المجمع 9 (2015/1436)، 199-220

ملامح حداثيّة في "الأدب النسائيّ" المحليّ
جليد الأيام والباهرة نموذجًا

فاطمة ريّان*

تلخيص:

هذه دراسة عرضيّة مقارنة، تتناول نموذجين أدبيّين من "الأدب النسائيّ" الفلسطينيّ المحليّ وتعالجهما معالجة فاحصة متأنيّة، بغية الوقوف عند تقنيّات حداثيّة وظّفتها الأديبتان رجاء بكريّة وفاطمة ذياب، مستفيدتان مما قدّمه النقد الحديث من ملامح حداثية للأدب. يُناقش البحث مفهوم الحداثة من منظور جنسويّ، ليتفق مع الفرضيّة القائلة بأنّ الاختلاف البيولوجيّ لا بُدّ وأن يؤدي إلى اختلاف أيديولوجيّ. ترصد المقالة النّصين الأدبيين التاليين: "جليد الأيام"[1] لفاطمة ذياب و"الباهرة"[2] لرجاء بكريّة

يختلف النصّان من حيث النوع الأدبيّ (الجانر)؛ فالأول ينتمي إلى القصّة الطويلة (novella)[3]، والثاني ينتمي إلى القصة القصيرة (short story). إلّا أنهما يلتقيان في نقاط وملامح مضمونيّة أسلوبيّة سنناقشها في السطور التالية. هذان النّصان لم يُبحثا بحثا علميّا جادّا من قبل، وبالأخص فيما يتعلّق بمفهوم الحداثة وملامحها، وفي هذا يكمن التجديد في مقالتنا.

---

* مدرّسة للغة العربيّة - مدرسة الدكتور هشام أبو رومي الثانويّة في مدينة طمرة.

[1] فاطمة ذياب، 1995. "جليد الأيام"، **جليد الأيام**، شفاعمرو: دار الثقافة العربيّة ووزارة المعارف، ص 7-48.

[2] رجاء بكريّة، 2014. "الباهرة"، **الباهرة**، القدس: دار الجندي للنشر والتوزيع. (موقع الجبهة: www.aljabha.org/index.asp?!=89046

[3] النو فيلا هي عمل أدبيّ نثريّ أقصر من الرّواية وأطول من القصّة القصيرة. وقد تحدّث النّقاد عن ظاهرة تداخل الأنواع الأدبيّة، أو ما يسمها الخرّاط "بالكتابة عبر النّوعيّة". وهي كتابة تشتمل على الأنواع التقليديّة وتحتويها في داخلها إلى أن تتجاوزها لتخرج عنها. (راجع: إدوارد الخرّاط. **الكتابة عبر النوعيّة: مقالات في ظاهرة القصة القصيدة ونصوص مختارة**. القاهرة: دار شوقيات، 1994، 9-22.). أمّا طه فيرى أنّ مهمة التأصيل والتجنيس لأي نوع أدبيّ ليست سهلة على الإطلاق في عصر التشكيك والتفكيك ومفاهيم ما بعد الحداثة، التي تتحدث، وباستمرار، عن تجاوز لا يتوقف لفكرة "النوع"، "نقاء النوع"، وصولا إلى "فكرة الّا نوع". ومع ذلك فإنه يُقرّ، على مستوى المبدأ، حق الأنواع الأدبية في الانشطار والتوالد حتى تضمن لنفسها "بقاء النوع" لا "نقاء النوع". (راجع: إبراهيم طه. "الأقصوصة القصيرة في الأدب العربي الحديث- مقارنة تأريخية"، **الكرمل** ع 23-24(2002-2003)، 167-192.

تقديم:

فرّق النقاد ما بين أعمال المرأة الأدبيّة وبين أعمال الرّجل من حيث التّسمية، فأطلقوا على الأوّل المصطلح "أدب نِسائيّ" وفضّل آخرون استخدام المصطلح "أدب المرأة"، بينما لم يُدرج الثاني تحت أي مجهر للتصنيف أو التجنيس.

وأيًا كانت التسمية، فإن أدب المرأة هو، في المقام الأوّل، أدب ثائر معترض على كلّ نموذج ثقافيّ أبويّ في مجتمع ذكوريّ، بهدف تحقيق المساواة الغائبة أو المُغيّبة بين الرجل والمرأة.[1] وبما أنّ الكون قائم على مبدأ التضادّ والثنائيات، باتت قضيّة الاختلاف في المضامين والأبعاد بين الأعمال الأدبيّة أمرًا بديهيًا؛ إذ رسمت الأديبات، بوعي أو بغير وعي، خطوطا تميّز فيها أدبها واهتماماته بحثًا عن التّميّز والتّفرد. أبرز تلك الخطوط التي تحفظها لنا الذاكرة من خلال قراءاتنا للعديد من الأعمال النسائيّة العربيّة، على الصّعيد المحليّ الخاص والعربيّ العام، خط رسم ملامح الشخصيّة الذكوريّة؛ فشخصيّة الرجل بأصنافها وأشكالها المتنوّعة والمتعدّدة، قابعة جاثمة على أرض المساحة السرديّة في الغالبية الساحقة من أعمال الأديبات.[2] فهل أثّر وجود هذه الشخصيّة على الملامح الحداثيّة المُوظّفة في أدب المرأة/ "الأدب النسائيّ"؟ هل نظرة الأديبات إلى الرجل نظرة جنسويّة تؤثّر على بناء

[1] يكتب عبد الله إبراهيم في كتابه **السرد النسويّ: الثقافة الأبويّة الهويّة الأنثويّة والجسد** قائلًا:" ركّز الفكر النسويّ الانتباه على مبدأ الثنائيات الضديّة، فلكي يتضح مفهوم النسويّة بجلاء، لا بدّ من عرضه على شاشة الفكر النقيض وهو الفكر الأبويّ، وتحديد المفاهيم في ضوء مبدأ الأضداد قد يتخطى وظيفة التعريف ويتعداها إلى حكم القيمة، وفي هذه الحال تُفتح احتمالات متعدّدة للحكم على النسويّة" (عن الأدب النسوي ومميزاته راجع: عبد الله إبراهيم. **السرد النسويّ: الثقافة الأبويّة الهويّة الأنثويّة والجسد**. بيروت: ديموبرس، 2011، 13-44.) ولسنا نرى إمكانية أخرى للنظر إلى أدب المرأة في ظلّ أي مجتمع ذكوريّ يضخّ دلالات ومفاهيم لا تمسّ إلا بكيان المرأة وحقوقها. أمّا مسألة القيمة فهي شيء نسبيّ، تتعلق بالذائقة الأدبيّة عند كلّ قارئ ووفق معايير خاصّة. وللتوسع أكثر راجع: صفوري، محمد قاسم. **إمرأة بلا قيود: دراسة في أدب ليلى العثمان**. الناصرة: الحكيم للطباعة والنشر، 2006.

[2] من الأعمال الأدبيّة النسويّة على الصعيد المحليّ، على سبيل المثال لا الحصر، أنظر: بكريّة، رجاء. 2010. **امرأة الرسالة**. (رواية) بيروت: دار الآداب؛ بكريّة، رجاء. 2014. **الباهرة** (مجموعة قصصيّة) القدس: دار الجندي للنشر. ذياب، فاطمة. 2013. **مدينة الريح**. (رواية) رام الله: دار الوسط للإعلام. فارس، رحاب. 2010. **جذور ثابتة: قصص وحواريات**. د.م: د.ت. وعلى الصعيد العربي العام راجع مثلا: السعداوي، نوال. 1994. " الصورة" **كانت هي الأضعف**. بيروت: دار الآداب، 47-54؛ البيطار، هيفاء. 2007. " ليلة الدخلة والمصباح الكهربائيّ". **كومبارس**، 1-13. بيطار، هيفاء. 2004. **امرأة من هذا العصر**. بيروت: دار الساقي؛ عبد الله، أثير. 2009. **أحببتك أكثر مما ينبغي**. بيروت: دار الفارابي.

وتركيب تلك الشخصيّة وبالتالي على المبنى والأسلوب؟ كيف يتعالق الشكل مع المضمون في هذين النّصين؟ وكيف خدمت الأساليب المُوظفة فيهما المعنى والمبنى الحداثيّ؟

لا شكّ لدينا أن الإجابة على مثل هذه الأسئلة تحتاج إلى دراسات طوليّة وعرضيّة شموليّة، مما يترك مجالا إضافيًّا لمزيد من الأبحاث. إلا أننا نؤمن أنّ كتابة مكثفة الدلالات والمعاني مركّزة الرؤية في البحث، ستفي بتحقيق الهدف المرجو.

