تنازعات صور المرأة بين الذكورية والنسوية

نماذج قصصية مثالاً

د. عبدالله أبوهيف*

تتباين صور المرأة في السرد بعامة وفي القصة القصيرة بخاصة، **وأولها النسوية التي تنحاز إلى قضايا المرأة، وتكاد تلغي الذكورة نبذاً لأشكال هيمنتها التي لا تورث سوى القهر للمرأة في مجتمع أبوي، سمته الرئيسة هي حرمان المرأة من قابليات تحققها الذاتي المستقل أو المشارك لإنتاج المجتمع**، وتتبدى مظاهر الحرمان في الاقتصاد والثقافة، ولا سيما الاعتراف بمكانة المرأة في المصير البشري ضمن الوعي بشروط التاريخ واستحقاقاته الباهظة، **وانطلقت النسوية متزامنة مع حركات تحرير المرأة، ومرتهنة بالعلاقة مع الذكورة حين تغدو المرأة مستلبة إزاء ذاتها المسلوبة من الرجل ذاتاً طاغية شديدة التماهي مع الذات العامة.** ولعل كتاب سيمون دو بوفوار «الجنس الآخر» من أوائل النظرات التي مهدت لصوغ نظرية النسوية حين جعلت المرأة «آخر» هو موضوع مسحوق أمام طغيان الرجل، ثم تلّونت النسوية بتلاوين النظريات المعرفية الحداثية وما بعدها، وفي مقدمتها النظرية النفسية استناداً إلى الرؤى الفرويدية وما تلاها لدى ورثته، والنظرية الماركسية التي تؤكد تصويب مشاركة المرأة في إنتاج المجتمع تغليباً لمستويات تنظيم البنى التحتية التي تؤدي بالممارسة إلى تغيير البنى الفوقية، وإن أظهرت المتغيرات المتسارعة والعنيفة في نهايات القرن العشرين خذلان عناصر كثيرة من هذه النظرية، **ونظريات ما**

* أستاذ الأدب المقارن في جامعة تشرين، سوريا.

بعد البنيوية التي تتواشج فيها رؤى متعارضة أحياناً إبرازاً لتعاضد الداخل مع الخارج في وعي الذات من خلال التوفيق بين الفروق الجنسية بين الذكورة والأنوثة كما في الحفر المعرفي والتفكيكية والسيميائية (العلامية) على وجه الخصوص. وساعدت هذه النظريات على تدعيم مطاليب النسوية بتقدير العالم الداخلي للمرأة توطيداً لمعنى مشاركة المرأة في إنتاج الذات الإنسانية المكونة من عناصر ذكورية وأنثوية معاً، وإنصاف العناصر الأنثوية في رؤية العالم التي طال إلغاء الذكورة لها أو إغفالها أو إهمالها.

ولا يخفى أن النسوية ارتبطت منذ نشأتها اللافتة للنظر في سبعينيات القرن العشرين في الولايات المتحدة وفرنسا على وجه الخصوص بالموقف السياسي الذي يقف مع المرأة أو ضدها بصريح العبارة، وتنامى مصطلح النسوية إلى الاعتقاد «بأن المرأة تأخذ مكانة أدنى من الرجل في المجتمعات التي تضع الرجال والنساء في تصانيف اقتصادية أو ثقافية مختلفة، وتصر النسوية على أن هذا الظلم ليس ثابتاً أو محتوماً، وأن المرأة تستطيع أن تغير النظام الاجتماعي والاقتصادي والسياسي عن طريق العمل الاجتماعي، ومن هنا فإن هدف المسعى النسوي هو تغيير وضع المرأة في المجتمع».

وتندرج الموجة النسوية الثابتة في هذا الاعتقاد الذي بدأ يتداخل مع ما بعد النسوية وضرورة مواصلة النضال من أجل قضية المرأة داخل التناقضات المتعددة. وحدد مصطلح النقد النسوي «**بدراسة كيفية تأثر جمهور القارئات بالصور الاختزالية أو الاقصائية للمرأة**»[١].

وأشارت **جانيت تود** في كتابها «**دفاعاً عن التاريخ الأدبي النسوي**» (١٩٩١ بالإنجليزية، تعريبه ٢٠٠٢) أن النقد النسوي ذاته يعاني من التهكمية، ويحتاج إلى صوت المرأة الناتج عن التجربة إلى أن يظل في قواعده، وحتى يتسنى للرجل أن يسمعه، فلا يمكن وجود حركة نسوية ذكورية أو رجل ذكر في الحركة النسوية «**فالرجال ببساطة يستخدمون الحركة النسوية، وكما تلاحظ ماري جاكوب فإن باستطاعة المرء، رجلاً أو امرأة، أن يكتب في النقد النسوي، ولكن لا أحد يستطيع أن يشترك في نقاشه وممارسته بدون مواجهة المفاهيم الخاصة بموقفه النقدي الخاص بالنسبة لذلك النقاش وتلك الممارسة**»[٢]، أي أنه مرهون بالموقف السياسي الذي أشرنا إليه، ورأى النقد النسوي العربي أن هذا الارتهان جعل القضايا النسائية محدودة في إطارها الذاتي، وقد اقتصرت «محاولاتها على استكشاف داخليات الذات خاصة النفسية منها ومدى ابتعادها عن مناقشة قضايا موضوعية شاملة كالوجود والموت والصراع ضد الطبيعة.. الخ»[٣].

وثانيها الذكورية التي تنظمها عمليات هيمنة الرجل ودونية المرأة، وهي إيديولوجية سلطة وتسلط سائدة امتدت إلى إقرار الأنثى بها ضمن بنى ثقافية أنجبها المجتمع الأبوي، ثم صارت فيه الأنوثة مستلبة تحركها الأعراف والعادات والتقاليد بالدرجة الأولى، بينما غدت الأنثى هامشية ودونية ومسحوقة في المؤسسة الاجتماعية الذكورية. **ولا يخفى الانحياز المطلق إلى الرجل في الذكورية ما جعل النسوية متصارعة معها لدى الانحياز المطلق إلى المرأة، وتظهر صور المرأة في حال صراع شديد ودائم يُلغى معها الآخر ذكراً أم أنثى.**

وثالثها صور المرأة الخارجة عن النسوية أو الذكورية إلى حد كبير أو قليل، عميق أو سطحي، جذري أو عرضي، عن إيمان أو مجرد إعلان.. الخ، **وتغلب عليها الرؤى الإنسانية لدى وعي التاريخ مندغمة بأطروحات حقوق الإنسان، ولا سيما المساواة بين الرجل والمرأة وقيم الحرية والديمقراطية والمجتمع المدني التي تحتاج جميعها إلى عمل نضالي دؤوب لتعديل الإيديولوجية السائدة في هذا المجتمع أو ذاك، ما دامت الإيديولوجية مرهونة بتجليات الثقافة وأنساقها الخاصة، الإناسية والدينية والعقائدية والإثنية وسواها.**

واخترت لمعالجة صور المرأة في القصة القصيرة في سورية ثلاثة نماذج **لخليل جاسم الحميدي وعلي ديبة** (سورية) **ونادرة بركات الحفار** (فلسطين) من كتاباتهم القصصية الأخيرة.

١- الدخول في النزعة النسوية عند نادرة بركات الحفار:

خصصت **نادرة بركات الحفار** جل أدبها لقضية المرأة من منظور الدخول في النزعة النسوية غالباً في رواياتها «الغروب الأخير» (١٩٨٥) و«امرأة في عيون الناس»(١٩٨٨) و«الهاوية» (١٩٩٠) و«قلوب منسية»(٢٠٠٢)، وفي مجموعتها القصصية الوحيدة «أرملة رجل حي» (٢٠٠٢)[٤].

