حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية

فصلية علمية محكمة - مجلس النشر العلمي - جامعة الكويت

بلاغة المحاكاة وتمثيل الأفكار في الخطاب الروائي المعاصر
نارنجة وسيدات القمر لجوخة الحارثي نموذجاً

The Rhetoric of Mimesis And Representation of the Ideas in the contemporary Novel Discourse
"Naringa" and "Ladies of the Moon" by Goukhah El Harthy as a model

محمد سليم محمد شوشة

كلية دار العلوم – جامعة الفيوم

جمهورية مصر العربية

جامعة الكويت
KUWAIT UNIVERSITY

مجلس النشر العلمي

ISSN: 1560 - 5248

الحولية 45 - الرسالة 654

عدد (1) - 1446 هـ / 2024 م

حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية

مجلس النشر العلمي - جامعة الكويت

فصلية علمية محكمة تتضمن مجموعة من الرسائل
تعنى بنشر الموضوعات التي تدخل في تخصصات
العلوم الإنسانية والاجتماعية

الحولية الخامسة والأربعون
الرسالة الرابعة والخمسون بعد المئة السادسة
1446 هـ/ 2024م

حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية – جامعة الكويت

هيئـة التحريـر

- **أ.د. تغريد محمد القدسي -غبرا**
  رئيسة هيئة التحرير
  قسم دراسات المعلومات - جامعة الكويت
  Taghreed.alqdsi@ku.edu.kw
- **أ.د. باقر سليمـان النجار**
  جامعة البحرين - البحرين
  أستاذ زائر بقسم الاجتماع - جامعة الكويت
  baqer.alnajjar@ku.edu.kw
- **أ.د. نعمان محمود أحمد جبران**
  جامعة إربد - الأردن
  أستاذ زائر بقسم التاريخ - جامعة الكويت
  numan.jubran@ku.edu.kw
- **أ.د. عدنان يوسف العتـوم**
  قسم علم النفس - جامعة اليرموك - الأردن
  atoum@yu.edu.jo
- **أ.د. مشاعل الحملي**
  قسم اللغة الإنجليزية وآدابها - جامعة الكويت
  mashael.alhamly@ku.edu.kw
- **د. عبد الله محمد الجسمي**
  قسم الفلسفة - جامعة الكويت
  abdulla.hasan@ku.edu.kw
- **د. إبراهيم ناجي الهدبان**
  قسم العلوم السياسية - جامعة الكويت
  ibrahim.alhada@ku.edu.kw
- **د. أحمد مبارك الحصم**
  قسم الجغرافيا - جامعة الكويت
  ahmed.hassam@ku.edu.kw
- **د. أسعد هاشم الصالح**
  رئيس قسم لغات وثقافات الشرق الأوسط
  جامعة أنديانا
  الولايات المتحدة الأمريكية
  alsaleha@indiana.edu
- **أ. مهـا إبـراهيـم المسعد**
  مديرة التحرير - جامعة الكويت
  maha.almsad@ku.edu.kw

الهيئـة الاستشارية

- **أ.د. إبراهيـم السعافيـن**
  قسم اللغة العربية - الجامعة الأردنية
- **أ.د. حمدي حسن أبو العينين**
  كلية الإعلام - جامعة مصر الدولية
- **أ.د. سـاري حنفـي**
  رئيس الجمعية الدولية لعلم الاجتمـاع
  الجامعة الأمريكية - بـيروت
  sh41@aub.edu.lb
- **أ.د. عبد الله الوليعي**
  قسم الجغرافيا - جامعة الملك سعود
- **أ.د. مـأمـون فنـدي**
  مدير معهد لندن للدراسات الإستراتيجية
  المملكة المتحدة
- **أ.د. سليمان حوامدة**
  جامعة شمال تكساس
  Suliman.hawamdeh@unt.edu
- **أ.د. مهى عبد المجيد زراقط**
  كلية الاعلام - الجامعة اللبنانية
  Maha.zaraket@ul.edu.lb

قواعد النشر في حَوْليّات الآداب والعلوم الاجتماعيَّة

- حوليات الآداب والعلوم الإجتماعية: فصلية تنشرُ البحوثَ والدِّراساتِ الأصيلةَ باللّغتَيْن العربيَّةِ والإنجليزيَّة في مجال العلوم الاجتماعيّة والإنسانيّة التي يتوفر فيها ما يأتي:
- أنْ تُمثِّلَ الدِّراسةُ إضافةً جديدةً في حقل التّخصّص.
- لم يسبق نشر الدراسة بأي صورة كانت، ولم يسبق أيضًا تقديمها للنشر إلى جهة أخرى أثناء ورودها إلى الحوليات. ويلتزم الباحث بكتابة إقرار وتعهد بأن البحث المقدم لم يسبق نشره في أي وعاء نشر، أو أرسل إلى جهة أخرى.
- ألا يقل عدد كلمات الدراسة عن (15000) كلمة، شاملة المراجع والهوامش والجداول (بحدود 50 صفحة) وألا يزيد عدد الكلمات عن (60000) كلمة في حدود 200 صفحة.
- يطبع البحث بواسطة معالج النصوص Microsoft Word وعلى مسافة ونصف، وبنط Simplified Arabic 14 للبحوث باللغة العربية، وعلى مسافتين، وبنط Times New Roman 12 في حالة البحوث باللغة الإنجليزية. على أن يكون عنوان البحث معبراً عن الدراسة وبحدود 15 كلمة.
- يرفق الباحث ملخصاً للبحث، مطبوعًا باللغتين العربية والإنجليزية، في حدود (250) كلمة. على أن يحوي ملخص البحث: هدف الدراسة وأسئلتها، ومنهج الدراسة المستخدم، وأبرز النتائج المستخلصة وأهم الاستنتاجات، إضافة إلى الكلمات الدالة (المفتاحية).
- يرفق الباحث مع البحث سيرة علمية مختصرة، مطبوعة باللغتين العربية والإنجليزية، تشمل أهمّ مؤلفاته وأبحاثه.
- تقدم الخرائط والأشكال والرسوم (إن وجدت) بأصولها الصالحة للطباعة بصيغة JPG، وبمستوى دقة 600 × 800.
- في حالة رغب الباحث بنشر الصور أو الخرائط أو الأشكال البيانية الملونة يلتزم بدفع تكاليفها.
- يراعي الباحث عند كتابة البحث الالتزام بالطبعة الأخيرة (السابعة) من نظام جمعية علم النفس الأمريكية American Psychological Association (APA7) من حيث كتابة المراجع والهوامش في متن البحث، إضافة لقائمة المراجع. على الوجه الموضح أدناه.
- كتابة المرجع في المتن: اسم العائلة للمؤلف متبوعًا بفاصلة، ثم سنة النشر. (يرجى الرجوع إلى دليل التوثيق وفقًا لنظام (APA7).

مثال (Courtois, 2001)

- قائمة المراجع: يرجى الرجوع إلى دليل التوثيق وفقًا لنظام (APA7) للتفاصيل.

Jones, J. (2005). Writing with style. Style Writing Journal, 12 (6),1433

ويمكن زيارة موقع APA لمعرفة القواعد الخاصة بنظام (APA7) على:

http://www.apastyle.org

- يجب أن تشتمل جميع البحوث على قائمة المراجع كاملة في نهاية البحث، على أن يكون بنط الكتابة بالنص الروماني (Times Roman Script).
- لمعرفة قواعد النشر وأخلاقياته الرجاء مراجعة موقع الحوليات الإلكتروني:

http://journals.ku.edu.kw/aass

شروط قبول البحوث في الحوليات:

- يجب أن يقدم البحث عن طريق نظام الـ OJS وليس البريد الإلكتروني؛ ليتسنى للحوليات البدء بالتقييم. - تقبل الحوليات البحوث التي تقدم إلكترونياً فقط من خلال الموقع:

http://journals.ku.edu.kw/aass

- لا تقبل مجلة الحوليات البحوث التي سبق نشرها بأي شكل أو وسيط.
- لا تقبل مجلة الحوليات نشر أبحاث الماجستير أو الدكتوراه أو أي مستلات منها.
- لا ترد ولا تسترجع أصول البحوث المقدمة للنشر، سواء نشرت أم لم تنشر.
- لا يجوز نشر البحوث مع جهات أخرى إلا بعد موافقة الحوليات على ذلك وإذا ثبت نشرها فستتخذ إدارة الحوليات الإجراءات القانونية المتبعة بهذا الشأن.
- يمكن للباحث نشر بحثه مع جهات أخرى، بعد الحصول على إذن كتابي سابق من رئيس التحرير، وبعد انقضاء ثلاث سنوات على نشره في الحوليات.
- يعرض البحث الذي تتوافر فيه القواعد المذكورة سابقًا وبعد موافقة هيئة التحرير، على محكمين اثنين لتقرير مدى صلاحية البحث للنشر في المجلة، ويكون التحكيم ثنائي الحجب (Double Blind Review).
- ستحاول المجلة نشر البحوث بعد تحكيمها خلال مدة لا تزيد عن ستة شهور.
- تمنح المجلة للباحث ثلاثين نسخة مجانية مطبوعة من بحثه المنشور.
- ترسل جميع المراسلات الخاصة بالحوليات ما عدا البحوث، إلى رئيس التحرير عن طريق البريد الإلكتروني للمجلة.

رئيس تحرير حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية

ص.ب : 17370 الخالدية

رمز بريدي : 72454 ـ الكويت

P-ISSN: 1560-5248

E-ISSN: 2960-2114

http://journals.ku.edu.kw/aass

E-mail: aass@ku.edu.kw

كلمة رئيسة التحرير

يجئ هذا العدد مع بداية عام أكاديمي ودراسي جديد، فالخريف عادة يمثل العام الدراسي الجديد الذي نأمل أن يكون خيراً على أمتنا العربية والإسلامية. لا نزال نكابد ونكافح من أجل إرساء دعائم وخطوات صدور كل عدد في المجلة وبوقت معروف لنا جميعاً. أي أننا نحاول بناء نمط دائم أو شبه دائم لكل عدد بحيث تكون الخطوات قابلة لأن يتم التنبؤ بها. هذا العدد هو أول عدد يظهر في العام الدراسي الجديد الذي ابتدأناه شهر سبتمبر ٢٠٢٤. عام جديد وعدد جديد ومن الآن فصاعداً سنبدأ عامنا مع العام الدراسي ونصدر أعدادنا تباعاً، أي سنصدر عدد (١) بدل سبتمبر، عدد (٢) بدل ديسمبر، عدد (٣) بدل مارس وعدد (٤) بدل يونيو. هكذا سيحكمنا العام الدراسي الأكاديمي. هذا التغيير، إضافة لبعض التغييرات الأخرى، التي قمنا بها. آمل، من الباحثين الذين يتقدمون لحوليات الآداب والعلوم الاجتماعية ومن خلال النظام المعتمد في مجلس النشر العلمي، أن يقومو بقراءة سياسات النشر برمتها وأن يطبقوها، علَّ ذلك يعيننا ويعينهم على الإسراع بعملية الفحص الأولى التي تسبق التحكيم المفصل للبحث.

يزخر هذا العدد بالعديد من الرسائل. الرسالة الأولى في هذا العدد هي الرسالة 652 بعنوان: **إعادة توجيه الدور التنموي للمشروعات الصغيرة والمتوسطة في الدول العربية: نحو تحقيق التحول الهيكلي واستدامة التنمية**، للأستاذ الدكتور نواف محمود أبو شمالة، من المعهد العربي للتخطيط بدولة الكويت. تحاول هذه الدراسة تقييم دور المشروعات الصغيرة والمتوسطة في إنجاز التحول الهيكلي وتحقيق مستوًى أعلى للتنمية على غرار ما تفعله الدول المتقدمة. اعتمدت الدراسة على الاستنباط أو الاستدلال -على ما ورد في الدراسة- واتباع المنهج الوصفي التحليلي، ثم التحليلي المقارن. وخلصت الدراسة إلى حقيقةِ أن الدول العربية، رغم اهتمامها بالمشروعات الصغيرة والمتوسطة، إلا أن تلك المشروعات ما تزال تواجه تحديات بنائية حدت من إمكانات تطوير دورها التنموي رغم مساهمتها في التقدم الاقتصادي لدولها. ويختم الباحث دراسته بتقديم اقتراحات تمثل نموذجًا يمكن تطبيقه على تطبيقات

وسياسات الصناعة الحديثة، يضمن علاج القيود القائمة الموجودة وتراكم وتكامل الجهود العربية التي تتعامل مع مشروعات مشابهة.

الرسالة الثانية في هذا العدد تحمل الرقم 653، وهي تحقيقٌ ودراسةٌ لمخطوطٍ من التراث النحوي بعنوان: **مغني الغلام بشرح ديباجة شرح القطر لابن هشام، للشيخ سليم النحلاوي الطيبي (ت1300هـ)**. وقد قام بهذا التحقيق الدكتور علي حكمت فاضل العميري، من كلية التربية ابن رشد للعلوم الإنسانية بجامعة بغداد. وهذا المخطوط من المخطوطات المهمّة والقيّمة في التراث النحوي العربيِّ، يتعلق بشرْحِ مقدمةِ كتابٍ محوريٍّ من كتب النحو، وهو: شرح قطر النّدى وبلّ الصّدى لابن هشام الأنصاريّ، الذي شرحه كثيرٌ ودرسوه. وقد تميّز هذا المخطوط بأنْ فصّل في كلّ لفظةٍ من ديباجة ابن هشام تفصيلًا مُثريًا من حيث حدود المصطلحات وغناها الدلالي -فضلًا عن كثير من الأحكام النحوية والفوائد- مثل الفصاحة والبلاغة و(بعد) و(أما بعد) والحمد والشّكر.

الرسالة الثالثة تحمل الرقم 654 بعنوان: **بلاغة المحاكاة وتمثيل الأفكار في الخطاب الروائي المعاصر: نارنجة وسيدات القمر لجوخة الحارثي نموذجًا**، للأستاذ الدكتور محمد سليم شوشة، من كلية دار العلوم بجامعة الفيوم بجمهورية مصر العربية. تقارن الدراسة نتائج المحاكاة Mimesis والتمثيل Representation وما قد يحدثانه من أثرٍ كأسلوبٍ يؤثر في تعبير ما يود أيُّ روائيٍّ التعبير عنه. يطبق الباحث ذلك على روايتَيْ نارنجة وسيدات القمر، اللتين روتهما الروائية العمانية جوخة الحارثي من خلال منهج النقد الأدبي وتركيزه على مبدأ المحاكاة والتمثيل باعتبارهما من أهم مبادئ الأدب والفن عمومًا. أما نتائج البحث فكشفت عن تجسيد الفكرة عادة في شخصية أو حدث، كما ركزت هذه الدراسة على نتائج هذه التقنيات الجمالية إذا تمَّ استخدامها في النص.

الرسالة الرابعة تحمل الرقم 655 بعنوان: **مستقبل علم الاجتماع السياسي بين الواقع والتحديات: رؤية تحليلية نقدية**، للأستاذة الدكتورة نيفين زكريا محمد أمين، من جامعة عين شمس بجمهورية مصر العربية. تحاول الرسالة البحث نظريًّا في موضوع التطور الذي طرأ على مفهوم علم الاجتماع السياسي فينقده بناء على

المتغيرات العالمية، وخاصة التكنولوجية منها. وتتطرق الرسالة لأهم الإشكاليات والتحديات التي تواجه علم الاجتماع السياسي. ختمت الرسالة بأهمية صياغة المفاهيم والأطر النظرية حسب أدبيات علم الاجتماع السياسي. وقد اعتبرت الباحثة ذلك سندًا علميًّا يمكن الاستناد عليه عربيًّا لتحقيق التنمية، وعالميًّا، إضافة للموارد المتاحة، سياسية أم قانونية، وما يجابهها من تحديات وعراقيل.

الرسالة الأخيرة برقم 656 وعنوانها: **على طول بَلدَة الكُوَيْت وجَزيرَتها فِيْلِكا في 1839م: إضاءات نَقدِيَّة على مَوْجات جائِحَة الكوليرا وقَضايا أخرى عَبْرَ تَقْرير جيمس فِلِكْس جونز**، للباحث محمد خرشان، من قسم التاريخ بجامعة السلطان قابوس. في هذه الرسالة يتناول الباحث تَقرير جيمس فِلِكْس جونز، الذي يعتبر أَحد أهم وَثائِق شَرِكَة الهِنْد الشَّرقِيَّة البريطانِيَّة المتعلقة بِتاريخ الخَليج الحَديث. يحاول الباحث من خلال هذه الدراسة دراسة ونقد حَياة بَلدَة الكويت وجَزيرَتها فِيْلِكا عام 1839م، لكشف الغطاء عن نقص المعلومات التاريخية المتوفرة باللغة العربية، وقام الباحث بتَطْبيق مَنْهَجَي النَّقْد الظّاهِري والباطِني، وانتهت الدِّراسَة بمَجموعَة من التوصيات والاستنتاجات بشأن جزيرة فيلكا.

أ. د. تغريد القدسي-غبرا

رئيسة التحرير

Doi: https://doi.org/10.34120/aass.v44i654.1631
الرسالة (654)
قدمت في: 2022/8/7
أجيزت في: 2022/12/19
• **للاستشهاد:**
شوشة، محمد سليم. (2024). بلاغة المحاكاة وتمثيل الأفكار في الخطاب الروائي المعاصر. *حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية* (45) 654.

بلاغة المحاكاة وتمثيل الأفكار في الخطاب الروائي المعاصر
نارنجة وسيدات القمر لجوخة الحارثي نموذجاً

The Rhetoric of Mimesis And Representation of the Ideas in the contemporary Novel Discourse
"Naringa" and "Ladies of the Moon" by Goukhah El Harthy as a model

محمد سليم محمد شوشة
كلية دار العلوم - جامعة الفيوم
جمهورية مصر العربية

حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية - الحولية الخامسة والأربعون 1446هـ/2024م

أ. د. محمد سليم شوشة

- دكتوراه في الأدب العربي من كلية دار العلوم جامعة الفيوم 2013
- أستاذ مساعد (مشارك) – قسم الدراسات الأدبية- كلية دار العلوم – جامعة الفيوم منذ 2018
- البريد الإلكتروني: msa06@fayoum.edu.eg

الإنتاج العلمي:

أولا- الكتب:

1. الصورة والعلامة. أثر التحولات الثقافية في الخطاب الروائي- الهيئة المصرية العامة للكتاب 2022م.
2. سلطة الأسطورة. مؤسسة بتانة للنشر بالقاهرة، 2023م.
3. الشعر الفكاهي في العصر العباسي قراءة من منظور النقد الثقافي- تحت الطبع

ثانيا- الأبحاث:

1. فاعلية المهجر في الخطاب الروائي دراسة سيميولوجية سردية يوليو 2015 مجلة كلية الآداب جامعة الفيوم.
2. إنتاج الدلالة بين النص وعنوانه في الخطاب الروائي دراسة سيميولوجية سردية أكتوبر 2015 مجلة هرمس مركز اللغات والترجمة جامعة القاهرة.
3. بريد العاشقين في العصر العباسي. بحث في شعرية الترسل عند العباس بن الأحنف. المجلة العربية للعلوم الإنسانية جامعة الكويت أكتوبر 2016.
4. شعرية الثبات والتحول في القصة القصيرة. مجموعة بيضة على الشاطئ لشريف صالح نموذجا، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب شتاء/ يناير 2017.
5. شعرية الأسطورة وتشكلاتها عند محمد آدم. مجموعة درب البرابرة الشعرية نموذجا. مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب يوليو 2017.
6. جماليات المعرفي وإبستيمولوجيا السرد الروائي دراسة سردية إدراكية في رواية موت صغير لمحمد حسن علوان، ملتقى القاهرة الدولي للرواية العربية، المجلس الأعلى للثقافة، أبريل 2019م.
7. البنية السردية في كتاب الحيوان للجاحظ. دراسة سردية سيميائية، مجلة كلية دار العلوم جامعة الفيوم، يوليو 2021.
8. أعوام نجيب محفوظ (البدايات والنهايات) لمحمد شعير. دراسة في ضوء البنيوية التكوينية والجينيولوجيا. مجلة فصول الهيئة العامة للكتاب، مقبول للنشر يوليو 2021م.
9. العادات والطقوس الشعبية: الرمز الأسطوري وإنتاج الشعرية.. دراسة في أدبية النص الشعري المعاصر، مجلة كلية دار العلوم جامعة الفيوم يونيو 2022م.
10. الغابة والنهر. شعرية الفضاء الأسطوري والغرائبي في قصيدة النثر العربية. نماذج مختارة من 2015 حتى 2020م. مجلة الدراسات العربية – كلية دار العلوم جامعة المنيا، يناير 2023م.

المحتوى

الملخّص 15

تمهيد 17

تمثيل الأفكار وتجسيدها 19

رواية نارنجة 24

عرض الرواية وأبرز ملامح عالمها 24

التطبيق على المحاكاة والتمثيل 25

التخلي عن الحبكة التقليدية وخلخلة الزمن أو تجاوز التعاقب الزمني 30

الجدة العذراء 46

خصائص الراوي ومستوى الإدراك في السرد 51

الشخصية السلبية/ زهور العاجزة حيال الجدة والحب 56

بلاغة السرد وجمالياته في سيدات القمر 57

عرض الرواية وأبرز ملامح عالمها 57

الراوي والأيديولوجيا 58

التراث والأسطورة في سيدات القمر 66

الحكاية العجائبية الشعبية 73

التداخل الثقافي وما بعد الكولونيالية 77

خاتمة 79

الهوامش 84

المراجع 88

الملخّص

أهداف الدراسة: تهدف هذه الدراسة إلى مقاربة نواتج المحاكاة (Mimesis) والتمثيل (Rep-resentation) وأثرهما في بلاغة الخطاب الروائي عبر تطبيق على روايتي نارنجة وسيدات القمر للروائية العمانية جوخة الحارثي[1]، وتستكشف أثر المحاكاة والتمثيل في إنتاج جماليات الخطاب الروائي وسيرورة بنائه، وكذلك تركز الدراسة على السيرورة التحويلية التي اشتغل عليها الخطاب الروائي لتحويل قيمه الدلالية المجردة وتمثيلها في أحداث ونماذج وشخصيات وحركة وحوار يدور بين الشخصيات داخل الإطار الدرامي. **منهج الدراسة:** نستعين في تلك المقاربة بمعطيات النقد الأدبي الإدراكي الذي يركز على مبدئي المحاكاة والتمثيل بوصفهما من أهم مبادئ الأدب والفن بشكل عام، وكذلك الاستناد إلى معطيات علم السرد وتحليل الخطاب السردي وبلاغته، على نحو ما نجد في أفكار كل من وين بوث وإيريك أورباخ وبول ريكور وغيرهم. **نتائج الدراسة:** كان من نتائج البحث أن كشف عن المسار الذي يتخذه الخطاب الروائي والعقل السردي في تحويل الفكرة أو القيمة المجردة إلى تمثيل سردي أو تكوين مادي ملموس، فتتجسد الفكرة في شخصية أو حدث أو حالة من الصراع الدرامي، أو مشهد أو غيرها من المكونات والتقنيات السردية، كما كشفت الدراسة عن الأثر الناتج عن هذه الإستراتيجيات السردية المتمثلة في المحاكاة والتمثيل وتجسدها في (أثر/منتج تخييلي)، أو تشكيل داخل الخطاب السردي، وركزت الدراسة كذلك على النواتج الجمالية لهذه التقنيات، وما يمكن أن يكون لها من احتمالات تفاعل المتلقي وتأثير على أنماط استقباله. وامتدت نواتج هذه المقاربة إلى كشف تمثيلات الخطاب السردي وأنماط المحاكاة فيه وتحويل الأفكار إلى عنصر سردي، يتجسد في الأسطورة أو الخرافة أو الموروث الشعبي أو التراث الثقافي وحفريات الثقافة العمانية والعربية القديمة، وآثار ما بعد الكولونيالية وتشكُّلات الأيديولوجيا وأنماط الراوي وأنماط التجريب والتجديد، وغيرها من العناصر والتشكيلات السردية.

الكلمات المفتاحية الدالة: الخطاب السردي، النقد الأدبي الإدراكي، المحاكاة في السرد، التمثيل في السرد، جماليات السرد.

تمهيد

يكاد يكون التجريب والتجديد في الفن الروائي عموماً والعربي بشكل خاص السمة الأبرز لهذا النوع السردي، فالرواية جنس أدبي تاريخه حافل بالتحولات والتطورات والتجريب الذي لا ينتهي برغم كونها الأحدث نسبياً بين الأجناس الأدبية الأخرى، «فالواقع أن الرواية الحديثة قدمت نفسها منذ خلقها على أنها الجنس المتقلب دون منازع. فهي إذًا استُدعِيَتْ لكي تستجيب لحالات اجتماعية جديدة ومتغيرة على نحو متسارع، سرعان ما أفلتت من قيود سيطرة النقاد والرقباء الثقيلة. ولقد مثلت طيلة قرون ثلاثة وحتى يومنا هذا مشغلاً مذهلاً لشتى ضروب التجريب في ميادين التأليف والتعبير عن الزمن»[2]. والبحث عن التجريب في الرواية هو بالأساس مما لا يتضح إلا بدراسة البنية السردية كلها واستجلاء الشكل والمضمون معاً، فلا يمكن كشف الجديد إلا في إطار الثابت والتقليدي وإدراك المستقر، كما أن الاختلاف والمجاوزة لا يظهران إلا بتحديد المختلف عنه والمتجاوز له. وهكذا فإن من يدرس التجريب والتجديد يكون مضطراً للعمل في المساحة الفاصلة بين محاولات استجلاء أصول الجنس الأدبي وأساسياته وبين محاولات زحزحتها والخروج الفني والجمالي عليها في الوقت نفسه، وكذلك البحث في التوظيفات الجديدة والكشف عن الخصوصية.

والحقيقة أن التجريب والتجديد في السرد الروائي بشكل خاص لا يكون مقصوراً على عنصر معين من عناصر البنية دون بقيتها، فلا يمكن حصره في الزمن أو في سمات المكان أو تشكيل الشخصيات وتصويرها أو في لغة السرد وأنماط الراوي ووضعياته، بل يكاد يكون شاملاً لكل العناصر شكلاً ومضموناً، ويشمل الحكاية وعناصر القصة والمغايرات في تشكيلها أو التجريب في إنتاج عالم مختلف أو مغاير تماما وتتضح فيه خصوصية القصة، كما يشمل عناصر الخطاب كذلك، والطريقة التي يتم تحويل القصة عبرها إلى خطاب سردي.

كما أن التجريب في السرد الروائي دائماً ما يكون مرتبطاً بالتحولات الكثيرة التي تحدث في السياقات الاجتماعية التي أنتجته أو تم إنتاجه بدافع منها، فتحولات الحياة هي نفسها دافعة إلى التحولات في الفن الروائي. وقد مر الفن الروائي بكثير من التحولات ويصبح الزمن عنصراً فاعلاً فيه بكل قوة، «والسرد في السياق الجديد هو

تشكيل عالم متماسك متخيل، تحاك ضمنه صور الذات عن ماضيها، وتندغم فيه أهواء وتحيزات وافتراضات تكتسب طبيعة البديهيات ونزوعات وتكوينات عقائدية يصوغها الحاضر بتعقيداته بقدر ما يصوغها الماضي بمتجلياته وخفاياه، كما يصوغها بقوة وفاعلية خاصتين فَهْمُ الحاضر للماضي وأنهاج تأويله له، ومِن هذا الخليط العجيب تُنْسَج حكاية هي تاريخ الذات لنفسها وللعالم»[3]. وهكذا يبدو السرد مطيعاً لعدد كبير من العوامل الخارجة عنه، تقود تحولاته وتصنع أشكاله المتجددة، فهو فن يستعصي على الجمود، والواضح كذلك أن تحولاته هي بالأساس نابعة من تحولات الذات الإنسانية وتحولات فكرها أو تغير تحدياتها باستمرار لا ينقطع تقريباً.

مع ملاحظة أن السرد هو بالأساس نسيج متسع لمكونات ثقافية وحياتية عديدة، وكلها هي الأخرى خاضعة لتحولات وتغيرات تكاد لا تنتهي، فلا يمكن أن نقول فقط إن ما يدفع السرد الروائي إلى التطور هو رغبة الروائيين في الخصوصية وفطرة التميز والاختلاف والقصد إلى التجديد، بل هناك في الأعماق دوافع عديدة تحرك باتجاه التجريب والتجديد في السرد الروائي ربما دون وعي في كثير من الأحيان. فالحكاية نفسها تتكون من عناصر عديدة، منها الثابت ومنها الذي لا يستقر على حال ويتطور باستمرار، والخطاب ينطبق عليه الأمر نفسه من التحديات البلاغية والبحث عن النجاعة والفاعلية واكتشاف ألعاب سردية جديدة.

