البنية السردية للرواية والقصة القصيرة في سلطنة عمان (١٩٥٨-٢٠٠٠م)

جميع الحقوق محفوظة
مركز ايداع الرسائل الجامعية

إعداد الطالبة

آمنة بنت ربيع سالمين بيت مبروك

إشراف

الأستاذ الدكتور محمود السمرة

قدمت هذه الرسالة استكمالا لمتطلبات درجة الماجستير
في تخصص اللّغة العربيّة وآدابها

كلية الدراسات العليا
الجامعة الأردنية

أيـــار ٢٠٠٢

نوقشت هذه الرسالة وأجيزت بتاريخ .....

أعضاء لجنة المناقشة:

الأستاذ الدكتور محمود السمرة رئيساً .....

الدكتور سمير قطامي عضواً .....

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

الدكتور إبراهيم خليل عضواً .....

الأستاذ الدكتور خليل الشيخ عضواً .....

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

الإهداء

لأنّنا محكومون باللأمل

إلى جيل جديد سيأتي

آمل ألا يجدّد فينا

حضور الغياب

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

شكر وتقدير

أتقدم بجميل الشكر والتقدير والامتنان من والديّ الكريمين لصبرهما ودعواتهما

كما أتقدم بالشكر والامتنان من الأستاذ الدكتور محمود السمرة الذي تفضل بالإشراف على هذه الرسالة ، وأفاض عليّ من بحر معرفته وعلمه الكثير.

كما أتقدم بجزيل الشكر والتقدير إلى الدكتور سمير قطامي الذي تفضل بمناقشة هذه الرسالة ، وساهم بملاحظاته القيّمة في الارتقاء بمستواها.

وأتقدم بجزيل الشكر والتقدير إلى الدكتور إبراهيم خليل ، والأستاذ الدكتور خليل الشيخ، لتفضلهما بقبول مناقشة هذه الرسالة المتواضعة.

سائلة الله عزّ وجلّ أن يمنّ عليّ بالإفادة من علمهما، بما يرقى بهذا العمل.

الباحثة

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

المحتويات

المقدمة ١

التمهيد نشأة الفنون السردية الحديثة في المجتمع العماني

– الظاهرة والمؤثرات ٦

– الوجود العماني في شرق أفريقيا "زجبار" ٩

– التركيب القبلي للمجتمع ١١

– حركة القوميين العرب أو ما يعرف ((بالمسألة الظفارية)) ١٢

– مؤثرات البيئة الثقافية العامة ١٦

– التعليم واكتشاف النفط ١٦

– الصحافة ١٩

– الأندية ٢٣

الباب الأول : اتجاهات القص العربي الحديث في عمان **٢٨–٧٧**

– الثيمات الموضوعاتية التقليدية **٣٤**

– ثيمة التماسك : المفهوم

– ثيمة التاريخ العماني والعربي **٣٩**

– ثيمة رجل الأعمال المعاصر **٤٦**

– الآخر **٥١**

– العدالة الاجتماعية **٥٩**

الثيمات الموضوعاتية المعاصرة ٦٨

ثيمة الحساسية الجديدة : المفهوم

الخلاصة ٧٦

الباب الثاني: البنية السردية للرواية ٧٨-١٩٨

الفصل الأول: أساليب السرد الروائي ٧٩-١٠٨

أسلوب السرد الموضوعي ٧٩

النماذج المنتخبة : الشراع الكبير، رواية ١٩٨٦من الجانب الآخر

أسلوب السرد الذاتي ٨٧

النموذج المنتخب : شارع الفراهيدي

تقنيات السرد ٩٤

النموذج المنتخب : فضاءات الرغبة الأخيرة

الفصل الثاني: لغة السرد الروائي ١٠٩-١٢٥

النموذج المنتخب: المعلم عبدالرزاق أوليلة الشفق

أولاً: البنية الظاهرة ١١٣

ثانياً: البنية العميقة ١١٦

أ- مستوى الشخوص ١١٦

ب- مستوى الفضاء (الزمان والمكان) ١١٩

ج- مستوى الإشارات والعلامات السيميائية ١٢٠

١-دلالة الألفاظ العامية والعبارات

ذات المرجعية الدينية ١٢٠

٢- دلالة الألوان والروائح ١٢١

٣- دلالة الأصوات ١٢٢

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية

٤- دلالة الحيوان ١٢٢

٥- دلالة الوجه والعيون ١٢٣

الفصل الثالث: الرؤية السردية للرواية ١٢٦-١٧٥

النموذج المنتخب: الطواف حيث الجمر.

بناء الحدث ١٢٦

أولاً: البنية الخارجية للرواية ١٢٦

(أ) العنوان ١٢٦

(ب) المقاطع الافتتاحية لما قبيل السرد ١٢٧

ثانياً: البنية الداخلية ١٣٠

بناء الشخصية ١٣٦

(أ) فئة المجتمع ١٣٩

(ب) فئة الشخصيات ذات السيادة ١٤٢

١- نموذج انشطار البنية الثقافية في شخصية "زهرة"

٢- نموذج الشخصية المرهوبة/ النوخذا سلطان

٣- نموذج المناضل: شخصية خميس

بناء الفضاء الروائي ١٥٦

بنية الفضاء الروائي : المفهوم ١٥٦

الخلاصة ١٧٢

الباب الثالث: البنية السردية للقصة القصيرة ١٧٦-٢٧٤

نقد البدايات ١٧٦

الفصل الأول: تقنيات السرد القصصي ١٨٣-١٩٨

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

القصة القصيرة أم السيرة الذاتية؟ ١٨٥

النموذج المنتخب : الجبل الأخضر.

القصة القصيرة جداً ١٨٧

النماذج المنتخبة : قشة البحر

جـــنـــــون الـــــــوقـــــت

التشكيل البصري للنص ١٩٤

النموذج المنتخب : حد الشوف

الفصل الثاني: البناء الفني للقصة القصيرة ١٩٩-٢٧٤

بناء الحدث ١٩٩

النماذج المنتخبة :خرزة المشي ، يوم نفضت خزينة الغبار عن منامتها.

بناء الشخصية: بنية القبول والرفض ٢١٥

النماذج المنتخبة يوم قبل شروق الشمس، الدجالة هذيان الدمى، بوابات المدينة، سور المنايا زغاريد الصهيل ، المطر قبيل الشتاء ، ساعة الرحيل الملتهبة، جمعوه وناس آخرون، ربما لأنه رجل مهزوم.

أنماط الحوار في بناء الشخصية ٢٢٨

- النمط المجرد ٢٢٨

النماذج المنتخبة : وأشرقت الشمس.

ســـور المـــايـــا

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

- النمط المركب ٢٣٠

النماذج المنتخبة :سور المنايا، ساعة الرحيل الملتهبة، ربما لأنه رجل مهزوم

- نمط الحوار الداخلي ٢٣٥

النموذج المنتخب : أيام الرعود عش رجبا

بناء الفضاء القصصي ٢٤٠

المكان الأول: القرية وفضاءاتها ٢٤٣

- ارتباك منظومة العلاقات الاجتماعية والإنتاجية ٢٤٣

النماذج المنتخبة: الليلة الأخيرة، مواسم الغربة، يوم نفضت خزينة الغبار عن منامتها، رماد اللوحة.

- قوة حضور الذهنية الجمعية لطقوس الغيبيات ٢٤٨

النماذج المنتخبة بوابات المدينة، المطر قبيل الشتاء، هذيان الدمى، حد الشوف

- الطبيعة والمفردات اللغوية ٢٥٤

النماذج المنتخبة الليلة الأخيرة، وأشرقت الشمس، الدجالة، سور المنايا، لا يا غريب ، زغاريد الصهيل، النذير بوابات المدينة، المطر قبيل الشتاء مريم مواسم الغربة، ما قالته الريح، اللون البني، حمى أيار، رماد اللوحة، هذيان

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز إيداع الرسائل الجامعية

الدمى، حد الشوف، خرزة المشي، حبس
النورس، دثار.

المكان الثاني: المدينة ٢٥٩

الشعور بلا تماسك منظومة العلاقات الاجتماعية والإنتاجية ٢٥٩

النماذج المنتخبة من أين الدرب؟ وأشرقت
الشمس، خرزة المشي، روائح الفقراء
هذيان الدمى، حد الشوف.

الخلاصة ٢٦٩

الخاتمة ٢٧٢

الملحق ٢٧٥

ثبت المصادر والمراجع ٢٧٨

الملخص باللغة الإنجليزية ٢٩٩

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

الملخص

البنية السردية للرواية والقصة القصيرة في سلطنة عمان
(١٩٥٨-٢٠٠٠م)

إعداد : آمنة بنت ربيع سالمين بيت مبروك.
إشراف: الأستاذ الدكتور محمود السمرة.

تبحث هذه الدراسة في البنية السردية للرواية والقصة القصيرة في سلطنة عمان، في الفترة الزمانية الممتدة ما بين ثمان وخمسين وتسعمئة وألف إلى سنة ألفين ميلادي (١٩٥٨-٢٠٠٠م) وتقف بالنقد والتحليل والتأويل على ما يشّكل نموّها وتطورها، ويشكل موقعها في تجربة القصّ العربيّ الحديث.

وقد جاءت هذه الدراسة في تمهيد وثلاثة أبواب: قدمنا في التمهيد لنشأة الفنون السردية الحديثة في السلطنة، والمؤثرات التاريخية والاجتماعية والاقتصادية التي لعبت دوراً أساسياً في تفعيل السرد. أما الباب الأول فقدمنا فيه اتجاهات القص الحديث في السلطنة والتقنيات الأساسية التي التّف حولها الكتاب والكاتبات. وخصصنا الباب الثاني للبنية السردية للرواية وأهّم أساليب الرويّ والتقنيات التي لجأت إليها الرواية ووظيفتها. وخصصنا الباب الثالث للبنية السردية للقصة القصيرة، ووقفنا على الجوانب الفنية والتقنية وتطورها.

وخلصت الدراسة إلى أن البنية السردية للرواية والقصة القصيرة قد استفادت من تقنيات الروي وأساليب السرد الذاتيّ والموضوعيّ، وأنها قد تطورت نسبياً في مضامينها مما انعكس بالضرورة في تشكيل القصّ.

فاستفادت الرواية من تقنية الراوي الشاهد ومعارضتها، للتاريخ، في حين استفادت القصة القصيرة من بعض توصيفات الواقعية السحرية. وعلى الرغم من هذه الاستفادة، فإننا ما زلنا نقف على بعض التخّوف والاضطراب والسلبية في التعبير عن الواقع السياسيّ والاجتماعيّ والأيديولوجي، الأمر الذي انعكس سلبياً على الشكل الفنيّ، إذ نلحظ ذلك في بناء الحدث والشخوص والفضاءات، إلى جانب ميل بعض الرواة إلى اللغة الشاعرية والخطابية المباشرة، مما أضعف بعض نتاج هذه الفترة الزمانية.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

الباحثة

الملخص

البنية السردية للرواية والقصة القصيرة في سلطنة عمان
(١٩٥٨-٢٠٠٠م)

إعداد : آمنة بنت ربيع سالمين بيت مبروك.

إشراف: الأستاذ الدكتور محمود السمرة.

تبحث هذه الدراسة في البنية السردية للرواية والقصة القصيرة في سلطنة عمان، في الفترة الزمانية الممتدة ما بين ثمان وخمسين وتسعمئة وألف إلى سنة ألفين ميلادي (١٩٥٨-٢٠٠٠م) وتقف بالنقد والتحليل والتأويل على ما يشّكل نموّها وتطورها، ويشكل موقعها في تجربة القصّ العربيّ الحديث.

وقد جاءت هذه الدراسة في تمهيد وثلاثة أبواب: قدمنا في التمهيد لنشأة الفنون السردية الحديثة في السلطنة، والمؤثرات التاريخية والاجتماعية والاقتصادية التي لعبت دوراً أساسياً في تفعيل السرد. أما الباب الأول فقدمنا فيه اتجاهات القص الحديث في السلطنة والتقنيات الأساسية التي التّف حولها الكتاب والكاتبات. وخصصنا الباب الثاني للبنية السردية للرواية وأهّم أساليب الرويّ والتقنيات التي لجأت إليها الرواية ووظيفتها. وخصصنا الباب الثالث للبنية السردية للقصة القصيرة، ووقفنا على الجوانب الفنية والتقنية وتطورها.

وخلصت الدراسة إلى أن البنية السردية للرواية والقصة القصيرة قد استفادت من تقنيات الروي وأساليب السرد الذاتيّ والموضوعيّ، وأنها قد تطورت نسبياً في مضامينها مما انعكس بالضرورة في تشكيل القصّ. فاستفادت الرواية من تقنية الراوي الشاهد ومعارضتها، للتاريخ، في حين استفادت القصة القصيرة من بعض توصيفات الواقعية السحرية. وعلى الرغم من هذه الاستفادة، فإننا ما زلنا نقف على بعض التخّوف والاضطراب والسلبية في التعبير عن الواقع السياسيّ والاجتماعيّ والأيديولوجي، الأمر الذي انعكس سلبياً على الشكل الفنيّ، إذ نلحظ ذلك في بناء الحدث والشخوص والفضاءات، إلى جانب ميل بعض الرواة إلى اللغة الشاعرية والخطابية المباشرة، مما أضعف بعض نتاج هذه الفترة الزمانية.

مركز ايداع الرسائل الجامعية

الباحثة

المقدمة

يتجه هذا البحثُ إلى دراسةِ البِنيةِ السرديةِ للروايةِ والقصةِ القصيرةِ في سلطنةِ عمان، للفترةِ الزمانية التي وقع تحديدِها، ما بين ثمان وخمسينَ وتسعمئة وَألف إلى سَنَة ألفين ميلاديّ (١٩٥٨م و٢٠٠٠م). فينصبُّ كلُّ الجَهْدِ للوقوفِ على مادةِ فنِّ القصِّ الحديثِ ومتابعةِ نصوصِهِ الأدبيةِ بالنقدِ والتحليلِ والتأويلِ.

والهدف من تحديد هذه الفترة يعود إلى كونها تنقسم إلى مرحلتين هامتين: المرحلة الأولى التي تمتد من ثمان وخمسين وتسعمئة وألف ميلادي إلى سنة سبعين وتسعمئة وألف ميلادي (١٩٥٨م إلى ١٩٧٠م) منذ بداية أولى محاولات كتابة القصة القصيرة والرواية، عندما بدأ (عبد الله بن محمد الطائي) التعرف إلى هذين اللونين من السرد. والمرحلة الثانية التي تبدأ منذ بداية ١٩٧٠ حتى ٢٠٠٠.

لقد استأثرت السلطنة باهتمام الدارسين في التاريخ، وقلت الدراسات التي تدرس نشأة تجاربها الأدبية الحديثة، وتتابع تطورها وحساسيتها، فاكتفت بالوقوف عند السطح من الشاطئ واليابسة. فالقص الحديث هو خطاب يقول ما لا تقوله الخطابات الأخرى، ومشاكسة تفضي بالراوي والناقد إلى خدش البنى المتكلسة، سواء أكان الخدش يمس البنى الاجتماعية والسياسية والثقافية، أم يمس جوهر الكتابة نفسها من حيث هي عمل مقصود لذاته.

وحاولت الباحثة في هذه الدراسة، تجاوز بعض تلك الدراسات السابقة، وإذا كان التجاوز يشير إلى الجدة، في بعض ما يشير إليه، فإن الجدة والإضافة لا تعنيان التقليل من شأن ما سبقها من دراسات، ونذكر من بينها: دراسة الدكتور أحمد

درويش المعنونة بمدخل إلى دراسة الأدب في عُمان، ومجمل ما كتبه وألفه الأستاذ يوسف الشاروني عن السرد الحديث في السلطنة.

وقد أسفرت تقنيات السرد الحديثة عن عدد من الإنجازات الفنية التي طبعت حساسية الراوي والمروي والمروي له والناقد أيضاً، بمزاج خاص، ولعل ذلك المنجز تبدى فيما يتصل بمنظور الرؤية السردية والهيئة التي يتم بها سرد الأحداث وأحسب هنا أن بناء المروي له والناقد ركنان أساسيان لإضفاء الفعالية النقدية، لقراءة النص والخروج به من العتمة إلى الضوء. لذلك وجدتني أتجنب كل ما يزعج القراءة والقارئ، ولا أقول بما يفصل الأثر عن صاحبه، فوقفت على النص في سياقاته التاريخية والاجتماعية والسياسية، بل والأيديولوجية فالنص يطرح إلى جانب ما يقوله: قيمة للنص وللحياة وللعالم.

ولأن هذه الدراسة تستمد نبضها من أدوات السردية لدى كل من: "جيرار جينيت وتزفيتان تودوروف وشكلوفسكي" وتتبع تمظهرات الرؤية السردية ممثلة في بناء الراوي والمروي والمروي له، فإنها تطمح إلى رفدها بالتأويل فيما يسمح به النص من دون ليّ عنقه، متساءلة: لماذا يكتب الكاتب ما كتبه، أو لماذا يكتب تحديداً رواية أو قصة قصيرة؟

وقد قسمت الدراسة إلى تمهيد وثلاثة أبواب. تنظر الدراسة في التمهيد بصورة أساسية إلى مظاهر وعوامل التطور التاريخي الذي مر به المجتمع العربي في سلطنة عُمان، فتركن إلى استنطاق جدلية الصحراء والبحر في ظل الظروف التاريخية والاجتماعية والاقتصادية، التي يمكن فهمها في ضوء الموقع الجغرافي / الحضاري، فكلما كان الاقتراب من البحر المنفتح على حضارات العالم،كان الموقف الذهني أقرب إلى التجديد والتحرر، فكان للأدب عموماً، وللسرد الحديث خاصة، ما كان لجدلية الصحراء الثابتة والبحر المنفتح: من تماسك ومحافظة، أو ثابت

ومتحول، أثر في طبيعة القص متناً ومبنى، فتمتد الدراسة في أبوابها حتى عام ٢٠٠٠م متتبعة أثار تلك الجدلية.

ففي الباب الأول: نعترف بأن في نسبة القص الحديث إلى مدرسة من المدارس، أو اتجاه من الاتجاهات، لهو أمر لا يدفعنا القص الحديث إليه في السلطنة؛ بسبب قصر فترة النمو والتجريب والاجتهاد، فحاولت الباحثة الإبانة والتوضيح والكشف عن ألوان وطعوم كلية تتلاحم في النتاج ومحاولة إجابة مدى استطاعة القص تمثيل الواقع المحلي والذاتي والتعبير عنه، ضمن رؤية فنية متماسكة.

وكان في معاينة تجربة القص، أن وقفت على بدايتين تتقاطعان وتتناقضان لتلتقيا في رؤية نقدية اجتماعية، أطلقنا عليها: الرؤية الواقعية النقدية الاجتماعية، واستخدمنا هذا التعبير بعيداً عن أية حمولة أيديولوجية تلقي بنا في فخ الواقعية النقدية الغربية أو الاشتراكية.

جميع الحقوق محفوظة
مركز إيداع الرسائل الجامعية

وبعد تأمل فيما أنجزته تجربة القص، وللفترة الزمانية المحددة وجدت أنه كإجراء، يجدر أن نقسم تلك الرؤية إلى ثيمتين:

(أ) الثيمة الموضوعاتية التقليدية، وأطلقنا عليها ثيمة التماسك.

(ب) الثيمة الموضوعاتية المعاصرة، وأطلقنا عليها ثيمة الحساسية الجديدة.

أما الباب الثاني فقد تناولت فيه البنية السردية للرواية وقسمته إلى ثلاثة فصول. بحثت في الفصل الأول أساليب السرد الروائي الذي ينقسم إلى أسلوبين: أسلوب السرد الموضوعي ووقفت فيه مع رواية "الشراع الكبير" لعبد الله بن محمد الطائي ورواية ست وثمانين وتسعمئة وألف ميلادية "١٩٨٦" للروائي سعود بن سعد المظفر ورواية "من الجانب الآخر" للروائي سيف بن سعيد السعدي.

وبحثت عن تمظهر أسلوب السرد الموضوعي في رواية "شارع الفراهيدي" لمبارك العامري، وخصصت قسماً ثالثاً لتقنيات السرد وقصرته على نموذج رواية "فضاءات الرغبة الأخيرة" لعلي المعمري.

وتناولت في الفصل الثاني لغة السرد الروائي وخصصته لرواية "المعلم عبد الرزاق أو ليلة الشفق" لسعود المظفر، وخصصت الفصل الثالث للرؤية السردية للرواية وكان النموذج المنتخب رواية "الطواف حيث الجمر" للروائية بدرية بنت إبراهيم الشحي، وبحثت بواسطة بناء الحدث وبناء الشخصية وبناء الفضاء الروائي عما يكتمل في الرواية من شروط فنية.

أما الباب الثالث فخصصته للبنية السردية للقصة القصيرة ووقفته على فصلين مهدت فيه بداية لنقد البدايات التي تلت جيل محمد بن عبد الله الطائي وامتدت نتاجاتها للفترة ما بين ١٩٥٨-١٩٩٤ وأهم القضايا التي التف الكتاب من حولها وكادت أن تجعلهم في دائرة واحدة أطلقنا عليها دائرة الانحياز الكامل للمجتمع.

أما الفصل الأول فتناولت فيه تقنيات السرد القصصي للقصة القصيرة ووقفت فيه على تجارب عقدين من الزمان تقريباً، ازدحمت فيهما ساحة الإبداع في السلطنة بتجارب إبداعية اتسمت ملامح بعضها بخلط غير واضح وربما مقصود لذاته للجنس الأدبي، فنجد على سبيل المثال تداخلاً بين فنية القصة القصيرة وفنية الرواية في تجربة القاص (يونس الأخزمي) وتداخلاً بين فنية قصيدة النثر والقصة القصيرة لتحقيق ما يمكن تسميته بالقصيدة القصة أو القصة القصيدة وتمثلها تجربة الشاعر (سيف الرحبي) في مجموعته الجبل الأخضر التي يتماهى فيها دور الراوي مع جنس أدبي حديث تماماً هو جنس السيرة الذاتية.

وتوافر في بعض النتاجات اشتغالات فنية، انحازت بصورة واضحة لمصطلح القصة القصيرة جداً، كما تمثلها تجربة القاصين (عبد الله حبيب وعلي الصوافي) في

حين انحازت تجربة القاص (سالم آل توية) بجرأة كبيرة إلى ما أسماه الناقد (ميشال بوتور) بالتشكيل البصري للنص.

أما الفصل الثاني فقد تناولت فيه الرؤية السردية للقصة القصيرة ممثلاً في بناء الحدث لدى تجربة القاص (محمد اليحيائي)، والمنحازة لبعض توصيفات الواقعية السحرية، وبناء الشخصية وأنماط الحوار في تمظهراتها، وبناء الفضاء القصصي لدى تجارب متماثلة في مجمل النتاج القصصي.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

التمهيـــــــــــــد

نشأة الفنون السردية الحديثة في المجتمع العماني – الظاهرة والمؤثرات

يكشف الارتباط بين الفنون الأدبية، وبين الواقع الاجتماعي الذي ظهرت فيه، يكشف عن الظروف والمعطيات النابعة من حاجات المجتمع الحضارية، التي ارتبطت بتلك المرحلة التاريخية، وظروفها المؤثرة فيها، إلى جانب كشفها عن مدى تأصيل تلك الحاجات في وجدان وخبرات المجتمع المعرفية التي تدفعه إلى التغيير.

تمثل سلطنة عُمان جزءاً مهماً من تركيبة الخليج الجغرافيّة، ويُعد هذا التركيب جزءاً أساسياً من خارطة الوطن العربي. ونظراً لأهميـــة الموقـــع الاســـتراتيجي[١] للسلطنة، فقد تعرضت شأنها شأن باقي دول الخليج إلى الغزو، ويعود ذلك تاريخيـــاً "لأهمية الخليج، كممر بحري للثروات، وكطريق لتجارة البخور والتوابل. فقد كانت محط أنظار القوى التوسعية الغربية في العصر الحديث، فتكالب عليه البرتغـــاليون، والهولنديون، والفرنسيون، والإنجليز، وحتى الـــروس، خـــلال القـــرون الأربعـــة الأخيرة"[٢].

لقد عاشت عمان من جراء ذلك الغزو، في عزلة عن العالم الخارجي، الـــذي فرض سياسة التجزئة، والحروب القبلية بين شعوبه، "فغرقت البلاد في حالة بالغـــة

---

[١] تقع عمان في أقصى جنوب شرق الجزيرة العربية، وتتداخل أراضيها مع رمال الربع الخالي مـــن الغرب والجنوب الغربي. وتتمتع بموقع بحري هام، إذ تمتد سواحلها إلى أكثر من ١٧٠٠كم مطلة على خليج عُمان وبحر العرب المتصل بالمحيط الهندي، مما أعطاها ميزة تفوقها البحري. ويبلـــغ عدد السكان ٢,٠١٧,٥٩١ نسمة. انظر سلسلة كتاب عُمان ١٩٩٩م، ص٤٧.

[٢] الرميحي (محمد غانم)، البترول والتغيير الاجتماعي في الخليج العربي، ط٤، دار الجديد، بيروت، ١٩٩٥، ص١٤.

من الجمود"[١].

والمتتبع لنشأة الفنون السردية الحديثة (الرواية والقصة القصيرة) في المجتمع العماني، يجد أنها قد شكلت منعطفاً ملحوظاً ومؤثراً، قد جاء متجاوباً مع المرحلة الحديثة للدولة العصرية، عبر قنواتها السياسية والاقتصادية والاجتماعية كافة. ومن جانب آخر إن في تعرف المجتمع علىهذين الفنين؛ ما يومئ ولو في الخفاء إلى محاولات تجلي تثوير موقف تجاه فنون السرد التقليدية.

فقد عرف المجتمع العماني، على امتداد تاريخه الجغرافي والمعرفي، وهجراته جنسين من الأدب. تمثل الجنس الأول في الشعر العمودي، الذي احتفظ به مشافهة وتدويناً لعدة قرون، إلى جانب توفر البيئة العمانية على أنواع من النتاج الشعري الشعبي "النبطي" مثل: "الميدان" و"الرزحة" و"التغرود" و"الهبوت" و"المدار" وهي جميعها فنون شعبية دعامتها الرئيسة الشعر، وأهم أغراضه التقليدية "المديح" و"الوصف" و"الغزل"[٢].

أما الجنس الثاني، فكان النثر، وتحديداً فن المقامات "فقد عرفت عمان منذ فترة طويلة ألواناً من القصص مثل الأحاديث التي تنسب إلى ابن دريد الأزدي العماني (ت ٣٢١هـ) [من] أنه كان رائدها، وأنه من خلال بثه لها في مجالسه وتجميعها في أماليه، تأثر به كتّاب المقامة الأوائل من أمثال بديع الزمان الهمذاني، ولقد ظلت

---

(١) غلوم (إبراهيم عبدالله)، القصة القصيرة في الخليج العربي، ط١، مطبعة الإرشاد، بغداد، ١٩٨١، المقدمة، ج

(2) ومثّل هذا الشعر بنوعيه: حضوراً وحظوة بين المتلقين والمتذوقين، بل إن في سعي الأجهزة الحكومية ممثلة في وزارة التراث القومي والثقافة، من خلال قيامها بالبحث والتنقيب عن مخطوطات دواوين الشعراء الذين فقدت بعض أعمالهم بسبب الحروب والإهمال، وطباعة المتوفر منه، ما يسهم في الإعلاء من منزلة الشعر، فضلاً عن ذلك احتفاء عمان بمهرجان للشعر العماني، اعتباراً في نوفمبر من كل عام، مراوحة بينه وبين مهرجان الشعر العربي.

المقامة فناً من فنون الأدب، فلم يبق من المقامات إلا القليل، وتستمر المقامة حية حتى العصر الحديث"[١] فيكتبها الشاعر الشيخ عبدالله الخليلي (١٩٢٢- ٢٠٠٠م) الذي وصلنا من أدبه ست مقامات، تتحدث في موضوعات مختلفة، وتلك المقامات هي:

النزوية والتساؤلية واللغوية، والجعلانية والسمائلية والسمدية. وقد تنوعت موضوعاتها ما بين استعراض حال الأمة العربية، وطرحه لآرائه حول الشعر والنثر وبيان دلالات بعض مفردات اللغة العربية، والحديث في مشكلات المجتمع وأهمية حق المرأة وحريتها في اختيار من تتزوجه، إلى جانب حديثه عن أخلاق الشخصية المسلمة[٢].

جميع الحقوق محفوظة

ولأن فن المقامات لم يحظ في تاريخ الأدب العربي بالعناية التي حظي بها الشعر بنوعيه: (العمودي والشعبي) فإن تعرف المجتمع العماني على تجربة الرواية والقصة القصيرة، هو بمثابة انعطافة، ما عادت تركن إلى المسلمات ووثبة واعية أخذت تدرك أن الدور الذي لعبه الشعر العمودي، وما يزال، هو دور يراوح في مكانه، ولم يعد في استطاعته استيعاب قضايا العصر وتحولاته من ناحية، وعدم قدرته على الخروج من قوالبه التقليدية من ناحية ثانية.

وقد لعبت مؤثرات ثلاثة، كان لها الأثر الخطير في تطور وقائع التاريخ

---

(١) درويش (د. أحمد)، مدخل إلى دراسة الأدب في عمان، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٢، ص٨.

(٢) ما تزال تلك المقامات مخطوطة، ويسعى أبناء المؤلف لجمعها وطباعتها. ولعبدالله الخليلي خمسة دواوين هي (من نافذة الحياة ١٩٧٢، وحي العبقرية ١٩٧٨، وحي النهي بين الفقه والأدب ١٩٨٨، على ركاب الجمهور، وفارس الضاد [ديوان مخطوط]).
وتجدر الإشارة إلى توفر مقامات سابقة عليها تعود لمحمد بين علي خميس البرواني المولود في زنجبار ١٨٧٨-١٩٥٣.

العماني المعاصر، خلال الفترة التي مهدت لبداية عصر النهضة السياسية الحديثة[١]، وهذه المؤثرات هي:

أ- الوجود العماني في شرق أفريقيا "زنجبار"[*]:

بفضل القوة البحرية للأسطول العماني، وصلت عمان إلى شرق أفريقيا، لتصبح بذلك أول دولة غير أوروبية تتمتع بنفوذ واسع في القارة الأفريقية، فسيطرت على جزء من أفريقيا الشرقية وهو "زنجبار" وعلى أجزاء من فارس وساحل بلوخستان "وقد تصاعدت قوة تلك الامبراطورية وروح الاستقلال في أبنائها من ربابنة البحار بحيث أصبح الصدام بينها وبين دولة أوربية هي بريطانيا أمراً لا مفر منه"[٢].

جميع الحقوق محفوظة

ويرجع الوجود العماني في "زنجبار" إلى انتظام عمان وشرق أفريقيا تحت حكم واحد في عهد دولة اليعاربة، ومؤسسها الإمام "ناصر بن مرشد" عام ١٩٢٤م حيث تمكن الأسطول العماني من فسح فتحة لنوع من الهجرات والرحلات المنتظمة، ساعدت عليها الرياح الموسمية.

وقد ساهم الوجود العماني في شرق أفريقيا، خلال النصف الثاني من القرن السابع عشر والنصف الأول من القرن الثامن عشر، في نشر الإسلام واللغة العربية[٣]. وحدث على اثر ذلك نوع من العلاقات والمعاهدة، بين الذين لمسوا في المهاجرين إليهم من العرب تعاملاً إنسانياً، تشفه روح الإسلام، فنتج عن ذلك

---

(١) بدأت النهضة السياسية الحديثة بتولي السلطان قابوس بن سعيد بن تيمور آل سعيد السلطة في ١٩٧٠/٧/٢٣م.

(*) تنتظم الآن فيما يسمى بجمهورية تنزانيا المتحدة، المطلة على المحيط الهندي، وعاصمتها الآن دار السلام.

(٢) النفيسي (عبدالله فهد) ، تثمين الصراع في ظفار، (١٩٦٥-١٩٧٥)، د.م، ١٩٧٥، ص٢٥.

(٣) السيّار (د. عائشة)، دولة اليعاربة في عمان وشرق أفريقيا من ١٦٢٤ - ١٧٤١، ط٢، دار المكتبة الوطنية، المجمع الثقافي، أبو ظبي، د.س، ص٢٣.

التواصل والتدافع لتشكيل حضارة جديدة "تختلط فيها العناصر العربية الإسلامية، بالصالح من العناصر الأفريقية، وتولدت عن ذلك في ميدان اللغة والأدب ظواهر كثيرة، فكان منها ظهور اللغة السواحلية"[١].

وظلت تلك الدولة التي ورثها "البوسعيديون" حتى احتدام الصراع بين الدول الأوربية الامبريالية للسيطرة على القارة الأفريقية، مما ترتب عليه تقسيم أجزائها، فانفصل قسمها الآسيوي عن الأفريقي عام ١٨٦٢م ثم تقاسمت كل من إنجلترا وفرنسا وإيطاليا وألمانيا القسم الأفريقي عام ١٨٨٦ – ١٨٩٠، ولم يبق هناك سوى بقايا متناثرة لهذه الدولة في جزيرة "بمبا وزنجبار" وحتى هذه الأجزاء نجحت بريطانيا في فرض حمايتها عليها في عام ١٨٩٠[٢].

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

ويمكن الوقوف على مسألتين تاريخيتين حاسمتين:

المسألة الأولى في بلورة مفهوم الإمامة الأباضية، كعقيدة وسلطة سياسية ودينية. فقد أولى الأئمة الأباضيون، الإمامة شأناً عظيماً في حيثيات تنصيب الإمام، وقضايا التشريع المقتصرة على القرآن والسنة[٣].

---

(١) درويش (د. أحمد)، المرجع نفسه، ص١٥١.

(٢) السيّار (د. عائشة)، المرجع نفسه، ص٢٣.

(٣) للتوسع حول مفهوم الأباضية وشروط الإمامة، انظر:

- دائرة المعارف الإسلامية، مج١، ص١١-١٤.
- الحق الدامغ، سماحة الشيخ أحمد بن حمد الخليلي، ط١، مكتبة الضامري، سلطنة عمان، ١٩٩٢.
- الديمقراطية الإسلامية- تقاليد الإمامة والتاريخ السياسي الحديث (١٥٠٠-١٩٧٠)، د. حسين عبيد غباش، نقله للعربية د. انطوان حمصي، ط١، دار الجديد، بيروت، ص٥١ إلى ص٧٦.

أما المسألة الثانية، فننظر إليها على فهم طبيعة الاستعمار، وعده مرحلة لاحقة لتطور النظام الاقتصادي، وصفة حتمية للاستغلال والاستعباد، تتطلب فرض المقاومة والجهاد. وقد ذهب أحد الباحثين ملخصاً الوجود العماني في شرق أفريقيا إلى البعدين السياسي والاقتصادي، وهما بعدان متشابكان يصعب فصلهما، يتوقفان على نشاط تجارة الرقيق الخاصة بزنجبار، التي كانت حكراً تاماً لعرب مسقط وحكامهم، وتجارة القرنفل[١].

ب- التركيب القبلي للمجتمع:

يُعد المجتمع العماني امتداداً طبيعياً لمجتمع الخليج في الجزيرة العربية، والوطن العربي. إذ يتكوّن من قبائل عربية عدة، تمتد أصولها إلى القبائل العدنانية (الحجازية) في الشمال، والقبائل القحطانية (اليمانية) في الجنوب. وقد انقسمت فيما بعد هذه الأصول إلى مجموعة القبائل (الهناوية) و(الغافرية). ويعود ظهور مصطلح الهناوية والغافرية إلى الحرب القبلية التي شهدتها عُمان في الحقبة (١٧١٩-١٧٤٩) وكان لها تأثير مهم في ظهور التنافس والتعصب القبلي، الذي شكل السمات العامة للتاريخ العماني الحديث[٢]. فعقب وفاة الإمام "سلطان بن سيف" الثاني عام ١٧١٨م نشبت حروب قبلية بين القبيلتين، استمرت نحو خمسةٍ وعشرين عاماً تقريباً

---

[١] للتوسع حول هاتين المسألتين انظر: جون. ب. كيلي، (ت) محمد أمين عبدالله، بريطانيا والخليج العربي ١٧٩٥- ١٨٧٠، ج٢، وزارة التراث القومي والثقافة، سلطنة عمان، ص٣ وما يليها.

