الغموض وجماليات السرد عند رجاء عالم

أيمن بكر
أستاذ مساعد بكلية الآداب
جامعة الكويت

مقدمة

هل الغموض في الأدب مرتبط بالشعر وحده بحيث يمكن استبعاد قضية الغموض من مجال البحث السردي؟ هل يقف الهم المطروح في النصوص السردية- الروائية تحديدا- عند حدود تقديم واقع اجتماعي بعينه، أو «تمثيل مجموعة من الأحداث المترابطة زمنيا وعليا بصورة دالة، أو ذات مغزى »[1]. كما تشير التعريفات التقليدية للسرد؟ هل اهتمام النص السردي بطرح تصورات مغايرة للعالم، ما ينعكس على جماليات لغته، هو اهتمام ثانوي ويختلف جوهريا عن منطق الشعر؟ ألا يمكن أن نعد السرد الحديث مهموما برؤى ذاتية، وبجماليات لغته تبعا لذلك، ما يجعل من النص السردي مجالا محتملا لإعادة إنتاج العالم في اللغة عبر رؤية المؤلفخاصة إن كان هذا السرد مستخدما للموروث الشعبي والفلسفي الخاص بثقافته؟

الأسئلة السابقة تمثل أرضية واسعة للبحث الحالي الذي سينشغل ببلورة ملمح جمالي لدى الروائية السعودية رجاء عالم (1963-)، التي تعد كتاباتها نموذجا مهما لذلك الانشغال بجماليات اللغة الروائية الساعية للتعبير عن رؤية مغايرة للوجود والموجودات كليهما عبر إعادة توظيف الموروث الشعبي في مجال التصورات الصوفية عن العالم، وهو الانشغال الذي تمت بلورته في تقنيات أساسية متكررة في كتابتها السردية بصورة عامة. سيقف البحث عند إنتاج رجاء عالم السردي، المجموعات القصصية والروايات دون المسرحيات، محللا بعضه لاستجلاء هذا الملمح الجمالي. لكن البحث في البداية سيتعرض لقضية الغموض في الأدب عموما وفي الرواية السعودية على وجه الخصوص، لتحديد خصوصية رجاء عالم في هذه القضية. ثم يحاول البحث بلورة ملمح جمالي يمكن أن يكون أساسا جوهريا تنبني عليه سرود رجاء عالم، كما يمكن النظر إليه بوصفه مصدرا رئيسا لغموض نصوصها. وأخيرا يسعى البحث لاستكشاف بعض الدلالات الثقافية المضمنة في نصوص رجاء عالم السردية، ومدى ارتباط هذه الدلالات بجماليات السرد لديها، خاصة الملمح الجمالي الذي يبلوره البحث.

I. الغموض في الأدب بين الشعر والسرد

يرتبط البحث حول ظاهرة الغموض في الأدب غالبا بنوع أدبي واحد هو الشعر، الذي تستقى معظم الدراسات النقدية شواهدها منه. يمكن فهم ذلك في إطار التفات لغة الشعر إلى ذاتها بصورة أساسية، وهو ما يخرجها عن دائرة المألوف اليومي من الخطاب، ما يسبب غموضها. يمكن إرجاع الغموض كذلك إلى استغراق الشاعر في رؤاه الذاتية غير معنيٍ بتقديم تلك الرؤى طبقا للأعراف الثقافية السائدة التي تمثل الإطار التفسيري للقارئ. يمكن أن نضرب مثلا واحدا لتركيز الدراسات النقدية على الشعر -للأسباب السابقة- حين يكون الغرض دراسة الغموض في

[1] Onega/ Landa, 1996, p. 6.

الأدب عموما، بدراسة بدوي طبانة عن قضايا النقد الأدبي التي يخصص فيها فصلا لدراسة الوضوح والغموض في الأدب. يقول طبانة:

ويبدو ... أن مقياس الوضوح وحده لا يكفي في تقدير الأعمال الأدبية، وأنه ليس مقياسا ثابتا، بل هو أمر أو وصف اعتباري يختلف من إنسان إلى إنسان بحسب ثقافته الأدبية وحسه الفني، وأن الوضوح يتعارض في كثير من الأحيان مع الفنية ومظاهر الإبداع، ومثيرات الإعجاب التي تميز الفن من سواه ... وكل ذلك يفضي بنا إلى التسليم بوجوب مقدار من الغموض الذي يثير تلك التأملات المنشودة، ويحدث المتعة والمسرة عند الوقوف على حقيقة المعاني وإدراك ما تضمنته الصور من المشاعر والأحاسيس، التي ينبغي أن يكون فيها من الغرابة والجدة ما يستطيع أن ينتزع الإعجاب بالعمل الأدبي وصاحبه[1].

غير أن طبانة يفرق بين الغموض الممتع المثير للتأمل، وبين التعقيد المكروه الذي يؤدي إلى « استغلاق المعاني، حتى لا يستطاع إدراكها ... حتى ولو كان من الممكن إدراك تلك المعاني فإن ذلك الإدراك لا يتأتى إلا بعد مشقة وإعنات لا توازيهما الفائدة التي قد يحصل عليها القارئ أو السامع »[2]. ومن غير الواضح في كلام طبانة: ما المعيار الذي على أساسه يتم تحديد مقدار الفائدة التي يتحصل عليها القارئ أو السامع أو قيمتها؟

يرد طبانة أسباب التعقيد إلى اللفظ حين يكون وحشيا غير مألوف، وإلى تركيب الجملة بسوء استخدام كل من التقديم والتأخير أو الإيجاز، وأخيرا الإخلال ببعض أجزاء المعنى كأن يكون المعنى « مبنيا على مقدمات غير معروفة أو على معنى غير معلوم، فيتعذر فهم المعنى المراد إلا إذا عرفت المقدمات، أو عرف المعنى الأصلي الذي قام عليه المعنى المقصود »[3].

أخيرا، يعلن طبانة أن ما توصل إليه في دراسته حول قضية الغموض في الأدب، هو ألصق بالشعر دون سواه « لأن طبيعة الشعر تقتضي الإيجاز وعدم الإسراف في التوضيح بذكر التفصيلات ... أما سائر الفنون الأدبية فإنها لا تخضع لذلك المقياس إلا بمقدار، فالكتابة الأدبية مجال للتأنق، وكثيرا ما تتسع للمجازات والتخييل لأنها قريبة من الشعر »[4]. مثل هذه الدراسات المستندة إلى التراث تبدو وكأنها قد قصرت ظاهرة الغموض على الشعر وحده، حيث تلتفت فيه اللغة إلى ذاتها، وتباهي بمجازاتها، بل يتم ابتداع تلك المجازات ابتداعا في الشعر دون غيره.

لكن ظاهرة الغموض لا تبتعد كثيرا عن مجال السرد ، خاصة حين نضع في حسباننا واقعا ثقافيا بعينه كالواقع الثقافي العربي، الذي يصعب أن نعد القراءة فيه عادة يومية لعموم الناس. وفي الفقرات التالية يتعرض البحث لقضية الغموض في الرواية السعودية على وجه التحديد.

يفرق حسن الحازمي في دراسته ***البطل في الرواية السعودية*** بين ملامح اللغة لدى جيلين من الروائيين السعوديين:

فالجيل الأول من الروائيين السعوديين الذين يمثلهم (عبد القدوس الأنصاري، وأحمد السباعي، ومحمد على مغربي،...) كان لهم أسلوبهم الخاص الذي كتبوا به رواياتهم، وهو أسلوب فخم حرصوا من خلاله على إظهار براعتهم اللغوية، فبالغوا في العناية بالأسلوب وسبكوه سبكا محكما بدا معه مصنوعا صناعة، وبالغوا في العناية بالمفردات وانتقائها، وهي إن كانت بالنسبة لهم سهلة؛ لأنها من مخزونهم اللغوي الثر، فإنها بالنسبة للقارئ تعد كلمات غريبة، يصعب عليه فهمها من دون الرجوع إلى المعجم، فغدت اللغة

[1] طبانة، 1984، ص 126.
[2] السابق، ص 131.
[3] السابق، ص 132.
[4] السابق، ص 141.