وربما بسبب هذا الارتباط بين تحولات المجتمع وتحولات الفن الروائي لهذا المجتمع نجد أن الخطاب الروائي لأي أمة أو كيان اجتماعي أو ثقافة معينة يشكل سردية كبرى تكشف عن خصوصية هذه الأمة أو ذاك المجتمع وسماته الدقيقة، كما تكشف عن العقل الجمعي وتاريخ هذه الأمة أو الثقافة المنتجة لهذه السردية، وتسمح بالاطلاع على ماضيها وحاضرها، كما قد تعين على توقع مستقبلها؛ ذلك لأن سرد أي جماعة بشرية يكاد يكون محتوياً على كل شيء من هذه الجماعة أو الأمة، بما لديها من روح وثقافة، ويتمثل ما هو ظاهر وما هو خفي أو مطمور في أعماقها وتحت طيات من اللاوعي الجمعي، وتصبح الخطابات السردية للمجتمع أقرب إلى مرآة له، يتجلى فيها بكامل ملامحه «وتدخل في هذه الحكاية أو السردية مكونات الدين، واللغة، والعرق، والأساطير والخبرة الشعبية، وكل ما تهتز له جوانب من النفس المتخيَّلة»[4]. ومن هذا

المنطلق كان الاقتناع بضرورة دراسة التجريب والتجديد في السرد الروائي العربي في فئات أو شرائح معينة منه، سواء بشكل تاريخي أو نوعي أو اجتماعي، وهكذا كانت الدوافع لدينا نحو بحث التجديد والتجريب في الخطاب الروائي العُماني كثيرة حد الوفرة وتستهدف العديد من الأشياء والمهام المرتبطة بالفن والمرتبطة بالمجتمع وبالأعماق الثقافية وببحث التحولات والطبقات الأنثروبولوجية وكشف الجماليات الخاصة بهذا الخطاب السردي وموقعه من غيره من الأدب الروائي العالمي أو العربي، كما أنه يمكن أن يمثل غوصاً في التراكم الحضاري والثقافي والبحث الاجتماعي والتاريخي وكل ما يتصل بالإنسان وممارساته الفنية.

والمحاكاة والتمثيل نسقان بنائيان في العمل السردي أو القصصي (fictional work) يمثلان عنصرين من أهم العناصر التي يمكن أن تكون دالة على سمتين، الأولى هي قدر رسوخ هذا العمل في النوع الأدبي أو في التصنيف النوعي لهذا الفن وقدر اكتماله أو على الأقل نضجه فنياً بوفائه بالعناصر الأساسية لهذا النوع الأدبي؛ والسمة الثانية هي قدر المغايرة والتجديد والخروج على السائد أو حتى الإبداع والابتكار فيها بشكل مختلف. ومنذ أرسطو تقريباً وحتى اللحظة الراهنة والمحاكاة والتمثيل حاضران في المفاهيم النقدية، وهكذا فإن مقاربتهما قد تكون كاشفة عن قدر بلاغة الخطاب الروائي وكاشفة كذلك عن عمليات الاشتغال لدى العقل المبدع لإنتاج الدلالة أو تكوين نسق بنائي جمالي. «فالمحاكاة من المفاهيم المفتاحية المرتبطة بظهور الرواية، وتاريخياً كان القص منذ القرن التاسع عشر عند فنانين مثل بلزاك وديكنز وجورج إليوت يوفر على نطاق واسع نماذج مقبولة للنوع الأدبي، فالرابط بين المحاكاة والفن كان دائما همّاً وشاغلاً أساسياً في أي دراسة للعملية الإبداعية، وأرسطو واحد ممن درسوها مبكراً واختبروا الأسئلة الجمالية عبرها، وأكد على ذائقة المحاكاة الطبيعية عند البشر، وأعلن ذلك في كتابه فن الشعر»[5].

تمثيل الأفكار وتجسيدها

إن أول السمات والملاحظات التي يمكن أن يخرج بها المتأمل للخطاب الروائي لجوخة الحارثي هي ما يرتبط بفكرتي المحاكاة والتمثيل؛ أي نقل الفكرة المجردة إلى متجسِّد/تصور مادي؛ أي مشهد أو حدث أو شخصية، وقد رأينا البدء بها؛ لأنها

كاشفة عن مقدار التطور في الفن الروائي لديها ولكونها كذلك متصلة بجوهر هذا الفن ومن أبرز المحددات لخصوصيته والمبرز لروحه وتميزه، وتكاد تكون هذه السمة هي الفارقة بين فن روائي يتمتع بقدر كبير من الجماليات والبلاغة وآخر يبدو على قدر من السذاجة والمباشرة والسطحية. ونسق التمثيل والمحاكاة هما مؤشر على الصنعة الكبيرة في السرد الروائي أو على غيابها ومحدوديتها، وهما الفارق بين منتج سردي يحتاج إلى بحث وتأويل وتفكير وله مستويات عديدة ومتدرِّجة في إنتاج الدلالة والمعنى ومنتج سردي آخر يبدو مباشراً في طرحه للدلالة وليس له إلا مستوى واحد من مستويات القراءة.

والمحاكاة كما يقول ماثيو بوتولسكي «تقع في قلب المصطلحات الأقدم للأدب ومصطلحات نظرية الفن، ومن المؤكد أنها من بين أكثر المصطلحات الأساسية، وهي لذلك تحدد طريقة تفكيرنا في الفن والأدب وعملية التمثيل بشكل عام؛ ذلك أننا نعتمد على المفهوم حتى ولو لم نكن نسمع عنه أو نعرف تاريخه، وفي أغلب الأحيان قد ترجم من اليونانية بوصفه التقليد imitation، والمحاكاة تصف العلاقة بين الصور الفنية والواقع. الفن نسخة من الواقع. ولكن هذا التحديد يجمع بصعوبة بين المجال ودلالة الفكرة. المحاكاة تصف أشياء؛ مثل الأعمال الفنية، بالضبط كالأحداث وتقليد أو محاكاة شخص آخر، فيمكن القول إن المحاكاة مصفوفة مذهلة من الأصول؛ كالطبيعة والحقيقة والجمال، والسلوكيات والأفعال والمواقف والنماذج والأفكار، وقد استخدمت الكلمة لوصف علاقة التقليد بين الفن والحياة، بالضبط؛ مثل وصف العلاقة بين السيد والمريد، بين عمل فني والجمهور، والعالم بوصفه المواد الخام، ونظام عقلي من الأفكار. وهكذا فالمحاكاة تؤخذ من مظاهر مختلفة ومن سياقات تاريخية مختلفة، فهي تتنكر تحت مصطلحات وترجمات متنوعة ذات ارتباط بها؛ مثل المحاكاة والتشبيه والإخفاء أو التورية والازدواج والمسرحة والواقعية، والهوية والمراسلة والتصوير والشيء المحتمل وقوعه أو تحققه، والتشابه. ولا واحد منها منفرداً يمكن أن يكون ترجمة دقيقة لها أو يمكن أن يفسرها أو يشرحها»[6].

ويعني هذا أن التمثيل والمحاكاة أمر خاص بوضعيات القول ووضعيات الإيحاء وتشكيل عالم روائيّ ومتخيل سردي يوحي ويلمِّح، وتكون هناك اختلافات في تأويله،

ويختلف عن سرد آخر مباشر يقول ما لديه دون موارية أو تحايل فني، «فنحن ندخل عبر نمط المحاكاة بوصفه يمثل الضد للدراما، دخولاً مباشراً أشد المباشرة إلى إشكالية الشخصيات، بما تحمل من أفكار ومشاعر وخطاب. والواقع أننا لا نجد فناً محاكاتياً قطع شوطاً بعيداً في تمثيل الأفكار والمشاعر والخطاب كما فعلت الرواية. ويبدو أن التنوع الهائل للرواية ومرونة وسائلها اللامحدودة هو ما جعل منها أداة مميزة للبحث في النفس الإنسانية»[7].

والرواية تكاد تكون هي الفن الأول لتمثيل الأفكار والبحث عن وضعيات وأشكال متجددة لطرحها بدلاً من تكرارها واجترارها كما هي، وربما يكون هذا هو الفارق بينها وبين الأجناس الأدبية الأخرى. والشكل السردي يكاد يكون هو المهم في التعبير عن الفكرة؛ أي المهم هو طريقته لتجسيد المشاعر وتشخيصها.

صحيح أن الألوان والأجناس الأدبية الأخرى فيها سرد ونسق تمثيلي ومحاكاة وقصص كالشعر والمسرح، لكنها في الرواية هي المعبر عن جوهر النوع وهي الأصل؛ ولهذا فإن التقنية الأساسية للفن الروائي تكاد تكون هي التمثيل للأفكار وعدم طرحها بشكل مباشر. الروائي تبدو مهمته تشكيل عالم خاص، وهذا العالم يوحي بأشياء كثيرة ويطرح دون مباشرة وعبر محتوياته وملامحه دلالات عديدة ويناقش ويعالج ويقارب بعضاً مما في الحياة من أفكار ومشاعر، ولكن تبدو الحكاية أو القصة والشخصيات والحدث هي الأساس وهي المتجلي الأول وليس الأفكار أو القضايا، وهذا هو الفارق بين الرواية وغيرها.

والمحاكاة والتمثيل من الأشياء الدالة على جوهر الفن الروائي ودالة على الدوافع المسبقة الكامنة وراء إنتاج الخطاب، «فالمحاكاة تشير إلى التصور الذي يسبق العمل الأدبي أو السردي، ويعتمد على فهم مسبق للأفعال البشرية التي تمثل مادة فعالية المحاكاة. ينتمي الركن الأول من المحاكاة هذا إلى مصطلح الفهم لدى ريكور؛ أي إلى الوجود الإنساني المتوسط رمزياً الذي لا يمكن تخيله دون شبكة التوسطات الرمزية المتمثلة في التراث والتقاليد والقيم الثقافية العابرة للأجيال والمرويات التي تشكلت تحت تأثيرها تصوراتنا عن السرد. لا وجود لقارئ أو مبدع خارج هذه الشبكة، فهي تصورات تسبق كل تصور فني أو فكري إبداعي، وبدونها يفقد التصور الإبداعي معناه وإنجازه»[8].

وهذا التصور عن الفهم يعني أن المحاكاة في الرواية دالة على تصور مسبق عن الوجود، وكاشفة عن المعادلة الجوهرية الحاكمة لفكرة العمل الروائي أو كاشفة بدرجة ما كذلك عن المنطق الذي يتحرك أو ينطلق منه منشئ الخطاب الروائي في فهم الوجود وفهم ذاته وفهم الآخر؛ بمعنى أن المحاكاة كاشفة عن منطق المؤلف وتصوراته للعالم. بل أكثر من هذا؛ «لأنها أكثر من مجرد نظرية في الفن أو التصوير، ومن أصولها في الفكر اليوناني، وهي التي ارتبطت بأفكار عن التمثيل الفني، وأكثر من أسئلة عامة عن السلوك الاجتماعي للبشر، والطرق التي نعرف بها ونتفاعل عبرها مع الآخرين ومع محيطنا أو بيئتنا. ومؤخراً أكثر عُرِفَتْ بحثياً في علم النفس والأنثروبولوجي، والنظرية التعليمية، والنسوية، ودراسات ما بعد الاستعمار، والنظرية السياسية، وحتى التكهنات البيولوجية للدارونية الجديدة، بالضبط مثلما تعرف في الأدب ونظرية الفن»[9].

وهكذا فإن بحث فكرة التمثيل والمحاكاة في الخطاب الروائي تسهم في استجلاء جوانب مهمة فيه ترتبط بإستراتيجية الخطاب أو تمثيلات الذات الإنسانية وأشكال تجليها وحضورها وعلاقاتها بالذوات الأخرى، وتكشف عن مظاهر مهمة خاصة بالعلاقة بالآخر أو بسمات الكولونيالية أو ما بعد الحداثة؛ لأن المحاكاة والتمثيل أصداء للسياقات التي أُنتج فيها الخطاب، «في هذه التجارب والسياقات يمثل السرد إستراتيجية خطابية أساسية بالنسبة للذات في التمثيل، وصياغة هويتها عن طريق تأكيد اختلافاتها مع صور الآخر. اختلاف يأخذ أنماطاً متعددة من العلاقات، شكل ديالكتيك السيد والعبد، وهندسة المركز والهامش في الحكاية الكولونيالية، وشكل السلطة والتابع في حكاية السلطة، وشكل الألفة (الأنا/المحلي) والغرابة (الآخر/الأجنبي) في الحكاية الحضارية»[10].

وهكذا فالتمثيل في سرد جوخة الحارثي هو إستراتيجية خطابية بالأساس، ولكنه كذلك لا ينفصل عن القصة أو الحكاية التي قام عليها هذا الخطاب ومثلت المادة الخام التي يقوم عليها السرد، «إن تحديد الخطاب كتمثيل للقصة يفترض ضمنيا أن القصة تشتغل كمعطى غير خطابي، وغير نصي، معطى يوجد بشكل قبلي وسابق ومستقل عن الخطاب الذي يشخصها. هذا لا يعني أن الروائي يلتقط الأحداث في مرحلة أولى ثم يضعها في الخطاب السردي في مرحلة ثانية. وكأن الأمر يحيل على استعارة

الوعاء. ولكن يعني أن التحليل السردي يفرض مقاربة الخطاب كتمثيل للأحداث بمعزل عن القصة. وهذا العزل يقود إلى مقاربة القصة باستقلال عن التمثيل الخطابي، وبوصفها تحيل على أحداث ذات طبيعة واقعية real»[11]. ومن هنا يكون من المفيد رصد أثر التمثيل والمحاكاة في القصة والخطاب معاً، بنوع من التبادل المتوازي الذي يتأسس على وعي الفصل غير التام بينهما.

ولذا فإنه «بافتراض أسبقية القصة على الخطاب الذي يقوم بتمثيلها وتشخيصها، تؤسس السرديات تراتبية بموجبها يتحدد الخطاب بوصفه إستراتيجية خطابية دينامية، تحدد جماليات القصة، التي ينظر إليها كشيء معطى تابع، يكتسب صورته التمثيلية من اشتغال الخطاب، أي كنتاج للفعل الخطابي»[12]. ومن هنا يشكل التمثيل الذي ينتهجه الخطاب الروائي أغلب جماليات هذا الخطاب وأبرز ما يعبر عن خصوصيته وتميزه وطابعه الفني وقدراته التخييلية كذلك.

والتخييل السردي له دور في إنتاج المادة التمثيلية للأفكار والمشاعر للتعبير عنها بشكل غير مباشر، ولذلك نجد أن ريكور يوافق جان بويون في «الإقرار بأننا نفهم كل النفوس الغريبة الأخرى بوساطة المخيلة، ويرى هو أن الروائي يفعل ذلك، إن لم يكن بشكل عفوي، فعلى الأقل دون شكوك. لأن من صلب فن الكاتب أن يوفر تعبيرات تناسب الأفكار التي يقدر هو على قراءتها قراءة مباشرة، فالروائي يبتكرها أكثر مما هو يفك شفرة هذه الأفكار اعتماداً على المتوفر من تعبير عنها، كما نفعل في حياتنا اليومية»[13].

إن التمثيل هو واحدة من أهم الحيل البلاغية للفن القصصي التي يشير إليها وين بوث في كتابه الذائع، بلاغة القص (The Rhetoric of Fiction) وكأنها هي الممثل لجوهر السرد، أو الممثل الحقيقي لطبيعته في إنتاج دلالة غير مباشرة وقدرته على تمثيل المعاني. «إن إحدى الحيل الأدبية المصطنعة الأكثر وضوحاً التي يستخدمها القاص هي ميزة أن يكون اللفظ وراء الأحداث للحصول على رؤية صادقة لعقل الشخصية القصصية وقلبها. ومهما كانت تصوراتنا للطريقة السوية لسرد القصة، فإن عملية الإبداع كانت تتم بدون شك عندما يستطيع المؤلف أن يسرد علينا ما لم يستطع إخبارنا به أي شخص آخر في الحياة الواقعية»[14]. أي أنه يخفي دائماً قوله

وراء الأحداث ويجعل الفكرة متجسدة فيما يروي ويشخص، وأن يسرد ما لا يمكن قوله، بمعنى أن يجعل الأحداث ناطقة بما لا يمكن قوله بطريقة مباشرة.

ويتضح الفارق بين التصريح المباشر وبين تجسيد وتمثيل المعاني والأفكار في الحدث وعناصر الحكاية من خلال هذه الرؤية: «لقد قال أحد الروائيين الناشئين مرة في الدفاع عن فنه: لن أخبركم أي شيء، غير أنني سأسمح لكم باستراق السمع على شخوصي الذين يقولون الحقيقة مرة ويكذبون مرة أخرى، وعليكم أن تقرروا بأنفسكم متى يقولون الحقيقة ومتى يكذبون»[15]. فحينئذ تكون الوضعية المثلى للمتلقي أن يعاين حركة عالم صاخب بالرأي والأفكار والأحداث، وعليه أن يستنتج من وراء هذا العالم ما يمكن أن يستنتج أو يقوده إليه عقله.

وهكذا فإن السؤال الذي نبدأ منه هو: من أي المصادر تتشكل خصوصية الخطاب السردي لجوخة الحارثي؟ هذا سؤال في رأيي يقود بسلاسة نحو مقاربة تتجه مباشرة إلى أبرز مصادر الدهشة في رواية نارنجة التي يمكننا القول إنها التجربة الأكثر تطوراً ونضجاً وجمالاً في مشروع الحارثي، وربما تفوق روايتها سيدات القمر الفائزة بالمان بوكر لعام 2019، التي سنخصص لها فصلاً آخر.

رواية نارنجة

عرض الرواية وأبرز ملامح عالمها

يقارب السرد الروائي في رواية نارنجة عالم عائلة سلمان وابنه منصور وأبناء الأخير وحكايتهم مع الجدة بنت عامر التي هي عمته وتقع عليها مسؤولية تربيته وتربية أبنائه بعد أن تجاوزها قطار الزواج، ولم تكن لها أسرتها أو عائلتها المستقلة، وتصبح الجدة بنت عامر محور حياة هذه العائلة في أجيالها المختلفة، وبالمثل يصبحون هم محور حياتها، تؤدي أعمال البيت وأنشطة الحياة؛ تخدم وتطعم وتنظف ويعمل ابن أخيها في التجارة وتتطور الحياة وتظل للجدة بنت عامر أو الجدة العذراء – كما يطلق عليها الخطاب الروائي أحياناً – أحلامها غير المتحققة، وتقارب الرواية هذا العالم عبر منظور الحفيدة زهور التي تدرس في لندن، وعبر نقطة زمنية متأخرة وعبر مشاعر الندم والحنين إلى ذلك الماضي الذي انتظمت فيه مساعي الجدة وجهودها وحركتها

حياةَ العائلة، وتعتني الرواية بمفردات البيئة والطبيعة في القرية العمانية وتهتم بأبعاد المكان وحدوده وسماته. والرواية حافلة بالقصص الفرعية الكثيرة لزملاء السكن والدراسة أو لأفراد الأسرة وتاريخها في الزواج والعيش والتجارة والتعلم وذكريات الطفولة، وكذلك حافلة بالاسترجاعات المكثفة والعميقة من الماضي عن الجدة وشبابها وتاريخ العائلة وتاريخ المنطقة وتفاصيل ترتبط بالتعليم وتطور الحياة في عمان في الطب والرعاية والتعليم والسفر والاغتراب.

التطبيق على المحاكاة والتمثيل

في خطاب هذه الرواية ثمة قدر كبير من التكثيف والاختزال السردي، ويتضح من الوهلة الأولى أنها فضاء محدود بـ(150) صفحة فقط قالت الكثير وشكلت عالماً ممتداً وثرياً، وشكلت شخصيات بارزة وأنماطاً إنسانية وعوالم على قدر كبير من الوضوح في مخيلة المتلقي كما أنها تبدو شخصيات جديدة ويقل أو يندر ما يشبهها في الرواية العربية في حدود ما نعرف، السؤال الآخر هو كيف قالت وسردت كل هذا وكثفت حيوات طويلة وأزماناً طويلة في فضاء سردي محدود؟ من أي شيء أنتجت التشويق والشجن والشعرية وغيرها من مصادر المتعة والقيم الجمالية؟ في تقديرنا أن وراء كل هذا سرّاً يتمثل في القدرة التمثيلية للخطاب، وهي ما منحته طاقاته البلاغية وقدراته التكثيفية، وجعلت ملامح هذا العالم بارزة ومتجسدة بقوة. وهكذا فإن النقطة الأولى التي يمكن أن نلج منها إلى أبرز سمات سرد هذه الرواية هو ما يمكن وصفه بتمثيل الأفكار.

وهكذا نجد أن الفكرة يمكن أن تُطرح بصورة مباشرة بأن يقولها الخطاب أو يعلنها صريحة، فإذا أراد مثلاً أن يقول أو يبلغ رسالة مفادها أن الجدة في رواية نارنجة هي العنصر المنتظم لحياة الأسرة والمانح لاستقرارها وسعادتها وتجذر أفرادها في الوجود وهي مَن يمنحهم الشعور بأنهم يملكون كل شيء حتى الزمن، فلن يكون هناك المزيد على التصريح بكل هذا على لسان (زهور) دون أي مناورة أو التفاف على الكلام، بمعنى أن الراوي المشارك أو صاحبة الصوت الرئيس، وهي في الرواية شخصية الحفيدة زهور الطالبة المبعوثة إلى إنجلترا للدراسة ستصرح بهذه المعاني وتبوح بها وحسب، وقد تعود إليها لتأكيدها في مواقف عديدة، فيتم طرحها على لسانها بإعلان صريح.

لكن خطاب رواية نارنجة جنح إلى كيفية أخرى رآها أكثر فناً لطرح ما لديه من معان وإنتاج دلالة الخطاب السردي عبر حيل سردية أخرى غير المباشرة، وأول هذه الحيل هو ما أطلقنا عليه (تمثيل الأفكار)؛ أي أن الفكرة تتخذ لها إطاراً تمثيلياً جديداً أو تتجسد الفكرة في وسيط أو تتمظهر في حدث أو موقف، فيكون في السرد نموذج بديل ومرحلة توسُّطيّة، واتخاذ مسار التشبيه أو مقاربة الفكرة عبر تشبيهها أو مقارنتها أو ربطها بشيء آخر أو تشبيهها ومقارنتها بحالة أخرى مناظرة أو على قدر كبير من التقارب، وهذا ما نجده في شجرة النارنج مثلاً التي تشكل رمزاً وسيطاً وموازياً في الحضور لحياة الجدة، تزرعها الجدة لتمنح الظل وتصبح حاضنة لأفراد الأسرة وتموت مع موت الجدة أو بعدها بقليل. شجرة النارنج هي الجدة نفسها حين يختار الخطاب السردي هذه السبيل من تمثيل الجدة وتجسيد حضورها في مَثَلٍ أو نموذج مواز وغير مباشر. ويدعم هذا التصوير عنوان الرواية، أو بالأحرى السيرورة اللغوية الكامنة وراء العنونة والمتمثلة في إفراد الشجرة وتوحيدها (نارنجة) والاستغناء عن كلمة شجرة الدالة على النوع للإيحاء بدرجة من القرب بين الكلمتين؛ الجدة ونارنجة، وهو ما يساعد على مزيد من التطابق والتناظر بينهما لفظاً ومعنى. وبدلاً من أن تكون (شجرة النارنج) تصبح (نارنجة) فقط، وكأنها حالة وحيدة وفردية بين الأشجار مثلما هي الجدة حالة وحيدة وفردية بين النساء، إذ التفرد في الجدة أصيل لكونها جدة عذراء؛ أي لم تتزوج ولم تنجب.

كما أن للتمثيل فائدة أخرى هنا وهي جعل الفكرة المجردة متأصلة في وجود مادي يفرض حضوره الفيزيقي على الحواس بما لا يمكن تجاهله أو نسيانه. فالشجرة تصبح جزءاً من حياة الأسرة وجزءاً من مكونات ذاكرة الشخصية/الساردة صاحبة الصوت، فكأنها حين تعود إلى الماضي لا تستطيع تجاهل وجود هذه الشجرة التي كانت ماثلة أمام عينيها ولها أبعادها المادية، وهي كلها عناصر تجعل المتخيل السردي حقيقياً أو مصدَّقاً ومقنعاً للمتلقي، فإذا كانت الشخصية حين تتذكر لا تستطيع نسيان الجدة فهي كذلك تتذكر بشكل طبيعي الشجرة التي كانت تأخذ في بيتهم حيزاً واقترن حضورها بالجدة لكونها زرعتها بدلاً من حقلها الذي لم تحصل عليه ولكونها كانت تعتاد الجلوس في ظلها.

وهذه الطريقة في التمثيل تخرج بالسرد من طرائق التعبير الذاتي إلى النموذج الموضوعي؛ أي جعل المعاني والأفكار والقيم الدلالية ماثلة وحاضرة في شيء آخر خارج الذات، «لقد اقتنع كثير من الكُتَّاب والنقاد منذ عهد فلوبير بأن طرق السرد (الموضوعية) أو (اللاذاتية) أو (المسرحية) من الطبيعي أن تكون أرقى من أية طريقة تسمح بظهور الكاتب المباشر أو من ينوب عنه على مسرح الأحداث في بعض الأحيان»[16]. والمقصود بالمسرحية هنا ليس الانتماء إلى المسرح/الجنس الأدبي بل المقصود بها التجلي في حركة أو حدث أو التجسد في شيء على الساحة أو مسرح الأحداث بعيداً عن الفضفضة والبوح وتناول ما بداخل الإنسان بالتصريح. أي أن الفكرة أو المشاعر التي بداخل الشخص تخرج لتحل وتحضر في جسم على المسرح.

لكن يمكن أن نسأل لماذا اختار الخطاب الروائي شجرة النارنج تحديداً؟ أولاً لأنها تتضمن في الأساس على ما لدى العلامة المطلقة (الشجرة بصفة عامة) من الظل والحماية والنماء والإثمار؛ أي أنها في النهاية شجرة مثل كل الأشجار ستمنح الظل، أما في الجانب الخاص وهو نوع الشجرة؛ فنجد أن النارنجة تبدو على قدر من الالتباس، والخلط والمرارة، فهي ذات هوية ملتبسة قليلاً من حيث نوعها، فليس لثمارها حلاوة البرتقال وأهمية ثمرته، كما أنها في النهاية ليست بلا ثمرة، وهذا بالضبط ما تشبه فيه الجدة شجرة النارنج؛ لأن أولاد هذه الجدة وأحفادها ليسوا لها بالمعنى البيولوجي؛ فهي لم تتزوج من الأساس، فلا تأخذ من الإنجاب حلاوته وحقيقته البيولوجية، وفي الوقت نفسه لا تعدمه تماماً. ومن هنا نكون أمام إحدى أهم الإشكاليات أو المعضلات النفسية التي تطرحها الرواية وجسدتها بشكل ناعم وموضوعي عبر توظيف شجرة النارنج وجعلها وسيطاً رمزياً للجدة.

عبر هذا التوظيف السردي نجد أن شجرة النارنج تنتج أكثر من معنى عبر السيرورة/العملية ذاتها من تمثيل الأفكار والمشاعر والإيحاء بالمعنى دون التصريح به، فلا يمكن تجاهل الظل الذي تنتجه الشجرة. الظل هو الحماية أو الحصانة أو الرحم والوقاية من الخطر، الظل هو حال من الاشتمال على الأسرة واحتضانها، والشجرة هنا متبدلة في أحوال قوتها كما الجدة بالضبط، ولكنها لا تكون دالة في كل الأحوال على الجدة فقط، فهذه الشجرة هي الجدة في أكثر الأحوال أو أغلبها، وبخاصة في

وقت القوة والازدهار، أما حين تشيخ الجدة وتشيخ معها شجرة النارنج؛ فإن الشجرة هنا قد تشير إلى الأحفاد أو بقية الأسرة الذين يتلاشى ظلهم أو حمايتهم ولا يبادلون الجدة عطاءها أو يمنحونها ما منحت سابقاً من الظل، ولهذا وصف خطاب الرواية ظل الشجرة حين جلست فيه الجدة في شيخوختها بالظل الشحيح، ليحدث تبدل في دلالة الشجرة على شخصيات أخرى بدلاً من الجدة؛ لأن الأحفاد لم يزرعوا نارنجة أخرى تمنح ظلاً آخر بخلاف هذا الظل الشحيح، وبالطبع لم تبق الشجرة على حالتها القديمة من الازدهار ومنح المزيد من الظل، بل تبدلت أحوالها هي الأخرى لتنتج وتوحي بهذه الحالة من تنكر الأحفاد للجدة والدلالة على اختلافات الزمن، ولهذا كرر خطاب الرواية الظل الشحيح لتأكيد هذه الصورة من الشح الراهن في مقابل الكرم الذي كان في الماضي لكل من الشجرة والجدة معاً، أو لذاتهما المتحدة، فكل منهما تدل على الآخر أو هي بذاتها الآخر، فالشجرة هي الجدة، والجدة هي الشجرة .

المعنى الآخر الذي ينتجه الخطاب من شجرة النارنج هو ارتباط المرارة في ذاتها بالعطاء لغيرها، فشجرة النارنج دون غيرها من الأشجار ذات ثمرة مرة، ملتبسة قليلاً في هويتها، تمنح الظل والطعم والتحقق، وهي في ذاتها لا تفقد مرارتها، وهذا بالضبط ما يتحقق في شخصية الجدة بنت عامر، التي فقدت عينها وفقدت الزواج والحياة الطبيعية؛ مثل الأخريات من النساء والبنات، وفقدت ملكية البيت والأرض والحقل كما فقدت الأولاد، وبرغم ذلك منحت لكل هؤلاء وجودهم، فربّت الأبناء والأحفاد وزرعت الحقل والبساتين وراعت البيت وفعلت كل شيء فكانت لها الثمرة برغم كل ما بداخلها من المرارة والالتباس.

ثمة معنى آخر مهم ينتج من وضعيات توظيف الخطاب السردي لشجرة النارنج التي ترمز لشخصية الجدة، وهو أريحية التجاهل وتلقائيته، فالبشر يستمتعون بظل الشجرة دون أن يخطر لهم أن يشكروها، الشجرة ليست إنساناً، بل هي شيء مُلْحق بالمكان، دورها الطبيعي لا يستدعي شكرا أو امتنانا وجدير بالتجاهل التلقائي، والطبيعي من البشر هو أن تمنح ثمرتها وظلها، قد تتغذى أو يرويها أحدهم بالماء أو يمنحها سماداً، بالضبط كما قد تأكل الجدة وتتغذى وتشرب قهوتها، كلها ظواهر طبيعية جديرة بالتجاهل ولا تعني الانتماء أبداً، فستظل الشجرة شجرة والإنسان إنساناً

مهما منحته من ظل أو ثمار، لن تكون منه أو يكون منها بالضبط كما الجدة بنت عامر التي تكون في عمق العائلة وتمنح كل شيء دون أن تكون منها، كأنها جنس آخر أو نوع آخر مثل شجرة النارنج. ولهذا فإن مواساة الجيران للأسرة بعد موت الجدة كانت في إطار الثناء على دورهم هم تجاهها وأنهم لم يقصروا معها، وليس لكونها منهم وفقدوها أو أنها جزء طبيعي من الأسرة وواحدة منهم ستغيب للأبد، فالمواساة في ذاتها في جنازة الجدة مازالت توحي بهذا الانبتات أو الانفصال لهذه الجدة عن الأسرة وتوحي بأنها غريبة عنهم.

