

د. حسين المناصرة

تجليات في النص

(دراسات في الأدب السعودي)

١٤٣٦ هـ / ٢٠١٥ م

تَجَلِّيات في النَّصِّ

دراسات في الأدب السعودي

تأليف

د. حسين المناصرة

جامعة الملك سعود

كلية الآداب - قسم اللغة العربية وآدابها

٢٠١٥م

ح حقوق النشر محفوظة، ١٤٣٦هـ (٢٠١٥م)

فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية أثناء النشر

المناصرة، حسين عبدالله

تجليات النص. دراسة في الأدب السعودي/حسين عبدالله المناصرة،

- الرياض، ١٤٣٦هـ

٢٢٧، ١٧ × ٢٤ سم.

ردمك : ٢ - ٦٧٩٨ - ٠١ - ٦٠٣ - ٩٧٨

١- الأدب العربي - نقد - السعودية - العصر الحديث أ. العنوان

١٤٣٦/٥٣١

ديوي ٨١٠، ٩٥٣١

رقم الإيداع : ١٤٣٦/٥٣١

ردمك : ٢ - ٦٧٩٨ - ٠١ - ٦٠٣ - ٩٧٨

الإهداء

إلى الصديق الأستاذ الدكتور محمد خير البقاعي

إنساناً...

وناقداً...

ومثقفاً...!!

تصدير

يضم كتاب "تجليات في النص" خمسة أبحاث في الأدب العربي السعودي ؛ منها بحث في إشكالية الحجر الفلسطيني أو حجر الانتفاضة الفلسطينية الأولى التي بدأت في عام ١٩٨٧م ، في قصائد من الشعر السعودي ، من منظور الترميز والأسطورة لهذا الحجر ، وبحث آخر في مجال نقد النقد ، تناول فيه الباحث ثلاثة كتب نقدية لثلاثة نقاد فلسطينيين ، درسوا مظاهر الحدائث في الشعر السعودي ، وهم : شاعر النابلسي ، ومحمد الشنطي ، وراشد عيسى .

أما البحثان الآخران فهما مقاربتان لنماذج من الرواية السعودية في سياق إشكاليتين مهمتين ، لقيتا عناية خاصة لدى الروائيين ، وهما : تعددية الأصوات النسائية في الرواية النسوية السعودية ، وما ينتج عن هذه التعددية من رؤية نسوية أو هوية نسوية متشابهة - عموماً - في معاناتها وآلامها رغم اختلاف أصواتها . في حين ، يتناول البحث الآخر إشكالية شعبية البيت الطيني والحارة الترابية في زمكانية ما قبل الطفرة في نماذج من الرواية السعودية .

وأخيراً ، يتناول البحث الخامس إشكالية قراء الناقد (عبد الله الغذامي) للقصيدة ، ثم قراءة الشاعر (غازي القصيبي) لقراءة الناقد لقصيدته ، ثم تحكيم ناقد آخر (نذير العظمة) يجمع ، الذي يجمع بين النقد والشعر ، للقصيدة والقراءتين (قراءة

الناقد، وقراءة الشاعر)... كل ذلك نتناوله في سياق (الناقد الفاتح للنص، والشاعر المحتكر له) بحسب تعبير الغدامي.

وقد كان اختيار عنوان "تجليات في النص" عتبة أولى لهذا الكتاب، دالاً على هذه الإشكاليات بصفاتها مداخل جمالية مهمة، وهي تكشف عن بعض إشكاليات النصوص أو جمالياتها... فالرمزية، والأسطورة، والحداثة، والنسوية، والموروث الشعبي، وانفتاح الناقد واحتكار الشاعر... هي إشكاليات رئيسة في النقد العربي الحديث أو المعاصر...

ومن ناحية أخرى، هناك قضايا كثيرة جداً يمكن تناولها في نص واحد أو عدة نصوص؛ لهذا كان اختيار العنوان "تجليات في النص" وليس "تجليات النص" على سبيل المثال، عنواناً دالاً على معايير جمالية جزئية، محددة، لا بد أن لها أهميتها في سياقها النصي الكلي.

أمل أن تكون موضوعات هذا الكتاب مفيدة وماتعة لقارئها أو قارئتها، ومن ثمّ أن يسهم هذا الكتاب في إثراء المشهد الإبداعي / الثقافي في الأدب العربي السعودي.

فهرس المحتويات

إهداء	هـ
تصدير	ز

الفصل الأول: الحجر بين الترميز والأسطرة مقارنة

بنوية في قصائد من الشعر السعودي

١ - مدخل منهجي	١
٢ - مفهوم إشكالية الترميز والأسطرة	٦
٣ - القصائد رؤية الاختيار	١٠
٤ - رمزية الحجر في العناوين	١١
٥ - رمزية الحجر وأسطرته في الصورة الشعرية	١٣
٦ - رمزية الحجر وأسطرته في ما حوله	١٩
٧ - حركية ترميز الحجر وأسطرته في بنية اللغة الشعرية	٤١

- ٥٢ ٨- التركيب والخلاصة
- ٥٦ ٩- إعادة كتابة

الفصل الثاني: مظاهر الحداثة في نقد الشعر العربي السعودي

(مقاربة في رؤى ثلاثة نقاد فلسطينيين)

- ٦٥ تقديم
- ٦٨ ١- ما الحداثة نظرياً؟
- ٧٤ ٢- ما مظاهر الحداثة في الشعر تطبيقاً؟
- ٧٨ ٣- شاكر النابلسي: بين حدثي الفكر والفن
- ٨٩ ٤- الشنطي: الحداثة ... ومظاهرها السلبية
- ١٠٠ ٥- راشد عيسى: مظاهر البنية الشعرية الحداثية في "قصيدة المرأة"
- ١٠٩ ٦- التركيب

الفصل الثالث: تعددية الأصوات النسائية ومركزية الهوية النسوية

مقاربة في نماذج روائية نسوية سعودية مختارة

- ١١٧ مقدمة

١- الرؤية من الداخل.....	١٢٢
٢- أصوات مناطقيّة.....	١٢٧
٣- ثلاثيّة السيدات والجوّاري والخدمات.....	١٣٥
٤- ضحايا الجنور.....	١٤٣
٥- التركيب والخلاصة.....	١٥٢

الفصل الرابع: شعبيّة البيت الطيني والحارة الترابية: من الذاتية إلى الرمزية

قراءة في نماذج روائية سعودية مختارة

مقدمة.....	١٥٧
١- منظور الطفل.....	١٦١
٢- صدمة التحول.....	١٦٧
٣- النساء وسوق المقبرة.....	١٧١
٤- النساء وبيت نخل آل معبل.....	١٧٦
٥- منابع جماليات الحارة الترابية والبيت الطيني.....	١٧٩
٦- التركيب والخلاصة.....	١٩٨

الفصل الخامس: الشاعر المحتكر والناقد الفاتح

٢٠٣.....	١- فضاء الإشكالية
٢٠٤.....	٢- أهم ملامح التضاد بين الناقد والشاعر
٢٠٨	٣- نقد النقد.....
٢٠٩.....	٤- مداخلة.....
٢١٢.....	٥- فقرة أخيرة.....
٢١٩	المصادر والمراجع.....

الحجر بين الترميز والأسطورة

مقاربة بنيوية في قصائد من الشعر السعودي

عتبة

"وكما يتعامل الشاعر المعاصر مع الرموز القديمة، فإنه يخلق كذلك الرمز الجديد والأسطورة الجديدة. وهو في هذا يحتاج إلى قوة ابتكارية فذة، يستطيع بها أن يرتفع بالواقعة الفردية المعاصرة إلى مستوى الواقعة الإنسانية العامة ذات الطابع الأسطوري، كما أنه يستطيع أن يرتفع بالكلمة العادية المألوفة إلى مستوى الكلمة الرامزة"^(١)

د. عز الدين إسماعيل

١- مدخل منهجي

أنتجت الانتفاضة العربية الفلسطينية "الحجر" فجعلته رمزاً للمقاومة الشعبية الإنسانية في مواجهة أعدائها الصهاينة المستبدين المتوحشين، وعكس الشعر العربي

(١) عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر : قضايا وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، ط ٥،

بصفته لغة إبداعية تعبّر عن آمال الشعوب وطموحاتها هذا البعد الترميزي للحجر، فجعله رمزاً أدبياً (Symbol) مليئاً بالدلالات والإيحاءات، التي لم تتوقف عند حد الترميز فحسب، وإنما تجاوزته إلى الأسطورة (Mythology).

ويعد الشعر العربي السعودي واحداً من الروافد الشعرية العربية المهمة، التي شكلت نهر الشعر العربي الملتزم، الذي يصب في بحر القضية العربية الفلسطينية في مواجهة أبشع استيطان صهيوني عنصري قمعي على وجه الأرض. فلا نكاد نفتح ديوان شعر لشاعر ملتزم، حتى نجد فيه غير قصيدة عن فلسطين منكوبة ومقاومة (منتفضة)... بل إننا نجد بعض الدواوين تكاد تقتصر في قصائدها كلّها على هذا الجانب فقط، وقد تسمّى بعضها بأسماء من معجم المقاومة العربية الفلسطينية عموماً، والانتفاضة العربية الفلسطينية على وجه الخصوص^(٢).

ليس بوسع هذه القراءة أن تتناول كمّاً كبيراً من القصائد التي احتفت خلال العقدين الماضيين بالانتفاضة العربية الفلسطينية، وجعلت من الحجر أو الحجارّة المقتربة بأطفال فلسطين جزءاً مهماً من مضامينها الرئيسة في مسيرة الشعر العربي السعودي المعاصر؛ لذلك سيكون توجه هذه القراءة - تحديداً - إلى اختيار عشر قصائد؛ يفترض أنها تمثل - إلى حد ما - مختلف التيارات الشعرية ومستوياتها الفنية، وفي ضوئها يُقرأ لفظ الحجر (وجمعه الحجارّة) بصفته إشكالية رمزية أسطورية؛ أي علامة لغوية رامزة ومؤسّرة في حركيتها، وتنوعها، ودلالاتها، وتناسخها، وغرائبيتها...!! ولعل الأسئلة الثلاثة الجوهرية التي تطرح نفسها - في هذه القراءة - من خلال اللغة الشعرية في القصائد، في مستوى التوجه المنهجي لهذه الدراسة، هي :

(٢) نذكر من هذه الدواوين: "صوت الحجارّة وأصداء الصهيل" لعبد الله حميد، و"حجر" لفهد النصار، وهما من مصادر هذا البحث.

- ١- ما صورة الحجر الرمز في بنية القصيدة كلها؟
- ٢- ما أبعاد تفاعلات الحجر مع ما حوله من الأطفال والأعداء والأرض والأمة والشاعر؟
- ٣- كيف تطور الحجر من الترميز إلى الأسطورة؟

لا تعني قراءة عشر قصائد - على أية حال - تأريخاً أدبياً لمسيرة الشعر العربي السعودي في توظيف حجر الانتفاضة رمزاً وأسطرة... لكنها (قراءة أو دراسة) تهدف إلى تحديد بعض الملامح التي تميز ما يمكن تسميته شعر الانتفاضة في الشعر العربي في السعودية، في ضوء التصور المنهجي العام المحكوم بسياقي الترميز والأسطورة، فتبدو هذه الدراسة النقدية مختلفة عن دراسات نقدية أخرى^(٣) أنجزت في هذا المجال.



ليس هناك مجال للشك في أنّ الشعراء العرب كلهم أطلّوا بطرق شتى على تجربة الانتفاضة الشعبية العربية الفلسطينية، بصفتها التجربة الإنسانية الأولى في عالمنا المعاصر، وبصفة الاستيطان الصهيوني العنصري ما زال يمثل مستنقع الاضطهاد الأول في تفجير هذه المأساة الإنسانية بآليات دمار مخيفة تواجه حجراً محدود الفاعلية مادياً، لكنه في المستوى المعنوي تجاوز الواقع المألوف العادي إلى آفاق الرمز والأسطورة، وبصفة الأمة العربية والإسلامية والمواقع الإنسانية المختلفة م تقم بدور إيجابي فاعل في

(٣) ينظر على سبيل المثال كتاب محمود إسماعيل عمار : صورة الحجر الفلسطيني في الشعر السعودي، إصدارات نادي أبها الأدبي ١٤٢٤هـ / ٢٠٠٣م. ودراسة محمد الزير : قضية فلسطين في الأدب السعودي، كتاب : القضية الفلسطينية في الأدب المعاصر" فلسطين والمملكة العربية السعودية، النادي الأدبي بالرياض، ٢٠٠٢/١٤٢٣، ص ٤٢- ١٦٦. ومن عناوين الكتب الصادرة في العالم العربي : "صدمة الحجارة: دراسة في قصيدة الانتفاضة" لعبد العزيز المقالح، و"زمن الحجارة.. دراسة في شعر الانتفاضة" لسليم حسني، و"الثقافة والحجر" لسهيل كاشا.

مواجهة موقع الشر متمثلاً بـ "إسرائيل" ومن وراءها "الفيديو" الأمريكي...!! لذلك بدت صورة الحجر في يد أطفال الحجارة صورة رامزة لحتمية انتصار المقاومة الفلسطينية الشعبية من جهة، ثم تحولت هذه الصورة الرمزية في الشعر والواقع معاً إلى مستوى الأسطورة أو الأسطوري، بغض النظر عما هو موجود في الواقع الفعلي.

في هذا السياق، سنجد تجربة الشعر العربي السعودي تجربة شعرية عربية مهمة، وهي تحفي بمأساة فلسطين منذ بداياتها إلى اليوم، وقد زاد هذا الاحتفاء زيادة ملحوظة في زمن الانتفاضة، تخليداً لها من جهة، وتبكيّاً لأعدائها من جهة ثانية، واستنهاضاً لإمكانات الأمة المهزومة لمواجهة الأعداء الذين لا بد أن يصيروا شيئاً من التاريخ المهزوم كأسلافهم من الرومان والفرس والصليبيين والتتار والإنجليز في يوم ما من جهة ثالثة. ومن هذه الناحية - أيضاً - يمكن أن نؤكد وجود انتفاضة في الشعر، صاحبت الانتفاضة الموجودة في الواقع، بل تجاوزتها أو قصّرت عن الاحتفاء بها في سياق المفارقة بين قصيدة وأخرى!! ولعل ديوان محمد الدرة^(٤) - في مستوى الشعر العربي - يعدّ خير دليل على ما تمثله الحالة الإنسانية في الانتفاضة العربية الفلسطينية من موقد لإشعال اللغة الشعرية العربية في سياقي فاعليتي الترميز والأسطورة!!

(٤) ينظر ديوان الشهيد محمد الدرة، ثلاثة أجزاء، إعداد عدنان بلبل الجابر وماجد الحكواتي، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت، ٢٠٠١. ومن المجموعات الشعرية العربية التي صدرت تخليداً للانتفاضة: ديوان الانتفاضة، جمع أحمد الخاني، ١٤٠٩هـ. الحجارة الملهمة (قصائد لمجموعة من الشعراء) قدم له العماد مصطفى طلاس، طلاسدار، دمشق، ١، ١٩٨٨. "ديوان ثورة الحجارة" منشورات الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين - فرع الكويت، ١٩٨٩. ديوان الانتفاضة، جمع أحمد موسى الخطيب، منشورات لجنة الكتاب والصحفيين الفلسطينيين، سفارة فلسطين، الرياض، ١٩٩١. "أدب الانتفاضة الثورة"، الجزء الأول: نصوص شعرية، منشورات أنصار الثورة الإسلامية في فلسطين، دن، ديت.



لعلّ ما نشر عن فلسطين في الشعر العربي السعودي يحتاج إلى عدة مجلدات، وكما ذكرت: لا نكاد نفتح ديوان شاعر، أو كتاب مختارات شعرية، أو ملحقات ثقافياً في صحيفة، أو موقعاً نسيجياً (إنترنت)... إلا ونرى فيه حضوراً لافتاً لفلسطين، التي تمثل قضية عربية إسلامية إنسانية محورية عند الناس والشعراء معاً!!

لكنّ ضرورات البحث الجزئية هي التي تقتضي تحديد عشر قصائد .. لشعراء متنوعين في تجاربهم الشعرية، وقد حرصت على أن تكون القصائد المختارة مما تسمت بأسماء الحجر أو الحجاره جزئياً أو كلياً .. والهدف من هذا الحرص هو التوصل إلى بعض الجماليات في الرؤى والأدوات الفنية المشتركة، مما يرسم رمزية الحجر وأسطرته في التصور الشعري في بنيات القصائد المختارة - في الأقل!!

إن هذه القراءة - في تصوري - قراءة مفتوحة، وربما عشوائية - في تصور بعض النقاد - خاصة في اختيارها للقصائد .. لكنها قراءة - في مجالها - توحى وتؤشر .. وترجو أن تنجز ما يجدي ويمتع .. ثم هي تؤكد استمرارية دور الشعر الحقيقي في الالتزام بقضايا الأمة ومصيرها، دون أن يتخلى هذا الشعر عن جمالياته الفنية التي هي هوية الإبداع الحقيقية .

ويؤكد الشعر من خلال علاقته بالأسطورة أو النزوع الأسطوري أنه "السليل المباشر للأسطورة، وابنها الشرعي، وقد شق لنفسه طريقاً مستقلاً بعد أن أيقن عن الأسطورة ذلك التناوب بين التصريح والتلميح، بين الدلالة والإشارة، بين المقولة والشطحة . وبعد أن أيقن عنها أيضاً كيف يمكن للغة السحرية أن تقول دون أن تقول،

وأن تشبعك بالمعنى دون أن تقدم معنى محددا ودقيقا "!!^(٥) من هنا تبقى اللغة الشعرية لغة منفردة في جمالياتها التي ترتفع عن المألوف والعادي في الحياة والإبداع معاً .

٢- مفهوم إشكالية الترميز والأسطورة

نجد في عنوان هذه القراءة أربع مفردات، هي: الحجر، والترميز، والأسطورة، والقصيدة.. وتعد القصيدة - من بين هذه المفردات من الناحية البنيوية - المفردة الرئيسة التي تتشكل من خلالها المفردات الثلاث الأخرى؛ فالحجر لم يعد لفظاً عادياً مألوفاً ذا معنى ضيق أو إيحاءات محددة؛ تجعله كأنه فقاعة ماء بين ألفاظ شعرية أخرى كثيرة رمزية أو غير رمزية، مؤسطة أو غير مؤسطة، في القصيدة. فقد غدا هذا الحجر رمزاً تصويرياً يشكل حركية الموج من عنوان القصيدة إلى نهايتها، أو هذا ما يفترض أن نتصوره نقدياً؛ ابتداء من كون الحجر علامة أساسية أو عتبة رامزة في العنوان، ثم لا بد أن تتحول هذه العلامة إلى حركة موج تصويري ترميزي، وقد لا يتحول إلى هذا السياق، فتظل القصيدة عادية مباشرة، وفي المحصلة قد يصل هذا الموج التصويري الترميزي إلى ذروة عجائية أو غرائبية بفعل تعميق الدلالات والإيحاءات، ما يكسبه في مستوى صورته المكثفة، وحركيته العميقة فاعلية الأسطورة!!

ربما لا توجد لدينا مشكلة في فهم مفردة "الرمز" أو "الترميز" بعد أن صارت من أبرز ملامح الشعر المعاصر.. لكن تبدو مشكلة الرمز بادية عندما يتداخل الرمزي مع الأسطوري، فتندمج الكلمتان في مصطلح واحد على طريقة معيارية "الترميز

(٥) فراس السّواح، الأسطورة والمعنى : دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية، دار علاء الدين، دمشق،

والأسطورة " دون التفريق الدقيق بينهما^(٦)، من خلال التقاطع في الرمز الأسطوري والتوازي في خصوصية كل منهما.

يُعرّف الرمز في الأدب، انطلاقاً من كونه شيئاً ينوب عن شيء آخر، من خلال "أنه يستلزم مستويين : مستوى الأشياء الحسية التي تؤخذ قالباً للرمز، ومستوى الحالات المعنوية المرموز إليها. وحين يندمج المستويان في عملية الإبداع نحصل على الرمز"^(٧).

وهذا يعني أن إشكالية الحجر ليست في الترميز، وإنما في فهم الأسطورة المستمدة من "الأسطورة"، والمتماثلة مع قولنا "الأسطوري" حيث يستدعي الأمر - في ضوء هذا المصطلح - التفريق المحدود بين الأسطورة والأسطورة؛ إذ تعني الأسطورة في تصورهما التقليدي ما عرف من خرافات وأساطير لدى الأمم الماضية، ووظفت في الأدب القديم أو في الأدب الحديث، ومن هنا تأخذ الأسطورة معناها التقليدي، وفي الوقت نفسه نجد بجانب هذه الأسطورة التقليدية معنى متجدداً، يمكن تسميته الأسطورة المتجددة، وهي أن الواقع نفسه ينتج أساطيره وخرافاته المتجددة، سواء أكانت هذه الأسطورة إيجابية أم سلبية، فانتصار الحجر على طائفة الأباتشي هو أسطورة، ومن الأسطورة أيضاً أن يتصدى الطفل الذي يحمل الحجر للمجنزرات الصهيونية العسكرية والجنود المدججين بالسلاح.. وأن يطلق الجندي "صلية الرصاص" على طفل يحمل حجراً ليقتله.. ويعد موت "الدرة"، وطريقة استشهاد آيات الأخرس وغيرها أسطورة.. ومجزرة جنين أسطورة.. لكن هذه الأسطورة - في حقيقتها - تبقى واقعاً حقيقياً، على نحو

(٦) ينظر عن هذا الاستخدام دون التفريق بينهما في مستوى القراءات النقدية : عبد الله أبو هيف : الحداثة في الشعر السعودي : قصيدة سعد الحميد بن نموذجاً، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، ط ١، ٢٠٠٢، ص ٨٠ - ٨٦.

(٧) محمد فتوح أحمد : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط ٢، ١٩٧٨، ص ٤٠.

أن الواقع - أحياناً - في فلسطين تحديداً غداً أكثر خيالية من الخيال، أو أكثر أسطورة من الأسطورة، ومن ثم أكثر شعرية أو مجازية من الشعر والمجاز!!
فرّق بعض النقاد بين الأسطورة والأسطوري (أي الأسطورة)، فأروا أن الأسطورة جسد يسكن الماضي، وهو جسد قائم بذاته، يمتلك وجوداً خاصاً، مغلقاً على ذاته.. أما الأسطوري فهو موجود في الأسطورة من جهة، ومفارق لها من جهة أخرى، بصفته: "بعداً من أبعاد الوجود، مداخل على نحو عضوي لمسيرة الإنسان طيلة رحلة عذاباته وصراعاته على الأرض. إنه يتولد نتيجة فعل وقوع للخيال على لحظة تقاطع الواقع مع اللاواقع، وتلاقى العادي مع الخارق، وتداخلهما على نحو تضع الحدود الفاصلة بين هذين البعدين"^(٨).

في ضوء هذا التصور تبدو أية قصيدة جيدة تقع بين أيدينا تفضي بطريقة أو بأخرى إلى شيء من الأسطورة؛ لأن الشاعر المبدع على العموم هو في تركيبته الشعرية جزء من الأسطورة، فكل ذات شاعر - في أي زمن - متميزة في شعرها، قد تتصور نفسها ذاتاً مطلقة، أي مكتفية بذاتها، خالقة لوجودها المطلق^(٩). وهذا تحديداً المدخل المهم إلى تصور الأسطورة داخل البنية الشعرية...

يؤكد عز الدين إسماعيل في سياق توضيحه للأسطورة بأنها ليست مجرد إنتاج بدائي يرتبط بمراحل ما قبل التاريخ، وإنما نجد روح الأسطورة باقية في الحياة المعاصرة،

(٨) محمد لطفي اليوسفي : كتابات المتاهات والتلاشي في النقد والشعر، دار سراس للنشر، تونس، ١٩٩٢، ص ١٠٠.

(٩) ينظر عن أسطورة ذات الشاعر: عبد الواسع الحميري : الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط ١، ١٤١٩/١٩٩٩، ص ١٠٥.

فكل عمل شعري في تصويره " يمثل الطابع الأسطوري أو تتمثل فيه روح الأسطورة، أي كل عمل شعري تكشف لنا بنيته عن تركيبة أسطورية ومضمون أسطوري " (١٠).

إذن، نجد الأساطير في الشعر موظفة توظيفاً مباشراً عن طريق استدعاء إشارات العامة، ورموزها، ونماذجها، وحكاياتها (١١)، وهذا التوظيف الأسطوري المباشر (١٢) يظهر - على سبيل المثال - في الشعر العربي من خلال رموز أسطورية عديدة منها: " الفينيق " عند أدونيس، و" الحلاج " عند عبد الصبور، و" المسيح " عند السياب .. الخ، ولا يكاد يخلو من هذا التوظيف أيضاً، أي شعر، في تصور أنس داود الذي يقول: " خلف كل لغة شعرية، حتى ولو كان الشعر تعبيراً حاراً عن تجربة ذاتية في صورة غنائية، ترقد طبقة من الإشارات والرموز الأسطورية، ويتسبب قدر من لغة الإنسان الأولى، بكل ما فيها من تجسيد للأهواء والمشاعر، ومن بث الحياة في الأشياء، ومن إحساس بوجود الكون والإنسان، وحدة تجعله جزءاً من الكيان الحي الخالد " (١٣).

وإذا أضفنا إلى هذا التصور البنية الأسطورية المعاصرة التي يوجد فيها الشاعر من خلال التفاعل مع واقعه، والارتفاع به إلى درجة الخيال التي تشكل العتبة الأولى المفضية إلى الأسطورة، وخاصة عن طريق الصورة الشعرية الأسطورية التي تبدو في نهاية المطاف "

(١٠) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص ٢٢٣.

(١١) ينظر عن هذا التوظيف على سبيل المثال: أنس داود: الأسطورة في الشعر العربي الحديث، مكتبة عين شمس، القاهرة، ط ١٩٧٥، ص ٢١٣ - ٤٦٤.

(١٢) يقصد بالتوظيف الأسطوري المباشر " الرمزية الأسطورية " : اتخاذ الأسطورة قالباً رمزياً، يمكن فيه رد الشخصيات والمواقف الوهمية إلى شخصيات ومواقف عصرية؛ لتكون وظيفة الأسطورة تفسيرية استعارية، أو إهمال مواقفها وشخصياتها والاكتفاء بدلالة الموقف الأساس فيها للإيحاء بموقف معاصر يشابهه. ينظر أحمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص ٢٨٨.

(١٣) أنس داود: الأسطورة في الشعر العربي الحديث، ص ٢١٥.

غابة من الرموز المحملة بشحنات انفعالية عالية^(١٤)، نكون قد وقفنا على عمق البنية الأسطورية في الشعر مهما كان مستواه .

في ضوء هذه المفاهيم أو التصورات ندرك أن الأسطورة قيمة جمالية شعرية أصيلة في كل شعر.. فكيف إذا كان هذا الشعر مما يصور واقعاً يفترض أن يكون أكثر غرائبية وأسطرة من الشعر ذاته ؟!

٣- القصائد: رؤية الاختيار

ربما وصل عدد القصائد في الأدب العربي السعودي، التي جمعتها، وفي عناوينها " الحجر " أو " الحجارة " إلى ما يقارب خمسين قصيدة، ثم اخترت عشر قصائد من بينها، أتصور أنها تمثل اتجاهات شعرية ومستويات فنية متعددة.

تبدو المسألة - في المحصلة - لا تعني لهذه الإشكالية النقدية أي توجه إلى التاريخ أو تكوين المعيارية الفنية، كما سبق أن ذكرت، وإنما هي - تحديداً - قراءة إشكالية جمالية بنيوية في عدد من القصائد الشعرية، بغض النظر عن تفعيل أو تعطيل أية معيارية نقدية متصورة لدى الآخر في اختيار هذه القصائد أو غيرها.. وبذلك لن يختلف الأمر كثيراً من الناحية المنهجية فيما لو كانت القصائد المختارة غير هذه القصائد.

في الاختيار، روعي أن تكون القصائد - باستثناء قصيدة واحدة - من شعر النصف الثاني لثمانينيات القرن العشرين، أي من الشعر الذي كتب في أوج الانتفاضة الأولى التي بدأت في نهايات عام ١٩٨٧. والانتفاضة الأولى تحديداً هي التي جعلت

(١٤) السعيد الورقي : لغة الشعر العربي الحديث: مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، مطبعة الجيزة

الإسكندرية، ط١، ١٩٧٩، ص ١٨٩.

الحجر رمزاً أسطورياً واضحاً في القصيدة العربية المعاصرة، نستثني من هذا التصور قصيدة "الحجر" لعبد الله الصيخان التي كتبت في إيقاع يوم الأرض عام ١٩٨١؛ لذلك تبدو حال القصائد من الناحية التاريخية المكتوبة في نهاياتها، مع الأخذ بعين الاعتبار غياب المصادقية الكلية عن التواريخ، تنتمي في جلها إلى عام ١٩٨٨م (١٤٠٨هـ).

وفيما يلي القصائد مرتبة نسبياً بحسب تاريخ كتابتها :

- الحجر، عبد الله الصيخان، يوم الأرض ١٩٨١.
- جيل الحجارة، عبد الرحمن السويداء، ١/١/١٩٨٨.
- الحجارة وسام الشهادة وسام الفرح، عبد الله الحميد، ١٤٠٧.
- ملحمة الوطن على كف الحجر، بديعة كشغري، شهران ونصف على انتفاضة ١٩٨٨.

- منافع الحجارة، فهد النصّار، ١٩٨٨.
- الحجر والصامتون، عبد الله بن إدريس، ١٤٠٨.
- لغة الحجارة، عبد الرحمن العشماوي، ٢٤/٥/١٤٠٨.
- المجد أنت والحجارة صولجانك، أحمد الصالح (مسافر)، ١/٧/١٤٠٨.
- حجر، عبد الله الفيفي، ١٩٨٨ (١٤٠٩).
- إلى أبطال ثورة الحجارة، حمد الزيد ١٩٨٨ (١٤٠٩).

٤- رمزية الحجر في العناوين

تنقسم عناوين القصائد قسمين :

الأول: استخدام مفردتي (حجر/الحجر) مجردتين في قصيدتين، ومع ألفاظ أخرى في قصيدتين آخرين (الحجر والصامتون/ ملحمة الوطن على كف الحجر)، مما يعطي الحجر دلالة أعمق من خلال عطف لفظة "الصامتون" التي تجعل الحجر يحمل دلالة النطق التشخيصية، وتوجد في العنوان الآخر دلالة تشخيصية أخرى ماثلة في "كف الحجر" الذي يحمل ملحمة الوطن في الصورة التجسيدية ..

الثاني: استخدام مفردة (الحجارة) في أربعة عناوين مضافة إلى نكرات: "منافع"، "لغة"، "جيل"، "ثورة" (منافع الحجارة، لغة الحجارة، جيل الحجارة، ثورة الحجارة) مما يدل على أن لدينا معجمًا شعريًا خاصًا بالانتفاضة أو بـ "ثورة الحجارة"، نرى منه أيضًا من الصفات التي توصف بها الحجارة في العناوين الآخرين (الحجارة وسام الشهادة وسام الفرح / المجد أنت والحجارة صولجانك) صفات: وسام الشهادة، ووسام الفرح، والصولجان.

لعل عناوين القصائد في سياق إشكالية قراءتنا هذه تشير بوضوح إلى أننا أمام رمز حميمي للمقاومة العربية الفلسطينية الشعبية الإنسانية في وجه الكيان العنصري القمعي الاستيطاني الصهيوني.. وهذه الحقيقة التي يؤكدتها الشعر، بصفته قلب الإنسانية النابض، قد تفضي - في التصور العام- إلى أن الشعر ذاته سيبقى أقل حميمية من الواقع الذي غدا عن طريق الصراع العربي الفلسطيني مع الصهيونية (مثلة في دويلة إسرائيل المدججة بالأسلحة) في أنفاق أسطورية مظلمة، لا ينيرها سوى الإصرار على إنسانية الانتفاضة الشعبية واقعيًا، وتفعيل اللغة الإبداعية؛ استشرافًا لمستقبل متفائل آمن، متخيلاً!!

ستبدو رمزية الحجر في العناوين أكثر إيجاء من غيرها عندما نقرأ تكرارها في متن القصائد، وتحديدًا من خلال الصورة الشعرية .

٥- رمزية الحجر وأسطرته في الصورة الشعرية

كيف ظهرت رمزية صورة الحجر؟! وما ملامح الصورة المركبة (أو الفقاعية / المفردة أحياناً) في القصيدة؟!

إن الشعر الحقيقي هو الذي يلتقط الواقع، ويلتزم بتبديله دون أن يفقد شعرية، بل إنه يعدل عن الأساطير، ومن صميمه ومكوناته البانية لجسده يبني "قاعه الأسطوري"^(١٥)؛ لذلك تعد الصورة الشعرية، وخاصة الصورة المركبة، أهم مقومات الشعر المعاصر، وفي إطارها يتجلى بوضوح الترميز والأسطورة بصفتها أعلى سقف تصل إليه الصورة الفنية في الشعر .

تكاد الصورة الشعرية في سياق صورة الحجر الشعرية تتلاشى عن ثلاث قصائد، هي : قصيدة فهد النصار؛ لأنها قصيدة مباشرة في تناولها لمنافع الحجر، ولولا الموسيقى الشعرية الخفيفة على طريقة الأناشيد، لما فرقنا بين هذه القصيدة والخطرة النثرية. وقصيدة حمد الزيد التي غيّت صورة الحجر بشكل عام لمصلحة صورة أطفال الحجارة .وقصيدة عبد الرحمن السويدي التي فعلت آثار الحجر من خلال أساليب التعجب، فصورت وابل الحجارة الذي يتفوق على فيضة المطر، وهي قصيدة مهمة في بيان أثر الحجر في ما حوله .

يقدم عبد الله الصيخان الحجر الفلسطيني في قصيدته (في صورة تشخيصية) بصفته سيداً؛ أي سيد الوقت، وسيد من يجيء، ومن يروح، ومن سيصرخ بين

(١٥) ينظر عن هذه الرؤية: محمد لطفي اليوسفي: كتابات المتاهات والتلاشي في النقد والشعر، ص ١٧٩.

مجلس الأمن و"الفتو"... وهو أجمل ما يذف به الحبيب إلى الحبيبة، وأغنية الشمس إلى الشمس... وهو إنسان يتحدث، ويسأل، ويستشهد... وله أخ عربي (حجر عربي) بليد، ومن ثم فهو :

زاد الكف، رقم حسابها

السري، تاريخ تحرك نحو أبواب البلاد ودق
أقواها، وصاح به : أنا الحجر الفلسطيني.^(١٦)
ثم هو في التكرار الشعري لمرتين في القصيدة :
أول الإسراء أنت، وآخر الإسراء : إسراء
الحجارة للحجارة والبيوت قلادة من رفض.^(١٧)

فالصورة الشعرية التي يتجلى فيها الحجر في قصيدة الصيخان، تجعل الحجر في مرتبة المطلق الأسطوري (المعجزات) : مطلق السيادة، والجمال، والإنسانية، والتاريخ، والسرية، والإسراء!!
إن هذه الصورة المركبة في سياق أسطورية المطلق، ترينا حجراً يتجاوز الواقع إلى الرمز، ثم يتجاوز الرمز إلى الأسطورة؛ فنرى القصيدة عميقة الدلالات في الصورة التشخيصية المؤسّطة للحجر!!



وينبت الحجر (في صورة تجسدية - تخيلية) في قصيدة عبد الله الفيفي من جراح الأرض المتسعة في عرس ينتشي فيه الناس على الرغم من شدة آلامهم، وتثمر هذه الجراح ما وعدت به من القدر المائل في الحجر، فتزل الثمار في صورة مطر الحجارة، الذي ينصب على رؤوس المعتدي (التنين)، فنرى الحجر من خلال هذه

(١٦) عبد الله الصيخان : هواجس في طقس الوطن، منشورات دار الآداب، بيروت، ١٩٨٨، ص ٤١.

(١٧) م.ن، ص ٣٩، و ص ٤١.

الصورة آية أو معجزة لقوة الإنسان العربي الفلسطيني الكامنة فيه ، ثم نرى هذا الحجر يغدو أسطورة في القوة التي تمرغ جباه أسطورة تنين الاحتلال في الذل والمهانة.. وكذلك يبدو هذا الحجر إعصار نور في وسط ظلام دامس ، وبركاناً ثائراً في السكون ، ونزفاً من الجراح المتسعة في هالة العرس التي ينتشي فيها الناس في التكرار الإيقاعي الشعري !!
إن قصيدة عبدالله الفيفي ممثلة بالصور التجسيدية - التخيلية المؤسطة لجسد الحجر على الرغم من محدودية فاعليته واقعياً ، فهو في القصيدة حجر يولد من رحم المعاناة ، ثم يغدو أسطورة في سياق ألفاظ الأسطورة المطلقة : القدر ، الأسطورة ، الآية ، العرس ، النور ، البركان ...

ولا تختلف هذه الصورة الشعرية المركبة للحجر كثيراً عن الصورة التي رأيناها في قصيدة الصيخان ، إذ رسم الشاعران كلاهما الصورة الترميزية الأسطورية في سياق المطلق ، مع ميل الصيخان إلى الصورة الشخصية ، وميل الفيفي إلى الصورة التجسيدية التخيلية المركبة !!



وتهيمن صيغة التعجب (الصورة التجسيدية - التخيلية) على قصيدة بديعة كشغري ، حيث يصير الحجر أملاً أحمر ، وزمناً جديداً ، وحدثاً عظيماً ، ونوراً متألّفاً ، وتبراً لا يصدأ ، ودفقاً من شعل تنثال .. هذا ما نراه في التساؤلات التعجبية التالية في سياق التغني بالانتفاضة التي يتحول فيها الحجر إلى بركان :

الحجر المتساقط يفتق أملاً أحمر

يتحول ضرباً طعناً ،

بركاناً يقذف حمماً

يتفتت ليعود كما كان

(..)

حجر أم نور

جهراً يتألق

سر أم جهل

بالسر أبى أن ينطق؟

(..)

حجر أم زمن

حقب تتجدد؟

(..)

حجر أم تبر..

في عين الزيف يصوغ سلاحاً لا

يصدأ؟

(...)

حجر أم برق يلمع؟

(...)

حجر أم دفع من شعل تنثال؟

(...)

حجر أم حدث

من تاريخ جلل؟^(١٨)

(١٨) بديعة داود كشفري: إذا الرمل أزهر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٥، ص ص ٥٥-

تعني هذه التساؤلات أن ينتقل الحجر من عاديته ورمزيته المتواضعة إلى صورة المطلق أيضاً : البركان، النور، الزمن الجديد، التبر، البرق، الشعل، التاريخ الجلل.. ولا تختلف هذه الرؤية التصويرية -أيضاً- عما جاء في قصيدتي الصيخان والغيفي، باستثناء أنها اتكأت على الصورة المركبة للاستفهام التعجبي !!



نجد في قصيدة مسافر، حجراً مهيباً (صورة تشخيصية)، يشب كما تشب الأرض والأطفال، فيفيض حنانه؛ ليسقي كفاً وطفلاً... ويزهر في تصدعه المدى، وينبت فيه المجد.. فتتحقق من خلاله المعجزات !!

وكذلك نرى صورة الحجر في قصيدة عبدالله حميد، بصفته النارية يغلي في السواعد السمر، فيتصاعد جمرًا في الذرا، فيمضي دون غمد، يحتاج البنادق ويرديها، ويصطاد المتاريس، ويفري صلف البغي، يعاند، ويرقى، وينزرع في الأرض، وتجري فيه الدماء التي تنبض بالثورة، وينزرع مثل الورود في درب الشهيد، وبذلك يغدو هذا الحجر وسام الفتح والنصر العنيد ..

أما العشماوي فيعطينا صورة للحجر (صورة تشخيصية)، وهو يتلهف للمعركة، ويعزف ألحان البطولة في كف من يأبى المذلة، فتصير الحجارة لغة، ترسم وعد الإباء والعزة، وتحث الأمة على المواجهة، وعدم الركون إلى الأعداء ..

وأخيراً يقدم عبد الله بن إدريس مقدمة تشخيصية للحجر في قصيدته؛ يشخص فيها الحجر الفلسطيني، فيجعله إنساناً حياً، يقول: "هل رأيتم أو سمعتم عن حجر يغلب رشاشاً؟ أحجار فلسطين ليست مثل بقية أحجار الأرض. الحجر الفلسطيني كائن حي.. يحس وينفعل ويقاوم.. إنه أقوى حياة وأشجع روحاً من بعض البشر وبعض

العرب. وهو يأبى أن يطأ اليهود عليه، فيتطأير عليهم، حتى أنهم ليخيل إليهم أن الحجر الواحد عندما تقذفه يد المسلم مئة حجر والمئة ألفاً^(١٩).

تنطلق صورة الحجر في قصيدة ابن إدريس من كونه شخصاً بلسان عربي فصيح، يعلو فرحاً غير منافق، فوق صمت القوم، يوقظ الحس الثوري فيهم، ويصير الرمز المرهق لكاهل الأعداء، بل هو نقمة الله، والقدر/ الطاعون الذي يصيب الأعداء؛ فيفنيهم!!



من أين تجيء الأسطورة إلى الحجر في ضوء الصور الشعرية السابقة!!؟
نؤكد بداية، وقد أشرنا إلى هذا سابقاً، أن "الأسطوري هو البعد المحجّب من أبعاد العادي. والعادي هو لحظة شفافة من خلالها يتراءى الأسطوري، ولكنه لا يمنح نفسه إلا للكلام الأصيل الذي يعيد للكلمات حرارتها الأولى، وخطرها الأول: التسمية/ التأسيس. وهذا لا يقدر عليه إلا الشعر"^(٢٠)، لذلك نتفق على أنه لا يوجد شيء في ذاته أهم من أي شيء آخر في القصيدة؛ لأن "التجربة الشعورية بما لها من خصوصية في كل عمل شعري هي التي تستدعي الرمز القديم؛ لكي تجد فيه التفريغ الكلي لما تحمل من عاطفة أو فكرة شعورية، وذلك عندما يكون الرمز المستخدم قديماً، وهي التي تضفي على اللفظة طابعاً رمزياً، بأن تركز فيها شحنتها العاطفية أو الفكرية الشعورية، وذلك عندما يكون الرمز المستخدم جديداً"^(٢١).

(١٩) عبد الله بن إدريس: الإبحار بلا ماء، دار إشبيلية، الرياض، ١٤١٩/١٩٩٨، ص ٤٦.

(٢٠) محمد لطفي اليوسفي: كتابات المتاهات والتلاشي في النقد والشعر، ص ١٧٩.

(٢١) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص ٩٩.

إذن، نستطيع القول من خلال استعراضنا لبعض الصور الشعرية عن الحجر في القصائد السابقة :

إن الحجر رمز أسطوري معاصر بكل ما تعنيه هذه العبارة من دلالات، يمكن أن نرى فيه بعض الإيحاءات التاريخية من خلال إشارات محدودة إلى الأساطير التراثية؛ لكنها تبقى إيحاءات محدودة جداً، مما يتيح المجال أمام إيحاءات الأسطورة التي تجعل الحجر لفظاً يتجاوز المؤلف إلى المعجزات التي تضعنا في سياق دلالات الحجر التصويرية المطلقة.. وهذا هو المنبت الأسطوري للحجر في القصائد على وجه العموم، بصفة هذه القصائد تتغنى بالانتفاضة التي لا ينقصها التخيل المطلق، لأنها في ذاتها جزء مهم من هذا التخيل، أي أنها الواقع الذي يتجاوز أحياناً - بسبب غرائبيته - التخيل ذاته، فيصير هذا الواقع أسطورياً من هذه الناحية التخيلية تحديداً، على أساس أن التخيل هو موطن الأسطورة والأسطورة، ثم قد تعمق أسطوريته في القصيدة بصفة الشعر يحيلها (الأسطورة) على "المراوغة المتطرفة التي تكاد تنجح في تمنعها على الإدراك، ومن ثم فهي المتاهة العظمية التي لا تخلو من تنظيم" على حد تعبير رافلين^(٢٢)، فنرى انتفاضة الحجر أسطورة في واقع أسطوري وفي قصيدة أسطورية أيضاً.!!

٦- رمزية الحجر وأسطوته في ما حوله

يكتسب الحجر رمزيته وأسطوته من علاقته بما حوله في بنية القصيدة؛ إذ يعتقد نقاد كثيرون "أنه بالإمكان التعرف على الأسطورة من خلال دراسة العلاقات الوظيفية التي تربط أفراد المجتمع وفتاته، لا من خلال الرأي القائل أن الأسطورة أمر نظري مجرد

(٢٢) ينظر : لك. رافلين : الأسطورة، ترجمة صادق الخليلي، منشورات عويدات، بيروت، ١٩٨١، ص ٩.

"^(٢٣)، وهذا الماحول يتعدد بتعدد أطراف الصراع التي تبدو في سياق الرجم بالحجارة على النحو التالي :

زمكانية ولادة الرجم (الأرض زمن الانتفاضة) بما تمثله من طبيعة وموروث !!
الرامي أو الراجم (الكف التي تحمل الحجر)، وهي كف الطفل الفلسطيني
الذي غدا رمزاً أسطورياً من خلال فعل الانتفاضة.
المرجوم (الوجه الصهيوني المدمي) بما يمتلكه من بشاعة آلات التدمير،
و"الفيتو" الأمريكي الذي يبرر فعله الإجرامي !!
ذات "النحن" متمثلة في غياب الأمة الصامته المكلومة العاجزة عن المواجهة .
ذات المبدع؛ الحاضرة بصفتها خطاباً إبداعياً إنسانياً محملاً بثقافة إنسانية
المواجهة؛ دفاعاً عن إنسانية الإنسان في مواجهة وحشية البشر، انطلاقاً من كون
الصراع في فلسطين صراعاً بين إنسانية الطفل العربي الفلسطيني ووحشية الآلة
العسكرية الصهيونية، فيبدو الصراع صراعاً بين الخير والشر، وهو، على أية حال،
صراع الوجود لا الحدود في تصور الذات المبدعة (الشاعر) !!

أولاً: زمكانية ولادة الحجر

تعد ولادة الحجر في سياق ولادة الانتفاضة ولادة رمزية أسطورية في بنية
القصيدة، فالرجم في التصور الشعري سلاح معنوي إنساني يمثل كفاح الأمة المضطهدة

(٢٣) محمد شاهين الأدب والأسطورة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٦، ص ١٦. يذكر من
يعتقدون بهذا الرأي : ليفي شتراوس، رولان بارت، جان بياجيه، إدمون ليش، مالبينوسكي، دوركهائم،
ماوس .

عن ذاتها ؛ لذلك لا يعني الشاعر الخسائر المضاعفة التي يمكن أن يسببها هذا الرجم عندما يكون رد العدو موجعاً بشعاً في جسد هذه الأمة، فمثل هذا القمع البشع الذي يصل إلى التدمير والقتل البشعين هو في نهاية المطاف مشروع تضحية واستشهاد، يتجاوز التضحية المحسوبة إلى التضحية المطلقة !!

يبدو المهم في التصور الشعري هو أن زمكانية ولادة الحجر تعني النقيض لزمكانية الياس والتفكك والانهدار (الأرض الخراب The waste land) التي تعيشها الأمة والأرض، سواء أكان هذا الانهيار بأيدي أناس من الأمة ذاتها أم بأيدي أعدائها، فالشعر لا ينظر إلى القضية العربية الفلسطينية بصفتها قضية إنسانية خاصة بأهلها، إنه ينظر إليها بصفتها قضية أمة عربية أولاً ؛ لأن فلسطين جزء لا يتجزأ من جسد هذه الأمة، ثم بصفتها قضية إسلامية ؛ لأن فلسطين جزء حميمي من الأمة الإسلامية ؛ وخاصة في إطار مدينة القدس ومسجدها الأقصى والإسراء والمعراج، وأخيراً بصفتها قضية إنسانية تدخل في إطار حق الشعوب التي اغتصبت أراضيها وإنسانيتها عن طريق الاستعمار والاستيطان في الكفاح والجهد لنيل حقوقها المدنية والإنسانية المشروعة !!

إن ولادة الحجر في ضوء هذا التصور القومي، ثم الإسلامي، ثم الإنساني، تعد ولادة ترميزية أسطورية تحقق رغبة دفينية في ذات الشاعر الذي يجد نفسه يخرج عن طريق هذه الولادة من زمكانية اليباب والرماد والظلام إلى فجر الولادة، بما يحمله هذا الفجر من آمال وطموحات تجعل اللغة الشعرية لغة أسطورية محتفية بالولادة أكثر مما تحتفي الولادة ذاتها بنفسها، فزالت بذلك الحدود بين اللغة والأسطورة^(٢٤)، وهذا يعني تغييب معاناة

(٢٤) يقول محمد شاهين : "أهم ما حدث للأسطورة المعاصرة هو إزالة الحدود، بين اللغة والأسطورة على يد

النبويين الذين ينظرون إلى اللغة على أنها أسطورة وإلى أن الأسطورة هي خير ما يملأ الفراغ الذي ينشأ من

جرا محاولة اللغة التعبير عن شيء". الأدب والأسطورة، ص ١٤.

الولادة التي يمكن أن تكون مضاعفة، من أجل استحضار فاعليتها الرمزية المعنوية الإنسانية، حيث ينتصر فيها الحجر على "الأباتشي"، وكذلك يرعب الطفل الفلسطيني الذي يشرع صدره عارياً من كل شيء كيان الجندي الصهيوني المدجج بالسلاح، ومن ثم يغدو الكيان الصهيوني بمجمله شيطانياً، يستحق الرجم بلا رحمة !!

إذن نحن أمام مستويين من الزمكانية في القصيدة : مستوى ما قبل ولادة الحجر وما يحمله من سلبات الضياع والانهيال واليباس إلى درجة الموت ... ومستوى ولادة الحجر وما يحدثه من تحولات إيجابية في وعي المقاومة المشروعة وطنياً ودينياً وإنسانياً، مما يحقق الحياة بكل أبعادها لأبناء المقاومة حتى في الاستشهاد نفسه !!

تنشغل قصيدة عبدالله بن إدريس بزمكانية معاناة فلسطين خلال عشرين عاماً بين هزيمة حزيران عام ١٩٦٧ وبداية الانتفاضة الأولى عام ١٩٨٧ زمن كتابة القصيدة، فيصور الحال في صور معبرة، تختزل في : اليباس، وانحسار الأمل، والكدر، واليأس، والظلام، والقهر، والقيء...

(عشرون عاماً) ولم يهطل لنا أمل عشرون مصحرة يستافها الكدر
 (عشرون عاماً) على يأس يراوحنا لم تشرق الشمس أو يهفو لنا قمر
 ظلام قهر على شعب تفرده أن ليس يقهره التعذيب والبطر
 (عشرون عاماً) غفت في حلم يقظته^(٢٥) وما تبدلت الأحلام والغير
 (عشرون عاماً) مضت والعزم مشتعل على الكفاح، ولكن دونه الأصر^(٢٦)

(٢٥) الضمير في يقظته يعود إلى الدين في بيت سابق.

(٢٦) عبد الله بن إدريس: الإبحار بلا ماء، ص ٤٨ - ٤٩.

في ظل هذا الياس والصمت الذي يشبه المقبرة، يولد الحجر ، فتغدو أبيات القصيدة الباقية كلها تغنيًا بهذه الولادة أو الانبعاث، بدءًا من المطلع الذي يعلن فيه الشاعر الولادة:

قد جاء يومك يعدو أيها الحجر يقول ها.. إنني من فرحة سكر^(٢٧)
ومرورًا بتحول القصيدة إلى صوت الحجر الهادر، وهو يعلن اليقظة، وينفي الحذر، وينفجر كقدر الطاعون في وجوه الصهاينة الباغين :

أنا الذي أيقظ الأقوام من سنة وأيقظ الحس لهابًا له شرر
ما ثم من قوة عسفا تنازلني إذا تحرك شعبي وانتفى الحذر
صه أنا القدر الطاعون منصلتًا على (الصهاينة) الباغين أنفجر
كأنني نقمة لله قد نزلت على يهود فلا تبقي ولا تذر^(٢٨)
وانتهاء بالتصميم على الانتفاضة والكفاح إلى حين تحرير فلسطين من مغتصبيها :
حتى يفر بنو صهيون من وطني كما السنانير إما اجتالها النمر^(٢٩)

إن هذه الولادة في الزمكانية الخاصة بهذه القصيدة تكاد تكون أساسية في بقية القصائد الأخرى التي تتناول الحجر المنتفض، مع تفاوت بينها في التفاصيل .. فاليباس، ثم الولادة/ الخصب، ثم التحولات الناتجة عن هذه الولادة، تعد حركية ظاهرة أو ضمنية في القصائد عمومًا، فهي ضمنية في القصائد الجديدة مثل قصائد الصيخان، ومسافر، والفيفي، وكشغري... ومباشرة في قصائد ابن إدريس، والعشماوي، والسويداء ...

(٢٧) م.ن، ص ٤٦. ومعنى الأص: القيد.

(٢٨) م.ن، ص ٥١.

(٢٩) م.ن، ص ٥٢.

فقصيدة العشماوي - في السياق المباشر، على سبيل المثال - تكاد تشغل في معظم أبياتها بزمكانية الياس، أي ما قبل ولادة الحجر، وإلى حد ما تعطي إشارات شعرية متعددة احتفاء بولادة الحجر. فزمكانية الياس - على العموم - تشكل من ضعف الأمة من جهة، ومن قوة أعدائها من جهة ثانية.. ففي السياق الأول نجد الجراح النازفة، والقلب المغلفة بالهموم، والعين الباكية، والصمت الطويل، والضعف الجسدي والخدر، واليأس، والركون إلى الأعداء، واشتعال الفتن والخلافات الداخلية، والتخاذل، والليل الأعمى وظلماته، إلى حد أن صار الأقصى من هول مصائب الأمة راجعاً محاصراً بقوة الأعداء الطاغية. ونجد في المستوى الثاني : مدافع العدو التي تقصف، وأيديه التي تريق الدماء وتغرفها، والردى المخيف، وتجار الحروب الذين يشربون دماء الأمة، والحاخامات والأسقف الذين يتلاعبون بها، بما لديهم من فسق وتطرف، والأعداء الغادرين الذين يدوسون الضعيف ويجرفونه ... في هذه الزمكانية المخيفة يُتوقع أن تكون ولادة الحجر أسطورية، لكنها لا تأخذ بعداً أسطورياً عميقاً في هذه القصيدة، فتبقى صورته في دائرة الرمز، بصفتها تتصف بصفات تقريرية مباشرة منها : أنها تعيد للأمة شرف الدفاع عن الحمى، وتعزف لحن البطولة، وتأبى المذلة، وتعد بالإباء، وتحمل حسام الحق ومصحفه !!