ونلاحظ ميل **الحفار** إلى الدفاع عن المرأة في الأحوال جميعها في قصصها، **على أن المرأة عرضة لظلم الذكورة أو الرجل أو مؤسسته باسم العادات والتقاليد على نحو خاص أو الخضوع لإملاءات التمثيل الثقافي على نحو عام، فهناك المرأة المظلومة إلى حدّ الفجيعة من غياب رحمة الرجل أو إيغاله في تسليع المرأة وتهميش إنسانيتها،** ويظهر ذلك جلياً في القصة التي تحمل عنوان المجموعة «**أرملة رجل حي**»، فقد تزوجت سلمى من خالد الطبيب،

وعاشت معه في رتابة تقارب الإهمال إلى أن دعيا إلى حفل رسمي بدعوة وزير الصحة بمناسبة انتهاء أعمال مؤتمر طبي، ثم فوجئت باهتمام زوجها بزوجة سراج الدين رجل الأعمال، واسمها غيداء، وبدا زوجها جالساً على «**جمرة من نار تهادى مكانه، وكأنه لم يكن يتوق إلى الخلاص من هذا القيد الاجتماعي**» (ص ٩١ ـ أرملة رجل حي).

ولفتت **الحفار** النظر في مفتتح القصة إلى وطأة هذه المفاجأة التي قد تحول حياتها كلها إلى مسار جديد غير متوقع:

«لم أكن أعلم أن صدفة عابرة يمكن أن تحيل حياتي من بحيرة ساكنة، إلى بحر صاخب هدّار، وما كان ليمرّ في خاطري أن أمسية هادئة قد تعقبها ليالي صاخبة ظلماء، وما كنت لأحسب أن قطرات المطر الخفيفة قد تجني السيول، وأن ظلال الماضي قد تندفع بغتة لتسحق الحاضر، وتخفي معالم المستقبل» (ص٨٩ ـ أرملة رجل حي).

ووصفت الراوية الزوجة وقائع تعرفها إلى زوجها عندما مرضت أمها، ونقلت إلى المشفى، وكان خالد طبيبها ثم طلبه الزواج منها ورضاها المطلق الذي يقارب الأمنية:

«كان من الطبيعي أن يملأ هذا الشاب حياتي، وأن أجلس أمام الهاتف بضع ساعات في انتظار أن يرن، وكان من الطبيعي أيضاً أن يصيبني الفرح، وأن تفوق السعادة أشجان الروح، حين سألني إن كنت أرضى به زوجاً» (ص٩٤ـ٩٥ ـ أرملة رجل حي).

ورأت أن خالداً يرتقي سلم النجاح خلال سبع السنوات من زواجهما، بينما قابل هذا النجاح الإهمال واللامبالاة اللذين فتكا بأعصابها، وأنكرت وجودها، وسحقت اعتبارها، وعانت وحدها من مشاعر مكبوتة يجهلها، ومنعها كبرياؤها وعزة نفسها عن التصريح بها: «كنت أموت كل يوم، فالمرأة أي امرأة لا يقتلها غير إهمال رجلها لها وعدم مبالاته بها، مهما كان هذا الرجل عظيماً» (ص٦٩ ـ أرملة رجل حي).

ووجدت أن الهوة التي تفصل بينها وبين زوجها عميقة جداً، وواجهته بحالها البائسة، وأملت أن يعاود النظر في وضعهما، وأن يعدّل نظره إليها، وأن يقلل من هذه الهامشية بقولها بصوت مختنق العبرات:

«أشعر أننا نعيش على هامش الحياة، غرباء في مسكن واحد، حياتنا جافة باردة، وزواجنا بليد مملّ رتيب، كأننا ننفّذ حكماً محتماً لا مفرّ من تنفيذه، ألا ترى أننا لا نفكر حتى بإنجاب طفل؟ وأننا..» (ص٩٧ ـ أرملة رجل حي).

ولكنه تعوّد الصمت والاحتفاظ بخصوصيات حياته وحده، وأظهر تعلقه بغيداء أمامها وأمام زوجها، وفكرت بالعناية بنفسها وبمظهرها، وألا تهمل جمالها وأناقتها، وأن تستعيد ثقتها بزوجها دون جدوى؛ لأنه مفتون بغيداء وشغوف بها «كأنها معبودة استطاعت أن تحيل الرماد إلى بركان متأجج» (ص١٠٢ ـ أرملة رجل حي).

وحكمت على زوج غيداء بالرجل الأحمق البليد الذي «لا يدرك ما يجري حوله، ولا يبالي برجل آخر يغزو محراب حياته الزوجية!» (ص١٠٦ ـ أرملة رجل حي) فشعرت بنفسها مثل أوراق جافة، وتتلاشى وتذوب داخل أرض هشة، وتغوص في رمال لا قرار لها، ولم تعد تحتمل البقاء لحظة واحدة، «ولم أعد أرغب في أن أكون زوجة لهذا الرجل الميت» (ص١٠٦ ـ أرملة رجل حي) ثم تسللت إلى حجرة مكتب زوجها، لدى عودتهما من مزرعة سراج الدين، واكتشفت أن زوجها زميل جامعي لغيداء، وثمة عشرات الصور بينهما «تفضي إلى حقيقة واحدة وهي أنهما متحابان منذ سنين طويلة، قبل أن تتزوج غيداء وقبل أن يسافر خالد للتخصص» (ص١٠٧ ـ أرملة رجل حي).

وغلّبت **الحفار** وجهة النظر النسوية في الحكم على الذكورة، فالرجل أهمل زوجته، وحوّل الزواج إلى مقبرة ما جعل المرأة الزوجة تقرر الطلاق: «أفضل أن أكون مطلقة على أن أكون أرملة رجل حي» (ص١٠٨ ـ أرملة رجل حي).

ولا تختلف معظم قصص المجموعة عن هذا النزوع النسوي الذي يستدعي تسويغاً فكرياً في مواقع متعددة من خلال تحليل أو تعليل أحوال الرجل والمرأة في مواجهة الحياة والانتظام في عمليات إنتاج المجتمع. ففي قصة «الحب بين الأبيض والأسود» ثمة امرأة صحفية تعشق التحدي وقادرة على مواجهة الزمن، وتعرفت إلى رجل روائي وأحبته، كما أوحى لها بمبادلة هذا الشعور، وغادر إلى الخليج رئيساً لتحرير مجلة هناك، فأعلنت عن خلاصها من حبّه، ورفضت زائريها، غير أنه حضر فجأة، وأوشكت أن تنهار أمامه، وتزوج أخرى وطلقها بعد سنة، وها هو ذا يعود إليها لأنه يحبها، ولكنها رفضت ذلك، فقد تزوجت من آخر، وليس بإمكانها طعنه.

وعرضت قصة «يوميات مسعود»، وهو سائق سيارة، متاعبه اليومية في حالات متعددة لرجال عانوا من نساء، ولعلها «لعنة اللّه هي التي تسقط على العباد» (ص٣٧ ـ أرملة رجل حي).

وتصور قصة «الصفعة الأولى «معاناة رجل من زوجته، ثم ما لبث أن تزوج من أخرى،

وواجه زوجته الأولى في خلاصة نصه السردي بلسان الزوج على سبيل السخرية المرّة:

«على المرء أن يسقط إلى الدرك الأسفل، كي يصعد من جديد، ويستعيد عمره المسروق وأحلامه المؤودة وسعادته المشتهاة» (ص٥٣ ـ أرملة رجل حي).

وتتباين مظاهر النزوع النسوي من قصة إلى أخرى، فقد رفضت المرأة سلطة الذكورة ومتطلباتها الاجتماعية الجائرة في قصة «الحبّ وحده لا يكفي»، فقد أحبها، وطلبت أمه الزواج منه، وتزوجها على الرغم من الفقر ومكابدة العيش، بينما عانت الزوجة من مسؤولية البيت والأسرة على عاتقها، فهربت من ضغوط هذه المسؤولية، ولحقها الزوج ليرتطم جسده بسيارة.

