تجليات المكان في القصة العمانية: مقاربة موضوعاتية

شريفة خلفان اليحيائي

أستاذ مساعد بقسم اللغة العربية وأدابها ـ كلية الاداب والعلوم الاجتماعية ـ جامعة السلطان قابوس ـ سلطنة عمان

Email: s_al_yahai@hotmail.com

الملخص

تهدف هذه الدراسة في المقام الأول إلى دراسة المكان من جوانبه المتنوعة . فالمكان في القصة القصيرة يشكل عنصراً فنياً مهماً لا غنى لأي عمل سردي عنه ، ولا يعد العمل أدبيا بفقدانه . وهذه الأهمية تنبع من أن المكان لا يظهر عادة في شكل واحد ثابت ، ولا يقتصر ظهوره على الجانب الجغرافي الفضائي وحسب ، بل يمتد إلى جوانب نفسية خيالية أخرى .

وتحقيقاً للهدف السابق ، فإن الدراسة تنقسم إلى قسمين رئيسين : القسم الأول هو الإطار النظري الذي يركز على قضية التنظير للمكان في الدراسات النقدية العربية الحديثة المتصلة بالنصوص السردية ، وما أفرزته حداثة العهد بالدراسات التنظيرية العربية التي ألفت للمكان في النص السردي العربي الحديث من إشكاليات . أما القسم الثاني من الدراسة فسوف يتطرق إلى المحور الرئيس ، ألا وهو المكان في القصة العمانية بوصفه إطاراً تطبيقياً يتكامل مع الإطار النظري .

ولذلك فإن هذه الورقة سوف تتناول دراسة المكان من جوانبه المختلفة الأسطورية والجغرافية والنفسية والمتخيلة ، وتلك التي ركزت عليها النصوص القصصية في عمان في فترة التسعينيات من القرن العشرين . والمكان في القصة العمانية برز بوصفه وعاءً حاوياً لشتى المتناقضات ، شأنه في ذلك شأن النفس البشرية الحاوية لطبائع البشر المتناقضة والمتصارعة . وتبدو خصوصية تناول المكان في القصة العمانية من خلال سيطرة المكان الأسطوري بدرجات تفوق توظيف الأمكنة الأخرى . وهذا التفوق لا يعني بالضرورة أن الأمكنة الأخرى لم تلق اهتماماً من كتاب القصة العمانية ، ولكنها تعكس الخصوصية والهوية والثقافة المميزة للقصة العمانية في تركيزها على إبراز أكثر ما يمثل المخيلة الشعبية العمانية ، حيث يطغى فيها حضور القرية مشبعا بالأجواء الأسطورية والمعتقدات المتوارثة القائلة بالحياة بعد الموت ، ورجوع روح الميت إلى مكانه . ويمتاز المكان القروي في النصوص القصصية في عمان بأنه مكان زراعي جبلي تتعانق فيه قمم الجبال بقمم النخيل الباسقات . ويتجلى المكان النفسي المتخيل في عينة النصوص بالاضطراب والخوف والقلق والمشاعر السلبية بين المرء وذاته ، والأنا والآخر .

وأخيراً تخلص الورقة إلى القول بأن توظيف المكان بتجلياته المختلفة والمتنوعة لم يكن توظيفاً مجرداً سطحياً بسيطا ، وإنما كان توظيفا واعياً شافاً عن دلالات وإيحاءات خفية ، تقترب وتفترق عن معاني المكان المتداولة في النتاج الأدبي بصفة عامة .

إشكاليات المكان في الدراسات السردية العربية الحديثة

كثيرة هي الدراسات الأدبية والنقدية التي تهتم بدراسة البناء السردي في النتاج الروائي والقصصي العالمي بشكل عام ، والنتاج العربي بشكل خاص . وقليلة هي في المقابل الدراسات النقدية البنيوية والجمالية التي تتخذ من دراسة المكان في السرد العربي الحديث والمعاصر محوراً رئيساً ومنطلقاً فنياً .

وبالرغم من توجه النقاد والباحثين العرب المتخصصين في حقل الدراسات السردية العربية الحديثة إلى التركيز على العناصر الفنية الأخرى المكونة للنص السردي ؛ كالزمن والحدث والشخصية في النص السردي ، وإغفالهم عنصر المكان ، فإنهم يصرون على تأكيد حقيقة مهمة ترى أن المكان عنصر فني وجمالي مهم لا يقل عن غيره من العناصر المكونة للعمل الأدبي السردي .

وبما أن المحور الرئيس لهذه الورقة ينطلق من دراسة المكان في القصة العمانية فلا بد من الإشارة إلى أن عدد الدراسات النقدية التي قدُمت عن المكان في النص السردي الخليجي ـ حسب علم كاتبة هذه السطور ـ لا تكاد تتجاوز أصابع اليد الواحدة[1] .

وتجدر الإشارة ـ في سياق الحديث عن ندوة الدراسات النقدية للمكان بمسمياته المختلفة ـ إلى أن هذه الدراسات تجابه بإشكاليتين لم يستطع النقد العربي الحديث بعد تجاوزهما .

الإشكالية الأولى تكمن في حداثة الموضوع المتصل بالمكان والاعتماد على النقل من الدراسات الأجنبية التي تنظر للمكان في النصوص السردية الغربية . أما **الإشكالية الثانية** فهي وليدة الأولى ، وهي إشكالية المصطلح وتعدد البدائل الاصطلاحية واختلاف النقاد عليها .

أما الإشكالية الأولى فهي تلك المتعلقة بالتنظير للمكان في الدراسات السردية العربية الحديثة ، ويقصد بها غياب العلمية المنهجية في الدراسات التي تتخذ من المكان منطلقاً منهجياً واضح الأسس والقوانين . ولعل غياب تلك

النظرية يسوغ لجوء بعض النقاد والباحثين الحداثيين في حقل السرديات العربية إلى الدراسات الغربية التي قطعت أشواطاً في التنظير للمكان السردي الروائي ؛ ينهلون منها ، وينقلون عنها مصطلحاتهم ونظرياتهم الجاهزة والمقننة .

وتأكيداً لهذه الإشكالية فإن سعيد يقطين يشير إلى أن وجود نظرية أو منهج علمي يخدم الدراسات النقدية والجمالية للمكان و«الفضاء» لم يتبلور بعد ، ولم ينجح الدارسون في التوصل إلى نظرية متكاملة لدراسة المكان :

«اختلف الدارسون في معالجتهم للفضاء ، اختلافهم في تحليل ودراسة الزمان . وإذا كانت الدراسات اللسانية قد حققت أرضية خصبة لتطور دراسة زمان الحكي ، فإن الفضاء ظل مفتوحا للاجتهادات وللتصورات المتعددة التي لم تصل إلى حد بلورة نظرية عامة للفضاء ، ورغم بعض الاجتهادات التي أنجزت بصدد أعمال روائية خاصة ، أو مجموعات من الأعمال الروائية ، أو حاولت تقديم أسس نظرية عامة .

لقد ظلت وجهات نظر الباحثين تتأسس على قاعدة ما تقدمه أعمال محددة . ولم يصل الأمر إلى إقامة تصورات كلية لها حد معين من الشمول والتعميم . .»[2] .

كما يشير كل من عبدالملك مرتاض وحميد لحميداني إلى إشكالية حداثة الدراسات المتصلة بالمكان في النص السردي العربي ، ويجمعان على أن تلك الإشكالية هي جزء مهم ينبغي على النقاد التنبه إليها[3] ؛ إذ يشير حميد لحميداني في سياق الحديث عن مستوى البحث النظري في موضوع الفضاء الحكائي إلى ذلك الغياب النظري :

«إن الأبحاث المتعلقة بدراسة الفضاء في الحكي تعتبر حديثة العهد . ومن الجدير بالذكر أنها لم تتطور بعد لتؤلف نظرية متكاملة عن الفضاء الحكائى ، مما يؤكد أنها أبحاث لا تزال فعلاً في بداية الطريق . ثم إن الآراء التي نجدها حول هذا الموضوع ، هي عبارة عن اجتهادات متفرقة لها قيمتها ، ويمكنها إذا هي

تراكمت أن تساعد على بناء تصور متكامل حول هذا الموضوع»[4] .

في المقابل يرى عبدالملك مرتاض أن الغياب أو الندرة في الدراسات المهتمة بالمكان في مجال السرديات قد أدى إلى عدم القدرة على بلورة نظرية منهجية تخدم تقديم قراءات نقدية وجمالية عن الفضاء السردي والمكاني في النصوص السردية الروائية العربية[5] .

والحديث عن الإشكالية الثانية موضوع لا يمكن إغفاله أو تجاهله من النقاد والباحثين في حقل السرديات العربية الحديثة ؛ إذ إن أزمة مصطلحات «**المكان السردي**» Narrative Place تفرض نفسها بصورة واضحة ، نتيجة تعدد المسميات الاصطلاحية التي تهتم بالمكان . ومن بين المصطلحات الشائعة ؛ «**المكان**» و«**الفضاء**» و«**الحيز**» Space .

وفي ضوء الحديث عن المسميات الاصطلاحية التي ظهرت بوصفها بدائل تحل محل لفظة «المكان» في الدراسات النقدية التنظيرية ، يلخص عبدالملك مرتاض الفروق بين الفضاء والحيز والمكان ؛ مشيرا إلى أن مصطلح الفضاء قاصر بالقياس إلى الحيز ؛ لأن الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جاريا في الخواء والفراغ ، على حين ينصرف استعمال الحيز لدينا إلى النتوء ، والوزن ، والثقل ، والحجم والشكل ، في حين أن مصطلح المكان مقصور على الحيز الجغرافي[6] . وبالمقابل فإن مفهوم المكان يختلف عن مفهوم الفضاء ؛ إذ يشير الأول إلى حيز جزئي من فضاء شمولي ، في حين أن الفضاء هو مجال عام حاو لكل الأمكنة والأبعاد باختلاف مكوناتها ، فالغرفة والمقهى والشارع والبيت هي أجزاء مكانية تشكل محتوى للفضاء الأعم[7] .

ومن هنا يمكن التغلب على إشكالية المصطلحات الواردة المتعلقة بالمكان في دراسات السرد الروائي والقصصي من خلال التمييز بين تلك المصطلحات . فإذا كان التركيز في أية دراسة سردية على المكان فقد يقصد به الحيز الجغرافي ، في حين أن دلالة المكان تشير إلى شمولية أكثر من دلالة الحيز الجغرافي وأقل من دلالة الفضاء ، والمكان هو مرحلة وسط بين الحيز والفضاء لذلك يكتسب المكان

دلالات أعمق وأعمّ ؛ منها الدلالات والأبعاد الأسطورية أو المتخيلة أو النفسية أو الاجتماعية .

ويشير مفهوم «الفضاء» من وجهة نظر كاتبة هذه الدراسة إلى الإطار العام الذي تتجاور فيه أحداث النص السردي مع أصوات الشخصيات في المكان والزمان المحدد للنص ، بحيث يكون الفضاء هو الوعاء الحاوي لكل عناصر النص السردي ، التي تتضافر فيما بينها مكونة وحدة النص السردي القصصي والروائي . وبذلك يكون المكان بمختلف أبعاده جزءاً مكوناً من مكونات الفضاء النصي ، شأنه في ذلك شأن الزمان والحدث والشخصية .

وعلى الرغم من التباين الواضح الذي يكتنف المصطلحات الثلاثة ، والذي قد يزيد الأمر تعقيداً ، فإنني سوف ألتزم باستخدام مصطلح المكان لا لشيء إلا لأن «المكان» عُدّ قديماً وحديثاً أحد العناصر الفنية المكونة للنص السردي الروائي والقصصي . وما كان شيوع مصطلحي «الفضاء» و«الحيز» إلا نتيجة اطلاع النقاد العرب الحداثيين على السرديات الغربية التي استخدمت المصطلحين الأجنبيين "Space- Espace" .

ونتيجة التداخل العميق في تعريفات النقاد واستخداماتهم بين الفضاء والمكان تداخلا يحمل القارئ على أن يرى في كل منهما بديلاً للثاني ، في حين أن لكل منهما دلالتها المحددة ، فإنني أؤكد على أن هذه الدراسة سوف تعتمد مصطلح المكان بمعانيه المختلفة جغرافياً ، وأسطوريا ، ومتخيلا ، واجتماعياً ، ونفسياً دون استخدام بدائل اصطلاحية «كالفضاء» إلا ما يجئ في سياق عرض آراء النقاد والمنظرين .

وفي سياق الحديث عن الفضاء فقد برزت وجوه متنوعة لذلك الفضاء وفقاً لرؤى الدارسين والباحثين في حقل السردية[8] "Narratology" . ويحصر حميد لحميداني أربعة أوجه لمفهوم الفضاء ؛ هي : الفضاء معادلاً للمكان ، أو كما يسمى بالفضاء الجغرافي Geographical Space ، الفضاء النصي Textual Space ، الفضاء الدلالي Semantical Space ، وأخيراً الفضاء بوصفه منظوراً أو

رؤية Visional Space . ولكل وجه من هذه الأوجه مفهوم خاص ، يقترب ويتقاطع قرباً وبعدا بحسب السابق والوارد فيه فضاء معين[9] .

في المقابل يحدد سعيد يقطين أنواع الفضاء السردي وتجلياته منطلقا من المكان أو البعد الجغرافي ـ بما هو إطار ضيق داخل إطار الفضاء الواسع والشامل ـ دون التركيز على الفضاءات الدلالية أو النصية . فالفضاء الجغرافي أو المكان لديه يبرز من خلال خمسة أوجه هي : الفضاء السحري أو الأسطوري ، والعجائبي ، والواقعي ، والطبيعي ، والاصطناعي[10] .

وبذلك فإن سعيد يقطين ـ بخلاف لحميد الحميداني ـ يحصر الفضاء في المكان الجغرافي بحيث تصبح دلالة الفضاء مقرونة بالمكان الجغرافي ، ومن ثم يتم الانطلاق إلى الفضاءات الأخرى من الفضاء الجغرافي .

خلاصة القول ، إن مفهوم المكان الذي سوف تتطرق إليه هذه الدراسة هو المكان بدلالاته المختلفة الجغرافية والأسطورية والواقعية والمتخيلة والنفسية والاجتماعية . . الخ . وأخيراً يمكن القول إن التداخلات تكاد تكون قوية بين الفضاء ـ الإطار العام ـ وبين المكان ـ الإطار الخاص ـ إلا أن التداخل بين المكان والحيز يكاد يكون أعمق وأقوى .

أخيراً ، نتيجة لإشكالية حداثة الموضوع ، تلك التي قادت إلى غياب المنهج النظري المتبع في دراسات المكان والفضاء ، فإن الدراسة الحالية سوف تعتمد على منهج التحليل النصي Textual Analysis الذي يسعى إلى الغوص في أعماق النص لاستكشاف خفاياه وخباياه الضمنية وشفراته اللغوية والثقافية وما يحويه من مفردات وتراكيب تشف عن هوية المكان وخصوصية ساكنيه متطرقة إلى الأمكنة بأبعادها المختلفة .

المكان في القصة العمانية

إذا كان الحديث عن دراسات نقدية وجمالية للمكان في النصوص الروائية العربية قليلاً ونادراً نتيجة حداثة الموضوع وغياب التنظير ، فإن الأمر ليس

بأحسن حالاً منه عند الحديث عن المكان في النصوص القصصية العربية . ولعله من المفيد تأكيد أن دواعي تغييب المكان من السرد القصصي واردة من عدم اكتمال الرؤية النظرية والنقدية إلى المكان في السرد الروائي ـ وهو الحلقة الأوسع والأعم ـ والتي باكتمالها ينتقل التنظير إلى المكان في القصة ـ وهو الحلقة الأضيق والأخص ـ . وفي هذا السياق يشير محمد السيد اسماعيل إلى أن أسباب تأخر اهتمام النقاد والباحثين في حقل الدراسات السردية بالمكان في القصة القصيرة وارد من تركيزهم على قضايا القصة وموضوعاتها (المحتوى والمضمون) دون الانتباه إلى العناصر الفنية . ويضيف قائلاً إنه حين تم الالتفات إلى المكان ـ مثله مثل العناصر الفنية ـ «**كان تناوله ـ إن حدث ـ لا يتجاوز التعامل معه بوصفه خلفية طبيعية لـ«الأحداث» أو «إطاراً» محايدا يؤطر حركة «الشخصيات» ، مما يترتب عليه تهميش دوره الفني ، وإقصاؤه عن كونه عنصراً فاعلاً داخل العمل القصصي ومتفاعلاً مع غيره من العناصر**»[11] .

والمكان عنصر حيوي ومهم في النص القصصي ، وهو أحد المكونات الحكائية لعناصر البناء السردي ، وأهمية المكان تتبدى من اعتباره تقنية فنية من تقنيات السرد التي يتبعها المبدع أو الأديب ، وذلك «**لأنه يمكن متلقي النص من الولوج إلى العالم الداخلي للمكان الذي هو جوهر العالم الداخلي للنص الحكائي ، وإدراك معالمه**»[12] . ولذلك فـ«**إن العمل الأدبي حين يفتقد المكانية فهو يفقد خصوصيته وبالتالي أصالته**»[13] .

وإذا كان موضوع هذه الدراسة هو المكان في القصة العمانية فما لا شك فيه أنه موضوع صعب ومعقد ؛ إذ يفتقد إلى الدراسات التنظيرية والمنهجية التي تقنن للمكان في النص السردي . وقياسا على ما سبق ، فإن المكان في القصة العمانية لم يحظ باهتمام يذكر من الباحثين والمهتمين ، على الرغم من حضوره الملحوظ في النتاج القصصي . والدراسة الوحيدة التي اهتمت بالمكان في القصة هي دراسة تطبيقية أكثر من كونها تنظيرية بعنوان «الجوس في المكان» لأحمد الشتيوي ، وهي مازالت دراسة مخطوطة لم تخرج إلى النور . وفيها يشير إلى

أهمية المكان في القصة بقوله :

«المكان في القصة ـ هو حيزها ، هو ظرفها ، هو وعاؤها . والأحداث صفات للمكان الذي تتم فيه . فالمكان ليس مسرحاً جامداً ولا مجالاً ساكناً ، بل هو حيّ متحرك له فعل الأحداث والشخوص ، ولهم صلة عضوية بالمكان ؛ فهم يتحركون في مجاله ويتأثرون به . وفيه تبرز حركاتهم ومواقفهم وحتى لغتهم ونمط حياتهم . والبطل القصصي ـ كالإنسان العادي ـ يتعامل مع المكان الذي يتحرك فيه»[14] .

