التجريب عبر الفنتازيا والأسطورة في رواية سندريلات مسقط.. دراسة سردية في ضوء التاريخية الجديدة وأدب ما بعد الاستعمار

د/محمد سليم محمد عبد الصمد شوشة
قسم الدراسات الأدبية جامعة الفيوم
msa06@fayoum.edu.eg

المستخلص:

تدور هذه المقاربة النقدية في فضاء رواية (سندريلات مسقط)، للروائية العُمانية هدى حمد[1]، تحاول أن تستكشف عددا من السمات والخصائص التجديدية وأنماط التجريب ومحاولاته مثل جماليات الخطاب في الرواية بين الواقع والفنتازيا وكذلك وضعيات الراوي وأشكال التجريب فيها، فيما يمكن أن يسمى برواية الأصوات الجديدة التي تتمثل في هذه الرواية، وكذلك ركزت الدراسة على القيم الجمالية والدلالية الناتجة عن هذه التشكيلات السردية والاستراتيجيات الخاصة بالقول أو بنسج الحكاية الإطار والحكايات الفرعية، وكذلك مفارقة الواقع والعوامل النفسية الكامنة وراءها وتفسيراتها، وقاربت كذلك بعض مكونات الثقافة الشعبية ومحدداتها مثل؛ عالم الجنيات والأساطير والماورائيات وغيرها، وتوظيفها في الخطاب الروائي. حيث قاربت الرواية وضعيات خاصة وجديدة لعلاقة الرجل بالمرأة يستثمرها الخطاب السردي، فحاولت الدراسة كشف صلتها بالثقافة والمقومات الحياتية والتاريخية المتجذرة في الثقافة، ولذلك فقد اشتغلت الدراسة على مقاربة سمات ما بعد الحداثة في الرواية؛ فاكتشفنا في هذا السرد أنماطا من تعدد وجهات النظر والتباين في المناظير والرؤى، وكان الحوار معبرا عن هذه الشعرية القائمة على التعدد، بل أنتج الخطاب الروائي بعض جمالياته تأسيسا على هذه التعددية، وجعلها تمنح العالم الروائي درجات بعيدة من الكثافة الشعورية وحالات من الصراع والصدام الناعم، وأصبح عالم الرواية مشحونا بالعواطف والتوتر والقلق وكل ما هو إنساني، وعكس حالات عديدة من التهشم والضعف بمختلف أشكاله، وعكس حالات من الحركة الذاتية الدائبة نحو المعرفة أو الحب أو المال أو مفاهيم العزة والكرامة وغيرها من القيم التي تحاول الشخصيات أو النماذج الإنسانية أن تحقق عبرها ذاتها.

الكلمات الدالة: الخطاب الروائي العربي- التجديد والتجريب- الفنتازيا- الأسطورة والرواية- ما بعد الكولونيالية، أنثربولوجيا الخطاب.

مقدمة

يمثل التجريب في الفن الروائي بابا واسعا لإنتاج قدر من الظواهر الأدبية المختلفة، وهكذا تكون مقاربته مجالا واسعا للبحث في الخطاب الروائي لاستكشاف ظواهره وربما يكون مدخلا تفسيريا للعمل نفسه؛ ذلك لأن هذا التجريب بالأساس قد يكون دالا في ذاته على توجهات أساسية لدى منشئ الخطاب، أو أن الشكل الفني والبنية السردية ذاتها ذات قيمة دلالية، فعلى سبيل التمثيل يمكن أن تكون الغرائبية والفنتازيا تغييرا جوهريا في الشكل وهي كذلك كاشفة عن مستوى أعمق من الدلالة، حيث تكون الغرائبية موقفا من العالم ومن رؤيته، أو تكون الفنتازيا والواقعية السحرية نمطا من أنماط الهروب من الواقع، "فالواقعية السحرية أصبحت مهمة جدا بوصفها نمطا أو نموذجا للتعبير حول العالم، وبخاصة في ثقافات

([1]) هدى حمد روائية وكاتبة صحفية عمانية من مواليد العام 1981 في سلطنة عمان، تخرجت في جامعة دمشق، درست الأدب العربي، وأصدرت عددا من الروايات، وفازت بجائزة الشارقة للإبداع الروائي عن روايتها الأشياء ليست في أماكنها. ورواية سندريلات مسقط المدروسة هنا صدرت عن دار الآداب ببيروت في العام2016م.

ما بعد الاستعمار، لأنها قدمت أرضية أدبية في عمل ثقافي كبير، ففي نصوصها تجلت أصوات الهامش، والتقاليد المغمورة، وأظهرت أعمالا أدبية متطورة وأنتجت قطعا فريدة"[1].

والواقعية السحرية لها كذلك علاقة بسياقات ما بعد الاستعمار وهذه الثقافات التي تعيش حالات من التنازع الثقافي أو الصراع بين ثقافتين، أصيلة ووافدة أو مفروضة أو مقحمة، ولهذا فإن الخطاب السردي القريب من الفنتازيا والواقعية السحرية يعبر عن حال من الصراع في الهوية أو يمثل حالا من السعي نحو استكشاف الذات، " في سياق ما بعد الاستعمار، تلخص الواقعية السحرية صراعا جدليا على مستوى اللغة أو يتجسد فيها، جدلا بين قوانين المعرفة أو الإدراك الموروثة، عبر اللغة الموروثة كذلك وبين اللغة المتخيلة أو التي تنتمي لليوتوبيا والقوانين الحاكمة للمستقبل أو الموجهة له التي تطمح إلى لغة معبرة، ذات طبيعة واقعية محلية، وكذلك مجموعة من العلاقات الأصلية والأصيلة مع العالم. في هذا السياق، فإن النص الواقعي السحري يمكن أن يقرأ بوصفه انعكاسا لهذه اللغة من الظروف الحقيقة للسرد في التعبير والإدراك بالعلاقات الاجتماعية لثقافة ما بعد الاستعمار"[2]. وهكذا فإن هذه الظاهرة ليست مقصورة – كما قد يبدو في النظرة الأولى – على خصائص الشكل والبنية، بل هي بالأساس نتاج تغيرات وتحولات ثقافية، وتنبع من الأنساق العميقة الحاكمة للثقافة المنتجة للخطاب الأدبي والأنساق الحاكمة لعقل المبدع وتكوينه، وفيها كثير من مساحات الاشتغال اللاواعي.

وهكذا تنوعت وجهات النظر حول الواقعية السحرية والفنتازيا في الأدب بين من يربطها بما بعد الاستعمار وأنها أحد تجليات هذه الثقافة أو تلك المرحلة، وبين آخرين يرونها تجليا لسرد ما بعد الحداثة postmodernist fiction أو من يرونها بديلا للسرد المنطقي المعاصر لما بعد الحداثة المعاصر كما هو الأمر عند فريدريك جيمسون، في حين يراها آخرون واقعا فنيا جديدا متعدد الثقافات. كما أنها لا تخلو أحيانا من الاتهام بأنها خطيرة أو جوفاء أو الاتهام بأنها مدعمة بالعرقية/العنصرية Racist والأيديولوجيات Ideologies، وفي القلب من الشكوك النقدية حول الواقعية السحرية تلك المعاني التي تفترض أنها تدل على أفكار عنقودية حول مفاهيم السرد والتمثيل، وتاريخ الثقافة والهوية، وما هو طبيعي وما فوق الطبيعة[3]. ومن ثم فإن بحث التجريب والتجديد عبر الواقعية السحرية والفنتازيا في الخطاب الروائي يمكن أن يكون كاشفا عن عدد من الظواهر المصاحبة ويمكن أن يكون مدخلا لاستكشاف نواتج العمل الأدبي الجمالية والدلالية، وربما يمنح مدخلا مختلفا لفهم النص الروائي وكشف بعض جوانبه أو الأنساق القارة فيه.

أولا: صراع الواقع والفنتازيا في خطاب الرواية

ينتج خطاب رواية سندريلات مسقط لهدى حمد[4] عددا بارزا من القيم الجمالية والدلالية المهمة وتصبح نموذجا سرديا حافلا بالتجريب والتجديد اللافت، بما يعني بروز القصدية إلى التجريب من المستويات الأولى للتلقي، وهو خطاب روائي له عدد من السمات تدلل جميعها على قدر خصوصية سردها وتميزه أو اختلافه عن السائد في كثير من الخطابات الروائية الأخرى. وهذه هي الدوافع الأساسية

([1]) Wendy B. Faris, Ordinary Enchantment, (Magical Realism and the Remystification of Narrative), Vanderbilt University Press, 2004, p. 1.

([2]) Stephen Slemon, Magic Realism as Postcolonial Discourse, (from book): Magical Realism, theory, History, community, editors, Lois Parkinson Zamora and Wendy B. Faris, Duke University Press, United State of America, Fourth printing, 2003, p. 411.

([3]) Look at Christopher Warnes, Magical Realism and Postcolonial Novel, PALGRAVE MACMILLAN, Uk, 2009, pages 1, 2.

([4]) هدى حمد، رواية (سندريلات مسقط)، دار الآداب بيروت، 2016.

لاختيار الرواية لتكون نموذجا للدراسة. فيأتي هذا السرد حاملا لميراث السرد العربي وجمالياته المتمثلة في الحكايات التراثية والشعبية والنثر العربي القديم[1]، بالقدر ذاته الذي يعكس الجديد والحداثي من القيم الجمالية أو استراتيجيات السرد ووضعياته ومنطقه أو يوظف أفكارا وأنساقا معرفية حداثية مثل علم النفس أو بعض المركبات الخاصة، كما يحاول أن يذهب بعيدا في قدرته على مقاربة الهواجس النفسية ومظاهر القلق الإنساني العصري أو الآني الذي هو ابن السياقات الحياتية الراهنة.

ويبدو أن الصراع بين القديم والجديد هو أول ما يهيمن على عالم الرواية أو يمكن أن يكون جوهر التحول العميق بين عالمين مختلفين، ويتجلى ذلك من البداية في الفصل التقديمي الذي يطرح الحكاية الإطار، كما نجد في هذا المثال: "**الجنيات ما عدن يأتين لمسقط كما في سالف الأزمان، ليزحن قليلا من وطأة الواقع. الجنيّات اللواتي يطرن ويتشقلبن ويغيّرن أشكالهن، ويشغلن الناس ليل نهار بأشياء ما كانت لتحدث لولاهن**"[2]. فالخطاب الروائي هنا يشير بشكل واضح ومباشر إلى أزمة التخييل أو مشكلة جمود الواقع نتيجة تطور الحياة واختلافها على مستوى الرفاهية والتكنولوجيا ووسائل الترفيه، ويضع الخطاب الروائي الماضي في مقابل الحاضر، ويلمح إلى أن حكايات الجدات والتراث القديم من الحكايات عن الجنيات كان زادا مهما للبشر، ويمثل شكلا من أشكال الفنتازيا التي أصبحت مفقودة.