- سالم بن حمود بن شامس السيابي، عمان عبر التاريخ، ط٣، وزارة التراث القومي والثقافة، سلطنة عمان.
- أحمد بن حمود العمري، عمان وشرق أفريقيا، (ت) محمد أمين عبدالله، سلسلة تراثنا، وزارة التراث القومي والثقافي، سلطنة عمان، ص١١-١٢.

[٢] الكندي (محسن بن حمود)، أدب وحياة عبدالله الطائي، رسالة ماجستير، جامعة السلطان قابوس، سلطنة عمان، ١٩٩٤، ص٦.

مما أدى إلى انقسام العمانيين إلى مجموعات وقبائل، تقدر بنحو أكثر من مائتي قبيلة[١]. إن مفهوم القبيلة كوحدة سياسية، لا يقل عن مفهوم الإمامة مكانة، فالقبيلة كانت أساس الحياة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، وقد انتظمها ناموس من التراث والتقاليد والعادات واللهجات، وقبل احتلال البرتغاليين للساحل العماني عام ١٥٠٦م كانت أهم التجمعات القبلية تتمثل في الكيان السياسي- الاقتصادي الذي أقامه "بنو نبهان" وهذه الأسرة كانت تشكل قاعدة الإنتاج الاقتصادي والاجتماعي، وكذلك تتحكم في الضبط الاجتماعي[٢].

ج- حركة القوميين العرب أو ما يعرف "بالمسألة الظفارية":

في الجزء الجنوبي الغربي من عُمان (الداخل) تعرضت "ظفار" كبقية الأجزاء الأخرى من عمان للاستعمار البريطاني "وعندما تبلغ التناقضات الرئيسة بين الشعب المحتل والمستعمِر مداها، يبحث الشعب له عن طريق للخلاص، ولا يكون أمامه حينئذ إلا الثورة المسلحة التي تكتسح المستعمِر وعملاءه"[٣].

ولا يمكن فهم هذه الحركة ومقوماتها إلا من خلال تصور متكامل لحركة القوميين العرب في أقطار الوطن العربي، هذا من ناحية، ومن ناحية ثانية "فإن تعدد وتنوع الأطراف الفاعلة في الصراع منذ نشوئه ١٩٦٢- ١٩٧٥ (السعودية، كوريا الشمالية، كوبا، الصين الشعبية، الاتحاد السوفيتي، العراق، إيران، جمهورية اليمن الجنوبية، المانيا الشرقية)"[٤] يجعل مهمة تسليط الضوء شاقة وعسيرة، عوضاً عن

---

(١) العيدروس (محمد حسن)، تاريخ الخليج العربي الحديث والمعاصر، ط١، عين للدراسات والبحوث، ١٩٦٢، ص٩٠، د.م.

(٢) العيدروس، المرجع نفسه، ص٣٥٨-٣٥٩ و٣٦٢.

(٣) رضا (عادل)، عمان والخليج قضايا ومناقشات، دار الكتاب العربي، مصر، ١٩٦٩، ص٩٠.

(٤) النفيسي (عبدالله فهد)، المرجع نفسه، ص١٢.

ذلك فإن الحديث عن هذه المسألة يثير الغموض والالتباس والاضطراب، نظراً لعدم توفر دراسات متخصصة وغير ملتبسة من ناحية ثالثة[١].

فيما يخص "المسألة الظفارية" فنحن زمنياً نحصر أنفسنا في الفترة الممتدة ما بين ١٩٥٩ إلى ١٩٧٥م، ولكن البذور تعود بنا إلى حيز تزامني يبدأ في آذار- مارس ١٩٤٩م حين تم تشكيل "كتائب الفداء العربي" وينتهي في حزيران ١٩٧٠م حين تم تكريس "تصفية" حركة القوميين العرب شكلاً ومحتوى واسماً من المشرق العربي بما في ذلك الجزيرة العربية.

وليس من أهداف بحثنا تحليل مجريات هذه المسألة، إلا بقدر تأثيرها في تشكيل التاريخ السياسي لعمان الحديثة. فقد اندلعت الثورة العمانية في حزيران ١٩٥٧م ضد سلطان مسقط، بدعم سياسي وعسكري ومالي من الرياض والقاهرة، وتم تقديم الثورة العمانية في العالم العربي على أنها ثورة ضد المستعمرين الإنجليز، ومن هنا حظي أئمة عمان أينما حلوا في العالم العربي بالتأييد والدعم[٢].

وفي أيلول ١٩٦٣ شُكلت جبهة تحرير عمان بقيادة الشباب الذين اعتنقوا سياسة راديكالية على اثر تواجدهم في الكويت، أو ما يعرف بحكومة المنفى العمانية، وكان من أهم برامج تلك الجبهة سياسياً، هو تحرير عمان داخلاً (حيث مقر الإمامة وعاصمتهم نزوى والجبل الأخضر) وساحلاً (مركز السلطنة وعاصمتها مسقط) من الاستعمار البريطاني، وعدت تلك القضية، قضية كفاح الشعب في عمان لتأسيس دعائم الجمهورية العربية العمانية[٣].

---

(١) سنقصر هذه الجزئية في عرض عام.

(٢) باروت (محمد جمال)، حركة القوميين العرب، النشأة – التطور – المصائر، ط١، المركز العربي للدراسات الاستراتيجية، دمشق، ١٩٩٧، ص٢٢.

(٣) باروت، المرجع نفسه، ص٣٢٢.

ويلعب هنا مفهوم الإمامة الأباضية بعداً سياسياً وأيـديولوجياً، عوضـاً عـن مذهبيته التي تستمد شرائعها وقوانينها من القرآن والسنة، ويتماهى مع هـذا البعـد السياسي والايديولوجي، قوة الولاء القبلي العماني لعمان الداخل، إذ لاقى رفضاً من حكومة السعودية، لتنهار جبهة تحرير عمان في أيلول ١٩٦٤م وليقرر على أثرهـا فرع الخليج والجزيرة العربية لحركة القوميين العرب في الكويت من التحضير لشن الكفاح المسلح في منطقة "ظفار" عن طريق تنظيم الجمعية الخيرية الظفارية وتنظيم الجنود الظفاريين. وفي ١٩ حزيران ١٩٦٥م بدأت الثورة في ظفار، وكانت عبارة عن حرب عصابات[١]. وينتظم فهمنا لهذه المسألة بعد هذا التاريخ من خلال كيانات أو تشكلات فئوية متشابكة في مصالحها ومتضادة أيضاً، بل وعفوية، لينتهـي هـذا الصراع نهاية تقليدية، بعد أن بدأ جهاداً مشروعاً ضد الظلـم والجـوع والمـرض والعدمية الاجتماعية، وفي فترة وجيزة جداً زالت مسوغات شرعيته واستمرارها[٢].

يعكس هذه العفوية، جملة البيانات الإقليمية واللغة النمطية لحركـة القـوميين العرب، أكثر مما يعكس لغة الجمعية الخيرية الظفارية أو منظمة الجنود الظفاريين، فيتغير اسم الجمعية / المنظمة إلى اسم "الجبهة الشعبية لتحريـر الخلـيج العربـي المحتل" وذلك في أيلول ١٩٦٨م، وقد تضافرت لإحلال هذا الاسم ثلاثة عوامل: هي انتصار الجبهة القومية في جنوب اليمن في ٣٠ تموز الثـاني ١٩٦٧م والاتـصال بالصين، وصك طبعة ظفارية عن الماوية في فترة الثورة الثقافية الصينية، والتجذير اليساري لحركة القوميين العرب بعد نكسة حزيران ١٩٦٧م[٣]. ويعلل أحد الباحثين بأن سبب خروج الثورة من الإقليمية الضيقة إلى رحابة الخليج العربي، بـ "محاولة

---

(١) باروت، المرجع نفسه، ص٣٩٤ و٣٩٥.

(٢) النفيسي، المرجع نفسه، ص١٢.

(٣) باروت، المرجع نفسه، ص٣٩٨-٣٩٩.

للفت الانتباه"، وبالتالي التحرك وخرق الحصار المضروب حولها. فكان انتماؤها إلى التراث الثوري اليساري وتوثيق صلاتها مع القوى الثورية الأخرى في العالم العربي، ومع بعض الدول الأجنبية كالصين وكوريا الشمالية على أساس تبادل "الخبرات الثورية" ومن ثم إنشاء نواة للثورة في كل بلد من بلدان الخليج العربي".(*)

كانت هذه برأينا أهم المؤثرات التي أثرت في تكوين التاريخ السياسي الحديث لعمان، وقد ساعدت في تشكيل رؤية انعكست على تجربة القص العربي الحديث في السلطنة، فجاء النتاج الروائي والقصصي حاملاً ذلك الإرث الممتد على اتساع خارطته الجغرافية، ومتسائلاً عن الكيفية التي يمكن للأديب أن يشاكس من خلالها مفاهيم تتعلق بالكتابة والامتداد والديمومة.

وثمة آليات كان من شأنها التسريع بظهور فنون القص الحديثة، من غير إغفال أن مؤثرات: الوجود العماني في شرق أفريقيا، والتركيب القبلي للمجتمع، وحركة القوميين العرب أو ما يعرف "بالمسألة الظفارية"، كانت من المواد التي أخذ الأديب العماني ينتح منها، مشكلا ذائقته الثقافية، ومكوناً حساسيته تجاهها، وهو يتعرف على شيء من مسؤوليته تجاه ذاته ومجتمعه والكتابة نفسها. وحين راح المؤرخون والنقاد يشيرون إلى ظهور فنون السرد الحديث فإنهم يثبتون ذلك من خلال آليات المدينة، ومعرفتها للطباعة والصحافة، ومن هنا تصبح: الرواية والقصة القصيرة ابنتي المدينة، ونظراً لأن الطباعة والصحافة ما كانتا لتقوما في الخليج العربي إلا والأرض ممهدة، فإننا سنعرض في الصفحات القادمة، لأهم تلك الآليات، وأن

(*) نود الإشارة إلى ما نتج عن مجريات هذا الصراع يمكن الوقوف عليه في حركة القوميين العرب لمحمد جمال باروت، وتفصيل ذلك في الصفحات من ص٣٩٩ إلى ٤١٥. الريس (رياض نجيب)، ظفار: الصراع السياسي والعسكري في الخليج العربي (١٩٧٠-١٩٧٦)، ط٢، دار رياض نجيب الريس، لندن، ٢٠٠٠، ص٩٦.

مناقشتنا حولها في عُمان، ينطلق من تلازم يشمل جغرافيا الخليج بتجمعاته السكانية والثقافية. وسوف نحصرها في مؤثرات البيئة الثقافية العامة وتشمل:

أولاً: التعليم واكتشاف النفط.

ثانياً: الصحافة.

ثالثاً: الأندية.

أولاً: التعليم واكتشاف النفط:

نظراً للعزلة التي فرضها الاستعمار البريطاني على عُمان والإمارات العربية المتحدة وقطر فإن اكتشاف النفط قد بدأ متأخراً فيها، مما أدى إلى تريث شديد في تحديث المجتمع، وتحسين خدماته، ولا سيما في حقول التعليم، ووسائل الاتصال. "ومثل هذه العزلة التي تميزت بها تلك الوحدات السياسية، وأبعدت عنها فرص الاتصال بأسباب المعرفة وأوجه الحضارة، تجعل من المراحل الثقافية التي تمر بها، متسمة بالبدائية والجمود، وهو ما بدأت الكويت والبحرين تتجاوزانه"[١].

"بعد استخراج البترول وتسويقه، اتجهت دول الخليج النفطية إلى قطاع التعليم، تنفق عليه بسخاء، فكان أكبر قطاع نال التشجيع والاهتمام، ولم يكن هذا الاهتمام طارئاً، إنما هو أعمق من ذلك بكثير"[٢]. وفي إلقاء نظرة على ما كانت تبذله مجتمعات الخليج من تبنيها لأشكال من نوع التعليم الحديث قبل ظهور النفط ما يؤكد تقدير المجتمعات للتعليم.

فقد عرفت مجتمعات الخليج عامة وعُمان خاصة أشكالاً تقليدية للتعليم كـ

---

[١] غلوم، المرجع نفسه، الصفحة رقم د.

[٢] الرميحي، البترول والتغير الاجتماعي، ص١٢٥.

"المطوع" و"المطوعة"[١] وكان يصاحب انتهاء أحد التلاميذ من قراءة وحفظ ما تيسر له من القرآن الكريم طقس اجتماعي يعرف بـ "التيمنية"[٢]. يبرز هذا الاحتفال الأهمية التي كان من خلالها ينظر المجتمع للإنسان المتعلم، ومعرفته للقراءة والكتابة.

وحين بدأ تحديث التعليم في الكويت (١٩١٢م) وفي البحرين (١٩١٩م) عن طريق إنشاء المدارس النظامية، كان التعليم في عمان محصوراً في المساجد والكتاتيب وحلقات المدارس والبيوتات التي كان لها الفضل في الأزمنة الغابرة، تخريج العديد من العلماء والأدباء الموهوبين[٣].

ومن أبرز المدارس، وبيوت التعليم في مسقط، مدرسة "مسجد الخور" ومدرسة "الزواوي" في مغب، والتدريس في بيت الشيخ "راشد بن عزيز الخصيبي" في عهد السيد "تركي بن سعيد بن سلطان" (١٢٨٥-١٣٠٥هـ الموافق ١٨٧١-١٨٨٨م) وتواصلت المسيرة في عهد السيد "فيصل بن تركي بن سعيد" (١٣٠٥-١٣٣١هـ الموافق ١٨٨٨-١٩١٣م) للمدارس السابقة وقامت إلى جانبها مدرستان أخريان هما مدرسة مسجد الوكيل، ومدرسة بيت الوكيل. وفي عام ١٩٢٦م تأسست أول مدرسة ابتدائية في مسقط، أسسها السلطان "تيمور بن فيصل" وأحضر لها أساتذة من

---

(١) المطوع والمطوعة: رجل يقوم بتعليم الفتية تلاوة القرآن وحفظ الأدعية، ويؤدي بعض الأعمال المتصلة بالشعائر الدينية وصناعة الأحجبة. وقد اكتسب مكانة كبيرة في أوساط القرية والمجتمعات الضيقة فمكانته يحسب لها حسابات كثيرة لاعتقاد الناس بقدرته على شفاء بعض الأمراض من السحر عبر اتصالاته الخفية مع الجان. والمطوعة كذلك.

(٢) لا تختلف هذه المناسبة في مجتمعات الخليج، من انتظام أستاذ المدرسة وتلامذته في مسيرة يجوبون طرقات القرية وهم ينشدون أشعارا وأراجيز أعدت خصيصاً لهذه المناسبة، ومطلعها:

لله فضل دائم علينا نشكره دوماً كما بدأنا

أنظر أشكال معاصرة للفنون العمانية، ج٣، وزارة التراث القومي والثقافة، سلطنة عمان، ١٩٩١م.

(٣) الطائي (عبدالله محمد)، الأدب المعاصر في الخليج العربي، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، ١٩٧٤، ص١٣.

فلسطين، منهم إسماعيل الرصاصي، وفخري الخطيب، ورشاد أبو غربية[١]. وقامت مدرستان جديدتان هما مدرسة "بوذينة" والمدرسة "السلطانية الأولى"[٢]، وبالرغم من ذلك، فقد ظلت تلك الجهود متواضعة، تتناسب وظروفها آنذاك.

ينبغي لنا في ظل تلك الجهود، ألا نتوقف على نتاج سردي للرواية والقصة القصيرة، لحداثة هذين الفنين، ارتبطا بالتغيير السياسي، والتحديث الاجتماعي، تمثل ذلك التحديث في خروج المجتمع من التخلف الذي خلفه الاستعمار، وبالتالي رغبته في الانفتاح على مظاهر الحضارة والثقافة، ومما يسهم في هذا الانفتاح، هو استغلال المجتمع لخيرات وثروات أرضه الطبيعية، والخروج للتعرف على خبرات المجتمعات الأخرى. فخلال الفترة من ١٩٣٢ وحتى ١٩٧٠م وهي فترة حكم السيد "سعيد بن تيمور" عاشت عمان في دوامة من الاضطرابات، والصراعات والخصومات والتقوقع، نتيجة لإحكام السيطرة التي أرادها السلطان "سعيد" لوطنه، رغم ما يملكه من خيرات كثيرة، أهمها النفط[٣].

ويرجع افتتاح أول مدرسة نظامية إلى عام ١٩٤٠[٤] وهي المدرسة السعيدية بمسقط، ودخول نمط جديد من التعليم، بدأ يأخذ طريقه بعيداً عن نظام الكتاتيب، والتعليم في المساجد، ذلك أن مبنى المدرسة كان يشتمل على غرف متعددة للإدارة والمدرسين والفصول الدراسية.

وفي "صلالة" أنشئت المدرسة "السعيدية" للبنين في شهر محرم (١٣٥٥هـ-١٣٦٣هـ) والمدرسة "السعيدية" في "مطرح" وافتتحت عام ١٩٥٩م وسارتا على

---

(١) الطائي (عبدالله محمد) المرجع نفسه، ص١٣، للفترة (١٣٣١-١٣٥٠هـ) الموافق (١٩١٣-١٩٣٢م).

(٢) سميت بذلك تيمناً بمولد السلطان قابوس بن سعيد آل سعيد.

(٣) الكندي، أدب عبد الله الطائي ، ص١٠.

(٤) مولد السلطان قابوس بن سعيد.

نظام مدرسة سعيدية مسقط، من حيث النظام التعليمي، والكتب الدراسية، والدوام اليومي، وإشراف دائرة المعارف عليها[١].

وفي عام ١٩٨٦م تم إنشاء أول جامعة في السلطنة، سميت باسم "جامعة السلطان قابوس". لتكون منارة حاضنة لمختلف أنواع الكليات الإنسانية والعلمية، ويشهد عام ١٩٩٠، تخريج أول فوج دراسي جامعي.

ثانياً: الصحافة:

إن معرفة الصحافة في الخليج العربي، بدأت متأخرة عن البيئات العربية الأخرى، وقد عرفت الصحافة في الخليج – أول ما عرفت – في الكويت، من خلال مجلة (الكويت) التي أصدرها "عبدالعزيز الرشيد" عام ١٩٢٨م، وكذلك مجلة (الكويت والطريق) عام ١٩٣٢م[٢].

مركز إيداع الرسائل الجامعية

وفي عمان نقف على مرحلتين أو بدايتين للنشر في الصحافة والتعرف عليهما:

– المرحلة الأولى يمكن حصرها "فيما كان ينشره الأدباء والكتّاب في مجلاتهم وجرائدهم التي كانوا يصدرونها في المشرق الافريقي، كمجلة (النجاح) التي أصدرها الشاعر العماني "أبو مسلم الرواحي" في "زنجبار" عام ١٩١٧م، وكذلك جريدة (الفلق) التي أصدرها "ناصر بن سليمان اللمكي" عام ١٩٢٨م، وأيضاً مجلة (النهضة) التي صدرت عام ١٩٥١م للسيد "سيف بن محمود بن فيصل" وجعلها جريدة العرب في "زنجبار"[٣].

---

(١) لمحات عن ماضي التعليم في عُمان، وزارة التربية والتعليم وشؤون الشباب، سلطنة عمان، ١٩٨٥، ص٩٢.

(٢) الطائي، ص٢١.

(٣) الكندي، ص٢٥-٢٦.

– أما المرحلة الثانية: فقد بدأت بعد عام ١٩٧٠م وسارت في اتجاهين:

الاتجاه الأول كان التأثر بالصحافة العربية (الخارجية) بظهور مجلة (المنهاج) في الجزائر التي أصدرها الشيخ المرحوم "أبو إسحاق إبراهيم إطفيش" الذي عمل من بعد بدار الكتب في القاهرة، وكانت هذه المجلة تصل إلى عُمان مع غيرها من الصحف، وتأثر بها الأدباء العمانيون(١).

وأما الاتجاه الثاني، فكان في التأثير الذي أحدثته الصحافة المحلية، إذ صدرت جريدة (الوطن) في ٢٨ يناير ١٩٧١م ورأس تحريرها المرحوم "نصر بن محمد الطائي" (ت١٩٧١/٥/١٩) ودعت الجريدة، الحكومة إلى كسر الاحتكار الاقتصادي. "ومجلة (العقيدة) لصاحبها "سعيد الكثيري". كما أصدرت مديرية الإعلام، صحيفة إخبارية أسبوعية في أواخر عام ١٩٧٢م"(٢).

وتوالى إنشاء الصحف، فصدرت جريدة (عُمان) عام ١٩٧٢م، ومجلة (الغدير) ومؤسسها أحمد الفلاحي التي تأسست في ١٩٧٧/٩/٢٨ وتوقفت نهائياً في ١٩٨٤/٦/٩م(٣). وفي عام ١٩٩٤ دشنت مؤسسة عمان للصحافة والأنباء والإعلان إصدار مجلة نزوى الفصلية الثقافية.

ويرأس تحريرها الشاعر العماني "سيف الرحبي"(٤).

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

---

(١) الطائي، ص٢٦.

(٢) الطائي، المرجع نفسه، ص٢٦.

(٣) شارك فيها أدباء شعراء وكتاب من أمثال: الشاعر المرحوم سالم بن حمود السيابي والشاعر المرحوم عبدالله بن علي الخليلي، والشاعران المعاصران زاهر الغافري وصالح العامري والروائي مبارك العامري.

(٤) من دواوينه: نورسة الجنون، الجبل الأخضر، أجراس القطيعة، رأس المسافر، مدية واحدة لا تكفي لذبح عصفور.. وغيرها.

ينبغي أن نشير هنا إلى دور الملاحق الثقافية التي أصدرتها الجريدتان الرسميتان (الوطن وعمان) في التعريف بالأعمال الإبداعية العالمية المترجمة، وتعريفها بالمدارس الأدبية التي كانت حافزاً كبيراً وفعالاً في تفعيل الأنشطة الثقافية، والمقابلات الصحفية التي أجرتها الملاحق مع كثير من الأدباء والنقاد، من ذلك حوار أجرته (الوطن) قبل انتظام الملحق الثقافي مع "يوسف الشاروني" تحدث فيه عن الاتجاه التعبيري في الأدب قائلاً: "التعبيرية أحد الأشكال الأدبية التي كانت تعبر عن ثورة احتجاج من بين الأشكال الأدبية الأخرى.. فعلى كل أديب.. يريد أن يظل أدبه حياً متطوراً، أن يتمرس بأكثر من مرحلة، ويقدم على التجريب"[١]. واحتضنت الجريدة منذ عام ١٩٧٨، مساهمات نقدية[٢]، أثرت الجريدة والمساحة التي كانت مخصصة للثقافة النقدية، وهو ما كان يحتاجه المثقف العماني من جوانب منوعة في ظل البنية الصلبة للشعر العمودي "لكونه أبرز ما في ثقافتنا، وهو الوجه المكشوف، دوماً لنا"[٣] إلى جانب إطلاعه على فنون سردية مغايرة كالفنون التشكيلية والسينما.

---

(١) نشر الحوار بتاريخ ١٩٧٨/٤/١٣م. ويوسف الشاروني قاص وناقد له دراسات في الرواية والقصة القصيرة.

(٢) من بين الأسماء التي ساهمت في إثراء هذه الجوانب: القاص محمد جبريل، واسم زاويته: كنا نغرس الحصرم، وزاوية فنية بعنوان أصداف على شاطئ الكلمة. والناقد عادل الصبروتي وإبراهيم سعفان الذي يرأس حالياً تحرير مجلة المنتدى، التي تصدر في إمارة دبي.
أحمد درويش، ومن أهم مؤلفاته مدخل إلى دراسة الأدب في عمان، وعبدالله الشحام خبير البحث العلمي بدائرة البحوث التربوية بوزارة التربية والتعليم في مسقط، ود. وليد سيف استاذ اللسانيات في الجامعة الأردنية وبشأن هذه الأسماء نود الإشارة إلى أن اكتظاظ الصحف بالنقد والترجمة مثل جيد لنزعة الأدباء لكتابة القصة القصيرة وبالتالي ترسيخ الصحافة لها ولكنه ليس علاقة من نوع السببية المباشرة في توليدها!

(٣) الغذامي (عبدالله محمد)، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٩، ص٣٨.

لوفرة الكم والنوع من المساهمات المختلفة للأدب والنقد والترجمة، على صفحات جريدة (الوطن) يعثر المثقف والأديب العربي في عمان، على نافذة أطلت به على الثقافات المعرفية والاتجاهات النقدية الحديثة، ونال حظوة من الاهتمام والتشجيع في كتابة القص والنشر، وتمكن بعد غياب لا بأس به من المشاكسة في طرح السؤال واستنطاق الواقع الأدبي، بحذر حيناً، وغضب أحيان أخرى!

ففي صفحة القراء يكتبون، تتساءل "بنت عمان" عما إذا كانت الفتاة العمانية ستمنح حرية الكلمة والرأي، مثلما أعطيت حرية التعليم، منوهة أن هذه تجربتها الثانية في الكتابة للمجلة بعد أن أهملت إدارة التحرير رسالتها الأولى، وأبدت متسائلة: "إن أول ما لاحظته في مجلتكم- تقصد الجريدة- وهو عدم وجود باب خاص بالمرأة، ولا أخبار بتاتاً عن جمعية المرأة العمانية"[1].

وفي السنة نفسها نشر على صفحات الجريدة الروائي "سعود بن سعد المظفر" أول نصوصه القصصية (التائه)[2] كما يتبعه في السنة التالية أسماء عديدة: أحمد درويش ومحمد سليمان داود، ومحسن جمعة[3]، ولا ترقى نصوصهم لمستوى النقد، إلاً أنها تشكل مناخاً صحياً، أخذ يتبلور شيئاً فشيئاً في السنوات اللاحقة. وفي عام ١٩٧٤ يتم تخصيص زاوية على صفحات الجريدة للمرأة والبيت، ويقودنا هذا إلى سؤال يمس فهم إدارة الجريدة وبالتالي المجتمع: لماذا يتم زج موضوعات الطفل والمرأة والأمومة والأسرة السعيدة لعناية المرأة فقط. وفي السنة نفسها ينشر "حمود

---

(١) جريدة الوطن، ع١٧، بتاريخ ١٩٧١/٤/٢٣م، ص١٢. تأسست جمعية المرأة العمانية في ١٩٧٠ وأشهرت عام ١٩٧٥م، متأخرة عن باقي دول الخليج التي عرفت الطريق إلى الجمعيات بوقت مبكر.

(٢) جريدة الوطن، ع٣٢، بتاريخ ١ كانون الأول ١٩٧١م، ص١٢.

(٣) نصوصهم تباعاً: ذكريات الطفولة، ع٤٣، ص١١، من دون عنوان، ع٦١، ص١١، قصة جمعان، ع٧٥، ص٨. المشلول، ع٧٧، عام ١٩٧٢، ص٨.

بن سالم السيابي" نصوصه الأولى (أشباح تتمزق بصمت، وصدى الأيام) وفي عام ١٩٧٩ تخصص الجريدة على صفحتها السادسة زاوية للقص العماني، ولا ينتظم فيها للنشر إلاً "سعود المظفر" بنشر نصين قصصيين (قصة شرهان العلي وصدفه).

دفع كل هذا المؤسسة الحكومية ممثلة في المديرية العامة لشؤون الشباب إلى تنظيم برنامج للمشاركة في المسابقة الأدبية في ٥ مارس ١٩٨١م، وتضمنت موضوعاتها: المقالة، والقصة القصيرة، وكتابة البحوث، والنص المسرحي، والقراءة الحرة[1]. وكانت المسابقة بمثابة بداية تمهيدية جيدة لمشاركة الكاتبة العمانية فقد تقدمت ثلاث كاتبات هن: "طيبة بنت عبدالله الكندي" بـ (جنون المهر)، و"فاطمة بنت سالم المشرفي" بـ (صدفه)، و"عائشة بنت علي النعيمي" بـ (البدوي الذي جمع آثاره)[2] وإن كانت قد سبقتهن الكاتبة "سكينة الحارثي" للنشر في مجلة الغدير، بنص قصصي قصير بعنوان "وعاد الأمل"[3].

مركز أبحاث الرسائل الجامعية

ثالثاً: الأندية:

لعبت الأندية في الخليج العربي دوراً كبيراً في خلق النشاط الثقافي الواسع. ففي "الكويت" تأسس النادي الأدبي عام ١٩٢٠م، وبعدها بفترة قصيرة تأسس نادي أدبي آخر في البحرين [٤]، أما في قطر والإمارات فقد كان حظهما متعثراً؛ "إذ لم يعرف الناس أمثال تلك الأندية والتجمعات إلا خلال الفترة الحديثة – أي فترة ما بعد

---

(١) من الأسماء التي شاركت في النقد: الشاعر هلال العامري، الباحث د. يسري سلامة. نود الإشارة إلى أن ظهور المسرح في السلطنة قد بدأ في ١٩٨٧. وأول عرض مسرحي موثق يعود إلى عام ١٩٤٨.

(٢) لم تصدر لهن إصدارات حتى الآن، ونصوصهن المنشورة في الصحف ضعيفة البناء الفني.

(٣) مجلة الغدير، ع٣٥، السنة الثالثة، أكتوبر، ١٩٨٠م، ص١٨.

(٤) غلوم، ص٧٢.

الاتحاد – اللهم إلا واحدا أقيم في الشارقة ولم يظهر في قطر شيء، حتى ظهور نادي (الجسرة) الثقافي في السبعينيات"[١].

وفي عمان صدر مرسوم سلطاني عام ١٩٨٣م بتأسيس النادي الثقافي، وزاول أعماله في عام ١٩٨٤، ولكنه كان أقل تأثيراً من غيره في بلدان الخليج. ويعبر الطائي عن مفهوم النادي ودوره قائلاً: "ليس كمفهومها المتداول في أذهاننا اليوم. فقد كانت الملجأ الوحيد للشباب في أوقات الفراغ؛ إذ لم تكن هنالك دور للسينما ولا تلفزيونات، ولا مقاه عامرة، فكانت متنفساً لهم عن ضيق بيوتهم، والتسكع بين الأزقة، وكانت أيضاً تجمعهم على المذياع، والأخبار، والصحف، والكتب، وتساعدهم على لقاء زملائهم من مختلف الأجيال"[٢]. لقد اقتصرت فعاليات النادي في زمنه، على الاحتفال بالمناسبات الدينية، وتكريم الزائرين من رجال العرب، وعلل ذلك بسبب الطموح الذاتي والانتفاضات الوطنية[٣]. وتأسس تباعاً في ديسمبر ١٩٨٥ المنتدى الأدبي، وزاول نشاطه في نوفمبر ١٩٨٨م، ويلحقه نادي الصحافة عام ١٩٩٨م الذي كان قد بدأ في مزاولة نشاطه في ١٩٨٦م.

إن الدور الذي قام به النادي الثقافي، يتضح عبر تلك القراءات النقدية المتخصصة لفنية القص في عمان. فعلى الرغم من المتابعات الصحفية التي كانت تظهر متذبذبة في الصحف والمجلات العمانية، كلما أصدر كاتب لمجموعة قصصية، فإنها لم تكن لتساعد الأديب العماني والمثقف، على تكوين رؤية نقدية متماسكة البناء، ومن ذلك ما نشرته جريدة (عمان) عن مجموعة (قلب للبيع – ١٩٨٣) لمحمود الخصيبي. يقول الباحث: "ترددت كثيراً وطويلاً قبل أن أمسك

---

(١) الكندي، ص٣٠.

(٢) الطائي، المرجع نفسه، ص٢٧.

(٣) الطائي، المرجع نفسه، ص٣١.

بقلمي، لأتناول بعض الأعمال الأدبية العمانية، التي صدرت مؤخراً من خلال رؤية نقدية، ذلك لأنني لست ناقداً ولا أزعم أبداً أنني ناقد، وأعرف وعورة الطريق.. ولكنني مع هذا قررت أن أسلك هذه الطريق محاولاً...[١].

إن غياب الرؤية والمنهج كمقومين رئيسيين لأية عملية نقدية افتقدتهما الملاحق الثقافية، أوكل للأندية الثقافية النصيب الأكبر لقراءة النتاج الإبداعي في عمان، ولعل في إلقاء نظرة سريعة على حجم ونوع الخلط في المادة الثقافية التي كانت تتوزع على صفحات تلك الملاحق، ما يكشف عن خلل في الرؤية والمنهج[٢] غياب الرؤية من حيث هي "خلاصة الفهم الشامل للفعالية الإبداعية في نواحي النسج والبنية والدلالة والوظيفة، وغياب المنهج من حيث هو "سلسلة العمليات المنظمة، التي يهتدي بها الناقد، مستخلصة من آفاق تلك الرؤية، للاقتراب إلى الأهداف التي تنطوي عليها الفعالية الإبداعية"[٣] وبالتالي القيمة الجمالية. وإذا ما نظرنا إلى عدم وجود مؤسسات ثقافية كالروابط والاتحادات والنقابات التي من شأنها المساهمة في خلق التعددية، وكسر صلابة النظرة الواحدية والمتكلسة، فإن مهمة الأندية هو قيامها بدور المسؤولية الكاملة في ظل غياب مؤسسات مؤازرة، وضرورة توفر موقف دقيق وعميق تجاه ظاهرة كثافة السرد الحديث.

تبدت تلك المسؤولية للأندية عبر إثارة سؤال الحداثة وخطاب القص والنقد العربي في السلطنة، ففي الموسم الثقافي لعام ١٩٨٦م ألقى "إبراهيم بن محمود الصبحي" محاضرة عن تاريخ القصة وتطورها في عمان وضمن فعاليات ومناشط

---

(١) انظر: الريامي (عبدالله)، جريدة عمان، الثلاثاء ١٩٨٣/٤/٢٦م، ص١٢.

(٢) انظر: العبري (سالم بن محمد أحمد)، الأدب العماني في جريدتي عمان والوطن من خلال ملحق عمان الثقافي وصفحة الوطن خلال عام ١٩٩٨، ندوة الأدب العماني الأولى، ص٢-٤.

(٣) إبراهيم (عبدالله)، المتخيل السردي، مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٠، ص٥.

حصاد المنتدى الأدبي ألقيت ورقة توصيفية[١] لتبين غيبة النقد في الأدب العماني المعاصر، حيث أضحى يمس الأشخاص أكثر مما يوجه نحو دراسة الشكل الأدبي، وكشفت الورقة عن بعض مشكلات واقع الأدباء العمانيين، أجملها الباحث في ثلاث نقاط: ١) التقوقع والزئبقية. ٢) التواكل الأدبي. ٣) التواصل بين الأدباء[٢].

إن قضية غياب النقد الأدبي في عُمان، هي فرع من قضية غيابه في الخليج، والوطن العربي، وبالنظر إلى أسباب ذلك، يمكن الوقوف على بعض النقاط:

- انشغال الخليج بما يمكن تسميته خلال السنوات العشرين الماضية بمرحلة التأسيس لأجناسه الأدبية المستحدثة.
- إن في غياب الرؤية والمنهج ما يرجع إلى عدم توفر الجهاز المفاهيمي المرجعي المدني، والذي يمكن من خلاله تأسيس شروط الفعالية النقدية الإبداعية، ومعرفة الكيفية التي بواسطتها يكون الإسهام في تحديد مسار تجربة القص في مجتمعات الخليج.
- ثمة طرح غير نقدي يتم افتعاله في الأوساط الثقافية، مفاده أن الخليج حقل أو بئر نفط يحترق، وتجد مثل هذه النعرات آذاناً صاغية، ناسية أو متجاهلة أن الخليج هو "بحيرة ثقافية **Cultural Pool**" جمعت حول شواطئها وحدة اللغة، والدين، والجنس، وانصهرت في بوتقتها مختلف المذاهب والآراء حتى صارت كلا متجانساً"[3] هو فرع من تاريخ عريق، لشخصية عربية

---

(١) الموسوي (علي بن شرف)، ملاحظات على هامش الأدب العماني المعاصر، ندوة حصاد أنشطة المنتدى الأدبي، ٨٩/١٩٩٠، ص٢٢١ وما يليها، وقلنا توصيفية للجانب التوصيفي والانطباعي الذي غلب عليها وخلوها من التطبيق العملي.