وعلى العموم يبدو المكان في القصة العمانية ذا خصوصية من عدة جوانب : **الجانب الأول** إذا ما اقترن حضوره ببيئة معينة ، وتعالق مع أناسها ، وتداخل ليشكل هوية تلك البيئة بساكنيها وبمكوناتها . وتتبدى طبيعة المكان وجماليته وفنيته من خلال العلاقة التوحدية الحميمة التي تربط بين المكان والإنسان ؛ إذ لا يمكن تخيل الإنسان بدون وجود في «المكان» . والحق أن علاقة «الإنسان» بـ«المكان» علاقة تأثير متبادل ؛ فالإنسان يمارس فاعليته في «المكان» بل يغير من طبيعته في كثير من الأحيان ، ثم يعود «المكان» فيمارس تأثيره على الإنسان في دورة لا تنتهي من التأثير المتبادل[15] .

وبما أن العلاقة بين الإنسان والمكان علاقة تأثير متبادل فإن المكان يستمد خصوصيته وملامحه من الإنسان ساكنه ، ويمده هذا الأخير من صفاته وملامحه ، **«فالإنسان من خلال حركته في المكان ، يقوم برسم جماليات هذا المكان . والمكان بدون الإنسان ، عبارة عن قطعة من الجماد ، لا حياة ولا روح فيها . كذلك فإن الإنسان بمشاعره وعواطفه ومزاجه ، يأخذ من الطبيعة وطقوسها وفصولها ما يساعد مشاعره وعواطفه ومزاجه على رسم المكان»**[16] .

ومن جانب آخر تضفي دراسة المكان في النص القصصي لوناً مميزاً ونكهة تختلف باختلاف الأمكنة المتناولة وهوية ساكنيها وخصوصيتهم ، لأن المكان **«يعني بالنسبة للإنسان أشياء متعددة ؛ فهو المأوى والانتماء ومسرح الأحداث ، حتى إن المكان الذي ينتمي إليه الإنسان يتخذ بعض الأحيان طابعا مقدساً ، لأن**

العلاقة بين الإنسان والمكان علاقة متجذرة . والمكان الحيز لا يمكن أن يعني شيئاً كبيراً ، وإنما المكان الذي يعني هو المكان التجربة»[17] .

وأخيراً ، تطمح دراسة المكان في النص القصصي المعاصر في عمان إلى الكشف عن الخصوصية والطبيعة المميزة للبيئة المحلية والمجتمع وأفراده بهوياتهم وتنوع ثقافاتهم وفئاتهم ومصالحهم بحسب اختلاف الأمكنة ؛ فهناك «**المكان الحنيني الذي يذكرنا بالماضي أكثر مما يذكرنا بنفسه**»[18] . وهذا المكان الحنيني في القصة العمانية بدا واضحاً من خلال صورة ذهنية للمكان/ القرية/ الريف ؛ إذ لتلك البيئة الريفية القروية الجبلية خصوصية ونكهة لا تخطئها الأحاسيس والنفوس ، وانعكست تلك النكهة على النصوص القصصية في عمان . وقد منح توظيف القرية العمانية في القصة خصوصية وأجواء معتقة بروائح القدم والماضي من خلال صور المباني الطينية والأزقة الضيقة والممرات الجبلية والأودية والأحياء التي تشتم منها روائح الطفولة والحنين والفطرة البشرية . في المقابل تبدو البيئة الساحلية التي تمازجت مع المدينة نتيجة التداخل بين البحر والسهل بفئات ثقافية وهويات مختلفة أكسبت المكان هوية ورائحة تميزه عن البيئة الأولى ، ولكلٍّ تأثيره وحضوره في النص القصصي والروائي والشعري .

إضافة إلى المكان الحنيني الذي يكتسي بالطابع الأسطوري ، توافرت أمكنة أخرى في القصة العمانية واقعية واجتماعية ونفسية ؛ فالبحر والجبل والصحراء والمدينة والقرية والبيت والشارع والمقهى والنافذة . . . إلخ كلها أماكن تشكل الفضاء النصي العام للقصة العمانية .

وعمان ـ بما هي مكان جغرافي واجتماعي وسياسي ـ لم يكن حضورها متميزا ضمن قائمة بلدان الخليج التي شكلت فيها الثروة النفطية طفرة سريعة ومفاجئة في التحولات التي شهدتها المنطقة على جميع المستويات الاجتماعية والاقتصادية . ولعل عدم تضمين عمان في القائمة كفيل بفهم المغزى ، كما أشار إلى ذلك عبدالحميد المحادين بقوله :

«**صحيحٌ أن المدن الخليجية بدأت تتحول إلى مدن عصرية كمدينة الكويت**

والمنامة ودبي وأبوظبي والدمام . وبدأت التحولات الاجتماعية تنتج أدبها في ذات وقت تحولها . ولعل انفجار النفط بالكيفية التي انفجر بها سارع بتطوير البيئة الاجتماعية والمدنية في الخليج ، وبشكل سريع وطفروي»[19] .

وتجدر الإشارة إلى أن دراسة المكان في القصة العمانية ـ الإطار التطبيقي ـ سوف ترتكز على عينة من النصوص القصصية وردت في جملة من المجموعات القصصية التي تمثل المشهد القصصي العماني اليوم :

- **نافذتان لذلك البحر : يحيى سلام المنذري ، 1993 .**
- **بوابات المدينة : محمد سيف الرحبي ، 1993 .**
- **مواسم الغربة : خليفة بن سلطان العبري ، 1994 .**
- **المطر قبيل الشتاء : سالم بن خلفان آل توية ، 1994 .**
- **حبس النورس ، يونس بن خلفان الأخزمي ، 1996 .**
- **يوم نفضت خزينة الغبار عن منامتها ، محمد بن خلفان اليحيائي ، 1998 .**
- **هذيان الدمى ، خالد العزري ، 1999 .**
- **رماد اللوحة ، يحيى سلام المنذري ، 1999 .**
- **حدّ الشوف ، سالم بن خلفان آل توية ، 2000 .**
- **مقاطع من مسيرة لبنى إذ آن الرحيل ، جوخة بنت محمد الحارثي 2001 .**
- **رائحة لا تشبه أحدا ، بشرى بنت خلفان الوهيبي ، قيد الطبع .**

وكما أنه لا بد من تأكيد القول بأن المكان المقصود دراسته في هذه الورقة ليس المكان بوصفه حيزاً جغرافياً وطبيعياً وواقعياً من الفضاء العام ، أو المكان المفتوح كالبحر والمدينة والقرية والصحراء فحسب ، لكن الدراسة تشمل الأمكنة الأسطورية العجائبية ، والأمكنة النفسية/ الاجتماعية ، والأمكنة الذهنية/ التخيلية ، كل ذلك من خلال العلاقات الإنسانية والاجتماعية والأخلاقية المتصارعة داخل شخوص النص وأحداثه ، لذلك أعد المكان وعاء للمتناقضات تماما كما هو الحال بالنسبة للنفس البشرية الحاوية لجملة المتناقضات . وهذا ما يُقصد بانزياحات المكان كما يشير إلى ذلك معاوية البلال :

«أصبح المكان بحيرة بركانية تقذف من بواطنها المعاني ، وبالتالي انزاح المكان من استخدامه المألوف في النصوص الإبداعية باعتباره مجرد جغرافيا للمشاهد السردية يتحرك بين أشيائها الإنسان ضمن علاقة ساكنة وسلبية لا تعني سوى وظيفتها . ونهضت علاقات أكثر عمقاً بين الإنسان والمكان ؛ علاقات نفسية ووجودية وتاريخية وإيمائية ، في نسيج متناهٍ للنص الجمالي ، علاقة تؤسس للامركزية الإنسان العالم»[20] .

وإلى جانب الأمكنة الأسطورية والجغرافية والنفسية والاجتماعية التي حضرت بصورة واضحة في القصة العمانية ، برزت كذلك عملية الرحلة والتنقل داخل الأمكنة وخارجها ، وهي عملية تحدد طبيعة المكان الحاوي لكافة التناقضات ، شأنها شأن الرحلة في النفس الإنسانية بما تحويه من ضديات وتناقضات بين النفس الذاتي/ الاجتماعي الآخر ، بين الدخول/ الخروج في المكان ، بين الرحيل/ العودة ، بين البيت/ الشارع ، بين سلطة الأب/ طموح الأبناء ، بين المدينة/ القرية أو الريف ، بين المقهى/ العمل . . إلخ كلها تجليات للمكان بفضائه الجغرافي والأسطوري والنفسي والمتخيل وبتناقضاته مع الذات والعالم ، وتصارعه الداخلي والخارجي . وبدا المكان بذلك الحضور وكأنه وعاءٌ يحوي أصناف المتناقضات ، وبدا أكثر بصورة ذلك الكائن البشري الجامع لشتى التناقضات والتصارعات النفسية والاجتماعية والفكرية ؛ إذ **«داخل بنية المكان ملامحٌ وسماتٌ ديموغرافية وطوبوغرافية ومناخية وعلاقات إنسانية تتوافق وتترابط حيناً ، وتتنافر وتنفصل حيناً آخر ، في لحظات من الصراع ، متجلية بصورة فنية مباشرة وموحية ودلالية ، تحمل في مضمونها وطياتها أبعاداً مختلفة ومتنوعة للتمازج الإنساني كخلية حية وفاعلة في لبنة المجتمع وأمشاجه المعقدة»**[21] .

أخيراً ، يمكن القول إن للمكان في القصة العمانية تجليات واضحة تبدو كالتالي :

1 - المكان الأسطوري والعجائبي في القرية .

2 - المكان الذهني/ المتخيل ، والفضاء الاجتماعي/ النفسي من خلال ثنائية

المدينة والقرية .

3 - المكان الواقعي/ الطبيعي من خلال الحركة والتجوال داخل المكان (الأسواق/ المقاهي/ الشوارع) .

4 - الصراع داخل المكان من خلال علاقات التضاد في الأمكنة بين المكان النفسي/ المتخيل والمكان الواقعي/ المجتمع/ ، بين الذات والأنا/ المرأة ، والرجل / وبين سلطة القديم/ الجديد ، وبين سلطة السيد/ العبد .

1 - المكان الأسطوري والعجائبي في القصة العمانية

إذا كان المكان في الدراسات السردية العربية ـ بشكل عام ـ قد شكل أزمة مصطلح ، فإن تنوع المصطلحات والدلالات أصبحت ظاهرة ملازمة انسحبت على فضاءات المكان . فالمكان الأسطوري ـ على سبيل المثال ـ لم يسلم من تلك الظاهرة فسمي بمسميات متنوعة وإن بقيت دلالته ثابتة . ومن مسميات المكان الأسطوري نجد مصطلح العالم الأسطوري والمتخيل/ والعالم الغرائبي والعجائبي . وسمي كذلك بالبعد الأسطوري التخيلي والبعد الذهني . وتتداخل كل هذه المسميات لتشكل في الأخير دلالة ثابتة في القصة العمانية ، تنطلق من فضاء القرية الأسطوري . وفضاء القرية في الأساس ـ بوصفه مكاناً جغرافياً/ واقعياً/ طبعياً/ واجتماعياً ـ شغل ولا يزال مساحة كبيرة من الفضاء الأسطوري العام ، حتى غدت القرية مرجعية للأمكنة الأسطورية ؛ منها تنطلق ، وإليها تعود ، وفيها تتشكل .

وتشير دلالة المكان الأسطوري إلى أنه مكان له نكهة ذهنية متخيلة في نفوس ساكنيه ومشاعرهم ، توحي بشعور مخيف ومتهيب وأحاسيس منفردة . والأمكنة الأسطورية هي كذلك «**الأماكن التي لا مرجعية لها ، ولا ترتبط بزمن ما ، بل هي أماكن معومة في التاريخ ، زمانيا ومكانيا . وهذا يعني أنها أماكن خيالية ، وكل ما يداخله الخيال في وجوده يمتلك شيئاً من الأسطورة**»[22] .

وفي هذا المكان الأسطوري تتداخل الأشياء الواقعية مع المتخيلة ، لترسم

في النهاية صورة ذهنية لحكاية خرافية تقترب من روح الأسطورة ، وتبتعد عن الجوانب الواقعية بما فيه مرجعية الزمان والمكان «لأنهما من لوازم عالمنا الواقعي»[23] .

ويبدو من التعريف السابق لمفهوم المكان الأسطوري أنه مكان ـ بشكل عام ـ لا مرجعية له ، لا زمنيا ولا مكانيا ، وإن بدت تلك المرجعية المكانية واردة ذهنيا ومرتبطة بأمكنة واقعية وجغرافية ومقترنة بأسماء أمكنة محددة . والمكان الأسطوري في القصة العمانية يتحقق في نموذج مكاني ثابت وموحد اتفق عليه كتاب القصة في عمان ، وهو اتفاق لا يختلفون فيه عن أدباء عمان وشعرائها . يبدو ذلك النموذج في القرية العمانية لا سيما قوى المناطق الداخلية في عمان (نزوى ـ بهلا ـ نقصة بهلا) وهي قرى عرف عن أهلها السحر والشعوذة ، والاعتماد على الخوارق في توظيف قوى الجن والسحر . وغدت هذه القرى نموذجا ذهنيا يستلهمه الشعراء والكتاب في إطلاق العنان لخيالهم الجامح للتحليق في أجواء أسطورية غرائبية .

والقرية العمانية بمكوناتها وسماتها وحقيقتها ليست أسطورية بل «هي رمز لمكان واقعي أسطره الروائي (القاص) لأمر ما ، وأسقط عليه هذه الكوارث»[24] والخوارق من خلال حكايات الجن والسحرة والموت ليقول شيئا ما يتعلق به . ومن ثم أصبحت القرية مكانا أسطوريا بمعنى الكلمة ؛ فالأزقة الضيقة بين البيوت الطينية والأفلاج ، والفلاحون الذين يتناوبون على سقي مزارع النخيل الباسقة الطول ، والجبال العالية المحيطة بتلك القرية هي جميعها أمكنة أسهمت في خلق الجو الأسطوري والعجائبي من خلال صورة تنقل الساحر بين أزقة القرية لاقتناص فريسته ، ومن ثم ليقدمها قرباناً في مهرجان السحرة الذي يتم فيه بيع ذلك المسحور .

وبذلك يبدو أن الأسطورة في القصة العمانية قد اتخذت من القرية مكانا تتموضع فيه ، واستلهم روح أهل القرية وسلوكياتهم بوصفها مادة زاخرة لأسطرة ذلك المكان ، حتى بدا بصورته الذهنية الموحدة مكانا أسطوريا في القصة العمانية . وعليه تركز المكان الأسطوري في القصة العمانية في القرية ؛ انطلق

منها وانتهى إليها دون أن يتجاوزها إلى أماكن أخرى . وفي سياق تأكيد القول بأن القرية العمانية هي عالم العجائب يقول أحمد الشتيوي :

«يمكن أن نعتبر قصة فتاة نزوى الشعرية علامة مميزة للجو العجيب الذي تغطس فيه القرية العمانية في الليل . فالناس بعد كدح النهار وجد العمل يركبون خيالهم إذا أظلم الكون ، فيجمح بهم إلى عالم الأوهام والأحلام والأشباح والأغوال . فيلفهم جو من الخرافة . ولم تكن هذه الخرافة عديمة المفعول ، سالبة الأثر ، بل على العكس ، فإن النفوس تألفها إلى درجة تصديق أحداثها ، وتمثل وقائعها ، وتشخيص أفعالها»[25] .

ومن المفيد الإشارة إلى أن أهم ما يميز المكان الأسطوري للقرية في القصة العمانية هو عنايته الواضحة بقضية الحياة بعد الموت ، وعلاقة الساحر بالمسحور أو بالمبعوث حيا من الموت بعد أن تم بيعه في مهرجان السحر وبيع المغيب (المغصوب) . فهذه القضية تعدّ من القضايا الملحّة في النتاج الأدبي العماني ، وهي تعكس ظاهرة نفسية واجتماعية وعقائدية للمجتمع العماني قديماً وحديثا ومن ثم يعد توظيف تلك القضية تأصيلا لعالم المغاصيب والسحر والخوارق . ويؤكد الشاروني أن ذلك العالم هو عالم إنساني سيطر على المخيلة الشعبية وأصبح أحد مصادرها ويرى أنه عالم :

«يتميز بقوانينه الخاصة به التي تمتد جذورها إلى ما ابتدعته المخيلة الشعبية على مر قرون وأجيال ، مضافا إليها لمسات الفن . والمغاصيب أشبه بالسوائم التي لا بد أن يرعاها غاصبوها وإلا ماتت ميتتها الثانية والأخيرة ، ومن الممكن أن يرى الأهل طيف المغصوب حين ينزله مالكه البلاد . والمغاصيب يكونون في أول أمرهم أصحاء ، ثم لا يلبثون أن ييبسوا بعد ذلك شيئا فشيئا . . والمغاصيب غائبو العقول ، ولا يكادون يعون مما حولهم شيئا ، فهم لا بالأحياء ولا بالأموات»[26] .

وتبدو صورة المسحور أو المغيب في المخيلة الشعبية العمانية مشوهة مختلة الموازين في شخص معتوه مجنون مغبر الشعر رث الملابس ، يعيش في مكان يبعث على الاشمئزاز والتقزز إلى أن يموت مرة أخرى ، فيتحول قبره إلى مزار

يؤمه الناس للنذور القرابين . تلك هي الصورة الذهنية/ الأسطورية التي شاعت لمسحور القرية العمانية كما يؤكدها يوسف الشاروني بقوله «**أبصارهم زائغة ، شعورهم طويلة مشبعة بالغبار . كانوا أحياناً مربوطين ثلاثة أو أربعة أو واحدا بنفسه في مكان محدد . أجسامهم نحيلة ، عظامهم بارزة ، جلودهم مدببة كشوك الطلع الشيطاني ، حفاة عراة ، وكانوا يأكلون الأوراق الخضراء التي يحضرها لهم غاصبوهم**»[27] .