يمكن تصور المعجم اللغوي لزمكانية المعاناة واليأس الكابوسية التي سبقت ولادة الحجر من خلال مقدمة قصيدة العشماوي الممتلئة بالظلام والردى، ومنها :

أبتاه ما زالت جراحي تنزف والليل أعمى ، والمدافع تقصف
 بيني وبين مطامحي ألف يد هذي تريق دمي ، وهذي تغرف
 ليل التخاذل سيطرت ظلماته والقلب بالهم الثقيل مغلف
 وتثائب الصمت الطويل ومقلتي ترنو إلى الأفق البعيد وتذرف
 وأمام باب الدار يرقبني الردى وعلى النوافذ ما يحيف ويرجف^(٣٠)

ولا تختلف كثيراً زمكانية الولادة عند عبد الله حميد عن العشماوي في معجمها
 اللغوي المباشر، فنرى الأمة تعيش في زمكانية سلبية : الوجد، والبطون، والجمود،
 والذل، واليتم، والشكل، والقعود، والبلادة، والضياح، والتفكك، وهيمنة
 الشعارات والخطابات والخلافات، والشجب والتنديد، والمتاجرة بالدماء... الخ.
 وعموماً، نجد في بقية القصائد احتفاء بولادة الحجر على حساب تفاصيل
 الزمكانية، مما يعني غياب الخطاب الشعري المباشر الذي وجدناه في قصائد ابن
 إدريس، والعشماوي، وحميد.. فيكتفي الصيخان بالإشارة إلى زمكانية المسخ
 والبلادة، والفيقي إلى اتساع الجرح والجباه المحنية، وحمد الزيد إلى الصنمية وطلب
 الكراسي، والسويداء إلى الذل والأوهام والخطب، ومسافر إلى لحد السنين... الخ.
 ولعلنا نتوقف عند لحظة الولادة في قصيدة مسافر؛ بصفتها تعلن ولادة زمن
 الطفولة من لحد السنين (زمكانية غياب الأمة)، ويتطهر هذا الزمن (زمن الطفولة)
 بدم الشهيد، ويضم إليه الطفل، ويقبل الحجر المهيب :

(٣٠) عبد الرحمن صالح العشماوي: الشموخ في زمن الانكسار، مكتبة العبيكان، الرياض، ط٢،

زمن الطفولة
 قام من لحد السنين
 تطهرت ساعاته بدم الشهيد
 وضمّ هذا الطفل
 قبل ذلك الحجر المهيّب.^(٣١)

ثانيًا: كف الرامي

تعد كف الرامي أو الراجم أو القاذف أبرز فاعلية أعطت الحجر قيمته الترميزية أو الأسطورية، فلولا هذه الكف لما كان للحجر، على أية حال، أية قيمة تتجاوز العادية؛ لذلك كانت الانتفاضة التي وجدت أمامها الحجر سلاحاً طبيعياً لا ينفد، هي الخالق لقيمة الحجر في الشعر، ثم عمّق الشاعر، بعد أن شاهد الأطفال تحديداً يرحمون الحجارة على الجنود، قيمة الحجر الإنسانية الترميزية الأسطورية، ولا يختلف في هذا الموقف الشعري الطموح شاعر عن آخر، على وجه العموم.

ونتيجة لتعميق إنسانية الانتفاضة وحققها الإنساني المشروع في المواجهة، فقد اتخذت كف الأطفال كفاً رامزة للرمي، وارتبطت الحجارة بأطفال فلسطين، فوجدنا "أطفال الحجارة" رمزاً للثورة والمقاومة، وقد أعطاهم الشعر صوراً تكاد تصل من خلال العلاقة بينهم وبين الحجارة من حولهم إلى ما يتجاوز الصياغة الأسطورية، وهي صور لم توجد قبل ذلك في أي تاريخ بشري فيه حرب بين الإنسانية وأعدائها. تمتلئ قصيدة عبدالله حميد بأفعال الأمر المباشرة التي حولت أطفال الانتفاضة إلى أبطال فوق المألوف، يحثهم الشاعر على الثورة والمقاومة، وكأنهم وحدهم يقاتلون

(٣١) أحمد صالح الصالح (مسافر): عينك يتجلى فيهما الوطن، دار العلوم، الرياض، ١٩٩٧/١٤١٨، ص

عن الأمة كلها . يمكن أن نتأمل هذه الدعوة الآمرة من خلال أفعال القصيدة النارية :
أشعلوا ، قاتلوا ، جاهدوا ، فجروا ، واصلوا ، دمروا ، طهروا ، حطموا ،
ازرعوا ، اغزلوا ، علموا ، لقنوا ، قبلوا ...

لا تختلف القصائد كلها في مسألة إعطاء أطفال الحجارة صورة الولادة
الأسطورية ، بصفتهم جاءوا من رحم الموت والهزيمة ، وكأنهم العنقاء التي تولد من
الرماد ، أو " تموز " الذي ينبعث من العالم السفلي ، فكانوا في هذا المستوى : الأشبال ،
والجيل الجديد ، والأبطال الجدد ... وهذه الرؤية قد تظهر بطريقة مباشرة أو غير
مباشرة في القصائد ، فهي مباشرة - على سبيل المثال - في قول العشماوي :

طال انتظار صفاركم ، فتحركوا لما رؤوا أن الكبار توقفوا
وتلفتوا نحو السلاح فما رأوا إلا الحصى من حولهم تتلف
عزفوا بها لحن البطولة ، والحصى في كف من بأبى المذلة تعزف^(٣٢)
وهي غير مباشرة - على سبيل المثال أيضاً - بصفتها ولادة أسطورية تشبه
ولادة النور في الظلام والبركان في السكون في قول الفيافي :

حجر :

وتنزل الآيات أن قوة الإنسان في الإنسان

فتمحي الأسطورة التي حنت جباه

وتكتب الأسطورة التي تمرغ الجباه

حجر :

أين الظلام اليوم في إعصار نور ؟

من ذا الذي براحتيه يستطيع سدّ بركان يثور ؟! ^(٣٣)

(٣٢) عبد الرحمن صالح العشماوي : الشموخ في زمن الانكسار ، ص ١٦٩ .

(٣٣) عبد الله الفيافي : إذا ما الليل أغرقني ، مطابع الشريف ، الرياض ، ١٩٩٠/١٤١١ ، ص ص ٤٦ - ٤٧ .

إن ولادة أطفال الحجارة، رمز الانتفاضة الشعبية الإنسانية، تشكل مركزية الأسطورة في قصيدة الانتفاضة . وهذه الولادة وتشكلاتها المختلفة سنقرأها من خلال ثلاث قصائد عبرت بشكل واضح عن أسطورية هذه الولادة، وهي قصائد كشغري، ومسافر، والسويداء .

إن الولادة عند بديعة كشغري تحمل التساؤل التعجبي الأسطوري الكبير الذي يبهر العالم كله، بل تزلزل هذه الولادة الأعداء كلهم بما فيهم أركان البيت الأبيض التي يفترض أنها لا تتزلزل. والقصيدة تدمج بين الطفل والحجر في القوة والصلابة، بحيث تبدو الولادة أسطورية في التصور العام للعلاقة بين كف الطفل المنتفض والحجر سلاح الكف، فنرى الطفل مغواراً صلباً كالصخر، تتشكل في ولادته وموته معاً المعجزات :

طفل أم حجر

ذاك المنتفض على أجنحة الثوار؟!

بشر أم صخر ..

ذاك المتساقط أبداً ذاك المغوار؟!

(...)

طفل أم كيمياء؟!

(...)

أنامل ناعمة أم كف

يرمي فلا يخطئ؟!

(...)

فدائي يستشهد أم طفل يترعرع؟!

وبرغم جميع مذايحكم

يشب فتى في غزة

تتناول مدن

تحت سماء الأقصى

يولد. أطفال في وقت واحد

(...)

طفل أم بلاغ هدى لا يفتال؟!

(...)

طفل أم إعجاز يبعث كالرسل ...؟! (٣٤)

لا يخفى ما في هذه الاقتباسات من أسطورة لولادة الطفل، بحيث غدا هذا الطفل حجراً، صخراً، كيمياء لا تعرف، كفاً لا تخطئ، جيشاً من الأطفال يولدون في لحظة واحدة، هــى لا يقتال، وإعجازاً كالرسل.. إلخ.

لكن هذه التساؤلات لا تعني الأسطورة المطلقة المنقطعة عن ماضيها، لأنها ولادة ممتدة من الماضي، من صلاح الدين وحطين، وآملة في كتابة المستقبل الجديد :

من صدر صلاح الدين

من أضلع حطين

شمرخا

يولد. طفل

ويأمر من عشق فلسطين

يتحول حجراً أعسر

(٣٤) بديعة داود كشغري: إذا الرمل أزهر، ينظر القصيدة، ص ص ٥٥ - ٦٠

وبعفوية صرخات الأطفال

يبعث جندي

في يده سلاح حجري

وفي يده الأخرى

قلم للتاريخ !!^(٣٥)

أما الولادة في قصيدة مسافر، فإنها تكاد تكون أكثر عقلانية من الولادة الغرائبية عند بديعة كشغري، فهو يستخدم مركب " أطفال بيت المقدس " ليدلل من خلال رمزيته على فعل المقاومة التي انتفضت في " الولد " انتفاضة رجولية مصحوبة بالإيمان والغضب والعشق لتراب الأرض، فيشب الولد، والحجر، والأرض، والعشق معاً ليولد " زمن الطفولة " من " لحد السنين "، فيصور لنا الشاعر حميمية ولادة " أطفال بيت المقدس " في سياق العلاقة بالحجر، في صور تتجاوز الرمزية إلى الأسطورة التي تكذب خرافات العرافين:

زمن الطفولة

قام من لحد السنين

تطهرت ساعاته بدم الشهيد

وضم هذا الطفل قبل ذلك الحجر المهيّب

الطفل أقبل شاحاً

طفل ولا كل الرجال

أراه .. ألمس بأسه

عيناه .. في " موقيهما " يستوقد اللهب

عراف .. "بصرى" .. قال :

لا يأتي بفاتحة الفتوح زماننا

أطفال بيت المقدس

يستسقون للأحياء

أزمنة برائحة الجهاد تطيب

يستسقون للوطن المناضل

ثورة...ودما

وعزما...دونه الشهب

هذي الأكف بهم قد ارتفعت

والثأر فيها جحفل لجب. (٣٦)

تتحول شخصية الطفل الفلسطيني في القصيدة بعد هذه الولادة الأسطورية التي كذبت كل العرافين اليائسين، إلى شخصية "المنقذ" التي يولد على راحتها محار البحار والحصباء، وسهام أمية، والمروءات المضرية، فيصير هذا الطفل ثورة تحيي موات الأرض وأفئدة الرجال، ويغدو بذلك نصره إنسانياً حتمياً :

يا سيدي الطفل !!..

المحبة في عيونك واحة

نعمت بري ظلالها الغيد الحسان

الآن.. كيدك لا يفيل

الآن..نصرك لا يذر. (٣٧)

(٣٦) أحمد صالح الصالح (مسافر) : عينك يتجلى فيهما الوطن، ص ص ٨٣ - ٨٤.

(٣٧) م. ن. ، ص ٨٧.

ونجد في قصيدة "جيل الحجارة" لعبد الرحمن السويداء، حالة الانتفاضة الشاملة، لكن تبدو المباشرة في القصيدة هي الصياغة الشعرية المهيمنة، وبذلك لم يعد الأطفال رمزاً أسطورياً دالاً على حركية الانتفاضة الحقيقية، وإنما نجد شعباً كاملاً ينتفض منذ ميلاده وفي كفه الحجر؛ ليوافقه عدوه الغاصب الباغي، يقول الشاعر مخاطباً الحجر :

لله درك ما أمضاك منصلتا من كف صنديد فتيان إذا نفروا
ومن صبايا احتشدين في تظاهرة وسيدات وأطفال إذا انتشروا
عجائز وشيوخ في انتفاضتهم توثبوا في مجال الرجم وابتكروا
تلك المقاليع دارت في سواعدهم لترجم الحجر الناري فينهمر
الكل يحمل في يمينه جلمده فيقذف الغاصب الباغي فيندحر
(.....)

جيل الحجارة ما أقوى عزيمته من صبح ميلاده في كفه حجر. (٣٨)

إنّ كفّ الرامي، كما يتضح، لا تعني صورة واقعية مألوقة.. إنها كف أسطورية، تمتلك فاعلية خارقة، تتجاوز المؤلف والعادي الذي نجده في راجمات الصواريخ - على سبيل المثال..!!

ثالثاً: وجه المرجوم ونفسيته:

تعد لفظة المرجوم أكثر إيجاء من ألفاظ أخرى كالـمستهدف أو المرمي، لأن المرجوم يكتسب دلالة الفساد في ذاته، ما يجعله أكثر فاعلية في تصور الصراع بين الموقع

(٣٨) عبد الرحمن بن زيد السويداء: لوايح، دار السويداء للنشر والتوزيع، الرياض، ١٤٠٩/١٩٨٩، ص

الإنساني المتمثل في أطفال الحجارة والموقع الآخر الشيطاني الذي يمثله المرجوم (الكيان الصهيوني في فلسطين).

يمكن أن نرسم الشخصية الصهيونية المرجومة في إيقاع شعري كاريكاتوري تصويري مكثف، يكشف عن كون هذه الشخصية فاسدة في تكوينها وفي منطلقاتها، وأنها تستحق - كما تبدو من خلال البنية الشعرية - أن تكون رمزاً للشر المطلق في الحياة، ومن ثم فإنها في هذا التصور الكاريكاتوري المشكل لفسادها تصبح في سياق الأسطورة شخصية شيطانية، تترجم في التصور الشعري كما يرجم الشيطان، وترتعب ويخور داخلها المهزوم نفسياً، دون أن تنفعه آلة الدمار الشاملة المخيفة التي يحيط بها جسده؛ لأن هذه الآلة العسكرية تصير عاجزة من الناحية الإنسانية الرمزية عن مواجهة الحجر الإنساني في كف الطفل.

تتعدد في القصائد الأوصاف السلبية التي توصف بها هذه الشخصية، نذكر منها: النذالة، والاستبداد، والغطرسة، والظلم، والبغي، والاعتصاب، والحقد، والكذب والتلفيق... ولعل المعاني المستمدة من الدين الإسلامي تعد أكثر دلالة في التعبير عن هذه الشخصية من خلال المقارنة بينها وبين القروء (مع تقديرنا لحيوانية القروء)، أو تصويرها في سياق من يخرب بيته بيده، كما ورد في الآيات القرآنية الكريمة... (٣٩)

(٣٩) إشارة إلى الآية القرآنية الثانية من سورة الحشر : (هو الذي أخرج الذين كفروا من أهل الكتاب من ديارهم لأول الحشر . ما ظننتم أن يخرجوا ، وظنوا أنهم مانعتهم حصونهم من الله ، فأتاهم الله من حيث لم يحتسبوا ، وقذف في قلوبهم الرعب . يخربون بيوتهم بأيديهم وأيدي المؤمنين ، فاعتبروا يا أولي الأبصار) ، وقد وظفها فهد النصار في قصيدته " منافع الحجارة " ، ينظر القصيدة : فهد النصار : حجر ، شركة الدباس للطباعة ، ١٤١١ / ١٩٩٠ ، ص ص ٤١ - ٤٥ .

وإذا كان المظهر الخارجي لهذه الشخصية الصهيونية حاضراً عن طريق العتاد العسكري في أسطورة التنين (رمز الشر) (عند الفيقي)، فإن هذه الشخصية الأسطورية تبدو أمام رمي أو رجم حجارة الانتفاضة شخصية كاريكاتورية مهزومة مكسورة سرايية مرجفة جوفاء في تصور الشعراء كلهم !! من هنا تصبح قضية الرجم بالحجارة مسألة إنسانية تمارس ضد بشاعة هذه الشخصية المتشكلة أسطورياً من أقيح الآثام أو الشرور .

نجد هذه الصورة المأخوذة من الرجم في الحج متشكلة في قصيدة حمد الزيد على هذا النحو :

ارجموهم يا رفاقي
 ارجموهم
 فهم أوباش
 وأبناء بغايا
 وهم الطاعون في الأرض
 من جعلونا كالسبايا ..
 هم لصوص الأرض والتاريخ
 أبناء الأفاعي والعقارب
 وهم اللعنة في كل أرض وكتاب.^(٤٠)

فالرجم هنا لشخصية فيها صفات: الوبش، والبغي، والطاعون، واللص، والأفعى، والعقرب، واللعنة .. وأية شخصية فيها هذه الصفات هي شخصية أسطورية

(٤٠) حمد الزيد : قصائد مطوية : مطابع سحر العرب، الطائف، ١٩٩٥، ص ٥٣.

في شرورها وآثامها .. وهنا سيدو الأسطوري ، ومن ثم الشعر ، أقل أسطورة من الواقع المشبع بالشيطنانية الصهيونية في ممارساتها اليومية على الشعب العربي الفلسطيني . ونجد الصورة الشيطانية نفسها تقريباً في بيتي عبد الله بن إدريس اللذين يستفيد فيهما من الدين والتاريخ والحاضر :

يا أيها الأمة الملعون غابرها ديننا وحاضرها المأفون والقذر

(يهود) يا سواة التاريخ من قدم وشر من وطئ الغبرا ومن عهروا^(٤١)

يرسم الشعر في العادة صورتين للمرجوم المهزوم ؛ إحداهما نفسية داخلية مسكونة بالرعب والجبن والهروب ، وأخرهما جسدية دامية ، وخاصة في فضاء الوجه فقد عبرت بديعة كشغري عن الهزيمة النفسية في قولها :

ويعم الذعر بني صهيون
" يورديم " ^(٤٢)

الجبناء ينادون .. !

تعالوا .. أعيدوا للعسكر قوة
" عوليم " ^(٤٣) !

كم من إثم كم من جرم
باسمك - حرم القدس -

زورا يقترفون

يعيثون فساداً .. بغياً

ثم يصيحون :

" أورشليم " ..!! ^(٤٤)

(٤١) عبد الله بن إدريس : الإبحار بلا ماء ، ص ٤٩ .

(٤٢) النازح عن "إسرائيل" ، وتعني حرفياً : الساقطين أو الهاربين .

(٤٣) المهاجر إلى إسرائيل ، وتعني حرفياً : الصاعدين .

(٤٤) بديعة داود كشغري : إذا الرمل أزهر ، ص ص ٥٦ - ٥٧ .

أما صورة الرجم الحسية، فإنها تظهر بفاعلية في الرأس الذي يعد أكثر فضاءات جسم الإنسان تأثراً بالحجارة. وأفضل من عبر عن هذه الصورة الحسية، في سياق الرجم، عبد الرحمن السويدي في قوله :

الله أكبر ما أقواك يا حجر أنت السلاح لمن ضاقت به الخير
تصلى الرؤوس حميما حين تمطرها بوابل لا يوازي فيضة المطر
على الجباه وفي الأجفان تسحقها وفي المآقي تلظى ثم تستعر
تهوي على الهامة الشوواء تشدخها وتهشم الأنف والأسنان تنكسر
وتبجس الأحمر القاني مندققا مثل النوافير دفعا حين ينفجر^(٤٥)

في ضوء ما سبق، تتحجب فاعلية الحجر وراء اللغة، فتكشف أنه العدو اللدود للكيان الصهيوني، خاصة في التصور الديني الذي يؤمن بأن الحجر في نهاية الزمان سينطق، ويكشف للمسلم هوية الصهيوني المختبئ خلفه؛ فقد ورد في الحديث الشريف: "لا تقوم الساعة حتى يقاتل المسلمون اليهود، فيقتلهم المسلمون حتى يختبئ اليهودي من وراء الحجر والشجر، فيقول الحجر أو الشجر: يا مسلم، يا عبد الله، هذا يهودي خلفي، فتعال، فاقتله؛ إلا الغرقد فإنه من شجر اليهود".

رابعاً: غياب الأمة

يعد غياب الأمة العربية عن المواجهة من أبرز الملامح التي جعلت الشعراء يرون في حضور الانتفاضة فعلاً مميزاً، بل أسطورياً، في مواجهة العدو (المرجوم)، والشاعر إن لم يكن صوته صريحاً في هجاء الأمة الغائبة المتقاعسة، فإن الوضع العام للأمة المهزومة، المتبلدة، المفككة بخلافاتها، لا بد أن يكون حاضراً في أية قصيدة وإن كان

(٤٥) عبد الرحمن بن زيد السويدي: لواعج، ص ٦٧.

غائباً.. لذلك غيب معظم الشعراء الصورة الشعرية المباشرة المنتقدة لسلبية الأمة ؛ لأن تركيزهم انصب على الحجر المنتفض بصفته الرمز الأول في القصائد كلها . ومع ذلك فكانت حياة الأمة السلبية واضحة مباشرة في بعض القصائد، وخاصة في قصيدة عبدالله حميد، الذي جاء صوته مباشراً في وصف الأمة بأوصاف سلبية هجائية، تكشف عن الاستخفاف بها وبقدراتها على طريقة نزار قباني :

قاتلوا عنا ..

فما فينا فدائي مجاهد

إننا محض جلامد..

نحتسي الذل.. ولا نفتأ نرتاد الموائد..

قاتلوا عنا .. وموتوا..

إنما نحن اليتامى.. والشكالى .. والقواعد..

همنا الشكوى البليدة ..

والبطولات الأثيرات الفريدة..

نرمق التاريخ والذكرى الشهيدة ..

أو نناجي النصر ما بين الوسائد

ليس غير الوجد يشقينا ..

وأهات المواعد ..^(٤٦)

ثم تغدوا حال الأمة في أسوأ أوضاعها عندما تقاتل بالشعارات والخطب والشجب، بصفتها أسلحة المفلسين الضعفاء المهزومين :

(٤٦) عبد الله سالم حميد : صوت الحجارة وأصداء الصهيل، دار طويق، الرياض، ١٤١٨هـ، ص ١٢.

قاتلو عنا ..نقاتل.

خلفكم -نحن نقاتل..

بالشعارات نقاتل..

بالخطابات.. نقاتل ..

بالخلافات ..نقاتل..

بدم القتلى ..نقاتل..

باشتمال الشجب .. والتنديد..

في حصون من صدى ..

صدت رغم المدى..

شاخ فيها الذل.. نساها الفدا ..^(٤٧)

ويرى العشماوي أن الأمة ماجدة في ماضيها، لكن رعاتها، وعلماءها،

وشبابها، في الحاضر هم الذين ضيعوها بعد أن فرطوا بشخصياتهم القوية :

يا أمة ما زلت أنشد مجدها شعرا يطاوعني صدها ويسعف

المجد مجدك إنما أزرى به راع يتيه، وعالم يتزلف

وشبية هجرت مبادئ دينها وغدت لأفكار العدا تتلقف^(٤٨)

تبدو الحالة الشعرية عندما يتعلق الأمر بالحديث عن وضع الأمة العربية الراهن

أكثر مباشرة وسطحية، فاللغة تكاد تكون لغة متداولة، وبذلك تغيب عن الشعر البنية

الترميزية العميقة، وتخفت بفعل التجريد الأسطرة على وجه العموم .

(٤٧) م.ن، ص ص ١٤ - ١٥ .

(٤٨) عبد الرحمن صالح العشماوي: الشموخ في زمن الانكسار، ص ١٧٢ .

خامساً : ذات الشاعر

تحضر ذات الشاعر في القصيدة انطلاقاً من كونها تقدم رؤية فاعلة للحجر رمزاً وأسطرة، وتكاد تغيب ركودية المناسبة التي كانت تهيمن على ما يعرف بشعر المناسبات، فالانتفاضة لم تكن مناسبة عادية؛ لأنها تمثل رؤية متقدمة طليعية لما يطمح إليه الشعراء الملتزمون في العادة، من هنا تعد صورة الحجر في القصائد المختارة وفي غيرها نابعة من داخل الشعراء، بل تمثل سقفاً عالياً من هذا الداخل؛ لذلك لا نستغرب أن تكون صورة الحجر ممتلئة بالترميز والأسطورة، إلى حد أنها قد تحلّف الشاعر نفسه وراءها، فيجد نفسه جزءاً من الأمة المهزومة المنهارة، خاصة في ظل ما يراه في الحجر وأطفال الحجارة من بطولات تبلغ حد الأسطورة.

نجد هذه الذات المندمجة مع الأمة في سلبياتها - على سبيل المثال - في قصيدة عبد الله حميد، إذ غدت أنا الشاعر جزءاً من الأمة التي ينتقدها انتقاداً لا دعاً؛ لإعلاء شأن ثورة الانتفاضة بصفتها طليعة يعقد عليها الأمل في تحقيق النصر!!

وتغيب شخصية الشاعر المباشرة عن بعض القصائد، مثل قصائد: الفيفي، والسويداء، وكشغري، والنصار، لكنها تحضر ضمناً من خلال ارتفاع الغنائية الشعرية بولادة الحجر وفاعليته التي تأخذ دور البطولة - إن جاز هذا التعبير السردى - في القصائد عموماً. بل إن الحجر يصبح كائناً حياً، يروي دوره البطولي، فيغيب صوت الشاعر ليحضر بدله صوت الحجر من بداية القصيدة إلى نهايتها، كما هو الحال في قصيدة عبد الله بن إدريس الذي ينطلق في قصيدته من منطلق أن حجارة فلسطين تحس وتنفعل وتقاوم، ولغتها أفصح من أية لغة يتكلمها الناس.

وفي الوقت الذي نجد حضوراً تقليدياً لذات الشاعر في قصيدة "مسافر" من خلال أسلوب النداء: "يا سيدي الطفل"؛ حيث تندمج ذات الشاعر بذات روح الأمة

الممجّدة لسيادة الحجر والطفل معاً، أو من خلال تعبير حمد الزيد عن هذا الحضور من خلال أسلوب النداء الحميمي "يا رفاقي"، فإن عبد الله الصيخان يحضر من خلال صوفية الحب، حيث يكرر سطوراً شعرية تنجز فاعلية الاندماج الذاتي بموقف الانتفاضة وسلاحها الحجر، ومن ذلك قوله :

أحبك يا زمان الرفض

أحبك

(...)

أحبك يا زمان الوصل

بين دمائهم والأرض

(...)

أحبك يا حديث الأرض.^(٤٩)

أما العشماوي، فهو على عكس الشعراء كلهم؛ إذ تمتلئ قصيدته بذات الشاعر المعذبة، فتأخذ هذه الذات نصيب الأسد من بنية اللغة الشعرية، خاصة أن القصيدة خطاب من الابن الشاعر الموجه إلى الأب الغائب (الأمة الغائبة في مجد الماضي)، لكن صوت الابن يتحول تدريجياً إلى صوت الأمة الموجهة المنهارة، وأن الشاعر / الأمة يبحث في قصيدته عن الخلاص، الذي يراه في الدين والسيف معاً، فيرى الحجارة جزءاً من هذه الثنائية (ثنائية العلاقة بين السياف والدين)، وأن الشاعر (الابن) الموجه، بصفته ضمير الأمة في الحاضر، هو الذي يواجه الخطوب بقلب عصامي، وحس مرهف انتظاراً للحظة النصر. يظهر هذا التصور في الأبيات الثلاثة الأخيرة من القصيدة على وجه التحديد :

(٤٩) عبد الله الصيخان : هواجس في طقس الوطن ، ص ص ٣٩ - ٤٤ .

واجهت يا أبتى الخطوب وعدتي قلب عصامي وحس مرهف
وتوجه لله يجعل هامتي أعلى، وإن جار الطغاة وأسرفوا
أبتاه لن يحمي حمى أوطاننا إلا حسام لا يفل، ومصحف^(٥٠)

إن ذات الشاعر محورية في أي شعر يقوله، لكن الانتفاضة استطاعت أن تحد من ظهور شخصية الشاعر الذاتية، فصار هذا الشعر تعبيراً عن رؤية شعرية تؤسطر الواقع، بل إن الواقع نفسه تأسطر أحياناً بما يعجز الشعر ذاته عن محاكاته.

٧- حركية ترميز الحجر وأسطرته في بنية اللغة الشعرية

تتجاوز فاعلية الحجر بين الترميز والأسطورة، كونه عنواناً أو جزءاً من عنوان أو عنواناً متكرراً في القصيدة، وأيضاً بصفت

أهم صياغة من صياغات الصورة الشعرية في القصيدة، وكذلك يتجاوز فاعلية أن تتميز نسقيته على أساس أنه أهم عامل مؤثر في سياق ما حوله من أنساق التعددية البشرية والزمكانية... فنراه، في ظل هذا التجاوز والمبالغة، يشكل حركية الترميز والأسطورة في بنية اللغة الشعرية وتحولاتها المتنوعة في تعددية الألفاظ والرؤى المتشكلة من الحجر أو المصاحبة له في بنية القصيدة كلها على أساس أن "الأسطورة مرض في اللغة"^(٥١)، الأمر الذي يجعل أية قصيدة وظفت في هذه الورقة النقدية، يمكن أن تعد بنية لغوية مجازية ترميزية مؤسطرة، في حال التحليل اللغوي الدقيق لألفاظ القصائد وتراكيبها.

(٥٠) عبد الرحمن صالح العشماوي: الشموخ في زمن الانكسار، ص ٢٧٣.

(٥١) هذه المقولة لـ "كريم"، وقد وضعها "بارت" عنواناً ثانياً لمقالته "الأسطورة اليوم"، ينظر: عبد الهادي عبد

الرحمن (مترجم) سحر الرمز مختارات من الرمزية والأسطورة، دار الحوار، اللاذقية، ١٩٩٤، ص ص

وبكل تأكيد هناك فوارق بين قصيدة وأخرى في ضوء هذا التصور؛ فنجد - على سبيل المثال - أن الشكل الشعري للقصيدة يلعب دوراً مهماً، بطريقة أو بأخرى، في تفعيل رمزية الحجر وأسطرته، فشعر التفعيلة - كما يبدو - هو الأكثر ميلاً إلى بناء إشكالية ترميز الحجر وأسطرته من شكل الشعر العمودي الذي يميل إلى المباشرة والعادية على الأغلب. وقد نفسر هذا الاختلاف، في بعض وجوه تفسيره، انطلاقاً من ذات الشاعر، لا من ذات الشكل الشعري ذاته الذي له سلطة محدودة قياساً إلى سلطة الشاعر ووعيه في تفعيل رمزية الحجر وأسطرته أو تهيمشهما، بغض النظر - في الأقل من الناحية النظرية - عن سلطة الشكل الشعري. فغالباً ما نجد الشعراء الذين يكتبون الشكل الشعري العمودي يميلون إلى المدرسة التقليدية في الشعر، وهذه المدرسة تميل إلى المباشرة والعادية قياساً لشعراء قصيدة التفعيلة الذين يميلون إلى الغموض وقوة الصورة الشعرية والمجازات اللغوية دون التعميم، أيضاً، في هذا الحكم.

لعلنا نتفق على أن تتبع حركية ترميز الحجر وأسطرته في بنية القصيدة الواحدة يحتاج إلى صفحات، وهذه الصفحات قد تغدو عشرات من الصفحات عندما نتبع البنية نفسها في عشر قصائد؛ لذلك لا بد من الاختزال والتكثيف، ما دام الهدف إدراك البعد العام لهذه الحركية في سياق اكتشاف أو رؤية المدى الذي وصلت إليه اللغة الشعرية في بناء ترميز الحجر وأسطرته.. بمعنى أن الواقع المتمثل في المعركة بين الانتفاضة الفلسطينية والكيان الصهيوني، بما يحكمه من هيمنة مادية بشعة للكيان الصهيوني على إنسانية الانتفاضة الفلسطينية المعنوية، يجعل اللغة الشعرية - كما هو الواقع الأكثر خيالية من الخيال - واقعاً متخيلاً مغايراً، قريباً من المستحيل الذي تسكنه المعجزات والأساطير.. وفي العادة لا يصل إلى هذه المنطقة المحجبة سوى الشعراء القادرين على خلق لغة شعرية تصويرية عميقة الدلالات!!

بدءاً، نوضح مفهوم حركية الحجر بين الترميز والأسطرة، من خلال قصيدة "حجر" لعبد الله الفيافي، وهي قصيدة تتكون من ست دفقات شعرية (مقاطع)، تبدأ كل دفقة منها بلفظ: "حجر:"، وتتل القصيدة عموماً، على الرغم من أنها من شعر التفعيلة، إلى استحضار قافية الراء من خلال لفظة "حجر" من جهة، وعن طريق إشباع النص بألفاظ أخرى تنتهي بقافية الراء من جهة أخرى، وغالباً ما تكون هذه الألفاظ مما يميز الحجر أو يتصل به، على نحو: البشر، المفر، المطر، القدر، نور، يثور. وكذلك تمثل أية دفقة من الدفقات الست بهيمنة إيقاع الحجر، بصفته قد تحول في القصيدة إلى رمز أسطوري عشتاري تموزي للخصب، حيث تهاهى لفظ الحجر في لفظ المطر، فلم نعد نفرق بين الخصب (المطر) والثورة (الحجر)، مادام الهدف لهذا الخصب والثورة معاً هو محاصرة التنين الأسطوري (الكيان الصهيوني) المهزوم نفسياً أمام الحالة الأسطورية الجديدة التي يتشكل فيها واقع الحجر في المتخيل الأسطوري لظاهرة الخصب.

يولد الحجر في الدفقة الشعرية الأولى أو ينبت من جرح فلسطين، ويثمر هذا الجرح في الدفقة الشعرية الثانية مطراً من حجارة تنصب على رأس التنين، لتنمحي في الدفقة الشعرية الثالثة أسطورة هذا التنين، وتكتب مكانها أسطورة ثورة الحجر الذي يتحول في الدفقة الشعرية الرابعة من حالة المطر التي قد تبدو عادية إلى حالة أكثر ترميزاً وأسطرة، وهي حالة إعصار النور في زمكانية الظلام، أو حالة الثورة البركانية في زمكانية السكون، ثم يصاحب ثورة الحجر الأسطورية هذه ثورة شاملة في كل ما حولها، وتحديدًا في سياق الأرض التي ينتمي إليها هذا الحجر، فيثور الثرى والجبال والحصى والرمال، بل نجد المستحيل نفسه (الأسطوري) يثور في ثورة الحجر هذه :

ثار الثرى ...

وثار ت الجبال

ثار الخصى ...

وحبات الرمال

وثار كل شيء ها هنا ... حتى المحال ! (٥٢)

وتعود القصيدة في نهايتها، أي في الدفقة السادسة (الأخيرة) إلى تكرار الدفقة الشعرية الأولى، وتأكيد عنوان القصيدة ومقاطعها من خلال تكرار لفظ حجر أربع مرات متتالية تنتهي بها القصيدة، ما يؤكد على أن الحجر هو علامة الخصب الوحيدة التي يظهر صداها في حركية القصيدة من عنوانها إلى تكرار هذا العنوان (حجر) عشر مرات بصفته عنواناً في متن القصيدة، منها أربع مرات في نهايتها .



لا يعني هذا التصور الترميزي الأسطوري للحجر، الذي نجده في حركية الخصب الدرامية المنسجمة في تعدديتها وتطورها وإيقاعها عند الفيفي - على سبيل المثال - أنه موجود في أية قصيدة تنتمي إلى شعر التفعيلة. ربما نقول هذه سمة عامة، تتوافر في قصائد الصيخان ومسافر وكشغري .. كما سنلاحظ فيما بعد . لكنها غير موجودة في سياق فاعل في قصيدتي فهد النصار وحمد الزيد، وهما من شعر التفعيلة. نرى في قصيدة " منافع الحجارة " لفهد النصار ثقافة تعليمية عن الحجارة، منظومة في شعر؛ إذ تتكون القصيدة من عشر دَفَقَات شعرية، تبدأ بـ " الحجارة " وتنتهي سريعاً بلفظة تنتهي بقافية ألف وراء وهاء، لإيجاد الانسجام في الإيقاع النشيدى بين الحجارة وألفاظ أخرى، هي : الحضارة، داره، إماره، نضاره، خساره، جواره،

(٥٢) عبد الله الفيفي : إذا ما الليل أغرقني، ص ص ٤٧ - ٤٨.

عياره، طهاره، ناره، الخساره، داره. ومن هذه العلاقة تحديداً، إضافة إلى الوزن الشعري، تتكون الدفقة الموسيقية التي تفرق بين هذا الشعر والكلام الشري العادي.

لكن تكمن أهمية هذه القصيدة في الرؤية الشعرية، أي في أنها فعلت أهمية الحجارة من خلال العلاقة بين الحاضر في انتفاضة الحجارة، والماضي الذي يكشف عن أهمية كبيرة للحجارة في التاريخ البشري عمومًا، والتاريخ العربي الإسلامي على وجه التحديد، فنرى من هذه الثقافة الحجرية - إن جاز هذا التعبير - أن الحجارة هي : أصل الحضارة، ومنها شيد الإنسان داره، وأنشأ السدود والجسور والإمارة، والمدن التي تزدهر ونضارة. وتاجر الإنسان بها وتعرض في تجارته هذه للريح والخسارة، وكانت هذه الحجارة ذات يوم آلهة تعبد، ويتمنى الإنسان جوارها. وبها يرجم المحصن إن أطلق عياره، وتزكى النفوس، وتتخذ طهارة. وهي التي صدت جيش أبرهه الحبشي مهزومًا خاسرًا عندما جاء ليهدم الكعبة في مكة المكرمة..ومن خلال هذا كله تصبح الحجارة عذابًا لمن يخربون بيوتهم بأيديهم، يقصد بذلك (الكيان الصهيوني) !!

لا يمكن وصف هذه القصيدة وصفًا شعريًا ترميزيًا أسطوريًا من خلال قراءة لغة إيحائية ؛ لأنه لا يوجد فيها مثل هذه اللغة الإيحائية، صحيح أن فيها إشارات إلى بعض الملامح التاريخية في أسطورة الحجارة، وخاصة في مجال عبادتها عند الجاهليين، لكن الشاعر لم يوظف هذه الثقافة في حركية شعرية إيحائية، كما لا حظنا عند الفيافي !!

أما قصيدة حمد الزيد "إلى أبطال ثورة الحجارة" فهي تخلو من حركية الحجر بصفته بنية أساسية في اللغة الشعرية في هذه القصيدة، ويحل مكان إيقاع الحجر الخاص بإيقاع عام يتمثل في "ثورة أبطال الحجارة"، بعد أن ركزت القصيدة على فعل الثورة المتمثل في الرجم (الراجم والمرجوم).



تعد قصيدة عبد الله الصيخان "الحجر" قصيدة مؤسسة من الناحيتين التاريخية والجمالية لقصيدة الانتفاضة في الشعر العربي السعودي، فهي قصيدة ممتلئة بإيقاع الحجر الفلسطيني من بدايتها إلى نهايتها، بل إن متن القصيدة تعريف لعنوانها؛ إذ تبدأ القصيدة بتعريف الحجر بصفته عنواناً، فيتشكل إيقاعها من خلال توهج البداية المباشرة في تعريف الحجر: "هو الحجر الفلسطيني سيد وقتنا هذا...".

وقد بينا من خلال الصورة الشعرية أن قصيدة الصيخان ممتلئة بصورة الحجر رمزاً وأسطرة، بحيث يصعب أن نجد لغة شعرية خارجة عن هذا السياق في القصيدة، والإضافة التي تفرق بين هذه القصيدة وبقية القصائد المقروءة في هذه الورقة هي ارتفاع مستوى ذاتية الشاعر الوجدانية في قصيدته، فتهيمن درامية اندماج حب الشاعر للحجر وزمكانيته الثائرة الرافضة لقبعة الصديد (الكيان الصهيوني)، وللحجر البليد (الموقف العربي)، على بنية القصيدة.

تتكون القصيدة من خمس دقات شعرية تقريباً، تتداخل فيها حركية ثلاثة رموز، هي: الحجر/ الأرض، وقبعة الصديد/ الحجر البليد، والشاعر/ الحب، ويأخذ الرمز الأول (الحجر/ الأرض) المساحة اللغوية شبه الكلية في القصيدة، مما يدل على أن القصيدة ذات حركية شعرية خاصة بالحجر الذي يتجاوز الرمز الثوري إلى الأسطورة الماثلة في إسراء الحجارة للحجارة، والبيوت القلادة من الرفض، والعرس الحجري، وأغنية الشمس، وصوت خديجة العربي المدور كالشمس، وتشرش ندى صبار الخليل في دم القلب الصغير، ودق الحجر على أبواب البلاد المقفلة... إن هذه الحركية تجعل إيقاع القصيدة ذاته إيقاعاً أسطورياً، لا يمكن أن نكتبه ببساطة في كلمات نقدية محدودة، وليس بإمكاننا أن ننظر إلى الواقع من خلال ترميز الحجر وأسطرته في

القصيدية، في حين يمكن أن ننظر بسهولة إلى الواقع من خلال هامشية رمز (قبعة الصديد / الحجر البليد) في القصيدة، ونرى حينها دلالة قبعة الصديد على الكيان الصهيوني، والحجر البليد على الموقف العربي، وزمن "الفيتو" الممسوخ بصفته جزءاً من قبعة الصديد على الموقف الأمريكي وما يؤيده !!

في ضوء ما سبق، ندرك أن قصيدة الصيخان قائمة على الحركية المنسجمة في ذاتها، والقادرة على توصيل دور الحجر - رمزاً وأسطورة - في بناء القصيدة المتناسكة، المفضية إلى إيقاع شعري غنائي من نوع السهل الممتنع . فالمباشرة والسهولة التي نجدها في إيقاع " هو الحجر الفلسطيني " أو " أنا الحجر الفلسطيني " قد تغدو ممتعة في بعض السطور الشعرية، مثل: " أغنية الشמוש إلى الشמוש / من شاف الأغاني؟ ومن طارت بداخله الحمامة؟ " .. ومع ذلك تبقى هذه القصيدة محكومة بحركية الحجر ودلالاته المتعددة في تكوين غنائية ممزوجة بالدرامية في لغة شعرية من نوع السهل الممتنع، كما أسلفنا!!



تمتلى لغة قصيدة " المجد أنت .. والحجارة صولجانك " لمسافر، بلغة أسطورة الواقع التي تدمج بين الأطفال والحجارة في صياغة التحول الثوري أو الولادة الثورية المنبعثة من زمكانية الرماد أو الموت؛ لذلك تبدأ القصيدة بملحمة ولادة الانتفاضة من خلال انتفاضة (يشب): الحجر، والأرض، والولد، والإيمان والغضب . وهي انتفاضة تؤكد بعد هذه الولادة الحميمية بين عناصرها التشكيلية العلاقة القوية بين الطفل وحجارته وأرضه (الزيتون) في صور العشق وفيضان الحنان:

الآن .. يدني من حجارته إليه
 يشد في عشق التراب
 على يديه .. بحبها
 تسقي بفيض حنانها .. كفا
 وطفلا .. في مشيمته
 ونسغ شجيرة الزيتون
 يؤوي من يشاء إليه
 من أترابه زمرا .^(٥٣)

ولا تتوقف هذه العلاقة الحميمة التي يغدو الطفل محورها، والحجر أهم سلاح يواجه به عدوه، عند حدود التراب (الأرض)، وإنما تتجاوزها إلى البحار، فتغدو حصباء التراب، ومحار البحار بين يدي هذا الطفل الثائر لجرحه المدمي، باحثاً عن مجده النابت فيما بين يديه من سلاح المحار والحجر، العلاقة الثورية الحميمة بالوطن الخصب، وأنها (الحصباء والمحار / الحجر) السلاح الذي تنتسب إليه المروءات العربية :

يا أيها الطفل الفلسطيني
 خذ بيدك .. محار البحار
 وخذ بها الحصباء
 محصها بمسك نجيعك المطلول^(٥٤)
 هذا المجد بين يديك

(٥٣) أحمد صالح الصالح (مسافر) : عيناك يتجلى فيهما الوطن، ص ٤٨.

(٥٤) نجيعك المطلول : جرحك المدمي.

ينبت في المحار وفي الحجر

هذا الحجر ..!؟

وطن .. يفيض الماء في جنباته

ريًا زلالا

قام يهبط خشية

سهم إذا عزت سهام " أمية "

وإليه تنتسب المروءات

التي احتفلت بعزتها " مضر " .^(٥٥)

إن هذه الحركية التي تجعل الطفل سيدًا، والحجر وطنًا، والعلاقة بينهما في ثورة تحمل المعجزات (آيات الحجر)، هي البنية الترميزية الأسطورية التي تجعل هذه القصيدة في تعاملها مع الواقع تتجاوز العادي والمألوف إلى الأسطورة بصفتها أهم مرتكزات شعر التفعيلة الذي يتكئ - عمومًا، كما ذكرنا سابقًا - على أسطورة الواقع في تعامله مع الانتفاضة الفلسطينية.



وفي نهاية المطاف بخصوص حركية الترميز والأسطورة في شعر التفعيلة، لا تختلف هذه الحركية كثيرًا في قصيدة " ملحمة الوطن على كف الحجر " لبديعة كشغري عما سبق في قصائد الفيقي، والصيخان، ومسافر.. إذ تتشكل الحركية في القصيدة من خلال إيقاع التساؤل التعجبي الذي يساوي بين الحجر و الطفل في ملحمة المواجهة التي تبهر كل ما حولها، حيث يتكون الإيقاع التعجبي من همزة التسوية و " أم " العاطفة التي تشارك بين ما بعدها وما قبلها في الحكم. في ضوء هذا التساؤل التعجبي تسير القصيدة

من بدايتها إلى نهايتها، وهي تمتلئ بتحويلات الطفل والحجر في معاني : الثورة،
والتجدد، والإبهار... وتصديق الآخر وترويعه...!!

وتشير بديعة كشغري في نهاية قصيدتها إلى إنسانية نورانية عفوية طفل
الانتفاضة في مأساته الدامية، وهو ينقش نور ملحمة وطنه على كف الحجر؛ إذ تعد
هذه العفوية قمة الرؤية الإنسانية التي تجعل الشعر ينشد إلى هذه الانتفاضة بصفتها
رمزاً لانتصار الإرادة الإنسانية على عقلية آلة الشر الشيطانية الماثلة في الوجود
الصهيوني؛ بصفته مريضاً بعقد التاريخ المبتور، وعقد النقص والنقمة التي خلفها
هتلر، فانتهكت حرمة المواثيق الدولية، وشوهتها، فكانت الانتفاضة في تصورهما مثل
ولادة الرسل المبعوثين بمعجزات الخير والعطاء:

طفل أم إعجاز يبعث كالرسل...

ليعيد الحرمة للميثاق الدولي

ويعالج عقد النقص،

وعقد النقمة

وأحقاذا خلفها "هتلر"

عفوية هذا الطفل الإبداعي

ترصد مأساة دامية

تلقائية هذا الطفل النوراني

ترفض تاريخاً مبتوراً

تكتب ملحمة الوطن

سطورا .. نورا

تنقشها على كف الحجر.^(٥٦)

(٥٦) بديعة داود كشغري: إذا الرمل أزهر، ص ٦٠.



من جهة أخرى، تنطلق حركية ترميز الحجر وأسطرته في قصائد التفعيلة (قصائد: عبد الله بن إدريس، وعبد الرحمن العشماوي، وعبد الرحمن السويداء) من منطلق الصوت المباشر للحجر بصفته البطل المحرض على المقاومة والثورة في قصيدة ابن إدريس، أو بصفته جزءاً من صوت الشاعر المهيمن على اللغة الشعرية في قصيدة العشماوي، أو بصفته موصوفاً بفاعلية في قصيدة السويداء.

وتعد هذه الحركية المباشرة في هذه القصائد سبباً رئيساً في إعطاء الحجر قيمة رمزية مثالية تقريرية، دون تفعيل حركية هذه القيمة الرمزية المثالية إلى درجة الحركية الأسطورية ذات الإيقاع الإيحائي لا المباشر. فوصف الحجر بصفات مثالية مبالغ فيها (عند السويداء)، وجعله لساناً فصيحاً (عند ابن إدريس)، وسلاحاً يحقق بداية الطريق إلى العلاقة الحميمة بين المصحف والسيف (عند العشماوي).. لا تعطي قيمة أسطورية عالية في قصائدهم، يمكن تصورها في السياق غير المباشر من خلال إحياءات اللغة لا دلالاتها المباشرة أو المجازية فحسب!!

ومن ثم، فإن حركية الحجر في هذه القصائد تغدو حركية غير متلاحمة، لأنها تتفكك أحياناً بفعل ما يتيح الشعر العمودي أمام الشاعر من استطرادات شعرية، قد لا تكون على صلة حميمة بحركية الحجر التي تجعلنا ننظر إلى القصيدة، في غياب الدفقة الشعرية المتكاملة، على أنها وحدة شعورية، لا وحدة عضوية، وهذه الوحدة الأخيرة (العضوية) تكاد تكون شبه متحققة في قصيدة التفعيلة، إضافة إلى تحقق الوحدة الشعورية فيها.

ففي قصيدة التفعيلة يوجد - عموماً - دفقة شعرية مركبة، وهذه الدفقة قد توجد أيضاً في القصيدة العمودية، لكنها بحكم قيود إيقاع البيت الشعري يتتابها - في

أحيان كثيرة- خلل من نوع اللغة الفضفاضة، مما يؤثر في تطور درامية /حركية الحجر بين الترميز والأسطورة، فتغدو المباشرة من جهة، واللغة الفضفاضة من جهة أخرى، عاملين من بين العوامل الأخرى التي تؤثر على تدفق إيقاع حركية الحجر في القصيدة العمودية، دون تعميم!!

٨- التركيب والخلاصة

تناولنا "الحجر" بين الترميز والأسطورة في أربعة سياقات رئيسة، هي : العنوان، والصورة الشعرية، والعلاقة بما حوله، وحركيته في بنية القصيدة. وقد حاولنا من خلال هذه السياقات الأربعة توضيح الأسئلة المنهجية الثلاثة التي طرحناها في مدخل هذه المقاربة، وهي- بصفتها قضايا إشكالية : صورة الحجر الرمز في بنية القصيدة، وأبعاد تفاعلاته مع ما حوله من الأطفال والأعداء والأرض والأمة والإنسانية، وتحوله من الترميز إلى الأسطورة في ضوء أسطورة الواقع واللغة.

رأينا دلالة العنوان التي تشير إلى أن الحجر يشكل علامة مركزية في القصيدة؛ تبين أنه رمز رئيس دال على أن القصيدة بمجرد أن يكون الحجر عنواناً لها، فإنها برمتها، على العموم، تنتمي إلى أدب الانتفاضة العربية الفلسطينية . وتغدو الدلالة أكثر وضوحاً عندما يرتبط الحجر بالأطفال بصفتهم رمزاً رئيساً أيضاً للمقاومة العربية الفلسطينية الشعبية التي اتخذت الحجر سلاحاً لا ينفد في مواجهة طغيان الكيان الصهيوني المادي .

وتعد الصورة الشعرية الخاصة بالحجر من أهم السياقات الشعرية التي دفعت الحجر من مستوى الترميز فقط بعد نفي التقريرية والمألوف إلى مستوى الترميز الأسطوري، بحيث غدت صورته متجاوزة، إلى درجة كبيرة، حقيقة كونه سلاحاً

محدود الفاعلية في الواقع الطبيعي أو الفعلي، فرأينا صورته تحمل تأثيراً أسطورياً في نمو الانتفاضة، وفي انتصارها المعنوي على عدوها، وهذه الصورة الشعرية إن دلت على شيء؛ فإنها تدل أول ما تدل على رغبة دفينية لدى الشعراء كلهم في الوقوف بجانب هذا التحول الثوري الإنساني لشعبهم المضطهد في مواجهة أعداء الحق والإنسانية، فصار الشعراء جزءاً مهماً من هذه المعركة الإنسانية على الرغم من محدودية تأثيرها الواقعي في عدوها؛ لكنها تبقى في التصور الشعري جزءاً من الواقع المحلوم الذي يتجاوز ضبابية الهزيمة التي خلفتها نكسة حزيران ١٩٦٧، ورؤية تستشرف الطريق الحقيقية إلى المستقبل المشرق في تحولات أكثر فاعلية للحجر، سنراها أكثر أسطورة من خلال العمليات الاستشهادية، حيث يصبح الواقع من الناحية التصويرية أكثر أسطورة من الأسطورة أو من الشعر/ التخيل نفسه !!

أما علاقة الحجر بما حوله، فقد بدت علاقة حميمة، تتجاوز المؤلف والعادي إلى الأسطوري، وخاصة في مجال العلاقة بينه وبين كف الطفل التي أعطت الحجر أبعاده الإنسانية، ودلالاته العميقة في عدالة الانتفاضة ومشروعية معركتها في مواجهة الكيان الصهيوني الذي تأثر كثيراً - كما بدا في التصور الشعري - جسدياً ونفسياً من فاعلية مقاومة الحجر في كف الأطفال. كما أن الزمكانية التي ينتمي إليها الحجر والطفل بدت تنجز تفاعلها، فتجلت الأرض في عرسها، وصار زمن الانتفاضة زمناً للانبعاث؛ لأنه الزمن الوحيد الذي يناقض زمن الموت والغياب؛ الذي رأيناه في غياب الأمة وتفككها وانهزاميتها، وهذا ما جعل الشعراء الذين يكتبون القصيدة يقسمون ذاتيتهم قسمين: قسماً مع ضمير الأمة الغائب عن مجارة الانتفاضة، والقسمة الآخر: انفعل بالانتفاضة وتحول إلى جزء منها من خلال الحب والتطلع إلى النصر الحتمي

المقبل في الزمن القادم ؛ مادام في الأمة هذا البعد الانبعاثي الإنساني المقاوم ؛ متمثلاً في الانتفاضة العربية الفلسطينية الشعبية !!