(٢) الموسوي، المرجع نفسه، ص٢٣٥-٢٣٨.

(٣) متولي (محمد)، حوض الخليج العربي، ج٢، ط٢، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٥، ص ٥.

إسلامية، تتمتع بقسمات حضارية وقيم إنسانية خصبة، وحين تنعكس مثل هذه الآراء الضيقة على الإبداع وتغيّب تواصله، فإنه لا يحفل إلاّ بصراعات تقليدية بين القوانين الاجتماعية، والأدبية، والنقد "الذي سيقترن بمجتمعات هذه المنطقة لا يمكن افتراضه فوق أبراج عالية.. [إنه] خدين للفكر والفلسفة والاجتماع وهو يقترن وجوداً بزخم الثقافات المحلية، أكثر مما يقترن بالمؤثرات الثقافية الغربية"[1].

لقد أصبح من المؤكد أن إثارة احتمالات التفسير والتأويل لظاهرة القص العربي في عمان تنوء بجديتها الأندية، وذلك بسبب غياب المؤسسات الأخرى. ففي الفترة ما بين (٢٢-٢٤ سبتمبر ١٩٩٦) عقد النادي الثقافي، ندوة بعنوان: أسئلة النص القصصي في عمان[2] وتعد من وجهة نظرنا مكملة لندوة التجربة القصصية العمانية الأولى، التي عقدت ضمن أنشطة المنتدى الأدبي للعام ١٩٩١م[3].

---

(١) غلوم (إبراهيم عبدالله)، بواكير النقد الأدبي من الإنتاج إلى المرجعية الأدبية الاجتماعية، عالم الفكر، مج٢٥، ع٣، يناير/ مارس، ١٩٩٧م، ص١٣٠.

(٢) شارك فيها: د. سعيد يقطين. ود. يمنى العيد، وألقيت شهادتان ذاتيتان للقاصين: محمد بن علي البلوشي ومحمد اليحيائي.

(٣) شارك فيها: د. سعيد يقطين، ود. اعتدال عثمان، والأستاذ سعيد مصلح السريحي.

الباب الأول

اتجاهات القص العربي الحديث في سلطنة عُمان

إن معاينة تجربة القص العربي الحديث في عمان تقف بنا على بدايتين تتقاطعان وتتناقضان، لتلتقيا في رؤية نقدية اجتماعية، ارتأينا أن نطلق عليها الرؤية الواقعية النقدية الاجتماعية، ونستعمله بعيداً عن أية حمولة أيديولوجية تلقي بنا في فخ الواقعية النقدية الغربية أو الاشتراكية[1] وبعد تأمل فيما أنجزته تجربة هذا القص من خلال النماذج المنتخبة، وللفترة الزمانية المحددة، رأينا تقسيم تلك الرؤية إلى ثيمتين:

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

أ- الثيمة الموضوعاتية التقليدية، وسوف نطلق عليها ثيمة التماسك.

ب- الثيمة الموضوعاتية المعاصرة، ونطلق عليها الحساسية الجديدة.

وينبغي أن نمهد بالكلام عن هاتين البدايتين، فماذا بشأن البدايات؟؟

شأنها شأن كل بداية تتلمس الخطوة الأولى، فتأتي متعثرة وضعيفة وساذجة!

سجل البداية الأولى، قبل ما يعرف بالنهضة العمانية الحديثة الأديب عبدالله بن محمد الطائي(١٩٢٧-١٩٧٣/٧/١٩)[٢]حين أصدر روايتين "ملائكة الجبل الأخضر[*] التي نشرتها مطابع الوفاء ببيروت، دون إشارة إلى السنة ورقم الطبعة وتسرد الرواية

---

(١) إن دراستنا سوف تتتبع مسار القص العربي الحديث في عمان للكشف عن ألوان وطعوم كلية تتلاحم في النتاج، ومحاولة إجابة مدى استطاعة القص تمثل الواقع المحلي والتعبير عنه.

(٢) شاعر وأديب وصحفي ومعلم. من مؤلفاته: ديوان شعر بعنوان الفجر الزاحف ١٩٦٦، وديوان: وداعاً أيها الليل الطويل ١٩٧٤، والأدب المعاصر في الخليج العربي (دراسات) ١٩٧٤، وشعراء معاصرون ١٩٨٧، ومواقف ١٩٩٠.

(*) أشار مازن بن عبدالله بن محمد الطائي في مكتبه بوزارة الاتصالات أن رواية الجبل الأخضر كتبت تقريباً عام ١٩٦٥م (من لقاء أجريناه معه) بتاريخ ٢٠٠٠/١٢/٢٤م.

قصة الثورة العمانية في مرحلتها الأولى و"حوادث التمرد التي وقعت في الجبل الأخضر في الستينات"[١] من القرن العشرين. ويشير الباحث مكي محمد سرحان إلى أن الطائي قد "كتب فصولها الأولى في العشرين عام ١٩٥٨ وكتب باقيها في الكويت عام ١٩٦٢"[٢].

ورواية "الشراع الكبير" في طبعتها الأولى سنة ١٩٨١ تسرد لنا جانباً من الصراع العماني ضد المستعمر البرتغالي. وتشير أغلب الدراسات إلى أنه قد انتهى من كتابتها قبيل وفاته[٣].

واستناداً إلى محاولات الطائي الأولى في كتابة القصة القصيرة ١٩٤٠م فإنه يُعد بذلك من الرواد الأوائل لها في عمان والخليج. إذ توفرت له مجموعة من النصوص القصصية المخطوطة لم تعرف طريقها إلى الطبع أو النشر "تعود إلى الأربعينيات من هذا القرن، وهي سابقة بالطبع لمجموعة المغلغل التي عرف بها ووجدت مطبوعة بالآلة الكاتبة عند أبنائه عقب وفاته"[٤](*).

"وتتشكل تجربة الرواية والقصة في أدب الطائي من عدة محاور، هي: محور البناء الموضوعي لأحداث قصصه ورواياته ويشمل: حدث البعد القومي، وحدث

---

(١) الشاروني (يوسف)، القصة في سلطنة عمان، مجلة القصة، ع٨٧، ص١٠٦، ١٩٩٧م.

(٢) انظر: سلسلة أدباء خليجيون متميزون (عبدالله الطائي)، ص٤٦.

(٣) من تلك الدراسات: أدباء خليجيون متميزون، (عبدالله الطائي)، د. مكي محمد سرحان، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٩، والرواية العمانية وخصوصية الرواية الخليجية، يوسف الشاروني، فصول، مج١٦، ع٤، ١٩٨٨، ص١٧، الوعي بالمكان في أعمال عبدالله الطائي الروائية والقصصية، شاكر عبدالحميد، حصاد أنشطة المنتدى الأدبي، ١٩٩١، ص١٧.

(٤) الكندي، أدب وحياة عبد الله الطائي، ص٢٣٧.

(*) وتصور قصة المغلغل التكوين الذاتي لمؤلفها.

البعد الوطني، وحدث البناء الفني"[١][*]. وسوف نكشف عن تلك المحاور فيما أسميناه ببنية التماسك.

أما عن البداية الثانية فكانت بعد عصر النهضة الحديثة. وظهر فيها عدد كبير من الإصدارات الروائية والقصصية بلغ عددها (٦٦) إصداراً، لذلك ومن جانب إجرائي ارتأينا تقسيمها إلى عقود، وتقديم سرد توصيفي بأسماء مؤلفيها.

العقد الأول: من ١٩٧٠م إلى ١٩٨٠م:

لا نكاد نعثر على إصدارات قصصية، إلا من نصٍ قصصيٍّ ضعيف فنياً نشرته مجلة الغدير للقاصة سكينة الحارثي، بعنوان (وعاد الأمل).

العقد الثاني: من ١٩٨٠م إلى ١٩٩٠م:

جميع الحقوق محفوظة
مركز إيداع رسائل الجامعة

ويعد في رأينا عقد التأسيس للبداية الثانية للقص الحديث. ففي الرواية أصدر سعود بن سعد المظفر عام ١٩٨٨ رواية (المعلم عبدالرزاق) التي كتبها عام ١٩٨٧م ضمن إصداره القصصي الثاني (وأشرقت الشمس)!

ويستهوي القص الروائي لدى المظفر فيصدر عمله الثاني (رمال وجليد ١٩٨٩).

أما سيف بن سعيد السعدي، فيصدر باكورة أعماله الروائية (جراح السنين- ١٩٨٨) ويليها (خريف الزمان).

أما في القصة القصيرة فتعد مجموعة (سور المنايا- ١٩٨١) لأحمد البلال، باكورة الإصدارات القصصية في عُمان، وفي عام ١٩٨٢ يصدر إسماعيل السالمي مجموعة (جمعوه وناس آخرون) ويلحق أحمد البلال إصداره الأول بمجموعته الثانية عام ١٩٨٣ بعنوان (وأخرجت الأرض) وفي العام نفسه أصدر الشاعر

---

[١] الكندي، المرجع نفسه، ص٢٠٥.

المرحوم محمود الخصيبي (قلب للبيع) وأصدر سيف الرحبي مجموعته الأولى (الجبل الأخضر). ويشهد عام ١٩٨٥م باكورة أعمال أحمد الزبيدي القصصية (انتحار عبيد العماني) وللمؤلف ثلاث روايات (مخطوطة) قيد الطبع[١] وحين بدأت الصحافة تستقبل الكتابات النثرية لمختلف الكتاب، وجد فيها هؤلاء ضالتهم لكي يعرضوا أعمالهم للقراء، حتى يتم نوع من التواصل بين الكاتب والمجتمع. ففي عام ١٩٨٧ يصدر سعود بن سعد المظفر مجموعته القصصية الأولى (يوم قبل شروق الشمس) وكانت النصوص قد نشرت في جريدتي عُمان والوطن، ولعل ما دفع القاص إلى نشرها كإصدار، هي مشاركته في المسابقة الفنية التي أجرتها دائرة رعاية الشباب بين أعضاء السلطنة، ومشاركته في المهرجان الأول للشباب العربي في الجزائر عام ١٩٧٣[٢]، وفي السنة نفسها يصدر علي الكلباني (صراع مع الأمواج) ويلحقه كل من محمد القرمطي وصادق حسن عبدواني بإصدارين متتاليين (ساعة الرحيل الملتهبة- ١٩٨٨) و(الدجالة- ١٩٨٩).

العقد الثالث ما بين ١٩٩٠ إلى ٢٠٠٠م:

ويشهد وفرة كبيرة في النتاج الروائي والقصصي. ففي ١٩٩٠ يصدر سعود بن سعد المظفر روايته الرابعة (رجل وامرأة) في حين أصدر حمد رشيد مجموعته القصصية (زغاريد الصهيل) وفي عام ١٩٩٢م يصدر المظفر روايته الخامسة (الشيخ).

(*) يتضح أن التقسيم الذي لجأ إليه الباحث، هو تقسيم غير واضح، فإذا كان البحث الأدبي هو علاقة بين متغيرات، فإن محور البعد الفني، غير دقيق، فكل بحث ينبغي أن يصدر عن رؤية ومنهج، وأحداث أي متن إبداعي لا تخرج عن هذه الرؤية التي ينتظمها الفن عموماً والأدب خاصة. لذلك يتضح مما يجتمع لنا من تجربة الطائي أنها تنتظم المحورين القومي والوطني فقط.

(١) كتب الأولى في ١٩٧٨م والثانية ١٩٨٠م والثالثة ما بين ٨٤-١٩٨٥م (من حديث خاص أجريناه معه في بيته بتاريخ ٢٠٠٠/١٢/٢٢).

(٢) انظر: إشارات المؤلف ضمن مجموعته القصصية، المطابع العالمية، سلطنة عمان، ص١٠ و٢٨.

أما القصة القصيرة، فقد أصدر يونس الأخزمي إصداره الأول (النذير) وأصدر محمد بن علي البلوشي (مريم) وعلي المعمري (أيام الرعود عش رجبا) وفي عام ١٩٩٣م يقتسم النتاج الروائي ما بين المظفر فيصدر روايته السادسة (١٩٨٦م) وحمد الناصري (نيران قلب) ويصدر علي المعمري مجموعته القصصية (مفاجأة الأحبة) ويصدر يحيى بن سلام المنذري مجموعته الأولى (نافذتان لذلك البحر)، ومحمد بن سيف الرحبي (بوابات المدينة).

وفي عام ١٩٩٤م يطرح سالم آل تويه مجموعته القصصية الأولى (المطر قبيل الشتاء) ويقدم خليفة بن سلطان العبري مجموعته (مواسم الغربة) وعبدالله حبيب (قشة البحر)[١]. أما الرواية، فكانت (مدارات العزلة) لمبارك العامري.

وفي عام ١٩٩٥م يطرح علي المعمري إصداره القصصي الثالث (سفينة الخريف الخلاسية) وسعود المظفر رواية (رجال من جبال الحجر) في حين أصدر كل من محمد اليحيائي (خرزة المشي) وعلى الصوافي (جنون الوقت) وإحسان صادق (كانت ليلة طويلة) إصداراتهم القصصية الأولى.

أما عام ١٩٩٦م فقد اقتصر فقط على مجموعة قصصية هي الثانية ليونس الأخزمي بعنوان (حبس النورس).

وفي عام ١٩٩٧م يصدر المظفر روايته السابعة (إنها تمطر في إبريل) ويصدر سيف السعدي (من الجانب الآخر) ويطرح مبارك العامري روايته الثانية (شارع الفراهيدي).

---

(١) للكاتب أفلام سينمائية قصيرة هي: شاعر- حلم- رؤيا- وهذا ليس غليوناً، إنتاج نيويورك، ١٩٩١م.

وفي القصة القصيرة يصدر نمير آل سعيد مجموعته الأولى (ضيوف من السماء) ويصدر سالم الحميدي أيضاً مجموعته الأولى (روائح الفقراء) ويواصل علي المعمري مسيرته القصصية بإصدار (أسفار دملج الوهم).

ويشهد عام ١٩٩٨م رواية واحدة لسعود المظفر (عاطفة محبوسة) وثلاث مجموعات قصصية (اللون البني) لمحمود الرحبي، و(يوم نفضت خزينة الغبار عن منامتها) لمحمد اليحيائي و(دثار) لأحمد بن علي المعشني.

أما عام ١٩٩٩م فقد تميز بأول إصدارين نسائيين روائي وقصصي، حيث أصدرت بدرية الشحي (الطواف حيث الجمر) إلى جانب رواية علي المعمري (فضاءات الرغبة الأخيرة) وأصدرت خولة الظاهري مجموعتها القصصية (سبأ).

كما أصدر خالد العزري (هذيان الدمى) وتوالت الإصدارات الثانية لكل من يحيى سلام المنذري (رماد اللوحة) و(حمى أيار) ليونس الأخزمي.

وفي عام ٢٠٠٠م يصدر سالم آل تويه إصداره الثاني (حدْ الشوف) وسليمان المعمري، إصداره الأول (ربما لأنه رجل مهزوم) ويواصل نمير آل سعيد مسيرته بإصدار (سفر الغياب).

وتوفر البحث عن مجموعات قصصية غير مؤرخة، نرجح أنها تعود لعقد الثمانينيات، لموضوعاتها وبساطتها السردية لكل من عبدالعزيز النقبي (من واقع الحياة) وإحسان صادق (من أين الدرب؟) وحمد الناصري (الليلة الأخيرة).

وينبغي أن نلفت الانتباه إلى أنه لا تتحقق في هذه الإصدارات أركان القص وهي تذكرنا بمحاولات ساذجة وركيكة، تمتلئ بالمباشرة والتقريرية والوعظ من مثل (من أين الدرب والليلة الأخيرة ومن واقع الحياة وقلب للبيع) وأعمال خالد بن منصور الفارسي القصصية كافة (إنسان+ إنسان= إنسان، ولكم طفلكم ولي طفلي،

والليل والقنديل، ومسقط تغني، والكراسي) فهي إلى المقال الصحفي والخواطر الوجدانية أقرب منها إلى القصة القصيرة.

ورواية (وردة) لمحمد بن سالم الرئيسي التي أصدرها عام ١٩٩٥م، وهي بمثابة تقارير إخبارية صحفية تعالج مشكلة المياه في السلطنة.

أ- الثيمات الموضوعاتية التقليدية

ثيمة التماسك: المفهوم:

المجتمع العماني كغيره مثل مجتمعات الخليج والوطن العربي بدأ بعد اكتشاف النفط "يتكون من تآلف معقد، يشمل بين مقوماته الأساسية الأفراد والجماعات والوطن- البيئة والسكان والتنظيم الاجتماعي والمؤسسات والبني الاقتصادية والسياسية والثقافية بمختلف تفرعاتها واتجاهاتها"[1].

وقد لعب التكوين الجغرافي لعمان عاملاً خفف من حدة ذلك التآلف المعقد بين سكان البلد الأصليين والوافدين الذين ينظمهم قانون خاص وضوابط محكمة، فلم يستطع هؤلاء أن يحدثوا انصهاراً أو انسجاماً خصباً في بنية المجتمع؛ فإن ما خضعت له مجتمعات الخليج من تحولات اجتماعية أظهرتها قوانين الحقوق المدنية - كالزواج مثلاً من غير أبناء الخليج - لا ينطبق على المجتمع العماني، الذي ظل متماسكاً في بنائه القبلي وحذراً في تعامله مع العلاقات الإنتاجية الجديدة، وذلك خوفاً من الاقتلاع والتشوه الثقافي وفقدان الخصوصية[*]، ولعل أقرب مثل إلى هذا، هو ما تنتهجه مؤسسات الدولة الرسمية في بناء وتخطيط المدن والمنازل.

---

[1] بركات (حليم)، المجتمع العربي في القرن العشرين، ط١، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ٢٠٠٠، ص١٧.

فإلى جانب أن المدينة تتكون من تركيب معقد من الأنساق القيمية والثقافية، وأنها في أساسها تعني ذلك التنوع والتعدد والتباعد والانغلاق، فإن المدينة الخليجية رغم محاولات إضفاء الطابع المحلي في التصميم الخارجي للبيت الخليجي، وبناء بعض المجسمات والمقاهي على الشواطئ، يصعب على المرء تحديد هويتها الثقافية، أو بالأحرى يسهل نسبها إلى إحدى المدن الأمريكية، إلاَّ المدينة العربية الإسلامية. إن إنتاج المحلية الثقافية المتمثلة في وضع بصمات ثقافية عربية على تخطيط المدن الخليجية، انعكس في محاولات لا تزال محددة، لربما تمثل المحاولة العمانية استثناء نسبيا [1].

ويتضح مما سبق، أن شيئاً من تلك المحاولات قد انعكس في تصور الأديب ونظرته للمجتمع والأدب والنص، إذ أصبحت قناعاته ثابتة، فالمجتمع الذي شهد تحولات اقتصادية، أدى إلى تعطيل بعض القيم التقليدية، ومن واجب الأديب قرع جرس الإنذار وتنبيه الإنسان، ومناشدته العودة للقيم الأصيلة، وتتبدى هذه المناشدة بواسطة الأدب، وأن النص الذي لا يبصر فيه المتلقي أو القارئ مجتمعه، يعد نصاً فضفاضاً وخلقة بالية أو لوحة لا معنى لها. وفق هذه القناعات الثابتة ينظر أصحاب ثيمة التماسك للأدب، وعده رسالة ينبغي على المبدع إيصالها للقراء، الذين يمثلون في آخر الأشياء الحكم على نجاح أو فشل العمل الأدبي!!

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز إيداع الرسائل الجامعية

(*) وهو خوف لا مبرر له، لا سيما إذا ما تمثلنا حجم الموروث الثقافي والبعد الحضاري للإسلام والإنسانية.

(١) النجار (باقر)، البنية الثقافية والاجتماعية للمدنية الخليجية في الحقبة النفطية، عالم الفكر، مج٢٤، ع٤، ١٩٩٦، ص٨.

"كما يندرج تحتها كل ما هو متزن، مهندس، عقلي، شكلي، معني بدعم التراكيب الاجتماعية وحريص على تقنين العلاقات الاجتماعية في شتى صورها، قائمة كانت أم قادمة"[1].

يرى القاص حمد الرشيد (زغاريد الصهيل- ١٩٩٠) أن على الأدب تقديم صور ثلاث: "صورة ماضية يقدمها للحاضر، حتى يتعلم منها ويدرسها، ويقارنها الأديب إن رغب أو احتاج بحاضره. وأما الصورة الحاضرة فيقدمها الأديب بغرض إعلائها والعمل على إزالة شوائبها، فترتفع به وبالإنسان السوي، وتحمله قيماً أصيلة مجلوة، هي في النهاية منه وإليه. وبالنسبة للصورة الثالثة فهي مستقبلية واضحة في إطار شفاف، يضعه الأديب ويرجوه لنفسه وأهله وأمته وعالمه"[2].

تسهم الرؤية السابقة للأديب حمد الرشيد بملازمة الهاجس النفعي/ البرجماتي للأدب، وقد يسهل للباحث أن يقرأ المجتمع عبر الأدب، ويصبح بذلك الأدب مسألة استشراف لحاضر المجتمع، أو وثيقة رسمية يمكن اللجوء إليها كلما أراد أحد الباحثين أن يتمثل فترة زمانية أو عصراً من العصور أو عقداً من العقود، "فهل الأدب هو محاكاة، يحاكي الحياة، التي هي في معظمها حقيقة اجتماعية؟"[3]. إن صعوبة أن يكون الأدب وثيقة رسمية، يبصرنا بها الزمان من حيث هو ديمومة.

في ثيمة التماسك نقف على كافة المكتسبات التي تم تحصيلها عبر مجالات الصراع الحيوي والحضاري المتدافع بين الإنسان ومجتمعه من جهة، وصراعه ضد الطبيعة من جهة ثانية. وهذا الصراع بنوعيه، قد شكل من خلال العادات والتقاليد

---

(١) عبدالله (يحيى الطاهر)، الدف والصندوق، مقدمة المجموعة لإدوارد الخراط، دار الحرية، بغداد، ١٩٧٤، ص٥.

(٢) حديث من لقاء أجرته معه مجلة الأسرة، ١٩٨٥/٥/١، ص٧١-٧٤.

(٣) ويليك (رينيه) ووارن (اوستن)، نظرية الأدب، (ت)، د. عادل سلامة، دار المريخ، السعودية، ١٩٩٢، ص١٣١.

والتصورات الذهنية، منظومة متماسكة يصعب اختراقها، والنظر إليها بالتالي على أنها أمر حتمي.

وغدت هذه المنظومة واقعاً يتمتع بسلطة، تتوزعها أو تتقاسمها عدة قوى؛ كالقوة المادية (البحر والجبل) وما يسببانه من فقد، والقوة الغيبية (السحر) ويفعله ما قد ترسب في وجدان المجتمع من تصورات وإيمان بالغيبيات، والقوة الاجتماعية التراتبية، ممثلة في سلطة شيخ القبيلة أو الجد، أو الأب أو الأم.

وإن أول ما نلحظه في هذه البنية، تكشف عنه الإهداءات التي ذيل بها الأدباء إصداراتهم، ورؤيتهم للفن من جهة، ولمهمة الأديب من جهة ثانية.

القاص أحمد البلال في مجموعته القصصية (سور المنايا) الصادرة عن المطابع العالمية في ١٩٨٠، يصدر الإهداء إلى: "من أشرقت بطلعته شمس الشموس في بلدي، وأضاءت كل ما كان ضرباً من خيال أن يضيء.. إلى مفجر الغد البسام.. مفجر ملكات الإبداع في شباب هذا الوطن.. إلى البطل المغوار قابوس الهمام أهدي كتابِي هذا"[1] وفي إصداره الثاني (وأخرجت الأرض) عام ١٩٨٣م يوجه الإهداء "إلى الشباب العماني في عام الشبيبة الذين يصنعون التاريخ ويعيدون صياغته من جديد، الذين سيرثون هذه الإنجازات الوطنية العظيمة"[2] أما مجموعة (لا يا غريب) عام ١٩٨٧م فقد أهداها إلى "كل جندي في أي موقع كان من أرض عمان الحبيبة"[3].

أما الروائي سعود بن سعد المظفر في مجموعتيه القصصيتين (يوم قبل شروق الشمس) الصادرة عام ١٩٨٧م و(أشرقت الشمس) عام ١٩٨٨م "فإن الأرض التي

---

(١) ط١، ص٥.

(٢) ط١، ص٥.

(٣) ط١، ص٥.

أنجبت الرجال العظام، وأن الذي وعد بالتعليم، حتى تحت ظل الشجر، ومنهض الهمم ومعلم حب الوطن والعمل، ورائد الشباب في كل العصور، وإلى الأجداد العظام الذين بسطوا المجد أمام أحفادهم ومن معهم"[1] هم محور الإهداءات.

ويفتتح القاص محمد بن سيف الرحبي في (بوابات المدينة) الصادرة في عام ١٩٩٣م عن مطابع دار جريدة عُمان للصحافة والنشر، إهداءه "إلى قمم النخيل في بلادي شموخاً وحباً"[2] بينما يذيل خليفة بن سلطان العبري في (مواسم الغربة) الصادرة عن المجموعة الصحفية للدراسات والنشر في القاهرة عام ١٩٩٤، إهداءه إلى "الأمة العربية المطعونة بنصل الفرقة والشتات"[3].

ولأهمية القارئ، يوجه القاص صادق بن حسن عبدواني في (الدجالة) إهداءه إليه فهو الذي يحتفظ بين أنامله بالقرار النهائي.. لنجاح الكاتب أو فشله وبينما يهدي عبدالعزيز النقبي (من واقع الحياة) في إشارة إلى أن نصوص المجموعة قد استوحيت أحداثها من واقع ملموس عام، يعايشه الجميع في كل زمان ومكان فإن القاص حمد الناصري في (الليلة الأخيرة) يشير إلى أن القارئ هو المشجع والناقد والحكم الأول والأخير، الذي يتوقف عليه نجاح هذه المجموعة، التي عبرت – حسب ظني – عن واقعنا المعاش.

أما في الرواية فإن سعود بن سعد المظفر يقول: "الرواية أداة صالحة للكاتب الذي يريد أن يناقش مشكلات الأجيال، أو الحياة، أو المراحل المتعاقبة في مجتمع ما.. لا أشك لحظة واحدة في أن المجتمع العماني يحتاج إلى الرواية، تطورات هذا

---

(١) يوم قبل شروق الشمس، ص٣، وأشرقت الشمس، ص٥.

(٢) ط١، ص٥.

(٣) ط١، ص٧.

المجتمع سريعة.."[1].

أما الروائي سيف بن سعيد السعدي في (من الجانب الآخر) الصادرة عام ١٩٩٧م، عن مطابع الباطنة بسلطنة عمان، فيقتفي آثار الروائي الرائد الأديب عبدالله بن محمد الطائي مشيراً في صفحة التمهيد أنه من منطلق الاهتمام بالتراث والتاريخ العماني وجمعه من مصادره.. في هذه القصة نتناول جانبا آخر من جوانب التاريخ العماني في شرق افريقيا وفي فترة شهدت تحولات كبرى كان لها الأثر الكبير في مجريات الأحداث العالمية.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

ونتساءل الآن: ماذا ينتظم تلك الإهداءات ومتون السرد من ثيمات؟

أولاً: ثيمة التاريخ العماني والعربي:

ونكشف عن متن هذه البنية في المادة الحكائية للرواية والقصة القصيرة عبر مفهومين إجرائيين متجاورين ومتناقضين معاً. مفهوم "العتاقة" وهي ما يتصل بالبنيات الاجتماعية والاقتصادية والذهنية الضاربة جذورها في التاريخ، ومفهوم "الهجانة" وهي مجموع البنيات الجديدة والطارئة، التي تعايش مجموع البنيات العتيقة[2](*).

---

(١) رواية ١٩٨٦م، الصفحة رقم ب.

(٢) يقطين (سعيد)، الأصوات السردية في القصة القصيرة بعمان، ندوة التجربة القصصية العمانية الأولى، ١٩٩١ ص١٢٧م.

تتضح حضورية هذه الثيمة من خلال عد التاريخ مرجعية للمادة الحكائية للرواية وبشكل مباشر في روايتي (ملائكة الجبل الأخضر والشراع الكبير) لعبدالله بن محمد الطائي حيث تخوض الروايتان، سرد الأحداث السياسية للتاريخ العماني قبل عصر النهضة وغزو المستعمر البرتغالي والانجليزي، وكفاح الشعب ضدهما.

فالراوي في (ملائكة الجبل الأخضر) يحشد المتن الروائي بأماكن عدة من مثل ميدان التحرير في القاهرة ليغادرها في ١٩٥٦/٩/١٥م إلى بيروت، ودمشق، والعراق والكويت والشارقة وعمان، كل هذه الأمكنة تأتي لسرد قصة الثورة العمانية في مرحلتها الأولى ويتكئ الراوي على استحضار أسماء الأعلام التاريخية لتوثيق صلته بالمتن من ناحية، وصلة عد القصة وثيقة.. يقول في صفحة الإهداء: "أقدم هذه القصة سجلاً للحاضر المظلم، ودعوة للمستقبل المشرق، مستقبل عمان كجزء لا يتجزأ من الوطن العربي الأكبر"[1].

ومن أسماء الأعلام (جمال عبدالناصر وبسمارك وكافور). يقول:

"وفي دمشق أيضاً دعينا لحفلات متعددة، من بينها حفلة النادي العربي، واشتركنا في نقاش حول علاقة الزعيم بالشعب، ومن منهما يكون الآخر.. وقلت إنني من عُمان، وإزاء استغراب الجميع لهذه المصادفة وتكاثر سؤالهم عن عمان تحولت كلمتي إلى تعريف لعمان، ثم أبديت رأيي مستشهداً ببسمارك وكافور اللذين وحدا شعبيهما في ألمانيا وإيطاليا "الرفيق قبل الطريق" لكم لمست حقيقة هذ المثل..."، ص٦.

(*) نود الإشارة إلى أن استعمال يقطين لمصطلح البنية يتعارض مع الجانب الدلالي الذي ذهب إليه مستنطقاً المجتمع من خلال المصطلح، فالبنية تغيب فيها مفاهيم الذاتية والوعي لدى المؤلف ولدى القارئ، وتتم إزاحة الإبداع والتفرد والعبقرية والتميز، وهي المفاهيم التي حكمت أدبية الأدب عصوراً طويلة. انظر: دليل الناقد الأدبي، د. ميجان الرويلي ود. سعد البازعي، ط٢، المركز الثقافي العربي، بيروت.

(١) ملائكة الجبل الأخضر، ص٣

"إن الرواية تمدنا بمفاتيح أساسية لفهم رؤيتها الداخلية (أو رؤيتها للعالم) فشخصياتها تنتمي إلى الفئة الواقعية الاشتراكية، وأحداثها تقع في مرحلة مهمة من تاريخ عمان السياسي، ونعني بها ما قبل الثورة"[1]. إن هذه الرؤية التي تهدف الرواية إلى طرحها، تؤمن جدلاً بأن التاريخ هو سجل ذو مرجعيتين: مرجعية حقيقية متصلة بالحدث التاريخي، ومرجعية تخييلية مقترنة بالحدث الروائي[2].

فالراوي لا يكف في الصفحات الأخيرة من الرواية، عن توجيه النقد إلى الآلية التي عملت بها الثورة. يقول: "والحقيقة المرة التي يجب أن نفهمها من الهزيمة هي أننا لم نخض الثورة عن وعي.. وعلينا أن نتمسك بالإمامة لأنها حكم انتخابي يمكن أن يتخذ دعامة للنظام الديمقراطي الصحيح"[3]. ومن خلال قراءة الأخطاء يصبح الإيمان بالثورة من منطلق حرب العصابات، حلاً من الحلول. يقول الراوي: "وبعد هذا، فأنا أوافق على القيام بحرب العصابات حتى نستكمل تنظيمنا، ولكنني ضعيف الأمل في نتائجها.." ص٨١.

ويجدر بنا أن نتساءل ما الذي يدفع الراوي هنا على لسان شخصية الراوي "خالد" أن يلجأ إلى حرب العصابات من ناحية، والتمسك بالإمامة من ناحية أخرى؟

يُعد (الطائي) كما أشرنا من قبل، من رواد الرواية العربية في عُمان والخليج العربي، الذي احتضن رواده من أمثال "فهد الدويري، وجاسم القطامي، وعبدالعزيز محمود، وفرحان راشد الفرحان، وفاضل خلف من الكويت، وأحمد كمال وعلي يسار ومحمود يوسف من البحرين"[1] والذين وضحت في أعمالهم القصصية والروائية "ملامح الشخصية الوطنية المناضلة، وهم بحكم انتمائهم إلى فترة المد

---

(١) الكندي، المرجع نفسه، ص٢٠٧.

(٢) الحجمري (عبدالفتاح)، هل لدينا رواية تاريخية؟، فصول، مج١٦، ع٣، ١٩٩٧م، ص٦١.

(٣) انظر صفحات الرواية من ص ٨٠ إلى ٨٣.

القومي "زمنياً" شاركوا في رسم تلك الشخصية بوضوح وفاعليـــة كبيـــرة، وأكثـــر مشاركتهم تأثيراً كان في ميدان الصحافة كتابة، وفي ميدان القصة تأليفاً. ومن جانب آخر وجدنا في أعمالهم ارتباط هذه الشخصية بأطر الواقع، حيث اشتعال الحركـــات الوطنية داخل المجتمعات الخليجية، ومن ثم ارتباطها أيضاً بحركات التحرر القومي في الوطن العربي"[2].

وإذا كانت رواية (ملائكة الجبل الأخضر) قد سردت لنا جانباً مـــن الحركـــة الوطنية للثورة العمانية، فإن (الشراع الكبير) تسرد جهاد العمانيين ضد المـــستعمر البرتغالي للفترة الممتدة ما بين١٥٠٧ و١٦٤٩، وهي الفترة التي شـــهدت غـــزوهم للسواحل العمانية، وجلاءهم عنها.

جميع الحقوق محفوظة
مركز إيداع الرسائل الجامعية

وحفلت الرواية بتلازم بعدين، يسيران في طريق واحدة؛ من غير أي تناقض، بل إنهما يتقاطعان ويلتقيان ليصبا في رؤية واحدة فيصعب تجزئتهما، فكل بعد يخدم الآخر، ولا تقوم قائمة لواحد منهما إلاّ بما يلازمه، كأنهما وجهان لعملـــة واحـــدة، والبعدين هما: (أ) البعد الوطني و(ب) البعد القومي.

أخذ البعد الوطني خصوصيته عبر قيمته الموضوعاتية الرئيسة: الصراع لأجل التحرر والجهاد ضد ما لاقاه الشعب العربي في عُمان والخليج من "البوكيرك" فلجأ الطائي لاستخدام كل أداة تمكنه من وصف الحياة السياسية والعسكرية والاجتماعيـــة التي عاش في ظلها الشعب العربي في عمان، مع إضفاء نكهة تبرز عاداته وتقاليده وفلكلوره ومفرداته وأسماء أعلامه.

أما البعد القومي فيمكن الوقوف عليه من بداية الصفحة الأولى التي تسرد لنـــا تحرك السفينة "الشاهين" بمن على سطحها من شخصيات وهي تستعد على الرصيف

---

(١) غلوم، المرجع نفسه، ص٥٦.

(٢) الكندي، المرجع نفسه، ص٢٠٨.

في ميناء زنجبار للإبحار. يسرد لنا الراوي على لسان إحدى الشخصيات حواراً يكشف لنا عن هذا البعد، وذلك حين يسأل أحدهم عن تابعية السفينة، فيجيبه "إنها من البحرين، ألا يدل العلم على ذلك؟ فيقول له: "كلنا إيه يا سيد كلنا، نعم كلنا في كل شيء، من أول بحر العرب إلى آخر خليج العرب، كلنا واحد وفي كل شيء" ص٧.