وعانت المرأة من هذه السلطة الذكورية الظالمة في قصة «وأغرورقت عيناها بالكبرياء»، فقد عرضت المهندسة وداد مشروع بناء «مأوى العجزة»، وعرّفها رئيس المشروع على المهندس عماد رشدي العائد من الخليج، وتبادلا مشاعر الحبّ، واكتشفت فجأة أنه تزوج أخرى، «فدوى انفجار في داخلها، وتطايرت شظايا الروح، وانصهرت حرارتها، وسمعت هدير صوته البعيد، وتراجعت ملايين الخطوات» (ص٣٧ ـ أرملة رجل حي).

أما ردة فعلها، فهي سخرية مرة أيضاً: «ضحكت وضحكت حتى اغرورقت عيناها بالكبرياء» (ص٧٤ ـ أرملة رجل حي).

وتوضح قصة «أبو البنات» النزوع النسوي في قصص **الحفار** في فضاء مجازي أشمل من بقية القصص؛ إذ تدخل قصة «أبو البنات» **لنادرة بركات الحفار** في نقد الأعراف والعادات والتقاليد التي تنعي ولادة الأنثى **بلوغاً لنقد الاعتقاد الذكوري في إدانة الأنوثة وتوكيد دونيتها وتهميشها منذ ظاهرة وأد البنات بدفنهن أحياء إلى وأد البنات بدفنهن في الحياة بإنكارهن ونبذهن محقاً واستلاباً**، فعرضت لنموذج الأب الذي لحقت به مصيبة ولادة الإناث وانتظاره القاتل للأبناء الذكور ما آل به إلى المرض والعذاب والشقاء الإنساني ونفاذ الرحمة بامتناع ولادة الذكر، وعزفت القاصة على إخضاع الرجل لعملية تقبل المرأة كائناً مساوياً له مواءمة لمسعى الاندغام بالنسوية بإقرار حق المرأة في الحياة حين رضخ الرجل للرضا بالمقدور بتقبله للواقع نحو المصالحة بين النسوية والذكورية، حين تقبل الأب حالته المعذبة والشقية إثر مرضه وحزنه، لدى إدراك أساس هذه المصالحة بين روحه والغطاء عليها بالأعراف والعادات والتقاليد:

«لكن المدهش أنه لم يتذمر في يوم من الأيام من أفعالهن، لم تتمكن منه أحاسيس البغض تجاه واحدة من بناته، بل على النقيض تماماً، كان ينجذب إلى عالمهن الرائع بقوة روحية تفيض بالرفق والحنان» (ص١٨٣ ـ أرملة رجل حي).

وقد بنت القاصة قصتها وفق التحفيز الواقعي في شكل القص الإتباعي الذي تتنامى من فعليته بتتالي الحوافز الواقعية بصورة منطقية صريحة ومباشرة.

ومن الواضح أن قصص «أرملة رجل حي» تدخل ضمن النزعة النسوية من أوسع الأبواب بالإلماح إلى هيمنة المذكورة وتهميشها للمرأة وهدر حقوقها في الحياة على أن هذا النقد النسوي لا يمتلك مسوغاته الفكرية غالباً، فثمة نماذج نساء معروضة لا تستحق ذلك الدفاع عنهن، ولسن مظلومات من رجالهن لدى تحليل المنظور السردي.

٢- الدخول في نزوع الذكورية عند علي ديبة:

عني **علي ديبة** في غالبية نصوصه الأدبية، متعددة الأجناس، بالنزوع الذكوري في التعبير عن صورة المرأة في سرده القصصي والروائي من منظور السخرية والانتقاد الذي يبلغ حدّ الهجاء، ولا سيما روايته «تلاشي الزرقان» (٢٠٠١)، ومجموعاته القصصية «قوباز» (١٩٩٧)، و«ثمن قبلة عزيزة» (٢٠٠٢) و«الهزيمة الأولى للعتابا» (٢٠٠٣)[٥]، وهذه الأخيرة هي التي سنعرض لقصصها للتعرف إلى معالجة صورة المرأة.

تبدو معاناة الرجل في قصص هذه المجموعة من تدني المرأة وأشكال غوايتها له، فالمرأة تطلب الرجل لغايات في نفسها، ولا تعبأ بقيم أو عادات أو تقاليد أو أخلاق سوى ما يعضد أنانيتها وهواها وأغراضها الشخصية والأنثوية، وعلى الرغم من التباس الصورة في قصة «امرأة خلف الزجاج»، فإن المنظور السردي يومئ إلى مثل هذا الميل الذكوري؛ إن ثمة رجلاً مشدوداً إلى امرأة ومتمنياً رفقتها ومغتاظاً من اقتراب رجل منها وحديثها معه، ثم يشير الحديث إلى أنه صديق والدها، وأنها بحاجة إلى ساعة من وقته، وترك الغرض مفتوحاً على مصراعيه في وجود المرأة المثيرة لرغبات الرجال:

«وقف الرجل على الرصيف، بينما كانت الحافلة تنطلق بامرأة تغمض عينيها خلف زجاج النافذة «(ص٤٣ ـ الهزيمة الأولى للعتابا).

ولا يظهر وجود معلن للمرأة في القصة التي تحمل عنوان المجموعة «الهزيمة الأولى للعتابا» على أن المنازلة الفاشلة لفضح هزيمة الخطاب الفني والفكري لمعنى الشعر توحي

بالتداخل الدلالي بين تبعات الوجود واشتراطاته الحادة، وثمة إرباك لا يخفى في صعوبة ضبط التحفيز السردي في أداء أغراضه، إذ يترك المدى واسعاً للتأويل دون سند فني في مثل هذه القصة، غير أن قصصاً أخرى جاوزت هذا الإرباك كما في قصتي «مهر معجل، حصان مؤخر» و«عنترة لهذا الزمان» على الرغم من مبالغة القول في مضاعفة الإيحاء بدلالات عصية على تعاضد المبنى والمعنى، ففي القصة الأولى يتعلق الرجل بها وهي رافضة له، وظلت معاندة لهذا التعلق حتى جعل حياته رهاناً على قبوله، وما إن رضخت لإرادة أهلها بالزواج، وعاشت معه، حتى باشرت تعذيبه بصمت لتصبح حياته رهاناً على توفير مؤخر صداقها من أجل تطليقها، فقد منع نفسه وأسرته من رضى العيش وقابليته في الرخاء، و«حين عاتبه والده على شح لم يعهده به آملاً إصلاح ذات البين. اعترف الزوج الشاب قائلاً: إنني أدخر، أريد أن أوفر لها مؤخر الصداق» (ص٩٢ ـ الهزيمة الأولى للعتابا).

وتظهر إدانة المرأة صريحة في القصة الثانية، فالفتاة غبراء حين رآها الشاب، وهي كريمة في التعامل مع من تبادله الرغبة، واعترف لها بحبّه، وهو بطل سباحة حاز على المركز الأول، ونال وساماً، وسخرت منه عبلاه على أن الوسام لا يفيدها بشيء، ومضت إلى غواياتها، وسخر منه الوالد على إهمال مسعاه للعلم والتعليم الذي هو الأساس لبناء الإنسان، فذهب إلى البحر لينتحر متأذياً من رفض المرأة له واستغراقها في أهوائها، وتراءت له حقائق صلابة الحياة بعد إنهاك البحر له وجهد السباحة فيه، ولم ينقذه إلا زورق في البحر، وحين استيقظ في المشفى سأله المحقق على سبيل السخرية المرّة عن «اسم الشخص الذي سيستلم منه تلك البضاعة المهربة على متن ذلك الزورق» (ص١٠٣ ـ الهزيمة الأولى للعتابا).

وأوجز ديبة غرضه في التعاطف مع البطل الشاب في مواجهته مع صوت البحر إثر مواجهته الصعبة مع عبلاه وتبعات هذه المواجهة على تحققه الذاتي:

«تبرد جسده، تراخت عضلاته، غشاوة من سحب الزبد ملأت ضفاف بصره، أرسل حبات من دموعه، غرسها قطرات عذبة على شطآن حنينه المالح.

مع آخر خيط تجره الشمس وراءها، حملت إليه الريح صوت محرك قادم. استفاقت روحه المهزومة، تمردت، عادت إلى سكنها المتهدم قبل أن يفقد الشاب وعيه على سطح ذلك الزورق المنقذ» (ص١٠٢ ـ الهزيمة الأولى للعتابا).