وقد اتضح لنا ، أن حركية الحجر في بنية القصيدة من عنوانها إلى آخر سطورها ، تعد حركية محورية ، يبدو فيها الحجر ، في جل القصائد ، هو اللفظة والدلالة معاً ، بحيث رأينا إيقاع القصيدة الأول ، وتنوع إيقاعاتها ، ثم رأينا توهج هذا الحجر ؛ ليصير إيقاعاً أسطورياً انطلاقاً من مفهوم أسطورة الواقع . وما يجدر ذكره هنا أن قصيدة التفعيلة تعد أكثر قرباً من أسطورة الحجر قياساً إلى القصيدة العمودية التي مالت إلى التقريرية والمباشرة على وجه العموم .

لا شك أن تجربة الشاعر ومستواه الشعري ، يؤثران في بناء قصيدته ، لكن خصوصية الشعراء في التجربة الشعرية والمستوى الفني لهذه التجربة ، لا تجعل الشعراء يختلفون في التصور العام بخصوص رمزية الحجر وفاعليته في بناء القصيدة الشعرية ، فكلهم تأثر تأثراً إيجابياً بسلطة الحجر بصفته رمزاً إنسانياً للانتفاضة الشعبية ، وأن جميعهم يتفقون في سياق أسطورة (أو الطموح إلى أسطورة) هذا الحجر الرمز ، وعده قدرة ثورية تتجاوز العادي والمألوف في الواقع ، على الرغم من أن هذا الواقع ، كما ذكرنا مراراً ، هو واقع غير مألوف ، هو واقع متخيل ، بل هو واقع أسطوري ؛ لأن ميزان المواجهة أو الحرب فيه لا يمكن توصيفها بكلمات عادية ، مألوفة .. فقدرة الكيان الصهيوني العسكرية غير الإنسانية تعد رمزاً شيطانياً يتجاوز تصورنا للشيطان نفسه ، الذي يبدو أنه سيكون أرحم من "بيغن" أو "شارون" ، أو غيرهما مما يفرزه هذا الكيان من رموز صهيونية مارسست المجازر في أبشع صورها !!

والسؤال الذي يطرح نفسه : هل الشعر يظلم الانتفاضة العربية الفلسطينية الشعبية عندما يحملها أكثر من طاقتها في تفعيل جانب النصر على حساب تهميش جانب الجراح والآلام ؟!

قد نجد من يقول : إن الشعر يجعل من الضحية بطلاً خارقاً!!
يمكن أن نعترف بهذا التصور جزئياً، انطلاقاً من أن السرد في مواجهة الشعر يميل إلى توصيف الأشياء في سياقها الواقعي اللافت، فبين - على سبيل المثال - فاعلية الانتفاضة بجانب سلباتها الكثيرة . أقول هذا الكلام في ضوء قراءة كتبها في منتصف تسعينيات القرن الماضي عن الانتفاضة في الرواية العربية الفلسطينية، ولم تنشر آنذاك جريدة الجزيرة التي نشرت عدة حلقات منها مقدمة الدراسة^(٥٧)، لأنها كانت مقدمة ضد الشائع عن الانتفاضة، إذ اتضح لي من قراءة الروايات أن ما نخسره في زمكانية الانتفاضة هو أكثر بكثير مما نربحه، ولم أكمل الدراسة فيما تبقى من روايات ؛ لأنني شعرت حينها أن جمالية الانتفاضة قد تخفت كثيراً، إن لم يسأ إليها أحياناً في روايات كتاب فلسطينيين يعيشون داخل فلسطين المحتلة !!
لذلك تبدو اللغة الشعرية مغايرة لما يمكن أن يكتب في السرد، ولا يلام الشعراء في هذه المغايرة، لأن الشعر دققات من المشاعر التي تنجذب إلى فكرة أسطورة المقاومة وإنسانيتها، ولا يعني الشاعر بعد ذلك إن كان هناك خسارة أو ربح يحسبان بطريقة عقلية أو حسابية أو لغة ثرية . من هنا نبرر ميل الشعراء كلهم إلى أسطورة الحجر والطفل والزمكانية أسطورة إيجابية في سياق الانتفاضة العربية الفلسطينية!!

(٥٧) نشرت هذه الدراسة فيما بعد في كتاب : حسين المناصرة : " فردوس الأرض المغتصبة : دراسات في الرواية الفلسطينية ، دار الفارابي ، بيروت ٢٠١٣ ، ينظر ص ص ١٩٧ - ٢٤٥ .

٩- إعادة كتابة

(١)

عندما نويت الكتابة عن "الحجر في الشعر العربي السعودي" خامرتني فكرة البحث عن إشكالية نقدية لم تطرح في هذا السياق، فكانت إشكالية الحجر بين الترميز والأسطورة - في تصوري - تحقق هدفين :

الأول: أن يتأكد البعد الترميزي الكامل للحجر؛ بعد أن جعلته الانتفاضة العربية الفلسطينية رمزاً إنسانياً للمقاومة الشعبية، ومن ثم جعله الشعر رمزاً أدبياً رئيساً في جماليات أدب الانتفاضة .

الثاني: أن تتبلور جمالية الأسطورة من خلال العلاقة الحميمة بين الواقع الفعلي والمتخيل؛ إذ كثيراً ما نجد، في ظروف القضية العربية الفلسطينية، أن الواقعي أكثر تخيلاً من المتخيل أو التخيل.

في جانب الأسطورة تحديداً، كانت في ذهني قبيل الشروع في جمع القصائد التي تتعنون بالحجر أو الحجارة، ثلاثة أنواع من الرؤى الأسطورية التراثية عن الحجر :

الأولى: حجر "سيزيف" الإغريقي الذي يدرجه سيزيف من الوادي إلى قمة الجبل، وقبيل أن يصل به إلى القمة يسقط عائداً إلى القاع، فيتكرر هذا الفعل بصفته عقاباً من الأرباب لسيزيف على ذكائه ومكره بهم . وهنا يبدو سيزيف الإغريقي أفضل حظاً، كما يتصور أحد الباحثين الفلسطينيين، من سيزيف الفلسطيني الذي يجد دوماً من يحفر أمتاراً أخرى في قاع الوادي خلال كل مرة يدرج فيها قضيته إلى قمة الحل الفعلي أو التوهمي !!

الثاني: حجر الفلاسفة السحري أو الحجر الخيميائي (الكيميائي) الذي يحول المعادن الرخيصة إلى معادن ثمينة، بل إنه يعيد الشباب إلى الشيخوخة ..وفي هذا السياق أسطر الشعراء الحجر العربي الفلسطيني على طريقة حجر الفلاسفة، دون أن تكون لديهم قصدية التداخل بين الحجرين في الوعي على أقل تقدير!!

الثالث: حجر تميم بن مقبل الجاهلي : " لو أنّ الفتى حجر" .. وهو حجر إن حضرت فيه درجة من "البلادة" العليا من خلال التمني المستحيل ؛ فإنه قد يعني أيضاً مطلق الصلابة التي لا تنكسر أمام صروف الدهر ونوائبه كما ينكسر البشر ..

ما أطيب العيش لو أن الفتى حجر
تنبؤ الحوادث عنه غير مكلوم

عندما بدأت أحلل القصائد العشر التي اخترتها بصفحتها عينة شبه عشوائية من بين ما يقارب خمسين قصيدة في الشعر العربي السعودي تعنوت بالحجر أو الحجارة ، كما أسلفت ، اكتشفت أنه يصعب أن تقرأ القصائد بواسطة حجارة سيزيف والفلاسفة وقيم ؛ إذ بدت هذه الحجارة كأنها تقحم نفسها من خارج القصائد إلى داخلها ؛ لأن مثل هذه القراءة لا يصلح فيها مثل هذه العينة العشوائية .. لذلك أخفيت هذه الحجارة الأسطورية ، على أمل أن تكون مجال قراءة أخرى في الشعر العربي السعودي أو في غيره.

بدأت التفاعل مع النصوص من خلال قضايا الأسطورة الأخرى التي تعني التداخل بين الحاضر والتراث في بناء مصطلح نقدي متجدد ، يبين أننا نعيش في زمكانية غرائبية ، تغدو فيها الأساطير القديمة - أحياناً - أقل أسطورة من أساطير الحاضر ، إذ إننا لو قارنا - على سبيل التمثيل - بين "شارون" بصفته واحداً من آلهة العالم السفلي الذين عذبوا سيزيف الإغريقي في التراث ، وبين "شارون" بصفته إرهابياً يسعى إلى أن يدمر سيزيف العربي الفلسطيني ، لوجدنا ، بكل تأكيد ، أن شارون في التراث أقل إجرماً ویشاعة من شارون في الحاضر !!

ولعل ما يراه الشعراء العرب الملتزمون اليوم من سوداوية في زمكانية عالمنا السفلي المستلب ، أو ما يمكن أن نسميه : انهيار الذات في مواجهة الآخر / الفعل الصهيوني ومتخيله ، في الأقل ما بين " نكسة حزيران " وأوهام " أوصلو " ، يشكل الدافع الذي جعلهم يرون في الانتفاضة العربية الفلسطينية اكتشافاً حقيقياً لحجر

الفلاسفة، بصفته الفردوس المفقود في زمكانية الانهيار، وهنا أيضا سنجد " معنى جديداً" لحلم الشاعر الجاهلي تميم بن مقبل : " لو أن الفتى حجر " على أساس أن الحجر رمز إنساني للمقاومة الشعبية .. ثم سنجد "اتفاقيات أوسلو" - في التصور الشعري - تتماثل مع حجر سيزيف بصفته تعبيراً عن " مفاوضات السلام الوهمية " التي ما أن تصل إلى قبيل القمة حتى تتدحرج إلى قاع أكثر انحداراً مما كان عليه في زمكانية سابقة !!

(٢)

على أية حال، تتداخل في هذه القراءة النقدية ثلاثة عناصر، هي :

- الانتفاضة، وما تملكه من صراع عميق مؤسطر؛ لأنه غير متكافئ بين قوى الخير والشر.
- اللغة الشعرية، وما تملكه من تخيل عميق وأسطوري أيضاً، يحتضن فاعليتي الخلق والإبداع.
- الترميز والأسطورة، وما يملكانه من رؤى: الانبعاث، والمراوغة، والمطلق، والمعجز..

في ضوء هذه العناصر الثلاثة تبنيت، في هذه المقاربة، ثلاث إشكاليات جمالية رئيسة لقراءة الحجر بين الترميز والأسطورة في القصائد المختارة :

الأولى: الصورة الشعرية بصفقتها نبع الترميز والأسطورة، وهي أهم مقومات الشعر بما تتضمنه من التكثيف والإيحاء والإيقاع.. وهنا قدّمت القصائد المختارة، على وجه العموم، الحجر في صور تشخيصية وتخيلية جعلته أسطورة معاصرة بكل ما تعنيه الأسطورة من دلالات الانبعاث، والمراوغة، والمطلق، والمعجز.

الثانية: كثافة العلاقات التي جعلت القصيدة بنية متشابكة إلى درجة التعقيد الفلسفي التي ترينا لغة القصيدة متدفقة متمردة على ما عرف بشعر المناسبات.. لذلك تحوي القصائد إضافة إلى الحجر عدة رموز أخرى لا تقل أهميتها عن أهمية الحجر في تشكيل بنية القصيدة الكلية، ومن هذه الرموز: الطفل، والأرض، والأمة، والعدو، وذات الشاعر.. وتعد العلاقات الكثيفة المتشكلة بين هذه الرموز وغيرها من أهم جماليات شعر الانتفاضة وأدبها !!

الثالثة: الحركية، وهي هيمنة حركية الحجر على القصيدة كلها عندما تقرأ القصيدة من منطلق رمزية الحجر وأسطرته. ويعد اختيار القصيدة في إطار عنوانها الحجري، كلياً أو جزئياً، عاملاً حاسماً في تأكيد هيمنة حركية الحجر على بنية اللغة الشعرية.

(٣)

ليس بوسع أية قراءة نقدية أن تصل إلى نتائج نهائية في قراءتها للغة الأدبية وفق بنيوية المنهج الأسطوري الذي تبنته في هذه المقاربة؛ لأن الأسطورة ذاتها بصفتها أسطورة أو نزوعاً أسطورياً، تعدّ رؤية نقدية مراوغة، يمكن تشكيلها بطرق متعددة قدر تعدد القراءات التي يقوم بها مجموعة من النقاد أو القراء، فما يمكن أن ينظر إليه على أساس أنه أسطوري، قد لا يرى فيه الآخر ما يثير الأسطورة.

إنما نستطيع التأكيد أن اللغة الشعرية نفسها بمجرد أن تقرأ أو تحضر بصفتها شعراً، لا بد أن تستحضر معها قدراً ما من الفضاء الأسطوري الذي يفكك الحدود بين الشعر والأسطورة، لذلك نقرأ قصيدة "الحجر" للصيخان، فتفضي بنا إلى فضاء القيم المطلقة التي تجعل الحجر رمزاً مطلقاً للإنسانية والخير والمقاومة. ونقرأ قصيدة "حجر"

للفيفي، فنعيش من خلال قراءتها تعالي موسيقى الانبعاث والخلق الأسطوريين، وكأننا أمام أسطورة انبعاث تموز من العالم السفلي، بصفة الحجر مطراً لا يختلف عن المطر في راحة السياب !!

وتضعنا بديعة كشغري في قصيدتها " ملحمة الوطن على كف الحجر " في غابة من التساؤلات المنبهة بولادة الحجر المعجزة وطفله في زمكانية الياب أو الرماد؛ فتغدو القصيدة ملحمة قصيرة تحمل تساؤلات كبيرة، القصد منها تعريف المعجزة واستيعاب حدوثها في واقع لم تولد فيه المعجزات منذ أزمنة بعيدة، لذلك يتوقع أن ينقلب العالم رأساً على عقب احتفاء بهذه الظاهرة الانبعائية التي تولد من رحم حجر الفلاسفة على وجه التحديد !!

وكذلك يولد الحجر عند مسافر في قصيدته " المجد أنت والحجارة صولجانك " من رحم زمكانية المقبرة، فتتشكل صوفية العلاقة بين الحجر والطفل من خلال كونهما السيد المنقذ الذي يُبجّل، وتحدث على يديه معجزات النصر.

يمكن القول : إن قصائد : الصيخان، والفيفي، ومسافر، وكشغري، تحقق فضاء الأسطورة الأعلى من بين القصائد التفعيلية السبع، حيث يخفت هذا الفضاء الأسطوري في القصائد التفعيلية الثلاث الأخرى، وهي قصائد : حمد الزيد، وفهد النصار، وعبد الله الحميد؛ لأنها تميل إلى اللغة المباشرة والتقريرية.. ومع ذلك فإنها تؤسّر الحجر نسبياً انطلاقاً من المبالغة في تفعيل دوره، فيغدو عند الزيد رجماً للشيطان الصهيوني، وعند الحميد بديلاً عن غياب الأمة وانهزامها، وعند النصار منظومة تاريخية تبين دور الحجر المهم منذ بداية التاريخ البشري إلى يوم الانتفاضة الأولى !!

وتميل القصائد العمودية الثلاث المتبقية لكل من ابن إدريس، والعشماوي، وعبد الرحمن السويّد إلى نمطية الشعر التفعيلي عند الحميد والزيد والنصار؛ لأنها

تبني رمزية الحجر الفاعلة في المقاومة على حساب أسطرته، فبقيت قيمة الحجر تميل إلى الرمزية أكثر من ميلها إلى الأسطورة، انطلاقاً من أنه اللغة الوحيدة الصالحة للمواجهة في الصراع الوجودي والمبشرة بمحتمية النصر..

من الصعب أن نحيل هذا التصور في المفارقة بين الشعر العمودي والشعر التفعيلي في تعميق الأسطورة أو تهميشها، على الشكل الشعري، فالمسألة في تصوري تتعلق باختلاف شخصية شاعر عن آخر، لأن الشعر التفعيلي، كما أسلفنا فيه مستويان، أحدهما (الزيد، وحמיד، والنصار) لا يختلف كثيراً عن مستوى الشعر العمودي (ابن إدريس، والعشماوي، والسويداء).

ومع ذلك تبقى الأسطورة والترميز - كما هو معروف، من أبرز الخصائص الفنية التي تميز شعر التفعيلة عن الشعر العمودي.

(٤)

تشكل صورة الحجر من خلال القصائد كلها، دون التفريق بين قصيدة وأخرى، في عدة صفات مطلقة معجزة، تجعل هذا الحجر قدرة ترميزية أسطورية عليا في بنية اللغة الشعرية، نذكر من هذه الصفات :

أنه: المطر، والتبر، والسيد، والزاد، والآية، واللغة، والأغنية، والأسطورة، والجمال، والإسراء، والإعصار، والبركان، والتاريخ، والحدث، والوسام، والإنسان..

ولعل الوقفة المتأنية عند الدلالات العميقة لهذه الصفات وغيرها في سياقها داخل اللغة الشعرية سترينا أن الحجر أسطورة لا علاقة لها بالواقع الفعلي المائل في المعاناة العربية الفلسطينية، المعاناة إلى حد الحياة على ذمة الموت إن جاز هذا التعبير الشعبي الشائع بين الناس في فلسطين..

كما تعدّ أسطورة الحجر من خلال علاقته بما حوله إشكالية رئيسة في القصائد كلها، فهذا الحجر في حد ذاته غير مهم؛ مما يعني أنه أكتسب صفاته المهمة من خلال سياقات مكانية ولادته، والكف التي تحمله، والوجه الذي يتلقى رميته، والكف البليدة العاجزة عن حمله، واللغة التي تتغنى به ..

فقد نظر الشعراء إلى ولادة حجر الانتفاضة من منطلق الانبعاث من رحم اليباب والرماد والظلام، من هنا نجد في الشعر زمكانيتين: زمكانية الموت قبل الولادة، وزمكانية الحياة بعد الولادة أو الانبعاث. فمن صفات زمكانية الموت: اليأس، والانحدار، واليأس، والقهر، والقيد، والضعف، والجراح، والهم، والبكاء، والصمت والركون، واليتم، والثكل، والبلادة، والشجب، والمتاجرة .. ثم يحدث التحول بعد الولادة فنرى زمكانية خصب جديدة، يمكن أن نرى بعض ملامحها في صفات الحجر السابقة.

تعد كف الطفل الفلسطيني كفاً أسطورية باهرة، وهي تحقق إنجازاً صخرياً وإنسانياً، يتماثل مع معجزات الرسل في التصور الشعري.

أما الشيطان المرجوم فهو صورة كاريكاتورية أسطورية تتدفق منها الدماء جسدياً، وتتغلغل فيها خلايا الرعب فتزهزها من الأعماق؛ لأن هذا الشيطان (الكيان الصهيوني) في الشعر شخصية نذلة، مستبدة، متفطرسة، جبانة، ظالمة، باغية، مغتصبة، حاقدة، كاذبة، ملفقة، لعنة، قرذية، أفعوانية، عقربية .. تستحق الرجم حتى الموت أو تفرّ إلى غير رجعة!!

في الأحوال كلها، نحن أمام لغة شعرية ممتلئة بالقاع الأسطوري؛ ليس في وصف الحجر فحسب، وإنما أيضاً في وصف الطفل وتقيضه الصهيوني، وكل ما حول الحجر ولغة الحجر!!

(٥)

في ضوء ما سبق يمكن أن نقول :

إن حركية إيقاع الحجر تهيمن على القصائد التي تتعنون به وحده، وأعني قصيدتي الصيخان والفيفي، ففيهما يتكرر العنوان في المتن، وتكرر قافيته، وتغدو الدفقات الشعرية مليئة بصورته، ومن ثم تتشكل حركيته الإيقاعية لفظاً ودلالة في اللغة كلها، فيصير محور نسيج النص، مما يشكل دلالاته الأسطورية بصفاتها قيمة مطلقة في اكتمال ثورة الحجر عند الصيخان، وبصفاتها رمزاً للخصب الأسطوري المتماثل مع المطر في سياق الخلفية التموزية عند الفيفي.

أما القصائد التي تتعنون بالحجر والطفل معاً، فإننا نجد فيها، ملحمة العلاقة بين هذين الرمزتين المتداخلين، كما نجد فيها أسطورة في بناء العلاقة الحميمة بين الطفل والحجر، يظهر هذا التصور واضحاً في حركية قصيدتي مسافر وبديعة كشغري، إذ نجد في القصيدتين تساوياً في الأهمية بين الحجر والطفل، وبذلك يصعب الفصل بينهما لأنهما في سياق ملحمة أسطوري، نرى فيه الحجر طفلاً، والطفل حجراً، وتبدو الحركية في نهاية المطاف مسكونة بخلفية الأسطورة المتولدة من الانبعاث والخصب في زمكانية اليباب، ومن رمزية انتصار إنسانية الخير على شيطانية الشر.. لذلك تتبدى الحركية الأسطورية في هاتين القصيدتين حركية مراوغة تحتاج إلى الحفر بعيداً في نسيج اللغة للتعرف إلى الخلفية الأسطورية العميقة بصفاتها تتماهى في اللغة الشعرية!!

كأنني قد بينت في هذه المقاربة أن القصائد تتفاوت فيما بينها في تفعيل أسطورة حركية الحجر، وما ذكرته هنا من إشارات توضيحية عن هذه الحركية في قصائد الصيخان، والفيفي، ومسافر، وكشغري، يشكل دليلاً على أنها نماذج عليا في

أسطرة الحجر، ومن ثم فإن بقية القصائد تعد ذات حركية محدودة قياساً إلى حركية القصائد الأربع المشار إليها.

(٦)

في النهاية، أعترف بأن ما قدمته في هذه المقاربة لا يتجاوز المغامرة النقدية، وأن هذه المغامرة تحتاج إلى تأسيس منهجي أسطوري أكثر مما فعلت، وأعترف أيضاً أنه كان بإمكانني أن أختار قصائد أكثر عمقاً وترميزاً وأسطرة من بعض القصائد المختارة.. لكنني آثرت بعض العشوائية في اختياراتي، لتكون قراءتي في أرض متعددة المستويات، مما يعطي هذه المقاربة- في تصوري- ميزة ما؛ لأنها لم تحصر نفسها في النماذج العليا، لتتهم بالانتقائية أو النخبوية!!

مظاهر الحداثة في نقد الشعر العربي السعودي (مقاربة في رؤى ثلاثة نقاد فلسطينيين)

"لا أعتبر الحداثة شكلاً فقط، ولا مضموناً فقط. إنها هذا الامتزاج أو التزاوج بين هيكل الرؤيا ودم التحقق من خلال الشكل" ^(١)

علي الدميني

تقديم

قدّم عدد من النقاد الفلسطينيين مقاربات، تبدو جاذبة في نقد "الشعر العربي السعودي"؛ من أبرزهم: محمد الشنطي، وشاكر النابلسي، وراشد عيسى. ولعلّ الإشكالية الأبرز في مقارباتهم تكمن في استخدامهم لكثير من مظاهر الحداثة الشعرية ومفاهيمها ورؤاها تنظيراً وتطبيقاً، ما يستدعي مشروعية هذا البحث، في محاولة منه لتعرّف أبرز مظاهر هذه الحداثة الشعرية حضوراً أو غياباً، في بعض كتبهم عن التجربة الشعرية في المملكة العربية السعودية.

(١) شاكر النابلسي: نبت الصمت، دار العصر الحديث، بيروت، ١٩٩٢، ص ٧١؛ نقلاً عن "جريدة عكاظ" -

وحصرأ لأوعية هذه المقاربة أو كتبها، فقد حددتها في المرجعيات الثلاث الآتية، بحسب تاريخ نشرها:

١- نبت الصمت: دراسة في الشعر السعودي المعاصر (١٩٩٢)، لشاكر النابلسي.

٢- التجربة الشعرية في الأدب العربي السعودي المعاصر (٢٠٠٣)، لمحمد الشنطي.

٣- قصيدة المرأة في المملكة العربية السعودية: مقاربات تطبيقية (٢٠١٠)، لراشد عيسى.

ومع إيماني بأن الناقد العربي لا يمكن أن يصتّف بحسب موطنه أو جنسيته؛ لكنني أظن بأنّ لدى النقاد العرب الفلسطينيين احتفاءً خاصاً بالنص الشعري في المملكة العربية السعودية؛ وذلك من منظور أنّ هؤلاء النقاد عاشوا مدداً زمنية طويلة في هذا البلد الكريم المضيايف؛ نتيجة لفقدهم وطنهم الفلسطيني الذي ما زال تحت عنجهية الاحتلال الصهيوني من جهة^(٢)، وتأقلمهم ثقافياً واجتماعياً في بيئة المملكة العربية السعودية القريبة إلى وجدانهم من جهة ثانية؛ فنتج عن ذلك كلّ أن تكونت لديهم خبرة عميقة بالنصوص الأدبية، وصدقات حميمة على أرض المشهد الإبداعي/ النقدي المحلي، ربما كان لها أثرها الواضح في إيجابية نقدهم -عموماً- تجاه النصوص المحلية.

(٢) يرى سعد البازعي أن كثرة الكتاب والنقاد الفلسطينيين في المملكة جاءت نتيجة هزيمة حزيران عام ١٩٦٧، ما جعل لهؤلاء بصمة عميقة في التجربة الشعرية والنقدية في السعودية. سعد البازعي: جدل التجديد(الشعر السعودي في نصف قرن)، وزارة الثقافة والإعلام - وكالة الوزارة للشؤون الثقافية، ١٤٣٠هـ، ينظر: ص ص ١١٠ - ١١١.

تبدو هذه المقاربة - في ضوء هذا التصور - تندرج ضمن محور: "مناهج النقد العرب في نقد الشعر السعودي"، بحسب المحاور التي حددها نادي الرياض الأدبي^(٣)؛ لأن إشكالية الحداثة وما ينضوي تحتها من مناهج أو رؤى أو جماليات، تعدّ - في المحصلة - إشكالية منهجية أو ذات وعي منهجي بالضرورة^(٤)؛ لأنها تسعى إلى أن تميّز بين ما هو حدائي وما هو غير حدائي في أي مشهد أو نص أو خطاب إبداعي/أدبي في مستوى الكتابة تحديداً، وعلى أسس نظرية أو نظريات نقدية حديثة أيضاً.

كيف تفاعل الناقد الفلسطيني مع إشكالية الحداثة ومظاهرها في الشعر العربي السعودي؟ وما أبرز المفاهيم والمظاهر والإشكاليات التي عولجت في كتاباتهم النقدية؟! وهل كان هناك تعمد ما لتغليب الحداثة الفنية على الحداثة الفكرية، باعتبار الأخيرة هي المسؤولة مسؤولية كاملة ومباشرة عن "جدل الحداثة" الذي شغل المشهد الثقافي/النقدي في المملكة العربية السعودية، خلال ثمانينيات القرن العشرين على وجه الخصوص، وقد كتبت عن ذلك دراسات وكتب عديدة^(٥)، لا مجال للخوض فيها.

(٣) حدد النادي الأدبي بالرياض خمسة محاور، هي: جهود النقاد العرب في نقد الشعر السعودي، مناهج النقاد العرب في نقد الشعر السعودي، تلقي الشعر السعودي في النقد العربي، مراحل نقد الشعر السعودي وبيئاته، نقد الشعر السعودي في الدراسات الأكاديمية.

(٤) يرى غالي شكري أنّ الحداثة ليست منهجاً، يقول: "ليست هناك حداثة واحدة، بل عدة حداثات. والحداثة مفهوم شامل وليست منهجاً أدبياً. الوضعية والماركسية والوجودية والبنوية هي مفاهيم شاملة، تحلل التاريخ والمجتمع والثقافة جميعاً". غالي شكري: برج بابل: النقد والحداثة الشريفة، رياض الريس للكتاب والنشر، لندن، (د.ت)، ص ١٢٨.

(٥) ينظر عن هذه الحركة: عبد الله الغدامي: حكاية الحداثة في المملكة العربية السعودية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب، وبيروت - لبنان، ط ١، ٢٠٠٤، وشاكر النابلسي: نبث الصمت: دراسة في الشعر السعودي الحديث؛ ينظر تحديداً بحثه: نكبة (البراعم) في الثقافة والثقافة المضادة أو جدل الحداثة العربية في السعودية، ص ٣٧ - ٩٥.

لا تدعي هذه المقاربة أنها سبّاقة إلى دراسة هذا الجانب ؛ لأن هناك دراسات عديدة خاضت هذا الغمار اللافت، ثم أنتجت مقارباتها التي تتقاطع وتتوازي بالضرورة، مع ما أنشد دراسته في مقاربتني هذه ؛ فأمل أن تحقق هذه المقاربة أهدافها في استقراء أبرز مظاهر الحداثة الشعرية في المرجعيات النقدية المشار إليها، وأن تسهم في إثراء ملتقى النقد الأدبي في دورته الرابعة: "الشعر السعودي في الخطاب النقدي العربي". وستحقق هذه المقاربة أيضاً أهدافها، إن استطاعت أن تحدد أبرز مظاهر الحداثة التي اعتنى بها هؤلاء النقاد وغيرهم تنظيراً وتطبيقاً.

١ - ما الحداثة نظرياً ؟

ربما هذا هو السؤال الأول والأهم من غيره الذي يطرح -عادة- في سياق ثقافة الحداثة الأدبية!! فهل "الحداثة هي التجديد الواعي"^(٦) كما يقول الغدامي؟ أم أن "وعي الحداثة لا يؤدي بالضرورة إلى الحداثة"^(٧) كما يقول وفيق خنسة؟! أم "هي ثورة على السلطة الأبوية واللغوية"^(٨) كما يقول عبد الوهاب البياتي، أم غير ذلك...؟! من الصعب أن نصل إلى تعريف جامع مانع لأربعة مصطلحات متداخلة، شاعت في النقد العربي الحديث، وهي: الحديث (أو المعاصرة)، والتحديث (التجديد)، والحداثة (أو عدة حداثات)، وما بعد الحداثة (الحداثة البعدية). ولعل السبب في ذلك، يعود إلى اختلاف منظورات النقاد ومناهجهم، وإن كانت الحداثة التي تعيننا في هذا البحث هي الحداثة الشعرية، التي

(٦) حكاية الحداثة، ص ٣٨.

(٧) وفيق خنسة : جدل الحداثة في الشعر دراسة تطبيقية، دار الحقائق، بيروت، ط ١٩٨٥، ١، ص ٤٥.

(٨) مجلة فصول: الحداثة في الشعر (ندوة) مجلد ٣، عدد ١٩٨٢، ١، ص ٢٦٨.

عرفها "أدونيس" أشهر المنظرين للحداثة، بقوله: "إنها التغاير: الخروج من النمطية والرغبة الدائمة في خلق المغاير"^(٩)؛ وبتعبير أوضح، يعرفها أيضاً في المستوى الفني - غير العلمي أو الثوري - بقوله: "تعني الحداثة فناً، تساؤلاً جذرياً، يستكشف اللغة الشعرية ويستقصيها، وافتتاح آفاق تجريبية جديدة في الممارسة الكتابية، وابتكار طرق للتعبير، تكون في مستوى هذا التساؤل. وشرط هذا كله الصدور عن نظرة شخصية فريدة للإنسان والكون"^(١٠).

هذا الكلام العميق/الضبابي لدى أدونيس وغيره^(١١) يفضي إلى تساؤلات كثيرة، لأنه مثار خلاف، ولا بدّ أنه يستدعي تأويلات كثيرة في الرؤى والجماليات؛ حيث تصبح الحداثة أو الحداثات المتعددة مشكلة عويصة، ليس في مستوى الفن فحسب، وإنما في مستوى الفكر والثقافة والموروث، ما يجعل كثيراً من النقاد "المسلمين" يتجنبون الحداثة الثورية - على سبيل المثال، التي يعرفها أدونيس أيضاً، بقوله: "ثورياً، تعني الحداثة نشوء حركات ونظريات وأفكار جديدة، ومؤسسات وأنظمة جديدة، تؤدي إلى زوال البنى التقليدية القديمة في المجتمع وقيام بنى جديدة"^(١٢)؛

(٩) أدونيس: بيان الحداثة ١٩٧٩ - ١٩٩٢،

. <http://www.arabicnadwah.com/modernism/modernism-adonis.htm>

(١٠) م.ن.

(١١) يعرف غالي شكري الحداثة بصفاتها ثورية، فيقول: "الحداثة... رؤيا ثورية تفتح السائد في عقر داره اللغوية - الفكرية - الاجتماعية، إنها تبادر إلى الاشتباك ولا تنتظر الإذن من أحد...تهاجم عرين التخلّف بأسلحة الفن وحده: اللغة الجديدة، والتجربة الجديدة، والأفق الإنساني الجديد، والأعماق المجهولة في الشخصيات الحية والبناء الذي يكشف ما تحبّه الأحداث والمواقف تحت السطح". برج بابل، ص ١٣٠.

(١٢) أدونيس: بيان الحداثة ١٩٧٩ - ١٩٩٢،

. <http://www.arabicnadwah.com/modernism/modernism-adonis.htm>

وذلك من منظور ثقافي لا يرحب بتسييس الحداثة في مجتمعات عربية إسلامية غير ديمقراطية - على أية حال.

هذا النمط الثوري من التعريف في مجتمع عربي إسلامي تقليدي - كما أسلفنا، لابد أن يُغيب؛ لتحل مكانه الحداثة بصفاتها فناً وجماليات، وهذا تحديداً ما يجعل باحثاً كعبد الله الفيافي - على سبيل المثال - يحدد مداخله لدراسة الحداثة في الشعر السعودي في أنها: "تركز النظر على حداثة النص، لا حداثة الشخص، ولا الفكر، ولا المعتقد"^(١٣)؛ ليجنب بحثه الدخول في وصمة الحداثة / الزندقة. كما يقول أيضاً: "بات الشعر في مهب الدعاوي والمزايدات، وصارت وصمة الحداثة كتهمة الزندقة، كلمة هولامية الدلالة، ومطية سهلة العنان، يكفي أن تطلق ليتحسس كل سلاحه، دفاعاً أو هجوماً"^(١٤).

ومع ذلك، لا بد أن نجد أن هناك اتجاهاً ثقافياً عربياً إسلامياً، ربما يكون تحريضياً، تجاه الحداثة (البدعة)؛ فيرى هذا الاتجاه أن الحداثة لا يمكن أن تكون فناً فحسب، وإنما تعدّ - وهذا الأخطر في منظورهم - قضية فكرية في الأصل، ومن ذلك ما يقوله - على سبيل المثال - وليد قصاب: "الحداثة - كما بدت في عشرات آراء الرموز من أدباء ونقاد - قضية فكرية أكثر منها اتجاهاً فنياً، أو مذهباً أدبياً، إنها صيغة إيديولوجية معينة، تقدم تصوراً جديداً مخالفاً لكل ما سبق عن الكون والإنسان

(١٣) عبد الله الفيافي: حداثة النص الشعري في المملكة العربية السعودية، النادي الأدبي بالرياض، ٢٠٠٥،

ص ١٠.

(١٤) م.ن، ص ٩.

والحياة، بل عن الإله نفسه، وما أثارته من قضايا فنية أو أدبية كثيرة، إنما تخلق في رحم القضايا العقدية التي شكلت هاجسها الأول^(١٥).

ولهذا السبب أو لغيره، بدت الحداثة في المملكة العربية السعودية، بحكم المجتمع العربي الإسلامي المحافظ مختلفة عن الحداثة العربية عموماً. يتضح ذلك من خلال ابتعادها عن إثارة أية إشكالية حديثة ذات علاقة بالدين على وجه التحديد؛ فكانت هذه الحداثة بحسب تعبير شاعر النابلسي: "على الطريقة السعودية، معدلة ومفصلة بما يتلاءم وطبيعة المناخ الثقافي، والأرضية الثقافية، والمتلقي الثقافي، أي إنها كانت حداثة خالية تماماً من الإلحاد ونكران الدين والعداء للتراث".^(١٦)، أو بتعبير أكثر اختصاراً: كان الخطاب الحديث "مفرغاً من الإيديولوجيات الدينية والسياسية"^(١٧). ويلخص النابلسي أهم سمات الحداثيين السعوديين في كونهم: لم يصدر عنهم كلمة واحدة أو إشارة واحدة تمس الدين، وهم متمسكون بالتراث تمسكاً شديداً، ومتمكنون من التراث وفكره، ومن ثم يعيد الجدل في الحداثة إلى قصور في فهم الأصوليين، الذين لم يفرقوا بين الحداثة في السعودية والحداثة خارجها، إضافة إلى أنهم (الأصوليين) يضيّقون بلغة الحوار - بحسب رأيه^(١٨).

(١٥) جمال شحيد ووليد قصاب: خطاب الحداثة في الأدب الأصول والمرجعية، دار الفكر، دمشق، ٢٠٠٥، ص ص ١٢١ - ١٢٢. ويكفي أن نستعرض عناوين الفصل الثاني والثالث من بحث الدكتور وليد قصاب في هذا الكتاب لنعرف مدى التركيز على البعد الفكري للحداثة: الحداثة عقيدة فكرية، الحداثة علمانية، الحداثة هدم لكل ما سلف، الحداثة بلا معايير، الإلحاد والاستهتار بالأديان، العنصرية والشك، تشويه الرموز الإسلامية، الشذوذ والغربة... ينظر ص ص ١١٩ - ٣١٥.

(١٦) نبت الصمت، ص ٦٨.

(١٧) م.ن، ص ٦٩.

(١٨) م.ن، ينظر: ص ص ٩١ - ٩٥.

لكن ينبغي ألا يتحمل الأصوليون وحدهم عبء العراك كله حول الحادثة؛ لأن للحادثة مآزقها الكثيرة أيضاً في رأي كثير من النقاد المحايدين، وأبرزها: "مآزق حضاري بالدرجة الأولى، وقد تجلّى هذا المآزق بمظاهر عديدة أبرزها الابتعاد عن الأصالة العربية والعجز...يضاف إلى هذا استفحال ظاهرة التخبط والتجريب واستسهال الكتابة الشعرية، وعدم الاهتمام الكافي بالإيقاع وتشابه الخطاب الشعري، مما يعني اتجاه الشعر الحديث إلى شكل من أشكال العمودية الجديدة"^(١٩). وعدا عن ذلك، فهناك في أوروبا نفسها من عدّ الحادثة تهلكة، حيث استنتج مالكم برادبري وجيمس ماكفارن، في بحثهما (مصطلح الحادثة وطبيعته): "أن الحادثة لا تأخذ بيد الفن إلى مواطن الإبداع وإنما إلى التهلكة"؛ لكونها ذات نزعة تجريبية تتكلف الغموض والتجديد، ما يفضي بها إلى الضبابية والغربة والتفكك"^(٢٠). وأنّ "للحادثة أيضاً القدرة على الإتيان بكل ما هو مدمر، إنها رحلة إلى عوالم فنية مجهولة لا يمكن أن يكتب لها التوفيق"^(٢١)؛ هذا - في الأقل - منظور غربي يساند المنظور المحلي المشكك بفاعلية الحادثة وجدواها، ثمّ تقهقرها مؤخراً.

وبغض النظر عن كون الحادثة أحداثاً، أو كونها فنية أو فكرية...فإن هناك مظاهر نظرية عديدة، ولافتة، اهتم بها النقاد في دراساتهم النظرية أو التطبيقية في مجال الأدب عموماً، والشعر على وجه الخصوص. ولعلّ أبرز مظاهر الحادثة من الناحية النظرية ما تلخصه الباحثة "ماري كلير" في مقالتها "ما بعد الحادثة"، إذ تتمثل

(١٩) محمد العبد حمود: الحادثة في الشعر المعاصر بيانها ومظاهرها، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٦، ص ٣٥٣-٣٥٤.

(٢٠) مجموعة مؤلفين: الحادثة، تحرير مالكم برادبري وجيمس ماكفارن، ترجمة مؤيد حسن فوزي، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٧، ص ٢٦.

(٢١) م.ن، ص ٢٧.

مظاهر الحداثة الأدبية - من منظورها - وهي تمهد لما بعد الحداثة في مقالاتها، فيما يلي:

- ١ - تأكيد الانطبائية والفردانية في الكتابة (التأكيد ينصب على كيفية حدوث الرؤية أو القراءة أو الإدراك).
- ٢ - النأي عن الموضوعية الجلية كالمواقف الأخلاقية الواضحة القاطعة.
- ٣ - ضبابية في التفريق بين الأجناس الأدبية، فالشعر يبدو أكثر وثائقية والنثر يبدو أكثر شعرية.
- ٤ - تأكيد الأشكال المتشظية، والسرد المتقطع، والصور شبه العشوائية.
- ٥ - النزوع نحو الانعكاسية أو الوعي الذاتي في إنتاج العمل الفني؛ بمعنى أن كل قطعة تلفت إلى وضعها الخاص بصفاتها إنتاجاً، وبصفاتها شيئاً يبنى ويستهلك بطرق خاصة.
- ٦ - الرفض للجماليات الشكلية المتسعة لمصلحة التصاميم المبسطة (رفض النظريات الجمالية الشكلية لمصلحة التلقائية والكشف لحظة الخلق).
- ٧ - رفض التفرقة بين "ثقافة عليا" و"ثقافة دنيا"؛ فكلاهما صالحة للاختيار.

(٢٢)

سيطول الأمر لو حاولنا أن نشرح هذه الإشكاليات وغيرها، في سياق الحداثة التي سنتعرف إلى بعض مظاهرها تنظيراً وتطبيقاً في الدراسات النقدية موضوع هذه المقاربة. ولكن اللافت في هذه الحداثة بحسب توصيف "ماري كليجز" هو أنها تؤكد

(٢٢) ماري كليجز : ما بعد الحداثة، تر عبد السلام الربيدي، مجلة غيمان، العدد التاسع، شتاء ٢٠٠٩ (النسخة الإلكترونية) :

ثلاثة مظاهر رئيسة، هي : الذاتية في الإبداع والتلقي، وتداخل الأجناس وتشظيها، والرفع من قيمة العادي والمألوف.

٢- ما مظاهر الحداثة في الشعر تطبيقاً؟!

أين تكمن أبرز مظاهر الحداثة في الشعر؟

عندما يتناول أي باحث مظاهر الحداثة في الشعر؛ لا بدّ أن تكون هناك مواقع محددة، تبرز هذه المظاهر، سواء أكانت هذه المواقع في بنية الشكل أم في المضمون أم في الموقف؛ إذ حدد وفيق خنسة ثلاثة مواقع رئيسة للحداثة الشعرية في الوطن العربي، وهي: حداثة الشكل، وحداثة المضمون، وحداثة الموقف (صهر كل شيء تجاه المستقبل)^(٢٣)، باعتبار حداثة الموقف هي الأكثر غموضاً من الحداثتين الأخريين. لنبدأ بما حدده محمد فتوح أحمد في ستة مناحات رئيسة للحداثة في القصيدة العربية، وهي^(٢٤):

- ١- زيادة التفاعل في العلاقات السياسية والاجتماعية والثقافية بين الشرق والغرب.
- ٢- الوعي بالذات في قالبها الإحيائي إلى توكيد الذات في إطارها الرومانسي.
- ٣- حركة الشعر الجديد (شعر التفعيلة) وما يحمله من توظيف للأسطورة، واستخدام للرمز، وتشخيص للحالات النفسية، وتوظيف للتعبيرية الأوروبية كالموت والانبعث والتشاؤم والتشكيل الأسطوري.

(٢٣) جدل الحداثة في الشعر - دراسة تطبيقية، ص ٣٥.

(٢٤) محمد فتوح أحمد: الحداثة الشعرية الأصول والتجليات، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ٢٠٠٧،

- ٤- المستوى الإيقاعي في الانزياح من السطر الشعري إلى الجملة الشعرية.
 - ٥- تقنية العطاء الشعري في الاستثمار المكثف للرموز والشخصيات والإشارات التراثية، وإعادة توظيفها توظيفاً إيحائياً.
 - ٦- النزوع إلى التجريب الدائم والمغامرة الفنية المستمرة.
- وإذا انتقلنا إلى باحث آخر، هو محمد العبد حمود، فسنجد أنه تناول ثمانية مظاهر رئيسة للحداثة في الشعر، وهي على النحو الآتي^(٢٥):
- ١- بنية القصيدة الحداثية التي ترفض الاستقرار في أشكال محددة.
 - ٢- الصورة الشعرية إلى حد يمكن اعتبار الشعر العربي الحداثي " شعر الصورة".
 - ٣- الظاهرة الرمزية التي تضيف على الشعر طابعاً شعرياً.
 - ٤- الإكثار من استخدام الأسطورة.
 - ٥- اللغة وظاهرة الغموض إلى حد أن يقال الشعر هو الغموض.
 - ٦- قصيدة النثر التي تقترب كثيراً من الشعر من خلال: الحدسية، والرؤيوية، والتدفق، والإنسانية، والتوتر المشحون، واستغلال أنواع الإيقاع صوتاً ولفظة وصورة وتركيباً وجملة وفقرة وتكراراً وجناساً.
 - ٧- الموقف من التراث الذي يتمثل في الإخلاص لروح التراث مع التمرد على أشكاله وقوالبه.
 - ٨- الموقف من المجتمع الذي يتمثل في الالتزام الإنساني بقضاياها، باعتبار شعراء الحداثة في طليعة هؤلاء الملتزمين.

(٢٥) الحداثة في الشعر العربي المعاصر (مرجع سابق) أخذت هذه المقتطفات من صفحات عديدة ما بين ص ص

أيضاً، يتناول عبد الله أبو هيف أربعة مظاهر عامة للحدثاة في قصيدة سعد الحميدين، وهي^(٢٦):

- ١- الدراما والنزوع الدرامي (بدء القصيدة الدرامية، تعدد الأصوات، التمثيل والسرد الروائي، حوار الآخر، تقنية القناع، الترميز، والأسطرة...).
- ٢- التناس (استدعاء الشخصية، الإحالة الثقافية...).
- ٣- اللغة (التكرار، الحشد، التلاشي، الانزياح، التنضيض، الغموض...).
- ٤- الصورة (المفارقة، الحسية، الإشارية، التركيبات اللغوية، الترميز، التصوير بالحقيقة، إلخ).

وأخيراً، نتوقف مع الباحثة سامية راجح ساعد، فنجدها قد تحدثت عن خمسة مظاهر للحدثاة في الشعر، وهي^(٢٧):

- ١- الوعي بالحدثاة الشعرية (الاختلاف وهدم الاحتذاء، الشعر تشكيل لغوي، الشعر حاسية جمالية، الشعر بمعزل عن الدين...).
- ٢- حدثاة اللغة الشعرية (تكثيف الدلالات، انفتاح النص، الانحراف عن المعاني القاموسية، اللغة الصرفية، ضبابية اللغة الشعرية، دلالات الصيغ الصرفية الحدثائية، دلالات الأسماء الحدثائية، دلالات الأفعال الحدثائية، حدثاة تكرار الفعل، توالي الجمل وأشباه الجمل، تداخل الأزمنة...).

(٢٦) عبد الله أبو هيف : الحدثاة في الشعر السعودي قصيدة سعد الحميدين نموذجاً، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء وبيروت، ٢٠٠٢، ص ص ٤٥ - ٢٣٦.

(٢٧) سامية راجح ساعد: تجليات الحدثاة الشعرية في ديوان "البرزخ والسكين" للشاعر عبد الله حمادي، عالم الكتب الحديث، إربد - الأردن، ٢٠١٠، ينظر ص ص ٤٩ - ٢٩٨.

٣- حادثة الصورة الشعرية (تلاحق الصور الحداثيّة وتجزئتها، الصورة وتراسل الحواس، الصورة وتكثيف الغموض، صورة جمع المتناقضات، الصورة الخاطفة، الصورة الحلم، الصورة التجسيم).

٤- حادثة الموسيقى (الموسيقى الخارجيّة: الوزن، والقافية والروي؛ الموسيقى الداخليّة: الإيقاع، والأصوات، والمقاطع الصوتيّة).

٥- حادثة الفضاء الطباعي (علامات الترقيم، غياب أدوات الربط، السواد والبياض...).

في ضوء ما سبق، تبدو مظاهر أو مواضع أو مناخات أو تجليات الحداثة في الشعر متعدّدة، ويمكن أن تتنوع وتشكل بحسب القراءة التطبيقية؛ لأنّ التطبيق هو الأساس في أي مقارنة، وبخاصّة عندما تتداخل هذه الإشكاليات بعضها ببعض، فلا يعود هناك فرق كبير بين عنصر وآخر في التشكيل الجمالي الحداثي المتكامل للقصيدة العربية الحداثيّة.

وقد شكّلت الكتب الأربعة المختارة كعينة عشوائية خمساً وعشرين ظاهرة حداثيّة في مجملها، بغض النظر عن تكرارها. وعند محاولة التخفيف من التكرار، نجد أنّ عدد الظواهر غير المتكررة يصل إلى النصف تقريباً؛ أي ثلاث عشرة ظاهرة رئيسة، هي:

- ١- بنية القصيدة الحداثيّة (قصيدة التفعيلة، قصيدة النثر).
- ٢- العلاقة بالآخر في مستوى الرؤية والتفاعل.
- ٣- الوعي بالذات من خلال العلاقة بالتراث والمجتمع والحداثة...
- ٤- حادثة الموسيقى الداخليّة والخارجيّة.
- ٥- التجريب والمغامرة.

- ٦- حادثة الصورة الشعرية.
 - ٧- الإكثار من استخدام الأسطورة.
 - ٨- حادثة اللغة الشعرية.
 - ٩- ظاهرة الغموض.
 - ١٠ - ظاهرة الرمز.
 - ١١- الدراما والنزوع الدرامي.
 - ١٢- التناص.
 - ١٣- حادثة الفضاء الطباعي (الطباعة).
- لا بدّ أن نعدّ هذه الإشكاليات مؤشراً يفضي إلى أنّ إشكاليات النقد الفلسطينيّ في مقارباتهم للنص الشعري في المملكة العربية السعودية، لن تخرج كثيراً عن هذه الإشكاليات الثلاث عشرة، المنتجة من خلال تصفح أربعة كتب عشوائية في النقد العربي في سياق إشكالية الحادثة.

٣- شاعر النابلسي : بين حداثتي الفكر والفن!!

يعد كتاب شاعر النابلسي، ذو العنوان الطويل نسبياً: "نبت الصمت؛ دراسة في الشعر السعودي المعاصر مع مقدمة في سوسيولوجيا الثقافة في السعودية ودراسة في جدل الحداثة العربية في السعودية"، من الكتب النقدية ذات البعد المقارباتي الإبداعي؛ أي عندما تصبح الكتابة النقدية خطاباً أقرب ما تكون إلى الإبداع المتعاطف مع النص في مقارنة النصوص الإبداعية. وهو كتاب معني بالحادثة في السعودية من ألفه إلى يائه، مؤكداً في مقدمة الكتاب كون الحداثة في مسيرة الشعر العربي السعودي كانت شكلاً وفكراً معاً؛ يقول في ذلك عن الحداثة المحلية: "لم تكن مسيرة شعرية شكلية فقط،

بقدر ما كانت ذات خطاب اجتماعي وفكري" ^(٢٨)؛ لذلك رصد المؤلف في هذا الكتاب أبعاد الخطاب الاجتماعي/الفكري للحداثة، إضافة إلى مظاهرها الفنية المختلفة في شعر خمسة شعراء سعوديين حداثيين، من جيلي الحداثة الثاني والثالث ^(٢٩)، وهم: محمد العلي، وعلي الدميني، وفوزية أبو خالد، وعبد الله الصيخان، ومحمد جبر الحربي.

لن يعيننا في هذه المقاربة كثيراً حديث المؤلف عن سوسيولوجيا الثقافة في السعودية، أو عن جدل الحداثة العربية في السعودية؛ لأن تركيزنا سينصب على تتبع أبرز مظاهر الحداثة التطبيقية في الشعر، التي ناقشها النابلسي من خلال نصوص الشعراء موضوع/ متن هذا الكتاب؛ حيث حظيت حداثة العلي أو "نافورة النخيل" كما يسميه بصفحات كثيرة ^(٣٠)، ثم حظيت حداثة الدميني (ورد الحرائق) بصفحات أقل من العلي ^(٣١)، في حين حظيت حداثة الشعراء الثلاثة الآخرين (ثلاثية الأسئلة والشمس والغبار) بصفحات محدودة نسبياً ^(٣٢).

عندما نتأمل أي مظهر من مظاهر الحداثة، التي تناولها شاعر النابلسي في مقاربتة لنصوص هؤلاء الشعراء، لا بد أن ندرك، في البدء، أن تناوله كله يصب في

(٢٨) نبت الصمت، ص ٩.

(٢٩) قسم المؤلف الحداثة الشعرية في السعودية ثلاثة أجيال، هي: الجيل الأول، منهم: العواد، شحاته، قنديل، الزمخشري، ضياء، القرشي. والجيل الثاني، منهم: القصبي، العلي، أبو خالد، الحميد، الدميني. والجيل الثالث، منهم: الصيخان، الحربي (وأضاف لهما فوزية أبو خالد باعتبارها من الجيل الثالث أيضاً) ينظر م.ن: ص ص ٤٠ - ٤١ و ص ٢٠١.

(٣٠) م.ن، ينظر: ص ص ٩٧ - ١٥٦، وكذلك صفحات لنماذج من شعره: ص ص ٢٣٣ - ٢٨٢.

(٣١) م.ن، ينظر: ص ص ١٥٧ - ١٩٩.

(٣٢) م.ن، ينظر: ص ص ٢٠١ - ٢٣٢.

دائرة الحداثة ولا شيء غير الحداثة ؛ لذلك يصعب أن نختزل كلاماً كثيراً جداً مسكوناً بالإبداع الحداثي ؛ لكون نقده إبداعاً كما أسلفنا ؛ ونقتبس من ذلك (عشوائياً) فقرة ، نبين فيها كيف يقدم الباحث إحدى صور "رمز البحر" في شعر العلي ؛ وذلك على نحو : "يستحيل البحر في موضع آخر إلى رمز للحياة كلها ، بالنسبة لسكان الخليج ، فمنه ينفذون ، ومنه يأكلون ، ومنه يستخرجون اللؤلؤ والقصائد والأغاني ، ومنه يولدون ، ومنه تخرج حرارة الأشياء ، وفيه تدفن الذكريات ، والأغاني ، والأيام ، والآخر..."^(٣٣). هكذا يتشكل في مستوى هذه الفقرة الكتاب كله ؛ لتغدو لغته إنشائية شاعرية في مستوى تغييب معيارية النقد الصارم أو المعيار الدقيق المحدد في قياس أية ظاهرة حداثية أو تحديدها لدى هؤلاء الشعراء وقصائدهم. لذلك يمكن وصف كتاب "بنت الصمت" بصفة رئيسة ، وهي : أنه كتاب نقدي إبداعي ، قبل أن يكون كتاباً نقدياً له توجهاته البحثية الواضحة.

