



المملكة العربية السعودية

وزارة التعليم

جامعة جازان

كلية الآداب والعلوم الإنسانية

شعبة الدراسات الأدبية والنقدية

بنية القصة النسائية القصيرة في منطقة جازان

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير، في اللغة العربية، قسم الدراسات الأدبية والنقدية

مقدم الرسالة /

خالد عبدالواحد محمد العركي

الرقم الجامعي / ٢٠١٦١٥٠٢٩

إشراف الأستاذ الدكتور /

عبد القوي محمد أحمد الحصري

أستاذ الأدب والنقد في كلية الآداب والعلوم الإنسانية قسم اللغة العربية وآدابها

١٤٤٠هـ / ٢٠١٩م

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

دَلَّالِ قَلْبِ دَارِ
عِشْرِ اشْرَاحِ

دَلَّالِ
عِشْرِ

دَلَّالِ
عِشْرِ

ملخص البحث

تدور مجريات هذه الدراسة حول موضوع هام وهو القصة النسائية القصيرة في منطقة جازان والتي خلت المكتبة من دراستها حتى الآن مما يجعل من هذه الدراسة جسراً امتداداً تصل بين القصة النسائية القصيرة في المملكة العربية السعودية ونظيراتها في السرد النسوي العربي .

اعتمد الباحث على عددٍ من المجموعات القصصية التي أنتجتها القاصة الجازانية ، التي رأى الباحث أنها تحقق أهداف الدراسة .

تشكل هذه الدراسة من ثلاثة فصول ، يتعرض الفصل الأول لعددٍ من العناصر في البنية الحكائية منها : بناء الشخصيات ، والحيز المكاني والحيز الزماني ، والحدث .

ويتناول الفصل الثاني بنية الخطاب من خلال معالجة قضايا اللغة والتشكيل وزاوية الرؤيا .

أما الفصل الثالث فقد اتجه لكشف نواحي التجديد والتجريب في القصة النسائية القصيرة في منطقة جازان ، وهو ما يُعد اقتحاماً في تقنيات ارتادتها القاصة الجازانية ومن ذلك القصص العجائبي والأسطوري وتقنية الحلم ، ومحاولة ارتياد القصة البوليسية ، واستخدام اللغة الرمزية خاصة في الرمز اللوني الذي تعاملت معه القاصة الجازانية باقتدارٍ .

وتوصلت الدراسة إلى جملة من النتائج التي أكدت كفاءة الساردة الجازانية في ارتيادها للسرد النسوي المتمثل في مجموعاتها القصصية "عينة الدراسة" ، ومواكبتها لمجريات السرد النسوي في المملكة العربية السعودية والمنطقة العربية بعامه .

Summary

The study revolves around an important topic, the feminine short story in Jazan region, which the library has not studied so far. Thus it makes this study an extension bridge between the feminine short stories in Saudi Arabia and their counterparts in the Arab feminist narratives. The researcher relied on a number of storytelling groups produced by Jazani storytellers, which the researcher saw as achieving the objectives of the study.

This study is composed of three chapters. The first chapter deals with a number of elements in the structure of the plot including: the construction of characters, time and place frames, and event. The second chapter deals with the structure of the discourse through addressing the issues of language, composition and vision. The third chapter aims to uncover the aspects of innovation and experimentation in the feminine short story in Jazan region. Such innovation is believed to be an intrusion into the techniques of jazani storytellers including the magical and legendary stories, and the dream techniques. It also includes the attempt to mimic the style of mystery and the use of the symbolic language especially in the colored code that was perfectly mastered by the Jazani storytellers.

The study concluded a number of results that confirmed the efficiency of the Jazani storyteller in feminine storytelling represented in the collected stories 'the study sample' as well as the feminine storytelling in the Kingdom of Saudi Arabia and the Arab region in general.

المقدمة

الحمد لله رب العالمين ، والصلاة والسلام على أشرف خلق الله أجمعين ، أما بعد ... شهدت حركة السرد السعودي ظهوراً و تجلياً واضحاً للسرد النسائية حيث برزت قصصات كثر عالجت المسرد النسائي بثيماته وأبعاده وقد تمايزت هذه السرد النسائية في أبعادها الفكرية والفنية وأهدافها الغائية ومغازيها بين حمل رسالة ما أو ممارسة فنٍ ، وكان للقصة النسائية القصيرة في منطقة جازان ظهورها في هذا الفضاء السرد القصصي إسهاماً منها في رفد الحركة القصصية السعودية بنماذج تنطلق من بيئتها المحلية ومعاناتها الخاصة .

سيتناول الباحث في هذه الدراسة القصة النسائية القصيرة في جازان من خلال نماذج مختارة كاشفاً عن بنية القصة القصيرة في مناحيها المتعددة : بنية الحكيم وبنية الخطاب، وسيعرض في البنية الحكائية عدداً من العناصر منها : بناء الشخصيات، والحيز المكاني والحيز الزماني، والحدث . وسيتناول في بنية الخطاب معالجة قضايا اللغة، والتشكيل وأنماط السرد، وموقف الراوي أو زاوية الرؤيا .

وقد لاحظ الباحث أنماطاً من التجديد في بنية القصة القصيرة تبرز في : سيطرة اللغة على المتن الحكائي، وغياب الحيز المكاني والزماني في جملة منها، وانعدام الحدث . كما برزت في بعض النماذج العجائبية والأسطورية وهو ما يؤشر إلى تولد منحى التجديد في تناولات التجريب في السرد النسوي في القصة القصيرة في منطقة جازان ، وسيعرض الباحث لبعض من هذه الأنماط التجريبية.

لم تتعرض الدراسات الأدبية والنقدية لهذه القضية وهو ما يشكل فجوة بحثية تتطلب العمل عليها استكمالاً للنشاط النقدي في الحركة السردية السعودية النسائية، ويرى الباحث أنه من الضروري تناول الإنتاج القصصي الإبداعي للمرأة في منطقة جازان ليضاف إلى الإنتاج النقدي في الأدب السعودي بعامه ، وهو ما يبرز أهمية هذه الدراسة وجدتها .

الصعوبات التي واجهها الباحث :

لم يتسن للباحث الحصول على دراسات سابقة سوى ما قامت به الباحثة : بتول حسين مباركى في عملها النقدي (القصة القصيرة في منطقة جازان منذ ظهورها حتى نهاية عام ١٤٢٧هـ) وتختلف هذه الدراسة عما تم في النواحي التالية :

- ١- أن دراسة المباركي دراسة عامة للقصة القصيرة في منطقة جازان ، أما هذه الدراسة فتختص في القصة النسائية القصيرة .
- ٢- أن جزءاً كبيراً من دراسة المباركي اتجه إلى الدرس التاريخي للقصة القصيرة في منطقة جازان ، بينما ستتجه هذه الدراسة إلى بنية القص في نواحيها الفنية .
- ٣- انتهت دراسة المباركي عند نتاج ١٤٢٧ هـ وتولدت نماذج قصصية بعد هذا التاريخ لم تتعرض لها.

يهدف البحث إلى :

- الإسهام في الحركة النقدية في الأدب العربي الحديث والأدب السعودي بخاصة .
- المشاركة في تناول السرد النسائي في الأدب السعودي .
- جذب انتباه المتلقين إلى القصة النسائية القصيرة في جازان .
- التعريف بحركة السرد النسائي في جازان وشخصياته القصصية النسائية.
- التعرف على البنية الفنية للقصة النسائية القصيرة في منطقة جازان.
- الوصول إلى أثر انعكاس البيئة الجازانية على القصة النسائية القصيرة .
- التعرض لتقنية التجريب التي سلكتها القاصة في منطقة جازان في القصة النسائية القصيرة .

وقد سار الباحث في تناوله لهذا الموضوع وفق خطة تشكلت على النحو التالي :

التمهيد : لمحة موجزة عن القصة القصيرة في منطقة جازان :

وتشمل مراحل القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية ونشأت القصة القصيرة في جازان ومراحلها .

جاء الفصل الأول معالجاً بنية الحكاية في القصة النسائية القصيرة في منطقة جازان وتم تقسيمه إلى ثلاثة مباحث تناول المبحث الأول دراسة الشخصيات وتضمن مفهوم الشخصية في اللغة والاصطلاح وأهمية عنصر الشخصية في العمل السردي ، و علاقة الشخصية بالحبكة واكتظاظ الشخصيات في القصة القصيرة وتأثيرها على بنية القص وتم استعراض أنواع الشخصيات سواء الشخصيات الرئيسة أو الثانوية وتحليل نماذج من هذه الشخصيات ثم الانتقال إلى تصوير الشخصية في أبعادها المختلفة كالبعد الجسمي والبعد النفسي . وجاء المبحث الثاني الحيز الزماني والمكاني ليعالج موضوع علاقة الزمن بالمكان والترتيب الزمني للأحداث في القصة النسائية القصيرة في منطقة جازان وتضمن تحليلاً لزمان الافتتاح و زمن الاسترجاع وأنواعه وصولاً إلى زمن الاستباق ، ثم الانتقال لمعالجة الحيز المكاني من حيث فهمه وعلاقته بالعناصر القصصية الأخرى و النزعة المحلية لرسم الحيز المكاني عند القاصات في منطقة جازان ثم الانتقال إلى إجراء مقارنة بين البيئة المحلية والبيئة الخارجية لدى القاصات ، وتناول ظاهرة الثنائية المكانية في القصة النسائية في جازان وبالتحديد التقابل المكاني والمكان المغلق والمفتوح وتوظيف المكان المهني كالمدرسة والمستشفى . وجاء المبحث الثالث الحدث وتم تناول مفهومه وأهميته وعلاقته بعناصر السرد كما تم تقسيم الحدث وفق نسق التابع ونسق التضمين ونسق التناوب .

الفصل الثاني : وعالج الباحث فيه بنية الخطاب في القصة النسائية القصيرة في منطقة جازان وقد تم تقسيمه إلى مبحثين ، المبحث الأول : التشكيل اللغوي وأنماط السرد وعرض الباحث

فيه جملة من التشكيل اللغوي وأنماط السرد ومنها : اللغة التقريرية واللغة الشعرية ولغة الوصف ولغة الحوار. ثم المبحث الثاني : زاوية الرؤيا تضمن عن الراوي بضمير الغائب والراوي بضمير المتكلم والراوي بضمير المخاطب وتم عرض نموذج آخر وهو تعدد الرواة في القصة الواحدة واختتم هذا المبحث بجداول إحصائية توضح عدد ضمائر الرواة في قصص العينة المدروسة .

وجاء الفصل الثالث والأخير وهو بعنوان تقنيات التجريب والتجديد لدى القاصات في منطقة جازان وتحدث المبحث الأول عن اللغة الرمزية وبالتحديد عن الرمز اللوني لدى القاصات وتعريف مفهوم الرمز بشكل عام والدلالة الرمزية للألوان بشكل خاص وتم إجراء إلى تطبيق عملي لتلك المفاهيم في ما احتوته القصة النسائية في جازان في تعاملها مع الألوان المختلفة وكيف وظفت القاصات فسيفساء الألوان لتحقيق رؤية الساردة ومبتغاها سواء في رسم ملامح المكان أو عكس دلالة الألوان على الشخصيات القصصية وإمكانيات القاصة في جازان على توزيع الألوان على لوحة سرديتها ، ثم جاء المبحث الثاني وهو التحوير في العناصر الأساسية للقصة وتم فيه الحديث عن مفهوم التجريب من وجهة نظر النقاد والأدباء وعرض نماذج من تقنية التجريب ومن ذلك : سيطرة اللغة على الفضاء القصصي و بالذات لغة الوصف المكاني وتقنية استخدام مخرجات العلوم الطبيعية في لغة السرد و تقنية الفراغ سواء العنوان أو في متن الحكاية ، ثم تقنية رابعة وهي التجريب في القصة البوليسية . وجاء المبحث الثالث وهو بعنوان العجائبية والاسطورية ليكشف مزاولة القاصة الجازانية لهذا النوع من السرد حيث ارتادت هذا المجال بثقةٍ واقتدار مزجت فيها بين العجائبية والأسطورية وتم عرض نماذج من هذا المنحى إضافة إلى استخدام القاصة الجازانية لتقنية الحلم باعتباره نوعاً من أنواع التجريب في القصة القصيرة وحُللت نماذج من هذا القصص الغرائبي.

وقد اعتمد الباحث المنهج الفني في التحليل والوصف والاستنتاج منتهجاً موضوعية نقدية في إطار منهج البحث العلمي المبني على المقدمات الصحيحة والتحليل والوصف الدقيق وصولاً إلى النتائج السليمة.

التمهيد

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

قبل الدخول في موضوع القصة النسائية القصيرة في منطقة جازان ، يحسن أن نعرض على البدايات الأولى للقصة القصيرة السعودية بشكل عام ، ثم القصة القصيرة في منطقة جازان .

لقد أفاض مؤرخو الأدب والكثير من النقاد المعاصرين في الحديث عن القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية ، وعرضوا للبدايات الأولى لنشأتها حيث أعادوا تلك البدايات إلى ارتباط القصة القصيرة بالصحافة السعودية،^(١) وأنها بسبب ذلك التطور الصحفي بدأت في الظهور حيث وجد الكتاب مساحةً متاحةً لإبداعهم القصصي فتارت الدوافع لديهم و دشنوا سلسلة من الأعمال القصصية التي تطورت فيما بعد لتصبح مجاميع قصصية تنشر بصورة مستقلة بفعل تطور الطباعة.^(٢)

نشأت القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية مرتبطةً بالتحول الحضاري والاجتماعي ونتج عن هذا التحول ازدياد الوعي ، وكان الإحساس بالذات الوطنية وراء صدور

١) تعد "صحيفة أم القرى" التي ظهرت بتاريخ ١٥ جماد الأولى عام ١٣٤٣ هـ هي المصدر الوحيد لكثير من الإنتاج الأدبي الذي لم ينشر في كتاب ، ينظر الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية ، بكري شيخ أمين ، دار العلم للملايين، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٩٨ م ، ص ١١١

٢) حيث صدرت أول مجموعة قصصية لأحمد عبد الغفور عطار بعنوان " أريد أن أرى الله" ، عام ١٣٦٦ هـ / ١٩٤٦ م ، ينظر أنطولوجيا القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية، خالد اليوسف، وكالة وزارة الثقافة والإعلام للشؤون الثقافية، الرياض.

الإرهاصات الأولى لهذا الفن ، شأنها في ذلك شأن القصة القصيرة في أقطار العلم العربي الأولى ، وفي مصر على وجه الخصوص .^٣

وقد مرت القصة القصيرة السعودية في تاريخ نشأتها بعدة مراحل يمكن تلخيصها على النحو التالي:

- المرحلة الأولى : الارهاصات / البدايات

من (١٣٤٤هـ / ١٩٢٤م إلى ١٣٦٥هـ / ١٩٤٥م)

كانت المحاولات الأولى للقصة القصيرة في الأدب السعودي أشبه بالمقامة ، أو المقالة القصصية ، كما هو الحال في قصة " على ملعب الحوادث" لعبد الوهاب آشي والتي تعتبر من أوائل المحاولات القصصية التي نشرت في كتاب (أدب الحجاز) الصادر عام ١٣٤٤هـ ، وقد عاجلت هذه المحاولة القصصية مسألة النهوض ، ثم جاء محمد حسن عواد بمحاولتين قصصيتين سارتا على نفس المنهج المقالي القصصي عند (آشي) وهما : (الزواج الاجباري) و(الحجاز بعد ٥٠٠ سنة) عاجلت الأولى قضايا اجتماعية ، وناقشت الثانية مسألة تتصل بالهوية الحضارية ، ثم تبعتها بعد ذلك المحاولات القصصية التي نُشرت في الصحف ، كصحيفة الحجاز ومن هذه القصص القصيرة الأولى : " الابن العاق " و " حياة ميت " لحسين سرحان و " ومرهم التناسي " لعبد القدوس الأنصاري و "رامز" لمحمد سعيد العامودي، و "فكرة" لأحمد السباعي. لوجدنا أن هذا الاستعراض يكشف عن حقيقتين هامتين الأولى تتمثل في تجريد الفكرة والثانية تتجسد في ارتباطها بشريحة اجتماعية مدنية وهي شريحة الموظفين وأصحاب الثراء.

^٣ (في الأدب العربي السعودي ، محمد صالح الشنطي ، دار الأندلس للنشر والتوزيع ، حائل ، ط٥ ، ١٤٣١هـ / ٢٠١٠م ، ص ٣٠٠ .

لم تتركز القصة القصيرة في العهد الأول في المملكة العربية السعودية ، على دعائم فنية ، لكن الأدباء التمسوا أسلوباً فنياً لحكاياتهم ، التي يحرصون على تركيبها وتأليفها ليودعوها الأفكار المراد بثها ورواجها.

وارتبطت هذه الإرهاصات الأولى بالتراث الشعبي ممثلاً في الملاحم والسير كما ارتبطت القصة القصيرة بالصحافة ووجدت مجالاً واسعاً للنشر في الجرائد والمجلات كأهم القرى وصوت الحجاز والمنهل .^٤

إذن فقد ولدت القصة القصيرة في هذه المرحلة في أحضان الصحافة ، ولكنها ولادة متعثرة ومولود خداج لم يكتمل نموه ، ولم تتضح ملامحه كما أشار إلى ذلك جل الباحثين الذين تحدثوا عن بدايات القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية .^٥

المرحلة الثانية : مرحلة التطور نحو الصيغة الفنية / الريادة

تعتبر هذه المرحلة امتداداً للمرحلة السابقة من حيث التمهيد لظهور القصة الفنية فكانت أكثر وعياً بجماليات القصة القصيرة لكن الغاية الاصلاحية المباشرة هي التي كانت مسيطرة.

واحتلت القصة في هذه المرحلة مكانة هامة في الساحة الأدبية تبلور تيار خاص بالقصة القصيرة تمثل في إصدارات المجموعات الأولى بعد ان كان نشر القصة محصوراً في الصحافة ،

والتي بدأت بظهور أول مجموعة قصصية " أريد أن أرى الله " ١٣٦٦ هـ لأحمد عبدالغفور عطار ثم مجموعة " من بلادي " ١٣٧١ هـ لغالب حمزة ، ومجموعة " مع الشيطان " ١٣٧١ هـ

(^٤) انظر : في الأدب العربي السعودي ، مجّد صالح الشنطي ، ص ٣٠٠-٣٠١ ، و الاتجاهات الفنية للقصة القصيرة في المملكة العربية السعودية ، مسعد بن عيد العطوي ، نادي القصيم الأدبي ، ١٤١٥ هـ ، ١٧ .

(^٥) انظر : القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية ، سحبي الهاجري ، نادي الرياض الأدبي ، ١٤٠٨ هـ ، ص ٦١-٦٢ ، و النشر الأدبي في المملكة العربية السعودية ، مجّد الشامخ ، دار العلوم ، الرياض ط٣ ، ١٩٨٣ م ، ص ٤٧ .

لإبراهيم هاشم الفلالي ثم مجموعة "أنات الساقية" ١٣٧٦هـ لحسن عبدالله القرشي، ومجموعة "الحنين والأذن تعشق" ١٣٨٧هـ لأمين سالم ، وفي عام ١٣٨٠هـ أصدر عبدالسلام هاشم حافظ مجموعتين هما : "قلوب كريمة" و "فاطمة وقصص أخرى"، وفي عام ١٣٨٠هـ أصدر عبدالله الجفري مجموعة "حياة جائعة"، ومجموعة الجدار الآخر" عام ١٩٩٠هـ، ثم توالى بعد ذلك المجموعات القصصية .

وقام بناء القصة القصيرة في المرحلة الثانية على سيرة زمنية ممتدة لسنوات وأمكنة متباعدة ، بهدف طرح قضية تعليمية أو اجتماعية ، وغالباً ما يستقيها الكتاب من الظواهر العامة التي تطرأ عليها بعض الانحرافات ، أو يبتغي الكاتب تبيان محاسن عمل من الأعمال ويدعوا إلى مماثله ، من هنا اعتمد بناء القصة على أحداث متباعدة ، تفقد التماسك والتلاحم ، فهي لا تمثل لحظة زمنية جاءت في مكان محدود ، وإنما الأحداث والأمكنة تدور حول الشخصية في تباعد وطول عهد ، غير أن الأحداث ذات علق ومساس بالمجتمع والقارئ ، وطارئة عليه وهاجسه في نفسه ، مما دعاه أن يستجلي خباياها ، الأمر الذي أضفي عليها روح الحياة.^٦

المرحلة الثالثة : النضج والازدهار (من عام ١٣٩٧هـ / ١٩٧٧م -)

تطور الفن القصصي عند جيل هذه المرحلة ، وعزز نتاجهم ، وتجدد وعيهم ، وأصبحت القصة تمتاز بقوة النسيج وتماسك البناء ، وتواصلت مع الشكل القصصي الفني ، وسارت في إطاره ، وأخذت تتشعب اتجاهاتها وأشكالها الفنية ، وبرز كثير من الأدباء الذين أودعوا أفكارهم وتجاربهم وتوجهاتهم في القصة القصيرة ، وتواصلت البلاد مع الوعي الثقافي العالمي ،

(٦) انظر : في الأدب العربي السعودي، مجّد صالح الشنطي، ص٣٠٦، و الاتجاهات الفنية للقصة القصيرة في المملكة العربية السعودية، ص٢٧-٢٨ .

فاختلفت المناهل والمشارب ، الأمر الذي أثر في تركيبة القصة القصيرة وبنائها ، وأصبحت الشكل الذي يوظفه جل الأدباء في مضامين شتى ، ونافست غيرها من الألوان الأدبية.^٧

ولعل من أوائل تلك الأعمال التي صدرت مجموعة " الخبز والصمت " ١٩٧٧م، لمحمد علوان، وهي المجموعة التي لفتت الأنظار إليها وقدم لها أعرق كتاب القصة في العالم العربي "يحيى حقي" الذي أعجب بها وذلك لما طرأ عليه من توجهٍ جديدٍ يخرج بالقصة من شرنقة الحكاية البسيطة ، وقد اعتبرها خير مثال للنضج .

ثم تبعتها مجموعة "الرحيل" ١٩٨٧م، لحسين علي حسين ، ومجموعة "موت على الماء" ١٩٧٩م، ومجموعة "أحزان" عشبة بحرية" ١٩٧٩م، لجار الله الحميد ، ثم توالى بعد ذلك غزارة الانتاج القصصي إلى وقتنا الحاضر ، وانتقلت القصة من الواقعية إلى التجديد والتجريب.^٨

وكان للمرة حضور في القصة القصيرة في هذه المرحلة مثل : أمل عبد الحميد في " من عمر الزمن ١٩٨٥م، ونجوى مُجَّد هاشم في "السفر في ليل الأحزان" ١٩٨٦م، ومريم أحمد الغامدي في قصة بعنوان "أحبك ولكن" ١٩٨٩م، وشريفة الشمالان التي أصدرت مجموعتها الأولى " منتهى الهدوء " ١٩٨٩م.^٩

ومن هذا الأصل الكبير انبثق الفرع الجازاني نامياً موازياً فأسهم في البدايات وامتدت مشاركته محققة لوجودها ، ثم تأصل وتجدد هذا الوجود ليواكب مراحل التطور والتجديد . ويمكن استعراض مراحل نمو وتطور القصة القصيرة في منطقة جازان فيما يلي :

^٧ (انظر : الاتجاهات الفنية للقصة القصيرة في المملكة العربية السعودية، ص ٣٨ .

^٨ (انظر : في الأدب العربي السعودي ، مُجَّد صالح الشنطي ، ص ٣١٧-٣١٨

^٩ (انظر: في الأدب العربي السعودي ، "دراسة أدبية وقراءات نقدية"، أمال يوسف، ماجدة زين العابدين ، أسماء العمري، مكتبة المتنبي، ١٤٣٣هـ/١٢/٢٠م، ص ٢٦٨ .

المرحلة الأولى : (١٣٧٥هـ - ١٣٩٩هـ)

لم تكن القصة في جازان حديثة النشأة فقد بدأت مبكرة حيث تزامنت مع المرحلة الثانية من مراحل تطور القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية ، ففي عام (١٣٧٥هـ/١٩٥٥م) نشر الكاتب محمد زارع عقيل أول مجموعة قصصية (قلب الأسد) في مجلة المنهل ، مشكلاً بذلك أول خطوة له في ميدان القصة القصيرة على الساحة الأدبية ، ومسجلاً بذلك ولادة القصة القصيرة في منطقة جازان ، ثم تتابعت بعد ذلك كتاباته القصصية ، فنشر قصته الثانية (الفارس المثلث) عام (١٣٧٦هـ/١٩٥٦م) ثم قصته الثالثة (عائشة بنت المعلم) في عام (١٣٧٧هـ/١٩٥٧م).

وهناك كتاب آخرون من الرواد الأوائل لكتابة القصة القصيرة في منطقة جازان ومنهم : أحمد عبد الواحد حيث نشر قصته الأولى (الهاتف المجهول) عام (١٣٧٦هـ/١٩٥٦م) ، ثم أتبعها في عام (١٣٧٨هـ/١٩٥٨م) بقصته الثانية (البائسة) ، وأحمد عبدالله باهاودان العطاس بنشر قصته (بهيسة) في عام (١٣٧٨هـ/١٩٥٨م) .

وظهر أدباء آخرون أسهموا في هذا المجال ومنهم : هاشم عبده هاشم الذي نشر قصته (أحلام تتبدد) في عام (١٣٧٩هـ/١٩٥٨م).

إذن فقد ولدت القصة القصيرة في جازان في هذه المرحلة الزمنية ابتداءً من عام (١٣٧٥هـ/١٩٥٥م) على يد هؤلاء الكتاب الذين تأثروا بزملائهم من الكتاب السعوديين ، الذين كانوا ينشرون إنتاجهم في الصحف والمجلات المشهورة في تلك الفترة ، ولذلك نستطيع أن نجد تشابهاً كبيراً بين أدباء منطقة جازان في تلك المرحلة ، وإنتاج الجيل الذي تزامن معهم من الأدباء السعوديين ، وأبرز ملامح هذا التشابه ، هو تركيز كتاب المرحلة على الهدف الاصطلاحي وتضحيتهم في سبيل ذلك بالبناء الفني .

المرحلة الثانية : (١٤٠٠ هـ - ١٤٠٥ هـ)

ويمثلها الجيل الثاني من الأدباء في كتابة القصة القصيرة في منطقة جازان ، الذين لم يتوانوا في إظهار نتاجهم القصصي على الساحة الأدبية ، متجهين بفن القصة القصيرة في منطقة جازان نحو آفاق عالية من التطور ، ومنهم : علوي طه الصافي ، وحجاب الحازمي ، وعمر طاهر زيلع ، وهؤلاء الأدباء قد بدأوا نشر أعمالهم القصصية في الصحف والمجلات ، ثم قاموا بعد ذلك بجمع هذه الأعمال في مجموعات قصصية مستقلة .

ويعد القاص علوي طه الصافي ، من أوائل الكتاب الذين ظهرت أعمالهم في منطقة جازان ، إذ صدرت مجموعته الأولى (مطلات على الداخل) عام (١٤٠٠ هـ) ، وتبعه حجاب الحازمي ، الذي طبع مجموعته القصصية الوحيدة (وجوه من الريف) في عام (١٤٠١ هـ) ، في حين قام القاص عمر طاهر زيلع بإصدار مجموعته الأولى (البيداء) في عام (١٤١٧ هـ) ، ثم الحقها بمجموعته الثانية (دعوة للقمر) في عام (١٤٢٧ هـ) ، التي تزامنت مع بداية المرحلة الثالثة . وإلى جانب ذلك فإن هناك أدباء آخرين قد أسهموا بأعمالهم القصصية في الدوريات المختلفة ، ومنهم سهلي عمر سهلي ...

المرحلة الثالثة : (١٤٠٦ هـ - ١٤٢١ هـ)

ويمثلها الجيل الثالث من أدباء المنطقة ، كان لهم دور واضح في تحقيق درجة عالية من النضج الفني في كتابة القصة القصيرة ، بما أحدثه من قفزة كبيرة في هذا الفن ، ونقل القصة القصيرة من أطرها التقليدية إلى الأطر الفنية الحديثة ، بادئين بذلك مرحلة جديدة من عمر القصة القصيرة في منطقة جازان ، كانت أكثر اقتراباً من نظائرها في بقية الأقطار ، ويمثل هذا الجيل : نجوى هاشم التي أصدرت مجموعتها القصصية (السفر في ليل الأحزان) في عام (١٤٠٦ هـ) ، وعبد خال الذي أصدر مجموعته القصصية الأولى (حوار على بوابة الوطن)

في عام (١٤٠٧هـ) وأحمد اليوسف الذي أصدر مجموعته القصصية (ألسنة البحر) في عام (١٤١٠هـ)، وعمر العامري الذي أصدر مجموعته القصصية (طائر الليل) في عام (١٤١٠هـ) ومُجَّد منصور المدخلي الذي أصدر مجموعته القصصية (عرس القرية) في عام (١٤١١هـ) ، وحسن حجاب الذي أصدر مجموعته القصصية (ذاكرة الدقائق الأخيرة) في عام (١٤١٣هـ)، وغيرهم

المرحلة الرابعة : (١٤٢٢هـ - ١٤٤٠هـ)

ويمثلها الجيل الرابع من أدباء منطقة جازان ، الذي كان أكثر تحرراً من سابقه ، وأكثر ميلاً إلى آفاق الحداثة والتجريب ؛وعلى رأسهم أحمد القاضي ، الذي أصدر مجموعتين ؛ الأولى (الريح وظل الأشياء)و(ما لم أقله)(إصدار دار أزمنة للنشر والتوزيع ،الأردن، ٢٠٠١م) البراق الحازمي (وجوه رجال هارين)(إصدار نادي جازان الأدبي ،١٤٢٥هـ/٢٠٠٤م)والعباس معافا (أوشك أن أعود)(إصدار نادي جازان الأدبي،١٤٢٦هـ/٢٠٠٥م) وعلي زعلة الذي أصدر مجموعته القصصية (تضاريس رخام) في عام (إصدار نادي جازان الأدبي،١٤٢٤هـ)، والقاصة أميمة البدري ، الذي أصدرت مجموعتها القصصية (للشمس شروق) في عام (١٤٢٦هـ)(إصدار نادي جازان الأدبي،١٤٢٦هـ/٢٠٠٥م) ^{١٠}

وتوالى بعد ذلك الإصدارات القصصية مثل : مجموعة "اتجاه آخر" لأحمد موسى حديب عام ١٤٢٨هـ ، ومجموعة "أسطورة بلاد النور" لحضبة خافي عام ١٤٣٠هـ، ومجموعة "زامر الحر" لأحمد إسماعيل زين عام ١٤٣٠هـ، ومجموعة "تشبه رائحة أمي .. تشبه شجر الجنة" لسهام عريشي ، في ١٤٣٦هـ ، وغيرهم ...

^{١٠} (انظر: القصة القصيرة في منطقة جازان، بتول مباركي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ١٤٣٥هـ/٢٠١٤م، ص ٢٤-٢٧.

وسيختار الباحث في دراسته هذه عينة ممثلة تتكون مما يلي :

١- السفر في ليل الأحزان (نجوى هاشم) (السفر في ليل الأحزان ،نجوى مُجَد هاشم ،
الدار السعودية للتوزيع ط١ ، ١٤٠٦هـ - ١٩٨٦م)

٢- للشمس شروق (أميمة البدري) (للشمس شروق ، أميمة منور البدري ، نادي
جازان ، ١٤٢٦هـ)

٣- تشبه رائحة أمي .. تشبه شجر الجنة (سهام العريشي) (تشبه رائحة أمي .. تشبه
شجر الجنة ، سهام عريشي ، نادي جازان الأدبي ، ١٤٣٦هـ)

٤- مسرحية الموت (حضية خافي) (مسرحية الموت ، حضية عبده خافي ، نادي
جازان الأدبي ، ١٤٣٧هـ)

المحتوى القصصي للمجموعات : (السجل الإحصائي)

أولاً - السفر في ليل الأحزان " نجوى مُجَّد هاشم "

(السفر في ليل الأحزان ، نجوى مُجَّد هاشم ، الدار السعودية للنشر والتوزيع ، جدة ،

١٤٠٦ هـ)

تضمنت هذه المجموعة القصصية تسع قصص :

م	القصة
١	السفر في ليل الأحزان
٢	الليل وموال الفرح
٣	حمى ليلة ساخنة
٤	عندما يعود الليل بأحزانه
٥	أهداب الليل .. والأساطير
٦	سيوف من الثلج
٧	الولادة على حد السيف
٨	وكان حلماً
٩	الذات والليل

ثانياً - للشمس شروق "أميمة منور البدرى"

(للشمس شروق ، أميمة منور البدرى ، نادي جازان ، ١٤٢٦هـ)

تضمنت هذه المجموعة القصصية (للشمس شروق) عشرين قصة :

م	القصة	م	القصة
١	فاتحة	١١	ليلة ساخنة
٢	حرية	١٢	اليتيمة
٣	مواسم الفرح	١٣	تقاسيم للحياة
٤	آدم	١٤	الرجل الصفر
٥	حالة	١٥	إنسان
٦	اختيار	١٦	سفر
٧	قرار	١٧	مذكرات سيدة محترمة
٨	الظلم والابتسام	١٨	صفاء
٩	الحلم	١٩	العاصفة
١٠	للشمس شروق	٢٠	وأخيراً

ثالثاً : "تشبه رائحة أمي .. تشبه شجر الجنة" سهام عريشي "

(تشبه رائحة أمي .. تشبه شجر الجنة ، سهام عريشي ، نادي جازان الأدبي ، ١٤٣٦ هـ)

تضمنت هذه المجموعة القصصية (تشبه شجر الجنة) على ست عشرة قصة:

م	القصة	م	القصة
١	مذيعة	٩	لست وحيدة
٢	شجر الجنة	١٠	شيء ما ..
٣	في صالة الانتظار	١١	أشياء أريدك تعرفها
٤	المهزوم	١٢	تشبهنا اقدارنا
٥	عرافة من برج الجدي	١٣	هل تدرك الريح أن القلب دوار؟
٦	فستان أزرق	١٤	رسائل هاربة إلى الظل
٧	حجر	١٥	كلثغة الرء على لسان طفلتك الصغيرة
٨	طفلان	١٦	عبث بحجم عين الجمجمة

رابعاً : مسرحية الموت " حضية خافي "

(مسرحية الموت ، حضية عبده خافي ، نادي جازان الأدبي ، ١٤٣٧هـ)

تضمنت هذه المجموعة القصصية على ثلاث عشرة قصة:

م	القصة	م	القصة
١	كيف العيد	٨	الاعتراف
٢	ما كان بالأمس	٩	الصوت
٣	آه ... لو كنت أعرف	١٠	ج . م . ع
٤	القاتل	١١	العيد القادم
٥	الشبه الأربعة	١٢	الوصية
٦	عشر سنوات	١٣	مسرحية الموت
٧	ذلك ما بقي لي		

وحتى تتحقق رؤيتنا للقصة النسائية القصيرة في منطقة جازان سنلج في موضوع البحث وفق خطته وتفصيلاتها في إطار الفصول والمباحث اللاحقة .

الفصل الأول

بنية الحكاية في القصة النسائية القصيرة في منطقة

جازان

المبحث الأول : الشخصيات

المبحث الثاني : الحيز الزماني والحيز المكاني

المبحث الثالث : الحدث

الشخصيات

• أولاً/ مفهوم الشخصية ووظائفها في العمل السردى:

مفهوم الشخصية لغة واصطلاحاً:

تدل لفظة (شَخَصَ) و(شَخِصَ) في المعاجم اللغوية العربية على جملة معانٍ أهمها: كل جسم له ارتفاع وظهور، ثم غلب استعمالها في عِظَم جسم الإنسان وسواده المقبل من بعيد، والانتقال من بلد إلى بلد، وتورم الجرح، وارتفاع البصر إلى السماء، وارتفاع الصوت بالكلام، وإعلاء الشيء على الشيء، جمعها (أَشْخَاصٌ) و(شُخُوصٌ) و(شِخَاصٌ)^(١١)، وواضح أن هذه المعاني ترجع كلها إلى دلالة واحدة هي: ظهور الشيء وارتفاعه، بحيث يستقطب الحواس ويستثير انتباهها.

أما من الناحية الاصطلاحية؛ فيأخذ (الشَّخِصُ) "عند الفلاسفة مفهوماً إنسانياً يختص بالذات الواعية لكيانها المستقلة في إرادتها، ومنه "الشَّخِصُ الأخلاقي"، وهو مَنْ توافرت فيه صفاتٌ تؤهِّله للمشاركة العقلية والأخلاقية في مجتمع إنساني"^(١٢)، وفي الأدب الغربي؛ ترجع "كلمة (الشخصية- Personality) إلى الكلمة اللاتينية: (persona)، ومعناها: القناع أو الوجه المستعار الذي يضعه الممثل على وجهه من أجل التنكر بحيث لا يتم التعرف عليه من قبل الآخرين ولكي يمثل دوره المطلوب في المسرحية فيما بعد ، وقد شاع عند الرومان استخدام مفهوم (الشخصية)، وهي تعني: الشخص كما يظهر للآخرين وليس كما هو حقيقة، على اعتبار أن الممثل يؤثر على عقلية المشاهدين بوساطة الدور الذي يقوم به

(١١) انظر مادة (شخص) في: كتاب العين، الخليل بن أحمد (ت ١٧٠هـ)، تحقيق: عبد الحميد هندوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤٢٤هـ/٢٠٠٣م، ص ٣١٤، ولسان العرب، ابن منظور (٧١١هـ)، دار صادر - بيروت - ط ٣، ١٤١٤هـ، ٤٥/٧، والمعجم الوسيط، إبراهيم مصطفى وآخرون، مكتبة الشروق الدولية - القاهرة - ١٤٢٥هـ/٢٠٠٤م، ط ٤، ص ٤٧٥.

(١٢) المعجم الوسيط، ص ٤٧٥.

وليس بما يتصف به ذاتياً، ومن مضمون هذا المعنى (persona) ومضمون المعنى الفلسفي العربي لمصطلح (الشخص)؛ يمكن أن ندرك نقطة الارتباط بين المعنى المعجمي والمعنى الاصطلاحي، وهي: تأثير مظهر الشخص وسلوكه في حواس الآخرين وعواطفهم، وحقيقة الأمر أن (الشخصية) السردية ليست شيئاً منعزلاً عن (الشخص) الواقعي، بل هي ظاهره وباطنه، وتعد المحطة النهائية لسلوكه بكل أبعاده الوراثية والبيئية، ولذلك عرفها علماء النفس بأنها: جملة الصفات الجسمية والعقلية والمزاجية والخلقية التي تميز الشخص عن غيره تمييزاً واضحاً^(١٣).

وقد ناقش الصادق قسومة مفهوم (الشخصية) من الناحية الاصطلاحية، فذكر أن بعض معاجم المصطلحات حصرت مفهوم الشخصية في "الشخص/الإنسان" الذي يتخيله كاتب الأثر، ووسعته بعض المعاجم الأخرى ليشمل الحيوانات المشخصة أيضاً، فصارت الشخصية هي ما يُمثَّل في القصة أو الشريط أو غيرها من شخوص وحيوانات مشخصة، وقد دُقت بعض التعاريف فروعت فيها خصيصة الاختلاف بحسب الأنواع القصصية، وهذا ما نجده عند من يرى أن الشخصية تختلف وفقاً للطرائق القصصية المختلفة، وهي طرائق متباينة تبعاً لتباين الأجناس الأدبية: (الملحمة، المسرح... إلخ)، ولعل أقرب التعاريف تماشياً مع الشخصية المنتسبة إلى القصة الأدبي هو أنها: جملة ما يسند إلى الفاعل من صفات صريحة أو ضمنية^(١٤).

ثانياً / أهمية عنصر الشخصية في العمل السردى :

يشغل عنصر الشخصية مكانة مهمة جداً في النص القصصي؛ ذلك أن "الشخصيات هي ما به تكون الأعمال/الأحداث (فعالاً أو تقبلاً) وهي -بهذا ولهذا- عنصر مشترك بين الأنواع القصصية من الأسطورة والخرافة إلى الأقصوصة والرواية الجديدة وغيرها، ولا تُتصور

(١٣) تقنيات بناء الشخصيات، علي عبدالرحمن فتاح، مجلة كلية الآداب، جامعة صلاح الدين، العدد ١٠٢، ص ٤٦.

(١٤) انظر: علم السرد "المحتوى والخطاب والدلالة"، الصادق قسومة، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، ١٤٣٠هـ/٢٠٠٩م، ص

قصة بلا أعمال كما لا تُتصور أعمال بلا شخصيات، حتى قال "رويتز" (Y.Reuter):
"كل قصة هي قصة شخصيات".

وفي السياق نفسه؛ تساءل "هنري جيمس" (H.James) في مقاله المشهور (فن
القصة): "ما الشخصية إن لم تكن محور الأعمال؟ وما العمل إن لم يكن تصوير [تصرف]
الشخصية؟ وما اللوحة أو الرواية إن لم تكن وصف طباع [الشخصية]؟" (١٥).

والشخصية لحمة عناصر القصة ومنشأ الترابط بينها، وهذا ما قصده "آدم" بقوله: "إن
الشخصيات تمثل المبدأ الأول في ائتلاف عناصر (القصة) وانسجامها" (١٦).

علاوة على ما سبق؛ تتعدد الوظائف التي تضطلع بها الشخصيات، والمعاني التي تؤديها
في مستويات مختلفة وبطرائق متباينة؛ "ذلك أن الأنواع القصصية قد تطورت، ولم تعد قائمة
على الأعمال أساسًا، وبهذا صارت الشخصية ذات وجود فعلي متعدد المستويات والوجوه،
لا تستمد شرعيته من الأعمال وحدها؛ بل غدت الشخصية ذات هوية وخصائص وإيجاءات
نفسية وإيديولوجية مختلفة، ولا أدل على هذه الأهمية من أن الشخصية قد جاءت في بعض
الأعمال مدارا للقصة ومادتها، وربما أعطتها اسمها فصار عالمها عالمًا واحدًا، من هذه
الأعمال يمكن أن نذكر "الأب غوريو" لبلزاك، و"السيدة بوفاري" لفلوبير، و"زينب" لهيكل،
و"إبراهيم الكاتب" للمازني، و"رجب أفندي" لمحمود تيمور... فضلًا عن أن تطور المعارف
الإنسانية وازدهار الاتجاهات الفكرية وازدياد صلتها بالأدب - خلال القرنين الأخيرين
خصوصًا، ونخص منها بالذكر الفلسفة الوجودية والتحليل النفسي - كلها عوامل أسهمت في
إغناء الشخصية وتوسيع معانيها وأبعادها" (١٧).

وتأسيسًا على ما سبق؛ فإن إلغاء الشخصية القصصية يعني عبثية السرد؛ لأنها عنصر
أساس في العمل القصصي كله، بل إن بقاء الفن الروائي مرتبط بوجود الشخصية، فأغلب

(١٥) علم السرد "المحتوى والخطاب والدلالة"، ص ١٧٦.

(١٦) نفسه، ص ١٧٧.

(١٧) نفسه، ص ١٧٨-١٧٩.

الروايات ما هي إلا أحداث وأفعال تقوم بها الشخصيات، لهذا حتى المهوّنون من شأن الشخصية السردية؛ يقرّون بالدور الفعال لهذا العنصر الأساس في القصة، (تودوروف) الذي يؤمن بأن الشخصية مسألة لسانية فقط، يقول في بعض مؤلفاته: "ومع ذلك؛ فمن العبث إنكار وجود أية علاقة بين الشخصية والشخص، ذلك أن الشخصيات تصور أشخاصاً وفق طرائق خاصة بالتخييل"^(١٨).

إن القصص لا تتطور ولا تصبح معقدة إلا بوساطة تأثير الشخصية؛ لأنّها - كما ترى ليندا سيجر-: "هي التي تفجّر القصة، وتعدّد أبعادها، وتدفع القصة باتجاهات جديدة، ومع جميع خصائص الشخصية وصلابتها؛ فإن القصة تتغير"^{١٩}، إن موضوع القصص -عموماً- هو تصوير العلائق البشرية المتغيرة، والشخصية لها مكان الصدارة في أغلبها، وفي هذا الصدد تقول آلان روب جريه: "ليست [الشخصية] أيّ ضمير ثالث مجهول مجرد، إنّها ليست فاعلاً بسيطاً لفعل وقع، فالشخصية يجب أن تتمتع باسم علم، بل باسمين إن أمكن"^(٢٠).

إن القارئ يهتم بهذه الشخصيات ويتابعها بلهفة؛ لكي يعرف كل أسرارها وخفاياها ومصائرهما التي آلت إليها في نهاية القصة، ولعل تعلق القارئ بالشخصيات نابع من أنه يتغلغل في حياة أولئك الشخوص وعواطفهم ودوافعهم، تغلغلا لا تضاهيه معرفته العادية بالناس الذين يالفهم في الواقع.

يقول مُجد يوسف نجم: "تعتبر الشخصية الإنسانية مصدر إمتاع وتشويق في القصة لعوامل كثيرة، منها: أن هناك ميلاً طبيعياً عند كل إنسان إلى التحليل النفسي ودراسة الشخصية، فكل منا يميل إلى أن يعرف شيئاً عن عمل العقل الإنساني، وعن الدوافع

(١٨) انظر: مجلة الحرس الوطني، مقال (الشخصية)، تودوروف، ص ١٠٦، نقلاً عن: تقنيات بناء الشخصيات، ص ٤٧-٤٨.

(١٩) تقنيات بناء الشخصيات، ص ٤٨

(٢٠) نفسه، ص ٤٨.

والأسباب التي تدفعنا إلى أن نتصرف تصرفات معينة في الحياة، كما أن بنا رغبة جموحًا تدعونا إلى دراسة الأخلاق الإنسانية، والعوامل التي تؤثر فيها ومظاهر هذا التأثير^(٢١).

غير أن التغلغل في عوالم الشخص السردية وكشف أسرارها يحتاج إلى تقنيات عدة، منها ما هو مباشر مثل السرد والوصف الذي يقوم به الراوي، ومنها ما هو غير مباشر وبجاجة إلى ذكاء ودقة من الكاتب مثل تصوير الأفعال والأقوال ورسم المشاعر^(٢٢)، وبهذا تتضح أهمية الشخصية التي تشكل بؤرة اجتذاب القراء الذين يبحثون عن القصة ذات الشخصيات الدرامية المثيرة والملهمة.

ثالثاً / علاقة الشخصية بالحبكة:

إذا نظرنا إلى "الشخصية من حيث علاقتها بالحبكة؛ فإننا سننتهي إلى التمييز بين نمطين شكليين من الشخصيات: فهناك الشخصيات الخاضعة للحبكة والتي يسميها هنري جيمس بـ"الخيوط الرابطة - Ficelle"؛ لأنها لا تظهر إلا لتقوم بوظيفة داخل التسلسل السببي للأحداث، وهناك الشخصيات التي تخضع لها الحبكة، وهي خاصة بالسرد السيكولوجي حيث تكون غاية الحلقات الأساسية في السرد هي إبراز خصائص الشخصية^(٢٣).

"إن أي مناقشة تتناول الحديث عن الشخصية الروائية؛ يجب أن تغطي العلاقات القائمة بين الشخصية والعناصر الأخرى داخل القصة، وكذلك العلاقات القائمة بين الشخصية والقصة كلها، وهذا يعني أننا يجب أن نأخذ في الحسبان أن الشخصية جزء مهم

(٢١) فن القصة، محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، ط ٥، ١٩٦٦م، ص ٤٢.

(٢٢) انظر: أدب الأطفال في ضوء الاسلام، نجيب الكيلاني، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط ٣، ١٤١٢هـ/١٩٩١م، ص ٦٨، وتقنيات بناء الشخصيات، ص ٤٧-٤٩.

(٢٣) بنية الشكل الروائي، حسن مجراوي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٩٠م، ص ٢١٦.

من الهيكل الداخلي للقصة"^(٢٤)، وستتم معالجة هذا المحور في الفصل الثالث ضمن مبحث "التحوير في العناصر الأساسية للقصة.

رابعاً / اكتظاظ الشخصيات:

يعتمد كثير من كُتّاب النصوص السردية التنوع في شخوصهم وتشكيل عدد منها، وإذا كان هذا مستحسنًا في الرواية حيث يستطيع السارد توزيع هذه الشخصيات في ثنايا فصول روايته بما لا يؤثر على تماسك الحكمة وقوة الحدث، إلا أن الإكثار من الشخصيات في القصة القصيرة يُعد عيباً سقطت فيه "بعض الإنتاجات القصصية، خاصة إذا كان مهرجان الشخوص لا تسوغه ضرورة فنية، أو كانت الشخوص تتحرك في جو قصصي غير مبرر لوجودها"^(٢٥).

القصة القصيرة النسائية في جازان واكتظاظ الشخصيات

بالنظر إلى القصة القصيرة الجازانية؛ نلاحظ في بعض المجموعات القصصية توازناً في خلق الشخصيات داخل النص القصصي، بل وقلة في عدد الشخصيات، حيث بطلت القصة هي الشخصية الرئيسية والآخر المخاطب الذي لم يظهر إلا في نهاية القصة، كما هو الحال في مجموعة "تشبه رائحة أمي....." لسهام عريشي، ومنها قصة "أشياء أريدك تعرفها"^(٢٦)،

(٢٤) كيف نحلل القصص، ويليام كيني، ترجمة ناصر الحجيلان، كرسي الدكتور عبدالعزيز المناع لدراسات اللغة العربية وآدابها، جامعة الملك سعود، الرياض، ١٤٣٢ هـ / ٢٠١١ م، ص ٧٢.

(٢٥) الشخصية في القصة القصيرة، مصطفى جماهيري، مجلة آفاق عربية، بغداد، العدد ٩٨، ١٩٩١ م، ص ١١٥.

(٢٦) تشبه رائحة أمي.. تشبه رائحة الجنة "أشياء أريدك تعرفها"، سهام عريشي، نادي جازان الأدبي، ١٤٣٦ هـ، ص ٥١.

ومثلها أيضاً قصة "هل تدرك الريح أن القلب دوار"^(٢٧)، وقصة "عبث بحجم عين الجمجمة"^(٢٨).

وفي المقابل نلاحظ تنوعاً وتعددًا في شخصيات أعمال قصصية أخرى، كما في مجموعة: "السفر في ليل الأحران"، لنجوى هاشم، وخصوصاً قصتها المعنونة بـ: "حمى ليلة ساخنة"^(٢٩)، حيث نجد إحدى عشرة شخصية في القصة هي: بطلة القصة - خالد - سامي - وسارة - الأب - الأم - عفاف - أفراح - العمدة - إحدى القريبات - الطبيب، دون أن يكون لهذه الشخصيات دور في بناء حبكة القصة، وإنما هي ديكورات في غرف الجلوس، لا تشارك في صناعة الحدث ولا نموه الدرامي، ذلك أن الحوار في القصة يدور بين البطلة وذاتها، والحدث يتطور في إطار هذا الحوار الذاتي، أما بقية شخصيات القصة فليس لها حضور إلا في مشهد جلوسهم في الغرفة ينتظرون العشاء، وهو مشهد سلبى لا يحرك الحدث، بل يضيف مكونات أخرى إلى ديكور الغرفة في المنزل كما رسمته الساردة/البطلة، تقول:

"هذا سامي يضحك.. وسارة ترقص على أنغام الموسيقى.. أبي يرتكن في زاوية صامتة يحدق في الوجوه.. دون أن يتكلم.. ربما لانتشائه في مثل هذا الوقت.. أمي تتجاوز المكان لتنتقل إلى المطبخ، مهرولة تنادي:

- عفاف تعالي.. ساعديني.. لنكمل العشاء.

أفراح الصغيرة تتألق.. تحاول أن تلفت النظر إلى أناقيتها..."^(٣٠).

فالبطلة في القصة التي تستغرق أربع عشرة صفحة؛ مسيطرة على الدور الكلامي، وعلى مسرح الحدث كله على امتداد القصة.

(٢٧) تشبه رائحة أمي.. تشبه رائحة الجنة "هل تدرك الريح أن القلب دوار"، ص ٦٧.

(٢٨) تشبه رائحة أمي.. تشبه رائحة الجنة "عبث بحجم عين الجمجمة" ص ٩٣.

(٢٩) السفر في ليل الأحران "حمى ليلة ساخنة"، نجوى مُجد هاشم، الدار السعودية للنشر والتوزيع، جدة، ١٤٠٦ هـ، ص ٣٥

(٣٠) نفسه، ص ٣٥

وهذا الاكتظاظ منتشر في مجموعتها القصصية عمومًا، كما نجده في قصة "أهداب الحلم والأساطير" حيث تكتظ القصة بشخصيات بشرية وطبيعية وحيوانية.^(٣١)

أما في المجموعة القصصية: "للشمس شروق"، للكاتبة أميمة البدري، وخصوصًا في قصة: "مذكرات سيدة محترمة"، فإننا نجد إحدى عشرة شخصية هي: البطلة - العم مُجَّد - الخالة آمنة - الوكيلة - الناسخة - المعلمات - المشرفة الاجتماعية - الطالبات - الأم - الأب - الخاطب، وهذه الشخصيات لا يبرز لها أي دور إيجابي أو فاعل داخل السرد، فكل أدوار هذه الشخصيات أدوار هامشية لا تؤثر في بناء أو تطور الحكمة، بل إن بعض المشاهد اقتصرت على أدوار عادية جدًا، مثل مشهد العم مُجَّد والخالة آمنة: "العم مُجَّد والخالة آمنة يفتحان بوابة المدرسة.." ^(٣٢)، وفي مشهد آخر: "الخالة آمنة تضع بعض أغصان الريحان على المكتب.. ترتبها.. هكذا اعتادت منذ ثمانية وعشرين عامًا.." ^(٣٣).

وفي مشهد الوكيلة والناسخة والمعلمات والمشرفة الاجتماعية؛ نقرأ ما يلي:

" تدلف الوكيلة...

- صباح الخير..

- أرد بابتسامة..

تندلق باقي الوجوه.. الناسخة.. والمعلمات.. ثم المشرفة الاجتماعية.. دائماً متأخرة!" ^(٣٤).

لاحظ أن هذا المشهد المكتظ بالشخصيات لا يشكل أي إضافة للحدث، كما أن هذه الشخصيات كلها من مكونات البيئة المدرسية، ولا تنطوي على شيء من الفاعلية والجدة المدهشة للمتلقي.

(٣١) السفر في ليل الأحران "أهداب الحلم والأساطير"، ص ٥٩.

(٣٢) للشمس شروق "مذكرات سيدة محترمة" أميمة البدري، نادي جازان الأدبي، ١٤٢٦هـ، ص ٦٢.

(٣٣) نفسه، ص ٦٣.

(٣٤) نفسه، ص ٦٢.

وفي مشهد الطالبات نقرأ ما يلي:

"طالبات القرية يبدن أكثر انفتاحاً وبهاءً.. تتبدل الأحوال.. والعلم نور.."^(٣٥)، وهو مشهد يشي بوصف الطالبات، ويوحى بقلق البطلة، حيث الدلالة التهامية التي يشي بها النص: "والعلم نور".

وفي المشهد الوحيد التي حضرت فيه الأم، تتجلى شخصية البطلة عبر سرد وصفني ليس فيه أي حوار مع الأم أو مشاركة فاعلة لها:

"لم يطرق بابي طارق.. عدا والدتي وطرقاتها على باب غرفتي لإحضار كوب الشاي.. وبعض من النظرات التي تشعني بالتلاشي، ثم دعوات متتالية.. إلى أن يغيب صوتها.."^(٣٦).

والمشهد الوحيد الذي ظهرت فيه شخصية الأب؛ كان في العام الأربعين من زمن السردية/المذكرات، ولم تذكره في مجريات أعوامها السابقة، وحين ذكرته بعد الأربعين عامًا؛ لم تذكر سوى جملة فعلية مكونة من كلمتين: "في الأربعين: مات أبي.."^(٣٧).

وأما شخصية الخاطب؛ فلم تتجاوز وصفه وعدم قناعتها به كزوج:

"كان رجلاً كبيراً.. تجاوز الخمسين.. وكنت أنا قد تنازلت عن بعض شروطي.. إلا أن أكون الزوجة الثالثة!"^(٣٨).

ونجد مثل هذا الحشد أيضاً في قصتها "الظلم والابتسام"^(٣٩).

وفي المجموعة القصصية: "مسرحية الموت - حضية عبده خافي"، في قصة "ج. م. ع"^(٤٠)؛ نجد إحدى عشرة شخصية في القصة: رئيس التحرير - هيثم - نضال - الرائد

(٣٥) للشمس شروق "مذكرات سيدة محترمة"، ص ٦٣.

(٣٦) نفسه، ص ٦٥.

(٣٧) نفسه، ص ٦٥.

(٣٨) نفسه، ص ٦٥.

(٣٩) نفسه، ص ٣١.

هشام- السجين (ج م ع) - الأب- الأم- المعارف- الواسطة، ولجنة المتابعة- المحكمة (شخصيات اعتبارية).

ومع أن حشد هذا العدد من الشخصيات على امتداد أربع صفحات؛ جاء في إطار حوار مسرحي تتبادله وتعبّر عن طبيعتها عبرة؛ إلا أنه لا ينم عن أي كشف لملاحظتها، ولا يحقق تأثيراً في المتلقي، ولا يقنعه بجدوى أدوار هذه الشخصيات وأفعالها وأدوارها التي أدتها؛ عدا ذلك التكتيف الذي تناوبته الشخصيات في الحوار ابتداءً بحوار هيثم ورئيس التحرير:

"- رئيس التحرير: اعتبر نفسك مفصلاً من الآن؟

- هيثم: سوف أجهزه فقط أمهلي...؟!!

- رئيس التحرير: كلا.

- هيثم: أرجوك؟!!

رئيس التحرير: حسناً.. ليكن أسبوعاً واحداً لا غير" (٤١).

ثم حديث نضال وهيثم الذي أضاف شخصية ثالثة إلى المشهد الثاني وهو (هيثم):

"انطلق هيثم برفقة صديقه القديم المحقق نضال خارج مبنى الجريدة، مخبراً إياه بقصته مع رئيس التحرير، وأنه على وشك أن يُطرد من الجريدة" (٤٢)، ثم تدخّل الشخصية الرابعة السجين (ج. م. ع) إلى المشهد الثالث:

"تفاجأ نضال لذلك؛ وطلب من هيثم مرافقته، فسوف يجهز له مقابلة مع المجرم (ج. م. ع)، وبعد مضي يومين حضر صديقه هيثم، وفي يده خطاب الموافقة للمقابلة" (٤٣).

(٤٠) مسرحية الموت، قصة (ج. م. ع)، حضية عبده خاني، نادي جازان الأدبي، ٤٣٧هـ/١٦/٢٠١٦م، ص ٣٩

(٤١) نفسه، ص ٣٩.

(٤٢) نفسه، ص ٣٩.

(٤٣) نفسه، ص ٣٩.

ثم حوار هيثم والسجين (ج. م. ع)، وتدخلات شخصية خامسة في المشهد الرابع؛ هي شخصية (الرائد هشام):

"- هيثم: مرحبًا.

- السجين (ج. م. ع)، أشار برأسه.

- هيثم: كنت...؟!!

- السجين: أبدأ! رجاء؟

- هيثم: أ... حسنًا.. حسنًا لنبدأ؟

- السجين: منذ عام ١٩٨٠م.

- هيثم: واوو!!... عام ١٩٨٠م؟

- السجين: كم أنت سخييف؟

- هيثم: من؟ أنا؟

- الرائد هشام: كف عن الشتم؟ تفضل أكمل يا أستاذ هيثم؟

- هيثم: عذرًا، ما هو سبب سجنك؟... "٤٤".

وفي المشهد الخامس تدخل الشخصيتان السادسة والسابعة وهما (الأب والأم):

- "السجين: قتلت أبي! عفوًا: أقصد الشخص الذي تبناني.

- هيثم: كيف تقول: أبي؟ ثم الذي تبناك؟!

- السجين: لأنه أخذني من الملجأ وتبناني.

- هيثم: ولماذا قتلته؟!

- السجين: لم أحبه يوماً! فقد كان دائماً يضربني وزوجته المسكينة"٤٥).

(٤٤) مسرحية الموت، قصة (ج. م. ع)، ص ٤٠.

(٤٥) نفسه، ص ٤٠.

وتظهر الشخصية الثامنة في المشهد السادس وهي (لجنة المتابعة):

- "هيثم: ألم تكن هناك لجنة للمتابعة؟!"

- السجين: بلى كانت هناك لجنة متابعة.. ولكن...؟! ولكنه كان عند قدومها

للبيت يجهزنا ويحسن أخلاقه مع الكل" (٤٦).

وفي المشهد السابع تظهر شخصيات الواسطة والمعارف الذين يخبرونه بقدوم لجنة

المتابعة:

- "هيثم: وكيف كان يعرف بقدومهم؟!"

- السجين: لأن لديه واسطة ومعارف كثر" (٤٧).

وأخيراً في المشهد الثامن تظهر الشخصية الحادية عشرة (المحكمة والحاكم):

- "هيثم: ألا تشعر بندم؟ وتأنيب ضمير من فعلتك؟!"

- الرائد هشام - مانعاً السجين من الرد-: عذراً يا أستاذ هيثم لقطع تحقيقك؟

ولكن يجب أن نغادر الآن.. فلدى السجين جلسة في المحكمة بعد دقائق!..." (٤٨).

ومن الواضح أن الحوار المسرحي الذي شكل أسلوب تناول القصة واضطر السارد إلى تكثيف أعداد الشخصيات هي التي حولت فعل الحكيم إلى أرقام حوارية وفعل لفظي دون دور أو حركة أو مشاركة أو سمات مادية ومعنوية للشخصيات، فانحسرت الحكاية واكتظت الشخصيات، وتسيّد حوارٌ يفتقر إلى النباهة والإدهاش.

إن اكتظاظ الشخصيات مثلثة سقطت فيها بعض الإنتاجات القصصية، خصوصاً إذا كان مهرجان الشخصيات لا تسوغه ضرورة فنية، أو كانت الشخصيات تتحرك في جو قصصي

(٤٦) مسرحية الموت، قصة (ج . م . ع)، ص ٤١.

(٤٧) نفسه، ص ٤١.

(٤٨) نفسه، ص ٤٠-٤٢.

غير مبرر لوجودها، كما أن اكتظاظ الشخصيات في أي نص سردي مهما كان بليغا في لغته؛ يشتت القارئ ويذهب بهاء الحكمة وتماسكها؛ لذا ينبغي أن يُحصر عدد الشخصيات وفقا لهذا المعيار، ويُقتصر على شخصية واحدة أو على أدنى عدد يسمح به موضوع القص (٤٩).

خامساً / أنواع الشخصيات:

تنوعت شخصيات القصة النسائية القصيرة في جازان؛ لتشمل الكثير من الشرائح الاجتماعية، كما برزت ملامح لاختيار الشخصيات عند كل قاصة على حدة، فسيطر العنصر النسائي على مجمل قصص "السفر في ليل الأحران" نجوى هاشم، كما برزت الشخصيات المهنية في "للشمس شروق" لأميمة البدرى، و"مسرحية الموت" حضية عبده خاني".

كما أن شخصيات الأطفال حازت قدراً من الحضور في جميع مجموعات العينة القصصية المدروسة، وهو حضور طبيعي؛ لتناسبه مع روح الأمومة لدى القاصات، وفي المقابل وجدت شخصيات حيوانية كالطيور والكلب والهر والخفاش وغيرها، وشخصيات جامدة/غير حيّة، مستمدة من الطبيعة كالبحر والقمر والشمس والليل والنجوم وغيرها، وسيعرض الباحث هذا النوع الأخير في الفصل الثالث، مكتفياً في هذا المقام بالحديث عن نوع الشخصيات من حيث هي شخصيات بشرية (٥٠).

وقد تنوعت رؤى النقاد في الحديث عن أنواع الشخصيات البشرية وتقسيمها فمنهم من اقتضب ومنهم من أطنب، ومن أطنب في تقسيمها الصادق قسومة؛ إذ قسمها بحسب مدى ثرائها إلى:

(٤٩) انظر: الشخصية في القصة القصيرة، ص ١١٥.

(٥٠) من الشخصيات الطبيعية: الليل- القمر- النجوم. ينظر: السفر في ليل الأحران، "الليل.. وموال الفرح"، ص ٧، ومن الشخصيات الحيوانية: الكلب، العناكب. ينظر: مسرحية الموت، قصة "الصوت"، ص ٣٣.