وإذا تأملنا حال الصراع النفسي الداخلي والتشتت في تكوين الشخصيات النسائية في الرواية، وتحديدا فكرة الرغبة في الفرار من أعباء العائلة إلى عالم آخر كما هو متجسد في شخصية زبيدة مثلا[3]، فيمكن القول من البداية إن هذه الرواية تطرح نماذج إنسانية على قدر كبير من الثراء في تشكيلها وتمثل أنماطا مختلفة من الشخصيات على المستوى النفسي بشكل خاص، فتطرح أنماطا من الأمهات والزوجات تبدو خاصة بهذا الخطاب السردي، وكذلك العلاقات الأسرية المختلفة وبعضها في إطار مشاعر التمرد أو القلق أو الهواجس بشأن عدد من الاحتياجات والقيم مثل الجمال أو الرشاقة والعمل والرعاية والعزلة والهدوء النفسي والمنافسة بين الأب والأم وغيرها الكثير من المشاعر.

لتصبح هذه النماذج الإنسانية النابضة والحيوية والمتجاوزة للنمطية أهم بواعث التشويق وجذب انتباه المتلقي، وربما يكون من المعادلات الجمالية الصعبة أن يتم تقديمها أو طرحها في إطار من السرد المشهدي المكثف، وبعيدا تماما عن الترهل والثرثرة، بل كثيرا ما تكون أقرب إلى لغة تتراوح بين الشعرية واللغة التداولية أو لغة اليومي والعادي ولغة الاتصال المباشر، فلا تزيد هذه الشخصيات والأنماط الإنسانية بعوالمها الكثيفة في رسمها عن مساحة محدودة من الصفحات لا تتجاوز المائتين، وهو في تقديرنا إنجاز جمالي هائل ومهم؛ لأن هذه الشخصيات في النهاية تصبح ثقيلة الحضور أو تفرض نفسها على المتلقي ومخيلته حتى يصل إلى حد التماهي معها.

وهذه الرواية برغم غلبة العناصر النسائية على نماذجها الإنسانية فإنه من الصعب تصنيفها ضمن ما يعرف بالأدب النسوي، فهي وإن ركزت في وجهة النظر على الأصوات النسائية وقاربت قلقهن وأزماتهن بالدرجة الأولى، لم تنحصر في زاوية المرأة أو تنغلق عليها، بل قاربت الإنسان بشكل عام في تنوعه ووضعياته المتفاوتة والمتحولة أو غير الثابتة وفي علاقاته المتشابكة، بما يجعلها في المجمل تكتب عن المجتمع أو الواقع بتمثيلات عديدة. فضلا عن كونها لم تمض في مسارات نمطية لمقاربة المرأة بما

([1]) يبدو ذلك واضحا من بداية الرواية في ص7، وإشارتها إلى عالم الجنيات وحكاية الجدة عن بعض الخرافات والحكايات الشعبية.

([2]) هدى حمد، رواية (سندريلات مسقط)، دار الآداب بيروت، ص7، 2016م.

([3]) انظر الرواية ص 15 وما بعدها.

يجعل من المختلف عنها عدوا أو يجعلها في مواجهة مع الآخر، فلم تكن تركز على خصومة المرأة وصراعها مع الرجل مثلا، بل كانت بالأساس تقارب نماذج إنسانية عامة وتصنع أنماطها المختلفة أو المتفاوتة كثيرا، فلم تكن الرواية نفسها محصورة في قضية أو موضوع بعينه أو حالة واحدة يمكن أن نقول إنها كانت ضاغطة على الذهنية المنتجة للنص الروائي، بل كانت أقرب إلى بانوراما نفسية تتجول في شوارع مسقط وبيوتها لترصد تحولات الإنسان واختلاف أنماط الحياة فيها عما كانت عليه في الماضي، وكيف أصبح الزمن حاسما في تغييراته وزحزحته للأنساق الثقافية السائدة، فيجعل حكايات التراث والخرافة وقصص الجنيات تتراجع، لتحل محلها قصص عصرية وأدب وفن آخر يختلف كثيرا شكلا ومضمونا، في إشارة خفية ولمحة ذكية إلى تحولات الثقافة بشكل عام وتغير أشكالها ومؤثراتها وما استجد منها وأصبح أكثر فاعلية، ربما في إشارة إلى تواري التراث الشفاهي وتراجعه في مقابل الحكايات الجديدة والخطابات السردية العصرية وأهم أشكالها وهو الرواية والقصة القصيرة، وهذا ما أشارت إليه أول عبارات الرواية وآخرها، حيث البداية بإعلان جفاف بئر حكايات العمة، والنهاية التي تهيمن عليها ما دونته ابنة أخيها وأخذته ميراثا تعرضه بأشكال جديدة.

ولهذا نجد الرواية تبدأ بهذه العبارة عن اختفاء الجنيات: "الجنيّات ما عدن يأتين لمسقط كما في سالف الأزمان، ليزحن قليلا من وطأة الواقع". وفي النهاية يأتي هذا المشهد الختامي بطابعه الاحتفالي: ***"امتدّ رقصي حتى الساعات الفجر الأولى، وأنا أرقص لكل الأمراء الذين راقصوني، متعمّدة ألا أفلت فردة حذائي هذه المرة، ((إن بئر جنيّاتي ممتلئ الآن يا عمتي مزنة، ولن أجفّ.. لن أجفّ))***" [(1)]. ليكون البشر هنا قد أصبحوا في واقعيتهم وقصصهم العصرية ظلا للفن القديم أو الأدب الشعبي والخرافات والأساطير التي هي جزء أساسي من ثراء حياة البشر وجمالياتها، ودليل على الجوانب الإنسانية التي لا يمكن أن يتم طمسها أو حذفها من حياتنا بشكل تام، مهما حدث من تغيرات أو تحولات ثقافية ومهما هيمنت التكنولوجيا.

لا يمكن اختزال ما يطرح الخطاب السردي في هذه الرواية في مقولة أو فكرة بعينها؛ ذلك لأنه ينتمي لنوع من السرد يتسم بالكثافة الدلالية والقدرة على الإيحاء وإنتاج مستويات مختلفة منها ما بين الظاهري والخفي أو الدلالة المباشرة وغير المباشرة. فهي تقارب الحدود الفاصلة بين الماضي والحاضر وبين الواقعي والعجائبي أو الخرافي، كما هي بالضبط عن هواجس الإنسان المعاصر وشواغله وأزماته وقلقه ومشاكله الجديدة، وقدر إصراراه على التكيف.

وفيما يخص الجوانب الدلالية فهناك الكثير مما يمكن قوله، ويمكن الاختلاف عليه تأويليا مثل فكرة الغزو الثقافي والقوة الناعمة، وهذا جزء كبير في الرواية حين تتعرض لأثر المسلسلات الأجنبية على حياة الناس البسيطة وكيف أنهم يتحولون تدريجيا وربما بدون وعي وبشكل غريزي إلى الاندماج في تفاصيل هذه المسلسلات ويعايشون أبطالها دون تمييز بين أطفال وكبار، وقد تكون كذلك ذات صلة بإشارات خفية عن فكرة التخييل والتربية عند الأطفال أو الفوارق بين البدوي والقروي (الفلاح)، أو بين أنماط البشر من حيث المعيشة ومظاهر الحضارة والثقافة، وقد استثمرت هذه الناحية بشكل خاص لإنتاج نسق من التعارض بين قيم متصارعة يحدث بينها إزاحة، الوافد والمستقر، وهو الأمر الذي صنع المفارقات الشعرية في السرد وأثري الطابع الدرامي للرواية.

(1) سندريلات مسقط، ص164.

ثانيا: الفنتازيا وأثرها في بنية خطاب الرواية

فيما يرتبط بالبناء السردي نجد أن للرواية شكلا خاصا ومختلفا عن كثير من السائد في السرد ويبدو للوهلة الأولى قصدها إلى التجاوز والمغايرة والرغبة في التجريب، فهي تقوم على نسقين متوازيين، الأول الخاص بالاختلاف أو التنوع وأحيانا التهشم والتشظي، والثاني قائم على الوحدة والارتباط، فنجد أن قصة زبيدة وعمتها مزنة واختفاء الجنيات هي القصة الإطار أو التي تحيط بالقصص الأخرى الفرعية المتنوعة، أي قصص بقية السندريلات أو النسوة الأخريات في بقية المجموعة، فتكون قصة زبيدة قد حققت المبرر للربط والتكامل وشكلت الظاهرة العامة، في حين شكّلت الأصوات الأخرى أو الحكايات الفرعية/الداخلية تنويعات داخل اللحن السردي العام، وهو ما يجعل بنية الخطاب السردي واستراتيجيته قائمة على هذا الجمع بين النغمتين؛ الممتدة أو الإطارية العامة، والفرعية التنويعية، فيكون الخطاب قد حقق علاقات التماسك والوحدة الكلية للرواية مع تحقيقه كذلك لعلامات التفاوت والتنوع والمغايرة التي تجعلنا أمام عالم روائي ممتد ومتنوع الشخصيات أو لا تهيمن عليه حالة واحدة قد تكون مملة، بل إن الاختلاف والتنقل من الشخصية إلى أخرى ومن حكاية إلى حكاية يجعل المتلقي في أعلى درجات التحفز والتشويق والرغبة في استكشاف بقية أفراد هذا الفريق من الجنيات المتحولات إلى سندريلات أو العكس، وهو معنى قائم. ولكن من المهم كذلك أن نشير إلى رابط آخر أو خط خفي له سمة الاتصال أو الامتداد ويربط حكايات هذا الفريق من السيدات، وهو أن كل واحدة منهن فيها شيء من صاحبتها أو من الأخرى، فكلهن سندريلات بالمعنى السلبي أو بمعنى النفي والدلالة الساخرة في اللفظة (سندريلات)، وبالمعنى الإيجابي كذلك أو ما شكل أملا أو طموحا وهاجسا ورغبة خفية لديهن أو بالدلالة الحقيقية، بما يعني أن دلالة سندريلات ترتبط بالحلم الذي تبدد أو الطموح الذي نثرته رياح التجديد في الحياة وقوته الواقعية. كلهن لديهن مشاكلهن الخاصة، كلهن لديهن أزماتهن الخاصة بالارتباط أو الزواج، وكلهن يرغبن في الحال نفسها من التمرد على الواقع والتلبس بحالة السندريلات أو اصطناعها بأي وسيلة.

