نادي أبها الأدبي

368

الهُويّة والأدب 2

المؤتمر الدولي النقدي الثاني لنادي أبها الأدبي

السرد في عسير

القسم الثاني

مؤتمر الهوية والأدب 2

السرد في منطقة عسير ٢٠١٧م - ١٤٣٨هـ

مؤسسة الانتشار العربي

الهُويّة والأدب2

المؤتمر الدولي النقدي الثاني لنادي أبها الأدبي

السرد في عسير

القسم الثاني

٧-٩ شعبان ١٤٣٨هـ/٣-٥ مايو ٢٠١٧م

المشرف العام على المؤتمر

رئيس نادي أبها الأدبي

د. أحمد بن علي آل مريع

تحرير ومراجعة

د. عبدالرحمن البارقي

د. إبراهيم أبو طالب

أ. أحمد علي الغرباني

مؤسسة الانتشار العربي

نادي أبها الأدبي

الهُويّة والأدب 2

المؤتمر الدولي النقدي الثاني لنادي أبها الأدبي

السرد في عسير

القسم الثاني

٧-٩ شعبان ١٤٣٨هـ/٣-٥ مايو ٢٠١٧م

المملكة العربية السعودية

عسير ـ أبها : 61411

ص.ب : 478

هاتف : 009662244210

adabiabha@hotmail.com

مؤسسة الانتشار العربي

ص.ب. 113/5752

E-mail: arabdiffusion@hotmail.com

www.alintishar.com

@Alintishar Alarabi @Alintishar Alarabi

بيروت ـ لبنان

هاتف: **9611-659148** فاكس: **9611-659150**

ISBN 978-9953-93-428-0

الطبعة الأولى 1442هـ/2021م

اللجنة العلمية للمؤتمر

أ. د. محمد بن يحيى أبو ملحة	رئيساً
أ. د. عبد الواسع الحميري	عضواً
أ. د. عبد الحميد سيف الحسامي	عضواً
د. محمد الصادق الكحلاوي	عضواً
د. عبد الرحمن حسن البارقي	عضواً
د. أحمد بن علي آل مريع	عضواً

المحتويات

تصدع قيم الهُوية في الرواية النسائية السعودية رواية (الباب الطارف) نموذجاً
د. طاهر الجلوب 11

شعرية الخطاب السردي في رواية «الحزام» لأحمد أبو دهمان
د/ محمد الكحلاوي 29

صورة الأم والبحث عن الهُوية في قصص محمد علوان (مجموعة هاتف أنموذجًا)
أ.د. زكريا على أحمد كوينه 37

الهوية السردية عند ظافر الجبيري «الهروب الأبيض أنموذجًا»
أ/ غادة محمد البكري 65

الانتماء الأخلاقي ومرجعياته في أعمال عبد الوهاب آل مرعي السردية
(رواية اليهودي والفتاة العربية نموذجًا)
أ. لينة أحمد حسن آل عبدالله 71

هوية المكان الريفي العسيري في المتخيل القصصي لظافر الجبيري
أ.د/ عبد الحميد الحسامي 135

أقصوصة البيت القديم لإبراهيم الألمعي [مقاربةٌ سيميوطيقيّة بنيويّة]
د. عليّ الشّبعان..... 155

بنية الفضاء وهويته في رواية الحزام
د. جميلة العبيدي 185

بناء الشخصية في القصة القصيرة النسائية في منطقة عسير
د. إبراهيم محمد أبو طالب..... 197

مستويات اللغة السرديّة وتجليات الهوية في رواية جبل حالية
أ. أحمد ملبس محمد عسيري..... 237

تجربتي في السيرة الذاتية
أ.د زاهر بن عواض الألمعي 255
حديثُ الذات حديثُ الخيال كلمات في تجربتي القصصية
د. حسن النعمي 259
تجربة الركض نحو المسرح لزمنٍ يزيدُ على أربعين سنة
عبد الله السلمي 265
تجربتي القصصية
أ. إبراهيم شحبي 271
نبذة عن تجربتي في كتابة القصة
تركي العسيري 273
البيان الختامي والتوصيات 279

ملحق

في عصر العولمة هل بقيت اللغة محدّدة للهوية؟
في عصر العولمة هل بقيت اللغة محدَّدة للهوية؟
د. علي سعد الموسى 287

الجلسة الرابعة

الأربعاء 7 شعبان 1438هـ الموافق 3 مايو 2017م

رئيس الجلسة

د. يحيى بعيطيش

م	اسم المشارك	عنوان البحث
1	د. طاهر الجلوب	تصدع قيم الهُوية في الرواية النسائية السعودية، رواية (الباب الطارف) نموذجاً
2	د. محمد الكحلاوي	شعرية الخطاب السردي في رواية "الحزام" لأحمد أبو دهمان
3	أ. د. زكريا علي أحمد كوينة	صورة الأم والبحث عن الهُوية في قصص محمد علوان (مجموعة هاتف أنموذجًا)
4	أ. غادة محمد البكري	الهوية السردية عند ظافر الجبيري "الهروب الأبيض أنموذجًا"
5	أ. لينة أحمد حسن آل عبدالله	الانتماء الأخلاقي ومرجعياته في أعمال عبدالوهاب آل مرعي السردية

تصدع قيم الهُوية في الرواية النسائية السعودية

رواية (الباب الطارف) نموذجاً

د. طاهر الجلوب

المقدمة

لا نتوقعُ أن فوضى الجنون قد تبلغ في إيذاء الحياة الحدَّ الذي بلغته مع إنسان القرن العشرين، وعقله التقدمي، الذي سبق له أن أصابَ التاريخَ بفجيعتي قنبلتي نجازاكي وهيروشيما، وها هو إنسانُ القرن الحادي والعشرين يتطلع إلى تجاوز سابقيه في إشعال الكرة الأرضية، وتدمير بني جنسه، والكائنات المصاحبة له، في هذا الحيز الصغير من الكون.

بات هذا الوحشُ الكاسرُ المتضخمُ يوماً بعد يوم - بفعل عبقرية علمه ومعرفته – من أكبر الفجائع التي عرفها الوجود؛ على يده يُطحنُ العالمُ، ويعادُ عجنُه وخبزُه؛ لتشكيل عالم جديد لا يعلم حتى هو ما ملامحُه المرجوة، أو المنتظرة، وكأنه من ناحية أخرى الكائنُ الغبي، الذي يسعى بذكائه المفرط، وعبقريته الفذة إلى ابتكارِ نهايته...

على يد إنسان هذه المرحلة من التاريخ:

تتهاوى القيم.

تزرع الفتن.

تُجْتَثُّ الشعوب، وتُسْتَأصلُ.

مشاهد عجائبية تبلغ بك من روعها حدَّ السكرِ، والجنون.

تارة يُصدِّرُ إنسانُ هذا العصر هذه الوحشية باسم الدين، وأخرى باسم العِرْق، وثالثة باسم الانتماءات الإقليمية، والجغرافية، وفي النهاية سيجدُ هذا الإنسانُ نَفسَه في دهشة مَن نظرَ إلى مرآته، ففوجئ بغير ملامحه.

في هذا المناخ العالمي -حسب تقديرنا- يصبح الإنسان في أمسِّ الحاجة إلى إعادة قراءة ذاته، وتوصيفها؛ فأمامَ ما يحدث تتبدد التعريفاتُ التي سبق له أن عرف بها نفسَه، وتتكشف محدوديتُها، وبطلانها، وزيفها، وسذاجتها في الوقت نفسِه، ولا نتوقع أن ثمة ما يعوز إنسان هذه المرحلة في هذا الظرف أكثر من إعادة ضبط مفَاهيم هويته، التي من شأنها توجيه سلوكه، وتعيين ضوابطه.

يتطلب إنجاز هذه المهمة تظافر مختلف المعارف، والآداب. فكل ميدان قادر على أن يدلو بدلوه في توصيف هوية إنسان هذا العصر، وتشخيص مآزقها، والتكهن بمعالجة إشكالاتها، ومن هذه الميادين ميدان فن السرد، القادر بعوالمه المتخيلة، والافتراضية، على جَسْدَنَة تصدع مفهوم الهوية فنياً، والإسهام في جبر كسوره، وتقويم اعوجاجه، وتصحيح مساره.

فن السرد - حسب زعمنا- من أكثر الفنون شفافية في تعامله مع مفهوم (الهوية)، الذي تزيد حساسيتهُ في أعمال الذات الروائية النسائية، المتجاوزة للذات الذكورية في استشعار ما يحيط بها من نفي، وتحاصرها من غربة؛ فأي تعثر في مسار هذه الذات الكاتبة، أو اضطراب في ترحالها من تجربة إلى أخرى يشكّكها في سلامة هويتها الشخصية، وأي توتُّر بينها وبين محيطها الإنساني يشككها في سلامة هويتها الجماعية، ويستوقفها لرسم ملامح الوجع، وتشققات الشروخ.

وقد أفصحت الأعمال السردية الماثلة بين أيدينا للمساءلة، أن الذات الروائية النسائية السعودية تتصدر الذات الروائية النسائية العربية في ملامسة إشكالات الهوية، والبحث عن حلول لمآزقها؛ لهذا طاب للباحث محاورة بعض هذه الأعمال ممثلة بمتون نذكر منها:

- رواية (طوق الحمام) لرجاء عالم (2011).
- رواية (وجهة البوصلة) لنورة الغامدي (2002).
- رواية (الباب الطارف) لعبير العلي (2012).

تعددت المتون ليتسنى لها تمثيل روايات متباينة المستويات الفنية، ومتعددة الأقاليم الجغرافية؛ غير أننا في هذا المقام سنخصُّ رواية (الباب الطارف) بالتعاطي باعتبارها المتن السردي الممثل لمنطقة عسير، ومن ثمة فقد كان السؤال المطروح، والمُجَسِّد لإشكالية هذا الجزء من الدراسة:

ما مؤشرات تصدع قيم الهوية في رواية «الباب الطارف»؟ وما المعالجات الإبداعية التي اقترحها هذا العمل لسبر ذلك التصدع؟

ليس بمقدورنا الاقتراب من معالجة الموضوع مالم نحدد القيمة التي سنشتغل عليها؛ فمعروف أن مفهوم الهوية يتكون من منظومة قيم موروثة، وأخرى مكتسبة، من الأولى- لمجرد التمثيل-: اللغة، والدين. وقد أفصح المتن الخاضع للمساءلة - بشيء من الوجع، والحرقة- عن صدارة نشاط القيمة الدينية المنخرطة في فضائه السردي عبر الشخصية الممثلة لها، والموسومة بالشخصية المتدينة، المتفرعة - حسب تشكيله لها - إلى شخصيتين:

الأولى: الشخصية المتوازنة.

الثانية: الشخصية المأزومة [1]، المغالية، المتطرفة، المريضة.

قلما استدعت الرواية الشخصية الأولى (المتوازنة)؛ لأنها لا تشكل خصماً للمرأة وقضاياها النوعية، والحياتية، وفي المقابل فقد استهدفت الشخصية الثانية، التي تُنَصِّبُ نفسها وصياً على المرأة، ومراقباً لسلوكها بتعصب نوعي لنزعتها الذكورية، ودون معرفة دقيقة بتفاصيل القانون الديني.

في البداية تنخرط الشخصية المتدينة المناهضة للمرأة في النص الروائي محفوفة بمفردات قاموسها الديني المادية - كالمساجد، والمنارات- والغيبية كالملائكة، التي يقل انتشارها، والشياطين المتجاوزة لسابقتها في كثافة الحضور، والانتشار.

بعد اكتمال تشكل محيط هذه الشخصية المتدينة المتزمتة يفسح النص لها الحيز الكافي لممارسة نشاطها؛ وإنتاج مواقفها المعادية للمرأة، والمُحَمَّلَة بدلالة الاستخفاف، والاحتقار؛ لِيُصَعِّد لاحقاً من توتر العلاقة بين هاتين الشخصيتين، ومن جَلْد كلٍّ منهما للأخرى؛ مرجحاً أحقية المرأة، ومضمراً انتصارها على مُنَاهِضَتها في المُنازلة الحوارية.

(1) المقصود بالشخصية المتدينة المأزومة: الشخصية التي تستجلب القوانين الدينية لإنتاج أزمة، بدلاً من استدعائها لتنظيم شؤون الحياة، ومعالجة إشكالاتها، كما هو المقصد الأساسي من تأسيسها، وقد فضلنا استعاضة مصطلح الشخصية (المتزمتة) -المعروف بشيوع استعماله- بمصطلح الشخصية المأزومة؛ لنقترب بهذه الشخصية دلالياً من مصطلح الأزمة التي تنتجها من خلال تعاطيها المتطرف مع القيم الدينية على المستوى الفردي، والجماعي، وبالإجمال الحياتي.

حسب الرؤية التي تعمل الرواية على بلورتها عبر خطابها السردي، يجسد هذا الصراع الضاري- بين هاتين الشخصيتين - تصدع القيمة الدينية في وعي المرأة، المُسَوِّقة لتصوراتها، ومواقفها الرافضة عبر الشخصية النسائية الممثلة لها في النص؛ والمَدْعُوة بـ «حنين».

مسار الدراسة

بشكل عام متخيل رواية (الباب الطارف) لتصدع القيمة الدينية بارز بجلاء في رسمها لملامح الشخصية المتدينة المغالية من ناحية، وفي تعيينها لوظائف هذه الشخصية من ناحية ثانية.

ترسم الروائية شخصياتها في العمل الروائي كمرحلة أولى، ثم تحركها كخطوة ثانية؛ لتقوم بالدور السردي المُوْكَل إليها. يُنْبِئُ متخيلُ الروائية من خلال العملية الأولى بملامح تشكل هذه الشخصية في وعي الكاتبة بالسلب، أو بالإيجاب، وبما يربطها بها من علاقة النفي، أو القبول. ومفاد هذا أن الرواية قد مرَّت في تعاطيها مع الشخصية المغالية في تدينها بمرحليتين:

الأولى: الشروعُ في رسم ملامح هذه الشخصية، وتعيين صفاتها.

الثانية: إيكال الأدوار الوظيفية اللازمة إلى هذه الشخصية، والموسومة بمناهضة المرأة ومعاكستها.

نستدعي بعض تجليات المرحلة الأولى من رسم الرواية لبعض ملامح شخصية «العم سعيد»:

«العم سعيد يملك حاجبين غليظين ولا يُحدثنا إلا بغضب. لحيته الكثة والطويلة كانت تثير فزعي وأنا صغيرة. فقد كان يقبض عليها بكفه، ويضع طرفها في فمه، ويركض باتجاهي، ولم يبقَ من وجهه عينان جاحظتان وشَعَر!» (العلي، 2012، ص 26).

تحتلُ مفردةُ (اللحية) مكانة خاصة في المقطع السَّابق – ومن ثمة في وعي الروائية- من مؤشراتها:

1. طول المساحة التي خُصَّتْ بها هذه المفردة في المقطع بالتوصيف، مقارنة بغيرها من المفردات، الحاضرة بعجالة؛ كـ(الحاجبين الغليظين)، اللذين سرعان ما

انتقلت ريشة الكاتبة من رسمهما إلى التفصيل في أمر اللحية، التي من توصيفاتها أنها طويلة، كثة: أي قوية الثبات في منبتها، كثيفة، شَعْرُهَا مُجْتَمِعٌ وَمُجَعَّدٌ.

2. توارد بعض المفردات الأخرى؛ لِمُعَاضَدَة اللحية في مهمتها- داخل المقطع السردي- المُتمثِّلة بتشويه وجه «العم سعيد» مُمَثِّل الشخصية المتدينة المُغالية في النص؛ من هذه المفردات: (الحاجبان الغليظان)، و(الكف)، التي كان يقبض بها على لحيته؛ لـ «يضع طرفها في فمه»، والعينان الجاحظتان.

خُصَّتْ «اللحية» في المقطع السردي السابق بهذه المكانة، وبهذا النشاط الفاعل باعتبارها العضو المميز للشخصية المتدينة في المجتمع حسب الوعي السائد. وكراهية المرأة المنخرطة في النص لهذا العضو، ووظيفته مؤشر سيميائي إلى كراهيتها للشخصية المتميزة بهذا المظهر في مجتمعها، وهذا يحيلنا إلى «مبدأ التكافؤ الدلالي المطلق بين العالم النصي والواقع الخارجي»(بو علي، 1999، ص76)، الذي يجعل من الشخصيات الروائية امتداداً للشخصيات الواقعية.

هذا الحضور البارز في وعي الكاتبة للحية يتكرر في توصيفها لـ «محمد» ابن العم سعيد، الوريث النهم لشخصية أبيه، والمتجاوز لها في الوقت نفسه. تقول «حنين» عنه وقد بلغ هذه المرتبة بعد تغير طرأ عليه:

«بعد هذه الحادثة تغير حال محمد ظاهرياً، أطال لحيته وقصر ثوبه، وأصبح نسخة متكررة من سعيد [...] يتصرف أيضاً وكأن المرأة عدوه الأول، حتى وإن كانت هذه المرأة هي أمه أو شقيقته أو جدته!» (العلي، 2012، ص ص 31-32).

تصف «حنين» ما تغير من مظهر «محمد» بعد انتقاله من تجربة السكر إلى التشدد، وأول مفردة تقفز إلى مخيلتها حسب الفقرة السابقة هي (اللحية)، المَوصوفة بالطول، والمتَبوعة بتفاصيل أخرى أقل أهمية في وعي الكاتبة.

وبمحاورة الرواية - والروايات النسائية السعودية الأخرى، التي تم استدعاؤها لمساندتها- يبين للباحث أن الشخصية المتدينة المغالية في هذه النصوص الروائية موسومة بمحددات أبرزها:

1. بدائية الصورة، ووحشيتها.
2. الضدية.

3. الهيمنة، والتعالي، والسَّادية.
4. الانفصام.
5. التعصب النوعي.
6. الفظاظة، ورداءة السلوك الاجتماعي.
7. الجهل في التعامل مع المرأة.

والجهل هنا لا يخصُّ عالم المرأة، أو العلاقات الاجتماعية فحسب؛ بل وقضايا أخرى كمعطيات العصر الجديدة؛ فهذه الشخصيات - حسب توصيف الرواية- تقيم في الأزمنة السابقة، لا تعي واقعها، ولا تمتلك القدرة على معالجة قضاياه؛ وبهذا فهي شخصيات موصوفة بالعجز، والاستسلام لصيغ الحياة الجاهزة، وعدم القدرة على استيعاب مستجدات العصر كما هو إيعاز رواية (طوق الحمام) - التي استدعيناها؛ لمساندة رواية (الباب الطارف) في تجسيد بعض تفاصيل الإشكالية- الملغمة بمقولات تحمل ما تقدَّم من معنى، كالعبارة الواردة على لسان «حي أبو الرووس» :

«أخنق بها سكاني الذين يبدَؤون في النبش عن مسكنات في تاريخهم، لعجزهم عن احتمال واقعهم الكالح أو تفهم العصر الذري الذي سيدوسهم» (عالم، 2011، ص7).

هذه السمات بالإجمال، التي ألمحتْ إليها بكثرة رواية (الباب الطارف) - ومن قبلها رواية (طوق الحمام)- هي ما أفضت بالمرأة في النص السردي إلى النفور من الشخصية المغالية في تدينها، وإلى تفاقم كراهيتها لها يوماً بعد يوم. تشير إلى هذه الدلالة «حنين» بقولها - عن عمها «سعيد» المعروف بتزمته الديني:

«كان عمي سعيد وعائلته كالورم السرطاني في هدوء هذا المنزل.. كل يوم يكبر ويزداد بشاعة، ولا علاج يجدي معه!» (العلي، 2012، ص31).

كلُّ بحث محكوم بمساحة ورقية محددة؛ وذلك ما حال الباحث عن تناول جميع ملامح، وسمات الشخصية المغالية في تدينها - حسب زعم رواية (الباب الطارف)- وما جعله يكتفي في هذا المقام بتناول أبرز السمات المحددة لهذه الشخصية، وهي على وجه التعيين: سمة الهيمنة والتعالي، وسمة الانفصام.

شكلت روايةُ (الباب الطارف) شخصياتها من نموذجين متقابلين يمثلُ النموذجَ

الأول المرأةُ الموسومة بالضعف، وقلة الحيلة، الحاضرة لتحقيق ذاتها، وعرض إشكاليتها، مع الشخصية الذكورية المغالية في تعاملها مع القيم الدينية - الممثلة للنموذج الثاني- المُوصوفة في تعاملها مع المرأة بالهيمنة، التي من مؤشرات تشكلها في بينة النص كثافة انتشار هذه الشخصية في محيط عائلة «حنين»، أمثال: عمها «سعيد المهيب»، و«محمد» ابنه، و«أحمد» زوجها، الذي اقترنت به تحت ضغوط الضرورة، ثم تعذَّر عليها استمرار العيش معه؛ لما وقع عليها من الظلم، والإقصاء، وهي في عصمته.

وتستند هذه الشخصية في هيمنتها على المرأة- ومعها الأسرة، والمجتمع- في بنية النص إلى:

1. قناعتها بامتلاكها للحقيقة المطلقة.
2. تكوينها الذكوري.

يتصدَّر هذه الشخصيات في رواية (الباب الطارف) وفق السمات المشار إليها سابقاً - وعلى وجه التعيين الهيمنة، والتعالي - «سعيد المهيب»، عم الشخصية النسائية المحورية «حنين»، التي تقول عنه:

«تأثر سريعًا بما كان يسمع، وورث فكرًا متشددًا اجتمع مع طبعه الغليظ، وأصبحت نظرته للأمور متطرفة بطريقة تحدد معاملته مع الآخرين، المرأة في تفكيره كائن لا يؤخذ إلا بالقوة، ولا يُسمح له بمصافحة النور بالرغم أنه النور نفسه! الريبة أولاً، هذا هو المبدأ الذي يعمل به في تعامله معها لأنها كما تلقى على يد مشايخه عورة لا ينبغي أن تُكشف، وفتنة لا تؤمن، ولا يأتي منها خير. فالأفضل للشخص أن يبادر بتشذيب أغصانها منذ أن تكون برعمًا غضًّا لا يلوي إلا على الحياة. برغم نظرته السوداء والعدائية للمرأة إلا أن حياته كان فلكها يدور حولها!» (العلي، 2012،ص27).

الفقرة السابقة المثبتة عن «حنين» محملة بدلالتين:

- الأولى: فظاظة عمها «سعيد المهيب»، وسوء تعامله مع المرأة، وتعاليه، وهيمنته عليها في محيطه الأسري.
- الثانية: مصدر هذه الطباع - التي جعلت منه شخصية قهرية تخلو في تعاملها مع المرأة من الرقة، واللين- وهو بطبيعته مصدر موروث، يعتمد على تلقي الأفكار دون أن يخضعها لمساءلة العقل، والمنطق، والواقع.

تضيف الرواية عبر مسارها السردي إلى العم «سعيد» ابنه «محمد»، المُكْتَسِب لصفات أبيه، وقناعاته، والمتجاوز لها أيضاً؛ وفي ذلك -حسب قراءتنا- إشارة ماكرة إلى أن مجتمع هذه الشخصية النسائية المحورية مستمر في تناسل هذه الشخصيات الذكورية المريضة، وفي تصدير إشكاليتها إلى المستقبل.

والرواية تقدم هذه الشخصيات المتعالية كشخصيات فاعلة في نفي المرأة؛ يبلغها من تحقيق نتائجها المرجوة سلوكها القسري، الموسوم بالعنف، الذي لا يتناسب مع تكوين المرأة النفسي، والذهني المفرط في حساسيته، وغالباً ما توظف هذه الشخصيات هيمنتها الدينية، الناطقة باسم الصواب المطلق؛ لفرض تصوراتها، وإمرار قناعاتها، كما هو مدلول مواقفها في هذه الفقرات:

- «حين يأتي يرتعب البيت منه، حينما تزوج غابت المظاهر الفرائحية إلا (دمّة)[1]* الرجال وقت وصولهم، وزغاريد النساء المكتومة وقت وصول العروس» (العلي، 2012، ص ص 71-72).
- «كان محمد منبوذاً من أخته هاجر، [...] يمنع أخواته من الخروج في المناسبات بسبب رائحة العطر التي تفوح منهن، ويعيدهن للداخل كسيرات الفرح» (العلي، 2012، ص39).
- «كان عندما يتحرك في بيت العائلة، ويزور جدته ينادي (حنين) تستَّري، الله يصلحش، ما يجوز تظهرين عورة وجهش قدامي يا بنت» (العلي، 2012، ص69).

أمام كثافة انتشار هذه الشخصية في الفضاء النصي، وتعاليها، وعنفها يندر، أو يقل حضور الشخصية المتنورة في ثقافتها، والمتزنة في تعاملها النوعي، والحياتي مع المرأة، أمثال «سعد»، الذي تكشف رسائله عن معقولية تصرفه، ولين ثقافته؛ فلطالما كانت رسائله إلى «حنين» محملة بالجمل الشعرية؛ كالرسالة التي بعثها إليها بعد غياب طويل مُحَلاَّة بقول الشاعر محمود درويش:

«أنا العاشق سيئ الحظ/ تمرد قلبي علي/

لا أستطيع الذهاب إليك/ ولا أستطيع الرجوع إليّ!» (العلي، 2012، ص116).

وفي ذلك إشارة عكسية إلى أن هذه الشخصية هي الأقدر على فهم المرأة، وغزو

(1) الدَّمَّة: رقصة رجالية عسيرية، تتميز بالحماسة، والقوة، والسرعة في الأداء(الحسامي، 2016، ص 93).

قلبها، وعلى صنع الحياة، وتبني قضايا الأمة، والوطن، وقد استحضرتها الكاتبة؛ لتقويض وجود، وفاعلية الشخصية السابقة المغالية في تعاملها الديني، وفي مثل هذا التأويل ما يفسر طلب «حنين» الطلاق من «أحمد» (العلي، 2012، ص **99**)؛ ثم استبداله بعد حين «بسعد». إلا أن نصيب المرأة في رحلتها الطويلة من هذه الشخصيات الواعية محدود، ومقنن، ومصحوب بالمتاعب؛ كما هو حال «حنين» مع «سعد»، الذي تفرد بانخراطه في نص الرواية بوصفه ذاتاً مغايرة في تكوينها الفكري، وتعاملها السلوكي مع المرأة.

تحملُ بعضُ فقرات رواية (الباب الطارف)، وحواراتُها السردية دلالةَ اتهام هذه الشخصية الدينية المغالية بالانفصام في موقفها من المرأة، كما هو مدلول قول «حنين»، في وصف العم «سعيد»:

«المرأة في تفكيره كائن لا يؤخذ إلا بالقوة، ولا يُسمح له بمصافحة النور بالرغم أنه النور نفسه! الريبة أولاً، هذا هو المبدأ الذي يعمل به في تعامله معها لأنها كما تلقى على يد مشايخه عورة لا ينبغي أن تُكشف، وفتنة لا تؤمن، ولا يأتي منها خير. فالأفضل للشخص أن يبادر إلى تشذيب أغصانها منذ أن تكون برعماً غضاً لا يلوي إلا على الحياة. برغم نظرته السوداء والعدائية للمرأة إلا أن حياته كان فلكها يدور حولها!» (العلي، 2012، ص27).

سبق للباحث إيراد هذه الفقرة في موضع سابق من البحث؛ ومهمتها هنا تفصيلية، تختلف عن مهمتها السابقة الإجمالية، المستعجلة؛ فقد حضرت في هذا المقام لتبين أن وعي، وموقف العم «سعيد» من المرأة مركَّب من قناعتين متناقضتين، من تفاصيل الأولى أن هذه الأنثى:

1. كائن مُغْتَصَب، يُنْتَهَك لمن أراد اقتحام عالمه، ولا يُفَاوض؛ لأنه «لا يؤخذ إلا بالقوة».
2. مخلوق ظلامي، «لا يُسمح له بمصافحة النور»؛ «لأنها كما تلقى على يد مشايخه عورة لا ينبغي أن تُكشف».
3. «فتنة لا تُؤمَنُ» مسكونة بالفساد، والخيانة؛ و«الأفضل للشخص أن يبادر بتشذيب أغصانها منذ أن تكون برعماً غضاً لا يلوي إلا على الحياة».

ومن تفاصيل القناعة الثانية أن المرأة هي الحياة، ونعيمها، وذلك ما تكشفه

الجملة الأخيرة، - التي ورد فيها: «إلا أن حياته كان فلكها يدور حولها!»- المتعارضة مع ما تقدمها من الجمل، والمنتهية بعلامة تعجب(!)؛ للدلالة على أن موقف «العم سعيد» من المرأة يثير الدهشة، والغرابة؛ لما يتضمن من تناقض.

يُؤازرُ العمَّ «سعيد» في تمثيل الشخصية المتديِّنَة الانفصامية ابنُه «محمد»، الذي يُصنِّفُ نصُ الرواية حياتَه إلى مرحلتين متعارضتين. تصفُ «حنين» أحد أحداث المرحلة الأولى بقولها:

«ذات مساء في سنين مراهقته، عاد به عمي للمنزل بعد أن استدعته الشرطة لاستلامه بعد أن قُبض عليه مع رفاق له بتهمة شرب وحيازة المسكر. صوت صراخ محمد ولسع العقال على جلده، ونشيج رقية وصرخات البنات مازالت تتردد في ذهني كلما رأيتهم، وحوقلات جدتي، وهي تجيء وتذهب على عصاها ناحيتهم تتراءى أمامي» (العلي، 2012، ص31).

وتقول عنه وقد انتقل إلى المرحلة الثانية، بعد الحادثة التي اعترضت مسار حياته:

«بعد هذه الحادثة تغير حال محمد ظاهرياً، أطال لحيته وقصر ثوبه، وأصبح نسخة متكررة من سعيد [...] يتصرف أيضاً وكأن المرأة عدوه الأول، حتي وإن كانت هذه المرأة هي أمه أو شقيقته أو جدته!» (العلي، 2012، ص ص 31-32).

بالانتقال من المقطع السردي المُمَثِّل للمرحلة الأولى من حياة «محمد» إلى المقطع الممثل للمرحلة لثانية ننتقل من تكوين معين لهذه الشخصية إلى آخر يباينُه، ويعارضُه؛ فهي في الأول مارقة لقيم الجماعة الدينية، والاجتماعية، ومؤذية لراحة الأسرة، والمجتمع، وفي الثاني مُمَثِّلة لأهم القيم، التي سبق لها أن اخترقتها، وبالغت في رفضها.

الشرخُ واسع بين تكوين «محمد» الأول والثاني، وقد جاء موقفه من المرأة عنيفاً بقدر اتساع مساحة هذا الشرخ؛ حيث تبدو المرأة وكأنها «عدوه الأول، حتى وإن كانت هذه المرأة هي أمه أو شقيقته أو جدته!»؛ ولأنَّه بهذه المواصفات النفسية، والخلقية، والسلوكية تحولت القيمة الدينية التي يحملها إلى مصدر لمعاداة المرأة، ونفيها:

«أفيق من خيالاتي على صوت محمد ينهال عليهن ركلاً برجله، وشداً لشعورهن لسبب أعلم لاحقاً من (دولة) أنه لتأخرهن عن صلاة العشاء. أطرد فكرة الأخوات

والأسر مع تــعالي بكائــهن وشتـائم محمد. وأذهب سريعاً أجلـس عند قـدم جــدتي؛ أســتجير بهدوء ابتسامتها من هذا الضجيج» (العلي، 2012، ص31).

لا توجس بانفصام شخصية «محمد» تفاصيلُ حياته الجسيمة فقط؛ بل الدقيقة أيضاً، كاشتغاله في بيع العطور:

«محمد يكبرني بخمـس سنوات. لـم يكمل تعليمه، واكتفى بالعمل مع عمي سعيد في محل بيع للمـواد الـغذائية بالجملة، ثم أصـبح لـه محله الخاص لبيع **العطورات** والفضيات. خرج عن طوع عمي وهو في سن صغيرة. كان يغيب عن المنزل أياماً متواصلة» (العلي، 2012، ص31).

على أكثر من صعيد تتضمن المقولة السابقة مشهداً للتناقض؛ فالشاب الخارج عن طوع أبيه هو نفسه المُمْتَهِن بيع العطور المعصورة؛ لترويض النفس، وإبهاجها، وبسط توترها؛ ولجذب الآخرين، وتحديداً الأنثى، التي تُعَدُّ من أكثر الكائنات حساسية تجاه عبق الحياة، وأريجها، ونشوتها، وفعل هذه المادة الزكية يتعارض كلياً مع أفعال «محمد» وتوتره، وتعامله العنيف مع المرأة.

تضيف الرواية إلى الشخصيتين المتزمتتين السابقتين(العم سعيد، وابنه محمد) شخصيات أخرى لا تقل عن سابقتيها في الانفصام، أمثال «أحمد» زوج «حنين» المتعارض في فضائه النفسي، ووعيه الذهني مع طبيعة تخصصه المعرفي، وما ينتج من أثر فكري، وسلوكي؛ فقد عمل معلماً «للغة العربية في إحدى مدارس أبها الثانوية»(العلي، 2012، ص85)، وعُرِفَ بنشاطه في تنظيم «رحلات العمرة، ومخيمات الصيف الدعوية»(ص85)، ومع ذلكَ فلغته - كما تقدمها الرواية- موسومة بالجفاف، وحديثه بالتجريح، لم يكتسب من أدب اللغة رقة التعامل مع المرأة، ومن قيم الدين حسن المعاملة (راجع لمجرد التمثيل: العلي، 2012، ص93).

وَسَّعَت الرواية دائرة مشهد انفصام الشخصيات المأزومة في تعاملها مع القيم الدينية؛ ليشمل الشخصيات الشابة أمثال «محمد» ابن عم «حنين»، والمُتَقَدِّمَة في العمر أمثال أبيه سالف الذكر، وجدته «عطرة» - التي تستنكر الحب، وتمنعه عن حفيدتها- والمُسْتَرْسِلَة ساعات صفوها « في تذكر أيام صباها مع صويحباتها بين أودية وشعاب تهامة، والسراة يسقينَ الغنم، ويجمعنَ الحطب، ويتهادين كسرب قطا تتفلت

منه إحداهن للقاء من تحب بين أكوام الزرع أو خلف أحد الردوم. أضغط على يدها وأتساءل بمكر:

- جدة... يعني كنتم تحبون؟!!

تجيب بعصبية: ما به حب، صحبة نقا بس!» (العلي، 2012، ص17).

وهكذا فقد تسببت قوانينُ التزمت، التي أسستها الشخصيةُ المتدينة المغالية - وصَدَّرَتْها لأفراد المجتمع- بتشكيل هذه الشخصيات الانفصامية، المأزومة في تعاملها مع ظواهر وجودية مثل ظاهرة الحب، كما سيأتي تفصيل ذلك.

الوظائف هي الأجزاء الأساسية في الحكاية، وهي العناصر الثابتة (انظر: القاضي، 1997، ص ص17-18)، وقد أولى بروب الوظيفة التي تقوم بها الشخصيات أولوية على الشخصيات نفسها؛ حيث يقول: «إنّ ما هو مهمّ في دراسة الحكاية هو التساؤل عمّا تقوم به، أمّا (التساؤل:) من فعل هذا الشيء أو ذاك، وكيف فعله؟ فهي أسئلة لا يمكن طرحها إلاّ باعتبارها توابع لا غير» (لحمداني،1991، ص24). ومن ثمة لا تهمنا مرحلة رسم رواية (الباب الطارف) لملامح الشخصيات المغالية في تدينها، وسماتها؛ إلا بوصفها ممهدة لمرحلة توزيع مهام، ووظائف هذه الشخصيات، التي رصدنا منها:

1. وظيفة تحريم قيمة الحب على المرأة، والسعي إلى استئصالها من حياتها.
2. وظيفة معاضدة قانون العيب الاجتماعي.
3. وظيفة تحريم قيم الجمال، والفن.

ليس من اليسير على بحث بهذه المساحة المحدودة التعاطي مع جميع هذه الوظائف؛ لذلك اكتفى الباحث بتتبع تفاصيل الوظيفة الأولى (تحريم قيمة الحب، والسعي إلى استئصالها من حياة المرأة)، بوصفها أبرز وظيفة أُوكِلَتْ إلى هذه الشخصية في رواية (الباب الطارف).

عُرفت الرواية باعتبارها «قصّة لقاء الشخصيات بعضها مع بعض، وإخبار بالعلاقات التي تنشا بينها» (بحراوي، 1990، ص269)، ولعل أبرز اللقاءات المنجزة في رواية (الباب الطارف) ذات علاقة بترسيخ الكاتبة قيمة الحب من ناحية، ومواجهة الأنساق المغالية في محاربتها من ناحية ثانية.

وبشيء من التفصيل فقد كثفت رواية (الباب الطارف) توزيع الشخصيات

المتطرفة في تعاملها مع القيم الدينية، ثم أوكلت إليها مهمة تحريم قيمة الحب، ومحاولة استئصالها من حياة أفراد النص السردي، وعلى وجه التعيين من حياة الشخصية المحورية المُسماة بـ«حنين»؛ التي اعترض مسارها الحبُّ مُحَاصَرًا بقوانين المنع، كما هي دلالة الفقرة السردية التي تقول فيها:

«كانت الكلمة الأخيرة كافية ليرتجف جسدي ويقشعر، ليس انبهاراً بدهشة الهدايا، بل خشية منها ومما كتبت. **فالحب جريمة** لا تغتفر في شرع هذه العائلة. تنسكب دفعة واحدة جميع نصائح جدتي، وتحذيراتها من هذه الكلمة وعوالمها والفكرة التي تأتي بها....» (العلي، 2012، ص16).

الحب جريمة لا تغتفر، حسب الوعي الذي رسخته في ذاكرة العائلة تلك الشخصية المغالية في تعاملها مع القيم الدينية، والمُتَسَرِّب إلى وعي «حنين» عبر وساطة جدتها عطرة المُكَلَّفَة بتنشئتها، وبتلقينها قوانين المجتمع، وأعرافه.

والحب في تعبير آخر لهذه الفتاة **لعنة**؛ كما هي دلالة آخر جملة في هذه الفقرة الملغومة بذكريات الحب، وهواجسه:

«أنـفرد بها في الليـل، تهبـط علـيَّ من بيـن «شظـايا» سقفـها ضحكاتي الغائبة. ويشرق وجهك من بين النافذة، وجهك الذي لا أراه إلا مبتسماً، أصد عنه متشاغلة بسرير جدتي أغير ملاءته ووسائده. تملأني رائحتها، وصدى صوتها وحكاياتها القديمة.

ألتفت فأجد ابتسامتك ما زالت ماثلة أمامي، أصد عنها مجدداً بغضب... **اللعنة!** أينما يممت وجهي تظهر لي!» (العلي، 2012، ص103).

والحب (تورط)، في الحنين، والشوق، والعذاب في فقرة ثالثة تبدأ بمفردة الـ«تورط»، وتنتهي بشكوى غياب الأحباب:

«لم أكن أتعمد **أن أتورَّط** في حنيني بشكل مباشر. جعلت منهم سبباً لإعادتي لأشيائي القديمة. ملاذي، صدى ضحكاتي، وجنون صباي. رائحة جدتي المعتقة في سواري الغرفة، وجدرانها الطينية. **الباب الذي يئِن كلما شرعت صدره للحياة، وكأنه يشتكي غياب أحبابه**» (العلي، 2012، ص102).

والحب بالإجمال في الرؤية العامة التي تعمل على بلورتها في وعي «حنين» الجدةُ «عطرة» باب نحو الجحيم:

«**الحب في نظر جدتي باب نحو الجحيم**، لا تملك إلا أن تراه هكذا، وتغلق دونه النوايا، والحديث خاصة أنه باب فتح في منزلها منذ سنين، أدمى قلب ابنها الأصغر عايض!» (العلي، 2012، ص 18).

بجحيم الحب سبق لأبويّ «حنين» أن احترقا؛ وأشعلا معهما محيطهما الأُسري، وخاصة أبويهما (الجدة عطرة، والجد حسن المهيب)، اللذين رفضا انخراط الحب في أسرتهما التقليدية؛ فاضطربت، وتمزقت، وَوَرَّثَتْ للطفلة «حنين» اليتم، والشقاء. فقد رهنت الجدة عطرة «رضاها على عايض بتطليقه لوضحَى. لم يستجب في البدء ولكن تداعى الأمر وأجبره على أن يغادر المنزل لأيام حتى تهدأ ثورة الغضب والاستنكار» (العلي، 2012، ص22). لم تتذكر «حنين» سوى ضجرها من «طول الطريق، ورائحة وقود السيارة... ثم فجأة ارتطام شديد تداخل معه صوت أجزاء معدنية «(العلي، 2012، ص 23). كان ذلك الحادث سبب بقائها في كنف جدتها، التي تكثر من الانهيال على الشمال والحب والحرب باللعنات والشتائم، ومن البكاء والندم على تشبثها برأيها، الذي كان سبب موت ابنها عايض وتيتم ابنته حنين»(انظر: العلي، 2012، ص24).

تُجَسْدِن روايةُ (الباب الطارف) لعنةَ الحب على هذه الأسرة التقليدية، التي ترتب على انخراطه في محيطها إشكالات من تفاصيلها:

1. تيتيم الطفلة «حنين»، وعيشها في مناخ أسري متوتر مضطرب يشوبه الحرمان، والقلق.
2. تصدع الأسرة الصغيرة المتفرعة من الأسرة الكبيرة، المتشكلة من الأب «عايض»، وزوجته «وضحى»، وابنته «حنين».
3. تمزق الأسرة الكبيرة، واضطرابها بما في ذلك الجد «حسن المهيب»، والجدة «عطرة».

الحب - وفق هذا العمل السردي- محذور عن دخول الأسرة التقليدية، بتوجيه من الوعي المتطرف، الذي يتسبب بزعزعة أركانها، وتهاويها، بشكل مباشر، أو غير مباشر إن لم تراع قوانينه.

تقدم رواية (الباب الطارف) عملية الحب بوصفها رحلة مخاطرة تعترض صيرورتَها الشخصياتُ المتزمتة دينياً، والمنغلقة اجتماعياً؛ وهذا ما خَبِرَتْهُ «حنين» في

علاقتها مع «سعد»، التي تطفَّلَتْ عليها شخصيات مريضة أمثال «محمد» ابن العم «سعيد»، كما هو منطوق ابنة عمه عنه:

«بعد عـام من ذهابي مع هـاجر، وشقيقـها للمـدرسة أعـلن محـمد اعتراضه على خروجي برفقتك، وملأ رأس عمي بالأكاذيب ضدك نتيجة هذا الاعتراض لم تكن تهمّني أبداً. ما كان يهمني، ويقلقني هو أنك - كما أخبرتني في رسائلك- ترغب في ترك الجامعة هنا، والالتحاق بكلية عسكرية أخرى في الرياض تناسب طموحك. سيان إذن اعتراض محمد أو عدمه!» (العلي، 2012، ص32).

حتى ينجو الحب من لعنة هذه الشخصيات المغالية، المنغلقة عليه أن يكون مسالماً، وأن يخضع لشروطها، وأقمطتها، ووعيها، المُتجَسِّد في وعي «أحمد»، زوج «حنين»، في الرواية بشكل عام، وفي هذا المقطع السردي بشكل خاص:

«يزداد ضوء النهار خارجاً، يتسلل بخجل إلى داخل الغرفة.

نشيج متقطع يتتابع، وأنا أنام على جنبي الأيمن منهكة القوى.

يجلس أحمد جواري يمسد على شعري، ويقبل كتفي، ويهدئ من هذا النشيج «يكفي يا حبيبتي، أنا آسف...».

حبيبتي! هل أصبحت حبيبته لأنه استباح جسدي؟

أهذا ما يعرفه عن الحب!». (العلي، 2012، ص87).

مفهوم الحب في وعي الزوج «أحمد» يباين مفهومه في وعي الزوجة «حنين»؛ فهو عند الأول مجرد الاقتران بين طرفين بغض النظر عن قناعة كل منهما بالآخر؛ بينما هو عند الثانية يتجاوز الرغبة، والعلاقة الجسدية إلى التناغم العاطفي، والذهني، وبصورة أعم الوجودي، الذي يستحق التضحية، والمغامرة كما جاء في عبارة «حنين» لـ «سعد»:

«في نهاية ذلك الصيف [...] استوقفني بريق المغامرة في عينيك. رفعتَ حاجبك مِراراً التفت نظري وأنتَ تقف مع أبناء عمي، ونثار أزهار جبل الليمون تحمله الريح فوق رؤوسكم» (العلي، 2012، ص14).

كان اقتراب «حنين» من الحب مغامرة تستحق التضحية أحوجتها إلى اختراق قانون التزمت، والتحايل عليه:

«ذلك الخريف جربت الكذب لأول مرة.... وفرحت به! لم يكن شيئاً سيئاً بالقدر الذي صوره لي جدتي والدين؟!

يومها نزرت بعين فاحصة اكتشفت ارتباكي وكبلتني بسؤال مريب وأنا عائدة عبر ذلك الممر وحدي من بعدك من مكان لا نأوي إليه غالباً إلا وقت نومنا فيك شيء؟

لا... ولا شيء!

ابتسم وأنا أخبئك بين أهدابي، وأضم قبضتي لصدري حتى لا تتسرب منها رائحة زهرة الليمون إلى حاسة جدتي وحدسها المخيف» (العلي، 2012، ص26).

خرق «حنين» لقوانين محيطها الاجتماعي، الذي توجهه حزمة من القواعد الصارمة، وكذبها على جدتها «عطرة» -المُكَلَّفَة بتربيتها، والمُحَرِّمَة عليها الاقتراب من هذا المعطي- يُجَسْدنُ مدى حاجتها للحب، واستعدادها للمخاطرة في سبيل بلوغه، وأخذ نصيب من ويلات عذابه.

وهو خرق مُحَمَّلٌ بشارة سيميائية يرسلها النص الروائي إلى الأنساق الثقافية الخارجية- وعلى وجه التعيين إلى النسق المأزوم، والمغالي في تعامله مع القيم الدينية، المُلْزَم حسب إيعاز هذا العمل السردي بمراجعة موقفه من المرأَة، وحقوقها المسلوبة، وفي مقدمتها حق الحب، والحرية؛ فعلاقتها به، وبقوانينه قلقة، ومتصدِّعة، وغير وثيقة، وستظل هذه الذات الأنثوية مخاتلة لضوابطه، وتنظيراته ما لم يتفهم تكوين المرأة، ويحتويها بالرحابة، والتسامح الذي يحتضن به الرجل.

يقدم هذا العمل السردي الحب في تاريخ المجتمع الذي شكَّله بوصفه صيرورة يتعذر على جهات المنع والمحاذرة إيقافها، وبوصفه عملية حية متكررة، تنشط بنشاط دقات القلوب، غير قابلة للمحو، والاستئصال، لا تصغي إلا لما يحركها من لواعج الشوق، والرغبة، ضاربة بقوانين التزمت عرض الحائط. فقد فتحت معاطف الحب شروخها شرهةً - فيما سبق- للجدة «عطرة»، ثم لابنها الأصغر «عايض»، ومن بعده لابنته «حنين»، غير أن تدخل الوعي المغالي في تعاطيه مع التصورات الدينية، والأعراف الاجتماعية جعل من امتداد هذا الحب في تاريخ هذه الأسرة سلسلة من الجروح؛ وذلك ما جعله في وعي الجدة (عطرة) « بابٌ نحو الجحيم « (راجع: العلي، 2012، ص 18)، كما تقدم.

إذن، حسب النص الروائي الماثل بين أيدينا للقراءة أبرز مهام الشخصية المأزومة

في تعاملها مع القيم الدينية مُمَثَّلَةً في تحريم قيمة الحب، ومحاولة استئصالها من منظومة قيم المجتمع بشكل عام، وقيم المرأة بشكل خاص.

ومفاد هذا أن تعاطي الرواية السردي مع هذه الشخصية المغالية قد أفضى بها إلى بلورة متخيل لتصدع القيمة الدينة، التي هي إحدى القيم الفاعلة في تشكيل الهوية الجماعية، والسؤال الذي يفرض نفسه في هذا المقام: ما المعالجات التي اقترحتها الرواية النسائية السعودية - ممثلة في هذا العمل النقدي برواية (الباب الطارف) - لجبر تصدع هذي القيمة؟

حسب إيعاز الرواية لا يمكن للمرأة التصالح مع هذه الشخصية المتزمتة - وما تحمل من قيم دينية محملة بالمغالاة والتطرف- ومن أولويات مهامها تحريم قيم الحب، والفن، والجمال، التي تعوزُ كلّ أنثى، ولا يمكنها الاستغناء عنها؛ ومن ثمة فرؤية الرواية المُقْتَرَحَة لمُعالجة الإشكالية تتمحور في تكهنات منها:

1. إفراغ القيمة الدينية من محمولها المعادي للمرأة؛ وعلى وجه التعيين: التعالي، والتزمت، والإقصاء.
2. إعادة شحن هذه القيمة -ومعها الاجتماعية- برؤى توافقية قادرة على احتواء النوعين (الرجل، والمرأة)؛ وذلك ما سيفضي بها إلى صلاحية تمثيل الطرفين؛ وبالتالي إلى ترميم تصدعات الهوية الجماعية.

وقد اختتم الباحث رحلته البحثية مع هذه الرواية - وبصحبتها روايات أخرى كـ«طوق الحمام» - برصد ملاحظتين نقديتين:

الأولى: نجاح الرواية في تجسيد ما لحق بالقيمة الدينية من عطب- على يد الشخصية المغالية في تدينها- وما ألحق ذلك بالمرأة من مواجع.

الثانية: عدم نفاذ الرواية من مستواها السابق إلى مستوى لاحق تبلور فيه رؤية ناضجة لجبر تصدع القيمة الدينية، وفتحها على المستقبل؛ عوضاً عن العودة بها إلى الماضي البريء، الذي يغيب يوماً بعد يوم؛ بتوغل تفكير إنسان القرن، وتعقد إشكالات حياته.

العمل الروائي العملاق هو القادر إبداعياً على إنجاز مثل هذه الخطوة الاستشرافية التنبئية، التي لا يتسنى للمبدع إنجازها ما لم يرفد وعيه بما يعوزه من التغذية الفكرية، الممتثلة لحظة الممارسة الإبداعية لقانون الكتابة السردية.

قائمة المصادر والمراجع

- بحراوي، حسن. (1990). **بنية الشكل الروائي**. بيروت: المركز الثقافي العربي.
- بوعلي، عبدالرحمن. (فبراير 1999). شخصيات النص السردي. مجلة **علامات**، ع8، ص76.
- الحسامي، عبدالحميد. (2016). **الأقنعة والوجوه**. ط1. الطائف: نادي الطائف الأدبي.
- عالم، رجاء. (2011). **طوق الحمام**. ط3. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
- العلي، عبير. (2012). **الباب الطارف**. ط1. لندن: طوى للثقافة والنشر.
- الغامدي، نورة. (2002). **وجهة البوصلة**. ط1. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- القاضي، محمد.(1997). **تحليل النص السردي**. (د.ط). تونس: دار الجنوب للنشر.
- لحمداني، حميد. (1991). **بنية النص السردي**. ط1. بيروت: المركز الثقافي العربي.

شعرية الخطاب السردي في رواية «الحزام» لأحمد أبو دهمان

د. محمد الكحلاوي

سيكون محور الموضوع الرئيس لهذا البحث دراسة أهمّ الخصائص الفنيّة والجمالية التي ميَّزت لغة السرد، واختصَّ بها معمار بناء الخطاب في رواية «الحزام» لأحمد أبو دهمان، (ط4، دار الساقي، بيروت، 2014م)، وذلك من خلال تحليل مقوِّمات عناصر البرنامج السردي المتحكِّم في إنتاج «خطاب الحكاية»، وتشكيل مكوناته (المكان، الزمان، الشخصية، المنظور السردي)، أيضاً، سيتمُّ بحث أهمّ الخصائص الفنيّة المائزة لبناء عوالم القصّ (قصّ الأفعال، قصّ الأقوال، قصّ الأفكار)، بدلالاتها الثرية وإيحاءاتها الرّامزة. وهو ما قد يفتح نوافذ على إمكانات التأويل وتعدّد مستويات القراءة والتحليل، بحثاً في أبنية الدلالة ودروب المعنى في علاقتها بأقاصي الرؤى التي لا ينفصل شكل حضورها عن اشتغال نسق الحكي، وشكل بنية الخطاب السردي بوصفه المظهر الجمالي الأجلى لهذا العمل الإبداعي ومدار إنتاج الدلالة وتشكيل رؤية العالم، تلك الرؤية التي تتخفَّى مكوّنات أبنية نسيج النصّ الروائي، وتتمرس وراء تماسك عناصره ووحداته.

ضمن هذا الأفق في تناول الخطاب الروائي من منظور مفاهيم السرديات (La **narratologie**)، سنحاول الاشتغال على رواية «الحزام» لأبي دهمان، بوصفها مثَّلت لبنة بارزة في نسق التحوّل النوعي الذي شهده الشكل الفنّي في كتابة الرواية السعودية، ولكونها مثّلت نموذجاً مثالياً في إنتاج «رواية السيرة الذاتية» أو في «كتابة التخييل الذاتي»، وفق ضرب من «الاستعارات الحيّة» وفنون من تشكيل عوالم التخييل السردي المتفرّد في أسلوب القصّ، بدا مفعماً بالدلالات والرؤى التي اقتضى قولها ضرورة الالتجاء إلى ضرب من «الحوارية» في السرد، بدا نسيجاً من تشكيل الخطاب اختصّ به إذاً العمل الروائي، وشكّل أهمّ عتبة لإدراك شعريته.

شكلوفسكي chklovski (1893-1984) عام 1917م، وكان عنوانها «الفن من أجل الفن»، ويدور موضوعها على بحث الخصوصية الفنيّة للغة الشعر والأدب، حيث بدت له ضرورة تجاوز البحث عن المعنى ورصد الصّور البلاغية إلى تركيز البحث في كثافة اللغة، وفرادة سماتها النحوية والتركيبية. كما مثّل مقال شكلوفسكي «الشعر واللغة» مجالاً آخر للاهتمام بالبعد الصوتي للغة الشِّعرية، وهو ما عمل على تطويره لاحقاً جاكبسون، حيث نبّه إلى أهميّة إدراك صرح ذاك التباين بين جماليات تشكّل اللغة الشعرية، ونسق اشتغال اللغة العادية اتصالياً، إذ هي لا تمتلك المُشكِّلات الألسنية كالصوت والعناصر المورفولوجية وغيرها، لكونها أساساً تخدم أغراضًا جانبية لا جمالية[1]. ففي نظر جاكبسون (تـ 1982م)، ليس الشعر شيئًا آخر غير قول يهدف للتعبير الفنّي الجميل باللّغة، معنى ذلك أنّه «إذا كان الفن التشكيلي تشكيلاً لمادة التصوّرات البصرية ذات القيمة المستقلة، وإذا كانت الموسيقى تشكيلاً للمادة الصوتية ذات القيمة المستقلة، والكوريغرافيا تشكيلاً للمادة الحركية ذات القيمة المستقلة، فإنّ الشعر هو تشكيل للكلمة ذات القيمة المستقلة، كما يقول كلينكوف»[2]. هكذا تمّ قياس اللّغة في الأدب بمنزلة الصّورة في التشكيل والصوت في الموسيقى[3]، ومن هذا المنطلق يحدّد جاكبسون مجال اهتمام نظرية الأدب بـ: «موضوع الشعرية الذي» هو قبل كل شيء الإجابة عن السؤال التالي: ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثرًا أدبيًا؟ وبما أنّ هذا الموضوع يتعلق بالاختلاف النوعي الذي يفصل فنّ اللغة عن الفنون الأخرى للسّلوكات اللفظية، فإنّ للشعرية الحق في أنّ تحتل الموقع الأول من بين الدراسات الأدبية»[4]. وقد تطوّر التنظير للشعرية مع تودوروف في ستينيات القرن العشرين، حين ربط موضوع اشتغالها أساساً بـ: «خصائص الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي (إذ) كلّ عمل لا يعدّ إلّا تجلّيا لبنية محدّدة وعامّة، ليس العمل الأدبي

(1) سكفارجينسكا (ستيفانيا)، مدرسة الشكلانية الروسية، بيروت، ترجمة عدنان مبارك. بيروت، مجلة **الفكر العربي**، مركز الإنماء العربي، العدد4، 1980م، ص 13.

(2) تودروف (تزفيتان) **نقد النقد**، ترجمة سامي سويدان، مركز الإنماء القومي، 1988، ص 12.

(3) العمري (محمد) مقدمة كتاب **نظرية الأدب في القرن العشرين**، الدار البيضاء، إفريقيا الشرق، 2005م، ص 4.

(4) جاكبسون، **قضايا الشعرية**، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، 1988م، ص 24.

إلّا إنجازاً من إنجازاتها الممكنة»[1]. ومن ثمّ فإنَّ موضوع الشعرية من جهة كونها علماً للأدب، لا يعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن، وبعبارة أخرى بتلك الخصائص المجرّدة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية»[2].

تبدو معالم شعرية الخطاب السردي حاضرة حضوراً هيكليّاً في مستويات اللغة السردية المكوّنة لمتن الحكاية التي تبدو في دلالتها البعيدة سيرة ذاتيّة أو الأحرى رواية سيرة ذاتيّة اتّخذت من التخييل الذّاتي أفقًا وأسلوب كتابة ساعد على تشييد معمار النصّ الروائي، ذلك أنّ مكوّنات القصّة الّتي دلّ عليها الخطاب نبعت في الأصل من تجربة حياة شخصيّة وخوض لتجارب ذاتيّة، احتضنها مكان النشأة والولادة؛ جنوب أبها تهامة، ورجال ألمع، حيث انطلق السارد عبر ضرب من الاسترجاع التذكّري الذي ساعد على تركيبه خطاباً سرديّاً ذا شعريّة مخصوصة في مستوى البناء والدلالة التخييل الذاتي لما أتاحه من إمكان توليد الفنّ والجمال عبر الاسترجاع والتذكّر، حيث تفارق القصّة رتابة الحكاية وواقعيتها الساذجة، لتعانق مستوى من الحبك الفنّي الجميل استعملت فيه اللغة السردية استعمالاً جميلاً متفرّداً على مستوى الأسلوب والمعنى.

تظهر جمالية تفرّد الأسلوب من بداية نسيج الخطاب الروائي ومن عتباته الأولى حيث يتجاور في اهتمام السارد الكلام عن عوائد القرية باسترجاع الذكريات، ووصف تشكّل الكيان الذّاتي للشخصية المحورية في هذا العمل؛ حيث جاء قوله: «من لا يعرف نسبه لا يعرف صوته، هكذا علَّمتني القرية قبل كلّ شيء أنيّ أحمد بن سعيد ابن محمّد»[3]. غير أنَّ هذا التطابق بين اسم السارد واسم الشخصية المحورية، لا يعني بالضرورة أنَّ العمل سيرة ذاتيّة أو مذكّرات لحياة شخصيّة، ذلك أنّ مقوِّمات التخييل، وكتابة الذّات عبر شعرية سردية تحضر بقوّة، بل هي التي تؤلِّف معمار النصِّ الروائي، لتجعل منه كتابة سردية روائية أقرب إلى رواية السيرة الذّاتية. وقد كتب في ذلك الكثير[4]. تظهر معالم التخييل السردي في كتابة ذاكرة الفرد والقرية من خلال

(1) تودوروف (تزفيطان)، **الشعرية**، ترجمة شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، ط 2، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، 1990م، ص 23.

(2) م. ن، ص. ن.

(3) أبو دهام (أحمد)، **الحزام**، بيروت، باريس، دار الساقي، 2005م، ص 9.

(4) انظر على سبيل المثال ما كتبه معجب الزهراني، في ملتقيات الباحة للرواية العربية، **إصدارات نادي الباحة الأدبي**، المملكة العربية السعودية.

تأمّل مكوّنات بنية النصّ السردي لرواية «الحزام»، التي لا تفيد دلالة واضحة المعالم على قصّة مسترسلة الأحداث والوقائع لحياة شخص بعينه، وليس من رابط يمكن أن يصل تلك الأجزاء أو يؤلِّف وحدة متناسقة بينها، فلقد جاءت تلك مكوّنات بلا ترابط لكنَّها تفيد تشويقاً إلى القراءة واستكناه أسرار عالم حكاية صاحب «الحزام»، هكذا؛ «مدخل»، «تراحيب»، «زوجة زوجته»، «الوليّ»، «العالم الآخر»، «أخواتي ذاكرتي»، «أسبوع المدينة»، «قوس قزح»، «ذاكرة الماء»، «مدينة السحاب»، «زمن الجنّ»، «الخروف والكاتب»، «التضحية»، وينطلق البناء الشعري لنسيج الحكاية من رصد طبيعة المقوّم الرئيس في حياة القرية كما تمّ الاحتفاظ به منذ زمن الأجداد، حيثُ يقول السارد: «حفظت نسبي استعداداً ليوم الختان الّذي نتهيأ له منذ لحظة الولادة، كما لو أنّه اليوم الوحيد الذي يستحقُّ الحياة»[1]. ذاك بعد آخر يندرج في دائرة ما «علّمتني القرية»، التي كانت نافذته إلى إدراك العالم كما كانت شخصية «حزام»، وسيلته إلى المعرفة الدقيقة بطبيعة عوائد أهل القرية، وخصائص قيمه وأسرار بعض أفعالهم. لقد احتفظ من القرية بآثار الختان في جسده، وهو ما غدا أثراً ثابتاً يبدو ذا قيمة في بلاد الآخر الغربي (باريس) لارتباطه بتقليد ديني عريق، لدلالته على ما تختصّ به تلك الشخصية ويقوم عنواناً يومئ، فصار ذلك معلماً أثرياً، يضاهي ما في مدينة باريس التي لا تخلو «زاوية (فيها) من أثر تاريخي»[2]، إذ هي «اختلست كثيراً آثار العالم»[3]. من ثمّ يمضي قائلاً: «كنت على يقين من أنّ الآثار التي أحملها على جسدي تفوق في عمرها وقيمتها العلمية كثيراً من آثارهم»[4]. لذلك رأى أهميّة كبرى في الاعتزاز بتلك الآثار بوصفها عنوان هويّة وانتماء: «في باريس احتميت بقريتي أحملها كنار لا تنطفئ، ألقي السلام بصوت كما كنّا نفعل (في القرية)، وعندما اكتشفت أنّهم لا يسمعون ألقيت السلام على السلام بصوت خفيض»[5]. فهو من ثمَّ يضع مدار الحكاية ومضمون الاسترجاع متعلّقاً بحكاية القرية في دلالتها على ذاتها وعلى أبنائها المرتبطين بها أشدّ الارتباط، حيث تتماهى المفردات وتتعدّد دلالاتها، لتصف أهمّ ما تتميّز به تلك القرية، ويبدو

(1) أبو دهام (أحمد)، **الحزام**، ص 10.
(2) م.ن.، ص 10.
(3) م.ن.، ص 10.
(4) م.ن.، ص 10.
(5) م.ن.، ص 13.

خصيصة لها، مثلاً يسترجع قائلاً: «كنَّا بالفعل نتعامل مع المرض كما تفعل النباتات والأشجار والحيوانات، مع فارق بسيط هو أنَّنا نعالج أنفسنا بالغناء»[1]، ولكلّ نشاط في القرية غناؤه»[2].

فشخصية حزام هي الشخصيَّة المحورية التي تبدو بمثابة المروي له والمروي عنه في آن يتوجّه إليها السارد منذ العتبات النصيّة الأولى. وتتداخل ذاكرته بذاكرة القرية التي يبدو أحد أبرز أعمدتها، وأهمّ الذين أثّروا فيها. فحزام الذي كان صوته متفرّداً عند استقبال الضيف مهما كان: «مرحباً تراحيب المطر»[3]. يقول عنه «حزام الذي لن تروه. حزام الذي لم يقرأ الحزام»[4]، وهو رجل استثنائي في كلّ شيء، إنّه «يحتقر الأحذية لأنّها تفصل الإنسان عن الأرض عن الحياة»[5]. ليتم بعد ذلك الدمج الكلّي بوضوح بين القرية وحزام عبر بعد الذاكرة، بوصفه أفق استعادة ماضي الذّات وماضي القرية من خلال ذكرى أهلها، ومردّ ذلك يعلّله السارد كما يلي: «لأنّ حزام أورثني ذاكرته- ذاكرة القرى، لذا كان عليّ أن أعثر على ذاكرة تحمله وتحملني، اخترتها ذاكرة لامرأة»[6]، هي في نهاية الأمر أمّ الشخصية المحورية أي أم السارد ومركز القصّ.

حيث نما وعي السارد بالعالم وتشكّل شخصيته ونظرته إلى الأشياء من خلال ما كانت تتميّز به الأمّ في حسن تدبيرها، وشجاعتها، وحكمتها. لذلك كما استأثرت باهتمام السارد، كانت مركز انشغاله، وصوّر ميله الواضح لها وإيثارها على الأب، إذ بعد الانفصال بينهما إثر زواج الأب من إحدى فتيات القرية، وعند عودته من الدّراسة، فضَّل اقتفاء أثر الأمِّ والاستئناس بالقرب منها، وقد صوَّر ذلك بلغة شعريّة بليغة كثيفة الدلالة حيث قال: «عندما عدت إلى القرية، وجدت أبي وحده في استقبالي، قبَّلته على عجل بدون أن ينظر أيٌّ منَّا في وجه الآخر. وأخذ يمشي أمامي في اتجاه البيت، وكل منا يحمل جرحه. فتح الباب لكنه دخل بمفرده. لأني كنت قد أخذت الطريق المؤدي إلى بيت أمي. نظرت إلى خلف، رأيت أبي يمسح دموعه. ويدعوني بيده للعودة إليه.

(1) أبو دهام (أحمد)، **الحزام**، ص 35.
(2) م.ن.، ص 51.
(3) م.ن.، ص 14.
(4) م.ن.، ص 14.
(5) م.ن.، ص 58.
(6) م.ن.، ص 14.

بينما كانت أختي تراقب المشهد، وهي تبكي على سطح المنزل. كنت أحمل كيساً مليئاً بالقهوة والهال والسكر، لتقضي أمي عيداً يليق بها. وصلت. كانت غمامة كثيفة تغطي عيني. وجفاف لم أعرفه من قبل قد استولى على حنجرتي. ومن خلال دموعي رأيت أمي واقفة كجبل مليء بالورود والأزهار. أنيقة مبتسمة، وشاعرة كما لم أرها من قبل. وبمجرد أن دخلت عاتبتني على هذه الحماقة»[1]. فالأمّ هي التي كانت محرّك نسق القصّ، ومنطلق تصوير الأحداث والرؤى، والأمّ التي من خلال ملاحظة تصرّفاتها وأقوالها نمت النظرة إلى الأشياء، والقيم، وتشكّلت المواقف ووجهات النظر، ذلك ما يلاحظ من استرجاع جسامة حدث الختان وأثره في النفس والجسد على السواء، حيث تشترط العادات والأعراف ألّا يتحرّك الطفل الذي سيختن، كما لا يقبل من الصياح أو التأوّه أو أيّ شكل في التعبير عن الألم، إذ ليس ذلك من شيم الرجال، ولا يعبرّ عن شجاعة الشجعان، والغريب أنّ السارد يذكر أنّ حدث الختان يقع دون تبنيج أو مضادّات للألم[2]، وحدث «ختان صبيٍّ في القرية هو قضيّة القبيلة كلّها، فكلّ الأولاد أخوة، وكلّ الأمّهات أمّهاتنا»[3].

وهكذا أمكن أن نستنتج كيف أنّ رواية الحزام نصٌّ سردي رسم عبره مؤلّفه ملامح الحياة في الجنوب السعودي وخصائص تقاليده وعوائده، إذ صوَّر الكاتب روح قريته الواقعة جنوب المملكة العربية السعودية عبر الحفر في عاداتها وتقاليدها، وإعادة إنتاجها سردياً، ليشكّل من ثمّ ملامح هويَّته، انطلاقاً من سرد نبض الحياة عن بيته، ومدرسته، ويرصد نمط عيش أقرانه وجيرانه، مسترجعاً ذلك في ضوء رؤية جديدة، تحمل مواقفه التي كتبها بلغة غير لغتهم، كتبها بالفرنسية، ليعيد تدوينها بلغة الضّاد عبر ترجمة لا تخلو من بلاغة في سرد ذاكرة القرية.

وهكذا إذا كان مدار السَّرد قد تمحور حول شخصية الأُمِّ وحضورها الكبير في الابن، فإنَّ السارد ظلَّ يرقب تحوّلات حزام، ويرصد أثر الزمن فيه، ذلك ما مثَّل أحد نقاط انغلاق القصَّة جاءت أخبار القرية لتعلِّمني بأنَّ حزام في المستشفى. حزام الذي لم يكن يعترف إلّا بمرضٍ واحدٍ هو الموت، وعلمت أن رجال القرية يتناوبون ليلاً

(1) أبو دهام (أحمد)، **الحزام**، ص 83.
(2) م.ن.، ص 25، وما بعدها.
(3) م.ن.، ص. ن.

ونهاراً على رعايته وحراسته. اتصلت به وكان من الصعب أن أتصور حزام عبر الهاتف. قال لي: -أهلاً بالغائب. هكذا كان يُنادِيني منذُ أن غادرت القرية. وحتى عندما كنت أعود من حينٍ إلى آخر»[1]. وينفتحُ السارد على دواخل الشخصية المحور؛ حيث يلتقي حبُّ الأمِّ قوسَ قزح بحبّ القرية، وحبّ الحبيبة بحبّ حزام وأهل القرية يصوّر فيهم، وينقل عنهم كلّ ما هو أصلي وذو قيمة عالية، في لغة سرد تسترجع الماضي عبر شعرية متفرِّدة في الأسلوب، والبناء، واستعمال تقنيات القصّ، وتركيب خطاب الحكاية.

(1) أبو دهام (أحمد)، **الحزام**، ص 160.

صورة الأم والبحث عن الهُوية في قصص محمد علوان (مجموعة هاتف أنموذجًا)

أ.د. زكريا على أحمد كوينه

مقدمة

إذا كان الخطاب العربي بما فيه من تداخل بين الأشكال في حاجة ماسة إلى التناول البحثي؛ لإعادة اكتشاف الذات، فإن الخطاب القصصي يتطلب منا الجهد الأكبر؛ وذلك لأن التراث العربي كان ينظر إليه في أحيان ليست بالقليلة على أنه تراث شعري، وهذه المنطقة العريقة بما حباها الله من سحر طبيعتها، وجمالها الخلاب، لها خصوصيتها بما عرف عنها من تدين ومحافظة على القيم والتقاليد والأعراف الأصيلة التي تضرب بجذورها في أعماق تاريخ الجزيرة العربية؛ لكن العجيب أن تصل القصة العربية في عقود قليلة إلى درجة من النضج، بل والتعقيد وتعدد الأشكال، وهذا ليس من فراغ، فالخطاب القصصي العربي في تنوعه يكاد يزاحم ديوان العرب.

إن الخطاب القصصي العربي شديد الثراء والتنوع إلى درجة تصل إلى القصة الفلسفية عند ابن طفيل وابن سينا، والوصف التسجيلي الدقيق في أدب الرحلات عند ابن بطوطة وابن جبير، والسخرية اللاذعة عند ابن الخطيب البغدادي، والرومانسية المفرطة في طوق الحمامة، ومصارع العشاق.

من هنا تبدو القصة القصيرة عربيًا، وبصفة خاصة في المجتمع السعودي، وكأنها وريثة سر الرواية، بل ووريثة سر القصيدة أيضًا، فكأن القصة السعودية في سباق محموم مع الزمن، ومع المسافات الطويلة والصعبة، كأنها تريد أن تستغرق مخزونها ومكنونها القصصي دفعة واحدة، فليصمت الشاعر إذن وليتكلم الراوي على رسله بعد أن طالت حبسته.

ولعل أبده دليل على ذلك، هذا الاقبال المتزايد على إنتاجها، حتى تحولت هذه

الكذبة الصغيرة المتفق عليها بين المبدع والمتلقي حسب تعبير أنطون تشيخوف إلى أكثر الحقائق الأدبية سطوعًا وذيوعًا.

فلا غرو أن هذه الوثبات الراقية للقصة في منطقة عسير، هي التي دفعتني إلى اختيار أحد رواد فن القص وهو المبدع محمد علوان ذلك الرجل الذي تفوح من قصصه عبق الأصالة والحداثة في آن، ولاسيما مجموعته القصصية التي تحمل عنوان: (هاتف)، هذه المجموعة المهمومة في كثير من الأحيان بالأمِّ ومكانتها الراقية في هذه البيئة.

«فالمرأة الأم هي بقية القديسين في زمن يطلب فيه القداسة، فإنما هي زوجة لتكون أمًّا، وإنما هي محبة محبوبة لتكون أمًّا، وإنما هي كل شيء بأمومتها، وليست بشيء على الإطلاق إذا نسيت هذه الأمومة، فلنذكرها في ضميرنا على مدى الأيام، ولنذكرها في جميع الأمهات يوماً بعد يوم»[1].

وأراني أركز على بعض القصص التي تجلت فيها صورة الأم بأشكال متنوعة وهذه القصص هي: الديك، ونافذة مغلقة، وحكاية، والنبتة، ورائحة الهيل، ووجه أمي، ورائحة ثالثة؛ لمحاولة بلورة المباحث الآتية:

- البنى التشكيلية للعناوين.
- الاستهلال السردي عند علوان.
- مستويات الرؤية السردية في تقديم شخصية الأم.
- أبعاد صورة الأم عند علوان: البعد الشكلي الخارجي، والبعد الداخلي النفسي، والبعد الاجتماعي.

ظلال العتبات

إنَّ مصطلح العتبات من المصطلحات التي ظهرت بعد عصر الحداثة، والتي أثارت زخمًا فكريًا؛ وذلك لأن كل عتبة من العتبات لها وظيفتها في إثراء وإضاءة النص الفني في آن، وبالتالي فإن القراءة الواعية للنص الفني مشروطة بقراءة هذه العتبات؛ لأنها تشكل شفرات خاصة للنص، إن استطعت فك هذه الشفرات، تضمن قراءة ممتعة خصبة تصل فيها إلى ثمرات هذا العمل الفني.

(1) عباس محمود العقاد: **الأمومة**، الأهرام، القاهرة، ت 20/ 1964/3م.

فالنص الفني له حرمه الخاص به، فكما أنه لا يجوز دخول البيوت إلا من أبوابها، وبعد أخذ الموافقة والقبول من أصحابها، كذلك لا يجوز اقتحام النص الفني إلا بعد فك وفتح مغاليقه عبر مفاتيح هذا العمل أو بواباته الأساسية «تأسيسًا على ذلك سنجد أن النص سيمر عبر مفاتيح تغير من منظور الكاتب في بحثه عن التماهي التام مع نصه»[1].

وبالتالي فالعتبات عبارة عن موجهات للمتلقي تثري القراءة، وتضع لها السقف الفني الخاص بها «هذه العتبات هي التي ستقود المتلقي/ القارئ إلى مركز الانفعالات، وحركية الحياة في مسالك النص، وسينتج عن التفاعل معها امتلاك الرغبة التي ستدفع إلى البحث عن كل ما يتعلق بها بين جنبات النص نفسه»[2].

وفي تصوري أن النص هو الملك المتوج، والعتبات هي الخدم، فإن كانت لك حاجة عند الملك، فعليك بالخدم كي تكون حصيلة معرفية عن كل ما يتعلق بالملك من أسرار تتعلق بسلوكه وطباعه ومزاجه العام، والأوقات الملائمة لعرض حاجتك، وحتى لا ترتكب حماقة يستحيل معها تحقيق أمانيك التي حلمت بها من وراء هذه المقابلة، هكذا النص الفني لابد من التماس مع عتباته برفق وترو حتى تساعدك على فك مغاليقه؛ وذلك لأنها مسخرة لخدمة النص والمتلقي في آن، بما أنها خادمات قادرة على منح النص إكسير الحياة.

لذا اهتمت السيميائية الحديثة بدراسة الإطار الذي يحيط بالنص، كالعنوان والإهداء والرسومات التوضيحية والاستهلال، وغير ذلك من النصوص التي أطلق عليها (النصوص الموازية)، والتي تقوم عليها بنيات النص السردي، ويأتي الدور المباشر لدراسة العتبات متمثلاً في نقل مراكز التلقي من النص إلى النص الموازي، وهو الأمر الذي عدته الدراسات النقدية الحديثة مفتاحًا مهمًا في دراسة النصوص المغلقة؛ حيث تجترح تلك العتبات نصًا صادمًا للمتلقي، له وميض التعريف بما يمكن أن تنطوي عليه مجاهل النص.

وسأحاول الوقوف عند عتبتين فقط من عتبات مبدعنا محمد علوان وهما العنوان، والاستهلال.

---

(1) باسمة درمش: عتبات النص، مجلة **علامات في النقد**، المملكة العربية السعودية، المجلد 16، الجزء 61، مايو 2007م، ص 39.

(2) السابق: ص 40.

أولًا: العنوان

العنوان في اللغة: من الجذر اللغوي (عنن/ عنا)، فالمادة الأولى (عنن) تدور حول معاني التعريض والأثر والاستدلال، حيث يقال: عننت الكتاب وأعننته لكذا: أي عرضته له وصرفته إليه، والكتاب يعنه عنا وعننه كعنونه وعنونته وعلونته بمعنى واحد، مشتق من المعنى[1].

فالعنوان يحمل الجوهر من حيث حمله للمعنى في ذاته من ناحية، ومن حيث كونه علامة وإشارة للشيء الذي يخضع له، وينطلق منه.

أما مادة (عنا) فتدور حول سمة الأثر أي القصد منه، نقول: عنونه عنونة وعنوانًا وعناه أي وسمه بالعنوان، والعنيان رسمة الكتاب، قال ابن سيدة: وفي جبهته عنوانٌ من كثرة السجود أي أثر[2].

نخلص من وراء ذلك إلى أن دلالات العنوان في اللغة تدور حول الأثر الذي يتركه في نفس المتلقي ومقصديته، والتعريض والتلميح بالمضمون لأنه يرتبط ارتباطًا وثيقًا به، لذا فهو إشارة إليه وعلامة دالة عليه.

فالمبدع يبحث عن العنوان الذي يترك بصمة في نفس المتلقي، العنوان الذي يستثيره ويستفزه في آن، العنوان المبتكر الذي يطرح بنية التساؤل في نفس المتلقي.

يرى الناقد «جون كوهن» أن العنوان يعد من مظاهر الإسناد والوصل، فإذا كان النص مسندًا، فإن العنوان يعد مسند إليه فهو الموضوع العام[3].

ويرى شارل غريفيل أن للعنوان ثلاث وظائف رئيسة هي:

1. تحديد هوية العمل.
2. تعيين مضمونه.
3. إبراز قيمته، وهذه الوظيفة تتعلق بجذب الجمهور وإغوائه.

وإن كان «جيرار جينت» له ملاحظات على هذه الوظائف، ويرى أنها مجتمعة تفتقد عنصر الترابط فيما بينها، ويرى أن وظائف العنوان لا تخرج عن الآتي:

---

(1) **لسان العرب:** مادة عنن.

(2) **لسان العرب:** مادة عنا.

(3) راجع جميل حمداوي: السيموطيقا والعنونة، مجلة **عالم الفكر**، المجلد 25، العدد الثالث، الكويت، 1997م، ص97.

- الوظيفة التحديدية أو التعريفية.
- الوظيفة الوصفية: وتتوزع بين التحديد التيماتي والخطابي أو المختلط.
- الوظيفة الإيحائية ولها صلة بالوظيفة الوصفية من حيث حضور مقصدية المؤلف أو في غيابها.
- وظيفة إغوائية وترتهن في حضورها بالوظيفة الإيحائية.

فالعنوان من أقوى العتبات الموازية للنص، فهو جهاز له أيديولوجية وظيفية؛ ذلك لأنه يحوي بين طياته كل ما في المتن، والدليل على ذلك حينما تفك شفراته تعرف أبعاده، إذ يتضمن بداخله العلامة أو الإشارة، وتكثيف المعنى، بحيث يحاول المؤلف أن يثبت قصده برمته، أي إنه النواة المتحركة التي خاط المؤلف عليها نسيج النص.

فعنوانات علوان في هذه المجموعة القصصية: (هاتف) تحمل شفرة لها خصوصيتها، تشكل قناة اتصال تفتح بينه وبين عالمه الفني من جهة، وبينه وبين المتلقي من جهة أخرى، هذا الباب الفاصل بين الواقع والفن، وخلف هذا الباب يتشكّل العمل القصصي من تقاطع وتلاقٍ وتماس لمستويات بنائية متعددة ومتنوعة (أشخاص/ أحداث/ أيديولوجيا)، لكل منها عناصره التي تحكم بناءه، وتحدد علاقته بغيره من مستويات هذا العالم؛ كي تتشكل صورة ذهنية من التجربة الإنسانية عبر تكوين لغوي خاص تضيف إلى رصيد الصورة الذهنية لدى المتلقي والمستقبل لهذه الصور برغبة حميمة، وفضول لا ينتهي.

فالعنوان لدى علوان يعلن تدشين النص القصصي من حيث هو ميثاق تواصلي من نوع خاص، يجري التوقيع عليه بين المبدع والمتلقي، هذا الميثاق الضمني تحدد بنوده كيفية تلقي النص الأدبي، والتعامل معه في مستوى القراءة والتأويل؛ ولهذا تصبح عملية القراءة مشروطة بإدراج المتلقي بطريقة غير مباشرة في النسق المعرفي العام للنص.

وثمة زاويتان نرصد عبرهما علاقة العنوان بالمتلقي في قص محمد علوان؛ هما التأثير الجمالي الذي يحدثه العنوان، ومدى قدرته على الإثارة والجذب والتشويق من ناحية، ودوره في الكشف عن الجوانب المختلفة في النص من ناحية أخرى، أو بمعنى أدق دوره في إضاءة النص.

تتألف مجموعة (هاتف) من إحدى وعشرين قصة قصيرة: منها عشر قصص تنتمي إلى البنية الأحادية للعنونة، أي بنية الكلمة الواحدة، وهي البنية الغالبة على عنوانات المجموعة وهي: (رمادية – الديك – هاتف – الأصوات – الراكب – النبتة الحصار – حكاية –تناسخ – جدار)، وتسع قصص تنتمي إلى البنية الثنائية في العنونة وهي: (لا أحد – صمت الألوان – حدائق النهر – نافذة مغلقة – رائحة ثالثة – رائحة الهيل - يمامة عمياء – وجه أمي – حلم عمرة)، ثم البنية الثلاثية وتتضح في عنوانين فقط هما: (امرأة ليست قبيحة – ومحاولة فاشلة للهروب).

راوحت العناوين الأحادية البنية بين التعريف والتنكير، واصطبغت بالصبغة الاسمية وتعد الاسمية الخاصية المميزة في بنية العنوان، كما توفر المقصدية منه، وهي البنية التي تبرز قيمة المعنى، ومدى تمكنه.

قد يحمل العنوان سمة الإغراء من خلال الغموض الذي يكتنفه؛ وذلك حينما يكون العنوان كلمة واحدة، فالمبدع هنا يغريه اختيار اللفظة التي تجعل المتلقي أو القارئ في حالة سؤال فضولي حولها، الأمر الذي يجعل إحدى وظائف العنوان تلعب الدور الحيوي والمهم في إغراء وإغواء المتلقي بفعل القراءة والدخول في غمار العمل الفني، حتى تتحقق الوظيفة التعليمية للعنوان، فهو يحدث الأثر في المتلقي بقدر الوفاء بوظائفه المنوطة به من قبل المبدع.

فالذي يبصر هذه العناوين: رمادية – الحصار – تناسخ – حكاية ...إلخ)، نجد أنها تنطوي على معطى شاعري يكسبها دفقًا من الشحنة الإبداعية، التي تجعل منها قوة إغوائية لجذب المتلقي للتجاوب معها، ونزوعه إلى التفاعل بكل جوارحه مع ما يبثه العنوان من ظلال وإشارات، تنفي عنه صفة التقريرية، وتكسبه القدرة على التلاقح والإخصاب وإشاعة اللذة الجمالية.

أما البنية الثنائية في العنونة فتغلب عليها بنية المركب الإضافي، هذه البنية المكونة من (مضاف + مضاف إليه)، وهي صيغة ذات وظائف دلالية متعددة، إذ عندما تتضاعف وظيفة الكلمة النحوية، تتضاعف بالتبعية وظيفتها الدلالية، وقد جاءت التركيبات الإضافية على شكل عناقيد، وهي سمة شفاهية، أي أن المبدع لا يريد أن يجعل المتلقي ينصرف عنه، وهذه التركيبات تحمل في طياتها البنية التصويرية، فهو يصور واقع مجتمعه بهذه الصيغ البسيطة، فالتصوير أداة تشكل صورة المكان، فكأن

عناوين علوان بنكهتها التجسيدية التصويرية (رائحة الهيل - وجه أمي ...إلخ) تمثل نقطة الصمت، أو بمعنى آخر لحظة التأمل التي تفجر بعدها أصوات الشخصيات، ويرتفع ضجيج القرى والبيوت، فالتصوير يجسد الشخصيات والأماكن فتصبح قريبة منا، كأننا نعايشها، فكأن عناوين علوان تتكفل بالتصريح بنصف ما تريد بثه، وتترك النصف الآخر للمتلقي فيكتمل العمل، وتتشكل الجمالية، ويتم التضافر والشراكة والتماهي بين المبدع والمتلقي.

فهذه العناوين إخبارية أي خبر لمبتدأ محذوف تقديره هذا وجه أمي، وهذه رائحة الهيل، وهذا الحذف يكسب العناوين الغموض وعدم التحديد، وهو ما يسم العنوان بعدًا مطلقًا عامًا تشرع القصص في تحديده، وبلورة مظاهره التي يتجسد فيها.

وربما كانت مقصدية المبدع تقوم على شمولية فكرة الإسناد بين العنوان والمتن القصصي، بمعنى أن كنه العلاقة بين الطرفين يكاد يؤول إلى الإسناد حين يكون العنوان هو المبتدأ، وتنهض القصة بكاملها بمهمة الخبر الذي يكشف عن المقصود بهذا العنوان، لا في نطاق فكرة الاسناد المحدودة في دائرة الجملة وقوالبها النحوية المعروفة، بل في آفاق الانشغال ببيان المظاهر، والكشف عن الأبعاد، فبنية الحذف في العنونة هنا تدشن أحد مستويات الفهم والتلقي الإبداعي، وهو مستوى لا يصح إهماله، أو الاستهانة به، على اعتبار أن المتلقي له حق الشراكة الكاملة في العملية الإبداعية، فهو يقدر المحذوف المسكوت عنه الذي تنعقد به فائدة التركيب.

فمراوغة العنوان تجعله يتحرك دلاليًا حركة مزدوجة بين الإضاءة والعتمة، على معنى أنه أحيانًا يكشف عن ناتجه الدلالي من القراءة الأولى، وأحيانًا ينغلق على ذاته، ولا يكاد يفصح عن هذا الناتج إلا بعد مجاهدة.

وهذه العناوين الأحادية والثنائية راوحت أيضًا بين البنية المباشرة في: (الديك - ووجه أمي - ورائحة الهيل)، والبنية المجازية في (صمت الألوان)، ثم تأتي البنية الثلاثية في: (امرأة ليست قبيحة - ومحاولة فاشلة للهروب) وهما يجنحان إلى المباشرة، فالقصة الأولى تتناول امرأة يبحث لها عن صورة أخرى للجمال غير الجمال الحسي الجسمي، وربما كان ذلك في جمال روحها، والقصة الثانية محاولة فاشلة للبطل للهروب من ضجيج المدينة وتلوثها الحسي والنفسي.