من الشجرة كذلك يولّد الخطاب السردي أو ينتج معنى مهما يضيفه لشخصية الجدة وهو الثبات، الشجرة بطبيعتها راسخة في المكان والجدة كانت كذلك ثابتة في البيت والقرية تعمل من أجل هذه الأسرة وتمنحهم جميعاً الطاقة للحركة حتى الأب منصور حين يمرض ويكتئب لفقد زوجته الهاربة تصبح هي الوحيدة المانحة للحياة، يتحرك الجميع وهي في مكانها، يموت سلمان، وتموت الثريا زوجته ويسافر منصور ابنهما وابنها بالتربية ويسافر ويغترب الأحفاد في حين تبقى هي راسخة في المكان مثل شجرة النارنج. ويكون الارتحال الوحيد للجدة هو ذاته لشجرة النارنج وذلك عبر الموت، فتموت شجرة النارنج بعد الجدة أو يبدأ جفافها وموتها وعدم قابليتها أو استجابتها لريِّ الآخرين ورعايتهم بعد رعاية الجدة التي زرعتها وكانت قد اعتادت عليها حد الاتحاد الكامل بينهما. فتقترنان في الحياة وفي الموت أو الغياب معاً.

كذلك فكرة (التجاهل وتقصير الأحفاد في حق الجدة) من تلك الأفكار المهمة الممثَّلة في الرواية، ولكنها أصغر، أو يمكن وصفها بأنها فكرة فرعية، لكن القيمة الجمالية في رأينا تتجسد في أن هذه الفكرة تتحول في خطاب الرواية إلى حدث أو ذكرى أو شيء مادي ملموس وهو الظفر الأسود المهمل أو الذي لا تتمكن الحفيدة من تشذيبه أو تقليمه، وتجاهل الأحفاد للجدة يصنع دائماً حالاً من الشجن إزاء ما ضاع أو المفقود والمنتهي ولا يمكن تداركه؛ لأن زمنه قد مضى، ولكن هذه الفكرة الواضحة تأخذ سبيلاً تمثيلياً في تجليها داخل الخطاب السردي بأن تتمظهر في إشكالية تقليم ظفر الجدة المشوه أو الذي يجعل إبهامها مشوهاً وتهمله الحفيدة ولا تجرب قلامة أخرى أو وسيلة أقوى. «*نعم استطالت كلمة التجاهل بلا قلامة أظافر، وبلا طلاء حتى،*

وحين أختنق داخل منامتي الطويلة في سريري الضيق، في الليلة الثلجية، فإنما أختنق بالندم، أختنق من التجاهل، من الغفلة، من التغافل»[17].

نجد كذلك – ومن البداية – أن مشاعر الألم تتشكل وتتجسد بقوة عبر هذا الظفر، وهنا يكون الخطاب قادرا على إنتاج المشاعر العميقة وتجسيدها في التفاصيل الصغيرة أو تلك التي تبدو هيِّنة أو عابرة وقد تبدو مما لا يستحق الكثير من التركيز عليها، ولكن هذا الاستخدام أو القدرة على استيلاد المعاني منها إنما يثبت خلاف ذلك تماماً، بأن هذه التفاصيل العابرة غاية في العمق والأهمية وقد تكون هي جوهر المشكلة أو العقدة والمنبع الأساسي للألم والإحساس العميق بالندم وعدم القدرة على رد الجميل لهذه الجدة التي منحت حياة كاملة دون أن يمنحوها أهون حقوقها من العناية والاهتمام.

التخلي عن الحبكة التقليدية وخلخلة الزمن أو تجاوز التعاقب الزمني

ونلاحظ كذلك أن هذا النسق التمثيلي يبرز تطور الشخصية الروائية وتحولاتها بشكل متدرج، وأنه كان وسيطاً مثالياً لإبراز تكوينها النفسي العميق وإشكالاتها أو مصادر الألم والمعاناة داخلها، وهو ما أنتج نوعاً جديداً من الحبكة البديلة، المتمثلة في التوتر وتصاعد الأحداث، ووصولها إلى ذروة نفسية أقرب إلى العقدة أو الإشكالية العميقة التي يكون منها البدء في البحث عن حل، ولكنها عقدة غير تقليدية. ويتضح هذا في قول الساردة: «*لقد ذهبتُ. لقد ذهبَتْ. لا يمكن تغيير شيء، فما خطته يد القضاء قد خطته، «وكل دموعك وتوسلاتك لا تمحو خطا واحداً»، لقد ذهبتُ، لم أبتسم، ذهبتُ بسطوة الجهل والتجاهل، الغفلة والتغافل، الندم، الندم العاتي، هو ما يجعلني أضْعف من الأوراق الصفراء الخريفية التي تُكَسّرها مكنسة العامل تحت نافذتي*»[18]. فالأحداث والأفعال مرتبة بشكل نفسي يتجاوز الترتيب النمطي القائم على السببية، بل تأخذ شكلاً أقرب إلى التداعي النفسي الحر الذي يقود إلى أزمة نفسية عميقة بشكل متدرج، «فيمكن لنا أن نتقدم خطوة أخرى إلى الطريق المؤدي إلى إضفاء المنطق وإزالة التعاقب الزمني بأن نجعل الشخصيات نقطة البداية بدلاً من الأفعال، وبأن نقوم بصياغة شكلية مناسبة للأدوار التي تتولاها الشخصيات في أي سرد. عندها يصبح بالإمكان تصور منطق للسرد، وهو يبدأ بجرد نظامي للأدوار الرئيسية الممكنة؛ أي تلك القابلة لأن تتولاها شخصية ما في سرد أيا كان»[19]. وهنا نجد أن شخصية الحفيدة

زهور يتم توظيفها لتكون بؤرة الشعور بالندم والأسف على تجاهل الجدة. هي مثال دال على مراجعة ضمير الأسرة لذاته، فيمكن أن نقول إن زهور هي ضمير الأسرة أو ضمير هذا الجيل الجديد من الأحفاد.

هنا كذلك يتجلى هذا النسق البنائي المهيمن من تمثيل الأفكار، فالتحول من القوة إلى الضعف وذهاب الماضي بقوته ووقوف الزمن حائلاً دون استدراك الذات ما كان من التجاهل والتقصير، وخلق حالة من الندم كلها تتجلى في الرمز الذي اعتمد عليه الخطاب السردي أو أنتجه من صورة الأوراق الخريفية التي تُكسِّرها مكنسة عامل النظافة، فالشخصية الرئيسة زهور هنا ترى في هذه الأوراق الخريفية التي سقطت؛ من ماضي أسرتها الدافئة وأيامها الفائتة البريئة والقوية التي سقطت كلها هي الأخرى مثل هذه الأوراق.

ونلاحظ أن بعض هذه المعاني الناعمة أو المتدرجة هي ما تمثل عقدة السرد أو المُشَكِّل لحبكته غير التقليدية، حيث عَبْرَها تتجلى أزمات الشخصية وأعماقها المأزومة والمشحونة بالندم. كما يتجلى شكل من التجديد في الحبكة، وتصبح الصراعات الداخلية وصراع الذات مع الزمن وانفعالاتها هي النمط الجديد من الحبكة التي تتمثل في تحولات الشخصية والمغايرة في قناعاتها وأفكارها وتبدلاتها عبر الزمن، لنكون أمام مظهر جديد للصراع والحبكة وليس الصراع التقليدي مع طرف مناقض أو شخصية ضدية. وفي الدرس الجديد للسرد بعيداً عن أنماط الحبكة التقليدية هناك نوع من النظرة الموسعة لمفهوم الحدث أو الفعل الروائي، «فلابد أن نفهم من (الفعل) ما يزيد عن سلوك الأبطال الذين ينتجون تغييرات ظاهرة في أحوالهم وفُرَصِهم، أو ما يمكن أن يسمى مظهرهم الخارجي. يتضمن الفعل أو الحركة، بهذا المعنى الموسع إلى جانب ذلك التحول الأخلاقي للشخصيات، نموهم وتربيتهم، ودخولهم في تعقيد الوجود الأخلاقي والعاطفي»[20]. فالتغير في قناعة زهور والتحول في نظرتها للجدة هو هنا مصدر الحركة أو جوهر الحدث الروائي الذي يخلق أزمة حقيقية بداخلها. فهل هناك أزمة أو حدث أكبر من تحطم الذات وتكسرها وبلوغ ضعفها حد أن تكون مثل الأوراق الخريفية الجافة تحت مكنسة عامل النظافة؟ وهل من حدث أو حركة أهم من تطور الشخصية في مواقفها وتربيتها وعاطفتها وامتلائها بالندم على هذا النحو؟!

وهكذا عبر إستراتيجية الخطاب السردي التمثيلية تصبح الأوراق الخريفية رمزاً للضعف والسقوط، رمزاً للانهيار والموت والضياع وفوات الأوان أو انتهاء كل فرصة لتدارك ما ضاع، وهذا بالضبط ما تحسه الشخصية حيال جدتها التي ماتت وهي بعيدة عنها مغتربة وكذلك دون أن تنال منهم ما تستحق من اهتمام أو ما يتناسب مع عطائها وهي التي تبدو المانح الأول لحياتهم واستقرارهم. هنا لا يقول الخطاب السردي الكثير ويميل إلى الترميز والتمثيل عبر هذه الأوراق الخريفية التي ترى الشخصية/ زهور فيها مشاعرها حيال ماضيها وماضي أسرتها بكافة التفاصيل.

وربما يكون كذلك أنها ترى في مصير هذه الأوراق الخريفية خلاصة الحياة وعجز الإنسان على تغيير مسار القدر، أو بالأحرى هذه الصورة التمثيلية تؤكد الحقيقة الأبرز والأكثر ألماً وهي عجز الإنسان أمام الزمن فلا يقدر على إيقاف عجلته كما لا يقدر على تدارك ما فاته منه، وفي هذه الحقيقة كل الشجن ومنبع شعرية السرد وبؤرته الجمالية إذا جاز التعبير؛ لأن العبرة دائماً فيما يمكن أن يشكل السرد ويجسّد من مشاعر حقيقية، وبخاصة أن هذه الحالة الشعورية من العجز أمام الزمن هي حالة إنسانية عامة سيندمج فيها المتلقي كذلك وفي الغالب لن ينفلت من أثرها.

وهكذا فإنه يصبح «بالإمكان توسيع مفهوم محاكاة فعل ما ليتجاوز حدود (رواية فعل الحركة)، بالمعنى الضيق للمصطلح، فيشمل روايات تنصبُّ على شخصية أو فكرة، باسم الطبيعة الشمولية للحبكة بالمقارنة مع المقولات المعرفية على نحو أضيق المتعلقة بالحدث، أو الشخصية أو الفكر»[21]. فتتشكل وفق هذا النسق وتلك الإستراتيجية السردية دوائر عدة للصراع وأشكال مختلفة من الحبكة أو ربما الحبكات التي تتحدد في عدد من التعارض والتقاطع أو الصدام والاختلاف والمفارقات وليس في نمط واسع وتقليدي ومهيمن، فيمكن أن يكون هناك نوع من الحبكة القائمة على صراع داخلي أو نوع من التوتر والقلق الذاتي أو الحبكة المؤسَّسة على مرض أو اضطراب نفسي أو حالة شعورية، أو ربما على علاقة خاصة بالزمن أو القدر أو حركة الحياة وتطوراتها وتحولاتها.

من الأنساق الحاكمة لهذا السرد كذلك مقابلة الكمال مع النقص. في شخصية سرور مثلاً تستكشف الراوية حدود الكمال الإنساني والرفاهية في مقابل حياة النقص

والضعف والقسوة لدى الجدة، وتركز في ذلك على الأصابع، لتجعل من هذه التفاصيل الصغيرة في وصف الشخصية/سرور بؤرة لاستيلاد معنى الكمال وإنتاجه ليتموضع بشكل طبيعي في موقع المفارقة مع ما لدى الجدة من النقص أو القصور والضعف. الحياة الكاملة المرفهة أو المنزهة لشخصية صديقتها الباكستانية سرور تقابل وتناقض وتشكل مفارقة مع الحياة الناقصة القاسية للجدة، وتحيل هذه الصديقة بحياتها الكاملة عقل شخصية الساردة أو صاحبة الصوت في السرد وتُرجعها إلى ذكرياتها مع الجدة؛ أي تعيدها إلى نموذج مناقض من الحياة التي عاشتها الجدة، فتستدعي الرفاهية والأصابع الجميلة الأنيقة لهذه الصديقة المعاناة والقسوة والألم والتشوه الذي كان في إبهام الجدة، ليكون المُدْرَك البصري لصاحبة الصوت هو الباعث على التفتيش في الذاكرة ويستدعي الماضي أو ينهضه ويبعثه من مكامنه. ولهذا فإن القيم والأشياء والمعاني في هذا السرد تكتسب قيمتها من تحقق نقيضها أو ضدها، وليس من حضورها في ذاتها، الماضي في مقابل الحاضر، والنقص في مقابل الكمال، والتشوه في مقابل التأنق، والإرادة في مقابل الاستلاب، «لذلك فما هو أساسي في عمليات التمثيل (أي صياغة نصوص مستقلة ومكتفية بذاتها) ليس الحد المعزول في ذاته، بل ارتباطه بما ليس هو، أي نقيضه. أما عكس ذلك؛ فيعني إمكانية بناء عالم خاص بالقيمة في ذاتها، من خلال مضمونها الإيجابي؛ أي إمكانية إسقاط عالم للخير وحده، وعالم للشر وحده، وثالث للعلم وحده، ورابع للجهل وحده، وهذا أمر لا يستقيم؛ لأنه نقيض الإواليات البسيطة للتفكير المنطقي، فخارج سلسلة الترابطات بين الحاضر والغائب لا يمكن قيام أي شيء»[22].

والنقص الذي يتضح بنقيضه هو ما ينتج لديها حالة عاطفية ويخلق موقفاً نفسياً عميقاً يكاد يكون هو المحصلة المهمة في السرد؛ لأن هذا الموقف النفسي هو ثمرة السرد التي نتجت عنه بشكل متدرج. «ما يستحوذ على الاهتمام الآن هو عدم اكتمال الشخصية، وتنوع مستويات الوعي وما تحت الوعي واللاوعي، ونشاط الرغبات غير المتشكلة، وطبيعة المشاعر الناقصة الزائلة. تبدو فكرة الحبكة في هذا السياق في ورطة»[23]. فلا يمكن فصل أو تنحية هذه الأفكار وهذه المشاعر عن تكوين شخصية زهور، بل هي بالأساس المحدد لملامحها والمكون لها. وهذا الشعور العميق بالندم

وكون الذكرى بالنسبة لها مصدرا للألم يعمِّق موقفها من الزمن ونجد أن الاستعادة لبعض الماضي نوافذ للألم والندم، وتبدو مفروضة عليها، فهي حين ترى إصبع صديقتها المتأنقة تعود ذاكرتها مرغمةً إلى إصبع الجدة الذي هو في الأساس منبع للندم وللشعور بالتقصير.

وهكذا تتشكل شخصية زهور على نحو تدريجي من الأفكار التي تتجلى عبرها في نسق من التبادل، فالذكريات والأفعال والحركة تُبرز الفكرة لديها، ثم إن هذه الأفكار هي ما يمنح الشخصية تحققها ووجودها الإنساني النابض والحيوي والأقرب إلى الاكتمال الفني حيث «إن صورة البطل ترتبط ارتباطا محكما بصورة الفكرة ولا يمكن فصلها عنها، إننا نرى البطل في الفكرة ومن خلالها، ونرى الفكرة في البطل ومن خلاله»[24]. ولكن من المهم أن نوضح كون الخطاب لم يتجه مباشرة إلى فكرة الندم أو الصراع مع الزمن أو الشعور بالنقص والعجز حيال الماضي في شخصية زهور، ولكنه جسّد ذلك في أفعال وأحداث صغيرة مثل الاستذكار الذي يكاد يكون فعل إرغام دائم، وكأن ما بداخلها يتفجّر وينفلت من أعماق لاوعيها بمجرد رؤية الصورة المناقضة لهذا الماضي وما فيه من نقص.

وهكذا يكون السرد كذلك قد أوجد المبررات لهذه الاستدعاءات والذكريات. و»لذلك تصور غريماس وأتباعه إمكانية وصف سيرورة تقود من أبسط الأشكال الوجودية للقيم وأكثرها تجريدية إلى مستويات تتميز ببعد تشخيصي مرئي ومتحقق في فعل إنساني مُدْرَج ضمن وضعيات تستوعب هذه القيم وتمنحها وجوداً مخصوصاً. ولقد أطلق على هذه السيرورة (المسار التوليدي)، وهذا المسار دال في الوقت ذاته على ترتيب خطِّي موجه نحو غاية (مآل يتحقق من خلال خطاطة سردية)، وعلى دينامية داخلية تحدد النص (الواقعة) باعتبار تفاعل مستوياته لا باعتبار المضامين الدلالية التي يحملها، فالبنيات الأولية لا تتحدد من حيث وجهها الحقيقي إلا من خلال تجسدها»[25].

فالعبرة ليست في القيم المجردة مثل التجاهل أو الندم ولكن في تشخيصها في فعل أو حركة أو في نموذج إنساني؛ أي أن القيمة الجمالية تتحدد في شخصية زهور التي هي عامل أو المشكل الظاهراتي للقيم والمعاني داخل الخطاب السردي، وأن

الجمال الأدبي يكمن في المسار التوليدي وفي الصيغة التي جعل السرد فيها هذه القيمة مشخصة أو حاضرة بأبعادها الإدراكية والمتجسدة، وفي الربط بين القيمة والمعنى أو الفكرة وبين الوجه المشخص. «فالترابط بين الأصل المجرد والوجه المشخص يتم من خلال هذا المسار الذي يولد من المجرد فعلاً كامناً، ويسقط من خلال المسار السردي ذاتاً مؤهلة للقيام بأفعال، وبعبارة أخرى إننا نشتق من القيمة المجردة (علم) – مثلاً – محمولاً وعاملاً وحالة قابلة للتشخيص: علم ← عَلَّمَ ← عالِم قصة تروي حياة شخص يبحث عن العلم أو يدعو له. يطلق جريماس على هذا العالِم (العامل)، ويعد هذا العامل أو الأشكال التي من خلالها يتخلص الوجود القِيَمِيُّ من صيغته المجردة ليبحث عن غطاء يوحي بنوع من الدفء الحياتي الذي يأتي به التشخيص»[26]. وهكذا فإن السرد عبر النموذج الإنساني ونسق التشخيص يكتسب حيويته وطابعه الدافئ وشكله التمثيلي الذي يقربه من محاكاة الحياة ويبدو على غرارها ومن هنا تكون جماليات التلقي وتجاوز المباشرة في المعالجة.

بمعنى آخر يمكن القول إن الخطاب السردي يتضمن من داخله مبررات الاستدعاء أو العودة إلى الماضي، بأن يصنع رابطاً بين المشهد الآني والمشهد القديم الذي يتم استدعاؤه من الذاكرة، فكأنه يخلق مبرراً لعمل الذاكرة نفسها، ويجعل لها حركة نفسية تأتي من قبيل التعارض بين الآني والماضي. ومن شخصية صديقتها سرور برفاهيتها وتأنقها يبدأ عمل الذاكرة عند زهور وتستدعي ذكرياتها عن الجدة بقسوة حياتها، وليست الفكرة في الأصابع في ذاتها، بل فيما يكمن وراء هذه الأصابع من معاني القسوة والعمل والمعاناة وما كان من الأحفاد من التجاهل للجدة.

وليست المقابلة بين الحاضر/عالم الطالبات المبعوثات وبين الماضي/ عالم الجدة مقصورةً على التأنق وجمال الأظافر، ولكنها تكاد تكون شاملة بين حياتين على طَرَفَيْ النقيض، وإذا تجاوزنا نسق المقابلة في محدوديته هذه وحاولنا رؤيته بصورة أوسع متجسداً في مقابلة حياتين لجيلين أو لأجيال مختلفة تماماً ولحضارتين فستكون الصورة أوضح. في الزواج مثلاً سنجد أن زواج الجدة انتفى تماماً بناء على إرادة الأب فقط من دون أن ترى الفتاة العربية خاطبها وإنما سمعت به فقط، وكانت الغرابة في أن رأته بعد ذلك بعقود وهما في الشيخوخة وبمحض المصادفة، في المقابل تم

زواج كُحْل الطالبة الباكستانية من عمران زميلها برغم رفض الأسرة، فهنا لدينا جيلان متناقضان تماماً، جيل ينتزع حياته واختياراته ويقرر مصيره بإرادته، في مقابل جيل أسبق يقرر له آباؤه كل شيء في وصاية كاملة.

ولسبب انتفاء الزواج هذا لم تكن الجدة جدةً حقيقية، بل هي جدة بالتربية فقط، وفي هذه المسألة في ذاتها مصدر للدهشة؛ لأنه نتج عن هذه الوظيفة السردية لها تحول في المصير يبلغ حد المفارقة؛ فالجدة الحقيقية/البيولوجية (الثريا) لا تصنع مكانتها في الأسرة بالكيفية ذاتها التي تحدث مع الجدة بنت عامر التي تصبح برغم كونها لم تلد ولم تنجب جدة حقيقية أكثر رسوخا من الجدة البيولوجية. هذه المبادلة بين الشخصيتين في ذاتها مصدر من مصادر الغرابة والدهشة في هذه الرواية؛ لأنها جعلت النتائج تأتي بخلاف المقدمات، فمن لم تتزوج ولم تنجب استطاعت أن تكون جدة وتحفر مكانتها ووجودها عميقاً في وجدان أفراد الأسرة وذاكرتهم، في حين أن الأخرى التي تزوجت وأنجبت انزوت ومرضت أو اكتأبت وعجزت عن العطاء.

تحمل الحفيدة بداخلها في غربتها خيبات الجدة وإخفاقاتها وجراحها القديمة، وبالطبع أحلامها التي لم تقدر على تحقيق شيء منها. وبخاصة حلم امتلاك الحقل ومداواة عينها - التي أعطبتها الوصفات الشعبية وأعشابها - عبر طبيب الإرسالية الإنجليزي توماس الذي شاع أنه داوى عين الإمام، فزرع لديها الأمل في قدرته على مداواة عينها حتى تصبح بعينين سليمتين مثل الأخريات ولا يُعيِّرها أحد بالعوراء.

ومن النواتج التمثيلية للخطاب كذلك ما يتجلى في نسيان الحفيدة أن الجدة ماتت، وهذا النسيان دال على فكرة أعمق وراءه، فالسؤال هو: هل بقاء الجدة حية في ذاكرة الحفيدة ونسيانها بأنها ماتت له علاقة بهذه الأحلام غير المكتملة والرغبة في بعثها ولو في خيالها لتستكمل النقص؟ وأن النسيان دليل على الرغبة في تمديد حضورها واستمرارها حية بداخل الحفيدة؟ وهو نتيجة الشعور بالألم والندم إزاء هذه الحياة التي لم تكتمل؟ هل هي الرغبة النفسية العميقة لدى الحفيدة بأن تستبقي الجدة حية بداخلها في نوع من تدارك هذا النقص، أو هو نوع من الإنكار النفسي لموتها وعدم الاستسلام له إما بدافع الندم تجاهها أو رغبة ومحاولة في التغلب على الزمن وإيقاف أثر القدر الذي هو الموت؟! الأمر ربما يمكن وصفه في هذه الحالة بالتمرد

النفسي على موت الجدة بإنكاره. «*وأنا مُغَبَّشة بَعْدُ بضباب ذراعيها المفتوحتين لي، أنسى أنها ماتت، أقوم لأبحث عنها، أدور في الممرات بين الغرف، أسمع جدال زملائي الصينين وصياح زميلتي النيجيرية وهي تمارس الجنس مع طالب كولمبي بدأت تستلطفه مؤخراً، أجد نفسي حافية في المطبخ البارد، لا يتوقف الثلج، أتذكر بأنها ماتت، لا أدور في الممرات*»[27].

هنا لا تنكر فقط زهور موت جدتها ولكنها كذلك تبحث عنها في سكن الطالبات المشترك مع زملائها المغتربين في لندن، فنكون أمام حالة نفسية أقرب لأن تكون مَرَضية، تتمثل في التمرد على الواقع أو ما يعرف بمتلازمة إنكار الواقع، وإن كان يحدث هنا بصورة لاواعية عبر نسيان موت شخصية عزيزة ولو مؤقتاً أو في لحظة ذروة الألم، وحين يصطدم إدراكها بمفردات هذه الحياة الجديدة مع زملاء صينيين وتلك الزميلة النيجيرية الصاخبة في علاقاتها، تبدأ في اكتشاف الواقع وتدرك من جديد حقيقة أن جدتها ماتت. الجميل في هذا المشهد أن هذه الحال الضبابية من الرؤية أو التي هي أقرب لحلم يقظة تكون مصحوبة بذراعي الجدة المفتوحتين لهذه الحفيدة، فكأنها لا تتذكر منها غير حضن مفتوح دائما لها ولأخويها، وكأن هذه الجدة محض حضن دافئ يرحب بهم دائما. وتمثل هذه الحالة من الإنكار والنسيان علامة كاشفة لأعماق نفسية شخصية زهور وقدر ما يسيطر عليها من الخيبة والشعور بالندم، وأن موت الجدة قد يمثل عقابا لها، على نحو ما يمكن من تفسير استقبال الشخصيات لموت الآخر بأنه شكل من العقاب لها، إذ في الموت نوع من الحرمان أو الهجر من الآخر، وهكذا فإن موت الجدة في وعي الحفيدة يأخذ احتمالات تأويلية عديدة كلها تؤدي إلى استجلاء أمثل لحالتها النفسية وكشف أعماقها. إذ إن استجلاء علاقتنا بالموت يمكن أن يأخذ احتمالات تأويلية عديدة[28].

وهكذا نجد في رواية نارنجة المثال العملي على كيفية تخلي السرد عن الحبكة التقليدية والميل إلى نمط جديد يقوم على التطور والتنامي في الشخصية وتغير قناعاتها ويصنع من تحولات الحياة وإشكالاتها النفسية بديلا لهذه الحبكة، ونلاحظ أن الرواية على هذا النحو تحقق عدداً من الإنجازات، ربما يكون أهمها أنها تجسد تجربة إنسانية أقرب لما هو حاصل في الحياة أو في الحقيقة، وتبدو بلا تحولات مفتعلة.

«ويقال اليوم إن رواية دون حبكة أو شخصيات أو أي تنظيم زمني وحدها الأكثر قدرة على الوفاء للتجربة، وهي تجربة بحد ذاتها متشظية وغير متسقة، مما كانت تفعل رواية القرن التاسع عشر التقليدية»[29]. وهذا ما نجده متحققاً في رواية نارنجة بدقة، إذ يبدو السرد وفياً للتجربة الإنسانية، وتبدو تجربة زهور متشظية مفتتة، وكما لو أنها غير متسقة قياسا على الشكل التقليدي؛ لأنها تتخلى عن الارتباط السببي المعلن أو الواضح بين الأحداث، بل هي أقرب إلى انفجارات لاإرادية للذكريات واسترجاعات متدفقة، وأقرب إلى تداعٍ حر لما بالداخل ولما تحمل الشخصية في أعماقها من مشاعر.

يصبح أثر الزمن كذلك مُجَسَّداً ومُمَثَّلاً عبر الأفعال والأحداث، لا يتم التصريح به، بل يُفهم ضمنا من الحدث. فيتحقق فيها التحول من القوة إلى الضعف ومن العطاء والنشاط إلى التعطل وانتظار العطاء من الأحفاد، ويشكل خطاب الرواية حالة الجدة وصورتها هذه عبر عدد من الأفعال التي تعبر عن السلب والنقص أو تلك التي توارت وراء الزمن. ونلاحظ أن الحال الراهنة قُبيل موتها أو في شيخوختها هي التي تدفع إلى استعادة الماضي من سابق نشاطها وعطائها. ومن هذا التضفير والدمج للماضي بالحاضر أو لمشاهد الراهن بشيخوخته وعجزه مع مشاهد الماضي بقوته ونشاطه وعطائه يستمد الخطاب السردي شعريته وتكثيفه، فهو عبر اللقطة الواحدة أو المشهد الواحد أو من المدرك الحِسِّيِّ الواحد – وهو هنا حالة الوهن – يعود إلى القديم ويستعيد مشاهد أخرى. فيكون لدينا أكثر من منجز، أولاً لم يكن هناك فصل أو تفرقة بين الحالتين المتناقضتين من القوة والضعف فتأتي مشاهد النشاط والعطاء في موضع من الرواية ثم مشاهد الضعف والشيخوخة في موضع آخر وحينها يكون عقل المتلقي هو الذي سيجمع بينهما، ولكن الذي مال إليه السرد هنا هو جمعهما في قول سردي واحد اعتمادا على استدعاء النقيض في ذاكرة صاحبة الصوت السردي التي حدثت فيها الإحالة بشكل طبيعي، واستدعى الحدث/الحالة ما يناقضه أو يناقضها ويضادها. ومن هذا الدمج أو غياب الفصل بين الحالتين يكون التكثيف والحركة في الزمن أو التحول بين نقطتين فيه، وكذلك حالة المفارقة التي هي الأخرى شكل من البلاغة اللغوية والشعورية التي تنتج حالة من الشجن، فالمفارقة بين الحالتين في ذاتهما تعدُّ واخزة أو منبهة وموقظة لمشاعر المتلقي، كما يمكن أن نستشعر وراء هذا التركيب وجود

سؤال عن أثر الزمن فينا وقدرته على سلب طاقاتنا وحيواتنا ليمنحنا حياة أخرى غيرها، كلُّها ضعف واحتياج، وهذا كامن بخفاء وراء هذه المفارقة في ذاتها؛ لأنها بطبيعتها موحية، ففكرة الجمع بين شيئين أو حالتين لا يمكن أن تكون بريئة تماما أو مجردة من المعنى الإضافي. الجمع في ذاته للماضي والحاضر أو للقوة والضعف في موضع واحد لا يكفي لتشكيل شعرية السرد، ولابد أن يكون جمعهما معا قادرا على الإيحاء بمعنى جديد بخلاف ما يكمن في كل منهما منفرداً.