فجملة "كلنا واحد وفي كل شيء" هي المفتاح الذي تسرد بها الرواية أحداثها حتى آخرها، وهي إشارة واضحة إلى مفهوم الوحدة العربية وقوة الاعتصام والاتفاق على تحرير الأرض.

وإذا كان هاجس الوحدة العربية من أهم المسائل التي طرقها الطائي، إلى جانب تحرير الأرض العمانية من المستعمر الغربي، فالروائي "سيف بن سعيد السعدي" في روايته (من الجانب الآخر) يسير متتبعاً نهج الكتابة المتعلقة بالقص عن الوجود العماني في زنجبار أيام دولة السلطان "سعيد بن سلطان البوسعيدي" فالتاريخ العماني تاريخ حافل بالأحداث العظام، لذلك لا يجد المؤلف حرجاً من الربط بين هذا التاريخ ومهمة الباحث الأنثروبولوجي، الذي من مهامه التوصيف والإحصاء وهو يقوم بجمع المادة من مصادرها المختلفة بغية توثيقها وتبويبها ونشرها.

"تتناول الرواية جانباً من جوانب التاريخ العماني في شرق أفريقيا، وفي فترة شهدت تحولات كبرى كان لها الأثر الكبير في مجريات الأحداث العالمية"[1].

هكذا تسرد لنا الرواية تصارع المصالح بين الأخوة الأسياد (ماجد وبرغش في زنجبار) و(ثويني في مسقط) بعد وفاة الأب، وكيف ينمو في العلن حيناً، وفي الخفاء حيناً آخر أهداف القنصليتين (الإنجليزية والفرنسية) لاستثمار هذا العداء بين الأخوة.

وفي روايته الثانية (جراح السنين) يطرق السعدي مسألة الوجود العماني في شرق افريقيا ولكن من زاوية أخف حدة من روايته السابقة، حيث نتعرف على

الطفل "ناصر" وهو يهاجر مع أبيه "سالم القماط" من منطقة الباطنة مسقط رأسه، إلى زنجبار، بسبب ضيق المعيشة والفقر والجوع في بلده، وعلى أثر وصولهما على ظهر السفينة يعملان في التجارة، وتتطور الأحداث بموت الأب، وعودة الابن إلى مسقط رأسه، ليفاجأ بوجود العمالة الآسيوية، ممثلة في البانيان[2] وذلك بعد أن يكون قد حصد ثروة طائلة، ليبدأ صراعاً من نوع مختلف ومستحدث مع هذه العمالة.

والقصة القصيرة في سردها لثيمة التاريخ العماني والعربي لم تبتعد عما سردته الروايات السابقة، وإن توقفت أمام قضيتين، تتعلق القضية الأولى بالمسألة الظفارية، وتتعلق الثانية، بالقضية الفلسطينية.

فالقاص محمود الخصيبي يسرد في نهاية نصه (واطمأنت القلوب) ضمن مجموعته كيف أعلن "جهاز الإرسال للجنود البواسل في كل شبر على أرضنا الحبيبة، وترابها الطاهر بشرى هزيمة الأشرار وانتصار جيوش الحق بسقوط الباطل وذهاب الأذناب إلى الجحيم، واطمئنان كل القلوب"[3].

ويهدي "سعود بن سعد المظفر" في مجموعته القصصية نصاً بعنوان (الفرقة ١٤٤) "إلى كل من سال دمه في الأودية والجبال.. إلى كل من وهب روحه لتحرير ظفار"[4].

ونلحظ على النصين السابقين ضعفاً فنياً كبيراً من حيث عدم توفر أركان القص، فنص (الخصيبي) أقرب إلى الخطابية والتقريرية وتدخل الراوي بالتعليق وتنبيه المتلقي كقوله: "ولا شك أن أحسن جو لإثارة العواطف هو الجو الطبيعي

---

(١) السعدي (سيف بن سعيد)، من الجانب الآخر، ط١، "تمهيد للمؤلف".

(٢) هم جماعة من الهندوس يطلق عليهم العمانيون لقب البانيان، ويتعاطون التجارة إلى درجة الاحتكار.

(٣) قلب للبيع، ص٨٣.

(٤) وأشرقت الشمس، ص٩٤.

الخالي من التنميق والتزييف" ص٨٢. بينما غلب على نص (المظفر) فنية بناء السيناريو.

وطرح الموضوعات الإنسانية كقضية الطفل الفلسطيني والشيشاني[1] وغيرها التفاتة حسنة النية، قد تنجح كمشروع عظيم إذا تجنب الراوي الابتعاد عن كثرة الاقتباس من القرآن، والإغراق في الشعارات، فيغوص العمل الأدبي في صنعة لفظية ورؤية رومانسية تكون مقتله.

فمجموعة (المغلغل) التي عرف بها "عبدالله بن محمد الطائي" لا تكاد تخرج عن المعالجة الوصفية التسجيلية، ففي (دوار جامع الحسين وعبدالبديع) يسرد لنا الراوي من خلال نماذج إنسانية الظروف التي تعرض لها بعض الأخوة العرب في فلسطين والأردن ومصر، من جراء الاحتلال الصهيوني، وما يتعرضون له من مشكلات وهموم بسبب هجرة أوطانهم، أملاً في البحث عن حياة أعقل وأفضل.

ويجهد كل من "حمد رشيد"[2] في (زغاريد الصهيل- ١٩٩٠) و"محمد بن سيف الرحبي"[١] في (بوابات المدينة- ١٩٩٣) نفسيهما ليقتربا من عالم الطفل الفلسطيني، ممثلاً في القضية الفلسطينية عبر الملفوظ السردي للنصوص التالية: حلم العناق، وللرغيف رائحة، ونص آخر بعنوان "عروس" مهدى إلى روح سناء محيدلي.

فنص "حلم العناق" لحمد رشيد يضعنا أمام طفل يعاني من مرارة الفراق والحنين إلى ذكريات الطفولة السعيدة، وتتواتر الأنباء عن الأب المفقود، فتنتاب

---

[١] تناولت القاصة طيبة الكندي مأساة الطفل الشيشاني ومأساة الشهيد محمد الدرة، والنصوص لم تنشر ضمن مطبوع. والنصوص أقرب للموعظة، وضعيفة فنياً.

[٢] زغاريد الصهيل، ط١، ص٧ و٣٦.

الطفل حالة من الرغبة في أن يحلق إلى الأماكن التي تركها في طفولتـــه، لينتهـــي النص والطفل في تقدمه نحو العدو "معانقاً الأرض التي طالما حلم بمعانقتها، ويـــده متشبثة بزناد بندقيته".

أما نص "للرغيف رائحة" لمحمد سيف الرحبي، فيـــسرد لنـــا معانـــاة أم فـــي الحصول على رغيف خبز لطفلها في أحد المخيمات ومجاهـــدتها غلظـــة الجنـــدي الإسرائيلي الذي يخطف منها الرغيف، وينالها برصاصاته القاتلة.

لقد اجتهد "حمد رشيد ومحمد سيف الرحبي" في محاولتهما محمـــودة المـــسعى الاقتراب من معطيات الموضوعة السردية، من خلال نسج مفردات بنية النـــصوص كالبيئة (بيئة المخيمات أو الأرض بإطلاق) أو الأشخاص (الطفل في مقابل غيـــاب الأب وتواجد الأم) أو الهدف (الحرية والشهادة) أو الوسيلة (البندقية والحجارة) على الرغم مما عانته النصوص من بعض الجمل والعبارات الخطابية.

والتفتت القصة القصيرة إلى التاريخ العماني، لما قبل النهضة المعاصرة، وقد تشابهت موضوعات التناول، فنحن نلمس ذلك لدى عبدالله الطائي في نص "المغلغل" ولدى محمود الخصيبي، في نص "وبزغ الفجر" التي يسرد مـــن خلالهـــا تـــأثيرات انتفاضة يوليو في حياة الشعب العماني.

ويستمر حضور هذه الثيمة عند كتاب "الثمانينات والتسعينات بنـــسب متباينـــة وتنتظم الإصدارات كافة:

أ) تاريخ عُمان قبيل نهضة ٢٣ يوليو ١٩٧٠ من صراع ضد المستعمر.

ب) الآثار الجغرافية التي تركها المستعمر، ممثلة في القلاع (الجلالي والميراني).

ج) بوابة مسقط التي تغلق تمام السادسة، والمعاناة التي كان يتعرض لها الـــشعب العماني من فقر وجهل وجوع ومرض.

---

(1) بوبات المدينة، ط١، ص٥٣.

د) الإيمان بالجهاد وتحرير الأرض.

ه) الاتكاء على أسماء الأبطال الذين دفعوا حياتهم ثمناً لتحرير الأرض.

وللوهلة الأولى يستوقفنا هذا السؤال: لماذا اقتصر تناول الوجود العماني في شرق افريقيا على الروايات، في حين غلب التاريخ لما قبيل النهضة العصرية على القصة القصيرة؟ لا شك أن إجابة هذا السؤال تتعلق بمفهوم البناء الفني للفرق بين هذين الجنسين الأدبيين والمراوغين، وهذا ما سوف نكشف عنه في البابين الثاني والثالث.

ثانياً: ثيمة رجل الأعمال المعاصر:

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز إيداع الرسائل الجامعية

حفل القص العربي الحديث في عمان بإبراز التحول الاقتصادي الذي أثر في علاقات الأفراد ببعضهم بعضاً في المجتمع، ويمثل نموذج رجل الأعمال، أظهر أشكال هذا التحول.

إن دعامة رجل الأعمال التي أفرزتها التحولات الاقتصادية والقرارات السياسية للمجتمع العماني، نجدها قديماً في مفهوم "النوخذا" "وهو رجل في المقام الأول يعمل في البحر، ويمتلك مراكب تقليدية، وعدداً لا بأس به من الصيادين أو البحارة"[1].

قبل اكتشاف النفط والنهضة التعليمية في الخليج العربي، كان الاقتصاد التقليدي ينهض على عدد من المناشط الإنسانية، أخذت مع الوقت تشكل مصدر دخل ورزق للجماعات البشرية التي عاشت على ضفاف البحر، وكان الغوص على اللؤلؤ هو أهم عمل اقتصادي مارسه أبناء الخليج منذ وقت ضارب في القدم، فنتجت عن

---

[1] الرميحي (محمد غانم)، المرجع نفسه، ص٤٩.

علاقة النوخذا وبمن معه من الصيادين علاقة أفرزتها طبيعة الإنتاج القائم بين النوخذا كرئيس وصاحب سلطة والصيادين كمجموعة مساعدين[1].

وحفلت الرواية العمانية بإبراز هذا التحول الاقتصادي فنموذج (النوخذا) في رواية الشراع الكبير ومساعديه "السكوني" الرجل الذي يدير دفة أو مقود السفينة، و"المجدعي" مساعد النوخذا و"النهام" المنادي وغيرهم لا يمكنهم التخلي عنه، فهو رجل لا يمكن أن يغيب (مادياً أو معنوياً) كرئيس تبدأ الأحاديث به، وقدرته في السيطرة عليها، إذ "ينتقل بهم من مكان إلى مكان، ومن جانب إلى آخر، ويجد في نفسه الكفاءة للسيطرة على هذه الرفقة في السفينة، بل المسؤول عن تسليتهم، وهم أيضاً يعجبهم ذلك في النوخذا، لأنه دليل الخبرة والاستعداد لقواعد البحار"[2].

ووظف هذا النموذج الروائي سيف بن سعيد السعدي في روايته (جراح السنين)، وكذلك الروائية بدرية الشحي في (الطواف حيث الجمر). فحين يتبين للصيادين اختفاء النوخذا لمدة يومين على غير عادته، يدرك هؤلاء الصيادون أنه في ورطة، وأنهم لا يقدرون على القيام بفعل ما، سوى الانتظار، تسرد لنا الراوية على لسان "زهرة" ما أحدثه الغياب المادي للنوخذا من توتر نفسي، حيث تقول: ".. وبمرور الوقت بدأت أحس بالقلق، وشيئاً فشيئاً تلبسني الخوف، وبدأت أتصبب عرقاً، ماذا لو قتلوه حقا؟ آه سلطان المسكين، برغم حقارته كلها، لا أريده أن يموت، فليكسروا أنفه وليجدعوه، ولكن ليس أكثر من هذا، ليس أكثر"[3].

وهذا النموذج كقيمة موضوعاتية تقليدية في السرد العماني، يسهل كشفه،

---

(١) تختلف مسميات المساعدين في الخليج وأن اتفقت على الوظيفة الرئيسة لكل واحد منهم. انظر: المرجع السابق، ص٥١.

(٢) عبدالحميد (شاكر)، الوعي بالمكان في أعمال عبدالله الطائي، ندوة التجربة القصصية العمانية الأولى، ١٩٩١، ص٢١.

(٣) الطواف حيث الجمر، ط١، ص١٦٦.

والتعرف على أبعاده التي تشكله، "فالنوخذا" في أغلب الأعمال الروائية (الشراع الكبير) و(جراح السنين) و(الطواف حيث الجمر) يخرج من بيئة واحدة؛ هي بيئة المجتمع العماني قبل عصر النهضة المعاصرة، ويدور في أزمنة متقاربة، زمن الاستعمار البرتغالي في رواية (الشراع الكبير) وزمن الجوع والفقر الذي دفع العمانيين للهجرة إلى زنجبار في رواية (جراح السنين) وزمن الثورات المحلية بين الوجود العماني في زنجبار ضد الإنجليز. فالنوخذا "سلطان" في (الطواف حيث الجمر) كان من الذين يتاجرون في تجارة الأسلحة والمدافع، وبيعها للمتظاهرين الثوار ضد الإنجليز[1].

جميع الحقوق محفوظة

أخذ نموذج النوخذا يشكل ثيمة لظهور نموذج رجل الأعمال الناجح بمفهوم العصر، ليعد مادة لدنة وخصبة قابلة للتحول والتلون واستيعاب التحولات والتغييرات المعاصرة.

ويعد الروائي "سعود بن سعد المظفر" من الذين عملوا على تخصيب هذه المادة في أعماله الروائية إلى حد ما، مع استثناء رواية (المعلم عبدالرزاق) لمناخاتها المختلفة، فقد طرأت على المجتمع العماني والخليج في القرن العشرين متغيرات اقتصادية واجتماعية، أخذت تنمو سريعاً في قلب استقرار المجتمع، فوفرة الثروة النفطية في البناء التحتي قد أسهمت في تصدع العلاقات البشرية القديمة، من بنى ذات تراث قديم ومتجذر، وإحلال علاقات جديدة "سمتها الغالبة روح الاستهلاك الشره، والمنافسة الفردية"[2].

ففي روايته (رجال من جبال الحجر – ١٩٩٥) نتعرف على نموذج "حمود

---

(١) الشحي، المرجع نفسه، ص١٣٧ و١٦٦.

(٢) الشاروني (يوسف) ،مجلة فصول،مج١٦ع٤، ص١٧٤.

الجبلي" الذي سوف يتكرر في أعماله الروائية اللاحقة، مع اختلافات بسيطة. فـــ "حمود الجبلي" هو رجل الممكن الذي لا يعتــرف بالمــستحيل، إذ تمكنــه المكانــة الاجتماعية القبلية من تبوأ مركز كبير في سوق إدارة الأعمال، وتحقيق المكاســب بوسائل مشروعة وغير مشروعة، وعن طريق تلك الوسائل يصل إلى تأسيس شبكة جديدة من العلاقات الاجتماعية والاقتصادية، تشبه إلى حد كبيــر شــبكات رجــال المافيا، الذين يؤمنون بأن القيم التي ينبغي أن يصارع الإنــسان مــن أجلهــا فــي المجتمع، هي قيم القوة والمادة، وأنها غاية ثابتة، تدفعها الوسائل المتغيرة والمتلونة، بتلون الظروف والمتغيرات العصرية، والرجل الناجح هو الذي يعرف كيف يستغل الظروف لصالحه، مهيئاً نفسه للانقضاض على ضحيته وذبحها بدماء باردة.

مكتبة الجامعة الاردنية

ففي أول لقاء يجمع بين "حمود الجبلي وحارث الوارثي" الذي سيكون بمثابــة الصديق الروحي له يخبره هذا الأخير قائلا:

".. أنا حفيد رجال عظام قادمين لحرث هذه الأرض وإخراج ذهبها.. أخرجه لنفسي أولاً وبأية وسيلة... الأيام إن ضــحكت لــك غــدرها مضاعف، لا أمان لها.. جربنا ذلك في الأرض الــسوداء(*) أنــصحك بعدم الثقة إلاّ في نفسك وقدرتها.."(1).

وفي رواية (رجل وامرأة – ١٩٩٠) لا يختلف نموذج شخصية رجل الأعمال "حفيظ" كثيراً عن حمود الجبلي، فالقفزة الحضارية التي أسهمت في التعرف علــى أشكال متباينة من الفنون مثل السينما وإقامة المعارض التشكيلية وبيــوت الأزيــاء وخروج الشباب للدراسة في الخارج، أسبغت على إيقاع الحياة اليومية لوناً آسراً من

(*) الأرض السوداء يقصد بها: زنجبار.

(١) الرواية، ص٥٧.

المتعة ومثل هذه القفزات ما كان المجتمع ليتعرف عليها قبل عصر النهضة المعاصرة فالتعليم الذي كان في البيوت الخاصة، وتحت الشجرة، ما كان ليقتصر إلاّ على تعليم القرآن والحديث والشعر، والصبغة الاجتماعية الجديدة، فتحت الآفاق إلى جانب زلزلتها للمفاهيم التي قد ترسبت عبر أجيال، حتى غدت بمثابة موروث ليس من السهولة بمكان زحزحته لولا ثورة النفط. ويلخص أحد الأدباء أن خصوصية مجتمع الخليج العربي تمثلت في ثلاثة مظاهر: "أولها: أن هذه الطفرة الاقتصادية غير المبرمجة عملت على نقل المجتمع بشكل حاد وعنيف من حالة التخلف إلى حالة مغايرة، حديثة في الشكل وغير حديثة في الجوهر والمضمون. وثانيها: أن الثروة الجديدة السائلة وفرت للناس استعمال كل شيء دون بذل أي جهد إنتاجي حقيقي. وثالثها: أنه نتيجة لذلك تصدعت العلاقات الاجتماعية القديمة، ثم أخذت تتكمش وتضمحل وتتلاشى، لتحل محلها علاقات جديدة[1].

يبدو أنه لا ينبغي التسليم بإطلاق لما ذهب إليه الطرح السابق للأديب، لأن المعطيات المعاصرة، لا تنبع إلاّ من حاجات أساسية ومتغيرات اجتماعية، ترتبط ارتباطاً متلازماً بنظرية التطور، ويمكن أن نفهم سبب هذا التخوف بأنه نظرة تغرق في حس رومانسي، مثالي، تقزم فهم الصيرورة والتحول في المجتمعات البشرية، قد يدفعنا هذا أن نؤطر الخوف في محاولات الاستلاب وصراع ما بين الأصالة والمعاصرة، ونذهب إلى أن طفولة المجتمع شكل من أشكال التراث، في حين كل ما يتنافى معه هو نوع من الهدم والاضمحلال والتلاشي لذلك الشكل، وكأن الطفولة والتراث من العناصر التي قد أكملت وأنجزت، وإنه ليس من الممكن إنتاجهما وصياغتهما من جديد!

---

[1] الشاروني، الآداب، ١٩٨٩، ص٤.

ثالثاً: الآخر:

من الإشكاليات الثقافية/ المعرفية التي أخذت الرواية العربية في مطلع القرن العشرين تتناولها ما يتعلق بحضور الآخر (الغرب/ الآسيوي) والتعامل معه أو ضده وفق سياق ثقافي مغاير. ويرجع هنا إلى ما يمكن تسميته بصدام الحضارات أو صدام الحداثة، لما يؤسسه هذا الصدام من موقف تاريخي من الآخر وثقافته، وهذا المفهوم في ثقافتنا العربية مفهوم جديد، ولا يعني في تصورنا العدو، بل يعني التعدد والحوار وتجاوز الواحدية. وجوهر هذه الإشكالية نشأ عبر الهجمة الاستعمارية لكل من افريقيا والوطن العربي[1] وحاولت بعض الجهود العربية إثارة الإشكالية في حقل الكتابة من الوقوف على نقاط التلاقي والتقاطع أو الجذب والتنافر بين علاقتين: الشرق والغرب[2].

مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

وتأتي الكتابة عن الآخر "باعتبار سلسلة من الفروقات الإثنية والعقدية والثقافية، هي ما يؤسس للوعي بالاختلاف بين الطرفين في موقف اتصالي معين"[3] وقد ترتب على سلسلة تلك الفروقات، أن أخذت الرواية العربية والقصة القصيرة السكون إلى ثيمات ثابتة، من أظهرها:

١. أن البطل في كل هذه الروايات يسافر إلى بلدان أوروبا الغربية بغية التحصيل العلمي ومن أجل المعرفة.

٢. وأن الرواية والقصة العربية التي تناولت هذا الموضوع انتهت إلى فكرة مفادها أن الشرق شرق والغرب غرب.

---

(١) صالح (فخري)، الرواية العربية والافريقية، الأقلام، ع٧، ١٩٨٦، ص١٢١.

(٢) من بين تلك الجهود: تخليص الإبريز إلى تلخيص باريز، رفاعة الطهطاوي وعجائب الآثار في التراجم والأخبار للجبرتي.

(٣) الزهراني (معجب)، صورة الغرب في كتابة المرأة العربية، ندوة أفق التحولات في الرواية العربية، ١٩٩٩م، ص٥٤.

٣. وأن لقاء البطل الشرقي بالمرأة الأوروبية هو الوسيلة التي يكتشف البطل من خلالها أبعاد الحضارة الأوروبية.

٤. وأن الشخصية الرئيسة في هذه الأعمال الإبداعية على الدوام رجل[1].

تكشف لنا بعض نصوص الكتابة، والقص العربي في عمان عن هذه الإشكالية، فـ "مذكرات أميرة عربية"[2] للسيدة سالمة بنت سعيد بن سلطان (١٨٤٥-١٩٢٢) سلطان عمان وزنجبار تسرد لنا جانباً من هذا اللقاء والصدام بين الشرق والغرب، وتعد من أقدم النصوص النسائية العربية المعاصرة حين طرقت مجمل التمثيلات والفروقات التي تستدعيها تصوراتنا عن الآخر، وعمقت وعينا بحضور إشكاليته المركزية في اتصالنا وخطابنا الثقافي معه أو ضده[3].

إذا كانت رواية (الشراع الكبير) لمحمد عبدالله الطائي قد شخصت هذا الصراع في المستعمر البرتغالي فإن أعمال الروائي سعود المظفر (رجال من جبل الحجر) و(رمال وجليد) و"١٩٨٦- الصادرة عام ١٩٩٣) و(رجل وامرأة) تضعنا أمام تساؤل كبير عما أضافته هذه الأعمال من خاصية متميزة للرواية في الخليج، ولما أنجزه الكتّاب العرب في سياق هذه التغريبة المتصلة؟

في البدء يمكننا القول إن هذه الأعمال سوف تظلم إذا قرأناها في سياق علاقات التشاكل، فهي عوضاً عن عدم تحررها من الصورة النمطية، والأحكام المسبقة للآخر وعنه، وعوضاً عن ضعف مستواها الفني، وعدم استطاعتها منحنا رؤيا شمولية، إلاّ أنها تساعدنا على تقديم بعض المقاربات الاجتماعية الجديدة، التي

---

(١) إبراهيم (عبدالله)، المرجع نفسه، ص٨١-٨٣.

(٢) ترجمة عبدالمجيد حسيب القيسي، ط٢، دار الحكمة، لندن، ١٩٩٣.

(٣) من بعض الدراسات التي حظيت بها المذكرات، انظر: الشيخ (خليل)، قراءة في مذكرات أميرة عربية، نزوى، ع٢٤، أكتوبر ٢٠٠٠م، ص٩٧-١٠٢. والزهراني (معجب)، المرجع نفسه، ص٥٣-٨٨.

أفرزتها المتغيرات الاقتصادية على أثر الثورة النفطية، واستجلاب العمالة (الآسيوية) وما نتج عن ذلك من علاقات وتشظيات في بنية المجتمع.

وكما ترتب ذلك الاتصال بين الشرق والغرب في ثيمات ثابتة للرواية العربية[1]، فإن أعمال المظفر الروائية قد أخذت ترتكز على مفاهيم أيضاً مستقرة، من أظهرها:

أ- أن الآخر ينقسم إلى شريحتين متفقتين على مصالحهما: الشريحة الأولى يجيئون من بلاد الغرب "بريطانيا" تحديداً، ويتمتعون بمناصب إدارية عليا في المؤسسات الحكومية والخاصة.

فـ "بيتر **Peter**" موظف يعمل عند أحد رجال الأعمال الكبار يدعي"حارث الوارثي" الذي يقدمه الراوي على أنه "حفيد رجال عظام قادمون لحرث هذه الأرض وإخراج ذهبها"- الرواية ص٥٧ وظيفته عند الوارثي مسح وتخطيط الأراضي من دون وجه حق، وله أخ يعمل في أحد المصارف ولديه مشروع سينما فجماعته "يحبون السينما، إنهم لا يأكلون، لكن يذهبون لرؤية الأفلام.. إنهم يتكاثرون الآن ولا توجد وسائل للترفيه"[٢].

ومن بين هؤلاء الذين يتكاثرون، رجل آخر يدعى "**Simon**" يصفه الراوي بأنه أبيض البشرة، ناعم الشعر، يعمل مديراً لنادي "الفحل" الذي كان حراماً على العمانيين أن يدخلوه. و"سايمون" يتعامل مع كل المصارف، ولديه شركات كثيرة، لبيع المواد الغذائية ومواد البناء والكهرباء وأشياء كثيرة، والوقت عنده أثمن

---

(١) من تلك الأعمال: موسم الهجرة إلى الشمال: الطيب صالح، وعصفور من الشرق: توفيق الحكيم، وقنديل أم هاشم: يحيى حقي، والحي اللاتيني: سهيل إدريس، وبالأمس حلمت بك: بهاء طاهر.

(2) رجال من جبال الحجر.

شيء[١].

ولا يمكن فهم مجيء هؤلاء إلاّ وفق معادلة التحديث الاقتصادي الذي مرت به مجتمعات الخليج فالمجتمع الذي كان في غفلة وانتقل في طفرة اقتصادية غير مبرمجة بشكل حاد "أخذت فرحته بالأيام الجديدة تقصيه وتلهيه عن عدم إدراكه لما هو آت، وكيفية قراءة الأمور وفق منظور التبدلات والتحولات السريعة، فأصبح من المهم أن يكون هناك رجال جدد يختلفون عن السابقين الذين عزلهم الصراع والاستعمار في ظلام وجهل لا يحتمل، والتعليمات الجديدة لا تسمح إلاّ بدخول الأغنياء، هم أولاً ثم بعد ذلك التابعون" على حد قول حارث الوراثي[٢].

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع رسائل الجامعية

ويواصل المظفر مسيرته في الكشف عن هذه الشريحة، ولعل روايته (رمال وجليد، من أكثر أعماله اقتراباً إلى ثيمة اللقاء وحضور الآخر "الغربي" واشتغالاً على الحياة الخاصة ولما تعتمله النفس الإنسانية من هواجس ورغبات وخوف.

فالآخر أيضاً لديه تصوراته وذاته المسكونة بتمثلات ومرجعيات عن المكان والتاريخ والبشر القادم إليهم، وهو لا يدخل إلى مكان وفق تعليمات فحسب، إنه يدخله وفق حالة إنسانية في مقام من المقامات، وظروف اجتماعية في مقام آخر.

فـ "**Charlote**" القادمة من بلاد الجليد، طالبة في كلية الفنون الجميلة، ومعجبة بالعصر الرومانسي، وكان أول معرض لها أقامته في بلادها، عن البيئة العمانية وإذ تتعرف على "عيسى" وتتزوج منه، فتغير اسمها إلى "شيرين" راغبة في التواصل واحتواء المكان الجديد بعلائقه وكائناته ولكنها تظل حتى آخر لحظة، عاجزة عن

---

(1) المرجع نفسه، ص ٨٤.

(2) المرجع نفسه، ص ٦٣-٨٥.

فهمه فهماً عميقاً فتراها مرة تطرح خطابها حوله قائلة: "... ما أسمعه، ما أراه متناقض.. كل من حولي لا يلبس لباسه.. شعور الذين حولي متباين، لم أحس الصدق. أعني كيف يفكرون.. أرى الذين حولي يحبون الأشياء الكبيرة.. النساء كذلك.. عدم تناسق في الأذواق.. الجيل الحالي حائر، أين الصحيح، أين الحقيقة للأشياء والقيم[1].

في بحث "شارلوت" عن حقيقة الأشياء والقيم، بحث في جوهر التحول الذي طرأ على المجتمع، والتلون والتلوث الذي أصاب النفوس. إن هذه النبرة التي يتحدث بها الآخر "الغربي" عن المكان الجديد، لا تفصله من جانب آخر عن تكوينه الاستعلائي الذي ينظر من خلاله أحياناً نحو الآخرين، فهو تكوين يكشف عن عقدة التفوق وحاجة الشعور بأن الآخر "الشرقي" في موقف رغبة وتطلع وضعف، تجعله

مركز ايداع الرسائل الجامعية

[1] الرواية، ص ٦٦.

يحس بأنه أقل دائماً، وحيوان اجتماعي يمكن تدجينه. وهذه العقدة تدفع "شـــارلوت" بعرض تفوقها ورعايتها لـــ "عيسى" زوجها في أول زيارة له إلى بلاد الجليد. فهي لا تتوانى عن تذكيره قائلة: "أنسيت من أنت؟ أنسيت ما فعلته لك؟ ألا تذكر عنـــدما أُلبسك من مصروفي في أعياد الميلاد الباردة.. أنت الآن غني، الأغنياء لا يذكرون أيامهم التعسة، أعرف يا عيسى أنك لم تكن كذلك إلاّ بي أنا.. أصـــبحت غنيـــاً الآن بفضلي.. بعلاقاتي مع من بيدهم الحل والربط. ص٣٨.

ب- إن الشريحة الثانية هم العمالة الآسيوية. وهؤلاء يتمتعـــون أيـــضاً بمناصـــب إدارية، لكنها أقل من تلك التي يتمتع بها الآخرون (الغرب).

ويشكل هؤلاء فئة كبيرة لانخراطهم في أعمال هي بمثابة الوظائف الخدماتيـــة الأساسية، إذ يعملون في الوزارات الحكوميـــة والمؤســـسات الخاصـــة والمنـــازل والمتاجر الصغيرة والأراضي من دون استثناء. وتحتل هذه الفئـــة مكانـــة بـــارزة ومؤثرة في توجيه بعض السياسات.

استطاعت هذه الفئة خرق الكثير من الأعراف والعادات، لدرجة أنها اندغمت في حياة الأسرة الخليجية بعامة، والعمانية بخاصة في مسائل الزواج وتربية الأبناء، وهي فئة لا تقل خوفاً وقلقاً للبحث عن حصانة لحماية مـــصالحها. ففـــي روايتـــه (١٩٨٦) يكشف المظفر عن سلبيات هذه العمالة الوافدة سواء الآسيوية أو الغربيـــة فالعامل الآسيوي "فرناندس" قد ارتكب مخالفات قانونية كثيرة من نصب واحتيـــال، وهو لا يجيز لنفسه فعل ذلك إلاّ في غياب صاحب العمل العماني، فحين يحاصـــره "خالد الباقر" وهو رجل يعمل في شركة خاصة للخدمات والواسطة، مهمتها إرجـــاع الحق لأصحابه المتضررين – يخبره "**Fernands**": "أعمل حراً، عندي مكتب باسم كفيل آخر، وأعطيه كل شهر ماية ريال، هو لا يسأل، أنا الذي يتعب، وأنا أعمل كل شيء، وأذهب إلى الدول المجاورة، الكفيل لا يريد أن يتعب، أنا هنا لأجمع وأعمـــل

فلوس كثيرة.." ص١٦.

إن الموقف من هذه العمالة/ الفئة يتباين في الروايات العمانية، ففي أعمال سعود المظفر، لا تخرج عن الإطار السابق، فلا نكاد نعثر على نظرة جدلية في علاقة هذه الفئة بالمجتمع، بالرغم من أنها تحظى بمكانة مؤثرة في البنية التحتية، ويذهب "سيف بن سعيد السعدي[1] إلى ما ذهب إليه المظفر من عدم انشغاله بنظرة جدلية أو حوار يكشف أبعاد هذه الفئة، فنظرة الكره والعداوة ليس لها ما يبررها، ولا تصدر اعتباطاً إلاّ عن خلل في الرؤية الفنية لفعالية الجنس الروائي في كل أبعاده. وتعد رواية (الشراع الكبير) واحدة من الروايات التي طرقت هذا الجانب من حيث البدايات لما قبيل عصر النهضة.

جميع الحقوق محفوظة

ج- إن المرأة هي واسطة الكشف لعقد المقارنة بين تنازع الحضارتين:

مركز ايداع الرسائل الجامعية

وإذا كان هذا حال الروايات، فإن القصة القصيرة قد اقتربت بحذر شديد من مسألة الآخر (الغربي والآسيوي) ولا تكاد تخرج عن معالجتها لثيمة واحدة، هي ما تم الاصطلاح عليه بالهجانة.

فالقاص "أحمد البلال" في مجموعته الثانية (وأخرجت الأرض- ١٩٨٣) يقترب من الآخر في عقر داره من خلال نص قصصي بعنوان (بدوي في لندن) حيث يسافر ثلاثة أصدقاء الى هناك لقضاء إجازة الصيف ويتعرف أحدهم على فتاة إنجليزية تدعى (**Cathly**) ويتم الزواج بينها وبين (خليفة) ويعقد الراوي مقارنة بين الحضارتين العربية الإسلامية والغربية ليخلص إلى نتيجة مفادها أن الغرب بلا أخلاق، فيقرر الأصدقاء العودة إلى بلادهم.

أما القاص "إحسان صادق سعيد" في مجموعته (من أين الدرب)[٢] فيكتفي

---

[1] جراح السنين، ص٨٠ إلى ٩٢.

[2] غير موثقة.

بمناقشة ثقافة الآخر "الغربي" من خلال نموذج زوجين تمكنا من السفر للخارج والعودة لبلادهم وعبر مقارنة بواسطة المرأة يقرر الراوي في نصه (من أين الدرب) أن الشرق شرق، والغرب غرب، وأن مجتمعنا وأخلاقنا وعاداتنا في اللباس (العباءة مثلاً) هي مفخرة واعتزاز وشموخ للرأس[1]. ويكشف الحوار بين المرأتين عن تجاور العتاقة والهجانة ولكنهما ما يلبثان أن يتناقضا.

وفي مجموعة (الدجالة- ١٩٨٩) للقاص "صادق حسن عبدواني" يحضر الآخر الآسيوي في نص "أمي ماريا" فحين ينشغل الزوجان بترف الحياة اليومية، يغيب الرجل/ الزوج عن مسؤوليته، وتتخفف المرأة/ الزوجة من رعايتها الأسرية، يصبح دور المربية الأجنبية بمثابة الدور الرئيسي المسؤول عن التربية ومراقبة نمو الطفلة ذهنياً وسلوكاً. يقول الراوي "خالد": ".. بعد سنة واحدة من هذا الحوار كان جو البيت قد تغير تماما، فأصبحت "ماريا" المربية القادمة من "سري لانكا" عنصراً هاماً من حياة الأسرة، حتى إن الطفلة "حياة" تناديها "أمي ماريا" ص٣٠ إلى ٣٦.

وهكذا لحظنا أن الآخر قد تم التباين معه في مادة القص العربي الحديث في عُمان فإذا كانت الرواية قد انتظم فيها الآخر (الغربي) وعلاقته مع المجتمع، فإن الآخر الآسيوي قد أظهرته القصة القصيرة، وليس بإطلاق، وربما يعلل هذا تصورنا للرواية من كونها "فناً أدبياً ديمقراطياً فذاً في أشكاله الأرقى، ينطلق عبر الذات إلى العالم الأوسع المتمثل في شرائح أخرى من البشر[2] وأن فنية الرواية والقصة القصيرة هي بالدرجة الأولى فن تجريبي، وإذا كانت الرواية "لا تفحص الواقع، بل الوجود، والوجود ليس ما جرى، بل هو حقل الإمكانيات الإنسانية"[3] فإن ملحوظتنا

---

(١) سعيد (إحسان صادق)، المرجع نفسه، ص١٢-١٣.