- شخصيات مسطحة (Personnages plats).
- شخصيات كثيفة (Personnages epais).

وقسمها بحسب نوعية مسارها في القصة إلى:

- شخصيات ساكنة (staiques).
- شخصيات نامية أو حركية (dynamiques).

وقسمها بحسب أهميتها في الأعمال إلى:

- محورية.
- رئيسية.
- ثانوية.
- هامشية^(٥١).

ويُدخل عبد الملك مرتاض هذه الأنواع كلها تحت تقسيم كلي هو الشخصية باعتبار أطوارها، مع زيادة نوعين آخرين هما: الشخصية الإيجابية، والشخصية السلبية^(٥٢).

وبحسب ويليام كيني؛ فإن تقسيم فوستر لشخوص العمل القصصي إلى: شخصيات بسيطة/مسطحة، وشخصيات مركبة/متطورة، يعد واحداً من أكثر التصنيفات التي نعرفها إيجاءً^(٥٣).

ويورد مصطفى جماهيري تنويعات مماثلة لكنها أكثر تفصيلاً من حيث طبيعة هذه الشخصيات، وأدوارها، وعلاقتها بالشخصيات الأخرى، فذكر أنها تنقسم بحسب دورها المتبنى في القصة أو بحسب تظهرها الخارجي أو الداخلي إلى:

(٥١) انظر: علم السرد "المحتوى والخطاب والدلالة"، ص ٢٠٧-٢٠٨.

(٥٢) انظر: في نظرية الرواية، عبد الملك مرتاض، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٨م، ص ٨٧.

(٥٣) انظر: كيف نحلل القصص، ص ٧٥.

- شخصية مركزية أو رئيسة تسمى (البطل)، وهي الشخصية المحتملة لمركز كثافة القص؛ لتعكس بعداً من أبعاده، ومن ثم كانت محط اهتمام المبدع والمتلقي معاً أكثر من غيرها.
- شخصية ثانوية (مساعدة)، وهي التي تسلط الضوء على جوانب في القصة، وعلى الشخصية الأولى.
- شخصية جاهزة نمطية، وهي غالباً ما تجيء مسطحة ومعكوسة فوتوغرافياً، وتسمى أيضاً (الشخصية الجامدة).
- شخصية نموذجية نامية، وهي مرتبطة بالظرف الحياتي، وتتميز بقدرتها على التطور مع تاريخ وأسلوب الأحداث.
- شخصية متوازنة نفسياً (أي: سكونية)، وهي التي تحافظ على تطور نفسي واحد على امتداد النص السرد.
- شخصية معقدة نفسياً (أي: دينامية)، وهي غير مستقرة على حال واحدة، وإنما تتحول من وضع نفسي إلى آخر كلما تقدم السرد وتعقدت الأحداث^(٥٤).

ويميل الباحث إلى اعتماد نوعين من بين هذه التنوعات هما: الشخصية الرئيسية والشخصية الثانوية؛ ذلك لأن البحث يتعلق بالقصة القصيرة التي تتسم بمحدودية أنماط الشخصية وأدوارها.

(٥٤) انظر: الشخصية في القصة القصيرة، ص ١١٥.

- الشخصية الرئيسية (شخصية البطل):

في مجموعة "السفر في ليل الأحران" لنجوى هاشم يبدو البطل/البطلة بغير ملامح على مستوى المجموعة عمومًا، ففي قصة "السفر في ليل الأحران" تظهر البطلة لتدير حوارًا مع آخر تفترض أنه يجري في دمها، ويبدو ذلك الآخر وكأنه هو المسيطر عليها إلى حد أن المحكمة نفسها لم تتمكن من تخليصها منه، ومن ثم أصدرت حكمها في نهاية القصة ضدها:

"يشرك الليل آخرين في هذه المحاكمة.. القمر، والنجوم:

- اهدهي أنت.. بعد دقائق سيصدر الحكم.. تهدأ.. تختبئ في أعماقها.. تحديق فيه.. تتجاوز عينيه.. تحاول جاهدة لم أوراقها.. يتداخل إحساسها فجأة مع ردود الفعل السلبية التي لم تتوقعها:

- الليلة كل شيء ينتهي.. ضعفي، وقوتي، ومواجهاتي الصادقة، والكاذبة.. تنظر إليه.. تدير بصرها.

يغطي صمته المبتسم.. تسأله:

- هل أنت قلق من نتيجة الحكم..؟

يضحك.. تقتل نفسها غيظًا:

- ما زال يمارس لا مبالاته.. أي نوع من الناس هو..؟

تعاود الجلسة افتتاحها.. يحكم الليل:

- حكمت المحكمة حضورًا مع المتهم الجاري مع الدم في عروق المدعية

- كما تقول- يرفض دعواها، واستمرار تدفقه، حمايةً لإيقاع نبضها ليبقى في

نسغه، متألقاً، وأما تهمة إصابتها بالضعف؛ فهي تهمة باطلة؛ لأن الضعف صفة بشرية، نستمد منها القوة.. انتهى الحكم، ورفعت الجلسة.."^(٥٥).

وفي قصة (الليل... وموال الفرح)؛ تدير البطلة حوارها مع شخصيتين ثانويتين مساعدتين لها هما: إحدى أخواتها، وأخوها سامي؛ لتبوح بمعاناتها وحرمانها وما يختلج في عالمها الداخلي من أفكار، فالبطلة تظهر في هذه القصة متوترةً وقلقةً وأرقّةً إلى درجة أنها تركت سريرها وذهبت تتجول في أنحاء المنزل حائرة تبحث عن لا شيء:

"تتحرك هنا وهناك.. في أطراف الغرفة.. تفتح الشبابيك، لعلها تستنشق نسمة غريبة باردة، رغم انعدامها في الجو الخانق..

الجو ساكن.. ساخن.. النسمات لا وجود لها، كأنعدام الفرح في دواخل إنسان هذا العصر..

تغادر الغرفة.. تنتقل في أنحاء المنزل..

تصطدم بإحدى أخواتها في الخارج، تفتش إحدى جوانب الصالة واجمة، صامتة، منذ مدة.. تقترب منها.. تهزها.. تستدير!

- ما بك..؟

- لا شيء..

- لماذا غادرت غرفة النوم..؟

- أصوات مزعجة تصرخ في أذني.."^(٥٦).

"أفراد الأسرة يغطون في سبات عميق.. تحشر المفتاح، في قفل الباب... يستدير المفتاح.. تسمع صوته.. مرة.. مرتين يفتح الباب...

(٥٥) السفر في ليل الأحران " السفر في ليل الأحران"، ص ١٦.

(٥٦) السفر في ليل الأحران "الليل.. وموال الفرح"، ص ٢٠.

لم يبق إلا أن أسحبه وأتسلل إلى الخارج...؟" (٥٧).

لكنها في لحظة توتر أعلى؛ تتخلى عن الشخصيات البشرية المساعدة، وتنطلق إلى البحر لتحاوره محاورة الند والرفيق؛ لتصل إلى درجة الانهيار في نهاية الرحلة:
"تنطلق إلى البحر.. تغرق فيه بعينيها.. وما زال الصمت يغرق الأماكن:

- الحركة هادئة.. الكل نيام..
 - يكفي أن أكون أنا المستيقظة..
 - ها أنا.. أبحث عن مدخل إليك.. ثغرة أتلمس فيها ضوءك.
 - أنا وأنت والزمن البعيد القريب والمسافات، التي تخترقنا وتتجاوز نفسها..
 - تشعر بشيء من دواخلها، يكاد يطير من عنفوانه.. تطفأ الأنوار في الميناء.. ترسل الشمس أشعتها على البحر..
- تقول:
- قلت لي هذه روعي لديك.. تنسكب في روحك، فلتهنئي بها..
- يومها قلت لك:
- ولكن..؟
 - ماذا؟ أرجوك لا تفلسفي، الأشياء الرائعة..
- لكنني سألتك:
- من أنت..؟
- لم تجب.. صمتت يومها.. حدقت في عيني بحنان بالغ..
- أكملت:

(٥٧) السفر في ليل الأحزان "الليل.. وموال الفرح"، ص ٢٢.

- أنت الفرح..؟ أنت الأمان..؟ أنت حنان الكون متمثلاً في شخصك؟.. أنت الإنسان في زمن انعدام الإنسانية؟.. أنت ذاكرتي الضائعة، التي وجدتها؟.. أنت من جاء بتذكرته، ليبثدئ الرحلة إلى بلاد الدهشة، وعقود الفل...؟

لم تجب لحظة ولكنك أردفت..

- أنا لست أحداً منهم.. أنا..

أسكتك:

عرفت أنك ستذكرني باسمك كالعادة..

- أجل..!

- ها أنا أستيقظ بعد رقاد طويل.. وأدخل في دولة أحلامك، وأجدها

فرصة لبنني معاً إرادة ثنائية، لنضمده جروح الذاكرة، لنصب تذكاراً ثنائياً يؤرخ نهاية الأحزان...

تنظر إلى الشمس.. تستر طفولتها.. تسكن في جفون الأمان:

- شيء خرافي أنت..

تتذكر.. تقول له:

- لقد تلاشت حدودي معك...

- وما فائدة الحدود، عندما نكون معاً..!؟

- لا بد أن يكون لكل منا حدوده..

- لا جغرافية في الحب.. يجب أن يكون الدخول، السفر إلى الوجدان،

دون تأشيرة.. تسقط عيناها على الشمس، وقد بدأت، تصعد إلى السماء..

تشعر بأنها قادرة على امتطاء الحزن، والألم، وزرع الورد، وغرس سنابل الفرح، ونثر

الفل، حتى على الأعداء...

تحديق في الشمس.. تغمض عينيها.. تناجيتها...

هل تعلمين..؟

- إنه يأتي من ورائك يرسل أشعته فتدب الحياة في أعماقي.. إنه يستعير روحك الحارقة، وصفاءك الأبيض..
ووجهك المتجدد.. لا بد أنك تعرفينه..؟
تتنظر قليلاً.. تشعر بدوار.. تواصل..

- إنه يجلس على أهدابك دائماً.. حاداً كالسيف.. قاطعاً كالسكين في اختراقه وجداني.. يأتي وخلفه الفرح، يسدل ستائره على الكون، ليشعل عروقي نبضاً، يبدو الظلام، بنوره القوي.. لا بد أنني مجنونة.. أليس كذلك.. هو مجنون أيضاً.. لكنه يدعوني دائماً لأتعرف على نفسي، لألتقي بإنسانيتي.. لقد فجر دواخلي....^(٥٨).

وبفعل ضربات الشمس تسقط في مكانها لتأتي الشخصية المساعدة/أخوها سامي في اللحظات الأخيرة لمساعدتها في النهوض والعودة إلى المنزل:

"تشعر بضربة شمس.. بدوار في رأسها، يكاد يمزقها.. تسقط في مكانها..

يأتي إليها سامي:

- ما بك..؟

- لا شيء..

- ساعدني على الوقوف..

مهرجان الضوء ينتثر حولها.. وآخر موال الفرح يتهادى على شفاه المدينة، مع أنفاس الصباح الأولى ترفع جسدها.. تمسك سامي؛ استعداداً للعودة إلى غرفتها.. تخاف من الجو

(٥٨) السفر في ليل الأحران "الليل.. وموال الفرح"، ص ٣٠-٣٢.

الخانق، هناك.. تفتح بوابات الانطلاق، تحبط السلام، مطمئنة إلى الدواخل.. تحمل طوفاناً من الأفراح.. عمراً جديداً ممتداً بعمره..^(٥٩).

فالبطلة هنا في هذه القصة تظهر بمستوى الضعف الذي كانت عليه في القصة السابقة (السفر في ليل الأحزان)^(٦٠):

- يؤرقني ضعفي.. يا ليلي الحزين..؟

- ضعفك صفة بشرية، لا يمكن الاستغناء عنها..

لكنني أريد أن أكون قوية، وقد عرفت نفسي قوية، لولا هذا الذي يسكنني في أعماقي، ويحتضن قلبي..^(٦١).

- "الضعف.. الضعف.. لماذا يكبلني..؟

يعاود التحديق في عينيها.. تنتصب أمامه.. يتراجع الليل قليلاً.. تتمثل جلسة محاكمة، قاضيتها الليل:

أريد أن تحاكم هذا المائل أمامك.. كلما غضبت منه؛ تخطاني؛ ليخترق نفسي، ويربت عليها من الداخل بصدقه، وعفويته، فما هي إلا لحظة، حتى تهدأ ثورتي.. وأستريح..^(٦٢).

صورة الشخصية/البطلة هنا سلبية تعيش حالة ضعف وهوان ظاهر وتوتر وانعدام تركيز .

أما قصة (حمى ليلة ساخنة)؛ فتظهر البطلة في حالة توتر نفسي، وتدير حوارها غالباً مع ذاتها بل إنها تصرح بهذه الحالة المرضية عندما نصحتها الطبيب باستخدام العلاج:

" تترنح.. صداع رهيب يمزق رأسها في الجهة اليمنى.. تمسك رأسها.

(٥٩) السفر في ليل الأحزان، "الليل.. وموال الفرح"، ص ٣٢-٣٣.

(٦٠) السفر في ليل الأحزان، "السفر في ليل الأحزان"، ص ١٥.

(٦١) نفسه، ص ١٤.

(٦٢) نفسه، ص ١٥.

- لا بد أنها حالة نفسية تمرين بها.. إذا زالت زال الصداع.. هكذا قال لي الطبيب.. عندما ذهبت إليه أشتكي الصداع الدائم...
يجب أن تتجاوزي حالتك النفسية ليخف الصداع.. رويته رائعة.. لا بد أن أجد ملاذاً لكل ما أنا فيه!!" (٦٣).

وتقوم البطلة بممارسة حلول هروبية تعبر فيها عن هذا الضعف (مواجهة الواقع) المتمثل في عدم الرد على الاتصال التلفوني الوارد من خالد (زوجها):

"تنطلق أختها، إلى الهاتف:

- آلو..

-

- غير موجودة..

-

- قلت لك غير موجودة.

-

- أقول لك لا تريد أن تحدثك...

فجأة قفز الوالد.. الأخوات.. الأم.. انتفض المرجفون.. يا للهول حتى السقف..
الجدران.. كل الأشياء.. تشهد هذا الموقف المتكرر" (٦٤).

وتستمر في تصوير حالتها؛ للتعبير عن مشكلتها الأسرية وخلافها مع الآخر (الزوج):

(٦٣) السفر في ليل الأحران "حمى ليلة ساخنة"، ص ٣٧.

(٦٤) نفسه، ص ٤١.

"لست وحدي المسحوقة، هناك آلاف مثلي يتاكلن، تتضارب ألوان الألم والوجع في
دواخلهن كقوس قزح.. تختلط الدماء لديهن بالمآسي.. لتنصب إنساناً بلا إرادة.. الأسرة،
المجتمع، الرجل الظالم، أطراف القضية الثلاثي..

يلتهب الصراع، تفتح أحد الأدراج.. تبتلع قرصاً، تضغط على علبة الحبوب تتأملها..

مهدئ مهدئ.. لا تفيد المهدئات في الحياة.. في الأعمار.. لا بد من الاستئصال..
أعرف الكثيرات ممن اخترن الزوايا المظلمة، في أركان الحياة.. رضين بها.. أعرف الكثيرات
فتحن أذرعتهن للحيرة لاغتصاب الحياة المفروضة، دون مقاومة.. يتغلغل في أعماقها التبلد..
ما أفضح أن يصل الإنسان إلى مرحلة التبلد، هي النهاية دون شك.. قتلت إرادتهن.. لم تعد
تلك الإرادة ذات معنى بالنسبة لهن" (٦٥).

ولا يقلل من هذه الصورة للبطلية التي ظهرت بصورة الضعف والمرض؛ ما قامت به في
الأخير من حسم أمرها مع خالد بكتابة رسالة له باتخاذ قرارها بالمفارقة:

"عزيزي خالد

أكتب إليك لنؤرخ معاً ميلاد النهاية..

- مطلقة.. مطلقة.. رأي لا يهمني.. مجتمع ظالم، يعيش حول نفسه، يغلق
أسواره من أجل الشائعات.. الركض في شوارع الحرية هو المهم.. لا بد أن أركض..
أركض.. لا بد أن أهرب من الصحراء.. إلى الروابي.. أعرف مقدماً... يتساءلون
وكلهم يسألني:

- مطلقة.. طلقك.. تطلقت!؟

أسئلة بلهاء من سائلين لا يشعرون!

- خسارة قهر.. عادك شابة!

(٦٥) السفر في ليل الأحران "حمى ليلة ساخنة"، ص ٤٥.

- السفر على أحفاف الزجاج.. وتحت لهيب الشمس.. لا يشعر به إلا
المسافر.. الحقائق المملوءة بالأحزان.. ملكي وحدي.. ممارسة الوجد كل يوم شيء
مؤلم.

- المجتمع قاس بما فيه الكفاية.. العالم يتأكل.. كل يتلاشى في مجتمعي الصغير،
العالم الضائع الجائع.. أنا فقط مشكلة الساعة.. أنا الظل والألوان والأعشاش والسيرة
الذاتية.. غريب ما يجري.. وأهلي قد أعذرهم؛ لكن لم عذر نفسي.. لا بد أن أريد..
لا يهم كل شيء..

- عندما سافرت إلى ما لا أريد كان ذلك باختيارى وصمتي، وها أنا أطلب
الحرية.. وأمارس الهجر باختيارى.

- الساعة الواحدة ليلاً.. الرسالة تكاد تغرق في يدي.. الجو رطيب.

- طيور البحر الليلة بدأت مسيرتها المعتادة.

- مياه الذاكرة.. الممزوجة بالإرادة أسنت.

- الاحتراق من الداخل والخارج.. خدمت نيرانه..

- الحرب الغامضة بيني وبين نفسي.. حطت رحالها.

- غداً تبدأ رحلة جديدة من الوعي والإنسانية من خلال هذه الرسالة..

وقفت.. ربما نفسي مشرعة أبوابها لمواجهة كل التحديات.. لن أختبئ داخل

جفوني.. لن أسلم نفسي للآخرين أمانة يدافعون عنها.. احتمال النفس هو

الوجود.. الإرادة.. الإرادة عندما تكون شراباً نتذوقه؛ لنعيش حياة أرغد.

تطفئ النور.. تدس الرسالة تحت الوسادة.. تغمض عينيها في محاولة لإنقاذ نفسها من

حمى ليلة ساخنة"^(٦٦).

(٦٦) السفر في ليل الأحزان "حمى ليلة ساخنة"، ص ٥٢-٥٣.

ومثل هذا تبدو شخصية البطلة في قصة (عندما يعود الليل بأحزانه)؛ مستكينة حزينة متشائمة في لحظات الحزن التي خيمت عليها:

"الليل يرحل.. يضيع.. يتبدد، لكنه عائد - بأحزانه - بلا شك..."^(٦٧).

وفي (سيوف.. من الثلج)؛ يستمر توالي مشهد البطلة التي لا تمتلك سوى الهروب من الواقع إلى الحوار مع الذات، ومع كائنات أخرى مستمدة من الطبيعة كالشمس والأرض والمطر والغربان والخفافيش:

- أنت تنعق نعيقاً.. لا يخيف أحداً.. قال الجميع..

- تسأل القطة الصغار..: من؟

- هذا من حاول وضع قدمه الأولى على حافة القمر..

ولم يعلم أن القدم الأخرى، مازالت مغروسة في خاصرة الهواء..

أحدهم:

- هذا هو الخفاش العجوز الذي، يخبئ في أعماقه نفساً كالحية.. وجوداً

فارغاً.."^(٦٨).

ومثلها (الولادة.. على حد السيف) حيث تهرب البطلة إلى الأساطير:

"ما أخباركم؟.. تسأل الشمس:

- يقولون إنك احتفلت - دون حضورنا - بقادم جديد..؟

يتردد الصوت.. الصدى.. يختلطان.. يفترقان.. يتداخلان..

- من يكون.. من يكون.. من يكون.. من يكوون ن ن...؟

(٦٧) السفر في ليل الأحزان "عندما يعود الليل بأحزانه"، ص ٥٨.

(٦٨) السفر في ليل الأحزان "سيوف.. من الثلج"، ص ٦٧.

-

الشمس سيدة الموقف:

- من هو.. هذا القادم..؟

- نريد أن نراه.. نسكته..؟

تسأل الشمس.. تتوتر الأرض.. تعاود السؤال:

- لم أعهد هذه الأفراح، تغمر مداخلك؟

- إنها الحياة!

- وهل كنت قبل ذلك لا تحيين؟

- بالتأكيد..! "(٦٩)".

ومثلها قصة "الذات.. والليل":

"التقيا في زمن لا لقاء به، وفي مكان عدمي، سأها:

- من أنت؟

- أنا الليل الصامت - الحلم. في شارع الشمس أسكن. في ظلام العيون أنام.

على أحداث الليل أتوقف. في مواسم الربيع يُتنبأ بقدومي. إلى ضفاف المستحيل

وجهتي.. أحمل همي في كفي، وأحمل جرحي وعذابي. على هامتي الهدب موطني.

الصمت قضيتي. القدوم عالمي. الغياب وجودي. "(٧٠)".

وهكذا تتضح صورة أبطال الساردة، وهي أنهم جميعًا من جنس الإناث، وأن هذه

الشخصية (الأنثى) مسيطرة على الفضاء السردي الداخلي للقصة، وهو ما يشير إلى تبنيها

(٦٩) السفر في ليل الأحران "الولادة.. على حد السيف" ص ٧١-٧٤.

(٧٠) السفر في ليل الأحران "الذات.. والليل"، ص ٨٣.

قضايا المرأة في المجتمع، وتعاطفها مع جنسها بإثارة موضوعات تتعلق بالمرأة، وعلى الرغم من وضوح هذا التبنى والميل؛ فإن الساردة لم ترسم ملامح بطلاتها إلا بالصور النفسية التي رأيناها: الانكفاء والعجز، واللجوء إلى الحوار مع كائنات غير بشرية؛ لضعف قدرتها على مواجهة الواقع ومقاومته والتمرد عليه، وينسجم هذا الاختيار مع الاتجاه الرومانسي في القصة القصيرة من ناحية، ومع السمات الشخصية للمرأة من ناحية أخرى.

- الشخصية الثانوية (المساعدة):

يقال وجود الشخصيات الثانوية المساعدة في المجموعات القصصية الجازانية القصيرة موضوع الدراسة؛ رغم ما ذكرناه آنفاً من اكتظاظ الشخصيات فيها، ويغلب على سرد هذه المجموعات الدور المحوري للبطل، وبسبب من ذلك؛ تحف أدوار الشخصيات الثانوية كثيراً، ويغلب عليها السلوك السلبي، غير أنه تظهر هنا وهناك بعض الشخصيات الثانوية التي ربما كان لها دور مهم في مرافقة الشخصية الرئيسية (البطل) وإنقاذها من بعض المآزق التي وقعت فيها، من ذلك شخصية "سامي" في قصة (الليل.. وموال الفرح)^(٧١)، حيث يؤدي سامي دوراً مشاركاً للبطل، فيظهر مع أول الأحداث المهمة للبطل، وقت محاولة خروجها خلسة من أهلها:

"أفراد الأسرة يغطون في سبات عميق.. تحشر المفتاح في قفل الباب... يستدير المفتاح.. تسمع صوته.. مرة.. مرتين.. يفتح الباب..."

لم يبق إلا أن أسحبه وأتسلل إلى الخارج...؟

فجأة حدث، ما لم يكن في الحسبان...

- لمياء.. أين تريدان...؟

(٧١) السفر في ليل الأحران "الليل وموال الفرح"، ص ١٩.

صمتت.. هذا صوت سامي..؟

لم تتجمد أطرافها.. لم ترتعش.. لم ترتبك. بل قالت:

- لقد أخفتني، يا سامي..^(٧٢).

وتصور القصة شخصية سامي بأنه ودود ومسالمة ومألوف لدى البطلة، إذ لم تشعر بأي ارتباك من ظهوره أثناء خروجها من البيت، بل تجرأت وسحبته بيده للخروج معها:

"قالت:

- هيا بنا.. إذن..

- إلى أين..؟

- لا يعينيك..؟

تكمل:

- ألا تريد أن تسمع الطرب؟

- ولكنك لم تلبسي.. وأنا أيضاً..

- هذا لا يعينك..

أقفل فمه.. هز كتفيه..

- خلاص^(٧٣).

ثم يتتابع السرد راسماً ملامح شخصية سامي وديعاً مع البطلة مطيعاً لها:

(٧٢) السفر في ليل الأحزان "الليل.. وموال الفرح"، ص ٢٢.

(٧٣) نفسه، ص ٢٢.

"سحبته من يده، واتجها إلى الباب.. أغلقت الباب وراءها برقة متناهية حتى لا يسمعها أحد.."(٧٤).

وفي مشهد لاحق، يمنح سامي البطلة فرصة للتنفيس عن مشاعرها التي تحتزنها حيث مرافقته في هذه المتعة الليلية التي جمعتهم في السطح لمشاهدة فرح الجيران، وبذلك غدت الشخصية المساعدة مكاناً لتفريغ الطاقة الجسدية بمشاركتها اللعب بالمرجيحة، أو مستودعاً للروح بوساطة الحوار الذي دار بينهما، والاحتضان الأخوي العاطفي البريء، إذ أنشدت بعد احتضانه في المرة الثانية بيت عمر الخيام:

فما أطال النوم عمراً ولا قصر في الآمال طول السهر!^(٧٥)

وبهذا تتحول البطلة إلى معلّمة ومربية لأخيها الصغير؛ تعلمه فنون الحب ومشاعره، وحين قال لها:

- "لا أفهم!"

أجابته:

- "غدا.. عندما تكبر تفهم.."^(٧٦).

وتستمر مشاهد حضور سامي بالتوالي بعد ذلك ومشاركته البطلة أحداث القصة حتى النهاية، ويتجلى دوره في نهاية القصة باعتباره مساعداً وثيقاً للبطلة حين سقطت على الأرض إثر ضربة الشمس في السطح:

"يأتي إليها سامي:

(٧٤) السفر في ليل الأحزان "الليل.. وموال الفرح"، ص ٢٢.

(٧٥) ديوان عمر الخيام، أحمد رامي، دار الشروق، القاهرة، ١٤٢١هـ/٢٠٠٠م، ص ٣٦)، والسفر في ليل الأحزان "الليل.. وموال الفرح"، ص ٢٤.

(٧٦) السفر في ليل الأحزان "الليل.. وموال الفرح"، ص ٢٥.

- ما بك..؟

- لا شيء..

ساعدني على الوقوف..^(٧٧).

هذا المشهد الذي يظهر سامي مساعدًا للبطلة تتكى عليه، وتركن إليه، وتثق به، وأخيرًا تفر إليه:

"ثمّسك سامي، استعدادًا للعودة إلى غرفتها.. تخاف من الجو الخانق هناك.. تفتح بوابات الانطلاق، تهبط السلام، مطمئنة إلى الدواخل.. تحمل طوفانًا من الأفراح.. عمراً جديداً ممتداً بعمره"^(٧٨).

سادساً / تصوير الشخصية في أبعادها:

- البعد الجسمي:

تتفاوت القاصات في طبيعة تصوير هذا البعد؛ لكن ما يجمعهن هو أن البعد الجسمي لم يكن محور اهتمامهن في تصوير شخصيات قصصهن، واكتفين فقط ببعض الإشارات السريعة، وإيراد القليل من الملامح التي تميز الشخصية لكي تعكس انطباعاً معيناً عنها لدى القارئ أو المتلقي، وهو مسلك أسلوبى لصيق بالقصص القصيرة عموماً، وبه يتجلى بين تصوير الشخصية في القصة القصيرة وبين تصويرها في الرواية، حيث لا مجال للوصف في القصة القصيرة؛ لاعتمادها غالباً على الحكى والحوار، ومن مجمل ذلك تبرز لنا بعض ملامح الوصف الخارجى للشخصية (المظهر) في نماذج قليلة متناثرة هنا وهناك، منها ما يلي:

(٧٧) السفر في ليل الأحران "الليل.. وموال الفرح"، ص ٣٣.

(٧٨) نفسه، ص ٢٢.

في قصة (السفر في ليل الأحران) من المجموعة التي تحمل الاسم ذاته لنجوى هاشم؛
نلاحظ هذا الوصف الجسدي للشخصية تقول:

"تنسحب إلى الأمام.. ترفع الستارة، قليلاً، قليلاً، قليلاً.. تحتضن جسدها الناحل
بكلتا يديها.." (٧٩).

هذا الوصف غير المباشر الذي ترسمه لنا الساردة عن بطلة قصتها؛ نراه يشكل صورة
تلقائية لبطلة القصة، إن الساردة تريد أن توحى إلينا بمعاناة البطلة بوساطة هذا الوصف
الحسي لجسدها (الناحل)، والتأكيد على تمكنها من احتوائه بكلتا يديها، ورغم تلقائية هذا
الوصف وإيجازه؛ فإن الراوية استطاعت أن تكسب تعاطف المتلقي مع البطلة، وجعلته يحتمن
أسباب معاناة البطلة التي سببت لها هذا التدهور الصحي.

ونلمح مثل هذا الملمح في المظهر الخارجي للشخصيات القصصية عند أميمة البدر في
قصة (الظلم والابتسام)، ضمن مجموعتها (للشمس شروق)، تقول البطلة متدمرة من زوج
أمها:

"أين أنت يا أمي.. بيني وبينك براري وقفار.. وليال معتمة.. ومساحات خوف
كبيرة.. من ذلك البدين الذي سرقك مني.

أكرهه.. أخافه.. وأخاف حتى الفقاعات المتطايرة من فمه" (٨٠).

إن وصف البطلة زوج أمها بأنه بدين وذو فقاعات متطايرة من فمه أثناء كلامه؛
يخلق من هذه الشخصية في مخيلاتنا صورة منقّرة وبشعة عنها، ويجعلنا نشارك البطلة في
كراهيتها لها، كما أن هذا الوصف يشبه الصورة الكاريكاتورية التي تضحكنا بما تنطوي
عليه من سخرية مُرة ولاذعة.

(٧٩) السفر في ليل الأحران، ص ١٣.

(٨٠) للشمس شروق "الظلم والابتسام"، ص ٣٣.

وربما لجأت القاصة إلى الوصف السلبي للشخصية؛ لإيصال مقصديتها الخفية إلى المتلقي، كالسخرية -مثلا- من العادات والتقاليد الاجتماعية التي لا تشبع فضول الفتاة، ولا تبالى بحاجاتها النفسية عند تزويجها:

"أعرف اسم العريس، ولكنني لم أكن أعلم.. كيف هو..؟ ما شكله..؟"^(٨١).

إن الوصف للعريس وشكله وصف محايد، ليس فيه أي مدلولات ظاهرية توحى لنا بعاطفة الاستحسان أو الاستقباح، وبالرغم من ذلك فإن هذه الرسالة المحايدة أبلغ وأوجز من الوصف الحسي للعريس؛ إذ توصلت بالمتطلب القصصي للوصف الخارجي لشخصية العريس لبلوغ دلالة أقوى حرصت أن توصلها وتبلغنا إياها وهي الوضع الذي أرغمت على قبوله؛ دون أن تحصل لها أدنى معرفة بتفاصيله.

- البعد النفسي:

يعد البعد النفسي للشخصيات السردية من الأبعاد التي أولتها القصة النسائية القصيرة في منطقة جازان اهتمامًا بالغًا؛ وذلك بهدف الكشف عن الدوافع والمقاصد النفسية للشخصيات، وإضفاء سمة العقلانية والواقعية على تصرفاتها.

من القصص التي رسمت الملامح النفسية لشخصياتها؛ قصة (مسرحية الموت) ضمن المجموعة القصصية التي تحمل العنوان ذاته للقاصة حضية خافي^(٨٢)، إذ استطاعت الكاتبة أن تنفذ إلى أعماق مشاعر بطل قصتها/الطفل ياسر، بحيث تستظهر المعاناة النفسية التي تواجهها هذه الشريحة من الأطفال الذين لم يكن لهم أي ذنب سوى جنابة

(٨١) السفر في ليل الأحران "حمى ليلة ساخنة"، ص ٤٦.

(٨٢) مسرحية الموت "مسرحية الموت"، ص ٤٧.

الآخرين عليهم، وتتجلى رسم ملامح الشخصية نفسياً في المشهد الأخير، بأن يشتري هذا الطفل دمياً ويمارس عليها تفريغ عقده النفسية التي طبعت فيه وأثرت في شخصيته:

"كنت ماراً في أحد الأسواق قبل يومين ورأيت دمياً فاشتريتها.

الإمام مقاطعاً ياسر: ولمّ الدمية؟

ياسر: لكي أحاكمها!

الإمام: تحاكم الدمية علام يا ولدي؟!

ياسر: جعلتها كأنها أمي.. وكان لا بد من محاكمتها.

الإمام: وكيف ستحاكمها؟....

ياسر: بدأت بتقطيع كلتا يديها؛ لتسألني الدمية: لما قطعت يدي؟

ياسر: فأجيبها: لأنها هي التي حملتني ووضعتني عند باب المسجد.

ياسر: ثم أقطع رجليها لتسألني: لم؟ فأجيبها: لأنها هي التي مشت بك حتى أوصلتك لترميني.

ثم أقتلع عينيها لتسألني لم؟ فأقول لها: لأنها هي التي ظلت تبحث عن مكان تضعيني فيه وتراقبني.. حتى رأت أنهم أخذوني من أمام باب المسجد.

ثم أقطع كلتا أذنيها لتسألني: لم؟ فأرد: لأنها سمعت الأذان فتوجهت بي للمسجد لترميني.. بدل أن تذكر أن هناك رباً قد وسعت رحمته كل شيء!

ثم أشق صدرها لأقتلع قلبها لتسألني: لم؟

فأقول لها: شققت صدرك فلم أجد قلباً! كان خاوياً صدرك؛ لهذا السبب
رميتني.....^(٨٣).

لقد انطلقت القاصة في رسم ملامح شخصية بطلها من عقده النفسية التي تولدت
بسبب سلوك اجتماعي خاطئ، تتجرع شريحة من أبناء المجتمع آثاره السيئة، وقد تمكنت من
رسم الملامح النفسية لهذه الشخصية بإظهار رغبتها في الانتقام، وتمرداها على واقعها الذي
تعيشه متمثلاً في الانقطاع عن الصلاة مع الجماعة، وهو بعد نفسي اغترابي وجنوح للاعتزال،
ثم استخدمت حيلة الإسقاط النفسي؛ لعمل معالجة نفسية لهذا الطفل بوساطة الدمية، إذ
جعلته يذهب إلى السوق ويشترى الدمية ثم يعود إلى غرفته ليحاكمها محاكمة عادلة من
وجهة نظره، وهو إسقاط لواقع لم يتمكن من تحقيقه؛ إلى واقع افتراضي آخر تمكن من تحقيقه
عبر الانتقام من أمه، وتفريغ الشحنات الشعورية السالبة تجاهها، باعتبارها المتسبب الرئيس
في اكتسابه هذه الانفعالات المقهورة اكتساباً تراكمياً منذ قامت بتحويله إلى لقيط.

ثم تصل الساردة عبر تصوير البعد النفسي لهذه الشخصية إلى مرحلة (التطهير)، التي
تمثلت باللحظة الأخيرة، لحظة بكائه مع إمام المسجد:

"بكى الإمام.. وبكى ياسر، ونهض الإمام تاركاً ياسر خلفه بانتظار المارة كالعادة كل
يوم... يبحث عن أمه"^(٨٤).

وتتوالى ملامح البعد النفسي لدى قاصات القصة القصيرة في جازان؛ كما هو الحال في
قصة (ج. م. ع) السجين الذي قتل والده المتسول:

"السجين: قتلت أبي! عفواً: أقصد الشخص الذي تبناي.

هيثم: كيف تقول: أبي؟ ثم الذي تبناك؟!

(٨٣) مسرحية الموت "مسرحية الموت"، ص ٤٨-٤٩.

(٨٤) نفسه، ص ٤٨-٤٩.

السجين: لأنه أخذني من الملجأ وتباني.

هيثم: ولماذا قتلته؟!

السجين: لم أحبه يوماً! فقد كان دائماً يضربني وزوجته المسكينة^(٨٥).

وفي قصة المرأة التي رسمت ملامحها النفسية من خلاص الصداع:

"تترنح .. صداع رهيب يمزق رأسها في الجهة اليمنى تمسك رأسها.

لا بد أنها حالة نفسية تمرين بها.. إذا زالت زال الصداع.. هكذا قال لي الطبيب..

عندما ذهبت إليه أشتكي الصداع الدائم...

يجب أن تتجاوزي حالتك النفسية ليخف الصداع.. روشة رائعة.. لا بد أن أجد

ملاذئاً لكل ما أنا فيه!!"^(٨٦).

- البعد الاجتماعي:

تمكنت كثير من كاتبات القصة القصيرة في جازان من رسم الملامح الاجتماعية لشخصيات قصصهن، في صورٍ تعكس واقعية هذا التصوير ومنطقيته؛ وذلك للإيهام بواقعية هذه الشخصيات، ولما يعكسه ذلك من توجه القصة النسائية الجازانية عمومًا إلى معالجة معاناة شخصياتهن في إطارها الاجتماعي، ومن ثم فالمرأة هنا تكتب نفسها، وترسم ملامح الآخر في ضوء علاقتها به لا غير.

(٨٥) مسرحية الموت، "ج. م. ع"، ص ٤٠.

(٨٦) السفر في ليل الأحران "حمى ليلة ساخنة"، ص ٣٧.

ففي قصة (حمى ليلة ساخنة) من مجموعة (السفر في ليل الأحران)، "لنجوى هاشم" ترسم الساردة/البطلة ملامح الآخر (الزوج) بسمات اجتماعية سلبية بعد أن أرغمت من أبيها على الزواج به لمعرفة أبيها بالزوج:

"ال بنت ما لها إلا الزواج.. والولد كويس ونحن نعرف أباه.."^(٨٧).

ثم تعرضت لخديعة من أبيها بوصف المحاسن الاجتماعية للرجل الذي تقدم للزواج بها، وهو ما يرسم بعداً اجتماعياً لشخصية الأب أيضاً، بما ينطوي عليه من حب السيطرة والتسلط الأبوي، وكشفت الساردة بعد ذلك معاملته القاسية لها، وما يتسم به من صفات سلبية، كالغيرة، والقسوة والشك، وسوء المعاملة، وعدم الاهتمام:

"لم يكن شبلاً من ذاك الأسد الذي يعرفه أبي، بل كان ثعلباً ماكرًا.. الغيرة القتالة.. الشك.. الظنون.. التي تجرح كرامة المرأة.. حطمتني.. محاولة امتلاكه لي، في صندوقه السحري كانت مفاجأة المفاجآت.. سوء المعاملة كانت كارثة الكوارث، ما أفضح أن تفاجأ المرأة بكل هذا فيمن ستعيش معه العمر كله وخزات الألم..

الوجع، الإنهاك، والمهانة، ثلاثي الرعب الذي حل بجسدي.

المهانة.. كانت تفتش زوايا العش الذي جمعنا.. الاحتمال أهم ما ميزني في البداية.."^(٨٨).

ويبرز ملمح اجتماعي آخر لصورة الرجل الذي يتزوج زوجة ثانية، ولم تتمكن الزوجة الأولى من اكتشاف هذا الزواج إلا بعد عشر سنوات، مع أن الزوجة الثانية تسكن معها في عمارة واحدة، وتلتقيان وتزور كل منهما الأخرى:

(٨٧) السفر في ليل الأحران "حمى ليلة ساخنة"، ص ٤٦.

(٨٨) نفسه، ص ٤٦.

"عشر سنوات.. عشناها معًا.. كانت خير جارة عرفتها.. ولكنني كنت أفقدها حين يكون زوجي مسافرًا وزوجها موجود" (٨٩).

وتتضح من خلال تسلسل الأحداث الأبعاد الاجتماعية للشخصيات في هذه القصة، فالزوجة تتسم بالغفلة والود الاجتماعي وسلامة النفس وحسن المعاملة مع زوجها، والثقة فيه، فيما الزوج يستغفل زوجته الأولى طيلة عشر سنوات، موهماً إياها بالسفر، في حين أنه في الملحق العلوي عند زوجته الثانية، كما بدت السمات الاجتماعية للزوجة الثانية حينما خدعت الزوجة الأولى، بأن أخفت عنها حقيقة كونها زوجة ثانية للزوج نفسه، وعدم استقبالها حينما يكون زوجها موجودًا عندها، وانكشفت أبعاد الشخصيات الثلاث في المشهد الأخير، حينما صعدت الزوجة الأولى تريد المساعدة لإسعاف ابنها المريض، وهنا حدثت المفاجأة:

"وأسرعتُ لبيت جارتي أطلب المساعدة؟"

عندما وصلت كان الباب الخارجي مفتوحًا.. فانطلقت أبحث عنها في الغرف خائفة ليكون أصابها مكروه؟! ليفاجئني زوجي بخروجه مع جارتي ساندًا إياها.. والطبيب خلفهما.

عندما رأني.. لا أعرف ماذا أفعل؟ فانصرفت عائدة لفهد.. وقلبي ينزف" (٩٠).

(٨٩) مسرحية الموت "عشر سنوات" ص ٢٥.

(٩٠) نفسه ، ص ٢٥.

المبحث الثاني:

الحيز الزماني والمكاني

• أولاً/الحيز الزماني:

أهمية الزمن:

"يمثل الزمن عنصراً من العناصر الأساسية التي يقوم عليها فن القص، فإذا اعتبرنا الأدب فناً زمنياً - بحسب من يصنف الفنون إلى زمانية ومكانية- فإن القص هو أكثر الأنواع الأدبية التصاقاً بالزمن"^(٩١)، ذلك أن الزمن هو المحرك الأساسي الذي يضيف الحيوية على القصة، فيضبط حركة الأحداث ودراميتها، ويسهم في تطور مواقف الشخص وخواص وعواطفها^(٩٢).

من هنا كان للزمن أهمية كبيرة في البناء السردى، وربما كان أول ما يفكر به كاتب القصة هو تحديد الزمن، ثم المكان الذي تدور فوّه الأحداث، تليهما الحكمة والشخصيات بكل أبعادها وتفصيلها، ومدى تفاعل هذه العناصر فيما بينها^(٩٣).

فالزمن عنصر مهم في البناء السردى، إذ لا يمكن أن يكون سرد بدون زمن؛ فمن المعتذر أن نعثر على سرد خالي من الزمن، وإذ جاز لنا افتراضاً أن نفكر في زمنٍ خالٍ من السرد، فلا يمكن أن نلغي الزمن من السرد، فالزمن هو الذي يوجد في السرد، وليس السرد هو الذي يوجد في الزمن وهذا يجعل من الزمن سابقاً منطقياً على السرد أي صورة قبلية تربط المقاطع الحكائية فيما بينها في نسيج زمني^{٩٤}.

(٩١) بناء الرواية، سيزا قاسم، مكتبة الأسرة، القاهرة، ٢٠٠٤م، ص ٣٧.

(٩٢) انظر: البناء الفني في القصة السعودية المعاصرة، نصر محمد عباس، دار العلوم، الرياض، ١٤٠٣هـ/١٩٨٣م، ص ١٦٢.

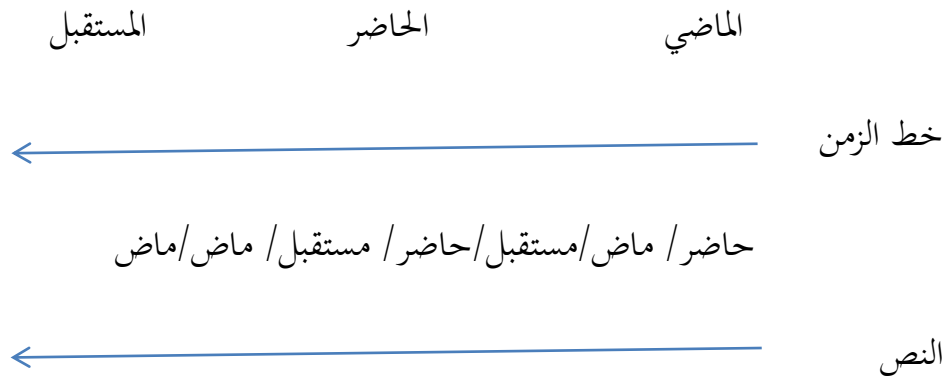
(٩٣) انظر: الزمان والمكان في روايات نجيب الكيلاني، وجدان يعكوب محمود، الجامعة العراقية، ١٤٣٢هـ/٢٠١١م، ص ٧٨.

(٩٤) بنية الشكل الروائي، ص ١١٧.

ويرى جيرار جنيت أنّ التحديدات الزمنية للسارد هي أساس فعل السرد وأنه من الممكن أن نقص الحكاية من دون تعيين مكان الحدث حيث يقول : " يمكنني جيداً أن أروي قصة دون أن أعين المكان الذي تحدث فيه، وهل هذا المكان بعيد كثيراً أو قليلاً عن المكان الذي أرويها منه ؛ هذا في حين يستحيل علي تقريباً ألا أوقعها في الزمن بالقياس على فعل السرد، مادام علي أن أرويها بالضرورة في الزمن الماضي أو الحاضر أو المستقبل . وهذا ما يجعل التحديدات الزمنية للمقام السردى اهم بوضوح من تحديداته المكانية".^(٩٥)

• ثانياً / الترتيب الزمني للأحداث:

لما كان لا بد للسرد من نقطة انطلاق تبدأ منها؛ فإن السارد يختار البداية التي تحدد الحيز الزمني للأحداث الأساسية، ويوزع بقية الأحداث على خط التنوع الزمني بين ماضٍ وحاضر ومستقبل، حتى يصل بها إلى نقطة النهاية:



(٩٥) خطاب الحكاية، جيرار جنيت، ترجمة محمد المعتصم وعبدالجليل الأزدي وعمر جلي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط٢، ١٩٩٧م، ص٢٢٩-٢٣٠.

ومن هنا تأتي تقنية ترتيب عناصر الزمن الثلاثة -ماض وحاضر ومستقبل- وهو ما يطلق عليه ميشيل بوتور: "تتابع الوحدات الزمنية في صيغة تخضع لإيقاع خاص Contrepoint tempoeل^(٩٦).

ويمكن أن يقسم النص الروائي طبقاً لهذه الوحدات الزمنية لمعرفة كيفية ترتيبها، ويفرق توماشفسكي بين (التسلسل المطلق لوقوع الأحداث/الحكاية Fable) و(التسلسل النصي لسرد الأحداث/الرواية Sujet)؛ ذلك أن هذا الأخير يخضع في ترتيبه للتقديم والتأخير والحذف والذكر والاقطاع والتلخيص؛ لاعتبارات جمالية محضة^(٩٧)، ولهذا عُدَّ من الأبنية المهمة جدًّا في البناء السردى^(٩٨).

وتأسيساً على ما سبق؛ يحلل هذا المبحث أهم تقنيات الترتيب الزمني للأحداث في القصص النسائية القصيرة في جازان، متمثلة في: (الافتتاحية- الاستباق- الاسترجاع)؛ لما لها من أهمية كبرى في إبراز قدرة السارد على التعامل مع تقنية الزمن السردى، بحيث يلجأ إلى "اختيار لحظة زمنية معينة يبدأ بها نصه، ومن هذه اللحظة يتحدد حاضر القصة الذي يعد المستوى الأول لها، غير أن زمن السرد قد يجيد عن هذا المستوى باتجاه الماضي أو المستقبل"^(٩٩).

(٩٦) انظر: بناء الرواية، ص ٤١-٤٢.

(٩٧) نفسه، ص ٤٢.

(٩٨) نفسه، ص ٥٤-٥٥.

(٩٩) تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني، نفلة حسن أحمد العزي، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ١٤٣٢هـ/٢٠١١م، ص ٤٦-٤٧.

١. زمن الافتتاح:

كان بلزك أشهر من أصل لتقنية الافتتاحيات في المدرسة الواقعية وأرسى قواعدها النقدية، ونهج نهجه من جاء بعده، ومن ثم غدت الافتتاحيات الروائية محطّ عناية الكتاب الواقعيين^(١٠٠).

تمثل لحظة الافتتاح الزمني لحدث ما في القصة جزءاً أساسياً من تشكيلها الفني، كما أنها تشي بمهارة الكاتب وتمكنه من فنّه^(١٠١).

وعلى الافتتاحية الزمنية تعتمد أيضاً حركة التذبذب السردى للأحداث بين الماضي والحاضر، فالسرد يبدأ من وسط الأحداث (*in media res*)؛ عبر تقنية القطع من لحظة ما من حيوات الشخصيات، فيبدأ القارئ من هذه اللحظة، دون أن يعلم شيئاً عما حدث أو عما سيحدث، غير أنه لا بد أن يُعطى القارئ -في هذه الافتتاحية- بعض المعلومات التي تفسر له سير القصص، وتحدد له اتجاهه العام^(١٠٢).

تتمثل الوظيفة الأساسية للافتتاحية السردية إذن في إدخال المتلقي إلى عالم مجهول، عالم تخيلي بكل أبعاده ومرجعياته وخلفياته الخاصة بكل شخص داخل السرد؛ ليستطيع المتلقي ربط الخيوط والأحداث التي ستمخض عنها كل تلك العناصر فيما بعد^(١٠٣).

وتمثل قصة "كيف العيد؟"^(١٠٤)، التي تتضمنها مجموعة (مسرحية الموت) لحضية عبده خافي؛ نموذجاً لهذه التقنية، حيث يمكن اكتشاف التنوع في حركة سير الزمن انطلاقاً من افتتاحيتها.

(١٠٠) انظر : بناء الرواية، ص ٤٣-٤٤.

(١٠١) انظر : المصدر السابق، ص ٤٣.

(١٠٢) انظر : المصدر السابق، ص ٤٣-٤٤.

(١٠٣) انظر: المصدر السابق، ص ٤٣-٤٤.

(١٠٤) مسرحية الموت، قصة (ج. م. ع)، ص ١١.

تفتح الكاتبة هذه القصة بطريقة يتطابق فيها الزمن السردى مع الزمن الحكائي، بأن تدور الأحداث بتسلسلٍ زمني يبدأ بزيارة الأم لابنتها في يوم العيد، ثم تتوالى الأحداث زمنياً حتى نهاية القصة.

ومثلها قصة (ج. م. ع)؛ إذ تأتي الافتتاحية مبتدئةً باللحظة الأولى للحدث، وتأخذ الصيغة الحوارية بين رئيس التحرير وهيثم، ثم تسير الوقائع بعد ذلك في إطار زمني حتى نهاية القصة:

- رئيس التحرير: اعتبر نفسك مفصلاً من الآن؟

- هيثم: سوف أجهزه فقط أمهلني!؟.....!

- رئيس التحرير: كلا.

- هيثم: أرجوك!؟

- رئيس التحرير: حسناً... ليكن أسبوعاً واحداً لا غير^(١٠٥).

فهنا ابتداءً القص بعبارة: (اعتبر نفسك مفصلاً من الآن)، فالزمن الذي انطلق منه الحكى هو لفظ (الآن)، غير أنه امتد في هيئة مهلة طلبتها الشخصية/هيثم فصار (أسبوعاً)؛ لتدور الأحداث بعد ذلك في إطار هذا الأسبوع.

أما قصة "ما كان بالأمس" ضمن المجموعة القصصية نفسها؛ فإن افتتاحيتها تبدأ من نهاية القصة في الزمن الحاضر، فزمن السرد وبداية القص حدث وتم بعد أن انتهت الحكاية، تقول: "كان يوماً عادياً بدأناه كغيره من الأيام، كنت أنا يومها وزميلتان وأربعة من زملاء ونائبة في صبيحة ذلك اليوم"^(١٠٦)، ثم تعود الكاتبة لسرد أحداث القصة وفق تسلسلها الزمني الطبيعي.

(١٠٥) مسرحية الموت، " (ج. م. ع)، ص ٣٩.

(١٠٦) مسرحية الموت " ما كان بالأمس"، ص ١٣.

وفي "قصة القاتل" (١٠٧)، تبدأ القصة بالحوار، مفتوحة بالمشهد الأخير:

- عصام قررت ولن أتراجع!

- إلهام: عصام هل ستعود؟!

- عصام: قد...

- إلهام: وماذا عني؟. وأشارت إلى طفليه: وعنهما؟!

- عصام أجاب محدقًا في طفليه: لأنه الحل.

- إلهام: حلك سيقتلنا جميعًا.

- عصام: فكري جيدًا في فوائده. لتعري أضراره؟!

- إلهام: دائمًا كان لك حب السيطرة والتسلط علينا وسلب ما لا تملك.. والآن لا

بد أن تدفع الثمن بنفسك... وليس بقضائك علينا أيضًا.

- عصام: أنت...؟!!

- إلهام: أكمل؟.. أنا.. شخصية ضعيفة... أنا شخصية محاطة بقيود.. أنا..

وأنا؟! أنا: يا عصام! عشت كذلك تحت إيمانك لا من أجلك؟ بل من أجل هذين

الطفلين... أنا: عشت نفس ظروفهما هذه. ولكن بدون أبوين. وهما ستجعلهم أنت

يعيشون بنصف.. ونصفهم الآخر مفقود.

صرخ هيثم ورمى بنفسه في حوض أبيه. وعيناه تذرغان الدموع: كلا أبي لا ترحل" (١٠٨).

ويبدو أن افتتاح بقية قصص مجموعة "مسرحية الموت"؛ تسير في نفس الاتجاه من

استخدام الانتقال الزمني؛ ففي قصة "الشبه الأربعون"؛ تدور الافتتاحية بمشهد يكشف مصير

أسرة الأب التي جفاها وتركها دون إعالة، حيث زكريا يقوم بالعمل في المزرعة؛ لكي يعيل أمه

ويوفر مصاريف دراسته بعد أن هجرهم أبوه، ويكون أسرة جديدة، وهذا المفتوح يبرز الصورة

(١٠٧) مسرحية الموت "القاتل"، ص١٧.

(١٠٨) نفسه، ص١٧.

المساوية في تصرفات رب الأسرة، فالمفتتح هو نهاية القصة ومآل ذلك الفرع من الأسرة المظلومة:

"لا بد أن أسرع. ازداد تساقط المطر. لا بد أنهم جميعًا منشغلون الآن بجمع أكياس الحبوب. يجب أن أسرع فالأجر مضاعف اليوم. لفت انصراف زكريا أنور. فحاول سؤال زملائه عن سبب انصرافه؟ ولكن لا أحد يعرف!"^(١٠٩)، وتمضي أحداث القصة بعد ذلك في إطار ترتيبها الزمني كما هي في الواقع، وعلى المنوال نفسه جرت افتتاحات قصة "ذاك ما بقي لي"^(١١٠)، وقصة الاعتراف^(١١١)، وقصة العيد القادم^(١١٢) ففي هذه الأخيرة؛ تبدأ القصة حكايتها من محتمها:

"كيف العيد وأنا أمضيه برفقة أختي؟! ما أجمل رسائل العيد وألوانه؟ ولكن أين همي من كل هذا؟! وفي أي مقطورة سنرافق العيد؟ وأي كرسي يتسع لنا جميعًا؟! برفقة جثة هامدة. وقلب (مفطورا)! بعد قضاء ليلة العيد في المستشفى!! هكذا كانت أسئلة هند لكل من تقابله في تلك الليلة"^(١١٣).

وبعد هذه المقدمة التي لخصت الخاتمة والمآل؛ تعود الساردة لحكاية قصة هند ورؤى من البدايات الأولى لزمن الحكى:

"عاشت هند ورؤى في أسرة فقيرة لأم مطلقة من زوج أفقدها حبيبته!. هند بنت الأربعة عشر ربيعًا؛ تركت الدراسة بعد أن انفصل والداها عن بعضهما.. لتعيش مع والدها الجاهل المعتاد على السجون. فقط لترعى أختها الصغيرة رؤى ذات السنوات الثمان"^(١١٤).

(١٠٩) مسرحية الموت "الشبه الأربعون"، ص ٢١.

(١١٠) مسرحية الموت "ذاك ما بقي لي"، ص ٢٧.

(١١١) مسرحية الموت "الاعتراف"، ص ٢٩.

(١١٢) مسرحية الموت "العيد القادم"، ص ٤٣.

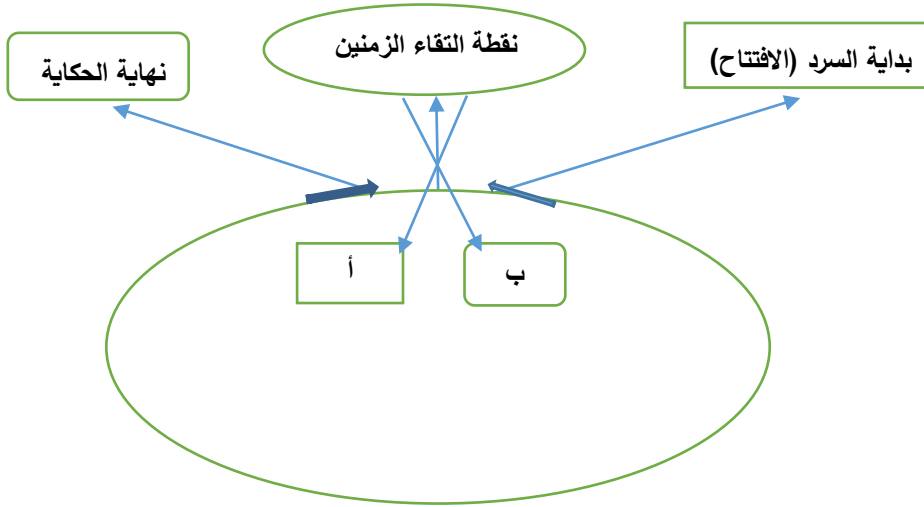
(١١٣) نفسه، ص ٤٣.

(١١٤) نفسه، ص ٤٣.

وفي آخر القصة تلخص المآل الذي ابتدأت به:

"وهذه هي هند تجلس بجانب عظمًا بلا لحم. وجه بلا ملامح. قلب بلا نبض. تسألني؟ وتروي لكل من تقابله في ليلة عيد عن حياة تجدها بلا طعم" (١١٥).

إن هذه التقنية الدائرية لحركة الزمن عند "حضية خافي" هي التي ميزت أكثر قصصها، حيث يتحد البدء والختام (البدء السردي وختامة الحكاية) حيث بداية السرد هو ختام الحكاية، على نحو ما يوضحه الشكل التالي:



(١١٥) مسرحية الموت، العيد القادم، ص ٤٤.

٢. زمن الاسترجاع:

يشكل الاسترجاع أهم التقنيات التي تساعد في توسيع المدى الزمني للقصة ، فهو " كل ذكر لاحق لحدثٍ سابقٍ للنقطة التي نحن فيها من القصة " (١١٦).

"حين يتوقف حاضر الزمن السردي ويرجع إلى الوراء يحصل انعكاس في اتجاه خطيته الطبيعية، وكأن الزمن قد ارتطم بجدار النقطة التي توقف عندها ليرتد صداها إلى الذاكرة فتبدأ باستعادة أحداث الماضي المخزونة في حافظتها" (١١٧).

في هذه التقنية "يترك الراوي مستوى القص الأول ليعود إلى بعض الأحداث الماضية ويرويها في لحظة لاحقة لحدوثها، والماضي يتميز أيضاً بمستويات مختلفة متفاوتة من ماضي بعيد وقريب" (١١٨).

ويتم "الاعتماد على الذاكرة لعرض الاسترجاع، وهو من التقنيات المستحدثة في الرواية بعد أن انتفى مفهوم الراوي العالم بكل شيء، وتحول الروائيون إلى مفهوم آخر هو مفهوم (المنظور)، فالاعتماد على الذاكرة يضع الاسترجاع في نطاق منظور الشخصية، ويصبغه بصبغة خاصة يعطيه مذاقاً عاطفياً" (١١٩).

وإذن فإن كل عودة للماضي تشكل ، بالنسبة للسرد استذكراً يقوم به لماضيه الخاص ، ويجعلنا من خلاله على أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها القصة . ومن بين الأنواع الأدبية المختلفة تميل الرواية أكثر من غيرها ، إلى الاحتفال بالماضي واستدعائه لتوظيفه بنائياً عن طريق استعمال الاستذكارات التي تأتي ، دائماً لتلبية بواعث جمالية وفنية خالصة في النص الروائي . وتحقق هذه الاستذكارات عدداً من المقاصد الحكائية مثل ملء الفجوات التي يخلفها السرد وراءه سواء بإعطائنا معلومات حول سوابق شخصية جديدة دخلت عليها عالم

(١١٦) خطاب الحكاية ، ص ٥١.

(١١٧) تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني ، ص ٤٩.

(١١٨) بناء الرواية، ص ٥٨.

(١١٩) نفسه، ص ٦٤، ويطلق بعض الباحثين على الاسترجاع اسم "الارتداد"، ولا مشاحة في المصطلحات.

القصة أو بإطلاعنا على حاضر شخصية اختفت عن مسرح الأحداث ثم عادت للظهور من جديد" (١٢٠).

ومن وظائف الاسترجاع "العودة إلى أحداث سبقت إثارتها برسم التكرار الذي يفيد التذكير، أو حتى لتغير دلالة بعض الأحداث الماضية سواء بإعطاء دلالة لما لم تكن له دلالة أصلاً، أو لسحب تأويل سابق واستبداله بتفسير جديد .. وكل ذلك يجعل الاستدكار من أهم وسائل انتقال المعنى داخل الرواية ويمكننا بالتالي من التحقق مما يرويه السرد عن طريق تلك الارجاجات التي تثبت صحته أو خطأه" (١٢١).

- أنواع الاسترجاع:

قسم النقاد الاسترجاع الزمني إلى أنواع مختلفة، فترى سيزا قاسم ونفلة العزي أن الأنواع الرئيسية للاسترجاع هي:

١. الاسترجاع الخارجي: وهو الرجوع بالأحداث إلى ما قبل بداية الرواية، ومن صورته: (الاسترجاع الخارجي الذاتي)؛ الذي يتعلق بماضي الشخصية المركزية فيها، و(الارتداد الخارجي الموضوعي)؛ الذي يتعلق بتاريخ مكان ما، أو بماضي شخصية ثانوية في القصة (١٢٢).

٢. الاسترجاع الداخلي: وهو الرجوع بالأحداث إلى ماضٍ لاحق لبداية الرواية قد تأخر تقديمه في النص.

٣. الاسترجاع المزجي وهو يجمع بين النوعين السابقين، بحيث "تمتد عروقه إلى زمن سابق على زمن انطلاق القص، [ثم] يروح صاعداً باتجاه الحاضر، يتجاوزته ويستغرق

(١٢٠) بنية الشكل الروائي، ص ١٢١-١٢٢.

(١٢١) نفسه، ص ١٢٢.

(١٢٢) انظر: بناء الرواية، ص ٦٠، وتقنيات السرد وآليات تشكيله الفني، ص ٥٥-٥٦.

فترة منه"، وبذلك تكون الفسحة الزمنية لهذا الارتداد مشتركة بين الزمنين الخارجي والداخلي (١٢٣).

والاسترجاع بأنواعه الثلاثة يمثل جزءاً مهماً من بنية النص السردى، ولكل نوع منها تقنياته الصياغية الخاصة، ومؤشراته المميزة، ووظيفته التي تختلف من نص إلى آخر، فالاسترجاع الخارجي يلجأ إليه الكاتب ملء فراغات زمنية تساعد على فهم مسار الأحداث، وخصوصاً في افتتاحية السرد أو عند ظهور شخصية جديدة يراد التعرف على ماضيها، وطبيعة علاقاتها بالشخصيات الأخرى، وكلما ضاق الزمن الروائي؛ شغل الاسترجاع الخارجي حيزاً أكبر، فعندما اختارت فرجينيا وولف لروايتها "مسز دالوي" يوماً واحداً؛ [جعلته] هو زمنها الروائي كله (١٢٤).

ويحتاج الكاتب للعودة إلى الماضي الخارجي في بعض المشاهد الافتتاحية للسرد، وكذلك في إعادة بعض الأحداث السابقة لتفسيرها تفسيراً جديداً في ضوء المواقف المتغيرة ومستجدات الأحداث، أو لإضفاء معنى جديد عليها من وجهة نظر مختلفة عما سبق، ذلك أن الأحداث الماضية يختلف معناها كلما ابتعد زمن وقوعها، فيضفي الحاضر عليها ألواناً جديدة وأبعداً متغيرة، مثلها في ذلك مثل الذكريات؛ كلما تقادمت تغيرت نظرنا إليها أو تغير تفسيرها في ضوء ما استجد من وقائع، ومن ثم تكون المقارنة بين الماضي الخارجي والحاضر الروائي معيّنًا لنا على تحديد مسار الزمن، ومقاماً لإبراز معالم التغير ومواضع التحول: كيف كانت الأحوال في الماضي؟ وكيف أصبحت؟ فالعادات تتغير أو تظل كما هي ولكنها تكتسب معنى جديداً، أو تفقد معناها كلية (١٢٥).