وتعد قصة «شرط غريب» هجاء للأنوثة من منظور الذكورة، فقد وثق بزوجته ثقة عمياء، ثم اكتشف أنها والغة في نقيضها، إذ غادرت المرأة سمات الفضيلة، فلطالما كذبت على زوجها بأنها ذاهبة إلى طبيب الأسنان لمعالجتها كل يوم، وعندما لحقها ذات يوم وجد الطبيب يعالج سيقانها، ما جعل ابنه بعد عقدين من الزمن يشترط «على من يرغب بها زوجة أن تخلع كل الأسنان الباقية في فمها قبل عقد القران» (ص١٠٩ ـ الهزيمة الأولى للعتابا).

غير أن النزوع الذكوري واضح في قصة «مرثية زليخة القلبورية» التي تشير إلى جوهر رؤية علي ديبة لصورة المرأة وامتداد هذه الرؤية إلى تشويه الصورة الإنسانية إزاء مرددات المومس الفاضلة وفهم الحرية الشخصية وتقييده بالنظر إلى مفهوم الحرية وحق الإنسان بالحياة.

تقوم قصة «مرثية زليخة القلبورية» على السخرية والمفارقة الساخرة، فالرجل وعد المرأة بأن يضع على قبرها الأزهار إذا ماتت، أما المرأة فهي بنت ليل وهوى تعرف إليها في ملهى، وقد اعتاد رؤيتها، ولفتت نظره، وتعرف إلى وضعها البائس الذي اضطرها إلى البغاء، إذ زوجت من ابن عمها من دون رغبتها، ثم صار مصيرها إلى القتل في الملهى، على أن الرجل بالغ في أداء المفارقة الساخرة حين تحول قبرها إلى ضريح أو مقام يُزار، وتقدم له القرابين والأضحيات. لقد لجأ القاص إلى أسلوب التغطية بالخداع والتزييف حين زار قريتها، وأوهم أهل القرية أنه رآها في الحلم، ثم امتدت السخرية إلى شيوع الفكرة حين عزّاه عمه والد زوجته، وطلب منه زيارة ضريح السيدة زليخة في قلبور، غير أنه مضى إلى ذروة السخرية بإصراره على أن تكون الزيارة في الربيع، ليضع على قبرها «طاقة من أزهار الأقحوان البيضاء، وطاقة من أزهار شقائق النعمان الحمراء» (ص٥٩ ـ الهزيمة الأولى للعتابا).

تحتاج القصة إلى التعليل لتعضيد الصدق الفني، فالرجل وضع الملامة على زوجته التي دفعته إلى تعوّد قضاء الوقت في الملهى دون تسويغ فني كاف، ورمى الراوي ـ المندغم بصوت الزوج أسباب دفع زليخة إلى البغاء على زوجها، دون مثل هذا التسويغ أيضاً، بينما المسعى السردي هو السخرية من الحال العامة التي **تشوه صورة الرجل والمرأة** في آن واحد، على الرغم من تغليب هجائه الباطن للمرأة بوصفها بغياً، فقد تلاعب مع فكرة المومس الفاضلة، في الوقت الذي وصف فيه المرأة بالبغي من خلال التناص الصريح في

عتبة العنوان إحالة إلى سيرة زليخة في الموروث الواغلة في تبضعها ومخادنتها ومخاتلتها للتغطية على سوء الفعل.

وتتبدى المفارقة الساخرة في مضاعفة تبعات هذا التعابث الذي بُنيت عليه القصة حين سأل نفسه عن صعوبة جلب الأقحوان وشقائق النعمان في مثل هذه الأيام الخريفية الباردة. وبلغت السخرية حدّ المرارة والملهاة السوداء حين «أمسكت الأيام بالرجل الوفي من حيث لا يحتسب، أبقته مقعداً في البيت لا عمل له غير التلفاز والانتقال من قناة إلى قناة، و من محطة إلى أخرى.. كثرت الاستشارات والنصائح وأسماء المشافي والأطباء اللامعون والوافدون، وسواهم من الشطار الذين يدعون أنهم ورثوا حكمة فريدة لم يسبقهم إليها أحد، وكان آخر هذه النصائح من عمه والد زوجته، يوم أتاه قائلاً: سوف نذهب معاً لزيارة ضريح السيدة زليخة في قلبور، وبعون الله لن تعود خائباً..

ابتسم الرجل في سره، قال لعمه: لن أذهب قبل فصل الربيع» (ص٧٦-٨٦ ـ الهزيمة الأولى للعتابا).

ولعلنا نوجز القول في مدى دخول قصص «الهزيمة الأولى للعتابا» **في نزوع الذكورية الجائر على أوضاع المرأة والحكم عليها بطلاناً أو بهتاناً غالباً؛ إذ تجانب صور المرأة هذا الهجاء الباطن للنساء في سيرورتها الإنسانية والأخلاقية، ويتصل ذلك بنقد المواضعات الاجتماعية السائدة الظالمة للمرأة والرجل في ظروف كثيرة.**

٣- إنسانية صورة المرأة عند خليل جاسم الحميدي:

كانت صورة المرأة في قصص **خليل جاسم الحميدي** إنسانية وبعيدة إلى حدّ كبير عن دواعي الذكورة أو الأنوثة، وتجلت بوادر هذه الصورة الإنسانية وتمثيلاتها في مجموعاته «السخط وشتاء الخوف» (١٩٧٥) و«الركض في الأزمنة المنهوبة» (١٩٨٠) و«موت الرجل الغريب» (١٩٨٧) و«المغني والنخلة» (١٩٩٨)، أما ذروة التعبير عن هذه الصورة الإنسانية ففي مجموعته القصصية الأخيرة «قمر أخضر على شرفة سوداء»(٢٠٠٣)[٦].

وتتميز كتابة **الحميدي** القصصية بمستوياتها الاستعارية المتعددة في إظهار معنى المعنى باستخدام تقانات الحداثة وما بعد الحداثة في السرد، ولا سيما اتساع فضاء السرد إلى احتضانه المتعاليات النصية بتثمير العتبات السردية وسواها من جهة وتشظية السرد من أجل بلوغ حوارية تستفيد من الترميز والمجاز وتوازي النص السردي مع النص الغائب من جهة أخرى.

ولا تؤخذ الأغراض من معاينة عناصر السرد وحدها، بل يستدعي ذلك تضافر استجابة القارئ مع استنهاض الدلالات الكامنة. وتقارب قصص هذه المجموعة مفهوم الكتاب القصصي، على أن القصص جميعها تتعاضد في **نص سردي مفتوح على تعدد الأغراض وتنوع أشكال أداء الخطاب في ما تثيره من إضاءة للتجربة الإنسانية القائمة على علاقة الرجل والمرأة والارتقاء بصورتيهما معاً إلى بعد إنساني شامل**، ويُوحي عنوان المجموعة «قمر أخضر على شرفة سوداء»، ولا يحمل عنوان قصة بعينها، بالتدليل على صورة المرأة المضيئة في سواد الأيام وحالك الليالي من خلال تلاقي هذه الدلالة مع محتوى عدد من القصص، ولا سيما قصة «الشرفات ترتدي حدادها»، وركز في العتبة الثانية/ الإهداء على اكتمال هذه الدلالة مع صورة الأم «آخر الملكات وأول الأحزان في قلبي» (ص٥ – قمر أخضر على شرفة سوداء).

وأفادت العتبة الثالثة «مدخل «مضاء الدلالة في مدى إضمارها وظهورها تعبيراً عن قسوة الموت التي تتماهى مع الفقدان، ولولاهما لكانت الشمس أكثر إشراقاً، حسب قول أموهان بيجاكلي، وأفصحت العتبة الرابعة عن اندغام هذا المضي في عمق الدلالة إلى الفضاء الاستعاري «فالفن، حسب بول كيلي، لا يرينا ما هو منظور، بل يجعل ما لا نراه منظوراً «(ص٩ ـ قمر أخضر على شرفة سوداء). ثم تعددت العتبات المفتاحية الدالة على محتوى السرد في مفتتح كل قصة. والقصص جميعها تتناول العلاقة الإنسانية بين الرجل والمرأة، وتقرّب صورة المرأة من بعدها الإنساني الذي يستوجب التعاطف الرحب.