عبر المشاهد والأحداث والتفاصيل الحياتية الصغيرة نجد أن الخطاب السردي صور انتهاء الجدة إلى حالة من التعطل، حالة من الخلوّ والفراغ والتجرد، ليست مرتهنة بالشيخوخة فقط، ولكنها كذلك عودة إلى أصل أنها جدة غير حقيقية، وأنها نمط مختلف عن السائد من الشخصيات. «*تشرب القهوة، تشربها للحظتها، غير مثقلة، غير متذكرة، لا تحن إلى شيء، ولا تحلم بشيء، تحت شجرة النارنج الظليلة، قد كبر الأطفال فحجرها فارغ، وكلّت عينها الوحيدة، فيدها فارغة من الإبرة والخيوط والأقمشة، وعجزت ساقاها فانتهت جولاتها في الأصيل بين البيت والبساتين*»[30].

حالة التعطل الراهنة أو بالأحرى الأقرب في الزمن والمتجسدة بقوة في ذاكرة الساردة هي التي تُخفي وراءها حالة مناقضة قديمة من العطاء والنشاط، وقياساً على ما مضى تبدو حالة التناقض والتحول هذه بين قطبيه من القوة إلى الضعف ومن العطاء والاستغناء إلى الاحتياج ومن النشاط إلى التعطل والعجز هي اللافتة لانتباه الساردة/ صاحب الصوت، والصانعة أيضاً لحالة الشجن والحزن لديها وتكشف عما هو راسخ في وجدانها بما يخلق هذا الندم الثقيل.

وتوحي حالة التعطل والإهمال لدى الجدة بسؤال خفي مستمر في إلحاحه على عاطفتها، هو: ماذا فعل لها الأحفاد بشكل خاص في حالتها هذه، لماذا تجاهلوها وتغافلوا عنها؟ لو استمرت حياة الجدة وبالطبع حياة الأسرة على الحالة الأولى نفسها من النشاط والعطاء إلى ما لانهاية ربما لم يكن هناك مبرر من الأساس للتذكر أو للسرد، لكن المخالفة والتبدل هما اللذان نتجا عن حركة الزمن وكشفا عن وعي مختلف بالماضي وعن ضرورة استعادته وتقييده أو تدوينه تحت وطأة الإحساس بالندم التي يشحن بها الخطاب السردي أجواء فضائه، ليتجاوز كونه مجرد فضاءٍ مشحونٍ

بالأحداث فقط إلى أن يكون فضاءً مشحوناً بالأحداث والمشاعر، ونتصور أن الأحداث أو الحركة في ذاتها ليست مجدية للسرد إن لم تكن منتجة أو صانعة لهذه المشاعر وتوحي بها فلن تكون إلا ديكوراً فارغاً لعالم مُصْمَت لن يحرك المتلقي أو يستفز مشاعره. ويدل هذا كذلك على أن المشاعر والأهواء والتوتر أمر لا يقتصر وجوده وتجليه على الشخصيات أو الذوات فقط، بل يتجلى كذلك في الأحداث والأفعال وفي كثير من أشياء الخطاب ووحداته وتمفصلاته. «فإن الإمساك بالآثار العامة باعتبارها (أريجا) للعدة السميو-سردية المدرجة في الخطاب، معناه الاعتراف بطريقة ما أن الأهواء لا تخص الذوات وحدها أو (الذات)، ولكنها ميزة الخطاب في كليته، وأنها تنبعث من بنيات خطابية من خلال (أثر سيميائي) يمكن إسقاطه، إما على الذوات وإما على الموضوعات وإما على اللحام»[31]. فيكون المقياس حينئذ والقيمة الجمالية مرتهنين بالمشاعر والقيم العاطفية والنفسية التي وراء الذكريات والأحداث المستعادة وليس فيها بذاتها. فالذكريات والمواقف والأحداث هي الأخرى معبرة عن تشكيل الأهواء والمشاعر وصناعة التوتر وإنتاجه في الخطاب السردي؛ أي في الأثر السيميائي الناتج عن هذه العلامات.

تتشكل لدى الجدة أو في شخصيتها حالة من الرضا والاستسلام أو التجرد من الضغينة والقدرة على الانتصار على الماضي بمآسيه وأحزانه، ولكن كيف شكل الخطاب السردي هذه الحالة من الرضا وأوحى بها أو جسدها وجعلها جزءاً من السمات النفسية للشخصية؟ هذا هو المهم في تقديرنا، فكما قلنا من البداية المسألة كلها تتصل ببلاغة السرد وبالكيفية التي ينتج بها معانيه، أو في كيفيات القول وتجاوز المباشرة والتصريح إلى التمثيل والإيحاء، بأن تتجسد مشاعر الرضا هذه في أفعال أو أحداث أو لمحات في سلوكها اليومي، فالسرد هنا يلتقط هذه الحالة في أثناء تواريها في مشهد شرب الجدة لقهوتها، تقول: «*تشرب القهوة وحسب، ترد على تحايا الجارات حين يمررن، وتهش الذباب اللجوج، وتقول كلمة أو جملة ما، وتشرب قهوتها بلا إحالات، كأن اللحظة أبد، كأن الماضي لم يوجد قط، كأن مسوغات أبيها لطردها من البيت وشقيقها لم تعد تشغلها، وكأن شباب أخيها وحياته لم يهدرا تحت جدران الطين التي بناها مقابل خمس بيسات للجدار*»[32]. ليرسم السرد عبر هذه اللقطة في شرب القهوة

ملامح شخصية تجردت من آثام الماضي وآثاره ولا تفكر إلا في اللحظة الراهنة بعدما تجردت من المشاعر السلبية وكأنها بلا ذاكرة، أو على الأقل ذاكرتها محايدة لا تدفعها لحقد أو كراهية.

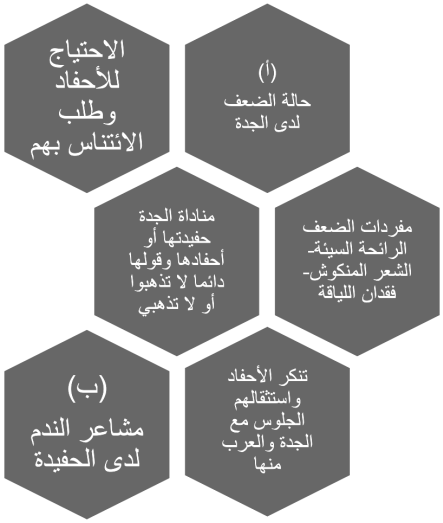
وتتواتر في فضاء الرواية وعبر مساحات معينة هذه السمات النفسية من التخلي والزهد عند الجدة وتلاشي حاجاتها وأحلامها الخاصة في حاجات بقية الأسرة وأحلامهم، فكأنها ذابت أو تحللت فيهم، فيرصد خطاب الرواية إشارة أخرى، عبر المصرّ وهو غطاء للرأس أو شيء من الأردية التي تاقت لها الجدة في شبابها، ثم تحولت تماماً عن هذا التوق وتخلت، «*كانت النساء يسمين الطرحة الملونة الأفريقية غدفة أو ليسُو، ولكنها كانت تسميها مَصَرّ، وقد تاقت وهي صغيرة وأخوها بالكاد يستطيع توفير الطعام لهما، تاقت لمَصَرٍّ ملوّن مثل باقي النساء، تاقت له بشدة، قبل أن تتعلم التخلي عن التوق وأضراره*»[33]. وبالطبع لم يصرح الخطاب بأنها تعلمت هذا التخلي من الحياة العملية التي عاشتها في هذه الأسرة ومن اندماجها وتحللها في تربتهم وتفاصيل حياتهم ورغباتهم، وترك ذلك للمتلقي يمكن أن يفهمه أو يتتبعه بوصفه أثرا للتفاصيل الحياتية الكثيرة التي ينقلها السرد للجدة مع هذه الأسرة ويتابعها المتلقي ويعرفها من الجزء السابق في الخطاب السردي.

والحقيقة أن الخطاب السردي استثمر حضور المصرّ أو (الطرحة) بوصفه علامة ثرية دلالياً ولها القدرة على خلق سياق درامي أنتج معنى الكرامة لدى هذه الجدة واعتزازها بأبيها الفارس حين قالت للتاجر الطامع فيها جنسياً في مقابل منحها الطرحة إنها ابنة عامر وألقت ببضاعته في وجهه، فتتشكل مفارقة هي في ذاتها مصدر آخر للجمال؛ لأن هذا الأب هو نفسه الذي طردها هي وأخاها من بيته بعد تحريض زوجته له، والمفارقة حاضرة كذلك بشكل لغوي في شخصية الأب المكثفة فهو الفارس الذي يروض الخيول الجامحة في حين تروضه زوجته وتحرضه على ابنيه من زوجة أخرى.

تتخذ حال الندم لدى الحفيدة زهور تجاه الجدة موقعاً مركزياً في خطاب هذه الرواية، ولكن المهم هو الكيفية أو بالأحرى الكيفيات التي تجسدت فيها هذه الحالة من الندم، والظاهر في خطاب هذه الرواية أن العجز حيال الزمن هو أول بواعث الندم،

وبخاصة الرغبة في استعادة تلك الأوقات التي كانت تنادي فيها الجدة وتطلب منهم البقاء معها ولكنهم كانوا يغادرونها هرباً وتقززاً من رائحتها في شيخوختها ومرضها، فهنا تتخذ الحالة الشعورية صورة مجسدة عبر مفردات الضعف والاحتياج لدى الجدة؛ مثل رائحتها السيئة ومظهر ظفرها الأسود الذي تكدست تحته القذارات ومن حبات الأرز حول فمها، ومن شعرها الأبيض المنكوش وفقدانها اللياقة، هذه المفردات هي التي شكلت حالة ضعف الجدة وصنعت تبدلاً في موقعها بأن تكون المحتاجة للأحفاد ولعطائهم أو اهتمامهم بعد أن كانت هي المانحة بكل كرم، فهذه الحالة من التبدل في الموقف وخذلان الأحفاد لها هي بؤرة الندم أو هي التي أنتج منها الخطاب السردي مشاعر الندم هذه وجعلها حقيقة مجسدة في عالم أو في مشاهد وصور بدلاً من أن تكون فكرة مجردة تبوح بها الشخصية صاحبة الصوت.

المهم بالنسبة للسرد هو قدرته على أن يجعل المعنى متجسداً في عالم أو في أحداث ومشاهد. فيمكن أن نقول إن السرد ربما بلا وعي أو عبر إكراهات الخطاب الخاصة التي ليس من الضرورة أن يكون المؤلف واعياً بها، تمكَّن من أن يجعل له خطاطة سردية تثمر أو تُنتج هذه الحالة النفسية الثقيلة من مشاعر الندم. ويمكن التعبير عن هذه الخطاطة وفق الرسم الآتي:



من النقطتين (أ) و(ب) نجد الربط المباشر بين الجدة والحفيدة، ومن الضعف للندم؛ فالندم هو في الأساس عاطفة تتموضع في اتجاه هذه الحالة من الضعف والتنكر لها، أي أن الندم عاطفة مؤسسة في حضورها على وجود حالة الضعف. لكن من المهم كذلك أن نعرف أن مشاعر الندم تتأسس على وعي الحفيدة بماضي الجدة وتاريخها الذي أخبرت به الحفيدة في وقت سابق قبل هذا العجز حين كانت الحفيدة طفلة ملتصقة بها. لكن الربط بين النقطتين (أ) و(ب) لم يكن عبر القول أو التصريح وإنما جاء عبر مشاهد وأوصاف وتحديد لصورة الجدة في شيخوختها وضعفها، وهذا هو المهم من الناحية الجمالية والفنية؛ لأنه هو الفارق بين سبيل فني تمثيلي وآخر يبدو مباشراً أو يتخذ نزعة تصريحية أو إعلانية، بأن تبوح صاحبة الصوت بالندم وتذكر أسبابه. هنا توارت حالة الندم خلف الأحداث والمشاهد التي عبرت عنها وخلف رغبة الحفيدة في استعادة الزمن الضائع أو المفقود.

من الأنساق البنائية التي غزلت نسيج هذه الرواية وأحكمت بناءها وأسهمت في إنتاج جمالياتها المفارقة الحضارية بين مجتمعين متباينين في الحرية والرفاهية إلى حد بعيد. فالمقابلات أو المفارقات والتناقض ليس فقط بين ماضي الجدة وحاضرها أو بين القوة والضعف، بل كذلك بين الجدة بقسوة حياتها وصعوبة مجتمعها وخشونة معيشتها وبين الحفيدة وصديقاتها من البنات الأكثر حرية ورفاهية. المقابلة بين مجتمعين هنا تتجلى تمثيلياً عبر المقابلة بين الجدة بأمنيَّتِها وأحلامها الضائعة وبين الأختين سرور وكحل وكل ما لهما من الجمال والتعليم والرفاهية والاختيار والتمرد، وهذه الفجوة بين المجتمعين هي ما تبرِّر كذبة الساردة التي تعترف بها هي نفسها، حين سألتها سرور الباكستانية الجميلة المُرَفَّهة عن جدتها التي تمنت أن تكون فلاحة لها حقل، وأخبرتها الحفيدة بأن الجدة ربما أرادت أن تكون مثل زوجة المعتمد بن عباد، وأعادت عليها قصة يوم الطين المعروفة في الأدب العربي القديم، ثم تعترف الساردة بأنها كذبت على سرور ولم تخبرها بحقيقة حياة جدتها ومعاناتها حتى لا تخدش جمالها، والطريف أن الساردة تبرر هذه الكذبة فيتجلى لدينا الراوي البشري أو ذلك النوع من الراوي الأرضي الذي يبدو بكامل السمات البشرية من الكذب والتدليس والمغايرة في الحكايات أو التلاعب بها لأهداف معينة قد تكون واضحة في

الخطاب أو ربما يصرح بها تماماً، وهذا الراوي البشري هو ما يجعل السرد أكثر نبضاً وحميمية وينفي المنطق الكلاسيكي القائل باكتمال الحكايات وحتمية تصديقها، على أن التصريح بهذه الكذبة من قبل الساردة هو في الأساس يصبّ في دعم نسق الإيهام الكلي للخطاب؛ لأن الساردة التي تعترف بنقائصها وأكاذيبها أحرى بالتصديق والإقناع وأدعى للتعاطف والانحياز من قبل القارئ. تقول: «*مضحكة هذه القصة، لكني لم أشأ خدش براءة سرور، بدت لي كالبورسلين، وجدتي كالجبل*»[34]. ويمكن تلمس مسار آخر في التأويل يبين أن الخطاب الروائي يكرس لوضع الأختين في موضع المقابلة مع الجدة، وذلك عبر استكناه دلالة الاسمين في ذاتها، فسرور اسمها دال على الفرح واللامبالاة ربما، وكحل لا تختلف كثيراً إذ هي علامة من علامات التزين التي تدل على التأنق والجمال والسعادة، فبرغم تنوعهما بين المادي والمعنوي، يبدوان متعاونين في تكريس المعنى ذاته؛ لأنهما للقيمة المعنوية ذاتها، التجمل والسعادة.

والطريف أن الفجوة بين مجتمعين أو جيلين أو شخصيتين هي الأخرى يتم التعبير عنها تمثيلياً عبر هذه الصورة السردية التي تقابل بين (البورسلين والجبل)؛ الجبل بما يختزل من القسوة والوعورة والبعد عن التشذيب والتغيير، وبطبيعته البدائية وغياب التدخل الإنساني الذي ينمّ عن صورة حضارية خاصة بالإنسان، والبورسلين نقيض ذلك تماماً من النظافة والنعومة والتجمُّل.

يعبر خطاب الرواية عن قيم دلالية مركزية أخرى وفق النسق التمثيلي ذاته، وهذه القيمة ربما تكون أكثر صراحة أو مباشرة، ولكن هذا التمثيل لها – عبر صورة قوامها التشبيه تتكرر أكثر من مرة – يخفف من هذه المباشرة والتصريح بأن الجدة كانت هي التي توازن عالم الأسرة، وأن الأسرة انهارت بعد موتها، فيتم تمثيلها عبر حلم ترى فيه زهور جدتها، وحين تسألها الجدة عن أحوالها تخبرها بأن عالمهم انهار بعد أن كانت توازنه على رأسها مثل الحجلة، وهي الوعاء الفخاري الذي كانت الجدة تجلب فيه الماء للبيت في شبابها، وكانت تراها زهور هكذا توازن هذا الإناء. والمهم كذلك من الناحية الجمالية أن كل ما يتم اتخاذه إطاراً تمثيلياً أو كل ما تتجسد فيه القيم من أحداث أو حركة أو مشاهد أو سلوك هو ابن البيئة أو الثقافة العمانية؛ ذلك أن عمل الجدة التي كانت تقوم على حاجات الأسرة وتجلب الماء في الوعاء الفخاري على رأسها جزء

طبيعي من عمل النساء في هذه الثقافة وجزء معتاد من حركتهن وأدوارهن.

هنا يلعب الحلم دوراً مهماً إذ يعطي الحوار بين الحفيدة والجدة طابعاً رمزياً؛ إذ هو في النهاية الرسالة التي تتمنى أن تنقلها زهور للجدة، والحلم بطبيعته لا بدَّ أن يعني شيئاً وراءه؛ لأنه تجاوز ومغايرة لما هو حقيقي إلى الحُلم/ بمعنى التطلع إلى هدف ما، أو لأنه يكشف رغبة دفينة أو خفية لدى الحفيدة تتجاوز مجرد الاتصال مع الجدة واستحضارها بالحُلم إلى ما هو أهم، وهو مضمون الرسالة التي تخبرها بها هنا. ثم إن هذه الرسالة تتحصن بعد ذلك بهذا التشبيه لتحقيق هدفين، أولهما الرمزية الكامنة في جوهر التشبيه، والثاني هو استعادة المشهد القديم الذي كانت الجدة فيه تجلب الماء إلى بيت الأسرة وهي توازن الإناء على رأسها فكأنها كانت توازن عالم الأسرة، ثم هناك دلالة أخرى أكثر تورياً في أعماق البنية السردية عن طبيعة هذا الانهيار الذي أصاب الأسرة بعد وفاة الجدة، أهو نفسي؟ أي معنوي أم أنه يتمثل في تفككها بشكل مادي.. إلى آخره من كافة التداعيات الجديدة التي لحقت بالأسرة ويضمرها السرد أو يلمّح إليها، لتكون الوحدة السردية الواحدة وفق هذا التراكب ذات مستويات دلالية متفاوتة في العمق وعلى قدر كبير من الكثافة، حيث تكتنز بنيةٌ لغوية محدودة – تتمثل في هذا المشهد الحلمي الخاطف والعبارة التي تقولها زهور لجدتها– كمّاً كبيراً من القيم الدلالية كما ذكرنا، مثل ما يعني الحلم في ذاته بوصفه أمنية أو رغبة، ثم مضمون الرسالة وتشبيهها بالإناء القديم، واحتواء العبارة على زمنين متباينين في القوة والضعف والتوازن والانهيار بالنسبة إلى الجدة والأسرة. «*لقد رأيت هذا الحلم من قبل. لقد رأيته في الليلة التي عادت فيها أختي سمية العروس إلى بيتنا. ولكن في تلك المرة حين كانت جدتي تسألني في الحلم: ايش هناك؟ كنت أجيبها: انهار عالمنا اللي كنت توازنينه على رأسك كالجحلة. في تلك الأيام رجعت أختي سمية من شهر العسل في تايلند، وجاءت بحقيبتها إلى بيتنا*»[35].

وانطفاء الأخت الكبرى يعبر عنه كذلك الخطاب السردي لرواية نارنجة بالنسق التمثيلي ذاته، عبر عملية تلقيبها بالدينامو التي تكتنز كثيراً من المعاني الدالة على النشاط والانطلاق ومحبة الحياة والإقبال عليها، ثم يأتي الانطفاء عبر اختفاء اللقب، لتصبح على لسانهم (سُمية) فحسب، بدلا من (سمية الدينامو)، على أن التلقيب في

ذاته وبخاصة في الطفولة يشع حالة مكثفة من الحركة والمشهدية، ومسألة التكثيف هنا مهمة؛ لأنها توفر على الخطاب السردي عناء الانطلاق في عرض تفاصيل كثيرة من هذه الطفولة ويجعل هذا التلقيبُ القيمةَ الدلالية تتفجر من اللقب عبر فعل القراءة واستنطاق مخيلة المتلقي الذي يحاول تصور هذه الطفلة التي يكون مَن حولها مجبرين على تلقيبها بالدينامو، فهي مصدر للحركة الذاتية الكثيرة والمتجددة. ويمنح الخطاب السردي هذا التكثيف المتجسد في اللقب (الدينامو) بعض التفصيل الحياتي عبر بعض الصور الخاطفة؛ مثل مطاردة سمية للحيوانات والطيور واصطيادها والقفز في المكان وأركان البيت والقرية، فتمنح هذا التكثيف نبضاً حياتياً مرتهناً بملامح الحياة الخاصة التي يجسدها الخطاب في قرية عُمانية وحياة طفلة نشيطة بها لا يعكر صفوها شيء في ظل جدة تؤدي كل ما يحتاجون إليه وفي ظل حياة متوازنة ومستقرة.

هنا تصبح سُمية – على هذا النحو من التوظيف السردي – ليست دالة على ذاتها وحسب، وإنما ترمز كذلك إلى ماض ممتد من النشاط وتختزل صورة الأسرة بكاملها في الماضي وقت أن كانت حياتها طبيعية في ظل هذه الجدة التي تبدو كما لو أنها المانح للحياة. إنها دالة بشكل رمزي على حالة الانهيار العام والتبدل من الشيء إلى نقيضه، «*حين كانت ماتزال سمية الدينامو رَقَصَتْ فَرَحًا بخطيبها الوسيم، جلست بجانبه على الكوشة المزينة، فأحسَّتْ بالهناءة قريبة منها حتى تكاد تُلْمَس*»[36]. وتشكل هذه الصيغ ما يسميه غريماس وأتباعه النموذج العاملي الذي يشتغل باعتباره شكلاً تركيبياً أولياً للدلالة؛ أي «أنه يحيل على الصيغة العامة التي تختصر السلوك الإنساني من حيث هو فعل موجه نحو غاية، ويستجيب لمحفزات ويواجه صعوبات ويتلقى مساعدات إلخ. وبعبارة أخرى، يتعلق الأمر بطريقة في توزيع القيم على عوالم متقابلة حيث يصرف الناس سلوكهم ضمن دوائر السلب والإيجاب»[37]. فتتجاوز وضعية سُمية في الدلالة على الفردي إلى ما هو عام من التحول بين القوة والضعف ومن السعادة والفرح إلى الذبول والانهزام.

الجدة العذراء

من الأفكار المركزية في خطاب الرواية مفارقة الجدة العذراء، فالجدة تتضمن معاني تتنافى من الناحية البيولوجية مع العذرية، وتصدير الخطاب لهذا المركب

المتناقض (الجدة العذراء) يجعل وراء الأمر سراً ما أو لغزاً سينكشف مع تنامي الخطاب السردي وأدائه لمهماته في التكشف والإفصاح، وينتفي هذا التناقض أو اللبس الذي يوحى به من البداية تركيب (الجدة العذراء). وتبعاً للنسق التمثيلي للمعاني الذي أشرنا إليه نجد أن القيمة الدلالية الخاصة بالجدة العذراء هي الأخرى يتم أداؤها بشكل تمثيلي عبر مفارقة أخرى فرعية أو جديدة تجعل من الجدة ما يشبه الأرض العذراء أو المساحة التي يشتغل عليها الأحفاد ويستمتعون بها بدلال، نعني المساحة الفارغة في حياتها والمتشكلة من الزوج الغائب أو العريس. هنا نجد طرحاً أكثر تفصيلاً عن أجزاء جسد الجدة مثل الشعر والعين والذراع وغيرها التي بقيت على عذريتها وبعدها عن الرجل الأنيس أو الزوج أو الحبيب، وانفراد الأحفاد بالاستمتاع بخدمات هذا الجسد بالشكل التفصيلي ذاته الذي يعرضه به الخطاب السردي، وهو ما يكرس لمعنى آخر عن احتكار الأحفاد للاستمتاع بالجدة العذراء وأن حياتها كانت مقصورة عليهم في حين أهملها هؤلاء الأحفاد أو لم يستمعوا إلى نداءاتها وطلبها منهم الانتظار معها لبعض الوقت في شيخوختها.

هنا نجد أن مفارقة الجدة العذراء تتضمن في داخلها ثنائية: الزوجِ والأحفادِ، الزوجِ الغائبِ والأحفاد الحاضرين الذين يملؤون عالم الجدة، ولا يمكن فصل هذه الثنائية التي يوحي بها السرد عن معنى آخر مهم وهو اكتفاء الجدة بهؤلاء الأحفاد وتعطيل جسدها وروحها معاً عن الزواج ولو بمجرد التفكير أو الرغبة، فالأحفاد استحوذوا تماماً على هذه الجدة في بنيتها الداخلية والخارجية؛ أي نفسياً وبدنياً. بل يمكن كذلك أن يستشف المتلقي معنى جديداً عن عذوبة هذه الجدة التي كانت خدماتها خالصة للأحفاد، وبخاصة إذا وضع اكتفاء الجدة وانحصارها عليهم في مقابل انشغال الجدة الحقيقية/ البيولوجية الثريا بمشاغل أخرى وانصرافها عن ابنها وإنكاره أحياناً.

فيصبح من القيم الجمالية في السرد أن العذرية تتفرق على الجسد وتتمثل في أشياء أخرى غير المعنى المباشر، وتعني أن الجدة كانت خالصة بكامل أجزائها وتفاصيلها لهؤلاء الأحفاد. «*هاتان الساقان الطويلتان، كم نمنا عليهما أنا وإخوتي، كم تمرجحنا عليهما، وكم احتملتا من قذارات طفولتنا المبكرة، قبل أن تجرنا إلى للتدريب على الحمام كما دربت أبانا من قبل. ساقان طالما اختبأنا خلفهما من سوط أبي وصياح*

أمي، طالما درنا حولهما لنراوغ سوطا أو زجرا، كثيرا ما سقط خطأ على الساقين بدلنا، ساقان لم تعرفا غير هذا الحب، لم يتدفق عطاؤهما لغير الأطفال، لم يشتهيهما رجل ولم يكونا لغيرنا قط[38].

وفق النسق التمثيلي ذاته نجد أن الخطاب السردي عبْرَ هاتين الساقين فقط استطاع أن يجسد قيمة دلالية مؤداها أن الجدة كانت خالصة لهم من دون أي شراكة أخرى، ومن دون أي شيء خاص لذاتها ولمتعتها هي، وهو ما يعبر عن هذا الكم من الإخلاص في تربية الأحفاد وتعطل جسد الجدة بشكل تام من أي شيء آخر غير الأحفاد وخدمتهم، هنا تجسدت الفكرة أو المعنى في مشاهد كثيرة متدرجة في الزمن أو متفاوتة في القِدَم، وكأن هاتين الساقين موضع أو مكان أو مَعْلَم تاريخي وحضاري اقترن به الأحفاد في كافة مراحل عمرهم الأول.

ونجد أن الخطاب السردي في نهاية الفقرة التي تمثل دفقة معنوية أو شعورية جسدتها اللغة قد ركز على غياب الزوج أو الحبيب أو الرجل عموماً واقتصار هذا الجسد – متمثلاً في هاتين الساقين – على الأحفاد فقط. فهل كانت هذه الدفقة المعنوية التي جسدتها الفقرة السردية منفصلة عن مشاعر الندم والذنب ولوم الذات الذي تغرق فيها الساردة/ زهور؟ بالتأكيد الإجابة بالنفي، وهنا تصبح المعاني التي ينتجها الخطاب السردي على أعلى قدر من التشابك أو الارتباط بعضها ببعضها الآخر؛ ذلك أن أي معنى جديد منها أو تفصيلي أو يأتي في كل وحدة سردية جديدة يأتي مرتبطاً بمعنى كليٍّ سابق أو أنتجه الخطاب في بدايته أو يرتبط بقيمة دلالية مركزية، فتبدو شبكة القيم الدلالية على نحو من الترابط والتشابك الكُلِّي الذي يجعل من السرد نسيجاً واحداً متصلاً، على نحو ما نرى هنا مع فكرة الجدة العذراء وتعطل جسد الجدة عن الزواج أو الحب وعودة هذا المعنى إلى معنى الشعور بالندم لدى الحفيدة التي يتركز في وعيها ورؤيتها إخلاص الجدة في مقابل تقصير الأحفاد؛ أي هي وإخوتها.