يستخدم السارد أسلوب الاسترجاع الخارجي -أيضاً- حينما يعود إلى شخصيات ظهرت بإيجاز في الافتتاحية، ولم يتسع المقام هناك لعرض خلفيتها أو تقديمها تقديمًا كاملاً،

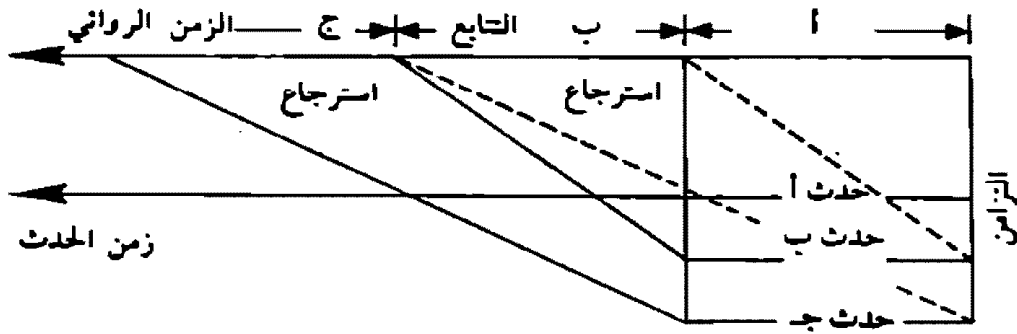
(١٢٣) انظر: بناء الرواية، ص ٥٨-٥٩، وتقنيات السرد وآليات تشكيله الفني، ص ٥٩.

(١٢٤) انظر: بناء الرواية، سيزا قاسم، ص ٥٨-٥٩.

(١٢٥) نفسه، ص ٥٩.

أو يكفي فيه بذكر جزء من ماضي الشخصية القصصية؛ لأجل أن يتعرف القارئ على بعض خصائص تجاربها الحياتية، أو يرجع بالأحداث إلى الخلف - أكثر من مرة - ليعطينا معلومات مترابطة عن ماضي شخصية ما، وكل مقطع من المقاطع الاستراتيجية في هذا النوع يعد متممًا للمقطع الذي قبله^(١٢٦).

أما الاسترجاع الداخلي فيتطلبه ترتيب القص في النص السردي، وبه يعالج الكاتب الأحداث المترابطة، حيث يستلزم تتابع النص أن يترك الشخصية الأولى ويعود إلى الوراء ليصاحب الشخصية الثانية، أو يأتي به لتبيان ما بين شخصيتين من علاقة لم يتح المجال لذكرها في بداية القص، فيتم تقديمها في وقت لاحق لتكميل نواقص السرد، أو تكرار الحدث الذي سبق ذكره في القصة؛ لتذكيرنا به ولإيضاح المزيد من ملامحاته، ويسمى جينيت هذا النمط الأخير بـ"الارتداد التكراري"، والشكل التالي يوضح كيفية حضور الاسترجاع بأنماطه المختلفة داخل البناء السردى^(١٢٧):



ويستخدم الاسترجاع الداخلي -أيضاً- لربط حادثة بسلسلة من الحوادث السابقة المماثلة لها ولم تُذكر في النص الروائي من باب الاقتصاد اللغوي^(١٢٨).

(١٢٦) انظر: بناء الرواية، ص ٦٠، وتقنيات السرد وآليات تشكيله الفني، ص ٥٢-٥٣.

(١٢٧) انظر: بناء الرواية، ص ٦٠-٦١، و تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني، ص ٥٧-٥٨.

(١٢٨) انظر: بناء الرواية، ص ٦٢.

وقد استخدمت قصصات جازان هذه التقنية بكفاءة في مختلف المجموعات القصصية، من ذلك: (مجموعة السفر في ليل الأحزان) لنجوى هاشم، إذ تفتتح بهذه التقنية قصتها (الليل وموال الفرح).^(١٢٩)

يتجلى هذا الاسترجاع على لسان الشخصية/سامية تقول :

"لم أعتد على معاودة النوم عندما أستيقظ.. هكذا أنا.. منذ أن كنت طفلة.. لا بد أن أحمل نومي إلى أجفاني....."^(١٣٠).

فهنا تتجلى تقنية الاسترجاع في الانتقال من الحاضر إلى الماضي حيث مكونات معرفة سامية بنفسها وهي أنها كثيرة النوم، وهذا الارتداد اعطى انتقالاً زمنياً عبر تقنية الاسترجاع وهكذا يحدث تمامًا سوق التجربة الماضية للتأكيد على حالة البطلة التي لازمتها منذ طفولتها. أما في قصة (حمى ليلة ساخنة) للقاصة نفسها، فقد تمكنت الساردة من المزج بين الزمن الماضي والحاضر والمستقبل في مشهد سردي واحد:

"تتململ:

- قريباً تختلط الحدود.. ويصبح كل شيء واحداً..(الزمن المستقبل).
- تسقط ملامحها.. على المرأة مباشرة..."^(١٣١). (الزمن الحاضر).
- "تجاوزت الثامنة عشر وأكملت دراستي الثانوية.. كانت رغبة رهيبة تسكنني.. بتحاشني في أن أحقق كياني العلمي.. في أن أحقق تفوقي على مقاعد الدراسة"^(١٣٢). (الزمن الماضي).

(١٢٩) السفر في ليل الأحزان " الليل وموال الفرح " ، ص ١٩ .

(١٣٠) نفسه، ص ٢١ .

(١٣١) نفسه، ص ٤٤ .

(١٣٢) نفسه ، ص ٤٤ .

- "في الثامنة عشرة.. وإلى الآن.. لم يسكنني فرد ما.. لم أحدد ملامح حياتي العاطفية.. كان المستقبل الدراسي.. هو تفكيري.. كانت طاقتي الأقوى.. أن أحمل تفوقتي على حافة السفر.. إلى البلد المجاور.. لأكمل تعليمي هناك.. كل شيء ذهب.."^(١٣٣). (الزمن الماضي).

- "عندما سافرت إلى ما لا أريد.. كان ذلك باختيارى.. وصميتي"^(١٣٤). (الزمن الماضي).

- "وها أنا أطلب الحرية... وأمارس الهجر باختيارى"^(١٣٥). (زمن المستقبل).

- "الساعة الواحدة ليلاً.. الرسالة تكاد تغرق في يدي.. الجو رطيب"^(١٣٦). (الزمن الحاضر).

- "غداً تبدأ رحلة جديدة من الوعي والإنسانية من خلال هذه الرسالة"^(١٣٧). (زمن المستقبل).

وشاعت مشاهد ظهر فيها الاسترجاع بشكل مستقل عبر تقنية التذكر:

- "سامية!. الزواج بعد العيد!

لهجة أبي.. كانت حاسمة رغم مرور عام على الخطوبة.. لم أكن أنتظر أن يتم كل شيء سريعاً.. أعرف اسم العريس ولكنني لم أكن أعلم كيف هو؟.. ما شكله؟"^(١٣٨).

(١٣٣) السفر في ليل الأحران "حمى ليلة ساخنة"، ص ٤٦.

(١٣٤) نفسه، ص ٥٣.

(١٣٥) نفسه، ص ٥٣.

(١٣٦) نفسه، ص ٥٣.

(١٣٧) نفسه، ص ٥٣.

(١٣٨) نفسه، ص ٤٦.

وقد هدفت الساردة من هذا الاسترجاع الزمني إلى توصيل رسائل محددة تقنع بها الآخر/المتلقي بموقفها النهائي الذي ستخذه، فتقنية الاسترجاع إذن أسهمت في بناء الحدث والدفع به إلى الأمام/المستقبل.

وفي قصة (عشر سنوات) من مجموعة (مسرحة الموت) لحضية خافي؛ تبنى الساردة أحداث القصة وفق تقنية الاسترجاع وترتب أحداثها بالمطابقة بين زمن الحكي والزمن الواقعي:

"لم يكن استئصال الرحم سببًا مقنعًا لذلك الأمر منه.. فقد أصر يومها على تأجير الملحق.. ولم يكن بحجة الحاجة للنقود.. ولكن!

وافقت وسكنت جارتي الجديدة، التي قال إنها زوجة زميله.. وليس له أحد في المنطقة يعرفه غيره.. أحضرها أخوها الليلة الماضية.. وانصرف.

في اليوم الثاني لسكن جارتي الجديدة؛ استيقظت.. لأجده مجهز شنتط السفر لعمل طارئ. مكث فيه ما يقارب الأسبوع ثم عاد. وأنا أهدق في الساعات وأحسب الأيام. وبدأ بمشروع بناء بوابة للملحق كما أراد زميله. فقد كان يصعب عليه - كما أكد لي - الدخول والخروج من نفس البوابة معنا.

أما جارتي فلقد صادقتها.. كان لها من الأبناء اثنان وأحببتها.. كان لا يأتي يوم إلا وأزورها فيه ما عدا الأيام التي يكون زوجها موجودًا فيه.

عشر سنوات .. عشناها معًا، كانت خير جارة عرفتها. ولكني كنت أفتقدها حين يكون زوجي مسافرًا وزوجها موجود.

نقطع عن بعضنا بعضًا.. فأشعر بالوحدة. فأنا أيضًا لست من سكان المنطقة. ولدي ولد واحد فقط له من العمر عشر سنوات. حملت جارتي بولدها السادس وأصبحت في الشهر التاسع وأنا أنظر لبطنها وهو يكبر يومًا بعد يوم. وتمنيت لو كنت حاملًا مثلها.

وفي إحدى الليالي بينما كنت أتحدث لزوجي. قلت له: أن جارتي حامل. وكانت المرة الأولى التي أتحدث فيها عنها معه. ظل هادئاً ولم يقل شيئاً!

عشر سنوات. داس فيها على قلبي. عشر سنوات طالت مدة سفره وكثرت. وجاتني على وشك الولادة. وقد اقترب موعدها. زوجي مسافر. وحرارة فهد مرتفعة. جوال زوجي مقطوع. وفهد بدأت به نوبات تشنجات لارتفاع حرارته. فأخذت عباءتي. وأسرعت لبيت جارتي أطلب المساعدة؟

عندما وصلت كان الباب الخارجي مفتوحاً. فانطلقت أبحث عنها في الغرف خائفة ليكون أصابها مكروه؟! ليفاجئني زوجي بخروجه مع جارتي سانداً إياها. والطبيب خلفهما.

عندما رأني لا أعرف ماذا أفعل؟ فانصرفت عائدة لفهد. وقلبي ينزف.

عندما وصلت كان فهد مغمي عليه. فأخذته وانصرفت للخارج المنزل. أبحث عن سيارة لنقلنا للمستشفى.

وها أنا الآن أقف على باب العناية المركزة بانتظار أن يمر الطبيب على فهد^(١٣٩).

سار التسلسل الزمني لزمن السرد وزمن الحكاية في مسارٍ واحد منذ أجرت الزوجة عملية استئصال الرحم وتأجير زوجها الملحق لصديقه وزوجته، والذي تبين بعد ذلك أنه تزوج زوجة ثانية وأسكنها في الملحق، ومضى التابع الزمني للحكاية عبر عشر سنوات ترتبت فيه عملية استرجاع السرد بحسب التسلسل الزمني لأحداث القصة، ولم يعق هذا الاسترجاع أي زمن آخر إلا في خاتمة القصة حين ظهرت لنا الزوجة/بطلة الحكاية، لتضعنا أمام الزمن السردى، حينما أعلنت الساردة اللحظة الراهنة لبداية زمن الحكى/راهن السرد: "وها أنا الآن أقف على باب العناية المركزة بانتظار أن يمر الطبيب على فهد".

وفي قصة (لست وحيدة) ضمن مجموعة (تشبه رائحة أمي) لسهام عريشي،

(١٣٩) مسرحية الموت "عشر سنوات"، ص ٢٥.

تظهر فيها تقنية الاسترجاع لأحداث حدثت لها أيام طفولتها، اضطهدت فيها وقُهرت بسبب الحب، وفي ضوء ذلك تحدد اسمها الفعلي الذي أفرغ من مضمونه وصار (لا اسم) فتقول:

"لا اسم لي.."

أمي قالت إنني (صالحه)؛ غير أنها مزقت كرت العائلة حين سهرت ليلة كاملة مع شاب تعرف عليّ عبر سماعة الهاتف حين كنت في السادسة عشرة من عمري.

أبي كان يظن أنني (بشرى) لكنه مات في اليوم الذي خطر في باله هذا الاسم، أما جدي لأمي فيعنيه فقط أن أقطع له السمك قبل أن يبيعه في (المحوات)، ولذلك فأنا (عفنة) و(بائنة) و(لزجة) كما يقول أهل القرية^(١٤٠).

وفي قصة (مذكرات سيدة محترمة) ضمن مجموعة (للشمس شروق) لأميمة البدري؛ خضع سرد الصراع الداخلي للبطلة لتقنية الاسترجاع بشكل كلي، تقول -بعد أن ابتدأت من أحداث الزمن الحاضر-:

"اليوم.. شعرت برغبة في البكاء.. وجدت بعض الوقت.. فبكيت كما لم أبك من قبل.."

بلل دمعي المنشفة التي كنت ألفتُ بها وجهي... بكيت... وبكيت... الحسرة تأكل جزءاً كبيراً من قلبي..

انطفأت الكهرباء.. فازداد الجو لهيباً.. الهدوء يخيم على المنزل الخاوي... إلا من جسدي... وبقايا روحي... والخادمة.. اختلط دمعي بعريقي.. أحاول أن أمسحهما.. الجو في الجنوب صيفاً.. لا يطاق.. لقد قرأت في جريدة اليوم أن صيف هذا العام أشد حرارة.

(١٤٠) تشبه رائحة أمي.. تشبه شجر الجنة "لست وحيدة"، ص ٤٥.

يتساقط.. العرق.. والدمع.. والدم..!"(١٤١).

إن صراع البطلة هنا مع مشاعرها الداخلية؛ يدور مع الزمن، فالزمن هنا هو محور الحكاية وأحداثها، وواضح أنه هو المسيطر على الحركة الشعورية في العملية السردية، ابتداءً من انتشار عناصره في الفضاء السردى ثم بحركته التي تشكل بنية القص ودوره الرهيب في إنهاء الحكاية بنهايتها الكئيبة التي لا مخرج للبطلة منها.

إن الساردة/البطلة هنا عكست إحساسها الحاد بالزمن الاسترجاعي، لقد حولها هذا النوع من الزمن إلى بقايا عرق ودمع ودم.

وفي المقطع التالي يسيطر الزمن على الحدث/البكاء وعلى شخصية البطلة أيضاً، فيزداد إحساسها الحاد به كلما انقضى.. تقول:

"دقات الساعة.. تزيدني بكاءً.."

تمضي الساعات والأيام..

والسنوات"(١٤٢).

إن عامل الزمن هنا يشي بانتهاء الحكاية نهاية أليمة، تعكس فشلاً ذريعاً في التعامل مع الزمن، وأن الزمن قد فاتها ومضت ساعاته وأيامه وسنواته أدراج الرياح، فعلاقة الشخصية بالزمن علاقة مأساوية مغلقة.

ويلاحظ أيضاً أن الزمن ينتقل من الحاضر إلى الماضي عبر تقنية الاسترجاع في القصة نفسها، بحيث يناقض الزمن في مرحلة الاسترجاع دوره في المشهدين السالفين، ففي مطلع مذكراتها داخل السرد كتبت:

(١٤١) للشمس شروق "مذكرات سيدة محترمة"، ص ٦١.

(١٤٢) نفسه، ص ٦١.

"اليوم كان بطيئاً... مر وقت طويل ولا زالت الساعة التاسعة صباحاً.." (١٤٣).

فالزمن هنا يظهر بطيئاً ثقيلًا يقابل الزمن السابق الذي مر سريعاً، عامل الزمن الضدي في النصين يصور أو يعكس تقلُّب مشاعر البطلة بين التطلع إلى شيء ما مرغوب في حصوله سريعاً، وبين التحسر على فوات ما مضى منه، عبر راهن السرد الذي تقف البطلة فيه على أطلال ذلك الماضي؛ ولا ترى فيه سوى الذكريات تمر على مخيلتها مرور الكرام، ومن ثم كانت السرعة مناسبة لتشكيل زمن التحسر، والإبطاء مناسباً لتشكيل زمن الانتظار، الذي يمكن تمثيل حركة الزمن فيه بالترسيمة التالية:

بطء ← اليوم

طول ← الوقت

توقف ← الساعة

وتتضح سيطرة الزمن على الفضاء السردى باستقراء النص لدى السيدة المحترمة/البطلة نفسها وهي تقرأ مذكراتها، وترى فيها تسلسل الزمن وتراتبته حسب مجرياته كما حدثت في الواقع ابتداءً من:

- "في السابعة عشرة: كنت شابة جميلة.. يتوق للاقتران بها كثير من الشباب..

- في التاسعة عشرة: الدراسة.. أولاً..

- في الثانية والعشرين: تخرجت من الجامعة.. وحصلت على وظيفة.. أصبحت

معلمة وبدت قامتي.. أكثر طولاً...

- في الرابعة والعشرين: ما كانت عائلته تليق بي، وقال أهلي: "أن أصله

ضعيف" ..

- في الخامسة والعشرين: كان أسمر.. وشكله.. غير جميل..؟

(١٤٣) للشمس شروق "مذكرات سيدة محترمة"، ص ٦٢.

- في السابعة والعشرين: أصبحت مديرة مدرسة..
- في الثامنة والعشرين: كان متزوجًا .. ولن أبني سعادتي على تعاسة امرأة أخرى ولو أموت وحيدة.. وبمعنى آخر لا أرضى أن أكون الزوجة الثانية!!.
- في الثلاثين: كان أقل مني تعليمًا.
- في الثانية والثلاثين: "بدأت المدرسة تكبر.. تتوسع.. وتتشعب.. وكذا أفكارى".
- في الخامسة والثلاثين: لم يطرق بابي طارق.. عدا والدي وطرفاتها على باب غرفتي لإحضار كوب الشاي.. وبعض النظرات التي تشعرني بالتلاشي ثم دعوات متتالية.. إلى أن يغيب صوتها..
- في السادسة والثلاثين: كان رجلاً كبيراً.. تجاوز الخمسين.. وكنت أنا قد تنازلت عن بعض شروطى.. إلا أن أكون الزوجة الثالثة!.
- في السابعة والثلاثين: كان حفلاً كبيراً لتكريمي على جهودي وتضحياتي.. وتميزي... ووحدتي...!!!
- الجميع صفق لي بحماس.. إلا واحدة..
- .. أمي..!!
- في الأربعين: مات أبي..
- في الثانية والأربعين: بدأت أنطفئ...!!
- في الخامسة والأربعين: ما الذي تريده المرأة بعد هذا العمر؟..
- في الثامنة والأربعين: كان من العيب لسيدة في عمري أن تتزوج الآن..
- لقد مضى العمر...
- في الخمسين: كنت أخطط لجعل مدرستي.....!!
- في الثانية والخمسين:!! ...

- في الخامسة والخمسين: كان حفل تقاعدي وخروجي من هذه الحياة وحيدة

إلا من شهادات التقدير ودروع التكريم.. وسجل حافل... حافل بالعطاء..

.. وأجيال... تلي... أجيال...

.. تصفق...

كلهم يصفقون.....

إلا.. واحدة...

لم تكن هذه المرة....

إلا.. أنا....

إلا.. أنا....."؟؟" (١٤٤).

٣. زمن الاستباق:

(الاستباق) أو (الاستشراف) أو (التوقع) هو الشكل الثاني من المفارقة الزمنية التي تبتعد بالسرد عن مجراه الطبيعي، ويُعرف جيران جنيت الاستباق بأنه: كل حركة سردية تقوم على أن يُروى حدث لاحق أو يُذكر مقدّمًا، وبعبارة أخرى هو: تقنية زمنية تخبر صراحة أو ضمناً عن أحداث سيشهدها السرد الروائي في وقت لاحق^(١٤٥).

هذه الظاهرة نادرة في الرواية الواقعية وفي النص التقليدي عمومًا -على الرغم من أن الملاحم الهومييرية تبدأ بشيء من تلخيص الأحداث المستقبلية- وهي تقنية تتنافى مع فكرة التشويق التي تكوّن العمود الفقري للنصوص القصصية التقليدية المشغولة بالمضي قدمًا نحو الإجابة على السؤال (ثم ماذا؟)، كما تتنافى مع مفهوم الراوي الذي يكتشف أحداث الرواية في نفس الوقت الذي يرويها فيه، ويُفاجأ مع قارئه بالتطورات غير المتوقعة.

(١٤٤) للشمس شروق "مذكرات سيدة محترمة" ص ٦٤-٦٦.

(١٤٥) انظر: خطاب الحكاية، ص ٥١، وتقنيات السرد وآليات تشكيله الفني، ص ٦٨-٦٩.

إن الشكل الروائي الوحيد الذي يستطيع الراوي فيه أن يشير إلى أحداث لاحقة هو شكل الترجمة الذاتية أو القصص المكتوب بضمير المتكلم، فيحكي قصة حياته حينما تقترب من الانتهاء ويعلم ما وقع قبل وبعد لحظة بداية القص، ويستطيع الإشارة إلى الحوادث اللاحقة، دون إخلال بمنطقية النص ومنطقية التسلسل الزمني^(١٤٦).

ويرى جينيت أن الحكاية بـ(ضمير المتكلم) تُعد أكثر الطرائق ملاءمة للاستباق بسبب طابعها الاستعادي المصريح به عن الذات؛ إذ إن الراوي يكون عارفاً بجميع الأحداث قبل البدء بقصتها، ومن ثم يستطيع الإشارة إلى الوقائع المستقبلية دون الإخلال بفنية السرد وتماسكه^(١٤٧).

وتتميز هذه التقنية بقلّة ظهورها في الفضاء السردى كما قال حسن بحراوي: "المقطع الاستشرافي يأتي على شكل إشارة سريعة قد لا تتجاوز الفقرة أو الفقرتين ويقوم بالإعلان مسبقاً عما سيقع لاحقاً من الأحداث ... بينما يشغل المقطع الاستذكاري حيزاً أكبر في السرد ويكون بمثابة نظرة إجمالية على ماضي الأحداث في القصة"^(١٤٨).

- أهمية الاستباق ووظيفته:

يعدُّ الاستباق مظهرًا سرديًا ينزع إلى نبد الرتبة الخطية للمتواليات الحكائية، ويضفي عليها مسحة من الطابع الجمالي عبر عدد من الأدوات والأساليب السردية التي يستعملها الكاتب بهدف إكساب بنية قصصه شكلاً أدبيًا مؤثرًا^(١٤٩).

(١٤٦) انظر: بناء الرواية، ص ٦٥.

(١٤٧) انظر: خطاب الحكاية، ص ٧٦.

(١٤٨) بنية الشكل الروائي، ص ١٤٣-١٤٤.

(١٤٩) انظر: تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني، ص ٧١-٧٢.

كما أن الاستباق يهيئ القارئ لاستقبال وتقبل ما سيجري من أحداث؛ ذلك أن المقطع الاستباقي يعد "بمثابة تمهيد أو توطئة لأحداث لاحقة يجري الأعداد لسردها من طرف الراوي، فتكون غايتها في هذه الحالة هي حمل القارئ على توقع حادث ما أو التكهن بمستقبل إحدى الشخصيات، كما أنها قد تأتي على شكل إعلان عما ستؤول إليه مصائر الشخصيات، مثل: الإشارة إلى احتمال موت أو مرض أو زواج بعض الشخص (١٥٠).

ويميز جيران جنيت بين الاستباقات التي تأتي مقدماً لتسد ثغرة لاحقة ويسميتها (الاستباقات التكميلية) ، وبين تلك التي تضاعف - مقدماً دائماً - مقطعاً سردياً آتياً ، مهما بلغت قلة هذه المضاعفة ، ويسميتها (الاستباقات التكرارية) (١٥١).

ويتشكل الفضاء الزمني في القصة النسائية القصيرة في منطقة جازان في إطار تقنية الاستباق، وإن كان أقل حضوراً من الزمن الاسترجاعي.

ففي قصة (حرية) ضمن مجموعة (للشمس شروق) لأميمة البدري، يقابلنا هذا التكنيك في المقطع السردى التالي:

"ما أروع أن يعيش الإنسان بلا هموم.. ومشاغل.. وأحداث.." (١٥٢).

ففي هذا المقطع استباق يستشرف مستقبل الحدث من منظور التمني، وقد اختزل موضوع القصة في صيغة استباقية تستكشف الواقع الأليم الذي تعيشه البطلة في مجريات هذه الحكاية، مستشرفة أن تمر أحداث حياتها بلا هموم ولا نكد.

وفي المقطع التالي توجه الساردة إلى المتلقي ضربة استباقية أخرى في مواجهة حكايتها المأساوية فنقول:

(١٥٠) انظر: تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني ، ص ٧١.

(١٥١) انظر : خطاب الحكاية ، ص ٧٩-٨٠.

(١٥٢) للشمس شروق "حرية" ، ص ١١.

"غير أنني أعتقد.. أنه من رحم الهم العظيم.."

يولد الإنسان العظيم" (١٥٣).

وهو استباق وظيفته تسلية البطلة ومواساتها فيما يحدث لها في راهن السرد من معاناة، ويعزز التمني الاستباقي السالف بشيء من الإقناع الذي تحمله هذه العبارة الجارية مجرى الأمثال والحكم السائرة.

وفي مشهد آخر نرى سهام عريشي في قصتها (عرافة من برج الجدي)، ضمن مجموعتها القصصية (تشبه رائحة أمي.. تشبه شجر الجنة)؛ تستخدم الساردة هذه التقنية الاستباقية عبر مجموعة من التوقعات لمجريات سير الأحداث في المستقبل، بل إنها ترسم ملامحها بصورة تأكيدية جازمة أقرب إلى الحدوث، وذلك بتكرار استخدام أداة الاستقبال (س) في فضاء الحكاية على الشاكلة التالية: "سيبدأ- ستتجمد- ستمر- سترتجف- ستتحدث- ستقول- سيقراً- سيقروون- سيتذكرونك- سيذهبون- سيشتري- سيتأكد- سينام- ستغلق... (١٥٤).

إن هذا المكون اللفظي يؤدي إلى استنتاج أن هذه الأحداث ما زالت في إطار التوقع ولم تغادر ذهن البطلة، وأنها ترسم بهذا الاختيار ملامح قصة من خلال هذه التقنية الاستشرافية المستقرئة لسلوك البطل/الرجل، إننا أمام مشهد سينمائي للمتخيل السردى الذي تصوغ له البطلة (السيناريو) المحتمل:

"وسيبدأ ديسمبر يا عمر.."

شهر أعياد الميلاد التي تقف على حافة العالم، والعودة من بيوت الأصدقاء مشياً، ورمي الهدايا في البحيرة التي ستتجمد غداً وتخفي في داخلها كل شيء.

(١٥٣) للشمس شروق "حرية"، ص ١١.

(١٥٤) تشبه رائحة أمي.. تشبه شجر الجنة "عرافة من برج الجدي"، ص ٣٠.

ستمر في طريقك بالطحالب التي علقت في الجسر الخشبي الصغير الذي يتكسر صدره كلما مشيت عليه، وسترتجف كثيراً لأن الباص الذي انتظرته طويلاً يمر بجانبك الآن. لكنه في الاتجاه المعاكس لمنزلك" (١٥٥).

وفي المشهد الثاني تنقلنا البطلة/الساردة إلى أفق توقع آخر في إطار التقنية اللفظية السابقة، حيث بطلها عمر يطل من عالم الغيب ليمارس مهمة رصد العواطف في دربه المنتظر:

"سيبدأ غداً يا عمر..

شهر الليل الطويل الذي يحمل إليك وجهك، والمشردين الذين لا ينظرون إليك حين تمر، والأواني التي تجلس قبالتهم مفعوجة بالصمت والكسر، وغاصة بالثلج الذي كان يفترض أن يكون نقوداً قبل أن تمطر.

ستمر بنوافذ السكن الجامعي التي تضيء في البنايات الإسمنتية كعيون القطط في الليل.. يجلس خلفها طلاب يكتبون رسائل مختصرة إلى أمهاتهم، وطالبات ينتظرن القمر ويدلين باعترافات ليلية لأول بريد إلكتروني يصل" (١٥٦).

وفي المشهد الاستباقي الثالث سيدير عمر حواراً مع نفسه عن الأشجار:

"ستتحدث عن الأشجار يا عمر..

ستقول إنها مهيبة وجليلة في أيام الشتاء.. إنها لا تترك مكانها، إنها تسمع العواصف الرعدية التي تضرب رأسها كل فجرٍ دون أن تتشظى، إنها تعرف كثيراً عن الحفلات الراقصة التي يحييها طلاب شرق آسيا كل جمعةٍ مستدلين على عنوان منزلك بالشجرة" (١٥٧).

(١٥٥) تشبهه رائحة أُمِّي.. تشبه شجر الجنة "عرافة من برج الجدي" ص ٣٠.

(١٥٦) نفسه، ص ٣٠.

(١٥٧) نفسه، ص ٣٠-٣١.

إنها هنا تستند إلى التنبؤ بالحدث الذي ستؤول إليه مجريات حياتها، وتتخذ من الشجرة رمزا لصمودها هي وتعلقها بمحبوبها، على الرغم من أنها تعلم بأنه لن ينتبه إلى دلالات هذا الرمز، وإن انتبه فإنه لن يعترف بها أو لن يستوعبها:

"لكنك لن تقول لي أبداً إنني كنت تلك الشجرة، وإنك البذرة التي لا تنزل إلى الأرض"^(١٥٨).

تسير الساردة في سرد حكايتها أو حكاية بطلها في مشاهد مستقبلية ترسم بها صورة بطلها في مرحلة التآلق:

"وسيقراً كثيرون أيضاً يا عمر..

سيقروون سيرتك الذاتية في مؤتمرات لا يستطيع فيها أحدهم أن ينطق اسمك دون أن يشعر أنه ليس لك.. وسيتذكرونك فقط بلون عينيك العربيتين، وبالشامة الصغيرة التي ورثتها لك جدتك قبل أن ترحل عن جنوب الله البعيد"^(١٥٩).

وكعادتها تنقلنا عبر نقلاها الفجائية إلى التحول الرمزي لشهر ديسمبر:

"سيبدأ غداً يا عمر..

الشهر الذي أعلنت فيه حدادك عن الأغاني، وعزاءك في الشعر، ولحظة صمتك الأولى على العمر الذي لا تعرفه إلا في كرت العائلة، وبطاقات التأمين الطبي، والغلاف الأول للكتب المستعملة والمعاراة مؤقتاً..

منذ الليلة سينام الجميع مبكرين يا عمر..

(١٥٨) تشبه رائحة أومي.. تشبه شجر الجنة "عرافة من برج الجدي" ص ٣١.

(١٥٩) نفسه، ص ٣١.

سيذهبون إلى أسرهم كما يذهب الواحد منا إلى ذاكرته. سيشتري الأب قليلاً من الخبز وأدوية السعال، سيتأكد من عدد أطفاله في البيت، وسينام قبل أن تنفرد به روحه التي انفصمت عنه منذ زمن وتكثفت في سقف الحجرة، وستغلق المرأة باب الفناء الخارجي، ثم باب البيت، ثم باب غرفة النوم التي أودعت فيها أطفالها، ثم ستغلق على نفسها باب الغرفة، ثم ستغلق قلبها قبل أن تنام" (١٦٠).

ففي هذا المشهد يمتزج الزمن الحاضر بزمن المستقبل الذي سيكون هو المصير النهائي الحتمي لمرحلة التحول (الديسمبري)، حيث يسير شهر ديسمبر -الذي ترتفع فيه وتيرة التحولات في العادات والممارسات الاجتماعية والمنزلية للأسر تبعاً لظروف المناخ القارس- معادلاً موضوعياً لما ستخذه البطلة من حل يتكشف عن لحظة تنوير للقرار الأخير تجاه بطلها، وسيكون القرار النهائي لها هي تجاوز هذا العلاقة بإغلاق بيتها وغرفة نومها ثم ستوصد قلبها نهائياً أمام كل طارق.

أما المصير المتوقع لشخصية عمر فهي نهاية سوداوية تنتهي بالاضمحلال والضياع:

"أما أنت فتقضي ليلك على شواطئ ميامي الصاخبة يا عمر.."

مع مدن لا تنام، وجزر متناثرة تشع على ساحل فلوريدا الجنوبي كما تلمع حبات الكريستال اللؤلؤية في فستان سهرة أسود، الرمل خفيف طري أبيض، وخطو قدميك ينحفر في الشاطئ ثم يتلاشى، كما لو كان تراباً من مبشور الذهب، والليل أحمر مضيء، والسماء منصتة، وأمواج البحر تذهب بقلبك وتجيء، والفتار البعيد ينادي الدمع في عينيك ويختفي" (١٦١).

(١٦٠) تشبه رائحة أمي.. تشبه شجر الجنة "عرافة من برج الجدي" ص ٣١-٣٢.

(١٦١) نفسه، ص ٣٢.

كما يصير شهر ديسمبر بتحولاته -المشار إليه سلفاً- معادلاً موضوعياً للتحويلات التي ستعزري عمر؛ لتسوقه إلى مآله الأخير الذي رسمته له الساردة مسبقاً بألوان من الوعيد الناعم:

"لكنه ديسمبر يا عمر.."

الموسم الذي تختصر فيه صوتك، وتختار بعناية شديدة ما يمكن أن يبقى معك وما يجب أن يرحل، وتشتري مظلات كثيرة تنساها دائماً في محطة المترو السفلي، ويعيدها إليك السائق الذي في كل مرة تفكر فيها أن رأسك مظلة لوجع طويل يغيب ويعود..

يعود بنفسه دون أن يبحث عنه أحد^(١٦٢).

وعلى هذا النسق في الاستباق جرت الساردة في قصة (فستان أزرق)^(١٦٣)، وقصة (طفلان)^(١٦٤).

(١٦٢) تشبه رائحة أمي.. تشبه شجر الجنة "عرافة من برج الجدي"، ص ٣٠.

(١٦٣) تشبه رائحة أمي.. تشبه شجر الجنة "فستان أزرق" ص ٣٣.

(١٦٤) تشبه رائحة أمي.. تشبه شجر الجنة "طفلان" ص ٤١.

مبحث الحيز المكاني:

• أولاً / مفهوم الحيز المكاني وعلاقته بالعناصر القصصية الأخرى:

الحيز المكاني هو البيئة المادية التي تحدث داخلها مختلف المشاهد والصور والمناظر والدلالات السردية المختلفة، كما أنه يمثل الخلفية المشهدية التي تعكس الوقائع القصصية، وتحركات الشخصيات، وهو الوعاء الذي يحتوي الصراع ويصعد به، والهواجس التي تصنعها الذاكرة التاريخية برموزها المتنوعة^(١٦٥).

وعلاقة المكان بالحدث القصصي علاقة تلازم؛ إذ لا نتصور النظر إلى الأحداث بمعزل عن الأمكنة التي تدور فيها^(١٦٦).

يستعين الكاتب في رسم بيئة قصته بالآليات التي يستعين بها في سرد الحوادث أو رسم الشخصيات، وهو يلتقطها كما يلتقط هذه: بالملاحظة والمشاهدة، أو من قراءاته الخاصة، أو ينسجها من خياله نسجاً، مسلطاً عليها قوة الاختراع والابداع، وهذه الآليات؛ ما هي إلا وسيلة من الوسائل الرئيسة لرصد البيئة الواقعية على مستوى السرد أولاً، وعلى مستوى الموقف والرؤية ثانياً^(١٦٧)، بحيث "تنعكس على سطحها صورة الشخصيات، وتنكشف من خلالها بعدها النفسي والاجتماعي.. إنه يسهم في وسمها بمظاهرها الجسدية، ولباسها وسلوكها وعلاقتها بسواها، فما أكثر الأحيان التي يتمكن فيها الإطار البيئي -المكان- من تحديد هوية المنتسبين إليه، ومن هنا كانت العناية به واضحة"^(١٦٨).

(١٦٥) انظر: السرد القصصي وجماليات المكان، أحمد طالب، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب بدمشق، ع ٤٠٣، ٢٠٠٤م، ص ١.

(١٦٦) انظر: جماليات المكان في قصص سعيد حورانية، محبوبة مجدي مجدي آبادي، الهيئة العامة للكتاب السوريين، دمشق، ٢٠٠١م، ص ١٢.

(١٦٧) انظر: السرد القصصي وجماليات المكان، ص ١، والقصة القصيرة في منطقة جازان، ص ٣٠١-٣٠٢، فن القصة، ص ١٠٨.

(١٦٨) البنية السردية في الرواية، عبدالمنعم زكريا القاضي، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، ٢٠٠٩م، ص ١٣٨.

واضح إذن أن المكان يؤثر في بقية عناصر العمل القصصي، ويرتبط ارتباطاً وثيقاً بالأدوات الفنية التي تحدد أبعاده وجزئياته الفنية، ويسهم في خلق المعنى داخل العمل الفني، ويقوم بتحديد هويته وقيمه وأصالته عند المتلقي^(١٦٩).

ثانياً / النزعة المحلية لرسم الحيز المكاني في القصة النسائية الجزائرية القصيرة:

يتجه بعض الكتاب - ومنهم كاتبات القصة القصيرة في جازان كما سنبين- إلى البيئة المحلية أو اللون المحلي، يعنون بإبرازه في القصة أعظم العناية، ويحاولون أن يعكسوا أثر الطبيعة في نفوسهم وفي تكوين أذواقهم، وقد يختص بعضهم بتصوير بيئات معينة، أو أنواع خاصة من الحياة الاجتماعية، كالبيئة البحرية أو حياة الجندي، أو حياة المدن الصناعية، أو الأوساط التجارية أو الزراعية أو الفنية، وقد يتجهون بحكم خبرتهم في الحياة إلى تصوير طبقة معينة من الناس، كطبقة البرجوازية الصغيرة^(١٧٠).

وتعتبر الكاتبة جين أوستن مثلاً جيداً على اقتصار الكاتب على بيئة واحدة، فهي لا تخرج في موضوعاتها عن تجاربها الخاصة التي تمرست بها في قريتها "ستيفنسون" -إحدى قرى التلال الطباشيرية في جنوبي إنكلترا- وشخصياتها مستمدة من الطبقة الأرستقراطية ومن الطبقة البرجوازية الكبيرة التي عرفت في هذه البيئة؛ ولهذا استطاعت أن تقدم لنا في قصصها صوراً طبيعية واضحة ودقيقة ومحددة دون إسراف أو إسهاب^(١٧١).

"أما البيئة الطبيعية فعناية الكتاب بها متفاوتة، فمنهم من يؤثر الوصف المفصل الدقيق، لا يستثنى من ذلك الأزقة والشوارع والبيوت، كما كان يفعل "بلزاك" و"هاردي" و"فلوبير"، ومنهم من يكتفي بالوصف العام السريع"^(١٧٢).

(١٦٩) انظر: القصة القصيرة في منطقة جازان، ص ٣٠٢.

(١٧٠) انظر: فن القصة، ص ١٠٩-١١٠.

(١٧١) نفسه، ص ١٠٩-١١٠.

(١٧٢) نفسه، ص ١١١.

وهناك نقطة جديرة بالاهتمام فيما يختص بالبيئة الطبيعية؛ وهي اختلاف الكتاب في مقدرتهم على تصوير مشاهد الطبيعة تصويرًا حيًا ناطقًا، وتختلف أساليبهم في ذلك، فمنهم من يعني بالوصف لذاته، ولا يهمله إلا أن يقدم صورة طبيعية جميلة، وإن كانت أحيانًا لا تمت للحياة الإنسانية داخل القصة بصلة، وهذا واضح في قصة "زينب" لمحمد حسين هيكل، ومنهم من يدخل الطبيعة في حسابه عاملاً مؤثرًا في الحوادث والشخصيات، فيصطنعها للكشف عن عواطف الشخصية أو أحاسيسها الداخلية تجاه موقف من المواقف، فيكون المنظر الطبيعي حلقة في سلسلة تطور الشخصية، أو باعثًا من البواعث التي تشكل نفسياتها، كما فعل "هوثورن" في الفصل الثامن عشر من قصته (المنزل ذو القباب السابع)، حين صور انبثاق فجر اليوم الجديد، ووصف أشعة الشمس المشرقة وهي ترسل أرتال النور من نافذة الغرفة التي كان يجلس فيها القاضي بنشين على كرسيه ميتًا... والفرق بين الحالتين؛ هو أن الكاتب في الحالة الأولى يحاول أن يرسم البيئة والشخصية وفقًا لهواه، أما في الثانية فينزل الوصف في نسيج الوصف الروائي، ويترك الشخصية تكوّن نفسها بنفسها^(١٧٣).

وقد نزعت القاصة الجازانية في اختيار مسرحها القصصي إلى بيئتها المحلية، ففي مجموعة "للشمس شروق" انعكاس واضح للبيئة الجازانية، فهي تستمد فضاءاتها المكانية من البحر وملوحته وأمواجه وشواطئه ونوارسه، كما تستمدها من الجزر والواحات والمراكب... وتتمثل القرية بكل عناصرها كالبراري المقفرة، وحفيف أشجارها، وشروق شمسها، وهدوء لياليها المقمرة، وأغصان ريحانها البري، وبيوتها الطينية، ومنازلها الخاوية، وطرقها الرملية، ومدارسها، وحكاياتها الشعبية، وأساطيرها، وخرافاتها، وبخورها الذي يمثل عادة علاجًا واستشفاء من الأمراض عند أهل القرية... ففضاء السردية مستمد من بيئة معاشة عاشتها الساردة في إطار الواقع والحكايات الشعبية والأسطورية.

(١٧٣) انظر: فن القصة، ص ١١١-١١٢.

ففي قصة "مواسم الفرح"؛ يتمثل البحر فضاءً سردياً، إذ تغادر بطلة القصة جزيرتها فوق ظهر مركب يتهادى وسط البحر، لكنها في لحظة ما أحست بغرق المركب فقفزت منه، تقول ملخصة نهاية هذه الرحلة:

"فجر يوم:

من على سطح مركب الموت.. رميت جسدي المنهك حد التعب.. دخل إلى معدتي ماء مالخ.. سبحت بكل همومي.. بكل الآمي.. بكل عذاباتي.. كانت تدفعني بقوة إلى الشط.. إلى النجاة.. كنت أشعر أن البحر وهو يلامس جسدي.. يلامس أعماقي.. ويداوي كل جراحي النازفة.. في داخلي إصرار على إعلان مواسم فرح لا تنتهي..

ومن على طرف الشاطئ.. وقفت أستمع لأموج البحر.. كانت تعزف أحلى النغمات.. لا أعلم لم شعرت أنني أذوب فيها ومعها حد التلاشي...

عن يميني كانت طيور النورس تحلق.. والمركب يجاهد الموت.. ويسكن في أعماق البحر.."^(١٧٤).

لقد استعارت الساردة كل المكونات البحرية في بيئتها لتصور للمتلقي انعكاسات خاصة بحياتها وذاتها ونفسياتها، فمفردات البيئة البحرية ماثلة: (البحر- الجزيرة- أمواج البحر- المركب- طائر النورس- ربان المركب- غرفة المركب- الشاطئ- أمواج البحر- أعماق البحر).

وتصرح الساردة بأن هذه القرية التي تحكي عنها هي قرية جازانية، تقول:

"الجو في الجنوب صيفاً.. لا يطاق"^(١٧٥).

(١٧٤) للشمس شروق، "مواسم الفرح"، ص ١٥-١٧.

(١٧٥) للشمس شروق، "مذكرات سيدة محترمة"، ص ٦١.

كما أن الريحان هو أحد ملامح البيئة الجازانية، فتذكر الساردة أن الحالة آمنة تضع بعض أغصان الريحان على المكتب^(١٧٦).

ويبرز وصف القرية الجازانية من خلال مكوناتها ووصف طرقها، تقول:

"كانت هذه المدرسة حين تسلمت إدارتها تتكون من فصلين.. أولى ابتدائي.. وخمس معلمات.. وركن صغير مقصف للمدرسة.. وتراب يركم الأنوف.. في القرية البعيدة.. عن مدينتي التي أسكن بها"^(١٧٧).

ثالثاً / مقارنة بين البيئة المحلية والبيئة الخارجية:

تكاد تكون مجموعة (تشبه رائحة أمي) للكاتبة سهام عريشي؛ هي المجموعة الوحيدة التي جمعت بين البيئة المحلية والخارجية في قصصها، ومن الواضح أن هذا انعكاس طبيعي للحياة التي عاشتها القاصة بين بيئتين، إذ إنها كتبت عددًا من قصصها في البيئة المحلية والبيئة الخارجية، فمن القصص التي تمثلت البيئة المحلية سواء جازان أو الرياض "العاصمة"؛ قصة (في صالة الانتظار) مقارنة بين البادية والمدينة وما بينهما من تنافر وتجاذب:

"تنسين أنك في الرياض، وأن القرى تخاف من إطلالة الرياض"^(١٧٨).

والأمر نفسه ينطبق على البيئة في قصة (فستان أزرق)، وقصة (لست وحيدة)، ففي هذه الثانية تقول متحدثة عن المكان المركب من السلبية والإيجابية من وجهتي نظر مختلفتين لديها ولدى جدها:

(١٧٦) للشمس شروق، "مذكرات سيدة محترمة"، ص ٦٣.

(١٧٧) نفسه، ص ٦٣.

(١٧٨) تشبه رائحة أمي، تشبه شجر الجنة، "في صالة الانتظار"، ص ٢١.

"أبي كان يظن أنني (بشرى)؛ لكنه مات في اليوم الذي خطر في باله هذا الاسم، أما جدي لأمي فيعنيه فقط أن أقطع له السمك قبل أن يبيعه في (المحوات)، ولذلك فأنا عفنة وبائنة ولزجة كما يقول أهل القرية"^(١٧٩).

وتقول في قصة (أشياء أريدك تعرفها) متخذة من الأمكنة الطبيعية رموزاً لفعل الكتابة الشعورية المؤثرة:

"أتوق إلى الكتابة..."

وإلى مطر القلق حين تستدره مزن الأسئلة..

إلى الواحات المغضنة بوحًا.. وإلى المواسم المزروعة في كبد الشعر.

إلى شمسٍ تنبت بين أصابعي.. وإلى رملٍ يندس في تلافيف هذا الهيجان.

إلى ليلٍ أقشر عنه الكدر والضيق وما تأكل من سهر.

أشتاق إلى القمر..

كأنه زمام فضي يبرق على أنف حسناء ولا تنفك تضيء به أعراس الجنوب"^(١٨٠).

وفي قصة (تشبهنا أقدارنا) تقول واصفة مشهد هجوم المطر بعد طول قحط:

"الريح تهجر الجبال وتحت السير نحو القرية التي اعتمرت الجفاف منذ شهور وعقدت بينها وبين المطر صلح استسقاء أقسم ألا يخون وعده بعثق رقبة الغيم. السماء.. تلوح بمنديلها الرمادي إنباءً بعاصفةٍ لا هدوء قبلها إلا سكون الأرض جدبًا.. يطأ المطر الأرض وتعلق رجله اليمنى في الوادي، فيكون السيل، ورائحة تحرض على انهمار داخلي.. يضرب البرق

(١٧٩) تشبه رائحة أمي، تشبه شجر الجنة، "لست وحيدة"، ص ٤٥.

(١٨٠) تشبه رائحة أمي، تشبه شجر الجنة، "أشياء أريدك أن تعرفها"، ص ٥١.

بفأسه جذوع أشجار تطاول الدار.. وتنحني لتقبل وجه الأرضفة الطينية، وتتشبث الأغصان بعمود الإنارة الوحيد فينطفئ كل شيء^(١٨١).

وتقول في القصة نفسها واصفة موسم الغبار المزعج:

"يدلف الغبار في سكون ويتلمس سريري وكتبي ومدكراتي.."^(١٨٢).

وفي قصة (كلثغة الرء على لسان طفلتك الصغيرة) تصف الساردة طريقة الصغار في جمع بعض مخلفات المكان القروي وصفاً دقيقاً:

"أختك الصغيرة تجمع علب الحليب الحديدية الفارغة أو الأواني المرمية وتلبسها بمصر^{١٨٣} أحمر قديم لأملك أنهتكه العضيات وثقبته أغصان الخطور وأشواك الكاذبي"^(١٨٤).

ومن القصص التي دارت أحداثها في حيز مكاني خارجي وبخاصة المدن الأمريكية هي قصة (عرافة من برج الجدي) تقول الكاتبة:

"ستمر في طريقك بالطحالب التي علقت في الجسر الخشبي الصغير الذي يتكسر صدره كلما مشيت عليه، وسترتجف كثيراً؛ لأن الباص الذي انتظرته طويلاً يمر بجانبك الآن.. لكنه في الاتجاه المعاكس لمنزلك"^(١٨٥).

وتقول في القصة نفسها واصفة آثار الشخصية/عمر في المكان الخارجي ذاته:

"أما أنت فتقضي ليلك على شواطئ ميامي الصاخبة يا عمر.."

(١٨١) تشبه رائحة أمي، تشبه شجر الجنة، "تشبهنا أقدارنا"، ص ٦١.

(١٨٢) نفسه، ص ٦٢.

(١٨٣) المصر: وشاح صغير شفاف يُغطى به شعر المرأة.

(١٨٤) تشبه رائحة أمي، تشبه شجر الجنة، "كلثغة الرء على لسان طفلتك الصغيرة"، ص ٨٣.

(١٨٥) تشبه رائحة أمي، تشبه شجر الجنة، "عرافة من برج الجدي"، ص ٣٠.

مع مدن لا تنام، وجزر متناثرة تشع على ساحل فلوريدا الجنوبي.. كما تلمع حبات الكريستال اللؤلؤية في فستان سهرة أسود.. الرمل خفيف طري أبيض، وخطو قدميك ينحفر في الشاطئ ثم يتلاشى كما لو كان ترابًا من مبشور الذهب، والليل أحمر مضيء، والسماء منصتة، وأمواج البحر تذهب بقلبك وتجيء، والفنار البعيد ينادي الدمع في عينيك ويختفي^{»(١٨٦)}.

وتقول في قصة (حجر) متخذة من العناصر الطبيعية/العصافير المتأثرة بفاعلية المكان الخارجي معادلًا موضوعيًا لمشاعرها:

"أن يجرب إحساس الطيور التي كانت وقتها تتجه أسرابًا إلى كارولينا الجنوبية بعيدًا عن البرد والثلوج والعواصف.."^{»(١٨٧)}.

وفي قصة (طفلان) تصف حركة الشخصية داخل المكان الخارجي بأبرز ميزة له وهي "الضحيج"؛ فتقول:

"ستعدك أمك أن تفعل، لكنها في كل مرة ستفشل في الحفاظ على وعدها، وسيضطر والدك المجنون لإيقاف سيارة الأجرة التي تمخر الطريق السريع الخارج من ضحيج لوس أنجلوس"^{»(١٨٨)}.

ثم تستطرد في وصف المكان الخارجي عبر تقنية المقارنة بينه وبين المكان الداخلي، فتقول:

"ستعرف في أقل من خمس ثوانٍ أنها ليست السعودية، وأنها جبال مدينة كاماريلو المشدودة إلى مدينة النجوم والسينما (هوليوود) بزواوية شمالية غربية... إنها كاماريلو المعزولة في البعيد حد أن تشعر أنها آخر امرأة نائمة في طرف الأرض.

(١٨٦) تشبه رائحة أمي، تشبه شجر الجنة، "عرافة من برج الجدي"، ص ٣٢.

(١٨٧) تشبه رائحة أمي.. تشبه شجر الجنة، "حجر"، ص ٣٨.

(١٨٨) تشبه رائحة أمي.. تشبه شجر الجنة، "طفلان"، ص ٤١.

سيتساءل والدك عن سر اختيار هذه البقعة لتكون مركزاً لأكثر من ١٦٠ محلاً تجارياً لأشهر المصممين.. وبأسعار زهيدة مقابل الفحش الذي كانت عليه في الموسم المنصرم.. لم لا تكون في لوس أنجلوس نفسها مثلاً؟^(١٨٩).

يلاحظ من النصوص السابقة؛ أن الكاتبة تميل في مجموعتها القصصية إلى المقارنة بين البيئة المحلية والبيئة الخارجية عن طريق استدعاء الأمكنة ففي قصتها (طفلان) كما رأينا؛ تدور أحداث القصة في رحلة الشخصية خارجة من لوس أنجلوس إلى كاماريلو، وفي طريقها ظهرت لها الطبيعة الجبلية لهذه المنطقة، متعجبة من قوة الانجذاب الاقتصادي إليها مع أنها معزولة عن محيطها الصناعي والتقني إلى حد كبير.

ثم تتحدث بطللة القصة مع ابنها، موضحة له أن هذه البيئة لا تختلف كثيراً عن طبيعة البيئة المحلية (أبها)، وتخمن ردود فعله تجاهها:

"ستسرح بخيالك بعيداً عن هذا المشهد الذي تعرف تماماً أنه مفتعل وفاشل، وستغني الآن باللغة العربية؛ لأن الجبال الشاحبة التي بدأت تتراعى أمام ناظريك تشبه جبال أبها.. وستغني كثيراً لأنك تظن أن والديك قررا أن يفاجأك بالعودة إلى السعودية، إلى رائحة الطيب والحسن في مفرق شعر جدتك، إلى التجاعيد التي تتمدد تحت عينيها وتعلق بهما دموع الحزن والفرح، إلى صوتها وهو يخفيك في حشرجته، وإلى ثوب "البوال" المزموم حيث سترمي صدرك وحيث ستقحم أنفك الصغير في كل طية أو كفة"^(١٩٠).

تكشف هذه الانتقال السردية بين البيئتين؛ عن مدى سيطرة البيئة المحلية على ذاكرة القاصة؛ فهي سرعان ما تتذكر ملامحها مع أول نظرة إلى ملامح تلك الطبيعة الأجنبية.

وتتجلى التنوعات المكانية بصورة أوضح؛ في هذه المماهة بينهما عبر السرد المتخيل..

تقول:

(١٨٩) تشبه رائحة أمي.. تشبه شجر الجنة "طفلان"، ص ٤٢ و ٤٣.

(١٩٠) نفسه، ص ٤٢-٤٣.

"ستعرف ذلك؛ لأن الخطور^{١٩١} الذي تحسسته في شعر جدتك ورقبتها نبت فجأة على زجاج النافذة الأمامية للسيارة.. تفجر من المساحتين الأماميتين.. تفرع واخضر وتكبر على كل غابات كاليفورنيا.. ونما على أكتاف الجبال التي استحالت صوراً لجدك وأعمامك وجيرانك وابن خالتك الصغير"^(١٩٢).

ومثلها في قصة (عرافة من برج الجدي)، التي قارنت فيها بين بيتين محلية وخارجية في فصل الشتاء، عبر مقارنة بين ما يجري في فصل الشتاء في مدينة ميامي في أمريكا، وما يجري في مدينة جازان في هذا الفصل كذلك، فتحدث البطلة/العرافة صديقها عمر عن هذا الموسم في مدينة جازان:

"منذ الليلة سينام الناس مبكرين يا عمر.."

سيذهبون إلى أسرهم كما يذهب الواحد منا إلى ذاكرته، سيشتري الأب قليلاً من الخبز وأدوية السعال، سيتأكد من عدد أطفاله في البيت، وسينام قبل أن تنفرد به روحه التي انفصمت عنه منذ زمن وتكثفت في سقف الحجرة، وستغلق المرأة باب الفناء الخارجي، ثم باب البيت، ثم باب غرف النوم التي أودعت فيها أطفالها، ثم ستغلق على نفسها باب الغرفة، ثم ستغلق قلبها قبل أن تنام... أما أنت فتقضي ليلك على شواطئ ميامي الصاخبة ياعمر"^(١٩٣).

وتميل الكاتبة لهذه المقارنات حتى على مستوى البيئة الداخلية كما في قصة (في صالة الانتظار)؛ إذ تقارن بين مدينتها جازان وبين العاصمة الرياض، من حيث سلوكيات الناس وتعاملهم مع الآخر في كلا المدينتين:

(^{١٩١}) الخطور : نباتات عطرية جميلة ذات روائح زكية قوية وفواحة، تعتبر من المورثات الشعبية الرائعة في منطقة جازان، تضعه المرأة الجازانية

على شعرها للزينة في الأفراح والمناسبات الخاصة.

(١٩٢) تشبه رائحة أمي.. تشبه شجر الجنة "طفلان"، ص٤٢.

(١٩٣) تشبه رائحة أمي.. تشبه شجر الجنة "عرافة من برج الجدي"، ص٣٢.

"تتذكرين معلمتك في الصف الأول الابتدائي وهي تحدثكم كثيراً عن العبادة وعن جائزة لا تُنال إلا بالسواد، وعن اسم سيُصدح به في إذاعة الصباح، وتتذكرين كيف صفق لك الطابور كثيراً وهي تعلق على صدرك سلسلاً فضياً يحمل باللغة الانجليزية أول حرف من اسمك. تتحسسين السلسال بيمينك فيما الأطفال يتراخضون حولك" (١٩٤).

هذا ما كانت تعيشه هذه الطفلة (أشواق) في بيئتها الجزائرية، أما وهي هنا بعد أن نزلت مطار الرياض؛ ف"لا أحد يصفق الآن لطالبة هي الأولى على الصف الثاني الابتدائي في مدينة تصفق أبوابها في وجه الغرباء" (١٩٥).

"تنسين أنك في الرياض، وأن القرى تخاف من إطلالة الرياض. يناديك أخوك ماجد وهو يسحب وراءه حقيبة جلدية سوداء ذات عجلات متحركة، ويقضم على تذكرة الذهاب بأطراف شفثيه.. تميلين إلى الأسفل لتدحرجي كرة صغيرة سقطت من طفل يمر بجانبك وتستقر الكرة بين كفيه.. يتأملك مبتسماً فيما والداه يجرانه من يديه ويضعان في أذنيه بعض كلمات تعرفين من خوفهما أنهما يحذرانه منك.. لا يخطر ببال قلبك أن يُجرح.. ترفعين كتفيك الهزيلين استغراباً وتمضين... تحتفين مع أخيك رويداً رويداً وسط ظلال تميزين من لغطهم ومن خطواتهم ومن الميكروفونات التي تصدح بأصواتهم وأرقام رحلاتهم أنهم بشر يمتون بشيء من الجسد لأهل قريتك في أقصى الجنوب" (١٩٦).

(١٩٤) تشبه رائحة أمي.. تشبه شجر الجنة "في صالة الانتظار"، ص ٢٠.

(١٩٥) نفسه، ص ٢٠.

(١٩٦) نفسه، ص ٢١.

رابعاً / ظاهرة الثنائية المكانية في القصة النسائية القصيرة في جازان:

- المكان المفتوح والمكان المغلق:

المكان المفتوح حيز مكاني خارجي لا تحده حدود ضيقة، وهو يشكل فضاءً رحباً، وغالباً ما يكون لوحة طبيعية في الهواء الطلق، أما المكان المغلق فهو يمثّل -غالباً- الحيز الذي يحوي حدوداً مكانية تعزله عن العالم الخارجي، ويكون محيطه أضيق بكثير بالنسبة للمكان المفتوح، وقد تكون الأماكن الضيقة مرفوضة لأنها صعبة الولوج، وقد تكون مطلوبة لأنها تتمثل الملجأ الذي يأوي إليه الإنسان بعيداً عن صحب الحياة^(١٩٧).

- التقابل المكاني:

تتجلى الثنائيات التقابلية للفضاء المكاني في قصة (الشبه الأربعة)، ضمن مجموعة (مسرحية الموت) لحضية خافي، فقد وظفت الساردة إمكانياتها في تصوير كثير من التقابلات المكانية؛ وذلك لإيصال رسالتها الشعورية إلى المتلقي عبر هذين الفضاءين المتضادين، كما اختارت المكان الثالث المحايد وهو الجامعة لتوصل رسالة أخرى تتعلق بهذا الفضاء المكاني الذي يتيح للملتحقين به الخروج من الوضع المأساوي الذي يعيشونه في الأحياز المكانية البديلة، وهو ما يعكسه الفضاء المكاني لتركيا حيث المكان/المزرعة التي يخدم فيها، والتي تلطخ ثيابه ووجهه بالطين كل يوم، وكذا المكان/المخزن الذي ينقل إليه الأحمال الثقيلة من الحبوب والثمار، ثم المنزل الذي تعيش فيه أمه وهو مأواهما، وفناء الجامعة الذي كان يجمع فيه بقايا المخلفات بعد انتهاء الدوام:

"وصل زكريا للمزرعة.. وبدأ يحمل الأكياس.."^(١٩٨).

(١٩٧) انظر: المكان في القصة الجزائرية، أوريدة عبود، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ٢٠٠٩م، ص ٤٧، وجماليات المكان، مجموعة مؤلفين، عيون المقالات، الدار البيضاء، ط ٢، ١٩٨٨م، ص ٦٢.
(١٩٨) مسرحية الموت، الشبه الأربعة، ص ٢١.

"عندما وصلت للمزرعة سارعت بوضع مذكري فوق باقي أكياس الحبوب في المخزن وانطلقت لجمع أكوم الملوخية المحصودة وتجهيزها لتنزل السوق.. اتسخ حذائي ويدي بالطين.." (١٩٩).

"رفعت رأسي.. ووجهي ملطخ بالطين.. فرأيت أنور" (٢٠٠).

"وذات يوم راقبته.. لأجده يرتدي معطفاً.. ويحمل كيساً يجمع فيه بقايا المخلفات من فناء الجامعة بعد انتهاء الدوام!". (٢٠١).

وفي الطرف الآخر؛ الفضاء المكاني لأنور ولأبيه، المتمثل في البيت الواسع الذي يحوي مكتب أبيه وفناء الحديقة الخلفي المقابل للفناء الخلفي للجامعة، حيث يجمع زكريا المخلفات لبييعها حتى يتمكن من دفع رسوم الاختبار، والكلب المدلل الذي يملكه والده ويقابله ابنه المنبوذ زكريا.

ويكشف لنا هذا التوظيف المكاني للصورتين المتقابلتين اللتين رسمتهما الساردة هشاشة الوضع الأسري؛ تتجسد في المفارقة القائمة بين تدليل الأب للكلب، وإهماله ابنه الذي من صلبه وحرمانه من أية مساعدة أو تشجيع يعينه على مواصلة مشواره التعليمي:

"غادر أنور مسرعاً لأبيه، ولكنه لم يجده في مكتبه.. وجده يداعب كلبه المدلل في فناء الحديقة الخلفي" (٢٠٢).

(١٩٩) مسرحية الموت، الشبه الأربعة، ص ٢١.

(٢٠٠) نفسه، ص ٢٢.

(٢٠١) نفسه، ص ٢٣.

(٢٠٢) نفسه، ص ٢٢.

خامساً / توظيف المكان المهني:

المكان في القصة ليس مكاناً معتاداً كالذي نعيش فيه كل يوم، ولكنه عنصر من العناصر المكونة للحدث القصصي، مهمته التنظيم الدرامي للأحداث سواء أ جاء في صورة مشهد وصفي أو مجرد إطار للأحداث، والإشارة إلى المكان دليل على أن شيئاً سيجري أو جرى من قبل، فمجرد الإشارة إليه نعلم بل ننتظر قيام حدث ما (٢٠٣).

وقد تفاعلت القصة النسائية القصيرة في منطقة جازان مع المكان المهني لاسيما المدرسة والمستشفى، فدارت السرود في هذين المكانين بصورة لافتة؛ لتعلق هذين المكانين بالمرأة في أهم عنصرين من حياتها وهما: التعليم والصحة.

○ المكان - المدرسة :

استغرق هذا الفضاء المكاني المهني أدواراً عدة لدى القاصة أميمة البدري في مجموعتها (للشمس شروق)، حيث نجد ثلاث قصص دارت أحداثها في أروقة هذا الفضاء المكاني وهي: (الظلم والابتسام) و(اليتيمة) و(مذكرات سيدة محترمة).

ففي قصة اليتيمة -على سبيل المثال- استطاعت الساردة أن تتمثل الجو المدرسي وتلازم الطفلة (اليتيمة) في هذا الجو، كاشفة عن مجريات ما يدور في هذا الفضاء المكاني؛ بهدف سبيل استدرار شفقة المتلقي تجاه هذه الطفلة المحرومة من أدنى ميزات الحياة السعيدة:

"في المدرسة يفرح الجميع.."