تعالج قصة «الظهيرة ورائحة الياسمين» مراودة إقبال الرجل على المرأة من خلال قيامة الرائحة والجسد والخوف حتى قيامة اللحظة حين يلتحمان معاً، كما يحدث في الحلم، فالفعل مثل مراودته:

«رأى الغسيل المنشور على أسطح العمارات تدهمه الريح، فيروح يرف مثل طيور تود الطيران، ثم لا يلبث أن يطير محلقاً في الفضاء، والرجل ينظر إليه، دون أن يحاول الركض خلفه، أو يثير اهتمامه، وحدها المرأة كانت تمتزج بالرجل، تتسرب في دمه مع أشعة الشمس الوافدة من النافذة الصغيرة ثم تلوذ بروحه وهي تنتحب بمرارة» (ص ٢١ ـ قمر أخضر على شرفة سوداء).

وتثير قصة «نشيج الفصول الخائفة «الشجن العميق والحميم فليس هناك» سوى التشتت ومرارة الحزن والألم «بتعبير أموهان بجاكلي، بينما شجعته المرأة على مجاورة

الخوف، وتتوالى حالات نشيج الروح ثم نشيج الليلة الوارفة ثم نشيج الدم، فقد «صار لعمره طعم الدفلى» (ص٢٥ ـ قمر أخضر على شرفة سوداء)، وارتفعت وتيرة مواجهة المطاردة والحصار من الجهات جميعها، وكانت المرأة سبيل الخلاص، وقلبها حاضناً له على الرغم من المخاطر المحدقة كلّها.

وبيّن الحميدي مستوى أرقى في رؤية حال التعلق بالمرأة من خلال جوهر صورة المرأة نفسها من حال الأم إلى حال المرأة في مكابداتها العنيفة والرجل على مواجهة اشتراطات الوجود وشروط التاريخ، ويتلاقى التوهم مع الحقيقة في تأمل تبعات الوعي بقابليات هذه المواجهة، فقد بشرّته العرّافة «بامرأة مثل قمر من ماء الروح»(ص٦٣ ـ قمر أخضر على شرفة سوداء)، ورأى نفسه حالماً يمازج الوهم بالواقع:

«ورغم أنه ضحك من كلامها، لكن شيئاً فيه صدقها، وعندما راحت تصف المرأة الموعودة بإسهاب مثير للدهشة، وكأنها تقف أمامها، خيل إليه أنه رأى هذه المرأة ذات يوم في مكان ما. في زمان ما. ما عاد يتذكرهما، ربما في الشارع، وربما في الحديقة العامة، وقد يكون ذلك على الشاطئ أو على الجسر، وربما رآها في الحلم، وازداد يقيناً بكلام المرأة العرّافة حتى أنه شعر بالمرأة تتحرك في داخله، وتستقر في خاصرته الطرية وهي تكركره وتضحك» (ص٦٣-٦٤ ـ قمر أخضر على شرفة سوداء).

غير أن المرأة ظلت بعيدة كالسراب آملاً أن يسحب الحلم من داخله لانسداد «منافي الروح» أمام المواجع الضاغطة:

«بين اليقظة والنوم كان، وعيناه مغمضتان، وبشيء يشبه الضوء ينسرب إلى الأرض بهدوء وصمت، وحين فتح عينيه وجد المرأة تقف هالة من ضوء أخضر في وسط الغرفة» (ص٧٠ ـ قمر أخضر على شرفة سوداء).

وتصور قصة «من سيرة الدم والخراب» لوعة امتلاك المرأة من خلال نزاع الرجل الملتحي والرجل النحيل، فقد تحداه النحيل ألا يصل إليها، ثم قتله ومضيا و«دم القتيل يركض وراءهما على شكل رجل نحيل يتشبث بالمرأة، ونحيبه يقطع القلب» (ص٨٧ ـ قمر أخضر على شرفة سوداء).

ولعلنا ننظر بالتفصيل في تعبير الحميدي عن صورة المرأة في قصة «الشرفات ترتدي حدادها» أنموذجاً لفنّه القصصي ولرؤيته لإنسانية المرأة وثراء حضورها بالنسبة إلى الرجل إذ لا تكتمل إنسانيته إلا بالمرأة.

تقوم قصة «الشرفات ترتدي حدادها» على التحفيز الجمالي الذي ينهض على تقانات حداثية وما بعد حداثية في السرد من خلال ضبط الحوافز في فضاء سردي معني بمعنى المعنى أو ما وراء المعنى (ميتانص) يتجاذب فيه النص السردي مع النص الغائب، حين يتم استدعاء المعنى من خلال **تعدد الأصوات والأنسنة والشيئية** لبعث معنى المرأة الجوهري، تلك المرأة المسكون بها باستحضار فضاء الذات الإنسانية الفسيح وترسيخه في وجدان الرجل، إذ حوّل الكائنات إلى أشياء تتصاعد إلى مراقي الذات الحقيقية والعالية كالرجل والمرأة اللذين صارا إلى شرفتين للإطلالة على ما وراء المعنى شأن الكرسي في إثارته لهذا المعنى الجوهري، وما يتصل به من عناصر الفضاء السردي ومكوناته، ولا سيما الثوب، فالقصة تتحدث عن رحيل المرأة المأساوي لدى الرجل في دلالة الحاجة المتبادلة بين الرجل والمرأة وقيامها على أصالة الحبّ، فقد أثار رحيلها شجناً موجعاً وقاهراً لدى رجلها الذي تملكه فضاؤها بأشيائه وتفاصيله الحارقة، فكان الوصف الذاتي الممعن في العذاب لفقدانها وهو يثير مكامن الالتياع والحزن بتمازج أوجاع الذات مع محيطها، وتداخل هذا الوصف مع النجوى الدرامية والحوار مع الآخر المندغم بالذات، فأظهر في التركيب الأولي عناصر الحال المؤرقة: المكان والأشياء والتفاصيل الدالة، ومدّ التركيب في الحركة السردية الثانية إلى ابتعاث إشارات المعنى: مصادر الثبات والقوة ومؤثرات العناء والمكابدة: الكرسي والثوب والشرفة دخولاً في جوهر العلاقة وامتحانها حين تظهر الحركة الثالثة في السرد من خلال صورة المرأة الباعثة من الشرفة المقابلة طيوف معنى المعنى.

يتعاضد التحفيز الجمالي مع عناصر فنية استعارية مثل الترميز والتمثيل الثقافي، إذ صار الكرسي إلى إثارة المعنى، فالتوق المتبادل بين الرجل والمرأة مرهون بتعينه وإطلاقيته في آن واحد، لأن التعلق المطلق لا يتأثر بالمتغير وإن شابته ملامح توحي بغير ذلك، وقد عمد القاص إلى التدليل على ذلك بمقابلة **العلاقة** بتوهمها حين مدّ قابليات فهم الحاجة بينهما إلى امرأة الشرفة المقابلة، في توهم العلاقة الجديدة المفترضة وتوهم الوعد بالانتظار منه أو انتظارها وامتداد التوهم إليها: «ترتدي الثوب نفسه المعلق في الخزانة»، ثم صار التوهم حلماً يسكنه توكيداً لوهم الخلاص بالتعلق المطلق بالمرأة، على أنه مشروط بعين المرأة ذاتها، وليس ببديل عنها أو لها، فلا بديل لصورة المرأة الراحلة المقيمة الساكنة في وجدانه: «فانكمش الراهن ثم توارى»، لتغدو القصة تعبيراً عن انكسار صورة الرجل حال ذوبان صورة المرأة الراحلة فيه حتى سدّت عليه منافذ الحياة. ولعلنا نحلل المنظور السردي في هذه القصة بقدر أكبر من التفصيل.

