممتحنا
5				ممتحنا
6				ممتحنا
7				ممتحنا

السنة الجامعية: 2025/2024



شكر و عرفان

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

قال تعالى: ﴿وَلَسَوْفَ يُعْطِيكَ رَبُّكَ فَتَرْضَى﴾ [الضحى، الآية 05].

وقال: ﴿وَسَنَجْزِي الشَّاكِرِينَ﴾ [آل عمران، الآية 145].

الحمد لله عز وجل أن وفقني ويسر لي ما تعسر وهون علي كل الصعاب لأصل، فالحمد له حمدا كثيرا طيبا مباركا فيه لا ينقطع ولا ينضب.

- كل الشكر والعرفان للوالدين الكريمين حفظهما الله.

- أتقدم بشكري الجزيل إلى الأستاذ المشرف "د. عبد الغني بن الشيخ" الذي أشرف على متابعة البحث وقدم كل توجيهاته ونصائحه السديدة لإثراء البحث، والشكر موجه أيضا للأستاذة المشرفة المساعدة "د. حكيمة بوقرومة" التي دعمتني ووجهتني.

- أشكر أعضاء لجنة المناقشة الذين تكبدوا عناء قراءة هذا البحث ومشاقه وكللوه بملاحظاتهم التي سأسفيد منها وستنير البحث أكثر.

- كل الشكر والمحبة للدكتورة المتألقة "سناء شعلان" على تواصلها ودعمها لي بالمعرفة والعلم بشتى الطرق فرفع الله مقامك وزادك من العلم أكثر.

- كل الامتنان والشكر إلى مكتبة جامعة محمد بوضياف بالمسيلة وعلى رأسهم أخي في الله "بن سالم خديجة" التي لم تبخل عليّ بشيء حفظك الله.

- الشكر موصول أيضا إلى مكتبة البيان على رأسهم الأخ "فرحات إسماعيل".

والشكر الخاص جدا:

والذي يحمل في طياته أسمى معاني وعبارات الشكر والتقدير والامتنان أوجهه إلى الأستاذ والأب الطيب الذي كان لي سندا وقت الشدة والحاجة ولم ييخل عليّ بالمساعدة والدعم، أستاذي الفاضل "الدكتور محمد بن صالح" حفظك الله ورعاك وبارك الله فيك وفي علمك ورزقك.

اليكم جميعا، شكرا جزيلا

صبرينة جعفر



إهداء

- إلى الذين يعجز اللسان عن وصفهما وتقدير عطائهما
- إلى الذين صدق فيهما قوله عز وجل: ﴿وَبِالْوَالِدَيْنِ إِحْسَانًا﴾
- إلى الشمعتين اللتين تحترقان لتنير دربي
- أبي "الحاج المداني" وأمي "الحاجة فاطمة"
- إلى ذلك الملاك الصغير، نعمة الله وفرحتي في الحياة
- ابني "قاسم أصيل عبد الكريم"
- إلى زوجي وإخوتي وأخواتي

إهداء خاص:

- إلى الطفولة البراءة الوجه الملائكي على وجه الأرض، مرآة الصفاء والشفاء
- إلى الإنسانية ذلك الجسر المهدى إلينا لنشارك غيرنا حيواتنا
- إلى شعاع الأمل الذي لولاه ما عرفنا طعم الحياة
- إلى بلدي "الجزائر وفلسطين"

مقدمة

الأدب النسائي هذا الابداع الذي اختلفت الآراء حوله، فمنهم من يراه تنويعا خصبا ورؤى جديدة، ومنهم من يسقط عليه نزعة التهميش والإقصاء، وبين هذا وذاك ولد هذا الأدب المتميز للوجود وظهر وبكل قوة، إذ جاء حاملا هموم الإنسان وتطلعاته عامة والمرأة المهمشة خاصة.

إنّ المجريات الحداثيّة قد ساعدت الأدب النسائي للظهور بعدما كان منسيا ومغيبا، فهذه الأخيرة نفّضت الغبار عنه لتعلن ميلاده رسميا، فهو كيان مستقل له هويته وملامحه وخصائصه وجمالياته، هذا الجو الحداثي أعطى للمرأة شحنة إيجابية أعادت الاعتبار لها وعززت الثقة بنفسها وبقدراتها الكامنة، فها هي تعبر عن ذاتها في قالب أدبي اكتسب حلة خاصة لها دون غيرها.

إنّ التهميش الذي تعيشه المرأة العربيّة بصفة خاصة وحده كافٍ لخلق ثورة جارفة تكسر بها حاجز صمتها وتعلن تمردا وتجاوزا كلّ العراقيل والثغرات التي من شأنها أن تقلل من قيمتها وتلغي كيانها، فالتمرد هنا ظاهرة طبيعية أصيلة نابعة من رغبة حقيقية فرضتها ظروف معينة، والتمرد في جانبه الإيجابي نظرة جديدة تحفز على الابداع وضرورة التجديد، إذ أنّ ثنائية (المركز/ الهامش) كان لها دورا فعالا في تغيير مسار المرأة العربيّة وخاصة في مجال الابداع الأدبي.

وبحثي هذا يندرج ضمن باب السرد العربي وبطبيعة الحال الأجناس الأدبية التي تنتمي لفنون السرد تختلف باختلاف مقتضيات السرد والتكثيف التي تميز كلّ منها، فاخترت القصة القصيرة عند المرأة العربية، حيث سألتبع خطاب هذه المرأة المتمردة ضمن أعمالها القصصية القصيرة من نواحي عدة.

إنّها أو بالأحرى إنهن بحق مبدعات تجاوزن بؤرة (المركز/ الهامش) وترأسن المركز وبكل جدارة وهذا من خلال السيل الجارف الذي انهمر من أقلامهن الابداعية وعكس لنا قمة التجديد والتميز والثراء الأدبي.

فجاء عنوان البحث: "خطاب المرأة المتمردة في القصة النسائية العربية القصيرة عند: نوال السعداوي/ سميرة عزام/ سناء شعلان".

اختياري لثلاث نماذج هدفه الإحاطة قدر الإمكان بنماذج من القصة النسائية القصيرة في الوطن العربي، كون نموذج واحد غير كافٍ، فتعدد النماذج يثري البحث. أهمية الموضوع وسبب اختياره:

أهمية الموضوع تكمن في تبیین كيف تجلّى التمرد في خطاب المرأة ضمن أعمالها القصصية، وماهي أهم الأليات الفنية في هذا الخطاب المتمرد؟ وما هي أهم الموضوعات المتطرق إليها؟ ناهيك عن الجماليات وكيف كان التلقي لدى (القارئ/المتلقي)؟ أي البحث عن الخصائص الأسلوبية والموضوعاتية والجمالية لهذا الخطاب الذي تنتجه المرأة المتمردة. أمّا عن أسباب اختيار الموضوع:

- ميلي لقراءة القصة القصيرة وإعجابي بها وبميزاتها الفنية.
- الرغبة الملحة لإتمام البحث في مجال القصة العربية القصيرة والذي كانت بداية في رسالة الماجستير.
- التنوع والثراء الأدبي في الإبداع النسائي العربي جعلني أسعى لاكتشاف خصائصه وأهم أسرار.
- إعادة تصحيح المفهوم السلبي لكلمة التمرد، وإظهار جانبها الإيجابي خاصة في عالم الإبداع الأدبي النسوي.

أمّا إشكالية الموضوع: قد حددتها بعدة تساؤلات وهي:

- 1- ما هي الأدوات الإجرائية والفنية التي اعتمدتها المرأة العربية المتمردة لتمثيل عوالمها في خطاب القصة القصيرة؟
- 2- هل تتطرق المرأة بنفس الشحنات الإبداعية من حيث العوالم التخيلية لنفس المواضيع التي يتطرق إليها الرجل؟

- 3- ما هي مجالات الجدة في الطرح الشكلي والموضوعاتي لممارسات المرأة المتمردة في خطاب القصة النسائية العربية القصيرة؟
 - 4- كيف كان حضور (الأنا/والآخر) في خطاب المرأة المتمردة ضمن أعمالها القصصية القصيرة؟
 - 5- كيف ترجمت المرأة العربية تمرداها في خطابها الأدبي؟
 - 6- هل استطاعت المرأة المتمردة تحقيق كيائها وذاتها على مستوى الخطاب في القصة القصيرة العربية؟
 - 7- هل بالكتابة استطاعت المرأة المتمردة تحقيق مساواتها مع الرجل أو تفوقها عليه وهذا طبعا على مستوى الخطاب الأدبي؟
 - 8- ما هي جماليات الخطاب النسائي في مجال القصة العربية القصيرة والذي تبدعه المرأة المتمردة؟
 - 9- كيف كان تلقي وتأويل خطاب المرأة المتمردة في القصة النسائية العربية القصيرة؟
- وللإجابة على الإشكالية المطروحة، جاء البحث مدرجا ضمن خطة مكونة من مقدمة ومدخل وأربعة فصول وخاتمة.

خطة البحث:

وأبدأ فأقول إنَّ المدخل جاء بعنوان "الكتابة النسائية في السرد العربي/ إشكالية المصطلح وخصوصية الإبداع" بحيث تتبعت مصطلح النسائية في السرد العربي وهذا من خلال تحديد ماهيته وأهم الظروف التي أدت لانتشاره والتي أبرزت خصوصياته، وكيف كانت ردة فعل النقد الأدبي تجاه هذا المصطلح ما بين القبول والرفض؟ وتبيين أهم المصطلحات التي تتقاطع معه (النسوية، أدب المرأة، أدب (المرأة/الرجل)).

أمَّا الفصل الأول فكان بعنوان "تمظهرات وتجليات خطاب التمرد في القصة النسائية العربية القصيرة" أي "موضوعات خطاب التمرد ومستوياته"، أبحث فيه عن مفهوم التمرد بين التحديد اللغوي وماهيته كمعطى فلسفي واجتماعي وسياسي وتحديد أهم المصطلحات

المتماثلة معه كالرفض والتجديد والثورة، ليتم بعد ذلك تحديد أشكال التمرد ومستوياته ثم إبراز موقع المرأة وصورتها في خطاب المرأة المتمردة، وفي الأخير موضوعات خطاب التمرد وأهم مستويات تحوله.

أما الفصل الثاني عنون بـ"آليات وتقنيات خطاب التمرد في القصة النسائية العربية القصيرة (الأساليب)"، يبحث في الآليات الفنية لهذا الخطاب حيث جاء مكونا من مبحثين الأول حول المشهد السردي وتوزيعه والثاني حول حركية السرد وتغذيته.

أما الفصل الثالث فجاء بعنوان "جماليات خطاب التمرد في القصة النسائية العربية القصيرة"، إذ قسم إلى مبحثين الأول حول محطات جمالية (ومضات) والثاني عن تجاوز المألوف "المعيار المنسي" وعالم الأبعاد "النزاعات".

والفصل الرابع وسم بـ"تلقي خطاب التمرد في القصة النسائية العربية القصيرة"، إذ تكون من مبحثين، الأول حول السياقات ودورها في تلقي الخطاب، إذ قسم إلى جزئين "السياق، المعنى، القصديات" و"السياق والقارئ"، أما المبحث الثاني فقد عني بـ"القارئ والتلقي" بجزئيه الأول: القارئ وكسر أفق التوقع، والثاني القارئ والمسافة الجمالية.

وأخيرا الخاتمة وقد جاءت عبارة عن استنتاجات وتوصيات وتلخيصا للبحث.

أما المنهج المتبع في البحث:

اعتمدت المنهج المتكامل من الموضوعاتي إلى السيميائي مع نظرية القراءة والتلقي، أي المزاوجة بين المناهج السياقية والنصية حسب حاجة البحث.

أما الصعوبات التي واجهتني في بحثي هذا كثيرة وأهمها وباء كورونا وما ترتب عنه من آثار وخيمة مازلنا نعاني منها لومنا هذا.

أما بخصوص المصادر والمراجع فقد تنوعت مما أدى إلى إثراء البحث بالمعارف المتباينة، وأهمها:

المصادر:

أ - سناء شعلان:

- 1- المجموعة القصصية "أرض الحكايا".
- 2- المجموعة القصصية "الذي سرق نجمة".
- 3- المجموعة القصصية "تراتيل الماء".
- 4- المجموعة القصصية "قافلة العطش".
- 5- المجموعة القصصية "مقامات الاحتراق".
- 6- المجموعة القصصية "الهروب إلى آخر الدنيا".
- 7- المجموعة القصصية "تقاسيم الفلسطيني".

ب - نوال السعداوي:

- 1- المجموعة القصصية "حنان قليل".
- 2- المجموعة القصصية "تعلمت الحب".

ج - سميرة عزام: المجموعة القصصية "أشياء صغيرة".

أما بخصوص المراجع أهمها:

- كتب د. محمد صابر عبيد ومنها: "التشكيل السيرذاتي، التجربة والكتابة، النصّ الروائي أسئلة القيمة وثقافات التشكيل".

- سناء شعلان: السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن من عام 1970 إلى 2002.

- غنام محمد خضر: فضاءات التخيل مقاربات في التشكيل والرؤى والدلالة والإبداع لسناء شعلان القصصي.

وغيرهم من المراجع.

وانتقدم بجزيل الشكر إلى الأستاذ المشرف الدكتور "عبد الغني بن الشيخ" والأستاذة المشرفة المساعدة الدكتورة "بقرومة حكيمة" على كل التوجيهات التي قدمها لي طوال فترة البحث.

كما أتقدم بالشكر أيضا لأعضاء لجنة المناقشة الذين تجشموا عناء قراءة البحث. وأتوجه بالشكر لكلية الآداب واللغات بجامعة المسيلة ويشرفني أن يكون بحثي المتواضع هذا ضمن البحوث التي تمت مناقشتها. وأشكر كل من ساعدني في إتمام هذا العمل سواء من قريب أو بعيد. والله الموفق وهو المستعان وله الحمد في البدء والختام.

الطالبة صبرينة جعفر

المسيلة في: 2024/12/05

مدخل

الكتابة النسائية في السرد العربي (إشكالية المصطلح وخصوصية الإبداع)

أولاً - إشكالية المصطلح

ثانياً - خصوصية الإبداع

ثالثاً - السرد النسائي العربي

إنَّ فعل الكتابة الأدبية يتمخض عن ذات واعية، ارتوت من الحياة وتجاربها، والكتابة إبداع وفن، والكتابة النسائية إحدى صور الإبداع المتميز لها من الخصوصية مما يجعلها تتصدر قائمة اهتمام النقد الأدبي.

أولا- إشكالية المصطلح:

وإذا عدت إلى الساحة الأدبية العربية، فهذا النوع من الكتابة أثار ضجة بين مؤيد ومعارض له، في حين ميلاده قد أضاف مصطلحا جديدا وألقى على عاتق النقاد مهمة صعبة من حيث حداثة المصطلح، من جهة وكيفية التعامل معه من جهة أخرى.

وفي هذا المدخل لست بصدد التأريخ لمصطلح النسائية ولكن أسعى إلى تبیین أن كتابة المرأة كانت موجودة في العصور السابقة ولكن بميزات معينة معنى هذا أن المرأة كانت واعية بذاتها وبمحيطها فعبرت عن ذلك من خلال كتاباتها وبخصوصية معينة.

ومجال الكتابة النسائية في العصور الأولى نجده محسورا في الشعر بصورة كبيرة، حيث كانت المرأة تراثي وتمدح أي أنها عبرت عن صوتها في ميادين مقبولة من طرف مجتمعها. "إن أدب المرأة عامة يقتصر على الشعر منذ أول عهد أرخ فيه للأدب إذ عكفت المرأة على الشعر كنوع من أنواع التعبير الألفق بعواطفها وأحاسيسها التي لا تستطيع التخلي عنها، وهذا ما منعها غالبا من أن تخوض ميدان الكتابة في المسرح وميدان المواضيع الفكرية التي تفرض عليها نوعا من الموضوعية والعقلانية البحتة للأدب والتفكير المنهجي المنظم الذي لا مكان للعاطفة فيه كما أن لها ميل فطري للشعر ونظمه، فقد هيئت لهذا المجال فطريا وهي أكثر اقتدارا فيه من الرجل فتفكيرها خاضع لعواطفها وأحاسيسها"⁽¹⁾.

ويؤكد هذا (سعد بوفلاقة) بقوله: "أن للمرأة عالمها كما للرجل عالمه، ولكل منهما تصورات ونظرات للحياة تختلف عما عند الآخر، كما أن هناك فوارق طبيعية ناتجة عن

⁽¹⁾ حدة بن حفاف، الأدب النسائي الأندلسي، دراسة أسلوبية لبعض النماذج، رسالة ماجستير إشراف، نادية نيحال، المدرسة العليا للأساتذة في الآداب والعلوم الإنسانية ببوزريعة، 2008-2009، ص26.

الفوارق الجنسية والجسمية تقتضي انفراد أدب المرأة عن أدب الرجل وذلك لأن أدب المرأة مرتبط بتركيبها الذهني والنفسي⁽¹⁾.

وأنا أوافق الرأي، حيث خصوصية التركيبية الطبيعية للمرأة والرجل تلعب دورا كبيرا في تحديد نوعية الإنتاج الأدبي.

وفي موضع آخر نجد (مي زيادة) تقرُّ بشاعرية المرأة عن الرجل قائلة: "أليس من الغريب على الرجل إذا برز في الشعر أو الفن أو الفلسفة تأنث بعض الشيء بمعنى أن يرق فكره وتصل عواطفه، فكيف تتحول العوامل التي يتأنث بها الرجل فتكون عند المرأة مدعاة للترجل"⁽²⁾.

وهذا القول يؤكد سبب ميول المرأة في العصور الأولى إلى الشعر أكثر منه في الأنواع الأدبية الأخرى، ومن خلال القولين السابقين تأكد بأن فعل الكتابة النسائية قد وُجدَ ولكن الشيء الغريب بأن هذا النتاج لم يصل إليها إلا النذر القليل منه، فيا ترى ما هو السر وراء ذلك؟ والجواب نجده في قول الدكتورة (بنت الشاطئ) التي ارتأت أن حركة الجمع والتدوين التي بدأت في العصر الأموي والتي بلغت أوجها في العصر العباسي قد تمت على أيدي رجال آمنوا بعقلية مجتمع كان قد حكم على المرأة بالوَأد المعنوي بعد أن تم عزلها عن الحياة العامة في بيوت الحريم⁽³⁾.

إذا ففعل الكتابة النسائية قد وجد منذ العصور الأولى، وفي نفس الوقت فعل القمع والظلم — الذي طبق عليه بشدة قد حضر بقوة هو الآخر.

إن محاولة الاقتراب من مصطلح الأدب النسوي أو الكتابة النسائية يستدعي ويتطلب العديد من الطروحات، نابع من الخصوصية التي سبغت عليه، "لذا فإن الحديث عن الكتابة (الأدب) النسائية ذو طابع إشكالي خاصة أن الساحة النقدية العربية لم تفصل بعد في

(1) حدة بن حفاف، الأدب النسائي الأندلسي، دراسة أسلوبية لبعض النماذج، ص26.

(2) المرجع نفسه، ص27.

(3) المرجع نفسه، ص28.

مشروعية المصطلح النقدية⁽¹⁾. وهكذا نجد هذا المصطلح يتأرجح بين القبول والرفض، "ومعظم الآراء تجمع على رفض التسمية أو المصطلح بحجة لا جنس للكتابة فالكتابة واحدة سوار أكان المبدع رجلا أو امرأة لذا لا يجب أن تصنف تصنيفا بيولوجيا، فالفكر الإنساني ينتج عن وحدة حية هي مخ الإنسان وهذه الوحدة لا تختلف في طرائق التفكير إلا لبيان الفروق الفردية فكل من المرأة والرجل يعيش في البيئة نفسها والظروف ذاتها وعليه فإن التمايز في الإبداع إنما تمليه الفروق الفردية لا نوع الجنس"⁽²⁾.

سأذكر بعض الآراء حول هذا المصطلح والتي تباينت بين القبول والرفض.

* فهي الناقدة (خالدة سعيد) تقول في مؤلفها (المرأة، التحرر، الإبداع): فالقول بكتابة إبداعية نسائية تمتلك هويتها وملامحها الخاصة يفضي إلى واحد من الحكمين: إما كتابة ذكورية تمتلك مثل هاته الهوية ومثل هذه الخصوصية، وهو ما يردها بدورها إلى الفئوية الجنسية، فلا تعود صالحة كمقياس ومركز. وإما كتابة بلا خصوصية جنسية ذكورية أي كتابة بالإطلاق، كتابة خارج الفئوية، مما يسقط الجنس كمعيار صالح للتمييز إلى ذكوري ونسائي⁽³⁾. وأنا أراها محقة نوعا ما (رافضة للمصطلح).

* وعند حديثنا عن مجال الرواية النسائية، فنجد مثلا (حسام الدين الخطيب) في سوريا لم يرفض المصطلح وإنما رفض نوع التصنيف "فحسب رأيه التصنيف الأصح يكون لا على أساس جنسي وإنما على أساس الموضوعات المطروقة وطرق المعالجة، أي أن المصطلح لا يكون صالحا ومشروعا -نقديا- إلا إذا كان الأدب ينقل قضايا المرأة ومشكلاتها الخاصة، وعليه تكون الأهمية النقدية لمثل هذا المصطلح ضئيلة جدا، اللهم إلا إذا انطوى مفهومه

(1) سعيدة بن بوزة، الهوية والاختلاف في الرواية النسوية في المغرب العربي، رسالة دكتوراه علوم أدب عربي حديث، إشراف الطيب بودربالة، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2007-2008، ص38.

(2) المرجع نفسه، ص39.

(3) المرجع نفسه، ص39.

على اعتقاد بأن الإنتاج الأدبي للمرأة يعكس بالضرورة مشكلاتها الخاصة وهذا هو المسوغ الوحيد الذي يمكن أن يكسب مصطلح الأدب النسائي مشروعيته النقدية⁽¹⁾.

فهو محق من جهة أخرى.

يجدر بي أن ألفت الانتباه إلى أن هذا المصطلح اكتسب مشروعيته في الستينات من القرن العشرين "حيث أصبحت المرأة قادرة على أن تعبر عن ذاتها بالطريقة التي تريدها خاصة في المجتمع المدني المتنوع والمتعدد اجتماعيا لاسيما أن المجتمعات الريفية كانت ومازالت لا تعطي المرأة حرية للكتابة... منذ الستينات أيضا، أصبحت نظرية النقد النسوي تقسم تاريخ كتابة المرأة بشكل عام إلى تاريخين، هما: ما قبل الكتابة النسوية والكتابة النسوية"⁽²⁾.

وأنا أساند هذا القول حيث بدأت تتضح الصورة حول هذا الإبداع الأدبي المتميز. فعندما أتحدث عن النوع الأول (ما قبل الكتابة النسوية) وهو الذي أشرت إليه سابقا بحيث تمثلت في "كتابة المرأة التي استخدمت سقف كتابة الرجل وأرضيتها وهواءها في إطار المسموح به للمرأة اجتماعيا، كأن ترثي مثلا كما فعلت الخنساء أو أن تقص لامتع الرجل في كتابة الرجل كما فعلت شهرزاد"⁽³⁾.

وعندما أتجه إلى الشق الثاني وهو الكتابة النسوية، والذي بحثي يندرج ضمنه يعني "أن الكتابة النسوية بدأت تنتج ثمارها في الستينات وأخذت على عاتقها على الأقل من ناحية المضامين والرؤى فتح جبهة صراع مع الرجل وما يمثله من سلطات اجتماعية واقتصادية وثقافية وغيرها، وهذا الصراع جسد عدة مفاهيم جديدة أخذت الكتابة النسوية تنتظر إليها منها: حق المرأة في التعليم والانتخاب والعمل، والبحث عن حريتها وإنسانيتها واستقلاليتها."⁽⁴⁾.

(1) سعيدة بن بوزة، الهوية والاختلاف في الرواية النسوية في المغرب العربي، ص 40.

(2) حسين المناصرة، النسوية في الثقافة والإبداع، عالم الكتب الحديث، اردب، الأردن، ط01، 2008، ص02.

(3) المرجع نفسه، ص03.

(4) المرجع نفسه، ص03.

هذا هو المطلوب... فبحثي يندرج فيه كتابة نسائية جريئة كسرت المألوف لتعبر عن إنسانيتها المهمشة ووجودها الملغى، هذا هو التميز عندما تتاح له الفرصة للظهور لماذا يبقى مختبئاً ولماذا ينتظر هذه الفرصة، طالما يمتلك القوة الكافية لإعلان ذاته فليعلن عنها دون تأشيرة مسبقة بحيث "يمكن الحديث عن اتجاهات نسوية لها رمزياتها في الثقافة العربية كأن تشير من خلال ذلك إلى مجموعة أسماء جريئة في طرحها الثقافي النسوي مثل: كوليت خوري وليلى في لبنان ونوال السعداوي في مصر وغادة السمان في سوريا وفاطمة المرنيسي في المغرب وسحر خليفة في فلسطين وليلى الضمان في الكويت..."⁽¹⁾.

وها هي القاصة (سواء شعلان) تدلي برأيها عندما طرح عليها سؤال حول الكتابة النسائية فحواه "هل تؤمنين بتجنيس الأدب، نسوي ورجالي؟ وهل توافقين أن تكتب المرأة عن المرأة والرجل عن الرجل؟ (سواء): أنا أرفض تماماً مصطلح الأدب النسوي، فما هو إلا مؤامرة ذكورية بهدف تبخيس الأدب الذي تنتجه المرأة ووصفه بالدونية ومن ثم فرض الوصاية الذكورية عليه، فهو أدب نسوي ناقص، وينظر إليه نظرة تعاطف لأنه يصدر عن امرأة أقل إبداعاً من الرجل الذي يشكل أدبه المثال المقدس والكامل، في موازاة أدب نسوي غر وضعيف ويعجز عن أن ينافس إبداع الرجل وإنتاجه، أنا أوّمن بأنني أديبة أنثى تنتج أدبا لا يقل عن الرجل، وأرفض تسميته بأدب نسوي جملة وتفصيلاً، ولنترك المنتج الإبداعي نفسه هو من يقدم المبدع. ويُقيّمه بعيداً عن التقسيمات الجندرية المتحيزة للرجل ولما ينتج ضد المرأة"⁽²⁾.

وأنا أوافقها الرأي فهذا المصطلح زاد الطين بلة، بتوسيع الفجوة الإبداعية ما بين الرجل والمرأة ومع أن فتيل الحساسية بينهما كان قائماً من البداية.

(1) حسين المناصرة، النسوية في الثقافة والإبداع، ص 03.

(2) سردار زنكنة، لقاءات تحت أشعة الحروف المشرقة، مجموعة حوارات، مطبعة كارو، السلیمانيّة، مطبوعات اتحاد أدباء الكورد-كركوك، ط 01، 2011، ص 130.

وفي ختام جوابها عن السؤال المطروح عنها، تحدد مهمة الأديب وكيف يكون إبداعه الأدبي، قائلة: "الإبداع يستدعي أن يكتب الإنسان عن تجربة الإنسان بعيدا عن الجندر، فالمبدع يكتب عن إنسانيته وعن تجربة أخيه الإنسان دون أن يؤثر جنس المبدع على ما ينتج، أما فكرة أن يكتب الرجل عن الرجل والمرأة عن المرأة هي فكرة سخيفة ولا تستحق حتى النقاش أو التنفيذ"⁽¹⁾.

فجوابها كان عين الصواب، يعكس موقف المرأة الكاتبة المبدعة من المصطلح وهي المعنية الأولى بهذه القضية الشائكة.

وهذه بعض المواقف لكاتبات عربيات من مصطلح الكتابة النسائية:

(فغادة السمان) هي الأخرى ترفض هذا المصطلح، "إذ ترى أن الأدب واحد ولا يمكن تقسيمه إلى أدب رجالي وآخر نسائي، رغم إقرارها بوجود خصوصية تميز أدب المرأة، فالتسمية حسبها نابعة من أسلوبنا الشرقي في التفكير وقياسا على المبدأ القائل: الرجال قوامون على النساء فخرج نقادنا —على طريقة المنطق الصوري- تقول: الأدب الرجالي قوام على الأدب النسائي، وإما أن تكون التسمية الأدب النسائي انعكاسا لواقع يتجسد في كون أن أكثر نتاج الأدبيات قبل أعوام كان لا يدور إلا حول المرأة وحريتها وتمردا وقلقها"⁽²⁾.

وها هي (لطيفة الزيات) تتأرجح بين الرفض والقبول، بوجود شروط لذلك، وترى أن التسمية هذه ليست معناها تفوق أدب عن آخر: "لقد رفضت دائما التمييز بين الكتابات النسائية وكتابات الرجال، رغم شعوري بأن النساء والرجال يكتبون بشكل مختلف... ولكن الآن وبعد أن أصبح من الممكن والمحتمل تحقيق المساواة بين النساء والرجال، يمكن أن

(1) سردار زنكنة، لقاءات تحت أشعة الحروف المشرقة، ص 130.

(2) سعيدة بن بوزة، الهوية والاختلاف في الرواية النسوية في المغرب العربي، ص 52.

نعترف بالطرق المختلفة التي كتب بها الرجال والنساء دائما دون أن يعني هذا بأي شكل من الأشكال بأن أحدهما متفوق على الآخر⁽¹⁾.

(فلطيفة الزيات) رفضت المصطلح عندما غابت المساواة بين الرجل والمرأة. وهي تقر به بشرط تتحقق المساواة بينهما.

(وخناثة بنونة) الكاتبة المغربية هي الأخرى ترفض المصطلح قائلة: "أعتبر التصنيف "رجاليا" من أجل الإبقاء على تلك الحواجز الحريمية الموجودة في عالمنا العربي وترسيخها وتدعيمها حتى في مجال الإبداع... مع العلم أنني أرفض بشكل مسبق هذا التصنيف على أساس أن الإنتاج يعطي نفسه ويملك الحكم عليه فيما يقدمه دون اعتبار للقلم سواء كان رجاليا أو نسائيا"⁽²⁾.

ففي رفضها هذا تأييد لرفض تهميش المرأة والخط من قيمتها، "وتقول بخصوص مبررات وجود مصطلح (الأدب النسائي) في الوضع الراهن: "إذا أخذنا وجهة النظر هذه يكون التصنيف مبررا لكن عند الجيل الجديد الذي يحمل أفكارا متطورة ويقوم الوضع ضمن متطورات واقعية وحديثة، يصبح إبقاؤها على هذه التصنيفات نوعا من الظلم للمرأة وإدانة لها، كما تمثل تناقضا بين القناعات النظرية والتطبيقات الواقعية، لكنني أعتبر أنها حتما ستظل هذه التصنيفات بشكل سلمي أو غير سلمي"⁽³⁾.

وأنا أوافقهما الرأي في هذه النظرة.

لم يقف هذا المصطلح إلى حد القبول والرفض ولكن أدى إلى ظهور مصطلحات تتشابه معه مرة وتقاطع مرة أخرى وقد تختلف عنه.

فالباحثة (زهرة الجلاصي) في مؤلفها (النص المؤنث) ترى أن هناك إشكالية بين مصطلح الكتابة النسائية والكتابة الأنثوية.

(1) سعيدة بن بوزة، الهوية والاختلاف في الرواية النسوية في المغرب العربي، ص53.

(2) المرجع نفسه، ص54.

(3) المرجع نفسه، ص54.

وهي تقر بالصعوبة التي تواجه الدارسين أمام هذا التداخل بين المصطلحين والغموض الذي يتبعهما، إلا أنها تقدم تحليلات حاولت من خلالها بيان الفرق بين المصطلحين، فهي ترى أن لفظة (نساء) في مصطلح الكتابة النسائية يحيل مباشرة إلى حبس كاتبته أي من الخارج فهي (أي لفظة نساء) تشغل على مستوى واحد فقط وهو نوع الجنس (المستوى الخارجي)⁽¹⁾.

إن معالجتها للمصطلح من هذه الناحية عين الصواب، فهي تراه يحدد ويقلص فجوة العملية الإبداعية، في حين ترى: "حقل المؤنث لا يقف عند حد الأوجد، أي كصفة مميزة لجنس النساء، فالمؤنث حقل شاسع يمتلك عدة سجلات، فإلى جانب المؤنث اللفظي والمجازي، إضافة إلى ما يمتلكه من قابلية الإشغال في مستويين الرمز والعلامة"⁽²⁾.

فهي ترى أن المؤنث أوسع نطاقاً من (النساء) وتضيف قائلة: "فالنص المؤنث لا يأبه بالحدود والتعريفات ولا يعترف إلا بصف واحد من الكتابة وهي الكتابة من الداخل، كل هذه الخصائص المذكورة تسمى اقتصاد المؤنث كما يمكن أن يتوزع في فضاء هذا النص لكنه لن يقطع مع ثنائياته الجنسية بما في ذلك النصوص التي توافقت مع جنس مبدعها"⁽³⁾. إذا حسب قولها هذا ترى بأن العملية الأنثوية يظهر صداها في أسلوب الكتابة وعليه: "فالنص المؤنث هو ممارسة وطريقة تعبير وكتابة، ومن هذا المنظور قد تتاح للمرأة فرصة الامتياز بمعنى الاختلاف لا معنى المفاضلة"⁽⁴⁾.

وهذا ما نريده إنتاج أدبي بخصوصيات تختلف عن المؤلف وليس الهدف المفاضلة بين جنس كاتب النص الأدبي.

(1) سعيدة بن بوزة، الهوية والاختلاف في الرواية النسوية في المغرب العربي، ص44.

(2) المرجع نفسه، ص44.

(3) المرجع نفسه، ص44.

(4) المرجع نفسه، ص45.

(فزهرة الجلاصي) عندما تبنت مصطلح الكتابة الأنثوية نجد الناقدة العراقية (نازك الأعرجي) ترفضه قائلة: "يستدعي على الفور وظيفتها الجنسية وذلك لفرط ما استخدم اللفظ لوصف الضعف والرقّة والاستسلام والسلبيّة"⁽¹⁾، ولكن ما يؤكد أن هذا المصطلح أحدث بلبلة كبيرة وخطا في المصطلحات والمفاهيم، الناقدة (نازك الأعرجي) في حين ترفض تسمية الكتابة الأنثوية نجدها تتبنى المصطلح وتسمي مؤلفها بـ(صوت الأنثى، دراسات في الكتابات النسوية العربية).

وهناك من يرى الأمر من جهة مغايرة تماما، فالناقد (إدوارد سعيد) يقول: "فالأدب الذي تكتبه امرأة يسميه ببساطة: كتابة المرأة أو الأدب النسوي، أما الأدب الذي يعبر عن موقف محدد عقائدي، ينبع بما يعتقد به صاحبه أو تعتقد صاحبتة بأنه سمات خاصة بالأنثى ورؤياها للعالم وموقعها فيه، فإنه يسميه أدبا أنثويا موازيا، وهكذا يتحدث عن (النقد الأنثوي) وعن الحركات الأنثوية وما يعنيه هذا التمييز، هو أن النقد الأنثوي قد يكتبه رجل لا أنثى، أما الأدب النسوي فهو من إنتاج امرأة (أنثى تحديدا، موازيا للأدب الذي يكتبه الرجل)"⁽²⁾. والناقد (سعيد يقطين) يرى العكس، فالنص المؤنث ليس بالضرورة محصورا على المرأة، حيث يقول: "بات اعتبار إنتاج أية امرأة ينظر إليه بصفته حاملا لمواصفات الأنثوية وما على المرأة الكاتبة إلا أن تكافح عنها وتمثلها في إبداعها وتنتج بمقتضاها، وإذا زعمت كاتبة بأن لا علاقة لها بما يذهبن إليه، اتهمت بخضوعها لسلطة الرجل"⁽³⁾.

وهناك طائفة تفرق بين مصطلح النسائية والنسوية فتري أنهما يختلفان، ومن أصحاب هذه النظرة نذكر رأي الناقد (محمود طرشونة) في مؤلفه (الرواية النسائية في تونس): "الرواية النسوية وهي رواية ملتزمة تحمل رسالة تتمثل في الدفاع عن حقوق المرأة وقد تتجاوز المطالبة بالمساواة بين الرجل والمرأة إلى إثبات التفوق والامتياز وفيها لهجة نضالية

(1) سعيدة بن بوزة، الهوية والاختلاف في الرواية النسوية في المغرب العربي، ص45.

(2) المرجع نفسه، ص45.

(3) المرجع نفسه، ص46.

في أسلوب خطابي في أغلب الأحيان...ثم هناك الرواية النسائية "وهي بكل بساطة الرواية التي تكتبها المرأة وهذا ليست مصطلحا فنيا ولا يدل على اتجاه أو على مدرسة أو إيديولوجية ما"(1).

وأنا أرى أن هذا الاختلاف في تحديد المصطلح أمرا عاديا، كون المصطلح حديث النشأة في الساحة العربية واختلاف المرجعيات والخلفيات التي ينطلق منها الدارسون له، من جهة أخرى. وفي ظل هذا: "التخطيط في الطروحات يقودنا بالضرورة إلى موقف حرج، هش قابل للاختراق، لكونه لم يتعين بعد ولم يستقر على أرضية محددة، وفي هذا كله تبدو النتيجة واضحة: اندثار النص في المعزل البيولوجي الخطير"(2).

وأنا أراها نتيجة حتمية لهذه الفوضى في المعالجة، التي تفتقر المنطلقات الصحيحة في الطرح.

"وعلى أية حال تبدو حالة الجدل حول الكتابة النسوية ظاهرة صحيحة وضرورية لمحاكمة مشهدها الثقافي في تناقضاته واختلافاته، ففي الوقت الذي نالت فيه المرأة في الغرب المستوى نفسه تقريبا الذي وصل إليه الرجل هناك في بنية الحياة العامة، ومع ذلك هناك نظرية نسوية ممتدة في الثقافة والإبداع فكيف لا يكون في عوالمنا النامية المتناقضة ظاهرة الاختلاف بين كتابتي الذكور والإناث، خاصة أن طبيعة الثقافة في مجتمعاتنا لها ملمح وحيد هو ملمح الثقافة الأبوية الذكورية"(3).

والإشكال يقع هنا؟

وأنا أرى أن حضور المرأة كذات فاعلة كاتبة ينم عن رؤية جديدة مغايرة للمألوف، "فحين تدخل المرأة عالم الكتابة، تكون قد أثبتت حضورها وكرست بقاءها وفرضت مرحلة أخرى مختلفة، تبعا للحساسية الجديدة المتولدة عن الرؤية النسائية التي تسهم —عادة— في

(1) سعيدة بن بوزة، الهوية والاختلاف في الرواية النسوية في المغرب العربي، ص48.

(2) المرجع نفسه، ص51.

(3) حسين المناصرة، النسوية في الثقافة والإبداع، ص05.

إعادة صياغة الآخر، ذلك أن وجود المرأة المهمشة ومظاهر الاستلاب الواقعة عليها، قد يجعلها تتكئ على التعرية الفكرية قصد تصحيح المفاهيم وتوضيح الرؤى⁽¹⁾.

ففعل الكتابة عند المرأة، فعل إيجابي له صداه لا ينبع من العدم والعبثية بل من وحي كامل بذات موجودة "فعل الكتابة عند المرأة هو اعتناق من ضغوط البيئة وأحكام القيم والأعراف وضوابط الأخلاق والكتابة عندها مخاض وولادة وشقاء"⁽²⁾.

فالولادة التي تنتج عن المرأة هو النصف الذي يحمل ذاتها بكل تفاصيلها واحتياجاتها التي كانت مدفونة في الأعماق، "لا شك أن الذي يطفو على سطح هذا النص هو نفس في الكتابة جديد، حمل بصمة أنثوية خلقة، ذلك أن طموح المرأة الساردة نحو نص حدائي خاص هو طموحها الاجتماعي لأن تتجاوز دورها المفترض، ودور الرجل أيضا، لتكون ذاتا جديدة أو لتكون كتابة مختلفة"⁽³⁾.

فبفعل "الكتابة" تغير المرأة دورها من موقع (المفعول به) إلى موقع (الفاعل)، "إن كتابة المرأة هي التي تحولها من موقع (المفعول به) إلى موقع (الفاعل)، كون سرد المرأة كشفا لحجب الثقافة المتجذرة، وتعرية للحقائق والأشياء وإظهار للمستور والمقنع، بل إن أصل الكتابة -عندها- هو خروج من الديجور إلى النور، حيث الحركة مع الذات والامتلاء الواعي بالوجود"⁽⁴⁾.

وهذا هو الشيء الجديد في الإبداع الأدبي العربي، موضوعات جديدة الطرح والتناول، بأساليب مغايرة، فهي إضافة نوعية له، حيث نجد "الإبداع عند المرأة فن والفن التماس الغياب ومحاولة القبض عليه"⁽⁵⁾.

(1) الأخضر بن السائح، سرد المرأة وفعل الكتابة، دراسة هدية في السرد وآليات البناء، دار التنوير، الجزائر، د.ط، 2012، ص30-31.

(2) المرجع نفسه، ص28.

(3) المرجع نفسه، ص28.

(4) المرجع نفسه، ص29.

(5) المرجع نفسه، ص29.

وإذا عدت للحديث عن أصحاب النظرة المؤيدة إلى الكتابة النسائية سأذكر البعض منها، بحيث "يبدو للوهلة الأولى ومن خلال مقاربتنا للإنتاج الأدبي النسائي أن نص المرأة لا يزال مؤشرا قويا على حضورها المتميز بوصفها ذاتا فاعلة منتجة للخطاب، وذلك عبر مستويين اثنين: المستوى السردى، والمستوى الفعلى، وكأن لسان حالها يقول: "أنا هنا..". فالحضور يحاور الغياب والكيونة تحاور العدم، ورؤية المرأة لا تزال قائمة على الاختراق والتجاوز، لا القبول والمصالحة"⁽¹⁾.

فمثلا ترى (بثينة شعبان): "أن هدف دراسة الأدب النسائي تحت عنوان مستقل هو اكتشاف حجم هذا الأدب والحكم على نوعيته خلال تطبيق المقاييس الأدبية المتعارف عليها عالميا، وبعبارة أخرى، إن هدف هذا المشروع ليس إعطاء صوت لهؤلاء النساء اللواتي لم يكن لهن صوتا أبدا، وإنما هو إعادة المكانة للكاتبات اللواتي تم إضمار أصواتهن أو تهमيشهن أو التقليل من أهميتهن فقط لأنهن نساء"⁽²⁾.

فالكاتبة هنا تساند وتقر بوجود كتابة نسائية قد طالها التهميش زمنا طويلا، وينبغي إعادة النظر في هذا لإنصاف هذا النوع من الكتابة وإعطائه حقه المشروع وتضيف قائلة: "منذ فترة طويلة جدا والرجال وحدهم يقررون ماهية الكتابة الجيدة، مع أن الكتابة الجيدة من وجهة نظرهم قد لا تكون كتابة جيدة من وجهة نظر النساء، والعكس صحيح، وقد حان الوقت كي يكون للنساء صوت فيما يشكل الكتابة الجيدة، ولاشك أن كل شخص يكتب بشكل مختلف، والنساء يكتبن بطريقة مختلفة عن الرجال، ببساطة لأنهن مخلوقات مختلفة ولديهن تجارب تاريخية مختلفة واهتمامات حياتية مختلفة"⁽³⁾.

فالكاتبة تقر بأن الاختلاف قائم في نوعية الكتابة منشأ الاختلاف البيولوجي أولا والاهتمامات ثانيا، وهذا أمر عادي.

(1) الأخضر بن السائح، سرد المرأة وفعل الكتابة، دراسة هدية في السرد وآليات البناء، ص23.

(2) بثينة شعبان، 100 عام من الرواية النسائية العربية، (1899، 1999)، دار الآداب، بيروت، ط01، 1999، ص24.

(3) المرجع نفسه، ص24-25.

أما الكاتب (محمد معتصم) فيدلي برأيه مؤيدا قائلا: "هناك كتابة نسائية تكتبها المرأة تتميز أولا من حيث موضوعاتها، والأساليب والحساسية التي تصاغ بها كل تلك المكونات مجتمعة"⁽¹⁾.

الكاتب يقر بالاختلاف من حيث الموضوعات والأساليب ويؤكد هذا النوع من الكتابة قائلا: "أن المرأة لا تكتب من فراغ ولا تكتب عن ذات مريضة مهووسة، بنفسها إنها تنتقد وتشرح وتحلل دقائق الأمور، ولا تخوض في السياسة بل تكتب روايات وقصصا وأشعارا لكن ما تنتجه نسخ الوقائع اليومية والشخصية والسياسية والأمور المصيرية التي تهم الشخصية العربية امرأة ورجل في آن"⁽²⁾.

وإذا عدت إلى الإنتاج الأدبي الجزائري فرأي الروائية (فضيلة الفاروق) كان حاضرا بقوة حيث قالت: "كل شيء مقسم في مجتمعنا، حتى نظرة النقد لنصوصنا نحن النساء، ثم يأتي منافقو النقد أو أظن في خانة الأدب النسائي أو النسوي، فلست أخجل لا من أنوثتي ولا لكوني امرأة، ولا من المواضيع التي حولها النقاد إلى وصمة عار في جيلنا نحن الكاتبات"⁽³⁾.

الكاتبة تعز بأنّها أنثى وتفتخر بأدبها، فهو يعكس ذاتها.

وتضيف قائلة: "أين المشكلة إن كان أدبي مصنفا تحت خانة النسائي؟ شخصا لا أرى أي مشكلة، لكن من لديهم عقدة الأنثى والنسائية وكل ماله علاقة بالمرأة هم الذين يرفضونه يريدون الأشياء مموهة غير واضحة، ومغطاة بمفردات تخفي نتاج المرأة تحت أجنحة الرجال كما في الحياة، وهذا ما أجده منطقي"⁽⁴⁾. وأنا أوافقها الرأي.

(1) محمد معتصم، بناء الحكاية والشخصية في الخطاب النسائي العربي، منشورات دار الأمان، الرباط، ط01، 2007، ص07.

(2) المرجع نفسه، ص24.

(3) وفاء مليح: أنا أكتب إذن أنا موجودة، مقال ضمن كتاب "الكتابة النسائية التخيل والتلقي، أعمال ملتقى المرأة العربية والكتابة في دورته الخامسة بأسفي أيام 22-23 يوليو 2005، منشورات اتحاد المغرب، 2006، ص202.

(4) المرجع نفسه، ص202.

ونجد الكاتب (حسين المناصرة) يقول: "إن الكتابة إنتاج إبداعي ثقافي يمارسه كل من الرجال والنساء بطرقهم ذات الخصوصية التقابلية نسبيا على مستوى الأفراد والمتقاطعة المتوازية في التراكيب والجماليات...تسعى إلى أن تكون متمردة على الرؤى الذكورية وهيمنتهم على العالم وعلى أساليبهم المألوفة والمهيمنة في كتابتهم"⁽¹⁾.

والناقدة اللبنانية (يمنى العيد) تقول: "أميل إلى الاعتقاد بأن مصطلح الأدب النسائي يفيد عن معنى الاهتمام وإعادة الاعتبار إلى نتاج المرأة العربية الأدبي وليس عن مفهوم ثنائي، أنثوي-ذكوري، يضع هذا النتاج في علاقة اختلاف ضدي، تناقضي، مع نتائج الرجل الأدبي"⁽²⁾.

فقولها هذا يؤكد أن المرأة أدبيا لها إنتاجها وينبغي علينا إعطائه حقه من التقدير والأهمية.

وتضيف قائلة: "إن خطاب المرأة هو: خطاب قرين، يسعى إلى إعلان وجودها كما أعلن خطاب الرجل وجوده، كأن المرأة بهذا الخطاب المضاد توسع لذاتها مساحة حضور في الكتابة والحياة، وخطابها من هذا المنطلق له صفة الدفاع عن أنا الأنثوية، بما هي ذات لها هويتها المجتمعية والإنسانية، وبالتالي له صفة المواجهة لخطاب آخر شرع، ويشرع قمعها، وحرمانها وتأييد امتلاك الآخر السلطوي لها، وسيطرته عليها"⁽³⁾.

وهكذا يبقى مصطلح الكتابة النسائية يتأرجح بين القبول والرفض، معلنا بذلك نوعا خاصا من الكتابة يستدعي الاهتمام والجدية في التعامل معها لأنه "ومن خلال تتبع نص المرأة، والإصغاء إلى أصداؤه نشعر أن السرد النسائي وكأنه يرسل رسالته، لقراءة الذات وفهمها قبل توثيقها وكتابتها، لأن الحثيثات النفسية والتاريخية التي تشكل أحد مكونات التعامل مع الذات...تتعاكس على تركيبة النص الإبداعي عند المرأة"⁽⁴⁾.

(1) حسين المناصرة، النسوية في الثقافة والإبداع، ص 65-66.

(2) يمى العيد، الرواية العربية، المتخيل وبنيتة الفنية، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2011، ص 137.

(3) المرجع نفسه، ص 142.

(4) الأخضر بن السائح، سرد المرأة وفعل الكتابة، دراسة هدية في السرد وآليات البناء، ص 47.

"والنص السردي عند المرأة هو متعدد لا متجانس من حيث (التيّقات) التي تتناولها المرأة... ولكن هذا المتعدد ينحصر ضمن الواحد المنفرد المنسجم هو الجسد الذي نطلق عليه (الجسد النصي) ممثّل النواة الدلالية والحكاية من حيث كونه لغة، ورؤية وبناء"⁽¹⁾.
إذا التعامل مع نص المرأة يتسم بالخصوصية والحساسية في آن واحد، يستدعي نظرات متمكنة مؤهلة للخوض في غماره وكشف خباياه.

(1) الأخضر بن السائح، سرد المرأة وفعل الكتابة، دراسة هدية في السرد وآليات البناء، ص131.

ثانيا - خصوصية الإبداع:

قبل الحديث عن خصوصية الإبداع في الكتابة النسائية العربية، يجدر بي الإشارة بأن المصطلح دُخِلَ عن الساحة الأدبية العربية كونه غربي المنشأ وتم نقله إليها عن طريق الترجمة، مما أحدث خلافاً في تحديد ماهيته، فالوطن الأم له هو (الغرب) في الحقيقة أن هذا الالتباس في تحديد مفهوم المصطلح (الكتابة النسائية) وهذا الفقر النقدي والنظري الذي تعاني منه الساحة العربية بخصوص القضية، ليس وليد الصدفة بل أن هذه الطروحات والمقاربات النقدية المقدمة تتكئ على خلفيات ومرجعيات غربية ولعل أبرز هذه المرجعيات هي النقد النسوي الغربي وما أفرزه هذا الأخير من أسماء وطروحات بخصوص المرأة وكتابات⁽¹⁾.

وأنا هنا سأشير إلى أهم المراحل التي مرَّ بها المذهب النسوي من خلال الكتابات النسائية الغربية وتجلت في أطوار ثلاث وهي:

1- الطور الأول: وهو "الطور المؤنث" Féminine (1840-1880)

وأبرز رائداته "إليزابيث غاسكل" و"جورج اليوت"، وما يميز الكتابات النسوية في هذه المرحلة هو طابع التقليد، حيث كانت الكاتبات يتقيدن بالمعايير الجمالية الذكورية زيادة على التزامهن آداب الاحتشام ونبذ المجون في كتاباتهن.

2- الطور الثاني: وهو "الطور النسوي" Feminist (1880-1920):

وأشهر كاتبات هذه المرحلة "إليزابيث روبينز" و"أوليف شراينر" في هذا الطور طالبت النساء الراديكاليات بيوتوبيات أمزونية منفصلة.

3- الطور الثالث: وهو "الطور الأنثوي" "Female" (1920 فصاعداً):

وأبرز الكاتبات في هذا الطور، الروائية "دوروتي ريتشاردسن" و"كاثرين مانسفيلد" ويحمل هذا الطور خصائص الطورين السابقين، كما أصبح الحديث عن الجنس يتم صراحة خاصة بعد مرحلة فيرجينيا وولف⁽²⁾.

(1) سعيدة بن بوزة، الهوية والاختلاف في الرواية النسوية في المغرب العربي، ص56.

(2) المرجع نفسه، ص59.

وأما إذا عدت إلى تحديد معنى كلمة (النسوية) Féminisme كحركة أو مذهب فيتحدد كالتالي:

- 1- النساء يطالبن بحقوقهن الكاملة كبشر.
 - 2- تحدي العلاقات بين الرجال (كجماعة) والنساء كجماعة أخرى، والتمرد على كل بنى القوة وقوانينها وأعرافها التي تجعل النساء خادמות وخاضعات وفي المرتبة الثانية.
 - 3- تتضامن النساء مع بعضهن البعض على نحو واعٍ من أجل حقوقنا — وهذه هي الطريقة الوحيدة التي ستمكننا من أن نتفوق على الرجال.
 - 4- الحركة النسوية تتحدى تقييم العمل في العالم الذي يجعل الرجال يتكفلون بالمجالات العامة — العمل، الرياضة، الحروب، الحكومة — بينما تكون النساء خادמות بدون أجر في المنزل، ويتحملن كل عبء الحياة الأسرية⁽¹⁾.
- إذا فالنساء اتحدن لشعورهن بالتهميش، أردن إعادة الاعتبار لذواتهن، تمردن لاسترجاع حقوقهن، وهذا أمر طبيعي.
- وهذا تحديد آخر يقول: النسوية هي:

- 1- حركة تحرير المرأة.
- 2- عقيدة مؤسّسة على أن ليست البيولوجيا وحدها هي التي تشكل كلا من الجنسين (المرأة والرجل) بل الثقافة أيضا... وعلى أن النساء مجموعات اجتماعية وصفت لتلائم تصور الذكور أنهن مخلوقات ناقصة.
- 3- حركة فكرية واجتماعية من أهدافها إعطاء كل امرأة الفرصة لتكون أفضل ما تقدر عليه وما تسمح به إمكانياتها الطبيعية.
- 4- حركة تتوخى إعادة تنظيم العالم على أساس المساواة بين الجنسين في كل ما يختص بالعلاقات الإنسانية بينهما، وهي تناهض أي تمييز بين الأفراد على أساس الجنس.

(1) سوزان ألس واتكنز، ماريزا رويدا، مارتا رودنجويس، أقدم لك الحركة النسوية، تقديم إمام عبد الفتاح إمام، إشراف جابر عصور، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، العدد 449، ط1، 2005، ص15.

5- كما تطمح أن تزيل كل أنواع الامتيازات التي يتمتع بها جنس دون آخر وكل أنواع الأعباء التي تلقى على عاتق جنس دون آخر.

6- هي حركة تكافح من أجل الاعتراف بالمرأة وتعزيز دورها في المجتمع⁽¹⁾.

فالنسوية حركة تطالب بالحرية والمساواة وبالعدل بين الرجل والمرأة، كلها مطالب مشروعة ومن حقهن أن ينتفضن لاسترجاع ما همش فيهن وأنا معهم في هذه الحركة. وبعد تحديد مفهوم هذه الحركة، هناك من يقر بوجود خصوصية تطبع هذه الكتابة وهناك من يرى العكس.

ومن أنصار الرأي القائل بانعدام خصوصية في الكتابة النسائية نذكر قول الناقد (حسن البجراوي): "... أنا لا أنكر أن هناك اضطهادا خاصا بالمرأة، لكن هذه المرأة الكاتبة لا يمكن أن تدرس في مجال النقد"⁽²⁾.

وكما أشرت سابقا إلى رأي (خالدة سعيد) التي تتكر مبدأ تسمية (أدب نسائي) على أساس جنسي، فهي تسقط هذا المعيار لحضور الخصوصية في الكتابة، وفي الوقت نفسه تقر بوجود هذه الخصوصية قائلة: "الخصوصية هي منطلق الكتابة، وبنار هذه الخصوصية يتوهج العالم، لكن تغيير العالم أو التأثير في العالم أو العام هو مبتغاها"⁽³⁾.

وبهذا الطرح يمكننا تحديد ماهية الكتابة النسائية فهي: "كل تعبير صادر عن النساء كتطلع إلى تغيير العالم أو إعادة تشكيله (أي كفن) هي أسسته للخصوصية وخروج بها إلى أفق التفاعل والفعل والفاعلية، أو خروج إلى المشترك والعام"⁽⁴⁾.

(1) زليخة أبوريشة، أنثى اللغة، أوراق في الخطاب والجنس، دار نينوى، 2009/1000م-1430هـ، ص53-54.

(2) بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية المغاربية، المغاربية للنشر والطباعة والإشهار، تونس، ط01، أبريل 2003، ص26.

(3) المرجع نفسه، ص26.

(4) المرجع نفسه، ص26.

أما الروائي الناقد (أدوار الخراط) يقر بوجود هذه الخصوصية في قوله: "أن الكتابة النسائية لها أسس ومبررات منها الفيزيقي والسيكولوجي"⁽¹⁾.

والناقد (محمد برادة) يرى الخصوصية في لغة كتابة المرأة حيث يقول: "يلتقي الرجل الكاتب والمرأة الكاتبة في اللغة التعبيرية واللغة الإيديولوجية لكن هناك اللغة المرتبطة بالذات (ببعدها الميتولوجي) من هذه الناحية يحق لي أن أفقد لغة نسائية، فأنا من الزاوية لا أستطيع أن أكتب أشياء لا أعيشها، التمايز موجود على مستوى التميز الوجودي، أنا لا أستطيع أن أكتب بدل الرجل الأسود المضطهد..."⁽²⁾.

وأنا أوافقه الرأي، اللغة هي المرأة العاكسة لأشياء دفيئة، يتم عكسها بواسطتها والاختلاف نابع من تركيبة الجنسين أي اختلاف فطري بيولوجي: "فالأحداث لا تكون محور النص، بقدر ما تتقدم اللغة ذاتها، لتكون مركز الخطاب وتتصدر الحكمة"⁽³⁾.

وها هو الناقد الليبي (رمضان سليم) يؤكد هذه الخصوصية وهذا في بحث حول رواية (الغد والغصب) (لخناثة بنونة) يقول: "تتبع من داخل الأدب النسائي نفسه، فتمنحه اسما دالا محددًا واضحا..."⁽⁴⁾.

ويسانده الرأي الناقد (محمد نور الدين أفاية) قائلا: "تصوغ كتاباتها بشكل مختلف تماما عن أشكال كتابة الرجل"⁽⁵⁾.

وهناك من يرى أن الظروف الحياتية والماضي والثقافة تلعب دورا كبيرا في حضور هذه الخصوصية في الكتابة النسائية، ورأي الأديبة (كارمن البستاني) يعكس هذا في قولها: "لنا نحن والرجل الماضي نفسه، ولا الثقافة نفسها، فكيف يكون لنا والحالة هذه، التفكير نفسه والأسلوب نفسه؟ ذلك أن المرأة تكتب بشكل متميز عن الرجل لاسيما بعد أن

(1) بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية المغاربية، ص 26.

(2) المرجع نفسه، ص 27.

(3) الأخضر بن السائح، سرد المرأة وفعل الكتابة، ص 111.

(4) بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية المغاربية، ص 27.

(5) المرجع نفسه، ص 27.

تطورت العادات والتقاليد بفضل النضالات النسوية حيث لم يعد ينظر إلى هذه الخصوصية في أسلوب الكتابة على أنها تعبير عن دونية ومحدودية، بل جرى التعامل معها كحق من حقوق المرأة في التمايز...⁽¹⁾.

فمن خلال هذه الآراء أستنتج بأن الكتابة النسائية لها من الخصوصية الحظ الكبير، فالذات الأنثوية الكاتبة هي أولى هذه الخصوصيات.

وهذا ما نجده مؤكداً عند (السيد حامد نساج) عند دراسته لقصص (خناثة بنونة) قائلاً: "...إنها حريصة على أن تكون "الراوي" و"الشخصية المحورية" وربما "الشخصية الوحيدة" وهي لا ترضى بالحياد ولا يخفت صوتها الهادي، المرشد، الناصح...⁽²⁾.

وحضور الذاتية في الكتابة النسائية لمن البديهييات حيث نجد "أن السرد النسائي، كثيراً ما يخرج عن نمط الحكاية، ليتغلغل في السرد الذاتي عن طريق (التناسل) مازجا الواقعي بالخيالي والعاطفي، فلم يعد الموضوع الحكائي ديدن السرد بل أصبح العالم قابلاً للسرد بكل موجوداته وأشكاله...، فهي المرأة تسرد ذاتها، وتسرد جسدها وتسرد رغباتها عن طريق التعرية المجازية وإسقاط أقنعة الرجل، حيث أنها أثناء معاشتها للسرد، تعايش ذاتها متسلحة بسلطة اللغة ومفعول المجاز...⁽³⁾.

فالذات المؤنثة التي همشت من طرف الآخر، فهي حاضرة بقوة في الكتابة النسائية، "والواقع أن المرأة في ارتيادها أعماق ذاتها في فعل الكتابة ممثل عن هويتها التي تتعرض للاستلاب لا تمثل ظاهر شاذة"⁽⁴⁾.

ومن جهة أخرى هذه الذاتية ما هي إلا إعلاناً للهوية النسوية المغيبة حيث "أن هذه النزعة الذاتية التي تطبع كتابة المرأة تكشف عن العلاقة الوثيقة القائمة بين فعل الكتابة

(1) بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية المغاربية، ص 27.

(2) المرجع نفسه، ص 28.

(3) الأخضر بن السائح، سرد المرأة وفعل الكتابة، ص 111.

(4) بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية المغاربية، ص 28.

والهوية النسوية مما يفسر ظاهرة تضخم (الأنا) في الأدب النسائي إذ عن طريقها تسعى المرأة الكاتبة إلى إثبات وجودها والتأكيد على استقلال كيائها والبرهنة على ما تمتلكه من قدرات فكرية وجمالية ومواهب هي ليست دون ما يمتلكه الرجل الذي دأب على الارتياح في كل ما ينبثق عن وجودها ويحيط به⁽¹⁾.

وإضافة للنزعة الذاتية في الكتابة النسائية وكما أشرت سابقا حضور الوظيفة اللغوية أيضا كأحدى هذه الخصوصيات، "وهي الوظيفة التي تظهر في كثير من التعابير غير الدقيقة التي تصف المرأة بالثرثرة وتتمثل على مستوى الكتابة في الإطناب والتكرار الممل لأن الغاية من هذه الوظيفة حسب جاكبسون (Jakobson) هي تثمين التواصل بين الفرد والآخر وهنا بين المرأة الذات الكاتبة والآخر الذات المتقلبة"⁽²⁾.

ولو بحثنا سبب اعتماد المرأة الكاتبة للإطناب والتكرار والإطالة لوجدناه منبعثا في فعلي القهر والقمع المسلطين عليها مما أسكتها وأزماها الصمت، فالمشكلة عند المرأة لا تكمن في اللغة ذاتها ولكن في القاموس اللغوي المسموح لها استخدامه في حياتها دون أن تتجاوزه "فليست المشكلة أن اللغة لا تكفي للتعبير عن الوعي النسائي، ولكنها في كون النساء حرمن استعمال كامل المصادر اللغوية، أرغمن على الصمت أو على التلطف أو الإطناب في التعبير"⁽³⁾.

وهذه الخاصية الأسلوبية عند المرأة الكاتبة نظر إليها النقاد من زاوية أخرى حيث وسموا كتاباتها بالخطابة والمباشرة وهذا ما أدى إلى إضعاف القيمة الجمالية لها، وما يؤكد هذه النظرة السلبية، دراسة الناقد المغربي (إدريس الناقوري) لكتابة (خاتة بنونة) القصصية، إذ يقول: "أنها أقرب إلى خواطر ذاتية أو اعترافات..."⁽⁴⁾. ويوافقه الرأي الناقد (نجيب

(1) بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية المغربية، ص28.

(2) المرجع نفسه، ص29.

(3) المرجع نفسه، ص29.

(4) المرجع نفسه، ص29.

مدخل: — الكتابة النسائية في السرد العربي (إشكالية المصطلح وخصوصية الإبداع)

العوفي) "الذي يرى أن أسلوب خنائة يتميز بتمويج التعبير وتهويمه على مستويات متوترة ومترجمة"⁽¹⁾.

وعليه وانطلاقاً مما تقدم عرضه حول إثبات الخصوصية في الكتابة النسائية أو نفيها يتضح بأنها "تتضمن علامات خصوصية وملاحح اختلاف متعددة تتجاوز هواجس الكتابة لتتصل بشواغل الفكر وأشكال التعبير ومستويات الكلام ومسالك التخيل حتى وإن تعمدت النساء الكاتبات أنفسهن نفي علامات الخصوصية ودلائل الاختلاف استناداً إلى خلفية تروم تحقيق المساواة مع الرجل في فعل الكتابة بمنأى عن التصنيف الجنسي له"⁽²⁾.

هكذا كانت الكتابة النسائية، بصفة عامة، سأطرق في النقطة الموالية إلى السرد النسائي العربي.

(1) بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية المغربية، ص29.

(2) المرجع نفسه، ص29.

ثالثاً - السرد النسائي العربي:

بعد حديثي عن الكتابة النسائية من وجهة نظر عامة، الآن سأخصص الحديث عن السرد كنوع من هذه الكتابة، والسرد باب كبير قد أجادت المرأة بتتويجه وتوسيعه انطلاقاً من الخصوصيات التي تمتلكها المرأة دون غيرها ككتابة مغايرة لكتابة الرجل، أو بالأحرى هنا أخص السرد، حيث نجد "صوت السارد في السرد العربي النسائي عال واضح وصريح ويذهب رأساً إلى مراده، ويظهر مشاركته الفعلية في عملية السرد وتركيب الأحداث وتنظيمها ويعلن كذلك انخراطه الصريح في ما يجري في الحياة، فإنه لا يخفي كذلك قدرته على مساءلة العوالم الدفينة للنفس البشرية والبحث عن الأسباب الحقيقية الكامنة خلف السلوك الاجتماعي للرجل وللمرأة على حد سواء"⁽¹⁾.

وها هي الروائية الجزائرية (أحلام مستغانمي) تقول: "نحن نكتب لنستعيد ما أضعناه وما سُرِقَ منا، نحن نكتب لننتهي منهم"⁽²⁾. ففعل الكتابة عند المرأة وسيلة للتعبير عن الذات وأداة طبعة لتغيير الواقع للأحسن حيث "أن إمكانية تغيير هذا الواقع وخرق أقنعتة والثورة على آلياته، سيأتي حتماً من أفراد الشرائح المقهورة، والمغلوبة والمهمشة، بما في ذلك النساء في مجتمع بطريركي... فإمكانية خرق التواطؤ الأيديولوجي ونزع الأقنعة الكلامية أقوى عندهم، فهم يدركون أبعاد النفاق والكذب والتزوير في خطاب السلطة"⁽³⁾.

المرأة الساردة ترى نفسها قد حرمت وهمشت ولذا تسعى إلى رد الاعتبار لذاتها المسحوقة "فلماذا تجيد الثقافة صنع أقفاص من حديد وأكفان وحلقات وحبال للنساء فقط، فيما يطير الرجال بعيداً عن سطوة ثقافتهم؟"⁽⁴⁾.

(1) محمد معتصم، المرأة والسرد، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط01، 2004، ص10.

(2) سوسن ناجي رضوان، الوعي بالكتابة في الخطاب النسائي العربي المعاصر، دراسات نقدية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2004، ص45.

(3) المرجع نفسه، ص47.

(4) حسين المناصرة، قراءات في المنظور السردى النسوي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط01، 2013، ص07.

"إن سرد المرأة أفق للتفاعل والفعل والفاعلية، من خلال تجليات الذات النسوية في فعل الكتابة الروائية التي لا تبرح المشاعر الأنثوية و....وحيث طابع الأنوثة في تدفقها ودفئها ورقفتها، كما نلمس في سرد المرأة رغبة في التمرد والثورة على السائد من خلال وطأة حضور المتوارث من العادات والتقاليد والأعراف"(1).

والحديث عن السرد في الكتابة العربية النسائية يحيلنا إلى "الرواية"، "السرد في الرواية النسائية، ينطلق من الذات وعالمها الداخلي، المغلف بالكثير من الحميمة، لذا نشعر بوجود الذات لغة وإيقاعاً، ثم ينبثق حكايات فرعية تسرد عن طريق الاستنكار والتداعي والتطور السردى"(2).

ولجوء المرأة العربية الساردة إلى "الرواية" لأنها وجدت فيها مبتغاهما أو رأت فيها ذلك الوعاء المناسب لاحتواء كيائها المشتت حيث نجد "أن الرواية قد ظهرت بشكل بارز بوصفها الجنس الأدبي الأكثر تماهياً بالنساء وتاريخياً الأكثر انخراطاً في إنتاج أنواع معينة من الأنوثة، فإنها أيضاً منذ أواخر الثمانينات كانت لها مكانة هامة في المداخلات النسوية في علم السرد"(3).

الشيء الجميل أن المرأة العربية الساردة لديها من القدرات والمؤهلات ما يجعلها قادرة على اختيار الجنس الأدبي المناسب لاحتواء تجربتها أو تجاربها، فهي على قدر كبير من الوعي بذاتها وبمتطلباتها. "هؤلاء الكاتبات كن يحاولن أن يؤسسن ما يدعوهُ النقاد اليوم "الذات في السيرورة" ما كن يحاولن فعله هو خلق تاريخ من حالة من الدفق، دفق كن يشعرون فيه بأنهن في سيرورة الصيرورة... روايات قالت: "ها نحن: نساء ما الذي ستكونه حيرانتا من نحن؟... فالرواية هي ذاك الخلق من قبل المرأة للمرأة، أو من قبل الذات التي تكون في سيرورة الصيرورة امرأة"(4).

(1) الأخضر بن السائح، سرد المرأة وفعل الكتابة، ص308.

(2) المرجع نفسه، ص307.

(3) ماري إيجلتون، نظرية الأدب النسوي، ترجمة عدنان حسن، رنا بشور، دار الحوار، سورية، ط01، 2016، ص223.

(4) المرجع نفسه، ص238.

وهكذا تتحد الأطراف المتناثرة من ذات فاعلة منتجة لخطابها الأنثوي عن طريق سردها الذاتي المفعم بالجمالية عبر نسيج نصي يمتاز بالنفس الطويل وتشابك في الأحداث وزخرفة سردية محكمة النسيج والتلوين.

"إنّ السرد النسائي يتواصل، بشكل إبداعي خلاق بمعيارية الخيال، يصنع للذات فرصة التعبير عن معاناتها، وإدراك الوضعيات الجديدة لكينونتها عبر صوت السارد الواضح والذي منح المتون الروائية إمكانية تكسير زمن السيرة الذاتية، والتأسيس لإمكانات سردية أخرى، كالانتقاد بالسخرية، ومقاومة التهميش بالبوح والاعتراف والسفر في الذات عبر التدفق الشعوري والحكي"⁽¹⁾.

إنّ السرد في الكتابة النسائية العربية الروائية ارتقى إلى درجة عالية جدا جماليا و"للمرأة العربية مرجعية تاريخية عظيمة، ولها تراكم من الإنجازات المشرفة عبر العصور لم يغفل السجل العربي هذه المساهمات بل سطر عدة أسماء مشرقة... أما التاريخ الحديث فهو زاخر بإنجازات عديدة لنساء العرب من المحيط إلى الخليج"⁽²⁾.

وها هي (مي زيادة) تقول: "إنها: حلقة في سلسلة النساء العاملات من اللواتي سبقن جيلنا ففتحن لنا الطريق...فبقي علينا نحن أن نستكشف طبيعة المرأة الشرقية لنسجلها في الوجود، ونسعى بعدئذ لإنمائها وصقلها فتظهرها كما هي في جوهرها تحفة وينبوعا ونخيرة"⁽³⁾.

وهنا سأذكر بعض الأعمال الروائية لنساء عربيات قد أبدعن فيها:

فالأدبية اللبنانية (ليلى بعلبكي) في روايتها (أنا أحيا) 1958، تؤكد ميلاد الكتابة النسائية في فترة الخمسينيات وجعلتها تحت الدراسة المجهرية للنقد الأدبي وتجلّى ذلك "انطلاقا من

(1) الأخضر بن السائح، سرد المرأة وفعل الكتابة، ص306.

(2) جين سعيد المقدسي، رفيق رضا صيداوي، نهى بيومي، النسوية العربية رؤية نقدية، مركز دراسات الوحدة العربية، تجمع الباحثات اللبنانيات، بيروت، ط01، حزيران/ يونيو 2012، ص74.

(3) وليم الخازن، آسيا قيس، مشرى بولس، هبة شبارو-سنو، سهيل سليمان، جورج سلهب، الأدب النسائي العربي، الدار العربية للعلوم، ناشرون، معهد الآداب الشرقية، جامعة القديس يوسف، بيروت، لبنان، ط01، 1429هـ/2008، ص20.

التصريح المباشر بالضمير الأنثوي الذي يعبر —علانية— عن حقه في القول والكتابة والحياة، الشيء الذي يعني محاولة لخرق المتعارف عليه فيما يخص الذات الصانعة للكتابة تاريخياً (الرجل) والذات الحاضرة موضوعاً في الكتابة (المرأة) وانتقال المرأة من موضوع إلى ذات، أي من منظور إليها إلى فاعل في المعرفة السائدة ومنتج لصيغ جديدة للمفاهيم المتداولة⁽¹⁾.

وها هي الأدبية السورية (كوليت خوري) في روايتها (أيام معه 1959) فهي تعلن عن ذاتها من خلال كتاباتها ففي الإهداء الوارد في روايتها قالت: "سأهب حياتي للحرف سأجعل منه إلهي ورفيقي وعبدي فأمره ساجدة، وأعبده سيده وأشكو إليه همومي كإنسان حبيب"⁽²⁾. فهي ترى الكتابة ذاتها الغائبة والمغيبية، كينونتها المضطهدة، إنسانيتها المهمشة.

فمحاولة إثبات الذات (الأنثوية) في السرد العربي النسائي الروائي لم يقتصر في العناوين فقط أو في الإهداء بل هو متجسد في كل زاوية منه. "فالمرأة في هذه الفترة تحاول أن تتعامل مع قضيتها (فقدان الهوية المستقلة) من خلال محاولة تجاوز شرط الأنثى الذي تم حصرها فيه وقد عبرت كل من (ليلي بعلبكي) و(كوليت خوري) عن ذلك"⁽³⁾.

إذا القضية قضية هوية والسعي إلى استعادتها بكل الأساليب المتاحة، ونجد الناقد "جورج طرابيشي" يتحدث عنها في رواية (ليلي بعلبكي) قائلاً: "أوليس مما يستدعي الانتباه أن تبدأ الصفحة الأولى من أول رواية نسائية عربية بهذا المقطع "فكرت وأنا أجتاز الرصيف، بين بيتنا ومحطة الترام، لمن الشعر الدافئ، المنثور على كتفي؟ أليس هو لي، كما لكل حي شعره يتصرف به كما يحلو له؟ ألسنت حرة في أن أسخط على هذا الشعر الذي يلفت إليه الأنظار حتى أمسى وجودي سبباً من وجوده"⁽⁴⁾.

(1) زهور كرام، السرد النسائي العربي، مقارنة في المفهوم والخطاب، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، 10 زنقة جون بوان، ط1، 01، 1424هـ، 2004، ص53.

(2) المرجع نفسه، ص53.

(3) المرجع نفسه، ص53.

(4) المرجع نفسه، ص53.

فالروائية هنا تنظر إلى شعرها نظرة سخط واحتقار لأنه كان سببا في النظرة الدونية التي ينظر إليه من طرف الآخر، ومصدرا لتسهيل التفريق بين الرجل والمرأة. فهي تقرر أن تلغي هذا التمايز انطلاقا من تغيير شكلها وشعرها فهو الأول. فالمرأة العربية تتور وتتمرد على شكلها البيولوجي فالرفض ينطلق من الذات الساردة أولا (رفض داخلي) ليتجاوز ذلك إلى الرفض الخارجي.

وهذا ما نجده مجسدا أيضا في رواية (كوليت خوري) (أيام معه) فبطلة الرواية "ريم تقرر أن تقصه لأنها تشعر أنه ينافسها ويزاحمها في حب زياد، إنها لا تريد أن يراها زياد من خلال شعرها، بل تريد أن يراها كما هي إنسان"⁽¹⁾.

أما الروائية المصرية (لطيفة الزيات) في روايتها (الباب المفتوح 1960) تعبر عن ذاتها وهويتها من خلال بطلة روايتها "حيث تنتقل الشخصية (ليلي) من الفضاء المغلق (البيت) إلى الفضاء المفتوح (الجامعة) ثم إلى الفعل الجماعي من خلال المشاركة في التظاهرات ضد الإنجليز"⁽²⁾.

فالبطلة هنا تؤكد من خلال فعلها هذا على المشاركة والمساندة للآخر، فهي صاحبة قرار ومن حقها الإدلاء به لأنه يشعرها بوجودها الأنثوي المخيب.

أما الروائية اللبنانية (نور سلمان) في روايتها (وضحكت) قررت الإعلان عن ذاتها من خلال أول عتبة نصية وهو العنوان "روايتها التي حملت عنوانا مثيرا "وضحكت" وذلك في أواسط الستينات لتؤكد ضميرها وتعلنه بكل جرأة انطلاقا من العنوان"⁽³⁾.

"كما عبرت التجربة الإبداعية الجزائرية عن إحساس المرأة بضميرها والإعلان عنه صراحة من خلال رواية (آسيا جبار) (العطشى) بالفرنسية 1957 حيث الكتابة عن جسد المرأة"⁽⁴⁾.

(1) زهور كرام، السرد النسائي العربي، مقاربة في المفهوم والخطاب، ص53.

(2) المرجع نفسه، ص54.

(3) المرجع نفسه، ص54.

(4) المرجع نفسه، ص54.

الهدف واحد عند المرأة الساردة بالرغم من اختلاف الوسائل المستخدمة في ذلك، فالاهتمامات كلها تصب في وجود المرأة وكيانها.

وما يلاحظ في كتابات هذه المرحلة أنها تركز على شيئين اثنين:

"من جهة ضمير المرأة باعتباره فاعلا في الفكر والحلم والأحاسيس.

- ومن جهة ثانية استشراف المستقبل كأفق لاستثمار مكتسبات حركية ضمير المرأة"⁽¹⁾.

إنّ الجراة التي تحلت بها المرأة العربية في سردها من جهة وفي الموضوعات التي تتناولها من جهة أخرى، أدى بالنقد الأدبي الاهتمام بها لأنها ليست ثرثرة ولا بالفوضى السردية، بل هي نتاج تحصيل حاصل صاحبه امرأة منتجة لخطاباتها الجديدة على الساحة الأدبية العربية، "ولهذا بدأت تظهر دراسات ومقالات تهتم بالرواية النسائية، وقد ساعد على ذلك ظهور مجموعة من المفاهيم والمدارس الأدبية التي حررت الأدب، ذلك أن تحرير الكتابة ابتداء من الرومانسية ساعد على جعل المرأة تأخذ الكلمة والكتابة، بالإضافة إلى ظهور تيارات فكرية تمحورت حول الذات ودعت إلى الوعي بها، فالغزو الحقيقي للكتابة النسائية الحديثة ربما كان بمساعدة تيار من الفكر نتيجة -في نفس الوقت- للتحليل النفسي والوجودية وتشكيل الهوية داخل النص بشكل مختلف"⁽²⁾.

إذن فالمرأة العربية الساردة قد وجدت ما يغذي صوتها الإبداعي، فبدأ في البروز تدريجيا، عكس ما كانت عليه سابقا، حيث يقول (مارث روبير) في هذا الشأن مركزا على جنس الرواية دون الأجناس الأخرى كونها شديدة القرابة من ذات المرأة: "إنّ العصور القديمة لم تنشئ الرواية لأن المرأة كانت مستعبدة، الرواية هي تاريخ المرأة"⁽³⁾.

وعليه فالحرية مطلب أساسي للإبداع الأدبي خاصة المرأة التي كانت قد حرمت منها

منذ القديم.

(1) زهور كرام، السرد النسائي العربي، مقاربة في المفهوم والخطاب، ص54.

(2) المرجع نفسه، ص54.

(3) بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية المغاربية، ص35.

"ولعل مجلة الخمسينيات والستينيات من القرن الماضي كانت الرحم التي تخلقت فيها الرواية العربية ولم تتمخض عن خصوصية محلية وإقليمية إلا في العقد الموالي، أي في السبعينيات، إلا أن صوت الرواية ظل خافتا إلى جانب الشعري العربي إبان فوران التجديد والتحرر، ومع ذلك كتبت روايات مهمة ذات أبعاد اجتماعية وقومية وسياسية وكلها اهتمت بالمضامين لأن المرحلة والوعي لم يكونا بعد قد استوعبا التغيرات، بل لم يكونا بعد قد تهيئنا لاقتحام أهوال التجريب، ولم يبرأ الوعي العربي من الآثار التي خلفها الاستعمار خاصة أن البلاد العربية لم تحقق استقلالها كليا"⁽¹⁾.

والأمر طبيعي، إذ كان الإنتاج الروائي العربي النسائي في بدايته محتشما لأنها البداية سواء عن نوع الجنس الأدبي أو البداية من حيث الإعلان عن الذات الأنثوية، فخصوصية الإنتاج الروائي النسائي تلعب دورا هاما في ذلك، ناهيك عن الظروف المحيطة به وهذا لا يعني أن توقف أو تراجع بل بالعكس كانت بداية مشجعة لانفتاح عالم سردي نسائي عربي ذا خصوصيات لا متناهية.

"غير أن طرح "الإبداع النسائي" بقي في إطار تأملات ووجهات نظر خاصة وأن المنطق السياسي كان هو المتحكم في صياغة الخطابات وبرمجته الإستراتيجيات في هذه المرحلة التاريخية، مع ذلك استمرت عملية دخول المرأة عالم الكتابة (الروائية) في كل بلدان العالم العربي -تقريبا- وذلك حسب معجم الروائيين العرب للدكتور (سمر روي الفیصل) فأكثر النصوص ظهرت في هذه المرحلة إذ عرفت مصر صدور 28 رواية ولبنان 17 وفلسطين 14 وسوريا 13، كما عرفت هته الدول العربية ظهور نص أو اثنين"⁽²⁾.

أما إذا عدنا إلى نوعية الخطابات في الرواية العربية النسائية فبطبيعة الحال نجدها ثورية تعلن تمردا وتطالب بتحررها من جهة وتثور عن كل التجاوزات التي تراها مجحفة في حقها أو في حق غيرها كإنسان. "وهذا الإنتاج الروائي له ارتباط -لاشك في ذلك-

(1) محمد معتصم، المرأة والسرد، ص206.

(2) زهور كرام، السرد النسائي العربي، مقاربة في المفهوم والخطاب، ص54.

بالمناخ الثقافي والحركة الفكرية ذات البعد الثوري المرتبط بواقع قضايا الوطن العربي، ثم تنامي الوعي السياسي وتطور الحركة النسائية من خلال كتابات تهتم بالمسألة النسائية من المنظور الثوري مثل كتابات "نوال السعداوي"⁽¹⁾.

وعندما نتحدث عن الرواية النسائية المغاربية في مرحلة الخمسينات والستينات نجدها قليلة جدا كونها في مرحلة البداية "فهذه الرواية ذات اللسان العربي هي حديثة العهد مقارنة ونظيرتها المكتوبة بالفرنسية، ويعود أول ظهور لها إلى سنة 1954 بصور نص (الملكة خنثة) لآمنة اللوة ثم تلاه نص (النار والاختيار) لخنثة بنونة، فنص (غدا تتبدل الأرض) لفاطمة الراوي، وهي النصوص الثلاثة التي ظهرت في المغرب العربي على مدى الخمسينات والستينات"⁽²⁾.

وهكذا بدأت الرواية النسائية المغاربية في الظهور مع تسجيل تفاوت زمني في ظهورها في دول المغرب العربي وهذه بعض النماذج "وقد تميزت السبعينات بظهور أول رواية نسائية ليبية وهي (شيء من الخوف) 1972 لمرضية النعاس، ثم شهدت الثمانينات نوعا من تواتر هذا النمط من الكتابة النسائية في المغرب العربي حيث صدر النص الروائي الثاني لخنثة بنونة وهو (الغد والغضب).... وفي الأثناء ظهر في تونس النص الأول للرواية النسائية وهو (آمنة) 1983 لزكية عبد القادر.... وقد تتابع في ليبيا ظهور النصوص الروائية النسائية فظهرت ثلاث روايات هي (المظروف الأزرق) 1982 لمرضية النعاس، و(المرأة التي استتظقت الطبيعة) 1983 لنادرة العويطي، وأخيرا (رجل لرواية واحدة) 1985 لفوزية الشلابي"⁽³⁾.

وكان مطلع التسعينات بادرة خير على هذا الجنس الأدبي "وقد شهدت الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية ظهور أربعة نصوص هي: (ذاكرة الجسد) 1993 لأحلام مستغانمي،

(1) زهور كرام، السرد النسائي العربي، مقاربة في المفهوم والخطاب، ص54.

(2) بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية المغاربية، ص35.

(3) المرجع نفسه، ص36.

و(لونجا والغول) لزهور ونيسي في السنة ذاتها و(رجل وثلاث نساء) لفاطمة العقون 1997، وأخيرا رواية (فوضى الحواس) لأحلام مستغانمي، في حين يتواصل غياب هذا النمط من الرواية في موريتانيا إلى حد الآن⁽¹⁾.

وما يمكننا ملاحظته في الرواية العربية النسائية أنها تشترك في مميزات معينة، أكاد أجمع بأنها رواية واحدة من حيث المضامين والأساليب السردية المعتمدة فيها، وهنا سأشير إلى الروائية (فوزية شلابي) في روايتها (رجل لرواية واحدة) حيث نجد "سرد (فوزية شلابي) ومثيلاتها في الرواية النسائية المغاربية يهيمن عليه أسلوب الاعترافات والمذكرات وصفة الحوار الداخلي، كون المرأة المبدعة تعتمد على كتابة (الداخل) أو ما يعرف بـ(الحكي عبر الذات) أو ما يسمى بـ(الرؤية الداخلية)"⁽²⁾.

وهذا من باب التمثيل، وعليه يمكنني أن أخلص إلى نتيجة بأن الرواية العربية النسائية عامة والمغاربية خاصة في بداياتها كانت مزيجا من فنون أخرى كالشعر والقصة القصيرة أي كانت تجسد لنا ما يسمى بالتداخل الأجناس الأدبية، "والحقيقة أن الرواية النسائية المغاربية ذات اللسان العربي هي سلبية ألوان من الإبداع تمارسها المرأة كالفن التشكيلي والموسيقى وخاصة الشعر والقصة فأغلب الكاتبات قد نظمن الشعر ومارسن كتابة القصة القصيرة أو جمعن بين الجنسين قبل أن يخضن تجربة الرواية"⁽³⁾.

هكذا كانت الرواية العربية النسائية، والآن سأشير إلى سرد المرأة العربية في جنس القصة القصيرة، هذا الجنس الذي تعددت مفاهيمه وبالرغم من أنه ينتمي مع الرواية إلى الفنون القولية الدرامية⁴، إلا أن هناك اختلافات بينهما تفصلهما عن بعضهما وتحدد

(1) بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية المغاربية، ص36.

(2) الأخضر بن السائح، سرد المرأة وفعل الكتابة، ص46.

(3) بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية المغاربية، ص31.

(4) الدرامية أي التي تقوم على أساس أحداث كأنها وقعت أو يمكن أن تقع... وهي المسرحية والرواية والقصة القصيرة، وكذلك الملحمة التي نادرا ما تكتب اليوم" يوسف الشاروني، القصة تطورا وتمردا، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط02، ص37-38.

خصوصيتهما وهذا ما نجده مشار إليه من طرف المؤلفة (أحلام حادي) في كتابها (جماليات اللغة في القصة القصيرة) حيث قالت: "ظلت القصة القصيرة السعودية تعان منذ نشأتها في الأربعينيات الميلادية حتى الستينيات شأن نظيراتها العربية - من غياب مفهوم صحيح للقصة القصيرة عن أذهان كتابها وبالتالي معرفة مقوماتها وأصولها الفنية الجوهرية مثل التركيز على شريحة أو جزئية من حياة للشخصية تمر خلالها بأزمة معينة، تحدث تغييرا حاسما وفاصلا في فهمها للحياة أو موقعها منها"⁽¹⁾.

إذا إشكالية تحديد المفهوم لهذا الجنس الأدبي أمر لا مفر منه، فالمؤلفة هنا تتحدث عن القصة القصيرة في السعودية وتؤكد أن الإشكال نفسه يمس الدول العربية.

وسأدرج مقولة (أدلويس سيرا Edelweis Serra) التي تلخص تباين القصة القصيرة والرواية في مختلف عناصرهما البنائية، فيقول: "القصة القصيرة بنية فنية تنقل سلسلة محددة من الأحداث أو الخبرات أو المواقف وفق نسق متوافق، يخلق إدراكا كليا خاصا به، فالقصة القصيرة إذن استمرارية محدودة تتعارض مع عدم الاستمرارية غير المحدود للرواية، والقصة القصيرة كما يقول لوكاتش: نسق مغلق نسبيا من التداعيات والمصاحبات بينما الرواية نسق أوسع مفتوح، والقصة القصيرة نسق من التغريب والإدراك التركيبي، أما الرواية فهي نسق جمعي يدرك إدراكا تحليليا"⁽²⁾.

"من هذا التباين يمكنني أن أتساءل، هل كانت المرأة العربية في سردها الروائي على نفس درجة الإبداع والتميز في سردها القصصي القصير". وهذا ما سأكتف عنه في أطروحتي.

وفي هذا الصدد سأختار مفهومين للقصة القصيرة وهذا من باب التذكير فقط، "القصة القصيرة - كما يقول "قرانك أوكنور" في كتابه "الصوت المنفرد" - فن الوحدة والعزلة، لهذا

(1) أحلام حادي، جماليات اللغة في القصة القصيرة، قراءة لتيار الوعي في القصة السعودية، 1970-1995م، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 2004، ص103.

(2) المرجع نفسه، ص104.

ينكمش بطلها على نفسه في قصة قصيرة يرضى بها وترضى به.... أما كاتب القصة القصيرة... إنه فنان شديد الفردية، فنان تغلب عليه انطباعاته.... ثم هو فنان أكثر انطواء لا يستطيع أن يغمس في حياة الآخرين وإن تعاطف معهم، ثم هو بعد هذا كله يستدعي إنتباهه وقع الصدام وتمزق الوشائج، ونتيجة لذلك فإنه يمكن القول إن كل قصة قصيرة إن هي إلا تجربة في التكنيك⁽¹⁾.

وها هو " (ل.أ.ج سترونج L.A.G. Strong) يقول: إن كاتب القصة القصيرة قد يعطينا فقط قطعة أساسية من الفسيفساء يمكننا أن نرى من خلالها الزخرف كاملا لو كنا على قدر كاف من الإدراك⁽²⁾.

وعليه فكتابة القصة القصيرة ليس بالأمر الهين، ناهيك إن كانت كاتبتها امرأة، وهذه بعض النماذج تعكس سرد المرأة العربية ضمن جنس القصة القصيرة لتقول لنا أنها قادرة على الإبداع والكتابة ضمن عالمها الخاص المتميز ولا يسعنا إلا أن نعطيها حقها وننصفها.

* و" (ملیكة الفاسي) إحدى رائدات النهضة النسائية المصرية التي كانت تلقب بباحثة البادية ولقد أسست فن القصة باهتمام السيدة ملیكة فجاءت قصصها معالجة لوضع الفتاة المغربية وعلاقتها بالرجل (الأب، الأخ، الزوج) تحتها على الانطلاق والتحرر غير أننا لم نعثر لها إلا على "مذكرات دار الفقيهة" و"أقصصة الضحية"⁽³⁾.

أما (خناثة بنونة) أسست أول مجلة نسائية بالمغرب سمتها (شروق) وأصدرت أربع مجموعات قصصية (ليسقط الصمت، النار والاختيار، الصورة والصوت، العاصفة)⁽⁴⁾.

(1) يوسف الشاروني، القصة تطورا وتمردا، ص 39-40.

(2) أحلام حادي، جماليات اللغة في القصة القصيرة، قراءة لتيار الوعي في القصة السعودية، 1970-1995م، ص 103.

(3) رشيدة بنمسعود، المرأة والكتابة، سؤال الخصوصية البلاغة الاختلاس، إفريقيا الشرق المغرب، ط 02، 2002، ص 63.

(4) المرجع نفسه، ص 63.

و" (زينب فهمي) .. وتلقب برفيقة الطبيعة صدر لها ثلاث مجموعات تعبر عن تجربتها القصصية لرجل وامرأة، تحت القنطرة، ريح السموم⁽¹⁾.

أما " (سلوى بكر) في مجموعتها القصصية (شعور الأسلاف) حيث تقول: " (الرواية) لأن الأنثوية سيطرت عليها في إحدى عشرة قصة، وتحولت إلى (الراوي) الذكر في قصة واحدة هي (المشهد)، ثم تأتي قصتان لم يتضح فيها مصدر السرد، هل الراوي ذكر أم أنثى، هما (قطعة) و (بيضة الديك في طيبة) وعليه المصدر الأنثوي يشير إلى أن التلقي سيكون في مواجهة سردية أنثوية، دون أن يعني ذلك تمايزا من نوع ما⁽²⁾.

ونجد الكاتبة (سمية يحيا رمضان) حيث تتميز الكتابة القصصية عندها بموضوعاتها من حيث الغرض ومن حيث النوعية، وأعني بذلك الغرض الإنساني عامة والنسائي خاصة⁽³⁾.

والكاتبة في مجموعتها (خشب ونحاس 1995) لديها القدرة الكافية لإنشاء عالمها القصصي الذي يعكس لنا الكتابة القصصية المعاصرة تحت باب (السرد النسائي الحديث) "السرد الحكيم الذي لا يقول الكثير ولكن يخفي الكثير مكتفيا من القول بالتلميح دون التصريح، وقد أكسبت الكثافة اللغوية القاصة واقتصارها في الألفاظ نوعا من التفرد والتميز، فهي قصص قصيرة بمعنى المصطلح والكلمة، تهتم بالأفكار، بل تركز على فكرة واحدة وتشتغل عليها من خلال مستويات بلاغية خاصة⁽⁴⁾.

أما "خيرية السقاف" في مجموعتها (أن تبحر نحو الأبعاد 1982) هي أخرى لها أسلوبها الخاص بها، وفي هذه المجموعة "ينعكس تأثير الفكر والأدب العربي والغربي على حد

(1) رشيدة بنمسعود، المرأة والكتابة، سؤال الخصوصية البلاغية الاختلاس، ص 64.

(2) محمد عبد المطلب، قراءة السرد النسوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2014، ص 111.

(3) محمد معتصم، المرأة والسرد، ص 201.

(4) المرجع نفسه، ص 203.

سواء... ومثللب المجموعة الرئيس المباشرة الفكرية والتجريد المطلق ورموزه المكشوفة التي تزيدها القاصة سنورا بمقدماتها التقديرية لمجموعتها وقصصها⁽¹⁾.

و(رقية الشبيب) تتميز القصة القصيرة عندها بنزعتها التجريبية الاستبطانية المتجلية في مجموعتها (حلم) و(الحزن الرمادي) الصادرتين عامي 1404هـ (1984) و(1407هـ 1987م)، ومدارهما -شأن معظم الكتابة النسائية المحلية- علاقة الرجل بالمرأة وطابعهما متابعة الدفقات الشعورية الغائرة في أعماق شخصياتها في حين ينحسر الحدث تماما⁽²⁾.

والقامة (قماشة السيف) في مجموعتها (محادثة برية شمال شرق الوطن) تتطلق "من وجهة نظر فلسفية خاصة، تتميز بتفوقها بين الرومانسية والواقعية الملزمة وبكونها عملية وإيجابية ومنتمية انتماء وطنيا عميقا صادرا عن إيمان راسخ بمبدأ الفردية قيمة برجماتية، يعتنقها كل من الرجل والمرأة على حد سواء، ويصدر عنها في الالتزام الوطني، فكل دوره في البناء الوطني، وكل له طريقته في الكفاح"⁽³⁾.

هذه بعض النماذج للكتابة النسائية العربية في القصة القصيرة.

وبحثي يندرج في هذا الباب، حيث سأعتمد إلى دراسة بعض النماذج وتحليلها بحثا عن خصوصية هذه الكتابة وقد حددت واحدة منها في العنوان، المرسوم به "خطاب المرأة المتمردة في القصة النسائية العربية القصيرة" حيث نجد أن "التمرد في القصة النسائية اجتماعي، غايته التحرر من الطوق المجتمعي المفروض على المرأة، ممثلا في سلطة الرجل الاستبدادي"⁽⁴⁾.

والنماذج التي سأعتمدها في الدراسة والتحليل هي:

1- نوال السعداوي في مجموعتها (تعلمتُ الحب)، تضم 15 قصة.

(1) أحلام حادي، جماليات اللغة في القصة القصيرة، قراءة لتيار الوعي في القصة السعودية، 1970-1995م، ص159.

(2) المرجع نفسه، ص167.

(3) المرجع نفسه، ص249.

(4) المرجع نفسه، ص283.

2- نوال السعداوي في مجموعتها (حنان قليل) تضم 17 قصة.

3- سميرة عزام في مجموعتها (أشياء صغيرة) تضم 13 قصة.

4- سناء الشعلان في مجموعاتها القصصية التالية:

- أرض الحكايا تحتوي على 16 قصة.

- الذي سرق نجمة تحتوي على 14 قصة.

- تراتيل الماء تحتوي على 11 قصة.

- تقاسيم الفلسطينيين تحتوي على 7 قصص.

- قافلة العطش تحتوي على 16 قصة.

- مقامات الاحتراق تحتوي على 32 قصة.

- الهروب إلى آخر الدنيا تحتوي على 12 قصة.

فماذا نعني بالتمرد؟ وما هي تمظهراته وتحليلاته في هذه المجموعات القصصية

القصيرة؟ وما هي الموضوعات التي ظهر فيها؟

هذه الأسئلة سأجيب عنها في الفصل الأول المعنون بـ:

"تمظهرات وتجليات التمرد في خطاب القصة العربية النسائية القصيرة".

الفصل الأول

تمظهرات وتجليات خطاب التمرد في القصة النسائية

العربية القصيرة "الموضوعات"

أولا - التمرد (المفهوم والماهية)

ثانيا - تجليات وتمظهرات خطاب التمرد في القصة النسائية العربية

القصيرة

ثالثا - تحولات خطاب التمرد في القصة النسائية العربية القصيرة

تمهيد:

عند النظر إلى عنوان الفصل الأول أجده يتمفصل حول نقاط ثلاث لها من الحساسية القدر الكافي لإثبات نوعية الإنتاج الأدبي وما يحيط به من التباسات عدة، وهي خطاب التمرد والنسائية والقصة العربية القصيرة.

إذ «لكل خطاب أدبي حكاية يتمثلها الأديب يعتمد فيها على نمط سردي وصولاً من هذه الحكاية وهذا الخطاب إلى مقصدية ذات مستوى سردي، ربما تكون له خصوصيته وله أثره، فالأثر الأدبي يتميز بمظهرين: حكاية وخطاب، إنه حكاية من حيث كونه يوحى بواقع ما، وبأحداث قد تكون وقعت وبأشخاص يتماثلون مع أشخاص حقيقيين، والأثر الأدبي في الوقت نفسه - خطاب، فهناك راوٍ يروي الحكاية، ويوجد بإزائه قارئاً يقبلها في هذا المستوى، ليست الأحداث المروية هي الهامة، وإنما الطريقة التي عرفنا بها الراوي بهذه الأحداث هي المهمة»⁽¹⁾.

طبعاً الخطابات الأدبية تتمايز سواءً من ناحية المضامين أو الأساليب، والجزء الثاني أهم - في نظري - من المضامين، حيث الموضوعات متاحة للجميع، أما الطريقة والأسلوب المستخدم لتبليغ هذه الموضوعات على شكل خطابات فهي الأصعب إذ يتحكم فيها مؤهلات صاحب النص واستعداداته وتطلعاته ومرجعياته التي انطلق منها.

وخطاب القصة القصيرة إحدى هذه الخطابات كونه يتمتع بحساسية عالية وينبثق من جنس أدبي شديد والسهولة والتعقيد في آن واحد، «فالقصة القصيرة هي شحنة أدبية مكثفة يفرغ بها الكاتب فكرة بعينها يريد إيصالها إلى الناس بطريقة أدبية رقيقة مع عدد قليل من الشخصيات، بحيث تصبح رصاصة تصيب الهدف أسرع من الرواية، كما قال يوسف إدريس»⁽²⁾.

(1) سيد محمد قطب، عبد المعطي صالح، عيسى مريم سليم، في أدب المرأة، أدبيات الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، مكتبة لبنان ناشرون، إشراف: محمود علي مكي، دار نوبار للطباعة، القاهرة، ط1، 2000، ص135-136.

(2) إسراء خالد، عزوز علي اسماعيل، تقنيات السرد في القصة القصيرة، بمعرض الكتاب الأحد 05 فبراير 2017،

حساسية وخصوصية القصة القصيرة من جهة، تضاف إليها خصوصية أكثر تعقيدا وهي الذات الكاتبة الأنثوية (النسائية).

حيث «تعد الكتابة العربية النسائية وبالذات القصة والرواية والسيرة الذاتية الأدبية تعبيراً عن رغبة المرأة العربية في فتح حوار حول قضايا المرأة في المجتمع العربي ودعوة الآخرين للحوار وعن سعيها للتغيير الاجتماعي وحشد التعاطف أو التفهم له وتبرير أسبابه، كما تهدف إلى مخاطبة الآخر المتمثل في القراء المؤيدين لنضال المرأة في مجتمعاتنا، وفي جمهور القراء والنقاد وحلقات التدريس الأكاديمية أو اللقاءات والمؤتمرات وورشات العمل في الدول الأجنبية»⁽¹⁾.

فالمرأة كذات فاعلة منتجة أرادت تغيير وجهات النظر حولها من السلب إلى الإيجاب وهذا شيء إيجابي، فالمرأة تسعى إلى إنشاء مشروع يجعلها قارئة لذاتها، إذ «أنّ المشروع الذي تنطلق منه المرأة المبدعة ليس إعادة الذات التي ما تزال مطروحة للسؤال والتداول، ولكن قراءتها في أفق البحث عن إمكانيات عودتها إلى وضعها البشري الطبيعي الذي يسمح لها بممارسة التفكير والاختيار والقرار بدون وسط أو شرط»⁽²⁾، فالمرأة الكاتبة تبحث عن ذاتها بعيداً عن المراقبة والضغوطات، تريد الإبحار في عالمها الخاص بكل حرية وتسعى إلى تكسير القيود التي تكبح جماحها وقدراتها.