إلا.. أنا..!!

في الطابور يقفن بملابس زاهية.. نظيفة..

(٢٠٣) انظر: المكان في القصة الجزائرية، أوريدة عبود، ص٤٧، وجماليات المكان، ص٢٤.

.. إلا.. أنا..

.. في الفسحة.. يأكلن طعامهن..

.. وأنا.. يأكلني الجوع..

.. في الفصل.. تسأل المعلمة..

لا أحد يجيب.. إلا.. أنا!!

.. في مجلس الأمهات..

تحضر كل الأمهات..

.. إلا.. أمي..!!" (٢٠٤).

○ المكان - المستشفى:

يمثل المستشفى واحدًا من أهم "أماكن العمل المغلقة، والإنسان غالبًا ما يلجأ إلى هذه المستشفيات عند تعرضه لأزمات صحية، سواء أكانت هذه الأزمات نتيجة لأمراض مزمنة أم مؤقتة؛ ناشدًا البرء فيها، والمستشفى بوصفه مؤسسة علاجية أولًا ووقائية ثانيًا، قد فرض نفسه على واقع المجتمعات؛ ولأن الفن الروائي يحاكي المجتمعات؛ فقد تناولت كثير من الروايات المستشفى بوصفه مسرحًا لأحداثها؛ لكونه يزخر بكثير من المواقف التي يمكن استثمارها في الفن الروائي" (٢٠٥).

(٢٠٤) للشمس شروق "اليتيمة"، ص ٤٥.

(٢٠٥) الزمان والمكان في روايات نجيب الكيلاني، ص ١٨٨.

وللمستشفى وظيفة تختلف كثيراً عن وظائف الأماكن الأخرى المغلقة أو المفتوحة؛ كونه يعمل على ترميم ما حطمته هذه الأمكنة في إنسان أرهقه المكان والزمان، فكان ملجأ كل مريض، يصنع له الراحة النفسية ويقدم العلاج الأمثل لمختلف الأمراض، ولا يجد المريض في سواه حلاً سواء أكان البيت أو الشارع أو المدينة، بل فيه وحده يستشعر الاطمئنان ويأمل في الشفاء^(٢٠٦).

وتبدو مجموعة (مسرحية الموت) لخصية خافي نموذجاً لاستخدام هذا المكان المهني في إدارة مجريات الحدث، ولعل عمل الكاتبة في مهنة التمريض وتراكم تجاربها الشعورية والسلوكية في هذا المكان؛ هو ما دفعها إلى اختيار هذا الفضاء المكاني دون غيره، بحيث هيمن على ثمان قصصٍ من قصص المجموعة وهي: (كيف العيد (ص ١١) - ما كان بالأمس (ص ١٣) - القتاتل (ص ١٧) - عشر سنوات (ص ٢٥) - ذاك ما بقي لي (٢٧) - الاعتراف (ص ٢٩) - الصوت (ص ٣٣) - العيد القادم (ص ٤٣))، وقد وظفت الساردة خبرتها المهنية في السيطرة على مكونات الوصف المكاني للمستشفى، فتذكر -مثلاً- اسم المستشفى: "كان اتصال من مستشفى القوى الخاص"^(٢٠٧)، وتحدد المكان الجغرافي للصيدلية واتجاه الطوارئ في المبنى: "كانت الصيدلية في الجزء الجنوبي من المستشفى والطوارئ في الجزء الغربي"^(٢٠٨)، وتتطرق إلى تذكيرنا بالأجواء المحيطة بالمستشفى: "وفي طريق عودتي سمعت أصوات الإسعافات تضج بالخارج... وفي طريقي لغرفة استقبال الحالات الحرجة شاهدت من النافذة مالم أعرفه"^(٢٠٩).

كما تصف بداية تعاملها مع المكان من منظار دقيق؛ فتقول:

(٢٠٦) ينظر: بنية الخطاب الروائي، الشريفة حبيبة، دراسة في روايات نجيب الكيلاني، دار عالم الكتب الحديث، أربند، ٢٠١٠م، ص ٢٣٨، وبناء الشخصية والمكان في رواية ذاكرة الجسد، فلة قارة وليندة لكحل، جامعة منتوري، قسنطينة، ٢٠١١م، ص ٧٧.

(٢٠٧) مسرحية الموت، "ما كان بالأمس"، ص ١٣.

(٢٠٨) نفسه، ص ١٣.

(٢٠٩) نفسه، ص ١٣-١٤.

"بعد أن انتهينا من الاستلام من دوام الشفت [أي التناوب] الليلي للانصراف، ونبدأ الفترة الصباحية من تغيير الشراشف، وتجهيز الأدوات وتحضيرها، ومعرفة النقص، وفيم الخلل؟" (٢١٠).

ويمثل هذا الوصف الدقيق لدور الاستلام بين الممرضات؛ البداية ليوم مهني عاشه المستشفى في حالة طوارئ لاستقبال عدد من جرحى الحد الجنوبي، وقد استطاعت الساردة تصوير كل ما يكتنف المكان/المستشفى من استعدادات في اللحظة الحاسمة لحظة الطوارئ هذه، تقول:

"رن الهاتف لأرد عليه.. كان اتصال من مستشفى القوى الخاص يخبرنا: بأنه قام بإرسال "٨" سيارات.. كلهم جنود مصابون بحالات سيئة.

سارعت بإخبار الرئيس.. وباشر التجهيزات.. وأخبر إدارة التمريض لدينا.. وبادروا بالاهتمام بإرسال طقم تمريض وأطباء متخصصين، وضح قسم الطوارئ لدينا في لحظات من الاتصال للاستعداد" (٢١١).

من مجمل ما سبق نستخلص أن الساردة استطاعت أن تحيّل إلى المتلقي أبرز ملامح الفضاء المكاني/المستشفى؛ بواسطة الصور السمعية والبصرية والحركية.

لقد علق الروائي الناقد هنري جيمس على هذا الجانب من جوانب الفن القصصي بقوله: "إن تصوير المكان لا يتم بوضع طابور من الحقائق والأرقام جنباً إلى جنب؛ بل بالعودة إلى فن الفرشاة، فرشاة الرسام الذي يعتمد على التصوير" (٢١٢).

(٢١٠) مسرحية الموت، "ما كان بالأمس"، ص ١٣.

(٢١١) نفسه، ص ١٣.

(٢١٢) نظرية الرواية في الأدب الإنجليزي الحديث، هنري جيمس، ترجمة: إنجيل بطرس، مقال في مجلة الحياة الثقافية، ٦٤، تونس ١٩٧١م، ص ٧٢.

الحدث السردى

• أولاً/ مفهوم الحدث وأهميته:

الحدث في العمل القصصى هو ما تفعله الشخصيات من وقائع، ويتألف السرد من الوقائع الجزئية المرتبطة والمنظمة على نحو خاص، وهو ما يمكن أن نسميه "الإطار" plot؛ ففي كل القصص يجب أن تحدث أشياء وفق نظام ما، هذا النظام هو الذي يميز إطاراً سردياً عن آخر (٢١٣).

والحدث هو: "كل ما يؤدي إلى تغيير أمرٍ أو خلق حركةٍ أو إنتاج شيء، ويمكن تحديد الحدث بأنه لعبة قوى متواجهه أو متحالفه، تنطوي على أجزاء تشكل بدورها حالات مخالفة أو مواجهة بين الشخصيات" (٢١٤).

ولا تحمل القصة القصيرة إلا حدثاً واحداً، وقد تكتفي بتصوير لحظة شعورية نتجت عن حدث قد وقع بالفعل أو متوقع حدوثه، ولا يمكن أن تحصل الدهشة للقارئ إذا انتهى من القصة ولم يعثر فيها على حدث مهم ومحوري (٢١٥).

الحدث -إذن- هو لب العمل السردى وجوهره، والحدث لا يقدم جاهزاً دفعة واحدة، بل ينمو ويتطور ويتشكل من خلال مجرى القص، وتتعدد حلقاته درامياً لكي يتشوق المتلقي لمعرفة ما تتمخض عنها من نتائج، وهكذا تتلاحم عناصر السرد في وحدة عضوية يتصل فيها الشكل بالمضمون، وتتلاحم فيها الفكرة مع البناء (٢١٦)، فكل ما في نسيج القصة من لغة،

(٢١٣) انظر: الأدب وفنونه دراسة ونقد، عزالدين إسماعيل، دار الفكر العربى، القاهرة، ١٤٣٤هـ/٢٠١٣م، ص ٩٤، ص ١٠٤.

(٢١٤) معجم مصطلحات نقد الرواية، لطيف زيتوني، مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت، ٢٠٠٢م ص ٧٤.

(٢١٥) انظر: فن كتابة القصة، فؤاد قنديل، كتابات نقدية (١٢٣) -الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٢م، ص ٤٥.

(٢١٦) انظر: فن الرواية، محمد السيد ديب، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، ط٢، ١٤١٥هـ/١٩٩٥م، ص ٢١١.

ووصفٍ، وحوارٍ.. يجب أن يقوم على خدمة الحدث، فيساهم في تصوير الحدث وتطويره بحيث يصبح كالكائن الحي له شخصية مستقلة يمكن التعرف عليها، فالأوصاف في القصة لا تصاغ لمجرد الوصف، ولكن لتساعد الحدث على التطور، بل هي جزء من الحدث نفسه^(٢١٧).

"في كثير من الأحيان ينشأ الحدث عن موقف معين، ثم يتطور إلى نهاية معينة ومع ذلك يظل الحدث ناقصاً، فتطوره من نقطة إلى أخرى إنما يفسر لنا كيف وقع؟ ولكنه لا يفسر لنا لم وقع؟. فلماذا يستكمل الحدث وحدته -أي لكي يصبح حدثاً كاملاً- يجب أن لا يقتصر الخبر على الإجابة على الأسئلة الثلاثة المعروفة للحدث وهي: كيف وقع؟ وأين؟ ومتى؟ بل يجب أن يجيب على سؤال رابع مهم وهو: لم وقع؟ والإجابة على هذا السؤال تتطلب البحث عن الدافع أو الدوافع التي أدت إلى وقوع الحدث بالكيفية التي وقع بها، ومن ثم يتطلب البحث عن الدوافع التعرف على الشخص أو الأشخاص الذين فعلوا الحدث أو تأثروا به"^(٢١٨).

وفي أي عمل سردي؛ عادة ما تتوالى الأحداث لتعبر عن أفكار الشخصية، وعواطفها، وسلوكياتها، فالحدث المتكامل هو الذي يصور الشخصية وهي تعمل عملاً له معنى، أي تصوير الفعل والفاعل والمعنى، ولا يمكن الفصل بين هذه الأركان الثلاثة، فليس للفعل والفاعل قيمة إن لم يكشف عن مغزى الحدث ومنطقيته^(٢١٩).

(٢١٧) انظر: فن القصة القصيرة، رشاد رشدي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ٢٠٠٩م، ص ١١٥-١١٦.

(٢١٨) نفسه، ص ٢٩.

(٢١٩) نفسه، ص ٥٥، ٥٦.

● ثانياً / الحدث وخاتمة القصة:

تصور القصة القصيرة حدثاً كاملاً له وحدة، ولكي تكتمل للقصة القصيرة مقومات الفن؛ يجب أن تصور حدثاً كاملاً يجلو موقفاً معيناً، وإذن فكاتب القصة القصيرة لا يعني بسرد تاريخ حياة، أو إلقاء أضواء مختلفة على أحداث مختلفة، أو الإبانة عن زوايا متعددة للأحداث أو الشخصيات كما يفعل كاتب الرواية؛ لأن كاتب القصة القصيرة ينظر إلى الحدث من زاوية واحدة لا من عدة زوايا، ويلقي عليه ضوءاً معيناً لا عدة أضواء، وهو يهتم بتصوير موقف معين في حياة فرد أو أكثر لا بتصوير الحياة بأكملها، فالذي يعينه هو أن يجلو هذا الموقف، وأن يستشف منه معنى معيناً يريد إبرازه للقارئ، وعليه؛ فإن النهاية في القصة القصيرة تكتسب أهمية خاصة؛ إذ هي النقطة التي تتجمع فيها وتنتهي إليها خيوط الحدث كلها، فيكتسب الحدث معناه المحدد الذي يريد الكاتب الإبانة عنه، ولذلك تسمى هذه النقطة (لحظة التنوير)^(٢٢٠).

ويتجه دارسو السرديات إلى تقسيم الحدث إلى ثلاثة أنساق: نسق التتابع، ونسق التضمين، ونسق التناوب، ومن ثم يختلط الدرس السردى لعنصر الحدث ويتوازي مع دراسته من وجهة نظر الزمن ويختلطان.

وقد رأيت أن أستعين بهذه الأنساق في تحليل الأحداث في القصة النسائية الجزائرية القصيرة، علاوة على تحليل طبيعة هذه الأحداث وتطورها؛ من حيث هي وقائع ذات دوافع وبدايات وعقدة ولحظة تنوير وخاتمة، وذات فكرة وموضوع ورسالة، وسيرورة وقوع الحدث: كيف؟ أين؟ متى؟ لماذا؟ ومدى تماسك الحكمة بما تنطوي عليه من تعالقات سببية، والكشف عن مدى قدرة السارد على التأثير في المتلقي والوصول به إلى ذروة الإعجاب أو الدهشة.

(٢٢٠) انظر : فن القصة القصيرة، ص ١٠٥-١٠٦.

وتأسيسًا على ذلك؛ يمكن القول: إن القاصة الجازانية ؛ نوّعت في توظيف عنصر الحدث وبناء حبكتها، فنجد -على سبيل المثال- في المجموعة القصصية (للشمس شروق) للقاصة أميمة البدري الأنساق الحديثة التالية:

- **نسق التتابع:** وتندرج أحداث قصة (صفاء) ضمن هذا النسق، حيث تتابع

أحداث القصة في إطارها الزمني ابتداءً من لحظة نزول المطر ونقاء الجو وسقيا الأرض واغتسال الشارع وصفاء النفوس... حتى الغاية النهائية من سرد الحدث وهو حصول الوضوح والتجلي في الكون والإنسان، تقول:

"نزل المطر..

وكل شيء.. اغتسل..

الأرض..

الشارع..

وحتى النفوس..

فبدت أكثر وضوحًا.. وتجليًا.."^(٢٢١).

- **نسق التناوب:** كما في قصة (الظلم والابتسام) لأميمة البدري، إذ يبدأ

الحدث بالمشهد الأول؛ حيث ابتسام في مدرستها تدير حوارًا داخليًا مع نفسها عن ظروفها التي تعيشها منقطعةً عن أبيها، ويتداخل هذا المشهد مع مشهد سابق من ذكرياتها على نسق التناوب، حيث تطرأ في مخيلتها صورة أمها وهي تصفف لها جدائلها وتضمها إلى صدرها:

"تقتعد الطاولة الثالثة.. لم يجيء أحد بعد.. تحلق في الكراسي العشرة المتأكلة..

شباك الصف المخلوع.. وهذه السبورة وفي منتصفها مخطوط بعناية "فضل الأم"..

(٢٢١) للشمس شروق، "صفاء"، ص ٦٧.

تركز بصرها.. يجيش صدرها.. وتردد: أمي.. أمي.. لقد كتبت جيدًا في هذا الموضوع..
ليت كل المواد التي ندرسها تكون عن الأم فقط.

ترتب بأطراف أصابعها شعرها المتناثر.. وهذه الخصلات المنسدلة فوق مساحة
جبينها.. تظفره.. جديلة طفلة قروية سمراء..

أمي دائما تصفف لي شعري.. تضميني لصدرها.. ويتنابني إحساس حميم.. أتمنى أن
يتوقف الزمن عند هذا الحد" (٢٢٢).

وعلى نسق التناوب تعود ثانية إلى قاعة الصف في المشهد الأول:

"تنبه لامتلاء حجرة الصف.. يمضي اليوم كثيبًا خاملاً" (٢٢٣).

يأتي المشهد الرابع في المنزل، حيث البيت ووحشته وجدتها العجوز وأرضية البيت
الحشنة، وكل شيء في هذا المشهد يوحي بالخوف والفرع والتوتر والقلق: حشرات - شخير -
خشونة الأرضية - الظلام إلا من بصيص فتيل - عواء الليل:

"فتحت عينيها في ظلام دامس.. وقبس نور يغالب الظلمة.

حشرات سوداء تقذف نفسها في اللهب.. أزيز أجنتها يخترق جدران الصمت..
المهاجس تأكل رأسها في طنين حاد.. عواء ليل.. وصوت شخير.. يمزقان أسدار السكون..
تجول برأسها في زوايا البيت الطيني.. تحملق في جسد جدتها المتجعد.. نسمات قروية تتحاور
مع طرف الفتيل المشتعل.. يتمايل خيالها المعكوس على الجدار.. ينتفض نبضها.. (٢٢٤).

وتنتقل الساردة في المشهد الخامس إلى قصة فراق أمها لهم وخروجها من بيتها مع
زوجها الجديد، تاركة إياها وأخاها الصغير (ذا الأربع السنوات) في رعاية جدتها العجوز التي

(٢٢٢) للشمس شروق، "الظلم والابتسام"، ص ٣٢.

(٢٢٣) نفسه، ص ٣٢.

(٢٢٤) نفسه، ص ٣٢-٣٣.

لا تقوى على شيء، وفي هذا المشهد أيضًا يحضر ذكر أبيها الذي فارقهم ليرتبط بامرأة أخرى.

إن الحدث في هذا المشهد يصور الآثار العاطفية لتلك العلاقة التي افتقدتها مع أمها:

"ينتابها حنين لذلك الإحساس الحميم.. وتلك الإغفاءة/الحلم.. (أين أنت يا أمي.. بيني وبينك برارٍ وقفار.. وليالٍ معتمة.. ومساحات خوف كبيرة.. من ذلك البدين الذي سرقتك مني.. أكرهه.. أخافه.. وأخاف حتى الفقاعات المتطايرة من فمه...)

زمن لقاءاتها معها.. لا تتجاوز حلمًا.. وإحساسًا حميمًا.. يتهدج صوتها.. تنسكب قطرات كما (الأسيد)"(٢٢٥).

وفي المقابل يتحول المشهد أيضًا إلى الأب ليشترك الأم، ولتضح كيف صنعا مأساة ولديهما/ابتسام وأخيها:

"تتلمس شعره الأجدد.. تهدده لينام.. تتأمل قسمات وجهه وسط السواد.. (عينك وشعرك.. وثرعك الصغير كلامح أبي.. والذي ذاك الذي لا يكتمل اسمي واسمك إلا به.. سنوات عديدة لم أره فيها.. لقد كبرنا يا أبي.. وكبرت ملامحنا.. وكبرت مساحة اليتيم والخوف فينا)"(٢٢٦).

ففي هذا المشهد تتجلى العقدة عبر تناوب سرد الأحداث التي ترددت بين الماضي والحاضر؛ لتبرز سببية المعاناة ماثلة للعيان بعد هذا المشهد، ثم تنقلنا الساردة إلى المشهد الأخير الذي تتضح فيه معالم اللحظة الأخيرة/ لحظة التنوير وانكشاف المأساة، حين يهوي برق خاطف يحرق البيت فتصرخ هي وتستغيث ولا مغيث:

"وفجأة لا أب.. لا أم.. لا حلم.. ولا بيت صغير.."

(٢٢٥) للشمس شروق، "الظلم والابتسام"، ص ٣٣.

(٢٢٦) نفسه، ص ٣٣.

تفرغ من إغفاءتها.. شيء ما يهوي في أعماقها.. وسائل مالح يقطر من عينيها..
تمسحه براحة يديها.. لكنه يأبى أن يكف.. يعاودها الحنين.. صورة والدها الذي هجرها
وأخاها الصغير هكذا دونما مبرر – يقولون إنه تزوج.. ووالدتها والبراري المقفرة.. وذلك الزوج
البدين.. والوسائل المتطائر من فمه.. يوماً ما كانت تجمعهم جدران أربعة.

مسكينة أنت يا ابتسام.. ترى لماذا أسموني ابتسام؟! لماذا ظلموني!؟

.. لا مجيب سوى حفيف أشجار القرية.. وعواء جائع خلف بقايا العتمة..^(٢٢٧).

- نسق التضمين: بموجب نسق التضمين تسوق لنا الكاتبة أميمة البدري

حكايتها في قصة (مواسم الفرح)، بتصوير قصة ارتباطها بزواج لم تتناسب حياتها معه،
ومن ثم تصور حجم المأساة التي عاشتها بفعل هذا الزواج غير المقنع، فتورد قصصاً
متداخلة تنقل القارئ إلى آفاق عجائبية أسطورية، فهناك مراكب الشمس التي تبحر
إلى جهة غير معلومة المكان في الخارطة إلى مكان مجهول حيث نجوم السماء تتهاوى
وتغادر الكون:

"والمركب السرمدى يتهادى وسط البحر بكآبة.. وربان المركب -مركبي- كان
وحشاً ذا مخالب فولاذية.. متعطشاً للدماء الحمراء.. وعديمة اللون.. المألحة.. ربان
مركبي كان وحشاً أرقط.. أحذب الظهر.. عريضاً.. وبعين واحدة.."^(٢٢٨).

إن الرموز المضمنة في هذا الحدث تعمق سيرورة القصة باتجاه المصير الذي
واجهته هذه الفتاة من ذلك الزواج فهو يعكس مستويات مختلفة من الرعب والضياع
والغياب الوجودي (زوال الذات)، ومن جهة ثانية أوردت الساردة رموزاً مضمنة
أخرى في المشهد الرابع، وهي صورة ذلك الوحش وهو يخنق بإحدى يديه زهرة وباليد

(٢٢٧) للشمس شروق، "الظلم والابتسام"، ص ٣٤.

(٢٢٨) للشمس شروق، "مواسم الفرح"، ص ١٥.

الأخرى هرة؛ ليكتمل مشهد القسوة الذي أرادت الساردة أن تنقلنا إلى جوه بهذه المشاهد الثلاثة، حيث قسوة هذا الزوج التي طالت الإنسان ثم امتدت إلى العناصر الجمالية والمسألة الأخرى: النبات/الزهرة والحيوان/الهرة:

"وحشي يدخل عليّ بمنظره المقزز.. خانقًا بقبضة يده زهرةً غضة.. وباليد الأخرى هرة مسالمة لا تموء.. ولكنها تصرخ وتستغيث.. كان صراخها يشرخ صدري" (٢٢٩).

وفي (مجموعة السفر في ليل الأحزان) لنجوى هاشم؛ يتضاءل دور الحدث على حساب درامية اللغة، ومن ثم يتباطأ سير الحدث، وتقل الحبكة وتنمو اللغة برمزياتها، وفي "الليل وموال الفرح" (٢٣٠)؛ تسيطر لغة الحوار على الحدث، وتمضي اللغة في بنائها الحوارية دون تنمية للحدث، والصراع يدور في فكر البطلة لا في أحداث الحكاية.

وفي السياق ذاته تأتي قصة (حمى ليلة ساخنة) - وإن كانت سطوة اللغة أقل حضورًا- بحيث يتناوب الحدث واللغة الأدوار، والحوار موضوعي يدور في إطار الحدث ويؤثر في مساره، لكنه سرعان ما يعود للحوار الداخلي فيتوقف بناء الحدث.

ويبرز نسق التضمين في قصة (حمى ليلة ساخنة)؛ ليؤدي دورًا يعمق الحدث ويقوي موقف البطلة/سامية تجاه قضايا تعكس سلبية المجتمع في تعامله مع الفتاة ونظرته لها وتمييزه بين مكانتها ومكانة الشاب، ويدور الحدث حول إشكالية تعانيتها سامية، وهي أحقيتها في اختيار الزوج حيث تبرز سلطة الأب "السلطة الذكورية" لتقرر مصير ابنته:

"سامية الزواج بعد العيد!"

لهجة أبي.. كانت حاسمة رغم مرور عام على الخطوبة، لم أكن أنتظر أن يتم كل شيء سريعًا.. أعرف اسم العريس ولكنني لم أكن أعلم.. كيف هو؟. ما شكله؟.

(٢٢٩) للشمس شروق، "مواسم الفرح"، ص ١٦.

(٢٣٠) السفر في ليل الأحزان "الليل وموال الفرح"، ص ١٩.

- الإرادة الإرادة.. لم يكن أحد يسكنني في تلك الفترة لأرفض، لم يكن هناك إيمان كافٍ بالرفض ومعناه.. رفضت..

لا أريد أن أتزوج..

- البنت ما لها إلا الزواج.. والولد كويس ونحن نعرف أباه..

- كالصاعقة جاءني الرد كالزلزال، رددت من سأأتزوج؟ البطل أم أباه؟. مثل

أسطوري تلوكة الألسن.. هذا الشبل من ذاك الأسد.. وكان الفرح.. وحاولت أن أتأقلم معه من خلال المثل ولكن!“(٢٣١).

هذا المشهد يلخص المضمون السردي للقصة، إذ تتوارد المشاهد لعرض هذه الصورة وتحليلها ووصفها، ولعل الساردة أرادت أن تعزز موقف البطلة في معركتها الاجتماعية هذه؛ فلجأت إلى تضمين مشهد آخر يتضمن قصة أخرى تتشابه معها من حيث الإشكالية والموقف تجاه المرأة، لتضيف بعدًا آخر من أبعاد جنائية المجتمع والسلطة الاجتماعية على الفتاة:

"العشاء جاهز.. كلهم جلسوا على السفرة.. جلست ثم بدأوا في تناول الطعام وبدأت اللحظة الفارحة بالاندماج تفقده أهميته.. ويسرح الجميع مع المسلسل العربي.. البطل يناكف أباه للزواج ممن يحب.. الوالد يعترض..

- أنا قررت أتجوز..

- تتجوز مين؟

- عفاف يا بابا.. زميلتي في الشغل..

- مين هي عفاف.. مين باباها - ييشغل إيه..؟

العيون مشدودة إلى التلفزيون.. تلتهم الطعام دون أن تشعر.. يسخن الحوار:

- يا بابا الإنسان مش بأبوه.. عفاف زميلتي.. وأنا عرفها... كويس..

(٢٣١) السفر في ليل الأحران "حمى ليلة ساخنة"، ص ٤٦.

- طيب ممكن أشوفها.. وأقعد معها..؟

- وماله يا بابا.. بس في...

- في إيه يا ولد؟

- عفاف مطلق.

توقفت الصورة والأب وهو يصرخ من الدهشة.. وانتهت الحلقة.

- ابني يتجوز وحدة مطلق؟

بدأ النقاش المعتاد على المسلسل.. سخن الحوار عمتي:

- ولد ما يستاهل يتجوز وحدة مطلق زايد أمرجال^{٢٣٢}.

تدخلت إحدى القريبات:

- الناس مش رايحين يرحمونه..

- تكتسب المسألة صفة الجدية.. تناثرت الكلمات.. كلهم يدلون بأصواتهم..

الكل أصبح طلق اللسان.. المطلقة لا كيان لها في المجتمع^(٢٣٣).

وعلى هذا المنوال أيضاً يجري السرد في قصة (عندما يعود الليل بأحزانه)، وقصة (أهداب الحلم والأساطير) للكاتبة نفسها.

وفي بناء الحدث عند حضية خافي في مجموعتها (مسرحية الموت) تتكشف المشاهد باتجاه عرض موضوعات اجتماعية واقعية عايشتها القاصة معايشة مباشرة؛ كونها تعمل في مجال التمريض، مما أكسبها معرفة عميقة ودقيقة انعكست في تركيزها على انتقاء موضوعات القصص، كما انعكس ذلك في قدرتها على إحكام الحبكة وبناء الحدث، بهدف الوصول إلى

(٢٣٢) أمرجال : كلمة تعني: (الرجال)، عُرفت ب(أم) وفقا لإحدى اللهجات الجزائرية الجارية على لغة تهامة.

(٢٣٣) السفر في ليل الأحزان، "حمى ليلة ساخنة"، ص ٤٩-٥٠.

التأثير في المتلقي ونقل الشعور الذي عايشته إليه، سواء أكان ذلك الشعور هو عاطفة الرحمة كما في قصة (كيف العيد؟)، و قصة (مسرحة الموت)، أو الكشف والتبيين لخطأ اجتماعي مورس وأرادت لفت النظر إليه، كما في قصة (عشر سنوات) وقصة (الشبه الأربعون)، وهكذا دواليك.

وقد تمكنت الساردة بواسطة تنويع أنساق بناء الحدث في مجموعتها هذه؛ من التوصل إلى إحكام بنيتها السردية في إطار الحدث، ويظهر أن نسق التتابع هو النسق المسيطر على بُنى سردياتها مثل قصة (كيف العيد؟)، وقصة (القاتل)، وقصة (ذاك ما بقي لي)، وقصة (ج.م.ع).

ففي قصة (كيف العيد؟)؛ تتتابع الأحداث بسلاسة زمنية، ابتداءً من لحظة دخول الأم المستشفى لزيارة ابنتها:

"اقتربت منها ووضعت يدي على رأسها.. فتحت عينيها.. وتبسمت مشيرة إليّ بتناول دفترها وقلهما فأمسكت لها دفترها.. وتناولت قلمها وبدأت تكتب لي.. كان خطها سيئاً نوعاً ما ولكنه يُقرأ"^(٢٣٤).

وينتهي المشهد السردى الأول ليعقبه مشهد حوارى صامت، حين كتبت الطفلة ردّاً على سؤال أمها:

"رغم إصابتها كيف العيد في الخارج؟ ألا يزال كما هو؟"^(٢٣٥).

ويتحول الحوار في المشهد الثالث إلى حوار مسموع:

"اقتربت منها وقلت: العيد يكفيك عندي أنا"^(٢٣٦).

(٢٣٤) مسرحة الموت، "كيف العيد؟"، ص ١١.

(٢٣٥) نفسه، ص ١١.

(٢٣٦) نفسه، ص ١١.

وتجرح القصة في مشهدها الأخير إلى تغليب بنية الحوار الصامت حين كتبت الطفلة آخر سطر لها تضمن آخر لحظة في حياتها:

"اقتربي يا أمي... لأقبلك قبلة العيد..."(٢٣٧).

ويسدل الستار على المشهد الأخير لهذه الطفلة في مشهد سردي وصفي:

"دنوت منها.. ولكن حجبتني عنها أنابيب الأكسجين.. فسقطت دمعة على خدها، فجأة أسقطت القلم وأغلقت عينيها"(٢٣٨).

ويمكن أن نأخذ نموذجًا آخر من قصة (ما كان بالأمس) لحضية خافي، إذ تستهل الساردة المشهد الأخير بوصف ما آل إليه وضعها (البطلة) الصحي:

"استيقظت لأرى الدنيا بعين واحدة. استيقظت لأسير في كرسي متحرك. استيقظت لأتناول طعامي بيد واحدة"(٢٣٩).

كان هذا هو المشهد الناتج بسبب ما تعرضت له هذه الممرضة في المستشفى، وهو المشهد الأخير مرسومًا عبر تقنية التناوب التي أرادت الساردة أن تحرك به مجريات الحدث وتؤرجحه زمنيًا متنقلة بين ثناياه، لتبدأ بعد هذا المشهد القصة من أولها:

"كان يوماً عادياً بدأناه كغيره من الأيام كنت أنا يومها وزميلتان وأربعة من زملاء ونائبه في صبيحة ذلك اليوم"(٢٤٠).

تسوق بعد ذلك صلب الحكاية/الحدث الرئيس؛ لتضع القارئ أمام مجريات الوقائع التي نتج عنها المآل الذي وصلت إليه في المشهد الأول، وتمر من خلال ذلك بمشهد يصف غرفة

(٢٣٧) مسرحية الموت، "كيف العيد؟"، ص ١١.

(٢٣٨) نفسه، ص ١١.

(٢٣٩) مسرحية الموت، "ما كان بالأمس"، حضية عبده خافي، ص ١٣.

(٢٤٠) نفسه، ص ١٣.

التمريض وما يدور فيها، ثم مشهد وصول سيارة الإسعاف تحمل جرحى من الحد الجنوبي، والاستعدادات التي قام بها المستشفى ليعلن حالة الطوارئ وتهيئة الغرف لاستقبالهم وإجراء اللازم معهم، ودورها الفاعل في هذه المشاهد كلها:

"رن الهاتف لأرد عليه.. كان اتصالاً من مستشفى القوى الخاص بخبرنا: بأنه قام بإرسال " ٨ " سيارات اسعاف.. كلهم جنود مصابون بحالات سيئة.. سارعت بإخبار الرئيس.. وباشر التجهيزات.. وأخبر إدارة التمريض لدينا وبادروا بالاهتمام بإرسال طاقم تمريض وأطباء متخصصين، وضع قسم الطوارئ لدينا في لحظات من الاتصال للاستعداد.

أخذت أنا أوراق الصيدلية لبعض الأدوية الناقصة.. وتوجهت لإحضارها من الصيدلية.. كانت الصيدلية في الجزء الجنوبي من المستشفى والطوارئ في الجزء الغربي.. فسارعت للحصول على الأدوية.. والعودة بسرعة.. وفي طريق عودتي سمعت أصوات الإسعافات تضح بالخارج.

دخلت بسرعة واضعةً الأدوية في الثلاجة.. وفي طريقي لغرفة استقبال الحالات الحرجة شاهدت من النافذة مالم أعرفه" (٢٤١).

ثم تعود الساردة لحكاية القصة في نسق تناوبي كاشفة أحداث القصة من بدايتها، حيث كان أحد الجنود المسعفين محشواً بالمتفجرات، وعند محاولتهم إسعافه تفجر فيهم فقتل من قُتل وأصيب منهم من أصيب، وتتكشف لنا خطوط هذه السردية بتناوب أحداثها قاصدة بهذه التقنية شد انتباه القارئ لمتابعة أحداث الحكاية، حيث الصدمة الأولى التي يصورها ذلك المشهد الوصفي لوضع البطلة، وهو ما سيشكل دافعها لكشف المجهول من الأحداث التي تسببت بوصول البطلة إلى هذا الوضع الصحي المتردي، حيث العين الواحدة، واليد الواحدة، والقدمان المبتورتان، والكرسي المتحرك:

(٢٤١) مسرحية الموت، "ما كان بالأمس"، ص ١٣-١٤.

"عندما استيقظت بعد مكوث شهرين في غيبوبة لتزورني إحدى الناجيات زميلة لي من قسم "تنويم الباطنية" - لم تنزل يومها لوجود عجز في قسمهم من التمريض - قالت لي: إن الإسعافات عددها كان زائداً. والزائد منها كان يحمل جندياً بلا ذراع ولا أرجل.. وله إصابة في رأسه.. قد حشوا جسده بالقنابل.. والمتفجرات.. وعندما حاولوا مساعدته - ظناً منهم أنه مصاب - اكتشفوا ما كان!" (٢٤٢).

وعلى نسق التضمين نفسه تجري قصتها (مسرحية الموت) التي عاجلت قضية ياسر "اللقيط" وجناية المجتمع على هذا النوع من الأطفال، وقد استطاعت الساردة أن تنقلنا بسلاسة في أجواء حكايتها مجسدةً هذه الإشكالية وانعكاسها على نفسية ياسر "اللقيط" لتثير لدينا عاطفتين: عاطفة التعاطف مع هذا الطفل، وعاطفة مقت هذا السلوك الاجتماعي ورفضه، وإلى هنا استكملت الساردة عرض مشاهد الحدث، لكنها لم تكتف بذلك بل لجأت إلى تقنية التضمين لتعمق انعكاس هذه الظاهرة في نفسية الأطفال اللقطاء "ياسر نموذجاً"، وكيف يتحولون إلى أطفال غير أسوياء يحملون الحقد لمن يفترض أنه أحب وأقرب الناس إليهم وهي الأم:

"كنت مارا في أحد الأسواق قبل يومين ورأيت دمية فاشتريتها.

الإمام مقاطعاً ياسر: ولمّ الدمية؟

ياسر: لكي أحاكمها.

الإمام: تحاكم الدمية علام يا ولدي؟!

ياسر: جعلتها كأنها أمي وكان لا بد من محاكمتها.

الإمام: وكيف ستحاكمها؟....

(٢٤٢) مسرحية الموت، "ما كان بالأمس"، ص ١٤.

ياسر: بدأت بتقطيع كلتا يديها لتسألني الدمية: لم قطعت يدي؟

فأجيبها: لأنها هي التي حملتني ووضعتني عند باب المسجد.

ياسر: ثم أقطع رجليها لتسألني لم؟ فأجيبها: لأنها هي التي مشت بك حتى أوصلتك لترميني.

ثم أقتلع عينيها لتسألني لم؟ فأقول لها: لأنها هي التي ظلت تبحث عن مكان تضعني فيه وتراقبني حتى رأتهم أخذوني من أمام باب المسجد.

ثم أقطع كلتا أذنيها لتسألني لم؟ فأرد: لأنها سمعت الأذان فتوجهت بي للمسجد لترميني بدل أن تذكر أن هناك رباً قد وسعت رحمته كل شيء.

ثم أشق صدرها لأقتلع قلبها لتسألني: لم؟

فأقول لها: شققت صدرك فلم أجد قلباً! كان خاوياً صدرك لهذا السبب رميني.....

بكى الإمام، وبكى ياسر، ونهض الإمام تاركاً ياسر خلفه بانتظار المارة كالعادة كل يوم... يبحث عن أمه " (٢٤٣).

نخلص من هذا العرض في هذا الفصل إلى أن القصة النسوية القصيرة في جازان تفردت برسم ملامح لشخصياتها أعطت انطباعاً إيجابياً للمتلقي، وتمكنت الساردة الجازانية من بناء الشخصيات في القصة القصيرة باقتدار بشكل عام، كما استطاعت رسم ملامح لشخصياتها في ضوء تقنية التحليل النفسي. ويؤخذ على بعض قصص العينة إفراطها في اكتظاظ الشخصيات في القصة الواحدة.

وعلى مستوى المكان ظهرت غلبة الوصف المكاني في لغة السرد في بعض النماذج كما برزت ملامح البيئة الجازانية لدى الساردة الجازانية سواء على مستوى مكونات البيئة أو

(٢٤٣) مسرحية الموت، "مسرحية الموت"، ص ٤٨-٤٩.

الأماكن أو العادات والتقاليد . استطاعت الساردة - أيضا - توظيف المكان كعنصر أساسي في بنية القص ، ونوعت بين الأماكن المغلقة والمفتوحة والأماكن الداخلية(داخل المملكة) والخارجية(البلدان الأجنبية). وتميزت بتوظيف المكان المهني في قصصها .

وفي الفضاء الزماني تمكنت الساردة من استخدام عنصر الزمن باحترافية ، وتنوعت تقنية توظيف أزمنة القص المتعددة في مجموعتها بشكل عام ، وعلى مستوى القصة الواحدة، وبرزت غلبة الزمن على عناصر القص في بعض القصص.

وعلى صعيد الحدث استطاعت الساردة أن تمارس أنساق الحدث المتعددة : التابع والتضمين والتناوب، سواء بتفرد الأنساق أو المزج بينها في القصة الواحدة. لوحظ سيطرة بعض الموضوعات الاجتماعية على بنية القص ومنها العلاقة مع الآخر " الرجل "، كما عالجت بعض قصص المجموعات قضايا الغربة سواء الغربة الداخلية أو الغربة الخارجية، وتناولت عددا من القضايا الاجتماعية مثل اللقيط والطلاق واليتيم وزوج الأم والضررة وتعدد الزوجات.

الفصل الثاني : بنية الخطاب في القصة

النسائية القصيرة في منطقة جازان

المبحث الأول : التشكيل اللغوي وأنماط

السردي

المبحث الثاني : زاوية الرؤيا

التشكيل اللغوي وأنماط السرد

● أولاً/أهمية التشكيل اللغوي وأقسامه:

يتنوع السرد من حيث اللغة والأنماط تنوعاً كبيراً، وبتكامل هذه العناصر فيه تتضح معالمه لدى المتلقي؛ كما أنها تسهم في الوصول بالعمل الأدبي إلى درجة من الاستواء الفني لكي ينال قبول القارئ وقناعاته^(٢٤٤)، لذا كانت جديرة بأن تخصص بالدراسة والتحليل من خلال هذا المبحث.

ويجمع النقاد على ضرورة صياغة لغة السرد بالفصحى، مع تجنب الصنعة الكلامية، والعبارات المنمقة، إذ إن اللغة السهلة أشد تأثيراً على المتلقي من اللغة الصعبة، مع ابتعادها أيضاً عن الأسلوب الركيك الهزيل المضطرب^(٢٤٥).

وتستمد اللغة في الدرس النقدي قيمتها بوصفها المادة الأولية التي تتشكل منها النصوص، بل تعد عنصراً رئيساً في بناء الخطاب الأدبي كافة، لأنها تمنحها قيمتها الجمالية والدلالية^(٢٤٦).

وفي الفن السردى خصوصاً تمثل اللغة العنصر الأساس في تشكيل عوالمه الفنية بالتشارك مع المكونات السردية الأخرى التي ترتبط معها بعلاقة وطيدة، فيتعرف القارئ إلى صورة الشخصية بأبعادها المختلفة، ومكان الحدث وزمانه من خلالها، كما تمثل اللغة السردية عامل جذب للقراء، لأنها بمنزلة الوعاء الذي يصب الكاتب فيه أفكاره ورؤاه كاشفةً عن أسلوبه في الكتابة^(٢٤٧).

(٢٤٤) انظر: كيف نحلل القصص، ص ١٦٩.

(٢٤٥) انظر: القصة القصيرة في منطقة جازان، ص ٣٢٢-٣٢٣.

(٢٤٦) انظر: أنثى السرد، منيرة ناصر المبدل، الانتشار العربي، بيروت، ١٤٣٦هـ، ص ٣١١.

(٢٤٧) انظر: المصدر السابق، ص ٣١١.

ومن الضروري "أن يتطابق مستوى السرد مع الشخصيات ويتلاءم معها فكريًا واجتماعيًا، ومع روح العصر الذي تحاكيه، والكاتب الناجح هو الذي يراعي مستويات شخوصه الفكرية، إلى جانب مراعاته للغة هذه الشخصيات، فلا يجعل شخصية بسيطة تنطق بالحكمة، وتحدث حديث الخبير، لأنه من غير المعقول في القصة أن يجعل الكاتب شخصياته تتكلم بمستوى لغوي واحد، خصوصًا إذا كانت اللغة المستعملة غير اللغة التي تتكلم أو تفكر بها في الحياة" (٢٤٨).

"يستخدم القاص السرد في اللغة القصصية من أجل عرض الحوادث، وتقديم الشخصيات، وتصوير المناظر والمشاهد، ورسم الملامح.. فهو شكل مركزي لا يمكن الاستغناء عنه في أي عمل قصصي، والحق أن هذا الشكل اللغوي هو المستبد باللغة الروائية، إذ لو تحولت الرواية إلى حوار كلها لاستحالت إلى مسرحية" (٢٤٩).

وإذا كان القول القصصي هو أولاً قول لغوي ينهض على المستوى الإيديولوجي، وإذا كان هذا القول اللغوي يتخصص كقصصي عبر تقنيات ألحنا إليها، فهل يعني أن مسألة التخصص هذه هي مسألة شكلية؟ وكيف ننظر - من ثم - إلى هذا الإيديولوجي في علاقته بالقصص؟

لاستجلاء الإجابة عن هذه التساؤلات، ينبغي أن نعطي لمحة عن دور الراوي في السرد. "الراوي - كما نعلم - ليس هو الكاتب حرفيًا، أو هو الكاتب وقد دخل هذا الأخير عالم قصه، فوضع بينه وبين ذاته مسافة تخوله دخول هذا العالم الذي هو عالم الشخصية أو الشخصيات التي يحكي عنها، إنَّ خلق هذه المسافة وتوسل الكاتب تقنية الراوي؛ معناه تمكنه من ممارسة الإيهام بحقيقة ما يروي، والكاتب لا يمكنه أن يوهم بحقيقة ما يروي أو أن يمارس الفني إذا لم يضع هذه المسافة، فالفني ليس قول كل ما يخطر على البال، ولا كل ما يطفح به القلب، كما أن الفني ليس مجرد تقنيات تحرك زمن القص في هذا الاتجاه أو ذاك،

(٢٤٨) القصة القصيرة في منطقة جازان، ص ٣٢٢.

(٢٤٩) نفسه، ص ٣٢٢.

ولا مجرد استعارة هياكل بشرية نفرغ بها خطابنا، ولا مجرد تشكيل حوار بهذا الخطاب... بل الفني هو موقع رؤية هذه الشخصيات، من حيث لغاتها المختلفة، ودوافعها المتباينة، وهو من ثم سرد تغيره مواقع الرؤية، السرد هو كشف دواخل هذه الشخصيات، وهي ليست بالضرورة دواخل الكاتب، وهكذا تبرز أهمية الراوي في وجوده على مسافة من الكاتب، وعلى مسافة من الشخصية، أو من الشخصيات، سواء أكان هو واحدًا منها أو لم يكن" (٢٥٠).

ومن هنا يمكن القول كما ترى منيرة المبدل إن البحث عن فضاء اللغة وأتماطها في النصوص السردية ممتد وواسع غير أنه بالإمكان حصره بمساهمة لغة النصوص محل الدراسة في إبراز قضية الأنثى في المنتج السردى النسائي في السعودية. (٢٥١)

لقد قسم بعض النقاد أشكال اللغة السردية إلى: الوصف، والحوار، والأسلوب الروائي، والوصف المادي، والأسلوب التصويري، والوصف الأخلاقي، وأسلوب عرض الأحداث (٢٥٢).

وسوف يفيد الباحث بعض الإفادة من هذا التقسيم في معالجة اللغة السردية للقصة النسائية القصيرة في جازان؛ وفقًا للأشكال اللغوية التالية:

- اللغة التقريرية.
- اللغة الشعرية.
- لغة الوصف.
- لغة الحوار.

(٢٥٠) انظر: تقنيات السرد، مبنى العيد، دار الفارابي، بيروت، ط٣، ٢٠١٠م، ص٢٦٣.

(٢٥١) انظر: أنثى السرد، ص٣١١-٣١٢.

(٢٥٢) انظر: كيف نحلل القصص، ص١٦٩.

١ - اللغة التقريرية:

باستقراء لغة السرد في القصة القصيرة النسائية في منطقة جازان تصادفنا فقرات من هذا النوع وإن كانت نادرةً يسيرةً، ففي مجموعة (السفر في ليل الأبحان) لنجوى هاشم؛ يصادفنا المقطع الأول من قصة (الليل وموال الفرح) حيث تسرد بطللة القصة تقريراً وصفياً مباشراً عن اللحظة الزمنية والمناخ السائد في مدينتها:

"الليل شارف على الانتهاء.. الساعة تعلن الخامسة صباحاً.. كل ما هنالك يوحى بالهدوء.. الصيف ينتشر في المدينة، والرطوبة تتخلل كل الأشياء، المنازل، الناس، الكلمة، والحياة.. عادية الأشياء تسيطر على أعماقها.. تحاول أن تبحث عن شيء ما تعطيه حق الامتياز، عن كل ما هو مستهلك، وعادي:

أوه.. لا يوجد.. ربما تجد.. ربما تجد.."(٢٥٣).

إن هذا التقرير يقترب في لغته الواصفة من لغة النشرة الجوية، ومثله تماماً ما ورد في مجموعة (للشمس شروق) لأميمة البدرى، ففي قصتها (مذكرات سيده محترمة) تقدم نفس التقرير الوصفي للمناخ والطقس:

"بلل دمعي المنشفة التي كنت ألفتُ بها وجهي... بكيت... وبكيت... الحسرة تأكل جزءاً كبيراً من قلبي..

انطفأت الكهرباء.. فازداد الجو لهيباً.. الهدوء يخيم على المنزل الخاوي... إلا من جسدي... وبقايا روحي... والخادمة.. اختلط دمعي بعريقي.. أحاول أن أمسحهما.. الجو في الجنوب صيفاً.. لا يطاق.. لقد قرأت في جريدة اليوم أن صيف هذا العام أشد حرارة.

يتساقط.. العرق.. والدمع.. والدم..!"(٢٥٤).

١٩٠ (٢٥٣) السفر في ليل الأبحان "الليل وموال الفرح"، ص ١٩٠.

١٩١ (٢٥٤) للشمس شروق "مذكرات سيده محترمة"، ص ٦١.

ويلاحظ أن هذه اللغة تقريرية مباشرة ولا تهتم بالصور الخيالية أو المبهمة الغامضة، إنها تستند في تقريرها عن طقس ذلك اليوم إلى الصحف الرسمية وتؤكد بما أصابها بسبب الأحوال الجوية في ذلك اليوم.

ونقرأ لها تقريرًا آخر في القصة نفسها، وهي تتحدث عن جدول أعمالها اليومي في مدرستها:

"في السادسة والنصف أكون أول الحاضرات.. العم مُجَّد.. والخالة آمنة يفتتحان.. بوابة المدرسة..

حيث أذوب.. وتذوب كثير من آلامي..

سجل الحضور.. أمامي..

تدلف الوكيلة...

- صباح الخير..

- أرد بابتسامة..

تندلق باقي الوجوه.. الناسخة.. والمعلمات.. ثم المشرفة الاجتماعية.. دائمًا متأخرة..!!^(٢٥٥).

وهو سرُّ يفصح عن لغة تقريرية ليس فيها أية انعكاسات لا على الحدث ولا على نمو القصص.

وقد تلجأ الكاتبة إلى تضمين لغتها السردية بما يماثل تمامًا ما يخطط له مدراء المدارس في مخططاتهم اليومية تقول:

(٢٥٥) للشمس شروق "مذكرات سيدة محترمة"، ص ٦٢.

"عندما تستيقظ في الخامسة مساءً تبدأ لتخطيط العمل في اليوم التالي..

كيف تشيع الفرح والتفاؤل في معلماتها...؟.

كيف تكون عملية أكثر؟.

كيف تسعد طالبات القرية وماذا ستقدم في حفل مجلس أمهات الطالبات؟." (٢٥٦).

وفي مجموعة (مسرحية الموت) نجد قصة (ما كان بالأمس) حيث تقوم الساردة بإعطاء تقرير سردي لمجريات قصة حدثت في المستشفى، وهي بهذا تسجل اللحظة التي حدثت فيها القصة فتسرد في لغة تقريرية ما دار في ذلك اليوم:

"استيقظت لأرى الدنيا بعين واحدة. استيقظت لأسير في كرسي متحرك. استيقظت لأتناول طعامي بيد واحدة.

كان يوماً عادياً بدأناه كغيره من الأيام، كنت أنا يومها وزميلتان وأربعة من الزملاء ونائبه في صبيحة ذلك اليوم.

بعد أن انتهينا من الاستلام من دوام الشفت الليلي للانصراف ونبداً الفترة الصباحية من تغيير الشراشف. وتجهيز الأدوات. وتحضيرها. ومعرفة أين النقص. وفيم الخلل؟" (٢٥٧).

إنها بهذه اللغة تعطينا تقريراً مفصلاً عن يوميات عملها قبل أن تحدث كارثة أصابتها في ذلك اليوم، حيث صارت بعدها نصف إنسان: بعين واحدة، ويد واحدة، وكرسي متحرك.

(٢٥٦) للشمس شروق "مذكرات سيده محترمة"، ص ٦٤.

(٢٥٧) مسرحية الموت، "ما كان بالأمس"، ص ١٣.

٢ - اللغة الشعرية:

تتجلى اللغة الشعرية واضحة مع نجوى هاشم على امتداد قصص مجموعتها (السفر في ليل الأحزان)؛ حتى تكاد تصير سمة أسلوبية عندها، وفي أي جزء من أجزاء هذه المجموعة تحط رحلك؛ تجد متعة لغوية تكسو الحدث وتحتوي المدلول، ويمكن اختيار بعض نماذج من المجموعة دليلاً على هذا المستوى الأسلوبى الذي طوع لغة الشعر للغة السرد، تقول:

"يا لروعة القدر!!"

في أعماقها ضجيج.. ضجيج.. كل شيء يصرخ.. الغرفة.. تختبئ في الزوايا.. تلبس كل الأشياء.. تبدو الهموم رائعة في هذه الأمسية المخملية.. تعاودها أمواج الحزن الهادرة..
تعانق شواطئ عينيها.. تتأوه بعمق" (٢٥٨).

إن هذا النص بني بناءً شعرياً يتميز بشاعرية مرهفة من تداخل أجناسي بين السرد والشعر واستعارات ممتدة في ثناياه كتمدد أحزانها في زوايا غرفتها، إن ضجيج الأعماق، وصراخ العقل والروح والوجدان، والأمسية المخملية وأمواج الحزن الهادرة التي تعانق شواطئ عينيها المتأوه بعمق.. كل هذه صور توحى بشعرية النص، إنها تمثل مستوىً بلاغيًا عاليًا في لغة السرد.

ويعلق طلعت صبح السيد على لغة نجوى هاشم الشعرية في هذا النص وفي مجموعتها القصصية بشكل عام بقوله :

والحقيقة أنه باستعراض مجموعة الكاتبة نجوى على وجه الخصوص ، تبدو ظاهرة تتصل بالأداء والتصوير ، إذ تغلب على قصصها شاعرية في الأداء والتصوير ، وتسري فيها

(٢٥٨) السفر في ليل الأحزان "السفر في ليل الأحزان"، ص ٧-٨.

موسيقى خفية ، وأن النغمة الشعرية تتردد في مجموعتها كثيراً في الوصف والسرد والوقوف
عند مناظر الطبيعة .^{٢٥٩}

وعلى الشاكلة التعبيرية ذاتها تقول:

"لا تجيب.. تسرح إلى البعيد، وتسترخي، لتطارد خواطرها في الظلام.. تسافر في ليل
الأحزان.. يتمدد الصمت في المساحة الواسعة من حولها.. يأتي الصوت من بعيد، يعيد
الحياة إلى نفسها المتخدره، ويفيقها.. ينطلق صوت أم كلثوم حزينا، فرحاً، يتناقض مع الليل
والظلام، والخواطر المتدفقة"^(٢٦٠).

إن هذا الشكل التعبيري أشبه بمقطوعة شعرية لا تقل روعة عن مقطوعة أم كلثوم التي
يذكرنا بها هذا المقطع.

وهكذا نرى هذا النسق من الصياغة يسير على امتداد المجموعة، إلى أن نلتقي في قصة
(الليل وموال الفرح) بالنص التالي:

"يسقط الضجيج سقوطاً مباشراً عليها.. تحاول تجاوزه، بالتدقيق في فرح اللحظة،
وهدوء البال.. تشعر أن العالم كله ملكها، وهذه المدينة كلها تحت تصرفها.. إنها قادرة على
أن تحاور النجوم.. تسكن البحر.. تنتشي بالنسيم.. تشعر أن الحب في هذه المدينة ينتشر
هنا، وهناك، للقدام، للمغادر، للأرض، للأشجار للعطاء، للصدق، للكرامية.." ^(٢٦١).

إن هذا الأفق اللغوي العالي في الصياغة يشي بشاعرية الساردة:

إنها قادرة على أن تحاور النجوم..

(^{٢٥٩}) القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية بين الرومانسية والواقعية ، طلعت صبح السيد ، نادي الطائف الأدبي، ١٩٨٨م،
ص١٦٣-١٦٤.

(٢٦٠) السفر في ليل الأحزان "السفر في ليل الأحزان"، ص١٢.

(٢٦١) السفر في ليل الأحزان "الليل وموال الفرح"، ص٢٧.

تسكن البحر..

تنتشي بالنسيم..

تشعر أن الحب في هذه المدينة

ينتثر هنا

وهناك

للقادم

للمغادر

للأرض

للأشجار للعطاء

للصدق

للكراهية..

إن لم تكن هذه شعرية اللغة السردية ؟ فأين ستكون ؟..

ومن الملاحظ أن هذا المستوى اللغوي المنظوم بالموسيقى والتصوير متوفر لدى أميمة
البدري في مجموعتها (للشمس شروق)، وخصوصًا في قصة (الظلم والابتسام) حيث تتجلى
موسيقى الجمل المقفاة التي توحى باستواء نغمي في لغة السرد، على النحو التالي:

"مسكينة أنت يا ابتسام.. ترى لماذا أسمعوني ابتسام.. لماذا ظلموني؟!... لا مجيب
سوى حفيف اشجار القرية.. وعواء جائع خلف بقايا العتمة.

.. تتعاقب حزينة الأيام.. كبرت ثلاث سنوات ابتسام.. وصغر كل ما فيها ألف

عام..

.. كخيال مائة^{٢٦٢} غدت وخواء مفرع يصرخ منها..

.. نوبات هياج عنيفة تعثرها..^{٢٦٣}..

وبإعادة تركيبه تتبين محاسن تقفيته:

مسكينة أنت يا ابتسام..

ترى لماذا أسموني ابتسام..//

لماذا ظلموني.؟!//

لا مجيب سوى حفيف اشجار القرية..

وعواء جائع خلف بقايا العتمة..//

تتعاقب حزينة الأيام..

كبرت ثلاث سنوات ابتسام..

وصغر كل ما فيها ألف عام..//

كخيال مائة غدت//

وخواء مفرع يصرخ منها..

(^{٢٦٢}) وخيال مائة: هي دمية على شكل إنسان مصنوعة من القش المخبأ في ثياب تستخدم عادة لإخافة الطيور، وتسمى في بعض

البلدان (الفزاعة).

(^{٢٦٣}) للشمس شروق، "الظلم والابتسام"، ص ٣٤.

نوبات هياج عنيفة تعزيها. //

وفي لحظة معينة من الحكيم؛ تتحول اللغة الساردة -وفقًا للتداخل الأجناسي- من المزج بين اللغة السردية واللغة الوصفية إلى ما يشبه الشعر المسرود في قصتها (إنسان) فتقول:

"همستُ إليه..

وقالت:

أنت تمنح حياتي معنى آخر..

كلماتك..

تنزل في نفسي بردًا..

وسلامًا..

ابتسامتك..

تحيل ظلامي.. نورًا.. وضياءً

وليلي أقمارًا.. ونجومًا..

أنفاسك.. تعطر الأجواء..

همساتك.. تشعل حرائق قلبي..

العمر معك..

ثوانٍ لا تنسى..

تمنحني مذاقًا آخر..

للحب..

للسداقة..

للأيام..

أنت..

تغير مجرى الدم في عروقي..^{«(٢٦٤)»}.

ويتكرر هذا النموذج في قصة (سفر):

"أدمنتُ السفر..

والرحيل..

والاستقرار..

وهل السفر: استقرار؟

نعم.. حين يكون إليك..

إلى مدائن قلبك..

.. وصفائك..

.. ونقاء روحك..^{«(٢٦٥)»}.

(٢٦٤) للشمس شروق، إنسان، ص٥٥.

(٢٦٥) نفسه، ص٥٧.

وتتميز مجموعة (تشبه رائحة أمي.. تشبه شجر الجنة) لسهام عريشي؛ بلغة شعرية ترتقي إلى التصوير الجمالي على امتداد قصصها، ففي قصة (أشياء أريدك تعرفها) تتجلى هذه اللغة منذ البداية؛ متساوقة عبر نظم في يعتمد على التصوير بدرجة أساسية، فتقول:

"أتوق إلى الكتابة..."

وإلى مطر القلق حيث تستدره مزن الأسئلة..

إلى الواحات المغضنة بوحاء، وإلى المواسم المزروعة في كبد الشعر.

إلى شمسٍ تنبت بين أصابعي، وإلى رملٍ يندس في تلافيف هذا الهيجان.

إلى ليلٍ أقشر عنه الكدر والضيق وما تأكل من سهر.

أشتاق إلى القمر..

كأنه زمام فضي يبرق على أنف حسناء، ولا تنفك تضيء به أعراس الجنوب"^(٢٦٦).

وفي لحظة إبحار وإحباط؛ تتجلى اللغة الشعرية في الصفحة الثالثة من هذا النص حين صرخت فيه:

"لم يعد لأي شيء بيننا الآن معنى - قدر الحب أنه كلما جاء يفنى!"^(٢٦٧).

وفي المقطوعة رقم (٣) من القصة نفسها في مفتحها؛ تقول بلغة سردية شعرية:

"قال لي صديقي الشرقي وهو يصنع المراكب الورقية على ساحل فمي:

الأفكار تنتقل بالعدوى، والعواطف مرض"^(٢٦٨).

(٢٦٦) تشبه رائحة أمي .. تشبه شجر الجنة "أشياء أريدك أن تعرفها" ص ٥١.

(٢٦٧) نفسه ، ص ٥٣.

(٢٦٨) نفسه ، ص ٥٧.

فها هنا صورة شعرية جعلت فيها الساردة من فم البطلة ساحلاً، وجعلت صديقها الشرقي يصنع المراكب، مراكب الأحلام ويسيرها على هذا الشاطئ.

كما نصادف صوراً أخرى تمزج الكاتبة فيها بين منتجات العلم الحديث ولغتها التصويرية حيث ذبذبات الأفكار، وضغطة زر الإقفال، وصندوقها البريدي، وإخراص فم حاسوبها، ومناعة الحب، وكريات الفكر البيضاء، ودماء القناعات الشخصية، كل هذا في نص واحد وكأننا في مختبر حاسوبي-طبي-شعوري:

"ولم أشأ أن أصدقه أو أكذبه؛ بل لم يأخذ مني التذبذب في أفكاري تلك أكثر من ضغطة زر لأقفل بها صندوق بريدي فحسب، بل وأخرس فم حاسوبي بكامله، لأني كنت حينها أغص بمناعة الحب الذاتية، وأرمي كريات الفكر البيضاء في دماء قناعاتي الشخصية، تلك القناعات التي آثرت أن أتحملي بها ذات حب وثارته على ذات فراق.

ترى هل يغير الحب قناعتنا القديمة؟

لا أبداً يا صديقي، ليس إن لم يكن هو القناعة الأكثر استثناءً فينا.

وبرغم كل ذلك بدأنا..

تماماً كما تطفو بجعة بيضاء على صدر بحيرة في الخريف..^(٢٦٩).

يقول من هذه الصورة الحسية العلمية تلك الصورة الطبيعية لتلك البجعة البيضاء وهي

تطفو على صدر البحيرة: "تماماً كما تطفو بجعة بيضاء على صدر بحيرة في الخريف".

ولتبين قدرة الساردة على نسج خيوط لغتها بشعرية عالية سأورد نموذجاً للمقطع الأول

والثاني والثالث من قصتها/قصيدها (تشبهنا أقدارنا):

(٢٦٩) تشبه رائحة أُمِّي .. تشبه شجر الجنة "أشياء أريدك أن تعرفها" ، ص ٥٧.

(١)

"صخب المطر وهو يجلد بسياط رعدده فوق ظهور المنازل المنهكة فتفزح لوقعه الشوارع وتختبئ تحت أرجل الراكضين نحو سكن وأمان. الريح تهجر الجبال وتحت السير نحو القرية التي اعتمرت الجفاف منذ شهور وعقدت بينها وبين المطر صلح استسقاء أقسم ألا يخون وعده إلا بعاصفة لا هدوء قبلها إلا سكون الأرض جذبًا.. يطأ المطر الأرض وتعلق رجله اليمنى في الوادي، فيكون السيل، ورائحة تحرض على انهمار داخلي. يضرب البرق بأنفاسه جذوع أشجار تطاول الدار وتنحني لتقبل وجه الأرصفة الطينية، وتتشبث الأغصان بعمود الإنارة الوحيد فينطفئ كل شيء.

أطبقت عيني بشدة فلا ترى محاجري سوى لون النار ودائرة ذات مائة حلقة وحلقة. بدأت الحلقة الأولى مع هطول المطر كبيرة بحجم عذق ذرة ثم أخذت تصغر وتصغر حتى غدت نقطة حمراء تزيد توهجًا كلما عصرت جفني بقسوة. حشوت أذني بكلام مهووس يتعالى لغطه في محاولة يائسة عله يطغى على ضحكة الرعد المرعبة. لم يعد يخترق سمعي سوى صوت الصور وهي تزاحم بمنابها أوردتي. أظن أني أبصرته وقتها أو لعلي اجتذبت صوته من أعشاب مخيلتي، أو ربما خلقته لحظة أبصرت خيط النمل يهرع نحو ثقب في الجدار. لا شيء لأتيقن منه عدا أن عقلي المبطن بالصور يثق أن ألبومه يخترن بهيكل صوت لوعده سكن على وقعة الهبوب ذات يوم: سأجد سقف البيت، لم يعد للعيش أبدًا.