إن استراتيجية العنونة لدى مبدعنا محمد علوان تعتمد على رؤاه الفكرية، وعلى

مرجعيته الأيديولوجية، فالعنوان هو الوعاء المعرفي الذي يختزن ويختزل رؤية المبدع، وموقفه تجاه الآخر، وتجاه المجتمع الذي يعيش فيه، فصدور العنوان عن قصدية المبدع أمر يحيلنا إلى ارتباط هذه القصدية بدورها في رؤية المبدع للواقع المحيط به.

وعلوان بوصفه أحد المبدعين السعوديين الذين تمرَّسوا بالإبداع السردي والشعري لفترة ليست بالقصيرة، لا يبتعد عن واقعه وبيئته، فإبداعه القصصي صورة واقعية، ومرآة صادقة لهذه البيئة طالما أنها هي المكون للمخزون الثقافي والرافد القوي لهذا المبدع، فهو يعول في إبداعه على ما اختزنه وجدانه من قيم ومفاهيم وأعراف شكلتها البيئة، هذه المنظومة أصيلة متغلغلة في أعماق علوان.

نخلص من وراء هذه الرحلة السريعة في آفاق عناوين مبدعنا محمد علوان إلى أنه قد سلك السبل الفنية الكفيلة بجعل عناوينه تتسم بإعمال العقل، وطرح الأسئلة، وانتقاء الألفاظ، وإيقاعية التركيب، وإثارة الخيال، والقدرة على الحياة في ذاكرة المتلقي بتشكيلها الجمالي الذي يخاطب العقل والوجدان معًا، فالعناوين لدى علوان تحقق أكثر من وظيفة، وتثير أكثر من دلالة، ويظل العنوان محلقًا في أفق المتلقي يجادل ذهنه، ومقدرته التأويلية، ويستوقفنا وثوق صلة العناوين بمضامين القصص مما جعلها منطلقًا ناجحًا قادرًا على جعل صحبة المتلقي لهذه القصة أو تلك محكومة بهدف بعينه؛ هو الربط بين القصة وعنوانها، ذلك أن مضي المتلقي في قراءة العمل القصصي يعني مزيدًا من جلاء أبعاد العلاقة بين العنوان من ناحية، والقصة نفسها من ناحية أخرى.

الاستهلال القصصي

أنواعه

يلعب المطلع دورًا مهمًا في الولوج إلى آفاق العالم الحكائي، وهو بمثابة العتبة التي يتخطاها المتلقي إلى قلب النص؛ لذلك لا يمكن عزل المطلع عن نسيج السرد القصصي لدى علوان؛ لأنه الجزء المشكل للمدخل، والذي تتجسد عبره القصة، ومصطلح الاستهلال يعود إلى العالم والمفكر الروسي: (فلاديمير بروب) في كتابه: (مورفولوجيا الحكاية الخرافية)، ويطلقه على مدخل الحكاية الخرافية، ويتناول فيه بالشرح والتحليل لبنيات الحكايات الشعبية، فيرى أن أغلب الحكايات الشعبية في الآداب العالمية لها نمط بنائي محدد، وهذا يدل على الطريقة التي يعمل بها العقل

الجمعي على المستوى الإنساني، على الرغم من اختلاف الثقافات واللغات، فكل حكاية شعبية تبدأ بالجملة الاستهلالية[1].

ويقصد بالحالة الاستهلالية طريقة تقديم البطل أو البطلة في الحكاية، وأهم الصفات التي تميز الشخصية الأساسية، وكذلك الحدث مصحوبًا بإحداثياته المكانية والزمانية أو بمعنى آخر تهيئة المسرح للأحداث، وإيهام المتلقي بمصداقية وواقعية ومنطقية هذا الحدث، وبالتالي يبدأ بالتفاعل الإيجابي معه.

وهنا لزامًا على المبدع أن يستجمع ويحشد أدواته الفنية، وتقنياته، واستراتيجياته الخاصة بالتأثير والإقناع والإثارة والتشويق والغموض في بداية القصة؛ لأن هذه البداية توقع المتلقي في أسر القصة، فهي أشبه في وظيفتها التحضيرية هذه بالطقوس الأولية، أو التهويمات الموجودة في حالات السحر مع الفارق، فهذه البداية هي المدخل لاحتواء المتلقي، وإحاطته بألوان من القيود الفنية لا يملك لها فكاكًا، فروعة جملة الاستهلال تكمن في كونها أداة لإيجاد حالة فنية تستفز في المتلقي حساسيته الجمالية، وتجعله مؤهلاً للانخراط في فتنة النص، وما ينشئه من عوالم وأخيلة.

فالحالة الاستهلالية ببساطة شديدة هي مرحلة الإعداد للعالم الفني والقصصي والإيهامي، مرحلة اللقاء الأول بين القاص والنسيج الأول لعالمه القصصي، فحين يبدأ المبدع فإنه يمسك بزمام مفاتيح الحكاية كلها، ينسج الخيوط الأولى التي سيبني عليها النسيج كله؛ لذا لا بدَّ لهذه الخيوط أن تكون محكمة وقوية وباهرة.

فالانتقال من الواقع إلى العالم القصصي يحتاج إلى عناصر تسمح بالمرور بين العالمين، هذه العناصر تشكلها شفرات متعارف عليها بين المبدع محمد علوان وجماعته المستهدفة من الرسالة.

والاستهلال على أربعة أنواع رئيسة هي ما يأتي:

الاستهلال الإبلاغي الإعلامي: وفي هذا النسق من الاستهلال يبدأ العالم القصصي بالإبلاغ عن البطل ومجموعة الصفات التي يتميز بها، ومكان الحدث وزمانه، أي ببساطة شديدة عملية تهيئة لمسرح الأحداث؛ لذا تتوالى القرائن في هذا

(1) راجع نبيل مصر: **الخطاب الموازي للقصيدة العربية**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006م، ص45.

النمط، فالسرد يشكل الحكاية عبر مستويين من وحدات الوظائف الدرامية والقرائن، وإذا كانت الوظائف تتولد من الأفعال، فالقرائن تنتمي في غالب الأمر إلى النعوت، ويعد الفعل الناسخ كان علامة إنشائية أساسية في هذا النسق.

الاستهلال الوظيفي: ويبدأ في هذا النمط بداية فعلية دالة على الأحداث القصصية مباشرة دون مقدمات، وبها تتحقق الوظائف الدرامية، ثم تأتي القرائن الدالة على الشخصية متضمنة في السياق بعد ذكر المسند إليه (الفاعل)، وقد تتأخر لتقدم فيما بعد من تطور الأحداث، وقد تحمل جملة السند بعض القرائن الواصفة للشخصية حتى لا يتابع المتلقي بطله وهو خالي الذهن تمامًا تجاهه، وفي حالات كثيرة يقدم هذا النمط بضمير المتكلم، أي بمستوى الرؤية من الخارج، وهو المستوى الذي يسمح لشخصياته بالتعبير عن نفسها بلسانها لا أن ينوب عنها الراوي في الحكي، وإذا كان النسق الإعلامي السابق يبدأ بالانتقال الزماني من خلال بنية الفعل الناسخ (كان)، فإن النسق الوظيفي يبدأ بالانتقال المكاني، والزمان والمكان هما بنية الأحداث، والمسرح الذي يعده المبدع لشخصياته ولمتلقيه قبل أن يتحرك قطار الصراع.

الاستهلال التمهيدي الانفعالي: في هذا النمط المحدد من الاستهلال يمهد المبدع للحكاية بالتعبير عن انفعاله الخاص بالتجربة الإنسانية محققًا الوظيفة الانفعالية للغة و«تهدف الوظيفة المسماة (تعبيرية أو انفعالية) المركزة على المرسل إلى أن تعبر بصفة مباشرة عن موقف المتكلم تجاه ما يتحدث عنه، وهي تنزع إلى تقديم انطباع عن انفعال معين صادق أو خادع»[1].

الاستهلال الاتصالي المركب: يستمد هذا الاستهلال نسقه من بنية الاستفهام التي تقدم بطبيعتها الثنائية (سؤال/ جواب - سائل/ مجيب)، شخصيتين أو أكثر في حالة اتصال يتجه أحدهما إلى الآخر، فالسؤال علامة دالة على الفضول، حيث يمثل سعي السائل لفهم واكتساب معارف جديدة لم يعرفها من قبل، والجواب حينئذ يمثل التجربة الخبرية التي تعد لونًا من ألوان المعرفة التي يبحث عنها المتلقي ليضيفها إلى رصيده المعرفي، وحصيلته الفكرية[2].

---

(1) السابق: ص47.

(2) للمزيد من التفصيل حول أنواع الاستهلال راجع زكريا كوينه: **تجليات الإبداع السردي**، المملكة العربية السعودية، نادي الباحة الأدبي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت -لبنان، ط1، 2017، ص 144 وما بعدها.

وهذا التكنيك الفني يتفق تمامًا مع بدايات علوان، ففي قصة الديك يستهلها بقوله:

«في البدء كان الظلام الدامس هو الذي يسيطر على أحاسيسه، ويدرك في قرارة نفسه كم هو رهين هذا الظلام، إلا أن الأصوات التي كان يسمعها مثلت لهم مخرجًا، بل كان يرهف السمع لكل شيء»[1].

وفي قصة وجه أمي تطالعنا البداية الآتية:

«كنت ولا أزال مريضًا بالقلب، ولا أعرف حتى هذه اللحظة من العمر المتأخر الطاعن في الحزن، لماذا كانت أصابعه المائلة للسمرة تقدم لي دفترًا للشيكات، لحظتها لم أعرف ماذا أقصد بذلك»[2].

وفي النبتة يستفتحها بقوله:

«بالصدفة البحتة وفي حديقة منزلها الصغيرة، كانت ترش مساحة الأرض التي تحيطها الأشجار العشوائية التي تتجاوز السور، تمنحها الظل من شمس العراء، حين يغادر الزوج هذا الصندوق تلجأ إلى هذا الظل المتحرك، فجأة باغتها نبت صغير يخرج من ثنايا تلك المساحة الصغيرة»[3].

وفي قصة: محاولة فاشلة للهروب يبدأ الراوي تشكيل ملامح شخصيته الفنية عبر الاستهلال بقوله: «كنت وحيدًا وسط هذا الضجيج، لا أعرف كم من الوقت الذي أهدرته في هذه المدينة التي شكلت ملامحي»[4].

ونراه في الحصار يبدأ بقوله: «كان ذلك السبيل فوق الورقة أخضر اللون يغري بالكتابة المستقيمة»[5].

في استهلال القصص التي سبق الاستشهاد بها نلمح الحضور القوي للفعل

(1) فلاديمير بروب: **مورفولوجيا الحكاية الخرافية**، ترجمة أبو بكر باقادر و أحمد عبد الرحيم، جدة، السعودية 1989م، ص 82.

(2) محمد علوان: **مجموعة هاتف القصصية**، نادي أبها الأدبي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، قصة الديك، ص 17.

(3) السابق: ص87.

(4) السابق: ص 67.

(5) السابق: ص37.

الناسخ كان في بداية السرد، ونحن نعرف افتقاده لدلالة الحركة، فالفعل كان يعلن بداية الإيهام الفني والخروج الزمني من عالم الواقع إلى رحاب الفن، حيث تحدد تخوم حركة الروي للأحداث من خلال عناصر الزمان والمكان والشخوص بأسلوب عام أشبه ما يكون بالصورة التي تلتقطها آلة التصوير بعد التحديد الدقيق لزاوية الرؤية.

فالاستهلال يحيل إلى الزمن الماضي، والماضي هو حامل التجربة الكاملة التي يتطلع الحاضر لاحتوائها، وكان المفتاح السحري الذي ينقل الزمان إلى الفن، والمبدع إلى دائرة إبداعه.

والفعل الناسخ (كان) هو الشفرة السحرية لهذا النوع من الاستهلال، وهو ما يسمى بالاستهلال الإبلاغي الإعلامي: (في البدء كان/ كنت ولا أزال/ كنت وحيدًا/ كان ذلك السبيل).

أما في استهلال قصة النبتة نجد مبدعنا يطبق استراتيجية مزدوجة في الاستهلال؛ وربما كان ذلك من أجل الإمعان في الاستحواذ على جماع كيان المتلقي، فهو لا يكتفي فقط بالاستهلال الإعلامي: (بالصدفة البحتة، وفي حديقة منزلها الصغيرة، كانت ترش)، فالجملة «كانت ترش» تحلق بنا من عالم الواقع إلى عالم الفن، كي ترسم صورة البطلة ومكان الحدث وزمانه، وهنا نلحظ علاقة التبعية بين الفعل الماضي كانت والفعل المضارع ترش، فدلالة الفعل المضارع ترش تنزاح إلى الماضي، ولكنها لا تذوب في الماضي بصورة تامة، وينتج من هذا الانزياح ما يسم بالماضي المستحضر، فكأنك تستحضر البطلة كي تعيد تمثيل تجربتها الإنسانية على مسرح الحياة مرة أخرى، وهذا ما يضفي المصداقية والمنطقية على التجربة من قبل المتلقي، وبذلك تنجح عملية الإيهام بين زمن الحكاية وزمن الحكي، والاستهلال هنا يجمع بين النسقين الإعلامي والوظيفي، فإذا كان الاستهلال الإعلامي يبدأ بالانتقال الزماني، فإن الاستهلال الوظيفي يبدأ بالانتقال المكاني، والزمان والمكان هما بيئة الأحداث، أو بمعنى آخر المسرح الذي يعده علوان لشخصياته الفنية كي تعرض تجربتها الإنسانية، وبذلك يهيئ المتلقي قبل أن يتحرك الصراع.

فمبدعنا يستهل قصصه وهو في كامل لياقته الفنية، يتحكم في نسيج خيوطها الفنية يحركها، يصرح بما يريد أن يصرح، ويحجب ما يريد أن يحجب.

وفي بعض الأحيان يستهل قصصه استهلالاً وظيفيًا مثل قصة حكاية؛ حيث يقول:

«فركت عينيها، ثم قذفت بالغطاء ... شعور غامض بالفرحة الواسعة يملأ كيانها وصفاء يمنحها قدرة على الرؤية...»[1].

وهنا يبدأ الاستهلال بداية فعلية دالة على الأحداث مباشرة، بها تتحقق الوظائف الدرامية، ثم تأتي القرائن الدالة على الشخصية متضمنة في السياق[2]، وقد تحمل جملة الاستهلال بعض القرائن الواصفة للشخصية حتى لا يتابع المتلقي البطلة وهو خالي الذهن تمامًا تجاهها، وفي كثير من الأحيان يقدم هذا النمط بضمير المتكلم، وغالبًا ما يكون الفعل الأول في سلسلة الوظائف دالاً على الخروج، هذا الخروج يعني تحطيم الأسوار المحيطة بالواقع بما فيها من رتابة بحثًا عن الجديد المبهر عبر المكان، أي أن الخروج هنا هو انتقال في المكان، نافذة يفتحها المبدع ليطل منها المتلقي على ما لا يستطيع رؤيته، وهو في مكانه، والبطلة هنا تخرج مكتملة الشخصية، وكثيرًا ما يكون الخروج لإثبات مواهبها الذاتية، وقدراتها الخاصة، أو لاكتساب خبرات جديدة، وكشف عوالم أخرى.

نخلص من وراء ذلك إلى أن مبدعنا يستهل قصصه استهلالاً إبلاغيًا إعلاميًا في أحيان كثيرة، وفي بعض الأحيان يستهلها استهلالاً وظيفيًا فعليًا بالدخول في الحدث مباشرة وربما يزاوج في استهلاله بين الإعلامية والوظيفية، وفي أحيان قليلة نرى الاستهلال الانفعالي نلمح ذلك في قصة نافذة مغلقة حيث نراه يقول: «يا الله سترك ولا عراك، خبأ الجبل الأخضر الشمس، وقد مال إلى السواد شيئًا فشيئًا»[3].

وفي هذا النمط المحدد من الاستهلال يمهد المبدع لقصته بالتعبير عن انفعاله الخاص بالتجربة محققًا الوظيفة الانفعالية للغة.

---

(1) السابق: ص 69.

(2) رولان بارت: **النقد البنيوي للحكاية**، ترجمة أنطون أبوزيد، دار عويدات بيروت، لبنان، ط1، 1998م، ص135، 136.

(3) رومان ياكبسون: **قضايا الشعرية**، ترجمة محمد الولي ومبارك حنوز، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 1988م، ص28.

ولا نعدم أيضًا في هذه المجموعة القصصية (هاتف) أن نرى الاستهلال الاتصالي المركب وهو النوع الرابع من أنواع الاستهلال، حيث يطالعنا في قصة يمامة عمياء بهذه التساؤلات: «لا أعرف بالتحديد من هو الذي حمل النبأ إلى أهل المنزل؟ وكيف وصل إلى أسماعنا؟... كان الوقت يوافق أيام رمضان...»[1].

يستمد هذا النوع من الاستهلال نسقه من بنية الاستفهام التي تقدم بطبيعتها الثنائية (سؤال/ جواب - سائل/ مجيب)، فنحن بصدد شخصين في حالة اتصال يتجه أحدهما إلى الآخر.

وهكذا تنوعت ألوان الاستهلال عند مبدعنا محمد علوان بين الإعلامي والوظيفي والانفعالي والاتصالي المركب، وإن كانت الغلبة للنوعين الأول والثاني، وهي كلها تنمُّ عن إمكانيات مبدعنا، وقدراته الفنية التي يصهرها في المشاهد الأولى لقصصه، فهو يحشد جل استراتيجيات التشويق والإثارة والإمتاع من أجل مخاطبة مواطن الذوق والحس والجمال عند المتلقي، جل هذا لتهيئة المتلقي للانخراط في فتنة جماليات النص القصصي، وما يطرحه من عوالم غريبة، وعجيبة، ومتنوعة.

مستويات الرؤية السردية في تقديم شخصية الأم

استهل علوان قصة رائحة الهيل بقوله: «أعرف رائحة ثديها المليء بالحليب والحنان ورائحة الهيل، أعرف ها أنا هذا المخبول الذي أدرك كل رائحة، أدخل كل هذه القرى عبر هذه الدكاكين، أتبع الرائحة، وأعرف في عيونهم تلك التي لا تذرف الدموع، لا تغمض على أغنية، ولا تعرف الحزن والبكاء، تلك العيون التي تعبد النقود، حين قررت أن أعشق والدتي تلك»[2].

بدأ المبدع عالمه الفني بمستوى (الرؤية من الخارج)، وهو المستوى الذي يفسح فيه المجال لشخصياته، ويمنحها الحرية الكاملة، ويعطيها إمكانية التعبير عن ذاتها داعيًا من خلال ذلك إلى مسرحة الحدث لا إلى سرده، أو بعبارة أخرى يترك شخصياته تحكي ذاتها بلسانها، لا أن ينوب الراوي عنها في الحكي.

افتتح علوان قصته بضمير المتكلم، أي أنه يشرك الذات الساردة في فعل العرض

(1) محمد علوان: **مجموعة هاتف**، قصة رائحة الهيل،ص53.

(2) السابق: قصة رائحة الهيل.

بوصفها فاعلة له، ليس ذلك فحسب، بل يرفع من قيمتها، ويعلو بها، ويحولها إلى محور لعالمه القصصي، فكل شيء قريب أو بعيد من نقطة تمركز وتمحور هذه الذات فهي المعيار للحكم على الأشياء.

الملاحظ سيطرة الأفعال المضارعة على استهلال القصة: (أعرف- أدرك- لا تذرف- لا تغمض- لا تعرف- تعبد- أعشق)، والفعل الماضي الوحيد هو:

(قررت) أي أن الاستهلال يقدم لنا الحاضر كمستوى أول وهو المبتدأ والنهاية، والماضي كمستوى ثان (خلفية)، فتوزيع أزمنة الأفعال في الاستهلال (التبدلات الزمنية) ليست اعتباطيةً، فنحن نفترض أن الصيغة يفعل أي المضارع خاصة بالعالم التقريري، والصيغة فعل أي الماضي خاصة بالعالم السردي.

نحن نعرف أن هذه التجربة الإنسانية برمتها حدثت في الماضي؛ ولكن استحضار هذه التجربة عبر بنية الفعل المضارع فهي فضلاً عما تحمله الأفعال المضارعة من طاقة تصويرية تجعلك تشعر وكأن المبدع قد أعاد هذه الشخصيات إلى مسرح الحياة مرة أخرى كي تعيد تقدم لنا تجربتها الإنسانية مرة أخرى، كذلك تشعر بتجدد واستمرارية هذه التجارب، فالحياة مستمرة تقدم لنا الجديد.

ونحن هنا نريد أن نقتفي أثر شخصية الأم في هذه القصة: (حين قررت أن أعشق والدتي)، لنعرف كيف نسج علوان خيوط هذه الشخصية، وعبر أي مستوى من مستويات الرؤية السردية.

«أعرف رائحة ثديها المليء بالحليب والحنان ورائحة الهيل... أشاهدها وهي تدعو لي بالصلاح، وحين تدعو بأن يوفقني الله حين أعود خائب الأمل، أدخل إلى دفئها، أعود إلى جنتها التي تمنحني الأمان»[1].

من المشهد الأول ندرك العلاقة الوطيدة الحميمة بين الأم وهذا الابن، وندرك أيضًا المصداقية في عالمه الحكائي، وهو يرسم لنا أدق التفصيلات لهذه الأم عبر مستوى (الرؤية من الخلف)، ويتميز السارد في هذا المستوى بكونه يعرف كل شيء عن شخصيات عالمه الفني، بما في ذلك أعماقها الدفينة، مخترقًا جميع الحواجز كيفما كانت طبيعتها، كأن يتنقل في الزمان والمكان دون صعوبة، وهو يتحكم في

(1) السابق: قصة رائحة الهيل.

الخيوط السردية يحركها كيفما شاء، ومتى شاء، وهذا المستوى للرؤية السردية هو المستوى المفضل والمأثور عند معظم المبدعين؛ لأنه يمنح السارد الحرية الكاملة من خلال ضمير الغائب هو أو هي، والرؤية من الخلف لا يعني أن السارد خلف الشخصيات؛ ولكنه فوق هذه الشخصيات يرفع الأسقف ليكشف ما تحتها، يحرك شخصياته الفنية وكأنها الدمى، وهو المتحكم في خيوطها.

حينما نلتقط الخيوط الأولى للصورة التي يرسمها السارد لأمه، تشتم فيها رائحة الكد، والتعب، والعرق، فهي من الأمهات الفقيرات الكادحات العاملات التي تركت وحيدة تواجه طواحين الحياة.

ثم يحاول الراوي تنويع مستوى الرؤية السردية من الرؤية من الخلف التي بدأ بها تباشير سرده القصصي، إلى الرؤية من الخارج بمعنى مسرحة الحدث، وهذا يعني في علم السرد إعطاء أو منح الشخصيات الفنية حرية الحركة والكلام؛ كي تعبر بلسانها عن نفسها، لا أن ينوب الراوي عنها في الحكي، وفي الغالب يكون ذلك عبر ضمير المتكلم، وإن كانت هذه المحاولة ليست كاملة، لأنه لم يسمح تمامًا للشخصية بالتعبير عن نفسها؛ ولكنه ما يطلق عليه هنا الحوار غير المباشر؛ لأنه يصر على الهيمنة السردية، وعلى أن يحكي لنا الحوار على لسانه هو:

«حين أدخل إلى غرفتنا أنا وأمي، أنظر إلى عينيها تغمضهما. تسألني: تعبت من دعائي لك بالتوفيق؟ أتناولت طعامًا؟ حاولت أن أخفي جوعي وحزني، قلت لها نعم، أنبأتني تجاعيدها بكذب ما قلت دون أن تبوح بكلمة»[1].

عبر هذا الحوار غير المباشر يكشف الراوي وهو أحد طرفي الحوار عن بعض ملامح شخصية الأم، كان من المفترض أن نسمع الصوت بين طرفي الحوار، نسمع صوت الراوي المرسل، ثم صوت الأم الذي يتحول من مستقبل إلى مرسل، هكذا يتم تبادل الحوار المباشر؛ ولكن الراوي حوله إلى بنية الحوار غير المباشر عبر حجبه لصوت الأم، والإخبار عنها بصوته هو، فهي فضلاً عن أنها الملاذ والأمن والحنان، تفهم ابنها من الوهلة الأولى، تسبر أغواره، تكشف عوالمه الداخلية التي يفكر فيها بنظرة منها.

(1) السابق: قصة رائحة الهيل.

«سيدتي أم إبراهيم تلك التي انقطع عنها كل شيء، إلا إبراهيم هذا الحلم الذي يمكن أن يمنحها الأمل... وينمو إبراهيم من دون زوج، غادر ولم يرسل لها إلا حزنًا... إبراهيم سوف يملئ عليها المكان والزمان، إبراهيم سوف يعرف أكثر منها، ستدخله المدرسة»[1].

عبر مستوى الرؤية من الخلف يكشف لنا الراوي عن سر الحزن العميق الذي لا تستطيع عينا أمه أن تخفياه (أنظر إلى عينيها تغمضها)، ويصرح لنا هنا بكنية هذه السيدة الفاضلة إنها أم إبراهيم، وأراني أحترم المبدع وأرفع له القبعة تقديرًا لواقعيته هنا على التصريح بكنية السيدة وليس باسمها، وهذا يتفق تمامًا مع واقع البيئة المحافظة التي ننتمي إليها، فالكثير من نساء قريتي تعيش وتموت ولا نعرف إلا أنها أم فلان، وتخير كنية أم إبراهيم هنا ينسجم مع البيئة التي نعيش فيها، فاختيار الأسماء يحقق للنص مقروئيته، وللشخصيات احتماليتها ووجودها ومدى الاقتناع بها.

وهنا يحاول الراوي المشارك والفاعل في العمل القصصي استخدام تقنية الرجوع إلى الخلف (فلاش باك)؛ كي يضيء لنا عالم شخصية الأم، هذه السيدة التي تركها زوجها، وغادر بلا عودة، وتركها تلاطم أمواج الحياة وحيدة، وهي المرأة البسيطة التي لم تتلق أي حظ من التعليم؛ ولكن الأمل ينعقد على إبراهيم الذي دخل المدرسة وتعلم، وأصبح في عداد الرجال.

«تعول نفسها من خدمة الآخرين، كانت لها القدرة الرائعة على الطبخ، ذاع صيتها... تعد الطعام للآخرين، يا الله ما أطيب نفس أم إبراهيم في الطبخ ! هي أمام البخار المتصاعد عدد من القدور... تسأله عيناها، يخاتلها، يهرب من دائرتها التي ترهقه بالسؤال تلو السؤال، يرغب في اللحظة التي يقوم بإيصال الطعام إلى البيوت الدافئة، يرقب تلك اللحظة»[2].

والراوي هنا في استرجاعه السردي يزاوج بين الأفعال الماضية والمضارعة:

(كانت/ ذاع) (تعول/ تعد/ تسأله/ يخاتلها/ يهرب/ ترهقه/ يرغب/ يقوم/ يرقب)، ولعلنا نلحظ غلبة الأفعال المضارعة على الماضية، على الرغم من كون هذه التجربة الإنسانية تنتمي برمتها إلى الزمن الماضي، فلا يخفى علينا ما في الأفعال المضارعة

(1) السابق: قصة رائحة الهيل.
(2) السابق: قصة رائحة الهيل.

من تجدد واستمرارية، وقدرة تصويرية فائقة، فكأننا نعيد هذه الشخصيات الفنية إلى مسرح الحياة مرة؛ كي تعيد تقديم تجربتها الإنسانية أمام أعيننا، وكأنها شخصيات من لحم ودم، تعيش بيننا، تتحرك في أوساطنا، هذا الاستحضار لهيئة الشخصيات الذي يجسده بنية الفعل المضارع هو الذي يقنع المتلقي بواقعية ومصداقية ومنطقية الشخصيات الفنية للمبدع.

أم إبراهيم سيدة بسيطة غير متعلمة، ولكنها اكتشفت مهارتها في فن الطبخ، فالطبخ يدرس في الأكاديميات العلمية، فمذاق طعامها لا يقاوم أي أنها سيدة وصلت إلى النموذج المثالي في فن الطبخ، وبالتالي ذاع صيتها في القرية، فمن أراد المذاق الراقي فليذهب إلى أم إبراهيم، ويبلغها بطلباته، ويقوم إبراهيم بتوصيل الطلبات لأصحابها في الموعد المحدد، طازجة، شديدة الحرارة، شهية، ممتعة، وهو يجد لذته في هذا العمل، وكأنه يحب أن يرى كل يوم ملامح البيوت الدافئة بعلاقتها الأسرية التي حرم منها، والحقيقة أن مبدعنا يستمد تجاربه الإنسانية من صميم الواقع الذي نعيش فيه، إلى الآن نجد هذه النماذج المكافحة المشرفة من النساء، النماذج التي نكن لها كل الاحترام والوقار والتقدير، تشعر أمامها بقيمة العمل وإتقانه كما أوصى المصطفي صلى الله عليه وسلم، تشعر بقيمة الكفاح بل بقيمة الحياة كلها.

«أذن الفجر، داخله حزن داهم، تقلب في فراشه، انتظر تلك الكف الدافئة، هيأ جبينه لمرور أصابعها عليه، أغمض العينين، تأخرت قليلاً، أغمض العينين مرة أخرى، انتظر، مر وقت طويل، وها هو الصبح يملئ الأرجاء، وزقزقة العصافير تأخذ في التكاثر، وصياح ديك مبحوح يعكر المكان، داخله رعب يشعر به أول مرة رائحة البيت أصبحت بلا رائحة، وصمت أخاذ وحاد وبارد ملء خياشيمه لأول مرة، تحسس جبينه، رفع رأسه، انقلب بجسده إلى حيث جهة فراشها، حيث جسدها، تحت غطاء قديم، داهمه ضعف أربكه، لم يستطع الوقوف، الوهن يسيطر عليه، زحف على يديه وركبتيه، متجهًا إلى فراش أمه، رفع الغطاء، فإذا بالجسد صلب وبارد مثل الثلج»[1].

الراوي هنا يقدم لنا المشهد التفصيلي المأساوي لرحيل أم إبراهيم عن دنيانا في هدوء تام، يبدأ المشهد بإشارة زمنية ناظمة لأحداثه، وقد تمثل ذلك في قوله:

(1) السابق: قصة رائحة الهيل.

(أذن الفجر)، فمثل هذه الإشارات الزمنية لا تعني غير كون الراوي يسعى جاهدًا إلى إضفاء الطابع الموضوعي والواقعي والمنطقي على أحداثه بوصفه المسير والناظم لها خارجيًا، فمستوى الرؤية السردية هنا هو الرؤية من الخلف، أي أن الراوي دائم الحضور لملاحظة ومتابعة الدقائق التفصيلية لكل حركة، ولكل خلجة من خلجات شخصياته الفنية، ولا يخفى علينا هنا أيضًا امتزاج الزمن الماضي مع المضارع، الماضي في (أذن/ داخله/ أغمض/ انتظر/ انقلب/ داهمه/ زحف/ رفع)، والمضارع في (يشعر/ يملئ/ تأخذ/ يعكر/ يستطيع/ يسيطر)، هذا الامتزاج للزمنين يجعل الدلالة الزمنية المضارعة تنزاح وتتحول إلى الماضي، ولكنها لا تذوب في الماضي بصورة نهائية، إذ ينتج من هذا التركيب ما يمكن أن نطلق عليه (الماضي المستحضر)، هذا الاستحضار للماضي يجسد هيئة الشخصيات من خلال دلالة الحال التي تستدعيها الجملة الفعلية المضارعة بقيمتها التصويرية.

والراوي في هذا المشهد يقدم لنا لوحة فنية متكاملة فيها الحركة: (تقلب في فراشه مرور أصابعها/ تحسس جبينه/ زحف على يديه/ رفع الغطاء)، والصوت في:

(أذن الفجر/ زقزقة العصافير/ صياح ديك مبحوح)، ولمس في: (مرور أصابعها عليه/ تحسس الجبين/ الجسد صلب وبارد مثل الثلج)، والشم في: (رائحة البيت بلا رائحة)، والإبصار في: (الصبح يملئ الأرجاء/ غطاء قديم)، وتراسل الحواس في: (الصمت البارد يملئ الخياشيم).

والحق أن علوان يستحق عن جدارة واستحقاق جائزة الأوسكار على تقمصه لدور السينارست (كاتب السيناريو)، فقد استطاع رصد دقائق وتفصيلات المشهد بحنكة بالغة، وبراعة فائقة، وقدرة على توظيف اللغة المستوحاة من وحي البيئة الريفية، وكأن المبدع وقد عز عليه رحيل هذه السيدة العظيمة، فاستجمع كل طاقاته الإبداعية والفنية لكي يخرج هذا المشهد الرائع بلمحاته وتفصيلاته ودقائقه على هذا النحو الذي أثر فينا، وجعلنا نشعر بوخزة في قلوبنا، وهذا يؤكد رقي المبدع إلى هذه الدرجة العالية في الإيهام الذي يجعلك تتماهى مع شخصياته الفنية تفرح لفرحها وتحزن لحزنها وفراقها.

وفي تصوري أن مبدعنا لا يستطيع رصد دقائق هذا المشهد بهذه الحرفية العالية إلا إذا كان قد عايش هذه التجربة الإنسانية في الواقع الحياتي معايشة صادقة، فالعين

الراصدة لمبدعنا تلتقط من الواقع، ثم تحلق في سماء الإبداع، وهذا هو سر تألق محمد علوان.

ويبدو أن كفاح أم إبراهيم لم يذهب سدى، والدعاء الدائم له لم ينثر أدراج الرياح، فها هو ذا يقف على قبرها، يصب لها القهوة التي كانت تحبها، يبشرها بصلاح حاله وحصوله على الوظيفة:

«يمه، أنا إبراهيم، أخذ مكانه متربعًا، أخرج فنجاني قهوة من جيب ثوبه، وأخرج حافظة القهوة من كيس بلاستيك في داخله بعض حبات من تمر رخيص، ابتسم أمام قبرها، صب فنجانًا من القهوة، وبدأت رائحة الهيل تنتشر في الأنحاء، صب الفنجان على قبرها، ثم سكب لنفسه فنجانًا آخر، تناول حبة من التمر، شرب قليلاً من فنجانه، استوى في جلسته، غمره طيف ابتسامة، قال يمه: أبشرك توظفت، عدل من جلسته، وأخذ يسرد لها كيف تم قبوله من بين سبعة أشخاص، كان هو الوحيد الذي تم اختياره»[1].

إن الكاتب الذي يجعل شخصيات قصصه تتكلم وتفكر بلغة غير اللغة التي تتكلم وتفكر بها في الحياة يهدم من أساسها الواقعية التي هي سبب كيانه[2].

وبنية النص هنا من المفترض أن تكون بنية حوارية من صوتين (ديالوج)، بين إبراهيم وأمه التي يقف على قبرها، فهو يحرص على أن يحكي لها كل التفصيلات كما كانت تحكي له، فبنية الحوار تقوم على استحضار صوت الراوي فقط ورسالته التي يقدمها بالضمير غير المباشر بوصفه القائم بفعل الحكي، أما صوت الطرف الآخر (الأم)، فقد تم حجبه ليحل محله صوت الراوي الذي يعرض رسالته، ويترتب على ذلك تغير الرؤية من التصوير الحواري، إلى العرض السردي.

ولا نعدم أن نلمح صوت الراوي المفسر حينما يقول عن السبب في اختيار إبراهيم لهذه الوظيفة، نسمعه يعلل ذلك بقوله: وربما كان حجمه شفيعًا له.

والمشهد من حيث هو تقنية زمنية يوهم بالتطابق بين زمن الحكاية وزمن الحكي، فهو يضع أمام المتلقي شخصية تحيا فيه، وتعبر عن نفسها بشكل مباشر على الصعيد

(1) السابق: قصة رائحة الهيل.

(2) رشاد رشدي: **فن القصة القصيرة**، مكتبة الأنجلو، القاهرة، ط1، 1959م، ص18.

الحركي: (أخرج فنجاني قهوة/ صب الفنجان على قبرها/ تناول حبة من التمر)، وهكذا يتحقق أعلى درجات الإيهام في المشهد السردي، لاسيما أنه يضع أمام المتلقي الإطار الزماني للشخصية التي تعرض بأفعالها وحركاتها الحكاية، مما يوهم بالتطابق بين مشهديتها الفنية في القصة، ومشهديتها على مسرح الحياة.

وهكذا تسعى الذات المبدعة دائمًا إلى التعبير عن نفسها بالتواصل مع الآخر، وتلك الثنائية: (التواصل/ التعبير)، مرتبطة أشد الارتباط، بحيث يستحيل أن نلمس تواصلاً يخلو من التعبير الذاتي، أو نرصد تعبيرًا لا يقصد به التواصل؛ وحينما ترقى الذات المبدعة في سياقها الجمعي، فإنها تؤسس رموزًا للتواصل والتعبير، ومع تطور الوعي الإنساني تزداد أنظمة تواصلنا، فتنشأ داخل الأبجدية اللغوية أبجديات متفرعة منها ذات عمق جمالي وفكري تتجاوز تواصلنا النفعي اليومي، وهكذا ينجح علوان ببراعة فائقة في أن يقيم هندسة حكائية متماسكة ومقنعة، وفي الوقت نفسه تنتهي الحكاية بفلسفة تدل على فكر عميق يكشف جوهر النفس الإنسانية.

نخلص من وراء ذلك إلى التنوع السردي عند علوان بين السرد بوصفيته، والحوار بأحاديته (المونولوج)، وثنائيته (الديالوج)، جاء ذلك كله في لغة لها خصوصيتها تسهم في تشكيل الشخصية التي يسعى إلى بلورتها وإبرازها، ويرتفع بالأسلوب إلى رحاب الفن القصصي، أو يصب الرؤية الاجتماعية البيئية في قالب فني يتميز بالحيوية والجمال والإبهار من خلال اختياره للصفات والأفعال والتنويعات اللفظية والتركيبية، وصولاً إلى اللغة الشعرية أو ما يسمى شاعرية القص، وبهذا تكتمل ملامح الشخصية التي يريد تقديمها، أو يتحقق له ما يريد من عملية إحياء لهذه النماذج البشرية المشرفة والخالدة؛ كي تصبح هذه النماذج هي المعادل الموضوعي لقيمة العمل والكفاح في مجتمعاتنا.

أبعاد صورة الأم عند علوان:

وتشمل هذه الأبعاد: البعد الخارجي الشكلي الحسي، والبعد الداخلي النفسي الوجداني الفكري، والبعد الاجتماعي.

أولًا: البعد الشكلي الخارجي

ويشمل الصورة الحسية المادية مثل ملامح الوجه وتفاصيله، وقامة الشخصية من حيث الطول أو القصر، إلى جانب مدى سمنتها أو نحافتها، حسنها وجمالها أو

دمامتها وقبحها، والمظهر العام أو الهيئة، وربما يدخل في تحديد ملامح الشخصية الخارجية أيضًا وصف ملابسها وهندامها، أو طريقتها في الكلام، أو تناول الطعام، أو إصرارها على ترديد كلمة بعينها أو عبارة محددة في بعض المناسبات وكأنها لازمة لفظية من لوازم الشخصية.

في قصة رائحة الهيل يصف الراوي أمه ببعض الأوصاف الحسية منها: (يبوح وجهها الذي نبتت عليه التجاعيد - وجهها الذي يضيء - رائحة ثديها المليء بالحليب والحنان ورائحة الهيل).

وفي قصة حلم عمرة يقول عن صديقة أمه: «تذكرت تلك المرأة التي لم تكن تحمل أي قسط من الجمال أو الأنوثة، لا جسدًا ولا وجهًا، وحتى الجسد الذي يشبه مبنى ركب بخليط من الناس قصار القامة وفارعي الطول، جسدًا ضائع بين القصر والطول»[1].

لا شك أن البعد الخارجي الشكلي من الأهمية بمكان؛ لأنه يعطينا التصور الكلي أو الجزئي لملامح هذه الشخصية، وبالتالي في الإمكان تكوين انطباع أولي عنها، قد يساعدنا هذا الانطباع في محاولة فهم أو تبرير بعض سلوكيات الشخصية وأفعالها، وبالتالي ندرك مدى مصداقية هذه الشخصية، ومدى ملاءمتها للواقع.

وبحكم القيم البيئية والدينية والعادات والتقاليد والأعراف من الصعب على المبدع أن يتناول هذا البعد الشكلي الخارجي الحسي بشيء من التفصيل، وإنما من الممكن التماس معه من بعيد، فلا يعول عليه كثيرًا في فهم ودراسة الشخصيات الفنية.

ثانيًا: البعد الداخلي النفسي

ويشمل الملامح والأحوال النفسية والوجدانية والروحية والفكرية والعقدية والمذهبية وفي هذا البعد الداخلي يكشف لنا المبدع عن سلوكيات الشخصية القصصية، ومدى تفاعلها مع الإطار الفني الذي تتحرك في محيطه، ورد فعلها تجاه الأحداث التي تتفاعل معها، ففي قصة وجه أمي نراه يقول: «لا أدري لماذا تبكي أمي عندما تودعنا، ولا أدري لماذا تبكي عندما تستقبلنا، لا أدري لماذا تقبل أمي أعيننا المغمضة بعد أن نقبل رأسها وكفيها... حين أخذت القلم تذكرت وجهها الندي

(1) محمد علوان: **مجموعة هاتف**، قصة حلم عمرة، ص91.

بالدمع والحشرجات، لا أعرف لماذا لا يبكي في قريتي إلا النساء، الدمع كان ومنذ البدء تعبيرًا أخرس عن الرفض أو القبول، هكذا قالت لي أمي التي ما زالت تبكي، أي تطهير إنساني عظيم لا يملكه إلا النساء»[1].

في بعض الأحيان يرتفع الراوي فوق الأحداث، يهيمن عليها لعلمه بكل شيء عن شخصياته الفنية، فنسمع صوت الراوي المنقح المفسر المحلل، فربما يضحي المبدع بإحكام نسيجه الفني من أجل أن يخرج علينا لتوصيل وبث فكرته التي يريد أن يوجهها بلا مواربة، وكأني بمحمد علوان من خلال بنية الاستفهام التي يطرحها في هذا النص لجذب المتلقي، وكأنه يقوم بلعبة تبادل المقاعد بينه وبين المتلقي، فيجلس على مقعد المتلقي ويتخلى لبرهة عن مقعد المبدع الذي سرعان ما يعود إليه بعد أن استوعب وعي اللحظة، بمعنى آخر أن المبدع الجيد هو الذي يحس بإحساس المتلقي ويشعر بشعوره، وكأن المتلقي هنا يريد المزيد من الفهم والإيضاح فيتكفل المبدع عنه بالسؤال ثم الإجابة، وهذا ما يطلق عليه في علم السرد التماهي، وإجابة المبدع تأتي في هذه القصة في إطار تقريري، كأن علوان يذكرني بالكاتب المصري الكبير عبد الرحمن الشرقاوي صاحب رواية الأرض الشهيرة، حينما يعلن قانونه الخاص على لسان إحدى شخصياته الرئيسة: أن الذي يفرط في الأرض حتى ولو بالبيع في إمكانه أن يفرط في أي شيء حتى في العرض، فالأرض هي العرض، ففي الماضي القريب كانت هناك أغانٍ فلكلورية شعبية تتهكم وتسخر ممن يبيع أرضه منها: (عواد باع أرضه يا ولاد، شوفوا طوله وعرضه يا ولاد)، وغيرها.

فعلوان يطالعنا بخبراته الخاصة وثقافته، بل وفلسفته في الحياة وكأنه أحد رواد مدرسة أبوللو الشعرية التي ترى المرأة من المخلوقات الملائكية التي يجب أن نتعامل معها من هذا المنطلق، نلمح تماهي علوان مع شخصية المرأة، ونحس بتعاطفه مع قضيتها، فيكفي أنها في تصوره تمثل الطهر الإنساني في أرقى صوره.

قد يلجأ الراوي في محاولته سبر أغوار شخصياته الفنية، أو بمعنى آخر إماطة اللثام عن الجوهر الداخلي للشخصيات، قد يلجأ إلى مسرحة الحدث؛ أي يترك للشخصيات الحرية كي تتحدث هي بلسانها عن نفسها بما يكمل ملامحها، أو يفصل خصائصها، أو تعبر عن أعماقها الدفينة، وهي فيما تنطق به إما أن تضيف الجديد

(1) السابق: قصة وجه أمي، ص87.

الذي لم يتطرق إليه الراوي، وإما أن يكون ما تنطق به هو التدعيم والتأكيد على رأي الراوي الذي يكتسب المصداقية لدى الجمهور، وتنازل الراوي هنا عن هيمنته وسلطته السردية؛ ليترك لشخصياته الفنية فرصة الوجود المستقل، ويعطيها إمكانية التعبير عن ذاتها داعيًا من خلال ذلك إلى مسرحة الحدث لا إلى سرده وهو مستوى الرؤية من الخارج، وهو أعلى مستويات التصوير الفني للشخصية، ومن محاولات الراوي سبر أغوار إحدى شخصياته الفنية، هذه الأم التي أهملها زوجها، ولم يعد يهتم إلا بأشجاره في قصة النبتة: «قررت أن تخرج من البيت، لبست العباءة، أحكمت الغطاء على وجهها، غادرت ودخلت إلى المستشفى القريب من منزلها، لم تكن تشكو من شيء، داخلتها رغبة في أن تستوقف الطبيب لتقول له: إن مرضي الذي أعاني منه، أن زوجي يهتم بالأشجار؛ لكنها انكفأت إلى داخلها، وقالت: سوف يقول هذه امرأة مجنونة... وتعود إلى البيت تقبل أبناءها وبناتها»[1].

وهذا الحوار الداخلي المعبر الرشيق فضلاً عن كونه سببًا من أسباب حيوية السرد وتدفقه، فهو من الوسائل الهامة في رسم الشخصية وإبراز أعماقها الدفينة، وأحاسيسها الكامنة، وزد على ذلك أنه يخلق التفاعل بين الشخصية وأحداث القصة، ويعطي الأسلوب تنويعًا وتكوينًا يخلق المتعة والتشويق والإثارة في نفس المتلقي.

فالمبدع من خلال هذا (المونولوج)، أو ما نسميه البوح الذاتي أو نجوى الذات، والذي يظهر فيه صوت واحد يبث الفعل الكلامي، ويستقبله في موقف شديد الخصوصية، يحاول سبر أغوار هذه الأم، والولوج إلى عالمها الداخلي؛ كي يستبطن مشاعرها وأحاسيسها في هذه اللحظة المأساوية من حياتها، هذه الأم المهملة من قبل الزوج، والتي أصبحت على هامش الحياة، فقررت أن تتمرد على هذا الوضع المهين لها، والخروج من هذا الجحيم، فتخطت عتبة البيت إلى الخارج عازمة على عدم العودة، حتى تعود لها حقوقها المسلوبة، إلا أن ارتباطها الغريزي بأولادها، وعاطفة الأمومة التي لا تضاهيها عاطفة، هي التي تدفعها للعودة، فهي تقرر التضحية بسعادتها، بحقوقها، بكيانها؛ من أجل الحفاظ على بيتها وأولادها، هذا هو النموذج المشرف للأم الذي يقدمه علوان، والذي يستمده من بيئته المحافظة على قيمها ودينها وأصولها العريقة، وما أكثر هذه النماذج المشرفة للأم في هذا المجتمع.

(1) السابق: قصة النبتة، ص67.

ثالثًا: البعد الاجتماعي

لعل انتماء بعض شرائح الأمهات التي قدمها علوان في مجموعة (هاتف)، إلى الأمهات الكادحات كما في (رائحة الهيل)، أو المسحوقات على المستوى الاجتماعي كما في (النبتة)، أو الأمهات التقليديات اللائي لم يتعلمن، والتي منهن من تحرم بنتها من الذهاب إلى المدرسة لمجرد أنها قالت لأمها: إن إحدى زميلاتي في المدرسة سألتني: ألا تحبين؟ فقلت لها: أحب أمي، وأبي، وأخوتي.

هذه القرائن للأمهات تنسحب على الصورة الذهنية المختزلة في الوعي الجمعي عن طبيعة هذه الفئة البسيطة من الأمهات، وهي التي تجعلنا نقتنع بمصداقية وتصرفات وسلوكيات هؤلاء، ومدى انسجامها مع المجتمع.

المكان والهوية

لا يمكن إغفال تأثر الثقافة العربية بنظرية (تين) في البيئة، وهو أن الإنسان أو المبدع ابن بيئته التي يعيش فيها، فمع بداية التحولات المجتمعية في العصر الحديث كان المبدع ينتسب إلى الإقليم الذي ولد ونشأ فيه فيقال هذا حجازي، وذلك نجدي، وهذا عسيري، وذاك أحسائي، واحتجنا إلى سنوات طويلة، وتحولات ضخمة حتى رست الهوية الوطنية التي تعبر عن الرقي الحضاري الجامع لهذه الأقاليم السعودية العزيزة علينا.

ولذا نؤكد على قناعة أساسية وهي أن علوان ينطلق في إبداعه من مسلمات راسخة لديه مؤداها أن الأدب لابد أن ينبثق من تراب هذا المجتمع، وأن المبدع ابن مجتمعه يتأثر بما يتأثر أفراد المجتمع من مؤثرات سياسية واقتصادية وفكرية وأخلاقية، وينعكس ذلك على صفحة إبداعه ما يسود مجتمعه من عادات وتقاليد وعقائد ونظم وقيم ومبادئ وأفكار، وهو يعبر عن هموم مجتمعه مثلما يعبر عن تجاربه وأحاسيسه ولا يتوقف عند حدود تصوير الواقع ورصده كما هو، بل يعبر عن رؤيته لإعادة تشكيل هذا الواقع وصياغته.

المكان هو البيئة التي يعيش فيها الإنسان، ولا شك أن الإنسان ابن بيئته، فهي التي تعطيه الملامح النفسية والثقافية والقيمية، فنحن جميعًا بشر، لكن المكان الذي نولد فيه يحدد سماتنا الخاصة المتميزة؛ فالتحديد المكاني هو الذي يمنح الحدث القصصي المعقولية والمنطقية والقدرة على الاقناع.

فالمكان هو العمود الفقري الذي يربط أجزاء الحكاية بعضها ببعض، وهو الذي يسم الشخصيات والأحداث، والمكان يلد السرد قبل أن تلده الأحداث.

لا شك أن المكان يحدد هوية العمل الفني، فالعمل الفني إذا افتقد المكانية يفتقد خصوصيته وأصالته، والهدف من الوصف في هذه الأعمال المرتبطة بالمكان هو استحضار الصفات والأماكن والهيئات، والاستحضار هنا ليس نقلاً، وإنما هو صياغة متقنة لصور حية مؤثرة، قد تكون مطابقة للصور التي عليها الأشياء الموصوفة، لكنها تبتكر أشكالاً حية تعبر عنها، وتشيع بين جنباتها المعاني، القابلة للتأويل والتفسير، صورة ليس همها نقل الهيئات والألوان، وإنما همها تجسيم الهيئات والألوان، والعمل على إدخالها في حيز الإدراك الحسي والبصري للمتلقي.

نخلص من وراء ذلك إلى ارتقاء تقنيات التعامل مع البيئة عند علوان، بالقدر الذي جعل البيئة بما فيها من مكان وعادات وأعراف تلتحم بالنسيج الفني لقصصه، وتمتزج بها، فهي بيئة فاعلة ومشاركة، أو هي شاهد يدلي بشهادته، أمام محكمة التجارب الإنسانية، أو بمعنى آخر نستطيع أن نقول: إن المبدع تمكن في قصصه من تحويل المكان من مدرك حسي إلى مدرك نفسي، مما أظهر لنا جماليات هذا المكان، فالمكان يوظف توظيفًا جماليًا لدعم عناصر البناء الفني للقصة.

الخاتمة

إذا كان الفن القصصي في خلاصته تجارب إنسانية عاشها المبدع بين أوصاله وحناياه ثم نفث فيها من روحه ورؤاه وأفكاره وأحاسيسه ما يجعلها كائنًا حيًا، أو بمعنى آخر اختزال للحياة والواقع في شكل قصصي انصهرت فيه ذاتية المبدع، فإننا نبحث عن هوية هذا الإنسان الذي يقدمه لنا محمد علوان في هذه الأعمال القصصية، فالمبدع هنا تنطلق رؤيته من منظور إنساني، وتلك هي جوهر الدلالة الكلية للشكل الأدبي، فإذا كان الشعر غنائيًا ذاتيًا، والسرد حدثيًا تتابعيًا، والدراما صراعًا بشريًا وجوديًا نفسيًا، فإن القص شكل أدبي دال على الإنسان، وللإنسان، وحول الإنسان، وبذلك يكون اختيار علوان لهذه اللعبة الفنية الشائقة كي يمارس فيها ذاته المبدعة، ويحقق عبرها وجوده الفكري والإنساني.

إن مادة المبدع محمد علوان التي يعرض بها فكره غير محددة ولا مقصورة على تجربة ذاتية أو اجتماعية أو تراثية أو شعبية أو حتى خيالية تتجاوز الواقع، فله مطلق

الحرية في التحليق بفكره وتجسيده عبر تجربة إنسانية يستدعيها وعيه من مكان ما أو زمان خاص، ما دامت هذه التجربة قادرة على الحياة والانطلاق من أسر البيئة الخاصة، منفتحة على التجربة الإنسانية العامة، وما دام الكاتب قادرًا على إعادة عرضها حية وكأنها تحدث الآن متحررة من سياقها الزماني والمكاني.

هذا وقد عالج هذا البحث العديد من القضايا والمحاور الأساسية ومنها العتبات وتخيرنا منها العنوان والاستهلال عند علوان ودورهما في التشكيل القصصي، ولاسيما أن عنوانات علوان تحمل شفرة لها خصوصيتها، تشكل قناة اتصال تفتح بينه وبين العالم الفني من جهة، وبينه وبين المتلقي من جهة أخرى.

ويستوقفنا وثوق صلة العناوين بمضامين القصص، مما جعلها منطلقًا ناجحًا قادرًا على جعل صحبة المتلقي لهذه القصة أو تلك محكومة بهدف بعينه؛ هو الربط بين القصة وعنوانها.

أما الاستهلال عند علوان فقد تنوع بين الإبلاغي الإعلامي، والوظيفي، والانفعالي، والاتصال المركب، وإن كانت الغلبة للنوعين الإعلامي والوظيفي، فضلاً عن المزج بينهما في كثير من الأحيان لإحداث التأثير المزدوج والإيهام القوي للمتلقي، وهذه الألوان من الاستهلالات تنم عن إمكانيات مبدعنا وقدراته الفنية على التحكم في خيوطه الفنية، وحشده لاستراتجياته في التشويق، والإثارة، والإمتاع؛ كي يخاطب مواطن الذوق والحس والجمال عند المتلقي، ومن ثم يهيئه للانخراط في فتنة وجماليات نصه القصصي.

كما ناقش البحث مستويات الرؤية السردية عند علوان، ورصد البحث أيضًا كيف تنوعت مستويات الرؤية السردية عند علوان بين الرؤية من الخارج، والرؤية من الخلف، والرؤية المصاحبة.

كما رصد البحث أبعاد صورة الأم في روع علوان سواء من ناحية البعد الشكلي الخارجي أو الداخلي النفسي أو الاجتماعي.

الهوية السردية عند ظافر الجبيري

«الهروب الأبيض أنموذجًا»

أ/ غادة محمد البكري

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على نبينا محمد صلى الله عليه وسلم، أما بعد:

أولًا: مسألة تشكل الهوية

هي نمط من الإيديولوجيا تتعين بتعالق الأفعال بمراجع معينة، تميز فاعلها عن غيره، وهي من حيث الوجود سيرورة، وتختلف مع تغير محدداتها زمنياً، ومكانياً، وثقافياً أي أنها ليست جوهرية، بل مرتبطة بالفضاء المنتج لها لذلك لا تعطى مرة واحدة وإلى الأبد، فهي تتشكل وتتحول على طول الوجود[1].

فالهوية تتكون من التاريخ، والثقافة، والسياسة...وقد تستكن وتثبت إلى حد ما، وقد تتوجه إلى اتجاه معين بحسب تغير الظروف المحيطة.

«والهوية العامة تنتج عن الاشتراك في ممارسات اجتماعية، وعادات وتقاليد، وأخلاق مشتركة مدة زمنية طويلة، فتكون أمتن وشبه طبيعية في تركيزها على الانفصال عن الآخرين، وتصبح محل تفاخر، وتنافس»[2].

وإذا تحوّل شعور الأفراد تجاه هذه المميزات إلى انتماء تأخذ الهوية بتشيكل عناصرها، وهذا يعني أن مكونات الهوية متعددة، منها الدين، واللغة، والايديولوجيا، واللون، والجغرافيا...، وقد يسيطر واحد من الانتماءات، فيكون العنصر الحاسم فيها.

(1) معلوف، أمين، **الهويات القاتلة**، ت نبيل محسن، دار دمشق، ط1، 1999، ص 25

(2) المرزوقي، أبو يعرب، مفهوم الهوية مدلوله الفلسفي والديني، مجلة **الحياة الثقافية**، وزارة الثقافة التونسية عدد (125) مايو 2001، ص4.

وقد عبّرت أعمال الجبيري عن الهوية بطرائق عدة ومنها المكان. حيث تتضح الهوية السردية لدى الجبيري في المكان، فهو واحد من الأدوار الرئيسة في القصة، والذي اعتمد عليه في قصصه حيث استعان بالأماكن الحقيقية ومسمياتها، ويظهر ذلك في قصة «جدي والجبل» حيث بدأ القصة بوصف المكان الذي ستدور فيه الأحداث، ونلاحظ التحام السرد بالمكان، وخدمة كل منها للآخر في تطور الأحداث وتقديمها للقارئ يقول: «بالقرب من جبل عكران يقع جبل آخر.. يقف الجبلان فوق أعلى قمم منعاء، قرية الغيم النديّ، والأغاني التي سارت بها الحكايات والمواويل.. قرية أجدادي وأخوالي التي تتربّع بشموخ على السحاب إلى الشرق من سهل تنومة الساحر»[1].

فلو كان القارئ يجهل الكاتب لاستطاع أن يتبين أنه من أرض الجنوب أو من النماص تحديدًا، وذلك للوصف الدقيق للأماكن، ولاستخدام أسماء وأماكن حقيقية تخدم النص.

أيضًا في قصة «مشبب الزريقي أو وصية تيسجر» يبدأ الكاتب بوصف المكان «القرية» مسرح الأحداث يقول: «في قرية الرهوة الوادعة بين الجبال التي يزينها حصن أبيض طلي قريبًا، تنحدر الطرق والبيوت شرقًا حتى أطراف القرية المستقبلة لشمس ربيعية مفعمة بالدفء»[2].

لقد تعمّد الكاتب في القصتين السابقتين ذكر أسماء القرى التي تحدث فيها القصة، وهذا يعطيها بعدًا حقيقيًا يلامس الواقع حيث يشير المرجع المكاني الى هوية ما.

نلاحظ أنه عند استبطان الأعمال الأدبية للكاتب فإنها تمثّل قيمًا أصيلةً في ثقافة المكان، وتاريخه، فتبدو أعماله متجذرة بالمكان، وبثقافته الاجتماعية، والطبيعية، والدينية، على نحو يمثّل انتماءً أصيلاً للمكان والمشاهدة الحميمة، فيأخذ الجبيري القارئ في جولات عبر القرى عارضًا كل تفاصيلها الجغرافية، والبشرية، والبنائية ملماً بلهجات المناطق على اختلاف مستوياتها.

(1) الجبيري، ظافر، **الهروب الأبيض**، النادي الأدبي الرياض، ص23.
(2) المرجع السابق.

حتى كأن المكان بطلٌ يوجِّه الأحداث، والشخصيات، ويبالغ الجبيري في تسجيل معالم المكان، فأعماله مؤطرة تأطيراً واسعًا بتراثيات المكان، مما ينمُّ عن الحنين والتمسك به، فالهوية حاضرة في كل التفاصيل.

يأتي اختيار الكاتب لأسماء شخصياته، وربطها بالمكان وسيلة من ضمن الوسائل المحققة لخلق هذا الانطباع المباشر لدى القارئ، وهذا ما يعطي للسرد هوية.

حيث نجد الأسماء من الأسماء الشائعة في المنطقة الجنوبية، وبالتحديد في مدينة الكاتب النماص مثل مشبب، صالحة بنت حسين، عائشة الطويل، وهذا ما يعطي هوية للنص.

ثانيًا: الشخصيات والهوية

تعد «الشخصية إحدى الدعائم الرئيسية التي يقوم عليها البناء الروائي، بل إن النقاد يعدونها ركيزة الروائي الأساسية، وبدونها لا وجود للرواية»[1].

ومن معالم أهمية الشخصية تعلق الأدوات السردية جميعها بها، فهي التي تحلُّ في المكان، وهي التي تتحرك في الزمان، وهي التي تستخدم اللغة، هذا بالإضافة إلى أن الشخصية أكثر الأدوات السردية قدرة على التعبير عن التوجه الفكري أو الاعتقاد الإيديولوجي.

ولقد كانت الهوية الشخصية في المجموعة القصصية «الهروب الأبيض» بجميع أبعادها حاضرة سواء الفكري أو النفسي أو الاجتماعي.

ويمكن القول إن الشخصية الجاهزة هي السمة التي ميّزت أغلب شخصيات «الهروب الأبيض» وبالنظر إلى هذه الشخصيات الجاهزة، فإنه يمكن القول إن أغلبها مأخوذ من الواقع، ومن البيئة المحيطة بالكاتب مثل شخصية الأب في قصة «فقاعة».

أيضًا في قصة «هادي» الشخصية الجاهزة مستوحاة من البيئة؛ حيث يتناول شخصية مغتربَينِ في الطائف يتضح من اللهجة أنهما من النماص.

لقد صوّر الكاتب بعض الشخصيات تصويرًا يحكي الواقع مثل قصة «جدي

(1) سماحة، فريال كمال، **رسم الشخصية في روايات حنا مينة**، بيروت، 1999، ص17.

والجبل» فرغم محاكاته للواقع إلا أنه يظل مشدودًا إلى الماضي خصوصًا فترة طفولتها، وعلاقتها بجديها وأخوالها.

استثمر الكاتب في رسم شخصياته بعض الظواهر الاجتماعية (العادات والتقاليد) في المجتمع مثل قصة «نزهة أو فارس الأحلام» حيث صوّر فتاة تحاول التحرر من القيود كافة، والتمرد عليها، ولكنها تُصدَم بالواقع؛ حيث يظهر في هذه القصة إسقاط اجتماعي، يشير إلى رغبة الفتاة في التحرر والانطلاق حتى وإن كان ذلك في عالمها الصغير في داخل منزلها الذي تعدّت حدوده بخيالها.

استطاع الكاتب تصوير البعد الاجتماعي في قصة «جدّي والجبل» من خلال تصويره للشخصيات تصويرًا يحكي الواقع، منجذبًا إلى الماضي وخصوصًا فترة طفولته وعلاقته بأجداده وأخواله، حيث صور البيئة «القرية» التي كان يزور البطل أجداده فيها، وهي قرية تقع في مدينة تنومة، حيث يصور العلاقات الاجتماعية بداية من رغبة الأحفاد في زيارة الجدين والأخوال، ومن ثم ترحيب الجدة بهم، وفرحة الأحفاد بلقاء الطبيعة، وأيضًا يصور علاقة البطلة بجدها.

هذه الصورة الاجتماعية التي تتكرر كثيراً في الأرياف استطاع الكاتب نقلها في طيات كلماته من خلال هذا البعد الاجتماعي الذي ظهر بالتدريج من خلال الإخبار.

ومن خلال قصة هادي وظف الكاتب الشخصية لنقل تجربة شابّينِ أعزبين، وكأنه ينقل تجربته الجامعية من خلالهما فهو يصوّر حياة شابين أعزبين من الجنوب ومقيمين في الطائف، يصور حياتهما في تلك الفترة أواخر التسعينيات، بداية من وجبة الإفطار إلى أن استقلا دباب سوزوكي عندما اتجها لصلاة الجمعة.

حظي البعد الأيديولوجي للشخصيات لدى الكاتب بعناية بارزة، وقد ظهر هذا البعد في قصة «زميل فرناندو» إذ تظهر الشخصية المتشددة، حيث تنطلق في آرائها من مبادئ دينية متشددة محاولة السيطرة على الآخرين، وظهر ذلك عندما دخل عامل إصلاح المصعد إلى المصعد ليصلحه، وعندما مدَّ يده لمصافحة من كان به يقول: « تشاغل الأول بجواله، ومد صاحب اللحية يده، وحرّك السواك بقوة بين شفتيه.. أما الثالث فقد كان حليقًا تزين حركة يده مسبحة فضية ثمينة، قبض عليها بيسراه

وصافح العامل صاحب اللباس الأزرق...شد صاحب الذقن (العارض الخفيف)على يد الرجل:هواريو؟»[1].

استطاع الكاتب أن يجمع أنواعًا وشرائح من أطياف الفكر الموجود في المجتمع من المتشدّد مرورًا بالمعتدل إلى المنفتح، ثم ظهر بعد ذلك صراع بين هؤلاء يمثل البعد الفكري لكل منهم والذي يمثل الصراع الفكري في واقع الكاتب.

ثالثًا: اللغة وتجسيد الهوية

تجمع اللغة ألواناً من المرجعيات، ليس لشيء أن يجمعها إلا اللغة، واللغة أساس رئيس في تحديد الانتماء، فيمكن تحديد هوية المرء باعتبار لغته.

حيث نلاحظ أن جملة الاستخدامات اللغوية في أعمال الجبيري تعمل على تدعيم جانب الهوية، من حيث إنها تؤصل انتماء الفضاء إلى هوية الكاتب من مستويات مختلفة، لذا نهج الجبيري في أعماله، على استخدام التوثيق والتأصيل في مناح شتى.

ومن أمثلة الأساليب اللغوية التي استخدمها:

استخدام العامية في الحوار في بعض القصص مثل قصة «هادي» يقول: «تهادَى نحو الباب، ليفتح: «خير خير يا أخي خُذ مفتاحك معك «. صديق العمر محمد بن هدّار يدخل، رفع هادي صوته بتكاسل: «الله لا يحيّي عدوّك».

صاح به عابرًا الممَرّ متجاوزًا الفِراش الممدّد وسط الغرفة: «هات الشاهي يا الهلامة».

«هيا بنصلي في مسجد ابن عباس».

«بعدها نمرّ على محل الروّاس، ناخذ غدانا من عنده: راس حنيذ معتبر».

نلمس في الحوار السابق اللهجة المحلية من خلال بعض الجمل (الله لا يحيّي عدوك، هات الشاهي يا الهلامة»، وعلى الرغم من قصر الحوار في القصة إلا أنه أعطى هوية واضحة للشخصيات.

استخدم الكاتب العامية في قصة « أخيراً..لا» حيث قال: «أبشر ولا يهمّك، من

(1) **الهروب الأبيض**، ص89.

الغد أرجع للبس الشماغ والعقال، ولا يكون خاطرك إلا طيب، تراك في مقام الوالد، جزاك الله خير».

«نعم هذا خبري بك، وفقك الله».

التفت الرجُل إلى الوراء بعدما خطا عدة خطوات نحو الباب: «التأخير ممنوع، مرّه تصلح جوالك، مرّه توصّل أمك للمستشفى، ومرّه السيارة تعطلت، ومرّه شباب حلفوا عليك تتعشى.. هذي كلها أعذار ما تمشي» وكزّ على حروفه: «تراني أتابعك دون أن تراني، فلا تكررها».

ارتعب الشاب لفكرة المتابعة هذه، ولكنه تجاسر: «أبشر طال عمرك، ولا يهمك.»

كما ظهرت العامية في الحوار من خلال حديث الزوجة مع أبي عبد الله مثل قولها: «يعمل بشروطنا أو ليذهب مع السلامة إن كان من أهلها!».

إذ لم يعق الحوار بالعامية تسلسل السرد وتدفقه، حيث لم يكن مغرقًا في المحلية، فباستطاعة القارئ العادي فهم الحوار. لكنّه أعطى هوية للسرد.

إن مثل هذا الاستخدام، والتوظيف للمعطيات اللغوية للمجتمع يسند الخطاب إلى ذلك المجمع ويؤصله فيه.

في نهاية هذه الدراسة يتضح أن الكاتب استثمر المكان، والشخصية، واللغة في تحقيق الهوية السردية.

والحمد لله رب العالمين، وصلى الله وسلَّم على أشرف الأنبياء والمرسلين.

الانتماء الأخلاقي ومرجعياته في أعمال عبد الوهاب آل مرعي السردية

(رواية اليهودي والفتاة العربية نموذجًا)

أ. لينة أحمد حسن آل عبدالله

مقدمة

الهوية والأدب مجال رحب للكشف عن وجوه كثيرة في هذا الصدد، فإن الإبداع كما قيل هو الرجل، هو ذات المبدع، هو صورته ومرآة نفسه وما تحمله هذه النفس من صفات ومعتقدات وقيم وأفكار ورؤى...

ومن أقرب الموضوعات التي يُمكن أن تُطرق في جانب الـهُوية: موضوع القيم والأخلاق؛ ذلك أن الأخلاق تُصور الـهُوية، وأن الإنسان هو ذلك الشيء الذي تحلّى به وتخلّق، وإذا عرفنا «أن هوية الشيء هي ما يميّزه عن غيره، ويجعله مختلفًا عمّا عداه، وأن الهوية هي الخصائص النوعية التي تحدّد ثقافة عن غيرها، وتجعلها تتمايز وتختلف بالقياس إلى بقية الثقافات»[1]. فإنه لجدير بصاحب الرسالة الإبداعية - وذاتُه وهويته تتبرّج أمام متلقيه- أن يُحسن إليها، ويقدّمها في صورة ملتزمة، وأن يتجنّب ما يكدّر صورتها ويشوّهها ممّا تأباه القيم الفاضلة، والنفوس السويّة، وألا يتلبّس - لمجرّد مسايرة تيارات ناعقة من حوله - بثقافات لا تليق بثقافته الأصيلة، وليس في ذلك تجميد للهوية، أو قسر لها على الانغلاق؛ فإن بوسع الإنسان أن يرقى في معارج الحضارة والفكر والإبداع وهو محافظ على مبادئه القيّمة؛ لأن القيم لا تتعارض إطلاقًا مع مصالح الإنسان، بل هي التي تدفع بصاحبها إلى التغيّر المثمر، ولكن المنضبط.

(1) عصفور، جابر: **الهوية الثقافية والنقد الأدبي**، دار الشروق، القاهرة، ط: 1، 2010م، ص: 81

يقول د. طه عبد الرحمن: «والحال أن الأخلاق ليست كمالات- بمعنى زيادات لا ضرر على الهوية الإنسانية في تركها- وإنما هي ضرورات لا تقوم هذه بدونها، بحيث إذا فُقدت هذه الضرورات فقدت الهوية، وإذا وجدت الأولى وجدت الثانية، بدليل أن الإنسان لو أتى ضدّها - أي ساءت أخلاقه- لعُدَّ لا في الأنام، وإنما في الأنعام»[1].

وقد عمل هذا البحث على تتبع ملامح الهوية من خلال جانب الأخلاق في رواية «اليهودي والفتاة العربية - قصة الحب الخالدة» للأديب عبد الوهاب آل مرعي، وذلك لأن هذه الرواية - خاصة - وسائر أعمال هذا الأديب، قد تجلّت فيها صورة للأدب الملتزم المحافظ على هويته الأصيلة، وما تتحلّى به من قيم أخلاقية كريمة، وليتبين ويتّضح أن قيمة الإنسان -أيًّا كان- تكمن في أخلاقه وقيمه، وأنه لا إنسان بلا أخلاق.

ولعل البحث أن يُوفَّق إلى إظهار قيمة الالتزام في العمل الأدبي، وقدرته على تقديم عمل إبداعي ممتع ومنضبط في الوقت عينه، لا تنفر منه النفوس لتجاوزٍ فيه على ما جُبلت عليه أو ألفته أو اعتقدته، ولا تنفر منه لأنه أشبه بموعظة طويلة؛ فالنفوس تنفر من كثرة التوجيه والوعظ وطولهما، وقد كان الرسول ﷺ يتخوّل أصحابه بالموعظة، وهذا ما أرى أن الروائي قد وُفِّق إليه، فروايته هذه، وإن كانت قد خرجت من قلب متشبّع بالانتماء الديني، و كُتبت لغاية دينية واضحة، لم تخلُ من عناصر جذب متنوّعة، كالطرفة، والحكاية الشعبية، والفولكلور، والشعر.

عبد الوهاب آل مرعي

شاعر وكاتب من منطقة عسير، ينتسب إلى بلاد بني مالك عسير، ويظهر أثر بيئته جليًّا في أعماله (لا سيّما الروائية) ويتعامل بوعي مع مفرداتها، ليوظّفها لخدمة أغراضه ورسالاته.

يتسم أسلوبه بالسلاسة والوضوح والطبع، وهو في جانب السرد أقوى منه في جانب الشعر، وتشهد أعماله الروائية بثقافة ووعي وانضباط أخلاقي كبير، كما تشهد باهتمامه وعنايته بما يقدم في هذا المجال، ومن أهم القضايا التي تشغل

(1) عبد الرحمن، طه: **سؤال الأخلاق**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط: 1، 2000م، ص: 54.

همَّ هذا الأديب القضية الفلسطينية، وأكثر ما يركّز عليه فيها ما يرَى من غدر الصهاينة بالأطفال والنساء ليُجلّي بذلك بشاعة العدوان الصهيوني الذي يستهدف هاتين الفئتين، وليبرز صَغار نفوس الصهاينة التي لا تقاتل ندًّا، وإنما تنال ممن لا حول له ولا قوة كي تشفي حقدًا أزليًّا تآكلت منه تلك القلوب المقيتة، وهو يبدي تعاطفًا كبيرًا مع الطفولة والأمومة في الحرب والفقر والجهل...، ويولي العلاقات الاجتماعية عناية كبيرة فيما يقدّم من أدب، إنه يكتب لا لمحض الأدبية والجمالية والإمتاع، بل يشغله قبل ذلك قضايا مجتمعه وأمته، وينطلق من مقولات أخلاقية تقبلها كلّ النفوس السوية.

«لقد ساد الاعتقاد بأنه لا أخلاق في الجماليات، أو كما يقال: لا أخلاق في الفن والإبداع، بحجة أن القيمة الخلقية قيمة موجّهة وآمرة، تعتمد أساليب الردع والارتداع، بينما القيمة الفنية هي قيمة تستند إلى أحوال الشعور والوجدان، وتتوسّل بأساليب الذوق والإمتاع، لكنّ هذا الاعتقاد يكذبه التخلُّق المؤيَّد أيمّا تكذيب، ذلك أن الجمال عند هذا المتخلّق لا ينبني على قيم أخلاقية فحسب، بل إن الأخلاق نفسها تصير عنده بمنزلة قيم جمالية صريحة...»[1].

يكتب آل مرعي بلغة فصيحة قريبة إلى كل قارئ عربي، ولكنها إلى القارئ من ذات البيئة (عسير) أقرب؛ لأنها تحمل من روح البيئة وطباعها وأعرافها وعاداتها الكثير، ومن ذلك: ذكره لبئر (رديفة) التي سميت نسبة إلى الفتاة الصغيرة التي اهتدت إلى موضع ذلك الماء وهي تلعب، والقوم يومئذ يعانون عطشًا وسنة جدباء، فحفظ لها المكان وأهله ذلك الفضلَ الذي أنقذتهم به من هلاك كان وشيكًا، فإذا تناول الرواية متلقٍّ من هذه المنطقة، فإنه لا يستغرب اسم (رديفة)، وكذلك فإنه يشعر كأنه يحضر تلك الأحداث بنفسه لأنها تصوّر البيئة والناس الذين يعايشهم فيها.

وفي هذه الرواية لـم يكن للهجة العامية أثر حتى أثناء الحوار، ويشير من الخارج إلى اللهجة التي دار بها. بينما نجده في روايته «الحب يلتهم الفيروس»، وبعض القصص في مجموعته «أجساد في رحم الأرض» يستعمل اللهجة العامية العسيرية أو الشامية عند الحوار أحيانًا، فهو في حوار الرجل المتزوج (سرًّا) مع زوجته بعد أن

(1) **سؤال الأخلاق**، د. طه عبد الرحمن، ص: 88.

أهداها قصة زواجه الجديد مكتوبة، عندما انهالت الزوج بالشتم والدعاء على تلك الفتاة التي تراها غدرت بحياة زوجية ما، لم تكن تعلم أنها حياتها، فيقول الزوج:

- حرام عليك تدعين عليها!

حَرْمَت عينك أنت وإياها!!»[1]

وللغة الفصحى السلطان القوي عند هذا الأديب، مع أن خللاً يتكرّر لديه بوضوح، ويتأكد أنه ليس ناشئًا من سوء طباعة عندما نقرأ له نصوصًا شعريّة تؤكّد أنه خطأ متسلّط، وهو إلحاق ياء بعد تاء الرفع المتحركة المكسورة، نحو: «ها أنت قلتيها يا أمي: قانون الغاب، لقد أصبحنا الآن أشبه بقطعان الكلاب، وجيوش الأوربيين أصبحت جيوشًا إرهابية، لأنهم يقتلون الأطفال دون جريمة، فقط من أجل المصالح الخاصة»[2].

طُبع لهذا الأديب عدد من المجموعات السردية المتنوعة في المحتوى والصنف:

- الحب يلتهم الفيروس (رواية)
- امرأة توقف الزمن (رواية)
- الزمن يتوقف ساعة (رواية)
- قبلة من فم العنكبوت (رواية)
- الغيمة والوجه الحنري (رواية)
- اليهودي والفتاة العربية (رواية)
- أجساد في رحم الأرض (مجموعة قصصية)
- الأنقاض (مجموعة قصصية)

وله دواوين شعرية:

- جرح ينزف بالمسك.
- الدرة قتله اليهود أم قتلهم.
- ملحمة المجد.

---

(1) آل مرعي، عبد الوهاب: **الحب يلتهم الفيروس**، وحَرْمَت بمعنى ماتت في لهجة عسير، فهي دعاء عليهما بالعمى، فإن موت العين هو عماها، وهم يطلقون وصف حَرْمة حقيقة على الميتة، ومجازًا على من يتّصف بصفات تجعله شبيهاً بالميت كبرود الأعصاب، وثقل الحركة ونحوهما.

(2) الرواية، ص: 431.

رواية اليهودي والفتاة العربية (قصة الحب الخالدة)

القيم توجه الهوية، والهوية تتشكل بالقيم:

إن مرآة الذات ليست مسطّحة مصقولة، أو بوجه واحد فقط، بل هي ذات زوايا وأضلاع عديدة ينعكس في كلّ منها وجه من هذه الذات المتلوّنة، والأخلاق والقيم والمبادئ ملمح بارز يمكن أن نراه بجلاء في معظم تلك الزوايا، فإن العَلاقة بين الصفات الأخلاقية والهويَّات متينة ومؤثّرة، وكلّما قوي انتماء الإنسان لمبادئه ارتسمت بجلاء على ذاته، وكانت وسمًا عليها بخير أو بغير، إن مزيّة «الأخلاقية هي ما به يكون الإنسان إنساناً، وليست العقلانية كما انغرس في النفوس منذ قرون بعيدة، لذا ينبغي أن تتجلَّى الأخلاقية في كل فعل من الأفعال التي يأتيها الإنسان، مهما كان متغلغلاً في التجريد، بل تكون هذه الأفعال متساوية في نسبتها إلى هذه الأخلاقية، حتى إنه لا فرق في ذلك بين فعل تأمليٍّ مجرّد، وفعلٍ سلوكيٍّ مجسّد»[1].

رواية اليهودي والفتاة العربية تأريخ لمرحلة كان فيها الحكم العثماني في الجزيرة العربية يسلم أنفاسه، والعوالم العربية والأجنبية تضطرم وتضطرب في صراعات شتّى، وهمومٍ لا تنقضي، والأحلام الصهيونية الهوجاء تهدِّد أحلامَ الاستقرار والراحة والأمن في معظم شعوب الأرض، وكلُّ بقعة تستعيذ من وجودهم عليها؛ لما انطوى عليه تاريخهم من الشغب والحقد والطمع والفساد والكبر والعدوان والـمؤامرات التي يـجب ألاّ تـهدأ جراءها عين ولو طرفة، فإن بلوغَها ما تشاء، أو فشلَها، مرهون بالغفلة عنهـا أو الانتبـاه، وإن سلاح العلــم والعقـــل والدهـــاء بعض العدة التي يـجب أن تعَدَّ لتفادي مـخاطر أُمةٍ لا تعيـش إلا بالغــدر والـخيانة والـمؤامرة.

أحداث هذه الرواية تجري في عدد من الأماكن، بدأت من عسير، وجالت في بعض قراها تصوّر القيمَ والأخلاق التي تعلَّمها أهلها أو جُبلوا عليها، وصارت إلى أخلاقيّات ومبادئَ أخرى في أماكنَ قريبة أو بعيدة، أو جاءت بها، فمن عسير، إلى مكة، وإلى طيبة، وإلى الشام، وإلى القدس، وإلى إيطاليا، وألمانيا، وروسيا، وفرنسا، وبريطانيا، ومن بعض تلك البقاع إلى عسير.

(1) عبد الرحمن، طه، **سؤال الأخلاق**، ص: 15.

كانت بطلة الرواية وعدد من الشخصيات قد عاشوا تلك التنقّلات، ووَسمَتهم بما شاؤوا، أو بما شاءت هي، ومن بعض تلك الأماكن، وأماكنَ أخرى كتركيا والمغرب العربي والشام واليمن ومكة وطيبة وفَدَ أناس أو عادوا إلى عسير في قرى بني مالك الخالدة، وقد وَسمَهم الترحال والتعايش والأهداف كلاًّ بوَسمه.

ريحانة ثم دينا، الفتاة المسلمة المناضلة، كانت هويّة ثابتة لم يتغير في جوهرها الخير شيء إلا إلى ما هو خير منه، ولكنها من الخارج تغيّرت كثيراً ومرّات، لا منافيةً بذلك لخلق الصدق الذي جُبلت عليه و نُشِّئت فيه وآمنت به، وإنما هو تقلُّب لرعاية ذلك الجنان وتلبية آماله وأهدافه التي كانت تجوس بهمّة كوحش البراري قبل أن تروّضه ريحانة اليتيمة المشرّدة عندما كان يبحث عنها كأغلى كنز يمكن أن يعثر عليه.

اليهودي والفتاة العربية، والأم المسيحية، والدكتور الملحد، وعلماء وباحثون وضبّاط وحرّاس ومندسّون صهاينة، ومسيحيون متخفّون أو ظاهرون، ومسلمون مستسلمون، ومسلمون أشدّاء على الأعداء رحماء بينهم، ومسلمون ليس لهم من الإسلام إلا اسمه، وعلمانيون، وعُبّاد المادة، وأناس من عامة الناس يحملون همّ العيش، ويخشون تلك الصراعات التي تهدّدهم بقادم مخيف لا يهدئ روعَهم منه إلا معان راسخة حباهم الله إيّاها وفطرهم عليها، أو بالرسالات، أو بالتجربة والعلم والعقل المستنير.

تحكي هذه الرواية عن كثير من صفات اليهود المقطّعين في الأرض أمَمًا، وفي كل وجود يضيق بهم المكان والإنسان لسوئهم وخبث مراميهم، وقد كان وجود اليهود في منطقة عسير في الفترة التي يقصُّها الروائي وجودًا سياسيًّا يهدف للاستنزاف، ليس كما في رواية «اليهودي الحالي لعلي المقري»[1] فقد كان الوجود اليهوديُّ في تلك المناطق من اليمن وجودًا اجتماعيًّا؛ إذ هم من أبناء المكان، ولكنهم يعتنقون الديانة اليهودية، وقد انعكس نوع الوجود على التعايش بينهم وبين المسلمين في كلا المكانين، ففي عسيرَ نجد العسيريين متعايشين معهم، وإن كان جانب الحذر متحقّقًا لدى الكثيرين، بيد أنهم دخلاء على مجتمع بدائيٍّ ساذج لا يعرف عنهم إلا القليل، أما في اليمن فإن المسلمين كانوا يعاملون اليهودَ بغلظة وجفاء وقسوة؛ ذلك أنهم يعرفونهم كما

(1) المقري، علي: رواية **اليهودي الحالي**، دار الساقي، بيروت، ط: 2، 2011م.

يعرفون أنفسهم، فلا يمكن لليهود أن يخدعوهم مهما أبدَوا لهم من السلام أو المحبة، وقد حاولت أن أتوصّل إلى قناعة بأن الوجودَ اليهوديَّ في منطقة عسير غير سياسي من خلال كتاب كمال الصليبي «التوراة جاءت من جزيرة العرب»[1] فلم يكن؛ حيث وجدت أن ما يودُّ إثباتَه متكلّف وغير مقنع.

حمل آل مرعي في هذا العمل على عاتقة همّ مجتمع يصارع تمسُّكًا دينيًّا وقيَميًّا، ويرزح تحت وطأة تخلُّف مركّب، يواجه تحدّيات شتّى دينية وسياسية وثقافية وفكرية واجتماعية، إنه حقًّا «يشعر بمسؤوليته عن معرفة مظاهر التغيُّر والتحوّل في هذا العالم الذي يؤثّر في عالم التخلُّف بأكثر من سبيل، ولكنه يدرك أن عليه -في الوقت نفسه- مواجهة التخلُّف المتزايد في مجتمعه العربي الخاص والعام تلك المواجهة التي تفرض عليه موقفًا جذريًّا يسعى إلى التصدي لأوضاع متقادمة ومشكلات متفاقمة وكوارثَ متراكبة لا عَلاقة لها بإيقاع العصر الذي نلهث في متابعة متغيّراته وتحوُّلاته»[2].

الانتماء الأخلاقي في هذه الرواية بارز، فهي من الأدب الملتزم المنطلق من القيم ولأجلها، والانتماء الأخلاقي في هذا العمل الروائي كان موجَّهًا بالدين ولأجله؛ فهو السلطة الأولى على الأخلاق، فلا نكاد نقف على قيمة أخلاقية إلا ولها في الديانة مرجع، سواء أكانت ديانة سماوية حقّة، أم كانت ديانة سماوية محرَّفة، أم كانت ديانة وضعية «وهكذا تكون أسباب الأخلاق موصولة بأسباب الدين، حتى إنه لا حدودَ بيِّنة مرسومة بينهما، وها هنا حقيقة نرى الفلاسفة فيها بين مقرٍّ بها، ومنكِر لها، ومتردِّد فيها، لا لشيء إلا لكون حقيقة الدين أعجزت العقول، فافترق الناس فيها بين مؤمن بها، وجاحد لها، وشاكٍّ فيها، مع أن هؤلاء وأولئك يعترفون جميعًا بأن ظهورَ الدين مقرون بظهور الإنسان، ومتى صحّ وجود هذا الاقتران بين الدين والإنسان في الأصل فإنه يكون من العبث الشكُّ في أن ملكات الإنسان قد أُشربت بالروح الدينية إلى حدٍّ بعيد، حتى إنه لا يكاد يَصدر عن هذه الملكات فعل من الأفعال يخلو من أثر قريب أو بعيد لهذه الروح، والأخلاق إنما هي أول الأفعال التي تَصدر عن مَلَكات الإنسان، فتكون أكثرَ من غيرها تغلغُلاً في الحقيقة الدينية، بحيث لا مجالَ للانفكاك عنها»[3].