وعند تأملي في خطاب القصة العربية النسائية القصيرة الحديثة أجدها بطبيعة الحال تختلف عن مثيلاتها في عصور سابقة، وهذا أمر طبيعي، فمقتضيات العصر ومجريات لها الدور الكبير في ذلك، بحيث «تطرح قصص الجيل الجديد مفهوماً جديداً للإبداع انطلاقاً من رؤيا ثقافية أسهمت فيها عدة عوامل، فرضتها ساحة الكتابة العالمية، لعل أبرزها التمرد على الواقعية النمطية ومحاولة الرجوع إلى أفضية الفن الذي يستجيب لبعد اللانهاية ليحقق

(1) إياد عبد النصار، الرواية النسائية العربية، إشكاليات التمرد والوعي ونظرة الآخر، <http://inassar.blog-spor.com>

الجمعة 22 يناير/ 2017/11/25.

(2) زهور كرام، السرد النسائي العربي، ص 167.

فكرة الإبداع، الذي هو تعارض وانقطاع بين الواقع القائم وطموح الذات إلى واقع غير متحقق»⁽¹⁾.

إذا فالوسيلة الأولى المنتهجة في هذا الإبداع الجديد هو التمرد، وعندما يكون الامر متعلقا بالمرأة/ الكاتبة معنى هذا أنها كانت تعاني في صمت من الصمت الذي أرهقها وهي تحمله لسنوات عديدة، لقد حان الوقت لكسر حاجز صمتها والإعلان عن ذاتها بكل حرية وانعتاق.

إذ «دائما هناك، ما هو ممكن قوله، أو يمكن البوح به، والإفصاح عنه، وما يقال، ليس هو الوحيد الممكن قوله وإنما ما هو ممكن قوله، قد لا يطلق (سراحه) أو يتم الإفصاح عنه، لأنّ هناك ما يراقبه، ما يمنعه من الخروج من دائرة المسموع»⁽²⁾.

فرقابة المجتمع للمرأة العربية قائم من البداية ولا يمكنها تجاوز الخط الأحمر الذي وضع لها ولا يمكنها حتى البوح وإسماع صوتها، «لقد تعرضت المرأة للكبت والصمت على مر العقود وفي مختلف الحضارات والثقافات، وباختلاف الأماكن والأزمان باعتبارهم أن جنس الذكر هو الجنس المتميز المسيطر وتبعية جنس الأنثى للرجل وخضوعها له، لذلك حدد لها مسبقا الصفات المرغوبة اجتماعيا والتي يجب أن تتحلّى بها»⁽³⁾.

فهل المرأة استسلمت لهذه الضغوطات؟ وانصهرت وذابت وتلاشت؟ أم تحدث وواجهت؟ «فالمرأة ذلك الكائن الذي يتكلم، فهل حقا تتكلم؟ وهي ذلك الكائن الذي يريد ما يشتهي، فهل حقا تريد ما تشتهي؟ وهي ذلك الكائن الذي يسمعنا صوته، فهل حقا تسمعنا صوتها؟ وهي ذلك الكائن الحاضر بيننا هنا وهناك، فهل حقا تحضر بيننا هنا وهناك؟ إنها

(1) عبد القادر بن سالم، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، في التجريب وعنف الخطاب عند جيل الثمانينات، منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق، 2001، ص34.

(2) إبراهيم محمود، جماليات في أصل المخفي والمكبوت، مركز الإنماء الحضاري، دار الشجرة للنشر والتوزيع، دمشق، ط01، 2002، ص40.

(3) بلقاسم مارس، الصمت في الخطاب - أعمال ندوة فكرية، يافا للبحوث والدراسات والنشر والتوزيع، تونس، ط01، الثلاثية الأولى، 2018، ص95.

تساؤلات صغيرة جداً، بحجم نظرتنا إلى المرأة بعامة وفي المجتمع العربي الذي نكونه وتكونه ونعيشه بخاصة وبحجم المرأة التي لا تكاد ترى فيما بيننا، ولكنها مشحونة بتاريخ من القمع المتجلي والقمع الخفي والمتخفي، والصمت الموزع على أكثر من صعيد، حيث تظهر المرأة؛ صورة، نحن راسموها، وليست صورة تطابق صورتنا أو فكرة تضاهي فكرتنا عن أنفسنا، كرجال "قوامين على النساء" (1).

وما هو (نجيب محفوظ) في "بيت القصرين" يقول: «أنا الرجل، الأمر الناهي، لا أقبل على سلوكي أية ملاحظة، وما عليك إلا الطاعة، فحاذري أن تدفعيني إلى تأديبك» (2)، إذا فالمجتمع العربي يعمل على تصميم المرأة وبأي طريقة.

أنا باعتقادي أن المرأة العربية لم تستسلم لصمتها، بل أسمعت صوتها وخاصة المرأة المبدعة فهي تملك الوسائل الكافية لإعلان ذاتها (اللغة)، ولكن السؤال يبقى دائماً مطروحاً، فهل عندما وجدت المرأة العربية السبل للإدلاء بصوتها فهل حقاً أنصفها المجتمع؟ «اللغة مرآة المجتمع، والمرأة نصف المجتمع، فهل كانت اللغة مرآة للمرأة؟ وهل أنصف المجتمع نصفه؟

اللغة مرآة المرأة، والمجتمع كيان إنساني مثقل بالإرث الثقافي وصورة البنى الفوقية كالالاقتصاد والتشريع.

«قد تبدو اللغة محايدة إذ تجعل (الجن) منكراً وتجعل (الشجاعة) مؤنثاً، كما تجعل (السفاهة) مؤنثاً و(الحلم) مذكراً» (3).

(1) إبراهيم محمود، جماليات الصمت، ص 137.

(2) المرجع نفسه، ص 137.

(3) عيسى برهومة، اللغة والجنس - حفريات لغوية في الذكورة والأنوثة، دار الشروق، عمان، ط1، الإصدار الأول،

2002، ص 07.

حتى اللغة أحيانا تنكر للمرأة وتخذلها إذ «ليس كل من يتكلم يقول ما يجب قوله، ما يشير إلى ذاته وإنما هناك من يتكلم، لا لكي يعلن عن حضوره الفردي وإنما لكي يتكلم عن حضور آخرين ألزموه بذلك، وبذلك يكون الصمت ضربية الكلام في انبثاقه التملكي»⁽¹⁾. الضغط يولد الانفجار، وإذا زاد الشيء عن حده انقلب إلى ضده، وهذا هو حال المرأة العربية، فكثرة التسلط عليها والسعي إلى تصميمتها وتهميش كيانها، يؤدي حتما إلى ثورتها وتمردّها معلنة بذلك تحررها.

فتمردّها هو صورة عاكسة لرفضها، وعدم تقبلها، فما هو يا ترى مفهوم التمرد، وما هي الأشكال المصاحبة له؟ وهذا ما أسعى لتوضيحه في المبحث الأول من هذا الفصل.

(1) إبراهيم محمود، جماليات الصمت، ص 174-175.

أولاً - التمرد (المفهوم والماهية):

إن فعل التهميش الذي سلط على المرأة أدى إلى تمردّها، هذا الفعل الذي نما وترعرع تحت ظل ولواء ثنائية (المركز، الهامش) التي تقابلها ثنائية (الرجل، المرأة)، هذه المقابلة الضدية أثمرت نتائج سلبية حتى في الإنتاج الأدبي، إذا أوجد أدبا هامشيا، وإدراج إنتاج المرأة المبدعة فيه كان من الإجحاف في حقها.

«فالمركز والهامش ثنائية ضدية تكرر الأول وتهمش وتلغي الآخر، وإذا بحثنا فإننا سنجد أن هذه الثنائية تجمع بين شيئين تكونت بينهما علاقة ضدية تناظرية شبيهة بالصراع الأدبي بين الذات والآخر... فأما المركز فهو النموذج الأمثل والمكتمل الذي يحتذى به، بهذا فهو يحظى بالرعاية السامية فتقام له المهرجانات والأماسي ويدرج في المناهج التربوية وإجمالا هو الأدب الرسمي المتداول، أما الهامس فيطلق على كل أدب منبوذ متمرد ومتجاوز لسلطة المركز»⁽¹⁾.

فهنا التمرد تولد من فعل التهميش، والسؤال الذي يطرح نفسه: هل التمرد يولد فطريا في الإنسان؟ ويظهر للعلن حين تسمع له الظروف لذلك، أم هو مكتسب؟ والإجابة عن هذا السؤال اخترتها للكاتبة القاصة المصرية (نوال السعداوي) وهي تجري حوارا مع (عايدة الجوهري) كان فحواه كالتالي:

«عايدة الجوهري: ... متى يتأهل المرء للتمرد، هل ثمة مؤهلات وملكات داخلية ذاتية تحثه على التمرد؟ ما هي؟ ثم هل يعي المرء تمردّه أم أنّه يحياه كشأن طبيعي؟ كمسار طبيعي؟

نوال السعداوي: يتأهل المرء للتمرد حين يدرك الزيف داخل نفسه وخارجها، في النظام الحاكم هناك ذكاء فطري في البنت والولد منذ الطفولة يحثهما على التمرد، قد يتمرد الإنسان بوعي عقلي، وقد يتمرد باللاوعي، والشعور بالظلم أو العبث والخداع، قد يتمرد

⁽¹⁾ خليل سليمة، مشقوق هنية، الأدب النسوي بين المركزية والتهميش، مجلة مقاليد، العدد الثاني، ديسمبر 2011، جامعة بسكرة، الجزائر، ص213.

داخل الأسرة فقط من دون ربط النظام العائلي وبالنظام في الدولة، وقد يقوده الربط بين الأمور كلها داخل البيت وفي الدولة ثم في العالم كله، ... نعم التمرد شرط الإبداع الحقيقي الثائر الذي يقود المبدع أو المبدعة إلى السجن والمنفى أو الموت ذاته وليس إلّا جائزة الدولة التقديرية...»⁽¹⁾.

1- التمرد/ التحديد اللغوي

إذا عدنا إلى (المعجم الوسيط) نجد «مردّ: مرادة ومردة، جاوز حدّ أمثال عتا وعصى الأوامر»⁽²⁾.

أمّا (القاموس المحيط) نجد «مردّ، كنصر وكرم، مُردا ومُرودة ومرادة، فهو مارد ومريد و متمردّ: أقدم، وعتا، أو هو أن يبلغ الغاية التي يخرج بها من جملة ما عليه ذلك الصنف، ج: مرّدة ومرداء»⁽³⁾.

وفي (لسان العرب): «مرد: المارد: العاتي، مردّ على الأمر، بالضم، تمرّد مرودا ومرادة، فهو مارد ومريد، وتمرّد: أقبل وعتا، وتأويل المروود أن يبلغ الغاية التي تخرج من جملة ما عليه ذلك الصنف.

والمريد: الشديد المرادة مثل الخمير والسكير.

وفي حديث العرياض: وكان صاحب خبير رجلا ماردا منكرا، المارد من الرجال: العاتي الشديد، وأصله من مرّدة الجن والشیاطین، ومنه حديث رمضان: وتصفّد فيه مرّدة الشیاطین، جمع مارد.

(1) نوال السعداوي، وعائدة الجوهري، في حوار حول الأنوثة والذكورة والدين والإبداع، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2014، ص131-132.

(2) نصار سيد احمد، مصطفى محمد، محمود درويش، ايمن عبد الله، المعجم الوسيط، دار إحياء التراث العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت - لبنان، ط1، 1429هـ/2008م، ص508.

(3) مجد الدين محمد بن يعقوب بن محمد بن إبراهيم الفيروز أبادي الشيرازي الشافعي، القاموس المحيط، طبعة جديدة لوفان، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1415هـ/1995م، ص468.

والمُرد على الشيء: المرون عليه، ومرد على الكلام أي مرن عليه لا يعبأ به، قال الله تعالى: ﴿وَمِنْ أَهْلِ الْمَدِينَةِ مَرَدُوا عَلَى النَّفَاقِ﴾، قال الفراء: يريد مرنوا عليه وجربوا كقولك تمرّدوا.

وقال ابن الأعرابي: المرد التطاول بالكبر والمعاصي، ومنه قوله: ﴿مَرَدُوا عَلَى النَّفَاقِ﴾ أي تطاولوا.

والمَرادة: مصدر المارد، والمريد: من شياطين الإنس والجن وقد تمرّد علينا أي عتا. ومرد على الشر وتمرّد أي عتا وطغى.

والمريد: الخبيث المتمرد الشرير، وشيطان مارد ومريد واحد.

قال ابن سيد: والمريد يكون من الجن والإنس وجميع الحيوان، وقد استعمل ذلك في الموات فقالوا: تمرّد هذا البثق أي جاوز حد مثله، وجمع المارد مرّدة وجمع المريد مرداء⁽¹⁾.

وعليه انطلاقاً ممّا تقدم يتضح لنا أنّ التحديد اللغوي لكلمة "التمرّد" يعني عصيان الأوامر وتجاوز المألوف، «فمعاجم اللغة قد وثّقت أنّه تجاوز للواقع والاحتجاج في وجه الأعراف والتقاليد»⁽²⁾.

وهذا ما نجده مؤكداً أيضاً في قاموس (محيط المحيط): «مرد الرجل يمرّد مروداً: أقدم وقتاً أو بلغ الغاية التي بها يخرج عن جملة ما عليه الصنف فهو مارد وتمرّد فلان عصى وجاوز حد مثله ولم يقبل موعظة وعلى الناس عتا عليهم واستكبر»⁽³⁾.

(1) ابن منظور أبي الفصل جمال الدين محمد بن مكرم الإفريقي المصري، لسان العرب 13، دار صادر، بيروت - لبنان، الطبعة 2005-04، ص 49.

(2) محمد أحمد العزب، ظواهر التمرد في الشعر العربي المعاصر، رسالة دكتوراه، إشراف: أحمد الشرباصي، جامعة الأزهر، كلية اللغة العربية، قسم الأدب والنقد، 1976/12/13، ص 07.

(3) المعلم بطرس البستاني، محيط المحيط، قاموس مطول للغة العربية، مكتبة لبنان، طبعة جديدة، بيروت، 1987، ص 845.

إذا هناك تجاوز ومخالفة والتصدي له والمواجهة بالقمع والرفض يعد أمرا طبيعيا فهو
تحصيل حاصل.

هذا هو التحديد اللغوي للتمرد، أما مفهومه فسيتضح في المطلب الثاني.

2- التمرد/ المفهوم

2-1 التمرد كمعطى فلسفي:

المفهوم الفلسفي لكلمة (التمرد) يعكسه لنا راس المفكر والفيلسوف الفرنسي (ألبير كامو) في كتابه (الإنسان المتمرّد) حيث ينطلق من فكرة جوهرية لتحديد هذا المفهوم فلسفيا إذ يقول: «فكرة وجود حد، فكرة وجود حق ما»⁽¹⁾.

وبعد ذلك يدلي برأيه حول مفهومه الفلسفي قائلا:

«ما الإنسان المتمرّد؟ إنه إنسان يقول: لا، ولئن رفض، فإنه يتخلى، فهو أيضا إنسان يقول: نعم، منذ أول بادرة تصدر عنه، إن العبد الذي ألف تلقي الأوامر طيلة حياته يرى فجأة أن الأمر الجديد الصادر إليه غير مقبول، فما هو فحوى هذه "اللا"؟ إنها تعني مثلا أن الأمور استمرت أكثر مما يجب، وأنها مقبولة حتى هذا الحد ومرفوضة فيما بعده وأنتك غاليت في تصرفك وتعني أيضا أن هناك حدا يجب أن لا نتخطاه وخلاصة القول أن هذه "اللا" تؤكد وجود حد، إننا نجد نفس فكرة الحد في إحساس المتمرّد بأن الإنسان الآخر يبالغ وأنه يبسط حقه ويجاوز الحد الذي اعتبرا منه يجابهه ويحده حقا آخر.

فحركة التمرد تستند إذن، في نفس الوقت، إلى رفض قاطع لتعدّد لا يطاق وإلى يقين مبهم بوجود حق صالح، وبصورة أصح، إلى اعتقاد المتمرّد أن له الحق في أن...، فلا بد للتمرد من أن يكون مقترنا بشعور المرء بأنه على حق، بصورة ما وفي مجال ما، وبهذا المعنى يقول العبد المتمرّد (نعم) و(لا) في نفس الوقت.

⁽¹⁾ ألبير كامو، الإنسان المتمرّد، تر: نهاد رضا، منتدى مكتبة الإسكندرية، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط3،

إنّه يؤكد وجود الحد، ويؤكد في الوقت نفسه كلّ ما يتصوره ويريد أن يصونه فيها وراء الحد، ويبين بعناد أنّ في ذاته شيئاً ما (يستحق أن...) شيئاً ما يتطلب أن يؤخذ بعين الاعتبار، إنّه بصورة ما يجابه الأمر الغاشم الصادر إليه بنوع من الحق في أن لا يُضطهد إلى أبعد من الحق المقبول»⁽¹⁾.

نعم الرأي والتحليل، فأنا أوافقه في طرحه هذا.

يواصل (ألبير كامو) في تحديد المفهوم الفلسفي للتمرد مارا على جميع وأهم ما يتعلق به، فالتمرد حسب رأيه يعني الشعور المفاجئ بقيمة مبهمة حيث يقول: «إنّ المتمرّد بالمعنى الاشتقاقي يبدل موقفه فجأة، لقد كان يسير تحت سوط السيد، فإذا به يقف موقف المجابهة، إنّه يقابل ما هو مفضّل، صحيح أنّ كلّ قيمة لا تولّد التمرد، ولكن كلّ حركة تمرد تستدعي ضمناً وجود قيمة»⁽²⁾.

فالإنسان المتمرّد يدرك أنّه كان مهمشاً فالقيمة التي يشعر بها ويستحقها قد سلّبت منه، فما عليه إلّا أن يناضل من أجل استرجاعها، «إنّه يؤثّر أن يموت عزيزاً رافع الرأس على أن يعيش عيشة الهوان»⁽³⁾.

وهناك من ينظر إلى التمرد كحركة أنانية وهذا ليس بالصحيح، «إنّ بروز (كلّ شيء أو لا شيء) يبيّن أنّ التمرد خلافاً للرأي السائد، وعلى الرغم من أنّه ينشأ في صميم فردية الإنسان، يثير التساؤل حول مفهوم الفرد بالذات والحقيقة أنّ الفرد إذ قبل بالموت ومات في الوقت الموافق في حركة تمردّه، فأنّه يدلّل بذلك على أنّه يضحي بذاته في سبيل خير يعتبر أنّه يجاوز مصيره الخاص، وإذا فضل الموت على إنكار هذا الحق الذي يزود عنه فلأنّه

(1) ألبير كامو، الإنسان المتمرّد، ص18.

(2) المرجع نفسه، ص19.

(3) المرجع نفسه، ص20.

يضع الحق فوق ذاته، إنه يتصرف إذن باسم قيمة لا تزال مبهمة، ولكنه يحس على الأقل بأنها قيمة مشتركة بينه وبين الناس جميعاً»⁽¹⁾.

فالحس الجماعي للتمرد يعكس لنا إيجابيته «فالألم يكون فردياً في التجربة العبتية ولكن اعتباراً من حركة التمرد يشعر بأنه ألم جماعي ويصبح مصيراً مشتركاً بين الجميع... أنا أتمرد، إذن نحن موجودون»⁽²⁾.

وعليه فالمفهوم الفلسفي للتمرد ينشأ من تمرد ذهني داخلي لاقتناع شخصي بوجود ذات همشت فهي ترفض وتحتج لتعلن عن كيانها الملغى ضد قوى مختلفة ساهمت في تصميماتها وإغائها سواءً عن قريب أو بعيد.

إذن أول بادرة لها هي من ضرورة التغيير إلى وضع جديد مغاير تماماً كما هي في الوقت الراهن.

وحسب رأي أن التمرد حق مشروع في جانبه الإيجابي، فهو أداة ومنهج عقلائي لاسترجاع حقوق أخذت وذوات همشت وطمست بدافع الأقوى هو من يحكم ويقول! ومنه أخلص إلى أن «التمرد بالمعنى الفلسفي فهو فعل التحدي الذي يمارسه الفرد ضد قوى عاتية لا يستطيع إلحاق الهزيمة بها، ولكنه يواصل الصراع رغم تكرار الفشل، لأن لا خيار أمام الإنسان سوى التمرد في مواجهة اللعنة أو في مجابهة غضبة الآلهة، إنه قدر الإنسان ومصيره، هذا ما فعله أوديب (اللعنة) وسيزيف (الصخرة) وبرومتيوس (الشعلة) وباندورا (التحدي) في الأسطورة اليونانية وهذا ما فعله عاد وشداد في الأسطورة العربية التي صاغها غسان كنفاني: «أنا أقاتل وأموت إذن أنا حي وموجود»⁽³⁾.

(1) ألبير كامو، الإنسان المتمرد، ص21.

(2) المرجع نفسه، ص29.

(3) نزيه أبو نضال، تمرد الأنثى في رواية المرأة العربية وبيلوغرافيا الرواية النسوية العربية (1885-2004)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط01، 2004، ص25.

2-2 التمرد كمعطى اجتماعي:

«التمرد بمفهومه السوسيولوجي وبمنظور علماء الاجتماع هو ظاهرة اجتماعية يلخصها سوء التكيف مع قوانين المجتمع التي تفرض على الفرد وهو في نظر بعض النقاد ضعف القدرة على التكيف الاجتماعي نتيجة التضارب والتصادم بين القيم والهروب من توتر سوء التكيف والثورة على الفشل في التكيف مع معايير المجتمع الذي يعيش فيه»⁽¹⁾.
فبهذا التحديد والإنسان المتمرّد يعاني ضغوطات من طرف مجتمعه الذي أوجد حدوداً له وفرضها عليه فلا يمكنه تجاوزها وتخطيها، إذا يشعر هذا الأخير بنبذ مجتمعه له، فإمّا أن يختار العزلة والانطواء والهروب من هذا الواقع أو يتحلّى بجرأة كبيرة تمكنه من مواجهة مجتمعه هذا!

فربما ينجح في ذلك أو يفشل، «ففي علم الاجتماع التمرد هو محاولة فردية لتغيير الواقع الاجتماعي، غير أنّ هذه المحاولة وبسبب فرديتها محكوم عليها بالفشل، ذلك أنّ تغيير الواقع يحتاج إلى ثورة اجتماعية أو إلى مدى تاريخي»⁽²⁾.

إنّ فشل التمرد في التغيير يؤزم الوضع ويدفعه إلى الأسوأ، فهو يدخل في دائرة العزلة والاغتراب ممّا يدفعه إلى إثارة العنف والفوضى فيتغير مسعاه من الإيجابي إلى السلبي وهذا غير محبب، إذ يرى الباحث (محمد راضي جعفر): «أنّ التمرد ينتج عن شعور الإنسان بالاغتراب خاصة إذا كان الاغتراب حالة إنسانية نفسية اجتماعية تسيطر على الفرد وتجعله غريباً بعيداً عن الواقع الاجتماعي»⁽³⁾.

وأصعب الأمور هي شعور الفرد بالاغتراب داخل مجتمعه.

(1) زواش رحمة، التمرد في السرد السيرذاتي النسائي العربي المعاصر، سيرة نوال السعداوي أنموذجاً، رسالة ماجستير، إشراف: زعتر خديجة، جامعة السانبا - وهران، قسم اللغة العربية وآدابها، 2012/2011، ص04.

(2) نزيه أبو نضال، تمرد الأنثى، ص25.

(3) زواش رحمة، التمرد في السرد السيرذاتي العربي المعاصر، ص05.

أما الدكتور (قيس النوري) يحدد المفهوم الاجتماعي للتمرد بالشكل التالي: «من المشكلات التي تواجه البشرية وهو شعور الأفراد في المجتمعات المختلفة بالعجز عن تحقيق بعض أهدافهم الجوهرية في الحياة، والأسباب التي تسبب هذا العجز وأن اختلفت أشكالها فإنها تولد حالة من الإحباط قد يصل إلى مستوى القنوط واليأس»⁽¹⁾.

وبشكل منطقي هذا العجز يترجم عن طريق التمرد وأنا أنظر إليه نظرة إيجابية نقاؤلية فمن خلاله يتم التغيير إلى الأحسن.

«فحالة التمرد هي بمثابة ناقوس الخطر يتلقاه المجتمع، أو نداء موجه إلى الآخرين بقدر حفزهم على البحث والإسهام في الكشف عن الحقيقة وهي دلالة التمرد الاجتماعية التي تنذر بؤر التسمم في قيم المجتمع وتخلخل بناه وهنا تكمن إيجابية الظاهرة»⁽²⁾.

وخلاصة القول حول المفهوم الاجتماعي للتمرد هو الخروج عن السائد والمألوف وتخطي القوانين الاجتماعية التي تسلبه كيانه ووجوده والإعلان الرسمي عن رفضها وتجاوزها وعدم الاعتراف بها.

3-2 التمرد كمعطى سياسي:

السياسة نقطة الخطر فهي تدرج ضمن الثالث المحترم (السياسة، الدين، الجنس)، فالإنسان المتمرد في مواجهتها يتحتم عليه التسلح بكل ما يجعله جريئاً قويا لأن الصراع في أوجه، ولا يستهان به، والتمرد في هذا التوجه: «هو الرفض والمقاومة للسلطة ويتخذ أشكالا متنوعة فمنه ما هو ذهني معنوي... ومنه ما هو اجتماعي... ومنه ما هو جماعي»⁽³⁾.

وعليه فالمفهوم السياسي ينظر إلى التمرد من ثلاثة أشكال:

(1) زواش رحمة، التمرد في السرد السيرة الذاتية العربي المعاصر، ص 06.

(2) المرجع نفسه، ص 06.

(3) المرجع نفسه، ص 07.

فالأول: «يعني رفض أسس العلاقات والمقولات الفكرية للنظم السائدة والدعوة لتغييره»⁽¹⁾.

والثاني: «رفض الأعراف السائدة والخروج عنها وخرقها، ويقترن باستخدام العنف بشكل مباشر لمنع العناصر الممثلة للسلطة من القيام بواجباتها الوظيفية، ويعتبر ذلك تمرداً بسيطاً لأنه لا يستهدف تقويض أسس السلطة القائمة»⁽²⁾.

أما الشكل الثالث: «هو الشكل الجماعي الذي يعتبره منظور السياسة من أخطر الأشكال وذو نتائج خطيرة لأنه يؤثر في النظام العام ولاسيما باستخدام السلاح إذ يعرض سلامة الدولة ونظامها للخطر، وفي هذه الحالة تحدد القوانين الجزائية عقوبات صارمة تصل إلى حد الإعدام وقد يخرج مصطلح التمرد في الأدبيات السياسية والتاريخية من ظاهرة الرفض السلمي أو العنيف ليغني الثورة إما بهدف قلب النظام أو بهدف الانقلاب والانفصال»⁽³⁾.

إذا فالسياسة تنظر إلى التمرد على أنه رفض وهدم وهي تحاربه بشتى الطرق لأنه الخطر بعينه على كيائها، وعليه «فالتمرد بمفهومه السياسي يؤدي معنى الرفض أيضاً لكن هذا الرفض يكون مصحوباً بخرق القوانين والأعراف دون هدف للتغيير أو رغبة في وضع البديل، أو اقتراح حلول لتأتي الثورة وتكمل هذا الرفض بحلول منطقية تخدم فكرة التغيير، فإذا كان التمرد حركة هدم فإن الثورة حركة بناء وتغيير»⁽⁴⁾.

3- التمرد والمفاهيم المصاحبة له

3-1 التمرد والرفض:

«يحدد أدونيس الرفض على أنه تجاوز الواقع إلى واقع أفضل، فالرفض بحد ذاته عنصر هدم ولكن ما من ثورة جذرية أو حضارة جديدة تأتي دون أن يتقدمها الرفض ويمهد

(1) زواش رحمة، التمرد في السرد السيرة الذاتية العربي المعاصر، ص 07.

(2) المرجع نفسه، ص 08-09.

(3) المرجع نفسه، ص 08.

(4) المرجع نفسه، ص 09.

لها، فإذا رفضنا أن نأخذ حياتنا بحضورنا المظلم والزائف لا يعني أننا نتخلى عنها، إنما نتخطى هذا الحضور إلى حضور لائق ومن هنا فإن مهمة الرفض والتمرد تكمن في إرادة التغيير فهو ليس هرباً أو نفياً وإنما هو مواجهة للواقع ودفاع عن الحرية»⁽¹⁾.

إن عملية الرفض هي إعلان صريح ومناداة لضرورة التغيير، «فالرفض ليس بالهارب المستسلم، إنما هو مواجهة حتى لو ترتب على هذه المواجهة التضحية بالذات»⁽²⁾. ومصطلح الرفض في حد ذاتها تختلف الآراء حوله وهذا شيء منطقي منبعا للاختلاف في المرجعيات الفكرية التي تعالجه وتحلله.

أ - الفلسفة:

«تري أنه مقاومة الإرادة لواقع معين، ورفضها التصديق بالأمر أو تأييده والانقياد له مما يوجب اتصاف صاحبه بقوة الإرادة لا بضعفها وهذا يؤيد أن الرفض في جوهره مواجهة تتحدى الانقياد والإذعان»⁽³⁾.

ب - التحليل النفسي:

«يؤكد أن أسباب وصول الإنسان إلى هذه الحالة أي حالة التمرد هي إمكانية تملك الرغبات بالفرد أن تدفعه إلى المطالبة والتحقيق مما يؤدي إلى التصادم بينه وبين مجتمعه وعدم الاعتراف بواقعه، مما يجعله في حالة دفاعية ضد الواقع الخارجي تمنعه من الاستسلام للقيم السائدة في المجتمع وبالتالي يرفض أن يتنازل عن نفسه»⁽⁴⁾.

إذا فعملية الرفض تعني الإعلان عن الذات وعدم التنازل عنها.

«وهذا ما أشار إليه (إيريك فروم) في ربطه بين غياب ظاهرة الرفض والفردية بقوله: يكفي للفرد أن يعتقد تنوع الشخصية المقدمة له من جانب النماذج الحضارية لهذا فإنه يصبح

(1) عبد الكريم قعلول، معاني التمرد والرفض في ديوان "عربة لخيال الأساطير" للشاعر نصر ساتي، 01 يونيو 2016، www.elsada.net 2017/11/25

(2) المرجع نفسه.

(3) المرجع نفسه.

(4) المرجع نفسه.

تماما شأن الآخرين وكما يتوقعون منه أن يكون والشخص الذي يتنازل عن نفسه ويصبح آلة متطابقة مع ملايين الآخرين المحيطين به لا يحتاج إلى أن يشعر بأنه وحيد وقلق بعد هذا، وعلى أية حال فإن الثمن الذي يدفعه غال، إنه فقدان نفسه»⁽¹⁾.

كلام منطقي، فالإنسان الذي يستسلم ولا يرفض بالرغم من الضغوطات المطبقة عليه فهو غير موجود.

ج- النظرية المادية:

«ترى في الرفض موقفا موضوعيا ينهل من الوعي بالضياع في واقع يكبل الفرد أخلاقيا وماديا، فالوعي هو مرحلة التقويم والتساؤل عن القيم الإنسانية ومنزلة الاستغلال الاقتصادي والاجتماعي، ويكون البديل هو الرفض والمناداة بقيم وعلاقات جديدة تضمن التكافؤ بين الأفراد»⁽²⁾.

وما يمكنني ملاحظته أن هناك نوعين من الرفض، رافض منتم ولا منتم «إذ الأول إيجابي لا يرفض الحياة، مقبل عليها لأنه يسعى إلى حياة أجمل وأكمل، أما الثاني فهو سلبي لا يرى إلّا الاضطراب والفوضى مما يجعله يلجأ إلى غرفته ويغلق بابها ويعيش ليرقب الآخرين من ثقب الحائط»⁽³⁾.

إذا فالإنسان الراض المنتم هو الذي يهمننا فهو إيجابي في رفضه.

3-2 التمرد والتجديد:

الشكل الظاهري لكلمة التمرد والتجديد يعكس لنا الترادف الحاصل بينهما ولكن في الحقيقة هناك فرق بينهما.

«فالفرق بين التمرد والتجديد، هو أن التجديد يعمل في مجال الماضي بإحيائه أو بعثه أو استلھام صورته وأخيلته وأفكاره، أو باحتذاء مناهجه وأمثلته، كما فعلت حركة الإحياء

(1) عبد الكريم قعلول، معاني التمرد والرفض في ديوان "عربة لخيّل الأساطير" للشاعر نصر ساتي، الموقع السابق.

(2) الموقع نفسه.

(3) الموقع نفسه.

والتجديد التي قادها البارودي... أما التمرد فهو عمل في مجال الماضي أيضا ولكن ينقضه أو تجاوزه أو الثورة عليه شكلا ومضمونا⁽¹⁾.

إذا فالتجديد هو محاولة إحياء لا الإلغاء، أما التمرد فهو إلغاء وتجاوز.

3-3 التمرد والثورة:

«إن التمرد في ذاته لا يضع بدائل للواقع الذي يحتج عليه، ولكنه ممهد للثورة المندفعة أساسا في اتجاه إيجاد وتأكيـد البديل، أي أن التمرد عامل بالفعل في جانب السلب أي (الهدم) بما هو نقيض للواقع القائم، وعامل بالقوة في جانب الإيجاب أي (البناء) بما هو إعداد في الثورة التي تتمخض عنه»⁽²⁾.

فالهـدم والبناء متناقضان ولكن التمرد والثورة متلازمان، فالتمرد هو الوقود المحرك للثورة، والثورة هي التمرد المقنن المقبول والمسموح به أي الثوب الكاسي له.

يقول ألبير كامـي: «وبينما نجد التاريخ الجماعي لحركة التمرد هو تاريخ كفاحها اللا مجدي مع الواقع، أو هو تاريخ الاحتجاج الذي يشيع غامضا والذي يخلو من وجود أية مناهج أو معقولات، نجد الثورة تحاول أن تشكل الأفعال في قوالب فكرية وتضع العالم في إطار نظري»⁽³⁾.

معنى ذلك أن الثورة تحاول إكساب التمرد الحق والمشروعية، فهي تحصيل حاصل له، «فالثورة في رأي ألبير كامـي نتيجة منطقية لا مفر منها للتمرد وعلى حين أن التمرد هو في حقيقته موقف ذهني أو عقلي فحسب، فإن الثورة إنما هي تطبيق سليم لمفاهيم التمرد... فالثورة حركة باحثة عن بديل موضوعي لواقع موضوعي تريد أن تجهز عليه بينما يقف التمرد عند حد الاحتجاج على هذا الواقع المهشم وإدانتـه والـانقلاب عليه»⁽⁴⁾.

(1) محمد أحمد العزب، ظواهر التمرد في الشعر العربي المعاصر، ص 08.

(2) المرجع نفسه، ص 09.

(3) المرجع نفسه، ص 09.

(4) المرجع نفسه، ص 09.

وها هي الشاعرة السورية (غادة السمان) تعطي تعريفاً للتمرد يصاحب فكرة الثورة والانفجار.

«أما بالعودة إلى سؤالك حول التمرد المهدد بالانقراض تبعاً لحمئة الزمن الضارب في تهشيم الأصالة والعراقة والمصادقية في كل اعتبار، فالتمرد لا يأتي من خواء الذات البشرية، بل هو نتيجة حتمية من حتميات اليقين والتوثيق والفعل والعزيمة والإرادة والممارسة والتأكيد.

فالتمرد أشبه بدم حار يسخن في شريان حالة اجتماعية أو ثقافية أو سياسية أو إنسانية في العموم، يؤدي إلى انفجار محقق عندما تهترئ قماشة الشريان وتبلى وتختل بين مفصل وآخر، أو لدى التقاء الشريانات الأخرى التي تضخ الدم بشكل مفاجئ وعشوائي وغوغائي ربما في أغلب الأحيان، وهنا يصير التمرد حالة من حالات الانفجار نتيجة الضغط الفائق والمهمل والذي لا بد منه، وهذا ما يحدث في مجمل أوضاعنا الراهنة ربما البعض يعتمد إلى ترقيع أوردته وتبطينها بالنسكين الممكن، إلا أن المبدع الحر لا يمكن له بديلاً عن الانفجار وعن التمرد في أحسن الأحوال حتى وإن كلفته ذلك الحكم عليه بالتعتيم المطلق، كما تعرض له شخصياً بعد إصداري لـ"إسرائيليات بأقلام عربية" (1).

إذا وبعد المرور على مصطلح التمرد لغة ومفهوماً والإشارة إلى المفاهيم المشتركة معه، سأمر إلى تقصي موضوعات خطاب التمرد في القصة النسائية العربية القصيرة من خلال النماذج المختارة للدراسة والتحليل وهذا في المبحث الثاني من هذا الفصل.

(1) سردار زنكنة، لقاءات تحت أشعة الحروف المشرقة، ص 111-112.

ثانيا - تجليات وتظاهرات خطاب التمرد في القصة النسائية العربية القصيرة "الموضوعات"

«الكتابة وجهة نظر، وتتكون وجهة النظر هذه من تفاعل الذات المدركة مع معطيات

عالمها، ومع غيرها من الذوات المحيطة بها ومع نفسها أيضا.

لذلك تختلف قضايا المضمون من كاتب لآخر طبقا لمنظور رؤيته، وبالطبع يختلف

هذا المنظور إلى حد كبير عندما نواجه كاتبة، فموقع المرأة على خارطة الوجود الإنساني

بأبعاده الإنسانية والاجتماعية والتكوينية الجسدية والأعراف المحيطة بها والموروث

التاريخي الذي تحمله بوجه نظرها في اتجاه خاص، ويجعل مساحتها الإبداعية موزعة تجاه

محاور جديرة بالتعبير عنها، ومناقشة تفصيلاتها والتوغل في تكويناتها»⁽¹⁾.

1- موضوعات خطاب المرأة المتمردة في النماذج المدروسة (تجلي خطاب التمرد)

«إذا كان الإبداع بمثابة المرأة التي تعكس الذات وتميزها، فإننا حين نقوم بتفحص

سرديات النص الأنثوي ونتعمق في الخطاب السردي النسائي نسعى للتعرف على الذات

وتحديد هويتها ومعالمها وملامحها الخاصة، ونحاول التمييز بينها وبين الآخر، فالرغبة في

إدراك الكيان الذاتي تعد مشكلة على حد تعبير إدوارد الخراط(*)»⁽²⁾.

1-1 التمرد على الذات ورفض الذل والقهر:

إن المرأة القاصة عند تتبع خطاباتها نجدها في أول الأمر تعلن تمردا عن ذاتها لتكسر

ذلك الحاجز الداخلي الذي طالما منعها من البوح والقول، فالذات هي أولى العتبات التي

ينبغي عليها أن تقهرها وتتمرد عليها وتخضعها لسلطانها لتتمكن من مواجهة الغير بقوة.

وها هي القاصة (نوال السعداوي) تؤكد ذلك في قولها: «في كل مراحل عمري لم أكن

أطع إلا ذلك الصوت المنبعث من أعماقي... لا شيء اسمه مستحيل في حياتي... أنا اكتب

ما أعيش... أنا إنسانة قررت ما تريد وعاشت ما تريد وأصبح لي نفسي والناس أيضا،

(1) سيد محمد السيد قطب، في أدب المرأة، المرجع نفسه، ص104.

(*) «مشكلة الهوية هي القضية الأولى التي تلح على مجمل القصص، والأسئلة المؤرقة التي تلهم الخبرة الفنية كلها يمكن

تلخيصها وبلورتها: من أنا؟ من أنت؟ أو أحد أم أكثر؟» سيد محمد السيد قطب، المرجع نفسه، ص105.

(2) المرجع نفسه، ص105.

أصبحت أملك جزءاً من السماء، لأنني أستطيع أن أحلم... منذ الطفولة لا أطيع إلا عقلي أو الصوت المنبعث من أعماقي، لا تستسلمي لا تسيري في مواكب النفاق... كوني نفسك... لكني لا أعرف اليأس، في خيالي حلم حياتي، أن أكتب كلمتي ويقرأها الناس، سوف يقرأها الناس اليوم أو غداً أو بعد غد، لا يهم اليوم أو الغد أو بعد الغد فسوف يقرأها الناس»⁽¹⁾.

• قصة (لا شيء):

البطلة "فريدة" تصور لنا شكلاً من أشكال التمرد على الذات، فهي منذ صغرها ترفض التبعية لأي شخص كان، تحب الحرية وتعشقها، تمقت أي علاقة تجعلها مربوطة أسيرة، لقد قررت أن تكون هي لذاتها لا لغيرها ضاربة الواقع بكل ما فيه عرض الحائط، لا يهمها في ما يقال وما سيقال لأنها تفعل ما يرضيها ويشبع غرورها ويملاً كبريائها.

«كانت حرة لا يمتلكها رجل لم تحبهم... وكلما لم تحبهم أحبوا... كانت ذكية... لم تقبل أن تعيش مع الأسد وهو يزأر... ليست في الحياة مسافات مستحيلات عندها... فهي لا عمل لها إلا أن تتزين وتتعطر... وكم تمننت هذه الحياة الخاملة بلا واجبات من زمن طويل حينما كانت في السابعة عشرة من عمرها...»⁽²⁾.

البطلة (فريدة) لا تريد أن تخضع لأحد تمردت على المألوف لأنه طمس شخصيتها ومحى هويتها، فهي ترى أنها والرجل واحد لا فرق بينهما.

«... كانت في السابعة عشرة من عمرها فتاة صغيرة تتعلم الآلة الكاتبة؛ لتحصل على عمل، وفي أول شهر قبضت فيه ماهيتها... وأول ما وصلت بيتها أخرجت الجنيهات الستة لأُمها، وهي تنتظر في عينيها... واغرورقت عينا أمها بالدموع، وهي تحتضنها وتقبلها قائلة: «ربنا يخليك يا فريدة يا بنتي، خلاص ربنا فرجها علينا، وعوضنا بك عن المرحوم!» ومن يومها وفريدة تحس أنها تفتح بيت المرحوم أبيها، وأنها تعول أسرته، وأصبحت تثق

⁽¹⁾ نوال السعداوي، مذكراتي في سجن النساء، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، مصر، 2000، ص13-16-26-08-09.

⁽²⁾ نوال السعداوي، حنان قليل، منشورات دار الآداب، بيروت، ط1، القاهرة، ط2، بيروت، 1986، ط3، بيروت، 1989، ص103-104.

في نفسها، كما يثق في نفسه أي رجل يفتح بيتاً ويعول أسرة، ورفعت رأسها وهي تمشي؛ لتُشعر العالم أي مسؤولية ترعاها، وأي أهمية لوجودها»⁽¹⁾.

القاصة تبرز لنا بأن بذرة التمرد كانت موجودة عند البطلة أي فطرية وحتى بعدما كبرت وأرادت أن تتحایل قليلاً على كبريائها لترى العالم الآخر فقبلت الزواج ولكنها رفضته بعد مدة قصيرة رأتها سجناً جلادها رجل وهي ترفض ذلك، هي خلقت لتتنفس الحرية.

«... ولم يعدْ عندها للزواج معنى بعد هذا سوى ذلك الزوج ... الذي يتحرك في البيت بشبحة البطيء البليد، فيثير في نفسها شعوراً بالكآبة، كأنها تعيش في قبرٍ وتدفن معها حيويتها وذكاءها ... وحينما كان يجلس زوجها معها، يتكلم ويرى لسانه وهو يخرج ويدخل، ولعابه الأبيض وهو يتجمع عند زاويتي فمه، تشمئز من حديثه وغبائه، وتثور فيها نيران التمرد على هذا القيد السخيف، وتتأجج رغبتها في الانطلاق، في الحرية، في الاستهتار ... وصممت أن تطلق هذه الحياة الراكدة؛ فهي لا تؤمن بالزواج أياً كان»⁽²⁾.

البطلة (فريدة) كسرت حاجز الخوف من ذاتها ومجتمعها، لم تستسلم للمألوف، أرادت حياة مغايرة للأخريات ولكنها أرضت غرورها إلى الحد الذي أرادت: «... وعادت فريدة إلى حياتها الأولى... عادت رب البيت الذي يُنفق ويدبر، ويدخل ويخرج بلا حساب ... وعادت إليها ثققتها بنفسها، وشعورها بأهمية وجودها... وعادت حرة لا يمتلكها رجل ... وتمتلك رجالاً كثيرين يحبونها ولا تحبهم...»⁽³⁾.

• قصة (لن أكون رخيصة):

تصور لنا القاصة في هذه القصة تمرداً على الذات وهذا بعدم استسلام البطلة لمشاعرها ومقاومتها، إذ ترى أن قبولها لمشاعر الحب إذلال لها فترفضه جملة وتفصيلاً حتى وإن كانت في أعماقها تحب، ولكن تمردت على هذا الشعور لتكون شخصاً آخر تريده هي.

«- أنت تحبين نفسك!

(1) نوال السعداوي، حنان قليل، ص 104-105.

(2) المصدر نفسه، ص 108.

(3) المصدر نفسه، ص 109.

- إذا لم أحب نفسي قلت احب!!

- بل لأنك تحبين نفسك فلم تحبي!

- وهل تفهمين نفسك؟

- إلى حد كبير.

.....

- أنت لا تحب ذاتي، أنت لا تحب روعي الكامنة في أعماقي.

- أود أن تحب عقلي وتفكيري وصوتي وكلامي، إنك لا تستمع إليّ إنك لم تستمع إليّ أبدا.

.....

- أنت رجل وجودي

- ما معنى (وجودي)؟... أنا أعيش حياتي، انا رجل طبيعي أمارس طبيعتي بلا عقد، لذا أقيدها؟ لماذا أعقدها؟ لماذا؟!!

.....

- اقتنعت إذن؟

- عقلي هو الذي اقتنع.

- وشعورك؟

- وشعوري اقتنع ولكن...

- ولكن ماذا؟ كوني طبيعية، كوني صادقة... كوني نفسك!

- ولكن... لن أكون رخيصة!!»⁽¹⁾.

وأنا أرى في هذه القصة أن فعل التمرد على الذات قد تحقق منذ الوهلة التي أعلنت فيها البطلة عدم انقيادها نحو مشاعرهما وأحاسيسهما، ففعل المقاومة شكل من أشكال التمرد.

⁽¹⁾ نوال السعداوي، تعلمت الحب، دار الآداب، ط1، القاهرة، ط2، بيروت، 1987، ط3، 1989، بيروت، ط4، 2000،

• قصة (الهروب إلى آخر الدنيا):

البطلة في هذه القصة تقرر هدم ما بنته، أرادت أن تتحرر من قيود كبلتها أسيرة تحت اسم امرأة متزوجة، فهي ترى في ذلك جرماً لأنها لم تكن تريد هذه الحياة المزيفة، أرادت أن تحقق ذاتها لا يهتمها أقوال الناس أو العادات، في لحظة ما امتلكت الجرأة الكافية التي قهرت بها ذاتها الخائفة وواجهت زوجها.

«خلعت الخاتم الذهبي الذي يخصه، وألقت به من نافذة سيارة الأجرة التي استقلتها في طريقها إلى المطار، أخيراً تخلصت منه، سنوات طويلة وهي أسيرة خاتمه، كرهته زوجاً»⁽¹⁾.

السؤال المطروح هنا، هل يعقل لامرأة عاقلة أن تهدم أسرتها هكذا! أنا أرى أن هناك أسباباً دفعتها إلى ذلك وغرست بها بذرة التمرد والتذمر وفي نسيج القصة، الساردة تعطي لنا الأسباب لتغدر بطلتها المتمردة.

«كانت حياتها معه رتيبة للغاية، وهادئة للغاية، لقد خانته عشرات المرات، فقط لأنها حاقدة على بلادته وعلى هدوئه وعلى رضاه عن كل شيء، لم يبال إن كانت سمينية أم نحيفة، لم يبال إن حملت أم لا؟ ... لا يمنعها من زيارة، لا يتدخل في حياتها، لا يحتج على سلوكياتها، هو موجود فقط لدعمها وتوفير الحماية لها، اللعنة عليه، فهو لا يعرف معنى الاحتجاج؟! لم يغضب يوماً منها، لم ترتعد لحظة خوفاً من أن تفقده، ... لم يجعلها ليلة تنام باكية، لم تعرف معه غيلة شك، ولا نظرة ريبة، كان يراها ملاكاً، ويفخر بها الأصدقاء، حتى طهوها الذي تعلم تماماً أنه فاشل كان يستلذ به، ويشيد بميزاته المزعومة»⁽²⁾.

إذا فالراحة والهدوء والعيشة السعيدة وكل ما تمنته البطلة كان قد حققه لها زوجها، ولكنها لم ترض بذلك، لأن نفسها غير قانعة عن ذاتها ولهذا يقال إذا زاد الشيء عن حده

(1) سناء شعلان، الهروب إلى آخر الدنيا، نادي الجسرة الثقافي الاجتماعي، دار الكتب القطرية، 592، د.ط، 2006، ص37.

(2) المصدر نفسه، ص38.

انقلب ضده، فلو كان الزوج على درجة صغيرة من المعارضة أو بالأحرى لا يلبي للزوجة كل ما تتمناه، فهذا جعلها تكرهه وتمقتة، وتتمرد عليه.

«كان زوجها مستغرقاً بمتابعة برنامج أفلام كرتون للأطفال عندما قررت أن تهجره، كانت قد حضرت حقائبها، وحزمت أوراقها الرسمية والثبوتية ... انتصبت قبالتها، وقالت له ببرود: "طلقني، أنا مسافرة إلى آخر الدنيا، لم أعد أطيق المزيد، أريد أن أكون في أبعد نقطة عنك ... قال... "هل ستسافرين وحدك؟" أجابت بنبرة حادة على خلاف تلك النبرة الهادئة التي اعتادها الناس، والتي جذبت الكثير من الرجال إليها: "لا، بل مع رجل أحبه"»⁽¹⁾.
والغريب في الأمر أن ردة فعل الزوج كانت من الهدوء ما كانت لم يغضب ولم يثر نحو فعلتها هذه.

«صمت زوجها، ووزع النظرات بينها وبين حقائبها: "لم تكوني في حاجة إلى الهرب حتى آخر الدنيا حتى تهربي مني، كان يكفيك أن تخبريني برغبتك حتى أحققها لك"... صمتت، ولم تعد تسمع أي صوت له، لكنها لم تبال، وكان صوت الباب الذي صكته خلفها آخر عهدا ببيتها المهذوم الذي تحلم أن تحيي على طله حبا مشروخا، لا زالت الذاكرة تحلم به»⁽²⁾.

ولكن هل يجدي الندم بعد فوات الأوان!!؟

• قصة (عقم):

تصور لنا القاصة (سناء شعلان) في هذه القصة، أقصى درجات التمرد على الذات، امرأة فلسطينية تهيم بحبها لوطنها وأرضها الكبيرة الجريحة (فلسطين)، أرادت أن تمطر أرض وطنها فدائيين من صلبها وصلب زوجها الذي صب حب وطنها فيه، ولكن تشاء الأقدار بعجزها عن الإنجاب فهي "عقيم" بلغة الأطباء ولكنها لم تستسلم لذلك فحب وطنها

⁽¹⁾ سناء شعلان، الهروب إلى آخر الدنيا، ص 39.

⁽²⁾ المصدر نفسه، ص 40.

كان الأقوى وهذا ما جعلها تتمرد على ذاتها لتكتوي بنار الزوجة الثانية من أجل منح وطنها ما عجزت هي منحه.

«... هو الفارس المثلث بالكونية الفلسطينية الذي لا يقبل حكم النذل الصهيوني به وبشعبه ولذلك تزوجته، فقد أرادت أن تتجنب منه دون توقف كي تمد وطنها بالفدائيين... لكنها اكتشفت أنها عقيم... والسنين العجفاء صكت آمالها بخيبة الأمل الدائمة، لكنها تريد أن ينجب زوجها الحبيب فدائيين لوطنه، خطبت له إحدى قريباتها لتكون زوجته الثانية التي تهبه ما عجزت عن منحه له، شدت حرائق غيرتها على صدرها لتكتوي بها بصمت وسرية، وأخذت تنتظر ولادة الفدائيين الصغار حتى ولو كانوا من امرأة غيرها»⁽¹⁾.

• قصة (شهيد):

الساردة هنا تصور لنا تمرد أم علي على ذاتها وعن أمومتها في لحظة تمنى الموت قبل تمردّها ولكنها تمرّدت وفعلتها وهذا من أجل وطنها الحبيب الذي يئن في صمت، في لحظة أنكرت فيه الأم لابنها الشهيد وتكررت لأمومتها وهذا من أجل حياة أفراد قريتها، فقدتهم بابنها الشهيد.

«... نذرت حياتها وأحزانها وشبابها لتربية سبعة عشر شاباً وشابة، أحد منهم لم يكن ابنها ..، فجميعهم أولاد أخواتها وإخوانها الذين ربتهم في غياب أب شهيد أو أخت معتقلة أو بيت هدمه الاحتلال الصهيوني، إلا (رمزي) فهو ابنها دماً ولحماً ورحماً، فهو تذكّارها النفيس من زوجها الحبيب الذي ابتلعه النضال الفلسطيني في لبنان... ابنه (رمزي) الذي خرج على شاكلة والده شجاعة وطيبة وحبا لوطنه»⁽²⁾.

استشهد رمزي بعد تنفيذه لعملية فدائية، انتقم فيها من المستوطنين الذين قتلوا خمسة أطفال من قريته، فرحة أم الشهيد لا توصف ولكن يا ليتها دامت.

(1) سناء شعلان، تقاسيم الفلسطيني، مجموعة قصصية، أمواج للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، المعد، الأردن، ط1، 2015، ص29.

(2) المصدر نفسه، ص47.

«... لقد نجحت مهمة الانتقام، ولكن (رمزي) لم يعد منذ خرج إلى أن أعاده الصهاينة مكوما في كيس بلاستيكي أسود، عرضه على نساء الحي كي يكتشفوا هويته كي ينتقموا من أهله أجمعين كعادتهم، فيعتقلون أهله، وينسفون بيته، ويلقون بأسرته في الشارع. لكن نساء الحي أنكرن جميعا معرفتهن بهويته هربا من انتقام الصهاينة منهم ومن أهله، لقد اتفقوا جميعا منذ زمن على إنكار معرفتهم بأي فدائي يستشهد أو يقوم بعملية فدائية كي ينجو الباقون من بطش الصهاينة بالضعفاء والعزل»⁽¹⁾.

هذا الأمر عادي إنكار (رمزي) من طرف أهل القرية ولكن أيعقل إنكار الام لابنها؟ أيعقل انسلاخ الأم من أمومتها؟ طبعاً لا إلّا إذا كانت هناك قوة أقوى منها جعلتها تتمرد على ذلك الحس الفطري الذي غرسه الله بين الأم ووطنها، تمردت البطلة الأم على ذاتها لحظة إنكارها لابنها رمزي لتهد الحياة لقريتها فما أعظمها!

«آخر بيت في الحي كان بيت عائلة (رمزي)، عرضه على أمه، تحسست رحمها من فوق بطنها بلوعة، وقالت للصهاينة بكبرياء لا يركع لدمة أو صرخة فجيرة، ولا يقبل أن يباد الجميع في لحظة صرخة من قلبها الدامي: لم أره من قبل في حياتي، لا أعرفه أبداً، جميعنا هنا لا نعرف من يكون»⁽²⁾، ما أصعب هذه اللحظة! وما أقصى هذا القرار الذابح!

1-2 التمرد على الدين:

• قصة (المقامر):

تصور لنا الساردة في هذه القصة المعاناة النفسية التي عاشها البطل وسلسلة الانهزامات والفشل وخيبة الأمل التي لاحقته في حياته، كان الإحباط والضعف والتردد أبرز صفاته، فهو أصبح يشعر بالمهانة واستصغر نفسه أمام هذا العالم الرحب، فتولد لديه إحساس جديد جراء كل ما يعانيه وهو الاحتقار طبعاً ولما لا، فأصبح يحتقر كل شيء، فالساردة هنا مكنت لبطلها حق التمرد على الدين.

(1) سناء شعلان، تقاسيم الفلسطيني، ص 47-48.

(2) المصدر نفسه، ص 48.

«وبدا القمر هلالاً رفيعاً، يضيء على الأرض ضوءاً باهتاً، لا يخفف شيئاً من ظلمة الليل، بل لعله ينشر على الأرض ظلالاً خافتة تبدو كأشباح وتزيد من روعة الليل ورهبته. وكان عباس ينقل خطاه بطيئة على الأرض الشارع ويضع يديه في جيبي معطفه ويرفع وجهه إلى السماء حتى يؤنس وحدته ذلك الهلال اليتيم الهائم في خضم السواد... ودارت عيناه تنتقلان من السماء إلى ماء... ومن الماء إلى السماء... ورأى الهلال الهزيل في قاع النيل يتهالك في اهتزازات عنيفة تنكسر عليها أشعته الخافتة وأشفق على الهلال أن يختنق»⁽¹⁾.

إنّ حالة الحزن واليأس التي عاشها البطل لتتكرر الواقع له لم يعد مؤنسا له إلّا ذلك الهلال، ولكنه سرعان ما يتمردّ عليه لأنّه لم يكن كالصورة التي رسمها له في مخيلته، فشعر بأنّه يتخلّى عنه وهو في أمس الحاجة إليه، فأعلن التمردّ باحتقاره.

«وانقبض قلبه، ورفع رأسه فرأى شبح الموت يجثم على الأرض والسماء، الهلال يُحتضر... والبيوت قبور، وهو... هو يشم رائحة الموت في كل نفس من أنفاسه... وانكمش عباس في معطفه السميك، وأخذ يجر هيكله الطويل النحيل، ويستمع إلى وقع قدميه، وهو يفكر في أمر نفسه، ما الذي يدفعه إلى كل هذا؟ ولم يعرف بماذا يجيب، واكتفى بأن واصل سيره، وهو يمصمص شفثيه ازدراء... وشعر في هذه اللحظة أنه يحتقر كل شيء، نفسه، والناس، والدنيا، والليل، حتى ذلك الهلال الهزيل الذي يُحتضر يحتقره... لأنّه ضعيف عاجز»⁽²⁾.

عن القهر الذي عاشه البطل ترجم في أفعاله فهو يشعر بأنّ الدنيا قست عليه أكثر من اللازم ولا يدري لماذا؟: «وقد كان يعيش رغم ذلك كله، يعيش حياته، ويعتبر نفسه ظاهرة طبيعية كالشمس، والقمر، والهواء، كلها تعيش حياتها، ولا تعرف ما يعرفه الناس عن تلك الأشياء التي يسمونها الإرادة، أو القوة، أو الضعف، أو التردد، أو الاحتقار، الشمس تدور

(1) نوال السعداوي، تعلمت الحب، ص48.

(2) المصدر نفسه، ص48-49.

حول الأرض اليوم، كالأمس، كالغد، بلا تفكير ولا إرادة، وهو أيضاً يدور على الأرض اليوم، كالأمس، كالغد بلا تفكير ولا إرادة»⁽¹⁾.

البطل ترجم تدمره وثورته على كل الموجودات حتى المقدسات الدينية، فالتمرّد قد ترجمه بطلها في قصتها هذه انطلاقاً من اسمه المقامر لتظهر لنا المفارقة بينه وبين اسمه (عبد السميع) أسماء الله الحسنى، فكيف لشخص يحمل من أسماء الله الحسنى أن يتعاطى المحرمات (القمار) وهذه صورة مصغرة للتمرّد على الدين.

• قصة (كلنا حيارى):

هذه القصة من مجموعة (تعلمت الحب) لنوال السعداوي، «لم تعد د. نوال السعداوي كمجرد داعية لحرية المرأة في مصر والوطن العربي ولكنها أصبحت واحدة من الرموز النسائية على الصعيد العالمي... عن قلم السعداوي مسنون حد الاستتفار في مواجه الإذلال والاستغلال ومصادرة حرية المرأة»⁽²⁾.

كانت (السعداوي) على درجة عالية من الجرأة في طرح ومعالجة القضايا الخاصة ما منع منها ما تعلق بالثالوث المحرم.

(السياسة، الدين، الجنس) ولكنها قالت ولم تبالي، عبرت وانتهى، «أثارت نوال السعداوي حفيظة رجال الدين ووصموها بالكفر والإلحاد وإدراج اسمها ذات مرة على لائحة الموت، غير أنّها لم تمس مباشرة المعتقدات الدينية وركائزها، بل هي عنيت بكيفية توظيف الدين في صراع الرجل ضد المرأة وفي تثبيت سلطته الأبوية... كما عنيت في كشف النقاب عن دور رجال الدين في تهديد صحة الأفراد النفسية وحتى في تشويه صورة الذات الإلهية وتحريف مقاصد الدين العليا...»⁽³⁾.

(1) نوال السعداوي، تعلمت الحب، ص 49-50.

(2) نزيه أبو نضال، تمرّد الأنثى، ص 88.

(3) نوال السعداوي وعابدة الجوهرى، الأنوثة والذكورة والدين والإبداع، ص 42-43.0

تصور لنا الساردة في قصتها رفض البطلة لحالتها التي آلت إليها، وفي هذا الرفض إشارة إلى التمرد الداخلي الذي يحتاجها.

«كلنا حيارى

أنا حائرة دائماً... حائرة مع العذاب، وحائرة مع الهوى، وحائرة مع الألم، وحائرة مع المرض... لا أدري لماذا اخترت هذا اللون من الحياة، اللون القاتم الحزين والجانب المليء بالألم والدمع والدم... كنت أحب الأدب، والرسم، والموسيقى، والغناء، والتمثيل، لكنني وجدت نفسي أختار كلية الطب كلية المرض، والأنين، والموت... ومضيت إلى حقنتي فكسرتها، وألقيت سماعتي من النافذة، ومزقت كتب الطب، وأغلقت عيادتي بالشمع الأحمر، وجلست في البيت أفكر»⁽¹⁾.

هذه الثورة والرفض اللذين أعلنت عنهما البطلة جعلها تتجرأ لتتمرد أكثر: «وعدت إلى عيادتي وفتحتها مرة أخرى، ومارست كتابة القصص... أصبحت مسؤولة عن حل مشاكل القلوب الحائرة المعذبة في "مجلة الحب"، وتلقيت خطابات الحائرين والحائرات، وتكومت على مكتبي بالعيادة، وشرعت أقرأ، شاب يحب فتاة لا تبادله الحب، ويستحلفني أن أدله على طريقة للانتحار تميته دون أن يشعر بالألم، ويسأل أيهما أفضل: حامض الفينيك أم سطح المجتمع؟!... وزوجة تقول: أختي سرقت مني زوجي... ماذا أفعل؟... وشاب يحب خالته! ويسألني عن اسم الرجل الذي منع زواج الخالات، ولماذا؟ ألوان عدة من المشاكل»⁽²⁾.

فالتمرد على الدين يظهر جلياً في إباحة ما حرم وهو زواج الخالات إضافة إلى قول البطلة يسألني عن اسم الرجل الذي منع زواج الخالات، جرأة عالية جعلها تتمرد على الدين ليس بغرض التمرد ولكن بغية تصحيح الأفكار المشوهة المعاقة التي أباحت ما حرم، وقد جاء ذلك صحيحاً في كتاب الله عز وجل، فالتمرد هنا جاء بغرض التقويم والتصحيح.

(1) نوال السعداوي، تعلمت الحب، ص107.

(2) المصدر نفسه، ص108.

• قصة (أحلام):

تصور الساردة بطلتها (سهير) والمصير الذي ينتظرها إذا أكملت في ذلك الطريق، فاعتمدت الساردة إلى جعل البطلة تنام لتري ما ينتظرها وهي في منامها تعلن التمرد على الدين، لأنها أرادت تصحيح خطئها بخطأ آخر.

«كانت سهير تريد أن تختفي، على الأقل من مكتبها، لتفكر بعيداً عن ضجة البيت... كانت في رأسها الصغير معركة حامية يكاد لهبها يذيب مادة مخها ويفتتها، كما فتت الأرق جسمها النحيل أربع ليالٍ كاملة... وأخذت تفكر، هل يمكن أن يصنع ربنا من أجلها شيئاً؟ ... كيف تصبح سهير بعد هذا كله أمّا بلا زواج... ورغم أنّها عرف أنّ هذا المخلوق لا يأتي هكذا من عند الله لأنها ليست مريم العذراء... رغم كلّ هذا فهي تحس أنّها بريئة... ولكن ماذا تفعل الآن وقد حدث ما حدث، وتكون مخلوق جديد سخيف؟ لا شيء أمامها سوى أن تنتهي... تموت... ويموت معها ما بداخلها لأنّ الحياة سخيّة... ليس لها معنى، والناس أيضاً كلهم سخفاء؛ فهم يُخلقون بطريقة سخيّة، وفي لحظة تافهة سريعة، والموت بالطبع أحسن من الحياة، وأحسن من الناس»⁽¹⁾.

البطلة حتى وإن كانت قد أخطأت فجراتها جعلتها تتمرد وتثور على أمور دينية كخلق الإنسان، ارتكاب المحرمات، الانتحار (قتل النفس) ورغم هذا فهي بريئة في نظرها ﴿لَقَدْ خَلَقْنَا الْإِنْسَانَ فِي أَحْسَنِ تَقْوِيمٍ﴾.

«... أن الفقر ليس عيباً... وأن الحياة لذتها الكفاح رغم كلّ هذا فهي تحس أنّها بريئة، وأنها وإن أخطأت دقيقة فيكفي عذابها وأرقها ليالي طويلة ليكفّر عن هذا الخطأ... لكنها لم تفكر لكنها أبداً أن شيئاً كهذا سيحدث، وأن مخلوقاً جديداً سيبدأ الحياة في أعماقها بعد هذه اللحظة، لم تكن تتصور أن الناس يخلقون بهذه السهولة، وبهذه السرعة»⁽²⁾.

⁽¹⁾ نوال السعداوي، تعلمت الحب، ص 90-91-92-94-95.

⁽²⁾ المصدر نفسه، ص 92-94.

1-3 التمرد على الرجل/ الأب:

«تمنح القوانين والمفاهيم التي تحكم الأسرة الأبوية للأب السلطة المطلقة على زوجته وأطفاله وتفرض على هؤلاء الطاعة العمياء والخضوع الكامل وإلا تعرضوا للبطش أو الطرد أو الإنكار، وكلما زادت سيطرة الأب زادت رغبة الطفل في الإفلات من هذه القيود والتحرر من هذه السلطة، ومن هنا ازدياد الرغبة العدوانية عند الطفل في التحرر والانفصال عن أمه»⁽¹⁾.

• قصة (الأشياء الصغيرة):

إذا زاد الشيء عن حده انقلب إلى ضده، لأن كثرة الضغوطات والمبالغة في السيطرة وقمع الآخر وهي المرأة تجعلها تنثور وتتمرد فلا تسمع إلا لذتها وأناها المقهورة التي تريد أن تظهر وتعبّر.

هذا ما نراه في قصة (الأشياء الصغيرة) للقاصة السورية (سميرة عزام)، إذ نجد الساردة تصور بطلتها وهي تأن تحت وطأة سيل من التبعية والقمع الناتج عن الأب والأم والعمة العانس، وهذا الحد الذي وصلت إليه البطلة ناتج عن ضعفها واستسلامها وخوفها من السلطة الأبوية وما ينتج عنها من آثار سلبية، حيث باتت محل سخرية واستهزاء من طرف صديقاتها المقربات إليها ومن طرف المجتمع ككل.

«هؤلاء لا يفهمون، أما هي فقد بدأت تفهم! ولن تتأذى بعد من مزاح تنالها به الرفيقات إذ يقلن: أنت يا هذه الحمقاء تعيش بعقلية أبيها وأمها وعمتها العانس»⁽²⁾.

ولكنها لم تقبل كل هذا الضغط، بل ولدت من جديد عندما استمعت لذاتها فأضحت كيانا جديدا شكلته برغبتها لا برغبة الآخرين: «... فكل شيء في وجودها يبدو قزما أمام هذا الإحساس حتى أبوها وأمها وعمتها ومعلماتها!

ليذهبوا إلى إبليس جميعا!

(1) نوال السعداوي وعائدة الجوهري، الأنوثة والذكورة والدين والإبداع، ص25.

(2) سميرة عزام، أشياء صغيرة - قصص، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، شباط 1954، ص04.

... ولكنها الآن إنسانة متجددة الإحساس وستبني وجودها بعد اليوم بحسها بإرادتها لا بقولهم - أبيها وأمها وعمتها العانس - لا تكوني كالأخريات الرعنات فأنت غير أولئك أصلاً ونبتا أنت وأنت»⁽¹⁾.

وها هي البطلة تنمرّد حتى على مبادئها التي غرست فيها عقاباً لهم لأنهم ردموها وهي حية، أرادت أن تكون هي من يقرر لا هم.

«... لتسخر من قيمها القديمة... لا تدري، ولا تريد أن تدري... كل ما تعقله وتعيه وتشعره إحساس بالحياة جديد... قد ولد فيها الساعة...»⁽²⁾.

• قصة (خطبة):

تصور لنا الساردة في هذه القصة موقفين لبطلتها المتمردة فهي من جهة تمثل الزوجة الوفية للرجل (خطيبها) المتوفي ورفضها الزواج بعده، وفي الشق الثاني تعلن تمردّها على والدها برفض رغبة تزويجها فلم تخضع ولم تقبل وواجهته بكل جراءة.

«كلّ عريس يتقدم لها تعييه بعيب ما ثم ترفضه وتغلق باب غرفتها عليها باكية لأيام طويلة ثم تخرج بعد ذلك وتعلن أنّها لا تريد الزواج بعد استشهاد خطيبها (حسان)، ثم تلين من جديد تحت ضغط أسرتها وترى العربي الجديد الذي تقدم لها، ومن جديد تعييه، ثم ترفضه، ثم تهرع إلى غرفتها تبكي لأيام موصولة»⁽³⁾.

وهكذا كلّ مرة يحدث للبطلة ولكنها قررت أن تواجه والدها بقرارها الذي لا رجعة فيه.

«عريس جديد ينتظرونه في بيتهم هذا المساء كي تتعرف عليه، تنظر في وجه والديها اللذين كدهما التعب والشقاء والخوف على مصيرها بعد موتها، ويصبوان لأن ترضى

(1) سميرة عزام، أشياء صغيرة - ص 04.

(2) المرجع نفسه، ص 11/04.

(3) سناء شعلان، تقاسيم الفلسطيني، ص 36.

بعريس ما تتخذه زوجاً لها، وتقول وهي تتكوم أرضاً أمام صورة (حسان) المعلقة في صدر البيت: أبي أنا لن أتزوج غير (حسان)، وهو لن يعوه لأتزوجه»⁽¹⁾.

1-4 التمرد على العادات والتقاليد (الواقع):

• قصة (قصة من حياة طيبة):

تصور لنا الساردة في هذه القصة تمرد بطلتها على العادات البدائية الموروثة عبر الزمن، فهي تتكر لها لأنها رأته تحمل من الجهل والتخلف أكثر منها عقلانية ووعياً. البطلة هي طبيبة وفي يوم من أيام عملها الروتيني في العيادة إذا امرأة باكية يجرها رجل ويطلب منها فحصها ليتأكد من أنها شريفة، وبعد الأخذ والرد مع الرجل تبين أن هذه المرأة الباكية أخته ويتوعدا بالقتل إذا كان ظنه صائباً. في لحظة عابرة غيرت البطلة مبدأها العملي للقضاء على هذه العادة السلبية التي أزهدت منها العديد من الأرواح وقررت أن تكون إنسانة قبل كل شيء، لا قوانين العمل ولا العادات تتحكم بها.

«لا تخافي لا تخافي، لن أكشف عليك، ولكن قل لي الحقيقة... سأقول لك الحقيقة: إنني أحب رجلاً آخر وهو يحبني، وقد اتفقنا على الزواج في الشهر القادم، أقسم لك أنه لم يحدث بيننا شيء مذل بشرفي! ...»

سألت نفسي، وسألت ضميري، وراجعت كلمات القسم الذي رددته في أول يوم مارست فيه عملي، واستعدت في ذاكرتي قوانين الطب ... ولم أشعر إلا وأنا أتجه إلى الباب فأفتحه، وطلبت من أخيها الدخول، وقلت له في ثبات وقوة: إن أختك فتاة شريفة!»⁽²⁾.

رفضت المرأة الزواج إلا بمن تحبه جعل الأخ يشك في شرف أخته انطلاقاً من العادات التي ورثها من مجتمعه، فالبطلة أرادت أن تتصفها بإعلان تمرداها على هذه العادات وضربها عرض الحائط.

(1) سناء شعلان، تقاسيم الفلسطيني، ص 37.

(2) نوال السعداوي، حنان قليل، ص 119-120.

«كتبتُ قسماً جديداً، وهو: "أقسم أن تكون إنسانيتي وضميري، هما قانوني في عملي وفني" ووضعت القلم، وأحسست براحةٍ لم أشعر بها منذ فترة طويلة»⁽¹⁾.

• قصة (تعلمت الحب):

القاصة تصور لنا في هذه القصة حالة رفضها للعيش في المدينة ورغبتها الجارفة للعيش في الريف الساحر بسذاجة أهله وصفاء طبيعته بالرغم أنها طبيبة، فلا تصنع ولا تكلف بين أفرادها، كلهم يعيشون على فطرتهم وسط الطبيعة العذراء، ففعل الرفض الصادر عن البطلة يعكس لنا حالة تمردها على الواقع.

«هبطت بي العربة السريعة في الطريق الزراعي المترب، واختفت العمارات العالية والمداخن السوداء وظهرت بشائر الريف، ورأيت حقول «الذرة» تقترب من جانبي الطريق، بعضها أخضر وبعضها أصفر، يتخللها النخيل الطويل ... وسحبت زجاج النافذة إلى أسفل لأشم رائحة الريف بما فيها من تراب وزرع وماء ... تلك الرائحة العجيبة التي أعشقها»⁽²⁾.
القاصة في حالة قبولها العيش في الريف فهي تضرب عرض الحائط العادات التي يقدها الناس للعيش في المدينة، لم تستمع لصوت الآخر ولكنها اتبعت نجواها الداخلي وحنينها إلى موطن الراحة والهدوء والبساطة.

«... طلبت من السائق أن يتوقف وجذبت أنفاساً فامتلاً صدري بهذه الرائحة الحبيبة وشعرت كأني أعود إلى وطني... إلى أصلي... والقاهرة بصخها وضجيجها وبسكانها المتخشبين كأنهم الآلات أو التماثيل تتلاشى من إحساسي والمستشفى الكبير الذي كنت أعمل فيه هناك ذاب من ذاكرتي، حتى حبي، حبي الذي تركته خلفي في القاهرة أصبح الآن لا شيء في رحاب ذلك الهدوء القوي الذي يغمرني وفي غمرة تلك العاطفة الجديدة التي عرفتتها... وجدت سعادتي، وجدت حبي... العيون الحانية الدافئة... وفي كل قلب من هذه القلوب الطيبة البريئة»⁽³⁾.

(1) نوال السعداوي، حنان قليل، ص121.

(2) نوال السعداوي، تعلمت الحب، ص09.

(3) المصدر نفسه، ص09-15-16.

فبطلة هذه القصة نالت ما كانت تصبو إليه فهي تقول بفعلها هذا أنا أريد أن أكون هكذا وليس أنتم من يصنع حياتي.

• قصة (مآتم الرصاص):

القصة من بين مجموعة (مقامات الاحتراف) للقاصة (د. سناء شعلان) «وهي نماذج تصف المجتمع بصيغة المفرد للدلالة على زمن من فقد فيه الكثيرون الكلمة الصادقة والموقف الشريف الرافض للكذب والخداع... وتظل المجموعة تدور في فضاءات زمانية ومكانية مشبعة بأجواء الخوف والموت والحسرة والألم... فضاءات تغتال أحلام الإنسان وفرحته وتترك بصمة الشقاء على وجهه المتعب»⁽¹⁾.

وها هي قصة (مآتم الرصاص) نداء صارخ، نداء استغاثة بوجه المجتمع، جلاّد أفنى أفراده بجهله وجبروته وغطرسته، أفناه من تقديسه لعادات توارثت بين أفرادهم وهم لا يدرون أنهم هم الضحايا، عادات لا يمكن أن تتدرج في قائمة المعقول، أوجدها جهل أفرادها وبدائيتها، ومن العنوان يخيم الحزن والموت إذ هناك الفقد والرحيل بسبب عادات طائشة أصبحت من المقدسات التي لا يمكن أن يطالها تغير أو إلغاء جذري.

أبرياء قد ماتوا جراء هذه العادات السيئة المتوارثة، أبرياء جعلتهم في خانة الجنون والمعاقين يهيمنون في مجتمعهم الذي اختارهم فريسة لهذه العادات والتقاليد القبيحة، ألا وهي العيارات النارية أو إطلاق الرصاص في الأعراس ومواكب الأفراح.

(مآتم الرصاص) قصة احتوت على ثلاثة مآتم يشتركون في الحزن والموت والألم، وكان سببهم واحدا لا أكثر (الرصاص).

«مآتم الرصاص، مآتم للروح هي مآتم الرصاص عندما تُردي أحببتنا أمواتا في لحظات الفرح والحياة»⁽²⁾.

(1) خضر غنام محمد، فضاءات التخيل مقاربات في التشكيل والرؤى والدلالة والإبداع سناء الشعلان القصصي، عمان، مؤسسة الوراق، 2011، الأردن، ط1، 2012، ص216-218.

(2) سناء شعلان، مقامات الاحتراف - مجموعة قصصية، نادي الجسرة الثقافي والاجتماعي، قطر، 2000، 2006، ص29.

«ففي (المأتم الأول) الذي جاء على شكل رسالة موجهة للدكتور جورج آرثر، يروي مرسل الرسالة قصة الطفل (فيصل) ابن الثلاثة عشر عاماً، الذي يولد بعين مبصرة واحدة، ويعجز الطب عن إرجاع البصر للآخرى المعطوبة وبعينه المبصرة يشق فيصل طريقه في الحياة متسلحاً بموهبته الفذة نفي الرسم لكن رصاصة طائشة تغتال نور عينه المبصرة ليموت النور في داخله وما هو بميت»⁽¹⁾.

تغتال البراءة وهم في عصر الزهور، يداس على براءتهم ويخلفون حطاماً «لأن فيصلاً ما عاد قادراً على الرسم، لم يمت كما قد تتوقع، وليته مات، إذن لوضع القدر حداً لمأساته، ولكنه أصيب بالعمى، لقد سرقت رصاصة طائشة عين فيصل الوحيدة، أخطأت العين المظلمة، وصممت على التهام عينه السليمة، لم ترض أن تستقر إلا في ظلام عينه التي كانت مبصرة قبل لحظات، فشربت من زلالها حتى ارتوت دماً»⁽²⁾.

وأي فاجعة هذه التي حلت بهذا الملاك الصغير والذي ألقى في سجن الظلمات وبحر الأحزان والمعاناة، ما ذنبه؟

اللوم كل اللوم علينا نحن من غرسنا هذه العادة القبيحة وعبدناها من الثمالة «وأصبح فيصل أعمى!!!! لم تأت الرصاصة من يد عدو، ولا داهمته في حرب ظالمة، ولكنها أتته من يد أبيه، وفي حفل زفاف أخيه الكبير والوحيد، فخضب أبيض الزفاف بأحمر دماء فيصل، وكانت عينه الوحيدة قربان ذلك العرس الدامي، وكأن الفرح لا يكتمل إلا إذا أريق في دماء الأبرياء»⁽³⁾.

القاصة تعلن تمرداً وثورتها وقمة غضبها ورفضها لهذه المجزرة، وملحمة دامية بطلها الرصاص، كل هذا جاء على لسان بطل القصة (سالم) ليوجه رسالة إلى هذا الشعب المتخلف.

(1) خضر غنام محمد، فضاءات التخيل مقاربات في التشكيل والرؤى والدلالة والإبداع سناء الشعلان القصصي، ص218.

(2) سناء شعلان، مقامات الاحتراق، ص32.

(3) المصدر نفسه، ص33.

«... فمن يعبر عن سعادته بإطلاق العيارات النارية وبإهدار دم الأبرياء... هو دون شك متخلف ويستحق الموت... أنا لم أعد قادرا على مزاوله مهنة الطب منذ تلك الليلة المشؤومة، التي عجزت فيها عن رد عين فيصل إلى مكانها، لكنني أعمل الآن في جمعية وطنية لمكافحة إطلاق العيارات النارية، وشعاري دائما: "اوقفوا استعمال إطلاق العيارات النارية في المناسبات؛ لأن من المستحيل أن نعوض ما نفقد بسببها»⁽¹⁾.

أمّا المأتم الثاني فعنون بـ(حليمة المجنونة).

«يروى قصة حليمة المجنونة التي كانت أجمل نساء القرية وأكثرهن عقلا واتزاناً وخلقاً والتي أنجبت (سعدا) بعد سنوات انتظار طويلة، وكانت تطوقه بالرقى والتمايم والحجب وقطع الحلي الزرقاء خوفاً عليه من الحسد لكن رصاصة طائشة اغتالت فرحة حليمة وحولتها إلى مجنونة تدور القرية ليلاً ونهاراً بحثاً عن طفلها»⁽²⁾.

عجبا لهذا المجتمع المتحجر «... فقد تسللت رصاصة غادرة في حمى عرس، أطلقها أرعن بلا حذر ليكرس بصورة وحشية طقوس موروثه للأفراح، فتحول العرس إلى مأتم، واغتال فرحة أم سعد، فرصاصته الغادرة أثبت إلا أن تحرق قلب أم أضناها الانتظار، إذ انسلت بدوي مخيف، واخترقت مهد سعد الذي يركن إلى نافذة قريبة من ساحة العرس، ويسدر في نوم لذيذ، مزق ألم مفاجئ صدره، فندت عنه صرخة صغيرة وجلّى، سرعان ما كتمها الموت، وأخرس احتجاجها»⁽³⁾.

ها هو بطل القصة يعلن غضبه التأثير يتقزز من هذه العادة القبيحة، ويتحسر من موت وعي مجتمعه الذي لم يحرك ساكناً، فالجرائم تتوالى وإطلاق العيارات النارية ازدادت حدتها بتقادم الزمن.

(1) سناء شعلان، مقامات الاحتراق، ص34.

(2) خضر غنام محمد، فضاءات التخيل مقاربات في التشكيل والرؤى والدلالة والإبداع سناء الشعلان القصصي، ص218.

(3) سناء شعلان، مقامات الاحتراق، ص38.

«من جديد تلمح عيني يدي ابن خالي تمتدان بخرف نحو المسدس، ليعبر عن سعادته وفخره برصاصاته الملعونة، غضب أحمر يجتاح نفسي، آهات سعد تداهم روحي، انقض عليه دون وعي، أضربه كيفما اتفق، وحليمة المجنونة تزغرد باضطراب، فهي الوحيدة التي فهمت ما عجز الآخرون عن فهمه يجتمع بعض الأقارب، ويبعدونني بالقوة عن ابن خالي، الذي كدت أهصره بلكماتي المتشنجة. تحوّل جدتي، وتضرب أمي كفا بكف، وهي تقول: "أصابته والله عين، أو أصابه جنون حليلة". لكنني أصرخ بلهات يكاد يدمي صوتي قائلاً: "هذا هو الجنون بعينه، إطلاق العيارات النارية هو الجنون، توقّفوا عن القتل بدعوى الفرح... توقّفوا..." تصمت العيون... وفي البعيد ألمح حليلة المجنونة تزغرد مذبوحة، وهي تطارد عين الشمس التي تنهياً للأفول، وتجتهد كي تجد سعدا قبل أن يخيم الظلام، فسعد يخشى من الظلام؛ لأنه طفل صغير، والأطفال الصغار يخشون الظلام والرصاصات الطائشة»⁽¹⁾.

تبا وسحقا لمجتمع ميت الضمير والإحساس والمشاعر، مجتمع معاق ذهنيا وجسديا! فلا حياة لمن تتادي، لا فائدة لقرع الطبول لأذان لا تسمع.

أمّا المأتم الثالث فعنون بـ(حالة خاصة).

«ويحكم على جاسر في المأتم الثالث بالموت شنقا بتهمة لم يرتكبها وإنما ارتكبتها يد طائشة ورصاصة عمياء اغتالت أخاه التوأم كايّد في ليلة عرسه»⁽²⁾.

وها هي التعاسة تخيم على أسرة بأكملها، فقد وموت وتشتيت بسبب لحظة متهورة أطلقت فيها الرصاصة.

«... لكن الأفراح والسعادة

المؤجلة باتت ملغاة، بسبب رصاصة ثمنها عشرة قروش، وحجمها أصغر بكثير من أصبع اليد، فقد قلبت تلك الرصاصة حياتي رأسا على عقب، ودمرت سعادة أسرة بأسرها.

⁽¹⁾ سناء شعلان، مقامات الاحتراق، ص39.

⁽²⁾ خضر غنام محمد، فضاءات التخيل مقاربات في التشكيل والرؤى والدلالة والإبداع سناء الشعلان القصصي، ص219.

تلك الرصاصة التي أطلقها يد مستهترة، أرادت أن تعبر لها عن سعادة، ولكن بطريقة شاذة، تلك اليد كانت يد جارنا عمران... يده كانت قوية وثابتة، لكن القدر أوهأها في تلك الليلة المشؤومة، فأطلقت رصاصة، استقرت للتو في قلب كايد، الذي لم يذق طعم السعادة بعد، ففارق الحياة ودهشة مذبوحة تعلو محياه»⁽¹⁾.

هذه الرصاصة الطائشة كانت وحدها كفيلة لنشوب بركان من الأحزان، كانت وحدها قدرة على توليد نار الحقد والكراهية وإشعال نيران حب الانتقام والأخذ بالثأر.

«أنا ضد الموت والثأر، ولكنني ما كنت لأطيق أن أرى ولو للحظات أن قاتل أخي يتحسس هواء الحياة، وأخي يأوي إلى رمس مظلم نعم لقد قتلت عمران بدم بارد، وبرصاصة واحدة فنتت جمجمته... لقد حكم علي بالإعدام؛ لأنني قتلت مع سبق الإصرار والترصد، والحقيقة أنا لا أبالي أبدا بهذا الإعدام، فقد مت لحظة مقتل أخي، فالرصاصة التي أصابت قلبه قد أدمت قلبي كذلك»⁽²⁾.

وها هي القاصة على لسان بطلها تثور وتغضب كل الغضب على هذه العادات السيئة المتوارثة، ترفضها كل الرفض فلا خير منها إلّا العذبات المتتالية.

«كم هو تقليد عابث وسخيف تقليد إطلاق العيارات النارية في الأعراس!!! فالسلاح خلق للموت وللأعداء لا للأفراح ولصدور الأحبة والأقرباء... حسنا، ليعذمني القاضي، ولكن عليه أن يعدم كذلك عادة إطلاق العيارات النارية في المناسبات؛ ليرتاح كايد في قبره، ولتقر عيون الأمهات، ولتجف دمة أُمي الحبيبة... أريد أن تدفيني في قبر كايد... وليتك تكتبين على قبري بدموع عينيك: "هنا يرقد نجلاي: كايد وجاسر، اللذان قضيا ضحية العيارات النارية، وضحية الجهل»⁽³⁾.

(1) سناء شعلان، مقامات الاحتراق، ص42.

(2) المصدر نفسه، ص42-43.

(3) المصدر نفسه، ص43.

وفاجعته من مجتمع لا يستيقظ من سباته العميق ملتحفا جهله ليجلد به أبنائه دونما انقطاع.

• قصة (س ص ع) لعبة الأقدام:

«(س ص ع) لعبة الأقدام هي لعبة للفتيات في الأردن وفلسطين، تمسك الفتيات فيها يد بعضهن ويدرن في حلقات بشكل دائري، ومن يداس على قدمها تخرج من اللعبة ويكون الفوز للآخر من تبقى في اللعبة دون أن تداس قدمها»⁽¹⁾.

هذه المرة الشيء المتوارث عبر الأجيال لعبة الأطفال، وأين الغريب في ذلك وما هو الأمر الذي يجعل القاصة تتمرد وتثور في هذه القصة.

إذ أن توارث لعبة عبر الأجيال للأطفال، ليس بالأمر الغريب، إذ هناك فرح وسعادة في عالم طفولي.

«إذ تنمو القصة بسردها متوسلة بالجسد كأداة للتواصل غير اللفظي، حتى إن لعبة الأقدام هي لعبة جسدية بامتياز، تعتمد على اللعب الطفولي، فالطفل هو العمق الحركي للمشهد، يكونه ويكونه، فهو الاستثناء حيث يتحول العالم ليس بين يديه فقط لعبة طافحة بالبراءة»⁽²⁾.

اللعبة يحكمها مبدآن المسموح والممنوع، «مسموح بكل شيء في لعبة الأقدام، مسموح بتعالي الضحكات، مسموح بتهادي الأجساد، وبتعرق الأبدان، وبشهوة الغناء والسخرية، حتى إنه مسموح بالارتداد إلى زمن الطفولة، أما فرحة لقاء الأقدام فممنوعة، وملعونة، وآثم من يقتنصها أو يحترفها»⁽³⁾.

(1) ضياء غني العبودي، شواغل سردية، دراسات نقدية في القصة والرواية، تموز طباعة نشر وتوزيع، دمشق، ط1، ص81، 2012.

(2) المرجع نفسه، ص81.

(3) سناء شعلان، تراتيل الماء - مجموعة قصصية، الوراق للنشر والتوزيع، وزارة الثقافة، ط1، 2010، ص38.

فالرموز الثلاثة المكونة لهذه اللعبة الموجهة للأطفال والفتيات بالخصوص، دلالة سيميائية، فلكل واحد منها علاقة بهذه اللعبة وذكريات.

«تبدأ القصة ب(مسموح) اسم مفعول يدل على المجهول، إذ يسمح بكل شيء في هذه اللعبة... أما الشيء الممنوع فهو اللقاء... لقاء الأقدام! هل نحن بصدد لعبة يلعبها الأطفال في الشام أم شيء آخر»⁽¹⁾.

«س/ القدم العرجاء تهوى لعبة الأقدام أيضا.

ومن العنوان تدخلنا القاصة في مفارقة فالقدم العرجاء تهوى لعبة الأقدام تلك اللعبة التي ليس للقدم العرجاء أي حظ في ممارستها مما تشعرنا بسيطرة أجواء الحزن في النص القصصي»⁽²⁾.

هذه العرجاء التي حرمت منذ طفولتها حق التمتع بهذه اللعبة التي كانت حلم حياتها رغم الإعاقة التي حرمتها منها وشوّهت أحلامها الطفولية وجعلتها في خانة البؤساء المحرومين «فتبدأ القصة بفعل (اللامعرفة) إذ لم تعرف يوما معنى (س ص ع) التي كانت تلوّكها ضحكات أترابها»⁽³⁾.

هذه الطفلة العرجاء قوانين اللعبة المتوارثة هي من جعلتها تحرم من الفرح وسلبتها حقها وبراعتها وانتشلتها من عالم طفولتها الذي يعج بالسعادة الأبدية ورمتها إلى خانة سوداء.

«لكن صاحبة القدم العرجاء (تدرك) أنّ هذه الحروف (س ص ع) دون غيرها من حروف كلام البشر قد ارتبطت عندها بالحرمان والعجز وبقدمها العرجاء على غير استحياء... إنّها منكسرة»⁽⁴⁾.

(1) ضياء غني العبودي، شواغل سرديّة، دراسات نقدية في القصة والرواية، ص 82-83.

(2) المرجع نفسه، ص 84.

(3) المرجع نفسه، ص 84.

(4) المرجع نفسه، ص 84.

ورغم ذلك لم يفقد الأمل فحبها الجنوني لهذه اللعبة التي حرمت منها جعل أملها قائماً بأنّها ستلعبها يوماً ما.

تكبر العرجاء وتتزوج وتتجب أطفالاً تخشى عليهم عاهة القدم العرجاء أن يرثوها من أمهم البائسة ولكنها لم تنس حبها للعبة (س ص ع).

«... وتفرح أيما فرح عندما يمشي أطفالها خطواتهم الأولى بلا حزنٍ سخيّف اسمه عرج... تقطع الحارة يومياً ذهاباً وإياباً، تتمنى أشياء، وتسب أخرى، ثم تنسى ما تمتنت وما سبت، إلا لعبة الأقدام فهي لا تنساها؛ فهي ظلها الحزين في منحنيات القلب»⁽¹⁾.
أما المستوى الثاني من اللعبة فعبر عنه بحرف (ص).

«ص: الضفائر السوداء تتقن لعبة الأقدام، فثمة تباين بين عتبة المستوى الأول (العرجاء تهوى لعبة الأقدام) المعبر عنه حلم عاجز وبين عتبة المستوى الثاني (تتقن لعبة الأقدام) ... يبدأ المستوى الثاني بوصف فوتوغرافي لصبية»⁽²⁾.

«الضفائر السوداء تتقن لعبة الأقدام، ضفירתاها السوداءتان تداعبان وجهها القمري الملبد بغيوم حمرة وجنتيها...»⁽³⁾.

والأمر الغريب هنا أنّ هناك صبياً يراقب من بعيد هذه الصبية وأحسن أن شيئاً بداخله يدفعه ليراقبها وهي تلعب، ويفرح لرؤية الصبية، ويحزن في نفس الوقت لأنه حرم من اللعب معها بحكم قوانين اللعبة «... ولو كانت لعبة حبيبته القمرية الصغيرة ليست عنصرية ومتحيزة للفتيان ضد الصبية إذن لكان أول من يغزو حلقات اللعب...»⁽⁴⁾.

(1) سناء شعلان، ترائيل الماء، ص 40.

(2) ضياء غني العبودي، شواغل سرديّة، دراسات نقدية في القصة والرواية، ص 89.

(3) سناء شعلان، ترائيل الماء، ص 89.

(4) المصدر نفسه، ص 41.

إذا مرة أخرى يخيم الحزن والحرمان فالصبي يشبه العرجاء، «فالصبي كالعرجاء كلاهما يراقب ويتابع اللعبة متمنيا لو يلعبها لكنهما يعجزان، فالعرجاء بسبب عاهة خلقية وهو بسبب جنسه إلّا إنهما ظلا يحلمان باللعب وكلاهما يتبعانها صاميتين...»⁽¹⁾.

ويأتي المستوى الثالث من اللعبة بحرف (ع)

تمر السنون وتكبر الصبية صاحبة الوج القمري وتتجرب صبية بجمالها والصبي والولهان لأم الصبية أيضا يكون أسرة من ثلاثة أولاد وصبية ولكن ابنته لم يكن تشبه الصبية التي علقت بقلبه.

فكان يراقب صبية من أجلها من بعيد وهي تلعب وتتقن لعبة (س ص ع) ولكن تحدث المفاجأة تموت الصبية بدهسة سيارة ذات سرعة جنونية خلفت وراءها أما مجنونة تهوم الأزقة وتزاحم الفتيات الصغيرات اللاتي يلعبن هذه اللعبة بحكم أنها تلعب مع ابنتها المفقودة المولوعة عنها حد الجنون الأبدي.

وغدا الصبي يراقب من أجلها وهي تهيم في زقاق الحي ولكنها ليست الصبية القمرية التي عهدا وإنما المجنونة.

وفي نهاية القصة تصور القاصة حالة التقاء من حرّموا في هذه اللعبة المتوارثة ولكن في مشهد مأساوي جدا ممّا جعلها تثور وتتمرد وتغضب من هذه العادات المتوارثة التي خلفت وراءها إلّا الخراب والحرب والموت.

«لعبة الأقدام من حق الأقدام أن تتمرد على الأعراف والعادات والأحزان... ولذا فقد سهل أن يسقط من حسابان ثلاثتهم، إذا كان فيه بذرة جنون، وعوالق تمرد، وحفنة من أحزان متدفقة، فكان حري به أن يجمع ثلاثتهم دون ترتيب معطن في ذلك الزقاق»⁽²⁾.

ويلتقي الثلاثة ليلعبوا اللعبة التي حرّموا منها ولكن بحالتهم الجديدة تتطلق اللعبة من مداهمة المرأة المجنونة طيف ابنتها الميتة ليلتحق بها الصبي الرجل الحالم ليمد يده لها

(1) ضياء غني العبودي، شواغل سردية، دراسات نقدية في القصة والرواية، ص 91.

(2) سناء شعلان، تراثيل الماء، ص 43.

وتأتي العرجاء لتكمل حلقة اللعب ويتحقق لهم ما تمنوه مرة في حياتهم مما شكل رقصة هستيريا بداخله آهات المتعذبين والمحرومين والمنكسرين.

«فكانت اللعبة النشاز... وكان الرقص!!»

الرقص المتمرد على الأعراف (العرجاء لا تلعب لعبة الأقدام)

الرقص المتمرد على العادات (في العادة لا تلعب اللعبة من قبل الرجال والصبيان فهي لعبة عنصرية نسوية)

الرقص المتمرد على الأحزان، يتمرد على حزن أم فقدت ابنتها التي ارتبطت بهذه اللعبة وعشقتها حد الدهس»⁽¹⁾.

ما أقبح هذه اللعبة وما أقبح أعرافنا وعاداتنا التي تروينا أحزاننا وتغرقنا في بحر الألم والعذابات المستدامة.

«وهاهي اللعبة الحلم تحققت... ويكون التأويل:

س: السيدة المجنونة.

ص: الصبي - الرجل.

ع: العرجاء

في لحظة تساهل نادرة تعانقت الأكف الست، رقصة هي أيقونة لأحلام المنكسرين، ترمز للمرسى الأخير لحلم الطفولة الذي لم يتحقق.

... هم فرحوا... وبكى الحي... يفرح الثلاثة ويبكى كثير من سكان الحي من لعنة

الجنون التي أصابت ثلاثة أشخاص طبيين من خيار أهل الحي....

وفي النهاية تنتهي القصة بفعل التحريم، إذ حرمت الأمهات هذه اللعبة اللعنة وبتن

يتشاءمن من هذه اللعبة التي تسكف الأقدام وتأكّل القلوب، إذ بدأت بالمسموح وانتهت بالمحرم»⁽²⁾.

⁽¹⁾ ضياء غني العبودي، شواغل سردية، دراسات نقدية في القصة والرواية، ص95.

⁽²⁾ المرجع نفسه، ص95-96.

إنّ العين لتدمع والقلب ليحزن من توارثنا لعادات قبيحة كهذه.

• قصة (حكايتها) / (هذه المرة) / (أمنية):

تشارك هذه القصص الثلاثة في تجلي ظاهرة التمرد على الواقع القاسي (الظروف المعيشية الصعبة) الفقر المدقع والحاجة ممّا أدى إلى الضياع في عالم الرذيلة لسد لقمة العيش تحت وطأة السذاجة ورحمة مجتمع لا يرحم.

ففي قصة (حكاياتها) البطلة تكتب رسالة إلى أخيها المتوعد لها بالقتل وفي محتواها تبرر له الحال الذي آلت إليه.

«... أما أحكي لك قصة فتاة ليس لها من يأخذ بيدها في كون كبير موحش تخشى معه قدمها الصغيرة العثار في كل نقلة... إذن دعني أحكيها، دعني... كنا صغاراً يا أخي وليس لنا إلّا فقر تنهش أنيابه جسدنا، فتحرّكت أبحث عن عمل تقوى عليه يداي الصغيرتان - سألت ورجوت ووددت فانتهي أمري إلى معمل حياكة»⁽¹⁾.

ومن يرحم هذه الطفولة التي تكدح من أجل لقمة عيش حلال لها ولأخيها في وسط مجتمع متعفن، القوي يأكل الضعيف ويدوس عليه.

هكذا كان حالها، الضياع الذي أرغمت عليه بقوة «وهمت على وجهي يوماً وأياماً... وفي كل يوم يمر كان يموت في نفسي إيماني بعدل الحياة، ثم انتهى أمري إلى الجحيم أسود يبتلع كل يوم ضحية ولا يفتأ يطلب مزيداً... هناك تعلمت أن أصهر بشرتي في بوتقة الحقد... هناك تعلمت أن أكره... تعلمت أن أنتقم وتعلمت أشياء وأشياء وصرت تاجرة»⁽²⁾.

• قصة (هذه المرة):

ما أحقر الفقر وما أتعس الفقراء، يساقون كشيء منحورة إلى مذابحهم وما باليد حيلة. نفيسة هي بطلة قصة (هذه المرة) تعيش حالة فقر مدقع، تعيش في حي اجتمعت فيه كل مظاهر الفقر والحرمان، وكأنهم موتى وهم أحياء.

(1) عزام، أشياء صغيرة، ص16.

(2) المصدر نفسه، ص19.

في ذلك المستنقع المحروم، وكأنهم خلقوا من أجل هذا الفقر والاحتياج.

كلّ هذا جعل بطلّة القصة تثور وترفض حالتها المزرية وترضى العيش في الشارع في خلاء دون الرجوع إلى ذلك الحي المقرف والبيت المقرز «لا تشعر برغبة في العودة إلى حارة شق الثعبان لتقضي فيها إجازة الخميس والجمعة، ولا تريد أن تدخل بيتها المظلم وتصعد السلالم المتهدمة، وتقابل وجه أمها بعظامه البارزة وفمها المدبب كفم الفأر، وتشم الرائحة الكريهة المنبعثة من حجرة (الكرار) ممتزجة برائحة الطيبخ البايث .. إنها تحس بغليان في دمها كلما دخلت هذا البيت، وخصوصاً حجرة نومها المظلمة الرطبة، والسريّر القذر والسقف (بعيدانه) الخشبية المتوارية التي عتش عليها العنكبوت، ثم اصطادت خيوطه الماهرة البعوض، والفراش، والصراصير»⁽¹⁾.

كلّ هذا الفقر ساعدها للانسلاخ ساعدها من مبادئها وبعد خيبة أملها التي جاءت من أحبته بصدق وإخلاص «أحبت نفيسة الدكتور رشيد... لقد أحبها الدكتور رشيد ثلاثة أشهر فحسب... ثم بدأ يتهرب منها... كانت تحس أنها ضئيلة فقيرة بالنسبة له.