ما مظاهر الحداثة في شعر محمد العلي والدميني ؟

يعد المؤلف (شاكر النابلسي) محمد العلي في فصل خاص بعنوان (نافورة النخيل) : "من أبرز كتاب وشعراء الحداثة في السعودية"^(٣٤) ، بل هو أبرز رواد الحداثة فكراً وفناً. وهو على الرغم من كونه شاعراً مقلداً ؛ إلا أنه : "ظل علامة بارزة في مسيرة الشعر الحداثي العربي في السعودية... وذلك من خلال كيفه الشعري المتميز ، الذي عوض كثيراً عن كمه الشعري ، ذي النزر اليسير"^(٣٥) كما يقول.

(٣٣) م.ن : ص ١٣٩.

(٣٤) م.ن ، ص ٩٧.

(٣٥) م.ن ، ص ٩٩.

وفي المستوى نفسه تقريباً، يعد الدميني، في فصل خاص بعنوان : "ورد الحرائق"، رائداً من رواد الحداثة الشعرية في السعودية^(٣٦)، ليس في الفن فحسب، وإنما في الفكر أيضاً؛ إذ إنَّ حداثته الفنية تحمل موضوعاً وطنياً إنسانياً^(٣٧)، وبذلك تتجلى حداثته الشعرية في المظاهر الفنية والفكرية، بأساليب لا تختلف كثيراً عن حداثة محمد العلي.

في ضوء المدخل السابق، تتشكل مظاهر حداثة العلي، والدميني، في ثمانية محاور رئيسة، هي :

١ - حداثة الوعي (الثقافة، وسعة الاطلاع، والتجربة الشعرية): يصف النابلسي محمد العلي بأنه صاحب تجربة حداثية واعية؛ لذلك كان "مكسب الشعر الحداثي العربي في السعودية، من شعر العلي قليلاً كماً، ولكن مكسب الفكر الحداثي العربي في السعودية، كان مكسباً كبيراً، كماً وكيفاً"^(٣٨)؛ لأنَّ العلي شاعر حداثي مثقف، واسع الاطلاع، وهو كاتب مجدد، وصاحب عقل منفتح، ومفكر قدير... هذا في مجمل التصور العام عن حداثة الوعي أو التجربة لدى العلي من منظور المؤلف.

وفي السياق نفسه أيضاً، يسأل الباحث: "لماذا يمكن اعتبار الدميني شاعراً حداثياً؟ ثم يجيب عن هذا السؤال بقوله: إن "أول شرط من شروط الحداثة أن تكون ذات مفاهيم تقدمية، وأن يكون وراء هذه المفاهيم قضية، وأهم ما يميز الشاعر الحداثي من غيره أن يحمل تصوراً واضحاً للمستقبل. ومن هنا كانت الحداثة تجاوزاً للمستقبل دائماً. والدميني... شاعر من شعراء الحرية الإنسانية، وشاعر الحرية هو

(٣٦) م.ن، ص ١٧٣.

(٣٧) م.ن، ينظر ص ١٦١ - ١٦٢.

(٣٨) م.ن، ص ٩٩.

شاعر حدائي بالضرورة"^(٣٩)، ولا بد أن تكتمل الإجابة أيضاً من خلال التزام الدميني ببقية مظاهر الحداثة الأخرى في شعره، وبخاصة حداثة الفكر في الفقرة التالية.

٢- حداثة الفكر (قضية الحرية): يؤكد الباحث أن أهم قضية فكرية تشغل شعر العلي، هي قضية الحرية (حرية الإنسان)، يقول: "عندما نقرأ شعر العلي، فنحن نقرأ شاعراً يشترك مع الشعر وهو مدمج بإيديولوجية محددة الأبعاد... فالعلي الشاعر اجتماعياً وفكرياً، لديه الكثير مما يريد أن يقوله لنا من خلال شعره، ولديه قضية بالدرجة الأولى هي قضية الحرية"^(٤٠). ومن جهة أخرى لا بد أن يفرضي طلب الحرية إلى بناء الثقافة والمعرفة الواسعة؛ وذلك من منطلق أن "طلب الحرية هو طلب للمعرفة، ولا معرفة بدون حرية"^(٤١)، وعليه فإنّ "الحداثة كإبداع هي الخروج، ورفض أفعال الاغتصاب، والظلم، والقمع، وتزوير الإرادة"^(٤٢) في سبيل البحث عن الحرية أو حرية الإنسان، كملمح أساس في الحداثة الفكرية لدى محمد العلي.

أيضاً، نجده يبين أن الدميني يتمتع بفكر عربي حديث، له ملامحه المميزة، وأنه صاحب قضية إنسانية كبيرة، وهو ملتزم بقضايا الناس، واع للغة النضال الإنساني، صاحب رؤية فكرية قومية إنسانية عامة، ذات طابع شمولي، ومن ثمّ فإنّ "علي الدميني كشاعر حدائي طليعي يؤمن بأن للشعر دوراً تعليمياً يجب أن يحققه... لذا فقد استطاع الدميني من خلال هذا الشعر أن يعرض لنا كثيراً من القضايا الإنسانية"^(٤٣).

(٣٩) م.ن، ص ١٦٢.

(٤٠) م.ن، ص ١٠١.

(٤١) م.ن، ص ١١٤.

(٤٢) م.ن، ص ١٥٥.

(٤٣) م.ن، ص ١٦٤.

٣- حادثة بنية قصيدة التفعيلة: يجيء انتهاج كتابة الشعر لدى هؤلاء الشعراء كلهم في ثوب قصيدة التفعيلة "كرمز من رموز التجديد في الشعر العربي المعاصر، وكرد فعل واضح للتغيرات السياسية والاجتماعية التي شهدتها المجتمع العربي"^(٤٤)، لتغدو هذه القصيدة عنقاء تولد من رماد حرق عمود الشعر العربي القديم، في مستوى الشكل الشعري - في الأقل!!

٤- حادثة الصورة الشعرية : في سياق الصورة الشعرية الحداثيّة: يعدّ "العلي من الشعراء العرب الحداثيين، الذين اهتموا بالصورة الشعرية اهتماماً كبيراً. وقد تعدت هذه العناية حداً جعل من العلي ليس شاعراً رساماً فقط، ولكنه شاعر تشكيلي، يقدم لنا الصورة الشعرية بالألوان، والأضواء، وخطوط الريشة والفرشاة، والإزميل، والمطرقة، والمنشار والمغزل، والنول، والخياط، وأصباغ عدة، وغيرها من أدوات الرسامين، والنحاتين، والنساجين، وغيرهم من الفنانين التشكيليين". وهو بذلك يصف طبيعة الصورة الشعرية الحداثيّة المكوّنة لشعر العلي، على نحو: أنّ "الصورة الشعرية الحداثيّة أصل، وليست إضافة، وأساس وليست زخرفاً كالتشبيه. وهي في ذاتها كتلة من المفاجأة والرؤية الجديدة والمعنى المبتكر. وهي ليست جميلة أو قبيحة، ولكنها قلقة مقلقة. لا تفرح القارئ، ولا تحزنه، ولكنها تقلقه وتدفعه إلى التأمل والتفكير، ومن ثم الفعل"^(٤٥).

ونجد في سياق الصورة الشعرية، يفرق بين فهمي التقليديين والحداثيين للصورة الشعرية؛ حيث يفهمها التقليديون على أنها إضافة وزخرف وزينة، في حين يفهمها الحداثيون على أنها أصل واقترب من العالم؛ ليغدو "الشاعر الحداثي هو الرسام

(٤٤) م.ن، ص ١٠١.

(٤٥) م.ن، ص ١٥٦.

بالكلمات، وأصبح الشعر الحدائي في أبسط تعريفاته هو الرسم بالكلمات^(٤٦). وهنا أيضاً يرى أن الدميني شاعر رسام، قدم لنا ثمانية أنواع من الصور الشعرية المختلفة: الصورة الانتشارية، والصورة اللوحة، والصورة التجريدية، والصورة الوظيفية، والصورة التشكيلية، والصورة الجسرية، وصورة الدوالي، والصورة البسيطة... ما يجعل القصيدة الحدائية تتعد كثيراً عن اللغة التقريرية والإخبارية المباشرة، بل إنها تغدو غنائية عبر "مزيد من الصور الشعرية؛ لكي تزداد في القصيدة نسبة الدسامة الجمالية"^(٤٧) على حد تعبيره.

٥ - حادثة الرمز (آبار الرمز): يرى الباحث أنّ العلي فتح آباره الرمزية الغنية بكنوزه الكثيرة؛ فهو "كشاعر حدائي، يتيح للرمز في شعره أن يلعب دوراً رئيساً كبيراً... فأهمية الرمز في الشعر والإكثار منه، مدعاة للمتلقي، لكي يخوض مع الشاعر مغامرة الاكتشاف، ومغامرة التأمل، ومغامرة التأويل، ومغامرة الخيال"^(٤٨).

وكذلك كانت حادثة الاستخدام للرمز الأسطوري عند الدميني واضحة، انطلاقاً من كون عالم الفن هو عالم الرموز الأسطورية، وأنّ الحياة بطبيعتها أكوام من الفوضى، وتحتاج إلى الرمز في القصيدة كي يجمع هذه الفوضى كالمغناطيس، وأن أهم وظائف الرمز في القصيدة الحديثة أنه يقوم مقام الرحم التي تحتوي التجربة الشعرية، لتلد منها القصيدة المكتملة... وبذلك فإن الرمز الأسطوري عند الدميني يكون وسيلة اتصال فعالة بين الشاعر والمتلقي، وبخاصة عند تضمين نصوص شعبية في شعره، وهو

(٤٦) م.ن، ص ١٧٢ .

(٤٧) م.ن، ص ١٧٧ .

(٤٨) م.ن، ص ١٣٢ .

يجسر بذلك الفجوة بين الماضي والحاضر، ويقوم بوظيفة القناع أو الساتر لعبور مناطق ملغومة، لتتشكل رموزه الكثيرة، التي منها: الماء، والبحر، والريح، والصحراء^(٤٩).

٦- حدثت الموسيقى: يقرر الباحث أن العلي انتقل "من الشعر العمودي إلى الشعر الحديث، تاركاً وحدة البيت إلى وحدة التفعيلة، وتاركاً القافية التقليدية إلى الإيقاع، والموسيقى الخارجية إلى الموسيقى الداخلية"^(٥٠)، وهذا يعني أن شعر التفعيلة والإيقاع والموسيقى الداخلية هي أبرز ملامح حدثت الموسيقى.

أما حدثت الإيقاع الشعري فيعرفها بأنها شبكة من العلاقات الفنية، تتشكل في أثناء نمو القصيدة، ومع بنائها الفني: "الإيقاع الحدائثي قد أدى إلى ابتكار لغة شعرية جديدة ذات موسيقى جديدة، أهمها وحدة التفعيلة، والجملة الشعرية، واللجوء إلى التكرار واللازمة، واستعمال القافية استعمالاً داخلياً، وانتشار ظاهرة التضاد، والتوالد"^(٥١). وفي هذا السياق يؤكد أن الإيقاع في شعر الدميني مميز، وأنه يتشكل من خلال الوزن والقافية والتكرار؛ وهو بذلك كسر "الأعمدة الخليلية للارتفاع بمستوى حدثت الجمالية والتنوع الإيقاعي، واستجابة لحركة الحياة الجديدة، وإيقاعها السريع المتنوع والمتغير"^(٥٢). وقد تحولت القافية في الشعر الحدائثي إلى قافية داخلية (موسيقى داخلية)، بعد أن كانت خارجية في الشعر القديم، ويشكل التكرار في الشعر الحدائثي بديلاً للقافية الداخلية في بعض الأحيان.

٧- حدثت الأصالة والصلة بالتراث: "العلي شاعر حدائثي، لا لأنه يأتي بالحدث كحالة، ولكن كوصل مع الماضي، وامتداد مع المستقبل؛ لذا فهو يعدّ شاعراً

(٤٩) م.ن، ينظر عن الرمز الأسطوري: ص ص ١٨٩ - ١٩٩.

(٥٠) م.ن، ص ١٣٣.

(٥١) م.ن، ص ١٧٨.

(٥٢) م.ن، ص ١٧٨ - ١٧٩.

الأسئلة عند الصيخان والحربي كبيراً قياساً إلى حجمها المحدود عند فوزية أبو خالد، ومع ذلك كانت الأسئلة قاسماً مشتركاً عاماً بين هؤلاء الشعراء الثلاثة، حيث ركز الصيخان والحربي في أسئلتهما على الجانب السياسي والفكري، في حين ركزت فوزية أبو خالد على الجانب العاطفي^(٦١).

٢- حدثاء الرمز المشترك: توجد حدثاء رموز مشتركة بين هؤلاء الشعراء الثلاثة، مثل: رمز الشمس الذي يحمل معاني متعددة منها: الرومانسية، والحرية، والدلالة الجنسية، والحقيقة، والخلاص، والتطهر، والصحراء... إلخ؛ ورمز الغبار، الذي من معانيه في شعر هؤلاء: الإخفاء للحقيقة، والزيف، والماضي، والرمل، والصمت، والضجيج، والفعل الإيجابي... إلخ؛ ورمز الماء الذي من معانيه: الحقيقة، والتضاد مع النار، والتطهر، والتشكيل، والخصب والعقم، والوجود والعدم... إلخ!!^(٦٢).

٣- حدثاء العلاقة الجدلية بين الأضداد: قدم المؤلف تطبيقات عديدة في هذا المجال كالعلاقة بين الماء والنار، الحقيقة والزيف، الصمت والضجيج، الخصب والعقم، الفعل الإيجابي والفعل السلبي... إلخ^(٦٣).

٤- حدثاء الإكثار من أفعال الحركة: وبخاصة الإكثار من فعلي الأمر والمضارع، ما يؤكد انتماء الشعراء الثلاثة إلى الحاضر والمستقبل. ويأتي فعل الأمر في ثلاثة مستويات، هي: الافتتاحي، والحواري، والتساؤلي^(٦٤).

(٦١) م.ن، ينظر: ص ٢٠٩ - ٢١٠.

(٦٢) م.ن، ينظر: ص ص ٢١٠ - ٢٢٨.

(٦٣) م.ن، ينظر ص ٢٢٩.

(٦٤) م.ن، ص ٢٢٩ - ٢٣٠.

٥- حادثة موسيقى الشعر الحداثي في التكرار: من مظاهر موسيقى الشعر الحداثي التكرار الذي يجيء على شكلين في شعر هؤلاء الشعراء: أسطر شعرية، وكلمات تتردد. والتكرار على هذا النحو: "يقوم إيقاعياً بدور اللازمة، وضبط الإيقاع في اللحن الموسيقي. إضافة لذلك أن التكرار يثري القصيدة بالإيقاع الخارجي بعيداً عن سماجة القافية، ولزوجتها، ورطوبتها"^(٦٥).

إن المظاهر السابقة التي حفل بها كتاب شاكر النابلسي لتؤكد مسألة إدراكه لأبعاد الحداثة في القصيدة العربية في المملكة العربية السعودية. ولعلّ استخلاص هذه المظاهر من كتاب حافل بهذه القضايا في المستوى التطبيقي هو الإشكالية الأهم في إبرازنا لمظاهر الحداثة في كتابه، بعيداً عن الثريات أو التفصيلات التطبيقية الحداثية في الكتاب. وقد اكتفينا ببعض الاقتباسات بصفتها إشارات أو علامات تبرز وعي المؤلف بإشكاليات الحداثة وجدلياتها، على الرغم من كون كتابه حافلاً بلغة إنشائية إبداعية متكررة، لا تخدم دقة العبارة النقدية ومعاييرها!! وفي تصورنا، لن نستلهم من الكتابين الآخرين أكثر مما عبرنا عنه في تلخيصنا أو تحديدنا لمظاهر الحداثة في هذا الكتاب.

٤- الشنطي : الحداثة... ومظاهرها السلبية:

كان لا بدّ من أن أبدأ مقارنة مظاهر الحداثة في كتاب الشنطي ذي المجلدات الثلاثة (١٢٤٠ ص) من الفصل الحادي عشر (الأخير)، الذي جعل عنوانه: " أزمة القصيدة" ؛ لأنه في سياق هذه الأزمة يتحدث تحديداً عن القصيدة الحديثة (الحداثية) أو

الجديدة، التي يرى أنها تعاني من "أزمة عامة لا تقتصر على الأدب السعودي بخاصة، ولكنها تشمل الأدب العربي بعامة"^(٦٦) وهذا ما أدى - في رأيه - إلى "الخلاف حول الحداثة بصفتها بدعة جديدة مرتبطة بالغزو الفكري والرؤية التغريبية وما إلى ذلك"^(٦٧)، في مستوى التفاعل مع الحداثة في الثقافة العربية السعودية التقليدية تحديداً.

ثمّ نجده يلخص أبعاد هذه الأزمة في القصيدة الحديثة، فيحصرها في ثلاثة أسباب، هي: "أزمة تشكيل وبناء وصياغة من جهة، وهي أزمة تلقّي تأسيساً على ذلك، وهي بعد هذا وذاك أزمة ضياع للضوابط التي تحول دون الفوضى وانتشارها"^(٦٨)...

هذه الأزمة في الإبداع والتلقي وضوابط الإبداع، تعد محور منظور الشنطي إلى المظاهر السلبية في القصيدة العربية الحديثة؛ فكيف عبّر عن هذه الأزمة، من خلال مظاهرها العديدة، بعيداً عن جدل الحداثة^(٦٩)، الذي لم يحفل به كثيراً، كما يتضح في كتابه؟

فيما يلي أبرز مظاهر الشعر الحديث/الجديد(الحداثي)عربياً ومحلياً، كما يعبر عن ذلك الشنطي، في مجمل بحثه المشار إليه:

١- التجربة الشعرية/ أو التجربة الفنية/ أو الوعي والخبرة: إنه يؤكد وجود فوضى النشر لاضطراب المعايير، حيث تنشر محاولات فجّة غير ناضجة في مجالات ذات

(٦٦) محمد الشنطي: التجربة الشعرية الحديثة في المملكة العربية السعودية (دراسة نقدية - رؤية وشهادة)،

النادي الأدبي بمنطقة حائل، ١٤٢٣هـ، ص ١١٤٧.

(٦٧) م.ن، ص ١١٤٧.

(٦٨) م.ن، ص ص ١١٤٩ - ١١٥٠.

(٦٩) م.ن، ينظر ما كتبه عن جدل الحداثة، ص ص ٤١٥ - ٤١٦.

مستوى، مما أغرق الساحة بنماذج رديئة... فالكثير مما سمي بالقصيدة الأجد لم ينمُ نمواً طبيعياً بل زرع وسط الساحة الثقافية زرعاً لأهداف معروفة (مجلة شعر ومواقف)^(٧٠)؛ وهذا موقف عام يوجه عادة إلى مجلتي رائدتين في نشر خطاب الحدائثة. ويضيف إلى هذا الموقف أن "الشعر في نظر شعراء التجريد (رؤيا)، ويفسرون هذه الرؤيا بأنها قفز خارج المفهومات السائدة، وأنها تكشف عن عالم يظل بحاجة إلى كشف"^(٧١)؛ بمعنى أن التجريد هو أهم المظاهر السلبية في التجربة الشعرية الحديثة؛ أي "إن أزمة القصيدة في بعض ملاحظها تكمن في انفصالها عن جوهر معاناة التجربة والانشغال في الهم الجمالي المحض والانسحاق وراء مفهومات غامضة كالتجاوز والتخطي"^(٧٢)؛ في تصوره العام لطبيعة التجربة الشعرية أو الفنية أو الوعي / الخبرة بالقصيدة الحديثة.

٢- الغموض (أو أزمة التوصيل أو أزمة التلقي): يعبر عن أزمة الغموض بقوله: غدا "الشعر مجرد مغامرة لغوية، وأن القصيدة تبدأ باللغة وتنتهي بها"^(٧٣)، الأمر الذي شكل تيار التعقيد؛ الذي أوصل الشعر إلى درجة الإبهام، ومن ثمّ تشكّل التجريد المنفصل عن الواقع، ما أفقد الشعر دوره الحقيقي، الذي "ينبغي ألا ينفصل عن الواقع، وألا يخلق عالماً في فضاء التجريد"^(٧٤).

(٧٠) م.ن، ص ١١٥١.

(٧١) م.ن، ص ١١٧٠.

(٧٢) م.ن، ص ١٢٠٧.

(٧٣) م.ن، ص ١١٥١.

(٧٤) م.ن، ص ١٢٠٦.

٣- الإيقاع: بعد أن "كان للرجز دور كبير في البناء الوزني للقصيدة الحديثة"^(٧٥)، تلاشى إيقاع الرجز، ف"سقطت المقاييس الغنائية التقليدية"^(٧٦). وهذا السقوط بمحد ذاته هو أساس أزمة الإيقاع في القصيدة الحديثة أو الحديثة.

٤- بناء الصورة أو التشكيل: في هذا السياق: "حاول الشاعر الجديد أن يكون مركزاً ومكثفاً في صوره الشعرية"^(٧٧)، وبذلك "أدى الإغراق في الشكلائية إلى تفتت الموضوع وتشظيه"^(٧٨)؛ واتجهت الصور الشعرية "في الشعر الجديد... إلى الانشغال ببناء وجود فني مستقل، يستمد وجوده من عناصر الصورة الشعرية نفسها، لا من عناصر الواقع الحسية، فأصبحت الصورة الشعرية تموج بالألوان والأضواء والأصوات والرؤى المختلطة المتداخلة"^(٧٩)، وبذلك ف"إننا نرى في الصورة الحديثة حشداً من المصاحبات اللغوية المشبعة بالدلالات النفسية ذات الإحساس الكابوسي، حيث تحتقن اللفظة بحشد مخترن هائل من الدلالات الانفعالية ومجموعة المتداخيات والإيحاءات المرتبطة باللفظة"^(٨٠). وفي ذلك كله تبدو هناك أزمة في بناء الصورة أو تشكيلها في الشعر الحديث.

٥- اللغة: كذلك سقطت "اللغة التعبيرية بصياغاتها وصورها"^(٨١) المألوفة، فغدا الشعر على أيدي شعراء التجريد "يموج بتلك العيشية بلا قيود"^(٨٢)، وصار "الشاعر

(٧٥) م.ن، ص ١١٩٠.

(٧٦) م.ن، ص ١١٥١.

(٧٧) م.ن، ص ١٢٠٢.

(٧٨) م.ن، ص ١١٥١.

(٧٩) م.ن، ص ص ١٢٠٠ - ١٢٠١.

(٨٠) م.ن، ص ١٢٠٢.

(٨١) م.ن، ص ١١٥١.

(٨٢) م.ن، ص ١١٧٣.

الحديث ينقل اللغة من المحسوس إلى المجرد، فتتخلص المفردة من التفصيلات لتصل إلى نهايتها التجريدية حيث العمق الذهني والنفسي... فتتخلص من العلاقات التي تربطها بالواقع"^(٨٣)، وبذلك تعمقت أزمة القصيدة الحديثة من خلال "ما سمي بالمغامرة اللغوية والعمل على تفجير أنساقها وما إلى ذلك، أدى بشكل أو بآخر إلى استحكام أزمة القصيدة المعاصرة ووقوعها في قبضة التنظير الفلسفي المحض"^(٨٤).

٦- التجريد (التمرد الفني الثقافي): تخلت القصيدة عن مسؤولياتها الاجتماعية والواقعية، و"بدأت تشكل عالماً شعرياً يتخبط في أزمة سديمية من التعبير والتعقيد والفوضى واللامسؤولية، فابتعدت القصيدة كثيراً عن غايات الشعر ودلالاته، وتحولت إلى العبث والهامشية والتسطح الفكري"^(٨٥). وبهذا غدا الشعر "تستغرقه دعوة التجاوز الميتافيزيقي والصوفي، وهو تيار مثقل بالخبرات الثقافية المجردة أكثر من الخبرات الإنسانية الحية، ويهتم اهتماماً بالغاً بالتفجيرات الشكلية، ويتخلى عن الاهتمامات الوزنية، ويدعو إلى القطيعة مع الذاكرة الشعرية التراثية، وتصبح قضيتها الأساسية المغامرة التعبيرية"^(٨٦). وفي ضوء ذلك جعلت المغامرة الإبداعية الشكلانية: "الشعر مجرد فعالية جمالية دون أن يكون فاعلية دلالية"^(٨٧). وهذا التحول في البنية الشعرية نحو التجريد يعدّ من أهم أسباب أزمة القصيدة العربية الحديثة.

٧- الموقف من التراث واستثماره: يؤكد الشنطي مسألة مهمة، وهي أن شعراء القصيدة الحديثة في المملكة العربية السعودية استثمروا التراث كـ "استلهام القرآن

(٨٣) م.ن، ص ١١٩٨.

(٨٤) م.ن، ص ١٢٠٨.

(٨٥) م.ن، ص ١١٦٤.

(٨٦) م.ن، ص ١١٦٦.

(٨٧) م.ن، ص ١١٦٧.

الكريم بصفته المعجزة البيانية الكبرى^(٨٨)، وخطاب الشعراء الصعاليك وسيرهم، والطلل في الصحراء... إلا أن اضطراب الموقف من التراث، والتجزيء، والتناقض، والتصورات الفلسفية المجردة، والهروب إلى التراث الصوفي والباطني... هي عوامل عديدة أسهمت في أزمة القصيدة الحديثة^(٨٩)؛ كما سنلاحظ ذلك أيضاً من خلال توظيف الأسطورة والرمز.

٨- توظيف الأسطورة والرمز: يرى الشنطي أن "هناك تجاوزات ملحوظة في التوظيف الأسطوري... تخلط خلطاً واسعاً بين العقائد والأديان"^(٩٠)، ومن ثم فإنّ توظيف "الرمز والأسطورة يستخدم أحياناً استخداماً يصطدم مع صلب العقيدة الإسلامية، وهذا الاستخدام ينبئ عن تسطح فني بالإضافة إلى الضحالة الفكرية"^(٩١). ويقول أيضاً عن الصورة الأسطورية: "الصورة الأسطورية غابة من الرموز المحملة بشحنات انفعالية، وهي صورة غير محددة يسودها التضارب والفوضى"^(٩٢). وفيما يتعلق بالرمز، فقد "أكتظ شعر المعاصرين بالرموز الصوفية والصور الباطنية"^(٩٣)، الأمر الذي يجعل توظيف الأسطورة والرمز في القصيدة الحديثة، انسياقاً "وراء المفهومات المختلفة الناضجة بالاضطراب والتعقيد والغموض"^(٩٤).

(٨٨) م.ن، ص ١١٨٣.

(٨٩) م.ن، ينظر ص ص ١٢٠٧ - ١٢٠٨.

(٩٠) م.ن، ص ١١٩٢.

(٩١) م.ن، ص ١١٩٣.

(٩٢) م.ن، ص ١٢٠٣.

(٩٣) م.ن، ص ١١٨٩.

(٩٤) م.ن، ص ١٢٠٨.

هذه ثماني ظاهرات حداثية، كونت أزمة القصيدة الحديثة من منظور الشنطي. ولا بدّ من أن تتعدد مظاهر تطبيقاتها من خلال القصائد؛ لتغدو إشكاليات الأزمة الشعرية الحداثية؛ تظهر هنا أو هناك في مواضع عديدة في كتابه الضخم؛ سواء أكانت تنظيراً أم تطبيقاً، من خلال الشعر السعودي بجانب التداخل مع الشعر العربي والشعر العالمي، وكذلك من خلال تنظيرات وتطبيقات نقدية عديدة لنقاد سعوديين أو عرب أو عالميين. ولعلنا في هذا السياق أن نشير إلى بعض المفاهيم والمصطلحات والعبارات التي وردت في غير موقع في الكتاب، بصفتها مظهراً من مظاهر الحداثة، التي تفضي إلى أزمة في القصيدة الحديثة، مع وجود بعض المعالجات الإيجابية أو الإشارات الدالة على جماليات التجدد والحداثة في القصيدة العربية السعودية، بما ينسجم مع التطور الإيجابي للإبداع أحياناً.

فيما يلي سبع وعشرون ملمحاً حداثياً اتسمت به القصيدة السعودية، والعربية أيضاً، في مرحلة التجديد أو التحديث (الحداثة) في القصيدة بالملكة العربية السعودية، في مستوى الكتاب كلّ، مع الإشارة إلى بعض الصفحات، وإغفال صفحات أخرى كثيرة؛ حرصاً على الاختصار، وبخاصة أنّ هذا الكتاب يناقش قضايا وإشكاليات حداثية كثيرة، فيحسن أحياناً الاكتفاء بالعناوين، بصفتها لافتة في مستويي الرؤى والجماليات:

١- الريادة والأستاذية: الريادة الحداثية للعواد، والأستاذية الحداثية لمحمد

العلي، سواء أكانت الحداثة نقداً أم إبداعاً^(٩٥).

(٩٥) م.ن، ينظر: ص ١٤٩، وص ٤٢٤.

- ٢- الوعي الإشكالي: يتمثل في جدلية الرؤية، والوقوع في أسر اللحظة التاريخية، وتجدد الوعي بأهمية الشعر في حياة الفرد والجماعة^(٩٦).
- ٣- التجريد: يتضح عند الحميدين، والشيبي، وبعض المتأخرين^(٩٧).
- ٤- البعث التراثي: لم يكن عند الشعراء السعوديين وثناً أسطورياً... كان متأثراً بالقرآن الكريم، بالإضافة إلى القناع التراثي، والتوظيفات التاريخية والشعبية والفلكلورية^(٩٨).
- ٥- الرمز: الرمز هو أقصر الطرق إلى تحديث القصيدة^(٩٩).
- ٦- ظهور القصيدة الغنائية متعددة الأصوات (البولوفونية) الدرامية: وهي القصيدة ذات الحس الدرامي أو الغنائية الدرامية؛ عبر تعددية أصواتها وتراكيبها، وتوازي المسارات وجدل المتناقضات فيها^(١٠٠).
- ٧- ظهور القصيدة الملحمية الدرامية: وهي القصيدة الملحمية الطويلة بصفتها ظاهرة جديدة لدى الدميني والحميدين؛ حيث تتعدد مقاطعها، وتتعقد رؤاها، وتحفل بالصراع، وتشابك فيها الدلالات والأقنعة^(١٠١).

(٩٦) م.ن، ينظر الصفحات: ٤٦١، ٤١٢، ٤٣٥، ٦٤.

(٩٧) م.ن، ينظر الصفحات: ٤٣٢، ٩٥، ٥٢ - ٥٧٦، ٤٦١، ٤٣٣.

(٩٨) م.ن، ينظر الصفحات: ٨٣٤، ٨٠٠، ٥٥٠، ١٠٩، ٩٠، ٥٣.

(٩٩) م.ن، ينظر الصفحات: ٨٣١، ٨٢٧، ٤١٩، ٤٢٤، ٤١٩، ٩١، ٥٤.

(١٠٠) م.ن، ينظر الصفحات: ٥٦٠، ٥٥٠، ٤٧٦، ٤٧٥، ٤٤٨، ٩٠، ٧٧، ٤٥.

(١٠١) م.ن، ينظر الصفحات: ٨٢١، ٥٨٦، ٥٣٠، ٥٢٠، ٤٧٥، ٤٥٨، ٤٣٩، ٤١٧.

- ٨- اللغة الطقوسية: هي اللغة الابتهاالية التي تتكئ على الرؤيا الصوفية الكاشفة(الكشف الإشراقي)، وهي اللغة الطقوسية المدهشة، التي تمتح من ذاكرة الرمل والطين والتراث والتاريخ والأساطير.^(١٠٢)
- ٩- التنوع الأسلوبي وانتشار الأساليب الاستفهامية: يذكر من الأساليب: الحسي، والحيوي، والدرامي، والرؤيوي، والتجريدي.^(١٠٣)
- ١٠- التجريب: استثمار السورالية، وما يعرف بالأوتوماتيكية، ومغامرة البناء.^(١٠٤)
- ١١- النزعة الذاتية الوجدانية.^(١٠٥)
- ١٢- الوحدة العضوية: وهي تنبثق من مبدأ أَنَّ القصيدة خليفة لغوية متجانسة.^(١٠٦)
- ١٣- ارتباط الشعر بالواقع: استلهم الأجواء والمناخات والنصوص والفنون الشعبية ونثرات الحياة اليومية.^(١٠٧)
- ١٤- اتساع الوحدة البنائية الشعرية: تتجاوز الوحدة البنائية الجملة الشعرية إلى الفقرة الشعرية.^(١٠٨)

(١٠٢) م.ن، ينظر الصفحات: ٥٩٢، ٥٥٣، ٥٥٠، ٥٤٩، ٥٦، ٥٥ - ٨٠٥، ٥٩٣.

(١٠٣) م.ن، ينظر ص ٥٦، وص ٩٤.

(١٠٤) م.ن، ينظر ص ٥٧، وص ٨٣٥.

(١٠٥) م.ن، ص ٧٨.

(١٠٦) م.ن، ص ٧٥.

(١٠٧) م.ن، ينظر الصفحات: ٨٣٩، ٤٣٩، ٧٥.

(١٠٨) م.ن، ص ٧٦.

- ١٥- الصورة الشعرية: تكديس الصور الغريبة والمتداخلة والمجازات المركبة.^(١٠٩)
- ١٦- تعددية الأشكال الشعرية: إضافة إلى قصيدة التفعيلة، ظهرت ثلاثة أنماط شعرية أخرى جديدة، هي: قصيدة النثر، وقصيدة الشعر المنثور، وقصيدة الكتابة الأدبية أو النص المفتوح.^(١١٠)
- ١٧- الرؤيا: حلت الرؤيا محل الرؤية، وهي فضاء أو منحى حلمي، تتعاقب فيه الأشياء والعناصر، واكتشاف العلائق الحية، في حين تظل الرؤية أقرب إلى المواقف المحددة.^(١١١)
- ١٨- الإيحاء والغموض والتعقيد: اتكاء القصيدة على البنية الإيحائية بتكثيف البنية التصويرية، وقد تسبب التشكيل الجديد للرمز بالإغلاق والتعمية وغطية الإيقاع والدلالة الكثيفة والإيهام المستعصي.^(١١٢)
- ١٩- استخدام الأسطورة: بدا هذا الاستخدام عند العواد وغيره مظهرًا من مظاهر الاستعراض الثقافي، وحشدًا لعدد ضخم من الإشارات الأسطورية التي تفسد الصورة.^(١١٣)
- ٢٠- الموجات التشكيلية وتركيبية التشكيل: يتشكل الهاجس الحدائي عند العواد وغيره من خلال تركيبية التشكيل، وجاء الشعر الحديث كله مسكوناً بدينامية

(١٠٩) م.ن، ص ٧٧.

(١١٠) م.ن، ص ٨١، وص ٤١٢.

(١١١) م.ن، ينظر الصفحات: ٨٤٩، ٥٥٥، ١٠٨، ٩١.

(١١٢) م.ن، ينظر الصفحات: ٩٠- ٨٠٦، ٩٥، ٩١.

(١١٣) م.ن، ينظر الصفحات: ١٥٣- ٨٠٢، ٥٥٨، ١٥٦.

حركة التشكيلات الكونية وجدلية البناء، وغنائية الإيقاع، وسوريالية التشكيل، والتشكيل البصري والإيقاعي.^(١١٤)

٢١- السردية في القصيدة والتصوير السردية.^(١١٥)

٢٢- الثنائيات التي تفجر المفارقة، باعتبار المفارقة جوهر العمل الأدبي، الذي ينهض على مخالفة العادي والمبتذل والمألوف، وينفذ إلى جوهر الوجود.^(١١٦)

٢٣- التشظي: تهشيم السياق ومنطق العبارة الشعرية.^(١١٧)

٢٤- ظاهرة التداعي النصي: إستراتيجيات التناص، والتعالق النصي، والقناع، والمفارقة.^(١١٨)

٢٥- ثيمة الاغتراب.^(١١٩)

٢٦- القصيدة الومضة.^(١٢٠)

٢٧- خصوصية خطاب المرأة؛ إذ إنّ للمرأة منحها الخاص في التعبير الإبداعي.^(١٢١)

حاول الشنطي من خلال هذه المظاهر الحداثية أن يفعل البنية الشعرية بصفتها بنية حداثيّة، مع كونه لا يميل كثيراً إلى استخدام لفظة الحداثة؛ لأنه يميل إلى استخدام

(١١٤) م.ن، ينظر الصفحات: ٤٣٣، ١٥٩ - ٨٢٥، ٥٧٠، ٤٨٦، ٤٨٢، ٤٣٩، ٤٣٤.

(١١٥) م.ن، ص ٤٢٦، وص ٨٤٧.

(١١٦) م.ن، ينظر ص ٤٢٦، وص ٩٥٤.

(١١٧) م.ن، ينظر الصفحات: ٨٢٣، ٤٧٩، ٤٣٦.

(١١٨) م.ن، ينظر: ٥٠٤، وص ٩٥٤.

(١١٩) م.ن، ص ٨٣٨.

(١٢٠) م.ن، ص ٨٧٤.

(١٢١) م.ن، ص ٨٨٥.

لفظتي القصيدة الحديثة أو القصيدة الجديدة. وهو في المحصلة يشكل خطابه النقدي من خلال مفاهيم ومصطلحات حدائية عديدة، وأنه أيضاً لم يسع إلى إظهار أزمة القصيدة الحديثة بأساليب فاعلة وجريئة من خلال التطبيقات كما كان التنظير لها؛ إذ كثيراً ما يكتفي في المستوى التطبيقي بالشرح أو التوصيف أو التفسير، بدون أن يصدر الأحكام والمعايير في سياق انتقاد النصوص أو الإشارة إلى عيوبها...

ولعلّ توقفي عند استخلاص هذه المظاهر بدون الانشغال بتقويمها أو انتقادها أو بيان ما فيها من إيجابيات وسلبيات، يؤكد ضرورة اكتشاف مواقع الحدائنة وإشكالياتها. ولا بدّ أن أشير هنا إلى أن هناك مظاهر أخرى، تبدو أقل أهمية، كان من المهم أن نتجاوزها للتركيز المهم والأكثر أهمية في مقارنة هذا الكتاب الضخم، ومن أجل التخفيف من التكرار وتراكمات الكم على حساب الكيف أو نوعية التدوين في هذا المجال.

٥- مظاهر البنية الشعرية الحدائية في "قصيدة المرأة"

تكمن أهمية كتاب "قصيدة المرأة في المملكة العربية السعودية: مقاربات تطبيقية" لراشد عيسى، في أنه كتاب تطبيقي لا تنظيري، اختصّ بمسار الشعر النسوي بالمملكة؛ إذ يمكن في غير هذا الكتاب أن يُهمَّش هذا الشعر أو بعضه في سياق الحركة الشعرية الكلية (الذكورية والنسوية)، التي يسيطر عليها إبداع الذكور كما وكيفا؛ لهذا سهّل علينا هذا الكتاب مسألة التعرف إلى جلّ الشعر النسوي خلال نصف قرن

تقريباً، بدءاً من عام ١٩٥٦، الذي صدر فيه ديوان "عبير الصحراء" لسلطانة السديري^(١٢٢)، أو بين عامي (١٩٦٠ - ٢٠٠٦) كما يحدد المؤلف هذه المدة^(١٢٣).

اشتغل المؤلف في كتابه هذا على شكلانية البنية الشعرية بالدرجة الأولى، وإن كان هدفه في المحصلة، أن يسير "وفق رؤية نقدية تجمع بين الجمالي والموضوعي"^(١٢٤)، بحسب تعبير محمد الشنطي في تقديمه للكتاب. وما دام التساؤل الرئيس في الكتاب عن البنية الحداثية في الشعر النسوي، وهو محور بحثنا؛ فإن البنية بحسب تقسيمها في هذا الكتاب توزعت على أربع بنيات، هي: البنية الغنائية التقليدية، والبنية الرمزية المجددة، والبنية التجريدية (قصيدة النثر)، والبنية الخواطرية الشعرية.

ومن الواضح أن البنية الشعرية الغنائية التقليدية هي البنية التي يفترض بها أن تكون غير حداثية نسبياً في هذا الكتاب؛ لأنها تقليدية غير مجددة؛ أي أنها بحسب تعبير المؤلف جاءت "صدى لقصائد عربية سابقة وشعر عاطفة ذاتية خالصة، يقع ضمن موضوعات الشعر التقليدي السائد في تلك الفترة وضمن أساليبه الفنية"^(١٢٥)، ومن ثم فقد بدت هذه البنية التقليدية في شكل "اكتفائها بالحدود الضيقة لمفهوم القصيدة (وهو التعبير الفوتوغرافي عن خلجات النفس) دون مغامرة فنية تتناسب وانفتاح القصيدة

(١٢٢) راشد عيسى: قصيدة المرأة في المملكة العربية السعودية - مقاربات تطبيقية، النادي الأدبي بحائل، ودار الانتشار العربي ببيروت، ط ٢٠١٠، ١، ص ٢١.

(١٢٣) م.ن، ينظر ص ١٨.

(١٢٤) م.ن، ص ٩.

(١٢٥) م.ن، ص ٤٣.

الجديدة على المستويات الدلالية"^(١٢٦)، أو أنها بأسلوب آخر أكثر وضوحاً: (اكتفت... بالمضامين الذاتية الخالصة والأبنية الشعرية التقليدية"^(١٢٧)).

من هنا، يفترض - عموماً - أن ننظر إلى البنيات الشعرية الثلاث الأخرى: البنية الرمزية المجددة، والبنية التجريدية (قصيدة النثر)، والبنية الخواطرية الشعرية، على أنها من باب الحداثة الشعرية التي حملها: "التيار الشعري السعودي الجديد، الذي برز في عقد الثمانينات، واتجهت رؤاه إلى فضاء التجربة الإنسانية المعاصرة، وقضايا الوجدان العام، وحمل معمار القصيدة إلى تشكيل فني حديث من خلال شعر التفعيلة ببناؤه الفني الذي جدد في الصورة الشعرية، وأيقظ كسل اللغة، متجنباً النمطية التقليدية والخطابية التقريرية التي عانت منها نماذج موفورة من الشعر العمودي الكلاسيكي"^(١٢٨).

وبذلك يمكن تلخيص أهم مظاهر الحداثة الشعرية، و"هي مظاهر منزقة وغير محسومة" - على أية حال - في مجمل الكتاب من خلال البنيات الثلاث في النقاط الآتية^(١٢٩):

١- التجربة الشعرية (الرؤيا) الإنسانية المعاصرة، وقضايا الوجدان العام : هذا الجانب الوحيد الذي له علاقة بالمضمون ؛ إذ يشير المؤلف إلى ما يلحظه من اتجاهات المناطق الشعرية الرؤيوية في سياق البنية الرمزية المجددة (قصيدة التفعيلة)، وذلك "من خلال جدلية التعالق بين القصيدة والأعراف الاجتماعية والأخلاقية، فمعظم قصائد

(١٢٦) م.ن، ص ٤٦.

(١٢٧) م.ن، ص ٤٧.

(١٢٨) م.ن، ص ٥٠.

(١٢٩) م.ن، ينظر أيضاً خلاصة هذه النقاط، ص ص ١٥ - ١٩.

الشاعرات هنا مواجهات مع واقع المكان صحراء ومدينة ورجلاً وإراثاً تاريخياً ودفاعاً عن الذات التي تستشعر الاستلاب. وكذلك لا تخلو نصوص أي شاعرة من نسوية ضمنية أو صريحة تؤكد الانتماء إلى قبيلة النساء والدفاع عن السلالة النسوية المتوارثة^(١٣٠)، بصفة قصيدة المرأة تؤسس لنسوية جديدة في مستوى الرؤية لا الفن؛ لأن "الفن (والشعر فن) إبداع إنساني مشترك له ضوابطه الفنية الجمالية سواء في نص الرجل أو نص المرأة"^(١٣١). ومن هنا أيضاً كانت نصوص (قصيدة الشر) من خلال قصائد فوزية أبو خالد تحديداً: "منذورة للرؤيا أكثر مما هي معنية بالمعمار الفني، فهي نصوص مكبلة بالوعي، محاصرة بنبضات الفكر والاحتجاج على أشكال الاستلاب الإنساني"^(١٣٢)، وكذلك ف"إن صوتها الشعري صرخة ضد كل رؤيا لا يكون اتجاهها الخير وإنقاذ النفس من الحرمان"^(١٣٣). هذا هو سياق التجربة الشعرية الواعية في قصيدة الحداثة الملتزمة فكراً وموقفاً.

٢- شعر التفعيلة : كانت نشأة شعر التفعيلة تأسيساً للتجديد والحداثة في الشعر العربي؛ حيث "أدى الشكل الجديد في قصيدة التفعيلة إلى التنوع الجمالي، وإلى التوسع في التصوير الفني، وأساليب اللغة الشعرية، وصعدت القصيدة إلى الرمز في حرية تعبيرية تحترم الذائقة الشعرية الجديدة، وتستولد أساليب فنية ترفع منسوب (الشعرية) كالمفارقة والتناظر..."^(١٣٤).

(١٣٠) م.ن، ص ٧٦.

(١٣١) م.ن، ص ١٨.

(١٣٢) م.ن، ص ١٥٦.

(١٣٣) م.ن، ص ١٦١.

(١٣٤) م.ن، ص ٧٥.

٣- الصورة الشعرية التحديثية الجديدة وجودة التصوير الفني: يرى المؤلف أن تشكيل الصورة الحداثية في سياق قصائد خديجة العمري كان على هذا النحو: "إذا كانت الصورة أعلى ما يرشح الشاعر للمجد، فإن الصورة الشعرية في قصائد خديجة صورة تلقائية بهيجة لا أثر فيها للصنعة والاعتساف، تجيء متساوقة مع دلالة السياق على حد بعيد، وتبدو الاستعارات بأنواعها المختلفة أكثر ملامح الصورة حضوراً في القصائد" (١٣٥). ويرى أن "أهم ملمح تجاوزي في شعر الغيداء (غيداء المنفى) هو "الصورة الشعرية"، وهي عندها متخفية للأساليب التقليدية المعروفة.. ومعتمدة على النعمة الداخلية للمفردة" (١٣٦)، وأحياناً وجود "غرائبية تصويرية معتمدة على تباعد عناصر الصورة" (١٣٧)... وهذه كلها ملامح حداثية في تشكيل الصورة في القصيدة الحديثة.

٤- إيقاظ كسل اللغة ونهاية الانفعال اللغوي: يقول المؤلف في سياق لغة قصائد خديجة العمري: "لا شك أنّ خديجة أفادت من اللغة الشعرية الحديثة، ولا تكاد تخلو قصيدة من قصائدها من منظومة جميلة من المفردات الحية التي تشع إيماء ورمزية. فطوعت الألفاظ المأنوسة لصالح الدلالة البعيدة" (١٣٨). كذلك تكمن شاعرية قصيدة النثر لدى فوزية أبو خالد: "بتوظيف الصورة الفنية المعاصرة وجماليات الانفعال اللغوي. وهاتان الخصيصتان سبب شعرية نصها، ذلك أن الامتداد الشعري الحديث يجد

(١٣٥) م.ن، ص ٩٧.

(١٣٦) م.ن، ص ١١١.

(١٣٧) م.ن، ص ١١١.

(١٣٨) م.ن، ص ٩٦.

الصورة واللغة أكثر مما يعنى بالموسيقى الشعرية بصفاتها عنصراً فنياً يمكن الاستغناء عنه في المنظور التجريبي لقصيدة النثر" (١٣٩).

وفي رأيه -أيضاً- أن "اللغة الشعرية الجديدة الوثيقة من أبنيتها ودلالاتها أهم عنصر فني في بناء القصيدة...ذلك أن اللغة أداة الصورة ووسيلة الوجدان وواسطة الموسيقى الشعرية لأن أساس الشعر انفعال لغوي أسلوبى" (١٤٠).

٥- سيادة قصيدة النثر وانتشارها عالمياً تحت مفهوم حرية التجريب الإبداع: يثير ذبوع قصيدة النثر في الوسط الأدبي السعودي النسائي - فوزية أبو خالد، هدى الدغفق، لولو بقشان، زينب غاصب، مها الجهني، هيلدا إسماعيل، إيمان الدباغ، حليلة مظفر، سارة الخثلان، نورة المحميد، بديعة كشغري... مع ندرة النصوص العظيمة في مجالها^(١٤١) - كثيراً من الأسئلة في سياق حداثة هذا النص الشعري، الذي قد يتحول لدى كثير من الكتاب والكاتبات إلى عجز وعشبة، "حتى لقد أصبحت قصيدة النثر سهلة لكل موهبة شعرية ضئيلة، وعذراً ميسوراً لكتاب ما وراء القصيدة الحديثة"^(١٤٢)... لكنه كجنس أدبي تحلل من الموسيقى العربية (الإيقاع الخارجي: الوزن والتفعيلة)، لمصلحة الإيقاع الداخلي، وفرصة التجريب، ومساحة المغامرة، وغطية التجريد، والصور الفنية الجديدة الجميلة، والإغراب في التصوير الفني، والمعنى العالي، والروابط الخاصة عبر الحوار وتضاد الصور ومفاراتها^(١٤٣). لذلك فإن "بعض

(١٣٩) م.ن، ص ١٥٦.

(١٤٠) م.ن، ص ١٠٣.

(١٤١) م.ن: يرى الباحث أن الذين تميزوا خلال خمسين سنة في قصيدة النثر هم: أدونيس، ومحمد الماغوط، وأنسي الحاج، ص ١٥١.

(١٤٢) م.ن، ص ١٥٥.

(١٤٣) م.ن، ينظر ص ١٥١ - ١٥٤.

النقاد العرب يعجب بقصيدة النثر (فنياً) لجراءتها في تخطي الهندسة الموسيقية، وقدرتها على الاختزال اللغوي الذكي، وتحملها الباهظ للتصوير الفني الغريب^(١٤٤). يضاف إلى ذلك أنّ قصائد النثر (الومضة) أو (التوقيعة) كنصوص هدى الدغفق "تتماز بالاختزال اللغوي، وكثافة المعنى، وغرابة الصورة على الأغلب"^(١٤٥).

٦- التجريب (ضد العبثية): يرى المؤلف "أن خديجة العمري من الأصوات التي تحملت مسؤولية النص الشعري الجديد الذي تألق في الثمانينات، فكان لها حسن المغامرة والتجريب مع منظومة الأصوات الشعرية الذكورية"^(١٤٦) وكذلك يرى "أن أشجان هندي صوت شعري حقيقي مجتهد في التجريب والإضافة الفنية"^(١٤٧)، ونص بدیعة كشغري "انثيال يتدفق دون حساب فني ينظم هيكله القصيدة، ذلك أنها تستند إلى حرية التداعي"^(١٤٨).

٧- تنوع التفعيلة في القصيدة: كقوله: "بنت الشاعرة [خديجة العمري] قصيدتها على تفعيلة معينة، ثم تخلت عنها وسط القصيدة لتعود إليها في الخاتمة في حيلة شكلانية لائقة، وهذه المزية سواء أكانت عفوية أم مقصودة فهي إحدى خصائص القصيدة الجديدة التي تنتقل بين أكثر من تفعيلة لتصعيد الرؤية المطروحة واستفزاز جوانبها الخفية وتلك الخاصية مجلوة في مجمل قصائد خديجة"^(١٤٩).

(١٤٤) م.ن، ص ١٥٤.

(١٤٥) م.ن، ص ١٦٩.

(١٤٦) م.ن، ص ١٠٤.

(١٤٧) م.ن، ص ١٢٩.

(١٤٨) م.ن، ص ١٤٦.

(١٤٩) م.ن، ص ٩٧.

٨- الموسيقى الداخلية : لا توجد تطبيقات واضحة للموسيقى الداخلية، على عكس الموسيقى الخارجية التي تتحدد من خلال الوزن والقافية، لذلك قد يكتفى بالتعبير عن الموسيقى الداخلية ببعض العبارات المتناثرة هنا أو هناك، كأن لا تعنى فوزية أبو خالد "بالوزن الموسيقي إنما بالصورة والفكرة وخلخلة العلاقات اللغوية التقليدية"^(١٥٠)، أو "أن يعوض الشاعر عن الموسيقى الشعرية بالمعنى العالي أو الغرابة التصويرية حتى يحقق للمتلقي دهشة انفعالية فنية كافية لنسيان دهشة الموسيقى أو الإيقاع"^(١٥١).

الوهج الرمزي المجدد: "أحدث استخدام الرمز نقلات جذرية في جماليات الشعر الحديث"^(١٥٢).

٩- إعادة إنتاج التراث : "إعادة إنتاج الشاهد التراثي لخدمة الشاهد المعاصر"^(١٥٣).

١٠- البنية التجريدية الخواطرية: إذا كانت نصوص خديجة العمري في مسار قصيدة التفعيلة، ونصوص فوزية أبو خالد في مسار قصيدة النثر هي النصوص الأكثر تميزاً في حداثة النص الشعري في هذين المسارين، فإن المسار الثالث الخاص بنصوص البنية التجريدية الخواطرية يخلو من رموز حداثة نسوية، مع كون هذه البنية عموماً في رأينا تدرج في سياق حداثة التشظي وتداخل الأجناس بين الشعري والنثري. يقول المؤلف: "ثمّة كاتبات سعوديات يكتبن الخاطرة الشعرية، وهي نص يحتوي على خمائر شعرية من بعض تشبيهات وصور وقوافٍ مسجوعة، لكنه نص فقير إلى التجليات

(١٥٠) م.ن، ص ١٥٦.

(١٥١) م.ن، ص ص ١٧١ - ١٧٢.

(١٥٢) م.ن، ص ٧٥.

(١٥٣) م.ن، ص ١٢٩.

الجمالية التي تلزم (القصيدية) فلا هو نثر محض ولا شعر خالص، إنما تداعيات عاطفية وبوح وجداني غير مستند إلى لغة شعرية فاتنة أو صورة فنية متجاوزة، ناهيك عن فقره إلى الموسيقى الشعرية^(١٥٤).

نخلص مما سبق، بشأن مظاهر الحداثة في شعر المرأة، إلى أنّ هذا المجال الذي طرحه راشد عيسى لا يختلف كثيراً عن طرح كل من النابلسي والشنطي في التنبيه إلى المواضع التي تشكل فيها مظاهر الحداثة في بنية القصيدة.