على عتبة المصطلح: الحداثة

تعود أولى إرهاصات الحداثة (Modernism) إلى السنوات الأخيرة من الأربعينات. أما بشائرها فقد بدأت تتجلى في حقبة الستينيّات. وقد كانت من أبرز المصطلحات التي أثارت جدلا ولغطًا في الربع الأخير من القرن العشرين في الأدب العربيّ (1975-2000).[1]

جاءت الحداثة مطالبة بإزالة الفروق العرقيّة بغية تأسيس نموذج يُجسّد قيم أوروبا وأمريكا الحضاريّة والفلسفيّة. إلا أنها عجزت عن تحقيق مطامحها ووعودها، فأخفقت في تحقيق الحريّة والعدالة، وبدلا من محو الفروق العرقيّة ازداد الوعي بالضرورة الملحة لتحقيق الذات. وظلّت المطامح الفئويّة واللغويّة قيما أساسيّة غير قابلة للمحو أو التعديل.[2]

أمّا أسباب النشوء فتعود للآتي:[3]

1) القلق الاجتماعيّ الذي ساد بين صفوف شعوب العالم أجمع نتيجة للحروبات والأوضاع الأمنيّة الاقتصاديّة غير المستقرّة.
2) تفكك العلاقات الطبقيّة بعد الحرب العالميّة الثانية.
3) تدهور الأوضاع الجماهيريّة.

على الصعيد العربيّ، جاءت الحداثة تلبية لفكرة ضرورة التحديث والتماشي مع الزمن على جميع الأصعدة: أدبيّة، سياسيّة واقتصاديّة. إذ ساهمت الأحداث التاريخيّة المتعاقبة في ترك بصمتها على الساحة العربيّة عمومًا والأدبية على وجه الخصوص. فبعد نكسة 1967 عانى الوطن العربيّ "مرارة

[1] راجع: إدوار الخرّاط، **أصوات الحداثة: اتجاهات حداثية في القص العربيّ**. بيروت: دار الآداب، 1999، 17.

[2] راجع: عبد الله الغذامي، **القبيلة والقبائليّة أو هويات ما بعد الحداثة**. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2009، 43-44.

[3] راجع: الخرّاط، 1999، 9-19؛

Douwe W. Fokkema. 1983. *Literary History, Modernisim and Post Modernisim.* The Harvard University Erasmus Lectures. Pp. 1-16.

تجريح الذات القوميّة وتمزيقها، وأطلق العنان لما يكاد يكون إحساسا مازوكيّا معذّبا للذات من الشكّ والتساؤل".[1] فبدأت تظهر حركات فكريّة مختلفة مثل: الحركة الماركسيّة، كتّاب الواقعيّة والاشتراكيّة، الحركة الأصوليّة والحركة القوميّة. كل هذه الحركات تتنافر، وإلى حدّ بعيدٍ، باتجاهات مختلفة ممّا أثّر على الفكر العربيّ. ضف إلى ذلك موت عبد الناصر، فترة السبعينيات وما تلاها من انتكاسات وخيبات أمل من القيادات العربيّة، الحرب الأهليّة في لبنان، زيارة السادات إلى إسرائيل، انفصال مصر عن العالم العربيّ، تأزّم قضية فلسطين، هجرة المثقفين العرب، المشكلات الاقتصاديّة وتضارب المصالح العربيّة العربيّة.[2]

كلّ هذا وأكثر، وضع مفهوم الواقع في الفكر العربي موضع تساؤل جديد. من هنا بدأنا نقرأ ونتعرّف على "الحداثة في الأدب العربيّ، وهي قضيّة معقّدة، على حدّ وصف طه، خصوصًا عندما يكون الحديث عن الأدب العربيّ الحديث في فترة ما بعد الاستعمار.[3]

وبما أننا لا نهدف في دراستنا هذه إلى الحديث بإسهاب عن مصطلح الحداثة وإشكالياته، بعدما سال الكثير من المداد حوله، ارتأينا تلخيص مفهومه البسيط القائم على اختلاف في نوع الأساليب والآليّات الكتابيّة المستخدمة اليوم عن تلك التي كانت ذات مرّة. وهو مفهوم تميّز بالإدراك، الرغبة في الاستكشاف والتجديد على مستوى الشكل والمضمون الأدبيّ، وبهذا يُجسّد إصراره على رفض القيود وتحرير الذهن من القديم الموروث، ويُحطّم القواعد الفنيّة المألوفة كجزء من التعبير عن الحريّة الفرديّة والشخصيّة الذاتيّة.[4]

الحداثة في الأدب الفلسطينيّ المحليّ

لا يمكن الحديث عن الأدب العربيّ الفلسطينيّ المحليّ بمعزل عن الأوضاع السياسيّة والاجتماعيّة التي عايشتها وتعايشها الأقليّة العربيّة الفلسطينيّة داخل إسرائيل. تلك الأقليّة عانت من حالة عدم الاستقرار الأمنيّ الاجتماعيّ والنفسيّ، منذ النكبة عام 1948 وقيام دولة إسرائيل وحتى هذه الساعة.

[1] راجع: الخرّاط 1999، 15.

[2] راجع: السابق، 14-19.

[3] راجع: إبراهيم طه، " مراجعات في الكتب: الرواية العربيّة بين الواقعيّة والحداثة وما بعد الحداثة"، **الكرمل**، 21-22، 365- 373، 2001/2000.

[4] للتوسع أكثر حول مفهوم الحداثة راجع: فردوس عبد الحميد الهنساوي، "عناصر الحداثة في الرواية المصريّة"، **فصول**، 4، 131- 148، 1984؛ كمال أبو ديب، " الحداثة، السلطة، النّص"، **فصول**، 3، 34-60، 1984؛ صلاح بوسريف، 1996. **رهانات الحداثة: أفق لأشكال مُحتملة**. الدار البيضاء: دار الثقافة للنشر؛ محمد علاء الدين عبد المولى، 2005. **وهم الحداثة**. دمشق: اتحاد الكتاب العرب، 1-16.

هذا التضعضع وتلك البلبلة انعكسا على شعور الأديب المحليّ وكتاباته؛ فما الأدب إلا تعبير عن حال أمّته وظروفها بغض النظر عن آليّات التعبير.[1]

وهكذا، استجاب الخطاب الروائيّ العربيّ المحليّ، بقصد أو بغير قصد لمطالب الحداثة طامحًا إلى تغيير واقعه غير المرغوب به. فما كان من الأديب المحليّ إلّا الانخراط مع التحديث في الأدب (Modernism). لذا خاض الأدباء المحليون مغامرة التجريب متمرّدين على التوسّل بالسّرد الكلاسيكيّ القديم وكل ما يحيطه من أنماط روائيّة، فأصبحنا نقرأ نصًا روائيًا مُحرّرًا من القيود معتمدًا على لغة الرموز والدلالات، مستفيدا من العوالم والمجالات المختلفة.

لم يكن مخاض الحداثة المحليّة، برأينا، فطريّا تلقائيّا بل إجباريًّا قسريًّا؛ فقد فرض الواقع نفسه على الأديب الّذي سعى إلى التّمرد والثورة. وحتى يتحقق ذلك كان عليه أن يتمرّد على ذاته الداخليّة ليُطلق لها العنان فتخترق المحيط من الداخل إلى الخارج، ولذا بحث الرّوائيون عن آليات جديدة حاولوا من خلالها اختراق الواقع من الداخل. ويمكن إيجاز تلك الآليّات بالآتي:[2]

1) عدم الاهتمام بالبداية التقليديّة وجعل النهاية غامضة مفتوحة، على الأغلب، حتى تثير الشّك والتساؤل في نفس القارئ وبهذا يخرج الأديب عن المألوف في الحبكة القصصيّة.
2) كسر التتابع الزمنيّ في الأحداث والتلاعب في استخدام الزمن بموجب ما تقتضيه الضرورة الفنيّة؛ يحدث هذا من خلال الإشارة إلى الأزمنة المختلفة أو المتعاقبة، والانتقال بين الماضي والحاضر بهدف عرض الرؤية المستقبليّة.
3) تفتيت زاوية السّرد وتوزيعها على شخصيّات مختلفة، أو ما يُعرف بتعدد الأصوات بالنّص (Polyphony).
4) اللجوء إلى التلميح واستخدام الرّمز والموتيفات.
5) توظيف تقنيّات متنوّعة أبرزها: الساتيرا (Satirist) الباروديا (Parody) المفارقة (Irony) والإغراب (Defamiliarization).

---

[1] للمزيد عن مراحل تطوّر الأدب الفلسطينيّ المحليّ راجع:

Taha, I. 2002. *The Palestinian Novel: A communication Study.* London: Routlefge Curson. pp. 1-33.

عباسي، محمود. 1998. **تطور الرواية والقصة القصيرة في الأدب العربي في إسرائيل (1948-1967)**، ص11-18. وعن الأوضاع السياسية ومصير الأقليّة العربيّة الفلسطينيّة في إسرائيل راجع: نخلة، خليل. **مستقبل الأقليّة الفلسطينيَّة في إسرائيل.** رام الله: مدار المركز الفلسطيني للدراسات الإسرائيليَّة، 2008.

[2] راجع: الهنساوي 1984، 132-133؛ طه2001، 366-367؛ فؤاد عزّام، 2012. **شعريّة النص السرديّ: دراسة في أشكال الحبكة في روايات حيدر حيدر**. حيفا: مجمع اللغة العربيّة، 52-64.