هذه إذن هي العلامات التي تنسج الشكل السردي أو تحدد الثابت والمتحول فيه أو الثابت والمتغير والمتنوع في وحدات السرد الروائي، فنكون أمام لَبِنَات أو خطوط من لون أو نوع، ولبنات أخرى أو خطوط من لون ونوع آخر، أمام رسمة أو ترسيمة/خطاطة سردية تؤطر الخطاب وتشكل حدود فضائه، ورسومات أخرى داخلية هي أقرب لرسمات لوورود أو لوحات تملأ هذا الفضاء الذي شكله الإطار. ولهذا فإن البداية بزبيدة وعمتها والانتهاء بها كان مهما في نفي التفكك بشكل كامل واصطناع هذه الاستراتيجية السردية التي تجعلنا أمام حالة روائية واحدة لكنها متنوعة النغمات أو تعتمد على عدد من العناصر المتشابهة أو المتقاربة جوهريا والمختلفة شكليا.

ويتجلى جانب الفنتازيا وتجاوز الواقع ربما مبكرا جدا، من بداية الخطاب الروائي عبر صوت السارد، الذي يؤكد من البداية أننا أمام عالم متخيل، عالم مفارق للواقع، حيث "يُبرز نص الرواية صوت السارد، ولكن سارد النص بعيد عنا زمانيا ومكانيا ووجوديا، بعيد عنا وجوديا تعني أنه ينتمي إلى عالم مختلف، عالم خيالي، وخيالي تعني: مخترع، متخيل، غير حقيقي، السارد، والمتلقي، والشخصيات في القصة كلها كائنات خيالية"[1].

تصطنع الرواية عبر تخييلها المختلف بابا للولوج إلى عالم ساحر يتسم بالمثالية؛ عالم طوباوي تهيمن عليه السندريلات اللائي كن منذ قليل في عالم الواقع بسماته المناقضة تماما، هذا الباب هو ما تشكله سيمياء التحول أو الاختلاف والمفارقة للواقع، وكأن هذا الواقع يشبه الثياب يخلعنها متى يشأن ويلجن إلى عالمهن أو يرتدين عالما جديدا فصلنه على مقاس أحلامهن. "**إنهن يتغيرن حقا، تتغير روائحهن،**

([1]) يان مانفريد، علم السرد، ص15 وما بعدها.

وبطبيعة الحال ليس تحت تأثير العطور، فثمة شيء يتعلق بما تفرزه هذه الأجساد الليلة، تختفي البثور من وجوه البعض، وتضمر بعض الكروش النافرة لتصبح الفساتين مستوية تماما"[1]. ولا تستقر السندريلات في عالم واحد، بل تصبحن قادرات على التنقل بين العالمين في فضاء السرد وفي فضاء حياتهن العجائبية، إن الأمر يتعلق بنوع من المقاومة الإنسانية لجمود الواقع وخشونته، إنه أمر يتعلق بإصرار الإنسان وقدرته على تحدي الجمود، وأن الخيال والفن هما السبيل الذي يصطنع بهما الإنسان الحياة التي يريدها.

في الجزء الذي تبدأ كل واحدة فيه بقصّ حكايتها الخاصة تتشكل في خطاب الرواية عاطفة من نوع مختلف؛ عاطفة الضعف والانهزام أحيانا أو العجز حتى ولو في الحب، وتبدأ في التجلي العفوي عبر البوح مشكلاتُ الواقع بظلالها الكثيفة وقسوتها الصارمة؛ مشاكل خاصة بالجسد أو بالتطلع إلى مستوى معين من الجمال والعناية بالذات، وبعضها خاص بهواجس الحب وقدر رضا الشخصية عن جمالها أو مظهرها وجسدها، ومشكلات خاصة بالأمومة والعلاقة بين الزوجين أو مشاعر الآباء والأبناء. ولا يمكن قراءة التحول العجائبي المفاجئ في أجساد هؤلاء النسوة – كما في الاقتباس السابق- إلا بوصفه تمنيا أو رغبة مقموعة وأمنية مؤجلة.

وثمة ما يمكن تسميته بالبؤر الصغيرة أو الفرعية التي تمثل وحدات كثيرة مهمة في قيمتها الدلالية والجمالية مثل مشكلة الانصياع للأفكار القديمة أو عدم التجديد أو الأنساق الفقهية والدينية الفاعلة في تحريك المجتمع والتحكم في الإنسان، كأن تكون فتوى للخليفة عمر بن الخطاب مثلا فيما يخص فعل الرجل جنسيا بالحيوان، وكيف يكون هذا متحكما في المجتمع بشكل كامل وصارم، وهي أن الإنسان الذي يفعل هذا يطرد وتقتل الدابة، وكأنها مسئولة، ويبدو واضحا هنا أن عقوبة الدابة أشد قسوة من الإنسان الذي أقدم على فعله بإرادته وهو قد يكون عارفا بهذا الحكم. وكيف يمكن أن تكون الدابة محور حياة أم أو زوجة أو إنسانة فلاحة بسيطة وبرغم ذلك تصبح عاجزة عن التصدي للمجتمع وحماية حيوانها الأثير. والأمر ذاته فيما يخص فكرة الكذب عند الأطفال وعلاقتها بالتخييل والتربية أو أنماط التعليم في مجتمعاتنا العربية، والطريف أن هذه الأسئلة المهمة التي تهمس بها الرواية أو تبثها في سردها لا يتم التصريح بها أو التناول المباشر لها بشكل قد يكون مقلصا للحضور الجمالي، ولكنها تأتي عبر تشكيل إيحائي وغير مباشر، ومن وراء الأحداث أو المشاهد، وكذلك حالة الفراغ الأبوي أو الأسري التي تنتج عن زواج الأب من أخرى وإهماله لابنته وزوجته السابقة وكيف يمكن أن يكون ذلك مدمرا للطفولة، وأمور أخرى كثيرة مثل أنماط الزواج وتقلص الرومانسية وفق الطرق التقليدية السائدة أو المعهودة مما يعرف بزواج الصالونات أو فكرة الزواج بشكل عام وطرائق التعامل والتحضر بين الزوجين، والاختلاف النوعي نفسانيا بين الرجال والنساء في السلوك الأسري أو الحياة اليومية وأنماط هذا السلوك.

ويمكن ملاحظة أن الرواية في انتقاء نماذجها لا ترغب في التنميط أو إطلاق الأحكام، بل تختار النموذج الأكثر قدرة على إنتاج الجمال الأدبي وما يسمح بإنتاج تخييل سردي مختلف أو يمثل نافذة مغايرة على الواقع، ويشكل خصوصية هذه الرواية التي تقوم على نماذج غير سائدة أو على قدر من الخصوصية، وهو ما يدعم فكرة أن جمال الأدب إنما يتأسس على خصوصية الرؤية أو مقدار الاختلاف في الرؤية وزاوية الرصد التي ينظر منها الأديب في تجربته الكتابية إلى الواقع. وكل نص يفترض أن يمثل تجربة خاصة ومختلفة، أي زاوية جديدة للرؤية لإنتاج أدبية من نوع مختلف تأسيسا على الرؤية والتركيب الخاصين به.

(1) رواية سندريلات مسقط، هدى حمد، ص10.

وأول مظاهر التجديد في رواية سندريلات مسقط هو كونها تمثل شكلا خاصا ومغايرا من رواية الأصوات، حيث تنصهر الرؤى الذاتية في إطار تجربة عامة، تتداخل وتتقاطع أصوات السندريلات وتترابط عبر أنساق وعلامات خفية تجعل منهن حالة ممتدة، ويأتي الدمج فيها عبر الراوي الرئيس/شبه الخارجي الذي يتحدث عن حكاية الإطار الأشبه بالأسطورة العجائبية أو الفنتازيا، ليجمع الأصوات الأخرى لبقية السندريلات ويسيطر عليها، وحتى وإن كان يمكن التخمين بأن هذا الصوت للراوي الرئيس يمكن أن يكون زبيدة بعد أو قبل أن تقص حكايتها الخاصة أو تلج إلى تجربتها الشخصية تناولت الحكاية كلها في شكلها العام، حتى وإن كان التخمين ممكنا فإن هذا الراوي العام والمهيمن على أطراف الحكاية يبدو مشتغلا على مساحة ملتبسة بين الراوي المشارك/الداخلي والراوي الخارجي، حتى وإن كان ذلك مقصورا على البداية والنهاية فقط، فهو يهيمن على الخطاب ويترك المساحات الباقية لأصوات السندريلات وقصصهن الشخصية أو حكاية كل واحدة منهن، ليكون هنا نوع من السرد المزدوج أو المختلط والمتنقل بأريحية بين تلك الأنماط وفق استراتيجية سردية تجعل القيمة الدلالية هي الموجه للشكل، فكأن القضية أو المضمون هو الأساس الذي نبع منه الشكل السردي، وأن السندريلات يمكن أن يكن قد اخترن زبيدة من بينهن لاعتبارات غير معلنة في الخطاب حتى تعبر هي عن حكايتهن.

في الرواية كذلك نجد أن هناك تعددا في مستويات الوعي بالحادثة الواحدة، أو التعبير عن حالة واحدة عبر مستويات عديدة من الوعي أو عبر أكثر من زاوية، وأكثر من شخصية، لكل منهن سماتها أو خصوصيتها وقصتها الخاصة. وهي سمة قريبة مما أشار إليه ميخائيل باختين من الرواية متعددة الأصوات حين درسها عند دستويفسكي. وجوهر فكرتها: "حيث يكمن جوهر تعدد الأصوات بالضبط في أن الأصوات تبقى هنا مستقلة، وهكذا فإنها تندمج في وحدة ذات نمط أسمى مما هي عليه مع أحادية الصوت أو النغم Homophone. أما إذا أردنا الحديث عن الإرادة الفردية، ويتحقق مزج مبدئي يتجاوز حدود الإرادة الواحدة، يمكن القول بأن الإرادة الفردية في تعدد الأصوات هي إرادة باتجاه مزج عدة إرادات باتجاه الحادثة"[1]. ولهذا نجد أن في الرواية شكلين من الإرادة؛ الأولى هي الإرادة الجماعية لمجموعة السندريلات المتمردات المتحولات، والثانية هي الإرادة الفردية الماثلة في كل حكاية فرعية لكل واحدة منهن.