(1) الصليبي، كمال سليمان: **التوراة جاءت من جزيرة العرب**، ترجمة: عفيف نزار، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط: 6، 1997م.

(2) عصفور، جابر: **الهوية الثقافية والنقد الأدبي**، ص: 127.

(3) عبد الرحمن، طه: **سؤال الأخلاق**، ص: 25.

ولا مناصَ من سلطة الطبيعة والمكان والمجتمع والفطرة والسلطة السياسية -إلى جانب الدين- في إعطاء الذوات ملامحَ لهُوياتها المختلفة، فإن كلَّ ما يُعايشه الإنسان لا بدَّ أن يَسِمَه في أخلاقه بشيء من سماته، وكثير ما هي المؤثرات الخارجية التي تَطْبع الإنسان بطابعها، وتنعكس على أخلاقه.

أولاً / مرجعية دينية

يتكوّن عنوان الرواية من ثلاثة مقاطع: اليهودي، الفتاة العربية، قصة الحب الخالدة، كان أوّلها مشيراً إلى ديانة سماوية نالَت منها أهواء البشر فباتَت باطلة، ومحقت بدين سماويٍّ ربّاني عَدْل هو دين الإسلام، يقرُّ ما فيها من السماحة، و يبطل ما فيها من الشطط والزيغ والانحراف.

وتبرز مفارقة كبيرة عندما يجتمع اليهوديُّ (ذو الديانة المتجبرة العدائية) مع الفتاة العربية المسلمة في قصة حبٍّ موصوفة بالخلود، واليهود هم أشدّ الناس عداوةً للذين آمنوا، ومن أشدّ الأمم تكبرُّاً على العرب واحتقارًا لهم: ﴿ذَلِكَ بِأَنَّهُمْ قَالُوا لَيْسَ عَلَيْنَا فِي الْأُمِّيِّينَ سَبِيلٌ وَيَقُولُونَ عَلَى اللَّهِ الْكَذِبَ وَهُمْ يَعْلَمُونَ﴾[1].

جاء في تفسير «الجامع لأحكام القرآن» لهذه الآية: «إن اليهود كانوا إذا بايعوا المسلمين يقولون: ليس علينا في الأميين سبيل، أي: حرج في ظلمهم لـمخالفتهم إيّانا، وادّعوا أن ذلك في كتابـهم، فأَكذَبـهم الله عز وجل وردّ عليهم فقال: بلى. أي: بلى عليهم سبيل العذاب بكذبهم واستحلالهم أموالَ العرب...»[2].

فاليهـود قـوم مستعلون مستكبـرون في الأرض، لا يرون لغيرهم من الـخلق قدرًا ولا شأنًا، ويَعُدُّون مَن سِواهم من البشر عبيدًا لـهم، وأنه يـحقّ لـهم أن يستضعفوهم ويسيئوا إليهم، ثـم إنَّـهم يرون ألّا إثـم عليهم في ذلك ولا حساب، «جاء في كتاب الأضرار من التلمود سدر نزيقين Seder Nezikin: إذا أقسم اليهوديُّ في معاملاته مع غيـر اليهود يـمينًا فلا تُعَدُّ يـمينًا مُلْزِمةً لـــه؛ لأنه أقسم بها لحيوان، ولا يمينَ على الحيوان، لأن اليمينَ إنمَا جُعِلَتْ لحسمِ النزاع مع الناس لا غير، أما لغير اليهود من الحيوانات فلا اعتبارَ لها»[3].

---

(1) آل عمران، الآية: 75

(2) القرطبي: **الجامع لأحكام القرآن**، ج: 5، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط: 1، 1427هـ - 2006م.

(3) مهران، محمد بيومي: **بنو إسرائيل**، ج: 3، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1999 م، ص: 368.

هكذا ينظر اليهود إلى سائر الناس من علوّ، وبحقد بالغ، وليس ذلك لتميُّز حقيقيٍّ فيهم، أو لخاصّيّة ينفردون بها عن سائر البشر، بل هم كما فضح الله سوأهم من أخسّ الخلق وأدناهم إلا أن يعودوا إلى الحقّ فإنهم حينئذ يكونون في المكان الذي يليق بمن اتّبعَ الحق، وما تلك النفوس اليهودية الحاقدة المتجبّرة المتغطرسة على الخلق إلا عقدة نفسية ناشئة من شعورهم بالدونية والصَّغار، ذلك أنه كما قال إيكهارت: «إذا كان أحدهم يمتلك أكثر، أو يعرف أكثر، أو يمكنه أن يفعل أكثرَ مني فإن (الأنا) تشعر بالتهديد؛ لأن الشعورَ بالأقل يُبَدِّدُ إحساسَها المتخيّلَ بالذات بالمقارنة مع الآخر، قد تحاول حينئذ أن تستعيد نفسَها من خلال انتقاد أو الانتقاص من قيمة ممتلكات أو معرفة أو قدرات شخص آخر...»[1].

إن الشعور الذي يعيشه كلُّ اليهود هو شعور النقص؛ ذلك أن الله عاقبهم بكفرهم وعنادهم فقطّعهم في الأرض، وأبقاهم بلا أرض تحويهم وبلا وطن، و فَضَّلَ عليهم أولي الطاعة والانقياد لشرعه تعالى، فأورث ذلك اليهود أسوأ المشاعر تجاه غيرهم من البشر، ومن ثَم اختلقوا الأكاذيب ليُبرروا لأنفسهم ما هم عليه من الكفر والفساد، وليؤمّنوا لأنفسهم الحياة، فكانوا وما زالوا أسوأَ مخلوقات تسير على الأرض.

«اليهوديُّ والفتاة العربية، قصة الحبّ الخالدة» عنوان مستفزّ، قد يوحي للمتلقِّي بأن الروائيَّ يهدف إلى تقارب الأديان، وادعاء التعايش مع أَلَدّ الأعداء، والتشدُّق بسلام مزعوم، أو قد يوحي بأنه من ذوي الجهل الذين تذوب قلوبهم في الأعداء حُبًّا وتقَرُّبًا، ولكنّ الرواية في تضاعيفها مليئة بما ينافي هذا التوهُّمَ الذي قد يقع فيه متلقي العنوان لأول وهلة، إنها رواية مُثْقَلة بقضية دينيَة واعية تصوّر اليهود من قلب أوكارهم القذرة، وتتغلغل في قلوبهم الصدئة بالحقد والغلّ والكبر، وكيف أن حياتهم لا يُوجّهها دين حقيقيّ، فهذا اليهوديُّ داود الذي بات مسلمًا من بعد أن كان عميلاً خطيراً، ظلّتْ أياد توازي حجم الرعب المقذوف في قلوب اليهود تطارده لتقضيَ عليه حتى تمّ لها ذلك.

إنه ليس شرعًا في دينهم السماوي الذي أرسل الله به نبيه موسى عليه السلام، ولكنه الحقد والحسد خلقان متأصّلان في نفوس اليهود دائمًا، وقد أخبر بذلك الحق جل

(1) تول، إيكهارت: **أرض جديدة**، ترجمة: سامر أبو هواش، كلمة للطباعة والنشر والتوزيع، ط: 1، 2009م، ص: 82.

وعلا: ﴿وَدَّ كَثِيرٌ مِّنْ أَهْلِ الْكِتَابِ لَوْ يَرُدُّونَكُم مِّن بَعْدِ إِيمَانِكُمْ كُفَّارًا حَسَدًا مِّنْ عِندِ أَنفُسِهِم مِّن بَعْدِ مَا تَبَيَّنَ لَهُمُ الْحَقُّ﴾[1].

﴿أَمْ يَحْسُدُونَ النَّاسَ عَلَىٰ مَا آتَاهُمُ اللَّهُ مِن فَضْلِهِ﴾[2].

﴿وَإِذَا لَقُوا الَّذِينَ آمَنُوا قَالُوا آمَنَّا وَإِذَا خَلَا بَعْضُهُمْ إِلَىٰ بَعْضٍ قَالُوا أَتُحَدِّثُونَهُم بِمَا فَتَحَ اللَّهُ عَلَيْكُمْ لِيُحَاجُّوكُم بِهِ عِندَ رَبِّكُمْ ۚ أَفَلَا تَعْقِلُونَ﴾[3].

وقد ضمّن الكاتب في كثير من المواضع مواقفَ تجلّي هاتين الصفتين وصفات أخرى تَتَّسم بها الشخصية اليهودية وتمتاز بسوئها عن سائر البشر، وفي مقابلها صوّر سماحة الإسلام وما تعكسه تعاليمه على شخصيات معتنقيه من الفضائل والقيم والأخلاق الكريمة.

1. قيمة الحياء: في هذه الرواية روح دينية تكاد لا تنفصل عنها، وهي الروح التي توجه أعمالَ هذا الأديب غالبًا، ومن ذلك أنه لا يُقدِم على ما يخدش الحياء في كل أعماله: «عندما يتأمّل الفتى اليافع خطوطًا مبحرة لجمال الصبية الأخّاذ كلّما ارتسمت مع غروب الشمس استقامة جسمها الممشوق وهي تمسك عصاها وتلوّح خلف أغنامها، أو اقتربت قليلاً لتلقيَ السلام عليه كي يصرعه ما وهبها الله إيّاه من تقاسيمَ مبهرة في استدارة وجهها، أو سحر التقاء أنفها البارع مع ملتقى ما بين حاجبيها الهلاليين، أو التمعت مع استدارة البدر المكتمل كرتا عينيها المستديرتين، ثم النافرتين لأعلى من جهة نهاية حاجبيها، وحَوَرَها الذي يجعل عينيها ياقوتتي السواد...»[4].

مع أن الكاتب يصوّر حالة عاشق يتأمّل محبوبَته بعين مغرمة لا تعرف التعقُّلَ ولا تريده، لم نجدْه يمعن في الوصف الجسدي إمعانًا يخرج به عن حدود الحياء، وفي هذا دلالة علَى أن الكاتب يُخضع أعماله لضابط ديني وضوابط أخرى، فإن من أهمّ شعب هذا الدين الحياء، ولا يضير عملاً استظلّ به شيء، ولْنرَ كيف أن هذه الرواية لم تنقص جماليًّا أو أدبيًّا بسلوكها هذا المسلكَ السديد.

(1) البقرة، الآية: 109.
(2) النساء، الآية: 54.
(3) البقرة، الآية: 76.
(4) الرواية، ص: 10.

2. الصلاة والعبادات: الصلاة تبني الأخلاق الفاضلة، وتهذّب النفوس، وتنهى عن كل سوء وفحشاء ومنكر، وعليه فإن المجتمع الملتزم بالصلاة، المستشعرَ لقيمتها مجتمع عظيم «الصلاة حبل، ولكنه حبل بين الله وبين عباد الله، الصلاة هي أن يسير الإنسان للأعلى، بعيدًا عن كل ما حوله، حتى يتكلم مع الله، إننا نصل بقلوبنا إليه، ثم نحمده ونشكره، إنك حيٌّ تصلّي تعترف بين يدي الله بأنك ضعيف عاجز، وأنك مخطئ مذنب، ثم تُعاهد الله على أن تواصل سيرك في الحياة دون أن تؤذي أحدًا، لأن المسلم إنسان يختلف عن كل الناس، فهو ينظر دائماً بعيني اثنتين: عين تنظر لله، وعين تنظر للحياة، وكلما امتدت عين المسلم التي تنظر إلى الله نحو شيء من زخارف الحياة لاح لها أن تدخل في الصلاة، فيشعر حينها المؤمن أنه مع الله، وأن الله معه، الصلاة خمس مرات في اليوم... لأننا دائماً نحتاج أن نصلي، دائمًا نحتاج أن ننفض عن حياتنا كل غبار الهموم، فالحياة كلها همٌّ ونَصَب، والأرض كلها تراب وطين، ونحن نحتاج للطيران بعيدًا نحو السماء، نحو الله، كي يرضى عنّا، ونرضى عنه، بذلك نكون سعداء»[1].

في الاقتباس السابق كان الكاتب يسرد أحد دروس عين الدين آغا التي كان يلقّنها لتلميذتيه الصغيرتين ريحانة وصبرة، فعَمَدَ إلى أسلوب رقيق وسهل يلائم خطابَ طفلتين لم تعرفا المدارس، وإنما عَلّمَتهما الحياة بتقلّباتها وتصاريفها وظروفها التي كان أكثرها مؤلمًا وشديدًا، فأَخَذَهما المعلم إلى عالم روحاني ينوّر قلبيهما الطاهرين البريئين بإظهار قيمة الصلاة وحِكَمها الربانية العظيمة، لتهرع إليها نفساهما من كَبَد الحياة استشعارًا بعظمة ما في ذلك العالم العلوي الذي تَحْمِلُ الصلاةُ إليه صاحبَها عندما يكون مصلّـيًا حقيقيًّا، لا مجرّدَ جسد يتحرّك بلا روح.

عين الدين آغا هو ذلك الطبيب التركي المعروف بينهم في ديار بني مالك عسير بتدينه وأخلاقه العظيمة، وهو الأب الروحيُّ لريحانة ولصبرة ولسبران، ولكثير من هؤلاء القوم البُسَطاء الأحرار، كان عين الدين آغا شيخًا مستقيمًا يؤمُّ الناسَ في الصلاة، ويحفظ من القرآن، ويفهم معانيه، ويعلّمه بلا بخل أو كَلَل، وكان قلبًا كبيراً

(1) الرواية، ص: 76.

يتّسع لكلّ هموم المساكين، ويـمدّ يدًا من نور تمسح على الأوجاع فلا تخطئ مرادَها، ولكنّ خُلقَ الغدر الجبان أودى به في مكيدة من مكائد الصهاينة، وتدبير فظيع منهم مزَّق شمل بيت صغير لا يضمّ أبًا ولا أمًّا، بل كان الجليس فيه اليتم، والفقر، والمأساة لأربعة الأشخاص الذين كانوا يتعايشون في زواياه الضيقة.

ولكن مقتلَ عين الدين لم يمُتْه فقد ظلّتْ بذرة الخير التي ألقاها في قلوب الصغار تترعرع وتؤدّي رسالاتها، وهو ينام مرتاحًا في عالمه الأبدي، ظلّ وجهه يلازم ريحانة / دينا، وسبران / صابر / لوك، يَهديهما إلى التوكل، والصبر، والتسامح، والعطاء، وحب العلم، والتضحية، والكفاح، والصَدق، كلما عَضّتْهما الحياة بناب، فإن مُحيّاه يلوح بنور منه يشدّ العزائم لإكمال المسير «إن القيمة الأخلاقية للفعل لا تكمن في الأثر الذي يُنتظر من ورائه، ولا في أي مبدأ من مبادئ الفعل يحتاج إلى استعارة الباعث عليه من هذا الأثر المنتظر، ذلك لأن جميع هذه الآثار المترتبة على الفعل (مثل رضا الإنسان عن حاله، بل والعمل على إسعاد الغير) يمكن أيضًا أن تنتج عن أسباب أخرى، بحيث لا يكون هناك حاجة إلى إرادة كائن حي عاقل، فيها وحدها نجد الخير الأسمى والخير المطلق؛ من أجل ذلك كان تمثُّل القانون في ذاته - وهو ما يتم بالطبع عند الكائن العاقل وحده- وجَعل (هذا التمثل- لا الأثر المتوقع- هو المبدأ المحدّد للإرادة»[1].

كان يظهر من سبران (الأخ الطيب) كراهية لعين الدين سبَبُها الغيرة على صبرة الشابة الجميلة التي يحبها سبران، ويكره عين الدين لما يُشاع حولهما في أوساط الناس من أنّ بينهما عَلاقة مريبة، لا يوحي بها ظاهر عين الدين، ولا تبالي بما يبدو منها تلك الفتاة الجبلية الخشنة، حتى احترق قلب سبران، ليتخلى عن كثير من مبادئه، فيتجسّس ويتربّص ويكره، علّه أن يستبينَ أمر ذلك التركي وحبَّ عمره صبرة، فما كان له إلا عذاب طويل كان اليهود ينفثون سمومه في الظلام الجبان الخائن.

ولم تمَت بذرة الخير بكل هذا العذاب والنكال، بل اشتدت ونهلت من كل مكان سارت إليه قوة لإروائها والعناية بها، فرّ سبران إلى حيث كان يشير عليه عين الدين عندما كان يعالج صبرة، وهو يراه يرغب في أن يصبح مثله، فرَّ إلى ذلك الموطن ليتعلم

(1) كانط، إمانويل: **تأسيس ميتافيزيقا الأخلاق**، ترجمة: عبد الغفار مكاوي، منشورات الجمل، ط: 1، كولونيا- ألمانيا، ص: 52 - 53.

هناك، ثم ارتحل إلى ألمانيا، وحبُّ العلم وطلبه همّ لا يفارقه، وكانت كذلك ريحانة ذات السنين الثماني تعرف عن ربّها ودينها ونبيها الكثيرَ الذي علمها إياه عين الدين، وتهتدي به في ظلمات عيشها، وتشتدُّ به عندما يخور منها عزم، أو تفتر قوة.

عندما كانت في وحشة الوادي ضحية لجشع أخيها الأكبر (شداد) وطمعه استمدّت قوَّتَها من الله كما علمها عين الدين، لتتحول من فتاة ضعيفة جائعة مغلوبة، إلى نمرة يرهبها أشداء الرجال، ثم تسافر إلى كل الدنيا بذات القوة والصلابة، وذات الهمم التي لا يمكن لها أن تحول أو تزول، حتى صارت دكتورًا في علم النبات، ومن أثرى أثرياء تجارة العطور، ومن أعظم المفكرين المؤثرين، ولا يفارقها الوفاء والاعتراف بالفضل لذلك الشيخ الـمهيب الراقد هناك في عسير، وهي في كل ترحّلاتها تستحضر وجهه، وتنضح عليه وضوء الدعوات الـخالصة الصادقة.

ومن القيم الدينية التي تظهر لنا في هذه الرواية مشاهد الصلاة عند المسلمين التي كان يحرص عليها الناس في عسير كما أُمروا أن يؤدُّوها، ولا يعترفون عندها بالفوارق البشرية، فهم إلى ربهم متجهون بقلوب مخلَصة من الدنيا لربها وخالقها: «لم يكن ثَم إلا المؤذن الذي كان مشغولاً بفرك إحدى عينيه، وبعدها دخل عين الدين في صلاة السنة، مرّ الوقت سريعًا، واجتمع خمسة من سكان القرية، بعدها أقيمت الصلاة، وتقدَّم عين الدين للمحراب الصغير.. ثم قال: استووا للصلاة... الله أكبر.

عمّت السكينة المكان، وبدت الرؤوس الـمُطرِقة، واللحى الثائرة تضطرب في هدوء، وكأنها توحي بخشوع رهيب، وصلة عظيمة بالخالق، ومن هناك، بدأ عين الدين قراءة الفاتحة، وعلى وجهه الأبيض، تنعكس أشعة الشحمة الذهبية التي تتسلل في هدوء عبر الظلام، ويبدو طرف شاربه الغليظ الأصفر مضطربًا مع اهتزاز فكّيه بالقراءة، ولا يخلو المكان من صوت بعوضة ترن هنا أو هناك، أو تحشر نفسها في أنف أحدهم أو أذنه..

الناس صامتون يستمعون القرآن الكريم، وربما حاولوا تدبُّرَ آياته، وربما كانت أكثر المعاني المقروءة غامضة عليهم، ولم يكن ذلك يمثّل لهم مشكلة كبيرة؛ لأن معظمهم لا يجيد أن يقول طوال الصلاة إلا سبحان الله، والله أكبر، ولكن مع كل

ذلك، لا يشكّ الناظر إليهم أنهم يملكون قلوبًا تزداد تعلُّقًا بالخالق الذي يرزقهم، وينزل عليهم الأمطار، وفي النهاية يتوفّاهم، ويقتصّ للمظلوم من الظالم، وهذا هو أهم ما يعتقدونه في ربهم»[1].

عندما تولّى إمامة المسلمين في هذا المسجد الصغير والقرية الصغيرة رجل تركي أبيض البشرة، ذو شارب أشقر غليظ لم يستنكفوا أن يصطفّوا خلفه، ويأتمّوا به؛ إذ هو أقرؤهم لكتاب الله، وأعلم منهم به، حتى سبران الذي كان يكره عين الدين خارج المسجد؛ لأنه يظنّ أنه على علاقة مريبة بحبه صبرة، اصطف خلف عين الدين، ولم يجد في نفسه حرجًا من ذلك، وهكذا «نجد أن القيمة الحقة للإرادة الطيبة طيبة مطلقة، تلك القيمة التي لا يعدلها في سموّها شيء، إنما تكمن على وجه التحديد في استقلال مبدأ الفعل عن كل التأثيرات التي تأتي من جانب المبادئ العرضية...»[2].

وليس في اليهود من يقبل مثل هذا الخلق الإيماني العظيم، فهم يرون أنهم شعب الله المختار، وأبناؤه وأحباؤه، وكلُّ من سواهم هو أقل منهم قدرًا ومكانة، ومن ثَم فهم يستكبرون على الخلق كافة، ولا يرقبون فيهم إلًّا ولا ذمّة، بل إن من يرونه متميّزًا وليس منهم دينًا وعرقًا يكيلون له صنوف العداوة والمكائد.

لم يصوّر آل مرعي مراسم الصلوات والعبادات عند اليهود، ولكنه يضمّن فيما يصوّره من مراسم الصلاة لدى المسلمين عصيانَ اليهود وتمرُّدَهم على ما أُمروا به، فالاصطفاف للصلاة جاء في القرآن أمرًا موجهًا لبني إسرائيل: ﴿وَأَقِيمُوا الصَّلَاةَ وَآتُوا الزَّكَاةَ وَارْكَعُوا مَعَ الرَّاكِعِينَ﴾[3] ومع ذلك لا يصلي اليهود هذه الصلاة الإيمانية، بل هم فُرقاء مشتتون مقطّعون مزقون ﴿تَحْسَبُهُمْ جَمِيعًا وَقُلُوبُهُمْ شَتَّىٰ ۚ ذَٰلِكَ بِأَنَّهُمْ قَوْمٌ لَّا يَعْقِلُونَ﴾[4].

3/ التطهّر والنظافة: التطهر قيمة ملائكية، وهو معنى يؤمن به كل المسلمين، وقد لقّنه عين الدين لصبرة وريحانة: «يا ريحانة، يجب أن تكوني ريحانة، ويجب ألا تكوني حنظلة، عليك أن تكوني نظيفة وطاهرة؛ لأن التطهُّرَ قيمة ملائكية»[5].

(1) الرواية، ص: 23 - 24.
(2) كانط، إمانويل: **تأسيس ميتافيزيقا الأخلاق**، ص: 103.
(3) البقرة، ص: 43.
(4) الحشر، ص: 14.
(5) الرواية، ص: 125.

وما كان التطهّر والنظافة ليكونا من خصال اليهود، وقد أخبر المصطفى ﷺ أنّهم لا ينظّفون أفنيتهم، وأن علينا مخالفتهم، وقد صوّر الكاتب نجاسة اليهود في أكثر من موضع من الرواية: «وأوّل شيء أدخله للداخل هو مكنسة صغيرة، النظافة هي الشيء الأهم لكهف مهجور ربمّا سكنته كلّ الهوامّ، حيث بدأ داود لتوّه في الكنس، فلا يليق بيهودي مثله أن يعيش في القاذورات والأتربة أكثر مّما عاش؛ لأنه الآن في عسير...»[1].

لأنه الآن في عسير فقط، لقد أصبح يهوديًّا متخفِّيًا في أثواب مسلم عالم، واغترّ به كثير من الناس، وقدّموه للصلاة بهم، فلن يـجد بدًّا من إكمال المشاهد التمثيليّة حتى يبلغَ مرادَه، وإن تـخفّيه لـملمح آخر للنجاسة (نجاسة الباطن) فاليهود هم أهل النفاق والتلوّن، وقد كانت صورة الكهف قبل أن يحتاج داود إلى التخفّي بدينه صورة مثالية لحياة يهودي: «وأخيرًا، وصل داود إلى الكهف، إنه كهف معقول للسكن، نزل داود من فوق جمله، وربط الجمل في شجرة قريبة، ثم اتجه جهة الكهف...الكهف من الداخل قذر مظلم، وهذه ميزة أخرى...»[2].

وعندما أضاء الإسلام حياة داود، وأخذ يقلّب صفحات الماضي برزت أمامه صورتان: مشرقة، ومعتمة: «كم هو جـميل هذا الإسلام! خطر في ذهن داود ذلك الدهليز الطويل بـجوار سوق التبغ في حي اليهود، والروائح المنتنة، والشباب والفتيات وهم يتوافدون في خلسة، وتلك الشموع الشاحبة وهي تخترق ظلام الدهليز، والمساير المثبّتة على الجدار المتّسخ والتي سرعان ما تعلق عليها الملابس، وضحكات فاسقة يضجّ بها المكان... رنين الضحكات يرتفع في ذهن داود، وصورة الفناجين القذرة ترتسم بوضوح، وصراخ الفتيات يرتفع، والـمجون والدعارة»[3].

ويشهد شاهد من أهلها هو العجوز الملتزم اليهودي شمعون، عندما يدخل ذلك الوكر الفاسق غاضبًا لنفسه وللحقّ، ومن ابنته التي انجرفت إلى هذا الوحل: «ما هذا بحقّ السماء! عليكم لعنة الله يا أبالسة، يا كفرة... أنتم عبء على الله، وعلى دين الله، آه.. ليت أولادنا مثل أولاد المسلمين، ليت أولادنا مثل أولاد المسلمين!»[4].

(1) الرواية، ص: 148.
(2) الرواية، ص: 147 - 148.
(3) الرواية، ص: 269، 270.
(4) الرواية، ص: 270.

قذارة الباطن والظاهر عند اليهود متجلّية بقوة في الاقتباسات السابقة، وشهادة اليهودي الملتزم، وشهادة اليهودي المسلم حديثًا تزيد الصورة تأكيدًا، وتؤكّد في الوقت نفسه أن الإسلام دين الطُّهر والنظافة الباطنة والظاهرة: عندما بدأ داود يمثّل دور المسلم كان أول ما خطر بباله النظافة؛ فإن المسلمين لا يمكن أن يعيشوا في مثل تلك القذارات التي يعيش فيها اليهود غير مبالين، ويتجمّع الشباب للهو والاستمتاع في مكان قذر، ويزداد بأفعالهم قذرًا لا يمكن لنفس المسلم الحقّ أن تعيشه، فلا يملك العجوز اليهودي الملتزم إلا أن يعلنها: «ليت أولادنا مثل أولاد المسلمين».

4/ الثبات: ريحانة أو دينا، وأخوها سبران أو صابر أو لوك - شخصيتان تمثّلان الثبات على الدين ومبادئه مهما اشتدّت عليهما الظروف، اضطرّا إلى التنكُّر في هُويات متعدّدة ومختلفة: الأسماء، والبلدان، واللغات، واللباس، وتظاهرا بالخرس في قوم لا يحسنون لغتهم، بل حتى الديانة، فقد تظاهرا بأنهما غير مسلمَين خوفًا على دينهما، لا نفاقًا ولا تخلِّيًا، وإنما ثباتًا ليبذلا لدينهما وللأرض التي شعّ منها وتمكّن فيها ما بوسعهما من الحماية والذود عنها «يقضي الصبي ليلته كاملة في الغرفة التي تخصّه مع أربعة من العمال الآخرين...العمال يذهبون بعد تناولهم للعشاء لقضاء سهرات مثيرة؛ يُنَفّسون بها عن أنفسهم ضغوط ساعات العمل، أما الصبي فيبدو عازفًا عن كل مظاهر اللهو واللعب، الشيء الغريب أنه عازف حتى عن صناعة عَلاقة حالمة مع فتاة في عمره، يراقصها وتراقصه، ويشرب معها حتى الثمالة، وهذا الشيء لا يكاد يصدّقه أبدًا من يستمتع بليالي برلين الحالمة، والأغرب من ذلك أن هذا الشاب يبدو عازفًا حتى عن مشروبات الشمبانيا المعتّقة التي تغصّ بها سراديب الليالي الحمراء في مدينة الشباب الصارخة دورين موند، ويحاول إقناع الجميع أنها لم تدخل جوفه قطّ...»[1].

لم يُغرِه الشباب والمظاهر الحضارية الأجنبية التي تحيط به وتهدّد من مثله بخطرها الجسيم، وفتنتها الكبيرة، لم يلْهُ، ولم يشرب المسكرات، ولم تُغْرِه الفتيات المنتشرات في أيّ صورة كنّ، وصمدَ في وجه الشاب الشاذ الوسيم الذي عمل جهده ليوقعه في مستنقعه الآسن، إنه الإنسان الحرُّ المستقلُّ حقًّا، الذي يأتي من الأفعال ما يشاء، ويعلم أن مشيئته فيه هي الحقّ بعينه، لا يخاف في ذلك لومة لائم، إن «فكرة

(1) الرواية، ص: 102.

الحرية مرتبطة بتصوُّر الاستقلال الذاتي ارتباطًا لا ينفصم، كما أن تصوُّر الاستقلال الذاتي مرتبط بالمبدأ الشامل للأخلاق الذي يعَدُّ من الناحية الفكرية الأساسَ الذي تقوم عليه جميع أفعال الكائنات العاقلة، مثلما يُعَدُّ القانونَ الطبيعيَّ الأساسَ الذي تقوم عليه جميع الظواهر»[1].

وريحانة، حملت معها عبق القيم أينما يمّمت وجهتها، امتنعت عن مصافحة الرجال الأجانب أو مدّ يدها لهم لأيّ حاجة، وامتنعت عن تناول لحم الخنزير، وظلّت متلفّعة بوشاحها في أناس ينكرونه، ولو أنها استغنت عنه لما ارتابوا في أمرها، ولكنها لم تكن لتفعل لإيمان راسخ في داخلها، ولما أحاطوها بكلّ تلك الشكوك، ومع احتياجها الشديد لإيهامهم بأنها يهودية كي تزعزع منظماتهم الصهيونية لم تقبل وضع حجابها لأن مبدأها راسخ وسابق لكل شيء. «نظر الأستاذ للتلاميذ من حوله وأبدى إعجابه بالفتاة، ثم ابتسم لهم منصرفًا، وتقدّم جهة الفتاة حتى صارا منفردين، ثم مدّ يده ليضعها في يدها، من أجل إكمال حديثها، ولكن سرعان ما سحبت الفتاة يدها بلطف، وهزّت رأسها قائلة:

- هل لديك جديد في الموضوع؟

ارتاب الأستاذ قليلاً، وبدأ يسأل نفسه عن أسباب سحبها ليدها...»[2]

وتلك هي نفس المؤمن الحقّ المستيقن منه دينه، إنه لا يحابي على حساب مبدئه، مهما كانت المغريات أو المخاطر التي أمامه.

5/ التوكل على الله: من المعاني الدينية التي صوّرها الكاتب واصفًا بها أخلاق المسلمين: التوكل على الله، وكيف أن أهل ذلك الزمان وذلك المكان، وفي مختلف الظروف، كانوا يتوجهون إلى الله وحده طالبين منه العون والتوفيق، فما خاب لهم رجاء، بل وامتلأت قلوبـهم بالرضا والقناعة، وعندما انغمست ريحانة في الوادي بلا حول، ومثلها كان موقنًا بالهلاك، فإن قوّة لا تُهزم جعلتها تطوّع ما حولها إنسًا وحيوانًا، بل ومفردات الطبيعة كلُّها سخّرتها لتقيم حياتها حتى ماتت واقفة كما يموت الأبطال، إنه اليقين بالله الذي علمها إياه عين الدين، تذكّرت ريحانة بعض أحاديث عين الدين البليغة وهو يقول: «التوكّل لا يكون أبدًا إلا على القادر؛ لأن القادر وحده هو من

(1) كانط، إمانويل: **تأسيس ميتافيزيقا الأخلاق**، ص: 159.

(2) الرواية، ص: 403.

يستطيع أن يمنحك ما تطلبينه، نحن أغبياء عندما نطلب قضاء حوائجنا من البشر، الله وحده يقضي لنا ما نحتاجه؛ لأنه وحده القادر على كل شيء، ولكن علينا أن نتوكل على الله، وسنرى حينها كيف تتحول الحياة إلى طريق سهل واسع، محمد رسول الله قال ذات مرة لأصحابه: «لو تتوكلون على الله حق توكّله لرزقكم كما يرزق الطير، تغدو خماصًا، وتروح بطانًا» نحن يا بناتي نحتاج إلى الله، ولو كنّا في جبل مقفر مخيف، ولجأنا إلى الله، فسيرزقنا الله؛ لأنه يرزق النمل في جوف الجبل، ولو كنا في بحر لرزقنا الله، لأنه يرزق السمك في بطن البحر»[1].

في متاهات الجبل المخيف، وبين الوحوش وجثّة تزداد كل حين رعبًا، استرجعت ريحانة تلك الكلمات اليسيرة التي علّمها إيّاها عين الدين، فانتصرت على الخوف والجوع والوحوش والظلام والطفولة وظروف المكان كافّة، هداها الله إذ صَدَق منها التوكل لحماية نفسها بكوخ بنَته بنفسها، ولتسخير وحش ليصبح صديقًا لها وحارسًا، ولأكل اللقمة الحلال والهنيئة من الصيد والبيض الذي عثرت عليه وتعلّمت كيف تجلبه، ولو لم يكن منها هذا التوكل لحدا بها الجوع إلى الأكل من لحم أخيها الصريع بجشعه في ذلك المكان النائي «إنها تشعر بطفولتها البريئة وهي ترتمي في أحضان هذه الجبال، ثم تشعر من داخلها أنها وضعت في طيات عقدة صعبة، ولا شيء مما حولها يساعدها على حل تشابك عقدتها، ولكن عزيمة قوية في داخلها تكسبها شيئًا من الصبر، وشيئًا من التحمّل... ومن الداخل أغلقت على نفسها بأشواك العواج، ثم انبعثت كلمة (باسم الله) وسمعت الفتاة الصغيرة وهي تطقطق في ثـمار السدر، وربـما كانت سعيدة داخل المكان الموحش، وربما كانت عين السماء تكلؤها بأتمّ عناية، إنها في عين الله»[2]. وبهذا اليقين انتصرت ريحانة على الوادي والجبل وأثباج البحر النائي الذي رماها الصهاينة فيه لتبلغ أرضًا، وتحظى بحضن أمٍّ، وهي الغريبة واليتيمة، وصارت إلى مكان من الدنيا بدأت فيه رحلة عظيمة بلغت بها مبلغ العظماء والأبطال، كل ذلك بالتوكّل والاعتماد على الله الذي ظلّت تتخلّق به وتتمثَّله، وهي تذكر أستاذها العظيم عين الدين آغا بوفاء كبير، وتثق أنها وإن فقدت عين الدين، فإن عين الله لا تزال تحرسها.

(1) الرواية، ص: 73.

(2) الرواية، ص: 121 - 122.

6/ الصبر وحسن العاقبة: من المبادئ الإسلامية الصبر عند البلاء، لأن المؤمن المتوكل على خالقه يعلم أن ما قضاه الله خير كلّه، وأنه لا يملك لنفسه نفعًا ولا ضرًّا، وهكذا كان أولئك المسلمون البسطاء، تسطو بهم الأمراض والفقر والجدب والحرب فيصبرون محتسبين الأجر من الله، منتظرين منه الفرجَ وكشفَ الضر.

الشيخ معارض في أشدّ أيام القحط والمسغبة يخاطب ابنته رديفة وهو يعزم أن يخرج وإيّاها للبحث عن الماء في الغد: «مع بزوغ أول خيوط النور، سنكون خارجين من القرية، زادُنا قليل، وسيفرجها الله..

لم يكمل الشيخ معارض إلا وصوت الطارق على الباب يطرق أسماعهم، قامت رديفة مسرعة ورفعت الضبة التي كانت تمسك الباب، وبدا وجه أحد أولاد علي بن حيدر، وفي يده اليمنى صرّة متوسطة الحجم فيها ما يقارب الثلاثة أمداد من الذرة، وقال: هذا سلام والدي عليكم، نرجو لكم رحيلاً سالـمـًا...»[1].

وكانت تلك بعض عقبى الذين صبروا، ظلّ الشيخ معارض وابنته يطوفون الديار باحثين عن الماء، وفي طريقهم واجهوا الأهوال وأبصروا موتًا كثيرًا، حتى إذا كاد الرمق يجفّ هدى الله الفتاة الصغيرة إلى موضع بئر هلالية وفيرة لا ينقطع ماؤها، وضجّوا جميعًا: «حمدًا لله.. إنه لا ينسى عباده»[2].

وفي أقسى أيام ريحانة التي قضتها بالصبر والتوكل، كانت الفتاة تتذكر كلمات عين الدين: «هكذا يا بناتي صَبرَ محمد وصابَر، حتى صنع عصبة هم خير عصبة أُخرجت للناس، لقد درّسوا العالم دروس القوة ودروس العزيمة، وبذروا في رحم العالم بذور الخير، وأنتُنّ كذلك يا بناتي، إياكنّ والهزيمة أو الرضوخ لمتاعب الحياة أو آلامها، اصنعن لأنفسكن حياة هانئة في أي مكان تطؤه أقدامكن، واصنعن الحياة الهانئة لكل الناس، وإياكن أن تنتمي إحداكن للشمس فتكون جبّارة، أو تنتمي للقمر فتكون ضعيفة، وكونوا مثل محمد ﷺ»[3].

ولا تنتهي دروس الصبر التي صوّرها الكاتب؛ لأنها من أبرز صفات المسلمين،

(1) الرواية، ص: 84.
(2) الرواية، ص: 98.
(3) الرواية، ص: 114 وهنا بعض ملاحظات لغوية حيث يوجه الخطاب لجمع المؤنث ولجمع الذكور، كونوا، والمخاطب موجه لاثنتين.

ومن أهمّ قيمهم التي بُنِيَت بها شخصياتهم، وأُسِّست بها حياتهم، وإذا شرعنا في المقارنة بين الشخصية اليهودية والشخصية الإسلامية بهذا الصدد، فإن البون شاسع بين من ربّاهم الإسلام، ومن فضح الله جزع قلوبهم عند البلاء في مواضع كثيرة من كتابه العزيز، وبيّن سلاطة ألسنتهم على الله: ﴿وَقَالَتِ الْيَهُودُ يَدُ اللَّهِ مَغْلُولَةٌ ۚ غُلَّتْ أَيْدِيهِمْ وَلُعِنُوا بِمَا قَالُوا ۘ بَلْ يَدَاهُ مَبْسُوطَتَانِ يُنفِقُ كَيْفَ يَشَاءُ ۚ وَلَيَزِيدَنَّ كَثِيرًا مِّنْهُم مَّا أُنزِلَ إِلَيْكَ مِن رَّبِّكَ طُغْيَانًا وَكُفْرًا ۚ﴾[1].

عندما أبصر داود ريحانة لأول مرّة في الوادي ظنّها جنّيّة تملك الوادي، وكما هو معهود من اليهود فقد طار الرعب بقلبه، وقذفه في أقصى مكان تستطيع قدماه أن توصلاه إليه، ولكنه مع ذلك لم يهدأ؛ فالرعب مقذوف في قلبه، فأخذ يردّد في جزع: «لماذا لم يستجب الله دعاء أولئك المسلمين الذين صلّيتُ بهم المغرب والعشاء، لقد قالوا: أحسن الله إليك! ويلك يا داود، وويل أمك!»[2].

عندما أحاط الخوف باليهودي جزع من القدر، وكعادة اليهود في كل زمان ومكان شرع في التسخُّط والتبجّح على الله بعبارات لا يقولها ولا يجرؤ عليها إلا قلب ران عليه الكفر والجهل بالله.

7/ القوة والشدة على الأعداء: قال تعالى: ﴿مُّحَمَّدٌ رَّسُولُ اللَّهِ ۚ وَالَّذِينَ مَعَهُ أَشِدَّاءُ عَلَى الْكُفَّارِ رُحَمَاءُ بَيْنَهُمْ﴾[3].

وقال تعالى: ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا مَن يَرْتَدَّ مِنكُمْ عَن دِينِهِ فَسَوْفَ يَأْتِي اللَّهُ بِقَوْمٍ يُحِبُّهُمْ وَيُحِبُّونَهُ أَذِلَّةٍ عَلَى الْمُؤْمِنِينَ أَعِزَّةٍ عَلَى الْكَافِرِينَ يُجَاهِدُونَ فِي سَبِيلِ اللَّهِ وَلَا يَخَافُونَ لَوْمَةَ لَائِمٍ ۚ ذَٰلِكَ فَضْلُ اللَّهِ يُؤْتِيهِ مَن يَشَاءُ ۚ وَاللَّهُ وَاسِعٌ عَلِيمٌ﴾[4].

لا يتنافى التسامح والرفق اللذان يعدّان من الركائز التي انبنى عليها الدين الإسلامي الحنيف مع مبدأ القوة والصلابة والشدة على الأعداء، فإن المسلم الحق لا يستسلم لعدوّه، والدين الإسلامي هو دين القوة، القوة التي تجابه المعتدي وتدحره لتحميَ الحرمات، وتدفعَ العدوان، ولتحلَّ في المجتمع كلّه السلام. وقد وصف دبشي

(1) المائدة، الآية: 64.
(2) الرواية، ص: 153.
(3) الفتح، الآية: 29.
(4) المائدة، الآية: 54.

أهله وعشيرته عندما عاد من رحلة اشترى لهم فيها السلاح ليقاوموا به عدوان البدو عليهم، فوجدهم قد ماتوا جميعًا بالجدري، حتى البدو «طأطأ دبشي برأسه، ثم جلس على ركبته وهو يقول:

- رحمهم الله! كانوا شجعانًا أشداء، وأهلَ كرم ودين، وكانوا لا يرضون القهر ولا الضيم، إنهم أشداء على الأعداء، رحماء بينهم...»[1].

وقد عرف أهل إقليم عسير بالقوة والشجاعة والحمية، ويذكر شيئًا من ذلك صاحب كتاب «العادات والتقاليد والأعراف في إقليم عسير» فهو كل ما تعرّض لقبيلة من قبائل هذا الإقليم بالوصف ذكر أنها معروفة بالشجاعة والإقدام، ومن ذلك: «يطلق على قبيلة بني مغيد لقب (مغيد الخطا) إشارة إلى تصديهم لأخطاء الخارجين عن الطريق القويم... لقوّتهم ونفوذ كلمتهم... ويطلق على قبيلة عَلكَم (علكم الهول) كما يطلق عليهم (علكم الطلاعة) وقد اكتسبوا هذا اللقب بعد اقتحامهم أطوار مدينة الحديدة أثناء الحرب التي قادها الأمير محمد بن عايض ضد الأتراك بسواحل اليمن عام 1287 هجرية، فبعد أن استعصت الحديدة على الفتح لفترة طويلة، وطال الانتظار على الجيش العسيري قام غزاة علكم بعمل سلالم من الأشجار، وصعدوا على الأسوار لابسين أكفانهم، واقتحموا الحديدة عنوة، وتمّ إخراج الأتراك منها بعد أن قتل من علكم ما يقارب تسعين رجلاً...ويطلق على بني مالك عسير لقب (مالك الحشر) كناية عن مواقفهم الحربية المشهورة»[2].

وإن لنا في رسول الله أسوة حسنة، فقد كان النبي ﷺ من أشجع الناس وأشدّهم على من يعتدي على المسلمين وحرماتهم، وقد حكى عين الدين للصغيرتين صبرة، وريحانة عن قوة النبي بحكمة كبيرة:

-«أتدرين يا فتيات؟! محمد كان قويًّا، لم يكن قويًّا مثلي، بل هو أقوى مني.

بعدها ابتسم عين الدين، ثم قالت صبرة:

- هل هو أقوى مني أنا أيضًا؟

(1) الرواية، ص: 95.

(2) آل حامد، عبد الرحمن بن عبد الله بن عائض: **العادات والتقاليد والأعراف في إقليم عسير- دراسة وثائقية موازنة**- نادي أبها الأدبي، 1426هـ - 2005م، ص: 26 - 29.

- أوه، أقوى منك بمرات ومرات، لكن القوة التي كان رسول الله قويًّا بها ليست قوة الجسم فقط، وإنما هي قوة القلب، والنفس.

قالت ريحانة حينها:

- ما هي قوة القلب يا عمي؟

قام عين الدين ومسح على رأس ريحانة، وابتسم لها في حبٍّ صادق، وقال: خذي يا ريحانة انتفي هذه القطاة، وأنت يا صبرة انتفي هذه، وأنا سأنتف الثالثة، وسأخبركم عن الحكاية.

وبعد أن جلس الثلاثة على أحجار بيضاء، بدأ عين الدين في الحديث: إن سلامة القلب هي أن يكون الإنسان إنسانًا، وقسوة القلب هي أن يكون الإنسان حيوانًا متوحّشًا، وضعف القلب هو أن يكون الإنسان حيوانًا داجنًا، الإنسان وحده يستطيع أن يعمل الشيء الذي لا يستطيع أن يعمله أي مـخلوق آخر، إنه يستطيع أن يعمل بذكاء، ويستطيع أن يتحدّى الـمخاطر، ويستطيع أيضًا أن يتغلّب على الصعوبات جميعِها، ويستطيع أن يمنح الخير للآخرين، رسول الله صمد وتحدّى، وحين صمد لم يكن عدوُّه شخصًا واحدًا أو عدةَ أشخاص، لقد كان عدوُّه هو الرمز الأول للشر (الشيطان) وأدوات أخرى للشيطان... لم يكن محمد قويًّا لأن قلبه لم ينهزم أمام كل هؤلاء، ولكن قلبه كان قويًّا لأنه تحدّاهم، وقد كان ساعتَها وحيدًا، لقد وقف شامخًا كالجبل... ولكن عزيمته وقوّته رفعته من مكانة البشر إلى مكانة الملائكة، فقال لسان حاله وهو يتحدّاهم بإصرار تنهار أمامه القوى جميعًا :والله لو وضعتم الشمس في يميني، والقمر في يساري... لما تركت دعوة الحقّ التي أحملها...»[1].

كان هذا بعضًا من دروس القوة التي يـمتاز بها الإنسان المسلم، علّمه عين الدين لتلميذتيه: القوة في الحق، والقوة على الباطل، والقوة على النفس والهوى والشيطان، والقوة على الأحزاب، القوة التي تنبع من القلب، لا قوة البدن، فالبدن يقوَى بالنفس ويَضعف بها، وإن لنا في رسول الله أسوة حسنة.

وفي المقابل تُرى شخصية اليهودي جبانة مندسّةً متخفّيةً متربصة، كما أخبر

(1) الرواية، ص: 112 - 113.

عنهم القرآن العظيم: ﴿لَا يُقَاتِلُونَكُمْ جَمِيعًا إِلَّا فِي قُرًى مُّحَصَّنَةٍ أَوْ مِن وَرَاءِ جُدُرٍ ۚ بَأْسُهُم بَيْنَهُمْ شَدِيدٌ ۚ تَحْسَبُهُمْ جَمِيعًا وَقُلُوبُهُمْ شَتَّىٰ ۚ ذَٰلِكَ بِأَنَّهُمْ قَوْمٌ لَّا يَعْقِلُونَ﴾[1].

وهكذا قتلوا داود في خفية على ظهر السفينة وهم عدد من الرجال، ثم اتهموا بجبنهم زوجه ريحانة، ليشرعوا في حرب أخرى جبانة تهدف إلى قتلها، حتى إذا تمكنوا من الوصول إليها بعد عمر من التربّص قتلوها قتلة أعجبَ من أختها، ومن قبل قتلوا عين الدين متستّرين بظلام الليل، وباستغلال شكوك سبران، قتلوه ولم يُرَ منهم أحد، وبقي المسلم البريء سبران واجمًا حول الجثة المضرّجة الهامدة مذهولاً بريئًا وخائفًا يترقّب، ليُتّهم يومئذ بالجريمة الجبانة بكيد من أولئك اليهود ومكر، ويفرَّ من القرية والوطن كله ببراءته.

وتظلّ صفات اليهود كلُّها في غاية السوء تتكشّف: الغدر، والرعب الناشئ من خبث الطوايا، والتآمر الجبان، والإفساد بين المسلمين، والانتهازية.

8/ التسامح ولين الجانب: يقوم الدين الإسلامي على مبدأ التسامح والرفق في كل شيء، ولا يكون ضد ذلك إلا في مقام لا يجوز فيه إلا الغلظة كالحرب والدفاع عما يجب أن يدافع الإنسان عنه من دين أو عرض أو وطن يُستباح، فالتسامح أو الردع بالقوة خلقان متأصّلان في النفس المسلمة لا يتناقضان، يعمل كل منهما عندما يكون هو الأسلم حيث «إن الشيء الوحيد المؤكّد هو أن الأخلاقية لا تكون لها قيمة بالنسبة لنا لمجرد أنها تحقق مصلحة؛ إذ أن هذه نتيجة واعتماد من جانب العقل العملي على الحساسية، أعني على عاطفة تقوم مقام المبدأ، ومن شأنها أن تجعل العقل عاجزًا عن وضع تشريع أخلاقي، بل الواقع أنها تعبر عن مصلحة لنا؛ لأن لها قيمة عندنا من حيث إننا بشر، إذ كانت تنبع من إرادتنا بوصفها عقلاً، وبالتالي من ذاتنا الحقيقية...»[2].

وقد صوّر آل مرعي تسامح المسلم في مواطن عدّة، منها التسامح الديني، حيث يدعو المسلم إلى سبيل ربه بالحكمة والموعظة الحسنة، لا بالإكراه والتنفير، فريحانة لم تقسُ على اليهودي داود عندما علمت بيهوديته، وهو في حال صعبة تأبى عليها

(1) الحشر، الآية: 14.

(2) كانط، إمانويل: **تأسيس ميتافيزيقا الأخلاق**، ص: 176.

إنسانيّتها أن تتركه يواجهها وحده وهي تملك العون، فما كان من إحسانها العظيم إلا أن استعبد قلبه لدينها فاتّبعه، وصار من بعدُ زوجاً لها.

يقول إيكهارت: «هناك فحسب مرتكب واحد للشر على كوكبنا: اللاوعي الإنساني، وهذا الإدراك هو غفران حقيقي، ومع الغفران فإن تماهيك مع الضحية يتبدّد، وتظهر قواك الحقيقية، قوة الحضور بدلاً من لوم الظلمة، فإنك تشعل النور»[1].

وعندما أخبر داود دبشي أنه كان يهوديًّا لم يقسُ دبشي عليه في جوابه، بل كان حكيمًا، ومن شأن مثل ذلك الجواب أن يزيد الإيمان في قلب داود رسوخًا:

«- تعال إلى هنا، إلى جواري، وقل لي: هل أنت كافر من قبل؟!

طأطأ داود رأسه، وتقدم جهة دبشي، ثم قال:

- تعرف اليهود؟

- نعم أصحاب التوراة، أصحاب موسى.

- نعم، لقد أسلمت، كنت ذات يوم واحدًا منهم.

- أنعم وأكرم، أصحاب النبي موسى، لقد أحسنت حين أسلمت.

- قال داود في استغراب:

- ألم تكن غاضبًا علي عندما عرفت أنني يهودي؟!!!

- أغضب عليك! لماذا؟! الأرض لله، والدين لله، والإنسان لله...»[2].

ومن التسامح الذي يتحلى به المسلمون التسامح في حقوق النفس لا سيما عندما يقدرون على من نال من حقوقهم، وقد جلّى ذلك الكاتب عندما حكى عن سرقة داود لأحد جمال دبشي قبل أن يسلم، وقد كان في ظنهم مسلمًا، واحتكموا إلى ريحانة، فلم تحكم عليه حكمًا قاسيًا، بل دعتهم إلى أخذ بعيرهم والعفو والصفح عن هذا السارق؛ لأن الله يحب المحسنين «ولم يكن لداود أن يفعل ذلك معهم لأنه قد انطلق إلى الحظيرة بسرعة وأخرج جمله وعند الباب سحب أنفه الطويل...»[3].

---

(1) تول، إيكهارت: **أرض جديدة**، ترجمة: سامر أبو هواش، كلمة للطباعة والنشر والتوزيع، ط: 1، 2009م، ص: 146.

(2) الرواية، ص: 219.

(3) الرواية، ص: 157.

وبالمقارنة بكل المواقف التي تحدّث بتسامح المسلمين مع بعضهم، ومع الإنسان بوجه عام وبين ما عُرف به اليهود من أخلاق، يظهر سوء اليهود وخبث قلوبهم فهي محمّلة بالحقد والضغينة على غير ما ذنب، فكيف بهم عندما يكون حقدهم ناجمًا عن مواقفَ عدائية، إنهم يظلّون يتربّصون بمن هو هدفهم الدوائرَ حتى يقضون عليه، كما فعلوا بداود عندما علموا بتركه لدينهم وإفشاله لمخططاتهم وأطماعهم التي من أجلها أرسلوه إلى عسير، وكما فعلوا بريحانة عندما علموا أنها تعمل على إفشال مخططات اليهود ضد المسلمين، وكما فعلوا بخطيبها الدكتور روزولث الذي أسلم بعد أن كان يهوديًّا خطيراً.

9/ الإيثار وحسن الجوار: من أهم صفات المسلمين أنهم لا يَسْتَبقونَ الخير لأنفسهم متناسين أولي الحاجة والعوز، وهذا شرع إسلامي ثابت يتجلّى في الزكاة والصدقة والإنفاق، ومهما كان المؤمن في شدّة فإنه بصدق سريرته مع الله، وثقته في سعته تبارك وتعالى وفضله لا يهمل محتاجًا ﴿وَيُؤْثِرُونَ عَلَىٰٓ أَنفُسِهِمْ وَلَوْ كَانَ بِهِمْ خَصَاصَةٌ ۚ وَمَن يُوقَ شُحَّ نَفْسِهِ فَأُولَٰئِكَ هُمُ الْمُفْلِحُونَ﴾[1].

وقد «عرفت قبائل عسير الجوار، وعَدَّته إحدى القيم المتعلقة بشرف الشخص أو القبيلة، وتتنوّع أعراف الجوار وتتشعّب لدى السكان بقدر حميتهم وذرى وجوههم»[2].

وفي الرواية نرى -مثلاً- كيف كانت زوج أبي كراب مثالاً في الإيثار والإحسان للجار، عندما سار إليها معارض وابنته رديفة مبدين حاجتهم الكبيرة للماء، لم تبخل عليهما، وبئرهم الشهيرة يومئذ لا تملأ لهم كل يوم إلا قربة واحدة[3].

وعندما أسلم داود وامتلأ قلبه بالإيمان، ذكر جارَه اليهوديَّ الملتزمَ شمعون فسار لزيارته وهو يرجو لو أن هذا الرجل المتحلي بكثير من الفضائل يدخل في هذا الدين السمح القويم، ولكن تلك الزيارة لم تكن مدفوعة بقيمة دينية، وإنما هي قيمة إنسانية أشعلت في قلبه الحنين لذلك الجار وأهله[4].

أما صورة خيانة الجار عند اليهود فقد ظهرت من خلال شخصية داود اليهودي،

(1) الحشر، الآية: 9.
(2) آل حامد، عبد الرحمن بن عبد الله بن عائض: **العادات والتقاليد والأعراف في إقليم عسير**، ص: 634.
(3) الرواية، ص: 87 - 88.
(4) الرواية، ص: 279.

عندما كان مقيمًا في الوادي نفسه الذي تقيم فيه ريحانة، حيث غدر بنمرها وقتله طمعاً في المال الذي سيجنيه من بيع دهن وجلد هذا النمر البريء، وهو يعلم حبّها العظيم لذلك النمر، وحاجَتها الشديدة إليه، وائتناسها به، وهي جار لم يرَ منه أذًى أو سوءًا.

«ومن إحدى الفرج الصغيرة في الفناء الشوكي لمنزل ريحانة أدخل داود مسدسه، ومع شهيقه وزفيره المتسارع بدأ يصوّب فوهة المسدس، وفي أثناء ذلك بدأت الرعشة من جديد تسري في بدنه... وأخيراً انتصر الشر الذي انفجر بركانه، وقام داود ورفع بندقيته بتجلُّد، وصوّبها، ثم انطلق السهم، كان الصوت خافتًا لا يُشعر بجريمة، ولكن الجريمة حصلت بالفعل...»[1].

10/ العلم: إن من أهم الركائز التي تقوم عليها حياة الناس العلم والـمعرفة، وقد أعلى الإسلام من قيمة العلم والعلماء، وأكّد على ضرورة العلم وأهميته في حياة الناس، يقول الله تعالى: ﴿قُلْ هَلْ يَسْتَوِي الَّذِينَ يَعْلَمُونَ وَالَّذِينَ لَا يَعْلَمُونَ ۗ إِنَّمَا يَتَذَكَّرُ أُولُو الْأَلْبَابِ﴾[2].

ويقول سيد الخلق نبينا ﷺ: «طلب العلم فريضة على كل مسلم، وإنَّ طالبَ العلم يستغفر له كلُّ شيء، حتى الـحيتان في البحر»[3].

في هذه الرواية كان دور العلم بارزًا في توجيهه لحياة الناس نحو الأفضل الذين يريدونه لأنفسهم؛ فالإنسان يتعلّم ويفكّر ليعيش حياته كأفضل ما يحبّ، وبالفعل، كان العلم هو سبيل كلٍّ للارتقاء والغلَبة والثبات، ولتحقيق كثير من المصالح الدينية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية.

اليهود وأوروبا بنوا لأنفسهم قاعدة معرفية هائلة تمكّنوا بها من خلخلة صفوف المسلمين مستعينين بكل قوّة ووسيلة ليصلوا إلى مآربهم، سرقوا الآثار الإسلامية، وتعلموا المعارف العربية والإسلامية، واندسّوا في المجتمع العربي والمسلم حتى تمكّنوا من كسب جانب القوة، وحتى سقطت بأيديهم الخلافة العثمانية الضخمة، وذلك أن معظم المسلمين قصّروا من جانبهم في حقّ العلم، وانشغلوا بالدنيا في تلك

(1) الرواية، ص: 174.

(2) الزمر، الآية: 9.

(3) الراوي: أنس بن مالك | الـمحدث: الألباني | المصدر: صحيح الجامع، الصفحة أو الرقم: 3914 | خلاصة حكم المحدث: صحيح / موقع: الدرر السنية - الموسوعة الحديثية.

الفترة؛ فكانوا لقمة سائغة سهلة، وغثاء كغثاء السيل، والله لا يغيّر ما بقوم حتى يغيّروا ما بأنفسهم.

ويبقى أهل العلم والوعي في صحوة يناضلون ليسدّوا الثغرات التي يدخل منها العدوُّ إليهم، وليحصّنوا أنفسَهم وبلادَهم وأهليهم من تلك المخاطر الهوجاء؛ فالدكتور أيوب الحمصي - عندما سمع بشيء من مخططات اليهود التي تهدّد المسجد الأقصى وبلاد المسلمين وهو يحاور داود وريحانة - أخذ يؤكّد على ضرورة أن يستغلّ المسلمون مقدّراتهم لحفظ حقوقهم، ولا سبيل لذلك إلا بالعلم، وريحانة التي كانت تحترق وهي تنظر إلى مجد عظيم في القدس من النافذة، وتتحسّر لما تراه من واقع وقادم مخيفين، يصرخ في أعماقها صوت النضال.

«قال أيوب وهو ينظر جهة ريحانة التي انتبهت لكلامه:

- عليك أن تدرسي يا ريحانة، أنت مبدعة، وربما كنت قادرةً على عمل شيء جديد...

- سأدرس السياسة، ربما كنت محاربةً ذات يوم، قد نضطر للدفاع عن مقدساتنا، لقد بدأ شبح اليهود يطاردني منذ شعرت بهم وهم يطاردونك يا داود، إنهم يعملون بجدّ، ويعملون بتخطيط، وهم أيضًا يدرسون الحياة من حولهم، وعلينا أن ندرس ونتعلم...»[1].

«إنهم يعملون بجدٍّ، ويعملون بتخطيط «لم يكن اليهود ولا الغرب ليشكّلوا خطرًا على الأمة العربية والإسلامية لولا إدراكهم لقيمة العلم، وتقويهم بهذا السلاح، والقوة تجابه بذات القوة، فلو أن المسلمين ينتبهون إلى أن الغرب واليهود قد سعوا بكل جهدهم لتجهيل المسلمين والعرب حتى يسهلوا عليهم، وحتى يقضوا عليهم وعلى كل ما يتقوّون به دونما مقاومة تُذكر، ولو أن المسلمين يعودون إلى أفياء العلم فإن قوة في الأرض -مهما بلغت- لن تهزمهم، أكّد ذلك المعنى عبد الوهاب آل مرعي في الاقتباس السابق من روايته.

11 / مبدأ الشورى: قال الله تعالى مثنياً على عباده المؤمنين، ومبيّنًا أنهم يحققون هذا المبدأ (الشورى) في حياتهم ومعاملاتهم، فلا يستبدُّ منهم كبير برأي

(1) الرواية، 316.

على صغير، بل يتشاورون فيما يهمهم من الأمور حتى يتوصّلوا إلى رأي جامع ومرضٍ لكل الأطراف، وبيّن -تعالى- أن هذا من مظانّ صلاح الأمر والاستقرار: ﴿وَالَّذِينَ اسْتَجَابُوا لِرَبِّهِمْ وَأَقَامُوا الصَّلَاةَ وَأَمْرُهُمْ شُورَىٰ بَيْنَهُمْ وَمِمَّا رَزَقْنَاهُمْ يُنفِقُونَ﴾[1].

«وأمرهم شورى بينهم» أي يتشاورون في الأمور، والشورى مصدر شاورته مثل البشرى والذكرى ونحوه. فكانت الأنصار قبل قدوم النبي ﷺ إليهم إذا أرادوا أمرًا تشاوروا فيه، ثم عملوا عليه، فمدحهم الله تعالى به؛ قال النقاش، وقال الحسن: أي: إنهم لانقيادهم إلى الرأي في أمورهم متفقون لا يختلفون، فمدحوا باتفاق كلمتهم، قال الحسن: ما تشاور قوم قطُّ إلا هُدوا لأرشد أمورهم، وقال الضحّاك: هم تشاوروا حين سمعوا بظهور رسول الله ﷺ وورد النقباء إليهم حتى اجتمع رأيهم في دار أبي أيوب على الإيمان به والنصرة له، وقيل: تشاورهم فيما يعرض لهم فلا يستأثر بعضهم بخبر دون بعض. وقال ابن العربي: الشورى ألفة للجماعة، ومسبار للعقول، وسبب إلى الصواب...»[2].

ويظل هذا المبدأ الديني الاجتماعي منظّمًا لحياة الناس، ومسدّدًا لأمورهم ما داموا به مستمسكين، وفي منطقة عسير في الفترة التي تصوّرها الرواية ظهر أن الناس كانوا أولي شورى وحكمة، ومن ذلك عندما حكى الروائي قصة محمد أبي ثريا مع البدو الذين غدروا بقومه آل قرّان، وظلوا يهاجمونهم في ديارهم وأحرقوا خيولهم، غضب أبو ثريا غضبًا كبيرًا، ولكن ذلك الغضب كان حكيمًا، فهو لم يستأثر إذ بلغ به الغضب كلَّ مبلغ بالرأي، ولم يحمِل قومَه على الحرب دون مشورة، بل «جمع جميع أفراد قريته بعد صلاة الفجر.. وقال لهم:

- تعلمون أنه أصابنا من هؤلاء البدو نصب طويل، وتعلمون أن وادينا هذا هو وادي الحضر، وليس للبدو فيه أي نصيب إلا ما جادت به نفوسنا عليهم، صدقةً كانت، أو هدية، ولكن أعمالهم الرعناء لم تتوقف، وأنتم الآن بالخيار، لقد قُتِلَتْ أغلبُ خيولنا، وليس لديهم ما يشجّعنا على غزوهم، ولكن لدينا ما يشجّعهم على غزونا، وقد تكون الغزوات القادمة من صالحهم، هم يريدون منا أن نفرّ، أو أن نموت

(1) الشورى، الآية: 38.

(2) القرطبي: **الجامع لأحكام القرآن**، ج: 18، ص: 486 - 487.

تحت سيوفهم، ومن أراد منكم أن يفرّ فله الخيار، وله السلامة، ومن أراد أن يقرّ هنا فأنا أول القارّين، وسأقاتل من أجل مالي حتى آخر قطرة.

حينها تضافرت الأصوات:

-كلّنا قارّين، كلّنا قارّين...»[1].

يحقق مبدأ الشورى احترامًا للفرد والجماعة، ويحقق مصلحة الطرفين على السواء، فهو يجمع الآراء الفردية، ويحترم تلك الآراء كلَّها، ثم يوفّق بينها ليصوغ القرار النهائيَّ المقنعَ والمرضيَ لكلّ الأطراف، وتلك قيمة أخلاقية عظيمة تنسجم مع سنن الحياة «إن الشعور الأخلاقي... أقرب إلى الأخلاقية وإلى ما لهذه الأخلاقية من كرامة، لأنه يشرّف الفضيلة إذ يضيف إليها الرضا الذي تعريه، والاحترام الذي نحمله لها مباشرة، ولأنه لا يصارحها في وجهها بأن جمالها هو الذي يربطنا بها، بل المنفعة التي ننتظرها من ورائها»[2].

ويزيد في التأكيد على التزام أهل هذه المنطقة بمبدأ الشورى ما ذكره صاحب كتاب العادات والأعراف والتقاليد في إقليم عسير بهذا الشأن: «كان التشاور بين الجماعة يقع بشكل جماعي، وبه يُتَوَصّل إلى ما يشبه الإجماع على القرارات التي تهم الجماعة...»[3].

وفي المجتمع اليهودي يحصل الاجتماع للرأي، ولكنه ليس خليقًا بهذا المسمى، فإن ما يأتونه له صفة المؤامرة لأنه اجتماع رأي للإفساد وإلحاق الضرر بالغير، وهو أكثر جانب أبرزه الروائي في عمله هذا، ولا غرو؛ فالمؤامرة من أول وأجلى صفات اليهود.

استطاع الكاتب أن يرسم ملامح الهُويات المختلفة والمتعدّدة في روايته من خلال تعرُّضه لكثير من جوانب الحياة الدينية التي تعيشها شخصيات الرواية وتعتنقها وتتشبث بها لإيمانها العميق بها، وأنها سبيل فلاحها ونجاتها في الدارين، وإن المتخلق بأخلاق الدين وحده هو الذي يحصّل رتبة العقلانية المسدَّدة، ثم إنه يرتقي منها إلى

(1) الرواية، ص: 90.

(2) كانط، إمانويل: **تأسيس ميتافيزيقا الأخلاق**، ص: 138.

(3) آل حامد، عبد الرحمن بن عبد الله بن عائض: **العادات والتقاليد والأعراف في إقليم عسير**، ص: 541.

رتبة العقلانية المؤيَّدة متى اتّقى الآفات التي تدخل على عمله، وإن من واجبه أن يعمل جاهدًا ليرتقيَ إلى الرتبة التي تجعل له عقلاً كاملاً يدرك ما لا يدرك غيره، ويصيب حيث يصيب[1].

ثانيًا / مرجعية اجتماعية

للمجتمع سلطة لا يمكن إنكار هيمنتها على الأخلاق وتكوينِها، وإن كثيراً من القيم التي يتمسَّك بها الناس هي أعراف اجتماعية أقرّتها الأديان، أو نفّرت منها، أو سكتت عنها، وإن القيم الأخلاقية الدينية الصحيحة جاءت لصلاح المجتمع فردًا وجمعًا، وفي هذه الرواية كما في كل أعمال آل مرعي الأدبية تظهر سلطة المجتمع على الأخلاق والقيم، وفي هذا العمل نجدها بجلاء، القيم والأعراف والعادات الاجتماعية التي توجه الأخلاق والمعاملات لا بوصفها أعمالاً من الدين، بل بوصفها عادات تعارف عليها أهل هذا المجتمع وألفوها «وسكان إقليم عسير بشكل عام متمسكون بعاداتهم وتقاليدهم، ويدلّ على ذلك الأمثال الشعبية التي يتداولونها، فهم يقولون في أمثالهم: قطع الخشوم، ولا قطع السلوم» أي أن من الأفضل لأحدهم أن يُوتَر في نفسه، ولا يتخلى عن عاداته وأعرافه وتقاليده، وهم يهزؤون بمن يترك عاداته وتقاليده عن طريق ضرب المثل بالأتراك الذين كانوا في عسير إلى نهاية الحرب العالمية الأولى فيقولون في أمثالهم: «ما هو شرفكم يا ترك؟ قال: تركان علم أمس، أي: ترك العادات والتقاليد»[2].

واختلاف الأقطار العربية والمسلمة في العادات لا يفضي إلى خلافات بين أهلها، بل هي اختلافات يجدر بها أن تمنحهم القوّة الناشئة من الاختلاف، فإن تنوُّعهم - على اتحادهم في اللغة والدين - يزيد في صلابتهم وقوتهم ووعيهم، يقول جابر عصفور: «...الهوية الثقافية لكلِّ قطرٍ عربيٍّ لا تتطابق مع الهوية الثقافية لكلِّ قطرٍ آخرَ بالضرورة، فرغم عوامل الاتفاق هناك عوامل اختلاف، وأعتقد أن أهم خطأ ثقافي وقع فيه - ولايزال - الفكر القومي الأصولي أنه يقيم مفهوم الوحدة العربية على

(1) يُنظَر: عبد الرحمن، طه: **سؤال الأخلاق**، ص: 76.

(2) آل حامد، عبد الرحمن بن عبد الله بن عائض: **العادات والتقاليد والأعراف في إقليم عسير**، ص: 311.

أساس من عناصر الاتفاق وحدها، متجاهلاً عناصر الاختلاف، ولم يضع في اعتباره مبدأ الوحدة القائمة على التنوع الذي كان يمكن أن يثري ممارسات الوحدة العربية ومحاولاتها»[1].

1/ النظرة إلى المرأة وإلى الرجل: كثيراً ما يـُمجَّد الرجل ويُضخَّم في معظم المجتمعات والثقافات، وتُستصغر المرأة وتُنتقص، ومع الأسف فإن لـهذه النظرة وجودَها الواضحَ في المجتمع الإسلامي، مع أن الإسلام قد أعلى من شأن المرأة ورفع عنها الظلم والاحتقار، وساوى بينها وبين الرجل في الحقوق والواجبات من نواحٍ، وميّز كلاًّ منهما من نواحٍ أُخَرَ بعدالة وحكمة.

«... اذهب وأحضر غنمك من هناك، وتعال بها إلى هنا، ألا ترى؟! لا يوجد هناك أيّةُ نبتة من عشب، العشب هنا، أريدك أن تكون رجلاً، الرجل يجب أن يكون رجلاً..

أدخل سبران عنقه قليلاً في رأسه، وشعر بما يشبه الإهانة، ولكنه انتفض كالملدوغ عندما صرخت في وجهه مرة أخرى:

- قم، الرجل يجب أن يكون رجلاً.

بدأ سبران ينظر يمنة ويسرة وهو يبحث عن كلمات يقولها، ولكنه قال أخيراً في تحدٍّ واضح:

- والمرأة يجب أن تكون امرأة، أنت فتاة، أتفهمي؟! أنت فتاة ولست رجلاً...»[2].

تظهر شخصية الفتاة الجميلة التي تتسلّق جمالها بعض الملامح الذكورية من صوت خشن، وشنب واضح يُشوّه صفاء جمالها البارع، فينزعج سبران المغرم قبل أن يعلم أنه بسبب علاج الكبد الذي كان الطبيب عين الدين يداوي به كبدها العليلة، ولكن ذلك لم يكن ما يزعجه في صبرة فحسب، ولو كان فلا ضير، بل كان يسوؤه منها شخصيتها القوية التي يرى بعقل مجتمعه أنها لا تليق إلا بالرجال، وهو إيمان مشترك بين الرجال والنساء، فالمرأة أيضًا ترى أن القوة للرجال، ولكن صبرة لم تكن كذلك في شخصها؛ فهي قوية معتدّة بنفسها، وتؤمن بأن لها قوة، وللرجل قوة، وتعطي للقوة

(1) عصفور، جابر: **الهوية الثقافية والنقد الأدبي**، ص: 83.

(2) الرواية، ص: 11.

مفاهيم تتحدّث عن قوة داخلية لديها هي أمكن من أشدّ قوى الكون، فالرجولة في أن يحمي الرجل نساءه، والرجولة في غضّ البصر، والرجولة في حفظ المال والإحسان فيه، والرجولة في إتقان العمل، والرجولة في شكر النعم...

ويصوّر الكاتب المرأة في المجتمع العسيري مقدَّرةً ومحترَمة، وصاحبة كلمة ومكانة، فهم مثلاً لم يستنكفوا أن يسمّوا البئر التي اهتدت إليها الصغيرة رديفة في شدة العطش بـ (بئر رديفة) تخليدًا لاسمها بالوفاء والجميل المشكور، وكذلك فقد نسبوا وادياً بأكمله إلى الفتاة النمرة ريحانة التي أحيت ذلك الوادي، وانطلقت منه جبّارة شديدة القوّة والذكاء إلى أماكن وأقوام منكَرين، ولم ينتقصوا شجاعتها ووحدتها في الوادي عندما عرض عليها دبشي أن تصحبهم وتترك المكان، فأبت إلا الوفاء للمكان والبقاء فيه، بل أكبروا شجاعتها، وأعانوها بما استطاعوا من قوّة.

«ورغم أن المجتمع العسيري والمجتمع القبلي عامة يفضل الأبناء الذكور لما يمثلون من حفظ نسل الرجل والأسرة والقبيلة، يقدر هذا المجتمع المرأة ويحترمها ويضعها في مكانتها اللائقة، ويسند هذا أن الرجل العسيري حين يطرقه خطب جلل ينتخي (يعتزي) بأخته أو ابنته فيقول: «أخو فلانة! أو أبو فلانة! وهذا الأمر يعود إلى أن المرأة تمثل شرف الرجل، فهو ينتخي بشرفه الذي تمثّله، ويشير إلى هذا الشيخ مريع أبو زوعة العلكمي حين أتاه الخبر وهو في إحدى الغزوات بأنه قد رزق مولودة، إذ قال:

يا الله بحظٍّ مثل حظّ ابن عاصم في بناته

وإن فاتت العليا فترعى الغنم وبها رضينا

وتأتي عزوة لي عند نصب الشرف والمكرمات»[1]

لا يستطيع الرجل أن يتخلّص من عقدة الاستعلاء على المرأة، والعجب أنها وبقوة المجتمعات قَبِلَت هذه التبَعية وهذه النظرة التي تجعل من ضعف بنيَتها الخِلقية سلَّمًا لمن يريد أن يتَظاهر بالفتوّة والنخوة، هذا على اعتبار أن قولهم: «أَخو فلانَة أو أبو فلانة» امتداح لأنفسهم وإسناد للشرف إليها على حساب الأخت والابنة، أما إن اعتبرنا أنهم يقولون ذلك افتخارًا بهن وإكباراً لهن، ولما هُن عليه من المكارم، فإنها بحق فضيلة في قائلها.

(1) آل حامد، عبد الرحمن بن عبد الله بن عائض: **العادات والتقاليد والأعراف في إقليم عسير**، ص: 446.

ولم يبيّن آل حامد من يريد العلكمي بقوله (ابن عاصم) وكأني أراه يشير لقيس بن عاصم الذي كان من أشهر من يئد البنات قبل الإسلام، لا سيّما وأن السياق يوحي بأنه يعزّي نفسًا غير راضية بالقسمة، وبدا متوعّدًا لها بالعبودية والخدمة، فهي عندما تكبر ستكون راعية للأغنام، وفرصة له للتفاخر بالقوة عليها واستحيائها.

وقد جاء الروائي على ذكر عادة (الانتخاء بالأخت)، وذلك عندما ذكرت ريحانة أن أخاها سبران قد انتخى بـها لـمّا قتل اليهوديان عينَ الدين أمامه، بينما كان هو يتلصّص -غيرة- عند بيت صبرة حيث كان عين الدين هناك لمعالجتها، فلمّا هاله الخطب، قال: «أخو ريحانة»[1]

وفي المجتمع اليهودي تفضيل أيضًا للذكر على الأنثى، وللسبب نفسه، فهو من يحفظ اسم أهله وقبيلته، وهو الجانب القويُّ الذي يحمدون مجيئه. فكيف هي معاملة المرأة عند اليهود؟

«قال جوني:

- ماذا عن التقرير المتعلق بالأرض الشمالية ذات الجسر؟ وماذا عن حديقة ورق الورق؟

نظرت إليه هدية وهي تزمر بشفتيها، ثم قالت:

- لقد أصبحت ملكًا للجمعية، لقد سُجلت باسم الحاخام روميا.

اقترب جوني من طاولتها ثم قال:

- كم عدد المجنّدين الذين انضموا للكتائب المتواجدة في شمال القدس؟

- لست أدري.. أنت تعلم أن هذه الأمور ليست من اختصاصي.

ضرب بيده على الطاولة بقوة، ثم قال:

- أنت هنا تتلاعبين، وتريدين إدارة الأمور كما تشائين.

نظرت هدية إليه في حنق، وبدت وهي تكبت غيظها أشبه بحبة ذرة على اللهب، نظر جوني إلى كوهين ثم قال:

(1) الرواية، ص: 565.

- هذا هو الجنس الشرقي، هذه المرأة شرقية، لا يمكن أن تقوم بما أوكل إليها حتى تذوق كاسات الهوان...»[1].

كان الاقتباس السابق قد بيّن ملمحًا من ملامح إساءة اليهود للمرأة، وللعنصر الشرقي طبعًا، فتكليف هذه الفتاة فوق طاقتها واختصاصها ظلم كبير، ونسف جهودها مهما عملت جور بيّن، واليهود يرون بأن هذا حقّ لهم طالما أن هذه الفتاة شرقية الأصول، ولو كانت فردًا من منظمتهم الصهيونية المحاربة للإسلام، ولو كانت مجتهدة ومتفانية في عملها ومخلصة لرسالتها وما يُوكَل إليها، فإنها لا تكافأ عندهم، بل يجب أن يُزاد عليها الحمل لأن هذا العنصر -برأيهم- لا يستقيم إلا إذا أهين، ولم يبالوا بجنسها الضعيف، وما جُبلت عليه من قلّة التحمل.

يقول إيكهارت: «الذات المفهومية لا يمكنها الاستمرار في العيش من دون الآخر المفهومي، فالآخرون يكونون كذلك فعلاً حين أراهم بوصفهم أعداء لي، في إحدى كفتي ميزان هذا النمط الأنوي اللاواعي ثمة العادة الأنوية القهرية القائمة على تعييب الآخرين والتذمر منهم... في الكفة الأخرى من الميزان هناك العنف الفيزيائي بين الأفراد، وهناك الحروب بين الأمم... لأنني حين أنتقد شخصًا آخر أو أدينه، فإن هذا يشعرني بأنني أكبر وأكثر تفوقاً منه»[2].

وقد أظهرت دينا / ريحانة تعاطفًا مع هدية عندما بثّتها شكواها -على علمها بانتمائها إلى المنظمة الصهيونية وإخلاصها لها- لأن دينا تدرك حجم المعاناة النفسية التي تشعر بها فتاة تعيش حياتها كرجل، وتأخذها الحياة عن حقها في الاستمتاع بالحياة كأنثى «كانت دينا تستمع في دهشة، ولكنها لم تسمح لقطرة واحدة من عينيها أن ترى الدنيا، في حين انفجر بداخل أعماقها مشاعر كثيرة، ملؤها الحزن والشفقة، وانفجرت مشاعر أخرى ملؤها الإصرار والتحدي.. في حقيقة الأمر لقد كان المقطع من قصة هدية الذي برز فيه فارس أحلامها كبطل للمشهد هو المقطع الأشد إثارة، ربما كان ذلك لأن دينا كانت تقرأ معاناة فتاة تعيش كرجل، ثم عادت لأنوثتها فجأة، فلم تجد إلا السراب...»[3].

(1) الرواية، ص: 465.
(2) تول، إيكهارت: **أرض جديدة**، ص: 64.
(3) الرواية، ص: 490.

ومن الإنصاف ألا يُتّهم كلُّ اليهود بالاستخفاف بالمرأة واستصغارها[1]، فإن هذه المشكلة لم تنحصر فيهم، وليست بسائدة فيهم، ولكنهم سجّلوا فيها مع آخرين تاريخاً سيّئًا، ومنهم من يقدّر المرأة ويحترم لها حقوقها، فإذا الأمر عندهم وعند غيرهم مرده إلى الإيديولوجيا الاجتماعية لا إلى الديانة.

2/ الأسرة: خلال الرواية، وفي حديث إيماني زاخر بالعلم والحكمة والموعظة الحسنة، وجّه الشيخ رابح الجزائـري (المحدّث في الحرم المدني) كلمات تـهتزّ لها قلوب السامعيـن وهو يفسّر قول الله تعالى: ﴿ووالد وما ولد﴾ لقد خلقنا الإنسان فى كبد﴾[2].

«لقد أقسم الله بالوالد، وأقسم بالولد؛ لأهـمية العَلاقة القائمة بينهما، فعلاقة الأبوّة وعلاقة البنوّة من أعظم العلاقات بيـــن البشـــر، ومن أقواها... والوالد لا يُقصد به هنا الأب، وإنما يقصد به الأب والأمّ، فالله أقسم بالعلاقة: علاقة الأبوية لعظمها، وأقسم على أن الإنسان خُلق في هذه الحياة لتلذعه نيرانها بجمر الأتعاب والمكابدة، لقد كان قَسَم الله بالوالد والولد في غاية المناسبة لهذا الموضع؛ لأن كَبَدَ الإنسان يبدأ من ولادته، فهو يبكي ويبكي بمجرد أن يولد، وكذلك تعب الأم، إنه أقصى ما يكون في حالة حملها وولادتها...»[3].

وعلى صعيد العلاقات الأسرية تبرز صورة للتلاحم الأسري في السراء والضراء، والتوادّ والمحبة لا سيّما في المجتمعين الإسلامي والمسيحي، وإن كانت الصورة تتكدّر أحيانًا كما في صورة شدّاد الأخ الغليظ الجافي لريحانة، والذي لقي حتفه أمامها نتيجة طمعه بعد أن أذاقها كؤوسًا من العذاب والإذلال، فما كان جزاء سوئه إلا إحسانًا منها، حيث أكرمت جثته بدفنها، على ضعف حولها، وما تقاسيه من الجوع والعطش والخوف.

وظلّت ريحانة تذكر أخاها الهارب المظلوم سبران، وتبحث عنه بتفان كبير، حتى حقق الله لهما لقاءً عظيماً، فعرفته وهو لها منكر، ولم تمَت حتى حملتَه على

(1) ذكر الدكتور محمد بيومي مهران عددًا من مظاهر تكريم المرأة عند اليهود، كالتمتع بحقوقها الخاصة، الوصول إلى المراكز العليا، وتسمية قبائل بنساء، ونبوة بعض النساء عند الإسرائيليين. يُنظَر: بنو إسرائيل- الجزء الرابع - **الحضارة**، ص: 632- 637.

(2) سورة البلد، الآيتان: 3 - 4.

(3) الرواية، ص: 254 - 255.

منهجها النبيل وهي في آخر رمق: «هذا الشاب هو لوك.. ولكن عليكم أن تعلموا شيئًا آخر عنه:

نظرت دينا للوك ثم ابتسمت وضمته لصدرها في حنان، ثم أزاحته قليلاً، واتجهت للجمهور كي تكمل:

- هذا هو أخي.. أخي سبران.. سبران... عليكم أن تتلقوا الصدمة التي سألقيها عليكم، في الوقت الذي كان عليه هو أن يتلقَّى صدمته بثبات أكبر، فلا يليق برجلٍ مثلِ لوك أن يبقى طيلة العمر واهمًا أو منتحلاً لـهُويةٍ أخرى؛ لأن العربيَّ المسلمَ يجب أن يفتخرَ بعروبته وإسلامه، ويُشهرَها لكل الدنيا...

... عَذْبٌ هو لِقاء الأحبة، ولكنّ فُقدانَهم عذابٌ أليم...»[1].

وتتعدّد مظاهر التكاتف الأسري في المجتمع المسلم خلال الرواية، الآباء وأبناؤهم وبناتهم، الأزواج وزوجاتهم، بل وأبناء القبيلة الذين كانوا يرون بعضهم بعضًا كأسرة واحدة، ويتآزرون في الضراء، ويتناصرون في المحن، ويتشاركون في العيش والأفراح.

أما في المجتمع المسيحي فقد برزت شخصية واحدة هي ماريا التي كانت أمًّا لصابر الهارب، ثم صارت أمًّا لدينا التي قذفت بها إليها الأمواج لتصبح فجأة (دينا) وهي في الحقيقة فتاة عسيرية اسمها ريحانة، وأحاطتها (ماريا) بحبها وأمومتها وهي تظنها ابنتها دينا، كما فعلت من قبل بأخيها الذي توسّمت فيه ملامح من ابنتها الغائبة عنها، ابنتها التي لا تعلم عنها شيئًا، وكانت هذه العجوز التي أحبتها دينا وأحبها -من قبلُ- صابر، ولان قلبها إلى الإسلام بلا عناء، كانت عجوزًا متسامحة لطيفة يتحقق فيها المعنى القرآني: ﴿لَتَجِدَنَّ أَشَدَّ النَّاسِ عَدَاوَةً لِّلَّذِينَ آمَنُوا الْيَهُودَ وَالَّذِينَ أَشْرَكُوا ۖ وَلَتَجِدَنَّ أَقْرَبَهُم مَّوَدَّةً لِّلَّذِينَ آمَنُوا الَّذِينَ قَالُوا إِنَّا نَصَارَىٰ ۚ ذَٰلِكَ بِأَنَّ مِنْهُمْ قِسِّيسِينَ وَرُهْبَانًا وَأَنَّهُمْ لَا يَسْتَكْبِرُونَ (82) وَإِذَا سَمِعُوا مَا أُنزِلَ إِلَى الرَّسُولِ تَرَىٰ أَعْيُنَهُمْ تَفِيضُ مِنَ الدَّمْعِ مِمَّا عَرَفُوا مِنَ الْحَقِّ ۖ يَقُولُونَ رَبَّنَا آمَنَّا فَاكْتُبْنَا مَعَ الشَّاهِدِينَ﴾[2].

(1) الرواية، ص: 562 - 567.

(2) المائدة، الآية: 82 - 83.

وكما كانت ماريا أمًّا عظيمة، وقلبًا يتسع للكثير من الحبّ العظيم إزاء الأبناء، حتى ولو كانوا غرباء عنها، كانت وفيّة لزوجها المتوفىَّ ومحبةً له. «أقدام العجوز تسير الهوينى، وعيناها تتقلبان بانسجام في الطريق المعشوشب، وكفّاها تدفعان العربة الصغيرة، وقطرات من السعادة تخالط دمَها كلّما هزّت رأسها مع ترانيم خطواتها، إنها تسير في هذا الطريق المظلم، والمحاط بالأشجار العالية، وهي تسلّي نفسها بترديد ترانيمَ جميلة لأغنية قالها زوجها في أيام الصبا.