وهذا التشابك أو الترابط في المعاني أو القيم الدلالية التي ينتجها الخطاب يمثل القيمة الجمالية الأبرز لهذا السرد الروائي؛ لأنه يجعل الرواية كلها بكافة معانيها أو وحداتها السردية حالة شعورية واحدة ومتسقة بعضها مع بعضها الآخر، وذلك لكونها نابعة من ذات واحدة ومن بؤرة شعورية واحدة وأصيلة أو حقيقية وضاغطة على

الذات بقوة، وهي مشاعر الندم الثقيل أو الضاغط لدى شخصية زهور صاحبة الصوت الرئيس في السرد، وهنا يتجلى الانسجام في تكوين شخصية زهور وتصبح كل وحدة فرعية أو كل نقطة في الرواية أو كل فصل إن شئنا التحديد يصبح مكملاً للوحة هذه الشخصية وتشكيل صورتها النفسية المركبة من الندم والشعور بالشجن تجاه جدتها وماضي أسرتها ومساءلة هذا الماضي.

مشهد الجنازة أو تغسيل الجدة وتكفينها هو الآخر من مشاهد تمثيل المعاني أو القيم الدلالية وتحويلها من أفكار مجردة إلى حدث له جانبه الإدراكي الحاضر في الزمن والمكان والمتجسد في مخيلة القارئ عبر الصورة والصوت، وهو من المشاهد التي تركز على فكرة تعطل الجسد وتوظيف علامات الجسد وأعضائه. وكما وقف السرد بشكل تفصيلي مع ساقي الجدة ورصد تحولاتهما في الزمن من عطاء الشباب إلى تعطل الشيخوخة فقد جعل وقفته مع شعر الجدة هذه المرة عبر مشهد تغسيلها وهي ميتة، ليؤكد المعنى نفسه ولكن بصورة مغايرة فيها إضافة جمالية ودلالية أخرى على ما سبق، وليترسخ بدرجة أكبر معنى التحول من القوة إلى الضعف الذي أكدنا عليه في البداية، فشعر الجدة أصبح موجاً أبيض في مشهد موتها وتغسيل جثمانها، وشعر الجدة بصورته هذه يستدعي ما سبق من إهمال الأحفاد له، كما يستدعي كذلك جماله السابق أو صورته القديمة الأجمل التي كانت معطلة عن الزوج واقتصار العطاء على الأحفاد، وهي نفسها الفكرة السابقة ولكن تأتي هذه المرة متجسدة في صورة جديدة ووحدة سردية أخرى ومغايرة تأخذ شكل التأكيد على الحالة النفسية ذاتها وتكشف قدر الاتساق بين وحدات السرد التي تنهض لأداء هدف واحد أو تشكيل معنى كليّ شامل وواحد. «*أختي هي التي تتخيل. أنا رأيتهم يمزقون المَصَرّ عن شعرها المكنون، فتطايرت أمواجه البيضاء في كل مكان، شعرها الذي لم نغسله ولم ندهنه إلا لماماً بعدما عجزت عن غسله وتطييبه. ها قد طيبوه يا جدتي. طيبوه يا ماه بالعود والمسك والكافور، طيبوه كما لم تحلمي أن نفعل في سنيك الأخيرة على الأرض الغدارة، طيبوا موجك الأبيض الذي لم يستظل بظله زوج؛ الولد وولده استظلوا به*»[39].

تكرر هنا حضور أكثر من معنى وتواتر، ولكنه حضور بصورة مغايرة، فما أنتجه السرد من الساقين ينتجه هذه المرة من الشَّعر، كما نرى في غياب الزوج أو التعطل

عن الحب والزواج، وهو ما يؤكد معنى العنوان في هذا الفصل (العذراء) الذي هو في الأساس معنى التعطل عن الزواج في مقابل منح كل شيء أو الاستباحة التامة للأحفاد إن جاز التعبير. ومن مقابلة التعطل والاستباحة التامة تنتج القيمة الجمالية. ولكن هنا كذلك زيادة أخرى أو مصارحة أكبر تكمن في تعبير (الأرض الغدارة) ليتجلى معنى جديد وهو قدر ما لاقت الجدة في حياتها من الغدر، قدر ما قابل به الأحفاد عطاياها من الإهمال، بالإضافة إلى مفارقة أخرى تزيد السرد جمالا مع تكثيفه وهي الكامنة في زينة الموت، فهذا التطييب والتزيين لشعر الجدة بعد موتها هو في الأصل ما كانت تحلم به وهي حية، بل كانت ترجو ما هو أقل منه ولكنه لم يحدث في حياتها، فلا تكون الزينة ولا التطييب إلا في حالة الموت، وهو ما ينتج لدى المتلقي حالة من الشجن والحزن، ويضاعف ويعمِّق لدى الساردة الرئيسة/ زهور مشاعر الندم ويكثفها أو يجعلها في أقصى درجات الحدة والقسوة تجاه ذاتها وإخوتها. فتكون الوحدات السردية مشحونة بأكبر قدر من العاطفة وأعلى درجة من الانحياز والتوتر الشعوري. وربما نستنتج من تحول السرد إلى ضمير المخاطبة عدة معان حول قسوة مشاعر الندم هذه وتركزها في هذه اللحظة لدى الساردة التي أرادت استحضار الجدة وإنهاضها من موتها عبر مخاطبتها بنبرة لوم الذات نفسها التي يشي بها السرد في أجزائه السابقة.

ولا بد للعنصر التمثيلي حتى يتضح ويؤدي دوره من أن يكون ضمن السيرورة القرائية وجزءاً حيوياً فيها، أي لا حضور له إلا عبر القراءة والتأويل والتفسير أو مرحلة رصده ودراسته وتقييمه داخل البنية السردية ونظامها الخاص. «والعنصر التمثيلي لا يؤدي دوره إلا إذا اقتضى مفسراً يصبح هو نفسه علامة، وهكذا إلى ما لانهاية. إن هوية المدلول تتوارى وتنتقل بلا توقف. وأخص خصائص العنصر التمثيلي هي أن يكون نفسه وأن يكون آخر في آنٍ، أن ينتج نفسه بوصفه بنية للإحالة وأن ينشغل عن ذاته. والصفة الملازمة للعنصر التمثيلي هي ألا تكون له صفة ملازمة؛ أي ألا يكون قريباً من ذاته بصفة مطلقة. هكذا فإن ما يتم تمثيله يكون هو نفسه عنصراً تمثيلياً أصلاً»[40].

ولهذا فإن شجرة النارنج بظلها وطبيعتها أو خصائصها وكذلك الظفر أو العقم أو عدم الزواج كلها عناصر تمثيلية لقيم دلالية أو معان ودلالات وراءها، وهي داخلة في نظام اللغة بطبيعته الدائرية، أو بنظامها الإحالي، ولكن السرد يخضعها لنظامه

أو لإستراتيجيته التي تركز على التكثيف العاطفي وعلى العضوية والتلاحم بين هذه القيم الدلالية أو المعاني، بأن تصبح جزءاً من بنية عالم متكامل وجزءاً من بنية ثقافية، بأن يكون العُقم أو العطاء أو الأمومة الملتبسة أو الأمومة الروحية عند هذه الجدة وهي المقابلة أو النقيض للأمومة البيولوجية جزءاً من الحالة الشعورية التي يكرس لها الخطاب السردي الذي يتجه نحو تصوير الثقافة العمانية أو الثقافة الشرقية القائمة على الاحتواء الأسري والتشابك الدائم أو بنية التلازم والترابط والتبعية بين أفراد الأسرة الأصغر وبين بقية الأفراد الأكبر. أي في إطار قيم الإعالة والقوامة الشاملة والاحتواء. فضلاً عن كون الجدة في ظل هذا التشكيل التمثيلي تأخذ موقع المفارقة من الأم البيولوجية التي تصاب بالاكتئاب بعد الولادة وتُنْكِر أبناءها أو تتعامل معهم وفق نمط عكسي يصنع فراغاً كان حتماً على الجدة العذراء/الجدة بنت عامر أن تملأه. بمعنى أن هناك نسقاً من التبادل في الأدوار بين الأم البيولوجية والجدة العذراء يجعل من الأخيرة ذات أدوار مركزية في بنية الحكاية.

نستوعب أن طرح دريدا السابق للتمثيل كان في إطار العمليات اللغوية العامة وليس في إطار السرد تحديداً، ولكن إجراءنا التطبيقي هنا لا يفصل السرد عن جوهره اللغوي أو بالأحرى جوهر تكوينه المؤسَّسِ على اللغة ونظامها وفكرة التمثيل الدلالي ونظام العلامة وتوظيفاتها والعلاقة بين الدال والمدلول. فهي كلها محاولات لاستنطاق السرد وقراءة الخطاب عبر أكثر من زاوية أو نافذة للتأمل لمحاولة استيعاب كافة طاقاته ورصد معطياته ونواتجه الجمالية والدلالية.

خصائص الراوي ومستوى الإدراك في السرد

من مصادر جماليات سرد رواية نارنجة وبلاغتها ملامح الراوي وخصائصه الإدراكية أو موقعه وتأسسه على مستوى من الوعي البشري يتجاوز اليقين الذي يتركَّب ويتلبس بالنماذج الأخرى القديمة للراوي، هذا النموذج الأحدث من الراوي البشري هو الأكثر انطباقاً على سرد ما بعد الحداثة والأكثر تناسباً مع خصائص المتلقي وسماته في الوقت الراهن؛ ذلك لأن الأنماط القديمة من الراوي العليم أو غيره الذي يكون مشبعا باليقين تجاه الحكاية التي يسردها هي أنماط غير واقعية أو منطقية وباتت يشك

فيها المتلقي أو يرفضها من دون جدل ولا يتجاوب معها بالكيفية ذاتها، فضلاً عن أن الراوي البشري الذي يصدق عليه من أخطاء وأوهام النسيان وعدم الدقة ما يصدق على كافة البشر هو الأكثر نبضاً والأقرب نفسياً إلى المتلقي، ويمكن أن يتماهى معه بدرجة أكبر ويحل محله، فلا يمكن من الناحية الطبيعية أن يكون إدراك الطفل للعالم ومفرداته على النحو ذاته من إدراك الرجل البالغ، ولا يمكن كذلك أن يكون وعي الرجل الأمي محدود الثقافة على النحو ذاته من وعي الأكثر ثقافة منه، وبناء عليه فمادام البشر على هذا القدر من التفاوت في الوعي بالعالم وإدراكه، والبشر هم الذين يخبرون بالحكاية ويتشكل العالم في السرد وفق وعيهم فلا يمكن أن يكون كل ما يقولونه يقينياً أو على الدرجة ذاتها من الدقة.

فهذا الراوي الذي ينقل لنا الحكاية في رواية نارنجة – وهو شخصية زهور – مرَّ بمراحل متفاوتة من الوعي، وتمثيل السرد لهذا التفاوت أمر طبيعي وأكثر تطابقاً مع الواقع وطبيعة الحياة والأقرب للمنطق، فلا يمكن أن يكون وعي زهور الطفلة بعالمها ومفرداته هو نفسه وعيها وهي كبيرة مبعوثة للدراسة في لندن، فتأتي ذكرياتها من الطفولة البعيدة بالتحديد والدقة ذاتهما اللذين تأتي بهما ذكرياتها القريبة أو المشاهد الراهنة، والطبيعي أن يكون هناك هذا التفاوت في الوعي والدقة عبر مراحل عمرها المختلفة لتشكل ملامحها بوصفها راويا بالصورة ذاتها التي تتشكل بها ملامحها بوصفها شخصية طبيعية وأحد النماذج البشرية في عالم الرواية، وإن عكس الخطاب السردي لهذه الصورة البشرية للراوي بما فيها من النقص وتفاوت الوعي هو مسألة مهمة وجزء من بلاغة السرد ونواتجه الجمالية ودقة محاكاته للحياة وتفاصيلها الصغيرة الهيّنة، على نحو ما يتحقق في هذا المثال: «*بعد أيام أو بعد ساعات، لا أتذكر، فلا وجود للزمن حين يكون الأمر طفلا، كان شفق الغروب، المغرب صاف في ذهني وليس رائحة متلاشية، مغرب صاف وقوي وواضح كخرز ملون، مغرب تجمع فيه الرجال للصلاة في المسجد، وانهمكت النساء بإعداد العشاء في البيوت، واكتشف الأطفال الجثة*»[41]. فهذه الأحداث البعيدة لم تحدد الساردة إطارها بدقة صارمة ولم تكن قادرة على تحديد الوقت الذي مر على الجثة هل هو بعد أيام أو بعد ساعات، وتعلق على غياب الدقة هي ذاتها، ولكن التعليق هنا يرتبط بلحظة زمنية أخرى هي لحظة الكتابة أو السرد، فهي

أكثر اكتمالاً في وعيها، ولذا علقت على أن الزمن يكون بالنسبة للطفل غائباً أو لا يعني شيئاً مهماً أو كبيراً بالنسبة إليه.

هنا تشكك الراوية في دقة وعيها بزمن الحادثة وقت الطفولة وهل كان اكتشاف الجثة بعد أيام أم ساعات من الحدث السابق أي حدث قتلها، وفي مقابل هذا التشكيك تؤكد دقة إحساسها بالغروب الذي يصبح منغرسا بقوة في وجدانها بلونه ورائحته غير المتلاشية، وبمثل هذا التأكيد للغروب الذي قد يبدو منطقيا رسوخه في وجدان الطفلة نجد دقة أخرى في صورة الغجرية المقتولة ومفردات المشهد وبخاصة عقد الخرز الذي تمنت واحدا مثله وضربتها أمها أو جدتها بسبب هذا التمني أو الرغبة في العقد، والطريف أن هذا المشهد الذي تؤكد فيه وضوح عقد الخرز في وجدانها بجانب جثة الغجرية المقتولة يستدعي مشهداً آخر سابقاً هو الذي تمنت فيه عقدا مثل عقد الغجرية وعاقبتها الجدة أو الأم، وهو يأتي في إطار هذا التشكيك في الدقة والاعتراف بعد التذكر هل كان هذا العقاب من الجدة أو الأم لأنه هو ذاته الوعي الطفولي الذي قد تنغرس فيه أشياء بقوة في حين تصبح أشياء أخرى غائمة وغير واضحة وهذا أمر طبيعي؛ لأن هذين العنصرين المتفاوتين في الإدراك الطفولي يختلفان بقوة من الناحية العاطفية بالنسبة إلى شخصية زهور، فمسألة العقاب مسألة مكروهة ومن السهل طردها أو محاولة نسيانها وحذفها من الذاكرة، في مقابل عقد الخرز الملون الذي تمنته الطفلة وهو شيء تعلقت به وأحبته ومن السهل كذلك احتفاظ الذاكرة به، أي أنه سيكون على النقيض من العنصر السابق وهو العقاب. فيكون بينهما نوع من صراع البقاء داخل الذاكرة الطفولية، وهو ما عبر عنه الخطاب السردي بشكل غير مباشر وبطريقة عملية.

ولهذا فإن الساردة هنا لها ملامح خاصة تجعلها ذات تجلٍ إنسانيٍّ وحضور نابض، وتتحرك في مساحة مميزة من الإدراك الذي يجمع بين الشخصي أو الذاتي وبين الخارجي أو الأوسع والأشمل، «كما في كل ساردي الحكي الداخلي أو حكي الشخص الأول النموذجيين، تخضع الساردة لمحدودية القدرة البشرية العادية (لانسر): هي مقيدة بوجهة النظر (أو زاوية الرؤية) الشخصية والذاتية، كما أنه ليس لديه وسيلة مباشرة أو سلطة على الأحداث التي لم تكن فيها شاهد عيان بصورة شخصية، ولا يمكن لها أن تكون في مكانين في وقت واحد، وليس لديها وسيلة لمعرفة ما يدور في

عقل الشخصيات الأخرى على وجه الدقة»[42]. ويلاحظ كذلك أن هذا النمط من الراوي ارتكز كثيراً على معطيات الذاكرة وطبيعة مادتها بما فيها من انفعالات وتحيزات وعاطفة، فالمادة التي تأتي من الذاكرة هي بالأساس ذات شحنة نفسية وعاطفية وذات ارتباط خاص بالعالم الخارجي.

وهكذا فمن الطبيعي أن تتذكر زهور بدقة عقد الخرز وما يرتبط بالألوان مثل الغروب في حين تتلاشى من الذاكرة التفاصيل المرتبطة بالعقاب والمنع أو الزجر بحسب هذه العاطفة الطفولية وموقفها من الأشياء ومفردات العالم الذي تنقله حين تتحول إلى راوية أو مصدر لرواية الأحداث وإثباتها في متن الخطاب السردي. وبالمثل فإن الرواية وفق هذا النمط من الراوي البشري تعترف بالنقص في الاطلاع أو المعرفة وعدم الإلمام بكافة التفاصيل، وهذا النمط كما ذكرت هو الأحدث من الراوي والأكثر عصرية وتناسباً مع السمت الإدراكي للمتلقي في ثقافتنا الراهنة التي تتأسس على كثير من التشكيك وعدم التسليم التام بما يلقى عليه، تقول الساردة: *«رأيت عقد الخرز منقطعا ومحلولا قرب عنق الغجرية، ولكني لم أجرؤ على التقاطه. لا أعرف متى جاء الناس إلى تلك السكة الخلفية ومتى طردوا الأطفال. هل عنفوهم على كريات الترام والدم؟ هل غضبوا لأنهم تشاغلوا باللعب ولم يخبروا الكبار فورا؟ لا أعرف ولا أتذكر. الذكرى هنا رائحة منتهية، المغرب الصافي يتوقف عند هذا الحد»*[43]. فتجعل لذاتها حدوداً في المعرفة ومن ثَمَّ حدوداً في التذكر وهو ما يجعلها أكثر منطقية وطبيعية.

ويتجلى كذلك لديها تطور السرد والمنظورات الإدراكية أو وجهة النظر من حيث الأبعاد المكانية والزمانية. فلا تتسم الساردة بالثبات أو الجمود في الوعي، بل تتنامى وتتطور عبر الزمن ومع البلوغ، فتتغير المنظورات الإدراكية للسرد تبعاً لتغيرات الساردة أو صاحبة الصوت، «وينطوي تطور سرد ما دائماً على منظورات إدراكية حسية تتضمن الموقع وزاوية النظر وعمق الحقل (كما هو الحال بالنسبة إلى الفيلم)، ويصح الشيء نفسه على الموقع الزمني؛ أي موقع الراوي في علاقته بالشخصيات، وكذلك علاقة الشخصيات بعضها مع البعض الآخر. المهم هو درجة التعقيد الناتجة عن التأليف المتضمن لمنظورات زمنية متعددة. قد يمشي الراوي مع الشخصيات، جاعلاً حاضر السرد منطبقاً مع حاضره هو، وبذلك يقبل القيود وانعدام المعرفة اللذين

يفرضهما عليه منظوره. أو على العكس يمكن أن يتحرك الراوي إلى الأمام أو إلى الخلف، متطلعاً إلى الحاضر من وجهة نظر توقع ماضٍ مستعاد بصفته ذكرى ماضية لمستقبل متوقع»[44]. فمن المهم أن نستوعب ما هو حاصل من الحركة لصاحبة الصوت بين رصد الذات والتعبير عنها وبين رصد الشخصيات الأخرى والتعبير عنهم، وكيف أنها تنفلت مما هو شخصي إلى ما هو عام، وتخرج مما هو متعلق بها أو بشعورها إلى ما هو متعلق بغيرها أو ببقية الشخصيات، وكيف تخرج مما يتصل بالزمن إلى ما يتصل بالمكان وأشيائه ويعمق الحقل الإدراكي أو الصورة والمشهد ويخرجنا من الذاتية المهيمنة بشكل كامل إلى ملامح عالم متكامل أو متجانس الجوانب والأبعاد.

ومن سمات الراوي في سرد هذه الرواية مثل كافة روايات جوخة الحارثي أنها قادرة على ضبط الراوي لديها على مستوى من الوعي يجمع بين التعبير عن الذات/ زهور والتعبير عن الآخر بنوع من المرونة، فهو نمط متميز من الراوي الذي يقع في مساحة متوسطة بين المتكلم والغائب. الراوي لديها هو الراوي المشارك، ولكنه مضبوط على مستوى من الوعي والإدراك والحركة بين الذوات بما يؤشر لطبيعته وجوهره بأنه راوٍ بشري مختفٍ أتيح له الإحاطة بأطراف الحكاية على نحو ما، فيرصدها من زاوية رصد داخلي وتبئير ذاتي. وهكذا «يمكن الحصول على محك ممتاز تقاس به التقنيات السردية المتاحة للقصص من أجل التعبير عن هذه الشفافية الداخلية، بتحليل طرق توصيل كلمات وأفكار الذوات القصصية في سردي الغائب والمتكلم. وهذا هو السبيل الذي اتبعته دوريت كوهن، وهو يتمتع بميزة احترام التوازي بين سرد الغائب وسرد المتكلم ويسمح في الوقت نفسه بالمرونة والابتكار الخارقين اللذين يسمان الرواية الحديثة في هذا المضمار»[45].

ونلاحظ أن الراوي المتكلم أي المتجلي في صيغة الراوي النحوي المشارك أو الحاضر في السرد المتمثل في حديث زهور وصوتها وضمير المتكلم في السرد، نلاحظ أنه يسهم في صنع هذا التشابك والارتباط والتدفق السردي والدمج بين المشهدية والحركة والأحداث، والدمج بين نسق التصريح المباشر ونسق تجسيد الأفكار والمشاعر في شخصيتها أو تلبسها بهذه الذات الصريحة. فالذات هي الواضحة هنا ومشاعرها كذلك ومواقفها النفسية أيضاً واضحة، ولكنها أيضاً غير منفصلة عن الأحداث أو

منعزلة عما يصير من حركة ومشاهد وذكريات. ليكون في هذا السرد دمج بين التشكُّل الصريح للذات ولمشاعرها وبين الغيرية أو الأفعال والأحداث التي تقع خارج الذات أو تتشكل في العالم الخارجي، «التقنية الرئيسة المستخدمة على جانبي الخط الفاصل بين الصنفين الكبيرين للقصص السردي هي السرد المباشر للأفكار والمشاعر، سواء أنسبها الراوي إلى آخر قصصي أم إليه هو نفسه. إذا كان (سرد الذات) في رواية المتكلم يعدُّ خطأ سرداً واضحاً بذاته بحجة أنه يشبه ذاكرة، ليست في الحقيقة إلا قصصية خيالية، فإن الشيء نفسه لا يمكن أن يقال عن (السرد النفسي)؛ أي السرد مطبقاً على نفوس غريبة. يمنحنا هذا وسيلة مميزة لمقاربة المشكلة المعروفة على نطاق واسع والمتعلقة بالراوي كليّ المعرفة»[46]. فنجد أن هناك تنوعاً بين الذكريات الصريحة المباشرة التي تعكس المعنى أو القيمة الدلالية في إطار صراحة الشخصية وبوحها وبين المشاهد المستعادة أو الحاضرة التي تؤكد هذا المعنى وترسخه بشكل غير مباشر وبنوع من التأويل أو إعمال عقل المتلقي ليربط بين الصنفين أو يصنع بينهما تفاعلاً وتكاملاً وظيفياً.

الشخصية السلبية/ زهور العاجزة حيال الجدة والحب

من القيم الدلالية المركزية في الرواية ما اتسمت به شخصية زهور من السلبية حيال الجدة، وعدم الوفاء لها في شيخوختها، وهذه الوحدة الدلالية تأتي في صورتين؛ إحداهما مباشرة عبر التصريح بالندم الثقيل الذي تعيشه ويضغط عليها في الزمن الراهن حيال عدم اكتراثها بنداءات الجدة ومطالباتها بالبقاء وتحديداً العبارة المتكررة (لا تذهبوا)، أما الصورة الثانية والتجلي الآخر لهذه السلبية؛ فهي تلك التي تتحدد في طريقتها في التعامل مع الرجال أي الجنس الآخر، ودورها في الحب واستكانتها لموقع المراقب في علاقة كحل مع حبيبها عمران، فهي تسقط كل مشاعر صديقتها عليها هي من دون أن تكون لها هي مشاعر حقيقية. لنكون أقرب إلى حال من الاستعارة العاطفية تعيشها زهور، وثمة نوع من التضافر بين الصورتين؛ الأولى والثانية؛ إذ تؤكد إحداهما الأخرى، وتؤكدان في الوقت نفسه اتساق الشخصية في بنائها النفسي، فهي دائما لا تبادر أو تتبع الآخر، وفعلها رد فعل على أفعال الآخرين. «*كنت في المصيدة أظن أن فأراً صغيراً سيقضم الشبكة حولي ذات يوم، ويحررني، أي فأر، أي قدر، كانت*

الشبكة تزداد إحكاماً وأنا أنتظر القضمة. قضمة الخلاص. لم أعرف بأني أنا الفأر. لما عرفت كانت أسناني كلها قد سقطت»[47]. تبدو شخصية زهور فريسة للاكتئاب ولهذه السلبية التي تهيمن عليها، وأنها لا تبادر بما يجب فعله وتنتظر حتى يداهمها الوقت غير المناسب، كما نرى في هذا التشبيه التمثيلي الخاص بالمصيدة التي سقطت فيها وتحتاج إلى فأر يقضم خيوطها ويخرجها منها.

بلاغة السرد وجمالياته في سيدات القمر

عرض الرواية وأبرز ملامح عالمها

تقارب رواية سيدات القمر عائلة عمانية عبر أجيال ثلاث في تكثيف وتقاطع مع عائلات وشخصيات أخرى، تركز على جيل الوسط وهو عائلة عزان وبناته الأربع، وتتفرع مع كل واحدة منهن ومع كل شخصية لتمثل كل شخصية حكاية فرعية مهمة، في نمط جديد من رواية الأجيال التي تختلف كلياً في تكثيفها وتركيزها على الجوهر وتقاطعات الشخصيات بعضها مع بعض. تقارب قصص الحب والزواج وحكايات العبيد والطقوس الشعبية وسمات المكان وأبعاده النفسية المختلفة، وعبر حكايات الشخصيات وحديثهم بعضهم مع بعض تتجلى ملامح النسيج الإنساني وقصص شعبية وتراثية وحكايات الماضي وذكرياته عن الذين رحلوا إلى بلاد أخرى أو تغيرت أوضاعهم الاجتماعية، وقصص الولادة والطب والمرض والموت والفقد، وأسرار بعض الشخصيات التي ماتت بشكل غامض على نحو ما نرى في قصة أم عبد الله وهي أم زوج إحدى بنات عزان، ثم تركز على شخصية لندن وهي الحفيدة التي تدرس الطب وتولد في مستشفى الإرسالية وتمثل مرحلة ومحطة جديدة ومختلفة للمجتمع العماني وتطوره عبر الزمن. وفي الرواية عدد كبير من الشخصيات لتمثل كل شخصية منهم قصة أو حكاية فرعية لها أبعادها ومعطياتها الدلالية مثل خالد الذي عاش في القاهرة مع أبيه اللاجئ السياسي حتى سُمِح لهم بالعودة مرة أخرى، وفي الرواية قصص عن الفن والعلم والبحث عن الذات والتحقق عبرهما.

الراوي والأيديولوجيا

يتحقق في خطاب رواية سيدات القمر تقريبا الجماليات ذاتها التي تناولناها في رواية نارنجة وبخاصة النسق التمثيلي وتجسيد الأفكار وتمظهرها في أثرٍ أو حضور مادي وتشخيصي، وكذلك تجاوز المباشرة في تشكيل القيم الدلالية المجردة والتعبير عنها. ولكن في الحقيقة أن رواية سيدات القمر تلفت الانتباه عبر إلحاح آخر وزاوية نظر مختلفة، إذ فيها تبرز محددات الثقافة العمانية وبخاصة المكونات التراثية والتاريخية ومستويات العجائبية والخرافة وما ينتج عن البيئة والطبيعة، وتتشكل فيها بدرجة أكبر الأيديولوجيا ووجهات نظر الشخصيات واختلافاتهم وتطورهم عبر الزمن.

إذ تبدو كل شخصية في رواية سيدات القمر أقرب لأن تكون رمزا لتشكيل أيديولوجي معين أو تمثيلاً لاتجاه ومرحلة مختلفة من مراحل التطور في الحياة العمانية وتمثلاتها الثقافية، وهكذا يكون واضحاً أن الخطاب الروائي قد جعل من الشخصيات رموزاً لقضايا وأفكار واتجاهات وتحولات عديدة تطول الحياة. ونجد أن التنوع في وجهات النظر وزوايا الرؤية هو المدخل الأساسي لعالم الرواية وحالتها. «إن النص يكشف، في إنتاجه تمثيلات أيديولوجية وبشكل متميز حادٍّ ومحكم ومتماسك، المقولات التي أنتجتها هذه التمثيلات. ولربما يكون تعبير (الكشف) تعبيراً مضللاً هنا، إذ لا يعرض كل نص مقولاته الأيديولوجية على السطح؛ إن وضوح هذه المقولات وظهورها يعتمد على صيغ النص الدقيقة التي يعمل عليها وعلى طبيعة هذه المقولات نفسها كذلك»[48].

ويتجلى ذلك البعد الجمالي والدلالي عبر أكثر من شخصية، ربما يكون أولها شخصية خالد الرسام بن عيسى المهاجر الذي عاش فترة خارج عمان. ويتشكل لديه نوع من التمرد على الأبوية وعلى الماضي. يقول: «*الفن يا أسماء أنقذني من صياغة أبي لي وفقا لخيالاته. عيسى المهاجر يا أسماء لم ينس أنه مهاجر، حمل تاريخه كقدره، وعمل بكل دأب على أن يحمل ابنه البكر هذا التاريخ، وأن يكون هذا الابن انتقامه المشهر في وجه الهزيمة والإحباط والغياب القسري عن الوطن الذي خذله*»[49].

نجد هنا أن النموذج الإنساني المصنوع إنما يعبر عن حالة التمرد، والرغبة في مقاومة الثقافة الموروثة؛ التمرد على الأب والعائلة، وعلى ماضي العائلة وماضي

الشخصية. وما قد يكون غاية في الأهمية هو أن هذه الشخصيات أو الأنماط الرمزية والمعبرة عن اتجاهات إنما تمارس نوعاً من التعليق الذي يجعل توجهها أو ما تحمل من أيديولوجيا واضحاً ومكشوفاً إلى حد ما، وهو ما يكرس في المجمل ويمهد لنوع من الصراع بين عديد الاتجاهات أو الأفكار.