(٢)

الفجر يمسح وجه الكون بيدين تقطران عرقًا والهدوء ييسط براحتيه على المكان مسترخيًا فوق إحدى الأرائك. الشمس هناك لم تعد تغسل وجهها بعد. موجات الألحان تتسرب من الراديو العتيق إلى فمي مباشرة، وصوت (المنشاوي) يسير قلبًا إلى قلب مع أمي في الفناء فيكون عزفٌ لا يراه سواي، يتناهى إلى سمع الجدران صمتي. فيتكسر الكلام إلى شظايا وعلى فنجان قهوتهما تتحلق إيدانًا بطقوس الصباح والهواء في الخارج متأمر. ذراته

تعبث بخصلات شعري وترسم سجنًا حول عيني، تخترق قضباته صورتها وهي تطع الجدران لقيمات الطين اللزجة. للتو نزعته عن أديم الوادي المجاور.. ويدها وهي تربت على كف التنور.. ذلك الوادي لم يكن بعيدًا عن بيتنا. كان يدخل يديه في جيوب الدار ويفتح كل طينة فيها. أشارت إليّ والعرق يتفصد من جبينها أن أحضره من المطبخ. قرأت في خلفية الصحن الذي كنت أوهم بوضع الحساء فيه: (ليس على العشب أن تنبت طالما كفلت بقائها بذرة موفورة لفصل الشتاء).

أحفلت ما لا يزيد عن شهقة ثم فتحت الباب لأندفع نحو الخارج بقوة. كان المكان أكثر فسحة من التنزه خارج قدسيته. رأيتها تحبز العجين وتساءلت لوهلة: كيف يصادق النار الماء؟ ربما لأن الجمر في التنور منفذ صغير يشبه مفتاح اللهب في روعي، في حين أنه لا باب للمنزل لا قفل للقري، لا حارس للمدن، ولا منزل للأوطان.

(٣)

يدلف الغبار في سكون ويتلمس سريري وكتبي ومذكراتي.. يتلفع بلا مبالاة الغرباء ويحط رحاله أخيرًا فوق زجاج النافذة. تلتفت الذكريات نحو جهة الهواء فيفزع من ملامحها العتيقة عصفور صغير. يصل شدوه إلى حجرات القلب فأعرف أنني لا زلت على قيد الحياة ويتعفن الكفن. بجانب باقة زهور مجففة قفص بحجم التنفس إلا قليلًا، وعصفور آخر بمنقاره يقض مضجع غرفتي النائمة. لم يكن هذا إلا بعد أن أقنعتة مؤخرًا أنه لم يعد صالحًا إلا للزينة.. فأسدل على وجه الستائر.. قال لي يومها والزمن ينشب مخالبه في عمري:

- بلغ عمري اليوم يا صديقتي ألف شجن ومائة حنين ودمعة.. فأين هدية الميلاد؟" (٢٧٠).

(٢٧٠) تشبه رائحة أمي .. تشبه شجر الجنة "تشبهنا أقدارنا" ص ٦١-٦٤.

٣- لغة الوصف:

الوصف هو أسلوب إنشائي يتناول ذكر الأشياء في مظهرها الحسي ويقدمها للعين، وهو لون من التصوير ولكن التصوير بمفهومه الضيق يخاطب العين أي النظر ويمثل الأشكال والألوان والظلال؛ غير أن هذه العناصر ليست هي العناصر الحسية الوحيدة المكونة للعالم الخارجي، فإذا تفرد الرسم بتقديم هذه الأبعاد بالإضافة إلى اللمس - حيث إن الرسم يوحي بالخشونة والنعومة - فإن اللغة قادرة على استدعاء الأشياء المرئية وغير المرئية مثل الصوت والرائحة، ومن ثم نستطيع أن نفكر في التصوير اللغوي على أنه إيجاز لا نهائي يتجاوز الصور المرئية، وعليه؛ فإنه ينبغي أن ننظر إلى الصورة المكانية في الرواية - أي تجسيد المكان- لا على أنها تشكيل للأشكال والألوان فحسب؛ بل وأنها تشكيل يجمع مظاهر المحسوسات من أصوات وروائح وألوان وأشكال وظلال وملمسات... (٢٧١).

- أهمية الوصف:

يعتبر الوصف من أبرز وأهم الأساليب الفنية التصويرية والتعبيرية التي حفل بها الأدب في مختلف العصور في شتى أشكال القول الأدبي، إلى الحدّ الذي جعل منه تقليداً أدبياً يتفاضل فيه الأدباء، ويتميزون، ويتميزون عن بعضهم بعضاً (٢٧٢).

إن استعمال تقنية "الوصف حتمية لا مناص منها، إذ يمكن كما هو معروف أن نصف دون أن نسرد، ولكن لا يمكن أن نسرد دون أن نصف كما يذهب إلى ذلك جينيت" (٢٧٣).

(٢٧١) انظر: بناء الرواية، ص ١١١.

(٢٧٢) انظر: وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، عثمان بدري، جامعة الجزائر، معهد اللغة العربية وآدابها، ١٩٩٦، ص ٩٢.

(٢٧٣) تحليل الخطاب السردية، عبد المالك مرتاض، سلسلة المعرفة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ١٩٩٥م، ص ٢٦٤.

فالوصف -إذن- نمطٌ من أنماط السرد، إلا أن السرد حركة، والوصف سكون، فالسرد مرتبط بالحدث، ومرتبب بالزمن، بينما الوصف هو تأطير الحدث في لحظة زمانية ومكانية ساكنة، والسرد يتوقف عند البدء بالوصف، وبهذا يتبين أن الوصف من أهم الأساليب التعبيرية والتصويرية^(٢٧٤).

ولعل أدق تحديد للوصف ولوظائفه هو أن يقال: إنه "بمقدار ما يكون الوصف نافعا في السرد، مطورا للحدث، مُلقيا عليه شيئا من الضياء، ممكنا للنص الروائي من الارتشاش بمسحاتٍ من الجمال الفني؛ بمقدار ما يكون مؤذيا للسرد إذا جاوز الحد"^(٢٧٥).

تشيع عند كاتبات القصة النسائية القصيرة في منطقة جازان اللغة الوصفية التصويرية؛ التي تتجه أحيانا إلى فضاء واسع تتعدد مكوناته ومحتوياته، وتنحصر أحيانا في لقطة واحدة، ربما لإبطاء حركة الأحداث في الحكيم، في مقابل تفرغ شحنتها النفسية، وإسقاط تصوراتها وقناعاتها على ما تصف، وبذلك يتحول العنصر الموصوف إلى معادل موضوعي تكشف الساردة بواسطته مشاعرها ومواقفها ورؤيتها للعالم، كما تستعرض عبره مهارتها اللغوية ومقدرتها على رسم ما حولها من المكونات البشرية والطبيعية رسما دقيقا.

ولاستجلاء الصورة النفسية التي تبثها القاصة الجازانية عبر لغتها النسائية ؛ سأورد بعض النماذج من قبيل: صورة الرجل في قصة (مواسم الفرح) ضمن مجموعة (للشمس شروق) لأيممة البدري، حيث صورت ربان سفينتها/زوجها ومشاعرها تجاهه في ليلة عرسها قائلة:

"وفستاني الأبيض كما الثلج يفتش المكان.. ونجوم السماء تتهاوى.. وطائر النورس يخلق فوقي.. والحضور مركزة أبصارهم.. وبجانبي لا أعلم من أو ماذا؟..

لحظتها شعرت أن روحي تغادري.. وأني أغادر الكون...

(٢٧٤) انظر: التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف، عبد الحميد المخادين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩٩م، ص ٤٥.

(٢٧٥) في نظرية الرواية، عبد الملك مرتاض، ص ٢٥٣.

والمركب السرمدي يتهادى وسط البحر بكآبة.. وربان المركب -مركبي- كان وحشًا ذا
مخالب فولاذية.. متعطشًا للدماء الحمراء.. وعديمة اللون.. المألحة.. ربان مركبي كان وحشًا
أرقط.. أحذب الظهر.. عريضًا.. وبعين واحدة... وحشي يدخل عليّ بمنظره المقزز..
خانقًا بقبضة يده زهرة غضة.. وباليد الأخرى هرة مسالمة لا تموء.. ولكنها تصرخ
وتستغيث.. كان صراخها يشرخ صدري.

معك أتجرع العذاب حتى الثمالة.. أوسع بالنار حتى العظم.. والدموع عنواني ومشاعري
كشعلة خبت!..

كنت تمارس نرجسيتك المتعججه ضدي باستمتاع عجيب.. تلقني الأوامر فأنصاع
كآلة.. ليس ضعفًا.. لا.. ولكنها الطبيعة!!" (٢٧٦).

إن اللغة الوصفية المشحونة بأثقال الهموم والكروب التي ساقتها الكاتبة في هذا المشهد؛
تعكس الحالة النفسية التي تمر بها بطلة القصة لتحول صورة الرجل/الزوج إلى غولٍ أو وحشٍ
مرعب ذي مخالب فولاذية يبحث عن ضحية كمصاص الدماء وكقرصان بعين واحدة.

وفي المقابل تتجلى صورة الآخر/الرجل لدى نجوى هاشم مع بطلة قصتها قصة (حمى
ليلة ساخنة) سواء أكان ذلك الآخر هو الأب الذي يمثل سلطة الأب؛ أم الزوج الذي يمثل
السلطة الذكورية:

"لم يكن شبلاً من ذلك الأسد الذي يعرفه أبي، بل كان ثعلبًا ماكراً.. الغيرة القاتلة..
الشك.. الظنون.. التي تجرح كرامة المرأة.. حطمتني.. محاولة امتلاكه لي، في صندوقه
السحري كانت مفاجأة المفاجآت.. سوء المعاملة كانت كارثة من الكوارث، ما أفضع أن
تفاجأ المرأة بكل هذا فيمن ستعيش معه العمر كله وخزات الألم.. الوجع، الإنهاك، المهانة،

(٢٧٦) للشمس شروق "مواسم الفرح" ص ١٥-١٦.

ثلاثي الرعب الذي حل بجسدي. المهانة.. كانت تفتش زوايا العش الذي جمعنا..
الاحتمال أهم ما ميزني في البداية"^(٢٧٧).

في هذا المشهد التصويري؛ يتجلى موقف المرأة من سلطة الرجل سواءً أكان أبًا أم زوجًا، وتبرز صورة الزوج كثعلب مأكّرٍ لتقابل به الصورة التي جسدها لها أبوها عنه بأنه شبل من ذلك الأسد، هذه المقابلة بين الصورتين تعكس نظرتها للرجل التي تبرز من تصورها الخاص المنبثق عن عدم الرغبة فيه أو الجاذبية نحوه.

ويقترّب من هذا المشهد ما نراه في قصة (الظلم والابتسام) ضمن مجموعة (للشمس شروق) لأميمة البدري، حيث ترسم القاصة صورة ذميمة للرجل متمثلًا في زوج أمها، فتقول:

"من ذلك البدين الذي سرقك مني؟.. أكرهه.. أخافه.. وأخاف حتى الفقاعات التي تتطاير من فمه"^{٢٧٨}، "صورة والدها الذي هجرها وأخاها الصغير -هكذا دون مبرر- ..."^(٢٧٩).

فها هنا صورتان للرجل/زوج الأم-الأب، الأولى تمثل القبح والدمامة والانتهازية والقذارة، والثانية تمثل القسوة والهجر والفراق بدون سبب معقول.

وتأتي صورة الطفل الذي لم يشفع له شبهه من أبيه ولا قلبه المنكسر المتأثر بواقعه المرير، فتركه أبوه ورفضه زوج أمه:

"تتحسس جسدًا صغيرًا بأربع سنوات.. وبكاء متكسر.. (إنه يحلم ويبيكي.. عندما تكبر ستبكي واقعًا مريرًا).."

(٢٧٧) السفر في ليل الأحران "حمى ليلة ساخنة"، ص ٤٦-٤٧.

(٢٧٨) للشمس شروق "الظلم والابتسام"، ص ٣٣.

(٢٧٩) نفسه، ص ٣٤.

تتلمس شعره الأجدع.. تهدده لينام.. تتأمل قسمات وجهه وسط السواد.. عينك وشعرك.. وثغرك الصغير.. كمامح أبي.. والدي ووالدك ذاك الذي لا يكتمل اسمي واسمك إلا به.. سنوات عديدة لم أراه فيها.. لقد كبرنا يا أبي.. وكبرت ملامحنا.. وكبرت مساحة اليتيم والخوف فينا"^(٢٨٠).

وتأتي صور المحيط المعاش ليبرز مقدرة السرد النسوي في جازان على الوصول إلى بغيته ومقصديته التي يريد إيصالها إلى المتلقي من خلال لغة وصفية سوداوية:

"فتحت عينيها في ظلام دامس.. وقبس نور يغالب الظلمة.

حشرات سوداء تقذف نفسها في اللهب.. أزيز أجنحتها يخترق جدران الصمت.. الهواجس تأكل رأسها في طنين حاد.. عواء ليل.. وصوت شخير.. يمزقان أستار السكون.. تدور برأسها في زوايا البيت الطيني.. تحمق في جسد جدتها المتجعد.. نسيمات قروية تتحاور مع طرف الفتيل المشتعل.. يتمايل خيالها المعكوس على الجدار.. ينتفض نبضها"^(٢٨١).

إن هذه الرؤية اليائسة التي جسدها الساردة بمفردات من قبيل: (الظلام الدامس - الظلمة - الحشرات السوداء - جدران الصمت - الهواجس - الطنين الحاد - عواء الليل - صوت الشخير - جسد جدتها المتجعد - خيالها المعكوس على الجدار...); كلها تعكس ملامح سوداوية للحياة التي تعيشها البطلة/ابتناسام.

وفي المقابل تبدي القاصة نجوى هاشم قدرةً على وصف آخر لفضاء أكثر رحابة في قصة (الليل وموال الفرغ)، تقول:

"سأتحرك بحرية تامة في أنحاء السطح..

(٢٨٠) للشمس شروق "الظلم والابتناسام"، ص ٣٣.

(٢٨١) نفسه، ص ٣٢-٣٣.

قالت ذلك وهي تركز نحو الجهة الشمالية من السطح.. في فرح اللحظة، في جمالها
وسحرها، في نشوة الانطلاق الذي يسيطر على دواخلها.. اقتربت من حافة السطح..
لامست الجدار لتطل على البحر تتأمله.. تعيشه.. تحبه تعانقه.. تغرق فيه بعينيها.. تشعر
به يغسلها.. تتدفأ به.. تتهاوى مع أمواجه.. الأنوار القوية المضيئة في الميناء، تنعكس على
مياه البحر.. هذه الرابضة (السفينة).

تتكئ على صدر البحر، في غرور، وكبرياء، فرحة بمعانقته.. فهي فقط من تستهويه
ويستهويها السكن فيه..

الليل ما زال مخيمًا على الحبيبة، مدينتي.. تنظر إليها بحب وإعجاب.. هذه جيزان، ما
زالت تتفتح، في غفلة من عيون الزمن المسافر..

يهب النسيم باردًا.. يفجر النفوس.. يدفع دواخلها.. ترمي التفاتة إلى أخيها الذي
يبدو أن عطلاً ما أصاب دراجته، فهو يقف أمامها يعالجها.. تبتسم له.. دون أن يراها..
تعاود السكن في أعماق البحر.. تحلق بناظريها، هنا، وهناك، في السماء، في المنازل المتناثرة،
في الزمن الذي وقف مذهولاً، واللحظة الحاضرة التي تصارعه.. لتسبق عمرها، لتكون غداً
مشرقاً، في تاريخ جيزان... " (٢٨٢).

وفي هذا النص الوصفي من قصة (عندما يعود الليل بأحزانه) للقاصة نفسها؛ تتجلى
صورةً أخرى لتأملات العالم الداخلي لدى البطلة:

"تستكين أنفاس الليل.. يهدأ المكان.. تتنفس الأعصاب راحة.. تتبدد معاني
المسؤولية.. تبرد أطراف الماء.. تتسلل لحظة مجنونة لتسكن الضلوع.. يبدأ العد التنازلي
لمنتصف الليل.. عقلي مهياً لاستقبال كل شيء غير معقول.. السفر في أقاليم الحزن هذه

(٢٨٢) السفر في ليل الأحزان "الليل وموال الفرح" ص ٢٦-٢٧.

الليلة يبدو مريحًا جدًا.. أشعر برغبة ملحة في رسم أحزان العالم العربي على الكرة الأرضية"^(٢٨٣).

إنها صورة نفسية متفائلة تتمظهر فيها لحظة تجليات إنسانية وقومية؛ تريد بموجبها أن تتقاسم مع العالم العربي جميع أحزانه وآلامه، وتوزعها على باقي مساحة هذا الكوكب المترامي الأطراف.

وتذهب كوثر القاضي إلى ما يقترب من هذا المنحى في قراءة هذا النص حين قالت :

" الساردة تحاول تشخيص أحزان العالم العربي من تشخيص الحزن على ما آل إليه العالم العربي في الوقت الراهن ؛ فحولت المجرادات إلى محسوسات بل كائنات تحس وتشعر ، لتشاركها هذا الحزن ؛ فالليل شخص حزين استكانت أنفاسه ، وهذا المكان ، وتنفست الأعصاب راحة ، وبردت أطراف المساء ، واللحظات المجنونة تسللت بين الضلوع لتشارك الساردة استقبال شيء مجهول ؛ ليسافر كل هؤلاء معها في أقاليم الحزن.

فالساردة تحاول أن ترسم لوحة فيه أحزان العالم العربي في كل الكرة الأرضية ، وهذا الدور لا يمكن أن يقوم به إلا سارد/ بطل مميز ، فهنا يجد القارئ نفسه امام مجموعة من الأفعال التي تتكفل بإنجازها شخصيات خيالية بلا قدر ، أو عمر ، أو مصير معروف ، فهي تحاول تشخيص مجموعة من القيم النبيلة في المجتمع من خلال إشراك عناصر الكون معها في هذه التمثيلية !."^(٢٨٤)

وفي مجموعة أميمة البدرى (للشمس شروق) صورة مدهشة تضمنتها قصتها ذات الطابع الوصفي (صفاء)، حيث تقول:

"نزل المطر.."

(٢٨٣)السفر في ليل الأحزان "عندما يعود الليل بأحزانه"، ص ٥٥.

(٢٨٤) شعرية السرد في القصة السعودية القصيرة، كوثر القاضي، دار المفردات للنشر، الرياض، ١٤٣٠هـ/٢٠٠٩م، ص ٥٥.

وكل شيء.. اغتسل..

الأرض..

الشارع..

وحتى النفوس..

فبدت أكثر وضوحًا.. وتجليًا..^{٢٨٥}.

وفي قصة (صالة الانتظار) من مجموعة (تشبه رائحة أمي.. تشبه شجر الجنة) لسهام عريشي؛ تتجلى لوحة وصفية دقيقة ومسيطرة على مجريات الأحداث؛ لتصور لحظة وصول سلوى وأخيها ماجد إلى مطار الرياض:

"في زحمة الوجوه وعلى سلم الطائرة المتحرك؛ يطل وجهك الصغير بلفحته السمراء وببشور داكنة مكبرة.. وبنظرة حزينة تتهدل بتوازٍ مع الدرجات النازلة إلى أرض المطار. تلمع خصلات شعرك الملفوفة إلى أسفل رقبتك بربطة بيضاء لا أتبين نهايتها تحت عباءة الكتف التي لا يتجاوز طولها مترًا أو ثلاثة أرباع. خلفك تمامًا يقف هو بقبعته الرياضية البيضاء، ببدلته البيضاء الباهتة وبنطلون الجينز الذي لا يكلف كثيرًا.. حاملاً كيسين صغيرين تقول الألوان الوردية فيه إنه لك. من قامته التي تستطيعين الاختباء خلفها وخطوط شاربه الخفيف ومن يده اليسرى وهي تستقر على كتفك أعرف أنه أخوك وأن شيئًا مهمًا جاء بك إلى الرياض الليلة. أنت التي تتجهين بنظرك إلى الغبار الذي يحتل الأفق عن يسارك ولا تنظرين إلى مطار الرياض كما يشتغل بذلك جميع الواصلين. أنت التي لا تلمسين نظارتك الشمسية بين غرور وآخر، ولا تقفزين أمام بوفية المطار بغنج كان من المفروض أن يلائمك. أنت التي لا تلبسين تنورة جينز قصيرة وشرابًا أبيضًا إلى أعلى فخذيك، ولا تنتعلين حذاءً ليمونيًا لأن

(٢٨٥) للشمس شروق "صفاء"، ص ٥٧.

بلوزتك البنفسجية منقطة بالأصفر. إن (مقلمة) سوداء صغيرة كافية تمامًا لأن تتدلى إلى أسفل ظهرك ويتدلى معها وخلفها العالم بأكمله"^(٢٨٦).

لقد احتشدت في هذه الصورة الوصفية مكونات عدة وألوان متباينة وشخصيات وأماكن، زحمة الوجوه، سلم الطائرة، المطار، خصلات الشعر، العباءة، البنطلون الجينز، القبعة الرياضية، البدلة، كيسين صغيرين، النظارة الشمسية، بوفية المطار، تنورة الجينز القصيرة، الشراب، الحذاء، البلوزة، المقلمة، حشد من الأشياء والأشخاص والأماكن امتزجت كلها بصبغة ألوان متعددة، فيها الأسمر والأبيض والبنفسجي والألوان الوردية والأصفر لتتشكل وتختلط ألوان الوجوه والأجساد بألوان الملابس والأزياء وتنعكس بها صورة المشهد ورمزية الألوان ولحظة المرح التي تعيشها تلك الطفلة التي هي أشبه برقصة الديك المذبوح.

هذه اللوحة الزاهية بمكوناتها الفسيفسائية وقفزات الطفلة (سلوى) وحركاتها الرشيقية بألوان أثوابها الزاهية ومقلمتها التي تتدلى من ظهرها.. تقابلها الصورة الأخيرة وهم يغادرون مطار الرياض في طريق عودتهم إلى جازان لنرى هذا المشهد الذي يصور أباها فيصل:

"فيصل وهو يمسك بكيس الحلوى ويقسم القطعة إلى اثنتين بينكما.. ترفضين أخذها لأنها أصغر من قطعة أختك وتبدآن بالعراك، تهمين ببطش شعره.. لكنك تسمعين صوت ماجد يأتي من بعيد..

- "هيا لنذهب.. تأخرنا يا أشواق" ..

يزيد تشويش الجهاز اللاسلكي في يد رجل الأمن.. بلا بطنٍ بارز هذه المرة، وتدركين أن على السادة المغادرين التوجه إلى صالة الإقلاع.. تهولين قليلاً لتلحقي بماجد.. تشبكين أصابع يديك بيديه.. ممرًا فممرًا فممرًا حتى تصلي مباشرة إلى فم الطائرة.. تخلق الطائرة

(٢٨٦) تشبه رائحة أمي.. تشبه شجر الجنة، "في صالة الانتظار"، ص ١٩.

ويخلق بالأمل والأشواق قلبك.. تفتحين النافذة وقت الغروب.. وتنظرين إلى الغبار الذي لا يزال عالقًا في أفق المدينة.. هذه المرة أكثر اغبرارًا من أي وقت مضى.. وحدها الرياض لا تتغير.. تقولين لنفسك وتضعين يدك برفق وحذر على بطنك.. تبكين لأول مرة.. تتحدثين مع حلمك بحزنٍ مسموع: أنا أيضًا سأعود إلى أمي، لكن هذه المرة بكلية واحدة فقط" (٢٨٧).

لقد استطاعت الساردة هنا أن تعطي صورة وصفية للحظة الذهاب، بحيث رسمت أوصافها وألوانها في شكل إبداعي يمنح مستهل الحكاية صورة بصرية جمالية مؤثرة، يقابلها العرض التصويري في رحلة العودة حيث (فيصل) يقسم قطعة الحلوى بينها وبين أختها، وإذا ببطلتنا حكايتنا الطفلة سلوى ترفض أخذ تلك القطعة الصغيرة، ثم تتعارك مع أختها الصغيرة وتهم بمعاركة أخيها فيصل كذلك، غير أن صوت أخيها ماجد يأتيها من بعيد يحفزها على الإسراع في الذهاب وركوب الطائرة، "ماجد" الذي يقف بعيدًا عنها في الصورة رقم "٢" كان في الصورة رقم "١" يضع يده على كتفيها اقتربًا والتصاقًا، وها هو في الصورة رقم "٢" يناديها من بعيد لتحلق به مهولة خلفه وبالكاد تستطيع الإمساك بيده وتشبك أصابعها، حتى الصورة القائمة المعتمة تبدو عندما فتحت نافذة الطائرة وقت الغروب والغبار الذي لا زال عالقًا في وسط المدينة أكثر اغبرارًا من أي وقت مضى.

وتتضح المفارقة التصويرية بجلاء حين يصل المشهد التصويري إلى نهايته:

"تضعين يدك برفق وحذر على بطنك.. تبكين لأول مرة.. تتحدثين مع حلمك بحزنٍ مسموع: أنا أيضًا سأعود إلى أمي، لكن هذه المرة بكلية واحدة فقط" (٢٨٨).

(٢٨٧) تشبه رائحة أمي.. تشبه شجر الجنة، "في صالة الانتظار"، ص ٢٥.

(٢٨٨) نفسه، ص ٢٥.

٤ - لغة الحوار:

يعد الحوار ثالث الأدوات القصصية الرئيسة إلى جانب السرد (حكاية الأعمال) والوصف (حكاية السمات والأحوال)، والحوار أداة فنية يتم بواسطتها نقل الأقوال أو حكايتها بالتمثيل، وهو في بعض الأنواع القصصية -مثل القصص التاريخي والسيرة الذاتية وما إلى ذلك- يعد نقلاً حقيقياً لأقوال قيلت حتماً خارج القصة أو يفترض أنها كذلك، أما في الأنواع القصصية المتخيلة -مثل الرواية والأفصوصة وما إلى ذلك- فمجرد إيهام بالنقل؛ لأنه في الحقيقة إنشاء وإنتاج لأقوال لم تُقل خارج القصة أصلاً.

وقد عرّف النقاد الحوار من زوايا متباينة فهو عند بعضهم: "المحادثة بين شخصين"، وهو عند قوم: "جملة من الكلمات تتبادلها الشخصيات، ويكون ذلك بأسلوب مباشر خلافاً لمقاطع التحليل أو السرد أو الوصف"، وهو عند آخرين: "شكل أسلوبى خاص يتمثل في جعل الأفكار المسندة إلى الشخصيات في شكل أقوال" (٢٨٩).

هناك تقنيات عديدة في استعمال وتوظيف لغة الحوار عبر التداخل الأجناسي بين القصة والمسرح في السرد النسوي الجازاني، بحيث يسيطر الحوار المسرحي على فضاء بعض القصص النسائية القصيرة كما نلاحظ عند حضية خافي في قصتها (ج.م.ع) ضمن مجموعتها القصصية (مسرحية الموت) إذ نرى أن القصة تستهل بالحوار قبل كل شيء:

"- رئيس التحرير: اعتبر نفسك مفصلاً من الآن؟

- هيثم: سوف أجهزه فقط أمهلني...؟!؟

- رئيس التحرير: كلا.

- هيثم: أرجوك؟!؟

(٢٨٩) انظر: علم السرد "المحتوى والخطاب والدلالة"، ص ٣٦١.

-رئيس التحرير: حسنًا... ليكن أسبوعًا واحدًا لا غير" (٢٩٠).

يلي هذا المقطع الحوارى أربع فقرات سردية ثم ترجع القصة إلى اللغة الحوارية للكشف عن طبيعة الشخصيات: هيثم/بطل القصة وشخصية السجين.. ثم أخيرًا يدخل الرائد هشام في حوار لتختتم القصة بفقرة سردية ختامية.

استغرقت لغة السرد صفحة واحدة فيما غطت لغة الحوار ثلاث صفحات، وقد تميزت برشاققتها وحركتها السريعة ومقاطعها القصيرة واحتفظت بطابعها الفصيح، وقد أوشك الحوار المسرحي يضعف حبكة القصة وبنيتها الدرامية، إذ تسطحت المعالجة السردية حتى صارت أشبه بقصص الأطفال.

وإذا كان يغلب على هذه القصة البناء المسرحي في لغة الحوار؛ فإن أنماطًا أخرى من الاستخدام اللغوي جمعت بين لغة السرد ولغة الحوار في توازن منح لغة السرد حضورها ونقلها من الغيبة إلى الحضور، كما في قصة (الليل وموال الفرح) من مجموعة (السفر في ليل الأبحان) لنجوى هاشم، إذ تبدو "لمياء" وهي في غرفتها وقد طار النوم من عينها محاولة التسلل خارج الغرفة، لكنها تصطدم بإحدى أخواتها وهي في نوم عميق لتسألها عن سبب مغادرتها غرفتها، لكن أختها هذه لم تلبث أن تعاود نومها، فتنادي عليها أختها باسمها لكنها لا ترد، ثم تدير بطلا القصة حوارًا مع نفسها:

"ماذا لو سكنت سريري، واسترخيت؟... " (٢٩١).

وتجيب على نفسها قائلة:

"- لم اعتد على معاودة النوم عندما أستيقظ.. هكذا أنا.. منذ أن كنت طفلة.. " (٢٩٢).

(٢٩٠) مسرحية الموت، قصة (ج. م. ع) ص ٣٩.

(٢٩١) السفر في ليل الأبحان، "الليل وموال الفرح"، ص ٢١.

(٢٩٢) نفسه، ص ٢١.

ثم تمضي في اللغة السردية:

"تتذمر.. تلف جسمها بسرعة في الصالة.. تخطو خطوات واسعة إلى خارج البيت..
تخاف أن يلمحها أحد من أفراد المنزل.. تقف قليلاً عند الباب.. تستدير إلى الداخل
بهدوء" (٢٩٣).

ثم تجيب على نفسها:

"لا بد أنهم نائمون... " (٢٩٤).

وهكذا يتوالى السرد والحوار الذاتي في الفضاء اللغوي للقصة، ثم حوارها الخارجي مع
أخيها سامي لتعيد بعد ذلك حوارها مع ذاتها من جديد، بل وحواراتها أيضاً مع مكونات
الطبيعة كالبحر والشمس:

"تنطلق إلى البحر.. تغرق فيه بعينها.. وما زال الصمت يغرق الأماكن - الحركة
هادئة.. الكل نيام..

- يكفي أن أكون أنا المستيقظة..

- ها أنا.. أبحث عن مدخل إليك.. ثغرة أتلمس فيها ضوءك..

أنا وأنت والزمن البعيد القريب والمسافات، التي تحترقنا وتتجاوز نفسها.. " (٢٩٥)، ثم

تقول:

"تحرق في الشمس.. تغمض عينها.. تناجيتها...

- هل تعلمين..؟

(٢٩٣) السفر في ليل الأحران ، "الليل وموال الفرح"، ص ٢١.

(٢٩٤) نفسه ، ص ٢١.

(٢٩٥) نفسه ، ص ٣٠.

- إنه يأتي من ورائك يرسل أشعته فتدب الحياة في أعماقي.. إنه يستعير روحك الحارقة، وصفاءك الأبيض..

ووجهك المتجدد.. لا بد أنك تعرفينه..؟" (٢٩٦).

ثم تنطلق إلى حوار من نوع آخر، وهو الحوار مع الغائب المجهول:

- "أنا وأنت والزمن البعيد القريب والمسافات، التي تخترقنا وتتجاوز نفسها..

- تشعر بشيء من دواخلها، يكاد يطير من عنفوانه.. تطفأ الأنوار في الميناء.. ترسل

الشمس أشعتها على البحر..

تقول:

- قلت لي هذه روحي لديك.. تنسكب في روحك، فلتهنئي بها..

يومها قلت لك:

- ولكن..؟

-- ماذا؟ أرجوك لا تفلسفي، الأشياء الرائعة..

لكنني سألتك:

- من أنت..؟

لم تجب.. صمت يومها.. حدثت في عيني بحنان بالغ.. (٢٩٧).

لقد استطاعت الساردة بفضل هذا الاستخدام التناوبي بين لغة السرد والوصف والحوار الذاتي والحوار الخارجي وحوار البحر وحوار الشمس وغيره من العناصر الطبيعية من إضفاء حيوية على نصها السردي تزيح الملل عن القارئ وتضفي حالة من التشويق لمتابعة القصة ابتداءً وانتهاءً على مدى خمس عشرة صفحة.

(٢٩٦) السفر في ليل الأحران "الليل وموال الفرح"، ص ٣٠.

(٢٩٧) نفسه، ص ٣٢.

ومن أمثلة توظيف اللغة الحوارية في السرد؛ قصة (مسرحية الموت) لخصية خافي، وهي قصة تندرج ضمن مجموعتها القصصية التي تحمل الاسم نفسه، فقد بدت هذه القصة في ثوب مسرحي بدءًا من عنوانها -فالعنوان والحوار والموضوع عبارة عن مشهد مسرحي - مرورًا بمحتوها حيث يسيطر النص المسرحي على لغة السرد في القصة ليحولها إلى لغة حوارية بين ياسر وإمام المسجد، وتتجسد طرافة هذا الحوار المسرحي وإبداعيته خصوصًا في حوار ياسر مع دميته:

"ياسر: نعم يا إمام.

كنت مارا في أحد الأسواق قبل يومين ورأيت دمية فاشتريتها.

الإمام مقاطعًا ياسر: ولمّ الدمية؟

ياسر: لكي أحاكمها.

الإمام: تحاكم الدمية علام يا ولدي؟!

ياسر: جعلتها كأنها أُمي وكان لا بد من محاكمتها.

الإمام: وكيف ستحاكمها؟....

ياسر: بدأت بتقطيع كلتا يديها لتسألني الدمية: لمّ قطعت يدي؟

ياسر: فأجيبها: لأنها هي التي حملتني ووضعتني عند باب المسجد.

ياسر: ثم أقطع رجلها لتسألني لمّ؟ فأجيبها: لأنها هي التي مشت بك حتى أوصلتك

لترميني.

ثم أقتلع عينيها لتسألني لمّ؟ فأقول لها: لأنها هي التي ظلت تبحث عن مكان تضعيني

فيه وتراقبني حتى رأت أنهم أخذوني من أمام باب المسجد.

ثم أقطع كلتا أذنيها لتسألني لم؟ فأرد: لأنها سمعت الأذان فتوجهت بي للمسجد لترميني بدل أن تذكر أن هناك ربًّا قد وسعت رحمته كل شيء.

ثم أشق صدرها لأقتلع قلبها لتسألني: لم؟

فأقول لها: شققت صدرك فلم أجد قلبًا! كان خاويًا صدرك لهذا السبب رميتني.....

بكى الإمام وبكى ياسر، ونهض الإمام تاركًا ياسر خلفه بانتظار المارة كالعادة كل يوم... يبحث عن أمه[»] (٢٩٨).

وتكاد تكون لغة الحوار عند الكاتبة حضية خافي سمة أسلوبية بارزة توظفها في مسرحية كثير من المقاطع السردية في قصصها، على نحو ما نراه في قصة كيف العيد؟ (ص ١١)، وقصة القاتل (ص ١٧)، وقصة الشبه الأربعون (ص ٢١)، وقصة ذاك ما بقي لي... (ص ٢٧)، وقصة الاعتراف (ص ٢٩)، وقصة الصوت (ص ٣٣).

(٢٩٨) مسرحية الموت، "مسرحية الموت"، ص ٤٨-٤٩.

زاوية الرؤيا

● أولاً/ مفهوم زاوية الرؤيا وأنواع الرواة:

يقصد ب(زاوية الرؤيا)؛ الموقع الذي يحكي لنا منه الراوي أحداث القصة؛ فيفرض تدخلاته وتعليقاته، ويتحكم في مصير شخصياته.. وعليه؛ ترى المدرسة البنوية أن الراوي مجرد عنصر أو خيط في نسيج البناء الفني الكلي للقصة أو الرواية، أما المدرسة الأسلوبية فلا تعده أكثر من موقع خطابي أو كلامي^(٢٩٩).

إن في كل حكاية -مهما قصرت- متكلم يروي الحكاية ويدعو المستمع إلى سماعها بالشكل الذي يرويها به، هذا المتكلم هو راوٍ أو سارد يروي الأحداث التي شهدتها أو سمع عنها، أو يروي سيرة حياته كما عاشها أو كما يراها في زمن الكتابة^(٣٠٠).

فإذن "كل سرد يقتضي راوياً هو الوسطة التي عن طريقها تحصل معرفة القصة عند المتلقي، ذلك أن المادة حاصلة في الحقيقة عن مصفاة يمثلها الراوي: فهو الذي يضطلع بالسرد، ويحدد نظامه، ويضبط المقاييس الكمية والكيفية المستعملة في إيراد المحتوى أو المغامرة، ويظهر هذا الراوي بدرجات متفاوتة من الوضوح: فقد يُذكر صراحة ويكون ذا هوية حقيقية -وهذا ما نجده عادةً في الخبر الذي يقصه في الأغلب شخص حقيقي- أو ذا هوية متخيلة عندما يكون ذا اسم، لكن هذا الاسم لا يحيل على مسمى حقيقي وإنما هو منشأ إنشاءً -مثل أبي هريرة في كتاب المسعدي أو عيسى بن هشام في كتاب المويلحي...- وقد يكون الراوي بلا هوية ولا اسم، فيكون (خفياً) يُستنبط من بعض القرائن أو الإشارات أو الضمائر الواردة في الخطاب"^(٣٠١).

(٢٩٩) الراوي والنص القصصي، عبدالرحيم كردي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٦م، ص٥٧.

(٣٠٠) انظر: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص٩٥.

(٣٠١) علم السرد "المحتوى والخطاب والدلالة"، ص٢٤٦-٢٤٧.

ويصنّف الراوي -بحسب الضمير الذي يستخدمه- إلى ثلاثة أنواع:

- الراوي بضمير الغائب.
- الراوي بضمير المتكلم.
- الراوي بضمير المخاطب^(٣٠٢).

وانطلاقاً من هذا التقسيم؛ سنحلل زاوية الرؤيا في القصص النسائية الجازانية القصيرة من الناحية الأسلوبية؛ ذلك أن "هذا التقسيم يعتمد على جانب واحد من جوانب الراوي، وهو جانب العرض أو جانب الأسلوب اللغوي الذي يقدم به الكاتب خطابه السردي، ومن ثم فإنه تقسيم خاص بصياغة اللغة السردية فحسب، أي زاوية الرؤية القولية، دون التطرق إلى زاوية الرؤية الخيالية..."^(٣٠٣).

١ - الراوي بضمير الغائب (هو):

هو الراوي العليم تمامًا بشخصياته على المستوى السلوكي والفكري والعاطفي، والراوي العليم لا بد أن يستخدم ضمير الغائب، ولا بد أن يكون غير ممثل في الرواية؛ أي أن يكون من خارجها^(٣٠٤)، "وعندما يكون السرد بضمير الغائب؛ فإن ذات السارد وصورته ربما يتواريان خلف الخطاب السردية، أو يتعدان عنه فيبرز الموضوع، بل [قد] تختفي صورة السارد تمامًا وتصبح عنصرًا ثانويًا، بل ربما يختفي دورها بالنسبة لدور العالم القصصي"^(٣٠٥).

(٣٠٢) انظر: البناء الفني في الرواية السعودية، حسن الحازمي، مطابع الحميضي، الرياض، ١٤٢٧هـ/٢٠٠٦م، ص ٦١٦.

(٣٠٣) الراوي والنص القصصي، ص ١٣٣.

(٣٠٤) انظر: البناء الفني في الرواية السعودية، ص ٦١٦-٦١٧.

(٣٠٥) الراوي والنص القصصي، ص ١٣٤.

٢ - الراوي بضمير المتكلم (أنا، نحن):

ومن المعلوم أن ضمير المتكلم لا يجيء إلا من خلال راوٍ داخلي (ممثل في الرواية) وهو بالضرورة محدود العلم بشخصياته؛ ومن ثم فهو لا يستطيع أن يروي إلا ما شهدته أو سمعه^(٣٠٦)، وحينما يجعل الكاتب راويه يستخدم ضمير المتكلم (أنا) في خطابه؛ فإنه يعتمد إلى الذات الساردة للراوي فيقوم بتضخيمها وتحويلها إلى محور للعالم الروائي الذي يحكيه، فلا يكون الشيء فيه قريباً أو بعيداً إلا بالنسبة إلى موقع هذه الذات، ولا صغيراً أو كبيراً، مبهجاً أو غير مبهج إلا بالنسبة إليها أيضاً، فهي المعيار في كل شيء، وهذا الإجراء يجعل العالم المروري عالماً نسبياً ذاتياً منظوراً من جانب واحد فردي، بل يعمل على جعله ذا طابع رومانسي؛ لأنه يخدم هذه الذات أكثر من العمل على تثبيت دعائمه الموضوعية^(٣٠٧).

كما أن السرد بضمير المتكلم لا يتيح فرصة للراوي كي يدور حول الشيء الموصوف من جميع جوانبه - كما هو الحال مع الراوي بضمير الغائب - بل يثبت العين الساردة في زاوية ذاتية واحدة، ويجعلها ترى جانباً واحداً دون سواه، وتنظر من منطلق واحد محدد^(٣٠٨).

والخلاف بين هذين النوعين - السرد بضمير المتكلم والسرد بضمير الغائب - في حقيقة أمره ليس خلافاً بين أسلوبين لغويين، بل هو خلاف بين منهجين من مناهج العرض القصصي، يقوم الأول على إشراك الذات الساردة في العرض باعتبارها فاعلة له، ويقوم الثاني على عدم إسناد العرض إلى هذه الذات بل إلى فصلها عنه، ومن ثم فإن هذا الثاني لا يتيح للراوي التحدث صراحةً عن نفسه باعتباره فاعلاً، بل يسوق العبارات في صيغة الفعل الموضوعي والفاعل المباشر للفعل نفسه^(٣٠٩).

(٣٠٦) انظر: البناء الفني في الرواية السعودية، ص ٦١٨.

(٣٠٧) انظر: الراوي والنص القصصي، ص ١٣٣-١٣٤.

(٣٠٨) انظر: المصدر السابق، ص ١٣٤.

(٣٠٩) انظر: المصدر السابق، ص ١٣٤.

٣- الراوي بضمير المخاطب (أنت):

والراوي باستعماله هذا الضمير لا يخاطب إلا القارئ أو شخصية واحدة، ويصعب تمثيل الحدث وتقديم الحركة من خلاله، وهو حديث النشأة كما يذكر ذلك حسن حجاب الحازمي في كتابه البناء الفني^(٣١٠)، "على أن استخدام الراوي لأحد هذه الضمائر لا يعني أنه لا يستخدم الضمائر الأخرى، فتواتر الضمائر الثلاثة داخل العمل الواحد أمر ضروري، فالراوي الذي يستخدم ضمير الغائب؛ قد يستخدم أيضًا ضمير المتكلم حين يفسح المجال لشخصية من الشخصيات بالحديث عن نفسها، ويستخدم ضمير المخاطب في الحوارات بين الشخصيات أو ضمن حوار داخلي لإحدى الشخصيات، وكذلك الحال مع الراوي بضمير المتكلم، فهو يستخدم ضمير الغائب حين يتحدث عن غيره، ويفسح المجال لضمير المخاطب ليرز داخل حوار الشخصيات"^(٣١١).

وبالنظر إلى القصة النسائية القصيرة في منطقة جازان وتتبع ضمائر السرد فيها؛ اتضح أنها تضمنت الأنواع التالية من الرواة:

١- الراوي بضمير المتكلم:

تبين وفقًا لعملية إحصائية أجريت على مادة الدراسة؛ أن هذا النمط هو الأكثر استعمالاً لدى القاصات في منطقة جازان؛ فقد استعمل في خمس عشرة قصة، وهو ما يشي بهيمنة الذات الكاتبة على الفضاء القصصي، ويؤكد رغبة القصة النسائية الجازانية في تحقيق ذاتها وإثبات كينونتها.

ففي قصة (لست وحيدة) ضمن مجموعة (تشبه رائحة أمي) لسهام العريشي؛ نلتقي بهذا الضمير من أول كلمة في القصة: "لا اسم لي.."^(٣١٢)، ويدل الاستهلال بهذا النوع من

(٣١٠) انظر: البناء الفني في الرواية السعودية، ص ٦١٩.

(٣١١) نفسه، ص ٦١٩.

(٣١٢) تشبه رائحة أمي .. تشبه شجر الجنة "لست وحيدة"، ص ٤٥.

الضمائر على رغبة بطلة القصة في البوح بمكنوناتها الشعورية للقارئ بشكل مباشر دون تستر، وهو ما يعكس جرأة البطلة وضيقتها ذرعاً بالواقع، وهو ما تعززه الوحدات السردية اللاحقة وبنفس الضمير:

"أمي قالت إنني (صالحه)؛ غير أنها مزقت كرت العائلة حين سهرت ليلةً كاملة مع شاب تعرف عليّ عبر سماعات الهاتف حين كنت في السادسة عشرة من عمري"^(٣١٣).

وواضح أن الساردة توسلت بهذا الضمير (المتكلم)؛ لتحقيق تأثيراً أكبر في المتلقي، كما أنه يخيل إليه البطلة وهي تحكي قصتها بنفسها؛ مما يوهمه بواقعية الحكاية ومصداقيتها.

وفي مشهد آخر؛ تختبر البطلة تجربتها المريرة مع ذلك الانتهازي تقول:

"صباح الأمس وجدت جورباً وحيداً تحت رأسي، كان نظيفاً بقطن ناعم وبرائحة زكية رغم اللون البني فيه.

لم يكن للرجل الذي قال إنه سيترك لي شيئاً ما تحت وسادتي حين يغادر.. لأن هذا الأخير ترك لي طفلاً.

لم يكن لأخي أو جارنا أو لصديقتي.

لم يكن لأحد.

كان وحيداً خائفاً وبخيوطٍ ممزقةٍ ومتباعدة.. أظن أنني الفردة الأخرى له"^(٣١٤).

لقد استطاعت القاصة أن تُحدِث صدمة للمتلقي/القارئ بهذا الحديث المباشر بينها وبينه عبر ضمير المتكلم، ولتعكس صورة انتهازية الرجل وممارسته للأخلاقية تجاه الفتيات البريئات.

(٣١٣) تشبه رائحة أمي .. تشبه شجر الجنة "لست وحيدة" ص ٤٥.

(٣١٤) نفسه ، ص ٤٦.

لقد تمكنت الراوية عبر ضمير الحضور: (وجدت، رأسي، سيترك لي، وسادتي، ترك لي طفلاً...) أن تبلغ ذروة التأثير فينا باللحظة التنويرية التي تختتم بها أحداث المشهد، لتعلن أنها ليست أكثر من فردة جورب تُرمي بعد أن تتحرق وتحتفي فردتها الثانية، لتترك إشارة تنبيه يتردد صداها في أسمع مثيلاتها من بنات جنسها.

٢- الراوي بضمير الغائب:

يرى عبدالمملك مرتاض أن ضمير الغائب يفوق في أهميته وكثرة استعماله بقية الضمائر السردية، يقول: "لعل هذا الضمير أن يكون سيد الضمائر السردية الثلاثة، وأكثرها تداولاً بين السُراد، وأيسرها استقبالا لدى المتلقين، وأدناها إلى الفهم لدى القراء؛ فهو الأشيع - إذن - استعمالاً، وقد يكون استعماله شاع بين السُراد الشفويين أولاً، ثم بين السُراد الكُتاب آخراً"^(٣١٥).

ويلاحظ الباحث من تتبع نصوص القصص النسائية القصيرة في جازان أن هذا الضمير لم يكن هو الأكثر شيوعاً فيها، بل كان أقل وروداً في قصص المجموعات من ضمير المتكلم، كما أنه تساوى مع ضمير المخاطب في اثني عشرة قصة حسب الإحصائية التي قام بها الباحث.

ويمكن أخذ قصة (الليل وموال الفرح) - وهي من مجموعة (السفر في ليل الأحران) لنجوى هاشم - نموذجاً للراوي العليم/الراوي الخارجي؛ إذ يبدأ هذا النوع من الرواة بالظهور منذ المقطع الاستهلاكي في القصة:

"الليل شارف على الانتهاء.. الساعة تعلن الخامسة صباحاً.. كل ما هنالك يوحى بالهدوء.. الصيف ينتشر في المدينة، والرطوبة تتخلل كل الأشياء، المنازل، الناس، الكلمة،

(٣١٥) في نظرية الرواية، ص ١٥٣، وقد سار على منواله حسن الحازمي، في كتابه: البناء الفني في الرواية السعودية، ص ٦١٧.

والحياة.. عادية الأشياء تسيطر على أعماقها.. تحاول أن تبحث عن شيء ما تعطيه حق الامتياز، كل ما هو مستهلك، وعادي" (٣١٦).

إن الراوي العليم هنا يحدد الزمان=الليل، ويحدد الساعة=الخامسة صباحًا، ويحدد الفصل=الصيف، ثم يطل على فضاء القصة مكانيًا فيصف المدينة هدوءها جوها ومنازلها... وهكذا دواليك، إنه الراوي العليم المحيط بكل تفاصيل القصة زمانًا ومكانًا من الوهلة الأولى. يمارس الراوي بضمير الغائب دوره أيضًا في مصاحبة الشخصية/البطلة، راسمًا حركتها، كاشفًا عن نفسيته بذاته: "تتحرك، هنا، وهناك.. في أطراف الغرفة.. تفتح الشبايك، لعلها تستنشق نسمة غريبة باردة، رغم انعدامها في الجو الخانق.. الجو ساكن.. ساخن.. النسما لا وجود لها، كانعدام الفرح في دواخل إنسان هذا العصر..

تغادر الغرفة.. تنتقل في أنحاء المنزل.."(٣١٧).

إنه يكشف -من خلال حركة شخصية البطلة- عن نفسيته القلقة المتوترة، وعن الضيق الذي تعانیه في غرفتها، ومحاولتها التخفيف من ذلك بفتح الشبايك لاستنشاق نسمة باردة، ولا يتوقف الراوي عند رسم الملامح وحركة الشخصية؛ بل يعلق على هذا الجو، ويصفه بأنه يخلو من النسما المنعشة، وهو واضح أنه تعليق خارج متطلب رسم ملامح الشخصية ويعيد عن السياق الذي أراد من خلاله رسم تلك الملامح.

إن الراوي يتدخل هنا في كل بنيات القص، وتعليقاته واستدراكاته متلاحقة، فإذا كان قوله: "الجو ساكن.. ساخن.. النسما لا وجود لها" يخدم تعميق حالة التوتر لدى شخصية البطلة؛ فالنص اللاحق في قوله: "كانعدام الفرح في دواخل إنسان هذا العصر" ليس سوى تدخل موقفي من الراوي العليم، وإضافة زائدة عن الحاجة.

(٣١٦) السفر في ليل الأحران، "الليل.. وموال الفرح"، ص ١٩.

(٣١٧) نفسه، ص ٢٠.

ويستمر الراوي العليم في وصف حركة الشخصية بضمير الغائب في ترددات متلاحقة اشتملت على سبعة أفعال يعود ضميرها إلى البطلة:

"تغادر الغرفة.. تتنقل في أنحاء المنزل.."

تصطدم بإحدى أخواتها في الخارج، تفترش إحدى جوانب الصلاة واجمة، صامتة، منذ مدة.. تقترب منها.. تهزها.. تستدير!"^(٣١٨).

فهنا يظهر الراوي الخارجي (العليم) بقوة أيضاً في الوصف الدقيق لزوايا المكان، فهو يحدد مكان نوم أختها: "تفترش إحدى جوانب الصلاة"، ثم يصف الحركات الجسدية الأخرى التي تسبق ذلك وتلحقه، وما تشي به هذه الحركات من اضطراب وتوتر وضجر وحزن.

كما يحدد مكان سريرها من موقع محدد للرؤية، وكأنه واقف معها في صالة المنزل: "تقف في الصلاة متجهة بنظرها إلى غرفتها تلمح سرير النوم"^(٣١٩).

كما أنه مطلع على عادة بطلته منذ طفولتها عبر استرجاع الزمن: "لم اعتد على معاودة النوم عندما استيقظ.. هكذا أنا منذ أن كنت طفلة"^(٣٢٠).

ليس هذا فحسب، بل يكرر استخدام أفعال المضارعة المستندة إلى ضمير الغائب؛ ليعطي تفاصيل دقيقة لحركة الشخصية:

"تتذمر.. تلف جسمها بسرعة في الصلاة.. تخطو خطوات واسعة إلى خارج البيت.. تخاف أن يلمحها أحد من أفراد المنزل.. تقف قليلاً عند الباب.. تستدير إلى الداخل بهدوء"^(٣٢١).

(٣١٨) السفر في ليل الأحران، "الليل.. وموال الفرح"، ص ٢٠.

(٣١٩) نفسه، ص ٢١.

(٣٢٠) نفسه، ص ٢١.

(٣٢١) نفسه، ص ٢١.

فهذه ستة أفعال ترسم حركة الشخصية في لحظة زمنية راهنة: (تتدمر - تلف - تخطو - تخاف - تقف - تستدير).

٣- الراوي بضمير المخاطب:

يرى عبدالمملك مرتاض في كتابه (في نظرية الرواية) أن ضمير المخاطب قليل الاستعمال في لغة السرد، يقول: "فإن استعمال ضمير المخاطب لم يتخذ له شكلاً معلناً للسرد على غرار صُنُوَيْهِ (ضميري الغائب، والمتكلم)"^(٣٢٢).

وعلى هذا الرأي سار حسن حجاب؛ إذ يقول: "إن استخدام ضمير المخاطب (أنت) في السرد أمر قليل الورد"^(٣٢٣).

إلا أن هذا الرأي لا يصمد أمام ما نستنتجه من استقراء المادة المدروسة من القصة النسائية القصيرة في منطقة جازان؛ إذ تساوى فيها الراوي بضمير المخاطب مع الراوي بضمير الغائب، كما استعمل ضمير المخاطب في ١٢ قصة من العينة المدروسة.

ولهذا الضمير مكانة متميزة في السرد الفني: "... فضمير المخاطب ليس جديداً استعماله في تاريخ السرد الإنساني، وإنما المعاصرون هم الذين حاولوا إعطائه وضعاً جديداً ومكانة متميزة في الكتابة السردية، فاتخذ ما اتخذه من موقع جعله يغتدي شكلاً من أشكال السرد الفني الجديد، بكل ما في هذا الجديد من طرافةٍ وتفردٍ"^(٣٢٤).

وعلى سبيل المثال؛ نسوق هذا النموذج في مجموعة (للشمس شروق) لأميمة البدري من قصة (تقاسيم للحياة) الأقصوصة الخامسة بعنوان: (الليلة الأخيرة) التي قدمت فيها

(٣٢٢) في نظرية الرواية، ص ١٦٥.

(٣٢٣) البناء الفني في الرواية السعودية، ص ٦١٩.

(٣٢٤) في نظرية الرواية، ص ١٦٤.

الراوية تقريرًا صادمًا، أعلنته في خطاب محاكمة لسلوكيات الآخر/الرجل تجاه المرأة بطلّة القصة وراويتها، وقد صبت فيه الراوية -عبر ضمير المخاطب- كل ما تريد أن تواجهه به من ممارسات بشعة ووحشية، كاشفة بذلك عن تجربتها التي خاضتها معه، ملقبة باللوم كله على عاتقه، ومبررةً قرارها الذي اتخذته؛ هادفةً لإقناعه بصحة هذا القرار الذي لم يكن منه بُد، وهي "صرخة أنثوية في مواجهة التسلط الذكوري" كما يقول أسامة البحيري^(٣٢٥).

وتقتصر القاصة/الراوية على وصف ليلة اتخاذها قرار المفارقة، وسمتها (الليلة الأخيرة) موجّهة خطابها الصريح للآخر.. تقول:

"صدقني لم أعد اذكر تلك الليلة.. كل ما أذكره أنها كانت قائمة كئيبة.. مخيفة.. كليلة خسوف.."^(٣٢٦).

كما تؤكد له نهاية التجربة زمنيًا:

"أتذكر فقط أنها الليلة الأخيرة.. لبشاعتك.. ووحشيتك.. ونهايتك في حياتي.. رجلاً.. وزوجًا.."^(٣٢٧).

ويتشابه استخدام ضمير المخاطب في القصة النسائية القصيرة في منطقة جازان إلى حد ما مع استخدام ضمير المتكلم، فالضميران يعتبران وسيلتين لغويتين لإثبات كينونة المرأة ووجودها، غير أن ضمير المخاطب يمتلك بعدًا آخر، هو بُعد الشجاعة والمواجهة للآخر بكل جرأة ووضوح، تقول:

"سألوني: إن كنت في وعيك.. أو خارجًا عن الوعي؟.. صدقني لا أتذكر.. كل ما أذكره يدك التي كانت تهوي كالمطرقة.."^(٣٢٨).

(٣٢٥) دراسات في الأدب السعودي المعاصر، أسامة مجّد البحيري، نادي جازان الأدبي، ١٤٣٢هـ/٢٠١١م، ص ٢٥٨.

(٣٢٦) للشمس شروق "نقاسيم للحياة"، ص ٤٩-٥٠.

(٣٢٧) نفسه، ص ٥٠.

(٣٢٨) نفسه، ص ٥٠.

إن هذه المواجهة عبر ضمير المخاطب والتي تجرأت على وصفه بغياب الوعي -أي بما يساوي الجنون- ومواجهته بجرمه الذي اقترفه في حقها بالاعتداء عليها وضربها، وبث ذلك للناس كنوع من التشهير والفضح لسلوكيات اجتماعية خاطئة يمارسها الآخر تجاه الأنتى، وتتحرج هي من أن تبوح بها. "إن ضمير المخاطب ، أو (الأنت)، يتيح لي أن أصفَ وضع الشخصية؛ كما يتيح لي وصف الكيفية التي تولدُ اللغة فيها." (٣٢٩)

فكأنّ (أنت) جاء لِفك العقدة النفسية -وربما النرجسية- الماثلة في (أنا)، ففي (أنت) -إذن- خلاص لل(أنا)، ومع ذلك لا يستطيع (أنت) إبعاد شبح (الأنا) من الشريط السردي إبعادا نهائيا، بل لعله لا يزيده إلا مثولا وبروزا، فهو كترجمة له من جنس لغته، أو كأنه هو المائل ولكن بواسطة معادل لغوي آخر، وتبدو به المسألة مجرد لعبة سردية ذات مضمون واحد مهما تعددت أشكالها، فسواء علينا أصطنع السارد البارع (ذهب)، أم (ذهبت)، أم (ذهبت)؛ فالنتيجة واحدة؛ وهي تلك الماثلة في توقيع حدث سردي يتمثل في حدوث الذهاب في لحظة من لحظات السرد، أما ما وراء ذلك فمجرد تفاصيل وتحذلق، فالسرد واحد، والأشكال شتى (٣٣٠).

فكلمة "يدك" في المشهد السابق؛ خطاب مواجهة قوي لممارسة شائعة لدى كثير من أبناء المجتمع، تريد الراوية عبره أن توصل رسالة بأن هذا النوع من السلوك حين يبلغ مداه في العلاقة الزوجية فإنه يضع هذه العلاقة على مفترق طرق.. تقول:

"صبيحة تلك الليلة.. ملمت أشياءي.. وصوري.. وأوراقي.. وبعضًا من آدميتي.. ورحلتُ من حياتك للأبد.. وبقيت أنت تبكي وتنشج.. ببشاعة..!!" (٣٣١).

إنها رسالة واضحة لأحد طرفي العلاقة الزوجية موجهة مباشرة له عبر لغة خطاب مباشر.

(٣٢٩) في نظرية الرواية، ص ١٦٥.

(٣٣٠) انظر: المصدر السابق، ص ١٦٥-١٦٦.

(٣٣١) للشمس شروق "تقاسيم للحياة"، ص ٥٠.

٤ - تعدد الضمائر:

يلجأ الكاتب -أحياناً- إلى تنويع شخصية الراوية؛ من أجل تنشيط المتلقي إلى متابعة الأحداث بلا ملل، ومن أمثلة ذلك قصة (الشبه الأربعون) ضمن مجموعة (مسرحية الموت) لحضية خافي، فإن فيها شخصيتين أحوين لأب هما: (زكريا - أنور)، الأول يرعى أمه، والثاني يعيش في كنف أبيه، وكلاهما يدرسان في جامعة واحدة.

يبدأ السارد/المؤلف بإتاحة الفرصة لزكريا لسرد حكايته بضمير المتكلم (الراوي الداخلي) باعتباره إحدى الشخصيات الرئيسة في القصة، يقول:

"لا بد أن أسرع.. ازداد تساقط المطر.. لا بد أنهم جميعاً منشغلون الآن بجمع أنواع الحبوب.. يجب أن أسرع فالأجر مضاعف اليوم"^(٣٣٢).

ثم يستطرد:

"توقف المطر.. وقبضنا أجرتنا كان مبلغاً لا بأس به. فعدت للمنزل.. قبلت رأس أمي.. ووضعت المال على مخدمتها.. وأخذت مذكرتي.. وانطلقت قبل أن تفيق عائداً إلى جامعتي"^(٣٣٣).

يستمر زكريا في حكي قصته بعد أن يقابله أخوه أنور ويسأله عن سبب مغادرته للجامعة؟ ويتحجج زكريا بظرف طارئ؛ وذلك حتى لا يكشف حالته المادية وظروفه المعيشية التي يخفيها على أخيه، لكن أنور يبيت أمر ملاحظته ومعرفة سر مغادرته، فحين انتهت المحاضرة وغادر زكريا الجامعة سار أنور خلفه ليعرف أين يذهب أخوه زكريا، يقول في وصف خروجه بعد المحاضرة:

(٣٣٢) مسرحية الموت "الشبه الأربعون"، ص ٢١.

(٣٣٣) نفسه، ص ٢١.

"وعند انتهائها غادرت.. ولكن هذه المرة لست وحدي.. فقد كان أنور يتبعني..
عندما وصلت للمزرعة سارعت بوضع مذكري فوق باقي أكياس الحبوب في المخزن..
وانطلقت لجمع أكوام الملوخية المحصودة.. وتجهيزها لتنزل السوق.. اتسخ حذائي ويدي
بالطين.. وبينما أنا التقط الملوخية؛ أفجعتني هذه الأقدام تقف أمامي.. رفعت رأسي..
ووجهي ملطخ بالطين.. فرأيت أنور" (٣٣٤).

وعلى الرغم من أن زكريا أنكر أنه هو نفسه زكريا؛ وقال : "إن الله يخلق من الشبه
أربعين"؛ فإن أنور لم يقتنع كلياً بما ذكره زكريا.

ينتهي المشهد الذي يرويّه زكريا ليبدأ مشهد آخر يرويّه (أنور)، التقى بأبيه وأراد أن
يخبره عن حالة أخيه (زكريا) يقول:

"لقد التقيته عن طريق المصادفة في الجامعة كان دائماً وحيداً. كان يفاجئني بتصرفاته،
وذات يوم راقبته.. لأجده يرتدي معطفاً.. ويحمل كيساً فيه بقايا المخلفات من فناء الجامعة
بعد انتهاء الدوام!. ودوماً كان يستأذن من المحاضرات.. ورغم تصرفك مع ابنك الأكبر،
الذي لا أظنك تذكره حتى هذا الوقت؟ لم يبح لي بشيء حتى الآن. حين التقيته أنكر لي
أنه هو.. لماذا؟ لماذا يا أبي؟! (٣٣٥).

هذا الانتقال من شخصية إلى شخصية أخرى داخل القصة خدم الحكاية من حيث
إضفاؤه نوعاً من التشويق على البنية السردية بتداخل الراويين (زكريا-أنور) وخدم بنية
الحكي، بأن حافظ على بقاء الراوي الداخلي مسيطراً على فضاء النص وتماسكه ابتداءً
وانتهاءً.

(٣٣٤) مسرحية الموت "الشبه الأربعة"، ص ٢١-٢٢.

(٣٣٥) نفسه، ص ٢٢-٢٣.

ومن وجهة أخرى اشتملت هذه القصة على تنوع آخر، حيث تدخل الراوي العليم - عبر ضمير الغائب- في بعض الوصلات للملمة النص لحظة إخلاء الراوي الداخلي لمداخلات الراوي العليم، يقول:

"وصل زكريا للمزرعة وبدأ يحمل الأكياس.. كان كالحلم.. فقد كان اليوم الأول لي في العمل"^(٣٣٦).

وهناك وصلة أخرى للراوي العليم/ضمير الغائب، استعملها كجسر عبور انتقل بها الحكيم من زكريا إلى أخيه أنور:

"يومها؛ غادر أنور مسرعاً لأبيه، ولكنه لم يجده في مكتبه.. وجده يداعب كلبه المدلل في فناء الحديقة الخلفي.. فسارع أنور ليقطع عليه هوه"^(٣٣٧).

كما تضمنت القصة وصلات حوارية أخرى دارت بين زكريا وأخيه أنور وبين زكريا وأبيه^(٣٣٨).