كما ارتبطت القرية/ المكان الأسطوري في المخيلة الشعبية العمانية بغياب المرجعية الزمنية ، وإن بدت تلك المرجعية في الماضي الغارق في القدم بدون توثيق زمني ؛ إذ اقترن ذكر مصطلح «القرية» بذكريات الماضي ، والحنين والشوق المتقد لمرابع الطفولة والطبيعة الفطرية التي جبل عليها أهل القرية في تآلفهم وتداخلهم الاجتماعي . واقترنت «القرية» كذلك بالحياة الزراعية من خلال التركيز على مفردات تلك الحياة وعناصرها ، من مثل ذكر النخيل ، و«مواسم القيظ» و«الفلج» .

ولعل غياب المرجعية الزمانية يقوي ويعزز الهوية الأسطورية للمكان/ القرية في النص القصصي . يشير ياسين النصير في دراسة له بعنوان «**ثقافة البلدات**» إلى لغة النصوص التي تتناول القرية والمدينة والبلدة بما هي حيز مكاني ، معتبراً أن «**العلاقة بين القرية والبلدة في النصوص التي تكتب عنهما (. .) قد هيمن عليها الماضي بثقله ، الميثولوجي والفلكلوري والغرائبي . .**»[28] .

والقرية بوصفها مكاناً أسطورياً واجتماعياً ونفسياً ظل حضورها متحققاً ولم يغب أبدا في القصة العمانية ، وإن كان قد شهد في فترة الثمانينيات انحساراً ملموساً لصالح الغلبة والهيمنة لحضور المدينة ، والانبهار بحياتها بوصفها ثنائية ضدية ، بالدرجة التي جعلت المبدعين يركزون على المدينة ويغفلون من ثم ـ ولو إغفالا لا شعوريا ـ استحضار موضوع القرية .

والقرية بما هي مكان أسطوري لم ترد في النتاج القصصي في عمان في فترة التسعينيات من القرن العشرين بصورتها البسيطة المجردة التي لا تحتمل غير

معناها الاصطلاحي ، بل كانت موضوعاً شغل النتاج القصصي ، واكتسب خصوصية جعلت منه أنموذجا تعارفت عليه التجربة القصصية في عمان . وبرزت القرية في النتاج القصصي كله في هيئة نمطية موحدة وثابتة ؛ فهي قرية محاطة بأشجار النخيل والجبال العالية ؛ قرية اقترنت في الغالب الأعم بأجواء السحر والجن ، قرية تستحل لحم أبنائها لتقتسمه في مهرجان السحر ، ومن ثم يتحول الأبناء المسحورون إلى كائنات بشرية مسلوبة العقل والإرادة تتهم بالجنون إلى أن يموت الساحر ، وتعود الحياة من جديد إلى الروح المسلوبة ، وينسب إليها بعد الموت مرة أخرى صفة الولي الصالح الذي تقام على ضريحه النذور . والقرية في ارتباطها بالأجواء الأسطورية ترتبط بالليل الحالك الذي مضى نصفه الأول .

وتبدو القرية بصورتها المحددة مهمة وحاضرة في التجربة القصصية : «**فالقاص حصر اهتمامه في القرية ، فهي حيز مهيمن عليه في جميع أحواله ، خارجا عنها وداخلاً فيها ، راضياً بها ورافضاً لها**»[29] .

والسؤال الذي يطرح نفسه هنا : ما المقصود بمصطلح القرية وحضوره أو غيابه في القصة القصيرة في عمان؟ ماذا نعني بالقرية؟ وما الخصوصية التي من الممكن أن يمنحها حضور القرية في القصة العمانية؟

المدينة والقرية ـ بوصفهما طرفي معادلة ـ تمثلان ثنائية ضدية متلازمة في الإبداع الأدبي بصفة عامة قصصياً كان أم شعرياً . وحضور المدينة بضوضائها وصدماتها الثقافية ظاهرة فنية وموضوعاتية في النتاج القصصي لمرحلة الثمانينيات في عمان ؛ فالكل منبهر بالتغيرات المدنية الجديدة ، وغارقٌ في الذاتية والفردية التي استدعت حضور ثيمات الغربة والحنين والعزلة ، والشعور بعدم الانتماء والمشاهد السوداوية التي أصبحت تطبع النتاج الأدبي والفكري . وعليه تولدت لدى المبدع روح مائلة إلى رفض الواقع اليومي والمعيشي ، والهروب إلى عالمه الذاتي . وكانت النتيجة أن غيب وهمش حضور القرية ، بوصفها موضوعا إبداعياً ، ولم يعد يذكر إلا في المقام الذي يتطلب الحنين إلى الماضي بذكريات

الطفولة والحبيبة القروية بوصفها أول تجربة حب عاشها القاص في مرحلة مراهقته قبل أن تجذبه حياة المدينة ، وتغرقه في تجارب وعلاقات جديدة . حتى إذا تم التشبع باستحضار المدينة بكل جوانبها بوصفه نوعاً من مسايرة المدينة والتحديث حدث النكوص والعودة إلى منابع القرية لغناها بموضوعات لم تمسسها يد مبدع ، وبقضايا اجتماعية وسلوكيات حياتية لم تغيرها المدينة واختلاط الأعراق والأجناس ، وتفاصيل يومية دقيقة مازالت الفطرية هويتها ، ومازال أهل القرية يمارسونها . فكان حضور القرية بتفاصيلها اليومية مصدراً بكرا وأرضاً غنية وفيرة ركن إليها القاص ، واستغل جميع دقائقها وتفاصيلها . وهذا ما تمثل في نصوص النصف الثاني من تسعينيات القرن العشرين . يعرف مختار أبو غالي مجتمع القرية فيقول :

«**في المجتمع القروي يعيش مزارعون مستقرون ، يخططون وينظمون أعمالهم . . آخذون في اعتبارهم مواسم الحصاد ، طموحاتهم محدودة مقصورة على الحاجي والضروري ، وهم يتجاوزون خيبة الأمل . . بعيدون عن التوترات النفسية الناجمة عن الاحتكاك بالآخرين . وأهل الريف أكثر تجانساً ، ولهم خصائص نفسية تميزهم عن الحضريين ، كالتمسك بالقواعد الأصيلة للسلوك الجمعي والعرف . . كل ذلك نقيض لخصائص المجتمع المديني الذي يبرز الفردية ، وسرعة التحرك الاجتماعي ، وعدم التجانس وتمزق العلاقات الروحية**»[30] .

وبالتركيز على دراسة المكان في النص القصصي لدى الحديث في عمان ، فإن الحديث عن خصوصية حضور القرية يبدو من خلال الأنموذج الذهني للقرية لدى كتّاب القصة في عمان . هذا الأنموذج الذهني تحدد من خلال علاقة المكان/ القرية بالسحر لدرجة أن جعلت القصة القصيرة من القرية العمانية حكاية شعبية مليئة بقصص السحر والخرافة . فغدت القرية فضاءً مكانياً وجواً قصصياً تسيطر عليه الأجواء الأسطورية والغرائبية المتعلقة بالسحر والمغايبة[31] .

ويتضح للقارئ من خلال عينة النصوص أن هناك أربع صور ذهنية تحدد القرية/ المكان الأسطوري الغرائبي :

1 - قرية زراعية تحف بها أشجار النخيل العالية وأشجار الليمون وتحيط بها الجبال التي تشكل وسيلة دفاع وحفاظ على هويتها وتراثها الذي لا يقبل المساس والتغير . وبما أنها قرية زراعية فإنها تعتمد على الأفلاج ، حيث يتناوب أهلها على توزيعه فيما بينهم . يشير إلى هذه الطبيعة كل من يحيى سلام المنذري في نص «حمالة الحطب» من مجموعة «**رماد اللوحة**»[32] ، وخالد العزري في نص «القرية التي لا تعرف السحرة» من مجموعته «**هذيان الدمى**»[33] ومحمد سيف الرحبي في نص «المسحورة» من مجموعة «**بوابات المدينة**»[34] بدرجات متفاوتة .

فالقرية في نص «حمالة الحطب» مكان لا يبعث إلا على مشاعر الهدوء والسكينة من خلال استخدام مفردات العشب الأخضر الناعم ، وزخات المطر الخفيف المتراقص كأغنية ، وصورة الحمامات الملونة التي تبعث على السلام وأمن القرية ، وصوت خرير الماء في الفلج . هي كلها صور تنتقل من النص لتبعث في نفس المتلقي الهدوء والسكينة . يصور المنذري المرأة تنتابها لحظة المخاض ولا تجد مكاناً تلجأ إليه إلا زريبة حيوانات وسط مكان تحفه أشجار الليمون «**وأشجار الليمون تشهد ولوج امرأة الحطب داخل الغرفة . . حطت حولها حمامات ملونة سرعان ما تحولت إلى رفيقاتها من النساء اللواتي جئن لجمع الحطب وملء الجرار بالماء من الفلج . . المكان المعشب والفلج بعيدان عن البيوت ، المطر كأنه فقط يحيي البلاد بنغمة غنائية قصيرة ، ويتوارى خلف الجبال البعيدة المغطاة بالغيوم**»[35] .

في حين أن نص العزري يبعث في نفس المتلقي صورة مخيفة مرعبة من خلال بث مشاهد الموت والليل المظلم ونعيق البوم وأعالي الجبال البعيدة وتسلل الضوء الشاحب الذي يلتمع وسط الظلام الكثيف ؛ يقول النص «**قرية نائمة ، كان نصف الليل الأول قد مضى ، وكانت أشجار النخيل العالية تنصت وحدها لنعيق البوم قادما من أعالي الجبال . . وثمة ضوء شاحب يلتمع وسط الظلام الكثيف عند نهاية منبع ساقية الفلج ، ربما كان قنديل أحد المزارعين متجها يقتفي الفلج . .**»[36] .

أما نص الرحبي فيلتقي مع النصين السابقين حين يعقد علاقة جدلية بين القرية بوصفها فضاء مكانيا أسطوريا لا مرجعية محددة له ، والليل بوصفه مستوى زمانيا ، لتكون نتيجة تلك العلاقة هي بعث الجو الأسطوري المهيأ للسحر في نفس المتلقي . فـ«**طرقات القرية التي لا تنام إلا على دقات طبول السحرة . . أي صراخ هذا الذي تسمعه القرية اللعينة؟ وأي نشيج يجعل الآذان تغمض عينها خوفاً ورهبة؟**»[37] هذا النص منذ المقطع الأول يدخلنا في عالم السحر والمغايبة فخروج المغيب ليلا ، وصراخه كأنه مجنون يجعل القرية تكتم أنفاسها وآذانها عن سماع ذلك الصراخ الذي يثير الخوف والجزع لدرجة لا تقوى القلوب على تحمله ، فلا يكون من الناس إلا ادعاء النوم .

2 - القرية بوصفها مكانا زراعيا تحفه النخيل والأشجار ، وتحيط به الجبال العالية التي تعزله عمّا وراءه جغرافياً . مكان مهيأ لأن يكون عالماً أسطورياً يبعث الوحشة في النفس . فالليل المظلم الكثيف الذي ينصت لنعيق البوم القادم من الجبال العالية البعيدة هو ليل يمهد لمشهد خروج الساحر راكبا ضبعته ، ومن ثم تعلن القرية موت أحد أبنائها . فالقرية في نص «القرية التي لا تعرف السحرة» هي قرية تتهيأ فيها أجواء تبعث السحرة ، قرية يغط أهلها في سبات عميق ، ليلها حالك مخيف يزيد من رهبته أشجار النخيل العالية والجبال البعيدة والبيوت الطينية ومنبع الفلج وقناديل أحد المزارعين يقتفي الفلج ، الحواري الضيقة ورائحة الطين القديم ، جمعيها عناصر تبرز حياة القرية ، وهي حياة من السهل للمتلقي أن يتخيلها حتى لتبدو للعيان وكأنها مشهد حي معيش . والليل بوصفه مستوى زمانيا يقترن قدومه في القرية بإعلان الدخول في جو غرائبي أسطوري . والقرية كما صورها المقطع السابق قرية لها من رائحة التراث والتاريخ ما يكسبها خصوصية لن تنمحي من ذهن القارئ والمتلقي ؛ إذ هي ليست أي قرية ، وإنما قرية تتضافر معها عوامل الليل ، وكثافة أشجار النخيل التي من علوها تستطيع أن تسمع أصوات نعيق البوم إنذاراً بشؤم قادم يأتي ، وكأن التهيئة بإدخال نعيق البوم إنما هو تمهيد لإعلان الدخول في غرائبية المشهد الذي يعلن قدومه بقدوم الضوء الشاحب الذي يلتمع وسط الظلام الكثيف ، هذا الضوء يتسلل عند نهاية

منبع الفلج .

وليل القرية في هذا النص يقترب من نص «المسحورة» ، إذ «**القرية تنام علي جراحها ، وساحر القرية يأكل من تلك الجراح . . كان سالم في ضاحيته عندما مر الساحر راكباً ضبعته ، ورأسه ينظر إلى الخلف**»[38] .

والمفارقة الوحيدة هي أن نص العزري يشير تلميحاً إلى دخول الساحر متسللا إلى القرية باستخدام «**الضوء الشاحب الذي يلتمع وسط الظلام الكثيف عند نهاية منبع ساقية الفلج**» . وحتى هذا التلميح يداخله نوع من التشكيك والريبة في تحديد ماهية ذلك الضوء ، لدرجة أن النص يوهم المتلقي أن ذلك الضوء قد يكون قنديل أحد المزارعين يقتفي الفلج . في المقابل يأتي نص الرحبي أكثر صراحة وإشارة واضحة إلى دخول الساحر دخولاً عينياً يراه أحد المزارعين في ضاحيته .

3 - القرية بوصفها مكاناً ، والليل الحالك بوصفه مستوى زمانيا عوامل تضافرت لتقدم صورة الساحر وثيمة الموت . فهيئة دخول الساحر إلى القرية في نص الرحبي إشارة إلى هويته . فهو لا يدخل متسللا كما هو الشأن في نص العزري ، وإنما معلنا راكباً لضبعته ورأسه ينظر إلى الوراء . وهذه الهيئة هي المتعارف عليها في قصص السحر في عمان . ولا أحد يعي سبب ركوب الضبعة ورأس الساحر متوجهه إلى الخلف ، ولماذا الضبعة بالذات وليس حيواناً آخر؟ .

والرحبي ، في تقديم المشهد الأسطوري ، يعرض صورة مطابقة لما تم التعارف عليه ، فلا يعمل القارئ عقله في الاستنباط أو التقصي لحقيقة غامضة في النص . فالنص من الناحية التقنية واضح ، ولا تقدم المفردات دلالات غير دلالاتها المعجمية ، ولا توجد شفرات ضمنية في النص ، والقارئ يكاد يفهم النص من القراءة الأولى .

في المقابل ، تقنية النص في نص العزري تقترب من الدلالات الضمنية والخفية ؛ إذ النص يحتمل أكثر من تأويل لدرجة أن الأمور تكاد تلتبس في

النص ، فتتطلب من القارئ القراءة الفاحصة العميقة حتى يدرك مغزى النص . فهل أم خديجة ساحرة ، ولذلك تعاونت مع السحرة على بيع ابنتها فأصبحت في عداد المغيبين الذين تتم المزايدة عليهم في مهرجان السحرة؟ وإذا كانت الأم كذلك فلماذا تعلن النهاية نهايتها ورجوع رأس الابنة إلى الجبال العالية؟ والنص بذلك يدخل في استخدام تقنيات قصصية قائمة على دلالات خفية للمفردات .

واتفق النصان «المسحورة» لمحمد سيف الرحبي و«القرية التي لا تعرف السحرة» لخالد العزري على الإشارة الصريحة لثيمة السحر وبيع المغيب . فنص «المسحورة» أعلن صراحة تحديد السحر بوصفه خصوصية للقرية ، من خلال إيراد تراكيب «**والجدات يحدثن أحفادهن عن المغيب الذي باعه أبوه في سوق بهلا ، وعن نقصة بهلا المشهورة ، وبأن من يقف متكئا عليها سيباع بمزاد علني دون أن يدري ، ثم يحمل ليذبح وليمة دسمة في مهرجان السحرة**»[39] .

في حين أن نص العزري يقيم تلميحا إلى اجتماع السحرة في الجبال الشرقية لبيع المغيب في مزاد علني ، مشيرا إلى أن أغلى ما في الضحية هو رأسها «**إن عليها أن تأخذ الرأس بأي ثمن**»[40] .

ويقترب نص «جمال القيظ» من طرح غرائبية مشهد الساحر والضبعة والمغيب ؛ إذ يرد صوت الشخصية «**وعندما أمر ببيت الضبعون المهجور أتذكر كلام أمي ، فربما تربص بي مغيب وخنقني . يقولون إن خلف الباب الخشبي الضخم ينام ضبع يطوف بالقرية ليلاً وفوق ظهره ساحر ، والسحرة يمتطون الضباع ووجوههم تطيل الإمعان في الجهات التي تركها الضباع وراءها**»[41] .

وعليه يمنح توظيف أسطورة بيع المغيب/ صورة الساحر والضبعة خصوصية للقرية في النص القصصي .

4 – غلبة المشاهد الأسطورية في النصوص المقترنة بأجواء السحر والسحرة ، كتلك التي تصور أم خديجة في نص «القرية التي لا تعرف السحرة» وهي تحرث المزارع في نهاية القرية ، «**تحرث بفأسها ـ التي تمسك عصاها القصيرة من طرفها**

بقوة ، وعصاها الطويلة التي تضغطها بين أصابع يدها اليمنى من منتصفها ـ المزارع في نهاية القرية . بعد أن خاضت الخرب المهجورة المتوزعة عليها . .»[42] .