وهكذا تتحدد بوضوح في هذه الرواية وجهة النظر والأيديولوجيا، وبخاصة عبر التعليقات الصريحة التي تمارسها الشخصيات على هامش الصوت الرئيس، فهي بقدر كبير من السفور أو الوضوح والتجلي الفكري والأيديولوجي سواء المباشر أو غير المباشر، الصريح المعلن عن انحياز إلى التراث أو إلى الماضي أو إلى الحداثة أو إلى الجمود أو التقليد والأصالة وهكذا إلى آخره من القيم والأفكار والاتجاهات التي عكستها الرواية. «وتتشكل فكرة وجهة النظر قبل أي شيء آخر على صعيد الأيديولوجيا، أي التقييمات، بقدر ما تكون الأيديولوجيا هي النظام الذي يحكم الرؤيا المفهومية للعالم في كل العمل أو جزء منه، وقد تكون تلك رؤيا المؤلف أو الشخصيات»[50]. فتتبلور هذه الأيديولوجيا في الخطاب بما يجعلها تأخذ تشكيلاً مركزياً سواء كانت نابعة من إحدى الشخصيات أو من الرؤية الإجمالية للخطاب، أي يمكن نسبتها للمؤلف.

وفي هذا المقطع نجد وجهة نظر خالد غاية في البروز والوضوح؛ بما يجعله يشكل اتجاهاً أو يجعل من شخصيته نمطاً: «*حين تحررت من العيش في خيال أبي صنعت خيالي الخاص بالفرشاة، أطلقت شَعْرِي ولحيتي ولبست الجينز الممزق وتركت كلية الهندسة من أجل كلية الفنون الجميلة. كنت أرسم أحياناً حتى يغمى عليّ من الإرهاق، وحين أمشي في الشارع أحس أن يدي ناقصة لأنها لا تحمل الفرشاة. كانت الفرشاة جزءا من يدي ينمو معها ويتنفس. عشت في لوحاتي وأصبح الخارج لا يعنيني ولا يكاد يلمسني، فأنا مكتفٍ بخيالي، وطاقتي للرسم كانت جنونية. كنت كالمحموم، أعيش في الأرق والهذيان والتوحد المطلق بالفن*»[51].

ولكن تمرد خالد على أبيه هو تمرد الواعي، المدرك لتاريخ الأب وقيمته ولكنه يريد أن يحقق ذاته ولا يريد أن ينسحق بقوة الدفع التي حركت أباه، ودفعته إلى بعض من معاناة الاغتراب ومشكلاته السياسية وميراثها الثقيل. فهو لم يكن كارهاً أو رافضاً بشكل دائم ولكنه تمرد الواعي الذي يبحث عن ذاته. وذلك ما يتضح حين يخبر

زوجته بقصة والده في الغربة وتفاصيل عيش هذا الأب في القاهرة وتاريخه مع الحرب والنضال ورأيه الرافض للثورة الشيوعية في ظفار وأن حال عُمان ما كان لينصلح بها، فهو يحمل الهم الوطني معه. وأن يأتي السرد في هذا الجزء من وجهة نظر خالد ليخبر عن أبيه وأسرته يعني أنه لم ينفصل تماما عن العائلة ولم يتملص من تاريخه بشكل كامل. بل أسس انطلاقته نحو ذاته وخصوصيته على أساس من الوعي بماضيه وتاريخه وتاريخ أسرته.

وهكذا تبوح الشخصية بتجربتها أو تبدو على قدر من الوعي الشامل بأبعاد تجربتها، ومن هنا يكون الراوي الرئيس في حال استعانته بصوت الشخصية أو بحوارها داخل السرد قد مهَّدَ لمساحة أوسع من الوعي بالذات، وقد عمل على الانتقال من الوعي الغيري إلى الوعي الذاتي، فلا يكون الاعتماد على إضاءة تجربة خالد نابعا من الراوي الخارجي/الصوت الرئيس المنفصل عنه أو الذي يتحدث في كافة أجزاء السرد عن الآخرين، بل إن التبئير الداخلي هنا عبر صوت خالد نفسه يصنع قدرا من الانفعال في تناول التجربة الذاتية ويسهم في تشكيل حالة من التكشّف، ويُمكن للشخصية حينها أن تشعر بقدر من الفوز أو الانتصار وتحقيق الذات، وهي مشاعر ما كان لها أن تتضح لو ظل السرد محافظاً على زاوية الرصد الأولى المستندة إلى الراوي الغيري أو الراوي العليم الذي يرصد الشخصيات بدرجة من الانفصال والانسلال عنها. يقول خالد: «*حين كففت أخيراً عن الحياة في حدود خياله عرفت طعم الحرية. تذوقت كيف يختار المرء الكتب التي يحبها والأصدقاء الذين يحبهم والمدن التي يحبها، وكيف يتحرر حين يكون نفسه وليس مجرد امتداد أو تجسيد لمخيلة شخص آخر، حتى لو كان أباه. شفيت من نوبات الصداع المتكررة، ومن الخوف المرضي من البقاء في مكان مغلق ومظلم، وأدمنت التسكع في شوارع القاهرة، شوارعي التي لم أعرف غيرها، ومع أصدقاء حقيقيين يهتفون في المظاهرات ويرسمون ويحلمون، ويعاكسون، وليس مجرد خيالات شاحبة لأقارب وأجداد أفذاذ، ضبابيتهم تقرنهم بشيء يشبه الملائكة، ولا يمكنني رؤيتهم أو لمسهم*»[52].

فنلاحظ أن خالداً صار نموذجاً عاماً للتمرد على التقليدية ولا أقول الأبوية وحسب، فالأبوية قد تتمثل وتتجسد في الحماية والتوجيه والتعليم ولها أبعاد دلالية

متعددة تتجاوز الوصاية وفرض نمط أو تقليد. وهكذا فإن صراع خالد كان ينصب على البحث عن الذات خارج هذه التقليدية والاستغراق في الماضي بشكل كامل، والانطلاق إلى الخصوصية وهوية جديدة يتكامل فيها الماضي مع المستقبل والموروث مع المبتكر أو الإبداعي.

وليس شخصية خالد فقط التي تعد نمطا أو نموذجا لتجسيد أيديولوجي، بل كثير من شخصيات رواية سيدات القمر وأنماطها تأتي على هذا النحو، وأبرزها بالطبع شخصيات البنات الأخوات، حتى الأم ذاتها هي كذلك نمط ونموذج دال على فكرة أو اتجاه، والأب عزان ونجية معشوقته وحبيبته، والأخيرة تحديداً ربما تكون دالة على اتجاهات عديدة، ربما رومانسية الماضي العربي أو التاريخ العربي القديم بطابعه الرومانسي الحكائي الذاخر بالقصص والحكايات العجائبية والمعتني بالروحية أو تتوافر فيه الجوانب الروحية أكثر من غيره من الشخصيات بوصفه ذا ميراث شعري كبير من ناحية وبوصفه من ناحية أخرى شفاهياً يعتني بالكلمة والحكايات والقصص، ومشحون بكم كبير من قصص الحب العذري، ولهذا فإن حكاية الأب مع نجية كانت حافلة باستعادة النصوص الشعرية القديمة الرومانسية بصفة خاصة. فكل من ميا وأسماء وخولة تدل على اتجاه أو تمثل شكلاً من أشكال النزوع الثقافي ونمطاً لفريق أو فئة من التركيبة الاجتماعية الحاصلة أو المتحققة في النسيج الاجتماعي العُماني في العقود السابقة. حتى لندن الحفيدة أو المنتمية إلى جيل الأحفاد هي كذلك نمط مركزي في هذا الخطاب الروائي؛ لكونها تؤشر إلى الجيل الأكثر تصالحاً مع الآخر وأكثر تصالحاً مع الحياة بشكلها العصري والبرجماتي، ولكنها قد تكون الأكثر انفصالاً عن التراث وانفكاكاً من بعض مكوناته مثل الخرافة والأساطير؛ لكونها طبيبة تميل إلى التفسيرات العلمية للظواهر وبخاصة المرض والموت، وإن ظل فيها المكون الرومانسي شفيفاً ومهيمناً في البنية العميقة للشخصية.

وكل ابنة من البنات هي دالة بالأساس على اتجاه أو نمط، وتمثل نموذجاً لفئة أو جيل، وتخرج عن إطار الذات الفردية في تصورها الدلالي الكُلِّي، وإن كان هذا بالتأكيد لا يتعارض مع كونها تظل على طابعها الفردي والإنساني ولا تفقد شيئاً من خصوصيتها أو طبيعتها النابضة والحيوية، فالشخصية تبدو مصدقة في الإطارين؛

العام والخاص، أو الفردي الذاتي، والجماعي العام، وهو الأمر الدال على قدر التوازن في تركيب الشخصية، فلم يكن تنميطها مشوهاً لها فلم يبلغ حدود الافتعال أو يفقدها سمتها الفردي وتمظهرها الإنساني الطبيعي. وهذا الأمر أقرب لأن يكون شكلاً من المقاربة الدقيقة للشخصية من قبل الخطاب السردي الذي ركز على جوانبها العامة لتوظيفات ترتبط برسالته.

والأمر لا يقتصر في هذا النسق التمثيلي وتشكيل الأيديولوجيا المتقاطعة والمتصارعة على الشخصيات البارزة فقط أو ذات الحضور الكبير، ولكنه يمتد كذلك إلى بعض الشخصيات المحدودة الحضور، وربما تكون محدوديتها مقصودة أو غيابها متعمداً؛ وذلك بناء على طبيعتها أو بالأحرى بناء على الفكرة أو الاتجاه الذي ترمز إليه هذه الشخصية، ومثال ذلك شخصية علي بن خلف العائد من لندن الذي أحبته (ميا) في أول الرواية ثم ظل مجرد حلم قديم انحرفت عنه الحياة بمسارها الواقعي. «*حين رأت ميا علي بن خلف، كان قد أمضى سنوات في لندن للدراسة وعاد بلا شهادة. لكن رؤيته صعقت ميا في الحال. كان طويلاً لدرجة أنه لامس سحابة عجلى مرقت في السماء، ونحيلاً لدرجة أن ميا أرادت أن تسنده من الريح التي حملت السحابة بعيداً. كان نبيلاً.. كان قديساً. لم يكن من هؤلاء البشر العاديين الذين يتعرقون وينامون ويشتمون*»[53]. إن هذه الصورة المثالية شكلًا ومضموناً، أو جسداً وأخلاقاً وفكراً، لتدل على نحو واضح على كونه الحلم الضائع أو النموذج الغائب، أو يدل على كل ما هو مفقود، لذا لم يحضر علي بن خلف في الرواية بشكل آخر أو بصورة أقرب للواقعية أو بنمط يصنع المفارقة ويجعله يهبط من سماء المثالية إلى أرض الواقع في سياق آخر أو في أي مرحلة أخرى من الخطاب السردي.

ونلاحظ فرقاً بَيِّنًا بين المثالين السابقين من نماذج الشخصيات، يتمثل في أن أحدهما تشكل عبر صوت الذات أو حوارها أو كلام الشخصية عن نفسها، في حين تشكل نموذج ميا عبر صوت الراوي العليم، وهكذا تتشكل قيمة جمالية أخرى نابعة من نسق الاقتران بين صوت الراوي وصوت الشخصية في الرواية، «عموماً يشكل هذا الاقتران المدهش بين السرد النفسي والمونولوج المروي أكمل إدماج لأفكار الآخرين وكلماتهم داخل النسيج السردي. يهيمن خطاب الراوي على خطاب الشخصية من

خلال إعارته خطابها صوته، بينما هو يتكيف لنغمة ما قالته الشخصية أو تقوله»[54]. وهذا المثال ما رأيناه مع صوت خالد الرسام الذي كان من المهم أن يكون متحدثاً عن نفسه ومعبراً عن تجربته، في حين جاءت تجربة البنات أو بعض الشخصيات الأخرى متشكلة بمزيج بين النمطين؛ حوار الشخصية وخطابها حين يتخلّى لها الصوت الراوي عن موقعه في مساحة من الخطاب، ثم حديث الراوي نفسه عنها في مساحة أخرى.

وستأتي أمثلة تتحدث فيها ميا أو أسماء تحديداً، وسنلاحظ كيف أن حوار كل شخصية أو حديثها يصبح دالاً على النموذج الذي تمثله والفكرة التي تجسدها، وبخاصة ما يرتبط بأبعادها المحددة لهويتها أو لخصوصية الشخصية، مثل المكون الديني فيها أو العَقَدِي والثقافي، كما سيتضح في شخصية ميا وجانب الاستسلام فيها والتكوين الديني أو الروحي ومحددات هذا الجانب لديها.

لكن من المهم هنا أن نبين أن الإستراتيجية السردية للخطاب بشكلها الإجمالي قامت على التعدد في وجهات النظر والتعدد في المواقف والاتجاهات الأيديولوجية، وأن هذا التعدد هو بالأساس قائم على تقنيات مختلفة في الراوي وتوظيفاته أو أدواره، وأن هذه الإستراتيجية القائمة على التعدد هي المجسد لأشكال الصراع والصدام الناعم في عالم الرواية وشخصياتها، وهي كذلك المشكل لشعرية السرد لكونها تجسيدا لما في الحياة من اختلافات وتنوع ومحاكاة لأشكال الصراع فيها. فتركيب السرد المؤسَّس على التعدد في الشخصيات والأصوات والمعبر عن التحولات لدى الأنماط الإنسانية والشخصيات أكثر من تعبيره عن الموضوع أو عن القضايا، وهو ما يعكس بُعدا تجسيديا أو تمثيليا والانتقال من الفكرة المباشرة إلى التجسد في الشخصية أو في الذات. «إن تركيب السرد نفسه سواء قُدِّم هذا السرد بواسطة المؤلف أو بواسطة الراوي، أو بواسطة إحدى الشخصيات، يجب أن يكون التركيب مغايرا تماما لما هو عليه في الروايات ذات الطبيعة المونولوجية. إن ذلك الموقف الذي ينطلق منه القص أو يستند إليه التصوير، أو يصدر عنه الإخبار، هذه المواقف يجب أن تكون قد تحددت في ضوء الموقف من هذا العالم الجديد – عالم الذوات subjects المتساوية الحقوق، لا عالم الموضوعات objects. والكلمة التي تَقُصّ وتصوّر وتخبر يجب أن تعالج علاقة

ما جديدة تجاه مادتها»[55]. فتتشكل في رواية سيدات القمر ذوات متعددة أقرب للتساوي في الحقوق، فيكون لكل من السيد والعبد أو التابع وجهات النظر الخاصة والمشكلة للهوية الفكرية، كما جسد الخطاب عبر النماذج التي قارب بها هذه الثنائية، فنجد هذا واضحا في شخصية سنجر العبد الذي رحل إلى الكويت وأصبح سيدا، وعكس الخطاب عبره وجهة نظر ذات متمردة تبحث عن تحققها وخصوصيتها وتمثل نموذجا للانفلات من كل أشكال الرق والاستغلال، وهي الفكرة التي قد تكون عامة أو مطلقة وتتجاوز كذلك مجرد الحالة الفردية إلى كل حالات التحرر بما فيها التحرر من الاستعمار والتحرر من الجهل أو التحرر من العجز والتحرر من البادية والريف والرغبة في المدينة كما سيتجسد هذا في نماذج أخرى. وجسَّدَ السرد وعبَّر كذلك عن ثنائية الأنا والآخر المسيحي أو الغازي أو التبشيري أو الوافد على الأمة مستعيناً ومرتكزاً في قوته وسلطته بالطب وقوة الإرساليات المدعومة بأشكال عديدة من الدعم.

وقد تتشكل شعرية السرد من تعارض هذه الذوات وبخاصة في حال قربها أو كونها نابعة من إطار واحد، فالبنات الثلاث برغم كونهن من ثقافة واحدة كان التنوع والتفاوت سمةً مركزية لهن، وكذلك الأمر بالنسبة لظريفة وابنها، فبرغم كونهما ينتميان للفصيل أو الفريق المستعبد أو ينطويان تحت لواء العبودية وأشكال الاستغلال الماضوي أو القديم فإن الابن كان مبايناً لأمه ومتمرداً عليها، وفي حين مثَّلتْ هي وجسدت حالة الاستكانة والخنوع والانضواء تحت عائلة التاجر سليمان فإن الابن لم يرض بهذا أبداً، وكان مشحوناً بالرفض والتمرد، وهي على النقيض مشحونة بالتعلق والرضا والاستسلام، وربما تتجاوز كل ذلك إلى الانتماء إلى عائلة التاجر.

على أن هذا التشكيل السردي القائم على التنويع في تقنيات الراوي وأنماطه واتخاذ وضعيات متعددة منه، يمكن أن نتلمس فيه شكلاً مغايراً أو نمطاً فيه قدر كبير من التجديد والتجريب، ولكنه تجريب ناعم ومتدرج، وهو القائم على الراوي الإنساني الذي يبدو متخفياً، وهو في تخفيه يقترب من الراوي العليم/ الخارجي، ولكن سماته وخصائصه الإدراكية تبين كونه إنسانياً أو ذا منظور إنساني، بمعنى أنه يتلبس بحال من الاجتهاد وجمع المعرفة ويبدو في حال من التحري والبحث والاستقصاء، ولا يعني تخفيه أنه ذو مرجعية ماورائية. ويحدد مانفريد أنماط السارد كذلك على أساس من

«التجلي والإخفاء overtness and covertness لتمييز صوت السارد مضيفاً لها ما يلزم لها من القيمة أو التدرج، إذ يمكن أن يكون الساردون متوارين أو ظاهرين بدرجات متفاوتة. يتميز السارد المتواري بصوت غير مميز أو محدد بصورة كبيرة، وعلى الرغم من أننا لم نتعرف حتى الآن السرد المتواري بوصفه ظاهرة، فإنه يمكننا أن نتأمل كيف يبدو ذلك ممكناً عن طريق عكس تعريفنا للظهور، فيمكننا أن نقول إن السارد المتواري يجب أن يكون غير واضح أو جلي أو غير مميز. السارد الذي يتوارى في الخلفية ربما يُموِّه نفسه ويلوذ في الاختفاء»[56]. فيكون التخفي شكلًا من أشكال الإرادة أو جزءاً من إستراتيجية الخطاب وواحدة من حتمياتها أو متطلباتها ليتحقق عبرها شيء من التوازن والتوازي بين الشخصيات وعدم تغليب طرف من الأطراف على الأخرى.

ولكن ما إستراتيجيات الاختباء؟ بالطبع هو الشخص الذي يحاول ألا يلفت إليه الانتباه، وتبعاً لذلك فالسارد الذي يريد أن يبقى متوارياً ويتجنب الحديث عن نفسه، ويتجنب أيضاً الصوت المرتفع المدهش اللافت للنظر وسيتجنب أيضاً أياً من علامات التعبير التداولية التي سبق ذكرها، وأيضاً يمكنه أن يختبئ خلف شيء ما. وإذا ما فشل كل ذلك فبإمكانه الاختباء خلف شخص ما»[57]. وهكذا فإن السارد في سيدات القمر ليس غريباً تماماً عن العالم الروائي أو يبدو معزولاً ومنفصلاً عنه وجودياً، بل هو عنصر ملتحم لكنه آثر ألا يتحدث عن ذاته أو ألا يكون له تمثيل واضح أو بارز بين الشخصيات لاعتبارات فنية وجمالية ولاعتبارات ترتبط بالقيم الدلالية التي ينتجها الخطاب كذلك. وتخفِّيه يتمثل في نبرة الصوت، ويتمظهر كذلك في اللغة وبعض ميكانيزماتها وأدوات التعبير فيها ويتمثل كذلك في المساحات التي يتخلى فيها عن مكانه لصوت الشخصيات وحوارها حتى تعبر هي عن نفسها بنفسها وتكشف ما بداخلها.

ولكن من المهم كذلك أن نؤكد أن السرد الروائي هنا ليس مجرد انعكاس للأيديولوجيا، بل هو تمثيل جمالي بالأساس، ويركز على القيم الجمالية والطبيعة الجوهرية للأدب. ولهذا فإننا في هذا الاستجلاء لم نكن ننفصل عن رؤية ألتوسير التي ينقلها تيري إيجيلتون وملخصها أن «الفن لا يمكن اختزاله إلى ما هو مجرد إيديولوجية؛ إن له علاقة بالأيديولوجية لكنه ليس مجرد انعكاس لها. إن الأيديولوجيا تدلنا على الطرائق الخيالية التي يختبر الناس بواسطتها العالم الواقعي، وهذا بالضبط ما يفعله الأدب حيث

يشعرنا بأننا نعيش ظروفاً معينة بدلاً من أن يقدم لنا تحليلاً مفهومياً لهذه الظروف. إن الأدب عالق بشبكة الأيديولوجيا، ولكنه يعمل في الوقت نفسه على تبعيد نفسه عنها إلى درجة ندرك فيها المنابع الأيديولوجيا التي يَصْدُرُ عنها»[58]. ولهذا ربما كان من المهم التركيز في هذه المقاربة على الوضعيات الفنية الخاصة للسرد وإستراتيجياته في التشكيل والتعبير وتغيير وضعيات الراوي، وتمثيل الأفكار في شخصيات وأحداث ووحدات تخييلية، فهذا هو المحك الحقيقي في مقاربة الخطابات الأدبية.

التراث والأسطورة في سيدات القمر

في خطاب رواية سيدات القمر تتحقق عدة سمات مهمة أخرى تُشكِّلُ جماليات هذا الخطاب وتبرز تنوع روافده وتشير إلى كونه دالا على التنوع الثقافي وأنه معبر عن الحياة العُمانية بماضيها وحاضرها وتطلعاتها المستقبلية كذلك، أي الحياة العمانية بكافة الطبقات الأركيولوجية فيها، ففي التعبير عن الماضي أو العمق التاريخي للثقافة العمانية مثلا يحضر في السرد الروائي الخطاب الشعري القديم: المتنبي وأبو مسلم البهلاني، وهذا الشعر هو بالأساس دال على التنازع الوجداني لدى الإنسان العماني المرتبط بهذا التراث وبالشعر وبما فيه من أفكار ودال على أن التراث كان في كثير من الأحيان سبيل الإنسان العماني ليفهم الوجود ويفهم ذاته، ولهذه القيمة والأهمية المركزية للتراث وللشعر القديم في إطار هذا السياق الحياتي لم يكن الخطاب الروائي لجوخة الحارثي بقادر على تجاوز الشعر أو الانفلات منه. مثلما لم يكن قادراً على الانفلات من الثقافة الشعبية والحكايات الخرافية وعالم الغيبيات وثقافة القرية.

وتبدو في الخطاب علامات ناعمة دالة على اللهفة والاشتياق لهذا التراث الشعري، وهو ما يدل على الارتباط النفسي العميق والصلة الروحية الحاسمة معه، ومثال ذلك ما نجده في مشهد عودة أسماء إلى بيت أبيها لزيارة أهلها بعد الزواج، «*جاءت أسماء العروس لزيارة أبيها الذي صرعته بعيد عرسها حمى غامضة لا تهدأ حرارتها، حين رآها عزان اتكأ على وسادة وطلب منها أن تقرأ له من ديوان المتنبي، انطلق صوت أسماء خافتا في البداية ثم ازداد حماسة*»[59]:

ليالي بعد الظاعنين شـــكولُ طوال وليل العاشقين طويل

يُبِنَ ليَ البَدْرَ الذي لا أريدُه ويُخْفِـــيْنَ بدرًا ما إليه ســـبيلُ

وما عشت بعد الأحبة سلوة ولكننـــــي للنائـــــبات حمولُ

نجد أن الأبيات الوافدة أو التي يستدعيها الخطاب السردي للمتنبي من التراث تسهم في تشكيل قصة حب عَزان ونجية التي هي أقرب إلى قصة قيس وليلى، وتيمة الموت الغامض للعاشقين أو الحمى التي تصيب العاشقين معروفة في التراث أيضاً، وهناك قصص كثيرة في التراث من هذا النوع. وهكذا فإن قصة الحب في السرد الروائي العُماني تتشكل وفق الخصوصية الثقافية للإنسان العماني وخصوصية الإنسان العربي عموماً وفي إطار من العمق التاريخي والتراثي له، فلا يمكن أن ينفصل الإنسان في ممارساته الحاضرة عما شكله في الماضي أو شكل الأجيال السابقة.

ولكن من المهم أن نشير إلى كون المشهد الروائي يستمد كثيراً من تكثيفه وإشعاعه العاطفي من المعاني المطروحة في النص الشعري القديم، إذ الأبيات تبدو معادلاً موضوعياً لحالة عزان وقدر استغراقه في العشق، وأن تكون الأبيات محيلة على حالة الشخصية فهذا نوع من الاشتباك والتفاعل الجدلي بين النص الوافد والخطاب السردي الذي وظفه أو سخره، ويجعل الشخصية الروائية مطروحة بشكل غير مباشر فيحتاج المتلقي لإعمال عقله ليكمل هذا الإسقاط بين الأبيات وحالة الأب العاشق، ويجعله كذلك ظلاً عَصْرِيّاً للمتنبي/الشخصية التي قالت الأبيات.

ومن العناصر التراثية كذلك كافة ما يتصل بقصة حُبِّ عزان ونجية، فهي كلها تكاد تكون ذات تشكيل تراثي بامتياز، إذ تتجاوز مجرد كونها قصة حب لتأخذ أبعاداً عجائبية فيها نوع من التحدي من المرأة التي تصر على الحصول على حبيبها واختطافه وكأنها جنية، ثم الطريقة التي انتهت بها هذه العلاقة وكيف تم فكها بالسحر أو التعويذة أو الاستعانة بقوة غيبية، ليصبح الحب تركيباً ميتافيزيقياً.

وبشكل عام نجد أن التراث حاضر في علاقة الرجل بالمرأة سواء في الحب أو في الزواج، وأحياناً يتم توظيفه للتعبير عن نمط من التمرد على التبعية الكاملة من المرأة للرجل، وهو ما نجده في اعتراض ميا على وصية الأعرابية لابنتها العروس «*الأعرابية*

توصي العروس بالماء والكحل والاهتمام بالطعام والشراب، قالت ميا ساهمة: (نعم وأن أضحك إذا ضحك وأبكي إذا بكى وأرضى إذا رضى).. تدخلت خولة: (ما بك يا ميا؟ لم تقل الأعرابية ذلك.. تقصد أن تفرحي لفرحه وتحزني لحزنه) ازداد صوت ميا خفوتاً: (ومن يحزن لحزني أنا؟)[60]. لتكون ميا في اعتراضها هنا على هذا النص التراثي معبرة عن انهزامها العاطفي وحزنها لضياع الحب منها، والانتهاء المبكر لقصة حبها لعلي بن خلف العائد من لندن التي وئدت من البداية بالسلطة الأبوية، وظلت حَيَّة فقط في قلب ميا وفي اسم ابنتها الغريب -لندن- الذي أصرت عليه.

ولا يقتصر حضور التراث ومحددات الثقافة والهوية في الشعر العربي القديم أو كتب الأدب العربي، فهذا مكون تراثي بارز أو واضح في تجليه ويمكن أن يكون مباشراً، لكن الأمر يتخطى ذلك إلى الأبعاد الميتافيزيقية والطابع الروحي في الثقافة العمانية، وكذلك بعض أبعادها المؤسسة على الأسطورة والسحر والفولكلور والتداوي الشعبي وعلاقة الإنسان بالموت والغيبيات وغيرها الكثير والحديث عن الجنيات التي تشارك البشر الأماكن ويمكن أن تنتقم وتقتل مثلما سنرى في قصة الموت الغامض لأم عبد الله. وهي من هذه المكونات السردية التي يتم استثمارها وتوظيفها لإنتاج التشويق وإنتاج شكل من الفنتازيا والعجائبية، وتصبح مرتهنة بأحداث مركزية في الخطاب السردي، ونجد أن هناك توظيفاً للأسطورة الشعبية في استجلاء سر موت أم عبد الله، وكيف فتح ذلك مجالات عديدة للاحتمال والتوقع يتحرك فيها عقل المتلقي وتخييله الموازي لتخييل الخطاب. وهكذا يصبح الموت بشكل خاص من الأبواب الواسعة المفتوحة بشكل دائم على هذه المكونات السردية شديدة الخصوصية والمرتهنة بالثقافة أو البيئة.