(٢) نصرالله (إبراهيم)، ١٩٩١، ندوة أفق التحولات في الرواية العربية، ١٩٩٩، ص٧.

(٣) كونديرا (ميلان)، فن الرواية، ترجمة بدرالدين عرودكي، ط١، الأهالي، سورية، ١٩٩٩، ص٤٨.

هذه بشأن الآخر قد كشفت عن قصور – ربما قد أدركه الأدباء أو لم يدركوه – في التناول، فاكتفى القص بوصف المتغيرات الاجتماعية وتسجيل العلاقات التي أنتجها سياق الطفرة الاقتصادية، ولم يستطع أن يلتقط ملامح التعددية والالتقاء (غربي/ آسيوي) في وصول أولى البعثات التبشيرية إلى السلطنة[1] كما أنها لم تخض مرحلة اكتشاف الهوية الثقافية الخاصة بالآخر نفسه على الرغم من أنه قد شكل محوراً ليس هامشياً في حراك البنية الاقتصادية والاجتماعية، وتعرفت عليه عبر هاتين الثيمتين: الاقتصاد والجسد، والغريب في الأمر أن هذا الجسد (شارلوت نموذجاً) هو من كان يقوم بتعرية المكان القادم إليه وخدشه.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية

رابعاً: العدالة الاجتماعية (Social Justice):

الجهل/ المرض/ الفقر/ القوة/ السلطة/ الامتلاك/ الحرية/ الحب/ الموت مستويات ننظر إليها ونحن نطرق مسألة العدالة الاجتماعية. فالعدالة الاجتماعية هي تصور يسعى الأديب لتحقيقه في المجتمع من خلال تضامن اجتماعي، وتكافؤ في الفرص الحقيقية بحيث تسود الحرية الشخصية والديمقراطية السياسية والاقتصادية والاجتماعية بين أفراده.

ينتج الرواة رؤية للعالم حيث تنقسم الكائنات إلى فئتين:

أ- فئة الذكور: ويتمتعون باستلاب واضح.

ب- فئة النساء: ويتمتعن بدور سلبي إجمالاً.

---

(١) يرجع تاريخ وصول أولى البعثات التبشيرية إلى السلطنة إلى ١٨٩٦. انظر: البسام (خالد)، صدمة الاحتكاك، حكايات الإرسالية الأمريكية في الخليج والجزيرة العربية ١٨٩٢-١٩٢٥، ط١، دار الساقي، بيروت- لندن، ١٩٩٨م، ص٦٧.

ويمكن إخضاع هاتين الفئتين تحت فكرة التراتيبية الاجتماعية وانعدام المساواة والعدالة الاجتماعية التي تؤسس بنية العقل العربي عموماً.

وحين نفكر في تلك التراتيبية القائمة والمزدوجة بين رجل مستلب، وامرأة سلبية، تتقافز إلى الذهن الثنائيات المتلازمة (القرية والمدينة) والغني اجتماعياً والفقير وكلها ثنائيات ترتد بشكل عميق إلى جذور الطفولة والتكوين والثقافة التاريخية والاجتماعية.

وإذا كان من الصعب فصل العلاقات الإنسانية وفق هذا المنظور وتقسيمها بين رجل وامرأة، فإنه من الصعوبة بمكان، فصل المستويات السابقة بعضها عن بعض، إذ لا يتوفر مستوى متجردٌ عن الآخر، كلها حاضرة في الوعي، ومدى وعي الأديب بها هو ما يكشف عن رؤاه وتصوراته وفكره عنها.

لم تتشعب مفاهيم هذه المستويات في متون السرد العربي الحديث في عمان، بمعنى أنه لم تأت نصوص تقف في مضامينها محصورة على مستوى دون الآخر، وهذا لا يعني أنها قد احتوتها بقدرة عالية وفهم شمولي، تتحاور فيه متدافعة لتشكيل موقف فلسفي ومصيري تجاه الأشياء، وقد يرجع السبب في ذلك إلى أن عمر تجربة القص قصيرة في السلطنة، وهذا لا يعد سبباً كافياً، فهناك عوامل أخرى، منها ما قد أشرنا إليه في غياب النقد الجاد، وغياب المؤسسات المساندة كالروابط والاتحادات، وأهم الأسباب هو ما نرجعه إلى صعوبة فن القص الحديث ذاته، من حيث هو ظاهرة استثنائية، تتصل بالتجربة والمعرفة والثقافة، وتتطلب جهداً ذهنياً عالياً.

أخذت متون السرد الحديث في عمان، تتناول الموضوعات المألوفة كالحب والخيانة الزوجية، وتزويج الفتاة بمن لا ترغب، وعثرت على أجوبة عن تفسير ما يحدث في القدر من ناحية، والسحر من ناحية أخرى، ولم تطرح مشكلات مصيرية

كالحرية والتمرد والحقيقة والموت، إلا بتواضع وخجل شديدين.

ففي الرواية ينطلق الراوي من مؤثرات ضمن واقع فكري قومي سياسي في (ملائكة الجبل الأخضر) يتعلق ذلك الواقع بفترة زمنية محددة للثورة العمانية قبل ١٩٧٠/٧/٢٣م وعبر منظومة من الأفكار القومية، كأن تشارك الرواية "في بناء الحياة من خلال تمثلها للقضايا المصيرية القومية والإنسانية، وأن تلعب دوراً على صعيد تحسين مقومات الأمة وبلورتها وتحريض المواطن على اعتناقها والإيمان بها"[1] ما يكشف عن فهم لعدالة اجتماعية مستنيرة وهادفة تربط فهمها للحرية في الخلاص من العدو الداخلي والخارجي، ومنظورها للحب، ينطلق من واقع حب الأوطان وأن العلاقة المتكافئة بين الأفراد، هي علاقة حب واحد ومصير واحد، ليس في الموت المجاني وإنما في الشهادة.

وفي تعامل الرواية مع هذه المستويات، إلاّ أنها قد انزلقت في فخ فكرها القومي الذي رأت ضرورة إيمان الناس به، فأجهدت نفسها في تقديم شروحات وبيانات خطابية ضد الشيوعية والرجعية، والعقيدة[2].

وإذا كان الطائي في (ملائكة الجبل الأخضر) يبرر الأحداث وسلوك الشخصيات ودفاعها عن حريتها من منظور الوحدة القومية، فإن "سيف بن سعيد السعدي" في (خريف العمر– ١٩٨٨) لا يجد تفسيراً لنهاية الحياة وتدافع الناس إلاّ للقدر المكتوب على الإنسان، الذي ينهي به روايته، وينطبق الأمر أيضاً على روايتيه (جراح السنين ومن الجانب الآخر) فكل ما يحدث للشخصيات هو مقدر ومكتوب، ويتم تغليب الآيات القرآنية الدالة على قوة القدر وكذلك الحوارات الطافحة

---

(١) الأطرش (محمود)، اتجاهات القصة في سورية بعد الحرب العالمية الثانية، رسالة دكتوراه، جامعة القديس يوسف، بيروت، ١٩٨٠، ص١٥٤.

(٢) الطائي، المرجع نفسه، ص من ٦٣ إلى ٦٦.

بالشكر لله وأن العواقب سليمة على عدد صفحات الرواية البالغة (٨٥) صفحة، وكأن القدر هو المسؤول عن الخلل الاجتماعي!

وفي (مأساة في المدينة- ١٩٨٩)[1] نقرأ هذا المفتتح الذي يقدمه الراوي: "إن الشرف لوحة في قلب كل إنسان، والنبل كتابه الطاهر" ص١، ويبدو أن هذا الإنسان الموجه إليه هذا الخطاب، هو المرأة، فعلى صفحة الإهداء نقرأ: "إلى كل من تريد العودة إلى جادة الصواب.. أهدي هذه الرواية" ص٣. فهي المسؤولة عن الفساد الأخلاقي واختياراتها – إذا تم لها ذلك – فاختياراتها خاطئة، بل إن المدينة لا تنجو من هذه السقطة الذريعة، فالقدر سلبي والرؤية التي تصدر من الراوي تجاه المرأة والمدينة، سلبية أيضاً، ويمكننا أن نقيس على هذه الرؤية الضيقة، رؤيته لمستويات الحب حين يربطه ويقيده في الشهوة واللذة الجنسية، وأن الحرية لا تعني المسؤولية النابعة من ذوات متكافئة وعاقلة، فكل شيء تقودنا إليه الرواية فساد وسلبية غير موضوعيتين، والأمر ذاته في روايته اللاحقة (نيران قلب- ١٩٩٠).

أما الروائي "سعود بن سعد المظفر" في رواياته (رجل وامرأة- ١٩٩٠) و(الشيخ- ١٩٩١) و(عاطفة محبوسة- ١٩٩٥) فإنه يطرق مستويات العدالة الاجتماعية من باب واحد، يتكرر في الروايات الثلاث، وهذا الباب هو الحب، محملاً العادات والتقاليد والمجتمع مسؤولية انهيار الكثير من القيم. ففي روايته (رجل وامرأة) يستعرض الراوي وجهات النظر بين تراث ثقافتين متباينتين عن وضع المرأة كفتاة وزوجة وأم في الثقافة الغربية، على لسان إحدى الشخصيات النسائية، وتؤدي المهمة نفسها امرأة قادمة من الشرق لعرض وجهة النظر المقابلة وعبر منظور الثقافتين يخلص الراوي إلى مسؤولية الرجل والمرأة معاً عن كثير من الآفات الاجتماعية. أما في روايته (الشيخ) فيسرد لنا الراوي علاقة مريضة

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

(١) الناصري (حمد)، غير موثقة.

وغير متكافئة بين فتاة في مقتبل العمر ورجل قد تجاوز الخمسين، وتغرقنا في أفكار المتعة واللذة الجنسيتين.

إن الحرية والحب في الأعمال المذكورة – مع استثناء ملائكة الجبل الأخضر – تتشابه فيها المعالجة، بسبب انهيار الحواجز بين الحب والجنس، فحين يتحدث الراوي، عن الحب يقصره على الجسد، وحين يأتي الجسد بلذاته فإن المرأة هي المندفعة، ولا تندفع المرأة منساقة وراء غرائزها إلاّ تحت وطأة التقاليد القديمة من ناحية، والتحولات الاقتصادية من ناحية مقابلة، ورؤية تصدر بهذه الحال، نخشى ألا تغادر "مصنع الأكاذيب"(*). وتظل نظرتها ضبابية والمأساة الحقيقية تنبعث من هذا السؤال: هل المناظر القاتمة نابعة من الإنسان ذاته، أم من صميم المجتمع؟

في روايته (عاطفة محبوسة) يقترب "المظفر" من محاولة استشراف جواب ما، فهو إن كان يحمل الفرد بعض اختياراته الاجتماعية الخاصة، إلاّ أن هذا المجتمع ما زال يستقطب التحولات الجديدة. فعلى امتداد ٥٣٨ صفحة تجهد الرواية في تناول موضوعات متقاربة كـ (تفكك العلاقات الأسرية/ الزوجية والعمالة الأجنبية – الآخر – وحوادث السير، وزواج الفتاة المتعلمة، والطلاق، والزواج من أجنبيات غير عربيات... الخ) في حين أن ثيمة الرواية الرئيسة التي نستنتجها هي: إنه "ليس ثمة حب مجرد يعيش في المطلق وأن المرأة لا تتفلسف كثيراً حول الحب، كما يفعل الرجل، بل هي أكثر التصاقاً بالواقعية – في الحب – منه"(1).

(*) مصنع الأكاذيب: حجرة فسيحة من حجرات قصر الفاتيكان، كانت تخص كتاب القصص المسلية للقرن الرابع عشر. تومئ الإشارة إلى بدايات كتابة القصة.

تقودنا مقولة "الحب المجرد" إلى مقولة على لسان "سعيد" الشخصية الرئيسة للرواية لحبيبته "غالية" حين يصف حبه وعلاقته بها، يقول: "أنتِ لست امرأة عادية، أنتِ مهجة القلب، أنت نور العين، لو عاملتك كأي امرأة سينهار المعنى الذي بنيته وحافظت عليه في نفسي سنين طويلة، أنت..." ص٥٣٤. والربط بين "حب مجرد" و"سينهار المعنى" دلالة تقودنا إلى معنى ميتافيزيقي، بعيد، غير متحقق، ولن يتحقق أو لا ينبغي له أن يكون إلاّ ضمن رؤية مثالية لمستويات العدالة الاجتماعية، تجد هذه الرؤية بذورها في الإيمان بأن الواقع الاجتماعي لا ينبغي أن يكون إلا واقعاً مثالياً ومتعالياً.

يتجشم الروائي "مبارك العامري" عناء هذه التجربة ففي روايته (مدارات العزلة- ١٩٩٤) و(شارع الفراهيدي- ١٩٩٧) يعاني الراوي في (مدارات العزلة) غربة عن الوطن، بينما يعاني في الثانية اغتراباً بداخل الوطن، وما بين الغربتين ينشأ نوع من المطالبة بالحرية والحب، ورفضاً للموت.

تثير (مدارات العزلة) مفاهيم الشرق شرق، والغرب غرب، ونظراً لمسافة التباين بين تراثين حضاريين يعجز الراوي عن تطبيع علاقاته مع الحضارة الغربية، وتكون وسيلة العجز جزءاً منها المرأة/ الحبيبة، وجزءاً آخر ماضي المكان الخاص والشرق الخاص وبيئة القرية العمانية الخاصة، وحين يفشل في علاقته مع الحبيبة (الشرقية) بسبب اختيارها للموت بواسطة الانتحار، موقفاً وتمرداً على العادات والأعراف التي دفعتها قهراً للموافقة على الزواج، فلا تتحدد مسارب العلاقة الحميمة التي ربطته بالحبيبة (الغربية) فتصبح مجرد بذور لحب مجرد، وحتى لا ينهار المعنى كلياً فإنه يقرر العودة والهروب إلى الوطن، ليحيا اغتراباً مختلفاً. ولا يتجسد

---

(١) عباس (إحسان)، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ط٣، دار الشروق، عمان، ٢٠٠١، ص١٤٩-١٥٠.

هذا المعنى الذي ينبغي ألا ينهار إلاّ في روايته شارع الفراهيدي.

في (شارع الفراهيدي) نحن أمام غصون متشابكة. فهناك رؤية للأدب والفن عموماً، وهناك رؤية للفن مخصوصة، وهناك صراع بين الفرد والمجتمع.

فالأدب والفن عموماً ليسا مرآة ينبغي أن ينعكس عليهما واقع المجتمع، وليست هموم هذا المجتمع ومشاكله، سابقة على هموم الأديب الخاصة، فهناك صياغة للعلاقات البشرية بواسطة أبعاد العملية الإبداعية، وهناك جدلية تنهض عليها هذه الصياغة واختيارات ليست بريئة، ولكنها مشروعة. من خلال هذا المنظور للفن يطرح راوي (شارع الفراهيدي) رؤيته، لتنزلق علاقاته الاجتماعية اليومية، وهواجسه، عبر مناداته بصوغ مختلف للحياة، من خلال المحددات التالية:

تحويل باب غرفته الخاصة إلى ثقب ينظر من خلاله للبيت وللشارع. الثقب هو واسطة الاتصال بينه وبين الناس ويذكرنا هذا السلوك بثقب الجحيم لهنري باربوس. تبديل مكتبه الهندسي إلى محترف للرسم المجرد، بغية القبض على معنى جديد للحب وللحرية. الأصدقاء الجدد مختلفون في مشاربهم وانتماءاتهم الفنية والفكرية كسقراط.

> "الذي سموه هكذا لأنه أخرج عملاً مسرحياً يحمل هذا الاسم، قدمه على خشبة المسرح منذ سنتين، ولاقى استحسان فئة من المثقفين والنقاد، ولكنه جوبه باستهجان جماهيري واسع نظراً لاتخاذه خطاً فنياً مغايراً وتبنيه فكراً جريئاً وصادماً"[1] فهل هو موقف من الحياة والمجتمع، أم هو موقف من الفن؟

---

[1] الرواية، ط١، ص١٥.

وتطرق رواية "بدرية الشحي" (الطواف حيث الجمـــر- ١٩٩٩)[1] مـــستويات العدالة الاجتماعية بجرأة كبيرة فالطوق الذي يلف معصمها منذ الطفولة آن أن يفك، وأن يتحرر كلها باتجاه تجربة البحث عن المصير، في المجهول. والرواية تواجهنا بلعنات متشابكة: لعنة الحب، ولعنة المجتمع، وحرية اختيار "زهرة" خوض تجربـــة المصير وقدرها المأساوي. فحين تقرر الهروب من الجبل بحثاً عن وهم جميل اسمه الحب الأول، تخرق ناموس بنية المجتمع المتماسكة في نظرتها لجسد المرأة الحرام، ولذلك يكون عليها أمام هاتين اللعنتين أن تصمد وتتحمـــل نتـــائج المغـــامرة التـــي اختارتها.

في حوار بين "زهرة" وأخيها "علي" مفتاح أول لتبرير المغامرة.

- "يا زهرة كل البنات الأخريات راضيات بقسمتهن، لماذا تتذمرين؟
- لأنه قال لي إن الدنيا ستضيق بي، وإني سأموت باكراً" – ص٢٩.

وحين تسترجع "زهرة" وجه سالم المغيب في الذاكرة، يزداد في رأسها وضوحاً: "لا تدعيهم يستغلونك، بداخلك قوة إذا رغبت"- ص٤٤.

وبين جملة "سأموت باكرا" و"بداخلك قوة إذا رغبت" تقبل "زهرة" على الحيـــاة وبكل ما فيها من تناقض، من خير ومن شر وشعور بالفقـــد. ففـــي أقـــسى وأشـــد اللحظات صعوبة، حين تنشب الحرب الأهلية بين العمانيين والإنجليز في زنجبـــار، وأخذت النيران تلتهم أرضها، وليس لديها من فرصة للنجاة، إلاّ أن تركب المركـــب الأجنبي وتعد بذلك من المحميين، ترفض في كبرياء وجنون الرحيل والاستـــسلام، عارضة آخر فرصة، الزواج من المستخدم الذي يعمل عندها.

---

[1] أثارت الرواية حين صدورها اهتماماً ملحوظاً في السلطنة، ومن القراءات التي تناولتهـــا. انظـــر: شريفة اليحيائي: اللاوحدوية في تحليل النص الـــسردي، مجلـــة نـــزوى، ع٢٢، إبريـــل،٢٠٠٠،

– "لا مفر من هذا يا كوزي الصغير.. هناك دائماً هروب للأسوأ، ولكنني لن أفقد الكثير.. عندي المال وما أزال جميلة، وسأخدم بكل سرور أمك العجوز وأخواتك التسع الناعمات" – ص٢٨٠.

وفي القصة القصيرة ارتبطت مستويات العدالة الاجتماعية عند "عبدالله بن محمد الطائي" بالمرحلة التي كانت تمور بالتحولات السياسية في الوطن ومنطقة الخليج العربي، وتتشابه موضوعات المعالجة والرؤية، بحيث لا تخرج عن إطار واحد، من خلال ارتباط ثيمات النصوص بتضامن عربي من المحيط إلى الخليج، وتكافؤ في الفرص الحقيقية كالتعليم والعمل والزواج والخدمات الصحية، وأنه لن تسود الديمقراطية إلاّ بحوار بين النخبة المتعلمة والسلطة الحاسمة، وأن على هذه السلطة أن تستجيب لمتطلبات شعوبها، وألا تحاصرها، مما يدفعها إما للهجرة أو للعصيان والتمرد.

مركز ايداع الرسائل الجامعية

ففي قصة "المغلغل" التي عرف بها الطائي، يلجأ الراوي إلى الرمز، فالمغلغل هو كل ما يقيد حرية الإنسان فيشله عن الحركة وعدم التفكير إلاّ فيما يؤمن به الإنسان من قوى خفية كالجن مثلاً، فلا يملك إزاءها إلاّ الذهاب إلى الأفراد الذين يهتمون بالسحر والدجل والنذور، فتغرق المنطقة من جراء ذلك في الجهل والتخلف. و"محمود الخصيبي" في (قلب للبيع) يطرح أهمية المساواة والعدالة الاقتصادية غير المتحققة بين الأفراد قبيل النهضة العمانية المعاصرة، إذ يكشف نص "أحلام تتبخر" مدى البون الشاسع بين بعض فئات المجتمع من جراء سوء التوزيع الاقتصادي بينما يكشف نص "ثوب النبق" خلخلة الوضع الاجتماعي في عدم تعليم الفتاة، وأن في ضرورة تعليمها ما يكسر طوق الجهل، فتتساوى كفتها مع كفة المتعلمين الذكور.

ص٢٤٧–٢٥٨. غالية آل سعيد: قراءة في رواية بدرية الشحي، مجلة نزوى، ع٢٤،أكتوبر،٢٠٠٠، ص٢٣٧–٢٤٨.

وفي (سور المنايا) يعالج "أحمد البلال" مشكلة الفارق الطبقي الذي يقسم طبقات المجتمع ليس إلى غني وفقير، فحسب، وإنما إلى أبيض وأسود فـــ "محمود" في نص "عقارب الساعة لن تعود إلى الوراء" شاب يكمل دراسته الجامعية في الخارج، وحين يعود إلى الوطن، يرغب في الزواج من "بدرية" فيرفض أهلها تزويجه إياها بـــسبب لونه، ويعود أخوها من البلد الذي يدرس فيه ويتدخل في أمر الزواج فتوافق العائلة. ويتساءل الراوي: "فهل يا ترى أصول الحياة وقواعدها قد تغيرت بزواج محمود ذي الجلد الأسود ببدرية ذات الجلد الأبيض؟ وأين هؤلاء الغافلين من كتاب الله والشرائع الإلهية؟"[١].

جميع الحقوق محفوظة
مركز الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

ب- الثيمة الموضوعاتية المعاصرة

ثيمة الحساسية الجديدة. المفهوم:

في التجاويف الدقيقة للرأس، يسافر قطار وتئز طائرة، يهطل مطر وتتـــسرب أودية صاخبة، ويسقط عريش قديم.

تحتويني اللحظات، أفتش برهة من الوقت عن دمي الذي خرج، عن ذاكرتي المشوشة، وعن كلماتي التي تبعثرت عند عتبة سلم القطار. وحين أجلس وحيداً في الغرفة، يخرج رأسي من النافذة ويرى:

عرس الليل،

صواري الرحيل المدفوعة في محيط أخرس، حيث يهدأ الكل وينام،

وتنفجر جماجم مسكونة منذ الأزل.

في الليل..

ينمو طحلب وحيد، ويتكاثر،

يسقط رجل على الشارع،

تسقط رؤية وسماء،

يبسق مراهق في حانة،

---

(1) النص، ص١١٣.

ويولد نذير في افريقيا السوداء.[١]

نسعى من خلال هذه الثيمة إلى إجابة ما يمكن أن ينفتح عليه خطاب القص العربي في عمان: ما الرؤية التي انطلق منها كتاب "الحساسية الجديدة" للفن والأدب والنص والمجتمع والعالم؟ وبماذا تختلف هذه الثيمة عن ثيمة التماسك؟

ليس من باب المصادفة أن تكشف الإصدارات الواقعة بين ١٩٩٠-٢٠٠٠م عن صوت واحد ينتظمها، ورؤية أحادية تلتقي عندها، لا تتباين هذه الرؤية مضمونياً، وإن تباينت بتواضع شديد وهي تقدم على بنية قصصية جديدة أو تشكيل فني مستحدث[2] إذ تحرص أن تكشف لنا عن رؤية جديدة لدور الفن، وعلاقته الجدلية بالمجتمع. فالرسالة التي كان يحرص عليها الأديب ضمن الثيمة التقليدية للفن ودوره، وواجب الأديب أن يبصر مجتمعه بما يحيط به من خلل وأمراض اجتماعية فرضتها طبيعة التطورات والتغييرات السياسية والاقتصادية، تنزع لدى الأديب في ثيمة "الحساسية الجديدة" نزوعاً مختلفاً، فالخلل الاجتماعي يغدو في الحلقة الثانية من خلل الأديب الخاص، وتركيبة التراتبية القبلية، تأخذ لديه واقعاً مؤلماً ومزعجاً، ولا تصلح تلك التركيبة أن تكون بطاقة شخصية يُعرف بها الأديب نفسه وبالهيكل الاجتماعي والأسري.

أما الرسالة فبينها وبين الثيمتين مسافة شاسعة، فإذا كانت لدى أصحاب الصوت الأول "بنية التماسك" هدفاً وواجباً، فهي لا تعد إلاً فناً وخلقاً خاصاً بالمبدع وهو يتعرف على طرق كتابته لدى أصحاب الصوت الثاني، فلا يكون الحدث تقليدياً أو خطياً، ولا الشخصية نمطية أو نموذجاً، ولا الزمان ولا المكان، يسهل اكتناه

---

(١) مقطع من نص قصصي بعنوان صوري القديمة.. الهرمة، للقاص: يونس الأخزمي، ضمن مجموعته: حمى آيار، ط١، ص٨١.

(٢) النساج (سيد حامد)، أصوات في القصة القصيرة المصرية، ١٩٩٤، ص١٩٨.

غوريهما، **وما المقطع النصي الذي تم الاستشهاد به إلاً مقاربة على ذلك.**

إن الفعل الذي يخرج عن الأديب ضمن هذه الثيمة، فعل ضد الثوابت والقوانين الاجتماعية، وما نلحظه على نتاج هذه الفترة في كافة إصداراتها هو تقاطع الثيمتين لإحداث شرخ يعطي للقص خصوصيته، آخذاً في بعضه مراوحاً بين حداثة الشعر وأسلوب لغة النثر. كما قاربت بعض النتاجات على صعيد المكان بين القرية العمانية التقليدية من ناحية، والمدينة من ناحية ثانية، فتجاور المسجد وشجرة السويقمة والفلج، للفنادق والحانات والصالونات والمقاهي وقاعات العرض، وليس هذا من الخلل أو العيب، بل إنه يسهم في اتضاح خصوصية معينة للقص العربي الحديث في عمان. كما يندرج ضمن هذه الثيمة، مظهر الاهتمام بالتقنية التجريبية، ويتبدى ذلك من خلال إدخال بعض الحيل الشكلية في لغة السرد وأساليبه: المونولوج والاسترجاع والأقواس وبياض الصفحة والأرقام والحواشي التي تعد بمثابة نص جديد.

تكشف "ثيمة الحساسية الجديدة" أن ثمة خلطاً بين الأجناس الأدبية كأن يرد على غلاف الإصدار عبارة: قصة طويلة أو قصة قصيرة جداً، وهذه ظاهرة يمكن تعليلها بسبب من اختلاط المعايير الفنية والنقدية، وقد مثلها كُتاب من مثل عبدالله بن محمد الطائي، ويونس الأخزمي، حين يزاوج في مستويات السرد بين فنية القصة القصيرة، وفنية الرواية، وسليمان المعمري، من سؤال وجه له إذا ما كان يكتبه يشيؤه ككاتب قصة قصيرة أم مجرد سرد؛ أجاب: ".. هناك نصوص لم أكملها بعد، وأنا أعرف أنها قصة، بينما لدى نصوص مكتملة وما زلت أجهل ماذا تكون.. هناك نصوص أبدأ الكتابة فيها "هكذا" ثم أكتشف لاحقاً أنها قصة"[1].

اختلف الأمر إلى حد كبير في نظرة كتاب هذه الثيمة للفن، فمهمته أن يثير

الأسئلة، أسئلة العام والخاص، العادي، أو الذي يبدو عاديا، والميتافيزيقي العميق والمعقد[٢].

إن هذا الوعي الذي ينطلق منه القاص محمد اليحيائي، لمهمة الفن، يكاد أن يجعل للفن وجوداً مستقلاً وقائماً بذاته، بعيدٌ هذا الوجود عن الواقع المادي والإنساني، وإن كان ينتح منه موضوعاته، فالواقع عوضاً عن أنه يضم علاقة البشر بالطبيعة، وعلاقة البشر ببعضهم بعضاً[١] فإنه في إثارته الأسئلة لا يطرح أجوبة، وليس من مهمة الفن تقديم أجوبة، وإنما في إشاراته وإحالاته ما يسهم في إمكانية خلق الإنسان المأمول، بالحوار والولوج معه في مناقشة القضايا المصيرية، التي تظهر من خلال صيرورة الواقع وتدافع البشر بعضهم ببعض، وطرق احتمالية ما يمكن الوصول إليه من عدالة اجتماعية، ومدى صلة هؤلاء بما يحدث حولهم من تغيرات، مهمة الفن إذا اقتصرت على إثارة البعد الميتافيزيقي، فإنها رؤية لا تتفاعل إلاً في السماء، أو فيما وراء الواقع، وبالتالي فيما وراء اللغة اليومية والإنسان.

ليس بوسعنا في ظل الرؤية السابقة، إلاً الاستدارة على نحو كبير باتجاه الداخل داخل النزعات الفردية لدى كتاب "الحساسية الجديدة" التي تكاد تشكل نزعة متفردة، وذلك لدورانها حول الفرد وهمومه ومشاكله. لكنها نزعة لا تأخذنا إلى دائرة رومنسية خالصة، أو واقعية نقدية ساحرة، فتعزل الفرد عن يوميات المجتمع، إنها نزعة لا تقصيه عن تحولاته، ولا تفقده في انزلاقه من موقف تجاه التاريخ، هي نزعة متذبذبة ومنشطرة، بحيث تتسع فيها دلالة الواقع، لتشتمل على كل ما هو يومي ومتخيل، مألوف وغير مألوف، يقتحم فيها الراوي مغامرات ملتبسة لما تحت

---

(١) من لقاء معه: جريدة الشبيبة، ع١٥٣٩، في ١٩٩٨/١/١٢م.

(٢) اليحيائي، سؤال اللغة، سؤال المكان: شهادة ذاتية: ندوة أسئلة النص القصصي في عمان، ١٩٩٦، ص١.

الوعي، ويخرق من ورائها ما قد أسسته تراتبية "بنية التماسك" في العلاقات ذات الشكل الاجتماعي القائم.

ولا يكتفي هذا القص، بمغامرة من خارج النص وحركته مع السياق الاجتماعي والأيديولوجي، والجمالي فحسب، بل إنه على مستويات تراكيب النص الصوتية والتركيبية والدلالية، يتجشم في ذلك عناءً كبيراً، وهو يقوم بمداهمة الشكل التقليدي للحكاية، من خلال تحطيم التسلسل السردي لأركان القص.

تكشف متون سرد "الحساسية الجديدة" عن تلازم مسارين، مسار اهتم بنقد المجتمع نقداً ليس خالصاً تماماً، وذلك من منطلق أن المجتمع لا يمثل حقيقة قارة خارج الوعي، فجاءت رؤاهم في صراع الفرد ضد المجتمع مدركة للضغط الذي يمارسه طرفا القضية (الفرد والمجتمع) بعضهما على بعض، ومسار ثان اهتم بنقد الذات وتعريتها وسبر أغوارها مدركاً أن استهلاك الفرد صراعه زمناً طويلاً في مواجهة المجتمع، لن يحصد نجاحات كبيرة، وأن عليه العيش وفق معادلة الحل الوسط مع المجتمع. وهذا ما سوف نكشف عنه من تلازم هذين المسارين في هذه الثيمة.

في رواية (فضاءات الرغبة الأخيرة- ١٩٩٩) يصعب فك النسيج الموضوعي للحكاية، حيث يختلط فيها العام بالخاص، الواقعي المألوف باللاواقعي واللامألوف ومن العبث هنا محاولة تبسيطها أو تلخيصها، ولكن من الأهمية بمكان أن نقف على ما يخدم هذا المسار، وأحسب أن مهمة النقد هنا، تقديم الوصف والحكم بما يساهم في إضاءة ما أشرنا إليه.

فالراوي على لسان "علي الزمان" يقرر أن يواجه زمانه بوجهه الحقيقي، عبر كشفه للأنا المسكونة بالفوضى والترحال من حشد الرواية بأسماء أماكن وأزمنة

---

(١) تليمة (عبدالمنعم)، مداخل إلى علم الجمال الأدبي، ١٩٧٨، ص١١.

متداخلة تلقي بالمتلقي في "صحراء الربع الخالي وتنوف وخيام الشعر ومملكة سيام وامبراطورية أوراساء ومقهى مسقط البحري"، إلى أماكن متقاربة في ذهن الـــراوي مثل.. "حانة الفلاسفة، وحانة الموناليزا، ودار الفرجة"، ولتداخل فضاءات الروايـــة يكشف لنا الراوي أن كسر الروح هو من أكبر الكبائر، وأن اعترافاته تأتي بمثابـــة شهادة ضد الزمن الآتي.. فصندوق البريد لا يحمل إلاً حصيلة فواتير مـــن جهـــات متعددة، والصحف اليومية تعلن عن أزمة النقص المزمن للمياه في بعـــض أقطـــار العالم، وأن بلاده ستمثل المرتبة الحادية عشرة، فما الداعي إذن لقـــراءة الملاحـــق الثقافية؟[١].

والروح إذ تتكسر، ليس أمامها إلاً الحنين إلى الحب والأحلام و"عـــشق طـــال انتظاره زهاء مليون لحظة قضاها في التنازل عن الانخراط فـــي بريـــق الزيـــف والزور والنفاق – وتصبح أقصى أمنياته – أن يكون أكثر المنسيين حظاً فـــي عـــالم النسيان"[٢].

إن هذه الرؤية التي ينزلق فيها الراوي إلى ذاته، تشف عـــن روح تـــشاؤمية ونقدية للذات، وعلى الرغم من العناء الذي ألمح إليه الراوي فـــي آخـــر صـــفحات الرواية من أنها "رواية من صنع الخيال وكل تشابه بينها وبين الواقع هـــو محـــض مصادفة ليست مقصودة وتجنبها غير ممكن"[3] إلاً أن الواقع الذي أخـــذت الروايـــة تقترب منه لم يجسد موقفاً سياسياً أو رؤية اجتماعية، أو عقيدة فكرية واضحة، فمـــا الآراء التي أراد أن يبديها الراوي المتعلقة بواقع الحياة في مجتمعه؟ الرواية لا تقدم رؤيتها الواضحة، سواءً أكان الراوي يدرك ذلك أم لا.

---

(1) الرواية ص٣٥-٣٦

(2) الراوية ص ١٦

(٣) المعمري (علي)، ص١٨٣.

وفي القصة القصيرة يتلازم المساران في نتاجات كثيرة لدى تجارب اتسم بعضها بتوافره على ملامح فنية فارقة، لتقترب بعض من تلك التجارب إلى حد ما، من أركان القص، لذلك أطلقنا عليها مصطلح "الالتباسات القصصية" وتضم الدائرة تجارب كل من: سيف الرحبي، في (الجبل الأخضر، كتابات عمانية- ١٩٨٣) وأحمد الزبيدي، في (انتحار عبيد العماني- ١٩٨٥) ومحمد علي البلوشي، في (مريم- ١٩٩٢) وعلي المعمري، في (أسفار دملج الوهم- ١٩٩٢) ويونس الأخزمي، في (النذير- ١٩٩٢)، وإسماعيل السالمي، في (جمعوه وناس آخرون- ١٩٩٢) ويحيى سلام المنذري، في (نافذتان لذلك البحر- ١٩٩٣) وعبدالله حبيب، في (قشة البحر- ١٩٩٤) وسالم آل توية، في (المطر قبيل الشتاء- ١٩٩٤)، ومحمد اليحيائي، في (خرزة المشي- ١٩٩٥) وعلي الصوافي، في (جنون الوقت- ١٩٩٥) وخولة الظاهري، في (سبأ- ١٩٩٨) وأحمد علي المعشني، في (دثار- ١٩٩٨) ومحمد سيف الرحبي، في (ما قالته الريح- ١٩٩٩) وخالد العزري، في (هذيان الدمى- ١٩٩٩).