وفيما يتصل بالراوي كذلك في هذا السرد نجد أن هناك تنوعا واختلافا في الأصوات المتحدثة في هذا السرد، فهي يمكن أن تكون نمطا جديدا أو مغايرا من رواية الأصوات، وليست رواية أصوات تقليدية أو الشكل المعتاد منها؛ ذلك لأن المساحات الكبيرة التي تهيمن عليها كل واحدة من السندريلات وتمثل صوتها ووجها نظرها وهي تحكي قصتها إنما تأتي محكومة من الخارج عبر المشهد الجماعي الذي تبدأ به الرواية، فيأتي ذلك في إطار حوار بينهن مبرر ومنطقي وجزء من دراما الخطاب الروائي الكُلّية، ذلك لأن اجتماعهن في المطعم ووجود رئيس الطهاة جعل قصّ كل واحدة منهن حوارا بينهن وليس مجرد صوت سردي مستقل، مهما كان ذلك طويلا أو يعمل في كافة المساحات الخاصة بالوعي واللاوعي والتحرك بانطلاق وحرية كاملة في كافة التفاصيل؛ وهذا نتاج مشهد البداية الذي لا يمكن تخطيه في فهم فكرة الصوت أو الراوي في هذه الرواية؛ ذلك لأن مشهد البداية هذا الجامع بين السندريلات هو الآخر مبرر دراميا في ضوء الحكاية الإطار؛ حيث كل واحدة منهن قصت حكايتها وكأنها المرة الأولى والأخيرة ولن يرين رئيس الطهاة مرة أخرى، ولذلك ترددن وربما لم تصدق بعضهن أنهن بالفعل قد حكين كل شيء وكأنهن يتعرين، ولكن في النهاية جاء صوتهن بوحا وتَعَرّيا أو تخففا من أثقال الواقع وقيوده وتمردا عليها. ولهذا فإن الحكاية الإطار التي شملت وأحاطت بالقصص الفرعية الواقعية لكل

(1) ميخائيل باختين، شعرية دستويفسكي، ص32.

واحدة منهن هي التي جعلت خطاب الرواية مختلفا وخاصا وثريا وله شكله المغاير والثري ومنحته كذلك شكلا أسطوريا ولمحة تراثية هي القيمة الأبرز في تشكيل شعرية السرد؛ لأنها جعلت المتلقي من البداية أمام مكون عجائبي أو خرافي في مقابل هذا النصل الحاد للواقع وأشواكه وأسئلته التي تفرض نفسها أمرا حتميا.

وإذا كان سرد الغائب أو الراوي الرئيس الذي تناول الحكاية الإطار يطرح مستوى معينا من الوعي الجماعي، فإن النمط الثاني الماثل في الراوي المشارك والسرد عبر ضمير المتكلم يطرح مستوى آخر من الوعي الفردي أو الذاتي، لكن الاثنين بينهما قدر كبير من التعاون والتعاضد العلاماتي بما يجعل بينهما وشائج شكلية ودلالية كثيفة، ولابد من أن يكون التفريق بين نمطي الراوي الغائب والحاضر في السرد مدخلا لتأمل التشكيل الجمالي وتشكيل الدلالة التي ينتجها الخطاب كذلك، "ولا تتردد دوريت كوهن في أن تضع دراسة سرد الغائب على رأس دراسة كبيرة تتناول الأنماط السردية لتقديم الوعي في القصص، وفيها تقول إن أول محاكاة للوعي هي محاكاة العقول الأخرى. ثم تضع في المرتبة الثانية دراسة الوعي في (نصوص المتكلم) أي القصص التي تشبه الاعتراف أو السيرة الذاتية. وتتناولها على وفق المبادئ المطبقة على دراسة سرد الغائب. وهي استراتيجية لافتة للنظر إذا ما أخذنا في الحسبان أن الكثير من نصوص المتكلم نتاج خيال قصصي، كما هو الحال في سرديات الغائب التي تستخدم(هو) و(هي)، ويصح ذلك حد أن هذا المتكلم القصصي الخيالي يمكن دون ضرر ملحوظ أن يبدل إلى غائب لا يقل عنه قصصية خيالية، كما جرب ذلك كافكا وبروست"[1]. فالاختلاف بين أشكال المتحدثين في السرد ليس من قبيل التنويع البريء أو العشوائي الذي يخلو تماما من أثر، بل على النقيض نجد أن هذا الاختلاف والتنويع نابع بالأساس من البنية العميقة المحركة للتشكيل السردي ومن فهم خاص للعالم الروائي أو إدراكه واستيعابه على نحو خاص من الدقة والعمق، فالراوي الغائب يريد أن يشكل وجهة نظر قد تتسم بالحياد أو الموضوعية أو بشيء تاريخي أو بظاهرة عامة، في حين أن الولوج إلى عالم الخصوصية عبر الراوي المشارك/ضمير المتكلم يكون هو الآخر لأهداف مثل تقريب الشخصية أو تجسيدها بدرجة أعلى من الاقتحام النفسي والقرب إلى المتلقي وتمثيلها بالشكل الإنساني، والرغبة في رصد التفاصيل الصغيرة والحياتية مثلا.

من جهة أخرى هنالك القصص التي تنقل حياة الشخصيات منظورا إليها على أنها طرف ثالث (مفهوم محاكاة عقول الآخرين الذي طرحته دوريت كوهن. والمقصود هنا سرد الغائب. من جهة أخرى نجد أيضا سرديات قصصية تنسب شخص الراوي النحوي إلى شخصياتها. وتسمى هذه سرديات المتكلم. ومع ذلك هناك انقسام آخر يتخلل هذا الأول، ويعتمد على تحديد هل يهيمن خطاب الراوي على خطاب الشخصية؟"[2].

على أن التنوع في وجهات النظر له أثره بالتأكيد في تشكيل شعرية العمل السردي، وجعله مجالا للاختلاف وساحة للصراع أو التوافق، ويكون فاعلا في تشكيل مواقف عديدة داخل الفضاء السردي، فلا تكون هناك رتابة أو نقل من منظور واحد. "إن وجهة النظر تعيّن في سرد الغائب أو المتكلم اتجاه موقف الراوي إزاء الشخصيات، وموقف الشخصيات إزاء بعضها البعض الآخر، ويؤثر هذا في تأليف العمل ويكون موضوع (شعرية التأليف)، ما أن تساعد إمكانية اعتماد وجهات نظر متنوعة- وهي خاصية متأصلة في فكرة وجهة النظر نفسها- على منح الفنان الفرصة التي تستغل بانتظام لتنويع وجهات النظر

([1]) بول ريكور، الزمان والسرد الجزء الثاني (التصوير في السرد القصصي)، ص154 و155.

([2]) بول ريكور، السابق، ص157.

داخل العمل الواحد ومضاعفتها، ودمج هذه التوافقات في تصور العمل"[1]. فالمغايرة في المنظور هي بالأساس مغايرة في المواقف والرؤى والاتجاهات في فهم العالم وتفسيره أو كيفيات استقباله والتعامل معه.

وفيما يخص تفاصيل التكوين المورفولوجي للقصة التي يقوم عليها السرد، نلمس أن مورفولوجيا القص فيها أشكال من التضاد والتنازع بين الشخصيات، وتقوم كذلك على فكرة التبرير أو الدوافع والفواعل المتصلة أو المتسقة التي هي على قدر من التشابك السببي الواضح، ونجد أن هناك الكثير مما يمكن الإشارة إليه في عناصر هذا التكوين السردي، ويكاد يكون ذلك هو النسق البنائي المهين، فلا شيء يخضع للصدفة أو يأتي دون تبرير ظاهري أو نفسي خفي، بل كل حدث يقود إلى الآخر، بصرف النظر عن ترتيب الأحداث في الخطاب، وهكذا تصبح الأحداث نسيجا متوالدا ومتدافعا عن بعضه، فعلى سبيل التمثيل يكون الخروج من القرية أزمة رَيَّا ومشكلتها الأساسية وسر اغترابها وجوهر ألمها أو معاناتها وهو السبب النفسي الغائر أو البعيد لأن تكون راغبة في الانضمام إلى فريق السندريلات المتمردات، وهي كذلك أكثرهن حسما وخبرة ويطلبن رأيها، وربما يرجع ذلك لطبيعتها القروية أو لكونها الفلاحة الأعمق خبرة بينهن، وربما يكون ذلك راجعا من ناحية رمزية إلى كونها تنتمي للثقافة الأقدم أو الأعمق تاريخيا. والأمر ذاته فيما يخص بقية التفاصيل والمكونات والدوافع السردية التي يسهل تتبعها كلها وإدراك ما بينها من الترابط والمنطقية.

ويبدو هذا سمتا ثابتا ضمن استراتيجيات السرد عند هدى حمد بشكل عام، فنجده متحققا في روايتيها أساميا وسندريلات مسقط.

وفي جانب اشتغال الخطاب على رصد التحولات الاجتماعية والثقافية في سندريلات مسقط يصبح الزمن فاعلا أو محركا للأحداث وللعالم الروائي، ذلك لأن الزمن هو القائد الحقيقي لكافة المغايرات التي تطرأ أولا على البيئة أو الطبيعة أو الأنماط الحياتية والسلوكية، ومن ثم تحدث تحولات فيما يخص الشخصية أو يرتبط بالإنسان، وهكذا فإن أثر الزمن يبدو متدرجا ينال من كافة الوحدات البنائية للمجتمع، ويلمس تكوينه المادي والمعنوي، من العمارة والمدن وأنماط البناء والطرق والسكن والمعيشة وصولا إلى تحولات البشر وتغيرات أفكارهم وعاداتهم. كما نرى في هذا المقطع: **"لقد انسحبت الجنيات إلى جبال مظلمة وبعيدة وبقين هناك يحصين الخيبات. لم تعد هناك ظلمة للنخيل يختبئن خلفها، ولا أفلاج ملتوية يسبحن فيها، لم تعد هناك نساء يخرجن ليحطبن من الصحراء أو يمشين ليلا بالقرب من المقابر مُسَبِّحات ومرتجفات. لم تعد هناك امرأة واحدة تجلب الماء من بئر بعيد، أو تنهض امرأة أخرى فجرا فتذهب إلى حظيرتها قبل أن يصحو المؤذن للصلاة، متعللة أنه الوقت الأنسب لحلب بقرتها، بينما في واقع الأمر تنتظر حبيبا يواقعها الغرام.. يا الله.. كم كان يسعد الجنيات أن يلتبس الأمر على أحدهم فيصرخ: (هنالك جنية)"**[2].