غاية في ذاتها بغض النظر إن كان ذلك في صالح العمل أو لا (... ...) أما الجيل التالي لهم (حامد دمنهوري، وإبراهيم الناصر، وعبد الله الجفري، وعصام خوقير...) فقد اقتربوا بلغة الرواية من الناس بصورة أكبر، ولم يعد الأسلوب غاية في حد ذاته، بل أصبح وسيلة للتعبير عن الناس في حياتهم البسيطة ومضطربهم اليومي، وهم يعملون ويفكرون ويثرثرون ويتخاصمون بأسلوب سهل بعيد عن التكلف والتصنع والبهرجة اللفظية، والفخامة الأسلوبية[1].

التقسيم السابق يهدف بالأساس إلى المقارنة بين جيلين من حيث اتساع المعجم اللغوي والافتتان بجماليات اللغة في ذاتها على حساب تماسك عالم السرد المقدم. ويبدو أن الحازمي يشير إلى وقوف الجيل الأول من الروائيين السعوديين على تراث ضخم من آليات الخطاب الشعري، الذي يمثل النوع المركزي في الثقافة العربية عموما والسعودية خصوصا، وهو ما انعكس في لغتهم السردية التي ربما أثقلتها الفخامة اللغوية بحسب تعبيره. الغموض الناشئ هنا مرتبط بمفردات الكاتب، أي بالقاموس اللغوي الذي يتسع، فيستخدم الروائي منه- ربما دون وعي- ما يجافي ذائقة القارئ المبنية على قاموس لغوي أقل اتساعا. إنه غموض مرتبط بفارق معرفي في مجال مفردات اللغة، وليس غموضا فنيا قائما على اشتباك التركيب وابتداع جماليات عبر العلاقات اللغوية التي تقترح تصويرا فنيا مدهشا، بغض الطرف عن مدى ألفة الألفاظ أو وحشيتها.

تعرضت كذلك منى المديهش لقضية الغموض في السرد ضمن رسالتها للماجستير بعنوان: ***لغة الرواية السعودية (1400- 1420) دراسة نقدية***. وفي مناقشتها لما أسمته «مستويات الغموض والوضوح في الرواية السعودية» تقسم المديهش لغة الرواية السعودية إلى ثلاثة أقسام: أولها قسم واضح لا لبس فيه، وثانيها يتميز بالغموض الفني الذي يتمخض عن دلالات وقيم جمالية كلما تمعن فيه القارئ، أما المستوى الثالث فهو الغموض الذي يصل حدود الإبهام. وكما يمكن أن نفهم من تقسيم المديهش ومن مناقشتها يؤدي الإبهام في لغة بعض الروايات إلى اختفاء المعنى، أو تعدد مستوياته بما يسمح بتعدد تأويلي يمنع من الوصول إلى دلالة بعينها. وتتخذ المديهش من رجاء عالم مثالا لهذا المستوى اللغوي[2]. غير أن النوعين الثاني والثالث من تقسيم المديهش يمكن أن يتداخلا؛ إذ إن الحدود الفاصلة بين الغموض الفني الذي ينتج المزيد من الدلالة مع تكرار فعل القراءة، وبين الإبهام الذي يؤدي إلى تعدد احتمالات المعنى هي حدود نسبية مرتبطة بوعي القارئ وخلفياته المعرفية. كما أن المستويين الثاني والثالث من تقسيم المديهش يقتربان كثيرا من وصف ملمح أساسي في لغة الشعر الحديث، وهو انفتاح التركيب اللغوي على احتمالات دلالية لا يحسمها النص، بقدر ما يتركها للقارئ ليمارس أمامها فعالية تأويلية. هذه الخاصة هي من أهم جماليات التركيب في القصيدة الحديثة، كما أنها من أسباب شعور القارئ بالغموض. لكن هذا الغموض يبدو متوافقا مع رؤية إحسان عباس الذي يرى أنه: « لا ينبغي بحال أن يكون مصدره التركيب، بل الظلال المنبثة في الرؤية الشعرية الجليلة، خلف نقابها، وخلف غابات الرموز من صور الطبيعة والناس... فالشاعر لا يبدو غامضا إلا على الرغم منه... لإيغاله في متاهات النفس، ولتعمقه في أبعاد الحياة والوجود من خلال النفس »[3]. لم يعد السرد الحديث بعيدا عن ذاتية الكاتب و« تعمقه في أبعاد الحياة والوجود » عبر رؤيته الخاصة، وهو ما سينعكس بالضرورة على لغة السرد التي لن تكتفي بتقديم العالم في علاقاته الساكنة ذات المرجعية الواضحة في الوعي الجمعي، بل ستبتدع

[1] الحازمي، 2000، ص 354-355.
[2] انظر: - المديهش، 2005، ص 177- 198.
[3] هلال ، د.ت، ص 166.

الرؤية تراكيبها التي تقلق السائد في ثقافة بعينها من التكوينات المعرفية وأعراف القراءة على حد سواء، كما تكسر آفاق التوقع حد شعور القارئ بالارتباك والغموض في آن.

لكن هل يعد ذلك عبئا على النص السردي إذا أفرط الكاتب في الإيغال داخل رؤيته الذاتية بما ينعكس على جماليات لغة السرد؟ هل ستغرق لغة السرد في توليد علاقاتها منبهرة بقدراتها الإيحائية والتصويرية، بأكثر مما تنتبه للحدث، وجماليات تشكيل الشخصيات، وتعدد الأصوات إلى غير ذلك من خواص السرد؟ يبدو الحكم على هذا الانشغال أمرا نسبيا خاضعا للأحكام الذوقية، كما أنه يخضع كذلك لقدرات القارئ التأويلية التي يمكنها أن تقوم بتوجيه هذه الجماليات اللغوية، المهمومة في المقام الأول بالتعبير عن رؤية معقدة للوجود، لتشكيل مركب سردي خاص بالكاتب. هكذا يتوقف الحكم على السرود الروائية تحديدا على مدى مرونة القارئ في ملاحقة معادلات الرواية التي يبدو أنها معادلات متجددة مستعصية على الاستقرار. ولعل موريس بلانشو Maurice Blanchot لم يكن مبالغا حين رأي أن « الشكل الروائي ربما لا يعيش إلا على تغيراته وانحرافاته، ولا ينمو إلا بفضل الانتهاكات التي تتعرض لها المعايير التنظيمية الخاصة بالجنس الروائي »[1].

من هنا، لا تنشغل الدراسة الحالية بالغموض الذي ينشأ من صعوبة لغوية كتلك التي أشار لها حسن الحازمي، وسيكون التركيز في سرود رجاء عالم على ملمح جمالي ناتج عن رؤية للعالم تتميز بجدتها وخصوصيتها، ما ينعكس على التركيب اللغوي، الذي هو وسط التجديد ومادته فيما يتصل بعلاقات الأشياء والتصورات. إن الطموح من وراء بلورة هذا الملمح الجمالي أن يكون مفتاحا لقراءة سرود رجاء عالم، وإزالة جانب من الغموض الذي يمكن أن يستشعره القارئ أمام عوالمها السردية.

II. بين وحدة الوجود والمجاز العقلي

يرتبط الملمح الجمالي الذي يحاول البحث بلورته في سرود رجاء عالم بما يستشعره القارئ من غموض، ويتأسس هذا الملمح على أمرين: يتصل الأمر الأول منهما بالموروث الصوفي، وتحديدا بأحد أكثر مفاهيم التصوف الفلسفي شهرة وهو مفهوم « وحدة الوجود »، وسيتم التعرض لهذا المفهوم عند محي الدين بن عربي، إذ يعد « وحدة الوجود » مفهوما مركزيا في فلسفته[2]. الأمر الثاني الذي يقوم عليه هذا الملمح الجمالي هو مفهوم المجاز العقلي عند عبد القاهر الجرجاني. وسنتعرض للأمرين أولا قبل محاولة استخدامهما في تحليل نصوص رجاء عالم.