٣-١- العتبات السردية:

عمد الحميدي إلى تثمير العتبات السردية على معنى المعنى عن هول فقدان المرأة المسكون بها رجلها المقهور من اشتراطات الوجود القاهرة، فجاء العنوان دالاً «الشرفات ترتدي حدادها» إيماء إلى الحزن الطاغي على الفضاء كلّه، لتغدو القصة مرثية للرجل وهو يعاني معاناته الشديدة من غياب المرأة أو حضورها لا فرق، فالمرأة الحانية اللطيفة الحبيبة ما زالت تضيء وجوده، وها هي ذي الأمكنة تستغرق في إهاب عزائها، وتلا ذلك عتبة مفتاحية لفيكتور هوجو عن عزيمة الرجل على المضي إلى لحدها مصلياً ومبتهلاً لحظة الوصول الدائمة:

«لن أنظر إلى ذهب المساء وهو ينهمر، ولا إلى الأشرعة البعيدة وأنا منحدر إلى المرافئ، وعندما أصل، سأضع فوق لحدك باقة من البهشمية الخضراء والخلنجة المزهرة» (ص٨٣).

ثم تواصلت هذه العتبات مع عنوانات أصوات السرد ومستوياته الثلاثة: ١- الرجل، ٢- الكرسي، ٣-المرأة، غير أن الحضور الأبهى والأكثر تأثيراً هو وجودها في إهاب وجوده وهو يتملى معنى المعنى أو جوهر التجربة.

٣-٢- تعدد الأصوات:

يتحدث راو مضمر عن الكائنات، ومنها البشر، ويستعين الراوي باستعادة لسان حال الأصوات بالحوار والاستبطان الداخلي ومقاربة ما وراء المعنى بالوصف.

٣-٢-١- الحوار:

يتماهى الراوي المضمر مع الحوار الذاتي (المونولوغ) دون التصريح به، إذ يستعين **الخطاب** بمعطى **القصة**، فتتوارد الحوافز الواقعية، وتحيل إلى الدواخل مباشرة، كقوله في الحافز الأول، وهو اللف والدوران في الغرفة على أنه مثار عذاب الرجل ومرارة روحه:

«لكن أكثر ما يعذب الرجل ويمرمر روحه أنه لا يتذكر هذا الشيء، أو يعرف مكانه، فهو يتخبط كالأعمى الذي ضيع اتجاهه» (ص٣٩).

وعندما انتقل الحافز التالي إلى فضاء متخيل يستند إلى معطى القصة ذاته بالتواصل مع المرأة في مخزون الذاكرة، فإن الراوي يعاين الذاكرة بوصفها حضوراً متأسياً لغيابها:

«هذه المرة بدت جامدة، باردة، ميتة، وغير مهتمة به، لم تحاول النظر إليه، أو مدّت ذراعيها لاحتضانه، ولا ارتفع صوتها بالغناء، وظلت مجرد صورة معلقة على الجدار» ص ٤١).

وقد ارتقى الحميدي بالحوار إلى إثراء الوحدة الخطابية ذات الطابع الملفوظي ما يحصل عليه بوساطة بنية الإبلاغ داخل الخطاب الملفوظ لدى نسبته إلى فواعل الحوار: المرسل والمرسل إليه عندما استحضر شخصية المرأة إلى جانب الرجل لدى احتوائه عدة علاقات إشارية تومئ إلى العمق من فاعلية الدلالات(٧).

ثم تمازج الحوار الذاتي مع امتداداته الشاسعة والعميقة إلى الجوار مع الآخر، وكأن الدواخل منطبقة على فيض المشاعر والعواطف الموجعة الكظيمة، كما في هذا التلبس الحواري بين الذات والآخر، فليس الحوار واقعياً أو مستحيلاً، بل هو دال على معطى القصة الذي ينهض بفضاء الخطاب:

فهجس:

– لابدّ أنني أحلم.

قالت المرأة: أنت تهذي.

قال الرجل: يقيناً أنا أحلم.

قالت المرأة: أنت متعب وضائع.

قال الرجل: منذ أن رحلت يا امرأة.

دمعت عينا المرأة حزناً على الرجل، وقالت له بصوت مبلل بالنشيج: عانقني» (ص٤٢).

٣-٢-٢- الاستبطان الداخلي:

يكاد سرد الفعلية يُستبدل بإحاطة الراوي المضمر بالمنظور السردي المتناهي إلى أغراض محددة هي تبيان هول فقدان المرأة المحبوبة الذي يوازي قتامة الذات ودمارها. وقد استحال التحفيز: تتالي الأفعال أو تواليها إلى رصد شديد التأمل في صيرورة هذه الأفعال من جهة واستبطان داخلي يظهر انطباع هذه الأفعال على صفحة الذات وهي تكابد هذا الفقدان المروع من جهة أخرى.

تتوالى الحوافز المعنوية في بنية ملفوظية دالة على تراكم المعاني الباهظة على الذات، فالمرأة تملأ فضاء روحه، مثلما يستغلق الفضاء السردي على تجاذبات المغيب والمعلن في

مدى ضغوط الفقدان على الوجدان المعنّى بقساوة الحال الهاجعة في قيعان الذات، ولا سبيل إلى زحزحته أو تغييبه، وليس في المحيط من كائنات: بشر وأشياء إلا ما انطبعت صورتها أو ذكرها عليه كالموقف من الكرسي الذي اعتادت الجلوس عليه، فلا يرد وصف له أو توصيف لحالها معه، بل انكشفت معها دواخل الرجل من خلال ذكره:

«فأدرك أنه كان يبحث عن الكرسي، أجل الكرسي، وملأته راحة فيّاضة، أعادت إليه توازنه، فابتسم في داخله، لعن ذاكرته والنسيان، ثم اتجه إليه بخطوات هادئة، ثابتة، متزنة، وروح تشتعل بالفرح والمسرة، وقد افترشت وجهه ابتسامة عريضة والكرسي ينظر إليه دون أن يتحرك من مكانه» (ص٤٣).

٣-٢-٣- مقاربة ما وراء المعنى بالوصف:

عني **الحميدي** أشد العناية بضبط المنظور السردي نشداناً **لوجهة نظر موحى بها ضمن آلية الإيماء الدّال لدى ضبط الحوافز من جهة، وتثمير معنى المعنى بالوصف**؛ فقد أورد الراوي المضمر وحدات قصصية دقيقة في الإيحاء بحال الرجل المعذب إثر فقدان المرأة كما في ثراء تنامي الفعلية بالدلالات الكثيرة على عذاب الرجل:

«بعد رحيل المرأة صارت حياته صعبة وقاسية، مريرة ومملة،

– وتبعث على الحزن والشفقة والرثاء،

– في النهار يظل يراقب المارة والأطفال والقطط الشاردة وتلاميذ المدارس والسيارات التي تعبر الشوارع بصمت،

– ويحلم بعودة المرأة الطيبة التي كانت تحبه وتعطف عليه،

– لتنتهي **عذاباته** وأحزانه التي تفتك به كالطاعون،

– ويعود كلّ شيء إلى ما كان عليه،

– وفي الليل ينكمش على نفسه مثل **قط** خائف،

– ويظل يرتجف من البرد والخوف حتى يطلع الصباح،

– دون أن تمتد إليه يد وتحمله إلى الداخل،

– لتخلصه من **عذاباته** وهواجسه وظنونه وخوفه من الظلام واللصوص والسكارى الذين يظهرون في الليل مثل أشباح غامضة،

– وهم يترنحون ويشتمون ويتفوهون بكلمات فاحشة داعرة ورائحة الخمرة والقيء تفوح منهم كريهة خانقة نتنة» (ص٤٥، ٤٦).

يندغم ضبط الحوافز بعملية استدعاء المعنى ولا سيما معنى المرأة المسكون بها من خلال المكان الذي يصير إلى فضاء مفتوح على فيض التجربة ودلالاتها، فقد أضمر الراوي المعنى الضاغط على وجوده:

«فهو يذكرهُ بالمرأة الراحلة وحياته الحلوة السعيدة معها، حتى شربه القهوة في الشرفة توقف عنه مرتين أو ثلاثاً فعلها بعد رحيل المرأة، ثم توقف» (ص٤٦).