وتثير بعض هذه التجارب حساسية غامضة في رؤية الأديب للنص، وموقف هذا النص بالتالي من العالم والفن، ففي مجموعة (الجبل الأخضر) نقف على إشارة ملتبسة لشعرية القص، يقدم الراوي قائلاً: "هذه الكتابات الشعرية القصصية.. تظل هذه الكتابات مؤشراً لفترة من التوتر الذهني الذي ما زال يسود.. ولا يعني ذلك أنها مفصولة عن السياق الكتابي الآخر، من حيث التوجه العام في الكثير منها، إلاّ كونها اضطرابات لصالح قصيدة لن تكتب إلاّ بحبر الموت"[١].

وفي مجموعة (قشة البحر)[٢] ثمة عنوان فرعي: "في سرد بعض ما يتشبث"

---

[1] الرحبي (سيف)، ص٥

[٢] ١٩٩٤، ط١، مكتبة الألوان الحديثة، سلطنة عمان.

يشير المتن إلى تداخل بين فنية القصة القصيرة والسينما من خلال تصوير مشاهد تلتقطها كاميرا "السينمائي" ما تلبث أن تنتقل تلك المشاهد إلى مستوى ثان يكشف لنا عن ثيمات لنصوص قصصية لا يزيد أطول نص فيها عن ستة أسطر تتوزع أعلى وأسفل الصفحة، وترك الوسط بياضاً[١].

ويذهب القاص الصوافي في تجربة مماثلة لما ذهب إليه صاحب "قشة البحر"، وذلك حين عنون مجموعته (جنون الوقت) بعنوان فرعي آخر: "قصص قصيرة جداً" ويثير هذا العنوان الفرعي التباسات وأسئلة، فهو عوضاً عن عدم قدرته منحنا دلالة فنية واضحة وواعية في ذهن الراوي، وإسرافه في حشو المتون بعناوين داخلية، لا يمكننا هذا إلاً من الإشارة إلى إشكال ثقافي/ معرفي في استعارة أدوات فنية تارة من لغة الشعر، وأخرى من الفنون التشكيلية فيغرق النص في حيل سردية قاتلة، وندلل على ذلك بهذا النص المعنون بـ: صورة سهلة.

"الورقة تستحم في الماء المتروك في الكأس بإهمال.. الماء الذي بدا وكأنه مبيّت.
الحبر الأسود ينتشر في الماء.. يضيء إضاءة خافتة ثم ينطفئ
(الحبر يذوب.. والورقة لا تزال تسبح)
حينها أدركت لماذا كانت الورقة تستحم عارية وبانتشاء"[٢].

إن ما نجده في هذا النص ولدى تجارب أخرى مماثلة.. (مريم، أسفار دملج الوهم، النذير، نافذتان لذلك البحر، خرزة المشي..) يفتح آفاق مفهوم النص على استقطاب ما أحدثه العصر الحديث من تأثيرات متبادلة "بين المسرح والقصة من ناحية، والآثار التي نجمت عن ظهور المخترعات الحديثة في مجال التصوير، متمثلة في ظهور الكاميرا والسينما من ناحية أخرى إلى تغير جوهري في تقنيات

---

(1) حبيب (عبدالله)، ص٢٠

(2) الصوافي، علي بن سعيد، ص ٦٣.

نقل الأحداث القصصية وفي أساليب عرضها"[1].

ويتجاور إلى جانب مجموعات "الالتباسات القصصية"، التي تلازم فيها المساران على مستوى نقد العلاقات الخارجية، المتشابكة والمعقدة، (الأسرية والاجتماعية) ومستوى التمرد على قيود الشكل التقليدي للحكاية، دائرة كتاب المغامرة القصصية الذين يطرحون في بعض نصوصهم، كتابة جادة وواعية، يضاف إلى بعض أسمائها، إصدارات جديدة من أصحاب الإصدارات السابقة، وأخذ أدباء هذه المغامرة يتعاملون بفنية متطورة ملموسة، مع القص، فتجاوزوا بذلك حركة الانطباعات الخاصة، التي انزلقت بهم إلى لذة في التصوير وإطالة في السرد، ومن هؤلاء المغامرون نشير إلى تجربة: محمد القرمطي، في (ساعة الرحيل الملتهبة- ١٩٨٨) ويونس الأخزمي، في (حبس النورس- ١٩٩٦) وسالم الحميدي، في (روائح الفقراء- ١٩٩٧) ومحمود الرحبي، في (اللون البني- ١٩٩٨) ومحمد اليحيائي، في (يوم نفضت خزينة الغبار عن منامتها- ١٩٨٨) ويحيى سلام المنذري، في (رماد اللوحة- ١٩٩٩) وسالم آل توية، في (حد الشوف- ٢٠٠٠) وسليمان المعمري، في (ربما لأنه رجل مهزوم- ٢٠٠٠)[1]

الخلاصة:

يتضح مما تقدم لدينا من متون سردية، أن ظاهرة القص العربي الحديث في السلطنة، قد سارت في مسارين، يصبان في اتجاه واحد، هو ما أصطلح على تسميته بالواقعية الاجتماعية النقدية. ففي المسار الأول "ثيمة التماسك" يتناول القص أهم المؤثرات التاريخية التي شكلت النهضة السياسية العمانية الحديثة، والعربية، ممثلاً

---

[1] الكردي (عبدالرحيم)، السرد في الرواية المعاصرة، ط١، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٩٢، ص١٢٥.

ذلك في الوجود العماني في "زنجبار" وتاريخ البطولات العربية العمانية ضد المستعمر الأجنبي وجلاءه عن أرض الوطن، كما اقترب من أهم القضايا العربية والإسلامية مثل: الصراع الفلسطيني- العربي/ الإسرائيلي، كما حفل القص بإبراز التحول الاقتصادي الذي أثر في علاقات الأفراد والمجتمع، من خلال نموذج "رجل الأعمال المعاصر" وتشاكل بتواضع ونمطية مع نموذج "الآخر/ الغربي- الآسيوي" وفق معادلة التحديث الاقتصادي الذي مرت به مجتمعات الخليج. ولأن فن القص الحديث هو ظاهرة استثنائية تتصل بالتجربة والمعرفة والثقافة، فإن ما نادت به متون السرد من عدالة اجتماعية، لم يستطع الخروج عن النظرة النمطية للحرية ويقابلها الضغوط الخارجية؛من مفاهيم واعتقادات المجتمع ضد الذات، والحب وربطه بالجنس والعلاقات المثليّة، والموت ويقابله قوة القدر الإلهي وضرورة التسليم به.

مركز ايداع الرسائل الجامعية

كما تشاكلت بعض متون السرد مع القص العجائبي وإن لم تتجاوز فيه الواقع والمنطق، فلم تخرج عن آليةِ ربطٍ نفعيةٍ بين الأدب والمجتمع.

أما المسار الثاني "ثيمة الحساسية الجديدة" فقد مثله نزوع المتون السردية نحو النزعة الذاتية، ولا يكشف هذا عن اتجاه رومنسي واضح السمات والمعالم؛ فالمجتمع بظروفه وتطوراته كان حاضراً في وعي الأديب، ومحاولاته استشفاف المتغيرات لإحداث انشطار في علاقاته مع المجتمع من ناحية، وازدواجيته الشخصية مع ذاته من ناحية أخرى، قد أعطى للقص نكهة محلية خاصة، إلاّ أنه في واقع الأمر، كان رهين التقليد، وهو يستقطب بعض الإشكالات المجانية التي عالجتها مسيرة القص العربي إجمالاً، من مثل تلك الإشكالات المستحدثة وأظهرها الموقف من المكان.

من اليسير مما تقدم، استهلال الحديث عن أساليب السرد الروائي والقصصي

---

(1) سوف يرد التوثيق الكامل لبعض الإصدارات المنتخبة للدراسة ضمن الباب الثالث.

وتقنيات البناء الفني لكل منهما، فقد انعكس أغلب ذلك على بناء الحدث، وبناء الشخصية، وبناء الفضاء (الزمان والمكان)، وكل ذلك يخرج من رؤيتين؛ تنسحب الأولى لصالح أن الأدب هو مرآة صادقة، ينبغي أن ينعكس عليها واقع المجتمع، فتراها تُعلي من أهمية الحدث، ورسم الشخصية وإبراز قوة المكان، كل ذلك في نمطية جاهزة، في مقابل أن تنسحب الرؤية الثانية لصالح أن الأدب هو عملية صياغة، ليس شرطاً أن تكون الصياغة صادقة ومقنعة على المستوى الفني فحسب، بل على كل ما قد تم، لأن ما تحقق في ثيمة التماسك، ليس هو بالضرورة كل ما قد حدث، ويبدأ عنصر الشك والرفض من خلال تحطيم كل ما قد استقر من مفاهيم عن تقنيات البناء الفني والكتابة، وهذا ما سوف نظهره في البابين القادمين.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

الباب الثاني

البنية السردية للرواية

تنهض رؤيتنا لمقاربتنا النقدية، بعد استقراء النماذج الروائية، في الوقوف على النص الأدبي ذاته، من دون أن ترفض، رفضاً مطلقاً، للمقاربات الخارجية، آخذين بعين الاعتبار أن الرؤية الإبداعية التي ينطلق منها الراوي، هي رؤية تخرج من شقين:

١- شق ينغلق على استراتيجية نصية مكتفية بذاتها، وتمثل تجربة علي المعمري في روايته فضاءات الرغبة الأخيرة، مثل حيوي على ذلك.

٢- شق لا يقف عند استراتيجية نصية فحسب، وإنما يتحرك في إطار ومرجعية تاريخية واجتماعية منفتحة، وتمثلها تجربة بدرية الشحي في روايتها الطواف حيث الجمر.

من هنا فإننا نسعى لتشكيل رؤيتنا النقدية، وفق اشتراطات اجتماعية وثقافية، بل وأيديولوجية على توليد وإنتاج المعنى، عبر استكناه ما يشد النص إلى سياقه ومرجعياته: في التاريخ، والواقع الاجتماعي، والمؤلف، والراوي، والقارئ، ومنظومة القيم، فالرواية شكل انسيابي، يصعب استخلاص قوانين ومعايير ثابتة لهذا الفن من القول. وهي أيضاً عمل جمالي، يصدر عن ذات واعية، وموجه هذا العمل إلى قارئ، متعين في مكان وزمان متخيلين.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

الفصل الأول: أساليب السرد الروائي

أسلوب السرد الموضوعي

إن تعدد الاتجاهات والمناهج والنماذج النقدية الحديثة، في ميدان النقد الروائي، وتحليل أساليب الخطاب السردي، أدى إلى كثرة انتشار المصطلحات المعنية بمفهوم السرد، مما عرّضه لغير قليل من التداخل والاضطراب[١].

وعلى الرغم من ذلك الخلط، إلا أن الدراسات قد أجمعت على انتظام إرسال الخطاب السردي في أركان أساسية ثلاثة، هي: الراوي والمروي والمروي له. و"كل مكون، لا تتحدد أهميته بذاته، إنما بعلاقته بالمكونين الآخرين"[٢] ومن الصعوبة بمكان فصل الحديث عن كل مكون على حدة، إلاّ لغايات إجرائية، فكل "مكون، سيفتقر إلى أي دور في البنية السردية، إن لم يندرج في علاقة عضوية وحيوية

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز إيداع الرسائل الجامعية

---

(١) تتبع ذلك بدأ من عند عالم اللغة الشهير "فرديناند دو سوسير" وعلماء اللسانيات، واستفادة السرد من ثورة العلم المنهجية التي قادها الشكلانيون الروس، ضد منهجيات التحليل التقليدية. ويمكن الإشارة هنا إلى جهود الناقد "فلاديمير بروب" مع ظهور كتابه "مورفولوجية الأدب" ومحاولة اجتراح مصطلح السرد مع الناقد "تزفيتان تودوروف" في كتابه "مقولات السرد الأدبيِ" ليستقر المصطلح مع ظهور كتاب "خطاب الحكاية" للناقد "جيرار جينيت" إلى حد كبير. ولا يمكن إغفال أن قواعد اللعبة السردية قد بدأ التقاطها من عند "افلاطون وأرسطو وهنري جيمس"، وتناول المصطلح بعض الدراسات العربية، مستفيدة مما أسفرت عنه الجهود السابقة، من بين أظهر تلك الدراسات:

* "بناء الرواية" للناقدة سيزا محمد قاسم و"دلالية القصص وشعرية السرد" للناقد سامي سويدان، والناقد سعيد يقطين بظهور كتابيه: تحليل الخطاب الروائي وانفتاح النص الروائي، والناقد عبدالله إبراهيم بظهور كتابه: السردية العربية، وكتابي: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، والراوي: الموقع، الشكل: بحث في السرد الروائي، للناقدة يمنى العيد، والناقد عبدالفتاح كليطو بظهور كتابيه: الأدب والغرابة والحكاية والتأويل.

(٢) إبراهيم (عبدالله)، السردية العربية: بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، ط٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٠م، ص١٤٠.

معهما، كما أن غياب مكون ما، أو ضموره، لا يخل بأمر الإرسال والإبلاغ والتلقي، فحسب، بل يقوض البنية السردية للخطاب"[١].

فكيف تنهض مكونات الرؤية السردية؟[٢]

"تنتظم السيرورة الأدبية حول لحظتين هامتين: اختيار الغرض، وصياغته"[٣] ولأهمية الكيفية التي تظهر من خلالها صياغة الغرض، ظهر مصطلح الراوي وكيف يسرد لنا ملفوظه السردي. أخذ البحث في قضية الرؤية السردية عناية واهتماماً فائقين خلال القرن العشرين[٤] فنمط الرؤية يحدد طبيعة مادة القص، ويكشف عن طبيعة العلاقات المتداخلة والمتعالقة بين الراوي، والرؤية التي ينطلق منها.

جميع الحقوق محفوظة

فالراوي **(Narrator)** هو من يضطلع بعملية السرد، إنه "الصوت الخفي الذي لا يتجسد إلاّ من خلال ملفوظه"[٥] إذ يتمتع أثناء قيامه بهذه العملية، بحضور فاعل ومهيمن ومؤثر، إنه "أسلوب صياغة أو بنية من بنيات القص.. قناع من الأقنعة العديدة التي يتستر وراءها الروائي لتقديم عمله [إذ] يأخذ على عاتقه سرد

---

(١) إبراهيم (عبدالله)، السردية العربية، ص٢٢.

(٢) سوف نصطلح على المكونات: الراوي والمروي له بـــ: "الرؤية السردية" وهي برأينا مقولة جامعة ومنفتحة على الراوي كمنتج للسرد، وعلاقته بما يرويه، ولمن يرويه.

(٣) توماشفسكي، [نظرية الأغراض]، نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس، ت. إبراهيم الخطيب، ط١، مؤسسة الأبحاث العربية، المغرب، ١٩٨٢، ص١٧٥.

(٤) تودوروف (تزفيتان)، الشعرية، ط١، ت. شكري المبخوت ورجاء بن سلامه، دار توبقال، الـــدار البيضاء، ١٩٨٧، ص٥٠.

(٥) إبراهيم (د. عبدالله) المتخيل السردي، المرجع نفسه، ص٦١.

الحوادث ووصف الأماكن وتقديم الشخصيات، ونقل كلامهما والتعبير عن أفكارها ومشاعرها وأحاسيسها"[١].

ويعد بذلك مسؤولاً عما ينتظم المروي من مستويات فنية: كالحذف والارتجاعات والاستباقات والرسائل والمذكرات والتداعيات، إلى جانب عنايته بكل ما يتوفر في الحكاية التي ينتجها من نصوص متعالقة وأنواع إبداعية متباينة.

والملفوظ السردي لا ينهض إلا وهو يتجه نحو مروي له، فهو "الذي يتلقى ما يرسله الراوي، سواء أكان اسماً متعيناً ضمن البنية السردية، أم كائناً مجهولاً"[٢] ويمكن الاستنتاج وفقاً لما سبق، تعريف السرد بأنه: الكيفية التي تم بها تقديم الحكاية، وأن الرؤية السردية، هي "الطريقة التي اعتبر بها الراوي الأحداث عند تقديمها"[٣] وإننا عند البحث عن هذه الطريق التي بواسطتها يجعلنا الراوي نتعرف إلى آلية صياغة الملفوظ "ظهر لنا نمطان رئيسان للحكي: سرد موضوعي **(Objective)** وسرد ذاتي **(subjective)**"[٤].

أسلوب السرد الموضوعي، هو أسلوب رئيس، تنازعته فنية الرواية وما زال.

ويتمتع الراوي الذي يتخذ هذا الأسلوب بسلطة وهيمنة كبيرتين ففي نظام السرد الموضوعي "يتتبع الراوي عادة مصير شخصية معينة فنعرف بطريقة متتابعة، ما

---

(١) قاسم (د. سيزا أحمد)، بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، ط١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤، ص١٣١ و١٥٨.

(٢) إبراهيم (عبدالله)، السردية العربية، ص٢٠.

(٣) الواد (حسين)، البنية القصصية في رسالة الغفران، د.ط الدار العربية للكتاب، تونس، ١٩٧٥، ص٦٤.

(٤) توماشفسكي، المرجع نفسه، ص١٨٩.

فعلته أو عرفته هذه الشخصية فيما بعد"[١]. ويتأتى لهذا الراوي الذي يجيء من

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

(١) توماشفسكي، المرجع نفسه، ص١٩٠.

خارج النص عادة أو يتقنع بقناع، أن يسرد ويلاحق الأحداث من موقع خارجي، فتكون رؤيته خارجية، إنه راوٍ واسع المعرفة "تتجلى هيمنته في أنه يستطيع مثلا أن يدرك رغبات الشخصية الخفية التي لا تملك وعياً بها، إضافة إلى إطلاعه على المعلوم والمجهول من تاريخ الحدث القصصي"(١) وقد رمز (تودوروف **T. Todorov**) لهذه العلاقة بين الراوي وشخصياته بمعادلة: الراوي > الشخصية، وحسب تقسيم (جان بويون) أطلق على هذه العلاقة بمصطلح الرؤية من الوراء، حيث يتم تقديم السرد بضمير الشخص الثالث (الغائب) فالمعرفة الواسعة التي ينعم بها الراوي العليم هنا، تسمح له بأن "ينتقل في الزمان والمكان دون معاناة، ويرفع أسقف المنازل، فيرى ما بداخلها وما في خارجها، ويشق قلوب الشخصيات ويغوص فيها، ويتعرف على أخفى الدوافع وأعمق الخلجات، وتستوي في ذلك عنده جميع الشخصيات"(٢).

مركز ايداع الرسائل الجامعية

كشفت النظرة الاستقرائية إلى النتاج الروائي العماني منذ عام (١٩٥٨-٢٠٠٠)، هيمنة أسلوب السرد الموضوعي على ملامح القص، مع توفر استثناءات متواضعة لمثول رؤية ثنائية، تمزج بين الأسلوبين (الموضوعي والذاتي) وفي ضوء هذا الأسلوب، نحاول معالجة أسلوب السرد في الرواية العمانية(*).

---

(١) عبيد (هدى)، أصوات السارد بين السرد الموضوعي والسرد الذاتي، الرافد، ع٢٧، سبتمبر، أكتوبر، ١٩٩٩، ص٦٥.

(٢) قاسم (د. سيزا قاسم)، المرجع نفسه، ص١٣٢.

(*) نود الإشارة إلى أن النص الروائي، هو كل لا يتجزأ، وليس من أهدافنا في هذا التفصيل تمزيق كلية النص، ولكن لضرورة الدراسة المنهجية نلجأ إلى هذه الآلية لاستكناه أبعاد الفعالية النقدية والإبداعية.

النماذج المنتخبة :

نموذج أول: الشراع الكبير: عبدالله بن محمد الطائي (١٩٨١)

"وبدأت أخبار اقتراب البرتغال ومذابحهم تتوارد، فأفاد جهاز الأخبار أنهم وصلوا إلى جزيرة مصيرة ثم أقلع أسطولهم إلى رأس الحد، وهنالك وجدوا قبائل الجنبه والسنده قد حنقوا على دخولهم مصيرة وأدركوا واجبهم في حماية مداخل الوطن فاشتبكوا معهم في معارك كبيرة تغلب البرتغال في نهايتها. ومن رأس الحد اتجهوا إلى قريات ...

وبين نيران المساجد والبيوت والاشجار، كانت تتصاعد زفرات المقاتلين، لم تكن بأقل سعيرا من تلكم النيران، وقد كان يسير على نقيض هذا الجو المعتم امر واحد، لم يخف على ضحايا العدوان، ذلكم هو إباء النفس العربية التي رفضت التسليم بالواقع، كما رفضت أعمدة مسقط في الجزيرة من أن تتأثر بالحريق فتتهدم. فقد صمم عدد من المعتصمين بالجبال والمقاومين بالليل أن يواصلوا مقاومتهم وأن لا يستسلموا للهزيمة، وكان أحدهم يقول "علينا أن نتخذ مقاومة ذلك المسجد الكبير شعاراً لنا، فلا نستسلم حتى للهب النار" ص٢٧ و٢٨ و٣٢.

نموذج ثان: رواية ١٩٨٦: سعود بن سعد المظفر (١٩٩٣)

*"بدت ضاحية الحمرّية متلاصقة البيوت. الشوارع الترابية الضيقة تضجّ بالأحياء. والمارة في جيئة وذهاب. تهادت من بعيد سيارة. وقفت قرب الرصيف. نزل خالد بقامته الشاهقة مرتدياً ثوباً و"مصرّاً"**. كان ذا لحية صغيرة. وكان وسيماً. أغلق سيارته. وقف يتفرس المارة والجالسين. وجوههم متقاربة. روائح الأجساد مميزة. قطع الشارع القديم. اندس بين الناس. مشى بتؤدة. كان يحدّق في كل وجه يقابله وكأنه يتفحصه. انعطف إلى زقاق يؤدي إلى مطعم أرضي صغير. كان المطعم يغصّ*

** المصر: لحاف من الصوف أو القطن، يرتديه العمانيون فوق الرأس.

بالرواد ودخان السجائر وروائح الطعام في كل الأرجاء. اتجه إلى محاسب ذي وجه لامع، وبشرة داكنة. كان قصيراً ببطن نافرة"

واندفع إلى الحمرية.. الحمرية.. آه.. أبواب مفتوحة. بيوت هزيلة"ص١٢-١٣.

نموذج ثالث: من الجانب الآخر: سيف بن سعيد السعدي (١٩٩٦)

"كانت البرزة تغص بالمهنئين الذين حضروا لتهنئة السلطان المعظم بمناسبة افتتاح قصره الجديد "بيت الراس". كان صدر المجلس خالياً إذ لم يحضر السلطان بعد، فقد تعود أن يتأخر قليلاً بعد صلاة سنة الضحى التي تعود أن يؤديها مع نفر من حاشيته.*

... ... (...)

وتململ الحضور في جلستهم، كل يعدل من جلسته وهيئته، ومنهم من أعاد ربط عمامته، ومنهم من مسح على لحيته لمزيد من الوجاهة أمام عظمة السلطان" ص٧.

مكتبة الجامعة الاردنية

يقوم الراوي الواسع المعرفة في نموذج (الشراع الكبير) بتقديم معلومة من مادته المعرفية تفيد أن "جهاز الإخبار" قد أفاده بوصول البرتغاليين إلى جزيرة مصيرة، وتبدو عبارة جهاز الأخبار دخيلة على سياق الحدث فهي عبارة حديثة تعني في المقام الأول جهاز المخابرات أو الأمن.

فعلى الرغم من ارتباط هذه الرؤية بصوت الراوي المجهول الذي ينبغي ألا يكون على علاقة بالشخصيات والحدث وبناء الفضاء الروائي، فإنه في هذا المقطع يقوم بتحديد مكان الحادثة بدقة: "وبين نيران المساجد والبيوت والأشجار" ولا يكتفي بذلك، بل إنه يكشف عما بداخل النفوس، سواء كانت نفوس الأعداء أو نفوس المجاهدين، رابطاً ذلك بانعطافة أيديولوجية "ذلكم هو إباء النفس العربية" أو "كان أحدهم يقول علينا أن نتخذ مقاومة..". فالرؤية لم تقتصر على الإخبار المتيقن حسب،

---

* البَرَزَة: فضاء واسع.

بل إنها نهضت بكشف الوعي والموقف الأيديولوجي للراوي وسلطته وكأنها الروائي نفسه.

وفي نموذج رواية (١٩٨٦) يقوم الراوي الواسع المعرفة بدور المراقب، فهو يبدأ بوصف المكان في الحاضر "ضاحية الحمرية" وهو مقطع افتتاحي يمهد للأحداث التي سوف تدور فيه: "تهادت سيارة.. وقفت.. نزل خالد..الخ" وهذه الافتتاحية عادة ما تفتتح بها الرواية الكلاسيكية بناءها فبعد "أن تستكمل الرؤية وصفها لملامح المكان، تبدأ بإلقاء أضواء ساطعة على الشخصيات[١].

"نزل خالد بقامته الشاهقة، مرتديا ثوبا و"مصراً". كان ذا لحية صغيرة. وكان وسيماً" أو "اتجه إلى محاسب ذي وجه لامع، وبشرة داكنة. كان قصيراً.."

ويكشف الراوي الواسع المعرفة من خلال أسلوب السرد الموضوعي في رواية (من الجانب الآخر) معرفته الدقيقة بعادات وسلوكات الشخصية، دون أن يترك لها مجالاً تفصح فيه عن نفسها. فالراوي يسرد لنا أثناء دخول المهنئين إلى قصر "بيت الراس": "كان صدر المجلس خالياً إذ لم يحضر السلطان بعد، فقد تعود أن يتأخر.." وبسبب تأخر السلطان وعدم قدرته تجاوز هذه العادة، ينقل لنا الراوي التململ الذي أصاب الحاشية بحرية مطلقة ودون أي تحرج.

ويبقى السؤال: من أين لهذا الراوي كل تلك المعلومات؟ إن بناء الراوي الذي يعتمد أسلوب السرد الموضوعي في الرواية الحديثة "لم يعد أداة للاعتقاد في صدق ما يقال، بل أصبح إجراءً فنياً يعمل على تماسك النص، وعلى تقديم المبررات الواقعية المنطقية لقبوله"[٢] إن الرغبة في نقل الوقائع كما هي، وبصدق خالص، أسهمت في توفر هذا الأسلوب من السرد أو الرواة، ولعل هذا ما يشير إلى الربط

---

(١) إبراهيم (د. عبدالله)، المتخيل السردي، ص١٢٧.

(٢) الكردي (عبدالرحيم)، السرد في الرواية المعاصرة، المرجع نفسه، ص١٢٦.

الآلي –وربما الفوتوغرافي– بين مفهوم الأدب وبين مهمة الأديب، في أن الأدب مرآة صادقة، وغير مزيفة، وهي تعكس واقع الناس والحياة والتاريخ.

هذه القدرة الأدائية التي يتمتع بها الراوي الواسع المعرفة وهو يضطلع بمهمة تقديم السرد، قد جعلته كما لو أنه على علاقة فعلية بالروائي، وهو بهذا المعنى شخصية "الظل الفني للكاتب"[١] وننتخب هذا المقطع من رواية ملائكة الجبل الأخضر:

"... ومن أوساط النساء نمت البذرة الأولى للإشاعة..." في بيتهم امرأة جميلة حمراء، لا تجلس معنا ولا يسمع لها صوت، إن كنتم سمعتم عن بياض نساء بغداد وجمالهن، فانظروا إليها" وتعددت الإشاعات حول هذه المرأة وانتشرت حتى وصلت بطبيعة الحال إلى مركز القيادة الاستعمارية في نزوى وبدأ رجالها يقارنون بين شفاء الشيخ السريع، وحسن علاجه، وبين هذه الإشاعة..." ص٥٠

يكشف المقطع المنتخب، عن سعة اطلاع الراوي الواسع المعرفة بخبايا وخفايا الأمور، فهو لا تقل معرفته بها عن الكاتب وهو حاضر بشكل مكشوف وسافر، فينبهنا إلى وجوده من خلال قوله "... حتى وصلت بطبيعة الحال إلى ..." ولا ندري كيف تسنى للراوي الدخول بين أوساط النساء والتعرف على لون وجمال المرأة إلاّ إذا كان محمولاً بثقافة سابقة عليه وبعُرف اجتماعي متعارف قبله، وانطلاقاً من هذه الرؤية، يعرض الراوي الأحداث والأفكار والمشاعر من خلال وجهة نظر رؤيته الخاصة ولا "يهمه أن يفسر كيفية حصوله على هذه المعرفة: فهو يرى عبر جدران البيت كما يرى عبر جمجمة بطله"[٢].

---

(١) العيد (يمنى)، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ط٢، دار الفارابي، بيروت، ١٩٩٩، ص٩٦.

(٢) تودوروف (تزفيتان)، الأدب والدلالة، ط١، (ت) محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، دمشق، ١٩٩٦، ص٧٨.

أسلوب السرد الذاتي

يعد أسلوب السرد الذاتي، واحداً من الوسائل التي يقوم من خلالها الراوي صياغة تقديم غرضه. ينطلق السرد هنا، من رؤية داخلية للحدث، وللشخصية وللفضاء، إذ يتمتع الراوي بمعرفة مصاحبة، ليست أكثر أو أقل من الرؤية الخارجية لدى الراوي الواسع المعرفة ، فالراوي يعلم ما تعلمه الشخصية، وتنهض هذه الرؤية على "أن الأحداث والشخصيات والمكان والزمان، تقدم من خلال منظور شخصية بعينها من الشخصيات"[١] ويقترب هذا السرد من قالب الكونشرتو الموسيقي[٢] فيجيء "الخطاب السردي شكلاً دالاً على ذوبان السارد في المسرود، وذوبان الزمن في الزمن، وذوبان الشخصية في الشخصية، ثم على ذوبان الحدث في الحدث؛ ليغتذي وحدة سردية متلاحمة تجسد في طياتها كل المكونات السردية بمعزل عن أي فرق يبعد هذا عن هذا"[٣] ويمنح هذا الذوبان إمكانية أكبر وأكثر اتساعاً لتوظيف كافة الضمائر في تنويعات أسلوبية عديدة، مما يجعل من استعمالاته "أهم الإنجازات السردية في القرن العشرين بالنسبة لفن الرواية"[١] وتتبع تلك الأهمية من مستويين:

المستوى الأول: وهو أن يتم السرد بواسطة الرؤية المصاحبة أو الداخلية فتتيح للراوي أن يتكلم عن "أناه" متحولاً عنها في أغلب الوقت للحكي عن الآخرين، وذلك

---

(١) قاسم (سيزا أحمد)، مرجع سابق، ص١٣٣.

(٢) كلمة كونشرتو في الأصل تعني يعزفون معاً، ونستعين بها هنا لعدم مقدرة الرؤية المصاحبة أو أسلوب السرد الذاتي، على الانفراد والتحيز، فالراوي يتحول إلى المصاحبة في أغلب الوقت، مع جملة التقنيات المكونة للبنية السردية للرواية، لتعمق دور ومضمون شكل البناء الفني بأكمله. انظر: دعوة للموسيقى، يوسف السيسي، سلسلة عالم المعرفة، ع٤٦، الكويت، ١٩٨١، ص١٦٤.

(٣) مرتاض (د. عبدالملك)، أشكال السرد ومستوياته (في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، ع٢٤٠، ١٩٨٨، ص١٨٧.

بقدر التعالق، فنحن لا نستطيع التعرف إلى مسارات رؤى مختلف التقنيات (كالحدث والشخصيات والفضاء والاسترجاعات، والاستباقات والرسائل والمذكرات) إلاّ من خلال ذات الراوي المتفاعلة مع التقنيات كافة، فالوظيفة السردية التي يبرزها استعمال ضمير الشخص الأول "المتكلم" أكثر الوسائل استعداداً لإبراز الإحساس الذي ينقله القاص درامياً ولهذا، فإن ضمير المتكلم يتضخم في الرواية إلى حد كبير"[٢].

المستوى الثاني: أن يتم السرد بواسطة تداخل رؤيتين أو ثلاث، لينتج عنه تكوّن رؤية ثنائية أو ثلاثية الأبعاد، ففي حال تداخل الرؤى، فإن الرواية تسرد في ضوء التعارض، فالتعددية "قائمة في النص بصورة أو بأخرى، إذ لا يكاد نص صاف لا يحتمل التعددية"[٣] فقد يستخدم ضمير الشخص الأول لسرد الأحداث وتقديم الشخصية بواسطة الترجمة الذاتية، عند ذلك يكون الراوي شخصية مركزية للرواية، وقد أطلق (فردمان **N. Fridman**)[٤] على هذا النمط مصطلح "أنا المشارك"، ولا يعني هذا ما قد يتبادر إلى الذهن من توهم أننا أمام سيرة ذاتية، حين يأخذ الراوي على عاتقه حكي الرواية، مسقطاً بذلك المسافة بينه وبين ما يرويه لنا، إنه يلجأ إلى هذه التقنية حتى "يتمكن من ممارسة لعبة فنية تخوله الحضور وتسمح له، بالتالي، التدخل والتحليل بشكل يولد وهم الإقناع[١] وينشطر عن تنوع استعمال الضمائر هنا، ظهور ضمير المتكلم وهو يسرد حدثاً، يتعلق بحياة قصصية أخرى لا علاقة لها

---

(١) إبراهيم (د. عبدالله)، المتخيل السردي، ص١٢٩.

(٢) لوبوك (بيرسي)، صنعة الرواية، ط٢، (ت) عبدالستار جواد، مجدلاوي للنشر، عمان، ٢٠٠٠، ص١٢١.

(٣) إبراهيم (عبدالله)، المتخيل السردي، ص١٣٤.

(٤) هو نورمان فردمان، باحث في السردية والنقد الأدبي، من بحوثه المعروفة (وجهة النظر في الرواية: تطور المفهوم النقدي، ١٩٦٧م، انظر السردية العربية لعبد الله إبراهيم، ص ٢٢٦.

بالراوي، وهو ما اصطلح عليه بالراوي الشاهد، فينقل لنا ما يراه بعينيه أو ما سمعه بأذنيه، فتكون معرفته فقط "ما يقع تحت حواسه"(٢).

ومن أجل تلمس تنوع استعمال هذا الأسلوب، تم انتخاب رواية شارع الفراهيدي، ١٩٩٧، لمبارك العامري*.

عند النظر إلى هذه الرواية، بوصفها رواية تريد أن تقول شيئاً لا يمكن أن تقوله إلاّ الرواية، فإنها تبدو أقرب ما تكون إلى "رواية مدرسية" تمنح المتلقي ثقافة لمعلومات سبق أن تعرف إليها في فصوله الدراسية المختلفة، فالخطاب الذي تقوله "شارع الفراهيدي" زاخر بأسماء الأعلام، والأفكار الكبيرة، وأن الفراق والموت هو ما يؤطر علاقة الراوي بالمكان، وعلاقة الآخرين به، فتنبني الرؤية الداخلية لتؤسس مقولة إن الأمكنة شكل من أشكال البطولة في الخطاب الروائي.

على امتداد فصول الرواية، ارتبطت الأحداث كافة بالراوي "غيلان" حيث تطالعنا بمنظر مكشوف يتمثل في أداء يربط أداء وفعل "غيلان" برواية "الجحيم" لهنري باربوس وهذا النمط من المعارضة، لا يصنف إلاّ كتضمين هدفه الرئيس محاكاة لفعل آخر.

"انظر من ثقب صغير في باب غرفتي، تلك الغرفة القابعة في سفح جبل، المتدلية كعنقود أينع وحان قطافه، المرصوصة أسفل السفح "كجلمود صخر حطه السيل من عل". انظر من الثقب حيث الشارع يعج بالسيارات، خصوصا أثناء ساعات

---

(١) العيد (يمنى)، مرجع سابق، ص٩٤.

(٢) الكردي (عبدالرحيم)، مرجع سابق، ص١٣١.

* تجب الإشارة إلى أن تجربة العامري بدأت تتعرف على نفسها منذ ما يزيد على ١٥ عاماً وذلك بوصفها كتابة قصصية وشعرية وروائية، وعلى صعيد هذا النوع الأدبي، صدرت له روايتان السابقة على هذه الرواية (مدارات العزلة- ١٩٩٤) ويعكف حالياً على تحرير روايته الثالثة (الملتبسون).