يفترض مذهب وحدة الوجود، كما هو معروف، أن هناك وجودا واحدا على الحقيقة هو وجود الخالق سبحانه وتعالى؛ أي إن العالم « يشكل وحدة واحدة، وأن هذه الوحدة الشاملة مقدسة »[3]، وأن كل ما يظهر لنا في العالم المادي قد فاض عن ذات الله، وبذلك يصبح الفرق بين وجود الخالق ووجود العالم منتفيا، إلا في كون العالم يفتقر إلى وجود عين الموجود المطلق نفسه -جل كماله- وبالتالي يصبح ما يراه الناس من موجودات في العالم لها أطر ونسب يمكن قياسها والتعرف عليها بوصفها ذات وجود موضوعي مستقل في ذاته، هو محض وهم تغشى به البصائر غير القادرة على النفاذ من تعدد الموجودات إلي وحدة ذات واجب الوجود. يقول محيي الدين بن عربي:

فإن سأل ذو وهمٍ: متى كان وجود العالم من وجود الحق؟ - قلنا: "متى" سؤال زماني، والزمان من عالم النسب، وهو مخلوق لله – تعالى - ... فهذا سؤال باطل ... فلم يبق إلا وجود صرف خالص، لا عن عدم:

[1] عن:المسناوي، 2012، ص 219-220.

[2] انظر:شيمل، 2006 ، ص 301.

[3] Levine, 1994, p. 25.

وهو وجود الحق – تعالى – ووجود عن عدم عين الموجود نفسه: وهو وجود العالم. ولا بينية بين الوجودين، ولا امتداد، إلا التوهم المقدر الذي يحيله العلم ولا يبقى منه شيئا[1].

هكذا يذهب ابن عربي إلي أنه « لا بينية » بين وجود الخالق ووجود العالم سوى « التوهم »، إنه إذن وجود واحد هو وجود الله سبحانه وتعالى. يقول الدكتور أبو الوفا التفتازانى مؤكدا هذا الفهم وملخصا له:

خلاصة القول إن وجود الممكنات في رأي ابن عربي هو عين وجود الله ، وليس تعدد الموجودات وكثرتها إلا وليد الحواس الظاهرة والعقل الإنساني القاصر هو الذي يعجز عن إدراك الوحدة الذاتية للأشياء فالحقيقة الوجودية واحدة في جوهرها وذاتها ، متكثرة بصفاتها وأسمائها ، لا تعدد فيها إلا بالاعتبارات والنسب والإضافات[2].

يمكن أن نستنتج – طبقا لمذهب وحدة الوجود- أن روح الله تسرى في العالم كله: إنسانه وحيوانه وجماده، ما يبدو كسرا لأية تراتبية قيمية بين الموجودات في أيٍ من الصفات اللازمة لوجودها. من هذه الزاوية يبدو اعتماد سرود رجاء عالم على فكرة وحدة الوجود هو تحرك مقصود نحو كسر كل القوالب الحضارية التي تصنع تراتبية قيمية بين أشياء العالم المختلفة أيا كان تصنيفها في الوعي السائد وكذلك بين قطبي الجنس البشرى: المرأة والرجل كما سيتضح من الجزء الثالث من هذا البحث الذي يسعى لبلورة مجموعة من الدلالات الثقافية المضمنة في نصوص رجاء عالم. أما هنا فسيقتصر الهدف على الكشف عن ذلك الملمح جمالي الذي يقوم في جانبه الأول على التردد الذي سيصيب القارئ بين إدراكه لوجود العالم بوصفه وجودا موضوعيا مستقلا في ذاته، وبين ما يفترضه مذهب « وحدة الوجود » .

الجانب الثاني من الملمح الجمالي الذي أراه أساسيا في سرود رجاء عالم هو فكرة بلاغية أسسها عبد القاهر الجرجاني وتبعه فيها معظم البلاغيين من بعده[3]، وأعنى بها فكرة « المجاز العقلي » الذي يقوم على التفريق بين المجاز والحقيقة استنادا إلى اعتقاد المتكلم. يقول عبد القاهر الجرجاني :

واعلم أنه لا يجوز الحكم على الجملة بأنها مجاز إلا بأحد أمرين:

فإما أن يكون الشيء الذي أثبت له الفعل مما لا يدعى أحد من المحقين والمبطلين أنه مما يصح أن يكون له تأثير في وجود المعنى الذي أثبت له، وذلك نحو قول الرجل "محبتك جاءت بي إليك"، وكقول عمرو بن العاص في ذكر الكلمات التي استحسنها : "هن مخرجاتي من الشأم" فهذا مما لا يشتبه على أحد أنه مجاز[4].

المجاز السابق مما لا يختلف عليه ، وهو من ناحية ثانية، قد وقع في الإثبات وليس في المثبت ، لأن المجاز في مثالي الجرجاني محصور في إثبات الفعل -أو نسبته للمحبة أو للكلمات ، في حين وقع المثبت على الحقيقة وهو « المجيء » في المثال الأول و« الخروج » في كلام عمرو بن العاص[5].

[1] بن عربي، 1972 ، ص 77-78.
[2] التفتازاني، 991 ، ص 202.
[3] انظر: عبد البديع، 1989، ص 28.
[4] الجرجاني، 1991، ص 388.
[5] السابق، ص ص 370- 371.

الأمر الثاني الذي يعنينا في كلام الجرجاني، هو حكمه على المجاز بناء على ما هو معروف من اعتقاد المتكلم، يقول متابعا الكلام في المقطع السابق:

وإما أن يكون قد علم من اعتقاد المتكلم أنه لا يثبت الفعل إلا للقادر وأنه ممن لا يعتقد الاعتقادات الفاسدة، كنحو ما قاله المشركون وظنوه من ثبوت الهلاك فعلا للدهر، فإذا *سمعنا* نحو قوله:

أشاب الصغير وأفنى الكبير ... مر الغداة ومر العشي

وقول ذى الإصبع :

أهلكنا الليل والنهار معا ... والدهر يعدو بصمصما جذعا

كان طريق الحكم عليه بالمجاز أن تعلم اعتقادهم التوحيد، إما بمعرفة أحوالهم السابقة، أو أن تجد في كلامهم من بعد إطلاق هذا النحو، ما يكشف عن قصد المجاز فيه[1].

المجاز إذن يتحدد في حال وقوعه في الإثبات على اعتقاد المتكلم؛ فإن كان من الدهرية الذين يعتقدون في وقوع الشيب نتيجة مر الأيام والليالي، أي إن اعتقد القائل فعلا في إثبات الفعل في البيتين السابقين لمرور الأيام والليالي، لم يكن هناك مجاز في البيتين، وإن كان القائل ممن يؤمن في تصرف الله سبحانه وتعالى في الأعمار والشيب وفعل الأيام، وقع المجاز في البيتين؛ ومعنى ذلك، كما يقول نصر أبو زيد: « ... أن الحقيقة والمجاز في العبارة أمور لايمكن التوصل إليها إلا بعد معرفة معتقد المتكلم »[2].

وفي الظن أن التردد الذي سيصيب القارئ في الحكم على كثير من التكوينات اللغوية في سرود رجاء عالم أهي مجاز أم لا ، سيكون ناشئا من توتر القارئ بين اعتقاده واعتقاد الشخصية الرئيسة في القصة (وليس اعتقاد رجاء عالم نفسها)؛ أيهما سيتبنى في لحظة القراءة؟ أو بتعبير آخرعلى أساس أيٍ من الاعتقادين سيحكم القارئ على مجازية الجملة من عدمها؟ تستخدم قصة رجاء عالم الفكرة السابقة كما سيتضح لتخليق بعد جمالي خاص عبر ذلك التردد الذي سيستشعره القارئ بين مجازية بعض الجمل طبقا للمنطق الشائع الذي يقسم الموجودات إلى عاقلة وغير عاقلة وجمادات، وبين كون هذه الجمل نفسها حقيقة في اعتقاد المتصوفة الذين يؤمنون بوحدة الوجود، وهو ما سنحاول توضيحه فيما يلي .