فكأن هناك دائماً رغبة إنسانية شديدة في الربط بين الأساطير والموت: «*قال الناس في العوافي إن امرأة شابة وقوية مثل أم عبد الله لا يمكن أن تموت خلال يومين أو ثلاثة بلا حمى نفاس، أكدت عنكبوتة أنها حملت من طعام النفساء بانتظام للجنية بقيعة كيلا تؤذيها أو تؤذي المولود، وأقسمت أنها لم تذق منه شيئاً، كانت تترك الطعام كما هو قرب صخرة الجنية وتذهب بدون أن تلتفت، وقال زيد إن المرحومة قلعت شجرة الريحان قبل موتها بقليل ولم تدعه يقوم بهذا بدلاً عنها، وإنها قالت له إن رائحة الريحان*

تجذب الأفاعي، وهي تخاف على عبد الله بعد أن يكبر ويحبو»[61]. فهذه الطقوس التي تخبر بها عنكبوتة عن الطعام الذي تذهب به الخادمة إلى الجنية وتتركه لها من دون أن تأخذ منه شيئاً تجعل الإنسان شريكاً في المكان للجنيات أو تلك الكائنات الخفية، فيحضر في السرد فواعل أو قوى غيبية أخرى لها أدوارها وفعلها الحاسم في حياة البشر. بل الأكثر طرافة وجمالاً أدبياً هو كون الخطاب السردي يؤشر عبر سيرورة سيميائية تقوم على التلميح إلى انفعال أو غضب هذه الجنيات، فلا يمكن أن نغفل عن معطيات جملة النفي في كلام عنكبوتة التي تؤكد أنها لم تمس طعام الجنية أو لم تأخذ منه شيئاً، وهو ما يفتح احتمال أن تكون كاذبة وأن الجوع قد يدفعها للأخذ من هذا الطعام أو الاستيلاء عليه كاملاً، ولهذا ربما غضبت الجنيّة. وهكذا تحتم عليها أن تنفي هذا الاحتمال الذي هو بالتأكيد حاضر في أذهان المستمعين لحوارها، وبالتأكيد هناك علامات خفية حاضرة في السياق الاجتماعي لا تحضر في الخطاب بشكل مباشر أو تتشكل بمادتها اللغوية، وهي كونها عبدة قد تجوع أو قد تطمع وتأخذ من هذا الطعام، وربما يكون اعتداؤها على طعام الجنية نابعاً من درجة من التشكيك لديها في الأسطورة ذاتها وتكذيباً لحضور الجنية أو تشكيكاً على الأقل في كونها تأكل من طعام البشر وتحتاج إليه، ولهذا فإن هذا النفي من قبلها هو تدعيم لقوة الأسطورة وإعلان من طرف المتحدثة في السرد/عنكوبتة أنها لا تؤمن بها تماماً، ولكن برغم ذلك يبقى سر غضب الجنية غامضاً أو على قدر من الإلغاز ويحتاج الأمر إلى تفسيرات أخرى، ولهذا بقيت الحاجة قائمة إلى آراء الأخرين وتفسيراتهم فأشار زيد لكونها اقتلعت شجرة الريحان، وهو الفعل المرتبط هو الآخر بالغيبيات وبغضب هذه الكائنات الخفية.

والأمر نفسه فيما يخص السحر الذي يصبح جزءاً طبيعياً من محددات هذا العالم وتشكيل قسماته، ويصبح مجالا للأسرار والعجائبية ومحركا للسرد في اتجاه استجلاء هذه الألغاز، ويمدد من العالم الروائي ويجعله أكثر اتساعا وانفتاحا على المجهول والغامض، والمهم أنه يصبح سمة عامة وليس مجرد حالة منبوذة أو مرفوضة، بل يكون ملتحماً بالنسيج الاجتماعي والذهنية الجماعية، «*قال زيد إن امرأة مثلها لا يمكن إلا أن تكون مسحورة، وإنه متأكد مما يقول خاصة أنه يشتغل في سقي الضواحي طوال الليل، ويعرف كل أسرار أهل الليل. قال منين إنها كانت امرأة طيبة وفي حالها، وإنها لم تنس*

أن ترسل إليه حلوى بعد ولادتها. قالت أم الشيخ سعيد إن كل إنسان يقدم في أخراه على ما قدم في دنياه، وإن الله يمهل ولا يهمل، فحار الناس فيمن تغمز بكلامها هذا، وسكتت ظريفة»[62]. إن قيمة السحر في هذا التوظيف السردي تكمن بالأساس في الاقتناع به من نسيج إنساني واجتماعي واسع، أي أنه يجد له مجالاً من الحضور والتحقق في الأذهان وإلا فإن حضوره يكون مجرد مجال للسخرية أو التعجب. والطريف في مثل هذه الوحدات السردية المرتهنة بالسحر والخرافة والمكونات العجائبية أنها تأخذ صيغة التضعيف – قيل ويقال أو ربما- في شكل الراوي أو الطابع الإخباري، وذلك لكونها لا تتحدد في مستويات إدراكية حسية، ولأنها تأخذ شكل الشائع الشعبي والموروث القديم الذي لا مجال لنفيه أو تأكيده، وإنما تتمثل كل قوتها في أنها تجد لها مساحة في العقول أو في قناعات عدد من الشخصيات.

والاعتماد على الراوي غير الموثوق به هو شكل من أشكال التجديد والتجريب في هذا الخطاب السردي، وضعف الموثوقية نابع من تعارض الروايات واختلافها حول الحدث الواحد، فتبدو الأصوات مخلخلة لبعضها، أو في حالة من الصراع، وهو ما يشكل في المجمل حالة من الصراع بين العلم والخرافة في جانب، وصراع بين الشخصيات من جانب آخر، والحقيقة أن هذا النمط يمنح الخطاب قدرات أكبر على استنطاق ملكات المتلقي والاستحواذ على تفكيره، ويسهم في جعل النص قابلا لتفسيرات عديدة، «ويعتبر مفهوم الراوي غير الموثوق به من الفئات الأساسية التي لا غنى عنها في التحليل النصي منذ أن قدمه وين سي. بوث أول مرة، في صوغ شهير يقول: «أدعو الراوي موثوقا به حين تتفق أقواله أو أفعاله مع معايير العمل (أي معايير المؤلف الموحى به) وأدعوه غير موثوق به عند اختلافه معه، وهو الذي أصبح التعريف المعتمد للمصطلح»[63].

في الاقتباس السابق من الرواية يظهر نمط الخبر المنقول عبر الصوت الجماعي في الخطاب السردي وبشكل شعبي، وتتجلى سمات هذا النمط من السرد وبخاصة في ظاهرة استقصاء الخبر عبر عدد من الأطراف والأصوات المتفاوتة في وعيها. وتتحقق عبره بنية اللغز وتوظيف الأسطورة الشعبية في إنتاج التشويق وجعل الحكاية مؤطرة بإطار من الغرابة والسر الغامض لموت أم عبد الله. حيث يتم نفي فكرة موتها بحمى

النفاس بحسب وعي الشخصيات أو بحسب منظورهم وإدراكهم، وهنا يعمل الخطاب الروائي على تجسيد الوعي الشعبي ويفيد منه. وينفصل وعي المؤلف أو منشئ الخطاب عن وعي الشخصيات الروائية. فلا يطرح خطاب الرواية وعياً استعلائياً أو يبدو متفوقاً ومتسماً بالإحاطة بسر هذه الميتة، وحين تأتي لحظة التنوير أو كشف اللغز يكون ذلك عبر توظيف شخصية لندن التي هي بالأساس طبيبة وأكثر وعياً أو معرفة بأعراض الأمراض ويمكنها تفسير هذا الموت بشكل طبي.

ونلاحظ أن الخطاب في سرده لمكونات بعينها مثل التاريخي والأسطوري والشعبي والجماعي يهيمن الراوي الخارجي الذي يبدو مساوياً أو موازياً للسرد التاريخي ويتخذ شكلاً مختلفاً من التسلط والحضور والفاعلية، يستمد طاقته وقوته من التركيب اللغوي ومن التعميم ويوحي بالإحاطة التامة بما يحكي، «ويُفترَض أن الساردين الخارجيين للحكي، يمتلكون سلطة الإحاطة العليمة بكل شيء كما لو أن الأمر طبيعي في العالم. وعندما يميل الساردون الخارجيون للحكي إلى الحديث بوضوح فإنهم يتحدثون مباشرة إلى مخاطبيهم، ويستطيعون التعليق بحرية على الأحداث أو الشخصيات أو على سرد القصة نفسه»[64]. وهذا النمط من الراوي أو الصوت هو الذي يتاح له كشف اللغز أو يأتي عبره كشف السر وموضع الغموض وإجلاء الحقيقة الكاملة مثلما نرى في الجزء الذي تنكشف فيه حقيقة مقتل أم عبد الله.

والراوي الجماعي والشعبي أو التاريخي يبدو أنه يهدف في وجهته إلى كل ما هو عام أو مطلق من الأحداث الإطارية، أي التي تجمع الثقافة بشكل عام، ويبدو هذا الراوي قريباً من الرواية الجديدة التي تُضَفِّر الشخصي الذاتي بالجماعي العام، ويبدو قاصداً إلى استقصاء الثقافة الشعبية وبعض مكونات الأنثروبولوجيا، فكأن الخطاب الروائي حينئذ يقصد إلى شيء من التدوين لما هو جماعي أو يعمد إلى تشكيل لوحة تاريخية عامة تتجاوز أبعاد الحكاية الفردية، والحقيقة أن هذه الخلفية التاريخية والثقافية العامة ذات علاقة جدلية وتفاعلية مع القصة الفردية بعناصرها المتغيرة. «*أعلنت النساء عبر الغناء أنهن نقعن الأيدي المحاربة في الماء حتى أفلتت السيوف، ودخل اسم الشيخ منصور خاصة في أكثر من أغنية ظلت النساء تهزج بها في الأفراح وقتا طويلا، أغانٍ تتحدث عن الشجاعة الخارقة للشيخ الذي طار به الخيل الأبيض*

والتصقت يداه بالسيف وأدخلت شجاعته الهلع في قلوب رجال مطلق الوهابي»[65]. هنا تتحد الأغنية مع الأسطورة أو تصبح الأغنية الشعبية وأهازيج النساء هي حاملة الأسطورة ومدونة التاريخ، فتضطلع الأغنية بتدوين التاريخ وتنقل الماضي ولكن ذلك يأتي من منظور انفعالي أو حماسي ومختلف عن التأريخ العلمي أو الموضوعي، وهكذا فإن الخطاب السردي يستمد من حماس الأغنية وطابعها الأسطوري والغرائبي طاقة تضاف إليه وتجعل ملامح العالم الروائي على قدر من الغرابة النابعة من هذه السمات التي أحالت إليها الأغنية الشعبية.

وكأن هذا الخبر التاريخي أراد أن يؤكد خصوصية الثقافة العامة لعُمان والبيئة التي وقعت فيها هذه القصص أو الحكايات، وأراد الخطاب الروائي عبر استثمار مثل هذه الأخبار والوحدات الشعبية والإطارية أن يمنح ذاته نكهة خاصة تتجاوز المشاعر الفردية إلى مشاعر النضال الجماعي.

ونلاحظ أن الراوي في بعض المواضع الأقرب للأسطورة يأخذ شكلا عاما أو أقرب إلى الحكاية الشعبية أو الجماعية ليمنحها نوعا من التأكيد والاستقرار في جانبها الغيبي، بما يكسبها قوة حضور يتناسب مع قوة الأسطورة ومدى فاعليتها في الإطار الاجتماعي، فتكون نافذة أو فاعلة، كما نرى في الحديث عن (القاشعة) التي كانوا يعتقدون أن سليمان مصاب بها، «*غير أن كل صبي ولد بعد سليمان تلقفه الموت رضيعا، فتهامس الناس أن سليمان مصاب بالقاشعة، الداء الذي يؤدي إلى قشع أو قتل إخوته من بعده، فكان أن أخذه أبوه إلى الحكيم المختص، الذي أقعد الصبي أمامه باحثا في عظام جمجمته عن العرق الثائر الذي أدى بشدة ثورانه إلى قتل كل صبي يولد بعده، وحين حدد الحكيم مكان العرق، صاح بأعلى صوته: لقيت القاشعة، وأحمى حديدة على النار وكوى بها رأس سليمان في موضع العرق أو القاشعة حتى خمدت تماما ولم تعد ثانية لقتل إخوانه الذكور، وهكذا عاش للتاجر هلال بكره سليمان وولده الأخير إسحاق، وبنت نحيلة شديدة البياض قضت كل طفولتها منزوية حتى تزوجت من أخوين من أبناء أخوالها طلقاها على التوالي*»[66]. ولا يصبح المكون الشعبي أو الأسطوري مجرد خبر، لكنه يأتي في إطار سيرورة حركية كاملة، وممارسة علاجية ويأتي مركباً تركيباً سببياً، ولهذا نجد أنه حين تمت المعالجة الطقوسية بالكي أو

معالجة العرق الثائر فإن الحدث يتغير وتتبدل عناصر الحكي وتتغير، فيحدث الإنجاب أو استمرار الولد وبقاؤه. وهو الأمر الذي يدعم الإيمان بالمكون الأسطوري ويمنحه شكلاً متكاملاً قد يصدقه المتلقي أو يصنع على الأقل لديه نوعاً من الخلخلة الفكرية، حتى وإن تشكك بأن هذا التراتب قد يكون من قبيل المصادفة وليس الارتباط السببي الحقيقي، وهكذا فإن الخطاب الروائي يكون عبر هذه المكونات العجائبية والوحدات السردية الموروثة الأقرب إلى النمط الأسطوري قد طرح عالماً قابلاً لإنتاج دلالة تتسم بالتخلخل وتتجنب التسلط أو اليقين، ويكون للمتلقي دور كبير ومساحة أوسع في الاستنتاج أو الاقتناع.

الحكاية العجائبية الشعبية

وظف الخطاب السردي لرواية سيدات القمر كذلك قصةَ العنزة مع أولادها حين كانت الأم توصي ولديها بألا يفتحا الباب لأي طارق حتى لا يأكلهما الذئب وكيف خدعها الذئب ونادى ابنيها بالنداء نفسه ففتحا له وأكلهما، فذهبت إلى الحداد وسنت قرونها وذهبت إلى الذئب وشقت بطنه بقرنها وأخرجت ابنيها وعادت بهما إلى البيت[67]. وهي من الحكايات القديمة في التراث العربي الشفاهي يستعين بها الخطاب لترسيخ قيمة الأمومة وطاعة الصغار لأوامر وتوجيهات الكبار. فهذه الحكاية العجائبية لها أبعادها الدلالية المهمة المرتبطة بالأبعاد الدلالية التي يطرحها الخطاب السردي عن الأمومة ودفاع الأم عن أبنائها، بما يشكل صورتها الفدائية وقوتها وحمايتها، وهي صورة تكرس لمعنى اليتم وافتقاد الأم بالنسبة لعبد الله ابن التاجر سليمان الذي ماتت أمه ولم يحظ في الحياة بحمايتها. فكأنه على الرغم من كل حماية أخرى شاعر بالفقد والخسارة.

ولا تقتصر الميتافيزيقا على الموت والميلاد والأساطير والخرافات، لكن قصة الحب أو العشق هي الأخرى كذلك ترتبط بالسماء وتجعل الإنسان خاضعاً لقوة الله ويتجلى في الحب ضعف الإنسان واحتياجه إلى الله وإلى الأقدار. ويصبح الحب متصلاً بحالة من النذر أو الابتهال، وسلوك ميا وسمتها هذا جزء من النمط العربي الراسخ وفي إطار قناعة المسلم. ولكن ما يهمنا هنا هو القيمة الجمالية الناتجة عن كون القصة منفتحة على احتمالات عديدة، وقت الابتهال أو التوسل إلى الله والارتباط بالأقدار.

ذلك لأن دعاء ميا وابتهالها كاشف عن أعماقها أو أحلامها ونوازعها، وهنا ينفتح الأفق السردي على احتمال الاستجابة لها أو معاندتها وإخفاقها، وحين يحدث النقيض في الحالتين تكون المفارقة.

يتجلى في قصة الحب عبر هذا التشكيل قدر العجز لدى الشخصية واحتياجها إلى دعم إلهي وقدرة خارجية، «*وأحلف لك يا ربي إني لا أريده أن يلتفت لي، من أنا؟ بنت لا تعرف غير الخياطة، لست مثقفة كأسماء ولا جميلة كخولة. وأحلف لك يا ربي سأصبر حتى شهر عنه، هل ستدعني بعد الشهر أراه؟ وأحلف لك يا ربي لن يفوتني فرض ولا نفل ولن أحلم بأي شيء يغضبك. وأحلف لك يا ربي لا أريد أن ألمس يده ولا شعره. وأحلف لك يا ربي لا أريد أن أمسح العرق عن جبينه تحت النخلة). وبكت، بكت كثيرا، وحين جاء ولد سليمان التاجر لبيتهم تركت الصلاة ثم عادت إليها بعد العرس، قالت لنفسها إن هذا جزاء يمينها، الله عرف أنها لم تكن صادقة في كل كلمة حلفت بها وعاقبها على خطيئتها*»[68].

تتشكل الشخصية هنا في إطار وعيها الديني وفي إطار حالة من العجز أو الاستسلام، وهذا التشكيل يجعل المتلقي يتعاطف معها أو ينحاز إليها عاطفياً، ويبدو مراقباً لما بداخلها أو أعماقها ومراقباً لعلاقتها الثلاثية المتمثلة في ذاتها وفي حبها وفي علاقتها بالله. ويراقب هذه العلاقة الثلاثية في طابعها الحركي؛ أي غير الساكن، فهي علاقة فيها تفاعل أو شد وجذب. الأول في رغبتها المنكشفة وقسمها بأنها لا تريد أشياء هي بالأساس تريدها بكل قوة أو بالأحرى لا تريد شيئا غيرها، ولكنها نذرت التخلي عنها وأقسمت على رفضها، وقد علم الله بكذبها فعاقبها. هنا نحن أمام لقطة صغيرة لكنها تتسم بالحركية والثراء وليست ساكنة أو ثابتة.

ويحدد يان مانفريد عدداً من العلامات المحددة لسمات هذا النمط من الصوت السردي، فهو صوت يأتي محملا بسماته أو خصائصه الثقافية، يعرفها بعلامات الصوت voice markers من أبرزها التعبيرات الشخصية subjective expressions وهي محددة لنمط السارد أو صاحب الصوت في السرد، وهي علامات «تشير إلى ثقافة السارد ومعتقداته وقناعاته واهتماماته، وقيمه وتوجهاته السياسية والفكرية وموقفه من الناس والأحداث والأشياء. إننا في نص سالنجر[69] لا نحصل فقط على فكرة عن

عمر السارد وخلفيته، ذلك أن خطابه مليء بالأحكام القيمية وعبارات الرقة واللطافة والاستخفاف والتشاؤم»[70].

وهكذا يسيطر على الخطاب السردي نسق من المراوحة بين أنماط عديدة من الأصوات والمتحدثين في السرد، فإذا كان هناك سارد حاضر في النص يستخدم ضمير المتكلم، ونعرف اسمه، وثقافته ومواقفه النفسية والذهنية من حياته ومن الشخصيات الأخرى فإن هناك نمطاً آخر لن نعرف اسمه مطلقاً، ولن يكشف لنا عن مواقفه، « ذلك أنه لن يستخدم ضمير المتكلم بمعنى أنه لن يشير إلى نفسه، ولن يتحدث مباشرة إلى الذي يخاطبه، ولكننا على الرغم من ذلك نعرف جيدا أن هذا السارد قد بدأ بإيضاح جلي للظروف الزمكانية التي حدثت فيها وقائع القصة. ويمتلك الخطاب الروائي الذي يتبع هذا النمط وظيفة وغرضا لذلك أبرز صوتا وظيفيا، وفي الحقيقة يصعب علينا أن نتخيل أن شخصاً ما يتحدث أو يكتب بدون أن يستخدم أسلوباً ما»[71]. بمعنى أن نمط السارد ونوعه أو خصائصه لا تنفصل عن أهداف الخطاب الروائي وبلاغته، والميل إلى نمط دون آخر أو المزج بين نمطين يكون نابعاً من أهداف الخطاب وجزءاً من إستراتيجيته البلاغية ورسالته وقدراته على التوصيل والتأثير.

وهكذا فإننا نجد في هذه الرواية إستراتيجية متميزة للتحول بين أنماط السرد وأصواته، أو للمغايرة بين وضيعات القول، بأن تميل إلى النمط الخارجي أو المحايد في المساحات الأكبر لتوسيع نسيج هذا العالم وللتوازن بين أنماط الشخصية وجعل أي واحد منها بعيداً عن الهيمنة، بأن تكون كلها في حال من الصراع والصدام والاختلاف شبه المتساوي والمتوازي.

ويطلق يان مانفريد على هذا النمط اسم السارد المحايد. وهو يختلف عما كان متداولاً لدينا في النقد الروائي قديماً بالراوي العليم؛ ذلك لأن التحديد والتحييد هنا في الراوي المحايد مرتبط بمدى انحيازه وليس باتساع أفقه المعرفي أو بمستوى إدراكه واستيعابه لكل شيء، ذلك لأنه في الحقيقة لا يمكن أن يكون هناك راوٍ محيط بكل شيء، ثم هو في هذا النمط الجديد يتلاعب بالمتلقي أحياناً أو يدَّعي الجهل أو إخفاء جزء أو يدعي عدم الدراية والاطلاع. والأكثر دقة أن الخطاب الروائي يتمثل مستويات عدة من الوعي والإدراك والمعرفة، ويحتاج إلى التعبير عنها كلها، ويلعب عنصر الزمن

دوراً مهماً في توزيع هذه الأصوات أو أنماط الساردين؛ ذلك أن تقدم صوت على صوت في الحضور داخل فضاء الخطاب السردي قد يسهم في تنامي الوعي الكامل للخطاب أو تغير مساحة الرؤية أو الوضوح، ويسهم في صناعة التشويق، فإذا كانت الأحداث في أول الرواية مثلاً معروضة من منظور سارد يعرف شيئاً معيناً فإنها حين تتغير الرؤية ويتبدل التبئير إلى منظور سارد آخر لديه المعرفة الأوضح سيكون المتلقي قد عرف شيئاً أكثر من الحقيقة أو وصل إلى قناعة مختلفة ومستوى مختلف من التصديق، وتأتي حينئذ لحظة تنوير اللغز أو كشف السر أو موضع الغموض.

ومثال هذا ما نجده متحققاً في قصة موت أم عبد الله التي سبق وتعرضنا لها، وذلك حين يتم عرضها في جزء متقدم من خطاب الرواية بشيء من الإلغاز والغرابة والطابع العجائبي، ويأتي هذا عبر رؤية ظريفة التي رأت أن الأمر فيه انتقام من الجنية التي قتلت الأم بعد ولادتها لابنها؛ لأن الأم خلعت شجرة الريحان خوفاً على ابنها من الثعابين التي تجلبها الشجرة، حين يكبر ويحبو، وفي مساحة أخرى متأخرة من الخطاب نجد القصة تتضح بشكل مختلف ووفق وعي مغاير وتنكشف قصة خيانة الأم لزوجها وترك الأب أمر الخلاص منها وقتلها لأخته التي سممتها. والطريف أن هذا الخط الدرامي الخاص بموت هذه الشخصية يبدو أقرب إلى الطابع البوليسي لأنه يظل منفتحاً على حالات الاستقصاء والبحث من بداية حضوره في الخطاب الروائي وحتى انكشافه في نهايته. وهو ما قد يعد نوعاً من التجريب والتجديد الذي يأخذ مساراً سردياً ناعماً أو بعيداً عن الفجاجة والافتعال.

ومثال ذلك من المكونات الشعبية ما يلحق الولادة واحتفالاتها من طقوس الفداء أو الطقوس التي يقصدون بها تحصين الأطفال من الشرور، وهذه الطقوس أمثلتها كثيرة، لعل أبرزها ما نجد في طقس حلاقة شعر الطفلة الصغيرة لندن بعد أن تكمل أسبوعاً ويتصدق أبوها بوزن شعرها فضة ويذبح شاة ويوزع لحمها على الفقراء. وغيرها الكثير من مثل هذه الطقوس في هذه الرواية وغيرها من الروايات، التي ينتج عنها أكثر من قيمة جمالية، أبرزها أنها تجعل الحدث ملتحماً بالحياة الواقعية أو بالأحرى يصبح حدثاً منسوجاً من مادتها، وتكون له جذور وأعماق ثقافية، ويصبح نابعاً من ذهنية مشحونة بالعادات والتقاليد وملتزمة بها، والسمة الثانية أن مصير

كثير من الشخصيات والأطفال المرتهنين بهذه الطقوس يبقى مفتوحاً على كل غموض وغرابة بناء على كيفيات تطبيق هذه الطقوس أو عدم الدقة فيها، فيظل مصير الطفل معلقاً بإتقان الطقس أو أدائه على النحو المثالي أو عدمه.

التداخل الثقافي وما بعد الكولونيالية

يتجلى في خطاب هذه الراوية امتزاج للوحدات والمكونات التراثية بالأخرى العصرية، وينصهر ويمتزج الجديد بالقديم، والثقافة الأصيلة والأصلية بالثقافة الوافدة أو المكون المحلي مع المكونات الكولونيالية أو علامات الغزو الثقافي وأدواته، والمهم في كل ذلك أن الخطاب السردي يشكل كل هذه التقاطعات بشكل ناعم ومتدرج. وأحياناً ما يتجلى ذلك في عبارة أو جملة واحدة، وربما يتكثف ذلك على سبيل التمثيل في حوار لندن مع صديقتها حنان، وبخاصة في جملتها حين تقول: «*سو وات؟ أنت غبية؟ أنا ملهمته.. ملاكه.. شيطان شعره*»[72]. هنا يمتزج اللسان الإنجليزي أو الثقافة الوافدة واللغة الأخرى مع مكونات الثقافة العربية الراسخة والحاضرة بشكل ناعم وسلس في فكرة شيطان الشعر، وهي أسطورة عربية قديمة من العصر الجاهلي، بأن كل شاعر مبدع كان له شيطان يمده بالشعر. وهي ليست مجرد جملة عابرة أو هيِّنة تدل على قدر ثقتها في تأثير هذه الحبيبة على حبيبها، ولكنها كاشفة عن نمط ثقافي وتكوين خاص للشخصية وطريقة تفكيرها وكيف يمتزج فيها الأصيل والدخيل.

على أن هذا النمط من الشخصيات التي يمتزج فيها الأصيل والدخيل لم تصل إلى حد الاضطراب، وكثير منها كان على قدر من الاستقرار والقدرة على الدمج بين هذه التنويعات بشكل طبيعي، وإن عجز بعضها بالطبع عن التوفيق مثل شخصية أحمد الشاعر الذي تزوجته وطُلِّقت منه قبل الدخلة، ويأتي وصفه على لسان حنان صديقتها على النحو الآتي: «*أحمد؟ الشاعر؟ اللي كل يوم مع واحدة؟ حتى شِعره ثقيل على الروح، أيش صبك عليه؟ حتى شكله ما عارف لنفسه، مرة يطلق لحيته ومرة يحلقها، مرة أشوفه بدشداشة ومرة بالجينز، مرة شعر طويل ومرة صلعة.. مرة مطوع ومرة حداثي*»[73]. فيمكن أن تكون الشخصية على قدر من التشتت أو الالتباس في الهوية وتعيش قدرا من التمزق والتنازع الماهوي لكنها لا تبلغ حدود المرض أو الاضطراب النفسي. فهذا القدر من التشتت يصنع قدراً من التوتر مثل هذه الشخصيات مع ذاتها

ومع الشخصيات الأخرى، وهو ما ينمّي الصراع الناعم ويغذي منابعه التي تتشكل في دوائر صغيرة متفرقة ومتوزعة في الفضاء السردي.

ومن أبرز علامات التداخل بين العربي والغربي ما تجسد بالأساس في تسمية الفتاة بلندن، فالاسم وفق هذا التكوين السردي يقوم على التطلع إلى البعيد، إلى القوى الغربية العجيبة التي اقترن بها حبيب الأم علي بن خلف، ولعل عملها في الطب بعد ذلك وكونها رمزا للطابع العلمي والعقلانية يؤكد هذا الأمر ويدعم هذه السيرورة التأويلية من كونها نمطاً إنسانياً دالاً على التقاطع الثقافي وتداخل ما هو غربي مع الشرقي إلى حد التماهي أو الذوبان شبه التام.

وهناك توظيف مثالي من الخطاب الروائي لبعض العلامات الحضارية في هذا المسار الدال على التحولات وتطور الحياة في أكثر من مستوى، سواء العلمي أو الاجتماعي أو الصناعي أو الاقتصادي وغيرها، ومثال ذلك ما نجد في هذا الاقتباس: «*كانت الطائرة تخترق سحبا كثيفة وعينا عبد الله تجافيان النوم على الرغم من الرحلة الطويلة إلى فرانكفورت عندما كانت النساء تلد في مستشفى السعادة في مسقط لم تكن ماكينات الخياطة السوداء ماركة الفراشة قد وصلت إلى عمان بعد. كيف كانت ميا تخيط على هذه الماكينة؟ الكهرباء كلها لم تكن قد وصلت بعد إلا إلى مناطق محدودة، ربما كانت هناك مستشفيات أخرى قد بنيت فعلا حين ولدت لندن، بالتأكيد كانت هناك مستشفيات أخرى، مستشفى الرحمة في مطرح على الأقل، وربما مستشفى النهضة في روى أيضاً، إذن لماذا أصرت ميا على أن تلد في مستشفى الإرسالية؟ لا أتذكر*»[74]. كل هذه العلامات من مظاهر البناء وانتشار الكهرباء أو بعض الآلات كانت بابا للتأريخ وتحديد حجم التطورات التي طالت الحياة العمانية، ولكن يبدو كذلك أن الاقتران بمستشفى الإرسالية له دلالة خاصة وعلاقة ارتباط بالاسم وعلاقة تماس مبكر مع المكونات الثقافية الوافدة أو الغربية المتلبّسة ببعض مشاعر التفوق المعرفي والكولونيالية المتجذرة في نفوس بعض الشخصيات.

ويبدو بدرجة ما أن بين الأم والابنة نوعا من التوازي من حيث الاقتران بالآلات والأدوات الدالة على التطور وأشكال الحضارة الوافدة أو المستجدة أو المنقولة إلى المجتمعات العربية من الغرب، ولعل ما يؤشر على هذا التوازي بينهما هو جمع

الخطاب الروائي بينهما في جملة واحدة ويجعل من ماكينة الخياطة بالنسبة للأم تقابل سيارة البي أم دبليو بالنسبة للابنة، كما نرى في هذا المقطع «*حين تخرجت لندن في كلية الطب في جامعة السلطان قالت: (أريد سيارة بي أم دبليو يا أبي) وميا وضعت ماكينة الخياطة ماركة الفراشة في المخزن حين انتقلنا لبيتنا الجديد*»[75]. وهكذا نجد أن الخطاب السردي قد كثف قدراً كبيراً من التحولات المرتبطة بأكثر من جيل في مساحة قليلة وعدد محدود من الجمل السردية، وربط بين تحولات الابنة والأم وتحولات الأسرة كلها التي ستبدأ مرحلة جديدة مع الانتقال إلى بيت جديد، ويكون الغزو الثقافي والصناعي قد طال الأجيال كلها تقريباً وبشكل ناعم ومتدرج، ويعكس الخطاب السردي هذه الظواهر في إطار جمالي وفي سرد يتسم بالحركية وحافل بالتحولات. ويمكن أن نلمح كذلك القيمة الجمالية الماثلة في المقابلة بين بداية البي أم دبليو ونهاية ماكينة الخياطة، فكأنها أجيال تسلم بعضها الاستعانة بمنتجات الآخر والذوبان في النمط الكوني من الحياة الجديدة.