وقد طرح راشد عيسى إشكاليات الحداثة أو مظاهرها بصفتها الخجولة أو المهمشة في قصيدة المرأة، ولم يحاول هذا الباحث أن يتفاعل مع هذه النصوص على أنها نصوص فاعلة في سياق الحداثة؛ لذلك كانت حادثة قصائد النثر أو قصائد الخواطر محدودة نسبياً، وما جاء كمظاهر للحداثة أو للقصيدة الجديدة في قصيدة المرأة يعد من باب الحدود الجمالية الحداثيّة الدنيا. وعليه كان سياق الحداثة في هذا الكتاب إشارات هنا أو هناك، لا بنية نقدية متكاملة؛ كما لاحظنا عند النابلسي، أو حتى عند الشنطي، الذي عبّر بوضوح عن أزمة حقيقية عاشتها قصيدة الحداثة.

بدأت إشكاليات الحداثة في "قصيدة المرأة" متمركزة في عشرة مواضع رئيسة، هي: التجربة الشعرية، والصورة الفنية، واللغة، وقصيدة التفعيلة، وقصيدة النثر، والتجريب، وتنوع التفعيلة، والموسيقى الداخلية، والوهج الرمزي، وإنتاج التراث. وهي مظاهر محدودة - كما أشرت - بصفة قصيدة المرأة قد تشكلت من خلال الكم لا النوع، ما أكد محدودية هذه المظاهر الحداثيّة في قصيدتها.

٦- التركيب

تبدو مهمة نقد النقد من أصعب المهمات ؛ لكونها أولاً تنظر إلى خطابين : النص الإبداعي ، والنص النقدي ؛ وثانياً أنّ نقد النقد يتشكل في سياق الآليات النقدية التي يغلب عليها - في العادة - بعد انطباعي ، مهما كانت درجة النقد موضوعية أو حيادية ؛ وثالثاً أنّ كثيراً من النقاد تشكلت بينهم أواصر وعلاقات حميمة ، بحيث تتأثر بها الآراء في نقد النقد ، بغض النظر عن درجة الموضوعية أو الحيادية أيضاً ، ورابعاً أو أخيراً لا بدّ أن يتشكل وعي نقد النقد في سياق تعرف منهجية الناقد من جهة ، وإبراز ما لديه من إشكاليات في سياق معين - كسياق مظاهر الحداثة في هذا البحث مثلاً - من جهة أخرى ، وهذه الجهة هي الأهم والأسهل من سابقتها.

عندما قررت أن أكتب نقداً للنقد في فضاء الخطاب النقدي العربي الفلسطيني للشعر العربي السعودي ، كنت أدرك جيداً أنّ علاقتي بهؤلاء النقاد حميمة ، وأن بيني وبينهم أشياء كثيرة مشتركة ، ومن ثمّ لا يمكن أن تكون كتابتي النقدية عن أعمالهم هجومية أو حيادية أو موضوعية ؛ لأنني هنا قد أشعر ، كما يشعر كثيرون في مجال نقد النقد - بشعور أصحاب بيت الزجاج الذين يلقون الحجارة على بيوت الآخرين ذات "الباطون المسلح" في تصوراتهم!!

كأنّ مظاهر الحداثة التي حاولت أن أقرأها في بعض مدونات هؤلاء الباحثين الفلسطينيين نزقة أو تحتاج إلى تأمل عميق ، بصفتها أحياناً قد تكون في قصيدة تراثية وفي قصيدة معاصرة معاً ، وهذا ما يجعل مسألة الحداثة برمتها ذات نسبية عالية ، فما يمكن أن يعدّ حدثاً في رأي متلقٍ يمكن أن يعدّ غير حدثي أو عبثياً في رأي متلقٍ آخر ، وقد أشار الباحثون كثيراً إلى عدم وجود تعريف جامع مانع للحداثة ، التي بدورها تتحول إلى عدة أحداث لا حادثة واحدة.

لذلك، لن تكون مهمة أي باحث سهلة، وهو يلتقط معالم الحادثة أو مظاهرها من كتب هؤلاء النقاد؛ وحتى عندما نستطيع أن نصل إلى هذه المظاهر كعناوين رئيسة، فإنه لا يمكن أن تجد نفسك قادراً على أن تتداخل مع كل عنوان من هذه العناوين على حدة، بصفة أي عنوان قضية إشكالية ذات تفاصيل وجزئيات ومداخل عديدة ومتنوعة، وعليه تغدو الطريقة الآمنة -في تصوري- هي أن تبرز هذه المظاهر؛ ليكون هذا العمل جوهر هذا البحث المتشكل في نقد النقد؛ إذ لا يعني نقد النقد أن تبين سلبيات النقد وإيجابياته، بقدر كونك تتفاعل مع منهجية الناقد في اختياره للنصوص وقراءته لها من جهة، وأن تحاول إظهار مواضع الحادثة أو مظاهرها في قراءته من جهة ثانية، وأن تتداخل هنا أو هناك بما لا يصادر مشروعية النقد من جهة ثالثة.



إذن، اشتغل شاكر النابلسي على نصوص شعراء منتخبين أو مميزين في سياق الحادثة الشعرية، واكتفى بتناول شعر خمسة شعراء، هم الأبرز من غيرهم في سياق الحادثة المحلية. وقد كتب عن هؤلاء الشعراء في سياق جدل الحادثة في ثمانينيات القرن الماضي، وتبنى آليات نقدية حديثة شاملة، فقدم من خلالها القصائد الشعرية أو استنتجها (الآليات) من خلال هذه القصائد؛ ليغدو كتابه منشغلاً بالحادثة جملة وتفصيلاً، في مستويات عديدة، منها: حادثة الوعي، وحادثة الفكر، وحادثة البنية، وحادثة الصورة، وحادثة الموسيقى، وحادثة الصلة بالمووروث، وحادثة اللغة، وحادثة الأسئلة، وغيرها!!

وقد جاءت لغة الكتاب أو النقد مفعمة بالتعاطف مع شعر الحادثة أو شعرائها، ما جعلها تصطبغ بالإنشائية، والتكرار، والصياغة الإبداعية، وأحياناً بالنمطية في

الحديث عن الفكرة نفسها بين شاعر وآخر، بحيث لا نجد فرقاً كبيراً بين هؤلاء الشعراء في استخدام الرمز أو الصورة أو اللغة أو ما إلى ذلك، ما يؤكد وجود نسقية أو نمطية معينة في قصيدة الحداثة وفي نقدها أيضاً.

ولا بدّ أن يجد الباحث صعوبة ما وهو يحاول أن يستنتج بعض المعايير في تكون إشكالية حداثة ما، من منطلق الشعور بعدم وجود تركيز معياري أو منظم بطريقة أو بأخرى في الوصول إلى الظاهرة الحداثيّة بوضوح ومباشرة لدى هذا النقد، وهذا تحديداً ما غيّب النقد بصفته إعادة إنتاج للإبداع في لغة نقدية لا إبداعية، وهذه السمة الإبداعية هي ما ميز أيضاً خطاب شاعر النابلسي أو مدونته في قراءته لشعر هؤلاء الشعراء (العلي، والدميني، وفوزية أبو خالد، والصيخان، والحري)، فغدا الناقد يؤمن بفرادهم في المستوى الحداثي وعياً وفكراً وجماليات.



يعد كتاب الشنطي كتاباً إشكالياً في مستوى حجمه (ثلاثة مجلدات)، وهذا يعني أنه لم يكن نخبوياً في اختيار الشعراء؛ لأنه لم يكتب عن الحداثة تحديداً، وإنما كتب عن القصيدة الحديثة في المملكة، وكانت حداثة القصيدة إحدى إشكاليات بحثه، وبخاصة أنه خصص الفصل الأخير (الحادي عشر) من كتابه للحديث عن أزمة القصيدة الحديثة في سياق الحداثة تحديداً، وهذا ما جعل كثيراً من عناوينه الفرعية في الكتاب كله، تتكرر من مكان إلى آخر؛ لتعبر عن إشكاليات عديدة في سياق القصيدة الحداثيّة، بحيث وصلت هذه الإشكاليات إلى أكثر من خمسة وعشرين مظهراً.

وهذه بعض المواقع التي تجلت فيها مظاهر الحداثة في كتاب الشنطي: الريادة والأستاذية، الوعي الإشكالي، التجريد، البعث التراثي، الرمز، ظهور القصيدة

الغنائية متعددة الأصوات (البولوفونية) الدرامية، ظهور القصيدة الملحمية الدرامية، اللغة الطقوسية، التنوع الأسلوبي وانتشار الأساليب الاستفهامية، التجريب، النزعة الذاتية الوجدانية، الوحدة العضوية، ارتباط الشعر بالواقع، اتساع الوحدة البنائية الشعرية، الصورة الشعرية، تعددية الأشكال الشعرية، الرؤيا، الإيحاء والغموض والتعقيد، استخدام الأسطورة، الموجات التشكيلية وتركيبية التشكيل، السردية في القصيدة، الثنائيات التي تفجر المفارقة، التشظي، ظاهرة التداعي النصي، قيمة الاغتراب، القصيدة الومضة، خصوصية خطاب المرأة.

إن النظرة المتأملة في جوهر هذه الإشكاليات أو المظاهر لتؤكد أنها خصائص عامة، يلتقي فيها الشعر الحديث كله بلا استثناء؛ لهذا كان حديث الشنطي عن القصيدة الحديثة، لأنه قلل من الإشارة إلى القصيدة الحديثة، التي عبر عن أزمتها. وأيضاً عندما استخدم بعض التطبيقات انزاح إلى الشعر العربي أو العالمي، مؤثراً تحييد القصيدة العربية السعودية، التي لم يخف أحياناً انتقادها في سياق هذه الأزمة، ولكنه كان أكثر عرضاً وشرحاً وتفسيراً لهذه القصائد، بعيداً عن أيّ معايير نقدية سلبية أو إيجابية مباشرة!!



إذا كانت مدونة النابلسي النقدية حداثيّة نخبوية، ومدونة الشنطي النقدية شمولية حديثة، فإن مدونة راشد عيسى النقدية اتجهت إلى قصيدة المرأة الحديثة، بصفتها خطاباً يمتلك بعض الخصوصية؛ ليس إلى درجة أن يكون خطاباً نسوياً، بقدر كونه خطاب امرأة أو أنثى، تمكنت مؤخراً من أن تنتج نصها الخاص بها، الذي يعبر عن وعيها ووضعها في مجتمع محافظ.

وقد جاءت إشكاليات الحداثة في هذا الكتاب محدودة نسبياً؛ لكون النساء أقل احتفاءً بهذا السياق الذي بدت قصيدة الرجل فيه أكثر تفعيلاً لجماليات الحداثة. ولعل فوزية أبو خالد وخديجة العمري هما الأكثر بروزاً من بين الشاعرات الأخريات إبداعاً للقصيدة ذات المظاهر الحداثية في قصيدتي التفعيلة والنثر.

وكثيراً ما نجد راشد عيسى يتحدث بأسلوب مشجع لبعض الشاعرات، على نحو أن إنتاجهن ما زال متواضعاً، وأن المستقبل ربما يعد بالأفضل في هذا الجانب، أو أنه لم يطلع بعد على إنتاجهن الجديد، كما كانت لغته متعاطفة مع كل الشاعرات، ومع ذلك كانت مظاهر الحداثة في كتابه محدودة بالإجمال.

كذلك قد نجد هذا الباحث يشير إلى بعض المظاهر الحداثية كالبنية الشعرية الخواطرية مثلاً، ثم لا يجد الشعر الذي ينضوي تحت هذه البنية سوى كونه شعراً ضعيفاً، لا يرقى إلى مستوى الشعر الحداثي، هذا الشعر الذي يعلي من شأن تشظي الأجناس الأدبية، والاهتمام بلغتها العادية والمألوفة بصفتها لغة المفارقة !!



في ضوء ما سبق، بشأن البنيات النقدية الحداثية لدى النقاد الفلسطينيين الثلاثة نجد اختلافاً واضحاً بينهم في التعبير عن الظاهرة الحداثية في مقارباتهم للنصوص الشعرية، فبينما نجد شاكر النابلسي يتحمس تحمساً لافتاً لمظاهر الحداثة، فتغدو البنية النقدية لديه غنائية، أي كأنها تتغزل بهذه المظاهر الإبداعية الخلاقة لدى خمسة شعراء. في حين نجد الشنطي يتعامل مع مظاهر الحداثة بصفتها خطاباً سلبياً، في مستوى التنظير لهذه الحداثة والتطبيق أيضاً، ما يستدعي أن يتناول نصوصاً عربية، مبتعداً عن تناول النصوص المحلية في إظهار الجوانب السلبية لكثير من مظاهر هذه الحداثة. أما راشد

عيسى الذي يتفاعل إيجابياً مع مظاهر الحداثة في نقده لنصوص النساء ؛ فإنه كثيراً ما نشعرنا بأن هذه النصوص في مستوى متواضع قياساً إلى مظاهر الحداثة ووعيتها ؛ لذلك نجدّه يتعاطف مع بعض النصوص ؛ لكنه في المحصلة يضعها في مستوى ما تستحقه من الجماليات المتواضعة كنصوص جديدة أو حداثيّة.

يمكن اختصار مواضع الحداثة أو مظاهرها الكلية في القصيدة العربية السعودية ، من خلال الكتب النقدية الثلاثة / متن هذه المقاربة في خمسة عشر موضعاً رئيساً :

- ١- الوعي بالحداثة بصفاتها تجربة ورؤيا.
- ٢- تبني الفكر الحداثي كالحرية.
- ٣- بنية قصيدة التفعيلة.
- ٤- بنية قصيدة النثر.
- ٥- كثافة الصور والتشكيل.
- ٦- هيمنة الرمز والأسطورة.
- ٧- تجدد الموسيقى والإيقاع.
- ٨- حداثة اللغة وطقوسيتها.
- ٩- استلهاج الموروث واستثماره.
- ١٠- تضخم حجم الأسئلة.
- ١١- جدلية الأضداد.
- ١٢- التركيز على أفعال الحركة نحو المستقبل.
- ١٣- الغموض والتجريد والتشظي.
- ١٤- البنية الملحمية والدرامية والسردية.
- ١٥- التجريب والمغامرة.

وعندما نقارن بين هذه الإشكاليات وتلك التي استخلصناها من أربعة كتب نقدية، اختيرت عينة عشوائية، تناولت الحداثة، فإننا سنجد المشترك كبيراً، ولو تتبعنا التفاصيل والجزئيات لكل ظاهرة؛ لاحتاجت الظاهرة الواحدة إلى بحث مستقل، إن لم يصل الأمر إلى عدة أبحاث.

تعددية الأصوات النسائية ومركزية الهوية النسوية مقاربة في نماذج روائية نسوية سعودية مختارة

"تعلم (رحاب) أنّ الهوية قوة وتميز واسترداد للملامح وسط الحشود، هي فاقدة الهوية لاجئة فلسطينية بوثيقة لاجئة دون أوراق رسمية... توزع هويات على طالباتها كل صباح، ترسم فوق تلك الوجوه التي أذاها أسيد الإهمال والجزر والنهي وأربع طبقات من غطاء الوجه"^(١).

مقدمة

ثمة أصوات نسائية متعددة في الرواية النسوية السعودية، ما يفضي بها ظاهرياً إلى شكل من أشكال الحوارية في الكتابة السردية... لكنّ من يتفحص جوهر هذه التعددية الصوتية، لا بدّ أنه سيكتشف أنها هوية أحادية أو هي صوت أحادي؛ يعبر عن هوية نسوية جمعيّة، تشكلت في سياق منظومة اجتماعية / ثقافية ذكورية مهيمنة. في هذا الجانب تحديداً، ربما تعدّ الكتابة النسوية لا النسائية - حيثما وجدت - ذات بنية نسقية أو نمطية في عدّها واقع المرأة - عموماً - واقعاً مستتباً أو ذا هوية

(١) أميمة الخميس: البحریات، دار المدى، بیروت، ط ٢، ٢٠٠٧، ص ١٤٨.

مضطهدة، خاصة في تعبير هذه الكتابة عن قضايا المرأة وإشكالياتها الرؤيوية والجمالية في الأسرة والمجتمع والعلاقة بالآخر.

ستحاول هذه المقاربة أن تبحث في بعض النماذج الروائية النسوية السعودية، عن أشكال الحالات أو الأصوات المتعددة للنساء في ظاهرها وباطنها، وفي الوقت نفسه أن تحاول الإفضاء بهذه الأصوات إلى تشكيل هوية واحدة أو أحادية، دون تعسف أو إسقاط لهذه الفكرة على هذه الروايات أو غيرها؛ لأن هذا الموضوع هو بؤرة الخطاب النسوي أو مركزته النسقية - عمومًا - في تبني قضايا المرأة والدفاع عنها في وجه المجتمع الذكوري أو الذكورة المهيمنة على هذا المجتمع.

ستتخذ هذه المقاربة متناً لها رواية لكل من: أميمة الخميس، وبدرية البشر، ورجاء الصانع، ونورة الغامدي. فالمسألة هنا لا تعني أن تكون الدراسة شمولية استقصائية؛ لأن هذا الأمر يمكن تحقيقه في بعض الأعمال أو الأبحاث الكبرى في برامج الدراسات العليا أو المراكز البحثية؛ لكن المهم بالنسبة إلى هذه المقاربة هو أن تستتج من بعض المدونات السردية النسوية بعض الملامح الجمالية الرؤيوية في سياق تعددية الأصوات النسائية في أحوال عديدة، في مقابل توحّد أو تفرّد هذه الأصوات في سياق المرأة المستلبة، التي تسعى إلى استرداد حقوقها وحياتها من خلال منظورها النسوي (لا النسائي)، الذي يتبنى الدفاع عن النساء، وإظهار معاناتهن الذاتية في بحثهن عن حقوقهن أو الحرب من أجل إنسانيتهن وحياتهن، ورفع الظلم عنهن.

إن الحديث عن "تعددية الأصوات ومركزية الهوية" النسوية، في سياق "الهويات بين التنوع والتضاد"، لا بدّ أنه سيشكل نسقاً تاريخياً ثقافياً اتكأت عليه الدراسات النسوية كثيراً في مسألة هيمنة الرجال أو المجتمع الذكوري على النساء عبر الحضارات

المختلفة، حتى بات الاعتقاد بأن المجتمعات البشرية الأولى في التاريخ البشري، لم تكن - كما تزعم بعض الدراسات - خاضعة لقيادة النساء أو هيمنتهم على الذكور. يهتم النقد النسوي الذي تتبناه هذه المقاربة بإشكاليات الوعي النسوي في الكتابة السردية تجاه تاريخ حياة المرأة المعيشية وواقعها المستلب في المجتمعات الأبوية (البطرياركية)، التي يهيمن فيها الذكور على كل شيء، وبالذات على النساء، الأمر الذي يجعل هويّاتهن المتعددة، وحيثما كنّ تاريخياً وواقعياً، هوية واحدة أو أحادية، عندما يتعلق الأمر بالصراع مع الذكورة أو مع النسق الاجتماعي الذكوري المهيمن على المجتمع وعليهن، بالنظر إلى تلك الفروقات البيولوجية والاجتماعية والثقافية والاعتقادية التي تصوغ ثقافات الشعوب ورؤاها؛ فتعكس على آدابها وخطاباتها الثقافية المختلفة، بما فيها الإبداع.

ولعلّ نظرة سريعة إلى طبيعة التكوين الاجتماعي النسائي في المملكة العربية السعودية، أو إلى أي مجتمع آخر مشابه عربياً وإسلامياً، ستفضي بنا (هذه النظرة) إلى أنّ تصوّر هذا المجتمع بفعل تكوينه القبلي يحوي عديداً من الهويات النسائية، التي ما زالت تحافظ على خصوصياتها، ولم تندمج كلياً في بنية المجتمع غير المتصالح تجاه اندماج الآخرين فيه اندماجاً كلياً، عندما يتعلق الأمر بأبسط الأشياء؛ كتكافؤ النسب -على سبيل المثال- في الزواج، الأمر الذي يجعل زيجات كثيرة تفشل لهذا السبب أو لغيره، كما نجد ذلك في روايتي "جاهلية" لـليلي الجهني و"سقر" لعائشة الحشر، مما يجسّد هويات نسوية لا هوية واحدة في مستوى سطحية العلاقات الاجتماعية. لكننا عندما نغوص إلى أعماق المجتمع من خلال المتخيّل السردى عمومًا، نجد أنّ النساء كلهن يعانين بطريقة واحدة أو شبه وحيدة، ويشعرن بتوحد حالتهم الكلية في هذه المعاناة، وأنهن يسرن في المصير المأساوي نفسه؛ مصير "كبش الفداء"، بصفته مصيراً

"دراماتيكيًا" في تصور الساردات النسويات عمومًا عن وضع المرأة في المجتمع ذي الهيمنة الذكورية بامتياز، حيث ينقسم المجتمع جنوسياً إلى ذكور وإناث.

بكل تأكيد، لن تختلف الروايات كثيراً عن المجتمع الذي كتبت عنه وله، فهي تعبر عن منظورات كتابها أو كاتباتها؛ فكانت الكتابة النسوية دالة في سياقها على كشف كثير من العلاقات الاجتماعية التابوية أو المسكوت عنها، ويمكن النظر إلى ذلك باعتباره متخيلاً من الناحية الجمالية، لكننا في الوقت نفسه لا نستطيع أن نلغي صلة هذه الروايات الحميمة بتاريخها وواقعها أو بإمكانية تحققها في الواقع، وأنها من هذه الناحية فيها جانب أدبي توثيقي، يسهم في رسم صورة غير مثالية للواقع في حقيقته أو تخيله؛ بالنظر إلى أن الرواية تحديدًا، لا يمكن أن تكون خطاباً تجريدياً إلا في حالات نادرة جداً، وبذلك ستبقى واقعيتها أو احتمالية واقعيتها سمة أساسية من سماتها الجمالية والرؤيوية!!

بإمكاننا أن نؤكد -أيضاً- منذ البداية، أن للمرأة هوية جسدية، وأخرى ثقافية، وثالثة اجتماعية، ورابعة تربوية...إلى آخر ذلك من هويات متعددة، يمكن أن تتمتع بها أية امرأة، وتشكل منها خصوصيتها وتمايزها عن بنات جنسها... ومن ثم من الصعب الحديث في هذا السياق عن هوية واحدة أو أحادية...

هذا كلام يبدو أنه صحيح مئة بالمئة؛ لأنّ منظورنا إلى عنوان هذه المقاربة يتشكل من خلال الصراعات الاجتماعية والثقافية الكبرى بين الجنسين (الذكورة والأنوثة)، وفي هذه الصراعات تتوحد الثقافات والأوضاع الاجتماعية والرؤى المتنوعة في مسلكية بناء علاقة كلية شاملة؛ حيث لكل إنسان بصمته الخاصة وتميز نظرتة عن نظرات الآخرين (بصمة العين)... لكن ما نقصده هو مركزية الهوية الكلية التي تجعل النساء في كفة والذكور في كفة أخرى، عندما يتعلق الأمر بالحقوق

والواجبات، ونظرة كل من الكفتين إلى الأخرى من منظور الوعي النسوي وإيديولوجيته النمطية في موازنة الوعي الذكوري المهيمن على المجتمع والثقافة والإبداع.

تنقسم هذه المقاربة أربعة أقسام رئيسة، هي :

١- الرؤية من الداخل؛ تقسيم النساء عرقياً في معاناة واحدة: رواية "الأرجوحة" لبدرية البشر.

٢- أصوات مناطقية تفضي إلى صوت واحد: رواية "بنات الرياض" لرجاء الصانع.

٣- ثلاثية السيدات والجواري والخادومات: رواية "البحريات" لأيممة الخميس.

٤- ضحايا الجذور؛ صوتان رئيسان في هوية واحدة: رواية "وجهة البوصلة" لنورة الغامدي.

تبدو هذه التقسيمات تتضمن عدة ظواهر تنطلق منها البنات النسائية في مستوى تصنيفها في منظور التعددية، مثل: التعددية العرقية، والتعددية المناطقية، والتعددية الاجتماعية، والتعددية في الإحالة على الجذور من جهة الأم أو الأب !! أما من جهة أحادية صوت المرأة، فهذا يعني أن شريحة النساء أو مجتمع النساء أو نصف المجتمع يتساوى صوتاً ودوراً وقيمة، عندما يصنف في مواجهة النصف الآخر الذكوري المهيمن على المجتمع ونسائه !!

(٩)

الرؤية من الداخل: تقسيم النساء عرقياً في معاناة واحدة

رواية "الأرجوحة" لبدرية البشر نموذجاً

تعدّ رواية "الأرجوحة" لبدرية البشر من أهم المدونات السردية السعودية النسوية تعبيراً عن تعددية أصوات النساء وأحادية معاناتهن؛ إذ استطاعت هذه الرواية أن ترسم تلك الثقافة التقسيمية المترسخة في المجتمع السعودي للنساء وعن النساء من جهة، وفي الوقت نفسه فإنها استطاعت برؤية اجتماعية ثقافية عميقة أن تعيد هذه التقسيمات كلها إلى بؤرة واحدة أو هوية واحدة؛ هي هوية المرأة التي تعاني في مجتمع ذكوري يضطهدّها؛ لأنه مجتمع منحاز / ظالم، يجعل للرجال أو للذكور حرية كاملة أو مطلقة في ممارسة حياتهم المعيشية، ويمدّ لهم الحبل على غاربهم في التحكم بالنساء أيضاً، ومع أنّ بعض نساء الرواية تمردن بطرقهن الخاصة، أو كانت لهن وسائلهن في التمرد الخفي على واقعهنّ، إلا أنّهن لم يخرجن في ظاهر تصرفاتهن، عما يتطلبه المجتمع الذكوري منهن، أو يرسمه لهن: في لباسهن، وتربيتهن، وعملهن، وعلاقاتهن... إلخ، مادمن في البيئة المحلية.

أنتجت رواية "الأرجوحة" أو قدمت ستة أصوات نسائية متخيّلة من مختلف التكوينات الاجتماعية، وهي بحسب أهميتها ودورها في الرواية، يمكن أن تصنف على النحو الآتي:

- ١- مريم: هي الراوية/البطلة، فتاة نجدية تنتمي إلى صوت القبيلة (القبيلية). وكذلك بدت صورة أمها، التي غدت (الأم) يائسة في زمن السرد؛ إذ إنها وسجادة الصلاة كيان واحد، كما تصفها ابتنها مريم^(٢).

(٢) بدرية البشر: الأرجوحة، دار الساقي، بيروت، ٢٠١٠، ص ١١.

٢- سلوى العبر: فتاة ليست قبلية (أي خضيرية، لا يعرف نسبها)، تنتمي إلى صوت المال والسلطة. وكذلك بدت أمها (نورة بنت فهد).

٣- عناب : فتاة سوداء، تنتمي إلى صوت الرق (العبيد) الذي تحرر مؤخراً؛ لكنه ما زال يخدم في بيوت أسياده. وكذلك بدت صورة والدتها (زيتونة)، وصديقاتها السوداوات والطفاقات والقهوجيات: (موضي) و(أم سليم) و(جيهان)، وغيرهن.

٤- سوسن: فتاة مهمشة في الرواية، وهي تنتمي إلى صوت المذهب الشيعي، وهي حالة خاصة لا صوت لها، على الرغم من أنها تمتلك حريتها النسبية بسبب مذهبها الشيعي غير المتعصب ضد النساء لمصلحة الرجال!!

٥- مدام بوفاري: بطلة رواية "مدام بوفاري" للفرنسي غوستاف فلوير، وهي امرأة كانت ثرية عندما تزوجت ثرياً، لكنه كان شبه عاجز جنسياً، مما جعلها تمارس الجنس مع العبد الذي يخدم في مزرعتها، ثم فقدت ثروتها، فابتعد عنها الآخرون؛ لتعيش الفقر والعزلة والاضطرابات النفسية والجسدية!

٦- والدة سلطان العاجي وزوجته: هما من الطبقة العليا في المجتمع (فتاة السيدات أو الأميرات)، وكذلك العمدة شريفة (صاحبة القصر الذي تخدم فيه زيتونة والدة عناب).

يبدو لكل هؤلاء النساء قصصهن في التهميش والمعاناة والاستلاب والتشيؤ والجوع إلى الحب والطمأنينة... ولكننا عندما نتفحص تعددية هوياتهن وملامح اختلافهن بعضهن عن بعض، فإننا سنجد بينهن فوارق في الجذور والقيم والعلاقات، وهذا يدل على أن هؤلاء النساء مختلفات فيما بينهن عرقياً واجتماعياً، وهذا الاختلاف لا يقلل من أهمية منظور الساردة النسوية إلى كون هؤلاء النساء يلتقن على

صفة وحيدة مشتركة، توحد هويتهم، وهي الجوع إلى الحب الذي يفقدونه في حيواتهم، بما في ذلك الاتفاق بين هؤلاء النساء في مجتمع الرواية المتخيل وتلك المرأة الثقافية المتخيلة المستدعاة من رواية (مدام بوفاري)؛ حيث تعد هذه المرأة الجائعة للحب أيضاً نموذجاً مثالياً للنساء كلهن في استلابهن - في منظور الساردة بطلنة الرواية - التي ترى أن التقاليد الاجتماعية الذكورية في العالم كله تحاصر النساء دون الرجال، تقول في ذلك من خلال التساؤل الاستنكاري في سياق ثقافة ملابس النساء - على سبيل المثال: "لماذا تظهر سطوة التقاليد على النساء أكثر منها على الرجال؟ ولماذا تجيد الثقافة صنع أقفاص من حديد وأكفان وحلقات وحبال للنساء فقط، فيما يطير الرجال بعيداً عن سطوة ثقافتهم؟ تشاهد الهنديات وهنّ يلبسن الساري فيما يتحرر الرجل الهندي من زيه، والماليزي يتحرر من إزاره فيما تبقى الماليزية بمتزرها وحجابها، وتخرج السعوديات بعباءاتهن ونقابهن فيما يلبس السعودي ثياباً أجنبية، لماذا ترحم التقاليد خروج الرجال بأي زي شاؤوا فيما تعاقب خروج النساء، وتجعل ثيابهن الثقيلة رمزاً لضريبة خروجهن للحياة العامة؟" (٣). فهذه التساؤلات في مستوى الشكل الفني للرواية، تطرح قضية الجسد العيب بالنسبة إلى المرأة، دون أن يكون ذلك مطلوباً من الرجل، وكأنّ هذا الوعي تجاه القيم والعادات في تكريس هيمنة لباس النساء، في حين تتلاشى هذه القيم والعادات عندما يتعلق الأمر بلباس الرجال، ومن ثمّ حرّيتهم في اختيار لباسهم وتغييره بحسب المكان الذي يعيشون فيه .

ومن هوية المظهر تتشكل أيضاً هوية المخبر أو داخل الشخصيات النسائية المتشابهة مع مدام بوفاري، هكذا تفكر مريم في رؤيتها لنفسها وللأخريات معها : "هي وعناب وسلوى وجوه أخرى (لمدام بوفاري) ضائعات في البؤس، يفتشن عن

حب مرّ على قلوبهن، مسّ شغافهن، وترك رائحته في ثيابهن لكنه اختفى. كلهن دفن حباً خذلن. فررن من وجوه يؤسهن الزوجي الذي تحتم عليهن حمله وحدهن، تتراكم أوجاعه الصامتة في القلب واليدين وعضلات الظهر. فيما وجد ذكورهن طرقاً أخرى لكسر رتابة الحياة أو الفرار منها، ومضوا وحدهم في عالم الذكور الكبير الشاسع الخالي من المحاذير"^(٤).

ولعلّ استعراض الحالة النسائية عموماً في هذه الرواية، تكشف عن معاناة هؤلاء النسوة في زيجاتهن أو معيشتهم أو في انحرافهن وضياعن بسبب ظروفهن الاجتماعية القاسية؛ هذه الظروف التي أفقدت مريم زوجها (مشاري) الضائع في جلباب الوجيه الثري، يكتب له شعراً، وتحولت عناب التي اغتصبها سيدها وهي في العاشرة من عمرها، ثم بعد أن زوجت لعاجز جنسياً (ناطور يمّني) درءاً للفضيحة، إلى ما يشبه المومس، وتحولت سلوى إلى الممارسات الفاسدة كالتحشيش والخمر بعد زواجين فاشلين أحدهما مسيار في فراش وجيه... ولا يكاد يخلو أي وضع نسائي آخر من تهميش أو ضياع أو ابتذال؛ بحيث تتشكل هذه الشخصيات في المنظور النسوي للساردة في تيمة المعاناة الشاملة؛ لتغدو المرأة "نعجة صغيرة في قطيع كبير"^(٥)، والنساء يعشن "في حظائرن"^(٦)، وأنه "ليس للفتاة من طموح إلا أن تتزوج وتنجب، وحظها يصل إلى درجة الكمال السرمدى حين تمضي حياتها مع زوجها من دون أن يتزوج عليها زوجة أخرى"^(٧)، ومن ثمّ فالرجال "كلهم كذا عيال كلب"^(٨) على حد تعبير سلوى.

(٤) م.ن، ص ١٥٩.

(٥) م.ن، ص ٦٩.

(٦) م.ن، ص ١٠٥.

(٧) م.ن، ص ٧٢.

(٨) م.ن، ص ١٠٩.

في ضوء ما سبق، نستطيع أن نؤكد أن الأرضية التي تتجسد عليها هوية المرأة المتوحدة جوهرياً في ظل تعددية الأصوات الشكلية، تكمن في تلك العلاقة غير المتوازنة بالمجتمع /الرجل؛ بصفة المجتمع الذكوري مجتمعاً مهيمناً، وقد يعد في بعض الدراسات النسوية مجتمعاً استعماريّاً؛ يضطهد النساء ويتذلّهن، سواء من خلال الأعراف والتقاليد أو من خلال تعنيفهن وضربهن ومصادرة آرائتهن وحرّياتهن.

هنا بدت كتابة بدرية البشر كتابة معرفية ثقافية، تعي إشكالية الصراع أو العلاقة بين الجنسين اللذين لا يستغني أحدهما عن الآخر، وفي الوقت نفسه يستطيعان أن يشكلا مساحة للتواصل والتقارب في كثير من الأحيان؛ لكنهما في هذه الرواية متناقضان؛ والسبب أن الرجل هو الذي يخلّ بهذه العلاقة، ما جعل المرأة ضحية وفريسة للضياع والغربة والآلام والبحث عن البدائل التي تفسدها، وتزيد من غربتها وآلامها، إن لم توصلها إلى الهاوية؛ والسبب أنها جائعة للاستقرار في علاقة زوجية أو عاطفية مستقرة وآمنة ومنتجة في سياق توازناتها.

إن منظور مريم المثقفة التي ما زالت متوازنة في رؤيتها للأحداث وفي نقلها للواقع من منظورها بصفتها راوية وبطلة في الرواية، هو في المحصلة منظور الكاتبة بدرية البشر التي تكتب هذه الرواية في سياق خطاب اجتماعي تخصصي، يدرك طبيعة مكونات المجتمع المتعدد طبقيّاً وعرقياً، بمعنى أن أصوات المجتمع متعددة، حتى في مستوى النساء، لكن هذه الأصوات النسائية المتعددة تتلاحم فيما بينها؛ لتشكل صوتاً واحداً أو هوية واحدة، شعارها المعاناة والظلم والضياع للمرأة في المجتمع الذي تعيش فيه، وهذا هو منطق المنظور السردى النسوي الذي يتبنى قضايا المرأة عموماً في هذه الرواية وغيرها.

تستطيع هذه المقاربة أن تؤكد وجود وعي اجتماعي مسبق لدى بادية البشر، أوعز إليها بكتابة هذه الرواية المهمة في هذا السياق تحديداً، وهي تكشف أو تعري نمطية المجتمع في تقسيم النساء، ووضعهن في قوالب جاهزة، تكشف عن أنساق اجتماعية ثابتة ومقولة في مجتمع تهيمن عليه العادات والتقاليد، قبل كل شيء!! وبذلك تعودت النساء على أن يسرن في نمط معيشي لا يرضيهن فحسب، وإنما يسهم في تقويض المجتمع واستلابه!!

(٢)

أصوات مناطقية تفضي إلى صوت واحد

رواية "بنات الرياض" لرجاء الصانع نموذجاً

توحي رواية "بنات الرياض" لرجاء الصانع بوجود تعددية في أصوات النساء (البنات) فيها، خاصة أنّ هذه الرواية تعبر عن مجتمع المدينة، لكنه مجتمع ما زال قائماً على المناطقية المتنوعة، حتى مع تعددية أصول هذه المناطق أو جذورها. والمناطقية التي تقدمها الرواية هي تكوينات جغرافية في الصحراء النجدية، كما تقول "موا" الرواية الكاتبة في الرواية: "بطلاتنا (منكم وفيكم) فنحن من وإلى الصحراء نعود، وكما تنبت نجدنا الصالح والطالح، فمن بطلات قصتي من هي صالحة ومن هي طالحة - وهناك الاثنان في واحد"^(٩)، ويبرز من بينهن أربع فتيات صديقات لموا: "قمرة القصصنجي، وسديم الحريلي، وليس جداوي، وميشيل العبد الرحمن. الفتيات

(٩) رجاء الصانع: بنات الرياض، دار الساقى، بيروت، ٢٠٠٥، ص ١٠

اللواتي ينتمين إلى الطبقة المخملية من طبقات المجتمع، والتي لا يعرف أخبارها عادة سوى من ينتمي إليها"^(١١).

فالنساء بحسب المناطق، نجد أنهن يتكوّن من: النجدية - القصيمية، والغربية - الحجازية، والشرقية - الشيعية، والشمالية (الكويتية)، والمتغربة (من الأم الأمريكية)... إلخ. ولكنهن في نهاية الأمر كتلة من الغربة والمعاناة: "لأن كلاً منهن تعيش حالياً تحت ظل "راجل" أو "حيطة" أو "راجل حيطة" أو وراء الشمس"^(١١)، أو على طريقة "يا (قرد) حظنا من بعدك؛ أي يا لتعاسة الحظ"^(١٢)... والسبب في ذلك هو أنهن تعثرن كثيراً في حبهن وزواجهن.

وهؤلاء النساء، هنّ:

١ - سديم: بياضها بياض الشام؛ لأن جدتها لأبيها سورية^(١٣)، تدرس إدارة الأعمال، وقد خطبها وليد الشاري، وعقد عليها القران، ثم فض بكارتها، وتخلّى عنها قبل أن يتزوجا رسمياً، فطلقها؛ لتعيش عقدة جسدها الذي انتهكه زوجها/ خطيبها، قبل أن يدخل بها في زواج معلن، ومن ثمّ "لم يكن بيدها سوى الاستغفار والدعاء بالألا يفضح وليد الحسيس السر وراء تطليقه إياها، وألا يتحدث عنها بما يشينها بعد انفصاله عنها"^(١٤). وكذلك تفشل علاقتها مع فراس الشرقاوي، بعد قصة حب مدة ثلاث سنوات، اعتقدت أنها قصة مثالية، وأن فراسها هو فارسها الوحيد في الكون... وفي المحصلة تتزوج ابن خالتها طارق الذي لم تكن تحبه يوماً!!

(١٠) م.ن، ص ١١٧.

(١١) م.ن، ص ١٠.

(١٢) م.ن، ص ١٢.

(١٣) م.ن، ص ١٥.

(١٤) م.ن، ص ٧٤.

٢- قمرة القصمنجي : تدرس التاريخ ، وهي ليست جميلة - لكنها تتزوج قريبها (راشد التنبل) ، وتعيش معه تجربة زواج فاشلة ، خاصة بعد أن تكتشف أنه يحب فتاة يابانية (كاري) ، ويمارس معها الجنس غير الشرعي ، وتنتهي قصتها بالطلاق ؛ بعد أن أعلن راشد التنبل أنه يحب صديقه اليابانية ، التي بدت له أنها أصدق وأشرف من قمرة وأهلها ستين ألف مرة على حد تعبيره^(١٥). وفي المحصلة يتقدم لها عدد من كبار السن ، ثم يبدو أنها سترتبط بشاب اسمه سظام ، يساعدها في الأمور المالية في البنك.

٣- لميس جداوي - حجازية يطغى عليها تأثير شخصية جدتها المصرية ذات الأصول الفرعونية^(١٦) ، (تدرس الطب) ، وهي الفتاة الوحيدة التي تستطيع أن تفوز بزواج (نزار) وفق مواصفاتها ، وقدرتها على أن تجعل من زميلها يتزوجها ، بدون أن تخسر كثيراً ، وذلك بعد أن يفشل حبها لعلّي الشيعي بسبب المذهبية التي تفصل بينهما.. وهي في المحصلة تؤمن "أن تسلط الرجل لا يأتي من فراغ ، وإنما بعد عثوره على امرأة تحب هذا التسلط منه ، وتساعده على الاستمرار فيه"^(١٧).

٤- مشاعل العبد الرحمن (ميشيل) أمها أمريكية ، ويحبها (فيصل البطران) ، ثم ينتهي الحب بينهما إلى الفشل ، لأن أم فيصل ترفض أن يتزوج فتاة أمها أمريكية ، ومن عائلة غير معروفة ، على الرغم من النجاح الكبير في قصة الحب بين فيصل ومشاعل ، فهو الذي استطاع أن يغير نظرة مشاعل إلى المجتمع السعودي ، فيحد من كرهها له ؛ لأن هذا المجتمع - كما تقول - لا يحترم اختلاف أسرتها ، ومن ثم فهي تعد فتاة سيئة لمجرد أن والدتها أمريكية^(١٨). وكانت النتيجة أن فيصل الذي بكى كثيراً

(١٥) م.ن، ص ١٠٠ .

(١٦) م.ن، ص ١٦ .

(١٧) م.ن، ص ٢٠٤ .

(١٨) م.ن، ص ١٠٨ .

أمام أمه ؛ كي يتزوجها، لم يتمكن من إقناع أمه بالموافقة على هذا الزواج ؛ لذلك تهجر مشاعل الرياض إلى أمريكا، حيث تنشأ علاقة استلطاف بينها وبين ابن خالها الأمريكي (ماتي)، فيرفض والداها هذه العلاقة ؛ لاختلاف الدين، وفي المحصلة تعيش في الإمارات مع أسرتها، وتقوم علاقة بينها وبين حمدان الإماراتي زميلها في العمل، المتفهم لأسلوب حياتها.

٥- فاطمة : تدرس الطب - شيعية من القطيف، وتكاد صورتها أن تكون مهمشة، كمذهبها المهمش في بيئة سنية...ويظهر من خلالها اختلاف القيم المذهبية بين السنة والشيعية، وبالذات من خلال الصداقة بين ليس السنية وفاطمة الشيعية^(١٩). وما أن تبدأ علاقة عاطفية بين علي (أخي فاطمة) وليس، حتى تقبض عليهما الهيئة في مقهى بالرياض، ويكون عقاب علي أشد وأقسى لأنه شيعي "رافضي"؛ فتشعر ليس حينئذ "بالشفقة على علي بعد أن سمعت الشرطي يهمس في أذن والدها في مبنى الهيئة أنهم اكتشفوا أن الفتى الذي كان معها من الرافضة، وأن عقابه سوف يكون أقسى بكثير من عقابها هي. لأول مرة تجد في الرياض اضطهاداً لفئة من المواطنين أكثر من اضطهادهم لأهل الحجاز. انقطعت علاقة ليس بعلي منذ ذلك اليوم، كما انقطعت علاقتها بأخته فاطمة"^(٢٠).

٦- أم نوير: سيدة كويتية، تعمل في التعليم مفتشة لمادة الرياضيات، وهي زوجة سعودي طلقها بعد ١٥ سنة زواج، إضافة إلى أنها تعاني بسبب إنجابها لابن غدا مخشاً (مثلياً)، وهي لم تعد تثق بالرجال؛ فتراهم في درجة السوء نفسها. ويعد بيتها مكاناً لاجتماع الفتيات الأربع (سديم، قمر، ليس، مشاعل) فيه بحرية.

(١٩) م.ن، صص ١٤٧- ١٥٣.

(٢٠) م.ن، ص ١٦١.

وحتى مع تعددية هؤلاء النسوة، ومع انتماءاتهن المختلفة بطريقة أو بأخرى، إلا أنهن في المحصلة ينتمين إلى هوية نسائية أحادية، تكمن في درجة المعاناة لديهن جميعاً نتيجة الفشل في الحب والزواج، سواء أكان ذلك بسبب الذكور أم بسبب البيئة الاجتماعية الذكورية المهيمنة على النساء، ومن ثم تكاد المرأة أن تفقد هويتها، عندما تحاول الانتماء إلى النسيج الاجتماعي المنتمية إليه تقليدياً...

لكن بطولات الرواية يتمكن في النهاية، بعد تجارب فاشلة في الحب والزواج والعلاقات الاجتماعية البائسة، من تجبير ذواتهن والوصول إلى حياة أكثر توازناً من خلال الاستقلال في العمل؛ أي عندما تعتمد المرأة على ذاتها أو نفسها في مواجهة الآخرين؛ لتجد في العمل - على سبيل المثال - وسيلة لإنقاذ ذاتها ومصيرها من الوقوع في مزيد من الغربة والضيق؛ فإن كان الفشل في الحب أو الزواج قد وقع مرة أو مرتين؛ فإن المرأة أو الفتاة تقتنع - في المحصلة - أن هذا الفشل ليس هو النهاية؛ لأنه يمكن أن يكون البداية لحياة جديدة، تمتلكها النساء في التغلب على مصائر درامية مأساوية أملت بهن، أو رسمت معيشتهم في مرحلة ما؛ لذلك كان ينبغي تجاوزها بقوة أكثر مما كان عليه الأمر واقعياً في سياق تبعية المرأة للرجل، لا تحررها واعتمادها على ذاتها، وهيمنة سلطة المجتمع الذكوري عليها هيمنة كاملة!!

هكذا كانت بداية الرواية ومسيرتها متعثرة في صراعات المرأة تجاه بناء حياتها علمياً واجتماعياً وعاطفياً، لكن الرواية في نهايتها بدت أكثر توازناً وحكمة في تأكيد هوية نسايتها الإنسانية الفاعلة المتمسكة بقرارها من خلال علاقة متوازنة أو جيدة بالرجل في سياق العمل من جهة، ومن ثم بدا مستقبلها بصفته هوية مستقلة أكثر أمناً وانتماء إلى ذاتها وواقعها الذي حاولت التغلب عليه بعملها وجدّها وتوازن خطواتها، على عكس ما كانت عليه الحال في بداية الرواية، حيث تستحضر الكاتبة/ الرواية

قصائد نزار قباني المعبرة عن معاناة المرأة واضطهادها اجتماعياً وجنسياً، على نحو هذا المقطع:

"وما زلنا نعيش بمنطق المفتاح والقفل

نلف نساءنا بالقطن

ندفنهن في الرمل

ونملكهن كالسجاد

كالأبقار في الحقل

ونرجع آخر الليل

نمارس حقنا الزوجي كالثيران والخيل

نمارسه خلال دقائق خمسة

بلا شوق ولا ذوق ولا ميل" (٢١).

وقد تجسدت هوية المرأة بصفتها هوية متعثرة في البداية من خلال علاقتها بشريك حياتها الذي غدر بها، أو استغلها وتخلّى عنها، وكأنها بهذا الموقف الجاحد لوجودها، والمستغل لضعفها؛ فقدت صوابها، لتعود وتبحث عن مصيرها الأكثر إشراقاً وإنسانية مما وقعت فيه في الماضي بعد تجربة أو تجربتين أو أكثر في الفشل في الحب والزواج، حتى في صراعها من النساء اللواتي اتخذن مواقف المنحازات للثقافة الذكورية؛ مثل: بعض أمهات الذكور اللائي يرفضن أن يتزوج أبناؤهن امرأة مطلقة، أو أمها أجنبية، مع أنهن يمكن أن يقعن فريسة للطلاق أو بعضهن وقع بالفعل، فالانحياز للهيمنة الذكورية على النساء هو الرؤية الإشكالية في الرواية، وهذه الرؤية هي التي جعلت الشباب الذين يريدون أن يرتبطوا بهؤلاء الفتيات يتشكلون في

دائرة الضعف والسخرية من تصرفاتهم وتبعيتهم لأمهاتهم ومجتمعهم المحكوم بتقاليد غير واعية وغير إنسانية - على أية حال - عندما يتعلق الأمر بالقبائلية^(٢٢)، والأعراف والتقاليد المتخلفة الجائرة بحق النساء تحديداً، لا بحق الذكور الذين يتباهون دوماً بحريتهم واصطيادهم لنساء الآخرين، والفجور معهن أو استغلالهن في علاقة عاطفية او جنسية عابرة.

لعلنا نخلص من هذا التنوع النسائي المتوحد في صوت أنثوي مغترب واحد، تكمن مأساته في تكوين شخصية الآخر الرجل الذي يخضع لسلطة المجتمع، ليغدو الحب مغترباً أو مُضيعاً، عندما تكون هناك مواجهة بينه وبين القيم والعادات والتقاليد السائدة في المجتمع؛ لذلك ترك وليد الشاري سديم لأنها سلمته جسدها قبل أن يعلننا زواجهما، ثم تركها فيصل الشرقاوي؛ لأنها مطلقة، ولم يقبل المجتمع هذا الزواج... وكذلك ترك فيصل البطران مشاعل؛ لأن أمها أمريكية وعائلتها غير معروفة بحسب رؤية مجتمعه، وتخلّى راشد التنبّل عن زوجته قمره؛ لأنه تزوجها تحت إجماع أهله له؛ لمنعه من أن يتزوج فتاة يابانية... من هنا تصبح المشكلة الرئيسة في المجتمع المنحاز ضد المرأة، ثم في الرجل الذي لا يخرج عن طبيعة مجتمعه التقليدي، فيسير ضمن القيم والتقاليد السائدة، على الرغم من خسارته لحبه ووعيه ومستقبله الذي يريده؛ فإذا كانت سديم مقتنعة بأنه "لا يمكن أن يكون فراس نسخة أخرى من فيصل حبيب ميشيل! كانت تراه أكبر وأقوى وأكثر شهامة من ذلك المتخاذل الذي تخلّى عن صديقتها بلا رجولة، فإذا به من نفس الفصيلة، لا فرق بين أفراد تلك الفصيلة سوى

(٢٢) يفرق الغدامي بين القبيلة والقبائلية، فيقول: "إن القبيلة قيمة ثقافية واجتماعية مثلها مثل العائلة والمذهب والشعب، ولكن ما هو نسقي وعنصري هو القبائلية مثلها مثل الشعبية". عبد الله الغدامي

: القبيلة والقبائلية أو هويات ما بعد الحداثة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ٢٠٠٩.

بالشكل. يبدو أن الرجال جميعهم من صنف واحد، وقد جعل الله لهم وجوهاً مختلفة حتى يتسنى لنا التفريق بينهم فقط" (٢٣).

وهذه هي مشكلة الرجل الشرقي في المنظور النسوي؛ إنه يفشل في اتخاذ قراراته الإيجابية مع شريكة حياته الواعية، فيخضع للمجتمع وتقاليده، فقد "لاحظت سديم أنه رغم تطور الحياة وارتقاء المفاهيم إلا أن الإقبال على الفتاة الصغيرة الساذجة عند البحث عن عروس مناسبة مقارنة بالإقبال الضعيف على فتاة تصل إلى درجة عالية من العلم والمعرفة والاطلاع العام على الحياة (...) هكذا أصبحت الفتاة الساذجة مطلوبة وقُيّدت "الفاهمة" على لائحة العوانس التي تطول مع الأيام وفقاً لمتطلبات الشاب الذي لا يعرف ما يريد، ويرفض بناءً على ذلك الارتباط بفتاة، تعرف تماماً ماذا تريد" (٢٤).

كذلك تلخص مشاعر مشكلة هؤلاء الشباب السليبين في خنوعهم لأسرهم ومجتمعهم، كأنهم أحجار شطرنج، تقول باللهجة الدارجة: "تأكدي يا سديم أن فراس وفيصل رغم الفارق الكبير في السن بينهم، لكن اثنينهم من طينة واحدة؛ سلبية وضعف واتباع للعادات والتقاليد المتخلفة حتى إن استنكرتها عقولهم المتنورة! هاذي هي الطينة اللي خلق منها شباب هذا المجتمع للأسف. هذولي مجرد أحجار شطرنج يحركها أهاليهم، ويفوز في اللعبة اللي أهله أقوى" (٢٥).

في المحصلة، ندرك جيداً أن رواية "بنات الرياض" رواية عاطفية اجتماعية بالدرجة الأولى؛ فهي تناقش وضع المرأة المتعلمة الواعية في العلاقات العاطفية/

(٢٣) بنات الرياض، ص ٢٣٤.

(٢٤) م.ن، ص ٢٧٨.

(٢٥) م.ن، ص ٣٠٦.

الزوجية في المجتمع ؛ فإذا بدت العلاقات العاطفية ناجحة بطريقة أو بأخرى ، فإنها تصطدم بالواقع عند الزواج ؛ حيث تفشل هذه العلاقات لأسباب "تافهة" على أية حال ، وغالباً ما يكون السبب في هذا الفشل يعود إلى الرجل ، الذي يخضع لنزواته أو سلطة المجتمع المهيمنة عليه ، فيفقد الفتاة التي يحبها أو تحبه ، والسبب أن البيئة لا تتفهم طبيعة التغيرات في الحياة الاجتماعية والثقافية والوعي الأنثوي ؛ لذلك تصبح المرأة صوتاً ووضعاً أحادياً ، تعاني اضطهاداً داخل بنية المجتمع الذكوري ، ولعلها تصل في النهاية إلى القبول بما هو أقل من حبها أو تصوراتها بالنسبة إلى شريك حياتها !!

(٣)

ثلاثية السيدات والجواري والخادومات

رواية "البحريات" لأميمة الخميس نموذجاً

تقدم أميمة الخميس في روايتها "البحريات" عدداً من الشخصيات أو الأصوات النسائية من خلال أسرة بيت (آل معبل) الممتدة ، حيث كان أبو صالح آل معبل يشارك في الحكم (الوزارة) بالرياض في ستينيات القرن الماضي في المستوى التخيلي لا الواقعي بالضرورة. وقد أنجزت الساردة في الرواية وصفاً للنساء في بيئة البيت الطيني الكبير في نخيل (مزرعة) آل معبل جنوب الرياض ، ثم بعد الانتقال إلى البيوت الإسمنتية (الفلل) في "الملز" ، التي وجدت نتيجة تحولات الطفرة الاقتصادية في سبعينيات القرن الماضي وثمانينياته.