تحكى قصة «الأصلة» عن روح تتناسخ في أجساد مختلفة وفي أزمنة مختلفة، هذه الروح -كما يمكن أن نلحظ من الضمير الشخصي بعد ذلك[3]- هي لرجل عاش أولا في الأندلس في عصر الفيلسوف المسلم ابن طفيل، إذ كان قرينه وشريكه في تأليف حي بن يقظان التي سنكتشف أن الحياة ستدب في شخوصها بوصفهم شخوصا واقعيين. وبالطبع، فإن ما يخص عالم السرد يبقى تخييليا بالأساس أيا كانت درجة الإيهام التي يمكن أن يستشعرها المتلقي، وعلى ذلك يمكن أن نفهم الجماليات والتقنيات السردية (ومنها الشخصية) بوصفها جميعا تقود إلى التعبير الفني عن أفكار ومواقف أكثر عمقا مما يبدو على السطح.

وحتى لا تستغرقنا التفاصيل، سأبدأ فورا في تحليل الملمح الجمالي الذي أشرت إليه في البداية .

---

[1] السابق، ص 389.

[2] أبو زيد، 2005، ص 145.

[3] من أمثلة الضمير الشخصي الدال على أن الروح لرجل في الأساس قولها: " فلقد عشت مع ابن طفيل **مربيا** ما يتفاعل ...إلخ" (السابق ص 86) . أو " ثم استغثت وأنا **وليد صغير** ... " (السابق ص 87) [التأكيد للباحث]. انظر: عالم، 1999، ص87.

تقول الشخصية الأساسية التي هي أشبه بالروح المتحررة من الجسد:

وملكت قدرة التناهي والتنقل في الأزمان والأجسام ونقلت لقريني (يقصد ابن طفيل) حقيقة أن للنجوم نفوسا منا وأن جسده هو المركز وما فيه من ضروب الأفلاك المتصل بعضها ببعض، هو بمنزلة أطرافه القصية[1]. [التأكيد للباحث]

الشخصية الرئيسة إذن يمكنها « التنقل في الأزمان والأجسام »، كما أنها تؤمن بأن للنجوم نفوسا كنفوسنا، أو هي منها، وهو ما يشير إلى فكرة وحدة الوجود وسريان روح الله في كل شيء سواء أمكننا أن نلاحظ ذلك السريان أم لا. وهي تقول في سياق آخر تعبيرا عن الإيمان بوحدة الوجود: « ثم نقلني موت أمي الغزالة للتدرج في التأمل والمعرفة بما حولي من عالم المادة حتى نفذت لحقيقة أن لا ذات تغاير ذات واجب الوجود »[2]. [التأكيد للباحث].

وبناء على الفكرتين السابقتين تبتدع رجاء عالم الملمح الجمالي الذي أشرت إليه، ويمكن تلخيصه في أنها تصنع تكوينات لغوية مجازية، وتطلب من القارئ ألا يتعامل معها على أنها مجازات، بل على أنها حقائق، طبقا للطبيعة الخاصة للشخصية الرئيسة التي تتعامل مع فكرة وحدة الوجود كحقيقة لا تحتمل الشك. بتعبير آخر إنها تبدع تكوينات تصويرية يعرف القارئ الذي يجرى على العالم قوانين السببية أنها تكوينات مجازية، ولكن من داخل منطق القص تصبح هذه الجمل التصويرية تكوينات واصفة على الحقيقة؛ أي إنها تدعي وصفها لما يحدث فعلا، وتطلب من القارئ أن يستسلم لذلك فترة قراءته للنص. تقول الشخصية الرئيسة، بعد أن تقمصت جسد الطفلة حديثة الولادة "فاطمة المكية":

تلك الليلة نزل القمر حتى ملأ حنفية الماء في الخارجة أمام ديوان دارنا...وكنت أنام في دكة الروشن، وتسندني أمي بمسند أحمر، حتى لا أقع من على الدكة وأكسر عنقي، ذاك المسند كان يعرف الكثير من حكايتي، الدمقس الأحمر هو ذاته المتصنت من أيام الخلافة العربية هو ذاته الخارج من أحلامي. نعود لنومتي تلك الليلة[3]. [التأكيد للباحث] .

الجمل التي فوق الخط تعبر بوضوح عن الملمح الجمالي الذي يسعى البحث لبلورته؛ فالدمقس ههنا جزء من العالم الذي يحمل روح الله جل وعلا، وبالتالي فهو عاقل لا غرابة في أن تكون له ذاكرة تحتفظ بالمشاهد والذكريات، والبعد الجمالي الذي أدعى ظهوره نتيجة لذلك يأتي من توتر القارئ (غير الصوفي) بين فكرتين عن الوجود: بين تصوره عن الجمادات والحيوانات بوصفها إما غير عاقلة بصورة كاملة (الجمادات) وإما محدودة الإدراك (الحيوانات)، وبين المنطق الذي يفرضه عالم السرد من أن هذه الموجودات عاقلة بالضرورة نتيجة لسريان روح الله فيها.

ويمكننا أن نستنتج استجابة القارئ أثناء قراءة المقتبس السابق. إن الجملة التي تصف الدمقس تبدو عابرة لا يوليها النص أي تركيز، لذا لن يشعر القارئ أن النص يحاول إبراز هذه الجملة باعتبارها تكوينا جماليا

[1] السابق، ص 87.

تظهر فكرة التناسخ دوما بصورة عابرة في سرود رجاء عالم. من ذلك ما يرد في رواية "طوق الحمام" حين تقول على لسان إحدى شخصياتها: "أقسم لك أيها القارئ أنني ولدت بجسد أكمل وأجمل في الخمسينات وعاصرت الستينات، وعزة أيضا التقتني هناك ، أحبتني وتنقلت معي في الأزمان. فلا تسأل عن حقيقة وصدق أي شيء". يراجع: عالم، 2010، ص 23.

[2] عالم، 1999، ص 87.

[3] السابق، ص 88.

مدهشا يجعل للأقمشة ذاكرة، بل إن النص يمر عليها وكأنها بداهة، أو ربما زائدة عن الوصف اللازم للمشهد السردي، ولنلاحظ الاستدراك الأخير حين يقول الراوي « نعود لنومتي تلك الليلة » وكأن أمر « نومته تلك الليلة » هو ما يهمه في المقام الأول، وهو ما يكسب وصف الدمقس السابق صفة هامشية في مجرى السرد. هذا المرور العابر على خصائص « الدمقس » في القصة لن يكون كذلك عابرا بالنسبة للقارئ غير المتصوف، الذي سيستوقفه الوصف الغريب لقماش يعقل ويتذكر، ههنا سيتولد إحساسا بالتوتر. لا يستطيع القارئ قبول هذه الفكرة عن الدمقس بوصفها طبيعية، وفي الوقت نفسه يجد لزاما عليه طبقا لمنطق النص أن يتعامل معها بوصفها بداهة لا تستحق كبير التفات. ما بين هذين الموقفين يقود التوتر إلى بزوغ الإحساس الجمالي.