من عادة ماريا دائمًا ترديد هذه الأغنية، وبالأخصّ كلّما اقتربت من الجسر الخشبي... ماريا ترفع صوتها بأغنيتها في خشوع، وربما خنقتها العبرة هناك، وإذا سارت على الجسر وقفت في منتصفه وألقت ببعض حبات البندق المكسور في الجدول، وربمّا سمحت لعينيها أن تذرفا شيئًا من الدموع..

سبب هذا المشهد الحزين الذي تقوم به العجوز كلّما كرّرت السير في هذا الطريق، هو أن زوجها الحبيب مات في هذا الجدول منذ ثلاثين سنة»[1].

ولم تتبيّن صورة الأسرة اليهودية سوى أسرة شمعون المتوفّاة زوجُه منذ مدة، وله ابنة واحدة كانت عبئًا على متديّنٍ ملتزم مثله، ولكن أبوتَه كانت تترفّق بها مع كل مساوئها منذ أن كانت في مراهقتها ترتّاد نادي العراة، وحتى عندما غابت زمناً للدراسة خارج الشام، ثم عادت وبصحبتها رجلان مريبان من الصهاينة المتعصبين، ومع سوء مقابلتها له، ومع انتمائها إلى المنظمات الصهيونية وإخلاصها لها وهو لا يقبل ذلك ولا يرضاه، استقبلها بحبٍّ غامر وشوق يُغْضي عن كل سوء ظاهر أو باطن يراه فيها.

ولكن شمعون شرقي دمشقي متهوّد، وهذا لا يعطي صورةً كافية عن الأسرة اليهودية التي يمثّلها اليهود غير العرب؛ فإن دماءه الشرقية هي التي تنزع به نحو مثل هذه القيم -فيما يبدو أن الكاتب يريد أن يقول- فهو يؤكّد مرات عدة على شرقية هذا الرجل وأسرته.

3/ الكرم: اعتنى العرب قبل مجيء الإسلام بهذه الفضيلة، وتسابقوا في الاتصاف بها، ولأنها من الفضائل فقد أقرّها الإسلام، ورسم لها الحدود والضوابط؛ كي لا تنحدر إلى مستوى التفاخر والسرف والبطر، وظلّ العرب منذ أبيهم إبراهيم عليه السلام أهلَ جود

(1) الرواية، ص: 382.

وكرم، وأهل منطقة عسير خصوصاً من أشهر العرب بهذه الفضيلة حيث «تحفل الثقافة العسيرية بالحث على إكرام الضيف، والإشادة بالكرماء، وتنشئة الأجيال الجديدة على التمسك بقيمة الكرم، فتجد الكثير من رواياتهم الشعبية وأشعارهم وأمثالهم الشعبية وفلوكلورهم وسلوكياتهم مكتظة بالكرم قيمة اجتماعية مرموقة، ولذلك اشتهر أبناء قبائل عسير بكرمهم، ولا غرابة، فهم يتخلّقون بخلق جدّ الكثير منهم (نصر بن أزد) الذي كان أجود ملوك العرب، وكان يوقد نارًا في بقاع من الأرض، ويقوم أعوانه الموكّلون بالأنعام بالنحر لكل من وصل إليه من عابر سبيل...»[1].

وحيث إن الرواية تركّز على بني مالك عسير؛ فإن من الأنسب أن يُستشهد على العادات الاجتماعية -خصوصاً- بما قيل في أهل هذا المكان، وليس في اختصاصهم تقليل من غيرهم أو تجاهل، إنهم مثال لمنطقة كاملة هم منها ولها «أهل بني مالك يطلق عليهم (خطور السنة) لكرمهم في وقت الضيق، إذ تقع بلادهم في ملتقى طرق تؤدّي إلى اليمن والحجاز ونجد، ولذا ينزل الكثير من المسافرين بديارهم (يركزون بهم) فيقومون باستضافتهم وإكرامهم»[2].

وقد صوّر الروائي شيئًا من ذلك عندما أشار إلى رحلات الحجيج التي كانت قوافلُها تمرُّ بوادي ريحانة للراحة، ولأنهم اعتادوا أو علموا أن هنالك ضيافة فاخرة، ومستراحًا كريمًا: «هذا العام هو 1302هـ، وتلك هي وفود الحج القادمة من اليمن تتّجه جهة مكة المكرمة... المسافرون يحرصون على الدخول في ضيافة ريحانة طيلة أيام العيد؛ لأن أفواههم تذوق هنا شيئًا من الحلوى المجانية التي يصنعها داود، انقضت أيام العيد سريعة، ومن بين جبال الوادي تسمع أصوات الملبين الذين يرفعون أصواتهم بالتلبية والذكر. وريحانة وزوجها داود يشعران بأتمّ السعادة لقاء ما يقدّمانه من خدمات لحجاج بيت الله...»[3].

4/ الجوار كخلق اجتماعي: أما حسن الجوار كخلق اجتماعي فقد برز من خلال زيارة داود لشمعون -كما تقدم- ومن خلال زيارة شمعون لجاره اليهودي هيلا الهيلي

(1) آل حامد، عبد الرحمن بن عبد الله بن عائض: **العادات والتقاليد والأعراف في إقليم عسير**، ص: 324.
(2) م.ن.، ص: 38.
(3) الرواية، ص: 235.

والذي كان يحبّه حبًّا عظيمًا، ويأسف عليه عندما علم بإسلامه لأن اليهودية قد رانت على قلب شمعون؛ فرأى أن إسلام صاحبه العزيز هيلا انحراف ومصيبة[1].

وقد أعرب داود اليهودي عن عجبه من حسن جوار المسلمين لليهود، وكيف أنهم يعاملونهم معاملةً طيبة، وعندما حكموهم لم يجعلوا من سلطان الحكم قوةً قاهرةً تتركهم بلا حقوق، فيما لو كان العكس لما رعى اليهود في المسلمين ذرةً حقٍّ أو كرامة. «ديننا يؤكد لنا أننا أحباب الله الذين فضّلهم على العالمين، نحن اليهود شيء من الدين، والدين شيء منا، نحن لا ننفصل أبدًا عن النظر إلى ملكوت الرب، ولكن الرب أضاعنا في التيه، ثم وعدنا بأن يعيدنا لحكم العالم والسيطرة عليه، لأننا نمتلك عقولاً إلهية لا يملكها بقية البشر، ولكن الرب لم يَفِ بوعده إلى الآن، لقد منح أبناء هاجر كل ما وعدنا به، العرب هم الذين سيطروا على اليهود، ونحن بقينا أشبه بالأغنام الضائعة... أنا لا أفكّر بذلك، ولكني أفكّر في أمر آخر، لماذا يعاملنا العرب بطريقة غير الطريقة التي نعاملهم بها، لو حكمنا ديار العرب لما تركنا فيها عربيّ[2] لـماذا تعاملونني أنت بكل هذه الرحـمة؟ لو تسلّطت أنا عليك ربـما كنت ضحية لمصالحي، لست أفهم! لست أفهم!»[3].

العرب يعاملون الجار معاملة طيبة، لأن الدين يدعو إلى حسن الجوار ويوصي بالجار، ويؤكد عظمة حقوقه، أما أن يكون الجار عدوًّا ظاهرًا -ومع ذلك يكرمونه- فلا أظنّ ذلك من الدين، وإنما هو ناموس اجتماعي لا يريدون الخروج عليه، ولو قيل: كان الرسول ﷺ يحسن معاملة جيرانه من اليهود، فإن ذلك كان قبل أن يظهر منهم العداء، فلما أن ظهرت عداوتهم قاتلهم وأجلاهم، وحكم فيهم بحكم الله فيهم، وقد يقال: فإنه كان له جار يهودي يؤذيه، ومع ذلك أكرمه وأحسن إليه حتى أسلم، فإن الأمر في مثل هذا الاحتجاج متعلّق بفرد لا يشكّل خطرًا على الجمع، ويمكن أن يوظّف مثل هذا السلوك فيما بين ريحانة وداود ومن عرفه من أهل عسير، أما إذا كان المعادي جماعة ومنظمة وهو في الجوار فإنه خطر يجب أن يُتفطّنَ له.

5/ الأرض كالعرض: ويمتد الوفاء والانتماء عند العرب إلى الطين والمكان،

(1) يُنظَر: الرواية، ص: 279.
(2) ملاحظة لغوية، الصواب: عربيًّا ؛ لأنه مفعول به.
(3) الرواية، ص: 185 - 186.

فقانون أنّ الأرضَ مثل العرض متأصّل في نفوس العرب، وقد أبرزه الكاتب بوضوح من خلال وصفه لحال العسيريين في شدة القحط، وقسوة الحرب، واجتماع المحن، كيف أنهم يتشبثون بأرضهم، ويعدّون التخلي عنها، أو إسلام شبر منها لغاصب أو معتدٍ عارًا ما بعده عار. «تعلمون أنه أصابنا من هؤلاء البدو نصب طويل، وتعلمون أن وادينا هذا هو وادي الحضر، وليس للبدو فيه أي نصيب إلا ما جادت به نفوسنا عليهم صدقةً كانت أو هدية، ولكن أعمالهم الرعناء لم تتوقف، وأنتم الآن بالخيار... هم يريدون منا أن نفرّ، أو أن نموت تحت سيوفهم، ومن أراد منكم أن يفرّ فله الخيار، وله السلامة، ومن أراد أن يقرّ هنا فأنا أوّل القارّين، وسأقاتل من أجل مالي حتى آخر قطرة.

حينها تضافرت الأصوات:

-كلنا قارين، كلنا قارين.

قال الشيخ:

- إذن نحن آل قرّان، وقرّان حتى الموت...

واجتمع فرسان آل قرّان وقضوا على الأعداء المنقعرين، وقال أبو ثريا:

- خذوا خيولهم غنيمة بدل خيولكم، وادفنوا أجسادهم المنقعرة في هذه الأرض الحدباء، ولتبقى هذه (القعرة) حفرة يُعرف بها أبناؤنا، ويعرف كل الناس مدى بأس آل قرّان»[1].

هذه الواقعة التي حكاها آل مرعي عن قومٍ من بني مالك تصوّر بعض ما كان عليه أهل هذه القبيلة، وما جاورها من قبائل عسير من شجاعة وإقدام وحَمِيّة، فهم إذا دهمتهم الحرب أو وقع عليهم عدوان أشداء لا يمكن أن يضيّعوا شبرًا من أرضهم لغاصب أو معتد، وعندما أسلم داود شاع وأناب إلى ربه، ظل يتعجّب وهو يتذكر الحلم الإسرائيلي الذي جاء من أجله كيف له أن يـمتدّ ويتعالى وهو بإزاء مثل هؤلاء القوم الأشِدّاء: «... لقد أصبح مـخلوقًا آخر، لا شيء يـمتّ بينه وبين داودَ الأول بأيّ صلـة، ولكنه الآن يشعر بسكينة عظيمة، ويشعر بهدوء وراحة بال، وكلّما تذكّرَ وهمًا كان في رأسه اسمه دولة إسرائيل يبتسم ويقول: أصحاب هذه الأرض أقوياء،

(1) الرواية، ص: 90 - 91.

نعم بالتأكيد، المسلمون أقوياء، أقوياء، لن يتنازلوا لليهود عن شبر واحد، إنها ملكهم وأرضهم بالتأكيد...»[1].

وفي التاريخ ما يشهد بحمية أهل هذه الأرض وغيرتهم الكبيرة على حقهم فيها، وهم في المقابل يحترمون حقوق الغير ولا يعتدون على أحد، فإن اعتُدي عليهم فإنهم حينئذ لا يوقفهم عن محاربة من يعتدي قوةٌ مهما عظُمت. «اتصفت قبائل عسير بالشجاعة والإقدام والصبر في اللقاء، دفاعًا عن أوطانهم ضد الغزاة، فالمطّلع على تاريخ هذا الإقليم يلاحظ أن أهلَ هذه البلاد كانوا في غالب الأحوال مدافعين عن أوطانهم أكثرَ منهم مهاجمين لغيرهم، إلا في حدود ما يتطلّب تحقيق الأمن لهم من محاربة القوات الأجنبية الغازية خارج أراضي بلادهم»[2].

إن الأرض عند أهل هذه البلاد كالعرض تُحمى بكل القوة ويُذاد عنها، فمن طبعهم الغيرة على حقوقهم لا العدوان، ولا ريب أن العدوان خلق ذميم، والغيرة تحمد إذا كانت منضبطة ومثمرة، ليس كما عرف من حال اليهود، وأنهم قوم يعتدون على حقوق الآخرين معتبرين أنهم مُلّاك كل شيء، وأن ليس لأحدٍ من غيرهم أيُّ حق، وأن ليس في غيرهم ذمة أو عهد، وهو ما ينصّ عليه التلمود اليهودي: «وعلى اليهودي أن يقتل الصالح من غير الإسرائيليين، ومحرّم على اليهودي أن ينجي أحدًا من الأجانب من هلاك، أو يخرجه من حفرة وقع فيها، بل عليه أن يَسدّها بحجر، فمن العدل أن يقتل اليهوديُّ بيده كلَّ كافر، لأن من يسفك دم الكافر يقرِّب قربانًا إلى الله، وليس من العدل أن يُشفقَ الإنسان على أعدائه ويرحمَهم»[3].

إن اليهود إذ يعتدون على البلدان ويمدّون أرجلهم عليها يعتبرون أن ذلك من أوجب الواجبات عليهم، إذ أن الأرض كلها بزعمهم هي حقّ لهم، وأينما أحبّت نفوسهم أن تقع فهي بذلك الموقع أَولَى.

6/ قانون الغاب: ويطلّ قانون الغاب بوجهه المشؤوم حيث لا يكون في الإنسان من الإنسان إلا صورته، وأما جوهره فهو وحش عنيف لا يرقّ ولا يرحم، ويرى من هو

(1) الرواية، ص: 217.

(2) آل حامد، عبد الرحمن بن عبد الله بن عائض: **العادات والتقاليد والأعراف في إقليم عسير**، ص: 20.

(3) مهران، محمد بيومي: **بنو إسرائيل** ج: 3، ص: 366.

أضعف منه ضحية لا بد أن ينال منها، ولا مراء في أنّ هذه الوحشية قد أثقلت كاهل كثير من الـمجتمعات، وكانت ظاهرة متفشّية، ولـم تسلم منها حتى الـمجتمعات الـمعتدلة، فلا بدّ أن تتسلّلَ إليها، لتكون فيها حالات، وهي مع ذلك تسوء الـمجتمع، وتؤذي أهله.

«أوربا تجتاح الشر، وتلتهم الدنيا، إنها الندبة الأعمق في خدّ الحضارة، وها هي الآلة تدخل من جديد لتحيل الإنسان إلى تراب، الإنسان يصنع الآلة، والآلة تقتل الإنسان، إنها مدرعات.. مدرعات يا أمي، وبارود ينفجر، وقذائف مذهلة تحرق وجه الدنيا، وها هم الأوربيون يقتسمون باحتراف طعام الشرقيين..

- كان على الشرقيين أن يدافعوا عن أنفسهم، إن من يتخاذل عن الدفاع عن نفسه حتمًا لن يرحمه قانون الغاب..

- ها أنت قلتيها[1] يا أمي: قانون الغاب، لقد أصبحنا الآن أشبه بقطعان الكـلاب، وجيـوش الأوربييـن أصبحت جيوشًا إرهابيـة، لأنـهم يقتلون الأطفال دون جريمة، فقط من أجل المصالح الخاصة»[2].

وحشية الأوربيين ضد العرب والمسلمين هي الإرهاب بعينه، وقد استغل الأوروبيون ضعف المسلمين والعرب وتسامحهم فنهشوهم سرًّا وجهرًا، ولم يرقبوا فيهم إلًّا ولا ذمة، ومعروف أن أوروبا ترعى مصالحها ومصالح اليهود على حساب المسلمين، لأنها ترى فيهم إن قويت لهم شوكة أو قامت لهم قائمة خطرًا يوشك أن يردَّها إلى عصور الظلام والتخلُّف، ويجعلَ من اليهود شوكةً في حلوق الأوروبيين؛ لأنهم أمم يلهثون وراء المادة في جشع مهول أينما وجدوها.

«... وصل اليهوديان النشيطان إلى تلك السقيفة الصغيرة، ونظرا جهة تلك الفتاة الممشوقة الواقفة أمامهم، والتي قد كشفت عن ذراعها وهي تدخل يدها بلطف في المعصرة الخشبية، ثم تملأ كوبًا صغيراً من الزيت الأخضر الطازج، سال لعاب جوني وقال لها وأنفه منتفخ من الرائحة القوية:

(1) هكذا جاءت في الرواية، والصواب: قلتِه بلا ياء.
(2) الرواية، ص: 431.

- هل تبيعي لنا؟

ابتسمت الفتاة وقالت:

- وهل أنتم غرباء؟

رد جوني بمكر:

- غرباء؟ نعم غرباء، ولكن لفترة محدودة، بعدها لن نكون غرباء..

قالت في دهشة:

- ماذا تقصد؟

قال كوهين بتوتُّر:

- لا شيء، نريد قليلاً من الزيت، كم قيمته؟

ملأت الفتاة قدحًا وهي تقول:

- هذه ضيافتكما..

ثم انزوت قليلاً، وملأت يديها بالزيتون المخلل الموضوع في جرة كبيرة، وقالت وهي تتجه نحوهما:

- وهذه أيضًا»[1].

هذه صورة اليهودي في كل زمان ومكان، جَشِع طمّاع، وحقود مستغفل، وظالم مستبدّ، فعلى الرغم من سخاء هذه الفتاة وبشاشة استقبالها كانا يضمران لها الحقد والضغينة، ويمكران بها، ولم يأنفا أن يحملا ما جادت به عليهما من ضيافة دون مقابل؛ لأن اليهوديّ يلهث خلف المجانيّ دائمًا، ويعبد المال، ويكثر اللغط والمهاترات عند البيع والشراء، وقد أكّد آل مرعي على هذا المعنى في مواضع كثيرة من هذا العمل الروائي.

ويظهر هذا القانون البغيض في المجتمع العربي المسلم نفسه عندما يموت الضمير في داخل الإنسان، كما فعل شداد (الأخ الأكبر لريحانة) عندما حمله الطمع على سحبها بكل العنف والقسوة إلى مكان ناءٍ لأنه رأى فيه خلايا من العسل أثناء

(1) الرواية، ص: 312.

رحلة له مع صاحبه، ولم يشأ أن يخبره ليستأثر بذلك الرزق لنفسه وحده، ولأنه لا يستطيع أن يصل إليه إلا بمساعد، استغل هذه الصغيرة ذات السنين الثمانية.

«لم تنتبه ريحانة من تأملاتها تلك مع صورة الطفل اليتيم إلا عندما سمعت صوت يد شداد، وهو يكسر العصا من شجرة المرخ، كسر شداد العصا ثم عاد نحوها أشبه بالوحش، لقد كان يرغي ويزبد ثم يقول: «تريدين تأخيري حتى غروب الشمس؟» أكلت ريحانة على ظهرها اللين جلدتين قويتين ثم تابعت السير بجوار أخيها... ولم تعد تذكر عين الدين، ولا محمد بن عبدالله لأنها كانت تبكي من الألم»[1].

لا ريب أن معاملة فتاة بهذه القسوة من قبل شاب في كامل قوّته غاية في الوحشية واللاإنسانية، فكيف والفتاة طفلة لم يشتدّ منها عود، ويتيمة لا أمل لها بعد الله إلا في هذا الجلّاد، وكيف والغاية غاية في البشاعة: استئثار وطمع، استغلال لطفلة جائعة يتيمة وحيدة لتُقطع بها مسافات تحت الضرب والتهديد والخوف، وليس كل ذلك بيد عدوٍّ أو غريب، بل بيد أخ كان أَولىَ به أن يكون رحمة وسلامًا وأمنًا على هذه الأمانة الكبيرة التي حُـمّلها، وليس المعتدي بذي ديانة مخالفة ليخوّله معتقده أن يمارس كل هذه القسوة.

7/ السرقة وجشع اليهود: السرقة فعل شنيع حرمه الله وشدّد في عقوبته، كما هو الحال في حقوق المخلوقين، وتأكيد الحق جل وعلا على أهمية صون حقوق العباد ورعايتها، وردع من يتعدّى عليها من المكلّفين، ولكن اليهود بما رأوا أنفسهم أنهم أعلى من كل من سواهم من البشر يستحلون حقوق غيرهم بخبث كبير يقول التلمود: «ومسموح لليهودي بغش الأجنبي وسرقة ماله بواسطة الربا الفاحش؛ لأن الله أمر بأخذ الربا من غير اليهودي، وألا تقرضه تحت هذا الشرط، أي الربا، وبدون ذلك نكون قد ساعدناه، مع أنه من الواجب علينا ضرره، نحن شعب الله المختار في هذه الأرض، وقد أوجب علينا أن يفرقنا لمنفعتنا، ذلك لأنه لأجل رحمته ورضاه عنا سخّر لنا الحيوان الإنساني، وهم كل الأمم والأجناس، سخّرهم لنا لأنه يعلم أنا نحتاج إلى نوعي من الحيوان: نوع أخرس كالدواب والأنعام والطير، ونوع ناطق كالمسيحيين والمسلمين والبوذيين وسائر الأمم من أهل الشرق والغرب، فسخرهم لنا ليكونوا في

(1) الرواية، ص: 40.

خدمتنا، وفرّقنا في الأرض لنمتطي ظهورهم، ونمسك بعنانهم، ونستخرج فنونهم لمنفعتنا...»[1].

ومن جشع اليهود وغدرهم تبرز صفة أخلاقية ذميمة بدؤوها ثم تفشت في سائر الناس، وهي السرقة العلمية والفكرية، وقد اهتدت إليها وإلى مغبّتها وخطرها ريحانة عندما كانت تقرأ في عالم السياسة والحروب في إحدى مكتبات بيروت: «قالت ريحانة لداود وهي متكئة على أريكة حمراء في غرفة الجلوس:

- الأمانة العلمية شيء مذهل، إنهم كُتّاب أقرب للصوص.

- هل تقصدين ذلك بالفعل؟

- نعم، أكاد أجنّ.

مدّ داود لها كوب الليمون المحلّى، وابتسم وهو يقول:

- لقد توقعت ذلك، أنت أصبحت ناقدة، هذا شيء مذهل.

- ليس الأمر كذلك، ولكنك عندما تقرأ فأنت في حاجة لإدخال معلومات صائبة لعقلك، وإلا فإنك تجمع داخل عقلك شيئًا من الأوهام...»[2].

ريحانة في أول مشوارها مع القراءة، وتكشف زيفَ كثير من المحتويات وقلّة جدواها، وانتحالها، ويعني هذا أنها باتت ظواهر لا تحتاج إلى طول تمرّس لتُكتشَف.

«معمل النبات في الجامعة مكتظّ بالطلاّب، والبذور المعدّة خصّيصًا للزراعة موضوعة في الخزانة، وأوراق البحث على مكتب الدكتور، وكلٌّ مشغول بعمله، غابت دينا قليلاً، ثم عادت، وقبل أن تدخل للمعمل شاهدت وجهاً يخرج من المعمل، وقد بدت عليه علامات القلق والتوتّر، نظرت دينا إليه بريبة ثم دخلت المعمل، وأدهشها أن رأت باب الخزانة مفتوحًا.

اتجهت لمكتب الدكتور هايدهل... لم يكن الدكتور موجودًا، نظرت بعينيها إلى

(1) مهران، محمد بيومي: **بنو إسرائيل**، ج: 3، ص: 367.

(2) الرواية، ص: 343.

جنبات المكتب، لم ترَ البحث، إنه لأمر محير، بقيت الفتاة في مكانها تشعر بالقلق إلى أن جاء الدكتور، ولما رأته تقدمت نحوه قائلة:

- هل تدري أين البحث؟!

- بحثك أنت؟!

- نعم بحثي أنا.

- أوه، هنا على مكتبي.

قالت في استخفاف:

- على مكتبك!! إذن لقد سُرق البحث، وسُرقت البذور، يالأسفي، ويالحسرتي، لم تكن حريصًا عليها بالدرجة المطلوبة، أنت تعرف جيدًا أن موضة القرصنة على البحوث قد انتشرت هذه الأيام...»[1].

إنه جشع اليهود المتغلغل في أقصى أعماق أعماقهم، لا يجد اليهودي في نفسه حرجًا أن يسرق أو يغدر أو يخون مهما كان مقامه، فهذا الأستاذ الجامعي مارس دور اللص بحماقة فظيعة، ولا يتورّع اليهودي أيًّا كان، وأيًّا ما يكون من أمامه من غير اليهود في الخيانة والاستخفاف بحقوق الناس، ففي مبايعة داود شاع لإحدى النساء العربيات المسلمات -عندما نزل منطقة البرك- تجلّى هذا الخلق اليهودي بوضوح:

«- بكم هذا الخبر مع اللب؟

لقد كانت المرأة تعرف اللهجة السورية جيدًا؛ لاحتكاكها الكبير مع زبائنها الأتراك، لذا لم يكن من الصعب عليها أن تقول بلهجة تركية ممزوجة بلهجتها الساحلية:

- ثلاث مجيديات.

ردّ داود بنفس الطبع اليهودي المليء بالكبر والبخل، وقال:

- أوه، كثير.. كثير.. تكفي نصف مجيدية.

ولكن المرأة نظرت إليه بإشفاق، ثم قالت:

(1) الرواية، ص: 409.

- يبدو أنك رجل مسكين، خذ هذا الطعام بلا شيء، إنه صدقة لوجه الله، ولأجل روح والدتي الميتة منذ أسبوع.

حك الرجل الواقف رأسه في سعادة ثم قال في مماطلة:

- لا.. لا.. يجب أن تأخذي نصف مجيدية.

- كلا لن آخذها؛ فهذا الطعام صدقة عليك.

- وأنت خذي نصف المجيدية صدقة أيضًا مني لك.

ثم ألقى عليها بالعملة البخسة، لم تشأ أن تردّه، لذا وضعت العملة بجوارها على حجرة صغيرة، أما داود فقد انطلق ليتناول طعامه، والألم يعتصر قلبه على نصف مجيديته التي لم يرَ أي مبرر لصناعة الكرم، والإلقاء بها إلى مكان لا رجعة لها منه، جلس داود هناك تحت سدرة كبيرة في طرف السوق، إنه يأكل برويّة، وبعد أن أنهى طعامه عاد للمرأة بقلق، ثم قال:

- أعطيني الباقي.

- أي باقي، لم يبق لك شيء.

- أوه يا خالة، بقي مجيدية كاملة.

- رمت المرأة له بنصف مجيديته وهي تهزّ رأسها، في حين أخذها في سعادة وانصرف»[1].

كانت تلك صورة يهودي مقتدر بإزاء امرأة مسكينة ساذجة تكسب رزقًا قليلاً من عمل شاقّ، ومع ذلك فهي تتصدّق وتجود راجية من الله خيراً وأجرًا، فالفقر لم يكن لينال من أخلاق المسلم الحق، وهو أحد ألدّ أعداء الإنسان، وقد قرنه الرسول ﷺ بالكفر في الدعاء المأثور: «اللهم إني أعوذ بك من الكفر والفقر» لأن الفقر قد يؤدي بصاحبه إلى الكفر.

8/ المجون والبوهيمية في مجتمعات اليهود: ومن صور البوهيمية التي ينحط فيها الإنسان إلى دَرك هو فيه دون الحيوان قدرًا مظاهر المجون والفسق في نوادي

(1) الرواية، ص: 142.

العراة والليالي الحمراء والليالي الصاخبة، وهي من العاهات المتسلطة على المجتمع اليهودي، والتي امتدّت بكيدهم وشرّهم إلى المجتمعات الأخرى، ومنها المجتمع العربي والمسلم..

«بإريخ أسطورة في عالم الفتيات، وخاصة الفقيرات منهن، تلك الفتيات اللواتي يعاودن ارتياد الكازينوهات في ليالي مدينة دورنيمون الحمراء؛ ربما للمتعة، وربما لكسب شيء من المال، سواء ببيع الحلوى، أو التعرف على رجل ثري.. وليالي مدينة دورينمون ليست سوى بار كبير، فهي تعج بكل ألوان الحياة العصرية، والمصانع جعلت من السكان آلات متحركة طيلة النهار، وعند نزول الليل تبدأ الأنوار الحمراء تنبثق من كل وكر»[1].

الإنسان في هذه المدينة المترفة لم يعد سوى آلة مسخّرة لمصالح الدنيا في ساعات السعي والانتشار، ووغد ورخيص يلهو في ساعات الليل بلا رادع من دين أو عقل أو ضمير، فالسائمة والبهيمة خير من أولئك المتنكرين لما أوتوا من العلم والعقل والحكمة والإنسانية.

وقد استعاد شيئاً من المشاهد القذرة اليهوديُّ / المسلم الجديد (داود) فوجد منها في نفسه خزيًا تطأطأ له الرؤوس وتسودّ الوجوه: «خطر في ذهن داود ذلك الدهليز الطويل، بجوار سوق التبغ في حي اليهود، والروائح المنتنة، والشباب والفتيات وهم يتوافدون في خلسة، وتلك الشموع الشاحبة وهي تخترق ظلام الدهليز، والمسايير المثبتة على الجدار المتسخ والتي سرعان ما تعلق عليها الملابس، وضحكات فاسقة يضج بها المكان، وطرق (مجران) صاحب الكوز الخمري المعتق، عندما كان يطرق الباب المتهالك، وتلك الفناجين الصغيرة التي يديرها على الجميع ليأخذ أجرته مضاعفة، والمهاترات التي تحصل بسبب الدفع...»[2].

وعندما عادت هدية ابنة اليهودي الـملتزم شمعون من رحلتها الدراسية، وبصحبتها رجلان مريبان عن يمينها وشمالها، لم تبد من لهفة اللقاء لوالدها ما أبداه، ولم تأبه لنظراته المرتابة المنزعجة، وجلُّ هَمِّها الحفاظ على مظهرها الخارجي حتى من عناق والدها.

(1) الرواية، ص: 103.
(2) الرواية: 270.

«سار موكب الضيوف، في حين بدأ عازف الناي يعزف مقطوعة ذات أنغام طويلة تذكر بالحنين واللقاء، انتهى سماع المقطوعة بمجرد دخولهم المنزل، وبدأت أنغام العود على يد عازف آخر بالداخل، ثم أوقدت الشموع الكبيرة التي بدّدت الظلام الخفيف الذي حلّ بالمنزل قبل غروب الشمس، ومع انتهاء إيقاد الشموع صفّق الجميع...»[1].

احتفالات الاستقبال في قصر شمعون تنبئ أن استقبالات اليهود تتمّ بهذه الصورة، ولم يظهر في الرواية ما يكون من العربي في جنوب الجزيرة عند استقبال العائد من سفر أو قتال، أو الاحتفالات والمناسبات التي يقيمونها، ويمارسون فيها ألوانًا من الفنون الجميلة، والأفراح التي تقول إن في ديننا فسحة.

9/ الطعام: ومن المظاهر الاجتماعية في بلاد الشام الاهتمام الكبير بالطعام، الذي عبرت عنه ريحانة البدائية البسيطة لزوجها داود بقولها: «يبدو لي وأن الناس هنا يظنون أنهم قد خلقوا للأكل!...

- كم تعجّبت من أحجام الكروش هنا.. أوه يا محايل، لم أعهد أني رأيت رجلاً هناك يحمل أمامه كرشًا.

- هناك يجوعون أكثر مما يشبعون.

- البطنة تذهب الفطنة.

- يقولون إن المستقبل مخيف.

- من أي ناحية؟

- سوف يزيد عدد سكان العالم على الطعام الموجود فيه...»[2].

كان استياء ريحانة من مظاهر الناس الممتلئين جراء كثرة تناول الطعام ناشئًا من مقارنتها بين الصورة التي ألفتها في محايل والصورة الجديدة التي تراها في الشام، لأن الإنسان يحب ما اعتاده غالبًا، لا سيّما الإنسان البسيط، وفي الحقيقة إن أشكال الأبدان ليست معزوّة دائمًا للنهم والترف أو الزهد والفقر، ثم إن ما تنعم به بلاد الشام

(1) الرواية، ص: 290.

(2) الرواية، ص: 339 - 340.

من صنوف الخيرات من عظيم آلاء الله عليها التي خصّها بها، وحبا معها أهلها بالجد والعمل والاطلاع، وهو ما جعلهم متقدمين في إعداد الأطعمة واستثمار خيرات بلادهم في تنويعها والاستفادة منها، وانعكس هذا أيضاً على الأبدان في قوّتها.

ومن طبع الإنسان أنه لا يحبّ -مهما كان مرتاحًا- أن يبقى على حال واحدة، بل يطمح لعيش أفضل وحياة أوسع وأغنى، إذ «ليس من (أنا) يمكنها الاستمرار طويلاً من دون الحاجة إلى المزيد، وبالتالي فإن التطلُّب يبقي الأنا حيّة أكثر بكثير مما يفعل التملُّك، (الأنا) تريد أن تطلب أكثر مما تريد أن تمتلك، وهكذا فإن الشعور السطحيّ بالإشباع الناتج عن التملّك دائمًا ما يحلّ محلّه التطلّب أكثر، هذه هي الحاجة السايكولوجية إلى المزيد، أي المزيد من الأشياء للتماهي معها، إنها حاجة إدمانيّة، وليست أصلية»[1].

10 / العسيريون والغرباء: كان التسامح - وهو فضيلة إمكانية- بارزًا بـجلاء في تعامل العسيريـين مع كل وافد، ومن ذلك الأتراك الذين كانت قرية العطيفة أشبه بنقطة وصل بينهم وبين العسيريـين، حيث يـجلس الأتراك الشقر بعد أن يربطوا بغالَـهم وجمالَـهم، ويبدؤوا بإعداد طعامهم بعد أن يشتروا حطبًا ودقيقًا ولحمًا من السوق[2].

وكذلك وجد العسيريون من الأتراك المعاملة اللطيفة نفسها التي لا تفرّق بين المسلمين، وتراهم شيئًا واحدًا ما دام الدين يجمعهم، سأل الرجل التركي نصر الله الفتى الغريب صابر:

«- من أين أنت يا بني؟

- أنا من الجزيرة العربية، أنا عربيٌّ ولست تركيًّا.

- العرب يا بني والأتراك شيء واحد، ودولتهم واحدة...»[3].

ولقد حرص الكاتب على إبراز جانب مهم في شخصية اليهود المتعصبين، وهو

(1) تول، إيكهارت: **أرض جديدة**، ص: 53.
(2) الرواية، ص: 19 - 20.
(3) الرواية، ص: 54.

التعصب لكل ما يميز صورتهم أو جنسهم أو ثقافتهم...كالأنف الطويل المحدب، والعرق اليهودي لا سيّما الغربي منه، والأسماء اليهودية، واللغة العبرية التي هي اللغة الأم لليهود، لو لم يجد اليهودي في نفسه إلا خصلة واحدة من خصال اليهود فإنه يظل يعزز منها ويبالغ في ذلك، فداود شاع كان مدلاًّ بأنفه الطويل المعكوف ومتباهيًا به، ويظلّ يسحبه في كل تحرّك، وكأنما هو يستمدّ منه قوة انتماء، ولم يكن وحده من يشعر بهذا، فعندما أسلم، وعلمت بذلك هدية التي تحمل له حبًّا كبيراً، كانت تردّد في أسى:

«- داود، لماذا احتقرت دينك ورسالتك المقدسة؟ وتخلَّيت عن مبادئك؟

قال جوني مستهتراً:

- والأنف الطويل الذي منحك إياه الربّ لماذا سخرت منه؟»[1] وكأنه يعرّض بصورتها الشرقية التي لا تروقه، والتي كانوا كلّما أرادوا أن يحمّلوها خطأ، أو يثقلوا كاهلها، اتكؤوا على شرقيتها الواضحة من ملامحها:

«قال كوهين في اعتداد بالنفس:

- يكفيها أنها شرقية.

- هي يهودية (قالها جون)

- يهود الشرق، لقد جرت في أبدانهم دماء قذرة، إن طبيعة العرب قد طُبعت على وجوههم...»[2].

ثالثاً / مرجعية مكانية:

المكان ليس مجرد تراب، أو مساحة ينضوي بين ظهرانيها جماعة من الناس ثم لا تعني لهم شيئًا، أو حدود رسمت لتفرّق الناس إلى جماعات وأعراق وطبقات، المكان جزء من الإنسان، إنه يشعر بالانتماء إليه كما يشعر بانتمائه إلى آبائه، فالمكان يطبع أهله بطبيعته، ويحب من يحبونه، ويعطيهم فوق ما يعطونه «الوطن الفكرة، الوطن الروح، فمهما احتُلّت الأرض فإن الروح لا يُحتل، الوطن شقيق الروح، هو وطن

(1) الرواية، ص: 327.

(2) الرواية، ص: 467.

الصوفية الذي تعود إليه أرواحهم في عالم الأرواح خارج عالم الأبدان... فعلى الرغم من أن الوجود الإنساني في بدن، والبدن في مكان، فإنه مستقل عن البدن والمكان، هو وجود مثالي في مكان مطلق، فالبدن حامل للروح، والمكان حامل للبدن، وقد تحدثت الصوفية عن جغرافيا الروح، أي أن الروح هي المكان والمناطق والأقاليم»[1].

وللمكان عند آل مرعي سلطة قوية تبرز في معظم أعماله، وأبرزها عسير سراة وتهامة، وبلاد الشام، وفي هذا العمل تجوّل الكاتب في قطاعات أكبر من الأرض، فانطلاقًا من عسير، إلى بلاد الحجاز، إلى بلاد الشام، إلى إيطاليا وألمانيا وإنجلترا، وألمح إلى بعض أخلاق المكان التي انعكست على طباع أهلها، فهذه البيئة العسيرية الجبلية الصُّلبة الوعرة، والجميلة والسخية، جعلت من أهل عسير صخورًا عند الشدائد لا يقبلون الضيم، كما ظهر من آل قرّان مع البدو الذين ناوشوهم زمنًا، والصبر الجميل عند كل نائبة من جوع أو قحط وجدب أو مرض أو وباء أو موت، وهم أيضًا غيث ورحمة وجمال في مقامات التسامح والتآلف والتعايش.

إن البيئة الصخرية لا تكسب أصحابها القسوة والغلظة الذميمة إلا إذا كانوا أسرى للجهل بالله وقوته، وقد ألمح إلى ذلك آل مرعي عندما سرد حديثًا من أحاديث عين الدين على ريحانة وصبرة يبيّن لهم كيف آلت حال الناس بعد الإسلام من جهل وتخلّف وتخبّط، إلى علم ونور وهدى: «... وكانوا يعبدون الحجارة ليلتمسوا من صلابتها قسوة فظيعة في قلوبهم، لقد كانوا يكذبون، ويشهدون الزور، وكانوا يقطعون الأرحام...»[2].

وكانت صورة الهوية العربية الراسخة في شمعون الدمشقي قد أظهرت أيضًا أخلاق المكان. «أحسّ داود بشيء يتفجّر بداخله، إنها عواطف كثيرة يلهبها تذكّر الماضي، ولكن هدوءه ازداد وهو ينظر في ملامح هذا اليهودي المتدين، إن عينيه أكثر براءة، ووجهه الهادئ يوحي بالرضا والتسليم، ولكن عقله المتحجّر أشبه بمنحوتة أثرية من المرمر تمنعه من أن يتجاوز البوتقة ذاتها التي ولد فيها وترعرع...»[3].

وفي مدينة الرسول ﷺ الدنيا تأخذ حجمها الطبيعي، وتجعل الإنسان يوقن بأن

(1) حسنين، حسن حنفي: **الهوية**، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2012م، ص: 64.
(2) الرواية، ص: 78.
(3) الرواية، ص: 284.

لله نفحات وأماكنَ مقدّسة ليست ككل الأماكن، فالذكريات التي كانت في ذهن داود، والتي تشي بأنه رجل يهودي، وتظلّ تذكّره بنفسها، مُحيت -هنالك- نهائيًّا، هذا الواقف في باحة الروضة قطعة من بقايا الإسلام الصالحة...[1].

وشعور لا يجده الإنسان إلا في مثل هذا المكان المقدس: لا معنى للغربة في مدينة الرسول ﷺ فالكلّ هنا أهل مكان؛ فهذا مكان يتّسع لكل مسلم ويحتويه، وكل مسلم يشعر بالانتماء إليه والسكينة فيه بمجرد أن تحلّق فيه الروح، أما القدم فإن صاحبها لا يشعر بأنها تطأ ترابها الطاهر، هناك سألت ريحانة سعدية الجزائرية العالمة زوج الشيخ رابح العالم المعلم في مسجد الرسول ﷺ «زوجي حريص على معرفة زوجك، إنه يريد سؤاله عن أشياء تهمُّه، نحن هنا غرباء.

- لستم غرباء؛ لأنكم في حضرة الرسول الأعظم عليه الصلاة والسلام يا حبيبتي، الغريب من ارتحل في دنياه دون أن يتزوّد بزاد التقوى، أنت هنا بين أهلك وإخوانك...»[2].

رابعًا / مرجعية إنسانية فطرية:

لا شيء يعدل الإنسان عندما يكون إنسانًا بحقّ، لأن الله قد أودع في الإنسان الضابط الذي يوجّهه للخير ويدلّه على الصواب، فإن هو أغفل هذه القوّة التي حباه الله إياها وتجاهلها فإن القيم لديه تموت، ويتحوّل إلى كائن مشحون بالسوء، وإن من المسلّمات التي بنيت عليها الأخلاق الإسلامية «أنه لا إنسان بغير أخلاق، فلا يخفى أن الأخلاق الحسنة صفات مخصوصة، الأصل فيها معان شريفة، أو قل قيم عليا، كما لا يخفى أنه ليس في كائنات هذا العالم مثل الإنسان تطلّعًا إلى التحقق بهذه المعاني والقيم، بحيث يكون له من وصف الإنسانية على قدر ما يتحقّق به منها، فإذا زادت هذه المعاني والقيم زاد هذا الوصف، وإذا نقصت نقص»[3].

يدّعي هيوم أننا عندما نلاحظ أفعالنا أو أفعال غيرنا نحكم عليها بفضل حسٍّ داخليٍّ مباشر بالحسن متى وجدنا منها لذّة، وبالقبح متى وجدنا منها ألـمًا، مع إقبالنا على ما كان سببًا في هذه اللذة، وإدبارنا عما كان سببًا في هذا الألم، بمعنى أن الحسّ

(1) تُنظر: الرواية، ص: 250.
(2) الرواية، ص: 251.
(3) عبد الرحمن، طه: **سؤال الأخلاق**، ص: 147.

الأخلاقي هو الأصل في نسبة قيم الخير والشرّ إلى الأفعال الإنسانية، ونحن إذا تأمّلنا في هذه الصفات التي يسندها هيوم إلى الحس الأخلاقي تبيّنّا أنها عين الصفات التي جاء الدين على وفقها، وبغرض حفظها في النفوس وتزكيتها، وصرف أسباب الانحراف والفساد عنها؛ إذ أنها تطابق السمات التي اختص بها ما أسماه الدين بالفطرة، والفطرة شعور أخلاقي يولد به الإنسان في كمال خلقته، ولا بد لشعورٍ هذه حقيقته أن يكون تلقائيًّا، لأن الإنسان مخلوق به، وأن يكون جماليًّا لكمال هذا الخَلق، وأن يكون عمليًّا لتعلّقه بأفعاله[1].

إن «الهوية إنسانية تتجاوز الحدود الجغرافية والعرقية واللغوية والثقافية، توجد قيم إنسانية عامة مثل الحرية والعدالة وافقت عليها الإنسانية على مدار التاريخ، مضمونها من داخلها، من الفطرة والطبيعة بلا حدود، ومع ذلك وجودية أرضية يحملها الوجود الإنساني ويحققها في الزمان والمكان، إذ تندرج الهويات في الخصوصية والعموم، ليست بالضرورة في خط رأسي بين الأدنى والأعلى، بل يمكن أن يكون في مسار أفقي بين الأمام والخلف... هي الهوية التي تنبع من الذات، من الجوهر، لا من الأعراض الخارجية، هي الهوية التي تصبح فيها الإنسانية هوية واحدة لا تمييز فيها بي أجناس أو لغات أو ثقافات أو أوطان»[2].

وقد تعدّدت ملامح القيم الإنسانية التي تشعر الإنسان بقيمته وبقيمة وجوده، كالحرية، والحب، والوفاء، والبكاء، والرحمة، والرفق، والاعتذار...الخ، وفي هذا العمل نجد الكثير من تلك القيم، ومن ذلك:

1/ الإنسان والآلة: وقفت ريحانة في ثقة وصلابة تناظر ممجّدي الآلة أتباع براندليلو، لأنها تؤمن بأن الإنسان فوق الآلة وأعلى منها: «أنتم تتكلمون عن الآلة، وعن التقانة، ولكنكم لم تتكلّموا عن الإنسان قط! إن الإنسان المحطّم لا يستطيع صناعة شيء، وقبل أن ندير مسمارًا واحدًا لصناعة الآلة علينا أوّلًا أن نصنع الإنسان، الإنسانَ الحرَّ القادرَ على اتخاذ آرائه بكل استقلالية...، أنتم تنادون بالحرب، وكأن

(1) يُنظَر: السابق، ص: 45 - 46.

(2) حسنين، حسن حنفي، **الهوية**، ص: 73 - 74.

الإنسانية وُلدت لتُقتل، أو لتنهب ثرواتـها، صناعة الإنسان مقدّمةٌ على صناعة الآلة، وصناعة الإنسان تكمن في أن يعرف ما يجب أن يفعله...»[1].

إن الذين يـمجدون الآلة ويرونـها فوق الإنسان يتناسون - و هم جاهلون - بأن الله قد كرّم الإنسان على سائر الـمخلوقات بنصّ صريـــح: ﴿وَلَقَدْ كَرَّمْنَا بَنِي آدَمَ وَحَمَلْنَاهُمْ فِي الْبَرِّ وَالْبَحْرِ وَرَزَقْنَاهُم مِّنَ الطَّيِّبَاتِ وَفَضَّلْنَاهُمْ عَلَىٰ كَثِيرٍ مِّمَّنْ خَلَقْنَا تَفْضِيلًا﴾[2].

فالإنسان فوق الآلة، ولو لم يتميّز عليها بشيء إلا بالعقل والروح، وأنها جمادات من صنعه وابتكاره مسخّرة بيديه لمنافعه لكفى بذلك تفضيلاً له عليها، ومن الإسفاف أن يتجاهل الإنسان هذا الفضل الذي اختصّه الله به، وأعلى به شأنه، ثم إنه تعالى قد خلق الإنسان في صورة وخلق حسن مكتمل يجعله متفوّقًا على كثير ممن خلق تعالى بيديه، ولكن الـجهل بالله وآلائه هو الذي يدفع الإنسان إلى الكفر والـجحود، وبالتالي فإن الكفر يتجاهل جوهر الإنسان، ويجادل في قيمته.

2/ الحب: تحكي الرواية قصة حبّ خالدة، ويكمن خلودها في جوانب كثيرة، لعل أظهرها هو أنها لم تَمُتْ في القلبين المتحابين حتى فارق كل من المتحابَّينِ الدنيا، وبعد موت داود بزمن تقرّر ريحانة / دينا الزواج من الدكتور روزولث، وهي تعترف بأن قلبها مدفون في البحر حيث تنام جثة داود، وحدثت ريحانة زوجها الجديد- الذي لم تقضِ معه سوى أيام خِطبة معدودة قبل أن يقتلهما اليهود في يوم عرسهما- حدثته دينا عن الـحبّ، وما ينبغي أن يكون، فادعاؤه وإيـجاده يوشك أن يكون مُـحالاً في عالـم طغى فيه الشر واللاإنسانية على الإنسانية التي من أجـمل وجوهها الـحبّ:» الـحبّ هو خمرة الحياة، هو نشوتها، هو الرحيق الـحالي، وهو الكفّ المخلّصة، ولكن أين يجد الإنسان حبيبه إذا كان العالم مليئًا بالأنانية والرذائل...»[3].

الإنسان معجزة من معجزات الله، وفي حبّ النساء خصوصاً إعجاز فريد؛ فالمرأة إذا أحبّت لا تستطيع أن تحبّ سوى رجل واحد، وكلّ الصفات الجميلة التي تراها أو

(1) الرواية، ص: 407 - 408.
(2) الإسراء: 70.
(3) الرواية، ص: 540.

رأتها من قبل في الرجال تجسّدها طوعًا في حبيبها حتى ولو لم تكن تلك الصفات موجودة فيه[1].

إن الحب شعور إنساني عظيم، وإحساس روحاني سام يمكن له أن يفعل في ذات الإنسان العجب، فالإنسان المحبّ يجد نفسه تنفعل بماً تحبّ انفعالاً مُرضيًا لا يتعارض مع استقلاليتها، بل هو من كمال استقلالها أن تختار حبًّا، ثم تطوع له كل إراداتها، وهي تشعر بالكمال لهويتها المتماهية في ذلك المحبوب.

3/ البكاء: عندما التقى الرمزان داود وشمعون، وعلِم شمعون المتعصّب بإسلام داود، وهو لم يُفِقْ بعدُ من صدمته بإسلام الحاخام هيلا الهيلي، كان الوداع بينهما إنسانيًّا جاء على كلّ الحواجز الضخمة التي تكوّنت للتوّ بينهما «كرةٌ صغيرة من الدمع كانت تقاوم لتخرج من محجر اليهودي الطيّب، إنها أصدق تعبير يمكن لداود أن يقرأه في وجه شمعون الذي كان يتهدّده منذ لحظات، لا أحد يقاوم رؤية الدموع، إنها قطرات صغيرة من الماء المالح، ولكن لها سرّ قوة رهيبة أشبه بقوة السياط، إنها تتغلغل في أفئدة كل من يشاهدها لكي تستعطفه، وتليّن قسوة قلبه، الدموع هي وحدها القوّة القادرة على إذابة القلوب التي اتخذت من الأحجار مثالاً لها...»[2].

الدموع تعبير غير عادي، إنه أنفاس الروح المثقلة التي تتطهّر بهذا الماء السخين الأجاج من أوضار التعب «نحن في حاجة للدموع مهما صلبت أعوادنا، وارتفعت مناصبنا، عملية الدموع بالنسبة للهموم أشبه بعملية الأيض بالنسبة للطعام»[3].

إن الإنسان حين يبكي يجد نفسه، وقد يكون يشعر قبل البكاء بضياعها، وليست الدموع التي يستكثر بعض الناس الاستشفاء بها، ويعدّونها ضعفًا فيهم إلا قيمة إنسانية عظمى، يتطهّر بها الإنسان من أدران الحياة، ويستشفي بها من أوجاعها، ويتخلّص بها من أثقالها، ثم إنه ليجد نفسه الحقيقية (جوهر الإنسان) في تلك الدموع قلت أو كثرت.

4/ الاعتذار والنبل: قيمة إنسانية مهمة، ولا سيّما عندما تجود بها النفس على من هو أقلّ مقامًا أو قدرًا؛ لأنها حينئذ تجد إنسانيتها حقًّا، وتعترف بأنه لا تفاضل بين

(1) تُنظَر الرواية، ص: 362.
(2) الرواية، ص: 286.
(3) الرواية، ص: 497.

الناس في المشاعر إن هم تفاضلوا في المكانات والأحوال، والدكتور الجامعي أيوب الحمصي يقدّم اعتذاره بكل تواضع للفتاة البسيطة ريحانة على غير ذنب كبير، لأنه فقط شعر بتضايقها من مزاحه ودعاباته» لقد اتّجه نحو ريحانة وزوجها ثم قدّم نفسه لهم على أنه أحد أساتذة الجامعة ببيروت، وفي تلك الأثناء خلع أيوب خاتمه الفضي ذا الفص الأحمر ثم قدمه لريحانة معبرًا عن مدى أسفه، ولكنه أردف:

- هذا أنا أحب المزاح، وأحب الضحك، وفي بعض الأحيان تصدر مني بعض الألفاظ العفوية... أنا لا أتحمّل نفسي عندما أكتشف أنني أخطأت في حق إنسان آخر...»[1].

لا ينقص الاعتذار عند الخطأ من قيمة الإنسان، بل يزيده إلى قيمته قيمًا، لأن الاعتذار يتنافى مع الغطرسة والكبر اللذين يتّصف بهما أرذل الخلق كالشيطان واليهود، ولا يعي قيمة الاعتذار إلا ذو نفس عظيمة فاضلة، وعجبًا كيف تأبى النفوس الاعتذار، وأدهى من ذلك أن تأبى قبوله ممن يبادر به، والله تعالى يؤدبنا به، وهو تعالى يبسط يده بالليل ليتوب مسيء النهار، ويبسط يده بالنهار ليتوب مسيء الليل، ويحب التوابين، ويحب المتطهّرين، فما إعراض البشر عن هذه القيمة إلا توغّل في الجهل والحمق، ولو كان الصلَف وصدُّ المعتذر، والتعالي على من يقعون ضحايا الأخطاء والإساءات بإهمال مشاعرهم دونما اعتذار، لو كانت تلك الصفات تميّز صاحبها لما وصف الله تعالى نفسه بأنه عفوٌّ، غفور، لطيف، رؤوف، محبٌّ للتوابين، ومحبٌّ للمتطهّرين، إنه تعالى يربّينا ويؤدّبنا ويعلّمنا.

قال ابن قُتَيبة في عيون الأخبار: «هجا أبو الهول الحميريُّ الفضلَ بنَ يحيى، ثم أتاه راغبًا إليه، فقال له الفضل: بأيِّ وجه تلقاني! قال: بالوجه الذي ألقى به ربي، وذنوبي إليه أكثر، فضحك ووصَله»[2].

5/ الإنسان والحيوان: التعايش مع الحيوان والإحسان إليه قيمة إنسانية أخلاقية عظيمة، لم يغفلها الدين فقد حث على الإحسان إلى هذه المخلوقات البريئة، وكان لأنبياء الله مواقف خالدة مع الحيوان، كلُّها إحسان ورفق، وقد أودع الله في فطرة

(1) الرواية، ص: 297.

(2) ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري: **عيون الأخبار**، ج: 2، دار الكتاب العربي، بيروت، 1343هـ ـ 1925 م، ص: 29.

الإنسان هذه المعاني، فإن تنكّست تلك الفطرة بسلطة الشيطان فإن البشر يغدو بذلك أسوأ مخلوق، وقد بيّن الله تعالى في القرآن العظيم أن الشيطان يستلذّ بتعذيب الإنسان للحيوان: ﴿وَلَأُضِلَّنَّهُمْ وَلَأُمَنِّيَنَّهُمْ وَلَآمُرَنَّهُمْ فَلَيُبَتِّكُنَّ آذَانَ الْأَنْعَامِ وَلَآمُرَنَّهُمْ فَلَيُغَيِّرُنَّ خَلْقَ اللَّهِ ۚ وَمَن يَتَّخِذِ الشَّيْطَانَ وَلِيًّا مِّن دُونِ اللَّهِ فَقَدْ خَسِرَ خُسْرَانًا مُّبِينًا﴾[1] فالإساءة إلى البهائم والحيوانات وتعذيبها من القربات التي يعمد إليها عبدة الشيطان ليرضوا طاغوتهم.

وقد «عرف المجتمع في إقليم عسير جوار البيئة، إذ سُنت الأعراف التي تحمي الغابات والمزارع من الانتهاك... كما سنّوا ما يعرف بجوار الحيوان، وبه تحظى بعض الحيوانات والزواحف والطيور بالحماية من الاعتداء، بل إن الجوار يمتدّ إلى حسن معاملتها والاعتناء بها»[2].

وعندما وجدت ريحانة نفسها وحيدة في الوادي من الناس ومن حولها صنوف من الحيوانات البرية الأنيسة والمتوحشة، كانت قلبًا لكلّ تلك المخلوقات حتى الوحشية منها، فالنمرة الأم المصابة ماتت، وصغيرُها وحيد بلا حول، فاعتنت به ريحانة ليكون لها رفيقًا، ومن بعدُ حارسًا، في مشهد من الإحسان المتبادل الذي تجود به النفوس الطيبة النقية.

حاولت الصغيرة إنقاذ الوبر والغزالة والنمر...، وتنجح مرات ويسبقها إلى الضعفاء القدر مرات، وكان أشدّها عليها الغدر بصديقها النمر من قبل داود اليهودي، وظلّت وفية لتلك المخلوقات تأبى مفارقتها، وتؤكّد لكل من يحاول إعادتها إلى القرية بأنها ليست وحيدة ومن حولها هذه المخلوقات النقية.

«... رأت الغزالة الأم واقفة يبدو أن صحّة يدها ورجلها تحسّنت بفعل الضماد، وربما لم تكونا مكسورتين، لقد أحسّت ريحانة بسعادة كبيرة لذا تقدّمت، وسحبت الغزالة بالحبل، كانت الغزالة تعرج، ولكنها قادرة على المشي، حملت ريحانة الصغير في يدها، وسارت حتى أدخلتهم جميعًا داخل منزلها الصغير، لقد خالج مشاعر ريحانة كثير من الأمن والطمأنينة بوجود هذا المخلوق بجوارها...»[3].

---

(1) النساء، الآية: 119.

(2) آل حامد، عبد الرحمن بن عبد الله بن عائض، **العادات والتقاليد والأعراف في إقليم عسير**، ص: 669.

(3) الرواية، ص: 138.

6 / الاغتراب والتلبّس: قد يلجأ الإنسان -لظروف يُواجهها- إلى التنحّي ظاهريًّا عن هُويته الحقيقية ليحميها ويصونها ممن يتربصون به أو بها، وعندئذ «تنقسم الذات على نفسها، وتتحوّل مما ينبغي أن يكون إلى ما هو كائن من إمكانية الحرية الداخلية إلى ضرورة الخضوع للظروف الخارجية بعد أن يصاب الإنسان بالإحباط، والإحباط عكس التحقّق، وضعف الإرادة، وخيبة الأمل، وتخلٍّ عن الحرية... الهوية حالة مثالية، في حين أن الاغتراب حالة واقعية، بل إن بعض الفلاسفة يرى الهوية مجرّد افتراض ميتافيزيقي، في حين أن كل إنسان مغترب بطريقة أو بأخرى... والإنسان الطبيعي هو الذي يوجد بين قطبي الهوية والاغتراب...»[1].

وقد برزت مظاهر من هذا التلبس والاغتراب في الرواية، منها ما هو محمود، ومنها ما هو نفاق مذموم، فمن التلبس المحمود ما عملته ريحانة عندما لفظتها الأمواج إلى السيّدة المسيحية ماريا، وظنّتها السيدة ابنتها الغائبة دينا، فلم تجد ريحانة بدًّا من مجاراتها في ظنّها؛ للحفاظ على نفسها أولاً في هذه البلاد البعيدة التي لا تعرف فيها أحدًا، وربما كان على دينها ونفسها خطر جسيم إن هي أفصحت عن هُويتها الحقيقية في تلك اللحظة، ثم إنها في حاجة إلى كنف تستظلّ به وتسكن إليه، وكذلك فقد اضطرت إلى ذلك مراعاة لمشاعر السيدة الممتلئة ألمًا وفقدًا ووحدة، والتي باتت تتخيّل ابنتها في كلّ وجه غريب تلقاه، فمن قبلُ أكرمت الشاب صابر لما رأت فيه وجه ابنتها، وربما لم يكن بينهما من شبه، بل إن الظن ليوشك أن يكون أكيدًا بألا تشابه بين ابنتها دينا وبين صابر (سبران) وريحانة، فدينا غربية، وصابر وريحانة عربيّان، ولكن قلب الأم الحقيقي يرى وجه ابنه الغائب في كلّ الوجوه التي تقاربه سنًّا، ويحنو على كلّ من هم في مثل سنّ أبنائها كأنما هم أبناؤها، وتناديهم بـ (ابني، أو ابنتي) حبًّا ورفقًا، والأمر كذلك بالنسبة لريحانة، فهي عربية عسيرية، والسيدة تظنها ابنتها لقوة تعلقها بتلك الابنة الغائبة، وربما لو كان صابر أنثى لظنت ذات الظن، ولأن الإنسان مستيقظ في قلب ريحانة فقد أوهمت العجوز زمناً بأنها ابنتها دينا، وعندما اضطرت إلى الاعتراف بالحقيقة إذ اشتدّت عليها الظروف، وأيقنت أن الموت قاب قوسين منها، سبقت الاعتراف باعتذار شديد من السيدة ماريّا، وعدّت ما ستصارحها به من الحقيقة وقاحة في حقّ هذه الأم الطيبة التي كانت لها أعظمَ أمّ.

(1) حسنين، حسن حنفي: **الهوية**، ص: 25.

تلبّست ريحانة بشخصية دينا، وتلبست بالديانة اليهودية؛ لتعمل ما في وسعها لتدمير المنظمة الصهيونية التي تحوك المؤامرات ضد المسلمين وبلادهم، وفي هذا الاغتراب قوة انتماء عظيمة، فهي تخاطر بروح وحيدة في مواجهة جيوش ومنظّمات ضخمة، لتحمي دينها وقومها وأرضها.

وتلبّس سبران بشخصيتين في منافيه الكثيرة، صابر ثم لوك، وكان يصبغ شعره كلّ يوم ليُوهم من حوله بأنه ألماني، ويدّعي بأنه يهودي، ولكنه لم يفعل من أفعال اليهود شيئًا، حتى أظهرت حقيقته ريحانة وهي تغالب الموت، وقد بلغ شأنًا عظيمًا، وصار من أكبر التجار وأهمّهم في بلاد الغرب.

أما التلبّس المقيت الجبان المندسّ لغاية خبيثة فهو ما أتته أعداد من اليهود كان أبرزهم داود شاع، الذي ظلّ مدة في عسير يوهم الناس بأنه مسلم، وهو يهودي متعصّب محارب، جاء ليسرق كنوزًا وآثارًا من هذه المنطقة التي أشارت عليهم بها مؤامراتهم المدروسة، ولم يكن ليفصح عن حقيقته لولا قوّة الله الغالبة التي أتت على كلّ تلك المؤامرات من القواعد فخرّ عليهم السقف من فوقهم بفعل مخلوق ضعيف، حيث لدغت أفعى يده وتمكّن سمُّها فيها، واعتنت به ريحانة، وهي تظنّه حتى تلك اللحظة مسلمًا، فما كان منه إلا أن اعترف لها بالحقيقة: «... أنا يهودي، أنا يهودي، أقسم على ذلك يا سيدة الوادي، هل سمعت بيهود دمشق؟ أنا من يهود دمشق، أنا لست عربيًّا، ولكني يهودي أتكلم العربية، اليهودي لا يفتخر بأن يكون عربيًّا، لقد بقي أجدادنا طيلة حكم المسلمين على الشام يمتازون بكل حقوقهم، لذلك أنا أَشْبَهُ بالمسلمين مني باليهود، لست أدري ما أقول! ولكن المسلمين عندما جاورونا احتضنونا كما تحتضن الأم ولدها، ولكنا بقينا نكنّ لهم الأحقاد والغدر، لأن ديننا يؤكّد لنا أننا شعب الله المختار... ديننا يؤكد لنا أننا أحباب الله الذين فضّلهم على العالمين، نحن اليهود شيء من الدين، والدين شيء منّا، نحن لا ننفصل أبدًا عن النظر إلى ملكوت الرب، ولكن الربّ أضاعنا في التيه، ثم وعدنا بأن يعيدنا لحكم العالم والسيطرة عليه، لأننا نمتلك عقولاً إلهية لا يملكها بقية البشر، ولكن الربّ لم يفِ بوعده إلى الآن، لقد منح أبناء هاجر كل ما عدنا به، العرب هم الذين سيطروا على اليهود، ونحن بقينا أشبه بالأغنام الضائعة... أنا لا أفكر بذلك، ولكني أفكر في أمر آخر، لماذا يعاملنا العرب بطريقة غير الطريقة التي نعاملهم بها، لو حكمنا ديار العرب لما تركنا فيها عربي، لـماذا تعامليننـي أنت بكل هذه الرحـمة، لو تسلطت أنا عليك، ربـما كنت ضحية

لـمصالـحي، لست أفهم! لست أفهم!»[1] ويومئذ عاد داود إلى رشده، وأسلم على يد ريحانة، وترك ما كان عليه، لتنتهي بعد مدة يسيرة حياته في البحر، حيث كان يحاول الفرار بدينه وبنفسه وبزوجه، فقُتل بأيدي يهود مندسين كانوا يتربّصون به وبزوجه، انتهت حياته، وقد أصبح شيخًا مسلمًا مستقيمًا.

خاتمة

من يقرأ هذا الأديب (عبد الوهاب آل مرعي) فإنه يقرأ أدبًا ملتزمًا معنيًّا بالقيم والأخلاق الإسلامية القويمة، وهو في هذا العمل قد اجتهد ليقدّم رواية غنية بالأفكار الدينية التي تصف أخلاق المجتمع المتدين بتلك الديانة، وكيف أن الأخلاق التي يتحلّى بها كلّ قوم جاءت من ديانتهم سواء أكانت ديانة سماوية حقة، أو ديانة محرّفة، أو ديانة وضعية، ليعطي صورة واضحة لأخلاق كلٍّ من اليهود والمسلمين في مجتمعات وأماكن مختلفة من العالم، وكيف أن الهوية عند كلا الفريقين تمتاز عن الأخرى كثيراً أو قليلاً بأثر من الديانة.

والمجتمعات والأماكن والفطرة (مع الدين بلا انفصال) تؤثّر في أخلاق أهلها، وتكيّفها بما يلائمها، فالإنسان لا يستطيع أن يعيش بأخلاق مختلفة في محيط مؤتلف مع عادات وقيم وطباع معينة.

وقد تعدّدت المرجعيات التي صوّر بها الروائي أخلاق شخصيات روايته، وما أحاط بهم، ليخدم أغراضه الأساسية، التي كانت في معظمها دينية، فكانت مرجعياته: الدين، والمجتمع، والمكان، والفطرة...

وقد وظف الروائي معارفَ شتَّى في عمله هذا، واستعان بثقافات مختلفة متنوعة لينتج رواية محبوكة مؤثرة ذات قيمة، وأراه قد وُفِّق إلى حدٍّ كبير، وكان مثالاً مشرِّفًا للكاتب المسلم والعربي.

(1) الرواية، ص: 185 - 186.

المصادر والمراجع

أولا / المصادر:

1- **القرآن الكريم.**

2- **رواية اليهودي والفتاة العربية قصة الحب الخالدة،** عبد الوهاب آل مرعي، العبيكان للنشر، الطبعة الثالثة، 1437هـ.

ثانيا / المراجع:

1- آل حامد، عبدالرحمن بن عبد الله بن عائض: **العادات والتقاليد والأعراف في إقليم عسير (دراسة وثائقية موازنة)،** نادي أبها الأدبي، 1426هـ - 2005م.

2- ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري: **عيون الأخبار،** دار الكتاب العربي، بيروت، 1343هـ - 1925م.

3- تول، إيكهارت: **أرض جديدة،** ترجمة: سامر أبو هواش، كلمة للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 2009م.

4- حسنين، حسن حنفي: **الهوية،** المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2012م.

5- الصليبي، كمال سليمان: **التوراة جاءت من جزيرة العرب،** ترجمة: عفيف نزار، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، الطبعة السادسة، 1997م.

6- عبد الرحمن، طه: **سؤال الأخلاق،** المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 2000م.

7- عصفور، جابر: **الهوية الثقافية والنقد الأدبي،** دار الشروق، القاهرة، الطبعة الأولى، 2010م.

8- القرطبي: **الجامع لأحكام القرآن،** مؤسسة الرسالة، بيروت، الطبعة الأولى، 1427هـ - 2006م.

9- كانط، إمانويل: **تأسيس ميتافيزيقيا الأخلاق،** ترجمة: عبد الغفار مكاوي، منشورات الجمل، كولونيا- ألمانيا، الطبعة الأولى، بدون.

10- المقري، علي، رواية **اليهودي الحالي،** دار الساقي، بيروت، الطبعة الثانية، 2011م.

11- مهران، محمد بيومي: **بنو إسرائيل،** دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1999م.

13 - موقع الدرر السنية- الموسوعة الحديثية http://www.dorar.net/hadith

الجلسة الخامسة

الخميس 8 شعبان 1438هـ الموافق 4 مايو 2017م

رئيس الجلسة

د. صالح المحمود

م	اسم المشارك	عنوان البحث
1	أ. د. عبد الحميد الحسامي	هوية المكان الريفي العسيري في المتخيل القصصي لظافر الجبيري
2	د. عليّ الشّبعان	أقصوصة البيت القديم لإبراهيم الألمعي [مقاربةٌ سيميوطيقيّة بنيويّة]
3	د. جميلة العبيدي	بنية الفضاء وهويته في رواية الحزام
4	د. إبراهيم محمد أبو طالب	بناء الشخصية في القصة القصيرة النسائية في منطقة عسير
5	أ. أحمد ملبس محمد عسيري	مستويات اللغة السرديّة وتجليات الهوية في رواية جبل حالية

هوية المكان الريفي العسيري
في المتخيل القصصي لظافر الجبيري

أ.د/ عبد الحميد الحسامي

لا شك في أن السرد ينهض بمهمة تجسير التواصل بين الذات والعالم، ويقدم شكلاً من أشكال الفهم لهذا العالم، وبذلك يغدو التحليل السردي نشاطًا للتحليل الثقافي كما أن التفكير في البحث عن هوية المكان في المتخيل السردي هو في الوقت نفسه تفكير في مسألة هوية الإنسان نفسه، بوصف الإنسان كائنًا متواشجًا مع المكان بجملة من العلاقات التي تؤسس هويته، وتموضعه في الزمان والمكان.

إن السرد تنبع أهميته من كونه «تجسيدًا تعبيريًا لخبرتنا، وطريقة للتواصل، وشكلاً لفهم العالم وأنفسنا في النهاية»[1].

وحين يتجه السؤال نحو السرد فإنه يعي جيدًا بأن السرد - على الرغم من طابعه التخييلي- قادر على أن يقدم إشارات لفهم الذات، والكشف عن تحولاتها في السيرورة التاريخية، ولا يتأتى ذلك إلا حينما ينبثق السرد من رؤية كاتب واعٍ تسكنه رؤية لعالمه السردي ولعالمه الاجتماعي التاريخي الذي - بدوره- يتشكل رمزيًا بواسطة اللغة في عالمه السردي.

وينهض هذا البحث على فرضية بحثية تنطلق من البحث عن هوية المكان العسيري الريفي الذي اعترته عوامل التغيير، مع تحول المجتمع نحو المدينة، وانبهاره بمظاهرها الخادعة، فأصبحت تفاصيل المكان العسيري «يبتلعها المغيب» وليس معنى ذلك أننا سنتجه لقراءة الطبيعة الجغرافية للمكان، بل يتجه البحث إلى متن

(1) **السرد والهوية- دراسات في السيرة الذاتية والذات والثقافة**، مجموعة مؤلفين، تحرير: جينز بروكمبير وودونال كربو، ترجمة: عبد المقصود عبد الكريم، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2015م، ص7.

جمالي سردي، وسيصبح أمامنا مهمة البحث عن هوية المكان الريفي في عالم اللغة/ السرد، في المتخيل السردي من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن البحث لن يذهب لقراءة المكان بحسب المعطيات السردية البنيوية، وإنما سينزع لقراءة الأبعاد الثقافية للمكان الشاخص في الخطاب السردي، بحثًا عما يشكل خصوصية الهوية الثقافية؛ إذ عمد القاص الحادب على هوية مكانه بوصفها هوية له، وحضورًا لتاريخه المعتق بذاته- عمد إلى المقاومة بالسرد، ويعد القاص ظافر الجبيري - في أعماله القصصية- من أبرز النماذج في تمثيل تلك المقاومة؛ نظرًا لاحتفائها بعالم الريف العسيري، وانشغال عدد من النصوص السردية فيها بـ تفاصيل عالم الريف وبخاصة في مجموعته (خطوات يبتلعها المغيب) التي امتد هاجسها المنشغل بعالم الريف إلى مجموعته (الهروب الأبيض) التي مثلت قصة مشبب الزريقي، أو (وصية ثيسجر) نموذجًا عميقًا لرؤية الكاتب لعالم الريف، فضلاً عن قصة (جدي والجبل) وسواهما. كما أن (المذرا الأخير) في مجموعته الأخيرة (رجفة العناوين) تعدُّ امتدادًا لهذا الهاجس العميق المستحكم بالرؤية السردية للقاص.

ولا شك في أن هذه العينة ستكشف عن هوية المكان في المتخيل السردي لدى الكاتب، بل وتفتح نافذة لقراءة عينة أوسع من كتّاب القصة في عسير الذين انشغلت كتاباتهم بالريف العسيري، ومحاولة إعادة الاعتبار له في مواجهة زحف الاسمنت، وتغول المدينة بشروطها الجديدة، وجنايتها على الريف وخصوصيته الثقافية، وإذا كان الاعتبار الكمي المتمثل بعدد القصص التي عالجت (هوية الريف) في قصص ظافر الجبيري من دواعي ارتكاز هذه الدراسة عليها، فإن اعتبار (الكيف) له حضور وافر في هذا الانتقاء؛ لأن انشغال المتن السردي للكاتب بالريف انشغال جمالي ينصرف لمعالجة القيمة الثقافية للمكان العسيري، أكثر من انصرافه لتلمس الأبعاد الجغرافية، والمكونات المادية فيه؛ فهو ينشغل بالأرض والمرأة، والرجل، والتصميم المعماري للبيت العسيري، وللإنسان العسيري في مصالحته مع الذات والمجموع، وفي علاقة المكان بالزمن، وتواشج الشخصية بالزمكان، ويستقصي الأبعاد الدينية والأسطورية للمكان...حتى ليغدو المكان خطابًا ثقافيًا بامتياز؛ وذلك ما يسوغ الالتفات إلى الظاهرة السردية المحتفية بهوية المكان في قصص الجبيري لمعرفة ما طبيعة هوية المكان العسيري التي يتضمنها العالم السردي للكاتب، وما الآليات السردية التي يقدم من خلالها الكاتب تلك الهوية.

أولاً: دلالة العتبات وتشكيل هوية المكان

نجد في المجموعة الرابعة (رجفة العناوين)[1] الإهداء الآتي:

«إلى الرجل الذي رحل وترك لي بعضًا من حبّه للأرض والحكايات: أبي

إلى الروح التي كانت حكايتُها الصبر، والصبرُ بعض حكاياتِها: أمي».

إنَّ العتبة (الإهداء) دال يحيل على عشق القاص للمكان، إنه عشق متوارث، التركة التي تركها الأب للابن القاص هي بعض من حبه للأرض، والحكايات، وهنا تأتي الحكايات معطوفة على حب الأرض، الحكايات سمة الإنسان الريفي المسكون بحب المكان، الحكاية لدى الأب تختزل سيرة حياة فلاح منح المكان عمره، هي سيرة «رجل» الرجل في الإهداء تتشكل هويته/ رجولته في عشق الأرض/ وحب الحكايات، أن تحكي معناه أن تعيش، الرجل هو (أبي)، الأبوة لفظة تحمل في طياتها معاني الحنان، وتأتي المرأة (أمي) في الإهداء بوصفها روحًا تتسم بالحكاية أيضًا، لكنها حكاية الصبر، والصبر بعض حكايتها، الصبر في مواجهة الحياة، والصبر سمة للمرأة الريفية في تعاملها مع عالمها عالم الريف في ألفة مع الرجل، الحكاية قاسم مشترك بين الأب والأم؛ ولذلك تغدو الحكاية سمة من سمات الابن، حكايتهما (واقع وخبرة حياة) وحكاية الابن بالكلمات التي يتصدرها هذا الإهداء، هذه العتبة التي وردت في المجموعة الرابعة تجعلنا نوقن بأن القاص منشغل بحب الأرض، بالوفاء بالوصية/ الأرض/ الحكاية/ الحكاية الأرض/ وهذا يجعلنا نعود لاستقصاء تفاصيل هوية المكان العسيري/ الأرض في عتبات الخطاب السردي، للقاص[2]؛ إذ نجد أن عناوين القصص تعمق الانتماء لهوية المكان ومن ذلك (مرثية) ص6/ (أثر أو وجه آخر للرحيل)63/ وهما عنوانان يتصلان بعنوان المجموعة (خطوات يبتلعها المغيب)[3] التي تنشغل بكليتها بالريف وتستقصي تفاصيله، وتسجل مرثيتها فيه، كما نجد فيها (الفانوس الأزرق) (ص57)، وفي مجموعة (الهروب الأبيض) تأتي قصة (جدي والجبل) (ص23) و(مشبب الرزيقي أو وصية ثيسجر) (ص49)، وهما

(1) **رجفة العناوين**: إصدار نادي أبها الأدبي، ومؤسسة الانتشار العربي، ط1، 1438هـ/ 2017م.

(2) أصدر القاص على مدى 20 عامًا أربع مجموعات قصصية هي (خطوات يبتلعها الغيب 1417هـ/1997م، الهروب الأبيض، 2008م، يوميات حب مزمن 2014م، رجفة العناوين 2017م.)

(3) هي المجموعة الأولى للقاص، مطابع التقنية للأوفست، 1417هـ.

قصتان تنشغلان كذلك بعالم الريف، وتسجلان احتفاء القصة بهوية المكان الريفي العسيري، وفي المجموعة الرابعة (رجفة العناوين) نجد أن قصة (المذرا الأخير) تتصدر المجموعة، وهي قصة تدور في فلك هوية الريف، وتسجل عمق المفارقة بين مشهدين: الأول كانت تأتي فيه رياح الموسم لتشعل همة الفلاحين لحرث الأرض، والمشهد الثاني تأتي فيه الرياح نفسها لكنَّ المذرا «معلقٌ منذ ثلاثين عامًا».

هذه العنوانات مؤشر على انهماك الرؤية القصصية بعالم الريف العسيري، وتصوير مدى الجناية التي لحقته: أرضًا زراعية، حصونًا، بيوتًا، مظاهر حياة، وهي دعوة ضمنية لمقاومة عوامل التعرية التي تدهمه، وتغير من نقائه، وأصالته.

ثانيًا: بناء الشخصية وعلاقته بتشكيل هوية المكان

1. شخصية الراوي والنزوع لتحقيق التواصل مع هوية المكان.

في قصة (جدي والجبل)[1] تتجلى الراوية التي تشكَّلت هويتها ليس من خلال الاسم، بل من خلال الوصف (البنت الشقية) ذات الـ(12) ربيعًا (ص27) ممسكةً بزمام السرد مسكونة بالتواصل مع فضاء الريف العسيري، ومع الجدِّ من خلال الإصرار على زيارة الريف/ (جبل عكران) أسبوعيًا «في كل مرة يزورنا الخال نتمسك به نطلبه أن يأخذنا معه، نلح أكثر وأكثر حتى يقنع أمي بالموافقة على زيارة أجدادي وأخوالي...ويستمر الموكب السعيد يحمل قلوبنا المتلهفة، حتى تتوقف الهايلكس أمام (الساحة) التي تعني البناء، وما يتبعه من فناء واسع أمامه» (ص24)، « كانت روحي المندفعة تطفو عبر نظراتي المختلسة نحو الجبال الصخرية التي لا تبتعد عن البيت سوى عشرات الأمتار، كدت أستعجل إنهاء السلام، لكني أكاد أطير وأتفلت من بين أيديهن، وهن يسلمن علينا الواحدة بعد الأخرى...»

نواصل التسلق نحن الشقيقات الثلاث يعدو سرورنا بصياح تردد الجبالُ صداه، نطلق أصواتنا بالغناء أو الملاسنة، أو الصراخ الحر...»

«ينحسر ظل الجبل الممتد بعدما ترتفع الشمس عاليًا، في صباح اليوم التالي أبحث عن جدي...وأباغت الجد وهو ينظر إليه فيجتمع وجهان لصمت واحد، جدي الذاهب في صمته ..عكران الشاهد على خلوة الرجل السبعيني ..»

(1) مجموعة **الهروب الأبيض**، ص32.

إن الراوية/ البنت الشقية ذات «الثانية عشرة» سنة، تتوق لعالم الريف، تعود من المدينة بلهفة، لتبحث عن جدها، البحث عن الجد هو في حقيقته بحث عن هوية الإنسان، في شموخه وكبريائه، وعشقه للمكان، وقد حققت نوعًا من التواصل معه: «فتح جانب الفروة ليوسع لي، وجلست على شماله، والشمس توالي ابتعادها غروبًا...ظل متحصنًا بالصمت، يلمس على رأسي بين الفينة والفينة، ولأنه يعرف أن وراء صمتي كلامًا وأسئلة سريعة مبعثرة؛ حدثني عن البئر، وكيف كانت تسقي نصف المزارع، تسقي نهارًا بطوله دون أن تنضب..» (ص27).

إن الجد رغم تأملاته في المكان، ورغم عزلته يفتح الفروة لحفيدته، يوسع لها: «وأبقى معه داخل عباءة الصوف البنية، والشمس مازالت تلقي شال دفئها على جلسته الأثيرة...» (ص29). «في اليوم الثالث للزيارة السعيدة يوم الجمعة أباغته في جلسة الشروق أمام الدار قريبًا من الباب»، « أكثرت من الأسئلة عن كل شيء تقريبًا...» كما أنه يحتفي بحفيدته: «عندما اكتشفت مخبأه للمرة الأولى ضمني...قبلني في مقدمة رأسي، سألني عن أمي، ومن الذي جاء بنا من أولاده من النماص إلى هنا إلى مسقط رأس أمي...» (ص28) إنَّ توسيع الفروة للحفيدة من قبل الجد، وضمها، وتقبيل مقدمة رأسها، والإصغاء لأسئلتها...كلها مؤشرات تحقيق تواصل الحفيدة مع عالم الجد، مع عالم الريف، إن الراوية /البنت تنبش ذاكرة جدها بالأسئلة التي تستدعي «الذاكرة» وعبر الذاكرة والحكايات يتحقق الوصل، ويستدعي هوية المكان وحضوره الآفل، ويغدو السؤال بوابة النفاذ لتلمس هوية المكان العسيري الريفي «جدي لماذا تحب الجلوس هنا؟ جدي من الذي حفر البئر هذه؟» (ص30).

بالأسئلة تطرق بوابة عالمه، وعلاقته بالأرض، تنبش أوجاعه، وهو يتأمل «القطعتين اللتين تمتدان اليوم بلا زرع، سوى حشائش ضارة نمت في غفلة من زمن الدكاكين التي تبيع كل شيء.. هكذا كان يسمي زماننا» (ص28) إنَّ الراوية حين تذكر تسمية جدها للحظة الراهنة بأنه «زمن الدكاكين التي تبيع كل شيء» تعبر عن مبلغ الحنق الذي انتابه، وهو يرى تاريخ الأرض/ تاريخ الزرع ينهار أمام عينيه، ليكون شاهدًا على غياب (الريان) وحضور (الدكان)، إنها مرثية حقيقية للريف الذي يدهمه الغياب، ويأتي سؤال الحفيدة/ البنت الشقية محاولة لدرء هذا الغياب.

2. شخصية العجوز المقاوم في الحفاظ على الحصن بوصفه رمز هوية جمعية.

إن قصة (مرثية) هي أولى قصص مجموعة (خطوات يبتلعها المغيب) يتجلى بطلها (العجوز) - هكذا بدون تسمية كما هو الجد في (جدي والجبل دون تسمية)- في مواجهة تحولات الحياة من حوله، ومقاومة ما اعترى الحصن من تحولات، «تتقدم أقدام العجوز المشرخة بالحكايات والأشواك نحو الحصن، يقترب، تستقبله حجارة متناثرة تمتد في طريقه مبعثرة في اتجاه المقبرة التي تحتضن نومًا قديمًا، حجارة وطين: وقفا في وجه الرجال والريح، هو الحصن ...يدنو يمارس عادة الإصغاء للبناء» (ص7)... يجلس ويصغي لكل نأمة غريبة يخشى على بنائه، ملاذ الفرد والمجموع كان الحصن بلونه الأبيض الصامت تباغته الريح دون استئذان الكوى والنوافذ الصغيرة...» (ص8) إن الحصن هنا مكون من مكونات الريف العسيري، في هذه اللحظة الزمنية في القصة يكون في لحظة مواجهة مع الريح التي «تباغته دون استئذان» الريح رمز لكل قادم يحمل في جوفه عوامل تغيير؛ الحصن ذاكرة المجموع اشترك في تشييده الكل «الكل كان يساعد في العمل...في المراقبة الليلية في الدفاع عن القرية». (ص9) «راح يمدد جسده مستندًا على حجر متوسط لقامته الملاصقة للجدار بزهو... هو حجره يكاد يسميه الحجر المفضل، بات ملكًا لكل من رفعوه، أسندوه بالحجارة الصغيرة والطين...لكنه يذكره بلونه وحوافه عندما انتقاه ذات صباح من وسط الجبل شذبه بالعتلة والمطرقة، دحرجه فوق بسطة ترابية ساواها بنفسه، حمله لوحده على جمل القرية الأوحد» (ص8).

حجارة بلون فضي داكن مبقع هي ألوان حياته المحاصرة بالبناء الجديد العديم اللون والنكهة اسمنت وجرانيت بألوان قاتمة مجلوبة من أقاص بعيدة بيوت تسمى «مسلحة» متقازمة تظهر كنبت شيطاني تمر بها الريح فلا تحمل غير طعم الخراب ...» (ص8).

إن العجوز هنا في مواجهة مع تحولات المكان، فالبيوت المسلحة عديمة الحياة تظهر، وفي المقابل يغيب الحصن، ويغيب المكان أو يغَيَّبُ بفعل التحولات الطارئة، «رآها الجرافات في صباحات قريبة تهدم منازل تشبه الحصن حجارة وتاريخًا، تنبش المداميك من جذورها.. تحيل أخشاب السقوف إلى حطب متكسر دون رحمة تلقي بها بعيدًا، مطوحة بكل الأغاني التي جمعتها برفق العلاقة بين الأيادي والفؤوس الرهيفة.» (ص9).

إن كل حجر في الحصن هو هوية مكان، وذاكرة إنسان، وعنوان علاقة حميمة بين الإنسان والمكان، وتأتي التحولات الجديدة لتشكل اعتداء على هذه الهوية، «البيوت المسلحة» بيوت مجلوبة لم تتشكل بينها وبين الإنسان أواصرُ وجدانية، فيصبح العجوز -للأسف- وحيدًا في مواجهة الطارئ، والحفاظ على تفاصيل هوية المكان وذاكرة الإنسان، يقاوم بشراسة لكن وسائله في المقاومة هي الذاكرة « وحيدًا يستعيد أيام البناء» أحس باضطراب جسده إذ سال طعم البيوت فويق لسانه المتصدع حسرة على زمان كان الرجل يقاس ببيته والقرية بحصنها.. متصدعة هي الحسرة كالبيوت التي هجرها دفء الحياة والمواقد» (ص10)، ليس أمام الرجل سوى التصدي لذاكرته المتماهية بالمكان...» (ص11)، ولم تكن الذاكرة وحدها سبيله لمقاومة التلاشي، واستعادة هوية المكان بل راح في خطراته، وتخيلاته يعيش معركة مواجهة مع خصوم وهميين «راح يوجه بندقيته عبر كل كوة، ويصيح بالرجال آمرًا بإغلاق الباب ...ويصرخ في آخرين للصعود إلى السطح للمراقبة...»

ولكن للأسف «في الصباح كانت الشمس تشرق على أحجار مبعثرة تشبه وجه عجوز، وأنين متحشرج ينبعث من بين الركام» (ص12).