وكالمشاهد التي تصور الأم وتصرفاتها الغريبة ، في الوقت الذي تتم فيه المراسيم الجنائزية لابنتها خديجة من تغسيل ودفن . هذه المشاهد لها تأثير قوي في نفس المتلقي ؛ إذ تبعث فيه شعوراً غريباً بطبيعة العلاقة بين الأم وابنتها ، وكيفية التعامل مع السحرة . المشهد في النص «**ففي اللحظة التي كان فيها جسد خديجة ينزل القبر ، كانت هي وسط خربة قديمة . . ، تركز بصرها في زواياها كما لو أنها تبحث عن خرزة ، وحين كانت القرية تغسل جسدها كانت هي تصعد البرج الطيني المرتفع في الطرف الغربي من القرية ، وما إن عادت الدار وكان العرق وقليل من الدم يختلطان بالغبار ويتكومان عقدا فوق أصابع قدميها وأسفل كعبيها . .»**[43] .

وتتعمق غرائبية المشاهد في مشهد ذهاب أم خديجة تلبية لدعوة الطارق إلى جبل النسر ، ممتطية حمارها : «**كان حمارها يذرع المسافات إلى جبل النسر مثل براق صاعد إلى السماء ، وكان ضوء القنديل يرسم ظلال حركته والجسد الذي يعتليه رسما ضخما ومخيفا . وفي الواقع لم يكن حمارها ـ في تلك اللحظة بالذات ـ عاديا أو يشبه الحمير التي نعرفها اليوم ، ومن ثم علينا أن نتصور قوائمه بشكل مختلف ، وكذلك منخاريه وردفيه وأذنيه وحجم بطنه وبعد نظره . .»**[44] .

وتتضح حقيقة أم خديجة في مشهد أكثر غرائبية ، وهو مشهد مشاركتها لمزاد يقيمه السحرة لبيع المغيبين ، وخروجها من هذا المزاد حاملة رأس خديجة ملفوفا في شوال رمادي صغير .

ومن الملاحظ أن أحداث نص «القرية التي لا تعرف السحرة» هي أحداث موغلة في التعقيد والغرائبية من خلال سير الأحداث والتنقل في الأمكنة الأسطورية التي لا تجد لها مرجعية مكانية في ذهن القارئ سوى المرجعية المتخيلة ، إذ التنقل في المكان الباعث لأجواء السحر والمغيب ومهرجان السحرة

هو تنقل يفترض وجود شخصيات عجائبية تمارس أدواراً وتقوم بأحداث وأفعال طابعها الأول والأخير غرائبي بحت ، يميل إلى التعقيد والغموض . وهذا ما يمثله كذلك نص العزري من خلال شخصيات أم خديجة والطارق ؛ إذ تبدو حركة (أم خديجة) وهي راكبة حمارها قاصدة جبل النسر ـ مكان ليس له مرجعية مكانية ولا واقعية ورد ليؤكد الفضاء الأسطوري المتخيل ـ هي حركة وأفعال «**غير عادية وغير مألوفة . . وتتكون من توليفات لا تلتقي ولا تتجاوز في الواقع ، وهذا يمنحها مفتتحاً خيالياً يترك الذهن منفلتاً ، ويترك الأحداث كأنها تسير طبقاً لمنطقها هي**»[45] .

كما تمثل نص «المسحورة» الطبيعة الغرائبية من خلال الأجواء الأسطورية المعتقة بالخوف والرهبة في مشاهد تغسيل مريم ودفنها ـ شخصية الحدث ـ وفي مشهد خروج المغيب وعودة الحياة إليه بعد الموت ، لكنه ـ كما هو الشائع ـ عود مقترن بالجنون ـ ففي مشهد التغسيل والدفن «**في ذلك اليوم تعالت أصوات النائحات ، والجسد مسجي فوق قنطرة الفلج يمتطي سكون الروح ، كأن أصوات النائحات لا تعنيه . . قطنة واحدة . . ثانية . . عاشرة والجسد يتقلب بين أصابع المغسلين . . والمغسلة تتابع عملها في جسد أمامها . . لا دمعة في عينيها ، والباقون غائبون في متاهات العويل والصراخ في موكب رحيل الروح**»[46] .

فمشهد الجسد المسجى فوق قنطرة ، ومشهد إدخال القطن واحدة تلو الأخرى مشاهد تكاد تكون حاضرة في ذهن المتلقي .

ثم يأتي مشهد عودة الحياة بعد الموت «المغيب» ، وهي كما ذكرت سابقاً عودة مقرونة بفقدان العقل ثم يموت هذا المغيب مرة أخرى ، ويتحول قبره إلى ضريح للأولياء تقام عليه النذور والهبات كما هو شائع .

وأخيراً يمكن القول إن الأحداث القصصية المرتبطة بأمكنة أسطورية عجائبية ـ لا سيما تلك المرتبطة بحكايات السحر والمغيب والموت ـ هي أحداث أقرب إلى الحلم والخيال منه إلى الواقع ؛ لذلك فهي تحلق عالياً في فضاء أسطوري معتق بروائح الأساطير والخرافات[47] .

وتجدر الإشارة في هذا السياق إلى أن توظيف الأمكنة الأسطورية في القصة العمانية جاء نتيجة دواع ودوافع حملت القاص على استلهام ما في المخيلة الشعبية العمانية من موروث ذهني وفكري وعقائدي نابع من الطبيعة الاجتماعية للمجتمع ، وتوظيف ذلك الموروث في النتاج القصصي . ومن أهم دواعي توظيف الأمكنة الأسطورية الرغبة في خلق عوالم خيالية استلهمت المخيلة الشعبية ، وخرجت في شكل حلية نصية جديدة تحلق بالقارئ ، وترسم عوالم أسطورية وشخوصاً وأحداثاً مليئة بالغرائبية والعجائبية المطلقة من خلال الاعتماد على قوى السحر والغيبيات وقصص الجن والعفاريت . فالأحداث تتحرك في جو أسطوري تخيلي يحلق بأحداثه وشخصياته وأزمنته وأمكنته غير المرجعية وغير الواقعية لتبعث عالماً جديداً ذهنياً متخيلاً لا يقترب من الواقع ، ولا يمكن رؤيته إلا من خلال الفضاء النصي الذي يرسم لدى القارئ صورة ذهنية لا يسندها إلى العقل شيء . وفي ذلك الفضاء النصي تتكاتف عدة عوامل تجعل من مكان ما مكاناً ذا طبيعة أو أبعاد أسطورية غرائبية ، لا تتطابق ولا تتشابه مع المكان واقعا . من هذه العوامل ؛ الأحداث الملحقة في فضاء خيالي مع شخصيات خيالية تقترب من شخصيات الجن والعفاريت كما في قصص ألف ليلة وليلة وحكايات الخوارق ، إضافة إلى عامل الزمن المعوّم ، شأنه شأن المكان المعوّم .

وتجدر الإشارة إلى أن المكان الذي يسيطر عليه الجو الأسطوري الغرائبي بما فيه من قوى السحر والغيبيات إنما هو مكان يعكس نفسية سكانه ومعتقداتهم التي يؤمنون بها ، لدرجة تجعلهم يتصورون ويتوهمون أنهم يخالطون الجن والعفاريت وقوى السحر في حياتهم اليومية ، ويتعايشون معها ليحققوا «على صعيد الخيال ما عجز عن تحقيقه على أرض الواقع»[48] .

ومن المهم في الختام الإشارة إلى أن لغة القص والسرد في النصوص السابقة لا تخلو من تراكيب ومفردات تتصل بالأجواء الأسطورية . وهي مفردات تضيف إلى القرية بوصفها موضوعاً قصصيّاً خصوصية محلية ذات قيمة كبيرة .

2 - الصراع بين الفضاء الذهني المتخيل والفضاء الاجتماعي النفسي من خلال ثنائية المدينة والقرية

يمثل حضور المدينة والقرية في عينة النصوص القصصية المختارة ثنائية ضدية ؛ إذ غالبا ما تكون العلاقة بين المكانين علاقة متصارعة ومتناقضة نفسياً وجغرافياً واجتماعياً . ويشير مرشد أحمد إلى تقنية اتبعتها النصوص السردية والروائية لعبدالرحمن منيف . هي تقنية تداخل الأمكنة في السياق النصي الواحد ، وهي تقنية تكشف عن طبيعة العلاقة الضدية بين المكانين . ويوضح مرشد أحمد آليات التداخل : «**تداخل مكانين في سياق واحد نتيجة تداعي الذكريات مرة ، وإلى الموازنة بين مكانين في سياق واحد مرة أخرى ، ليكشف مدى المفارقة الشاسعة بينهما على المستوى الحضاري . وهذه التقنية الفنية ترسخ المعالم التي يتصف بها المكان ، وتحدد مكانته بين الأمكنة الأخرى في ذاكرة المتلقي ، كما أنها تجعل النص الحكائي يضج بتجليات الحياة**»[49] .

فعينة النصوص القصصية تصور بداية التحول والانتقال من حياة القرية الفطرية البسيطة إلى حياة البلدة/ أو المدينة المعقدة التي تجلب التغيير والتحديث في طباع أهل القرية البسطاء وسلوكياتهم ليرتدوا رداء التمدن والتحديث ، الذي يفترق عن حياة أهل القرية الغارقين في سلسلة العادات والأعراف . ويحلل ياسين النصير أسباب العلاقات المتصارعة بين القرية والمدينة :

«**تشهد في بداية حياتك الفردية ثمة من يذهب باحثاً عن العمل في المدينة ، تاركاً قريته وأرضه الزراعية التي لم توفر له المعيشة . بعد فترة تلح تغييرات جذرية واضحة على أسرته وملابسه وسلوكه ولسانه . ثم تجد بعد ذلك قافلة من الشبان تبحث عن عمل ما خارج القرية محتذية حذو من سبقها . إلخ**»[50] .

فالطبيعة المتصارعة بين نفسية سكان القرية وسكان المدينة ناتجة من الموارد الطبيعية المتاحة لسكان كلا المكانين ؛ فسكان القرى حاجتهم ملحة بصورة أكثر من سكان المدينة الذين توافرت لديهم كل الإمكانيات والتسهيلات . لذلك

فرؤية سكان المدينة لسكان القرى تتمثل في أنهم فقراء أميون يجهلون أدنى أساسيات التحضر والسلوك المديني الذي يتمتع به أهل المدينة . في المقابل ، فإن الخوف والحذر والتوجس هو الهاجس المسيطر على نفسية سكان القرى في رؤيتهم لأهل المدينة والذين لا يؤمن شرهم لأنهم ماديون ، تجردوا من الأخلاق الحسنة لصالح المادة والمنفعة الفردية . ولعل هذه الرؤية أو النظرة المتبادلة هي التي قادت إلى نظرية القولبة التي سوف تتعرض لها هذه الجزئية من خلال عينة النصوص القصصية .

وتبدو نظرية القولبة Stereotyping متحققة في النصوص التي تمثل فيها المكان بوصفه وعاء للمتناقضات من خلال القرية والمدينة ؛ إذ تقوم هذه النظرية على تحديد الصورة الذهنية الثابتة لنظرة أهل المدينة للقرية ونظرة أهل القرية للمدينة . النظرة الأولى ترى في أهل القرية الفطرية والبساطة والطيبة إلى الدرجة التي تصل إلى السذاجة والتخلف وسهولة استغلالهم بشتى الطرق ؛ فهم أناس متخلفون لم تمسهم بعد يد المدينة ، ويمثلون مصدر تخريب للمدينة وتشويه لمظهرها الحضاري . وعلى النقيض من النظرة الأولى يرى أهل القرية في المدينة مكاناً مخيفاً مرعباً للرجل والمرأة ، ولا سيما المرأة . فالزوجة الفلاحة القروية لا تخون إلا مع رجل المدينة ، والرجل القروي الفلاح لا يخون إلا مع امرأة من المدينة . وتتأكد نظرية القولبة من خلال عبارة محمد حسن عبدالله :

«المدينة تنظر إلى الريف على أنه متخلف ، وأن فتح أبواب المدينة أمامه يؤدي إلى فقدانها لقدر من رفاهيتها ونظافتها ، ويؤثر في الخدمات الراقية التي أصبحت حقاً مكتسباً لها ، حتى وإن كان الريف هو الذي يمول تلك الخدمات ، أو يسهم فيها بنصيب . أما القرية فتنظر إلى المدينة على أنها مقر «السلطة» المرادفة للتحكم والظلم ومقر السجن ، والمدينة غول ، وحش خرافي يتلون ويبهر حتى يسحر الناس ويفقدهم وجودهم . فليس في المدينة إلا الضياع»[51] .

ومن خلال هذه النظرية التي تتأكد من خلال النصوص تغدو المدينة مكاناً يثير الخوف والقلق للريفي والقروي الذي **«يعاين المكان بشعور خوف حاد ،**

وربما لم يكن لهذا الخوف من مبررات واقعية إطلاقا ، وإنما قد يكون نتاجاً أو حصيلة لجملة من التصورات والتخيلات ، والتوهمات والمعتقدات الساذجة في ذات الريفي عن عجائبية المدينة وغرابتها وطرافتها ، أتى محملا به من ريفه البسيط»[52] .

وعليه ، يركز محور الرحلة والتنقل من مكان/ القرية إلى مكان آخر/ المدينة على الكشف عن علاقات التضاد والتناقض بين المدينة والقرية ، من حيث طباع سكان القرية والمدينة ، وانحطاط قيم المدينة بصورة قوية . والحقيقة أن رحلة التنقل داخل الأمكنة «مستمدة من أسطورة البحث ، أما الانغلاق في مكان واحد دون التمكن من الحركة فإن هذه الحالة تعبر عن العجز وعدم القدرة على الفعل والتفاعل مع العالم الخارجي أي مع الآخرين»[53] .

وبالرغم مما قد تقود إليه أسطورة البحث في المكان والتنقل بين الأمكنة من اكتشاف سلبيات المكان الثاني بصورة تصدم وتدهش الباحث عن الحقيقة أو المجهول أو المغيب فإنها مع ذلك تعد كشفا لحقيقة لم تك معروفة . وتبدو الرحلة في المكان من قبيل البحث عن المجهول في نص «**مفاجأة العاصمة**» لخالد العزري ؛ إذ تصور أحداث القصة مشاعر الانبهار والدهشة التي يصاب بها شخصية الحدث «علي» بمجرد وصوله إلى المدينة ؛ المكان الذي يختلف في نمط حياته عن القرية التي نشأ وتربى في أحضانها . وبروز الثنائية الضدية بين صورة القرية التي تمثل رمزا طوبائيا (Utopia) مازال محافظاً على الصورة المثالية للقرية التي يبرزها النص ، وبين المدينة التي تحللت فيها القيم وانحطت المبادئ الأخلاقية . فالنص يقدم للقارئ صورة دقيقة للمدينة ، بوصفها مكاناً موحياً بالتضاد والتناقض النفسي والاجتماعي والأخلاقي والجغرافي بين ما تربى عليه «علي» وبين ما صدم به وما سوف يغدو عليه ؛ إذ يقدم النص من بداية الأحداث العلاقة الضدية بين المكانين ؛ فمن الناحية القيمية والأخلاقية يصور النص المدينة موطن انحلال الأخلاق والقيم ، ويصمت عن الإتيان بالصورة المقابلة والمضادة لطبيعة القرية لجعل القارئ يستشف تلك الطبيعة بنفسه .

ويعرض النص طبيعة العلاقة بين الأم وابنها قائلاً بصوت الراوي «**قبيل آذان الفجر ، نهضت أم علي من فراشها الملاصق لفراش ابنها ، وبعد أن حلبت أضرع بقرتها باكراً ذلك الصباح ، لمسته بخفة محركة عرف رأسه الأمامي ثم أسندته بكفها ، كان اللبن والبيض والخبز مغطى في صينية عريضة بلحاف من السعف حليبي اللون**»[54] .

يشي المقطع السابق بتصرفات أهل القرية التي لم يغيرها شيء ولم يشبها الانحطاط ، وتمر الأحداث باستخدام تقنية التضاد والمفارقة على المستويين النفسي والقيمي ؛ إذ يبدو الجانب الأخير جليا في صورة وصول «علي» الريفي إلى المدينة منذ أول يوم ، وانتظاره على الرصيف لسيارة أجرة تقله إلى مقر المقابلة . فالعلاقة بين «علي» و«الرصيف» هي علاقة موحية بالقزمية والضياع في الفضاء الواسع الذي يبدو في صورة الرصيف ، حتى يبدو «علي» نقطة في فضاء واسع رهيب لا يدرك حقيقته حتى بدأت المواقف تتلقفه الواحد تلو الآخر . وتبدو المفارقة واضحة للقارئ بين طبيعة الوظيفة التي تتطلب من «علي» الخشونة والانضباط وبين المواقف الذي يتعرض لها في المكان الجديد .

يبدو الموقف الأول من خلال طبيعة الحوار الخارجي الدائر بين «علي» وكل من يقف بجانبه لدرجة تشعر القارئ بحقيقة انهيار القيم والمبادئ عند شباب المدينة . إذ يدور الحوار الأول بين «علي» وشاب يقدمه النص في صورة تجعل القارئ يستنطق هويتها ، وأن الحوار كفيل بكشفها . فالشاب يصفه النص بقوله : «**جاء شاب طويل ووقف إلى جانبه ثم سأله عن وجهته :**

ـ عندي مقابلة في معسكر المرتفعة . قال علي

ـ متى؟

ـ بعد أقل من ساعة تقريبا .

ـ وضع كفه بين كتفيه ، وقال له :

ـ أنا أسكن قريبا من هنا . . وحدي

ـ أنا ذاهب لمعسكر المرتفعة

ـ سوف أوصلك عندي سيارة في البيت!
ـ ليس هناك وقت ، اذهب واحضرها
ـ دعنا نذهب سويا
ـ شكراً .

وهنا ينتهي الحوار الأول بجعل النهاية مفتوحة للقارئ لكي يستنتج شفراته التفسيرية والضمنية . ثم يأتي الحوار الثاني في النص لتتعمق لدى القارئ فكرة الحوار الأول التي خرج بها ، إذ يدور الحوار بين «علي» وسائق سيارة BMW :

ـ من أين؟
ـ من عمان الداخل
ـ إلى أين؟
ـ إلى معسكر المرتفعة ، عندي مقابلة
ـ عمل؟
ـ عمل ودراسة
ـ لكنك صغير على العمل

وضع السائق يده بيد علي ، كان يضغط بأصابعه التي شبكها بين أصابعه ، ثم ابتسم وهو يدير عينيه إلى وجهه ، وكانت السيارة تسير بمهل ، فك أصابعه ووضع راحة يده على فخذ علي وبدأ يحك فخذه بخفة . . . . .»[55] .