إنها لا تعرف لماذا تركها الدكتور رشيد دون أن يبدي لها أعذاراً مفهومة... كل ما كانت تشعر به في تلك اللحظة من احتقار لنفسها وللدكتور رشيد ولأمها ولأبيها وكل سكان هذه الأرض... ورفعت رأسها إلى السماء في تحدٍّ... أحست أنها يجب أن تتحدى هذه الظروف السيئة التي تحيط بها، وأن تختار لنفسها حياة أخرى، فيها نظافة، وليس فيها حرمان ولا هموم.

وأحست كأن كابوساً ثقيلاً ينزاح عن صدرها فجأة، وأن السحابة القاتمة التي كانت تغشي عينيها اختفت تماماً... وأحست براحة.... راحة عجيبة تصحب دائماً الشعور بفقدان الضمير... وابتسمت لنفسها ابتسامة جديدة وقالت بصوت عالٍ: «يا سلام! ده أنا كنت عبيطة!»⁽²⁾.

(1) نوال السعداوي، تعلمت الحب، ص45.

(2) المصدر نفسه، ص45-46-47.

• قصة (أمنية):

بطلة القصة امرأة متزوجة وأم لأولاد أربعة أخذت الجمال الخلقي قسطا والخلقي أيضا نصيا أهلاها لتكون امرأة عفيفة صالحة تعيش مع زوجها في سعادة واكتفاء، ولكن سرعان ما تتقلب حياة البطلة رأسا على عقب بعد موت زوجها المفاجئ، فأعادت ترتيب تفاصيل حياتها الجديدة وذلك تحت رحمة العوز والحاجة، «فكان اسمها السيدة (أمنية) ولكن بعد موت زوجها الفنان في حادث مأساوي، غدا اسمها أمينة، ولا شيء غير أمينة، ولم تعد فنانة كلمة، ولا سيدة ذواقة، ولا حتى زوجة زميلنا الرسام الموهوب، بل غدت امرأة تشتري ليايلها بالمال، بعد أن فشلت في أن تجد عمل يسد حاجتها وحاجة أطفالها الأربعة، وألح عليها صاحب البيت والبقال والجزار بدفع مستحقاتهم التي في ذمتها»⁽¹⁾.

الساردة تبدي حزنها وتعاطفها مع البطلة «... فمن هو الذي يستطيع أن يلوك دموع أمينة؟! أنا لا أستطيع، صمتت أمينة وبكيت طويلا لأنني أخجل من دموع النساء الكسيرات، وأتعاطف بشكل خاص مع اسم أمينة»⁽²⁾.

• قصة (أحزان نقطة المركز):

القصة من المجموعة القصصية (تراثيل الماء) تحت عنوان القصة الأم (أحزان هندسية) للأديبة القاصة (سناء شعلان) وهي تتور غاضبة على عادات مجتمعنا المريض الذي ما بات يهزأ ويضحك من كل صغيرة وكبيرة وأصبحت عادات متوارثة عبر الأجيال تخلف وراءها مرضى ومعتدين وشواذ وضعوهم في خانة سوداء وحسسوهم أنهم غير عاديين يشوبهم النقص والعوز، فما بالك إن كان هذا طفل صغير وماذا تنتظر منه بعدما جعلناه معاقا داخليا وحطمناه نفسيا وهو في ريعان الشباب جراء عاداتنا السيئة التي انغrust حد التأصيل ونسينا وتناسينا بأنه (الطفل) النواة الأولى للمجتمع، وصدقت قول الأديبة عندما سئلت:

(1) سناء شعلان، مقامات الاحتراق، ص 57.

(2) المصدر نفسه، ص 57.

«- ما الذي يجذبك إلى عالم الأطفال؟

- يجذبني إليه أنه نواة المستقبل والحلم القادم»⁽¹⁾.

«في البيت هو محطّ اهتمام الكل ورعايتهم... وفي المدرسة كذلك هو نقطة المركز، فلا هو يدرس في صف تقليدي... بل وحده في مقعد أزرق مزركش، وفي غرفة وحده، ومع معلمة متفرغة له، فلا يسعد بلحظة مشاكسة، أو حركة فوضى... وفي باحة المدرسة ترافقه معلمة، تعدل مشيته، وترعاه، وتعد أنفاسه عليه، وكل ذلك سببه أنه مهم ونقطة مركز حياة أمه كما قالت له كلما احتج على حجرها على حريته، وعلى قسره على لزومه البيت دون إخوته الذين يخرجون بحرية»⁽²⁾.

الكل يشعره بأنه مميز ومخالف للآخرين، شعوره بالتميز جعله يعاني حد الاستنزاف،
فيا ترى لماذا كان محط نقطة المركز ومهما؟

«ليته كان قادرا على أن يصوغ احتجاجه في كلمات، وليته كان قادرا على نطق كلماته بسهولة دون تأناة، وتلعثم، واضطراب؛ إذن لقال للجميع: إنه يكره نقطة المركز اللعينة، ويكره أنه طفل منغولي كما يلقيه الأطفال في الشارع كلما أطل عليهم من شرفة منزله. لابد أن منغولي تعني أنه يعيش في المركز، لا تعني (ابني حبيبي) كما قالت له أمه، التي تكذب عليه كثير بما يخص أزمته مع نقطة المركز التي يشغلها، وتبكي بحرقة وهي تحضنه»⁽³⁾.
هناك موضوعات أخرى كالسياسة والتاريخ... الخ لم أتناولها، ركزت على أهم المحاور الكبرى التي زاد تواترها في خطاب المرأة المتمردة.

2- موقع المرأة المنتجة لخطاب التمرد في القصة النسائية العربية القصيرة

الكتابة الإبداعية تتعدد وتتنوع بتنوع الخلفيات والرؤى والقناعات الذاتية ولكن في مجملها تسعى إلى تشكيل رؤية متكاملة في مجتمع إنساني.

(1) سردار زنكنة، لقاءات تحت أشعة الحروف المشرقة، ص129.

(2) سناء شعلان، ترائيل الماء، ص103.

(3) المصدر نفسه، ص104.

والقاصة الأدبية (سناء شعلان) ترى: «الحياة كلها مدرسة الإبداع، وإذا توقف الإبداع توقفت حياتي وأصبحت امرأة عجوز تنتظر الموت، شريان الحياة هو الإبداع وشریان الإبداع هو الحياة شيآن متلازمان»⁽¹⁾.

والقاصة (نوال السعداوي) تقول: «الإبداع يلغي الفروق الهرمونية بين البشر، الإبداع ينبع من الحياة الإنسانية بشتى أنواعها... الإنسان المبدع امرأة أو رجل يجمع بين الأنوثة والذكورة والطفولة والنضوج والحكمة في كيان واحد أكثر إنسانية وأكثر تطوراً...»⁽²⁾.

وتضيف: «أعبر بالكتابة عن حياتي الخاصة والعامة من دون فواصل بينهما، الإبداع يلغي الفواصل بين الأشياء الخاص والعام يلتحمان في الإبداع مثل الجسد والروح والعقل»⁽³⁾.

2-1 المرأة المبدعة "إثبات الهوية ورفض التبعية"

«إذا كان الإبداع بمثابة المرأة التي تعكس الذات وتميزها فإننا حين نقوم بتفحص سراديب النصّ الأنثوي، ونتعمق في الخطاب السردي النسائي نسعى للتعرف على الذات وتحديد هويتها ومعالمها وملامحها الخاصة، ونحاول التمييز بينها وبين الآخر، فالرغبة في إدراك الكيان الذاتي تعد مشكلة على حد تعبير إدوارد خراط (مشكلة الهوية هي القضية الأولى التي تلح على مجمل القصص والأسئلة المؤرقة التي تلهم الخبرة الفنية كلها يمكن تلخيصها وبلورتها: من أنا؟ من أنت؟ أو واحد أو أكثر؟)»⁽⁴⁾.

وكان موقع المرأة في خطابها المتمرد في قصصها القصيرة موقع الإبداع والكتابة، الإعلان عن الذات المسلوبة ورفض التبعية أيًا كانت النابعة من الآخر الذي سعى إلى تكميم فاهها، فكسرت حاجز خوفها وخجلها، ثارت وغضبت من التهميش والدونية، قالت أنا كائن

(1) سردار زنكنة، لقاءات تحت أشعة الحروف المشرقة، ص181.

(2) نوال السعداوي وعابدة الجوهري، الأنوثة والذكورة والدين والإبداع، ص139.

(3) المرجع نفسه، ص148.

(4) سيد محمد السيد قطب، في أدب المرأة، ص105.

حي موجود، أنا ذاتي لا غيري، أنا ذات فاعلة منتجة، وهذه بعض النماذج من القصص المدروسة تعكس هذا.

• قصة (زوجي لا أحبك):

ها هي بطلّة القصة تملك من الجرأة ما يكفي لتكتب اعترافاً لزوجها تخبره بالحقيقة التي لطالما كتبتها احتراماً له وللمجتمع الذي يرفض سماعها.

«أتخيلك وأنت جالس تقرأ اعترافي هذا، وتتسع عيناك الزرقاوان الواسعتان، وتمتلئان سذاجة شديدة وتصرخ بعبارتك المألوفة: مش معقول!... كم كرهت نظرتك الزرقاء الضحلة، كأنها حفنة ماء في قاع بركة كبيرة... لماذا تنزعج يا صديقي لصراحتي؟ ألم تتخيل أن توجد امرأة بهذه الصراحة؟ ولكن لماذا أكذب؟ جزاري العزيز، لماذا عجزت عن أن تفهمني؟!...»⁽¹⁾.

هذا الاعتراف كان بمثابة مواجهة رسمية بين البطلّة وزوجها، أرادت فيه أن تثور على صمتها وتقول أنا موجودة كائن يشعر ويعبر.

«دعني... دعني يا صديقي أعش حياتي أنا، لا حياتك أنت، دعني وشأني، فأنا لا أحبك، أنا لست زوجتك! لست قريبتك، لست من فصيلتك، أنا من جنس وأنت من جنس!... زوجي العزيز، هل تريد الصراحة المطلقة؟ إنني أحببت، نعم، أحببت رجلاً، ماذا تقول؟ أنا خائنة؟ لماذا؟ لأنني صادقة لا أكذب، ولكن ماذا تسمي زواجنا؟ إنه خيانة، أكبر خيانة، لنفسي، ولك، وللحياة، ولكل شيء»⁽²⁾.

البطلّة ترى اعترافها وصراحتها صدق وحقيقة إنما المجتمع يراها خائنة فهي لا تلقي بالاً لهذا المجتمع الذي ضحت بحياتها من أجل إرضائه.

(1) نوال السعداوي، تعلمت الحب، ص 101-102.

(2) المصدر نفسه، ص 103-104.

«لا تتّر، لمَ هذا الغضب؟ ولمَ هذه الثورة؟ أَلست "إنسانة" مثلك لي اسمي وكرامتي وكبريائي؟ لماذا لا ينسبون أعمالي إليّ أنا؟ اغفر لي يا صديقي العزيز، اغفر لي صراحتي وصديقي، أنا لا ألومك ولا أعاتبك... فأنت ضحية مثلي»⁽¹⁾.

تواصل البطلة اعترافها لأنها رأتها المنقذ الوحيد من هذا الجحيم الذي تعيشه مؤمنة بحريتها وكيانها.

«...؟ لماذا يغمضون أعينهم عن الحقيقة؟ ولكن لن أدعهم يصنعون حياتي، سأصنع أنا حياتي، سأرسم مستقبلي، لن أكون عجيبة في أيديهم، لن أعيش حياة مزيفة، وداعاً يا صديقي، وداعاً إلى الأبد»⁽²⁾.

وهكذا تنتصر البطلة لصوتها الباطني، تنتصر لذاتها وهويتها دون خوف أو خجل.

• قصة (لن تجديه يا ليلي):

بطلة القصة في الثلاثين من عمرها تعيش حياة الرفاهية مع زوجها المهندس، وهي مدرسة لغة عربية، تقرر وضع حد لحياتها هذه فطلبت الطلاق، لا شيء لأن زوجها أرادها أن تترك عملها بحكم أنه يوفر لها كل ما تريد، فلا يريد لها أن تشقى وهي تغني عن هذه الوظيفة فلديه المال الكثير، تنور وتغضب وتقرر الانفصال، لأن ترك عملها جزء من كيانها وذاتها، وترى أنها تابعة لزوجها لا لنفسها أن قبلت بذلك.

إضافة إلى سعي زوجها لتأمين كل احتياجاتها نابع عن حبه لها ولكن هي ترى عكس ذلك، ففي ذلك إلغاء لكيانها وهويتها، فلا تقبل «... ليلي: ولكنك لا تحقق ذاتي.. إنك تحقق ذاتك أنت... إنني أعيش من أجل وجودك. إن وجودي أنا لا وجود له.

- أسامة: كيف ذلك؟ أنت زوجتي، حرم المهندس أسامة محمود!

⁽¹⁾ نوال السعداوي، تعلمت الحب، ص 104-105-106.

⁽²⁾ المصدر نفسه، ص 106.

- ليلي: حرم المهندس أسامة محمود! حتى اسمي تُلغيه وتضع اسمك على غلافي، يا لك من أناني! (ثائرة) لا أريد هذا، لا أريد هذه الحياة، لست في حاجة إليها، أستطيع أن أعيش وحدي، وأنفق على نفسي»⁽¹⁾.

وزوج البطلة لديه نظرة معادية للمرأة العاملة فهو يراها في هذه الحالة رجلاً بدل بقائها في بيتها، والزوجة تثور عليه «أسامة: لقد أفسدك التعليم والعمل، لو لم تتعلمي وتتوظفي، لما كان في إمكانك أن تتركي هذا البيت، ولعشت معي راضيةً قانعة. لا يمكن أن تسير الحياة وقد أصبحت النساء رجالاً.

- ليلي (ساخرة): النساء رجالاً! ومن قال إن المرأة تصبح رجلاً إذا تعلمت، وعملت وأصبحت إنساناً له كيانه واسمه؟ هل خلقت المرأة لتطبخ وتغسل؟»⁽²⁾.

ويزداد النقاش بين الزوجين حدة، كلاهما متمسك برأيه، الزوج يرى أن المرأة دون الرجل مكانها في البيت والزوجة ترى في ذلك إهانة وإلغاء وتهميش.

«... ليلي: إنني لا أريد أن أكون رجلاً؛ لقد خلقت امرأة ولا أشعر بأي نقص في طبيعتي. إن الرجل هو الذي أدخل في نفس المرأة أنها أقل منه، وأضعف منه...

- أسامة: إن منطقك عجيب!

- ليلي: وهل لا بد للمرأة أن تكون تابعة لأحد؟ ألا يمكن أن تكون مستقلة؟

- أسامة: ولكن القوانين كلها تفرض حماية الرجل للمرأة؛ فهو الذي يختارها، وهو الذي يتزوجها، وهو الذي يطلقها، وهو الوصي عليها لا يمكن أن تخالفه.

- ليلي: لقد ربّوها على أن الرجل هو السيد، ولقنوها وهي طفلة أنها أقل من أخيها الولد، وأن أمها أقل من أبيها، وقتلوا شخصيتها، وفرديتها...»⁽³⁾.

(1) نوال السعداوي، حنان قليل، ص 37.

(2) المصدر نفسه، ص 37.

(3) المصدر نفسه، ص 38-39.

الزوجة تغضب غضبا شديدا تجاه زوجها الذي يرفض عملها بتاتا، ناهيك عن عدم فهمها لها ولذاتها ولأعماقها تراه يعرفها سطحيا وتريد منه أن يحب ويدرك لحقيقة وجودها وذاتها.

«- ليلي.... لأنني امرأة في أعماقي، ولكنني من نوع لا تعرفه...»

- أسامة: امرأة! إنني لم أرَ في حياتي امرأة ولا رجلاً مسترجلاً مثلك.

- أسامة: إنني أحكم على الناس بمظهرهم، ليس لدي وقت لأن أغوص في الأعماق، إنني أضيع حياتي لو أنني فعلت ذلك.

- ليلي: بل إنك تضيع حياتك؛ لأنك لا تفعل ذلك.

- أسامة: اسمعي يا ليلي، لقد ضقتُ ذرعاً بهذه المناقشة، إنني أحبك لكنك تعملين على القضاء على هذا الحب، هل ما زلتِ مصرة على الطلاق؟

- ليلي: طلاق؟»⁽¹⁾.

أنا أرى بأن الزوج مخطئ في حق زوجته، لأن الحب ليس بتوفير الماديات، فالزواج الصالح الذي يدوم ينبغي لكلا الطرفين أن يفهم الآخر من الأعماق ويحترم كل منها طموحات شريكه وتطلعاته، دون إلغاء أو تهमيش.

ووضعت القاصة حدا لهذا النقاش فجاء في نهاية القصة تراجع الزوج عن قرار منع زوجته من العمل.

«ليلي تمسك رأسها بين يديها وتنتحب، أسامة يقترب منها ببطء ويضع يده على كتفها،...»

- أسامة: ليلي ... ليلي، ما الذي أصابك هذا الصباح؟ لم كل هذه الثثرة؟ لأنني طلبت منك أن تتركي العمل؟ كفى، كفى، لا تبكي، اذهبي إلى العمل، ولا داعي لكل هذه الثثرة»⁽²⁾. وحسب اعتقادي الزوجة محقة في موقفها فالإنسان جوهر وروح.

⁽¹⁾ نوال السعداوي، حنان قليل، ص 40-42.

⁽²⁾ المصدر نفسه، ص 42-43.

• قصة (تحت الملاءة):

تصور لنا هذه القصة حياة المحامية (هيام) ذات السادسة والعشرين من العمر، تعيش حياتها بكل حرية وانطلاق، فهي لا تقبل أن يتحكم فيها أحد حتى وإن أدى إلى ذلك تضحياتها من أجل الدفاع عن قراراتها واحترامه.

تشبثت (هيام) برغبتها، الحرية هي مطلبها وتمقت الاستعباد والسيطرة، فما بالك إن كان صاحبها رجلاً، تكره الرجال وتحبهم في نفس الوقت، تريد حياة كالفراشة لا عراقيل ولا حدود ولا التزامات، تريد أن تعيش حياتها كما تحبها ورسمتها، ولا تدري أنها قد ضاعت في بحر الضياع والرديلة.

وكانت شخصيتها هذه محط اهتمام الجميع.

«وتمطت هيام، وفردت جسمها تحت الملاءة وهي تستعرض أصناف الرجال الذين مروا بمكتبها، وهي محامية ناشئة في السادسة والعشرين، شديدة الجاذبية. ومن العجيب أنك لا تستطيع أن تحدد مركز الجاذبية فيها... ولم تكن هيام ترى شيئاً من جمالها أو جاذبيتها في المرأة، وإنما ترى صورة مشوشة هي صورة نفسها من الأعماق، وكانت هذه الأعماق مضطربة، ونفسها ضائعة في التيه الواسع الذي يمتد في أعماقها. أشياء كثيرة تدركها بإحساسها ولا تفهمها بعقلها، أشياء كثيرة تراها هامة جداً، وهي في نظر الناس تافهة، وكانت تسأل نفسها كثيراً لماذا لم تحب واحداً من هؤلاء الرجال؟»⁽¹⁾.

وقد كان اختيار الأديبة القاصة (نوال السعداوي) لعنوان القصة (هيام) مناسباً لها، فجاء دالاً كافياً على محتواها، فالبطلة تعيش حالة هيام لا محدود أدى إلى ضياعها، فالإيمان القوي الذي كانت تؤمن به وهو الحرية ورفضها التبعية والخضوع بأي شكل من الأشكال، عاد سلباً عليها.

(1) نوال السعداوي، تعلمت الحب، ص 80-81.

«الدكتور عبد العظيم خطبك من بابا، ده عريس أد الدنيا... وقامت العاصفة في البيت بعد هذا اليوم، عاصفة شديدة، تشنجت الأم، وارتعش الأب، وصممت هيام على الرفض... وهيام هاربة من هذا البيت إلى مكتبها، أو إلى مجلة "عالم الفن"»⁽¹⁾.
وأحيانا نجد البطلة تستفيق من هيامها وتتنظر لحالها وأن هذه الحرية التي نادى بها باتت تهدد كيائها الذي طفت هي الأخرى تدافع عنه.

«وذات يوم كانت شلة سميرة تجلس كالمعتاد، بين سخرية ولهو وتهكم، وهيام بينهم واجمة تحس أنها تضيع عمرها في قضايا تافهة وتسلية فارغة»⁽²⁾. وقولي هنا إذا زاد الشيء عن حده انقلب إلى ضده.

2-2 المرأة المؤيدة للمرأة:

• قصة (زوجة سارق):

فعل التأييد يتأتى لنصرة حق مسلوب ولإعلاء كلمة حق كُذبت ولكشف حقيقة طُمست، وهذه القصة تعكس لنا ذلك.

بطلة القصة زوجة عسكري صهيوني جاء من فرنسا ليستقرا على الأرض المقدسة فلسطين ظنا منهما أنهما في أرضهم كما اعتادت سماع ذلك وصدقت إلى أن يحين ذلك اليوم وتكتشف الحقيقة بنفسها التي لطالما غابت عنها وغيبت عن عيناها، ومع مرور الأيام تتوصل إلى أنهم لصوص وقناصون من نوع خاص، غرسوا جذورهم في أرض ليست لهم، فغضبت واغتاظت وحزنت لذلك وتعاطفت مع الفلسطينيين وطلبت من زوجها إرجاع هذه الأرض التي جاءت من إدارة الكيان الصهيوني والرجوع من حيث أتوا، ولكنه ثار في وجهها ورفض رفضا قاطعا حينها أدركت بأنها زوجة سارق.

«منذ أن بدأت تراقب تلك الفلسطينية التي تعيش في كوخ صفيحي في أرضها، وهي ترى العالم من زاوية أخرى، إدارة الكيان الصهيوني أقطعت زوجها هذه الأرض، بعد أن

(1) نوال السعداوي، تعلمت الحب، ص83.

(2) المصدر نفسه، ص84.

صادرتها من عائلة تلك المرأة الفلسطينية التي صممت على أن تظل في مزق صغير من أرضها في كوخ صفيحي صغير... ولكن عندما راقبت حياة هذه المرأة الفلسطينية اكتشفت أنهم مجرد لصوص رعاع قد سرقوا أرضاً من أهلها، وأنها ليست أكثر من زوجة مخدوعة تعيش مع عسكري عريبي»⁽¹⁾.

تعاطف البطلة مع الفلسطينية جاء لإنصافها وتأييدها بأنها صاحبة حق مسلوب، وعند رفض زوجها إرجاع هذا الحق لها قررت هي من يرجعها غصبا عنه وعن الصهاينة، وكان تعاطفها من نوع خاص ومشاركة وجدانية.

«هي متعاطفة مع تلك الفلسطينية، هذه الأرض هي حقها الشرعي، تطلب من زوجها أن يرد الأرض التي سرقها إلى صاحبها الفلسطينية، وأن يستقيل من عمله... لكنه يرفض ذلك، ويواجهها بعاصفة من الغضب بعد أن يضربها ضرباً مبرحاً»⁽²⁾.

تبدع القاصة في تصوير اللحظة الحاسمة التي عكست لنا تأييد البطلة للفلسطينية ونصرتها بعد ظلم كبير.

«تقرر أن تنفذ رغبتها رغم أنفه، تعد له الفطر المشؤوم الذي يحبه، تختاره بعناية من النوع السام، تطهوه له، وتقدمه له مساء على العشاء اعتذاراً له عما صدر منها في حقه في الصباح، وتأكل معه ليواجهها مع الموت الذي يستحقه كل لص»⁽³⁾.

2-3 المرأة المناضلة

• قصة (أمومة خيرة):

يوشي عنوان (أمومة خيرة) للوهلة الأولى سمة النضال والمقاومة والتضحية، إذ أن كلمة (أمومة) أخذت من (الأم) رمز العطاء والتضحية بلا مقابل.

(1) سناء شعلان، تقاسيم الفلسطيني، ص 137.

(2) المصدر نفسه، ص 137.

(3) المصدر نفسه، ص 137.

فالقاصة عند اختيارها هذا العنوان كان عن قصد، جاء دالا على محتوى القصة بإعطاء الجو العام لها.

«مما لا شك فيه أن اختيار العناوين عملية لا تخلو من قصدية كيفما كان الواقع الأجناسي للنص، إنها قصدية تنفي معيار الاعتباطية في اختيار التسمية ليصبح العنوان هو المحور الذي يتوالد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه وفق تمثلات وسياقات نصية تؤكد طبيعة التعالقات التي تربط العنوان بنصه والنص بعنوانه»⁽¹⁾.

بطلة القصة مات زوجها وهي لم تتجاوز التاسع والعشرين من عمرها تاركا لها ولدين، تركهم جميعا تحت رحمة مجتمع لا يرحم.

الأم البطلة أصبحت مخيرة بين أن تعيش حياتها للمرأة الثانية أو تعيش من أجل ولديها. «وما عساها قائلة؟ هل تقول بأن هذا الرجل الكريم الذي لا يحضر إلّا وفي يمينه باقة زهر وفي سيارة حلوى وغيره للصغيرين... جاء ليعرض عليها الزواج وعليهما أبوته... لكن تقول شيئا من هذا... فلن يهتم الصغيران شيئا، وكله ما سيفعلانه هو أن يهز رأسيهما في حيرة، ثم ينطلق كل منهما إلى إحدى لعبه ويتركانهما تتأمل نتيجة الصراع في نفسها، فهما أصغر من أن يشعرا بهذه المعركة التي احتدمت في ضمير أمهما، وخرجت منها منتصرة»⁽²⁾.

تصور لنا الساردة قمة الصراع النفسي التي عاشته البطلة وهي في هذا الوضع المأساوي والذي أعاد إحياء لهيب ذكرى حفرت في ذاكرتها وهي صغيرة، لقد تجرعت الألم بكل صوره هي وإخوتها جراء زواج أمهم للمرة الثانية بعد وفاة والدهم، ولكن هي قررت أن تكون عكس بأمها الي فضلت أن تعيش حياتها ويشقوا هم.

«... وتطلق صاحبتنا آهة... وتعود تمسح على شعر صغيريها في حنان وتقول: يا لي من أنانية! كيف سمحت لشبابي أن يطالب ولوجودي أن يحاسب وأنا لست لنفسي بقدر

(1) عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص، البنية والدلالة، شركة الرابطة، الدار البيضاء، ط01، 1996، ص19.

(2) سميرة عزام، أشياء صغيرة، ص64.

ما أنا لهذه الصغيرين؟ وإني أمهما وأبوهما ولكن مالها لم تقبل إنها وفيه لذكرى رجلها
الراحل؟

الوفاء...»⁽¹⁾.

صحة الصمير وتأنيبه التي تلازمان البطلة جعلانها قوية وصامدة مضحية م أجل
ولديها.

«ولكنها أم صغيرين أيضا، فإن تمسكت بموقفها فلأجل هذين الصغيرين وبدافع من
أمومة خيرة عطوف»⁽²⁾.

وتصور لنا الساردة صورة البطلة عندما تضعف أمام عجزها ولكنها تعود وتنتصر
عليه مستمدة قوتها من تلك الذكرى التعيسة التي عاشتها مع إختوها وزوج أمها.
«... كان ديكتاتوريا فظا يأمر فيطاع، يريد البيت في سكون بيوت الله، وويل لمن
تغريه حدائته بلعبة يرتفع معها ضجيجها، إن له مع زوج أمه حسابا دونه حساب ملكي
الموت.

...هل تنسى ضجيجها وهديره والنعوت التي كان يطلقها على أخويها بوقاحة مسرفة؟
... أجل إنها تذكر وترى شبح الأمس يتهددها ويتهدد غدها وغد طفليها»⁽³⁾.

وبعد هذه الرحلة المأساوية التي عاشتها البطلة، تصور لنا الساردة حالتها وهي في
حالة غضبها وتمردّها إذ الظروف التي عاشتها جعلت منها امرأة مثالية.

«نفس الدور الذي لعبه القدر مع أمها يعاود لعبه معها ونفس الحرمات التي تجرّعت
وأخويها صغارا يدركه صغارها... فتكفر بالموت والحياة وبإرادة تلهو بمصائر البشر
ببساطة متناهية وتحسب نفسها عن الدنيا وتضم أن تموت بإصرار مجنون فما يردعها عن

(1) سميرة عزام، أشياء صغيرة، ص 65.

(2) المصدر نفسه، ص 66.

(3) المصدر نفسه، ص 67.

جنونها وكفرانها بالحياة إلّا هذان الصغيران... فأقسمت وأن تمسح على لوحها بين العطف وأن تستنبت صحراءهما زهرا... وأن تحمل رسالة التفاني إلى النهاية. وظلت هكذا سنوات تصدر الراغبين في رفق وأناة... إذ آلت على نفيها أن تبصر في الرجال جميعا وجه زواج أمها.

هكذا قررت وانتهى الأمر... فما لها وللتفكير الآن.

إنّها أم... وستبقى»⁽¹⁾.

ما أروع الأم عندما تكون أما حقا.

• قصة (لست أنا):

تعكس لنا هذه القصة نضال امرأة من نوع آخر، امرأة ولكنها طفلة، الأمر يبدو أكثر حدة من نضالها وهي كبيرة.

بطلة القصة طفلة في ريعان شبابها تكمل دراستها بمدرسة داخلية، تحب الدراسة وأملها الوحيد في هذه الدنيا، تتلقى رسالة من والدها تسلمها لها ضابطة المدرسة، فيسمح لها بالخروج لزيارة أمها المريضة، تطير فرحا لخروجها لتعيش نوعا من الحرية التي تفتقدها في المدرسة، ولا تدري أنّها آخر مرة ترى فيها المدرسة لتبدأ حياة جديدة.

«وانفتح باب سجن الداخلية أمامي، وقفزت إلى الطريق، وأخذت أحرك ساقي وذراعي وأنا أسير لأتحقق من أنني أسير، وأحلق في وجوه الناس في الطريق لأؤكد أنني فعلا خارج من المدرسة، وركبت القطار...»⁽²⁾.

تخطف السعادة منها في رمشة عين، الرسالة ما بعد الرسالة، محطة كبيرة في حياة البطلة التي ستكسي حلية المناضلات الصغيرات الكسيرات.

«... ولا أدري لماذا لم أفهم، أهو الغباء أم أنني لم أكن أتخيل أبداً أن ماما تموت...»

ولم أفق إلا في اليوم التالي، على صوت أبي وهو يضمني إليه ويقول: أنا فكرت أنك تسببي

(1) سميرة عزام، أشياء صغيرة، ص 67-68.

(2) نوال السعداوي، تعلمت الحب، ص 98.

المدرسة يا عفت وتقدي في البيت، إخوانك عاوزين رعايتك دلوقت وإنك الكبيرة، واللايه؟

وكانت كارثة أخرى بالنسبة لي تماماً كموت أمي، فقد كنت أحب المدرسة رغم ضابطة الداخلية، وأشعر أنها الفرجة الوحيدة في حياتي التي أخرج منها رأسي وأطل على الدنيا وأشتم عبير الحياة...»⁽¹⁾.

وماذا تفعل الذبيحة وهي بين يدي جزارها، البطلة وضعت أمام الأمر الواقع لا نقاش ولا مفر.

«... وبقيت في المنزل رغم أنفي أربي أخوتي، وأحضر لهم الطعام وأغسل ملابسهم، وأصبر على متاعبهم، وأتحمل قسوة أخي المغرور الذي كان يتدرب على رجولته معي، فيفرض عليّ أحكاماً غريبة حمقاء كنت أعرف أنهم يلقنونها له في جمعية دينية، وكان عمري تسعة عشر عاماً، لكنني كنت أشعر أنني امرأة في الثلاثين أو الأربعين تحمل هم بيت كبير بأولاده وبناته»⁽²⁾.

تصور لنا الساردة معاناة البطلة اليومية وهي تنزف ألماً وفرحاً داخل أعماقها، والشيء الذي يهون عنها نوعاً ما أنها تضحي من أجل إخوتها فهي بمثابة أم ثانية لهم بحكم أنها الكبرى في العائلة، فهم يبحثون عن الحنان والحب والعطف والرحمة فيها.

وتأكد لنا الساردة بأن البطلة تكافح وتكابد وتتاضل قصورها لنا وهي تواجه مشكلة أخرى ما زادت من الطين بلة وهو زواج والدها:

«وتزوج أبي هذه المرأة، وبعد زواجه زاد من أخدمهم وأعد لهم الطعام، وزاد عدد الأطباق والملاعق التي أغسلها كل يوم ثلاث مرات... وبعد أن كنت المتصرفة في شؤون البيت أصبحت الخادمة التي تتلقى الأوامر فتطيع»⁽³⁾.

(1) نوال السعداوي، تعلمت الحب، ص 98-99.

(2) المصدر نفسه، ص 99.

(3) المصدر نفسه، ص 99.

وفي آخر القصة تصور لنا الساردة الحالة النفسية التعيسة للبطلة التي ارتوت بماء الحرمان والالم بشتى أنواعه والقهر اللامتناهي، مصورة لنا نضالها في أقصى صورته. «... وكان لا بدّ أن أصبر وأصبر حتى اعتدت هذه الحياة وأصبحت لا أحس بالنعاسة والذلة اللتين كنت أحس بهما، ولم أعد أنظر إلى سقف المطبخ وأنا أغسل الأطباق والملاعق وأشكو لربي وأنا أبكي في صوت مكتوم وأمسح دموعي قبل أن تراني واحدة من أخواتي... وعرفت أن الذل لا يولد مع المرء، بل يتسرب إليه شيئاً فشيئاً حتى يصل إلى درك لا يليق به...»

فأحسست بشعور غامض غريب عرفت بعد ذلك أنه الحزن»⁽¹⁾.

• قصة (جريمة كتابة):

تصور لنا القاصة في هذه القصة نضالاً من نوع مغاير، ليس من أجل الأطفال ولا من أجل الأسرة ولا من أجل الحياة ولكنه نضال من أجل الكتابة، وإعطاء الكلمة حقها، في مجتمع لا يؤمن بها ويغيبها كلّ التغيب.

البطلة أوتيت من الموهبة الإبداعية القدر الكافي لتذهب بعيداً في عالم الكتابة، فهذه الموهبة خلقت معها بالفطرة فجعلتها متميزة على غيرها حتى أصبحت شاذة في عالمها الإبداعي بسبب قدرتها الخلاقة على الإبداع المتميز وخيالها الواسع، هذه النعمة التي حباها الله بها دون غيرها باتت نقمة عليها، إذ آل بها الأمر إلى مستشفى الأمراض العقلية للتأكد من سلامة عقلها أو جنونها كأنها متهمة بالعقل غير العمدي.

«... هذه حالة جنون نادرة تنحصر في أن المريضة مصابة بجنون يرتبط بما تكتب من قصص، بالتحديد هو مرتبط بقدرتها العجيبة على أن تصوغ نهايات حقيقية للأحداث التي تعرفها عن الناس، كل إنسان يحدثها بقصة ما، ولو كانت قصته الشخصية، تستطيع أن تكملها له، والغريب أن ما تكتبه من أحداث استشرافية يصبح حقيقة!»⁽²⁾.

⁽¹⁾ نوال السعداوي، تعلمت الحب، ص 99-100.

⁽²⁾ سناء شعلان، الذي سرق نجمة - مجموعة قصصية، أمواج للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2016، ص 70.

طبعاً حالة نادرة إذا لم يتم تشخيصها من طرف كبار الأطباء، حتما ستحال إلى دائرة الجنون في مجتمع عجز على إدراكها.

والأغرب في الأمر ليس في النظرة الاستشراعية للبطل القاصة بل بالنهاية المأساوية التي جاءت على صور جرائم كانت هي المتهم الأول في ذلك.

«... وما الغريب في ذلك؟ سأل الطبيب النفسي المتمرن.

... الغريب في ذلك أن كهراً من قصصها الاستشراعية أو لنقل التنبؤية ارتبطت بنهايات مأساوية جرمية، وهنا جعلها المتهم الأولى في تلك الجرائم، وعندما أنكرت علاقتها بها، وأصرت على أنها مجرد كاتبة قصص بارعة تجيد أن تتنبأ بالمستقبل الحدثي لأبطال قصصها الحقيقيين، أحالتها المحكمة إلى مستشفى الأمراض العقلية للتحقق من قواها العقلية والنفسية، لاسيما أن أجهزة التحقيق الأمنية قد فشلت في أن تدينها بالجرم المشهود، واكتفت بأن تجعلها في خانة ضنين يحتاج أدلة نفي أو إثبات ليبراً أو يجرم»⁽¹⁾.

ويطول الأمر بها في مستشفى الأمراض العقلية إلى أن جاء من يفك اللغز ويفهم هذه القدرة الإبداعية الخلاقة، الطبيب المسؤول عن المستشفى هو من قرر متابعة حالة مريضته شخصياً حتى وإن كلف ذلك حياته ولكن وجد عكس ما توقع.

«... بعد أيام انتهى تقريره عنها، وبدل أن تنقل إلى السجن مجرمة أو تخلد في مستشفى الأمراض النفسية والعصبية مريضة خطيرة على نفسها وعلى المجتمع، أفرج عنها بناء على توصياته التي أكدت أنها قاصة مجيدة رقيقة، قد لا تجيد أن تدافع عن نفسها أمام المجتمع، ولكنها تعرف أن تنفث الروح في عوالم قصصها لتنتقلها إلى الحقيقة بكل ما في ذلك من فنتازيا وتجاوز المألوف العادة بعيداً عن أي جرم أو إيذاء مقصود أو غير مقصود بطاقة فطرية إبداعية قادرة على الاستشراف والتنبؤ بالمستقبل...»⁽²⁾.

(1) سناء شعلان، الذي سرق نجمة، ص70.

(2) المصدر نفسه، ص79.

وهكذا تبرز شمس الحق وتعلو، وما كان للحق إلّا الانتصار على الباطل، تحظى البطلة؟؟؟ بقدر موهبتها الخلاقة.

«... سيوفر لك عملا مناسباً في صفحته الإبداعية القصصية في الصحيفة التي يملكها، لقد اتفقنا على ذلك، لقد حدثته عنك، هو يعرفك جيداً»⁽¹⁾.

2-4 المرأة المعادية للمرأة:

• قصة (مات أبوه):

تصور لنا الساردة في هذه القصة معاناة البطل وهو طفل تركته أمه وحيداً يتيماً بعدما مات والده وتزوجت آخر، فضلت أن تعيش حياتها على حساب حياة طفلها الذي لازال ضعيف البنية لا يقدر لتتكرر الأيام له ولا تتكرر أمه أيضاً، تجره مرارة اليتيم والحرمان فشرب رجلاً قاسياً غليظاً يمقت المحيط المجتمع بما فيه أمه.

«... وركبت هي العربية التي أفلتها إلى بيت الزواج الجديد، وعاد هو مع جدته مجدد اللوعة... وخيل إليه في تلك اللحظة أنه سمع من جديد ذلك الصوت الأسود يقول: مات أبوك يا ممدوح، وأمك أيضاً... قد ماتت...»

مسكين ممدوح! لقد تعلم البغض صغيراً، أخذه عن ذلك الرجل وأهله وتعلم أيضاً أن يكره أمه التي تركته مفضلة عليه هؤلاء الثقلاء... زوجها وأخته المعروقة اليدين وكان كلما كبر يكبر معه نفوره من أمه...»⁽²⁾.

الساردة تثور على لسان بطلها من عملها والتفريط في فلذة كبدها راغبة في عيش حياتها من جديد، غابت عنها الأمومة وفي الأصل لا يليق بها أن تكون، أمّاً خلفته وراءها وحيداً تعيساً ضعيفاً، كل هذا لأنّ أنانيتها كانت أقوى من أن ترسم طفلاً صغيراً لم يذق شيئاً في هذه الدنيا غير الحزن والحرمان زادت أمهمرارها عليه أشد مرارة وعلقماً

⁽¹⁾ سناء شعلان، الذي سرق نجمة، ص 80.

⁽²⁾ سميرة عزام، أشياء صغيرة، ص 92.

... وغابت أمه سنين فلم يقع له بصر عليها ولم يعد لها في قلبه مكان... لقد دعتَه
بجر حياة جافة لا تدفئها أنفاس أنثى، وخلاه رحيلها يحيا في جو (مات أبوك) أعواما من
الجدب العاطفي، إذن هي ليست مستحقة أن تكون له أما، ولكنها كانت أمه...»⁽¹⁾.
وتمر عليه الأيام بسرعة، وكأنّ القدر ينتقم لهذه الطفولة المغيبة من طرف امه وتعود
مع طفلها الثاني من زوجها الثاني بعد موته لابنها الأول باكية بعدما أصبح رجلا، متوددة
ولكن بعد فوات الأوان، أصبح جسدا بلا روح، نزعت منه كلّ مشاعر الرحمة والحب التي
كان من المفروض أن تسقيه أمه بها وهو في أمس الحاجة إليها، والآن وبعد أن اشتد عوده
تأتيه ليحمل همها وهم هذا الصبي الذي معها.

هل مكتوب عليه الشقاء طوال حياته؟ أم هي من اختارت له ذلك؟
«... عاد يوماً إلى بيته في المساء متعبا بعد عمل يوم طويل فرأى على عتبة الدار
امراة مكتومة وبقربها صبي، فما أن رآته هي حتى هبت صائحة: "ممدوح يا ابني.. أنا
أمك ألا تعرفني؟

ولم تختلج من وجه ممدوح عضلة واحدة دخل وأغلق الباب وراءه»⁽²⁾.
ولكن رغم ذلك الطفل / الرجل لم يتكرر لأمه كما تنكرت له وكان في أمس الحاجة
لها.

«لنسكت... أن نداءها وهمسها باسمه من وراء الباب يمزقان أعصابه. وضعف أخيرا
أمام لهفتها تمد يده الى الباب وأدار المفتاح ولكنه أبقاها مغلقا ثم عاد يتمشى من جديد...
ارتفعت زلاجة الباب وانفرجت الدفتان وأطلت أمه برأسها.

قالت: ... ألا تدعو الولد؟

قال: أي ولد؟

(1) سميرة عزام، أشياء صغيرة، ص93.

(2) المصدر نفسه، ص94.

قالت: أخوك ... ابن الرجل الآخر... الذي مات»⁽¹⁾.

صورت الساردة الحدث كمفارقة ممزوجة بسخرية لاذعة، حدث واحد وموقفان مختلفان، حدث جمع الأم وابنها مرتين، الأولى تخلت عنه وهو ضعيف (صغير) في أمس الحاجة إلى رعايتها أو بالأحرى إلى أمومتها والثانية لم يتخل الطفل الرجل عن أمه وهي في أمس الحاجة إليه بعد ضعفها وحاجتها إلى عونه ومساعدته فلا سند لها إلا هو.

أحداث هذه القصة معاكسة تماما لما جاء في (قصة أمومة خيرة) التي لم تتخل عن ولديها وكافحت من أجلهما، فكانت أما بمعنى الكلمة.

ولكن بذرة الخير في القصة (مات أبوك) لم تكن في الأم ولكن في الولد الذي قبل رعاية أخاه لكي لا يتجرع الحرمان والحزن مثله.

«وأطرف قليلا ثم مشى إلى الباب وفتحه ودعا الصغير للدخول مبتسما له ابتسامة حانية يذهب معها عن الصبي بعض ما في نفسه، فلا يقرأ في عين مدوح ما قرأ مدوح مرة في عين أبيه الباردة...»

تلك الحقيقة المؤلمة طالعت من ثنايا... مات... مات أبوك»⁽²⁾.

فعلا هنا تصدق مقولة يوجد في النهر ما لا يوجد في البحر، فما فقد في الأم وجد في الابن، وهو الحب والرحمة والحنان.

• قصة (سوسن):

يقول الناقد فورستر: «إن شخصيات العمل الأدبي تبدو أكثر وضوحا من شخصيات التاريخ أو حتى من أصدقائها، فقد قيل لنا عنهم كل ما يمكن قوله حتى وإن كانوا غير كاملين أو غير حقيقي، فهم لا يحتفظون بأسرار...»⁽³⁾.

(1) سميرة عزام، أشياء صغيرة، ص 94.

(2) المصدر نفسه، ص 94.

(3) عجنك يمينة (بشي)، قضايا المرأة في الخطاب السردي النسائي في الجزائر (كتابات زهور رويس) انموذجا، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2018م/1439هـ، ص 205.

وتعود البراعة للقاص في تصوير شخصياته ونقلها إلى القارئ في أبهى حلتها ليأثر فينا ونتأثر ونؤثر فيما بعد.

«ومن سهام القاص فنيا أن يجعلنا نحس بالشخصية المتخيلة تتحرك أمامنا وكأنها حقيقة واقعية طوال القصة، كما يجب أن تكون الشخصية حية، مقنعة، غير باهتة واضحة في سماتها وأبعادها الفكرية والفنية»⁽¹⁾.

بطلة القصة (سوسن) طفلة ذات الأربع سنوات من العمر، كان الموت حليها بسبب موت طعم الأمومة في أمها.

تزوجت أمها وتركتها وحيدة لدى الخادمة، ولوعة قلب الطفلة من فراق أمها عنها لسبب لا يعرفه عالمها الملائكي.

ظلت الطفلة مفجوعة حزنا وحرمانا تطل من شرنقتها على عربة أمها التي تقلها من بيت زوجها الجديد لرؤيتها.

«وشبت على أطراف أصابعها أكثر وأكثر، حتى استطاعت أن تدلي رأسها من الشرفة لترى العربة الزرقاء، وهي تتطلق مسرعة في الشارع القصير، ثم تتحني إلى اليسار وتختفي، وأسندت ذقنها الصغير على حائط الشرفة، والدموع تتهمر من عينيها الصغيرتين... وقلبها الطفل يدق دقا سريعا متواصلًا، وقد اجتاحه شعور بالخوف والفقدان، وأن تلك القوة التي ترعاه وتحميه قد ركبت العربة واختفت في نهاية الشارع»⁽²⁾.

تجسد غضب الساردة على أم الطفلة سوسن على لسان الخادمة التي أشفقت وحزنت لحالها.

«جوعتي يا حبيبتي؟ ده انتي من الصبح ما كلتيش يا ضنايا، تاكلي إيه؟

(1) عجنك يمينة (بشي)، قضايا المرأة في الخطاب السردي النسائي في الجزائر، ص 205.

(2) نوال السعداوي، حنان قليل، ص 87.

أنا عارفة قلب امك ده إيه! حجر؟ يا قلبها يا ختي، تهون عليها بنتها كدة؟!« ومسحت بكفها دمة سالت على خدها؛ فقد تذكرت ابنتها الطفلة أيضاً»⁽¹⁾.

الساردة سعدت لأحداث مفارقة جميلة بين الخادمة وأم البطلة عكست من خلالها المعنى الحقيقي لكلمة (أم) وما على القارئ إلا أن يحكم بينهما.

«فقد تذكرت ابنتها الطفلة أيضاً، وقد تركتها في البلدة مع أبيها المشلول، وجاءت هي إلى القاهرة لتشتغل وتعولهما، وقالت لنفسها: طيب أنا سايبها عشان أأكلها وأشربها... لكن دي سايبه بنتها ليه؟ عشان الراجل!

أخص عليها، راجل إيه وهم إيه! هو فيه بعد الضنى حاجة؟!...»⁽²⁾.

وتبقى الطفلة سوسن تتجرع آلام الحرمان والبعد عن أمها مما أدى بالخادمة أخذها إليها لرؤيتها لأنها لم تطق تحمل معاناة سوسن التي انفطر قلبها لحالها.

«.... - عاوزة أروح لماما، وديني يا دادة لماما

- يا قلب امك يا حبييتي!....

يا ضنايا أوديكي لماما... حاضر أوديكي لماما.

وقامت من جلستها ولبست رداءها الأسود، الذي تلبسه عند الخروج، وقالت لنفسها في ثورة: «حوديتها لأمها، بلا وجع قلب! تشوفها طريقة في بنتها، هو أنا حاقعد لهم! هو أنا ماعنديش قلب؟! أمال لو ماكنتش مدرسة قد الدنيا، ولها ماهية تغنيها عن أي راجل، كانت عملت إيه؟»⁽³⁾.

وهكذا تبقى الطفلة سوسن تعيش في حرقة بعيدا عن أمها، إلى أن جاء يوم رحيلها وهي كعادتها ترقب قدوم أمها في الزرقاء، فكلما سمعت صوتا تهب بسرعة لترى ما عن كانت هي أم لا.

(1) نوال السعداوي، حنان قليل، ص88.

(2) المصدر نفسه، ص88.

(3) المصدر نفسه، ص89-90

«وأسندت (سوسن) ذقنها الصغير على حافة الشُرْفة، وراحت تُراقب الطريق، وهي شاردة يائسة.

وأفاقت بعد قليل على عربةٍ تدخل فجأة من ثنية الطريق، وخفق قلبها، عربة زرقاء صغيرة، عربة أمها نفسها! وصرخت من الفرح، وقفزت إلى أطراف قدميها لتطل برأسها من الشُرْفة.

لم تكن إلا لحظة من الزمن خاطفة، برقت كنصل السيف، ثم سقطت في الماضي، كأَيِّ لحظة من لحظات العمر... لكنها كانت لحظة تُساوي الزمن، ضاعت فيها حياةٌ بأكملها... وملاً البيت الصراخ والبكاء، ومن عيون غرقة في بحرٍ من الدموع، انطلقت نظرات ساخطة هي نظرات دادة فاطمة تُصوبها إلى الأم...»⁽¹⁾.

موت الطفلة سوسن أخرج الأم من سباتها نادمة على فعلتها هذه، وما فائدة الندم بعد فوات الأوان.

(1) نوال السعداوي، حنان قليل، ص 92-93.

ثالثاً - موضوعات وتحولات خطاب التمرد في القصة النسائية العربية القصيرة:

من البديهي أن لكل إنتاج أدبي خصوصيات تحدده فينفرد بها ويتميز، وهو بدوره يحتوي على موضوع معين وقيمة ما.

و«الموضوع لا يدرك في استقلاليته بل في تحديداته، وأن هذه التحديدات ترتسم في المظهر الخلاقي للموضوع الذي يؤسس قيمته اللسانية، ويعد في الوقت ذاته إسناداً مرهوناً بوجود القيم... أما القيمة فإنها لا تتحقق في تفرداها ولا توطن لذاتها، بل تستمد وجودها من هذه الرغبة الدفينة التي تمتلك كيان الفاعل وتقوده إلى الصراع من أجلها وتملكها، من هنا جاء تعريف الموضوع بوصفه حيزاً توظف فيه قيم تقترن بالفعل أو تتفصل عنه»⁽¹⁾.

وعند النظر إلى ثنائية (القصة / الخطاب) في الإنتاج السردى القصير طبعاً تحيلنا إلى ضرورة التمييز بينهما، إذ «يدعى خطاب - في مفهوم بنفنيست - كل تلفظ يتصور متكلماً ومتلقياً، تكون فيه نية الأول التأثير على الثاني بطريقة ما، أما الحكاية (القصة) فهي ما جرى فعلاً الطرح الموضوعي التاريخي، فإذا كان الخطاب هو الكيفية التي يقدم بها السارد الأحداث فإن تحليل الحكاية (القصة) هو تحليل للمضمون، أما تحليل الخطاب فهو تحليل للشكل "كيفية الأداء"»⁽²⁾.

وعند النظر في كتاب (Dominique Maingueneau) الموسوم بـ (Les termes clés de l'analyse)

du discours نجد مصطلح الخطاب عنده:

« Discours...

Pris dans son acception la plus large, celle qu'il a précisé dans analyse du discours, ce terme désigne moins un champ d'investigation délimité qu'un certain mode d'appréhension du langage: ce dernier n'y est pas considéré » come une structure arbitraire mais comme l'activité de sujets inscrits dans des contextes déterminés dans cet emploi discours n'est pas susceptible de pluriel: on dit (le discours) (le domaine du discours) etc.

Comme il suppose l'articulation du langage sur des paramètres d'ordre non linguistique, le discours ne peut être l'objet et d'une approche purement linguistique.

(1) عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب السردى وقضايا النص، منشورات دار القدس العربى، وهران، ط01، 2009، ص200.

(2) المرجع نفسه، ص120.

Mais discoure entre également dans une série doppositions ou il prend des valeurs plus précises. Enparticulier:

- Discours/ phrase.
- Discours/ énoncé.
- Discours/ langue.
- Discours/ texte.
- Discours/ récit (ou histoire)»⁽¹⁾.

إنّ الميدان الرئيسي الذي تدور فيه مجريات البحث هو السرديات، الذي يعتمد على فعل السرد والحكي، و(سعيد يقطين) يرى السرد «نقلا للفعل القابل للحكي من الغياب إلى الحضور، وجعله قابلا للتداول سواءً اكان هذا الفعل واقعيا أو تخييليا، وسواء تم التداول شفاهيا أو كتابة»⁽²⁾.

ومن جهة السرد:

« Narrative, usually in the for me of a story, is primordial form of sense making. It has been with humans from the beginning. Every culture use narrative to share experience, bond together, and to story lives events, and identities. Narrative is a core way human beings express perspectives on the world, of ten through images and actions that “stand for” deeper emotions and meanings.

Narrative is a forme of language that orders events in time, stories are narrative with plots, each culture tells stories in different ways, but at heart story telling is pan-human. We humans need to see meaning in what happen and prime may we do this is to construct a story that makes sense of what has happened and that allows us to feet in control, to be hopeful, and not tobe left in the darkness of randomness and happenstance»⁽³⁾.

1 - موضوعات خطاب التمرد في النماذج المدروسة:

1-1 (المرأة / الرجل):

الأنا الساردة في النماذج المدروسة وفي هذه الثنائية (المرأة / الرجل) أحيانا تختار بطلها امرأة ومرة رجلا، ولتصحيح الاعتقاد الخاطئ بأن المرأة عدوة الرجل بل بالعكس فكلاهما يكمل الآخر.

⁽¹⁾ Dominique Maingueneau, Les termes clés de l'analyse du discours ATELIER graphique des édition de septembre a Paris, AUB in primeur à paitiers, ISBN2 ; 02, édition de seuil, février, 1996, p28.

⁽²⁾ عبد القادر شرشال، تحليل الخطاب السردى وقضايا النص، ص145-146.

⁽³⁾ James Poule Gee, introducing discourse analysis from grammar society, routledge, London, and New York ny, 2018, p116.

• قصة (يوميات انسان مهزوم):

تتعاطف القاصة للوهلة الأولى مع بطلها الذي وسمته بالمهزوم انطلاقاً من عتبة العنوان الذي جاء على وزن اسم مفعول ليستدل على من وقع عليه الفعل، فهي تتعاطف لحاله وتشفق عليه وترثيه لأن هذه الهزائم ما تدل إلا على استسلامه ورضوخه وإذ واجه قوى أقوى منه وقد سلطت عليه وكان استسلامه نافذة الضياع والانحراف، فظروفه القاسية التي سلخته من كل شيء هو الآخر ينسلخ عن كل شيء ليصبح رجلاً آخر مغائراً، فالساردة تعلن مساندتها لبطلها (الرجل/ الآخر) في بداية القصة قائلة: «تتشابه تفاصيل الناس المهزومين في هذا الكوكب، حتى لا تغدو هناك أي أهمية للأسماء أو الأزمان أو الأماكن؛ فالحدث والمصير هما البطلان في هذه اليوميات التي كتب فيها إنسان مهزوم بامتياز، إذ لا يتذكر تاريخاً بعينه خلا تاريخ الهزيمة والسقوط المغمس فيه»⁽¹⁾.

ففي قولها هنا ثورة وغضب وتمرد على الظروف القاسية التي لا ترحم صاحبها بل تتفنن في تقديسه فهي الجلاد الماهر له بلا منازع.

قسمت القاصة يوميات البطل إلى سبعة وفي كل يوم يزداد انحرافه وضياعه. «في اليوم الأول أنكرت فضل الله علي، وزعمت أن رزقي إنما هو من صنع يدي ومن نبات اجتهادي.

في اليوم الثاني قررت أن أمنع الأرض والإنسان ما وهبتي السماء... فقست نفسي، وتحجر قلبي، وجفت منابع العطف والبذل والرحمة في نفسي، فكرهني الناس. في اليوم الثالث وجدت في انحنائي للذات الإلهية في صلاة أو سؤال أو حج... ضرباً من الذل... فلعنني الناس، وتراكم القبح في روحي.

في اليوم الرابع... بدأت بوالدي اللذين بلغا من العمر عتياً... ألقيت بهما في أول دار مسنين قابلتها في طريقي»⁽²⁾.

(1) سناء شعلان، الذي سرق نجمة، ص133.

(2) المصدر نفسه، ص133-134.

وهكذا توضح القاصة درجات الضياع التي وصل إليها البطل فهي تزداد حدة كل يوم، وفي الوقت نفسه تتألم لحاله كونه ضحية لظروفه القاهرة.

«في اليوم الخامس قررت أن أثيب نفسي على نضالها الطويل ضد ماضيها وصولاً إلى خلعه تماماً... فشربت حد الثمالة من الربا والزنا والكذب والقتل والظلم والسرقة والافتراء.

في اليوم السادس أشعر بأنني كائن دون ماضٍ أو تاريخ، فما عدت أذكر اسمي، ولا جنسيتي، ولا ديني، ولا من أكون، ولا من أنجبني... وما كان ذلك ليزعجني، فما كنت لأبالي بغير مالي ورصيدي في المصرف...

في اليوم السابع شعرت بالملل والشيخوخة والضعف والتعب والحاجة إلى راحة الضمير والبال فبكيت... فسرت في أحزان لا تنتهي لإنسان مهزوم لا يبال به أي أحد!«⁽¹⁾. ظروف البطل كانت قاسية عليه جداً، وهل هذا يشفع له؟!

تخبط في بحر العذابات وقسوة الحاجة، القاصة تنظر إليه نظرة شفقة، حزينة لحاله تراثيه في صمتها، هذا الذبيح يقدم ويساق قربانا لهموم الحياة التي لا ترحم من شمت فيه رائحة الحاجة والضعف.

القاصة تنمرد في خطابها هذا على قسوة الظروف والمحيط معا، عندما يقسو عليك الجميع وأنت ضعيف فقير، تنثور على الضياع الذي آل إليه البطل بسبب قسوة القدر.

• قصة (الاستغوار في الجحيم):

مجريات القصة تنطلق من تصريح الساردة وهي أستاذة متخصصة في مهارات التواصل، فتصرح بأنها ستكتب القصة الحزينة لأحد طلابها، فرأت في نفسها أنها الوحيدة القادرة على سردها بكل أمانة.

(1) سناء شعلان، الذي سرق نجمة، ص 134-135.

«لو علم أنني سأكتب قصته الحزينة لابتسم بامتداد، ولقال لي دون شك جملته المعهودة التي اعتاد على أن يختم بها حديثه اللاهي الضاحك: يا لسخرية القدر!»⁽¹⁾.

البطل هو (فراس) وكان خجولا لا يجيد الحكي خاصة إذا تعلق الأمر بحياته، الشيء الوحيد الذي يجيد فيه الحكي هو سرد مغامراته في البحث عن الكهوف والتقيب عن المغارات، ولكن إصرار الساردة على سرد قصته الحزينة التي امتنع هو عن سردها أو عجز، يعكس ما مدى اهتمامها الكبير به.

«لكنني الآن سأكون القيمة الأمانة على بوابة حزنه دون أن يطلب ذلك مني، فوحدي من يجروء على أن يعري وجهه الكليم للعالم كله دون أشعر بتأنيب الضمير إزاء ذلك»⁽²⁾.

الأنا الساردة ترى امتناع سرد حكاية بطلها فيه تأنيب لضميرها، أرادت أن تظهره إلى العلن لأنها رأت فيه ما يحفزها لذلك، أرادت أن تسانده وتأخذ بيده إلى بر الأمان، فهي تأيده - (الآخر - الرجل) - في لحظات عجزه، هذا الطالب الخلق المفضل لديها في قائمة طلبتها، لا تدري كيف وصل إلى هذه النهاية المأساوية؟! فهو من يعشق الكهوف والمغارات! اكتشافها والتقيب عنها ورسم الخرائط لها، حتى سقط في كهف جهنمي اسمه المخدرات.

«فقلبه الطيب يوافق على كل ما يمكن أن ينقذ غيره من الانزلاق في ذلك الجحيم الذي ابتلعه... حتى الموت... كان بسمه طاهرة في هذا المكان... فراس أبو جبل لم يعشق في حياته شيئا سوى الكهوف والمغارات... كان موسوعة حقيقية في هذا الشأن»⁽³⁾.

(الأنا الساردة) ترى نفسها مذنبه لأنها لم تساعد وجاءت متأخرة، لأن الموت لم يكن في حسابها؟! كانت ترى الحياة والبقاء لبطلها لأنه أهل لذلك.

«جميعنا حاولنا أن نمد الأيدي والقلوب له علنا نسحبه من هذا الغور الجحيمي، لكن الوقت كان قد تأخر على ذلك، وكانت المخدرات اليد الجهنمية الشريرة التي فاقتنا قوة، وجذبته إليها دون مفر أو منقذ»⁽⁴⁾.

(1) سناء شعلان، الذي سرق نجمة، ص 59.

(2) المصدر نفسه، ص 60.

(3) المصدر نفسه، ص 60-61.

(4) المصدر نفسه، ص 62.

وتكمل الأنا الساردة سرد تفاصيل قصتها المأساوية لبطلها الضحية (الآخر/ الرجل) فهي لم تترك فرصة لإنصافه وإظهاره على صورته النقية الطاهرة التي عهدته عليها، فبطلها كان ضحية الخداع والرفقة السيئة التي لا تحرم الطيبين الانقياء.

«حكايته مع المخدرات رواها لي وهو على فراش الموت في مستشفى العلاج من الإدمان، لعلها كانت أول قصة وآخر واحدة يرويها في حياته عن شيء غير الكهوف والمغارات... لأول مرة يجيد أن يروي قصة... لكنه لم يكن الراوي لهذه القصة، بل كان الألم من يرويها لي»⁽¹⁾.

(الأنا الساردة) مع بطلها حتى في آخر لحظات حياته تريد المساعدة حتى وإن لم تكن مادية، فمعنوية أكثر: «قال فراس لي بجسرة جليظة: كان يجب أن أكون أشهر عالم استغوار»^(*) في العالم بل في التاريخ كله... لكن انظري أين أصبحت الآن! ... حاولت أن أستجمع قوة لا أملكها أساسا في مثل هذه المواقف، وقلت له: بل ستشفى من الإدمان، وتعيش عمرا مديدا سعيدا وتصبح أهم عالم استغوار في العالم، وقبل ذلك عليك أن تهجر المخدرات، وتعود للانخراط في الحياة هيا يا كسول تشجع وكفاك تهربا من الدراسة»⁽²⁾.

الدعم النفسي هو ما كان بوسع الأنا / الساردة وفي تلك اللحظات تقديمه لفراس الضحية المخدوع، وتواصل سماع القصة الحزينة من فراس.

«... بدأت تجربتي معه من قرطاس فول سوداني دعاني صديقي المدمن عليه، لقد زين لي أن أجرب قرص المخدرات الذي كان يقبع بين حبات الفول السوداني، رفضت ذلك بإصرار في بادئ الأمر، ولكن رفضي تحول إلى فضول رخو أمام جماعة من الأصدقاء المدمنين في بيت ريفي انتبذنا فيه جميعا بغية السهر والتعاطي»⁽³⁾.

(1) سناء شعلان، الذي سرق نجمة، ص 62.

(*) الاستغوار هو علم يبحث في اكتشاف الكهوف والمغارات والتنقيب عنها، سناء شعلان، الذي سرق نجمة، ص 59.

(2) سناء شعلان، الذي سرق نجمة، ص 63.

(3) المصدر نفسه، ص 64.

كانت نهاية البطل هي الموت المحتم بعد صراعه مع شبح الإدمان على المخدرات، وجد ميتا عند سفح الجبل بعد هروبه من المستشفى والبحث عنه لمدة يومين.

«يومان من البحث الموصول ووجدت الشرطة فراسا ميتا عند سفح جبل بعد أن أخذ جرعة كبيرة من المخدرات، لم تعتد على جثته أي من حيوانات الجبل أو طيورها الجارحة؛ فلا بد أنها صانته وفاء لصحبة طويلة جمعتها به أيام كان ملك الجبل، وسيد الكهوف... رحل فراس، و تيّمت مغارته وكهوفه، وظل صوته يصدح في داخلي وهو يقول جملته الشهيرة: يا لسخرية القدر!»⁽¹⁾.

(الأنا الساردة) في قصتها هذه تتألم في الأعماق لأنّ بطلها (الرجل الآخر) كان صحية الخداع والصحبة السيئة، فبات طعاما سائغا اصطادته ذوي القلوب الميتة التي تبحث عن المال بأي طريقة حتى وإن كانت روح الأبرياء والبسطاء والضعفاء ثمنًا لذلك، فهم لا يكثرثون لذلك، تنعي بطلها وتتحسر على موته ويأنبها ضميرها لأنها لم تستطع إنقاذه وانتشاله من بركة الضياع هذه (المخدرات).

• قصة (صديقي العزيز):

تنظر الساردة عفي هذه القصة إلى (الآخر/ الرجل) نظرة حب ومودة، فهذا الصديق الذي وصفته بالعزيم مع مرور الوقت يصبح حبيبًا لها، فهي من دونه تشعر بالنقص تلجأ إليه في أمور حياتها ليساعدها، فهو من يشعرها بالأمان والاستقرار: «ولكنه صديقي العزيز... ولكني أحتاج إليه، أحتاج إلى عونه إلى مساعدته، أحتاجه ليؤازرني وأنا أستقبل حبا جديدا»⁽²⁾.

إنّ هذا الاعتراف الصريح من الساردة كفيل لإبراز صورة (الآخر/ الرجل) عندها، فالاهتمام والخدمات التي كانت تحظى بها من طرفه لم تجدها عند أحد آخر سواء، ولهذا فهي تشعر بالنقص والوحدة والقلق إذا ابتعد عنها وها هي تحصي خدماته لا متناهية.

(1) سناء شعلان، الذي سرق نجمة، ص 68.

(2) سناء شعلان، أرض الحكايا، نادي الجسرة الثقافي والاجتماعي، دار الكتب القطرية، 43، د ط، 2008، ص 90.

«...أما هي فكانت تشعر أنها وحيدة، لم تكن تعلم أن لصديقها هذا الحجم في حياتها، لا تنكر أنه إنسان رائع، ولا تستطيع أن تتسنى أنه هو من دعمها ماديا ومعنويا وتوسط لها بعلاقاته المحدودة لكي تقيم معرضها الأول، وهو أيضا من قام بشكل أو بآخر بالتوسط لها عند أحد أكبر دور العرض في العاصمة، ولكي تعرض لوحاتها للبيع، وهو من كان إلى جانبها عندما كسرت يدها في رحلة الجبل، كما أنه من سدد فاتورة إيجار شقتها ... وهو من كان يحقق لها الأمن المادي بمساعداته التي لا تعرف حدودا، صحيح أنها تسدد له كل ديونه، لكن ذلك لا ينفي أنه ملاكها الحارس في كل الأوقات، وهو صديقها الذي لا تستغني عنه أبداً»⁽¹⁾.

إن كل هذه التضحيات التي قدمها البطل (الرجل الآخر) للساردة (المرأة) تتم على أنه هو الآخر يحبها وسيفعل أي شيء لإسعادها وحمايتها، ولقد بينت الساردة أن هذا الصديق العزيز بصدق مشاعره نحوها أصبحت تحبه وقد جعلها تتخطى مخلفات علاقة حب فاشلة قد مرت بها قبل أن تتعرف عليه.

• قصة (رجل محظوظ جدا):

(الأنا الساردة) في هذه القصة تنظر إلى (الرجل الآخر) نظرة شفقة ورأفة، ترثي حالة بطلها الذي امتاز بسوء الطالع والحظ منذ ولادته، عاش حياة قاسية، وفاة الأم والعدد الكبير من الإخوة، كان منبوذا من طرف زوجة الأب فكانت تربيته من نصيب عمته العاقر الأرملة، كل الظروف كانت ضده، دراسته تكلفت بها المنظمات الخيرية، فقد رجليه اليمنى في رحلة قطار فكان ضعيف البنية دائم العلة، ورغم هذه النقائص والعراقل إلا أن الساردة أرادت أن تجعل منه شخصا مميزا عن غيره فوصفته بالمحظوظ جدا لامتلاكه قدرات عقلية فائقة وتمكنه من الحاسوب بدرجة عالية.

(1) سناء شعلان، أرض الحكايا، ص 93.

«الشيء الوحيد الذي حالفه الحظ به، هو هوايته الوحيدة والمتاحة، ضمن قدراته العقلية... الحاسوب كان هوايته العظمى، التي تدفعه إلى عوالم ما كان ليديرها، وتجعله ضمن نسق عالمي ضخم، وتثريه بالمعارف والأصدقاء والصلوات»⁽¹⁾.

براعته في استخدام الحاسوب ضمن قدراته العقلية المتاحة له جعلته إنسانا محظوظا عوضته عن معاناة الفقد والنقص التي لزمته طيلة حياته ولكن هيهات! «له أصدقاء في كل أقطاب الدنيا، مضطلع بكل ما يجري في أنحاء المعمورة... لديه يدان سحريتان قادرتان على حلّ أعقد الشيفرات، وعلى فكّ أعنى الرموز السرية، قدم تقارير تفصيلية بقدراته الاستثنائية، وبموهبته العجيبة لكثير من الجهات، لكن أي جهة لم تبدِ رغبةً في استقطابه»⁽²⁾. وهذا ليس بالغريب، فسوء الطالع يحالفه دائما، ولكن الساردة أرادت أن تجعل بطلها منتصرا على ظروفه وعاقلته وعلى نظرة المجتمع له الذي يراه هامشيا، وبعد طول مدة المحاولات والإصرار المتواصل وجد عملا، والمهنة الجديدة المتاحة له لم تكن بالصعبة عليه، ولكن اجتهاده المتواصل لإتقان عمله جعله متفوقا فيها «وغدا راهب المخطوطات الذي يلجأ إليه المحققون والباحثون ويسترشدون بملاحظاته التي لا يرضن بها على أي زائر للمكان...»⁽³⁾.

وبعد مدة وجيزة في عمله هذا وبذكائه وجد نفسه ضمن مجموعة من الأصدقاء مرشدا عن مكان الذهب المدفون في الصحراء الشمالية، وهكذا يغدو الزعيم الأول رفقة هذه الثلة من المنقبين، فمن دونه الذهب يبقى مدفونا على مر السنين وحلم الجميع بالثراء سيتبخر في الأحلام ولكن بعد جهد جهيد توصل إلى فكّ رمز سر الذهب المدفون.

ولأن البطل سوء طالع يلاحقه دائما وقع شجار بين الأصدقاء، فالصناديق عددها سبعة وهم كانوا ثمانية، فتأكد بأنه الشخص الذي سيضحي به لأنه ضعيف البنية معاق أمام

(1) سناء شعلان، أرض الحكايا، ص 110-111.

(2) المصدر نفسه، ص 11-112.

(3) المصدر نفسه، ص 113.

أشخاص أصحاب أقوياء ناهيك عن حظه التعيس، ولكنه نجا بأعجوبة وهذا بعد اختياره الجرة وترك الصناديق السبعة للجماعة وانسحب هاربا بجرفته ومعه حظه التعيس ظافرا بحياته قانعا بالجرة العجيبة.

«... استعان بحجر صغير مدبب لتهميش فوهة الجرة الموصدة، غبار رمادي غريب اندفع من الفوهة، للحظات انعدمت الرؤية، ثم استوى الغبار امرأة جميلة، بغلائل شفافة، وقرون ذهبية صغيرة، وابتسامة جهنمية...»

- سأل بخوف يكاد يقتله: "من أنت؟"

- ردت بتحمس: "أنا زيزفونة"

- سألها بتوتر وقلق: "من زيزفونة؟"

- "أنا جنية المتوفى صاحب الكنز الذي حررتني منه"

- "ابتعدي عني أيتها الملعونة"

- "ولكنني أحبك" (1).

وها هو الحظ ربما يحالف البطل فحظي بحب جنية ستغير حياته ربما إلى الأحسن ولو بقليل على ما هو عليه في الوقت الحالي.

«... حظه العاثر كان هاجسه الوحيد وهي تخترق جسده، وتنازع روحه المكان، وتضيق على أحشائه، كانت كرمح مسموم يندس بين اللحم والعظم، يؤلم، ثم يقتل، كره الكنز، وحقد على حظه العاثر الذي ملكه لجنية عاتية سرعان ما تحولت إلى حب عظيم اجتاح نفسه البائسة، واكتتف جنباتها، وحاق بآلامه، وأشعل جذوه سعادة لا تخبو في وجدانه، وجعله يؤمن بحق أنه رجل محظوظ؛ إذ نجا من الموت الذي ابتلع أصدقاءه، فضلاً عن نجاته من حبل المشنقة الذي التف حول رقبة الناجي الوحيد من رفاقه، ثم وهبه جنية ساحرة، سكنت الزمن والجوهر، وتصدت لحبه، وجعلته بحق رجل محظوظ جداً!!!» (2).

(1) سناء شعلان، أرض الحكايا، ص 121-122.

(2) المصدر نفسه، ص 123.

فها هي الساردة تنظر إلى (الرجل - الآخر) من خلال بطلها نظرة رحمة وشفقة تتعاطف معه إلى حد بعيد يحزنها حاله، فترثيه بداخلها وتسخط على الظروف القاسية التي لم ترحمه، فهي تتمرد عليها لأنها لم ترحم إنساناً ضعيفاً هشا فتثور عن التفكير الخاطئ للمجتمع الذي ينبذ هذه الحالات ويهمشها ويشعرها بالنقص مما يزيد الطين بله، ولكن الساردة غيرت كل هذا في قصتها رسمت لبطلها حظاً سعيداً وحياة جميلة حتى وإن كانت متخيلة، فهي لم تتنكر لهذه الفئة بل احتوتها وتركت لها فسحة للأمل والحياة خارج مجتمع مريض ومعاق.

• قصة (مات الحب):

تصور الساردة في هذه القصة علاقة المرأة بالرجل من خلال تصوير حالة البطلة التي توفي والدها فتموت هي الأخرى داخلياً، فبموت والدهما لا حياة لها بعده فهو الحياة، تسود الدنيا في عينيها وينطفئ شعاع الأمل بداخلها، تعيش بلا هدف فبموت والدها، يموت كل شيء بداخلها أصبحت هيكلاً لا تحركه الظروف ومجريات الحياة.

«... وسارت عربة الموت وسط عربات الحياة السريعة، وأنا أجلس داخلها أجتُر آلامي وأحزاني. وأخيراً وصلنا... أدخلوه في حفرة صغيرة، ثم أهالوا عليه التراب، وتلفتت حولي في ذعرٍ كأن الدنيا قد خوت وأقفرّت، أو كأن ريحاً عاتية أقلت وأقتلعت أبي... ورأيتُ الرجال ينفضون عن ملابسهم وأيديهم التراب في آلية غريبة، وكأنهم فرغوا من وجبة غذاء عادية، ولم يواروا الثرى إنساناً، كان هو بصري وسمعي وحياتي»⁽¹⁾.

وتصور الساردة حالة البطلة التي ماتت داخلياً بموت الوالد، ثورتها وغضبها وتسخطها وكأنها بهذا الفقد قد أدركت المعنى الحقيقي للحياة التي كانت تحياها وبداخلها رفض قاطع لفكرة الموت والفقد والرحيل دون رجعة «... لا، لا! صرختُ من أعماقي في ثورة، واندفعت إلى مكان الحفرة، وأخذتُ أنبش بأصابعي في عصبية تشبه الجنون... لا! إنني لا أقبل هذا، إنها قاسية! لا أقبلها أبداً، سأتحداها، سأنبش حتى أفتح هذه الحفرة، وأخرج أبي

(1) نوال السعداوي، حنان قليل، ص 84.

منها! وأحسستُ بثورةٍ في أعماقي تتدلع وتضطرم.. ثورة على الحياة، وثورة على الموت..
وثورة على...»⁽¹⁾.

طبعاً إنَّ الموت مصيبة وليس بالسهل تخطي أحزانها أو انكساراتها التي تخلفها،
فالساردة تصور حالة البطلة التي فقدت الشعور بالحياة وحتى أقوى المشاعر التي تجعلها
تحب الحياة، فعندها موت الوالد موت الحياة وموت الحب معاً.

«... كان موت أبي، بل مشكلة الموت نفسها تشغل تفكيري كله، حتى إنني كنت أضع
ملابسي على جسمي بلا وعي»⁽²⁾.

كانت البطلة تبحث عن شيء قوي يعيدها إلى الحياة ولو بنسبة قليلة، كان أملها في
حبها للآخر ولكنها أدركت أن حب الوالد أقوى من أي حب، فبموته مات الحب.

«... كنت أُلَمَسُ شيئاً قوياً من الحياة يُعيدني إليها، شيئاً عنيفاً يَهزُنِي فتسقط عني
بعض الشيء غشاوة الموت القائمة... وما من شيءٍ يستطيع أن يفعل ذلك إلا الحب...
وشعرت بالصقيع يحوطني من داخلي وخارجي... كان عقلي قد تجمَّد عند فكرة الموت...
- وقلت: "لقد جعل الموتُ الحياةَ باهتةً في عيني"

- فقال: "بالعكس، إن الموت يجعل الحياة في عيني زاهية..."

- وقلت: "إن الموت ... وقاطعني قائلاً: "لا ... لا تقولي الموت، الموت لا يغيِّر شيئاً
من الحب"

وسكتُ، ورُحْتُ أَفَكِّرُ وأُبَحِّثُ في زوايا نفسي، عن حبيِّ له، لكني لم أجد شيئاً، كأنما
تبخرَ حتى آخر قطرة.

- وقلت في عجبٍ: يا إلهي! إنَّ الموت أقوى من الحب»⁽³⁾.

(1) نوال السعداوي، حنان قليل، ص84.

(2) المصدر نفسه، ص84-85.

(3) المصدر نفسه، ص85-86.

وهذا تصور الساردة علاقة المرأة بالرجل بعلاقة البطلة لوالدها، فهو كل شيء في حياتها، فبوفاته فقدت الحياة.

• قصة (الشيخ مبروك):

تصور الساردة في قصة (الشيخ مبروك) علاقة الوفاء والصدق بين "الرجل والمرأة"، إذ أن الشيخ فقد حب الحياة وزهد فيها عندما فقد حب حياته، فعاش وحيدا زاهدا في الدنيا وكانوا من شدة زهده يرون فيه البركة وحسن الطالع لهذا سموه مبروك.

«... وكان يلذ لي كثيرا أن أتأمل قامته الفارغة ووجهه القسيم الملتحي وتلك المسبحة الطويلة السوداء المتدلية من يمينه، فتروح عيناى تنتقلان من عمامته الحائلة اللون الى جلبابه القديم الذي كان أبدا نظيفا إلى خفين ينتعلهما ويمشي بهما مشيته الخفيفة»⁽¹⁾.

الساردة في هذه القصة يريد فك لغز الشيخ مبروك، لماذا كل هذا الغموض والغرابة اللذان يحوِّطان به؟ ولماذا هذا التقدير والاحترام اللذان يحظى بينهما من قبيل سكان حيّه؟ «... واستحييت ان اسأل معلمي... ولكنني تشجعت يوماً فقال معلمي: "والله يا ابني لا أدري ما أقول. نحن نتبارك بالرجل ففي طلعتة يمن وبركة ينزلان على المحل، لقد أسميناه مبروكا فضاع اسمه القديم... مبروك هو الاسم الذي اصطلحنا على مناداته به، أما الشيخ فهو من متممات الجيه والهمة والمسبحة... زوجة الشيخ مبروك؟... لا بني هذا رجل زهد في دنياه ليشتري آخرته»⁽²⁾.

ولكن الكل يجهل سبب زهده في دنياه إلى أن جاء اليوم الموعد الذي صرح فيه الشيخ مبروك لحلاق الحارة بعد أن طلب حلق لحيته فاستغرب لطلبه واستفسر عن سبب ذلك، فصرح له بالسر الذي كان بداخله والذي جعله يزهد عمره كله من أجله ومن أجله سيحلق لحيته.

«- قلت: احلق لحيتك؟»

(1) سميرة عزام، أشياء صغيرة، ص 32-33.

(2) المصدر نفسه، ص 33-34.

- أجل لحيتي...

- أنت لا تصدقني يا حسن... لعلك تظن بي الجنون.

- قلت: "تماماً، أتمرح يا شيخ؟"

- لا والله بل سأتزوج

- ممن؟

- من واحدة لا تعرفها، أما أنا فمعرفتي بها قديمة، كانت فتاة صغيرة وكنت أحبها ولما

شئت أن أتزوجها، أبى علي أبوها ذلك وأعطاه لابن أخيه، وكان رفضه صدمة لم

أحتملها، فهمت على وجهي كالصعاليك، وشعرت بأنني رجل لا صلة له بالناس أو الحياة

فعيشت كما عرفتني...

وخلتني نسييتها ومات حبها في قلبي، إلى أن رأيتها قبل شهر من الزمن بعد أن عرفت

أن زوجها قد مات وترك لها طفلة، وشعرت يا حسن بأنني لا زلت أحبها ذلك الحب الذي

لم يعيش سوى في نفسي، فما رفعت قدمي عن العتبة قبل أن أعرض عليها الزواج، وقبلت

بالطبع إذ أنها ستجد في حمايتي ما يعصمها عن التشرد»⁽¹⁾.

ختمت القصة بتصوير السارد لطريقة حلق لحية الشيخ مبروك من طرف الحلاق

حسن وهو في اندهاش لما سمعه: «بل حملت موسى وراحت لحية الشيخ مبروك تنتثر

أمامي على الأرض سوداء كريح غراب. وشعرت وأنا أزيل عنه لحيته بأنني أمسح عنه

الأسطورة... أسطورة البركة»⁽²⁾.

2-1 الطفل:

النماذج المدروسة تناولت شريحة هشة من شرائح المجتمع، وقد تنوعت النواحي التي

حضرها بالمعالجة ولكنها كلها تنادي إلى حماية هذه الشريحة ونشر على طرق استغلالها

⁽¹⁾ سميرة عزام، أشياء صغيرة، ص36.

⁽²⁾ المصدر نفسه، ص37.

وتهميشها، وتتدد بكل الأشكال التي تسلب الطفل طفولته وبرأته، تسعى إلى توفير الطرق الصحيحة لضمان حياة طبيعية لهذه الفئة.

• قصة (حنان قليل):

بطلة القصة "بهية" طفلة في سند الورود والبراءة تحف بها ذات العشر سنوات من العمر، شبح الحاجة والفقر ظلا يلاحق عائلتها ومع الوقت تحتم على الأم إرسال الطفلة بهية إلى المدينة لكي تعمل بأحد البيوت لتعيل عائلتها الفقيرة، فقد أصبحت رب أسرتها بعد مقتل والدها.

وليس هناك خيار آخر، تعد المصدر الوحيد الذي تسترزق منه العائلة.

«وسمعت الأفندي يقول:

- هي سنها كام؟

فأجابت أمها:

- عشر سنين والنبي.

فقال الرجل:

- ياه! دي لسة صغيرة قوي!

فأجابت: "صغيرة إيه يا سي محمد! دي لهلوبة في الشغل تمسح وتغسل، وتحمل

المحروسة الصغيرة... وسارت في أثر الأفندي، وقلباها ينوء بثقل كبير»⁽¹⁾.

تصور الساردة أشكال العذاب والذي سلط عليه الطفل بهية انطلاقا من عملها وهي

في سن الزهور ناهيك عن المعاملة السيئة التي لقيتها من طرف المرأة التي كانت تعمل عندها.

(1) نوال السعداوي، حنان قليل، ص8-9.

«... ورأت أمامها امرأة بضّة نظيفة، ثم رأت يد المرأة ترتفع إلى أعلى، ثم تهوي على وجهها النحيل في لطمة قوية! ... وفهمت بهية منذ ذلك اليوم ما يجب في هذا البيت وما لا يجب، وما عليها أن تعمله وما لا تعمله، ما هو محلّ وما هو محرّم»⁽¹⁾.

الطفلة "بهية" كانت تحمل مسؤولية كبيرة رغم صغر سنّها، حب أمّها وأختها زينب الصغرى لم يفارقا مخيلتها وهي في مصر، بالها مشغول بمهما عن حالهما، أرادت أن تساعد عائلتها وتدخل الفرحة إليها لكن تجري الرياح بما لا تشتهي السفن، فبهية لم تطل المكوث في مصر.

«... وبعدين تعالي بسرعة علشان تحملي نوسة.

– حاضر يا ستي.

وفي لمح البصر طارت بهية لتفعل ما أمرتها به سيدتها، ثم حملت الطفلة الصغيرة على ذراعيها، ووقفت تهددها... وأخذت بهية تتأمل وجهها وعينيها وشفتيها، فرأت أنها تشبه أختها زينب شبّها غريباً، وخيل لها أنها هي، فاحتضنتها بحنان وقوة إلى صدرها، وقبلتها»⁽²⁾.

كان ثمن الحب والحنان والرحمة الذي قدمته بهية إلى الطفلة صفة قوية من طرف أمّها القاسية، قررت العودة إلى قريتها أين تحب أختها بكل حرية دون تسليط العقوبات عليها.

«... ولم تكد ترفع وجهها عن الطفلة، حتى انتفضت على الصوت الرفيع الحاد يقول غاضباً:

إنّ بتبوسيتها يا بنت يا بهية؟ عمى في عينك... وقبل أن تتطّق بهية بحرف أحست بيد تهوي على وجهها في صفة قوية... وشعرت أنها تكره هذه الطفلة وتحقد عليها.

(1) نوال السعداوي، حنان قليل، ص 6-7.

(2) المصدر نفسه، ص 10.

... لقد قبلت الطفلة فحسب، وقبلتها لأنها تحبها وتحنو عليها، وهكذا يكون جزاء الحب والحنان؟»⁽¹⁾.

تتحول بهية المحبة البريئة إلى شخص كاره وحاقد جراء القسوة التي لقينها في ذلك البيت مما جعلتها تثور وتغضب وترفض هذا الوضع.

«... وأحست بهية، طفلة العاشرة، بثورة عارمة تضطرم في أعماقها... ولم تشعر إلا وهي تضع الطفلة على السرير... ووقفت بجوار الطفلة كالتمثال تنظر إليها في كراهية! ... واغتاظت بهية ... ممن؟ لم تكن تدري، أم الأم القاسية، التي تتأديها غاضبة، أم من الطفلة المدللة التي تريد أن تحمل؟ ولم تعرف تماماً ماذا فعلت، لكنها رفعت يدها في الهواء وهوت بها على وجه الطفلة في لطمة قوية»⁽²⁾.

كرامة الطفلة الصغيرة الكبيرة بهية حالت دون بقائها تحت سلطة الاستعباد والذل قررت الرجوع إلى قريتها بكل حرية وكرامة.

«... يا حبيبتي يا زينب!

وأخذتها بين ذراعيها، وراحت تغمر وجهها بالقبلات، وتنهدت بهية في سعادة؛ إنها تستطيع أن تحب زينب كما تريد، وتحنو عليها كما تريد، وتقبلها كما تريد، لن ينهرها أحد ولن تتلقى عن ذلك صفعات أو شتائم.

وضمت بهية أختها إلى صدرها أكثر وأكثر»⁽³⁾.

• قصة (عقب سيجارة):

البراءة تبقى براءة وأحلامهم تبقى صافية صفاء قلوبهم النقية، في هذه القصة تصوير لحالة الطفل حسين الذي أراد أن يتمتع بأبسط شيء كأقرانه قطعة حلوى أو بعضا حبات ليحلي فمه الطفولي، ولكن ظروفه المعيشية منعت من حقه هذا، مما جعلته يفكر في عمل

(1) نوال السعداوي، حنان قليل، ص10.

(2) المصدر نفسه، ص11.

(3) المصدر نفسه، ص12.

أو في حيلة تعود عليه بالمال، فالحالة المزرية التي كان يعيشها مع أسرته لا يقوى على تحملها وهو طفل صغير.

«... إنها جائعة متعبة، موهنة القوى لا شك في ذلك وهو أيضا مثلها وكذلك والدها وسينظم إلى الزمرة واحد جديد... فما كان أغناه عن هذه الدنيا وأغنى والديه عن فم جديد يريد...»⁽¹⁾.

فالساردة تصور لنا هنا الصراع من أجل البقاء، فالطفل حسين أراد أن يعتمد على نفسه لأن أسرته المعتمدة تعد في خانة الأموات الأحياء لا توفر شيئا إلا الفقر والمعاناة، أراد أن يحظى ولو بحق من حقوقه الطفولية.

«... لقد أخذوا حسين، أخذه الشرطي إلى المركز إذ رآه يجمع أعقاب السجائر.

- وماله وملا للأعقاب يجمعها؟

- يعطيها لبائع الحلوى لقاء قطعة صغيرة من الهريسة (حيث لا يعرف كيف يشتغل)، أعقاب كثيرة مقابل هريسة بحجم حبة الترمس...»⁽²⁾.

مصير الطفل حسين إلقاء القبض عليه وزجه في السجن، ذنبه أراد أن يأكل قطعة حلوى، عد في قائمة المجرمين ولكن من المجرم!

القصة تلوح فيها ملامح الحزن والتشاؤم، فهي البراءة تدفع ثمن قسوة الظروف الاجتماعية وذل الحاجة.

• قصة (نافخ الدوايب):

تحمل هذه القصة آهات وعذابات الإنسان المعدم الذي يتن باستمرار ولكن من هذا الذي يأبه لأنينه إلّا هو!

صبي صغير ترغمه قسوة الظروف إلى العمل في ورشة الدراجات ولكن هيهات أن يوفر لأسرته أدنى متطلباتها مما جعله يفكر في مصدر آخر يدر عليه بالمال حتى وإن كان

(1) سميرة عزام، أشياء صغيرة، ص 39.

(2) المصدر نفسه، ص 41.

زهيدا، فهو في عينه كثيرا، اهتدى إلى حيلة أو بالأحرى إلى كسب غير مشروع حسب نظره المجتمع إلى هذه الطريقة من الكسب، كان يصطاد أصحاب الدراجات المكونة أمام دور السينما والمحلات ليقوم بإخراج الهواء من عجلاتها، مما يجعل أصحابها أمام مشكلة، فيقوم بنفخ دواليبها مقابل مبلغ زهيد يدخل الفرحة إلى قلبه، فيطير إلى أمه ليسد حاجة أبنائها الجوع.

ولكن الصبي وقع في المصيدة، إذ تم القبض عليه من طرف صاحب دراجة فتوسل إليه باكيا ألا يشكوه إلى الشرطة، فقبل بعد أن تم نفخ عجلات دراجته دون مقابل.

«... لا تتسرع باتهامي فلست دنيئا، دعني بالله، ألا تفهم؟»

وبدأت الدموع تغسل عينيه... هل ستشكوني؟... كلا على أن لا تعود في المستقبل لمثل هذه الأساليب.

... سيدي هذه الطريق تؤدي إلى المركز وأنت وعدتني وقاطعته بحدّة:

- ولا أزال عند وعدي.

- شكرا

قالها الصبي ببطء»⁽¹⁾.

أرادت الساردة أن تتصف الطفل/ بطل القصة وتمسح عنه تهمة الاحتيال والغش لتثور عن الظروف القاسية التي جعلت منه هكذا وأرغمته عليها، فهو مسير لا مخير.

«... كنت أود أن أقول لك شيئا... ولكنني أخشى أن لا تستمع إلي... فقد شعرت بنوع من الإشفاق يجذبني نحوه فقلت له، تعال... لا شيء، فقط أردت أن أسأل هل تظنني دنيئا؟... فأنا أعلم أن في عملي هذا ما يدعو إلى الخجل... ولكن... ولكن ماذا...»

- إن ورائي أما وأخا وأختا يعيشون على أجرة (أمي) وما أرباحه أنا من وراء نفخ العجلات، وهذه فرصتي لأكسب قروشا أكل بها... حتى أمي التقية لا تعلم سر هذه

(1) سميرة عزام، أشياء صغيرة، ص 78-79.

القروش اليومية، ولكن أليس من التعاسة أنني لا أستطيع أن أعدك بالكف عن هذه الحقارة إلا إذا اعتبرت أن أتصور مع عائلتي؟»⁽¹⁾.

فما ذنب هذا الطفل؟...

«ولم أدر ما أقول... كل ما فعلته هو أنني لعنت الدنيا ثم أخرجت كل ما في جيني من قروش فضية دفعتها إليه وأدرت وجهي خشية أن تطالعني عينان تسكنهما كبرياء جريح»⁽²⁾.

• قصة (بائع الصحف):

تتشرك هذه القصة مع القص السابقة في الظلم المسلط على الطفل وقسوة الظروف التي تحتم عليه العمل، من أجل سد أفواه مفتوحة جائعة، ولكن الشيء الجديد فيها اتسامها بالحزن والألم، بطل "عبود" بطل القصة ولد عرف ببائع بالصحف التي تعلمها وورثها عن أبيه.

«ولم أحتار عبود أن يكون بائع صحف بالذات؟ ... إلى أن سمعت الجواب من عبود نفسه فيما بعد، لقد كان أبوه بائع الصحف والناس على دين آبائهم وماذا يفعل غير ذلك؟»⁽³⁾.
وياليت الأمور تقف عند عمل "عبود" ولكن الموت يخيم ويخطفه من بين جرائده تاركا إياها وحيدة بلا منادي.

«أخذ مكانة قرب موقف الحافلة يبيع النسخ لمن أطلوا برؤوسهم منها... هنا تحركت الحافلة... فركض عبود وفي يده النقود... وفي تلك اللحظة أقبلت الحافلة الثانية على الخط المعاكس... ارتفعت صيحات الجميع محذرة من أربك الصبي فوقع على ولم يتمكن سائق الحافلة القادمة من تدارك الأمر فداس بعجلاته الحديدية القاسية الجسم الغض... وانتهى

(1) سميرة عزام، أشياء صغيرة، ص 80.

(2) المصدر نفسه، ص 80.

(3) المصدر نفسه، ص 70.

عبود، انتهى تحت إبطه رزمة صحف تحت التصريف تفرقت هنا وهناك، وقد حملت رشاشاً من دمه كأنها عناوين حمراء ضخمة مثيرة»⁽¹⁾.

ويا لسخرية القدر! وقسوة المجتمع! كان ينادي على الخبر في جرائده فأصبح خبراً ينادي عليه: «إنها القصة المغمسة بالدم، وأحياناً بالعرق والدموع والجوء القسري إلى "الدناءة" حقيقة لا مجاز»⁽²⁾.

• قصة (اللوحة اليتيمة):

القصة من عنوانها جاءت اسماً على مسمى، تشبه قصة (بائع الصحف) في ثيمة الحزن والموت والفقد، فبطلها الطفل الصغير يموت غرقاً يبتلعه البحر تاركاً لوحته التي رسمها بأنامله الصغيرة والتي فاز بها، المرتبة الأولى كانت من نصيبه كانت أحلامه الطفولية معلقة على هذه اللوحة التي من خلالها ينتشل أسرته من فقرها ولكن ليس كل ما يتمناه المرء يدركه.

خطفه الموت مخلفاً لوحته يتيمة وأما مفجوعة في ولدها "طارق عساف".
«كل الوجوه حضرت إلا وجه راسم لوحة غوار... فقد غاب للأبد، دون أن تعلم اللوحة المنتظرة أنها قد تيتمت منذ أيام... لم يطل انتظار اللوحة لطارق، بل انتهى للأبد عندما أعلن بحضور وزيرة الثقافة عن موت طارق غرقاً... قليلة هي أمنيات اليتامى المتحققة... استسلمت اللوحة بانكسار ليدي أم طارق التي ضمتها بانكسار إلى صدرها، وغادرت مبنى المركز الثقافي لا تلوي على شيء، وتقف يدها بحزن على جائزة طارق المالية التي حلم أن يشتري بها علبة ألوان من النوع الفاخر...»⁽³⁾.

ما أقبح الفقر وما أتعس الفقراء!

(1) سميرة عزام، أشياء صغيرة، ص74.

(2) وليم الخان وآخرون، الأدب النسائي العربي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، معهد الآداب الشرقية، جامعة القديس يوسف، ط1، 2008، ص64.

(3) سناء شعلان، أرض الحكايا، ص107-108.

«وانطلاقاً ممّا سبق احتل الطفل مكاناً في السرد النسائيّ، كما احتل مكانة عند مبدعاته وأصبح الطفل موضوعاً أنثوياً في معظم الخطاب السرديّ النسائيّ، وموضوع الطفل نوع من التبنّي الإبداعي لدى المرأة الكاتبة الأم وفي عالم الفن تلتقط الطفل بأزماته من عالم الواقع باعتبار أمومتها من جهة، وباعتبار الطفل مسكوتاً عنه في خطاب الإبداع الرجالي من جهة أخرى»⁽¹⁾.

أنا أرى أن المرأة في خطابها السرديّ القصير تعلن تمرداً وغيظاً وثورتها على كل الظروف القاهرة والمجتمع الظالم الذي ينهش في هذه الفئة الضعيفة حد الاستنفار، فلا رحمة ولا شفقة، تنور على كل أشكال الاستغلال والظلم والتعسف تنادي بحماية الطفل ذلك الكائن الملائكي المغيب المهمش.

3-1 الوطن والسياسة:

إنّ أكثر التصورات التي تطبع على الإنتاج الأدبيّ النسائيّ عامة والقصصي القصير خاصة بأنّ جل اهتمامها يقع على المرأة ومشاكلها ولكن بالعكس، فكان الهمّ الإنساني هو المحرك لها في إبداعاتها والهم الأكبر قضية الوطن، فهناك من تناولها بصورة مباشرة أو تلميحية ولكنها كلها تدور حول المحور الرئيس الوطن.

وسأتناول بعض النماذج لأنّها كثيرة، وانطلاقاً من المجموعة القصصية "تقاسيم فلسطين" التي جاء عنوانها صارخاً يبيكي الوطن (فلسطين) احتوت المجموعة على "تقاسيم الوطن، تقاسيم المخيم، تقاسيم الشتات، تقاسيم الحرب، تقاسيم العدو، تقاسيم البعث".

• قصّة (عانس):

تصور الساردة في هذه القصّة، حب البطلة لأرضها ووطنها "القدس" فكلّ شيء يهون ويصغر أمامه، حبها الأول والأبدي، فلا تسمح لأيّ عقبة في طريقها أن تبعدها عنه، حبها لوطنها يسري في عروقها.

(1) سيد محمد السيد قطب، في أدب المرأة، ص 129.

«حلمها الوحيد الغائر في روحها هو أن ترى من خلف نافذة غرفتها مآذن المسجد الأقصى وقبابه، وأن تسمع منها صدح الآذان والتكبيرات، حبها لمدينة القدس حيث ولدت وأفراد عائلتها قد تفوق في نفسها على حب الرجل والنسل والحياة ذاتها»⁽¹⁾.

ولتأكد الساردة أن حب الوطن عند بطلتها لا هراء فيه، تتخلى البطلة عن حبها للشاب الفلسطيني ولكنها تتخلى عنه لأنه سيبعدها عن حبها لوطنها القدس «...ذلك الشاب الفلسطيني الذي يعيش في الشتات كان حبها الأول والأخير في الحياة، لكن حبها الفطري لمدينة القدس قد انتصر على حبها الآدمي الخالد لحبيبها المهجر البعيد... لكن لا أحد استطاع أن يسرقها من حبها لمدينة القدس التي لا تستطيع أن تعيش بعيداً عنها»⁽²⁾.

• قصة (زرع):

تصور الساردة في قصة (زرع) صمود ونضال أم فلسطينية، عمد الصهاينة إلى قتل أولادها فلم يززع ذلك صمودها لأرضها ووطنها مما زادها وقوة، عمدوا إلى إحراق محصول أرضها وإتلافها والسيطرة عليها، لكنها كانت بالمرصاد لهم، حبها لأرضها يجري في دمها أرضها ووطنها حياتها.

«جرفوا أرضها بعد حرق محصولها لهذا العام، وأطلقوا الخنازير البرية على مزارع العشب وفي آخر المطاف جففوا المياه التي تسقى زرعها منها... هي وحيدة بين أولئك الوحوش، قتلوا أبناءها تباعاً على تراب هذه المزارع وهم يزرعونها، الآن غدت وحيدة تماماً ولكنها ظلت قوية، زرعت من جديد السنبال التي خلعوها من أرضها ونفخت فيها، فتفتقت جميعها عن فلسطين زراع هبوا جميعهم لنجدتها.. وزراعة أرضها من جديد»⁽³⁾.

• قصة (زهايمر):

بطل قصة "زهايمر" رجل فلسطيني تجاوز الستينيات يكابد ويناضل عدوين اثنين الصهاينة و "زهايمر"، هذا الأخير الذي زاد من الطين بلة يهاجم ذاكرة الرجل لينسى أرضه

(1) سناء شعلان، تقاسيم الفلسطيني، ص 51.

(2) المصدر نفسه، ص 51.

(3) المصدر نفسه، ص 37.

وحدودها فتنقص من عزيمته في التمسك بها والسماح بها للصهاينة، ولكن كان لحبه لوطنه أقوى من (زهايمر) استطاع التغلب عليه.

«ستون سنة من النضال المستمر لم تستطع أن تزرّحه قيد أنملة عن إيمانه العميق محقه، لم تمض ليلة لم يناضل فيها متمسكا بأرضه... أما هذا المرض اللعين الذي اسمه (زهايمر) فهو ما يخشى أن يأكل ذاكرته، فلا يتذكر حدود أرضه ومساحتها، ولا يعرف عدد الأشجار المزروعة فيها ونوعها... هل (زهايمر) هو مرض صهيوني؟ ... يقرر أن خير طريقة للهجوم هي الدفاع، يشرع يسجل في سجل كبير كل صغيرة وكبيرة يعنيه تذكرها عن أرضه ووطنه ونضاله وعدوه، ويتربص بمرضه اللعين وقد أعد له عدة الانتصار عليه»⁽¹⁾.

• قصة (رجال):

بطلة القصة امرأة فلسطينية لا تخشى الصهاينة ما دام وطنها وأرضها همها الوحيد في هذه الدنيا، تمرر لنا الساردة في خطاب هذه القصة خيبة أملها في الذين خانوا أرضهم وباعوها للصهاينة بلا ضمير، فكانت البطلة هي الضمير الحي الذي لا يموت بالرغم من أنها امرأة ولكنها بألف رجل.