(٣٣٦) مسرحية الموت "الشبه الأربعون"، ص ٢١.

(٣٣٧) نفسه، ص ٢٢.

(٣٣٨) انظر: مسرحية الموت "الشبه الأربعون"، ص ٢٢.

جدول إحصائي بعدد ضمائر الرواة في القصص المدروسة:

أولاً/مجموعة (السفر في ليل الأحزان) لنجوى هاشم:

م	الضمير	عنوان القصة	الإحصائية
١	المتكلم	- سيوف من الثلج	١
٢	الغائب	- السفر في ليل الأحزان - الليل وموال الفرح - حمى ليلة ساخنة - الولادة على حد السيف - وكان حلمًا	٥
٣	المخاطب	- أهذاب الحلم والأساطير	١
٤	تعدد الضمائر	- عندما يعود الليل بأحزانه (الغائب - المتكلم)	١

ثانيًا/مجموعة (للشمس شروق) لأميمة البدري:

م	الضمير	عنوان القصة	الإحصائية
١	المتكلم	- مواسم الفرح - اليتيمة - سفر - مذكرات سيدة محترمة - العاصفة	٥
٢	الغائب	- حالة - الظلم والابتسام - الرجل الصفر - صفاء - وأخيرًا	٥
٣	المخاطب	- آدم - اختيار - قرار - الحلم - للشمس شروق - ليلة ساخنة	٦
٤	تعدد الضمائر	تقاسيم للحياة (المتكلم - الغائب- المخاطب)	١

ثالثًا/مجموعة (مسرحية الموت) لحضية خافي:

م	الضمير	عنوان القصة	الإحصائية
١	المتكلم	- كيف العيد - قصة ما كان بالأمس - عشر سنوات - ذاك ما بقي لي - الوصية	٥
٢	الغائب	- آه لو كنت أعرف - القاتل - الاعتراف - الصوت - ج.م.ع - مسرحية الموت	٦
٣	المخاطب	-----	-----
٤	تعدد الضمائر	- الشبه الأربعة (المتكلم - الغائب) - العيد القادم (المتكلم - الغائب)	٢

رابعاً/مجموعة (تشبة رائحة أمي.. تشبه رائحة الجنة)، لسهام عريشي:

م	الضمير	عنوان القصة	الإحصائية
١	المتكلم	حجر ، تشبهنا أقدارنا ، لست وحيدة رسائل هاربة إلى الظل	٤
٢	الغائب	مذبة ، شيء ما ، المهزوم	٣
٣	المخاطب	في صالة الانتظار ، عرافة من برج الجدي ، طفلان	٣
٤	تعدد الضمائر	شجر الجنة (المتكلم - المخاطب) فستان أزرق (الغائب - المخاطب) أشياء أريدك تعرفها (المتكلم - المخاطب) قد تدرك الريح أن القلب دوار (المتكلم - الغائب) كلثغة الراء (المتكلم - الغائب - المخاطب) عبث بحجم عين الجمجمة (المتكلم - المخاطب)	٦

ملخص لضمائر الراوي في العينة المدروسة:

م	الضمير	الإحصائية
١	المتكلم	١٥
٢	الغائب	١٢
٣	المخاطب	١٢
٤	تعدد الضمائر	١٠

تمايزت أنماط اللغة في القصة النسائية القصيرة في جازان بين استخدام لغوي ذي مستوى عالٍ من الأداء وحالات نادرة استخدمت لغة سردية عادية . ونوعت القاصة في استخدامها لضمائر السرد الثلاثة " ضمير الغائب وضمير المتكلم وضمير المخاطب " . وقد غلب الحكيم بضمير المتكلم في المجموعات القصصية بخلاف ما ذكره بعض النقاد من غلبة ضمير الغائب . ونوعت الساردة في تشكيلاتها اللغوية بين مختلف الأنماط من سرد ووصف وحوار ولغة شعرية ولغة تقريرية ، وتميزت في لغتها باستخدام التداخل الأجناسي في تشكيلها اللغوي . ويؤخذ على المجموعات تشتت بناء بعض القصص وخلوها من المضمون لصالح غلبة لغة السرد على الحدث .

كما غلبت على بعض قصص المجموعة لغة سوداوية تشاؤمية هي انعكاس لشعور المرأة تجاه واقعها ولمعاناتها النفسية والاجتماعية .

الفصل الثالث : تقنيات التجريب والتجديد

المبحث الأول : اللغة الرمزية

المبحث الثاني : التحوير في العناصر الأساسية
للقصة

المبحث الثالث : العجائبية والاسطورية

الفصل الثالث /

تقنيات التجريب والتجديد

المبحث الأول /

اللغة الرمزية

• أولاً/ مفهوم الرمز:

يعرف الرمز لغةً بأنه: "كل إشارة أو علامة محسوسة تُذكر بشيء غير حاضر، من ذلك: العَلَم رمز للوطن، الكلب رمز للوفاء، الحمامة البيضاء رمز البراءة، الهلال رمز للسلام، الصليب رمز المسيحية، الأرز رمز لبنان"^(٣٣٩).

ويرى المحللون النفسيون أن وظيفة الرمز هي إيصال بعض المفاهيم إلى الوجدان بأسلوب خاص؛ لاستحالة إيصالها بالأسلوب المباشر المؤلف، غير أن يونغ -رائد علم اللغة النفسي- خالف هذه النظرية، وأنكر أن يكون الرمز تمويهاً للفكرة، واعتبره الوسيلة الوحيدة المتيسرة للإنسان في التعبير عن واقع انفعالي شديد التعقيد^(٣٤٠).

والواقع أن العاطفة، وبخاصة الدينية تعجز العقل المنطقي عن تناولها في أعماقها، وأبعادها، وظلالها، فتتخذ الرموز والقيمات وسيلة لولوج القلب البشري^(٣٤١).

أما الرمز أدبياً فهو: الإشارة بكلمة تدل على محسوس أو غير محسوس، وتشير إلى معنى يختلف بحسب خيال الأديب، وقد يتفاوت القراء في فهمه وإدراك مداه بمقدار ثقافتهم، ورهافة حسهم، فيتبين بعضهم جانباً منه، وآخرون جانباً ثانياً، أو قد يبرز للعيان فيهتدي إليه المثقف ببسر، من ذلك أن الشاعر يرمز إلى الموت بتهافت أوراق الشجر في الخريف، ويرمز

(٣٣٩) المعجم الأدبي، جبور عبدالنور، دار العلم للملايين، بيروت، ط٢، ١٩٨٤م، ص١٢٣.

(٣٤٠) انظر: المصدر السابق، ص١٢٤.

(٣٤١) انظر: المصدر السابق، ص١٢٤.

إلى الإحساس بالقلق والكآبة بقطرات المطر المتساقطة على زجاج نافذته في رتبة
مضنية^(٣٤٢).

وقد حاول كثير من كتاب السرد الهروب من أسلوب الواقعية النقدية ليرقى سردهم إلى درجة
عالية من الشعرية عبر الرمز والتشخيص والتكثيف الدلالي، مما منح القصة قدرًا كبيرًا من
حرية التأويل لدى المتلقي^(٣٤٣).

"قيل الكثير جدًّا عن أهمية الترميز في الإبداع، ومما قيل إن المبدع الحقيقي، المبدع الكبير، هو
ذلك الذي يستطيع أن يغلف رؤاه ويجعل القارئ المتمرس يشعر باللذة والإثارة وهو يختطف
المخفي من النص الأدبي، ولن يستطيع المبدع ذلك إلا من خلال استخدام الرموز، التي من
شأنها أن تحرر لغته من سطوة المعنى الخارجي، وأن تمنحه بُعدًا يبدو للبعض خفيًا وللبعض
الآخر جليًا، وهذا البعد يتمثل في الرمز الذي لم يصل الإبداع إليه إلا بعد تأمل طويل ووقفه
مع الأعمال الإبداعية العظيمة، بتجلياتها وما تحمله من أبعاد وتأويلات، وقد كان للأساطير
التي دخلت عالم الرؤى المتناقضة دورًا لا يُنكر في العثور على هذا المستوى من الكتابة
الرامية"^(٣٤٤).

ومن نافلة القول بأن كل عمل أدبي مؤثر وليد طاقة خلاقة تدرك بقدراتها الاستثنائية ضرورة
أن يكون لكل نص أدبي بُعْدَان: خارجي ميسور التناول، وداخلي غائر في أعماق النص لا
يدركه سوى قلة من القراء، وهذا الشيء الغائر في النص هو الرمز الذي يتوسله المبدع وسيلة
فنية عميقة تكشف عن طاقة المبدع واقتداره على تجاوز المعنى الظاهر للنص الإبداعي، شعرًا
كان أم قصة أم مسرحية.. وهذا الترميز لا يأتي - كما قد يظن البعض - خوفًا من سلطة

(٣٤٢) انظر: المعجم الأدبي، ص ١٢٤.

(٣٤٣) انظر: شعرية السرد في القصة السعودية القصيرة، ص ٣٩٥.

(٣٤٤) انظر: الدلالات الرمزية في القصة القصيرة، زيد مطيع دماج أمودجًا، عبد العزيز المقالح، منشورة في موقع دماج على الرابط التالي:

http://www.dammaj.net/files/article_dr_maqaleh_aldalalt_alramziya_fi_alqisa.htm

الرقابة المهيمنة على مسار الإبداع في كل مكان من العالم، وعلمنا الثالث بخاصة، وإنما يأتي استجابة لدواعٍ فنية ولما يبعثه من إيجاء ويثيره من متعة وتأمل^(٣٤٥).

يحدد أدونيس الرمز في الشعر فيقول: "الرمز هو ما ينتج لنا أن نتأمل شيئًا آخر وراء النص، فالرمز هو قبل كل شيء معنى خفي وإيجاء؛ إنه اللغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة، والقصيدة التي تتكون في وعيك بعد قراءة القصيدة؛ إنه البرق الذي يبيح للوعي أن يستشف عالما لا حدود له، لذلك هو إضاءة للوجود المعتم، واندفاع صوت الجوهري"^(٣٤٦).

وإذا كان ذلك هو الرمز في الشعر - كما حدده أدونيس - فإن الرمز في القصة هو القصة الأخرى التي تبدأ بعد أن تنتهي القصة، وتبدأ مرحلة التأمل والاستغراق في قراءة الدلالات.

وإذا كان على المبدع أن يحفر عميقًا في داخله بحثًا عن نص أدبي يشغله ويؤرقه، فإن القارئ المتمرس مطالب بأن يحفر عميقًا في داخل هذا النص المنجز، النص القائم على مرتكزين اثنين: الظاهر والباطن، والظاهر في حالة فن السرد هو ما يقدمه القاص من حكاية تدور حول الدلالة المباشرة لحادثة ما أو شخصيات ما، وعلى العكس من ذلك؛ الباطن هو الذي يفتح النص لما هو أعمق وأغنى في الدلالة غير المباشرة، وهو بمكوناته الأسلوبية يستحضر المعنى البعيد، المعنى الموازي والمتخيل^(٣٤٧).

(٣٤٥) انظر: الدلالات الرمزية في القصة القصيرة، زيد مطيع دماج نموذجًا.

(٣٤٦) انظر: المصدر السابق.

(٣٤٧) انظر: المصدر السابق.

● ثانيا/الدلالة الرمزية للألوان:

لا تقتصر الدلالة الرمزية للون لدى النابحين من النقاد على الأثر الظاهري، بل تتعداه إلى ما وراء ذلك من آثار نفسية تتجاوز سطح الألوان^(٣٤٨)، "إننا يمكن أن نعرف الشيء الكثير عن الشخصية السردية أو حتى شخصية الروائي نفسه، عن طريق تتبع الإيحاءات النفسية التي يولدها المعجم اللوني"^(٣٤٩).

يتيح تناول دلالة الألوان في هذه الدوائر جملة من الإيحاءات للنص السردية؛ إذ تتعدى دلالة اللون نطاقها الوضعي المطابق إلى ما هو أعم، فتتسع بذلك دائرة اللون للتفسيرات والتأويلات بحسب تباين ردود أفعال المتلقين وتقديراتهم^(٣٥٠).

ولا تفهم دلالة الألوان بمعزل عن فهم دلالة اللفظ على المعنى بالمطابقة، أو بالتضمنين، أو بالاستتباع والالتزام^(٣٥١).

وعليه؛ فإن طبيعة اختيار الألوان في النص الأدبي قائم على إدراك البعد الفلسفي للدلالة اللونية، وهذا الاختيار أبعد ما يكون عن الاستخدام المباشر للفظ اللوني^(٣٥٢).

وتأسيسًا على ما سبق؛ تتجه عناية هذه الدراسة إلى مكونات الخطاب النسائي القصصي في جازان "لاستخراج بنيات لونية تتجاوز الدلالة المباشرة التي تقف عند حدود المعنى السطحي للجملة، الأمر الذي يدفع إلى إقامة تحليل متكامل ومفتوح على خطابات عديدة يتم الربط بينها بواسطة العلامة اللونية"^(٣٥٣).

(٣٤٨) انظر: الصورة الشعرية والرمز اللوني، يوسف حسن نوفل، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٥م، ص١٣.

(٣٤٩) اللون في الرواية السعودية، مريم إبراهيم غبان، دار المفردات للنشر والتوزيع، الرياض، ١٤٣٠هـ، ٢٠٠٩م، ص٤٨.

(٣٥٠) انظر: الصورة الشعرية والرمز اللوني، ص١٦.

(٣٥١) انظر: المصدر السابق، ص١٥.

(٣٥٢) انظر: اللون في الرواية السعودية، ص١٥٨.

(٣٥٣) نفسه، ص١٥٧.

وتبغى الإفادة في التحليل مما قرره علماء النفس من ترجيح جانب الذاتية في تفضيل الألوان، واتخاذ اختبارات التفضيل مجالاً واسعاً للتحليل النفسي ووصف الشخصية، مع استخراج دلالات على القدرات، وأوجه الضعف، والحالة العاطفية والذهنية وغيرها، فعلى سبيل المثال تتطلب المواقف الحزينة أو الجادة أو الوقورة ألواناً قائمة منخفضة القيمة قليلة التشبع، والعكس بالعكس (٣٥٤)

• ثالثاً/اللون والدين:

أعطت كثير من الديانات للألوان قيمة خاصة، ووضعت لها دلالات رمزية، ومنها ما ربط بعض الممارسات الدينية بألوان خاصة:

فالأصفر لون مقدس ليس فقط في الصين والهند، بل وفي المسيحية الأوربية، واستخدمت الكنيسة اللون الأصفر في اللوحات المقدسة في شكل خلفيات من أوراق الشجر الذهبية، ولارتباط اللون الأصفر بالشمس والضوء استخدمه المصريون رمزاً لإله الشمس (رع).

وكان اللون الأبيض في العصور القديمة مقدساً ومكرساً لإله الرومان Jupiter ، وكان يضحى له بحيوانات بيضاء، ولأن اللون الأبيض يرمز للصفاء والنقاوة؛ فإن المسيح عادة ما يمثل في ثوب أبيض، ولعل معنى الصفاء والنقاوة هو المقصود في اختيار اللون الأبيض عند المسلمين لباساً أثناء الحج والعمرة، وكفناً للميت، وقد استخدم القرآن الكريم بياض الوجه يوم القيامة رمزاً للفوز في الآخرة نتيجة العمل الصالح في الدنيا، وذلك في قوله تعالى: ((يَوْمَ تَبْيَضُّ وُجُوهٌ وَتَسْوَدُّ وُجُوهٌ)) (آل عمران، آية ١٠٦)، وقوله: وقوله: ((وَأَمَّا الَّذِينَ ابْيَضَّتْ وُجُوهُهُمْ فَفِي رَحْمَةِ اللَّهِ هُمْ فِيهَا خَالِدُونَ)) (آل عمران، آية ١٠٧).

(٣٥٤) انظر: اللغة واللون، أحمد مختار عمر، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط٢، ١٩٩٧م، ص١٣٤ و١٤٢.

ويمثل اللون الأخضر في العقيدة المسيحية الإخلاص والخلود والتأمل الروحي، ويسمى لون الكاثوليك المفضل، ويستعمل في عيد الفصح ليرمز إلى البعث، واللون الأخضر الحائل هو لون التعميد bap-tism، ولا ارتباطه بالحقول والحدايق والأشجار؛ صار رمزًا بالنعيم والجنة في الآخرة، ويعد اللون الأخضر لون الألوان بالنسبة للمسلمين، وقد ورد في القرآن الكريم وصف ملابس المسلمين في الجنة بالحضرة في آيتين هما قوله تعالى: ((عَالِيَهُمْ ثِيَابٌ سُنْدُسٍ خُضْرٌ وَإِسْتَبْرَقٌ ۖ وَحُلُّوا أَسَاوِرَ مِنْ فِضَّةٍ وَسَقَاهُمْ رَبُّهُمْ شَرَابًا طَهُورًا)) (الإنسان، آية ٢١)، وقوله تعالى: ((وَيَلْبَسُونَ ثِيَابًا خُضْرًا مِّن سُنْدُسٍ وَإِسْتَبْرَقٍ)) (الكهف، آية ٣١)، كما ورد اللون الأخضر وصفًا لبعض مقاعد الجلوس في الجنة: ((مُتَّكِنِينَ عَلَى رُفْرَفٍ خُضْرٍ)) (الرحمن، آية ٦٧).

ويرمز اللون الأحمر في الديانات الغربية إلى الاستشهاد في سبيل مبدأ أو دين، وهو رمز لجحيم في كثير من الديانات، حيث توصف جهنم بأنها حمراء.

ويمثل اللون الأزرق مكانة خاصة في العبرية، فهو لون الرب يهوه Lord Jehovah ، وهو أحد الألوان المقدسة عند اليهود^(٣٥٥).

" كما أن للون القدرة على إحداث تأثيرات نفسية على الإنسان فإن لديه القدرة على الكشف عن شخصية الإنسان؛ ذلك لأن كل لون من الألوان يرتبط بمفاهيم معينة، ويمثل دلالات خاصة، وعن طريق (اختبارات الألوان) يمكن تحليل الشخصية تحليلًا يتضمن تقييم القدرات، وبيان الحالات العاطفية والفكرية وغيرها"^(٣٥٦).

(٣٥٥) انظر: اللغة واللون، ص ١٣٤ و ١٤٢ و ١٦٣-١٦٤.

(٣٥٦) نفسه ، ص ١٨٣.

● رابعاً/نشأة الدلالات الاجتماعية والنفسية لألغاز الألوان:

يلخص أحمد مختار عمر بدء علاقة الإنسان بالألوان بقوله: "تنبه الإنسان - منذ نشأته - إلى الألوان الموجودة في بيئته، وعقد معها علاقات سيئة أو حسنة، ووضع لها أو لبعضها ألفاظاً تدل عليها وتميزها عن غيرها، وبمرور الزمن؛ تطور معجمه اللوني ونما نتيجة لتطور إدراكه من ناحية، واختلاف مجتمعه الذي يعيش فيه عن غيره من المجتمعات من ناحية أخرى، وقد اكتسبت الألوان وألفاظها - بمرور الزمن - إلى جانب دلالاتها الحقيقية - دلالات اجتماعية ونفسية جديدة نتيجة ترسبات طويلة، أو ارتباطات بظواهر كونية، أو أحداث مادية، أو نتيجة لما يملكه اللون ذاته من قدرات تأثيرية، وما يحمله من إحاءات معينة تؤثر على انفعالات الإنسان وعواطفه"^(٣٥٧).

● سادساً/تحليل الدلالات الرمزية للألوان في القصص النسائية

الجازانية القصيرة:

تشتمل قصة (مذبة) ص ٧، وقصة (في صالة الانتظار) ص ١٢، ضمن مجموعة (تشبه رائحة أمي.. تشبه رائحة الجنة) للقاصة سهام عريشي، على كثير من المفردات المعبرة عن الألوان، وتعتبر هاتان القصتان الأكثر إيراداً للألوان من بين قصص المجموعة، وهما بذلك تدلان على اهتمام الساردة بتقنية الرسم والتلوين الفني.

(٣٥٧) انظر: اللغة واللون، ص ١٩٩.

١ . الدلالات الرمزية للون البرتقالي:

تستعمل الكاتبة سهام عريشي في قصتها (مذبة) ضمن مجموعة (تشبه رائحة أمي...) اللون البرتقالي الباهت للدلالة على الحزن فتقول:

"الطيور تنتظم على أسلاك الكهرباء التي تتشابك مع فروع الأشجار، واللون البرتقالي الباهت يمسح المشهد بنبرة حزن تجهل كنهها"^(٣٥٨).

فالأصل في اللون البرتقالي المشبع أنه يجمع بين طاقة اللون الأحمر وسعادة اللون الأصفر، وهو يرتبط أساسًا بالبهجة والحماس والسعادة، علاوة على أنه يمثل الإبداع والجذب والنجاح والتشجيع والتحفيز للقيام بأمرٍ ما^(٣٥٩)، غير أن الساردة جعلت هذا اللون باهتًا؛ وهو ما يشي بضعف طاقته الإيجابية وتلاشيها واقتربها من الدلالة السلبية للون، وهو ما يعكس شخصية بطلة القصة من حيث استعدادها وتحفزها - المشوب بالخوف والإحباط - لأن تكون مذبة مشهورة، وتدرك البطلة أنها ولدت في وقتٍ يتشح فضائه بهذا اللون الذي لا يمكن الاطمئنان إليه اطمئنانًا كاملاً.. إن اللون هنا "يساعدنا في فهم العالم الداخلي لبطلة الرواية وشخصياتها، بحيث تغني الإشارة اللونية عن كثير من التفاصيل"^(٣٦٠).

٢ . الدلالة الرمزية للون اللبني:

في قصة (مذبة) أيضًا؛ تقول الكاتبة مستعملة اللون اللبني في وصف نفسية البطلة ومزاجها الذهني في لحظةٍ ما من السرد:

(٣٥٨) تشبه رائحة أمي .. تشبه شجر الجنة "مذبة"، ص ٧.

(٣٥٩) للاستزادة حول دلالات هذا اللون؛ يراجع الرابط التالي على موقع موضوع:

https://mawdoo3.com/%D9%85%D8%A7_%D9%87%D9%8A_%D8%AF%D9%84%D8%A7%D9%84%D8%A7%D8%AA_%D8%A7%D9%84%D8%A7%D9%84%D9%88%D8%A7%D9%86

(٣٦٠) اللون في الرواية السعودية، ص ١٣٦.

"وتحدق في الجدار اللبني" (٣٦١).

إن اللون اللبني يرمز هنا إلى عادات أهل جازان في طلاء المنازل الداخلية بهذا اللون الذي تعتبره البطلة لوناً تقليدياً ينعكس في رمزيته على الواقع الذي تواجهه، والذي يحول دون تحقيق طموحها، ويحول بينها وبين الوصول إلى هدفها، وهو أن تكون مذيعة شهيرة، خصوصاً وأن هذا اللون قد ارتسم على جدار، والجدار يرمز إلى الحيلولة القوية دون الشيء المراد، فيما ترمز النافذة المحفورة في الجدار إلى محاولة البطلة لاختراقه.

٣. الدلالة الرمزية للون الأخضر:

في قصة (مذيعة) أيضاً لسهام عريشي؛ ترمز الكاتبة باللون الأخضر إلى ما تبقى من الحياة في بطلة القصة، فتقول: "أن يطفح العرق الأخضر المشدود من زاوية فمها إلى رثيها بالكلام" (٣٦٢).

فالعرق الأخضر المشدود من فمها إلى رثيها هو الخيط الوحيد المتبقي لها لتوصل عبره رسالتها التي لا تعدو أن تكون مجرد كلام خالٍ من الفعل/القدرة/العمل.

٤. الدلالة الرمزية للون الأسود وما شابهه:

للون الأسود "سطوته في النص الروائي السعودي فهو مشبع بدلالات مختلفة موجبة وسالبة، والأسود السالب هو نقيض الأبيض في كل خصائصه، فهو يمثل الظلام الكامل وانعدام الرؤية، ويعد رمزاً للألم والموت والحزن والخوف من المجهول والعدمية والفناء" (٣٦٣).

(٣٦١) تشبه رائحة أمي .. تشبه شجر الجنة "مذيعة"، ص ٨.

(٣٦٢) نفسه ، ص ٩.

تقول الكاتبة في قصة (مذيعة) متخذة من اللون الأسود لزي البطلة رمزاً للدلالات المزدوجة بين السلبية والإيجابية:

"...جاكيت أسود أنيق تغطي فتحته الأعلى قطعة ساتان مخططة بالأسود والأزرق، شعر بني غزالي تتهدل أطرافه على صدرها.." (٣٦٤).

فهنا يظهر دور الزي في تحليل الشخصية عبر الوصف اللوني لملابس الشخصية، و"لهذا اللون سطوته في النص الروائي السعودي فهو مشبع بدلالات مختلفة موجبة وسالبة، والأسود السالب هو نقيض الأبيض في كل خصائصه، فهو يمثل الظلام الكامل وانعدام الرؤية، ويعد رمزاً للألم والموت والحزن والخوف من المجهول والعدمية والفناء" (٣٦٥).

وفي المقابل؛ يحمل اللون الأسود دلالة موجبة على الثقة والاطمئنان ورجاحة العقل، وهو ما يعكس قوة الشخصية لدى البطلة، ومدى إدراكها بالقدرة على تحقيق هدفها، وهو أن تصير مذيعة ناجحة.

أما اندماج الأسود مع الأزرق في "قطعة ساتان مخططة بالأسود والأزرق"؛ فلما يحمله اللون الأزرق من سمات الثقة والنظافة والسلام والولاء والطمأنينة التي تحتاج إليها البطلة في هذا الموقف.. "وتجدر الإشارة أننا كثيراً ما نبصر اللون الأزرق في ثنايا السرد دون ذكره فهو سمة بصرية للسماء والبحر، فاللون الأزرق قد يمارس امتلاء ينزاح لمعنى أكثر إيجاء ودلالة من معناه القاموسي، أي إلى معنى المعنى، أو المعنى الذي يحيل إلى عتمة الروح" (٣٦٦).

وإذا ضممنا كل هذه الفسيفساء اللونية إلى لون الشعر البني الغزالي فإنه يتبدى لنا ما يضيفه هذا اللون من سمات إيجابية وهي وجود شعور قوي بالواجب والمسؤولية والالتزام.

(٣٦٣) اللون في الرواية السعودية، ص ١٥٩.

(٣٦٤) تشبه رائحة أُمِّي .. تشبه شجر الجنة "مذيعة"، ص ٩.

(٣٦٥) اللون في الرواية السعودية، ص ١٥٩.

(٣٦٦) اللون في الرواية السعودية، ص ٢١٧.

وترمز الكاتبة في قصة (في صالة الانتظار) باللون الأسمر إلى سمة من سمات الشخصية/البطلة، وهي الفقر والحرمان من الدلال والرفاهية، تقول:

"يطل وجهك الصغير بلفحته السمراء وببثور داكنة"^(٣٦٧).

كما ترمز باللون الأسود إلى الافتتان والجمال، فتقول:

"إن (مقلمة) سوداء صغيرة كافية تماما لأن تتدلى إلى أسفل ظهرك.. ويتدلى معها وخلفها العالم بأكمله"^(٣٦٨).

وفي مشهد آخر تقول: "تسالين نفسك: لماذا بطنه أكبر من مقاس حزامه الأسود الأنيق؟"^(٣٦٩).

وتصور احتفاظ الشكل الجسدي برونقه عبر اللون الأسود بقولها: "عباءتك أيضًا لم تتغير.. ولا حذاءك.. ولا شعرك الأسود بلمعة الزيت على أطرافه"^(٣٧٠)، ثم تصف العباءة بأنها "...تبرق أسود وكريستالاً"^(٣٧١).

وفي صورة أخرى ترمز به إلى ما لدى شخصية البطلة من الشعور المتردد بين الخوف والثقة برجل الأمن، فتقول:

"فيما أنت تلقين بنظرة ساهمة إلى اللمعة السوداء على حذاء رجل الأمن بجانبك"^(٣٧٢).

وترمز به في موقف آخر إلى المفارقة بين طبيعة هذا اللون الدال على الاختفاء والستر، وبين ما يتسبب به من الشهرة والظهور ونيل الجوائز، فتقول:

(٣٦٧) تشبه رائحة أومي .. تشبه شجر الجنة "في صالة الانتظار"، ص ١٩.

(٣٦٨) نفسه، ص ١٩.

(٣٦٩) نفسه، ص ٢١-٢٢.

(٣٧٠) نفسه، ص ٢٤.

(٣٧١) تشبه رائحة أومي .. تشبه شجر الجنة "في صالة الانتظار"، ص ٢٤.

(٣٧٢) نفسه، ص ٢٠.

"تتذكرين معلمتك في الصف الأول الابتدائي وهي تحدثكم كثيراً عن العباءة.. وعن جائزة لا تُنال إلا بالسواد.. وعن اسم سيصدق به في إذاعة الصباح"^(٣٧٣).

كما ترمز به إلى الاكتئاب والضجر الذي يرافق سواد الليل، فتقول:

"تهوين بعيداً في ليلٍ مظلم يرتدي قفازين أسودين يضغط بهما على جانب معدتك.."^(٣٧٤).

٥. الدلالات الرمزية للون الأصفر:

تستعمل الكاتبة سهام عريشي في قصة (مذبة) اللون الأصفر رمزاً للنفاق السياسي، فتقول:
"ستتحدث الصحف الصفراء.. رغم عشقها للأصفر وهو يصبغ العصر بتدرجاته الفادحة..."^(٣٧٥).

فالصحافة الصفراء وصف يطل عادةً على الصحافة التي تفتقر إلى المصداقية، والدقة، وتميل إلى التهويل والتهويل والمبالغة، وتعتمد على الإشاعات أو الأخبار الكاذبة أو المحرفة أو المصنوعة، كما أن هذا الوصف يرمز إلى شريحة من الصحافة تميل إلى التعامل مع الأخبار بطريق دعائية، وتتخذ من بعض ما لا يتماشى مع أعراف المجتمع طريقة للإثارة^(٣٧٦).

ويبرز هنا التباين في الدلالة اللونية للأصفر ماثلاً لدى بطلة القصة في المقارنة الذهنية بين الصحف الصفراء التي شكلت في نفسية البطلة الاستياء والرفض لهذا اللون، في مقابل حبها له؛ لكونه من الألوان الطبيعية التي تبعث في نفس الناظر إليه سروراً وانشراحاً، وهذا الحب والعشق للون الأصفر يعكس سمات نفسية لدى البطلة، حيث إن "اللون الأصفر من الألوان

(٣٧٣) تشبه رائحة أُمي .. تشبه شجر الجنة "في صالة الانتظار، ص ٢٠.

(٣٧٤) نفسه ، ص ٢٢.

(٣٧٥) تشبه رائحة أُمي .. تشبه شجر الجنة "مذبة" ص ٩.

(٣٧٦) انظر: الصحافة مفهوماً وأنواعها، علي كنعان، دار المعتز للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ١٤٣٥هـ/٢٠١٤م، ص ٦٩.

الساخنة، يمثل قمة التوهج والإشراق، ويعد أكثر الألوان إضاءة ونورانية، فهو لون الشمس، مصدر الحرارة والحياة والنشاط والغبطة والسرور"^(٣٧٧).

٦. الدلالات الرمزية للون الأحمر:

وتستعمل الكاتبة سهام عريشي اللون الأحمر رمزًا للقيود الاجتماعية والرممية، فتقول: "أقنعت نفسها أن كل هذه الإشارات الحمراء سخيقة، وأن ما من شيء سيضطرها للتوقف بعد الآن..."^(٣٧٨).

إن الإشارات الحمراء المذكورة في النص يمكن أن تؤخذ من سياق سيميائي، فهي إشارات المرور الحمراء التي ترمز إلى التوقف وعدم العبور، وقد استخدمت البطلة هنا هذه الإشارة اللونية أو الرمز اللوني بطريقة تفرض التحدي والعناد عندها، وهي بهذا تحاول تجاوز كل المحظورات والموانع والجدران والحواجز كي تصل إلى هدفها، فالإشارات الحمراء إذن ترمز إلى المحظورات والممنوعات والتخوفات التي تقف ضد رغبتها.

٧. الدلالات الرمزية للون الأبيض وما يقاربه:

"يشكل اللون الأبيض بأشكاله الأساسية والثانوية مساحة واسعة في النماذج المدروسة، تتعدد صورها الإيجابية والسلبية، فقد عده البعض من الألوان الباردة التي تبعث الهدوء والطمأنينة والاسترخاء، وتزيد من الحجم الظاهري للأشياء، واللون الأبيض هو رمز الطهارة

^(٣٧٧) اللون في الرواية السعودية، ص ٢١٤.

^(٣٧٨) تشبه رائحة أمني .. تشبه شجر الجنة "مذبة" ص ١٠.

والنقاء والصدق والسلام، ومن جهة ثانية هو رمز الضعف والمرض والعجز، وقد يكون رمزاً للكآبة والحزن^(٣٧٩).

تستعمل القاصة سهام عريشي اللون الأبيض رمزاً جمالياً، متجسداً أحياناً في هيئة أزياء مبهجة ومؤنسة، وأحياناً في هيئة أزياء منفرة للنفس وموحشة.

فمن حالات تجسد اللون الأبيض في هيئة أزياء مؤنسة ومرغوبة قولها عن زي الشخصية/الرجل: "يقف هو بقبعته الرياضية البيضاء، يبدلته البيضاء الباهتة"^(٣٨٠)، وتقول عن زي الشخصية/المرأة: "تلمع خصلات شعرك الملفوفة إلى أسفل رقبتك بربطة بيضاء لا أتبين نهايتها..^(٣٨١)" لا تلبسين تنورة جينز قصيرة وشراباً أبيضاً إلى أعلى فخذيك"^(٣٨٢)/"تناديك أمك إلى باص المدرسة وتركضين بمريولك السماوي المنقط بياضاً إلى السماء"^(٣٨٣).

ومن حالات تجسد اللون الأبيض في هيئات مفارقة مناقضة لإيحاءاته وطبيعته الإيجابية؛ زي المرضات والأطباء، وتدرج لون الدم عند سحبه من الجسد، تقول: "لكن الممرضة الفلبينية بملابسها البيضاء وكمامة على فمها ويابرة حادة تخرج فجأة من جيب مريولك"^(٣٨٤)/"يسألك الطبيب وهو يرتدي قفازه الأبيض.. والممرضة تناوله مقصاً صغيراً بلل القطن فيه بالمطهر"^(٣٨٥)/"كانت إبرة حقيقية من زجاج ودم، تتأملين دمك يصعد في أنبوب بلاستيكي، وسيتلون الحيز تدرجياً بالأبيض والوردي والأحمر القاني ثم يمتلئ الأنبوب كله بالدم"^(٣٨٦).

(٣٧٩) اللون في الرواية السعودية، ص ١٩٠.

(٣٨٠) تشبه رائحة أمي .. تشبه شجر الجنة "في صالة الانتظار"، ص ١٩.

(٣٨١) نفسه، ص ١٩.

(٣٨٢) نفسه، ص ١٩.

(٣٨٣) نفسه، ص ٢١.

(٣٨٤) نفس، ص ٢١.

(٣٨٥) نفسه، ص ٢٣.

(٣٨٦) نفسه، ص ٢٢.

إن هذا التدرج اللوني يكشف لنا ما يطال بنية النص من درجات الانفعال والتدفق العاطفي تبعًا لدرجة حرارة اللون أو درجة هدوئه أو صخبه، الأمر الذي يجعل اللون يتحول بتحول الحدث؛ ليؤدي وظيفة مختلفة في كل نص^(٣٨٧).

إن هذا البياض يقرأ باعتباره استراتيجية اتخذها الكاتب ليؤسس لفضاء سردي يكتسحه بياض مريض، وعندها يصبح البياض عنوانًا للفقد والفناء أو ما يتوقع أن يصير إلى ذلك، فاللون الأبيض وهو لون المرض والموت يتجسد في الجثث المغطاة بأقمشة بيضاء في المشفى^(٣٨٨).

كما تستعمل الكاتبة فعل البياض للدلالة على جمال الطبيعة المستمد من جمال نفس الإنسان، تقول: "ضحكتها وهي تسيل على أرضية المطار الذي يتسع وبييض كالسحاب"^(٣٨٩)، فالألوان الفاتحة الهادئة "تمنح المكان انطباعًا يختلف عن الألوان القائمة، وقد يكون المكان مسهبًا في تفصيلاته اللونية ليمنح القارئ إحساسًا بالصدق"^(٣٩٠).

فالساردة -إذن- تتفاعل مع الطبيعة كما يفعل الفنان، وهي بذلك تبث في البنية السردية تعبيرات لونية ذات تأثير من حيث الميل إلى الاطمئنان والهدوء، أو الإيجاء بالرعب والخوف على نحو يناسب حالة الانفعال المصاحبة للون^(٣٩١).

وعلى النسق ذاته؛ تستعمل القاصة اللون الفضي ذا الخاصية الجمالية الآسرة للإنسان عمومًا، وللمرأة خصوصًا، تقول:

"وهي تعلق على صدرك سلسالًا فضيًّا يحمل باللغة الإنجليزية أول حرف من حروف اسمك"^(٣٩٢)/"تقبضين على سلسالك الفضي على صدرك"^(٣٩٣).

(٣٨٧) انظر: اللون في الرواية السعودية، ص ١٥٥.

(٣٨٨) انظر: المصدر السابق، ص ٨٧ و ١٩٣.

(٣٨٩) تشبه رائحة أُمِّي .. تشبه شجر الجنة "في صالة الانتظار" ص ٢٣.

(٣٩٠) اللون في الرواية السعودية، ص ٨٣.

(٣٩١) انظر: اللون في الرواية السعودية، ص ٨٤.

(٣٩٢) تشبه رائحة أُمِّي .. تشبه شجر الجنة "في صالة الانتظار"، ص ٢٠.

٨. الدلالات الرمزية للون الأحمر وما يقاربه:

إذا نظرنا إلى اللون الأحمر على وجه العموم؛ فسنجده يمثل "ثنائيات متضادة الطرف السالب منها هو الموت والهزيمة والدمار والثأر، وأما الطرف الموجب فيرتبط بالتضحية والفداء والخصوبة والتجدد والحياة، ذلك أن الأحاسيس التي يثيرها اللون الأحمر هي أحاسيس مركبة منها الخيالي، ومنها الواقعي، ومنها الشبقي ومنها الثوري"^(٣٩٤).

تستعمل القاصة سهام العريشي اللون الأحمر رمزًا للشيء النافع الثقيل على النفس، تقول: "كانت إبرة حقيقية من زجاج ودم، تتأملين دمك يصعد في أنبوب بلاستيكي وسيتلون الحيز تدرجياً بالأبيض والوردي والأحمر القاني ثم يمتلئ الأنبوب كله بالدم"^(٣٩٥)، وقد أجرى علماء النفس تجارب أثبتوا بها أن اللون الأحمر يثير الإحساس بالغزو والهجوم والثأر، ويخلق نوعاً من التوتر العضلي، كما أثبتوا أنه مثير للمخ ويحمل خواص العدوانية^(٣٩٦).

وتستعمل القاصة اللونين البنفسجي والأصفر للدلالة على الذائقة الفنية للبطلة، تقول: "ولا تنتعلين حذاءً ليمونيًا لأن بلوزتك البنفسجية منقطة بالأصفر"^(٣٩٧).

وتشير باللون الوردي إلى جمال أنوثة البطلة، تقول: "حاملًا كيسين صغيرين تقول الألوان الوردية فيه أنه لك"^(٣٩٨).

(٣٩٣) تشبه رائحة أمي .. تشبه شجر الجنة "في صالة الانتظار، ص ٢٠.

(٣٩٤) اللون في الرواية السعودية، ص ١٩٨-١٩٩.

(٣٩٥) تشبه رائحة أمي .. تشبه شجر الجنة "في صالة الانتظار"، ص ٢٢.

(٣٩٦) انظر: اللون في الرواية السعودية، ص ٢٠٢.

(٣٩٧) تشبه رائحة أمي .. تشبه شجر الجنة "في صالة الانتظار"، ص ١٩.

(٣٩٨) نفسه، ص ١٩.

٩. الدلالة الرمزية للون السماوي:

تشير القاصة سهام العريشي باللون السماوي إلى حيوية البطلة وذائقتها الفنية الرفيعة، تقول: "تناديك أمك إلى باص المدرسة وتركضين بمربولك السماوي المنقط بياضًا إلى السماء"^(٣٩٩).

من مجمل ما سبق من تحليل الدلالات الرمزية للألوان عند القاصة سهام عريشي في قصة (مذبة)؛ يتضح ثراء الترميز اللوني لديها في إطارين: الأول الكثافة اللونية، والثاني التوزيع، ففي الأول حشدت أحد عشر لونًا متنوعًا بتنوع ما تريد الترميز إليه، وفي الثاني استطاعت أن توزع هذه الألوان حسب مقتضى سير الحدث ومتطلب رسم ملامح الشخصية، وفوق هذا صدمتنا الساردة - من حيث أقنعتنا - بالنهاية الضدية لتوقع المتلقي والوصول إلى غير المتوقع في هذه السردية، بحيث ندرك مع البطلة في نهاية الأمر: "أنه من المستحيل لهذه الفتاة الصامته أن تصبح مذبة.. في هذا العصر"^(٤٠٠).

(٣٩٩) تشبه رائحة أمي .. تشبه شجر الجنة "في صالة الانتظار، ص ٢١.

(٤٠٠) تشبه رائحة أمي .. تشبه شجر الجنة "مذبة" ص ١١.

١٠. الدلالة الرمزية للوحات اللونية في قصص سهام عريشي:

تشكل في قصة (في صالة الانتظار) فسيفساء لونية تحوي (٢٩) مفردة لونية بتكرارات معينة، تتجلى فيها ريشة رسامة تحسن استخدام الألوان ومزجها والترميز بها إلى أبعاد متعددة: نفسية، واجتماعية، وسيتم هنا "التنقيب عن العلاقات التي تربط دلالات اللون بعناصر السرد التي يتداخل معها اللون باستمرار" (٤٠١).

فعلى سبيل المثال؛ تستخدم القاصة اللون معادلاً موضوعياً تضيف عليه مشاعرها بهدف إيصالها إلى المتلقي، على نحو ما فعلت في تصوير الطفلة وأخيها، ويمكن إيضاح ذلك بالآتي:

- اللوحة اللونية الأولى:

هي: (وجه أسمر - بُثور داكنة - ربطة شعر بيضاء = الدلالة على المستوى العادي للطبقة الاجتماعية للفتاة).

هو: (قبعة بيضاء - بدلته البيضاء الباهتة = الدلالة على مستواه العادي أيضاً، فالبياض هنا يتماشى مع غياب اللون المبهرج والصارخ).

هي/هو: (الكيس ذو الألوان الوردية للطفلة = رمز لامتلاك الأخ لأجمل الألوان الأنثوية التي تليق بأخته، ويشير إلى ما سينتزع منها من أجمل مكون لصحتها/إحدى كليتيها).

فها هنا أحسنت القاصة اختيار الألوان من الناحيتين الجمالية والنفسية لكلا الشخصيتين، وجعلت لكل منهما ما يليق به منها، بحيث "تبرز خاصية المظهر اللوني، وكلنا يعرف أن تغير نسبة الضوء وانعكاساته هي مصدر إلهام للكاتب، ومن هنا تبرز أهمية الألوان التي تثير الشعور وتدخل عامل الإحساس بالطبيعة في السرد الروائي" (٤٠٢).

(٤٠١) اللون في الرواية السعودية، ص ٨١.

(٤٠٢) نفسه، ص ٨٢.

- اللوحة اللونية الثانية:

لنتأمل اللوحة اللونية التالية التي ترسم المتناقضين: الواقع والحلم، وكيف تعمق تفاصيل المستوى الاجتماعي للطفلة (أشواق) وأخيها (ماجد):

الواقع:

هي: (تتأمل الحذاء الأسود لرجل الأمن - حذاؤها الأسود الذي لا يغطي أصابع قدميها = اللون يعكس المستوى الاجتماعي والحالة النفسية التي تحسس بالفارق بين حذاء رجل الأمن وحذاءها مع أن الحذائين أسودان).

الحلم وتيار الوعي:

(تحلم بالأطفال المصبوغين بالفرح وعدم تمكنها من اللعب معهم، وأيضاً يمنع اقترابها من أولئك الأطفال الملونة ابتسامتهم = المقابلة بين هؤلاء الأطفال المرحين الفرحين، واللون هنا معنوي تجريدي صبغ الفرحة ولون الابتسامة بالمستوى الحياتي للأطفال السعداء والأسوياء الذين تتوفر لهم وسائل الدعة والراحة).

هي: (بعاءتها السوداء = رمز لواقع وثقافة سائدة حول لبس السواد كنسق اجتماعي، وينصرف في الوقت ذاته إلى بساطة الزي المتوفر لهذه الطالبة المتفوقة على نظرائها من الطلاب، وتميزها عليهم بحصولها على الجائزة دونهم).

(السلسال الفضي يتكرر مرتين ليقابل السواد المفرد المذكور قبله = دلالة على اختراق النسق/اللون الأسود باللون الفضي المتألي كرمز للإصرار والصمود والنجاح ومواجهة العوائق).

– اللوحة اللونية الثالثة:

الحلم/المتخيل المعدوم/المتخيل المفترض:

هي: (لا تلبس شرابًا أبيضًا – ولا حذاءً ليمونيًا – بل بلوزة بنفسجية منقطة بالأصفر – مقلمة سوداء = للدلالة على وضع اجتماعي راق مقابل لوضع الفتاة المتواضع، ترسم القاصة لوحة لونية هنا – تمثل فتيات ميسورات يمتلكن القدرة على شراء ملابس المدرسة الراقية، وهو ما تفتقده بطله القصة).

التداعي/الحلم:

يستمر السرد (ص ٢١) من قصة (في صالة الانتظار) لسهام عريشي، مبررًا التميز اللوني (السماوي المنقط بالبياض) بمزيجه الجامع بين لون السماء ولون النجوم المختلط بالفرح والأمل والضوء.. وكلها تشكل صورة بهية في لحظة التداعي والحلم لتصطدم بلحظة الوعي حين تظهر الممرضة الفلبينية بملابسها الطبية البيضاء؛ لتغرس إبرتها وتنقل الطفلة البريئة المسكينة من لحظة الحلم الجميل/الخيال إلى لحظة الواقع واللحظة المريرة/المرض، فاللون الأبيض في هذا المشهد يرمز للحظة مواجهة الحقيقة والألم وربما الخوف من المتوقع الأسوأ، فيما لو ظهر أن نتيجة الفحص سلبية، وهو ما يمكن إيضاحه في الترسمة التالية:

(مشهد الواقع)



المرضة بلبسها الأبيض



واقع مشاهد



رمز للخوف والرغبة



حاضر (اللحظة)

(مشهد الحلم)



سماوي منقط بالبياض ←



← خيال / حلم / تداعي حر



← رمز للفرحة والأمل



ماضي

- اللوحة اللونية الرابعة:

هي:

"تموين بعيداً في ليلٍ مظلم يرتدي
قفازين أسودين يضغط بهما على
جانبي معدتك..". (تشبه رائحة أمي
..تشبه شجر الجنة" في صالة الانتظار" ص ٢٢)

"يتلون الحيز تدريجيًا بالأبيض والوردي
والأحمر القاني". (تشبه رائحة أمي .. تشبه
شجر الجنة "في صالة الانتظار" ، ص ٢١)

(غياب عن الوعي)



القفازين الأسودين
رمز الرعب والقسوة

(يقظة)



انتقال الألوان من الأبيض إلى الأحمر
يرمز إلى درجة الخطورة التي تواجهها
الطفلة حيث تبدأ بالأبيض لون
الطمأنينة، ثم الوردي كرمز للفرح
والراحة وأخيراً الأحمر الممثل لعلامة
الخطر ودخول لحظتها.



تماهي بين الحقيقة والحلم في رمزية الرعب وخطورة الموقف والخوف من المجهول القادم

- اللوحة اللونية الخامسة:

(أ)

حضور:

"أنت أشواق". (تشبه رائحة أمي.. تشبه شجر الجنة "في صالة الانتظار" ص ٢٢).

(أ)

غياب / حلم / تداعي:

"تمر أمامك صورة رجل الأمن ذو المنكبين العريضين والقامة التي فضلت أن تنظري إليها من بعيد! تعترفين لنفسك أن جهازه اللاسلكي الذي يصدر تشويشاً بين الحين والآخر قد أعجبك حقاً. تسألين نفسك "لماذا بطنه أكبر من مقاس حزامه الأسود الأنيق؟". (تشبه رائحة أمي.. تشبه شجر الجنة "في صالة الانتظار" ، ص ٢٢-٢٣)

(ب)

حضور:

"في أي دور أنا؟" (تشبه رائحة أمي.. تشبه شجر الجنة "في صالة الانتظار" ، ص ٣٢)

(ب)

(ج)

حضور:

"يسألك الطبيب وهو يرتدي قفازه الأبيض..".

(تشبه رائحة أمي.. تشبه شجر الجنة "في صالة الانتظار" ص ٢٣).

(ج)

"تصمتين.. وتواصلين تركيب المكعبات الملونة"/"تبرز أمك من بين مكعبين..".

تشبه رائحة أمي.. تشبه شجر الجنة "في صالة الانتظار" ص ٢٣).

ويتجلى التضاد اللوني بين صورة الحزام الأسود الأنيق شادًا للبطن الكبير، وصورة شلالات مطار الرياض والورود الملونة على حوافها وسير الحركة الآلي، وهي رموز متعددة توحى بتناقض الصورة في لا وعي الطفلة "أشواق" وتذبذبها، فقد ظهرت لها الشلالات والورود الملونة بصورة مشوهة كما قالت، لحضور منظر الحزام والبطن، نفسية الطفلة لم تعد تستمتع بالمنظر المدهش لتلك الألوان من الزهور طالما هو مجتمع في مخيلتها مع اللون الأسود (رمز الخوف وباعثه) الذي يستدعي الظلام والرغبة والوحوش والهوام.

- اللوحة اللونية السادسة:

ويأتي اللون الأبيض في مشهد الوعي الثالث موازيًا للون الأسود في رسم معاني القلق والخوف، لأنه التصق بالطبيب الذي هو مبعث الرهبة والرعب عند الطفلة "أشواق" حيث يتفق:

رجل الأمن وحزامه الأسود الأنيق ← مع الطبيب وقفازه الأبيض

يتحد الرمز في اللونين ليعتد في نفس الطفلة شعورًا موحدًا، على الرغم من شكليهما المتباينين جدا، ومن دلالتهم المتناقضة، ومن ثم تتأكد رمزية اللونين هذه وتناقضاتها المرعبة بواسطة:

- غياب مشهد الجمال في زهور المطار.
- هروب الطفلة "أشواق" إلى حلم آخر تبعد فيه عن مشاهدة رجل الأمن (ذي الحزام الأسود) والطبيب (ذي القفاز الأبيض) إلى الألوان المتعددة في اللعب بالمكعبات.
- لجوؤها إلى وجه أمها واستدعاؤها له كبديل للرجلين؛ ليعبر من بين المكعبات الملونة تلك (وبين مكعبين بالتحديد) حيث تبرز الأم بين رجلين (مكعبين) بوجهها الذي يشع في نفسها فرحة وبشرًا وأمنًا.

- اللوحة اللونية الختامية:

تتجلى هذه اللوحة في المشهد الأخير، حيث:

١- يقظة ثابتة:

"ولم يتغير مطار الرياض منذ جئته قبل شهرٍ تقريباً.. لم يتغير أبداً... عبأوتك أيضاً لم تتغير ولا حذاؤك ولا شعرك الأسود بلمعة الزيت على أطرافه" (٤٠٣).

إن اللون الأسود هنا يأخذ رمزية ودلالة جديدة هي أقرب إلى الثبات والصمود في وجه المحن والمشاق والمصاعب، وهو الشعور المنسحب في اللفظ الدال على الاستمرار والتجدد: "ولا نظرة اللانهائي في عينيك" (٤٠٤).

٢- حلم تختلط فيه الألوان:

"سيدة فخمة بكعب عالٍ رفيعٍ جداً بعباءتها التي تبرق أسود وكريستالاً" (٤٠٥) / "أرضية المطار الذي يتسع ويبيض كالسحاب" (٤٠٦).

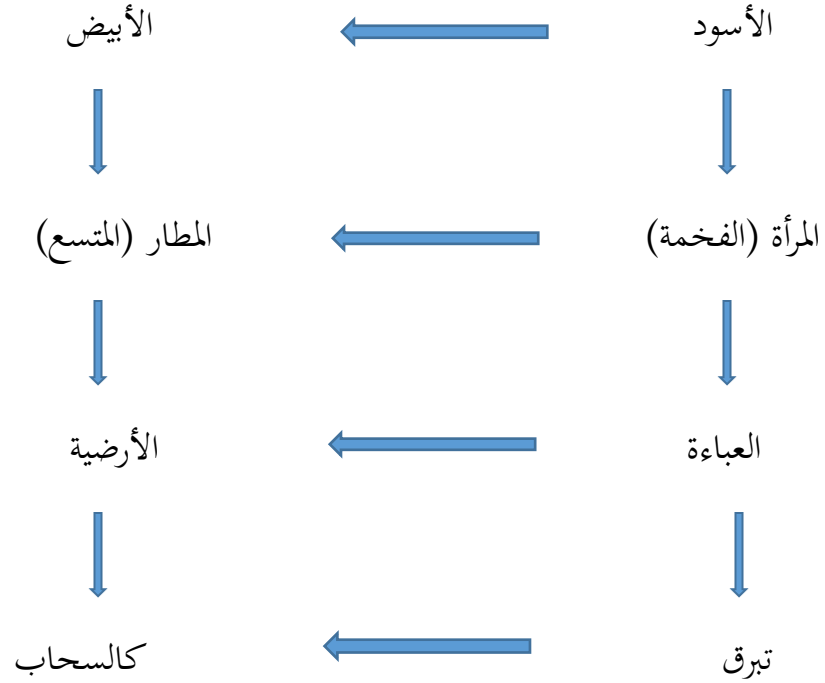
فاللوحة المتشكلة من الألوان الثلاثة (الأسود - الكريستال - الأبيض) تمتد بين مسافتين، على نحو ما توضحه الترسيم التالية:

(٤٠٣) تشبه رائحة أمي.. تشبه شجر الجنة "في صالة الانتظار" ، ص ٢٤.

(٤٠٤) نفسه ، ص ٢٤.

(٤٠٥) نفسه ، ص ٢٤.

(٤٠٦) نفسه ، ص ٢٢.



الأسود: يبرق ويتلألأ، والكريستال يزينه بألوان مشعة.

الأبيض: يظهر كالسحاب اتساعاً وجمالاً وضوءاً.

إن رمزية اللونين في هذا المشهد (الحلمي) تبدو إيجابية، بحيث تعكس نفسية تغالب أوجاعها الواقعية فتفر إلى الحلم/حلم اليقظة؛ لتصنع لنفسها جمالاً رمزياً من لونين يستحيل الجمع بينهما في الواقع، ومع ذلك جمعت بينهما بفضل مشاعرها المتفردة.

إن رمزية الألوان بين الحضور والغياب/الحلم والواقع، والخيال والحقيقة، تسلم في نهايتها إلى مواجهة الحقيقة والواقع كما هما عليه: "سأعود إلى أمي، لكن هذه المرة بكلية واحدة فقط" (٤٠٧).

من مجمل ما سبق عرضه يمكن القول: "إن طبيعة الإحساس بالمكان هي التي تدفع الروائي للسعي نحو تعتيمة أو المبالغة في وصف تفاصيله، بصورة ينوء فيها السردى بأشياءه فيمجد أبطال هذا المكان، أو يحط من قدرهم، حسب ما يقتضيه المضمون السردى، وبذلك يتحول الوصف اللوني للمكان إلى مادة روائية مهيمنة، تقوم بدور إيجابي يؤسس لعلاقة تعارض يحمل الرمز اللوني فيها جميع الدلالات اللازمة، وفي هذه الحالة يصبح اللون هو القائد للمعنى في سياقه" (٤٠٨).

والخلاصة أن ما سبق عرضه من دلالات لونية تحكمت في هوية الخطاب القصصي لدى الكاتبة الجزائرية سهام عريشي خصوصاً؛ يؤكد أن اللون له تأثير حسي خاص، وعلى الرغم من أن الدلالات اللونية تتساوى أحياناً، فإن رؤية القاصة تكون مختلفة، وهذا ناتج عما يعترها من إحساسات داخلية تثيرها الألوان؛ لتتشكل مع الحالات النفسية التي تعترض لها ظروف الحدث والزمن السردى، مما يجعلها تسقط هذه الإحساسات على ما يحيط بالشخصيات السردية من أماكن ومتعلقات أخرى.

(٤٠٧) تشبه رائحة أمي.. تشبه شجر الجنة "في صالة الانتظار" ص ٢٥.

(٤٠٨) اللون في الرواية السعودية، ص ١٠٠.

التحوير في العناصر الأساسية للقصة

• أولاً/مفهومه وأهميته:

اصطلح النقاد على تسمية لحظة التأزم السردي بـ"لحظة التنوير" أو "الاكتشاف Moment Of Truth" حيث تتجمع خيوط الحدث، ويتجلى مغزاه، وترتفع درجة القصة القصيرة فنيًا بمقدار نجاحها في أن تولد في ذهن قارئها -من خلال عرضه لجزئية من الحياة- إدراكًا بـكليتها، ويرى ل. أ. ج. سترونج L. A. G. Strong أن كاتب القصة القصيرة يعطينا فقط قطعة أساسية من الفسيفساء، يمكننا أن نرى من خلالها الخرف كاملاً، بشرط أن نكون على قدر كافٍ من الإدراك^(٤٠٩).

يقتضي التركيز السردي اقتصار الحكمة الفنية على تصوير حدث واحد أو أحداث قليلة متصلة بشخصية واحدة، وتوجيهها لإحداث أثر واحد، سماه إدجار ألن بو E. A. Poe "وحدة الأثر" أو "الانطباع"، ويعد هذا الأمر الخطوة الأولى والقاعدة الأساسية في بناء القصة القصيرة؛ فجميع وحداتها البنائية رهن بالأثر المحدود الذي يستهدفه القاص من كتابتها، يقول بو عن وحدة الانطباع: "لو أن أديباً ماهراً كتب حكاية وكان ذكياً، فإنه لا يوظف فكرة لخدمة الأحداث، ولكنه يسعى - بكل اهتمام وتركيز - إلى تحقيق تأثير معين يخترع الأحداث على أساسه ثم يربط تلك الأحداث بطريقة مثلى يجعلها قادرة على تحقيق التأثير الذي سبق له تصوره.. وإذا لم تحمل الجملة الأولى في القصة - في ثناياها - الاتجاه لإثارة هذا التأثير، فإن الكاتب يكون قد فشل في أولى خطواته، وليس من المقبول وجود كلمة واحدة في العمل لا تخدم بطريقة مباشرة أو غير مباشرة هذا التصميم الأولي، وهكذا - أيضاً وبنفس الدرجة الاهتمام والمهارة - يجب أن ترسم التفاصيل لتترك في ذهن من يتأملها

(٤٠٩) انظر: تيار الوعي في القصة القصيرة السعودية، أحلام عبداللطيف حادي، دار المفردات للنشر، الرياض، ط٢، ١٤٣٤هـ/٢٠١٣م، ص١٠٩-١١٠.

إحساسًا بالرضا الكامل، إن القصة تقدم فكرتها بشكل صحيح لا تشويه فيه، وذلك لأن الفكرة خالصة لا اختلاط فيها، وتلك غاية لا تصل إليها الرواية^(٤١٠).

وليس ضروريًا لكي تضع قصة أن تخضعها لما ينبغي أن تخضع له القصة من أصول الفن كما رسمها كبار النقاد، فقد يجب لتقسيم القصة أن تحدد الزمان والمكان وتستبين شخصية الناس الذين تحدث لهم الحوادث أو الذين يحدثون هذه الحوادث، والذين تعرض لهم الخطوب أو الذين يتكرون هذه الخطوب^(٤١١).

أما في التجريب السردى؛ فنلاحظ أن الأساس العام له هو عدم وجود علاقة عقلية بين الأحداث، و"وجود قياس خفي"، وهو الأمر الذي يجعل من التجريب مجالًا خصبًا لاكتشاف ظواهر جديدة، فهو عملية تخضع في كل وقت للإحلال والتبديل في خطواتها، تبعًا لما تقتضيه ظروف سيرها، وتبعًا لما يراه المجرّب^(٤١٢).

ومعلوم أن مصطلح التجريب في الأدب يعتمد على طبيعة الإبداع، ذلك الجزء الذي يجد المبدع فيه نفسه مسيرًا - في بعض خطواته - نحو إنشاء نصه، لكنه في النهاية يكون واعيًا بوجود سببٍ ما - منطقي أو غير منطقي - مؤد إلى صيرورة نصه على هذا النحو المخصوص، الذي يخبر أداة جديدة... فالتجريب مفهوم يقوم على استخدام تقنيات فنية حديثة لحرق المعتاد، وتغيير الثابت عبر ابتكار صيغ سردية مخالفة للشكل السردى القديم، وتوسيع دائرة الخيال في خلق توافق مع العالم الطبيعي، وفوق الطبيعي^(٤١٣).

(٤١٠) تيار الوعي في القصة القصيرة السعودية، ص ١٠٩-١١٠.

(٤١١) انظر: المصدر السابق، ص ١١٢.

(٤١٢) انظر: آليات التجريب في القصة القصيرة السعودية المعاصرة، مها الأسمرى، نادي حائل الأدبي الثقافي، دار المفردات للنشر، ١٤٣٦هـ/٢٠١٥م، ص ١٦.

(٤١٣) انظر: المصدر السابق، ص ١٦-١٨.

و"يعد الكاتب التجريبي كاتبًا يحاول عمل إزاحة لمنظومة التقاليد الكتابية التي تسود في عصره، أو لبعض عناصرها، مع محاولته - في الوقت ذاته - إرساء أسس جديدة لعملية الكتابة"^(٤١٤).

ويرى الدكتور مُجَّد الشنطي أن "التجريب مقبول إذا ظل ملتزمًا بحدود اللغة دون جنوح إلى توظيف الأشكال البصرية والمغلاة في الخروج خروجًا كاملاً على طبيعة النسق الوجداني والنفسي والاجتماعي الذي تحتزنه هذه اللغة باستعارة الرموز الرياضية والكيميائية والأسهم والمعادلات"^(٤١٥).

وقد أحدث التجريب من خلال فني (الرواية والقصة) تغيرًا ملحوظًا، ونقلة فنية ظاهرة، سواء في بنية النص التي تقوم على النسق السردي، والرؤية القائمة على الشخصية (الراوي)، واللغة وصورها في حدود الزمان والمكان، أو من جانب المحتوى الدلالي، الذي اعتمد على نوعية الحدث بوصفه انطلاقة جديدة لمسيرة العصر، ومتغيراته^(٤١٦).

وخلاصة ما سبق تقريره؛ هي أن التجريب "قائم على ابتكار شيء جديد والمغامرة فيه، وهذا ما يجعلنا نفرق بينه وبين التجديد، الذي يقوم على تحديث الشيء القديم من خلال اجتناب الصور التقليدية له، ومحاولة إبراز صورة حديثة تتناسب مع أشكاله المتجددة من جيل إلى آخر"^(٤١٧).

إن الحدث التجريبي "يتجاوز مرحلة الترتيب الزمني الداخلي في القصة - الذي يقوم على المقدمة والمتن والخاتمة- فالحدث هنا متغير قد يعتمد على لحظة محددة ينطلق منها، ولا ينتهي، أي تصبح النهاية مفتوحة، وقد يتنامى الحدث عبر التكثيف الوصفي والتصويري لكثير من الانفعالات والحالات الذهنية المفككة والمملوءة بالتساؤلات الفكرية والتأملية،

(٤١٤) آليات التجريب في القصة القصيرة في السعودية، ص ١٨.

(٤١٥) النقد الأدبي في المملكة العربية السعودية "ملاحمه واتجاهاته وقضاياها" مُجَّد الشنطي، دار الأندلس للنشر، حائل، ١٤٢٢هـ، ص ٩٧٨-٩٧٩.

(٤١٦) انظر: آليات التجريب في القصة القصيرة في السعودية، ص ١٩.

(٤١٧) نفسه، ص ٢٠.

ليقف عند فكرة جديدة، وينغلق. وكثير من القصص لا تتضمن الحدث الرئيس، بل يتم اسقاطه، أو تفتيته"^(٤١٨).