الذروة، والأرصفة تضج بالسائرين، كل إلى مبتغاه، وبالهائمين على وجوههم من غير هدى. أجد متعة في الوقوف بضع دقائق بمحاذاة الباب، أحدق من الثقب المستدير ميمّماً وجهي شطر الشارع. متعة طارئة تتسلل إلى داخلي، تغمرني للحظات وأنا أشاهد أمامي وجوها تكسوها ملامح متباينة، بعضها يسير متباطئا؛ كأنه ينوء بعبء يثقل كاهله، بعضها حذر، بعضها مسرع غير مكترث بشيء.. وبعضها مهموم كدر، أو ساهم محدق في الفراغ" ص١٠

يضيء المقطع السابق بناء شخصية "الراوي المصاحب" من الداخل، فهو في كل موقع يستبطن ذاته، وهذا ما يتيحه السرد الذاتي بضمير المتكلم، فالراوي "غيلان" يبدأ باختيار المدخل المشروع –أو ما يراه مشروعاً– لبنية سرده، ليكشف لنا عن تلازم حقيقتين:

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية

الأولى: أن السرد بواسطة الأسلوب الذاتي، وسيلة تقنية ملائمة لتفجير طاقات "الأنا" بعذاباتها ومشاعرها وأوجاعها النفسية.

الثانية: إن تمتع الشخصية بقدر لا بأس به من المعرفة والثقافة، هو ما يضمن نجاح وفعالية هذا الأسلوب إلى حد ما.

وهاتان الحقيقتان تؤكدان ما ذهبت إليه بعض الآراء المتحمسة لصالح الرواية الجديدة وميزتها عن الرواية التقليدية[١]، من حيث أنها رواية ترفض المعايير الثابتة في بناء الشخصية والحدث والفضاء، وهذا الرفض الذي ينسحب على أركان الرواية لا يتبدى أكثر تماسكاً إلاّ بواسطة عنصر "الشخصية" فلا شيء يميز الشخصية من

---

(١) يمكن تتبع بعض تلك الآراء من خلال الأعمال الروائية التالية: (مدام بوفاري – ١٩٥٧) لفلـــوبير. (مزيفو النقود – ١٩٢٦) لأندريه جيد. (إيليس) لجيمس جويس. (بحثاً عن الزمن الضائع) لمارسيل بروست. (القصر) لفرانزكافكا). (السيدة دالاوي) لفرجينيا وولف. ومن بعض الدراســات يمكــن الوقوف على: (صنعة الرواية) لبيرسي لوبوك. (بحوث في الرواية الجديدة) لميشال بوتور. (فــن الرواية) لميلان كونديرا. (خطاب الحكاية) لجيرار جينيت.

علامات إلاّ نرجسيتها ودواخلها ونزعاتها المتضمنة في العمل الأدبي إلى حد لا يستهان به.

لنستمع للراوي عبر هذه المقاطع وهو يكشف عن نرجسيته:

- *"أضع تشخيصاً وهمياً لعينة اختارها عشوائياً من بين المارة" ص١٠*
- *"أعترف بأني كنت أمارس عن كثب ولبضع دقائق يومياً رقابة مستترة على البشر" ص١١*
- *"كانت أمنيتي منذ الصغر أن أصبح طبيباً نفسياً" ص١١*
- *"حاولت تطبيق النظريات التي قرأتها، وكانت نتيجة المعاينة دائماً أن الجميع مرضى ويحتاجون للعلاج" ص١٢*

إن الطابع الذاتي هو خصيصة الخطاب الأساسية لشارع الفراهيدي، الذاتية كطاقة "تسمح للشخصية أن تفرض نفسها منتجاً لكلام يميزها عن غيرها من المتكلمين"[١] ويتم تقديم الكلام هنا على مساحتين: مساحة مكان للحلم، ومساحة مكان واقعي، يسعى الراوي بواسطته لمحاكاة الحياة الاجتماعية، وهو ما تحرص عليه المدرسة الواقعية.

"قضيت بقية نهاري متنقلاً بين مقهى "الغرنيكا" وجمعية الفنانين التشكيليين، وسوق الظلام[*] حيث أجد متعة خاصة في تنسم عبق الماضي المنبعث من أعماق الدكاكين القديمة، وتأمل حركة الباعة والمشترين" ص٢٠

و"سوق الظلام" كمكان واقعي، أتاح للراوي استدعاء أمكنة أخرى مماثلة كسوق "الحميدية" في دمشق وسوق "السمارين" في مراكش. ص٢٢

يمكن التدليل على أهمية الرؤية المصاحبة ونحن نتعرف إلى مسارات بعض الشخصيات والأحداث الخاصة بها، فشخصيات مثل: "سقراط" و"جلنار" و"سناء"

---

(١) الرقيق (عبدالوهاب)، في السرد: دراسات تطبيقية، ط١، دار محمد علي الحامي، تـــونس، ١٩٩٨، ص٦٤.

* سوق الظلام: من الأسواق الشعبية العريقة التي تشتهر بها محافظة مطرح في سلطنة عمان.

و"حسيب" لا يتيح لها الراوي أن تلتقي فيما بينها، إلاّ بما يشدها إلى عالم الراوي الخاص، عالم الفردانية والتوحد، وتسمح الرؤية هنا، بأن تقدم كل شخصية رؤاها وتمارس قناعاتها بكل حرية واستقلال، ولعل في اختيار "سقراط" الاتجاه للمسرح اللامعقول وتقديم عرض "المغنية الصلعاء" ليوجين يونسكو واختيار "جلنار" دراسة تأثير الشاعر "ت.س. إليوت" على جيل من الشعراء العرب المعاصرين، بعد عودتها الثانية إلى انجلترا، وفي اختيار "سناء" العودة إلى بيروت والمشاركة في المقاومة ونيل الشهادة، واختيار "حسيب" منطق المال والربح –لعل في كل هذه الخيارات– ما يميز قيمة أسلوب السرد الذاتي الجمالية.

ولا تكتفي هذه الرؤية بالوقوف عند هذا الحد، بل تسرد في ضوء من التعارض تعددية الرؤى. ففي تقنية الراوي الشاهد، يتمتع "غيلان" بمعرفة محدودة برغم انطلاقه من "رؤية مصاحبة". فحين يعرف أن "سقراط" مات في حادثة سير، فإنه ينقل لنا ما سمعه من خبر عن تلك الحادثة، ولا يتوقف في أثناء نقله للخبر، عن التعليق وقول الخلاصة من منظوره الخاص.

> ***"رحل "الدكتور سقراط" بصمت مفجع، ليس إلى كندا أو استراليا كما كان يرغب، لكنه الرحيل الأبدي. حادث سير مروع وقع لسيارته وهو في طريق عودته من قريته النائية، حيث تعيش أسرته (أمه وأبوه وإخوته الصغار). دخلت سيارته تحت شاحنة محملة بالوقود، انفجر الخزان واشتعلت النيران في السيارة الصغيرة والشاحننة، واحترقت برمتها. جثة الدكتور سقراط وجدت ملقاة على بعد أمتار من مكان الحادث، وكأن يداً خفية انتشلتها من بين اللهب المشتعل، وقذفت بها بعيداً. كانت ميتة بترولية صادمة ومفجعة، وخروجاً عبثياً قاتلاً عن النص. أصبت بحالة ذهول فور سماعي الخبر" ص٨٠-٨١.***

بهذا الأسلوب من السرد الذي طالعتنا به الرواية، وانتهت إلى العودة إليه، حين اتخذ "غيلان" قرار الرجوع إلى "شارع الفراهيدي" لممارسة تأملاته "من ثقب صغير في الباب" ص١١٠ يتخذ المكان ميزة خاصة، وهذا ما يريد الراوي أن يقوله في روايته كما يبدو، ولكن ثمة خلل في توكيده على تنوع الأمكنة، من دون أن تنهض هذه الأمكنة بإثراء السرد، فما الدلالة الوظيفية لمكان كشارع الفراهيدي وغرفة المرء الخاصة، إلاّ لأنها محاكاة لفعل سابق من رواية سابقة معروفة؟! وما أهمية سوق الظلام إذا لم يتجاوز أنه سوق شعبي يذكر الراوي بأسواق أخرى مماثلة؟ ولماذا يأتي مكان كبيروت وخلايا المقاومة في الجنوب؟ هل لتذهب "سناء" إليه طامحة أن تكون "سناء محيدلي" أخرى؟ وما سبب تلك المحاضرة عن دلالة بعض الأسماء (هند ومعن) أسرة "غيلان" التاريخية التي لم تخدم الرواية على صعيد فني جمالي؟[١]

مركز ايداع الرسائل الجامعية

بالإضافة إلى كل تلك الأمور، يأتي الموت على أنه الحل الوحيد لتحديد مصائر الشخصيات. فوالد "مهيار" يموت بذبحة صدرية مفاجئة، و"الدكتور سقراط" يموت في حادث سير، وأهل "جلنار" يموتون كلهم في حادث سير مرعب، و"سناء" تسافر لتموت في الجنوب!

---

(١) انظر صفحات الرواية من ٥٠ إلى ٥٦.

تقنيات السرد

تنهض بعض الأعمال الروائية العربية المعاصرة[١] على محاولة تخليق رؤية خاصة بها ترتبط هذه المحاولة بوشيجة ترتد إلى عنصر الحكاية التقليدية المكونة من بناء تراتبي خطي له بداية ووسط ونهاية، من ناحية، وتفكك لمتن البناء السابق للحكاية نفسها، وذلك من ناحية ثانية، مستفيدة من آليات العمل السينمائي وحركة دوران الكاميرا، ومَنْتَجة اللقطات والصور، وتعد مستويات المونولوج والارتداد والاستباق والتداعيات الحرة المباشرة وغير المباشرة والمناجاة، من أكثر الوسائل استخداماً في نسيج النص الروائي المعاصر.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز إيداع الرسائل الجامعية

ولا يعني ذلك أن ما تم الاصطلاح عليه بـ "الرواية التقليدية"[٢] لم تعرف الطريق لمثل تلك المستويات، التي تشير أغلب الدراسات إلى أن رواد "تيار الوعي" كانوا من أوائل من نبهوا إلى أهميتها ودورها في إثراء القص[٣]. لقد عرفت الرواية التقليدية الفنية، بعض استخدامات هذا التيار، ولكن التطورات الأخيرة في الفن أخذت

---

(١) يمكن الإشارة هنا إلى أعمال إدوارد الخراط.

(٢) يتحكم في تعريف هذا الاصطلاح جملة عناصر ثابتة، هي أركان النص الأدبي المعروفة الحدث والشخصية والمكان والزمان، وأن بناءها في الرواية الجديدة يأتي على غير بنائها في الرواية التقليدية. فالحدث يبدأ لكي ينتهي، والشخصية تتميز بعلامات خارجية، إذ لها اسم وعائلة، والزمان خارجي معنيّ بحركة الشمس وسكون الليل والزمان حامل لهما، واللغة ينبغي أن تكون واضحة وشارحة وناقلة للمعنى من دون أية غموض.

(٣) من رواد "تيار الوعي" الذي سوف نأتي على توضيح بعض سماته لاحقاً:

- دوروثي رتشاردسون (١٨٧٣-١٩٥٧) وأهم أعمالها: (رحلة الحج ١٩١٥ و١٩٣٨).
- مارسيل بروست (١٨٧١-١٩٥٢) وأهم أعماله: (البحث عن الزمن الضائع ١٩٠٢ و١٩٠٥).
- فرجينيا وولف (١٨٨٢-١٩٤١) وأهم أعمالها: (مسز دالوي ١٩٢٢).

تنظر إلى لقاء يتم بينها وبين الفيلم وتقنياته، وأن الأدب اليوم "يتجه نحو روايات من النوع الفضائي والزمني، متخلياً بذلك عن النوع السببي"(١).

النموذج المنتخب :

في قراءتنا النصية للنموذج الروائي المنتخب (فضاءات الرغبة الأخيرة- ١٩٩٩) لعلي المعمري(٢) حيث ينغلق النص على استراتيجية مكتفية بذاتها، نسعى لرصد التقنيات الأساسية فيه، وإجابة من يتكلم في الحكي أو في الرواية؛ وكيف يتمظهر حضور الراوي وتدخلاته؟ وما وجهة النظر التي أراد الراوي إيصالها بواسطة شخصياته ومستويات التقنية؟ وكيف يمكن التوثق من جعل القارئ يحس أنه على اتصال مباشر بالحياة التي يمثلها هذا النتاج الروائي؟

ونحن هنا لن نقف مطولاً عند تحليل (فضاءات...) بل تحليل الكيفية التي قدمت بها ملفوظها السردي الحكائي، من دون إغفال حركة النص وانقطاعه عن جذور حركة الواقع الاجتماعي.

تتمرد (فضاءات ...) على بعض المعايير الروائية المعروفة، فهي رواية تدفع القارئ لأن يجد نفسه أمام كثير من المبهمات، عليه أن يجتهد لإكسابها دلالة معينة*.

وفي البداية نقف على العنوان: "فضاءات الرغبة الأخيرة"

---

(١) العاني (شجاع)، البناء الفني في الرواية العربية في العراق، بناء السرد، ج١، د.ط، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٤، ص٦١.

(٢) ط١، شرقيات، القاهرة.

* تجب الإشارة إلى أن تجربة المعمري، بدأت تتعرف على نفسها منذ ما يزيد على ١٥ عاماً، وذلك بوصفها كتابة قصصية في المقام الأول، حيث صدرت له أربعة إصدارات قصصية، وعلى صعيد هذا النوع الأدبي، ليس له إلاّ فضاءات. وحول أسماء مجموعاته القصصية انظر ص٣٥ من هذه الدراسة.

يشير العنوان بما يفيد الانفتاح على الزمن، والتتابع من دون توقف أو انقطاع لتوارد عوالم وتداعيات لا حد لها، وعلى أقرب تقدير هي عوالم لم يعد لها من وجود إلاّ في وعي الراوي "علي الزمان". وإذ يأخذ الراوي على عاتقه سرد الحكاية "لكون الحكي، هو بالضرورة قصة محكية يفترض وجود شخص يحكي، وشخص يحكى له"[١] فإن العنوان يتيح تعدد الرواة، بما يفسح المجال لرؤية ثنائية تمزج بين أسلوبين للسرد (ذاتي وموضوعي). ويحدث هذا على نوعين من المستويات، فقد يكتفي الراوي بأن يكون شاهداً ينقل لنا تتبع مسار السرد أو "يكون شخصية رئيسة في القصة"[٢].

يصعب في (فضاءات...) تتبع سيرورة الأحداث لكون الراوي بطلاً رئيساً في القصة، وبسبب لجوءه في أغلب السرد إلى الاتكاء على مستويات متباينة لكتابة (تيار الوعي). فالعنوان يسرد لنا أحداثاً حكائية متزامنة، وكل فصل من فصول الرواية يحكي حدثاً، بل ويسمح بوقوع أكثر من حدث حكائي في وقت واحد فيحدث تحولاً فنياً على مستوى زمن السرد وزمن الحكي، فتتابع الأحداث في أية رواية تخييلية نثرية مهما بلغ من طموح مشروع فإن "الوقائع التي تحدث في زمن واحد، لا بد أن ترتب في البناء الروائي تتابعياً"[٣].

ففي الفصل الأول الذي يحمل عنوان "خضراء تشبه الفضيحة" تفتتح الرواية بهذا المقطع: "أنا لست دفاً تنقر على جلده المشدود مشاكلك... أنا إنسانة، وجروحي

---

(١) لحمداني (د. حميد)، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط٣، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ٢٠٠٠م، ص٤٥.

(٢) لحميداني، المرجع نفسه، ص٤٩.

(٣) لحميداني، المرجع نفسه، ص٧٣. ميز تزفيتان تودوروف بين الزمنين، على أن زمن القصة أو الحكاية هو الخاص بالعالم التخييلي، وهو زمن متعدد الأبعاد. في حين يعد زمن السرد أو الكتابة، هو المرتبط بعملية التلفظ.

سهلة المنبت. إنسانة تحبك، لن تجد حلاً في الصفراء ولا في الذي تتعاطاه وتسميه الكيف. يجب يا علي الزمان أن تواجه زماناتك بوجهك الحقيقي...)- الرواية ص١٥

فهذا المقطع الافتتاحي إذا افترضنا على مستوى زمن القصة خضوعه لتتابع منطقي من ضمن سلسلة الأحداث المروية، فإنه على مستوى زمن السرد لا يخدم ولا يتطابق ونظام المستوى الأول: مما يولد ما أسماه البنائيون: المفارقة السردية **(Anachronies narratives)**.

فزمن القصة يمكن تمثله في أي عمل سردي على نحو خطي تراتبي، مكون من ماضٍ وحاضر ومستقبل، نمثله بهذا الشكل: أ ← ب ← جـ ← ...

وانزياحات السرد الروائي المعاصر، أخذت تتخلى عن ثبوتية هذا البناء فيجيء السرد في رواية ما على نحو يمثله هذا الشكل:

جـ ← ب ← أ

أو ب ← جـ ← أ(*)

وبالوقوف عند آخر فصول الرواية والمعنون بـ "جاثوم" ينتهي زمن القصة بالعبارة التي تم بها افتتاح السرد، من دون رابط منطقي، فلا نعرف من يحكي في الرواية، هل هو الراوي "علي الزمان" أم أحد شخصياتها ولأهمية المفارقة السردية تتمظهر إمكانات التلاعب بالنظام الزمني، وأظهر تلك الإمكانات تتبدى في تقنيتي المونولوج والتداعيات الحرة المباشرة وغير المباشرة، ويتم ذلك على نحو يمزج بين المونولوج والارتدادات:

يقسم المونولوج إلى قسمين: الداخلي المباشر والداخلي غير المباشر.

(*) انظر: مرتاض (عبد الملك) في نظرية الرواية، ص٢٢١.

ويكمن الفرق بينهما في أن المونولوج الداخلي المباشر "يمثله عدم الاهتمام بتدخل المؤلف، وعدم افتراض أن هناك سامعاً"[١] في حين يتجه المونولوج الداخلي غير المباشر إلى ما يقوم به الراوي الواسع المعرفة في أسلوب السرد الموضوعي، حيث يتدخل الراوي/ الأنا الثاني للروائي، بتقديم الوصف والتعليق وإرشاد القارئ[٢].

والمونولوج بنوعيه تقنية زمانية يمكن استخدامها على نحو متنوع وغامض لتحقيق فائدتين أو غرضين: يمس الغرض الأول جوهر العملية الإبداعية، على اعتبار أن كل عملية فنية تتضمن محاولة تجريب، وتشكك فيما قد استقر بشأن المعايير الفنية والجمالية للنص الأدبي. ويمس الغرض الثاني من خلال النظر لهذه التقنية على أنها وسيلة لإدخال المتلقي/ القارئ في الحياة الداخلية للشخصية بكل هواجسها وانفعالاتها وانطفاءاتها، بل ودماراتها المتلاحقة فيصبح دور التقنية في هذا المقام هو "التوغل في داخل النفس البشرية لتصوير هذا المجال الذي يتمتع بدور مهم وخطير في توجيه حياة الإنسان ويمنحه القدرة على التجاوب أو الانغلاق مع العالم الخارجي، بسبب ما يدور بداخله من نشاط لمستويات اللاشعور المتراكمة على مدار فترات عمره الزمنية"[٣].

وتم تمظهر المونولوج بنوعيه في (فضاءات...)

بواسطة تقنية الارتداد إلى الماضي، أو ما يسمى بـ **(Flash Back)** "والارتداد في بنية السرد الروائي الحديث، تقنية تعني: أن يتوقف الراوي عن متابعة

---

(١) همفري (روبرت)، تيار الوعي في الرواية الحديثة، (ت) د. محمود الربيعي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٤، ص٤٤.

(٢) همفري، المرجع نفسه، ص٤٩.

(٣) اللباني (محمد إسماعيل)، رواية تيار الوعي: إدوارد الخراط نموذجاً، ط١، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ١٩٩٩، ص٣٦.

الأحداث الواقعة في حاضر السرد، ليعود إلى الوراء مسترجعاً ذكريات الأحداث والشخصيات الواقعة قبل، أو بعد بداية الرواية"[١] وتضعنا التقنية إزاء إشكالية أسلوب الروي، فالرواية قد صيغت بضمير المتكلم، والمتكلم هنا هو في الآن نفسه راو وشخصية محورية تتقاطع تجاربها مع ما عاشه الروائي (علي المعمري) وعايشه في (مجموعة أسفار دملج الوهم) التي أشار إليها على لسان راويته. [انظر ص٢٦]

ويوضح الجدول المرفق حجم التداخل بين نوعين من الارتداد: (أ) ارتداد خارجي ويقع قبل بداية الرواية ممثل ذلك في العنوان (فضاءات الرغبة الأخيرة) وتقديم لبيت من الشعر العربي الشعبي [انظر ص٧] وافتتاحية لمثل عامي عماني [انظر ص٩] فكلها تسبق زمن الحكي الفعلي (زمن قصة علي الزمان مع جليلة). (ب) ارتداد داخلي ويعود إلى ماض لاحق لبداية الرواية قد تأخر تقديمه في النص ويمثله عناوين الفصول التي تتقاسمها الرواية، مما يفيد عدم استجابة الرواية لتتابع خطي طبيعي في سرد أحداثها، لينشأ ما اصطلح عليه (جيرار جينيت) بـــ: مدى المفارقة الزمنية التي يمكنها "أن تذهب، في الماضي أو في المستقبل، بعيداً كثيراً أو قليلاً عن اللحظة "الحاضرة" أي لحظة القصة التي تتوقف فيها الحكاية لتخلي المكان للمفارقة الزمنية"[٢].

ومما يمكن استنتاجه من ذلك [انظر الجدول شكل ١] بالعودة إلى موضوع تقنيات السرد في (فضاءات ...) هي نهوضها على ما اصطلح عليه بالسرد المنحني حيث "تبدأ فيه الأحداث من نقطة في الحاضر، وتتجه إلى المستقبل، لكنه يعود

---

(١) يوسف (آمنة)، تقنيات السرد: في النظرية والتطبيق، ط١، دار الحوار، سورية، ١٩٩٧، ص٧١.

(٢) جينيت (جيرار)، خطاب الحكاية: بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم وآخرون، ط٢، ١٩٩٧، ص٥٩.

باستمرار إلى الماضي عبر وسائل وتقنيات مختلفة"[١]. ومن الملاحظ أن تمظهر الراوي كشخصية محورية قد طغى على زمن القصة الفعلي من خلال كل فصول الرواية، ولم يأت ذكر لزمن القصة –قصة جليلة تحديداً– إلاّ في فصلين فقط هما (جزائري وجاثوم) والسؤال الذي من المستحسن إجابته هو: هل كانت تقنية الارتداد بنوعيه قد تم بناؤها عمداً لتأتي على هذا النحو بوضوح في ذهن الراوي؟

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

(١) العاني (شجاع)، المرجع نفسه، ص٧٥.

جدول شكل (١)

عنوان الفصل	لحظة القصة الحاضرة الفعلية أو المتخيلة	مونولوج داخلي مباشر في المستقبل	مونولوج داخلي غير مباشر حيث يرتد بعيداً/ قريباً إلى الأحداث والشخصيات	الدلالة على ذلك
خضراء تشبه الفضيحة ص١٣ إلى ص١٦	زمن الخطاب: يبدأ بوضع الراوي إسقاطاته على زمن القصة الفعلية أو المتخيلة ص١٥ س١ إلى س٧	يبدأ من السطر ٧ وينتهي في السطر ١٢ دفقة لا شعورية تصور العواطف الكامنة للراوي بواسطة المزج بين صور الطبيعة وحبه	يبدأ بتحديد الزمن: عصر يوم الخميس، وتحديد المكان: تنوف، وتحديد التاريخ: ٨/٧	يؤسس زمن الخطاب للحظة سرد تبدأ من الحاضر

		المؤلم		
جزائري ص١٧ إلى ٣١	يبدأ زمن القصة الفعلية أو المتخيلة بمجيء جليلة وبحثها عن من يقطن البانجلو ١٦ ومجيء الشاعر النيوزيلندي جارث من ص٢٥ إلى ٢٨	يبدأ من ص٢٤ س١٣ إلى ص٢٥ نهاية س٣ حيث تتحول اللغة إلى طبيعة شعرية خاصة	الراوي يوجه كلاما مباشرا على أقرب وصف هو للقراء: "ولا يخفى عليكم بأنني نتيجة للفراغ" ص٢٣، إضافة إلى ذلك يقوم بتجديد استشراف أحداث عام ١٩٩٨	
مُزَيحات ص٣٣ إلى ٤٣	تبدأ من هذا الفصل تقنية الوقفة كمحطة تأملية تتخذ شكل وقفة		من ضمن الوقفة وتعليق سرد القصة الفعلية أو المتخيلة	

	وصفية يتخذ من ورائها الراوي سرد أخبار عن الأمكنة والحانات وتحليل لنفسية الشخصيات والثقافات		يلجأ الراوي ليخبرنا عن عزلة عمان فيما قبل السبعينات، واخبار عن محجة أهل عُمان إلى سواحل شرق افريقيا ص٤١	
كسر الروح... كسر آخر للفضاء ص٤٥ إلى ص٥٥	تعليق زمن القصة واستمرار زمن الخطاب			

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

الفضاء الواسع ص٥٧ إلى ٦٦	تعليق لزمن القصة مع استمرار سرد زمان الخطاب		يتذكر الراوي البدايات الأولى أثناء عودته من الغربة إلى أرض الوطن ص٥٩ س١٥	
كسر المكان ص٦٧ إلى ص٧٤	تعليق لزمن القصة مع استمرار سرد زمن الخطاب		←	
"Virtual-Pet" "تما كوتشي" ص٧٥ إلى ص٨٥	تعليق لزمن القصة مع استمرار سرد زمن الخطاب		←	
شهوات المطر ص٨٧ إلى ص١٠٠		كشف وقلق في اللاشعور عن الجسد والرغبات ص٩٢ س١٤ وينتهي س٢٢	الراوي يكشف لجليلة عن هويته ص٩٨ س١٧ وينتهي ص٩٩ س١٩	

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز إيداع الرسائل الجامعية

ظل الوشم ص١٠١ إلى ص١١٤	تعليق لزمن القصة مع استمرار سرد زمن الخطاب		←	
شين العرب.. وزين البوذية ص١١٥ إلى ص١٢٥	تعليق لزمن القصة مع استمرار سرد زمن الخطاب			
موانع ص١٢٧ إلى ص١٣٥	تعليق لزمن القصة مع استمرار سرد زمن الخطاب		←	
توابع ص١٣٧ إلى ص١٤٧	تعليق لزمن القصة مع استمرار سرد زمن الخطاب		←	
قنص ص١٤٩ إلى ص١٥٧	تعليق لزمن القصة مع استمرار سرد زمن الخطاب		←	

مكتبة الجامعة الأردنية
مركز إيداع الرسائل الجامعية

شبح اللحظات المرورية ص١٥٩ إلى ص١٦٧	تعليق لزمن القصة مع استمرار سرد زمن الخطاب		←	
جاشوم ص١٦٩ إلى ص١٨٢	انتهاء زمن القصة الفعلية أو المتخيلة بسفر جليلة بحثاً عن حبيبها "غودو" والذي كان سبب مجيئها للجزيرة ص١٧٧ إلى ص١٨١			

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

إن إجابة هذا السؤال يمكن الوقوف عليها ونحن نقوم بتسجيل الملاحظات التالية:

١) إذا كان السرد المنحنى، يبدأ من نقطة في الحاضر، ويتجه إلى المستقبل، ويعود إلى الماضي، بواسطة جملة من الارتجاعات السريعة، فإن السرد وعلاقته بالقصة المتخيلة، يبدأ فعلياً من مجيء "جليلة" ورغبتها الالتحاق، بالبانجلو رقم ١٦، ومجيء الراوي "علي الزمان"، نلحظ أن مجيء "جليلة" قد أثار بعض التداعيات الخاصة بالراوي، وأثار الراوي بعض الارتجاعات الخاصة بالروائي في مجموعة قصصية تحمل اسم المؤلف الحقيقي "علي المعمري" ولعل كافة الارتجاعات المثارة إما حدثت قبيل السرد أو بعد سفر "جليلة" ولا تسعفنا الرواية بسبب هذا الغموض لتمييز زمن القصة ومستوياته فكل شيء يحدث في وعي الشخصية التي يختلط وعيها مع شخصيات أخرى مما ينتج عنه تعليق لزمن القصة الفعلية أو المتخيلة، واستمرار زمن السرد أو الخطاب.

٢) إن عبارة "أنا لست دفاً تنقر..." التي توحي بأنها تتم في الحاضر، فإن النهاية لا تكشف لنا عن شيء واضح. هل كان الراوي يدرك حاضره وماضيه معاً في لحظة مكثفة، أم أنه لا يدرك ذلك! ونسجل بهذا الخصوص ملاحظة بشأن بعض الأفكار الملغزة والمجانية التي أقحمت الرواية في فجوات من مثل: الفرق بين المرأة في المجتمع الشرقي ومجتمع الغرب، فلم تفد تلك الإشارات على مستوى الحكاية إلاّ من كونها أفكاراً مقحمة مع غموض دوافع العبارة المفتتح بها السرد.

٣) إن الموقف من بناء القارئ أو المتلقي أو المروي له في الدراسات المعاصرة يسعى لخلق نوع من التماس مع الشيء الذي ينبغي أو يجب ألا ينساه المتلقي وهو يقرأ العمل السردي الحديث. وقد ظهرت العناية بمكون المروي له، على

إثر الاهتمام الذي أولته نظرية التلقي **(Reception Theory)** وجاء التمييز بين عدة مستويات للإرسال والتلقي، وفقاً لنوع العلاقة التي تربط بين صاحب الرسالة (المرسل) بالمتلقي. فكل "سرد سواء كان شفاهياً أو مكتوباً، وسواء كان يسرد أحداثاً حقيقية أو أسطورية، أو كان يحكي قصة أو تتابعاً بسيطاً للأحداث في الزمن، لا يستلزم راوياً واحداً على الأقل فحسب، بل يستلزم أيضاً مروياً عليه. المروي عليه شخص "ما" يوجه إليه الراوي خطابه"(١).

في النص (فضاءات ...) وعلاقته عبر حوافزه بالمروي، يحدث ما يمكن تسميته بالقطيعة الفعلية بين الراوي "علي الزمان" و"المروي له" فإذا كان القص يتطور بواسطة تضاعف هذه العلاقة في نسيج النص، وكافة العلاقات المحتملة بين الراوي والمروي له، فإن الرؤية المغلقة التي يسرد بها الراوي سرده، لا تلبث وهي تتشكل أو تتهيأ للخروج، إلاّ وتعود للوراء ثانية، لتستقر في أنا الراوي الثانية، حتى يغدو من الصعوبة أن تتعرف على المروي له، الذي يتوجه إليه الراوي في فضاءات... وعلى الرغم من توفر النص على فقرات تشير إليه، فإن الراوي، لا يكلم إلاّ نفسه، متأوهاً كتأوه العصفور في قفصه!

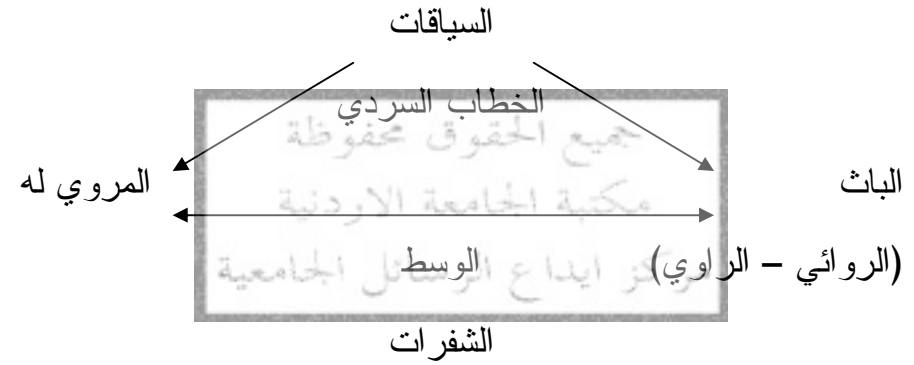
---

(١) برنس (جيرالد)، مقدمة لدراسة المروي عنه، ترجمة علي عفيفي، فصول، مج١٢، ع٢، القـــاهرة، ١٩٩٣م، ص٧٦.

الفصل الثاني: لغة السرد الروائي

بأي لغة يكتب الروائي روايته؟

لكل روائي شفرته الخاصة به، ولا يكون التميز إلاّ باللغة، على أساس أنها "كائن اجتماعي ينمو ويتطور بتطور المستعمل، وبتطور الثقافة والمعرفة لدى المتلقي أيضاً"[١] فأساس العملية الإبداعية يتمظهر من خلال الترسيمة التالية:



جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

ولكل فن من الفنون أدواته التي يتشكل منها، وإذا كانت اللغة هي المادة الخام في الإبداع الإنساني، فإن تمثيلها يختلف من جنس أدبي إلى آخر. وقد التفت النقد[*] إلى أهمية دور اللغة في تحديد ماهية الجنس الأدبي.

ويعد الناقد (ميخائيل باختين **M. Bakhtine**) من أكثر النقاد التفاتاً إلى أهمية الكتابة الروائية، فقد أشار إلى قدرة الرواية على احتواء فئات من الأجناس التعبيرية، التي تلعب دوراً هاماً وبناءً داخل النص الروائي، من بين تلك الأجناس: القصص والأشعار والقصائد والمقاطع الكوميدية، وهي ما أسماها بالأجناس الأدبية، وتضمنها

([١]) مرتاض (عبدالملك)، أشكال السرد ومستوياته...، ص١٢٣.

إلى جانب ذلك أجناس "خارج أدبية" كالنصوص البلاغية والعلمية والدينية، ومن الأجناس التي تحدد شكل الرواية أيضاً: الاعترافات والمذكرات والرسائل والبيوغرافيا[١].

ومن أهم المسائل التي أشار إليها، ما يتعلق بالتعدد اللساني في العمل الروائي الواحد، وأظهر أنواع ذلك التعدد، هو ما يخص أقوال الشخصيات أو أقوال الآخرين في لغة أجنبية، الذي يؤدي بدوره على حد تعبيره "لأسلبة الرواية"[٢] وتبدى ذلك في لجوء الشخصيات لاستعمال اللهجات المحلية والمفردات ذات التراكيب الخاصة بالبيئة والمجتمع والحرفة والمرحلة التاريخية.

تثير المسألة السابقة، المستويات اللغوية داخل العمل السردي، فكيف ينسج الروائي عمله؟ أينسجه بلغة فصيحة، سليمة، راقية ورشيقة؟ أم ينسجها بلغة عامية؟ أم بلغة هي بَيْن بَيْن؟؟ ويتخذ هذا الجدل اتساعاً كبيراً حين يغوص إلى التمييز بين مستوى لغة السرد ومستوى لغة الحوار، فهل هناك ثمة تفوق حين يتخلل الحوار في النص السردي باللغة العامية، في حين يتزيّا السرد مستوى اللغة الفصحى؟؟ يجيب أحد الباحثين عن هذه المسألة بأنه: "إذا استحالت اللغة إلى فصحى وعامية، وإلى شعرية وسوقية، والى عالية ومتدنية، في عمل واحد، وفي موقف واحد، أصاب العمل الفني نشازاً، واغتدى ممزقاً مبعثراً، يتسم بشيء من الفوضى، وربما بشيء من الاضطراب"[٣].

(*) يمكن تتبع ذلك الاهتمام من عند أفلاطون في الجمهورية وهيغل في محاضرات في فلسفة اللغة وجورج لوكاش في الرواية كملحمة برجوازية وميلان كونديرا في فن الرواية.

(١) باختين (ميخائيل)، الخطاب الروائي، (ت) محمد برادة، ط١، دار الفكر، القاهرة، ١٩٨٧، ص٨٨.

(٢) باختين (ميخائيل)، المرجع نفسه، ص٨٤.

(٣) مرتاض (د. عبدالملك)، المرجع نفسه، ص١٢٨.