6) استخدام تيّار الوعي وأسلوب التداعيات والاهتمام بالشعور الداخليّ للإنسان من خلال تصوير نشاطات العقل. بدا ذلك من خلال تقليص حجم الأحداث ومجالها في السرد القصصيّ ليفسح المجال للتأمل والتحليق في عالم الحلم والشعور.
7) اعتمد الرّوائيّ الحداثيّ في كتابته على الإدراك والوعي الإنسانيّ لأهميّة التجربة الذاتيّة والمعرفة والإلمام، بعد أن اعتمد قديما على الوحي والإلهام التلقائيّ.
8) موت المؤلّف وإحياء القارئ.
9) تمييع الحدود بين سلطة الراوي وسلطة البطل أو زوال مفهوم البطل التقليديّ وظهور فكرة اللابطل (Anti-Hero).
10) الاهتمام بالشكل والمضمون معًا إلى حدّ يجعلهما مُتعالقين.
11) إحلال التعقيد والتفتيت محل الوضوح والبناء المتكامل.
12) تحميل النّص هويّة متعددة الجنسيّات والأنواع.
13) استخدام الأسطورة لتفسير تجربة الإنسان وإظهار عمقها والاستعانة بالمواريث الشعبيّة الثقافيّة، أو بكلمات أخرى توظيف التّناص لمعالجة الحاضر عبر اللجوء إلى الماضي الغابر.[1]

فكيف تجلّت بعض هذه الملامح الحداثيّة في نصينا التمثيليّين؟ وكيف أثّر وجود الشخصيّة الذكوريّة على تكوينهما شكلا ومضمونًا؟ هذا ما سنناقشه في السطور الوشيكة.

من النّظريّة إلى التطبيق

- إنّ أوّل ملمح حداثيّ يبرز للناقد الدارس لقصّة **جليد الأيّام** هو **تهجين النّص**[2]: تقع القصة في واحد وأربعين صفحة، لتنخرط ما بين هويّة القصّة القصيرة والقصّة الطويلة (novella)، فتكون أقرب إلى الثانية منها إلى الأولى، على الرّغم من اعتبار الكاتبة فاطمة ذياب لإصدارها أنه قصص قصيرة ووجدانيات، هكذا كتبت على الغلاف. فهل عجزت الكاتبة عن تقليص أفكار النّص وأحداثه ليكون أقرب إلى مزايا القصّة القصيرة، دون حاجة منها إلى هذا الإسهاب؟ أم أنّ واقع الحداثة والتجديد قد فرض نفسه عليها؟ برأينا، إنّ عرض واقع امرأة وبقلم امرأة قد فرض نفسه على الكاتبة التي خرجت عن المتّبع المألوف فأسهبت في العرض والوصف، ظانّةً أنّ تهجين النّص هو من سينقذ الموقف ويعطي الموضوع حقّه؛ فأشبعت الصفحات باللغة الجميلة ذات

[1] هذه السّمة على وجه التحديد والتخصيص يؤكّد ويشدد عليها الغذّامي 2009، 43-44.

[2] تتولد فكرة النّص الهجين من فكرة تداخل الأنواع الأدبيّة التي أشرنا إليها سابقا. ومن النصوص الهجينة نقرأ: "القصة القصيدة"، "قصيدة النثر"، و"القصة القصيرة جدًا".

المعاني والدلالات لتجذب القارئ لعمليّة السرد محاولة إقصاء الملل عنه. وفي هذا الأسلوب حكمة وإحكام تتعاونان وتسيران بخط متوازٍ لتحقيق هدف الفكرة والمضمون. أمّا بكريّة فالتزمت حدود العناصر المُميّزة للقصة القصيرة بامتياز. فلم تسهب أو تطنب بالتفصيل والحشو الزائد للحدث. وتمحورت في زمكانيّة محدّدة وعدد شخصيات قليل يتوافق وحجم القصة القصيرة التي من المفروض أن تُقرأ في جلسة واحدة دون إطالة بالزمن. لذا لا يمكن اعتبار النّص هجينا عند رجاء بكريّة.

- **الابتعاد عن البداية التقليديّة والجذّابة وتسليط الضوء على الخاتمة المفتوحة التي تثير الشّك والتساؤل عند القارئ:**

[جلست على حافة السرير تنتظر دعوته لينقلها من ماض لم يزل يحفر في أعماقها ألف جرح نازف، تحاول أن تجمع شتات الأفكار...][1] هكذا تفتح الأديبة فاطمة ذياب **جليد الأيام**، ولسنا نراها بداية تقليديّة مألوفة، بل فيها من التشويق والغموض ما يشدّ القارئ ويحفزه على استكشاف الحدث، ولكن بأسلوب حداثيّ يجنح إلى كسر الرتابة والمألوف في الافتتاحيّة التقليدية المعهودة مثل: في أحد الأيّام... ذات مساء... ومع ذلك نرى أنّ الاهتمام بالخاتمة كان أكثر سطوعًا:

[مضت إلى ما وراء القضبان تطلّ كلّ يومٍ بترقب وتنتظر بزوغ فجر جديد، فجر تشرق فيه الشمس وتذوب جبال الجليد ليعود الوليد إلى الظبية يقفز ويقفز في ربوعها وينهل من حنانها... وانتظرت أعواما لم تُحسب من العمر قدوم ولديها رجالا كما أرادت... عادوا إلى الحياة وعادت الحياة إليهما وتحسست الأيام فإذا بها غضّة طريّة كالنسمة وشفافة كالعين تجابه بهما أطيافا من الوهم والخيال والسراب.][2] ولا يسطع نجم إلا في حالتين: إما لشدة جماله وجاذبيته، وإمّا لغرابته أو أفوله. سلبيًا كان الموقف أو إيجابيًا. فاطمة ذياب لم تكتب الخاتمة بإتقان وإحكام؛ ذلك أنها سلكت مسلك التمويه والغموض غير المسبوك، برأينا، مغلّفة الخاتمة بغلاف التجريب والحداثة؛ إذ حاولت أن تثير الشّك في نفس القارئ فسلبت منه كلّ آليّة تساعده في التحليل أو حتى بوصلة توجهه. تأتي الخاتمة مفاجئة إلى حد ما، هل حقًا عاد الأبناء إلى حضن أمهم؟ هل تعافوا من السم الأبيض؟ لم يُمهّد النص لهذا مطلقا، بل العكس كل الإشارات تؤكّد على غير ذلك. وبالأخص بعدما قتلت الأم زوجها الّذي ورّطهما بمستنقع السّم الأبيض بدافع الانتقام والضغينة. إنّ ما قد يجعل هذا التمويه "حداثيًا" إلى حدّ ما، فيغفر للكاتبة إخفاقها، كلمتي "السراب" و"الخيال" اللّتين قد تحملان

[1] **جليد الأيّام**، 7.

[2] السابق، 48.

القارئ إلى تأويل مغاير يقضي باعتبار كل ما ورد عبارة عن طيف وخيال وأحلام راودت فكر "غادة" وهي وراء القضبان، لكن شيئا منها لم يتحقق.

أمّا بكريّة فنراها قد وظّفت تقنية الحداثة هذه بإحكام. [الموج عجوز ثرثار، والدنيا التي كانت جميلة قبل أن يتركها جلال ويذهب تبدو كقمر أزرق، والناس مغبرون ومدمنون على الخلل والانطفاء. لذلك لا يكفّ النّمل الأسود عن حفر خنادقه في أجسادهم.][1] تحمل هذه البداية دلالات رمزيّة وإيحائيّة قلّما نشهدها في البدايات التقليديّة العاديّة. منذ اللفظة الأولى يُصبح القارئ مشاركًا فعّالا في النّص، فكيف لهذا التأنيس - الموج عجوز- أن ينطبق على الموج؟ ولماذا عجوز ثرثار؟ من هو "جلال"؟ ولم الدنيا كقمر أزرق وليس أحمر أو أصفر؟ هل الناس مُغبرّون بفعل اللّانقاء أو العفونة؟ لماذا النّمل الأسود وليس الأحمر؟ مثل هذه الأسئلة وأكثر تعلو في ذهن القارئ الّذي نراه يحتاج إلى قراءات متعددة، لا تقل عن اثنتين أو ثلاث، ليتمكّن من ربط الدّلالات والأبعاد بعضها ببعض. فإذا كانت الحداثة تسعى إلى التجديد المستمر والخروج عن المألوف في آليّات الكتابة، فإنّ هذه مقدّمة حداثيّة بامتياز.