«كانت تسب الجندي الصهيوني، وتضربه بنعلها عندما حاول منعها من الدخول إلى قريتها، نهرها الجندي الصهيوني بلغة عربية، ودفعها إلى الخلف بقوة، فكادت تقع أرضاً، أدركت من سحنته ولكنته أنه خائن عربي مجند في صفوف العدو أمرها متمراً أن تقف بعيداً عن الجنود الرجال إلى حين تفتيشها من قبل مجندة صهيونية.

ابتسمت المرأة الفلسطينية باستهزاء، وحدقت في عينيها متحدية، وسألته بتقزز: أين هم الرجال؟»⁽²⁾.

خائن وطنه ديوث ملعون.

(1) سناء شعلان، تقاسيم الفلسطيني، ص38.

(2) المصدر نفسه، ص31.

• قصة (شجرة عائلية):

حب الوطن وحمايته مسؤولية الجميع، وها هي الساردة تصوره لدى فئة الأطفال، فحب الوطن لا يلقن ولا يباع ولا يشتري وإنما يخلق معك منذ ولادتك. «الطفلة الفلسطينية الصغيرة رسمت شجرة عائلية كبيرة بمساعدة أمها وجدتها لأبيها وعمتها وزوجة خالها اللواتي يسكن في بيتهن منذ أفقدهن الاحتلال بيوتهن وأزواجهن الراعين لهن.

في اليوم الثاني كانت الطفلة الفلسطينية الصغيرة الأكثر فخراً بين زميلاتها وهي تحمل شجرة عائلية تتوافر على أعداد كبيرة من المجاهدين والأبطال والشهداء والمعتقلين»⁽¹⁾. لكن الطفلة الصغيرة تفاجئ عندما وجدت زميلاتها لهن أشجار مماثلة لشجرتها من حيث التفرع والامتداد، فأرادت أن تعبر عن حبها أكبر لوطنها فأرادت أن تزداد شجرتها من الفروع أكثر فأكثر.

«وجلس في مقعدها بصمت، وبرت قلمها الرصاص، وغدت ترسم فروعاً جديدة لأغصان شجرتها، وبدأت تكتب بأناة واهتمام أسماء بناتها وأبنائها المنتظرين الذين ستجلبهم في المستقبل ليجعلوا شجرة عائلتها الأكبر تضحية ونضالاً»⁽²⁾، ما أجمل الطفولة! ومن براءتهم وصفاء سريرتهم نتعلم ونفتدي!

• قصة (حب):

تصور الساردة في قصة (حب) قمة الوفاء والإخلاص من أجل الوطن، التضحية كانت حاضرة بقوة، فلسطيني وفلسطينية جمعهما حب صادق يتغذى من حبها الأم (الوطن). «يحبها وتحبه، وكلاهما يحبان فلسطين، من صغرهما علقا الحب المشتعل، فتعاهدا على أن يلازم أحدهما الآخر طوال الحياة، وأن يرحلا عنها سوياً، حفرا عهدهما على جذع شجرة زيتون في حقل الزيتون الذي تملكه عائلته منذ قرون كثيرة ما عاد يحصيها عدد»⁽³⁾.

(1) سناء شعلان، تقاسيم الفلسطيني، ص 46.

(2) المصدر نفسه، ص 47.

(3) المصدر نفسه، ص 52-53.

ولكن العدو الصهيوني سعى إلى نزع فرحتها «كان من المخطط أن يتزوجا في الخريف المقبل، ولكن العدو صادر أرضهما قبل أن يأتي الخريف المنتظر، وجرفها بعد أن اقتلع زيتونها، ثم ألقمها أطنانا كثيرة من الإسمنت لتكون أساسات لمستدمرات صهيونية تأوي الغرباء الغاصبين»⁽¹⁾.

ولكن حب الوطن من انتصر لا العدو الصهيوني المنكسر.

«قررا في لحظة عشق كاملة أن يمضيا في درب عشقهما الأكبر، بحزامين ناسفين فجرا البيوت المستدمرة الوليدة فوق أرضهما بمن فيها من الغرباء، وتناثرا هباء مقدسا فوق أرضهما التي ماتا عشقا لها»⁽²⁾.

• قصة (قدمان):

بطل القصة طالب علم خسر كل شيء في حياته ولكن ظفر بأعلى شيء فيها (وطنه) «خسر قدميه برصاص العدو الصهيوني في اعتصام طلابي ضد تدنيس المسجد الأقصى والحفر تحته تمهيدا لهدمه، وخسر مع خسارة قدميه دراسته في جامعة النجاح لعجزه عن الذهاب إليها، كما خسر حريته وقدرته على الحركة وحلمه بالزواج من ابنة خالته (بهية) التي أحبها منذ طفولته، وتأبى عليه نفسه أن تتزوج به عطفاً عليه. لكنه لم يبال بأي من خسائره»⁽³⁾.

كانت بداخله قوة عجيبة تدفعه إلى الحياة، ألقى بكل تلك الخسائر إلى الخلف بل زادت إصرار وعزيمة.

«أمضى أشهراً يصنع له قدمين من خشب الزيتون، وعندما انتهى من صناعتها امتطاهما بفرح، وقصد المسجد الأقصى ليشارك -من جديد- باعتصام خارجه احتجاجاً ضد تدنيسه من العدو الصهيوني»⁽⁴⁾.

(1) سناء شعلان، تقاسيم الفلسطيني، ص53.

(2) المصدر نفسه، ص53.

(3) المصدر نفسه، ص53.

(4) المصدر نفسه، ص53.

• قصة (جملة واحدة):

جملة واحدة كانت كافية للتعبير عن حب البطل لوطنه وتمسكه به، فلا شيء بإمكانه تغيير مشاعره تجاهه، فقد كل شيء جراء قصف الصهاينة لبيته، ولكنه لم يفقد الأمل بالحياة لأنّ وطنه يناديه في أعماقه.

«لم يبق له من بيته وأسرته سوى جملة واحدة على بقايا جدار، لقد كتبها قبل أيام عندما كان يملك أسرة، وكان عنده بيت... قرأ جملته الناجية من الموت فلسطين داري، ونحن باقون فيها، بعض حروفها تكاد تختفي بسبب تقشر طلاء الحائط جراء القصف، يعتلي حجرا من أحجار بيته الشهيد، ويأخذ بعضا من دمه ليلون حروف جملة فلسطين داري، ونحن باقون فيها كي لا تندثر أبداً»⁽¹⁾.

هكذا يولد الأبطال فيعيشون أبطالاً ويموتون أبطالاً، فما أروعك يا وطن عندما تتجب هكذا أبطالاً، هذه القصص جاءت بأسلوب مباشر (التصريح).
تيمة (الوطن) والتضحية من أجله، وهناك من جاءت بأسلوب التلميح.

• قصة (إلى حين):

«أنا الفتاة اليتيمة سعاد في قصة (إلى حين) ففريسة لعقدتين تدفعان عمتيها: شقيقة التي ترملت بسرعة وأنيسة التي عنست طموحها تزويج سعاد بـ "فهيم" فصارتا تخدمانها... وفوجئت سعاد ذات فجر بعودة صياح العمتين القديم، لا لجريمة اقترفتها، بل لخيبة العمتين لدى سماع الناس يودعون (فهيم) المزمع على السفر إلى أمريكا للدراسة... هل كان مكتوبا على الفتاة البريئة أن تصير ضحية لعقدة نفسية هي غير مسؤولة عنها؟...»⁽²⁾.

«إنّ الخيبة الكامنة في قصة "إلى حين" رغم الطابع الاجتماعي الذي تتحوه هذه الأقصوصة، وعلى الرغم من تركيزها على عيب اجتماعي وتحليل دقيق لظاهرة متفشية في مجتمعنا، إلّا أنّ حيثياتها تحمل معاني فلسطينية وتكشف عن معاناة عميقة من الألم

(1) سناء شعلان، تقاسيم الفلسطيني، ص 68.

(2) وسيم الخازن وآخرون، الأدب النسائي العربي، ص 63.

والمرارة والأسى... كما أنه لا يخفى ما تحمله (الكاتبة) للشخصية المحورية (سعاد) من إدانة لسلبيتها فهي تؤمر فتطيع، تخطط لمستقبلها (عمتان) فشلتنا في إنشاء أسرة فلا تعترض... ألا يتضمن هذا الطرح إدانة للفلسطيني الذي أسلم أمره للقيادات العربية العاجزة... كانت شخصيات في المطلق لا تنتسب إلى زمان أو مكان معينين، ولكن أعماقها الحقيقية تنتسب إلى زمن البؤس الفلسطيني، يوم كانت النكبة لا تزال صدمة على الدماغ، تذهل وتحبط وتخلخل الكيان... في حين كانت ولادته قصة سميرة عزام (إلى حين) في زمن الغيوبة في زمن كان الفلسطيني خلالها لا يجرؤ على كشف نفسه، كان إحساسه بالعار قويا، فهو لم يع بعد حقيقة ما حدث، وأثر الخطيئة يحمله في دمه كالزانية التي يفضحها أمر حملها... إنها المرأة المتمردة (سميرة عزام) التي تقاوم واقعها.. وتثور ضد رموزه»⁽¹⁾. وأنا عن رأيي أوافق الرأي في هذا الطرح، فالقصة جاءت تلميحية أكثر منها تصريحية، التيمة الأم فيها هي (الوطن)، وهذا (الوطن فلسطين) قضية الجميع لا الفلسطيني فقط العرب ككل.

«واستيقظت سعاد... استيقظت على صوت شقيقة القديم يصيح:

- ألم تستيقظ بنت الباشا؟ تراها ستظل نائمة إلى الظهيرة؟ ومن يكنس الشرفة ويسقي أصص الزرع؟ ... أنا؟»⁽²⁾.

وهكذا تبقى سعاد أسيرة لعمتيها المريضتين المعقدتين نفسيا، تبحث عن بصيص أمل في أعماقها تتجو منه من هذا الجحيم.

2- تحولات خطاب المرأة المتمردة؟

إنّ النظر في محتوى خطاب المرأة المتمردة يؤدي بنا إلى استنباط جملة من الفروقات الطارئة على هذا الانتاج الجديد مقارنة بما سبقه من خطابات، أي بمعنى أنّ هناك إضافات

(1) أسامة يوسف شهاب، المرأة المأزومة في قصص سميرة عزام، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد 38، العدد 02، 2011، مركز اللغات، الجامعة الأردنية، ص309-310.

(2) سميرة عزام، أشياء صغيرة، ص30.

جديدة جاءت مغايرة للمألوف وربما لهذه الخاصية التي طغت عليه كان يوصف - خطاب المرأة - عند البعض بتاريخ العار.

وهكذا كله جاء من نقطة مخالفة المعيار وانزياح - انحراف عن القاعدة حيث ينظر للنسوية حسب مبدئهم.

«النسوية هي:

1. انحراف عن قاعدة معيارية للفكر الإنساني العابر لفكرة الجنس السيسولوجي والاجتماعي.

2. فيما يراها آخرون تنويعا خصبا يدفع برؤى جديدة تثري لوحة الفكر الإنساني بمنظورات مبتكرة»⁽¹⁾.

وبعد تحليل النماذج المدروسة يمكن حصر أهم التحولات التي ظهرت على خطاب المرأة المتمردة وهي:

2-1 المحرمات:

لامست المرأة المتمردة في خطابها السردى الطابوهات التي لا يمكن لأي كان أن يقر بها (الجنس، الدين، السياسة)، إذ تعتبر خطأ أحمرًا، ومن يتجرأ على ذلك فهو منبوذ ومغضوب عليه، لكن المرأة بكل جرأتها وقوة غضبها تمردت وتجاوزت هذا الخط وهذا كله لإظهار الحقيقة المطموسة ومحاولة في ذلك إيجاد حلول للمشاكل المطروحة فيها.

أ- عقوق الوالدين:

الوالدان اللذان صدق عز وجل في قوله: ﴿وَبِالْوَالِدَيْنِ إِحْسَانًا﴾⁽²⁾.

إن من أكبر المحرمات التي حذرنا عز وجل منها عقوق الوالدين، تناولت المرأة المتمردة هذا الموضوع بالشرح والتحليل مستتكرة غاضبة للوضع الذي آل إليه الوالدين في الوقت الراهن.

(1) عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج6، قنديل للطباعة والنشر، مؤسسة محمد بن راشد آل مكتوم، الإمارات العربية المتحدة، ط01، نشرين الأول/ أكتوبر 2016م/ 1438هـ، ص14.

(2) سورة الإسراء، الآية 23.

ففي قصة (أبو دوح) للقاصة (سناء شعلان) تطرق لنا موضوعا اثنين من المحرمات الأول عقوق الوالدين والثاني شرب الخمر.

الشخصية الرئيسية في القصة (تعود أبي دوح) ذلك السكير المدمن على شرب المخمر والذي جعل صورته سيئة عند الناس مما جعلته منبوذا لديهم غاضبين عليه، ولكنه كان يحظى برضا والدته عليه إذ كان بارا بها كل البر، عكس أخيه (عبد الله) المنافق الذي انخدع الناس كلهم بزيفه الخارجي المتلبس لباس التقوى والورع والخوف من الله. ليس عند هذا فقط بل كان عاقا لوالدته العمياء فسلطت جل غضبها عليه غير راضية عنه لا هي ولا الله عز وجل.

«... إنها الدرب الوحيد الآمن إلى قلبه السكير الغاشم هي أمه... هي وحدها من تدعو له في الخفاء والعلن، وتسميه الرضي الحنون... ماتت الأم وهي تحتضن رأس أبي دوح، وتدعو له بالبركة... ووحدتها الأم من تترضى على أبي دوح، ولا تتوقف تدعو على ابنها الشيخ الكذاب عبد الله بالعمى والفقر ضيق الرزق والفضيحة في الدنيا والآخرة»⁽¹⁾.

هذا الموضوع قد تطرقت إليه في المقال ولكنه أردت الإشارة إليه في هذا الباب من زاوية الموضوعات المستحدثة لدى خطاب المرأة المتمردة.

ب- الزنا "المحارم":

من الموضوعات المستحدثة في خطاب المرأة المتمردة "الزنا" وبالأخص زنا المحارم، فنجد القاصة المصرية "نوال السعداوي" تطرحه في مجموعتها (حنان قليل): «إن نوال السعداوي تتميز بجرأتها المطلقة على كشف ما تعتقد أنه الحقيقة، إنها كما يقول الناقد العربي عفيف فراح تغزو الواقع بروح العالم الذي يصدم مجتمعه بالحقائق دون خشية أو تردد... إن قلم السعداوي مسنون حد الاستنفار في مواجهة الإذلال والاستغلال ومصادرة حرية المرأة»⁽²⁾.

(1) سناء شعلان، الذي سرق نجمة، ص 89-91.

(2) نزيه أبو نضال، تمرّد الأنثى، ص 88.

ففي قصة (ليست عذراء) "نوال السعداوي" تصرخ صرخة غاضبة مستنكرة متذمرة لانتهاك حقوق الطفولة البراءة تحت أيدي أقرب الناس لهم، تصور لنا الساردة في هذه القصة (سعدية) بطلتها وهي طفلة ذات 10 سنوات تسلب براءتها وشرفها من طرف خالها (الحاج بدوي) الذي ماتت فيه الإنسانية وتجرد من آدميته، وطغت عليه صفة الحيوانية ليترك طفلة ذات 10 سنوات مشوهة، منبوذة لدى المجتمع الذي لا يرى سوى ما يطفو على السطح، والأدهى والأمر أراد أن يغطي جريمته بقتلها لأنه اكتشف أمرها لدى زوجها ليلة زواجها، فأصبح خالها البهيمي حديث العام والخاص في شرفه الذي لطخه بيده.

«... إنه الآن في نظر الناس كلهم رجل بلا شرف، حتى يغسل شرفه، والرجل عندهم لا يغسل شرفه إلا بالدم!»⁽¹⁾.

الساردة مهنا تفضح لنا الجرائم المقترفة داخل الأسر بارتكاب المحرمات التي حرّمها الله وحذر من عقوبتها ولكن عندما تموت الضمائر تقع الكوارث، فهي في حالة البطلة (سعدية) التي ألصقت بها وصمة العار بعدم عذريتها، والتي جرّدها منها خالها الذي كان حاجا لبیت الله، لجأت إليه هي وأُمها كسند لها في هذه الحياة بعد وفاة والدها.

أمّا قصة (هذه المرأة) للقاصة أيضا (نوال السعداوي) تصور لنا بطلتها (نفيسة) التي تمرّدت على ظروفها القاسية وفقهرها وباعت ضميرها وكلّ مبادئها ضاربة إياها عرض الحائط لتختار لنفسها حياة أحسن وأسعد، ولكن هيهات الطريق الذي اختارته البطلة لا يرضي الله.

«... وأحست أنها تشمئز من بيتها وبيئتها، وأنها تفضل البقاء في الشارع على أن تعود إليهما... لا يمكن أن تعيش في هذه البيئة يوماً واحداً... أحست أنها يجب أن تتحدى هذه الظروف السيئة التي تحيط بها، وأن تختار لنفسها حياة أخرى، فيها نظافة، وليس فيها حرمان ولا هموم...»

(1) نوال السعداوي، حنان قليل، ص 48-49.

وأحست كأن كابوساً ثقیلاً ينزاح عن صدرها فجأة، وأن السحابة القاتمة التي كانت تغطي عينيها اختفت تماماً، وأحست براحة، راحة عجيبة تصحب دائماً الشعور بفقدان الضمير»⁽¹⁾.

بطلة القصة تتحو مساراً آخر يخالف عاداتها ومبادئها ولكن انتصرت ظروفها المعيشية الصعبة لتجعلها ترمي بها خلفها غير مبالية لما يحدث بعد ذلك، أرادت السعادة والتي حرمت منها فباعته نفسها كذلك.

«... بعد أيام قليلة وعلى نفس محطة الأتوبيس كانت تقف ممرضة جديدة ... تنزلق عليه العربات الأنيقة مارقة كالسهم، وفي كل منها رجل وامرأة يضحكان في سعادة ... وداخل إحدى هذه العربات كانت «نفيسة» تجلس وبجوارها رجل تضحك له...»⁽²⁾.

وفي قصة (حيث البحر لا يصلي) تعكس لنا الساردة العلاقات غير الشرعية التي ربطت بها البطلة بها من أحبت انقيادا لرغبتها تحت اسم الحب ولكن البطلة كل مخططاتها آلت إلى الفشل لأن علاقتها غير الشرعية قد تخلقت في رحمها دليلاً قاطعاً على جرمها المرتكب وهي ابنة الجبل حيث الأخطاء لا تغتفر وما يخفف وقع العار والشرف هو الدم.

«... فتصرخ أُمي بنا أمرة بحزم: صلوا أولاً... فأُمنّا التقيّة العابدة..، ووالدنا من أسرة تتوارث الصلاح والإمامة في الجبل منذ مئات السنوات، وجدنا الأكبر الحاج علي يرقد في مقامه الجليل... الصلاة على وقتها كانت فرضاً علينا في صغرنا، ثم أصبحت ريحانة نفسي عندما كبرت، كنت أخالها الأجمل... هذا الجنين المستلقي... وجاء سريعاً قبل أن نرتب أمور زواجنا أو نحمل أوراقاً شرعية تجهر بشرعية علاقتنا. جاء قبل أن يخطبني أبوه من أهلي كما وعدني، وقبل أن تزغرد أُمي....»

هذا الجنين العاجز المتواري خلف أسابيع قليلة من الوجود أفسد فرحتنا بعشقنا، ووصم أمه بالزنا، وكبل أباه بكلمة الفاجر، وألب الأهلين علينا، وحاصرنا بالقتل، فهجرنا بعيداً عن

(1) نوال السعداوي، تعلمت الحب، ص 45-46-47.

(2) المصدر نفسه، ص 47.

الجبل الذي يكفر بالحب وبالعشق وبالجسد، ولا يؤمن إلا بالأوراق الشرعية وبالمأذون وبالزواج، ويصلي الصلوات على وقتها، ويلعن العاشقين جهرة وخفية»⁽¹⁾.

وهذه هي نتيجة من يتبع غير طريق الله فتبقى وصمة العار تلاحقه طيلة حياته ناهيك عن غضب الله والعقاب الشديد.

2-2 قضية (الشرف):

القصة التي تناولت هذا الموضوع للقاصة نوال السعداوي بعنوان (قصة من حياة طيبية) فكانت بجرأتها كعادتها تزيج الغموض وتتكلم عن المسكوت عنه في المجتمعات العربية، وأي موضوع "الشرف" من الطابوهات المحظورة ودائما يربط بالمرأة دون سواها. «فمفهوم الشرف في كتابات نوال السعداوي هو مفهوم أخلاقي راسخ في الخطاب العربي الأخلاقي يعود إلى الحقبة الجاهلية وقعه الإيجابي ولكن استعمالاته الراهنة تديم محمولاته القديمة على حساب القيم المعاصرة ومنها القيم الكلية... كالحرية والمساواة والعدالة منسجمة بذلك مع البنى السياسية والاجتماعية السائدة مما يحوله إلى قيمة أخلاقية نافرة غير معادلة أو لائقة...»⁽²⁾.

بطلة القصة تم الاكتفاء بإعطاء حرف من اسمها (الطيبة س) حيث وفي إحدى الأيام وضعت في موقف صعب، رجل يجر امرأة وهي أخته يطلب من الدكتورة الكشف عنها وأجراء فحوصات عليها.

«... أرجوك يا دكتورة أن تكشفني على أختي، أريد أن أطمئن عليها؛ وذلك لأننا سنزوّجها في الأسبوع القادم لابن عمها»⁽³⁾.

حينها عرفت الطيبية أن الأمر شاق وضخم إذ يعود الأمر إلى (الشرف) فلا هراء في ذلك.

(1) سناء شعلان، الذي سرق نجمة، ص22-23.

(2) نوال السعداوي وعائدة الجوهري، الأنوثة والذكورة والدين والإبداع، ص28.

(3) نوال السعداوي، حنان قليل، ص117.

الأخت ترفض الزواج بابن عمها وهذا ما جعل الأخ يشك في أمر شرفها وشرف العائلة مما ألح على الكشف عنها.

«... إنها لا تريد أن تتزوج لسبب آخر يا دكتورة ... أظنك تفهمين. أرجوك الكشف عليها؛ لتطلعيني على الحقيقة»⁽¹⁾.

وفي لحظة تفوز فيها الإنسانية على كل شيء، تصر الدكتورة على نصرة الفتاة دون الكشف عنها «... قولي إنك كشفت عليّ، وأني فتاة شريفة، هذا شيء يسير عليك يا دكتورة، مجرد كلمة تتفوهين بها تنقذين بها حياتي. إن أخي رجل قاسٍ، إنه سيقتلني! ارحميني يا دكتورة!»⁽²⁾.

احتارت الطبيبة أي السبل تختار لواجبها المهني أو إنسانيتها «سألت نفسي، وسألت ضميري، وراجعت كلمات القسم الذي رددته في أول يوم مارست فيه عملي، واستعدت في ذاكرتي قوانين الطب... ولم أشعر إلا وأنا أتجه إلى الباب فأفتحه، وطلبت من أخيها الدخول، وقلت له في ثبات وقوة: إن أختك فتاة شريفة!

قلتها وأنا أومن بعقلي ووجداني وإنسانيتي أنها شريفة. إن الطب يستطيع فقط أن يفرق بين المرض وغير المرض، ولكن لا يستطيع أبداً أن يفرق بين الشرف وغير الشرف»⁽³⁾. ارتبط الشرف بالمرأة دون الرجل، فهل هذا عين الصواب؟

«ارتسمت على ملامح الأخ الفجة ابتسامة، لم تكسبها الثقافة من الهدوء المعقول، ابتسامة عريضة، كأنه بهذه الكلمات قد اطمأن على شرفه أو استرده»⁽⁴⁾.

في آخر القصة تصور لنا الساردة أن بعض المفاهيم الخاطئة التي توارثناها لا يمكن أن نساهم في توطيدها بلا إعادة تصحيحها «ووضعت رأسي على كتفي ... أفكار شتّى

(1) نوال السعداوي، حنان قليل، ص118.

(2) المصدر نفسه، ص119-120.

(3) المصدر نفسه، ص120.

(4) المصدر نفسه، ص120.

تعصف برأسي... ولم أشعر بيدي وهي تزحف إلى درج المكتب، وتسحب منه ورقة بيضاء وقلمًا، وكتبتُ ورأسي ما زال ثقيلًا، كتبتُ قَسَمًا جديدًا، وهو: "أقسم أن تكون إنسانيتي وضميري، هما قانوني في عملي وفني"

ووضعت القلم، وأحسست براحةٍ لم أشعر بها منذ فترة طويلة»⁽¹⁾.

انطلاقاً مما جاء في هذه القصة، اعتقد أن (نوال السعداوي) عندما نادت بإعادة النظر في قضية الشرف مخطئة حيث «دعت إلى إعادة النظر في المعايير والقيم المعمول بها في المجتمعات العربية والتي تألفت مع الموبقات والعورات الاجتماعية والسلوكيات الملتوية حتى أضحت تتغاضى عنها وتحصر الشرف والفضيلة في جسد المرأة»⁽²⁾.

وتقول "نوال السعداوي" أيضاً: «في دعوتها إلى إعادة النظر في توظيفات مفهوم الشرف، تقترب نوال السعداوي من مفهوم الكرامة الإنسانية أو من مقتضيات الحرص عليه، ذاك المفهوم الذي يساوي بين جميع البشر ويرفض الانتهاكات التي تطولهم أيا كان جنسهم أو لونهم أو دينهم أو جنسهم، كما يقتضي احترام حقوق البشر كل البشر والتكسر للسلوكيات المشينة والتعسفية والقهرية واللامساواتية التي تنال هذه الكرامة»⁽³⁾.

- قصة (حكايتها) للقاصة (سميرة عزام):

تصور الساردة قصة البطلة التي لم ترحمها الظروف المزرية ولا الناس كلهم ساهموا في ضياعها، البطلة وأخوها الصغير يتيمين صغيرين جائعين في عالم ماتت فيه الرحمة، البطلة لم تجد يد العون والمساعدة لإعالة أخيها ونفسها، وجدت عملاً تقتات منه ولكن ما باليد حيلة، القوي يتسلط على الضعيف صاحب المعمل، يتربص بها وكلّ الأعين الشريرة تراقبها إذ باتت ضعيفة مكسورة الجناحين بعد يتمها وفقرها وحاجتها للعيش الحلال.

ولكن الفريسة (البطلة) تقع في المصيدة بعد محاولات كثيرة للإيقاع بها وحكم صغر سنها ضعيفة، كان هذا السبب الأول في ضياعها لأن المجتمع لم يتركها في حالها تمردت

(1) نوال السعداوي، حنان قليل، ص121.

(2) نوال السعداوي، وعائدة الجوهري، في حوار حول الأنوثة والذكورة والدين والإبداع، ص30.

(3) المرجع نفسه، ص40.

على ذاتها وانغمست في حمام الرذيلة من بابہ الواسع لتعيل أخيها الأضعف منها، ليصبح ضابطا بعد طول مدة من الفراق.

هذا الأخ الذي أراد أن ينتقم من أخته بعد ما اشتد عوده وكبر ولم يدر أنها كانت ضحية افترسها المجتمع.

«... ولم أتمكن في هذه المرة من العودة الى البيت، ولا الى الحي... وتحركت الشفاه لا لتعذر أو تبرر... أو تطلب من الله سترا... بل لتلعن وتتهش...

وهمت على وجهي يوما وإياما... وفي كل يوم يمر كان يموت في نفسي ايماني بعدل الحياة. ثم انتهى أمري الى جحيم أسود يبتلع في كل يوم ضحية ولا يفتأ يطلب مزيدا . هناك تعلمت أن أصر بشرتي في بوتقة الحقد... هناك تعلمت ان أكره... تعلمت ان انتقم ... وتعلمت... أشياء وأشياء ... وصرت تاجرة!!»⁽¹⁾.

البطلة حاربت وواجهت وقاومت كل العقبات ولكن بحكم صغرها وضعفها لم تستطع، عملت فوق طاقتها إلى أن صيرها المجتمع المريض فتاة ضائعة جردها من طفولتها وانتزع كل ذرة حب وخير فيها ليحولها إلى حاقدة وآثمة.

«... اما أنا الصغيرة "الكبيرة" فلم أنسك وظلت أتسقط أخبارك. فحبي اياك هو الصلة الوحيدة بيني وبين عالم العواطف... وما كذا ذلك فعواصف بغض تأكل قلبي أكلا»⁽²⁾.
البطلة تعترف لأخيها وأن شرفها انتزع منها عنوة وتم تجريمها بعد واقع مزيف يحب تزييف الحقائق وطمسها.

«... وهذا المسدس الأخرق خذه وبعه يا صغيري... واشتر لنفسك قميصا يستر اكتافك العارية... بدلا من هذا القميص الممزق الذي لم تنزعه عن جسمك طيلة الاسبوعين اللذين دأبت خلالها على مراقبة زقاقنا، منذ ان جرتك فكرة الانتقام... إلى اختك!»⁽³⁾.

(1) سميرة عزام، أشياء صغيرة، ص 18-19.

(2) المصدر نفسه، ص 20.

(3) المصدر نفسه، ص 20.

القاصة (سميرة عزام) في هذه القصة قد «تطوعت أدبيتنا في اتجاه آخر للكشف عن جريمة شرف - غسل العار - إحدى أسوأ قضايا المجتمع الشرفي وأشهرها بعد الوأد، الأرحام تتخذ (حكايته) شكل القصة المفجعة من خلال اعتراف بطلتها لأجلها الذي كاد أن يقتلها، حكاية استرجاعية عبر رسالة (إلى أخي الوحيد)... فعواصف الوحوش البشرية سحقت عواطف البراءة اليتيمة، فصارت على السنة الثنارين قصة وفي قلب سميرة عزام عطفاً هو عطف الناقم على مجتمع يحاسب النعجة على مقاومتها حد السكين فليس لها أن تختتم إلا بهذه المرارة»⁽¹⁾.

ولفظ (الشرف) قد جاءت صريحة في العديد من المواضع، كما نجدها في قصة (مقامات الاحتراق) بعنوان (مقام الشرف).

«كان الشرف كائناً كسولاً إذا ذهب لا يعود، أما بعد الحماية الصحية والرياضة السويدية المكثفة فقد غدا كائناً نشيطاً مرناً يأتي ويعود وفق الضرورة والحاجة، وتخط منه غلائل براقة للخطب ولمواسم الأفراح»⁽²⁾.

2-3 الخيانة:

الخيانة بمعناها العام تتعدد أشكالها وصورها وسأركز على نوعين منها.

أ- خيانة الوطن:

تناولت القاصة (سناء شعلان) في مجموعتها القصصية (تقاسم الفلسطيني) قضية خيانة الوطن ضمن قصتها (تقاسيم الوطن) التي احتلت القسم الأكبر في مجموعتها ضمن قصتها الفرعية المدرجة فيها، قضية الوطن قصة وجود وحياة وكرامة ومن خان وطنه ملعون. تجسدت فكرة خيانة الوطن في القصة الأولى (خائن) فعنوانها جاء صارخاً بالفعل المشين الخيانة.

⁽¹⁾ وليام وأخارون، الأدب النسائي العربي، ص 66.

⁽²⁾ سناء شعلان، مقامات الاحتراق، ص 13.

«... يقول قائده له إنه بحكم أصوله الفلسطينية قادر على التفاهم معهم بشكل أفضل، لكنه يعلم من أعماقه أنهم يرسلونه إليهم لأنهم لا يبالون حقيقة بأن يقتله الفلسطينيون الغاضبون مادام منهم ومن جلدتهم، وإن انسلخ عن أصله، وتعرى من عوده»⁽¹⁾.

الساردة هنا تتذمر من الخائن الذي باع أرضه وشعبه للكيان الصهيوني، خائن وطنه لا خير فيه: «اليوم صادروا أرضاً فلسطينية على امتداد الجبل الذي تقع فيه بيوت أسرته ومزارعهم، كان يعرف كل وجه من الوجوه التي تصدى لها ليردها عن أراضيهم المصادرة...»

لم يناده أي منهم باسمه، تجاهلوه وكأنهم لا يعرفونه لم يجرؤ على أن ينطق كلمة واحدة بالعربية، شجوا رأسه بحجر فهرب منهم، لا يطيق صبرا في المكان، كان يجري محاولاً أن يطأ الأرض بخفة؛ إذ كان يعلم أن الأرض أيضاً قد لفظته، وتبرأت منه»⁽²⁾.

وفي القصة الثانية (خيانة):

تصور لنا الساردة في هذه القصة (الخائن التائب) الذي كفر تكفير جرمه وجريمة خيانة وطنه أن يفجر رأسه بحزام ناسف، ليت ذلك يطهره من خيانتة العظمى.

«لأول مرة يقبض ثمن خيانتة، ويدس المال في جيبه، ولا يفرح نفسه بعد النقود، والتلذذ بمداعبتها، وشم رائحة صنانها الذي يهيج نهمه للمال، ويخدر ضميره، وينسيه لقب (الغضيب) الذي تتعته أمه به بسبب خيانتة لوطنه، وتحالفه مع أعدائها»⁽³⁾.

تعكس لنا الساردة الصورة الدنيئة النجسة لخائن الوطن ناهيك عن غضب أمه عليه، وخائن الوطن مصيره الموت لا محالة، والفلسطينيون يتربصون به «... فيسارع الفدائيون الفلسطينيون لذبحه مثل من ذبحوا قبله من خونة شعبهم... لا يريد أن يموت تحت أقدام

(1) سناء شعلان، تقاسيم الفلسطيني، ص25.

(2) المصدر نفسه، ص25.

(3) المصدر نفسه، ص35.

الفلسطينيين، ولا يريد أن يشنق على زيتونة لنتهشه الطيور، ولا يريد أن يتعفف في ساحات الحي بعد حز رقبتة دون باك له أو راث»⁽¹⁾.

كان موت والدته الغاضبة عليه لحظة تغيره فيه من خائن وطن إلى خائن تائب. «لقد قرر أن يموت كما يريد، الآن يريد أن يغير أقداره رغم أنوف العالمين أجمعين، أمه ماتت قبل أيام، وهي غاضبة عليه رافضة أن تراه لأنه خائن... فهو الخائن الممجوج الذي تتصيد عيون الفدائيين الفلسطينيين لتصيد رأسه الرخيص بطلقة واحدة لا غير»⁽²⁾. أرادت الساردة أن ترسم نهاية لهذا الخائن وأن لا حياة بدون وطن والوطن هو الحياة «سيدخل المعسكر الصهيوني كعادته، سيقابل الضباط الصهيوني بحضور عدد من الجنود وفق المخطط لينقل لهم معلومات جديدة مفترضة عن تحركات بعض الفدائيين الفلسطينيين، وفي اللحظة المناسبة سوف يفجر الحزام الناسف الذي يدخره ليتطهر به من آثامه جميعها... سوف يموت ويموتون جيعا، لن يعرف أحد أنه مات فدائيا لا خائنا، لكن أمه في السماء ستفخر به، وستعرف أن ابنها الشقي قد أدرك المغفرة في اللحظة الأخيرة»⁽³⁾.

أما القصة الثالثة (صحراء) تصور لنا حالة الخائن لوطنه بعدما تم قتل كل ما في داخله من مشاعر تربطه بوطنه وارضه وشعبه من طرف الكيان الصهيوني، ولكن أخت الخائن انتقامت لذلك.

«الجيش الصهيوني سرق أربعة من أخوتها؛ ثلاثة منهم قتلهم وهم يدافعون عن الصحراء الفلسطينية، ورابعهم جندوه في صفوفهم حتى نسي أهله، وقلع ذاكرة قلبه وأصله، وغدا أسوأهم فتكا بالفلسطينيين... هي قررت أن تنتقم ممن سرقوا إخوتها الأربعة، وتركوها وحيدة في الصحراء معلقة بين الفقد والعار»⁽⁴⁾.

(1) سناء شعلان، تقاسيم الفلسطيني، ص 36.

(2) المصدر نفسه، ص 37.

(3) المصدر نفسه، ص 37.

(4) المصدر نفسه، ص 66.

ب - الخيانة الزوجية:

قصة (الشيء الصعب) للقاصة نوال السعداوي في مجموعتها (حنان قليل) توضح لنا فيها خيانة الزوج لزوجته مع عشيقته، إلّا أنّ الساردة تثور عليه من خلال صوت البطلة:

«وقلت له في ثورة:

- ماذا تريد مني؟

قال في حنان:

- أحبك، أحبك، أحبك.

قلت في ثورة:

- هل نسيت أنك رجل متزوج؟ إنني لا أقبل هذا الحب؛ لأنني أعرف نهايته.

قال في هدوء:

- وما نهايته؟

- ستأتي بعد فترةٍ وتقول لي: لن أستطيع التخلي عن زوجتي!

- لن أقول ذلك»⁽¹⁾.

الساردة ترفض هذا الفعل المخزي الذي يندس العلاقة الزوجية التي أحلها الله، ففعل "الخيانة" الذي تجسد في لقاءات متكررة وكلام متبادل فعل مخزي لا يقبل لا الدين ولا العقل.

الساردة تصور غضبها ورفضها على صوت البطلة:

«- هل تتزوجيني؟

- لا تقل ذلك! لا أستطيع...

- لا أستطيع أن أتخلى عنك، لم يكن زواجي إلا وظيفة ألقيت على عاتقي.

- لا، لا تقل هذا...»⁽²⁾.

⁽¹⁾ نوال السعداوي، حنان قليل، ص59.

⁽²⁾ المصدر نفسه، ص61.

فعل الخيانة أيا كانت صورته فعل مخزي.

وفي قصة (أمينة) نجد شكلا آخر للخيانة، فحتى قصة (ابن الشعب) الزوج يخون زوجته على شكل مواعيد متكررة مع حبه الأول أما في هذه القصة شأن آخر. أمينة بطلّة القصة للقاصة (سناء شعلان) ضمن مجموعتها القصصية (مقامات الاحتراق) في نظر المجتمع خائنة لزوجها بعد وفاته، هذه التي تنكرت لها الأيام والمجتمع بأجمعه لتسلك طريقا آخر لتعيل أولادها الأربعة، فلم تجد يد العون من أحد بعد وفاة زوجها. المجتمع لا يرحم، يجيد فقط إطلاق الأحكام وهو لا يدري بأنه الجلال الأول لضحاياه. «...لقد كان اسمها السيدة أمينة ولكن بعد موت زوجها الفنان في حادث مأساوي، غدا اسمها أمينة، ولا شيء غير أمينة، ولم تعد فنانة كلمة، ولا سيدة ذواقة، ولا حتى زوجة زميلنا الرسام الموهوب، بل غدت امرأة تشتري لياليها بالمال، بعد أن فشلت في أن تجد عمل يسد حاجتها وحاجة أطفالها الأربعة، وألح عليها صاحب البيت والبقال والجزار بدفع مستحقاتهم التي في ذمتها»⁽¹⁾.

القصتين اجتمعتا على فعل واحد، ولكن المجتمع ينظر إليه (فعل الخيانة) في قصة (الشيء الصعب) أمرا عاديا لأنه صدر عن رجل، إما في قصة أمينة (يعتبر عارا وجريما). مجتمع مريض يفتقد مبدأ العدل والمساواة حتى في تقييم الأفعال، ففعل الخيانة في القصة الأولى كان بمحض إرادته دون ضغوطات.

أما في قصة أمينة الظروف هي التي أدت بها إلى ذلك فهي مسيرة لا مخيرة، إذن يتغير تقييم الفعل بتغير صاحبه، فهو جائز ومقبول عند الرجل وحرام عند المرأة! أنا أرى بأنّ "فعل الخيانة" عمل نجس يعكس نتانة صاحبه ودنائه، لا يمكن أن يغفر لمرتكبه وعلى المجتمع أن يكون عادلا في تطبيق العقوبة بالنظر إلى نوع الفعل المرتكب ولا لجنس فاعله.

(1) سناء شعلان، مقامات الاحتراق، ص57.

وفي قصة (دعوة زفاف) تصور الساردة مشاركة الرجل والمرأة معا فعل الخيانة، فبطلا القصة كانا متزوجين ولكن يقومان بالخيانة.

«جاء إلى عالمها، فنسف زوجها من قلبها، ولم يبق منه إلا الاسم والجسد، وجاءت إلى عالمه، فأصبحت زوجته وبناته الثلاثة خيالات تجوس في دنيا نورها الذي يغشاه. عاشا ملحمة طويلة من التخفي والهروب، ولكن السر انكشف في النهاية... طالبت زوجته بالطلاق، فطلقها معذرا لها... أما هي فقد وصفت بالخيانة والغدر والتردي، طلبت الطلاق، فرفض زوجها المكوم بكرامته... وتوجهت إلى المحكمة، تطلب حكما يرأف بقلب امرأة خانت أعراف المجتمع، ولكنها وفت لمشاعرها ولحبها.... ونالا الحرية»⁽¹⁾.

الساردة تكشف لنا أن (فعل الخيانة) فعل مشترك وحتى النخبة والطبقة المثقفة تشارك فيه، لا فرق بين مثقف وجاهل.

«عرفا أحدهما الآخر بعض قبل أشهر طويلة، قابلها كما يقابل الغرباء، كانت تجلس في الصف الأول في القاعة التي سيلقي فيها محاضراته اليومية، لمدة فصل كامل كان هو من سيلعب دور الأستاذ الجامعي في لعبة غريبة على مسرح الحياة، لكن كلاهما كان يشعر بأن له دورا مميزا مع الآخر، وصدقت الرؤيا، وكانا توأما روحيا لا يعرف الانفصام... لأول مرة يلتقيان دون خوف، دون أن يخشى من عين فضولية تشي لزوجها بعلاقتها مع أستاذها العتيد، ودون أن يخشى من أن تفضح الألسن»⁽²⁾.

هذه القصة تثبت لنا فعل الخيانة كان عن قناعة وحرية دون أية ضغوط، البطلان اختارا ذلك بدافع منهما ورضا وقناعة.

تصور لنا الساردة في قصة (مقام الخيانة) من المجموعة القصصية (مقامات الاحتراق) أن فعل الخيانة ينتج عن قناعة ووعي ذاتي وإرادة كبيرة، والأدهى والأمر أن مرتكب هذا الفعل يبرر عمله الشنيع بأسباب تافهة.

(1) سناء شعلان، الهروب إلى آخر الدنيا، ص 32-33.

(2) المصدر نفسه، ص 31-32.

«انتصب أمامها كعملاق أعرج، اتكأ على آلاف الحجج، وعلل خياناته لها بمئات الأسباب... وقال: هناك يا زوجتي الكثير من الأسباب التي دفعتني إلى خيانتك. قالت بلا مبالاة ممزوجة بالسخرية وهي تلمع أرض الكنيف: أعطني بالله عليك سبباً واحداً من هذه الأسباب الكثيرة.

قال بثقة... لون صبغة شعرك التي اشتريتها لك على سبيل المثال لا يعجبني»⁽¹⁾. هنا تصدق المقولة أفبح عذر من ذنب.

وتضيف الساردة تصويراً آخر لفعل الخيانة في قصة (مقام الشوق): «أمضى ليلته في حضن سمرائه الصغيرة، لا يذكر تماماً أين قابلها... انسل من جانبها، ليسدر في فراش زوجته التي طال انتظارها له»⁽²⁾. كل هذه المواقع وغيرها تفضح المستور والمسكوت عنه، فيصفح عن الرجل وتعاقب وتلام المرأة، وهذا كله في مجتمع ذكوري متسلط غابت فيه كل معايير ومبادئ العدل والمساواة.

2-4 السحر والشعوذة:

من المواضيع التي كانت جديدة في الطرح والمناقشة (السحر والشعوذة)، التفتت المرأة المكاتبة إليه وسلطت الضوء على نتائجه الوخيمة. ففي قصة (سحروداد) جاء عنوانها صريحا بهذا الفعل الشيطاني، تصور لنا الساردة فيها كيف أن الأسرة تتفكك وتتحل بسببه، فهي تنثر عليه مستهجنة له ولفاعله. (وداد) هي بطلة القصة التي سار بها العمر ولم تجد إلا زوج جارتها التي تقابلها في الطابق فريسة لتصطاده بعد أن هيئت له من السحر العجيب ما يلبي رغبتها، فأصبحت زوجة ثانية، والزوجة الأولى لطبيعتها وحسن نواياها وعدم إيمانها بالسحر والشعوذة قد

(1) سناء شعلان، مقامات الاحتراق، ص 10-11.

(2) المصدر نفسه، ص 08.

ساعدت في اصطياد زوجها من طرف جارتها اللئيمة، فهي قد قرأت فيها الأمان وأمنتها على أسرتها.

«على الرغم مما حدث معها، فهي مصممة على عدم الإيمان بالخرافات والسحر والشعوذة والحسد والتمايم والقوى الخارقة... هي تؤمن بأن زوجها وقع ضحية الأعيب تلك المرأة التي حاصرته بمصيصة حبها عندما كانت هي بعيدة عنه في سفر طارئ»⁽¹⁾. الشر عندما يتسلل إلى النفس وأعماقها تهون كل الأمور على صاحبها «قد فجع نفسه بهذا الزواج المفاجئ من جارتها العانس قبل أن يفجعها هي بذلك، وهما من عاشا أجمل قصة تآلف وانسجام ووفاء طوال مدة زواجهما الذي دام خسة عشر عاما، وتبرعم عن ابنتين رائعتي الإسعاد»⁽²⁾.

ولكن وداد لم تفرح طويلا فالجزاء من جنس العمل، يبتليها الله بمرض نادر لمدة عامين ولكنها قبل وفاتها وعندما كانت تعتني بها الزوجة الأولى لطيبيتها وحسن نيتها، كانت وداد اللئيمة تصر على استمرار سحرها بعد وفاتها، طلبت منها أن تبقى على سكب زيت الزيتون في فسحة التصريف الصحي في مضجعتها حيث يوجد السحر، ولكن في النهاية ينتصر الحق «وظلت تقوم كل يوم بسكب زيت زيتون بمقدار فنجان قهوة في فتحة التصريف الصحي في مطبخها بناء على رغبة ضررتها المريضة دون أن تعرف سببا لهذا السلوك الغرائبي الملعن... حتى بعد موت وداد... بعد عامين من المعاناة الممزقة، ظلت الزوجة الأولى تداوم على سكب فنجان زيت الزيتون... إكراما لوصية المرحلة المتوفاة التي قلبت حياتها جحيما وحرمتها من زوجها حتى بعد مماتها... وما تصورت أبدا أن تخرج يدها سلحفاة برمائية عجوز... أدركت الزوجة خديعتها بوداد الشريرة التي جعلتها لطيبيتها المفرطة قيمة على سحرها تسقيه زيت الزيتون في كل يوم كي يستمر فعله باستمرار حياة

(1) سناء شعلان، الذي سرق نجمة، ص 95.

(2) المصدر نفسه، ص 95.

السلحفاة التي تتغذى على الزيت المسكوب... يثب زوجها في مكانه ... ألم أقل لك إن سحر وداد موجود بيننا؟»⁽¹⁾.

عندها وفي تلك الأثناء تؤمن الزوجة الأولى بالسحر والشعوذة والطلاسم لأن المجتمع يحتوي أشخاصا ماتت فيهم الإنسانية وجثمت على قلوبهم المريضة الحسد والحقد والانتقام، حينها رأت نفسها غبية طبيبتها كانت السبب في ذلك، وقررت حينها أن تفك السحر الذي لم تؤمن به يوما.

«تصمت الأم وأزواج العيون تنتظر تعليقا منها، ثم تقول بحزم: سنبول على السلحفاة ثم نقتلها، بالنجاسة يفك السحر، هكذا سيزول سحر وداد»⁽²⁾.

2-5 ظاهرة التتمر:

من الموضوعات الجديدة في الطرح ظاهرة التتمر، فلا عجب أن نرى هذه التصرفات لأن المجتمع أصلا فيه فجوات ونقائص، المرأة الساردة عرضت لهذه الظاهرة غاضبة متذمرة وهذا ما نجده في قصة (أحزان هندسية/ أحزان نقطة المركز).

«هو المركز في الاهتمام، يشعر بأن الدنيا تدور من حوله، وهو في المركز لا يتحرك، ولكنه لسبب ما لا يستطيع أن يصوغ شعوره بالكلمات.. يتمنى لو كان له حظ كذلك في الدوران حيث الانعتاق والانفلات، يشعر بأن هذا المركز الذي يقع فيه، ويجعله قبلة الرعاية والعناية هو ذاته الذي يكبله، ويقيده، ويفرض وصاية كل من حوله عليه، على الرغم من أن أمه تقول: إن عمره الآن يكاد يبلغ السابعة عشرة، إذن فهو كبير م... إذن فلماذا يعامل معاملة الأطفال؟ ربما وجوده في المركز هو السبب»⁽³⁾.

غضب وثورة الساردة جسد في الشخصية البطلة التي ترفض نقطة المركز وما ينتج عنها، وتثور على العادات السلبية العقيمة التي أفرزها المجتمع المريض فخلف وراءه ضحايا من كل الأعمار.

(1) سناء شعلان، الذي سرق نجمة، ص 57-98-99.

(2) المصدر نفسه، ص 100.

(3) سناء شعلان، تراثيل الماء، ص 103.

هذا الطفل البريء كان ضحية فحرم من طفولته أو بالأحرى حرمه المجتمع منها. «في البيت هو محط اهتمام الكل ورعايتهم... ويربتون عليه كقط سيامي مدلل... وفي المدرسة كذلك هو نقطة المركز، فلا هو يدرس في صف تقليدي، فيه طلبة ومقاعد ومعلمة، بل وحده في مقعد أزرق مزركش، وفي غرفة وحده، ومع معلمة متفرغة له، فلا يسعد بلحظة مشاكسة، أو حركة فوضى أو تشتت انتباه، وفي باحة المدرسة ترافقه معلمة، تعدل مشيته، وترعاه، وتعد أنفاسه عليه، وكل ذلك سببه أنه مهم ونقطة مركز حياة أمه كما قالت له كلما احتج على حجرها على حريته، وعلى قسره على لزومه البيت دون إخوته الذين يخرجون بحرية، حتى أخته زينة التي تصغره بسنوات... تحظى بحرية دونها حريته»⁽¹⁾. الكل ساهم في سلب طفولته، كلهم قاموا بتعذيبهم نفسياً، فهو بالعصور سجين قفصه لا هو بالسعيد داخله ولا ظفر بحريته خارجه.

«ليتته كان قادراً على أن يصوغ احتجاجه في كلمات، وليته كان قادراً على نطق كلماته بسهولة دون تأتأة، وتلعثم، واضطراب؛ إذن لقال للجميع: إنه يكره نقطة المركز اللعينة، ويكره أنه طفل منغولي كما يلعبه الأطفال في الشارع كلما أطل عليهم من شرفة منزله. لا بد أن منغولي تعني أنه يعيش في المركز، لا تعني "ابني حبيبي" كما قالت له أمه، التي تكذب عليه كثير بما يخص أزمته مع نقطة المركز التي يشغلها، وتبكي بحرقة وهي تحضنه»⁽²⁾. الأم تبكي بحرقة والابن يتعذب في صمت رهيب وكلاهما يحترقان والمجتمع المريض العقيم يستمتع ويتفرج من قريب وبعيد.

وكانها مسرحية ترفيحية أعدت لذوي القلوب المريضة العليلة التي لا أمل في شفائها وبرئها من أسقامها المستديمة.

وها هي قصة (مقام الموت) هي الأخرى تصور لنا ظاهرة التمر التي ما فتئت أن تزول وتنفك، لأن المجتمع يتنفس ويعيش منها بل زادت حدتها مع مرور الوقت.

(1) سناء شعلان، ترائيل الماء، ص 103-104.

(2) المصدر نفسه، ص 104.

بطلة القصة أصر المجتمع أن يحملها عيب أمها العرجاء حتى بعد موتها ثم توريثها إياها من طرف المجتمع، أي أنه يصر وبالإحاح على استمرارية العرج لأنه سعيد بذلك.

«الاسم الذي نقش بماء الذهب على واجهة القبر البارد كان اسم أمها، المشيعون الذين انفضوا عن القبر عزوها بوالدتها، في أصبعها الصغير دست خاتم زواج أمها، الباقي الوحيد بعد رحيلها، قدماها تسيران بانتظام دون عرج، كل الدلائل تشير إلى أن أمها العرجاء هي من ماتت، فلماذا إذن تحس بالقبر يطبق على صدرها، ويعلو صوت خطوات عرجاء على وجيب قلبها الدامي؟!»⁽¹⁾.

هكذا هو المجتمع لا يحب أن يرى الأشياء على طبيعتها وحقيقتها وإنما يتحايل عن ذلك ليصنع لنفسه ما يحب أن يراه هو.

2-6 التواصل الإلكتروني:

من الموضوعات المستحدثة الطرح في خطاب المرأة الساردة، موضوع التواصل عبر المواقع العصرية التي باتت إلّا أن تجعل العالم قرية صغيرة، وأبت إلّا أن تقضي على العلاقات التواصلية العادية، فهي قربت العالم ولكن فرقت الأفراد داخل الأسرة الواحدة، جاءت هذه الرسائل لتشتت وتقطع مما أدى بالفرد إلى العزلة والانطواء وكثرة الأمراض والمشاكل.

الساردة تعكس لنا رفضها لهذه التقنية بكل أشكالها، فلا خير فيها ومنها لأن الابتعاد عن الفطرة في كل شيء يضر لا ينفع.

وهذا ما نجده في قصة (تواصل إلكتروني) حيث تورد الساردة قصتها على شكل مقارنة ضمنية بين العالم الطبيعي حيث البشر يتواصلون بالحديث العادي المباشر وبين العالم الافتراضي الذي وسع الفجوات وأبعد الذوات.

(1) سناء شعلان، مقامات الاحتراق، ص 09.

«في بلدته حيث الفقر والجوع وأمراض الماء المعديّة لا أمراض نفسية... الأصدقاء لتحدثه طويلاً حتى تتمزق حنجرتك، فتفرغ ما تحمله النفس من خبائث وضغوط وضغائن... فليس فيها كل شيء إلا المال والأمراض النفسية... أما في هذه المدينة الإسمنتية المتغولة، التي شيدت بين ليلة وضحاها، وغصت بالوجوه الغريبة فليس فيها إلا المال والأمراض النفسية»⁽¹⁾.

وفي مقدمة القصة الساردة من خلال وصفها تفضل الحياة البسيطة العادية على حياة المدينة والعصرنة التي ينتج عنها إلّا السقم والأمراض النفسية. بطل القصة تسوقه ظروف عمله إلّا أن يعيش في هذه المدينة الغريبة عنه ممّا أدى إلى شعوره بغربة المكان فلم يجد من يتواصل معه بالشكل العادي الذي ألفه واعتاد عليه. «ولكنه ضاق ذرعاً بصمته وبحظر التواصل الإنساني المفروض عليه، فلا بشر يكلمونه في هذا المكان... قرر أن يشتري تواصلاً إنسانياً... انطلق سيراً إلى إحدى حوانيت المشروبات المشهورة في المدينة، جلس إلى طاولة فارغة... وطفق يتقرس الوجوه، لعله يظفر بإنسان يحدثه، لكن انتظاره طال... دون أن ينعم ولو بنظرة من عين، فكلّ زبون في الحانوت كان يختلي إلى جهاز حاسوبه الشخصي الخاص، ويتواصل عبره مع آخرين. عجب في نفسه من حمق أولئك الذين يركنون إلى أجهزة صماء يتواصلون عبرها، ويضربون صفحاً عن التواصل مع من حولهم من البشر»⁽²⁾.

الساردة ترفض هذه الحياة المتجمدة الخالية من المشاعر الإنسانية التي هناك كأنهم آلات متحركة، بطل القصة لم يفقد الأمل في بإيجاد لشخص يشاركه ويتواصل معه ولو لفترة قصيرة، لاح له بصيص الأمل عندما ابتسم له الشاب الأسمر الملتحي، ولكن سرعان ما تلاشى أمله في خبر كان.

«... قال للشاب الأسمر وهو يمد إليه يدا... ليصافحه: أنا اسمي مراد.

(1) سناء شعلان، مقامات الاحتراق، ص104.

(2) المصدر نفسه، ص105.

رد الشاب ... وأنا اسمي محمد.

فكرت في أن نشرب فنجاني قهوة معاً.

رد الشاب الأسمر دون مبالاة: ولكنني مشغول الآن بالحديث مع صديق، أعطني عنوانك الإلكتروني، وسأواصل معك ليلاً إن شاء الله.

- لكن لا عنوان إلكتروني عندي.

- خسارة...

- إذن خذ عنواني الإلكتروني، وراسلني عندما يتهيأ لك ذلك.

- لا أظن... فأنا راحل في القريب. حقاً؟ إلى أين!

- إلى حيث لا نحتاج إلى عنوان بريدي لتواصل إنسانياً.

- وأين ذلك؟!

- في بلدتي حيث الكلام من الفم إلى الأذن، ومن القلب إلى القلب، العين في العين، والنفس قريب من النفس...

- إذن لا تنس أن تراسلني من هناك، وأن تحدثني عن بلدتك.

- اعتذر، فأنا سأكون عندها مشغول بالحديث مع الكثير من البشر المحملين برغبة الحديث والإفصاح⁽¹⁾.

ولكن لا حياة لمن تتادي، من شب على شيء شاب عليه.

2-7 الغيرة:

من حيث الموضوعات الجديرة بالطرح أيضاً موضوع (الغيرة) وما ينتج عنه من مشاكل متنوعة تؤدي كلها إلى اللااستقرار، وأخطرها هو ارتكاب الجرائم جراء هذه الغيرة إن كانت زائدة عن حدها.

(1) سناء شعلان، مقامات الاحتراق، ص106.

صورت لنا المرأة الساردة في خطاب قصتها (مقام الغيرة) نتائج الغيرة المفرطة ولكن أي غيرة هذه؟! التي ليست في محلها أصلاً.

«لم يستطع أن يحتفل أن يرى رجلاً ينظر إلى جاريته نظرة اشتها، وفي لحظة غيرة مجنونة سمل عينيه، واستراح من عذابه»⁽¹⁾.

2-8 الهجرة السرية:

الهجرة غير الشرعية أو السرية أو ما يطلق عليها (الحرقة) من أشهر طرق الهجرة ولكل فرد أسبابه وظروفه، حيث جميعهم يلتقون في وقت واحد وعلى زمن واحد ينطلق بهم القارب الصغير ليلاً تحت الظلام الدامس متجهاً نحو الأفق حيث المجهول، حيث يتراءى لهم العالم المنشود الذي يحمل أمانهم المؤجلة في أوطانهم الأصلية.

ولكن هل كل ما يتمناه المرء يدركه؟ ففي قصة (حيث البحر لا يصلي) تعري الساردة المسكوت عنه في المجتمعات، فقد تحدثت عن العلاقات غير الشرعية باسم الحب والعشق وما ينجر عنها وأعطت صورة حقيقية عن معنى الهجرة السرية وما يلاقيه المهاجرون في تلك البلاد الغريبة عن أوطانهم منها المتاجرة بهم واستغلالهم من أجل تحصيل لقمة عيشهم اليومية لا غير، ناهيك عن إمكانية امتلاكهم الجنسية الجديدة، كلها أوهام وأحلام تتلاشى على أرض الواقع.

بطلة قصة (حيث البحر لا يصلي) تقرر الهجرة مع عشيقها هروبا من فعلهما المخزي لأن الموت يترصدهما، اختارا شواطئ إسبانيا ولكن كل التخطيطات باءت بالفشل منذ البداية، لتهاجر وحدها فتجد نفسها مع جنينها على أرض إسبانيا التي حولتها إلى امرأة بغاء بائعة الهوى من أجل لقمة لتأمينها لابنها الضحية.

«... فكل منا قد اقترف خطيئة الجسد، وعليه أن يدفع حياته ثمنها لها... ولذلك اخترنا أن نهرب من هذه الأرض التي نندأ أبناءها بخطيئة الحياة إلى أرض النور وميعاد الحياة...»

(1) سناء شعلان، مقامات الاحتراق، ص12.

لكننا لم نصرح يحلمنا؛ لأن إسبانيا لن تسمعنا! ومن له أن يسمع مناجاة امرأة ورجل هاربين بعشقهما من الأهل والوطن والذات؟

... بصعوبة بالغة استطعنا أن نؤمن لهم النقود من أجل شراء مكان لا في إحدى الباطبرات(*) التي تتسلل إلى الشاطئ الآخر محملة بالحالمين الذين يسمون باسم المهاجرين غير الشرعيين...

هذه الأرض الجميلة أم حنون على بنيتها، ولكنها زوجة أب شريرة على الغرباء، هنا يهللون لحرية الجسد... الكل تخلقني في هذه الأرض: إسبانيا وأهلي وحببي وأحلامي، وعشقي، وحرיתי، وإبائي، حتى عفاقي قد تخلقني....

طفلتي آمال هي تعويذتي المقدسة الوحيدة في هذه الأرض حيث لا شيء غير دنسي، أطعمها من أثمان جسدي الذي تنهشه كلاب الطرق بلا انقطاع.... وأدخر كل ما أحصل عليه من مال كي أدفعه أقساطاً لتلك الدار كي تبقى بعيدة عن المستقع الذي أعيش فيه⁽¹⁾. إذن هذه هي نتيجة تصحيح وترقيع الخطأ بخطأ آخر، وتضيع في متاهة الضياع الأبدى.

وفي ختام الفصل الأول تم التوصل إلى النقاط التالية:

1- التمرد هو:

- فعل إيجابي خرج من بؤرة التهميش والعنف إلى بؤرة العبث الإيجابي.
- هو الثورة والغضب والرفض والحزن.
- هو البحث عن الحرية والعدالة والمساواة.
- هو كسر حاجز الصمت ورفض الموجد للبحث عن اللاموجود.
- هو إثبات ذات وهوية مطموسة ليولد لنا ذات فاعلة وإبداعاً متميزاً.
- هو إضافة وإثراء نوعي وإنتاج معرفي مغاير للمألوف، إذا هو مولود جديد وتلقي خاص.

(*) الباطبرات: هي أسماء القوارب الصغيرة التي تنقل المهاجرين غير الشرعيين إلى سواحل أوروبا.

(1) سناء شعلان، الذي سرق نجمة، ص 24-25-29-30-31.

- 2- المرأة المبدعة المتمرّدة لكي تمتلك هذه القوة ينبغي أن تتمرّد على ذاتها وتتغلب على خوفها وضعفها لتستطيع مواجهة الآخر أيا كان: الأب، الزوج، الأخ، المجتمع، الدين، السياسة، وهذا كله في شقه الإيجابي.
 - 3- المرأة المبدعة المتمرّدة لم تكتب إلّا عن المرأة بل كان حلمها هو الخير والحب والسعادة والإنسانية.
 - 4- طرقت المرأة المتمرّدة في كتاباتها الإبداعية عوالم مختلفة، المرأة، الرجل، الوطن، الدين، الطفل، السياسة، العادات والتقاليد...
 - 5- لأنّ المرأة تمرّدت إذا أضافت أو تكلمت عن المسكوت عنه والمحظور (الطابو) فقالت في: الخيانة، الشرف، الزنا، المحرمات، الدين، الجنس، السياسة.
- هذا بخصوص الفصل الأول الذي تناول الموضوعات، أمّا الفصل الثاني فسأتحدث فيه عن الآليات الفنية أي كلّ ما يخص الأساليب.

الفصل الثاني

آليات وتقنيات خطاب التمرد في القصة

النسائية العربية القصيرة (الأساليب)

أولاً: المشهد السردي وتوزيعه

ثانياً: حركية السرد

ثالثاً: تغذية السرد

تمهيد:

خلق الله الذكر والأنثى وفرق بينهما، فالاختلاف موجود منذ خلقهما وهكذا ما يؤكد لنا أحقية الاختلاف والتفاوت بين الجنسين انطلاقاً من التشكيلة البيولوجية لهما وهذا ما يعتبر سمة كل واحد منهما، وإذا نظرنا إلى الاختلاف وبحثنا عنه في المجال الإبداعي لا محال سيظهر لنا سواء من ناحية المضامين والأساليب.

«فموقع المرأة على خارطة الوجود الإنساني بأبعاده الإنسانية والاجتماعية والتكوينية الجسدية والأعراف المحيطة بها، والموروث التاريخي الذي تحمله بوجه نظرها في اتجاه خاص، ويجعل مساحتها الإبداعية موزعة تجاه محاور جديدة بالتعبير عنها ومناقشة تفصيلاتها والتوغل في تكويناتها»⁽¹⁾.

وأنا أوافق هذا القول.

«إنّ الحكاية والخطاب في السرد النسائي يقومان على كونشيرتو الأنا في مقابل الآخر، فإذا كان الآخر قد حقق ذاته تاريخياً واجتماعياً وإيديولوجياً فإنّ الأنا لا تزال تبحث عن هويتها الأنثوية التي تمثل لها نوعاً من إثبات الذات وفاعليتها»⁽²⁾.

وهذا عين الصواب مما يجعلنا نبحث عن سرد خصوصية وجود هذا النوع من الإبداع الأدبي إذ «يمكننا أن نتساءل، فيم تتمثل المشكلة في السرد النسائي؟

ولماذا تحاول النساء أن يخصصن سرداً نسائياً له جماليات وآليات تتباين مع القص العام»⁽³⁾.

والإجابة عن هذا السؤال جاء في الاقتباس التالي: «إنّ المشكلة تتمثل في أنّ عالم الواقع ليس وحده الذي أصبح غريباً عن الإنسان، بل إنّ الذات نفسها أصبحت مشكلة بالنسبة لذاتها، كما تتمثل في أنّ المرأة تاريخياً واجتماعياً كانت تابعة لعالم الذكورة، الذي امتطى

(1) سيد محمد السيد قطب، في أدب المرأة، ص 104.

(2) المرجع نفسه، ص 136.

(3) المرجع نفسه، ص 136.

الفصل الثاني: - آليات وتقنيات خطاب التمرد في القصة النسائية العربية القصيرة (الأساليب)

مساحة زمنية ومكانية وإيديولوجية رسخت قواعدها، لذلك تحاول المرأة أن تخصص صفحات أدبية لتكون بداية إثبات الهوية الأنثوية في عالم اتسعت فيه المساحة الثقافية للمرأة، وامتدادها خارج خارطة الذات والمكان خاصة... يضاف إلى ذلك ما تتضمنه تجربة المرأة من حياة فكرية وانفعالية متميزة، فالنساء لا ينظرن إلى الأشياء كما ينظر إليها الرجال، وتختلف أفكارهن ومشاعرهن إزاء ما هو مهم أو غير مهم»⁽¹⁾.

وهذا ما قلته في البداية خلق الله الذكر والأنثى وفرق بينهما.

أولاً - المشهد السردى وتوزيعه:

عند الحديث عن الآليات والتقنيات المستخدمة في السرد النسائي القصصي القصير فالأمر يقتصر بدرجة كبيرة على الأسلوب والطريقة والكيفية وغيرها مما يعكس لنا الوسيلة المستخدمة في التبليغ.

ففي هذا الفصل سأتناول تقنيات الشكل في السرد النسائي القصير «أي أننا نطرح سؤالاً مهماً هو: هل للسرد النسائي تقنيات خاصة تميزه؟ على الرغم من أسبقية السرد الرجالي؟ ما وجه اختلاف الوسائل الفنية التي تستعملها المبدعة الأنثوية عندما تعبر عن هوية أنثى؟ وهل تقبل النساء أن يتحدى الرجال كي تعبر المرأة وتشعل قناديل الحكايات والخطابات الأنثوية لتعبر نهر الكتابة إلى ضفة الوجود الأنثوي»⁽²⁾.

وإذا عدنا إلى الجذر اللغوي للفظ (الأسلوب) في اللغة العربية فإننا نجد في (لسان العرب) ما يأتي: «ويقال للسطر من النخيل: أسلوب وكلّ طريق ممتد فهو أسلوب والأسلوب الطريق والوجه والمذهب...»⁽³⁾.

أمّا مدلوله عند (شارل بالي): «الأسلوب هو تفجر الطاقات التعبيرية الكامنة في صميم اللغة بخروجها من عالمها الافتراضي إلى حيز الوجود اللغوي، فالأسلوب حسب تصوراتي

(1) سيد محمد السيد قطب، في أدب المرأة، ص 137.

(2) المرجع نفسه، ص 135.

(3) ابن منظور، لسان العرب، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط 1، ص 473.

الفصل الثاني: - آليات وتقنيات خطاب التمرد في القصة النسائية العربية القصيرة (الأساليب)

هو الاستعمال ذاته، فكأنّ اللغة مجموعة شحنات مغزولة والأسلوب هو إدخال بعضها في تفاعل مع البعض الآخر كما في مخبر كيمياوي»⁽¹⁾.

وعند قولنا الأسلوب هو الطريقة والمذهب يعني ذلك وجود أداة يتجسد من خلالها وهي اللغة.

«وذهب (بيير جيرو)... إن كلمة أسلوب إذا ردت إلى تعريفها الأصلي فإنها طريق للتعبير عن الفكر بواسطة اللغة»⁽²⁾.

ومعنى هذا الأسلوب حدث وفعل يظهر ويتجسد للعيان.

«الأسلوب حيث يمكن ملاحظته: إنه لساني لأن اللغة أداة بيانه، وهو نفسي لأن الأثر غاية حدوثه وهو اجتماعي لأن الآخر ضرورة وجوده... وهو يستلزم نوعين من النشاط، الأول يتعلق بالمرسل والثاني يتعلق بالمرسل إليه»⁽³⁾.

وعلى الرغم من تعدد التعريفات للأسلوب وتباينها انطلاقاً من الخلفية المعتمدة لدى مستخدمي اللفظة إلا أنها تشترك في نقاط متماثلة تعكس لنا خصوصية لفظة الأسلوب.

«... لكن التعريفات المتعددة للأسلوب تتمحور حول عدة عناصر تبدو هي الأكثر أهمية في تعريف الأسلوب وهي:

التي تجعل الأسلوب إضافة واختياراً وإنحرافاً وتوقعاً»⁽⁴⁾.

وفي هذا المبحث سنتناول العناصر التي من خلالها انعكس في المشهد السردي وتوزع، وهي كالتالي:

(1) الطاهر لحاوي، الخصائص الأسلوبية في المجموعة القصصية (بحيرة الزيتون لأبي العيد دودو) إجراءاتها التركيبية وآثارها الدلالية، شهادة دكتوراه، إشراف: محمد زهار، جامعة محمد بوضياف بالمسيلة، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، 2017/2018، ص29.

(2) منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 2002، ص35.

(3) المرجع نفسه، ص35-36.

(4) موسى سامح ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها بجامعة الكويت إربد، دار الكندي، ط01، 2003، ص22.

1 - اللغة:

لفظة (اللغة) تحيلنا إلى العالم اللساني (دي سوسير)، إذ حددها بقوله: «... اللغة التي اعتبرها نسقا للتواصل... تشبه خزينة قد وضعتها ممارسة الكلام في الأفراد الذين ينتمون إلى جماعة واحدة أو قل إن اللغة عبارة عن نسق من القواعد النحوية الموجودة بالقوة في كل دماغ أو بالضبط في أدمغة مجموعة الأفراد، لأن اللغة توجد عند كل فرد ناقصة ولا توجد كاملة إلا عند الجمهور...»⁽¹⁾.

فاللغة نظام ونسق ورموز:

« Language code

A term reflecting the idea that morphology, syntax and vocabulary constitute a code with which speakers express meanings, while this conception of language is limited, it is important to distinguish between a language code and the language users (the speakers and writers) who use the code and recognize that the users of the code unconsciously bring about changes in it, see construe, dynamic construal, emergent meaning»⁽²⁾.

أما لفظة Lange:

« The terms (langue) and parole derive from Saussure. Langue is the a language of a linguistic community c p competence, language (= internal) which underlies and individual's performance or parole performance E language (= external). In Saussure, langue is also, distinguished from langage, the human language faculty, language in a general sense»⁽³⁾

فتنائية (اللسان/ اللغة) على حد تعبير (سوسير) «أما ما يميزه عن اللغة فكونه (اللسان) ملكة فطرية وهبتها لنا الطبيعة... ثم بعد مناقشته لفكرة الفطرية خلص إلى اعتبار اللسان ملكة تمكن الإنسان من إنشاء اللغة... وهكذا يمكن أن نستخلص من تحديدات دو سوسير أن اللسان أعم من اللغة ومن شكل تحيينها الواقعي (الكلام)»⁽⁴⁾.

(1) عبد اللطيف محفوظ، آليات إنتاج النص الروائي نحو تصور سيميائي، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1429هـ/2008، ص43.

(2) Keith Brown and Jim Miller, The Cambridge dictionary of linguistics, Cambridge, 1942, p29-76. 2013.p252.

(3) Ibid, p255.

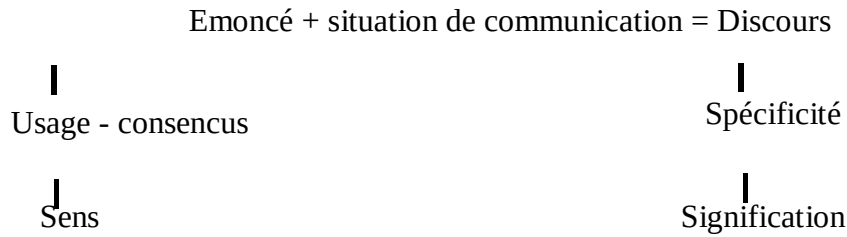
(4) عبد اللطيف محفوظ، آليات إنتاج النص الروائي، ص43-44.

الفصل الثاني: - آليات وتقنيات خطاب التمرد في القصة النسائية العربية القصيرة (الأساليب)

اللسان واللغة وجهان لعملة واحدة، فالغرض منها هو الحدث التواصل عن طريق الإنجاز الفعلي للغة عبر سياقات تواصلية مختلفة يكون فيها مستعمل اللغة هو المتكلم ضمن أحداث خطابات تواصلية متباينة.

« Langage(n) a french term introduced by fer dinand de Saussure tprfer to refer human biological faculty of speech it is distinguished in his approach form langue, the language system of a speech community⁽¹⁾»

فالخطابات المتتالية التي ينجزها المتكلم بواسطة اللغة تظهر في أصغر صورها وهو فعل التلفظ الذي يحرر لنا عددا لا متناه من الملفوظات التي تم اختيارها من المعجم اللغوي، ويتم وضعها في قوالب مناسبة للحدث التواصل مراعاة في ذلك كل السياقات المتحركة في إنتاج هذه الخطابات، والمخطط التالي يعكس ذلك⁽²⁾:



فإن خصوصية الإبداع الأنثوي كان متواجدا في خانة التجريب الإبداعي اللغوي والأسلوبي.

«يتمثل البعد الثقافي لخصوصية الكتابة عند المرأة من منطلق التجريب الإبداعي في الأسلوب واللغة الجديدين.

عندما بدأت المرأة تكتب بدون وصاية نموذجية، فقد خلقت أسلوبا جديدا انطلاقا من طبيعة طرح المواضيع وتشخيص وجهة النظر الخاصة والتعامل مع هندسة البناء الإبداعي وهذا ما جعل بعض المبدعات المؤيدات لطرح (الكتابة النسائية) يؤكدن على الاختلاف في الطريقة كما هو الشأن مع المبدعة البحرينية (فوزية رشيد) التي ترى أن المرأة تعبر عن

⁽¹⁾ David GRystal, a dictionary of linguistics and thomelics, sixth edition, Blockwell Publishing LTD, 2008; p255.

⁽²⁾ Dominique Maingueneau, initiation méthodes de l'analyse du discours problèmes et perspectives, langue linguistique communication collection, dirigée parbernard ouemada, classiques hachtle, 79 doulevard saint-germain, Paris 6, Collection 12 ; Edition n3, 1976 ; p13.

الفصل الثاني: - آليات وتقنيات خطاب التمرد في القصة النسائية العربية القصيرة (الأساليب)

نفسها بطريقة مختلفة عن طريقة الرجل في التعبير، وهي ترجع ذلك إلى أنها الكواكب والضغط ولذلك فإن لصرختها ملمحا رغم عمومية الإبداع في مواصفاتها»⁽¹⁾.

ولغة الأنثى الجديدة تتفاوت بين الفصحى والعامية واللهجة الدارجة وحتى لغة الإشارة واللون، والجديد في هذا طريقة توظيفها لتخط بها أسلوبا جديدا خاصا بها.

فمثلا اللغة الفصحى في قصة (أنامل ذهبية) تعكس لنا الساردة براعة التواصل عبر لغة إشارية خاصة تولدت من أشياء بسيطة خلقها الله لنا وهي الأنامل، تبين لنا ما عجزت عنه اللغة (كلام) لتفلق فيه لغة (الإشارة) ليتحقق الحدث التواصل.

«... عرف الكثير عنها من حركات أناملها الذهبية البيضاء كالشمع ... وعرفت عنه الكثير من حركات أنامله التمرية اللون التي لا تخفي حياة صعبة وشاقة عرفها طويلا... الشيء الوحيد الذي عرفاه بالكلمات كان اسمها... وكان القضاء بينهما، كان غاضبا منها وهي كذلك شبح الفراق أشد ما كان يؤلمه... امتدت يده في الفضاء تحدثت بأبلغ لغة وتكلمت أناملها ومن جديد صغت الأنامل بلغة الإشارة أجمل صلح وخرجا من المحكمة بأنامل متعانقة وأجساد مثلا صنعة ولم يسمعا كلمة القضاء...»⁽²⁾.

تصوير الساردة لبلاغة السرد والإخبار والتواصل عبر لغة الإشارة من الشيء الجديد والذي أظنى على سرد الأنثى خصوصية لا مثيل لها، وبلاغة سردها أيضا عكسته في عتبة عنوان القصة (أنامل ذهبية).

«تطرح قصص الجيل الجديد مفهوما جديدا للإبداع انطلاقا من رؤى ثقافية أسهمت فيها عدة عوامل فرضتها ساحة الكتابة العالمية لعل أبرزها التمرد على الواقعية النمطية ومحاولة الرجوع إلى أفضية الفن الذي يستجيب لبعد اللانهاية ليحقق فكرة الإبداع... ولعلّ الأداة التي أشرت قصص هذا الجيل لتحقيق هذا التحول الفني هي اللغة بكل مستوياتها...»⁽³⁾.

(1) زهور كرام، السرد اللساني العربي، ص 83-84.

(2) سناء شعلان، الهروب إلى آخر الدنيا، ص 54-55.

(3) عبد القادر بن سالم، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، ص 34.

الفصل الثاني:- آليات وتقنيات خطاب التمرد في القصة النسائية العربية القصيرة (الأساليب)

وإذا تفحصنا اللغة في شكلها الآخر وهي اللهجة العامية، نجد في قصة (تعلمت الحب) للقاصّة (نوال السعداوي)، فالأنا الساردة توظف اللغتين معا في هذه القصة إذ الفصحى تصدر عن ذات مثقفة وهي طبيبة، والعامية من موظف مصري صعيدي، فالتواصل لا يتم إلّا باستخدام اللهجة العامية التي تعكس خصوصية الريف المصري الذي كان مقر عمل الطبيبة التي قدمت من القاهرة العاصمة.

«... وطلبت من السائق أن يتمهل، وجذبت أنفاساً طويلة فامتلاً صدري بهذه الرائحة الحبيبة... وشعرت كأنني أعود إلى وطني، إلى أصلي... وهنا صحوت من غفوتي وتذكرت أنني الست الدكتورة التي وصلت، وأنني قدمت من القاهرة لأتسلم عملي اليوم بوحدة طحلة المجمع»⁽¹⁾.

الساردة لخصت خصوصية الريف المصري في شخصية (محمود) عن طريق لهجته الريفية:

«رأيتّه يأخذ حقائبي ويقول بلهجة ريفية:

- الشنط دي نطلعها فوق يا ست الدكتورة؟

فقلت له:

- أيوه، طلّعها فوق.

وهو يقول:

- الست الدكتورة تطلب إيه للغدا؟

فقلت:

- لا أنا مش حاتغدى دلوقت، روح أنت يا محمود.

- لا مش ممكن إزاي سعادتك تقعدني من غير غدا والسفر متعب.

وقال:

(1) نوال السعداوي، تعلمت الحب، ص 09-10.

الفصل الثاني: - آليات وتقنيات خطاب التمرد في القصة النسائية العربية القصيرة (الأساليب)

- أنا قلت مش معقول حضرتك تفضلني من غير غدا، ودي حاجة بسيطة مش قد المقام يا ست الدكتورة.

وقال:

- تطلبي حاجة ثاني يا ست الدكتورة؟

وتذكرت لهجته... وعرفت لماذا أحسست أنني سمعتها من قبل، إنها تشبه لهجة أمي وأبي⁽¹⁾.

الدور المزدوج الذي حملته البطلة في هذه القصة هو ازدواجية اللغة (الفصحى/ العامية) كان بمثابة همزة وصل بينها وبين المكان الجديد (الريف)، ولكن هذا لم يمنع من سهولة تواصلها واندماجها مع سكانه لأن حلقة التواصل تملكها فطرة عن أبيها وأمها. فهروب الساردة من صخب الحياة ومتاعبها (القاهرة) إلى الريف حيث شعرت بسعادتها الحقيقية التي كانت تبحث عنها، فالساردة كانت تعيش حالة الكبت والاستقرار (حالة نفسية سيئة) سرعان ما تلاشت وهي موطنها الأصلي (الأم).

«... أنا هنا ملكة، ملكة نفسي قبل كل شيء... وأطلتُ النظر إلى عيني، فرأيت فيهما شيئاً عجيباً لم ألاحظه من قبل، شيئاً ربما رأيته من قبل...، في عيني أبي أو أمي، حنان غريب.

لقد وجدت سعادتي... وجدت حبي... إنه هنا... في كل شبر من هذه الأرض الخضراء الوادعة، وفي كل عين من هذه العيون الحانية الدافئة، وفي كل قلب من هذه القلوب الطيبة البريئة⁽²⁾.

«كما أن حضور المرأة باعتبارها فاعلة في الأحداث يجعل لغتها تعبر عن شحنة خاصة بل تقدم نمطا من الوعي بالإضافة إلى أن الوضع النفسي الذي يشكل أحد مظاهر عالم المرأة قد ينعكس على تفكيرها وردود أفعالها ويفجر لغة خاصة بها.. تتمثل ملامح هذا

(1) نوال السعداوي، تعلمت الحب، ص10-12-13-14.

(2) المصدر نفسه، ص13-16.

الفصل الثاني: - آليات وتقنيات خطاب التمرد في القصة النسائية العربية القصيرة (الأساليب)

الطابع النفسي في بناء الجملة عند المرأة وفي توظيف أدوات غير وثوقية في طرح الأحداث»⁽¹⁾.

إنّ استخدام اللهجة العامية ليس عفويا بل عن قصد ووعي نابعين من الأنا الساردة «وهي ظاهرة بارزة في الكتابة النسوية، كشفت ميل المرأة إلى التراث الشعبي واتخاذ سند ثقافيا في العملية الإبداعية لما يزخر به من عوامل ترصد ثقافة شاملة يعبر عن الوجود... (فحنان الشيخ) تفسر سبب توظيفها للهجة العامية بقولها: (لا أفكر بما أكتبه سينشر، يخيّل لي أنني ألعب أو أكتشف عالما جديدا أتمتع به بعد أن ينته)»⁽²⁾.

1-1 السارد:

عندما نغوص في محتوى المجموعات القصصية والأساليب المستخدمة فيها فهي تتباين ولكنها تصب في باب التجريب والتجديد والثورة على المألوف ومن بينها: الضمير اللغوي، حيث كانت المرأة تختفي بضمير الغائب ولا تصرح عن ذاتها ولكنها سعت إلى التخلي عن الضعف النحوي ولو صح القول به، أعلنت عن ذاتها وكيانها باستخدام (أنا) المتكلم، أن الذات المسلوقة.

«فقدت المرأة ذاتها أو الثقافة سلبتها منها... فكان الخوف يمنع الكاتبة من أن تجعل لنفسها ذاتا لها ضميرا يتكلم، ويحيل إلى ذاته، لأنّ استخدام الضمير الأول (ضمير المتكلم) يعني أنّ المرأة قد صارت ذاتا وصارت متكلمة»⁽³⁾.

2-1 الضمير اللغوي:

ضمير المتكلم جاء واضحا في قصة (نسيان) من المجموعة القصصية (تعلمت الحب) للقاصة نوال السعداوي.

(1) زهور كرام، السرد النسائي العربي، مقارنة في المفهوم والخطاب، ص 84.

(2) سهام خينوش، النقد النسوي في الخطاب النقدي العربي المعاصر، رسالة دكتوراه علوم، إشراف مجناح جمال، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة محمد بوضياف بالمسيلة، 2018/2017، ص 158-159.

(3) المصدر نفسه، ص 143.

«... كنت أجلس ورأسي على كفي، وعينا مليئتان بالدموع

لا أرى شيئاً أمامي... إني لا أطيق، لا أحتمل... وقمت من مكاني ونظرت إلى النافذة... كنت أريد أن أعرف مكان الخيال من الحقيقة... أود لو أخلص نفسي من تلك الستارة الحديدية التي تحول بيني وبين الهواء... ونظرت إلى السقف...»⁽¹⁾.

«تقول (دوريس ليسنج): نعم أنا أعلم أنكم ستظنون تقولون: إلّا أن الشيء الذي لا تفهمونه هو أن ما أقوله الآن لا يمكن أن يكون صحيحاً لأنني أخبركم كيف أرى كل شيء الآن وهو شيء مختلف اختلافاً واضحاً عما كان في الماضي، بل إن الكلمات التي استعملها هي كلمات جديدة لا أدري مصدرها، تبدو لي معظم الكلمات التي ننفقه بها هي من هذا الكلام الحديث، إني أقول "أنا" وأكرر مرة أخرى "أنا" وأنا أقول "هذا" وأفكر "ذاك" لكن في ذلك الزمان ما كنا نستعمل "أنا" بل "نحن" وكنا نفكر في "أنا"»⁽²⁾.

وهكذا تنتقل الأنثى الساردة من موقع المفعول به إلى موقع الفاعل.

2 - الكتابة الإبلاغية والبلاغية (الإخبارية/الإشارية):

الأنا الأنوثة الساردة تعتمد الأسلوب المباشر الإخباري التقريري، تشعر حياله بقلة الجاذبية وتمل بسرعة لأن التسجيلية الغالبة عليه تجعل من الأشياء البديهية يفقد النص رونقه وسحره الجمالي «إن المتأمل لمسار السرد النسائي، يجده مستقراً في الكتابة الإبلاغية (الإخبارية) التي عادة ما تكتفي بنقل الحدث وتوصيل الخبر في صورة أشبه بالترجمة الذاتية وكأنها سيرة ذاتية خطية تقريرية تسجيلية، تغلب عليها السطحية والأفقية في تناول القضايا الفكرية، وهذا النوع زمن السرد يهيمن على جلّ الكتابات النسائية حيث تفتقر أعمالهن إلى الفنية الغنية بالتأويل»⁽³⁾.

وقصة (الدوسيه الضائع) تعكس لنا الصفة الإبلاغية:

(1) كنوال السعداوي، تعلمت الحب، ص34-35.

(2) سهام خينوش، النقد النسوي في الخطاب النقدي العربي المعاصر، ص143.

(3) الأخضر السائح، سرد المرأة وفعل الكتابة، ص234.

الفصل الثاني: - آليات وتقنيات خطاب التمرد في القصة النسائية العربية القصيرة (الأساليب)

«دَقَّت الساعة التاسعة صباحاً، حينما كان الدكتور خالد يسير في الممر الطويل الضيق المظلم، الذي يقود إلى حجرة الأرشيف، وبين شفتيه سيجارة لم يُشعلها بعد، وفي نظراته كآبة حبيسة، لم تجد طريقاً إلى الانطلاق... منذ ثلاثة شهور.... يأتي صباح كل يوم وأخيراً يأتي الباب المفتوح عن اليمين، وعليه لوحة نحاسية صغيرة، كُتِب عليها "الأرشيف"... وأخرج الدكتور الدوسيهات من تحت المكتب، وفرزها بسرعة ثم تهلّل وجهه فجأة... وصاح: "آهه! الدوسيه بتاعي يا راجل يا مجنون! بقي تدوخني ثلاث شهور والدوسيه بتاعي تحت رجلك! مستقبلي كله تحت رجلك! أما معنوه صحيح!"»⁽¹⁾.

القصة في مجملها جاءت تقريرية مما أضعف الجانب الجمالي فيها. ونفس الأسلوب في قصة (في المفكرة) للقاصة (سميرة عزام) في مجموعتها القصصية (أشياء صغيرة).

«لم تدر صاحبتنا أن يومها هو آخر أيام السنة، فما كانت الأيام والشهور عندها بحساب. وما كانت لتعباً بفوائح الأعوام أو خواتمها، لولا أنها ألقت نظرة على النتيجة المثبتة على الحائط، لتتأكد من تاريخ اليوم الذي هي فيه قبل أن تتوج به رسالة كلفت بكتابتها، فأنبئها بأنه اليوم الاخير من ديسمبر.. اذن، فقد انتهى العام..تماما كما بدأ... الهدوء نفسه والنسق نفسه. استقبلته كما استقبلت غيره فيا سلف من أعوامها، وها هي تودعه دون ان تدري أتحمده أم تذمه، فما حمل لها في طياته ما يزعج، كما لم يطالعها بما يبهج... فأى حق لها في أن تحمد أو تذم»⁽²⁾.

أما الكتابة البلاغية (الإشارية) «فهي كتابة مكنتزة ثرية ليس غايتها البيان والتبيين وإنما تولد المعنى من رحم النص وشحنه بمدلولات غنية بالانزياحات السردية، تستخدم لغة في وعيها الشعري المضيء الذي يمتزج فيه المؤلف بالمدّش ويتناسل فيها الوصف الموضوعي مع الاستيهام والهديان، نلمس كثافتها المستعصية بتقنيات بديلة تثري العملية

(1) نوال السعداوي، حنان قليل، ص 75-79-80.

(2) سميرة عزام، أشياء صغيرة، ص 52.

الفصل الثاني: - آليات وتقنيات خطاب التمرد في القصة النسائية العربية القصيرة (الأساليب)

السردية وتخرج بها من الأفقية والسطحية إلى ما راء الأشياء حيث يتيه القارئ في مجرة الإشارات وتتوالد الأسئلة وتتناسل فيكتسب النص رمزيته الإشارية عبر تداعي الجمل السردية المتلاحقة والصور المتباينة»⁽¹⁾.

والأمثلة على ذلك لا تعد ولا تحصى وقد أذكر البعض منها:

قصة (سبيل الحوريات) برعت الساردة في تصوير علاقة المودة والحب التي نشأت بين الرسام وهاجر المجنونة:

«... تستهويه هاجر، نعم تستهويه بكل ما فيها بملابسها القذرة الممزقة بأطرافها المتسخة بأظافرها القذرة بشعرها الأشقر المتطاير بفوضى مسحت أي أثر لتمشيط حدث في الزمن الغابر، بدموعها وهي تستجدي المارة بحالات الجنون التي تنتابها... هي مجنونة اسمها هاجر المجنونة، قابلها لأول مرة وهي في نوبة من نوبات جنونها، كانت في قمة غضبها وخروجها من عقلها لكنها أسرته شيء فيها جعله يتوقف... لم يكن رجلا تجذبه امرأة، كان نفسا تتذوق نفسا وإن كانت في قمة جنونها وهروبا من العقل تمنى أن تطول موجة جنونها... فرأى في عينها ما حجبته خصلات الشعر طويلا، رأى عينيْن هادئتين، رأى امرأة مكسرة حزينة، رأى امرأة لم يتسعها العقل فهربت إلى الجنون... كان متأكدا من أنها غير مجنونة ولكنها مكسورة بشدة.

دخلت هاجر إلى الثقة... واختفت هاجر... كذلك اختفى الفنان الذي ظهر من جديد في مدينة أخرى حيث لا يعرف أحد أنه يحترف الرسم، لكن الكل كان يعرف أنه مهندس معماري بارع ناجح في عمله، ويملك زوجة رائعة حلوة المعشر هادئة النفس»⁽²⁾.

وفي قصة (الكوافير سوسو) تصور لنا الساردة رفضها لحالة بطلها (سعيد) الذي كان محط سخرية نساء الحي حيث كان يعمل (كوافير) من خلال اللغة الإشارية بلغت رفضها وغضبها، كيف لمجتمع مريض يعامل الرجل كامرأة: «... اسمه سوسو... وأنه يلبس

(1) الأخضر السائح، سرد المرأة وفعل الكتابة، ص 235.

(2) سناء شعلان، قافلة العطش، ص 32 إلى 36.

الفصل الثاني: - آليات وتقنيات خطاب التمرد في القصة النسائية العربية القصيرة (الأساليب)

قميصاً مشجراً، إنهم لا يعتبرونه رجلاً... إن المجتمع ينظر إلى الكوافير سوسو على أنه امرأة لها شنب!.... سوسو!... سمح لنفسه أن يُسمي هذه الجثة الضخمة المغطاة بالشعر سوسو؟!... لماذا لم يُسم نفسه طرزان أو ضرغاماً، أو أي اسم من تلك الأسماء المذكورة الخسنة، التي تليق برجولته، وتُجبر الناس على احترامها؟!... إلى هنا لم يحتمل سوسو مزيداً من الأفكار والهواجس، إلى هنا بلغت أعماقه قمة التوتر، فانفجر في النساء كالضرغام... واندفعت النساء مذعورات خارج المحل بشعورهن المنكوشة، وكأنّ مارداً يطاردهن»⁽¹⁾.

وتبرز اللغة الإشارية في بلاغة إيجازها لتختصر موضوع القصة في جملة مثقلة بالمعاني والإيحاءات «وبعد أيام قليلة، كانت اللافتة المكتوب عليها "كوافير سوسو" قد اختفت، وظهر مكانها لافتة أخرى خسنة كُتب عليها: "جزارة سعيد الضبع!"⁽²⁾.

ما أجمل اللغة وما أبلغها، وهنا نقول البلاغة هي الإيجاز.

ومن الأمثلة التي تدلل على جمالية اللغة الإشارية.

قصة (أصابع وقحة) جاءت من التكتيف اللغوي ما يمكن وزيادة الكلمات مختارة لعناية لتقي بالمعنى المتبقى من الساردة، ترميز لغوي ودلالة مكنتزة بالترددات اللامتناهية. «كانت له أصابع يدين متمردة ووقحة، تكتب بحرية، فقطعوها؛ ليريحوه من ثرثرتها المزعجة، فكتب بأصابع قدميه، فبتروها، فكتب بأصابع روحه، فأردوه قتيلاً برصاصة باردة، ودفنوه في العراء، فتسللت أصابع روحه، وكتبت على جدران المدينة: "لا للاستبداد..."، فأحرقوا قبره اللعين، فأصبح مزاراً لعشاق الأشباح المتمردة، والأصابع الوقحة»⁽³⁾.

وفي قصة (مقام الحقائق) نال الإيجاز منها حقه ليبدلي بروعة البلاغة الإشارية.

(1) نوال السعداوي، حنان قليل، ص 29 إلى 34.

(2) المصدر نفسه، ص 34.

(3) سناء شعلان، مقامات الاحتراق، ص 76.

الفصل الثاني: - آليات وتقنيات خطاب التمرد في القصة النسائية العربية القصيرة (الأساليب)

«ضحى بنصف عمره؛ ليصل إلى الحقيقة، وأنفق النصف الثاني... لينسى تلك الحقيقة»⁽¹⁾.

وعليه فإن «الخلق الأدبي العظيم إنما هو تجاوز للقواعد الفنية التقليدية والتمرد عليها إلا أن التمرد هنا لا يعني الضياع في متاهات الشكلائية المتطرفة إنما هو فك أسر اللغة وجعلها تتطرق بأكثر من مدلول لتشكّل خطابها الذي يجب أن تتغلب فيه الوظيفة التقريرية»⁽²⁾.
أما السرد الأول (السرد المباشر) «فعلى القصاص في هذه الطريقة أن يبدأ قصته بداية قوية أخاذة تجذب القارئ وتجعله يتابع القصة في شغف ويعيش فيها»⁽³⁾.

3- الرؤية السردية:

لكل نص أدبي خصوصية تميزه عن غيره، وإذا عدنا إلى النص السردى نجد «كلّ سرد يحتوي على أو يتكون من عنصرين متكاملين متداخلين هما الحكاية والخطاب، وبينما تمثل الحكاية المحتوى أو سلسلة الأحداث (الأفعال والوقائع) إضافة إلى ما يمكن أن يطلق عليه الموجودات (الشخصيات والفضاء المكاني والزمني) يمثل الخطاب التعبير الذي يتكفل بتقديم المحتوى إلى مستمع أو قارئ أو متلق»⁽⁴⁾.

السؤال الجدير بالطرح هنا من يقوم بالسرد؟ السارد هو المقصود هنا لا محال «إنّ السارد هو المسؤول عن تقديم الكلام مهما حاول أن يقلص حضوره كي يوهم القارئ بواقعية الحكاية أو حيادية النظرة أو آنية الأحداث، ويمكن البحث في محور السارد من أربع جهات: من وجهة حضوره في الخطاب ومن جهة ترتيبه للعلاقات الزمنية ومن جهة علاقته المعرفية بالشخصيات ومن جهة مصداقيته السردية»⁽⁵⁾.

(1) سناء شعلان، مقامات الاحتراق، ص13-14.

(2) عبد القادر بن سالم، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، ص35.

(3) محمد الهادي العامري، القصة التونسية القصيرة، تقديم: رياض المرزوقي، دار بوسلامة للطباعة والنشر والتوزيع، تونس، د ط، 1980، ص128.

(4) مرسل فالح العجمي، الواقع والتخييل أبحاث في السرد تنظيراً وتطبيقاً، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، نوافذ المعرفة العربية العدد السادس، 418، نوفمبر 2014، ص24.

(5) المرجع نفسه، ص52.

الفصل الثاني: - آليات وتقنيات خطاب التمرد في القصة النسائية العربية القصيرة (الأساليب)

يفهم من هذا أن السارد موقعا وتموضعا في سرده لحكايته أي يتخذ زاوية معينة منها تكون كاميرا السرد له يروي من خلالها وهذا ما يشكل لنا رؤيته القصصية، إذ «لا يمكن إدراك مفهوم الرؤية القصصية إلا من خلال التمييز بين جانبين مندمجين وهما: مضمون القصة المحكية وطريقة سرد هذه القصة، لذا يصبح السؤال الأساس على الشكل التالي: ما هي زاوية النظر التي يختارها السارد لسرد مضمون قصته؟»⁽¹⁾.

إذ لكل قصة سارد يتموضع في زاوية معينة يدلي بها محتوى قصته بالطريقة التي رآها مناسبة لذلك.

«وهكذا فإن أساليب السرد تتعدد بمقدار تعدد الرؤى أو زوايا النظر أو البؤر السردية أو المنظورات وهكذا تبرز ضرورة الوقوف عند الرؤية بوصفها وجهة النظر البصرية والفكرية والجمالية التي تقدم إلى المتلقي عالما فنيا تقوم بتكوينه أو نقله عن رؤية أخرى وهذا يفرض الوقوف عند الراوي الذي تنبثق منه هذه الرؤية»⁽²⁾.

وهل يمكن أن نفصل بين الراوي والرؤية أم هما كل متكامل.

«فالرؤية هي الطريقة التي اعتبر بها الراوي الأحداث عند تقديمها... فهما متداخلان ومترابطان وكل منهما ينهض على الآخر فلا رؤية بدون راو ولا راو بدون رؤية»⁽³⁾.

وبعد هذا التمهيد يمكن أن نبلور مفهوم الرؤية السردية «فهو المفتاح الأول لتسهيل معرفة العناصر النصية القصصية الأساسية... وهي بمفهومها العام توظف جميع الإمكانيات والتقنيات لتحقيق غرض محتمل من وراء حكي القصة»⁽⁴⁾.

أمّا إذا عدنا ونظرنا إلى مفهوم الرؤية السردية العام والمعاصر هي «حاصل تكوين زاوية نظر ما، من قبل ساردها، أثناء جريان الحكي وفي إطار ثقافة ما وحضارة ما

(1) حميد لحميداني، القصة القصيرة في العالم العربي ظواهر بنائية ودلالية، مطبعة انفو - برانت، فاس، الطبعة 01، 2015، ص 95.

(2) عبد الله إبراهيم، المتخيل السردى - مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة 01، حزيران 1990، ص 116.

(3) عبد الله إبراهيم، المتخيل السردى - مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، ص 117.

(4) حميد لحميداني، القصة القصيرة في العالم العربي، ص 297-96.

الفصل الثاني: - آليات وتقنيات خطاب التمرد في القصة النسائية العربية القصيرة (الأساليب)

ومؤثرات داخلية وخارجية باستخدام الإمكانات والحيل التعبيرية والوصفية والزمنية والتوجيهية والتصويرية والإيحائية والساخرة والمدهشة، نيابة عن مؤلف مفترض، وذلك لتحقيق التأثير الجمالي وتوليد المتعة الفنية وتنشيط الاحتمالات الدلالية في أذهان القراء»⁽¹⁾.
النماذج القصصية المدروسة قد تنوعت فيها الرؤية السردية.

3-1 الرؤية الخارجية:

«المستوى الأول يلمس من خلال كون رؤية الراوي خارجية تصف ما تراه وتقدم الأحداث والشخصيات بحيادية وصفية دون أن تتبين حدود علاقة هذه الرؤية، وهذا الراوي بمادة الرواية تسمى هذه الرؤية بـ(الرؤية الخارجية) ويسمى الراوي هنا بـ(الراوي العليم) الذي يوصف بأنه يمتلك قدرة غير محدودة لكسب الأبعاد الداخلية والخارجية للشخصيات، وهو حسب توماشفسكي له القابلية أن يكشف الأفكار السرية للأبطال ويقرنه بالمؤلف»⁽²⁾.

ومن الأمثلة الدالة على الرؤية الخارجية كثيرة جدا وهذه نماذج منها.

ففي قصة (لعله الحب) تقول الساردة: «...وأخيراً وقف وتأبط حقيبتة وقرر الذهاب إليها. إنه بدونها ضائع وحيد ضعيف أعزل... وأحس في أعماقه بشعور قاتم غريب، يشبه نفس الشعور الذي أحسه حين مات أبوه وهو طفل صغير... احتضن سعيد أمه بكل قوته، وأطبق عليها ذراعيه الصغيرتين وقال لها وهو يبكي: أنا بحبك يا ماما»⁽³⁾.