ومن نافلة القول الإشارة إلى قصدية الوعي الفني صنع هذا التوتر، فالجملة التي تصف الدمقس ليست عابرة كما يبدو في بنية النص، بل إنها جزء من استراتيجية النص المؤسسة لمنطقه الخاص؛ بتعبير آخر يبدو لى أن وعي الكاتبة قد قصد إلى صنع التوتر السابق بعمدية عبر تقنية التركيب اللغوي الذي استخدمته، فهي تصدم القارئ بما يتجافي والمنطق العام، عبر تكوين لغوى مجازى بحسب اعتقاد القارئ العادي، وفي الوقت نفسه يطلب من القارئ نفسه أن يتعامل مع هذا التكوين اللغوي على أنه غير مجازى، أي على أنه وصف حقيقي لما يحدث فعلا في العالم .

الملمح الجمالي السابق يبدو فاعلا في معظم تكوينات النص اللغوية؛ إذ إن القارئ العادي سيتخبط كثيرا حتى يمكنه أن يحدد ما إذا كانت الجمل التي يقرأها من قبيل المجاز أم الحقيقة . وهذا التخبط هو ما أراه هدفا جماليا وفكريا للنص؛ إذ كلما ازداد التوتر بين المجاز والحقيقة ازداد تولد الإحساس الجمالي، ولنتأمل قول الراوي:

> موشحات الجواري ترشح على صدور رجال الديوان وتتسلق زهر لحاهم الفواح. وأبو يوسف يستقبل وفدا من البربر: عيونهم بحيرات من الذهب الوحشي تنسكب على الجدران المنقوشة بالآيات القرآنية. الموشحات تحبل ببدائيتهم وأنا مسلوب لتلك الفطرة الفائقة[1].

كيف يمكن للقارئ أن يتعامل مع « الموشحات » و « زهر اللحى »، والعيون التي هي « بحيرات من الذهب الوحشي » والموشحات التي « تحبل ببدائيتهم » أليس من المدهش والرائع في الوقت نفسه أن يتصور القارئ ولو للحظات أن هذه الصور التخييلية المبهرة والموغلة في لا منطقيتها يمكن أن تقع على الحقيقة؟ إن التكوينات اللغوية التي تصف مفردات النص السابقة وعلاقاتها المتنوعة قد أتبعت بجملة ملبسة تكشف عن قصدية المؤلف أن يبقى القارئ في مساحة التوتر التي أشرت إليها بين المجاز والحقيقة القائمين على اعتقاد الشخص، هذه الجملة هي قول الراوي « وأنا مسلوب لتلك الفطرة الرائعة » إنه يبدو مصرا على أن يوحى للقارئ أن ما يصفه قد حدث، أو هو ممكن الحدوث في الحقيقة.

إن التوتر الذي يخلقه نص رجاء عالم بين الحقيقة والمجاز يهز بقوة اليقين المرتبط بقوانين المنطق العلمي والسببية لهدف أراه الأعمق؛ وهو الكشف عن زيف التراتبيات القيمية والتصنيفية، والتصورات المسطحة التي تفرضها الأعراف الثقافية في واقع حضاري معين على موجودات العالم التي تطرحها سرود الكاتبة كلها بوصفها متساوية في كل شيء.

يؤسس الملمح الجمالي السابق جزءا رئيسا من اللغة الروائية في أعمال رجاء عالم، ويمكننا التمثيل لذلك بطبيعة المجاز اللغوي في رواية حق؛ حيث يغلب عليه نسبة الأفعال إلى مختلف مكونات المشهد السردي سواء من

[1] السابق، ص ص 88-89.

بني البشر أو من الحيوان والجماد، صحيح أن المجاز في حق لا يحاول الإيهام طوال الوقت بأنه حقيقة في اعتقاد المتكلم كما كان الحال في قصة الأصلة، لكنه مجاز مطبوع بحالة الفاعلية التي تنسب لمختلف الكائنات عاقلة أو غير عاقلة، ما يعيدنا إلى فكرة وحدة الوجود، ويخلق التوتر نفسه الذي يتولد عنه الإحساس الجمالي الذي يقدمه هذا البحث.

ولنتأمل بعض النماذج من صفحة واحدة، وبصورة عشوائية، أحسبها معبرة عن الحيلة المجازية الأساسية التي تعتمد عليها لغة عالم:

- « ... ثم تتوارى لتلحق به، رائحة مخاتلة ودلته حواسه أنه متبوع لا يزال، وسكنه توقد عجيب »
- « وهكذا دارت بسارح تضاريس الحرم فأهبطته من وكره الجبلي مثل نسر لم يتجاوز الخامسة عشرة، وقادته قدماه أو الرائحة المتربصة »
- « وساح للعيون على الحجر طلسم وأدركوا أنه كتاب مرسول (كذا) إليهم بأمر، وقلبوه استنطقوه القلبة تلو القلبة، ومن أي جهة جاؤوه غار وتمنع، فبيتوه وانتظروا فرجه »[1].

وبغض النظر عن التشكيل البصري المغري بالتحليل في هذه الرواية، أود التركيز فقط على طبيعة المجاز الذي يقوم عليه الملمح الجمالي الرئيس لدى عالم. في الجملة الأولى سنجد الأفعال منسوبة إلى كل من الرائحة، والحواس، والتوقد، وكان من المكمن أن تقول « شم رائحة »، أو « أدرك بحواسه »، أو « شعر بتوقد »، لكنها تتعامل مع أشياء العالم بحس مغاير يراها فاعلة في الإنسان تماما كفعل الإنسان فيها. يتصاعد الأمر في المقطع الثاني حيث يبدو فعل التضاريس موجها للحركة، وكالعادة تتم الحركة بفعل الأقدام أو الرائحة. أما المقطع الأخير فيمثل حالة شبيهة بتلك التي حللناها في قصة « الأصلة » حين ذكرت الدمقس الأحمر المتلصص من أيام الخلافة، حيث نرى أن الكتاب المرسل يملك من الوعي ما يجعله يغور ويتمنع، بل إن الأحياء –داخل هذا العالم السحري- يستسلمون لفعل الجماد، منتظرين « فرجه » الذي سنعرف بعد ذلك أنه مرتبط بوجود شخص بعينه يمكن للرسالة أن تميز وجوده.

يتوسع الملمح الجمالي نفسه في رواية رجاء عالم الأخيرة التي حازت جائزة البوكر ***طوق الحمام***[2]؛ حيث يفاجأ القارئ منذ الصفحة الأولى أنه في حالة تحد لقناعاته الراسخة وأفكاره البدهية. لقد كان حضور أشياء العالم كفاعل شبيه بالإنسان في الروايات السابقة جزءا من النص، وكثيرا ما يكون عابرا، لكنه في "طوق الحمام" يقوم بدور رئيس وممتد من بداية النص حتى نهايته. إن الراوي الذي يتدخل بصورة مستمرة في توجيه الأحداث والتأويلات على حد سواء هو زقاق أبو الرووس، أي المكان الذي تدور فيه الأحداث. على القارئ أن يتهيأ منذ اللحظات الأولى لمعاكسة تصوراته عن العالم؛ فالمكان ليس وسطا صامتا مؤطرا للأحداث، بل هو شخصية تتحدث وتفكر وتتآمر وتوجه من يعيشون بين جنباته.

يبدأ القسم الأول من رواية طوق الحمام بصورة صادمة لمن يقرأ رجاء عالم للمرة الأولى:

الشيء الوحيد الأكيد في هذا الكتاب هو موقع الجثة: الزقاق الضيق المسمى أبو الرووس، برؤوسه المتعددة.

[1] عالم، 2000، ص 19-20.
[2] عالم، 2010.

من يجرؤ على كتابة زقاق أبو الرووس غيري أنا، أبو الرووس نفسه، برؤوسه المتعددة. أنا الزقاق الصغير بطرف ميقات العمرة بآخر مكة... أنا أبو الرووس ملك التنفس، اللقب الذي استحققته من مهارتي في مواجهة المستحيل. فحيث إنه لم يعتن بتنويري قط فلقد تعلمت أن أجلس في العتم مخدرا وأسحب نفسا عميقا من الأنف (معبأ بخمائر فضلات ونز بالوعات ونشاز أصوات، كشأن روائح الحواري المنسية) وأحبسه لدقائق قبل إطلاقه بتأن من الفم في هيئة إشاعات وخرافات ومحظورات أخنق بها سكاني[1].