إن إسناد مهمة المقاومة في المحافظة على الحصن لشخصية العجوز يجعل المقاومة محكومة بالفشل، حيث إن عوامل استلاب هوية المكان أقوى من إمكانيات العجوز الذي لاذَ بالذاكرة تارة وبأحلام اليقظة وخواطر الوهم تارة أخرى، إنها معركة غير متكافئة، ولذا كانت النهاية مأساوية.

وإذا كان العجوز في هذه القصة «المرثية» قد حاول المقاومة بالتذكر وأحلام اليقظة عوامل استلاب هوية المكان فإن الجد في (جدي والجبل) (ص23) يقاوم بالتأمل «جدي الذاهب في صمته، عكران الشاهد على خلوة الرجل السبعيني، لم تخف جلسته طوله الفارع وقامته العالية...أجلس بجواره لأدخل صمته الشاخص نحو الجبل العالي القريب . أشاركه نظراته العميقة التي تخفي هدوءًا صنعته السنين، وأوثقته التجارب.» (ص26).

«ظل متحصنًا بالصمت» (ص27)، وإذا كان الحصن رمز الهوية الجمعية هو ما يشغل العجوز فإن الأرض هي الهاجس الذي يشغل الجد «حدثني عن البئر وكيف كانت تسقي نصف المزارع» يسمي المزارع بأسمائها» (ص28) يتوقف كثيراً عند

الريان لسفل، والريان لعلى» القطعتين اللتين تمتدان اليوم بلا زرع سوى حشائش ضارة نمت في غفلة من زمن الدكاكين التي تبيع كل شيء»، «يدخل في صمت معرجًا بنظره إلى رضم معزول في جانب الريان الأعلى وقد تنامت فيه دون تشذيب أشجار أخرى كالعرعر والتالب، والشث، وشوك الهذال...كان الرضم أشبه بالمكان المحجور لا تمتد إليه فأس بالقطع أو رأس ضأن بالرعي، صار الجد الآن يتمنى أن يأتي من يأخذ منه حاجته...إنه الحمى الذي كان محفوفًا بهيبة صاحبه، وصار الآن مهجورًا بلا تشذيب، أو عناية كلحية الجد عندما تطول وينساه من حوله...» (ص28).

إن العجوز يحتفي بأحجار الحصن، ويرى الحصن حمى للقرية، والجد هناك يحتفي بـ(الرضم) الذي يعد حمىً للرجل الريفي، كما أن كلاً منهما يقف في موقف المقاومة السالبة التي لا تستطيع استعادة هوية المكان إلا بالصمت والذكرى والتأمل، وإن كانت الراوية في (جدي والجبل) قد أشعلت فتيل السؤال وحققت نوعًا من التواصل مع هاجس الأب واحتفائه بعالمه الغائب أو الآيل للغياب.

ونجد في قصة ثالثة (مساء صغير)[1] «أن العجوز الكادح في الأرض قد ألقى مسحاته متمتمًا بتعاويذ المساء، وبعد أن هجع العجوزان بعد يوم كامل من العناء في فلاحة الأرض، وكانت العجوز تقدم حزمة البرسيم للبقرة الوحيدة عل اللبن يأتي بلون الصباح، عادت العجوز لتجد الكهل يتلوى في مكانه بعد انطفاء النار، اخترقت سحب الدخان بتصميم اعتيادي حتى اهتدت لمكان النار ...ما هي غير لحظات حتى كان العجوز يعدل جلسته ...وتبدى له وجهها أحمر معطرًا بكدح النهار وبقايا الدخان الليلي المتصاعد».(ص22).

فالمساء الصغير هو البيت الريفي الصغير بتأثيثه المتواضع، وفي علاقاته الحميمة بين الأرض، والحيوان، والإنسان.

المرأة تقوم بفعل يشكل هوية المكان، وهو الاشتراك في الكدح في الحقل، وفي تقديم الطعم للبقرة، البقرة جزء من مكونات فضاء البيت الريفي، المرأة ذات علاقة وثقى بالحيوان الريفي وبالبقرة خصوصًا، كما أنها تنهض بحماية البيت الريفي من الاندثار، لقد أنقذت عجوزها من الموت، فالشخصية (العجوز) تنجو من الموت، يعدل جلسته، وهناك تنتهي القصة بمشهد دال «وتبدى له وجهها أحمر معطرًا بكدح

(1) **خطوات يبتلعها المغيب**، ص19.

النهار وبقايا الدخان الليلي المتصاعد» مشهد ينتصر للحياة، وللعلاقات الدافئة بين الرجل والمرأة في البيت الريفي المتواضع، وهو حين يعدل جلسته، وتتبدى له بوجهها الأحمر المعطر بكدح النهار، وبقايا الدخان إنما يحيل ذلك على حميمية العلاقة التي تمكنهما من استئناف الفعل التشاركي في تخصيب الأرض، والانتصار للحياة.

إن المرأة عنصر فاعل ومتفاعل في تشكيل هوية المكان العسيري، وهي شريك للرجل في العمل والإنتاج، وتخصيب الأرض بالأهازيج، ولعل قصة (المذرى الأخير) تكشف عن طبيعة المهمة التي تنهض بها المرأة، وهي همة تأتي في ظل (تناوب سحري) بينها وبين الرجل وتفاعل خلاق من شأنه أن يعكس نفسه على تشكيل هوية المكان، وهي هوية تتسم بكونها هوية إيجاب، وهوية إنتاج، وهوية تفاعل الإنسان مع المكان، تقول القصة: «رياح الصيف تهب في حزيران، مراتُعها الأولى: الشرق. يسميها الراسخون في الأرض (نجدية). انتظار أهل الأرض دليلها، والحقول والبيادر عنوانها!

وعندما تصل، تمر على وجوهنا أولاً.. جافة وسريعة، تستوطن الجبال، وعبر الأثير، تربط السراة بالشرق، تبعث في الناس حماس الموسم، فينسون جفاف بَشراتهم، وتندى الحقول بأهازيجهم، تشتدُّ فتأخذ اللونَ الأخضر من المزارع، وتجفف الحنطة في السنابل، وتذرو ما درستْهُ أقدامُ البقر وحجرُ الدَّويس تحت سطوة الشمس قبل أن ينتصف النهار، وبتناوب سحري، تساعد الفلاحين والفلاحات ويساعدونها على فصْلِ القمح عن التبن، تغتنم الفلاحاتُ هبوبها الأقوى في الصباحات والعصاري، وحين تحدها الجدران المتقاربة تنسرب أقوى فتتصاعد أهازيجُهن، وينزل القمح من بين كفوفهن التي أغنتْ الأرضَ بالعطاء، وأسكرت المساريبَ بالغناء، وتسقط الحنطةُ بين يدي رجل يكيلُ الحَبّ، ويرسل الزكاة إلى أهلها، قبل إدخال المحصول إلى غرفة الحبوب».

إن المرأة حضور لا يغيب في تشكيل هوية المكان العسيري الريفي، عنصر مشكل لهوية المكان، عنصر فاعل ومتفاعل ومنفعل، المرأة ليست عنصرًا معزولاً عن حركة الفعل الاجتماعي، وليست ربة خدر فحسب، إن ارتباطها بالأرض ارتباط مصير، حضور المرأة ليس مرتبطًا بفعلها المشارك للرجل بل هي نبع حنان وغناء وعطاء «فتتصاعد أهازيجُهن، وينزل القمح من بين كفوفهن التي أغنتْ الأرضَ بالعطاء، وأسكرت المساريبَ بالغناء» إن المرأة العسيرية المرأة تصنع هوية المكان في تناوب

سحري مع الرجل، تتصاعد أهازيجهن/ وينزل القمح من بين كفوفهن» إن هذه الحركة المزدوجة بين تصاعد الغناء للحقل، وتناثر القمح من بين كفوفهن» تختزل فعل المرأة في الحقل، وتربط بين المقدمات والنتائج، فالغناء مقدمة مصاحبة لمرحلة الحرث، مرحلة العطاء، ونزول القمح من بين أياديهن إلماح إلى النتيجة إلى الحصاد، وحين يكون الحصاد بكف المرأة يكون ذا نكهة أخرى.

3. بناء الشخصية الملتبسة بالمكان

تتشكل هوية المكان ملتبسة بملامح الشخصية التي تعيش فيه وتتفاعل معه: ففي قصة (مرثية) نلحظ أقدام العجوز وقد التبست بمواصفات الأرض، وطبيعة الجغرافيا: «تتقدم أقدام العجوز المشرخة بالحكايات والأشواك نحو الحصن» كما أن الحجارة التي بني منها الحصن هي ألوان حياته: «حجارة بلون فضي داكن مبقع هي ألوان حياته المحاصرة بالبناء الجديد العديم اللون والنكهة» (ص8). و حين توهم أنه انتصر على خصومه الوهميين أراد أن يحدث: «عن صمود الحجارة المتماسكة كعروق متداخلة في ذراع مفتولة» (ص12) وللأسف «كانت الشمس تشرق على أحجار مبعثرة تشبه وجه عجوز» (ص12).

ونلحظ تداخل ملامح الجد بملامح المكان في قصة (جدي والجبل) فالجد: «تطل كلماته كشجيرات قليلة ونباتات متباعدة نبتت في ثنايا صخرة ضخمة» 26. ولذلك تنسب الراوية الجبل لجدها « جبال جدي علي» (ص27).

فالتمازج بينهما عميق لعمق علاقة الشخصية بالمكان: «عكران ...راسخ ومليء بأخاديد عميقة وجوانب صامتة صمت جدي» (ص27)، ومكانة المكان وهيبته ناجمة عن هيبة الإنسان الذي يقطنه فهو من يمنحه كينونته، فالريان (حقل) الجد كان يمثل: «الحمى الذي كان محفوظًا بهيبة صاحبه» (ص28).

وتتجلى حميمية العلاقة بين المكان والإنسان فالمدماك «العريض النابت من الأرض كشجرة عتيقة تعلو حجارة ضخمة أقامتها الأهازيج والأيدي المعروقة بالزفرات المنزوعة من صدور النشامى» مرثية (ص7)، والعجوز «يدنو يمارس عادة الإصغاء للبناء» (ص7) مرثية وكان يلج باب الحصن: «ليخلو إلى حبيب ...خطوات جبلية يألفها المكان، لم يجد صعوبة في الدخول عبر الباب رغم انحنائه.. الباب الذي فصل قصيراً ليدخل إليه الداخلون بجلال وبسملة، طول مناسب لدخول المكدودين الحالمين بدفء البيوت وعبق الراحة الذي تشتمه الأنوف الشم أول الحواس لالتقاط

اللذة المستقبلة بالونس ورائحة البن والعشاء « (ص10).و تأتي الجرافات لتنبش عيدان السقوف: «مطوحةً بكل الأغاني التي جمعتها برفق العلاقة بين الأيادي والفؤوس الرهيفة» (ص9) كما أن «الرجال كانوا يحنون هاماتهم للبيوت والأبواب» (ص9). «امتزجت خطواته الأليفة للمكان بخطرات سادرة من أعماق الظلام» (ص11).

الوصف وتشكيل هوية المكان

أ - الوصف في قصة (الفانوس الأزرق) خطوات (ص59):

يأتي الراوي بصيغة ضمير المتكلم ليصف فضاء القرية «أنفاس آخر النهار الرطبة تسيل على القرية يحل المساء، أعود من الوادي حاملاً مسحاة السقي على كتفي ... أمر بأول البيوت.. أصوات الناس ترتبك أول المساء، إذ يفاجئها الغروب، يمكن رؤية الفوانيس تستعد للسهر، فتاة تنظف زجاج الفانوس أمام الباب برفق.»

هذا الوصف يؤثث فضاء المكان القرية، وتشارُك أفراد الأسرة الواحدة في الفعل الحي المنتج في المكان، بالزراعة ومناشط الحياة «عاد أبي من المسجد مهللاً يدخل...أمي تحمل عيدان الحطب إلى الداخل.. أمي لا تخاف الظلام ...يجلس بجوار النار في انتظار الدفء...رحت إلى العشة حيث الحطب وتنور الفطير، مارًا تحت الحماطة الخضراء بحذر..» (ص60).

وفي (مشبب الرزيقي أو وصية ثيسجر) يأتي الوصف ليشكل هوية المكان العسيري الريفي (في قرية الرهوة الوادعة بين الجبال التي يزينها حصن أبيض طلي قريبًا، تنحدر الطرقات والبيوت شرقًا حتى أطراف القرية المستقبلة لشمس ربيعية مفعمة بالدفء»(ص49). وهذا المطلع الوصفي يتآزر مع المطالع الوصفية التي نجدها في عدد من القصص بكونه وصفًا ذا طابع إيحائي اختزالي لمجريات القصة ولتفاصيل عالمها، فالقرية العسيرية غالبًا ما تكون بين الجبال وهي ثقافة الإنسان العسيري الذي يتعشق السكن في قرى تتميز بالهدوء ونقاء الهواء، ومن جهة ثانية تكون الجبال عنصر حماية وأمن. كما يبدو الحصن جزءًا من هوية المكان العسري برمزيته الجمعية الدالة على الشموخ، وعلى مواجهة الأخطار، وهي الدلالة التي تكشف عنها كذلك قصة (مرثية) التي تحدثنا عنها سابقًا. وتبدو القرية مستقبلة للشمس الربيعية المفعمة بالدفء في هذا المطلع الوصفي في قصة تستقبل لقاء بين قرية الرهوة وزيارة مندوبي سفارة دولة أوروبية...مندوبي متحف الشمع (ص49).

في هذه القصة تبدو القرية «التي اتسعت هذا الضحى لأقدام أوروبية، كما اتسعت لعلامات الدهشة التي جاءت كلمات المترجم لتبدد بعضها: «مشبب هذا جاء اختياره مسبقًا، في زيارة أحد الرحالة الذين مروا على منطقتكم قبل خمسين سنة» (ص51).

إن الوصف في هذه القرية يأتي وصفًا محملاً بهوية المكان وهو في لحظة تحول، لحظة تتعرض فيه هوية المكان لاكتشاف مزدوج: اكتشاف من قبل الذات، واكتشاف من قبل الآخر المتمثل بالآخر الأوروبي الذي ينفذ وصية «ثيسجر» الذي مر من هنا قبل عقود، «صحوت على حقيقة لا تخص أحدًا سواي في هذا العالم...شعرت بأن هؤلاء سبقوني إلى اكتشاف عبقرية التفاصيل التي تدب على غبراء قريتنا دون أن نلقي لها بالاً، وقلت بحسرة صامتة: «راحت عليك» إذ بعد سنوات من اختياري للرجل نموذجًا إنسانيًا، ضالة فنية تأكدت من حاجتها إلى قلمي بنات أفكاري بعد سنوات من الانتظار والتأجيل في انتظار الفرصة المناسبة لأكتب عن مشبب هذا وأقدمه للعالم دلالة على قدرة قلمي وأرضي على الإنجاب رواية رائعة توجز روعة الاكتشاف...! لكن هاهم مكتشفو النفط عادوا لاكتشاف الإنسان على جبالنا الحبلى بعظمتنا الصامتة عبر القرون. الصحراء تجود بالنفط، ووجه مشبب تجود به الجبال علينا. يا للعجب.» (ص 52-53) لقد كان فعل الآخر محفزاً مباشرًا للقيام بعملية استكشاف الذات لنفسها، ومثيرًا لتلك العملية التي ظلت في أفق التأجيل، حتى حضر الآخر فبعث ما كان مؤجلاً.

إن الوفد القادم من أوروبا جاء لهدف « بدأ المترجم يشرح لنا بطريقته عن حاجة الوفد لنموذج إنساني لاختياره للقب شخصية القارة...كانت لديهم معلومات جاهزة ومواصفات متكاملة ومحددة عن مشبب بن عبد الله أحد شيبان القرية ورموزها» (ص50) لقد هيأت لعبة الزمن والعودة إلى حدث واقعي- يتمثل برحلة الرحالة ثيسجر إلى بلاد العربية السعيدة- هيأت للقصة مسوغات وصف المكان كما كان عليه قبل نصف قرن من الزمان من خلال الصورة التي التقطها ثيسجر.

إن مشبب هو معادل للمكان العسيري، وهو نتاجه، إنه ثروة توازي ثروة النفط: «فالصحراء تجود بالنفط، والجبال تجود بوجه مشبب» وعلى الرغم من أن كليهما: النفط، ومشبب يعد مكتشَفًا من قبل الآخر، فهما مكونان من مكونات المكان، وأن يكون مشبب هو النموذج الإنساني المرشح لينال لقب شخصية القارة الأسيوية، فهذا يعني أنه ذو خصائص كفيلة بأن تؤهله لنيل هذا اللقب، هذه المؤهلات تأتي مرتبطة

بهوية المكان الذي زاره ثيسجر قبل نصف قرن، والتقط صورة له وقت استعداد فوج دائري من الرجال لإطلاق النار من بنادق البارود الموجهة إلى الأعلى، كان رجال العرضة في المشهد أكثر من عشرة يظهرون في الصورة - لمن لم يشاهدها- في وضع انحناء مخلص لمعالجة الفتيلة استعدادًا لإطلاق ثيابهم إلى نصف الساق، بينما رأس أقربهم تغطيه عصابة بيضاء مشدودة على طاقية من الخصف (السعف) أكثرهم يضع عقالاً يلف دسمالاً من الكشمير يلتقي طرفاه في منتصف الرأس بعناية، والجنابي والخناجر تزين الخصور وتشد القامات» (ص56) إن صورة ثيسجر التي حملها أحد أحفاده تكشف عن تفاصيل دقيقة في شخصية الإنسان العسيري في الريف قبل أن تهب عليه رياح التغيير، كما تلتقط مشهدًا من المشاهد الفرائحية، وطريقة تعبير المجتمع عنها (العرضة) وإطلاق البارود، وطقوس الملبس، ومكوناته، كما أن الخارطة التي أخرجها السيد جون «تظهر فيها بعض الأسماء والخطوط والعلامات المبعثرة ورسومات صغيرة في أسفلها كأية خريطة رسمت بعناية لتوصل صاحبها إلى مكان محدد قد لا يعرفه غيره» (ص56).

«قلت موجهاً كلامي لهما: هذه رهوتنا عندهم خبرها من زمان» (ص57).

وإذا كانت هوية المكان تتجلى برصد التحول ومظاهره التي رانت عليه أي من خلال المقابلة بين ما كان وما هو كائن «كالتحول من الطين إلى الإسمنت» في قصة (مرثية) ومن الزراعة إلى هجران الحقول، في قصتي (جدي والجبل) و(المذرى الأخير) فإنها هنا في قصة (مشبب الرزيقي أو وصية ثيسجر) تتجلى من خلال تفاصيل الشخصية (مشبب) في لحظة تحول متمثلة بلقاء العسيري بالأوروبي في مكان عسيري هو قرية الرهوة «فتحنا عيوننا نحوه وهو يصافحها عندما وصل إليها رابعًا في الترتيب، وهي تنحني كيابانية تبجل امبراطورًا مهيبًا.. يد مشبب السمراء الخشنة، كفه، كما عهدناها في المصافحة تبقى على حالها، لا تشعر وأنت تصافحه أن راحة الكف انبسطت لتستوي في راحة يدك، بل تبقى شبه مقبوضة، صافح اليوم في هذا الصباح الأوروبي الرهوي صافح على طريقته الخاصة: أصابع الكف محنية إلى الداخل، تحتاج لبعض الوقت حتى تستوي في الكف الأخرى التي تصافحها، مع أنه يسحب كفه بحكم العادة، لكن مصافحة طويلة وحارة كما هو حال اليوم، كانت كافية لينبسط الوجه والكف، نقل الرجل نظره في الوجوه، بما فيها وجه المرأة، وعندما شدت على يده شد على يدها ..وكنا ننظر التقاء خشونة الرهوة ...بل قساوة السروات ووعورة

الجبال العربية السعيدة كلها...كنا شهوداً على مشهد كف صاحبنا تضع خشونتها في أكف رخوة، زادتها كف الأنثى الوحيدة في الوفد - الوحيدة في المكان، في العالم، زادتها رقة وليونة خارقة. كانت يد مشبب وهي تنتقل من كف بيضاء إلى كف أشد بياضًا، كانت يده تنتقل بين أيدٍ تشف بشراتها البيضاء المرتوية عن ليونة وترف تحسدهما عليه أياد تحجرت وامتلأت شقوقها بنُشُوفة العمر وغبار العمل، كانت يده- وهي تصافح- كل أيادينا، كانت أيدينا معه، تنتقل من رجل إلى رجل ..إلى امرأة كانت حينها يدًا لنا جميعًا تصافح: سمراء، ناحلة، صادقة، خشنة، وقوية» (ص59).

إن هذا الوصف الذي يستوعب تفاصيل يد مشبب في لحظة المصافحة، تمثل أيادي المجموع من ناحية «كانت حينها يدًا لنا جميعًا» وهي من ناحية ثانية لم تعد يدًا مجردة، بل يداً ملتبسة بهوية المكان «أياد تحجرت وامتلأت شقوقها بنُشُوفة العمر وغبار العمل» أو بهويتها وهي في لحظة الفعل والتفاعل وصناعة هوية المكان الذي ينعكس على تفاصيل هذه اليد الـ «سمراء، ناحلة، صادقة، خشنة، وقوية» وهي من ناحية ثالثة تتشكل من خلال الوصف في لحظة لقاء مستكشِف بمستكشَف، أوروبي بعسيري، كما أن تفاصيل عملية الاستكشاف لهذا النموذجَ العالمي (مشبب) تمت في بيت عسيري، هو بيت مشبب «صعدوا الدرج الحجري الذي لحقته عناية متأخرة بالإسمنت...» غرفه «بعضها حجري تحت ومسلح فوق، ويتداخل القديم والجديد في توليفة يصعب وصفها بأي وصف إلا أنها تعكس مراحل البناء...» (ص63) وهذا الوصف يأتي مثقلاً بحمولات دالة على تحول ما في هوية المكان، تحول على المستوى المادي، وتحول على مستوى سلوك الشخصية، وتفاعلها مع الوافد الجديد، أو لنقل وتعرضها لمؤثر خارجي مرتبط باستكشاف الآخر لعبقريتها المنتزعة من صميم هوية مكانها.

ونلحظ أن قصة (أثر أو وجه آخر للرحيل) تنشغل بعملية التحول التي أخذت تفرض نفسها على عالم القرية العسيري فتغير من هويته « هي طفولة أقدامنا العارية، تقودنا نحو المساريب والطرق الخلفية للبيوت دون أغنام أو أبقار نسير بحرية..نقرأ حديث الأظلاف والحوافر على الأرض المحصبة..» (ص65).

«ذاك يوم جديد دخلت لغة جديدة لم نعهدها من قبل آثار متقطعة لسيارة نتبعها، فتدور بنا في الممرات الضيقة...كيف لسيارة أن تمشي مثل الناس مثلنا نحن على اثنتين وداخل أزقة قرية نعرف ما يدب عليها ؟ أصبح علينا أن نطارد العلامة...»

اليوم الجديد، العلامة، آثار سيارة.. كلها علامات تحول تثير السؤال، وتستدعي المطاردة، مطاردة علامات التحول، لقد كانت آثار القدم التي ترتدي حذاء مجذوذًا من إطارات السيارة علامة على تحول ما، شيء غريب يدب على القرية، يستدعي فضول الفتيان وافتراض احتمالات كثيرة عن هويته، وكيف لسيارة أن تمشي على قدمين؟!

«في ساعات النهار نجتمع في المراعي، ونجمع ما يمكن من أفكار، نتقاذف الاحتمالات..لكن الليل يمحو رغباتنا المتهالكة في اكتشاف السر» .

ب - الوصف المقارن

لقد انشغلت قصص الجبيري بتسجيل تفاصيل المكان العسيري لتشييد هويته من خلال آلية الوصف لتتآزر مع الآليات السردية الأخرى في تشكيل الهوية العامة للمكان العسيري، ولكي تقدم تفاصيل المكان وهويته فإنها تلح على المقارنة بين ما كان عليه وما انتابه من تغيرات جنت على هويته، نجد ذلك في أول قصة (مرثية) فالحصن الذي ينهض العجوز للدفاع عنه ضد عوامل التلاشي، تقابله بيوت مسلحة أخذت تتسلل إلى المكان، وتحاصر ألوان حياة العجوز: «حجارة بلون فضي داكن مبقع هي ألوان حياته المحاصرة بالبناء الجديد العديم اللون والنكهة اسمنت وجرانيت بألوان قاتمة مجلوبة من أقاص بعيدة بيوت تسمى «مسلحة» متقازمة تظهر كنبت شيطاني تمر بها الريح فلا تحمل غير طعم الخراب ...» وفي قصة (عريس) (ص46). «أتكئ على جدار كانت لنا في ظله ذكريات قديمة.. أجلس قرب البئر التي شربنا منها، وسقينا الزرع، ولاعبنا البنات، وتحاذفنا بالتين، الزروع التي كانت تخفينا، اختفت، جاءها الحصاد ولم تعد مرة أخرى...» ... وفي داخلي هل تذكرنا هذه الجدران والطرقات؟ صرنا نطل على الوادي: مدرجات مرصوصة، أشجار متباعدة، آبار قديمة تظهر عيدانها...» (ص47). إن هذا الوصف المنبعث من الذاكرة، ومن السؤال يعد مرثية أليمة لهوية المكان الذي أصابه التبدل والتغير الذي يختزله الدالان المتجانسان «تخفينا/ اختفت» فالزروع الكثيفة التي كانت تخفي البشر لكثافتها اختفت «هذا الاختفاء يطال الآبار/ المدرجات/ الأشجار/ الملاعبة البريئة بين الصبيان والصبايا، إنه رثاء لهوية المكان ولفعل الإنسان في المكان، وهو ما يظل شاخصًا في قصة (المذرى الأخير) التي تنهض في مبناها النصي على مقطعين/ أو مشهدين، فالقصة تسجل هنا مرثية جديدة هي مرثية (الحصاد المعلق) التي تشاكل مرثية الحصن في قصة مرثية في المجموعة الأولى، مرثية الوادي في قصة (عريس): «رياح الصيف تهب في حزيران، مراتُعها

الأولى : الشرق. يسميها الراسخون في الأرض (نجدية). انتظار أهل الأرض دليلها، والحقول والبيادر عنوانها!

وعندما تصل، تمر على وجوهنا أولاً.. جافة وسريعة، تستوطن الجبال، وعبر الأثير، تربط السراة بالشرق، تبعث في الناس حماس الموسم، فينسون جفاف بَشراتهم، وتندى الحقول بأهازيجهم، تشتدُّ فتأخذ اللونَ الأخضر من المزارع، وتجفف الحنطة في السنابل، وتذرو ما درستْهُ أقدامُ البقر وحجرُ الدَّويس تحت سطوة الشمس قبل أن ينتصف النهار، وبتناوب سحري، تساعد الفلاحين والفلاحات ويساعدونها على فصْلِ القمح عن التبن، تغتنم الفلاحاتُ هبوبها الأقوى في الصباحات والعصاري، وحين تحدها الجدران المتقاربة تنسرب أقوى فتتصاعد أهازيجُهن، وينزل القمح من بين كفوفهن التي أغنتْ الأرضَ بالعطاء، وأسكرت المساريبَ بالغناء، وتسقط الحنطةُ بين يدي رجل يكيلُ الحَبّ، ويرسل الزكاة إلى أهلها، قبل إدخال المحصول إلى غرفة الحبوب».

تهبّ منذ يومين، لا سنابل تتمايل، لا أهازيج فلاحات، أبواب من حديد مغلقة في وجه ريح الذراة التي تلعب بالأشجار وتصفرُ حزينة في شقوق الأبواب، تتطاير أوراق شجرية وأخرى بلاستيكية، تعْلقُ بالأشجار على أطراف الأفنية الواسعة، نشتمُ الجفاف، و نُغلق الأبواب والشبابيك على فراغ أيامنا .

ننظر عبر الزجاج إلى الأشجار تهزها رياح الموسم الخالي! في وقتها تجيء كيلا ننسى، تواصل الهُبوب، فيما الزراعة معلّقة منذ ثلاثين عاماً، والحصاد يملأ أحاديث السَّمَر.

وهذا التقابل بين اللوحتين يرصد هوية المكان العسيري متمثلاً بالحقل مصدر الحياة الذي غدا خرابًا تصفر فيه الريح، فاللوحة المجدبة مقابل لوحة الخصب/ والحديد والبلاستيك في مقابل خضرة الحقول، وأهازيج الفلاحين الحصاد المعلق/ تقابل حصادًا غدا ذاكرة أحاديث السمر.

ونجد في وصية ثيسجر إشارة إلى «الوادي الذي لم يكن أخضر كما يرقد في حنايا الذاكرة» (ص54).

ثالثًا: الهوية الفلكلورية في المكان العسيري

إننا حين نستقصي تفاصيل هوية المكان العسيري في العينة المدروسة نجد أن الهوية الفلكلورية تعد مكونًا مهمًا من هذه التفاصيل، فالإنسان العسيري يعيش في

هذه البقعة من الأرض وله مناشط وحركة في المكان تشكل هوية المكان والإنسان، ومنها الطقوس الشعبية من أهازيج وغناء ورقص وغيرها، وتأتي العرضة في مقدمة تلك المناشط الاحتفالية، نجد ذلك في قصة عريس (خطوات/ 44) «العريس (متحزم) بشريطين متقاطعين من الرصاص، ويوزع ابتسامات زاهية لمن ينظر إليه.. وقف الصديق ينظر وسط الدائرة.. البارود يدفعه الهواء نحونا، والحركة تشع من وجوه الرجال، حتى الذين وقفوا خارج الصفوف يوقعون بأرجلهم مع الصوت القادم من وسط الدائرة، وقفتُ إزاءه.. نظرات فاترة لا تكاد تتحرك كثيرًا.. بدا مغتاظًا من الأسئلة التي تقلل من رجولة الشباب المتفرجين «أين أنتم؟ يا خسارة الشباب» قالها أحدهم بعد أن أدار ظهره لنا.

تصاعدت أصوات الرجال يرددون قصيدة ترحيب بدئت بها العرضة.. ما زال بعض الأطفال يسدون آذانهم خوفًا من صوت البنادق.. الصديق ينظر نحو بنات صغيرات بفساتين بيضاء، ويبتسم بهدوء وصمت.. أصدقاء آخرون -نعرفهم- مشغولون بحمل بنادقهم والإصغاء للشاعر الذي يحمل عصا رفيعة ملونة يهزها يمينًا ويسارًا ويكمل التمجيد القبلي المعهود... الصفوف الرجالية تتجه نحو مركز الدائرة حيث الشاعر والزير والزلفة والمصور، وحركات الضرب الثلاث على الأرض تحرك في حبًا قديمًا للعرضة..»

لقد استطرد النص في تصوير المشهد الكرنفالي (العرضة) بما فيه من إثارة، وبما يشكل خصوصية المكان، وفعالية الإنسان الفرائحية في المناسبات الاجتماعية، هذه العرضة هي التي أثارت المستشرق البريطاني (ويلفريد ثيسجر) أو مبارك بن لندن الذي توفي عام 2003م في قصة (مشبب الرزيقي أو وصية ثيسجر) حيث التقط صورة للرجال وهم يؤدون حركاتها في قرية الرهوة في النماص، وأوصى بالزيارة التي أشرنا إليها في موضع سابق، وقد كانت محل عناية القاص الذي ألحق تلك الصورة بالغلاف الخلفي لمجموعته الهروب الأبيض مدونًا تاريخ التقاطها (1947م)؛ حيث «كان رجال العرضة في المشهد أكثر من عشرة يظهرون في الصورة - لمن لم يشاهدها- في وضع انحناء مخلص لمعالجة الفتيلة استعدادًا للإطلاق، ثيابهم إلى نصف الساق، بينما رأس أقربهم تغطيه عصابة بيضاء مشدودة على طاقية من الخصف (السعف) أكثرهم يضع عقالاً يلف دسمالاً من الكشمير يلتقي طرفاه في منتصف الرأس بعناية، والجنابي والخناجر تزين الخصور وتشد القامات»

لقد نهضت القصة بتدوين الهوية الثقافية الفلكلورية للمكان الريفي العسيري وخصوبته في المناسبات الاجتماعية، من خلال استقصاء تفاصيل الاحتفاء بالمناسبة بهذا الكرنفال البهيج، إن وصف القصة للفعل الفرائحي «العرضة» يكتنفه وصف لشكل الاحتفاء «فوج دائري من الرجال/ وعددهم أكثر من عشرة» ووصف لمستلزمات هذا الفعل، ولمكوناته، ولطقوس الملبس العسيري «الطاقية المصنوعة من الخصف»، «العصابة البيضاء»، «العقال»، «الدسمال» وكذلك الطقوس التي تحيل على فحولة الإنسان العسيري من خلال اعتزازه بسلاحه الناري و«إطلاق النار منه» ابتهاجًا بالمناسبة، أو سلاحه الأبيض « الجنبية/ الخجر «الذي يشد وسطه»، « كما في قصة «عريس» تواشج عميق للكلمة الشعرية «بالفعل الأدائي / الرقص» فقد تصاعدت أصوات الرجال يرددون قصيدة ترحيب بُدئت بها العرضة ...أصدقاء مشغولون بحمل بنادقهم والإصغاء للشاعر الذي يحمل عصًا رفيعة ملونة يهزها يمينًا ويسارًا ويكمل التمجيد القبلي» (ص44-45).

«الحركة تشع من وجوه الرجال، حتى الذين وقفوا خارج الصفوف يوقعون بأرجلهم مع الصوت القادم مع الدائرة» « الصفوف الرجالية تتجه نحو الدائرة حيث الشاعر والزير والزلفة والمصور، وركلات الضرب الثلاث على الأرض...» (ص45) «صار الإيقاع منضبطًا في تراصٍّ أخَّاذ».

الغناء

إن الريف فضاء الغناء والانطلاق ولذلك وجدت الفتيات في (جدي والجبل) سانحة للانطلاق والغناء في جبل عكران، هناك قرية الغيم والندى والأغاني: «وبالقرب من جبل عكران يقع جبل آخر .. يقف الجبلان فوق أعلى قمم منعاء، قرية الغيم الندى والأغاني التي سارت بها الحكايا والمواويل» (ص23).

ونلحظ أن الأهازيج مصاحبة للبناء، فالرجال الذين بنوا الحصن في قصة (مرثية) «المدماك العريض النابت من الأرض كشجرة عتيقة تعلو حجارة ضخمة أقامتها الأهازيج والأيدي المعروقة بالزفرات المنزوعة من صدور النشامى» (ص7) «تربط السراة بالشرق، تبعث في الناس حماس الموسم، فينسون جفاف بَشراتهم، وتندى الحقول بأهازيجهم، تشتدُّ فتأخذ اللونَ الأخضر من المزارع» كما أن النساء يعزفن مواويل الحصاد» فتتصاعد أهازيجُهن، وينزل القمح من بين كفوفهن التي أغنتْ

الأرضَ بالعطاء، وأسكرت المساريبَ بالغناء» فالغناء مصاحب لحركة الإنسان الريفي في التفاعل مع الحياة ومع الأرض: في المناسبات، وفي الحصاد، وفي البناء.

ولم يغب السلوك الأسطوري للإنسان الريفي عن عالم السرد لدى الجبيري فقصة (أسنان الغزال) تحاول أن ترصد هواجس الطفل (سعد) الذي فقد أسنانه «أشياء صغيرة فقدها للتو» (ص25)، «تمتم ليقوي يده التي تنطلق في الهواء صوب الشمس، وكمن يرمي بآخر شيء يملكه، ولآخر مرة راح يترنم: يا عين الشمس خذي...ابتلع الشروق بقية الكلمات» (ص26) فهو ينتظر من الشمس أن تمنحه بحسب الأساطير «أسنان غزال بدلاً عن أسنان الحمار».

الخاتمة

مما سبق نجد حفاوة السرد القصصي بهوية الريف العسيري في شتى مناحيه، وهي حفاوة من كاتب واع يعي: ماذا يكتب؟ وكيف يكتب؟ ولماذا يكتب؟.

فقد رصد ملامح الهوية المادية (تفاصيل البيت/ العلاقة بالأرض) والهوية الثقافية (المرأة والإنتاج والشراكة والغناء وأهازيج الحقول وثقافة الإنتاج) فضلاً عن تفاصيل هوية الريف العسيري الجمالية الفنية والفلكلورية، وتفاصيل الثقافة الفرائحية، وثقافة الكرم، وتضاريس التقاليد العسيرية، وبذلك فإن السرد يقف على الهوية الريفية، في دعوة ضمنية لتجاوز تحديات الهوية، منافحًا عن الذات في مواجهة عوامل الغياب والتغييب.

أقصوصة البيت القديم لإبراهيم الألمعي

[مقاربةٌ سيميوطيقيّة بنيويّة]

د. عليّ الشّبعان

توطئةٌ

لقد صارت بيني وبين المشهد الثّقافي السّعوديّ، ألفةٌ تعدّدت مظاهرها وتكاثرت أشكالها، نظراً إلى ما أتاحته لي إقامتي في ربوع المملكة، والعمل في جامعاتها من تواصل مع أصحاب القلم من المثقّفين والمبدعين يطلقون أصواتهم العالية في أكوان الشّعر يوقّعون قوافيه ويرسلون بواكير أفكارهم في عوالم القصّ ينحتون داخل أفضيتها ما تحلم به المهج من السّكن الأليف الّذي لا تطؤه أقدام العنف ولا تذرف على أرضه الدّموع، إنّه الشّوق إلى اِستعادة اللّحظة الأولى الّتي لم تدنّس طهريّتها الآثامُ، فبقيت نقيّة، خالصة يحقّقها التّوق وتكتبها الأحلام...

وما لاحظته من خلال مخالطتي للمتن السّرديّ السّعوديّ بمختلف تشكّلاته، أنّه متنٌ ثريّ، من جهة طرافة مواضيعه، (طرق الموضوعات المشتبهة أو الّتي حولها تحفّظ اِجتماعيّ أو اِختشاء عقائديّ...)، ومن جهة براعة أصحابها الأسلوبيّة والجماليّة، (مناكبة أحدث الآليّات القصصيّة الّتي سار على سمتها الكبار، أمثال كونديرا، كويلو، جويس، نيكوس كازنزاكيس...)، فهذا دليلٌ على حركيّة الفعل السّرديّ الّذي يأتيه القاصّون من خلاله يديمون ذكرهم ويرسمون أفقهم وينحتون مصائرهم...

ومن منطلق هذا التّوصيف المكثّف الّذي شخّصنا من خلاله أحوال المشهد السّرديّ السّعوديّ القائم على الحركيّة والاِبتداع، سنباشر، بنيويّاً وسيميوطيقيّاً، أقصوصة من أقاصيص إبراهيم الألمعيّ علّق بها وسم (البيت القديم) وهي واحدةٌ

من أخوات لها وشّح بها السّارد مجموعته القصصيّة الّتي ظهرت على النّاس، سنة 2001م، أعني، (قطف الأشواك).

وقد حوت هذه المجموعة، أقاصيص كثيرة، لا بأس من التّذكير بها، لأننا عائدون إليها عندما نشرع في تأويل الأنساق السّرديّة الجامعة الّتي ترابطت معها بنيويّاً وسيميوطيقيّاً، أقصوصة البيت القديم من جهة كونها مادّة اِختبارنا في هذا البحث، نظهر أبنيتها، ونكشف شعريّتها، بحثاً عن طبائع الجمال فيها اِنكتبت قصًّا وقدّت سردًا، فتعاظم التّوق وكبر الرّجاء.

وهذه الأقاصيص الّتي أقامت بينها، أقصوصةُ البيت القديم، ومن تراسلها، نسجت أسدية مجموعة (قطف الأشواق)، هي:

- في بيت المنتظرين
- الغرفة
- البيت القديم
- عندما يخبو الأمل
- على الطّريق السّريع
- الإقطاعيّ
- تحت الخطّ
- لقاءٌ
- دمعة أبٍ
- الكرسيّ الدوّار
- الموعد لم يحن بعدُ
- الرّجم بالكلمات
- ذات المنديل الأصفر
- الأستاذ محجوب
- أمام الباب الزّجاجيّ

وقد تنزّلت أقصوصة (البيت القديم) في ترتيب الأقاصيص داخل مجموعة (قطف الأشواك)، المنزل الثّالث، مسبوقة باثنتين من جنسها، هما: (في مكتب المنتظرين)، و(الغرفة)، فهي الثّالثة في العدّ والثّالثة في ظعن الألمعيّ يترحّل بذاكرته من مكان إلى مكان: (المكتب، الغرفة، البيت القديم، الطّريق السّريع...)، إنّه الاحتفاء بالأمكنة وما تحيل إليه، سيميوطيقيّاً من ذكريات ترجع إلى التقاطها الذّاكرة السّاردة، لتستعيد من خلالها أزمنة ماتعة عاشتها الشخصيّة القصصيّة، فانوشمت في داخلها وتوطّنت في قصيّ أعماقها،تُستعاد كتابة، وتستظهر تسريداً...

ولئن كان بين أقصوصة (البيت القديم) ومثيلاتها الّتي منها قُدّ سدى مجموعة (قطف الأشواك)، ترابطٌ موضوعيّ وتجانس أسلوبيّ، يجعلها كالبنيان الواحد انتظمت حجارته وتناسقت أعمدته، فإنّنا سنقتصر، في هذا البحث، على تحليل أقصوصة (البت القديم)، تحليلاً بنيويّاً سيميوطيقيّاً، نظراً إلى ما رصدناه فيها من أمارات الملاءمة وعلامات المجانسة لقواعد التّحليل البنيويّ السيميوطيقيّ، مدخلاً ممكناً لإظهار شعريّات هذه الأقصوصة كتبها الألمعيّ بذاكرته الطّارفة تسحرها بدائع الماضي، وتأسرها لحظاته الماتعة الّتي لم يبق له منها سوى الأطياف، تستحضر في شكل تذكّريّ يستعيد ألق اللّحظة الأولى يخلّدها ذكراً، ويديمها فكراً، يحملها السّرد، وتقولها الحكايات...

فكيف تشكّل عالم الألمعيّ القصصيّ؟.

وما هي آليّاته السّرديّة ووسائطه الحكائيّة؟.

وكيف انكبت الذّاكرة الطّارفة الّتي قدح فعلها في المسرود، غياب الأصل (البيت القديم)؟.

2/ المباشرة: في حضرة النصّ:

أ- مدخلٌ نظريّ عامّ:

ينبني العمل السّرديّ/ القصصيّ/ الرّوائيّ، على ثلاثة أسس تكوينيّة تتكامل في عالمه وتتداخل في محيطه، وهي:

- **الحكاية: (HISTOIRE).**

إنّ المتأمّل في المتون النّظريّة المعاصرة الّتي دارت موضوعاتها على الأجناس

السّرديّة، وما تنماز به عن غيرها من خواصّ بنيويّة وطبائع مضمونيّة، سيجد أنّ الحكاية عند أغلبهم، إنّما يقصد بها، (جملة الأحداث الّتي تدور داخل إطار معيّن وتتحلّق حولها مجموعة من الشّخصيّات، وتكون محتوية على نظام داخليّ خاصّ بها ومقصور عليها يمثّل بالنّسبة إلى علماء السّرد، والسّمت والمعتمد). كما تمثّل الحكاية، (المادّة الأوّليّة الّتي منها ينسج الخبر، ومن معدنها يصنع سداه)، لذلك كانت الحكاية، عنصراً أساسيّاً ينطلق منه عالم السّرديّات المعتني بدراسة الأجناس السّرديّة، للظّفر بأنحاء كتابها، والفوز بمنطق انتظامها.

- **السّرد: (NARRATION).**

يعرّف علماء السّرديّات، السّرد، بكونه (عنصراً في القصّ أساسيّاً، شأنه شأن الحكاية، يضطلع بنقل الأحداث من عالمها الأوّل (عالم الحكاية)، إلى عالم ثان يختلف عن العالم الأوّل، ويناقض منطقه، أعني عالم الآثار الأدبيّة والمبدعات الجماليّة، لذلك أُعتبر السّرد، مكوّناً مرتبطاً بوجهة نظر الرّاوي، وبمواقفه من العالم والكون والأشياء).

إنّه هتك لمنطق الانتظام التّتابعيّ الذّي تأسّست عليه الحكاية وإقامة في الخرق الدّائم والتّأثيم المستمرّ، لأنّ السّرد من وجهة نظر فلسفيّة أنطولوجيّة، ليس مجرّد، أداة قصصيّة، بل هو طريقة إقامة في العالم وآلة من آلات صناعة المتصوّرات الممكنة وابتداع الأكوان المخيّلة، بواسطته يستطيع الرّاوي أن يقول أوصابه ويترجم هواجسه ويصنع مستحيله.

- **النصّ/ الخطاب: (TEXTE/ RECIT).**

وهو نتاج تفاعل المكوّنين، أعني الحكاية، بوصفها مادّة أوليّة قائمة على مبدأ الانتظام الحدثيّ والتّتابع الزّمنيّ والسّرد، من جهة كونه أداة يستعملها الرّاوي، لنقل الأحداث كما تبديها له، وجهة نظره وكما ترسمها مواقفه الفكريّة وعقائده الإيديولوجيّة، لذلك اعتبره المنظّرون، أداة قائمة على خرق مبدأي الانتظام والتّتابع، فتصنع من هذا العقوق الوظائفيّ، زمنيّةٌ خاصّة لا أصل لها في الوقائع ولا شاهد عليها في الأحداث.

إنّه المجال المستغرق الّذي تظهر في محيطه الملامح الأجناسيّة والمعالم الأنواعيّة، باعتبارها حواضن شكليّة خاوية يملؤها المبدع بالأفكار ويشغلها السّارد

بالتصوّرات، فتصير بذلك قابلة للتّصنيف، جاهزة للتّوصيف، فتكون رواية أو قصّة أو أقصوصة أو سيرة ذاتيّة أو ملحمة...، مع ملاحظة ما يوجد بين هذه الأجناس السّرديّة من فوارق شكليّة وتباينات مقصديّة من خلالها ترسّم الحدود وتتخلّق الملامح وتطلق الأسماء ويحصل الامتلاك.

بعد أن عدّدنا العناصر السّرديّة تعداداً نظريّاً مجملاً، نشرع الآن في ذكر دقائقها والإفاضة في نكتها وكيفيّات تصرّفها في عالم الألمعيّ السّرديّ من خلال أقصوصة (البيت القديم).

وسيكون حديثنا عن العناصر السّرديّة في أقصوصة (البيت القديم)، حديثاً منتخلاً من المظانّ المصدريّة الّتي تشاغل أصحابها بأدوات القصّ وأسراره نبسّط معقّدها ونفصّح معجّمها ونطوي منشورها وننشر مطويّها، وذلك حسب ما تقضي به الوظيفة التأويليّة من ضرورات الاختزال ومقتضيات التّلخيص، حتّى تكون هذه المقاربة البنيويّة السّيميوطيقيّة لأقصوصة (البيت القديم)، مقاربة سهلة الاستعمال، بيّنة التّدلال، فلا ترهق القارئ ولا تضجر الّذي أراد أن يحصل على شبكة نظريّة متماسكة بها يفهم السّرود ويكشف العهود المخفيّة داخلها، تمتعه جماليّتها وتشدّه أدواتها، فيخترق عالمها الصّامت وينطق صوتها المقبور، فيظهر جمالها، ويبين كمالها.

ولمّا كانت أقصوصة الألمعيّ، من جنس المسرودات المحكيّة، فإنّها تحوي ضرورة، المكوّنات الثّلاثة الّتي بها تلتئم القصّة ومن تفاعلها تنشأ لحمة النصّ المحكيّ، لذلك كانت طريقة تصريفه الكلام المسرّد يمتحه من مخازن ذاكرته الّتي أدماها تفطّنه إلى هجرة العائلة إلى البيت الجديد، وتركهم البيت القديم، فكأنّه بذلك يحكي شجن الفقد، ويكتب تعويذة الفناء، وقد تجلّى هذا الألم في ما أصاب ذاكرته - وهو واقع تحت وطأة المصاب-، من اِضطراب بدا في أساليب السّرد تتنوّع أشكالها، وتتبدّل أحوالها بحسب ما ينعكس على مرآة الذّاكرة السّاردة من أطياف الماضي الأثيل، يتمثّل في اِجتماع اللّقاء بين الإخوة والأهلين تحضنه جدران البيت العتيق الّذي غدا بعد الاِنتقال إلى البيت الجديد، مجرّد طيف تحمله ذاكرة الألم.

فكيف بدا هذا الاِضطراب الّذي أصاب ذاكرته من خلال تفطّنه إلى هجرة الأهل إلى المستقرّ الجديد، من خلال أنماط السّرد وأنواعه، من جهة كونه مكوّناً أساسيّاً به تلتئم القصّة ومن خلاله تتقدّم السّرديّة؟.

لقد ظهر هذا الاضطراب الّذي أدرك ردود أفعال البطل، طالب العلم الّذي تصله بقريته، أشجان يسابق الزّمن، حتى يستعيد لحظاتها الفاتنة، كلّ أسبوع، عندما يقفل راجعاً، لقضاء إجازته، وقد استغرق الرّاوي في وصف هذا الشّجن الغامر، حتّى بدا كأنّه أصل الحكاية منه تتولّد ومنه تنبثق.

امتدّ وصف الرّاوي هذا الشّوق، شوق الطّالب إلى زيارة قريته ولقاء أهله، على مقطع سرديّ تامّ، بدايته، (أعدّ حقبته الّتي تتّسع لأشيائه المعتادة)، ومنتهاه، (ثمّ يعود إلى الصّعود باتّجاه قريته الّتي علت بأبنائها إلى قمّة الجبل)، (ص ص، 19- 20).

فكيف تصرّف هذا الشّوق، على مستوى سرد الأعمال، وحكاية الأقوال؟.

- **المكوّن الأوّل: السّرد (NARRATION)**

يعرّفه جينيت GENETTE، في وجوهه FIGURES، بأنّه يدور على: « نقل الأفعال والأحداث/ الأعمال»، فهو الآلة الأسلوبيّة المخصّصة لنقل الأحداث/ الأعمال من عالمها الواقعيّ وفضائها الأوّليّ الّذي قد لا تربطه بالكون اللّغويّ، صلاتٌ واضحة، إلى عالم آخر مختلف عن العالم الواقعيّ، هو عالم الأدب وفضاء الجمال، حيث تبنى الأحداث وفق سموت لا تكون الحقيقة المنطقيّة، والانسجام الشّكليّ، مطلوبها الأوّل، لأنّ من أبدعها لا ينوي من خلالها تحقيق ما يعتبره اللّسانيّون، وظيفة اللّغة الأساسيّة، أعني التّواصل والتّبالغ.

فالأدب بوصفه جنساً قوليّاً متفرّداً يقوم على هتك القوانين النّاظمة للسّمت الاستعماليّ، فيعدل عنها وينفكّ منها.

إنّ له منطقاً خاصّاً وقوانين مغايرة، لذلك كان بين الحكاية والسّرد مسارٌ من العقوق المتواصل، فاختلف الأسلوبان، وتباينت الآلتان، فالسّرد الّذي أوكل إليه (جنيت) وظيفة نقل الأحداث والأقوال، إنّما يجنح مصرّفه (الرّاوي) إلى استعمال أدوات كثيرة وطرائق وفيرة تترجم توق القاصّ إلى بناء عالم ممكن يكسر الواقع ويهتك المنطق ويجهاد ضدّ العدم والمحال.

إنّ نقل الأحداث بواسطة السّرد من عالم الحكاية إلى عالم النصّ، إنّما يتّخذ أكثر من طريقة، أشبعها (جنيت)، قولاً وأبلاها تفصيلاً، سنكتفي لغايات تعليميّة ولدوافع بيداغوجيّة، بذكر أبرزها وبسط أنفعها، حتّى لا يتشعّب الكلام ولا يضطرب المقام.

أ/ النّظام الزّمنيّ:

يتميّز السّرد، باعتباره أداة قصصيّة، بكونه لا يتابع الأحداث متابعة خطيّة وإنّما ينقلها وفق نظام خاصّ، كأن يتقهقر، مرتدّاً إلى الماضي أو يتوثّب، مرتمياً في أحضان المستقبل، يتكهّن بملامحه ويحلم بممكناته، ولهذا الفعل طريقتان اِثنتان:

- **الطّريقة القائمة على إيراد السّوابق: (PROLEPSES).**

تظهر هذه الطّريقة في المقاطع الّتي تتضمّن في موضع محدّد من النصّ، أحداثاً لم يبلغها السّرد ولم يصل إليها القصّ، فكأنّها سبق للأحداث وقفز على تتابعيّة الزّمن (ANTICIPATION)، وكأنّها كذلك، ضرب من إيقاف أحداث الحكاية في نقطة زمنيّة اِرتضاها السّارد، فأوقف عندها سرده؛ لأسباب عقديّة أو اِجتماعيّة أو نفسيّة أو إيديولوجيّة.

فالسّارد - وهو ينجز هذا الفعل الّذي يكسر نظام زمنيّة الحكاية، إذ يستبق ما لم يبلغه السّرد- إنّما يصنع زمنيّة جديدة قائمة على كسر التّتابع المنطقيّ والتّوالي الكرونولوجيّ الّذي اِتّسم به تتابع الأعمال في الحكاية.

لقد لجأ الرّاوي في أقصوصة (البيت القديم) وهو يبني نظامه الزّمنيّ، إلى طريقة إيراد السّوابق، من جهة كونها طريقة تتضمّن إصرارا على تسريع آنات الزّمن الرّتيب، حتّى يتّصل البطل بموضوع رغبته الّذي هو في أقصوصة البيت القديم (زيارة القرية واِلتقاء الأهل والأحباب)، القرية الّتي تمثّل بالنّسبة إلى البطل، ملاذه النّهائيّ، حيث تستعاد ذكريات الطّفولة، وصور البدء، فكأنّه- اِستناداً إلى تقنية السّوابق الّتي يتصوّر، من خلالها السّارد/ الرّاوي، مسبقاً أحداثاً لم يصلها السّرد، بعد، إنّما يجاهد، جهاد المثابرة والعناد على بلوغه زمانه المحبّذ والحلول في محيط مكانه الأليف، لذلك تتسابق الأحداث تسابقاً سريعاً تحملها ذاكرة الفتى المتلهّفة إلى اللّقاء، وقد بدا هذا التّسارع القائم على الاِستباق،تقنية سرديّة بها تنمو زمانيّة المسرود، من خلال كثرة الأفعال الّتي تدلّ على نظام حدثيّ متسارع يتوافق مع حال التّلهّف والشّوق، (أعدّ، جعل، ألقى، يفكّر، ستحول، مرّت، يقضيها، اِنطلق، تكاد، تقلّ، لم يكن يشعر، يقبّل، كان يؤجّج، قد تعوّد، يزورها، ينتزع، لم تفارقه...).

إنّ كثرة الأفعال الّتي يبدو تواترها، حدثاً لافتاً، في أقصوصة البيت القديم، إنّما

تدلّ، من منطلق أسلوبيّة القصّ، على اِرتباط دلالاتها بالشّوق العارم الّذي كان يستبدّ بالفتى وهو يستعدّ للعودة إلى قريته، رمز الأصل وأمارة المنبت لا رغبة له سوى ما يدور في ذاكرتها من حرارة اللّقاء وطيب المكوث، يوماً أو بعض يوم، تخالط أنفاسه، أنفاس أهله الطيّبين وتلامس شفتاه، ماء أرضها الزّلال وتتنفّس رئتاه، نسماتها السّاحرة الّتي بها يتداوى ممّا سبّبته المدائن الممتدّة من أعطاب في الرّوح وكلوم في الأنفس.

إن تقنية الاِستباق الّتي لجأ إليها الرّاوي ليترجم حرارة الشّوق إلى السّفر والهجوع بين ذراعي القرية النّائمة على الرّبى الخضراء، إنّما تدلّ على تمكّن لهفة العود إلى الأصل الأوّل، باعتبارها، شوقاً إلى الإقامة الدّائمة في خلود اللّحظات الباقية، لا فناء ولا غيبة، وقد ورد في كتاب مارسيا إيلياد، (حنين البدايات)، (la nostalgie des origines)، شوق الإنسان إلى اِستعادة البدايات الأولى، كلّما تمكّن منه رعب الفناء، عزاء لنفس أضناها الضّجر ومداواة رمزيّة، لروح أرهقتها الحيرة، وأربكها السّؤال.

إنّ تقنية إيراد السّوابق الّتي أدّى بواسطتها الرّاوي، لهفة البطل إلى السّفر إلى مهد طفولته، أعني قريته النّائمة على التّلال الخضراء، إنّما لجأ إليها في المقطع السّرديّ الأوّل الّذي بدايته (أعدّ حقيبته)، ونهايته (الّتي علت بأبنائها إلى قمّة الجبل)، ليؤكّد من خلاله قوّة الشّوق ووطأة الحنين، لذلك تسارع الزّمن وتسابقت الآنات، فلا تعطيل ولا تأجيل.

- **الطّريقة القائمة على إيراد اللّواحق: (ANALEPSES).**

تتجلّى هذه التّقنية الّتي بها يتقوّم النّظام الزّمانيّ في أقصوصة (البيت القديم)، في المقطع السّرديّ الثّاني، عندما يرتجع الزّمن بالبطل إلى اِستذكار أيّامه في البيت القديم، فضاء حمل أحلامه وشهد ميلاد تطلّعاته، ويمتدّ هذا المقطع السّرديّ الثّاني، من قول الرّاوي، (يتابعه شعور بأنّ رئتيه تتّسعان، إلى نهاية النصّ).

وتظهر هذه الطّريقة الثّانية في المقاطع الّتي تحوي في نقطة معيّنة من زمن القصّ، حدثاً يقع من الحكاية في زمن سابق، فيتقدّم النصّ من خلال الارتداد إلى حدث تجاوزه السّرد، ولكن قضت باستعادته ضروراتٌ سيميائيّة أو أنطولوجيّة، للسّارد فيها مآربُ وغايات تدور على الجماليّة حيناً وتخترقها أحياناً، لترتمي في أحضان السّرد الموجّه والقصّ المقصود الّذي تُعتبر الأدلوجة، آيته البارزة وبرهانه الظّاهر.

فاللّواحق، إنّما تمثّل على مستوى الزّمنيّة السّرديّة رجوعاً إلى الوراء (RETROSPECTION) وعوداً إلى نقطة في زمن الحكاية محدّدة تفصلنا عنها مسافاتٌ قد تطول أو تقصر، اِصطلح عليها (جينيت) الأمدية الفاصلة (PORTEES) وسمّى اِمتداداتها، سعة (AMPLITUDE).

1/ اللّواحق: أنواعها ووظائفها

- **الأنواع:**

واللّواحق في النّظريّة السّرديّة، أنواع ثلاثة:

- **اللّواحق الخارجيّة: (ANALEPSES EXTERNES).**

وهي تقع في زمن يسبق الزّمن الّذي منه تنطلق أحداث القصّة ومن نقطة اِنطلاقه، تبدأ أعمال الرّواية.

يتجلّى هذا النّوع من اللّواحق، في اللّحظة الّتي سبقت اِستحضار الرّاوي، موقف البطل عندما تفطّن إلى أنّ الأهل غادروا البيت القديم إلى البيت الجديد، وقد بدا هول ما تفطّن إليه في مؤشّرات سرديّة تترجم البهت، وتقول الدّهشة، (عقدت الدّهشة لسانه وعقدت قدميه...).

- **اللّواحق الدّاخليّة: (ANALEPSES INTERNES).**

وهي اللّواحق المتّصلة بأعمال تجاوزها السّرد، ولكنّها تختلف عن أختها، أعني اللّواحق الخارجيّة في كونها واقعة من الحكاية في الحيّز الزّماني الّذي تمتدّ عليه أحداث الرّواية وتمسحه، أعمالها.

- **اللّواحق المشتركة: (ANALEPSES MIXTES).**

وهي الّتي تنقدح بدايتها من نقطة زمنيّة سابقة للحيّز الّذي تمتدّ عليه أحداث الحكاية، لكنّها تكون ذات اِمتداد (AMPLITUDE)، يوصلها إلى زمن اِنقداح الأحداث في بواكيرها الأولى وبداياتها الغضّة، فتصير تلك الأحداث الأوّليّة والأفعال البدئيّة، أحداثاً متزامنة مع حيّز من الرّواية محدّد وموضع في القصّة معلوم.

إنّ تعدّد اللّواحق، سواء أ كانت خارجيّة أم داخليّة أم مشتركة، إنّما تعبّر عن إصرار الرّاوي على عدم مغادرة الأحلام الجميلة الّتي كانت تصاحب البطل وهو يعقد

العزم على زيارة قريته والتّنعّم بعبق الذّكريات، لذلك جاهد من خلال الإبقاء على زمانيّة الذّاكرة الحالمة لا يبرحها القصّ، ولا تغادرها الحكاية.

كما أنّ للّواحق، لدى علماء السّرد، أنواعاً، فإنّ لها كذلك وظائف تسند إليها وأدواراً تقوم بها، فما هي أبرز وظائفها وأجلى أدوارها في أقصوصة الألمعيّ، (البيت القديم)؟.

تضطلع اللّواحق، داخل المعترك السّرديّ، بجملة من الوظائف، كما تسند إليها، جملةٌ من الأدوار، إذ تكون:

الوظائف:

- متمّمة (COMPLETIVES)، معنى ذلك أنّها تتدارك نقصاً أو تبيّن غامضاً أو تفصّح مكتّماً أو تعجّم ملغزاً.

- ذاتيّة (SUBJECTIVES)، معنى ذلك أنّها تتغيّا ملاصقة دواخل الشّخصيّة ومتابعة حركاتها الهامسة وسكناتها الصّامتة، لذلك اِرتبطت اللّواحق الذّاتيّة بالذّكريات العابرة وبوجود اللّحظات الغائرة في أعماق النّفس والمخبّأة في دواخل الوجدان.

فاللّواحق إنّما تنقل حدثاً ماضياً سكن الزّمنيّة المنقضية ينبلج من نقطة معيّنة ويتوقّف مداه الجارف قبل النّقطة الّتي اِرتست عندها الحكاية، لذلك اِعتبر المنظّرون، اللّواحق الّتي هذه صفاتها، لواحق جزئيّة (PARTIELLES) لا لواحق تامّة (COM-PLETES).

ب/ التّواتر (LA FREQUENCE):

يدور معنى هذا المصطلح- كما يجريه مبتدعوه في حقل النّظريّة السّرديّة-، على دراسة كمّ الأحداث في فضاء النصّ، مناظرة مع تكرّره في عالم الحكاية.

فالسّرد، يعني من جملة ما يعنيه، التصرّف في الأحداث الّتي منها قدّ هيكل الرواية على سمت منفرد قد لا يكون بالضّرورة، مطابقاً هيئة حضور الأحداث في النصّ ونسبة وقوعها/ ورودها في الحكاية، ويمكن أن نعيّن ضروب التّواتر في أشكال سرديّة ثلاثة:

- القصّ المفرد (RECIT SINGULATIF):

حيث يوجد في هذا النّوع من السّرد، بين أحداث الحكاية وتكرارها في النصّ، تطابقٌ عدديٌّ وتماثلٌ كميٌّ.

- القصّ المكرّر (RECIT REPETATIF):

حيث يقع سرد ما وقع من الأحداث في الحكاية مرّة واحد، مرّات كثيرة، فتتعدّد الوقائع وتتداخل الغايات، ويؤسّس السّارد أفقه المفتوح.

فهذا النّوع من السّرد، إنّما يجري على قانون التّكرار، فتتكثّف أحداث وتبرز أخرى، وفي ذلك إضمار لغايات جماليّة أو سيكولوجيّة أو فلسفيّة يكشفها مسار تطوّر الأحداث، فتظهر الغايات، وتتجلّى المقاصد.

- القصّ المؤلّف (RECIT INTERATIF):

وهو عكس القصّ المكرّر، إذ يكتفي السّارد/ القاصّ، - وهو يوظّف نمط القصّ المؤلّف، بنقل ما حدث في الحكاية مرّات عديدة، مرّة واحدة وكرّة يتيمة، وذلك لغايات حجب الحدث المكرّر، مرّات في عالم الحكاية أو لغايات إظهاره مسروداً مرّة واحدة، حتّى يتمكّن السّارد/ القاصّ من نحت معالم أفقه السّرديّ المتفّرد ورسم ملامح كونه الجماليّ المخصوص، فتكسر السّموت المرسّمة وتخترق المتاريس القائمة، فينحت النصّ كونه، ويقيم أنحاءه ويؤسّس ببلاغاته.

إنّها أحكام الجمال وأشراط الكمال، تُظهر ما تشاء وتحجب ما تشاء: فعلاً بفعل ونزالاً بنزال.

وقد طغى على أقصوصة الألمعيّ (البيت القديم)، نمط القصّ المكرّر الّذي يسرد ما وقع من الأحداث في الحكاية، مرّة واحدة، مرّات كثيرة، لارتباط هذا النّوع من القصّ بارتجاعات الذّاكرة الّتي لا تريد التّفريط في ماضيها الجَميل، متمثّلاً في استعارة البيت القديم، فضاء احتضن ذكريات الفتى تجمعه بأفراد عائلته الإقامة الحالمة والرّوْح الفسيح، لذلك لم يكتف السّارد- وهو يقصّ هذه اللّحظة الّتي وقعت في حيّز الحكاية، مرّة واحدة-، بإيراد هذا الحدث إيراداً عابراً، بل تراه يعود إليه من خلال تقنية القصّ المكرّر، حتّى يجعله حدثاً مستعاداً يتواصل ذكره ويتواتر فعله، فلا انقطاع ولا توقّف.

ج/ الدّيمومة (LA DUREE):

يعني هذا المصطلحُ، دراسة العلاقة بين الحيّز الّذي استغرقته الوقائع في الحكاية والحيّز الّذي امتدّت عليه الأحداث في النصّ، إذ إنّ زمن الوقائع فيزيائيّ يعيّر بالوحدات الوقتيّة المعروفة (الثّانية، الدّقيقة، السّاعة، اليوم، الأسبوع، الشّهر،

السّنة...)، وأمّا النّمط الثّاني من الحيّزات، ففضائيّ مكانيّ، يعيّر بالجمل ويقاس بالفقر ويقدّر بالصّفحات.

فالمقارنة بين الحيّزين، إنّما تمكّن عالم السّرد، من معرفة ما يصطلح عليه (جينيت)، بالنّسق السّرديّ، أي بيان ما يمكن أن يطرأ على السّرد من تسريع عاجل في بعض الأحداث، أو إبطاء مقصود في بعضها الآخر.

وقد أجمل علماء السّرد، السّرد في خمسة ضروب أساسيّة:

أ/ السّرد المجمل (SOMMAIRE):

يعني هذا المصطلح، سرد الأحداث الّتي اِستغرقت في الحكاية، زمناً طويلاً بمقاطع لا تستغرق من النصّ، سوى حيّز محدود ولا تشغل منه سوى فضاء حسير.

يتجلّى السّرد المجمل في أقصوصة الألمعي (البيت القديم) من خلال اِختزال شوارد الذّاكرة الّتي عادت بصاحبها إلى أزمنة القدم، تلك الأزمنة الّتي تستعيد من خلالها الشّخصيّة الوقائع والأحداث، المرح واللّهو، اللّقاءات والمقابلات، اِستعادة مكثّفة من خلال إلماعات سرديّة وبوارق قصصيّة تجمل المفصّل وتختزل المطوّل، حتّى لا يصيب الكلالُ القرّاء، فينفرون ويهجرون.

إنّ تقنية السّرد المجمل، إنّما تسهم في جعل المتقبّل لا يضجر من أحداث القصّة تطيلها التّفاصيل وترهقها الأقاويل، بل تجعله يحمل تلك الأحداث، حمل من اِستحسن إجمالها واِستبعد كلالها، فيكون فعلٌ ويحدث تطريبٌ.

ب/ الإيقاف/ البتر المؤقّت (PAUSE):

ويعني توقّف سرد الحكاية من خلال بتر أحداثها وتعطيل سيرورة أعمالها وذلك عبر جعل النصّ يستمرّ بواسطة مقاطع من طبيعة غير سرديّة (كأن يفسح للوصف، المجال لينوب السّرد ويحلّ محلّه بعد أن عطّله الرّاوي وقطعه السّارد، لغايات أضمرها في نفسه أو أبطنها في عقله، فجاء ما وراء السّرد، ليفضحها وجاء القصّ ليجهر بها)، وفي حال وقوع هذا الأمر، أعني إيقاف السّرد بالوصف وإبطال القصّ بالتّعطيل، تتقدّم السّرديّة في النصّ دون أن تتقدّم معها الأحداث أو تنمو الوقائع.

لقد تجلّت ظاهرة الإيقاف أو البتر المؤقّت في أقصوصة الألمعيّ، من خلال

تكرّر المقاطع السّرديّة الواصفة أحوال البطل أو أوضاعه أو ردود فعله تجاه ما يعرض له من الأحداث المباغتة (عدم وجود الأهل في البيت القديم، شوقه إلى انسياب الزّمن، حتّى تنتهي المحاضرة، ليقفل راجعاً إلى القرية، شرود الذّهن يتأمل المناظر الطّبعيّة الخلاّبة والمشاهد الجبليّة السّاحرة...).

إنّ تقنية الإيقاف/ البتر المؤقّت، إنّما جاءت في أقصوصة الألمعي، لتزوّد الذّاكرة بالفسحة والرّوح، حتّى تكون عمليّة اِستذكار اللّحظات الحالمة، عمليّة هادئة لا اِستعجال فيها ولا تسريع، وبذلك تعدّت، تقنية الإيقاف/ البتر المؤقّت، في أقصوصة الألمعي، وظيفتها البنيويّة الشّكليّة المتمثّلة في جعل السّرديّة تتقدّم، إلى وظيفة أكبر ودور أنجع، صارت بمقتضاه الأحداث المستذكرة، أفضية فسيحة لعوالم ممكنة تتولّد عنها، بمفعول فعل قصصيّ، أكوانٌ بديلة لا تفارق أصالة الزّمن الأوّل، حيث لم يكن ثمّة، سوى السّعادة المطلقة والألفة الغامرة والحلم الجميل.

ج/ الإسقاط/ الغياب الكليّ (L ELIPSE'):

تتمثّل هذه التّقنية السّرديّة في حجب حيّز كبير من وقائع الحكاية، فينعدم ذكره ويغيب فعله، فيصير القارئ/ المؤوّل، في حال قيام السّارد بهذا الفعل، كأنّه قدّام/ قبالة فوهة سرديّة أضمر الرّاوي إحداثها في المسرود، إذ أغفل ذكرها وأبطل عملها.

وقد تجلّت هذه التّقنية في أقصوصة الألمعي في إسرار الرّاوي على إسقاط ما بنته اللّحظة الحاضرة الّتي اِنقدحت شرارتها باكتشاف البطل أنّ أهله قد برحوا (البيت القديم) إلى (المستقرّ الجديد) الّذين تصوّروا أنّه سيحدث في روع الفتى الفجأة والمباغتة، لكنّها كانت نوازلُ جمّدت الدم في عروقه وكادت تذهب عقله من فرط اِرتباط ذاكرته بماضيه الجميل الّذي تختزله اِستعارة المكان ويؤدّيه، مجاز البيت.

لذلك تمادى الرّاوي، اِستجابة إلى وقر اللّحظة، في حجب الحاضر المستجدّ، تاركاً للبطل متعة الاِرتحال في الماضي يستذكره، متعة ويستعيده حنيناً.

د/ المجانبة/ الغياب الجزئيّ (PARALIPSE):

تعني هذه التّقنية السّرديّة، الاكتفاء من مرحلة زمنيّة ممتدّة بإظهار أحداث محدّدة يقع سردها أو ضبط تطوّر معيّن ضبطاً جزئيّاً، فيكون حضور الواقعة في النصّ، حضوراً

منحسراً، تنظيراً بحضوره المتّسع في محيط النصّ وامتداده المتمادي في عالم الحكاية.

تترجم هذه التّقنية في أقصوصة الألمعي، مشاهدُ الحاضر، باعتبارها، مشاهد مؤرّقة تذكر البطل بغربته الّتي سببها افتقاده الموطن الأصليّ والفضاء الجوهرانيّ (البيت القديم)، لذلك تأتي المجانبة/ الغياب الجزئيّ، لتعاضد تقنية الإسقاط/ الغياب الكليّ، ولتمنح البطل، متعة الإقامة في عوالمه الجميلة الّتي تسعفه بها الذّاكرة الشّاردة ويمنحه إيّاها ماضيه السّعيد.

هـ/ المشهد (SCENE):

تعني هذه التّقنية السّرديّة، تساوي الزّمنيّتين: الزّمنيّة النصيّة والزّمنيّة الحكائيّة، ولعلّ أبرز مظهر يترجم هذه التّقنية ويمثّل هذه الظّاهرة، إنّما هو الحوار، من جهة كونه مكوّناً من مكوّنات السّرد البارزة، وآلة من آلات القصّ الفاعلة.

لا تبدو هذه التّقنية، أمراً لافتاً في أقصوصة الألمعيّ، نظراً إلى غلبة الزّمنيّة الحكائيّة على الزّمنيّة النصيّة، فكم الأحداث الماضية، أوفر من كمّ الأحداث الحاضرة، فالأولى: نبعها الذّاكرة وآلتها الخيال، أمّا الثّانية: فمصدرها العارض ومنبعها الطّارئ، لذلك لم نلحظ لها فعلاً، لا بل عاينّا لها إبعاداً يختزل أعمالها ويقلّل أقوالها، حتّى لا تدخل على الحكايات المستذكرة الرّهق ولا تصيب عالمَ البطل أغواه الماضي وشاقته بدائعه، البلبلةُ والاضطراب.

إنّها الإقامة في حضرة الذّاكرة والتوطّن في عالم الحنين، لذلك غابت الزّمنية الحاضرة أو بُترت آناتها، وتُركت الزّمنيّة الماضية، باعتبارها، ذكرى حالمة، تعمل أعمالها وتفعل أفعالها، فزادت البدائع وتكاثرت العوالم وتمادت الأشواق.

المكوّن الثّاني: الوصف (DESCRIPTION)

أ/ حدّه وتعريفه:

لقد ربط علماء السّرد، الوصف من جهة كونه، أداة قصصيّة فاعلة بها تتقدّم السّرديّة ومن خلالها تتنامى الوقائع والأحداث، بوظيفة نحت الصّور وإظهار الملامح وإبراز الهيئات كما جعلوا - وهم يعيّنون للوصف مداراته ويضبطون له الأفضية والأمداء- الوصف دائراً على الأشياء (المحسوس منها والمجرّد)، متحلّقاً حول الشّخصيّات

(الأساسيّ منها والثّانويّ)، متمحوراً حول الأماكن (البديع منها والوضيع، المزهر النّامي، والأجدب القاحل، الأخضر والمصفرّ، الحيّ والميت)، ولهذه العلّة، حدّ (جينيت)، الوصف بأنّه: « تصوير الأشياء ونعت الشّخصيّات».

وتمرّ دراسة الوصف بجملة من الضّوابط المنهاجيّة، سنعرضها مشكلنة تظهر منها المقاصد وتبرز الغايات.

ب/ تقنيّاته وطرائق دراسته:

- **جدول السّمات:**

تعتبر السّمات المسندة إلى الشّيء أو المتعلّقة بالشّخصيّة، مادّة الوصف الأوّليّة، لذلك فإنّ هذا الجدول قد يكون دائراً على مدارات الوصف الثّلاثة: (الأمكنة، الأشياء، الأشخاص)، وقد تحوج الضّرورة المنهاجيّة، صاحبها، لتخصيص جدول لكلّ مدار، وذلك حسب ما لتلك المدارات في مسارات الوصف، من أدوار يترجمها التّكرار، ووظائف يظهرها التّواتر.

جدول السّمات/ الإمكان المدمج:

الصّفات/ الموصوفات	م 1	م 2	م 3
الشّخصيّات	هو	أهل القرية	الإخوة والأهل
الأشياء	الحقيبة	البيت القديم	البيت الجديد
الأماكن	البيت القديم	القرية	البيت الجديد

- **تأويل جدول الصّفات والموصوفات (الإمكان المدمج)**

إنّ المتأمّل في جدول الصّفات والموصوفات كما صرّفها الرّاوي في أقصوصة إبراهيم الألمعيّ (البيت القديم)، سيجدها موصوفات دائرة على محورين توزيعيّين اِثنين:

1. المحور التّوزيعيّ الأوّل: محور المحسوسات المدركة: (البيت القديم، البيت الجديد، الحقيبة، السيّارة، الجبال، والرّبى...).
2. المحور التّوزيعيّ الثّاني: محور المعقولات المجرّدة: (هو، القيم الطّارفة الّتي تختزلها اِستعارة القِدْم، الوقر والمباغتة، الجِدّة الكاذبة...).

وما نلاحظه في تعليق الرّاوي الصّفات بالموصوفات، أنّه يراعي في ذلك عقائد

البطل وتصوّراته العالم والأشياء، فما كانت له في نفس البطل، منزلةٌ من الموصوفات، أكانت موصوفات ماديّة مدركة أم موصوفات عقليّة مجرّدة، حظي بوصف بديع (الجبال الخضراء والرّبى المزهرة/ البيت القديم وما تخبّئه جدرانه الطّينيّة المتهالكة من الذّكريات السّاحرة والغناء الرّمزيّ المتّسع...)، وما كان عكس ما يستبطنه البطل من الرّؤى والأحوال، من الموصوفات المحسوس منها والمجرّد، حظي بوصف بارد وعرض قاتم (البيت الجديد، تثاقل المحاضرات، نظرات أهل القرية...).

كما نلاحظ أنّ بعض الأشياء تتحوّل بمفعول فعل سرديّ، قيما مجرّدة ورموزاً مكثّفة، آية ذلك (البيت القديم) الّذي أسندت إليه أوصافٌ أعلت منزلته، ورفعت هيبته، وزادت وقاره (فهو مأوى الذّكريات، وحاضن الطّفولة الحالمة)، لذلك كانت بينه وبين البطل، علاقاتٌ ضاربة في القدم والأصالة لا يمحوها التجدّد ولا تذهب ريح عبقها المنتشر، النّوازل والمحدثات...

هكذا ندرك ما يوجد بين الصّفات وموصوفاتها في أقصوصة الألمعيّ (البيت القديم) من الترّابط البنيويّ والتّجانس السّميوطيقيّ، وهذا دليل على وعي القاصّ بطرائق إنشائه وآلات كتابته يصرّفها في فضاء نصّه تصريفاً يعقل أدوارها ويعي أنوارها، حتّى يغادر بكتابته المحدثة، أفضية التّكرار ومدارات اللّوك البليد لطبع توهّم النّاس، أنّ فيه فضلاً قد لا ينفع في تسريد الأحداث ونحت عوالم الإمكان القصصيّ، بل ينفع في الخواطر العابرة والشّوارد التّائهة لا يدوم نفعها ولا يسترسل فعلها، إلاّ إذا حوّلها فعل القصّ وقائع يسندها الوعي وتعاضدها القصود.

جدول السّمات/ الإمكان المتعدّد:

جدول سمات الشّخصيّة:

الصّفات/ الموصوفات	محور الجنس	محور السنّ	محور الغنى
ش 1	هو	شابّ يافعٌ	طالب يستلم مصروفه من أبيه.
ش 2	أهل القرية	خليطٌ من الشّباب والكهول.	لم يذكر
ش 3	الإخوة والأهل	متقاربون مع سنّ البطل.	من المرتبة الإجتماعيّة نفسها.

جدول سمات الأمكنة:

الصّفات/ الموصوفات	محور الضّيق	محور الاتّساع	محور الاخضرار
م 1	القرية	الفسحة والرّوح	الخلابة والجاذبيّة
م2	البيت القديم	الجمال والذّكرى الآسرة	الأصل والمولد
م3	البيت الجديد	القبح رغم الجدّة والضّيق رغم الإتّساع.	الإنبتات والإنقطاع.

جدول سمات الأشياء:

الصّفات/ الموصوفات	محور الجمال/ القبح	محور المطبوع/ المثقوف	محور الكبر/ الصّغر
ش 1	الجبل والرّبى	الطّبع والأصالة	الفسحة والرّوح والإمتداد.
ش 2	السيّارة	مساعد سريع	لم يذكر
ش 3	البيت الجديد	شيء لا روح فيه رغم جدّته.	ضيّق رغم إتّساعه

إضاءة

يجب أن يَعقب، كلَّ عمليّة وصف، ما يناسبها من التّأويلات الشّكليّة والمضمونيّة، وذلك من خلال ردّ كلّ ظاهرة موصوفة إلى سياقها السّرديّ الّذي أتى بها أو قضى بتصريفها على هيئة معلومة وسمت محدّد.

ولمّا كانت السّرديّات، من جهة كونها العلم النظريّ الّذي يدرس الأنحاء السّرديّة الّتي تنتظم القصص والحكايات، الأخبار والمرويّات، تولي العناية كلّها لحركة السّرد وتنامي الأحداث، خصّص المتحرّكون في حيّز هذا العلم لحركة الصّفات في النصّ القصصيّ، جدولاً بها مخصوصاً يتابع مسارها ويحدّد مآلها.

جدول حركة الصّفات من خلال تقدّمها في المسرود:

(الأنموذج المدمج):

الصفات/ الموصوفات		صفة 1	صفة 2	صفة 3
موصوف1	البيت القديم.	القِدم	العراقة	الأصل والذّكرى
موصوف 2	البيت الجديد.	المحدث الجديد	ضيق الفسحة	التّفريط في الأصل ونسيان الذّكريات.
موصوف3	هو	مضطرب	متحفّز	مغترب وخامل ومغتمّ.
موصوف 4	الجبال والرّبى والتّلال والتّضاريس.	الشّموخ	الاِرتفاع	الجمال والخلابة

(الأنموذج المفرّع):

جدول حركة صفات الشّخصيّات:

الصّفات/ الموصوفات	مدار 1	م 2	م 3
ش 1	هو	متحفّز	مغتمّ
ش 2			
ش 3			

جدول حركة الأماكن:

الصّفات/ الموصوفات	م1	م 2	م 3
مك 1	البيت القديم	الفسحة والرّوح	-
مك 2	البيت الجديد	الضّيق والقصر	-
مك 3	أغوار النّفس وبواطن الوجدان، (الأمكنة المعقولة والأفضية المجرّدة).	الاطراد والتردّد والاِرتياب.	-

جدول حركة الأشياء:

الصّفات/ الموصوفات	م 1	م 2	م 3
ش 1	الفسحة والرّوح (البيت القديم)	الضّيق والانسداد (البيت الجديد).	-
ش 2	الاِنطلاق والاِمتداد (الرّبى والتّلال والسّفوح والأودية).	الاِنغلاق في البيت الجديد.	-
ش 3	-	-	

إضاءة وتنوير

يرتهن الالتزام بأحد الأنموذجين (المدمج أو المفرّع) في وصف حركة الموصوفات في النصّ السّرديّ، بحسب كثافة حضور الموصوف في النصّ وبحسب ما للموصوفات من وظائف في تقدّم السّرديّة وتنامي دوائر وقائعها وتركّب أنماط جمالها وصفات كمالها، يظهرها القارئ/ المؤوّل من خلال إظهار آلاتها ونظمنة أساليبها وتعرية مضمرها، وبذلك يمكن لعالم السّرد أن يتجاوز مأثمة ما ينعت به، أعني عرض الأشكال الخاوية والإكثار من المظاهر المرسّمة، ليكون عمله واقعاً في حيّز التّأويل الحيّ القادر على تزويد النصّ المقروء بطاقة إنتاج عالية توسّع أمديته وتمدّ مساحته وتغني دلالته، فيخلد في التّاريخ ويفعل فيه.

ولمّا كانت وجهات النّظر، مرتبطة بزواياه المختلفة ومراصده المتباينة، لم يغفل علماءُ السّرد ضرورة تخصيص جدول ينفرد بزوايا الوصف الّتي بها يتلوّن ومن خلالها يتشكّل، فيخرج على هيئة دون أخرى، تساوقاً مع مواقف السّارد ورؤاه، طالعه ومبتغاه، فتختلف السّرود وتتعدّد العهود ويبنى الاختلاف ويصنع التّمايز.

إنّ جمعنا في تحليل أقصوصة الألمعي (البيت القديم) بين طريقتي دراسة الصّفات والموصوفات، أعني الأنموذج المدمج والأنموذج المفرّع، دليلٌ على غناء خلفيّة القاصّ النّظريّة، فكأنّه- وهو الممتلئ بذاكرة أثخنتها الصّور والمجازات، يروم أن يقول بلغة مكثّفة وداخل فضاء نصيّ محدود ما تزدحم به ذاكرته المشدودة إلى ماضيها الحافل بالذّكريات من التّفاصيل السّعيدة الّتي تختزلها اِستعارة البيت القديم،

فكأنه لا يرى جمال قريته، إلاّ في جمال أيقوناتها القديمة ورموزها الطّارفة، لذلك لم تُبهج نفسَه، البيوتُ المحدثة والعمائر الشّاهة والرّفاه العميم...

إنّه كينونة متشبّثة بأصلها مشدودة إلى ذكرياتها لا تنوي التّفريط فيها، لذلك تجانست الموصوفات، أ كانت أمكنة أم أشياء أم شخوصاً...، مع صفاتها تجانساً فيه صنعةٌ فنيّة، وبصمة جماليّة بهما اِغتنت الأقصوصة ومن عملهما تعاظم تَدلالها وتضاعف كمالها.

جدول زوايا الوصف:

الصّفات/ الزّوايا	ز 1	ز 2	ز3
الرّاوي	عليمٌ	متخفّ يلعب دور الإله المستور.	
ش 1 (هو)	وصف ظاهر (الاِستعداد إلى السّفر وما يسبقه من تهيّؤ)	اِستبطان المشاعر وكبت الرّؤى وجعل الرّاوي يحكي الباطن ويترجم الدّاخل.	-
ش 2 (البيت القديم/ البيت الجديد)	وصف ظاهر	الاِستذكار والتأسّي والحسرة والمرارة على فقد الأصل والتّفريط في عبق ريحه.	-

ج/ وظائفه وأدواره

لقد أسند علماء السّرد إلى الوصف، أدواراً كثيرة، وعلّقوا به وظائف وفيرة، نورد أبرزها، ونذكر أشهرها، حتّى لا نجانب السّمت التّعليميّ، ولا نخلّ بالعهد البيداغوجيّ، فيجاوز الكلام مقاديره ويتعدّى محاذيره ويفيض القول على المقام، فتضيع الكلول في التّلاوين، وتتيه الجوامع في الأفانين، لذلك - وحتّى نوقّي النّفس من تيه الكلام وفتنة القول- سنورد وظائف الوصف مبروقة، ونعدّد أدواره في المسرود موثوقة أمدّتنا بها المتون وأسعفتنا بها المظانّ، اِختزلنا مطوّلها، ونسّبنا مطلقها، وبيّنا ملغزها، فكانت في أقصوصة الألمعيّ (البيت القديم) على هذه الهيئة يسمها الاختزال وتنعتها النّجاعة:

- معاضدة الأحداث وخدمة الوقائع.

- التّفسير والبيان.
- الإيضاح والبرهان.
- تمثيل الموجودات.
- تقريب المشاهد.
- تجسيم المجرّدات وتجريد المجسّمات.
- اِستبطان دواخل الشّخصيّات، والجوس في مكنوناتها الخفيّة، ودهاليزها القصيّة.
- تكثيف الأبعاد الرّمزيّة والموحيات الدّلاليّة، خصوصاً إذا ما تعلّق الأمر بوصف الأفكار ومكاشفة الخواطر.