وفي قصة (في القدس لا تشرق الشمس):

«خطا خطوة... اثنتين... ثلاث... أربع وركل بقدمه الصغيرة جزءاً من الحاجز وكاد يخطو خطوة خامسة..، لكن الرصاصات سارعت إليه من كل صوب، تماسك، وحاول بجسده المتقل بالجروح والرصاصات أن يكمل خطوته، لكن المزيد من الرصاصات الآتمة سارعت إلى جسده، بسرعة شعاع الشمس جالت روحه في أرجاء القدس»⁽⁴⁾.

(1) حميد لحميداني، القصة القصيرة في العالم العربي، ص 97.

(2) عبد الله إبراهيم، المتخيل السردى - مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، ص 119.

(3) نوال السعداوي، تعلمت الحب، ص 19-20.

(4) سناء شعلان، مقامات الاحتراق، ص 49.

الفصل الثاني: - آليات وتقنيات خطاب التمرد في القصة النسائية العربية القصيرة (الأساليب)

وقصة (مات أبوه): «نظر الى جدته... ولم يدرك ..مات ابوك... مات ابوك... فما أن مزق أذنيه عويل النادبات والمتباكيات حتى انسل فزعا... وهرب.... وجلس في العراء على حجر خشن... وظل يتلفت يمنة ويسرة خشية أن يرى أحدا جاء يطلبه ... فهو يخشى العودة ولا يريد أن يموت كأبيه»⁽¹⁾.

وها هي قصة (مقام التوحد) تعكس لنا رؤية الساردة الخارجية «وقطع لسانه في مجلس القاضي؛ لأنه قال الحق، وكاد يأكل نفسه جوعا؛ لأنه رفض أن يأكل مال الأيتام، وطالت قائمة الفشل والهزيمة والانكسارات، فبحث عن نفسه فلم يجدها، وما عاد يشعر بأنه يسمع أو يحس أو يحلم، فبحث عن شيء يشبهه، ووجد ضالته في حائط صلد بارد، فتوحد معه»⁽²⁾. وجاء في قصة (الكف): «يؤمن هو بما تقوله خطوط كف يده... يلاحق عيني العرافة... وتقول له: خطوط يدك غامضة، لا تفسير لها، لا تقرأ... يصمم على أن يعرف طالعه... أحدهم يقول له: قدرك أن تفني العمر في البحث... يقطع الوالي كف يده لجرم لا يعرفه، ويلقي بها بعيدا، فيطفق صاحبها يبحث عنها ليل نهار كي يقرأ فيها سبب قطع الوالي لها»⁽³⁾.

«... الراوي الأول يستعين بضمير الغائب (هو)... اصطلاح على الأسلوب السردى الذي يعتمد على الرؤية الخارجية والراوي العليم بالسرد الموضوعي...»⁽⁴⁾. وأنا أرى أن الرؤية الخارجية تفتقد من الجانب الجمالي قدرا لا يستهان به، إذ أن الشخصيات وكأنها دمي صماء يتحكم فيها الراوي كل التحكم وكخطية السرد التي اعتمد فيها تجعل أحداث القصة سلسلة من الأخبار يملئها الراوي والقارئ يقرأ أو يتابع والشخصيات ميتة أسماء على ورق تفتقد للحياة والحركة الذاتية.

(1) سميرة عزام، أشياء صغيرة، ص90.

(2) سناء شعلان، مقامات الاحتراق، ص16.

(3) المصدر نفسه، ص77.

(4) عبد الله إبراهيم، المتخيل السردى، ص119.

3-2 الرؤية الداخلية:

«المستوى الثاني فإنه يلمس من خلال كون رؤية الراوي داخلية وتضفي انطباعات الراوي ووجهة نظره على الاحداث والشخصيات والراوي هنا أحد شخوص الرواية يقدم ما يشاهد من أحداث ترتبط به ويكون شاهدا عليها وتسمى (الرؤية الداخلية) أو يسمى الراوي هذا الراوي المشارك أو المصاحب»⁽¹⁾.

تتمظهر هذه الرؤية أيضا بتواتر كبير وهذه نماذج عنها.

ففي قصة (حكايتها) تقول الساردة على لسان بطلتها: «أخي... كنت اوثر أن أظل شيئا مجهولا لديك... غير أنني أبصرت بك... فعرفت وجهك القديم وقرات عليه - من بعيد - قصة توقعتها فأدركت... وأيقنت - أنا لأشفق على نفسي من رصاصتك الحمقاء فهي تريحني من أشياء كثيرة... أجل انا لا أشفق على نفسي بقدر ما أشفق عليك... واستدرت... كنت اعمل طيلة النهار واطركتك... ثم أوافيك.. وأظهرت اجتهادا... وصرفت... إلّا أنني أبصرت... ولم أمد يدي... لم أقصد عملي... أردت... ولا تطمئن»⁽²⁾.

وجاء في قصة (المأتم الثالث) «كم حاولت أن أفهم القاضي والمحامي الخاص بي أن حالتي حالة خاصة!!... أنا لا أخشى الموت... لأنني ميت من قبل أن يعدموني... لكنني أخجل من دمعة أُمي، وأشفق عليها... كم حرمت... أما أنا... كم كرهت السلاح والموت!!...»⁽³⁾.

جاء خطاب الساردة بضمير المتكلم تمثل تاء المتكلم والضمير (أنا) ونون المتكلم. وقصة (صوت الليل) أيضا تجلت فيها الرؤية الداخلية: «... أنا شخصيا اكتشفت... أنني احترفت... لم أر... كنت استطعت... أم أسمع.. عرفت... يمنعني... اجبرني... حلمت بأنني قد رحلت من غرفتي... وهمت... اتخذت وأكملت نومي...»⁽⁴⁾.

(1) عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي، ص119.

(2) سميرة عزام، الأشياء الصغيرة، ص14-15-16-17-18.

(3) سناء شعلان، مقامات الاحتراق، ص40-42.

(4) المصدر نفسه، ص69.

الفصل الثاني: - آليات وتقنيات خطاب التمرد في القصة النسائية العربية القصيرة (الأساليب)

النماذج متعددة وكثيرة وكلها تعكس حضور الرؤية الداخلية التي «تستعين بضمير المتكلم... واصطلح على الأسلوب السردى الذي يعتمد على الرؤية الداخلية والراوي المشارك (السرد الذاتى)»⁽¹⁾.

فالرؤية السردية الداخلية أو الرؤية مع «يكون فيها أحد أبطال القصة ساردا ولهذا فهو يقدم لنا وجهة نظره الخاصة حول الشخصيات والأحداث ويفرضها على القارئ»⁽²⁾.

3-3 الرؤية الحوارية:

«يتخلّى فيها الراوي عن وظيفته السردية بعد أن يكون قد رسم انطلاقتها أو يتنازل عنها خلال فترات مطولة ليترك المهمة للشخصيات لتحكي كلّ واحدة من زاوية رؤيتها الخاصة عن تصورهما للواقع وعن موقفهما من الشخصيات الأخرى، ويتسم السارد العام في مثل هذه الأعمال السردية بالحياد التام، وبذلك يترك القراء وجها لوجه مع الشخصيات وتعدد الآراء والمواقف بحيث لن يكون القراء في منأى عن التورط في الاختيار بينهما»⁽³⁾. ومن الأمثلة على ذلك:

قصة (لن أكون رخيصة) بنيت على طريقة الحوار بين طرفين رجل وامرأة، ومن خلال حوارهما رسمت كلتا الشخصيتين:

«- أنت رجل مادي

- انا من لحم ودم

- أنت رجل وجودي

- ما معنى (وجودي)؟

- هل تسمي العفة قيدا؟

- ما معنى العفة؟

(1) حميد لحميداني، القصة القصيرة في العالم العربي، ص 119-120.

(2) المرجع نفسه، ص 95.

(3) المرجع نفسه، ص 195-96.

الفصل الثاني: - آليات وتقنيات خطاب التمرد في القصة النسائية العربية القصيرة (الأساليب)

- هي الترفع عن الابتذال....
- إنَّ لك في الإقناع أسلوباً غريباً
- لأنني أقول الصدق
- أعرف أنك صادق
- اقنعني إذن؟
- عقلي والذي اقتنع
- وشعورك؟
- وشعوري اتسع ولكن
- ولكن ماذا؟ كوني طبيعية، كوني صادقة... كوني نفسك...!
- ولكن... لن أكون رخيصة!!»⁽¹⁾.
- وجاء في قصة (الطريق) الحوار ممزوجاً برؤية السارد عكس قصة (السيدة أنوار) التي بنيت جلها بأسلوب حوار.
- «... وما طول هذا الطريق؟
- ليس له طول ثابت...
- وكم كان طول طريقك؟
- ست سنوات. وأنت؟
- لا أعرف، إنني لستُ فاضلاً بعد!
- ماذا قلت؟
- عن أي شيء؟
- عن الزواج.
- أي زواج؟

(1) نوال السعداوي، تعلمت الحب، ص 88-89.

- زواجنا!

- ولماذا تريد أن تتزوجني؟

- لأنني أحبك!

- وهل الحب عندك يعني الزواج؟»⁽¹⁾.

وفي قصة (لن تجديه يا ليلي) امتزج الحوار برؤية الساردة.

السؤال الجدير بالطرح هنا هل وجود الحوار يعني استقلالية الشخصيات في الرواية أم أنها تعبر عن رؤية الساردة ذاته؟

«لا يقوم الحوار في هذا النص بتأسيس حوارية قصصية ونقصد بالحوارية وجود استقلالية في الرؤية لدى كل شخصية من الشخصيات.. وكل المساهمات الواردة في الحوار من قبل الشخصيات تعبر مباشرة في القصة عن آرائها ومواقفها، فإنما يتم ذلك في إطار رؤية السارد المهيمنة لا في إطار الرؤية الخاصة بكل شخصية على حدة»⁽²⁾.

فلكل رؤية إجابيات ونقائص وأنا أرى بأن الرؤية المتعددة أفضلهم.

3-4 الرؤية المتعددة:

«الرؤية المتعددة هي الرؤية التي تنتوع فيها الرؤى وتختلط وتتشابك فيتلون بها السرد»⁽³⁾.

والأمثلة كثيرة ومنها قصة (ماما) حيث جاء فيها: «كتب إليها يقول: سلوى إنها مني بعد.. سكوت متكبر طال لم أشأ أن أخرج عنه إلّا بعد أن جاءني من يقول: "لقد صارت سلوى أمًا، عندها قويت في نفسي دوافع الكتابة لينزاح عني بعض ما وجدت وأجد ومالي أبدأ من النهاية؟!.. واذكر أنني قلت.. وعدت بعد أيام.. إنه لا يرى عيناه لا تتأثران بالنور.. إن المرأة ترى في الرجل وسيلة إلى غاية فالأمومة فيها أقوى العواطف على الإطلاق»⁽⁴⁾.

(1) نوال السعداوي، حنان قليل، ص24-25.

(2) حميد لحميداني، القصة القصيرة في العالم العربي، ص69.

(3) عبد الله إبراهيم، المتخيل السرد، ص120.

(4) سميرة عزام، أشياء صغيرة، ص82-86.

الفصل الثاني: - آليات وتقنيات خطاب التمرد في القصة النسائية العربية القصيرة (الأساليب)

وقصة (شيء آخر) تعكس ذلك: «خرج الدكتور رجب... وأغلق... وتقدم بخطوات ثقيلة إلى المصعد، ثم هبط... ووقف... ورد... وفتح... وسارت السيارة... يقترب من عربة الدكتور ويحييه بيده ويبتسم ويقول: "صباح الخير يا سعادة البية، أصلهم كلهم ولاد حرام... ويبصق الدكتور على الأرض، وينظر إلى توفيق في غيظ: «صباح الزفت والقطران إنت لسه عايش... يبتسم توفيق ويقول: "ليه يا بيه، ده انت الخير والبركة، ربنا يخليك لنا.. ويرد الدكتور بسرعة: «ربنا يخرب بيتك، امشي انجر، اسبقني على المستوصف وزيح البلاوي من سكتي".

- حاضر يا بيه...» (1).

وجاء في قصة (غالية سيدة الحكايا): «طريقة أمها في سرد القصص هي أول ما عشقت في هذه الحياة... كانت دائما تعيش في قصة جميلة... تروي قصتها للصديقات كانت غالية تعتقد أن الحياة قصة جميلة مثل سائر القصص الجميلة التي ترويها أمها لها.

ابتسمت الأم بصعوبة وحضنت غالية وقالت لها: "نعم يا غالية أحكي لي في كل يوم حكاية فحكايك سوف تهب الحياة لي.

- وهل ستنتظرين يا ماما على الأرض؟ وتعودين معنا إلى البيت".

- هذا يعتمد على جمال حكاياك يا غالية...» (2).

وهكذا عندما تتعدد الرؤية السردية يثرى النص السردي ويتنوع وتتعدد القراءات فيه.

4- الحور (المونولوج النفسي):

إنّ الولوج إلى النفس وأعماقها لكشف خباياها من التقنيات المستحدثة التي اعتمدتها المرأة في سردها إذ «أنّ حضور المرأة باعتبارها فاعلة في الأحداث يجعل لغتها تعبر عن شحنة خاصة بل تقدم نمطا من الوعي بالإضافة إلى أنّ الوضع النفسي الذي يشكل أحد مظاهر عالم المرأة قد ينعكس على تفكيرها وردود أفعالها ويفجر لغة خاصة بها» (3).

(1) نوال السعداوي، تعلمت الحب، ص55-56.

(2) سناء شعلان، الذي سرق نجمة، ص111-112-113.

(3) زهور كرام، السرد النسائي العربي، مقاربة في المفهوم والخطاب، ص84.

الفصل الثاني: - آليات وتقنيات خطاب التمرد في القصة النسائية العربية القصيرة (الأساليب)

والمونولوج أو الحوار الداخلي أو حوار الذات مع نفسها فمهما اختلفت التسميات وتعددت إلّا أنّها تهتم بالجانب النفسي للشخصية المتحدثة.

«وقد ساهم هذا الأسلوب - المونولوج - الذي استخدمه كتاب ذو اتجاهات متباينة من الواقعية إلى السريالية في كشف خبايا الشخصية عبر تصوير واقعها الداخلي الذي يتكون من مشاعر وأحاسيس وأفكار وتطلعات ورغبات وآمال ومواقف من الناس والأشياء وغير ذلك مما يعتمد في الوعي الإنساني ولا سبيل للإنسان إلى إنكاره»⁽¹⁾.

والأمثلة متعددة في هذا الجانب.

ففي قصة (كرامة) تركز فيها الساردة على الحالة على الحالة النفسية لبطلتها التي كانت تتصارع في أعماقها الأفكار بين القبول والرفض مما جعلها تعيش حياة اللااستقرار واللاتوازن.

«كان عقلي مشلولاً لا يريد أن يفكر، بل لا يستطيع أن يفكر حتى لو أراد... وكانت نفسيّتي منهارة مهلهلة، فتأتها هنا وهناك في ثنايا أعماقي الحالكة، فلا أهتدي إلى شيء منها»⁽²⁾.

فهذا المقطع يعكس حالة التوتر والضياع والقلق الشديدة التي تعيشها البطلة.

«وقرأت للمرة العشرين خبر زواجه وأنا لا أصدق، وظننته رجلاً آخر يحمل اسمه، وجريت كالمسوعة إلى التليفون، وقالت لي شقيقته في سخرية لا تخلو من مزيج من الشفقة والتشفي.

- أيوه... ضياء... إنه في بيته يا شوقية، لقد تزوج، ألم تعرفي ذلك؟... ولكن ما بالي أقف بعد سنتين من البعد عنه كالمعتوهة أمام باب مكتبه، لا أستطيع الدخول، ولا أستطيع

⁽¹⁾ زكي العيلة، أنماط السرد في الرواية الفلسطينية www.arabicstory.net/forum 2005/09/20 09:14.

⁽²⁾ نوال السعداوي، حنان قليل، ص13.

الفصل الثاني: - آليات وتقنيات خطاب التمرد في القصة النسائية العربية القصيرة (الأساليب)

العودة؟ آه ... ليت قلبي يتوقف الآن تماماً، فأموت وأقع جثةً هامدة هنا، حتى يتعثّر بجثتي وهو خارج فيراني، ويرى ماذا فعل بي!»⁽¹⁾.

وهذا المونولوج يعكس لنا قمة العذاب النفسي الذي تعانيه البطلة، فضميرها يأنبها من جهة وكرامتها هي الأخرى تمنعها وحبها يدفعها إلى البحث عن حبيبها دون مبالاة بزواجه. «... وخرجت مُسرعة، خرجت أَعْدُو كَأُنْمَا ورأيتُ شبح يُطارِدني، وواصلتُ عَدُوّي حتى وصلتُ إلى بيتي، وجريتُ إلى حجرتي ألَهْتُ وأغلقتها على نفسي. آه ... ما هذا الذي فعلت؟

وتقلبتُ في فراشي، ثورة عارمة تجتاح نفسي، ليست ثورة على ضياء، وليست ثورة على رؤوف، وليست ثورة على أحد، وإنما ثورة على نفسي، وسمعت كلمة تتردد في أعماقي: كرامة! كرامة! تلك الكلمة التي ترن فجأة في أعماقي، وتُحاسبني بلا رحمة ولا شفقة»⁽²⁾.

البطلة في ضياع وعذاب نفسي حاد، حيث «يظهر الجانب النفسي للشخصية من خلال إبراز الصراع النفسي»⁽³⁾.

وهذا ما نجده أيضاً في قصة (فراغ):
«... لقد مللتُ ... مللتُ كل شيء! لم يعد هناك شيء يُثيرني، يُحرّكني، يهزّني! ... عرفت كل شيء، ومارست كل شيء، وماذا كانت النتيجة؟ عدماً... آه الملل! ... هذا العملاق الفاجر فاه دائماً، يبتلع في جوفه كل شيء، ثم يترك من حولي فراغاً كئيباً قاتلاً كأنه الموت، فراغاً عنيداً يتبعني أينما ذهبت، ويُطارِدني بالليل وبالنهار، لا يخشى رهبة الحكومة»⁽⁴⁾.

(1) نوال السعداوي، حنان قليل، ص14.

(2) المصدر نفسه، ص19.

(3) مفقودة صالح، المرأة في الرواية الجزائرية، دار الشروق للطباعة والنشر والتوزيع، بسكرة، ط2، 2009/01/17، ص388.

(4) نوال السعداوي، حنان قليل، ص95-98.

الفصل الثاني:- آليات وتقنيات خطاب التمرد في القصة النسائية العربية القصيرة (الأساليب)

إنَّ الجانب النفسي المتنبع للشخصية داخل العمل السردى من أدق التقنيات التي ترسم لنا الشخصية بكل حيثياتها خاصة الداخلية التي لا يمكن أن تعرفها إلّا إذا صرحت الشخصية ذاتها ممّا يسهل على القارئ استيعاب المعنى المقصود في القصة القصيرة.

فالمونولوج يعرفه (روبرت همفري): «أنه ذلك التكتيك المستخدم في القصص بغية تقديم المحتوى النفسي للشخصية، والعمليات النفسية لديها دون التحكم بذلك على نحو كلي أو جزئي في اللحظة التي توجد فيها هذه العمليات في المستويات المختلفة للانضباط الواعي قبل أن يشكل التعبير عنها بالكلام على نحو مقصود»⁽¹⁾.

هذا يعكس لنا أن المرأة في إبداعاتها الأدبية قد اتكأت على مرتكزات علم النفس لينتج لنا نوعاً جديداً من السرد ألا وهو (المحكي السيكلوجي) «وهو المحكي الذي يقوم به السارد لحركات الحياة الداخلية التي لا تعبر عنها الشخصية بالضرورة بواسطة الكلام، إنّه يكشف عما تشعر به الشخصية دون أن تقوله بوضوح أو عما تخفيه مهي عن نفسها إنّه التقنية الأساسية لاستكشاف الروح»⁽²⁾.

5- الوصف "البوح الذاتي والوصف الإخباري":

اللغة السردية الأنثوية تتخذ اشكالا عدة لرسم عالمها الخاص وفق نظرتها المبتغاة، والوصف إحدى هذه الأشكال.

«الوصف الجيد أداة فعالة يستخدمه القصاص لخلق الجو المناسب الذي ستجري فيه حوادث القصة وبواسطتها يدمج القارئ ويجذبه إلى المتابعة وتجعله يعيش في قصته وهذا هو مقياس جودة القصة ونجاحها... يعتمد القاص على الوصف لذكر التفاصيل وعرض الفعال لكل أجزائها ودقائقها بشرط أن لا يكون ذلك عائقا عن تطور الأحداث وسرهما ولا

(1) كوثر محمد علي جبارة، تبئير الفواعل الجمعية في الرواية، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، اللاذقية، ط01، 2012/04، ص273.

(2) جبرار جنيت وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ترجمة ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، دار الخطابي للطباعة والنشر، البيضاء، فرقة برفان، ط01، 1989، ص108.

الفصل الثاني: - آليات وتقنيات خطاب التمرد في القصة النسائية العربية القصيرة (الأساليب)

يكون مدعاة إلى الشعور بأنه مقم ويقوم نشازا في القصة بل ينتظم مع الحوادث في وحدة فنية كاملة بحيث لا يمكن فصل أحد منهما عن الآخر»⁽¹⁾.

يشكل البوح الذاتي في السرد الأنثوي نوعا من الحرية والانعتاق أو وصول إلى هذه النقطة يعني ذلك أن تخطت عتبة الخوف لتفتح عالما آخر من صفها فهي تبوح عن ما كان مسكوتا عنه... وهذا البوح يتميز بين السرد والوصف إذ «يقوم الوصف عادة... بمهمة رسم الأمكنة والشخصيات»⁽²⁾.

ففي قصة (تعلمت الحب) الساردة تبوح عن مشاعرها تجاه المكان وهو القرية إذ تراه موطنها الأصلي.

«هبطت بي العربة السريعة في الطريق الزراعي المترب، واختفت العمارات العالية والمداخن السوداء وظهرت بشائر الريف، ورأيت حقول «الذرة» تقترب من جانبي الطريق، بعضها أخضر وبعضها أصفر، يتخللها النخيل الطويل الهزيل... وسحبت زجاج النافذة إلى أسفل لأشم رائحة الريف بما فيها من تراب وزرع وماء... تلك الرائحة العجيبة التي أعشقها»⁽³⁾.

هذا البوح الذاتي الصادر عن الساردة يتخلله وصفا للمكان المفتوح، فهروب الساردة من المدينة إلى الريف يعكس رفضها للأمكنة المغلقة المعقدة، فهي تريد أن تتحرر من القيود التي تأسرها وتريد أن تخرج إلى الوجود الموجود غير المحدود، فالريف (القرية) هو ملاذها فحريتها هناك.

وبعد وصفها للمكان المفتوح نجدها تصف الأشخاص وفيه مقارنة خفية بين مكان المدينة والريف حيث البساطة والتواضع.

(1) محمد الهادي العامري، القصة التونسية القصيرة، ص121.

(2) حميد لحداني، القصة القصيرة في العالم العربي، ص66.

(3) نوال السعداوي، تعلمت الحب، ص09.

الفصل الثاني:- آليات وتقنيات خطاب التمرد في القصة النسائية العربية القصيرة (الأساليب)

«ونزلت من العربة، وما إن استقرت قدماي على الأرض حتى رأيت رجلاً بالجلابيب ونساء بالطرح ينحنون على يدي يقبلونها....

- محمود مين؟

وأشاروا إليه، كان رجلاً ريفياً جاوز الخمسين من عمره، قصير القامة يلبس جلباباً ليس له لون معين، وطاقيّة صفراء من الصوف، وكان شكل وجهه غريباً عليّ، فيه قبح شديد منفر، أنفه كبير على قمته شعر أسود قصير، وعيناه مدفونتان في حفرتين شديديّ الضيق، وأهدابه متلاصقة كأنها لزجة، وشفته العليا أعرض من السفلى على عكس الناس... فرأيت فيهما شيئاً عجباً لم ألحظه من قبل، شيئاً ربما رأيته من قبل، في عينيّ أبي أو أمي، حنان غريب»⁽¹⁾.

فالساردة من خلال وصفها لشخصية (محمود) نلمحها رافضة له لا تحب شكل وجهه القبيح ولكن وجدت فيه أقوى شيء يجعلها حياتها سعيدة ألا وهو الحنان، فقد عوضها الحنان الذي فقدته بفقدان والديها فلا قيمة للشكل الخارجي إذا كان جمال الروح حاضراً وبقوة. اعتمدت الساردة الأنثى في بوحها الذاتي ووصفها الإخباري على أسلوب التشبيه فكانت الصورة أبلغ وأنطق.

ففي قصة (أنامل ذهبية) يتجلى ذلك: «... كانت شاحبة كالثلج كان مشتعلاً غضباً كالشمس»⁽²⁾.

وجاء أيضاً في قصة (عينا خضر): «...العينين اللتين تنزرعان في أديم وجهه الحنطي، وتشرقان مثل نخيل أخضر ببريق شمسي في بيداء أشواقي... قلت له بحزم يغلفه دلالي الريمي على استحياء الصفصاف...»⁽³⁾.

(1) نوال السعداوي، تعلمت الحب، ص10-13.

(2) سناء شعلان، الهروب إلى آخر الدنيا، ص55.

(3) المصدر نفسه، ص57.

الفصل الثاني: - آليات وتقنيات خطاب التمرد في القصة النسائية العربية القصيرة (الأساليب)

«البوح عند المرأة يقع في زمن سيكولوجي تشهد عليه الساردة... وصيغة البوح التي تتوزع بين البوح الذاتي والوصف الإخباري، كون المرأة في السرد تشغل موقع الفاعل مرة، بحيث هي الساردة والمتلفظ والشخصية الفاعلية المرتبطة بالأحداث بطريقة مباشرة وعلمية مرة أخرى وقد يتحول البوح إلى منولوج داخلي تدفع إليه الساردة عبر الشحن العاطفية التي تعيشها وقد يحتل فيها (التخيل) موقع الثقل والقوة حيث يزوده بمسار ثري محتشد التنوع»⁽¹⁾.

وهذا ما نجده في قصة (عينا خضر): «يا خضر حسرتي عليك شوكة في القلب، وآه من أشواك القلب، نزعها من القلب، وعلى الرغم من ذلك تستمر في نخزه بلا رحمة... ماذا كانت تهمتك؟ كانت حب القدس أليس كذلك؟ ... آخ يا وجع قلبي!!! لقد قتلوك كي يحصلوا على قرنييتك من أجل يهودي مهدد بالعمى... لا يمكن أن تشعر بالسعادة طالما هما تسكنان مجبرتين جمجمة عدوا آثم، لا بد أنهما تشعران بالأسى والقهر في سجنهما الأدمي. سأحررهما، سأعيدهما إلى جسد خضر، إلى رحم أرضنا فلسطين، وليصفي الناس بالجنون، فما هذا بعصر العقلاء»⁽²⁾.

ولا يمكن أن يعبر لأحد مكان الأنثى الساردة إلا ذاتها الناطقة بما تشعر وتعاني.

6- الزمن:

«إن الزمن في الحقل الدلالي الذي تحتفظ به اللغة العربية إلى اليوم هو زمن مندمج في الحدث بمعنى أنه يتحدد بوقائع حياة الإنسان وظواهر الطبيعة وحوادثها وليس العكس إنه نسبي حسي يتداخل مع الحدث مثله مثل المكان الذي يتداخل مع المتمكن فيه»⁽³⁾.

(1) الأخضر بن السائح، سرد المرأة وفعل الكتابة، ص 228-232.

(2) سناء شعلان، الهروب إلى آخر الدنيا، ص 59-60.

(3) نور الهدى حلاب، السرد التاريخي في الرواية الجزائرية من منظور الكتابة النسوية - نماذج تطبيقية، رسالة دكتوراه علوم، إشراف: عبد الرحمن بن بطو، جامعة محمد بوضياف بالمسيلة، 2018/2019، ص 102.

الفصل الثاني: - آليات وتقنيات خطاب التمرد في القصة النسائية العربية القصيرة (الأساليب)

تعددت تقنيات الزمن في النماذج المدروسة بين الاسترجاع المعتمد على الذاكرة أحيانا وخاصة بأحلام اليقظة والارتداء إلى الطفولة مركز ووهج السرد ومن جهة نجد غياب التسلسل الشكلي للنص والحذف والاستباق كلها تقنيات تمتاز بين الأسلوب التقليدي تارة وسمّة التجريب تارة أخرى، وهي أيضا تلتقي في بوتقة الزمن النفسي.

«إنّ الصراع القائم بين الذات والعوامل الخارجية هو الذي يحقق للزمن النفسي حضوره وفاعليته فتسعى النفس الارتكاز والتموقع لتعبر عن أفكارها ولتحديد هويتها بدقة في هذا العالم...»

يمثل الزمن النفسي مستوى من التداخل لما يقع داخل الشخصية ووعياها في زمن متغير، ويمثل تقاطع الأزمنة الثلاثة... داخل الشخصية مما يدفع إلى الانتقال من التسلسل إلى اللاتسلسل عبر الاستعادة من الارتداد والحوار الداخلي، ويسهم هذا الزمن في تحرر المكان والأشياء وينتصر العالم الداخلي ويمارس سلطته على فعل الكتاب، ومن ثم يحرر الكتابة من سلطة ضمير الهو (الغائب) ليحل محل ضمير (الأنا) المتكلم مما يعطي للعمل السردى بعدا جماليا يقوم على مصداقية الحكي»⁽¹⁾.

إنّ كسر خطية الزمن المألوف من علامات الدعوة إلى التجديد والتجريب الفني الذي يسعى إلى التحرر من القيود المألوفة إلى خلق عالم أوسع وأرحب يتسع إلى الرؤية السردية الجديدة اللامتناهية الحدود، وبذلك الدعوة إلى الحرية والانعتاق.

ومن أمثلة الاسترجاع اذكر قصة (تحت الملاءة): «سألت نفسها وهي تراجع صورهم الباهتة في ذاكراتها... وتتفست هيام في استرخاء تحت الملاءة؛ إن في ذاكرتها صورة أخرى»⁽²⁾.

(1) محمد تحريشي، في الرواية والقصة والمسرح قراءة في المكونات الفنية الجمالية السردية، دار النشر دحلب، 2007، ص70-69-68.

(2) نوال السعداوي، تعلمت الحب، ص78-79.

الفصل الثاني: - آليات وتقنيات خطاب التمرد في القصة النسائية العربية القصيرة (الأساليب)

قصة (دعوة إلى الحب والحياة) تصور لنا الساردة حالة بطلتها التي أصبحت أسيرة لذاكرتها التي تجمعها مع زوجها الميت.

«غائب من سنوات، ولكنه ما زال حاضراً بكل تفاصيل وجوده وتجلياته... ما زالت بعد سنوات طويلة وحيدة في بلورة زجاجية اسمها هو، لم تخرج منها أبدا... وها هي تعيش في زمن انتهى، ولا تبارحه أبدا... وأمام رجل ميت تعيش معه مسجونة في الأوهام والزمن الماضي»⁽¹⁾.

وفي قصة (احك لي حكاية): «... لا يفتأ يغمسها كل لحظة في مرجل من العذاب والسخط والذكريات... واستطاعت بصعوبة أن تتذكر البيت ولكنها لم تتذكر قائل البيت... أغمضت عينها وشعرت بأنها تسقط في أحضان القمر أسدلت شرائط وردية على نوافذ الماضي والحاضر... تداعبه ذكريات الماضي... لقد كان قدرا ساخرا لمدة تسعة أعوام قطع جرس الهاتف المجنون ذلك الرفق من الذكريات...»⁽²⁾.

إن فعل تنشيط الذاكرة للرجوع إلى الوراء والاعتراف منها علق منها من التقنيات الحديثة للاسترجاع «الاعتماد على الذاكرة لعرض الاسترجاع وهو من التقنيات المستحدثة»⁽³⁾.

إن جل النماذج المدروسة غلب عليها الزمن النفسي الذي يتتبع دواخل النفس وصراعاتها وما ينجر عنها وهذا امتداد لتيار الوعي الذي يهتم بالجانب النفسي للشخصية، وهذا من صور التجريب السردى.

«وتركيز السرد على الحياة النفسية للشخصية مع غياب التنظيم المنطقي للأفكار واعتماده التداعي الحر والتكرار في نقلها ما يعكس الازمات النفسية التي تعيشها الشخصيات»⁽⁴⁾.

(1) سناء شعلان، الهروب إلى آخر الدنيا، ص 46-47.

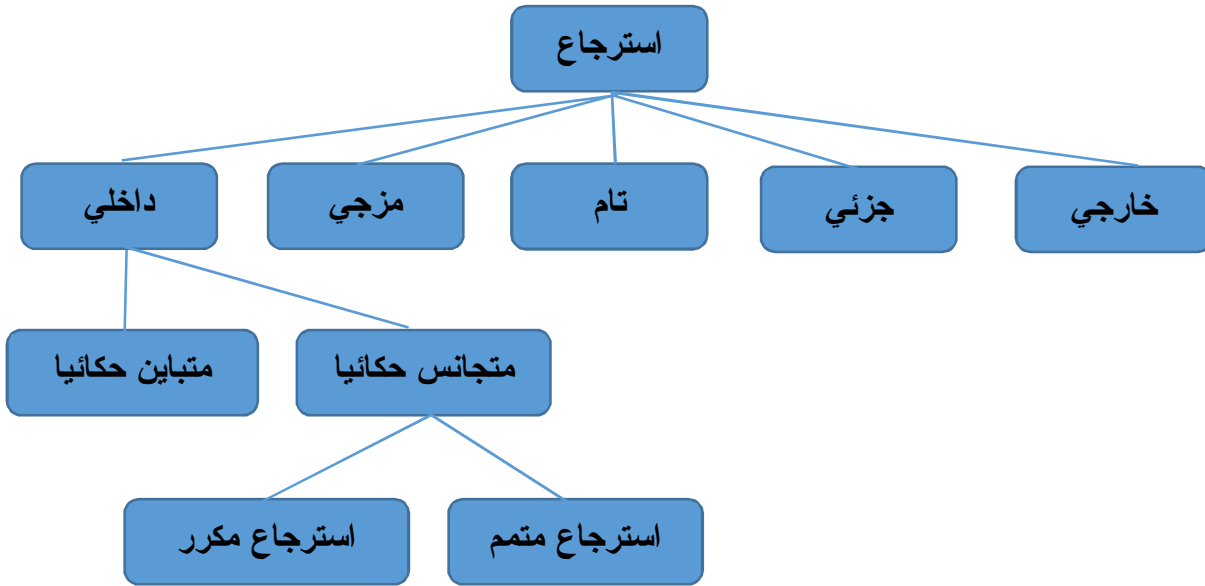
(2) سناء شعلان، قافة العطش، ص 79-80.

(3) كوثر محمد علي جبارة، تبئير الفواعل الجمعية في الرواية، ص 278.

(4) المرجع نفسه، ص 279.

الفصل الثاني: - آليات وتقنيات خطاب التمرد في القصة النسائية العربية القصيرة (الأساليب)

والاسترجاع استرجاعات كما هو موضح في الشكل التالي⁽¹⁾:



الأمثلة كثيرة ومتنوعة وما يمكن وقوله في قوله في بنية الزمن «أن المزج بين زمنين مختلفين يحقق للنص القدرة على تغيير الدلالات الأصلية المشحونة فيه، كما يعطي للنص تلك المؤثرات التي تكتسب معنى دلاليا آخر يشغل مساحة إخبارية سردية تجمع بين الدال الحاضر الذي يرمز إلى المدلول الغائب أو المدلول الغائب الذي يسقط على الحاضر مولدا رؤية جديدة، ينتقل من خلاله الحدث إلى مستويات شعورية متعددة فتتنوع الإضاءة الكاشفة للنص السردية»⁽²⁾.

إذا فالتنوع والحركية الدائمة في السرد الجديد النسوي هي أهم الأهداف المسطرة فيه مما تنوع الدلالة وتكتنف.

إن كل ما تقدم من العناصر السالفة الذكر المساهمة في توزيع المشهد السردية قد تم باللغة المنبثقة من أنثى ساردة لتأثت عالمها الخاص.

(1) عمر عاشور، البنية السردية عند الطبيب صالح، البنية الزمانية والمكانية في موسم الهجرة إلى الشمال، دار هومة، الجزائر، د ط، 2010، ص20.

(2) الأخضر بن السائح، سرد المرأة وفعل الكتابة، ص264.

الفصل الثاني: - آليات وتقنيات خطاب التمرد في القصة النسائية العربية القصيرة (الأساليب)

«تحمل اللغة طاقة هائلة تشغل على حديث "الكبت والتفجير" أو بين قطبين متوترين تتمظهر بينهما مشهدية اللغة، وهو الوتر الذي توظفه جوليا كرسنيفا عبر كشف الهوية الأنثوية وتأثير ذلك على الخطاب بخلق نسيج لساني يتمطط من التمظهر الصوتي (المنطوق) إلى الحقل الكتابي (الحرف).

فالتحكم الاجتماعي الكابت من جهة والإفراط الهدام من جهة آخر لأن اللغة هي الوسيلة التي يتم بها فرض تعريف أحادي لناس والأشياء ينكر متصل حاله الواقع وما يمكن فيه من قدرات متعددة»⁽¹⁾.

وهذا عين الصواب، فاللغة هي المجذاف المبحر في بحر الإبداع، فإن أحسن استعمالها وأبدع فيها قد ضمن الوصول إلى بر الأمان وإن أخفق فقد غرق وتبحرت مبتغياته، والملاحظة الجديرة بالذكر أن جل المجموعات القصصية تغلب عليها تقنية

الاسترجاع وأحيانا نجده بكثافة وهذا يتلاءم مع الذات الساردة الأنثى، حيث يغلب على السرد النسوي تقنية (الاسترجاع) أكثر من الاستباق، ذلك أن السلطة التي تحاصر الأنثى تأتي بركائزها من الماضي والماضي هو المنطقة التي تصلح لها تقنية الاسترجاع، ومن توابع هذا الاسترجاع (الحديث النفسي) أو ما يسمى (الحوار الداخلي)، فالماضي - في حقيقته - غير قابل للعودة بحال من الأحوال، لكن القابل لها هو (الاستعادة السردية) التي تسكن المخيلة ثم تخرج من بنية صياغته تعتمد الفعل الماضي المعبأ بالذكريات الغائبة»⁽²⁾.

(1) محمد بكاي، جدل النسوية - فصول نقدية في إزاحة الدوغماتيات الأبوية، دار الأمان، الرباط، منشورات الاختلاف والضاف، ط1، 1441هـ/2019م، ص197.

(2) محمد عبد المطلب، قراءة السرد النسوي، ص99.

ثانيا - حركية السرد وتغذيته:

1 - حركية السرد:

1-1 التوالد السردى/ حكاية مركزية/ حكايات فرعية

التوالد السردى يعكس التقنيات الحداثيّة التي تعكس سمة التجريب في السرد الأنثوي، إذ تعتمد القصة على قصة مركزية ومنها تنبثق حكايات أخرى فرعية أي قصة نواة تتكاثر لأكثر من قصة، جميعها تشترك في قيمة مركزية هي نواة السرد عند الساردة.

«... التوالد الحكائي المتناسل من الحكاية (المركزية) التي تمثل النواة، فجميع المحافل السردية تتوالد من الحكاية الواحدة التي تمثل رحم النص والتي تسهم بدورها في خلق وتثوير التدفق السردى المليء بمخزونه الخيالي وبنائه التصويري لتلك الحركة الحكائية التوالدية التي تنزل على النص كسيل لا يستجمع»⁽¹⁾.

والأمثلة عديدة منها:

- قصة (سداسية الحرمان):

التي جاءت متضمنة ستة قصص فرعية معنونة بـ "المتوحش، المارد، الخصي، إكليل العرس، فتى الزهور، الثورة"⁽²⁾، كل هذه القصص الفرعية تضمنت تيمة الفقد والحرمان. «سداسية الحرمان هي عبارة عن طبقات متراكبة تكشف عما يؤول إليه الحرمان على مختلف مستوياته من أفعال خارقة لا تخطر بالبال، تشكل ست لوحات فرائد أثيرة كل واحدة منها مستقلة بانفرادها متكاملة في جمهرتها، منسوجة من الخيال القائم على واقع الحال... تحتضن "سداسية الحرمان" إشكالات تتناول قضايا إنسانية عامة ممتدة في الزمان والمكان وتقوم على مبدأ التناقض الرومانسي»⁽³⁾.

(1) الأخضر بن السائح، سرد المرأة وفعل الكتابة، ص241.

(2) سناء شعلان، أرض الحكايا، ص13.

(3) خضر غنام محمد، فضاءات التخيل مقاربات في التشكيل والرؤى والدلالة والإبداع سناء الشعلان القصصي، ص193 -

الفصل الثاني: - آليات وتقنيات خطاب التمرد في القصة النسائية العربية القصيرة (الأساليب)

«تتنظم (سداسية الحرمان) على المستويين المضموني والبنائي على وفق منظومة فكرية ثقافية سردية، فالقصة عبارة عن ست قصص تختلف في العنونة الفرعية وفي شخوصها وفضاءاتها وربما أحداثها إلا أنها تعبر عن قضية مركزية واحدة وبطرائق تعبير سردية متنوعة، هذه القضية أو الإشكالية تدور حول جدلية الحرمان من الحب ومن ثم البحث عنه وفق تصورات إنسانية وفكرية، إلا أن ما يميز هذه القصص الطابع المأساوي الذي يربط بين إشكالية الحب من جهة والنهاية المأساوية لشخص أو أحداث القصة»⁽¹⁾.

- قصة (أكاذيب البحر):

احتوت على «أكذوبة الجزر، أكذوبة اللؤلؤ، أكذوبة النوارس، أكذوبة الأمواج، أكذوبة المد والمرجان، أكذوبة الأصداف»⁽²⁾.

«تلتزم الكاتبة في قصة (أكاذيب البحر) بذات المنظومة السردية والفكرية التي قامت عليها قصة (سداسية الحرمان) ... الحرمان من الحب ومن ثم الوقوع فيه يتواشج ضمن حساسية سردية مع قيم الكذب والصدق والتضحية مما يعطي القصة بعدا رمزيا وأسطوريا يعمق من دلالاتها.

وما يميز هذه القصة الفضاء الواحد الموحد لأحداثها وشخصياتها والمرتبطة بالحب والخيانة والتضحية والكذب وهو البحر حيث تظهر دلالات الانفتاح واللاثبات والتغيير»⁽³⁾.

- قصة (منامات الشهاد):

جاء فيها «منام السلطان، منام الشعب، منامها، منامة، منام السعادة، منم الحظ، منام المنام»⁽⁴⁾.

(1) خضر غنام محمد، فضاءات التخيل مقاربات في التشكيل والرؤى والدلالة والإبداع سناء الشعلان القصصي، ص110.

(2) سناء شعلان، أرض الحكايا، ص33-35.

(3) خضر غنام محمد، فضاءات التخيل مقاربات في التشكيل والرؤى والدلالة والإبداع سناء الشعلان القصصي، ص111-

112.

(4) سناء شعلان، الذي سرق نجمة، ص20.

- قصة (حدث بمكان ما):

«حكاية الحكاية، الكلاب، السجون، لا مطاردة»⁽¹⁾.

- قصة (تقاسيم):

«حكاية 1، حكاية 2... حكاية 16»⁽²⁾.

- قصة (أحزان هندسية):

«أحزان نقطة المركز، أحزان خطين متوازيين، أحزان مثلث، أحزان مربع، أحزان دائرة»⁽³⁾.

هنا تظهر قيمة الحزن إذ أبدعت الساردة في رسم هذه النيمة وكيف لها أن تنتوع حسب المأساة مما أدى إلى استخدام الأشكال الهندسية الرياضية، وقد أضفى ذلك على السرد شعرية خاصة.

- قصة (سفر الجنون):

احتوت على 10 قصص «الجسر المجنون، قلب مجنون، عنبر رقم (9)، لحظة عقل، ليلة ماطرة تقريبا، خطوة واحدة، مسابقة شعرية، فقدان توازن، الحالة المرضية، قسم (100)، سفر الجنون»⁽⁴⁾.

هذه القصة تشغلها تيمة الجنون.

وقصص أخرى عديدة جاءت على شكل التوالد السردية كقصة سيرة مولانا الماء، وسفر البرزخ، وحكاياتها، مقامات الاحتراق، وتراتيل الماء، وتقاسيم الوطن، والمفصل في تاريخ ابن مهزوم، والهروب إلى آخر الدنيا التي بلغ عددها اثني عشرة قصة.

(1) نوال السعداوي، تعلمت الحب، ص 129-132.

(2) سناء شعلان، الذي سرق نجمة، ص 101-110.

(3) سناء شعلان، تراتيل الماء، ص 107-108.

(4) سناء شعلان، مقامات الاحتراق، ص 17-28.

1-2 التوالد السردي الهجائي:

هذا النوع من السرد يشبه النوع الأول في كونه يحتوي قصة نواة تتناسل إلى عدة قصص فرعية تخدم المعنى العام الذي بنيت من أجله القصة الأم، والشيء الجديد فيها والجميل أنها تبدأ بأحرف، ومن خلال ذلك الحرف تنطلق الكلمة الأولى في سرد القصة مما تشكل نسيجاً سردياً متوهجاً بين الجمالية والشعرية.

جاءت هذه التقنية في قصة (قاموس الشيطان):

«الألف: أحدث

أحدث في الناس بدعة سرقت ألبابهم...

الباء: بدا

بدا المرض غريباً فتاكاً...

التاء: تاه

تاه في عاصفة ثلجية غشيت الجبال...

الجم: جمعهم

جمعهم دم واحد ورمال واحدة...

الحاء: حالته

حالته العصبية والعقلية تستدعي أن يمدد إقامته الجبرية...

الدال: دللها

دللها والدها كثيراً...

الذال: ذاتي

ذاتي لا أجدها...

الياء يمر

يمر هو من عبید والدها الوالي⁽¹⁾.

(1) سناء شعلان، تراثيل الماء، ص 81-98.

الفصل الثاني: - آليات وتقنيات خطاب التمرد في القصة النسائية العربية القصيرة (الأساليب)

فقصة (قاموس الشيطان) جاءت قصصها الفرعية مبنية على ترتيب احرف الهجاء الأبجدية 28 حرفا ولد 28 قصة فرعية، وهذا التنويع في الطرائق السردية نابع من ثراء التجربة الأنثوية.

1-3 المفارقات الواقعية:

المفارقة نجدها للوهلة الأولى بادية في عناوين القصص، كقصة: صوت الصمت، الشيطان يعشق، الشيطان يبكي، رسالة إلى الإله، هدية الآلة، قطنة العاشقة، النافذة العاشقة، أكاذيب البحر، قاموس الشيطان، بئر الأرواح.

ففي قصة (صوت الصمت) تم الربط بين متناقضين اثنين الصوت والصمت، فكيف يغدو للصمت صوتا؟ هذه المفارقة لجأت إليها القاصة لتغوص في أعماق النفس المتألّمة التي تتجرع كل أنواع العذاب والقسوة والحرمان، نفس ضائعة في عالم الحزن تسحق سحقاً لا يسمع عذباتها إلّا هي وحدها فتتخبط تائهة ضائعة، لا أمل في انتشالها لأنّ المجتمع لا يرى مثل هذه النفوس المتألّمة.

القصة في ثناياها أيضا بنيت على مفارقة (الصوت/ الصمت) لتعكس الساردة وببراعة لا مثيل لها، قمة المعاناة النفسية للشخصية البطلة التي لا يمكن إعطاء حقها من الوصف والتحليل.

«لم أسمع فتيحة تنبس يوما بكلمة... كان من المحتمل أن تبقى فتحة صامته إلى الأبد... وأخال أنّ القليل من الرجال كان سيعينه أن يعرف قصة امرأة اخطأها الجمال وخانها الشباب ولم يحالفها الحظ يوما... سيارة الإسعاف... جاءت لتسعف فتيحة الصامته صمت القبر... عادت امرأة لا تعرف الصمت طوال الليل هزت بكلام لا يتوقف، يهدر بغضب ومقت وحققد...»

فقد هربت فتيحة من البيت دون رجعة، وتركت أخا ميتا من الصفع والركل في وعاء استحمام حديدي صداً، وأما ميتة في فراشها إثر نوبة قلبية حادة... ومن جديد ساد الصمت في غرفتي فوق السطح»⁽¹⁾.

(1) سناء شعلان، مقامات الاحتراق، ص 68-70.

«وتظهر لنا المفارقات على شكل ثنائيات جدلية في المجموعة القصصية (قافلة العطش) التي تجمعها تيمة الحرمان لتكون مفارقات خارقة وهي (الوصل، الحرمان)، (اللقاء، الفراق)، (التقارب، التباعد)، (الرضا، الغضب)، (الحنن، السعادة) وهي في مجملها مفارقات واقعية اكتست حلة رمزية أثناء التحليل الوظيفي المرجو تطبيقه في هذه القصص ذلك الذي هو من صنع "فلاديمير بروب" في كتابه "مرفولوجيا الحكاية" وهي وظائف تقترب إلى حد ما من مقصدية القاص الفنية، لاسيما إن كانت هذه وظائف ثابتة إلى حد ما من مقصدية القاص الفنية، لاسيما إن كانت هذه الوظائف ثابتة ومتكررة في القصة القصيرة لا ما أكثرها في قافلة العطش ومنها: الظهور والتحذير والخداع والاختيار والاستطلاع والشر والصراع والمخالفة والتحول والاستعانة والاختيار والفقدان»⁽¹⁾.

1-4 الابتداء بالخاتمة:

جاءت هذه التقنية في مواقع عدة منها:

قصة (اللوحة اليتيمة):

«ثبتت على واجهة مخملية بارزة، الأضواء المسلطة عليها أبرزت أحزانها ووحدتها، كانت تقبع في صدر المعرض... فقد كانت وحيدة... وتفتقد بشكل خاص أنامل صغيرة رسمتها على عجل... كانت لوحة تشكيلية تحمل اسم "غوار"، رسمها طارق العساف ليكرس بها أحلام الطفولة»⁽²⁾.

ابتدأت الساردة قصتها بالخلاصة والنهاية وفي ذلك تركيز كبير على الحدث السردى ولتشويق القارئ أكثر لمعرفة تفاصيل وأحداث هذه النهاية المأساوية التي اختارتها الساردة. قصة (البلورة) نحت الساردة طريقة الابتداء بالخاتمة لتكون أكثر شعرية وجمالا.

«وجدوه منتحرا، وعلى شفثيه ابتسامة غريبة، وإلى جانبه قصاصة كتب عليها بخط واضح ومنمق: "إننا محبوسون دون أن ندري"... برم الشرطي شفثيه عجا بما قرأ...»

⁽¹⁾ خضر غنام محمد، فضاءات التخيل مقاربات في التشكيل والرؤى والدلالة والإبداع سناء الشعلان القصصي، ص26.

⁽²⁾ سناء شعلان، أرض الحكايا، ص99-100.

الفصل الثاني: - آليات وتقنيات خطاب التمرد في القصة النسائية العربية القصيرة (الأساليب)

وقال.... هازئاً: "أترأه انتحر لأنه عرف الحقيقة؟ أم احتجاجاً على عدم معرفته لها إلا متأخراً؟" (1).

وقصة (الهروب إلى آخر الدنيا) هي الأخرى جاءت على هذه الشاكلة، وهذا كله للتركيز على الحدث السردي المتأزم الذي بلغت إليه القصة المسرودة ومنها تأتي التفاصيل كخطوات أولى لها: «خلعت الخاتم الذهبي الذي يخصه، وألقت به من نافذة سيارة الأجرة التي استقلتها في طريقها إلى المطار، أخيراً تخلصت منه، سنوات طويلة وهي أسيرة خاتمه، كرهته زوجاً... تذكرت أنه بديل مسخ لمن أحببت» (2).

وقصة (ماما) قد احتوت على هذه الاستراتيجية المشوقة:

«كتب إليها يقول:

سلوى، إنها منى فلا تطيلي التحديق إلى التوقيع، ولا تتعبي عينيك صعوداً ونزولاً بين السطور.

إنها منى بعد سكوت متكبر طال... وما لي أبدأ من النهاية؟ وعيني استل حالي مما أنا فيه وأغمض عيني عن دنيا أنكرها فإذا أنا سالم ذاك القديم...» (3).

1-5 اللوحة القصصية:

لقد شهدت القصة العربية القصيرة تجديداً كبيراً على المستوى الشكلي أو المضموني وهذا كله تماشياً مع متطلبات العصر المعاش، فالطرق التقليدية باتت قاصرة على أداء مهامها على الشكل المطلوب، واللوحة القصصية إحدى هذه التجديدات.

«... هذا المسار التجديدي كان ملحوظاً في نماذج متفرقة من القصة القصيرة في عدد من مناطق العالم العربي، وقد وقف النقد على هذا التحول البنائي والدلالي، إذ لم يعد تسلسل الأحداث خاضعاً لقواعد أو نظام البداية والوسط (العقدة) ثم الحل، بل أصبح النص القصصي

(1) سناء شعلان، أرض الحكايا، ص165.

(2) سناء شعلان، الهروب إلى آخر الدنيا، ص37.

(3) سميرة عزام، الأشياء الصغيرة، ص82.

الفصل الثاني:- آليات وتقنيات خطاب التمرد في القصة النسائية العربية القصيرة (الأساليب)

يروم الإمساك بقانون بنيوي جديد يضبط النص، حيث الانتقال من السرد المتسلسل للأحداث إلى السرد المتقطع أو اللاسرد، فالنص يتشظى إلى مقاطع مشهدية مما يجعل الجمل السردية تبدو مستقلة عن بعضها، وقد لوحظ في إطار الدراسات الجمالية أن تمثّل وتذوق مثل هذه اللوحات القصصية الفنية يحث القراء على اختلاف توجهاتهم على الاندماج ذاتيا بموضوع القصة الفنية»⁽¹⁾.

وهذا أفضل حسب ما أرى لأنّ خطية السرد تبعث الملل والنفور من القصة. وهذه التقنية ظهرت في عدة قصص منها قصة (يوميات انسان مهزوم) حيث بدأت الساردة قصتها بخلاصة القصة والمغزى العام لها وتلتها، بيوميات مرقمة مما خلف عنها تشكل لوحات قصصية مشوقة.

«تتشابه تفاصيل الناس المهزومين في هذا الكوكب حتى لا تغدو هناك أهمية للأسماء أو الأزمان أو الأماكن...

- في اليوم الأول:

أنكرت فضل الله علي...

- في اليوم الثاني:

قررت أن أمنع الأرض والإنسان ما وهبتي السماء فمكنت الزكاة...

- في اليوم الثالث:

وجدت في انحنائي للذات الإلهية في صلاة أو سؤال... ضربا من الذل...

- في اليوم الرابع...

- في اليوم الخامس...

- في اليوم السادس...

(1) حميد لحداني، القصة القصيرة في العالم العربي، ص74.

الفصل الثاني: - آليات وتقنيات خطاب التمرد في القصة النسائية العربية القصيرة (الأساليب)

بدأت أشعر بأنني كائن دون ماضي أو تاريخ فما عدت أذكر اسمي ولا جنسيتي ولا ديني ولا من أكون...

- في اليوم السابع:

شعرت بالملل والشيخوخة والضعف والتعب والحاجة إلى راحة الضمير والبال... فسرت في أحزان لا تنتهي لإنسان مهزوم لا يبالي به أحد أي أحد! (1).

1-6 المشهد المسرحي:

يعدُّ ورود القصة القصيرة على شكل مشهد مسرحي من سمات التجديد والتجريب السردي خاصة عند المرأة التي سعت إلى إحداث التغيير والثورة العارمة حتى على النمطية السردية، أرادت الجديد في كل شيء قصة (لن تجديه يا ليلي) عكست لنا هذه التقنية التي زادت شعريتها وجمالاً.

«الشخصيات:

أسامة محمود: مهندس ناجح، في الخامسة والثلاثين من عمره.

ليلى زوجته: مدرسة لغة عربية، في الثلاثين من عمرها.

المنظر

(صالة أنيقة في منزل المهندس أسامة محمود، يجلس أسامة على أحد الكراسي الكبيرة، يبدو عليه الشرود والتفكير العميق، يُمسك رأسه بين يديه، تدخل زوجته ليلي ومعها حقيبة، وقد ارتدت ملابس الخروج، وحينما يسمع وقع قدميها يرفع رأسه، ويقول لها بصوت حزين):

أسامة: هل أنت جادة فيما قلت؟ (2).

إن مسرحية القصة بهذه الطريقة لمن الأمور الجميلة التي نقلت القارئ من فضاء السطور إلى فضاء المشاهدة الذي زادها حيوية وحركة وتفاعلاً.

(1) سناء شعلان، الذي سرق نجمة، ص 133-135.

(2) نوال السعداوي، حنان قليل، ص 35.

1-7 المقامات:

إنّ المتأمل للوهلة الأولى يحسب نفسه أمام فن المقامات، إذ جاءت اسم المجموعة القصصية بعنوان (مقامات الاختراق) وهي إحدى قصصها الفرعية، وقد «جاءت المقامات في الغالب بلغة شعرية مكثفة تكثر فيها جماليات التصوير والإيحاءات والجمال القصيرة سريعة الإيقاع، لتخلق حالة من التوتر... جاءت مقسمة إلى تسعة عشر مقاما يشكل الفضاء العام من صور لشخصيات تعبر عن رؤاها المختلفة وأحاسيسها المتصارعة ووعيتها الضال والمضلل في آن واحد... إنها شخصيات مركبة...»⁽¹⁾.

وقد جاءت بهذه التقنية ولغاية في نفس الساردة قد وجدت السبيل الأمثل لعكس خباياها وتطلعاتها ومعاناتها، فهي الأمثل لاحتواء تجربتها السردية.

«مقامات الاختراق

"من سفر سلطان الواهيين سمعان الأطرش"

1- مقام السوق

.....

2- مقام الموت

.....

3- مقام الغياب

.....

.

.

.

19- مقام التوحيد

....»⁽²⁾.

⁽¹⁾ خضر غنام محمد، فضاءات التخيل مقاربات في التشكيل والرؤى والدلالة والإبداع سناء الشعلان القصصي، ص219.

⁽²⁾ سناء شعلان، مقامات الاختراق، ص8-16.

«مجموعة (مقامات الاحتراق) تحمل الكثير من عذابات الإنسان وانكساراته... ارتبط اسمها بالمقامات، لتحيلنا إلى فن قصصي قديم بمحاولة خداعنا وإيهامنا بأن ما سنقرأ في المجموعة مقامات مصنوعة هدفها الإبهاج والتعليم والتندر لا وضع الألم في قالب فني مشهور، ولكن سرعان ما ينكسر توقعنا عندما نجد قصص مقامات تبتعد عن الشكل التقليدي للمقامة وتصب لغتها في خدمة فكرتها وقصيتها وهي الاحتراق والألم أمام متناقضات لا تورث إلّا عن تجربة المعاناة»⁽¹⁾.

إنّ هذا التنوع الأسلوبي في نسج القصة عند المرأة ما هو إلّا صورة ناطقة تعكس عمق تجربتها وثنائها المعرفي وقدرتها الخلاقة على الإبداع المتميز اللامتناهي الدلالة.

1-8 الرسائل/ الاعترافات:

التقنية الأخرى الجديدة التي كانت سمة بارزة في سرد المرأة هي تقنية الرسائل والاعترافات.

ومن القصص التي عكست ذلك قصة (حكايتها):
«أخي...»

كنت أوتر أن أظل شيئاً مجهولاً لديك وأن تظل بلا أخت يعذبك وجودها....
وهذا المسدس الأخرق خذه وبعده يا صغيري... منذ أن جرتك فكرة الانتقام... إلى
اختك!»⁽²⁾.

وقصة (ماما) أيضاً جاءت على شكل رسالة:

«كتبت إليها يقول:

سلوى، إنها مني فلا تطيلي التحديث...

وتعرفيني يا سلوى أنني لم أكن يوماً ما من أكلة الحصرم...

وكم مرة ومرة كنت أفاجئك أمام كومة من ثياب ولدنا المائت... الطلاق ورزقت بالولد

⁽¹⁾ خضر غنام محمد، فضاءات التخيل مقاربات في التشكيل والرؤى والدلالة والإبداع سناء الشعلان القصصي، ص53.

⁽²⁾ سميرة عزام، أشياء صغيرة، ص14-20.

الفصل الثاني:- آليات وتقنيات خطاب التمرد في القصة النسائية العربية القصيرة (الأساليب)

وعدت انا... بل كتبت لمحو بعض ما قدرت أن يكون قد علق بفكرك تجاهي...
ولأعيش في نفسك فكرة نظيفة...»⁽¹⁾.

وها هي قصة (مآثم الرصاص) صورة واضحة لنمط السرد في الرسائل التي احتوت
على الشكل التام للرسالة.

« المآثم الأول

رسالة عاجلة...

عزيزي الدكتور جورج آرثر:

تحياتي لك:

لعل رسالتي هذه ستدهشك، وأخال أنك لا تتوقعها، فأنا لا أكتب هذه الرسالة
المستعجلة...

عزيزي جورج:

قلت دائما. "إن لا مستحيل في الطب"...

عزيزي جورج:

.. هناك مستحيل في الطب، لذلك من المستحيل أن تقدر رد عين فيصل...

أوقفوا استعمال إطلاق العيارات النارية في المناسبات؛ لأن من المستحيل أن نعوض
ما نفقد بسببها...

لا تنساني يا صديقي العزيز من دعائك، فهو عزاء المنكوبين

ولك عميق حبي.

أخوك: سالم»⁽²⁾.

وقصة (ضعف) جاء فيها:

« حبيبتي سعاد...

(1) سميرة عزام، أشياء صغيرة، ص 81-88.

(2) سناء شعلان، مقامات الاحتراق، ص 34-89.

الفصل الثاني: - آليات وتقنيات خطاب التمرد في القصة النسائية العربية القصيرة (الأساليب)

كم كنتُ قاسياً معكِ آخر مرة...

أنتِ "إنسانة" قوية يا سعاد، لا تخافين شيئاً، الحياة بالنسبة لك بكل مصاعبها...
كالشطرنج...

وأن أكون أنا الأقوى... أنا البحر الواسع وأنت الكائن الصغير الذي يغيب في أعماقه
ولججه، هل فهمت؟

وداعاً يا حبيبتي... وداعاً إلى الأبد»⁽¹⁾.

إنّ السرد الرسائلّي أضفى جمالية خاصة على الإنتاج الأدبي النسائي، إذ عكس سمة
التجريب وتجاوز المألوف، وقد أبدعت المرأة في ذلك لتضيف خاصية أخرى إلى أسلوبها
الفني.

وأنا أأيدها في هذا التجاوز والذي يعطي إضافة نوعية متميزة.

1-9 الفراغات (البياض):

إنّ شعرية البياض السردية تفوق أحياناً شعرية الفعل السردية، النماذج المدروسة قد
احتوت هذه التقنية التي حملت من التكنيف الدلالي القدر الكبير، واتسعت مساحة القراءة
والتلقي لدى القارئ فربما أرادت المرأة من هذه التقنية لا محدودية المعنى باتخاذها مسار
الأفق المفتوح للقراءة.

نجد هذا في قصة (المفضل في تاريخ ابن مهزوم وما جادت به العلوم) التي احتوت
على عدة قصص فرعية منها: ما جاءت على شكل فراغات سردية وهي:

«(1) شمشوم الجبار....»

..... «(2)».

«(9) العذراء الذبيحة.....»

«(10) ثورة اللصوص.....»

⁽¹⁾ نوال السعداوي، تعلمت الحب، ص 88-71.

⁽²⁾ سناء شعلان، تراثيل الماء، ص 69.

الفصل الثاني: - آليات وتقنيات خطاب التمرد في القصّة النسائية العربيّة القصيرة (الأساليب)

(11) الخيل والماء وما يزرعون ...»⁽¹⁾.

والشيء الجميل في هذه التقنية أن الساردة جعلت إحالات مختصرة لكل قصّة لتلخص بها مضمون قصتها.

فقالت: «(10) ثورة اللصوص.... (1) (2)

(1) هذا الباب ورد باسم (ثورة الجائعين) لكنه عدل بقرار شريف من الباب العالي.

(2) هذا الباب معلق منذ تعديل عشائر لأسعار الخبز لاسيما خبز الفقراء»⁽²⁾.

ما أجمل التجديد عندما يتاح لأنامل امرأة قد أجادت وبرعت فيه.

⁽¹⁾ سناء شعلان، تراثيل الماء، ص 69-70.

⁽²⁾ المصدر نفسه، ص 70.

ثالثاً - تغذية السرد:

1- الفنتازيا (البعد الغرائبي):

1-1 أنسنة الأشياء:

«من جماليات اشتغال القص وحضوره في أرض السرد وحقل الحكاية تنوع أساليب الإبداع في الكتابة النصية وحداقة الشخصية الإبداعية التي تشتغل في هذا المضمار على التخيل والحلم والاستذكار والتجربة وتراسل الأجناسي الأدبي والفنية... يحرص القاص على النقاط البؤر الحكائية من المناطق المجهولة والخفية واللامرئية، بانفتاحه على الرؤى الغرائبية والسحرية والأسطورة وحتى مناطق الخرافة في أنساقها الحكائية العميقة»⁽¹⁾.
النماذج المدروسة جاءت على قدر كبير من التجريب والانفتاح، مما أكد عمق التجربة السردية الأنثوية وخصوصيتها.

(الفزاعة) قصة حملتنا إلى عالم الفنتازيا حيث تتمحور قصتها «حول فكرة خيالية لفتاة تعيش وحيدة في كوخ مزرعة وسط حقل واسع، ولكي تحافظ على حقلها من الطيور والعصافير صنعت من ملابسها القديمة والثرثرة فزاعة ثبتتها وسط حقل الفراولة... إنَّ ما يميز هذه الشخصية الفنتازية الامتزاج بين الخيال الواسع والخصب والواقع المعيش بكل جزئياته وأبعاده ضمن منهج يوحى بالإنارة»⁽²⁾.

سعت القاصة إلى أنسنة الجماد بجعل هذه الفزاعة تنبض روحاً وتمتلاً حياً تجاه بطلة قصتها (الفتاة) «أرادت القاصة سناء شعلان أن تحول الفزاعة لكيان له ما للإنسان من مشاعر وأحاسيس وفهم»⁽³⁾.

إنَّ أسلوب الأنسنة الذي جعل من الفزاعة روحاً تنبض بالحب كانت كافية لنقل القارئ إلى عالم الفنتازيا الذي أسبغ القصة سمة الغرائبية والعجائبية معاً، وهذا ما هو إلّا انعكاس

(1) خضر غنام محمد، فضاءات التخيل مقاربات في التشكيل والرؤى والدلالة والإبداع سناء الشعلان القصصي، ص79.

(2) المرجع نفسه، ص87.

(3) المرجع نفسه، ص87.

الفصل الثاني: - آليات وتقنيات خطاب التمرد في القصة النسائية العربية القصيرة (الأساليب)

للقدرة الفائقة للساردة على خلق عالمها القصصي بكل ملامح التجديد والإبداع والدهشة والإبهار في آن واحد.

«فأخلص الفزاعة بعملة بإخافة وإبعاد الطيور ليس لأنه فقط صنع لذلك بل لأنه يحبها... وتستمر عجائبية السرد حتى يغادر الفزاعة تربته يشاهد ذلك الشاب الذي أتى لزيارة فتاته - صاحبة الحقل - فتأخذه مشاعر الغيرة...»⁽¹⁾.

«... كان عزفهما على أوتار قلبه الذي أدرك معنى الحزن والغيرة لأول مرة لكنه كان سعيدا لأجلها على الرغم من خرسه... تمنى من كل قلبه الذي يملك أمنيات صغيرة صادقة لو أنه يهجر مكانه ويقرّع بيتها وينظم اليهما ولكنه كان يعرف تماما أن لا مكان له هناك»⁽²⁾.

وفي قصة (امرأة استثنائية) جاءت هي الأخرى بأسلوب عجائبي.

استغلت الساردة من تيمة النقص والحرمان التي عانت منها البطلة لتجعلها المحرك الأساس لأحداث قصتها، فذلك النقص جعلها تمتلك قدرة خارقة لتحرير التماثيل والمنحوتات من جمادها لتشاركها حياتها الخاصة التي ضاعت في مجتمع رافض لها.

«الشخصية الرئيسية (الأنس) فتاة ذات قامة صغيرة حد النقرم ومشوهة الملامح تعيش منبوذة بين المحيطين لها، تصف نفسها أنها موهوبة لدرجة أنها قادرة على تحرير التماثيل من عالمه الحجري... تلك الفتاة التي نبذها الناس ولم يكن لأحد يعطيها لحظة اهتمام لأنها مشوهة بل وتملك ملامح مقززة، عاشت السعادة مع التماثيل سيما ذلك الحجر البشري الذي أعلن حبه لها وصار يرقص معها في المدرج»⁽³⁾.

«لم تجد عالمها في أي مكان... لذا خلقت من بنات أفكارها...

ابتسم التمثال الرجل المطوق بالغبار... راقصها في المعبد القديم... صرخ بأعلى صوته في المدرج الأثري القديم: "أنا أحبك"... ابتسم السواح الذين يزورون المكان، وظنوه

(1) خضر غنام محمد، فضاءات التخيل مقاربات في التشكيل والرؤى والدلالة والإبداع سناء الشعلان القصصي، ص65.

(2) سناء شعلان، قافة العطش، مجموعة قصصية، مطبعة الوراق للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2006، ص29.

(3) خضر غنام محمد، فضاءات التخيل مقاربات في التشكيل والرؤى والدلالة والإبداع سناء الشعلان القصصي، ص65.

الفصل الثاني: - آليات وتقنيات خطاب التمرد في القصة النسائية العربية القصيرة (الأساليب)

يلبس ملابس تقليدية من باب التندر، أو أنه من موظفي المكان، التقطوا له عشرات الصور التذكارية... أما هي، فكانت في غاية السعادة»⁽¹⁾.

ما أجمل أن نبحر في عالم الخيال المطلق لتبني عوالمها الذاتية.
وها هي قصة (زاجر المطر) ضربا صارخا للبعد الفنتازي، الشاب الذي وقع في حب لعبة بلاستيكية لعرض الثياب بعد أن فقد الحنان من محيطه الحي.
«.. لأنه يفهم من الناس الذين كانوا يستخفون به، وهناك في المدينة عشق لعبة بلاستيكية لعرض الثياب في أحد المتاجر فصار الشاب يحدث اللعبة التي بادلته الحب... ويتفقان على الزواج معضلة تلك العلاقة من سينتقل إلى عالم الآخر... ومن سيغير نمط حياته حتى لا تنتهي آمال لعبة وعشق رجل... الناس اتهموه بالجنون»⁽²⁾.

براعة الساردة مزجت بين العجائبية والرمزية في كل هذا تصويرا لواقع يعيش تحت وطأة المتناقضات اللامنتهية الذي يخلف وراءه سيلا من المرضى والمعتدين نفسيا والمشوهين داخليا، مجتمع مريض حد الثمالة.

«... رفض صاحب المتجر إيصال باقة ورد من الشاب إلى معشوقته البلاستيكية ويتأزم وضع الشاب النفسي... وزاجر المطر الذي يخترق الزجاج بحركة جنونية ليلتقي حبيبته وتنتهي القصة وحياته بابتسامة فرح صغيرة»⁽³⁾.

نهاية القصة كانت تعج بالحزن والألم والأسى:

«في المساء كانت المدينة غارقة في أمطار عجيبة اجتاحتها في غير موسمها، فأفسدت كل شيء... ومنعت الجميع إلا قلة من حضور جنازة زاجر المطر الذي مات إثر حالة جنون مفاجئة دفعته وفق تقرير الطبيب الشرعي إلى اختراق جدار زجاجي»⁽⁴⁾.

(1) سناء شعلان، قافلة العطش، ص 50-51.

(2) خضر غنام محمد، فضاءات التخيل مقاربات في التشكيل والرؤى والدلالة والإبداع سناء الشعلان القصصي، ص 65-66.

(3) المرجع نفسه، ص 66.

(4) سناء شعلان، قافلة العطش، ص 119.

الفصل الثاني: - آليات وتقنيات خطاب التمرد في القصة النسائية العربية القصيرة (الأساليب)

نفس البعد العجائبي في قصة (بئر الأرواح).

«الزوجة التي قطعت الوحوش جسد زوجها... حملت بعض أشلاء جسد زوجها وذهبت إلى البئر العجيب.. طلب منها أن تحضر جسدا كاملا ليعيد لها روح زوجها، وظل البئر يرفض توسلاتها... ومع إصرار البئر على طلبه تطلب منه أن يضح روح زوجها في جسدها هي»⁽¹⁾.

«صاحت برجاء من جديد: "يا بئر... أريد روح زوجي....»

أجابت البئر برتابتها الأزلية: "أريد جسدا؛ كي أرد روحه".

... وامتزجت الروحان... ولكن جسدا عاشقا يكفيها... عادت... تحمل روحين عاشقتين كلتيهما قد قهرتا جبروت البئر العاشمة»⁽²⁾.

إنّ استخدام اسلوب الأنسنة في هذه القصص أضفى طابعا إيحائيا عليها، فجاءت بحلة مغايرة للمألوف وتحقق الانزياح الفني فيها. وهذه القصص للأديبة "سناء شعلان".

وبخصوص جنوح الكاتبة إلى استثمار وتوظيف الأنسنة فإنما هو شكل من أشكال تعميم المألوف الإنساني المأزوم، وإشراك الجمادات فيه وإلزاحة المشاعر الإنسانية المحكومة والمرهونة بالتأبوات والراخنة تحت الخوف والقلق والاستلاب إلى الجمادات لتشارك الإنسان بأزمته وتحمل بعض من أعباء حياته وتقول ما لم يستطع أن يقول وتندد بما أجبر على أن يرضخ له مغلوبا مقهورا، كما إنّ هذا التوظيف الفني للأنسنة هو من وجهة أخرى صورة للاستيلاء الذي غدا قانون الحياة اليومية الحاضرة»⁽³⁾.

وانا عن نفسي أوافقها الرأي وقد أحسنت الاختيار وأبدعت التجسيد والتصوير معا.

(1) خضر غنام محمد، فضاءات التخيل مقاربات في التشكيل والرؤى والدلالة والإبداع سناء الشعلان القصصي، ص66.

(2) سناء شعلان، قافلة العطش، ص91-93.

(3) خضر غنام محمد، فضاءات التخيل مقاربات في التشكيل والرؤى والدلالة والإبداع سناء الشعلان القصصي، ص199-

2 - الخيال والتخييل:

إنّ من سمات التجريب في القصة القصيرة اعتماد تقنيتي الخيال والتخييل، وهذا لما يحتويانه من سمات ساعدت على تخطي عتبة المألوف والغوص في عالم الغرابة والدهشة وما ينتج عنهما من المتعة الفنية.

«والتخييل Fiction كلمة مشتقة من الكلمة اللاتينية Figere ولها دلالة على معنى الصورة والتخريف الأسطوري والإبداع الاختلاقي، ويرتبط مصطلح التخييل بالخيال Imagination والتصوير المجازي الإبداعي غير أنّ التخييل أوسع من الخيال على مستوى التصوير واعتماد الإغراب والمفارقة وافتراس الأحداث والأمكنة والأزمنة والمستحيلة وحبكها فنيا وسرديا، إنّ التخييل سمة مميزة للأدب والفن»⁽¹⁾.

إنّ تقنية (الخيال/ التخييل) السردية بمثابة الممر المعبد لتحقيق الصنائع والمعقود على أرض الواقع وبوابة المباح للممنوع أي هو نسمة للأمل والاحلام المفقودة والمؤجلة التي طال استظهار تحقيقها «ويعرف التخييل أيضا بأنه ما يقوم بالتفريق بين الصور والمعاني ثم التأليف بينهما على هيئة جديدة لم يدركها الحس من قبل»⁽²⁾.

والأمثلة كثيرة جدا لهذه التقنية سأذكر البعض منها.

ففي قصة (النافذة العاشقة) التي جاء عنوانها ضربا من الخيال، فكيف للنافذة أن تعشق؟ بطلة القصة تعيش حياة روتينية زوج وأولاد تعاني الرتابة والإهمال فكانت نافذة مطبخها المنفذ الوحيد الذي أعاد الحياة إلى جسدها البالي، فكانت تترجم مشاعرها تجاه جارها الأسمر الذي أحبته من خلال نافذتها واهتمامه بها من جهة أخرى.

(1) كريمة بوكروش، الوظائف السردية والدلالية للخطاب الصوفي في الرواية العربية المعاصرة "شجرة العابد" لعمار علي حسن نموذجاً، إشراف: عبد الغني بن الشيخ، أطروحة دكتوراه علوم، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة محمد بوضياف بالمسيلة، 2017/2016، ص24.

(2) المرجع نفسه، ص24.

الفصل الثاني: - آليات وتقنيات خطاب التمرد في القصة النسائية العربية القصيرة (الأساليب)

«...وحبب إليها المكان (المطبخ) وحبب إليها نفسها تغير من شكلها الخارجي والداخلي (الأمنيات والأحلام) حتى بعد أن هجر (الأسمر) الحديقة ظلت تحلم به... لقد انتهت بطلتنا مهزومة أمام واقعها... اكتفت بالتكوم ناحية كل يوم في مطبخها تبحث عن ضوء كان ينير لها ظلمتها الأنثوية»⁽¹⁾.

«... تتكوم بلا حيلة على بلاط المطبخ إلى أسفل نافذتها العاشقة وتنتحب بحرقه»⁽²⁾، هكذا هي الأحلام تضيع في زحمة الانتظار وتتقرم أمام الواقع القهار.

وها هي قصة (شجرة) ترسمها لنا الساردة وتكسبها حلة خالصة خارقة للعادة بعد أن حولتها بلغة الخيال إلى كائن حي يمشي ويغضب ويواجه العدو الصهيوني.

«... الشجرة الكبيرة العملاقة استجبت بأثيرتها الحاجة (فريزة) التي هرولت إليها على الرغم من كبر سنها، وغطتها بملاء رأسها، وأخذتها إلى حضنها، وشدتها إلى عظامها حتى كادت تنغرز فيها»⁽³⁾.

الأحداث كلها تسير على وتيرة عادية إلى أن غيرت الساردة مجرى أحداثها وأدخلت عليها عنصر الدهشة والغرابة بأسلوب الخيال مما زادها جمالا ورونقا.

«... هذه الشجرة قد رفضت أن تغتال، انبلج ساقها عن مرقد في داخلها، ابتلع عتاً الحاجة (فريزة)، وعصبت أعالي أغصانها بطرحتها البيضاء، وانبرت تدوس الجرافات بجذورها العملاقة التي شلعتها من أعماق تراب الأرض... هرب الناجون القليلون من الصهاينة من وجه هذه الشجرة الفدائية، ورفضوا أن يعودوا من جديد إلى حيث تنتصب الشجرة الفلسطينية المقاتلة، وأسموها على حذر وكره وتوجس (الشجرة الملعونة)»⁽⁴⁾.

⁽¹⁾ خضر غنام محمد، فضاءات التخيل مقاربات في التشكيل والرؤى والدلالة والإبداع سناء الشعلان القصصي، ص 62-258.

⁽²⁾ سناء شعلان، قاتلة العطش، ص 19.

⁽³⁾ سناء شعلان، تقاسيم فلسطيني، ص 40.

⁽⁴⁾ المصدر نفسه، ص 40-41.

الفصل الثاني: - آليات وتقنيات خطاب التمرد في القصة النسائية العربية القصيرة (الأساليب)

تقنية الخيال السردى جعل منها صورة ناطقة غاضبة ثائرة، فما عجز وقصر الواقع عن تتبعه برع الخيال فيه وتفنن.

"قصة فراغ" تصور لنا الساردة فيها الملل الفظيع الذي يلاحق البطلة من جراء الفراغ الذي يطغى على حياتها.

«... قال ساخراً: الأرض! وهل تسمين هذا سفرًا؟... لماذا لا تسافرين إلى الزهرة؟! هيا ... هيا، إن آخر سفينة تطير إلى هناك في.... الساعة مساء... ووجدتني بعد قليل، أقف في مطار سفن الفضاء... يقول: السفينة ارتفعت، سنتوقف في الزهرة عشر دقائق لنمون... ونزلت من السفينة... وقبل أن أصل إلى موقف العربات رأيت رجلاً... من أن أسأله: هل أنت من الزهرة؟ فقال الرجل بصوت غليظ: نعم... فقلت: وإلى أين أنت مسافر؟... فقال: إلى الأرض... قلت: الأرض! لماذا؟... فقال وهو شارد: الفراغ... وحملت في وجهه لحظة، وقلت: الفراغ؟ إنه في الأرض، لقد ودعته منذ ساعات!... فقال غاضباً: هراء، إنه في الزهرة، لقد ودعته أنا منذ دقائق!»⁽¹⁾.

عن التخييل السردى الموظف هنا اعطى للقصة جمالية خاصة وأثراها لغويا وفنيا مما وسع رقعة التلقي عند القارئ وفتح له أبواب التأويل وتوليد المعنى.

وهذا ما نجده أيضا في قصة (الملاك الأزرق) و(الضباع في عين رجل الجبل) و(تراتيل الماء) وغيرهم.

3- الخيال العلمي:

إن سمة الخيال من مقتضيات العمل السردى التي ينقله من الواقعية إلى الشعرية في أعلى درجاتها، وكل ما نقص فتر هذا العامل جناح العمل السردى إلى الإخبارية التقريرية التي تنقص من درجة جمالية، وهذا ما يبرر لنا اختلاف الأعمال السردية في إعادة نقل الوقائع في حلة جديدة، ومصدقا لقول (بول ريكور): «لا ينقل النص الوقائع الفعلي مباشرة

(1) نوال السعداوي، حنان قليل، ص 100-101.

الفصل الثاني: - آليات وتقنيات خطاب التمرد في القصة النسائية العربية القصيرة (الأساليب)

وإنما ينقله بحسب مقتضيات سردية توجهها أعراف النوع، لكنه من ناحية أخرى ليس بالمغلق على ذاته بل هو تحويل لتجربة معينة للوجود»⁽¹⁾.

والخيال والتخييل كليهما وسيلتان شعريتان يرتقيان بالعمل القصصي إلى درجة عالية من الإبداع بالفني، وبالرغم من الاختلاف الطفيف بينهما إلا أن التخييل يحتل الصدارة من حيث القوة.

«يرتبط مصطلح التخييل بالخيال Imagination والتصوير المجازي الإبداعي، غير أن التخييل أوسع من الخيال على مستوى التصوير واعتماد الإغراب والمفارقة وافتراس الأحداث والامكنة والأزمنة الممكنة والمستحيلة وحبكها فنيا وسرديا... إن التخييل سمة مميزة للأدب والفن»⁽²⁾.

إن السرد القصصي القصير الحديث يسعى إلى تجاوز الواقع وخرق المألوف، وعند دراسة النماذج وتحليلها وجدت فيها الخيال والتخييل معا والأمثلة عديدة وسأدرج نماذج منها فقط.

ففي قصة (الحالة المرضية رقم 100) تصور لنا الساردة نهاية طبيب الأمراض العقلية الذي كان يوشك على إنهاء بحثه ليتخرج ولكن تخصصه في حالات الجنون أدى به إلى منحا آخر، فالحالة المرضية الصعبة التي واجهته في بحثه جعلته يسقط ضحية مجنونة ليضم هو الآخر إلى سجل المجانين.

بلمسة من الخيال استطاعت الساردة تصوير نهاية الطبيب واستخدمت في ذلك الرياضيات كأداة تفسيرية.

(1) عبد الغني بن الشيخ، آليات باشتغال السرد في الخطاب الروائي الحديث، ثلاثية أرض السواد لعبد الرحمن منيف أنموذجا دراسة نظرية تطبيقية، دار خيال للنشر والترجمة، برج بوعريرج، الجزائر، د ط، السادسي الثاني، 2019، ص49.

(2) كريمة بوكروش، الوظائف السردية والدلالية للخطاب الصوفي في الرواية العربية المعاصرة، ص24.

الفصل الثاني: - آليات وتقنيات خطاب التمرد في القصة النسائية العربية القصيرة (الأساليب)

«... استغرق بحثه الأخير سنوات ليشرف على نهايته... وكانت الحالة المرضية رقم (99) هي حالته المرضية الأخيرة في الدراسة... عرف كل أبواب الجنون... لكنه لم يعرف دربا واحدا للخروج من أرض الجنون»⁽¹⁾.

ولتغيير الساردة مجرى أحداث القصة بنقلها من الواقع إلى اللامعقول استندت إلى الخيال لتقلب أحداث القصة بلمسة شعرية.

«... فكر طويلا وطويلا، ولكن دون أن يهتدي إلى ذلك الباب السحري، أمسك قلمه، ورسم على الحائط بابا، ولما أعياه اختراقه غضب بشدة، وزمجر وثار وتوعد، وأغمي عليه، ولم يستيقظ من غيبوبته حتى الآن، وباتت الحالة المرضية رقم (100) هي الأصعب علاجاً»⁽²⁾.

ونجد شكلا آخر في قصة (هدية الإله) حيث اعتمدت طريقة الكسور بخلاف طريقة الأرقام التي جاءت في القصة الأولى، وكلها يندرج في المجال الرياضي.

حيث جاء فيها: «... مخطوطة $1\frac{2}{ب}$... مخطوطة $2\frac{2}{ب}$... وقف الرجل الغاضب أمام

الإله الأسطوري الغارق في بياض لحيته... هز الإله كتفيه دون مبالاة، وقالها. لك ما تشاء... وشهدت السماء مئات المرات من رد المرأة إلى الإله، ومن التضرع والبكاء عند قدميه لاستعادتها... حتى ما عاد الإله يأبه بالرجل الذي أسماه الأحمق، ولا بالمرأة التي أسماها الحمقاء»⁽³⁾.

إن استخدام الساردة لهذه التقنية لها من الدلالة الإشارية والرمزية القسط الكبير، وما هو إلا انعكاس باطن الذات الساردة.

«لماذا يلوذ المخيال السردي الأنثوي بالحلم؟ ولماذا يتم إخضاع الحلم لآليات النص المؤنث فهي رغبة المؤنث في امتلاك ناصية المتن الثقافي والاجتماعي والقيمي بعد أن

(1) سناء شعلان، مقامات الاحتراق، ص 27.

(2) المصدر نفسه، ص 27.

(3) المصدر نفسه، ص 61-64.

الفصل الثاني: - آليات وتقنيات خطاب التمرد في القصة النسائية العربية القصيرة (الأساليب)

تسربت منه اليقظة وتسربل بالهامش؟ أم لأن الحلم بآليات اللامنطقية وترميزاته المشفرة التي تطيح بقوانين الزمكان يعطي الذات الساردة المتمرسنة بالتأبوس ساحة الانقلاب من قبضة الشعور والوعي الحاد بالطبقية والتمايز الجنسي حد الدونية إلى فضاءات اللاشعور المتمردة على التجنين والإرهاب النفسي والجسدي»⁽¹⁾.

إنّ الأنثى الساردة لا تنطق من العدم ولكن مزودة بكل ما يجعلها مميزة وهي في رحاب الإبداع الأدبي.

«والحلم يشكل مفتاحاً هاماً من مفاتيح القراءة والتأويل»⁽²⁾.

وتتمظهر تقنية الخيال العلمي في قصة (أكذوبة الأهداف) حيث بنت قصتها على شكل أكاذيب مرقمة ولكل كلماتها معنى خاص.

«أكذوبة صدفة (11): الجزر يخاف من البحر.

أكذوبة صدفة (5): لا أحد يتزوج بعرف البحر.

أكذوبة صدفة (69): النوارس تكره كلمة " أحبك

أكذوبة صدفة (21): خاتون لم تبعث ألف رسالة عشق.

أكذوبة صدفة (5): اللؤلؤ يعشق الأحران.

أكذوبة صدفة (77): الأصداف ليس لها أكاذيب، البشر فقط من لهم أكاذيب، هذا ما

ورد ذكره في ألف رسالة عشق أرسلتها امرأة يائسة»⁽³⁾.

فقدرة القاصة على تحويل الجماد إلى أشياء حسية حية تتكلم أدى إلى اختراق المؤلف

والغوص في الخيال الواسع الرحب.

ونجد هذا أيضاً في قصة (أحزان هندسية).

(1) دجلة أحمد سماوي، عبد الإله الصائغ، النقد الأدبي الأنثوي، مركز الكتاب الأكاديمي، عمان، الأردن، ط1، 2014، ص163.

(2) المرجع نفسه، ص163.

(3) سناء شعلان، أرض الحكايا، ص53.

الفصل الثاني: - آليات وتقنيات خطاب التمرد في القصة النسائية العربية القصيرة (الأساليب)

استثمار القاصة للأشكال الهندسية المربع، المستقيم، الدائرة، المثلث لتسير بها قصصها ليس بالأمر الهين ولكن ينتج عن قدرة فائقة من الإبداع والخرق، وهنا تعكس شاعرية الحلم المؤدي إلى الخيال.

«إنّ هذا الجنون نحو تصوير المناطق المعتمدة في الذات يأتي في كثير من الأحيان متردياً أنسجة الحلم، الذي يتيح للذات الغوص أكثر في أدغالها في تحرر من قيود الواقع وتوق إلى تحقيق الرغبات التي يعمل الواقع إلى وأدها»⁽¹⁾.

قصة (أحزان هندسية) جاءت من الروعة في التصوير ما جاءت به القاصة أبدعت في ذلك فتمكنها وقدرتها على جعل الأحزان المعنوية مجسدة بأشكال هندسية تعكس قيمة الحزن على حسب الشكل الهندسي المدرج في القصة دليل كافٍ على براعتها في الإبداع. فالقصة الأولى فيها بعنوان (أحزان نقطة المركز) صورت أحزان ذلك الطفل الذي كان يتموقع في المركز وجل الاهتمام والرعاية تصب نحوه ليس لأنه صغير يحتاج كل هذا ولكن مرضه جعله يحظى بنقطة المركز مما خلق بداخله حزناً عميقاً لا يتبدد ولا يتغير إلّا بتغيير الحالة.

«هو المركز في الاهتمام، يشعر بأن الدنيا تدور من حوله، وهو في المركز لا يتحرك... يشعر بأن هذا المركز الذي يقع فيه، ويجعله قبلة الرعاية والعناية هو ذاته الذي يكبله، ويقيد، ويفرض وصاية كل من حوله عليه... ليته كان قادراً على أن يصوغ احتجاجه في كلمات، وليته كان قادراً على نطق كلماته بسهولة دون تأتأة، وتلعثم، واضطراب؛ إذن لقال للجميع: إنه يكره نقطة المركز اللعينة، ويكره أنه طفل منغولي كما يلقبه الأطفال في الشارع كلما أطل عليهم من شرفة منزله... لا بد أن منغولي تعني أنه يعيش في المركز، لا

(1) عبد الرحيم وهابي، السرد النسوي العربي، من حبكة الحدث إلى حبكة الشخصية، كنوز للمعرفة والنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2016م/ 1437هـ، ص69.

الفصل الثاني: - آليات وتقنيات خطاب التمرد في القصة النسائية العربية القصيرة (الأساليب)

تعني " ابني حبيبي. كما قالت له أمه، التي تكذب عليه كثير بما يخص أزمته مع نقطة المركز التي يشغلها، وتبكي بحرقة وهي تحضنه»⁽¹⁾.

وهذا هو حال المجتمع المريض! الذي يأبى أن يكون سليما.

أما قصة (أحزان خطين متوازيين) صورت حالة امرأة عنيدة لا تقبل بالخسارة ورجل لا يؤمن بالتنازل، افترقا بعدما كان على موعد الزواج وهو المشروع الذي تعاهدا أن ينجحا في إنجازهما ولكن تجري الرياح بما لا تشتهي السفن.

«... هي تخلع خاتم الخطوبة، وهو لا يبالي، كلاهما يؤمن بموقفه الذي لا يتغير، ويؤمن بأنه مستقيم لا ينحني، ولا ينحرف قيد أنملة عن شأنه وموقفه، يسير كل منهما في طريقه، يغدوان خطين متوازيين لا يمكن أن يلتقيا أبدا مهما طال بهما الطريق ومهما تجاوزا... لكن قدرهما كان التجاور أبدا دون لحظة لقاء»⁽²⁾.

أما قصة (أحزان مثلث) تصور قمة المعاناة النفسية والحزن الحاد بحدة زوايا المثلث، أم تفقد ابنها الوحيد صدمتها هذه جعلتها تقرر في اللحظة الأخيرة التبرع بكل أعضائه للمرضى المحتاجين لها، فتقع في بؤرة ظلام أخرى هي عتب ولوم المجتمع لتصرفها هذا وبابنها الوحيد.

«... أما حزنها هي، فزاويته منفرجة على ألم الروح، وفي زاويتين أخريتين يقف اللوم والموت اللذان يعصرانها»⁽³⁾.

إن قدرة القاصة على تصوير ما هو معنوي وتجسيده في المحسوسات وبهذه الطريقة الرياضية على شكل أشكال هندسية قمة الخيال والإبداع.

«... في زاوية الموت يسكن ابنها الوحيد... هو كل ثروتها من الحياة في وسط غابة من الأحزان والوحدة ورحيل الأحبة... روحه في حادث رياضي مربع... فتقرر الأم في

(1) سناء شعلان، تراثيل الماء، ص103-104.

(2) المصدر نفسه، ص105.

(3) المصدر نفسه، ص105.

لحظة انتحار مجازفة أن تتبرع بأعضاء ابنها... فيسعد المرضى بقرارها، وتبكي هي بحرقه كسيفة... وفي زاوية ثالثة يصب المجتمع لومه على قلبها الذي أصبح مقبرة ندية تضم رفات ابنها بحنان ولهفة، وينعى عليها أن تمزق سكينه فقيدها الأعز، وتدفعه مسلوب الأعضاء، لتهبها لغرباء لا تعرفهم...»⁽¹⁾.

وهذا هو المجتمع لا يحب أن يرى ما هو جميل لا في الحياة ولا في الفرد. وها هي القاصة تبرهن على قدرتها الخارقة في جمع ما لا يجمع بطريقة خيالية، قصة (أحزان مربع) تصور فيها الحزن الشديد الذي جمع أربعة أطراف والتي كانت تنعم بالسعادة والهناء، طرفين جمع متحابين وطرفين جمع أم المتحابين اللتان سعتا إلى قلب حياة المتحابين إلى جحيم فافترقا وعاشا في حزن وظلام، ووصل هذا إلى الاثنين معا عندما فشلنا إلى إرجاع المتحابين وحب السعادة بينهما من جديد وضم الحزن الأطراف الثلاثة.

«... وكان الفصل الأول من الهناء من حظ الزوجين العاشقين، ثم تفرقا بأسى بضغط وكيد من أميهما، فسعدتا، وشقي الزوجان، وضاقا ذرعا بالحياة، وانكمشا في كائنين حزينين... فانتقل حزنهما إلى أميهما اللتين أخفقتا في إصلاح ما أفسدتا، فغدوا جميعاً مربعا حزينا لا يعرف السعادة؛ لأن زواياه أحببت بغير ما يجب»⁽²⁾.

وها هي قصة (أحزان دائرة) تعكس جمالا آخر من التصوير والإبداع الخيالي، بطله القصة التي ضحت بحياتها من أجل تربية أخويها الصغيرين وعندما جاء الوقت لتبحث عن من يؤنسها في وحشة هذه الدنيا تصديا لها الأخوين بعدما شد عودهما وأرادها منبع التضحية الدائم الذي لا ينضب في سيلهما، فأكملت حزنها الدائري الذي لا ينتهي ولن ينتهي.

«يكون الحزن أكبر عندما يكون دائريا لا يعرف نهاية أو توقف، ويتجدد من حيث يجب أن ينتهي، ويكون لعنة مقدسة مغلقة... طفلها هما من أضاعا النصف الأحلى والأبهج من شبابها وعنفوان أنوثتها، وما كان طفلا أحشائها، بل طفلا أمها وأبيها، ولم يكن لهما

(1) سناء شعلان، تراثيل الماء، ص106.

(2) المصدر نفسه، ص107.

الفصل الثاني:- آليات وتقنيات خطاب التمرد في القصة النسائية العربية القصيرة (الأساليب)

معيلا ومحبا وراعيا ومنفعا عليهما خلاها... ومن جديد دخلت دائرة التضحية الملعونة بقديستها، وراحت توفّي نذرها الذي ما اختارته، لتهب نصفها الحزين الأخير من عمرها لو لديها الطفلين، وكذلك كان»⁽¹⁾.

إنّ هذه التقنية من التصوير تضرب لنا نوعا من التخيل أو حلما بطريقة مغايرة ممّا أضفت سحرا خاصا على الموضوع المعالج داخل القصص المتناولة.

«يوظف الحلم لتغذية السرد وتفعيله، هذا الحلم المخبوء في الأمكنة المغلقة وفي عزلة المرأة داخل غرفتها وداخل جسدها حيث يبقى الحلم يمثل حلقة اتصال بين الداخل والخارج من خلال سفر الذات ونبوءاتها في الحلم الذي يشكل عوالمها المضيفة والمزودة بومضات شعرية تفعلّ السرد فتجعله أكثر إثارة وغواية»⁽²⁾.

4- السخرية:

«السخرية في الأدب هي العنصر الذي يحتوي على توليفة درامية من النقد والهزاء والتلميح والتهكم والدعاية وذلك بهدف التعريض بشخص ما أو مبدأ أو فكرة أو أي شيء وتعريضه بإلقاء الأضواء على الثغرات والسلبيات وأوجه القصور فيه ولذلك فإنّ الهدف الأول من الأدب الساخر هو هدف تصحيحي سواء على المستوى الأخلاقي أو المستوى الجمالي ويختلف في لهجته ومنهجه عن كلّ أساليب التعبير الأخرى التي تهدف إلى الرفض أو الشجب أو التقليل من شأن الموضوع المطروح ساهم الكاتب أو المتحدث، فالواعظ مثلا أكثر مباشرة وخطابية من الكاتب الساخر، ذلك أنّ تأنيبه يحمل في طياته منطقا واستهانة أشد من الكاتب الساخر الذي لابد أن يحرص على الاتساق المنطقي في فكره وتعبيره حتى يسدد سهامه إلى هدفه بإحكام شديد وفي الوقت نفسه ينأى عن التصريح باستهائته بهدفه حتى لا يبدو منحازا أو متحيزا فتغلق أبواب القبول في وجهه»⁽³⁾.

(1) سناء شعلان، تراتيل الماء، ص108.

(2) الأخضر بن السائح، سرد المرأة وفعل الكتابة، ص288.

(3) نبيل راغب، الأدب الساخر، الأعمال الخاصة، مكتبة الأسرة بمهرجان القراءة للجميع، جمعية الرعاية المتكاملة المركزية، سمير سرحان، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، بدار الكتب، 2000، ص13-14.

الفصل الثاني: - آليات وتقنيات خطاب التمرد في القصة النسائية العربية القصيرة (الأساليب)

الأنثى القاصة نهلت من كل الآليات التي تراها مناسبة لاحتوائها واحتواء فكرتها، والسخرية كانت إحداها.

ففي قصة (ماء الأرض/ تراثيله مكاء وتصدية) الساردة تصب سخطها وغضبها على ما يحدث في مجتمع مريض يأبى السلامة والعافية لأفراده وبأسلوب سخرية لاذعية تعكس تلك المرارة التي تتجرعها الساردة بتصوير لبطلتها التي كانت صخية، وعندما أرادت التوبة نبذت مجتمعها الذي يريد لها إلا أن تبقى ضائعة تائهة، مجتمع تعود على القذارة ويفرض الشقاء والصفاء.

«هي ليست مخلوقة من ماء الأرض الزلق الكدر المتسخ فحسب، بل هي مخلوقة بالتحديد من آسن مياه المستنقعات ومن قتام رذيلتها ومن مقزز مدرها وقذر قيعانها، لم تختار أن تُخلق من هذا الماء الملعون بنفسه دون غيره، ولكن هذا هو قدرها... هي صنيدة البغاء والإجرام... لم تحظ بغير عار هذين الوالدين، وعنهما ورثت الرذيلة والسقوط والتردي»⁽¹⁾.
ما أصعب اللحظات التي يصبح فيها الإنسان ضحية فهو مسير لا مخير.

الساردة عند تعبيرها على سخطها وثورتها لجأت إلى أسلوب السخرية العاكس لذلك الألم الدفين في الأعماق والحزن المرير الذي يمكن تجديد مرارته السنون والأعوام ولكن الساردة لم ترضى بالاستسلام لهذا المصير، فأرادت الاحسن فغيرت مصير البطلة وهذا شعارها لتغيير الواقع إلى الأحسن، فالخير موجود إلى سعى إليه.

«... كانت تحلم بأن تحج إلى بيت الله، لتخلع هناك كل آثامها... مرة أفشت سرها لشريكاتها بمهنة الخطيئة، فأحرقنها بسخريتهن، وجدفن أمامها بصفافة هي من طبعهن، وأسمينها الحاجة إمعانا بازدراء حلمها البعيد عن روح خاطئة مثله...»⁽²⁾.

وهكذا تحط الساردة نهاية جميلة لبطلتها وضد رغبة مجتمعها المريض «لكنها ظلت تحلم وتحلم وتحلم... وهناك في حياض الكعبة المشرفة كانت تحجل ليل نهار بثوب أبيض

(1) سناء شعلان، تراثيل الماء، ص13.

(2) المصدر نفسه، ص14.

الفصل الثاني: - آليات وتقنيات خطاب التمرد في القصة النسائية العربية القصيرة (الأساليب)

يجل جسدًا تحمل روحاً طاهرة تائبة ما عادت مخلوقة من ماء الأرض والمستنقعات بل...

من ماء السماء!!»⁽¹⁾ فما أجمل طريق الهداية والتوبة!

وتظهر جمالية السخرية في قصة (مقام الخيانة) فالساردة تتدد وبشدة هذا الفعل الشنيع وترفضه ولا يبرر بأي مبرر، فعل مقزز دنيء.

«انتصب أمامها كعملاق أعرج، اتكأ على آلاف الحجج، وعلل خياناته لها بمئات الأسباب..

وقال: هناك يا زوجتي الكثير من الأسباب التي دفعتني إلى خيانتك.