على القارئ طبقا لمنطق السرد أن يقبل بوجود أبو الرووس ككيان حي فاعل متآمر يحرك البشر بإرادة كإراداتهم. ليست القضية هنا في افتراض رمزية ساكنة بحيث يمكن تفسير أبو الرووس بوصفه معادلا سرديا لفكرة أو لشخص، بل إن المطلوب بلا أدنى انحراف هو أن تتعامل مع أبو الرووس بوصفه هكذا على سبيل الحقيقة وليس على سبيل المجاز.

إن التفصيلات التي تتخلل الرواية ستؤكد للقارئ عدم إمكانية أن يتعامل مع زقاق أبو الرووس بوصفه مكانا رمزيا يشير إلى فكرة مجردة؛ فالجمادات والأماكن الجزئية في الرواية هي أيضا تشبه أبو الرووس في حضورها الحي الفاعل. يبدو ذلك واضحا في التعليقات المتتالية التي لا تترك فرصة للقارئ كي يفلت من الإحساس بتنفس الجمادات وحركتها، وتوقها وطموحها أيضا. تقول في وصف أقدام النبي إبراهيم المنطبعة على حجر في ساحة الكعبة: « وبدت القدمان النبويتان تتحرقان لإتمام رحيلهما الأبدي »[2]. وفي إطار الحيلة الجمالية الأساسية لدى رجاء عالم، لا يمكن التعامل مع آثار أقدام النبي إبراهيم كنقش مصمت في حجر، بل يجبرنا منطق السرد على النظر إلى تلك الآثار كوجود حي محمل بتوق قديم ينتظر أن يتحقق. وفي وصفه لدخول الضابط ناصر الذي يحاول اكتشاف سر الجثة التي عثر عليها لامرأة مشوهة الملامح داخل زقاق أبو الرووس، يسحب السرد الفاعلية من الإنسان، المحقق ناصر، لينسبه إلى حجرة « عزة »، إحدى الشخصيات الرئيسة في الرواية، حين يقول الزقاق/ السارد: « حجرة وحيدة راقبته من صدر المخازن، لابد أنها حجرة عزة، حين دفع بابها فاجأته الحجرة بعريها تهزأ من زيه الرسمي وتتنصت على خطواته التي تمتصها الأرضية الإسمنتية »[3]. في عالم رجاء عالم السردي لا يمكن النظر إلى فاعلية الغرفة والأرضية الإسمنتية وآثار الأقدام بوصفها مجازات وقعت في الإثبات (أي إثبات أفعال المراقبة والمفاجأة والامتصاص وشهوة الرحيل) إلى غير العاقل، بل يضطر القارئ إلى أن يتحرك في عكس اتجاه بداهاته محاولا أن يمدد خياله إلى حدود لم يجربها من قبل كي يتخيل وجودا على الحقيقة لغرفة تراقب وتفاجئ، ولآثار أقدام يمور فيها توق قديم لا يهدأ. إنها بحسب المنطق الذي تفرضه سرود رجاء عالم أفعال مثبتة لكيانات خرجت لتوها من باب الجمادات طبقا لمنطق النص الذي يعتمد على مفهوم وحدة الوجود.

إن جماليات الرؤية التي تقدمها تلك السرود لا يمكن تأديتها عبر لغة تقليدية ساكنة مألوفة للقارئ، بل إن طرافة التصور كان لابد لها أن تجد معادلاتها في تكوينات لغوية تصويرية كثيفة تقترب من لغة الشعر. ولنتأمل هذا المقطع من « طوق الحمام » الذي يمكنه أن يكون جزءا من قصيدة نثر حديثة: كلمني كما تكلم طريقا، ماشيني، امش

[1] السابق، ص 7.
[2] السابق، ص 39.
[3] السابق، ص 40.

في، وخلالي، بصمت أو بفوضى، اركض أو تمهل، أو ازحف لتمسني بكل عضلة ببطنك، ودعني أمد لساني لالتهام مرورك »[1].

لغة التصوير الفني في المقطع السابق ليست نادرة في كتابات رجاء عالم، خاصة طوق الحمام التي تتفاعل فيها الرؤية مع جماليات التصوير اللغوي تفاعلا نشطا لا يمكن فصل أحد طرفيه عن الآخر.

III. أبعاد ثقافية

هل يمكن أن يكون لهذا الملمح الجمالي وظيفة ثقافية؟ إن إرباك التراتبيات الثقافية، التي تنظر إليها ثقافة بعينها بوصفها بداهات غير قابلة للمساس أو التغير، يبدو هدفا مناسبا لحيلة رجاء عالم الجمالية. يأتي على رأس القضايا التي يتم إرباكها عبر سرود رجاء عالم قضية التفوق الطبيعي للرجل على المرأة في مجتمعات الشرق الأوسط الذكورية، لتأكيد المساواة المطلقة بين المرأة والرجل وعدم تفوقه عليها بصورة طبيعية؛ إذ إنه عبر فكرة وحدة الوجود وسريان روح الله في الموجودات كلها (إنسانها وحيوانها وجمادها) أمكن أن يتوحد الرجل والمرأة في الروح التي تلعب دور البطولة في قصة "الأصلة"، وهو ما يضع التفرقة الثقافية بين المرأة والرجل أمام مرآة التاريخ من ناحية، وأمام تكوين فكرى فلسفي متسع يلغى-دون أن يصرح- ثنائية امرأة /رجل من أساسها، مقيما مكانها وحدة الروح التي تشير بطرف واضح إلى تساوى أفراد الكائن الإنساني في القدرات الطبيعية الفطرية، وبالتالي تساويهم من حيث الحقوق والواجبات والمشاعر والقدرات الإبداعية ...الخ من ناحية ثانية. ينسحب ذلك إلى باقي موجودات العالم –ومنها الجمادات- التي تنسب لها الفاعلية تماما كما تنسب للإنسان.

يبدو تعرض رجاء عالم لقضية المرأة في الثقافة العربية بوصفها أقلية مضطهدة منطلقا من التحول التاريخي الذي أسسه ميشيل فوكو، حين أعاد الفروق الجنسية بين الرجل والمرأة إلى الواقع التاريخي، ونزع عن تلك الفروق صفة البداهة، بحيث أصبحنا نتعامل مع الهويات الجنسية بوصفها « مصنوعة ضمن ثقافة جنسية محددة، وصانعة لتلك الثقافة في آن »[2]. وفي رواية طوق الحمام يبدو هذا التفاعل بين الثقافة الجنسية والهويات الجنسية المؤنثة والمذكرة؛ حيث يتجسد أبو الرووس نفسه كوسط ثقافي غير محايد، منحاز ضد الأنثى. يقول زقاق أبو الرووس معلقا على شخصيتي ناصر وعائشة: « يبدو أنني أبو الرووس الوحيد الذي يتابع إدمان ناصر، صار يتردد على المقهى حيث يجلس لساعات يقرأ رسائل عائشة. أنا لم أحفل قط بتلك الرسائل الإلكترونية التي تحشوها المعلمة بمشاعر سمجة، لم أعبأ في تاريخي بخصم أنثى؛ لأنني أعرف أن النساء خلقن لكي يستسلمن للواقع، واقعي المزري. لكن ها هي كلماتها تتسلل كسرطان من رأس ناصر لرؤوسي »[3]. أبو الرووس مكان تراثي، عتيق، ينشع بمخزونه الثقافي، المخزون الذي اعتاد أن يقهر به الأنثى. والأنثى التي يعرفها أبو الرووس دوما مستسلمة لذلك المخزون القاهر الذي يمثل من وجهة نظر عائشة عارا على الرجل العاجز عن تحرير المرأة. تقول عائشة واصفة فتيات القرن العشرين في زقاق أبو الرووس: « ... تمت تنشئتنا في عوالم شبيهة تحت الأرض، وحين يسمح لنا بالخروج، فلابد من طمس وجوهنا بالأسود، طاقية إخفاء تحيلنا للاوجود، فلا يلحظنا العالم المذكر. لقد تم ترويضنا بحيث نعمى عن التذكير، هذا التذكير الذي تم إخصاؤه بحيث فقد قدرته على تقديم الخلاص لنا »[4].