لكن التأمل في هذا التركيب السردي يكشف أن رصد التحولات الاجتماعية ليس هو كل ما يهدف إليه الخطاب الروائي هنا، وإنما أراد إزاحة الغرائبية التقليدية والسحرية الموروثة وإحلال نمط آخر من السحرية والعجائبية الجديدة، حيث لم يعد عالم الجنيات القديم كافيا بذاته لأن يكون مصدرا للدهشة، بل يمكننا القول كذلك بأن التحول هو ذاته المدهش، فالتغيرات صارت مصدر الشعرية لأن الخطاب السردي أصبح يشتغل على العجائبية القديمة بوصفها ذكريات وجزءا طريفا من الماضي يمكن أن يكون لدى الإنسان شيء من الحنين إليه. فهل يريد الصوت السردي أن تكون له مسحة من الشجن والالتفات إلى

([1]) السابق، ص160 وما بعدها.

(2) رواية سندريلات مسقط، هدى حمد، ص 7 و8.

الماضي بوصفه أكثر ثراء ودفئا أو تكدسا بالمشاعر الإنسانية؟ أم أراد أن يفرض نموذجه العصري ويزعم رسوخه واستقراره؟ أي أن نموذج السندريلات يصبح مقابل نموذج الجنيات، بما يعني أن الأمر قد ينطوي على نوع من التهكم من الجنيات في صالح قوة السندريلات، وأن هناك جملة تأسيسية قابعة في أعماق الذهنية المنتجة للخطاب أن هاته السندريلات أقوى من الجنيات وأنهن قادرات على ما أن يفعلن من الأنماط الحياتية العصرية الأسرية من التربية وإطعام الأطفال والذهاب بهم إلى المدارس والتجمل للرجل وإرضائه ما لا تقدر عليه الجنيات.

فيكون هذا الجزء الاستباقي متفاعلا بشكل عضوي مع المتن السردي اللاحق من حكايات السندريلات وقصصهن الحياتية واليومية بضغوطها اليي يتعرضن لها بما يفوق طاقة البشر وقد يضطر الأمهات إلى التبدد والتخفي والانسحاب إلى ما وراء الحياة مثلما انسحبت الجنيات من قبل. ولكن هذا الجزء يجب أن يتم ضمه إلى آخر الرواية في القراءة والتأويل، حيث يكتمل به تمرد السندريلات وهو ما يجعلهن يصلن إلى حال من التماهي التام مع الجنيات أو يجعلهن يستعدن حال الجنيات ويصبحن بديلا ممتازا لهن، وذلك ما يمكن أن يشي به مشهد الختام في الرواية الذي يجسد لحظة امتلاء الشخصية بالتمرد وهي تراقص أعمدة الإنارة وغارقة في حال من النشوى والسُّكر التي يتم تصويرها بأداء سينمائي يجعلها مركزة اللقطات وذات طبيعة تعبيرية شديدة الإيحاء.

ليلتحم - من منظور قراءتنا هذه - مشهد الختام بمشهد البداية، ويتم استعادة حياة الجنيات عبر روح التمرد لدى السندريلات. وتعود جملة الحوار الموجهة إلى العمة مُزنة مرة أخرى بشكل عكسي أو في صورة رد الفعل. **"وكنت أنا أركض في الاتجاه الآخر تماما، وبين يديّ كنزي المضيء. كنت أرقص جوار أعمدة الإضاءة الطويلة والممتدة على طول شارع الحب، حتى أنه تهيأ لي في لحظة سُكْرٍ أخَّاذة أن أعمدة الإضاءة أمراء وسيمون جدا، وما إن أتعلق بذراع أحدهم وأفلتها حتى أتعلق بذراع الآخر والذي لا يقل جرأة وجمالا عن سابقه.. امتدَّ رقصي حتى ساعات الفجر الأولى، وأنا أصرخ لكل الأمراء الذين راقصوني، متعمِّدة ألا أفلت فردة حذائي هذه المرة: (إن بئر جنياتي ممتلئ الآن يا عمتي مزنة ولن أجفَّ)"** [(1)].

إن بئر جنيات الشخصية هنا التي تُصرّح وتَصْرخ بأنها لم ولن تجفّ هي بئر رمزية، فهي في الغالب بئر الداخل أو بئر ذاتها الحافلة بالتمرد والبحث عن الذات في إطار من الانفلات من القيود الأسرية التي قد تبدو مُذِلَّة أو مهيمنة على الإنسان العصري بشكل عام وعلى المرأة العربية بشكل خاص. وتتلبس بالشخصية حال جديدة يمتزج فيها الطبيعي مع العجائبي والمنطقي مع الغرائبي، فيكون الأمر في هذه الحال تحديدا شبيها بما يدل عليه التعبير الموجود في بعض العاميات العربية (تزعرن الولد) أو (تشيطن الولد) الذي هو دال على حال من الالتباس والتداخل والتبدل الذي يتراكب في تكوين الشخصية. أو كما يحدد كمال أبو ديب بأنها "دلالة على الممارسة المؤدية إلى تلبس نمط سلوكي تعرف به ذات أخرى تعتبر نموذجا أعلى لهذا السلوك"[(2)]. فقد تلبست الأمهات بنمط سلوكي للسندريلات الجنيات اللائي هن النموذج الأعلى للتحرر والغياب والانفلات من قيود الواقع.

مع صوت زبيدة الشخصية المحورية في السرد يكون التعليق السردي أوسع مساحة، ويكون الخطاب الروائي عبره قادرا على كشف مواقفه بدرجة أكبر وأن يتبنى رؤية واضحة أحيانا، أو يكاد يكون قريبا من استراتيجية الخطاب وفلا يظل محصورا أو منغلقا في رؤية الشخصية المفردة ونطاق وعيها.

---

(1) هدى حمد، رواية سندريلات مسقط، ص 164.

(2) كمال أبو ديب، في مقدمة ترجمته لكتاب الثقافة والإمبريالية لإدوارد سعيد، ص43.

فيمتد هذا الصوت (الإطاري/framly) بما يُسْمَح له من الامتداد والإحاطة ليعبر عن العام أو عن الفكرة الأوسع.

وهو ما يمكن أن يكون مفيدا بدرجة كبيرة حين استجلاء أبرز أفكار الخطاب الروائي وأهم ما يطرح من القضايا أو الحالات الإنسانية التي يركز على التعبير عنها. فنجد أن الساردة في إطار هذا الوعي الجمعي تحسم وتجزم بمسألة وجود الجنيات وامتداد حضورهن بصورة مغايرة عصرية وهو بالطبع ما يؤكد الفكرة السابقة عن كون هذا الامتداد تحقق عبر السندريلات، فكأنها هي المخولة برصد الظواهر العامة والإشكاليات الكبرى أيضا قبل أن تدخل إلى صوتها الخاص وتجربتها الشخصية وتصبح مجرد واحدة منهن. تقول زبيدة: **"ولكن حتى وإن افترضنا جدلا بأن جنيات مسقط متن جميعا، أو اختبأن بخجل؛ لأن أحدا لم يعد يستعين بهن أو يفكر بأوجاعهن في تلك العزلة، فإن تلك القوى الخارقة للتحول لا محالة موجودة في مكان ما، ربما تكون مطلقة في الهواء وكل ما تحتاج إليه هو كائنات قادرة على التقاطها، أو لنقل لديها الاستعداد لتفعل.. وهذا ما حصل تحديدا للسندريلات، وإن كان بعضهن ينكر الأمر- سأقول ذلك بجرأة الآن.. نحن السندريلات نتمتع بقوى الجنيات الخائبات"**[1]. ويلاحظ أن الساردة في هذا الرؤية الكلية تتحصن بدرجة أكبر من المنطقية والطابع العلمي والجدلي مع القارئ، فهي نموذج فوقي ومختلف بدرجة كبيرة عن زبيدة حين تكون في سياق الحديث عن تجربتها وحياتها الشخصية.

على أن هذا الكشف المبكر عن الرؤية أو الموقف قد لا يكون واضحا من حيث التحامه بباقي الأحداث من متن قصص السندريلات أو بقية الأصوات النسائية التي ستأتي بعد ذلك. ومجيئه في البداية وقبل كافة تفاصيل حياتهن يصنع إلغازا ودهشة وتساؤلا لدى المتلقي الذي يبحث عقله ويتحرك من البداية في اتجاه كسف السر وراء انفتاح حياة السندريلات على حياة الجنيات، وكيف يمكن أن يكون الربط الجوهري أو العميق بينهن.

يربط الخطاب السردي الواقعَ الحياتيَّ برتابته ونمطيته وجموده بحياة الجنيات بما لها من الانفتاح على الماورائيات عبر إيحاءات وعلامات غير مباشرة، منها فكرة الطقس الأسطوري. والطقوسية هنا تبدأ من ثنائيات الظهور والخفاء المحكوم والمشروط بوقت معين أو بفعل أو طقس. كما نرى في هذا الشكل من التحديد الزمني الذي له صفة الثبات والدورية **"في مثل هذه الليلة من كل شهر، تهرب السندريلات من قرف البيت والأولاد والأزواج المتطلبين، يخرجن غير مباليات بأحد، وغير مستعدات لتأجيل هذا الموعد على وجه الخصوص. ورغم إدراكهن أن الزمن سيركض بسرعة إلا أنهن يبذرن الوقت ويروينه لينمو على مهل"**[2]. فهنا يمكن أن نلاحظ ما يلمِّح له السرد من طقوس التحول المحددة بإطار زمني معين، وبخاصة كونه ليلة، أي في المساء وإقبال الليل يصبح مدخلا للتحول. وهي علامة رامزة تدعم السمت العجائبي أو سمت الفنتازيا في السرد من بدايته.

وهكذا مع تأمل الجملة الأولى في هذا المقطع السردي (في مثل هذه الليلة من كل شهر) نلمح فيها قدرتها على أن تجعل الحدث الروائي طقسا ثابتا له طابع الدورة الزمنية أو الثبات والرسوخ، وهو ما يشبه سمة حركة الجن أو الكائنات الخفية أو الغيبية أو بعض الحركات الكونية الثابتة مثل حركة الأرض حول الشمس أو دوران الأرض حول نفسها أو كافة ما يتأسس على هذه الدورانات من الميتافيزيقا. فمن المنظور الأرضي نجد أن ميراث الأساطير الشعبية يتجذر في الوجدان مرتبطا بهذه الحركات وهذا الفضاء الكوني اللامحدود وكل ما قد يبدو بدرجة ما ورائيا أو خارج سيطرة البشر وحدود حياتهم. حتى حركة الليل والنهار هي بذاتها مترسخة في الوجدان الشعبي العُماني والعربي أحيانا بما يشبه القسمة بين

(1) هدى حمد، رواية سندريلات مسقط، ص8.

(2) هدى حمد، رواية سندريلات مسقط، ص9.