إضاءة

ترتبط دراسة وظائف الوصف في المسرودات، بثنائيّة الوفرة والقلّة، لذلك تتباين والوظائف وتختلف الأدوار، بتباين غايات السّارد ومقاصده، وهذا الأمر ينفي عن المقاربة السّرديّة تهمة كونها مقاربة نمطيّة لا مستطاع لها في كشف الجماليّة المفردة الّتي بها تنعت النّصوص وتتّصف الأساليب، إذ لا تمثال في التّكرار، فكلّ تكرار لنمط سرديّ أو أسلوب قصصيّ، إنّما يبطن في داخله خرقاً مخفيّاً وإضماراً قصيّاً كلاهما قائم على مبدأ الاختلاف الّذي منه تصنع الفاعليّة اللّغويّة ومن معدنه تقدّ الطّلبة الجمالية يطلبها المبدع طلب من ظمئت نفسه إلى الماء، فما وجده، لذلك تتعدّد أتواق المبدعين وتتعدّد معها الآلات والوسائل، ويبقى النصّ المنشود، إمكان كون وفرضيّة تحقّق، حتّى لا تتعطّل في الإنسان طاقة الحلم ولا يعطّب في داخله الخيال الخلاّق، فيتحتّم فناؤه وتتحقّق ضرورة خروجه من الكون، بلا أثر يبقيه أو شاهد يعليه.

المكوّن الثّالث:الحوار (DIALOGUE)

أ/ حدّه:

هو أداة سرديّة يستعملها السّارد في نقل الأقوال الّتي تدور بين طرفين متحاورين أو أكثر (POLYLOGUE)، ومن مائزات هذه الأداة/ الواسطة، أنّها تمنح الشّخصيّات الحريّة الكاملة، وتهبهم الكفاءة الضّافية في التّعبير عن ذواتها بالأقوال المصنوعة

والعبارات الموضوعة، فتقول دواخل وجدانها وتبسط أمام القارئ خلاصات أسرارها، ومن ثمّة كان الحوار في القصص، عماداً عليه قامت هياكله ومن خلاله التمّت تعاضداته، وتجانست مقصوداته، وظهرت غاياته يكشفها القول ويفصّحها الأول.

ب/ أشكال دراسته

تختلف أشكال دراسة الحوار- من جهة كونه آليّة خطابيّة لا يقصر استعمالها على حقل معرفيّ دون آخر، فهو أداة مشاعة وكفاءة معمّمة- باختلاف المجالات المعرفيّة الّتي ينزّله الدّارس في محيطها وباختلاف الغايات الّتي يرمي الباحث، إدارة الحوار عليها.

وما يعنينا من أشكال دراسة الحوار ههنا، أعني أشكال دراسته، باعتباره أداة سرديّة يوظّفها القاصّ في مسروداته، شكلٌ كادت تجمع عليه جلّ المقاربات الّتي يمّم أصحابها وجوههم صوب شكلنة أداته والظّفر بغاياته وكشف جماليّاته، فإليك هذا الشّكل يُتّخذ منطلقاً لدراسة الحوار يجلّي مظاهره، ويرسم معالمه، ويظهر أفنانه الجماليّة والتّواصليّة.

جدول مشاهد الحوار:

الكلام/ المتكلّم			موضوع			وظيفة الكلام في الخبر	وظيفة الكلام في الخطاب
الشّخصيّة الأولى	هو	يناجي نفسه	الأهبة والتّهيّؤ	تمثّلات وتخيّلات وحدوس	قصير	إسعاد النّفس بالسّفر والظّعن	إستذكار اللّحظات السّعيدة والأوقات الغامرة
ش 2							
ش 3							

إضاءة

رغم خلو أقصوصة الألمعيّ (البيت القديم) من المشاهد الحواريّة الصّريحة، فإنّ الحوار الباطن اضطلع بأغلب ما للحوار الصّريح من الأدوار والوظائف، نظراً

إلى أنّ هذه الأقصوصة قد توخّى في سرد أحداثها، الرّاوي تقنية الاِستذكار، لذلك كانت جلّ الأعمال (ACTIONS) وأغلب الوقائع، تدور في متاهات الذّاكرة وتجري داخل دهاليز الرّوح، فهذه المناجاة الباطنة لا تمنع البطل من إقامة علاقات متخيّلة من شخصيّات أحبّها أو فواعل اِنشدّت إليه مهجته، فتتشابك الأفنان، وتلتقي الكيانات، لتصنع بالفرض والتصوّر مشاهد حواريّة فضاؤها الرّوح وأبطالها المفاهيم المجرّدة والمتصوّرات المعقولة (القِدم والحداثة، الكرم والضّيافة، الوفاء والنّكران، الماضي والحاضر...)، إنّه حوار الرّوح مع الرّوح وجدل الكيان مع الكيان...كونٌ مجرّدٌ وعالم معقول.

ومن الواجب، نظريّاً أن يكون دارس الحوار، واعياً بطبيعته المتحوّلة، إذ تتغيّر المشاهد الحواريّة، بتغيّر الأسيقة المحيطة بها والمقامات المنشئة لها وزوايا النّظر الصّانعة لها، لذلك لا يوجد نمط حواريّ يمكن أن نعتبره، السّمت الأبرز، والأنموذج الأمثل الّذي يمكن الاكتفاء به، بل توجد أنماط كثيرة وأساليب وفيرة، تجعل الحوار، آلة ثريّة وواسطة غنيّة بها تتقدّم السّرود ومن خلالها تصنع التّوافقات.

ج/ وظائفه وأدواره

إنّ للحوار، أداة سرديّة وواسطة قصصيّة، وظائف كثيرة نجدها في الكتب النّظريّة الّتي دارت موضوعاتها على السّرود، أوزاعاً مبثوثة وتفارق موزّعة، نجملها من جهة الاختزال، ليسهل على المتعلّم الاحتفاظ بها، فنكفيه شرّ فروعها ونمنع عنه مغبّة تعقّدها، لذلك نوردها مبروقة في نقاط موجزة ونعرضها متتابعة في تدرّج ممنطق، يكشف حقائقها، ويظهر معالمها.

- الوظيفة الغرضيّة (LA FONCTIONTHEMATIQUE):

وتتمثّل هذه الوظيفة في تحديد أفكار الشّخصيّات حول القضايا المعروضة وضبط مواقفها من المعضلات المبسوطة، حتّى تنكشف غاياتها وتظهر إضماراتها.

- الوظيفة الاستبطانيّة (LA FONCTION INTROSPECTIVE):

وتتمثّل هذه الوظيفة في التّعبير عن أحاسيس الشّخصيّة القصصيّة وهواجسها الّتي تحياها في محيط السّرد وتتقمّصها في عالم الحكي.

- الوظيفة التّمثيليّة/ التّصويريّة (LA FONCTION REPRESENTATIVE):

وتتمثّل هذه الوظيفة في كشف ما سبق أن قصّه الرّاوي أو عرضه السّارد من أعمال عديدة أو أحداث مديدة يستردّها السّرد، فيعيد تمثيلها أو يستدعيها الحكي، فيعيد تصويرها، فتنشأ الأكوان المحدثة وتتولّد العوالم الممكنة ويتمادى السّرد في غوايته يصنع العجيب، ويبني الغريب، ويكاثف المتع.

- الوظيفة التّطويريّة (LA FONCTION PERFORMATIVE):

وتتمثّل هذه الوظيفة في قدرة الحوار على تطوير السّرديّة ودفع الأحداث إلى مراقي الاستشكال والتركّب، فتترحّل داخل عوالم يولّدها الفعل التّحاوريّ وينشئها العمل التّوليديّ الّذي به تتقوّم العلاقة التّواصليّة بين المحاور والمحاور، فتنشأ الأنساق وتتوالد الرّغبات وتتراكم المعارف والمحدثات، فيثرى العمل السّرديّ ويغتني الفعل الحكائيّ يحكمهما التعدّد وتغنيهما العجائب.

- الوظيفة التّأويليّة (LA FONCTION INTERPRETATIVE):

وتتمثّل هذه الوظيفة في ما يقوم به الحوار من تفسير لما جاء في المسرود من مواطن ملغزة أو أفكار مشكلة لا يتمادى في بيان مقصوداتها الغائرة ومكتّماتها الضّامرة، بل يكتفى في ذلك بالبيانات البسيطة والإشارت الخفيفة، تأخذ بيد القارئ تقوده إلى المقصود أو ترشده إلى المنشود، لذلك فإنّ ما يصطلح عليه الحوار التّأويليّ، لا يضطلع في القصّ بتطوير الأحداث ولا توكل إليه مهمّة توسيع دوائرها، بل يكاد يقصر على البيان المفهوميّ والتّفسير المقصديّ، فلا ينجم عنه تغيير في أنظمة القصّ ولا ينشأ منه تبديل في آفاق الحكي، فتتوقّف أفعاله وتتحدّد أعماله الّتي ارتآها له الرّاوي أسندها إليه وقصرها عليه، فحصرت وظائفه وعيّنت أدواره.

- الوظيفة التّرميزيّة (LA FONCTION SYMBOLIQUE):

وتتمثّل هذه الوظيفة في نشر الرّموز داخل الحيّزات السّرديّة أو تكثيفها، وعادة ما تنجز هذه الوظيفة التّرميزيّة بواسطة حوار يبدو في ظاهره بسيطاً، لا بل ساذجاً يجمع بين شخصيّتين أو أكثر ولكنّ تملّي أعماقه وتدبّر أنفاقه المخبّأة ورموزه المحجوبة، يفضي بالقارئ/ المؤوّل إلى عمق غائر وتدلال كاثر وإيحاء وافر تغتني به الأبنية النصيّة وتتوسّع بواسطته الأفضية المقصديّة، فيخرج النصّ من عالم القول الموضوع إلى

عالم القول المصنوع الّذي تبدعه روافد جمّة وتكتبه مخيالات ثريّة، فتظهر عظمته من أوصافه المفردة وتبدو براعته من أساليبه المتقنة، وتتكاثف جماليّته من أفنانه المطبقة، ويتّسع أوله من رموزه المغلقة، إنّها اللّغات الرّفيعة قدّت على غير سمت والعوالم البديعة أنشئت على غير مثال، فكمل المخلوق وجلّ الخالق.

خاتمة/ فاتحة

لقد مكّنتنا هذه الرّحلة البنيويّة/ السّيميوطيقيّة داخل أعطاف أقصوصة إبراهيم الألمعي (البيت القديم)، من كشف أسرار الكتابة وإظهار أفانين الإنشاء الّتي بها تتقوّم (كتابة الذّاكرة) وعليها يتأسّس (سرد الاستحضار)، استحضار الأزمنة الأليفة والأمكنة الّتي يعمرها سحر البدايات وتطغى عليها بدائع الأصل الأوّل (البيت القديم)، شوقاً إليه تتوق الأنفس الّتي أرهقتها المدائن المزدحمة وأضنتها تشويهات الأحداث الزّائفة (البيت الجديد)، لذلك كان بطل الأقصوصة، مشدوداً إلى ماضيه العامر بالذّكريات، موصولاً بقريته النّائمة بين التواءات الجبال تحصّن سرّها من الانكشاف السّهل، حتّى تبقى لغزاً يلهم البطل بالحكم الباقيات والعبر الخالدات، فلا أفول ولا انعدام.

لقد سكن البطل الّذي أدارته حكمة راوٍ عليم خبر أغوار شخصيّاته، لذلك وجّه أقدارها بحكمة بليغة واقتدار صريح، الذّاكرة الطّارفة وتوطّن في أروقة الماضي الأصيل، احتماء من العدم الدّاهم وتوقّياً من ريح السَّموم لا تحمل معها، إلاّ الخبائثَ ولا يضمّخ نسماتها، إلاّ الغيابُ، هكذا قالت العرب، وهكذا قال الألمعيّ في (سيميوطيقاه) المسرّدة تحمل كلامَه المشفّر، تغاريدُ الحلم وتديم بقاءه الشّامخ العنيد وهو ابن الجبال الشّاهقات والأعالي الباسقات أحبّ الأرض وعشق التّراب وأجلّ الذّاكرة، لذلك سكنت فيها مهجه وانشدّ إليها حكيه، لا فراق يبعد ولا بين يفرّق.

المصادر والمراجع

المصادر:

- الألمعيّ (إبراهيم مضواح)، **الأعمال القصصيّة**، الانتشار العربيّ، بيروت، لبنان، ط/1، 2014م، أقصوصة (البيت القديم)، ص ص، 19- 21.

المراجع:

I // المراجع العربية:

- الأنصاري (ابن هشام): **قطر الندى وبل الصدى**، مطبعة السعادة بمصر، ط1، 1963.
- إلياد (مرسيا)، **المقدّس والعاديّ**، ترجمه عن الفرنسيّة، عادل العوّا، دار التّنوير للطّباعة والنّشر والتّوزيع، الإمارات العربيّة المتّحدة، ط/1، 2009.
- أدونيس (علي أحمد سعيد): **الثابت والمتحوّل**، دار العودة، بيروت لبنان، ج3، صدمة الحداثة.
- بدوي (محمد مصطفى)، **مدخل نقدي للشعر العربيّ الحديث**، كمبردج، 1975.
- جبرا (إبراهيم جبرا): **ما قبل الفلسفة**، دار ومكتبة الحياة، بيروت، لبنان، 1960.
- درّيدا (جاك)، **الكتابة والاختلاف**، ترجمة كاظم جهاد، مراجعة محمد علاّل سي ناصر، دار توبقال، المغرب، 1988.
- الزّيدي (توفيق):

– **أثر اللّسانيّات في النّقد العربيّ الحديث**، ط/1، 1984.

– **مفهوم الأدبيّة في التّراث النّقديّ**، ط/1 ،1985، ط/2، 1987.

– **في علوم النّقد الأدبيّ**، ط/1، 1997.

– **جدليّة المصطلح والنّظريّة النّقديّة**، ط/1، 1998.

- فضل (صلاح):

– **مناهج النّقد المعاصر**، إفريقيا الشّرق، الدّار البيضاء، المملكة المغربيّة، ط/2، 2013.

- **تحوّلات الشّعريّة العربيّة**، (سلسلة النّقد العربيّ)،رؤية للنّشر والتّوزيع، ط/1، 2013.
- **شفرات النصّ: دراسة سيميولوجيّة في شعريّة القصّ والقصيد**، (سلسلة النّقد العربيّ)، رؤية للنّشر، ط/1، 2014.
- **قراءة الصّورة وصورة القراءة**، (سلسلة النّقد العربيّ)، رؤية للنّشر، ط/1، 2014.
- التّمثيل الجماليّ للحياة، (سلسلة النّقد العربيّ)، رؤية للنّشر، ط/1، 2014.

• سابير (إدوارد)، **مقدّمة لدراسة الكلام**، ترجمة منصف عاشور، (سلسلة مساءلات)، الدار العربية للكتاب، ط/1، تونس، 1995.

• الشّبعان (عليّ)،

- **الحجاج والحقيقة والتّأويل في نماذج ممثّلة من تفسير سورة البقرة: (بحثٌ في الأشكال والإستراتيجيّات)**، دار الكتاب الجديد المتّحدة، بيروت، لبنان، ط/1، 2010.
- **معترك الحداثة**، (سلسلة دروب)، مكتبة المتنبّي، الدمّام، المملكة العربيّة السّعوديّة، ط/1، 2012.
- **بحوث في البلاغة الجديدة**، (سلسلة دروب)، مكتبة المتنبّي، الدمّام، المملكة العربيّة السّعوديّة، ط/1، 2012.
- **الحجاج بين المنوال والمثال، نظرات في أدب الجاحظ وتفسيرات الطّبريّ**، مسكلياني للنّشر، ط/1، تونس، 2008.

• الطّرابلسيّ (محمّد الهادي)، **درس شهادة المناهج الحديثة**، كليّة الآداب منوبة، السّنة الجامعيّة، 1996-1997.

• العسكريّ (أبوهلال)، **كتاب الصناعتين**، القاهرة، 1953.

• عوض (ريتا):

- **أدبنا الحديث بين الرّأي والتّعبير**، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، لبنان، 1979.
- **أسطورة الموت والانبعاث في الشّعر العربيّ الحديث**، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، لبنان، 1978.

- فريق أنترفون، **التّحليل السّيميائيّ للنّصوص**، ترجمة وتقديم، حبيبة جرير، مراجعة، عبد الحميد بورايو، دار نينوى للدّراسات والنّشر والتّوزيع، ط/1، 2012.
- فروم (إيريش)، **اللّغة المنسيّة، دراسة ممهّدة لفهم الأحلام والحكايات العجيبة والأساطير**، ترجمه عن الإنجليزيّة، محمود منقذ الهاشميّ، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، أبوظبي، الإمارات العربيّة المتّحدة، ط/1، 2011.
- القاضي (محمّد)، **تحليل النصّ السّرديّ بين النّظريّة والتّطبيق**، (سلسلة سرديّات)، مسكلياني للنّشر، تونس، ط/2، (مزيدة ومنقّحة)، 2003.
- المسدّي (عبد السّلام)، **اللّسانيات وأسسها المعرفيّة**، تونس، 1992، الجزائر، 1986.
- ناظم (حسن)، **مفاهيم الشّعريّة**، المركز الثّقافيّ العربيّ، ط/1، 1994.
- اليوسفيّ (محمّد لطفي):

– **الشّعر والشعرية: الفلاسفة والمفكّرون العرب ما أنجزوه وما هفوا إليه**، الدّار العربيّة للكتاب،ط/1، 1992.

– **المتاهات والتّلاشي في النّقد والشّعر**، دار سيراس، تونس، 1992.

- يونغ (كارل غوستاف)، **الإنسان ورموزه، سيكولوجيا العقل الباطن**، ترجمه عن الإنجليزيّة، عبد الكريم ناصيف، دار التّكوين للتّأليف والتّرجمة والنّشر، الإمارات العربيّة المتّحدة، ط/1، 2012.

II //الدوريـات:

- جوس (هانز روبرت)، علم التّأويل الأدبيّ: حدوده ومهامّاته، ترجمة بسّام بركة، **العرب والفكر العالميّ**، العدد 3، صيف 1988.
- بارت (رولان)، نظريّة النص، ترجمة المنجي الشمليّ وعبد الله صولة ومحمّد القاضي، مجلة، **حوليّات الجامعة التّونسيّة**، عدد 27، تونس 1988.
- بن العربيّ (محسن)، لسان الدّهر قصائدُ سبعٌ، **حوليّات الجامعة التونسية**، عدد 3، تونس، 1989.

- بكّار (توفيق)، مجلّة **الحياة الثقافيّة**، تونس، 1990.
- كرستال (دفيد)، علم الدّلالة، ترجمة مازن الوعر، مجلّة، **علامات**، المملكة العربية السعوديّة، ج21، م6، جمادى الأولى، 1417.
- **مدارات**، عدد 615 لسنة 1995 - 1666 (عدد خاصّ بجاك دريدا).
- مدخل إلى مناهج النّقد الأدبيّ، **عالم المعرفة**، عدد 221 لسنة 1997، تأليف مجموعة من الكتّاب، ترجمة رضوان ظاظا، مراجعة د. المنصف الشنّوفي.

III // المراجع الأجنبيّة:

-La vérité du style est d'être singulier", In Mikel Duferenne, (Encyclopédie universialis), [CD] ,2008.

- Bremond(C), Les possibles narratifs, communications, 8, 1966.

- Ducrot(O), et Todorov(T), Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage , Seuil, 1972.

- Guiraud (Pierre) Et Kuentz (Pierre), La Stylistique: lectures, Paris, 1978.

- Guiraud (Pierre), LaStylistique, P U F, 1957.

- Jean-Michel Adam, le Récit, Press Universitaire de France, Avril 1987.

- Mainguneau (Dominique), Aborder la linguistique, Seuil, février 1996.

- N.Chomsky in (réflexions sur le langage Tr.par: François, aspero, Paris, 1977.

- Riffaterre (M), Sémantique de la poèsie, Seuil,1981.

-Laurent Nicolas , Initiation à la Stylistique , Hachette , Paris, 2001.

بنية الفضاء وهويته في رواية الحزام

د. جميلة العبيدي

1 ـ التمهيد

تحفل الروايةُ العربيّة الحديثة بآليات لها حضورها الفعّال والمؤثر في النص، مثلها مثل الفنون الأخرى التي استجابت لما يسمى بالعبور النّوعي بين الأجناس الأدبية. وبالرغم من هذا العبور، فإنّ الرواية تظلّ صورة وفية للّغة، تخضع لطاقاتها التخيليّة، وقدراتها الوصفية، مستفيدة من لعبة الحكي التي هي إرثٌ إنسانيٌ مشتركٌ لا حدود له.

إنّ التطورات التي حدثت على مدى عقود وأثرت في المنجز الأدبي طالت الرواية، فأصبح لها تقنياتها الخاصّة التي توفر للحكي سبلاً جديدة للوصول للمتلقي وإدهاشه. هذه السبل التي يوفرها السرد تتجاوز فكرة (اللغة التواصلية) إلى اللغة الواصفة، والتصويرية معتمدة على إدراك الكاتب الذي يمنح بأدواته التشكيلية روحًا للسرد ومعاني منتجة.

إنّ الرواية في عرف عدد من النقاد لا يمكن تحديدها أو تخصيصها؛ لأن موضوعها الحياة، وكما أن الحياة شاسعة وممتدة ولها تعالقاتها فإن الرواية كذلك[1]، هي أيضاً تتقاسم معها السحر والتشويق لكنها أكثر تنظيمًا حين تحدد عناصرها وتحاول تحليلها وردّها إلى مراجعها وفق منهج ما.

أما بعد؛ فإنّ من أبرز التعالقات التي يروم هذا البحث دراستها هي (بنية الفضاء وهويته) الذي تتم دراسته في المدونة النقدية في إطار المكان والزمان متعالقًا معهما أو متأثرًا بهما دون خصوصية تمنحه حقه الكامل بوصفه مكونًا بنائيًّا في الرواية.

(1) عبير حسن علام، **شعرية السرد وسيميائيته**، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، الطبعة الثانية، 2012م.: 18.

إنّ التعامل مع مصطلح الفضاء- في المدونة النقدية- يتّم بالاطلاع على الدراسات السابقة التي تتعامل مع هذا المصطلح وفق شكلين إجرائيين بيانهما في التّالي:

بداية يعرف المكان بأنه «المحيط الحسي الذي تدور فيه الأحداث، وهو ليس مجرد وعاء محايد، إذ يشكل مع الزمن ما يمكن تسميته بالخلفية النفسية والاجتماعية للرواية»[1] هذه الخلفية التي يذكرها «الدكتور الشنطي» يصفها بعضهم بالفضاء، أي أن الزمان والمكان متعاضدان لتشكيل هذه الخلفية دون احتساب أن الفضاء أشمل وأعم من هذين المكونين، لذا فهو يأتي مختلطًا بهما غير منفصلٍ - في أغلب الدراسات التي تم الاطلاع عليها- فترد هذه المصطلحات (المكان- الفضاء- الموقع) بدلالة واحدة مع اختلاف بسيط يعود إلى فهم وإدراك الكاتب. فنجد مثلاً أن الفضاء عند الدكتور «سمر روحي الفيصل» هو «المكان اللفظي المتخيل الذي صنعته اللغة انصياعاً لأغراض التخييل الروائي وحاجاته»[2] ويصفه «حميد لحمداني» بأنه «مجموعة الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية المتمثلة في سيرورة الحكي سواء تلك التي تم تصويرها بشكل مباشر أم تلك التي تدرك بالضرورة وبطريقة ضمنية»[3]، يختلف عن السابقين في التسمية «الدكتور عبد الرحيم جبران» الذي يستبدل مصطلح (الفضاء - المكان) بالموقع، ويصف اشتغالات المكان ودلالالته بقوله: «الكيفية الموقعية»[4] أما «الدكتور حسن النجمي» الذي حاول في كتابه «شعرية الفضاء» منح هذا المصطلح أبعادًا معرفية متنوعة تجعله محايثًا للعالم، بحيث تنتظم فيه الكائنات والأشياء في خط مستقيم يمنحه استراتيجية تأويلية بوصفه «فضاء فني، يبنى أساساً في تجربة جمالية بما يعنيه ذلك من بعد أو انزياح، أي أن مجاله هو حقل الذاكرة والمتخيل.. وهو في النهاية فضاء وهمي وفضاء إيحائياً»[5] وهذا هو الشكل الأول.

(1) محمد صالح الشنطي، **الرواية العربية**، الدار العربية، حائل، الطبعة الأولى، 2004 م: 123.

(2) سمر روحي الفيصل، **الرواية العربية: البناء والرؤيا**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، الطبعة الأولى،2003م: 75.

(3) حميد لحمداني، **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الأولى، 1991م: 64.

(4) عبدالرحمن جبران، **في النظريّة السرديّة: رواية الحي اللاتيني، مقاربة جديدة**، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، الطبعة الأولى،2006م: 124.

(5) حسن نجمي، **شعرية الفضاء، المتخيّل والهوية في الرواية العربية**، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الأولى، 2000م:47.

أما الشكل الثاني فهو دراسات يلحظ أصحابها الفرق بين المكان والزمان من جهة والفضاء من جهة ثانية، هذه الملاحظة تبدأ بسؤال عن ماهية الفضاء وإرجائيته، وتنتهي بتسليم لأحد الأقوال الشائعة التي فرق فيها أحدهم بين الفضاء والمكان وفق منظور معين.

سيستعير هذا البحث لبيان هذا الشكل تساؤلات الدكتور حسن عليان في كتابه (تقنيات السرد وبنية الفكر العربي في الرواية العربية) وتعليل ذلك أنه يختصر وجهة نظر عدد من النقاد الذين رضخوا في النهاية لتعريف محدد لا يتفق مع تساؤلاتهم المطروحة عن الفرق بين المكان والفضاء، يقول: «ماهو الفضاء الروائي؟ هل هو فضاء الرؤية العينية بتشكيلاته الفضائية من كواكب وأجرام سماوية وطبيعة وأمكنة ومحيطات؟ أم هو الفضاء الزمني الذي تشكله الثقافة الإنسانية ومخزونها الفكري والفلسفي والثقافي؟ أم هو الفضاء المكاني والزماني وتعاقبات السنين والقرون بمحمولاتها وتراكماتها الفكرية والحضارية والدينية؟.... نستطيع القول، وفق رؤية النقاد والمثقفين لمفهوم الفضاء الروائي أنه يتشكل من عوامل طبيعية جغرافية وإنسانية وثقافية وفكرية تشكل رؤية الأديب والفنان»[1].

مما سبق يتضح أن المصطلح لم يأخذ حدوده وماهيته المتكاملة؛ بل إن الخلط ما يزال قائمًا بينه وبين مصطلحات ومؤثرات أخرى.

وفي هذه الدراسة يقصد بالفضاء استثمار الكاتب لكل من (المكان - فضاء النص- فضاء التأويل) لاكتساب هوية ثقافية تميّزه، خصوصاً وأن الرواية كتبت باللغة الفرنسية، أي أن اللغة أخذت بعدًا مختلفًا لاكتساب هويتها الثقافية من خلال الترجمة.

2 ـ الهوية وعلاقتها بالفضاء

يكتسب المبدع هويته من خلال ما يؤثثه في عالمه الإبداعي؛ وقد استثمر الروائي هذه الهوية من خلق الفضاءات في هذه الرواية، بداية من الفضاء الجغرافي (المكان) ومرورًا بالفضاء الدلالي، وانتهاء بفضاء الطباعة.

(1) حسن عليان، **تقنيات السرد وبنية الفكر العربي في الرواية العربية**، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، الطبعة الأولى، 2015م:117.

أولًا: الفضاء الجغرافي

بدأ أحمد أبو دهمان في روايته (الحزام) ترسية ملامح هويته الثقافية من خلال الفضاء (المكان)، فمن أول عتبة دلنا على القرية التي ضمت أحداث هذه الرواية (السير ذاتية)، فقال في عتبة الإهداء (لبلادي. لكل القرى في العالم) وكأن بلاده توازي كل القرى الأخرى، بل إن قريته هي البلاد التي يتحدث عنها.

ثم في عتبة التقديم نسب إلى القرية سر رفع الصوت ومواجهة العالم بنسبه القحطاني المنتمي إلى عسير، حتى أن باريس لم تخفِ صوت هذه القرية في داخله، فكان يتمثل ما علمته إياه بجسارة قروي لم تغيره الحضارة.

هذه القرية هي التي أنتجت عتبة أخرى أسماها تراحيب، تراحيب التي ينسبها مرة أخرى إلى النسب والقرية وقحطان، أي أنها هوية يعبر بها أهل القرية عن احتفائهم بالضيف كما يحتفون بالنسب (مرحبا تراحيب المطر) هذه هي التحية التي عبر بها أبو دهمان عن هوية القرية، هي العلامة التي تحيل إلى المكان، إلى القرية التي يستنكر الغرباء فيها هذا الاحتفاء.

لقد عبر عنها بقوله: «نحن على حد علمي، القبيلة الوحيدة التي تهبط من السماء، نعيش في منطقة جبلية والسماء عندنا جزء من الجبال، في قريتي لا يسقط المطر كعادته بل يصعد»[1] هذه الصورة التي استثمرها الكاتب أسطرت القرية، وجعلتها خارج المألوف لكنها أيضاً ساهمت في تأكيد قيمتها، ومنحتها صورة متحركة من خلال التضاد الذي اعتمده للمطر.

لقد استثمر الروائي عسيريَّته لمنح المكان قيمة إضافية، تخرجه من المتخيل إلى الصورة القريبة من الواقع؛ فأخذنا إلى بيت حزام، وشيخ القرية، ومخازنها، وربيعها، ومدرسة المؤسس، والبئر التي يسبح فيها الصغار لإثبات رجولتهم المبكرة، هي القرية الوطن، الوطن المصغر الذي عقد مصالحات مع القرى الأخرى، هي الوطن أيضاً للروائي الذي لفظ حبها في جمل طويلة مكتملة في أرض غريبة، هي الوطن لشراكتها مع القرى الأخرى؛ شراكتها في المشاكل والهموم والتطلعات وبعض العادات.

(1) أحمد أبو دهمان، **الحزام**، دار الساقي، الطبعة الرابعة، بيروت:32.

إن هذا الحديث ليس حديث قروي يؤطّره المكان، بل هو حديث فرد يعيش في قرية هي جزء من فسيفسائية كبرى لها السمات نفسها، لكن هويتها واضحة، هوية مهندسة لها شكلها السيميائي، وتشير إلى مكان في النهاية.

يمكن القول إن للمكان في هذه الرواية مكانة فاعلة؛ فهو المؤثر في الأحداث والشخصيات ليس هذا فحسب؛ بل إنه يتخطى فاعليته السردية إلى الزجِّ بالمتلقي في عمق مساءلات تتردد في ذهنه حتى لحظة انتهائه من القراءة، ولعل أبرز هذه الأسئلة التي يفرضها هذا النص السردي: كيف يمكن للمكان أن يؤثر في شخصيات الرواية ومصائرهم؟

يمكن القول إن الرواية تجيب عن هذا السؤال وغيره من الأسئلة، فالمكان فيها فاعل لا يمكن تجاهله، أو تجاهل أنواعه وشبكات أبعاده (السياسية والاجتماعية والحضارية) أو حتى الوطن/المنفى- القريب/البعيد، الأليف- المعادي.

كل هذه الأنواع يتمثلها المكان من خلال مسارين زمنيين مختلفين: مسار ينطلق من الماضي العريق للقرية وما حولها إلى المستقبل، والثاني يعود من الحاضر إلى الماضي الذي يصر على الحضور، ليس لأن الرواية تحمل تاريخ قرية، بل لأن السرد يحمل مع وظيفته الوصفية وظيفة أخرى هي التوثيق، وبالطبع للمكان دور في ترسية هاتين الوظيفتين يشترك معه في هذا: الزمن، والشخصيات.

لقد استند الروائي في هذه الرواية إلى الأيقونة لرسم صورة المكان الجغرافي الخارجي في الرواية، واعتمد على حركة الشخصيات لرسم أبعاده وطبيعته من الداخل، وكذلك طبيعة العلاقات التي يفرضها على الشخصيات المتحركة داخله، فالمدرسة تبدو أيقونة مجهولة الملامح، قابلة للتأويل، نعرف قيمتها من خلال الشخصيات التي يرى بعضهم أنها مكان أليف، وتنطبق عليها صفات المكان المعادي عند البقية، كذلك سوق السبت، يبدو إيقونة غير واضحة، أما المسجد فهو إيقونة مفسّرة لعدد من التصرفات التي تحدث في القرية، هو إيقونة تحمل عبء التأويل الديني والأخلاقي في هذه الرواية. كما أنه اعتمد على مبدأ التقاطب، وما يطرحه من ثنائيات ضدية تمكن تقسيم الفضاء المكاني ببعده الجغرافي إلى ثنائية المغلق والمفتوح، ليفرز الفضاء المكاني (القرية) العام فضاءات جغرافية فرعية أخرى.

وبالرغم مما سبق، يبدو المكان بكل تقاطعاته صوتاً للقرية فقط، يحيل إليها ويعزز مكانها، حتى مدينة السحاب التي كان لها ألفة عميقة، وانبهار كبير أصبحت النقيض المقابل الذي تفسر من خلاله الأفعال التي لم يألفها الراوي، أما باريس التي حضرت في عتبتي الإهداء، والمدخل، فإنها تعد المقابل الذي يسعى الراوي إلى بناء نموذج آخر موازٍ له، هذا النموذج الموازي كتب باللغة المشتركة بين المكان، والراوي؛ اللغة الفرنسية التي أكدت على عمق المكان ورحابته في داخل الراوي.

ثانيًا: الفضاء الدلالي

إن حيوية الأحداث التي منح الروائي بها قيمة للمكان ساهمت في خلق فضاء آخر غير الفضاء المكاني أو الجغرافي، لقد منحته فضاءً دلاليًّا علاميًّا يمكن قراءته بناء على التطور السردي في هذه الراوية، ولعل من أبرز آثار هذا التطور هو الاستعانة بعدد من التقنيات التي ترد في فنون أخرى كالمونتاج، والمشهد، والتصوير، والتقطيع، وغيرها من التقنيات، نتج من ذلك تغيرٌ في المكونات بقدرٍ نسبي يمكن حسابه من خلال تفكيك النص، ودراسة علاماته.

يصوغ أحمد أبو دهمان لهذا الفضاء الدلالي عددًا من الأمثلة في روايته؛ فيؤكد هويته من خلال اللغة الواصفة التي يصف بها الشخصيات أو الأماكن في الرواية، يقول: «كان أبي سيد الليل، يقطع مسافات شاسعة على قدميه، من أجل ليلة راقصة، وبصفيحة فارغة كان يحيل الناس إلى عاصفة من الجنون الراقص، وكانوا يدعونه (رعدان) نسبة إلى الرعد، والغيوم»[1].

يتضح في النص السابق أهمية اللغة في تأكيد الهوية؛ فالرقص في الأفراح وإطلاق صفة (رعدان) تكتسبان مشروعيتهما من التقاليد الموجودة في القرية، أي التقاليد التي تهتم بتوصيف الشخصيات ومنحها هويتها الثقافية ؛ فالرقص في الأفراح جزء من هوية القرية التي يؤكد أبو دهمان عليها، كما أن الشعر علامة فارقة أيضًا تدل على الهوية «يتقدم الفتى الأول بشعر مدهون بالسمن، ورأس معصوبة بالورود والرياحين

(1) أحمد أبو دهمان، **الحزام**: 30.

وأزهار الجبال»[1] هذه علامة الرجولة، وبدء مراحلها في القرية، وهكذا يبدو الفتى في القرية بهويته الثقافية الأولى نحو الرجولة.

هذا الفضاء يتشكّل أيضًا في توصيف حزام للقرية «هنا في قريتنا ولدت أول قصيدة، نبتة ذات ألوان كثيرة لا تحصى، وكل لون له عطور، وروائح لاتعدّ، وكل عطر له من الأرواح ما يملأ الكون»[2] هذه الصورة الشعرية التي تؤكد رهافة أهل القرية واحتفاءهم بالشعر جاءت لتؤكد هويتهم الثقافية؛ فالشعر عندهم يصعد إلى السماء، ويعود محملاً بالمطر، والمطر ينبت نباتات شعرية أيضًا.

هذه اللغة لم تخدم الحدث فحسب؛ بل عزّزت وجود عادات وتقاليد قد لا يملك القارئ تفسيرًا لها دون هذه الكثافة «هكذا تحولت القرية إلى أسرة واحدة، وتحول الماء القديم، ماء أجدادنا إلى ضوء، ومن هنا حافظ على خاصيته الأساسية المتمثلة في إعطاء الأشياء ألوانها»[3].

لقد حرص الروائي على لغته حتى منح من خلالها خصوصية لأهل القرية؛ خصوصية ثقافية ابتكرها من خلال هذه الدلالات (قبيلة من ضوء- قبيلة تصعد إلى السماء- قبيلة قوس قزح - قبيلة لها نبات شعري...) كل هذه الدلالات نجحت في تكوين هوية ثقافية للقرية.

يمكن تلمس الهوية أيضًا في تصوير شعور الغربة الذي يتملك أبناء القرية الذين خرجوا عنها بحثًا عن العلم «كنا نذهب إلى وادٍ بعيد عن المدينة، وهناك نغسل ملابسنا، وأثناء تجفيفها في الشمس، نغسل أجسادنا قريبًا من قرى متناثرة، كلما رأيناها تذكرنا بمرارة غربتنا وبعدنا عن قريتنا الأم، هناك حيث نقتنص الحياة اقتناصًا، ونختطفها من فم الزمن بأيدينا وأسناننا في الشمس، وفي المطر»[4].

هذه الصورة المجازية منح الغربة التي يعيشها أبناء القرية بعدًا آخر؛ فهي غربة في الشعور، وفي المكان، وفي الجسد أيضًا «في هذه المدينة اقتربنا من الشمس أكثر مما

(1) المصدر نفسه: 26.
(2) المصدر نفسه: 73.
(3) المصدر نفسه: 75.
(4) المصدر نفسه: 101.

كنا عليه في القرية، وقد ضاعف من جفاف أجسادنا... هناك كنا نفيض صحة ورواء بينما هنا بدأنا نتلون بلون الأرض الجافة بالرغم من أننا نعيش غالبًا وسط السحاب»[1] هذه الغربة الجسدية تؤكد هوية أبناء القرية الذين تلونوا بلون الأرض الجديدة.

ثالثًا: فضاء الطباعة

يمكن اعتبار الفضاء الطباعي في الرواية جزءاً من الفضاء النصي كما أقر بذلك «ميشال بوتور» الذي حاول تحديد المميزات الكتابية للكتاب من خلال الطباعة، والفضاء الطباعي في رواية الحزام يبدأ تأثيره من الصورة التي تحتل الغلاف، وهي صورة لفتى صغير في السن يرتدي ثوبًا أبيضَ، ويضع على رأسه عقداً من الفل، فيما يبدو شعره لامعًا كما وصفه أحمد أبو دهمان في قوله: «يتقدم الفتى الأول بشعر مدهون بالسمن، ورأس معصوبة بالورود والرياحين وأزهار الجبال» وقد ورد هذا الوصف أثناء حديثه عن عملية الختان، تلك التي تستلزم شجاعة عالية، وتعتبر تحدي الأطفال في القرية.

إن صورة الغلاف، تقنية مؤثرة في رواية الحزام، ليس من خلال وظيفتها المتعارف عليها فحسب؛ بل نقلت وظيفتها من وصف المحسوس وكتابته إلى بث الحياة فيه وتحويله من مكتوب إلى مرئي، وأصبحت مهمة التعرف إلى هوية العمل يسيرة، تبدأ من عقد الورد الذي يزين رأس الطفل، ومن الفل الذي يحيل إلى القرية، هي صورة بحمولة ثقافية وهوية واضحة لا يمكن التغاضي عنها.

أما الخط فقد استخدم للعنوان الخارجي الخط العريض، فجاء تصميم كلمة الحزام باللون الأصفر، وهو لون دارج في عسير يستخدمه النساء لمناديلهن والرجال في طلاء منازلهم، وفي الغلاف الثاني استخدم اللون الأخضر الذي يرمز إلى طبيعة المنطقة الخضراء.

أما الصفحات فجاءت في القطع المتوسط مقسمةً إلى فصول معنونة بعناوين مكتوبة بالخط العريض دون أي استثمار متعمد للسواد والبياض أو الفراغ أو الفاصل النقطي.

(1) المصدر نفسه: 102.

إن العتبات الشكلية السابقة والمكونة للفضاء الطباعي يليها عتبات أخرى أكثر أهمية، وهي العتبات النصية التي تقع في داخل الرواية، وستهتم هذه الدراسة بالعتبات-والتي هي جزء من منظومة النص الموازي- لبيان أثرها في تشكيل الفضاء في هذه الرواية، وستنتخب هذه الدراسة عتبة العنوان، وعتبة الإهداء، وعتبة الخاتمة.

تحمل الرواية عنوان (الحزام) وهو في عتبة الخاتمة يحيل السبب في هذه التمسية إلى الرجل الذي حمل أسرار القرية (حزام) وإلى (الحزام) الأداة «الحزام كما علمتنا يا حزام يكشف عن كل شيء: شاعرية النساء، وكبرياء الرجال وزهوهم، وأنت يا أبتِ حزام لم تخف عني شيئاً منذ عرفتك»[1] تم تقسيم رواية الحزام إلى فصول، ضُمّتَ تحت عنوان واحد هو (المحتويات) دون ترقيم لهذه الفصول، بل تسمية تتنوع بين التنكير والتعريف، وتضم هذه المحتويات إضافة إلى الفصول: مدخل، وترحيب بالقراء العرب؛ كون الرواية مترجمة عن الفرنسية.

إن عنواناً مثل تراحيب، يمثل هوية الكاتب، ويحيل مباشرة إلى (مرحبا تراحيب المطر) التي يشتهر بها أهل عسير، ليس هذا فحسب، بل إن عتبة الاستهلال التي جاءت بعد هذا العنوان فسَّرت ما يمكن أن تؤديه التحية، فهي ترفع من قبل كل «من يحفظ نسبه يرفع صوته»[2]، أي أن هذا العمل هو جزء من ذاكرة الروائي الشخصية، هو علامة فارقة في هويته الثقافية التي عبر عنها بهذه التحية، وباللهجة المحكية.

بعض العناوين تحمل إلى جانب دلالتها حمولة ثقافية وأخلاقية واجتماعية، فعنوان مثل (زوجة زوجته) هو مثل سائر في القرية له دلالة اجتماعية تحيل إلى العار.

أما عنوان مدينة السحاب، والذي يقصد به (أبها) فقد آثر أن يسميها بهذه الصفة دون الاسم لشاعرية الصفة التي تنسجم مع موقفه منها وإعجابه بها.

وفي عتبة الاستهلال، بدأت الرواية بعتبة الاستهلال هذه «يارب سترك في الدنيا والآخرة»[3]، وقد جاءت هذه العتبة تحت عنوان (زوجة زوجته)، كما أنها مهدت

(1) أحمد أبو دهمان، **الحزام**: 159.
(2) المصدر نفسه: 13.
(3) المصدر نفسه: 15.

لكشف عدد من الأسرار في هذه القرية: الأثر الذي يبقيه أهلها تخليدًا لها -الرجولة- موقف النساء من الرجال ومن الحياة في هذه القرية.

لقد كانت الجملة (يارب سترك في الدنيا والآخرة) مفتاح الكشف عن شخصية حزام، وشخصية الراوي، وشمل هذا الكشف أهل القرية؛ إذ إن القرية بأكملها لم تكن تمتلك أي أسرار، وهذا ما دعا شيخ القبيلة إلى ترك منصبه؛ إذ كان منصبه يعني الاحتفاظ بالأسرار وحمايتها وأصحابها من تعدي الآخرين، لكن هذا الأمر لم يعد موجودًا.

وفي عتبة الخاتمة تحت عنوان (خاتمة) وفيها يلخص الروائي انتهاء الكتابة والعودة إلى القرية التي أسطرها في الرواية، ويربط فيها بين عتبة العنوان (حزام) وبين نهاية الرواية التي انتهت بموت حزام.

3 ـ الخاتمة

في نهاية هذه الدراسة يمكن القول إن الروائي استثمر هويته الثقافية، ورسم ملامح قرية حمل ذاكرتها وعاداتها بدءًا من المكان، ثم المحيط الماحول، ثم النص الذي شكل الهوية الثقافية لهذه الرواية وللروائي من قبل ومن بعد.

لقد اعتمد الروائي على شعرية اللغة لكسب هذه الهوية، واستطاع من خلال الحديث عن القرية في السابق والحاضر، وعاداتها أن يقترب من تأكيد صورة قريبة من الصور الواقعية التي تكون لقرى جنوب المملكة.

4 ـ المصادر والمراجع

- **المصادر:**
- (أبو دهمان) أحمد، **الحزام**، دار الساقي، الطبعة الرابعة، بيروت 2014م.
- **المراجع:**
- (جبران) عبدالرحمن، **في النظريّة السرديّة: رواية الحي اللاتيني، مقاربة جديدة**، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، الطبعة الأولى 2006م.

- (الشنطي) محمد صالح، **الرواية العربية**، الدار العربية، حائل،الطبعة الأولى، 2004 م.
- (علام) عبير حسن، **شعرية السرد وسيميائيته**، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، الطبعة الثانية، 2012م.
- (الفيصل) سمر روحي، **الرواية العربية: البناء والرؤيا**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، الطبعة الأولى، 2003م.
- (لحمداني) حميد، **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الأولى،1991م.
- (نجمي) حسن، **شعرية الفضاء، المتخيّل والهوية في الرواية العربية**، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الأولى، 2000م.

بناء الشخصية في القصة القصيرة النسائية في منطقة عسير

د. إبراهيم محمد أبو طالب

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

الشخصية عنصرٌ مشتركٌ بين جميع الأنواع القصصية ابتداءً من الأسطورة، والخرافة، إلى أشكال السرد الحديثة من الرواية، والقصة القصيرة، والأقصوصة أو القصة القصيرة جدًا (قصة الومضة أو الأقصودة)...الخ.

وقد عرفتْ الشخصية تعريفات كثيرة وارتبطت بها مصطلحات متعددة من أمثال البطل، والبطل المضاد، والشخص، والشخصية، وصاحب الدور الأول، والنموذج، والفاعل، والعون، وغيرها[1].

ويرجع ذلك التعدد الاصطلاحي إلى اختلاف الرؤى والأجناس والمناهج التي يعتمد عليها النقاد والدارسون في تحديد مفهوم الشخصية ودراستها لاختلاف المنطلقات الثقافية وزوايا الرؤى.

ونحن لن نقف عند تلك التعريفات وتنوعها لوجودها في مظانها من القواميس والكتب، ولكنَّنا سنحرِّر ما نعنيه بمفهوم الشخصية هنا بأن «الشخصية القصصية هي ذلك الوجود الفني النظري الذي اصطلح عليه النقاد وتعدُّ كائنات من ورق تتميّز

(1) راجع في هذا: د. قسومة، الصادق بن الناعس: **علم السرد (المحتوى والخطاب والدلالة)**، ط1، مطبوعات جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية «سلسلة الرسائل الجامعية 107» 1430هـ /2009م، ص 179 - 188.

بنفسها عن مفهوم (الشخوص) ككيانات حقيقية ذات هُوية ورقم وطني موغلة في الواقعية، وعن مفهوم (الأبطال) ككيانات خارقة بصفاتها الألوهية أو شبه الألوهية الموغلة في الخيال والميتافيزيقيا، فتأتي القصصية بينهما ذات حضور فني متخيل يأخذ من الشخوص واقعيتها ومن الأبطال خيالها»[1].

أي أنَّ الشخصية «كائنٌ ورقي يُنشأ إنشاءً، وهو كائنٌ حي بالمعنى الفني لكنه بلا أحشاء»[2] أو كائنٌ قُدَّ من سِمات وعلامات وإشارات يمكِّن منها خطاب ما، وهي من عالم الأدب والفن أو التخييل ولا تنسب إلا إلى عالمها ذاك، ولكن يمكن أن يستنتج منها الواقع ويقرأ من خلالها بدلالاته المختلفة.

ويأتي بحثنا هذا رغبةً في دراسة السَّرد في منطقة عسير من المملكة العربية السعودية، لفهم أدبِ المنطقة من خلال أصواتها السردية النسائية التي تشكِّل ظاهرة لافتة في الكتابة السردية الحديثة، وكيفية فهمها لهذا النوع الأدبي ذي الحساسية الجديدة والحضور البارز. ومما يدعو لهذا النوع من الدراسة ازدهار الدراسات النسوية في الثلث الأخير من القرن الماضي، وما زالت هذه الدراسات تزداد أهمية وتتسع انتشاراً.

وأما سؤال البحث فإنه سؤالٌ مركّب تتفرَّعُ منه أسئلة تابعة له وهو: كيف تبني القاصّة شخصياتها السردية؟! وما مرجعياتها في ذلك البناء؟ وكيف تظهر تلك الشخصيات من خلال مقوماتها وخصائصها وأحوالها؟ وما الأدوار والوظائف التي تناط بها؟ وهذه التساؤلات تضفي على البحث ضرباً من الأهمية خاصاً، فهو محاولة رائدة فيما نعلم لاستكشاف الكتابة النسائية السردية في منطقة عسير، ومدى قدرة الكاتبة السعودية على الخوض في هذا النوع السردي الحديث بالوقوف على أبرز عناصر بنائه وهو الشخصية، وإلى أي مدى يبدو وعي الكاتبات بهذا الفن وتصوير جمالياته ناضجاً أو فجاً يعاني اضطراب النسج وضعف التصوير.

ولتحقيق هذا الهدف اعْتُمِدتْ في البحث الإجراءات الآتية:

---

(1) د. أبو طالب، إبراهيم: **تطور الخطاب القصصي «من التقليد إلى التجريب القصة اليمنية نموذجًا»**، ط1، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمَّان، 2017م، صـ 153.

(2) د. قسومة، الصادق بن الناعس: **طرائق تحليل القصة**، ط1، دار الجنوب للنشر «سلسلة مفاتيح»، تونس، 2000م، صـ 98.

دراسة المجموعات القصصية للكاتبات العَسيريات المعاصرات في تجربة البواكير في كتابتهن (كونها صدرت ضمن سلسلة البواكير من إصدارات نادي أبها الأدبي ممثَّلاً في لجنة الإبداع فيه، وفي ذلك رصد للكتابة الأحدث في السَّرد السعودي).

استكشاف طبيعة بناء الشخصيات ومرجعياتها في تلك القصص.

بيان كيفية التوظيف للشخصية من خلال مقوماتها، ووظائفها، وخصائصها، وتصنيفها.

اختيار عينة تتمثَّل في ثلاث مجموعات قصصية على النحو الآتي:

1. شتاء آخر[1] لتغريد العلكمي[2].
2. حالية اللبن[3] لكفَى عسيري[4].
3. عندما تشيخ الجذور[5] لإيمان بنت عبد الله العسيري[6].

---

(1) العلكمي، تغريد: **شتاء آخر** «مجموعة قصصية» ط1، نادي أبها الأدبي، ومؤسسة الانتشار العربي، بيروت، 2013م.

(2) من مواليد مدينة أبها، 1408هـ، درست صحافة وإعلام في جامعة جازان- كلية الآداب والعلوم الانسانية، كاتبة مقالة في صحيفة الوطن، وصحيفة الشرق، ولها كتابات في عدد من الصحف الإلكترونية، خبيرة ومدربة معتمدة وعضو بالمجلس العربي للتدريب، صدر لها: شتاء آخر «مجموعة قصصية» عن نادي أبها الأدبي، 1434هـ.

(3) عسيري، كفى: **حالية اللبن** «مجموعة قصصية» ط1، نادي أبها الأدبي، ومؤسسة الانتشار العربي، بيروت، 2013م.

(4) عضو اللجنة النسائية في نادي أبها الأدبي، ولجنة إبداع، ومسئولة العلاقات والإعلام بالنادي، وعضو الملتقى الاجتماعي التراثي (ملتقى أهل أبها)، لها مشاركات قصصية كثيرة، وهي كاتبة مقالة أسبوعية في صحيفة الوطن السعودية، صدر لها: حالية اللبن «مجموعة قصصية» عن نادي أبها الأدبي، 2013م.

(5) العسيري، إيمان بنت عبد الله: **عندما تشيخ الجذور** «مجموعة قصصية» ط1، نادي أبها الأدبي، ومؤسسة الانتشار العربي، بيروت، 2014م.

(6) من مواليد مدينة الخُبَر، 1383هـ، حاصلة على الدكتوراه في الرواية الأمريكية، التخصص أدب إنجليزي، تعمل أستاذة مساعدة بكلية التربية والآداب، جامعة الملك خالد، وشغلت منصب وكيلة كلية المجتمع بخميس مشيط ورئيسة لجنة التأديب ومندوبة لصحيفة «آفاق الجامعة» ثم مساعدة رئيس تحرير صحيفة أفاق (القسم النسائي) ورائدة النشاط بقسم اللغة الإنجليزية، وعضو مجلس إدارة نادي أبها الأدبي، رئيسة لجنة التدريب، مشرفة المنتدى النسائي بالنادي، وعضو لجنة إبداع بالنادي، صدر لها: عندما تشيخ الجذور «مجموعة قصصية» عن نادي أبها الأدبي 2015م، ومرايا الزمن الموحش 2015م، ولها ديوان «رحلة الألف .... ميـــم» وكتاب بعنوان «صورة المرأة المضطربة في روايات مختارة للروائية كارسون ماكولرز».

اعتمد البحث على المنهج التحليلي الوصفي الذي يقوم على تحليل النصوص القصصية واستقرائها واستعراض آراء النقاد - ما أتيح له ذلك- مع الاستفادة من علم السرد (Narratology) الذي يهتمُّ بمظاهر الخطاب السردي، بناءً ودلالةً، و«دراسة القصِّ واستنباط الأسس التي يقوم عليها، وما يتعلق بذلك من نظم تحكم إنتاجه وتلقيه»[1].

أما الدراسات السابقة فثمة دراسات كثيرة تناولت بناء الشخصية في العديد من التجارب السردية العربية عموماً والسعودية خصوصاً ومنها:

- كتاب محمد سعد الزهراني: «الشخصية في القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية» من مطبوعات نادي الطائف، وهو في أصله أطروحة ماجستير من جامعة أم القرى، 1424هـ[2].
- بحث بعنوان «الشخصية القصصية ووجهة النظر السردية في القصة القصيرة السعودية من منظور سيميائي» للباحثة أسماء صالح الزهراني قُدِّمَ ضمن ملتقى القصة القصيرة والقصة القصيرة جداً في الأدب السعودي، جامعة الملك سعود في 1- 5/4/ 1435هـ[3]. وغيرها، ولكن في السَّردية النسائية العسيرة لم نقف على أي دراسة تناولت الشخصية- فيما نعلم- كما تنهض بها دراستنا هذه.

أولاً: مرجعيات الشخصيات[4]:

تختلف مرجعيات الشخصيات باختلاف ثقافة الكاتب -أو الكاتبة- ورؤيته

---

(1) د. الرويلي، ميجان، ود. البازعي، سعد: **دليل الناقد الأدبي**، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت، 2002، صـ 174.

(2) الزهراني، محمد سعد: **الشخصية في القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية**، ط1، نادي الطائف الأدبي الثقافي، 1434/ 2013م.

(3) راجع: كتاب **أبحاث ملتقى «القصة القصيرة والقصة القصيرة جداً في الأدب السعودي»** تحرير: صالح معيض الغامدي وحسين المناصرة، ط1، كرسي الأدب السعودي، دار جامعة الملك سعود للنشر، 1435هـ/ 2014م، ج1/ ص 129- 165، ومدونة سرديات على الرابط:
http//:sardeyat.blogspot.com/11/2013/blog-post.28_html

(4) استفدنا في الجانب النظري لهذا التقسيم من كتاب د. قسومة، الصادق بن الناعس: علم السرد، مرجع سابق، صـ 176 وما بعدها، ومن كتاب فيليب هامون: سيميولوجيا الشخصية الروائية، ترجمة: سعيد بنكراد، ط1، دار الحوار، اللاذقية، 1983م، وكتاب د. بنكراد، سعيد: شخصيات النص السردي، ط1، رؤية، القاهرة، 2016م.

للعالم وأيديولوجيته وتجاربه الفنية والحياتية، ولهذا لا يستوي الكتَّاب في مرجعياتهم إذ تتنوع بتنوع البيئات واختلاف الغايات التي من أجلها يقوم النوع السردي، ولأن الشخصية هي «النظام العصبي للقصة»[1] فثمة مرجعيات تاريخية وأخرى دينية أو أسطورية أو ثقافية بشكل واسع ومتنوع، وثمة مرجعيات اجتماعية واقعية حياتية تعتمد اليومي والمشاهد والمحسوس فتصوره وتبيِّن حالاته وظروفه ومعاناته، وثمة من يبدع مرجعياته التخييلية أو النفسية أو العجائبية وغيرها.

وفي مجموعاتنا القصصية محل الدراسة سنقف عند توصيف المرجعيات التي انبنت عليها الشخصيات وبعد القراءة تبيَّن أنها انحصرت في مرجعيتين اثنتين: الأولى ثقافية، والأخرى واقعية من بيئة الكاتبات. وفيما يأتي بيان ذلك.

مرجعيات الثقافة

في مجموعة «شتاء آخر» لتغريد العلكمي يظهر في بناء شخصياتها أثر القراءات في تجسيد تلك الشخصية - وليس ما يأتي على هذا النمط كثير - حيث تغلب على المجموعة الشخصيات المأزومة نسائية في الغالب ورجالية في الأقل - مما سنقف عنده لاحقًا - ففي قصة «محاولات فاشلة للتدفئة» على سبيل المثال تظهر الشخصية فيها ذات مرجعية ثقافية من خلال بيئتها التي تبتعد كثيراً عن بيئة الكاتبة الجبلية العسيرية أو التهامية الدافئة؛ حيث يأتي الكوخ والثلج وكريات الجليد والمدفأة التي قد لا نجدها في تلك البيئة من خلال وصف هذه الشخصية لرجل «لفَّ ذاته بمعطفه العنابي، وانزوى قرب المدفأة، ورياح المطر تعبث بنوافذ الكوخ الخارجية، وكريات الجليد الصغيرة تكسو سطح المنزل بالبياض...»[2]، ثم تظهر أيضاً هذه الصفات مع شخصية المرأة في قصة «شتاء آخر» حيث تقول: «سيكون طيفه الطفولي هنا في كل شتاء، وسيشاركني في اللعب بكريات الجليد، وجنون الاستعراض تحت المطر، سأقذف بزلاجتي معه من قمة الجبل، وأتزلج على قدمي كطفلة أتعبتها المدن الاستوائية...»(ص42).

---

(1) د. بدر، فاطمة: **الشخصية في أدب جبرا إبراهيم جبرا الروائي**، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2012م، صـ 9.

(2) العلكمي، تغريد: **شتاء آخر**، ص13. [سنشير إلى اسم الكاتبة فقط فيما سيأتي من هوامش كون المجموعات معلومة ووحيدة لكل كاتبة، مع ذكر رقم الصفحة داخل المتن اختصارًا للهوامش].

قد يُقبلُ -إلى حدٍّ ما- ذكرها لكُرَيات الجليد بأن المراد منها البَرَد الناتج من الأمطار، ولكن أن تصل إلى التزلج بالزلاجات من قمة الجبل، فذلك مما يحيل إلى أثر القراءات ومرجعيات القاصة التخييلية أو الثقافية، ومثلها قصة «حين انتهى العالم» التي تبدو في بنائها للشخصية ذات مرجعية ثقافية -أيضاً- تحيل على قصص الخيال العلمي أو ربما عالم الأفلام السينمائية، فمن خلال تصوير الشخصية -وهي هنا مجرد ضمير للمذكر المتكلم- يتسلَّلُ إلى أحد مواقع التواصل الاجتماعي عبر هاتفه الجوال، ثم يكتب «أنا أحد الناجين من حدث الحادي والعشرين من ديسمبر 2012م الذي انتهى به كل العالم، إذا كان هناك أحد ما زال على قيد الحياة فليراسلني فالخوف يخنقني...»(ص55)، وتمضي القصة في وصف حالة الشخصية المأزومة بعالم الفيسبوك والتواصل عبر الفضاء الافتراضي وحوارها مع نفسها وتوهمها نهاية العالم «هل كل هؤلاء ناجون معي؟! لا بل لم يمت أحد ينفض عنه الفراش طائراً من الفرح، يسرع يفتح أضواء الغرفة ..حمدًا لله لم ينته العالم بعد، يعود إلى هاتفه المحمول يحذف ما كتبه...»(ص57)

أما مجموعة «حالية اللبن» لكفى عسيري فتظهر فيها الشخصية ذات المرجعية الثقافية ممثلةً في شخصية الأب الذي يحاول إنقاذ ابنته المصابة بمرض المغص الكلوي فلا يستطيع عبور الحاجز الاستعماري للوصول إلى المشفى، وحين يحاول ذلك وهو برفقة زوجه المفزوعة على ابنتها إذا بهم يطلقون عليه الرصاص « أصرَّ زوجها على تخطي الحاجز، ولم يتجاوزه بخطوات حتى رأته منكبًّا على الأرض متشبثاً بالصغيرة وقد اخترقت الرصاصات جسديهما الملتحمين، ليكونا بذلك ضمن القرابين التي تقدمها الأرض كل يوم لتحتفظ بما تبقّى منها...» [(1)].

في هذه القصة تجسيد لشخصية الفلسطيني أو أي مواطن تحت الاستعمار الأجنبي في وطنه ومعاناته مع الحواجز والقيود وعدم الرأفة بالحالات الإنسانية في مرضها ومعاناتها.

ومثلها تأتي شخصية الطفل «محمد» ذي الثمانِي سنوات في قصة «لاجئ في غربة الاستعمار» من مجموعة «عندما تشيخ الجذور» لإيمان العسيري وفيها تصوير

(1) عسيري، كفى: **حالية اللبن**، ص 46.

لشخصية الطفل الفلسطيني الذي يهدم الاحتلال منزله، ويدمر قريته «قرية الزيتون» ويقتل أهله وإخوانه، ثم يروي قصته عبر الأقمار الصناعية إلى أحد المراسلين المتعاطفين معه الراغبين في نقل قصته للعالم، ولكنه ينتهي نهاية مأساوية يتجسّد فيها صلف الاحتلال ودمويته «وفجأة وبدون مقدمات انطلقت رصاصة اخترقت صدر المراسل تلتها أخرى اقتلعت قلب محمد وألقت به على صورة أسرته التي كان يحملها ونبض قلبه عليها حتى توقف.. أما دماؤه فقد سقت أشجار الزيتون، وبلّت تراب منزله، وسجلت عليه كلمات رددها محمد بقلبه: السلام..الوطن ..يسقط الاستعمار»[1].

هذه النهاية المأساوية ذات اللغة الحزينة لشخصية الطفل بما حملته الشخصية من هَمٍّ، وما عبَّرت عنه من حوارٍ كبير في مستواه اللغوي ربما كان صوتًا للكاتبة لا لشخصية الطفل الفلسطيني محمد، ولذا بدت القصة ذات نبرة رومانسية عالية الوصف، من أجل التأثير في القارئ ونقل معاناة الشخصية الفلسطينية ممثلةً في حال هذه الأسرة التي فقدت كل شيء وتبعها الطفل بمأساته في البحث عن أسرته وقريته المدمرة، لهذا بدت الشخصية ذات مرجعية ثقافية مصدرها المتابعة والقراءة والهمّ العربي الواحد ممثَّلاً في قضية القضايا فلسطين المحتلة.

ومن أثر القراءات قصة القبض على الماء التي تدور حول شخصية الفتاة التي تنتظر زفافها وتترقب حضور عروسها، فيأتيها خبر موته في ليلة الزفاف، وقد يبدو ذلك طبيعياً ويمكن أن يكون في بيئة الكاتبة ولكن أن تحمل النساء جثته وليس الرجال وتدخل بها عليها، فهذا ربما يقود إلى الثقافي ومسلسلات الدراما العربية «بعد ذلك دخلت مجموعة من النساء يحملن شيئًا ما، ثم وضعنه أمامي وتراجعن قليلاً للوراء.. وأخيراً نطقت إحداهن بعد تردد وبحذر شديد - إنه .. إنه جثمان زوجك»(ص17).

وقد بدت الشخصية في قصة « بريء في قفص الاتهام» (ص21) ذات طابع رومانسي في بنائها من حيث تصوير التلهف والندب واللغة المتكلفة بالسجع مما قد يذكِّر بطابع من السرد العربي الرومانسي المألوف في موضوعاته ولغته، ولنا أن ندلِّل بأثر تلك المرجعية الثقافية والأسلوب المنفلوطي بهذا المقطع من قصة «القبض على الماء» حيث تقول: «يا إلهي! ألم يئنِ للنفس أن تسعد؟ ألم يئنِ للحلم أن يتحقّق؟

(1) العسيري، إيمان بنت عبد الله: **عندما تشيخ الجذور**، ص 49.

حياتي كانت ميداناً للنضال، والنزال ولكن القُوَى فيها لم تكن متكافئة. فلكم سالت محاجري حتى تقرحت الجفون، ولكم بنيتُ أحلامًا سلبتها مني يد المنون، يا لحظِّي العاثر! لقد قَضَتْ يد المنون على حلمي البديع وحوَّلت نغمة حبي إلى أنين.. إنَّني أريد أن أهرب بنفسي.. أريد أن أنجو بها ولكن ..ممن؟!».

لغة عالية النبرة في التكلف بالسجع والتلهف في تصوير النفس وآلامها التي لا تحيل بالتأكيد سوى على مرجعية ثقافية.

مرجعيات البيئة

مرجعيات بيئة الكاتبات وطبيعة هذه البيئة العسيرية في تصوير شخصياتهن في المجموعات الثلاث تظهر في نماذج منها شخصية الفلاح وطبيعة الأرض التي يتعامل معها ويرعاها في تهامة عسير ومناطق جبالها الوعرة ذات السيول، ويبدو ذلك واحدًا من ملامح بناء الشخصية في مجموعة «حالية اللبن» حيث يظهر الفلاح في قصة «ارتواء» وهو يتماهى مع المكان ويتحول معه إلى فدى «حيث حبُّ الأرض يسابق الدم في عروقه لا ينفك عن الغدو والرواح يحمل وصبَ السنين في غدوه.. يواريها بين عذوق الذرة، ويروح وقد امتلأ وجهه غبطة استمدَّها من بسوق سنابل القمح» (ص37)، هنا تصوير واضح للشخصية المتماهية مع بيئتها المندمجة فيها حباً وتضحية تنتهي بنهاية مأساوية بارتواء جسده بالوحل والسيل الذي يجرفه «ارتوى كل شيء ذلك الصباح، ارتوت الأرض وارتوى جسده بالوحل، والسيل يجرفهما وهو متشبث بحفنات التراب حتى توارى عن الأنظار وارتوت الأوجاع بالدموع..»(ص38).

هذا الارتواء لشخصية الفلاح الذي يهبُ الأرض روحَه ويتماهى معها إلى حد التلاشي فيها، هو صنيع كل فلاح وقصته مع الأرض وشخصية المزارعين الذين وهبوا الأرض أرواحهم بما يقاسونه من أهوال حين كان المطر والسيل وسيلتي الري والزراعة بما يحملانه من مخاطر، ولكن البيئة الزراعية هنا والمكان شخصية تقسو وترأف.

تظهر شخصية المرأة الريفية قويةً وحنونًا تربِّي أبناءها على القيم وتبذلُ من أجلهم حياتها كما في قصة «حالية اللبن» وهي أنموذج للمرأة العسيرية التي تواجه المجتمع متمثلاً في العم الذي يحاول أخذ أبنائها منها، والعرف الذي يفرض عليها الاستسلام لرغبته في الزواج بها لمجرد حفظ أولاد أخيه، ولكنها ترفض ذلك وتقف

بمنطقها وأمومتها وإصرارها لتستردهم، ثم تهاجر بهم، وبعد عشرين عاماً يعودون إلى عمهم المقعد محملين بوصايا والدتهم ألا يخذلوه، هنا تظهر الشخصية النسائية بقوة شخصيتها وحضور بنائها مثالاً لكثير من الأمهات في البيئة التي تعالجها نصوص مجموعة «حالية اللبن».

ولعلَّ هذه الشخصية للأم «حالية اللبن» وشخصية الفلاح قبلها هما الشخصيتان الوحيدتان في المجموعات -كلها- التي يمكن من خلالهما أن نلحظ شيئاً ما من خصوصية البيئة العسيرية بمعالجة عابرة لا تمثِّل هدفًا مقصوداً أو هاجساً تحمله المجموعات، ولهذا فإنها يمكن أن تنطبق على أي شخصية في أي مكان، ومن هنا لم تنهض القاصة العسيرية بتصوير الشخصية الممثلة لبيئتها تصويراً مركَّزاً بحيث يمكن أن نقرأ فيها ومن خلالها طبيعة المكان وشخصيته وخصوصية التجربة وأهميتها.

كما تظهر شخصية الجد المأزوم في بيئة طغى عليها الوافد الجديد من الحياة المعاصرة بتفكُّكِ أفراد الأسرة فيها وانشغال الأبناء بالعمل وظروف الحياة الجديدة عن العناية بالأبِ الكبير في السن، ويتجسد ذلك في شخصية الرجل المسن في قصة «عندما تشيخ الجذور» من المجموعة التي تحمل عنوان هذه القصة لإيمان العسيري، والقصة ذات نهاية مأساوية للأب (الجذر) الذي تركه أبناؤه ومات في المشفى دون أن يسأل عنه أحد، وظل يعاني الغربة والحسرة قبل ذلك وسط منزله، فلا ابن يسأل عنه ولا قريب يبحث عنه، وحين تركوا لديه الحفيد مُعَاقَبَاً عن الخروج معهم حاول الجدُّ أن يشكو إليه ما يعانيه من عدم السؤال عنه أو جلوس أبنائه إليه لكنه لم يفهم لصغر سنه، ثم تنتهي بالجدِّ همومه وآلامه في المشفى في جو الشتاء البارد «لقد مرَّ أسبوع آخر، ولم يذكره أحد، نَسِيَهُ الجميع لانشغالهم بعالم «الأنا» ولم يشتق إليه إلا غرفته ومذياعه وعصاه...» إلى أن يموت بعد أن يرفض الزاد والشراب «حزن الطبيب على هذا الشيخ الذي نسيه أبناؤه واحتار ماذا يفعل بجثته، ولم يسأل عنه أحد، ولم يأت أحد لتسلم جثته لغسلها ودفنها، بل لم يحضر أي منهم للدعاء والترحم والصلاة عليه» (ص 39).

هذه النهاية ربما تكون محملة بطابع خاص وحالة استثنائية قد لا تكون عامة في المجتمع القبلي المحافظ على قيم الأسرة وتراتبها الهرمي الأسري الذي يحفظ

للكبير مكانته فيها، ولعلَّ الكاتبة أرادت بها الترميز إلى التعامل مع القديم ممثلاً برمز الأب مع تغيّر قيم المجتمع في بعض مناطقه وبيئاته وذلك بانشغال الذات -الأنا كما سمتها- بذاتها، وترك الأصل والجذور، لهذا كان التعبير في عنوان القصة مجازيًّا «عندما تشيخ الجذور» لبيان كيف ينتهي مصيرها بالإهمال والنكران وعدم الوفاء.

وإذا كانت مجموعة «حالية اللبن» يغلب على قصصها تمثيل بيئة القرية -إلى حدٍّما- بشخصياتها فإن المجموعتين الأخريين تمثلان شخصيات المدينة، كما في مجموعة «شتاء آخر» التي تتنوع فيها الشخصيات مثل شخصية الرجل العاطل المنتظر لفرصة العمل في قصة «حين يتمدَّد الفراغ»، وشخصية المتخرج الباحث عن عمل في قصة «وداعاً أيتها البطالة»، وشخصية المغترب في قصة «رسالة من مغتربة»، وشخصية الفنان بظروفه الاجتماعية القاهرة لفنه وإبداعه الذي لا يفهمه المجتمع، في حين أنَّ مصدر رزقه هو فَنُّه ولوحاته كما في قصة «حين تتعذر لوحة»، وشخصية المرأة العانس ممثلة في «مها» التي تنتظر الزوج فلا يأتي، وتتفانى في خدمة الأسرة مغلوبة على أمرها في قصة «حزن بنكهة القرفة»، ومثلها شخصية المرأة التي يتأخر زواجها في قصة «شتاء آخر».

وهكذا تتنوع شخصيات هذه المجموعة التي يجمعها معادلُ الشتاء رمزاً للفراغ، وللأرق، وللعنوسة، وللبطالة، وللواقع المأزوم للشخصيات- للمرأة وللرجل معاً- ولهذا قد يكون الانتحار هروباً ولا فرق بين أن يكون انتحاراً مجازياً أو انتحارًا حقيقيّاً كما في نهاية قصة «عندما تغترب الذات» حيث يكون نهاية الشخصية هكذا «يأتي الصباح وتجتمع سيارات الشرطة حول المنزل ولا شيء مُهِمًّا سوى قصاصة كتب عليها «متُّ باحثًا عن ذاتي التي أضعتها في صحراء الحياة» (ص 44).

والقصة القصيرة -كما يؤكد منظروها ومنهم أوكونور Frank Oconnor - «تعبِّرُ عن جماعة خاصّة معزولة، لها مزاجها الذي يميزها عن غيرها، وهي جماعة تعاني من ألوان الضغوط الاجتماعية، وهي تسعى جاهدةً إلى متنفَّس أو خلاص»[1]، ومن هنا تبرز شخصيات المدينة بأزماتها المتعدِّدة وبأحلامها التي لا تتحقَّق في طموحاتها

(1) أوكونور، فرانك: **الصوت المنفرد، دراسات في القصة القصيرة** ترجمة: محمود الربيعي، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993، صـ 28.

المادية والطبيعية، ومنها أمٌّ تحلم بالولد في قصة «نقص مؤلم» وشاب يحلم بالوظيفة أو امرأة ترغب في الزوج أو فنان يحلم بالشهرة وتقدير فنه وغيرها من الشخصيات في القصص السابقة.

وقد تغدو البيئة رمزاً للوطن كما في قصة «تحدٍّ وأمل» من مجموعة «عندما تشيخ الجذور» حين تصوِّر الخروج عنها تصويراً يكاد يكون كابوسيًّا «انتهى بي المطاف على حين غرة إلى أرض جدباء خالية من الحياة ليس فيها كلأ ولا ماء بل مليئة بالأشواك الجارحة والصخور الحادّة المؤذية..ماذا أفعل؟! حاولت العودة من حيث أتيت لكني ضللتُ الطريق...»(ص25).

هكذا تصور القصة حالة هذه الشخصية الخارجة عن بيئتها، تتابع السَّير تارة تجري لاهثةً وتارة مترنحة، ثم تمضي في وصف الدرب الطويل الرامز للحياة يتخللها نداءات متلهفة:

«- أين أنت يا جنة العطاء والخير؟ - أين أنتِ يا أرض الحياة والأمل؟!»(ص 26- 27).

هذه القصة المحملة بالرمز للبحث والسعي تنتهي نهاية حالمة بتحقق الأمل والخروج من دوامة الغربة ولكنها كما بدأت خيالية تنتهي «.. وبعد جهد شاق وصلت ونلتُ مطلبي قبضت بيدي بعنف على رمال جنتي واحتضنتها بصلابة، شربت من مائها العذب حتى ارتويت استنشقت هواءها العليل الذي حرمتُ منه طويلاً ...»(ص 28).

تظهر أيضاً من شخصيات المدينة المأزومة بظروفها الصَّعبة في العيش والحياة المتناقضة بصراعاتها شخصية «سالم» في قصة «ميزان الحياة»، سالم هذا ينشأ في ظروف قاسية وأزمة اجتماعية منذ أن كان طفلاً مع أخته ووالدتهم التي تضحي من أجله بكل شيء، ومن بعدها أخته التي تتزوج رجلاً مُسنّاً لتوفر لهم معيشة مناسبة وحماية من قسوة الزمن عليهم، لكي يتعلم سالم، لكنه يقابل إحسانهم بجفاء وبقسوة فيهجر أمه وأخته حين يصبح قاضياً مرموقاً، فلا يعطيهم شيئاً مما يجب عليه نحوهم.

هذه القصة سنقف لديها لاحقاً فهي ذات طابع روائي ممتدة في حوادثها ومساحتها الزمنية ولكن ما يعنينا منها هنا أنها تعبِّر بجلاء عن شخصية المدينة المأزومة وحياتها القاسية.

ولعل هذه هي مجمل المرجعيات التي تتحرك فيها المجموعات الثلاث، ولا تتجاوزها إلى منطلقات وروافد أعمق، وربما يرجع السبب إلى كونها بواكير تجارب القاصات الثلاث؛ حيث لا يمكن أن نحكم على هذه المجموعات بما قد يمثِّل خصوصية لكل كاتبة تظهر فيها رؤيتها الخاصة للعالم ومرجعيتها الفكرية أو الفلسفية، وطريقة التعامل السردي مع هذه الرؤية؛ حيث تظل التجربة في بداياتها وتبدو في مدار المرجعيات التي رصدناها هنا لا تتجاوزها، وقد تمتدُّ على استحياء إلى ملامح من حياة الكاتبات أنفسهنَّ، ولكنها غير مؤكَّدة للقارئ، وليست ذات بعد واضح يشكِّل خصوصية في بناء الشخصية إذا ما نظرنا إلى قصة «اسم تكميلي» في مجموعة كفى عسيري التي تعبِّر به ربما عن اسمها « لمَ لا يكون الاكتفاء من البنات هو اسمها ليأتي بعدها ثالث إخوته بإذن الله؟! أصبح اسمها (تكميليا) ليقف والدها عند هذا الحد من إنجاب الإناث وليحضر الصبي» (ص13).

هذا المقطع الوحيد في المجموعة الذي يبدو واضحًا في دلالة اسم الكاتبة «كفى» وإسقاطه فنيًّا على حياتها بما يوحي بمرجعية خاصة من حياة الكاتبة -غير ما رصد- كما أنه قد يمتد إلى عالم السرد وأفقه التخييلي.

ثانياً: مقومات الشخصية وسماتها

على الرغم من كون الشخصية كائنًا ورقيًّا -كما قررنا من قبل- فإنَّها في العمل القصصي تمتلك مقومات شخصية لابد منها لبناء النوع القصصي، ومن هنا تبرز الشخصية مكوِّناً أساسيًّا يعتمد عليه العمل السردي، ولو ذهبتْ منه لانتقل من جنس إلى جنسٍ أدبي آخر، فتكمن أهميتها بكونها في وجودها أو عدميتها يتمُّ تحديد الجنس الأدبي، ولهذا يعبِّر رولان بارت Barthes عن أهمية الشخصية في عالم القصة بقوله: «ليس ثمة قصة واحدة في العالم من غير شخصيات»[1]، والشخصية هي كل مشارك في أحداث الحكاية سلبًا أو إيجابًا -كما يعرفها معجم مصطلحات نقد الرواية للطيف زيتوني- «أما ما لا يشارك في الحدث فلا ينتمي إلى الشخصيات بل يكون جزءًا من

(1) بارت، رولان: **مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص**، ترجمة: منذر عياشي، ط2، مركز الإنماء الحضاري، الأعمال الكاملة (2)، 2002م، صـ 64.

الوصف، فالشخصية عنصرٌ مصنوع مخترَع ككلِّ عناصر الحكاية»[1]، بل إن بعض الباحثين جعلها مقدمة على الأحداث و«من منطق السرد أن تكون الشخصيات نقطة البداية بدلاً من الأفعال، وجعل الصياغة الشكلية المناسبة للأدوار تتولاها الشخصيات في أي سرد»[2].

ومن هنا سنمضي في تقسيم مقومات الشخصية إلى مقومات الهوية الأساسية؛ كالاسم والسن والجنس وغيرها، وإلى الخصائص المميزة لها، وإلى الأحوال وسنقف على بيانها في المجموعات على النحو الآتي:

مقومات الهُوية الأساسية

في مجموعة «شتاء آخر» لا تبرز مقومات الهوية الأساسية من تحديد الاسم، والسن، والجنس، والوظيفة الاجتماعية للشخصيات كثيرًا بقدر ما تحضر الضمائر مثل ضمير الغائب - وهو الأغلب- وضمير المتكلم، وبهما تتضح الشخصيات ووظائفها في القصص، وهي تبدو - بحسب ترتيب القصص- على النحو الآتي: ضمير الغائب الذي يتحدّث عن شخصية رجل - لا نعرف عنه سوى جنسه- يعاني الفراغ «فراغ صاخب يملأ موجاته السمعية» (ص 12)، وهذه الشخصية تواجه الفراغ بالهروب، وخيارها المضاد له هو النوم، والقصة التي تليها تروي بضمير المذكر كالأولى عن فراغ تعانيه الشخصية التي لا أبعاد جسدية أو نفسية لها، فهي مجردة تسبح في المطلق لتنتقل بعدها إلى وصف حالة الشخصية الأنثوية أيضاً في قصة «أرق» التي يمثلها ضمير المتكلم فيدور في حلقة الفراغ، والحياة المدنية بمثيراتها الإعلامية من تلفاز وجهاز حاسوب، وحالة التنقل بينهما، لتنتهي بالحاجة إلى الصلاة، والمصحف، لتشعر بعدهما بالهدوء والتوازن النفسي.

وتستمر الشخصيات في بقية قصص المجموعة مجرد ضمائر تتنقل بين الحديث عن شخصية الرجل طورًا، والمرأة أطواراً أخرى، وهكذا تتابع القصص لتصوير أنواع من الشخصيات الاجتماعية كشخصية العازب المغترب، والمتخرج الباحث عن

(1) د. الزيتوني، لطيف: **معجم مصطلحات نقد الرواية**، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 2002م، ص 114.

(2) ريكور، بول: **الزمان والسرد التصوير في السرد القصصي**، ترجمة: فلاح رحيم، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، طرابلس، 2006م، ص 76.

وظيفة في قصة «وداعًا أيتها البطالة»، وشخصية الفنان في قصة «حين تتعذر لوحة»، وشخصية المرأة العانس «في شتاء آخر»، وشخصية المأزوم نفسياً المنتحر الذي يعاني الفراغ في قصة « عندما تغترب الذات»، والشخصية «الديجتل» الرقمية -إذا جاز التعبير- التي تتماهى مع العالم الافتراضي، وفكرة نهاية العالم كما في قصة «حين انتهى العالم».

فالضمائر في ما سبق من شخصيات هي البديل عن المقومات الأساسية للشخصيات بسماتها المعروفة في القصة القصيرة التقليدية، «والضمائر تحيل على شخصية ملتبسة الهُوية» كما يقول أحد الباحثين[1]، ولكن هنا يظهر تجاوز الكاتبة للمألوف في بناء الشخصية القصصية، وتوظيف الحداثة في فهمها، وفق الكتابة الحديثة، وهو الغالب على بناء شخصياتها كفواعل أو كما يسميه جريماس Greimas بالعامل « actant الذي يعادل الشخصية عند بروب، والشخصية الأصل عند لوتمان، وقد أدخل جريماس مصطلح العامل إلى السرديات متأثراً بعلم اللغة»[2].

أما في قصة «حزن بنكهة القرفة» فيختلف الأمر لاختلاف بنية الشخصية فهي تجسَّدُ باسمها ومحيطها الكامل من خلال شخصية «مها» ففيها يظهر بناء الشخصية المتكامل ومقوماتها إذْ نعرف اسمها وسنها ووظيفتها الاجتماعية داخل الأسرة، فهي «معطاء ومحط محبة الجميع في المنزل، تتفانى في خدمة والديها وأخويها وحتى أختها الكبرى التي تزوَّجت، فهي تعرض عليها دومًا مساعدتها وأن تضع أطفالها لديها حين تودُّ الذهاب إلى أي مكان» (ص34) ومن صفاتها «كانت مها تعشق المطبخ، وتتفنّن في تقديم صنوف الطعام» (ص34)، وتظهر صفاتها الجسدية «كانت متوسطة الجمال، بيضاء اللون، شعرها طويل ذو لون بني أقرب إلى لون الشوكولاته، أنهت دراستها الجامعية قبل ثماني سنوات، ولم يصدر قرار بتعيينها ولم تجد وظيفة خارج نطاق التعليم لتشغل بها نفسها» (ص34).

---

(1) الزكري، عبد اللطيف: **جماليات القصة القصيرة العربية الحديثة والمعاصرة؛ دراسة في المكونات الفنية**، ط1، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، 2012م، صـ 262.

(2) برنس، جيرالد: **قاموس السرديات**، ترجمة: السيد إمام، ط1، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، 2003، صـ 8.

ثم تعرِّف بها وبسنّها «إنها تعلم يقينًا أن الجميع يتحدثون بأصوات منخفضة حين تدير لهم ظهرها عن بلوغها سن الثلاثين دون زواج»(ص 35).

وبهذا تكون شخصية «مها» في المجموعة هي الأكثر تجسيداً للمقومات الأساسية في رسم الشخصية، تشبهها شخصية الأب في قصة «واقع» التي توضِّح شخصيته وحياته وحلمه بمنزل يعيش فيه، ويدفع كل ما جمعه في حياته إلى المقاول الذي يتحايل عليه بعد أن ظل يحلم بتفاصيل ذلك المنزل الذي سيجهزه «بالتحف الفرعونية والشرق آسيوية، والبوابة الإلكترونية التي تفتح له عند عودته من العمل مساءً، فيدخل بسيارته إلى منزله الرائع تاركًا كل هموم الدنيا خارجه» (ص 46) فذلك كله لم يتحقق..

ومن هنا يتحدد حلم الرجل وقضيته وتفاصيل شخصيته الحالمة منذ أن كان طفلاً يحكي لوالدته تلك التفاصيل لتدعو الله له أن يحقق حُلمَه «حتى تزوج وأنجب أربعة أطفال- وهم عصام، دانيا، بسمة، ورامي أصغر الأبناء- وينتهي حلمه بورقة هندسية رُسِم عليها منزله، ولكن المفارقة والدهشة تنتهي بها القصة بأنه وقع ضحية لعملية نصب أدت إلى أن يقتل ولا يظهر ذلك إلا في نهاية القصة بعد أن يعيش مع أبنائه الحلم والخيال الجميل في توزيع الغرف والأحلام في منزلهم المزعوم «ثم رفع الورقة قليلاً عن مستوى يديه ومزقها، نعم مزقها مرتين وثلاث ورباع حتى اختفت معالم رسومها..» (ص48).

وبذلك تظهر مقومات الشخصية الأساسية في هاتين القصتين فقط من مجموعة «شتاء آخر».

أما مجموعة «حالية اللبن» فإنها تهتمُّ بالمقومات الأساسية للشخصيات في معظم قصصها ما عدا القصص القصيرة جداً ذات الضمائر، أو العامل - في نهاية المجموعة-، فنجدها تصور شخصياتها بالأسماء حتى أنها تضعها عناوين للقصص، مثل: قصة «فارس»، وقصة «فاطمة» أو بالصفات، مثل «قصة السائق» وقصة «حالية اللبن».