---

[1] السابق، ص 47.

[2] Sauerteig/ Davidson, 2009, p. 1.

[3] عالم، 2010، ص 119-120.

[4] عالم، 2010، ص 46.

لكن الهوية الأنثوية لعائشة لا تستسلم كمثيلاتها، بل تقدم نموذجا مقاوما بشراسة لمخزون أبو الرووس، بحيث تتحول أفكارها المعبرة عن هويتها الأنثوية إلى سرطان في الوعي الذكوري: وعي ناصر ووعي أبو الرووس، أي وعي الذكر/ الرجل، ووعي الذكر/ الثقافة. وليست عائشة وحدها التي تمثل انتهاكا مقلقا لسيطرة أبو الرووس الذكورية، بل هناك نماذج أخرى في الرواية مثل زينب التي مثلت الخرق الأول في وعي زينب باتجاه الاعتراف بروعة الجسد الأنثوي[1]. وأم السعد، « المرأة التي سقطت من فك عزرائيل »[2]، والتي تحدت إخوتها الذين أرادوا حرمانها من ميراثها؛ فحولته إلى ذهب وأخفته في رحمها، وأخيرا تحدت الموت وعادت للحياة بعد أن تركها أخوتها دون طعام، وألقوا بما ظنوه جثتها إلى الحيوانات الضالة في الزقاق[3].

على الجانب الآخر، ليس المذكر كله في روايات رجاء عالم غارقا في العماء والجهل بقدر الأنثى ودورها، أي إنه ليس معادلا سرديا متشنجا للتعبير عن الجهل بالمرأة، والعنصرية ضدها؛ فهناك شخصيات مذكرة عادلة ومنصفة. من تلك الشخصيات شخصية يوسف في طوق الحمام، التي تبدو أكثر توازنا واعترافا بقيمة المرأة في الحضارة الإنسانية، ولنتأمل هذا المقطع: "نجح يوسف في تحوير رؤية ناصر لمكة، صار يراها كأنثى، لقد سلبه حتى مكة التي عرفها وضحى عمره في حراستها... يدوخه يوسف: « كلما عطشت مكة لتموت شربها امرأة، هاجر وزبيدة وفاطمة.... »[4]. تحولت مكة في نظر ناصر، كما في نظر يوسف من قبله، إلى أنثى. إن مكة، التي تعد في كثير من الأدبيات الإسلامية مركزا للكرة الأرضية، هي أنثى من منظور الرجل الأكثر عدلا ووعيا.

تقترب أفكار المساواة التي تنادي بها سرود رجاء عالم بين المرأة والرجل من تصنيفين للحركة النسوية: التصنيف الأول هو ما تطلق عليه فوت R.Voet « النسوية التفكيكية » Deconstructionist Feminism، حيث « تفكر النسويات التفكيكيات أبعد من ثنائية المساواة في مقابل الاختلاف، فهن يؤمن أن هذه الثنائية هي نتاج أفكار التنوير ويجب دحرها »[5]. والتصنيف الثاني الذي تقترب منه أفكار المساواة في سرود رجاء عالم، ربما بدرجة أكبر، هو « النسوية المتمركزة حول الأنثى » Gynocentric Feminism بتعبير إريس ماريون يونج Iris Marion Young، وهي التي ترى أن الثقافة الذكورية المفرطة في سلطويتها قد اضطهدت النساء عبر إنكار النشاطات الأنثوية وبخس قيمتها، رغم أنه « طالما جرى النظر لأجساد النساء والنشاطات الأنثوية على المستوى التقليدي كمصدر للقيم الإيجابية على مستوى السياسة والمجتمع »،[6] إن الدفع باتجاه المساواة المطلقة بين المرأة والرجل في سرود رجاء عالم لا يتنافى مع وجود المرأة في تلك السرود كمركز للكون ومحرك له وباعث للحياة فيه.

تظهر مركزية الأنثى، جسدا وثقافة، بوضوح في ***طوق الحمام***، مؤثرة بذلك على الحبكة السردية؛ فعائشة تبدأ حياتها وتجربتها لحظة أن يصاب جسدها في حادث تسافر على أثره إلى ألمانيا. هناك تبدأ في التعرف على ذاتها الأنثوية عبر جسدها الذي تتفتح أحاسيسه على يد طبيب العلاج الطبيعي. إنه نموذج سردي، كما تقول روث باج Ruth E. Page: « يحتفي عادة وخصيصا بالخبرة الأنثوية القائمة على الجسد »[7]. لقد أنتجت بنية النص السردي عند

---

[1] انظر: السابق، ص 157- 158.
[2] السابق، ص 125.
[3] انظر: السابق، ص ص 126- 127.
[4] السابق، 324.
[5] فوت، 2004، ص 63.
[6] السابق، ص 62.
[7] Page, 2006, p. 22.

رجاء عالم حبكة سردية أنثوية كما تحددها سوزان وينيت Susan Winnett وهي: « على النقيض من الحبكة الذكورية الخطية ذات النهايات المحددة، إن الحبكة النسوية هي حبكة سردية دائرية، تكرارية repetitive، تتجنب النهايات المغلقة الدلالة »[1]. إن هذا الوصف للحبكة النسوية ينطبق بصورة مدهشة على رواية ***طوق الحمام*** التي لا يتقدم فيها السرد بصورة خطية تقدم ملامح الشخصيات وتفاصيل الأحداث دفعة واحدة، أي إنه لا يتحرك بصورة خطية مترابطة زمنيا وسببيا، بل تعتمد تلك الحبكة على الدوران حول الأحداث والشخصيات مرة بعد مرة، مقدمة في كل مرة جزءا من كل منهما. ومع اكتمال السرد يتشكل الحدث عبر تلك الدوائر السردية التي يشارك في سردها جميع موجودات العالم الحية وغير الحية، ما يتيح للنص أن يعود مرة بعد مرة للحدث الذي يريد رسمه وللشخصية التي يضع ملامحها، عبر منظور مختلف في كل مرة.

من زاوية ثانية؛ تتفاعل كائنات العالم وجماداته جميعا دونما تراتب قيمي أو ثقافي، ما يدفع بنص رجاء عالم إلى حافة الأسطورة، التي تنسج خيوطها دونما عناء نتيجة تمهيد الأرض لتلك الأساطير المتناثرة في جنبات السرد عبر الملمح الجمالي الذي بلورته هذه الورقة. فإذا كانت الأهمية المتعارف عليها للأسطورة تكمن في أنها: « تكتنز قيم الجماعة ومعتقداتها وتعبر عنها، تلك القيم والمعتقدات التي تتشاركها جماعة ثقافية معينة وتكون بمثابة قيم تعريفية لتلك الجماعة »[2]. فإن سرود رجاء عالم تبدو مستبطنة في عمقها أسطورة كبرى على النقيض من ذلك، إنها لا تسعى للتعبير عن قيم الجماعة وتفسير إيماناتها، بل تسعى لتحقيق خرق حاد ومستمر لكل البداهات بما فيها قوانين الطبيعة، كما أنها أسطورة مغلفة ببداهة ساذجة وساخرة من الروابط الاجتماعية والأعراف الثقافية. سرود رجاء عالم هي أسطورة تعرِف الجماعة بما لا تحبه الجماعة، وهي تفعل ذلك عبر الاتكاء على الملمح الجمالي نفسه. إنها تخلق عوالم أسطورية جزئية داخل السرد، عبر تحريك كل مفردات العالم ومنحها القدرة على التفكير والإحساس. لقد اجترأت رجاء عالم على منطقية العالم وسببيته عبر فكرة وحدة الوجود، ما سهل لها تشكيل الأسطورة وإشاعة أجوائها في كل جنبات سرودها.