وينتهي النص بإشارة صريحة لمدى الانحطاط القيمي والأخلاقي والعلاقات المثلية .

أما فيما يتعلق ببيان علاقات التضاد على المستوى النفسي والجغرافي ، فالنص يقدم مفارقة وصراعا داخليا لنفسية «علي» من خلال التنقل في المكان الحاوي للمتناقضات . فمن جهة يبين النص رغبة «علي» العارمة في البعد عن قريته ذات الممرات الجبلية الوعرة الضيقة والمليئة بالغبار والأتربة التي تملأ وجهه «**كانت رائحة النوم كابسة على جفني علي ، عندما كانت السيارة «البيك أب»**

تهوي بين شعاب المنحدرات والتعرجات الكثيرة لشارع «العق» الترابي ، . . وكان ما إن يفترش رأسه راحة كفه ، حتى يقفز كل جسده عالياً ، يكاد يصطدم بلحافها الذي يغطيها مثل قفص مملوء بالغبار»[56] .

في المقابل تبدو الناحية الثانية من خلال الرغبة في العيش في مكان مليء بالنباتات العالية التي تناقض طبيعة الحياة القروية «**كانت السيارة لحظتها قد دخلت حدود العاصمة ، وكان هو متعطشاً لرؤية البنايات العالية والشوارع الأسمنتية السوداء ، وخلفيات المكيفات التي تجلب النوم وترخي العظام ، والسيارات بنوافذها المغلقة والأشجار الخضراء النظيفة التي بدأت زراعتها على الجوانب كما كان يتحدث الشباب المسقطيين في نهاية الأسبوع**»[57] .

وكأن النص باستخدام علاقة الصراع النفسي والتضاد الداخلي يهيئ القارئ لتلقي الصورة الذهنية للمدينة وما يمكن أن يواجهه الشخص الريفي أو القروي القادم من عمان الداخل من خلال صورة المكان المتمثل في القرية والمدينة بوصفها وعاء للمتناقضات ، ووسيلة الرحلة في المكانين سيارة «البيك أب» وسيارة «BMW» .

أما النص الثاني المتناول ضمن هذا المحور والذي تتضح فيه العلاقة الضدية في المكان بين القرية والمدينة فهو نص «**بدايتك فجر وماء**» ليحيى سلام المنذري ؛ إذ يعقد النص علاقة بين المكانين على المستوى الذات الداخلية لشخصية «سلمان» المحورية في النص في رؤيته لحياة القرية الفطرية الهادئة ، واسترجاعه لذكريات الطفولة في القرية وعلاقته بأبيه وأمه ، في حين يبدو الواقع من خلال صورة المدينة بصخبها وضجيجها .

يبدأ النص بتذكر المكان/ المتخيل في صورة الحنين العميق لذكريات القرية قبل أن ينغمس في حياة المدينة . ويبدو هذا الحنين للماضي والقرية علامة على عدم الرضا عن الوضع الحالي الذي تحياه هذه الشخصية في المدينة . يتجسد هذا الحنين من خلال لغة خطاب الذات والأنا «**يأتي الفجر وأنت يا سلمان لم تنم بعد ، خواطر غامضة تراودك . . عن الليل والفجر والبيوت والطفولة . .الفجر**

يذكرك بالماء البارد . . والماء يذكرك بالسوط ، عندما كنت طفلاً كان أبوك يرشك بالماء البارد في وجهك قبل أن يحل الفجر بدقائق . . تقوم من الفراش متثاقلا . . تشم رائحة خبز الرخال الممزوجة برائحة الخشب المحروق . . فتعرف أن أمك تخبز في ذلك الوقت ، وأنها تدعك عينيها بلحافها بسبب خيوط الدخان»[58] .

ويستمر النص مغرقاً شخصية الحدث والمتلقي في تفاصيل حياة القرية كما عاشها وكما يستذكرها سلمان . فالقرية ـ المكان المتخيل ذهنيا والغائب فعليا وواقعياً من النص ـ تصحو قبل الفجر ليخرج أبناؤها إلى الصلاة ، معرجين إلى الفلج الذي يبدو وكأن ماءه جلد ثعبان منقوش ؛ لأن صخوره الماكثة في قاعه متنوعة ومختلفة الحجوم .

وبعد هذا الإغراق في المتخيل الذي أدخل القارئ والمتلقي في ذكريات افتقدها الأخير ، يخرج النص إلى المكان/ الواقع عن طريق صوت الأنا واستحضار واقعه الذي يحياه «**أراك يا سلمان تحن كثيراً لذلك الزمن ، زمن فجر القرية في طفولتك ، كلما تذكرته تصاب برعشة حمى وحزن . . ها قد حدث الفجر من جديد ، لكنه هذه المرة ليس في القرية ، بل هنا بين هذه البيوت المتراصة والمختنقة ، حيث لا يوجد ماء يلسعك وينتزع نومك ، وحيث لا تشم خبز أمك ، ولا تعد الأشجار والنخيل وقت ذهابك إلى الفلج . .**»[59] .

ولعل في المقطع الأخير ما يبرر هروب سلمان إلى ذكريات الطفولة والقرية بعدما افتقد ذلك الماضي ، وكره حاضر المدينة ذات البيوت المتراصة والمختنقة .

وبعد الماضي وذكرياته يقدم لنا النص صورة منفرة وعلاقة متصارعة بين الواقع والمتخيل ، الواقع الحاضر في المدينة خلال علاقة سلمان بذلك المكان وبالوظيفة وبالمسؤولين «**فالمسئول جلاد يتلذذ بلحمك ، وأنت مراسل خجول . . حينما تتسلم المراسلات تحتفظ بها في يدك وصدرك خوفاً عليها من الضياع ، والمسئول يصنع كل يوم سخريات جديدة يلبسها لك ، ليس المسئول وحده ، وإنما كل الموظفين ، جميعهم يعتبرونك ورقة بالية**»[60] .

والعلاقة التضادية التي تأخذ طابع النفور من المسؤول/ المدينة تنتقل من النص لتلقي بأثرها علي القارئ من خلال طبيعة المعاملة التي يتلقاها سلمان من المسؤول والموظفين ، فعبارة المسؤول «**تعال يا قرد . . لا أعرف أي امرأة ستقبلك زوجا**» تلقي بظلال الشعور بالمهانة وقلة القيمة التي تنتقل من شخصية الحدث إلى متلقي النص ، لا سيما أن استحضار القرية بوصفه مكاناً يرى فيه الشخصية صورة مضادة لمكانته المهانة في المدينة «**أبوك وأمك وأخوتك في القرية ينتظرون قدومك عند نهاية كل أسبوع**»[61] .

وعليه فالنص يصور العلاقة التضادية بين ابن الريف وأهل المدينة ، وهي علامة تتضح جلية من خلال تآمر المدينة بأهلها وموظفيها على أبناء الريف الذين يتورطون بخدمة المدن اللامعة ، فيخرج النص بصورة منفرة يلقيها على المتلقي ، ويمنحه شعوراً بالقبح الخفي والكراهية تجاه المدينة بوصفها مكاناً منفراً .

أخيراً ، يمكن استنتاج ملاحظة مهمة بشأن تأكيد نظرية القولبة في القصة العمانية ؛ إذ تثبت عينة النصوص القصصية العمانية نظرية القولبة في العلاقة بين القرية والمدينة ، شأنها في ذلك شأن النصوص السردية العربية ، كما أشار إلى ذلك شاكر النابلسي مبيناً موقف الروائيين بصفة عامة من المدينة والقرية وموقف غالب هلسا بوصفه روائياً عربياً بصفة خاصة قائلاً :

«**ترى هلسا ـ شأنه شأن الروائيين الغربيين والعرب ـ كارها للمدينة ، ولضجيجها ، وفوضويتها ، وازدحامها ، وجوها الخانق . ومن هنا ، فإن المدينة في روايات هلسا تعتبر مكانا من أمكنة اللعنات الشيطانية . وهذا الاعتبار يذكرنا باعتبار «دستويفسكي» للمدينة التي تعتبر في عُرفه عدوة للإنسان . . وهلسا في هذا الكره للمدينة ، يذكرنا بروايات عبدالرحمن مَنيف التي كانت شخصياتها تكن للمدينة مثل هذه الكراهية الشديدة ، كما تذكرنا بكراهية جميس جويس لها ، الذي تخلى عن مدينة «دبلن» من أجل الحلم والتاريخ ، في حين ابتعد «ثاكري» عن المدينة الحديثة ، وقبع في الماضي . أما «تولستوي» فقد كان من أكبر كارهي المدينة ، ويعتبر أدبه تحريضاً ضد المدينة . .**»[62] .

أخيراً ، يمكن القول بأن تأكيد نظرية القولبة في القصة العمانية دليل واضح على أن القصة العمانية تسير في الخط والاتجاه نفسه الذي يسير عليه النتاج الأدبي عربياً وعالمياً . وإن دل ذلك على شيء فإنما يدل على الإدراك والاطلاع والمعايشة الحقيقية لصورة المدينة والقرية ، واستحضار لتلك الصورة الذهنية الشائعة من جانب كتاب القصة في عمان .

3 - المكان الواقعي الطبيعي من خلال الحركة والتجوال داخل المكان في «الأسواق ، المقاهي ، الشوارع ، البيت وأجزائه»

يتخذ المكان الخارجي أطرا مختلفة متناقضة ومتصارعة ؛ فهناك المقاهي العامة التي تمثل مكانا داخلياً اجتماعياً يلتقي فيه الناس بعضهم ببعض ، مكانا نفسيا يجد فيه المرء نفسه معزولا عن العالم الخارجي . وكل مكون من مكونات المكان هو مكوّن داخليّ وخارجيّ في آن ، بحيث يشكل ثنائية ضدية «فالفناء مثلاً يُعدُّ «داخلاً» بالنسبة إلى «الشارع» . . لكنه يعدُّ «خارجاً» بالنسبة إلى «الغرفة» . أما «الشارع» فيعد «خارجا» بالنسبة إلى «الدور» و«داخلا» بالنسبة إلى «الحي» أو «المدينة» أو «القطر»[63] .

وبذلك فكل مكان هو داخلي وخارجي بحسب الأمكنة المحيطة به ؛ فالأسواق الشعبية المكتظة بالناس الذين تتصارع فيهم رغبات ونزعات نفسية ومادية واجتماعية وغيرها هي أمكنة خارجية ، تحوي أسواقاً ومحلات صغيرة وبشرا يتصارعون . وهي كذلك أمكنة داخلية أحد مكونات الحي الشعبي أو المدينة أو القرية . . الخ . ويوجد في المكان الخارجي/ الفضاء الواسع كذلك الشارع الممتد الفسيح الذي يشعر المرء فيه بالخوف والرهبة من الموت والخطر ، وهناك الزقاق الضيق/ الداخلي والسكك المتعرجة بين البيوت والمباني والمحلات ويشتم فيها المرء رائحة الماضي والتاريخ .

وتبدو أهمية الشارع بمكوناته الداخلية والخارجية في كونه فضاء مكانياً حافلاً بالمتناقضات والمتصارعات النفسية بين الأنا والآخر ، وتبدو تلك الأهمية من خلال الدراسة التي قدمها معاوية البلال حيث يركز على الشارع قائلاً :

«الشارع هو الفضاء المفتوح ، المكان الذي يمر به الجميع . والذي توجد فيه الأنا متحفزة ومتوترة بوجود الآخرين ، حيث تتضارب وتتقاطع الانفعالات والأهواء وتحتد المشاعر بتوترات الأسئلة المصيرية وصراع الإرادات والمصالح والمطامع . فتبدو الأنا في حالة هذيان وتداع ، تلتقط تفاصيل الشارع وأشياءه ، وهي في حالة حوار مرير مع ذاتها ؛ فالشارع مصنع للأحداث الكبيرة ومسرح لها»[64] .

وتتحقق أهمية المكان/ الخارج بمحتوياته المختلفة في نص «الطابور» من مجموعة «**يوم نفضت خزينة الغبار من منامتها**» لمحمد اليحيائي ؛ إذ يرسم النص لوحة حية مليئة بالحيوية والحركة والتجوال داخل المدينة/ المكان . وهو نص تتحرك أحداثه ومشاهده من خلال الرحلة في المكان/ الشوارع والأزقة ، والتنقل من مكان إلى آخر ، وكأن المتلقي أمام مشهد سينمائي أو ضمن جولة سياحية وليس أمام سياق لغوي يعبر عن حدث صوره القاص في تجربته . والنص منذ بدايته يشعر القارئ بدينامية الأحداث ؛ فالرحلة والتجوال في المكان تبدأ من ساحة المطار القديم كما يصفه النص : «**عبروا ساحة المطار القديم . . عبروا الساحة ينهبون ميدان البلدية خفافا . . داروا حول برج الساحة ، قدام برج الساعة . . وانكسروا إلى اليمين وقطعوا الطوار الفاصل إلى الطريق المقابل لبناية الشيراتون . .**»[65] وتبدأ الرحلة في مكان آخر «**في المواقف ، بين غرفة التجارة والصناعة وبناية (سوني) . .**»[66] .

ثم ينتقل النص إلى مكان آخر من المدينة والرحلة وكأنه بذلك يقدم وصفاً دقيقاً لطبيعة المدينة وما تحتويه من معمار : «**اشتعل الوقت تماما وأبيضّ ، وكان الرتل طويلا في صورة البياض المريب بين البنوك ، في وجوم الصباح ، على الطريق الفاصل بين النباتات ، باتجاه برج الاتصالات . . . بلغوا البرج وانعطفوا يميناً ، وكان إلى اليسار معسكر بيت الفلج الرابض . . . . . .**»[67] .

من النص السابق «الطابور» تبدو لغة الحركة والحيوية للأحداث والشخوص ورائحة الأماكن في البيئة المحلية في عمان تتخذ حيزاً واضحاً من

خلال المفردات المعبرة عن الحيوية والتسلسل الزمني والمنطقي ، مع العلم بأن منطقية الأحداث في العملية الإبداعية لا تخضع لقواعد ومقاييس منطقية العلم . إضافة إلى اللغة الإيحائية التي تجعل أحداث القصة تتحرك في مشهد أو مسار مليء بالحياة والنمو ، وليس مجرد سياق لغوي معبر عن حدث صوره القاص أو الكاتب في تجربته والتي تشيع جواً من الاندماج الشعوري في الحدث ؛ إذ تبدأ دينامية الأحداث في القصة من خلال استخدام أفعال ماضية موحية بالحركة «**عبروا ساحة المطار القديم مندفعين رتلا واحدا فوق الحواجز ومن تحتها ، . . عبروا الساحة ينهبون ميدان البلدية خفافا في دشاديشهم البيض . . داروا حول برج الساحة ، قدّام برج الساعة . . وانكسروا إلى اليمين وقطعوا الطوار الفاصل إلى الطريق المقابل والمقابل لبناية الشيراتون . .**» متخللا استخدامه للأفعال الماضية الوصف السردي للشخوص الحية التي تتحرك مؤدية دلالة الأفعال المتصلة بها ، مثل بيان طبيعة القوة المندفعة ككتلة متراصة ، معلنين انبثاقهم من نزعة متوحدة «مندفعين رتلا واحدا ـ يحملون عصيا . .» طبيعة النهب «ينهبون خفافا ـ دشاديش بيض ـ صباح شفيف» ، التصوير الحي للموقف حتى ليبدوا كأنه مشهد سينمائي «**زعقت صافرة فالتموا صفا واحدا ـ الصافرة تتدلى على صدره ـ الوجوه ـ لوّح المشرف عاليا ومشى ومشوا من ورائه ، بالخطو المنتظم ، واحد . . اثنان . . واحد . . اثنان . واحد . . اثنان ـ كانوا صامتين . .**» ومقترنة تلك الأحداث وحركة الشخوص بوصف دقيق للأماكن والبنايات في مدينة مسقط (ساحة المطار القديم ـ ميدان البلدية ـ برج الساعة ـ غرفة التجارة والصناعة ـ بناية سوني ـ برج الاتصالات ـ بيت الفلج ـ شركة الكهرباء الوطنية) وإن كانت دلالة الأماكن قد لا تشير إلى بيئة بعينها ولا تحدد ماهية المكان إلا من خبر طبيعة المكان الوارد في القصة إلى أنه يشير إلى مكان بعينه في مسقط .

ويتكرر مستوى الرحلة والتجوال في المكان الواقعي/ المدينة من خلال نصين آخرين ركزا على شريحة مكانية (مطرح) ؛ إذ النصان يركزان على علاقات النفور والجاذبية إزاء المكان من الجانب النفسي في آن واحد . النص الأول ليونس الأخزمي بعنوان «**يوم صمت في مطرح**» والنص الثاني لسالم آل

تويه «**حين تركنا مطرح**» .

النص الأول يقدم لنا رحلة في مطرح ؛ بمبانيها وأزقتها الضيقة وكورنيشها وسوق السمك ومعالمها التاريخية . ومطرح بوصفها مكاناً خارجياً يرسمه النص في صورة معاكسة لما اعتاد عليه الناس وما ألفوه من المكان في يوم الجمعة ، من اكتظاظ بالزوار والسياح ؛ فهو يتمتع بجاذبية غريبة يفرضها عليه الموقع الجغرافي المطل على البحر «**إن الناس ناس العالم كله ، من الهند ، من السند ، من نيويورك المخيفة ، ومن لندن الواسعة كلهم يأتون إلى مطرح ليشموا لساعات بسيطة رائحة الهدوء الفريد ويتسكعوا بحرية حلوة وأمان . .**»[68] «**كورنيش مطرح المزدحم بالمارة**» إضافة إلى ما يضفيه المكان من سحر وجاذبية للنفس البشرية الراغبة في كسر حاجز العزلة والرتابة اليومية المملة في لقاء الناس ورؤية الزحام «**الجمعة حيث تكتظ الممرات الضيقة في الأسواق وعلى ضفاف شاطئ مطرح وأمام المحلات في الشوارع الرئيسية**»[69] ، «**صبيحة الجمعة لا تجد متسعاً تخطو عليه في سوق مطرح ولا فسحة تضع عليها جسدك . .**»[70] .