البشر والكائنات الخفية، وهو ما نجده ماثلا في قول زبيدة/الشخصية صاحبة الصوت التي تنقل عن عمتها: **"عمتي مزنة التي كانت تقول (النهار حال حد والليل حال حد)، كانت قاب قوسين أو أدنى من أن تتحول إلى سندريلا. أمي وأبي والطبيب أدلوا بمبررات مختلفة لعدم تمكنها من ذلك، ولكن وحدي وحسب من كانت تعرف أن بئر جنيات عمتي جفَّ. جفَّ أبكر من المتوقع"**(1). وهذه المقولة الشعبية ذاتها (النهار حال حد والليل حال حد) هي التي استند إليها خطاب رواية سيدات القمر لجوخة الحارثي لتبرير المدخل العجائبي أو انتقام الأرواح الشريرة والجن من الأم بعد أن اقتطعت الشجرة. فكأن هذا المثل الشعبي يملك من قوة الحضور وطغيان الفاعلية والتأثير ما يجعل تجاهله في الخطابات الروائية المختلفة صعبا أو يكاد يكون مستحيلا.

ما يهم هنا أن هذا الطابع الدائري للزمن يجعل من سلوك السندريلات/(نموذج المرأة العصرية وحياتها/هن) منفتحة على عالم الجنيات ويصنع من بداية الرواية تماهيا بينهن، أو بالأحرى يصنع تماهيا بين عالمين قد يبدوان بعيدين، (عالم السندريلات- عالم الجنيّات)، لكن السرد أسَّس مصادر دهشته من البداية على قربهما المفترض، بأن جعل للسندريلات خصوصية وانفصالا وتمردا على الواقع يصل حدا بعيدا أو ربما استثنائيا، وهو ما يمكن أن نجده مبررا بما لدى الذات القابعة وراء الإنشاء السردي ورسم استراتيجية بناء الحكاية من الغضب أو الانفعال تجاه الواقع وطقوس الحياة الأسرية الرتيبة ونمطها المكرر بملل وجمود. ويتجلى هذا الغضب في اللغة ومفردات بعينها مثل نعت الأزواج بالمتطلّبين، وأن السندريلات يكن في هذا الوقت غير مباليات بأحد، هكذا بإطلاق، مهما كان هذا (الأحد) أو أهميته، وأنهن كذلك (غير مستعدات لتأجيل هذا الموعد). فهنا نوع من الحسم الدال على أن الأمر يخرج عن نطاق ما يمكن أن يكون لدى البشر من سمات التردد أو الرأفة أو الضعف أمام حاجة طفل أو ابن أو غزل زوج. ليصل الأمر إلى حال من التمرد الحتمي أو الأقرب إلى طابع جبري أو خارج عن السيطرة.

ويمكن أن نلاحظ كذلك أن خطاب الرواية يُكَرّس لمفهوم (التحول شامل)، وكأن كل النساء في هذا المنعطف الزمني والإطار المحدد للتحول يصبحن سندريلات ولو بدرجات متفاوتة. والشمول في التحول يدعم هذا السمت العام من الفنتازيا. **"حتى السندريلات العاديات جدا، صاحبات الحظ المتعثر سيصبحن الليلة نساء أخريات، وعندما يقفن أمام المرآة سيتأكد هذا الشعور، وستقول إحداهن لنفسها من دون أن تزيح تلك النظرة عن وجهها المنعكس: يكفي أن أصدق ذلك وحسب"**(2). وعدم تصديق غيرهن لهذا التحول يعني في البداية كونه أمرا مستحيلا ومنافيا للمنطق وخروجا على قوانين الطبيعة أي أنه في إطار الفنتازيا وغير المعقول، ولهذا يكفي أنهن يصدقن، وليس مهما أن يصدِّق الآخرون هذه التحولات.

ويستمر خطاب الرواية في التكريس لفكرة الانفتاح بين عالم الجنيات والسندريلات وإزاحة الحدود بينهما عبر ألعاب اللغة واستراتيجيتها المعبرة أو الموحية، فنجد أن هناك إيحاءً بالتحول أو التبدل التام بما يجعل السندريلات أقرب لأن يغادرن حياة البشر العادية ويصبحن ذات هيئة وتمثيل وجودي مغاير تماما. **"لكن الآباء والأبناء على حد سواء يعجزون عن تصور ما يحدث لهن في هذه (الخروجات)، فهن يتغيرنَّ، يتغيرن لدرجة ألا يعود لأحد القدرة على تذكرهن.... إنهن يتغيرن حقا، تتغير روائحهن، وبطبيعة الحال ليس تحت تأثير العطور، فثمة شيء ما يتعلق بما تفرزه هذه الأجساد المتحفزة الليلية، تختفي البثور من وجوه البعض، وتضمر بعض الكروش النافرة لتصبح الفساتين مستوية تماما، بل إن الشيب الذي قد تسرب خلسة إلى سواد شعر البعض، سيبدو في غفلة مقدسة أشبه**

(1) رواية سندريلات مسقط، هدى حمد، ص8.

(2) رواية سندريلات مسقط، هدى حمد، ص10.

بلمعة جذابة ولافتة"[1]. هنا يحدث نوع من التحول يصل حد الانقلاب التام لدى هذه الذوات البشرية التي يمكن أن يكون من سمتها النقص والعيوب، لتصبح كاملة أو مثالية، وتختفي النقائص، إنهن حين يجتزن عتبة الواقع خارجات منه يصبحن كاملات وينتصرن على العجز والقيود والتشوه وتصبح لكل واحدة منهن فتنتها وقوتها التي تبدأ بقوة الجمال الشكلي أو البدني بحسب ما يصف الخطاب بعد ذلك من وصف أثرهن في الناس والمارة بما يجعلهن مصدرا للإعجاب وتعلق النظر.

ويبدو نسق اختراق الواقع والافتراق عنه هو المهيمن في وصف حياة السندريلات المتحولات إلى جنيات، أو ليمكن للخطاب الروائي أن يوحي بأنهن صرن مختلفات تماما وأننا في تلك المساحة الجديدة الخاصة بهن صرن كائنات مغايرة، يتحقق لهن الكمال الذي هو بالأساس يشير للمتلقي نحو النقص، فهذا النزوع إلى الكمال في وصف السندريلات إنما هو بالأساس تجسيد للانفجار بالغضب تجاه النقص الذي تلمس الذات المنشئة للخطاب السردي/المساوية للمؤلف وليس للذات المتكلمة. فالهوية الجديدة القائمة على الكمال لدى السندريلات إنما بالأساس تؤشر ناحية النقص وتكرس لدلالة العجز والقُصور والغضب عند المرأة العصرية المكبلة بالأعباء والمنسحقة تحت وطأة العمل اليومي حتى تهشمت أنوثتها أو ذاتها المتمثلة – كأول ما تتمثل – في الأنوثة والجسد.

ويؤكد خطاب الرواية على هذا التحول الشامل بقدر من الإلحاح في الوصف بالسمات المغايرة، **"السندريلات ليس كحالهن في البيت. لسن بالبيجامات الداكنة، ولا بالشعر المربوط والذي تفوح منه رائحة زيوت تقوية بصيلات الشعر، ولا بمئزر الطبخ، وأظافرهن ليست متكسرة، ولو أن أحدنا تجرأ على لمس تلك الأيادي الآن، لما صدَّق أنها كانت تعالج أشغالا عديدة، وبعضها لا يخلو من القرف قبل سويعات قليلة. لو دقننا أكثر لاكتشفنا أن كعوب أقدام السندريلات ليست جافة ومتشققة كما هي العادة"**[2]. ويتم اختتام هذه الطقوس للتحول الشامل بفكرة غامضة أو غرائبية تدعم هذا المسار من الفنتازيا. حين يقلن ضاحكات: **"من الجيد أن الجنيات قادرات حتى اليوم على نثر غبار النجوم فوق رؤوسنا"**[3]. وبنثر الغبار تبدو السندريلات كما لو أنهن تسلمن الراية من الجنيات وأصبحنا بشكل رسمي في قلب عالم الجنيات، عالم الانفلات من الأسرة وواقعها القاسي بأعبائه ومسئولياته الشاقة.

وكما ذكرت فإن وراء هذا الهروب طاقة رفض وتمرد وشحنة نفسية كبيرة وكامنة حانقة على الواقع، وهو قريب مما تحدث عنه جاك بالبصمة النفسية الكامنة وراء الكتابة. "إن فكرة البصمة النفسية تتصل إذن جوهريا بفكرة النطق. وبدون الاختلاف بين المحسوس الظاهر وظهوره المعيش (بصمة نفسية) لا يمكن للتركيب أن يضفي الطابع الزمني سامحا للاختلافات في الظهور في سلسلة من الدلالات أن يقوم بعمله وأن تكون البصمة غير قابلة للاختزال"[4]. وتتجسد طاقة الرفض عند الأمهات في هذا الجمود المعلن عنه من صاحبة الصوت الرئيس في السرد حين تقول:" **الأمهات لا يحاولن أبدا تغيير طريقتهن التقليدية في النظر إلى الأشياء، يتوارثن خبرات قديمة جدا، ولذا فهن بائسات جدا"**[5].

---

(1) هدى حمد، رواية سندريلات مسقط، ص10.

(2) سندريلات مسقط، ص11.

(3) سندريلات مسقط، ص10 وما بعدها.

([4]) جاك دريدا، في علم الكتابة، ترجمة أنور مغيث ومنى طلبة، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط2، 2000م، ص153 وما بعدها.

(5) سندريلات مسقط، ص14.

يظل خطاب الرواية في بدايته مشتغلا على التكريس لكون السندريلات مفارقات للطبيعة وللمعهود ويفارقن حدود العالم الطبيعي إلى الماورائيات عبر علامات الاختلاف مع ما هو أرضي أو واقعي، ويظهر ذلك في هذا الاقتباس أو في بداية تماسهن مع الواقع: "ولكنه – أعني الجرسون – لسبب يجهله، لا يتمكن من تجاهل السندريلات، فهن لسن زبونات عاديات، وقد سبق أن قال لمديره: (يجلبن الحظَّ يا سيدي)، ولذا لم يتوانَ المدير هو الآخر عن إلقاء التحية متحججا بالسؤال عن مستوى الخدمة المقدمة، ولكن السندريلات لا يلتفتن لأحد البتة ولا حتى للمدير، وكأنَّ غشاءً فاصلا يمكث بين الطاولة السحرية والطاولات المجاورة"[1].