وفي قصة «اعتقال حلم» - على سبيل المثال - نجد شخصية الأب القاسي أمام شخصية الطفلة «هند» بأحلامها الصغيرة، وظروفها المادية الصعبة، وتظهر لنا شخصية

العم سعيد، الجار الغني المتفضل عليها «بالسخاء في المشاعر والنقود وتوالي الهدايا كل مناسبة تسوّق» (ص 10)، ثم كيف يتحول ذلك السخاء إلى رغبة في الزواج، والقصة بذلك تلامس موضوع زواج الصغيرات ملامسةً خفيفة عابرة، ولكن الأم تقف بالمرصاد لذلك الأمر على الرغم من ضعفها، فيغمى عليها مما سمعته من خبر موافقة الأب على زواج ابنتها من الجار الكبير في السن، وعندئذ يفزع الجميع، ويبكون، بمن فيهم الجار، وتنتهي القصة في تصويرها لهذه المأساة بنهاية رومانسية مثالية؛ حيث يبكي الجار وتغسل دموعه لحيته ويسند ظهره إلى الجدار ويطلق زفرة كبيرة، «ثم أخرج مبلغاً كبيرًا من المال وأعطى هنداً، هذا لكِ يا ابنتي عيشي مع والديك وإخوتك الحياة التي تتمنونها، وغادر، وهو يتوكأ على بقايا جسمه الذي أنهكته بشاعة المشهد وخلفتْ فيه رجفة لن ينساها.. توضأ قلبه ذلك المساء بدموع الأم وابنتها فلم يعد يفكر في اعتقال أحلام الصغيرات» (ص12).

تصور هذه القصة الشخصيات تصويرًا واضحًا بمقوماتها العامة لتظهر لنا طبيعة تلك الشخصيات وكأننا نعرفها تماماً في نماذجها المعهودة من صورة الرجل المسن الغني، ورغبته في الصغيرات من النساء، ومن شخصية الأم والبنت التي تعاني الفقر والحاجة، وإن كانت لغتها وبنيتها يتخللها -كما لاحظنا- طابع النهايات المثالية والرومانسية العالية، لكن ذلك لم يُعدم ما نحن في حاجة إلى معرفته من مقومات الشخصية الأساسية في القصة لشخصيات الأب، والأم، وهند، والجار المسن، وكان من الممكن أن تكون هذه القصة في موضوع زواج الصغيرات أكثر عمقًا وأدق معالجة لهذا الموضوع من وجهة نظر نسوية لتستبطنها من الداخل بضمير المؤنث القادر على رؤية الموضوع بطريقة أعمق، لكن ذلك لم يتحقق في كتابات المرأة في عسير - من خلال عينة الدراسة- وكنا نتوقع أن نجد في تلك القصص ضمير المرأة ووعيها بقضاياها لا مجرد قصص عامة لا تبتعد عمَّا يكتبه الرجل بضميره أو بضمير المجتمع بحياديته وبنظرته الخارجية لتلك القضايا، فبرزت تلك القصص سطحيةً، ولو أننا حذفنا اسم كاتبتها لما تميّزت كثيراً عما يكتبه الرجل، ومن هنا لم يبرز صوت المرأة وجنوسيتها الكتابية بعوالمها المختلفة وزاوية رؤيتها الخاصة.

وتمضي قصص المجموعة في تصوير عدد من الشخصيات سواء بالاسم أو بالصفات أو بالوظيفة الاجتماعية فكما وجدنا الطفلة والجار نجد شخصية المرأة

المنتظرة لغائبها الذي يكسر قلبها بعودته من غربته بامرأة شقراء في قصة «قلب آثم» أو شخصية الأم وولدها المعاق في قصة «حلم مؤجل» وشخصية السائق الأجنبي المثابر الذي يتعلم العربية، وهو يعيش لدى أسرة عربية سعودية في قصة « السائق».

ونجد تنويعًا في شخصيات القصص في المجموعة فإلى جوار ما سبق هناك شخصية أحد الأصدقاء الثلاثة، وشخصية مريضة السرطان وأمها التي تموت بسبب اتصال خاطئ يبلغها بوفاة ابنتها المريضة فتموت الأم السليمة، وتعيش البنت المريضة، وشخصية الموظف وزميلته واللقاء خارج العمل في قصة «لقاء عابر» وشخصية العانس في «سقوط أنثى» وشخصية الأم الحنون المضحية بحياتها من أجل أولادها في قصة «فاطمة» وقصة «حالية اللبن»، وكذا شخصية الفلاح في قصة «ارتواء»، وشخصية الفلسطيني في وطنه المستعمر -كما رصدناه من قبل- في قصة «الحاجز» وشخصية الأب المحب أيضاً في قصة «شرفة» الذي يغادر منزله بحثاً عن ولده الغائب، وقد ترك رسالة تقول: «عذرت ابني المسافر فهو لم يشعر ماذا يعني أن ينتظر والدٌ ولده، لذلك لم يرسل ما أطمئن به إليه، فقررت السفر والبحث عنه رغم عجزي وكِبَري.. إن عدتُ فأنتم أبنائي وأسعد بهذا وإن متُّ فمن أجل ابني..» (ص 48).

بهذا الوصف تمضي المجموعة في رسم شخصياتها ووصف أفعالهم، ويُظهر واقع هذه الشخصيات النسائية التي تصوِّرها المجموعة أنَّها لا تبتعد عن الأنساق الثقافية لتشكيل صورة المرأة في الأدب السعودي سواء كان قصة أو رواية؛ إذ تتباين الشخصيات النسائية في قبولهن لواقعهن -كما يقول أحد الباحثين- «بين القبول المقتنع بدونية الذات باعتباره الواقع الطبيعي الذي يفرضه عليها موقعها في مجتمعها حتى لو كان مجحفاً في حقِّها، وبين قبولها واقعها حماية لذاتها من قبيل التعايش مع واقعها المأزوم الذي تفوق سطوته قدرتها على مقاومته فترضخ له قهرًا لا اقتناعًا به»[1].

أما مجموعة «عندما تشيخ الجذور» فإن الشخصيات فيها من بدايتها تستعمل

(1) المسعودي، أحمد موسى ناصر: **الأنساق الثقافية في تشكيل صورة المرأة في الرواية النسائية السعودية**، ط1، نادي أبها الأدبي، ومؤسسة الانتشار العربي، 2014، صـ 195.

الضمائر ومن ذلك شخصية الرجل المأزومة التي تنتهي بالموت في قصة «آلام الندم» التي لا يظهر فيها أي مقومات للهوية، بل تكون مجردة وعامة وعائمة في المطلق الإنساني الذي يمكن أن يمر به كل شخص، وتشبهها شخصية قصة «بريء في قفص الاتهام» وهي شخصية مُتَّهمٍ لا نعرفُ له تهمة غير أنه يكثر التأوهات من ظلم وقع وانتهى به في قفص الاتهام الذي وضعه أصدقاؤه فيه، وهي في هذه الحالة تصوِّر الشخصيات من الخارج برؤية تكاد تكون ذكورية، ثم تصور لنا القصص الأخرى شخصيات باستعمال ضمير الأنثى المجردة أيضاً عن التحديد كما في قصة «القبض على الماء» وهي تتحدث عن شخصية امرأة يموت عروسها ليلة الزفاف، وتندب حظها العاثر دون أن تتعمّق في وصف الشخصيات أسماءً أو هويةً، ومثلها ضمير المؤنث في قصة «شمس المستقبل» فهي تعبِّر عن شخصية امرأة مأزومة بفقد الحياة التي تريدها ولا تستثمرها في شيء مهم، فتعاني الحرمان ولكنها تسعى إلى الخروج للمستقبل من خلال حوارها مع نفسها دون أن نعرف كيف سيكون ذلك الخروج وماهيته وحدوده؟

أما في قصة «وتوقف الزمن» التي تنبني على مفارقة تتمثل في توقف المنبِّه لعطل أصابه عن تحديد الزمن لصلاة الفجر، فتظهر بعض ملامح الشخصية ومقوماتها لوصف المرأة المحافظة على الصلاة في مقابل زوج كسول غير مهتم، وإن كانت القصة تقوم على مفارقة مفتعلة، وغير عميقة لحدث عادي ويومي.

وحين نمضي في ما بقي من قصص المجموعة نجد في قصة «عندما تشيخ الجذور» نموذجاً للقصة التي تظهر فيها مقومات الشخصية ممثلةً في الجدِّ المسنِّ وما يعانيه من غربة في داره، ومن عجز وإهمال من أبنائه، كما تتضح البيئة الاجتماعية المحيطة به من شخصيات مجردة كنماذج دون توصيف دقيق لها ممثلة في الحفيد، والسائق، والخادمة، والابن، وكذلك الأسرة -مجرد وصف عام لها- والطبيب في ختام القصة.

ومثلها تأتي قصة «لاجئ في غربة الاستعمار» حين نجد شخصية محمد الطفل الفلسطيني ذي الثماني سنوات مع شخصية المراسل في إحدى القنوات، وفي هذه القصة نتعرف إلى جنسية هذه الشخصية وحياتها وأزمتها في وطنها المنهار، ونهايتها المأساوية بالموت قتلاً بالرصاص مع المراسل الإعلامي.

والشخصية الأكثر وضوحًا في هذه المجموعة هي شخصية «سالم» في قصة «ميزان الحياة» وهي -كما أشرنا- أطول قصص المجموعة؛ إذ تقع في 18 صفحة، وكأنها بأرقامها (من 1- 10) ذات بناء شبه روائي؛ فهي تتناول حياة الشخصية مُتتبِّعةً لها في مراحل عمرية متفاوتة، وتستخدم تقنية الاسترجاع الفني (flashback) إذ تبدأ من جلسة سالم لأول مرة على منصته في المحكمة قاضيًا، وبجلسته الأولى مع قضية امرأة تشكو إليه زوجها الذي طردها من المنزل الذي بنته معه، ثم تأتي شخصية الأم المسنَّة تتكىء على عصاها شاكية ولدها ليظهر في النهاية أنها أمه، ومن هذه النقطة بظهور الأم تبدأ قصة سالم والحديث عن حياته وشخصيته مع أسرته، وكيف ضحَّتْ من أجله الأسرة أمًّا وأختًا ليتعلَّم ويصبح قاضيًا، لكنه يحمل أزمته وعقدته ويهملهما وقتَ حاجتهما إليه، وبذلك تتضح لنا شخصية «سالم» بكلِّ مقوماتها شخصيةً مأزومة في علاقتها مع المرأة؛ فهو يبدو قاسيًا في حكمه على النساء اللاتي يقضي بينهن فلا يعيرهنَّ اهتماماً، ولا تعاطفاً، فيبدو فظًّا غليظاً في ردوده وحواره متمثلاً عقدته مع كل امرأة، ومستحضرًا أزمته مع كلِّ أنثى.

وحين نتأمل هذه الشخصيات القصصية في المجموعة، - ولا سيما الشخصيات النسائية- فإننا نلاحظ أنها لا تختلف عمَّا استنتجه أحد النقاد في شأن الكتابة السردية السعودية عمومًا من أنها «تكشفُ عن هُوية أحادية أو هي صوت أحادي، يعبِّر عن هُوية نسوية جمعية، تشكَّلت في سياق منظومة اجتماعية/ ثقافية ذكورية مهيمنة»[1].

الخصائص

بعد أن تعرفنا إلى المقومات الأساسية لشخصيات المجموعات الثلاث سنقف فيما يأتي عند خصائص تلك الشخصيات، ونقصد بها الخصائص المادية كالجانب الجسمي، والمالي، واللباس وغيرها من الخصائص المادية، والخصائص المعنوية كالجوانب المتصلة بالنفس والثقافة والعقيدة وما شابه ذلك، والشخصية نظام ينشئه النصُّ تدريجاً: «وكلَّما أضيفت إليها خصائص أضحت معقَّدة غنية دون أن تفقد هُويتها الأصلية، والمتلقي إذ يتلقّى كمًّا غزيراً من الخصائص الشخصية الدلالية ينتقي ما يراه

(1) د. المناصرة، حسين: **تجليات في النص «دراسات في الأدب السعودي»** ط1، دون دار نشر محددة، الرياض، 1436/ 2015، صـ117.

به أصلح، فينسى بعضها وقد يضيف غيرها..»[1] وسنمضي في بيان تلك الخصائص وفق ترتيب المجموعات السابق.

فمجموعة «شتاء آخر» إذا ما استثنينا شخصية «مها» في قصة «حزن بنكهة القرفة» لا نجد اهتماماً بالجوانب المادية للشخصيات في معظم القصص، خلا شخصية «مها» التي نجد خصائصها، فقد «كانت متوسطة الجمال، بيضاء اللون، شعرها طويل ذو لون بني ...الخ» (ص34)، في حين أن بقية الشخصيات تهتم القاصّة فيها بالخصائص المعنوية لا غير، فهي شخصيات ذات ثقافة تنتمي إلى عالم الفنِّ والقراءة غالبًا، وهي حين تكون في أزمتها فإنها تتصرف تصرفاً يدلُّ على ثقافتها العالية؛ فهي تلجأ إلى القراءة أو إلى القلم والمحبرة «فلا يملأ هذا المكان سوى قلمي الخشبي ومحبرتي الصدئة وبقايا وريقات شجر الربيع التي احتفظت بها للكتابة عليها، ومزمار صاحبي الراعي الذي أودعني إياه قبل رحيله نحو الربيع» (ص14)، أو قد تلجأ بدلاً عن القراءة والكتابة إلى مشاهدة فيلم «قارب الفيلم الوثائقي الذي أشاهده على الانتهاء، ولم أنغمس حتى الآن في محتواه، كان يتحدث عن منازل الأسبانيين الضاربة في القدم...»(ص17)، أو إلى لوحةٍ « وهنا توقف، عاد ليغمس الفرشاة في اللون الرمادي، ورفعها مدمجًا خطه الفيروزي به بصورة عرضية، ثم عاد لينظر إلى اللوحة عن بعدٍ قريب متسائلاً عمَّا يرسمه..»(ص29).

وهكذا نلاحظ من خصائص معظم هذه الشخصيات أنها تنتمي إلى عوالم مختلفة من الثقافة، وأنها على الرغم من معالجاتها النفسية وأزماتها التي يسميها النقادُ» اللحظة الحاسمة للشخصية في حياتها التي لا تجعلها في لحظة ثبات أو استقرار؛ بل في حالة تأزّم»[2]، وأزمتها تلك ناتجة من الفراغ، والبطالة، والحاجة إلى ملئها بالعمل والإنتاج، وذلك هاجس معظم شخصياتها وموضوعها الأساسي، إلا أنها في اغترابها عن ذاتها تحمل قِيَمًا تجعل الدين هو الراحة، والمعادل لملء ذلك الفراغ وعلاج تلك الخصائص النفسية.

(1) القاضي، محمد وآخرون: **معجم السرديات**، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، ط1، دار محمد علي للنشر- تونس، دار الفارابي- بيروت، 2010م، صـ271.

(2) الشاروني، يوسف: **القصة القصيرة: نظريًّا وتطبيقيًّا**، ط1، كتاب الهلال، القاهرة، العدد (316)، أبريل 1977م، صـ69.

ففي قصة «نقص مؤلم» مثلاً تنتهي مشكلة الشخصية بالفرج، فيقوم البطل بالسجود لله على بلاط المستشفى حين يأتيه خبر حمل زوجته، وفي قصة «أرق» بعد أن تجرِّبَ شخصيتها -وهي المرأة هنا -كل أسباب قتل الوقت من وسائل تقنية حديثة، ويقترب وقت الفجر، تتوضأ وترتدي لباس الصلاة ثم: « افترشت سجادتي التركية في ركن قصي من الغرفة، ودخلت في الصلاة ... أسجد فينسكبُ قلقي عبر شراييني إلى حيث لا أدري، لكنه يرحل، وفي السجدة الأخيرة شعرتُ بهواء بارد يلفُّ جسدي...»(ص19).

في مجموعة «حالية اللبن» تظهر خصائص الشخصيات متفرقة هنا وهناك في ثنايا القصص دون التركيز على شخصية محددة أو العناية بها، فمن الخصائص المادية قد نجد مثل هذه التوصيفات المتفرقة في القصص كما يأتي:

«غير أنه يراعي جوانب لم يتبيّن أنها مهمة إلا عندما رأى جسد هند قد اقترب من الأنوثة» (قصة اعتقال حلم، ص10).

«يعود متأبطًا ذراع شقراء نزعت منها فرحة اللقاء، وألبستها رداء الأموات» (قصة قلب آثم، ص 16).

«فلم يزل أمامه رحلة علاجية طويلة تمكِّنه من النطق والسمع والسير على قدميه...» (قصة حلم مؤجل،ص20).

«لماذا لم تتفحص أثر الجرعات في جسمي وترى كيف بدا شعري بعد استخدام الدواء الكيميائي» (قصة حديث المرايا، ص25).

«تحبُّ اللون الأحمر حدَّ الشغف تقتني كل ذات لون أحمر، حقيبتها، علبة أقلامها، شرائط الستان التي تربط بها جديلتيها..» (قصة اللون الأحمر، ص31).

«لم يأبه بما سيحلُّ بجسده الهزيل...ظنًّا منه أن تينك اليدين النحيلتين قادرتان على أن تحميا أرضه من الأذى..» (قصة ارتواء، ص 37).

«غادر وفي نفسه عليها شيء فالكل يعلم عنها جمالها وحسنها... سارت بخطى واثقة بأن لا شيء سيقف بينها وبين شموخها وثقتها واعتزازها بأمومتها» (قصة حالية اللبن، ص 40).

«وقف إلى جانبه وهو يتكئ على عصا علَّه يجد فيها عوضًا لقدمه المبتورة» (القصة نفسها، ص41).

هذه الخصائص - فيما سبق من شواهد- تصور جوانب مادية في الشخصيات من جسدٍ ولباس وحالات أخرى عرفنا من خلالها أنوثة هند وجسدها البض، ولون الأجنبية الشقراء، وإعاقة الطفل الصغير، وأثر مرض السرطان في جسم تلك المريضة به، والولع باللون الأحمر، ومقتنياتها من هذا اللون لتلك الطفلة التي تنمو، والجسد الهزيل للفلاح، واليدين النحيلتين، وجمال حالية اللبن وحسنها وشموخها، وإعاقة العم ذي القدم المبتورة، كل ذلك يصف خصائص الشخصيات الجسدية التي تعرضها القاصة في لمحات مختزلة سريعة لتنسجم مع سرعة بناء القصص وإيجازها.

وأما الخصائص المعنوية المتصلة بالنفس والثقافة والأيديولوجيا ونحوها، فلا نجد في القصص ما يصف ذلك، كونها تركِّز في معظمها على اليومي المباشر من العلاقات والموضوعات الاجتماعية؛ كعلاقة الرجل بالمرأة في تصوير شخصية الشابة المنتظرة للنصيب، ثم حين تبلغ سن الثلاثين تفقد الأمل في الزواج كما في قصة «سقوط أنثى»، وليس السقوط هنا بمعناه الأخلاقي، ولكنه بمعنى انهيار الحلم وتلاشي الأمل في الحصول على الزوج بعد هذه السن. وقد ركَّزت المجموعة على شخصيات الطفلات الصغيرات- دون تعمُّق- كما في شخصية «هند» التي مرَّت بنا في قصة «اعتقال حلم»، وشخصية الطفلة التي تحب اللون الأحمر منذ عامها الأول في الدراسة في قصة «اللون الأحمر»، وشخصية الطفلة التي تمر بنا حياتها سريعًا من ربيعها التاسع ثم العاشر ثم التاسع عشر وصولاً إلى السادس والثلاثين كما في قصة «سقوط أنثى»، وكل ذلك يجسد اهتماماً خاصاً لدى الكاتبة في تصوير عمر الشخصية الأنثوية ومتابعة نموها.

أما مجموعة «عندما تشيخ الجذور» فنجد اهتمام القاصة بوصف خصائص شخصياتها المادية والمعنوية على السواء، وربما يعود ذلك إلى الطول النوعي لهذه القصص الذي يتحقق به بناء القصة القصيرة التقليدية من عناصر الحكاية كعنصرٍ أساسي في بنائها، ثم إن معظمها تأتي ذات بداية ووسط ونهاية - شأن البناء التقليديً للقصة القصيرة- فقد تكون طويلة حينًا كما في قصص «عندما تشيخ الجذور»،

و«لاجئ في غربة الاستعمار» و«ميزان الحياة»، أو موجزة كما في بقية القصص، على أنها تتحقق فيها الخصائص المادية كما في وصف الطفل محمد الذي تقول عنه: «كانت ثيابه رثة ممزقة لا تستر إلا بعضاً من جسده المتسخ الذي لم يلامس الماء منذ فترة طويلة وأنَّى ذلك لمتشرد وضائع مثله في غربة الاستعمار..» (قصة لاجيء في غربة الاستعمار، ص41)، ومثلها خصائص شخصية أبي سالم في قصة «ميزان الحياة» التي تصفه بقولها: «كان أبو سالم ضخم الجثة، أشعث الرأس، رائحة المسكر تفوح منه، لا يهتم بمظهره أو نظافته، لا يُسمع أثناء النوم إلا شخيره الذي يزلزل المنزل ويوقظ النائم في طرف الحارة التي يقطنها.. إن بقي في المنزل لا يحادث إلا نفسه، ويدخن طوال الوقت مفكرًا وشاردًا لا عمل له، ولا مال ولا يعلم عمّا يحدث في منزله ومن يدخل أو يخرج...» (ص62).

هذا الوصف لخصائص الشخصية يماثله وصف لشخصية أم سالم، ولأخته ليلى - في القصة نفسها- فليلى «بلغت الخامسة عشرة من عمرها، وكانت في غاية الرقة والحسن على الرغم من أن الفقر أخفى جزءًا من معالم جمالها إلا أن هذا لم يمنع رَبَّ العملِ من الإعجاب والافتتان بها ..» (ص 64).

وهذه النماذج من الخصائص المادية في قصص المجموعة يقابله وصف لخصائص معنوية ونفسية لشخصية الرجل في قصة «آلام الندم» التي تركِّز على وصف الجوانب المتصلة بنفسية الشخصية وحالاتها المتقلبة التي تنتهي بالموت في محاولة لاستبطان حالتها النفسية وتدرّجها الواضح فيه الذي يبدأ بالندم وينتهي بالموت «لم يكن يعلم أن الندم يلهب القلب، ويقض المضجع ويزعزع النفس، ويدمر الحياة وإلا ما أقدم على ما فعل» (ص11)، ويظل الفعل غامضاً مفتوحاً على الاحتمالات وتوقعات القارئ حتى نهاية القصة، ثم تقول: «يستمر صراعه مع نفسه وضميره، ولا يستطيع التخلص منه، وفي دوامة من الألم والعذاب الذي لا يجد له مخرجاً منه، فيستمر الشعور بالذنب، تأنيب الضمير، الندم، ويستمر الوصب»، وتستمر القاصة في تعميق خصائص هذه الشخصية وأزمتها التي تتمثل في الإحساس بملاحقة العيون لها والألسن التي تتهامس حولها، وتوجزها في (توالي الأفعال وتتابعها) بشكل يوحي بوقوع النهاية المحتملة والطبيعية هكذا « ينعزل، ينفرد بنفسه، يتحطم، ينهار، يسقط طريح الفراش، يعاني، يقاسي، يكابر، يصدر آهات من آلام الندم التي تتقطع لها

القلوب... يريد التحدث فيصدر إشارات غير مفهومة، ويهمس بكلمات غير مسموعة والكل من حوله يقف حيران وباكياً وعاجزاً لا يعرف ماذا يفعل.. ولكن فجاة تتدانى لحظاته، تتوقف كلماته، تنقطع أنفاسه..» (ص 12- 14).

ففي هذه النهاية وصفٌ واضح لخصائص هذه الشخصية المأزومة نفسياً من خلال تتابع أفعال السرد لوصف الحالة التي تنتهي بالموت، وإن كان لا يظهر من النص طبيعة هذه الأزمة هل هي اجتماعية أو أيديولوجية أو ثقافية أو غير ذلك؟ ولكن ربما تسير باتجاه توضح فيه الأزمة الشخصية المعاصرة للمرأة في واقع مجتمعي معين يقع فيه الفرد ضحية لضغوط ذلك الواقع، وانحرافاته، كتعاطي المخدرات التي عبَّرت عنه القصة تعبيرًا مجازيًّا بدأ بالندم من فعلةٍ لم تُحدَّد، لينتهي بالاستسلام للموت بصفته النتيجة الحتمية الصادمة للإدمان في نهاية المطاف.

ومن هنا نفهم لِمَ بدت شخصيات القاصّة في عمومها مأزومة محبطة غالباً لتنتهي إلى الفشل أو الموت، كون ذلك يأتي متماشيًا مع النظريات السردية الحديثة التي لا ترى في الشخصية أكثر من كونها كائنًا ورقيًّا أو مجموعة من الكلمات، وأنها تأتي على قدم المساواة مع العناصر اللفظية الأخرى للسرد[1]، كما أن السرد فعلُ تخييل «فلا شيء يدعو إلى المطابقة بينه وبين أفعال التحقق الواقعية، وليس من صفاته أن يصوّر عالمه المتخيل على أنه عالمٌ قائم بنفسه، ومستقل بذاته»[2].

الأحوال

نقصد بالأحوال جملة الأوضاع التي تتبدَّى عليها الشخصية خلال القصة، وهذه الأحوال هي التي تعطينا في مجملها نظرةً عامةً حول تلك الشخصيات كما تصوِّرها المجموعات القصصية، والشخصية -كما يرى بنكراد «ليست وليدة التجلي، كما أن إدراكها ليس مرتبطاً بالمستوى السطحي، إنها على العكس من ذلك، عنصر مدمج

(1) راجع: مارتن، والاس: **نظريات السرد الحديثة**، ترجمة: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، المشروع القومي للترجمة (36)، 1998م، صـ 156.

(2) جبران، عبد الرحيم: **علبة السرد النظرية السردية: من التقليد إلى التأسيس**، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2013م، صـ 221.

داخل المستوى المحايث في شكل قيم ومواصفات»[1]، ونلاحظ أن مجموعة «شتاء آخر» كانت الكاتبة -فيما يبدو- على وعي بتقديم تلك الحالات؛ فقد لخَّصتها في مقدمة المجموعة بقولها: «ومن تفاصيل الأحداث اليومية التي تمرُّ بنا جميعاً أو بمن حولنا سواء الحالات الإنسانية كالفراغ والحنين واغتراب النفس والكآبة والبحث عن الدفء، أو الحالات الاجتماعية كالبطالة والعنوسة وتأخر الإنجاب والغربة والطموح والفشل..» (ص9).

من هذه المقدمة الموجزة والنص الموازي نلاحظ أن القاصّة قد صورت في شخصيات قصصها هذه الحالات ما بين إنسانية واجتماعية كما وصفتها، ولهذا نجد أن هذه الحالات ظهرت بدءًا من عنوان القصة نفسها في بعض القصص كما في قصة «حين يتمدد الفراغ» لوصف حال الشخصية التي تعاني الفراغ، والشخصية التي تعاني البرد وتبحث عن الدفء بنوعيه النفسي والفيزيائي (الطبيعي) كما في قصة «محاولات فاشلة للتدفئة» ثم حالة الشخصية الأرقة في قصة «أرق» وحالة البطالة في قصة «وداعًا أيتها البطالة» وحالة الغربة في «رسالة من مغتربة» وحالة الوحدة في «مساء الجرح»، وهذه القصة الأخيرة ذات بناء شعري في لغتها.

ثم تتبعها الحالات الاجتماعية المتمثلة في شخصية «مها» التي تعاني العنوسة في قصة «حزن بنكهة القرفة» وحالة انتظار الطفل والحاجة إلى الزواج في قصة «شتاء آخر» وحالة الشخصية الانهزامية التي تنتهي بالانتحار في قصة «عندما تغترب الذات» وهي في هذه القصة ذات بُعدٍ نفسي ينتهي بالانتقام من النفس، وقد يكون الانتقام من الغير بالقتل كما في قصة «واقع» حين لا تستطيع الشخصية تحقيق حلمها وتقع ضحية لذلك الحلم كوقوع الأب ضحية لخديعة المقاول، وهذه حالات اجتماعية تتبدّى فيها الشخصيات مأزومة وضائعة.

وثمة حالات تصور الانتظار والترقب للولد، والحاجة إلى الطفل كما في قصة «نقص مؤلم»، وقد سادت هذه الحالات المأزومة للشخصيات إلى أن وصلت بها إلى نهاية العالم من خلال آخر قصصها «حين انتهى العالم» وهي بتلك النهاية الرمزية تحشد نماذج مختلفة من حالات الشخصية التي تنوعت كما رأينا بين حالات النفس،

(1) بنكراد، سعيد: **شخصيات النص السردي**، مرجع سابق، ص 115.

وحالات الواقع الاجتماعي، كلٌّ على حدة، أو متداخلات أحياناً بحيث أدّى كل ذلك إلى رؤية خاصة لجدلية الصراع بين تلك الشخصيات وواقعها، وأزماتها، التي جسدتها المجموعة تجسيداً فنياً واضحاً عن وعي، وقصدية تحسب لها.

أما أحوال الشخصية في مجموعة «حالية اللبن» فتظهر في وضع الطفلة الفقيرة «هند» الاجتماعي فهي بسببه عرضة لطمع الجار الكبير في السن، والقاصّة بذلك تغترف شخصياتها من معطيات الواقع «وسكونية اللحظة» في رأي الناقد محمد العباس[1]، يضاف إلى ذلك وضع الأنثى المنتظرة للزوج وللحب في عدد من القصص، وهي: «قلب آثم، وركض للقدر، ولقاء عابر، وسقوط أنثى»، فضلاً عن حالات أخرى كالمرض بالسرطان في قصة «حديث المرايا»، والتضحية من أجل الأبناء في قصة «حالية اللبن».

والواضح أن مجموع حالات الشخوص في قصص كفى عسيري تنقسم إلى اثنتين، الأولى هي حالات المرأة بضعفها أمام الرجل سواء كان أبًا أو زوجًا أو زميل عمل، أو قريبًا كعم الأبناء، وغيرها. وتتبدّى فيها شخصية الطفلة الصغيرة بكونها ضحية للقسوة وعرضة لعقد المجتمع المركبة وتستمر معها في خوفها وعقدتها من الرجل المسيطر بصوته الغالب وحضوره الطاغي، سواء كان ذلك الحضور بأفعاله في بناء القصة أو من خلال غيابه في انكسار الأنثى، وسقوطها في انتظاره، دون أن تملك القوة على تغيير ذلك الحال، وذلك في حقيقة الأمر توصيف لواقع مسيطر لا مناص من تصويره، ولكن بكثير من المسالمة والضعف أو الكشف باستحياء وخجل دون صدامية أو ظهور صوت الأنثى القوية.

وهذه الحالة من تصوير النساء كما لاحظها من قبل على القصة النسائية السعودية الدكتور الشنطي «تميزت في إنتاجها القصصي بالتزام أخلاقيات البيئة فلم تتطرق إلى ما يمسُّ الأعراف والتقاليد على نحو ما فعلت الكثير من الكاتبات العربيات..»[2]

(1) السميري، طامي: **الرواية السعودية «حوارات وأسئلة وإشكالات»**، ط1، دار الكفاح للنشر والتوزيع، الدمام، 1430/ 2009م، «حوار مع الناقد محمد العباس بعنوان: أغلب الكتابات التي تناولت بنات الرياض لا تمت لفعل الثقافة بصلة»، صـ 119.

(2) د. الشنطي، محمد صالح: **القصة القصيرة المعاصرة في المملكة العربية السعودية «دراسة نقدية»**، ط1، دار المريخ للنشر، الرياض، 1407/ 1987م، صـ319.

وهي من ناحية أخرى تأتي-على حد تعبير الدكتورة سعاد المانع- مستسلمةً ذلك» أنَّ النساء تقبّلنَ الدور الذي وُجدن فيه، هناك نساء في واقع الحياة لا ينظرن إلى الأمر على أنه تسلط ذكوري لكن يرينه جزءًا من سنن الحياة أن يكون للرجال دور وللنساء دور آخر»[1]، في حين يراه الدكتور النعمي «اشتغال وفق خطاب مسبق يملي عليها تراكمات من جدل العلاقة بين الرجل والمرأة، فالرجل هو المهيمن في السياسة والمجتمع»[2]، ونحن نراه جزءًا من البنية الثقافية للقبيلة ولاسيما في البيئة العسيرية بما تحمله من أعراف وأدوار يتقولب فيها دور المرأة بصرامة وثبات.

تلك الحالة الأولى -حالة المرأة- أما الأخرى فهي حالة الرجل، ولهذا تظهر في المجموعة غير عميقة ولا تستبطن دواخل الشخصية الذكورية تماماً كما يتبدّى ذلك في تصوير حالة الأب المنتظر للابن الغائب في قصة «شرفة» أو حالة الفلاح وصراعه مع الأرض ونهايته المؤلمة في قصة «ارتواء» أو الابن الذي يتلقى اتصالاً من أبيه فيترك أصدقاءه، ويذهب ليتزوج كما في قصة «ساعة الانتظار» أو شخصية السائق الأجنبي الذي يتعلم اللغة العربية، والموقف الإنساني من رب الأسرة نحوه بالإعجاب بعد أن أساء الجميع به الظن حين اكتشف الولد تردده إلى مكتبة الوالد.

هذه الحالات لتصوير الشخصيات تأتي منتزعة من المشهد اليومي الذي يمكن للقاص أن يلتقطه، ولكن بعضها ينجح في تصوير الحالة وبعضها تكاد، ويكون معالجتها من الخارج حيث لا يمكن للمرأة أن تتجاوز الوصف الظاهري الخارجي لهذه الشخصيات -في الغالب- كما أنها لا تتعمق في بيان دواخلها وعوالمها الذكورية الخاصّة إلا في حدود بسيطة، ومن هنا كان جديرًا بالكاتبات أن يخلصنَ أكثر ويصغين لصوتهن وعوالمهن وقضاياهنَّ ليقدِّمن قصصًا نسويًّا بضميرهن المختلف.

وحين ننظر في حالات الشخصية في ثالث المجموعات نجدها تتمثل في حالة شخصية الرجل المأزومة والمسكونة بالندم والذنب الذي ارتكبته - دون أن يكون

(1) ينظر: حوار الدكتورة سعاد المانع عن تجربة أميمة الخميس الروائية: طامي السميري: **الرواية السعودية**... مرجع سابق، صـ 151.

(2) ينظر د. النعمي، حسن: خطاب الإقصاء والإحلال في الرواية النسائية السعودية، ضمن كتاب **خطاب السرد «الرواية النسائية السعودية»**، تقديم وتحرير د. حسن النعمي، الكتاب الأول، ملتقى جماعة حوار، ط1، النادي الأدبي الثقافي بجدة، 1427هـ، ص 666.

ذلك الذنب واضحاً، ولا نعرفه حتى نهاية القصة- ولكنه ينتهي بالموت، أو حالة العروس التي يموت عريسها قبل الزفاف، وحالة الحزن التي تقع فيها لهذا الحدث المشؤوم، أو حالة الشخصية التي تقع ضحية أصدقائها فتحمل تهمة ما، فتسجن بسببها، وحالة شخصية الأنثى المقاومة لواقعها المحبط فتكون إيجابية تسعى إلى التغيير كما في قصة «شمس المستقبل» ولعلها الحالة الوحيدة المتفائلة التي تخرج عن الجو العام للمجموعة، ومثلها شخصية المرأة التي تحافظ على صلاة الفجر في قصة «وتوقف الزمن».

هذا في ما يتعلق بحالات شخصية المرأة، أما حين تصور شخصية الرجل، فإنها تصوره ضحية كما في شخصية الجد الذي يهمله الجميع أحفاداً وأبناءً، لابتعاده عن عصرهم، وفي ذلك نوع من الرفض للماضي، والعقوق للتاريخ والأصل بما حاولت أن تحمِّله القاصّة من دلالات رمزية غير مباشرة، ومنها حالة شخصية «سالم» الذي يتنكر للجميل ويعق والدته وقد أصبح قاضياً مرموقاً يحكم بين الناس بالحق، ولكنه لا يقيم ذلك الحقّ على نفسه، وفيه أيضًا نوع من العقوق للماضي، ولكن هنا بسبب أزمة شخصية «سالم» نفسها وحالتها الاجتماعية التي كانت ضحية للواقع وللظروف الصعبة التي قادتها إلى هذا المصير، فقد كان ضحية لأب مغامر مقامر وأم ضعيفة صبورة حَدَّ السذاجة.

ثالثًا: الشخصيات من خلال محور الأعمال أو الوظائف

لا يمكن دراسة بناء الشخصية دون النظر في محور الأعمال أو الوظائف التي تقوم بها تلك الشخصية، لأن الشخصية كما يرى النقادُ «لا تشكّل داخل النص السردي سوى عنصر من العناصر التي يعجُّ بها الكون النصي، فإن إدراكها لا يمكن أن يتمَّ بشكل منعزل عن باقي العناصر الأخرى»[1]، وكوننا ندرس فنًّا سرديًّا يعتمدُ في الغالب على العناصر السردية في أقل مستوياتها حضوراً لأنه لا يقبل حشوًا ولا زياداتٍ تمثل عبئًا على طبيعة القصة القصيرة ذات اللمحات السريعة، والشريحة اللحظية القصيرة، والموقف الواحد، ولكن ذلك لا يجعلها تخلو تماماً من تلك العناصر، ولو بالقدر

(1) بنكراد، سعيد: **شخصيات النص السردي**، مرجع سابق، ص 40.

المناسب أو اليسير، بحسب توظيف الكتَّاب لها، ووعيهم بما تحتاجه من تلك الأفعال لبنائها وفنيتها.

وحين ننظر في عينة دراستنا سنجد تلك الوظائف تحضر متفرّقة حيناً، وقد تغيب حيناً آخر، ولكننَّا سنقف عند تلك الوظائف بما يدعو إلى توضيح الشخصيات التي نحن بصدد جلائها في بنيتها وآلية رصدها وتصويرها.

ومن هنا وجدنا في مجموعة «شتاء آخر» شخصيات ذات أزمة كانت أفعالها تتناغم مع تلك الصفة، ففي عدد من قصصها شخصيات ذات وظيفة انهزامية قد تخوض صراعاً نفسياً أو اجتماعياً مع واقعها، ولكنها تنتهي بفعل انهزامي يظهر في نهايات تلك القصص التي منها على سبيل المثال هذه النهاية لقصة «حين يتمدد الفراغ»:

«أشعة الشمس التي تتمدّد هنا وهناك تمامًا كالفراغ، يرتمي على سريره الممتد حتى الثمالة ويغطُّ في نوم عميق « (حين يتمدد الفراغ، ص 12). وهذه أيضاً:

«...وحاول إغلاق أذنيه عن أصوات الضجيج، والانغماس في بحور الخيال..» (محاولة فاشلة للتدفئة،ص14). وهذه أخرى:

«أغلقتُ هاتفي المحمول وأخرجت البطارية من ساعتي، ثم تكوّمتُ كالمحموم تحت اللحاف» (وداعاً أيتها البطالة، ص26) وأخرى ثالثة:

«تدخل زوجته مسرعة وخائفة متسائلة عمَّا حلَّ به؟! ويطرق قاعداً بهزيمة بالغة تحيط أرجاءه وهو يردِّد: لم أستطع ..لم أستطع» (حين تتعذّر لوحة، ص30). ورابعة:

«فابتسمت ابتسامة باردة، واحتضنته باكية ومحاولة استعادة قناع المثالية والسعادة والتفاني لأجل الآخرين» (حزن بنكهة القرفة، ص 37).وخامسة:

«يأتي الصباح وتجتمع سيارات الشرطة حول المنزل ولا شيء مهمًّا سوى قصاصة كتب عليها «متُّ باحثاً عن ذاتي التي أضعتها في صحراء الحياة» (عندما تغترب الذات، ص 44). ونهاية سادسة:

« إنهما رجلان من شرطة الحي، استقبلهما باستغراب سألاه عن والده الذي لم يدع لابنه فرصة إجابتهما حيث خرج إليهما بعد أن ودَّع أبناءه وزوجته» (واقع، ص48).

وهذه الأفعال في تصرفات الشخصيات ذات نهايات انهزامية تنتهي بالموت المعنوي من خلال النوم والهروب من الواقع، أو بالموت الحقيقي من خلال الانتحار، أو بالسجن، وهي أفعال لا تعبر إلا عن ذات مأزومة تغلب عليها النزعة السلبية كالهروب من المواجهة، وعدم التفاؤل، بما في ذلك التوجه إلى التديُّن في قصتي «نقص مؤلم، وأرق».

وأمّا الأفعال في مجموعة «حالية اللبن» فهي تتردَّد بين أفعال التفاؤل والانتصار للطموح الذي تجسِّده شخصية الرجل كما في قصة «السائق» الذي يتقن العربية، بل ويؤلِّف بها مجموعة قصصية سينشرها في بلاده، أو الزواج، كما في قصة «ساعة انتظار» وقصة «ركض للقدر» وقصة «قلب آثم» ولو أنّ الزواج كان على حساب قلب المرأة المنتظرة للرجل، أو الطفل «فارس» وطفولته البريئة التي تملأ المكان حضوراً وحركةً وجمالاً، أو زميل العمل ومبادرته للخروج مع زميلته كما في قصة «لقاء عابر».

وبين أفعال اليأس والهزيمة وتجسّدها شخصية المرأة غالبًا، وفي ذلك مؤشرٌ واضح لما سبق الحديث عنه من تصوير شخصية المرأة في هذه المجموعة منهزمة ضعيفة لا تملك قرارها القوي، ولهذا تظهر أفعالها الانهزامية كما في قصة «سقوط أنثى»، وقصة «فاطمة»، وقصة «حديث المرايا»، وقد تقوم تلك الشخصيات في المجموعة بفعل الخروج على ما هو سائد، أو البحث عما هو غائب -كما في الحكاية- فيكون مصيرها الموت كما في نهاية الفلاح الهزيل في قصة «ارتواء» والأب وطفلته الصغيرة في قصة «الحاجز» أو النهاية المجهولة كما في قصة «شُرفة» حيث يخرج الأب للبحث عن ولده الغائب.

ومن هنا تتضح وظائف الشخصيات بتنوعاتها المأخوذة عن الواقع كما تنوعت شخصياتها في بنية لا تحقِّق اتجاهاً واحداً أو فكرة محددة للمجموعة بقدر ما هي رصد لعدد من الأفعال المتنوعة بتنوع شخصياتها.

أمَّا مجموعة «عندما تشيخ الجذور» -وهي المجموعة الأطول نفَسًا في بناء قصصها- فإن الأفعال قد تأخذ طابع البناء الحكائي لتوافر أكثر من وظيفة يمكن للشخصية القيام بها، فلو أخذنا مثلاً قصة «لاجئ في غربة الاستعمار» فسنجد فيها عدداً من الوظائف، أبرزها خروج محمد الطفل ذي الثامنة للبحث عن والديه ومنزله

الذي دمره الاستعمار بآلاته الصلفة وقصفه، ثم نجد المساعدة التي تقدم له من المراسل الصحفي الذي سيقوم بنقل قصته إعلامياً للعالم، حتى تأتي النهاية بفعل الموت برصاص يخترق صدر المراسل وقلب محمد.

وفي قصة «ميزان الحياة» وهي أطول قصص المجموعة نجد عددًا من الوظائف من أبرزها وظيفة خروج الأم بأبنائها الصغار للعمل في منزل الجار الغني، ثم مساعدته لهم ولكن بشرط الزواج بابنتهم «ليلى»، وموافقتها لكي يتعلم أخوها «سالم»، ثم يتحقق الهدف ويتعلّم، ويصل إلى وظيفة قاضٍ، وبدلاً من أن تنتهي القصة بنهاية سعيدة كحال الحكايات، فإنها لا تأخذ هذا المنحى لأنها في النهاية لا تنفصل عن بنيتها السردية في كونها قصة قصيرة معاصرة -وإن طالت- لتنتهي بنهاية شخصياتها المأزومة التي لا تعرف السعادة بسبب ماضيها التعس من ناحية، وبسبب منطقية الواقع الذي يسيطر على بناء شخصيات هذه القصص عموماً، فإذا كانت النهاية بالموت كفعل تنتهي به القصة الأولى، فإن النهاية بالهروب عن تحمّل المسؤولية والتخلي عن الأم والأخت هروبًا من الماضي ومن أزمة الشخصية هو استكمال لأفعال هذه الشخصية الهروبية التي لا تغيّر من واقعها إلى الأفضل، ولكنها تهرب من المواجهة ومن التحدّي، وتشبهها تماماً نهاية قصة «عندما تشيخ الجذور» فيموت الأب في المشفى وحيدًا مقهورًا، ومثلها نهاية شخصية الرجل الذي يغدر به أصدقاؤه، فينتهي خلف القضبان في قصة «بريء في قفص الاتهام».

مما سبق يتضح أن وظائف الشخصية وأفعالها قد سارت في مسار بيان أزمتها بالدرجة الأولى، وتحديد رؤيتها للعالم وصراعها مع واقعها، ولكنها في الغالب لم تخرج عن فعل الهزيمة والانكسار والموت، ولعلَّ في ذلك ما يشير بوضوح إلى طبيعة بناء الشخصية القصصية في الكتابات النسائية في منطقة عسير، كما وقفنا عند توصيفها من قبلُ.

رابعًا: تصنيف الشخصيات

بقي أن نشير في ختام قراءتنا هذه للمجموعات الثلاث إلى تصنيف الشخصيات، وفي هذا المقام يمكن تصنيفها على النحو الآتي: شخصيات أحادية الجانب أو متعددة الجوانب، ومسطحة أو كثيفة، أو كما يسميها دارسو السرديات ويصنفونها إلى ساكنة

«استاتيكية،» و نامية أو حركية «ديناميكية» طبقًا لدرجة بروزها النصّي، وبما أن ذلك لا يظهر بجلاء في شخصية القصة القصيرة كما يظهر في الشخصية الروائية لا تساع حيز الزمكانية والأحداث في الأخيرة، إلا أن ذلك قد يأخذ بطرفٍ من بناء الشخصية القصصية فتكون في الغالب ذات بعدٍ أحادي، لأنها تركِّز على موقف قصصي واحد أو حالة نفسية واحدة، ومن هنا ظهرت شخصيات معظم قصص المجموعات الثلاث، وإن حاولتْ بعضها تعميق واستبطان الجوانب النفسية كما في شخصيات «شتاء آخر» أو في بعض القصص الطويلة -نسبياً- كما في شخصيات مجموعة «عندما تشيخ الجذور» ثابتة مسطحة، لا تتضمن نموًّا واضحاً وحركيّة كبيرة بسبب طبيعة بناء القصة القصيرة نفسها.

خامسًا: لغة الشخصيات

أما اللغة التي تحدثت بها الشخصيات من خلال الحوار فقد استعملتْ المجموعاتُ الثلاث في ذلك لغةً سردية صافية بعيدة عن الشعرية أو اللغة المجازية ماخلا قصة «مساء الجرح» في مجموعة «شتاء آخر» والقصص القصيرة جداً في مجموعة «حالية اللبن» إضافة إلى قصة وحيدة كتبت باللهجة المحلية المحكية العسيرية بعنوان «عَلْوَة» في مجموعة «حالية اللبن» دون أن تفسِّر بعض مفرداتها بهامش يوضح معانيها.

أما بقية القصص فكانت لغتها واضحة فصيحة غالباً في حوارها الذي يوضِّح الصفات للشخصيات والأحوال في حالتي الحوار الداخلي (المونولوج) أو المناجاة، والخارجي (الديالوج)، وقد استُعمِلَ جميعاً في القصص.

ففي قصة «نقص مؤلم» من مجموعة «شتاء آخر» على سبيل المثال كان هذا الحوار الخارجي بين الزوجين، ثم مع الطبيب، وقد جاء الحوار ليوضِّح أزمة الشخصية وما تعانيه من نقصٍ واحتياج إلى الولد، فوضَّح الحوار كثيرًا من تلك الحالة، ثم تطرَّق إلى انفراجها بالحوار -أيضًا- وذلك في النص الآتي:

«- ما بكِ؟

- دوار وصداع يخترقان رأسي.

- انهضي لا بد أنها نوبة الاكتئاب، فلنذهب إلى الطبيب.

- لا داعي لذلك لعلِّي أُرهقتُ اليوم كثيرًا سأرتاح وأتحسن بإذن الله.

- لن أطاوعك أبدًا.

... وعند الطبيب:

«- فلتخبرني يا دكتور ما بها «ندى»؟

- لا شيء، ولكن جهِّز نفسك لتصبح أبًا..» (ص 52- 53).

بهذا الحوار وبمثله وبلغته الفصيحة مضت معظم قصص المجموعات، ولكن قد تكون لغة الحوار عالية ومثقفة جدًا في بعض الأحيان بما لا يتناسب مع المستوى التعليمي البسيط للشخصية، بل يوحي بصوت الكاتبة لا بصوت الشخصية، كما في هذا المقطع من قصة «حالية اللبن»؛ حيثُ تردُّ الأمُّ على العمِّ الذي يريد أخذ أولادها منها، فتقول:

«أنا التي استحلّوا لبنها

واستكنُّوا في كنفها

وقاسمتهم الألم والسهر والترح والفرح...

هاهم، إن رأيت أن لك الحقَّ وعليك المقدرة في رعايتهم وتدبُّر أمرهم فسأتركهم لك... وإن كان قلبك يوقن أنَّني هنيت عيشًا يومًا من دونهم فأنت أرحم بهم مني وإليك هم..» (ص42) فمثل هذا الكلام لا يتوقع صدوره من سيدة كبيرة في العمر، ولم تعرف الدراسة لا في المدارس، ولا في الجامعات، وهذا ينم عن أن المؤلفة تتكلم بلسان هذه الأم، مما يُضعف عنصر التشخيص، ويكسر الإيهام بالواقع.

ولعلَّ أكثر المجموعات الثلاث استخداماً للحوار استخدامًا واضحًا ومتوازنًا بما يفيد بناء الشخصية، ويوضح غايتها، مجموعة «عندما تشيخ الجذور» ذات البناء الطويل في قصصها -كما أشرنا إلى ذلك سابقاً-، وقد استخدمت الحوار الخارجي في عدد من القصص منها قصة «القبض على الماء» في حوار العروس مع النساء، وقصة «عندما تشيخ الجذور» في حوارات الجد مع حفيده الصغير، ومع الشغالة والسائق، ومع الطبيب، وفي قصة «ميزان الحياة» في حوار القاضي «سالم» مع النساء في المحكمة، ومع والدته وغيرها.

أما الحوار الداخلي (المونولوج) فلم يحضر - على امتداد القصص في المجموعات الثلاث- إلا في قصة واحدة هي قصة «شمس المستقبل» من مجموعة «عندما تشيخ الجذور» وذلك في حديث الشخصية لنفسها، وهي تحاول البحث عن مخرج من أزمتها التي تمرُّ بها، على الرغم من أن الحوار بقيَ سطحيًّا لم يتغلغل في خبايا النفس، ولم يبين عمق مشكلتها، فقد جاء مسبوقًا بدالِّ (المفاجأة) وهي من عادات القصص التقليدي الأثيرة:

«وفجأةً.. سمعت صوتًا خفيفًا يناجيها، ويسألها: لِمَ البكاء؟ ومن أجل من؟! أمن أجل الماضي؟ إن كل ما حدث لا يستحقُّ دمعة واحدة تذرفينها من أجله.

- ولكن الماضي يقبع بين أضلعنا ولا نكاد ننساه حتى يطوينا الثرى.

- تذكري أن العمر لحظة وإن ضاع لن يعود!

- ولكن لم يبق من العمر إلا الشيء القليل!

- تحرَّري من هذا التفكير الكئيب الذي أمضيتِ فيه أتعس سنين [كذا] عمرك، وانطلقي مع الحياة.

-ولكن...

لِمَ النحيب والبكاء ما دام الماضي طواه الزمن واندثر؟!

- لكنه أبقى الحسرة ..الدمعة.. الذكرى.. الألم.

- ..... صمت.....» (ص30- 31).

هذا الحوار على طوله النسبي يبيِّنُ توظيف الشخصية له لنكتشف معها معاناة اللحظة النفسية لهذه الشخصية، وصراعها مع أزمتها للخروج من حالتها إلى حالة أخرى تكون فيها أقوى، وتنطلق إلى مستقبلها، وفي ذلك المثال بيانٌ لمحاولات الكاتبات لاعتماد هذا العنصر من عناصر بناء السرد، وهو الحوار بنوعيه الخارجي والداخلي في وصف حالات الشخصية واستكمال بناء صورتها من خلاله.

النتائج

مثلت الشخصيةُ العنصرَ البارز في البناء السردي لنماذج القصة القصيرة في منطقة عسير لدى الكاتبات، وقد توصلت الدراسة إلى عدد من النتائج من أهمها:

- جاء بناء الشخصية القصصية في الكتابة النسائية في منطقة عسير بناءً ذا مرجعية ثقافية في عدد من قصص المجموعات الثلاث التي اتخذتها الدراسة عينة لها، وكانت أبرز تلك المرجعيات هي الشخصية الفلسطينية طفلاً ورجلاً وامرأةً، فضلاً عن المرجعية الثقافية والبيئية العسيرية - إلى حدٍ ما- بطبيعة شخصياتها الريفية والمدنية في عدد من القصص فقد اهتمت مجموعة «حالية اللبن» بتصوير الشخصية الريفية - رجلاً وامراةً- في حين اهتمت المجموعتان الأخريان بتصوير الشخصية المدنية بأزماتها وموضوعاتها المختلفة.
- أبرزت المجموعات مقومات الشخصية وسماتها ابتداءً بالهُوية الأساسية، وقد تفاوتت في ذلك؛ إذ سعت القصص ذات البناء الطويل نسبيًّا إلى رسم تلك المقومات بوضوح كما في قصص مجموعة «عندما تشيخ الجذور» وبعض قصص المجموعتين الأخريين.
- اهتمت المجموعات ببيان خصائص الشخصيات التي تناولتها سواء أكانت تلك الخصائص مادية كوصف الجسد والملبس والحالة الاجتماعية كما في شخصية «سالم»، وشخصية الجد، وشخصية «الطفل محمد» في مجموعة «عندما تشيخ الجذور»، أم معنوية كبيان أحوال الشخصية وأزمتها النفسية ومشكلاتها من الفراغ والحنين والبطالة وتأخّر الإنجاب والعنوسة والغربة وغيرها كما في مجموعة «شتاء آخر» في حين كانت خصائص الشخصية المادية والمعنوية متفرقة في ثنايا القصص دون التركيز على شخصية محددة أو العناية بها في المجموعة الثالثة «حالية اللبن».
- تناولت المجموعات جميعها حالات الشخصية النسوية المختلفة فبدت فيها ذات أحوال مأزومة - في الغالب- تتفاوت حدة تلك الأزمة ما بين شخصية وأخرى تبعًا لأحوالها الاجتماعية والنفسية، كما تناوبت تلك الحالات بين حالات الرجل، والمرأة، والطفل؛ فقد اهتمت الكاتبات في قصصهن -بقدر متفاوت نسبياً- بتصوير مثلث الحياة البشرية (رجل- امرأة- طفل).
- يتضح في القصص ضعف شخصية المرأة فهي ضحية للمجتمع أو للتصرفات الضاغطة عليها نفسياً ومادياً، وبرز النسق الثقافي واضحاً في استسلام بعض

شخصياتها لقَدَرِها وظروفها الاجتماعية دون أن تكون تلك الشخصيات صِدامية أو خارجَة عن ذلك النسق.

- أكثر الشخصيات ذات طبيعة تقليدية في بعض قصص المجموعات ذات البناء الطويل أو التقليدي الذي له (بداية -وسط- نهاية) يشهد على ذلك ما أنيط بها من أدوار ووظائف تتخللها بعض الأعمال الحكائية، كالخروج، والمساعدة، وعدم الاستقرار، والبحث عن الحلول...الخ، ولكنها كانت في الغالب ذات نهايات انهزامية، لا تخرج عن طبيعتها القصصية، وأزمتها العامة، في حين جاءت القصص القصيرة والأكثر قِصَرًا ذات طبيعة حداثية تقوم على اختزال العناصر السَّردية جميعًا.
- غلب على الشخصيات التصنيف الدال على أنها غير نامية أو ديناميكية حركية في معظم القصص ذات الطبيعة الموجزة القصيرة، لطبيعة الإيجاز الذي يفرض عليها الاختزال في بنائها، في حين وجدت طريقها للحركية والنمو في القصص الأطول ذات البناء التقليدي في عدد من القصص، ولكنها على الرغم من ذلك لم تحقق نموًّا واضحًا بسبب طبيعة القصة القصيرة التي تختلف عن الرواية الأكثر حركيةً في تصوير الشخصيات وتصنيفها.
- مما يتضح - إجمالاً- وبعد القراءة أن المجموعات لم تتبنَّ الكتابة النسوية الخالصة بعوالمها وقضاياها، ولعلَّها لم تكن واعيةً تمامًا بهذه الخصوصية، فتمتلك صوتها وحضورها المميز، كما أنها لم تستثمر بيئتها العسيرية استثمارًا واعيًا بما يمكن أن تمثِّله هذه البيئة من شخصية مكانية وزمانية ذات عمق تراثي وتقاليد اجتماعية وعادات معرفية كانت حريَّةً بأن تعمِّقَ تجارب الكاتبات، وتنطلق بها من المحلية إلى أفق أوسع من الانتشار، وتقديم الخصوصية المكانية برؤية الكاتبة الأنثى أو بجنوسيّة النوع (الجندر) الذي يقدِّم صوته بعيدًا عن ضغوط شخصية الرجل المسيطرة -وربما القامعة- وظلالها، فيرتفع صوتُها هي بما تقدِّمه من وعي الأنثى بعوالمها الداخلية والكشف عن المسكوت عنه.

المصادر والمراجع

أولا: المصادر:

1. العسيري، إيمان بنت عبد الله: **عندما تشيخ الجذور** «مجموعة قصصية» ط1، نادي أبها الأدبي، ومؤسسة الانتشار العربي، بيروت، 2014م.
2. العلكمي، تغريد: **شتاء آخر** «مجموعة قصصية» ط1، نادي أبها الأدبي، ومؤسسة الانتشار العربي، بيروت، 2013م.
3. عسيري، كفى: **حالية اللبن** «مجموعة قصصية» ط1، نادي أبها الأدبي، ومؤسسة الانتشار العربي، بيروت، 2013م.

ثانيا: المراجع:

1. أبو طالب، إبراهيم: **تطور الخطاب القصصي «من التقليد إلى التجريب القصة اليمنية نموذجًا»**، ط1، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمَّان، 2017م.
2. أوكونور فرانك: **الصوت المنفرد؛ دراسة في القصة القصيرة**، ترجمة: محمود الربيعي، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993.
3. بارت، رولان: **مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص**، ترجمة: منذر عياشي، ط2، مركز الإنماء الحضاري، الأعمال الكاملة (2)، 2002م.
4. بدر، فاطمة: **الشخصية في أدب جبرا إبراهيم جبرا الروائي**، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2012م.
5. برنس، جيرالد: **قاموس السرديات**، ترجمة: السيد إمام، ط1، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، 2003.
6. بنكراد، سعيد: **شخصيات النص السردي**، ط1، رؤية، القاهرة، 2016م.
7. جبران، عبد الرحيم: **علبة السرد النظرية السردية: من التقليد إلى التأسيس**، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة بيروت، 2013م.
8. الرويلي، ميجان، والبازعي، سعد: **دليل الناقد الأدبي**، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت، 2002.

9. ريكور، بول: **الزمان والسرد التصوير في السرد القصصي**، ترجمة: فلاح رحيم، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، طرابلس، 2006م.

10. الزكري، عبد اللطيف: **جماليات القصة القصيرة العربية الحديثة والمعاصرة؛ دراسة في المكونات الفنية**، ط1، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، 2012م.

11. الزهراني، محمد سعد: **الشخصية في القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية**، ط1، نادي الطائف الأدبي الثقافي، 1434/ 2013م.

12. زيتوني، لطيف: **معجم مصطلحات نقد الرواية**، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 2002م.

13. السميري، طامي: **الرواية السعودية «حوارات وأسئلة وإشكالات»**، ط1، دار الكفاح للنشر والتوزيع، الدمام، 1430/ 2009م.

14. الشاروني، يوسف: **القصة القصيرة: نظريًّا وتطبيقيًّا**، ط1، كتاب الهلال، القاهرة، العدد (316)، أبريل 1977م.

15. الشنطي، محمد صالح: **القصة القصيرة المعاصرة في المملكة العربية السعودية «دراسة نقدية»** ط1، دار المريخ للنشر، الرياض، 1407/ 1987م.

16. القاضي، محمد وآخرون: **معجم السرديات**، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، دار محمد علي للنشر- تونس، دار الفارابي- بيروت، ط1، 2010م.

17. قسومة، الصادق بن الناعس: **طرائق تحليل القصة**، ط1، دار الجنوب للنشر «سلسلة مفاتيح»، تونس، 2000م.

18. قسومة، الصادق بن الناعس: **علم السرد (المحتوى والخطاب والدلالة)**، ط1، مطبوعات جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية «سلسلة الرسائل الجامعية 107» 1430 /2009.

19. مارتن، والاس: **نظريات السرد الحديثة**، ترجمة: حياة جاسم محمد، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، العدد(36)، القاهرة، 1998م.

20. مدونة سرديات على الرابط:

http//:sardeyat.blogspot.com/11/2013/blog-post.28_html

21. المسعودي، أحمد موسى ناصر: **الأنساق الثقافية في تشكيل صورة المرأة في الرواية النسائية السعودية**، ط1، نادي أبها الأدبي، ومؤسسة الانتشار العربي، 2014.

22. ملتقى «**القصة القصيرة والقصة القصيرة جداً في الأدب السعودي**» تحرير: الغامدي، صالح معيض، والمناصرة، حسين، ط1، كرسي الأدب السعودي، دار جامعة الملك سعود للنشر، 1435هـ/ 2014م.

23. المناصرة، حسين: **تجليات في النص «دراسات في الأدب السعودي»** ط1، دون دار نشر محددة، الرياض، 1436/ 2015.

24. النعمي، حسن: خطاب الإقصاء والإحلال في الرواية النسائية السعودية، ضمن كتاب **خطاب السرد «الرواية النسائية السعودية»**، تقديم وتحرير د.حسن النعمي، الكتاب الأول، ملتقى جماعة حوار، ط1، النادي الأدبي الثقافي بجدة، 1427هـ.

25. هامون، فيليب: **سيميولوجيا الشخصية الروائية**، ترجمة: سعيد بنكراد، ط1، دار الحوار، اللاذقية، 1983م.

مستويات اللغة السرديّة وتجليات الهوية في رواية جبل حالية

أ. أحمد ملبس محمد عسيري

ورقة نقدية للمشاركة في مؤتمر الهوية والأدب: السرد في منطقة عسير، النادي الأدبي بأبها (3-4 مايو 2017م)

مدخل

يعدُّ سؤال الهُويّة عماد النظرية العلمية الحديثة في شتى المجالات المختلفة؛ لأنه سؤال جوهري انبثق نتيجة للتطور الاجتماعي، والتعددية الثقافية التي واكبت المنجز الحداثي الذي أثار الخصومات والاحتراب بين القديم والجديد، وتمخّضت عنه (القطيعة الابستمولولجية) وما صاحبها من تشظي الهويات في مرحلة ما بعد الحداثة. وقد ظهر مفهوم الهُويّة «في نهاية القرن العشرين في بحوث علم الاجتماع، ثم في مباحث العلوم الإنسانية بعامة للدلالة على مجموعة من الأفكار ذات العلاقة بالبنية مثل تفكك الهويات الاجتماعية»[1].

ولما كان الأدب موئل الفكر البشري في صراعه المستمر مع الزمن في بعديه الأنطولوجي والتأويلي، فإنه يتشكّل من الهُويّة ويشكّلها في آن من خلال موضعه الذات المفكرة «داخل منظومة من الحبكات السردية، تتداخل مع أجزاء من سرديات اجتماعية وثقافية أكبر وأنساق متعددة، وإن كانت محدودة بقيود بنائيتها التكوينية»[2].

(1) بول آرون وآخرون، **معجم المصطلحات الأدبية**، تر: محمد حمود، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2012م، ص1152.

(2) لمياء باعشن، **ملتقى الهوية والسرد**، 2012م، ملخص البحث
http://sardeyat.blogspot.com/201202//blog-post.html

ويمكن النظر إلى قضية الهُويّة الأدبية بوصفها قضية جدلية بين تيارين نقديين: يرى أصحاب التيار الأول بأن الهويات هي تشكيل سردي، في حين يرى الفريق الآخر بأن للأفراد ملكات فطرية تسبق بناء الهوية والسرد[1].

ونحن نرى أن الهُويّة بوصفها «أفقًا يحدد وجود المجتمع أو الأمة وقاعدة مرجعية لتشكّل كيانه»[2] من خلال مجموعة من السمات أو المحددات[3] يتشكّل منها الأدب، ويسهم في صياغتها وفق إمكانات المؤلف والقارئ اللغوية الثقافية والإيديولوجية. والهُويّة من هذا المنطلق ليست معطى نهائيًّا، بل صيرورة زمنية تشكل عبر اللغة، ومن ثم فهي:كينونة كليّة متعدّدة بالنسبة إلى الفرد والجماعة والآخر، وسمات فنية بالنسبة إلى الجنس الأدبي.

وتأسيسًا على ما سبق، تعدّ اللغة المكون الرئيس الذي تتكوّن به ومن خلاله الهويّة العامة للمجتمعات الإنسانية؛ لأنها مسكن الوجود وكينونة الفرد كما يرى هيدغر «فاللغة بما هي نطق الكينونة، انفتاح على الكائن وإمكان الوجود، إمكان يبني الحقيقة بقدر ما يكشف عنها، ويصنع الإنسان بقدر ما ينطق به»[4].

ولما كانت اللغة كذلك؛ فإن اللغة السردية بوصفها نتاجًا فنيًّا يتولّد من بنية سيسيولوجيّة تشي بالعديد من التناقضات المكوّنة لها، وتتجلّى عبر مستوياتها المتعدّدة، الهُويّة الثقافيّة للكتابة السرديّة عبر جملة من الظواهر اللسانيّة والأسلوبيّة مثل: التناص، والمفارقة...الخ.

وسنحاول من خلال هذه الورقة الوقوف على تجليات الهوية عبر مستويات

---

(1) المرجع نفسه.

(2) ينظر: محمد الكحلاوي، الهوية (مقاربة في تكون المفهوم ودلالة أبعاده)، **ندوة الهُويّة والأدب**، نادي أبها الأدبي، 26-26أبريل2015م، ص8.

(3) الهوية (IDENTITE) تتخذ عدة معان: 1-علامة ما هو متماه، 2- ميزة فرد أو كائن يمكن من هذا الوجه تشبيهه بفرد يقال عنه إنه متماه أو إنه هو نفسه في مختلف فترات وجوده، 3- سمة موضوعين فكريين متمايزين في الزمان والمكان، لكنهما قد يتّسمان معاً بالصفات عينها. هذا المعنى يُشار إليه عادةً باسم هُويّة كيفيّة أو نوعيّة، خاصّة. ينظر: أندريه لا لاند، **الموسوعة الفلسفية**، تر: خليل أحمد خليل، دار عويدات للنشر والطباعة، لبنان-بيروت، مج2، ط2، 2012م، ص607.

(4) علي حرب، **الحقيقة والتأويل (قراءات تأويلية في الثقافة العربية)**، دار التنوير للطباعة والنشر، لبنان -بيروت، ط2، 2007م، ص24.

اللغة السردية، ونقصد بمستويات اللغة السردية: «الأطر القولية التي عَبْرَهَا ومن خلالها صِيغَتْ المادة القصصية، وتمَّ التعامل مع (الكلام الأجنبي) وغيره من عناصر التناص»[1].

وقد رصدنا في رواية «جبل حالية» مستويين من مستويات اللغة السردية، هما: المستوى التراثي، والمستوى العجائبي.

التناص

يعدّ التناص من المفاهيم التي أفرزتها الجهود النقديّة في مرحلة ما بعد البنيويّة، في محاولة لنقض فكرة البنية المغلقة، وانفتاح النص على عدد لا يحصى من الدلالات، الذي يتيح للقارئ المشاركة في إنتاجية النص وتأويله، وقد تعدّدت المقاربات النظرية لمفهوم التناص في هذه المرحلة؛ نتيجة لتعدّد وجهات النظر حول مفهوم النص، وسعيًا لـ «إيجاد تبرير فلسفي لمفهوم القراءة»[2]، ومن ثم فقد أصبح المفهوم بمثابة «الرواق الذي يدخل منه الناقد إلى قضايا نقدية، يريد أن يناقشها في لحظته التاريخية التي يعيشها...، ففي حين تسعى «كرستيفيا» إلى البحث في الإنتاج النصي، وإنشاء منهج سيميائي جديد، هو السيمانااليز، تخالف به سيميائيات الاتصال، وسيميائيات المعنى؛ يبحث «جيرار جينت» عن شاعرية النص التي تتحقق عبر تداخل النصوص، ونجد «بيير زيما»، أيضاً، يسعى إلى بلورة علم اجتماع النص فيضفي على التناص مفهوماً سيسيولوجياً، ويجعله حلقة وصل بين داخل النص وخارجه، فيعيد النظر عن طريق التناص في علاقة النص بالمجتمع»[3].

وسننطلق في مقاربة التناص من منظور علم اجتماع النص المتمثل في: التفاعل الحواري بين النصوص القديمة أو المعاصرة، المكتوبة أو المنطوقة، على نحو واع أو بصورة لا واعية،... لتشكّل الذات الفردية والجماعية في علاقتها بالإيديولوجيا

(1) محمد سالم محمد الأمين الطلبة، **مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر (دراسة نظرية تطبيقية في سيمانطيقا السرد)**، الانتشار العربي، لبنان-بيروت، ط1 2008م، ص6.

(2) حسن حماد، **تداخل النصوص في الرواية العربية**، الهيئة العامة المصرية العامة للكتاب، د.ط، د.ت، ص19.

(3) المرجع نفسه، ص18.

والعلوم الاجتماعية بوصفها نصوصاً، يتخذ المؤلف منها موقفًا مؤيّدًا، أو معارضًا، أو اختيارًا لمنتخبات موازية[1].

إذًا فالتناص هو انفتاح لـ «لكتابة على موقع الأسئلة، فيصبح هوسها الأساسي لا أن تنسج عالماً مفهوماً واضحاً متماسكاً؛ بل تبحث عن المعرفة وسط هذا العالم المتناقض، الغامض، غير المتماسك»[2]، من خلال الوضعية الاجتماعية-اللسانية[3]، واللهج الاجتماعي[4]، وموقع الذات بالنسبة إليهما.

أ-الوضعية الاجتماعية-اللسانية

ويمكن لنا أن نلحظ الوضعية الاجتماعية-اللسانية في رواية «جبل حالية» في سياق تحولات الخطاب السيسيولوجي في الرواية، كما يلي:

الحلم والصحوة

تتنزل رواية جبل حالية في سياق التحولات الاجتماعية، والثقافية، والسياسية التي صِيغت عبر خطابين تكوّنت منهما هُويّة الذات العربية في العصر الحديث، هما خطابا: القومية العربية، وخطاب الصحوة الإسلامية. فما بين حلم القومية العربية الذي بشّر به جمال عبد الناصر، وعلّقت عليه الجماهير العربية الآمال للتخلّص من ربقة الاستعمار والتبعية، وما آل إليه المشروع من نكسة بدّدت الحلم العربي، وطفقت تبحث عن هويتها المتشظية في الإسلام بوصفه المكون الرئيس للهوية العربية، فولدت الصحوة الإسلامية؛ لتصبح المخلص من الضياع والتيه، ثم الصراع بينها وبين الحداثة التي بدت تلوح في الأفق مؤذنة بمرحلة جديدة.

---

(1) بيار ف. زيما، **النص والمجتمع (آفاق علم اجتماع النقد)**، تر: أنطوان أبو زيد، مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان-بيروت، ط1، 2013، ص57.

(2) حسن حماد، **تداخل النصوص في الرواية العربية**، ص159.

(3) يقصد بالوضعية الاجتماعية- اللسانية: كوكبة تاريخية، وحيوية، من لغات تنطق كلّ منها بمصالح فئات خاصة، من خلال إحداث التفاعلات فيما بينها بطريقة إثباتية أو نقدية. ينظر: بيار زيما، **النص والمجتمع**، ص52.

(4) يقصد باللهج الاجتماعي: الكلام الذي تنطق به الجماعة التي تتفاعل في وضعية اجتماعية-لسانية...، وهو من ثمّ إرث معجمي، ودلالي، أو بالأحرى نظام من الرموز يمكّن المتكلّم أن يولّد عددًا غير متناهٍ من الخطب الأدبية، والنظرية، والأيديولوجية. ينظر: المرجع السابق، ص55-56 بتصرف.

ويمكن قراءة الرواية بين تلك الثنائية الضدية على مستوى عناصر السرد من خلال التناص مع خطاب القومية بوصفه زمنًا مرجعيًّا؛ تنطلق منه الرواية. يقول السارد: «ولد عمر السَّوْرَجِي في ليلة ماطرة؛ يتسرب الماء عبر جدرانها المتصدعة، والنوافذ المخلّعة، ومن تحت الباب الخشبي العتيق. دفعت أمه حياتها ثمناً لعبوره إلى الحياة. كان ثمناً باهظاً لحياة لا يراه تستحق هذه التضحية. رغم تشبُّثه برحم أمِّه ورفضه اقتحام الحياة، لم يفلح في تفادي هذه التجربة، التي لم يرض عن مقدماتها، ولا نتائجها»[1]. توحي ألفاظ المقبوس السابق «ليلة ماطرة» و«النوافذ المخلعة» و«الباب الخشبي العتيق» بدلالات متناقضة تتجاذبها ثنائية الحياة والموت؛ فالليل دلالة على السكون، والمطر يدل على الحياة، وهيئة البيت تحيل على المشهد الجنائزي الذي تمخض عنه صورة الحياة الناقصة التي يكمل معناها الموت «التشبث برحم الحياة/ الأم. ثم يربط ليلة الولادة البائسة بليلة العدوان الثلاثي(1956م) على مصر، وهو تاريخ يثير مشاعر الانتصار لدى العرب، فبعد تأميم القناة تآمرت إسرائيل وفرنسا وبريطانيا بشن حرب ضد جمال عبد الناصر، وانتهت الحرب بنصرٍ سياسي ظاهري لجمال عبد الناصر، وتغيير في موازين القوى الاستراتيجية العالمية؛ حيث أفل نجم بريطانيا كقوة عظمى، وتبوأت أمريكا مركز القوة المهيمنة على العالم بصفتها مصدر الأمن والسلام في الشرق الأوسط. يقول السارد: «ولد عمر السّوْرَجي أيام العدوان الثلاثي على مصر. عرف ذلك بالصدفة، عندما حدثه أبوه عن ليلة مولده، وأن عمه أحمد، أصرّ على تسميته جمال، فقد شغل خطاب جمال عبد الناصر عن تأميم القناة كل المحطات الإذاعية. لكن أباه أصرّ على أن يحمل اسم جده عمر فهو لا يعرف قناة السويس، ولا ديلسبس كلمة السر التي أوردها جمال عبد الناصر في خطابه الشهير»[2].

يمثّل فعل الإصرار والتمسك بالرأي بين الأخوين، علامة على الوضعية الاجتماعية -اللسانية التي تتناصّ مع خطاب القومية العربية ممثلاً في اسم «جمال»، والخطاب القبلي، فالأب منجذب إلى الخطاب القبلي الوراثي داخل القرية، والعم ينتمي إلى المدينة المنفتحة على الحلم العربي.

(1) إبراهيم مضواح الألمعي، **جبل حالية**، رواية، جداول للنشر والتوزيع، الكويت، ط1، 2011م، ص7.
(2) رواية **جبل حالية**، ص8.

أما خطاب الصحوة فقد سُبق بتمهيد، وصف فيه السارد أحوال الناس في القرية والمدينة كان الغرض منه رصد تجليات الخطاب الصحوي، وأثره العميق في تشكيل الهُويّة:

- في القرية، يمتاز الناس بالبراءة والطيبة والتكافل الاجتماعي. يقول السارد: «يخيم الحزن على أهل السورجة، فأهل السورجة ينسون مشكلاتهم الصغيرة، ويشتركون في مواسم الأحزان والأفراح...» وكذلك هم متدينون بفطرتهم كما يظهر في تصرفات «المطوع» إمام السورجة مثل: غضبه الشديد على زوجته عندما طلبت منه أن يستعين بالمشعوذ؛ لمنع سالم المهدي من الزواج بابنته «آسية»، ورقيته لعمر بعد أن عاد من المدينة مثقلاً بالهموم، والكوابيس المزعجة، بالرغم من بحث عمه في المدينة عن راق لرقيته، فلم يجد.

تأطير زمن القرية بأوقات الصلوات من قبيل:

«غادروا السورجة بعد صلاة العصر، ها هي العشاء تحين ولم يدخلوا المدينة بعد»[1]

«أفاق على صوت أفزعه، فلما أصاخ السمع إذا هو أذان الفجر»[2].

«نهض المطوع مستعينا بالله ليؤذن لصلاة المغرب»[3].

«عند أذان العشاء سيكون نافع وأبوه في المسجد»[4].

«كان صوت المطوع وهو يشهد ألاّ إله إلاّ الله، وأن محمداً رسول الله، ويكرر التسابيح، والتعاويذ، والحوقلة، في طريقه ليؤذن لصلاة الفجر مؤذناً بنهاية لقائهما الأخير»[5].

وإلى جانب تلك الصبغة الدينية الصادقة، توجد بعض مظاهر الشرك، والفساد ممثلة في شخصية «سالم المهدي»، والمشعوذ «مشعان». يقول السارد: «التفت

(1) **جبل حالية**، ص33.
(2) م.ن.، ص35.
(3) م.ن.، ص44.
(4) م.ن.، ص45.
(5) م.ن.، ص48.

أبو نافع إلى المصلين بعد الفراغ من صلاة العصر ليجد سالم المهدي في الصف وراءه، عرف أنه جاء لمقابلته، فقلّما يصلي سالم المهدي في المسجد»[1].

وقبل البدء باستظهار خطاب الصحوة نجد إرهاصات تبرر الحاجة إلى نشوئه، ومنها الانفتاح على الحداثة الغربية، يقول السارد: «في المعهد عرف أبناء السورجة الأربعة بجديتهم، واهتمامهم بدروسهم، وتقدمهم في مجالات متنوعة؛ أولهم جمال، ذو الثقافة الواسعة، خارج إطار المقرّر، وإن كانت ثقافةً لا يرتضيها أكثر أساتذة المعهد، فهو شغوف بالقراءة في كتب المستشرقين، والفلاسفة، والمفكرين الغربيين، والمتأثرين بهم من مفكرين عرب. وكثيراً ما يطرح آراء مخالفة لما يقوله أساتذته في المعهد. منهم من يدحض حججه بالأدلة، ومنهم من يسكته، وفي مرات كثيرة ينتهي الحوار بطرده من الفصل... كان جوُّ المعهد لا يتقبَّل مثل هذا الاتجاه»[2]. ويمكن أن نستنتج من المسرود السابق حالة الفصام بين انفتاح المدينة الثقافي وانغلاق المعهد الفكري، في الألفاظ: «المخالفة»، «الطرد»، «الإسكات» المتعلقة بلفظة «المعهد» التي توحي بالجو التعليمي الكلاسيكي القائم على الحفظ والتلقين، بخلاف الطبيعة الأكاديمية للجامعة التي يفترض فيها أن تقوم على التعدّد والتنوّع الثقافي، ولعل طبيعة التعليم في تلك المرحلة قد أسهمت بقدر وافر في تكوين المفاهيم المغلوطة عن الحداثة، واحتضان خطاب الصحوة بوصفه خطابًا مضادًا تمثل الجدية، والتوجّس أهم خصائصه «في المعهد عرف أبناء السورجة الأربعة بجديتهم» بالإضافة إلى الفئة العمرية التي مثلت خطاب الصحوة، وهم الشباب.

ويمثل خطاب الصحوة «نافع» حيث يصفه السارد: «أمّا نافع فكان شيخ الطلاب في المعهد بلا منازع، أثيرًا لدى شيوخ المعهد، يتولّى الأذان والإقامة، ويُقدّم المواعظ المرتجلة، في طابور الصباح، وبعد صلاة الظهر، وفي كل المناسبات. حظي برعاية خاصّة من الشيخ صالح، الذي علّمه كيف يواجه الناس، ويؤثر فيهم، ولا يتردّد عن الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر. علّمه ألاّ يظهر الضعف واللين للعصاة، ودرّبه على الخطابة في مساجد أطراف المدينة، ثم أخذ يقترب به من مركز المدينة قليلاً قليلاً...»[3]

(1) **جبل حالية**، ص72.
(2) م.ن.، ص79.
(3) م.ن.، ص80.

ترمز كلمة «الشيخ» إلى معانٍ متعددة منها:

- الرتبة أو اللقب الذي يمنح لمن تتوافر فيه صفات المروءة، والشهامة، والحكمة، والأناة، والوفاء، والنبل، لقيادة أفراد القبيلة.

- اللقب الذي يطلق على المحدِّث بعد إجازته في العلم الذي يحمله.

- اللقب الذي يطلق على من جاوز الخمسين من العمر، مرحلة الشيخوخة.

ومن ثم فقد اكتسبت كلمة (الشيخ) دلالة جديدة عند دخولها حقل الصحوة، وهي دلالة تنظيمية لمنظومة الحشد، تمنح المُلقّب بها سلطة تنفيذية؛ لتنفيذ الاحتساب بوصفه مظهرًا من مظاهر الصحوة كما حدَّدها «عبد الله الغذامي» إذ يقول واصفًا التوظيف الجديد للكلمة: «وصاروا يطلقون كلمة (الشيخ) إحالة للابن المهتدي والعارف الجديد. وهو لقب انتشر بين شباب الصحوة أيضًا حتى ليحمله ويتصف به الفتى المراهق الذي صارت ثقافته الدينية مكسبًا معنويًّا له ترفع مقامه من جهة وتمنحه سلطة على غيره في بيته ومحيطه العام بما أنه ينطق باسم الحق الديني الذي لا يصح المراء فيه»[1]. وقد حاول السارد أن يسلط الضوء على بعض سلبيات الصحوة ابتداءً بالتسمية (الشيخ)، ومرورًا بالغلظة في ممارسة الاحتساب «علّمه ألّا يظهر الضعف واللين للعصاة» ويقصد بالعصاة المخالفين لأفكار الحشد، وانتهاءً بطغيان صوت الحشد وهيمنته على بقية الأصوات «ثم أخذ يقترب به من مركز المدينة قليلاً قليلاً...»، وقوله: «وفي كل المناسبات».

أما بالنسبة للبطل فقد كان مزيجًا من الخطابات السائدة في تلك المرحلة، فهو يتماهى مع التراث، والمنجز الحداثي بشيءٍ من التوازن. يقول السارد: «تأثر عمر بهذا الاتجاه الذي يرى فيه نموذجًا ثقافيًّا منفتحًا يُشْبع فضوله؛ غير أن قراءة عمر في كتب التراث كانت موازيةً لمتابعته لاتجاه جمال. لم يكن عمر يحب طرح الآراء التصادمية التي يثرثر بها جمال، ما جعله يحافظ على توازنه، فينظر بعض أساتذة المعهد على الأقل»[2]. تشير كلمة «التصادمية» إلى المعركة الفكرية التي دارت رحاها في المشهد

(1) عبد الله الغذامي، **ما بعد الصحوة (تحولات الخطاب من التفرّد إلى التعدّد)**، المركز الثقافي العربي، المغرب-الدار البيضاء، ط1، 2015م، ص62.

(2) **جبل حالية**، ص80.

الثقافي بين الحداثة والصحوة، أو بين القديم والجديد. كما تشي صفة «الثرثرة» بهيمنة الخطاب الأحادي الأوحد المقدس على ما سواه.

أشرنا فيما سبق إلى الخلفية السيسيولوجية للخطاب الروائي التي تشكلت بها ومن خلالها هوية اللغة السردية عبر تداخل النصوص وتفاعلها، وسنرى الآن كيف تتجلى تلك الهوية عبر مستويين من مستويات اللغة السردية، هما: التراثية -والعجائبية.

ب- اللهج الاجتماعي، من الملفوظ إلى التلفظ

تستطيع الشخصية من خلال اللهج الاجتماعي التناص مع الإرث المعجمي، أو الدلالي لإنتاج عدد غير متناه من الخطابات التي تمنحها هُويتها السردية، وتساعدها لإنجاز المهام والأدوار المنوطة بها داخل الفضاء الروائي عبر المستويين التاليين:

اللغة التراثية والعجائبية

تقوم رواية جبل حالية على تقنية الاسترجاع، والرؤية من الخلف بمساعدة السارد المشارك في الحكي، وهي تقنية حجاجيه لموضعة الذات المتلفظة في صراع مع الزمن يثبت الجانب السيري في الرواية، ويفضي إلى تكوين بنية ذهنية تتصور الزمن في بعده الأنطولوجي الإشكالي من خلال التناص مع التراث والعجائبي لإنتاج بنية ميتاسردية.

إن تقنية الاسترجاع تحيل على الزمن الماضي الذي يعاد تشكيله في الذاكرة لقراءة اللحظة الراهنة في أفق المستقبل. يقوم السارد المشارك في الحكي باسترجاع الذكريات التي حفلت بها حياة البطل «عمر»، وهو في ذلك يستلهم التراث ممثلاً في موقف أبي العلاء المعري في رسالة الغفران التي تدور أحداثها خارج الزمان والمكان؛ لتتأمل مصير الإنسان بعد الموت. يتخيل أبو العلاء المعري ابن القارح بعد خروجه من القبر وصعوده إلى السماء، ومقابلته للشعراء، والصالحين، وبعد عدة حوارات يحظى بالشفاعة النبوية ويدخل الجنة.

أما في رواية جبل حالية فإن الراوي يسترجع مسيرة حياته -المقدرة بخمسين سنة- الحافلة بالأحداث المتنوعة، من منطقة البرزخ اللازمنية الفاصلة بين حياتين، فهي منطقة مؤقتة للإنسان يمكث فيها استعداداً للحياة الآخرة التي يكون فيها الثواب

أو العقاب جزاءً وفاقًا. إن أهم ما يميز هذا المكان هو العزلة التي تتيح التفكير بهدوء ورويّة بعيدًا عن صخب الحياة الذي طالما أقضّ مضجع البطل. يقول السارد في مفتتح الرواية: «تمر به لحظات سكون لم يتذوقها من قبل... ليس سيئًا البقاء في هذا الوضع، رغم شعوره بشيء من الملل يتسرب إلى نفسه. كان يتمنى أن يجد الوقت والمكان الكافي اللذين يمنحانه حرية التأمل والتفكير في هدوء فلا يجدهما. ذهبت أيامه بين قيود الوظيفة، ورعاية الأطفال، والحزن على الأمس، والخوف من الغد، والصخب الذي يغتال كل اللحظات. ما أحلى الهدوء!»[1]

نلحظ من خلال المسرود السابق استخدام المصدر بكثرة «البقاء-الملل-التأمل-التفكير-الهدوء-الرعاية-الحزن- الخوف-الصخب» في دلالة على التجرد من الزمن والإبقاء على الأحداث بلا زمن للتأمل فيها ونقدها، أو بمعنى آخر وضع الكينونة موضع التردد الذي يجعل المتلقي حائرًا بين العجائبي والغريب، والتردد يرتبط كما يرى تودوروف بالعجائبي إذ يقول: «وحالما يختار المرء هذا الحل أو ذاك، فإنه يغادر العجائبي ليدخل أحد الجنسين المجاورين: وهما: جنس الغريب: إذا قرر القارئ أن قوانين الواقع تظل سليمة، وتسمح بتفسير الظواهر الموضوعية- جنس العجيب: إذا قرر أنه ينبغي قبول قوانين جديدة للطبيعة يمكن تفسير الظواهر بها»[2]، وفي النص السابق لا يمتلك القارئ إلا الدخول في العجائبي للفهم والتفسير، ثم ينتهج الروائي طريقة العود على البدء في خاتمة الرواية لمحاولة التبرير، يقول السارد: «يعتقد عمر أن كثيراً من الناس دفنوا أحياء، دون التحقق من موتهم، فالمؤشرات التي يُعتمد عليها في تحديد حالة موت الإنسان ليست يقينية. لحظة الموت لم تحسم بعد ولم تحدّد علاماتها بدقّة، وليس هناك تحديد شرعي قاطع للحظة الوفاة، والأطباء يعتمدون على ظاهرة نشاط الدماغ الكهربائي، عن طريق مخطط الدماغ الكهربائي، وكل هذه المؤشرات قابلة للخطأ[3].