الصورة التي يحاول نص الأخزمي أن يقدمها هي صورة تبعث في نفس المتلقي الشعور بالخوف من المجهول ، وبخاصة أن هذا الخوف يستمر طويلا نتيجة لطول النص ، وهي السمة التي تميز نصوص الأخزمي بصفة خاصة . تقترن الرحلة في المكان بالزمان من خلال «**الصبح شديد البرودة مع بداية شهر شباط ، والأرض رطبة . وما إن عبرت البوابة حتى لفت انتباهي حالة الصمت اللاطبيعية . كانت المحلات التي اعتادت فتح أبوابها مع صلاة الفجر مغلقة ، «المخبز اللبناني» لا تنبعث منه رائحة رغيف كالعادة ، دكان الحاج علي بائع المرطبات وعصير البرتقال الطازج والخضروات بدا ساكنا هامدا . مصطبة العجوز مياء بائعة الحمص والفول خالية ، حيث اعتدت على شرب شاي الحليب الساخن وتناول رغيف مملوء بالفول تارة والجبن تارة أخرى قبل توجهي للعمل كل صباح . . .**»[71] .

وبعد أن يطول النص في وصف حالة الوجوم العامة التي خيمت على مطرح التي اعتادت الزحام ليلا ونهارا ، صيفا وشتاءً ، ينتقل النص إلى تفصيل

العموم ، وإبراز أهم معالم مطرح التي لم تسلم من حالة الوجوم والحزن الذي خيم على المكان «**اتجهت بعد ذلك ناحية الكورنيش الموازي لسور اللواتيا القديم ، حيث تكتنز منازلهم ما بين السور الأبيض الأمامي والجبل الشاهق في الخلف . . ، وبدا كأنه هو الآخر يعيش حالة صمت حتى تخيلته وحشاً غابت عنه الحياة**»[72] وبعد سور اللواتيا يأتي الرحيل إلى سوق السمك الخالي من أصناف الأسماك وأنواع المراكب .

أما نص آل تويه «حين تركنا مطرح» فإنه يقدم للقارئ علاقة جاذبية مع المكان من خلال رصد أحداث التاريخ وعلاقتها بالمكان في لوحة قصيرة ، بالمقارنة باللوحة التي قدمها نص الأخزمي . ولوحة آل تويه تركز على الجانب التاريخي القديم على اعتبار أن مطرح مدينة تاريخية قديمة قدم التاريخ العماني «**تبدو قلعة مطرح كلوحة سوريالية من وراء جدار المطر الشفاف الذي يمنع الرؤية بوضوح . . هذا التاريخ . . هنا احتمت فلول البرتغال قبل أن تطرد ، هنا الماضي بكل ما فيه يتربع على مطرح . علت أصوات السفن في الميناء وأبواق السيارات المارة بجانبنا . .**»[73]

4 - الصراع داخل المكان من خلال علاقات التضاد والتصارع بين المكان النفسي المتخيل والمكان الواقعي/ المجتمع ، بين الذات والأنا/ وبين الرجل/ المرأة ، وبين سلطة القديم/ الجديد ، وبين سلطة السيد/ العبد

تعد الذات الإنسانية مكاناً داخلياً تتصارع فيه الرغبات والنزعات والأهواء بين ما تريده الأنا/ الذات/ الضمير الفردي وما يريده الآخر/ الهو/ النحن/ الضمير الجمعي . وحضور المكان النفسي في النص القصصي في عمان كان واضحاً . وهو حضور جسّد الصراع النفسي والاجتماعي الذي تعيشه الأنا في صراعها مع الآخر . وتتخذ الأنا والذات أشكالاً وأطراً مختلفة فيبدو صراع الأنا متمثلا من خلال المواجهة بين سلطة الرجل/ المجتمع والمرأة/ الآخر ، وكذلك بين سلطة السيد والعبد/ الآخر ، وبين سلطة العادات والتقاليد المتوارثة والحديث المستورد .

وتتضح علاقة الصراع هذه بين المكان النفسي الداخلي والمكان الاجتماعي الخارجي من خلال نص «**نافذتان لذلك البحر**» ليحيى سلام المنذري من مجموعته التي تحمل العنوان نفسه ، وهي التي تستهدف بناء التناقض بين حياة المرأة/ الفتاة ، بين الداخل المتمثل في البيت/ الغرفة/ الذات وبين الخارج المتمثل في البحر/ الآخر ؛ إذ «يشكل الداخل والخارج انقساماً جدليا»[74] ؛ فعلاقة المرأة مع الداخل هي علاقة انغلاق وشعور بالأمان والحماية على حين يتمثل الخارج في الخطر والانفتاح . هذه العلاقة التضادية بين الغرفة بوصفها مكانا والبحر والأمكنة الأخرى هو التضاد بين المحدود واللامحدود . ويتوزع النص كاملاً بين الداخل والخارج ، فيه ينتقل القارئ من خاص إلى عام والعكس ، وطبيعة العلاقة التبادلية بينهما ؛ «فالداخل ينفتح على الخارج ، والخارج على الداخل»[75] .

ومن النص تبدو العلاق المتضادة من المكان من خلال الخارج الواسع المتحرر «**سماء صافية . . وبحر هادئ يحتفظ بميناء مهجور ملغم بالصمت**» في حين تتمثل العلاقة من الداخل من خلال «**تمشي في الغرفة مرفوعة الرأس . . تقف أمام المرأة شاحبة تتبع تفاصيل وجهها ، وثمة خيوط تهيئ نفسها للبروز**»[76] .

فالصورة المتناقضة بين الداخل/ النفسي والخارج/ الفضاء الشاسع تبدو من خلال عبارة «**سماء صافية وبحر هادئ**» للدلالة على التحرر والسعة والرحابة ، ومن ثم الحرية المطلقة . في المقابل يكون الداخل ضيقاً محصوراً بحدود مكانية متمثلة في الغرفة بجدرانها الأربعة وبالشحوب في وجهها وتفاصيل الزمن المنحوتة على الوجه .

ويخرج النص والقارئ من الداخل من جديد إلى الخارج ، وبين فعلي الدخول والخروج اهتمام بفعالية الحركة الديناميكية بوصفهما قطبين متضادين «**قلعة عجوز . . وبحر ، هائج يشهر حيتان بلون الجزر . . وزهرة وحيدة يعاكسها الذبول . . وحيدة في غرفة بعيدة بها نافذة تطل على قمر يعكس وجه بحر قديم**»[77] .

ومن المتعارف عليه أن «النافذة» بوصفها حيزاً مكانياً تقوم بأداء وظيفة

الخفاء والتعتيم والقطيعة وليس التواصل ؛ لأن «فتحها يعني الكشف وعمق التجلي ؛ كما أن فتح النافذة يمثل خطرا وخوفا وانتهاكا لحرمة الداخل والمصون ، في حين أن إغلاق النافذة يُشعر بالأمان والتقديس للشيء المصون من كل انتهاك يمكن أن يصدر عن الخارج موئل الإثم[78] .

فعلاقات التناقض بين الداخل المتمثل على المستوى النفسي في الذات وعلى المستوى المكاني البيت/ الغرفة/ النافذة ، وبين الخارج المتمثل في الشارع والبحر تبدو أكثر وضوحاً في حياة المرأة منها في حياة الرجل ؛ إذ الشائع أن الخارج بالنسبة إليها هو موطن الخطر والتحرر والانفتاح ، على حين أن الداخل هو الأمان والانغلاق الذي يضمن لها السلامة من المخاطر التي قد يجلبه لها الخارج .

أما العلاقة المتصارعة بين النظرة السائدة إلى الموروث القديم/ الحاضر ، وبين الطموح والرغبة في التغيير/ المجهول الغائب ؛ نظرة قيم وتقاليد لجيل قديم ، تتمثل في السلطة والسيطرة من الأب/ الأم وخوفهما من نظرة الناس الشامتة والمليئة بالعار والفضيحة ، وبين طموح ورغبة من الابنة/ الابن إلى كسر تلك الصرامة من خلال تحقيق الطموح والوصول إلى إبراز صوت الذات ، سواء من خلال قرار الزواج أو بالرغبة في مواصلة التعلم . والملاحظ من أطراف العلاقات المتصارعة أنها أطراف تمثل جميعها البعد الاجتماعي والسياسي والموروث العقائدي المقترنة بالمكان الواحد/ القرية نتيجة أحادية الفكر والنظر ؛ لأن القرية تبقى المكان المعزول الذي لا تخالطه طوائف أو فئات اجتماعية مثل المدينة .

والنصوص العينية في هذا المحور تتركز على قضية تحقيق الأنا والذات من خلال قرار الزواج ومعارضة الوالدين في موقفهما . وتنتهي أحداث كلا النصين بالموت ، سواء قتلا بنصل حاد دحرا للفضيحة والعار ، أو الموت سلقا في برميل من الديزل المغلي عقابا لما جره الطموح من لعنات .

فالنص الأول هو نص «**العقاب**» لخليفة بن سلطان بن العبري يصور

علاقة التضاد بين الأب/ الابنة من خلال طموح فتاة هي «مريم» وإصرارها على الزواج ممن أحبته ، وإن كان ينتسب إلى طبقة عاملة كادحة ، إذ يعمل الشاب «محمود» ممرضا في مستوصف الولاية . والنص منذ البداية يقدم صورة لطبيعة الحياة الاجتماعية في مكان متمسك بالقيم والعادات إلى أقصى حدود التمسك ؛ فالأحداث تدور في قرية جبلية يتردد بين دهاليزها مواء قطط وحفيف أشجار نخيل . ولعل طبيعة المكان/ القرية تفرض على المتلقي صورة العلاقة القائمة بين الأب وابنته . فالأب «مسعد» تاجر وإمام مسجد يؤذن للناس ، يُصدم في يوم من الأيام بعد أدائه لصلاة الفجر وذهابه لمباشرة تجارته في الدكان بصرخة مدوية تطلقها زوجته «عفراء» يلتم على أثرها الناس ، فيهرع مذعورا ، ليجد زوجته تلطم خدودها لتعلمه بالفضيحة التي ألبسته إياها ابنته بعبارة الأم «**هربت معه . . هربت معه . .**»[79] .

بعد هذه العبارة يصور النص موقف أهل القرية وشماتتهم في مسعد ؛ الأب الذي لم يعرف كيف يربي ابنته ، فكانت سببا في إلحاق العار بأبيها في بيئة مكانية لا ترحم ولا تنسى العار والفضيحة .

فالنص يصور مسعد بعد هذا الموقف «**جن جنون مسعد وتثاقل رأسه بأعين الناس وكلامهم ، وبالغضب الذي يتزايد في قلبه ، وهو المعروف بشموخ رأسه وتكبره على عباد الله . . يرى نفسه أنه رمزهم وأفضلهم ، لا يجالس في سفراته سوى كبارات القوم**»[80] .

ثم يدخل النص القارئ في عملية استرجاع أحداث التعارف التي تمت بين «مريم» ابنته «مسعد» وبين «محمود» الشاب البسيط ، والمبررات التي جعلت من مريم تلجأ إلى الهروب من بيت أبيها بعدما عانت الأمرين من سلطة أبيها وجبروته ؛ إذ إنها «**عاشت أياماً عدة تتلقى الضرب المبرح والتأنيب والشتم القاسي من أبيها ، مما أحاطها بجو شديد من الضغط النفسي أجبرها على الاستجابة لنداءات محمود التي تتسلل ليلا من بين ثقوب تهوية الغرفة**»[81] .

ونتيجة لردة الفعل على هروب مريم يشعر الأب بهزيمة تلزمه دكانه ،

منكس الرأس كطفل سرقت منه لعبته ، ينهزم في نفسه الداخلية بالشعور بالشموخ والجبروت والعلو . ويعد هروب مريم هو في حقيقته من حاضر أجحف بحقها في الاختيار ، نتيجة الأبعاد الاجتماعية للقرية . وهو كذلك هروب من مكان بحثا عن مكان آخر تجد فيه ضالتها المنشودة في الزواج ممن اختارته .

ويختتم النص أحداثه بصاعقة تنزل على مسعد وعلى القارئ ؛ إذ ترجع مريم بعد ستة أشهر وفي بطنها طفل محمود الذي مات في حادث تدهور سيارته . وتلتقي النظرة السائدة بالطموح في المكان النفسي والجغرافي من خلال عودة الابنة ولقائها بأبيها وجها لوجه ، بقلب مليء بطعم الدم تشتعل في أعماقه نار متقدة وقلب كسير لا يملؤه سوى الحزن والخوف . وتكون النتيجة أن يغرس الأب نصله الحاد ذا القرن الزرافي في بطن مريم متسللا إلى جسد الجنين .

أما النص الآخر في هذا المحور فهو يصور العلاقة المتصارعة بين الأم/ الابن من خلال نص «**يوم نفضت خزينة الغبار عن منامتها**» لمحمد اليحيائي ؛ إذ تبدو علاقة التضاد من خلال سلطة الأم ورغبتها في تزويج ابنها ممن اختارتها له زوجة . في المقابل يصور النص عدم رغبة الابن في الزواج والشعور بالرغبة في التمرد . وتتعمق علاقات التضاد والمفارقة بين شخصيات النص المتمثلة في الجيل القديم من خلال فرض سلطته على الجيل الجديد الرافض لهذه السلطة الأبوية . فالنص يبرز صورتين متناقضتين كقطبي المعادلة ومنفصلة داخل المكان الواحد .

تبدأ أحداث القصة بتصوير فكرة التمرد التي استولت على (سليمان) في الهروب ليلة زفافه ممن اختارتها أمه زوجة له (خزينة) . هذه الفكرة لم يكن منها بد مع عدم مناسبة الظروف واللحظة لتنفيذها ، «**لكنها اللحظة الأخيرة والحاسمة باتجاه ما وطد العزم عليه . ولم يكن قبول الفكرة الأقرب ما تكون إلى الجنون لو أنه باح بها لأحد . وهو لم يكن ليبوح بها حتى للشيطان . إن الشيطان ليس بمستطاعه قبول فكرة سليمان**»[82] .

فالموقف الذي وظفه القاص هو موقف القرار والتنفيذ وليس التفكير أو التراجع ، فالزمان قد أجبره «**كان الزمان في اللحظة تلك قد جمد بين زمانين**

على خطوة واحدة ، وكانت الفكرة قد نضجت واستوت»[83] ؛ إذ إن الزمانين هما الزمن الحالي الذي سيدخل فيه حياة أخرى جديدة ، وزمان آت يحياه هو بهروبه من العالم الذي يراد له دخوله ، ولحظة جمود الزمن على خطوة واحدة نهائية هي خطوة الهروب . وتصوير القاص لمشهد الهروب والخروج من المكان/ البيت «**نهض الرجل من جلسته وسط مدعويه على السجاجيد الكشميري والحصر المفروشة باتساع الحوش . مشى واختلط بالقوم وكأن عرقا يتفصد من جبينه ، وكان خنجره الفضي يلمع في وسطه على ضوء الكشافات الموزعة إلى زوايا البيت . . الوجوه والدشاديش البيضاء والعمائم الملونة والخناجر الفضية وألوان النساء والوجوه المدهونة بالمحلب والزعفران . .»**[84] .

ويتمازج المشهد ، ويتداخل بمشاعر سليمان المتنازعة بين رؤية مظاهر العرس وفرحة أمه التي قتلتها فعلته الشنيعة ، وبين رغبته في إنقاذ نفسه وإثبات ذاتيته «**تملى الجميع جيداً ، وتملى حركات أمه الخاطفة وفرحها الغامر وهي توزع المهام والأدوار على جاراتها وبنات جاراتها**»[85] .

ثم يبدأ مشهد الخروج/ الهروب من الخارج/ الآخر إلى المكان المجهول الداخل/ الأنا من خلال توصيف لخطواته المثقلة نحو الباب الخلفي الذي يتسلل منه إلى عالمه الذي لا يأتي منه ، والذي لا يدرك منتهاه «**بلع ريقه . وكان يشعر جفافا جارحاً في حلقه ، ومشى . لف من وراء البيت وفتح الباب الخلفي واختفى في الظلام العميق**»[86] .

وتبرز لحظة التناقض النفسي في النص بصورة مؤثرة بين لحظة زفاف (خزينة) ودخولها البيت/ الداخل وبين هروب (سليمان) وخروجه من البيت إلى العالم/ الخارج . وتعلن لحظة التناقض تلك موت أمّ تقتلها الفضيحة التي ألحقها الابن بها ، وتموت بعد ثلاث سنوات ، وتخلو الدار من الاثنين إلا من الغريبة التي حملت الهم وكظمت الحزن في داخلها . وبقيت (خزينة) داخل المكان/ الغرفة التي زُفت إليها في تلك الليلة المشؤومة كسجينة تنتظر من يفرج عنها «**لزمت البنت غرفة عرسها ، وحيدة ، ترفو بالدمع منديل أنوثتها المغدورة ،**

في انتظار الغائب . وكانت قريرتها أن تكون أول من يرى العائد ويلقاه»[87] .

وفي اليوم الذي تنفض فيه خزينة الغبار عن منامتها وتبدأ لحظة الخروج من الداخل الأسود تفجع بشناعة موت (سليمان)/ الخارج من الزواج ، والداخل في الموت مسلوقاً في برميل من الديزل المغلي ، وكأنه جزاء على فعلته النكراء بخزينة . أخيرا تمثل الموت عقابا أو جزاء في دخول وخروج في المكان ؛ الدخول في المكان/ برميل الديزل المغلي والخروج من الحياة التي هرب من أجلها .

والقرية ـ بوصفها وسطاً اجتماعياً ـ يصعب فيه تحديد مهام كل من الرجل والمرأة وطبيعة العلاقة القائمة بينهما ؛ إذ المهام تتداخل وتتنوع تبعاً لطبيعة كل من الرجل والمرأة . وشاع قديما في القرى إناطة الدور الأكبر بالمرأة في تربية الأولاد والحفاظ على الشرف والعرض والمال ؛ إذ إن الرجل غالبا ما يكون مسافرا خارج القرية ، وقد يكون خارج البلاد . وعليه تكون المرأة هي الواجهة التي يعتمد عليها الرجل الزوج أو الأب أو الأخ في الانتماء إلى القرية .