ثالثا: بعض سمات سرد ما بعد الحداثة في خطاب الرواية

في هذه الرواية – وفي سرد هدى حمد بشكل عام - يمكن أن نلمح بوفرة سمات وخصائص سرد ما بعد الحداثة، ومفهوم ما بعد الحداثة أو معاييرها مما هو مختلف عليه بالأساس بدرجة بين منظريها، ولكن إيهاب حسن كان قد قارب هذه السمات عبر عدد من الممارسات والمصطلحات التي أثمرت بدرجة ما قدرا من التحديد لخصائص فن ما بعد الحداثة وآدابها. فيطرح إيهاب حسن مصطلح (تأصل اللامحدد) indetermanence، ويقول إنه استخدمه لتحديد اتجاهيين مركزيين فيما بعد الحداثة، أحدهما مصطلح (عدم التحديد) indeterminacy والآخر هو (التأصل) immanence والعلاقة بينها ليست جدلية لأنها ليسا نقيضين ولا يسفران عن مركب، إن كلا منهما ينطوي على تناقضاته الخاصة ويشير إلى عناصر للآخر، ويوحي تفاعلهما بعمل كلمة تتألف من كلمتين تتخلل ما بعد الحداثة"[2]. أي أن يصبح اللامحدد راسخا ومتأصلا، ويصبح هو السمت أو الطابع العام للعالم الروائي أو للشخصيات، "ويكمل شرح ما يعني بـ(اللاتحديد) indeterminacy يقول إنه يعني به مدلولا مركبا يمكن لهذه المفاهيم المسَاعدة في تحديده بدقة: الغموض، الانقطاع وعدم الاستمرارية، الابتداع، التعددية، الاعتباطية، التمرد، الانحراف، التشويه. وينضوي تحت المفهوم الأخير وحده مصطلحات شائعة مثل اللاإبداع، التفسخ، التفكيك، الإزاحة عن المركز، الإحلال (الإزاحة)، الاختلاف، الانقطاع، الفصل، الاختفاء، التحلل، اللاتعريف، تعرية الغموض، ضد الكليانية، ضد الشرعنة أو التقنين- ناهيك عن مفردات أكثر تقنية تشير إلى بلاغة التهكم أو السخرية، والقطيعة والصمت"[3]. فكأن ما بعد الحداثة هي قانون اللاقانون، فتتحقق في عديد السمات التي كلها يمثل انزياحا للقوانين والقواعد الراسخة، فهو ضد المركزية ومع تعرية الغموض، ومع التحلل والاختفاء والاتعريف وغيرها.

وهكذا فإن ما بعد الحداثة، في معظم المجتمعات المتقدمة تظل ظاهرة فنية وفلسفية واجتماعية. "إن ما بعد الحداثة تنحرف نحو أشكال منفتحة، عابثة، دالة على التمني، مؤقتة (مفتوحة في الزمن كما في البنية أو الفضاء) منفصلة/ مفككة أو غير محددة، إنها خطاب للتهكم أو السخرية، والشظايا (أيديولوجيا بيضاء) من الغياب والانكسارات، ورغبة الحيود، استدعاء أشكال الصمت المعقدة والمنطوقة. تنحرف ما بعد الحداثة باتجاه هذا كله، ومع ذلك تتضمن حركة مختلفة إن لم تكن مركبة نحو إجراءات واسعة الانتشار، وردود فعل كلية الوجود، وشفرات متأصلة، ووسائل إعلام ولغات"[4].

---

(1) سندريلات مسقط، ص12.

(2) إيهاب حسن، تحولات الخطاب النقدي لما بعد الحداثة، ترجمة السيد إمام، دار شهريار، البصرة، العراق، ط1، 2018م، ص19.

(3) إيهاب حسن، السابق، ص19 وما بعدها.

(4) إيهاب حسن، تحولات الخطاب النقدي لما بعد الحداثة، ص22.

ونلاحظ أن كثيرا من هذه السمات غالبة على عدد من الشخصيات في سرد هدى حمد، حالات الاغتراب والغياب والتشظي أو الشعور بالانكسارات وخيبات الشخصية، سواء في الحب أو في التعليم أو الزواج. والشعور بالتيه أو الرغبة في الحيود أو الحيدة. وكذلك مشاعر الصمت، على نحو ما يتجلى في بداية رواية سيدات القمر من انكسار ميا وصمتها أو عجزها عن التعبير عن حبها حتى مع أخواتها، فظل حبها سرا خاصا بها هي فقط، حتى حين تنطق فإنها لا تفصح أو تبين عن مشاعرها بشكل كامل، في نوع من استدعاء أشكال الصمت المعقدة والمنطوقة بتعبير إيهاب حسن.

وبشكل إجمالي يمكن القول بأن كثيرا من شخصيات روايات هدى حمد شخصيات قلقة ومشحونة بطاقات كبيرة ورغبة عارمة في البحث عن الذات، بل هي شخصيات في حال بحث متصل عن الهوية في مستوياتها المختلفة، وبخاصة وهي تعيش سياقات من الالتباس والتشتت والتداخل الحضاري والتقاطع بين ما هو علمي وما هو متصل بالخرافة والأساطير، تعيش حالات من التمزق بين الماضي والحاضر، وينطبق هذا على بطلات سندريلات مسقط جميعا تقريبا، فهن بالأساس يبحثن عن ذاتيتهم ويحاولن الفرار من عجلة الحياة الحديثة القاسية التي تسحقهن تحت وطأة الأعباء الأسرية المكدسة بالواجبات والمسئولية والتشتت بين العمل والأسرة والرغبة في اقتناص وقت للراحة والسكينة والعناية بأنفسهم أو بأنوثتهن بشكل خاص.

وينطبق هذا البحث عن الذات وقلق الهوية مثلا لديها على شخصية البطلة في رواية أساميا، التي هي بالأساس حال من البحث عن الهوية أو الذات، ولعل غياب الاسم هو إحدى العلامات المباشرة في التدليل على هذا التشتت أو الضياع وعدم التحقق، فالبحث عن الاسم هو جزء من القلق الدائم الذي تعيشه الشخصية في رحلة بحثها عن ذاتها. ولذا فإن هذا الالتباس الماهوي ليس غياب الاسم في رواية أساميا إلا أحد مظاهره، لكن الالتباس بشكل عام يأخذ مظاهر وتجليات عديدة في الروايات الأخرى أو يمكن أن نقول إن خطاب كل رواية شكّله أو بالأحرى قاربه وتتبعه في عدد من النماذج وفق وضعيات سردية وحياتية مختلفة. فإذا كانت السندريلات بالأساس شخصيات متحولة وراغبة في أن تصير جنيات حتى يتبددن ويتخلصن من وطأة الواقع وأن هذا التحول هو شكل من أشكال الركض وراء الذات أو محاولة العثور عليها ولو عبر التلاشي والاحتجاب عن الواقع، فإن غياب الاسم هو الآخر نوع من التلاشي والتفتت والاحتجاب، ولهذا فإننا إذا سلمنا مع إيهاب حسن بشكل عام بأن "مصطلح ما بعد الحداثة، ولا نقول المفهوم، يمكن أن ينتمي لما يدعوه الفلاسفة فئة متنازع عليها ماهويا"[1]. فإننا سنكتشف أن الخطاب الروائي لجوخة الحارثي وهدى حمد ينتمي إلى سرد ما بعد الحداثة لكونه يقارب هذه الأنماط والفئات من الشخصيات المتنازع عليها ماهويا، أي أنها روايات تطرح أنماطا إنسانية يهيمن عليها هذا التنازع أو الالتباس وأنها مشحونة دائما بالقلق والحركة الدائبة في البحث عن الذات.

والبحث عن الذات والسعي إلى التحقق أو محاولة الخروج من حالات الشتات من سمات ما بعد الحداثة، فبحسب إيهاب حسن "ربما أمكن تعريف ما بعد الحداثة برغم هذا كله بوصفها بحثا متواصلا في تعريف الذات. وكلما كان العالم أكثر تفاعلا، انتقل عدد أكبر من السكان، واصطدموا وتصارعوا – هذا عصر الشتات - وكلما أصبحت قضايا الهوية الثقافية والدينية والشخصية أكثر حدة وخادعة في بعض الأحيان. ومع تحول آخر لما بعد الحداثة في بُعدها الثقافي وفي بعدها الكوكبي الشامل، يمكنك سماع صوت الصرخة حول العالم: من نكون؟ من أكون؟"[2].

([1]) إيهاب حسن، تحولات الخطاب النقدي لما بعد الحداثة، ص 24.

([2]) إيهاب حسن، السابق، ص 31.

ولا تقتصر سمات ما بعد الحداثة في الرواية العمانية على ملامح الشخصية فقط، بل يتجلى ذلك في الصورة الاجتماعية المطروحة عن الثقافة العربية، أو البنية الاجتماعية بشكل عام. في تجاوز أو انتقال من الشخصي/الفردي إلى العام، ومن الذاتي إلى المطلق والكلي، "ومن ثم تبدو الكرة الأرضية واقعة في قبضة عبر الكوكبية، عبر الأنسنة، حتى بالرغم من تفتتها إلى طوائف، وقبائل وفصائل من كل نوع. وهكذا يستدعي الإرهاب والشمولية، الانشقاق وتوحيد الأديان، أحدهما الآخر، وتهدم السلطات نفسها حتى إبان بحث المجتمعات عن أسس جديدة لها"[1].

وتتجلى سمات الرومانسية والنزوع إلى المثالية والطابع الإنساني في أكثر من حالة، هذا السمت الرومانسي متحقق مع السندريلات اللائي يهربن حفاظا على جوهرهن، ويمكن أن نرى البطلة المنتحرة في رواية أساميا هي الأخرى تمثيلا لهذه الحالة الراغبة في الفرار والانفلات من الواقع بقسوته، بالإضافة إلى ما بالشخصية من سمات التشظي والتشتت وغيرها من انعكاسات القسوة وآثارها، "إن الرومانسية، والحداثة، وما بعد الحداثة، مثل الإنسانوية، أو الواقعية، سوف تتبدل وتنزلق على الدوام مع مرور الوقت، ولاسيما في عصر الصراع الأيديولوجي وهيمنة أساليب الدعاية الرخيصة التي تعتمد على المبالغة وتزييف الحقائق التي تضطلع بها وسائل الإعلام الجماهيرية واسعة الانتشار"[2]. ونجد أن أشكال الحضور الرومانسي والطابع الإنساني تتبدل وتتغير بحسب تغير السياق، فعلى سبيل التمثيل لا تتطابق تماما شخصية لندن برغم طابعها الإنساني والرومانسي مع كل من أسماء وخولة أو ميا، والأمر ذاته فيما يخص شخصيات هدى حمد التي ربما يجمعهن مثلا في رواية سندريلات مسقط هذا التهشم والرغبة في تحقيق الذات واستكشاف هويتهن والرغبة في الهرب، لكنهن على قدر من الاختلاف فيما بينهن ومع غيرهن من النساء في الأجيال الأخرى كذلك.