بمثل هذه الوتيرة السرديّة المُحكمة المكثّفة تسير الأحداث في قصة **الباهرة**، حتى يكاد سطر لا يخلو من فرض تساؤل يطالب بتحليل أو ربط. وبهذا فإنّ فعل القراءة والتأويل يأخذ حيّزًا مستفيضا أكثر من ذاك الّذي تتطلّبه **جليد الأيّام**، وهذا يُحتّم على القارئ مستوىً ثقافيّا أعلى ليقرأ القراءة بكل المستويات على اختلافها وتنوعها: اجتماعيّة، سياسية، تربويّة... فيتواصل بها مع النّص. وبما أنّ النّص مشوّق جذّاب يوقظ صحوة القارئ منذ البداية، فلسنا نرى تركيزًا على نهاية النّص، بل إننا لا نراها نهاية مفتوحة بقدر ما هي مُلخّصة لكلّ مجريات الحدث: [كانت ستركض إلى الباب وتُشرّعه على مصراعيه، لولا أن الطرقات غيّرت وجهتها عند التواء السلالم حين تباعد حفيف الخطوات وقعت فوق البلاط العاري، باردة الملامح جاحظة الذاكرة، تتذكّر أنّ آخر ما رأته من جلال قطعًا مدممة لشكل جسد لا يمكن أن تسميها جلالا...][2] وكأنّ "الباهرة" قد سلّمت بالأمر الواقع المحتوم، بعد مسيرة من الذكريات والتداعيات، "فجلال" رحل ولن يعود.

- **تغليف النّص بغلاف الديموقراطيّة والانفتاح**: بجرأة ممزوجة بالحماسة والانفتاح الواقعيّ، تطرق الأديبة فاطمة ذياب في قصّتها **جليد الأيام** موضوعًا اجتماعيًا قلّما يُطرق: زواج الأرملة الأم. وهي بهذا تكشف الغطاء عن فكر مجتمع شرقيّ ذكوريّ قامع للمرأة وحقوقها. فلم ترغب "غادة "

[1] www.aljabha.org/index.asp?!=89046

[2] www.aljabha.org/index.asp?!=89046

بالزواج وتصرّ عليه، رغم معارضة بناتها للأمر ومهاجمة المجتمع لها بالقول والفعل، إلا لهدف سامٍ ونبيلٍ يخرج من صميم قلب أم تحترق أسى ولوعة على ولديها الّذين سقطا إلى هاوية السّم الأبيض. إذ وعدها ذاك الرّجل، الذي بقي نكرة غير معرّف الاسم والرّسم، ليكون بهذا شخصيّة نمطيّة تمثّل العديد غيرها من الرّجال، وعدها أن يساعد ولديها وينتشلهما من السمّ شريطة أن تتزوّجه. وكم كانت صدمتها به وبروحه الشّريرة كبيرة عندما سقط القناع عن وجهه ليكشف عن حقيقة أمره، تلك الحقيقة التي ورّطها بها زوجها السابق المتوفى، بعد أن كان قد انتهك حرمة بيت زوجها الحاليّ وأقام علاقة مع زوجته فطعنه في عرضه وظهره... استوطن الحقد قلبه وقرّر الانتقام من صديقه المرحوم، وحقّق جميع مطامعه ونواياه السيئة، فأوقع ولديه بهاوية السّم الأبيض وها هو يمتلك زوجته ليذلّها ويهينها ومن ثم يسلب ما تبقى لها من مال، ليلقي بها إلى الشارع فيما بعد.

لسنا نرى في هذا الطرح تابو محرّمًا، إنما طريقة عرضه السلسة وما فيها من تفاصيل وجرأة في التعبير والوصف، هو عرض قلما كنّا نشهده في سنوات التسعينات، سنة إصدار المجموعة، وإن كان آخذا بالتزايد والرّواج، وبحدة وصخب، في أيامنا هذه.[1] تكتب الراوية واصفة علاقة البطلة "غادة" بزوجها الراحل: [... أدخلتني إلى جحيمك. عجنتني بأصابع قسوتك، خبزتني فوق نيران شذوذك، وجلست تقضمني بأقلّ من مهلك لأظل مع كأس من خمرك وشهوتك لتقبل عليك تمتعك وتلبي رغباتك بأساليب يخجل الخجل منها، وبينما كنت تستمتع المتعة الزائدة، كنت أقذف أمعائي بصمت وخفاء أجترّ خيبتي وفشلي وأحزاني. وكان اليوم الأسود اليوم المخمور من كأسك وكأسي، اليوم الّذي تسلل فيه ابننا فارس إلى غرفتنا التي أبقيت بابها مفتوحا على مصراعيه، ويشاهد فارس بأم عينه حواء وآدم قبل أن يأكلا من الثمرة المحرّمة ويُذهل... أرتدي وأخرج إليه، أحاول أن أقترب منه... يصيح ويظلّ يصيح: ابتعدي عني انت لست أمي، أنا أكرهك.... أتوسل إليك أن تفعل أيّ شيء، وبعد جهد جهيد تقرر الخروج، وتعالج الأمر بصراخ وشتم ويكتم فارس أنفاسه لينام، بيد أنّ الحكاية داخله لم تنم. كنت أراها تطل بين عينيه بين الحين والحين، على شكل كره، ومرّة بصورة تحد وحينا بشكل عتاب....][2]

لا شكّ لدينا أن هذا المشهد الموصوف جريء ومنفتح، أُحكم بلغة مكثّفة المعاني والدلالات تجعل القارئ يتوقف للحظات ليحلل الأبعاد النفسيّة والاجتماعيّة الأسريّة لمثل هذا الموقف، وفي هذا

[1] انظر على سبيل المثال الأعمال النسويّة التالية: سامية عيسى، 2010. **حليب التين**. بيروت: دار الآداب؛ هيفاء البيطار، 2008. **نساء بأقفال**. الجزائر: الدار العربيّة للعلوم؛ سلوى النعيمي، 2008. **برهان العسل**. بيروت: رياض الريس للكتب.

[2] فاطمة ذياب، 1995. **جليد الأيام**، 26-27.

جرأة وانفتاح وديموقراطيّة يمنحها النّص الحداثيّ عموما، والحداثيّ النسويّ خصوصًا، مستعينا بشخصيّة ذكوريّة قامعة مستبدّة، لا يفتقرها مجتمعنا العربيّ الشرقيّ على وجه التحديد.

ومن الجدير ذكره في هذه الحيثيّة أنّ الكاتبة قد أومأت إيماءة خفيفة عابرة في نهاية القصّة، لتعبّر من خلالها عن رفضها للموقف الّذي اتخذته "غادة" حين قرّرت الزّواج للمرة الثانية بغية إنقاذ ولديها. تصف الكاتبة مشهد خروج "غادة" من بيت زوجها مقهورة مهزومة:

[... تخرج عارية فوق جبال الجليد، تترنّح بأقدامها الضّعيفة في لحظة خرج منها العقل وعاد متأخرًا ليسخر منها ومن ضعفها وسكونها واستكانتها، في لحظة تجلّى لها الإدراك فأدلت بعد فوات الأوان أنه بالإمكان أن تكون كما تريد وأن تضع بيدها أقدارها...][1] وهي بهذا العرض تُقدّم الرأي والرأي الآخر، أو النّقيض، دون أن تُسقط رأيها على النّص وتجزم به، فتفسح مجالا للقارئ لينفعل ويتفاعل مع ما يقرأ من لغة ويشهد من أحداث.

وفي وصفها لعلاقتها مع حبيبها الراحل "جلال" تقول "الباهرة":

[.. صديقاتها لا يفهمن أنها تحتاج أنفاسه ونكاته وغباره. وخطوات الذئب الجائع بين ثقوب الكلام. إنّ رجلا لم يتقن رقص الأنفاس في نشوة الجسد كما فعل. تمنّعت ليمعن في المحاولة وحثته من بعيد على انتزاع استسلامها كما ينتزع مدلةً طوقا من خصر راقصة آخر ليل أحمر بحيلة وشراسة. لحظة سقوطه تعربد تقاسيمها برغبة رعنة. هكذا هنّ النساء (يمازحها لحظة تطوّق ساعده خصرها) ينتشين لحظة السقوط....]

وصف كهذا لا يخلو من إشارات حسيّة جنسيّة تغلّفها الكاتبة بغلاف الحداثة والانفتاح، بعدما كان موضوع الجنس من التابوهات المُحرّم أو المنبوذ المستهجن اجتماعيًّا طرقها في الكتابة الأدبيّة العربيّة عامّة، فكيف هو الحال إذا طرقته امرأة!

في مشهد آخر تستغلّ بكريّة الديموقراطيّة وحريّة التعبير عن الرأي، لتهاجم الاحتلال بأنواعه وتسب وتشتم الجنود الإسرائيليين:

[..أمام أفراد الشرطة الّذين ماجوا في ساحة البيت بدأوا يسألون، وبدأت تجاوب على كلّ ما لم تعتقد أنها تعرفه عنه. مجرد كلام يملؤون به أوراقهم الجائعة لأسماء يعلّقون عليها إدانة:

- أين رأيته آخر مرّة؟
- قرب المرحاض.
- ماذا قال عن الدنيا؟

[1] السابق، 48.

- إنها مثلكم سوداء وابنة كلبة.
- لا تطيلي لسانك.
- أخاف إن قصُر يا سيّدي، أن تطاله مرغما مقصات بذاءتكم.
- ماذا يقول عن اليهود؟
- ماذا يقول عن العرب أنذال وأبناء كلبة.
- ماذا لبس تحت بنطاله؟
- ما تلبسه زوجاتكم تحت فساتينهن.
- ماذا كانت آخر جملة غازلك بها؟
- أحبّك كما أحبّ الرّقم ثمان وأربعين.
- .....]