ولفهم وعي الشخصيات، فإننا سننظر كيف ستوظف الشخصيات ذلك الإرث

(1) **جبل حالية**، ص5.
(2) نقلاً عن محمد سالم الطلبة، مرجع سابق، ص249.
(3) **جبل حالية**، ص206.

المعجمي أو الدلالي؛ للدفاع عن آرائها، ومن ثم تأكيد هويتها التي يمكننا رصد تجلياتها من الملفوظ إلى التلفظ عبر البرامج السردية التي تكون البنيتين السطحية والعميقة كما يأتي:

"(نقص) ← كشف عن طبيعة النقص ← فعل "[٣].

↓

تحول

↓

حالة نهائية

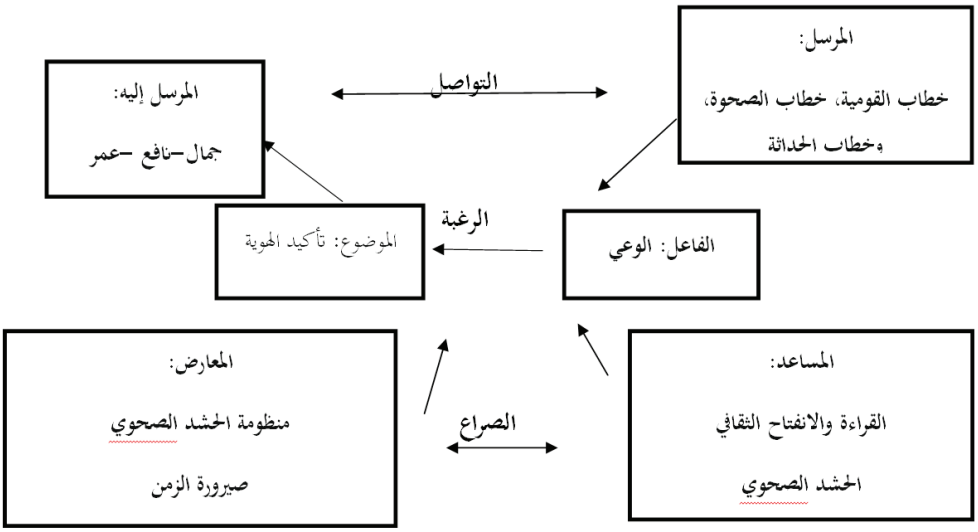
↓

الوعي بالنقص

تبدأ الرواية من حالة التدهور «النقص»(الولادة المتعسّرة وموت الأم)، وتتجه نحو التحسن وتصفية النقص (الدراسة-الحب)، ثم تعود إلى نقطة التدهور (موت الحبيبة آسية)، ومنها يحدث التحوّل (الوعي بقسوة الموت، ومحاولة الانتحار) ثم الوعي بضعف الانسان أمام سطوة الموت تصفية النقص (الزواج من زهرة-ورفض الانجاب) ثم الحالة النهائية (الموت-التصالح مع الموت، بوصفه الحقيقة الوحيدة، أو بوصفه معادلاً لأزمة الهُويّة).

وفي إطار هذه الخطاطة يمكن النظر إلى وعي الشخصيات، على النحو الآتي:

تتبنى كل شخصية من الشخصيات الثلاث دلالات نصيّة تساعدها في عملية التّلفظ لإثبات وجودها وتأكيد هُويّتها، فشخصية جمال تتناص مع خطاب القومية العربية الذي ينفتح على الحداثة، لذا نجد أنه قد تلاشى حضوره نتيجة لتلاشي



الخطاب القومي وتعرضه للقمع والإسكات والإقصاء» جمال، ذو الثقافة الواسعة، خارج إطار المقرّر، وإن كانت ثقافةً لا يرتضيها أكثر أساتذة المعهد...»، «وكثيراً ما يطرح آراء مخالفة لما يقوله أساتذته في المعهد. منهم من يدحض حججه بالأدلة، ومنهم من يسكته، وفي مرات كثيرة ينتهي الحوار بطرده من الفصل... كان جوُّ المعهد لا يتقبَّل مثل هذا الاتجاه»[1]. لقد اتخذ جمال استراتيجية الهجوم للدفاع عن خطابه، يقول السارد: «لا يعيب جمال إلا لجاجته وحرصه على استفزاز من يخالفه، وذلك ما يفعله باستمرار مع نافع، بشكل فج يأباه عمر وسعيد» وقد ترتب على حوار دار بين نافع وجمال، حول تشابه الفتوحات الإسلامية والاستعمار الغربي للبلدان العربية من حيث المبدأ، غضب نافع والرحيل من الشقة التي يسكنونها[2]. تشظت هوية جمال فيما بعد بسبب فقدانه للخطاب الذي كان يسكن وعيه ويحرك وجدانه، يقول السارد: «يشعر عمر باللا جدوى من هذه الحوارات مع جمال، بخاصة بعد أن اكتشف في هذه الإجازة أن جمال ليس بالجرأة التي كان يحسده عليها، فهناك ممارسات أخرى لا يجرؤ على فعلها أمام السورجيين، كتدخين الحشيش، والأكل في نهار رمضان، عرف

(1) **جبل حالية**، ص79.
(2) ينظر:الحوار ص135-137.

ذلك بالصدفة، دون شعور جمال، وتجاهله، إلا أنه لم يعد مثالاً للوضوح والصدق مع الذات، كما كان ينظر إليه»[1].

كما يتكشف الصراع بين نافع وجمال عبر استخدام المعجم الخاص بخطابيهما، يقول السارد: «يعرف عمر أن محاولة الحفاظ على صداقة جمال ونافع، كمحاولة الجمع بين الماء والنار في إناء واحد؛ فجمال ينبز نافع بالرجعي، والأصولي، والمتطرف، ونافع يصف جمال، باللبرالي، والشيوعي، والعلماني...»[2].

أما نافع فقد ساعده تلاشي خطاب جمال، وصعود خطاب الصحوة إلى مرتبة الصدارة، بوصفه ظرفًا ثقافيًّا يحمل أنساقًا مضمرة تتحكم في الوعي الاجتماعي، ساعده ذلك الظرف أن يهيمن على جميع الخطابات السائدة، ابتداء بالتسمية (الشيخ) ومروراً بالترحيب الاجتماعي الذي حظي به في السورجة.

يصف السارد خطاب نافع المهيمن بقوله: «يعجب عمر لسرعة تأثر أهل السورجة بأفكار نافع وانقيادهم لآرائه، وثقتهم فيما يقول؛ استطاع أن يغير كثيراً من عاداتهم، التي عاشوا عليها حِقَبًا من الزمن لا يعرفون مداها. هل كانت عاداتهم آيلة للسقوط؟ أم أنه بريق الخطاب الموشّى بالآيات والأحاديث وأخبار السلف الصالح، فقد كان كلامه يقع من أهل السورجة موقع التأثير الذي لا يقاوم»[3]. وقد استمر نافع في بث هذا الخطاب والدفاع عنه، وهو دفاع يؤكّد الهُويّة الذاتية ويفرض وصايته على من حوله لحمايتهم من عملية التغريب التي يتوهمها، يقول في حوار دار بينه وبين الأستاذ مصطفى(المصري) معاتبًا له على سماع الأغاني منطلقاً من قاعدة سد الذرائع الفقهية: «نجح أعداء الأمة في تخديرنا بهذه الأغاني، التي أخّرت الأمة، وأشغلتها عن التمسك بدينها وعقيدتها، والارتباط بتاريخها ومجدها.

-قال عمر: لا غنى للناس عن الفن والأدب، بدونهما تصبح الحياة جحيمًا لا يطاق...

-قال الأستاذ مصطفى: يا أخي دول مش عايزين يفهموا أن الغناء يتعدّد وتتعدّد أحكامه..

(1) **جبل حالية**، ص160-161.
(2) م.ن.، ص170.
(3) م.ن.، ص149.

قال نافع: الالتزام بالدين هو الحل الوحيد، وما سواه أوهام في رؤوسكم. وأرجو أن يبقى رأيك هذا يا شيخ مصطفى خاصًّا بك، وألّا تُشيعه بين الطلاب»[1]. ومن ذلك أيضاً رفضه للتصوير أثناء حفل تخرج جمال من الجامعة» التقطت الصور الجماعية للخريجين؛ على مسرح الجامعة اصطفَّ أبو جمال وجمال وعمر وسعيد لالتقاط الصور التذكارية. لم يشاركهم نافع فالتصوير من المحرمات التي لا يرضى عنها»[2].

ومن الأساليب التي انتهجها نافع للدفاع عن خطابه وترويجه، الوعظ الذي دائماً ما يُشيع الموت وينفي الحياة، يقول السارد: «سأل نافع بعد الصلاة، ما الطائل وراء إرعاب المصلين، بما لا يملكون له ردًا؟

-ماذا تقصد؟

-أقصد أن اللحود والدود وظلمة القبر، مثل الموت ليست عقوبةً، بل هي شيء حتمي، يستوي فيه المذنب والمطيع، فلماذا تجلد الناس بهذه السياط؟ وتؤذي مشاعرهم بهذه الصور من على منبر الجمعة؟

-الذكرى تنفع المؤمنين يا عمر، وأرجو أن تكون منهم.

خشي عمر أنه إذا استمر في حواره هذا؛ سيصدر حكم نافع بأنه ليس من المؤمنين، فاكتفى بما سمع»[3].

وكما تكشفت حقيقة جمال لعمر انكشف له زيف خطاب نافع في المقطعين الآتيين:

«رغم معارضته لممارسات نافع؛ من القراءة على الناس، وتفسير الأحلام، ويعتبر ذلك ترويجاً للأوهام، وبحثاً عن الشهرة، وإشباع رغبة الشعور بالأهمية، واستغلالاً لحاجة الناس»[4].

«نافع تغير يا آسية، لقد أصبح مطوع السورجة، وعمدتها، وأغنى رجالها، أصبح شريكًا لسالم المهدي، يملكان محطة البنزين، والمجمع التجاري والسكني»[5].

(1) **جبل حالية**، ص147-148.
(2) م.ن.، ص127.
(3) م.ن.، ص117.
(4) م.ن.، ص143
(5) م.ن.، ص167.

أما بالنسبة إلى عمر فقد تشظّت هويته بين الخطابين السابقين، فقد كان يرى في أبي نافع التدين الصحيح ويرى في آسية نبض الحياة للحلم العربي؛ وبموتهما تشظت تلك الهوية، ويمكن أن نعدّ تشظّي الهُويّة معادلاً للموت، أو هو الموت في أحد أوجهه الممكنة أو المحتملة. فعندما تفقد الأنا الوعي بوجودها وكينونتها؛ فإن الحياة تتساوى مع الموت.

وتتجلى أزمة الهوية في الرواية من خلال الوصف الدقيق للحظات الموت، وفي مقابلها وصف لاختناق أهل السورجة بخطاب الصحوة المتوجس الذي حول مواسم الفرح إلى مواعظ!.

يقول السارد: «في زواجه قرّر نافع أن يستثمر تجمع الناس لتقديم درس أو موعظة، عوضًا عن الطرب، والرقص، والمخالفات التي يقترفونها في حفلاتهم. لم يعترض أحد، وكان حفل الزواج، محاضرة، ختمها المحاضر بحديثه عن الموت، الحقيقة الكبرى كما يسميه...ومن تلك الليلة أصبحت المحاضرات في احتفال الزواج عرفًا جديدًا في السورجة... كان آخر عهد السورحة بالطرب، في زواج سالم المهدي وتركية الأهدل. شارك في الرقص جميع أهل السورجة، حتى المطوّع، كان يضفي وقارًا على صف العرضة، التي تسخف أهل السورجة، يتخلله إطلاق النار... ما بين زواج تركية الأهدل، وزواج بنتها سعدية، أقفرت السورجة من الأفراح وتتالت عليها الأحزان والمآتم».

الخاتمة

حاولنا في هذه الورقة النقدية أن نكشف عن تجليات الهوية عبر مستويات اللغة: التراثية، والعجائبية، من خلال مفهوم التناص الذي أتاح لنا رؤية الهوية التي تحاول الشخصيات الانتماء إليها، أو الاختلاف عنها عبر جملة من الخطابات السائدة التي تهيمن على وعي الشخصيات، وتدفعها للتناص معها للتأمل فيها وإعادة إنتاجها، وقد توصلنا للنتائج الآتية:

1. في المستوى التراثي للغة، يستلهم الخطاب الروائي التراث ممثلاً في شخصية أبي العلاء المعري وموقفه من الحياة، من خلال رسالة الغفران التي يعيد الروائي تشكيلها للإجابة عن أسئلته المتعلقة بالحياة والموت.

2. في المستوى العجائبي، يوظّف الروائي تقنية الاسترجاع، والرؤية من الخلف بمساعدة السارد المشارك في الحكي، وهي تقنية حجاجية لموضعة الذات المتلفظة في صراع مع الزمن يثبت الجانب السيري في الرواية، ويفضي إلى تكوين بنية ذهنية تتصور الزمن في بعده الأنطولوجي الإشكالي من خلال التناص مع التراث والعجائبي لإنتاج بنية ميتاسردية.
3. وقد تشكل المستويان السابق للغة من خلال الوضعية الاجتماعية-اللسانية، واللهج والاجتماعي وموقع الذات بينهما، التي تجلّت عبرها أزمة الهوية في أفق الصراع بين الشخصيات. ففي الوضعية الاجتماعية- اللسانية نجد أن وعي الشخصيات تكون في سياق التحولات الاجتماعية، والثقافية، والسياسية التي صِيغت عبر خطابين تكوّنت منهما هُويّة الذات العربية في العصر الحديث، هما خطابا: القومية العربية، وخطاب الصحوة الإسلامية.
4. تجلّت الهُويّة المأزومة في صورة الموت (المشاهد الجنائزية) بوصفها معادلاً لأزمة الهُويّة، أو أحد الوجوه الممكنة أو المحتملة لها، فعندما تفقد الأنا الوعي بوجودها وكينونتها؛ فإن الحياة تتساوى مع الموت.

الجلسة السادسة

(الشهادات)

الخميس 8 شعبان 1438هـ الموافق 4 مايو 2017م

رئيس الجلسة

د. خالد عباس

م	اسم المشارك	عنوان البحث
1	أ. د. زاهر بن عواض الألمعي	تجربة السيرة الذاتية
2	أ. د. حسن النعمي	حديثُ الذات حديثُ الخيال كلمات في تجربتي القصصية
3	أ. عبد الله السلمي	تجربة الركض نحو المسرح لزمنٍ يزيدُ على أربعين سنة.
4	أ. إبراهيم شحبي	تجربتي القصصية
5	أ. تركي العسيري	نبذة عن تجربتي في كتابة القصة

تجربتي في السيرة الذاتية[1]

أ. د. زاهر بن عواض الألمعي

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على عبده ورسوله النبي الأمين، وعلى آله وأصحابه الطيبين الطاهرين.

فرصة طيبة أن ألتقي هذه الوجوه المشرقة الكريمة، وإن كانت ظروفي الصحية لا تسمح بالكتابة أو حضور فعاليات هذا الاجتماع المبارك، لكنَّني أردتُ أن أشارك معكم في هذه الجلسة وأستمتع برؤية زملاء وإخوان أعزاء وأدباء كبار، والحقيقة ربما استسمن الإخوة ذا وَرَم عندما طُلب مني أن أتحدث عن السيرة الذاتية وعن كتابتها، والحقيقة ليس عندي فلسفة خاصة لكتابة السيرة الذاتية، وإنما هي محطات وأحداث أتنقل فيها من موقع إلى موقع ومن حدث إلى حدث وأسجِّلُ الأحداث التي حصلت في تلك الرحلة، ولهذا سأسلك في مداخلتي هذه أو مشاركتي معكم -ربما- طريقًا مختلفًا قد يتفق مع البرنامج أو ما حدَّده الإخوة.

فأنا سأسرد محطات الرحلة مع تطعيمها بشيءٍ من أبيات الشعر إن حصل فيه متسع من الوقت.

المحطة الأولى أو بداية الرحلة (رحلة الثلاثين عامًا) كانت في جازان وجازان كله خير وبركة، أمضيت فيه ست سنوات جنديًّا، كانت من أفضل أيام حياتي التي قضيتها والتي تكونت عندي الشخصية التي أستطيع بها مواصلة العمل والبحث، كانت هذه المحطة تبدأ من 1370هـ، وهي بداية السفر والرحلة إلى جازان وأنا راشد، أقرن هذه الرحلة بشيء من الطُّرَفِ والمُلَحِ التي ربما نحتاج إليها في كتابة السيرة الذاتية، ومنها أن والدي -عليه رحمة الله- كانَ موظفًا في جازان، وكان طالب علم، وربما كان يأتيه

(1) فُرِّغ محتوى الورقة من المادة المسجلة؛ نظراً لتعذر الحصول على المشاركة مكتوبة.

بعض طلاب العلم يتذاكرون [العلمَ] مع بعضهم، وعندي أيضاً عمي أحمد رحمه الله [رجل] أُمِّي، كان جالسًا يريد أن يستمع إلى ما يفيده من مسائل العلم.

كانت الدراسة أو المحاضرة في درس عن النحو، حصل ما حصل، وهو يستمع ضرب زيدٌ عمرًا، وضرب عمرٌ زيدًا، وهذا ينظر إلى المضاربة، ولا يرى شيئًا، ثم بعد ذلك قال أحد الحاضرين: لم يقم زيد، ولم يقعد، فثارت ثائرته وقال: إذًا ماذا أصنع مادام إنه ما قام ولا قعد، وانفضَّت الجلسةُ بشيء من الطُّرفَة.

على أيِّ حال، أنا أقمت في جازان ست سنوات، وانتقلت بعدها إلى نجران، مديرًا لمعهد نجران العلمي، وكتبنا ما كتبنا في هذه الرحلة، ودوَّنَّاهُ عن المشاهدات والانطباعات، ثم أذكر طرفة: كانت الأحداث في اليمن، وكان ربما قامت ثورة السَّلال، ربما حصل شيءٌ من الخلافات بين المملكة وبين الأشقاء في اليمن، فجاءت إحدى الهدايا تحملُ قنابل، وهي طائرات مصرية تدخَّلت القوات المصرية ذلك الوقت، وجاءت إلى نجران في منتصف الليل، فألقت القنابل، لكن من حسن الحظ أنها لم تُحدث أضرارًا كبيرة، وكان عندنا من طلاب المعهد طالب -مع رئيس الهيئة- كلهم ينكرون كروية الأرض، وطبعًا من المبادئ أن الإنسان إذا انطلق من نقطة في خط مستقيم، فإنه سوف يعود إليها.

جاء اليوم الثاني عندما جاءت القنابل هذه، وهَرَبَ كلٌّ على رأسه، فهرب ذلك الطالب على رأسه، ورجع إلى المكان الذي انطلق منه، فجاء عندنا مقتنعًا بأن الأرض كروية، وقال: أنا البارحة انطلقتُ من مكاني، وذهبت أسيح على وجهي في البلد، وما شعرت إلا برجوعي إلى النقطة التي انطلقت منها، قلنا: الحمد لله؛ ما دام فيه إجماع على هذا العلم. هذه أشياء....

[هناك] محطة تتعلق بسفري إلى العراق، وقد كنت ممثلاً لجامعة الإمام محمد بن سعود في مجلس اتحاد الجامعات العربية في جامعة السليمانية، ومررت على بغداد فحييت بغداد بأبيات باعتبارها عاصمة الخلافة الإسلامية يومًا من الأيام فقلنا:

أبـغـدادُ يا مهدَ الحضارةِ والمَجدِ ... ومنطلق الإشعاع من سَابق العَهْدِ
أجـــسُّ تـحـيـاتـي إلـيـكِ بـدافـعٍ ... من الشَّوق هتان السَّحائبِ والشَّهدِ
ومـا كـلُّ بَـــرَّاقٍ يـلـوح بـزخـرفٍ ... ولـكـن أرى بـغـداد واسـطـةَ العقدِ

إلى آخر القصيدة التي حييت بها بغداد.

طبعًا رحلتُ إلى الهند، وزُرْنَا دار العلوم وأبا الحسن الندوي، وقصة الغلام الذي تكلَّم باللغة العربية في دار العلوم في لكنة، وهذا حديث يطول... واختصارًا للوقت [سأنتقلُ] إلى محطة أخرى عزيزة على نفوسنا وهي رحلتي إلى المغرب العربي في نطاق الأسبوع الثقافي السُّعودي، وقد حيينا المغرب أيضًا كالعادة بتحية:

عبقت بالنشر في أسنى مكان وبدت شمَّاء في أفق الزمان
وتهادت بين أزهار الربا غضة هيفاء كالدرِّ المصان

... إلى أن قلنا:

أيُّها المغربُ يا رمزَ الفِدَا يا عرين الدين والمجد المُصَان
لك من قَومي تحياتُ الوفا لكَ مِن أرضِ الهُدى غُرُّ الأماني
أنا في الشَّرق وفي الغرب معًا ديني الإسلام والفصحى لساني
ألمح الشُّطآن من "أندلسٍ" وابن زيدون أمامي وابن هاني

هذه [في] الحقيقة محطات، وعندنا محطات أخرى والحديث في نطاق رحلة الثلاثين عامًا يطول، ولا أدري إذا ما كان الوقت يتسع .

نأتي إلى كتابة السيرة الذاتية، الحقيقة تعتمد على السَّرد القصصي، وتدوين الأحداث والمشاهدات عندما يخطر ببال الإنسان أو يسافر إلى بلد، فإنه يأخذ معه القلم، وعنده وسيلة الكتابة حتى يدوِّن مشاهداته وانطباعاته، ثم يصوغ هذه الانطباعات، وهذه المشاهدات في سيرة ذاتية تُستكمل بها عند كتابتها.

على أيِّ حالٍ أنا وإن كنتم تتوقعون مني حديثًا باللغة العربية الفصحى، وأيضًا ما يشنِّف أسماعَكم، ويلبِّي رغبات كثير من الناس، لكن أنا أعتذر عن هذا لما طرحتُه في البداية من ظروفي الصِّحية، وكوني لا أستطيع أن أكتب، فأنا [أقتنصُ] الأمورَ اقتناصًا من الذاكرة، ومع شيءٍ من تدوين بعض المحطات التي مَرَرتُ بها، وهي كثيرة.

أنا زرتُ اليمن، وزرتُ سائرَ البلاد الإسلامية، وزرتُ أوروبا، وصارت لنا ذكريات وأحداث لا أريد أن أشغلكم بالاستماع [إليها] أو سرد هذه الأشياء.

أقول قولي هذا، وأرجو الله لكم ولنا جميعًا التوفيق والسَّداد.

والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته.

حديثُ الذات حديثُ الخيال كلمات في تجربتي القصصية

د. حسن النعمي

عندما كنت في الخامسة أخذتني أمي إلى بئر القرية حيث تجد النساء وقتًا للثرثرة عن أزواجهن الذين يتوسدون من تعب الحرث والرعي أذرعهم، وينامون باكرًا من تعب النهارات الصفراء.

كانت تلك اللحظة أول وعي أرصده في ذاكرتي. فقد عرفت أن لقريتنا اسمًا كما للبشر أسماء، وأن لها روحًا تميزها. رأيت حينها امرأة غريبة عن قريتنا تعانق أمي وبعد التحايا سألت أمي عن اسم قريتنا. ردت أمي بما يشبه الاستغراب، (قرية مندر العوص). أشكلت عليَّ التسمية. بعدها بحين سألت أمي ما معنى اسم قريتنا. قالت بما يشبه اليقين، يا ولدي، إنها مكان ولادة الشعراء. لم أعرف ما معنى شعراء، فازداد الأمر تعقيدًا. تطوعت أمي بأن تشرح أكثر، يا ولدي قريتنا تقع في التقاء وادي العوص بوادي حلي. فإذا جاء السيل انطلق الرجال والنساء يشربون من أوله حتى يصبحوا شعراء.

منذ ذلك الحين بيّتُّ النية أن أصبح شاعرًا. في المساء رجوت أبي أن يوقظني عندما يأتي السيل. وعالجت دهشة أبي التي بدت على محياه بأني أريد أن أصبح شاعرًا. تبسم أبي، ونمت على أمل أن أصبح شاعرًا، لكن موهبتي انحرفت نحو الحكايات التي وجدتها منجمًا لا ينضب عند جدتي. منذ هذه اللحظة عرفت نكهة القرية بمعنى آخر، فقد وجدت عند جدتي قرية أخرى لم أجدها عند أمي أو حتى عند أبي. شعرت أنني أحب جدتي أكثر، أو أحب حكاياتها أكثر. كانت جدتي تتوسد عتبة الباب ترقب المارة وهم يغادون إلى غاياتهم. أما أنا، وأنا ما زلت دون سن الدراسة، فكنت أتوسد ركبتها أصغي إلى حكاياتها. لم أكن في الغالب بحاجة إلى طلب حكاية بقدر ما كانت هي تبحث عن مستمع لها، يشاركها عالمها. لا أدري ما الذي كان يجذبني غير أنني كنت أجد عالمها أكثر بريقًا ورومانسية إن شئتم.

حدثتني عن شموخ «جبل طلان» الذي أعد لنفسه متكأ يرقب فيه مواسم القرى، حدثتني عن أن القرية لا يتبدَّل حالها إلا إذا نزل (فايع) من عقبة القرون. سألتها من هو فايع، لكنها سبحت بعينيها الضيقتين في سماء القرية حيث بدأت تتجمع سحب الصيف. غير أنني بعد أن كبرت عرفت ما كانت تخشاه جدتي. وربما أن التعبير بنزول فايع من القرون مجرد رمز لغرابة التحول الذي سيصيب القرية بعد ذلك. حدثتني عن أسطورة الخضر الذي عبر فوق جبين القرى حين أجدبت، فهلّ مطرها كما لم يهطل من قبل. حدثتني عن رجال عبروا القرية وتركوا تاريخًا خلف ظهورهم مملوءًا بالأسرار ورحلوا. لا أدري إذا كان مهمًا أُسمّي، يحيى بلابل، وابن عنقب، ومشعان، وأبو نواس، وبنت الوزير، وحطابة، لقد حدثتني عنهم، عن كيف جاءوا، وكيف اختفوا، حدثتني عن المرأة الحارثية التي استوطنت القرية حينًا من الزمن، جاءت فاقدة عقلها. ابتدعوا لها اسمًا وحكاية. فقالوا إنها مطلقة وكان ابنها وهو في الثالثة في حضانتها عندما جاء أبوه وأخذه، بينما كانت هي ترعى غنمها. عندما جاءت في المغيب، لم يأت ابنها لاستقبالها كالمعتاد، فلما سألت: أخبروها بأن ابنها قد أكله الذئب. حدثتني عن صندلية التي أصرّت على ألا تعود حتى يتم ذبح مسعود الذي ألقاها في البئر. حدثتني عن الجن والسعالى، حدثتني حديثًا لم أجده في السير الشعبية، ولا في ألف ليلة وليلة، بل قُل كان لجدتي حكاياتها، وهو ما جعلني أعتقد أنها لم تكن مجرد راوية، بل منتجة للحكايات أيضًا. حدثتني كثيرًا وكثيرًا حتى أصبحت أنوء بحمل حكاياتها.

حين بدأت خطواتي الأولى في المدرسة وجدت صعوبة في التأقلم. فقد كانت الحكايات مخبأة في ذاكرتي، كنت أحسُّها تتثنى بين دفاتري وكتبي، كنت أراها تتقافز أمام قلمي. كنت أهرب بعد الحصة الأولى وأذهب إلى جدتي حيث كانت تجلس، وهو ما جعل العصا تتلوى على ظهري. تعلمتُ بعدها كيف أوفِّق بين حكايات جدتي وعالمي الجديد.

كبرت وظلت الحكايات التي خبأتها في ذاكرتي تشدني للطفولة، والقرية، وجدتي. ولعل ولعي بالكتابة بعد ذلك بسنوات يعود لرغبة دفينة في إعادة القرية التي عشتها عندما كنت طفلاً. كنت أرى القرية تهرب من حكايات جدتي نحو عالم لم تستطع التصالح معه. فقد هجر الأبناء أرضهم وهاجروا وراء وهم الوظيفة، كما تقاعد الكبار وأسلموا كفاحهم للنسيان. أما النساء فقد سقطنَ سهوًا خلف ظلمة الجدران المعتمة.

أشعر أن القرية التي كانت في يوم ما واقعًا أصبحت خيالاً. فحاضر القرية لم يولد من ماضيها، بل جاء وافدًا بكل ما له وما عليه. والقرية التي كانت آمنة مطمئنة لم تعد كذلك. عندما بدأت كتابة القصة كنت مدفوعًا بفطرة الكتابة نحو القرية التي تشكّلت عبر واقعٍ عشتُ طرفًا منه فيما مضى، كنت مدفوعًا للتعبير عن القرية التي وجدتها مختبئةً في حكايات جدتي. كانت مهمتي في المجموعة الأولى والثانية كذلك هو البحث عن هذه القرية، ثم إعادة إنتاجها مما جعلها تبدو خيالية غير ممكنة الحدوث، رغم أنها كانت حاضرة بقوة.

كتب أحد النقاد معلقًا على تجربتي بأنها تجربة تسعى إلى توظيف الأسطورة الشعبية. ما درى ذلك الناقد أن ما يراه أسطورة كان واقعًا معيشًا، وأن ما يبدو شكله عالمًا غرائبيًا هو حالة الانفصام الجذري عن عالم ليس ببعيد من الناحية الزمنية، لكنه بعيد من الناحية المعنوية.

رويتُ في قصصي عالم القرية كما لامسته عيناي، كما صاغته جدتي في حكاياتها، كما رأيته في سواعد الرجال، وفي حيوية النساء وزغاريدهن وابتهاجاتهن. كنت أبحث عن دلالة الغياب التي أورثتنا فاجعة الرحيل. رويت حكاية (مانع الأزدي) في عدم تصالحه مع المدينة، والمرأة الحارثيّة في تمردها، وبحثها عن ذاتها، وذلك في قصة (آخر ما جاء في التأويل القروي). رويت في قصة (وللحكاية نبض آخر) كيف تُهزم الأعراف أمام جبروت الحاضر، بل أمام الفضيلة الطوباوية، رويت حكاية نابت في قصة (حولية الفجر الخامس) الذي حورب في أرضه، وفي لقمة عيشه، وفي هويته.

تركت القرية للعيش في أبها. كان الانتقال تغييرًا في رؤية الحياة أكثر من كونه تغييرًا للمكان، لا أزعم أني أحببت المدينة في يوم ما. المدينة بالنسبة لي فرص للعمل، والترقي، والتعليم، لا شيء غير ذلك. المدينة تفتقر إلى إنسانية الحياة. نحب المدينة للعمل، لا للحياة الطبيعية. كتبت في إحدى قصصي عن أبها.. (في مدينة مثلجة خلخالها من الضباب.. وبردها سيف لشهريار.. عايشت عالمًا جديدًا.. رأيته فضعت يومًا كاملاً.. وجاء ليلها يدسُّني في حضنها الأثير.. ومن زواياها العميقة صنعتُ الدفء.. نادمت الخمول واستكنت في حنجرة النوم اللذيذ)، من قصة بطولات مانع الأزدي.

في أبها أكملت تعليمي المتوسط والثانوي. في هذه السنوات تكشفت لي على الأقل رغبة في الكتابة، قرأت ما لم يقرأه أقراني، استمعت واستمتعت ببرامج الإذاعة التي كانت ثرية إلى حد كبير. في حياة معظم الناس نقطة تحول، تغير مسار حياة، وتخلق حياة. كنت ممن كانت لهم هذه الحالة. ببطء شديد، وبحزن أكثر جاء مرض أخي الحسين الذي كان يصغرني. كنت يومها في الأول ثانوي، وهو في الثاني متوسط. عانى مرض السرطان، وعاني أبي وأمي ما لا يمكن وصفه. كنت أكبر أخوتي حيث نبت عن والدي في سفره لعلاج أخي، كبرت قبل أواني. في لحظة تيقن منها أبي ولم أستوعبها إلا بعد سنوات رحل أخي رحمه الله، لكن كان قد ترك في نفسي أثرًا غيرَّ مسار حياتي. اعتزلت الحياة والمدرسة والأهل لأشهر قبل أن أعود لأتلمَّس طريقًا حسبت أني فقدته. ما أثارني هو اللغة التي جرت على لساني وامتدت لقلمي. بدأت أكتب ما لم يكن معروفًا في محيطي الاجتماعي. اقترح أحدهم على أبي أن يرقيني عند الشيوخ، فأنا في نظرهم قد حلت بي لعنة العزلة والنفور، واستبدلتها بمنادمة الكتاب. كان مساري الدراسي طبيعيًّا، فلم يقلق والدي، بل خصص لي غرفة مجاورة للبيت كانت عالمي فيما بعد.

التحدي الذي واجهته لم يكن إلا تحدي نفسي. سألت نفسي هل ما أمارسه من قراءة وكتابة وعزلة أمر طبيعي؟ قرّرت حينها أن أعرض ما أكتب على طرف محايد. اخترت أن أنشر بعضًا مما توهمت أنه شعر في تلك المرحلة في مجلة (اقرأ) في جدة. المفاجأة أن المادة نشرت. هذا النشر أغراني بالاستمرار. لكن كان في النفس شيء. صوت جدتي يحضر كلما أردت الكتابة، وكأنها تقول: لماذا لم تبرني، وتكتب حكاياتي.

ومثلما كان موت أخي تحولاً كان طلب أستاذ التعبير كتابة قصة تنتهي بهذا البيت: (إذا أنت أكرمت الكريم ملكته .. وإن أنتَ أكرمت اللئم تمردا) تحولاً آخر حدد مساري في الكتابة الأدبية. كتبت قصة عنونتها بخاتمة المطاف، استحسنها الأستاذ، وكانت بداية نشري للقصة وبداية مسيرتي مع السرد كتابة ونقدًا. هل أقول إنني قد وضعتُ قدمي على الطريق. هذا ما شعرت به، لأني شعرت بسيطرتي على نصي القصصي أثناء الكتابة عكس الشعر الذي أجدت فيه ولم أخلق له.

في عام 1979م التحقت بجامعة الملك عبد العزيز، قسم اللغة العربية، حيث وجدت ضالتي من القراءات المنهجية في عوالم اللغة والأدب. كانت سنوات الدراسة

الأربع تعزيزاً لقدراتي الإبداعية وتوسيعًا لمداركي المعرفية. ما إن أنهيت دراستي الجامعية حتى قدمت مجموعتي الأولى (زمن العشق الصاخب) التي نشرها نادي أبها الأدبي في عام 1984م. قدمتني هذه المجموعة بشكل جيد للوسط الثقافي. وأجرت جريدة عكاظ أول لقاء معي، وقبلها فزت بجائزة نادي الطائف الأدبي عن قصة «سقوط الجسر» في عام 1982م. كل هذه المواقف تصنع انتصارات ذاتية وتعزِّز المسار، ربما انتصارات لا يشعر بها الآخرون، لكنها مهمة في تعزيز وتنمية الاهتمام الأدبي، القصصي على وجه التحديد.

كان عليَّ وقد أصبحتُ معيدًا في قسم اللغة العربية بجامعة الملك عبد العزيز أن أستعد للذهاب في بعثة دراسية لأمريكا. لم أكن مسرورًا بذلك لأني بدأت أجد الاهتمام النقدي والمشاركة في الأمسيات، وهو عالم لذيذ ومألوف، بينما الذهاب لأمريكا مغامرة مجهولة. تغلب المنطق والواقع على رغبات القاص، وكانت الرحلة الدراسية التي عدت منها وقد كشفت لي الجانب الآخر من النص القصصي وهو النقد.

تخصصت في الأدب الروائي، ودرست السينما، والمسرح، والفلكلور، وأخذت من المعارف ما استطعت. عدت بعدها أمارس الكتابة نقدًا وقصًا. وجدت في النقد ما لم أجده في القصة. فالقصة حوار مع الذات والعالم، بينما النقد حوار مع القصة والعالم. والمسافة بينهما بالنسبة لي واحدة، أحب القصة والنقد، ولا أشقى إلا حين أجدني قد انشغلت عنهما. فأنا دائم العهد بهما قراءة وكتابة. فبعد عودتي أصدرت مجموعتي الثالثة (حدّث كثيب قال) في عام 1999م، ولدي رواية مخطوطة بعنوان (العين السحرية).

أما في النقد فقد أصدرت كتاب (رجع البصر)، وكتاب (الرواية السعودية: واقعها وتحولاتها)، وكتاب (بعض التأويل: مقاربات في خطابات السرد)، وغيرها من الكتب. ملأت القصة عالمي واشتغالاتي، فبتُّ كائنًا سرديًا، في الوسط الثقافي أشرف على جماعة حوار المعنية بالقضايا السردية، وأرأس تحرير مجلة الراوي التي تعنى بالسرديات العربية. وفي الجامعة أقوم بتدريس مادتي السردية المعاصرة، والمسرح لطلاب الدراسات العليا.

الأحلام كبيرة، ومتعتها أن كل قصة أكتبها أو أقرؤها تبسط الحياة أمامي، إذ أرى من خلالها ما قد لا يراه الآخرون.

تجربة الركض نحو المسرح لزمنٍ يزيدُ على أربعين سنة

عبد الله السلمي

بعد أن أتاح لي نادي أبها الأدبي التحدث عن تجربتي في المسرح، وذلك بمناسبة مؤتمر الهوية والأدب-2، لعام 1438هـ الذي نظّمه النادي، واستضاف له الكثير من الكتّاب والمفكرين والأدباء من داخل المملكة ومن خارجها، أجدها فرصة لأتحدَّث بعض الشيء عن علاقة المسرح بالهُويَّة فأقول:

المسرح السعودي مرتبطٌ ارتباطًا وثيقًا بالهوية من أثناء بعض مشاهداتي لبعض العروض الواقعية والتجريبية، فنجد الهوية قد تكون في كتابة النص، أو (الديكور)، أو الملابس، أو(الإكسسوار).

تقول الدكتورة «وطفاء حمادي» وهي ناقدة لبنانية للمسرح، حيثُ ألّفت كتابها الموسوم بـ «المسرح السعودي، مسارات التطور واتجاهاته، - مسرح الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون نموذجًا - «من الفصل السادس لهذا الكتاب: إن مفهوم الهوية كما نص عليه منطق «أرسطو» الذي يعتبر الهوية «تماثل الشيء مع ذاته». وكذلك نجد في «التعريفات» للجرجاني أن الهوية هي: الأمر المتعقل.

ولعل ابن خلدون قد استطاع أن يبرز هذا المعنى أكثر وضوحًا بقوله في «المقدمة»: «لكل شيء طبيعة تخصُّه».

ولذلك أرى أن المسرح السعودي: علاقته ببيئته علاقة متجذرة، وللحديث عن تجربتي: فهي لا تكاد تخرج عن العمل المسرحي التربوي، وربما بدأت بعد مشاهداتي لبعض الأعمال المسرحية التي كانت تُعرض في معهد المعلمين في أبها، وفي عام 1398هـ اشتغلت على حفل مسرحي في مدرستي الابتدائية التي تقع في ذلك المكان النائي، كتبت مشهدًا مسرحيًا، وقام طلاب المدرسة بتطبيقه وعرضه مع بعض فقرات الحفل المدرسي آنذاك، وهذا المشهد كان بمتابعتي وإخراجي، واستمر

عرض المشهد وفقرات الحفل بوجه عام على نور ثلاثة «أتاريك» كمصدر للإضاءة، وبالمناسبة فقد طلبت أحد هذه (الأتاريك) من زملاء معلمين من دولة عربية، ليعيشوا ذاك المساء في الظلام، وهذه ضريبة دَفعَها هؤلاء الزملاء، أما الآخران فهما من المدرسة الليلية التابعة للمدرسة النهارية والتي كنت أعمل بها، وهذه الضريبة الثانية التي عاناها دارسو محو الأمية لأنهم لم يدرسوا في تلك الليلة، اشتغلت (ببطارية) سيارتي لتشغيل جهاز الصوت (الإذاعة)، كل هذه المتاعب والتضحيات لعدم توافر الإمكانات في ذلك المبنى المستأجر من قبل وزارة المعارف آنذاك، ولكن كان لزامًا أن أعمل هذا الحفل بما فيه العرض المسرحي المتواضع لإشباع هوايتي وحبي للمسرح، حيث قمتُ بكتابة المشهد، وللأسف فقد نسيت حتى عنوانه، لكنَّه تربوي، هذا الحفل المدرسي كان الأول من نوعه في هذه المدرسة الصغيرة في القرية النائية ذلك الوقت، وعندما أردتُ تجهيز خشبة المسرح (البيست) قمتُ بنصب طاولات الطلاب كخشبة للمسرح، وتثبيتها وتغطيتها بالخشب، وبعض القماش المتهالك، كان هذا الحفل في ليلة قروية مظلمة، ومع هذا الظلام الذي يخيِّم على القرية إلا أن توافد الأهالي وأولياء أمور الطلاب مشيًا على الأقدام ليشاهدوا أبناءهم، وهم يؤدون العرض المسرحي الأول في هذه المدرسة، وتوالى العمل المسرحي بما فيه مسرحية كتبها الشاعر -المغفور له بإذن الله- الأستاذ علي آل عمر عسيري، وكانت بعنوان (جزاء الأمانة)، تم توزيعها على مدارس المنطقة من إدارة التعليم في أبها، وهذا يدل على اهتمام الجهات المسئولة، عن التعليم في ذلك الوقت بالمسرح المدرسي.

توقفت بعد هذا العمل، ولا أدري لماذا؟ لكن المؤشرات ربما تدل على أن التشدُّدَ الديني الذي بدأ بالظهور منذ عام 1395هـ تقريبًا كان خلف نضوب هذه المحاولات المسرحية، وفي عام 1410هـ بدأت في مدرستي المتوسطة والابتدائية بممارسة هذا الفن تحت ما يسمى الحفل المدرسي، واستمررت في الممارسة السنوية لهذا العمل حتى عام 1417هـ، في حينها تعاقدت وزارة التربية والتعليم مع مشرفين مسرحيين من عدة دول عربية من بينها جمهورية مصر العربية، وسوريا، وكان نصيبنا في تعليم المحافظة مشرفًا جديرًا، وممثلاً قديرًا، ومخرجًا مسرحيًا ناجحًا هو الأستاذ أحمد فؤاد سليم من مصر، وكان هذا المشرف قد اطَّلع على بعض أعمالي في مدرستي وأعجب بها، هذا المشرف النشط قام بعقد دورة مكثفة للمشرفين المسرحيين في

الميدان التربوي في الإخراج، وكتابة النصوص المسرحية، ومسرحة المناهج، وفن الإلقاء مدة ثلاثة أسابيع، كانت مفيدة جدًا لي بصفتي مهتماً بهذا الفن، وفي نهاية الدورة تم الاختبار عن طريق عمل مسرحي بعنوان (موسى بن نصير) تمَّ تنفيذه في حفل نهاية العام، وكان هذا المشرف هو بطل العمل، وكنت الموازي له في البطولة، وقائد الفرنجة (فرناندو)، وقد نجح العمل حسب مشاهداتي التي شاهدتها مرتسمة على الجمهور في ذلك المساء، إلا أن هذا المشرف كان يتلقى بعض المضايقات من المتشددين مما اضطره إلى قطع إعارته وعودته إلى بلاده، بعد ذلك انتقلت للعمل مساعداً لمشرف ثقافي آخر في إدارة التربية والتعليم تم تعيينه من قبل وزارة التربية ليكون بديلاً للمشرف السابق في الإشراف الثقافي، إلا أن هذا البديل لم يكن له أي دور في مواصلة العمل المسرحي أو الثقافي مدة وجوده في إدارة التعليم، ثم استلمتُ العمل بعده، حيث عانيت من غالبية المشرفين على المسرح أو النشاط الثقافي في الميدان التربوي الذين تم تعيينهم من مديري المدارس، حيث أصبح بعض المعلمين يهربون من التدريس ليلتحقوا بالإشراف على العمل الثقافي في مدارسهم، وفي ظنِّي لم يكن بقصد الارتقاء بالمسرح، بل لجعله محطة للراحة من بعض العناء، فالبعض من هؤلاء يرى المسرح بأنه ليس إلا تهريجًا، بينما الآخرون لا يملكون إمكانات الكتابة، أو شيء من الإخراج أو على الأقل إعداد الطالب للمسرح، وهناك من تطغى عليه فكرة بأن المسرح حرام...، نعم... هناك من لديه إمكانات مسرحية ومواهب في الميدان التربوي، لكنه يصطدم ببعض المحيطين به، إضافة إلى عدم الدعم المالي أو قلته من وزارة التربية التي كان لها دور في تقنين المسرح المدرسي أو تغييبه، وذلك من خلال مظلة النشاط الثقافي، وحتى في المباني المدرسية الحديثة ليس للمسرح مكان معين إلا أن يكون في زاوية محشورة في ملعب كرة قدم، دون أي اهتمام بالإضاءة أو تقنيات الصوت، أو أي شيء من التقنيات المسرحية، بعكس المباني المدرسية القديمة التي أنشأتها الوزارة، والتي يتوافر فيها على الأقل قاعة للمسرح، لذلك لم نعد نرى بعض الحفلات المدرسية التي تهتم بالمسرح، وإن كان هناك بعض الممارسات اليسيرة، لكنها لا تتعدى أن يكون النص المسرحي تهريجًا، أو تقليدًا لبعض اللهجات في بعض المناطق والمحافظات.

كانت وزارة التربية والتعليم آنذاك ممثلةً في النشاط الثقافي قد أعدت دورة

للمشرفين المسرحيين، وكنت قد سجلت في هذه الدورة بما أني مشرف في إدارة التربية والتعليم، ومن حقي الاستفادة من هذه الدورة إلا أن المفاجأة تكمن في عدم قبولي فيها واستبدالي بأحد المعلمين في الميدان التربوي، وإلى الآن لا أعلم السبب، لكنه تم قبولي في دورة الإخراج المسرحي في العام الذي بعده.

ومن بعض ملاحظاتي على المسرح المدرسي في الآونة الأخيرة هي: اختفاء الأعمال المسرحية في حفلات اختتام العام الدراسي التي تقام كل عام على مسرح إدارة التعليم، حيث يتم الإعلان عن هذا الحفل ويفاجأ الحضور بأن الحفل كله هو نشيد طلابي يسمونه «أوبريت»، يقوم بعض المشرفين الثقافيين بتسجيله في أحد الاستوديوهات في جدة أو في أي مكان بصوت منشد يتم استئجاره بآلاف الريالات، ثم يستأجرون إضاءة بأكثر من 15 ألف ريال، وعند العرض يصعد مجموعة من الطلاب على منصة المسرح، ويرددون مع المنشد بتحريك أيديهم دون أي صوت منهم، وهذا كما أخبرني أحد الطلاب الذين شاركوا في هذا النشيد، ثم ينتهي الحفل بتوزيع الدروع والهدايا.

أعتقد أن هذا الإجراء من أسباب تدنِّي المسرح على الأقل على مستوى التعليم.

وفيما يبدو أن تدنِّي جمهور المسرح يعود إلى عامل عدم الاهتمام به من جانب التعليم، وكذلك من المسرحيين أنفسهم، حيث عمد الكثير من أقطاب المسرح في بعض مناطق المملكة إلى ما يشبه إهمال المسرح الواقعي، واستبداله بما يسمى مسرح التجريب، أو لغة الجسد، وهذا أدَّى إلى نضوب جمهور المسرح، لأن هذا الجمهور بحاجة إلى عروض تحاكي واقعيته، ومشاكله، وأفراحه، وأتراحه، وليس بحاجة إلى استعراض جسدي وصياح دون أي ديكور أو إكسسوار، أو غيرها.

وعلى الرغم من تراكم العوائق أمام المسرح إلا أنني متفائل بمستقبل مدهش لأبي الفنون «المسرح».

أمَّا بالنسبة لتجربتي في المسرح الجماهيري، فقد كان لي مشاركتان في مناسبتين على مسرح (المفتاحة) بمدينة أبها، وكانت هاتان المشاركتان لنصَّين مسرحيين قمت بكتابتهما، الأول كان في صيف عام 1418هـ بعنوان (امحليف)، وذلك ضمن مشاركة المحافظة في البرنامج الصيفي لمحافظات منطقة عسير الذي يقام في كل صيف ضمن

برامج الصيف للتنشيط السياحي، وكان هذا النص قد تم عرضه أمام سمو أمير منطقة عسير سابقًا، ومستشار خادم الحرمين الشريفين أمير منطقة مكة المكرمة صاحب السمو الملكي الأمير خالد الفيصل بن عبد العزيز، وذلك في المسرح المفتوح قبل إنشاء مسرح المفتاحة الحالي، وبحضور ما يقارب من ثلاثة آلاف متفرج، وكان هذا النص قد قابل معارضةً كبيرة جدًا قبل عرضه بساعات في ذلك المساء، ومطالبة جادة بإيقاف هذا العرض مما سبب لي إحراجًا كبيرًا خصوصاً بأنه لم يعد لي متسع من الوقت لتغييره، وأصبح ضمن البرنامج المعتمد.

لم أستمع إلى هذه الاعتراضات، وتم عرض النص المسرحي، واستخدمت مؤثرا صوتيا عن طريق جهاز تسجيل قديم وشريط (كاسيت)، وبعد ما انتهى العمل تشرفنا بالسلام على راعي الحفل سمو الأمير خالد الفيصل، وسمعتُ منه عندما قال: هذه الليلة وُلد المسرح في عسير، فكانت هذه العبارة بمثابة بلسم أطفأ ألم معاناتي من الذين كانوا يعترضون على النص والعرض، أما النص المسرحي الآخر، فقد كتبته وتم عرضه أيضًا في مناسبة مشاركة المحافظة في برنامج صيف أبها عام 1425هـ بحضور صاحب السمو الملكي نائب أمير منطقة عسير سابقًا الأمير فيصل بن خالد ابن عبدالعزيز أمير منطقة عسير حاليًا وجمهور غفير، وكان العمل قد تم عرضه في مسرح المفتاحة الحالي، كان عنوان النص (وسقط القناع).

وفي عام 1420هـ شاركت في مسابقة كتابة النص المسرحي لنادي أبها الأدبي، وحصلت على جائزة النادي، وفي عام 1427هـ حصلت على جائزة أبها الثقافية كأفضل كتابة نص مسرحي، واستلمتُ الجائزة من يد سمو أمير منطقة عسير سابقًا رئيس مؤسسة الفكر العربي الأمير خالد الفيصل في حفل بهيج بحضور صاحب السمو الملكي نائب أمير منطقة عسير آنذاك وأمير عسير حاليًا الأمير فيصل بن خالد وضيوف ملتقى أبها الثقافي من المثقفين والأدباء والإعلاميين من داخل المنطقة وخارجها.

وبعد كل هذا الركض قمتُ باختيار ثلاثة نصوص مسرحية وأرسلتها لنادي نجران الأدبي، وتمَّت طباعتها في كتاب بعنوان (صخب).

وبعد ما يقارب من أربعين سنة من الركض في هذا المجال لا أجدُ إلا أن أردد ما قاله الكاتب «أحمد أبو دهمان»: (كنَّا نغني لترقص الحياة).

تجربتي القصصية[1]

أ. إبراهيم شحبي

بسم الله الرحمن الرحيم

شكراً جزيلاً للدكتور أحمد آل مريع على أن أتاح لي هذه الفرصة لأن أتحدث في هذا الملتقى، شكرًا لكم جميعًا أيها الحضور.

ليس لدي الكثير من الكلام حول القصة والرواية، وليس لي خصوصية معينة أستطيع أن أمتح منها ورقةً خاصة لكنني أشير أنني بدأت كتابة القصة عام 1401 للهجرة، ونشرت العديد من هذه النصوص في الصحافة المحلية، وفي عام 1417هـ أصدرت أول مجموعة لي بعنوان: (نفس في ذاكرة رجل)، ثم أتبعتها بمجموعة (ما وراء الأنفاق) بعد عامين، ثم طبع نادي أبها الأدبي مجموعة (حواف تكتنز حمرة)، أما في الرواية فقد نشرت عام 1419هـ في جريدة الجزيرة (الخروج إلى الكهف)، ولم أطبعها في كتاب، ثم نشرت (أنثى تشطر القبيلة) وتولى نادي القصة السعودي في الرياض طبعها، وتوقفتُ عن الكتابة فترة من الزمن، ثم ذهبت إلى مجموعاتي القصصية والروائية الموجودة لدي وأحرقتها عام 1425هـ، ثم عاد لي الشَّوق إلى الكتابة، فكتبتُ رواية أخيرة بعنوان (حدائق النفط).

هذه شهادتي حول ما كتبتُ شكرًا لكم.

(1) فُرِّغ محتوى الورقة من المادة المسجلة؛ نظراً لتعذر الحصول على المشاركة مكتوبة.

نبذة عن تجربتي في كتابة القصة

تركي العسيري

قبل الحديث عن تجربتي في كتابة القصة، يجدر بي أن أعرج إلى بداياتي في الكتابة بشكل عام، وليس للقصة فقط إذ تعود علاقتي بالكتابة إلى أيام الدراسة الإعدادية، حيث كنت شغوفاً بقراءة الكتب والصحف، بما أهلني لأن أصبحَ مراسلاً لجريدة (عكاظ) ولم أكن وقتها قد تجاوزت السابعة عشرة من عمري.

وأغرتني الصحافة فيما بعد فانضممت إلى جريدة (عكاظ) وبعدها (الجزيرة) كصحفي محترف، وتطورت العلاقة حتى أصبحت كاتبًا أنتقل بزاويتي (إيقاعات) بين الصحف، وتحديدًا (عكاظ) و(الجزيرة) و(الوطن) أيام طيّب الذكر الأستاذ (قينان الغامدي)، وكتبت لفترة من الزمن الصفحة الأخيرة في (مجلة اليقظة) الكويتية ذائعة الصيت؛ ولابدَّ لي أن أشير إلى أنني قد كتبت الشعر قبل القصة، وقد نشر لي الأديب الأستاذ «حمد القاضي» المشرف على الصفحة الأدبية بجريدة الجزيرة نصين شعريين؛ لكنني لم أجد نفسي في الشعر، إذ رأيته يكبِّلني، ولا يمنحني فرصة التعبير بالشكل الذي أريد، فولجت عالم القصة إذ وجدت فيها مبتغاي، وممارسة ولعي بنقد المجتمع وسلبياته من خلال أبطال قصصي، خصوصاً وقد تأثرت في بداياتي من خلال قراءاتي لعمالقة القصة بـ(يحيى حقي) ورائعته «قنديل أم هاشم»، و(سهيل إدريس) في «الحي اللاتيني»، و(الطيب صالح) «موسم الهجرة إلى الشمال» و«عرس الزين» و«دومة ود حامد» وكنت متيَّمًا بقصص (يوسف إدريس) الذي أرى فيه الأنموذج الشاهق لكاتب القصة الحقيقي، قراءتي المبكرة لهؤلاء ساهمت في تشكيل ذائقتي الجمالية والمعرفية بمفهوم القصة والإلمام بشروطها وأركانها.

ولعل أول قصة قمتُ بكتابتها ونشرها في أواخر التسعينات الهجرية في جريدة (عكاظ) كانت بعنوان: (أحزان ابن حداد) وهي قصة واقعية لمعاناة صديق

أثقلت كاهله نظرات المجتمع لأصحاب المهن، وقد أثنى عليها الأستاذ القاص سباعي عثمان -رحمه الله-، وكان محررًا أديبًا، ثم توالت كتاباتي القصصية، بعد أن وجدت التشجيع من المشرفين على الملاحق الأدبية وقتها، وقد كان لملحق الجزيرة نصيب الأسد من قصصي، أذكر أنَّ المشرفين على الملحق حين توقفت عن إرسال قصصي إليهم قد نشروا رسالة في الصفحة الأولى تحمل صورتي وفيها يتمنَّون عليَّ أن أستمر في الكتابة إليهم مشيدين بكتاباتي؛ وكانت لفتة نبيلة تعني الكثير لشباب مثلي لايزال يتلمَّس طريقه في دروب الثقافة والأدب، وقتها أشار عليَّ أديبنا الكبير الأستاذ محمد بن حميد «رئيس نادي أبها الأدبي» أن أجمع شتات قصصي ليقوم النادي بإصدارها في مجموعتي الوحيدة (من أوراق جماح السرية) التي صدرت قبل ربع قرن.

ولديَّ مجموعة للسيرة الذاتية عن مدينةٍ عشتُ فيها صباي، وشبابي ومازلت، وهناك كتاب (حبر وورق) أعدُّه للنشر يشتمل على مجموعة من المقالات التي كتبتها في الصحف.

وقد شاركت كقاص في العديد من الأمسيات كان آخرها قبل أعوام في (نادي الباحة الأدبي) وإن أنْسَ فلن أنسى مشاركتي مع الأستاذ محمد علوان، وحسن النعمي، وحسين علي حسين في أمسية قصصية أدارها الدكتور سعيد السريحي قبل ثلاثة عقود، حين كنَّا شبابًا نحمل همَّ هذا الفن الجميل.

ولعل جيلي كان محظوظًا إذ كانت الساحة وقتها تعجُّ بالنقاد الكبار، فكان الدكتور محمد صالح الشنطي الذي كتب دراسةً نقدية عن قصصي نشرها على حلقات في جريدة الجزيرة، وضمَّها فيما بعد إلى كتابه الشهير (القصة السعودية الحديثة)،»استضافَه نادي أبها الأدبي حينذاك»، وكذلك الناقد «عبد الرحمن شلش» نشر دراسة نقدية عن قصصي في مجلة (إبداع) المصرية، والدكتورة لمياء باعشن، والدكتور سلطان الهاجري وغيرهم، ورغم ذلك الاحتفاء والتشجيع الذي لاقيته إلا أن ظروف الحياة ومعاناتها، وتكاثر الأبناء والمسؤوليات طرحت بي بعيداً عن فضاءات السرد، والأدب، فالمبدع في النهاية مسؤول عن أسرة وعملٍ، وليس متفرغًا، طحنتنا عجلةُ الحياة يا صاحبي.

كتابة القصة هي فترة شبابية حين كنت خليّ القلب والوجدان والمسؤوليات، فقد كنت أمارسها من باب الهواية والمتعة الشخصية لا من باب الشهرة، والذيوع، والتظاهر بالإبداع.

تسألونني أما حننتَ إلى كتابة السرد رواية أو قصصًا؟ أقول لكم: نعم، رغم أن الساحة باتت فقيرة، ولم تعد كما نعرفها، فقد ولجها الكثيرون ممن لا يملكون الموهبة، والإلمام الناضج بماهية هذا الفن (المراوغ) الذي خدع الكثيرين، فظنوا أن ما يكتبونه قصصًا، وهي لا تعدو عن أن تكون (خواطر) وحكي فاضي، وهنا الفرق بين الشعر والسرد، في الشعر ينكشف الزيف، ولا يمكنك خداع أحد، إما أن تكون شاعرًا أو لا شاعر، فكم من الشعراء الذين لفظتهم الذائقة الشعرية رغم الدواوين التي أصدروها، هناك الكثير من الشعراء والقليل من الشعر.

في القصة، والرواية الأمر مختلف من السهل أن تكون قاصًّا أو روائيًّا (فالكلام ما عليه جمرك) والشهرة لا تحتاج إلى كثير موهبة بقدر ما تحتاج إلى تلميع «من قِبَل المشرفين على الصفحات الأدبية، ومراسلي الصحف والنقاد الانطباعيين، وما لم تضع وزارة الثقافة معايير نقدية تأخذ في الاعتبار أحقيّة العمل الأدبي في الإجازة والطبع، فإن الأمر سيظل كما هو لكل من هبَّ ودب.

هذه نبذة مختصرة عن تجربتي في كتابة القصة... أرجو ألَّا يفوتني في هذه المناسبة إزجاء الشكر الوفير لسعادة الدكتور أحمد آل مريع، ولأعضاء النادي المحترمين.. داعيًا الله لهم بالتوفيق والسداد.

لجنة صياغة البيان الختامي والتوصيات

د. أحمد بن علي آل مريع	رئيساً
أ.د. محمد بن يحيى أبو ملحة	عضواً
أ.د. عبد الواسع الحميري	عضواً
أ.د. عبد الحميد الحسامي	عضواً

المشرف العام على المؤتمر

د. أحمد بن علي آل مريع

البيان الختامي والتوصيات

البيان الختامي
لمؤتمر الهوية والأدب الثاني: السرد في منطقة عسير
الذي أقامه نادي أبها الأدبي في المدة من الأربعاء - الخميس
7 - 8 شعبان 1438هـ الموافق 3 - 4 مايو 2017م

برعاية كريمة من صاحب السمو الملكي الأمير/ فيصل بن خالد بن عبد العزيز أمير منطقة عسير، انعقد في مدينة أبها بالمملكة العربية السعودية على امتداد الأيام من (7 - 8 شعبان 1438هـ الموافق 3 - 4 مايو 2017م) مؤتمر نادي أبها الأدبي (الهوية والأدب في دورته الثانية) الذي اختص بالسرد في منطقة عسير.

وقد اشتمل المؤتمر على سبع جلسات علمية قُدِّمت أثناءها ثلاث وثلاثون ورقة علمية وشهادات إبداعية، تناولت قضية الهوية في علاقتها بالأدب السَّردي في منطقة عسير؛ بصفتها مكوِّنًا رئيسًا من مكونات الوطن وهويته. وشارك في أعمال المؤتمر باحثون ونقاد وأدباء من المملكة العربية السعودية ومصر وتونس والمغرب والجزائر وفلسطين والأردن والسودان واليمن.

وقد تناول الباحثون بأوراقهم العلمية قضايا نظرية وتطبيقية استوعبت جملة من قضايا الهوية في المنجز السردي في أجناسه المختلفة: الرواية، والقصة، والمسرح، والسيرة الذاتية، وأدب الرحلات.

وإنَّ المشاركين في أعمال مؤتمر الهوية والأدب الثاني إذ يثمِّنون لصاحب السمو الملكي الأمير فيصل بن خالد بن عبد العزيز أمير منطقة عسير رعايته الكريمة لأعمال المؤتمر؛ ليرفعون إلى مقام خادم الحرمين الشريفين الملك سلمان بن عبد العزيز،

وولي عهده وولي ولي العهد، وللأسرة المالكة أحرَّ التعازي وبالغ المواساة في وفاة صاحب السمو الملكي الأمير مشعل بن عبد العزيز رئيس هيئة البيعة؛ سائلين الله تعالى للفقيد المغفرة والرحمة، وللأسرة المالكة الكريمة، والشعب السعودي الوفي الصبر الجميل. وإنَّا للهِ وإنَّا إليهِ راجعون.

وفي ضوء ما قُدِّم من أوراقٍ علميَّةٍ، وشهاداتٍ وتجاربَ إبداعيةٍ؛ فقد أوصى المشاركون في المؤتمر بعددٍ من التَّوصيات:

- رفع برقية عزاء باسمهم إلى مقام خادم الحرمين الشريفين في وفاة أخيه صاحب السمو الملكي الأمير مشعل بن عبد العزيز - رئيس البيعة - رحمه الله وأسكنه فسيح جناته.
- إن ثوابت الهُويَّة الوطنية، القائمة على (الدين الإسلامي، اللغة العربية، والثوابت الوطنية) هي الثوابت التي يجب الحفاظ عليها والالتفاف حولها وصونها من أيَّة اختراقات.
- الانطلاق من الهوية الجامعة لبناء مستقبل واعد بالتنمية والاستقرار، والتآخي بين مكونات المجتمع وشرائحه المختلفة.
- تشجيع الأعمال الإبداعية والدراسات النقدية، التي تنطلق من ثوابت الهوية لترسيخ ثقافة التسامح والانفتاح على الرؤى والأفكار؛ بما يعزِّز اللحمة الوطنية والمشاركة في مواجهة تحديات العصر.
- إن الانطلاق من ثوابت الهوية لا يُقيِّد المبدع، ولا يحول دون حرية الأديب، بل يفتح أمامه آفاق الإبداع والتميُّز.
- تأكيد أهمية عقد هذا المؤتمر، الذي يحرِّر العلاقة بين الهوية والأدب بصفة دورية كل عامين.
- الدعوة إلى إنشاء جائزة وطنية تقدر الأعمال الإبداعية، التي تستلهم مقومات الهوية الوطنية، وتجسِّدها في صورة جمالية.

وفي الختام، يتقدَّم المشاركون في المؤتمر بجزيل الشكر لوزارة الثقافة والإعلام، ولسعادة المشرف على المؤتمر، ولسائر اللجان العاملة فيه، وأعضاء مجلس إدارة

نادي أبها الأدبي، لما قدَّموه من خدمة أدبية ومعرفية لأدب منطقة عسير عامَّةً ولتجلياته السردية بصفة خاصة، كما يشكرون لهم ما وجدوه من حُسن الضيافة، وكرم الوفادة، كما يشكرون لكلٍّ من أسهم بجهد أو حوار في فعاليات هذا المؤتمر..

حرر في يوم الخميس 1438/8/8هـ

المشاركون ومنظمو مؤتمر الهوية والأدب

المملكة العربية السعودية
وزارة الثقافة والإعلام
نادي أبها الأدبي

بسم الله الرحمن الرحيم

الرقم : ١٠٢
التاريخ : ٨ / ٨ /١٤٣٨ هـ
المرفقات :

البيان الختامي

لمؤتمر الهوية والأدب الثاني: السرد في منطقة عسير

الذي أقامه نادي أبها الأدبي في المدة من الأربعاء – الخميس

٧-٨ شعبان ١٤٣٨ هـ الموافق ٣-٤ مايو ٢٠١٧ م

برعاية كريمة من صاحب السمو الملكي الأمير / فيصل بن خالد بن عبدالعزيز أمير منطقة عسير، انعقد في مدينة أبها بالمملكة العربية السعودية على امتداد الأيام من (٧-٨ شعبان ١٤٣٨ هـ الموافق ٣-٤ مايو ٢٠١٧ م) مؤتمر نادي أبها الأدبي (الهوية والأدب في دورته الثانية) الذي اختُص بالسرد في منطقة عسير.

وقد اشتمل المؤتمر على سبع جلسات علمية قُدمت أثناءها ثلاث وثلاثون ورقة علمية وشهادات إبداعية، تناولت قضية الهوية في علاقتها بالأدب السردي في منطقة عسير؛ بصفتها مكونا رئيسا من مكونات الوطن وهويته. وشارك في أعمال المؤتمر باحثون ونقاد وأدباء من المملكة العربية السعودية ومصر وتونس والمغرب والجزائر وفلسطين والأردن والسودان واليمن.

وقد تناول الباحثون بأوراقهم العلمية قضايا نظرية وتطبيقية استوعبت جملة من قضايا الهوية في المنجر السردي في أجناسه المختلفة: الرواية والقصة والمسرح والسيرة الذاتية وأدب الرحلات.

وإن المشاركين في أعمال مؤتمر الهوية والأدب الثاني إذ يثمنون لصاحب السمو الملكي الأمير فيصل بن خالد بن عبدالعزيز أمير منطقة عسير رعايته الكريمة لأعمال المؤتمر؛ ليرفعون إلى مقام خادم الحرمين الشريفين الملك سلمان بن عبدالعزيز، وولي

الصفحة ١

الرئيس	نائب الرئيس	المسؤول الإداري	المسؤول المالي	مقسم	فاكس	العلاقات العامة	أبها ص . ب
٢٢٤٧٢٧٥	٢٢٦٣٧٣١	٢٢٤٧٤٢٧	٢٢٦٣٥٩٧	٢٢٤٤٢١٠	٢٢٦٢١٦٥	٢٢٦٤٢٣٠	٤٧٨

بسم الله الرحمن الرحيم

المملكة العربية السعودية
وزارة الثقافة والإعلام
نادي أبها الأدبي

الرقم : ٢٠٢
التاريخ : ٨ / ٨ / ١٤٣٨ هـ
المرفقات : ـــــ

عهده وولي ولي عهده، وللأسرة المالكة أحر التعازي وبالغ المواساة في وفاة صاحب السمو الملكي الأمير مشعل بن عبدالعزيز رئيس هيئة البيعة؛ سائلين الله تعالى للفقيد المغفرة والرحمة، وللأسرة المالكة الكريمة، وللشعب السعودي الوفي الصبر الجميل. وإنا لله وإنا إليه راجعون.

وفي ضوء ما قُدم من أوراق علمية، وشهادات وتجارب إبداعية؛ فقد أوصى المشاركون في المؤتمر بعدد من التوصيات:

- رفع برقية عزاء باسمهم إلى مقام خادم الحرمين الشريفين في وفاة أخيه صاحب السمو الملكي الأمير مشعل بن عبد العزيز – رئيس هيئة البيعة - رحمه الله وأسكنه فسيح جناته.
- إن ثوابت الهوية الوطنية، القائمة على (الدين الإسلامي، واللغة العربية، والثوابت الوطنية) هي الثوابت التي يجب الحفاظ عليها والالتفاف حولها وصونها من أية اختراقات.
- الانطلاق من هذه الهوية الجامعة لبناء مستقبل واعد بالتنمية والاستقرار، والتآخي بين مكونات المجتمع وشرائحه المختلفة.
- تشجيع الأعمال الإبداعية والدراسات النقدية، التي تنطلق من ثوابت الهوية لترسيخ ثقافة التسامح والانفتاح على الرؤى والأفكار؛ بما يعزز اللحمة الوطنية والمشاركة في مواجهة تحديات العصر.
- إن الانطلاق من ثوابت الهوية لا يقيد المبدع، ولا يحول دون حرية الأديب بل يفتح أمامه آفاق الإبداع والتميز.
- تأكيد أهمية عقد هذا المؤتمر، الذي يحرر العلاقة بين الهوية والأدب بصفة دورية كل عامين.

الرئيس	نائب الرئيس	المسؤول الإداري	المسؤول المالي	مقسم	فاكس	العلاقات العامة	أبها ص . ب
٢٢٤٧٢٧٥	٢٢٦٣٧٣١	٢٢٤٧٤٢٧	٢٢٦٣٥٩٧	٢٢٤٤٢١٠	٢٢٦٢١٦٥	٢٢٦٤٢٣٠	٤٧٨

المملكة العربية السعودية
وزارة الثقافة والإعلام
نادي أبها الأدبي

بسم الله الرحمن الرحيم

الرقم : ١٠٤
التاريخ : ٨ / ٨ / ١٤٣٨هـ
المرفقات :

- الدعوة إلى إنشاء جائزة وطنية تقدر الأعمال الإبداعية، التي تستلهم مقومات الهوية الوطنية، وتجسدها في صورة جمالية.

وفي الختام، يتقدم المشاركون في المؤتمر بجزيل الشكر لوزارة الثقافة والإعلام، ولسعادة المشرف على المؤتمر، ولسائر اللجان العاملة فيه، وأعضاء مجلس إدارة نادي أبها الأدبي، لما قدموه من خدمة أدبية ومعرفية لأدب منطقة عسير عامة ولتجلياته السردية بصفة خاصة، كما يشكرون لهم ما وجدوه من حسن الضيافة وكرم الوفادة، كما يشكرون لكل من أسهم بجهد أو حوار أو حضور في فعاليات هذا المؤتمر ..

حرر في يوم الخميس ١٤٣٨/٨/٨هـ

المشاركون ومنظمو مؤتمر الهوية والأدب

لجنة صياغة البيان الختامي والتوصيات

د. أحمد بن علي آل مريع	رئيسا
أ. د. محمد بن يحيى أبو ملحة	عضوا
أ. د. عبد الواسع الحميري	عضوا
أ. د. عبد الحميد الحسامي	عضوا

المملكة العربية السعودية
وزارة الثقافة والإعلام
نادي أبها الأدبي
تأسس عام ١٣٩٨هـ

المشرف العام على المؤتمر
د. أحمد بن علي آل مريع

١٤٣٨

الرئيس ٢٢٤٧٢٧٥ | نائب الرئيس ٢٢٦٣٧٣١ | المسؤول الإداري ٢٢٤٧٤٢٧ | المسؤول المالي ٢٢٦٣٥٩٧ | مقسم ٢٢٤٤٢١٠ | فاكس ٢٢٦٢١٦٥ | العلاقات العامة ٢٢٦٤٢٣٠ | أبها ص . ب ٤٧٨

ملحق

في عصر العولمة هل بقيت اللغة محدّدة للهوية؟

د. علي سعيد الموسى

ورقة قدمت في مؤتمر الهوية والأدب (الأول)

في عصر العولمة هل بقيت اللغة محدَّدة للهوية؟[1]

د. علي سعد الموسى

ورقة قدمت في مؤتمر الهوية والأدب (الأول)

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله وكفى، والصلاة والسلام على محمد المصطفى، وعلى آله وصحبه وسلم.

أشكر مجلس إدارة نادي أبها الأدبي على دعوته الشخصية، ودعوته العامة لهذا الملتقى عن الهويةِ وعن الأدب.

ولأن المجال لا يسمح بالكثير من الوقت، فسأبدأ بالتركيز أولاً على المرجعية لنحتكم فيها أو نحتكم إليها على الأقل في هذه الورقة، لأن بعض ما سأطرحه سيكون صادمًا نشازًا.

في هذه الورقة أتحدَّثُ عن متلازمة اللغة والهوية، وبالتالي أنا لا أتكلم عن الهوية كمصطلحٍ يتيمٍ مشاركٍ، بقدر ما أتكلَّم عنه كملازمة للغة، وبالتالي فنحن لا نتحدَّث عن الهويةٍ في اغترابٍ عن متلازمة اللغة.

قبل أكثر من عام دعاني نادي أبها الأدبي عندما كان مُقَررًا إقامة هذه الندوة في أيلول/ سبتمبر الماضي، وخلال تلك الفترة الطويلة قرأتُ عشرات الأبحاث وعشرات الكتب التي تتحدَّث عن ارتباط اللغة والهوية أو (Language and Identity)، وللأسف الشديد إنك لا تجد لارتباط اللغة والهوية في الحرف العربي أو البحث العربي إلا لمامًا شاردًا ما كانت من قصاصات ورقية أو كتب شاردة إما لأمين معلوف أو إدوارد سعيد أو هاشم صالح، أو هؤلاء الذين في فقرات شاردة كما في «الهويات القاتلة» لأمين معلوف أو «خارج المكان» لإدوارد سعيد.

(1) كانت هذه الورقة من أعمال ملتقى الهوية والأدب في نسخته الأولى، في جلسته الأولى بتاريخ 2/ رجب / 1436هـ، وقد سقطت سهواً من كتاب أبحاث المؤتمر الأول المنشور في 2017/1438، وندرجها هنا مفرغة من المادة المسجلة؛ نظراً لتعذر الحصول على المشاركة مكتوبة.

لكن البقية تكشف أن هذا المصطلح أو متلازمة (الهوية واللغة)، هو اختراع غربي خالص للأسف الشديد، رغم امتلاكنا لهذه اللغة الخالدة، لكن هي مسألة الضعف، مسألة الضعف التي نعيشها في شتى المجالات لا في هذا المجال وحده.

سأعود بكم إلى قصة قديمة، وهي تتعلق تمامًا بهذا الارتباط بين (الهويَّة واللغة)، وهي هيبة اللغة، محددة هوية أو جذر ارتباطٍ أم لا؟

في النصف الأول من تسعينيات القرن الماضي أخذني أستاذٌ لي في مرحلة الدكتوراه إلى بعض القُرى المتناثرة حول مدينة بلفاست (Belfast) الإيرلندية لأنه -وكما يزعم- يقول: «إنه ما زال هناك بضعة كانتونات أو (جمع canton وهي إقليم - أقاليم) تتحدث الإيرلندية أو الويلزيّة (لغة إقليم Wales البريطاني) في كاردف (Cardiff عاصمة ويلز Wales) وإلى حدٍ ما الإسكتلندية في شمال إنجلترا.

لكنك تكتشف أن طغيان اللغة الإنجليزية الكاسح لا على الجزر البريطانية فحسب، بل على العالم بأكمله سيؤدي إلى مزيد من فك الارتباط بين أن تكون اللغة مصدر (هوية) أو جذر (ارتباط).

في منتصف الستينيات من القرن الماضي بدأ الحديث عما يسمى (International language) أو اللغة العولمية القوميَّة ولمدة خمسة عشر عامًا كانت هذه الضحكة السَّخيفة، أو هذا الاقتراح الذي لا يمكن أن يأتي إلى أرض الواقع، لأنَّه يتنافى مع الفطرة الإنسانية، وضعوا لها حروفًا، وضعوا لها جُملاً، وحاولوا أن يكون لها منهج مختلف من أجل أن يتكلَّم كل هذا العالم في وقت محدَّد؛ وهذا افتراءٌ وهميٌّ فوضويٌّ لا يمكن أن يتحقَّق.

لكن مع بداية السبعينيات من القرن الماضي بدأ الحديث عما يسمى بـ(Global English)، وهي في نظري الوليد التلقائي للرأي السابق في ما يسمى باللغة الكونية العالمية، فعندما ابتدأتْ كلمة ((Global English، وهي مصطلح من كلمتين «Global» And «English»، فـ«Global» بمعنى العولمة أو القومية، كانت كلمة العولمة مع اللغة، هي أول كتاب أصدره ويليام لابوف (William Labov)، يذكرُ فيه العولمة مع أيِّ مصطلح آخر على الإطلاق، وبالتالي اختار اللغة لأن يكون هذا الارتباط بين مفردة العولمة ومفردة اللغة، وبالتالي كان هذا هو الفتح

الهائل في مجال اللغة الإنجليزية التي أعتقد أنها في الطريق إلى أن تصادمَ، وأن تسحقَ كلَّ ما تبقَّى لدى بقية البشر في كثير من الحقائق، من هذا الارتباط التاريخي بينهم، وبين هويتهم الأصلية، وتقسيماتهم الأصلية، أو مجتمعاتهم الأصلية.

وبالتالي فنحن في هذا العالم بأكمله نسبحُ إلى فضاءٍ جديدٍ، تتحكَّم فيه اللغة الإنجليزية في مصير البحث العلمي، وفي مصير الهوية الإنسانية شئنا أو أبينا، لأنَّ هذا هو ناتج الضعف، ونحن في هذا العالم العربي جزءٌ من ضعف كثير من القوميات والأفراد الذين يعيشون بيننا في هذا العالم.

سأعود إلى الجذر الأساسي، هل ذاتية اللغة (في ما سيحدث في الباقي من الزمن)، هل بقي للغة جذر هوية أو ارتباط؟

سأقول بكل اختصار (لا)، لماذا؟، لأننا أمام عاملين [جديدين، هما]: ارتباط الإنسان باللغة، وارتباط [اللغة ارتباطًا جذريًّا] بالهوية.

الأول: نحن أمام مدٍّ عولميٍّ جارفٍ وفي هذه اللحظة التي أتحدث [فيها] إليكم، يعيش في الفضاء، وفي الطائرات [تحديدًا] ما يقارب من خمسة ملايين مسافر، منهم ثلاثة ملايين مسافر يعبرون حدود اللغة ليصلوا في المطار التالي إلى حدود ومكان لغة أخرى لا علاقة لها باللغة الأم، في هذا العالم الفسيح يعيشُ اليوم ما يقرب من 17% من سكان هذا العالم في أماكن غير تلك التي عاشوا فيها أو ولدوا فيها بلسانهم الأصلي الأساسي، في هذا العالم الفسيح 37% من سكان هذا العالم يتكلَّمون اللغة الإنجليزية كلغة ثانية، وكما تقول المؤشرات في خلال عام 2040م سيرتفع هذا الرقم إلى 60% من سكان هذا العالم، يعتقدون بضرورة أن تكون اللغة الإنجليزية هي اللغة الثانية المكتسبة، و20% من سكان هذا العالم يعيشون يوميًّا حياتهم المادية الصِّرفة على الدخل الاقتصادي الذي تعطيهم [إياه] وظائفهم، ويتكلَّمون فيها باللغة الإنجليزية الخالصة، في هذا اليوم وحده، وفي هذا العالم الفسيح هناك ما يقرب من (37) مليون فصلٍ ومحاضرةٍ حول العالم بأكمله من فصول تدريس اللغة الإنجليزية، وسبعة من كل عشرة أبحاث جادة في مجال العلوم التطبيقية والطبية تُكتَب باللغة الإنجليزية، حتى ولو كان العلماء لا يتحدثون باللغة الإنجليزية كلغة أصلية أو «Native Language».

هذه الحقائق تعطينا كل هذه المؤشرات؛ إننا أمام مدٍّ عولميٍّ جارفٍ، أمام مدٍّ

عولميٍّ تتسيَّد فيه لغةٌ أو لغتان، مع العلم أن اللغة الإنجليزية حتى اليوم هي اللغة الثانية بالنسبة لحديث العصر من بعد الماندرين (mandarin) [وهي] اللغة الأولى في الصِّين التي يتكلمها ما يقرب من [850] ثمان مئة وخمسين مليوناً، بينما اللغة الإنجليزية تحتلُّ في هذه اللحظة المرتبة الثانية، وبالتالي أنا أعتقد أن هذين المحدِّدين، محدد العولمة باكتفائها الصالح بلغة التواصل المجتمعي الهائلة التي يتحدث فيها ما يقرب من 35% من قنوات الكون الفضائية باللغة الإنجليزية، وكما أسلفتُ إنه في اليوم الواحد هناك (37) مليون فصل ومحاضرة حول العالم تدرس هذه اللغة، وسبعة من كل عشرة أبحاث رصينة في مستقبل الإنسان في العلوم التطبيقية والطبية تُكتَب باللغة الإنجليزية، وبالتالي سأختم بالسؤال الصَّارخ أو الإجابة الصارخة عن السؤال:

هل بقيت اللغةُ عاملَ ارتباط ومجدِّد هُويَّة؟

وبكل تأكيد هذا لا يُلغي مفهوم (الهوية) كمصطلحٍ يتيم فقيرٍ لو تحدثنا فيه وحده، هذه لها قصة أخرى، لكن أنا أتحدَّثُ عن هذه المتلازمة، عنِ هذا الارتباط.

بين ما يمكن أن يكون خلال عشرين أو ثلاثين سنة من بقاء لغات العالم بأكملها، أن تكون محددةَ ولاءٍ وارتباطٍ بالمتحدثين بها، أو إنهم يجنحون [إلى] أن تكون اللغة المكتسبة الجاذبة، في عصرِ العولمة وفي عصر الاتصال، هي -وبكل تأكيد- لم تكن ولم تَعُد وما كان لها أن تكون جذر ارتباط وهوية.

سأختم بتجربتي الشخصية، إذ خلال ما يقرب من خمس عشرة سنة من قراءتي في اللغة الإنجليزية أعتقد أنه بشكل أو بآخر كان لها تأثير هائل في تكويني المعرفي، في تكويني العقلي، في تكويني القرائي، وبالتالي، قد لا أزعم الولاء لهذه اللغة، لأنني سأكذب على قواعدي، وعلى منهجي، وعلى لغتي الواضحة، إن قلتُ إن هذه اللغة لم تؤثِّر [فيَّ]، وفي تكويني، وفي ثقافتي، وفي رؤيتي لكثير من الأمور، لأني أعتقد -ومعي في هذا العالم الفسيح ما يقارب 800 مليون شخص يتحدثون هذه اللغة في العالم حتى هذه اللحظة، أنا لن أختم بالقول- إن لديَّ ولاءات مزدوجة أو إن لدي اضطرابًا في الهوية ما بين الانتماء إلى عالمين وإلى لغتين.

إلى العالم الأصل [وهو] اللغة العربية وإلى العالم الذي اكتسبت به وظيفتي وحياتي ومنهجي [وهو] اللغة الإنجليزية، بل أعتقد أنني في حالةٍ بين الحالتين، لكن

في هذا الأمر سأحسم هذا الصراع مع نفسي بأن أقول [إنَّ] أيَّ لغة، أيًّا كانت بالنسبة لي لن تكون بعد اليوم مجرَّد هوية مكتملة، [بل] هي جزء بسيط من تكوين كل هذه الهويات، لكن نحن أمام عالم قادم، لم يعد فيه اللسان هو عامل الارتباط، أو جذر الهوية، لو كنت أستطيع أن أقول هذه الجملة في دقيقتين وأن أستطيع أن أمدَّ كل هذا الورق إلى نقاش في ساعتين، لكن أعتقد أنني أجبتُ عن السؤال الأساسي في الورقة الأولى في هذا البحث.

شكرًا لكم.

يسعد نادي أبها الأدبي بأن يقدم هذا السجل النقدي المهم إلى القراء، وهو في مجلدين كبيرين يجمعان الأوراق العلمية المقدمة ضمن أعمال المؤتمر الدولي النقدي الثاني لنادي أبها الأدبي المخصص للسرد في منطقة عسير، التي قدمها الباحثون والباحثات على مدى يومي الأربعاء ـ الجمعة ٧ ـ ٩/ شعبان/ ١٤٣٨هـ ٣ ـ ٥/ مايو ٢٠١٧م ، برعاية وحضور صاحب السمو الملكي الأمير فيصل بن خالد بن عبد العزيز أمير منطقة عسير ـ مستشار خادم الحرمين الشريفين الملك سلمان بن عبد العزيز ـ حفظه الله ورعاه. ونفخرُ بأن شارك في أعماله باحثون وباحثات من تسع دول عربية هي: المملكة العربية السعودية، والمغرب، والجزائر، وتونس، ومصر، والأردن، وفلسطين، واليمن، والسودان.

إن اختيار الهُويَّة والأدب في علاقتهما المهمَّة يأتي من ارتباط كلٍّ منهما بوجود الإنسان وتاريخه وحضارته، ولاسيما في مثل هذا العصر الذي أصبح فيه سؤال الهوية سؤالًا ملحًّا ليس على صعيد البحث فقط، ولكن على صعيد الوجود أصلًا والبقاء تبعًا، في عصر أضحى فيه المتحرِّك هو السائد، وانزوى السائد في ردهات السكون، وأخذت الحواجز والموانع الطبيعية والثقافية تتوارى لتجعل من خصوصية الفرد والحضارة ميدانا للتجاذبات بين مدٍّ وجزر...

د. أحمد بن علي آل مريع

المشرف العام على المؤتمر

رئيس مجلس إدارة نادي أبها الأدبي

ISBN-13: 978-9953-93-428-0