تنقسم النساء في هذه البنية الأسرية التقليدية قسمين رئيسين في سياق الأعراق ،

هما :

١- النساء الصحراويات أو بنات الحمولة (العشيرة): وهن نساء آل معبل وأقربائهم الحرائر اللائي يتميزن بجمالهن المحدود من جهة، وبدورهن الرئيس في قيادة المكون الأنثوي في الأسرة الواحدة من جهة أخرى؛ مثل: "رقية آل مبطي" (أم صالح)، وموضي آل مبطي (زوجة صالح الأولى وابنة خاله)، وحصة المفتاح، وطرفة (زوجة محمد البدوي) وزوجتي سعد آل معبل ابنة خاله، ومنيرة، والعمة الكبرى هيا، وأم (قماشة آل مبطي)، ونوال زوجة متعب، وبنات هؤلاء كسارة، وهيا، وقماشة، واللؤلؤ، والبندري، وبنات أبو دحيم السبعة، وغيرهن.

وهؤلاء النسوة سندهن الوحيد يكمن في اسم العائلة الذي ينتمين إليها، وبالذات في مواجهتهن للأخريات الوافدات أو الجواري أو الخادومات؛ كحال أم صالح آل مبطي التي لم تعد تحظّ بزوجها الذي غدا يعيش في فراش الأخريات الوافدات والجاريات؛ لأنها "لم تكن تمتلك كثيراً تدخله في حلبة المنافسة مع الجواري سوى اسم (آل مبطي) العريق الذي تعرف كيف تدججه بأحاديثها وتبهرجه بمهارة وقدرة" (٢٦)، وهي بذلك تعدّ في الأسرة "بنت الحمولة، ويبيدها الأمر والنهي، ومفاتيح المستودعات" (٢٧)، وهي أيضاً "الأم الروحية لكل شاردة وواردة، سيدة التفاصيل وتأوهاتها" (٢٨).

وكذلك نجد الأمر نفسه في سياق هؤلاء النسوة الأخريات كموضي زوجة صالح الأولى التي هُمشت جسداً في فراشه؛ لأن أهم ما يميز نساء آل مبطي أنهن لم يكنّ جميلات عموماً، فصالح "لم يحب (موضي)، وكان يعلم بأن هناك شيئاً في نساء (آل

(٢٦) البحريات، ص ٤٥.

(٢٧) م، ن، ص ٦٩.

(٢٨) م، ن، ص ١٣١.

مبطي) لا يُحب لا يدري ما هو ...! هل هو لهجتهن البطيئة المبطوطة أو لعله ذلك الوقار والدمائة التي تجعلهن أشبه بأم، يحتجن إلى كثير من الظلمة والخيال، ليستطيع الرجل أن يكمل بقية الليل وإياهن إلى أقصاها^(٢٩).

ولكن الأمر لا يخلو من جمال أحياناً، كجمال "قماشة بنت آل مبطي" التي تزوجها الأمير، وهي في الرابعة عشرة من عمرها لجمالها، ثم طلقها بعد عامين؛ لتغدو طليقة أمير وأم أميرين. وكذلك جمال البندري ابنة موضي وصالح؛ حيث بدا جمالها كأنه طفرة: "كانت البندري من تلك الطفرات النادرة التي تخرج فجأة على الرغم من الفراش البارد الخشن بملح الفشل الذي أنجبها، وعلى الرغم من العروق المشتركة التي تختلط في دمه، فقد خرجت فتنة بخصل شعر سوداء لامعة مسبلة، وقد أهيف رشيق، وخذ ملتصع الاستدارة"^(٣٠).

٢- النساء الغريبات والجواري والصلب: الفارسية، والشامية، والحبشية،

والنجدية، والغربية... اللائي ينقسمن بدورهن أربعة أقسام رئيسة، هي:

أ) الجواري الجميلات اللائي يصلحن لفراش الرجال، مثل الشاميات (البحريات) الفلسطينية(بهيجة) (زوجة صالح)، والفارسية (عجائب)، والحبشية (مرىما) من بين جاريات أبو صالح الذي "قد تقلب بين يديه القويتين قطع من النساء"^(٣١)، والشامية سعاد(زوجة سعد)، والفلسطينية (رحاب) المعلمة في المدرسة المجاورة لهذه العائلة، وبعد ذلك المعلمة في بيت آل معبل لبناتهم، ثم زوجة التاجر عمر الحضرمي الذي حصل على الجنسية السعودية.

(٢٩) م.ن، ص ٦٢.

(٣٠) م.ن، ص ١٣٥.

(٣١) م.ن، ص ١٥٨.

القيادة عن آبائه وأجداده، ومن ثم سيورثها لأبنائه؛ حيث يحضّر ابنه "حمود السبتي" لهذه المهمة...

ويعد السبتي الأب / الجلد متحكماً بالأسرة كلها كبيرها وصغيرها .. ولا يتجاوز دور المرأة في هذه الأسرة كونها جارية : جسداً في الفراش، وتخدم البيت وأهله، وتنجب الأبناء، ومصيرها بيد الرجل، بل بيد الرجل الأول عبد الرحيم السبتي الذي يربي، ويعلم، ويزوج، ويطلق، وله الحكم المطلق على أسرة تعيش في ريف جنوب المملكة العربية السعودية، حيث يعتمد هذا الريف على الزراعة والرعي، وأي فرد من بين أفراد هذه الأسرة الممتدة هو خاضع لهذه السلطة الذكورية المتحكمة بكل شيء؛ لأن " الرجل عادة يسقط المرأة.. يسقطها وخاصة تلك التي تعشق كيائها وإنسانيتها"^(٥٥)، كما تقول الساردة.

لم يكن عبد الرحيم السبتي يسمح بأية حرية للرعية التي يحكمها ذكوراً وإناثاً، وخاصة الإناث؛ لذلك كان قاسياً مكروهاً من هذه الرعية، التي بدأت تتحرر بالتمرد عليه وعلى قيم أجداده سرّاً، من خلال الحب والجنس الذي يحدث بين العشاق، وتحديدًا بين بطلي الرواية: فضة والساردة (ناريمان) من جهة، وثامر مع كليتهما، وعلامة مع ناريمان من جهة ثانية.

تبدو المرأة مسيرة ومستلبة و"فأرة تجارب بسبعة أرواح" على حد تعبير الساردة^(٥٦)، وهذه هي مركزية هويتها، في سياق ذكورية عائلة السبتي الخاضعة لرجل واحد؛ يزوج ويطلق بدون أن يعرف المتزوجون والمطلقون قراراته قبل أن يطلب منهم تنفيذها؛ لأن المرأة ليست أكثر من متاع، والتعداد في الزواج هو الأساس في هذه

(٥٥) نورة الغامدي: وجهة البوصلة، ص ١٢٤.

(٥٦) م.ن، ص ٦٢.

البيئة، فعبد الرحيم السبتي تزوج جميلة، وبركة، وزينة بنت الرعيان.. وفرض ذلك على ابنه حمود الذي زوجه عذبة، ثم فضة، ثم ناريمان (الساردة)، وكذلك زوج أخاه (امرأة أخرى) وطلق زوجته الأولى (أم الساردة)، بعد أن عادت إلى أهلها، غاضبة بسبب الزوجة الثانية!!

إذا كانت هوية المرأة تختزل في هذه البيئة في كونها حيواناً أو بقرة أو دجاجة أو فأرة أو كلبة...^(٥٧) أو مجرد جسد للجنس والولادة والخدمة؛ فإن هذا الأمر لا يعني أن هؤلاء النساء ذوات صوت أو عرق أو موقع اجتماعي واحد... حيث نجد نسقين من النساء في أسرة السبتي، يشابهان النسقين الرئيسيين الموجودين في أسرة (آل معبل) في رواية "البحريات" لأميمة الخميس؛ لأنّ الروايتان تتناولان المدة الزمنية نفسها، حيث تشكل أنماط النساء في "وجهة البوصلة" على النحو الآتي في سياق جذرين مختلفين:

١- جذر النساء بنات العائلة: عذبة، ناريمان (الساردة)، زينة بنت الرعيان، أم عبد الرحيم السبتي، وهذا النوع من النساء يكاد يكون مغيباً في هذه الرواية، باستثناء شخصية الساردة/البطلة؛ حيث يحضر النوع الآخر حضوراً شبه كلي.. ولا نكاد نظفر ببنية سردية فاعلة باستثناء حرص هؤلاء السيدات على الخط من قيمة الجاريات، كما هو حال بيع أم السبتي للجارية التي رضعت مع ابنها عبد الرحيم السبتي، واستهتار "عذبة" ببركة ابنة فضة، وكذلك فضة حفيدة الجدة فضة.

٢- جذر النساء السيّات/ الجاريات، الغريبات: جميلة، وفضة الحضرمية، وابنتها بركة، والحفيدة فضة.. وهؤلاء - في العادة - يتشكلن من نساء حرّات، ثم يُسرقن، ويُعرضن للبيع، كما كان يفعل عبود السبتي الذي تاب مؤخراً من اختطاف

(٥٧) م.ن، تكررت هذه الألفاظ في مواقع عديدة، ينظر على سبيل المثال الصفحات: ٨٤، ٦٢،

النساء، بعد أن خطف فضة الحضرمية، فقد كانت : سبب توبة "عبود" السبتي عن التجارة بالبشر الأحرار، بعد أن اختطفها وافتضها دون الرجال الذين معه، وداس بنعاله على وجهها^(٥٨). وقد استطاعت "فضة" تلك الأمة أن تستكين في سجنها، وأن تغوي عبود السبتي فتنجب يوسف وبركة، ومن ثم أصبحت أم ولد فسلمت من البيع في تجارة الرقيق، لكنها كانت دوماً ترتد إلى ماضيها لتؤكد كونها أميرة حضرمية: "أنا شابة وأميرة حضرمية مهما دكنت بشرتي"^(٥٩)، وكانت حالات من الهستيريا تتابها بحثاً عن ماضيها، الذي لم تعد قادرة على العودة إليه، وهذه بعض أسئلتها: "أين أهلي.. من أنا.. إخوتي.. أبناء عمي.. أين أنا من خدري الواسع.. أميرة في إمارة صغيرة عند أبواب حضرموت.. مدللة يصطف أبناء عمومتها.. من أجلها ويخرج شقيقها الأكبر منادياً.. يا فضة اختاري أحد هؤلاء.. ليس الآن ... تحشو التراب على رأسها وتواصل النواح.." ^(٦٠). لذلك بقي لونها الأسود هو لون العار في أبنائها وأحفادها في أسرة السبتي، كما تعبر عن ذلك بركة ابنة فضة لفضة الحفيدة ابنة أخيها يوسف، عندما تسأل الأخيرة عن سبب اختلاف لونها عن لون نساء عائلة السبتي الأخريات : "اسمعي يا بنتي .."يا فضة" نحن عار ولون مغاير في عائلتنا، وليس بمقدورنا أن نعيش إلا بالمكر والتحايل أو الاستسلام حتى نفنى.." ^(٦١)؛ لذلك لم يكن بإمكان الجدة فضة أن تتحرر من مختطفها، فكان المكر هو وسيلتها الوحيدة لإغواء عبود السبتي والإنجاب منه؛ بعد أن قال لها أحد الرجال التسعة الذين اختطفوها، وحاولت الهرب منهم: "لقد أتعبت نفسك يا فتاة، والله لو كنت ابنة السلطان العثماني ما عتقك

(٥٨) م.ن، ينظر: ص ١٥٨.

(٥٩) م.ن، ص ١٦٠.

(٦٠) م.ن، ص ١٥٥.

(٦١) م.ن، ص ١٥٤.

عبود^(٦٢)، من هنا استطاعت هذه "الأمة" أن تغوي خاطفها، وتستدرجه بثرثرتها التي لم يألّفها رجال تلك القرى.. وضحكاتها البهيجة وسط اللغظ والدأب اللذين لا يهدآن إلى مخدعها كل ليلة في سقيفة المؤن^(٦٣).

وكذلك كانت جميلة البيضاء زوجة عبد الرحيم السبتي جارية غريبة، حاولت عشيرة السبتي أن تجربها على أن يطلقها؛ لأنها غريبة، وربما هي خطيفة: "طلقها.. طلق "جميلة" وبناتنا تحت قدميك خذ منهن من تشاء"^(٦٤). فالنظرة إلى الغريات أو الجاريات المختطفات تبقى نظرة دونية (جاريات لا زوجات)، من هنا لم يكن أمام عبد الرحيم السبتي إلا الرحيل عن عشيرته؛ "حتى يهرب جميلة من وجه قبيلته التي أصبحت تتحرش به. باع أكثر عبيده.. ومواشيه، واستبقى الأصلح، ومن بينهم "فضة" التي لجأت إلى جميلة تستعطفها، بعد أن سحبها السبتي حتى منتصف الساحة ليعرضها على تاجر نجدي، فتدخلت جميلة" وأنقذتها من البيع"^(٦٥). ولم يقتصر الأمر على بيع النساء المسروقات من الآخرين، بل يصل أحياناً إلى بيع بنات الجاريات، حيث باعت أم عبد الرحيم السبتي "إحدى سريرات البيت ليماني قذر، يشتري الجلود بعد دبقها، لا قيمة له لمجرد أن تلك القينة كانت فارعة في جمالها وتغار منها، فباعتها بخمسة جلود فرشتها تحت النوافذ لتقي الفرش من المطر، وقد استنكر الناس فعلها وساءهم؛ لأن السريرة رضعت مع السبتي من ثدي واحد من أمها حولاً كاملاً، وقد صاح بها كل أهل دارها حتى شقيقها: كيف تبيعين من هي في حكم ابنتك؟"^(٦٦).

(٦٢) م.ن، ص ١٥٦ - ١٥٧.

(٦٣) م.ن، ص ١٦٢.

(٦٤) م.ن، ص ١٥٩.

(٦٥) م.ن، ص ١٦٢.

(٦٦) م.ن، ص ١٦١.

عموماً، هناك وعي بين النساء بنات العشيرة تجاه دونية الجاريات أو ما يلدن في العائلة؛ على الرغم من كون الجدة فضة كانت أميرة حضرية قبل أن تختطف - كما أسلفنا؛ وعلى الرغم من كون ابنتها بركة التي أبوها عبود السبتي قد غدت زوجة لعبد الرحيم السبتي، إلا أن اللون الأسود ظل علامة فارقة تميز بين السلالتين... سلالة نساء السبتي البيضاء، وسلالة نساء السبتي المسيبات أو الجاريات السمراوات... ومن ثم لا بد أن يكون هناك كره ما بين السلالتين المختلفتين في الجذور، رغم المصير المشترك أو الهوية المشتركة بينهما، كما تعبر عن ذلك الساردة البطلة (ناريمان): "فضة تكرهني مع أنني تركت لها الفراش خالياً.. إنها تمقتني أكثر مما تمقت "عذبة" المرأة الأولى لحمود، تلك المرأة التي سرقت كل ليليتها، فأسوأ أنواع الحروب عندما تكون بين لصيقين، بين كائنين يجمعهما مصير واحد.. تاريخ واحد.. رغبات مشتركة (...). فضة وأنا نترشق بالموت.. رغم أن بعضنا ضحايا الظروف.. ضحايا الجذور.." (٦٧).

ولعلّ المهم في هذا السياق أن نكتشف بأن بركة التي تزوجها عبد الرحيم السبتي، بقيت عذراء، لم يقربها، فطلقت بعد عشرين عاماً وهي ما زالت بكرًا، وبقيت بكرًا إلى أن بلغت الخامسة والخمسين من عمرها في زمن السرد؛ إذ إنّ السبتي تزوجها زواجاً شكلياً بصفتها قريبته أو عاره، كما يقول: "اسمعوا: قال ذلك مهدداً بإصبعه المنزوعة الظفر: "بركة" ابنتنا ومن صلب ظهورنا، ولن تخرج من الدار، وهي عاري، ثم إن لونها لن يهيب لها رجلاً ينسى أنها ابنة أمة سوداء، حتى وإن كان والدها عبود السبتي" (٦٨).

(٦٧) م، ن، ص ٢٧.

(٦٨) م، ن، ص ١٧٢.

وهذا ما فعله أيضاً حمود بن عبد الرحيم السبتي مع "فضة" ابنة يوسف السبتي أخي بركة، وأمهما فضة، منذ ليلة الزفاف، حيث ذهب إلى فراش زوجته الأولى "عذبة"؛ لأن والده أجبره على هذا الزواج، بل إن حمل فضة منه قد صور على أنها اغتصبته في علاقة جنسية وحيدة بينهما، بعد سنة ونصف من الزواج بدون علاقات جنسية، تقول عن هذه العلاقة: "لقد سرقته.. سرت "حمود" الكلب، أنا لست "بركة" التي هيأت نفسها لتكون حمارة في النهار، وكلب حراسة في الليل. عام ونصف وأنا أراقبه يتسلل آخر الليل إلى مخدع عذبه، ويعود مع مطلع النهار وهو يلف جسده "بغوطه" (...) اسرقه قبل أن يسرقك. اسرقه إنه ملكك.. دعي فضة ثالثة تلد من جديد.. تحولتُ إلى ألف جسد في جسد، ورحلت أتلوى كأفعى مسمومة بسمها.."^(٦٩). جاءت هذه العلاقة من أجل أن تنجب منه طفلاً؛ لتتحرر من كونها ما زالت أمة ابنة أمة قذرة لا ينام معها حمود كزوجة، وهذا ما يؤكد أن النساء الأخريات بنات القبيلة ينظرن نظرة احتقار إلى الجاريات وبناتهن، فعذبة زوجة حمود لا ترى في "فضة" غريمة لها، لا هي ولا عمتها بركة ابنة فضة السبية، فعندما تؤكد بركة لعذبة أنها ابنة "عبود" السبتي قبل أن تكون ابنة "فضة"، تخبرها عذبه أنها ستبقى ليست بأكثر من "قنة"، حيث تقول لها: "لا تكثري من الكلام فأنت على خير مع "السبتي" وأبنائه، ولو كان رجل غيره...لقذف بك وأملك في سفل من سفول الديرة حتى الموت.."^(٧٠).

ومع ذلك، ومن خلال منظور الساردة، نجد وحدة اندماجية بين الفتاتين (فضة الحفيدة وناريمان)، فقد جمعهما يتم، ومرض، وقلة حيلة، والوحدة في بلدة

(٦٩) م.ن، ص ١٧٦.

(٧٠) م.ن، ص ٢٠٣.

معزولة، وذكريات مشتركة^(٧١). وأيضاً بينهما فوارق واضحة، اكتشفها معاً من حيث اختلاف الجذور بعضها عن بعض، تقول الساردة: "فقد اكتشفنا معاً ونحن نتجاوز مرحلة من العمر، أننا من عائلة واحدة لكن بلونين متغايرين، ولهجتين مختلفتين.. وطبقة اجتماعية بعيدة كل البعد عن الطبقة التي تنتمي لها الأخرى.."^(٧٢). ثم بعد وفاة فضة، وهي تنجب ولد حمود السبتي، صارت الراوية البطلة تعيش الدورين بالكامل، دورها ودور فضة، وكأنها وجدت في هذه الحياة المتخيلة لتعيش هذين الدورين معاً: "رضيت أن أكتسح كل مكان كان لها.. سريرها.. ذاكرتها.. روحها.. وزوجها"^(٧٣)، وذلك بعد أن أجبرت على أن تتزوج ابن عمها حمود السبتي، بعد وفاة "فضة"، ومن ثم صار حمود يتحكم بها كأى شيء يمتلكه، دون أي اعتبار لوعيتها وثقافتها، كما يتضح من الحوار بينهما، وهي تطلب الطلاق، تقول:

"يشدد قبضته على عنقي:

- أنت ملكي..

- أريد الطلاق أرجوك..

- الباب مفتوح.. اذهبي على أقصى الأرض.. مصيرك هنا.. لأنك ملكي.. ملك

حمود..

- أكرهك..

- لا يهمني... "^(٧٤).

(٧١) م.ن، ينظر: ص ص ٢٩ - ٣٠.

(٧٢) م.ن، ص ٦٨.

(٧٣) م.ن، ص ٧٨.

(٧٤) م.ن، ص ٢٣٧.

وفي المحصلة، إن مركزية الهوية الأنثوية المستلبة في هذا المجتمع الأسري القبلي التقليدي، لم تمنع من وجود تعددية في مستويات النساء .. فزينة بنت الرعيان "الشحاذة" (الشيطنانة) التي تفتح بقالة في القرية، هي في منظور السبتي في درجة أعلى قياساً إلى الجارية السبتية جميلة أم أولاد عبد الرحمن السبتي... وكذلك الأمر بالنسبة إلى أم ناريمان وأم فضة الحفيدة، فأم الأولى من أبها، وأم الثانية من دومة الجندل، لذلك رحلتا من العائلة، فأم فضة ماتت، وأم ناريمان هربت من الأسرة، فطلقها عبد الرحمن السبتي نيابة عن أخيه من منظور أن المرأة التي تترك زوجها بسبب أنه تزوج أخرى، هي امرأة "عاهرة" بحسب لفظه، تقول الراوية البطلة: "السبتي من أنفه الضخم يقول: المرأة التي تهرب من بيت رجلها "عاهرة"، ثم انتفض وهو يوجه كلامه لوالدي.. طلقها .. طلقها وإلا طلقته.. أنا.."^(٧٥). وكانت النهاية أن طلقها عبد الرحيم السبتي!!

إن تفحص بنية هذه الرواية تكشف عن تمايزات في الأعراق والألوان بالنسبة إلى النساء، وهن إن كان يبنهن فوارق محدودة في مستوى المكون الاجتماعي الأسري، وحتى بالنسبة إلى الآخرين؛ فإنهن في نهاية المطاف مضطهدات مستلبات؛ لم يتجاوزن التبعية للمذكر، والخدمة في البيوت، وأنهن في أهم تكويناتهن الجسدية موضوعة جنسية وتناسلية (الولادة)؛ لذلك لم يكن عبد الرحيم السبتي وابنه حمود وغيرهم سوى فحول؛ للهيمنة والسيطرة على هؤلاء النساء، وهذا ما يفسر إجبار فضة، والراوية (ناريمان) على أن يتزوجا حمود الذي لم يكن راغباً فيهما، بسبب حبه لزوجته "عذبة"، ومع ذلك لم يكن بإمكانه أن يرفض أوامر أبيه التي أجبرته على أن يتزوج "فضة".

ولعلنا عندما نتأمل هوية الساردة البطلة، ورحلة معاناتها منذ طفولتها إلى عذابها على يدي ابن عمها حمود الذي تزوجها رغماً عن أنفها، باعتبارها ملكه في أسرتهما- كما أسلفنا، سنجد هوية نسوية مضطهدة بامتياز؛ لذلك لم تختلف الساردة عن فضة رغم اختلاف جذريهما، في سياق الاضطهاد والتشويه والاستلاب.

(٥)

التركيب والخلاصة

تعد الكتابة عن الموضوع النسائي-النسوي إشكالية ثقافية/جمالية؛ يمكن أن تفهم فهماً صحيحاً؛ عندما ينظر إلى هذا الموضوع من زاوية حقوق المرأة وواجباتها، ورفع الظلم الذي يقع عليها؛ سواء أكان ذلك من خلال صوت المرأة أم صوت أنصارها من بين الذكور وفئات المجتمع ومؤسساته المختلفة... وفي الوقت نفسه يمكن أن يُحمَل هذا الموضوع على سوء الظن، والنظرة السوداوية تجاه حراك التغيير والتحرر من الكبت والقمع في المجتمعات التقليدية. ولعل المشكلة هنا لا تعود إلى طبيعة المجتمعات نفسها المتساهلة تجاه كثير من القضايا والثقافات، بقدر كونها مشكلة تيارات ثقافية واجتماعية، تسعى دوماً إلى تكييف التحولات الاجتماعية الإيجابية، ظناً منها أن هذا التكييف هو الطريق الأسلم في مواجهة ثقافة الآخر وخطره.

لقد بات وضع المرأة في العالم الإسلامي عامة، والعالم العربي خاصة، مدخلاً لكثير من الناقدين أفراداً ومؤسسات، فكثيراً ما يتهم الإسلام -زوراً وبهتاناً- أنه السبب في معاناة النساء، وهذا مفهوم مغلوط؛ لأن الإسلام كرم الإنسان ذكراً وأنثى، ولا توجد مفاضلة بينهما في الإطار الإنساني أو الاجتماعي أو الثقافي أو غير ذلك. وهنا نستطيع أن نؤكد أن المشكلة تكمن في العادات والتقاليد التي ولدت من رحم

الجاهلية وما زالت تترعرع؛ فالطائفية، والعنصرية، والعرقية، والقبائلية، وغيرها، لم تكن يوماً من قيم الإنسانية والأخلاق والدين؛ لذلك تقف كتابة المرأة ضد التخلف الاجتماعي، وعسف العادات والتقاليد، والتشوهات الاجتماعية التي تغيب الخير استناداً إلى استحضار الشر في مجتمع ينحاز للذكور على حساب الإناث.

أدركنا كيف انطلقت بدرية البشر في رواية "الأرجوحة" من المكوّن الاجتماعي العرقي الديني للنساء في بنية الرواية التخيلية، التي تفضي إلى الواقع بصفته أرضية حقيقية تتشكل من خلالها الرواية، ويكون هذا التشكل من خلال تنوع النساء، وتعدد مواقعهن الاجتماعية، واختلاف أصواتهن ولغاتهم بعضهن عن بعض...وهنا لا يمكن أن ننكر وجود التعددية داخل منظومة المجتمع النسائي بصفته مجتمعاً متنوعاً بالضرورة... ولكننا في الوقت نفسه عندما ننظر إلى التكوينات الاجتماعية الأكبر، وتحديدًا إلى المكونين الرئيسيين في هذا المجتمع (الذكورة والأنوثة)، ندرك حينئذ أن هؤلاء النساء أصبحن نمطاً/نسقاً أو بؤرة لصوت واحد، هو صوت المرأة المهمشة، والمستغلة، والمستلبة، والمقموعة...ومن هو المسؤول عن ذلك كله؟ إنه الذكر/الرجل الذي يسيطر على المجتمع، ويشكله وفق إرادته التقليدية العنيفة.

لم تعد مكونات المرأة: ابنة القبيلة، أو ابنة الخضيرية، أو ابنة العبدية /الخادمة، أو السيدة صاحبة الجاه والقصر، أو المذهبية... بمعزل عن مركزية الهوية النسوية، التي تستمد أحاديثها من تموقع المرأة في دائرة الهامش في مواجهة رمزية صوت الذكر الذي يمسك مقاليد الأمور كلها بيده، وأن أي خروج للمرأة عن سياق هامشيتها هو كسر للتأبؤ الاجتماعي.

ورأينا في رواية "بنات الرياض" لرجاء الصانع تركيبة نسائية مناطقية، تحاول الساردة من خلال هؤلاء النساء أن تتشكل في كل واحدة منهن، بالنظر إلى أنّ أية

مشكلة لدى الأخريات هي مشكلة لأية واحدة منهن، من هنا وُحِّدَت معاناتهن في سبيل الحب والزواج وفق رغباتهن مناطقيتهن؛ فغدون كأنهن نموزج واحد لامرأة واحدة في أشكال نسائية عديدة في جذورهن وتجاربهن وبيئاتهن العامة.

لقد بدت هذه الرواية التي اتخذت من تعددية بنات الرياض سقفاً لها ذات رؤية أحادية في تصوير واقع المرأة الجديدة في بيئة ما زالت ترفض التغيير؛ وكأنّ الرواية صراع بين جيلين: جيل لا يؤمن بقدرات المرأة الجديدة وتحولاتها، وجيل آخر هو جيل بنات الرياض الذي يحاول أن يرسم طريقه بقدرة عالية من التعثر والمجازفة، ولكن ضمن شروط البيئة في الظاهر، ومحاولات التمرد في الباطن... وربما استطاع هذا الجيل أن يرسم طريقه نحو التحول الإيجابي في نهاية الرواية من خلال العمل والارتباط بشريك الحياة المناسب والمكافئ في الإمكانيات والظروف المعيشية. وبذلك يتأكد لنا أن هذه الرواية تقدم نماذج نسائية في بوتقة واحدة أو رؤية واحدة؛ أي أنّ النساء لا يختلفن بعضهن عن بعض كثيراً بصفتهن فتيات يعشن في بيئة تقليدية، تتحكم بها قيم القبيلة والمجتمع الذكورية.

أما أُميمة الخميس في رواية "البحريات" فإنها تقدم نموذجاً نسقياً للنساء في المجتمع، ومن خلال أسرة آل معبل النموذج الاجتماعي السائد في المجتمع تتشكل المرأة القبلية، والمرأة البحرية (الوافدة من الشام)، والمرأة الجارية والخادمة، وكأنّ هذه التقسيمات في تشكيلها الاجتماعي، تفتقر لهذا التكون التقسيمي الحاد؛ لأن هؤلاء النساء يصنفن بحسب دورهن في الثقافة الجنسية السائدة، التي تميل إلى الجارية أو البحرية على حساب ابنة القبيلة التي لم يعد لها دور فاعل باستثناء اسم القبيلة الذي تحاول من خلاله أن تفرض سلطة أو هيمنة على مجتمع النساء شبه المعزول عن مجتمع الرجال.

من هنا تتشكل مركزية الهوية النسوية بصفقتها هوية أحادية في أعماقها، عندما ننظر إلى طبيعة العلاقة بين الرجل والمرأة، وأن الرجل هو السيد وصاحب السلطة في هذه الأسرة التقليدية الممتدة، ومن ثمّ لا فوارق كبيرة بين تصنيفات النساء المختلفة؛ فهي تصنيفات شكلية قياساً إلى كون النساء عموماً كنّ موضوعاً أو ثيمة جنسية بالدرجة الأولى.

وليس غريباً أن تُظهر نورة الغامدي في وجهة "البوصلة" بنية الجذور والألوان المختلفة داخل الأسرة الواحدة من جهة الأم، فالأمهات مختلفات... هناك الجارية السمراء أو السوداء، وهناك الحرة البيضاء؛ لذلك تبقى الجذور مهيمنة على الشخصيات النسائية، فعلى الرغم من كون اللون الأسمر / الأسود الحصري يتموقع في دائرة الإمارة بالنسبة للمرأة الأميرة التي اختطفت من بين أهلها؛ لتصبح جارية، فإن هذا اللون أصبح لون الجارية، التي تحاصر حتى لو كانت من ظهر أي رجل من رجال القبيلة، التي ربما يقل شأنها عن شأن هذه الجارية التي كانت يوماً ما أميرة بين أهلها.

هكذا تلعب الجذور لعبتها في تصنيف النساء... لكن كل هؤلاء النساء المتميزات فيما بينهن يصبحن نساء أسرة واحدة، لا يتعدى دورهن الجنس والخدمة والإنجاب... لهذا تحرص هذه الأسرة على أن تبقى بناتها فيها (زواج الأقارب)، وكأن عملية التصدير إلى خارج الأسرة تصبح صعبة أو محدودة؛ وتكون مقاليد السلطة المطلقة في يد الرجل الأول الأب / الجد؛ فهو من يطلق وهو من يزوج، وهو من يعاقب عقاباً كارثياً لكل من يخرج عن إرادته!! لذلك نستطيع التأكيد على أن الجذور المختلفة بعضها عن بعض تغدو بلا قيمة بالنسبة للمرأة في تلك المواقف التي يتخذها أو يمارسها الرجال بصفقتهم أصحاب سلطة مطلقة، وأي خروج عن هذه السلطة هو دمار

للمرأة، وكأنها سلعة أو مجرد شيء يستلب في الأحوال كلها، وهذا يعني مركزية الهوية النسوية المضطهدة أو المقموعة، ما يحولها إلى حالة مرضية أو موت أو عدم رغبة في الحياة والهروب منها إلى الفشل الذريع في الحب والزواج والاستمرار في الحياة. في ضوء ما سبق، اتضح لنا أن تعددية النساء كانت شكلية في سياق أحادية هذه التعددية في المعاناة، والاضطهاد، والاستلاب، والتشييء ... في منظومة المجتمع الذكوري التقليدي، الذي يتسيد فيه الرجال على النساء، بوعي هيمنة العادات والتقاليد غير الواعية أو الثقافية أو الحضارية أو الإنسانية... !!

شعبية البيت الطيني والحارة الترابية : من الذاتية إلى الرمزية - قراءة في نماذج روائية سعودية مختارة

مقدمة

تبدو إشكالية احتضار الثقافة الشعبية المعيشية الماضية في الحارة الترابية والبيوت الطينية، في زمكانية ما قبل الطفرة، من أبرز اهتمامات الروائي في المملكة العربية السعودية، حيث تتعمق أزمة الذات الساردة الاغترابية المقتلعة من ماضيها الحميمي، في مواجهة رمزية توحش مادية الإسفلت / الإسمنت (الخرسانة) في المدينة الجديدة، التي تشعر الإنسان المعاصر بأنه يفقد إنسانيته وكيانه، وأنه لم يعد يشعر بالأمان في عالمه الجديد، بعد أن تحولت حياته كلها إلى جدار إسمنتي استهلاكي منغلق على ذاته؛ ليفضي به هذا الوضع المأساوي - من منظور الساردين - إلى التشكل في دلالات جمالية رمزية، تحرص على أن تقارن بين الماضي الترابي/الطيني الروحاني رغم ما فيه من المآسي ويس العيش وشدته، والحاضر الإسمنتي المادي رغم ما فيه من رفاهية استهلاكية معيشية، تحققت فعلياً أو شكلياً من خلال الطفرة الاقتصادية التي عمّت أرجاء المملكة العربية السعودية بواديها وأريافها ومدنها.

اختارت هذه المقاربة عددًا محدودًا من الروايات السعودية التي اتخذت العاصمة (الرياض) مكانًا لها، ثم حاولت من خلال هذه النماذج أن تجيب عن أسئلة عديدة، حددتها عناوين رئيسة، لعل من أبرزها : نظرة الذات الساردة إلى ماضيها سلبيًا أو إيجابيًا ؟ ووعي هذه الذات تجاه النقلة النوعية (الطفرة) من الماضي إلى الحاضر؟ والنظرة إلى الواقع المعيش في إطار العلاقة بين الماضي والمستقبل؟ ومدى التناص مع التراث الشعبي بأنواعه المختلفة في مستوى العناصر الجمالية للبنية السردية؟

إن علاقة الذات الساردة بماضيها الشعبي تعدّ علاقة جذرية متينة عمومًا ؛ وهي علاقة تشكلت في ذاكرة شعبية، يحرص فيها السارد على أن يتغنى بماضيه أو بطفولته الاجتماعية الشعبية، بصفتها قيمة ثقافية إنسانية وحضارية ؛ مهما كانت درجة ثقافتها ورقبها أو حضاريتها. والروائي السعودي عمومًا ليس بعيدًا عن تراثه الترابي أو الطيني، فما زالت بعض الأحياء والأبنية الطينية قائمة في الرياض وغيرها، وهي عمومًا شكلت ملاعب الصبا بالنسبة إلى الأطفال الذين كبروا، وتربطًا جماعيًا جماليًا بالنسبة إلى الكبار الذين بنوا بيوت حاراتهم وشوارعها بسواعدهم، كما يعبر عن ذلك فهد العتيق في رواية " كائن مؤجل " واصفًا المشاعر الإنسانية لدى الرجال والأطفال تجاه مسقط رؤوسهم بقوله : " هؤلاء الرجال الذين بنوا بيوتهم بسواعدهم القوية، لم يكونوا يعرفون أنهم بنوا أيضًا شوارع الطفولة لأحفادهم ؛ لتكون محطتهم المهمة، في هذه الحياة النجدية البسيطة والفقيرة والحالة، هنا في هذه الحارة، الشوارع أهم من البيوت، عرفوا ذلك فيما بعد، فقد علمتهم كيف يهربون من بيوتهم لتفتح أذرعها لأحلامهم الصغيرة المتمردة، وغرائزهم المكبوتة، كانت الشوارع طويلة وضيقة، وحولها البيوت الطينية المتلاصقة، بارتفاع واحد تقريبًا، وكانت الأبواب الخشبية في

الغالب موارد، لتتحد أصوات الجيران مع أصواتهم في أجواء عائلية بهيجة^(١). فهنا يكون التركيز على الطفولة بصفتها عاملاً حاسماً في توليد المشاعر الإنسانية الفطرية، التي تتشكل في وجدان الأطفال في هذه الحارات، التي تكتسب قيمتها من تمسك أهلها بها حتى بعد هجرها.

وبذلك، يعد موضوع الحارة الترابية والبيوت الطينية من الإشكاليات الأثيرة التي تكشف عن خصوصية الروائي في المملكة العربية السعودية؛ حيث شكلت الطفرة الاقتصادية عالمين متناقضين، هما: التراب، والإسمنت؛ فكانت النقلة أو الوثبة من الأحياء الترابية /الطينية الشعبية إلى الأحياء الإسمنتية /الإسفلتية الجديدة صدمة أو مرعبة، مع ما يتوافر لهذه الأحياء الجديدة (العمائر)^(٢) من وسائل معيشية ذات رفاهية عالية؛ كالكهرباء، والصرف الصحي، ووسائل النقل، والمساحات الواسعة في الشوارع والحدائق، واكتملت البيوت بأساسياتها وكمالياتها... ومن ثمّ بدت هذه الطفرة تحولاً مكروهاً أو غير محبوب إلى النفس بالنسبة إلى المبدعين عموماً، أو بالأحرى إلى شخصياتهم المتخيلة في أقل تقدير، وهم الذين حرصوا على رواية ماضيهم الترابي الروحي؛ ليتغنوا به مقارنة بحاضرهم المادي الاستهلاكي المقلق لوعيهم وشخصياتهم، كما نلاحظ ذلك عند خالد اليوسف، وأحمد أبو حيمد، إضافة إلى فهد العتيق، بصفتهم مدونة هذه المقاربة.

لقد اقترنت طفولة كثير من الشخصيات المسرودة بماضي البيوت والأحياء الترابية؛ لذلك يتكون المنظور السردى من خلال شخصيات الأطفال أو الآباء الذين

(١) فهد العتيق: كائن مؤجل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ٢٠٠٥م، ص٦٣.

(٢) يقول السارد في رواية (الظلال) لأحمد أبو حيمد: "منطقة العمائر وهي منطقة بعيدة نوعاً ما عن حارتنا. نسميها العمائر بسبب أن منازل سكانها مبنية من الإسمنت، ولا يوجد بها بيت طيني واحد".

أحمد أبو حيمد: الظلال فصول بمذاق إنسان، دار رياض الريس، لندن، ٢٠٠٩، ص٥٤.

يستعيدون طفولتهم أو تاريخ أجدادهم الممتد في تلك البيوت والأحياء، وهنا تبدو الراحة النفسية مقرونة بالماضي في هذه الحارات القديمة؛ في حين يبدو الانزعاج من الحاضر المنعم بمنتج الطفرة الاقتصادية النفطية مدعاة للقلق والألم والخوف والهروب من الحاضر إلى الماضي عمومًا.

في ضوء ما سبق، تستهدف عبارة "من الذاتية إلى الرمزية" المنصوص عليها في عنوان هذه المقاربة إيجاد علاقة بين منظور ذاتية السارد/ الراوي الباحث عن الماضي من خلال الذاكرة، وما بقي من هذا الماضي الطيني/الترابي على أرض الواقع من جهة، ومحاولة تفسير إichاءات هذه الذاكرة بصفاتها خطابًا رمزيًا موجهاً إلى الحاضر المادي السلبي الذي يلتهم الماضي الروحاني الإيجابي من جهة أخرى.

ولعل هذه الرمزية هي التي تشكل وعيًا مهمًا في سياق المقارنة بين حاضر الشخصيات وماضيها، بحثًا عن المستقبل الذي ينبغي له أن يتمسك بالماضي؛ لأنه الجذور الإنسانية التي تسكن علاقاتها داخل الإنسان الذي غدا يشعر بأنه محاصر بكثير من الاضطرابات والآلام والهموم بسبب الانقطاع عن ماضيه وجذوره، وهذا هو تحديدًا سياق الوعي بالذات في مستوى الكتابة أو الإبداع الذي يمجّد إنسانية الإنسان وطفولته وشقاءه وشظف عيشه، في مقابل الخطّ من قيم الاستهلاك المادية والغربة الزمكانية، التي تستدعي التوحش والهروب من الواقع بطرق عديدة.

(١)

منظور الطفل: سيرة حياة مفعمة بالتراب والطين

رواية "ظلال" لأحمد أبو حيمد نموذجا

تعد رواية "ظلال" لأحمد أبو حيمد من أهم الروايات السعودية التفاتاً إلى ذاكرة الطفولة عن ماضيها الترابي / الطيني، من منظور تعبيرها عن الحارة الترابية والبيت الطيني؛ فالراوي (حمد) يقدم تفاصيل طفولته السعيدة في تلك الحارة، على الرغم من كون الشقاء جزءاً مهماً في تكوين حارة "العطايف"، ومن ذلك على سبيل المثال: تلك المدرسة المكروهة بسبب الأستاذ البغيض حسين، الذي يعد عقابه المتكرر لحمد المنغص الرئيس في حياة هذا الطفل، الذي لا يل من اللعب في حارته، وهو ينقل مشاهد طفولته نقلاً أميناً، وكأننا نعيش معه تفاصيل حياته اليومية، الأمر الذي يوحي بوجود تماس حقيقي بين الكاتب / المنشئ وهذه الشخصية الساردة المتخيلة في تشوق كل منهما إلى وصف الماضي الحميمي؛ لذلك جاء إهداء الكاتب في هذه الرواية إلى حارته وناسها الذين تفرقوا مناسباً في المستوى السيري، حيث يقول: "إلى الذكريات تشتت أصحابها أو ماتوا وهي ما تزال باقية في الجدران الترابية والطرق المهجورة..."^(٣).

تحضر مشاهد القرية وأهلها في أوقات الحزن، والفرح، والخوف، والمطر، والولائم، ولقاءات النساء، والزواج، والموت، وألعاب الأطفال، والمزارع، وأصناف الناس وعلاقاتهم، وتحولات الحارة، وصور مساكنها وشوارعها، ومظاهر العيب، والمسكوت عنه... وهنا تغدو الرواية كأنها ترسم لوحة ممتدة لحارة صغيرة، قد غدت تتناول حتى لامست عنان السماء... لذلك يشعر المتلقي أنه أمام حكايات خرافية أو

أسطورية عن عالم مسكون بالواقعية السحرية، وهو عالم لم يعد موجوداً؛ لأنه ظلال بعد أن هجره أهله، والتهمته مدنية الإسمنت الكريهة في المنظور السردى عموماً.

يغلب على مكون حارة "العطايف" في هذه الرواية أنها تتشكل من خلال ذاكرة الطفولة، ذاكرة الطفل السارد (حمد) الذي يجسد في بنية سردية ذاتية إقبال أهل الحارة وخاصة أطفالها على الاحتفاء بحارتهم، كما تتشخص الحارة لتحتفي بأهلها وتضم أبناءها إلى صدرها؛ فتغدو أيام أهل هذه الحارة كلها أيام سعادة وهناء، فهو يصورها على هذا النحو من الود والتراحم والبساطة في الحارة وأهلها، وكأنهم يملكون الكون كله: "هكذا تمر الأيام في الحارة بكل بساطتها ورحابة صدر أهلها بتراحمهم وتوادهم وأحلامهم البسيطة، كانت الحارة تشارك الكبار أحلامهم وتتوجع لآلامهم، أما بالنسبة لأولادهم وبناتهم فكانت مثل أم تمد يديها لتضم أبناءها ضمة رحمة وحنان، فتجعلهم يلهون في طرقاتها وأزقتها، تحاول بعناء أن تحرسهم من الزمن حتى لا تمتد يده فتعبث في وجوههم البريئة، وعندما يريدون النوم على سطوح المنازل تقبل بليلها، وتتركهم يتأملون قمرها المتلألئ أو حتى نجومها التي تبدو قريبة منهم من شدة تراقص ضوئها، ونحن الأطفال كنا نبادلها مشاعر المودة نفسها، وهي تعرف مشاعرنا تلك جيداً عندما نتراكض، ونلهو كل يوم في تربتها وتتوحد أحلامنا الصغيرة بسمائها، بل بكل شيء فيها، كانت تبدو لنا الكون كله"^(٤). فالبنية الجمالية التشخيصية للحارة في هذه الرواية سمة بارزة فيها، حيث تجمع العبارات السردية بين إنسانية الإنسان وإنسانية الحارة في التعاطف والتواد بينهما، من منطلق اندماج كل منهما بالآخر.

كذلك تغدو اللغة السردية لغة شاعرية غنائية، حيث يعبر السارد (حمد) من خلال طفولته عن مدى سعادة حارته به وسعاده بها؛ إلى درجة أن تكتب الحارة هذا الطفل قصيدةً خالدة، وهذا دليل على القيمة الرمزية الإيحائية لاندماج الإنسان بماضيه، يقول في ذلك: "أحسست أن الحارة تريد أن تكتبني قصيدتها الخالدة، فقد رأته في أحلامي.. في طفولتي... في حياتي ومماتي كلمات قصيدتها المكتملة. آه.. يا حياة طفولتي، مفروشة كطرقاتها بالورود والمطر.. مليئة أيامها بأحلام تشبه أحلام العصافير والفراشات المتراقصة في الحقول. ما أسعدها من حياة! هل وهب الفرح لي وحدي دون غيري؟ شعرت أن الحارة كلها في حالة فرح"^(٥).

لهذا تغدو الحارة الترابية ذاكرة ممتدة، وحقيقة السعادة الوحيدة في شخصية السارد (حمد) الذي يستحوذ على بطولة الرواية، وبالذات في سياق ذاكرته عن حارته القديمة؛ إذ يصعب أن تجد صفحة تخلو من ذاكرة تلك الحارة، هذه الذاكرة التي تحولت إلى مرآة تعكس الماضي كله، فيصفها بقوله: "أجلس قبالة مرآة الذاكرة، أرى فيها صوراً تمر أمامي واحدة تلو الأخرى، صوراً من النخيل بسعفاتها المتراقصة...المطر المتدفق من المزاريب إذا انههمر...الظلال الممتدة في الطرقات الترابية...أراني أتسلق نخلة في بستاننا لأخرف الرطب...أجلس في زاوية فناء منزلنا المكشوف...أمي تثر الحبوب...تهبط أسراب من الحمام ويختفي تراب الفناء"^(٦). هكذا تسير الرواية مسكونة بهذه الذاكرة من بدايتها إلى نهايتها، حيث تجيء النهاية مفعمة بالحزن والأسى، عندما يعود هذا السارد زائراً إلى حارته التي غدت مهجورة.

(٥) م، ن، ص ٥٥.

(٦) م، ن، ص ١٩٤.

لنتأمل هذا المشهد الدرامي في العودة إلى زيارة حارته (العطايف)، وكأنها مشهد لقاء عاشق بحبيته بعد زمن طويل من الفراق المشحون بالآلام القطيعة والتحول: "توجهت جنوباً عبر طريق الملك فهد، توجهت إلى العطاييف، في الطريق إليها كنت أسترجع صورتها، أسترجع لحظات طفولتي وشقاوتي، وأتأملها في كل أزقتها وحقولها، بي شيء من التوتر، فلم أدر كيف ستستقبلني حارتنا... حياتي... وذاكرتي... ولا أعرف بأي يد ستمدها لتصافحني، بانت أطراف بيوتها الطينية من بعيد، شعرت بالاضطراب، وعندما اقترب اللقاء، فتحت باب سيارتي وأنا بي شوق عاشق ينتظر لقاء حبيته التي لم يرها منذ ألف عام. عندما خرجت من سيارتي، رأيت حارتي تقبل نخوي مسرورة وهي تحمل هديتها. أهدتني لوحة لن أنساها صورة النخيل الباسقات... البيوت الطينية المتراسة مع بعضها.. الطرقات الترابية المهجورة.. مئذنة مسجدنا... لوحة رسمتها بإتقان ريشة الصمت والوحدة، تأملت المكان على مهل. لأول مرة أشعر أنّ للأماكن رائحة، أمشي في طرقاتها وأزقتها الترابية الضيقة، تذكرت كم كنت ألعب فيها حافي القدمين، خلعت حذائي وصرت أمشي في طرقاتها الترابية المهجورة، قدمائي تشعران ببرودة تربتها. أخذ كومة من ترابها، أفركها بأطراف أصابعي، أفتح قبضة يدي ببطء، فيتساقط التراب من بين أصابعي كأنني أرى حكاياتنا ما تزال تحيا بين تربتها، أمشي وأرى الجدران التي اختفت أطرافها مليئة بكثير من حكايات الأفراح وقطرات التعب المتساقطة من جباه آبائنا في سواقيها..."^(٧) ويطول المشهد التفاعلي مع الحارة في زيارة جنائزية، تتكئ على الذاكرة في حارة يأكلها الخراب

والهجران، حيث تنتهي الرواية بأهات الحزن والتألم على أيام الطفولة والصب^(٨) التي دفنت في هذه الحارة المتشكلة في جماليات الذاكرة لا الواقع .



أما عن الرحيل من البيت الطيني والحارة الترابية إلى البيت الإسمنتي والحارة الإسفلتية فهو حالة حزن شديدة وبكاء لدى شخصية البطل الراوي، الذي لم يكن عمره يتجاوز ثلاثة عشر عاماً، فيصور حالة الرحيل المحزنة على هذا النحو من المعاناة والعشق لهذه الحارة، حيث يكون الرحيل انفصالاً يشبه انفصال الروح عن الجسد : "ذهبت إلى منزلنا الطيني ووقفت أمام بابه أتذكر أيامي، شعرت بلحظة انفصال لم أكن أتوقعها في يوم من الأيام أو أنتظرها. انفصال عن موطني وأمسي الذي ترعرعت فيه منذ قدومي إلى هذه الحياة...عن بيتنا الطيني...عن حارتي الترابية التي أحببتها وأحبت هي جميع سكانها...يا لقسوتنا! أهكذا نتخلى عنك بهذه السهولة؟ كم هو مؤلم أن تنفصل الروح عن الجسد(...). نمر على آخر شارع تراي وبستان. قطرات الحنين تملأ وجهي وتبلل ثوبي القصير، أعيد أمام ناظري أيام فرحي والرفاق. أيام لعبي في المزارع والسواقي وأنا أسمع ألحان الطيور في الصباح وصوت مياه السواقي...أيام لعبي حافي القدمين فأحس بنعومة الأحلام المبللة بالمطر"^(٩). والحقيقة أننا لو تتبعنا فقرات المناجاة لتلك الحارة الترابية؛ لما وسع هذا البحث تلك الدفقات الشاعرية التي تحول اللغة السردية إلى لغة شعرية في مستوى بنية النص كله تقريباً.

ومما يجدر ذكره، أنه كان هناك معوَّض عن الحارة الترابية في الحارة الإسمنتية، وهو وجود الحب في حياة (حمد)؛ فقد أحب ابنة الجيران (عفاف) منذ طفولتهما إلى

(٨) ينظر م.ن، ص ص ٢٣٩ - ٢٤٥ .

(٩) م.ن، ص ٩٦ .

أن احتجبت في البيت؛ ورغم وجود منغص لهذا الحب ناتج عن اختلاف النسب^(١٠)، إلا أنه شعر أن المنقذ له في هذه الحارة الإسمنتية يكمن في حبه لعفاف، لكن هذا الحب ينهار فجأة، عندما ترحل أسرة عفاف بسبب مرور الشارع على أرض بيتهما الذي سيزال؛ لذلك تصبح حياته بعد رحيلها أشبه بالكابوس أو الجنون الذي أضيف إلى مأساة مفارقتة لحارته الترابية، حيث هاجمته ظلال الحارة وظلال عفاف (ومن هذه أتت تسمية الرواية): "يا الله كيف أصبحت أعيش هكذا... وحيداً تحت الظلال؟ أنى لي بظلال مثل ظلال عفاف ونخيل حارتنا الترابية، الظلال. آآآه... يا أيها الظلال. ما أصعب أن يفقد الإنسان ظله، إذا فقدت ظلك فقدت كل شيء"^(١١). إذن، هو فقد كل شيء في المنظور النهائي للرواية؛ لأنه فقد إنسانيته سواء أكان السبب في حبه لحارته أم في حبه لعفاف التي عوضته عن حارته ببعض المشاعر، كي يرتبط بحاضره، الذي ما لبث أن يهدم بإنشاء الطريق، وإن كان حلم الحب صعب المنال بسبب الاختلاف في النسب!!

ركزت المقاربة في هذا السياق على الاقتباسات الطويلة نسبياً؛ لأن الهدف من ذلك هو أن نكتشف بنية السرد الشاعرية في التفاعل مع الحارة بصفتها تراثاً شعبياً مهجوراً، وفي الوقت نفسه هناك كشف عن عزوف الشخصيات عن المدينة الجديدة التي لم يعد فيها أمل لحياة مستقرة، خاصة بعد رحيل الحبيبة التي استطاعت أن تشكل في علاقة عاطفية إنسانية، تخفف من كد الحارة الإسمنتية في حياة هؤلاء الراحلين من حاراتهم الترابية القديمة وهم مشبعون بروحانياتها، إلى حارات جديدة إسفلتية وإسمنتية لا يرغبون فيها.

(١٠) م.ن، ينظر، ص ١١٩، ص ١٢٩.

(١١) م.ن، ص ص ١٩٧ - ١٩٨.