مثل هذه التصريحات وغيرها، المعروضة بحنكة ودهاء وجرأة عبر سطور النّصين، لا يمكنها أن تكتب إلا بعد أن تجيز لها الحداثة ذلك، ويغلّفها الانفتاح والديمقراطية اللذان لا يمسّا الذائقة الأدبيّة بسوء.

- **كسر التتابع الزمني في الأحداث:**

يعتبر الزمن من أكثر العناصر التصاقًا بفن القص، ولعل أبرز ما يميزه عن غيره من العناصر، تواجده على امتداد الرواية، كما أن وجوده ليس مستقلًا، لذا فمن المستحيل دراسته دراسةً تجزيئية.

في قصة "جليد الأيام" تقوم عملية النظام الزمنيّ للأحداث على أساس اللّواحق (Analepses) والسَّوابق (prolepses).

أ. اللواحق (Analepses) ويمكن ترجمتها بالاسترجاع أو السرد الاستذكاري. وهي "كل عمليَّة سردية تتمثل في إيراد حدث سابق للنقطة الزمنية التي بلغها السرد.[1] وقد نهض أسلوب السرد على هذه الآلية بالغالبية الساحقة من النص؛ حيث لجأت الراوية إلى أسلوب الاسترجاع لإمداد القارئ بالعديد من المعلومات عن حياتها، أبنائها وبناتها، وكيف ساقتها الظروف لتكون زوجة للمرة الثانية.... كما أنها استعانت باللواحق لتردم الفجوات وتملأ الفراغات النصية، التي يلجأ إليها الراوي درءًا للملل والرتابة.

25 راجع: عزام، فؤاد.2012. **شعرية النص السردي**. 71-72.

"جلست على حافة السرير تنتظر دعوته لينقلها من ماضٍ لم يزل يصغر في أعماقها ألف جرح نازف، تحاول أن تجمع شتات الأفكار...." [1]

بعد هذه الافتتاحية، تشبع الكاتبة 27 صفحة من صفحات القصة بالاسترجاع الذكريات، فتطلع القارئ على زمن غابر مضى وولى، غير أنه يقتحم ذاكرتها في هذه اللحظة السردية الآنية. في منتصف الصفحة السابعة والعشرين، ينكسر زمن السرد مجددًا لتعود الذاكرة إلى الزمن الحاضر بعد شريط مطول من ذكريات عبرت:

"وأرادت أن تكمل بيد أن صوتًا انتزعها منه ومن طيفه وذكرياتها. سمعته يقول:

- أما تعبت من جلستك هكذا؟

ويمدّ يده ليقدم فنجان قهوة؛ تتناوله دون أن تنبس ببنت شفة...." [2]

من هذه النقطة السردية تبدأ مرحلة السوابق (prolepses)، رغم أن الإشارة إليها قد كانت في أولى كلمات الافتتاحية: "تنتظر دعوته لينقلها...."

ب. السوابق (Prolepses): يُعرّف جيرار جينيت السوابق بأنها: " كلّ مناورة سرديّة تتمثّل في إيراد حدث لاحق أو الإشارة إليه مُسبّقًا". [3] تمامًا كما أشارت الكاتبة إلى وجود شخصٍ يجلس في الغرفة وتنتظر دعوتها إليه، دون أن تُصرّح عن هويّة هذا الشّخص وتُعرّف به؛ فقد قفزت لتبحر في ذكرياتها ثم عادت لتُفصّل الحديث عن هذه الشّخصيّة التي أشير إليها من قبل، فتفصح للقارئ عن دوره في حياتها السابقة واللاحقة والحاليّة، بعددٍ مجمله 16 صفحة من صفحات القصّة، وبهذا تكون الكاتبة قد اختارت أن يغلب أسلوب التداعي والشعور بالذّات على الغالبيّة الساحقة من قصّتها.

وعلى نفس النّظام الزّمنيّ، نظام السوابق واللواحق، تنهض عمليّة السّرد في قصّة "الباهرة" لرجاء بكريّة، ولكن بطريقة عبثيّة مُموّهة غير منسّقة، وفيها من الهذيان والسرياليّة ما فيها. هذا لا نشهده في "جليد الأيّام". تستهلّ الكاتبة قصّتها بمقدّمة وصفيّة مشحونة بدلالات رمزيّة: "الموج عجوز ثرثار"، "الدنيا كقمر أزرق"، "الناس مغبرّون ومدمنون على الخلل..." بعد ثلاثة سطور من الوصف المكثّف يتدخل عنصر الزّمن ليكسر الحاضر ويعود بالذاكرة إلى الماضي الغابر؛ ماضي الطفولة وعلاقة "الباهرة" مع "الغبار":

---

[1] **جليد الأيام**،7.

[2] السابق، 27.

[3] راجع: جيرار جينيت. **خطاب الحكاية**. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي. 2000، 45-48.

[تتوقف عند غبار الناس وتفاجئ تلقائية تسلله لقاموس عشقها، لا توجد مفردات كثيرة تدلّهت بها إلى هذا الحد. ألِأنّ جلال صادقه؟ يجوز أنّ حكايتها معه لم تبدأ قبل جلال، لكنها تتذكّر دائما أنّ احتقان لونه كان مبررا لفتنة لم تتوقف عن تسجيلها في دفتر الرسم منذ الصغر...] وعند هذه النقطة السرديّة بالضبط يبدأ الاسترجاع الزّمنيّ إلى الوراء ليكشف للقارئ عن شخصيّة "باهرة" الصّغيرة التي عشقت الرّسم والتراب والغبار، فكانت لا تخلو رسمة من رسماتها من "كومات التراب ورائحة الغبار". وباقتحام مباشر للسرد، يرتبط الماضي بالحاضر عبر موتيف الغبار، فتتجلى شخصيّة "جلال" الّذي عزّز حب الباهرة للغبار وقوّاه، حين أقنعها بأنّ "الغبار دعسات الصمت في قلب الزمن".

وهكذا دواليك، تُواصل السوابق واللواحق تدخّلها المباشر، وعلى امتداد عمليّة السّرد كلّها، لتتوقّف في لاحقة ختاميّة تتمثّل في سقوط "الباهرة" [..فوق البلاط العاريّ، باردة الملامح، جاحظة الذاكرة، تتذكّر أنّ آخر ما رأته من جلال قطعًا مدمّمة لشكل جسد، لا يمكن أن تسميها جلالا.] هذا الكسر الزمنيّ المتكرر في النصين التمثيليين أعلاه يقودنا إلى ملمح حداثيّ آخر، ألا وهو تيّار الوعي.

- **تيّار الوعي Stream Conciousness**

جاء المصطلح من حقل دراسات علم النّفس، إذ ابتكره عالم النّفس والفيلسوف الأمريكي ويليام جيمس (William, James) ليصف من خلاله الانسياب المتواصل للأفكار والمشاعر والذكريات المتدفّقة بشكل ثابت ولا نهائيّ في ذهن الإنسان. [1]

أقحم المصطلح نفسه على النّقد الأدبيّ؛ فأصبح نمطًا سرديًا يتم من خلاله تقديم المحتوى النفسيّ والذهنيّ للشخصيّة عبر تقنيّات وأساليب خاصّة فرضها التغيير الحداثيّ الحاصل في حياة الكاتب بوصفه جزءًا لا يتجزّأ من الشعب.

يمكن القول إنّ الإمساك بتعريف واضح مُحدّدٍ لتيار الوعيّ أمر مستعصٍ؛ فإنّ له ملامح عدّة. قد نجد بعضها في نصّ معيّن، ونجد البعض الآخر في نصّ آخر. بمعنى أنّ اجتماعها في نصّ واحدٍ ليس شرطًا جبريًّا. أما ما سنسوقه من أمثلة وشيكًا، فسنعتمد فيه على ما أجمع عليه النّقاد من ملامح أساسيّة تظهر في رواية تيّار الوعي وتندرج في نصوصنا التمثيليّة لهذه الدراسة.[2]

[1] راجع: أنريكي أندرسون أبرت. **القصة القصيرة بين النّظريّة والتقنين.** ترجمة: علي إبراهيم منوفي.2000، 209.

[2] عن ملامح رواية تيار الوعي راجع: أحلام حادي. **جماليات اللغة في القصة القصيرة: قراءة لتيار الوعي في القصة القصيرة السعوديّة 1975-1995.** ط 1، المغرب: المركز الثقافيّ العربيّ، 2004، 32-37؛ محمود غنايم. **تيار الوعي**

أ. لا تؤمن رواية تيّار الوعي بالحبكة، لذلك لا نشهد نظامًا منسّقًا متتابعًا للأحداث والأفعال. "غادة" الشخصيّة الرئيسيّة في "جليد الأيّام"، تتأرجح في ذكرياتها ما بين الماضي والحاضر، وهذا ما يُحرّك الحدث غير المنتظم في القصّة، ويعرضه بشيء من الفوضى والعبثيّة. وكذا تفعل "الباهرة" في قصّة "الباهرة"؛ فهي تبدأ السير من آخر الطّريق إلى أوّله فتتبعثر حكايتها بين طفولة مضت وأنوثة تستصرخ في حاضرها الأليم بعدما مات الحبيب مخلّفًا وراءه محبوبة تحتضر من شدة الألم.