ثم تبدأ التداعيات والاسترجاعات مشحونة بأوصاف المرأة الباعثة للمعنى، إذ غطت صورة المرأة الفضاء كلّه من ذاكرة الرجل إلى دورانه القاهر لأمداء ذاته المؤرقة بالعذاب حين تردد في مسمعه صراخه المقيم: «أحبك يا امرأة»، متجاذباً مع صوتها **العذب**، (أليس العذاب قريناً للعذب؟):

«وأنا أحبك أيضاً.

رحلت المرأة فانهدّ

وأصبح المنزل كئيباً وخانقاً مثل قبر.

كل شيء تغير.

المرأة رحلت» (ص٤٧–٤٨).

غدا الوصف فضاء لاستدعاء المعنى الكامن فيما يؤشر إلى ثباته ومصدر قوته وهما يتماهيان مع تضاعيف مكابدة محنة غياب المرأة على وجدان الرجل.

وغطت المكابدة الفضاء كلّه، وبلغت الكرسي نفسه الذي يمازج الأشياء بظلالها الممتدة إلى الروح لدى تأمل المرأة، مما «يبعث في داخله شعوراً غامضاً وشفيفاً ينسيه إهمال الرجل وأفعاله معه، ويذكره بالمرأة الطيبة التي رحلت، وتركت وراءها الكآبة والحزن ورائحة الموت والخراب» (ص٤٨). فأصبحت صورة المرأة من الشرفة المقابلة باعثة لطيوف معنى المعنى.

٣-٣- الأنسنة:

عمد الحميدي إلى الأنسنة **بإضفاء صفات الإنسان على الأشياء وامتداد التعاطف إلى الملفوظية برمتها، فثمة منطوق صريح عن تجاذبات الصيرورة الإنسانية للمعنى الدال على**

المحاكاة، فالمرأة تعرف مكانة الكرسي، ولطالما اختارت الجلوس عليه حتى «صار يخصها وحدها» (ص٤٥)، لأنها «لا ترتاح إلا بالجلوس عليه» (ص٤٥] . وقد أمعنت المرأة في توصيف اعتيادها له معنية بتفاصيل العلاقة به التي بلغت حدّ الغيرة من الرجل وهو يسترجع وطأة غياب المرأة:

«والمرأة التي كانت ترعاه وتفتقده رحلت، فتغيرت حياته تماماً، صارت مصفرة يابسة لا حياة ولا معنى، كل شيء قد ذوى ومات، ولم يعد فيها إلا الإهمال والوحدة والصمت» (ص٤٥).

أحال الراوي المعنى، باستخدام الأنسنة، إلى القلب المجازي حين جاوز الوصف **ظاهر المنطوق إلى خفي الملفوظ** مثل عبارة: «لقد نسيه الرجل تماماً» (ص٤٦) التي تشي بضغوط **المدلول** إيماء إلى عمق **الدلالة**، وذلك بالانتقال من الملفوظ التقريري إلى التلفظ باستخدام آثار الفعل وأبعاده السياسية الموجودة في خطاب النجوى أو الخطاب الحواري(٨).

وقد جعل الراوي وصف الكرسي حاوياً لفيض الدلالات على حال الرجل لدى الإمعان في تجاذبات معنى رحيل المرأة الغائبة الحاضرة، ولننظر في شمول الوصف للدلالة في مجرى الملفوظ السردي بوصفه مكوناً أساسياً من مكونات الخطاب دون الأخذ بلوازم التمظهر السردي لدى إعلان الراوي عن مكنونات الخطاب والإفصاح عن الأغراض المتوخاة نابية عن السياق، فالخطاب يقدم من خلال الملفوظية وهي تحيل إلى المتن الحكائي، ولقد استعان الحميدي بالأنسنة دعماً **لملفوظية الفعل** التي تتلامح تعبيراتها عن الحال الإنسانية لدى تحول **الفعل العارض** إلى سيرورة معنى التجربة التي تستند إلى آلية تمظهر الخطاب من الخفاء إلى التجلي، فقد أوجز الراوي مآل الخطاب في تغير الدلالة بعد تعاضد الوصف مع الاشتغال على المعنى بتثمير ضروب الأفعال اللغوي في الخطاب السردي من خلال صوغ مراتب متعددة من إنجاز الفعل، مستوى النطق ومستوى وظيفة الصوت والصرف ومستوى التركيب النحوي، ليغدو إنجاز الفعل الأساسي غنياً بما هو أبعد من حدود التلفظ إلى أفق الدلالة(٩):

«رحلت المرأة فتغير.

جمرة متقدة وانطفأت» (ص٤٧).

ونفعت الأنسنة أيضاً في تعضيد المبنى السردي ناظماً للتحفيز بتراكم الحوافز/

الوحدات القصصية مشيرة إلى توثيق الفعلية في تنائي الزمن أو اقترابه من لحظة الحقيقة متمازجة مع مطلق التخييل، فالعلاقة السردية في القصة تقوم على علاقة الرجل بفضائه الذي لا تغادره المرأة الراحلة قط، فيستوي سرد الحقيقة (العلاقة بالمرأة الراحلة) بالسرد الممكن المتخيل تعبيراً عن معنى العلافة الكامن في نطاق المحيط بأشيائه التي تسعف على استحضار صورة المرأة من جهة، وتشف عن تخيل العالم السردي المبني على تضافر الدلالات: الفقدان والتعلق والتوق والذوبان وما ينجم عنها من الحزن والمرارة والأسى والعذاب.. الخ.

٣-٤- من المتتالية إلى المتوالية:

أخذ **الحميدي** في مبناه السردي **بالتحفيز الجمالي** إلى حدّ كبير، حين نقل تنضيد الحوافز (الوحدات السردية الصغيرة) من **المتتالية الواقعية** القائمة على مقاربة الواقع والصدق الواقعي إلى **المتوالية الفنية** القائمة على توافر مسوغات تغييب الحوافز بالإيماء إليها أو الإشارة إلى دلالاتها أو معاينة ضغوطها على الذات استرجاعاً أو استباقاً. ولطالما ميز الشكلانيون الروس بين أنواع التحفيز التي انتقلت من التحفيز الواقعي إلى التحفيز التأليفي أو التحفيز الجمالي اللذين ينهضان على ضبط المنظور السردي الناجم عن تباينات التصريح بالفعل أو الإيحاء به ضمن آلية تأمل التجربة البشرية، وهي تفضي بعد ذلك إلى أغراض السرد، وما يشير به الخطاب القصصي. وقد أفلح **الحميدي** في توظيف التحفيز الجمالي لدى ابتعاث **معنى المعنى** من خلال تمظهرات وظيفة الحوافز في جلاء الموقف الإنساني، وقد لاحظنا أن القصة مبنية على متواليات **ما وراء المعنى** في تركيب مقاطعها الثلاثة:

الرجل: الذي يبحث عن صلابة الوجود في امتلاء وجدانه وروحه بصورتها التي تغدو حياة على أنها ما غادرت وعيه أو لا وعيه، فقد «ضاق المنزل بالرجل النحيل» و«كل ما فيه في حالة انشداه وانشداد وتوتر» و«هو يتخبط كالأعمى الذي ضيّع اتجاهه» (ص٣٩)، ثم «تعب الرجل دون أن يصل إلى ما يبحث عنه ويريده» (ص٤٣).

وبلغ التماهي مع مكونات حضورها العميق والشامل أن الكرسي: أشاع حزنه وألمه، وجعل «روحه بلون القطران» (ص٤٤) عند رحيل المرأة حالماً «بعودة المرأة الطيبة التي كانت تحبّه وتعطف عليه لتنتهي عذاباته وأحزانه التي تفتك به كالطاعون» (ص٤٥).