(٢)

صدمة التحول من الطين إلى الإسمنت

رواية "كائن مؤجل" لفهد العتيق نموذجاً

تشكل رواية "كائن مؤجل" لفهد العتيق في سياق التحول من الحياة الشعبية الترابية /الطينية إلى الحياة الجديدة المتطورة الإسمنتية/ الإسفلتية، حيث تبدو هذه الحياة الأخيرة (الخرسانية) مسكونة بالغبرة والفساد والآلام، في حين تبدو الحارة الترابية على الرغم من قساوتها ومعاناتها أكثر حميمية بالنسبة إلى الشخصية الرئيسة الساردة؛ أي بطل الرواية (خالد) الذي يعبر منظوره السردى عن صوتين رئيسين، هما: صوت المدينة الجديدة الإسمنتية الكارثية من جهة، وصوت الحارة الترابية القديمة (أيام الطفولة) المشبعة بالحياة والفرح رغم قساوتها؛ فالرياض القديمة هي غير الرياض الجديدة، حيث يصور ماضيه وحاضره بقوله: "حياة صغيرة نبتت وسط الرياض القديمة بعد طفرة اقتصادية خجولة، مطلع الخمسينيات الميلادية، ثم انطفأت هذه الحياة الأولى، وبدأت أخرى كبيرة مطلع السبعينات الميلادية، نقلت الناس من هذه الحارات الطينية، إلى الحارات الحلم المبنية بيوتها من الخرسانة والحديد، بأسوار عالية، ونوافذ محكمة الإغلاق، فهل كان الحلم، الذي تحقق، على مستوى عذوبته، حين كان مجرد حلم فقط؟!"^(١٢). وكانت الإجابة أن هذا الحلم كان كابوساً؛ لأن البيوت الإسمنتية كانت جسداً بلا روح!!

هكذا نجد بيت المدينة (الفيلا) الذي انتظرتة عائلة السارد ثلاثين عاماً لكي يبنى بيتاً بلا روح، فيحس ساكنه بالملل والغبرة والفراغ: "إنه زمن الطفرة الاقتصادية، زمن

الأغنياء والأقوياء وأبناء الذوات، وليس زمن الفقراء والمرضى والحالمين، ومن الانتقال نحو عالم غامض لا يعرفون عنه شيئاً. يشعر فيه كأنه كائن ضائع معطل^(١٣) تتحول الرواية كلها إلى ذاكرة سارد، ينظر إلى واقعه الجديد في المدينة الجديدة على أنه معاناة وغربة مزمنة، ودائماً تمتلئ مخيلته بماضيه الذي يحزنه: "لكنَّ قدرًا من الحزن الأصيل، بدأ يلف وقته، حزن أسطوري، يذكره بوجوه قديمة، لأسواق قديمة يعرفها، مليئة بالآباء، والباعة، والنساء بالعباءات السوداء والتعاويذ والرقيات، والأجواء الأسطورية لحرارة، تفوح منها رائحة، تضيخ جدران البيوت بألوان مستحيلة، وبهجة قلقية، وحزن قديم، كأنه قدره الدائم"^(١٤).

لم تبدُ سيرة الحارة في ذاكرة السارد منفصلة عن المشاعر الوجدانية التي يمتلكها سكانها تجاه الاحتفاء بماضيهم بكل طقوسه واحتفالياته ومكوناته وأفراحه وأحزانه التي تجعل الإنسان يعيش غربة حقيقية، وهو ينزع عنه ماضيه بسبب الطفرة الاقتصادية التي نقلت الناس شكلياً من واقع المأساة في الحارة القديمة إلى واقع الحلم في الحي الإسمنتي الجديد، ولكن هذه النقلة لم تكن إنسانية في تصور كثير من هؤلاء المنتقلين من ماضيهم إلى حاضرهم؛ ف"تلك الشوارع الترابية المثيرة للمخيلة ولكل المشاعر"^(١٥) تسكن وجدانهم، وتشعرهم بأنهم في مواجهة الطفرة، يقول الراوي: "ما زال يشعر أن الحياة فقدت جاذبيتها، منذ بدأت ملامح ما يسمونه بالطفرة الاقتصادية، التي منحت الناس قروضاً لكي يبنوا بيوتاً جديدة في الأحياء الجديدة"^(١٦).

(١٣) م.ن، ص ٢٣.

(١٤) م.ن، ص ٥٣.

(١٥) م.ن، ص ٩٤.

(١٦) م.ن، ص ١٠٥.

فمنذ أن امتلأت السيارة بأثاثهم وتحركت نحو "الفيلا" تاركة البيت الطيني، "تحركت هواجس كثيرة في داخله، يرى بيتهم يتبعد عنهم، ليس المكان فقط، لكنه يرى الوجوه والأحداث والصور تبعد أيضاً، ويرى أشياء كثيرة تتساقط خلفه، يرى ذكريات وأحلاماً وأغاني وأحزناً وأفراحاً، تاريخاً مزدحماً بصور تبعد في لحظة صريحة"^(١٧)؛ لذلك كان والد الراوي يعود في نهاية كل أسبوع إلى بيته الترابي، وينام على التراب؛ ثم توفي وهو نائم عليه! تأكيداً لحميمية الموت والحياة معاً في هذا التراب منبع الذاكرة والإنسانية بالنسبة إلى هذا الأب الذي جذّلت مشاعره في هذا البيت الطيني المهجور الآيل للسقوط؛ لذلك يحاول بكل السبل أن يبقيه قائماً من خلال إعادة ترميم أساساته بالحجارة والإسمنت... ثم مات قبل أن يتم مشروعه!!

إنّ الرياض الإسمنتية غدت تعيش بلا روح؛ لم تعد فيها تلك الروح التي كانت في الحارة الترابية/الطينية؛ حيث "تحولت الرياض إلى ورشة عمل بلا إنتاج حقيقي، وفاقد لأبسط ملامح الحياة الحقيقية، ركض متواصل، لا تدري إلى أين، شباب يلهثون خلف تجارة غير مضمونة، وشباب آخرون لم يعجبهم هذا الملل، فلجأوا إلى الدين، لكي يملأوا أوقات فراغهم بالأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، وبدأت الحكايات والقصص المثيرة تنطلق، من هذه الحياة التي فقدت روحها، حتى بدأوا يسمعون عن المشاريع التجارية الفاشلة وسقوط أناس كثيرين، وتحطم أحلامهم التجارية، وصعدوا آخرين إلى مراتب الأغنياء والوجهاء والأعيان، وكل ذلك يتم بضربات حظ تجارية"^(١٨).

(١٧) م.ن، ص ١٠٩.

(١٨) م.ن، ص ١١٢.

ومع هذا التحول الصدمة في مكونات الشخصية التي تعيش حالة الصراع الكبير بين روحانية الحارة الترابية ومادية الحي الإسمنتي، حيث العيش في الرياض الجديدة بأسلوب قد يوصل إلى الانتحار طلباً للراحة، يشعر الراوي البطل (خالد) أن السبب الأساس في أزيمته ليس الواقع المادي الجديد فحسب، وإنما تلك الأصوات التي تحاصره، وتسكن فيه حتى في نومه، وهي ممتدة من ماضيه في تلك الحارة التي ما زالت تحاصره في كل لحظة: "كانت بعض الأصوات، في مثل هذه النومات القلقة، تأتيه مروعة وعارية وكثيية، أصوات تأتي من البعيد، توقظه وتسافر به، ليرى آباءه وأجداده القدماء، يتجولون في شوارعه الصغيرة، ويتأملون في سحنات وتعابير وجوههم، ويتساءلون عن أحوالهم، وهو يرى ذلك الشعور العميق بالرغبة في الصمت يتكالب على وقته، لكي يستعيد صورة لا زالت مشوشة لذلك البيت الصغير الذي تركه، كانت على ملامحه آثار أطفال، رسومات على ورق أبيض، نخل، خيام، جداول زرقاء، عود موسيقى، أقلام رصاص، طائرة، ثم نجمة تدور في فضاء الغرفة منذ زمن طويل، وعلى الجدار الآخر، وجوه بعيدة تمشي في صحراء واسعة، وآثار أقدام لشعراء نجد الجاهليين، لم تدفنهم الرياح"^(١٩).

إذن، لم تكن تلك الحارة القديمة مجرد تراب وطين ومعيشة، كانت ذاكرة ممتدة في تاريخ قديم، يفضي إلى الأسلاف كلهم؛ بالنظر إلى أن المدينة الجديدة (الخرسانية) هي قفزة أو طفرة لم تكن بالحسبان الروحاني، ولم تأت نتيجة تطور تدريجي، بل إنها جاءت قاسية ومرعبة، وأدخلت الناس في عزلة ليس في مستوى الحي فحسب، وإنما في مستوى الغرف داخل البيت الواحد، كما سنرى في فقرات تالية.

(٣)

النساء وسوق المقبرة الطيني

رواية "نساء البخور" لخالد اليوسف نموذجاً

يخصص خالد اليوسف روايته "نساء البخور" للسوق الشعبي الطيني بين أواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات من القرن الماضي (القرن العشرين)^(٢٠)، يوم أن كان السوق تجمعاً شعبياً تفتersh فيه بعض النساء "بسطاتهن" في قسم خاص بهن، يبعن فيها بعض متوجاتهن المنزلية أو مشترياتهن الأخرى.

ويمارس هذا السوق الشعبي ألواناً عديدة من التجارة، وما ينتج عنها من طب شعبي وعلاقات اجتماعية متنوعة، وغير ذلك، حيث تبدأ الرواية بصفة السوق بصفته مركز المدينة وقلبها النابض بالتجارة والعلاقات، يقول السارد : "سوق (المقبرة) المركز الرئيس للمدينة، وهي القلب الخافق بتدفق أقدام أهلها الراجلة والممتزجة أرواحهم بأزقتها وحوانيتها ومظلاتها الشعبية، وهي سوق تمتزج فيها كل البضائع والضروريات لطبقات المجتمع كافة"^(٢١).

وكان لليمنيين والعدينيين والحضارمة - هكذا جاءت تسمياتهم في الرواية^(٢٢) - وجود فاعل في تطور هذه الأسواق الشعبية وأحيائها؛ بل إنهم سكنوا كثيراً من البيوت الطينية في الحارات الترابية التي هجرها أصحابها إلى السكن في البيوت الإسمنتية في الأحياء الجديدة، فأصبحت الحارات القديمة شبه مهجورة، بفعل الطفرة الاقتصادية التي هيأت الانتقال من هذه الحارات الترابية إلى الأحياء الإسمنتية/

(٢٠) تنتهي رواية "نساء البخور" بخبر إعلان الديوان الملكي عن رحيل جلالة الملك سعود بن عبد العزيز - رحمه الله. خالد أحمد اليوسف : نساء البخور، دار الانتشار العربي، بيروت، ٢٠١٢، ص ١٣٨.

(٢١) م.ن، ص ١٥.

(٢٢) ينظر: م.ن، ص ص ٤٥ - ٥٥.

الإسفلتية التي تكونت في الرياض منذ ذلك التاريخ^(٢٣)، وقد وجدت بعض الشوارع الإسفلتية في الحارات الترابية والأسواق الشعبية، ومنها شارع إسفلتي وحيد يقسم أسواق المقبرة إلى قسمين. وهذا السوق كالحارات الأخرى هو سوق واقعي معروف، وقد أشار إلى ذلك الكاتب، في الإيضاحات التي ذيل بها روايته، فكتب عن هذا السوق قائلاً: "المقبرة: هي السوق الرئيسية لمدينة الرياض إلى نهاية العقد الأخير ١٣٩٩هـ، حيث صاحب الرياض تطور وتغير وزحف لكل حدودها المتعارف عليها"^(٢٤).

نجد تسمية "المقبرة" قريبة من "المقبرة"؛ فالتراب هو العنصر الأهم في المقبرة والمقبرة؛ حيث الإنسان الذي خلق من تراب، ثم يعود إلى التراب؛ ليغدو تراباً...وهنا المقبرة تشكل مكاناً رئيساً في هذه الرواية، التي تشغل على وصف المكان والأشخاص والعلاقات والسلع، وبالذات النساء العاملات في السوق، والتحويلات المختلفة التي تحدث بفعل التغيرات التي بدأت تظهر في المجتمعات الشعبية، كالحب، والجنس، والسياسة، وتنوع الأعراق، وغيرها، وتبرز أهمية المقارنة بين الأحياء الشعبية في المقبرة وما حولها، وتلك الأحياء الجديدة الإسمنتية التي أخذت تشكل في بعض أنحاء الرياض، حيث صار الناس يهجرون هذه المناطق الشعبية، ليحل مكانهم فيها أولئك العمال الوافدون من اليمن تحديداً، بحثاً عن رزقهم، وهروباً من الصراعات السياسية والعسكرية في بلادهم، بين الإماميين والجمهوريين؛ لذلك كان للحضارمة دور شراكة فاعل في هذه الأسواق: "لهم نصيب وافر في سوق المقبرة،

(٢٣) كانت بيوت الطين تهدم، ويبنى مكانها العمائر الإسمنتية ... يقول ابن أم زيد لأمه باللهجة الدارجة معرفاً بالوجيه أبي محمد: "اللي بيتهم طين على الشارع وهالحين هدموه ويغفون يحولونه إلى عمارة، هاه تذكرت، تراه زوج مزنة اللي تزورنا دائماً وأنت تزورينها؟"، م.ن، ص ١٢٨.

(٢٤) نساء البخور، ص ١٣٩.

فهم شركاء النجديين في بعض الأعمال التجارية، وهم من استطاع انعاش السوق بتجارة مفتوحة غير تقليدية، وللحضارة في سوق المقيبرة وما حولها من أسواق بصمات ثابتة وشاهدة لهم في كل عمل تجاري، فلديهم محال التجزئة للأرزاق والمأكولات المعلبة والمثلجة والمجمدة والبهارات والحلويات والمكسرات...^(٢٥).

ما الذي يجعل الكاتب يحتفي بهذا السوق الطيني^(٢٦)، فيؤرخ له، وكأنه يريد أن يرسم لوحة شعبية جمالية ضخمة لهذا السوق المتنوع في ناسه وعلاقاته وأشياءه؟ ينبع ذلك من تلك الالتفاتة الحميمة إلى الماضي، عندما يكون هذا الماضي مفعماً بالوجود الإنساني المتداخل؛ حيث تبدو الحياة الشعبية أكثر جمالية، أو ذات بنية واقعية سحرية بالنسبة إلى السارد، الذي يعد أكثر شفافية من غيره في التصاقه بماضيه وتراثه وقيمه الإنسانية، التي لم تطف عليها الحضارة المعاصرة بعد، ولم تلوثها قيم المادة الكاسرة للحياة والضمائر والروحانيات؛ فتغدو أمكنة "بسطات" نساء سوق "المقيبرة"، متنوعة ومتعددة في مستوى نسائه البائعات، تقول مريم الورقاء في نفسها مصورة بعض "بسطات" من حولها من النساء: "هذا مكان جميلة راعية البيض والزبد، وهذه بسطة نفلة القماش، وهذي بسطة الخياطة الحساوية خيرية، واللي جنبها خياطة ملابس البزران سميرة، وهذا مكان العطارة أم أحمد، واللي جنبها حصوص راعية الكليجا وقرص عقيل القصيم، وهذا مكان أم عزيز الخطابة، واللي تعالج شريفة الصماء العسيرة تجلس بجنبها...!"^(٢٧).

(٢٥) م.ن، ص ٥١.

(٢٦) السوق تذكر وتؤنث، ينظر: مادة (سوق) في "لسان العرب" لابن منظور.

(٢٧) م.ن، ص ٩.

لقد تميز هذا السوق الطيني الشعبي بوجود النساء فيه بائعات ومشتريات ؛ فهو سوق قد اكتسب أهميته من نسائه، ومن تنوع تجارتهن ؛ ليغدو سوقاً جاذباً لنساء الرياض كلهن، بغض النظر عن علو مكانتهن أو دونيتهن ؛ إذ : "أضحت المقبيرة سوقاً جاذبة لنساء الرياض من كل نواحيها، ولم تعد مركزاً لنساء يسكن حولها أو لنساء تصفهن مريم الوراق بالضعيفات والأرامل واليتامى، نساء (المقبيرة) من كل الطبقات التي تسكن المدينة أو التي استوطنتها فيما بعد، بل حتى من يمررن بها أو يزرنها لهن موطن قدم ومعظم وقتهن فيها. النساء يدركن جميعاً أن في المقبيرة تفتح أبواب السماء، فرصة لتسويق ما يحملنه من منتجات بيوتهن أو للبدء برحلة تكوين جديدة!"^(٢٨)

ولا يقتصر هذا السوق على مكونه التجاري فحسب، وإنما يتشكل أيضاً من خلال تحولات ثقافية وسياسية، تحظى فيها قضية فلسطين والصراع العربي الصهيوني بمساحة كبيرة في النصف الأخير من الرواية، حيث تغدو هزيمة حزيران تاريخاً مطبوعاً في الأذهان. وهنا يرسم السارد حراك الناس تجاه هذه الحرب التي انتصر فيها الصهاينة على العرب في صورة الصدمة الكبرى التي أفقدت الناس وجدانهم وعواطفهم الساذجة ؛ ليتحولوا نحو النقمة على الأوضاع العربية التي أوصلت العرب إلى هذا المصير المأساوي على يد هؤلاء الصهاينة المجرمين: "تهاوت الأنفس والمشاعر في الأيام التالية ليوم الهزيمة، وارتسمت ملامح الحزن على وجوه كثيرة ممن يرتادون سوق المقبيرة، واقتسم هذه الصدمة عدد كبير من البائعين والجائلين والعاملين، واتضح أن

قليلاً من الناس جاء ليشترى الضروريات لبيته، أما الأكثر فقد كان معتكفاً حول مذياعه أو التلفاز الذي وصل بثه إلى بعض البيوت^(٢٩).

عندما تكون شخصيات النساء هي الشخصيات الرئيسية في الرواية؛ فإن الكتابة السردية تشغل بالحراك النسوي الداخلي، وتقل حينئذ الالتفاتة إلى المكان؛ لأن بيئة المرأة المكانية محدودة، وهي غالباً ما تكون مجهولة التفاصيل، ويكون التركيز فيها على العموميات أو الكليات، وإن برزت بعض الشخصيات النسائية، من خلال التركيز على ذواتهن، كمریم الورقاء (البائعة) التي أخذت زمام القيادة في السوق، وفاطمة بنت أحمد زوجة الوجيه البخيل التي تعمل خياطة بالسر لتعيل أبناءها، وأم زيد التي تباع إنتاج مزنة بنت أحمد في سوق المقيبرة. يضاف إلى ذلك أن الرواية ركزت على الشخصية اليمينية في السوق الشعبي، بصفة هذه الشخصية رئيسة في مكونات الأسواق الشعبية، بعد أن رحل كثير من اليمنيين بسبب الحرب الدائرة بين الإماميين والجمهوريين في اليمن.

وقد جاء وصف بعض البيوت الطينية أهم من وصف الحارات المجاورة للسوق؛ لأن الحارة - كما أسلفنا - بنية حراك ذكورية، أما البيت الطيني فهو موقع المرأة؛ لذلك نظفر بصفة بعض البيوت الطينية، ومن ذلك وصف بيت ابن الوجيه الذي تزوج مزنة بنت أحمد، فأقام "وليمة عرسه في بيته الطيني الذي ورثه من أبيه الوجيه، وهو بيت ذو تصميم عربي أصيل، وهو البيت الذي حافظ عليه ابن الجزيرة العربية جيلاً بعد جيل، إذ المحيط الداخلي بأفنية وأروقة تطل على وسطه المكشوف، وعادة ما تكون واسعة المساحة فتسقط الشمس معظم النهار، والأعمدة الحجرية المتشعبة بالجبس الأبيض تحيط بالفناء، وقد اعتاد أهل هذه البيوت الشاحخة أن تبني بيوتها من

دورين كاملين، فتأتي النوافذ المشرعة الكبيرة المرتفعة في الدور الثاني لتطل على الأزقة والشوارع أو الباحة أو البساتين مع نوافذ أخرى تطل على الفناء الداخلي^(٣٠). وبذلك تتحقق في رواية نساء البخور الثقافة الشعبية الخاصة بالنساء، وما لديهن من حرية في الحراك، لم تعد موجودة في أيامنا؛ إذ كان المجتمع آنذاك أكثر إنسانية وبساطة مما غدت عليه الحال اليوم، وكأن خالد اليوسف أراد بهذه الرواية أن ينتقد الواقع الاجتماعي الذي تزمّت كثيراً تجاه عمل المرأة في الأسواق، وقد كانت في الماضي تشارك الرجل أعماله في المزارع والأسواق والبيوت، وتسهم في تحسين أحوال بيتها وأبنائها مادياً ومعنوياً.

(٤)

النساء وبيت نخل آل معبل

رواية "البحريات" لأميمة الخميس نموذجاً

بعد الحارة الشعبية، وبيتها الطيني، والسوق الشعبي، في الروايات السابقة، نتوقف عند نخل آل معبل "في رواية" البحريات "لأميمة الخميس، ونخل آل معبل هو مزرعة نخل كبيرة فيها بيت طيني شعبي كبير، يضم أسرة ممتدة كبيرة، هي أسرة "أبو صالح آل معبل"، الذي تتعدد زوجاته، وجارياته؛ لأنه شخصية ذات وجهة اجتماعية أو وزير في مكانية ما قبل الطفرة في جنوب الرياض، وكذلك تتعدد زوجات أبنائه؛ فأصبح بيت هذه الأسرة يتنوع في نسائه بين القبيليات، والصلب، والشاميات، والفارسيات، والحبشيات، وغيرها؛ حيث تقدم الساردة طبيعة التكوين الشعبي لأسرة كبيرة في بيت طيني كبير في مزرعة نخل، تصف ذلك بقولها: "في

منتصف الستينات ما برح بيت (آل معبل) طينياً كبيراً وسط نخيل الباطن، برزت حوله بعض البيوتات الصغيرة، إما لزوجة جديدة أو لامرأة ابن مع ملاحق شرقية للخدم^(٣١).

تقدم الساردة هذا البيت الطيني في سياق تكوين اجتماعي أسري تحكمه قيم وتقاليد أسرية عريقة وصارمة، يحظى فيها الأب (أبو صالح) بدور الرئاسة المطلقة، ويكون للأم الكبرى (أم صالح) سلطة مركزية ممتدة من سلطة شخصية الأب للتحكم بالقسم النسائي تحديداً، الذي يضم خليطاً من الزوجات، والبنات، والجاريات، والخدم؛ بحيث يصبح هذا البيت الكبير مملكة مستقلة، تقول الساردة المحايدة واصفة سلطة هذه البيوت الذاتية: "تصنع البيوت الكبيرة عادة مجدها ودستورها الخاص، طقوس وتفاصيل مطمئنة لحقيقتها، وانتماءات وشروط تقوم مقام العقيدة في البيت الكبير، أوقات قهوة (أبو صالح)، وأماكن الجلوس، توزيع الهدايا بعد السفر، يصبح البيت كتلة كبيرة ثقيلة تتحرك سوياً، كتلة تسحب نفسها ببطء على مسارات الأيام، خشية أن ينفرط أي من طقوسها العقدية المبعجلة"^(٣٢).

يتكون بيت "آل معبل" من حكايات كثيرة؛ وكان التركيز على حكايات النساء؛ فلكل امرأة حكاية في داخل هذه الأسرة ومن يختلط بها؛ وإن كانت حكايات البحريرات الثلاث (بهيجة، ورحاب، وسعاد) هي الأهم من غيرها في هذه الرواية، التي اتخذت من البحريرات (النساء الشاميات / الفلسطينيات) محوراً رئيساً لها، كذلك كان لرجال آل معبل حكايات تمس طبيعة علاقاتهم بنسائهم؛ وهي العلاقات التي لا تتجاوز كثيراً الفراش / الجنس.

(٣١) أميمة الخميس: البحريرات، دار المدى، بيروت، ط ٢، ٢٠٠٧، ص ٣٥.

(٣٢) م. ن، ص ٣٦.

وفي المحصلة، يستطيع المتلقي أن يكون صورة شاملة عن تاريخ هذه الأسرة الممتدة التي عاشت في نخيلها، وعندما جاءت الطفرة انتقلت إلى الفلل / القصور المتجاورة في أرض كبيرة مربعة في المزر، ثم بعد هذا الرحيل أصبح بيت النخل مسكنًا للأشباح: "انتقل آل معبل إلى المزر، وتركوا بيت النخل في أوائل السبعينيات، يقال إن (بنات أبو دحيم) سكنَّ فيه بعد أن غادره الجميع، وكان وقَّاف المزرعة يسمع قرع طبولهن الليلية من فوق السطح، مما جعل عريشة العنب تشرب لواعج الطبول ونزيف النجوم وترقى منازل القمر كل ليلة... فاستحوذ عليها الطرب وامتدت واحتضنت السطح الشرقي بكامله"^(٣٣). وفي توصيف آخر أنهم "تركوا بيوت النخل للوقاف وعياله، وعمال المزرعة من الآسيويين، وخفق طبول بنات (أبو دحيم) إذا ما مضى من الليل ثلثه"^(٣٤).

وحتى مع رحيل آل معبل من بيتهم الطيني إلى فللهم وقصورهم الإسمنتية؛ فإنهم بقوا مشدودين إلى ماضيهم في تجارتهم وقيمهم، نرى ذلك في صورة البناء العصري، ولكن القيم والعادات استمرت على حالها، باستثناء تناول العشاء، الذي صار خاصًا بالأسر الصغيرة لا مشتركًا، كما نرى ذلك في هذا المشهد: "على قطعة أرض كبيرة تقع على أربعة شوارع أقام (آل معبل) قصورهم الجديدة في المزر وفيلات متجاورة يجمعها سور واحد؛ وتفرقها دروب مرصوفة مطوقة بالورود ونوافير ومسابح ونخيل. كانوا يفاخرون دائماً بعراقة تجارتهم، وأنها ليست مفاجأة نفطية، وغادر آل معبل بيوت الوادي، لكن ميثاق الطين ظل يتبدى بوضوح بين فينة وأخرى، مجالس

(٣٣) م، ن، ص ٨٣.

(٣٤) م، ن، ص ١٧٢.

الرجال الأمامية، ومجالس النساء الخلفية، يتناول الرجال جميعاً الغداء سوياً، ولكن النسوة استطعن أن يسحبهم إلى عشاء منزلي مشترك ومستقل عن الجميع^(٣٥).
عندما نتأمل رواية "البحريات" في سياق الحارة الترابية والبيت الطيني؛ نجد أن الساردة اهتمت كثيراً بتفاصيل البيت الطيني، وتقسيماته، وعلاقاته، في حين غابت الحارة لأن الرواية تقدم المزرعة المستقلة عن الحارات من جهة، كما أن المرأة لا تلتفت كثيراً إلى تفاصيل المزرعة والحراك فيها من جهة أخرى، ما دام وجودها يقتصر على البيت الطيني، وأي حركة لها خارج هذا البيت لا بدّ أن تكون بصحبة الرجال لحمايتها من الغرباء.

(٥)

منابع جماليات الحارة الترابية والبيت الطيني

ما يقصد من منابع جماليات الحارة الترابية والبيت الطيني هو تلك البؤر اللافطة، التي جعلت منظور السارد يتوجه إليهما بصفتها أهم عناصر البنية السردية في الرواية، مثل: التراب أو الطين وما يستحضره نقيضاً من الإسمنت والإسفلت، والمطر وما يجسده من الحياة والموت معاً، والحب المسكون بالتستر وبدايات المراهقة والعشق والممارسات الجنسية الخجولة، وهيكلية البيوت والشوارع والمزارع مكاناً مفتوحاً قياساً للانغلاق والتشتت في البيوت الإسمنتية وشوارعها الإسفلتية، والعلاقات المتداخلة المفتوحة البسيطة بين الناس في البيوت والشوارع، وما ينتج عن ذلك كله من وعي وثقافة في التعليم والسياسة والعالم الخارجي، وبخاصة احتلال اليهود/الصهاينة لفلسطين.

وتعد هذه المنابع ثقافة جذرية، قد غدت تختصر كأنها تفقد الحياة روحها، بالنسبة إلى الشخصيات التي عاشت عالمين متناقضين: عالم ما قبل الطفرة وهو العالم الترابي/الطيني الحميمي إلى قلوب هذه الشخصيات، وعالم ما بعد الطفرة وهو عالم الغربة والهروب إلى الماضي، بحثاً عن الروح التي تعيد إلى الشخصيات المطحونة في ماديّات المدينة بعض ذكرياتها الجميلة عن ماضيها الإنساني!!

١- التراب/الطين

التراب أو الطين في الحارة الشعبية هو المكون الرئيس لهذه الحارة وبيوتها، وهو يعد طقساً معيشياً مهماً، فالبيت الطيني قيمة إنسانية بسيطة وعليا في الوقت نفسه؛ إذ إنّ بإمكان كل إنسان أن يجد مساحة لبني بيتاً طينياً ملاصقاً لبيوت الآخرين. والشوارع الترابية/الطينية هي ملتقى أهل الحارة، حتى الأسواق الطينية كانت لا تقل شعبية عن الحارات الطينية... وفي هذا السياق يعد تفاعل الإنسان مع بيته وشارعه المتواضعين قيمة حضارية ثقافية روحية... لم يعد لها وجود في ذلك التحول المخيف نحو البيوت الخرسانية/الإسمنتية وشوارعها الإسفلتية، حيث القيم المادية غدت تسيطر على كل شيء فيها!!

اشتغلت رواية "كائن مؤجل" على ثنائية الطين والإسمنت؛ فقدمت رؤية إيجابية متعاطفة مع الحارة الترابية وبيوتها التي "طبعت أرواحهم على جدران هذه البيوت الطيبة"؟^(٣٦)، في مقابل رؤية سلبية غير متعاطفة مع الحي الإسمنتي في الرياض الجديدة، أي بعد سبعينيات القرن الماضي، ما يجعل البيت الطيني حاضراً في داخل الشخصيات؛ حيث "يشعر خالد أن المكان بكامله تاريخ لذكريات أسطورية

(٣٦) كائن مؤجل، ص ١٠٣.

وحزن قديم.. والطريق لغة ضائعة الخطى"^(٣٧)، وعلى عكس ذلك كان البيت الجديد الإسمنتي: "دخل البيت الذي حلمت به العائلة ثلاثين عاماً، وها هو يتحقق أمامهم الآن، لكن بلا روح (...). كان يسأل نفسه عن هذا الملل الذي غرقت فيه العائلة جميعها، منذ وطئت أقدامهم هذا الحي الجديد، وهذا البيت الخرساني الثقيل، قبل عدة أشهر، منذ تركوا بيت الطين الذي ما زالت رائحته عالقة في جسده"^(٣٨).

كذلك يقدم أحمد أبو حيمد في (الظلال) صورة مثالية لعلاقة الإنسان بالتراب والطين في الحارة الشعبية الترابية، على عكس الصورة القائمة للحارة الإسمنتية/الإسفلتية، فلا يجد أية علاقة متينة تربطه بالحارة الإسمنتية الجديدة سوى علاقة الحب بعفاف فيما بعد؛ حيث يبقى مشدوداً إلى حارته الترابية التي اختفت من حاضره، يقول: "أكملنا شهرنا الثالث في منزلنا الجديد، ما زلت متأزماً، متأزماً بسبب اختفاء حارتي الترابية والرفاق القدامى، أمشي وأتحسس بنظراتي معالم هذه الحياة الجديدة ولا أفهمها. تحاول هذه الحارة الجديدة بمبانيها المسلحة وشوارعها الإسفلتية أن تعيد ولادتي من جديد. تحاول أن تعيد رسمي بألوان أخرى ولكنها تفشل. فأنا لا أعرف سوى البراءة واللعب في الطرقات الترابية"^(٣٩).

وتتعمق غربة البطل في الحارة الإسمنتية التي لم يعد للحياة أي طعم فيها، في حين يبقى طعم الحياة متألقاً في ذاكرة الطفولة عن الحارة الترابية: "لم يكن الليل هو الليل، ولا النهار هو النهار، وليست الطرقات في حارتنا التي أمشي فيها تعرفني أو حتى تغريني بالبقاء فيها. فقد معنى الأشياء. كل الأشياء صارت بلا رائحة أو عنوان. ما

(٣٧) م.ن، ص ٩٩.

(٣٨) البحریات، ص ٧.

(٣٩) الظلال، ص ١٠١.

عدت أنتمي للحياة وروحي انفصلت عن جسدي، أكان هذا ما كتب على جبيني ؟ صوت ذاكرتي يسألني : "أو تذكر يوم كنت طفلاً؟" هكذا يأتي السؤال بغتة، يأتي محملاً بالألم، كان سؤالاً محزناً، أجيب ذاكرتي : كيف لي أن أنسى يوم كانت الحياة ترسمني فرحة وتصنع مني نصباً من البراءة في طرقات حارتنا الترابية..^(٤٠).

لم تكن هناك حارة حاضرة في رواية "نساء البخور"، لأن الرواية تقدم بنية السوق الشعبي الترابي الخاص بالنساء: "سوقهن تختلف عن الأسواق الأخرى لأنها غير ثابتة البناء، تتكون من مظلات تتكى على أعمدة حديدية وخشبية، جمعت أغطية المظلات من أنواع الأقمشة الملونة، وتتخللها أرضية ترابية ترش بالماء مرتين صباحاً ومرتين مساءً لكي لا يتطاير الغبار المتلف لأقمشتهم وحاجاتهم وأوانيهن وأكياسهن المكشوفة"^(٤١).

فالخارات الترابية تحيط بالسوق، ولكنها غدت شبه مهجورة، يسكنها بعض الوافدين اليمنيين: "يحيط بسوق المقبرة ما تبقى من بيوت طينية مهدمة، بعد أن وصل امتدادها إلى حارة مليحة وآل حماد جنوباً، وما تبقى من حي دخنة شرقاً، وكراج دليل غرباً، وقد استفاد العزاب اليمانيون من هذه البيوت المتبقية، فتم ترميمها والسكن فيها لقربها من السوق، وتحولت بعض هذه البيوت المتأكلة المتناثرة إلى مطاعم ومقاهٍ ومخابز شعبية، هي مصدر عيشهم ومعيشتهم"^(٤٢).

وكذلك لم يكن هناك حارة في رواية "البحريات"، ولم يكن الوصف واضحاً أو مكثفاً لنخل آل معبل، لأن التركيز كان على العلاقات داخل البيت الطيني الكبير

(٤٠) م.ن، ص ١٩١.

(٤١) نساء البخور، ص ص ٧ - ٨.

(٤٢) م.ن، ص ٣٩.

الذي تسكنه عائلة آل معبل الممتدة؛ وهناك بعض التلميحات أو الإشارات إلى شكل البيت ومكوناته، ومن ذلك على سبيل المثال أن تزرع بهيجة الشامية على تراب سطح البيت بعض البصل، الأمر الذي يجعل زوجها يغضب من تصرفها هذا؛ لهدرها الماء، وإخلالها بتركيبة السطح الطيني، الذي لا يصلح أن يكون أرضاً للزراعة: "نهرها صالح عندما اكتشف رؤوس البصل التي بدأت تتبرعم، وعدّ ذلك عملاً أخرق ونوعاً من العبث وهدراً للماء سيجعل السقف ينهار فوقهم" (٤٣).

٢- المطر

يعد الماء/المطر من أهم مكونات الحياة في الصحراء، فإذا نظرنا إلى أجواء الرياض الصحراوية، وحاجة الناس فيها إلى الماء، في وقت كان الماء فيه شحيحاً في "قلب الصحراء المثلث بالمرارات، وأنين السواقي في المزارع التي تتوسل المياه من قيعان بعيدة" (٤٤)، حيثئذ يصبح المطر طقساً خاصاً، واحتفالية كبرى في الحارات الترابية/الطينية؛ إذ إن استقبال الشتاء والمطر يعد من أهم مواطن الفرح في هذه البيوت، على الرغم من كون المطر - في أحيان كثيرة - عندما يكون غزيراً، قد يغمر الحارات المنخفضة، ويدمر بعض البيوت الطينية ضعيفة البنيان على رؤوس أصحابها.

نجد المطر في رواية "كائن مؤجل" يشكل كازئة في حياة أهل الحارة بسبب انخفاضها؛ فهي: "حارة تبدو مثل كائن خرج تَوّاً من كومة تراب (...) هذا المكان الذي تقع فيه حارتهم يشبه حفرة كبيرة، تقع مباشرة جنوب شارع الخزان المعروف، وشرق حارة أم سليم المرتفعة، التي تستطيع أن ترى من أقصر بيت من بيوتها، أن ترى الحفرة

(٤٣) البحریات، ص ١٢.

(٤٤) كائن مؤجل، ص ٢١.

الواسعة التي يسمونها الشميسي بأحيائها الصغيرة المتجاورة وبيوتها الطينية الواطئة، وفي موسم الأمطار، يتحول الشارع المؤدي من أم سليم إلى الشميسي، إلى نهر يصب في حارتهم المنخفضة، فتبدو حارتهم بعد توقف الأمطار، كأنها بركة واسعة. حارة منخفضة، بل ربما هي أكثر حارات العالم انخفاضاً، وكانوا يتألمون وهم يرون سكان الحارات المرتفعة يستمتعون بسقوط الأمطار، بينما هم يكونون في قمة الذعر، وسط تكبير وتهليل سكان الحارة من كبار السن الذين يقولون إن تواصل الأمطار بسبب غضب الله " (٤٥) .

ويصف الراوي مشهداً سوداوياً للأمطار في الحارة، فيقول : " ذات عصرية سوداء، كانت الغيوم أقل انخفاضاً من السابق، كانت سوداء متجهمة تثير الذعر، وفي منتصف العصر تماماً بدأت الأمطار الشديدة تهطل، خرج الجيران إلى الشوارع الضيقة، يحفرون وسطها، حتى تبتعد المياه عن أبواب بيوتهم الواطئة، يحاولون أن يفتحوا لهذه المياه المتدفقة بغضب، مجاري من الطين (...) الحقيقة أنه لا يوجد لها طريق، فهي في النهاية سوف تظل محصورة وسط الشوارع؛ لأن كل بيت رفع أصحابه مدخله بالطين، أو الحجر، وهكذا تحولت شوارع هذه الحارة إلى مياه راكدة. في تلك العصرية الغاضبة والغامضة التي لا تنسى، حين انفجرت السماء، بعد أن أضاءت البروق ودوت الرعود، خرج الجميع من بيوتهم، التي تشقت سقوفها الخشبية، خوفاً من سقوطها. الجميع هربوا إلى المسجد المجاور، فتكدسوا في ساحته المغطاة بسعف النخيل، بينما رفع الرجال ثيابهم وبدؤوا إنجاز مهامهم المعتادة؛ إذ صعدوا لأسطح

منازلهم لتغطية الثقوب بالإسمنت، وهم جميعاً، هؤلاء الرجال، لا يريدون أن يروا بيوت آبائهم تنهاوى أمام أعينهم" (٤٦).

وللمطر طقوسه الإيجابية، خاصة في رواية (الظلال)، حيث يمثل غيابها كارثة في الحارة الترابية؛ لأن كل شيء في الحارة ينتظر قطرة ماء: "شهور مضت، الحر يشتد، الأجواء تتقلب، ذرات الغبار تتطاير في كل مكان، الهواء يلتف حول بعضه وهو يرتفع إلى السماء؛ ليكون دائرة بنية اللون يراها الداني إلى الحارة أو الجالس فيها، كل شيء في الحارة يتوق إلى قطرة ماء" (٤٧).

أما عندما يمجيء المطر؛ فإنه يشكل حالة فرائحية كبرى، وخاصة عند الأطفال الذين يكون فرحهم مضاعفاً؛ يصور "حمد" هذه الحالة على هذا النحو: "وجدنا كل شيء مبتلاً بالمطر. الطرقات الترابية.. أطراف المنازل.. الحقول والبساتين والمزارع وسعف النخيل... رحنا نركض وقلوبنا تتراقص فرحاً مثلنا. جعلنا أقدامنا تتلون بالطين وتشرب المطر، نجتمع في ساحة الحارة والمطر ما يزال يتساقط، يبلل شعورنا... ملابسنا... أجسادنا بل حتى أرواحنا ليملاها بالفرح، بالضحك، بكل شيء في عالمنا الصغير. كان كل شيء يشعر بالفرحة مثلنا لسقوط المطر. سعف النخيل يتراقص... الفراشات حيرى في الحقول.. المزاريب تصدر تراتيل البراءة مثل الطيور التي استيقظت هذا الصباح قبلنا، المطر هو مثار سعادتنا المطلقة... هو الحلم والأمل والقصيدة المكتملة والحياة للحارة كلها" (٤٨).

(٤٦) م.ن، ص ٦٧.

(٤٧) الظلال، ص ٤٨.

(٤٨) م.ن، ص ٢٥ - ٢٦.

وعند المقارنة بين المطر في الحارتين الإسمنتية والطينية نجد الفرق بينهما شاسعاً؛ حيث يكون المطر مربعاً في الحارة الإسمنتية، ومفرحاً في الحارة الترابية؛ مع أن الأولى أن تكون العلاقة عكسية مربعاً في الحارة الترابية، كما لاحظنا عند فهد العتيق بسبب انخفاض مكان الحارة؛ لكن الحارة الترابية عند أبو حيمد تفرح، في حين ترتعب الحارة الإسمنتية: "المطر والرعود يملآن الحارة بالرعب فيختبئ أولادها وجميع سكانها في منازلهم، فتصبح الحارة وشوارعها مهجورة ليس فيها ما يوحي بالحياة (...)" في حارتنا الطينية، إذا هطل المطر، نخرج لنلعب في طرقاتها الترابية، نخرج ونسمع المطر يرتل صلواته بخشوع في كل أرجائها...^(٤٩).

ويشكل المطر في البحريات مع ندرته حالة تدفق، وسيول في نخل آل معبل في البحريات، حيث ينتظره الناس بشوق لأنه الأساس في استمرار مزروعاتهم وإثراء آبارهم؛ فحقائب المطر التي تصل متأخرة عادة في الرياض "تكون مكتنزة ومثقلة فتنبعث سيول وبرد ومطر من كل جزء في السماء"^(٥٠)، ونجد احتفال الرجال بالمطر عندما ينهمر؛ فيخرجون لرؤية السيول، وكأنهم في حالة احتفال: "كان المطر ينهمر في الشوارع ومن المزاريب وبين الشوارع الضيقة في (رياض أواخر الستينات) تنثر المزاريب مياهها وتنحدر بها السيارة باتجاه نخل آل معبل، حيث تتصدر منازلهم منعطف وادي حنيفة. كانت مقدمة المنزل خالية تقريباً من الرجال الذين توجهوا ليتابعوا مسارات المطر وانهمار الأودية والشعاب، وكأنهم في احتفالية غامرة كبيرة بقدوم ضيف نادر"^(٥١).

(٤٩) م.ن ص ١٤٠.

(٥٠) البحريات، ص ٧٥.

(٥١) م.ن، ص ١٣١.

٣- الحب/الجنس

في ظل تشكيلات الحارة الشعبية الترابية وبيوتها الطينية لا يغيب الحب عنها، فيتكون هذا الحب في صور عاطفية بريئة وأخلاقية؛ بصفته أحد مكونات هذه الحارة الإنسانية، خاصة بين المراهقين الذين يجدون في تداخل الأسر بعضها ببعض مجالاً متاحاً للعب الجماعي، ومن ثمّ الحب البريء، وإن كان هناك بعض العلاقات الجنسية العابرة والشذوذ المخفي، الذي له آثار سلبية في حياة الشخصيات عمومًا.

يتشكل الحب في رواية "كائن مؤجل" في الحارة الترابية في سياق روحانية الطفولة؛ حيث يغدو الحب عاطفياً، مشوباً ببعض الإشارات الجنسية الحلمية؛ وإن حدثت قبله أو ما شابهها، تصبح الحالة كأنها جريمة ترتكب في هذه الحارة، كما هي حالة خالد وأميرة، اللذين تفتحا على الحب بطريقة ساذجة؛ جعلت العلاقة الجسدية (قبلاته لجسدها) لمرة واحدة ذنباً يرتكبه ويعذبه نفسياً بعد ذلك^(٥٢)، يصور ما نتج عن هذه العلاقة الطفولية العابرة في سياق عقدة الذنب: "كان يتساءل عن علاقته بآبنة الجارة أميرة، هل هذا هو الحب، بكل بساطة لم يكن يعرف، لكنه بدأ يطرد فكرة، أن يتخيلها عارية أمامه، أحياناً يقول إن هذا بسبب احترامه وحبه لها، وأحياناً يقول المفروض أن أراها مثل أختي، ولهذا وقع عدة أسابيع فريسة صراعات وأسئلة(...) ظل وخز الضمير يؤله، ويثير في روحه الرعب والشكوك، فهو لا يعرف ماذا حصل لها في تلك الليلة المظلمة، هل حدث شيء ما، أم لا، هل هي تعرف ماذا حدث، أم لا، أسئلة متتالية، تجعل أوقاته، في كثير من الأحيان، مثل جحيم لا يطاق: أميرة سمكة حزينة مثل أختي عفاف، هكذا كتب في نهاية دفتره الخاص"^(٥٣).

(٥٢) ينظر: كائن مؤجل، ص ص ٨٠ - ٨٦.

(٥٣) م.ن، ص ١٠١.

أيضاً، هناك شذوذ يشعر بالاشمئزاز والرعب في مستوى المثلية^(٥٤)، أما الجنس الفضائحي فهو خارج الحارة في مخيمات الصحراء بعد ظهور السيارات مع الشباب^(٥٥)، وفي بعض أحياء الرياض الجديدة^(٥٦).

ولم يكن الحب في حارة (العطايف) في رواية (الظلال) واضحاً؛ بسبب كون المنظور السردى منظوراً طفولياً، وإن كان هناك علاقة عاطفية بين الشايب ابن سلمان وحبيته العجوز أم مبارك (جدة حمد)؛ والسبب أنّ هناك علاقة ألفة تربط بينهما عشرات السنين، وأكثر ما بينهما أحاديث وذكريات عن الماضي خلال تناولهما للقهوة والشاي في حوش البيت الطيني، يقول السارد عن هذه العلاقة: "كانت جدتي لابن سلمان هي الملاذ الذي يلجأ إليه لقضاء وقت فراغه...هي مصدر سعادته...هي التي تملأ عليه حياته بعد رحيل أم سلمان... بل هي بالنسبة له كل شيء في هذا الوجود الذي أصبح يعيش فيه بلا أحد، فكان يجد فيها صورة للزوجة والأم والأخت، هي الحياة بما فيها"^(٥٧).

أما (حمد) فلفتت انتباهه الطفلة (سارة الجعلان)، التي كان يلعب معها، ثم غدت - على حد تعبيره " مزهوة تستعرض جسدها، ووقتها لم أكن أعني بعد لغة الجسد. كانت سارة قد اختفت عن أنظاري وأنظار أولاد الحارة بعد أن كبر صدرها واكتنز جسمها وطال قوامها"^(٥٨). لكن من ناحية أخرى كانت لهذا الطفل - وهو في الثانية عشرة من عمره - مغامرة جنسية مع "أم سعود" التي كان زوجها يغيب عنها

(٥٤) م.ن، ص ٨٧.

(٥٥) "في هذا المخيم تعلموا التدخين والشرب والسهر والنساء أحياناً"، ينظر م.ن، ص ٨٨.

(٥٦) م.ن، ينظر، ص ١١٩.

(٥٧) (الظلال)، ص ٤٩.

(٥٨) م.ن، ص ٦٤.

كثيراً، عندما استغلته، وأدخلته إلى غرفة نومها؛ ليمارس معها الجنس، فيصف هذه الحالة على هذا النحو من البراءة والاعتصاب في الوقت نفسه: "شدتني إلى غرفة نومها وأنا كنت أتبعها مثل دمية يمسكها مهرج بخيوط ويحركها بالطريقة التي يرغبها، إحساسي بالدهشة ما زال ولكن الشهوة تطفئ، لم تتركني في حالة اللاوعي هذه فجذبني بقوة وبدأت تقبلني، ارتمت على السرير ورمتني فوقها، غابت الدهشة وراء أكوام من اللذة، سلمتها كل شيء أعطيتها عذريتي وأعطتني ظلالاً من اللذة"^(٥٩).

كان حب السارد للحارة بالدرجة الأولى؛ لذلك عندما انتقل منها إلى الحارة الإسمنتية، فقد الحب بسبب فقدته لحارته الترابية؛ لكنه وجد ما يعوضه في تلك الحارة الإسمنتية، وهو حب الأثني؛ إذ أحبَّ "عفاف" ابنة الجيران، التي وجد فيها بديلاً لحارته الترابية بعد أن رحل إلى بيتهم الإسمنتي، يقول: "بعدما تركنا بيتنا الطيني وحارتنا الترابية، شعرت اني فقدت كل شيء يجعلني أنتمي إلى هذه الحياة، وعندما أحاطت بي مشاعر الفراق، ظهرت في وجودي عفاف. كنت مثل أرض جرداء، تشققت تربتها وطرقاتها بسبب الحر والعطش، وفجأة اجتمعت الغيوم فوقها، وعندما هطلت الأمطار، شربتها في لحظة، فنمت فيها زهيرات الربيع، وتناثرت على بساطها الأخضر فراشات تتغنى بفرح وهي تنتقل بين الورود، عفاف هي المطر، هذا شعوري نحوها"^(٦٠)؛ لذلك عندما رحلت عفاف مع أهلها من الحارة الإسمنتية، "كان رحيلها يعني عودة حزني على فراق حارتي الترابية"^(٦١) كما يقول.

(٥٩) م.ن، ص ١٣١.

(٦٠) م.ن، ص ١٣٨.

(٦١) م.ن، ص ١٥٢.

ولم تخل رواية (نساء البخور) من إثارة عاطفية جنسية، تتشكل في العنوان بدءاً، وتتداخل في سياق النص الذي يشير إلى بعض العلاقات العاطفية، التي فشلت؛ لعدم وجود توازن فيها، كحب سعيد الأعرج للمرأة الجميلة العزباء مريم الوراق المهيمنة على سوق النساء في المقبرة، ولكنه حب فاشل لكون سعيد الأعرج يميناً، ويعمل خادماً في السوق، ومريم الوراق بدوية سعودية، لا يمكن أن يغدو سعيد الأعرج زوجها في يوم من الأيام؛ حيث "تنحدر أصولها من بادية نجد الشاسعة، وتعرف أنها بدوية متحضرة متشبثة بجذورها وأصولها" (٦٢)، وإن كانت هناك بعض تجارب الزواج الناجحة بين اليمنيين والسعوديات كزواج شهاب الزين من شريفة العسيرة (الصماء)، إلا أن والدها زوجها له لأنها معوقة، وبعد أن تيقن من أصوله التهامية التي ينتمي إليها والدها "ناطح الجبل" (٦٣)، في حين نصح شهاب الزين صديقه سعيد الأعرج بأن يدفن حبه لمريم الوراق الذي يرى أن زواجهما شبه مستحيل، إذ يقول له: "أنا ما قلتلك إنه مستحيل بس انت وين ومريم وين؟ عرقها البدوي ماسك في الأرض! أنصحك نصيحة شلها من راسك احسن لك!" (٦٤).

والقصة العاطفية الثانية هي قصة الوجيه أبو محمد الذي أمر زوجته (مزنة بنت أحمد) أن تقطع علاقتها بأمر زيد التي تباع في سوق المقبرة بعد وفاة زوجها، ثم عندما راقبها وتعرف أخلاقها، أحبها، ثم طلبها للزواج، لكنها رفضت أن تتزوجه رغم كونه وجيهاً ثرياً (وبخيلاً)، وكان سبب موقفها هذا، وهي المثقفة معرفياً وسياسياً قياساً إلى النساء الأخريات، هو أنها لا تريد أن تسرقه من صديقتها، كما أنها

(٦٢) نساء البخور، ص ١١.

(٦٣) م.ن، ص ٢٢.

(٦٤) م.ن، ص ٣٣.

انفجرت وأخبرت مريم الورقاء عن كل شيء تكرهه لدى الرجال كلهم، لأنهم يتلذذون بسحق المرأة وعبوديتها، يشعرون بقوتهم حين تطأى المرأة رأسها لهم" (٦٥).

ونجد في رواية "البحريات" تركيزاً على العلاقات الجنسية، بحيث لا يكاد يكون هناك حب يشغل بال الشخصيات؛ فبيت آل معبل قائم على تركيبة من العلاقات الزوجية الجنسية، وعلاقات التسري مع الجوّاري بالنسبة إلى أبي صالح، وهناك علاقات مسكوبة في الشهبانية مثل علاقة قماشة المطلقة بمنصور، وعلاقة سعاد المتزوجة بمتعب، وإن كانت هناك علاقة عاطفية فهي علاقة رحاب بخطيبها المهاجر في أمريكا، ثم بحب عمر الحضرمي لها، وزواجهما فيما بعد؛ فالرواية قائمة على تركيبة علاقات جنسية؛ لكنها تكون في سياقها الطبيعي غير الفضائحي، كما نجد في كثير من الروايات "الإيروتيكية"؛ فالنظرة إلى مدرسة البنات الناشئة حديثاً غدت نظر جنسية في مخيلات الذكور، كما تعبر عن ذلك الساردة في قولها: "كانت المدرسة ذلك العام هي البنان الذي نهض فجأة في وسط صحراء الذكور كالجنة التي تغيب في المخيلة نساء وحوريات يكتنزن شوقاً وشبقاً لرجالهن، كان هذا البنان ذو الأسوار العالية الذي يعلن صراحة هويته الأثوية البحتة، والذي قام تحت حراسة البنادق، هذا الكم الهائل من الإناث اللواتي يدخلن وراء العباءة ويخرجن بحمايتها. غدير البنات أو واحتها، أجساد متجاوزة تمثل جسداً أنثوياً واحداً ضخماً، بات حلم رجال المدينة" (٦٦).

(٦٥) م.ن، ص ١٣٥.

(٦٦) البحريات، ص ص ١٣٨ - ١٣٩.

٤- المكان المفتوح والعلاقات الاجتماعية المتداخلة

عموماً، تتشكل الحارة الشعبية في مكان مفتوح، حتى داخل البيوت، تبقى أبوابها مشرعة، فالناس يعرفون بعضهم بعضاً، ويتداخلون في مناسباتهم الدينية والاجتماعية والمعيشية داخل بيوتهم، وفوق سطوحهم، وفي شوارعهم، ومزارعهم... حتى مع الحارات المجاورة... وإذا قارنا هذا المكان بالأحياء الخرسانية/ الإسمنتية الجديدة، التي تتصف بالعزلة، والأسوار العالية المحصنة، حتى داخل المنزل الواحد تغدو الغرف الإسمنتية مغلقة على أفراد الأسرة المتفرقين، الذين لا يكادون يرون بعضهم بعضاً.

في "البحريات" لأميمة الخميس، نجد أنَّ المرأة في البيت الطيني القديم (بيت العائلات في المزارع)، لا تخرج إلى خارج البيت، حيث "كانت الرياض ما برحت خاضعة للقانون الطيني القديم، مكان التزم الوقار في اللون والنبرة واصطفاف الأثاث الشحيح، قلب الصحراء المتقل بالمرارات وأنين السواق في المزارع التي تتوسل المياه من قيعان بعيدة"^(٦٧).