ب. آليّة التّذكر: وهي من أهم أسس ومقوّمات تيّار الوعي، وعليها تنهض كل عمليّة السرد في "جليد الأيّام" و "الباهرة". ففي الأولى ترسّبت ذكريات "غادة" الأليمة لتُحمّل العديد من الدلالات إلى حدّ جعلها تنفجر بفعل من حدّة الضغوطات النفسيّة العنيفة، ممّا آل بها إلى فقدان السيطرة على العقل فلجأت إلى الأحلام التي أوهمتها بوجود أمل بالهروب من الواقع الصادم. من خلال هذا الهروب عبّر تيار الوعي عن أزمة الإنسان المُعاصر وهذا من أهم أهدافه كأسلوب سرديّ. أمّا "الباهرة" فقد صادرت واقعها وأقصته إقصاءً آل بها إلى السقوط بسبب رغبتها المُلحّة في الهروب من الواقع والبقاء في رحلة خياليّة مع "جلال" والذكريات. ولذا نجد الكاتبة تُقلّص حجم الأحداث في عمليّة السّرد، وتستخدم لغة جميلة عالية المستوى تشدّ القارئ وتجذبه. هي لغة مكثفة المعاني والدلالات، سلّطت الكاتبة من خلالها الضوء على شعور "الباهرة" الداخليّ وصوّرت كل ما يدور في عقلها ويخالج نفسها من تأملات ومشاعر وأحلام. علاوة على ذلك، نجد الكاتبة تُجنّد آلية التّذكر لتُصرّح من خلالها عن سبب موت "جلال"، الّذي فجّر نفسه في حافلة الرّكاب رقم 48 في شارع "دزنجوف" في تل أبيب، وهذا هو الحدث المركزيّ في القصّة الذي أثّر على مجرياتها وشخصياتها. دون اللجوء إلى مثل هذه الآليّة لا يمكن للمشهد أن يكتمل، فعلى أنقاض الذكريات ينهض الحدث ويتّضح.

ت. رصد الحياة الذاتيّة للشخصيّة الفاعلة في النّص: وهذا ما أكّدته النقاط السابقة ووصفته. ونضيف هنا إلى أنّ هذا الرّصد التفصيلي الدّقيق جعل من "غادة" شخصيّة نمطيّة قد تمثّل

في الرّواية العربيّة الحديثة: دراسة أسلوبيّة. بيروت: دار الجليل، 1992، 15،13،9، 83-95؛ مراد عبد الرّحمن مبروك. **بناء الزّمن في الرواية المعاصرة: رواية تيّار الوعي نموذجًا 1967-1994**. القاهرة: الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 1998، 7-24؛ محمد إسماعيل محمد اللبنانيّ. **رواية تيّار الوعي: إدوارد الخرّاط نموذجًا**. الإمارات العربيّة المتحدة: دار الثقافة والإعلام، 1999؛ هامفري روبرت. **تيّار الوعي في الرّواية العربيّة الحديثة**. القاهرة: غريب للنشر، 2000.

العديد من النّساء الأرامل اللاتي يشعرن بالوحشة والوحدة القاتلة في ظلّ غياب الزوج المعيل ووسط مجتمع ذكوريّ لا يرحم لكثرة ما يلقيه من افتراضات وأقاويل. قد يبعث مثل هذا الواقع حالة من الفوضى والهذيان للنفس البشريّة، ممّا يقودها إلى الإخفاق في تحقيق الهدف أو حتى في اتخاذ قرارات بسيطة كانت أو مصيريّة. كما أن شخصيّة تيّار الوعي تكون رافضة للمجتمع وما فيه من غدر وخيانة، فتُصبح الشخصيّة بهذا فكرة وموضوعًا، ذلك أنّ تيّار الوعي قد عمل على تجاوز وصفها الماديّ والخارجيّ وعمل على وضع النّفس وتداعياتها تحت المجهر. وعن هذا تقول سليمة خليل إنّ تيّار الوعي منح المؤلّف حريّة مطلقة عبر شكلين: الأوّل اقتصار العمل الروائيّ على شخصيّة واحدة تسرد نفسها وتسرد سواها وكل ما يخطر لها بواسطة ضمير الأنا وتقليد سلطة الراوي العالم بكل شيء. أمّا الثاني فيكون عبر السّرد الهذياني الّذي يجعل الشخصيّة تشطح في وصف تجربتها الوجدانيّة.[1] مثل هذه الكلمات تصف وبإتقان حالة شخصيّة "غادة" و"الباهرة". ويضاف إل هذه الأخيرة – الباهرة - قائمة أخرى على المجمل العام لمحاور صراعها كامرأة مع المجتمع، ألا وهو محور الصّراع السياسيّ الّذي تتحدى من خلاله الدولة اليهوديّة، محاولة الدّفاع عن هويتها كفلسطينيّة في دولة المُحتل الصهيونيّ، الأمر الّذي يزيد من حدّة الصراع ويؤججه، فيأخذ حضور الشّخصيّة الذكوريّة منحى آخر أشد عنفًا وقهرًا، وهذا ما توضحه تداعيات "الباهرة":

[... لغموا جسدها بالكدمات، هزوا جسدها حتى أغمي عليها، تدفّق نزيف حادّ بين ساقيها، من ذات الموضع الذي ظلّ جلال يتشوّق أن ينزف منه. لم يكن يحفظ غير الرقم ثمانية وأربعين يا ولاد الكمبة. لم تفهم شوقه آنذاك، بل وكرهت أن تفهم. خافت أن يقتل الشوق الغامض حبّها الجامح، فالرّجل يعاف المرأة بعد أن يفضّ سرّها...][2]

ث. شخصيّة اللابطل Anti-Hero

يتحدّث طه عن ثلاثة مفاهيم للبطولة، ويقترح ثلاثة مصطلحات: بطل Hero، لا بطل Anti-Hero، وبطل جزئي Semi- Hero. والمعيار الوحيد للتمييز بين هذه المفاهيم الثلاثة عنده هو نسبة نجاح الشخصيّة في تحقيق أهدافها المحددة بواسطة النّص؛ الإنجاز الكامل للهدف يمنح

[1] راجع: سليمة خليل. "تيّار الوعي الإرهاصات الأولى للرواية الجديدة". **المخبر**، 7، 2011، 194.

[2] www.aljabha.org/index.asp?!=89046

الشخصيّة لقب بطل. أمّا الفشل الكليّ فيموضعها في منزلة اللابطل. ولا يأتي النجاح الجزئيّ إلا ليؤهلها للقب بطل جزئي فقط.[1]

في **جليد الأيام**، أخفقت "غادة" إخفاقا ذريعًا، لذلك من الأجدر أن توضع في خانة اللابطل. وهي على وجه العموم صورة مصّغرة من صور المرأة العربيّة المسحوقة اجتماعيًّا وسياسيًّا إلى حدّ يجعلها تُخفق في شتّى المجالات وجميع الأصعدة. لا يأتي إخفاقها هذا عبثيًّا عشوائيًا، إنّما نتيجة لأحكام اجتماعيّة ذكوريّة ضاغطة.

والشيء بالشيء يُذكر، "فالباهرة" تُمثّل الوجه النسائيّ المعبّأ بالقهر. وما قهرها هذا إلا لارتطامها الحاد بالواقع الاجتماعيّ والسياسيّ الصعب. وفي النّصين تقع الشخصيّة المركزيّة في دائرة المعاناة التي يترأسها الرّجل، فتتصارع ما بين حبها له، وبين ظلمه وجوره عليها. وهذا هو شريط المرأة منذ الأزل، وفي كثير من الأعمال الأدبيّة النسويّة، تصارع وتصارع لتخفق في غالبيّة المحاولات رغم احتمال صدقها في كثير من المواقف.

ج. موت المؤلّف The Death of the Auther وإحياء القارئ:

"الكتابة قضاء على كلّ صوت وعلى كلّ أصل... إنّ النّصّ يوضع ويُقرأ بحيث يغيب فيه المؤلّف على جميع المستويات..."[2] بهذه السّطور أعلن بارث موت المؤلّف عام 1968، لينزع من هذا الأخير كلّ سطوة وهيمنة على النّص فيصبح النّص مستقلًا ملكا للقارئ. ورغم ذلك، يبقى صوت متردد رافض لأيّ عملية إضمار أو تهميش، صوت ذو خصائص ومدلولات، ألا وهو صوت الراوي الّذي يرتبط بالكاتب مهما طالت لعبة المراوغة السّرديّة، وليس بالإمكان الفصل بينهما كليّا وفي الوقت ذاته يستحيل الجزم بمطابقتهما. من هنا جاء مصطلح بوث "الكاتب الضمنيّ" Implied Author وهو عنصر خارج نصيّ يمكن تعريفه بالأنا الثانية للمؤلّف الحقيقي، أو بالعون السّرديّ بين المؤلف الحقيقي والراوي، فوراء الكاتب الضمنيّ يقف الكاتب الحقيقيّ الّذي قد لا تحتلّ مقاصده دائما مساحة في النّص.[3]

[1] Ibrahim Taha, "Heroism in Literature: A Semiotic Model." *The American Journal of Semiotics* 18 (2006), 109-127.