وغطى هذا الأسى الأشياء كلها، والكرسي «يذكره بالمرأة الطيبة التي رحلت، وتركت وراءها الكآبة والحزن ورائحة الموت والخراب» (ص٤٨).

بينما تتماهى **المرأة**: مع تجليات حضورها المدهش في رحلة الحياة المريرة والعذبة في آن، فهو «يحملها بين يديه فراشة من لون وحلم، ويطير بها إلى جهات الدنيا الأربع، بينما هي تلتصق به فرحة ومسكونة بالذي تراه إلى حدّ التلاشي والذوبان دون أن تتحرك من مكانها أو يسمع لها صوت» (ص٤٩).

لقد أفضى التحفيز الجمالي إلى إبراز تعلق الرجل بالمرأة في جوهر معنى التوق المتبادل وارتهانه لتضاعيف التعلق بالمصير وانسرابه في زواله حين لا يبقى منه سوى هذا الجوهر، ولا هاجس إلا حضورها الحي:

«يا إلهي. كلّ ما فيّ يغادرني ويفرّ إليها» (ص٥٤).

ولعل هذا التحفيز الجمالي أقرب إلى سرد ما وراء الحكاية (ميتاحكاية)[١٠] حين ينسرب ذكر الأحداث والوقائع في حرص المنظور السردي على الإلماح إلى الأغراض، وهي تنبثق عن أداء الوظائف في هذا المستوى البلاغي المتعدد المستوى الإبلاغي لدى تركيب لغته الواصفة وهي تخرج من قواعد الوضع إلى العدول عن هذه القواعد الأصلية أو الردّ إلى تأويلها. وثمة ملاحظة لا تخفى أن لغته الواصفة في احتضانها لما وراء الخطاب الحكائي مضت بالسرد عند **الحميدي** إلى علامات سردية شديدة الدلالة على بلوغ الموقف الإنساني، وكأنها تقترب من **المجاز** في متواليات النص النابضة بالوظائف والانشغال بها.

٣-٥- الوهم والتوهم:

جرّد الحميدي حوافزه من تعاقبها الزمني مركزاً على العناية بالنموذج العاملي بتعبير غريماس[١١] لاحتواء مدلولات الموضوع ضمن العلاقة السردية التي تربط الذات بالموضوع وعناصر إنتاجه وتلقيه، وإرساله وتقبله، وما يعين عليه أو يعارض انتظامه في تشكل **الرسالة**، ومفادها أن العالم، بعدها، من حوله: «تيبس ومات، فتجمد الرجل عموداً من دخان أسود، راح يتطاير ويتلاشى بين يدي الريح، بينما الشرفات تغرق بالصراخ والعويل ورائحة الموت الشرسة والسواد» (ص٥٥).

انطلق السرد من انغمار الرجل بوهم فقدان المرأة وهيمنة التوهم على شواغله بالمرأة بعامة، وبها بخاصة، وما يلبث هذا التوهم أن يمتد إلى اشتراطات وجوده القاسية، فقد

جذبته المرأة المقابلة لأول وهلة، ثم قرّحه الألم، إذ «دقق في ملامحها، وبدت غير غريبة على عينيه، ومما أثار دهشته أنها كانت ترتدي الثوب نفسه المعلق في الخزانة، فاضطرب وقد داخله شعور غامض نحوها دفعه إلى الابتسام لها وقد اندفعت إلى ذاكرته صورة المرأة الراحلة» (ص٥٢).

حينئذ صار الوهم أو التوهم حلماً، وقد سكنه توقف التعلق المطلق بالمرأة؛ لأن صورة المرأة الراحلة المقيمة لا بديل عنها «فانكمش الراهن ثم توارى، وشعر بشيء راح يتكسر في داخله ويتناثر، وشظاياه تتحول سكاكين حادة، اندفعت تغتال اللحظة، وتنوش الوعل الراكض في دمه، وتذبحه من الوريد إلى الوريد» (ص٥٤).

غلب التوهم على عناء مكابدة الخلاص وارتاع الرجل لدمه السائل على امتداد نظره، فقد غطت رائحة الموت الشرسة حنايا روحه المعذبة لغيابها المروع.

تشير قصص «قمر أخضر على شرفة سوداء» **الى نزوع إنساني عميق في رؤية صور المرأة ضمن بلاغة النصوص المفتوحة على جوهر معاناة الرجل والمرأة التي تفضي الى جلاء ذلك الإحساس المأساوي بالحياة لدى الجنسين معاً.**

خاتمة:

لقد أظهرت صور المرأة في القصة القصيرة تنازعاتها الرؤيوية بين الذكورية والنسوية، فالمرأة القاصة تكاد توغل في النسوية المنافية للذكورية دفاعاً عن حرية المرأة واشتراطات وعي وجودها بعامة وانتقاد الأعراف والعادات والتقاليد التي لا تعترف بمساواة المرأة بالرجل بخاصة، وتباينت قصص القاصين بين الامتلاء بالنزعة الذكورية التي يعاني فيها الرجل من تدني المرأة وأشكال غوايتها المنافية للرؤى الإنسانية غالباً، وبين إنسانية صور المرأة الداعمة للارتقاء بالعلاقة بين الرجل والمرأة إلى بعد إنساني شامل.

المصادر والمراجع:

المصادر:

- خليل جاسم الحميدي: قمر أخضر على شرفة سوداء، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٣.
- علي ديبة: الهزيمة الأولى للعتابا، قصص قصيرة ساخرة، مكتبة السائح، طرابلس، لبنان، ٢٠٠٣.
- نادرة بركات الحفار: أرملة رجل حي، قصص، دمشق ٢٠٠٢.

المراجع:

- جانيت تود: دفاعاً عن التاريخ الأدبي النسوي (ترجمة ريهام حسين إبراهيم)، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة ٢٠٠٢.
- جيرالد برنس: «قاموس السرديات» (ترجمة السيد إمام) ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة ٢٠٠٣.
- رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص: عربي، إنجليزي، فرنسي، دار الحكمة، الجزائر ٢٠٠٠.
- سوسن ناجي: المرأة المصرية والثورة: دراسات تطبيقية في أدب المرأة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ٢٠٠٢.
- فان دايك: النص والسياق: استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي (ترجمة عبد القادر قنيني)، دار أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، بيروت ٢٠٠٠.

الهوامش

(١) سارة جامبل، النسوية وما بعد النسوية (ترجمة أحمد الشامي). المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة ٢٠٠٢، ص٣٤٢، ص٣٣٨.

(٢) جانيت تود: دفاعاً عن التاريخ الأدبي النسوي (ترجمة ريهام حسين إبراهيم). المجلس الأعلى للثقافة. المشروع القومي للترجمة ـ القاهرة ٢٠٠٢ ـ ص١٦٣.

(٣) سوسن ناجي: المرأة المصرية والثورة: دراسات تطبيقية في أدب المرأة. المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ٢٠٠٢، ص٢٧٩.

(٤) نادرة بركات الحفار: أرملة رجل حي، قصص، دمشق ٢٠٠٢.

(٥) علي ديبة: الهزيمة الأولى للعتابا، قصص قصيرة ساخرة ـ مكتبة السائح ـ طرابلس ـ لبنان ـ ٢٠٠٣.

(٦) خليل جاسم الحميدي: قمر أخضر على شرفة سوداء. منشورات اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ٢٠٠٣.

(٧) رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص: عربي ـ إنجليزي ـ فرنسي. دار الحكمة ـ الجزائر ٢٠٠٠ ـ ص٥٧-٥٨.

(٨) جيرالد برنس: قاموس السرديات (ترجمة السيد إمام) ـ دار ميريت ـ القاهرة ٢٠٠٣ ـ ص٣٧، وص٥٨.

(٩) فان دايك: النص والسياق: استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي (ترجمة عبد القادر قنيني) ـ دار أفريقيا الشرق ـ الدار البيضاء ـ بيروت ٢٠٠٠ ـ ص٢٦٣.

(١٠) قاموس السرديات. ص١٠٧.

(١١) قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، ص١٥-١٦.