قالت بلا مبالاة ممزوجة بالسخرية وهي تلمع أرض الكنيف: أعطني بالله عليك سبباً واحداً من هذه الأسباب الكثيرة.

قال بثقة، وهو يذب لثائته: لون صبغة شعرك التي اشتريتها لك على سبيل المثال لا يعجبني»⁽²⁾.

أقبح عذر من ذنب ومن شب على شيء شاب عليه!

وتبدع الساردة في قصة أخرى بعنوان (الصبي المحظوظ).

«ربت رجل أشقر نحيف ككلب سلوقي جائع على كتفي ذلك الصبي الذي رأى بأم عينيه ذبح أفراد أسرته الفلسطينية على أيدي الجنود الأبالسة العتھائية، ثم داعب شعره الخاروفي الأجعد بحنان مصنوع مزخرف، وقال لصحفي يسجل كلامه... إن هذا الصبي محظوظ جداً؛ إذ نجا من الموت في حين ذبح أهله في طرفة عين... لكن قلمه عصاه، فما استطاع أبداً أن يكتب كلمة (محظوظ)، وكتب بدلاً عنها كلمة (منكوب)، وأبى القلم بعدها أن يكتب أي كلمة أخرى؛ إذ دخل في محراب الخجل من عار الإنسانية الصامتة!»⁽³⁾.

(1) سناء شعلان، تراثيل الماء، ص14.

(2) سناء شعلان، مقامات الاحتراق، ص71.

(3) سناء شعلان، تقاسيم الفلسطيني، ص116.

الفصل الثاني:- آليات وتقنيات خطاب التمرد في القصة النسائية العربية القصيرة (الأساليب)

استخدام الساردة الوصف الدقيق الممزوج بالسخرية والتهكم كانا كافيين على رسم الصورة المبتغاة التي تعكس غضبها وسخطها على الصهيوني الغاشم وتعاطفها مع الفلسطينيين المتهورين.

وبهذا يمكن حصر السخرية في مكونين اثنين.

«- مكون انفعالي يتجلى في الاستخفاف المشتمل على الضحك أو الرغبة فيه وعلى الاستهجان أو مجرد الإحساس بالمفارقة.

- مكون لسانی بنائي يتجسد من خلال المفارقة الدلالية وما يترتب عنها من غموض والتباس»⁽¹⁾.

5- التراث:

لا يمكن لأي نص كان شكله أي يكون وليد اللحظة بل هو اللحظة هي وليد تلك التراكمات المعرفية والفكرية التي شكلته، وأدى إلى ظهورها وتجليها.

«فالنص يتشكل من قصاصات حكاية سردية ومن اخبار صحفية، ونصوص مفكرين وهو تشكل يتم عبر ازمة يتعالق فيها الماضي بالحاضر، نص يفتح على مشاهدات متنوعة مما يجعل القارئ متفاعلا ومتعجبا»⁽²⁾.

والمرأة المبدعة لا تختلف عن الرجل من حيث الإبداع ولكن لكل منه آلياته الخاصة به التي تميزه عن الآخر وينفرد بها.

«فالمرأة القارئة لذاتها- المبدعة- مشروعها ليس إعادة كتابة الذات التي ما تزال مطروحة للسؤال والتداول، ولكن قراءتها في أفق البحث عن إمكانيات عودتها وضعها البشري الطبيعي الذي يسمح لها بممارسة التفكير والاختيار والقراء بدون وسط أو شرط»⁽³⁾.

(1) مشنوب سامية، السخرية وتجلياتها الدلالية في القصة الجزائرية المعاصرة، رسالة ماجستير رشيد بن مالك، جامعة مولود معمري بتيزي وزو، قسم اللغة والأدب العربي، 04.04.2011، ص11.

(2) كريمة بوكروش، الوظائف السردية والدلالية للخطاب الصوفي في الرواية العربية المعاصرة، ص19-20.

(3) زهور كرام، السرد النسائي العربي، مقارنة في المفهوم والخطاب، ص167.

الفصل الثاني: - آليات وتقنيات خطاب التمرد في القصة النسائية العربية القصيرة (الأساليب)

ونم بين الآليات الفنية التي اعتمدتها المرأة المبدعة لتغذية سردها الأنتوي استعمالها عنصر "التراث" الذي أسبغ على إنتاجها الأدبي خصوصية وجمالية لا مثيل لها. وقبل الولوج إلى إدراج بعض الأمثلة التي تثنى وتعزز حضور التراث في الأعمال القصصية المدروسة في الأطروحة لا يسعنا إلا تقديم مفهوم مختصر للتراث من خلاله نستحضر خصوصيته وقوته في آن واحد.

إذا تعلق الأمر بالمفهوم فالتراث «بمعنى الموروث الثاني والفكري والديني والأدبي والفني لم يكن حاضرا في حقل الأسلاف فما يعني أن هذا المفهوم قد أخطر كمعنى مختلفا في الخطاب العربي الحديث والمعاصر فهو كما نتناوله اليوم يشير إلى ما هو متروك بين العرب اليوم أي إلى التركة الفكرية والروحية التي تجمع بينهم جميعا خلفا للسلف»⁽¹⁾. معنى ذلك وجود سلسلة متواصلة من الماضي والحاضر فلا حاضر بلا ماضي أما في الجانب الاصطلاحي يؤكد المفهوم وبعمق أكثر: «فالتراث هو كل ما وصل الأمم المعاصرة من الماضي البعيد أو القريب سواء تعلق الأمر بماضيها هي أو بماضي غيرها من الشعوب أو بماضي الإنسانية جمعاء فهو أولا مسألة موروث وهو ثانيا مسألة معطى واقع يضيف إلى ثلاث مستويات:

1. مستوى مادي (المخطوطات).

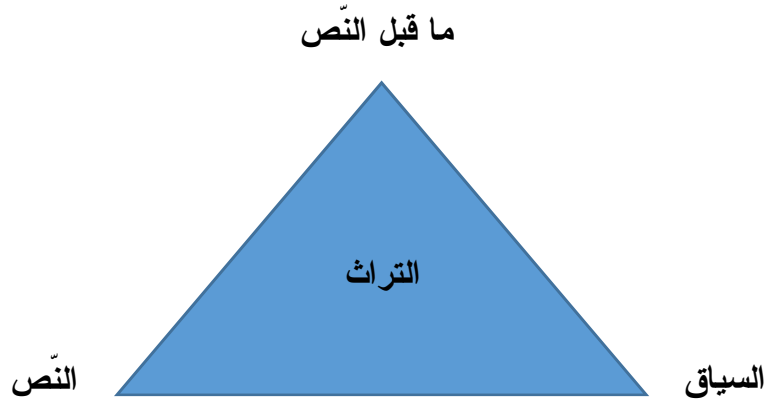
2. مستوى نظري (التصورات، الحدة)

3. مستوى سيكولوجي (المظاهر الروحية)»⁽²⁾.

لو لم تكن المرأة المبدعة متسقة فكريا ومدركة تماما الإدراك لأهمية وقيمة التراث لتجاوزته في أعمالها ولكنها تشبثها الفكري والعرفي جعلها تعزز حضوره في أعمالها، فهي تدرك أن الشجرة لا تولد بلا جذور.

⁽¹⁾ كريمة بوكروش، الوظائف السردية والدلالية للخطاب الصوفي في الرواية العربية المعاصرة، ص30.

⁽²⁾ عبد المجيد بوقربة، في معنى التراث (مستويات الفهم)، مجلة فكر ونقد (مجلة ثقافية فكرية)، المغرب، العدد 53، د



«لقد عمل غادامير على وضع قواعد أساليب ققط إلى تطبيق أورغانون منهجي وابستمولوجي في قراءة التراث الإنساني، وإنّما أيضاً تشكيل "وعي تأويلي" قوامه الحس التاريخي والتعدي في تناول موضوعات التراث وعقلانية متميزة في فحص أصول واكتشاف تركيه وهو ما يسميه غادامير بالوظيفة الفعلية للتاريخ، ... فالوعي التأويلي يعكس ظهور التراث ولإظهار آفاق الماضي والحاضر في حقبة الفهم... فالتراث هو المؤسس لفعل الفهم...»⁽¹⁾.

والتراث لديه عدة أشكال، ففي المجموعات القصصية المدروسة سأذكر البعض منها. ففي مجموعة (تراثيل الماء) يتجسد حضور التراث بشكل صريح من خلال عناوين القصص، فعلى سبيل الذكر قصة (المفضل في تاريخ ابن مهزوم وما جاءت به العلوم) فالقاصة وظفت التاريخ كشكل من أشكال التراث يكتبه المنتصرون، فقد جاء في مقدمة القصة ما يلي:

«التاريخ يكتبه المنتصرون، وأنا منتصر بمعنى ما، إذن من حقي أن أكتب التاريخ كما أشاء، وها قد شئتُ»⁽²⁾.

(1) عبد العزيز بوشعير، غادامير من فهم الوجود إلى فهم الفهم، منشورات الاختلاف، دار الإيمان، الرباط، ط1، 1432هـ/ 2011م، ص46-47.

(2) سناء شعلان، تراثيل الماء، ص53.

الفصل الثاني: - آليات وتقنيات خطاب التمرد في القصّة النسائية العربيّة القصيرة (الأساليب)

الجزء الأول من القصّة بعنوان (ابن زريق لم يمت) الذي عكس لنا قصّة الشاعر العباسي "ابن زريق البغدادي"، فالساردة على علم كبير لأهمية استحضار التراث في عملها القصصي وهذا يدل على اتكائها على خلفية ثقافية عريقة ومرجعية تاريخية أصيلة ممّا يعطي للمنجز قوة الحضور والاستحضار، والشيء الذي دعمت به القاصة عملها استشهادها بقصيدته المشهورة.

قصيدته التي عكس فيها حبه الصادق ولوعة الاغتراب عن الوطن.

«هز المدير رأسه

وقال: "من هو ابن زريق هذا؟".

- صاحب القصيدة العينية الشهيرة.

- أي عينية؟. سأل المدير بصبر فارغ وتقزز.

- أجاب الموظف بحماس..

الذي قال:

لا تعذليه إن العذل يولعه قد قلت حقاً و لكن ليس يسمعه

- قال المدير: "كفاك يا رجل: من هو ابن زريق هذا؟"

- "هو ابن زريق البغدادي؟"

- وردتني آلاف التقارير من مصادر موثوقة بأن ابن زريق بحق هذه المرة لم يمت»⁽¹⁾.

فالشاعر دخل التاريخ وبقصيدة خالدة في تاريخ الأدب العربي وتدل على قدرة الشعر في صياغة "شاعر الحب والألم" التي شعر بها الإنسان.

وفي قصّة (شهر يار يتوب) توظف القاصة مشهداً آخر لتوظيف التراث عن طريق الحكايات الشعبية.

(1) سناء شعلان، تراثيل الماء، ص53-54-56.

الفصل الثاني: - آليات وتقنيات خطاب التمرد في القصة النسائية العربية القصيرة (الأساليب)

«تستطيع شهرزاد أن تلفق آلاف القصص والأكاذيب عن جمالها المزعوم... ولكن المرأيا لا شك ستفضح كذبها، والجهل سيضع حداً لأكاذيبها، ولولا ذكاؤها الذي يشهد به شهریار، ويعض عليه بالنواجذ لكانت الآن نسياً منسياً كما هو الآن في قصره وفي سلطنته منسياً والعوبة في يدي زوجته المخادعة»⁽¹⁾.

ومن جهة أخرى تنوع القاصة في أشكال توظيف التراث، ففي قصة (سفر البرزخ) يشع منها النص الديني مصوراً طريقة خلق سيدنا آدم - عليه السلام - وكيف تم إعمار الأرض.

الجزء الأول من القصة بعنوان (قصة الخلاص الأولى) (من الصفر إلى ...):
«قرر الإله العظيم من فوق عرشه الخالد أن يخلق كائناً جديداً ليعبد، فخلق آدم من أديم الأرض، ثم خلق من ضلعه زوجة حواء، وكانت الخطيئة البشرية الأولى، وكان رحيل آدم وحواء إلى الأرض، التي هي صورة عن الجنة، الخير فيها في كل مكان، وعين الله ترعاها»⁽²⁾.

وقبل ذكر القصة أدلت القاصة في بدايتها تمهيداً هذا فحواه:
«هذا ما وجد منقوشاً بالخط السماوي اللازوردي الفاقع على جدار البوابة العظمى في البرزخ»⁽³⁾.

اتكاء الساردة على النص الديني في عملها القصصي ما هو إلّا انعكاس تتبّع له.
القصة الثانية بعنوان (قصة الخلاص الأخيرة) (من ... إلى الصفر)، لخصت فيها الساردة مهمة الخلق «رددت الأرض: "الحرية طريق العباد إلى الله"، ورددت السماء:
"إن الله قد جعل الظلم محرماً على نفسه" هذه هي الكلمات الفصل في سفر المبشرين بعهد النور ورضا الرب، الذي علق ما بين السماء والأرض على بوابة البرزخ، فكان

(1) سناء شعلان، تراثيل الماء، ص 57.

(2) المصدر نفسه، ص 48.

(3) المصدر نفسه، ص 48.

الفصل الثاني: - آليات وتقنيات خطاب التمرد في القصة النسائية العربية القصيرة (الأساليب)

الفصل بين الموت والحياة، والهداية والضلال، والمستعبدين والمستعبدين، وذلك بعد حرب عظيمة، انتصر فيها نور الكلمة، وسقطت فيها الأوثان والجبابرة العتاة»⁽¹⁾.

الملاحظ في أعمال الساردة لما هو إلّا دليل على قدرتها وكفاءتها الأسلوبية النابعة من تشبعها المعرفي المتنوع.

وفي قصة (سيل الحوريات) تبرز فيه الارتباط بالتراث أيما ارتباط، نراها تنزع إلى معلم من معالم حاضرة الأردن لتدير حوله قيمة تراثية كان لها امتداد عبر حقب زمنية متعاقبة⁽²⁾.

6- الأسطورة:

من الجميل والجيد أن تنوع المرأة الساردة في أساليبها السردية، فهي بذلك تنهل من كلّ بستان زهرة، فهي تبدع وتجيد والقارئ يستمتع ولا يمل، ولكن الشيء الذي لفت انتباهي وجود الأسطورة في التاج الأدبي المعاصر، فهل نجد تأثير الأسطورة بحثاً عن أسئلة لم يركن إلى إجابة لها تشفي تحيره ويحتمي بها من قوى الطبيعة التي أذهلت فكره، فما الداعي اليوم إلى اللجوء إليها من طرف المبدع المثقف رغم بلوغ العالم اليوم اليقين الذي كان يبحث عنه الإنسان - قديماً - من خلالها؟ وما القوى التي دفعت بهم إلى اللجوء إليها مرة أخرى؟⁽³⁾. وأنا على ما أظن أن الأسطورة باتت ملجأ للمبدع المثقف المغترب في عالمه الحقيقي الموحش، فهي ملاذه الوحيد الذي يعوضه الفقد المعاش.

«تعمل الأسطورة على إظهار العلاقة بيننا وبين مجتمعنا وطقوسنا من جهة وعلاقتنا بمعتقد الآخر وطقوسه من جهة أخرى، فهي وثيقة الصلة به لأنها أول فكر جمعي خطر ببال الإنسان، لذا فإن عودة الأدباء والمبدعين إليها في القرن العشرين هو تعبير غير مباشر عن الإحساس بالماضي الذي يثير أزمة الإنسان الحديث في ظل العولمة وبحثه عن ذاته أو

(1) سناء شعلان، تراثيل الماء، ص 49-50.

(2) خضر غنام محمد، فضاءات التخيل مقاربات في التشكيل والرؤى والدلالة والإبداع سناء الشعلان القصصي، ص 258.

(3) المرجع نفسه، ص 120.

الفصل الثاني: - آليات وتقنيات خطاب التمرد في القصة النسائية العربية القصيرة (الأساليب)

محاولة تصوير البديل الذي يمكن أن نعتقه ونسكن إليه، كل ذلك دفع إلى أن يلجأ المبدعون على اختلاف ألوانهم وأجناسهم وأشكالهم أن يغرفوا من معين الأساطير من الرواية إلى الشعر إلى المسرح إلى القصة...»⁽¹⁾.

والنماذج عديدة في المجموعات القصصية المدروسة ولذلك سأقتصر على ذكر البعض منها.

ففي مجموعة (تراثيل الماء) نجد في قصة (جالاتيا مرة أخرى) الأسطورة حاضرة بقوة.

«وخمّن بجماليون أن أحزانه كافية لمسح خطيئته، لكن أفروديتا كانت متعطّشة للحنن من نقيع ندمه وحزنه وغضبه النّزق، وقررت في لحظة انتقام سماوي أن تشعل جذوة الحياة في صدر جالاتيا المرأة التمثال»⁽²⁾.

أمّا قصة (عينا خضر) من مجموعة (الهروب إلى آخر الدنيا) تسطع فيها الأسطورة من العنوان وما بعده أكثر بكثير.

«لقد تجاوزت الكاتبة توظيف الاسم الأسطوري الذي ينتمي إلى الأسطورة الأساس - أسطورة الخضر مع ذي القرنين - إلى توظيف مكونات أسطورية أخرى ونصوص أدبية...»⁽³⁾.

إنّ استخدام الساردة للأسطورة ومزاوجتها بنصوص أدبية أخرى تم توظيف التناص من خلالها ما هي إلّا قفزة نوعية في إبداع الأنثى، تعكس لنا سيطرتها الكبيرة في أدواتها الإجرائية الإنتاجية، والقول التالي يبرهن ذلك:

«استحضرت الكاتبة بعض الإشارات من النصوص الأدبية والشعرية والمتمثلة في:

- قصيدة أنشودة المطر لبدر شاكر السياب:

(1) خضر غنام محمد، فضاءات التخيل مقاربات في التشكيل والرؤى والدلالة والإبداع سناء الشعلان القصصي، ص120.

(2) سناء شعلان، تراثيل الماء، ص60.

(3) خضر غنام محمد، فضاءات التخيل مقاربات في التشكيل والرؤى والدلالة والإبداع سناء الشعلان القصصي، ص113.

الفصل الثاني:- آليات وتقنيات خطاب التمرد في القصة النسائية العربية القصيرة (الأساليب)

"عيناك غابتا نخيل ساعة السحر" في قولها (تينك العينين اللتين تنزعان في أديم وجهي الحنطي وتمزقات مثل نخيل اخضر ببريق شمس في يد الشواطئ.

- قصيدة المجد للطفائر الطويلة لنزار قباني:

"عينها طيران أخضران" أين التلقي ثلاثتهم في شبه العين بالنخيل الأخضر.

- قصيدة "البئلا المهجورة" ليوسف الخال:

"لنا التراب بيت رحم وكفن" تلتقي بقول الكاتبة "عين خضر... تدعواني إلى... وإلى
اطف مهما لدود الأرض التي يعشقها".

2. ضمنت المبدعة قصها بعض الأسماء والخلفيات الأسطورية.

أ- الفنيق الطائر الأسطوري الذي ينبثق من مارد والذي يرمز إلى الانبثاق والميلاد من جديد.

ب- الأسطورة الأنوثة شهرزاد في قولها: «... كان يحدثني كل ليلة عن حبه لها».

ج- أسطورة جلجامش: يلتقي النص هنا مع أسطورة ابحت عن الخلود (جلجامش)
وذلك من خلال بحث الزوجة عن عيني زوجها لترد إليه راحة البال كما بحث جلجامش
عن زهرة الخلود ليرد الحياة لأنكيو»⁽¹⁾.

قصة واحدة تعج بكل هذه المحطات عن أرى من خلالها أن الأنثى المبدعة قد أعطت
إنتاجها القصصي حقه من التميز والإبداع والخصوصية.

«والجانب الفني والجمالي يظهر من خلال قدرة الكاتبة على تطويع العناصر
الأسطورية وتوظيفها في جنس القصة القصيرة وإعطاء نص فني جديد وما ينسحب عن
هذا الأخير بناء أسلوب راق ولغة شيقة أظهرت بها المبدعة موقفها من الراهن الفلسطيني

⁽¹⁾ خضر غنام محمد، فضاءات التخيل مقاربات في التشكيل والرؤى والدلالة والإبداع سناء الشعلان القصصي، ص 130 -

الفصل الثاني: - آليات وتقنيات خطاب التمرد في القصة النسائية العربية القصيرة (الأساليب)

وما يعانيه المواطن الفلسطيني وحلمه الدائم بالعيش في أرض محررة تشرق على أشوارها الشمس»⁽¹⁾.

وتظهر الأسطورة أيضا في مجموعة (الهروب إلى آخر الدنيا) في قصة (عروس النيل) جاء فيها: «تفوق بجمالها جمال (حتحور) إلهة الجمال والحب المصرية التي تحمل اسمها... في المعبد ركعت عند قدمي تمثال الإله (رع)... وأمامها طائفة من الكهنة والسدنة على رأسهم (تي) كبير الكهنة... وقفزت في الماء، تعالت الترانيم والموسيقى، واختفت الحلقات المائية حيث انزلت حتحور، وهذا النيل بعد أن نال عروسه الحسناء»⁽²⁾.

"قصة تي" من مجموعة (قاتلة العطش) «.. نعم هي ساخطة على زيوس الإله الأكبر... وإلى ابنته إلهة الجمال إفروديتي وإلى إله الحب كيوبيد... وبين يديه امتثلت إلهة الحظ، وإلهة الشهرة فاما... وأخيراً خلق (هاديس) إله الموت... عشق هيرا يوربا ولاتوفا وانتوبي وديون ومايا وتيمس ويورنيوم ومنيموزين وأورينوما وسيميلي الجميلة والكهنة وداناي وليدا...»⁽³⁾.

القصة في مجملها مبنية على الأسطورة من ذكر أسماء أشخاص وآلهات تتوع كبير وتصور مذهل.

ففي قصة (رسالة إلى الإله) قمة الحب في نسيج أسطورة لم تحدث ولكن الإله زيوس الذي لم يكن مغيبا بالحب تذكر سبيلا من عشق من نساء وآلهات ولكنه مازال يعلم بلحظة حب، «في لحظات قدرها السير بآلاف السنين من صمت الإله زيوس واحتجابه دونهم... تمنى لو كان له هو الآخر إله ليرسل إليه رسالة يتضرع فيها لكي يذيقه العشق الحقيقي، يولو لمرة واحدة في الحياة»⁽⁴⁾.

(1) خضر غنام محمد، فضاءات التخيل مقاربات في التشكيل والرؤى والدلالة والإبداع سناء الشعلان القصصي، ص133.

(2) سناء شعلان، الهروب إلى آخر الدنيا، ص25-26-27-28-29.

(3) سناء شعلان، قاتلة العطش، ص19-20-21-22-23.

(4) خضر غنام محمد، فضاءات التخيل مقاربات في التشكيل والرؤى والدلالة والإبداع سناء الشعلان القصصي، ص258.

الفصل الثاني: - آليات وتقنيات خطاب التمرد في القصة النسائية العربية القصيرة (الأساليب)

وجدت الأمر نفسه في قصة (دقلة نور) من مجموعة (أرض الحكايا): «اسمها دقلة النور، ولكن دقلة النور الثمرة هي من كانت مقصده بإيعاز... هي سحر صحراء توزر، فهي هبة صحرائها دون أراضي الدنيا، وقد اكتسبت اسمها من شكل ثمرتها التي يستطيع المرء أن يرى النواة منها»⁽¹⁾، فالأسمر يبحث عن (دقلة نور) الانسانة المرأة وليس النواة. فالمجموعة القصصية (أرض الحكايا) تقع في 16 قصة يلي مجموعة ذات قصص جمعت على تيمات الأسطورة والخرافة والحكاية الشعبية، وتخلص منها إلى تسريع قصص جرى باختزال اللاواقع ليقدم الواقع بكل جزئياته الجميلة والقيحة⁽²⁾.

من خلال المجموعات القصصية المدروسة والتي تم الاقتباس منها، وعندما نعود للقصة د. سناء شعلان نخلص إلى جملة من النتائج الخاصة بأسلوبها كالساردة أنثى في عالم القص القصير، وبخصوص شأن توظيف الأسطورة عندما تقول: «قد سمعت سناء شعلان إلى توظيف الأسطورة في القصة القصيرة التماسا منها لنوع جديد ومختلف عن القصة القصيرة القدسية معتمدة بذلك على التجريب، وقد تجلى هذا التوظيف:

- توظيف المكان الأسطوري، الزمن الأسطوري، الشخصية الأسطورية، الرمز الأسطوري وقد تلجأ الكاتبة إلى التوظيف الكلي أو التوظيف الجزئي.

- تمكنت الكاتبة ببراعة من الفصل بين الشخصية الأسطورية في الأسطورة والتضحية الدينية في القصة الواحدة.

- تمكنت من إخراج بعض المعتقدات الأسطورية إلى النور بعد أن كانت حبيسة البنية والأنا سوى الذي يعتقدون به مثل أسطورة (دقلة النور) الإفريقية.

وقد اعتنت بجميع العناصر الأسطورية والمكونات الميثولوجية... كما أشارت إلى فساد الأنظمة السياسية والاستبداد وفساد السلطة ونوم الضمائر عن محاربة الظلم وأن الحل

(1) سناء شعلان، أرض الحكايا، ص 126.

(2) المصدر نفسه، ص 49.

الفصل الثاني: - آليات وتقنيات خطاب التمرد في القصة النسائية العربية القصيرة (الأساليب)

يمكن في المواجهة لا الانسحاب وفي الصراخ في وجه الظلم لا وضع الأيدي على الأفواه»⁽¹⁾.

وخلاصة القول في هذا الفصل أن يعكس لنا نتائج التجريب النسائي في القصة القصيرة والتي كانت:

1- تشظي الشكل أي تجاوز المؤلف.

2- تهجين باللغة «هو إبداع كلمات وتلقيحها وتغير دلالتها وهو ما جعل اللغة كما يرى "با حنين" تنقسم إلى لهجات اجتماعية ومهنية ولغات للأجناس التعبيرية وطراق كلام بحسب الأجيال»⁽²⁾.

3- نقد المحرمات (الجنس، الدين، السياسة).

4- إدرار التخيل «عن التخيل سمة مميزة للأدب والفن فقد يكون قصصيا لا سرديا أو شعريا أو ملحميا»⁽³⁾.

5- التراث.

6- الاعتماد على الذاتية في الكتابة.

«إنّ النصّ السردي المعاصر يعتمد على الذاتية بمعناها الواسع لا الموضوعية العلمية التي تتميز بها العلوم الحقة وفي هذا القول يقول مثلاً يرماخر: «العملية الإبداعية في تفردّها وفي ذاتيتها الجوهريتين ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالحياة الداخلية والخارجية للمبدع ومن ثم فإنّ النصّ باعتباره نتاجاً إبداعياً أنّه يكون إلّا تجلياً لهذه الحياة وإن كان الأمر كذلك فإنّ المهم في الممارسة الهيرمينوطيقية ليس تفسير المقاطع النصّية فحسب بل وإدراك النصّ في أصله وضعفه وفي بزوغه من الحياة الفردية للمؤلف»⁽⁴⁾.

(1) خضر غنام محمد، فضاءات التخيل مقاربات في التشكيل والرؤى والدلالة والإبداع سناء الشعلان القصصي، ص 144-145.

(2) كريمة بوكروش، الوظائف السردية والدلالية للخطاب الصوفي في الرواية العربية المعاصرة، ص 20.

(3) المرجع نفسه، ص 24.

(4) المرجع نفسه، ص 23.

الفصل الثاني: - آليات وتقنيات خطاب التمرد في القصة النسائية العربية القصيرة (الأساليب)

هذه خلاصة الفصل الثاني، وهذا قول بعض النقاط يؤكد ذلك: «وقص الحادثة إجمالاً - كما يقول بعض النقاد - هو بنيات مغامرة تعتمد التجريب والتغريب تتلخص في عنصر الزمن وتحاول إلغاء عنصر المكان، تقلل من شأن الحدث، والتشخيص السيكولوجي والتموضع الاجتماعي، تفجر اللغة، تلج عالم الحلم وتهويمات تيار الوعي الداخلي، تنفي العاطفية والغنائية بل وتنفي الانفعال»⁽¹⁾.

أما الفصل الموالي فسأبحث فيه عن جانب الجماليات، فما هي أهم الجماليات التي ميزت السرد النسائي في القصة القصيرة؟

(1) حسين المناصرة، قراءات في المنظور السردى النسوي، ص194.

الفصل الثالث

جماليات خطاب التمرد في القصة النسائية العربية القصيرة

أولا - محطات جمالية (ومضات)

ثانيا - تجاوز المعيار (المألوف)

ثالثا - عالم الأبعاد (النزاعات)

أولاً - ومضات جمالية "إشعاعات":

إنّ تمايز السرد النسوي عن باقي الإنتاجات الأدبية كان جلياً وساطعاً، فالأداة المتبعة له كانت النقطة الجوهرية لإنتاج خطاب ذا جماليات عالية، والفضل يعود إلى القارئ وهو من اهتدى إليها ونورنا بها.

«فلا شك في أنّ عملية الكشف عن جماليات الخطاب تقع أساساً على عاتق القارئ إذ هو المتدخل الأول الذي ينقل النص من منطقة الكتابة الجائمة بسوادها على بياض الورق إلى منطقة التداول والحوار... على النحو الذي يعاد فيه إنتاج الخطابات بآليات القراءة الجمالية التي تتيح للخطاب أن يتمظهر على نحو معين وصورة معينة»⁽¹⁾.

إنّ اختيار الأنثى الساردة لفن القصة القصيرة كقالب فني لا فراغ تجربتها الإنسانية لم يكن من محظ الصدفة بل كان مقصوداً لأنه الأنسب لاحتوائها.

«إنّ فن القصة القصيرة... موقف مثير ومتميز -كتابة وتلقيا- لما ينطوي عليه من الحذق والهندسة والكثافة والتصميم والاقتصاد الشديد والتركيز العالي في اللغة والصورة والقصصية والإيقاع السردي تشكيلاً وتعبيراً وتديلاً على النحو الذي يعكس جماليات استثنائية»⁽²⁾.

الجمالية في الحقيقة جماليات، وعند وصفنا التجربة الأنثوية الإبداعية لنقل تجربتها الواقعية المعاشة إلى حياتها المتخيلة.

«فإنّ وصف التجربة بـ"الجمالية" يحيلنا فوراً على مناخ إبداعي خلاق تخرج فيه من كونها تجربة ذات صلة بالواقع وتندرج في سياق التجربة الفنية التي تنهض في تشكيل رؤيتها في فضاء التخيل، إذ تتجلى في هذا المضمار سلسلة من الصفات الفنية التي تؤهلها لاكتساب الصفة الجمالية المميزة»⁽³⁾.

(1) محمد صابر عبيد، حركية العلامة القصصية جماليات السرد والشكل، المؤسسة الحديثة للكتاب، لبنان، ط1، 2004، ص289-290.

(2) المرجع نفسه، ص08.

(3) المرجع نفسه، ص22.

طبعاً فلا يوجد تجربة متخيلة إلا ولها حياة حقيقية معاشة، الأمر يكمن في إمكانية نقل التجربة المعاشة، فاختيار الإمكانيات المناسبة لها ليس بالأمر الهين، فالمنتج إما أن يصيب وإما أن يخفق في هذا الاختيار.

«تستمد التجربة الجمالية جوهرها المفهومي والاصطلاحي والرؤيوي والفضائي من أعماق التجربة العادية المتاحة في الواقع، لكنها تجري عليها سلسلة تحويلات فنية تكتسب فيها صفات وخصائص جديدة هي ما وصفه النقاد - تلقائياً - بالصفات الفنية... فالعالم والفنان كلاهما يدرك من الصلات بين الأشياء ما لا يدركه سواه بما يمتاز بقدرته على إحياء الماضي واختيار التجارب الجديرة بالإحياء»⁽¹⁾.

كما سبق الذكر الأنثى الساردة لجأت إلى فن القصة القصيرة إذ وجدت الملجأ والملاذ الأنسب لها للهروب والفرار من الواقع المرير الذي تحياه، فالامتيازات التي امتلكتها القصة القصيرة كانت كافية لترجمة هذه الحياة الأنثوية الهاربة الصارخة.

«فالقصة القصيرة وسيلة نوعية وجمالية من وسائل الكشف عن هذه التجربة الكبرى، من التجارب الصغيرة الخصبة والمكثفة التي يقدمها كتاب القصة في كل مكان وزمان، ومن طبيعة الحفر النقدي الجمالي في خصوصيته هذه القصص التعبيرية والسيمائية والرمزية بوسعنا التوصل إلى الكشف عن تجربة الإنسانية إذ ليس ميدان القصص في حقيقة الأمر إلا التجربة البشرية كلها وهي تتوزع على تجارب قصصية وقصص وحكايات تؤلف بمجموعها تجربة الإنسان الجمالية والروحية والفكرية والفلسفية في الحياة»⁽²⁾.

وعليه سأحاول إضاءة المراكز الجمالية في خطاب المرأة المتمردة انطلاقاً من النماذج المدروسة.

(1) محمد صابر عبيد، حركية العلامة القصصية جماليات السرد والشكل، ص22.

(2) المرجع نفسه، ص23.

1 - العتبات:

«إنَّ إحاطة العتبات بالنص تقود القارئ إلى جغرافية النص وتمنحه مفاتيح الاستكشاف لاستغوار مجاهيله وإضاءة مناطقه المعتمدة عبر مجرة الأسئلة الحرجة التي تفجرها عناصر النص الموازي أثناء فعل القراءة»⁽¹⁾.

العتبات النصية كالبوصلة التي تمتلك الزمام لقيادة صاحبها إلى الوجهة المطلوبة الصحيحة.

«العتبات النصية... تتسم على نحو حاسم في إحضار النص إلى العالم ومنحه إمكانية التلقي والقراءة، بعد أن جسده هوية واختلافاً، فمحيط النص بكائناته المذكورة ما هو إلا جملة عتبات مفخخة تستدرج القارئ إلى متنه، عتبات غواية تنتظر قارئاً يراود النص وتحسن الضراب فلا مراودة بعد حدوث الشغف بالمحبوب، فهذا المحيط النصي هائج بنصوصه يتحين قارئاً ليقذفه إلى أعماق النص، ولهذا لا يمكن القفز عليه أو المرور بمحاذاته أو عدم إيلائه أي اهتمام»⁽²⁾.

1-1 العنوان:

«لقد استطاع -جيرار جنيت- ومن خلال دراسته وضع الخطاطة الرئيسية الأولى لدراسة العتبات النصية والتي أسماها بالموجهات النصية والتي حددها بالعناوين الأساسية والفرعية والمقتبسات والإهداء والمقدمة والتمهيد والاستهلال والهوامش والملاحظات والأيقونات وأسماء المؤلفين والناشرين»⁽³⁾.

وفي دراستي هذه سأشير إلى بعض العتبات كالعنوان والإهداء.

العناوين هي مفاتيح، أول ما يقع عليه بصر القارئ ونسبة تأثيرها عليه تعود إلى مهارة الكاتب في حسن اختيار العنوان المعبر لمحتواه القصصي وما مدى شعريته التي

(1) محمد صابر عبيد، سوسن البياتي، المتخيل الروائي سلطة المرجع وانفتاح الرؤيا، دراسة في تجربة إبراهيم نصر الله الروائية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2015، ص185.

(2) المرجع نفسه، ص185.

(3) المرجع نفسه، ص123.

تجعله جذابا ومؤثرا ومعبرا، فيستحوذ جل اهتمام القارئ ويحفزه لقراءة المتن القصصي بفك رموزه واستدراك المعنى الحقيقي وراءه.

«فالعنوان هو أول ما يقرأ وآخر ما يبقى في ذهن المتلقي منها، وهو الذي يلخصها ويجعلها كتابا في جملة تختصره، وتعكس ما فيه من دلالات ومرجعيات، بوصفه جزءا لا يتجزأ من بنية النص الكلية، له وظائف بنوية بالنسبة لهيكل النص الخارجي وأخرى دلالية في علاقته بالمادة الحكائية أو الشعرية»⁽¹⁾.

يأتي العنوان كهزمة وصل لا يمكن التفريط بها تجمع بين كاتب ومتلقي وبين براعة الأول وحداقة الثاني يتجلى المقصود، فالمعنى المراد من العمل الأدبي ليس حكرا على الكاتب وحده بل يشاركه فيه القارئ فمن بدايات النسيج الأولى التي يحركها الكاتب قد حدد في طياتها قارئها المقصود.

«فالعنوان مرجع يتضمن بداخله العلامة والرمز، وتكثيف المعنى، بحيث يحاول المؤلف أن يثبت فيه قصده برمته كليا أو جزئيا، إنه النواة المتحركة التي خاط المؤلف عليها نسيج النص، دون أن تحقق الاشتمالية وتكون مكتملة - ولو بتذييل عنوان فرعي - والعنوان بهذا المعنى يأتي باعتباره تساؤلا يجيب عليه النص إجابة مؤقتة للمتلقي، كإمكانية الإضافة والتأويل»⁽²⁾.

وعند الرجوع إلى المجموعات القصصية المدروسة نلاحظ أنها قد تنوعت بين الوضوح والغموض ممزوجة بالطابع المباشر أحيانا والرمزية والغرائبية أحيانا أخرى، والمسؤولية تزداد حدة على الكاتب عندما يريد أن يضع عنوانا لمجموعته القصصية التي بدورها ملخص للقصص المحتواة فيها، لذا يكون شديد الحرص والدقة لانتقاء ما يلائم هذه المجموعة.

وأمثلة عن ذلك:

(1) محمد صابر عبيد، سوسن البياتي، المتخيل الروائي سلطة المرجع وانفتاح الرؤيا، ص124.

(2) المرجع نفسه، ص124.

في مجموعة "قافلة العطش" فالقاصة "سناء شعلان" أسبغت عليها الطابع السيميائي «سيميائية العنوان في قافلة العطش تحمل كل مفردات السيميائية التي هي أداة لقراءة السلوك البشري في مظاهره المختلفة»⁽¹⁾.

كلمة العطش في هذا العنوان جاءت متمثلة في تيمة الحرمان والفقد «حيث تشكلت هذه المجموعة من ست عشرة قصة دون توالد مركب... قافلة العطش عنوان المجموعة الذي تكرر عنوانا للقصة الأولى لتصبح هذه الأخيرة حاملة هوية المجموعة كلها وفي الغالب تكون القصة الأولى هي المعنية فتحمل رؤيا صاحبها التي سادت القصص كلها.. هذا التماسك في الرؤية وفي مضامين القصص لا ندرجها في بوتقة الحرمان من الحب... تقتضي الانتظار والفقد والحرمان وتتعدى ذلك إلى تنويع في السرد حتى وإن غلب فيها العجائبي والغرائبي والأسطوري والواقعي»⁽²⁾.

فمن عناوينها الداخلية أذكر "قافلة العطش، الناقدة العاشقة، رسالة إلى الإله، الفزاعة، سبيل الحوريات، تيتا، الرصد، بئر الأرواح، زاجر المطر".

هذه العناوين احتوت على طاقة دلالية مكثفة تشبعت من الجانب العجائبي الغرائبي والأسطوري والواقعي، الأمر الذي يحتم على القارئ التعامل معها بحذر ليقراً ما جاء خلفها من دلالات خفية.

جاءت المنظومة العناوينية لهذه القصة وفق مبدأ دائري، بمعنى أن «بؤرة القصة الأولى تلتحم ببؤرة القصة الأخيرة في المجموعة وبين هاتين القصتين مجموعة من الأنساق المتواشجة المترابطة بخيوط حريرية تربط عناصر المجموعة ببعضها فعطش الحب في القافلة يأخذ القارئ إلى إطلالة مستفيضة عبر عنوان "النافذة العاشقة" الذي يفتح أمام بطله

(1) عبد الجبار نوري، قافلة العطش لسناء شعلان مفاهيم حداثوية عن الحب ومنها ما قتل:

<https://nwatan.ps/articles/51236>

الأربعاء 21 نيسان أبريل 2020؛ 03:56.

(2) محمد وهاب، استراتيجية العنوان ودلالاتها في قصص سناء شعلان، 09 مايو 2020، الزمان المصري

<https://elzaman.wordpress.com/2020/05/09>.

الفصل الثالث: ————— جماليات خطاب التمرد في القصة النسائية العربية القصيرة

القصة آفاقاً رحبة إنها نافذة المجتمع القاتم الذي يحرم الإنسان من أبسط حقوقه في اختيار حياته»⁽¹⁾.

وعند قراءة مجموعة "تراتيل الماء" تظهر لنا آلية العنوان بلون آخر، حيث «تتوزع المجموعة على إحدى عشرة قصة تنقسم هذه القصص بدورها إلى متتاليات قصصية مرة أخرى لتقدم فروعاً وأغصاناً جديدة من النصوص التي تحمل كل واحدة منها شيئاً مما يحمله عنوان المجموعة»⁽²⁾.

فهذه الطريقة أشبه بالفسيخساء الملونة التي تمتع العين الباصرة قبل العقل القارئ، نسيج محبك متشابك، شبكة صيد تلقى لاختيار أحسن وأفضل الأسماك، فالقارئ المثالي المقصود من هذه الشبكة هو المعني بها.

ومن بعض النماذج المدرجة في المجموعة أذكر على سبيل المثال: ⁽³⁾

عناوين قصص المجموعة	عناوين المتواليات القصصية لقصص المجموعة	
سيرة مولانا الماء	1- سيرة التكوين 2- عروس مولانا الماء 3- حوريات الماء 4- عرافة الماء 5- تحولات السيد 6- مذكرات مولانا الماء 7- الطوفان 8- المدينة الفاضلة 9- عامر مولانا الماء.	
س.ص.ع لعبة الأقدام	"س" القدم العرجاء تهوي لعبة الأقدام النص. "ص" الضفائر السوداء تتقن لعبة الأقدام. "ع" عليك أن تحضر جسدت معي كي تلعب لعبة الأقدام. "لعبة الأقدام" من حق الأقدام أن تتمرد على الآخر والعادات والأحزان.	عنوان المجموعة "تراتيل الماء"
أحزان هندسية	1- أحزان نقطة المركز. 2- أحزان خطين متوازيين. 3- أحزان مثلث. 4- أحزان مربع. 5- أحزان دائرة.	

(1) محمد وهاب، استراتيجية العنوان ودلالاتها في قصص سناء شعلان، الموقع السابق.

(2) الموقع نفسه.

(3) الموقع نفسه.

إنّ هذه الطريقة من الإبداع والنسج تعكس المهارة العالية التي يتمتع بها القاص، فليس بالأمر الهين أن يبدع بهذه الصورة لولا تفردّه وحنكته.

«فعندما تقول الأدبية (تراثيل الماء) فهي تقصد تراثيل الحياة بما فيها الإنسان والحياة والظروف. فهذه العناوين تؤرخ لسيرة الإنسان والطبيعة والصراع الأزلي بين الخير والشر»⁽¹⁾.

ويظهر البعد الفلسفي في مجموعة "الهروب إلى آخر الدنيا".

«تنوعت قصصها بين الواقعية والأسطورة والعجائبية والغرائبية. فجاءت المنظومة العناوينية لهذه المجموعة لوحة فنية غنية بأشكال وألوان الحب ومغامراته حلوها ومرها في بحث دائم عن الحقيقة والحياة والسعادة بالتغلب على عجز وموت الإنسان وهو على قيد الحياة»⁽²⁾.

ومن بين الجماليات الإضافية والخاصة بالعنوان، استخدام عنصر الحيوان فيه؛ وهذا لما يحمله هذا الأخير من بعد رمزي سيميائي ثقافي، اعتبر أداة طبيعية لتحرير الخطابات المستعصية بطريقة ظريفة بناءة، ممكن القول بطابع هزلي، فقد رأى القاص أن التأثير بهذه الطريقة أنجع وأنفع.

وفسيفسائية الحيوان يعد من بين الدلائل الإشارية الذي يندرج ضمن سيميولوجيا الثقافة «حيث نجد لوتمان وإيفانوف وطودوروف ممن يعدون الظواهر الثقافية موضوعات تواصلية وأنساقا دلالية، وقد عنى أصحاب هذا الاتجاه بدراسة الظواهر الثقافية باعتبارها عمليات تواصلية وربطوا بين اللغة والمستويات الثقافية والاجتماعية والإيديولوجية مؤكدين أنّ العلاقة تتألف من دال ومدلول ومرجع ثقافي»⁽³⁾.

فمن العناوين أذكر: رأس خنزير، قطته العاشقة، انتحار عصفوري، الفزاعة.

(1) محمد وهاب، استراتيجية العنوان ودلالاتها في قصص سناء شعلان الموقع السابق.

(2) الموقع نفسه.

(3) بسام قطوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2001، ص21.

اللجوء إلى عنصر الحيوان فهو تعويض ما فقد في الواقع، فيعوض تلقائياً في العالم المتخيل، ففي قصة "قطته العاشقة" بطل القصة يصور لنا حالته المأساوية التي أدت به إلى أن يجد قطته ويتخيلها المرأة التي أحبها حد الجنون ولكن صدمات الواقع جعلت هذا الحب مستحيلاً، فكانت قطته هي البديل.

ونفس الوضع في قصة "الفزاعة" قصة حب بين بطل القصة و"الفزاعة" التي وضعت في الحقل لإبعاد الطيور عن الحقل لتنتشأ بينهما قصة حب مجنونة.

إن اعتماد هذه التقنية من العناوين في القصة العربية القصيرة - توظيف أفنعة الحيوان - قد أضافت على خطابها أبعاداً جمالية خاصة انفردت بها عن غيرها، إذ من خلالها تم الكشف عن الخطابات المسكوت فيها والمضمرة والتي كشفت في العالم المتخيل لأنها وجدت التضييق عنها في الواقع المعاش.

«إن القصة القصيرة ذات هندسة معمارية بالغة الخصوصية والفرادة وتحتاج إلى مهارة عالية وذكاء نوعي وقدرة تعبيرية خلّاقة كي يتحقق لها النجاح في ظل مراهنات قاسية على بلوغ منطقة القراءة والتداول بنجاح داخل منطقة اللغة والصناعة القصصية والتشكيل الجمالي السردي والرؤية الحاملة لمقولة القصة وفلسفتها»⁽¹⁾.

وعليه فلا يمكن الغوص في أعماق المتن القصصي دون الاهتمام الكبير بعتبة العنوان الذي هو همزة وصل بين أطراف عدة لكل منها غاية محددة على حد تعبير "جنيت" «العنوان خطاب ثانٍ وخطاب واصل للنص يحمل دلالة شعرية على رأي جنيت إذ اعتبره عقداً شعرياً بين الكاتب والكتابة من جهة وعقداً قرائياً بينه وبين جمهور قرائه من جهة وعقداً تجارياً إشهارياً بينه وبين الناشر من جهة أخرى»⁽²⁾.

ومن الجماليات الملاحظة في عناوين القصة القصيرة من خلال النماذج المدروسة وجود عنصر "المفارقة فيها".

(1) محمد صابر عبيد، حركية العلامة القصصية، ص34.

(2) كريمة بوكروش، الوظائف السردية والدلالية للخطاب الصوفي في الرواية العربية المعاصرة، ص163.

«والمفارقة اللفظية هي خط كلامي، أو طريقة من طرائق التعبير ويكون المعنى المقصود منها مناقضا أو مخالفا للمعنى الظاهر»⁽¹⁾.

عنصر المفارقة تم توظيفه في المجموعات القصصية المدروسة بنسبة كبيرة وهذا ما يتركنا أن نقول أنه أصبح سمة جمالية فيها، ومن بعض الأمثلة "صوت الصمت، الشيطان يعشق، قطته العاشقة، المقامات، المنامات السهاد، العيون التي ترى، كرنفال الأحزان، قافلة العطش، أصابع وقحة، حادثة انتحار عصفوري، أكاذيب البحر، الجدار الزجاجي، الشيطان يبكي، قاموس الشيطان...".

«ولعلّ عقدة المفارقة وجمالياتها تتجلى في كونها تحمل مدلولين لدال واحد الأول حرفي ظاهر وجلي والثاني موحى به خفي، وللمفارقة اللفظية تشتمل على علامة توجه انتباه المخاطب نحو التفسير السليم للقول، لذلك فإنّ حل شفرة المفارقة يستلزم مهارة خاصة لفهم العلامة وهي علامة ثقافية أو إيديولوجية يشارك فيها المتكلم والمخاطب»⁽²⁾.
وسأوضح عنصر المفارقة في العنوانين "مقامات"، "قافلة العطش".

- قافلة العطش:

أول ما يلفت الانتباه إليه في العنوان الإسناد الذي تم بين الكلمتين "القافلة" و"العطش" فقد تم الجمع بين كلمتين متضادتين، إذ أنه ومن المعروف أنّ القافلة في رحلتها تحظى بالكثير من الخيرات والنعم إذ أنها تنتقل وترحل من مكان إلى آخر، إلا وبالضرورة في نهاية رحلتها ستجمع الخير الوفير، ولكن ما وجدناه في هذا العنوان أنّ القافلة لم تلق من رحلتها هذه إلا العطش فهل يا ترى هذا العطش مادي أم معنوي؟

عند قراءة قصص المجموعة القصصية وقراءة قصة "قافلة العطش" التي بدورها أخذت تسمية المجموعة القصصية ككل تبين لي أنّ جميع هذه القصص اشتغلت على بؤرة أساسية

(1) محمد صابر عبيد، فضاء الكون السردى، جماليات التشكيل القصصى والروائي، نخبة من النقاد الأكاديميين، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 01، 2015م/1436هـ، ص399.

(2) المرجع نفسه، ص399.

أي تيمة الفقد الذي تجسد في عطش الشخصيات أي أنها تبحث عن شيء مفقود وهذا العطش ليس عطش ماء، عطش مادي بل تبين أنه عطش معنوي، خواء المشاعر، وجفائها.

«إنّ الكاتبة تفصح عن رؤيتها في حياة المساكين والبؤساء الذين يلفهم العطش ولكن... أي عطش؟ إنهم مساكين الحب وبؤساءه، والعطش هو عطش الحب، وقد أعطت الكاتبة بعدا جماليا في بنية العنوان في لفظة (قافلة)، فالمعروف أنّ أهم ما تحمله القوافل التي تجتاز الصحراء هو الماء ولكن المفارقة في العنوان عندما تجعل هذه القافلة موسومة بالعطش، فالمشاعر الجياشة بالحب تملأ الناس ولكنهم لا يكشفون سبب التابو الذي يجعلهم في عطش دائم»⁽¹⁾.

إنّ العنوان امتاز بالرمزية ممّا جعل القارئ للوهلة الأولى يقف على مدلولات الكلمات الموضوعية في العناوين وقراءة ما خلفها من معاني، فعن هذه المجموعة تتبع القصة تيمة "الفقد والحرمان" الذي نتج عن عطش وشخصيات المدرجة في مجموعتها القصصية، وعند قراءة القصص ينكشف لنا سبب هذا العطش.

«والعنوان/ العطش في هذه المجموعة القصصية مارس هذه السلطة تماما من خلال مدلولات ممتدة التقت في مدلول واحد وهو الحرمان - حرمان الحب - وأي حرمان ذلك المنشود، إنه حرمان المرأة في عالمها الخاص وما يستدعي ذلك من بيئات متنوعة تحكمها علاقات مكانية خاصة تقتضي الانتظار والعقد والمعاناة بيد أنها تتدرج في بوتقة الحرمان... وكانت دلالاته كلها في العطش إلى الحب ولكن الحب الذي يعقبه الحرمان»⁽²⁾.

وما يمكن قوله على هذه المفارقة، إنها أسلوب مشوّق جذاب يستهوي القارئ للوهلة الأولى لما يحتويه من غموض ورمزية هو الخيط الأول للوصول إلى التيمة الرئيسية للمجموعة القصصية فكانت الإشارة الأولى لتنبه القارئ هو المفارقة التي جمعت الكلمتين قافلة وعطش وهذا يدل على تمكن القاصة وقدرتها السردية.

(1) خضر غنام محمد، فضاءات التخيل مقاربات في التشكيل والرؤى والدلالة والإبداع سناء الشعلان القصصي، ص20.

(2) المرجع نفسه، ص30-33.

«قافلة العطش هو العنوان الذي اختارته سناء شعلان لمجموعتها... عنوان فيه إشارة إلى القبول أو العودة أو الأوبة أو الرجوع من السفر ولكن هذا الرجوع جاء مقترنا بالعطش، هكذا تبدي الإشارة وتتولد الفرضيات وشد انتباهنا إلى ما بين المضاف والمضاف إليه، من تنافر يؤكد الرجوع الذي يفترض أن يكون فيه القافلة محملة بثراءات السفر وخيراته من جهة والعطش الذي يفترض أن يقترن بأول السفر لا بنهايته من جهة أخرى على افتراض أن الارتواء هدف وغاية من أجلها رتب السفر»⁽¹⁾.

كلّ هذا الإبداع ما يعكس لنا قمة المعاناة والقهر الذي يعيشه الإنسان ويتجرع مرارته في صمت.

- قصة (مقامات الاحتراق) :

إنّ القارئ للوهلة الأولى للعنوان يظن نفسه بصدد قراءة فن المقامات ولكن بعد قراءة المتن القصصي للقصة حدث عكس ما يتوقع.

كلّ هذه المفارقات ما هي إلا شكل من أشكال كسر أفق المتلقي بطريقة مفاجئة وفي لحظة زمنية عابرة؛ وأيضا يعكس لنا القدرة المذهلة للقاصة على استخدام هذه الوسائل السردية لخلق جو فني خلاق تتزاوج فيه كلّ العناصر الجمالية لتولد عالما سرديا خاصا متميزا عن غيره أيّ إبداع وإنتاج أدبي مغاير للمألوف.

«لقد جاءت المقامات في الغالب بلغة شعرية مكثفة، تكثر فيها جماليات التصوير والإيحاءات والجمال القصيرة سريعة الإيقاع، لتخلق حالة من التوتر وتكشف بحدة عن طبائع الإنسان ومثال ذلك (مقام الوفاء) حيث الرجل لم يستطع أن يتخيل امرأة تحل محل زوجته الميتة، وفاءً منه لذكراها يجد الرجل الحل لمعضلته أخيرا: استأجر بيتا جديدا لا زهر أو نباتات منزلية فيه، وتزوج امرأة نحيلة لا تناسبها ملابس زوجته المتوفاة»⁽²⁾.

(1) خضر غنام محمد، فضاءات التخيل مقاربات في التشكيل والرؤى والدلالة والإبداع سناء الشعلان القصصي، ص73.

(2) المرجع نفسه، ص219.

- العناوين المباشرة:

العناوين امتازت بالرمزية والإشارية حملت من الجمالية ما حملت، وهذا ليس معناه أن العناوين المباشرة افتقدت لذلك بل بالعكس، فبعض العناوين المباشرة كانت في قمة الجمال وأذكر على سبيل المثال المجموعة القصصية (أشياء صغيرة) للقاصة (سميرة عزام). منها: الشيخ مبروك، زواج العمّة، أمومة خيرة، ماما، مات أبوه، بائع الصحف، نافخ الدواليب...

وكذا نجد العناوين المباشرة في مجموعة القاصة "نوال السعداوي" "حنان قليل" «سوسن، لن تجديه باليل، قصة من حياة طبيبة، حين أكون تافهة...»، فعند تلقي القارئ هذه العناوين وبعد قراءة متنها يجد العنوان دالا واضحا فلا مفارقة ولا رمزية، مما يجعله يبني محتوى القصص ويتصورها على النحو الذي تلقاها عليه أول مرة من العنوان فتحدث المتعة الفنية للقارئ.

وإحداث المفارقة في العناوين ليس للرمزية والإشارية فقط بل لإحداث وخلق جو نفسي بينه وبين المتلقي وتحريك فكره وتحفيزه إلى الإنتاجية الأدبية، حيث يكون قارئاً نشطاً فعلاً منتجا لا قارئاً متلقياً سلبياً ومشاهداً فقط «فضلاً عن الجانب النفسي الذي توفره المفارقة... بحيث أن أداء المفارقة يعبر عن الفني إلى التعافي ليؤدي وظيفة مزدوجة... لا يمكن عدّ المفارقة وحدة سردية تابعة للنظام السردى للقصة إذ أنّها وحدة سردية مستقلة بذاتها تقوم بمجموعة من المهام السردية وتتوافر على أكثر عناصر السرد المعروفة وتشغلها بأقصى طاقتها الممكنة من أجل تحقيق قدرة أكبر على الإدهاش والإمتاع والسخرية النفسية وتحريك فكر المتلقي على أوسع دائرة تلقى ممكنة»⁽¹⁾.

إذا فتعمد إحداث المفارقة في العناوين ليس عبثاً بل عن قصد ووعي تامين نابعين من إدراك كلي للكاتبة للسارد.

(1) محمد صابر عبيد، فضاءات الكون السردى، ص421.

1-2 الإهداء:

الإهداء من العتبات المهمة التي لا يمكن تجاهلها أو التغافل عنها، تحظى بقيمة عالية التي حظي بها العنوان وباقي العتبات النصية الأخرى.

وعند قراءة المجموعات القصصية المدروسة اختلفت مواضع الإهداء، فمنها العام والخاص والواضح والغامض ومنها من يذكر في بداية المجموعة، وهناك من يأتي في ثنايا القصص وبعض المجموعات القصصية خلت نهايتها منه وسأذكر البعض منها في بحثي هذا.

«يعتبر الإهداء تقليدا ثقافيا عريقا، ولأهمية وظائفه وتعالقاته النصية فقد حظي أيضا بالدراسة والتحليل»⁽¹⁾.

- مجموعة (الذي سرق نجمة):

جاء الإهداء في هذه المجموعة واضحا وصريحا وخصوصا، إذ أهدته القاصة إلى أعز مخلوق عندها وهي " أمها": «إهداء... إلى نجمتي الطاهرة التي تضيء حياتي، وتهديني إلى الدرب، إلى أمي»⁽²⁾.

وهنا يتبين أن المهدي إليه خاصا وليس عاما، إذ تتضح القرابة من خلال العلاقة التواصلية بين المهدي والمهدي إليه، وفي هذا قصدية ووعي تام نابعين من الأنا الساردة التي خست مجهودها السردي وتعبها فيه يرسل إلى من يحظى بمنزلة عظيمة لديها. ألا وهي كما وصفتها النجمة الطاهرة التي كانت بمثابة المصباح المنير الذي يهديها إلى النهج الصحيح، وهي التي يعجز اللسان عن وصفها "الأم".

«يتخصص الإهداء، إذن باعتباره عتبة نصية لا تخلو من قصدية سواء في اختيار المهدي إليه/ إليهم في اختيار عبارات الإهداء... يمكن التمييز بين نوعين من المهدي إليهم: الخاصون والعامون»⁽³⁾.

(1) عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص البنية والدلالة، شركة الرابطة، الدار البيضاء، ط1، 1996، ص26.

(2) سناء شعلان، الذي سرق نجمة، ص05.

(3) عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص البنية والدلالة، ص26.

- مجموعة (أرض الحكايا):

امتاز الإهداء فيها بالغموض والرمزية فلم تصرح الساردة اسم المهدى إليه فاكتفت بذكر الضمير المخاطب أنت، وقد وصفته بإهداء مسروق لأنها أخذته من قصتها المدرجة في المجموعة والتي كانت بعنوان (أكاذيب البحر):

«إهداء مسروق...

إلى سليل الأساطير والعمامات السوداء الذي سافر، ولم يعد بعد أن كتب على عجل على بوابة صحرائها:

"كانت مدينة القحط طيلة سنوات ثلاث مدينة لا تطاق، كنت أتمنى الخلاص منها، وتركها في أسرع وقت، لكن عينيك صيرت القفر واحة يهوي القلب إليها، ليستريح فيها من عناء الدنيا، فإليك يا من صيرت الموت حياة أهدي حبي»⁽¹⁾.

اتسم هذا الإهداء بالطول نوعاً ما، والرمزية والغموض، يمكن القول بأن الذي اتصف بهذه المواصفات التي ذكرتها القاصة في إهدائها هو معني به، فهو إهداء عام خاص.

- (الهروب إلى آخر الدنيا):

وصمت القاصة إهدائها في هذه المجموعة على شكل تساؤل مشبع بالتعجب للإشارة على الحالة التي كانت تشعر بها الساردة.

فقالت: «ماذا يمكن أن يجد الهارب من نفسه إلى آخر الدنيا سوى نفسه المعذبة النائقة للانعقاد؟؟ سناء»⁽²⁾.

يحمل من الاستفهام والغربة والحزن ما يحمله هذا الإهداء، كأن الأنا الساردة تريد تصوير الإنسان المعذب فما فائدة الهروب إلى آخر الدنيا، إذا كانت النفس من الداخل تتعذب وتقهر.

(1) سناء شعلان، أرض الحكايا، ص 07.

(2) سناء شعلان، الهروب إلى آخر الدنيا، ص 03.

- مجموعة (تراتيل الماء):

استخدمت القاصة في هذا الإهداء الرمزية والغموض المشبع بالحكمة وعنونته بتراتيل الماء: «تراتيل الماء... لا جدوى من حفظ سيرة مولانا الماء؛ لأنها تتبخر في الأجواء الصحراوية، وتتجمد في الصقيع»⁽¹⁾.

استخدامها لرمز (الماء) له من الإيحاءات الكثيرة.

- مجموعة (تقاسيم الفلسطيني):

إهداء هذه المجموعة خاص جداً، إذ ينبع من القلب المجروح المكسور المقهور المكلم، يحمل في طياته صرخة روح تتألم وتقهر أخذت منها أبسط مقوماتها الإنسانية، صرخة شعب وأمة أبيدت جماعياً، يعكس هذا الإهداء كل معاني القوة والصمود والشموخ والتصدي بلا رجعة ولا انكسار معاني البطولة الشامخة والكرامة المقدسة، فقالت السادرة فيه: «إلى أمي الفلسطينية العاصمة الأبدية لقلبي التي علمتني معنى الصبر والصمود والعطاء والشجاعة».

إلى مدين فضيلات الوجه الفلسطيني الذي لا يعرف الانكسار في زمن الردة. إلى عطا الله الحجايا قلب فلسطيني شجاع لا يعرف الخوف أو الهزيمة»⁽²⁾.

إهداء لا يضاهيه إهداء، إلى شعبي المكافح المناضل.

- مجموعة (قافلة العطش):

امتاز الإهداء هنا بالرمزية والغموض، يحمل تيمة الفقد والحرمان «كم هم عطشى... أولئك الذين لا يعرفون أنهم عطشى»⁽³⁾. البحث عن المفقود في عالم المجهول.

(1) سناء شعلان، تراتيل الماء، ص04.

(2) سناء شعلان، تقاسيم الفلسطيني، ص05.

(3) سناء شعلان، قافلة العطش، ص05.

- مجموعة (تعلمت الحب):

الشيء اللافت للانتباه في إهداء هذه المجموعة للقاصة المصرية (نوال السعداوي) كان تقريباً صفحة كاملة، يحمل في ثناياه مقاصد القاصة المتبلورة في عنصر "الحب والرحمة".

«كلما أمعنت النظر في مشاكل حياتنا زدت اقتناعاً بأننا في حاجةٍ إلى مزيد من الحب والرحمة؛ فالحب يجعل الحياة مقبولة بما يثيره فينا من أحاسيس، والرحمة تلطف الحياة برقتها وخيرها... فالى من يرى في كل صباح يشرق على العالم فرصة جديدة لمزيد من الحب والرحمة أهدي هذا الكتاب»⁽¹⁾.

في بعض المجموعات المدروسة الإهداء لم يذكر على سبيل الذكر (مقامات الاحتراق) لسناء شعلان، (حنان قليل) لنوال السعداوي، و(أشياء صغيرة) لسميرة عزام. هناك إهداءات خاصة ذكرت داخل (متن) القصص المدروسة وليس في بداية المجموعة القصصية، ومن أمثلتها:

- إهداء خاص داخل القصة:

1- اللوحة اليتيمة (قصة):

«إلى روح طارق العساف الذي ابتلعه الماء ويتم لوحته»⁽²⁾.

2- قصة (أكاذيب البحر):

«الويل لمن يصدق البحر»⁽³⁾.

3- قصة (منامات السهاد):

«أفلح من نام وتعس من استيقظ»⁽⁴⁾.

(1) نوال السعداوي، تعلمت الحب، ص 05.

(2) سناء شعلان، أرض الحكايا، ص 99.

(3) المصدر نفسه، ص 33.

(4) سناء شعلان، الذي سرق نجمة، ص 15.

4- قصة (سفر الجنون):

«سيفر لمن يصمم على أن لا يعرف»⁽¹⁾.

وبعد هذا العرض المختصر تبين الإهداء أنه جاء على إحدى الحالات التالية:

- إهداء خاص (الأم، الوطن، أشخاص معينة).

- إهداء عام (غامض).

- إهداء في متن القصص.

وقد حقق الإهداء وظيفته التواصلية التداولية بين المهدى والمهدى إليه بغض النظر

عن الوظيفة الدلالية.

2- جمالية اللون:

«كل شيء مهم في القصة القصيرة حيث لا يمكن أن يهمل أي شيء أساسي في القصة

القصيرة وكل شيء يتعلق بفضاء القصة فهو أساسي مهما كان صغيرا وجزئيا وبسيطا ولا

يلفت الانتباه، لأنه يسهم إسهاما فاعلا في إرساء إيقاع المزاج القصصي الذي قد يتركز

في شيء قد لا يعد مركزيا في منظور البعض»⁽²⁾.

وعند دراستي للنماذج القصصية لفت انتباهي في بعض القصص خاصية استخدام

اللون كوسيلة تبليغية، ومن بين الألوان وجدت "اللون الأزرق".

وسأذكر هنا قصتين ذكر اللون في عنوانهما وهما: قصة القبة الزرقاء، وقصة الملاك

الأزرق.

ففي قصة (القبة الزرقاء) نجد الساردة تحدث مفارقة من خلال اللون الأزرق، وما

حصل لبطلها، حيث كان اللون الأزرق منبؤا من طرفه، إذ يعتبر مصدر حزن وشأم وتعود

هذه المشاعر يوم تم استدعاؤه إلى أداء الخدمة العسكرية في هيئة الأمم المتحدة تاركا أمه

(1) سناء شعلان، مقامات الاحتراق، ص17.

(2) محمد صابر عبيد، المغامرة الجمالية للنص الأدبي - دراسة موسوعية، إشراف وجدي زرق غالي، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 2012، ص12-13.

العجوز وحدها، وما زاد كره البطل للون الأزرق الحادثة التي وقعت له وهو يؤدي واجبه خلفته معاقا بعد أن فقد رجله وحلت العصا مكانها يتكأ عليها.

«القبعة الزرقاء التي طارت بعيدا في الهواء المشبع برائحة الكبريت، والمشحون بحرارة الانفجار وبصوته، كانت آخر حركة رآها قبل أن ينزلق في غيبوبة ... لم يعجبه أبداً لون القبعة الأزرق الفاتح البهيج الذي يناسب الفتيات الجميلات أكثر مما يناسبه، ولطالما تمنى أن يبدل بلون قبعته أي لون آخر إلا لونها الأزرق، وتساءل باستهزاء وفضول: "ما علاقة اللون الأزرق بهيئة الأمم المتحدة؟"»⁽¹⁾.

والمفارقة التي أحدثتها القاصة بين اللون المختار وأحداث بطلها جعلت القارئ يتفاجئ لأنه من المفروض أن دلالات اللون الأزرق تبعث على أحاسيس الراحة والهدوء والاستقرار، ولكن حدث العكس.

«اللون الأزرق يرمز إلى الصدق والحكمة والخلود والإخلاص والثبات وهو لون نبيل...»⁽²⁾.

«إنّ اللون الأزرق هو الحلم الجديد الذي بدأ يلوح في الأفق بعد نضالات وإرهاصات ومخاضات عسيرة... اللون الأزرق عنوان الصفاء والعمق والأمل...»⁽³⁾.

وأنا على ما أظن أن اللون الأحمر كان مناسباً للعنوان أحسن من الأزرق، ولكن اختيار اللون الأزرق كان ذا قوة كبيرة لإحداث شرخ في مجريات القصة وإحداث عنصر الدهشة لدى المتلقي.

«... ليعود إلى وطنه بعد أن فقد قدمه اليسرى في الانفجار المريع الذي تعرض له، ولكنه كان يشعر بالفخر، بل بكل الفخر؛ لأن قدمه استشهدت في سبيل إنقاذ طفل وإوزته

(1) سناء شعلان، مقامات الاحتراق، ص50.

(2) عفيف البهنسي، النقد الفني وقراءة الصورة، دار الوليد، دار الكتاب العربي، دمشق، القاهرة، ص43.

(3) صبرينة جعفر، جماليات الخطاب في القصة العربية القصيرة، دراسة نماذج مختارة، رسالة ماجستير، إشراف جمال مجناح، مشرف مساعد شتوح خضرة، كلية الآداب واللغات، جامعة المسيلة، 2016/2015، ص123.

من لغم آثم، وأحس في ذاته بدبيب فخر، خمن أنه سوف يلزمه كل حياته؛ لأنه كان يوما من أصحاب القبعات الزرق»⁽¹⁾.

- أما قصة "الملاك الأزرق":

استخدمت القاصة اللون الأزرق في هذه القصة لتوفر كل الأجواء الهادئة التي خطتها في قصتها، إذ بنيت على علاقة حب بين طرفين فوظفت كل ما هو أزرق في الطبيعة لإيصال المعاني المتفجرة في سرد أحداثها، وقد اعتمدت الوصف بطريقة مذهلة اختصرت فيه الكلام والحوار المنطوق كل اختصار.

«في السماء الناعمة الملمس، القطنية الانتشار،.. كل شيء كان أزرق، حتى الأزرق كان أزرق، ولحظة انشطار السماء كانت زرقاء... أزرق العينين... أسراب الحمام في السماء، الأزرق!!... أتأمل عينيك، ما أجمل الأزرق وما أقساه!! الأزرق بحر الأزرق سماء، الأزرق ملاك هو أنت الأزرق دثار دافئ... أزرقك هو أزرق أحلامي... نحو السماء الزرقاء يخلق ملاك الأزرق... عينيك الزرقاوين»⁽²⁾.

لقد اختصر الوصف باللون الأزرق كل أحداث القصة، فجاءت في قمة النسيج والإحكام، ومن خلالها تمت عملية التواصل، إذ الألوان تحمل في طياتها خطابات غير مباشرة يسعى المتلقي إلى اكتشاف أسرارها.

«فاللون يعد مفتاحا للكشف عن قوى خفية غير مرئية بالنسبة لنا، ودراسته تحيطنا بهالة من المعرفة والفهم لتحسس مكامن الجمال وخوافيه وهو لغة عالمية تحيط بنا وتحدث إلينا من خلال لغة الألوان»⁽³⁾.

وعليه فلغة الألوان تملك من الطاقات الإيحائية والتبليغية ما يفتقر إليه الكلام، فهي لغة الإشارة والتلميح التي ينتج عنها بعدا تواصليا تداوليا، مخلفة وراءها بعدا جماليا.

(1) سناء شعلان، مقامات الاحتراق، ص55.

(2) سناء شعلان، الهروب إلى آخر الدنيا، ص71-72-75-76.

(3) صبرينة جعفر، جماليات الخطاب في القصة العربية القصيرة، ص117.

«تؤدي الألوان دوراً أساسياً في التواصل بين الأفراد ويبدو أن دلالة الألوان لصيقة بالثقافة والحضارة، فلا توجد ثوابت عالمية في هذا المجال، إذ غالباً ما تحدد شفرات الألوان بالانتماءات الثقافية والمرجعيات الحضارية والسياسية والتاريخية... ويبدو أن الإنسان العربي توصل إلى إدراك سر اللون وبرع في استخدامه للتعبير عن البروز والعمق»⁽¹⁾.

3- جمالية الشخصية الهامشية:

إن الحديث عن شيء هامشي مغيب ليس بالأمر الصعب الصعوبة تنأتى عندما نريد تصوير عوالمه الخارجية والداخلية مما يستدعي على القاص أن يتسلح بأدوات فنية قوية وخبرة كافية تجعله ينقل لنا هذا العالم الهش المداس عليه. والمرأة الساردة هي الأخرى اهتمت بهذه الطبقة الهشة وأولتها اهتماماً كبيراً. «فضحت الرؤية السردية الأنثوية عالماً هشاً وممزقاً ومنهاراً لا يمكن تمثيله بسرد متماسك، فقد أصبحت الكتابة جزءاً من قضية الكاتب وموقفه من العالم الذي يعيش فيه»⁽²⁾. وعند قراءتي وتحليل للنماذج القصصية المدروسة فجلها شخصيات هامشية مغيبة، وقد تم تصوير حالتهم المعيشية الضعيفة على عالم فني متصور، وقد استخدمت القاصة الأنثى كل الآليات الفنية التي تسلط الضوء على هذه الفئة فنياً. «... لكن الرواية العربية اهتمت بتمثيل عالم المهمشين، فجاء عالمهم المتخيل ممزقاً شأن عالمهم الواقعي»⁽³⁾.

وهذا النقل الصريح المطابق للواقع ما هو إلا الصدق الفني في السرد القصصي وما يمكن الإجماع عليه أن فئة المهمشين تمتاز بالعجز والضعف الناتج عن القهر والتعسف والظلم الممارس عليهم من الطبقة الأعلى عليهم اجتماعياً.

(1) صبرينة جعفر، جماليات الخطاب في القصة العربية القصيرة، ص 119-125.

(2) عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج 6، ص 140.

(3) المرجع نفسه، ج 5، ص 350.

«... على أن صورة المهمش في السرد العربي الحديث اتخذت شكلها شبه النهائي في التعبير عن العجز والحيرة...»⁽¹⁾.

وهذه بعض النماذج للشخصيات الهامشية التي وجدتها في القصص المتداولة وهي من مجموعة (أرض الحكايا):

- اللوحة اليتيمة.

- رجل محظوظ جدا.

ففي قصة (اللوحة اليتيمة) تصور الساردة حالة بطلها والذي كان من الطبقة المهمشة، طفل فقير هوايته الرسم الذي وهبه الله إياه، يتقن في رسم اللوحات دون توفر لوازم الرسم من الألوان والفرشاة وغيرها، كان يعتمد على أنامله وما توفر من النزر القليل من الألوان أو اثنين لا أكثر، ولكن الموهبة وحبا جعلته يتخطى كل عراقيل حياته التعيسة، في يوم ما شارك في مسابقة الرسم وكانت ظروفه جد قاسية وبالرغم من ذلك كانت لوحته هي الفائزة ولكن هيهات أن تكتمل فرحته، فقد ابتلعه البحر وهو في طريق العودة إلى منزله بعد تسليم لوحته إلى لجنة المسابقة، وكان قبل أيام قد استدعته اللجنة لتهنأه بفوزه بالمرتبة الأولى ولكن يجب أن يرضه إطارا للوحته قبل موعد الإعلان الرسمي، كانت فرحته عارمة، ولكن البحر كان أقسى من كل ظروفه والذي حرمه فرحته الأولى والأخيرة في حياته ولقبت لوحته بـ"اللوحة اليتيمة".

«لم يطل انتظار اللوحة لطارق، بل انتهى للأبد عندما أعلن بحضور وزيرة الثقافة عن موت طارق للأبد... حزن الحشد هيج مشاعر اللوحة اليتيمة التي تهش بصمت لراسمها الراحل المتشح بالأبيض، وتحن بشكل خاص إلى أن يدسها تحت إبطه... فقليلة هي أمنيات اليتامى المتحققة...»⁽²⁾.

(1) عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج5، ص356.

(2) سناء شعلان، أرض الحكايا، ص107-108.

- القصة الثانية (رجل محظوظ جدا):

الشخصية البطلة لهذه القصة مهمشة من أقرب الناس إليها انطلاقاً من أسرته التي جعلته يشعر بالنقص الذي يعاني منه، إذ كان معاقاً مبتور الساق، فالكل يرفضه ويتمر عليه، زوجة الأب، الأصدقاء، وحتى عندما حاول إيجاد وظيفة يقتات بها ويعيل نفسه التي تكالبت عليها جميع الظروف والأحوال، فكلهم رفضوه بحكم الإعاقة التي كانت تلازمه.

«... فقد ماتت أمه في لحظة انزلاقه رخواً دبقاً إلى الحياة، وبحضوره الميمون يتم أحد عشر شقيقاً وشقيقة. زوجة أبيه المطلقة رفضت أن تتصدى لرعايته، فقد ولد ضعيف البنية، دائم العلة... فورثته العمة العاقر الأرملة»⁽¹⁾.

كل الظروف كانت عكس ما يتمنى، فكان موت أمه لحظة ولادته هو فكان منحوساً على نفسه وأسرته والكل يرفضه بشدة، والصفة المميزة له أنه ذو طالع سيء، ولكنه رغم ذلك لم يستسلم، متشبث بالحياة كيفما كانت العراقيل.

بحث عن وظيفة أخيراً بعد جهد جهيد وصبر مرير، فنال منصب عامل بمكتبة الخاصة لحفظ المخطوطات.

«لم يستطع أن يستكمل دراسته العليا؛ لأن حظه العائر على الدوام جعل معدله ينقص بمقدار عشر حقير عن المعدل المطلوب... من سوء الطالع أنه كان أكثر رجال الدنيا سوء طالع، فضلاً عن أنه كان نفسه، ولم يكن أي أحد إلا ذاته عديمة الحظ، المتعثرة دائماً... في أول رحلة في القطار فقد رجليه اليمنى في حادث إهمال قيد على إنه قضاء وقدر»⁽²⁾.

الساردة دائماً تبين أن بطلها مهمشاً مادياً ومعنوياً، ولكن أرادت أن تعيد له الاعتبار وتنصفه في عالمها المتخيل فجعلته يمتلك موهبة الذكاء والحيلة.

(1) سناء شعلان، أرض الحكايا، ص 109.

(2) المصدر نفسه، ص 110.

«لديه يدان سحريتان قادرتان على حلّ أعقد الشيفرات، وعلى فكّ أعنى الرموز السرية... وغدا راهب المحفوظات»⁽¹⁾.

تشاء الأقدار ويقصده جماعة من الأشخاص يطلبون دعمه ليكون دليلاً لهم ومرشداً للبحث عن الكنز المدفون في الصحراء، فوافق ولكن شرط أن يقتسم معهم الكنز، بدأت الرحلة وانتهت أسوأ مما كان عليه دائماً وهذا بسبب حظه التعيس الذي يلزمه، وكانت نهايته تحت قبضة جنية سكنت جسده المنهك المعاق.

«سأل بخوف يكاد يقتله: "من أنت؟"»

ردت بتحمس: "أنا زيزفونة."

سأل بتوتر وقلق: "من زيزفونة؟"

- "أنا جنية المتوفى صاحب الكنز الذي حررتني منه."

... وأنا ملك لمن يجدني، وأنت من وجدتي، بل أنت من اختارني....

حظه العاثر كان هاجسه الوحيد وهي تخترق جسده، ...، كانت كرمح مسموم يندس بين اللحم والعظم... كره الكنز، وحقد على حظه العاثر الذي ملكه لجنية عاتية»⁽²⁾.

فالفئة المهمشة في الواقع يبقى حضورها ضعيفاً وهشاً حتى في العالم الفني المتخيل.

4 - جمالية المكان:

تنوعت الأمكنة في النماذج المدروسة من مكان مفتوح إلى مغلق وخاص وعام، ومكان مباشر ومكان رمزي ولكل منه سحره وجماله الخاص، وهذا كله يتحقق بفضل القدرة الخلاقة للسارة التي جعلتها تمتلك أساليب فنية قوية قادرة على جعل المكان فضاء يعج بالجمالية والسحر «يلعب المكان بتمظهراته وتجلياته وأنساقه وأشكاله وإيحاءاته وطبقات الدور الأبرز في ساسة التشكيل السردية في القصة القصيرة... بوصفه عنصراً مفصلياً

(1) سناء شعلان، أرض الحكايا، ص111.

(2) المصدر نفسه، ص121-122-123.

وجوهريا يسهم في تشكيل الحراك الثقافي لجمع التشكيل السردي الأخرى ويعمل على تشييد معماري السرد وهيكلته في الفضاء»⁽¹⁾.

- قافلة العطش:

فعندما ننتبع المكان في مجموعة (قافلة العطش) نجده يندرج ضمن المكان اللامتناهي، إذ طافت الساردة بخيالها وعبرت أماكن متنوعة ومختلفة ابتداءً بمكان الصحراء.

«برعت القاصة في تسمية هذه المجموعة بقافلة العطش لأنها قافلة حقا تتجول بين أماكن مختلفة ومتباعدة ومتباينة الظواهر والأشخاص، فالقصة الأولى حملت اسم المجموعة تنطلق من أجواء الصحراء العربية وتنقلنا القصة الثانية إلى عالم الأسطورة اليونانية بينما تعود إلى العاصمة عمان ووسط المدينة في القصة الخامسة، من ثم تنقلنا إلى الصحراء المغربية في القصة العاشرة، وتعيدنا إلى عالم الريف والوحدة والفراغات... ليصل بنا المطاف إلى دنيا السحر»⁽²⁾.

وأنّ هذا النوع ليس للتنوع فقط بل لديه بواعث وانعكاسات خاصة من خلق جماليات جديدة على العمل القصصي القصير وخاصة لدى الكتابة النسوية، «ومع هذا التنوع الذي يجوب مناطق جغرافية عديدة يدخل إلى أعماق وعادات الشعوب لتثبت فيها القاصة مدى ثقافتها في إخراج قصص مغايرة للنمط القصصي الحديث المرتبط بالمدينة والذي يركز - خاصة الكتابة النسوية - على الهموم الداخلية مع التزامها بفكرة - النيمة - المركزية التي رافقت القصص الست عشرة»⁽³⁾.

إذا هذا النوع هو ضرب من الابداع الفني إضافة نوعية للعمل السردى القصير النسوي، مرهون التحقيق إذا توفرت الساردة الأنثى على كل الوسائل الفنية التي تؤهلها إلى هذا الابداع المتميز.

(1) صبرينة جعفر، جماليات الخطاب في القصة العربية القصيرة، ص78.

(2) خضر غنام محمد، فضاءات التخيل مقاربات في التشكيل والرؤى والدلالة والإبداع سناء الشعلان القصصي، ص60.

(3) المرجع نفسه، ص60.

إنَّ تحديد الساردة لمكان الصحراء لمجريات أحداث قصتها كان نابعا من مقصدية تامة، إذ أرادت أن تعين ما مدى ضياع شخصيات في هذا المكان الرحب الذي أصبح فضاءً سرديا يعكس كل ماتعانيه الشخصيات من الضياع والاستقرار كل ذلك نابع من الصدمات الواقعية الحياتية التي يتلاوح بينها في واقعه المعيش واختيارها للصحراء بالذات دلالة أخرى أن هذه الشخصيات تعاني في صمت، إذ الصحراء مكان جاف قاس لا يمكن أن تتأقلم العيش فيه إلا بعد مكابدة طويلة ومسيرة كفاح لا منتهية، معنى ذلك أن الإنسان مهزوم داخل دائرة الحياة.

- قصة "الفزاعة":

من العنوان يتحدد المكان إذ أنه في الريف من خلال كلمة الفزاعة التي وضعت في الحقل، فبطلة القصة التي صنعت فزاعة في حقلها لتحميه من الطيور وكان في منطقة معزولة نائية في الريف وحيدة، وبعد مرور الوقت الفزاعة وقعت في حب الفتاة ولكن دون جدوى ومن المستحيلات أن يتحقق ذلك يبقى قيد فنتازيا الخيال.

إنَّ اختيار الساردة لمكان محدد (الحقل) لتجعله نقطة سرد الأحداث وتسلسلها ومنها جسدت رؤيتها القصصية وفي الفزاعة لخصت مغزاها ومبتغاها.

«والمكان في قصة الفزاعة هو الحقل حيث هو كل السلام والسعادة لهاتيك العصافير التي تعاني حرمان السلام، بسبب ما تمارسه الفزاعة من فرع لها كلها هبت الريح، فتعمل على زجرها وقد حمل المكان هنا تأويلا آخر»⁽¹⁾.

المكان في قصة (الفزاعة) محدد عكس الفضاء الرحب في "الصحراء" قافلة العطش (الصحراء).

- قصة (النافذة العاشقة):

تأخذنا الساردة في هذه القصة إلى مكان محدد جد (ضيق) إذ اختارت المطبع الحيز المكاني لسرد أحداثها ولكن من خلال نافذته فقط.

(1) خضر غنام محمد، فضاءات التخيل مقاربات في التشكيل والرؤى والدلالة والإبداع سناء الشعلان القصصي، ص34.

هذا الفضاء المغلق الذي يفتح على العالم الخارجي من خلال النافذة وهذه النافذة وصفته بالعاشقة، مفارقة سردية تتجلى من العنوان.

«وتحول الكاتبة إلى مكان آخر المطبخ فهو نافذة المرأة الوحيدة نحو الأمل والخروج والتطلع إلى الحياة، وهذه النافذة تتطلب الانتظار والترقب والحرمان أيضا، فهذه البطلة تمضي الساعات الطويلة أمامه لعلها تحظى بنظرة من جارها الذي أحبته، لأنها تريد أن تهرب من زوج...، تلك النافذة المتصدية بشجاعة لحديقة الجيران هي نافذتها الوحيدة على أنوثتها المنسية... وهذا المكان يحيل القارئ إلى المكان السالف في قافلة العطش، فكان ملاذها الوحيد الذي وسع أفقها فاكتشفت أنها أنثى، ... ويبدو أن المكان قد كان ضيقا... معضلة الحرمان والترقب والقلق والانتظار»⁽¹⁾.

فبالرغم من اختلاف الأمكنة السردية إلا أن الشيء المشترك بين شخصياتها هي الحرمان والضيق والقلق والخوف والانتظار.

فلا يمكن أن ننتقص من قيمة الأمكنة لأنها ستتحول إلى أفضية سردية خلاقة الإبداع، وهذا بفضل القدرة الخيالية التي تمتلكها الساردة وتوظفها أحسن توظيف في عملها السردية. «ما قصده هنا أن سناء شعلان استطاعت أن تتغمس في الواقع النفسي والاجتماعي العربي حد التفاصيل لتخرج بقصص ملونة مثقلة بعذبات القهر والحرمان للنفس البشرية... وعبر صور وأشكالا كثيرة يعج بها مجتمعنا تجعل من الحرمان وحشا يقود الإنسان أحيانا إلى الجريمة والعنف أو يتركه حطاما إنسانيا لا يدرك مصابه أحد»⁽²⁾.

وما يمكن قوله أن الساردة قد أبدعت إلى حد بعيد لنقل انهزامات وانكسارات الإنسان في حياته اليومية وتصوير تطلعاته وأحلامه على شكل قصص فنتازيا يلهمها الخيال، ويشعل جذوتها التي أطفئها الواقع التعيس.

(1) خضر غنام محمد، فضاءات التخيل مقاربات في التشكيل والرؤى والدلالة والإبداع سناء الشعلان القصصي، ص33.

(2) المرجع نفسه، ص266-267.

وفي الأخير يمكن القول «أنّ لتشكيلة المكان حساسية ذات سطوة كبيرة على فعل السرد في القصة القصيرة، لما تتمتع به من حضور وهيمنة على مقدرات السرد ومعالم تكون الشخصية القصصية، فهو العنصر الأساس في البنية القصصية وفضاء التدليل السردى، إذ يبقى فاعلا ومؤثرا من بداية حفل السرد في القصة حتى نهايته»⁽¹⁾.

5- جمالية الأسلوب:

عند تحليل النصوص السردية المتناولة في البحث تبين أن الشخصيات الساردة تنوع في الأساليب السردية ويمكن أن نجد تجاوزا وتنوعا في الأساليب في القصة الواحدة، وعليه فتنوع الأساليب ينبع من تنوع التجربة الحياتية للأنا الساردة، ومن جهة قدرتها وكفاءتها الفنية التي جعلتها تبدع بشكل منقطع النظير.

فالتراث المعرفي والثقافي والحياتي يشحن الأنا الساردة بآليات وأساليب فنية منها المبتدعة والمبتكرة مما يجعلنا نستمتع بقراءة قصص متنوعة وهذه إضافة نوعية للعمل القصصي السردى النسوي.

«يقال الأسلوب هو الكاتب، وإن الولوج في لغة القصة القصيرة لذة تلتقي فيها تجربة الكاتب الإبداعية وقراءة المتلقي الجديدة لتشكيل النص مرة ثانية، ومن هنا تتجلى وظيفة اللغة السردية من خلال فتح آفاق النص وفك خيوطه وبعثرة لبناته الأساسية لذا نجد أننا إزاء ظواهر لغوية متشابكة، جاءت أنساقا مع متغيرات وتصادمات المجتمع الإنساني، رسمت طريقا خاصا لكل قصة فتتوزع الأسلوب وتباين الأداء للقاص الواحد»⁽²⁾.

إذا فالكل معني ومشارك في بناء معنى القصة، وأهم ما توصلت إليه من استنتاجات حول الأساليب الفنية المعتمدة في القصص هي:

- القاصة "سميرة عزام":

أكثر ما تميز به أسلوبها هو:

(1) محمد صابر عبيد، التشكيل النصي الشعري السردى السيرذاتي، عالم الكتب الحديث، إربد - الأردن، 2013، ص164.

(2) صبرينة جعفر، جماليات الخطاب في القصة العربية القصيرة، ص65.

- السرد الخارجي والداخلي.

- الحوار.

- السخرية.

- الحلم الساذج.

- السرد المباشر.

- المونولوج الداخلي.

- أسلوب الرسائل والحوارات.

فعلى سبيل الذكر "أسلوب الرسائل" في قصة (حكايتها):

«أخي... كنت أوتر أن أظل شيئاً مجهولاً لديك... أما أنا الصغيرة "الكبيرة" فلم انسك وظلت أتسقط اخبارك. فحبي اياك هو الصلة الوحيدة بيني وبين عالم العواطف... وما عدا ذلك فعواصف بغض تأكل قلبي أكلاً»⁽¹⁾.

فهذه الطريقة جاءت على أسلوب "الرسائل - اعترافات" حيث تعرف البطلة في رسالتها لأخيها سبب ضياعها في عالم مليء بالوحوش البشرية التي لا ترحم وكانت هي السبب الأول في ضياعها.

وقد ظهر أسلوب الرسائل في قصة (ماما): «كتب إليها يقول: إنها مني فلا تطيلي التحديق الى التوقيع ولا تتبعي عينيك صعوداً ونزولاً بين السطور»⁽²⁾.

أسلوب الحوار ظهر في قصة (إلى حين) و(عقب سيجارة).

أما أسلوب السرد المباشر فنجد في قصة (مات أبوه)، كما نجد أسلوب الرسائل في قصة (مآثم الرصاص) جاءت مكتملة التفاصيل.

قصة (مآثم الرصاص):

«المآثم الأول: رسالة عاجلة...»

(1) سميرة عزام، أشياء صغيرة، ص 14-20.

(2) المصدر نفسه، ص 82.

عزيزي الدكتور جورج آرثر:

تحياتي لك:

لعل رسالتي هذه ستدهشك، وأخال أنك لا تتوقعها....

عزيزي جورج:

عندي رغبة حقيقية في البكاء.. لكنني أخجل من الاستسلام لهذه الرغبة الملحة.

لا تنساني يا صديقي العزيز من دعائك، فهو عزاء المنكوبين.

ولك عميق حبي.

أخوك: سالم»⁽¹⁾.

هذه القصة جاءت على شكل رسالة تامة المعالم.

- القاصة (نوال السعداوي) (حنان قليل/تعلمت الحب):

تنوعت الأساليب الفنية للقاصة نوال السعداوي في مجموعتها بين السرد المباشر والحوار والخيال والسخرية وغيرها.

سأكتفي بذكر أسلوب "السخرية":

إنَّ أسلوب السخرية وما تحدثه من مفارقة داخل النص السردى قادرة على إبطال المعنى المقصود وبأقصر السبل، ممَّا تجعل القارئ ضمن أفق تلقى خاص يرغمه إلى تتبع الدلالة الخفية المبطنة للكلمات.

«إنَّ مفارقة السخرية هي من المفارقات اللفظية القائمة على نمط كلامي أو طريقة تعبيرية يخالف فيها المعنى المقصود المعنى الظاهر عبر صيغة ذكية يقدم فيها النص طريقة تستثير المتلقي وتدعوه لرفض الدلالة الحرفية لمصلحة الدلالة الخفية»⁽²⁾.

المتلقي تلقى على عاتقه مهمة اكتشاف المعنى الخفي فهذا يستدعي منه خبرة عالية وكافية لفك شيفرات هذا الأسلوب الساخر.

(1) سناء شعلان، مقامات الاحتراق، ص 29-30-31-32-33-34.

(2) محمد صابر عبيد، فضاء الكون السردى، جماليات التشكيل القصصى والروائي، ص 401.

من بين القصص التي جاءت فيها أسلوب السخرية (قصة الكوافير سوسو) السخرية جلية في العنوان، تصور حالة الكوافير سمير الذي أنثته المجتمع بالرغم من أنه رجل وتم قبول ذلك والتعايش معه بالرغم من أن التصرف والتسمية خاطئة، الهدف من القصة أن الساردة أرادت تعرية المستور والمتخفي في المجتمع الذي بات يرضي كل ما هو محرم وممنوع ويمنع ويرفض كل ما هو مقبول مررت هذا من خلال قصة "الكوافير سوسو".

« لكنه اليوم بدأ يحسُّ أن له رأساً فوق عنقه، تنقله أفكار كثيرة...

سُوسُو!

أخذ الاسم يدق في رأسه كمطرقة حادة، بينما راحت أصابعه السميكة تسبح في رشاقة، بين خصلات الشعر الناعم...
سُوسُو!« (1).

الشخصية البطلة بدأت تنتفض وتستعد لرفض هذا الاسم الذي لا يناسبه على الاطلاع وكأن المجتمع تعارف عليه وتوارثه، ليستعد للثورة والتمرد ابتداءً من رفضه لهذا الاسم والمجتمع المريض من جهة أخرى.

«إن المجتمع ينظر إلى الكوافير سُوسُو على أنه امرأة لها شنب!

نفذت الكلمة من أذنه إلى رأسه كطلقة المسدس... فانفجر في النساء كالضرغام... ويهتف لنفسه بصوت مكتوم: أنا راجل، أنا ضرغام، أنا سبع!... وبعد أيام... لافتة أخرى خشنة كتبت عليها: "جزارة سعيد الضبع!" (2).

إنَّ البطل انتفض وتمرد على المجتمع المعاق الذي يرضى بالاختلاف والشذوذ ويسعى إلى تغيير المسميات حسب أولوياته. وجد البطل القوة الكبيرة في اللغة وحروفها فأعادت له ما غيَّبه عنه المجتمع المريض.

(1) نوال السعداوي، حنان قليل، ص30.

(2) المصدر نفسه، ص33-34.

«ولعلّ جمالية مفارقة السخرية تكمن في تنوع تأويلها عبر الكشف عن المساوية المضحكة عبر تقديم الوجه الآخر للحالة بسخرية مريرة تهدف كما يقول "ماكس بيريوم" إلى إحداث أبلغ الأثر بأقل الوسائل تذكيراً»⁽¹⁾.

- القاصة سناء شعلان (الخيال):

استخدمت القاصة أسلوب "الخيال" الذي يجعل المتلقي نفسه في فسحة من الابداع الخلاق يجد نفسه تتوق إلى المزيد من الخيال والتخييل، هذا الأسلوب ليس لإحداث الدهشة والغرابة بل بالعكس، فما يحمله من معانٍ خفية لا يعلمها إلا ساردها وقد يتوصل إليها المتلقي ويشاركه هذه المعاني ولكن ذلك مرهون بما يملك من ثقافة ومعرفة قبلية تأهله خوض غمار المجهول.

«... فالخيال... ليس عملية طائشة فهو يهيم دون غرض بل هو عملية دائبة تهدف إلى تجسيد الحقيقة التي لا يمكن إدراكها عن طريق الحواس والتي ليس في مقدور الإنسان بلوغها مباشرة والنتيجة هو "خداع واقع أرفع!"... إنَّ الخيال شبيه الحلم»⁽²⁾.

وعليه فإنَّ استخدام الخيال ليتم ترجمة ونقل ما فقد في الواقع وتُمَني تحقيقه في الخيال وأحلام اليقظة التي ربما تسند ذلك الفراغ الذي يعاني منه الفرد في حياته العادية. الخيال هو وسيلة للهروب من الواقع المرير، لحظة تسلسل آني ولحظي ووقوتي كأن نقول فسحة أمل ضائعة لتائه باحث عن شعاع للحياة.

وسأكتفي هنا بذكر قصة واحدة للقاصة "سناء شعلان".

(قصة قطته العاشقة) فالساردة في هذه القصة تصور ما مدى بشاعة الواقع المتصنع القاسي المتجرد من أبسط أشكال الإنسانية، إذ نجد بطلها يعيش في غابة وحيدا، يحتويه كوخ في أعلى الجبل مع سرب من القطط، يؤنس وحدته ويبعد عنه وحش المكان وعزلته.

(1) محمد صابر عبيد، فضاء الكون السردى، ص406.

(2) مسلم حسن حسين، جماليات النص الأدبي، دراسات في البنية والدلالة، منتدى سور الأزيكية دراسات نقدية، دار السياب (لندن)، ط1، 2007، ص33.

فر من قسوة البشر الذين اتهموه بأبشع التهم، فعمدت الساردة تصوير هذا الفراغ الواقعي إلى عالم الخيال ليشبع به كلّ المفقودات أو بالأحرى البعض منها.

تصور لنا القاصة وبأسلوب الخيال كيف وجد البطل ضالته في قطة أنقذها من قبضة أطفال قاموا بتعذيبها، فاعتنى بها ورعاها ليتحول هذا كلّ إلى حب كبير بين إنسان وحيوان حيث صورت الساردة رضى البطل عن هذا الحب الذي ملأ حياته لأنّه حب صادق بدون مقابل نابع من نفس صافية عوضته بشاعة واقعه القاسي، وبلحظة الخيال الخارق تتحول هذه القطة إلى شكل امرأة جميلة تعلن حبها له وتمنعه من الزواج من إنسية، ولكن لدهشة البطل لاذ بالفرار وتزوج ليعود بعد ذلك باحثاً عن قطته العاشقة فوجدها ميتة متعفنة فتحسر على ذلك وقرر أن يعتني بالقطط لعلّ يوماً روح قطته تتنمل في إحداها، اعتزل الواقع وسكن الجبل في غابة.

«... وفجأة انهمرت دموعها، اختلطت الأمور علي، أنى لقطة أن تبكي مثل البشر؟! وكانت تلك الدموع بوابتها إلى البشرية، فقد انسلخ جسدها، وتفتق... عن فتاة وديعة، قبلتني، وضمتني بشدة، دنت مني، كان منظراً مروعاً لي، فقد حسبتها شيطانا أو روحاً شريرة. وهربت صارخاً خارج البيت... أصبحت أثيرتي، لا تفارقني لا ليلاً ولا نهاراً، ولسبب أجهله باتت مزقة من نفسي...»⁽¹⁾.

وتبقى جمالية الخيال وحدها قادرة على خلق أحداث ومشاهد لا صلة لها بالواقع ولكنها تبهرنا في تصوير ما افتقدناه فيه.

«... أي أنه خيال ذو علاقة بالواقع من حيث اعتماده على عناصره ولكنه يتجاوز الواقع من ناحية أخرى فيتحول إذا زاد إلى قدرة ذهنية إدراكية مجردة، وتكمن سمته الإبداعية في خلق علاقات جديدة مجردة بين العناصر الحسية الواقعية»⁽²⁾.

(1) سناء شعلان، قافلة العطش، 99-100-101.

(2) مسلم حسن حسين، جماليات النص الأدبي، ص34.

ولا يتحقق هذا الخيال الجمالي إلا إذا تسلحت الساردة بكل الوسائل الفنية والمعارف الثقافية، أي أنها يجب أن تكون كالفنان الماهر يخرج طاقاته الإبداعية عبر نافذة خياله اللامتناهي.

إذ يمكن أن نقول بأنّ الحلم طريقاً هاما يخلف وراءه تأويلية القراءة، وهو همزة وصل بين الواقع واللاواقع، يساعد الساردة في تخطي الممنوع والمسكوت عنه في الواقع لتفتح لنفسها أفقا رحبا للبوح اللامتناهي وكسر النمطية السردية.

فوظائف الحلم متعددة متجددة «... يحدد الدكتور رشيد بوشعير ثلاث وظائف للحلم: وظيفة اجتماعية وأخرى سيكولوجية وثالثة فكرية.

- الأولى في كونها إشباعاً لرغبة الشخصية في تحقيق ما تصبو إليه إجماعياً.
- الثانية التي تحور المكبوتات التي تصطدم بالقيود الاجتماعية والسلطوية.
- والثالثة تخلق عالماً مثالياً هروباً من الواقع المعيش الذي يتناقض في بنيته مع رغبات الشخصية القصصية»⁽¹⁾.

واستخدام الخيال شكل من أشكال التمرد والرفض والثورة، إعلاناً صارخاً ضد التهميش الممارس على الفرد فرداً وجماعة.

(1) عبد الهادي أحمد الفرطوسي، سمائية النصّ السردية، آفاق جديدة، منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق، بغداد، 61 لسنة 2007، ص137.

ثانيا - تجاوز المعيار "المعيار المنسي" وعالم النزعات:

1 - الجمالية في تجاوز المؤلف "المعيار المنسي":

إنّ التجريب الذي اكتسح الساحة الأدبية بكل فنونها فهو عند أنصار القديم بدعة لا وجود لها، فهذا التجاوز للمعيار والمؤلف لم يعهد له نظر من قبل ولكن هذا التغير والإضافة الجديدة لم تأت من عدم بل أنّ متغيرات العصر استحدثت ذلك، بحيث أنّ الوسائل الفنية والتعبيرية المتعارف عليها أصبحت غير قادرة على نقل التجارب الحياتية الحالية، ممّا استدعى الأدباء إلى إيجاد طرق وسبل فنية جديدة قادرة على احتواء هذه الظواهر الجديدة، والتجريب في حد ذاته شكل من أشكال التمرد والرفض.

«والتجريب هو نوع من أنواع التمرد على الأساليب اللغوية وطرائق تركيبها على أبنية الشعر، على الشعري واللاشعري... التمرد على المجتمع الطبقي... أتمرد وأجرب وأيضا أدفع الثمن»⁽¹⁾.