ويؤدي المكان السردي "دورًا ظاهرًا في القصة الحديثة، فقد مثل أحد الدوافع التي تستطيع الشخصية من خلالها أن تصل للتعبير النفسي المناسب لحالتها، فهو المكان المنغلق الذي يثير الشعور بالضيق، والاحساس بالتشاؤم، والعزلة، وهو أيضًا ذلك المكان المفتوح المبهم الذي يمتاز بالشمول والتعددية لصور الحياة، والانطباع اللاهوائي، وهو عادة ما يساعد في كشف الشعور بالغربة، والبحث عن الحرية، وأفكار التأمل والوجود، بحيث لا يبقى المكان عنصرًا ذا طابعٍ سكوني، بل إنه يستمد حركة خاصة داخلية من خلال وقوعه في مجال رؤية خاصة، تكونه، أو تعيد تكوينه، بشكل خاص تبعًا للرؤية الإبداعية، وتبعًا لعوامل أخرى نفسية"^(٤١٩)، ومن ثم "فاللغة الوصفية، والتصوير لبعض المظاهر المكانية، إنما هي انعكاس لردة فعل معينة، أو ترجمة لإحساس حاضر لدى الشخصية"^(٤٢٠).

أما المبالغة في الوصف المكاني؛ فنتيجة عن موقف تغير الإنسان من الواقع، وقد يغيب دور المكان في نتاج قصصي آخر، حينما يُعتم المؤلف صورة المكان عن قصد، ويقتصر على إشارات عابرة تدعو إليها الضرورة لإقامة الحكيم، فيصبح المكان مهمشًا غير ظاهر وغير محدد، ويفتقد دوره في عملية البناء القصصي"^(٤٢١).

(٤١٨) آليات التجريب في القصة القصيرة في السعودية، ص ٢٤.

(٤١٩) نفسه، ص ٢٦-٢٧.

(٤٢٠) نفسه، ص ٢٧.

(٤٢١) انظر: بنية النص السردي، حميد حمداني المركز الثقافي للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٩١م، ص ٦٩.

• ثانياً/تحوير العناصر الأساسية للقصة النسائية القصيرة في جازان:

تأسيساً على ما سبق من منطلقات نظرية حول التجريب السردي؛ سنعرض ما يتصل بهذه المنطلقات في المنجز السردى للقصة القصيرة لدى الكاتبة الجزائرية؛ لمتابعة التشكلات التجريبية المتنوعة فيها؛ إذ تظهر تنوعات في القصة القصيرة على مستوى التجريب اعتمدت فيها بعض القاصات تقنيات تجريبية متعددة على النحو التالي:

١. سيطرة اللغة على الفضاء القصصي:

تهيمن اللغة على فضاء السرد في بعض المجموعات القصصية مادة الدراسة، فتبرز تقنية القص من خلال اللغة الطاغية على عناصر القص الأخرى، بحيث "لم يعد للشخصية وجودها المهمين على الأحداث كما كان معتاداً في القصة الواقعية، بل صارت قضية سردية تخدم العمل الفني، ولا تهيمن عليه، فالشخصية التجريبية في القصة مثلت الشخصية العادية المناضلة لعقبات الحياة التي تتكون فيها حالات الاضطراب، وضيق العيش، والهروب من الازمات... وعادة ما يركز الكاتب على الشعور الداخلي المتناقض، والرؤى المتعددة للتأمل، أو التذکر، أو استنطاق الحلم لخلق الحدث الغرائبي، مماثلاً بصورة أو بأخرى للواقع المرفوض، أو الواقع المأزوم"^(٤٢٢)، كما تمحي معالم المكان، وتغيب صورة الزمن، وتظل السردية تعمل في إطار اللغة بعيدة عن الحدث كذلك.

وبتحليل (قصة المهزوم) من مجموعة (تشبه رائحة أمي) لسهام عريشي، نواجه قصة من نوع خاص تتجلى فيها تقنيات تجريبية اعتمدت اللغة الوصفية موازية لحضور المكان الذي بدا حاضرًا بقوة، إذ هي المعنية بالوصف المكاني، فاللغة والراوي هما بطلا القصة، فيما ظهرت الشخصية بلا دور، كما أن الزمان لا وجود له ولا للحدث، لكن يوجد وصف لشخصية

(٤٢٢) انظر: آليات التجريب في القصة القصيرة في السعودية، ص ٢٧-٢٨.

ذلك الرجل الذي شكل متجهًا للراوية فهي تحكي عنه، عن تاريخه، عن طموحاته التي لم تتحقق، عن أسرته الضائعة، عن تركه لقريته وبيته، عن فشل في حياته، عن عشيقاته الأربعين... ثم لا شيء، بل تنغلق القصة بنهاية قاتمة، تقول:

"توقف - أخيرًا - عن الكتابة؛ لأنه كلما أمسك ورقة بيضاء سمع صرير الظلام في أذنيه. توقف - أخيرًا - عن القراءة؛ لأنه كلما فتح كتابًا طفت جثت عشيقاته على السطح" (٤٢٣).

تتضح سيطرة اللغة الوصفية ابتداءً من وصف البيت الذي وصل إليه بعد غربته الطويلة، ثم بوصف عمود الإنارة، ثم بوصف بيته المهجور الذي تغيرت ملامحه بفعل عوامل الزمن وتغيرات المناخ:

"هو الذي كان يعيش في الملاحق الثقافية.. عاد ليجد البيت فارغًا، والقناني مكسورة، والريح تصفر في الأدراج، وبيت العنكبوت يعشوشب في الركن الخلفي من البيت، تمامًا في الزاوية التي يصعد منها السلم إلى سطح العمارة" (٤٢٤).

ثم وصف السطح بكل مكوناته ومحتوياته.. وسلم الصعود، والعلب الغازية الفارغة، وأسلاك أجهزة استقبال القنوات الفضائية:

"ظل يدور في حلزون السلم.. يدور.. يدور.. يدور لكي يصل إلى السطح. وحين وصل وجد فراغًا شاسعًا بلا حواف. وعلب المشروبات الغازية الفارغة تتدحرج في المكان، والريح تسبح في مسامات السماء، والتراب يئن بخفوت، وأسلاك أجهزة استقبال القنوات الفضائية تتلوى على الأرض" (٤٢٥).

ثم تنتقل إلى وصف العمارة:

(٤٢٣) تشبه رائحة أمي.. تشبه شجر الجنة "المهزوم" ص ٢٩.

(٤٢٤) نفسه، ص ٢٧.

(٤٢٥) نفسه، ص ٢٧.

"لم يجد نافذة لها ولا بلكونة. لم يجد مزهية تحمل بنفسجًا طبيعيًا يتدلى من الشرفة التي وصفها كثيرًا في روايته"^(٤٢٦).

ثم وصفت شيخوخته:

"اليوم عاد.."

وحين عاد.. تأمل ملامحه في المرآة.. تحسس أطراف شاربه الخفيف الذي يحرص كل أسبوع على صبغه باللون الأسود، الأسود الفاحم، نفخ القليل من ذرات القشرة التي تنتشر في رأسه، انتبه فجأة إلى الوجه المرسوم في المرآة. وحين تحقق من وجود شعرات بيضاء عند حافة أذنيه قرر أن يبدل كل مرايا المنزل لأنها أصبحت غير صالحة للاستخدام"^(٤٢٧).

ثم أخيراً تصف الغبار في شوارع المدينة:

"كان الغبار يدور برقصة الباليه في شوارع المدينة الحافية"^(٤٢٨).

وأمام هذه الأوصاف المكانية الدقيقة؛ يجد المتلقي نفسه في تحدٍ مائلٍ ملء فراغ الحدث وإكمال بناء الشخصية ناسجًا للبنية الفنية لهذه القصة بدايةً وتوالي أحداث ونهاية، إذ إن القاصة وفي إطار تقنية التجريب شوشت على تراتبية الحدث ومجريات الحكاية ومارست دور الحكائي للوصف المكاني أكثر من الحكائي السردية، وتبرز الراوية هنا وهي البطلة وليست الشخصية "الرئيسة" التي تروي عنها، فتهميش الشخصية لصالح الراوي يضي على القصة منطلق الحكائي باللغة الوصفية وليس بالحدث.

ويظهر أن الراوية تتماهى مع بطلة القصة الواقفة في الظل لتنتزع من الشخصية الرئيسة المحورية التي تحكي الساردة حكايتها إلى تلك البطلة القابعة في الظل والمتماهية مع الراوية والتي في الوقت ذاته ربما تكون هي الضحية لهذا "الرجل"، فالمتلقي يستطيع أن يحدد فصول

(٤٢٦) تشبه رائحة أُمي.. تشبه شجر الجنة "المهزوم" ص ٢٧.

(٤٢٧) نفسه، ص ٢٨.

(٤٢٨) نفسه، ص ٢٩.

السردية وأحداثها ابتداءً من المرحلة الأولى "الزواج"، ثم هجرة الزوج وبجته عن تحقيق طموحه ومستقبله ليكون شيئاً كبيراً في المستقبل عبر اشتغاله بالكتابة الصحفية والأدبية، ثم دخوله في متاهات المعجبين والمعجبات وأخذه وتركه منهن:

"كانت الساعة تقارب الساعة الرابعة فجراً - أو عصرًا ربما، لا يذكر - حين ركن سيارته بجانب محطة وقود ليقول كلمته الأخيرة لعشيقته الثالثة والأربعين: الأمر ليس بيدي" (٤٢٩).

ثم تتطور أحداث القصة في تراجيديا مؤلمة برزت من خلال فقد "الزوج" لكل آماله التي كان يطمح في تحقيقها، فلم ينل المركز المرموق الذي يحلم به، وعاد خالي الوفاض إلى مدينته: "تفقد جيوبه، ولأنه لم يتحسس فيها شيئاً قرر أن يراجع طبيب الأمراض الجلدية" (٤٣٠).

يستطيع المتلقي أيضاً أن يكشف مستور اللغة الغامضة التي صيغت بها هذه القصة، والتي تشي في إطار وصفٍ تجريبي بمدلولاتٍ غير واقعية، فالرواية تريد أن توصل إشارة أن الزوج كما رجع خالي الوفاض من المال "ينفض جيوبه"، عاد أيضاً ليجد نفسه في بيته المهجور الكئيب وحيداً بغير أسرة، فلا زوجة ولا أبناء، وما قامت به الساردة من وصف تعامله مع ابنته إنما هو نوعٌ من الإيهام، بمعنى أن الزوج واقع في وهم أنه سيجد ابنته في البيت، لكن الحقيقة يفهمها المتلقي من خلال تحليل بنية السرد بأنه لا وجود لتلك البنت في الواقع، وأن وجودها إنما هو لغوي سردي لا علاقة له بالواقع.. مما يشكل انزياحاً للغة باتجاهٍ آخر:

"اليوم عاد.

وحين عاد.. وجد ابنته المراهقة ذات التسعة عشر عاماً تطلي أظافرها بالأحمر، ولأنه يعتقد أن اللون الأحمر الناري لا يناسب المراهقات؛ فقد طلب منها بلطف أن تصبغها باللون

(٤٢٩) تشبه رائحة أمي.. تشبه شجر الجنة "المهزوم" ص ٢٨.

(٤٣٠) نفسه، ص ٢٨.

الزهري مع نجوم زرقاء ترصع بها رأس ظفر السبابة. أجابته وهي تستمر في الطلاء من دون أن ترفع عينيها عن يديها: أنا زوجتك" (٤٣١).

وتمامًا يمكن للمتلقي أن يفهم أن طفلة الصغيرة التي وردت في ثنايا السردية إنما هي وهمٌ وتوهم من قبله:

"حين نادته طفلة الصغيرة؛ هداً قليلاً. استعاد توازنه. تسلل كالماء البارد إلى جسده المنهك. توقف الطنين في أذنيه. ذاب الشمع عن بصره. لكنه حين التفت إلى وجهها ليجيب.. ليجذبها على صدره. كانت الطفلة قد كبرت.. واختفت في الظلام" (٤٣٢).

فالنص وإن كان يحكي دور هذه الطفلة في إسعاد الأب؛ إلا أن نهاية المشهد يؤكد أن هذه الطفلة لا وجود حقيقي لها في البيت، وأنها قد كبرت واختفت في الظلام، بل يستطيع المتلقي بناءً على استنتاجات لفظية تتعلق بلغة السرد أن هذه الطفلة لا وجود لها أصلاً في حياة أبيها.

ويمكن أن يستنتج المتلقي في الأخير من خلال هذه اللغة التجريبية أن "الزوج" قد عاد مصاباً بحالة نفسية أشبه ما تكون بالجنون، تجتاحه الخيالات وتلوح له التهيؤات والأشباح.

وعلى الرغم من عدم إفصاح الراوية عن الحالة المزرية التي أوقعت تلك الشخصية فيها، فإن المتلقي يستطيع استنتاج لغة السرد بحالة اللاوعي وعدم القدرة على التمييز التي وصل إليها "الزوج"، بل والوصول إلى رسم صورة مستقدرة لهذه الشخصية عبر لغة الوصف:

"حين عطس لم يجد منديلاً ليغطي به أنفه. ولأن لون المخاط مقزز ومقرف بما لا يحتمله رجل أنيق فقد لجأ إلى أقرب كتاب عن يمينه. انتزع الصفحة الأولى. مسح بها أنفه. متأخراً انتبه إلى أنها تحمل اسمه في آخر إهداء له من صديقٍ تعرف عليه في آخر معرض دولي للكتاب" (٤٣٣).

(٤٣١) تشبه رائحة أُمي.. تشبه شجر الجنة "المهزوم" ص ٢٧.

(٤٣٢) نفسه ، ص ٢٨.

(٤٣٣) نفسه ، ص ٢٦.

لقد تمكنت الساردة عبر هذه التقنية التجريبية من الخروج عن نمطية القص التقليدي حيث الحدث مشتتا والحبكة معدومة والشخصية مموهة والمكان لا مرجعية له والزمن غير محدد بل مموه أيضا بما يوحي أن القاصة لا تأبه له ولا به، وإنما تتوسل به لإضفاء مزيد من الاستخدام المختلف له:

"كانت الساعة تقارب الساعة الرابعة فجراً - أو عصرًا ربما، لا يذكر - حين ركن سيارته بجانب محطة وقود"^(٤٣٤).

ويتكرر منحى التجريب من خلال اللغة الوصفية يشاركها المكان في قصة (طفلان)، إذ تبرز الراوية للقيام بالدور ذاته في القصة السابقة، فهي المسيطرة على الحدث وعلى الشخصيات، وهي التي تدير عملية السرد، ويتجلى المكان موازيًا للغة الوصف، بل يكاد يكون المكان هو المستغرق للغة السردية، بحيث تزيد مفردات المكان في هذه القصة عن "٣٢" مفردة، ابتداءً من الجهة اليسرى والجهة اليمنى للسيارة في بداية القصة:

"ستصر أن تجلس بجانب النافذة من الجهة اليسرى للسيارة وستشرع في ربط حزام الأمان.

ستقول إنك تفضلها على الجهة اليمنى لأن أخاك الصغير -الذي لم تعترف به بعد- اعتاد أن يستحل الجهة اليسرى حيث تلتقط الكاميرا أغلب الصور. الكاميرا التي توجهها أمك نحوكما لترى كم تبدو الطبيعة أجمل وأنتما فيها"^(٤٣٥).

ففي هذا المقطع القصير احتشدت "٥" أمكنة. ثم تنتشر بقية مفردات المكان عبر لغة الوصف، حيث الطريق، مدينة لوس انجلوس، الجبال الشاحبة، جبال ألبا، السعودية، مدينة كاماريلو، مدينة هوليوود، الزاوية الشمالية الغربية، غابات كاليفورنيا المعزولة في البعيد، البقعة، المدن، العالم، المحلات، كالفين كلاين... وفي النهاية، لا نهاية محددة غير تلك الرحلة الوصفية لتلك الأمكنة والمدن والبلدان والاتجاهات والطرق وغيرها التي فرضت الساردة وجودها على المتلقي وعلى طفليها، فارضة نفسها في الوقت ذاته لتحدد النمط التجريبي لهذه القصة التي

(٤٣٤) تشبه رائحة أمي.. تشبه شجر الجنة "المهزوم" ص ٢٨.

(٤٣٥) تشبه رائحة أمي.. تشبه شجر الجنة "طفلان" ص ٤١.

اقتصرت فيها على اللغة والمكان متجاهلة أدوار الشخصيات وبناء الحدث والزمان، لغة استعراضية وصفية تجاوزت مسار القصة التقليدي:

"ستعرف في أقل من خمس ثوانٍ أنها ليست السعودية، وأنها جبال مدينة كاماريلو المشدودة إلى مدينة النجوم والسينما (هوليوود) بزواية شمالية غربية. ستعرف ذلك لأن التي نافستك الغناء والضحك صمتت فجأة، ستعرف ذلك لأن الخطور الذي تحسسته في شعر جدتك ورقبتها نبت فجأة على زجاج النافذة الأمامية للسيارة.. تفجر من المساحتين الأماميتين.. تفرع واخضر وتكبر على كل غابات كاليفورنيا، ونما على أكتاف الجبال التي استحالت صوراً لجذك وأعمامك وجيرانك وابن خالتك الصغير"^(٤٣٦).

٢. تقنية استخدام مخرجات العلوم الطبيعية ومعارفها ومصطلحاتها في الفضاء

السردي:

مما يلفت المتلقي للقصة النسائية القصيرة في جازان أن بعض الكاتبات يمتلكن مهارة مزج لغة السرد بمنتجات العلوم الحديثة في مضمائرٍ تجريبية، وعلى الرغم من اعتراض مُجدِّ صالح الشنطي -الآنف ذكره- على هذا النمط من البناء الفني؛ فإن ما قامت به القاصة الجازانية من تجريب في هذا الإطار؛ لا يوحي بأي تكلف، بل تناسب المسرودات بسلاسة متمثلة لثقافة العصر، مكسبة السرد واقعاً جديداً يدمجه في (العصرية).

ويمكن أن نخرج على قصة (أشياء أريدك تعرفها) لسهام عريشي؛ لنرى ذلك التوظيف للمصطلحات العلمية ومنتجات التكنولوجيا الحديثة، تقول:

(٤٣٦) تشبهه رائحة أُمِّي ..تشبهه شجر الجنة "طفلان" ص٤٢.

- "جاءني رده سريعًا عبر البريد الإلكتروني الذي ظل وفيًا لكلامي حتى النهاية، محترمًا لصمته حد (التعليق) أحيانًا كثيرة" (٤٣٧).
- "الصمت ذبذبات كهربائية لا تُرى إلا من خلال آثارها، تصعقنا دون أن ندرك لماذا؟ أو حتى كيف؟ الصمت يصنعنا لأنه يجعلنا نحظى بالفرصة الأجل في الالتقاء بالكامن فينا، والمنطوي داخلنا، والمخبوء منا، من يعرفنا أكثر منا أيها الصمت" (٤٣٨).
- "لست ضد البوح - يا صديقتي - فأنا بكرهه ومن مُدامه رشفتُ يقيني الأول، ولذا أنا أوقن أن الصمت يعز العقل، والكتابة تخلده، ومعك فقط أنا أريد أن أموت دون أن يلقني أحد كلمة وداعٍ واحدة" (٤٣٩).
- "انتهت الرسالة التي لم يكلف نفسه - بعكسي حين أرسله - عناء تنسيق خطوطها أو ألوانها أو حجمها أو حتى توقيعها! فجاءت على الجانب الأيسر كأنها تقلد لغة أخرى لا تطيقها، أو كأنها منعزلة بذاتها.. مقتنعة بما تحويه بحيث لا يهم إن رددت عليها أو ناقشتها أو لم أفعل، وبحيث اقتنعت بعد دقائق طويلة أن من العبث أن أشدها نحو جهة اليمين كما اعتدتُ أن أسطر كل (إيميلاتي) أو أقنعها بجهة الوسط الذي لن يقتنع به متطرف مثله" (٤٤٠).
- "يا لهذا التناقض الذي يجعلني نسخة سالبة أمام قطبك الموجب الوحيد، ويصر أن يجذبني إليك كلما اختلفنا أكثر" (٤٤١).
- "هل نبحت في حياتنا عن المكمل أن عن الشبيه؟"

(٤٣٧) تشبه رائحة أمي .. تشبه شجر الجنة "أشياء أريدك تعرفها" ص ٥٤.

(٤٣٨) نفسه، ص ٥٤-٥٥.

(٤٣٩) نفسه، ص ٥٥.

(٤٤٠) نفسه، ص ٥٥.

(٤٤١) نفسه، ص ٥٥.

عن خطِّ أفقي آخر يقف جنبًا إلى جنب مع أفكارنا وعاداتنا وأحلامنا ورؤانا..
يبادلنا نفس الامتداد ويمسك بأيدينا ونحن نهرول إلى الأمام، يتشاءب معنا إن طال
الطريق، وننظر معًا إلى نفس النهاية التي تلوح في الأفق؟
كيف لنا أن نتماس إذن؟" (٤٤٢).

- "ما نصيب نقاط الملل والفتور والعادة التي تتربص بنا عند كل منحني؟" (٤٤٣).
- "أحقًا يستحيل أن يلتقي المتوازيان كما درسنا في كتب الرياضيات؟" (٤٤٤).
- "ذلك إحساس لم يألّفه ولن يشعر به إلا خط عمودي مثله! اخترقني رغم كل
الأضداد التي تراشقنا بها في البداية" (٤٤٥).
- "كنا معطلين.."

ولم يكن ينقص إحساسنا باللاجدوى إلا لا جدوى أكبر.
كان ذلك هو الحب، القيمة الأكبر استحالة في جداول الزمن (فاي) كما تنتهي
المعادلات الرياضية المستحيلة الحل اثنان تحت جذر الحب، حيث يستحيل الخروج
إلى الأبد" (٤٤٦).

نلاحظ في هذه المقاطع انسياح مصطلحات العلوم الحديثة ومسمياتها في هذه القصة؛ ابتداءً
من استخدام مسميات وسائل التواصل الاجتماعي المتمثل بالبريد الإلكتروني؛ مروراً
بمصطلحات الفيزياء (الذبذبات الكهربائية)، وعلم الأحياء الطبيعية الممتزج بعلم النفس،
حيث الكون مرحلة من مراحل بعض الكائنات الحية وإلى جانبها المنطوي والمخبوء منّا
كالصمت، كما استعارت مصطلحات علم النفس والتحليل النفسي في إيرادها لفظ (البوح)

(٤٤٢) تشبه رائحة أُمِّي .. تشبه شجر الجنة "أشياء أريدك تعرفها" ص ٥٥.

(٤٤٣) نفسه، ص ٥٦.

(٤٤٤) نفسه، ص ٥٦.

(٤٤٥) نفسه، ص ٥٦.

(٤٤٦) نفسه، ص ٥٨.

، فهو عملية تتم في جلسات المعالج النفسي الذي يمكن به الشخص المعالج من تفرغ المكبوتات التي بداخله.

كما لجأت الكاتبة إلى مصطلحات علوم التصوف: (رشف المدامة) و(الوصول إلى درجة اليقين) وما يقرره أصحاب هذه المدرسة من أن الصمت له دور في بناء العقل وتوليد الحكمة، ثم في آخر لحظات هذا النزح من التجارب الصوفية تصل إلى ذكر لحظة الموت والتلقين.

كما أفادت القاصة من معرفتها بالخدمات التكنولوجية في فن كتابة الرسائل؛ لتشن هجومًا تكنولوجيًا على الآخر/الرجل، منتقدةً عدم اهتمامه بمظهر رسالته الإلكترونية التي أرسلها إليها، فهو لم يهتم بتنسيق خطوطها وألوانها وحجمها، وتورد هنا المصطلح الأجنبي بذاته المعرب بالنقل: (إيميلاتي).

ثم تنتقل إلى مصطلحات عالم الفيزياء: (القطب الموجب) و(القطب السالب) و(عملية التجاذب) التي تجري بينهما.

وفي مضممار آخر تدير السرد بخلفية معرفية رياضية حيث (الخط الأفقي) و (الامتداد) و(النهاية)... فكل هذه من مخرجات العلوم الرياضية، وظفتها الساردة بطريقتها الخاصة في التعبير عن مجريات الحكيم والقص في هذه السردية عدا الكلمة الأخيرة وهي (التماس)، فهذه إما من مصطلحات علم الفيزياء حيث (التماس الكهربائي) أو من مصطلحات علوم الفقه.

وتمزج القاصة بين أكثر من علمٍ في فقرة واحدة كما في مزجها بين علامة من علامات الترقيم (النقاط)، ثم السمات النفسية التي توضح المشاعر (الملل، الفتور...)، ثم الانتقال إلى علم الرياضيات حيث (المنحى)، وأخيرًا يحسم الأمور المصطلح الهندسي (الخط العمودي)^(٤٤٧).

وقد لجأت الساردة إلى التصريح بالاستفادة من معجمها العلمي وأنها تعمدت توظيفه في عملها السردية.

(٤٤٧) الخط العمودي هو: الخط النازل من الأعلى إلى الأسفل بزاوية ٩٠ درجة.

٣. تقنية الفراغ السردي:

مارست القاصة الجزائرية تقنية الفراغ السردي بالحذف في عناوين قصصها وفي متنها الحكائي، باعتباره طريقة من طرائق التجريب؛ لإشراك المتلقي في التأويل والتفاعل النصي، ولحضية خافي في مجموعتها (مسرحية الموت) صور من الاستخدامات المهارية للفراغ السردي، ففي عناوين قصصها؛ مهت (٣) منها بهذه التقنية، هذه القصص هي: "آه... لو كنت أعرف"^(٤٤٨)، و"عشر سنوات....."^(٤٤٩)، و"ذاك ما بقي لي....."^(٤٥٠).

ففي هذه العناوين يجد المتلقي ذاته أمام نصٍ مفتوح قابل للتأويل من واقع أفق انتظاره، مما يتيح تعددًا قرائيًا لهذه النصوص تعكس استجابة كل قارئ على حدة، فحين نلتقي بالعنوان الأول: " آه... لو كنت أعرف"^(٤٥١)؛ فإن النقاط المدرجة بعد كلمة (آه) توحى بامتداد الألم واستمراره، أو بتعدد الآهات، أو بالتحسر والندم، وهذه العبارة نفسها وردت في خاتمة السرد إغلاقًا للنص ولكن بدون نقاط متعددة:

"رفع خالد صوته بالبكاء، ثم تنهج قليلاً: آه. لو كنت أعرف"^(٤٥٢).

فأبدلت الثلاث النقاط بنقطة واحدة بلا إجماء، بل وقف وقطع لأن المشهد هنا مشهد ختامي مغلق أو ينبغي أن يكون مغلقًا باعتباره نهاية القصة، على الضد من ذلك حينما افتتحت به القصة من عنونها، حيث يتطلب أن يكون الفضاء مشوقًا ومفتوحًا للتخمينات والتأويلات، ذلك أن المتلقي لم يكن لديه تصور محدد عن دلالة العنوان وسبب التأوه والتوجع، ومن ثم أكسبت هذه التقنية التجريبية القصة ثراءً دلاليًا، أما في ختام القصة؛ فقد انكشف المغزى من بنيات النص والعنوان، واتضح مجريات الحدث والسرد، وتحددت

(٤٤٨) مسرحية الموت، " آه... لو كنت أعرف"، ص ١٥.

(٤٤٩) مسرحية الموت، " عشر سنوات....."، ص ٢٥.

(٤٥٠) مسرحية الموت، " ذاك ما بقي لي....."، ص ٢٧.

(٤٥١) مسرحية الموت، " آه... لو كنت أعرف"، ص ١٥.

(٤٥٢) نفسه، ص ١٦.

الدلالة التي تريد أن توصلها الساردة، فأغلقت المجال على المتلقي ولم يعد النص قابلاً للمشاركة في تأويله.

ويكاد عنوان قصتها "عشر سنوات....." (٤٥٣)؛ بنقاطه الست اللاحقة للعنوان أن يكشف للمتلقي عن مجالات أكثر للتأويل، فالمتلقي يعتبر عنوان النص مدخلاً للنص ومفتاحاً للوصول إلى دلالاته، والعنوان هنا بتقنية الفراغ اللاحق لا يحدد دلالة بعينها؛ ومن ثم فإن المتلقي يظل قادرًا على التأويل وفقًا لإمكانات متعددة، وهو ما يمنحه استشراقاً للنص ومغزاه ومقصديته، كما يشوق القارئ للانجذاب نحو أعماقه.

ويلاحظ أن استخدام حضية خافي لتقنية الفراغ السردية المعبر عنها بالنقاط المتتالية؛ تبدو سمة أسلوبية، ففي المتن الحكائي وردت هذه التقنية مرة ثانية مطلع الفقرة الرابعة معبراً عنه بنقطتين:

"عشر سنوات.. عشناها معًا. كانت خير جارة عرفتها" (٤٥٤).

ومن ثم يمكن القول بأن الساردة لجأت إلى اختصار الفراغ وتقليله لتضييق مساحة التأويل لدى المتلقي، خصوصًا وأنها صاغت بطريقتي تحديد جزئيًا مقصديتها من ظلال العنوان، حيث حصرت مقدار هذا الزمن من السنين في دلالاته على المدة التي عاشتها مع جارتها بدون أن تعلم أنها ضررتها.

ورغم هذا التحديد الجزئي المراوغ في صرف العشر السنوات ودلالاتها كعنوان على هذه العشرة مع الجارة/الضرة؛ فإنه تتجلى بعد ذلك دلالة أخرى حاسمة جازمة وبغير فراغات/نقاط متتالية؛ حيث حسمت بنقطة واحدة في الموضوع الثالث من المتن الحكائي:

"عشر سنوات. داس فيها على قلبي" (٤٥٥).

(٤٥٣) مسرحية الموت "عشر سنوات....." ص ٢٥.

(٤٥٤) نفسه، ص ٢٥.

(٤٥٥) نفسه، ص ٢٦.

فانعدام الفراغ هنا منح النص لحظة توقف نهائي من خلال نقطة النهاية، وهو ما يوحي بأن الدلالة أغلقت على حالة عاشتها هذه المرأة طوال هذه العشر السنوات.

وفي التكرار الرابع لهذا العنوان المدمج في بنية السرد والذي صار أشبه بمطلع بكائية ترددها بطلاة القصة؛ لم يعد وراءها أي علامة ترقيم، بل انساحت في تكرارين لاحقين تضمنهما نصاب متباعداً في بنية السرد:

"عشر سنوات طالت مدة سفره وكثرت"/"عندما رأني لا أعرف بماذا أصف ملامح وجهه؟ وهي...؟!!"

عشر سنوات لم أعرف ماذا أفعل؟" (٤٥٦).

فالعشر سنوات التي انساحت في هذا النص بدون أي فراغ أو علامة: "عشر سنوات طالت مدة سفره وكثرت" (٤٥٧)؛ يوحي بزمن المعاناة التي عاشتها الزوجة نتيجة غياب زوجها عند ضرّتها وهي لا تعلم، لا يوجد فراغ الآن ولا تحتاجه الساردة تقنيًا؛ لأن دلالة العشر سنوات صارت معلومة سردية واضحة من خلال البنى اللفظية التي تضمنها هذا النص والنص الذي قبله.

ومثل ذلك النص الأخير الذي اكتشفت فيه ضرّتها حين دخلت إلى بيت جارّتها تطلب مساعدتها في إسعاف ابنها:

"عندما وصلت كان الباب الخارجي مفتوحًا. فانطلقت أبحث عنها في الغرف خائفةً ليكون أصابها مكروه؟! ليفاجئني زوجي بخروجه مع جارّتي سانداً إياها. والطبيب خلفهما.

عندما رأني لا أعرف بماذا أصف ملامح وجهه ؟ وهي...؟!!"

عشر سنوات لم أعرف ماذا أفعل؟ فانصرفت عائدةً لفهد. وقلبي ينزف" (٤٥٨).

(٤٥٦) مسرحية الموت "عشر سنوات " ص ٢٦.

(٤٥٧) نفسه، ص ٢٦.

(٤٥٨) نفسه، ص ٢٦.

وإذن لم تعد العشر السنوات ذات جدوى لإثارة المتلقي وطلب استجابته في لحظة انكشاف المغزى، لكن يبدو أن الساردة أرادت استفزاز المتلقي إلى استنباط تأويل آخر، فألقت بجملة من العلامات أمام صيغة واحدة تعود لتلك المرأة الجارة حين تحولت ردت فعلها تجاه هذه الصدمة إلى عدم قدرة على التعبير عما يمكن أن يصلح من الألفاظ لوصف ردة فعلها تجاه الجارة/الضرة نتيجة انكشاف أمرها، فلجأت إلى استخدام الفراغ والاستفهام والتعجب - وهي ثلث علامات الترقيم- دفعة واحدة؛ لتلقي بها بين يدي المتلقي يكمل بها بناء السرد وفقاً لتأويله الخاص، وبما يستحقه الموقف من ألفاظٍ وتعبيراتٍ.

وهكذا تمضي الساردة في سائر قصصها تجريبياً باستخدام الفراغ وعلامات الترقيم؛ لتستثير بها المتلقي فيشاركها في تأويل ثغرات السرد وتكميلها.

٤. التجريب في القصة البوليسية:

جربت القاصة الجازانية هذا النوع في قليل من الاحترافية والندرة، وخصوصاً حضية خافي في قصتها (ج.م.ع) (٤٥٩)، مستخدمةً المحقق الصحفي/هيثم، الذي كان على وشك أن يفصل من عمله:

"-رئيس التحرير: حسناً ليكن أسبوعاً واحد لا غير" (٤٦٠).

ويلجأ هيثم المحقق الصحفي إلى صديقه نضال، المحقق في قسم الشرطة، ومن ثم تشكلت بنية القصة البوليسية من وجود جريمة يقوم بها محقق اسمه نضال، يريد نضال أن يمنح صديقه المحقق الصحفي هيثم فرصة لإجراء تحقيق مع سجين؛ حتى يكسب موقفاً مع رئيس تحرير الجريدة، وهو ما يعني أن عناصر القص البوليسي متوفرة: فهناك الجريمة (جريمة قتل) والجاني (المتهم) والمحقق الصحفي (هيثم)، ومحقق الشرطة (نضال) ومدير السجن (الرائد هشام)،

(٤٥٩) مسرحية الموت "عشر سنوات " ص ٢٦.

(٤٦٠) مسرحية الموت "ج.م.ع" ص ٣٩.

لكن يلاحظ أن الحبكة وبناء الحدث ليسا على درجة عالية من الغموض الذي تمتاز به القصص البوليسية عادة.

تمثل دور المحقق الصحفي في إجراء مقابلة مع الجاني وليس في اكتشاف الجريمة، ودارت بؤرة الحدث المتوترة حول سرد تفاصيل الجريمة ودوافعها وأسبابها، ولو أن الساردة لجأت إلى تعميق دور المحقق نضال في اكتشاف الجريمة بالتعاون مع الصحفي هيثم؛ لكانت القصة بوليسية بامتياز، ولحازت درجة عالية من التجريب السردي المثير.

وبسبب من ذلك؛ ظل هذا اللون من القصص السردي مجرد تجربة خاضتها القاصة الجزائرية بحسب تصورهما المحدود لمجريات القصة البوليسية ومساراتها، وهو ما جعل مضمون القصة ومغزاها ودرسها التعليمي يطغى على تقنية الإثارة والغموض وتنامي الصراع نحو الوصول إلى الجاني.. ومن ثم تحولت المعالجة من قصة بوليسية إلى قصة اجتماعية تتعلق بالتعبير عن سوء معاملة الأطفال من جهة، والزجر عن مهنة التسول في المجتمع وتوظيف الأطفال فيه من جهة ثانية، وتصوير ظلم الأزواج للزوجات من جهة ثالثة.. وكل هذا أثر على نمو هذه النواة لتشق طريقها نحو فضاء تجريبي متمكن في هذا اللون من القصص السردي.

العجائبية والأسطورية

• أولاً/ مفهومه وأهميته:

حللنا في المبحث السابق أهم نواحي التجريب في القصة النسائية الجزائرية القصيرة، وأوضحنا فيه أن التجريب "مفهوم يقوم على استخدام تقنيات فنية حديثة لخرق المعتاد وتغيير الثابت، عبر ابتكار صيغ سردية مخالفة للشكل السردى القديم، وتوسيع دائرة الخيال في خلق توافق مع العالم الطبيعي، وفوق الطبيعي" (٤٦١).

فالتجريب -إذن- قائم على ابتكار شيء جديد والمغامرة فيه، وهذا ما يجعلنا نفرق بينه وبين التجديد -الذي عليه مدار هذا المبحث المتعلق بالعجائبيات والأساطير- إذ فيه يقوم المبدع بتحديث الشيء القديم عبر اجتناب الصور التقليدية له، ومحاولة إبرازه بصورة حديثة تتناسب مع أشكاله الرمزية المتجددة من جيل إلى آخر (٤٦٢).

وقد كان للعجائبية ظهور مميز في كثير من الأعمال القصصية، فجاءت اختراقاً للمعقول الواقعي، من أجل التعبير عن فكرة، أو الوصول إلى هدف نفسي حقيقي، أو رؤية تحاول اقتطاع عناصر حقيقية معبرة عن هذا الواقع بكل ما فيه من موجودات نألفها إلا أنها دالة، تتفجر دلالتها عند تجاوزها مع عناصر أخرى من هذا الواقع ذاته، ومن ثم نجح الحدث الغرائبي في تجسيد كثير من الوقائع المعاصرة، والكشف عنها في جو كابوسي يقوم على الخيال، باعتبار لحظة ظهور العجائبي لحظة متوقفة معلقة ليس قبلها حدث وليس بعدها حدث (٤٦٣).

(٤٦١) آليات التجريب في القصة القصيرة في السعودية، ص ١٧-١٨.

(٤٦٢) انظر: المصدر السابق، ص ٢٠.

(٤٦٣) انظر: المصدر السابق، ص ٢٥.

حقيقة العجب هي حيرة تعرض للإنسان لقصوره عن معرفة سبب الشيء أو عن معرفة كيفية تأثيره فيه، ويعني هذا أن حصول هذه (الحيرة)، و(العجز) عن معرفة كيفية وقوع الفعل (العجيب) هو الذي يولّد ويحدد (العجائبي) كما تقدمه لنا مختلف الحكايات أو الأخبار التي تزخر بها كتب السرد العجائبي العربية والغربية، حيث تتشكل بطريقة يتجاوز فيها الواقعي والعجائبي سواء على مستوى الحدث أو الشخصية أو الزمان أو المكان^(٤٦٤).

واعتمادنا الحكاية العجيبة منطلقاً لتحليل القصص النسائية الجزائرية القصيرة؛ يجد مبرره في كون النوع السردى ينبنى أساساً على العلاقة التي يقيمها مع القارئ، فالعجائبي يتحقق على قاعدة الحيرة أو التردد المشترك بين الفاعل والقارئ حيال ما يتلقيناه، إذ عليهما أن يقررا ما إذا كان يتصل بالواقع أم كما هو في الوعي المشترك؟ ذلك أن النص - كيفما كان نوعه - وهو يُنتج في سياق نصي وثائقي وتاريخي؛ ينتج متلقيه في الآن ذاته^(٤٦٥).

إن من أهم سمات القصص ذي النمط العجيب؛ هو هيمنة الجانب السردى على حساب المضمون - وإن كان يرتكز عليه - فالراوي والمروي له لا يهمهما (التاريخ) أو (الواقع)، وإنما يهمهما (السرد) بمفاجآته، وأحداثه، وفجواته التي يتركها الراوي ليملاها المروي له^(٤٦٦).

إن "كل ذلك يتم وفق استراتيجية نصية مشتركة بين الراوي والمروي له، تجد أسسها في تفاعل النص مع نصوص أخرى بشكل خاص، وفي تفاعل المروي له مع نصه (المعِين)، وبذلك يتحقق الاشتراك النصي بين الراوي والمروي له باعتبارهما ترهينين سرديين"^(٤٦٧).

(٤٦٤) انظر: نظرية التلقي "إشكالات وتطبيقات"، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، سلسلة ندوات ومناظرات رقم ٢٣، المملكة المغربية، جامعة محمد الخامس، ١٤٢٢هـ/٢٠٠١م، ص ٩٠.

(٤٦٥) انظر: المصدر السابق، ص ٩٠ و ٩٣ و ٩٥.

(٤٦٦) انظر: المصدر السابق، ص ٩٨.

(٤٦٧) نظرية التلقي المصدر السابق، ص ٩٨.

وغالبًا ما يكون القص ذو النمط العجائبي متداخلًا مع نصوص سابقة تحمل الطابع ذاته، مع امتلاكها خصائص الاستمرار والتفاعل ليس فقط لدى المتلقي الشعبي، بل ولدى القاص أيضًا، الذي راح بدوره ينتبه إلى مثل هذه النصوص ويتفاعل معها نصيًا وينتج نصًا جديدًا^(٤٦٨).

● ثانيًا/العجائية في القصص النسائية القصيرة في جازان:

تتخذ القاصة الجازانية مسارات متعددة للوصول إلى هذا النوع من القصص الذي صار طريقًا يعبر به القصاص من الواقعية إلى الأسطورية، ولكل قاصة من عينة الدراسة ميزتها في التعامل مع هذا النوع القصصي واتجاهها الخاص بما الذي ينطلق من اهتمامات الكاتبة وهمومها وخلفياتها الثقافية والفنية، وسنعرض هنا لجملة من هذه المسارات التي سلكتها القاصة الجازانية على النحو التالي:

أولًا/نجوى هاشم في مجموعتها (السفر في ليل الأحزان):

ففي هذه المجموعة يظهر توجهها نحو العجائية والأسطورية في هذه المجموعة ابتداءً من مدخل المجموعة "صفحة الإهداء" حيث تقول:

"إلى طائر الليل المبحر في ليالي الأمان. إلى من زرع النشوة في القلوب وجعل من الصحاري صدورًا مترعة بالأحلام. أحلام السكني. وسكني الأحلام"^(٤٦٩).

ولا تكاد تخلو قصة في هذه المجموعة من ملمح عجائبي أو أسطوري في ثنايا فضائها النصي علاوة على وجود قصص مستقلة باشرت هذا المنحى العجائبي؛ منها: قصة (السفر في ليل

(٤٦٨) انظر: نظرية التلقي "إشكالات وتطبيقات"، ص ١٠٣.

(٤٦٩) السفر في ليل الأحزان، ص ٥.

الأحزان)، وقصة (الليل وموال الفرح)، وقصة (أهداب الحلم والأساطير)، وقصة (سيوف من الثلج)، وقصة (الولادة على حد السيف).

ومن النصوص التي تخللت العجائبية بعض سردياتها؛ قصتها (حمى ليلة ساخنة)، ففيها تبرز عجائبية في اتجاه تجريبي غير مألوف، وهو أن تكون البطلة هي من تدير الحوار مع ذاتها، فتسأل وتجيّب في مشهد حوارى يظهر نرجسية طاغية، تقول:

"تتوارى أحلامي رويدًا رويدًا حتى تغيب:

- شوقي لمن أنفته؟! -

أشتاق لنفسى.. يداهمنى هذا الغريب.. تمتزج ثقتي بنفسى مع هذا السؤال في سخرية..
أعاود التحديق في وجوهن.. أريد حوارًا صامتًا مع نفسى.

- أنا اشتاق إليك.

- وأنا أيضًا فالمسافة الأليمة تعمقت بيننا، وتخرت الجراح"^(٤٧٠).

فهذا الحوار غير المألوف يهيم القاصة الجازانية لولوج مسار جديد في تشكيل مكنوناتها، حيث يشطر الشخصية إلى شخصيتين متقاطبتين تجاذبًا وتنافرًا، مما يسهم في درامية الصراع وتناميهِ العاطفي داخل السرد.

وفي مشهد آخر تتشكل فصلة أسطورية في ثنايا قصتها التي بثت فيها معاناتها في مواجهة مجتمعا، لتدخل في تصوير حالتها بلغة أسطورية تستدعي البطل الأسطوري وهو يقف في مواجهة التحدي الذي وُضع أمامه لينتصر عليه في النهاية ويحقق هدف الصراع، تقول:

"لقد وضعت على قارعة الطريق، وطلب منى أن أمشي وحدي، أن أخترق الحواجز وأقفز الموانع"^(٤٧١).

(٤٧٠) السفر في ليل الأحزان، "حمى ليلة ساخنة"، ص ٣٧-٣٨.

(٤٧١) نفسه، ص ٥١.

وهو تمامًا ما نجد في قصتها (عندما يعود الليل بأحزانه)؛ حيث تتجه القاصة إلى تجسيد الحزن ومنحه قوى خارقة غرائبية تتمثل في منح الحزن إمكانات الاجتياح للألم، ليحول مشاعر البطلنة إلى مشاعر سعيدة حيث يبدو كحصان أبيض تمتطيه البطلنة لتتجاوز به المآسي والأحزان:

"الحزن شيء مبهج.. يجتاحنا كطوفان.. نغرق فيه.. نسبح في أعماقه.. يبدو رائعًا في لياليه المتخمة بالجراح.. والتمزق.. نحاول دومًا فتح الأبواب على مصاريعها للاحتفاء به نستقبله بالورود.. نعانقه.. نجعله يغتال، كل الأشياء في لحظات سكون وتأمل وإعجاب.. يعطي الضوء الأخضر، للانطلاق.. نمتطيه كحصان أبيض.. نففز في أركانه.. فجأة أسأل نفسي في حيرة عن ماهية الحزن.. أشعر به يغتالني" (٤٧٢).

أما إن اتجهنا إلى نواحي إعمالها للخيال داخل قصصها التي ضمنتها تجربتها الجديدة في السرد العجائبي؛ فيمكننا اختيار واحدة من تلك القصص الخمس لنرى صنيعها في قصة (سيوف من الثلج) حيث تتشكل شخصيات القصة من عوالم وكائنات خرافية ومكونات فضائية، فتمتزج مكونات الواقع مع الخيال، وتغدو المسافة الفاصلة بين الحلم والحقيقة دقيقة جدًا، أو كما تقول هي عن بطلها (الغراب):

"ينسحب الغراب.. يعبر فجأة خط الهزيمة - تجرحه الكوميديا السوداء التي عاشها.. يتزلزل.. ينطلق.. ينزف دونما انقطاع.. يثرثر.. يهذر.. سابق الوقت ليشرح لأقرانه المشروح، ويعرف المعروف، ليزرع في الهواء بطولات وهمية، وينتصب بطلًا ورقياً متوجًا بالوهم.. بعد أن جعل الواقع رؤيا والرؤيا واقعًا" (٤٧٣).

ومن هنا تدير الراوية خرافتها هذه لإثارة صراع بينها وبين قطتها من جهة وبين جوارح الطيور/الأعداء من جهة أخرى، تقول:

(٤٧٢) السفر في ليل الأحزان، "عندما يعود الليل بأحزانه"، ص ٥٦.

(٤٧٣) السفر في ليل الأحزان، "سيوف من الثلج"، ص ٦٧-٦٨.

"أحاول اقتحام سور الحلم.. أشهر سيفي الثلجي.. تعاود الطيور تحليقها.. تنبعث منها رائحة ننتة.. ترعى في جسدها، مقززة، كريهة، تتبعثر في أقاصي المعمورة – تبت هنا وهناك أعشاب مكسورة.. تقتحم الأسوار دوماً دونما استئذان.. تلوح بأغصان الحرب والدمار.. تمارس عملية الذبح بسيوف ثلجية تشن حروباً لقيمة.. تتحرك في الظلام.. تبيع حقداً، وضيعاً.. تتخفى في الصحارى.. وفي الأتربة كالنعامة.. تلوح كالغمامة في الصيف.. قطي تلوح بالمغادرة.. أمسك بها"(٤٧٤).

فهنا يشكل سور الحلم قفزة من الواقعية إلى الخيال، بتجاوز هذا السور واقتحامه وتظهر البطلة بسيفها الثلجي كغازٍ أسطوري يستمد تناصاته من تراث شعبي أسطوري شائع، والطيور إما مقتولة أو هاربة، وتلك الطيور التي تبعثت في أقاصي المعمورة تبت منها أعشاب مكسورة تعاود الهجوم فتقتحم الأسوار، وتلوح لأغصان الحرب والدمار، وتمارس عملية الذبح بسيوف ثلجية شبيهة بسيف البطلة، وفي خضم احتدام المعركة تحول القاصة/مساعدة البطلة مسار المعركة إلى الانسحاب؛ لتعلن هزيمتها في هذا الحلم الأسطوري ومغادرتها أرض المعركة/الحلم إلى الواقع/اليقظة.

تبدأ القصة بالنص على أن اللحظة الزمنية للقص هي لحظة حلم، والمكان غيبوبة بين الحلم واليقظة- الحضور/ الغياب، ويظهر الواقع طوفاناً يغرق كل الأمكنة، وتستمر اللغة الأسطورية في التدفق من مفتح القصة حيث: جسد اللاشيء- اللحظة الحاملة- المكان الغائب- الذاكرة الميتة- الفراغ الذي يذرع الأمكنة ويزور كل شيء- الوقت المتهدم المنفصل عن الوقت العام- الطوفان المتمدد في العمق- الحرب ضد الذاكرة- ممارسة الصراخ المجنون- الساعة التي تدق خارج المكان- الوقت الذي ذهب للاستراحة في أقاصي الأرض:

"واللحظة حلم.. المكان غيبوبة.. الواقع طوفان يغرق في كل الأمكنة بكبريائه الراجح.. الدائرة مكتملة، تحتل محيطها نتوءات وهمية.. تسافر مواكب التعقيد في المدن الصغيرة. توجه هجرتها بعكس السير.. المهازل تنثر ظلالها داخل جسدي اللاشيء.. اللحظة الحاملة توالي تدفقها..

(٤٧٤) السفر في ليل الأحزان، "سيوف من الثلج"، ص ٦٤.

المكان الغائب يميت الذاكرة.. فراغ.. فراغ يذرع الأمكنة هنا وهناك ويزور كل شيء.. في الوقت المتهدم الذي يواصل انفصاله عن الوقت العام.. حزام من الشتائم، قابل للتوسيع تمسكه في يدها.. عشق الألم يتمادى داخل الطوفان.. تيار عالٍ يتمدد في العمق.. الحرب ضد الذاكرة.. ضد المذاق.. اللغة المستعملة.. تحديد المحدود.. ممارسة الصراخ المجنون.. أشياء مطروحة.. الساعة تدق خارج المكان.. الوقت يستريح مبعثرًا في أقاصي الأرض" (٤٧٥).

ويظهر في المشهد الثاني انتشار أسراب من الطيور الجائعة في الفضاء، تمارس اغتيال أحلام البطلة وسعادتها، ثم تظهر في المشهد الثالث البطلة/قطتها الصغيرة التي تتبادل معها مشهدًا عاطفيًا تقتطعه من جو الصراع العام الذي يسيطر على الحدث:

"قطتي الصغيرة تختال في كبرياء، لا مألوف أمامي.. تتبادل النظرات.. نغرق فيها.. تقترب مني.. تركزني بيدها الصغيرة الناعمة الشعر" (٤٧٦).

لكن لحظة الحلم العاطفي الجميل تتبدد بحضور لحظة المواجهة والصراع مع الطيور وضرورة الاستعداد لتلك المواجهة، وتوفير الاحتياجات اللازمة:

"نحتاج إلى ألوف السكاكين، تلتمع تحت الشمس.. لنذبح الطيور الراحلة إلى المجهول؟"

- نحتاج إلى دهاليز مظلمة، تتخطى حدود إقليمنا.. لنسجن هذه الطيور؟

- نحتاج إلى أفران لنحرق فيها هذه الطيور؟

- لا بد من سفينة لا تعترف بقوانين الانتظار على الشواطئ، لتفرق هذه الطيور" (٤٧٧).

ولا تنسى البطلة أن تقتنص فرصة عاطفية أخرى قبل المعركة لتدير لقاء عاطفيًا مع قطتها:

(٤٧٥) السفر في ليل الأحران، "سيوف من الثلج"، ص ٦٣.

(٤٧٦) نفسه، ص ٦٣.

(٤٧٧) نفسه، ص ٦٤.

"أمسك بقطتي.. تدنو مني أكثر، فأكثر.. أنظر في عينيها اللامعتين. تغمضهما. أمد قدمي.. رويدًا.. رويدًا.. أصمت.. أحافظ على السكون السائد بيننا.. أرفع رأسي.. أحرق في السماء.. أحاول استيعاب اللاشيء.."^(٤٧٨).

وعندما تشهر البطل سيفها الثلجي وتبدأ الطيور بالهجوم، وتدور المعركة التي ذكرناها في مطلع تحليلنا لهذه القصة، وتبرز هذه الطيور التي تنبت عشبًا وتتخفى في الصحارى وبين الأتربة، وتلوح بأسرابها الكثيفة كالغمام، وتعلن المعركة انتهائها بانسحاب (القطة) ومن ورائها البطل (صاحبة القطة)^(٤٧٩).. تأتي الحكاية في مشهدها الرابع حيث يظهر (عصفور) غريب يغني في الغابة، وتظهر في مقابله (غربان) تنعق ليتولد صراع من نوع آخر في الحكاية الخرافية يدور بين الجمال والقبح المتعلقين بالفرق بين هذين النوعين من الطيور من حيث الصورتين البصرية والسمعية:

"عندما ينطلق عصفور غريب، يدندن في غابة.. وتنعق غربانها..."^(٤٨٠).

ثم يدور صراع من نوع آخر أيضًا بين مكونات سماوية، بحيث يظهر المطر بمنظر مجنون يغتال الشمس، ويسكب خيرات في مكان لا يحتاجه:

"يكون ذلك بمثابة مطر مجنون يغتال.. جمال الشمس.. ويهطل في مدينة جليدية"^(٤٨١).

ثم تأتي نتيجة هاتين المعركتين التي دارت بين الطيور (في المعركة الأولى)، وبين مكونات الطبيعة (في المعركة الثانية)؛ لتكون نتيجة كل هذا القبح أنهار من الدماء البريئة:

"عندما يسود زمن القبح.. تراق أنهار الدماء البريئة"^(٤٨٢).

ثم تأتي لحظة الحضور الواقعي في مشهد لاحق للبطل مع قطتها:

(٤٧٨) السفر في ليل الأحزان، "سيوف من الثلج"، ص ٦٤.

(٤٧٩) انظر: المصدر السابق، ص ٦٤.

(٤٨٠) نفسه، ص ٦٦.

(٤٨١) نفسه، ص ٦٦.

(٤٨٢) نفسه، ص ٦٦.

"تفتح القطعة عينها.. رويداً.. رويداً.. كمن استفاق من إغفاءة حاملة.. لا بد أن لغة المكاشفة أعجبتها.. تقترب مني.. لتمارس حركاتها الفرائحية"^(٤٨٣). ثم تمضي مع قطتها لتفكر في الاستعداد للمعركة التالية.

إن مفهوم (التردد) الذي عرف به تودوروف القصة العجائبية يبرز واضحاً عند الراوية/البطلة هنا، حيث يختلط لديها المعقول باللامعقول وهي تحاور قطتها تقول:

"نتساءل.. نفكر ملياً في المعقول، واللامعقول.. تتصارع بيننا الأفكار.. تقوم بيننا خناقات عنيدة المغزى.. تتناثر حولي أسئلة حادة"^(٤٨٤).

وإذ تنهي البطلة تلك اللحظة العاطفية بينها وبين قطتها/شريك الصراع والمساعد الودود؛ تعاود الطيور هجومها وإعلان معركة ثالثة بأصواتها التي تزلزل الفضاء:

"تعاود الطيور النهمة التحليق، والصفير بأصوات تزلزل الجهاز العصبي"^(٤٨٥).

إنها حرب أعصاب إذن، يتخلل جوها وصف لزمان ومكان الصراع النفسي الداخلي ومجرياته، بحيث تبرز الملامح الأسطورية لعناصر القصص جلية واضحة:

"يتوسع الزمن الضيق.. توقف الروح نزيهاً.. يتسع المكان من آخر الزمان.. وفي أعلى قمة الضحك"^(٤٨٦).

وفي مشهد تالٍ؛ نتفاجأ بعودة الصراع ولكن مع عدوٍ جديد يواجه البطلة: "يلوح في المكان غراب أسود.. ينعق.. يحاول إيقاد تراكمات الخوف في الأعماق.. يستبيح لنفسه حق الغزو، في هذه اللحظة، الحلم"^(٤٨٧).

(٤٨٣) السفر في ليل الأحزان، "سيوف من الثلج"، ص ٦٦.

(٤٨٤) نفسه، ص ٦٦.

(٤٨٥) نفسه، ص ٦٦.

(٤٨٦) نفسه، ص ٦٦.

(٤٨٧) نفسه، ص ٦٦.

وتدور المعركة بوسائل حرب اسطورية حيث تدور المعركة وهم وقوف على حد السيف يتبارزون بالنار، وربما أعمال سحرية عبر فتح الأوراق المخفية وكائنات أخرى تلوح في الأفق يستخدمونها في الصراع، ويظهر مساعد آخر للبطلة "أطفال صغار" بضحكاتهم البريئة يحيطون بالبطلة ويتسببون في تمزيق جسد الغراب بضحكاتهم البريئة:

"يتوقف الغراب.. شكل قبيح.. صوت غبي.. انصهار مومج.. مرونة في التواطؤ مع الجبن.. تطفل-منهك، للغافلين.. يبدو كالسمك.. المنفي خارج البحر، يصارع الموت.. تنطلق ضحكات الصغار.. ضحكات البراءة.. الذين تواجدوا حولي فجأة.. تمزق جسد الغراب" (٤٨٨).

الآن الراوية تعرض فاصلاً للتسلية حيث يغمض الصغار أعينهم وتغمض أعين قطتها وتغمض عينيها ويفتح المجال لتصور الأشياء وسرد مجريات المعركة واحداثها كنوع من التسلية والترويح عن النفس وهي إحدى أهداف القصة الخرافية:

"يغمض الصغار عيونهم.. أغمض عيني قطتي بيدي أغمض عيني.. نستغني عن النظر.."(٤٨٩).

ثم تُجرى محاكمة للغراب:

- "أنت تنعق نعيًا.. لا يخيف احدًا.. قال الجميع..

- تسأل القطة الصغار: من؟

- هذا من حاول وضع قدمه.. الأولى، على حافة القمر.. ولم يعلم أن القدم الأخرى، ما زالت مغروسة في خاصرة الهواء" (٤٩٠).

ويعلن الغراب في نهاية القصة هزيمته بانسحابه من المعركة:

(٤٨٨) السفر في ليل الأحزان، "سيوف من الثلج"، ص ٦٦.

(٤٨٩) نفسه، ص ٦٧.

(٤٩٠) نفسه، ص ٦٧.

"ينسحب الغراب.. يعبر فجأة خط الهزيمة - تجرحه الكوميديا السوداء التي عاشها..
يتزلزل.. ينطلق.. ينزف دونما انقطاع"^(٤٩١).

وبنهاية ساخرة تنهي الراوية حكايتها عند عودة الغراب إلى أقرانه ليحكى لهم قصص مغامراته
وبطولاته.. تقول:

"يثرثر.. يهذر.. سابق الوقت ليشرح لأقرانه المشروح، ويعرف المعروف، ليزرع في الهواء
بطولات وهمية، وينتصب بطلاً ورقياً متوجاً بالوهم.. بعد أن جعل الواقع رؤياً، والرؤيا
واقعاً"^(٤٩٢).

وبهزيمة الغراب في المشهد الختامي تتحقق أيضاً هزيمة الطيور:

"غابت الطيور منكسة رؤوسها دونما نتيجة"^(٤٩٣).

ومن مجمل ما سبق؛ يمكن القول: إن البطلة تناصت مع الخرافات العربية التراثية التي ترى في
طائر الغراب خصوصاً وفي الطير عمومًا دلالة على الشؤم والشر المتوقع وبشارة السوء في كثير
من الأحيان، حتى إنهم سمو الشؤم: "طائرٌ وطَيْرٌ وطَيْرَةٌ؛ لأن العرب كان من شأنها عيافة
الطَيْرِ وزَجْرُها، والتَّطَيُّرُ بِبارِحها ونَعِيقِ غُرَابِها، وأخَذها ذاتِ اليَسَارِ إذا أثاروها، فسَمُّوا الشُّؤمَ
طَيْرًا وطائراً وطَيْرَةً؛ لتشاؤمهم بها"^(٤٩٤)، وواضح أنه اسم مشتق من الطير ودوره المفترض في
هذه العملية الشعورية التي تنعكس على واقع المنفعل به ومستقبله.

كما يلاحظ أن القاصة أقامت السرد هنا على الثنائيات الضدية بين السواد-البياض: السواد
الذي يمثله الغراب- أسراب الطيور- السمك- الكوميديا السوداء- الدم النازف... وأما
البياض فيمثله: جمال الشمس- القمر، هذا من جهة، ومن جهة أخرى تبدو الثنائية الضدية
بين: الصوت الجميل/الصوت القبيح، يمثل الأول: العصفور- قمة الضحك- الضحكات

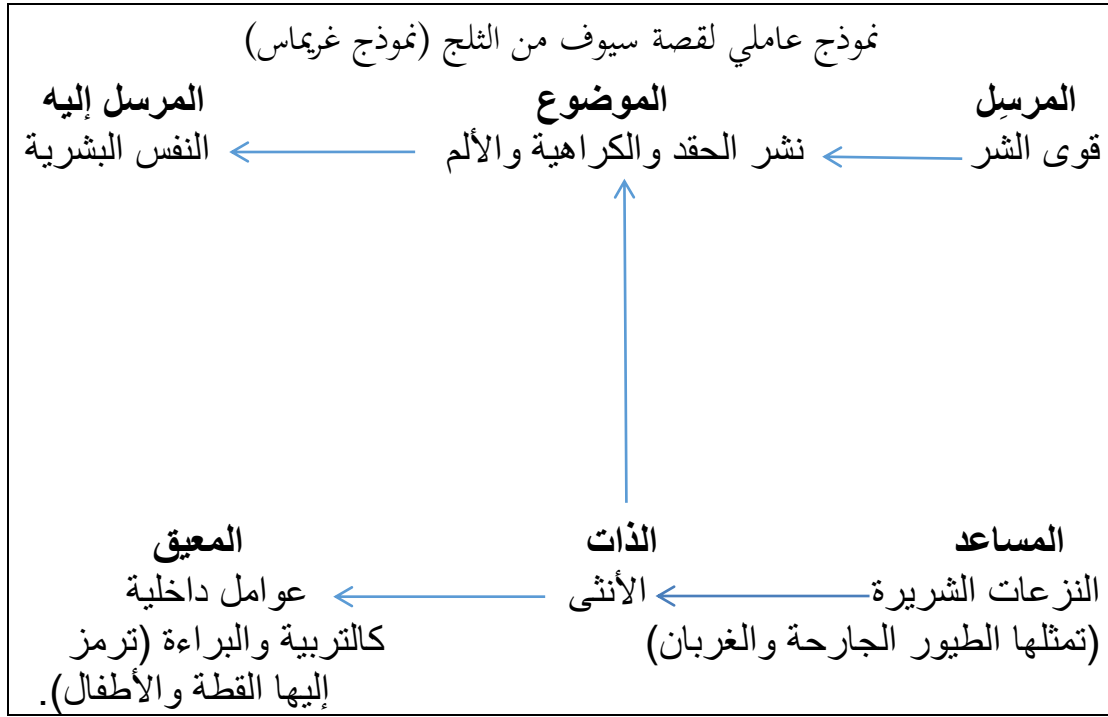
(٤٩١) السفر في ليل الأحران، "سيوف من الثلج"، ص ٦٧.

(٤٩٢) نفسه، ص ٦٧-٦٨.

(٤٩٣) نفسه، ص ٦٨.

(٤٩٤) لسان العرب، ٤/٥١٢.

البريئة للأطفال، ويمثل الثاني: نعيق الغراب - صفير الطيور داخل الجهاز العصبي للبطلة، ومن ثم يغدو الغراب والطيور عمومًا رمزًا لنزعات قوى الشر، في مقابل العوامل الاجتماعية والنفسية الخيرة التي تدفع باتجاه مقاومة هذه النزعات الشريرة والحد من آثارها، على نحو ما يجليه إعمال النموذج العملي لجريماس في الترسيمة التالية:



وعلى هذا المنحى سارت سهام عريشي في قصتها (شجر الجنة) من مجموعتها القصصية (تشبه رائحة أمي.. تشبه رائحة الجنة)، إذ تنتمي هذه القصة إلى النمط العجائبي بعد أن انثُرعت منه سمة التردد التي تُعد شرطاً لازماً للعجائبي، إذ لا يستطيع القارئ أن يحسم هذا التردد، ويخلص إلى أنّ ما ينتجه النص من مفارقات لقوانين الواقع الموضوعي لا يعدو كونه وهماً تعانیه الشخصية أو الشخصيات، أو تخيلاً، وأن تلك القوانين لم تتغير، حتى يتحرر النص من صفة العجائبي ويتصل بصفة الغرائبي . ويشير (تودوروف) إلى إمكانية تفسير أحداثه بقوانين العقل، لكنها -على هذا النحو أو نحو آخر- غير معقولة، بل خارقة،

مفزعة، فريدة، مقلقة، غير مألوفة؛ وهي لهذا السبب تثير لدى الشخصية والقارئ رد فعل شبيهاً بذلك الذي عودتنا عليه النصوص العجائبية، فالغريب يحقق شرطاً واحداً للعجائبي: وهو إثارة ردود فعل غير مألوفة؛ وبصفة خاصة الخوف، أي إنه مرتبط فقط بأحاسيس الشخصيات وليس بواقعة مادية تتحدى العقل^(٤٩٥).