ومن خلال عينة النصوص المطروحة ، يمكن ملاحظة إجماع غالبية النصوص على تقديم صورة سلبية لطبيعة العلاقة بين الرجل والمرأة ، وعلاقة الرجل بالرجل ؛ فالرجل في غالبية النصوص يمارس سلطة ذكورية ضد المرأة ، فهو متسلط كما في نص «جمل» من مجموعة «**مقاطع من سيرة لبنى إذ آن الرحيل**» لجوخة الحارثي ، جبان كما في نص «خديجة» من مجموعة «**يوم نفضت خزينة الغبار عن منامتها**» ، خائن لزوجته كما في نص «**رائحة لا تشبه أحدا**» لبشرى خلفان ، وأخيرا نزق كما هو الشأن في نص «**حمال القيظ**» من مجموعة «**حدّ الشوف**» لسالم آل تويه .

وفي المقابل تتفاوت صورة العلاقة بين المرأة بالمرأة ، فهي إيجابية أحيانا كما في نص «حمالة الحطب» وسلبية أحيانا كما في «رائحة لا تشبه أحدا» ونص «جمل» .

ففي نص (خديجة) لليحيائي تتضح طبيعة العلاقة بين الرجل والمرأة في

القرية من خلال تعرض الزوجة (خديجة) للموت بسبب العنز التي تأخرت في العودة وذهبت للبحث عنها خوفا من أن تقع فريسة للذئب ، وبسبب جبن الزوج وخوفه الشديد على نفسه لم يبذل أدنى مجهود في منع زوجته من الخروج ليلا . فشفرة الحدث في النص تفسر طبيعة الرجل منذ البداية ، «**يمعن النظر ، فلا يرى من فتحة الباب غير التراب ، وينقل ناظريه بما تسمح به فتحة الباب الموارب فيرى الدجاجة تفتش التراب عن حبة لعلها لم تتسرب منذ رشت خديجة آخر كمشة من الرز**»[88] .

فالتركيب اللغوي من حيث استخدام الفعل المضارع «يمعن النظر ، فلا يرى من فتحة الباب غير التراب . . وينقل ناظريه . . «يحمل دلالة تشير إلى الإمعان وإطالة النظر والتدقيق ، والذي يأتي نتيجة الريبة والخوف والقلق ، فالرجل متوار خلف الباب يسترق النظر من فتحة الباب الضيقة . وعبارة «حوش البيت» لها من الدلالة على تضعيف فعل الخوف والقلق ؛ إذ إن العبارة تشير إلى أن الرجل متوار داخل غرفة محاطة بحوش البيت الذي هو جزء من البيت وليس خارجه . وكذلك عبارة «غير التراب» تحمل دلالة أن الرجل كلما دقق من فتحة الباب فإن تلك الفتحة لا تسمح له برؤية شيء غير التراب الذي يذكر بمآله ومصيره المحتوم ، لذلك فهو ينقل ناظريه كلما رأى التراب ، ويحولهما إلى شيء آخر .

وتعود العنز إلى البيت ويظلم الوقت ولا تعود . تتأخر خديجة «حوقل الرجل وزاغ وسحب عصاه وأوغل في الظلمة وصاح : خديجة ، وطير السكون الصمت ، وصرت الأبواب وخرج القوم وتوزع الرجال والصبية ، وولولت النساء وبلغوا الأحراش . . . ولم يعثروا لها على أثر حتى شقشق الفجر فتعثروا بها ، بقايا على درب الذئب»[89] .

يرسم النص مشهد الزوج بعد استيقاظ ضميره وتجمع أهل القرية عليه لمعاونته في مصيبته التي حلت على رأسه . وجملة الأفعال الماضية الواردة في المقطع السابق من حيث الدلالة تنقسم إلى قسمين ؛ أفعال تدل على الصوت «حوقل ـ صاح ـ صرت ـ ولولت» وأفعال تدل على الحركة «زاغ ـ سحب ـ

أوغل ـ طير ـ خرج ـ توزع . .»

وفي نهاية النص ، يدرج الزوج الشعور بالذنب لفقدان خديجة ، وأن البيت قد خلا عليه ولم يبق له من خديجة سوى رائحتها وأشيائها والعنز التي كانت السبب فيما حدث «**جر الذئب خديجة ، وأحشاؤها تندلق دما ومصرانا . كان عليّ منعها من الخروج ، تأمل الروزنة ، وقام وتلمس أشياءها ، وباسها ، ونظر إلى النعجة وكانت ساهمة في ظلها تنظر إليه**»[90] .

أما في نص «جمل» لجوخة الحارثي ؛ فالعلاقة بين الرجل والمرأة تبدو من خلال علاقة الشيخ بزوجته «أسماء» ، وبين الرجل والرجل من خلال علاقة الشيخ بأهل القرية متمثلة في علاقته بمبارك وسويد بوصفهما من الشخصيات الهامشية في النص . فالنص يرسم الشيخ بوصفه شخصية محورية من خلال الأوصاف التالية : **قيادة متزمتة/ سلطة قوية/ عاطفة أبوية يخلطها حزن وشجن . ولعل عبارة ابن سيرين التي ألحقت بعنوان النص «فإن رأى جملا يصول عليه أصابه حزن أو مرض أو خصومة» تحدد هوية الشيخ النفسية .**

يقدم النص صورة الشيخ بوصفها شخصية محورية فيداه «**نحتت تفاصيلها البنادق والبيارق وصخر القلعة المنتصبة بمواجهة بيته**»[91] و«**بدت قدمه المتورمة من أثر السكري . . منذ سنين ذابت كحلم راوغت هذه القدم الرصاص في حروبه مع القبائل الشمالية**»[92] .

وهو وإن يبدو شخصية متسلطة آمرة ناهية ، الجميع يهابها ويحترمها فإن علاقته الداخلية بابنه «علي» وزوجته «أسماء » قد ورثته شجنا وحزنا عميقاً لا يكاد يندمل . فأسماء المتمردة على عادات القرية وتقاليدها تطالب بالديمقراطية ، وهي نخلة أصيلة ليس لها أن تتمرد ؛ إذ التمرد قد يقبل من نخلة غير أصيلة كـ «فرحة» زوجة مبارك ، ولا يقبل من «أسماء» .

وتتضح هامشية الشيخ في علاقته بزوجته التي تدفعه إلى تزويج (مبارك) زوجة ثانية لمجرد أنها تشاجرت مع زوجته الأولى (فرحة) .

يرسم النص طبيعة «أسماء» والتي يقدمها على أنها :

أولاً : شخصية متمردة على كل بال في القرية ، وتطالب بحرية الرأي وديمقراطية التفكير ، معتبرة أن «**الديمقراطية ترتقي بالشعوب والبيوت أيضاً**»[93] ، وبأنها «**ما عادت ترتدي الدشداشة بل تزج جسدها في الفساتين والتنانير**»[94] .

ومن حيث استخدام الفعل المضارع «تزج» له من الدلالة ما يشي بأن الجسد لم يعتد على هذه النوعية من الملابس المستوردة التي تفرض على الجسد قيوداً في الحركة وفي الجلوس . وهنا نلاحظ موقف أهالي القرية من كبار السن الرافضين لهذه الملابس المستوردة الجاهزة . وفي المقابل إقبال الشباب عليها لكونها نوعا من التمرد على اللباس التقليدي الذي اعتاد عليه أهالي القرية . «**صر الباب قليلاً ، ثم لمحت الشيخ في المرآة ، لم تلتفت بل انهمكت في تكحيل عينيها . . نظر إلى ملابسها المطرزة بتساؤل ، قالت وهي تفتح غطاء البودرة : الليلة عرس أختي . . هل نسيت؟**»[95] .

ثانياً : يصف النص جمال أسماء ذات الطبيعة المتمردة «**بها ملاحة لا تكتمل إلا حين ترفع رأسها وتتكلم**» و«**أمام المرآة واقفة ، تهز رأسها بلطف فينثال شعرها كالليل ، تلفه وتثبته بشكل مدور ثم تعود لنثره على كتفها وظهرها . .**» و«**بها عطر خفيف ما انبثق ليخترق الروح بل تهادى ليلمسها**» و«**عيناها الجارحتان تلمعان في المرآة كما يلمع خدها البض . . يا الله ما أطولها . . هذه نخلة أصيلة مهما يقذفها لا تطرح إلا أجود التمر**»[96] .

حتى الصورة المرسومة لوصف جمال المرأة قد قرنت بالنخلة ، رمز الأصالة في الحياة القروية ، رمز الثبات والحياة ومصدر الرزق . والعلاقة بين المرأة والنخلة تتضح من خلال رمزية كل منهما ، فكلاهما رمز لمنح حياة جديدة واستمرارية الحياة ، ورمز الصبر والتحمل والعطاء المتواصل .

وتتداخل في النص كذلك علاقة الرجل بالرجل من خلال علاقات تقوم بين الشيخ وشخصيات أراد لها النص أن تكون هامشية حتى يسهل تحديد

العلاقة بين سلطة السيد/ العبد .

فشخصية مبارك يحمل اسمه الدلالة الظاهرة لاسم (مبارك) والتي تعني التبرك ، ولكن المعنى الخفي للاسم كما يوضحه النص يحمل مدلولات تشي بالشقاء والحيرة والضياع ؛ إذ تسبب الشيخ في شقائه . إنه صبي الشيخ الذي يجلس في المجلس ، ويقدم القهوة والفناجين . وله من البلاهة في التصرف ما قد يدعو إلى استغلاله ، وهذا ما أشار إليه النص . اشتراه الشيخ منذ صباه بعد فقد أبيه وأخته ، حوار بصوت سويد : «**حين ضرب أباك بحبل تحت الشمس حتى كاد يموت . . باع أختك من ثلاثين وما تعرف عنها شيء . . حتى أنت يؤدب حرمتك بتزويجك لأنها رفعت صوتها على حرمته . . أنت عبد جبان . . ذليل**»[97] .

ويفرض عليه الشيخ زوجة ثانية تأديبا لزوجته الأولى ، وانتقاما منها لأنها رفعت صوتها على زوجة الشيخ .

أما الشخصية الثانية التي تقيم علاقة مع الشيخ/ السيد فهي شخصية (سويد)/ العبد السائق الخاص للشيخ . فقد قدمه النص في صورة مطابقة لاسمه وله من التصرفات ما تشينه وتسود سحنة وجهه . فهو شخص طردته قبيلته وآواه الشيخ ، وعلمه السياقة ، ولكنه جاحد بالنعمة ، ويحقد على الشيخ لمناداته إياه بالدجاجة في المجلس نتيجة ترنحه وسكره الدائم وتردده على الزار .

والنص بذلك يقدم صورة واضحة ترتكز عليها العلاقة بين الرجل والمرأة ، وبين الرجل والرجل في القرية/ المكان . فهذه العلاقة يشوبها التسلط والحقد والغموض الذي يجعل من الصعوبة فهم نفسيات أهالي القرى ، فعلى الرغم مما يقال عن بساطتهم وفطريتهم في التعامل مع الآخرين ؛ إن نفسيتهم وضمائرهم تخفي الكثير من الغوامض والخفايا ، كشخصية الشيخ .

أما في نص «**رائحة لا تشبه أحدا**» لبشرى خلفان فتتضح العلاقة بين الرجل والمرأة ، وموقف المجتمع الذكوري من المرأة ، وبين المرأة متمثلة في نساء القرية والمرأة/ الأم كما تمثلها النص . النص يرسم صورة المرأة بوصفها أماً تتحلى

بالوفاء وصيانة شرفها لزوجها الغائب . تربي أولادها الثلاثة الذكور وهي حبلى برابع . فيأتي المولود أنثى تأخذ من خضرة الشجر لوناً لعينيها . وهو لون يسبب للأم جرحا وشكاً في عيون أهل القرية والزوج . في المقابل تأتي صورة الرجل الأب : خائن في علاقاته يعمل خارج القرية من خلال هيئة الحلم الذي يراود الأم ، وهو حلم ترى فيه الزوج يوزع رائحته على النساء .

فأحداث القصة تبدأ بشفرة حدث من لحظة أول فعل في النص ، وهو استيقاظ الأم باحثة عن بقايا البارحة وربما قليل من مرق «**القليه**» . تأتي لحظة المخاض بدون ضجيج تستدعي جارة لها ، وتلد بنتاً ، تغرق في لحظة حلم متلقفة إياها الملائكة تريها «**زوجها يوزع رائحته على النساء يهب لكل واحدة منه حفنة ، وعندما مدت يدها أخذ وجهه والرائحة**»[98] . وهنا توجد شفرة ضمنية لها من الدلالات الخفية ما قد تولد في نفس المتلقي شعورا بحقيقة الأب ، وكيف أنه يوزع رائحته على النساء ، في المقابل حين تمد يدها طالبة حفنة من رائحته يدير وجهه والرائحة .

(مريم) اسم المولودة تراها النسوة حين يتجمعن لشرب القهوة كل صباح فيتغامزن على لون عينيها الذي يشبه خضرة الشجرة . تحملها على «**شاكلتها**» وتغلق بابها . هنا يتضح صباح القرية وخصوصيته لدى النساء . ثم تدور الأحداث لتصور القصة لحظة لقاء الأب بأبنائه ، وتتأمل مريم المشهد عن بعد ثم فتح ذراعيه وارتمت في حضنه وعيناها محملتان بخضرة الخلال .

وهنا تبدأ لحظة قلق الأب وبأن رائحته لا تقترب من خضرة عيني مريم ، وهو على يقين بأن الأم نقية كماء «**الغيل**» ، وطاهرة كرطبات «**الخنيزي**» . وهنا يوظف النص المثل السائر بأن «**العرق يمد لسابع جد**» ، ويبدأ الأب في البحث عن سابع جد ، ومن أين جاءت خضرة عيني مريم فلم يجد غير السمرة فيهم وامتداد الظلمة من جد إلى جد .

أما في العلاقة بين المرأة والمرأة في النص ؛ فبسبب خيانات الزوج المتكررة والتي ترد في صورة حلم للمرأة ، يصور النص كيف أن الأم في محافظتها على

شرفها وعرضها وفي ترتيبها لأبنائها تتعرض للقيل والقال من نساء القرية اللاتي كانت تتناول معهن قهوة الصباح ، لسبب ليس لها دخل فيه بل للأب . ومع ذلك فهي المتهمة وحدها ثم سفر الأب وغيابه الطويل الذي يولد معه خيانات كثيرة .

أما العلاقة الوحيدة الإيجابية بين المرأة والمرأة فقد تمثلت في نص «**حمالة الحطب**» ولعلها إيجابية حتمتها طبيعة الوضع . وتتبين العلاقة بين المرأة الحبلى وبين نساء القرية ، فالنص يرسم صورة مليئة بالحيوية لامرأة يفاجئها المخاض في أثناء احتطابها مع نسوة القرية ، فلا يكون منهن إلا أن يحملنها إلى مكان مهجور ويفرشن الأرض بأغطية رؤوسهن . وتأتي صرخة الميلاد ليكون المولود ذكراً وسط عوالم نسائية معتقة بروائح بخور وعطور .

أما نص «**جمال القيظ**» فيصور صبيا نزقا مراهقا يسترق النظر إلى النسوة في القرية وتفاصيل الحياة الخاصة بهن في ذهابهن لجلب الماء .

والنص مليء بالمشاهد الحية والمعيشة يوميا في حياة القرية . وفي كل مشهد حشد من المفردات والمسميات التي تكاد تنتهي اليوم من القاموس الاستخدامي . تتكاثف المشاهد في النص لدرجة أن المتلقي أو قارئ النص يشعر وكأنه يخرج من مشهد ليدخل في آخر . وهذه الصورة الحية التي يعيشها المتلقي تحدد طبيعة العلاقة بين الرجل والمرأة ، وهي علاقة قائمة على الفضول الذي يقود الشخصية المحورية في النص إلى التلصص على غالبية مشاهد النص المتعلقة بخصوصية المرأة في القرية .

فالشخصية المحورية كما دخلت في مشهد بغرض التلصص يقابل بالطرد وكيل اللعنات ، ويتم توظيف عنصر (الكلب) ليكون الواسطة أو الوسيلة في الطرد . يبدأ النص والمتلقي الدخول في أول المشاهد القروية التي تم توظيفها في النص ، وهو مشهد ذهاب النساء إلى أماكن الاستحمام المتعارف عليها في القرى «**والنساء يحملن الثياب للشريعة ويفركنها ساعتين ، وإلى الجوار المخاظة ، يدخلنها ويتحممن بلا معرفة الصابون . . وحده الدفء ينسكب مع الماء**» . وبدخول الشخصية المحورية يبدأ اللعن : «**ابتعد وإلا صفعتك**» . فيهجم عليه

الكلب «**دعني أيها الكلب ، مالك ومالي ، ما الذي أذنبته لتحملني ما لا أطيق . . دعني أطبش الماء بذراعي**»[99] . بهذا المقطع يعلن الراوي الدخول في مشهد ثان .

ثم بعد الخروج والطرد من مشهد النسوة يبدأ الدخول في مشهد جلب الفتيات الماء من الفلج «**الفتاة تنهرني وتنحني لملء دلو الحديد الثقيلة ، تغرقها حتى القاع القريب ، يربكها عريي فينقحر الشبا الأخضر ، وينغرف مع ماء الدلو**»[100] . يدخل الكلب في المشهد من جديد ليكون وسيلة لإخراجه من هذا المشهد وإدخاله في مشهد ثالث ، وهو مشهد القرحة «**اتبعه اتبعه أيها الكلب ، تشمم كما ينبغي لأنف الكلب**»[101] .

الخاتمة والنتائج

كان المحور الرئيس لهذه الدراسة هو الولوج إلى المكان بمستوياته المختلفة في القصة العمانية . وتحقيقاً لذلك الهدف فقد توزعت الدراسة إلى قسمين رئيسين : **القسم الأول** يهتم بالإطار النظري الذي يناقش الإشكاليات النظرية المتصلة بـ«المكان» كما فرضتها الدراسات السردية العربية الحديثة . أما **القسم الثاني** من الدراسة فقد ركز على الإطار التطبيقي الذي يدرس تجليات المكان في القصة العمانية والأمكنة أو أنماط الأمكنة فيها .