خاتمة

وهكذا تكون قد تشكلت بعض النتائج والمخرجات والملاحظات عن هذه القراءة في الروايتين، أولها ما يرتبط بالسيرورة الإبداعية والعقل الروائي الذي ينتهج - بشكل واع أو لاواع - إستراتيجية جمالية وبلاغية لخطابه السردي تتمثل أبرز تقنياتها في المحاكاة وتمثيل الأفكار وتحويلها من قيم مجردة إلى أحداث وشخصيات وحوار وعالم روائي له تفاصيله الخاصة، ورأينا أن ذلك ينمي دور المتلقي في إنتاج الدلالة ويجعل الخطاب الروائي أكثر تكثيفاً وله طاقات جمالية أكبر ويمتلك مساحات أوسع من الاشتغال التأويلي للربط بين الفكرة وما تجسدت فيه من مادة تمثيلية أو العنصر المحاكاتي الذي صورها أو عبر عنها وعكسها.

وكذلك أن يكون ضمن هذه السيرورة الإبداعية نظام لجعل الخطاب الروائي منظومة من الشفرات والعلامات الدالة، وأن يكون هناك دائما صلة بين الواقع المعبر عنه أو الذي يتم تمثيله وبين العمل الأدبي/الرواية القائمة على عمليات المحاكاة والتمثيل. كما تجسد ذلك واتضح في النماذج التي قاربناها مثل الظفر الأسود ودلالته على الإهمال والتقصير ناحية الجدة، وكذلك العلاقة الجدلية والتبادلية بين الجدة

بوصفها منتجاً تخييلياً وشجرة النارنج والسمات والخصائص الرابطة بينهما. وعبر هذه المقاربة اتضحت صورة أو بالأحرى ترسيمة خطية لمسارات إنتاج الدلالة في الرواية واتضح كيف تتأسس الأفكار وتنبني على بعضها، وكيف يكون التشابك الدلالي مشكلا لنسيج الخطاب السردي، كما رأينا في حالة الندم والشعور بالعجز والمرارة والموقف النفسي للشخصية من الزمن الضائع أو الفرص المهدرة. وكيف تشكلت شخصية زهور وموقفها من الماضي، واتضحت كذلك تفاوت مستويات الوعي لدى الشخصية ومراحل نضجها أو تطورها عبر الزمن، وكيف كانت المقابلة بين النقص والاكتمال أو القوة والضعف مما شكل شعرية السرد، فاتضحت خريطة التشكيل الدلالي للرواية عبر هذا المنهج القرائي المتتبع لتمثيل الأفكار والمحاكاة.

ويكون قد اتضح كذلك - عبر استجلاء التمثيل والمحاكاة – طرائق تعبير الخطاب الروائي عن المحددات الثقافية الخاصة بالمجتمع العماني من العادات والطقوس الشعبية والأساطير أو الخرافات، أو المستوى المعرفي للمجتمع في مراحل معينة، وكذلك اتضحت ملامح وآثار ما بعد الكولونيالية وحركة المجتمع وتطوراته والصراع من أجل تحقيق الذات، واتضح كيف شكل الخطاب الروائي نماذج إنسانية متفاوتة تعبر عن النسيج الاجتماعي بتنوعه وتفاوته وتحولاته أو اختلافاته من جيل إلى أخر، فجيل الجدة في نارنجة غير جيل الآباء وكذلك غير جيل الأحفاد الذين انفتحوا على الغرب وعاينوا حضارات أخرى وشكلوا علاقة مختلفة مع الآخر. كما شكل الخطاب الروائي كذلك بشكل فني وناعم ومتدرج التفاوت الاقتصادي والتحولات الاقتصادية واختلافات مستوى المعيشة، ورأينا كيف تشكل ذلك عبر علامات ومحددات ترتبط بالملبس والطعام وأنماط المعيشة وأدواتها المختلفة والمهن التي كانت مختلفة من جيل إلى آخر في المجتمع العماني. وكيف جسد وصور الخطاب الروائي مكونات مثل التراث الأدبي والتراث الشعبي والأسطورة أو الخرافة والأمثال الشعبية، والأهم أن الدراسة حاولت أن تقارب النواتج الجمالية لهذه الإستراتيجيات السردية وأثرها على المتلقي وأثرها على عمليات التشويق والتسلسل المنطقي للحكاية أو للعالم الروائي أو المتخيل السردي وقدر تلاحمه وانسجام نسيجه.

واتضح كذلك مساحات التجديد والتجريب وحدودهما في الرواية وبخاصة

فيما يرتبط بالحبكة واستحداث نمط جديد منها قائم على إشكاليات الذات الإنسانية والصراعات الداخلية أو التكوين النفسي المفعم بالحركة ويموج بتقلبات وتحولات كثيرة. وكذلك التجديد والتجريب المرتبط بأنماط الراوي وأوضاع السرد أو الرؤية والمنظور وكيف كانت هناك صيغ مناسبة لكل رواية أو لكل موقف سردي، وكيف كان هناك توظيف لوضيعات القول المختلفة بحسب طبيعة المادة المسرودة أو العالم المسرود عنه.

أما في الرواية الثانية؛ سيدات القمر فيكون قد قارب البحث مسارات تشكل الأيديولوجيا فيها وتمثيل الشخصيات لمساراتها أو ملامح التشكيل الأيديولوجي وكيف كانت الأدوار الوظيفية للشخصيات معبرة عن نسيج إنساني واجتماعي متنوع إذ كل شخصية تعبر عن اتجاه أو مسار أو فكر أو ترمز إلى تيار أو نزعة معينة. فبعض الشخصيات كانت معبرة عن علاقة الإنسان العربي بالتراث وتجذره فيه أو رسوخ التراث في تكوينه ووجدانه وعكست حالاً من الجدل والصلة المركبة بين الإنسان وتراثه أو ماضيه، وعبرت بعض الشخصيات الأخرى عن التمرد والطموح والرغبة في التغيير والانفلات من الماضي كما هو الأمر بالنسبة لشخصية خالد، وشخصيات أخرى كانت معبرة عن حال من الانسجام النسبي مع الواقع واستقرارها علاقتها مع بعض المحددات الثقافية، وغيرها من الأنماط والنماذج التي قاربها البحث وكشف ملامحها في إطار ربطها بغيرها من الشخصيات وربطها بمحيطها ونسيجها الاجتماعي والثقافي الشامل.

ورأينا كيف أن الرواية شكلت عالما متشابكا وفيه قدر كبير من التداخل الثقافي، يمتزج فيه بشكل كامل الماضي والتراث والأساطير مع ما سيتجلى بالتدريج من النزوع إلى العلم والمعرفة بأشكالها العصرية، وكيف أن الثقافة العمانية تداخل فيها المادي والروحي على نحو صنع تنوعاً في محددات هذا العالم وأبعاده وهو ما جعله مشوقاً وغرائبياً بمثل ما هو مصدق ومقنع لدى المتلقي. ورأينا كيف عبر الخطاب الروائي بشكل غير مباشر عن علاقة الإنسان العربي بثقافة الآخر وموقفه منها وكيف يكون التداخل بين الثقافات المختلفة وبخاصة الثقافة الكولونيالية التي يصبح لها تصور جديد أو إحساس مغاير فيما بعد الكولونيالية والتحرر النسبي والتدريجي من

الإشكاليات الماضوية أو إشكالات الإنسان العربي وصراعاته مع ذاته أو مع تراثه. وكيف تمثلت هذه الشخصيات ذلك التداخل الثقافي باستجابات وتفاعلات مختلفة أو متفاوتة، فمنهم من انسجم مع الثقافة الوافدة ومع المحددات العصرية والحداثية ومنهم من كان نموذجاً للتشوه وعدم الاستقرار، أو تجلى فيه اضطراب الهوية وتفتت الذات وصراعها الداخلي.

وهكذا فإن الدراسة ترى حتمية الجمع بين الشكل والمضمون في المقاربات السردية وأنه لا يمكن بحال من الأحوال التركيز على جانب وإهمال آخر، والبدء من الشكل قد يوصل إلى نتائج مهمة ترتبط بالمضمون أو العكس، لذلك كانت المقاربة المعتمدة على استجلاء بلاغة المحاكاة وتمثيل الأفكار مؤسسة على البنية أو منطلقة منها، ومن تقنيات الخطاب السردي وأوضاع القول فيه وأنماط الراوي ورموز الخطاب السردي أو شفراته في محاولة الشغل على فكها أو تفكيكها.

وتوصي الدراسة بأن تكون هناك دراسات أخرى تحاول مقاربة الخطاب الروائي العماني من هذه الزوايا تحديدا، وكشف ملامح التجريب والتجديد وملامح التداخل الحضاري بشكل خاص، وما يمكن أن يكون كاشفاً في هذه المقاربات عن علاقة العربي بالآخر وبالثقافات المختلفة وكيفية تمثيل الذات والهوية، بالنسبة لنفسها أو في علاقتها مع الآخر الكولونيالي تحديداً، وكيف تتشكل جماليات الخطاب السردي من هذه المساحة من التداخل أو الامتزاج، وشبيه بهذا النسق من الامتزاج والتداخل ما نجده في رواية سندريلات مسقط لهدى حمد من مظاهر الغزو الثقافي وقيم العولمة، ويتجلى عبر علامات الخطاب السردي من مظاهر التحول من عالم الجنيات والجبال والأفلاج وكثافة النخيل وطقوس الحياة العمانية القديمة إلى أنماط الحياة العصرية. كما سنجد في مظاهر الحياة التي تركتها السندريلات خلفهن قبل التحول، حيث الآباء والأبناء في البيوت غارقون سلوكياً مع الموبايلات وشاشات التلفزيون والبلاي ستيشن والثلاجات والشوكولاتة وغيرها الكثير من المفردات، ليكون هذا التداخل والامتزاج هو السمت العام للحياة العمانية في العقود الأخيرة. فهذا قريب مما رصدنا هنا في دراستنا من التحولات المعرفية في المجتمع العماني بين الأسطورة والعلم، ورأينا كيف

عبرت بعض التفسيرات للموت عن رؤى غيبية أو خرافية أو أسطورية غرائبية خالصة وأخرى تأسست على العلم والحداثة والرؤية العصرية.

فيمكن مقاربة هذه الخطابات الروائية الجديدة والمعاصرة عبر مقولات علم السرد ومناهجه وطروحاته كما يمكن كذلك مقاربتها عبر بلاغة الخطاب والدرس السيميولوجي أو القراءة الثقافية أو المنهج التفكيكي أو دراسات ما بعد الكولونيالية ويمكن كذلك مقاربتها من منظور دراسات الواقعية السحرية؛ إذ في أغلب هذه الروايات حالات جديدة من الواقعية السحرية والتداخل بين الماضي والحاضر والواقعي والعجائبي أو فيها مساحات من الفنتازيا. وقد حاولت هذه الدراسة في منهجها أن تكون متجاوبة مع متطلبات المادة السردية المدروسة وأن تقاربها بما يلائمها، فكان الاعتماد على النظرية السردية وكذلك دراسات ما بعد الاستعمار وبعض التطبيق السيميولوجي المتتبع لمسارات إنتاج الدلالة وأنماط تشكلها دون مبالغة أو التزام حرفي أو شكلاني في التطبيق.

الهوامش

(1) جوخة الحارثي روائية وأكاديمية عمانية حاصلة على الدكتوراه في الأدب العربي من جامعة إدنبره (Edinburgh) في المملكة المتحدة، وتعمل أستاذاً مشاركاً في جامعة السلطان قابوس بعمان، وهي صاحبة أول جائزة مان بوكر للأدب العربي، فازت بها الترجمة الإنجليزية لروايتها سيدات القمر، وأصدرت ثلاث مجموعات قصصية هي: (مقاطع من سيرة لبنى إذ آن الرحيل، وصبي على السطح، وفي مديح الحب)، وأربع روايات هي (منامات، وسيدات القمر، ونارنجة، وحرير الغزالة). وترجمت سيدات القمر إلى أربع وعشرين لغة، وفازت بعدد من الجوائز الأخرى. المرجع انظر صفحة الكاتبة على ويكيبيديا وبعض المواقع على الشبكة العنكبوتية.

(2) ريكور، بول (2006م) *الزمان والسرد الجزء الثاني (التصوير في السرد القصصي)*، ترجمة فلاح رحيم، ط1، دار الكتاب الحديد، بيروت، ص29.

(3) أبو ديب، كمال (2014م)، في مقدمة ترجمته *لكتاب الثقافة والإمبريالية لإدوارد سعيد*، ط4، دار الآداب بيروت، ص16.

(4) المصدر السابق، ص17.

(5) Durix, Jean-Pierre (1998), *Mimesis, genres, and Post-Colonial Discourse*, MACMILLAN Press LTD, 1st edition, London, p.45. and look at: Matthew Potolsky (2006), *Mimesis*, first edition, Routledge, New York and London , p.1, 2.

(6) Potolsky, Matthew, *Mimesis*, p. 1.

(7) ريكور، بول، *الزمان والسرد الجزء الثاني (التصوير في السرد القصصي)*، ص154.

(8) المصدر السابق، ص8.

(9) Potolsky, Matthew, Mimesis, p. 2.

(10) بوعزة، محمد، (2014) *سرديات ثقافية*، ط1، منشورات الاختلاف ومنشورات ضفاف، الجزائر وبيروت، ص16.

(11) المصدر السابق، ص29.

(12) المصدر السابق، ص29.

(13) ريكور، بول، *الزمان والسرد الجزء الثاني (التصوير في السرد القصصي)*، ص156.

(14) بوث، وين سي (1994)، *بلاغة الفن القصصي*، ط1، ترجمة د. أحمد خليل عردات، ود. علي بن أحمد الغامدي، منشورات مركز الترجمة، جامعة الملك سعود، المملكة العربية السعودية، ص3.

(15) المصدر السابق، ص9.

(16) المصدر السابق، ص8.

(17) الحارثي، جوخة (2016)، *رواية نارنجة*، ط1، دار الآداب، بيروت، ص2.

(18) المصدر السابق، ص12.

(19) ريكور، بول، *الزمان والسرد الجزء الثاني (التصوير في السرد القصصي)*، ص 76.

(20) المصدر السابق، ص 32.

(21) المصدر السابق، ص 32.

(22) بنـگراد، سعيد (2010)، فـي *مقدمته لكتاب سيمياء الأهواء (من حالات الأشياء إلى حالات النفس)*، لجريماس وجاك فونتيني، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت- لبنان، م، ص20

(23) ريكور، بول، *الزمان والسرد الجزء الثاني (التصوير في السرد القصصي)*، ص31 و32.

(24) باختين، ميخائيل (1986م)، شعرية دوستويفسكي، ت. د. جميل نصيف التكريتي، ط1، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ص124.

(25) بنـگراد، سعيد، *في مقدمته لكتاب سيمياء الأهواء (من حالات الأشياء إلى حالات النفس)*، مرجع سابق، ص25.

(26) المصدر السابق، ص25.

(27) الحارثي، جوخة، *نارنجة*، ص15.

(28) Tyson, Lois (2015), *critical Theory Today (A user-friendly guide)*, Routledge, New York, Third Edition, p.22..

(29) ريكور، بول، *الزمان والسرد الجزء الثاني (التصوير في السرد القصصي)*، ص 38.

(30) الحارثي، جوخة، نارنجة، ص16.

(31) جريماس، أ. ج. وفونتيني، جاك (2010)، *سيميائيات الأهواء (من حالات الأشياء إلى حالات النفس)*، ترجمة سعيد بنكراد، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت- لبنان، ص68.

(32) الحارثي، جوخة، *نارنجة*، ص17.

(33) المصدر السابق، ص18

(34) المصدر السابق، ص27.

(35) المصدر السابق، ص69.

(36) المصدر السابق، ص70.

(37) بنـگراد، سعيد، *في مقدمته لكتاب سيمياء الأهواء (من حالات الأشياء إلى حالات النفس)*، ص26

(38) الحارثي، جوخة، *رواية نارنجة*، ص49.

(39) المصدر السابق، ص50.

(40) دريدا، جاك (2000)، *في علم الكتابة*، ترجمة أنور مغيث ومنى طلبة، ط2، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ص130.

(41) الحارثي، جوخة، *نارنجة*، ص54.

(42) مانفريد، يان (2011م)، *علم السرد*، ترجمة أماني أبو رحمة، ط1، دار نينوى، دمشق، سورية، ص 24.

(43) الحارثي، جوخة، *نارنجة*، ص55.

(44) ريكور، بول، *الزمان والسرد الجزء الثاني (التصوير في السرد القصصي)*، ص162.

(45) المصدر السابق، ص155.

(46) المصدر السابق، ص155.

(47) الحارثي، جوخة، *نارنجة*، ص59.

(48) إيجلتون، تيري (1992)، *النقد والأيديولوجية*، ط1، ترجمة فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص106.

(49) الحارثي، جوخة (2010م)، *سيدات* القمر، ط1، دار الآداب، بيروت، لبنان، ص191.

(50) ريكور، بول، *الزمان والسرد الجزء الثاني (التصوير في السرد القصصي)*، ص161.

(51) الحارثي، جوخة، *سيدات القمر*، ص190.

(52) المصدر السابق، ص194 وما بعدها.

(53) المصدر السابق، ص9.

(54) ريكور، بول، *الزمان والسرد الجزء الثاني (التصوير في السرد القصصي)*، ص157.

(55) باختين، ميخائيل، *شعرية دوستويفسكي*، ص12.

(56) مانفريد، يان، *علم السرد*، ص19.

(57) المصدر السابق، ص19.

(58) إيجلتون، تيري، *النقد والأيديولوجية*، ص11.

(59) الحارثي، جوخة، سيدات القمر، ص197.

(60) المصدر السابق، ص9.

(61) المصدر السابق، ص199.

(62) المصدر السابق، ص199.

(63) فيلان، جيمس، ورابينوفيتز، بيتر (2016م)، *الرفيق إلى النظرية السردية*، ترجمة د. محمد عناني، ط1، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ص155.

(64) مانفريد، يان، علم السرد، ص 27.

(65) الحارثي، جوخة، سيدات القمر، ص191.

(66) المصدر السابق، ص204.

(67) المصدر السابق، ص208 وما بعدها.

(68) المصدر السابق ، ص10.

(69) يقصد رواية الحارس في حقل الشوفان.

(70) يان مانفريد، *علم السرد*، ص14.

(71) المصدر السابق ص18.

(72) الحارثي، جوخة، *سيدات القمر*، ص210.

(73) المصدر السابق، ص211.

(74) المصدر السابق، ص14.

(75) المصدر السابق، ص15.

المراجع

أبو ديب، كمال. (2014). *في مقدمة ترجمته لكتاب الثقافة والإمبريالية لإدوارد سعيد*، ط4، دار الآداب بيروت.

إيجلتون، تيري. (1992). *النقد والأيديولوجية*، ترجمة: فخري صالح، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

باختين، ميخائيل. (1986). *شعرية دوستويفسكي*، ت. د. جميل نصيف التكريتي، دار توبقال، ط1، الدار البيضاء، المغرب.

بنـگراد، سعيد. (2010). *في مقدمته لكتاب سيمياء الأهواء (من حالات الأشياء إلى حالات النفس)*، لجريماس وجاك فونتيني، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت- لبنان.

بوث، وين سي. (1994). *بلاغة الفن القصصي*، ترجمة: د. أحمد خليل عردات، ود. علي بن أحمد الغامدي، ط1، منشورات مركز الترجمة، جامعة الملك سعود، المملكة العربية السعودية.

بوعزة، محمد. (2014). *سرديات ثقافية*، ط1، منشورات الاختلاف ومنشورات ضفاف، الجزائر وبيروت.

الحارثي، جوخة. (2010). *سيدات القمر*، ط1، دار الآداب، بيروت، لبنان.

الحارثي، جوخة. (2016). *نارنجة*، ط1، دار الآداب، بيروت.

حسن، إيهاب. (2018). *تحولات الخطاب النقدي لما بعد الحداثة*، ترجمة: السيد إمام، ط1، دار شهريار، البصرة، العراق.

دريدا، جاك. (2000). *في علم الكتابة*، ترجمة: أنور مغيث ومنى طلبة، ط2، المركز القومي للترجمة، القاهرة.

ريكور، بول. (2006). *الزمان والسرد الجزء الثاني (التصوير في السرد القصصي)*، ترجمة: فلاح رحيم، ط1، دار الكتاب الحديد، بيروت.

ريكور، بول. (2005). *صراع التأويلات*، ط1، ترجمة: منذر عياشي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت- لبنان.

فيلان، جيمس و رابينوفيتز، بيتر. (2016). *الرفيق إلى النظرية السردية*، ترجمة: د. محمد عناني، المركز القومي للترجمة، القاهرة.

مانفريد، يان. (2011). *علم السرد*، ط1، ترجمة: أماني أبو رحمة، دار نينوى، دمشق، سورية.

-Durix, Jean-Pierre (1998), *Mimesis, genres, and Post-Colonial Discourse*, MACMILLAN Press LTD, 1st edition, London.

-Potolsky, Matthew (2006), *Mimesis*, first edition, Routledge, New York and London.

-Tyson, Lois (2015), *critical Theory Today (A user-friendly guide)*, Routledge, New York, Third Edition,.

Abstract

Aims of the study: This study attempts to approach the outcomes of mimesis and representation and their impact on the rhetoric of novelist discourse through an application to the novels Naranja and Ladies of the Moon by the Omani novelist Jokha Al-Harithi, and explores the effect of mimesis and representation on the production of aesthetics of novelist discourse and the process of its construction. The study also focuses on the transformative process. Which the novelist discourse worked on to transform its abstract semantic values and represent them in events, models, characters, movement, and dialogue that takes place between the characters within the dramatic framework. **The study's Methodology:** In this approach, the researcher draw on the data of cognitive literary criticism, which focuses on the principles of simulation and representation as among the most important principles of literature and art in general, as well as relying on the data of narratology and the analysis of narrative discourse and its rhetoric, as the researcher find in the ideas of Wayne Booth, Eric Auerbach, Paul Ricoeur, and others. **The study's results:** this study has some results, it has revealed the path taken by the narrative discourse and the narrative mind in transforming the abstract idea or value into a narrative representation or concrete material composition, so the idea is embodied in a character, an event, a state of dramatic conflict, a scene, or other narrative components and techniques. The study also reveals the impact resulting from these narrative strategies of simulation and representation and their embodiment in (an imaginary effect/product), or a formation within the narrative discourse. The study also focuses on the aesthetic outcomes of these techniques, and the possibilities they may have for the recipient's interaction and impact on the styles of Receive him. The outcomes of this approach extend to uncover representations of narrative discourse and patterns of simulation in it and transforming ideas into a narrative element, embodied in myth, legend, popular heritage, cultural heritage, excavations of ancient Omani and Arab culture, the effects of post-colonialism, formations of ideology, narrator patterns, patterns of experimentation and renewal, and other elements, and narrative formations..

Keywords: Narrative Discourse, Cognitive Literary Criticism, Mimesis in Narrative, Representation in Narrative, Aesthetics of Narrative.

Prof. Mohamed Sliem Shosha

- PhD in Arabic Literature from the Faculty of Dar Al Uloom, Fayoum University, 2013.
- Assistant Professor (Associate), Department of Literary Studies, Faculty of Dar Al Uloom, Fayoum University, since 2018.
- Email: msa06@fayoum.edu.eg

Scientific Production:

First- Books:

1. Image and Sign, The Impact of Cultural Transformations on the Narrative Discourse, The Egyptian General Book Organization, 2022 AD.
2. The Power of the Myth, A Reading in the Anthropology of Contemporary Arabic Poetic Discourse -in print.
3. Humorous Poetry in the Abbasid Era, Reading from the Perspective of Cultural Criticism - in print.

Second - Research:

1. Producing the Significane between the Text and Its Title in the Narrative Discourrse: A Narrative Semiological Study, October 2015, Hermes Journal, Center for Languages and Translation, Cairo University.
2. The Mail of Lovers in the Abbasid Rea: A Research in the Poetic Transmission of Al-Abbas bin Al-Ahnaf, Arab Journal of Human Sciences, Kuwait University, October 2016.
3. The Poetic Constancy and Transformation in the Short Story: An Egg on the Beach collection by Sherif Saleh as a model, Fosoul Magazine, The Egyptian General Book Organization, Winter/January 2017.
4. Cognitive Aesthetics and Epistemology of Narrative: Perceptual Narrative Study in the Novel "A Small Death" by Muhammad Hassan Alwan, Cairo International Forum for Arabic Fiction, Supreme Council for Culture, April 2019.
5. The Narrative Structure in (al haywan) Book by Al-Jahiz: A Semiotic Narrative Study, Journal of the Faculty of Dar Al Uloom, Fayoum University, June 2021.
6. The Years of Naguib Mahfouz (Beginnings and Endings) by Muhammad Shoair: A Study in the Light of Structural Structuralism and Genetics, Fousol Journal, the General Organization for Book, accepted for publication in July 2021 AD.
7. Folk Customs and Rituals: The Mythological Symbol and the Production of Poetics, A Study in the Literary Contemporary Poetic Text, Journal of the College of Dar Al Uloom, Fayoum University, June 2022 AD.
8. The Forest and River: The Poetics of the Mythical ans Exotic Space in the Arabic Prose Poem, Selected Models from 2015 to 2020, Journal of Arab Studies, Faculty of Dar Al Uloom, Minia University, January 2023.

Doi: https://doi.org/10.34120/aass.v44i654.1631
Monograph (654)

The Rhetoric of Mimesis and Representation of the Ideas in the Contemporary Novel Discourse

"Naringa" and "Ladies of the Moon" by Goukhah El Harthy As a Model

Mohamed Sliem Shosha
Faculty of Dar Al Uloom - Fayoum University
Egypt

ANNALS OF THE ARTS AND SOCIAL SCIENCES - KUWAIT UNIVERSITY

Editorial Board

- **Prof. Taghreed Alqudsi - Ghabra**
  Editor - in - Chief
  Department of Information Studies
  Kuwait University
  Taghreed.alqdsi@ku.edu.kw
- **Prof. Baqer Salman Alnajjar**
  Bahrain University - Bahrain
  Visiting Prof. Sociology and Social
  Service Department - Kuwait University
  baqer.alnajjar@ku.edu.kw
- **Prof. Numan M. Jubran**
  Irbid University - Jordan
  Visiting Prof. History Department
  Kuwait University
  numan.jubran@ku.edu.kw
- **Prof. Adnan Y. Alotoum**
  Psychology Department - Yarmouk
  University - Jordan
  atoum@yu.edu.jo
- **Prof. Mashael Al-Hamly**
  English Department and Literature
  Kuwait University
  mashael.alhamly@ku.edu.kw
- **Dr. Abdullah Mohamed Aljasmy**
  Philosophy Department
  Kuwait University
  abdulla.hasan@ku.edu.kw
- **Dr. Ibraheem Nagy Al-Hadban**
  Department of Political Science
  Kuwait University
  ibrahim.alhada@ku.edu.kw
- **Dr. Ahmed Mubarak AlHasem**
  Geography Department
  Kuwait University
  ahmed.hassam@ku.edu.kw
- **Dr. Asad H. Al-Saleh**
  Chair of the Middle Eestern Language
  and Cultures Department
  Indiana University
  alsaleha@indiana.edu
- **Maha Ibrahim Al-Msad**
  Editorial Manager
  Kuwait University
  maha.almsad@ku.edu.kw

Advisory Board

- **Prof. Ibrahim Al-Sa'afin**
  Department of Arabic Language
  and Literature - Jordan University
- **Prof. Hamdi Hasan Abul Enein**
  Faculty of Mass Communication
  Misr International University
- **Prof. Sari Hanafi**
  President of the International Sociological
  Association - American University- Beirut
  sh41@aub.edu.lb
- **Prof. Abdullah Al-Walee'i**
  Geography Department
  King Saud University
- **Prof. Ma'moun Fandi**
  Director of London Institute of
  Strategic Studies - United Kingdom
- **Prof. Suliman Hawamdeh**
  Regents Professor Information Science
  University of North Texas
  Suliman.hawamdeh@unt.edu
- **Prof. Maha Zaraket**
  Faculty of Information
  Lebanese University
  Maha.zaraket@ul.edu.lb

ANNALS OF THE ARTS AND SOCIAL SCIENCES

Academic Publication Council - Kuwait University

REFEREED SCIENTIFIC QUARTERLY THAT PUBLISHES TOPICS IN THE HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

Volume 45, 2024

ANNALS OF THE
ARTS AND SOCIAL SCIENCES

A Refereed Academic Quarterly, Academic Publication Council - University of Kuwait

بلاغة المحاكاة وتمثيل الأفكار في الخطاب الروائي المعاصر
نارنجة وسيدات القمر لجوخة الحارثي نموذجاً

The Rhetoric of Mimesis And Representation of the Ideas in the contemporary Novel Discourse
"Naringa" and "Ladies of the Moon" by Goukhah El Harthy as a model

Mohamed Sliem Shosha

Faculty of Dar Al Uloom - Fayoum University

Egypt

جامعة الكويت
KUWAIT UNIVERSITY

Academic
Publication Council

ISSN: 1560 - 5248

Volume 45 - Monograph 654

Issue No. (1) - 1446 A.H/2024