وتتجلى سمات سرد ما بعد الحداثة في الشكل والمضمون أيضا، فنجدها حاصلة في الراوي غير الموثوق به الذي أخذنا له أمثلة، وهو دال على التفسخ وغياب اليقين التام، ويدل على حال من البحث المستمر عن المعرفة، وعدم الثقة في الراوي قد يكون لها عدد من الأسباب المختلفة، "من بينها المعرفة المحدودة للراوي، واندماجه الشخصي (فيما يروي) ونظام قيمه الإشكالي، واستنادا إلى أسباب عدم الثقة، يمكن للمرء أن يميز بين أنماط مختلفة من الرواة غير الموثوق بهم، مثل المجنون، والساذج والمنافق والمنحرف، والمنحط خلقيا، والمغامر، والكذاب، والمخاتل، أو المهرج، وهذا التمييز بين الأنماط يتفق مع التصنيف الدلالي السابق للرواة غير الموثوق بهم، المبني على الأعراف الاجتماعية والأدبية"[3]. فالشخصيات كما رأينا تنتقد ذاتها وتتشكك في ذاتها، ويعتريها النسيان والتناقض والكذب والنفاق والأنانية، وهذا حاصل مع عدد كبير من الشخصيات ابتداء من زهور التي تدرك أخطاءها وتقصيرها مع الجدة وتدرك ما مارسته الثقافة وبالأخص الأب ضد الجدة، وكثير من سمات النقص والعيوب الأخرى، التي تطرح أشكالا عديدة من التشوه، أو غياب المركزية وتفتت النماذج التقليدية للسلطة كما في تفسخ التبعية المؤسسة على العبودية أو استقلال الأبناء في القرار عن الآباء. ونجده حاصلا كذلك في سيدات القمر في شخصيات أسماء وخولة التي عاشت مفعمة بالرومانسية والحب والإخلاص وتحملت الكثير ثم انفجرت بإرادة الطلاق الذي يبدو شكلا عميقا من التمرد على القيم الاجتماعية. ولا يختلف كثيرا عن خولة

([1]) إيهاب حسن، السابق، ص22.

([2]) إيهاب حسن، السابق، ص23.

([3]) الرفيق إلى النظرية السردية، ص162.

السندريلات اللائي يبدو أنهن في جوهرهن يطلقن الحياة الواقعية ويفررن إلى عالم الجنيات ليحصلن على كمالهن ويحققنه بإرادة تصل إلى حد العناد في بعض الأحيان.

وتتشكل سمات سرد ما بعد الحداثة بالأساس في هذا السرد الروائي في قيمة التعدد وهيمنة هذا النسق من التعددية في كافة الروايات المدروسة، فالتعدد ليس مجرد تنوع في الرؤى والمواقف المتباينة للشخصيات ولكنه كذلك تعدد في القناعات ومصادر الفعل والحركة والفاعلية والبؤر المركزية التي تحكم هذا العالم، فيصير الزمن فاعلا، كما البيئة والمكان والطبيعة والموروث الثقافي، وليست إرادة الإنسان هي الغالبة أو المنتجة للحركة والمشكلة للمصير في كل الأحوال كما هو الأمر في السرد الكلاسيكي، بل نجد أن الطبيعة قد تقتل وأن فكرة قديمة موروثة قد تصنع مأساوية ليس بعدها مأساة، وتتشكل التعددية في حالات الصراع بين الرجل والمرأة وبؤر السلطة المختلفة وحالات التنازع القائمة على الجندر أو الجنس، ويمكن أن نقول إن الخطابات الروائية المدروسة قد أوفت بتصوير وتشكيل هذه التعددية على أكثر من مستوى وبشكل ناعم ومتدرج، "فالخطاب في شكله الأكثر بدائية، أي عندما يكون جملة، فإنه يشتمل على شخص يقول شيئا ما لشخص آخر حول شيء يمثل المرجع المشترك بينهما. فالخطاب موجه إلى.. وثمة بنية حوارية تدع نفسها تتميز على مستوى الفعل: إن الفعل يُعَدُّ فعلا مع، أو فعلا ضد، في سياق من التفاعل يجعله الصراع والعنف دراميا"[1]. فنجد أن السندريلات كن ذا موقف المتمرد على النوع أو الجندر، يردن أن يتخلين عن أمومتهن أو على الأقل التخلص من أدوارهن كزوجات مرهقات أو مثقلات بأعباء الزواج وتربية الأولاد وخدمتهم. فطبيعتهن بوصفهن إناثا هي التي أوجدت هذا الصراع أو جعلته حتميا، وجعلته صراعا مع الذات وصراعا مع الآخر، فهن يصارعن أنفسهم ويشاكسن طبيعتهن كما في الوقت نفسه يصارعن الآخر الذكوري متمثلا في الرجال والأطفال.

خاتمة:

وهكذا يمكن أن نلاحظ أن هذه النزعة التجريبية والتجديدية في السرد الروائي عبر الفنتازيا والواقعية السحرية، كاشفة عن نوع مختلف من الخطاب السردي الذي له خصوصيته وله دلالاته العميقة المرتبطة بالجذور الثقافية وميراث الأسطورة والفنتازيا في الثقافة العربية، وكما كشفت الرواية عن حالات خاصة من علاقة الذات بالآخر وعلاقة الواقعي المادي بالماورائي أو الغيبي، وأن النزوع نحو الفنتازيا هو بالأساس كاشف عن تصور خاص للعالم، وعن علاقة مختلفة للذات به أو معه، كما أنها كاشفة عن أنساق فكرية مهمة مثل الأشكال الجديدة من صراع الهوية أو السعي نحو تحقيق الذات، والصراع مع الواقع بمحدداته الجامدة، وكذلك صراع القديم مع الجديد، وأثر الزمن والتحولات التي يصنعها في الحياة أو في الواقع. واتضح كذلك أن لهذا السرد لغته الخاصة أو المختلفة، كما له نواتجه الجمالية الخاصة كذلك؛ ذلك لأنه يعتمد على طاقات تشويقية جديدة وكسر للتوقع أو تجاوز للمسارات المعهودة أو الدروب المعتادة في التخييل. ولهذا توصي الدراسة بأن تكون هناك دراسات خاصة موسعة لهذه التحولات والظواهر السردية باشتغال أوسع على التخييل واللغة والأنساق والمكونات الثقافية القارة في أعماق الخطاب.

قائمة المصادر والمراجع

أولا المراجع العربية:

- أ.ج. جريماس وجاك فونتيني، سيميائيات الأهواء (من حالات الأشياء إلى حالات النفس)، ترجمة سعيد بنكراد، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت- لبنان، ط1، 2010م

([1]) بول ريكور، صراع التأويلات، ترجمة منذر عياشي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت– لبنان، ط1، 2005م، ص20.

- إيهاب حسن، تحولات الخطاب النقدي لما بعد الحداثة، ترجمة السيد إمام، دار شهريار، البصرة، العراق، ط1، 2018م
- بول ريكور، الزمان والسرد الجزء الثاني (التصوير في السرد القصصي)، ترجمة فلاح رحيم، دار الكتاب الحديد، بيروت، ط1، 2006م.
- بول ريكور، صراع التأويلات، ترجمة منذر عياشي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت- لبنان، ط1، 2005م
- تيري إيجلتون، النقد والأيديولوجية، ترجمة فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- ط1، 1992م.
- جاك دريدا، في علم الكتابة، ترجمة أنور مغيث ومنى طلبة، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط2، 2000م.
- جيمس فيلان وبيتر رابينوفيتز، الرفيق إلى النظرية السردية، ترجمة د. محمد عناني، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2016م
- سعيد بنـگـراد، في مقدمته لكتاب سيمياء الأهواء (من حالات الأشياء إلى حالات النفس)، لجريماس وجاك فونتيني، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت- لبنان، ط1، 2010م
- كمال أبو ديب، في مقدمة ترجمته لكتاب الثقافة والإمبريالية لإدوارد سعيد، دار الآداب بيروت، ط4، 2014م.
- محمد بوعزة، سرديات ثقافية، منشورات الاختلاف ومنشورات ضفاف، الجزائر وبيروت، ط1، 2014م.
- ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ت. د. جميل نصيف التكريتي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986م
- وين سي بوث، بلاغة الفن القصصي، ترجمة د. أحمد خليل عردات، ود. علي بن أحمد الغامدي، منشورات مركز الترجمة، جامعة الملك سعود، المملكة العربية السعودية، ط1، 1994م
- هدى حمد، رواية سندريلات مسقط، دار الآداب بيروت، 2016م.

المراجع الأجنبية

- Christopher Warnes, Magical Realism and Postcolonial Novel, PALGRAVE MACMILLAN, Uk, 2009.
- Stephen Slemon, Magic Realism as Postcolonial Discourse, (from book): Magical Realism, theory, History, community, editors, Lois Parkinson Zamora and Wendy B. Faris, Duke University Press, United State of America, Fourth printing, 2003.
- Wendy B. Faris, Ordinary Enchantment, (Magical Realism and the Remystification of Narrative), Vanderbilt University Press, 2004.

The Border of Renewing and Experimentation in The Arab Novelistic Discourse. Huda Hamad as A Model. A Narrative Study in Light of Neo-Historicism and Post-Colonial Literature

Mohamed Sliem Shosha
Fayoum University
msa06@fayoum.edu.eg

Abstract

This critical approach revolves in the domain of the novel (Cinderellat Muscat), and it attempts to explore a number of innovative features and characteristics, patterns of experimentation and its attempts, such as the aesthetics of discourse in the novel Cinderella Muscat between reality and fantasy, as well as the positions of the narrator and the forms of experimentation in the novel of the new voices that are represented in this novel. The study examines the aesthetic and semantic values resulting from these narrative formations and strategies for telling or weaving the frame story and sub-tales, as well as the paradox of reality and the underlying psychological factors and their interpretations. Where the novel also approaches special and new situations for the relationship of men with women invested in the narrative discourse, and we tried to reveal its connection to culture and the life and historical elements rooted in culture, as well as the approach to postmodern features in the two novels. We saw in this narration many forms of multiplicity of viewpoints and divergence in perspectives and visions, and the dialogue was expressive of this poetics based on pluralism. It has become a world charged with emotions, tension, anxiety, and all that is human, and it reflects many cases of fragmentation and weakness in its various forms, and reflects cases of constant self-movement towards knowledge, love, money, or concepts of pride, dignity, and other values that human personalities or models try to achieve through themselves.

Keywords:
Narrative Discourse- postcolonial- Arabic Novel Discourse- The experimentation- The fantastic