وعلى مستوى الإطار النظري جوبهت الدراسة بإشكاليات نظرية لا مجال لتجاهلها أو تخطيها ، بخاصة أن الموضوع المطروح يستدعي مناقشة وبياناً لتلك الإشكاليات النظرية لتكون **مهاداً نظرياً** من خلاله يستطيع الباحث الدخول في الإطار التطبيقي للدراسة ، وفهم الأمكنة التي اتكأت عليها القصة العمانية ، لا بوصفه إطاراً خارجياً يحيط بسير الأحداث وتحرك الشخوص ، بل بوصفه أداة فاعلة وآلية محركة لها دور لا يقل عن دور الزمن والشخصية والحدث في رسم أحداث النص .

وتوصلت الدراسة من الناحية النظرية إلى أنه ما من باحث في الدراسات السردية العربية الحديثة يجعل «المكان» محورا مركزياً في دراسته إلا ويتعرض

لإشكاليتين فرضتا وجودهما نتيجة اختلاف آراء المنظرين : الإشكالية الأولى هي «أزمة المصطلح» وقضية البدائل الإصلاحية التي فرضها الباحثون السابقون في المجال من أهمها ؛ «الحيز» و«الفضاء» ولكل دلالته التي تختلف عن الآخر وعن دلالة «المكان» . أما الإشكالية الثانية فهي غياب المنهج العلمي أو غياب النظرية التي تؤسس لدراسة نقدية للمكان . وهذه الإشكالية واردة من حداثة العهد بالدراسات السردية المتصلة بالمكان وهي دراسات لا تنظر إلى المكان بالمفهوم الشائع قديماً في الدراسات النقدية العربية للعناصر الفنية في الرواية والقصة ؛ إذ كانت النظرة القديمة تنظر للمكان على أنه إطار خارجي مكاني يحصر سير أحداث النص وحركة الشخصيات . في المقابل تغيرت النظرة إلى «المكان» في الدراسات الأجنبية في نفس الموضوع ، بحيث أصبح يُنظر للمكان ـ إلى جانب أنه إطار مكاني واقعي يحصر النص والأحداث والشخصيات التي تتحرك داخله ـ على أنه يحتمل عوالم أخرى تقترب من الطبيعة الأولية للمكان وتبتعد عنه بدرجات تعلو وتهبط حسب توظيف النص لذلك المكان . فهناك الأمكنة الأسطورية التي تتضافر فيه عناصر التعقيد والغرائبية ، وهنالك الأمكنة الواقعية والطبيعية ، وكذلك الأمكنة المتخيلة/ الذهنية ، وأخيراً الأمكنة النفسية/ الاجتماعية وصراع القوى بينها .

وقد خلصت الدراسة من الإشكالية الأولى إلى اعتبار مصطلح «المكان» بغض النظر عن البدائل الإصلاحية هو الأكثر ملاءمة لهذه الدراسة ؛ لأن «المكان» فيها لا يحدُّ بإطار جغرافي أو حيز مكاني محدد ، ولا يتصل كذلك بالفضاء ، الممتد بل يتجاوز كل تلك المفاهيم ليشمل تجليات واسعة ومتنوعة .

كما خلصت من الإشكالية الثانية إلى اتباع منهج التحليل النصي الذي يناسب دراسة النصوص دراسة تحليلية موضوعاتية تغوص في أعماق النص لتكشف خباياه وشفراته اللغوية والثقافية والاجتماعية ، وتستشف خصوصية سكان الأمكنة الحاضرة في القصة العمانية : القرية ، والمدينة ، الإنسان ، بوصفها مكاناً نفسياً وداخلياً واجتماعياً والعلاقات المتصارعة بين الناس سكان تلك الأمكنة المختلفة .

أما نتائج الإطار التطبيقي في دراسة المكان في القصة العمانية فيمكن تلخيصها كالتالي :

أولاً : أن توظيف «المكان» في القصة العمانية جاء متحققا في عدد من الأمكنة المختلفة : من بينها المكان الأسطوري أو العجائبي الذي برز بصورة واضحة تميزت به القصة العمانية . وهذا التميز والتفرد في توظيف العالم الأسطوري جاء في هيئة أنموذج ذهني تمثل في «القرية» الزراعية والجبلية بأزقتها الضيقة ونخيلها الباسقة وجبالها العالية وليلها الحالك يخالطه نعيق البوم ، ومن ثَمَّ لم يتحقق المكان الأسطوري في القرية الساحلية .

فكانت تلك «القرية العمانية» مثالا احتذاه كتاب القصة في عمان برعوا في رسم عوالم أسطورية تحلق في أجوائها الضبابية قوى سحرية خارقة . وليست كل القرى العمانية أمكنة أسطورية تتوافر فيها الأحداث الغرائبية والشخصيات الأسطورية الخارقة ، وإنما هناك صور ذهنية محددة وواضحة للقرية ذات الأجواء الأسطورية وهي صورة ذهنية تصور تلك القرية وملامحها وسماتها التي تسيطر عليها النواحي الخيالية والغارقة في التعقيد والغموض .

ثانياً : برز المكان الذهني/ المتخيل في القصة العمانية من خلال ثنائية المدينة والقرية وهي بالضرورة ثنائية ضدية تكشف الطباع والسلوكيات لدى سكان كلا المكانين والعلاقات المتصارعة بينهما . كما توصلت الدراسة إلى أن القصة العمانية لم تخرج من ثوب نظرية القولبة الذي ارتدته وأكدت عليه القصة العربية إجمالاً ، بل سارت على نهجها ورأت في القرية مكانا ساذجا يثير العطف والشفقة ، في حين رأت في المدينة مكانا مخيفاً يثير القلق والتوجس .

ثالثاً : من غير المألوف أن تقوم الدراسة على التركيز على «المكان» دون أن تتطرق إلى المكان الواقعي/ الطبيعي من خلال عملية الرحلة والتنقل داخل وخارج الأمكنة . فقد وظفت القصة العمانية أمكنة خارجية وداخلية كالمقهى ، والشارع ، والبيت ، والأسواق . . الخ وبينت خصوصية كل منها وعلاقته بالآخر الذي يحيط به . وخلصت أن لكل مكان خارجي دلالة وخصوصية داخلية في

نفسية ساكن ذلك المكان تعكس طبيعة العلاقة بين المكان وساكنه .

رابعاً : لم تغفل الدراسة التطرق إلى المكان ـ بوصفه وعاءً حاويا للمتناقضات البشرية وهنا بدا المكان كالإنسان أو كالنفس البشرية المحملة بجميع المتناقضات النفسية والفطرية والاجتماعية والعقائدية . وبدت تلك الخصوصية في القصة العمانية من خلال العلاقات الاجتماعية والنفسية بين الرجل والمرأة ، وبين الأنا والآخر ، وبين سلطة القديم والجديد وسلطة السيد والعبد .

أخيراً ، يمكن تأكيد أن القصة العمانية لم تغيب أو تهمش «المكان» ، ولم تنظر إليه النظرة السابقة في الدراسات النقدية التي تتصل بالقصة العربية ، وإنما نظرت إلى المكان نظرة مختلفة إلى حد ما عن النظرة السابقة . إذ لم يأت «المكان» مجرد إطار يحوي شخصيات النص أو أحداثه ، بل هو عنصر محرك وفاعل في سير أحداث النص ، وعاكس خصوصيته على الشخصيات والأزمنة والأحداث في النص ، كما يسهم بدور لا يقل عن أدوار العناصر الأخرى المكونة لأي نص أدبي قصصياً كان أم روائياً .

الهوامش والمراجع

(1) من الدراسات التي وقعت لي والتي تتناول المكان في النص السردي في الخليج ، عبدالملك ، بدر : **المكان في القصة القصيرة في الإمارات** . أبو ظبي : منشورات المجمع الثقافي ، 1997 . المحادين ، عبدالحميد : **جدلية المكان والزمان والإنسان في الرواية الخليجية** ، بيروت : إصدار المؤسسة العربية للدراسات والنشر : 2001 والثقافة والتراث الوطني بوزارة الإعلام بدولة البحرين .

(2) يقطين ، سعيد : **قال الراوي : البنيات الحكائية في السيرة الشعبية** . الدار البيضاء : المركز العربي الثقافي ، 1997 ، ط1 ، ص237 - 238 .

(3) مرتاض ، عبدالملك : **في نظرية الرواية : بحث في تقنيات السرد** ، عالم المعرفة ، عدد 240 ، ديسمبر 1998 ، ص : 142 .

(4) لحميداني ، حميد : **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي** . الدار البيضاء : المركز الثقافي العربي ، 2000 ، ط3 ، المرجع السابق ، ص : 53 .

(5) في نظرية الرواية ، ص 146 .

(6) يمكن الرجوع في قضية التفريق بين المكان والفضاء والحيز إلى كتاب عبدالملك مرتاض ، في نظرية الرواية : بحث في تقنيات السرد ، ص 141 - 146 .

(7) بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، ص 63 .

(8) لمزيد من المعرفة حول مفهوم ومكونات السردية انظر ابراهيم عبدالله : **السردية العربية : بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي** . بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، 2000 . ص : 17 - 22 .

(9) بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ص 54 .

(10) قال الراوي : البنيات الحكائية في السيرة الشعبية ص239 .

(11) إسماعيل ، محمد السيد : **بناء «فضاء المكان» في القصة العربية القصيرة** ، اصدارات دائرة الثقافة والإعلام : حكومة الشارقة 2002 . النص الفائز بالمركز الثالث في جائزة الشارقة للإبداع العربي : الدورة الخامسة 2001 في مجال النقد ، ص 13 .

(12) حمد ، مرشد : **المكان والمنظور الفني في روايات عبدالرحمن منيف** ، حلب : دار القلم العربي ، 1998 . ص 61 .

(13) باشلار ، غاستون : **جماليات المكان** ، ترجمة : غالب هلسا ، بيروت : المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، 1987 ، ط3 : مقدمة المترجم ، ص6 .

(14) الشتيوي ، أحمد : تجليات المكان في القصة العمانية . دراسة مخطوطة غير منشورة ، ص2 .

(15) بناء «فضاء المكان» في القصة العربية القصيرة ، ص 13 .

(16) النابلسي ، شاكر : **جماليات المكان في الرواية العربية** ، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، 1994 ، ص 96 .

(17) ربابعة ، موسى : **جماليات الأسلوب والتلقي** ، الأردن : مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع 2000 ، ط1 ، ص64 .

(18) جماليات المكان في الرواية العربي ، ص 15 .

(19) جدلية المكان والزمان والإنسان في الرواية الخليجية ، ص10 .

(20) البلال ، معاوية : «قراءة في استراتيجية المعنى/ المكان في القصة السودانية الحديثة» ، **مجلة نزوى** ، ع 22 ص 22 .

(21) المكان في القصة القصيرة في الإمارات ، ص 264 .

(22) جدلية المكان والزمان والإنسان في الرواية الخليجية ، ص 192 .

(23) ابراهيم ، نبيلة : **أشكال التعبير في الأدب الشعبي** . القاهرة : مكتبة غريب ، 1989 ، ص 88 .

(24) أشكال التعبير في الأدب الشعبي ، ص 205 .

(25) تجليات المكان في الرواية العربية ، ص 21 .

(26) الشاروني ، يوسف : «الرواية العمانية وخصوصية الرواية الخليجية» ، **مجلة فصول** ، مج 16/ ع 4 ، ربيع 1998 ، ص 195 .

(27) الرواية العمانية ، ص 194 .

(28) النصير ، ياسين : ثقافة البلدات ، **مجلة أدب وفن** ، العراق www.iraqep.org/295thakafa/art.htm .

(29) تجليات المكان في الرواية العربية ، ص3 .

(30) أبو غالي ، مختار علي : «المدينة في الشعر العربي المعاصر» . المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب : **سلسلة عالم المعرفة** : (196) ابريل 1995 . ص31

(31) مفردة «المغايبة» في مفردة محلية شائعة في المخيلة الشعبية العمانية تستخدم للدلالة على روح الشخص الذي مات بطريق السحر ثم خرجت روحه من جديد .

(32) المنذري ، يحيى سلام : **رماد اللوحة** ، دمشق : دار المدى ، 1999 .

(33) العزري ، خالد : **هذيان الدمى** ، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، 1999 .

(34) الرحبي محمد سيف ، **بوابات المدينة** ، مسقط : مطابع دار جريدة عمان للصحافة والنشر ، 1993 .

(35) رماد اللوحة ، ص51 .

(36) هذيان الدمى ، ص14 .

(37) بوابات المدينة ، ص42 .

(38) بوابات المدينة ، ص44 .

(39) بوابات المدينة ، ص44 .

(40) هذيان الدمى ، ص19 .

(41) آل توية ، سالم : **حد الشوف** ، بيروت/ لندن : دار الانتشار العربي ، 2000 ، ص 62 .

(42) هذيان الدمى ،ص 16 .

(43) هذيان الدمى ،ص 16 .

(44) هذيان الدمى ، ص17 .

(45) جدلية المكان والزمان والإنسان في الرواية الخليجية ،ص 209 .

(46) بوابات المدينة ، ص42 .

(47) في الحديث عن استخدام قوى السحر في الحكايات والقصص الشعبية التي أصبحت مصدرا ثرا يعتمده كتاب القصة ، يمكن الرجوع إلى العنتيل ، فوزي : عالم الحكايات الشعبية ، الرياض : دار المريخ ، 1983 ، ص : 167 - 195 .

(48) سرحان ، نمر : **الحكايات الشعبية الفلسطينية** . الفصل الثاني : حكايات الخوارق (الغيلان ، الجن والعفاريت ، والسحر) . عمان : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، 1974 . www.qudsway.com .

(49) المكان والمنظور الفني ، ص 97 .

(50) ثقافة البلدات ، ص 4 .

(51) عبدالله ، محمد حسن : الريف في الرواية العربية . المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب : سلسلة **عالم المعرفة** ، 1989 ، ص 180 - 181 .

(52) عقاق ، قادة : **دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر : دراسة في إشكالية التلقي الجمالي للمكان** ، من منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق : 2001 .

(53) قاسم ، سيزا : **بناء الرواية : دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ** . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1984 . ص 77 .

(54) هذيان الدمى ـ ص62 .

(55) هذيان الدمى ، ص29 - 30 .

(56) هذيان الدمى ، ص26 .

(57) هذيان الدمى ، ص27 .

(58) رماد اللوحة ، ص9 .

(59) رماد اللوحة ، ص10 .

(60) رماد اللوحة ، ص11 .

(61) رماد اللوحة ، ص12 .

(62) جماليات المكان في الرواية العربية ، ص 30 .

(63) بوجاه صلاح الدين : **الشيء بين الوظيفة والرمز** ، بيروت : المؤسسة الجامعية للدراسات والنر والتوزيع . 1993 ، ط1 ، ص35 .

(64) قراءة في استراتيجية المعنى/ المكان في القصة السودانية الحديثة .

(65) اليحيائي . محمد : **يوم نفضت خزينة الغبار عن منامتها** ، بيروت : دار الفارابي ، 1998 ، ص9 .

(66) يوم نفضت خزينة الغبار عن منامتها . ص 9 .

(67) يوم نفضت خزينة الغبار عن منامتها . ص 10 .

(68) الأخزمي يونس ، **حبس النورس** ، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، 1996 ، ص 13 .

(69) حبس النورس ، ص 9 .

(70) حبس النورس ، ص 14 .

(71) حبس النورس ، ص 10 .

(72) حبس النورس ، ص13 .

(73) ال تويه . سالم : **المطر قبيل الشتاء** . مسقط : شركة مطبعة عمان ومكتبتها المحدودة ، 1994 ، ص 18 .

(74) جماليات المكان ، ص191 .

(75) الشيء بين الوظيفة والرمز ، ص 38 .

(76) يحيى ، سلام المنذري ، نافذتان لذلك البحر ص83 .

(77) المصدر السابق ، ص :84 .

(78) صلاح بوجاه ، المرجع السابق ، ص 39 .

(79) العبري خليفة بن سلطان : **مواسم الغربة** ، مصر : المجموعة الصحفية للدراسات والنشر ، 1994 ، ص 66 .

(80) مواسم الغربة ص 66 .

(81) مواسم الغربة ص 68 .

(82) يوم فضت خزينة الغبار عن منامتها ، ص 73 .

(83) يوم نفضت خزينة الغبار عن منامتها ، ص 73 .
(84) يوم نفضت خزينة الغبار عن منامتها ، ص 73 .
(85) يوم نفضت خزينة الغبار عن منامتها ، ص 74 .
(86) يوم نفضت خزينة الغبار عن منامتها ، ص74 .
(87) يوم نفضت خزينة الغبار عن منامتها ، ص74 .
(88) يوم نفضت خزينة الغبار عن منامتها ، ص49 .
(89) يوم نفضت خزينة الغبار عن منامتها ، ص50 .
(90) يوم نفضت خزينة الغبار عن منامتها ، ص50 .
(91) الحارثي ، جوخة : **مقاطع من سيرة لبنى إذ آن الرحيل** . جائزة الشارقة للإبداع العربي : 2001 ، ص 10 .
(92) مقاطع من سيرة لبنى إذ آن الرحيل ، ص 2 .
(93) مقاطع من سيرة لبنى إذ آن الرحيل ، ص1 .
(94) مقاطع من سيرة لبنى إذ آن الرحيل ، ص1 .
(95) مقاطع من سيرة لبنى إذ آن الرحيل ، ص 2 .
(96) مقاطع من سيرة لبنى إذ آن الرحيل ، ص 2 .
(97) مقاطع من سيرة لبنى إذ آن الرحيل ، ص3 .
(98) بخلفان شرى : **رائحة لا تشبه أحدا** ، مجموعة قيد الطبع ، الصفحات بدون ترقيم .
(99) حد الشوف ، ص 60 .
(100) حد الشوف ، ص61 .
(101) حد الشوف ، ص61 .

❊ ❊ ❊