ولنضرب مثلا لقدرة السرد على التفرع نحو تكوين أسطوري جزئي بسهولة أتاحتها طبيعة السرد التي تتعامل مع الوجود كله بصورة أسطورية، متحررة من كل من قوانين الطبيعة والأعراف الثقافية.

في ***طوق الحمام*** يتوصل المحقق ناصر إلى حجاب على شكل صندوق فضي، وحين يفتحه يجد بداخله رقا قديما سطرت عليه حكاية عن مكان أسطوري توجد فيه قبيلة « قرون الشيطان ». تتشكل ملامح هذا المكان ككون مكتمل ومختبئ عن الأعين خلف « قمم جبال تسد الأفق وتخترق الأفق بقرون شيطانية »[3]. يقود إلى ذلك الفضاء الذي تسكنه قبيلة « قرون الشيطان » ممرات سحرية تنفتح وقتما تشاء لمن تشاء. في هذه القبيلة « نخيل وحيوان يرعى وبشر كلها بلون الرمل، يحيطون بذلك الصنم العظيم من سواد مشتعل، رجفة تكثر قرون الشيطان المحيطة من رائحة اللحم الحي المحترق الفائحة من جسده. خيل إلينا أنه التجسيد لأسوأ مخاوفنا ينبثق من جوف الرمل »[4]. يقدم المقطع السابق- ككل ما جاء في الرق- عالما أسطوريا ليس من النادر أن يلتقي به القارئ في أي من سرود رجاء عالم. من ذلك ما تفتح به رواية ***موقد الطير*** عالمها السردي؛ حيث يتشكل المكان بصورة أسطورية منذ الصفحات

[1] Ibid., p. 22.

[2] Edgar/ Sedgwick, 1999, p. 248.

[3] عالم، 2010، ص 481.

[4] السابق، 482.

الأولى، حيث يتم وصف طريق صاعد للأعلى تقطعه الشخصيتان الرئيستان في الرواية- عائشة وحورية- نحو مكان خرافي « منطقة في السماء، لا تبلغها أرض ولا تصعد إليها سحب »[1]، ثم تكتمل الأسطورية كما يلي:

كيف انقطعت الطريق فجأة لتظهر لهما تلك الصخرة، صخرة قائمة على القمة وتداري أسفلها كهفا، عن يمين الصخرة قامت خيمة عظيمة من حبال زرقاء تخطف الروح، ومنسوجة بعقد تتنوع مثل زهر يتفتح على جسد الخيمة، في الثقوب التي يخلفها النسج هنا وهناك حبكت أنسجة مثل جلود الحيوان منقوشة بخطفٍ، بدت كطيور تنحشر على جدار الخيمة لتسترق النظر للداخل والخارج في آن. حين قادهما شراحيل للخيمة شهقتا، من الداخل كانت المساحة كمن سرقت قلب الفراغ وقسمته لقباب، كل قبة درجة من درجات الأزرق، ومقفولة على ساكنها، عدد كبير من القباب بحجم رقدة إنسان أو بغل، شعرت حورية بأنهما تطلعان على كون مسكون بما لا يرى[2].

تتأكد خرافية المكان حين تتجسد فيه الأحلام والأكاذيب، تماما كتجسد المخاوف في ***موقد الطير***. تقول: « على قبة حورية فاجأتها صورة جدتها تبحر في زورق مع متوحشين من بلاد القمر، هتفت: "يا إلهي هذه كذبتي المفضلة التي كنت أسحر بها رفاقنا الصغار ثم كبرتها لمعلمتي التي سحرتني وما كان من سبيل لسحرها إلا بكذبة.." »[3].

يمكن للقارئ في غير هذا السياق أن يصنف الأماكن السابقة بسهولة كسرد خرافي لا يهدد تصوراته المستقرة عن العالم. أما في حالة سرود رجاء عالم فالأمر ملتبس؛ إذ يلقي السرد في وعي القارئ أن وجود هذه الأماكن الأسطورية محتمل، وحتى المشاعر المجردة، كتجسد المخاوف عبر الصنم المشتعل، أو تجسد الأكاذيب في لوحات مصورة، كل ذلك سيمثل ضغطا على مخيلة القارئ في مطالبة ملحة ومستمرة كي يتحدى كل بداهاته السابقة.

Bibliography

ابن عربي، محي الدين ، *الفتوحات المكية* ، السفر الثاني ، الجزء الثامن ، تحقيق وتقديم د. عثمان يحيى، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1972 .

أبو زيد، نصر حامد ، *إشكاليات القراءة وآليات التأويل*، الدار البيضاء- بيروت، المركز الثقافي العربي، 2005.

الجرجاني، عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد ، *أسرار البلاغة*، تحقيق وتعليق: محمود محمد شاكر، مكة، دار المدني، 1991.

الحازمي، حسن حجاب، *البطل في الرواية السعودية*، جازان، منشورات نادي جازان الأدبي، 2000.

شيمل، آنا ماري ، *الأبعاد الصوفية في الإسلام وتاريخ التصوف*، ترجمة: محمد إسماعيل السيد، ورضا حامد قطب، كولونيا- بغداد، منشورات دار الجمل، 2006 .

طبانة، بدوي، *قضايا النقد الأدبي: الوحدة، الالتزام، الوضوح والغموض، الإطار والمضمون*، دار المريخ للنشر، الرياض، 1984

عالم، رجاء ، « الأصلة » ، ضمن: *القصة النسائية العربية* ، اختيار يمنى العيد، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1999.

[1] عالم، 2002، ص 5.

[2] السابق، ص ص 7-8.

[3] السابق، ص 9.

ـــــ، *حبى*، الدار البيضاء/بيروت، المركز الثقافي العربي، 2000.
ـــــ، *موقد الطير*، الدار البيضاء- بيروت، المركز الثقافي العربي، 2002.
ـــــ، *طوق الحمام*، الدار البيضاء- بيروت، المركز الثقافي العربي، 2010.
عبد البديع، لطفي ، *التركيب اللغوي للأدب: بحث في فلسفة اللغة والاستطيقا*، الرياض، دار المريخ للنشر، 1989.
فوت، ريان ، *النسوية والمواطنة*، ترجمة: أيمن بكر وسمر الشيشكلي، القاهرة، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، 2004.
المديهش، منى بنت إبراهيم بن عبد الرحمن ، *لغة الرواية السعودية (1400-1420هـ) دراسة نقدية*، رسالة ماجستير مخطوطة، كلية اللغة العربية، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، المملكة العربية السعودية، 2005.
هلال، محمد غنيمي: *قضايا معاصرة في الأدب والنقد*، القاهرة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، د.ت.
المسناوي، أحمد ،" نظرية الأجناس الأدبية"، *عالم الفكر*، العدد 3، المجلد 40، يناير- مارس 2012
التفتازاني، أبو الوفا الغنيمي ، *مدخل إلى التصوف الإسلامي*، القاهرة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، 1991 .
Edgar, Andrew & Sedgwick, Peter (editors), *Key Concepts in Cultural Theory*, London & New York, Routledge, 1999.
Levine, Michael P., *Pantheism: A Non-Theistic Concept of Deity*, London & New York, Routledge, 1994.
Onega, Susana & Landa, Jose Angel Garcia (editors), *Narratology: An Introduction*, New York, Longman Publishing 1996.
Page, Ruth E., *Literary and Linguistic: Approaches to Feminist Narratology*, New York, Palgrave Macmillan, 2006.
Sauerteig, Lutz D. H. & Davidson, Roger (editors), *Shaping Sexual Knowledge: A Cultural History of Sex Education in Twentieth Century Europe*, London and New York, Routledge, 2009.