[2] رولان بارث. **درس السيميولوجيا**. 1986، الدار البيضاء: توبقال للنشر، 81-87.

[3] عن الكاتب الضمنيّ:

Shen, Dan (2011). "What is Implied Auther?". *Style, vol. 45, no.1, Spring (2011), p.* 80; Taha,I. (2002). "Semiotics of Literary Meaning" *Semiotica (2002),139,* p. 264.

اختارت الكاتبة فاطمة ذياب أن ينهض السّرد في قصّتها بضمير الغائب، لتتخذ زاوية الراوي المشرف الكليّ المعلّق الّذي يتدخّل في السرد معلقًا على سلوك الشخصيات وأفعالها، أقوالها وأفكارها. وهذا يشير إلى اهتمام الراوية بالمتن دون السند وإلى عدم طموحها بإيهام القارئ بواقعيّة ما يُروى وصحته.[1] كما أنّها لم تُسقط رؤيتها ورأيها على الحدث وتركت مساحة للقارئ ليُصبح مشاركا فعالا لما يقرأ. وهذا من أبرز ملامح الحداثة. والضمير ذاته، هو هو، تستخدمه رجاء بكريّة، في قصّة "الباهرة"، إلا أنّ تميّزها عن الأولى يتجلى في تعدد الأصوات وتنوعها وتوزيعها على عدّة شخصيات، من خلال التّنقل السريع بضمير السّرد. يحدث ذلك دون تمهيد مُسبّق وباقتحام مباشر للسرد:

[ماجنة كنت في تهجئة محبّتي وغباري، منافع أتبناها ما أنزل الله بها من سلطان. حين تُلحّ، وأرتبك أتذكّر قدرا تركتها فوق النار وأهرب، ألفلف الموضوع كيفما اتُفق وسط استهجانها المتزايد لفلسفتي الداخليّة، تنهي الموضوع بتأفف وضيق، "أكيد باهرة جرى لعقلك شي"، تتركني خلف الباب على عجل وتعدو باتجاه الدّرج كأنما تتخلص من عدوى وباء]

[كرهت أمّها أيضا، إنّها ثرثارة كالموج، لا تكُفّ عن الشكوى وافتعال الحزن حتى أمام أفراد الشرطة الّذين ماجوا في ساحة البيت، بدأوا يسألون وبدأت تجاوب...] [2]

في هذين الاقتباسين أعلاه تظهر عملية المراوغة بالضمير، ونقول مراوغة لأن الكاتبة تُقحم الصوت بلا اسم حتى، مثل هذه التقنيّة تتطلّب من القارئ جهدا مضاعفًا في فهم النّص، فيتوقف لدقائق أو يعيد قراءة النّص أكثر من مرّة محاولا فهم العلاقات التي تجمع ما بين الشخصيات الفاعلة التي تظهر على شكل صوت مسموع وبطريقة عرضيّة سريعة دون الإمعان أو التّمعن بوصفها. دون هذه الخطوة الهامّة من قبل القارئ سيبقى النّص، برأينا، أشبه بطلاسم وهذيان غير مفهوم.

- **استخدام الموتيف Motif**

إنّ أقرب ترجمة لهذا المصطلح هي الموضوع الدال. والموتيف هو تكرار معطى من معطيات النّص: فكرة، كلمة، جملة، شخصيّة....[3] يتكرر هذا المعطى بشكل واضح ملموس، يحدث ذلك عن وعي مقصود وإدراك لأنه يريد أن يُحمّلها دلالة خاصّة، فالتكرار لا يمكن أن يكون وليد الصدفة بأي حال من الأحوال. فعندما تكرّر بكريّة كلمة "غبار" والرقم "48" فهي تهدف إلى تحميل كلّ منهما دلالة معنويّة تخدم مضمون النّص، وبهذا تصبح كل منهما مفتاحا من جملة المفاتيح الخاصّة

[1] عن أنواع الراوي راجع: محمد العاميّ. **الراوي في السّرد العربيّ**. 2001، 287.

[2] www.aljabha.org/index.asp?!=89046

[3] انظر: مجدي وهبه. **معجم المصطلحات العربيّة في اللغة والأدب**. بيروت: مكتبة لبنان، 1984، 396.

بتحليل النّص. هذا يقود الدّارس إلى عمليات ربط، قد تكون معقّدة، مع معطيات أخرى وردت في النّص/ القصّة.

ترد كلمة "غبار" في **الباهرة** 14 مرّة، ما بين لفظ مُعرّف صريح مباشر، أو نكرة. أمّا الحديث عن "فلسفة الغبار" فيحتلّ نصف مساحة النّص. وقد يحتاج تحليل دلالاته ومعانيه إلى مقالة خاصة. يحمل "الغبار" رائحة التراب والأرض، رائحة الحبيب "جلال" الّذي ضحّى بنفسه من أجل الأرض. وعليه يُحمّل "الغبار" دلالة الوطن. في الغبار رائحة خانقة، قد تبعث على ضيق النفس وتعسّره، ولا يخنق الوطن أهله إلا حسرة عليه. في الغبار شيء من الخمول والخلل والعفن، خاصة إذا ما تعلّق اللفظ بوصف الأثاث المنزليّ على نحو ما ورد في أحد مواضع القصّة. وفيه بقايا الماضي الّتي تأبى أن تزول وتندثر، بل تتجدد كلّ يوم ليأخذ حضورها بعدًا سياسيّا اجتماعيّا أزليًا في النّص.

الرقم 48 يرد ثمانية مرّات، ما بين صورة رقميّة وأخرى كتابيّة، فيُحمّل دلالة تاريخيّة سياسيّة متعلّقة بالنكبة وقيام دولة إسرائيل. وفي تعليقها على إصدارها الخامس –**الباهرة**- كتبت بكريّة:" إصبع خامسة تقود نساء الباهرة لارتطام حادّ بواقعهن السياسيّ والاجتماعيّ، واقع معبّأ بالقهر ويؤدي لنزف نفسيّ حادّ... والمُجحف في دوائر معاناتها تلك أنهما جلّادان، الرجل والاحتلال متزامنان..."[1] وبهذا تومئ إلى تجنيدها الرّقم 48 كمصطلح دالّ على اعتراف الكاتبة بهويتها كفلسطينيّة منكوبة في دولة مُحتلّة تحتكر حق المواطنة لهوديتها، وما هذا الاحتكار إلّا سلب لكل حقوق ومستحقات مواطنيها الأصليين. "فالباهرة" و "جلال" انتظرا أن يُصبح الشّهر 48 يوما حتى يتزوجا!! و"جلال" فجّر نفسه في "الحافلة رقم 48" وأكثر ما كانت "الباهرة الصغيرة" تعشق رسمه "48 كومة من التّراب"، هكذا بالفطرة المولودة فيها، دون أن تتقن العدّ أو تعرف الأرقام. فهل سيزول الغبار يوما ويمّحي الضباب ليظهر الرّقم 48 واضحًا جليّ المعالم أم سيبقى سرابًا يلوح في الأفق بعيدًا بعيدًا... هناك وراء أحلام "الباهرة" وتداعياتها!

[ملك الغابة ينشب أنيابه بذاك الظبيّ والأم ترقب من مكان قريب تكاد تنطق من الألم...][2] هكذا وصفت "غادة" صورة من الصور الكثيرة والمتنوعة المعلّقة على جدران بيت الزوج الجديد، وجميعها لوحوش مفترسة تأكل فريستها. حينها استغربت وتساءلت لكنها لم تُجهد الفكر لتجد المُبرر. في السطور الأخيرة للقصة، وفي اللحظة التي تكتشف فيها "غادة" خبث زوجها وسوء نواياه يقودها شيء أكبر منها ويستوقفها لتحملق، من جديد، في صورة الظبية [المُستسلمة لقدر يأكل

[1] www.almawked.com/?page=details&newsID=7000&cat=12

[2] **جليد الأيام**، 36.

وليدها أمام ناظريها... رأتها تتحرّك نبتت لها مخالب وأنياب تقفز وتهجم على المفترس تمزّقه إربًا إربًا...][1] وبهذا التكرار تصبح صورة الظبية موضوعًا دالّا محوريًا ومركزيًا في النّص، فما الظبية إلا "غادة" الأم الضعيفة المكلومة، التي ضحّت من أجل إنقاذ ولديها من أنياب وحش مفترس لا يرحم. هذه "الظبية"، هي من ألهمَ وحفّز "غادة" على قتل الوحش وتمزيقه بلا رحمة، فقفزت فوق ضعفها لتقول كلمتها وتتمرّد على سنوات الضعف والذّل والخنوع، تتمرّد على ضعف الظبية التي بداخلها، فتخرج من سجن الغدر إلى سجن السّجان مكبلة بالأصفاد الثقيلة، بعدما قتلت زوجها انتصارا لجرح الأنوثة والأمومة. هذه الصورة وهذا الموقف يسيران بخط متوازٍ مع فكرة تضحية الأمومة التي أشغلت مكانة الموضوع الأساسيّ في النّص فعُرضت بشكل قد لا يكون مألوفًا كثيرًا في المجتمع العربيّ الفلسطينيّ المحليّ.