ويتضح أن هذه القصة تتجه اتجاهاً تجريبياً لإيجاد نقلة جديدة للقصة النسائية في جازان، مما يدخلها في الاتجاه التجريبي، وتتولد غرائبيتها من جديد معالجتها، حيث الراوي "متوفى" وهو بطل القصة نفسه الذي تعرض لحادثة صدام تُقل إلى المستشفى على إثرها، لكن الأجل عاجله، الراوي البطل يحكي قصته ابتداءً من مشهد العزاء ولحظة المواساة التي حضرت فيها النسوة لتعزية ومواساة أسرته:

"علب المنادي الورقية التي تمر من فوق الرؤوس في ظهيرة يومٍ حار.. تتناولها النسوة اللواتي توشحن بالسواد وجلسن وسط المنزل.. قوارير الماء التي تُشرب إلى المنتصف ثم تُرمى على أقرب أريكة أو سرير.. لون الطلاء الباهت الذي تشقق على جدران غرفةٍ يقطر سقفها ماءً إثر مطر البارحة.. وامرأة تمسح دمعها بالريحانة التي ظنتها منديلاً في يدها اليمنى وتشق طريقها وسط ازدحام النسوة لكي تصل إلى القعادة^{٤٩٦} التي مددوني عليها منذ أقل من نصف ساعة"^(٤٩٧).

ومن موقع الراوي الخارجي حيث ضمير المتكلم وضمير المخاطب؛ تبرز شخصية البطل المتوفى لتسرد لنا تسلسلات الحكاية ومقاطعها ومشاهدها:

"اسمي خالد..

وعمري سبعة عشر عامًا إلا شهرين.

(٤٩٥) انظر: مدخل إلى الأدب العجائبي، ترفتان تودوروف، ترجمة الصديق بوعلام، تقديم محمد برادة، دار الكلام،

الرباط، ١٩٩٣م، ص ٦٠، وآليات التجريب في القصة القصيرة السعودية المعاصرة، ص ١٦٣.

(٤٩٦) القعادة: سرير خشبي مصنوع من الخبال.

(٤٩٧) تشبه رائحة أمي.. تشبه شجر الجنة "شجر الجنة"، ص ١٢.

أراكم جميعًا..

أراكم من تشققات جدار الحجرة التي أنام فيها مع أمي وأختي الصغرى^(٤٩٨).

وتتجلى غرائبية السردية من تقنية استخدام الراوي "المتوفى" ابتداءً، ثم من المشهد الغريب الذي رسمته الساردة واختارته بطلاً وراويًا لسرديتها، كما تتجلى تلك الغرائبية على مستوى السردية في الصيغ التعبيرية التي صاغها البطل "المتوفى" عن زاوية الرؤيا التي يقف فيها:

"أراكم جميعًا..

أراكم من تشققات جدار الحجرة التي أنام فيها مع أمي وأختي الصغرى.

أراكم من لوحة أذكار الصلاة التي علقتها أختي حين كانت طالبة في الصف الثالث في المرحلة الثانوية. أراكم من فتحات الباب الحديدي الذي كان يؤدي إلى غرفة أخرى مجاورة قبل أن تقرر أمي إخفائه بستارة ثقيلة وإغلاقه إلى الأبد. أراكم من آثار الأرضة التي خطت سقف الغرفة وتشعبت فيّه كأصابع رملية بلا نهاية أو مدى. أراكم من قوارير الماء التي كنتم تشربون منها وتنسون إقفالها بإحكام.. فتسيل حتى يتشربها الإسمنت الذي يتوارى خلف فرش المنزل البني. أراكم من عين أختي الصغيرة ذات الخمس سنوات والتي كانت تلعب مع صديقاتها بذهولٍ أحرس، لأنها لا تدرك أبدًا معنى أن يذهب أخوها في حادث سيارة..

كانت تمشي في كل اتجاه، وبصعوبة شديدة تجد لرجلها موقعاً بين هؤلاء النسوة اللواتي افترشن الأرض جلوسًا من أول الباب الخارجي للمنزل إلى الحجرة التي أرى جدي مسجىً في وسطها.

أراكم من عين أمي التي توقفت آخر الأمر عن الصراخ وظلت شامخة في الوجوه التي اختلطت قسماتها وملامحها وتحولت إلى ألوان شمعية ساخنة ذابت في لوحةٍ واحدةٍ والتصقت بالجدران^(٤٩٩).

(٤٩٨) تشبه رائحة أمي .. تشبه شجر الجنة "شجر الجنة" ص ١٣.

(٤٩٩) نفسه، ص ١٣.

إنها زاوية رؤيا لم يعتد الراوي التقليدي أن يتواجد فيها، لكنها فكرة التجريب والتجديد والولوج إلى التغيير والإثارة والتشويق، ويبلغ مداه في اتخاذه زاوية رؤيا عبر حلوله في جسد أمه في مشهد أسطوري نفسي يعكس البعد الغرائبي في هذه القصة:

"نعم.. من عين أمي اليمنى، وبالتحديد من البؤبؤ الذي ظل يومض بلا دمع لأنه كان قد نرف حتى الجفاف"^(٥٠٠).

يتوقف المشهد الغرائبي عند هذا المستوى؛ لتظهر مقصدية الساردة بعد ذلك في توأل لعروض مشهد المأساة التي سببها تصرف طائش من شاب هو "خالد"، والكلمة التي برزت في مشهد تراجيدي ساخر من جهة، وحزين باك من جهة أخرى، ابتداءً من عند الأم التي تكثف الحزن والأسى لديها على مفارقة ابنها "خالد" وبقائها في حالة ذهولٍ رافضٍ لحقيقة موته:

"أمي لا تصدق أنني مت.

عرفتُ ذلك حين نظرتُ إليها من صورتي التي كانت تضعها خلفية لجوالها وتستند عليها كلما دنت منها امرأة وقبلتها في رأسها وهمست بوجعٍ لا حيلة له: (عظم الله أجرك).

أمي لن تصدقهم وتكذبني.

في صورة الجوال..

في صورتي..

ستنظر أمي إلى امتلاء جسدي الذي كبر وتفتح كما لو كنتُ في العشرين، إلى كنفِي العريضين، إلى الضوء الذي يشع من عيني الواسعتين كبحرين متجاورين، إلى أنفي الطويل المستقيم الذي يشق قلبها نصفين، إلى فمي الذي يريد أن يتجسس بكلامٍ لن أكون قادرًا على قوله بعد اليوم، إلى خدي القمحي الذي يتألاً كالسنابل التي يزرعها أبي في أرضه، إلى شعري الذي يتفحم أعلى جبهي وينسدل بمخصلاتٍ ناعمةٍ خلف أذني وتحت رقبتني، إلى

(٥٠٠) تشبه رائحة أمي .. تشبه شجر الجنة "شجر الجنة" ، ص ١٤٠.

(الشماع) الأحمر الذي يتهدل من رأسي كما لو كان يحتفي بكل هذا النضج، و(العقال) الذي يستدير كحلٍ لن يكتب له بعد اليوم أن يكتمل. وستنظر أُمي إلى يدي التي أسندتُ بها خدي في تلك الصورة، إلى أصابعي وبتف اللحم الصغيرة التي كنتُ أشكو من حساسيتها حول أطراف يدي، وستلمس أُمي شاشة الجوال في تلك اللحظة، ستمرر أصابعها هي أيضًا على أصابعي، ستلمسني، وسأشعر بباطن كفها وهو ينزلق على وجهي كقطعة قماشٍ باردةٍ على رأسٍ يصارع الحمى، وحين تمر أناملها على فمي، سأحاول أنا بدوري أن أقبل يديها التي تبرز فيها العروق لمرة واحدة وأخيرة.. لكنني لن أستطيع، وسأرى صورتي حية في الدمعة الدافئة التي ستنبثق من عينيها أخيرًا ولأول مرة منذ أن مضيت.

ستنظر أُمي إلى كل هذا في صورتي، ولن تصدق أنني مت^(٥٠١).

إن هذا التصور العاطفي الحزين يستجلب مقصدية الساردة بدكاء؛ لتصل إلى المغزى الذي تشكلت منه الحكاية وهو معالجة سلوك التهور لدى الشباب في القيادة الجنونية للسيارة وتجاوز أوامر الوالدين خاصة الأم في هذا الملمح حين منعه من أخذ مفتاح السيارة، فذهب يستعير سيارة صديقه:

"أُمي لا تزال تقبض على جهة صدرها الأيسر بيدها اليمنى ولا تحركها أبدًا منذ ليلة البارحة، لأنها أخفت مفتاح سيارتي في حمالة صدرها حتى لا أصل إليه وأخرج في وقتٍ متأخر من الليل.

لكنني استعرتُ سيارة صديقي.. وخرجت^(٥٠٢).

وتمضي الساردة في تعميق صورة المأساة؛ لتحوّلها من صورتها فردية إلى صورة جماعية، حيث نساء الحي وهن يمارسن مهام واجبات العزاء، ثم صورة الأب المفجوع الذي لم يُبلغ بحقيقة الموقف لأول وهلة، بل قيل له إنه حادث بسيط:

(٥٠١) تشبه رائحة أُمي .. تشبه شجر الجنة "شجر الجنة"، ص ١٤-١٥.

(٥٠٢) نفسه، ص ١٤.

"وأبي الذي أخبروه أنه حادث بسيط وأني بصحة جيدة، ليفاجئ بي في ثلاجة الموتى.
أراه وهو يصحو في أول صباح غادرت فيه.. يتفقد قطع غنمه وإبله، يقلب رجله في فناء
منزلنا الضيق.. ثم ينفجر عند كيس الطحين الذي أراد أن يفرغ ما فيه زادًا للدواب، فانتشرت
كتبي ودفاتري وأقلامي التي خبئوها عن عين أمي فاصطدمت بقلب أبي" (٥٠٣).
وهكذا تتوسل الساردة بالأسى الذي أصاب "الجددة":

"أراكم من نظارة جدتي التي سقطت منها حين أخبروها أنني رحلتُ، فحاولت أن تضعها
على عينيها لكي تتأكد من حقيقة الخبر. جدتي سمعت الكلام بنظرها الذي عشتُ عمري
بين جفنيه، ولأنها كانت تمشّ نحوي حين أزورها بعد مغرب كل ليلة.. تضمني إليها وتقول:
"سيّد عيني يا خالد، لا قابلني عنك" (٥٠٤).

ثم تأتي بعد ذلك خالته؛ لتشارك في هذا الجو الحزين الذي عمّ الأسرة كلها.

وفي ختام القصة تعود الساردة إلى الغرائبية من جديد، حيث مشهد غسل الميت "خالد"
وهو يصف هذا المشهد بنفسه، بما يجمع بين ما يدور في الواقع حقيقة "مراسم تجهيز الجنازة
وغسل الميت" وبينما رسخ من عقيدة ما بعد الموت، حيث صعود الروح وحصول مجريات
أخرى لم يدركها الناس إلا من خلال الاعتقاد بطبيعة الموت وعالم ما بعد الموت.

إنها اللحظة الأخيرة، اللحظة التي يخافها الكثيرون ولا يجروون على مشاهدتها "لحظة غسل
الميت"، ففي هذا المشهد تجمع الساردة بين متطلب الرعب المنبعث من مشهد غسل الميت
"خالد" و "القعادة" التي أرقدوه عليها، وبين المشهد الغرائبي الذي بثه لنا "خالد"
الراوي/البطل من موقف المشاهد لما يجري له ومعه، إذ يرى نفسه ليس ممددًا على "القعادة"،
بل كان يتبخر وتتصعد روحه إلى السماء لتلتصق بأول غيمة في الأفق:

"كنت خفيًا ووحيدًا، وكنت أرتفع عن الأرض كالمستحيل.

(٥٠٣) تشبه رائحة أمي .. تشبه شجر الجنة "شجر الجنة" ص ١٦.

(٥٠٤) نفسه، ص ١٦.

وكنت أرى "القعادة" التي أرقدوني عليها تضيء وتبرق كما لو كانت نواة الأرض، فيما اللون الرمادي ينتشر من حولها محتضناً كل شيء.

وكنتم كمنلٍ أسود وأنتم تمشون عبر شوارع القرية الترابية الضيقة، وتتكاثرون نحو بيتنا الذي كنتُ لا أرى منه إلا سطحه الأعلى، ودمية أختي الصغيرة برجلها البلاستيكية المكسورة في إحدى زوايا السطح"^(٥٠٥).

ولم تنس الساردة -لتعزيز مقصديتها- أن تعرّج على مشهد خالد وهو على سرير المستشفى، وتلك الأجهزة تلتصق بجسده في منظرٍ يوحي بدلالات عدة:
"أراني هنا.."

في بياض كامل، والأسلاك الطبية تسحبُ جسدي وتمتصه من كل جهة، وأسمع صوت قلبي يدق من خارج صدري.. من جهازٍ لقياس نبضات القلب.."^(٥٠٦).

أخيراً تلجأ الساردة إلى استرجاع الزمن الجميل، زمن الطفولة الآمن لتدير مقابلة بينه وبين زمن الشباب والمراهقة؛ زمن المجازفة والخطورة وعدم احتساب النتائج المرعبة، تقول:

"وأراني كصورةٍ غائمة في البعيد: طفلاً لا يتجاوز السنتين.. يرتدي ثوباً قصيراً ويلعب بجانب الماء الذي يتقاطر من المكيف ويصب في سطل قديم لألوان طلاء الجدران.. الماء الذي يفيض ويختلط بتراب الأرض، ويسقي ريحانة صغيرة نبتت عند طرف الجدار المتشقق.. ريحانة صغيرة تشبه حزني كثيراً.. تشبه رائحة أُمي.. تشبه شجر الجنة"^(٥٠٧).

(٥٠٥) تشبه رائحة أُمي .. تشبه شجر الجنة "شجر الجنة" ص ١٧.

(٥٠٦) نفسه ، ص ١٧.

(٥٠٧) تشبه رائحة أُمي .. تشبه شجر الجنة "شجر الجنة" ص ١٢، وتقرب قصة (موت أبيض) لعبدالله الزماي من هذه القصة "شجر الجنة" في كون الراوي هو المعني بالموت وهو البطل أيضاً. انظر: الوقت أصفر أحياناً: عبدالله الزماي، النادي الأدبي بجائل، الانتشار العربي، بيروت، ٢٠٠٩م - ص ٦٥، وانظر أيضاً تحليل هذه القصة في كتاب: آليات التجريب في القصة القصيرة السعودية المعاصرة، ص ٢٠٠-٢٠٢، وكذلك تقرب قصة (سيرة افتراضية لموت جديد) لجار الله العميم من هذه القصة. انظر: دهشة القص، خالد أحمد اليوسف، مجلة الفيصل، عدد(٤٨٣-٤٨٤)، ١٤٣٨هـ، ص ٢٤.

ويبدو أن المغزى الرئيسي للقصة؛ هو إرسال رسالة تحذير أو تنبيه للسائقين من الشباب المتحمسين للمغامرة والمتسمين باللامبالاة عند قيادة سياراتهم، كما أنها تشير ضمناً إلى تصاريف القدر المؤلمة، وأن الموت قد يأتي فجأة، علاوة على أن القاصة استثمرت المشهد لتعريف المتلقي على طرف من عادات المجتمع الجزائري في العزاء على المستوى العاطفي ذاتياً وجماعياً.

وفي سردية عجائبية مستلهمة من خلفية أسطورية؛ تظهر حضية خافي في قصتها (الصوت) لتمارس هذا الفن مستخدمة تقنية (الحلم)، لكن هذه التقنية لا تظهر ابتداءً، بل في نهاية السردية، ويبرز التردد عند المتلقي بين الواقعية واللاواقعية مؤكداً انتماء هذه القصة لمرحلة التجريب:

- "أهذا هو العنوان يا أيمن؟!"
- أيمن: نعم هو لقد اتصل بي، أكدده صاحب المنزل بنفسه.
- أحمد: ولكن يبدو الحي فارغاً لا يسكنه أحد.
- أيمن: لا يهم، المهم أن نكمل عملنا ونستوفي أجرنا.
- أحمد: آه.. لا توجد كذلك شبكة للجوال.
- أيمن: أحمد.. كف عن التذمر وساعدني بإنزال الأدوات؟! وعلى فكرة طلب مني صاحب المنزل الانتهاء في غضون خمسة أيام.
- أحمد: هل أنت جاد فيما تقول؟!
- أيمن: أجل.
- أحمد: كلها باللون الأحمر.. تسع غرف في خمس أيام... حقاً أنت تمزح!
- أيمن: نعم. فلقد ذهب - كما قال لي - وأسرته لقضاء إجازة هذه الفترة لا غير.
- أحمد: أيمن، ألم تلاحظ شيئاً؟
- أيمن: ماذا؟!
- أحمد: لقد وضعت الفرشاة وعلبة ذات لون أحمر!!

- أيمن: هل تعرف ربما لم تخرجها بعد؟!
- أحمد: ماذا؟ لم لا تصدقني؟!
- أيمن: لأنك كثير الشكل! تعال.. تعال..؟ وانظر. لا تزال في السيارة يا عزيزي!!؟!
- أنا دائماً أكره رفقتك لي.
- أحمد: صدقني؟!
- أيمن: دعك من هذه الترهات ولنبدأ العمل الآن؟

دخل كلٌّ من أيمن وأحمد البيت. كان يبدو مهجوراً، كما بدا في مدخله الكبير خيوط العناكب. وأوراق الأشجار متناثرة هنا... وهناك، وعندما توسطت المنزل وذهلا لجماله واستغربا كيف يريد أن تغير ألوانه وهو قصر من الرخام والإبداع؟! ولكن بلا تردد أمسك أحمد بذراع أيمن مغمضاً عينيه!

تفاجأ أيمن بتصرف أحمد ذاك، ورفع جواله بحثاً عن شبكة محولاً الاتصال بالمكتب، فقد نسي السلام. ولكن الشبكة كانت شبه معدومة. فحاول الخروج وأمسك أحمد بذراعه وخرجا ليقفا على عتبة الباب. بعد قليل سمعا صوت نباح.. فتح أحمد عينيه.. يبحث عن مصدر الصوت ليمر من أمامهما طفل في التاسعة من عمره.. حاول أيمن مناداته وسؤاله ولكنه بادر بسؤالهما:

- كيف تجرؤا على دخول البيت المسكون؟!

ولكن بسبب نباح الكلب لم يسمع أيمن جيداً! وشك أحمد في الأمر. وبدأت عيناه بالزغلة وسقط على الأرض مغمى عليه، ثم غادر الطفل. فسحب أيمن أحمد لداخل المنزل وهو يتمتم.

وضع أيمن أحمد بجانب شرفة النافذة. وكان المساء مشاركاً على الحلول، وانطلق يبحث له عن كوب ماء، أفاق أحمد محولاً الوقوف والنظر عبر النافذة.. ولكن المفاجأة كانت أنه لم ير شيئاً! أفلت شرفة النافذة وخر جالساً. ثم تقدم حبواً إلى أن وصل لباب إحدى الغرف،

ووقف محاولاً فتحها، وعندما دخل كانت الغرفة عبارة عن قبور، جثا أحمد على ركبتيه، وما لبث أن بدأ يصاب بنوبات تشنج مستمرة، سمع أيمن أصواتاً في الطابق العلوي حالت دون سماعه لأحمد، ولكنه لم يبال.. فلقد بحث طويلاً ولم يجد شيئاً فقرر العودة لصديقه لعله قد أفاق.

عندما وصل إليه وجده في حالة تشنج مستمرة، سارع بوضع رأسه على الأرض.. وبعد دقائق توقفت عنه النوبة.

جلس أيمن بالقرب منه.. ثم ازدادت عليه النوبات.. وعليه نقله للمستشفى بأسرع وقت. أخذ أيمن يبحث عن جواله لقد كان بالقرب من معطفه الذي وضعه هناك على طاولة الطعام.. ولكن بلا جدوى.. ولا حتى معطفه!!

رجعت الذاكرة لأيمن.. وتذكر حين قال له أحمد: إنه وضع الفرشاة هنا ولم يجدها.. سارع بالبحث عن مخرج.. ولكنه ربما يكون قد نسي من أين دخل في الأصل، التفت عن يمينه وشماله محاولاً التذكر من أين دخلاً؟ ولكنه بدا له الطابق الأول وكأنه أبواب سرية لا مدخل بينها.. عندما يئس من التحديق؛ جلس لجوار صديقه واضعاً رأسه بين ركبتيه بانتظار الفرج إلى أن حل الصباح، وأفاق أحمد. أخذ ينظر في صديقه الذي كان نائمًا بجواره الليلة الماضية.. فحاول إيقاظه عندما أفاق.. ضم أحمد لصدره فرحاً باستيقاظه على خير.. وهو يبكي.. وشعر أحمد بتكدر صديقه ولكنه لم يفصح له عن السبب!

حاول أحمد سؤال أيمن: ماذا جرى؟ ولكنه لم يرد عليه. وأخبره أن اليوم هو اليوم الثاني لهم في هذا البيت ولم يبدأ العمل بعد.

نظر أحمد لأيمن محاولاً للتخفيف عنه.. كأنه فهم شيئاً من ذلك. فنهض محاولاً تشجيع أيمن على البدء بالعمل.. حدق أيمن في أحمد وشعر ببعض الشجاعة.. ونهض لينظر من النافذة.. ليجد صديقه ماسكاً بيده. ارتعش أيمن. وقال: ليس مجددًا... ولكن هذه المرة قال له أحمد:

- دعنا ننه العمل قبل اليوم الخامس. ونخرج من هنا بسرعة كما تريد أن نرحل.. فكر أيمن قليلاً ثم قرر.. وعندما أخبر بقراره ارتفع صوت رنين هاتف المنزل... من الغرفة المجاورة برنين متواصل. حذق كلٌّ من أيمن وأحمد بالآخر.. وأمسك أيمن بيد أحمد وتوجها سوياً إلى الغرفة. تقدم أيمن إلى الهاتف، وعندها رفع السماعة. ولكن فجأة سمع صوتاً يناديه: لا تقفل. واستمع لما أقول: لا تحاول الهرب؟ سارعاً بإتمام العمل في البيت المسكون. اليوم الخامس! أنت ميت لا محالة!!

صاح أيمن وسقط من فوق سرير نومه في غرفته التي كان يقاسمه فيها أحمد. وظل يرفع بطانيته.. وهو يصرخ... لا...؟! ليستيقظ أحمد مفزوعاً على صراخ صديقه.. ولكنه عندما رآه حاول مساعدته على الاستيقاظ.

تناول أحمد كوباً من الماء، ورش القليل منه في وجه أيمن، وعندما أفاق صار ينظر في جنبات الغرفة وهو سارح يفكر.. نظر إليه أحمد وارتفع صوته بالضحك.. على تصرفات صديقه... وقال له: دائماً كنت تقول أني أخاف.. ولكنك الآن.. ليقطع أيمن صديقه بقوله:

البيت المهجور.. البيت المهجور.. ليعود أحمد لسريه طالباً من أيمن إطفاء الضوء والخلود للنوم فلديهم الكثير من العمل غداً!"(٥٠٨).

هكذا مضت القصة من بدايتها موهمة المتلقي بالواقعية الممزوجة بعناصر فوق واقعية تماماً كقصص الزمن القديم، حيث: "الحي الفارغ"، و"البيت الفسيح"، و"البيت المهجور"، و"البيت المسكون"، و"فقدان مستلزمات العمل من داخل الغرف"، و"المدخل الكبير المحاط بجيوط العناكب"، و"أوراق الأشجار المتناثرة"، ثم ظهور "البيت" قصرًا من الرخام والإبداع، وسماع "أصوات نباح"، وملاحظة "الطفل الصغير الذي مر مسرعاً" وتحذيره لهما أن هذا البيت مسكون بالأشباح، و"حالة الرعب والهلع" التي سيطرت على أحمد وأيمن، و"وقوع أحمد على ركبتيه وفتحه لإحدى الغرف، ليجد أنها عبارة عن قبور"، و"إصابته بتشنجات

(٥٠٨) مسرحية الموت، "الصوت"، ص ٣٣-٣٧.

مستمرة"، و"سماع أيمن لأصوات وهمية في الطابق العلوي"، و"انقطاع شبكة الجوال" و"فقد أيمن جواله ومعطفه من على طاولة الطعام"، و"محاولتهما الخروج ولكنهما لم يجدا مخرجًا" و"رؤيتهما الطابق الأول وكأن أبوابه لا مدخل لها".

حدث كل هذا الكم من الأحداث في اليوم الأول من دخول "أيمن وأحمد" المنزل للقيام بأعمال الدهان، وكل هذه الأحداث المرعبة عاشها في جوٍّ مؤسس على عناصر مادية واقعية، فهناك "مالك المنزل"، وهناك العاملان "أحمد وأيمن"، وهناك "السيارة التي أقلتتهما إلى هذا المنزل"، وهناك "السلم" الذي نسوه، وهناك "أدوات الطلاء والفرشاة" التي يستخدمانها في العمل، وهناك "الجوال وهاتف المنزل"، وأن هذين العاملين قد قدما إلى هذا المنزل للقيام بدهان البيت من الداخل باللون الأحمر حسب العقد المتفق عليه بينهما وبين صاحب المنزل في مدة قدرها خمسة أيام، وهناك أيضا محاولة الاتصال بالمستشفى الذي قرر أيمن نقل أحمد إليه؛ نتيجة التشنجات التي طرأت على أيمن بسبب الخوف، وكلها عناصر تحاكي أحداثًا طبيعية تحدث في الواقع، لكن هذه الواقعية تنهار بنيتها عندما ارتفع "صوت زنين الهاتف" بحسب رؤيا منام يراها أيمن، ومخاطبة الشبح إياه، وتهديده بالموت القريب؛ ليتجلى مشهد الخوف والرعب في المواجهة بين الواقعية والأسطورية، ولتتجلي الحقيقة مباشرة إثر هذا التهديد من ساكن المنزل له، فيصيح ويسقط من فوق سرير نومه.

استخدمت الساردة التقنية الختامية لكشف ما ظنت أنها كشفته للمتلقي، وأن ما عاشه القارئ لأحداث هذه القصة كان حلمًا حلم به أيمن، محاولة أن تنقلنا من الحلم إلى الواقع، ومن الأسطوري إلى الحقيقة، لكن هذه النقلة لم تكن لتقنع المتلقي بعدم واقعيتها، حيث إن مجريات السردية وحوادثها تتكئ على مخزون ضخم في العقل الجمعي، ليس من السهل إثبات زيفه وعدم واقعته، فما زالت أساطير الطفولة تمارس عملها في الوجدان العام، وما زالت مخاوفها مصاحبةً لنا كبارًا وصغارًا، بل صار الكثير من الناس لا ينكر إمكانية وقوعها.

ويمكن تأويل البيت المهجور في هذه القصة بأنها رموز ل(الأوطان) المهجورة من أبنائها المخلصين، بحيث لم يبق فيها إلا المتسلطون الأشرار والمفسدون، فإذا حدث وأن عاد بعض

هؤلاء المخلصين إلى وطنه لعمارتها واستصلاحه، يؤذيه سكانه المفسدون المقيمون فيه، لينفروه منه، وربما ألحقوا به أضرارًا قاتلة، أما الطفل الذي حذر شخصيتي القصة من خطر المكوث في البيت المسكون؛ فيمثل رمزًا للبراءة والخير الكامنين في الأجيال القادمة، التي يعول عليها في إصلاح ما أفسدته أيدي أسلافهم.

وتمثل الأصوات الغريبة والخادعة - وهو ما بني عليه عنوان القصة-؛ أبواق الإرهاب الإعلامي المضلل، التي تترك كل وطني مخلص، وتفوّت عليه فرصة التفكير في البدء بالعمل من أجل مصلحة وطنه.

وأما الحلم؛ فيمثل التنبؤ والاستباق الذي يُمتحن به إخلاص من يدعي حب الوطن ويسعى لأجله، فإن كان صادقًا في ذلك؛ فإنه لا يثنى لهذه التثبيطات والمحبطات المسبقة، ويحاول جاهدًا تجاوزها بالتعاون مع كل من يثق به من أبناء وطنه وأمتة، "والدراسات الأدبية والنقدية ترى أن النزعة الأسطورية ماثورة في الحلم الأدبي، حيث تذوب الأزمنة، وتنسلخ الأشياء عن قوانين الطبيعة والمنطق، وأنهما (الحلم الأدبي والأسطورة) يؤولان إلى عامل حسي انفعالي، وهو ميل الإنسان إلى تشخيص الظواهر الطبيعية وإسقاط إنسانيته عليها. ولذا مالت بعض تلك الدراسات إلى أن استبطن أعماق الأسطورة وإفادة من قوانينها وحركتها في بناء الحلم الأدبي، يعين على إبداع نص ثري شديد الخصوبة. كما ذهب بعضها إلى البحث عن معاني رموز الحلم في ظل الأساطير المتنوعة لتشييد رؤية خاصة حول مدلولها، فرمما لا ينكشف ذلك المدلول الذي انبعث رمزًا من أعماق المبدع إلا بالتفسير الأسطوري، وبخاصة إن استوفد القاص في حلمه أي أسطورة"^(٥٠٩).

إن القاص يشعر أحيانًا بحاجته إلى رمزية الحلم إزاء بعض الموضوعات والمعاني الحساسة، التي يشكل التعبير عنها صراحة مسلّكًا وعزًّا ومرهفًا له، ولأن الحلم رمزي عادة وعلم خيالي، فإن القاص يتخذ مطية للتنفسي عما لا يقوى على قوله بصورة مباشرة، ومن ثم يؤدي الحلم برمزيته وظيفته جمالية؛ لأن الواقع بكل فجائته يصفع حواس الإنسان ووعيه. يشكل له ما

(٥٠٩) أعماق الروح "الحلم في القصة القصيرة السعودية"، تمني المبارك، دار المفردات للنشر، الرياض، ١٤٣٠هـ/٢٠٠٩م، ص ٣٩-٤٠.

يشبه الصدمة. وهو يتعامل معه قسراً، وبين القسر والقهر والمحاصرة تقوم رمزية الحلم بدورها بين الإنسان والواقع^(٥١٠).

وما الحلم هنا "إلا حدث من أحداث القصة وعمل ضمن تلك البنية الواحدة. ولكونه جزءاً من أجزاء النص القصصي ومرتبباً بينيته؛ فإنه ينهض بوظيفة ما داخل هذه البنية. والوظيفة تعني دخول العنصر في علاقة مع عنصر آخر، أو مع عناصر أخرى، ضمن البنية الواحدة. ولا تحدد الوظيفة طبيعة العلاقة بين مكونات البنية فحسب، وإنما فاعلية هذه المكونات بالنظر إلى نشاطها الذي يمارسه كل عنصر منها داخل المجموعة التي ينتمي إليها"^(٥١١).

ومعلوم أن ما "ينشره الحلم من إثارة وتشويق في النفس؛ يحدو ببعض القصص إلى توظيفه لإشغال ذهن القارئ وشحنه؛ من أجل خلق المشاركة الوجدانية وإتمام المعنى. فهو يتوسل بالحلم لإشراك القارئ في المتعة الفنية عن طريق الوصول إلى المعنى خطوة خطوة، تساوفاً مع نمو العمل الإبداعي وتطوره، مما يستدعي من المتلقي قدرة على متابعة الظلال ولم شعث الأفكار وإكمال رتوش الصورة والإسهام في خلق معناها..."^(٥١٢).

وتمثل رمزية الحلم لفئام من المبدعين "إيجاءً غير محدد ولا يمكن إدراكه إدراكاً تاماً، وهذه الرمزية هي في الوقت ذاته طريقة أدبية تعكس حركة المجتمع الشديدة التوتر؛ لتصبح تعبيراً فنياً يكشف عن الواقع النفسي للإنسان وهو ينوء بثقل هذه الأعباء النفسية المعقدة. فاستخدام الحلم يكون حيناً مظهرًا من مظاهر ضيق الفنان بالأسباب المكرورة الجافة التي يعبر بها عن الحياة، وانزياحاً إلى طريقة فنية تنأى بقضاياها عن المباشرة والوضوح والتحديد الذي يصير عمله الأدبي مدرگًا أيسر ما يكون الإدراك، فيقطع الطريق على المعاني الأخرى ولا يفتح إبداعه على دروب الإيجاء"^(٥١٣).

(٥١٠) انظر: أعماق الروح "الحلم في القصة القصيرة السعودية"، ص ٨٦.

(٥١١) نفسه، ص ٤٥.

(٥١٢) نفسه، ص ٤٥.

(٥١٣) نفسه، ص ٨٦.

ومن مجمل ما سبق عرضه من مشاهد هذه القصة؛ يمكن القول: إن حبكتها مأخوذة من الكتب الغربية التي تضم في جنباتها حكايات عن خوارق العادات الحديثة، ومن حيكات بعض الأفلام الأجنبية التي تقوم فكرتها على البيوت المهجورة والأشباح، وتورط الضحايا القادمين من المدن إلى هذه البيوت أيام الإجازات والعطل وما شابه ذلك.

كما أن عجائبية هذه القصص تتناص مع التصوير الفني للحيوان في كليلة ودمنة وألف ليلة وليلة؛ إذ إن السردية العجائبية في هذين المصدرين التراثيين تصور لنا الحيوانات والطيور على أنها كائنات واعية ومؤثرة، وساحرة ومسحورة، وفاعلة ومنفعلة في آن معاً، وهو ما يجعلها رموزاً للغرائز البشرية التي تتغلب فيها صفة من الصفات البهيمية لدى هذه الحيوانات، فإذا غلب على الإنسان الشؤم وقوة الحذر، رمزنا إلى غريزته هذه بالغراب، وإذا غلبت عليه صفة المكر؛ رمزنا إليها بالثعلب، وإذا غلبت عليه سمة البطش والتجبر؛ رمزنا إليها بالأسد، وهكذا دواليك.

تمكنت الساردة في هذا الفصل من دخول نطاق التجريب والتجديد باحتراف . وسيطرت اللغة على الفضاء السردى في جملة معتبرة من القصص ، واتضحت غلبة اللغة الوصفية في ميدان التجريب سائر أنماط السرد الأخرى . وظفت الساردة لغة العلوم ومصطلحاتها بمهنية وإتقان في الفضاء السردى . كما حققت نتائج ماثلة في تقنية بعض علامات الترقيم الدالة على الفراغ وتميزت بها على مستوى العناوين ومتن الحكاية . وحاولت ارتياد القصة البوليسية كتجربة ، فيما اتجهت إلى القصص العجائبي ومارسته بإتقان في عدد من النماذج موظفة له في الهروب من سطوة الواقع والمعاناة الشخصية والاجتماعية ومن أجل التسلية والترويح . وتوفر لها توظيف الحلم كتقنية من تقنيات التجريب ، ومارست بعض تجاربها في القصة الأسطورية مستفيدةً من خلفيتها في القصص الشعبي .

من وجهة أخرى وظفت الساردة الجازانية الألوان واستخدمتها بطريقة احترافية وابتدعت دلالات رمزية لها انطلقت فيها من رؤيتها الخاصة ، حيث تمكنت من توظيف اللون الواحد في رسم مشاهد متناقضة .

الخاتمة

الحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات، والصلاة والسلام على حبيب الأمة خاتم الرسل أجمعين وبعد ..

فبفضل الله وعونه استطعت الوصول إلى نهاية دراستي هذه التي اتجهت صوب موضوع القصة النسائية القصيرة الجازانية والذي تمكنت فيه من تناول جملة من المجموعات القصصية الخاصة بالساردة الجازانية في تجربتها لارتداد هذا المضمار سواءً بسواء إلى جانب الساردات في ربوع المملكة العربية السعودية وفي أرجاء الوطن العربي الكبير .

قد مهدت لدراستي هذه بتمهيدٍ أولي ضمته سرد تاريخي للنشأة القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية وعرضت لمراحلها ، ثم انتقلت إلى القصة القصيرة في جازان وعرضت فيها نشأتها ومراحلها وروادها ونماذج منها، ثم شكلت عينة الدراسة المكونة من أربع مجموعات لأربع ساردات من منطقة جازان وحللت محتواها العددي وعناوين كل مجموعة ، وتوصلت إلى أن عينة الدراسة القصصية للأربع المجموعات قد بلغت (٥٨) قصة .

وجاء البحث في ثلاثة فصول :

جاء الفصل الأول معالجاً بنية الحكاية في القصة النسائية القصيرة في منطقة جازان وتم تقسيمه إلى ثلاثة مباحث تناول المبحث الأول دراسة الشخصيات ودرست فيها مفهوم الشخصية في اللغة والاصطلاح ثم عرجت على أهمية عنصر الشخصية في العمل السردى ، ثم علاقة الشخصية بالحبكة ثم كذلك اكتظاظ الشخصيات في القصة القصيرة وتأثيرها على بنية القص ثم عرضت بعد ذلك لأنواع الشخصيات سواء الشخصيات الرئيسة أو الثانوية وحللت كثيراً من هذه الشخصيات ثم انتقلت إلى تصوير الشخصية في أبعادها المختلفة كالبعد الجسمي والبعد النفسي .

وجاء المبحث الثاني الحيز الزماني والمكاني ليعالج موضوع علاقة الزمن بالمكان والترتيب الزمني للأحداث في القصة النسائية القصيرة في منطقة جازان وضمنته أيضاً تحليلاً لزمان الافتتاح وضمن الاسترجاع وأنواعه وصولاً زمن الاستباق ، ثم انتقلت لمعالجة الحيز المكاني فعرضت لمفهومه وعلاقته العناصر القصصية الأخرى ثم النزعة المحلية لرسم الحيز المكاني عند القاصات في منطقة جازان.

جاء الفصل الثاني وعالجت فيه بنية الخطاب في القصة النسائية القصيرة في منطقة جازان وقد تم تقسيمه إلى مبحثين ، المبحث الأول : التشكيل اللغوي وأنماط السرد وعرضت فيه جملة من التشكيل اللغوي وأنماط السرد ومنها : اللغة التقريرية واللغة الشعرية ولغة الوصف ولغة الحوار.

ثم انتقلت إلى المبحث الثاني : زاوية الرؤيا وتحدثت فيها عن الراوي بضمير الغائب والراوي بضمير المتكلم والراوي بضمير المخاطب ثم عرضت لنموذج آخر وهو تعدد الرواة في القصة الواحدة وختمت هذا المبحث بجداول إحصائية توضح عدد ضمائر الرواة في قصص العينة المدروسة .

وجاء الفصل الثالث والأخير وهو بعنوان تقنيات التجريب والتجديد لدى القاصات في منطقة جازان وتحدثت في المبحث الأول عن اللغة الرمزية وبالتحديد عن الرمز اللوني لدى القاصات وعرضت فيه لتعريف مفهوم الرمز بشكل عام والدلالة الرمزية للألوان بشكل خاص ثم انتقلت إلى تطبيق عملي لتلك المفاهيم في ما احتوته القصة النسائية في جازان في تعاملها مع الألوان المختلفة وكيف وظفت القاصات فسيفساء الألوان لتحقيق رؤية الساردة ومبتغاها سواء في رسم ملامح المكان أو عكس دلالة الألوان على الشخصيات القصصية وإمكانيات القاصة في جازان على توزيع الألوان على لوحة سرديتها وعرضت لعدد من القصص كنماذج تطبيقية لهذا التحليل .

ثم انتقلت إلى المبحث الثاني وهو التحوير في العناصر الأساسية للقصة تحدثت فيه عن مفهوم التجريب من وجهة نظر النقاد والأدباء ثم عرضت لنماذج من تقنية التجريب ومن

ذلك : سيطرة اللغة على الفضاء القصصي و بالذات لغة الوصف المكاني ، انتقلت بعدها إلى تقنية استخدام مخرجات العلوم الطبيعية في لغة السرد ثم الانتقال إلى تقنية الفراغ سواء العنوان أو في متن الحكاية ، ثم عرضت إلى تقنية رابعة وهي التجريب في القصة البوليسية . وجاء المبحث الثالث وهو بعنوان العجائبية والاسطورية ليكشف مزاوله القاصة الجازانية لهذا النوع من السرد حيث ارتادت هذه المجال بثقة واقتدار مزجت فيها بين العجائبية والاسطورية وقمت بالتطبيق على نماذج من هذا المنحى إضافة إلى استخدام القاصة الجازانية لتقنية الحلم باعتباره نوعاً من أنواع التجريب في القصة القصيرة وحللت نماذج من هذا القصص الغرائبي وفق منهج جريماس .

وقد اعتمد الباحث المنهج الفني في التحليل والوصف والاستنتاج منتهجاً موضوعية نقدية في إطار منهج البحث العلمي المبني على المقدمات الصحيحة والتحليل والوصف الدقيق وصولاً إلى النتائج السليمة والتي توصل اليها في ختام هذه الدراسة :

- وضعت القاصة الجازانية قدمها في مصاف القصة السعودية القصيرة تماماً وفي إطار بنية القصص العربي والعالمي إلى حدٍ كبير.
- تمكنت الساردة الجازانية من بناء الشخصيات في القصة القصيرة باقتدارٍ بشكل عام ، كما استطاعت رسم ملامح لشخصياتها في ضوء تقنية التحليل النفسي .
- ظهرت غلبة الوصف المكاني في لغة السرد في بعض النماذج .
- برزت ملامح البيئة الجازانية لدى الساردة الجازانية سواء على مستوى مكونات البيئة أو الأماكن أو العادات والتقاليد .
- استطاعت الساردة توظيف المكان كعنصر أساسي في بنية القصص .
- نوعت الساردة بين الأماكن المغلقة والمفتوحة والأماكن الداخلية(داخل المملكة) والخارجية(البلدان الأجنبية).
- تميزت بتوظيف المكان المهني في قصصها .

- تمكنت الساردة من استخدام عنصر الزمن باحترافية .
- استطاعت الساردة أن تمارس أنساق الحدث المتعددة : التتابع والتضمين والتناوب، سواء بتفرد الأنساق أو المزج بينها في القصة الواحدة.
- لوحظ سيطرة بعض الموضوعات الاجتماعية على بنية القص ومنها العلاقة مع الآخر " الرجل " .
- تناولت بعض قصص المجموعات القصصية عددا من القضايا الاجتماعية مثل اللقيط والطلاق واليتيم وزوج الأم والضررة وتعدد الزوجات.
- تمايزت أنماط اللغة في القصة النسائية القصيرة في جازان بين استخدام لغوي ذي مستوى عالٍ من الأداء وحالات نادرة استخدمت لغة سردية عادية .
- نوعت القاصة في استخدامها لضمائر السرد الثلاثة " ضمير الغائب وضمير المتكلم وضمير المخاطب " .
- غلب الحكيم بضمير المتكلم في المجموعات القصصية بخلاف ما ذكره بعض النقاد من غلبة ضمير الغائب .
- نوعت الساردة في تشكيلاتها اللغوية بين مختلف الأنماط من سرد ووصف وحوار ولغة شعرية ولغة تقريرية.
- تميزت الساردة في لغتها باستخدام التداخل الأجناسي في تشكيلها اللغوي.
- تمكنت الساردة الجازانية من دخول نطاق التجريب والتجديد باحتراف .
- سيطرت اللغة على الفضاء السرد في جملة معتبرة من القصص .
- وظفت الساردة لغة العلوم ومصطلحاتها بمهنية وإتقان في الفضاء السرد .
- اتجهت الساردة إلى القصص العجائبي وممارسته بإتقان في عدد من النماذج موظفة له في الهروب من سطوة الواقع والمعاناة الشخصية والاجتماعية ومن أجل التسلية والترويح.

- وظفت الساردة الجازانية الألوان واستخدمتها بطريقة احترافية وابتدعت دلالات رمزية لها انطلقت فيها من رؤيتها الخاصة ، حيث تمكنت من توظيف اللون الواحد في رسم مشاهد متناقضة.

ترجمة لكاتبات المجموعات القصصية

أولاً : أميمة البدرى

- أميمة بنت منور بن عمر البدرى .
 - من مواليد مدينة جازان.
 - دكتوراه في الإدارة والأعمال – التخطيط الاستراتيجي والجودة ، جامعة بليموث، بريطانيا.
 - تشغل حالياً منصب وكيلة كلية إدارة الأعمال بجامعة جازان.
 - تعمل أستاذاً مساعداً في الإدارة الاستراتيجية والجودة بكلية إدارة الأعمال – جامعة جازان .
 - صاحبة بيت الخبرة (سامقات للاستشارات والتدريب وتطوير الأعمال).
 - شاركت في عدد من المؤتمرات المحلية والدولية وعدد من الأمسيات واللقاءات الاجتماعية والثقافية ولها عدد من المنشورات البحثية .
 - لها كتاب بعنوان أداء الجامعات في ضوء الجودة والاعتماد الأكاديمي – دراسة بحثية.
 - لها مجموعة قصصية "للشمس شروق " صادرة عن نادي جازان الأدبي ١٤٢٦ هـ.
 - صاحبة صالون البدرية الثقافي وهو أول صالون نسائي بمنطقة جازان ، أنشئ في شهر شوال عام ١٤٣٣ هـ/٢٠١٤ م.
- الجوائز : حصلت على جائزة نادي جازان الأدبي الثانية في مسابقة القصة القصيرة لعام ١٤١٥ هـ.
- جائزة المركز الثاني في جائزة الشارقة لأفضل أطروحات الدكتوراه في العلوم الإدارية في الوطن العربي الدورة الخامسة عشر ، ٢٠١٦ م.
 - حصلت على جائزة نادي جازان الأدبي الأولى في مسابقة القصة القصيرة لعام ١٤١٨ هـ.
 - جائزة جازان للتميز لعام ٢٠١٩ م، (محمد بن ناصر للتفوق سابقاً) عن فرع الأداء المميز – في العمل الاجتماعي .

ثانياً : حضية خافي

- حضية عبده علي خافي
- من مواليد منطقة جازان "محافظة ضمد" ١٩٨٠ م.
- نشأت في محافظة ضمد .
- تلقت دراستها الابتدائية والإعدادية والثانوية بمدارس ضمد ،القسم العلمي عام ١٤٠٩ هـ.
- أكملت دراستها بمعهد التمريض الصحي بجازان عام ١٤٢٣ هـ.
- انضمت إلى النادي الأدبي عام ١٤٢٦ هـ.
- شاركت في أول أمسية قصصية عام ١٤٢٦ هـ.
- شاركت في مهرجان جازان الشتوي عام ١٤٣٣ هـ.
- شاركت في أمسية الزاهد النعمي للقصة ٢٨/٣/١٤٣٥ هـ.
- تعمل حالياً في مستشفى ضمد العام .

إصدارتها :

مجموعة "أسطورة بلاد النور " ١٤٣٠ هـ .

مجموعة " مسرحية الموت " ١٤٣٧ هـ.

ثالثاً : سهام العريشي

- سهام أحمد العريشي.
- مكان الميلاد: منطقة جازان.
- تاريخ الميلاد: ٢٦-١٢-١٩٨٣ م.
- ماجستير في الأدب الأمريكي الحديث عام ٢٠١٤ م ، جامعة إنديانا بنسلفانيا/الولايات المتحدة الأمريكية.
- محاضرة بجامعة جازان-المملكة العربية السعودية.

الإنتاج والمشاركة الثقافية

- *مقالات ونصوص منشورة في صحيفة الحياة والجزيرة والوطن.
- *أمسية قصصية بنادي جازان الأدبي، ٢٠٠٩.
- * "تشبه رائحة أمي..تشبه شجر الجنة". ٢٠١٤ م، مجموعة قصصية عن نادي جازان الأدبي والدار العربية للعلوم ناشرون.
- * ورقة نقدية في ورشة "جدوى الشعر في زمن الإعلام الجديد" بنادي جازان الأدبي، ٢٠١٥.
- * "إلا الثواني الخالدة" ٢٠١٧ مجموعة شعرية عن الدار العربية للعلوم ناشرون.
- *"الشاعر" ٢٠١٩ رواية .. عن نادي جازان الأدبي والدار العربية للعلوم ناشرون.
- *مدونة إلكترونية لمقالات ونصوص مترجمة بعنوان "أصابع حرة".

العضويات

*عضوة الجمعية العمومية بنادي جازان الأدبي.

*نائبة رئيس نادي الطلبة السعوديين بجامعة إنديانا بنسلفانيا (سابقا).

الجوائز :

- جائزة جازان للتفوق والإبداع ٢٠١٥م، المركز الأول في فرع الإبداع الأدبي عن المجموعة القصصية : تشبه رائحة أمي .. تشبه رائحة الجنة .
- جائزة راشد بن حميد للثقافة والعلوم ٢٠١٨م، المركز الأول في فرع الإبداع الأدبي ، الشعر الحديث.

رابعاً : نجوى هاشم

- نجوى مُجَّد السيد هاشم .
- ولدت في مدينة جازان عام ١٣٨٠هـ.
- بكالوريوس علم الاجتماع من جامعة الملك عبدالعزيز بجدة عام ١٤٠٥هـ.
- تعمل مديرة مدرسة ابتدائية بجدة .
- حازت على شهادة تقديرية من جمعية الجنوب بأبها عام ١٤١٠هـ.
- أعمالها : مجموعة " السفر في ليل الأحران " ١٤٠٦هـ.

المصادر والمراجع

أولاً : المصادر

- السفر في ليل الأحزان (نجوى هاشم) (السفر في ليل الأحزان ،نجوى مُجَّد هاشم ، الدار السعودية للتوزيع ط ١ ، ١٤٠٦ هـ - ١٩٨٦ م) .
- للشمس شروق (أميمة البدري) (للشمس شروق ، أميمة منور البدري ، نادي جازان ، ١٤٢٦ هـ).
- تشبه رائحة أمي .. تشبه شجر الجنة (سهام العريشي) (تشبه رائحة أمي .. تشبه شجر الجنة ، سهام عريشي ، نادي جازان الأدبي ، ١٤٣٦ هـ).
- مسرحية الموت (حضية خافي) (مسرحية الموت ، حضية عبده خافي ، نادي جازان الأدبي ، ١٤٣٧ هـ).

ثانياً : المراجع

- الاتجاهات الفنية للقصة القصيرة في المملكة العربية السعودية ، مسعد بن عيد العطوي ، نادي القصيم الأدبي ، ١٤١٥ هـ.
- أدب الأطفال في ضوء الاسلام، نجيب الكيلاني، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٣، ١٤١٢هـ/١٩٩١ م.
- الأدب وفنونه دراسة ونقد، عزالدين إسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٤٣٤هـ/٢٠١٣ م.

- أعماق الروح "الحلم في القصة القصيرة السعودية"، تهاني المبارك، دار المفردات للنشر، الرياض، ١٤٣٠هـ/٢٠٠٩م.
- آليات التجريب في القصة القصيرة السعودية المعاصرة، مها الأسمري، نادي حائل الأدبي الثقافي، دار المفردات للنشر، ١٤٣٦هـ/٢٠١٥م.
- أنثى السرد، منيرة ناصر المبدل، الانتشار العربي، بيروت، ١٤٣٦هـ.
- أنطولوجيا القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية، خالد أحمد اليوسف، وكالة وزارة الثقافة والإعلام للشؤون الثقافية، الرياض، ٢٠٠٩م.
- بناء الرواية، سيزا قاسم، مكتبة الأسرة، القاهرة، ٢٠٠٤م.
- بناء الشخصية والمكان في رواية ذاكرة الجسد، فلة قارة وليندة لكحل، جامعة منتوري، قسنطينة، ٢٠١١م.
- البناء الفني في الرواية السعودية، حسن الحازمي، مطابع الحميضي، الرياض، ١٤٢٧هـ/٢٠٠٦م.
- البناء الفني في القصة السعودية المعاصرة، نصر مُجَّد عباس، دار العلوم، الرياض، ١٤٠٣هـ/١٩٨٣م.
- بنية الخطاب الروائي، الشريفة حبيبة، دراسة في روايات نجيب الكيلاني، دار عالم الكتب الحديث، أريد، ٢٠١٠م.
- البنية السردية في الرواية، عبد المنعم زكريا القاضي، دراسة في (ثلاثية خيرى شلي، الأملى لأبي علي حسن ولد خالي)، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، ٢٠٠٩م.
- بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٩٠م.
- بنية النص السردى، حميد حمداني المركز الثقافي للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٩١م.

- تحليل الخطاب السردي، عبد المالك مرتاض ، سلسلة المعرفة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ١٩٩٥م.
- تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني، نفلة حسن أحمد العزي، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ١٤٣٢هـ/٢٠١١م.
- تقنيات السرد، يمى العيد، دار الفارابي، بيروت، ط٣، ٢٠١٠م.
- التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف، عبد الحميد المحادين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩٩م.
- تيار الوعي في القصة القصيرة السعودية، أحلام عبداللطيف حادي، دار المفردات للنشر، الرياض، ط٢، ١٤٣٤هـ/٢٠١٣م.
- جماليات المكان في قصص سعيد حورانية، محبوبة مُجدي مُجد آباذي، الهيئة العامة للكتاب السوريين، دمشق، ٢٠٠١م.
- جماليات المكان، مجموعة مؤلفين، عيون المقالات، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٨٨م.
- جماليات المكان، مجموعة مؤلفين، عيون المقالات، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٨٨م.
- الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية ، بكري شيخ أمين ، دار العلم للملايين، بيروت ، ط٢، ١٩٩٨م.
- خطاب الحكاية، جيزار جنيت، ترجمة مُجد المعتصم وعبدالجليل الأزدي وعمر جلي ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ط٢، ١٩٩٧م.
- دراسات في الأدب السعودي المعاصر، أسامة مُجد البحيري، نادي جازان الأدبي، ١٤٣٢هـ/٢٠١١م.
- ديوان عمر الخيام، أحمد رامي، دار الشروق، القاهرة، ١٤٢١هـ/٢٠٠٠م.

- الراوي والنص القصصي، عبدالرحيم كردي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط ١، ٢٠٠٦ م.
- الزمان والمكان في روايات نجيب الكيلاني، وجدان يعكوب محمود، الجامعة العراقية، ١٤٣٢هـ/٢٠١١م.
- شعرية السرد في القصة السعودية القصيرة، كوثر القاضي، دار المفردات للنشر، الرياض، ١٤٣٠هـ/٢٠٠٩م.
- الصحافة مفهومها وأنواعها، علي كنعان، دار المعتز للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ١٤٣٥هـ/٢٠١٤م.
- الصورة الشعرية والرمز اللوني، يوسف حسن نوفل، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٥ م.
- علم السرد "المحتوى والخطاب والدلالة"، الصادق قسومة، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، ١٤٣٠هـ/٢٠٠٩م.
- فن الرواية، محمد السيد ديب، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، ط ٢، ١٤١٥هـ/١٩٩٥م.
- فن القصة القصيرة، رشاد رشدي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ٢٠٠٩م.
- فن القصة، محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، ط ٥، ١٩٦٦ م.
- فن كتابة القصة، فؤاد قنديل، كتابات نقدية (١٢٣) - الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٢م.
- في الأدب العربي السعودي، "دراسة أدبية وقراءات نقدية"، آمال يوسف، ماجدة زين العابدين، أسماء العمري، مكتبة المتنبي، ١٤٣٣هـ/٢٠١٢م.
- في الأدب العربي السعودي، محمد صالح الشنطي، دار الأندلس للنشر والتوزيع، حائل، ط ٥، ١٤٣١هـ/٢٠١٠م.

- في نظرية الرواية، عبدالمملك مرتاض، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٨م.
- القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية ، سحمي الهاجري ، نادي الرياض الأدبي ، ١٤٠٨هـ .
- القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية بين الرومانسية والواقعية ، طلعت صبح السيد ، نادي الطائف الأدبي، ١٩٨٨م.
- القصة القصيرة في منطقة جازان، بتول مباركي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ١٤٣٥هـ/٢٠١٤م.
- كتاب العين، الخليل بن أحمد (ت ١٧٠هـ)، تحقيق: عبدالحميد هندراوي، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ١٤٢٤هـ/٢٠٠٣م.
- كيف نحلل القصص، ويليام كيني، ترجمة ناصر الحجيلان، كرسي الدكتور عبدالعزيز المناع لدراسات اللغة العربية وآدابها، جامعة الملك سعود، الرياض، ١٤٣٢هـ / ٢٠١١م.
- لسان العرب، ابن منظور (٧١١هـ)، دار صادر - بيروت - ط ٣ ، ١٤١٤هـ .
- اللغة واللون، أحمد مختار عمر، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط ٢، ١٩٩٧م .
- اللون في الرواية السعودية ، مريم إبراهيم غبان ، دار المفردات للنشر والتوزيع ، الرياض ، ١٤٣٠هـ ، ٢٠٠٩م .
- مدخل إلى الأدب العجائبي ، تزفتان تودوروف، ترجمة الصديق بوعلام، تقديم محمد برادة، دار الكلام ، الرباط، ١٩٩٣م.
- المعجم الأدبي، جبور عبدالنور، دار العلم للملايين، بيروت، ط ٢، ١٩٨٤م.
- المعجم الوسيط، إبراهيم مصطفى وآخرون، مكتبة الشروق الدولية - القاهرة - ١٤٢٥هـ / ٢٠٠٤م.

- معجم مصطلحات نقد الرواية، لطيف زيتوني، مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت، ٢٠٠٢م.
- المكان في القصة الجزائرية، أوريدة عبود، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ٢٠٠٩م.
- النشر الأدبي في المملكة العربية السعودية ، مُحمَّد الشامخ ، دار العلوم ، الرياض ط٣ ، ١٩٨٣م.
- النقد الأدبي في المملكة العربية السعودية "ملاحمه واتجاهاته وقضاياها" مُحمَّد الشنطي ، دار الأندلس للنشر ، حائل ، ١٤٢٢هـ.
- وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، عثمان بدري، جامعة الجزائر، معهد اللغة العربية وآدابها، ١٩٩٦، ١٩٩٧م.
- الوقت أصفر أحياناً "موت أبيض"، عبدالله الزماي، النادي الأدبي بحائل، الانتشار العربي، بيروت، ٢٠٠٩م.

ثالثاً : الدوريات والمنشورات

- تقنيات بناء الشخصيات، علي عبدالرحمن فتاح، مجلة كلية الآداب، جامعة صلاح الدين، العدد ١٠٢ .
- الدلالات الرمزية في القصة القصيرة، زيد مطيع دماج أنموذجاً، عبد العزيز المقالح، منشورة في موقع دماج على الرابط التالي:
http://www.dammaj.net/files/article_dr_maqaleh_aldalalt_alamziya_fi_alqisa.htm

- دهشة القص، خالد أحمد اليوسف، مجلة الفيصل، عدد(٤٨٣-٤٨٤)، ١٤٣٨هـ.
- السرد القصصي وجماليات المكان، أحمد طالب، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب بدمشق، العدد٤٠٣، ٢٠٠٤م.
- الشخصية في القصة القصيرة، مصطفى جماهيري، مجلة آفاق عربية، بغداد، العدد٩، ١٩٩١م
- نظرية التلقي "إشكالات وتطبيقات"، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، سلسلة ندوات ومناظرات رقم٢٣، المملكة المغربية، جامعة محمد الخامس، ١٤٢٢هـ/٢٠٠١م.
- نظرية الرواية في الأدب الإنجليزي الحديث، هنري جيمس، ترجمة: إنجيل بطرس، مقال في مجلة الحياة الثقافية، ٦٤، تونس ١٩٧١م.

الفهرس

الصفحة	العنوان
٧	المقدمة
١١	التمهيد
١٢	مراحل القصة القصيرة السعودية
١٦	مراحل القصة القصيرة في جازان
٢٤	الفصل الأول : بنية الحكاية في القصة النسائية القصيرة في منطقة جازان
٢٥	المبحث الأول : الشخصيات
٢٥	أولاً/ مفهوم الشخصية ووظائفها في العمل السردى
٢٦	ثانياً / أهمية عنصر الشخصية في العمل السردى
٢٩	ثالثاً / علاقة الشخصية بالحبكة
٣٠	رابعاً / اكتظاظ الشخصيات
٣٧	خامساً / أنواع الشخصيات
٥٤	سادساً / تصوير الشخصية في أبعادها
٦٢	المبحث الثاني/ الحيز الزمانى والمكانى
٦٢	أولاً/ الحيز الزمانى
٦٣	ثانياً/ الترتيب الزمنى للأحداث :
٦٥	١. زمن الافتتاح
٧٠	٢. زمن الاسترجاع
٨٢	٣. زمن الاستباق
٩٠	مبحث الحيز المكانى:
٩٠	أولاً / مفهوم الحيز المكانى وعلاقته بالعناصر القصصية الأخرى:
٩١	ثانياً / النزعة المحلية لرسم الحيز المكانى في القصة النسائية الجازانية القصيرة.
٩٥	ثالثاً / مقارنة بين البيئة المحلية والبيئة الخارجية
١٠٢	رابعاً / ظاهرة الثنائية المكانية في القصة النسائية القصيرة في جازان
١٠٤	خامساً / توظيف المكان المهني

١٠٨	المبحث الثالث : الحدث السردي
١٠٤	أولاً/مفهوم الحدث وأهميته
١١٠	ثانياً/الحدث وخاتمة القصة
	الفصل الثاني :
	بنية الخطاب في القصة النسائية القصيرة في منطقة جازان
	المبحث الأول/التشكيل اللغوي وأنماط السرد
١٢٥	أولاً/أهمية التشكيل اللغوي وأقسامه
١٢٨	١- اللغة التقريرية
١٣١	٢- اللغة الشعرية
١٤١	٣- لغة الوصف
١٥١	٤- لغة الحوار
١٥٧	المبحث الثاني/ زاوية الرؤيا
١٥٧	أولاً/ مفهوم زاوية الرؤيا وأنواع الرواة :
١٥٨	١- الراوي بضمير الغائب (هو)
١٥٩	٢- الراوي بضمير المتكلم (أنا، نحن)
١٦٠	٣- الراوي بضمير المخاطب (أنت)
١٧٦	الفصل الثالث : تقنيات التجريب والتجديد
١٧٨	المبحث الأول / اللغة الرمزية
١٧٨	أولاً/مفهوم الرمز
١٨٠	ثانياً/الدلالة الرمزية للألوان
١٨١	ثالثاً/اللون والدين
١٨٣	رابعاً/نشأة الدلالات الاجتماعية والنفسية لألوان
١٨٣	خامساً/ تحليل الدلالات الرمزية للألوان في القصص النسائية الجازانية القصيرة
١٧٧	
٢٠٤	المبحث الثاني/ التحوير في العناصر الأساسية للقصة
٢٠٤	أولاً/مفهومه وأهميته
٢٠٨	ثانياً/تحوير العناصر الأساسية للقصة النسائية القصيرة في جازان :
٢٠٨	١. سيطرة اللغة على الفضاء القصصي

٢١٤	٢. تقنية استخدام مخرجات العلوم الطبيعية ومعارفها ومصطلحاتها في الفضاء السردي
٢١٨	٣. تقنية الفراغ السردي
٢١٢	٤. التجريب في القصة البوليسية
٢٢٣	المبحث الثالث / العجائبية والأسطورية
٢٢٣	أولاً/ مفهومه وأهميته
٢٢٥	ثانياً/العجائبية في القصص النسائية القصيرة في جازان
٢٤٨	الخاتمة
٢٥٤	ترجمة لكاتبات المجموعات القصصية
٢٥٧	المصادر والمراجع
٢٦٤	الفهرس

kingdom of Saudi Arabia

Ministry of Education

Jazan University

College of Literature and Humanities

Literary Studies



The structure of female short stories in Jazan

**A Thesis presented for the Completion of Master Degree
Requirements of Literature and Criticism Studies**

Prepared by:

Khalid Abdulwahed Mohammed Alarki

student ID : (201615029)

Supervised by:

**Dr. Abdulqawy Momammed Ahmed
Alhousseini**

**Professor of Literature and Criticism in the College
of Literature and Human Sciences –Arabic Language
Department.**