وتشير أميمة الخميس إلى التحول الكبير في الرياض أرض النخيل المغلقة على النساء، إلى الرياض الجديدة، التي "أنفلتت من أمومة النخيل ونفرت على الشمال حيث الشوارع الباذخة، وقصور الإسمنت، ومغامرة مدن النفط مع العالم. عام ١٩٥٩ هدمت الرياض سورها القديم، وجزت الحبل السري بخفة وحذر، كانت المدينة تتلصص بخطوات حذرة على طرق تشق وأبنية ترتفع وأصوات لآلات عجيبة تهدر هنا وهناك كغيلان ضخمة، فتعكر هواء نسج بالصمت لمئات السنين"^(٦٨)

(٦٧) م.ن، ص ٧.

(٦٨) م.ن، ص ٣٥.

كذلك تؤكد رواية "كائن مؤجل" الانفتاح في الحارة الترابية بالنسبة إلى الذكور، ثم الانتقال إلى الغرف المغلقة والبيوت ذات الأسوار العالية في الأحياء الإسمنتية الجديدة، الأمر الذي يولد الغربة دون "سبب واضح لهذا الإحساس بالملل والغربة والفراغ، هل يعود لتشتت الأهل والأقرباء في عدة أحياء متباعدة، بعد أن كان الجميع في أحياء صغيرة متجاورة، أو يعود لتشتتهم داخل هذا البيت الواسع الموحش، وانفراد كل واحد بغرفته وحياته الخاصة" (٦٩).

يوجد بين الناس في الحارة الترابية الشعبية علاقات اجتماعية متداخلة ومتراخمة ومتراصة فيما بينهم؛ لذلك يصعب أن تتشكل العداءات بين هذه البيوت المتراسة جسداً وروحاً... بل إن بعضها يتداخل في تواصل الأخبار وتناول الطعام اليومي، وأحياناً العمل والتجارة معاً... وهنا تبدو القيم الإنسانية حاضرة في الأفراح والأتراح، والتكافل الاجتماعي على درجة كبيرة من المتانة والقوة والترابط، وهذا يتمثل أيضاً في رحابة صدور الناس في استقبال القادمين إليهم من مناطق المملكة المختلفة، وحتى من البلدان العربية المجاورة كاليمن وفلسطين، بسبب ما في بلادهم من ظروف حرب وصراعات. وعموماً "كان الناس في الحارة متآلفين إلى أقصى درجات الحب، والغيرة، والحسد أيضاً" (٧٠).

هذا مشهد للحارة بصفتها مكاناً مفتوحاً للرجال ومغلقاً للنساء، تتداخل فيه العلاقات الاجتماعية، وكأن الناس في بيت واحد، كما يظهر مشهد بيت أهل خالد وحاتهم في "كائن مؤجل": "في سطح بيتهم المرشوش بالماء، يجتمعون بعد صلاة المغرب، ويأتي أخواله وزوجاتهم وأولادهم، فيتذكرون أحوالهم صغاراً في قرى

(٦٩) كائن مؤجل، ص ٢١.

(٧٠) م. ن، ص ٦٥.

الرياض، وأحياناً يغازل خاله الشيخ زوجته أمامهم، فيخجلون. في تلك الأيام، حين يعودون من المدرسية الابتدائية جائعين، يهجمون على مخبأ الخبز، يأكلونه مع التمر، ثم يشربون ماء الزير، وينامون حتى العصر، ليبدأ مشوار الركض في الحارات حتى أذان المغرب، وفي صباحات الجمعة، يبدأ الناس مشوار تنظيف دورهم حتى الظهر، وهم يركضون في الحارة الترابية الضيقة، وكانت تبين الأبواب الخشبية المواربة، المدهونة بكل الألوان، ينبعث من فتحاتها أضواء المصابيح الواهنة، وكان الرجال يخرجون ممتلئين برائحة المستنقعات والرطوبة، يخرجون إلى المساجد في احتفاليات واضحة، وبخور، تكتسي على أثره الجدران بالألوان الفاتحة، يخرجون بعد أن يستحموا بالماء والصابون والعطر، يخرجون ليروا أنفسهم أو ليرَ بعضهم بعضاً، وكانوا يستطيعون أن يشموا روائح الصابون تنبعث من أجساد الموظفين، ومن أفواههم، الموظفون وحدهم يقتنون الثياب والعطور، والنساء يملأن المطابخ صخباً، والأطفال في عريهم المعتاد، والشباب يروحون ويحيثون بثياب بيضاء، والفتيات على أبواب الدور بأجهزة تسجيل صغيرة، يستمعن لأغنيات طلال مداح ومحمد عبده وأم كلثوم، كما ترى رجالاً يجلسون أمام الأبواب في جماعات، يشربون الشاهي ويدخنون، وخلفهم نساء يلغطن، في وقت معبأ بالذهول الجميل، وروائح الرطوبة وصباح الجمعة، كأن هذه الطرق الضيقة معتمة، أو كأن الحارة نصف مغمضة تسير في غير اتجاه، مثل سفينة ثملة، بينما يراها أحياناً، تقف هناك خلف الباب، بعيدة عن العيون، يراها من البعد شاهقة مثل نخلة تطل من علو، يليق بسموها على حارة تشبه طفلة ضائعة"^(٧١).

كذلك، بدت العلاقات الاجتماعية المتداخلة والمتراخمة والحميمة بين سكان الحارة الترابية في رواية (الظلال)؛ إذ نجد الحارة كأنها بيت واحد، والناس يعرفون

بعضهم بعضاً، وأفراحهم وأتراحهم واحدة؛ يصور السارد (حمد) هذه العلاقات الحميمة على النحو الآتي: الحارة الترابية " علمتني كما علمت أولادها الآخرين أن كل أب فيها هو أبي، وأن كل أم هي أمي، وأن كل أولادها هم إختوتي، ولهذا أدخل أحد بيوت جيراننا، وأجلس اللعب وأكل مع أولادهم دونما شعور أنني غريب بينهم في بيتهم"^(٧٢)، ومن ثم فإن هذه العلاقات لم تعد موجودة في الحارة الإسمنتية، التي لا يعرف فيها الشخص أكثر من بيتين أو ثلاثة مجاورة؛ لأن الحياة المعيشية المرفهة جعلت الناس يهتمون بأمورهم الشخصية، فانعزلت البيوت بأسوارها العالية، وغدا لكل بيت جدرانته الإسمنتية.

ونجد أيضاً، هذه العلاقات متداخلة وحميمة في سوق المقبرة في رواية "نساء البخور"، مع وجود حذر شديد، وبالذات لدى مريم الوراق التي غدت حارسة للسوق من أي تداخل غير أخلاقي (جنسي أو عاطفي) بين الرجال والنساء فيه؛ لأنها تدرك أن ليس كل من يعمل في السوق له أخلاق فاضلة، فبعض القادمين إلى السوق يأتون لاصطياد النساء، بل إن بعض النساء يجئن لاصطياد نساء، وجرهن إلى الرذيلة: "تعلم أن السوق دائماً ما تكون مشاعاً ضائعاً، تختلط فيها الألوان والخيوط والأجناس، من هنا كان إصرارها على عزل النساء في السوق، وعدم اختلاط النسوة بالرجال إلا عند الحاجة، وضمن حدود ما ورقابة شديدة، فهي تعرف أن بعضهن أتين لصيد النساء وليس الرجال، ويتظاهرن بالبيع والشراء"^(٧٣).

وفي ضوء هذه العلاقات الداخلية المفتوحة، كان هناك انفتاح على العالم العربي في الخارج؛ فقد حظيت قضية احتلال فلسطين ما بين خمسينيات القرن الماضي

(٧٢) الظلال، ص ١٥٧.

(٧٣) نساء البخور، ص ٢٨.

وستينيته باهتمام الناس في الحارات الطينية، كما حظيت باهتمامهم تلك الحروب الطاحنة بين الإماميين والجمهوريين في اليمن، وقد جاءت عائلات فلسطينية ويمينية إلى الرياض؛ لذلك كانت السياسة جزءاً رئيساً من اهتمام الناس آنذاك، وهذا ما جعل هذا الوعي السياسي جزءاً حميماً من الكتابة السردية التي ربطت بين المحلي والعربي في ظل تحولات استعمارية عالمية، في فلسطين واليمن وغيرها.

تعد رواية خالد اليوسف "نساء البخور" من أهم الروايات التي تناولت هذا الجانب؛ فركزت على حراك الشخصية اليمنة/العذنية/الحضرية في سوق المقبرة وما حولها، وكذلك جسدت هزيمة حزيران عام ١٩٦٧ مأساة حقيقية على ألسنة الناس في الحارة والسوق، فنتج عن ذلك شعور بالإحباط والغربة نتيجة هزيمة العرب الكبرى على أيدي الصهاينة؛ يصف الراوي حال الناس على هذا النحو: "تهاوت الأنفوس والمشاعر في الأيام التالية ليوم الهزيمة، وارتسمت ملامح الحزن على وجوه كثيرة ممن يرتادون سوق المقبرة، واقتسم هذه الصدمة عدد كبير من البائعين والجائلين والعاملين، واتضح أنّ قليلاً من الناس جاء ليشتري الضروريات لبيته، أما الأكثر فقد كان معتكفاً حول مذبحه أو التلفاز الذي وصل بثه إلى بعض البيوت" (٧٤).

ونجد رواية "البحريات" تركز على شخصيات الشاميات، وبالذات الشخصيات الفلسطينية المهجرة من وطنها بسبب الاحتلال الصهيوني لفلسطين، فبهيجة ورحاب فلسطينيتان وسعاد شامية، وإن كان التركيز على شخصية رحاب بصفتها هوية فلسطينية معذبة؛ لكونها غدت بلا هوية: "تعلم رحاب أنّ الهوية قوة وتميز واسترداد للملامح وسط الحشود، هي فاقدة الهوية لاجئة فلسطينية بوثيقة لاجئة دون أوراق

رسمية..^(٧٥)؛ لذلك يعد مجيئها إلى الرياض في الستينيات بسبب كونها الفلسطينية ذات حشا مترمد، قذفت نفسها هنا بعيداً عن بيروت وعن كورنيش المزرعة، وعن تشققات في أيامها جعلت صباحاتها بلا نبض، وجعلت قهوتها كالعقم^(٧٦).

٥- بناء الشخصيات

إذا بدت لنا الحارة الترابية، والبيت الطيني، والسوق الشعبي، ومزارع النخيل... مكوّنات رئيساً في هذه الروايات، بصفة المكان يشكل مساحة لغوية واسعة في البنية السردية؛ فإن الشخصيات التي تسكن هذه الأمكنة تحظى هي الأخرى بجماليات خاصة بها مستمدة من المكان الذي تقيم فيه ويتشكل من خلالها المنظور السردى الذي يقدم تبئيراً معيّناً لعلاقة هذه الشخصيات بالمكان الذي تسكنه، سواء أكان هذا المكان تراثياً طينياً في الحارة الشعبية قبل الطفرة الاقتصادية، أم إسمتياً إسفلتياً في الحارة الخرسانية (العماثر) بعد الطفرة.

وجدنا شخصيتين رئيسيتين، ترويان الأحداث من منظور الذات الأنا في روايتين، بحيث تصبح الرواية بنية سيرية رئيسة للشخصية الساردة المهيمنة على الأحداث، ومن ثمّ تصبح الشخصيات الأخرى ثانوية ومهمشة في حضورها خارج الذات الساردة في الرواية. هكذا تهيمن شخصية (حمد) في رواية "الظلال"، وكذلك شخصية (خالد) في رواية "كائن مؤجل"، حيث تبدو الروايتان تعبيراً عن حراك هاتين الشخصيتين، وعلاقاتهما بالمكان والشخصيات الأخرى؛ فالسارد هنا هو البطل الرئيس المهيمن، وليس الآخرون سوى أصداء لهذه الشخصية المركزية أو مكملة لعلاقاتها في الرواية.

(٧٥) البحرى، ص ١٤٨.

(٧٦) م.ن، ص ١٠٩.

والمكان نفسه يتشكل من منظور هاتين الشخصيتين ؛ لذلك تسيطر البنية السردية الذاتية والمنولوجية على الكتابة ، التي تجعل الكاتب مسكوناً بوعي السارد/ البطل في روايته ؛ وهنا يبدو البعد السيري واضحاً بطريقة أو بأخرى ؛ خاصة أن الروائيتين هما الرواية الأولى للكاتبين (أحمد أبو حيمد ، وفهد العتيق).

وتختلف الروائتان الأخريان (نساء البخور) و (البحریات) بالنسبة إلى تناول الشخصيات الرئيسة فيها عن الروائيتين السابقتين ؛ إذ نجد أسلوب الراوي المحايد (باستخدام ضمير الغائب) قد اسهم في تقدم شخصيات نسائية عديدة ؛ بحيث لا نجد بطولة لامرأة معينة ؛ لذلك يصبح حضور الـ "نساء" و "البحريات" حضوراً متعددًا ؛ فنجد الشخصيات الرئيسة في رواية نساء البخور: مريم الوراق ، ومزنة بنت أحمد ، وأم زيد . في حين هناك نساء كثيرات في البحریات ، لكن أهمهن : بهيجة ، ورحاب ، وسعاد ، وأم صالح ، وغيرهن.

(٦)

التركيب والخلاصة

انقسمت هذه المقاربة ستة أقسام ، هي :

- ١ - منظورُ الطفل : سيرةُ حياة مفعمةً بالتراب والطين : رواية "ظلال" لأحمد أبو حيمد نموذجًا.
- ٢ - صدمةُ التحول من الطين إلى الإسمنت : رواية "كائن مؤجل" لفهد العتيق نموذجًا.
- ٣ - النساءُ وسوقُ المقبرة الطيني : رواية "نساء البخور" لخالد اليوسف نموذجًا.

- ٤- النساءُ وبيتُ نخل آل معبل : رواية "البحريات" لأميمة الخميس نموذجاً.
- ٥- منابعُ جماليات الحارة الطينية.
- ٦- التركيبُ والخلاصة.

ولعلَّ أهمَّ الرؤى والجماليات التي توصلت إليها هذه المقاربة، تكمن في الآتي :

أولاً: بدت الحارةُ الترابية في منظور السارد في رواية "ظلال" لأحمد أبو حيمد معجونة بالرومانسية التي تهمش السليبات، وتستدعي الإيجابيات التي تتحقق من خلال عيني طفل، غدا يعتقد أنَّ حارته القديمة هي جنة قياساً إلى حاضره الجحيمي في الحي الإسمنتيّ الإسفلتي، الذي زاد إيقاعه المأساوي عندما فقد هذا الطفل / الشاب ذلك الحب الفطري الذي رحل مع رحيل ابنة الجيران. وقد بدت هذه الرواية قصيدة ممتدة في تعبيرها عن داخل الشخصية الرئيسة أو شخصية البطل؛ لأن اللغة تتمسك بشعرية الوصف والوجدان؛ حيث تحضر الحارة بصتها لوحة تشكيلية زمكانية فيها وحدة وتنوع، في حين تحضر الأحاسيس والمشاعر الذاتية داخل شخصية السارد حضوراً لافتاً، الأمر الذي يكشف عن علاقة الشخصية الحميمة بماضيها الترابي الطيني، ورفضها لحاضرها الإسفلتي الإسمنتي.

ثانياً: في رواية "كائن مؤجل" لفهد العتيق، بدت الحارة الترابية وبيوتها الطينية مع مآسيها الكثيرة، خاصة في وقت الشتاء؛ لأنها في مكان منخفض، قيمة روحية وإنسانية في نفسية السارد المشائم المكتئب في حاضره بالمدينة، التي أوصلته إلى درجة التفكير في الانتحار للتخلص من مآساته ... وهنا بدت الشخصيات التي عانت في ماضيها أكثر انزياحاً نحو هذا الماضي رغم الحاضر المترف في بيت خرساني ضخم، لم يعد يقدم غير الهم والعزلة والكآبة؛ لذلك كان الأب حريصاً على أن يعيد بناء أساسات البيت الترابي، حتى لا يقع، ثم كانت نهايته أنه مات وهو ينام على برودة

التراب، التي وجدها أقرب على نفسه من "الفيلة" الفخمة التي انتقل إليها، ولا يختلف الأمر كثيراً عند الابن المعقد نفسياً وعياً لا مرضاً، الذي غدا يقيم في شقة مستأجرة بقرب الحارة الترابية، التي ما زالت قائمة في جنوب الرياض.

ثالثاً: من جهة أخرى، قدم خالد اليوسف في روايته "نساء البخور" بنية جمالية تاريخية احتفائية بالسوق الترابي الطيني بين الحارات الترابية، وقد غابت بنية الحارة الرئيسة أو همشت؛ ليحل محلها السوق الشعبي، الذي يرتاده كل الناس، والذي تشغل المرأة فيه منتجة وبائعة حيزاً مهماً؛ بل ظهر المكان رئيساً في هذه الرواية. وتعد علاقة الشخصيات بهذا المكان علاقات حميمة أيضاً؛ لأن وعي السارد أو الكاتب يتأسس أساساً على قيم ثقافية واجتماعية وإنسانية واقتصادية عاشها الناس قبل خمسين عاماً أو أكثر، وكانت حياتهم إيجابية وإنسانية، عكس ما غدت عليه الحال في المدينة الحديثة المتوحشة، وعلاقاتها الجامدة، وروحانياتها الجافة.

رابعاً: أما رواية أميمة الخميس "البحريات"، فهي تكشف عن حيادية منظور المرأة تجاه الماضي المتمثل في البيت الطيني، الذي يضم الأسرة الممتدة، التي تضم عدة أسر صغيرة تحت سقف واحد. وتعد هذه الرواية ذات بنية جمالية، وهي تعبر عن تفاصيل البيت الطيني الذي أصبح سكناً للأشباح بعد أن رحل عنه "آل معبل" إلى مجمعهم السكني الإسمنتي، ولم يعد لدى الشخصيات النسائية أية نظرة حميمة إلى هذا الماضي، حيث كانت نظراتهن حيادية، خاصة لدى النساء البحريات القادمات من الشام إلى الصحراء؛ إذ تعد زراعة الورود والزراعات الخفيفة بالنسبة إليهن قيمة لها أولوية لارتباطها بماضيهن، قبل المجيء إلى الصحراء.

خامساً: عموماً، بدت الذاتية إشكالية زمكانية جمالية في تصوير علاقة الإنسان بالحارة والبيت الطيني فرداً وجماعة، بصفة هذا التكوين الجمالي تعبيراً عن

المكوّن الوجداني الإنساني الروحاني "البسيط" لدى ساكن هذه الحارة الترابية قبل الانتقال منها - بفعل الطفرة الاقتصادية الصادمة - إلى زمكانية الإسمنت المادية الجوفاء المأزومة!! وانطلاقاً من هذا الحراك، تبدو الرمزية قيمة جمالية دلالية تعنى بثنائيات: التراب/الإسمنت، الروح/المادة، الفطرة/التصنيع، الانفتاح/العزلة، الانتماء/الغربة.. إلخ، بصفة هذه الثنائيات تنتج دلالات تضادية تناقضية، تكشف عن وعي البنية السردية تجاه عالين مختلفين: أولهما تجليات الذات الإيجابية في البيت الطيني والحارة الترابية، وثانيهما تجليات الذات السلبية في البيت الإسمنتي والحارة الإسفلتية!!

سادساً: ندرك جيداً أن الكتابة السردية (الروائية) تلتصق بالواقع كثيراً، بكل ما فيه من عادي أو مألوف؛ لتصنع منه قيمة رمزية عالية ذات أبعاد سحرية أو أسطورية، تكشف عن أعماق الإنسان تجاه حياته ومعيشته وتأملاته ... ولما كانت الطفرة الاقتصادية رمزاً إبداعياً يكشف عن التناقض العميق بين ما قبلها وما بعدها؛ فإن إنسانية الإنسان في الرواية التي نشأت في حضن المدينة، تفتقد إلى مكون ذاكرة ما قبل المدينة؛ لأنّ المدينة الجديدة أو أحياءها الجديدة قيمة خرسانية إسفلتية، تعالت فيها الأسوار وأقفلت النوافذ، فانغلق الناس على فردياتهم في غرف مغلقة ... من هنا تصبح هناك قيمة جمالية عليا لتلك الحارات والبيوت الطينية المفتوحة الجمعية المتداخلة الطفولية الفطرية الإنسانية؛ حيث يغدو للمناسبات فرحاً وحزناً قيمتها الجمالية العليا في تأكيد هوية الحياة الروحانية المنطلقة في البنية الترابية/الطينية في مقابل هوية الحياة المادية المأزومة في البنية الإسمنتية/الإسفلتية!!

سابعاً: أخيراً، تعد الحارة الترابية بنية سردية ذكورية؛ لأن الشارع الذي هو أهم من البيت الطيني هو فضاء منفتح للأطفال الذكور؛ لذلك تمتلئ ذاكرة السارد

بالحارة خارج البيت ؛ دون أن يفقد البيت نصيبه من هذا الحراك ، كما نجد ذلك في روايتي "ظلال" و"كائن مؤجل" ..ومن ثمّ لم يكن الشارع الترابي بنية أنثوية ؛ لأنّ الأنثى لا تخرج كثيراً إلى الشارع ؛ وهذا يعني أنّ البيت الطيني هو موضوع الأنثى الرئيس ، كما نجد ذلك في رواية "البحريات" ، إضافة إلى السوق الشعبي الترابي الذي تقدم فيه المرأة منتجاتها بيعاً وشراءً ، كما في رواية "نساء البخور".

الشاعر المحنكر والناقد الفاتم

١- فضاء الإشكالية

وظف عبدالله الغدامي في كتابه "الكتابة ضد الكتابة"^(١) إشكالية التضاد، وذلك عندما جعل بنية الكتاب أربعة محاور هي: القصيدة^(٢) / الناقد / الشاعر / المحكم.

وكان جانب الكتاب الخاص بقصيدة الشاعر القصصي "أغنية في ليل استوائي" أعمق إشكاليات التعارض أو التضاد في الاختلاف الكبير بين مقاربتَي الشاعر والناقد للقصيدة. ولعل هذه المفارقة تفضي إلى تساؤلات متشككة لدى المتلقي الذي قد يطمئن لمقاربة الشاعر، بحكمه منتجاً للنص على حساب مقاربة الناقد المتداخل مع النص بوسائل معرفية وذوقية، تنتج النص بعيداً عن إيقاعات التجربة الشعرية، وخاصة فيما يسمّى في النقد التاريخي "المناسبة" .. وقد يظن المتلقي بالناقد ظن السوء عندما يتصوره

(١) صدر عن دار الآداب، بيروت، ١٩٩١م.

(٢) في الكتاب ثلاث قراءات تحت عنوان "المرأة في الفعل الشعري المعاصر": النموذج الأول المرأة / الموت؛ قراءة قصيدة "قولاً لذات اللّمي" لحسين سرحان، والنموذج الثاني المرأة / الحياة؛ قراءة في "أغنية في ليل استوائي" للقصصي. والنموذج الثالث المرأة / المعنى؛ قراءة في مقاطع من قصيدة "خديجة" لمحمد الحربي.

يُحمّل القصيدة أكثر من طاقتها أو مما تحتمل.

كذلك، قد لا نظمئن - ربما من الناحية المبدئية - لشرح الشاعر لشعره؛ لأن التمسك بمثل هذه الشروحات يعني تأكيد أن المقولة النقدية هي مقولة واحدة لكل عمل أدبي؛ وهي المقولة التي يكتبها الشاعر أو من يشغل مكانه وينوب عنه في تسجيل مقصديات النص / القصيدة. وفي هذا حجر على مشروعية تعدد القراءات التي لا تسعى إلى البحث عن المعاني الكامنة في بطن الشاعر في القصيدة.

إنّ محاولات بعض الشعراء إدخال ذواتهم في لعبة التأويل؛ ليصبح التأويل بالنسبة إليهم شرحاً وتوثيقاً للمعاني؛ هي محاولات جادة في بحثها عن قتل الإبداع، إحياء لشخصية المؤلف الذي يطالب الناقد الجديد بقتله، لمصلحة تجليات النص في علاقاته الواعية وغير الواعية.

ماذا قال الناقد؟ وماذا قال الشاعر؟ وماذا قال المحكّم؟ وما الذي يمكن أن يقوله المتلقي؟ هذه التساؤلات هي إشكاليات وفضاءات هذه المقاربة.

٢ - أهم ملامح التّضاد بين الناقد والشاعر

يعد "القمر" في القصيدة - من وجهة نظر الناقد - مركزها أو "صوتيمها"، ثم يؤوله على أنه الرجل (الشاعر): "صارت جملة القمر هاجساً جوهرياً للقصيدة، تكررت فيها ست مرّات، الأمر الذي أكد سيطرة القمر على باقي العناصر، واحتواءه لها، فتراجع البحر، والرمل، والشجر، والوتر، ليحل القمر محل الجميع، ويكون هو الصوتيم الذي كتب ذكورة النص على الرغم من حضور الأنثى"^(٣).

(٣) الكتابة ضد الكتابة، ص ٥٠.

ويقر الشاعر بأن الشعر يحمل أكثر من دلالة^(٤)، إلا أنه يرفض تأويل القمر بصفته الرجل؛ لأنه قمر حقيقي. يقول، مستخدماً ضمير الغائب عن نفسه: "إنه يجزم أن الذي كان بذهنه، وهو يكتب القصيدة هذا السؤال: إذا سألوكم ما السبب فيما حدث بينكما من انجذاب، فقولني: إنه (السبب) القمر"^(٥).

ماذا يحدث لفرضية الناقد، بعد شرح الشاعر جملة "فقولني إنه القمر"؟! إن كون القمر قمراً حقيقياً لا يكسر - بكل تأكيد - الفرضية النقدية؛ لأن الشاعر يتحدث عن المعاني السياقية التي ولدت قصيدته. في حين تناول الناقد فرضيات تأويل النص من خلال لغته؛ لذلك مارس قراءة تأويلية لا شارحة، وقراءة توقعية مسوغة لا توثيقية، وقراءة تخصب الدلالات لا تضيق معانيها، ثم هي قراءة تفرق بين الأفقي والعمودي، بين الدلالة الأحادية العادية والدلالة الأكثر اقتراباً من الفلسفة وتفعيل الوعي الذاتي، ليصبح وعياً جمعياً مندجاً مع اللاوعي الشعوري.

وما دامت القراءة النقدية هي - في أعماقها الفاعلة - تفجيراً للنص لا شرحاً أو توثيقاً له، فإن مقارنة الناقد - إذا كانت منطقية منطلقة من تجميع الإشارات، لتشكيل النسق العام التأويلي - تصبح هي القراءة الفعلية للقصيدة، بغض النظر عن معاني الشاعر المولدة لتجربته الشعرية.

جاءت القصيدة من منظور الناقد مسكونة بثنائية الرجل / المرأة... وصورة المرأة هي صورة الحياة الصامتة الغائبة عن الفعل المشارك، لتصبح رمزاً ناقصاً أمام الحضور الفاعل للرجل؛ حيث يحاصرها لتصبح بالنسبة إليه موضوعة جنسية. يقول الناقد:

(٤) م.ن، ص ٨٤.

(٥) م.ن، ص ٨٨.

"فالمرأة إذن ليست في خيار بين ثلاثة أشياء وإنما هي في خيار بين ثلاث صفات: إما الرجل / القمر، وإما الرجل / البحر، وإما الرجل / الرمل. وكلها تتضمن الاحتواء؛ فالقمر يحتوي المرأة بضياؤه. والبحر بأواجه ورغباته، والرمل يتضمنها في جوفه... هذا الرجل يطل من فوقها عبر القمر، ويتحرك من تحتها عبر الرمل، ويموج من حوالها عبر البحر. وهكذا يتم إغلاق الأفاق على المرأة التي أصبحت لؤلؤة مكنوزة، لا حول لها ولا طول إلا أن تعشق الرجل... وهذا هو الاكتمال الذكوري أمام الأنثى التي وجب عليها النقص في حضرته" (٦).

ولا يتفق الشاعر مع ما يذهب إليه الناقد عندما يؤول القصيدة على أنها تجليات الذكورة، لأنه يرى في الزمكانية الاستوائية اللوحة الرومانسية المفعلة للقصيدة بعيداً عن أي رموز أو إيماءات: "القمر وبقية الأشياء التي كونت اللوحة الرومانسية: البحر، ورمل الشاطئ، وأشجار جوز الهند، والغابة الاستوائية بموسيقاها وسحرها، وكل هذه الأشياء مقصودة لذاتها، ولا ترمز من قريب أو بعيد إلى الشاعر أو أي إنسان آخر أو أي شيء آخر" (٧).

هل يبدو الشاعر منزعجاً من تأويلات الناقد؟! أم أن الناقد جاوز الحد في تأويله للنص؟! للنص؟!

لقد كان تعليق الشاعر المعنون بـ "قراءة في قراءة في قراءة" (٨) هو التعليق الجاد الأول الذي يمارسه على شعره (سبقه تعليق غير جاد) كما يقول، لذلك جاء تعليقه خروجاً عن مألوف استقر عليه، وهو "خروج ينوي أن يجعله كبيضة الديك المزعومة -

(٦) م.ن، ص ص ٤٨ - ٤٩.

(٧) م.ن، ص ٨٨.

(٨) م.ن، ص ص ٨٣ - ١٠٠.

مرة في العمر"^(٩). وهذا الاعتراف من الشاعر هو إدراك واع لكون لعبة النقد غير شعرية، وهي من الناحية الأكثر إيجابية تبدو ممارسة حرة تؤكد حرية المتلقي.

لكن القراءة التي تناول فيها الشاعر قصيدته تعد شهادة معاصرة، تحيل على الصراع التقليدي بين الناقد والشاعر. فالشاعر هنا غير مقتنع بإجرائيات الناقد أو آلياته التي يصفها بأنها مغامرة فكرية لا مقارنة نقدية، يقول: "لقد فتحت دراسة الدكتور الغدامي من الآفاق ما لا يفتحه الكثير من الدراسات التقليدية. وأنت بأسئلة كثيرة- وأجوبة مثيرة - حتى أصبحت بالمغامرة الفكرية أشبه منها بالمقاربة النقدية. ولعل هذا هو ما يغفر لها، أن الأسئلة كانت أسئلة الناقد، والأجوبة كانت أجوبة الناقد، فرضها فرضاً على النص المغلوب على أمره"^(١٠).

أما الناقد فإنه ينظر إلى الكتابة على أنها فعل يتجاوز فاعله، ثم إن الكتابة ضد الكتابة عمل تحريضي تنتصر فيه الكتابة؛ لأنها "الباقى بعد أن يفنى الكاتب الفاعل، ويتغير القارئ المنفعل"^(١١)، وبذلك تتفوق الكتابة حتى على كاتبها لأنها "كإبداع هي ادعاء كوني يفوق الذات الفاعلة، ويكون النص هنا أكبر من صاحبه وأقوى وأخطر"^(١٢)، ولعل في هذا المدخل ما يشير إلى إمكانية تفعيل النقد بعيداً عن مقصديات الشعر كما يتصورها الشاعر.

إننا لا نستطيع إلغاء إحدى القراءتين؛ لأن الشاعر محق فيما يذهب إليه، خاصة أنه يتحدث عن ولادة القصيدة. ولدى الناقد منهجيته المسوَّغة التي تؤكد انفتاح النص

(٩) م.ن، ص ٨٦.

(١٠) م.ن، ص ٩٩.

(١١) م.ن، ص ٧.

(١٢) م.ن، ص ٧.

أمامه مقابل انغلاقه أمام مبدعه. أو كما يقول الدكتور الغدامي: إنها "معركة النص ما بين الناقد كقارئ فاتح، وما بين المبدع كقارئ محتكر" (١٣).

والمتلقي الساذج هو الذي يشك فيظن بأن النقد سلبي عندما يخرج عن معاني الشاعر ذات السياق التاريخي المباشر.. لأن الناقد - كما وضّحنا - يتعامل مع بنية الخطاب العميقة؛ وهي بنية تستدعي من الغياب أكثر مما تستدعي من الحضور.

ويكون فيها اللاوعي أهم من الوعي، والتناص الجمعي أهم من محدودية ارتباط النص بمبدع واحد. وهكذا يصبح خطاب الشاعر العادي بالنسبة إلى مبدعه خطاباً إشكالياً بالنسبة إلى الناقد؛ إذا كان الخطاب يستحق ذلك فنياً.

وعليه تعد بعض عبارات أو مفردات النص مفاتيح إنتاجه من جديد؛ كما تكون بعض الجمل أو الرموز المفاتيح لحل ألغاز الجرائم. أو تكون بعض التصرفات البسيطة مداخل إلى كشف أعماق العقد النفسية عند المرض.

٣ - نقد النقد

تفاعل نذير العظمة مع إشكاليات التضاد، موضحاً منهجية عبد الله الغدامي في تعامله مع النصوص، مفصلاً عن مشروعية حرية الناقد في التعامل مع النص؛ إذ يعدّها مشروعية أرجح من مشروعية الشاعر في تفسير النص أو فهمه، لأن الكتابة من وجهة نظره مغامرة، سواء أكانت إبداعاً أم نقداً للنقد (١٤).

(١٣) م.ن، ص ٩.

(١٤) م.ن، ص ١٣٠، ١٢٨، ١٢٠.

وتصبح القصيدة من وجهة نظر ناقد النقد مستعصية على الفهم الكامل ، يقول نذير العظمة : "لا قراءة القصيبي ولا قراءة الغدامي تعطينا القول الفصل فيما ترمي إليه القصيدة" (١٥).

وفي نهاية قراءته مارس العظمة لعبة التأويل أيضاً ؛ حيث يرى القصيدة مسكونة بالليل الاستوائي الممتلئ بالرغبة والشوق إلى الجسد. وبذلك يعدّ الليل الاستوائي - من وجهة نظره - مفتاح جسد القصيدة. وكأنه هنا يتفق مع الشاعر إلى حد ما ؛ فيجعل : "القمر عنصر إثارة للرغبة وإلحاحاً على الشوق واستزادة منه بطلب الشبع بالتكرار... إنه القمر الذي أثار الرغبة وحرك نار الجسد ولواعجه. فالرغبات تستعر وتحيا. إنها ولادة وموت عبر امتلاء الذكر بالأنثى ورحيله عنها" (١٦).

وهذه القراءة الثالثة القصيرة هي إحالة مباشرة على إمكانية تولد عدة قراءات أخرى من داخل ثنائية الرجل / المرأة ، أو من خلال افتراض إشكاليات أخرى جديدة من داخل بنية النص.

٤ - مداخلة

تقع القصيدة في خمسة مقاطع ، يتشكل في كل مقطع إيقاع خاص يستدعي رموزه الدلالية ، لتستعيد هذه الرموز تشكيلها الكلي ، لتكوّن هيكل قصيدة مكتنزة بإيقاع تميز الذات المبدعة.

ويعد المقطع الأول أهم المقاطع لاندماجه من خلال الصورة الفنية مع عناصر

(١٥) م.ن، ص ١٣٢.

(١٦) م.ن، ص ١٣٤.

الطبيعة الأساسية : القمر / البحر / الرمل / الغابة / الوتر / ...

وإذا كانت الصورة الفنية تعود أساساً إلى عناصر الطبيعة الأربعة :

التراب / الماء / النار / الهواء ، فإن بنية المقطع الأول تفضي مباشرة من خلال رموزها الخمسة إلى هذه العناصر الأربعة :

فقولي إنه القمر : الفضاء : الهواء

أو البحر...: الماء

أو الرمل...: التراب

فقولي إنه الشجر : الجذر والخشب : النار

فقولي إنه الوتر : القوس والحرب : النار

وكما هو ملاحظ ، فإن الهواء علامة متكررة ، لأنه متجسد في القمر / الهوى .

وهناك إهمال واضح عند الغدامي لرمزية النار المتشكلة من خلال الشجر والوتر . حيث يتجسد الفعل الذكوري من مقارنة هذين الرمزين ودمجهما في أفعال الرجل / القمر ، والرجل / البحر ، والرجل / الرمل ، حيث يصبح هناك الرجل / النار (الشجر والوتر)...

هل الخصب الذكوري قائم في القصيدة؟!؟

بعد التجلّي في مقطع الخصب الذي يتواشج مع مقدمات القصائد العربية القديمة التي ارتبطت أساساً بالغزل والطلل ، تدخل القصيدة في ضعف الذكورة :

وجئت أنا

وفي أهدايي الضجر

وفي أظافري الضجر

وفي روحي بركان ولكن ليس ينفجر

فيا لؤلؤتي السمراء

ما أعجب ما يأتي به القدر

أنا الأشياء تحتضر

وأنت المولد النضر.

ويأتي المقطع الثاني مؤكداً موت الذكورة من خلال موت القلب وغياب الطهر.
وكذلك يتشكل في المقطع الثالث البناء الذكوري السلبي، من خلال حضور رموز:
الوهم / السقم / الألم / الخور / الصحراء.

أما المقطع الرابع فهو التحول الجمعي للذكر المفرد، وذلك عندما يتكلم باسم
زمكانية جماعية، حيث تستنزف قوى الذكورة، لتتحول ضمن سياقها المعيشي إلى
مسميات المعاناة، والجفاف، والخطر، والجمر، والشرر... وهكذا تنتهي القصيدة في
المقطع الخامس برثاء الذكر من خلال استحضار موته في المستقبل:

غداً لا تذكره...

غداً

تنادي زورقي الجذر

ويذوي مهرجان الليل

لا طيب ولا زهر...

لقد كان مدخل الناقد (الغذامي) إلى القصيدة مركّزاً على مقارنة النص من خلال صورة المرأة/ الحياة، مما كشف لنا حضور المرأة، ثم غيابها لمصلحة حلول الذكورة؛ فالمرأة حاضرة بفعالية كرمز من رموز جمالية الطبيعة التي سُحِّرت من وجهة نظر القصيدة لأفعال الذكورة، حيث تتجسد هي الأخرى رمزياً من خلال عناصر الطبيعة نفسها: القمر/ البحر/ الرمل/ الشجر/ الوتر.

وبذلك تكون فاعلية الذكر هي فاعلية اللاوعي الشعوري الجمعي.. ليتجسد بعد مطلع الخصب الانفعالي التجرد من الفاعلية والخصب والأداة، فتغيب الفاعلية عن: الأهداب/ الألفاظ/ الجسد/ القلب/ العقل/ اللغة/ الوطن/ الشراع/ البحر/ اليوم/ الزورق/ ...

ولا يبقى من الذكورة إلا خاصية الإضاءة التي تكررهما القصيدة ست مرات في جملة. "فقولي إنه القمر" والتي تنتهي بها القصيدة، لتفضي إلى البقاء رغم الموت...

٥- فقرة أخيرة

إن أية مقارنة لقصيدة القصصي "أغنية في ليل استوائي" ينبغي أن تستحضر نموذج المرأة/ الرجل؛ لأنه النموذج الإشكالي في النص الذي يفضي إلى عدة قراءات منها: كتابة الذكورة، كما فعل الغذامي. والولادة أو الموت من خلال العلاقة مع الأنثى، كما فعل العظيمة. وتولّد الحب نتيجة عوامل رومانسية كما فعل الشاعر القصصي. ورمزية المرأة للوطن، كما فعل الدكتور ناصر الرشيد^(١٧)... إلخ.

(١٧) قرأ الدكتور ناصر الرشيد المرأة في القصيدة على أساس أنها رمز للوطن، وذلك من خلال مداخلته على قراءة الدكتور الغذامي- قبل أن ينشرها- في ندوة النص الأدبي الخاصة بقسم اللغة العربية بجامعة الملك سعود.

ملحق

أغنية في ليل استوائي

فقلولي إنه القمر !

أو البحر الذي ما انفك بالأمواج ..

والرغبات يستعر

أو الرمل الذي تلمع

في حبّاته الدرر

لجوز الهند رائحة

كما لا يعرف الثمر

... فقلولي إنه الشجر !

وفي الغابة موسيقى

طبول تنتشي ألماً

وعرس ملؤه الكدر

.. فقلولي إنه الوتر

أيا لؤلؤتي السمراء !

يا أجمل ما أفضى له سفر

خطرت .. فماجت الأنداء .. والأهواء ..

والأشذاء .. والصور

وجئت أنا

وفي أهدايي الضجر

وفي أظفاري الضجر

وفي روحي بركان

ولكن ليس ينفجر

فيا لؤلؤتي السمراء !

ما أعجب ما يأتي به القدر

أنا الأشياء تحتضر

وأنت المولد النضر

.. فقولني إنه القمر



أأعتذر

عن القلب الذي مات

وحلّ محله حجر؟

عن الطهر الذي غاض

فلم يلمح له أثر؟
 وقولي : كيف أعتذر؟
 وهل تدرين ما الكلمات ؟ ..
 زيف كاذب أشر
 به تتحجب الشهوات ..
 أو يستعبد البشر
 ... فقولني إنه القمر !



أتيتك ...
 صحبتي الأوهام .. والأسقام ..
 والآلام .. والخور
 ورائي من سنين العمر ..
 ما ناء به العمر ..
 قرون .. كل ثانية
 بها التاريخ يختصر
 وقدّامي
 صحارى الموت .. تنتظر

فيا لؤلؤتي السمراء! كيف يطيب

لي السمر؟

وكيف أقول أشعاراً

عليها يرقص السحر؟

قصيدي خيره الصمت

... فقولني إنه القمر!



أنا؟!

لا تسألني عني

بلادي حيث لا مطر

شراعي الموعد الخطر

وبجري الجمر والشرر

وأيامي معاناة

على الخلجان..، والإنسان.. والأوزان..

تتشرب

وحسبك.. هذه الأنغام.. والأنسام

والأحلام..

لا تبقي ولا تذر

..فقلولي إنه القمر



غداً؟ لا تذكره ...!

غداً

تنادي زورقي الجزر

ويذوي مهرجان الليل

لا طيب ولا زهر

...فقلولي إنه القمر!

أهم المراجع

- (١) أحمد أبو حيمد: الظلال فصول بمذاق إنسان، دار رياض الريس، لندن، ٢٠٠٩.
- (٢) أحمد صالح الصالح (مسافر): عيناك يتجلى فيهما الوطن، دار العلوم، الرياض، ١٩٩٧/١٤١٨.
- (٣) أدونيس: بيان الحداثة ١٩٧٩ - ١٩٩٢، <http://www.arabicnadwah.com/modernism/modernism-adonis.htm>.
- (٤) أميمة الخميس: البحريات، دار المدى، بيروت، ط ٢، ٢٠٠٧.
- (٥) أنس داود: الأسطورة في الشعر العربي الحديث، مكتبة عين شمس، القاهرة، ١٩٧٥.
- (٦) بديدة داود كشغري: إذا الرمل أزهر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٥.
- (٧) بدرية البشر: الأرجوحة، دار الساقى، بيروت، ٢٠١٠.

- (٨) جمال شحيد ووليد قصاب: خطاب الحداثة في الأدب الأصول والمرجعية، دار الفكر، دمشق، ٢٠٠٥.
- (٩) حسين المناصرة: " فردوس الأرض المغتصبة: دراسات في الرواية الفلسطينية، دار الفارابي، بيروت ٢٠١٣.
- (١٠) حمد الزيد: قصائد مطوية: مطابع سحر العرب، الطائف، ١٩٩٥.
- (١١) خالد أحمد اليوسف: نساء البخور، دار الانتشار العربي، بيروت، ٢٠١٢.
- (١٢) ديوان الشهيد محمد الدرة، ثلاثة أجزاء، إعداد عدنان بلبل الجابر وماجد الحكواتي، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت، ٢٠٠١.
- (١٣) راشد عيسى: قصيدة المرأة في المملكة العربية السعودية - مقاربات تطبيقية، النادي الأدبي بمحائل، ودار الانتشار العربي ببيروت، ٢٠١٠.
- (١٤) رجاء الصانع: بنات الرياض، دار الساق، بيروت، ٢٠٠٥.
- (١٥) سامية راجح ساعد: تجليات الحداثة الشعرية في ديوان "البرزخ والسكين" للشاعر عبد الله حمادي، عالم الكتب الحديث، إريد - الأردن، ٢٠١٠.
- (١٦) سعد البازعي: جدل التجديد (الشعر السعودي في نصف قرن)، وزارة الثقافة والإعلام - وكالة الوزارة للشؤون الثقافية، ١٤٣٠هـ.
- (١٧) السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث: مقوماتها الفنية وطاقتها الإبداعية، مطبعة الجيزة الإسكندرية، ط ١، ١٩٧٩.

- (١٨) شاعر النابلسي: نبت الصمت، دار العصر الحديث، بيروت، ١٩٩٢.
- (١٩) عبد الرحمن بن زيد السويداء: لواعج، دار السويداء للنشر والتوزيع، الرياض، ١٤٠٩/١٩٨٩.
- (٢٠) فهد النصار: حجر، شركة الدباس للطباعة، ١٤١١/١٩٩٠.
- (٢١) عبد الرحمن صالح العشماري: الشموخ في زمن الانكسار، مكتبة العبيكان، الرياض، ط ٢، ١٤١٢/١٩٩١.
- (٢٢) عبد الله بن إدريس: الإبحار بلا ماء، دار إشيليا، الرياض، ١٤١٩/١٩٩٨.
- (٢٣) عبد الله أبو هيف: الحداثة في الشعر السعودي: قصيدة سعد الحميد، نموذجاً، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، ط ١، ٢٠٠٢.
- (٢٤) عبد الله سالم حميد: صوت الحجارة وأصداء الصهيل، دار طويق، الرياض، ١٤١٨هـ.
- (٢٥) عبد الله الصيخان: هواجس في طقس الوطن، منشورات دار الآداب، بيروت، ١٩٨٨.
- (٢٦) عبد الله الغدامي: القبيلة والقبائلية أو هويات ما بعد الحداثة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ٢٠٠٩.
- (٢٧) عبد الله الغدامي: الكتابة ضد الكتابة، دار الآداب، بيروت، ١٩٩١م.
- (٢٨) عبد الله القيفي: حداثة النص الشعري في المملكة العربية السعودية، النادي الأدبي بالرياض، ٢٠٠٥.

- (٢٩) عبد الله الفيقي: إذا ما الليل أغرقني، مطابع الشريف، الرياض، ١٤١١/١٩٩٠.
- (٣٠) عبد الهادي عبد الرحمن (مترجم) سحر الرمز مختارات من الرمزية والأسطورة، دار الحوار، اللاذقية، ١٩٩٤.
- (٣١) عبد الواسع الحميري: الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٤١٩/١٩٩٩.
- (٣٢) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر: قضايا وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، ط٥، ١٩٨٨.
- (٣٣) غالي شكري: برج بابل: النقد والحداثة الشريفة، رياض الريس للكتب والنشر، لندن، (د.ت).
- (٣٤) فراس السّواح، الأسطورة والمعنى: دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية، دار علاء الدين، دمشق، ١٩٩٧.
- (٣٥) فهد العتيق: كائن مؤجل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ٢٠٠٥م.
- (٣٦) ك.ك.راثفين: الأسطورة، ترجمة صادق الخليلي، منشورات عويدات، بيروت، ١٩٨١.
- (٣٧) ماري كليجز: ما بعد الحداثة، تر عبد السلام الريدي، مجلة غيمان، العدد التاسع، شتاء ٢٠٠٩ (النسخة الإلكترونية): <http://>

[//www.ghaiman.net/tarjmat/issue_09/ma_b3d_al7datha.htm](http://www.ghaiman.net/tarjmat/issue_09/ma_b3d_al7datha.htm)

- (٣٨) مجلة فصول: الحداثة في الشعر (ندوة) مجلد ٣، عدد ١، ١٩٨٢.
- (٣٩) محمد الزير: قضية فلسطين في الأدب السعودي، كتاب: القضية الفلسطينية في الأدب المعاصر" فلسطين والمملكة العربية السعودية، النادي الأدبي بالرياض، ٢٠٠٢/١٤٢٣.
- (٤٠) محمد فتوح أحمد: الحداثة الشعرية الأصول والتجليات، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ٢٠٠٧.
- (٤١) محمد شاهين: الأدب والأسطورة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٦.
- (٤٢) محمد لطفي اليوسفي: كتابات المتاهات والتلاشي في النقد والشعر، دار سراس للنشر، تونس، ١٩٩٢.
- (٤٣) محمود إسماعيل عمار: صورة الحجر الفلسطيني في الشعر السعودي، إصدارات نادي أبها الأدبي ١٤٢٤هـ، ٢٠٠٣م.
- (٤٤) وفيق خنسة: جدل الحداثة في الشعر دراسة تطبيقية، دار الحقائق، بيروت، ١٩٨٥.

حسين المناصرة

- وُلد حسين عبد الله موسى المناصرة في ١٧/٥/١٩٥٨ في قرية بني نعيم/الخليل، وأنهى الثانوية في مدرستها سنة ١٩٧٧، وحصل على شهادة البكالوريوس في اللغة العربية وآدابها من الجامعة الأردنية سنة ١٩٨١، وشهادة الماجستير في النقد الأدبي الحديث من الجامعة نفسها سنة ١٩٨٥، ثم شهادة الدكتوراه في النقد الأدبي الحديث من معهد البحوث والدراسات العربية التابع لجامعة الدول العربية سنة ٢٠٠١.
- عمل في جامعة الملك سعود بالرياض منذ سنة ١٩٨٧، محاضراً، ومستشاراً بوكالة الجامعة للدراسات العليا والبحث العلمي (٢٠٠٧ - ٢٠١٢)، ومستشاراً بوكالة الجامعة للتطوير والجودة (منذ ٢٠١٢)، ومديراً تنفيذياً لكرسي الأدب السعودي فيها (منذ ٢٠١١)، ومستشاراً في جهات أخرى عديدة داخل جامعة الملك سعود وخارجها.
- حاضر فصولاً دراسية عديدة في كلية المجتمع، وكلية الدراسات التطبيقية وخدمة المجتمع، وجامعة القدس المفتوحة بالرياض؛ وقدم عدة دورات تدريبية في مجالات الإبداع والكتابة الوظيفية؛ وحكّم عدداً كبيراً من الأبحاث، والكتب، والمسابقات الأدبية.
- كما عمل سكرتيراً للتحليل في مجلة "قوافل" الصادرة عن النادي الأدبي بالرياض (١٩٩٤ - ١٩٩٨)، وعضو هيئة تحرير في مجلة "حيفا لنا" الإلكترونية،

وعضو (ومشارك) في تحرير عدد من الكتب الأدبية والنقدية ؛ ومؤسس ومحرر صحيفة "سرديات" الإلكترونية.

• عضو في رابطة الكتاب الأردنيين، وتجمع الأدباء والكتاب الفلسطينيين، والجمعية اللغوية للمترجمين واللغويين العرب، ورابطة المسبار الأدبية، ومؤسس وعضو وحدة أبحاث السرديات، ومؤسس وعضو وحدة أبحاث الشعرية بجامعة الملك سعود.

• حصل على جائزة أبها للكتابة المسرحية، وتكريم الجمعية اللغوية للمترجمين واللغويين العرب، وشهادات شكر وتقدير عديدة.

• رشحه قسم اللغة العربية وآدابها وكلية الآداب بجامعة الملك سعود للحصول على جائزة الملك فيصل العالمية في الآداب للعام ١٤٣٥هـ/٢٠١٤م، في موضوع "دراسات الرواية العربية الحديثة".

أعماله الأدبية والنقدية

١. "فرح أنطون روائياً ومسرحياً"، نقد، دار الكرمل، عمان، ١٩٩٤.
٢. "في طريقهم إلى الجنون"، نص مسرحي، دار آرام، عمان، ١٩٩٤.
٣. "الرخ يعانق بروميثيوس أو دليلة تتقيأ"، نص مسرحي، دار الحوار، اللاذقية/ سوريا، ١٩٩٥.
٤. "لقاء في الفوج الأخير"، قصص، المطابع التعاونية، عمان، ١٩٩٥.
٥. "التبغ واللعة آخر ما توصل إليه عبد الله المسكين"، قصص، دار الكرمل، عمان، ١٩٩٦.
٦. "بوابة خربة بني دار"، رواية، دار الحوار، اللاذقية/ سوريا، ١٩٩٧.

٧. "دارياً"، رواية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٩.
٨. "ثقافة المنهج.. الخطاب الروائي نموذجاً"، دراسة، دار المقدسية، حلب/سوريا، ١٩٩٩.
٩. "بقايا من الهذيان"، قصص، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٩.
١٠. "الليلة الشاردة الواردة"، قصص، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٩.
١١. "المراة وعلاقتها بالآخر في الرواية العربية الفلسطينية"، دراسة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٢.
١٢. "خندق المصير"، رواية، دار الفارابي، بيروت، ٢٠٠٢.
١٣. "النسوية في الثقافة والإبداع"، نقد، عالم الكتب الحديث، إربد، ٢٠٠٧.
١٤. "ذاكرة رواية التسعينيات"، نقد، دار الفارابي، بيروت، ٢٠٠٨.
١٥. "فضاءات الكتابة"، نقد، دار شمس، القاهرة، ٢٠٠٨.
١٦. "وجهي وزرقاء اليمامة"، قصص، دار فضاءات، عمان، ٢٠٠٩.
١٧. "التنفس حلاً"، قصص، دار فضاءات، عمان، ٢٠٠٩.
١٨. "وهج السرد"، نقد، عالم الكتب الحديث، إربد، ٢٠١٠.
١٩. "مقاربات في السرد"، عالم الكتب الحديث، إربد، ٢٠١٢.
٢٠. "الفردوس المفقود"، دراسات في الرواية الفلسطينية، دار الفارابي، بيروت، ٢٠١٣.
٢١. "قراءات في المنظور السردى النسوي"، عالم الكتب الحديث، إربد، ٢٠١٣.

٢٢. القصة القصيرة جداً : رؤى وإشكاليات ، ، عالم الكتب الحديث ، إريد ،

٢٠١٥.

٢٣. الجدار والإنسان : قراءات في القصة القصيرة ، مؤسسة الأمة للنشر

والتوزيع ، القاهرة ، ٢٠١٥.

الموقع الإلكتروني : <http://faculty.ksu.edu.sa/almanasrah>

❖ البريد الإلكتروني : hmanasrah@ksu.edu.sa - hosain_ma@yahoo.com