فالقصة القصيرة من بين جمالياتها تخطي العرف السائد "النسق" لأنه عجز على احتواء التجارب المعاشة، وفي هذا المطلب سأكتفي بذكر بعض الحالات التي حملت هذا التجاوز.

1-1 جمالية التداخل الأجناسي:

أ - القصة القصيرة الشعرية:

قد تأتي القصة القصيرة كلها على شكل أسطر أقرب إلى الشعر منها إلى النثر، وقد نجد خلطا بين النثر والشعر اعتمدته الساردة في ثايا قصصها.

«إنّ هذا النمط من الكتابة القصصية في العالم العربي تلتبس القصة القصيرة المحكية بالقصيدة الشعرية بحيث يمكن ردها إلى هذا النوع أو ذاك، وتكون فيها معالم سرد واضحة كما تكون فيها أيضا معالم الشعر بارزة، ويحدث الفاعل بينهما كما لو كان الأمر متعلقا بغرض أدبي جديد»⁽²⁾.

(1) محمود الضبع، غواية التجريب، حركة الشعرية العربية في مطلع الألفية الثالثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، سلسلة دراسات أدبية، 2015، ص 73-74.

(2) حميد الحمداني، القصة القصيرة في العالم العربي، ص 210.

والأمثلة كثيرة في المجموعات المدروسة سأكتفي بذكر البعض منها.

• ففي قصة (المفضل في تاريخ ابن مهزوم وما جادت به العلوم) من مجموعة

(تراثيل الماء) تم المزاجية بين النثر والشعر:

«لا تعذليه إن العذل يولعه قد قلت حقاً ولكن ليس يسمعه

فاستعملي الرفق في تأنيبه بدلا من لومه فهو مضنى القلب موجهه

قال المدير باستهزاء باد: " وماذا قال أيضا؟"

قال:

"وإن تتل أحدا منا منيته فما الذي بقضاء الله نصنعه"(1).

• ونجد أيضا في قصة (جمهورية فلسطين لمدة 95 كيلو) من مجموعة (تقاسيم الفلسطيني):

«هي تترنم، وتهتف مع زملائها الفدائيين: لتعلموا جميعكم أن أرض فلسطين عربية،

وستظل كذلك مهما علت أصواتكم وعلا بنيانكم على أرضنا.

بلادي... بلادي... بلادي لك حبي وفؤادي

فلسطين يا أرض الجدود إليك لابد أن نعود"(2).

• قصة (الضياح في عين رجل الجبل) من مجموعة (الذي سرق نجمة)، فقد وظفت الساردة

الشعر الحر والعمودي من خلال المثالين السابقين الشعر وكل هذا لخدمة التيمة المركزية

في قصصها والتي من أجلها وجدت.

«أردد في نفسي قول الشاعر:

وإني لتعروني لذكراك هزة كما انتفض العصفور بلله القطر

تكاد يدي تندي إذا لمستها وينبت في أطرافها الورق الخضر"(3).

وفي نفس القصة ذكرت الساردة مقطعا مطولا:

(1) سناء شعلان، تراثيل الماء، ص54.

(2) سناء شعلان، تقاسيم الفلسطيني، ص73.

(3) سناء شعلان، الذي سرق نجمة، ص47.

«يبرق في خاطري بارق الجنون ، أتمنى أن أغني في هذه اللحظة أغنية لنجاة الصغيرة
اسمها "لا تنتقد خجلي الشديد " وأغنيها في نفسي إليك فهل سمعتها؟

هل سمعتني أشدو لك قائلة:

لا تنتقد خجلي الشديد؛ فإنني بسيطة جدا وأنت
خبير يا سيد الكلمات، هبي فرصة حتى يذاكر
درسه العصفور خذني بكل بساطتي وطفولتي، أنا

.....

جسور، وأنا مقيدة وأنت تطير، وأنا مجهولة
جدا وأنت شهير لا تنتقد خجلي»⁽¹⁾.

ففي قول الساردة (أتمنى أن أغني في هذه اللحظة أغنية لنجاة) إعلان لها عن تمرد لها
على نمط القصة القصيرة، حيث رأت أن الفعل السردي هنا قاصر على نقل تجربتها
الشعورية فاستبدلت ذلك شعرا لأنه الأنسب لها في تلك اللحظة، فلو قامت بالسرود حينها
تعرف أنها ستخفق حتما لأن السرد لا يتناسب مع ما شعره حينها.

وتعيد الساردة استحضار الشعر كوسيلة فنية مقننة لاقتباس مشاعرها:

«أعود وأكمل كتابة رسالتي إليك... وأكتب فيها آخر كلماتي لك... فأنا في طريقي
إلى موطني، لأعود ولا أعود، وفي داخلي تصدح فيروز إذا تقول في أغنيها "أهواك":

أهواك... أهواك بلا أمل

وعيونك تبسم لي

.....

تدنيه فيقترب

تقصيه فيغترب

(1) سناء شعلان، الذي سرق نجمة، ص53.

في الظلمة يكتب

ويهدده التعب

....

فيسألني القمر، يا حلوة ما الخبر؟

..... أحببت بلا أمل!!!

يا إلهي كم أنا ضائعة الآن يا سيد الجبل»⁽¹⁾.

وأنا حسب رأيي هذا التجاوز النوعي بين القصة والشعر خلق فضاءً جمالياً خاصة تولد عنه نوعاً جديداً يعتبر إضافة نوعية لعالم السرد العربي الأنثوي.

«هذا النمط جديد في كتابة القصة القصيرة... يبتعد عن عالم النثر الثقيل ليخلق إلى عالم الشعر... حيث يتخذ من الأسطر القصيرة على شاكلة الشعر الحر نمطاً للكتابة...»⁽²⁾.

ب - القصة القصيرة والقصيرة جداً:

من بين جماليات تجاوز المألوف، نجد الساردات في قصصهن المدروسة عمدن على المزوجة بين نوعين أدبيين، القصة القصيرة والقصيرة جداً وهذا من دواعي التجربة الأنثوية في عالمهن المتخيل.

- قصة "سفر الجنون":

«انطلق الرحالة العالم الفيزيائي... لكن المؤكد أنه أعدم سفره بطريقة مجهولة بسبب حالة جنون مفاجئة ألمت به»⁽³⁾.

مجموعة (تقاسيم الفلسطيني) هفي جزئها (تقاسيم المعتقل) جاءت مزوجة بين القصة القصيرة والقصيرة جداً، وكل هذا حمل على تكتيْف المعنى واقتصاره في آن واحد.

(1) سناء شعلان، الذي سرق نجمة، ص 57.

(2) صبرينة جعفر، جماليات الخطاب في القصة العربية القصيرة، ص 150.

(3) سناء شعلان، مقامات الاحتراق، ص 28.

هذه المجموعة كلها بنيت على هندسة قصة قصيرة وقصيرة جداً، فعلى سبيل المثال قصة (نوم) من (تقاسيم الوطن) جاء فيها 05 أسطر.

«الأحداث السيئة جميعها التي حدثت في حياته وقعت له لأنه قد نام؛ كلما غلبه النوم داهم الجنود الصهاينة بيته، وعاثوا فساداً فيه، وقتلوا أحداً من أسرته، أو ضربوه أو أهانوه أو اعتقلوه أو مضوا به إلى درب مجهول دون رجعة.

لا طاقة له برد العدو الصهيوني بجسده الصغير وسنين عمره القليلة الحاضرة، كذلك لا يستطيع أن يهرب بأهله ومنزله وأرضه بعيداً عن الجنود الصهاينة ولذلك قرر أن لا ينام أبداً»⁽¹⁾.

حملت قصص مجموعة (تقاسيم الفلسطيني) ما حملته من الجمالية المتوقفة في طريقة الاقتصاد والتكثيف في المعنى.

- مجموعة "مقامات الاحتراق":

«تلاعب المجموعة على مزاجية القصة القصيرة مع القصة القصيرة جداً مع القصص المتوالدة التي تحمل بداخلها قصصاً ذات لحمة موضوعية معها وهي تستحضر أجواء فنتازية و تراثية»⁽²⁾.

جاء في قصة (مقام الغيرة) من مجموعة (مقامات الاحتراق):

«لم يستطع أن يحتمل أن يرى رجلاً ينظر إلى جاريته نظرة اشتها، وفي لحظة غيرة مجنونة سمل عينيه، واستراح من عذابه»⁽³⁾.

قصة قصيرة جداً على شكل سطرين حملاً من المعنى المبطن والدلالة المكثفة ما يكفي للتركيز عن تيمة القصة.

وها هي قصة أخرى، أقصر من هذه (مقام الحقائق) جاءت على شكل سطر واحد:

(1) سناء شعلان، تقاسيم الفلسطيني، ص 58-60.

(2) خضر غنام محمد، فضاءات التخيل مقاربات في التشكيل والرؤى والدلالة والإبداع سناء الشعلان القصصي، ص 53.

(3) سناء شعلان، مقامات الاحتراق، ص 12.

«ضحى بنصف عمره ليصل إلى الحقيقة، وأنفق النصف الثاني لينسى تلك الحقيقة»⁽¹⁾.

هنا تصور الساردة قمة الضياع الذي عاشها البطل والمعاناة الملازمة له دائما.

ج - السير ذاتي القصصي:

بعد التحليل والتقصي في المجموعات القصصية المدروسة اهتمت إلى استخدام جمالية السرد الذاتي فيها، وظهر ذلك جليا لدى القاصة سناء شعلان في مجموعتيها (الذي سرق نجمة، ترائيل الماء) والقاصة المصرية أيضا نوال السعداوي في مجموعتيها (تعلمت الحب، حنان قليل)، وسأطرق اليهما معا.

- القاصة (سناء شعلان):

سأدرج اعترافا للقاصة "سناء شعلان" بعدما تواصلت معها، وصرحت لي بأن (قصة تقاسيم) من مجموعة (الذي سرق نجمة) هي سيرة ذاتية لها، حيث قالت:

«قصة تقاسيم (الذي سرق نجمة) توثيق خطي لسيرتي الشخصية، ومكتوب اسمي فيها صراحة، وهي توثيق لطفولتي وحياتي وعالمي بالكتابة، وهي مكتوبة بشكل قصص قصيرة مترابطة ومتسلسلة زمنيا»⁽²⁾.

وتصرح أيضا: «نفس أمارة بالعشق (ترائيل الماء): هي السيرة الذاتية الافتراضية أتكلم فيها بضمير الذات وأتكلم عن سيرتي دون ذكر ذلك صراحة»⁽³⁾.

- تقاسيم (الذي سرق نجمة):

في بداية القصة تصريح واضح للميثاق السير ذاتي حيث جاء فيها عدة حكايات وذكر ذلك في في الحكاية 1:

«تقاسيم حكاية (1)

(1) سناء شعلان، مقامات الاحترق، ص13.

(2) تواصل مع القاصة سناء شعلان، (الفايسبوك) (واتس آب).

(3) تواصل مع القاصة سناء شعلان، (الفايسبوك) (واتس آب).

هما كانا بلا ذاكرة تمنياً عندما وهبهما الزواج هدية فورية إجبارية، اسمها سناء، على عجل اختاراً أن تكون الهدية ذكراً يحمل اسم الجد، وملامح الجدة ... فكانت الهدية فتاة... نكاية بالأم أسماها الأب سناء... ونكاية بالأب أسمتها الأم سناء ... ونكاية بالأب والأم أسمت الطفلة نفسها سونا لأنها تكره الأسماء التي على وزن كلمة مواء»⁽¹⁾.

هنا الميثاق السيرذاتي تمثل في ذكر الاسم وهو سناء.

وتواصل القاصة سرد سيرتها الذاتية في هذه القصة على نحو 16 حكاية، سرد تفصيلي متسلسل زمنياً منذ ولادتي أن احترفت عالم الكتابة والإبداع من الحكاية (8، 9، 10، 11، 12، 12) تأكيد على أنها سيرة ذاتية، إذ تسرد القاصة بداياتها في عالم الكتابة.

«تتعلم الكتابة والقراءة في أشهر قليلة، المعلمات يسمين هذا ذكاء، أمها تسميه وراثة جينية... العالم يصبح أرحب عندما تمسك بالقلم، وتبدأ بالكتابة، تكتشف أن العالم كله مصنوع من مادة الحكاية... الطفلة الصغيرة تحصل على جمهور من القراء لقصصها... الطفلة الصغيرة تحقق كل ما تحلم به بمنطق الحكاية»⁽²⁾.

- نفس أمارة بالعشق (تراتيل الماء):

استخدمت الساردة ضمير المتكلم (الذات) ولكن دون تصريح بالاسم فجاء السيرة الذاتية مبطنة بالتلميحات لا التصريحات.

استخدام الساردة لضمير "أنا" والوصف تعبيراً عن ذاتها، وهنا عنصران كفيان لتحديد فن السيرة الذاتية في قصتها (نفس أمارة بالعشق).

«وينهض التشكيل النصي السيرذاتي أداة على بنية الخطاب الذاتي (الأنوي) بوصفه أهم شرط من شروط الميثاقية التي تعينه في منطقة المتلقي على أنه نص مجنس في فن السيرة الذاتية»⁽³⁾.

(1) سناء شعلان، الذي سرق نجمة، ص101.

(2) المصدر نفسه، ص105-106-107.

(3) محمد صابر عبيد، التشكيل السيرذاتي، التجربة والكتابة، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، 2012م

1433هـ، ص153.

وهي تقول مصرحة بضمير "أنا": «أنا صاحبة أسعد قلب في الدنيا، وصاحبة الحقيقة المطلقة، ونبية الكلمة، أنا الملعونة بلحظاتي، المتمردة على السكون، أنا وريثة كل الافتقاد... أنا صنّعة ضعف وانتقاء...»⁽¹⁾.

وفي بداية قصتها تصرّح علني على ملكية هذه الأحداث فهي تخصها هي دون غيرها، وفي هذا توثيق لليسرة الذاتية للساردة، حيث قالت:

«لي نفس أمارة بالعشق، ولي قلب لا يبرم بضغفه الأسر... ولي سرّة هلالية... وسيرتي يختزلها كلّ الفخورين والمخلوعين...»⁽²⁾.

وتعتمد الساردة على أسلوب الوصف تعبيراً عن ذاتها وكيونتها لتنتقل لنا تفاصيل حياتها الدقيقة فقالت:

«فخرجت سائلة القبح المتعاطم على انكساره، فمن والدتي أخذتُ الشّعْر الأجدع المنحول، ومن أبي أخذت الجسد الضئيل حد الانكماش، ومن جدي لوالدتي أخذت... العيون الحلزونية الخاشعة كجبن أرنب، ومن زوجته أخذت الأنف المعقوف كأنف صقر كاسر، ومن جدتي لأبي أخذت المشية الطاووسية... ومن الريح أخذت صوتي، ومن الشيطان الرجيم أخذت نفسي المعتاة بتمردّها،...»⁽³⁾.

فمن هذا الوصف اكتملت تفاصيل شخصية الساردة.

«إنّ أساليب الوصف وطرق تنفيذ الصفات والنعوت وتسرب الراوي الواصف الكهل إلى زاوية نظر الطفل في توجيه الأوصاف وجهة تطابق نظر الراوي الراهن هي أبرز مظاهر التعبير عن الذات وبذلك نجد الوصف دالا ومدلولا في الوقت ذاته وقناة ورسالة معا»⁽⁴⁾.

(1) سناء شعلان، ترائيل الماء، ص121.

(2) المصدر نفسه، ص121.

(3) المصدر نفسه، ص121-122.

(4) محمد آيت ميهوب، الرواية السيرذاتية في الأدب العربي المعاصر، ت، محمد القاضي، كنوز المعرفة، عمان، ط1،

2016، 12/37، ص371.

إنَّ سرد الأحداث الشخصية والتنويع في أساليبها يتأتى من قدرة خارقة للأنا الساردة، وهذا دليل على عالم الأنثى الساردة التي تجعل من اللاممكن ممكناً في عالمها المتخيل لتجعل منه جمالية خاصة بها وبالعالمها الأنثوي المهمش.

- القاصة (نوال السعداوي):

- مجموعة (تعلمت الحب) قصة (كلنا حيارى) وقصة (تعلمت الحب):

تسرد الساردة أحداثها الشخصية في هاتين القصتين، ففي قصة (كلنا حيارى) تبدأ قصتها بالضمير المتكلم (أنا) ساردة أحداث الطفولة خاصة عندما اختارت الطب في بداية مشوار حياتها لتكون طبيبة ولكنها ومع مرور الوقت تقرر وتعترف أنَّ مكانها الصحيح ليس في العيادة بل عالم الإبداع الأدبي وعالم الكلمة.

«أنا حائرة دائماً... لا أدري لماذا اخترت هذا اللون من الحياة... وراجعت نفسي، وهويتي للطب... وألقيت سماعتي من النافذة، ومزقت كتب الطب، وأغلقت عيادتي بالشمع الأحمر.... كان يجب أن أكون فنانة أو شاعرة أو كاتبة»⁽¹⁾.

وفي قصة (تعلمت الحب) مزجت الساردة بين ضمير المتكلم والوصف لسرد حيثياتها الشخصية وهذه الأحداث تكمل لقصة (كلنا حيارى)، فيها تسرد يومياتها كطبيبة عندما عينت في إحدى الأرياف المصرية.

«هبطت بي العربية السريعة في الطريق الزراعي المترب... وطلبت من السائق أن يتمهل... وهنا صحت من غفوتي وتذكرت أنني الست الدكتوراة التي وصلت، وأنني قدمت من القاهرة لأتسلم عملي اليوم بوحدة طحلة الجمعة... ولا أدري بمَ ذكرتني لهجته، وكأنما سمعتها قبل اليوم... ربما وأنا طفلة... غسلني أيديك يا أمال...»⁽²⁾.

هنا ذكرت الساردة اسمها وهي طفلة بـ "أمال" تلميحاً لها لاسمها الحقيقي.

(1) نوال السعداوي، تعلمت الحب، ص 107-108.

(2) المصدر نفسه، ص 10-18.

- مجموعة (حنان قليل)، قصة (حين أكون تافهة)، وقصة (من حياة طبيبة)، وقصة (من أجل من؟)

- قصة (حين أكون تافهة)

تواصل الساردة ذكر أدق التفاصيل في حياتها خاصة عندما كانت تزاوّل مهنة الطب قبل دخولها عالم الكتابة.

«نظرت إلى المرأة أتأمل ملامحي، وأتخيّل نفسي على الشاشة، أمثلّ والناس يتفجّرون... إنني أصلح للتمثيل، يا للغباء! كيف ضللت طريقي ودخلت كلية الطب؟!»⁽¹⁾.

- قصة (من حياة طبيبة):

تصرّح الساردة من العنوان أن الأحداث تخصّها هي وتضيف في البداية كلمة "يوميات" وقد رمزت اسمها بالحرف (س)، واليوميات شكل من أشكال السيرة الذاتية:

«كتبت الطبية «س» في يومياتها تقول:

التقطت نظراتي المرهقة... وأحسست أن إرهاب جسمي... واستعدت ذاكرتي قوانين الطب... أقسم أن تكون إنسانيتي وضميري ممّا قانوني في عملي وفني»⁽²⁾.

رمزت الساردة لاسمها بـ(س) لاسمها الحقيقي "سعداوي".

- قصة (من أجل من?):

وتستمر الساردة في سرد أحداثها وهي طبيبة:

«حضرتك الدكتورة سعيدة... وأحسست بدموع ساخنة تسيل على وجهي، ولم أدر ما سببها، هل كنت أبكي من أجل الناس؟ أم كنت أبكي من أجل نفسي؟!»⁽³⁾.

إدراج السيرة الذاتية كمادة أولية في سرد أحداث القصة القصيرة عند المرأة الساردة ليس هينا ومتاحا لمن هبّ ودبّ لما تختزله هذه الأخيرة من ميزات ومتغيرات لا ثابتة

(1) نوال السعداوي، حنان قليل، ص113.

(2) المصدر نفسه، ص117-120-121.

(3) المصدر نفسه، ص126-127.

متحركة ومتجددة حسب السياقات المعاشة، ومع ذلك أرى من خلال ما فرضته أن الأنثى الساردة قد أبدعت وخلقت عالماً خاصاً بها يتماشى مع عالمها الذاتي والإنساني بوصفه كيانه مستقلاً.

«فالسيرة الذاتية إذا تتبع من القاموس الإنساني الذي يحوي فيه معظم لغات البشر... فوظيفتها تحقق لكاتبها التوافق والاتزان... إذا تيسر له أن يعيش حياته الداخلية والخارجية والعليا من خلال ذكرياته والكشف عن أسرار حياته الباطنية وتأمل ذاته العميقة بما فيه من ثراء داخلي يمثل عالماً أصغر...»⁽¹⁾.

د - جمالية (فن المقامات والمنامات):

عند ملاحظة كلمتي (المقامات والمنامات) في مجموعة (مقامات الاحتراق) وفي قصة (منامات السهاد) من مجموعة (الذي سرق نجمة) يخل للقارئ للهولة الأولى أنه إما فنين قديمين حيث تكثر فيهما اللغة الشعرية وما ينتج عنها من جماليات التصوير والإبداع ناهيك عن الإحياءات والرموز والجمال القصيرة التي تخلق جواً مكثفاً دلالياً مختزلاً لغوياً، و عند قراءة القصتين، الساردة الأنثى جنحت إلى هذه الطريقة من السرد لإحداث جمالية خاصة بها فقد استعارت التسمية في المقامات فقط لإنشاء سرد متميز داخل قصتها القصيرة المتخيلة.

«والمجموعة تربط اسمها بالمقامات، لتحيلنا إلى فن قصصي قديم لمحاولة خداعنا وإيهامنا بأن ما سنقرأ في المجموعة هو مقامات مصنوعة هدفها الإبهاج والتعليم والتندر، لا وضع الألم في قالب مشهور، ولكن سرعان ما ينكسر توقعنا عندما نجد قصص مقامات تبعد عن الشكل التقليدي للمقامة وتصب لنفسها في خدمة فكرتها وقصتها وهي الاحتراق والألم أمام متناقضات لا تورث إلا تجربة المعاناة»⁽²⁾.

(1) عبد العزيز شرف، أدب السيرة الذاتية، مكتبة لبنان، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، 1992، ص 07.

(2) خضر غنام محمد، فضاءات التخيل مقاربات في التشكيل والرؤى والدلالة والإبداع سناء الشعلان القصصي، ص 53.

فقصة (مقامات الاحتراق) احتوت على: «مقام الشوق، مقام الموت، مقام الغياب، مقام التمني، مقام الزهد، مقام الخيانة، مقام التضحية، مقام الحياء، مقام الوفاء، مقام الحرمان، مقام الغيرة، مقام الشرف، مقام التجربة، مقام الحقائق، مقام الاجتهاد، مقام الصفاء، مقام الأخوة، مقام الثورة، مقام التوحيد»⁽¹⁾.

كانت 19 مقاما لكل منها حدثا خاصا تلتقي كلها لتشكّل التيمة الرئيسية للقصة الأم. «في مقامات الاحتراق المقسمة إلى تسعة عشر مقاما، يتشكل الفضاء العام من صور الشخصيات تعبر عن رؤاها المختلفة وأحاسيسها المتصارعة ووعيها الضال والمضلل في آن... إنها شخصيات مركبة تتعدد أهواؤها وأمزجتها وأيديولوجياتها وخلفياتها الثقافية والحضارية وطبائعها البشرية بما يعكس تنوعها وغناها... وقد جاءت في الغالب بلغة شعرية مكثفة تكثر فيها جماليات التصوير والإيحاءات والجمل القصيرة سريعة الإيقاع لتخلف حالة من التوتر وتكشف بحدة عن طبائع الإنسان»⁽²⁾.

أما في (منامات السهاد) من مجموعة (الذي سرق نجمة) حيث احتوت على سبع منامات: «منام السلطان، منام الشعب، منامها، منامة، منام السعادة، منام الحظ، منام المنام»⁽³⁾.

هذه المنامات صورة فوتوغرافية لكل فئة نامت بمنامها تجسد الضائع في الواقع، المتحقق في الخيال اللاواقع.

«منام الحظ»

شهد الحظ ثم نام، فرأى في المنام يا سادة يا كرام فيما يرى النائم أنه قد أصبح زاد الفقراء؛ فعز أكثر وندر ولؤم وشح ثم فُقد»⁽⁴⁾.

(1) سناء شعلان، مقامات الاحتراق، ص 8-16.

(2) خضر غنام محمد، فضاءات التخيل مقاربات في التشكيل والرؤى والدلالة والإبداع سناء الشعلان القصصي، ص 219.

(3) سناء شعلان، الذي سرق نجمة، ص 15-20.

(4) المصدر نفسه، ص 20.

وهذه المنامات جاءت مطابقة لفن المنامات القديمة بحيث وظفتها الساردة شكلاً ومضموناً عكس فن المقامات الذي أخذت منه التسمية فقط. وهذا التنوع في الأساليب دليل صارخ على القدرة الفائقة التي تمتلكها الأنثى الساردة في عالمها المتخيل.

2- الجمالية وإشعاع النزعات "الأبعاد":

تنوعت الأبعاد "النزعات" وتعددت بتنوع القصص المدروسة وأساليبها الفنية المدرجة فيها، وفي هذا المطلب سأكتفي بذكر البعض منها وهي: البعد الإحيائي، البعد الرمزي، البعد الإنساني، البعد الغرائبي والعجائبي، البعد النفسي، البعد الثوري، البعد الواقعي.

2-1 النزعة الإحيائية:

جمالية هذه التقنية الفنية هي إضافة الحياة للجماد وبعث شخصيات ماضية وأسطرتها لبث روح الحياة فيما زال واندثر ما يحدث غرابة في الحدث يشد بها انتباه القارئ ويمتعه في الوقت نفسه.

يمكن القول أن معظم القصص المدروسة اكتست حلة النزعة الإحيائية «... عمادها الإسناد المجازي الذي يتم بموجبه إنزال الجماد منزلة الكائن الحي والشجر والحجر والأشياء منزلة البشر، بهذا الأسلوب الفني أعطى للكاتبه أجنحة لاخترق مجاهيل النفس واستبار أغوارها وبعث الحياة في موجودات الحياة»⁽¹⁾، ساكتفي بذكر بعض الأمثلة جزء منها خاص بالأنسنة والآخر بالأسطورة.

أ- "أنسنة" الشخصيات القصصية:

هذا الأسلوب دليل كافٍ على القدرة المذهلة للساردة التي استطاعت أن تحول شيئاً جامداً إلى شيء آخر حياً يشارك ويتفاعل ويشعر كالإنسان، ومن جهة يعمل على تنشيط ذاكرة المتلقي وتحفيزها لعمل القراءة اللامتناهي.

(1) خضر غنام محمد، فضاءات التخيل مقاربات في التشكيل والرؤى والدلالة والإبداع سناء الشعلان القصصي، ص198.

ومن الأمثلة نجد قصة (امرة استثنائية) التي كانت منبودة من الجميع بسبب قبح شكلها، فالكل يرفضها فلجأت هذه الأخيرة لتبحث عن محتويها من غير عالمها الإنساني القبيح الذي شوه وجودها الإنساني.

«في البداية كانت تشعر بوحدة قاتمة، كانت تنتحي في الزقاق المظلمة، والشوارع غير المطروقة، لكن عندما اكتشفت موهبتها العجيبة، عادت الحياة إليها، أو عادت هي إلى الحياة، كل ما عليها هو أن تنظر إلى أي رجل أكان صورة على غلاف، أم تمثالا في شارع، أم صوتا في الأذن، أم حتى صورة في الذهن، فيتجسد أمامها حيا، ينبض بالحياة، رجلا لا يعنيه شكلها الحزين، ولا جلدھا المقيت، بل تعنيه عيناها الدافئتان وقلبها الطيب»⁽¹⁾.

إن أسلوب الأنسنة كان كافيا لنقل الفراغ الذي تعاني منه البطلة، والقمع والرفض المسلطين عليها من محيطها البشري القاسي الذي أقصاها من عيش حياتها وهذا لأنها قبيحة المظهر.

«تحت ضوء القمر، وبعد عشاء تقليدي في حانوت شعبي، عاد الرجل التمثال ليأخذ مكانه في الجدارية الصخرية، في لحظات عاد إلى حياته الصخرية، ودعته بحزن، كانت تعرف طقوس الألم تماما؛ لأنها اعتادتھا، ..، ومن جديد عادت إلى الوحدة... وفي انتظار غد آخر اندست كدودة مستتقع رخوة في فراش حقير أعدته عائلتها لها، بعد أن ضاقت ذرعا بمظهرھا القبيح»⁽²⁾.

فالبطلة هنا تعكس أقصى درجات الاغتراب التي تعيشھا وتتعايش معها، ونجد أسلوب الأنسنة أيضا في قصة (الفزاعة) التي تحولت بفعل هذا الأسلوب إلى كائن يشعر ويحس فقد وقع في حب تلك الفتاة الريفية التي قامت بصنعة سيدها لحماية حقلها من الطيور، وتتطور أحداث القصة إلى أن وصلت إلى زاوية التغير حين أن هذه الفزاعة باتت ترفض كل من يزور هذه الفتاة بدافع الغيرة القوية التي تحركھا تجاهھا، وفي لحظة نهاية القصة التي جاءت

(1) سناء شعلان، قافلة العطش، ص51-52.

(2) المصدر نفسه، ص52-53.

مفتوحة وفي يوم كانت الفتاة تعيش حزنا كبيرا سببه حبها البشري الآدمي الذي زارها في قريتها وبعد مغادرته تحركت الفزاعة من مكانها وطرقت باب الفتاة لتواسيها في وحدتها هذه وحزنها.

وها هي قصة (زجر المطر) تشي بأسلوب الأنسنة، هذا الرجل الآدمي الذي وقع في حب امرأة بلاستيكية تعرض على واجهة المحل (المانكان) التي اعتاد أن يرقبها «ومن المظاهر البارزة لحضور النزعة الإحيائية في هذا النص القصصي حيث تتحرك المرأة التمثال وتخطو إلى الأمام... إذ ألصقت فمها بالواجهة الزجاجية وطبعت للرجل العاشق قبلة على الحائط الزجاجي الذي يفصلها... وتواعدا على أن يتزوجا»⁽¹⁾، ونجد هذا أيضا في قصة (قطته العاشقة) وغيرها كثير.

ب- أسطورة الشخصيات القصصية:

«إنَّ الأسطورة تحكي ما كان يتوقع أو يتخيل أن يكون قد وقع أو ما قد وقع بالفعل أحيانا، مقترنا برموز ذات أهداف واضحة وللخيال فيها دور كبير»⁽²⁾.

إنَّ استحضار الأسطورة في العمل القصصي ما هو إلا ترجمة لقصص حكايات ألف ليلة وليلة، معنى ذلك أنَّ الساردة تتكأ على قاعدة معرفية أصيلة مما لتخصه من حكايات شعبية، وحوادث خارقة من سحر وشعوذة وعالم الجن والعفاريت.

ومن الأمثلة على ذلك العلاقة التي تجمع بين الإنسان والجن ظهرت في قصتي (الرصد) و(الإنسان محظوظ جدا)، الثانية تناولنا في المطلب السابق.

قصة (الرصد) تصور لنا قصة حب بين عزوز الإنسان البشري والجنية العاتية التي قابلها وهو يفك طلاسم السحر مع اليهودي الذي كان يتمتع بعبارات الشعوذة للوصول إلى الكنز، وفي لحظة أحسن عزوز على الجنية العاتية وهي تتوسل إليه بأن ينقذها وهي تحترق بتمنّات السحر والشعوذة التي قرأها عليها اليهودي وطلب منه أن يتوقف عن تعذيبها، وفي

(1) خضر غنام محمد، فضاءات التخيل مقاربات في التشكيل والرؤى والدلالة والإبداع سناء الشعلان القصصي، ص 207.

(2) عزيزة مريدن، القصة الشعرية في العصر الحديث، دار الفكر، دمشق، ط1، 1404هـ/1984م، ص 124.

لحظة هاربة من الواقع إلى الخيال أخذت الجنية يد عزوز إلى عالمي اللامرئي لتعيش معه حياتها الجديدة.

«وكادت لعنة الرصد تحيل عزوز إلى الرماد أيضا، لكن الجنية الأفعى عشقت في عين عزوز شيئا لم تراه من قبل في عين إنسي، مدت يدها العاجية إليه، واختطفته بعيدا حيث مملكة الجان، ومن جديد أقفل باب الكهف على الرصد»⁽¹⁾.

فبطل القصة (عزوز الأعور) الذي لازمته إعاقته وأصبحت سببا في تعاسته، فالمجتمع لم يتقبله بعين واحدة فالكل يتذمر ويتنمر عليه، البطل يعيش حياة الضياع والغربة، كونه شخصية هامشية مهمشة، وتشاء الأقدار أن تتغير حالته وهذا عندما قابل الجنية الأفعى التي كانت الباب الواحد الأوحده في حياته التي أشعرته بكيانه البشري الإنساني وأحبته لحظة تنكر الجميع له.

وفي قصة (قطته العاشقة) أيضا تتحول القطه إلى جنية عاشقة لصاحبها الذي اعتنى بها، وتموت هذه الجنية وتتغن لحظة ويوم زفافه حيث اختار إنسية من عالمه تشاركه حياته.

2-2 البعد الرمزي:

قد تأتي اللغة السردية مباشرة وقد يغلب عليها الطابع الرمزي الإشاري، ومن هذا وذاك يتصدر البعد الرمزي الجمالية الأكثر وهذا لتدفق التأويلات والمعاني المتاحة له من طرف المتلقي، فالرمز أداة لإنتاجية المعنى اللامتناهي بقدر عدد القراء اللامتناهي. «... على أنه قد يغدو الرمز محورا لبعض القصص فتضحى القصة رمزية تنير إلى ما وراءها من معانٍ أخرى يشفعها الرمز ذاته»⁽²⁾.

واستخدام الرمز من جهة يولد الغموض في القصة مما يستدعي قارئنا معينا مثقفا ملما بالمعارف غزير التجارب.

(1) سناء شعلان، قافلة العطش، ص48.

(2) عزيزة مريدن، القصة الشعرية في العصر الحديث، ص126.

وسأذكر هنا قصتي (أصابع وقحة) و(رأس خنزير) من مجموعة (مقامات الاحتراق) للقاصة "سناء شعلان".

في قصة (أصابع وقحة) قصور الساردة بأن كلمة الحق دائماً تهاجم ولا يراد لها أن تظهر، ففي الواقع نجد الزيف والباطل يعلو كلمة الحق، ولكن هيهات أن تطمس كلمة الحق فدائماً صوتها يصدح.

«كانت له أصابع يدين متمرده ووقحة، تكتب بحرية، فقطعوها؛ ليرحوه من ثرثرتها المزعجة، فكتب بأصابع قدميه، فبتروها، فكتب بأصابع روحه، فأردوه قتيلاً برصاصة باردة، ودفنوه في العراء، فتسللت أصابع روحه، وكتبت على جدران المدينة: "لا للاستبداد..."، فأحرقوا قبره اللعين، فأصبح مزاراً لعشاق الأشباح المتمرده، والأصابع الوقحة»⁽¹⁾.

فالرمز المستخدم هنا "أصابع وقحة" دلالة رمزية على قول كلمة الحق وإعلانها دون خوف والصعوبات والضغطات التي تمارس على صاحبها، فصورت الساردة أن كل الطرق مورست على البطل المتمرّد لقتل ودفن الحقيقة التي أرادها أن تظهر للعلن.

أمّا قصة "رأس خنزير" استخدمت عنصر الحيوان "الخنزير" في العنوان للدلالة على القرف والوسخ، ففي ثنايا القصة نلمح تمرداً ورفضاً للتحضر الحالي الذي انسلخ من كل المبادئ والقيم الإسلامية المتعارف عليها، وكأن الحضارة والتحضر اختصرت في كل ما هو رخيص ودنيء، فبطل القصة لكي يتعايش مع هذا التحضر الخليع الذي يمارس داخل أسرته من ابنته الشبه عارية وهي أمها، وأمه العجوز التي أرادت أن تكون صغيرة بشتى أنواع وطرق التجميل العصرية المطبقة على جسدها المتلاشي، ففي لحظة قرر البطل أن يخلع رأسه ويضع رأس الخنزير مكانه تماشياً مع التحضر الذي يحياه انطلاقاً من أسرته.

(1) سناء شعلان، مقامات الاحتراق، ص76.

«لكي يكون حضارياً عليه أن يكون متحرراً، وكي يكون متحرراً عليه أن يكون متهتكاً وكي يكون متهتكاً عليه أن يسعد بصره ابنة تلوح في الشارع... وبوجه أمه يشد كل عام حتى الاذنين لتبدو في سن حفيدتها... وكي يرسم ابتسامة دائمة لا تزول، فقد دخل إلى أقرب محلّ جزارة، واشترى رأس خنزير، وخلع رأسه، ولبس رأس الخنزير، وسار في الشارع، فأصبح حضارياً متحرراً، وصاحب آخر صيحة موضة!!»⁽¹⁾.

فهذا الطرح من المواضيع فيه نبرة وثورة جارفة عارمة رافضة لكل ماهو دخيل عن عاداتنا وديننا وثقافتنا الاسلامية.

2-3 البعد الثوري:

جل القصص يعكس فيها البعد الثوري، ثورة على الظلم على الواقع وعلى الزيف وعلى العدو، ثورة على التهميش، ثورة على كل أنواع الإقصاء والإلغاء والاستلاب.

سأكتفي في هذا العنصر بذكر بعض قصص مجموعة (تقاسيم الفلسطيني).

من خلال المجموعة تلتهب الثورة في أقصى أوجها ضد الكيان الصهيوني اللاإنساني، ثورة أمة وشعب وفرد وكل شبر فيها يثور ويغضب وينتفض لا للاستعمار ولا للاستبداد، القدس لفلسطين وفلسطين للقدس.

فالمجموعة القصصية قسمت إلى سبعة تقاسيم (الوطن، المعتقل، المخيم، الشتات، العرب، العدو، البعث).

مثلاً قصة (فلسطيني) «لا يعرف تسويغاً لعذابه إلا أنه فلسطيني، وهو صغير قالوا له إن وطنه قد سرق لأنه فلسطيني،.. عندما كبر تعلم أن يحزن وأن يجوع وأن يعرى وأن يرى تقتيل شعبه بأم عينيه لأنه فلسطيني»⁽²⁾، إنّ لبنة الثورة شربوها في حليبهم وهم رضع، الثورة بكل معانيها، ولا يمكن لأحد أن يضاهيهم في نضالهم هذا، ما أعظمه من شعب!

(1) سناء شعلان، مقامات الاحتراق، ص98.

(2) المصدر نفسه، ص97.

وما هي قصة (صهاينة) مثالا ضاربا للعزة والكرامة والثورة: «منذ كانت صغيرة علمها أهلها أن اليهود الصهاينة هم من اغتصبوا وطنها فلسطين، وطردوها وشعبها منه... كبرت وفلسطين معلقة في صدرها عشقا، وفي رقبتها خريطة من المعدن لا تفارقها أبداً»⁽¹⁾. قصة "شرف" الساردة تثور على تواطئ الدول العربية وخذلانها للأرض المقدسة فلسطين: «العربي شريف لا يضام، ولا يقبل أن يهان، كتبت معلمة محو الأمية على السبورة... سرت همهمة في الصف... أجابت أم محمود زعيمة نساء الصف: هذا كان زمان، والله جبر انظري إلى حالنا الآن أين العرب مما يحدث؟

أضافت امرأة أخرى باستهزاء: العرب الشرفاء موجودون فقط على السبورة»⁽²⁾. قصة (صمت) تتسل منها كل معاني المقاومة والنضال والكرامة: «كانت هزيمة نكراء لهم أمام الفدائيين الفلسطينيين، لقد تجرع مع زملائه المجندين معنى الخوف والموت والهزيمة، كانوا في كل مكان، لم يكونوا بشرا، بل أشباح طاردهم، وقتلتهم، ودمرت ذخيرتهم، لم ينج من تلك المصيدة الإبلية سواه... أمضى شهرا في العلاج النفسي... كي لا يعرف الصهاينة أنهم مهزومون حتى النخاع... تظاهر بالخرس، ولزم الصمت إلى الأبد»⁽³⁾.

وكل القصص تعج بمعنى الثورة والكفاح والصمود والكرامة والفداء والعزة.

2-4 البعد الواقعي:

نجد النزعة الواقعية تغطي جل القصص، وقد جاءت بأسلوب مباشر، جعل القضايا المطروحة فيها تشع بالواقعية والمنطقية.

فعلى سبيل المثال في قصة (أمومة خيرة) من مجموعة (أشياء صغيرة) للقاصة "سميرة عزام" حيث ناقشت الساردة فيها قضية أم ترملت وهي في ريعان شبابها مسؤولة على ولدين

(1) سناء شعلان، مقامات الاحتراق، ص129.

(2) المصدر نفسه، ص130.

(3) المصدر نفسه، ص137-138.

لا عائل لهما ولها إلا الله، تضع الساردة بطلّة القصة بين المطرقة والسندان حيث خيرت بين أن تعيش حياتها التي لم تعيشها مع زوجها المتوفى أو تنذر حياتها المتبقية لأجل حياة صغيرها وبين مد وجزر تتناسل أحداث القصة، وبين تهافت الخطاب عليها ليس حبا فيها ولا بولديها ولكنها كانت فائقة الجمال، هذا الجمال قد يكون ملاذها للخروج من حياة الفقر والجوع.

ولكن بطلّة القصة كان بداخلها قوة تحركها وتسيطر عليها، فلم تسمح لها بالتخلي عن طفلها وستجد نفسها في الأخير تنقاد لهذه القوة وتضعف كل الضعف أمام عاطفة جياشة يقال لها الأمومة.

«وتطلق صاحبتنا آهة... وتعود تمسح على شعر صغيرها في حنان. وتقول: يا لي من أنانية! كيف سحت لشبابي أن يطالب ولوجودي أن حاسب وأنا لست لنفسي بقدر ما أنا لهذين الصغيرين؟ إنني أمهما وأبوهما... ولكن ما لها لم تقل أنها وفيّة لذكرى رجلها الراحل... الوفاء... هكذا قررت وانتهى... فما لها وللتفكير الآن إنها أم... وستبقى»⁽¹⁾.

أمّا قصة (مات أبوه) فنجد عكس قصة (أمومة خيرة) فبطلتها قد استسلمت وتزوجت للمرة الثانية بعد وفاة زوجها تاركة ابنها خلفها يدق أحزانا وآلاما لم يكن له يد فيها. «مسكين ممدوح... لقد تعلم البغض صغيرا... أخذه درسا عن ذلك الرجل وأهله... وتعلم أيضا أن يكره أمه التي تركته مفضلة عليه هؤلاء الثقلاء... إذن فهي ليست مستحقة أن تكون له أما... ولكنها أمه...»⁽²⁾.

نجد في قصة (ماما) طرحا واقعيا آخر، حيث نجد البطل الذي كان يحب زوجته وعاشا حياة عادية ولكن مع الوقت تبين أن البطل لا يمكن أن يكون أباً من آخر مرة دفن فيه ابنه الذي انتظره سنوات عجاف، ولكن لحبه لزوجته قرر أن يطلقها لتعيد حياتها وترزق بأولاد.

(1) سميرة عزام، أشياء صغيرة، ص 65.

(2) المصدر نفسه، ص 92-93.

«فلوعة شهور لا تعدل أن تعيشي بلا أبناء، طيلة العمر... وحسنت الامر في ساعة تبخرت فيها نزعاتي ولم يبق في إلا فكرة مثالية سامية... وأرسلت لك قسيمة الطلاق... ابتعت تذكرة إلى أوربا... ورزقت بالولد... فقبلي عني هذا الصغير الذي منحك ما عجز عنه حبي وتفاني وكل ما فعلته لأجلك»⁽¹⁾.

والكثير من القصص ذات البعد الواقعي المباشر، قصة (الشيخ مبروك) الذي عاش مشردا بين وفائه لامرأة أحبها ولم يتزوجها، وقصة (على الدرب) تصور لنا فقر البطلة وما تعانيه كما في قصة (حكايتها) الفقر الذي كان سببا في حياتها.

2-5 البعد الإنساني:

كل القصص المدروسة يجملها الطابع الإنساني، وسأذكر مثالا منها من مجموعة (سداسية الحرمان) «وهي عبارة عن طبقات متراكبة تكشف عما يؤول إليه الحرمان على مختلف مستوياته من أفعال خارقة لا تخطر على بال... وهي في مجملها تحيل إلى حالات إنسانية غريبة تتجلى فيها النوازع الإنسانية في أقصى توتراتها لتكون على استعداد لشتى أصناف التضحية والفداء لتحقيق طموحاتها الداخلية وجلاء المكبوت الفارق في غياهب النفس عندما تلوح الفرصة السانحة إلى ذلك...»⁽²⁾.

ففي اللوحة الرابعة أدرجت باسم (إكليل العرس) تصور الساردة تيمة الفقد المتولد عليه الحرمان الدائم، إذ البطل يعاني من إعاقة القدم العرجاء والجسم الصغير حين كان محل نبذ ورفض من الآخر خاصة عالم النساء، وذلك الحرمان والفقد عوضتها الساردة بأنامله الذهبية حيث كان مشهورا لدى النساء في عالم الحلاقة والتجميل لا أحد سواه قادر على إخراج الزبونة في قمة جمالها وتألّفها.

«... أما شوشو... يسد حرمانه ويغلب على قهره وضعفه بإحساسه بمسؤولياته الخاصة على إسعاد العروس وتزيينها على أفضل وجه... فهذه الأحاسيس أثرت الجوهر

(1) سميرة عزام، أشياء صغيرة، ص 87.

(2) خضر غنام محمد، فضاءات التخيل مقاربات في التشكيل والرؤى والدلالة والإبداع سناء الشعلان القصصي، ص 193.

الداخلي للشخصية وفتحت الطريق لها لاختيار حريتها الكاملة... ممّا أفسح المجال أمام النصّ لامتلاء الفكري... وللشخصية بالتعويض عن حرمانها»⁽¹⁾.

«... بعد أن تدس إكرامية كبيرة في جيب شوشو، الذي ليس له من عالم نسائه ذوات الأردية البيضاء الساحرة إلا أن يزين وأن يودع، يبتسم شوشو ابتسامة ميكانيكية اعتادها، يعلك علكة في فمه بطريقة استعراضية... ثم يقول: "إليّ بالعروس التالية"»⁽²⁾.

2-6 البعد النفسي (تيار الوعي):

من خلال التحليل وتقصي حيثيات السرد في القصص المتناولة، ظهر من الجمالية المضافة تتبع الشخصية في عالمها الداخلي (الأعماق) أو ما يسمى بـ"اللاشعور"، وهذا الجانب يعنى بالناحية النفسية للشخصية ناهيك عن المسح الخارجي لها.

حيث تركز الساردة على الحالة الشعورية لشخصياتها وما ينتج عنها، وفي بعض الأحيان حالة شعورية واحدة كقيلة بنسج خيوط القصة كاملة.

«المحكي السيكولوجي الذي يقوم به السارد لحركات الحياة الداخلية التي لا تعبر عنها الشخصية بالضرورة بواسطة الكلام، أن يكشف بما تشعر به الشخصية دون أن تقوله بوضوح أو عما تخفيه عن نفسها إنها التقنية الأساسية لاستكشاف الروح... أنّها تبحث عن وضع خصوصية للخطاب الداخلي»⁽³⁾.

ففي قصة (نسيان) من مجموعة (تعلمت الحب) للقاصة "نوال السعداوي" تركز الساردة على الحالة النفسية الصعبة التي كانت تمر بها البطلة، مخلفة لها صراعا داخليا وقهرا ذاتيا ممّا أمكن لنا فهم حالة الشخصية التي كانت تعيش حياة الضياع لا الاستقرار، فكلّ أعماقها تصرخ دون جدوى.

(1) خضر غنام محمد، فضاءات التخيل مقاربات في التشكيل والرؤى والدلالة والإبداع سناء الشعلان القصصي، ص195.

(2) سناء شعلان، أرض الحكايا، ص25.

(3) جيران جنيت وآخرون، نظرية السرد من وجهة نظر إلى التبئير، ص108.

«كنت أجلس ورأسي على كفي، وعينا مليئتان بالدموع... حزينة، تعسة، لا أرى شيئاً أمامي سوى ظلام يتراكم كأنما فقدت بصري... فقدت كل الأشياء ألوانها، واصطبغت بلون واحد، السواد!... وأحسست أنني أختنق... الطبيعة كلها ساكنة كأنها ميتة... وندت مني صرخة مكتومة... آه، مستحيل، لا أحتمل!... وجمعت قواي وأنفاسي وقذفتها بسهم آخر، وأغمضت عيني ونمت، وقد نسيت كل شيء»⁽¹⁾.

القصة جاءت على شكل مناجاة للنفس، فالبطلة في صراع دائم مع نفسها، هي تريد نفسها تريد عكس ما تريده هي، وما بينهما من ضياع وخوف وفراغ وقهر وهروب، ومناجاة النفس هو أحد أشكال الجانب النفسي وخبائاه.

«حيث يظهر الجانب النفسي للشخصية من خلال إبراز الصراع النفسي، ويظهر ذلك في أشكال المونولوج المختلفة والتي يمكن تقسيمها إلى الأنواع التالية: المونولوج الداخلي المباشر/ المونولوج غير المباشر/ وصف الوعي أو تيار الوعي/ مناجاة النفس التداخي»⁽²⁾. وغيرها من القصص التي لا يمكن ذكرها هنا لكثرتها.

2-7 البعد الغرائبي والعجائبي "الفتنزي":

لكل قصة قصيرة ما يناسبها من الأساليب الفنية لإحداث الحبكة الفنية والوصول إلى الهدف المرجو لدى الساردة، فقد تعتمد على نوع منها أو تأتي بها جميعها، ومن أساليب التجريب في العصر الحديث والمعاصر توظيف الطابع الغرائبي العجائبي لإحداث الدهشة لدى القارئ وما يتبعه من منفعة وتشويق فني لها، يجعل هذا القارئ في بؤرة الحدث السردية ناسجا أحداثه ومشاركاً معه ليخلص في النهاية إلى قراءة جديدة للنص المقروء.

«وتأتي البنية السردية الغرائبية في مقدمة التجارب التي تعيد بناء هيكل الشكل والسرد على حساب السرديات التقليدية التي ترمي إلى تجاوزها سعياً لتأسيس وعي خاص... فضلاً

(1) نوال السعداوي، تعلمت الحب، ص 34-35.

(2) مفقودة صالح، المرأة في الرواية الجزائرية، ص 384.

عن استعداد القارئ لقبول أشكال الحداثة والتجديد والتطوير مما بالغت أو تطرقت في القصة القصيرة»⁽¹⁾.

والأمثلة عديدة لا تحصى التي عكست البعد الغرائبي والعجائبي، وقد تم ذكرها فيما سبق، فالعجيب والغريب قد يتمظهر في الزمن أو الحدث أو الشخصية أو المكان أو الحبكة أو في العنوان، وقد تتنوع الأساليب فيه من الخيال والتخييل والخرافة والأسطورة، الحلم والاستذكار، وسأكتفي هنا بذكر قصص مجموعة (أرض الحكايا) للقاصة (سناء شعلان). «تنسم حكايات- أرض الحكايا- بالغرائبية في أعلى توصيفاتها النظرية الرؤيوية، والجمالية والغرائبية التي تتحدث عنها هنا هي الغرائبية وهي أسلوب متخيل يعمد فيه المؤلف إلى معاينة الواقع بعين مغايرة ترى ما لا نرى لتشكل صياغات نصية لوقائع مختلفة سمتها التغاير المبني على مفارق العقل والواقع والدخول في فضاءات تتعارض ومعيارية التقنين الحياتي»⁽²⁾.

فمثلاً يبتدى البعد الغرائبي والعجائبي في عنوان قصة (أكاذيب البحر) التي احتوت قصصاً فرعية بعنوان لـ أكذوبة الجزر، أكذوبة اللؤلؤ، أكذوبة النوارس، أكذوبة الأمواج، أكذوبة المد والمرجان، أكذوبة الأصداف.

فقد جاء في أكذوبة الأمواج: «كما أن أمواج البحر قد كانت خير صديق مخلص له، فقد حفظت أسرارها... لذا فقد باح لها بسر حبه لخاتون، وأودعها كل خطاباته التي كان يبعث بها إليها، فحفظتها في بلورة من بلورات زبدتها، وتركها تنتهادى على تعرجاتها. البارحة كتب لخاتون خطاباً أصفر، قال فيه: (الحر والرطوبة هنا... لا يحتملان، ولكنهما يهونان إذا ما قستهما بفراقك الذي ينغص حياتي علي... فحملت له أمواج البحر

(1) سناء شعلان، السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن من عام 1970 إلى 2002، نادي الجسرة الثقافي والاجتماعي، قطر، 2003، ص165.

(2) خضر غنام محمد، فضاءات التخييل مقاربات في التشكيل والرؤى والدلالة والإبداع سناء الشعلان القصصي، ص81.

خطاباً منها كتب فيه. أحبك... فأرسلت له خاتماً مصنوعاً من زبد البحر، وقالت له: "البس... على عجل لبس خاتم الزبد بمساعدة أمواج البحر"⁽¹⁾.

فكيف لنا أن نتصور إنساناً عادياً وقع في حب "خاتون" ويتحدث مع أمواج البحر ويتفاعل مع أمور ليست من عالمه.

«إنَّ الدخول إلى عوالم - أرض الحكايا - لا يمكن الإفلات منها دون إصابة القارئ بالمس أو الجنون بقدر تعالقها الشديد بهذه السحرية الضاجة بالغرابة والسحر والجنون وأسطر الحكى المثقل بالإشارات الصريحة الحلمية الفنتازية والرومانتيكية المرقشة بالعلامة السورالية - أحياناً - في عوالم الحكايا...»⁽²⁾.

استغلت الساردة في هذه المجموعة على لغة الإشارة وتقديم الغموض والتعظيم المعنوي على أسلوب المباشرة والتصريح، لما لوقع الجمالية فيه أكبر وأعظم. وفي ختام كل قصة من "أكاذيب البحر" تؤكد الساردة بأنّ صفة الكذب للإنسان، فهذه المشكلة متولدة منه وعنه.

فمثلاً قولها في قصة (أكذوبة الأصداف):

«أكذوبة صدفة (5): لا أحد يتزوج بعرف البحر.

أكذوبة صدفة (21): خاتون لم تبعث ألف رسالة عشق.

أكذوبة صدفة (77): الأصداف ليس لها أكاذيب، البشر فقط من لهم أكاذيب، هذا ما ورد ذكره في ألف رسالة عشق أرسلتها امرأة يائسة»⁽³⁾.

ونجد البعد الغرائبي والعجائبي في (قافلة العطش)، في قصة (سبيل الحوريات)، تيتا، تحقيق صحفي، الحلاق الأزرق وغيرهم، نتقلنا جميعها من الواقعية إلى اللاواقعية.

(1) سناء شعلان، أرض الحكايا، ص 46-47.

(2) خضر غنام محمد، فضاءات التخيل مقاربات في التشكيل والرؤى والدلالة والإبداع سناء الشعلان القصصي، ص 82.

(3) سناء شعلان، أرض الحكايا، ص 53.

«إنَّ الإحساس باللاواقعية يمكن أن يفهم كأثر لعملية إبلاغ مضاعفة... يفترض الوهم والحلم والهلوسة بالفعل من الإبلاغ... ولا يمكن للتجربة الجمالية أن تتخطى من اقتران هذين المقامين...»⁽¹⁾.

ويمكن إيجاز ذلك في هذا القول:

«الغريب هو نوع من الأدب... ويتحدد هذا الغريب باعتباره مجاورا للعجائبي، ويكون لا يحقق شرطا واحدا من الشروط وهو وصف ردود أفعال معينة مثل الخوف فهو مرتبط بشعور الشخصيات وغير مرتبط بظهور يتحدى العقول...»⁽²⁾.

وأهم النتائج المتوصل إليها في نهاية هذا الفصل الثالث الخاص بجماليات خطاب التمرد في القصة النسائية العربية القصيرة هي:

- 1- المرأة/ الساردة كيان مغاير للرجل/ السارد لها عالمها الخاص وآلياتها الفنية المتميزة.
- 2- الجمالية جماليات لا يمكن حصرها، متجددة بتجدد الأنثى/ الساردة.
- 3- الجمالية قيمة كامنة في كل الموجودات.
- 4- القصة القصيرة هي أكثر الأنواع الأدبية القادرة على خلق عوالم متميزة مكثفة دلاليا ومختزلة لفظيا ولا منتهية المعنى قراءة وتأويلا.
- 5- شعرية القصة القصيرة تكمن في كشفها عن المسكوت عنه عن طريق تركيزها على التجربة المعيشة وخصوصيتها.
- 6- سرد الأنثى في عالم القصة القصيرة يعتبر إضافة نوعية وشكلا تجريبيا ناجحا لا يمكن حصره بمعايير معينة وقارة بل هو سلسلة سردية متوالدة ومتناسلة فيما بينها.
- 7- الأنثى الساردة جسدت جماليات عملها الفني عبر آليات متنوعة لا منتهية، ألبتها حلل نزعات وأبعاد متفاوتة الجمالية.

(1) صبرينة جعفر، جماليات الخطاب في القصة العربية القصيرة، ص 149

(2) المرجع السابق، ص 147.

الفصل الثالث: ————— جماليات خطاب التمرد في القصة النسائية العربية القصيرة

والسؤال المطروح هنا: ما رأي القارئ/ المتلقي في إنتاج الأنثى الساردة؟ أو يمكننا قول كيف كان تلقي خطاب المرأة المتمردة في القصة النسائية العربية القصيرة؟ وما هي أهم النتائج المتحصل عليها؟

هذا ما سأطرق إليه في الفصل الرابع والأخير من الأطروحة.

الفصل الرابع

تلقي خطاب التمرد في القصة النسائية العربيّة القصيرة

أولاً - السياقات ودورها في تلقي خطاب التمرد

ثانياً - القارئ والتلقي

- كسر أفق التوقع

- المسافة الجمالية

تمهيد:

تبدأ مهمة القارئ تجاه النص المنتج عندما ينتهي صاحبه "الكاتب" من كتابته وهذا بعد أن اجتمعت عدة عوامل وظروف لإخراجه على شكله النهائي، الذي استلمه القارئ فيه لتبدأ مرحلة جديدة له تكلل هي الأخرى بقراءات مختلفة باختلاف المتلقي له.

«إن تلقي النص في أبسط صورته، شكل من أشكال الفهم والتذوق والتفسير والتقييم والتجاوب وهو بهذا المعنى فعل ملازم لظهور النص وضمن لاستمراريته لأن عملية الكتابة تستوجب حتما عملية القراءة والتلقي، بل إن عملية الكتابة تتضمن عملية القراءة لازما منطقيا لها، وهاتان العمليتان تستلزمان عاملين متميزين الكاتب والقارئ، فتعاون المؤلف والقارئ في مجهودهما هو الذي يخرج إلى الوجود هذا الأثر الفكري»⁽¹⁾.

فالنص الأدبي هو همزة وصل بين المؤلف والقارئ ومادام القارئ قد تلقى هذا الأخير وقرأه وفسره إذا فالنص قد ولد من جديد، ويضيع هذا الأخير بغياب القارئ. «يمكننا القول أن التلقي فعل ينشأ من ميلاد النص ويلزمه ملازمة حتمية، بحيث يمكننا أن نتوقع ضياع نص ما أو إسقاطه في غياهب النسيان إن لم تطله يد المتلقي»⁽²⁾. لهذا لا يمكن أن نهمل أي جزء أو طرف ساهم في إنتاج هذا النص، فالكل شارك لإخراجه على صورته النهائية، القابلة للقراءة والتلقي والتأويل.

«ومصطلح التلقي يتعالق مع مسميات مختلفة منها الاستجابة والاستقبال والتأثير والتقبل والاتصال ورغم التعدد إلا أنها تصب كلها في عملية تفاعلية واحدة»⁽³⁾. وعليه فالمراحل التي يمر بها إنتاج النص الأدبي لا يمكن أن نهملها أو نتخطاها حتى نصل إلى القارئ ليكمل هو الآخر مهمته في إنتاجية المعنى له.

(1) نادر كاظم، المقامات والتلقي - بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث، مملكة البحرين، وزارة الإعلام والثقافة والتراث الوطني، دار فارس للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2003، ص64.

(2) المرجع نفسه، ص64.

(3) عبد النور بلصيق، جماليات التلقي في المسرح الجزائري الحديث، مسرح عبد القادر علولة أنموذجا، جامعة محمد بوضياف المسيلة، أطروحة دكتوراه علوم، أدب عربي، إشراف: بلخير عقاب، 07-02-2019، ص79.

ولهذا «لم يعد العمل الأدبي رهين النزوات الشخصية أو مجرد تابع للظروف الخارجية بقدر ما أصبح قادرا على تجاوز كل ما يحيط به ليشكل عالما وحده تتصهر فيه كل العناصر السابقة لتتطرق بخلق جديد لا يشبه إلا نفسه... واللغة ليست مجرد تعبير عن أشياء خارجية وإنما اللغة رمز يستوعب الذاتي والخارجي في كل أكبر منهما»⁽¹⁾.

إنّ عملية التلقي للنصوص القصصية تعتبر شكلام من أشكال المغامرة الجمالية التي يخوضها القارئ انطلاقا من استعداداته المتسلح بها.

«... لأنّ كتابة القصة... هي كعمل خاص وتركيز للطاقة يؤكد خصوصية المزاج القصصي وارتباطه الشديد بحساسية الذات الساردة واستجابتها لفكرة المغامرة وثقافتها ودرجة انفعال الراوي القصصي وهو يستثمره في توفير حراسة مشددة للحكاية، وقد تخلقت قصصا في طريق سفرها إلى حاضنة التلقي»⁽²⁾.

(1) هشام مداقين، التأويل وآفاق القراءة في مشروع مصطفى ناصف السعدي، دكتوراه علوم، جامعة المسيلة، أدب عربي حديث، إشراف: عباس بن يحي، 2017/2018، ص185.

(2) محمد صابر عبيد، المغامرة الجمالية للنص الأدبي دراسة موسوعية، ص11.

أولاً - السياقات ودورها في تلقي خطاب التمرد:

إنّ التركيز على البنية النصّية اللّسانية للنصوص جعلتها في دائرة مغلقة وعزلتها عن محيطها الخارجي، ممّا استدعى إعطاء أهمية كبيرة للسياق الخارجي للنص، وهذا بدوره الكبير والفعال في حصر معانيه، «حيث أنّ السياق هو الذي يمنح الحياة للعلامات ويتطلب إسهامات شركاء التواصل ومبدأ الملاءمة وعليه فإنّ منزلة العلامات موقوفة على الشروط التداولية»⁽¹⁾.

وعليه فالنّص هو كلّ متكامل من اللغوي وغير اللغوي، مزيج لا يمكن فصل أجزائه فمنها تشكل ومنها اكتمل ويمكننا أن نستنتج «أنّ السياق ينقسم إلى قسمين هما: السياق اللغوي والسياق غير اللغوي الذي يعني كلّ ما يحيل على خارج النّص أو ما حوله من مؤثرات بيئية (تاريخية، سياسية، اقتصادية، نفسية).

«من الممكن أن تتعكس على النّص فيصطبغ ببعض ألوانها لذلك يسعى النّقد التفسيري إلى أن يتخذ من السياق معولاً مرجعياً يتكئ عليه في سبيل الولوج إلى أغوار النّص وإضاءة جوانبه الداخلية»⁽²⁾.

إنّ الإعتماد على السياق الخارجي للنّص يسهل علينا فهمه ويمكننا من إيجاد مقصدياته التي يبنى عليها وهي بشكل آخر يساعد القارئ المتلقي من فهم وتفسير النّص ليجعله في مرتبة أخرى وهي إتاحة المعنى وتوليده من النّص الأصلي، وهذا كله بفضل دور السياق الخارجي في إزالة الغموض المتلبس بالنّص.

(1) عمر عليوي، سيميائية الأمثال في الخطاب القرآني، دكتوراه علوم، جامعة محمد بوضياف، تخصص أدب عربي، إشراف: محمد زهار، 27-04-2017، ص15.

(2) فطومة لحامدي، السياق والنّص استقصاء دور السياق في تحقيق التماسك النصّي، جامعة بسكرة، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، العدد الثاني والثالث، جانفي - جوان 2008، ص06.

«إن الغموض الذي يلف العلامة المتعددة الدلالات يزول حين توضع في سياقها»⁽¹⁾.
يمكن اعتبار الاعتماد على السياق الخارجي ضرب من التجريب إذ أنه تجاوز المؤلف وتخطي الشائع الذي ارتكز على السياق الداخلي للنص أي البنية اللسانية له وهذا التجريب إضافة نوعية للدراسات الأدبية اللسانية.

«التجريب اصطلاحاً هو تجاوز المؤلف وخرق للسائد وانزياح عن الشائع وبحث عن الجديد دائماً في الشكل والمضمون معا وسعي حثيث للإبداع والابتكار»⁽²⁾.

1- السياق/ المعنى/ القصدية:

تتظافر عدة عوامل لتحديد المعنى المقصود من الإنتاج الأدبي، فلا يمكن أن يأتي هذا الأخير من العدم، إلا ونجد السياقات وقصدية المنتج وثقافة القارئ كلها تشارك من قريب أو بعيد في إبرازه باختلاف الآليات الفنية المتبعة في ذلك.

«تعد إشكالية السياق من الإشكالات الفاعلة في تشكل الوعي المنهجي لثقافة النص وترقية آليات تحليله وتمثل مضامينه تفسيراً أو تأويلاً»⁽³⁾.

وعند تحليل النصوص القصصية يظهر ما مدى تأثير السياق على إنتاجية معانيها وتحديد.

فمثلاً المجموعة القصصية (تقاسيم الفلسطيني) التي جاءت مقسمة إلى سبعة مجموعات قصصية وهي: «تقاسيم الوطن، تقاسيم المعتقل، تقاسيم المخيم، تقاسيم الشتات، تقاسيم

(1) علي آيت أوشان، السياق والنص الشعري، من البنية إلى القراءة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 1421هـ/2000م، ص39.

(2) نور الهدى حلاب، التجريب الروائي في الرواية النسوية الجزائرية، حوليات الآداب واللغات، جامعة المسيلة، 11 ماي 2018، مجلد 05، ص170.

(3) أحمد حساني، السياق والتأويل من الإشكالية الفيلولوجية إلى الإشكالية اللسانية، مجلة الموقف الأدبي، مجلة شهرية أدبية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق، العدد 395، آذار 2004، روضة الادب، مدونة الأستاذ حبيب موني
www.rawdatalabe.blogspot.com ، 10-06-2014، 12:15.

العرب، تقاسيم العدو، تقاسيم البعث»⁽¹⁾، من العناوين يتضح لنا النيمة الرئيسية التي بنت عليها الساردة قصصها وهي صرخة شعب مضطهد في زمن غابت فيه معالم الإنسانية. وعند العودة إلى السياق الخارجي وهو سياقات ثقافية سياسية إيديولوجية واجتماعية، كلها تساعدنا على فهم مقصدية الساردة التي بثتها في مجموعتها، ففي مجموعة "تقاسيم البعث" في قصة "القيامة" جاء فيها: «ينفخ في الصور نفخة ثانية، فيبعث البشر أجمعون كرها وطوعاً، البشر في محشر عظيم، الجميع يحملون أعمالهم فوق أعناقهم، إلا الفلسطينيين فإنهم يحملون فلسطين على رؤوسهم، يقفون بها أمام الرب ليتشفعوا بها لهم وللأهلين ولكل من ضحى لأجلها»⁽²⁾.

فمقصدية الساردة في مجموعتها هذه تصوير الآلام والمعاناة والاضطهاد المسلطة على الشعب المظلوم، فمقصدية الساردة واضحة متجلية، وانطلاقاً من العناوين فاختيار الساردة لهذه التسمية والكلمات دون غيرها نابع من وعيها التام وقصدها الأول الذي انطلق منه في نسج قصص مجموعتها.

«إن استخدام كلمات وألفاظ معينة دون غيرها نابع عن وعي وقصد تام للمرسل وما يحيط به...»⁽³⁾.

فمقصدية الساردة ساعدتها على اختيار الآليات الفنية التي توصلها إلى تحقيق معناها المنشود وتبليغه إلى المتلقي الذي من أجله كتب هذا النص الذي بدوره يعتبره شكلاً من أشكال التواصل والتفاعل.

«المقصدية أحد المقومات الأساسية للنص باعتبار أن لكل منتج خطاب غاية يسعى إلى بلوغها أو نية يريد تجسيدها... وكل فعل كلامي يفترض فيه وجوديته للتوصيل

(1) سناء شعلان، تقاسيم الفلسطيني، ص 07.

(2) المصدر نفسه، ص 157.

(3) صبرينة جعفر، جماليات الخطاب في القصة العربية القصيرة، ص 156.

الفصل الرابع: _____ تلقي خطاب التمرد في القصة النسائية العربية القصيرة

والإبلاغ... وبمعنى آخر أنَّ للقصد تأثيراً في بنية النصِّ وأسلوبه ذلك أنَّ الكاتب يبني نصه بناءً معيناً ويختار لذلك الوسائل اللغوية الملائمة ما من شأنه أن يضمن تحقيق قصده»⁽¹⁾.

وعلى سبيل المثال أيضاً، يتضح لنا قصدية الساردة في اختيار العناوين لتجعل القارئ للوهلة الأولى يتلقى المعنى المراد، قد يكون صريحاً أو مرزاً، ففي المجموعة (قافلة العطش) فالتيمة الرئيسية لهذه المجموعة هو الحرمان والفقد، ممَّا رمز له في إسناد الكلمتين قافلة وعطش؛ إسناد فيه تناقض ومفارقة لفظية نتجت عنها مفارقة معنوية، إذ من الطبيعي أن القافلة في رحلتها تأتي محملة بالخير وال زاد الوفير، في عكس أنَّ هذه القافلة دائماً عطشى تبحث عن شيء مفقود ولا تجده، قافلة هائمة مهمومة تائهة.

«... فيكشف القارئ عن مغزى ذلك الاختيار وهو أنَّ العنوان الذي اختاره المبدع تمثل انعطافة كبيرة في تجربة الأديب الشعوري/ الحياتية، وفي تجربته الفنية... يستطيع من خلاله القارئ الولوج إلى ما يعترى القصص من معطيات ثقافية واجتماعية وإيديولوجية ونفسية»⁽²⁾.

وعليه فإنَّ عزم الساردة/ الأنثى ونيتها في تحقيق قصدها في أعمالها يجعلها تنتقي أفضل الطرق وأبلغها وأقصرها لتضمن وصول معناها إلى القارئ. ويظهر قصد الساردة في اختيار اللون وحجم الخط الذي كتب به عنوان المجموعة حيث اختارت اللون الأصفر لكلمة قافلة وبحجم صغير، واللون الأبيض لكلمة العطش بحجم كبير.

(1) محمد الأخضر الصبيحي، مدخل إلى علم النصِّ ومجالات تطبيقه، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ص96-97.

(2) خضر غنام محمد، فضاءات التخيل مقاربات في التشكيل والرؤى والدلالة والإبداع سناء الشعلان القصصي، ص18.

«... ففي اختيار اللون الأصفر (للقافلة) إحياءات دالة على رمزية الصحراء المتمثلة بالجفاف والقسوة في حين شكل اللون الأبيض في لفظة (العطش) دلالة على الارتواء من الضمأ في هذه الصحراء... عطش أزلي»⁽¹⁾.

وما يمكن أن نستخلصه في هذه النقطة أن «الوعي والقصدية عاملان رئيسيان وأساسيان في تشكيل (رؤيا النص) وقدرته على التطلع والاستشراف واختراق الأفق والوصول إلى الآتي بقوة لا يمتلكها أي نص آخر»⁽²⁾.

وعليه فالكل مشارك في إنتاج المعنى، ولكن السؤال المطروح: هل كل قارئ سينجح في الوصول إليه؟

2- السياق/ القارئ:

إنّ التركيز على أهمية القارئ في العملية الإنتاجية الأدبية أدت إلى توسيع دائرة المعرفة واستمراريتها وتنوعها، وهذا الأخير هو الآخر مرتبط بسياقات لا منتهية، وعليه فالقراءة الواحدة للنص هي قراءات، وما بين الماضي والحاضر والمعاصر مد وجزر في القراءات.

«إنّ سياق القراءة المعاصرة مبني على تضافر سياقات فنية واجتماعية حديثة من شأنها أن تربط بين مفترقات من خلال تكوين إشاري يسعى إليه المؤلف، وهذه القراءة لا تتلاءم بالضرورة وسياق القراءات السابقة للنص نفسه، خاصة في مراحل نشوئه، فالسياقات الحديثة صهرتها أدوات العصر الفكرية وكونتها التجربة الإنسانية عبر مسيرتها الطويلة وأنشأتها سبل معرفية جديدة مغايرة للمعرفة القديمة»⁽³⁾.

(1) خضر غنام محمد، فضاءات التخيل مقاربات في التشكيل والرؤى والدلالة والإبداع سناء الشعلان القصصي، ص19.

(2) محمد صابر عبيد، النصّ الرائي - أسئلة القيمة وتقانات التشكيل، المؤسسة الحديثة للكتاب، لبنان، 2014، ص167.

(3) ياسين النصير، ما تخفيه القراءة، دراسات في الرواية والقصة القصيرة، الدار العربية للعلوم ناشرون بلبنان، ط1،

1429هـ/2008م، المجلس العراقي للثقافة، ص489.

وعليه فقراءة النص الواحد تتولد مع تنوع السياقات وأنواع القراء، فلا شيء ثابت فالكل متحرك متغير ومتجدد حسب المعطيات الجديدة التي يتلقى فيها النص ويتم قراءته وتأويله من خلالها.

«كلّ النصين النص المكتوب حديثاً والنص المحكي قديماً، بما حملا من مفترقات بنيوية داخلية مصدرها اللغة، نجدهما يختلفان بالطريقة التي يستقبل السامع - القارئ - النص بها، فالسامع الحديث قارئ متسائل من خلال السمع والقراءة، أما السامع القديم فهو متلق لما يقوله النص الشفوي دون سؤال القراءة»⁽¹⁾.

إنّ عملية تلقي النصوص وتفسيرها وتأويلها تتفعل بوجود قارئ مجهز بآليات مختلفة تمكنه الإحاطة بها والتغلغل في أعماقها وتفسير ما بين كلماتها ويضيع التلقي بغياب القارئ (المتلقي).

«وتتحدد أشكال التلقي ومستوياته بتعدد أشكال الفنون ذاتها... لذا نحصر مفهومه هنا في عملية تلقي الأدب والأدب المكتوب حصراً، بمعنى العملية المقابلة لإبداعه أو إنشائه أو كتابته، مما يستوجب وجود قارئ حتى يتحقق فعل التلقي»⁽²⁾.

وبحضور (المتلقي/ القارئ) يتحقق فعل القراءة للنصوص، إذ للنص الواحد قراءات لا منتهية وإذا كان القارئ قارئاً حقاً، متسلحاً بما يكفيه لخوض غمار القراءة وتقصي المعنى المخفي بين الكلمات.

«فالقارئ لا يقرأ فقط وإنما يقرأ ويخترع ويتجاوز ذات نفسها مثلما يتجاوز المكتوب نفسه... والقراءة هي رحلة البحث عن الدلالة في أخايد النص وداخل أعماقه بعيداً عن الشخصي والمباشر...»⁽³⁾.

(1) ياسين النصير، ما تخفيه القراءة، دراسات في الرواية والقصة القصيرة، ص489.

(2) عبد الغني بن الشيخ، آليات اشتغال السرد في الخطاب الروائي الحديث، ص292.

(3) وهيبه بوطغان، أنماط السارد في الرواية النسائية الجزائرية بحث في الرواية الجزائرية النسائية 1990-2003، أطروحة دكتوراه علوم، جامعة المسيلة، إشراف عباس بن يحيى، أدب عربي، 2017/2018، ص200.

وعليه (فالقارئ/ المتلقي) كمحارب في ساحة المعركة لا يمكن أن يخوض غمارها إلا إذا كان مزودا بما يكفيه للظفر بها، الإبحار في الأعماق والبحث عن المجهول لا يمكن أن يكون سهلا ومتاحا لأي كان.

«فالقارئ/ المتلقي لا يدخل حمى النص ولا يحوم حول تخومه إلا وهو في حالة تأهب كامل لاستنفار ما يوجد بخزائن معرفته الثقافية وتحريك ترسباته ما تختزنه ذاكرته القرائية من معارف»⁽¹⁾.

يتضح مما سبق أن الكل مشارك في إنتاج المعنى سواء من قريب أو بعيد بنسبة كبيرة أو قليلة، فالمعنى كل متكامل.

والقارئ أحد هذه الأطراف المشاركة والأسئلة التي تطرح هنا: هل كل ما يكتب من نصوص قصصية تفهم؟ وهل يتم تفسيرها وتأويلها بالطريقة الأولى المقصودة والتي وضعت من أجلها؟ وهل ينتج عنها معنا واحدا ثابت؟ أو معاني متعددة؟ كل هذا يتوقف على القارئ الذي بدوره أنواع.

2-1 القارئ المثالي (الافتراضي - النموذجي):

بعد تحليلي للنماذج القصصية المدروسة، ظهر وتحدد نوع من القارئ المقصود، وسأحدث على نوعين منهما؛ القارئ المثالي والقارئ العادي، فكليهما قارئاً ولكن يختلفان في استعداداتهما والمرجعيات الفكرية المنطلق منها والمعتمد عليها في تحليلهما للنصوص السردية «... فالنص قبل أن يطاله فعل القراءة... مجرد هيكل لا يقدم إلا مظاهر خطاطية بينما يحدث الإنتاج الفعلي للنص من خلال فعل القراءة أو الوعي، وفي هذا السياق يؤكد سارتر على أن العمل الفني لا وجود له إلا حين النظر إليه»⁽²⁾.

(1) وهيبه بوطغان، أنماط السارد في الرواية النسائية الجزائرية بحث في الرواية الجزائرية النسائية 1990-2003، ص202.

(2) سمراء لبصير، تلقي الخطاب الصوفي في النقد العربي بين القديم والحديث، دكتوراه علوم، أدب عربي، إشراف: فتحي بوخالفة، جامعة المسيلة، 2017/2018، قسم اللغة والأدب العربي، ص07-08.

عندما ينعت القارئ بالمثالي معنى ذلك ليس من هب ودب يستطيع قراءة ذلك النص لأنه موجه إلى نوع من القراء حدد سلفاً، فتلك الرموز والثغرات النصية لا يمكن تفسيرها إلى من أتى مفاتيحها وأحكم فتحهما لتبدأ رحلة المغامرة الجمالية لذلك النص المقروء. «... تبدأ متعة القارئ عندما يصبح هو نفسه منتجا أي عندما يسمع النص له بأن يأخذ ملكاته الخاصة بعين الاعتبار وهناك بالطبع حدود لاستعداد القارئ من أجل المشاركة»⁽¹⁾. القارئ المثالي يمتلك من الخبرات الكبيرة ما تؤهله لقراءة متميزة؛ فالمعرفة العادية غير كافية لتفسير كل هذه النصوص التي تأخذ نصيباً كبيراً من الغموض والرمزية والطابع الغرائبي والعجائبي الذي يغطيها يساهم في درجة الارتقاء من القارئ العادي إلى القارئ النموذجي الذي قد يكون في بعض الأحيان افتراضياً، إذ أن الخبرة الحياتية والمعرفة العلمية لصاحب النص تجعله يصبها في أعماله أي أنها تترجم المستوى الثقافي والمعرفي والعلمي له فهي انعكاس له ولمستواه.

وبهذا «أصبح للقارئ مهمة جديدة لا تختزل في التلقي السلبي والتواطؤ للبحث عن المعنى الوحيد والمحدد سلفاً وإنما يقوم على إدراكه (المعنى) في سيرورته وليس باعتباره كينونة ثابتة وبناء المعنى المتعدد من خلال التفاعل والتواصل مع فعل القراءة»⁽²⁾. والقارئ المثالي النموذجي وجدته في المجموعات القصصية الخاصة بالقاصة (سناء شعلان) وهي (تقاسيم الفلسطيني، ترائيل الماء، الهروب إلى آخر الدنيا، الذي سرق نجمة، أرض الحكايا، مقامات الاحتراق، قافلة العطش). وفي كل مجموعة نوع مغاير من التجريب يحمل في ثناياه خطابات حديثة معاصرة برؤى فكرية متحررة موجهة إلى القارئ المتميز النموذجي المثالي الذي وجهت له هو دون غيره.

(1) سمراء لبصير، تلقي الخطاب الصوفي في النقد العربي بين القديم والحديث، ص10.

(2) المرجع نفسه، ص11.

والشيء الذي تأكدت منه حول خصوصية هذه المجموعات ونوعية القارئ الذي خص بقرائتها عندما وجدت حواراً القاصة (سناء شعلان) حيث جاء فيه.

«- واع: لغتك في بعديها الفلسفي واللغوي فهل هي للنخبة أم للجماهير؟ وهل هي متعالية لا تبالي بتفاوت مستويات المتلقين؟

- سناء: لا أعتقد ذلك... أنا أكتب لمن يستطيع أن يتلقى خطابي بكل ما فيه من فصاحة وترميز، وأرفض أن أهبط بمستواي اللغوي لأجل من يرغب في ذلك بحجة الاقتراب أكثر من نصوصي»⁽¹⁾.

وأنا أوافقها الرأي، فمن أراد أن يقرأ النصوص عليه أن يجتهد في شحن ذاكرته بالمعارف ويطورها ويرتقي بها إلى الأحسن والأفضل، فالتلقي العادي يتسم بالرتابة والنبات. فالقاصة هنا محقة، فليس من هب ودب يقرأ نصوصها فهي على قدر عالٍ من الثقافة والعلم، مما عكس ذلك في إبداعاتها القصصية فهي من جهة تحفز المتلقي للاجتهاد والبحث. «ربما خضعت فلسفة التلقي عند العرب، وقبلهم اليونان لقاعدة بلاغية معروفة وهي "مطابقة الكلام لمقتضى الحال" وبوحي من هذه القاعدة توطدت علاقة النص بخبرة المتلقي وذوقه الجمالي»⁽²⁾.

كما سبق وأن ذكرت بأنَّ القارئ المثالي قد أخذ القسط الأكبر في إبداعات القاصة سناء شعلان وعليه سأكتفي بذكر بعض النماذج.

وعند تأمل المجموعات القصصية نجد الطابع الغرائبي والعجائبي فيها بكثرة وهذا تولد من وجود الرمز الذي خلق جو الغموض، مما يتطلب على القارئ فك معاني هذه الرموز ليتبع أثر المعنى المنشود مما يخلق تعدد التأويلات الممكنة لهذه الرموز فيتعدد

(1) خالد النجار بغداد، الأدبية الأردنية سناء شعلان: الحب عندي هو البحث عن إنسانية حقيقية ضائعة في عالم متوحش؟!، وكالة أنباء الإعلام العراقي، 10 أبريل 2020 www.al-iraqinews.com.

(2) محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي - دراسة مقارنة، دار الفكر العربي، مدينة نصر، ط01، 1417هـ/1996م، ص23.

المعنى للنص الواحد، وكأن النص الواحد يتولد منه عدة نصوص فرعية إذا أفلح المتلقي/ القارئ في فهمها وتفسيرها، وهذا كله مرتبط بثقافته.

«عندما نتصفح بعض النماذج القصصية الحديثة والمعاصرة التي استخدمت الرمز نلمس جانب الإفراط عند البعض والإغراب عند البعض الآخر خاصة في الرموز التي لا يألّفها المتلقي بسهولة وتحتاج في فهمها إلى ثقافة واسعة ربما لا تتاح لدى قطاع كبير من المتلقين»⁽¹⁾.

وأشكال حضور الرمز في النصوص القصصية متنوعة كالأسطورة والتاريخ والدين والتراث والفلكلور والخرافة، والهدف من استخدامها ليس في قيمتها الأولى التي وجدت فيها ولكن في اللحظة الحالية التي وظفت فيها واستطاعت احتواء التجربة الحياتية الآنية التي عاشها منتج النص، فالمتلقي إن كان على دراية بها قد تخطى الخطوة الأولى للقراءة وإن كان جاهلاً لها يحتم عليه الرجوع إلى الكتب لقراءة ومعرفة معانيها، فهي المحفز الأول لتوسيع ثقافة المتلقي وترقية مستواه المعرفي.

«فالرموز مهما تكن ضاربة جذورها في التاريخ... فإنّها... لا بد أن تكون مرتبطة بالحاضر... فالقيمة كامنة في لحظة التجربة ذاتها وليست راجعة إلى صفة الديمومة لهذه الرموز ولا في قدمها... إنّ إيقاظ الرموز من سباتها في عمق الزمن ومحاولة استنطاقها بلغة الحاضر يبتغي الواقع المعيش للتعبير عنه والتأثير فيه»⁽²⁾.

وعلى سبيل المثال قصة (عروس النيل) من مجموعة (الهروب إلى آخر الدنيا)، فالرمز يتحدد انطلاقاً من العنوان في كلمة (النيل)، وفي ثنايا القصة نجد تنوعاً كبيراً في توظيف الرمز كحتّور آلهة الجمال والحب المصرية، الإله (رع)، (تي) كبير الكهنة،

(1) علي عبد الجليل، فن كتابة القصة القصيرة، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، 2005، ص43.

(2) حسن كريم عاتي، الرمز في الخطاب الأدبي - دراسة نقدية، الرسم للصحافة والنشر والتوزيع، ط1، 1436هـ/2015م،

الكاهن الأعظم، المعبد، فالقصة تصور لنا العروس التي زفت لنهر النيل الذي كان غاضبا، وهدد بإغراق المدينة كلها ← توظيف الأسطورة.

أما قصة (سفر البرزخ) من مجموعة (تراتيل الماء) عادت بنا إلى قضية الخلق الأول "آدم وحواء".

«قصة الخلاص الأولى، من صفر إلى...

قرر الإله العظيم من فوق عرشه الخالد أن يخلق كائنا جديدا ليعبد، فخلق آدم من أديم الأرض، ثم خلق من ضلعه زوجه حواء، وكانت الخطيئة البشرية الأولى، وكان رحيل آدم وحواء إلى الأرض»⁽¹⁾ ← توظيف النص الديني.

ونجد في قصة (المفضل في تاريخ مهزوم وما جادت به العلوم) ترجعنا إلى العصر البغدادي بشخصية ابن زريق، وهذا في القصة الفرعية بعنوان "ابن زريق لم يمت".

جاءت القصة تاريخية بامتياز، حيث سرد فيها الراوي أحداثا تاريخية عظيمة حيث عرف بالشخصية التاريخية ابن زريق ذاكرا ما وقع لها: «... هو ابن زريق البغدادي... كان شاعرا مغمورا.... في بغداد.... ثم تسلل إلى إسبانيا وادعى أنها الاندلس وموطن الأجداد العرب وأعد العدة وكتب هذه القصيدة.... دجلة والفورات.... ابن زريق بحق هذه المرة لم يمت»⁽²⁾ ← توظيف التاريخ.

أما قصة (شهريار يتوب) تحليلها إلى قصص ألف ليلة وليلة (شهريار): «... شهريار المسكين... يخلص إلى حكمة مفادها حمار من يتزوج امرأة ثرثرة غيورة وقبيحة كشهرزاد لاسيما وإن كانت تجيد نسج القصص»⁽³⁾ ← توظيف التراث العربي.

نجد توظيف الأسطورة في قصة (جالاتيا مرة أخرى) ذكرت فيها بجماليون، الإله زيوس، أفروديتا:

(1) سناء شعلان، تراتيل الماء، ص48.

(2) المصدر نفسه، ص53 إلى 56.

(3) المصدر نفسه، ص58.

«وخمّن بجماليون أنّ خرافه كافية لمسح خطيئته لكن أفروديتا كانت متعطشة للحزن من نقيع ندمه»⁽¹⁾.

وتتوالى الرموز في قصص (السندباد السماوي، حذاء سندريلا، قصة عينا خضر والأسطورة، قصة الفراعنة وفتازيا السرد) مجموعة (أرض الحكايا) والقص الغرائبي وغيرها.

إن هذا التنوع في استخدام الرموز ما هو إلا انعكاس لشخصية المبدعة وما تودّ قوله للمتلقى، أي أنّ تجاربها الحياتية اقتصرتها وأفرغتها في هذه القوالب المرمزة إذ هي الكفيلة باحتواء ما تشعر به وتريد تبليغه.

«... وبذلك تكون الرموز قناع المؤلف الذي يغطي به شخصيته ويظهر الرمز ليؤدي بالنيابة عنه ما يود هو أدائه، محققاً بذلك من بين ما يحققه الكثافة والاختزال بالإيحاء الذي يخلق ويقود إلى تأويلات تتصل به»⁽²⁾.

وبهذا نجد الكاتب قد اختار ما يناسبه ويبقى دور القارئ/ المتلقي في فهمها لذا عليه أن يكون قارئاً نموذجياً مثالياً متمرساً.

واستخدام الرموز في الأعمال القصصية خاصة والأدبية عامة فهناك من يؤديها وهناك من يرفضها، وأن عن رأيي أساند من يؤديها، فهو وسيلة فعّالة لترقية وتطوير المتلقي والنهوض به إلى درجة المثالية شيئاً إيجابياً.

«القارئ المثالي هو ضرب من التخيل يمتاز بقدرة عالية تجعله يمتلك دليل المؤلف نفسه، ويحصر القارئ المعاصر عمله في كيفية تلقي عمل ما من طرف جمهور معين»⁽³⁾.

(1) سناء شعلان، تراثيل الماء، ص60.

(2) حسن كريم عاتي، الرمز في الخطاب الأدبي، ص09.

(3) عبد الناصر حسن محمد، نظرية التلقي بين ياقوس وإيزر، كلية الآداب، جامعة عين شمس، دار النهضة العربية، القاهرة، 2002، ص52.

إنَّ القارئ/ المعاصر لم يعد مستهلكاً للنصوص ومعانيها بل أصبح منتجاً ثانٍ فيها ومن بين الأشياء التي تؤكد هذا وجود الفراغات والبياضات التي يتركها السارد في قصصه ليتم التكفل بها من طرف المتلقي ليكمل هو معناها ويتم المعنى المجلد للنص القصصي الأول.

ففي مجموعة (تراتيل الماء) توجد تقنية البياض والفراغات إذ تركت الساردة هذه الأخيرة للقارئ بجعلها على شكل نقاط متتالية بحيث اكتفت بذكر عنوان القصة فقط والباقي نقاط، وكأنها تقول للقارئ أنت المعني هنا بسرد تفاصيل هذه القصص وعي سبيل المثال "قصة شمشوم الجبار، قصة العذراء الذبيحة، قصة ثورة اللصوص، قصة الخيل والماء والنار وما يزرعون).

«شمشوم الجبار.....

.....»⁽¹⁾.

وأحيانا يترك السارد فراغات بين الجمل حيث يسرد القصة تاركا بعض الفراغات فيها، فمثلا قصة (سفر الجنون) من مجموعة (مقامات الاحتراق):

«انطلق الرحالة العالم الفيزيائي الزراعي الجغرافي السياسي الفلكي الموسيقي الطبيب....⁽¹⁾ في عام....⁽²⁾ ضوئي؛ سفره العظيم حتى....⁽³⁾ لكن المؤكد»⁽²⁾.

فهذا الفراغ السرد القصصي «وعلاقته مع الآخر/ المتلقي على الصعيد البصري، أولا لوحات فيها مكان للمشاهدة، ثم على الصعيد القرائي/ الورقي فيها مكان للقارئ، إذا يتمكن المتلقي البصري/ المشاهد والمتلقي/ القارئ من العثور على مكان يضع فيها إضافته المناسبة والضرورية»⁽³⁾.

(1) سناء شعلان، تراتيل الماء، ص 69.

(2) سناء شعلان، مقامات الاحتراق، ص 28.

(3) محمد صابر عبيد، النص الروائي، ص 222.

تخيل كم تكون من قراءة لهذه الفراغات؟، فتنفّات حسب درجة ثقافة القارئ ولكن تبقى حسب رأيي الأحسن إذ كان القارئ مثاليا يتمتع بثقافة عالية.

«وفي ذلك إشارة إلى أن ما بقي من فراغ داخل الصفحة على القارئ إلا محاولة مليئة، إذ مقابل الاقتصاد اللفظي لدى القاص تعدد للقراءة وانفتاح للتأويل لدى المتلقي»⁽¹⁾.

وهكذا تتعدد الأساليب والآليات الفنية السردية التي تضيف جماليات متنوعة على النص الواحد.

2-2 القارئ العادي:

القارئ العادي هو الذي لا يتلقى أي صعوبة في فهم معاني النصوص، أي أنه يتلقف معناها من الوهلة الأولى وبسهولة وهذا راجع إلى الأسلوب السهل المعتمد فيها.

وعند تحليلي للنصوص القصصية القصيرة التي جاءت في البحث اهتمت إلى هذا النوع من القراء لدى القاصتين "سميرة عزام" في مجموعتها "أشياء صغيرة" و"نوال السعداوي" في مجموعتيها "حنان قليل" و"تعلمت الحب"، أسلوب سردي مباشر وموضوعات اجتماعية وسياسية وثقافية معاشة، عناوين واضحة، إذ لا يجد القارئ صعوبة في فهمها وتفسيرها.

وعند الحديث عن القارئ العادي ليس معناه أن هذه النصوص ليس فيها جمالية، بل بالعكس جمالياتها تختلف عن باقي النصوص التي تعتمد الخيال والغموض والرمز كأدوات إجرائية لها، أي بمعنى أن لكل نص جماليات فبتعدد القراء (المتلقي) تتولد الجماليات.

إن «... الجمالية مرتبطة بالعناصر الفنية الخاصة بالنص الأدبي والذات القارئة»⁽²⁾، فهذه بعض العناوين التي كانت مباشرة مفهومة.

(1) صبرينة جعفر، جماليات الخطاب في القصة العربية القصيرة، ص171.

(2) عبد النور بلصيق، جماليات التلقي في المسرح الجزائري الحديث، مسرح عبد القادر علولة أنموذجاً، ص80.

حنان قليل، الطريق، الدوسي الضائع، سوسن، فراغ، نسيان، أحلام، لست أنا، كلنا حيارى، حكايتها، الشيخ مبروك، في المفكرة، زواج العمّة، بائع الضعف، نافخ الدواليب، ماما، مات أبوه... الخ.

ففي قصة "لن تجديه يا ليلي" تصور لنا الساردة حالات الصراع القائمة بين الزوج وزوجته إذ أنه كان يمنعها من عملها ويريدها أن تبقى في البيت، فبطلة القصة ترفض هذه السياسة التعسفية ورأت على زوجها يشعرها بالدونية عندما منعها من ممارسة أبسط حقوقها وقمع حريتها كإنسان، ترى قراراته ظالمة فتعلن تمردا وتخرج عن صمتها لأنها إنسان من حقه أن يعيش، فطلبت الطلاق منه.

«أسامة: ماذا تأخذين من هذا الجري والتعب كل يوم؟ ولا داعي أبداً لأن تكون زوجتي موظفة حكومية، تلهث وراء الأتوبيس كل صباح...»

ليلى: إنك لا تفهمني، أنا لا أعمل من أجل العشرين جنيهاً، إنني أحب عملي.

أسامة: عمك؟ إن عمك الأساسي في الحياة هو بيتك»⁽¹⁾.

الأسلوب الذي كتبت به القصة جاء مباشراً نتج عنه سود تسجيلي لأحداث واقعية معاشة، مما سهل على المتلقي الفهم والتفسير حتى التأويل.

فالقارئ أو ما يواجهه في قراءة النصوص هو الأسلوب، إذ هو «ظاهرة فردية أي تميز الإنسان... فهو لا ينتمي إلى مجال اللغة بل إلى مجال الأداة أو الكلام ولا يتحقق الأسلوب إلا عند التلقي ومن هنا دور القارئ أو المتلقي هاما في فهم الأسلوب وتحقيقه هذا بالإضافة إلى التأثير الجمالي والمعنوي للمؤلف الذي يهدف إلى غرض معين وقصد محدد»⁽²⁾.

(1) نوال السعداوي، حنان قليل، ص36.

(2) الطاهر لحواء، الخصائص الأسلوبية في المجموعة القصصية- بحرية الزيتون لأبي العيد دودو إجراءاتها التركيبية وآثارها الدلالية، رسالة دكتوراه علوم- أدب عربي، إشراف محمد زهار، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة المسيلة، 2018/11/29، ص29.

تصور الساردة في قصة "حنان قليل" الظروف الصعبة التي جعلت بطلة القصة تضطر إلى العمل وهي في سن العاشرة، جاءت القصة بأسلوب سردي واقعي صورت فيه الساردة الصعوبات التي تلقتها البطلة عند انتقالها من الريف إلى المدينة للعمل فلم تجد ذرة رحمة في قلوبهم، فالكل كان يعاملها بقسوة ويعنفها ويشتمها، وفي لحظة قررت أن تعود إلى أمها المريضة وأمها الصغيرة لإعالتها أحسن من عملها هذا، فكانت الحادثة الأخيرة التي وقعت لها - عندما صفعتها صاحبة البيت لأنها قبلت بنتها الصغيرة التي جاءت لتعتني بها وتحملها - سببا كافيا لكي يتوقف.

«... ويصفعونها بعد كل ذلك لأن في قلبها حناناً!... واغتاضت بهية... رفعت يدها في الهواء وهوت بها على وجه الطفلة بلطمة قوية ثم جرت... وانطلقت في الشارع تعدو... ماهنتش على زينب يا أمه... قلت أجي أشيلها...»⁽¹⁾.

إن المتلقي لهذه القصص يهتدي إلى معانيها من الوهلة الأولى وهذا كله يعود إلى أسلوبها الذي أسبغها جمالية خاصة.

«يذهب الأستاذ أحمد الشايب إلى أنه يمكن تحليل الأسلوب إلى ثلاثة عناصر هي: الأفكار والصور والعبارات... والقصة القصيرة لها أسلوب يتميز ببعض الملامح الفنية... هو الأسلوب المبني على خطة تعرف بالسياق أو الحكمة... وتوجد أساليب أخرى إلى جانب هذا الأسلوب المميز لفن القصة القصيرة يتبعها القاصون في سرد أحداث قصصهم أشهرها، السرد، الترجمة الذاتية، الرسائل والوثائق، تيار الوعي، وجهات نظر الشخصيات... وأخيرا بأن الأسلوب يعد روح العمل الأدبي»⁽²⁾.

فمثلا أسلوب الإعتراف نجده في القصتين "حكايتها" و"زوجي لا أحبك"، حيث اعتمدت الساردة بهذا الأسلوب على لسان بطلتها ونسجت أحداث قصتها.

(1) نوال السعداوي، حنان قليل، ص11-12.

(2) شريط أحمد شريط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة (1985/1947)، منشورات اتحاد العرب،

1998، ص36-37.

قصة "زوجي لا أحبك" تعترف البطلة لزوجها بأنها لا تحبه، وقد أرغمت بالزواج منه، هي في سن 16 لأنه غني، قد أرسل إليه برسالة اعتراف وتضع حداً لحياتها التعيسة.

«أتخيلك الآن يا زوجي العزيز... أتخيلك وأنت جالس تقرأ اعترافي هذا، وتتسع عيناك الزرقاوان الواسعتان، وتصرخ بعبارتك المألوفة: «مش معقول!»... كم كرهت نظرتك الزرقاء الضحلة... لماذا تنزعج يا صديقي لصراحتي؟ ألم تتخيل أن توجد امرأة بهذه الصراحة؟... لماذا لا يكف الناس عن الأوهام؟... ولكني لن أدعهم يصنعون حياتي، سأصنع أنا حياتي، سأرسم مستقبلي، لن أكون عجيبة في أيديهم، لن أعيش حياة مزيفة، وداعاً يا صديقي، وداعاً إلى الأبد»⁽¹⁾.

في هذا الاعتراف شحنة قوية من الغضب والرفض لتلك القيم الاجتماعية المتوارثة السلبية، مما جعل البطلة تعلن تمرداً وتعترف.

أمّا في قصة "حكايتها" البطلة تبعث برسالة لأخيها الضابط الذي يتوعد بقتلها، هذه الرسالة عبارة عن اعتراف شخصي تشرح له أسباب ضياعها.

«أخي...

كنت اوتر أن أظل شيئاً مجهولاً لديك.. وأن تظل بلا أخت يعذبك وجودها... تعلمت أن أكره... تعلمت أن أنتقم... أمّا أنا الصغيرة «الكبيرة» فلم أنساك وظللت أتسقط أخبارك. فحبي إياك هو الصلة الوحيدة بيني وبين عالم العواطف... وما عدا ذلك فعواصف بغض تأكل قلبي أكلاً»⁽²⁾.

(1) نوال السعداوي، تعلمت الحب، ص101-106.

(2) سميرة عزام، أشياء صغيرة، ص19-20.

ثانيا - القارئ والتلقي:

لكل مرحلة ميزات تميزها عن غيرها، فالقارئ/ المتلقي بعد فهمه للنص يمكنه أن يفسره ويؤوله، «فالشيء الأساسي في قراءة لكل عمل أدبي هو التفاعل بين بنيته ومتلقيه»⁽¹⁾. «وأن لكل نص يتلقى ليؤول وكل تلقى كيفما كان نوعه يرتبط ارتباطا وثيقا بالتأويل، ولو أردنا إعادة صياغة هذا الترابط لقلنا لا تلقي بدون تأويل ولا تأويل بدون تلقي... وأن تأويل النصوص كيفما كان نوعها تتحكم فيها آليات مشتركة في الثقافة المعينة وأخرى بالمتلقي في حد ذاته»⁽²⁾.

1 - القارئ/ كسر أفق التوقع

القارئ/ المتلقي عندما ينجح في قراءة النص ويفهمه ويفسره، فهل توقعاته التي سطرها في هذه القراءة وتوقعاته يجدها فعلا؟ أم قد يخيب أمله في رصدها، «قامت نظريات القراءة الحديثة على إعادة بعض الحقوق للقارئ والمتلقي عامة في الفهم والتفسير والتأويل وهي الحقوق الطبيعية التي ظلت مصادرة منه طيلة عقود من الزمن، وفي ضوء هذا تحول النص الأدبي إلى فضاء لغوي تتنازع إمكانات دلالية متعددة ترتبها في تحقيقها بالقارئ»⁽³⁾. القارئ/ المتلقي قد يصيب فيما كان يتوقعه وقد يخيب ظنه وبهذا يتم كسر أفق انتظاره وتوقعه.