خلاصة واستنتاجات

يأتي هذا البحث ليبرز ملامح الحداثة في شكلها ومواصفاتها، تأثّرها وتأثيراتها في "الأدب النسائيّ" الفلسطينيّ المحليّ. وقد أفضت الدراسة إلى ما يلي:

- تلعب شخصيّة الرّجل الدور الأساسيّ في تشكيل الحدث في كلا النّصين، **الباهرة و جليد الأيام**. إذ تمنحها الكاتبتان سلطة أزليّة تتحكم من خلالها بمصير المرأة في شتى مراحل حياتها. حتى بعد رحيل ذاك الرّجل المسيطر عن الدنيا، ظلّ طيفه يقتحم ذاكرتها ويرسم مصير حياتها.

- استُخدم الرّجل كأداة أساسيّة يرتكز عليها الحدث ليتعالق من خلالها الشكل مع المضمون؛ فبشاعة صورته في **جليد الأيّام** وتدميره لكل ما هو جميل في حياة "غادة"، هو من جعل النّص عبارة عن شظايا متفرّقة ومبعثرة مبنيّة على الاسترجاع والتداعيات وتيار الوعي، ما أدى إلى القفز عبر الأزمنة والأمكنة واختلاط الأمور. والأمر ذاته، هو هو، نشهده في "الباهرة"، رغم الفارق الشاسع بين صورة الرجل هنا وتلك هناك. "فجلال" هو الحبيب الحنون، الفدائيّ المناضل، الّذي لولاه ولولا صفاء روحه وصدق حبّه "للباهرة"، لما تحدّت هذه الأخيرة الصّعاب وقاومت الاحتلال، ولما عاشت على ذكراه التي كانت تمدّها بجرعة من الطاقة لتبقى على قيد الحياة وتكون هي ذاتها لذاتها.

- طوّعت الأديبتان العناصر الحداثيّة وأتقنتا توظيفها في النّص؛ من موتيف، تغليف النّص بغلاف الانفتاح، تهجين النّص، تيّار الوعي، كسر التتابع الزمنيّ والابتعاد عن البداية التقليديّة.

[1] السابق، 47.

- أبقت الأديبتان على عناصر أخرى تنبع من واقعها المعيش ومحيطها الاجتماعيّ والسياسيّ؛ فطرقت موضوعات تمسّ القارئ الفلسطينيّ المحليّ في الصميم. هذا ما يجعل الأدب ناجحًا والقارئ مشاركًا فعّالاً. وهما بهذا الفعل تخترقان النّص من الداخل لتؤكدا على أنّ مسار الحداثة في الكتابة الفلسطينيّة المحليّة، لا يمكنه إلا أن يكون وثيق العرى مع تاريخه السياسيّ، وعلى أنّه يُشكّل علاقة طرديّة مع تاريخ السلطة والاحتلال؛ فكلّما ازدادت حدّة القمع ازدادت رغبة المبدع على الانكباب على النّص وتفجيره من الداخل. وهذا ما فعلته "الباهرة" أمام جلّاديها: الرّجل والاحتلال، و"غادة" التي انفجرت من قسوة الرّجل وسطوته عليها فأردته قتيلا علّها تتخلّص منه إلى الأبد!
- سارت الأديبتان على نفس الخطى في الطرح الأسلوبيّ والمضمونيّ، فحققتا رغبة تيار نسويّ ما زال يرى في المرأة الحلقة الأضعف في المجتمع الذكوريّ المتسلّط. ولذا لم تُجسّد "غادة" أو "الباهرة" إلا صورة اللابطل.

المراجع

المصادر

بكريّة، رجاء. "الباهرة". **الباهرة**. القدس: دار الجندي للنشر والتوزيع، 2014. (موقع الجبهة: www.aljabha.org/index.asp?!=89046

ذياب، فاطمة. "جليد الأيّام". **جليد الأيام**. شفاعمرو: دار الثقافة العربيّة، 1995، 7-48.

المراجع بالعربيّة:

إبراهيم، عبدالله. **السرد النسويّ: الثقافة الأبويّة، الهويّة، الأنثويّة والجسد**. بيروت: ديموبرس، 2011.

أبرت، أنريكي أندرسون. **القصة القصيرة بين النّظريّة والتطبيق**. (ترجمة: علي إبراهيم منوفي) القاهرة: المجلس الأعلى 2000.

أبو ذيب، كمال. "الحداثة، السلطة، النّص"، **فصول**، 3، 34-60، 1984.

بارث، رولان. **درس السيميولوجيا**. الدار البيضاء: توبقال للنشر، 1986.

البهنساوي، فردوس عبد الحميد. "عناصر الحداثة في الرّواية المصريّة"، **فصول**، 3، 34-60، 1984.

بوسريف، صلاح. **رهانات الحداثة: أفق لأشكال محتملة**. الدار البيضاء: دار الثقافة للنشر، 1996.

جنيت، جرار. **خطاب الحكاية**. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربيّ، 2000.

حادي، أحلام. **جماليات اللغة في القصّة القصيرة: قراءة لتيّار الوعي في القصّة القصيرة السعوديّة 1975-1995**. ط 1، المغرب: المركز الثقافي العربي، 2004.

الخرّاط، إدوارد. **الكتابة عبر النوعيّة: مقالات في ظاهرة القصّة القصيرة ونصوص مختارة**. القاهرة: دار شوقيات، 1994.

_____ **أصوات الحداثة: اتجاهات حداثيّة في القصّ العربي**. بيروت: دار الآداب، 1999.

خليل، سليمة. "تيّار الوعي الإرهاصات الأولى للرواية الجديدة" **المخبر**، 7، 2011، 181-194.

روبرت، هامفري. **تيّار الوعي في الرّواية العربيّة الحديثة**. القاهرة: غريب للنشر، 2000.

صفوري، محمد قاسم. **امرأة بلا قيود: دراسة في أدب ليلى العثمان**. الناصرة: الحكيم للطباعة والنشر.

طه، إبراهيم. "مراجعات في الكتب: الرواية العربيّة بين الواقعيّة والحداثة وما بعد الحداثة"، **الكرمل**، 21-22، 365-373، 2001/2000.

_____ "الأقصوصة القصيرة في الأدب العربيّ الحديث: مقارنة تأريخيّة"، **الكرمل**، 4، 23-24 (2002-2003)، 167-192.

عامي، محمد نجيب. **الراوي في السرد العربي المعاصر: رواية الثمانينات بتونس.** تونس: دار محمد علي للنشر والتوزيع، 2001.

عباسي، محمود. **تطور الرواية والقصة القصيرة في الأدب العربي في إسرائيل (1948-1967)**، 1998.

عبد المولى، محمّد علاء الدين. **وهم الحداثة**. دمشق: اتحاد الكتّاب العرب، 2005.

عزّام، فؤاد. **شعريّة النّص السرديّ: دراسة في أشكال الحبكة في روايات حيدر حيدر**. حيفا: مجمع اللغة العربيّة، 2012.

الغذّامي، عبد الله. **القبيلة والقبائليّة أو هويات ما بعد الحداثة.** الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2009.

غنايم، محمود رجب. **تيّار الوعي في الرواية العربيّة الحديثة**. بيروت: دار الجليل، 1992.

محمد، إسماعيل محمد. **رواية تيّار الوعي: إدوارد الخرّاط نموذجًا**. الإمارات العربيّة: دار الثقافة والإعلام، 1999.

مراد، عبد الرحمن مبروك. **بناء الزّمن في الرواية المعاصرة: رواية تيّار الوعي نموذجًا (1994-1967).** القاهرة: الهيئَة المصرية العامَّة للكتاب، 1998.

نخلة، خليل. **مستقبل الأقليّة الفلسطينيَّة في إسرائيل.** رام الله: مدار المركز الفلسطيني للدراسات الإسرائيليَّة، 2008.

وهبه، مجدي. **معجم المصطلحات العربيَّة في اللّغة والأدب.** بيروت: مكتبة لبنان، 1984.

المراجع باللغة الإنجليزيّة:

Douwe W. Fokkema. 1983. *Literary History, Modernisim and Post Modernisim*. The Harvard University Erasmus Lectures.

Shen, D. 2011. "What is Implied Author?" *Style*, Vol. 45, No. 1, Spring (2011), pp. 80 – 98.

Taha, I. 2002. *The Palestinian Novel: A communication Study.* London: Routlefge Curson.

Taha, I. 2002. "Semiotics of Literary meaning: a dual modle". *Semiotica* (2002), 139 – ¼, pp. 263 – 281.

Taha, I. 2006. "Heroism in Literature: A Semiotic Model." *The American Journal of Semiotics* 18 (2006), 109-127.

مراجع من الشبكة العنكبوتيّة

www.aljabha.org/index.asp?!=89046 موقع الجبهة.

www.almawked.com/?page=details&newsID=7000&cat=12 موقع الموقد.