وقبل ذكر النماذج التي كسر فيها أفق التلقي، سأقدم مفهوما مختصرا لأفق الانتظار والتوقع حسب وجهات نظر أصحابها المختلفة.

(1) ينظر: جعفر صبرينة، جماليات الخطاب في القصة العربية القصيرة، ص163.

(2) المرجع نفسه، ص163.

(3) سمراء لبصير، تلقي الخطاب الصوفي في النقد العربي بين القديم والحديث، ص07-08.

***** أفق الانتظار والتوقع:**

أ- «يلخص "ياوس" رأيه النقدي بالقول أن أفق التوقعات يعمل في اتجاهين: اتجاه القارئ واتجاه النص... والمقصود من كل ذلك أن المعنى مرتبط بالقارئ، فهو الذي يعطي أفق التوقعات الذي يسود المجتمع لحظة القراءة»⁽¹⁾.

ب- «أفق الانتظار هو الطريقة التي في ضوءها يتلقى القراء العمل الأدبي والتأثير الذي يمارسه عليهم»⁽²⁾.

ت- «أفق الانتظار والتوقع هو مفهوم إجرائي آخر طرحه (ياوس) وهو أفق انتظار القارئ وهو عنده الفضاء الذي يتم من خلاله عملية بناء المعنى ويرسم الخطوط المركزية للتحليل ودور القارئ في إنتاج المعنى عن طريق التأويل الأدبي الذي هو محور اللذة لديه»⁽³⁾.

ث- «اعتمد "ياوس" في فهم القارئ للنص مفهوم أفق التوقع والذي يعني به نظام التبادل الذاتي وبناء التوقعات باعتباره نظاما مرجعيا وذهنيا حيث تكون اعتراضات المتلقي صحيحة في بنائه أي معنى لأي نص كان»⁽⁴⁾.

ج- يتضمن المفهوم (أفق التوقع) ثلاثة مبادئ أساسية هي:

- 1- التجربة المسبقة المكتسبة حول الجنس الذي ينتمي إليه النص لدى الجمهور.
- 2- التعارض بين اللغتين (الشعرية واليومية) أي بين العالم التخيلي والواقع اليومي.
- 3- شكل الأعمال السابقة وموضوعاته (تيمته) التي يفترض معرفتها»⁽⁵⁾.

(1) خالد وهاب، جمالية التلقي والتأثير في ثلاثية أحلام مستغانمي، دكتوراه علوم، أدب جزائري، إشراف عباس بن يحي، جامعة المسيلة، قسم اللغة والأدب العربي، 05-06-2016، ص53-54.

(2) عبد النور بلصيق، جماليات التلقي في المسرح الجزائري الحديث، مسرح عبد القادر علولة أنموذجا، ص103.

(3) المرجع نفسه، ص93.

(4) المرجع نفسه، ص94.

(5) المرجع نفسه، ص94.

ح- «أفق الانتظار والتوقع هو مجموعة من المعايير والمقاييس أي نظام مشترك من التقاليد والأعراف الثقافية والأدبية التي يستعين بها القارئ في مواجهة النص ويرصد من خلاله أشكال الانحراف التي يأتي بها»⁽¹⁾.

الشيء الأهم بين هذه التعريفات أن القارئ أصبح مشاركاً لإنتاج معنى النص، بعدما كان دوره مغيباً في الدراسات السابقة، وبهذا تتعدد القراءات وتتولد المعاني. ومن الأمثلة التي كسرت فيها أفق المتلقي أذكر ما جاء في المجموعة القصصية "مقامات الاحتراق"، هذه الأخيرة التي أوهمت القارئ/ المتلقي أنه سيقراً قصصاً على نمط فني قديم وهو المقامات ولكن سرعان ما يتلاشى توقعه ويخيب أفق انتظاره. فالتعنوان كان بمثابة فخ للقارئ، وكأن الساردة في هذه المجموعة تود تفعيل ذاكرة المتلقي وتنشيط خيالية ليتعمق أكثر فيم يقرأ.

«أما مجموعة "مقامات الاحتراق"... ارتبط اسمها بالمقامات، لتحيلنا إلى فن قصصي قديم بمحاولة خداعنا، وإيهامنا بأن ما سنقرأ في المجموعة هو مقامات مصنوعة هدفها الإبهاج والتعليم والتندر، لا وضع الاسم في قالب فني مشهور، ولكن سرعان ما ينكسر توقعنا، عندما نجد قصص مقامات تبتعد عن الشكل التقليدي للمقامة، وتصب لغتها في خدمة فكرتها وقصيتها وهي الاحتراق أمام متناقضات لا تورث إلا تجربة المعاناة»⁽²⁾.

وجاءت القصة مقسمة إلى تسعة عشر قصة فرعية جاءت تحمل كلمة "مقام" وهي: «مقام الشوق، مقام الموت، مقام الغياب، مقام التمني، مقام الزهد، مقام الخيانة، مقام التضحية، مقام الحياء، مقام الوفاء، مقام الحرمان، مقام الغيرة، مقام الشرف، مقام التجربة، مقام الحقائق، مقام الاجتهاد، مقام الصفاء، مقام الأخوة، مقام الثورة، مقام التوحد»⁽³⁾.

(1) سمراء لبصير، تلقي الخطاب الصوفي في النقد العربي بين القديم والحديث، ص22.

(2) خضر غنام محمد، فضاءات التخيل مقاربات في التشكيل والرؤى والدلالة والإبداع سناء الشعلان القصصي، ص53.

(3) سناء شعلان، مقامات الاحتراق، ص08 إلى 16.

أمر جيد أن يجد القارئ عكس ما كان ينتظر ويتوقع، فهنا تحدث الدهشة وتتحقق المتعة الفنية للنص.

فمثلا قصة (مقام الأخوة):

«دمهما واحد، رحم واحد حمل بهما، غزيا بطعام واحد، ولأن أفكار أحدهما موجهة أولا نحو الآخر، فقد قررا في لحظة واحدة ودون سابق تخطيط أن يقتل أحدهما الآخر، ومن جديد اختلط دمهما الواحد»⁽¹⁾.

فأفق تلقي القارئ يخيب من العنوان حيث المفارقة بينه وبين ما جاء في المحتوى، فالأخوة يلزمها الترابط والمحبة لا القتل والجريمة.

ونجد كسر أفق القارئ أيضا في مجموعة (قافلة العطش) بحيث تحولت صورة المكان (الصحراء) الذي يدل على الانفتاح والحرية إلى مكان سلبي تضيع فيه أحلام شخصياتها ومما يؤدي إلى كرهها له ومحاولة الهروب منه قدر المستطاع.

«وتعود الكاتبة إلى المكان/ الصحراء... ومع أن البطل بدا كارها للصحراء في بداية الأمر إلا أن الكاتبة حولت رأيه إلى حبها، فكانت الصحراء المكان المنشود لخلاص المرأة من الحرمان والفقد والظلم، فبدت الصحراء مكانا للحرية وهنا تبدو المفارقة الإيجابية وهذا ما يحدث كثيرا للمتوقع عند القارئ بعدما تولدت له صورة سلبية للمكان في هذه القصص، هي تكره الصحراء لأنها تشبه قسوة حياتها وتكره أنها مضطرة إلى أن تتجسم رحلة طويلة في الصحراء لا تعرف لها نهاية، تبتلع الآهات والبشر وال رغبات»⁽²⁾.

«كانوا قافلة قد لوحتها الشمس، وأضنتها المهمة، واستفزها العطش، جاءوا يدثرون الرمال وحكاياها التي لا تنتهي بعباءات سوداء تشبه أحقادهم وغضبهم وشكوكهم»⁽³⁾.

(1) سناء شعلان، مقامات الاحتراق، ص15.

(2) خضر غنام محمد، فضاءات التخيل مقاربات في التشكيل والرؤى والدلالة والإبداع سناء الشعلان القصصي، ص35-

36.

(3) سناء شعلان، قافلة العطش، ص09.

إنَّ خيبة توقع المتلقي تنتوع، ففي القصة الأولى كان في المحتوى وفي الثانية جاء مجسداً في المكان وما هذا إلا دليلاً على الآليات الفنية السردية التي تمتلكها الساردة ومقدرتها الكبيرة على خلق هذه الأجواء.

- مجموعة "الهروب إلى آخر الدنيا" وكسر افق توقع القارئ:

إنَّ عملية القراءة والفهم والتأويل ليست نشاطاً سهلاً متاحاً لمن هب ودب بل هي مسطرة تحت قواعد وخطوات هامة إن استوفت واكتملت هذه الخطوات نقول أنَّ القارئ/المتلقي قد أفلح في تجاوز الخطوة الأولى من تلقي للنص المقروء.

«وبما أنَّ نظرية الاستقبال والتلقي في مفهومها ترتبط بالقارئ أكثر بارتباطها بصاحب الإنتاج... حيث الإدراك وليس الخلق... الاستقبال وليس النتاج هو العنصر المنشئ للفن، وهذا يتم بواسطة القارئ خلال تفاعله مع النص ولكي يتحقق التفاعل بالصورة التي يرونها كان تركيزهم على أهمية الدور الذي ينهض به القارئ عبر مجموعة من الإجراءات المنظمة في عملية القراءة يمكن إيجازها على النحو التالي:

1- أن يكون القارئ حراً: أن يتحرر من الجبرية التي فرضها النقد الماركسي على الفن لأنَّ القارئ إذا لم يحاول التغلب على التزامه الإيديولوجي فإنَّ القراءة الصحيحة للنص ستكون مستحيلة.

2- المشاركة في صنع المعنى: عن طريق مهمة الإدراك المباشر والاستذهان.

3- وظيفة المتعة الجمالية:... لا تكون المتعة الجمالية غاية في ذاتها بل لها وظيفتها العملية في توجيه إدراك المتلقي»⁽¹⁾.

وعليه فعملية القراءة نشاط منظم مقنن يسعى إلى تحقيق أهداف مسطرة إن أمسك المتلقي بزمام الأمور قد تمكنه للوصول إليها وإن عجز فقد أخفق في مهامه التي أسندت إليه.

(1) محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي، ص 19 إلى 26.

القارئ المتمكن يكون ملماً بجميع الأمور التي لها علاقة بالنص وبدورها تساعد على التلقي الصحيح والقراءة الصائبة، سعياً منه لاكتشاف أن أفق انتظاره قد تحقق أو خاب مخلفاً وراءه مسافة جمالية خاصة.

«فأفق الانتظار هو جهاز عقلي يسجل الانحراف والتحويلات بحساسية مفرطة... وقد حدده "ياوس" بأنه النسق المرجعي الذي يمكن أن يصاغ موضوعياً... وهو سياق التجربة الجمالية المسبقة المشتركة بين الذوات والذي يتأسس عليه كل فهم فردي للنص، وكل تأثير يمارسه هذا النص»⁽¹⁾.

وعند العودة إلى المجموعة القصصية (الهروب إلى آخر الدنيا) يتمظهر كسر أفق المتلقي في قصصها وسأكتفي بذكر قصتين منها: (دعوة للحب والحياة) و(لحظة عشق). ففي قصة (دعوة للحب والحياة) تصور لنا الساردة بطلتها المأسورة في ماضيها الحزين الحالكة بالسواد، ومحاولة انتحارها كم مرة لكنها فشلت في ذلك، هذه البطلة التي فقدت كل شيء حتى حبها للحياة قد تخلت عنه وهذا كله بعد وفاة زوجها المريض، فانغلقت على ذاتها وتوقعت على نفسها، تعيش حياتها كما لو أن زوجها مازال حياً، فهي تحيا الحياة بشعار ذكريات الوفاء لزوجها وغير ذلك فهي ترفض.

كل هذه الأحداث يتقبلها القارئ، فمن الطبيعي أن يحزن المرء على من فقد وأحب، فكل شيء جاء متوقعا وعادياً، إلى أن تأتي نقطة الانعطاف التي فيها يتغير مجرى الأحداث ويكسر فيها توقع القارئ.

هذه اللحظة عندما زارت الصحفي الذي كتب مقالة في الجريدة بعنوان "دعوة للحب والحياة" يدعو فيها إلى أن نعيش ونتسلح بالحب والأمل ونحب الحياة حتى وإن فقدنا أحبائنا، فالحياة دائماً فيها الجميل الذي يجعلنا نتمسك بها.

(1) فتحي بوخلفة، محاضرات السنة الأولى ماجستير، تخصص: تحليل الخطاب وعلم النص، مقياس نظريات القراءة والتأويل، المحاضرة السابعة "أفق الانتظار"، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة المسيلة، 2014، ص02.

هذا المقال أثار غضبها ورفضت كل ما كتبه بحجة أنه لم يعيش ما عاشت من الحزن والفقد، فقررت أن تزوره في بيته وحصل ذلك، وهذي نقطة الانعطاف التي تتغير فيها مجرى أحداث القصة وينكسر أفق المتلقي بحيث وجدت الصحفي الذي يكتب عن حب الحياة وكله تفاؤل وفرح وجدته طريح الفراش مبتور الأطراف الأربعة إثر حادث مرور مأساوي جعله جثة هامة ، تخلق عنه كل أقاربه حتى من أحبها فعلت ذلك، ولكن بالرغم من ذلك فمازال متمسكا بالحياة والحب، هذا الأمر أحدث في البطلة شرخا عظيما في نفسياتها وأعاد لها توازنها الذي أعادت به ترتيب حياتها فرأى نفسها لاشيء أمام هذا الصحفي، حينها قررت أن تتغير وتتخلّى عن ماضيها لتبدأ حياة جديدة مليئة بالحب والحياة، بعدما كان المتلقي يرى أنها ستموت حزنا وقهرا.

فكسر أفق تلقي القارئ في هذه القصة بدأت ملامحه عندما بدأت ملامح المكان الحزين تتغير بقرار من البطلة، حتى هي غيرت من ملامحها وشكلها وغيرت أفكارها الماضية إلى أفكار كلها أمل وحب وحياة.

فكسر الأفق جاء متسلسلا من المكان إلى الشخصية والحدث ليجد القارئ نفسه أمام قصة جديدة تولدت من القديمة وفق نمط خيية أفق انتظاره.

«... بذلك أعادت لنا القاصة تشكيل المكان وفق رؤية جمالية، فشعور بطلة القصة بالمكان أصبح مختلفا ولهذا أرادت تغييره وهذا التغيير في المكان لم يكن ليحصل لولا اللحظة الحاسمة التي بنيت عليها القصة المتمثلة بنقطة التحول في النص بطريقة مفاجئة كسرت بها أفق التوقع عند المتلقي، وبعد تغيير المكان أصبح حجم التأويل أكبر»⁽¹⁾.
فالقاصة في هذه القصة اعتمدت طريقة أحداث المفاجأة سواء في المكان أو الشخصية أو حتى سرد الأحداث هذه كلها تمهيدات لكسر أفق المتلقي.

(1) خضر غنام محمد، فضاءات التخيل مقاربات في التشكيل والرؤى والدلالة والإبداع سناء الشعلان القصصي، ص40-

«... فإعادة تشكيل المكان جاء بعد عملية كسر أفق المتوقع، فاللامتوقع هنا أسهم في إحداث الدهشة والمفاجأة لدى القارئ وجعله يتأمل النص جيدا ويقارن بين دلالات المكان السابقة واللاحقة، إذن من الملاحظ أن القارئ لم ينتبه للمكان المرسوم في أو القصة كونه من الأمكنة المتوقعة، فكل ما يحيط به من بؤس وحزن أمر متوقع لدى القارئ لكن أن يتحول المكان بلحظة واحدة إلى الفرح والسعادة هذا ما لم يتوقعه القارئ فأثار عنده تصادما مع تركيب أو عبارة أو فكرة أو وزن أو فضاء نصي لا يتطابق مع معرفته الأولية»⁽¹⁾.

«في الطريق إلى البيت شعرت بأنها تستحق فرصة جديدة... وقدرت أنها في حاجة إلى تغيير تسريحة شعرها وتغيير لونه وكذلك تغير أثاث المنزل الكبير الغارق في الحزن الذي طالت صورته منعكسة في المرآة»⁽²⁾.

وقصة (لحظة عشق) التي تصور فيها الساردة أحداث بطلها الملحد الذي كان غارقا في أوهامه ليأتي اليوم ليتخلى عن إلحاده ليصبح موحدا، ونجد في أحداث هذه القصة نقطة انعطاف التي من خلالها يخيب فيها أفق انتظار المتلقي، حيث البطل كاد يفقد عينه لولا ولحسن الحظ وجود متبرع بقرنية عينه، وبعد تحرى البطل عن هوية المتبرع يجدها الفتاة المنتحرة التي قدمت له قرنتي عينيها لأنها تحبه وهي كانت زميلته في العمل وهو لا يدري بذلك، حتى القارئ أصيب بالدهشة وكسر أفق توقعه لأنه لم يكن يتخيل أن المتبرع تلك الفتاة التي لطالما أرادت تغيير أفكار ذلك الملحد، وعند عجزها انتحرت وأهدته عينيها التي من خلالها عرف حقيقة الخالق التي يجهلها.

«... في هذه اللحظة تحصل المفاجأة وكسر أفق التوقع من خلال هذا الحدث الذي لم يكن بالحسبان أو ضمن الأشياء المتوقعة... فاللامتوقع الحاصل على مستوى الحدث أعاد بناء الشخصية بناءً جديدا ناسفا كل ما كان عليه... من اللامتوقع أسهم إسهاما كبيرا في بناء جمالي لشخصية القصة، انتقل حكيم من ملحد إلى عاشق ومؤمن بفعل اللامعقول الذي أعاد

(1) خضر غنام محمد، فضاءات التخيل مقاربات في التشكيل والرؤى والدلالة والإبداع سناء الشعلان القصصي، ص42.

(2) سناء شعلان، الهروب إلى آخر الدنيا، ص51-52.

بناء هذه الشخصية، محدثا بذلك تغيرا على مستوى المضمون... وكسر أفق التوقع عند القارئ زاد من حساسية العلاقة بين النص والمتلقي، فأصبح المتلقي فاعلا في النص غير مستهلك»⁽¹⁾.

وهذا هو الشيء الجميل والإيجابي في العمل الأدبي، أن يحدث ما لم يكن في الحسبان أن يكسر رتابة السرد وتحصل الدهشة والمتعة الجمالية، أن يكسر أفق التوقع ويخيب أفق انتظار المتلقي، فمن كل هذا وجد النص.

«... إن قراءة المتلقي بحسب هذا المنظور من شأنها أن تفتح النص على تأويلات عديدة برؤية واعية وعميقة... وهذا ما أرادت أن تؤكد عليه الشعلان من خلال اعتمادها على نظام المتوقع واللامتوقع في النص القصصي»⁽²⁾.

وفي مجموعة (قافلة العطش) نجد فنية انتظار المتلقي تتحقق في قصة (الفزاعة) حيث جاء ما لم يتوقع لدى القارئ حيث كانت عتبة الإقفال السردية "لحظة التنوير" مفتوحة. حيث جاءت القصة بأسلوب غرائبي وعجائبي تم من خلاله خاصية النزعة الإيحائية وأنسنة الموجودات، فالمتلقي كان يحيا جوا فنتازيا يغمره الخيال الجارف فاذا به يفاجئ بنهاية مفتوحة فيها تم تخيب أفق انتظاره وكسر أفق توقعه فكيف لفزاعة صنعت من القش والخشب أن تحب امرأة بشرية.

«والنهاية هي التي يكتسب بها الحدث معناه ولهذا السبب اصطلح بعض النقاد على تسمية هذه النقطة بلحظة التنوير... فالوصول إلى هذه المرحلة تعد من أهم اللحظات التي يترقبها المتلقي بشغف حتى تصدق توقعاته ويخلص منها إلى المعاشية الثانية للقصة بعد قراءتها مكتملة... ولكن قد نجد البعض يفضل ما يسمى النهايات المفتوحة والمباغثة»⁽³⁾.

(1) خضر غنام محمد، فضاءات التخيل مقاربات في التشكيل والرؤى والدلالة والإبداع سناء الشعلان القصصي، ص46.

(2) المرجع نفسه، ص46.

(3) علي عبد الجليل، فن كتابة القصة القصيرة، ص69-70.

الفصل الرابع: _____ تلقي خطاب التمرد في القصة النسائية العربية القصيرة

وحسب رأيي، هذا النوع من النهايات أفضل من ناحية التلقي والقراءة والتأويل، يتولد من النص الواحد لا نهاية من المعاني حسب العدد اللامحدود من القراء.

«فكر قليلا-الفزاعة- ثم استجاب إلى وجيب قلبه، ترجل من مكانه وقطع الحقل الصغير، داس دون أن يقصد بعض حبات الفراولة الحمراء، لم يقرع الباب، فتحه دون انتظار ودخل إلى الكوخ...»⁽¹⁾.

هناك من يعيب هذا النوع من النهايات بحجة أنها تحبط العملية التواصلية بين المنتج والمتلقي «أما بخصوص النهاية المبالغية فنحن لا نريد أن تصل إلى حد اللامنطقية كما صنع (تيار الوعي) الذين يلجئون إلى الابتعاد عن طريق التعبير المألوفة للدلالة على عمل الفكر ونشاطه»⁽²⁾.

وما يمكن أن يؤكد هنا أن لكل جزء من العمل القصصي القصير أهمية بالغة في إنتاجية المعنى وتلاحم النص الأصلي ونهاية القصة إحدى هذه الأجزاء المهمة.

«نهاية القصة القصيرة بمثابة المحطة التي يسعى المتلقي للوصول إليها لكن ذلك لا يمنع من استمرار التساؤلات والتأويلات بعد النهاية اللانهائية»⁽³⁾.

فالأمر ليس بالهين لا على منتج النص ولا على متلقيه خاصة الزمن المعاصر الذي يتميز بالاستقرار والتجدد اللامحدود في أشكال الإنتاج الأدبي.

«ومن هنا يدرك جيدا كتاب القصة القصيرة المعاصرون الضغوط الموجهة عليهم لتقديم شيء مختلف ويستحق الجهد يمكن ذكره بصوره حقيقية ويلبث طويلا في شاشة القراءة»⁽⁴⁾.

(1) سناء شعلان، قافلة العطش، ص30.

(2) علي عبد الجليل، فن كتابة القصة القصيرة، ص71.

(3) المرجع نفسه، ص71.

(4) محمد صابر عبيد، تأويل متاهة الحكى في تمظهرات الشكل السردي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 1432هـ

2011، ص71.

وفي مجموعة (أرض الحكايا) نجد كسر الأفق قد تجلّى بوضوح في قصة (دقلة النور) وجعلته الساردة متجسدا في شخصية البطلة.

«ومع موسم جني التمر ظهر الأسمر دون توقع... ومن جديد غاب... ولكنه عاد وكسر توقعها وعاد، عاد في غير موسم الصيد، وفي غير موسم جني التمر»⁽¹⁾.

والأمثلة كثيرة في كسر أفق التوقع والانتظار شيء لا بد منه لإحداث شرخ في البنية السردية للعمل السردية عامة والقصة القصيرة خاصة، فتختلط الأمور وتتفاعل وتتحرك مواهب القارئ/ المتلقي لعملية الفهم والتفسير والتأويل.

ولكن هناك من ينتقد هذه الطريقة ويراها ضربا من الخيال وهي تسعى إلى قطع عملية الاتصال بين المنتج والمتلقي ويرون أن التجريب إن كان مبالغا فيه فالهدف المنشود من العمل الأدبي قد لا يتحقق وخاصة انتقدوا "تيار الوعي" الذين يركزون على أعماق دواخل الذات، وأنا حسب رأيي الأمر ليس بهذه الحدة، بل بالعكس عندما يكون التجريب متنوع الأساليب وتتعدد القراءات، فكسر أفق التلقي إحدى مظاهر التجريب وهي صائبة.

«إنّ الاتجاه إلى التجريب يحمل ثراءً تكتيكيا ورؤيويا ملحوظا ولكن الإيغال فيه والتحرر من قيود المنطق والاستسلام للتداعيات اللفظية والنفسية والإبهار في دهاليز الذات دون شراع أو بوصلة يقطع الصلة تماما بالمتلقي ويجعله تائها، حصيلته من العمل الأدبي كقبض الريح»⁽²⁾.

وأنا حسب رأيي، فكلما كانت الدهشة والغموض والإبهار والرمز والتلميح والتكثيف اللغوي كانت الشعرية والجمالية متحققة في النص المنتج أكثر.

2- القارئ/ المسافة الجمالية:

عندما نقول قراءة النص الأدبي معنى ذلك أنه حدث تفاعلا بينه وبين المتلقي، وهذا عن طريق فهمه وتفسيره لما احتواه من معنى، «... هو ما أكدّه "ياوس" حينما قرر أن

(1) سناء شعلان، أرض الحكايا، ص130.

(2) أحلام حادي، جماليات اللغة في القصة القصيرة، قراءة لتيار الوعي في القصة السعودية، 1970-1995م، ص286.

نظرية التلقي لابد أن تبلغ مداها في نظرية أعم في الاتصال... ويشاركه في ذلك "أيزر" الذي يشتغل على مفاهيم البنية والوظيفة والاتصال، فجهوده قائمة على تنظيم صيغة للتفاعل بين النص والقارئ من أجل سريان الفاعلية بينهما، فهو يفهم الاتصال الأدبي على أنه نشاط مشترك بين القارئ والنص يؤثر أحدهما في الآخر في عملية تنظيم تلقائية»⁽¹⁾.

المسافة الجمالية من الأدوات الإجرائية التي نادى بها "ياوس" في نظريته للتلقي عندما تحدث عن أفق الانتظار.

«من وجهة نظر "ياوس" يعد هذا المفهوم - المسافة الجمالية - معياراً مقوماً للنصوص الأدبية إذ بإمكان هذه الأداة النقدية الإجرائية الحكم على جودة النص من عدمها و(المسافة الجمالية) هي ذلك العامل الذي ينشأ بين القارئ والنص أي الفرق بين التوقعات بين الشكل المحدد للعمل الجيد»⁽²⁾.

وتحديد جودة النص من عدمه مرتبطة بالمتلقي الذي يساهم بشكل كبير في تحديد هذه الخاصية، فهو الآخر ينبغي أن يكون مزوداً ومدعماً بثقافة عالية التي تعكس لنا خبرته الجمالية، فعندما نقول مسافة جمالية للنص بالضرورة يقابلها خبرة جمالية للمتلقي.

2-1 الخبرة الجمالية/ المسافة الجمالية:

«يعتقد "ياوس" بأنّ متلقي الفن لا غنى له عن خبرته الجمالية في تلقي ذلك الفن، ذلك أنّها تعد الوحدة الأساسية للاستمتاع بالفهم، وفهم المتعة... هي التي تجعل القارئ واعياً بأنّ العمل الذي يستقبله يشكل فناً وبمعنى آخر:

فإنّ عمل هؤلاء (الأدباء) يستقر في ذهن المتلقي مشكلاً خبرة جمالية يتم إسقاطها على النصوص تنسجم مع الخبرة التي يمتلكها القارئ فإنّه يتلقاها بوصفها فناً منسجماً مع مكتسباته الجمالية، أمّا في حدوث العكس فإنّها ستشكل بالنسبة لوعي الجمالي نقصاً أو ما أطلق عليه

(1) فتحي بوخالفه، محاضرات ماجستير، المحاضرة الثانية "التلقي والاتصال والتفاعل الأدبي"، ص 01.

(2) خالد وهاب، جمالية التلقي والتأثير في ثلاثية أحلام مستغانمي، ص 56.

(ياوس) مصطلح الجمالية السلبية بحيث تكون هذه النصوص عصية التواصل ولا تزيد لخبرة القارئ شيئاً خصوصاً وأنه يرفضها بحجة أنها لا تتوافق مع معاييرها الجمالية»⁽¹⁾.
فالعلاقة مترابطة بين المنتج والمتلقي والأثر الناتج عن التلقي، وعند قراءة وتحليل النصوص القصصية تبين وجود نوعين من المسافة الجمالية، الأولى امتازت بدرجة عالية من التحقق والثانية كادت تنعدم فيها.

فالنوع الأول حين يتم تخييب أفق انتظار المتلقي وكسر أفق توقعه.

ففي المجموعة القصصية (الهروب إلى آخر الدنيا) نجد في قصتها (دعوة إلى الحب والحياة) قد تحققت المسافة الجمالية حين كسر أفق المتلقي، حيث كان ينتظر نهاية مأساوية لبطلته القصة التي عاشت العزلة والحزن بعد موت زوجها وحاولت الانتحار ورفضت كل ما له علاقة بالحياة، فهي ماتت عندما مات زوجها، ولكن ما كان متوقعا لدى القارئ لم يقع، حيث الساردة أعادت ترتيب الأحداث في لحظة مفاجئة فيما تم كسر أفق التوقع والانتظار، وتم ذلك عنما أعادت الساردة ترتيب بناء الشخصية البطلية التي وفي لحظة مباغته غيرت مصيرها المأساوي إلى حياة تفيض بالحب والأمل والتفاؤل، وعندما نتعمق في الأحداث نحدد نقطة الانعطاف الأساسية التي حققت خيبة أمل وتوقع القارئ هي عندما زارت الصحفي المبتور الأطراف طريح الفراش معاقاً ولكنه كان كله الحياة ينادي بمقالاته إلى التفاؤل والأمل والحب والحياة، فقد شحنها بكل الطاقات الإيجابية فرأت ما حدث لها هين مقارنة بحالة هذا الصحفي في لحظة مباغته قررت التخلي عن ماضيها الأليم.

«وبناء الشخصية يتغير بسبب حدوث اللامتوقع على مستوى الأحداث التي تسهم في إعادة بناء الشخصية، فالمسافة الجمالية التي تتركها القاصة في بناء القصة تجعل المتلقي يركز على أشياء متوقعة لكنها لا تسهم في تغيير بناء الشخصية، ثم تفاجئ المتلقي (القارئ)

(1) خالد وهاب، جمالية التلقي والتأثير في ثلاثية أحلام مستغانمي، ص58.

بحدث لا متوقع يعيد ترتيب وبناء الشخصية، بشكل جديد ومتفاعل مع الأحداث الجديدة التي طرأت على القصة (الأحداث)»⁽¹⁾.

فالمسافة الجمالية تحققت بفعل تغيير أحداث القصة التي أعادت بناء شخصية البطلة وعليه تم كسر أفق تلقي القارئ.

في لحظة مباغتة ومفاجئة للقارئ تقرر البطلة تغيير مصيرها الذي كان القارئ متأكداً من حدوثه، هذه الأخيرة تبدأ حياتها الجديدة لحظة اتصالها بمديرها لتعلمه أنها قبلت الزواج منه ولطالما كان ينتظرها لتخرج من سجنها الحالك المرصع بالذكريات وشعار الوفاء. «ثم جاء صوت مديرها الوسيم الأسمر، قالت له: "أنا لن أحضر غداً إلى العمل". قال باهتمام: "خير إن شاء الله".

قالت بابتسامة ودلال: "أحتاج لبعض الوقت كي أهين نفسي لحفل الزفاف".

قال بوجوم: "زفاف من؟"

قالت بمشاكسة وضحكة رنانة: "حفل زفافنا..."»⁽²⁾.

إن فعل اللامتوقع الذي حصل في أحداث القصة جعلت المتلقي يلغي كل توقعاته ليعيد بناء توقعات جديدة تتماشى مع لحظة كسر أفقه، وفي تلك اللحظة تتحقق المسافة الجمالية. «تعيد الشعلان بناء الشخصية البطلة في قصة (دعوة للحب والحياة) بشكل جمالي وهذه الإعادة حصلت بعد لحظة كسر أفق التوقع التي طرأت على أحداث القصة... فهذا الاختلاف في توجهات الشخصية جاءت بفعل تعامل اللامتوقع الذي أعطى بدوره أبعاداً جديدة وقابلة للتغيير والتأويل»⁽³⁾.

(1) خضر غنام محمد، فضاءات التخيل مقاربات في التشكيل والرؤى والدلالة والإبداع سناء الشعلان القصصي، ص42.

(2) سناء شعلان، الهروب إلى آخر الدنيا، ص52.

(3) خضر غنام محمد، فضاءات التخيل مقاربات في التشكيل والرؤى والدلالة والإبداع سناء الشعلان القصصي، ص42.

ونجد المسافة الجمالية تتحقق أيضا بقوة في المجموعة القصصية (مقامات الاحتراق)، فالتوقع الأول للقارئ من خلال العنوان يوهمه أمام فن المقامات ولكن سرعان ما يفاجئ بغياب كلي لهذا النوع الأدبي فيخيب أفق انتظاره ويكسر أفق توقعه وتتحقق المسافة الجمالية. «والمجموعة ارتبطت أيمها بالمقامات، لتحيلنا إلى فن قصصي قديم بمحاولة خداعنا وإيهامنا بأن ما سنقرأه في المجموعة هو مقامات مصنوعة هدفها الإبهاج والتعليم والتندر لا وضع الألم في قالب فني مشهور، ولكن سرعان ما ينكسر توقعنا عندما نجد قصص مقامات تبعد عن الشكل التقليدي للمقامة، وتصب لغتها في خدمة فكرتها وقصيتها وهي الاحتراق والألم أمام متناقضات لا تورث إلا بتجربة المعاناة»⁽¹⁾.

وعند الاطلاع على قصص المجموعة نجدها جاءت على شكل قصص قصيرة مع قصص قصيرة جدا بشكل توالدي وكلها تصب في تيمة موضوعية واحدة. «وتلعب المجموعة على مزاجية القصة القصيرة مع القصة القصيرة جدا مع القصص المتوالدة التي تحمل بداخلها قصصا ذات لحمة موضوعية معها وهي تستحضر أجواء فنتازية وتراثية...»⁽²⁾.

وعلى سبيل المثال جاء في إحدى قصص المجموعة (قصة مقام الصفاء): «مد يده بعد جهد ولين، وصافح منافسه التاجر... وكاد يتقيأ تقززا من سماحة ملامحه... أقسم على الصفاء، ونسيان مقت الماضي وغله، وكى لا يحنث بقسم الصفاء فقد أوصى رجاله بأن يطعنوا غريمه التاجر برقة بسكين من ذهب»⁽³⁾.
المفارقة تظهر للوهلة الأولى من العنوان وعند قراءة محتوى القصة فالتضاد الموضوعي قد تجسد وجاءت أسلوب السخرية فعالا في ذلك، فالقارئ يجد نفسه أمام

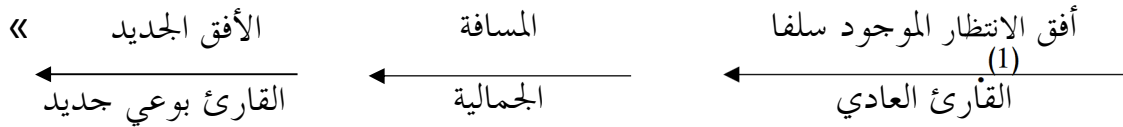
(1) خضر غنام محمد، فضاءات التخيل مقاربات في التشكيل والرؤى والدلالة والإبداع سناء الشعلان القصصي، ص53.

(2) المرجع نفسه، ص53.

(3) سناء شعلان، مقامات الاحتراق، ص14-15.

متناقضين ما جاء في العنوان والمحتوى وبهذا يكسر أفق توقعه وتتحقق المسافة الجمالية وبأقصر السبل الفنية مما يحتم على القارئ تبني أفق جديد للقصة المقروءة.

«إن مسألة تغيير الأفق وإعادة بناء أفق جديد هو المسافة الجمالية أي المسافة الفاصلة بين الانتظار الموجود سلفا والعمل الجديد، حيث يمكن للمتلقي أن يؤدي إلى تغيير الأفق بالتعارض مع الموجود مع التجارب المعهودة، حيث يخيب ظن المتلقي في مطابقتها معايير السابقة مع العمل الجديد، وهذا هو الأفق الذي يتحرك في ضوء الانحراف أو الانزياح عما هو مألوف.



وتتعدد أشكال كسر أفق المتلقي وتنوع حسب ما تستدعيه القصة المسرودة وفق رؤية جمالية للساردة ولكن كلها تلتقي في نقطة واحدة لإحداث ما يسمى بالمسافة الجمالية التي تتولد عنها متعة جمالية.

«وعليه سعت المتعة الجمالية التي نادى بها "ياوس" إلى اكتساب القارئ تجربة جمالية متغيرة تمنحه مفاهيم ومعاني جديدة، تغيرت تصوراتها وفق ما يجود به النص الأدبي عليه من معايير قد تخالف توجهاته وذلك من خلال الأثر الذي يتركه في نفسه وكذا المعنى الجديد الذي يتبناه»⁽²⁾.

وفي الجهة الأخرى، نجد بعض القصص لا يتم فيها كسر أفق المتلقي فكل ما يتوقعه يكون عنجد حسن تخطيطه ولكن بهذا نجد أن المسافة الجمالية تكاد تكون منعدمة في هذه الأنواع حيث تتسم برتابة السرد وتسلسل الأحداث، فلا وجود للدهشة والغرابة فكل ما كان

(1) سمراء لبصير، تلقي الخطاب الصوفي في النقد العربي بين القديم والحديث، ص 23-25.

(2) عبد النور بلصيق، جماليات التلقي في المسرح الجزائري الحديث، مسرح عبد القادر علولة أنموذجاً، ص 119.

متوقعا لدى القارئ قد توقعه ووقع، فربما هذا النوع من القصص لا يقدم الجديد للقارئ،
تضمحل المسافة الجمالية وتمحى المتعة الجمالية.

ومن الأمثلة أذكر قصة (منامات السهاد) من المجموعة القصصية (الذي سرق نجمة)،
فمن الوهلة الأولى ومن عنوان القصة يتوجه ذهن القارئ إلى الفن القديم "فن المقامات".
«يتفاعل القارئ مع النص انطلاقا من طبيعة الإغراء الذي يمارسه العنوان الذي يعتبر
رسالة لغوية تعرف بهوية النص، وتحدد مضمونه وتجذب القارئ إليه وتغويه به، فالعنوان
إذا شفرة لغوية تبني جسور التواصل بين القارئ والنص وتساعد الأول في العبور إلى
الثاني ورسم معالم التكامل بين الداخل والخارج»⁽¹⁾.

لقد جاءت قصة (منامات السهاد) على نفس شاكلة فن المنامات القديم، حيث قسمت
القصة إلى عدة منامات عددها سبعة (منام السلطان، منام الشعب، منامها، منام السعادة، منام
الحظ، منام المنام، منامة).

وجاءت فاتحة القصة (منامات السهاد) كالتالي:

«أفلح من نام، وتعس من استيقظ

1- منام السلطان

شهد السلطان ثم نام، فرأى في المنام يا سادة يا كرام فيما يرى النائم أن الرعية خرجت
إلى الشوارع تهتف باسمه...

2- منام الشعب

شهد الشعب ثم نام، فرأى في المنام يا سادة يا كرام فيما يرى النائم أن الحياة قد صفت
له...

3- منامها

(1) سمراء لبصير، تلقي الخطاب الصوفي في النقد العربي بين القديم والحديث، ص205.

سهدت ثم نامت، فرأت في المنام يا سادة يا كرام فيما يرى النائم أنها سميت فرحاً عند مولدها...

4- منامه

سهد ثم نام، فرأى في المنام يا سادة يا كرام فيما يرى النائم أن الأراضي تهب جنى دون أن يزرعها...

5- منام السعادة

سهدت السعادة ثم نامت، فرأت في المنام يا سادة يا كرام فيما يرى النائم أنها قد غدت ماء كل شارب...»⁽¹⁾.

فكل منامة احتوت على الآلية الفنية بنائها، من كلمة نام، ورأى في المنام، يرى النائم والقصص جاءت بطابع ترميزي كله يشع بحبكة مصقولة من تجارب الحياة.

المتلقي عندما يقرأ هذا النوع من القصص يستمتع بأسلوبها وطريقة عرضها، فإن كان جاهلاً لفن المنامات، قد يستفيد ويتعرف عليه من خلالها وإن كان عارفاً لها فلا جديد يضاف إلى خبرته فتبقى كما هي، إلا أنه سيبحث عن المعاني الدفينة في هذه القصص فيوسع معارفه، والمسافة الجمالية في هذه الحالة تكاد تكون شبه منعدمة ولكن من جهة أخرى فهي موجهة لنوع آخر من القراء العاديين فلم يحرموا من القراءة والتلقي فهم أيضاً لهم نصيباً من الإنتاج الأدبي.

إن انعدام المسافة الجمالية في هذا النوع من التلقي، حتماً يعوّض بطرق أخرى تخلق منها جمالية جديدة، فمثلاً في قصة (منام الحظ) جاءت القصة من الجمالية العالية حيث تجسدت في لغة الترميز والتكيف الدلالي والاقتصاد اللغوي.

«منام الحظ»

(1) سناء شعلان، الذي سرق نجمة، ص15-19.

شهد الحظ ثم نام، فرأى في المنام يا سادة يا كرام فيما يرى النائم أنه قد أصبح زاد الفقراء؛ فعز أكثر وندر ولؤم وشح ثم فقد»⁽¹⁾.

وعليه يمكن إذا استقراء المسافة الجمالية في ردود أفعال القراء، إذ هي العلاقة الناتجة بين ما كان يتوقعه القارئ قبل قراءته للنص، والنتيجة التي يصل إليها بعد الانتهاء من القراءة، فهل ما توقعه وجده أو خاب ما انتظره وكسر أفق توقعه.

«حاول "ياوس" أن يهذب نظريته فدعما بمفهوم آخر المسافة الجمالية الذي يعني البعد القائم بين ظهور الأثر الأدبي نفسه وأفق انتظاره ويمكن الحصول على هذه المسافة من خلال استقرار ردود أفعال القراء على الأثر أي من خلال تلك الأحكام النقدية التي يطلقونها»⁽²⁾.

فالمسافة الجمالية تزداد مساحتها وجماليتها عندما يختفي أفق انتظار المتلقي وتضمحل وتتلاشى هذه الأخيرة عندما يجد المتلقي ما توقعه في البداية.

«الآثار الأدبية الجيدة حسب "ياوس" هي التي تخيب آفاق الانتظار لدى جمهورها تغيظه ومن ثم تطوره وتطور وسائل التقويم لديه وحتى وإن رفضت من طرف جمهورها، إلا أنها تخلق جمهورها المعاصر خلقاً»⁽³⁾.

وأنا أوافق الرأي والطرح.

فالنص الأدبي الذي لا يقدم الجديد للقارئ لا يفيد له سيجد نفسه يكرر شيئاً أو امراً تعود على سماعه وقراءته، وهذا ما أشار إليه "ياوس" في طرحه لقيمة المسافة الجمالية انطلاقاً مما تحمله النصوص بداخلها وعلاقتها بقراءة المتلقي لها.

(1) سناء شعلان، الذي سرق نجمة، ص20.

(2) عبد النور بلصيق، جماليات التلقي في المسرح الجزائري الحديث، مسرح عبد القادر علولة أنموذجاً، ص95.

(3) المرجع نفسه، ص95.

«أوضح "ياوس" أيضا أن الآثار الأدبية التي تلبي آفاق انتظار القراء وتتوافق مع رغباتهم هي آثار عادية تكتفي باستعمال النماذج الحاصلة في البناء والتعبير وهي نماذج تعود عليها القراء وهي سرعان ما تخضع للجمود»⁽¹⁾.
ولقد تطرقت لهذه الأنواع من النصوص الأدبية عندما تحدثت على القارئ العادي أي ما يتوقعه يجده فيما يقرأ.

إن المهمة الكبيرة التي أقيت على عاتق القارئ ليست بالسهلة، فمن خلال ما يستنتجه بفعل قراءته ومعرفته تتحد المسافة الجمالية، إذ عليه أن يشحن بخبرة جمالية عالية تمكنه من صبر أغوار أعماق النصوص وخباياها، وبهذه تتحقق المنفعة الجمالية التي تتولد مع المسافة الجمالية، والنصوص التي تنقص فيها هذه الأخيرة أو حتى تتعدم تبقى نصوصا عادية ولكنها ذات قيمة جمالية ضئيلة مما ترغم القارئ إلى تخطيها أحيانا باحثا عن ما يلبي تطلعاته وخبراته الجمالية إلى نصوص أكثر جاذبية ومتعة.

وأنا من رأيي أميل إلى النصوص الأدبية التي تتحقق فيها المسافة الجمالية وبنسبة عالية لها من الإيجابيات ما لها، سواء على المنتج أو المتلقي أو النص ذاته، فالمنفعة عامة وليست محدودة، ناهيك على المعاني المتوالدة واستمرارية إنتاجها، والمتعة الجمالية المتحققة فيها.

2-2 وظيفة المتعة الجمالية:

«إن المتعة الجمالية تتضمن لحظتين: الأولى تنطلق على جميع المتع حيث يحصل استسلام من الذات للموضوع، أي من القارئ للنص، والثانية تتضمن اتخاذ موقف يؤطر به القارئ وجود الموضوع ويجعله جمالياً.

ومعنى هذا أن القارئ كما يشارك - عندهم - في صنع المعنى فكذلك يشارك في إبداع المتعة الجمالية»⁽²⁾.

(1) عبد النور بلصيق، جماليات التلقي في المسرح الجزائري الحديث، مسرح عبد القادر علولة أنموذجاً، ص95.

(2) محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي، ص25.

المتعة الجمالية مرتبطة بالخبرة الجمالية للمتلقي فإن كان على قدر كافٍ منها يمكنه الوصول إلى المتعة الجمالية للنص المقروء، وإن كان فاقدا لها لا يمكنه الوصول إليها حتى وإن وجدت.

«وبهذا لا تكون المتعة الجمالية غاية في ذاتها بل لها وظيفتها العملية في توجه إدراك المتلقي وإن هذه الوظيفة سر الناقد بقوله: «والمتعة يجب أن لا تتفصل عن وظيفتها العملية الموجهة للإدراك»⁽¹⁾.

فالأمر ليس بالهين، فالأمور كلها متشابكة ومتراصة فإن فقدت حلقة التواصل بينها فقد المعنى وبهذا يجب أن يكون كل طرف في هذه العملية حريصا على أداء دوره كما ينبغي. «ولكي تتضح هذه الوظيفة فقد ميز تاريخيا بين تصنيفات حيوية ثلاث للمتعة الجمالية وهي: نتاج المتعة، واستقبالها واتصالها... فالأولى تلك التصنيفات تشير إلى الموضوع في علاقته بالأديب... وأما استقبال المتعة فقد أشار به إلى عملية الإدراك أو استشعار الجمال بواسطة الوظيفة اللغوية والنقدية أو الصناعة الثقافية كما أطلق عليها... أما الاتصال... يتحدث عن الأنماط المتفاعلة للتماثل مع البطل.. ويشيد إلى العلاقة بين الممثلين والمشاهد ويقرر كذلك أن الإعجاب بالتماثل يتضمن بطلا كاملا تكون أفعاله نموذجية للمجتمع أو لجزء منه»⁽²⁾.

وعلى حسب ما تم تحليله في علاقة القارئ بالنص ظهرت لنا أهم ما نادت به نظرية القراءة في مشاركة هذا الأخير في إنتاج معنى النص موازاة مع صاحبه وفي هذا الأمر نجد قول "آرت بيرمان" يؤكد ذلك: «أبرز معطيات نظرية القراءة تتمثل في كون المعنى والبناء في العمل الأدبي ينتجان عن العلاقة الفاعلة مع القارئ الذي يحمل تصورات عن طبيعة العمل الأدبي ووظائفه وأهدافه، إضافة إلى ميولاته ومعتقداته ذات العلاقة المستمرة

(1) محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي، ص 26.

(2) المرجع نفسه، ص 26.

مع المجتمع، المعنى والبناء شيئان لا يتعلقان بالنص فحسب، بل هما خصائص يقوم القارئ باكتشافهما، ليشترك في إبداع النص وإعطاء معناه وأهميته وقيّمته»⁽¹⁾.

وما يمكن أن تضيفه في هذا الفصل، بأنّ المناهج السياقية كان لها الفضل الكبير في إعطاء قيمة للقارئ ليشترك في إنتاج المعنى، فهذه الالتفاتة جعلته فاعلا منتجا بعدما كان مغيبا ومهمشا ضمن المناهج النصية، فمشاركة القارئ في العملية الأدبية الإبداعية حرك وفعل عناصر كثيرة كانت مثبّطة، فتفاعلت فيما بينها ليشكلوا كلّا متكاملًا ناهيك عن نظرية التلقي وما نادى به.

«وبهذا تعتبر المسافة الجمالية من أهم الميكانيزيمات النقدية الإجرائية التي وظفها "ياوس" ضمن نظريته التي تعنى بدراسة تاريخ تلقي الأعمال الأدبية، إذ اتخذها معيارا للحكم على جودة النص أو عدمهما، وبما أنّ هذا الحكم يصدر عن الذات القارئة عند تلقيها بالنص المقروء فإنّه يفضي إلى نتيجتين حسب ما بينه "ياوس":

- 1- عندما يحدث "الاتصال" بين أفق القارئ وأفق النص ممّا يجبر القارئ على تغيير الأفق حتى يصل إلى أفق النص وغالبا ما تحدث في النصوص ذات القيمة الفنية العالية.
- 2- عندما يحدث تطابق أفق بين القارئ والنص ممّا يؤدي إلى تلاشي المسافة الجمالية ليصبح التفاعل بين القارئ والنص مبتذلا وغالبا ما يحدث في النصوص ذات الصفة الاجترارية، فهي لا تضيف لمعرفة القارئ شيئا بل تجعله يعاني من السأم والملل»⁽²⁾.

وأهم النتائج المستنتجة في هذا الفصل هي:

- السياق سياقات كلها تتضافر لتضيء معنى النص وتسهل على القارئ/ المتلقي الوصول إليه.

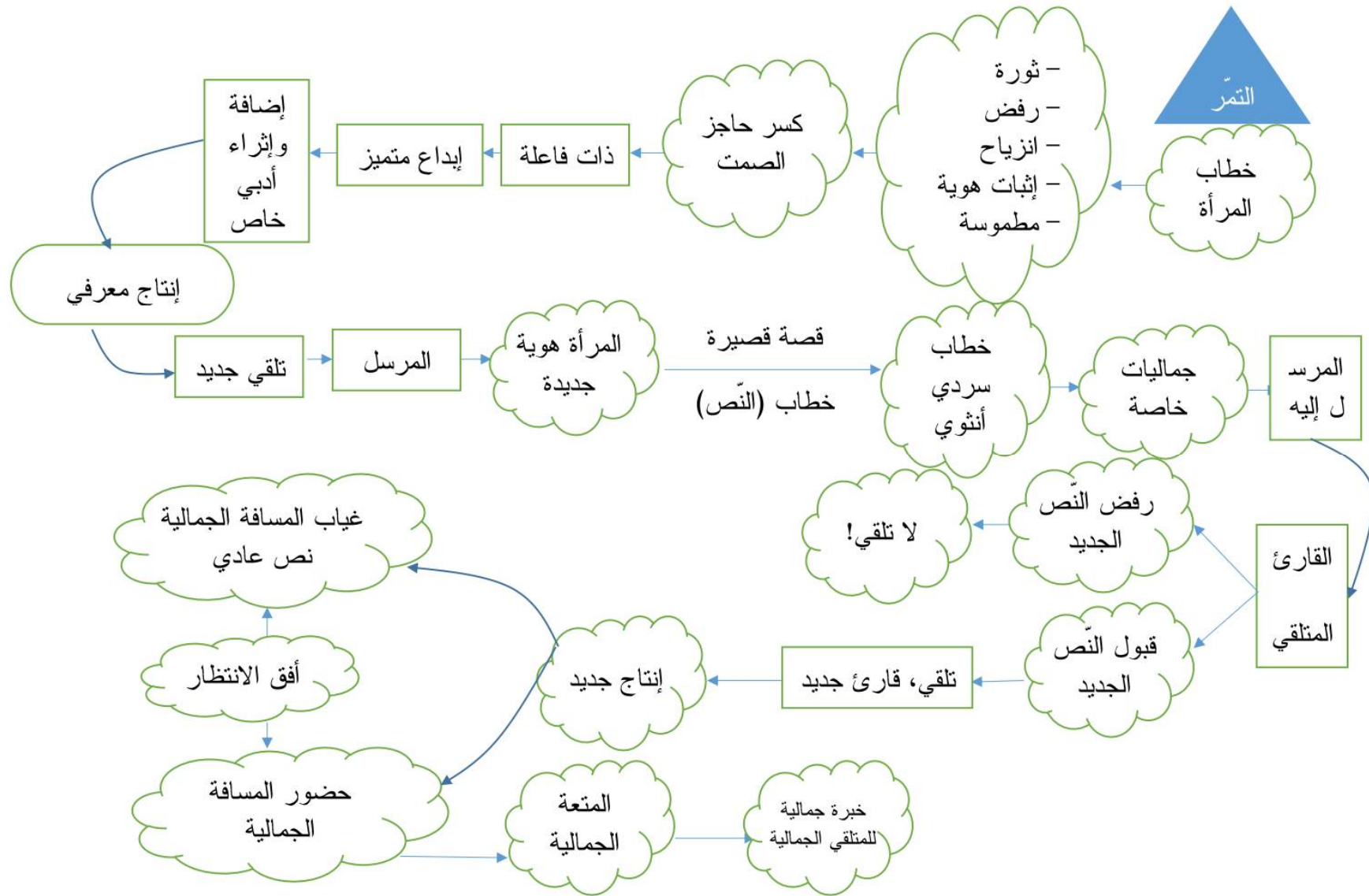
- القارئ/ المتلقي عليه أن يكون مجهزا بآليات تمكنه من ترصد قصدية النص.

(1) فتحي بوخالفة، التأويل إمكانيّة القراءة وأبعاد الدلالة، بحث نشر ضمن "شعرية القراءة والتأويل في الرواية الحديثة"، منشورات دار عالم الكتب الحديث، إربد - الأردن، الطبعة 1، 2010، ص15.

(2) خالد وهاب، جمالية التلقي والتأثير في ثلاثية أحلام مستغانمي، ص59.

الفصل الرابع: _____ تلقي خطاب التمرد في القصة النسائية العربية القصيرة

- القارئ/ المتلقي أنواع، وعلى النصوص المنتجة تفعيل هذه الأنواع كل حسب تركيبته المعرفية والنفسية والاجتماعية والثقافية...
 - القارئ المثالي "الافتراضي" أعلى مراتب التلقي، يشجع على الإبداع المتميز.
 - القارئ/ المتلقي والمسافة الجمالية بين المد والجزر.
 - أفق انتظار القارئ بين الحضور والغياب جمالية خاصة.
- كل هذه النتائج إمتاز بها خطاب المرأة المتمردة في القصة النسائية العربية القصيرة. وفي نهاية هذا البحث سأوجزه بمخطط تمثيلي مختصر يحتوي على أهم ما جاء فيه وهو اجتهاد شخصي.



خاتمة

من خلال هذه الدراسة حاولت الإحاطة والإلمام بموضوع «خطاب المرأة المتمردة في القصة النسائية القصيرة» على عدة مستويات، وقد أثمرت هذه الأخيرة بجملته من النتائج جاءت كالتالي:

■ كتابة المرأة كانت موجودة في العصور السابقة خاصة الشعر، ولكن كمصطلح النسائية قد تأرجح بين القبول والرفض، فمنهم من يرى أن هذا التصنيف لا يمكن أن ينظر من زاوية (رجل/ امرأة) ولكن ينبغي النظر إلى الموضوعات أي طالبوا بتجاوز هذا التصنيف (النسائية) مما أدى إلى ظهور مصطلحات متداخلة معه كالأدب النسوي، أدب المرأة، الكتابة الأنثوية، أدب نسوي مما أدى إلى إحداث ضجة في المصطلح وزاد الأمر تعقيدا على الساحة النقدية.

■ وهكذا يبقى مصطلح النسائية يتأرجح بين القبول والرفض معلنا بذلك نوعا من الكتابة يستدعي الاهتمام والجدية في التعامل، والتعامل مع نص المرأة يتسم بخصوصية وحساسية في آن واحد لذا وجب حضور ذوات متمكنة ومؤهلة للخوض في أعماق هذا المنتج الجديد وكشف أهم خباياه.

■ من أهم خصوصيات الأدب النسائي في مراحله الأولى النزعة الذاتية والإطناب والتكرار والإطالة وخواطر ذاتية واعترافات تتسم بالخطابة المباشرة، وقد جاءت ممتزجة بين الفنون الأدبية الأخرى وهي عبارة عن مذكرات يتحكم فيها أسلوب الحكيم عن الذات والرؤية الداخلية.

■ الكتابة النسائية هي إنحراف وانزياح تجاوزت به المرأة الكاتبة المعيار والقاعدة المتعارف عنها للفكر الإنساني البشري أي أنها عبرت عن رفضها لحالة التهميش المسلط عليها فاعتزمت كل أشكال الإقصاء الذي طالها فثارت ونادت بالمساواة مع الآخر، حينها اكتشفت ذاتها فتمردت وبحثت عن هويتها المسلوبة مما أدى إلى ظهور إنتاج أدبي جديد يحمل في ثناياه تنوع خصب ورؤى جديدة.

■ التمرد ما بين المفهوم والماهية ينظر إليه كمعطى فلسفي واجتماعي وسياسي هو:

- الرفض والثورة والغضب والتجديد نتج من تيمة "الفقد والحرمان" وهو الخروج من دائرة الهامش إلى نقطة المركز.
- هو كسر حاجز الصمت ورفض الموجود للبحث عن اللاموجود.
- هو إثبات ذات مغيبة نتجت عنها ذات فاعلة وإبداع متميز وتلقي خاص.
- التمرد يبدأ من الذات ليتسنى للمرأة الكاتبة تجاوز الآخر.
- المرأة المتمردة تجاوزت هموم المرأة إلى ما هو أكبر وأعظم فبحث ونادت في أعمالها عن الخير والحب العام تحت غطاء الإنسانية.
- المرأة المتمردة أبرزت أهم أدوارها من امرأة مبدعة إلى المرأة أرادت إثبات هويتها ورفضت التبعية إلى امرأة مناضلة وأحيانا معادية للمرأة نفسها.
- المرأة المتمردة كانت جريئة لتناولها الموضوعات المحظورة كالمحرمات والخيانة بشتى أنواعها والسحر والشعوذة، التتمر، والتواصل الإلكتروني والهجرة السرية.
- أفرز التجريب في الكتابة النسائية المتمردة عبر خطابها المتمرد تغيرات جذرية على مستوى الآليات والأساليب الفنية المعتمدة عليها فكان تشطي الشكل التقليدي أي تجاوز المعيار المألوف وتهجين اللغة وانتقلت الكاتبة من الإبلاغية إلى البلاغية تتخللها مفارقات على مستوى المشهد السردي أو حركيته، أما ناحية تغذية وتعزيز السرد الأنثوي المتمرد فجاء مطبوعا بالسرد الفنتازي الذي يغلب عليه الطابع الغرائبي والعجائبي ناهيك عن الأثر العميق لفعل الخيال والتخييل فيه وعامل السخرية المبطنة التي تعكس الواقع المشوه المريض، مدعما بالبعد السيכולوجي المستمد من "تيار الوعي" الداعي إلى التعمق في أعماق النفس ودواخلها ولا ننسى توظيف التراث بشتى أشكاله والأسطورة.
- أما بخصوص جماليات الخطاب فقد ظهر إشعاعها في النص الموازي "العتبات" انطلاقا من العنوان والإهداء؛ المكان والأسلوب واستخدام لغة اللون ناهيك عن لغة التكثيف والتركيز "الإيجاز".

- الجماليات أيضا جاءت في تجاوز المؤلف فجاء التداخل الأجناسي والسير ذاتي والاهتمام بالشيء الهامشي ليصبح نقطة المركز، والجمالية جماليات لا يمكن حصرها فهي متجددة بتجدد الأنثى الساردة.
- الجمالية قيمة كامنة في كل الموجودات، حيث نجدها تظهر في عالم الأبعاد اللامتناهي من البعد الإحيائي والرمزي والثوري والواقعي والنفسي الفنتازي وصولا إلى أقصاها الذي يشملهم جميعا البعد الإنساني وهو أنبل رسالة يحتويها العمل الأدبي.
- من الجماليات أيضا استخدام الرمز بين الإفراط والإغراب.
- تلقي خطاب المرأة المتمردة في القصة النسائية العربية القصيرة مرهون بالسياقات والقصديات والقارئ/المتلقي فكلهم يشكلون علاقات متشابكة هدفها الوصول إلى المعنى المنشود والسياق سياقات والقارئ عليه أن يحمل العدة الكافية التي تؤهله لفك رموز النصوص وترصد معانيها بكل مهارة.
- القارئ/المتلقي أنواع هو الآخر، ومراتب، أدناها العادي وأقصاها المثالي، فهذه الأنواع من الكتابة تشجع على الإبداع المتميز وتحفز القارئ على البحث المتواصل لتنويع معارفه وتحسين مستواه المعلوماتي.
- القارئ/المتلقي، المسافة الجمالية والخبرة الجمالية، المتعة الجمالية وكسر أفق الانتظار كلها تتواتر لأحداث جمالية خاصة للنص المقروء.
- نجحت المرأة العربية المتمردة في إعلاء صوتها عبر خطاباتها الأدبية التي عكست لنا قدراتها ومهاراتها التي تخصصها هي دون غيرها، فكان تمردها إضافة نوعية للساحة الأدبية.
- أما بخصوص التوصيات والاقتراحات أذكر:
- الاهتمام أكثر بالأدب النسائي والسعي إلى التعمق أكثر فيه للبحث عن خصوصيات الأسلوبية والموضوعاتية والجمالية.
- تشجيع مقروئية القصة القصيرة لدى الناشئة وتحفيزهم على كتابتها.
- ينبغي أن يطغى الجانب الإنساني على الأعمال الأدبية لكي يطالها الخلود.

■ لكل عصر إنتاج أدبي خاص به، فالآليات والجماليات والموضوعات وطريقة التلقي فيه ليست قارة متغيرة فالجديد اليوم يصبح قديما في الغد، ولهذا ينبغي أن نتفاعل معها ولا نهملش أو نقصي أحدها على الآخر، بل نشجع على الإنتاج الأدبي الجديد ننادي بالتجديد حسب الحاجة، فالأديب بصفة عامة سواء قاصا أو روائيا أو شاعرا أصبح حرا في اختيار القلب الأدبي الذي يراه مناسبا لاحتواء تجربته الشعورية مما أدى إلى خلقه للصيغ التعبير والأسلوبية والموضوعاتية الكفيلة والقادرة على تبليغ هذه التجربة.

ملحق

محتوى المجموعات القصصية المدرسة

أولاً - القصة "سنا شعلان":

1- "مجموعة أرض الحكايا":

(سداسية الحرمان/ أكاذيب البحر/ الباب المفتوح/ الجدار الزجاجي/ ملك القلوب/
الطيران على ارتفاع 1000 دقة قلب/ صديقي العزيز/
اللوحة اليتيمة/ رجل محظوظ جدا/ دقة النور/ الصورة/
الذي سقط من السماء/ أرض الحكايا/ مدينة الأحلام/
البلورة/ الشيطان يبكي).

2- مجموعة "الذي سرق نجمة":

(الذي سرق نجمة/ منامات السهاد/ حيث البحر لا
يصلي/ الضياع في عيني رجل الجبل/ الاستغوار في
الجحيم/ جريمة كتابة/ راقصة الطاغية/ أبو دوح/ سعد
وداد/ تقاسيم/ غالية سيدة الحكايا/ العيون التي ترى/ حدث
في مكان ما/ يوميات إنسان مهزوم).

3- مجموعة "الهروب إلى آخر الدنيا":

(لحظة عشق/ سعادة الروائية/ بامبلا الصغيرة/ عروس الخيل/ دعوة زفاف/ الهروب
إلى آخر الدنيا/ دعوة إلى الحب والحياة/ أنامل ذهبية/ عينا خضر/ كرنفال الأحزان/ الملاك
الأزرق/ الغرفة الخفية).

4- مجموعة "تراتيل الماء":

(تراتيل الماء/ سيرة مولانا الماء/ س. ص. ع لعبة الأقدام/ سفر البرزخ/ المفضل في
تاريخ ابن مهزوم وما جاءت به العلوم/ حكاياتها/ قاموس الشيطان/ أحزان هندسية/ خرافات
أمي/ نفس أمارة بالعشق/ مليون قصة للحن).

5- مجموعة "تقاسيم الفلسطيني":

(تقاسيم الوطن/ تقاسيم المعتقل/ تقاسيم المخيم/ تقاسيم الشتات/ تقاسيم العرب/ تقاسيم
العدو/ تقاسيم البحث).



6- مجموعة "قافلة العطش":

(قافلة العطش/ الناقدة العاشقة/ رسالة إلى الإله/ الفزاعة/ سبيل الحوريات/ تيتا/ ارصد/ امرأة استشفائية/ قطار منتصف الليل/ تحقيق صحفي/ قلب لكل الأجساد/ احك لي حكاية/ بئر الأرواح/ قطته العاشقة/ زاجر المطر/ الجسد).

7- مجموعة "مقامات الاحتراق":

(الحكاية البداية/ مقامات الاحتراق/ سفر الجنون/ مآثم الرصاص/ في القدس لا تشرق الشمس/ القبة الزرقاء/ أمينة/ هدين الإله/ كائن ليلي/ صوت الصمت/ هلال المجرم/ المصعد القديم/ أصابع وقحة/ الكف/ السيدة أنوار/ خليفة الله/ عابد المستعجل/ عملية ناجحة/ الشيطان يعشق/ حادثة انتحار عصفوري حب/ السيدة نجمة/ سرير صغير/ الطفل الأعجوبة/ تمثال الحرية/ المطاردة/ لوحة جميلة/ مرايا/ رأس خنزير/ عدالة/ قوائم ثلاث/ تواصل إلكترونياً/ أنت).

ثانيا - القاصة "سميرة عزام":

- المجموعة القصصية "أشياء صغيرة":

(الأشياء الصغيرة/ حكايتها/ إلى حين/ الشيخ مبروك/ عقب سيجارة/ على الدرب/ في المفكرة/ زواج العمة/ أمومة خيرة/ بائع صحف/ نافخ الدواليب/ ماما/ مات أبوه).



ثالثاً - القاصة "توال السعداوي":

1 - مجموعة "حنان قليل":

(حنان قليل/ كرامة/ الكوافير سوسو/ لن تجديه يا ليلي/ ليست عذراء/ هيتروفس...



هيتروفس/ الشيء الصعب/ مجرد
صورة/ الدوسيه الضائع/ ومات الحب/
سوسن/ فراغ/ لا شيء/ حينما أكون
نافعة/ قصة من حياة طيبة/ من أجل
من؟).

2 - مجموعة "تعلمت الحب":

(تعلمت الحب/ لعله الحب/ شيء

جديد/ نيسان/ هذه المرأة/ المقامر/ شيء

آخر/ ضعف/ الماضي/ تحت الملاءة/ لن أكون رخيصة/ أحلام/ لست أنا/ زوجي لا أحبك/
كلنا حيارى).

قائمة

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم.

المصادر:

- 1- سميرة عزام: أشياء صغيرة" قصص، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، شباط 1954.
- 2- سناء شعلان: "أرض الحكايا"، نادي الجسرة الثقافي والاجتماعي، دار الكتب القطرية، 43، د.ط، 2008.
- 3- _____: "الذي سرق نجمة"، مجموعة قصصية، الأمواج للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2016.
- 4- _____: "تراثيل الماء"، مجموعة قصصية، الوراق للنشر والتوزيع، طبع بدعم من وزارة الثقافة، ط1، 2010.
- 5- _____: "نقاسيم الفلسطيني"، مجموعة قصصية، أمواج للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، المعد، ط1، 2015.
- 6- _____: "قافلة العطش"، مجموعة قصصية، الوراق للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2006.
- 7- _____: "مقامات الاحترق"، مجموعة قصصية، نادي الجسرة الثقافي والاجتماعي، قطر، 2000، 2006.
- 8- _____: "الهروب إلى آخر الدنيا"، نادي الجسرة الثقافي والاجتماعي، دار الكتب القطرية 592، د.ط، 2006.
- 9- نوال السعداوي: "حنان قليل"، دار الآداب بيروت، ط1 القاهرة، ط2 بيروت 1986، ط3 بيروت 1989.
- 10- _____: "تعلمت الحب"، دار الآداب بيروت، ط1 القاهرة، ط2 بيروت 1986، ط3 بيروت 1989، ط4 بيروت 2000.

المراجع:

- 11- إبراهيم محمود، جماليات الصمت في أصل المخفي والمكبوت، مركز الإنماء الحضاري، دار الشجرة للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2002.

- 12- أحلام حادي، جماليات اللغة في القصة القصيرة، قراءة لتيار الوعي في القصة السعودية، 1970-1995م، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 01، 2004.
- 13- الأخضر بن السائح، سرد المرأة وفعل الكتابة، دراسة هدية في السرد وآليات البناء، دار التنوير، الجزائر، د.ط، 2012.
- 14- ألبير كامو، الإنسان المتمرّد، تر: نهاد رضا، منتدى مكتبة الإسكندرية، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط3، 1983.
- 15- بثينة شعبان، 100 عام من الرواية النسائية العربية، (1899، 1999)، دار الآداب، بيروت، ط1، 1999.
- 16- بسام قطوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2001.
- 17- بلقاسم مارس، الصمت في الخطاب - أعمال ندوة فكرية، يافا للبحوث والدراسات والنشر والتوزيع، تونس، ط1، 01، 2018.
- 18- بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية المغاربية، المغاربية للنشر والطباعة والإشهار، تونس، ط1، 01، أبريل 2003.
- 19- جيرار جنيت وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ترجمة ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، دار الخطابي للطباعة والنشر، البيضاء، فرقة برفان، ط1، 01، 1989.
- 20- جين سعيد المقدسي، رفيق رضا صيداوي، نهى بيومي، النسوية العربية رؤية نقدية، مركز دراسات الوحدة العربية، تجمع الباحثات اللبنانيات، بيروت، ط1، 01، حزيران/ يونيو 2012.
- 21- حسن كريم عاتي، الرمز في الخطاب الأدبي - دراسة نقدية، الروسم للصحافة والنشر والتوزيع، ط1، 1436هـ/ 2015م.
- 22- حسين المناصرة، النسوية في الثقافة والإبداع، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ط1، 01، 2008.

- 23- _____: قراءات في المنظور السردي النسوي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط01، 2013.
- 24- حميد لحميداني، القصة القصيرة في العالم العربي ظواهر بنائية ودلالية، مطبعة انفو - برانت، فاس، الطبعة 01، 2015.
- 25- دجلة أحمد سماوي، عبد الإله الصائغ، النقد الأدبي الأنثوي، مركز الكتاب الأكاديمي، عمان، الأردن، ط1، 2014 2015.
- 26- رشيدة بن مسعود، المرأة والكتابة، سؤال الخصوصية البلاغة الاختلاس، إفريقيا الشرق المغرب، ط02، 2002.
- 27- زليخة أبوريشة، أنثى اللغة، أوراق في الخطاب والجنس، دار نينوى، 2009/1000م- 1430هـ.
- 28- زهور كرام، السرد النسائي العربي، مقاربة في المفهوم والخطاب، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، 10 زنقة جون بوان، ط01، 1424هـ، 2004.
- 29- سردار زنكنة، لقاءات تحت أشعة الحروف المشرقة، مجموعة حوارات، مطبعة كارو، السليمانية، مطبوعات اتحاد أدباء الكورد-كركوك، ط01، 2011.
- 30- سناء شعلان، السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن من عام 1970 الى 2002، نادي الجسرة الثقافي والاجتماعي، قطر، 2003.
- 31- سوزان ألس واتكنز، ماريزا رويدا، مارتا رودنجويس، أقدم لك الحركة النسوية، تقديم إمام عبد الفتاح إمام، إشراف جابر عصور، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، العدد 449، ط01، 2005.
- 32- سوسن ناجي رضوان، الوعي بالكتابة في الخطاب النسائي العربي المعاصر، دراسات نقدية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2004.
- 33- سيد محمد قطب، عبد المعطي صالح، عيسى مريم سليم، في أدب المرأة، أدبيات الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، مكتبة لبنان ناشرون، إشراف: محمود علي مكي، دار نوبار للطباعة، القاهرة، ط1، 2000.

- 34- شريط أحمد شريط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة (1947-1985)، منشورات اتحاد العرب، 1998.
- 35- ضياء غني العبودي، شواغل سردية، دراسات نقدية في القصة والرواية، تموز طباعة نشر وتوزيع، دمشق، ط1، 2012.
- 36- عبد الرحيم وهابي، السرد النسوي العربي، من حبكة الحدث إلى حبكة الشخصية، كنوز للمعرفة والنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2016م/ 1437هـ.
- 37- عبد العزيز بوالشعير، غدامير من فهم الوجود إلى فهم الفهم، منشورات الاختلاف، دار الإيمان، الرباط، ط1، 1432هـ/ 2011م.
- 38- عبد العزيز شرف، أدب السيرة الذاتية، مكتبة لبنان، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، 1992.
- 39- عبد الغني بن الشيخ، آليات باشتغال السرد في الخطاب الروائي الحديث، ثلاثية أرض السواد لعبد الرحمن منيف أنموذجا دراسة نظرية تطبيقية، دار خيال للنشر والترجمة، برج بوعريريج، الجزائر، د ط، السداسي الثاني، 2019.
- 40- عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص، البنية والدلالة، شركة الرابطة، الدار البيضاء، ط1، 1996.
- 41- عبد القادر بن سالم، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، في التجريب وعنف الخطاب عند جيل الثمانينات، منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق، 2001.
- 42- عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب السردى وقضايا النص، منشورات دار القدس العربي، وهران، ط1، 2009.
- 43- عبد اللطيف محفوظ، آليات إنتاج النص الروائي نحو تصور سيميائي، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1429هـ/ 2008.
- 44- عبد الله إبراهيم، المتخيل السردى - مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة 01، حزيران 1990.

- 45- _____: موسوعة السرد العربي، (ج5- ج6)، قنديل للطباعة والنشر، مؤسسة محمد بن راشد آل مكتوم، الإمارات العربية المتحدة، ط1، تشرين الأول/ أكتوبر 2016م/1438هـ.
- 46- عبد الناصر حسن محمد، نظرية التلقي بين ياقوس وإيزر، كلية الآداب، جامعة عين شمس، دار النهضة العربية، القاهرة، 2002.
- 47- عبد الهادي أحمد الفرطوسي، سميائية النصّ السردي، آفاق جديدة، منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق، بغداد، 61 لسنة 2007.
- 48- عجنك يمينه (بشي)، قضايا المرأة في الخطاب السردى النسائي في الجزائر (كتابات زهور رويسى) انموذجا، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2018م/1439هـ.
- 49- عزيزة مريدن، القصة الشعرية في العصر الحديث، دار الفكر، دمشق، ط1، 1404هـ/1984م.
- 50- عفيف البهنسي، النقد الفني وقراءة الصورة، دار الوليد، دار الكتاب العربي، دمشق، القاهرة.
- 51- علي آيت أوشان، السياق والنصّ الشعري، من البنية إلى القراءة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 1421هـ/2000م.
- 52- علي عبد الجليل، فن كتابة القصة القصيرة، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، 2005.
- 53- عمر عاشور، البنية السردية عند الطيب صالح، البنية الزمانية والمكانية في موسم الهجرة إلى الشمال، دار هومة، الجزائر، د ط، 2010.
- 54- عيسى برهومة، اللغة والجنس - حفريات لغوية في الذكورة والأنوثة، دار الشروق، عمان، ط1، الإصدار الأول، 2002.
- 55- غنام محمد خضر، فضاءات التخيل مقاربات في التشكيل والرؤى والدلالة والإبداع سناء الشعلان القصصي، عمان، مؤسسة الوراق، 2011، الأردن، ط1، 2012.

- 56- **فتحي بوخالفة**، "أفق الانتظار"، محاضرات السنة الأولى ماجستير، تخصص: تحليل الخطاب وعلم النص، مقياس نظريات القراءة والتأويل، المحاضرة السابعة، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة المسيلة، 2014.
- 57- _____: التأويل إمكانية القراءة وأبعاد الدلالة، بحث نشر ضمن "شعرية القراءة والتأويل في الرواية الحديثة"، منشورات دار عالم الكتب الحديث، إربد-الأردن، الطبعة 1، 2010.
- 58- **كوثر محمد علي جبارة**، تبئير الفواعل الجمعية في الرواية، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، اللاذقية، ط1، 01، 2012/04.
- 59- **ماري إيجلتون**، نظرية الأدب النسوي، ترجمة عدنان حسن، رنا بشور، دار الحوار، سورية، ط1، 01، 2016.
- 60- **محمد الأخضر الصبيحي**، مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف.
- 61- **محمد الهادي العامري**، القصة التونسية القصيرة، تقديم: رياض المرزوقي، دار بوسلامة للطباعة والنشر والتوزيع، تونس، د ط، 1980.
- 62- **محمد آيت ميهوب**، الرواية السيرداتية في الأدب العربي المعاصر، ت، محمد القاضي، كنوز المعرفة، عمان، ط1، 2016، 12/37.
- 63- **محمد بكاي**، جدل النسوية - فصول نقدية في إزاحة الدوغماتيات الأبوية، دار الأمان، الرباط، منشورات الاختلاف والصفاف، ط1، 1441هـ/2019م.
- 64- **محمد صابر عبيد**، التشكيل السيرداتي، التجربة والكتابة، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، 2012م 1433هـ.
- 65- _____: المغامرة الجمالية للنص الأدبي - دراسة موسوعية، إشراف وجدي زرق غالي، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 2012.
- 66- _____: النص الرائي - أسئلة القيمة وتقانات التشكيل، المؤسسة الحديثة للكتاب، لبنان، 2014.

- 67- _____: تأويل متاهة الحكي في تمظهرات الشكل السردي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 1432هـ/2011.
- 68- _____: حركية العلامة القصصية جماليات السرد والشكل، المؤسسة الحديثة للكتاب، لبنان، ط1، 2004.
- 69- _____: سوسن البياتي، المتخيل الروائي سلطة المرجع وانفتاح الرؤيا، دراسة في تجربة إبراهيم نصر الله الروائية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2015.
- 70- _____: فضاء الكون السردى، جماليات التشكيل القصصى والروائي، نخبة من النقاد الأكاديميين، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2015م/1436هـ.
- 71- محمد عبد المطلب، قراءة السرد النسوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2014.
- 72- محمد معصم، المرأة والسرد، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 2004.
- 73- _____: بناء الحكاية والشخصية في الخطاب النسائي العربي، منشورات دار الأمان، الرباط، ط1، 2007.
- 74- محمود الضبع، غواية التجريب، حركة الشعرية العربية في مطلع الألفية الثالثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، سلسلة دراسات أدبية، 2015.
- 75- محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي - دراسة مقارنة، دار الفكر العربي، مدينة نصر، ط1، 1417هـ/1996م.
- 76- مسلم حسن حسين، جماليات النص الأدبي، دراسات في البنية والدلالة، منتدى سور الأزبكية دراسات نقدية، دار السياب (لندن)، ط1، 2007.
- 77- مفقودة صالح، المرأة في الرواية الجزائرية، دار الشروق للطباعة والنشر والتوزيع، بسكرة، ط2، 2009/01/17.
- 78- منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 2002.
- 79- موسى سامح ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها بجامعة الكويت إربد، دار الكندي، ط1، 2003.

- 80- نادر كاظم، المقامات والتلقي - بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث، مملكة البحرين، وزارة الإعلام والثقافة والتراث الوطني، دار فارس للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2003.
- 81- نبيل راغب، الأدب الساخر، الأعمال الخاصة، مكتبة الأسرة بمهرجان القراءة للجميع، جمعية الرعاية المتكاملة المركزية، سمير سرحان، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، بدار الكتب، 2000.
- 82- نزيه أبو نضال، تمرّد الأنثى في رواية المرأة العربيّة وبيلوغرافيا الرواية النسوية العربيّة (1885-2004)، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط01، 2004.
- 83- نوال السعداوي، عايدة الجوهري، في حوار حول الأنوثة والذكورة والدين والإبداع، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2014.
- 84- _____: مذكراتي في سجن النساء، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، مصر، 2000.
- 85- وليم الخان وآخرون، الأدب النسائي العربي، الدار العربيّة للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، معهد الآداب الشرقية، جامعة القديس يوسف، ط1، 2008.
- 86- ياسين النصير، ما تخفيه القراءة، دراسات في الرواية والقصة القصيرة، الدار العربيّة للعلوم ناشرون بلبنان، ط1، 1429هـ/2008م، المجلس العراقي للثقافة.
- 87- يمنى العيد، الرواية العربية، المتخيل وبنيتها الفنية، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2011.
- 88- يوسف الشاروني، القصة تطورا وتمردا، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط2، 2001.

المعاجم:

89- مجد الدين محمد بن يعقوب بن محمد بن إبراهيم الفيروز أبادي الشيرازي الشافعي، القاموس المحيط، طبعة جديدة لوفان، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1415هـ/1995م.

90- المعلم بطرس البستاني، محيط المحيط، قاموس مطول للغة العربية، مكتبة لبنان، طبعة جديدة، بيروت، 1987.

91- ابن منظور الإفريقي المصري، أبي الفصل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، المجلد الثالث عشر، طبعة جديدة ومنقحة، دار صادر، بيروت - لبنان، الطبعة 04، 2005.

92- ابن منظور، لسان العرب، دار إحياء التراث الإسلامي، لبنان، ط1.

93- نصار سيد احمد، مصطفى محمد، محمود درويش، ايمن عبد الله، المعجم الوسيط، دار إحياء التراث العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت - لبنان، ط1، 1429هـ/2008م.

الرسائل الجامعية:

94- حدة بن حفاف، الأدب النسائي الأندلسي، دراسة أسلوبية لبعض النماذج، رسالة ماجستير إشراف، نادية تيحال، المدرسة العليا للأساتذة في الآداب والعلوم الإنسانية ببوزريعة، 2008-2009.

95- خالد وهاب، جمالية التلقي والتأثير في ثلاثية أحلام مستغانمي، دكتوراه علوم، أدب جزائري، إشراف عباس بن يحيى، جامعة المسيلة، قسم اللغة والأدب العربي، 05-06-2016.

96- زواش رحمة، التمرد في السرد السيرداتي النسائي العربي المعاصر، سيرة نوال السعداوي أنموذجا، رسالة ماجستير، إشراف: زعتر خديجة، جامعة السانبا - وهران، قسم اللغة العربية وآدابها، 2011/2012.

97- سعيدة بن بوزة، الهوية والاختلاف في الرواية النسوية في المغرب العربي، رسالة دكتوراه علوم أدب عربي حديث، إشراف الطيب بودربالة، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2007-2008.

- 98- **سمراء لبصير**، تلقي الخطاب الصوفي في النقد العربي بين القديم والحديث، دكتوراه علوم، أدب عربي، إشراف: فتحي بوخالفة، جامعة المسيلة، 2018/2017، قسم اللغة والأدب العربي.
- 99- **سهام خينوش**، النقد النسوي في الخطاب النقدي العربي المعاصر، رسالة دكتوراه علوم، إشراف مجناح جمال، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة محمد بوضياف بالمسيلة، 2018/2017.
- 100- **صبرينة جعفر**، جماليات الخطاب في القصة العربية القصيرة، دراسة نماذج مختارة، رسالة ماجستير، إشراف جمال مجناح، مشرف مساعد شتوح خضرة، كلية الآداب واللغات، جامعة المسيلة، 2016/2015.
- 101- **الطاهر لحواو**، الخصائص الأسلوبية في المجموعة القصصية (بحيرة الزيتون لأبي العيد دودو) إجراءاتها التركيبية وآثارها الدلالية، شهادة دكتوراه، إشراف: محمد زهار، جامعة محمد بوضياف بالمسيلة، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، 2018/2017.
- 102- **عبد النور بلصيق**، جماليات التلقي في المسرح الجزائري الحديث، مسرح عبد القادر علولة أنموذجا، جامعة محمد بوضياف المسيلة، أطروحة دكتوراه علوم، أدب عربي، إشراف: بلخير عقاب، 2019-02-07.
- 103- **عمر عليوي**، سيميائية الأمثال في الخطاب القرآني، دكتوراه علوم، جامعة محمد بوضياف، تخصص أدب عربي، إشراف: محمد زهار، 2017-04-27.
- 104- **كريمة بوكروش**، الوظائف السردية والدلالية للخطاب الصوفي في الرواية العربية المعاصرة "شجرة العابد" لعمار علي حسن نموذجا، إشراف: عبد الغني بن الشيخ، أطروحة دكتوراه علوم، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة محمد بوضياف بالمسيلة، 2017/2016.
- 105- **محمد أحمد العزب**، ظواهر التمرد في الشعر العربي المعاصر، رسالة دكتوراه، إشراف: أحمد الشرباصي، جامعة الأزهر، كلية اللغة العربية، قسم الأدب والنقد، 1976/12/13.

- 106- **مشتوب سامية**، السخرية وتجلياتها الدلالية في القصة الجزائرية المعاصرة، رسالة ماجستير رشيد بن مالك، جامعة مولود معمري بتيزي وزو، قسم اللغة والأدب العربي، 04.04.2011.
- 107- **نور الهدى حلاب**، السرد التاريخي في الرواية الجزائرية من منظور الكتابة النسوية - نماذج تطبيقية، رسالة دكتوراه علوم، إشراف: عبد الرحمن بن يطو، جامعة محمد بوضياف بالمسيلة، 2018 2019.
- 108- **هشام مداقين**، التأويل وآفاق القراءة في مشروع مصطفى ناصف السعدي، دكتوراه علوم، جامعة المسيلة، أدب عربي حديث، إشراف: عباس بن يحيى، 2018/2017.
- 109- **وهيبة بوطغان**، أنماط السارد في الرواية النسائية الجزائرية بحث في الرواية الجزائرية النسائية 1990-2003، أطروحة دكتوراه علوم، جامعة المسيلة، إشراف عباس بن يحيى، أدب عربي، 2018/2017.

المجلات:

- 110- **أسامة يوسف شهاب**، المرأة المأزومة في قصص سميرة عزام، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد 38، العدد 02، 2011، مركز اللغات، الجامعة الأردنية.
- 111- **خليل سليمة**، مشقوق هنية، الأدب النسوي بين المركزية والتهميش، مجلة مقاليد، العدد الثاني، ديسمبر 2011، جامعة بسكرة، الجزائر.
- 112- **عبد المجيد بوقربة**، في معنى التراث (مستويات الفهم)، مجلة فكر ونقد (مجلة ثقافية فكرية)، المغرب، العدد 53، د ط، ص 51-52.
- 113- **فتومة لحامدي**، السياق والنص استقصاء دور السياق في تحقيق التماسك النصي، جامعة بسكرة، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، العدد الثاني والثالث، جانفي - جوان 2008، ص 06.
- 114- **مرسل فالح العجمي**، الواقع والتخييل أبحاث في السرد تنظيرا وتطبيقا، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، نوافذ المعرفة العربية العدد السادس، 418، نوفمبر 2014، ص 24.

115- نور الهدى حلاب، التجريب الروائي في الرواية النسوية الجزائرية، حوليات الآداب واللغات، جامعة المسيلة، 11 ماي 2018، مجلد 05.

الملتقيات:

116- وفاء مليح: أنا أكتب إذن أنا موجودة، مقال ضمن كتاب "الكتابة النسائية التخيل والتلقي، أعمال ملتقى المرأة العربية والكتابة في دورته الخامسة بآسفي أيام 22-23 يوليو 2005، منشورات اتحاد المغرب، 2006.

المواقع الإلكترونية:

117- أحمد حساني، السياق والتأويل من الإشكالية الفيلولوجية إلى الإشكالية اللسانية، مجلة الموقف الأدبي، مجلة شهرية أدبية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق، العدد 395، آذار 2004، روضة الادب، مدونة الأستاذ حبيب موني

. www.rawdatalabe.blogspot.com

118- إسراء خالد، عزوز علي اسماعيل، تقنيات السرد في القصة القصيرة، بمعرض الكتاب الأحد 05 فبراير 2017، 07:43. www.vetooate.com

119- إياد عبد النصار، الرواية النسائية العربية، إشكاليات التمرد والوعي ونظرة الآخر، http://inassar.blog-spor.com الجمعة 22 يناير/ 2017/11/25.

120- خالد النجار بغداد، الأدبية الأردنية سناء شعلان: الحب عندي هو البحث عن إنسانية حقيقية ضائعة في عالم متوحش؟!، وكالة أنباء الإعلام العراقي، 10 أبريل 2020. www.al-iraqi.com.

121- زكي العيلة، أنماط السرد في الرواية الفلسطينية www.arabicstory.net/forum 20/09/2005 09:14.

122- عبد الجبار نوري، قافلة العطش لثناء شعلان مفاهيم حدثوية عن الحب ومنها ما قتل:

123- عبد الكريم قعلول، معاني التمرد والرفض في ديوان "عربة لخيّل الأساطير" للشاعر نصر ساتي، 01 يونيو 2016،

124- محمد وهاب، استراتيجيات العنونة ودلالاتها في قصص سناء شعلان، 09 مايو 2020، الزمان المصري

المراجع بالفرنسية:

125- David GRystal, a dictionary of linguistics and thomelics, sixth edition, Blockwell Publishing LTD, 2008.

126- Dominique Maingueneau, initiation méthodes de l'analyse du discours problèmes et perspectives, langue linguistique communication collection, dirigée parbernard ouemada, classiques hachtle, 79 doulevard saint- germain, Paris 6, Collection 12 ; Edition n3, 1976.

127- Dominique Maingueneau, Les termes clés de l'analyse du discours ATELIER graphique des édition de septembre a Paris, AUB in primeur à paitiers, ISBN2 ; 02, édition de seuil, février, 1996.

128- James Poule Gee, introducing discourse analysis from grammar society, routledge, London, and New York ny, 2018.

129- Keith Brown and Jim Miller, The Cambridge dictionary of tinguis lies, combridge, 1942, p29-76. 2013.

فهرس المحتويات

شكر وعرفان

اهداء أ-و

مدخل

الكتابة النسائية في السرد العربي (إشكالية المصطلح وخصوصية الإبداع)

أولاً - إشكالية المصطلح 08

ثانياً - خصوصية الإبداع 23

ثالثاً - السرد النسائي العربي 30

الفصل الأول

تمظهرات وتجليات خطاب التمرد في القصة النسائية العربية القصيرة "الموضوعات"

تمهيد 45

أولاً - التمرد (المفهوم والماهية) 50

1- التمرد/ التحديد اللغوي 51

2- التمرد/ المفهوم 53

2-1 التمرد كمعطى فلسفي 53

2-2 التمرد كمعطى اجتماعي 56

2-3 التمرد كمعطى سياسي 57

3- التمرد والمفاهيم المصاحبة له 58

3-1 التمرد والرفض 58

3-2 التمرد والتجديد 60

3-3 التمرد والثورة 61

ثانياً - تجليات وتمظهرات خطاب التمرد في القصة النسائية العربية القصيرة 63

1- موضوعات خطاب المرأة المتمردة في النماذج المدروسة 63

1-1 التمردّ على الذات ورفض الذل والقهر	63
1-2 التمردّ على الدين	70
1-3 التمردّ على الرجل/ الأب	75
1-4 التمردّ على العادات والتقاليد (الواقع)	77
2- موقع المرأة المنتجة لخطاب التمردّ في القصّة النسائية العربيّة القصيرة ...	92
1-2 المرأة المبدعة "إثبات الهوية ورفض التبعية"	93
2-2 المرأة المؤيدة للمرأة	99
2-3 المرأة المناضلة	100
2-4 المرأة المعادية للمرأة	107
ثالثا - موضوعات وتحولات خطاب التمردّ في القصّة النسائية العربيّة القصيرة ..	113
1- موضوعات خطاب التمردّ في النماذج المدروسة	114
1-1 (المرأة / الرجل)	114
1-2 الطفل	126
1-3 الوطن والسياسة	134
2- تحولات خطاب المرأة المتمردة؟	140
1-2 المحرّمات	141
2-2 قضية (الشرف)	145
2-3 الخيانة	149
2-4 السحر والشعوذة	155
2-5 ظاهرة التتمر	157
2-6 التواصل الإلكتروني	159
2-7 الغيرة	161

162.....	2-8 الهجرة السرية.....

الفصل الثاني

آليات وتقنيات خطاب التمرد في القصة النسائية العربية القصيرة (الأساليب)

166.....	تمهيد.....
167.....	أولاً - المشهد السردي وتوزيعه.....
169.....	1- اللغة.....
174.....	1-1 السارد.....
174.....	1-2 الضمير اللغوي.....
175.....	2- الكتابة الإبلاغية والبلاغية (الإخبارية/ الإشارية).....
179.....	3- الرؤية السردية.....
181.....	3-1 الرؤية الخارجية.....
183.....	3-2 الرؤية الداخلية.....
184.....	3-3 الرؤية الحوارية.....
186.....	3-4 الرؤية المتعددة.....
187.....	4- الحور (المونولوج النفسي).....
190.....	5- الوصف "البوح الذاتي والوصف الإخباري".....
193.....	6- الزمن.....
198.....	ثانياً - حركية السرد وتغذيته.....
198.....	1- حركية السرد.....
198.....	1-1 التوالد السردى/ حكاية مركزية/ حكايات فرعية.....
201.....	1-2 التوالد السردى الهجائي.....
202.....	1-3 المفارقات الواقعية.....

203.....	1-4 الابداء بالخاتمة
204.....	1-5 اللوحة القصصية
206.....	1-6 المشهد المسرحي
207.....	1-7 المقامات
208.....	1-8 الرسائل/ الاعترافات
210.....	1-9 الفراغات (البياض)
212.....	ثالثا - تغذية السرد
212.....	1- الفنتازيا (البعد الغرائبي)
212.....	1-1 أنسنة الأشياء
216.....	2- الخيال والتخييل
218.....	3- الخيال العلمي
225.....	4- السخرية
228.....	5- التراث
233.....	6- الأسطورة

الفصل الثالث

جماليات خطاب التمرد في القصة النسائية العربية القصيرة

241.....	أولا - ومضات جمالية "إشعاعات"
243.....	1- العتبات
243.....	1-1 العنوان
253.....	1-2 الإهداء
257.....	2- جمالية اللون
260.....	3- جمالية الشخصية الهامشية

263.....	4- جمالية المكان
267.....	5- جمالية الأسلوب
274.....	ثانيا- تجاوز المعيار "المعيار المنسي" وعالم النزعات
274.....	1- الجمالية في تجاوز المؤلف "المعيار المنسي"
274.....	1-1 جمالية التداخل الأجناسي
286.....	2- الجمالية وإشعاع النزعات "الأبعاد"
268.....	2-1 النزعة الإحيائية
289.....	2-2 البعد الرمزي
291.....	2-3 البعد الثوري
292.....	2-4 البعد الواقعي
294.....	2-5 البعد الإنساني
295.....	2-6 البعد النفسي (تيار الوعي)
296.....	2-7 البعد الغرائبي والعجائبي "الفتناري"

الفصل الرابع

تلقي خطاب التمرد في القصة النسائية العربية القصيرة

302.....	تمهيد
304.....	أولا - السياقات ودورها في تلقي خطاب التمرد
305.....	1- السياق/ المعنى/ القصديات
308.....	2- السياق/ القارئ
310.....	2-1 القارئ المثالي (الافتراضي - النموذجي)
317.....	2-2 القارئ العادي
321.....	ثانيا - القارئ والتلقي

321.....	1- القارئ/ كسر أفق التوقع
331.....	2- القارئ/ المسافة الجمالية
332.....	1-2 الخبرة الجمالية/ المسافة الجمالية
340.....	2-2 وظيفة المتعة الجمالية
346.....	الخاتمة
351.....	ملحق
355.....	قائمة المصادر والمراجع
369.....	فهرس المحتويات
	ملخص الدراسة

الملخص:

يسعى هذا البحث الموسوم بـ "خطاب المرأة المتمرّدة في القصّة النسائيّة العربيّة القصيرة عند (نوال السعداوي/ سميرة عزام/ سناء شعلان)" إلى إظهار خصائص هذا الخطاب من الناحية الأسلوبية والموضوعاتية والجمالية وصولاً إلى طريقة تلقيه وقراءته.

والانطلاقة كشفت لنا الكتابة النسائية في السرد العربي بين إشكالية المصطلح وخصوصية الإبداع مروراً إلى تجليات خطاب التمرد وأهم مستويات تحولاته، أما عن آلياته الفنية فقد تجسدت بين المشهد السردى وتوزيعه وحركية السرد وتغذيته يلي ذلك جمالياته التي انعكست في الإشعاعات الجمالية والمعيّار المنسي وعالم الأبعاد "النزعات" منها البعد الإنساني في أقصى توتراته.

وحظ القارئ/المتلقي تنوع هو الآخر بين السياقات والقصديات، وتبقى المسافة الجمالية وكسر أفق انتظار القارئ بين مد وجزر منسلة منها متعة جمالية للنص وخبرة جمالية للقارئ.

الكلمات المفتاحية:

خطاب المرأة؛ المتمرّدة؛ القصّة القصيرة؛ العربية؛ القارئ؛ المسافة الجمالية؛ أفق الانتظار؛ الجماليات؛ السياقات.

Abstract:

This research, entitled " The Discourse of the Rebellious Woman in the Short Arab Women's Story by (Nawal El Saadawi/Samira Azzam/Sanaa Shaalan), seeks to show the characteristics of this discourse in the stylistic, thematic and aesthetic aspects, up to the way in which it is received and read.

The departure revealed to us the woman's writing in the Arab narrative between the problematic of the term and the specificity of creativity, passing to the manifestations of the discourse of rebellion and the most important levels of its transformations. Moreover, its artistic mechanism was embodied between the narrative scene and its distribution and the movement of the narration and its feeding, followed by its aesthetics which was reflected in the aesthetic radiations, the

forgotten standard and the world of the "tendencies" dimensions including the human dimension in its most extreme tensions.

The reader's/receiver's luck also varies between contexts and intentions, and the aesthetic distance and rupture of the reader's expectation remain between ebb and flow, giving rise to the aesthetic pleasure for the text and an aesthetic experience for the reader.

Keywords: women's discourse – the rebellious – the short story – arab – the reader – aesthetic distance – horizons of expectation – aesthetics – contexts.

Résumé:

Cette recherche, intitulée « Le discours de la femme rebelle dans la nouvelle de la femme arabe de (Nawal El Saadawi/Samira Azzam/Sanaa Shaalan), cherche à montrer les caractéristiques de ce discours dans les aspects stylistique, thématique et esthétiques, jusqu'à manière dont il est reçu et lu.

Le départ nous a révélé l'écriture féminine dans le récit arabe entre la problématique du terme et la spécificité de la créativité, en passant aux manifestations du discours de rébellion et les niveaux les plus importants de ses transformations. Par ailleurs, son mécanisme artistique s'est incarné entre la scène narrative et sa distribution et le mouvement du récit et son alimentation, suivi de son esthétique qui s'est reflétée dans les radiations esthétiques, la norme oubliée et le monde des dimensions « tendances » y compris la dimension humaine dans ses tensions les plus extrêmes.

La chance du lecteur/récepteur varie également entre les contextes et les intentions, et la distance esthétique et la rupture de l'attente du lecteur demeurent entre flux et reflux, livrant un plaisir esthétique du texte et une expérience esthétique pour le lecteur.

Mots clés : discours de la femme – la rebelle – la nouvelle – arabe – le lecteur – la distance esthétique – les horizons d'attente – l'esthétique – les contextes

جَمَلُكَ

المخلص:

يسعى هذا البحث الموسوم بـ "خطاب المرأة المتمردة في القصّة النسائيّة العربيّة القصيرة عند (نوال السعداوي/سميرة عزام/سناء شعلان)" إلى إظهار خصائص هذا الخطاب من الناحية الأسلوبية والموضوعاتية والجمالية وصولاً إلى طريقة تلقيه وقراءته.

والانطلاقة كشفت لنا الكتابة النسائية في السرد العربي بين إشكالية المصطلح وخصوصية الإبداع مروراً إلى تجليات خطاب التمرد وأهم مستويات تحولاته، أما عن آلياته الفنية فقد تجسدت بين المشهد السردي وتوزيعه وحركية السرد وتغذيته يلي ذلك جمالياته التي انعكست في الإشعاعات الجمالية والمعيّار المنسي وعالم الأبعاد "النزعات" منها البعد الإنساني في أقصى توتراته.

وحظ القارئ/المتلقي تنوع هو الآخر بين السياقات والقصديات، وتبقى المسافة الجمالية وكسر أفق انتظار القارئ بين مد وجزر منسلة منها متعة جمالية للنص وخبرة جمالية للقارئ.

الكلمات المفتاحية:

خطاب المرأة؛ المتمردة؛ القصّة القصيرة؛ العربية؛ القارئ؛ المسافة الجمالية؛ أفق الانتظار؛ الجماليات؛ السياقات.

Abstract:

This research, entitled " The Discourse of the Rebellious Woman in the Short Arab Women's Story by (Nawal El Saadawi/Samira Azzam/Sanaa Shaalan), seeks to show the characteristics of this discourse in the stylistic, thematic and aesthetic aspects, up to the way in which it is received and read.

The departure revealed to us the woman's writing in the Arab narrative between the problematic of the term and the specificity of creativity, passing to the manifestations of the discourse of rebellion and the most important levels of its transformations. Moreover, its artistic mechanism was embodied between the narrative scene and its distribution and the movement of the narration and its feeding, followed by its aesthetics which was reflected in the aesthetic radiations, the forgotten standard and the world of the "tendencies" dimensions including the human dimension in its most extreme tensions.

The reader's/receiver's luck also varies between contexts and intentions, and the aesthetic distance and rupture of the reader's expectation remain between ebb and flow, giving rise to the aesthetic pleasure for the text and an aesthetic experience for the reader.

Keywords: women's discourse – the rebellious – the short story – arab – the reader – aesthetic distance – horizons of expectation – aesthetics – contexts.