إن لجوء الرواية للاستفادة من أدوات التقنية العلمية، جعل فكرة مستويات اللغة على غير ما كانت عليه سابقاً "بل غدت لغة معقدة حيث أخذت من الفكر كثافته، ومن الشعر رمزيته وشفافية مفرداته، مما جعل المفردة اللغوية تتجاوز البعد الواحد والدلالة الواحدة، لتعدد دلالاتها تبعاً لتعدد دلالات النص ككل"[١]. ويرتبط هذا بثقافة الكاتب ومقدرته اللغوية على إنتاج النص وتوليف المعنى، كما يرتبط أيضاً بثقافة المتلقي، ومرجعياته الثقافية التي تنطلق منها ضمن محددات السياق. وفي تأمل هذه الإنتاجية لفعالية الاتصال بين الراوي والمروي له، تنتظم الأدوار أو الوظائف في علاقة تبادلية **(Syntagm)** بين الروائي كمنتج فعلي للكتاب، والناقد كمنتج شارح للنص الفعلي والمتلقي/ القارئ كمنتج ثالث، تمكنه الشروحات من إنتاج تأويلات جديدة، قد تنتهي أو تتوقف عند لحظة معينة، تفرضها انتفاء القيمة الجمالية للنص الأدبي، وعدم تعزيز إيحاءات الرسالة.

ويتضمن الكلام في هذا المستوى- مستوى السرد باللغة- الإشارة إلى توفر حدود متداخلة بينه وبين المستوى الأول، فإذا كان الوصف ينشغل بالتأمل، والسرد بالحيوية والحركة لبناء الحدث، فإنه من الصعوبة تصور عمل روائي ينهض برمته على الوصف دون السرد، لذلك يمكن النظر إليهما، بصفتهما "صنوين متضافرين، ونظيرين متظاهرين"[٢] ولا تتحقق هذه المعادلة إلاّ بواسطة اللغة، التي تدخل في صميم الوصف والسرد معاً.

نشأ عن هذين المستويين، لتحليل النص الروائي تقسيمه إلى مقاطع ثلاثة:

---

(١) الحسن (أحمد)، تقنيات الرواية في النقد العربي المعاصر، دكتوراه، جامعة حلب، سورية، ١٩٩٣، ص١٤١.

(٢) مرتاض (عبدالملك)، المرجع نفسه، ص٢٩٣.

المقطع الأول: يسعى إلى تتبع المقاطع الوصفية لبناء الحدث والشخصية والفضاء، ومدى المظهر الأسلوبي الذي يغلف تلك المكونات.

المقطع الثاني: ويسعى إلى تتبع المقاطع السردية، باعتبار السرد الكيفية التي يتم سرد الأحداث بها، ومكونات الشخصية، ليس فقط كاسم مجرد خال من حالة مدنية، بل يتدخل في هذا الوضع كافة المكونات التي تتعلق بتعريفها: كالبيت وملاحقه، والملابس والأدوات وكل التوابع التي تتمظهر من خلالها الشخصية، وكذلك بناء الفضاء والإيقاع المتسارع أو البطيء، الذي يسهم في كشف المكونات الأخرى.

المقطع الثالث: الصورة السردية. وتأخذ الصورة السردية من المقطعين السابقين، للكشف عن تعرض النص لتضافر السرد والوصف في آن، ومدى غلبة أحدهما على الآخر، وما الصورة المهيمنة للغة بواسطتهما: أهي لغة مباشرة وتقريرية أم لغة إيحائية أم إيمائية؟ كما تعنى الصورة السردية بالتركيز على اللغة من حيث هي لغة مناجاة أم حوار أم شعرية، وتبين غلبة أيهما على النص القصصي؟ إلى جانب ذلك، فإن الصورة السردية تقف عند النص، باحثة عن وظيفة الوصف، أيظهر مبتدئاً لخدمة السرد أم يكتفي فقط بناحية جمالية وشكلية؟

النموذج الروائي المنتخب: "المعلم عبدالرزاق: ليلة الشفق" لسعود بن سعد المظفر[١] نسعى عبر هذا النموذج ، للوقوف على تتبع المقاطع السردية (الوصفية والسردية، والصورة السردية) التي حفلت بها الرواية. وإن مقاربتنا السردية، لا تعني أن المقاطع السابقة هي جزء منفصل عن كلية الرواية بل تذهب إلى أن عناصر الغياب والدلالة المغيبة للنص، تساعد بقدر ما تمنحه هذه المقاطع المنظورة في جلاء بنى النص، كل يعمل في علاقة تبادلية.

---

(١) نشرت الرواية ضمن مجموعته القصصية المعنونة بـــ "وأشرقت الشمس". انظر إشـــارتنا عنهـــا، وعن مجمل مؤلفاته في الصفحات التالية من هذه الدراسة:ص٣٠ إلى ص٣٣.

يمثل الملفوظ السردي لرواية (المعلم عبدالرزاق) جزءاً من البنية العامة للعالم الروائي، الذي يجتهد "المظفر" من خلاله، في سبر أغوار المجتمع العماني وقراءة تحولاته المعاصرة.

والرواية موضوع المقاربة السردية اللسانية ينفتح ملفوظها السردي على مستويين: مستوى البنية الظاهرة، ومستوى البنية العميقة، وسوف نقوم بقراءة ما ينضوي أسفلهما من دلالات.

أولاً: البنية الظاهرة:

سيتم التركيز فيها على مقاطع الوصف والسرد والصورة السردية.

جميع الحقوق محفوظة

"قبض الليل البارد الهواء، والسكون المطبق على البلدة التي تطل على البحر. ذات المنازل القديمة الشاحبة اللون، المتآكلة القواعد والأطراف، المنغرسة في التراب. كانت الحبال القديمة التي تمسك بزور الدعون المتراصة غير المتوازية، المقطعة من أماكن كثيرة كأنها الأفاعي التي تزحف بهدوء، السماء الزرقاء الداكنة الملبدة بالغيوم المتقطعة، والقمر في ليلته العشرين، تنذر بالشؤم. وصوت الكلاب الضالة آت من بعيد، كأنه عواء ذئاب جائعة. صراع السنانير الوحشي، ومواؤها المبحوح يعلن عن موعد الإخصاب" – الرواية، ص١٣٣.

يبدو الجو القصصي الذي يود الراوي أن يرسمه ويخبرنا عنه، ممهداً وموحياً للأحداث التي سوف تقع، مما يفيد أن وظيفة وصف طبيعة البيئة بمنازلها القديمة، وسمائها الملبدة بالغيوم، وصراع القطط وصوت الكلاب، تهيئ لتوابع الحدث، إذ يأخذ الوصف هنا تقديم المكان بواقعية شديدة، من ذلك لجوء الراوي إلى استعمال بعض الألفاظ النابعة من البيئة المحلية ك: بزور الدعون والسنانير*.

* بزور الدعون: سعف النخيل يربط بحبال لبناء جدار. السنانير: القطط.

بعد أن تستكمل الرؤية وصفها لملامح طبيعة المكان، كما جرت عادة البناء الروائي التتابعي، فإنها تبدأ بوصف الشخصيات ورسم أبعادهم الخارجية والداخلية من ذلك**:

- "... لشبح طويل القامة يلف نفسه ببشت أسود وبريّ، مغطى الرأس..."
- "كانت الزوجة البالغة الخمسين من العمر ذات الوجه الطويل، المنتفخ قليلاً عند الوجنتين، ذات العيون الصغيرة المدورة الفائرة في رأسها"
- "رأى رجلاً قصير القامة، أسود البشرة ذا لحية بيضاء مجعد الشعر"
- "... خرج رجل طويل القامة. نحيف الجسم عريضه، ذو قوة. منحني الكتفين. ذو..."

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

أما وصف الملامح الداخلية، فقد أخذت برصد ما يجول في نفس الشخصية من انفعالات ومخاوف وهواجس. من ذلك وصف حالة "راشد" وهو يحاول أن ينام، بعد المعركة التي كانت بينه وبين الكلاب.

"كان وجه راشد المواجه للهب السراج البعيد، يتقلص وينفرج بعفوية. كانت أنفاسه تخرج دافئة متواترة (...) نهض راشد مذعوراً وأنفاسه تتلاحق وصدره يعلو ويهبط ...) – الرواية ص١٣٨.

واللافت للانتباه هنا، أنه على الرغم من وطأة التوتر النفسي الذي مرت به شخصية "راشد" وابنته "زيانة" وأمها "جوخة" إلاّ أن الحوار الداخلي، أو الرؤى الحلمية والكابوسية، تخلو منها الرواية إلى حد كبير، إذ لا يتم وصف أو سرد فعل الشخصيات وهي تناجي أو تعترف بمخاوفها إلاّ من خلال المقاطع الخارجية لأبعاد الشخصية المادية. وقد يشير هذا إلى علامتين: تفيد العلامة الأولى سلطة الراوي

** انظر الصفحات التالية في الرواية: ١٣٤ و١٣٥ و١٣٩ و١٥٠.

العليم بمعرفة شخصياته وقدرته العجيبة على الكشف، من دون الالتفاف للحالة النفسية التي تمر بها شخصياته، بينما تفيد العلامة الثانية أن دخول الجسدي في طقوس خاصة، تتعلق بالسحر، دلالة على أهمية "التجسيم ورمز لسلطة المقول اللغوي، والمكان الذي تجري على وجهه شتى الانفعالات المتناقضة"[١] وهذا ما يفسره عناية الراوي الواسع المعرفة، بتحديد المكان بدقة متناهية، وتقديم الوصف المجرد للشخصيات. "فزيانة" حين تتعرض لإصابة من الجني، تفقد وعيها وتقع عند البئر، ولا نتعرف إلاّ على تعابير جسدها: "كانت زيانة كجذع نخلة يابس. تحول لونها الصافي إلى لون أصفر، واللعاب يسيل من فمها الطفولي" – ص١٤١.

أو "فجأة أخذ جسم زيانة بالتحرك يمنة ويسرة بعصبية ظاهرة، وشيء من الدخان الأسود يخرج من فيها المفتوح"– ص١٥٢.

وينطبق الوصف كذلك على "راشد" الذي اقتلعته ريح عاصفة وهو قابع في مكانه، ودفعت به عالياً، لينطرح بعنف أرضاً في إحدى زوايا الغرفة[*].

أخذت اللغة، بسبب من انشغال الراوي، التصوير الفوتوغرافي الدقيق لدرجة الواقعية، تنسجم مع اللغة المباشرة والتقريرية، وخلت من الإيحاء والتلقائية إلى حد كبير، فلقد سيطرت على المقاطع الوصفية والسردية كافة اللغة ذات المستوى الفصيح، بينما جاءت لغة الحوار في مستوى عامي. ولا تسعفنا الرواية في الكشف عن تآلف عدد من المستويات اللغوية المتباينة، كالتي أشار إليها (باختين) في معرض حديثه عن الرواية المتعددة الأصوات[٢] ولهذا يمكن رصد مستوى اللغة

---

(١) علوش (سعيد)، الجسدي في المرأة المشروخة، مجلة الفكر العربي المعاصر، مج ٥٠، ع٥١، ١٩٨٨، ص٥٠.

(*) انظر تفصيلات ذلك الوصف، ص١٦٤.

(٢) انظر: باختين (ميخائيل)، الخطاب الروائي، سبق ذكره، ص١٠١ إلى ١٢٥.
ولا يعني ذك أن تشير كل رواية إلى هذه المستويات اللغوية المتباينة!

التقريرية التي سيطرت على المكان وأفعال الشخوص الخارجية، سواء أكانت اللغة صادرة عن الراوي الواسع المعرفة أو إحدى شخصياته على امتداد صفحات الرواية.

"خرجت جوخة من الكرجين وهي بدون شيلة مندفعة في حالة فزع ظاهر قائلة:

- راشد.. راشد مو هناك.. ماذا حصل!؟
- زيانة.. زيانة ما تتحرك.. تعالى!!

قالت جوخة بهلع:

- ابنتي ما لها.. شلها إلى الداخل.. وسوى ثلاثة مغابير عند الطوى قبل الظلام.. وسيرانهم الخالة موزة من بيتها.. هيا عجل!؟" ص١٤١.

تبدو اللغة في المقطع السابق متداخلة، ما بين الفصحى والعامية، إذ جاءت منسجمة مع لغة الراوي، والشخصيات، ويكشف هذا عن جزء من وعي وثقافة ومستوى الشخوص، والموقع الاجتماعي الذي تتحرك فيه.

ثانياً: البنية العميقة:

سنقف في هذه البنية، على استنطاق الإشارات والعلامات السيميائية التي حفل بها النص، كجزئيات لمقولة البنية الكلية التي تود قولها الرواية، وأن أهم ما نلحظه:

أ- مستوى الشخوص:

يمكن تمييز الشخصيات الرئيسة إلى أربع شخصيات هي: الأب والإبنة والمعلم عبدالرزاق والرجل الساحر، في حين تمثل شخصيات: الأم والخالة موزة، والمساعد سلوم شخصيات مساعدة. عمد الراوي إلى اختيار شخصياته من فئة اجتماعية واحدة، لا تمايز بينها إلاّ على مستوى الوظيفة، وتخدم وظيفة كل شخصية بنية

الرواية الكلية. والوظيفة "هي عمل الفاعل معرّفاً من حيث معناه في سير الحكاية"[١].

ويمكن على غرار الشكليين (تودوروف وبروب وريمون وغريماس) تقسيم الوظائف إلى: وظيفة رئيسة/ مركزية، وهي البنية الكلية للحكاية. ووظيفة أساسية وهي كل ما يعمله الراوي ويقوم به من بناء في خدمة غرض الوظيفة المركزية، فالحدث الذي يخبرنا به، والشخصيات وما يصدر عنها ويحيط بها من مجال حيوي أو ساكن، واللغة التي بواسطتها ينطق ملفوظه السردي، لها وظائف أساسية تتجسد من خلالها البنية الكلية[٢].

أما الفواعل فهي كل ما ينتج عن الشخصيات، سواء أكانت رئيسة أم ثانوية من أفعال، فإذا كانت أفعال الشخصية الرئيسة منوعة، فإن تنوع ما تنتجه ذو حضور مركزي وحيوي لإغناء العملية الحكائية، ويكون عكس ذلك، إذا كانت أفعال الشخصية المساعدة ثابتة أو محدودة بوظيفة معينة. إن الوظائف والفواعل لا يتبين امتدادها في العمل الحكائي إلاّ بواسطة مكون الشخصية، الذي يعد الركن الحيوي للعمل، حيث تترابط وتتكامل من حولها المكونات الأخرى.

في الرواية موضوع المقاربة، سنقف على شخصية (المعلم عبدالرزاق) بصفتها المكون الذي تتضافر البنية السردية الكلية حولها، متصلة بواسطة جل الوظائف الأساسية.

---

(١) المرزوقي (سمير)، مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً، ١٩٨٥، ص٢٠.

(٢) يقطين (سعيد)، قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٧، ص٣٥ بتصرف.

يفيد عنوان الرواية دلالتين: تتعلق الدلالة الأولى بلقب "المعلم"(*) إذ يشير إلى المنظورات الأخلاقية والثقافية والاجتماعية المتحكمة أو المتسلطة في المجتمع الذي يؤمن بالطقوس الخاصة والغيبيات المنتمية لمرجعيات خصبة للحكاية الشعبية أو العجيبة.

إن شخصية "المعلم" بحسب السياق الذي تدور فيه، تكتسب تفوقاً فوق قلة قليلة من الناس لا حظ لهم في بعض جوانب الحياة إلاّ الإغراق في الجهل. أما الدلالة الثانية فتتمظهر من الاسم (عبدالرزاق) "فعبد" تشير لسيادة فوقية عليا، وعبودية مختارة لتعاملها مع الغيبي من ناحية، كما أنها تشير إلى سيادة ذهنية سفلى، تأتيها من حصرية تعاملها مع كائنات غير مرئية كالجني "هيكل" الذي يتلبس "زيانة" من ناحية أخرى وتتفق الدلالتان لتبرزا القدرة الفائقة التي يتمتع بها المعلم، فهو الذي يستطيع الإتيان بالأعمال المستحيلة (حواره مع الجني هيكل) ص١٦٢ إلى ١٦٤، وله القدرة على صرع الكلاب من دون مساعدين، وما الأعمال التي يقوم بها، إلاّ لتوجيه الأحداث حسب وجهة معينة أو غرض بذاته (علاج زيانة) وتتضافر مع شخصية "المعلم عبدالرزاق" شخصية الرجل الساحر، الذي كان السبب في في إصابة "زيانة" بفقدان الوعي وهي ما سوف نطلق عليها الشخصية "المعيقة" لإعاقتها تحسن صحة "زيانة" ولمقاومتها القوة الجسدية للمعلم وهو يحاول إخراجها بواسطة ضرب جسد "زيانة".

- الشخصية "المعيق":

هي شخصية الرجل الساحر، الذي كان السبب في إصابة الفتاة بفقدان الوعي. وعلى الأغلب هو شخصية شريرة بسبب الأذى الذي توقعه لأحد أفراد الأسرة. وتعد

(*) انظر إشارتنا إلى مفهوم المطوع في الذاكرة الشعبية في الصفحات التالية من هذه الدراسة، ص١٧ الحاشية (١).

الوظيفة التي تصدر عن هذه الشخصية، من أهم الوظائف بحسب وجهة (فلاديمير بروب)، فهي التي "تحقق الحركة الحقيقية للحكاية"[١] ولا تتمظهر هذه الوظيفة إلاّ بوجود رغبة حقيقية توازيها، لدى أفراد العائلة، كرغبة "راشد" في علاج ابنته "زيانة".

- الشخصيات المستلبة: (الأب والأم والإبنة والخالة موزة والمساعد سلوم)

والمقصود بها الشخصيات الثابتة، غير المتحولة، وتصدر أفعالها عن إيمانها المطلق بالقوة التي يتمتع بها المعلم عبد الرزاق، كما أنها على قدر حضورها في فعالية القص، إلاّ أنها لا تستجيب حتى بالرفض. تحيا غارقة في مختلف الترسبات الحكائية والأسطورية، التي تراكمت نتيجة الجهل، وتفسير سلبية تلك الشخصيات، لا يقتصر فقط على الجهل بإطلاق، إذ يمكن إرجاعه إلى الرؤية السردية التي حصر فيها الراوي شخوصه، ومن جانب آخر فإن إيلاء الجانب النفسي إلى الجانب الموضوعي للشخصية يستحق من العناية الشيء الكثير، وهذا ما لا تسعفنا به الرواية، فلا إضاءات مهمة عنها، وعن تشكلاتها وتحولاتها وعلاقاتها بالسياق الاجتماعي والثقافي والتاريخي الذي تبلورت فيه، مما يفيد أن المقولة الكلية/ المركزية التي تود الرواية أن تقولها هي الجهل، وأن العالم من حولنا بأشيائه وموجوداته يصعب تفسيره، بسبب من القوانين التي تتحكم بمصائر الأفراد.

(ب) مستوى الفضاء (الزمان والمكان):

ويمكن تقسيمه إلى مكانين: المكان الأول مادي واقعي هندسي، يتلمس من بيئة الأحداث (البلدة المطلة على البحر بمنازلها القديمة المتآكلة القواعد، والمنغرسة في التراب، والسوق القديم بمحلاته وأبراجه وأسواره النخرة، ومكان الروله الكبيرة حيث يقيم المعلم عبدالرزاق، والمقابر). والمكان الثاني المعنوي.

---

(١) إبراهيم (نبيلة) قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية، ط١، ص٢٧.

وإذ يصعب فصل المكانين بسبب كثافة الوصف، تأتي التعبيرات اللغوية موحية أكثر، لنقل فعالية المكان، عبر التشبيهات والاستعارات، من ذلك وصفه للحبال القديمة التي تمسك بزور الدعون (كأنها الأفاعي التي تزحف بهدوء) ص١٣٣ أو (القمر بلونه الأصفر الشاحب الذي جاوز شبابه) ص١٣٣ ووصفه لمسامير الباب (بعيون البقر الفزعة) ص١٣٤.

أما الزمان فيمكن النظر إليه عن طريق مصطلح الزمانية، من حيث إنها "الطابع الذي يأخذه كل ما يتحقق في الزمان"[١] كعناصر التشويق والمغامرات والاستمرار.

(ج) مستوى الإشارات والعلامات السيميائية:

تكشف البنى السردية عن الإشارات والعلامات السيميائية اللغوية كالألفاظ العامية والعبارات ذات الاستعمال الديني، كما تكشف عن العلامات السيميائية غير اللغوية كالحركات الجسدية والتحيات والطقوس، ووسائل الاتصال ودلالات الحيوان والأشجار والنبات والأصوات والعيون والألوان والروائح والأدوات. وهذه الإشارات والعلامات كافة تفيد في فعالية بناء النص السردي.

١- دلالة الألفاظ:

احتوى النص على ٣٤ مفردة عامية، وتعبيرات ذات استعمال يومي لبيئة المكان الاجتماعي. كما حفل بـــ ١٩ تعبيراً يفيد هيمنة الحضور الديني المستعمل أثناء الليل وفي لحظات الرعب والخوف، بعضها جاء فيه ذكر لفظ الجلالة (الله) جل جلاله، وبعضها الآخر جاء على سبيل الذكر الحكيم، وجاءت بعض الألفاظ الخاصة بالحال التي يأتي فيها ذكر الجن أو الشيطان، والتعوذ منهما.

- التعابير العامية ومرات تكرارها:

ماذا عندكم روقة؟ نبغي نرقد – غابت عصاي – هات – شل – تمسو على خير – أنا أسير أي مكان – شيله – مو هناك – شلها – سير إنهم- سوي شويه – جيبي لبان – واجد – في التو – فوقها جني – لازم نشلها – سير إنت لبق الصريدان – عند الروله العوده – دريشه – نبغي نشوفه في التو – نبغي المعلم – ماذا تبغي – لازم تبقوا هنا كم يوم – أبغاك تجيبهم لي – الطوي – بزور النخيل – الدعون – العُوانه – رحيق الأشخر – كشة العجوز – شجرة أم كرير – جوس نخله، ٣٤ مفردة.

- الألفاظ ذات المرجعية الثقافية الدينية ومرات تكرارها:

بسم الله – بسم الله الرحمن الرحيم – باسم الله – الجوار بالله – إن شاء الله – باسم الله... باسم الله... أعوذ بالله من الشيطان الرجيم – يا الله – إن شاء الله – الله معنا – إن شاء الله – باسم الله أحضرتك – إن شاء الله... إن شاء الله – تمتم ببعض الذكر – كرر التسمة – الرحمة الإلهية – بإذن الخالق سأخرجه، ١٩ دلالة.

٢- دلالة الألوان والروائح:

إيداع الرسائل الجامعية

تحفل البنى السردية بتعالق متعدد من الألوان والروائح، التي تصدر عن الطبيعة الخارجية والحواس الإنسانية. واللون أو الرائحة من الأنظمة الإشارية الرامزة والدالة إما على جمالية الطبيعة أو على فراغها وضديتها، ويتمظهر هذا عما يصدر من انفعالات وملامح للشخصية الإنسانية أو عن الحيوانات والنباتات.

فاللون الأزرق الداكن يدل على الحزن والكآبة (السماء الزرقاء الداكنة الملبدة بالغيوم المتقطعة، والقمر في ليلته العشرين، تنذر بالشؤم) ص١٣٣.

أما الروائح الكريهة فتمتزج بفعل الليل البارد والهواء والسكون المطبق على البلدة المطلة على البحر، فتنتج عنه (رائحة ملحية رطبة) ص١٣٤ تتطاير مع (روائح الخراخر القديمة) ص١٣٤ دلالة على سوداوية الطبيعة بأشيائها المخيفة وتحولات الألوان الطبيعية إلى عكسها، من ذلك تحول لون "زيانة" إلى اللون

---

(١) يقطين (سعيد)، قال الراوي، ص١٦١.

الأصفر بعد أن كان جمالها القروي (قد اكتسب من أشعة الشمس وملوحة البحر لوناً شفافاً نقياً، وبياضاً ناصعاً) ص١٣٥.

٣- دلالة الأصوات:

تصنف الأصوات الانفعالية إلى داخلية تصدر عن نفسية الشخصية وأعماقها الغائرة وكل ما يعتمل فيها من آهات ومخاوف ورعب وحاجات فسيولوجية غير متحققة. وخارجية تتمظهر بواسطة ردة الفعل إزاء كل ما هو خارجي، آت من قوة الطبيعة الصلبة. فموقع البلدة المطلة على البحر بمنازلها القديمة الشاحبة اللون، يجعل من شراسة تضاريس الطبيعة استقبال مؤثراتها بسكون مخيف ووحشة مخيفة. فمن الأصوات الخارجية: فحيح الأفعى وهي تزحف بهدوء ونباح الكلاب الضالة الآتية من بعيد، وصراع القطط ومواؤها المبحوح، وأصوات الريح الشرقية الباردة ونعيق الغربان، وصوت تمزق الذبيحة عن جلدها، وصوت تمزق الألياف الشحمية الرقيقة. ومن الأصوات الانفعالية الداخلية لا نقف إلاّ على حالة الخوف والرعب التي طغت على شخصية "راشد" ويمكن عد التعابير الدينية درجة من درجات الأصوات التعبيرية الهادئة أو المطمئنة، فما أن يصدر عن الشخصية خوف أو قلق، كانت أسرع لقول "بسم الله".

٤- دلالة الحيوانات:

جاء ذكر ثمانية أنواع للحيوانات، الزاحفة والمتحركة والطائرة. فالأفعى شبهها الراوي بالحبال القديمة الملتفة حول سعف النخيل، في حين ارتبطت الأفعى في التوراة والأساطير رامزة للإلهة القمرية منذ الأزمنة السحيقة، ولها من دون سائر الحيوانات الأخرى تاريخ طويل، فهي رمزاً للشر في الطبيعة، وكذلك رمز للخلود

وتجديد الحياة والشباب في أساطير الشعوب، حتى قيل إن اشتقاق الحية من الحياة[١] ونلمس من ذلك أن مجيء ذكر الأفعى في النص لم يخدم الرؤية الأسطورية، ولا علاقة قوية بين تشبيه الحبال القديمة بحركة التفاف الأفعى.

أما "الكلاب" فقد جاء وصفها بالمتوحشة، ربما بسبب أنها ضالة من جهة، وأنها أكثر الحيوانات عرضة واستعمالاً لأدوات الساحر. فالفاعل المعيق يدخل في صراع مع "راشد" حين يتحول إلى كلب وتصاب إحدى عينيه بالأذى، وكذلك هي الكلاب التي تتصارع مع المعلم عبدالرزاق عند المقابر، فيصرع أحدها قتيله.

أما "الحمار" فمعروف عنه الصبر والتحمل، وهذه الدلالة تتواءم مع أداة الفعل المستسلمة من راشد لقوة الطبيعة والكائنات من حوله، مما يدفعه للتوجه نحو "الرولة العودة" حيث يقيم المعلم عبدالرزاق، سالكاً عبر السكون المخيم على البلدة، الريح القوية التي تقتلع الأتربة والقراطيس الصغيرة.

ومن الحيوانات التي جاء ذكرها: القطط الوحشية والغربان والعنسلانة (سحلية) والحشرات الطائرة الصغيرة والذبيحة.

٥- دلالة الوجه والعيون:

دارت دلالة الوجه والعيون حول الصفاء والاتساع والخوف والجحوظ. فالزوجة وجهها منتفخ عند الوجنتين وعيونها صغيرة مدورة غائرة في رأسها، إلى جانب أنفها القصير، والإبنة عيونها صافية ونظرتها فيها شيء من الخوف. أما عيون الخالة فصغيرة يكسوهما البياض.

---

(١) انظر كل من: السواح (فراس)، لغز عشتار: الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة، ط٦، دار علاءالدين، دمشق، ١٩٩٦، ص١٣٥.

والنعيمي (أحمد إسماعيل)، الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام، ط١، سينا للنشر، القاهرة، ١٩٩٥، ص١٧٦.

إن وصف الوجه بالاستدارة والاتساع وبياض العيون، دلالة ترمز إلى نقاء السريرة والوضوح. ولا يسهل تعرف وماهية هذا اللون الأبيض إلاّ بثنائيته مع اللون الأسود، وتتمظهر تلك الثنائية بواسطة حالة التلبس التي أصابت "زيانة" ورحلتها الشاقة لمقر المعلم عبدالرزاق، وصراعها الأسود داخلياً مع الجني هيكل الذي طلب شرط خروجه منها، امتلاك روح من كان سبب أذيته.

أما عيون "المعيق" كما جاء وصفهما، (عين واحدة جاحظة. كانت الأخرى منقلعة وغائرة في وجهه كأنها حفرة عميقة) ص١٣٩.

ونسجل النتائج التالية، بشأن هذه المستويات:

١- في عدم امتلاك الرواية، الشروط الفنية الناجحة، لا يمنع من تسجيل انتمائها إلى الروايات التقليدية البناء، وتبدى ذلك بوضوح في رسم المكان باعتباره العنصر الفاعل في الرواية الواقعية.

٢- غلب على الاستهلال خلوه من التلقائية بالرغم من مقدرة الروائي جلب انتباه القارئ إلى موضوعه ومقولته الكلية للنص، وتم ذلك على مستويات لغوية متباينة على مستوى الوصف ومستوى السرد.

٣- أوحت الخصائص السيميائية إلى قصدية من توظيفها لتأدية المعنى واستنطاق بعض الدلالات: التاريخية والاجتماعية والذهنية والنفسية والدينية.

٤- جاءت بعض فقرات الوصف قصيرة، وبعضها الآخر طويلاً، والسمة العامة للرواية هي ترجيح كفة الوصف، الذي كان من شأنه أن عرقل حركة السرد، وأدى هذا إلى ضعف في البناء الفني للرواية ويمكن تتبع ذلك من خلال وصف الطبيعة، والإقلال، مع عدم الاكتراث كثيراً لوصف طوايا الشخصيات.

٥- في دلالة تكرار الألفاظ العامية، والعبارات ذات المرجعية الدينية، لا شيء يحقق غاية جمالية، بقدر ما يضعنا أمام سمة التكرار، كلازمة سردية، تتفوه

بها الشخصيات، من دون تفعيل النص، وهذا يكشف في المقام الأول عن عجز الروائي.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

الفصل الثالث : الرؤية السردية للرواية
النموذج المنتخب: الطواف حيث الجمر ١٩٩٩البدرية الشحّي

بناء الحدث

أولاً: البنية الخارجية للرواية:

لجأت "الطواف حيث الجمر" من حيث البناء الخارجي، إلى تقنية تقسيم فصولها السبعة عشر إلى عناوين وأرقام، جاءت على شكل مقاطع سردية افتتاحيـــة، لعلهـــا مستوحاة من أعمال وأنواع أدبية متباينة، متضمنة أقوال بعض ا لقادة والزعمـــاء. ولنبدأ بعنوان الرواية، وما يمكن أن يثيره من دلالات.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

(أ) العنوان:

يشكل العنوان بصفة عامة مفتاحاً، يرشدنا ويهدينا إلى الأبواب التـــي يمكـــن الدخول منها إلى العالم – عالم النص وفضائه – كما يشكل نافذة يمكن الإطلالة منها على الغرض الذي يحتمل أكثر من قراءة ومقاربة. وأظهر مقاربة سردية يفيد إليها العنوان "الطواف" هي بنية الحضور والغياب، الذي يتمظهر بواســـطة المواجهـــة. فالعنوان يدخلنا في طواف تتناقض فيه ومعه الموجودات والأشياء، وكأن الطواف / المواجهة هو القول الذي تجسده الحركة الوجدانية والحسية.

من حركة الطواف / المواجهة ندنو إلى عالم الرواية في بناء حدثها وفـــضائها وزمان قصها، وشخوصها والعلاقات الفاعلة ضمن مجال التنافس والصراع الحيوي الذي يشكلها، بل ويجعلها متنقلة من مكان لآخر، ومن بيئة لأخرى، تنتهـــي بحيـــاة جديدة أو موت، وهي تدخل التجربة، ولا فكاك منها إلا بإحدى النهايتين الوجوديتين.

يفيد "الطواف" معنى المغامرة في جانبيها الحقيقي والتخيلي، إذ يمنح المكان قوة في الحاضر، وتماسكاً واقعياً سحرياً في الماضي. ووحدها اللغة القادرة على حمـــل

هذا الإرث الواقعي والتخيلي / الماضي والحاضر، فهي مزودة بمرجعيات للغة الشوق والحنين الذي يستدل عليه بحركة ودوران الطيور وهي تتجه نحو أعشاشها وبيوتها الرملية، ومزودة اللغة بمرجعيات المخزون الاجتماعي / الذكوري والسلطوي، الذي تأسس عبر سنين، في وعي ممارسيه من مرؤوسيه إلى تابعيه.

وتبدو اللغة في "الطواف حيث الجمر" حاملة لأوجه عملة، لا قيمة نقدية لها في سوق الحوار، بل أبسط أنواع الحوار اليومي، المعاش بين أفراد الأسرة الأبوية الواحدة.

تطوف بنا الرواية عابرة المكان إلى هناك، وهناك هو السواحل الأفريقية، حيث "زنجبار" أو بتعبير أدق: الوجود العماني في شرق افريقيا.وتدخلنا في معطيات الزمن السياسي، ممثل في الحروب بين السواحيليين والإنجليز، وممثلاً أيضاً في تشعب العلاقات الاجتماعية بفعل دور المصاهرة وعلاقات الجوار، وعلاقات الانتماء للتاريخ، وأسهمت بقوة في تأسيس تلك المعطيات: الحروب والهروب والمعرفة والهجرة والذكريات، والأحلام المجنونة.

(ب) المقاطع الافتتاحية لما قبيل السرد:

حفلت الرواية بذكر ١٧ مقطعاً، على امتداد صفحاتها، البالغ عددها ٢٨٠ صفحة.وتثير هذه المقاطع جزئيتين متداخلتين يصعب فصلهما بعضهما عن بعض. تتعلق الجزئية الأولى بوضع القارئ، أما الثانية فتتعلق بتقنية الراوي الشاهد.

لنفترض أن قارئاً اكتفى بقراءة المقاطع الافتتاحية، من دون إيغال في تتبع قراءة الفصول! ماذا كان سيحدث؟ سوف نقوم بتلخيص مضامين تلك المقاطع على عدد فصول الرواية بحسب الترتيب الذي جاءت عليه، ومقارنة ذلك مع الوحدات التي سوف نشير إليها لاحقاً، بشأن بناء الحدث.

١- خلاصة على المستوى النفسي: انهيار الروح لغياب الحبيب، الذي تـــود أن ترنو إليه، وتهنأ به.

٢- شيء في الأفق البعيد، يعانق أناها الضائعة،

٣- قرار بالمواجهة: إما الفوز أو الموت.

٤- روح معلقة في فضاء الكون، تسبح نحو أناها بعنفوان.

٥- مناجاة للسماء أن ترشد الروح لطرق المدينة الفاضلة.

٦- دعوة للطيران: أن تحلق الحمامة في الزرقة الآمنة الوسيعة.

٧- صورة الأب: حضور سلطته بقوة، تبددها الظنون ووهم الصحارى.

٨- خوف من مجيء الشتاء، ربما تبقى الروح وحيدة.

٩- "إني مخلوق الظروف" هكذا تكلم نابوليون بوناربرت [دون تصرف لما بين الأقواس].

مركز ايداع الرسائل الجامعية

١٠- ما يغير الحقيقة الجديدة، خطأ قديم.

١١- دعوة: أن ترفرف طيور النورس مستجيبة للحنين.

١٢- "ما أسرع ما يتبدد المجد الدنيوي".

١٣- وحشة المكان والزمان، وهي وحدها تحفها الأشباح.

١٤- التجربة محك الحياة، وقوة الشخصية "فلنقضم بأسناننا تفاحاً ولو مـــن ذهب".

١٥- "المرء يخسر لفرط ما يود أن يربح".

١٦- القلب يحتمل كل الشتاءات.

١٧- لا تسأل كيف كنت بالأمس، بل اسأل كيف أصبحت؟!

إن الشكل القصصي، يسهم في الكيفية التي سوف يتعامل فيهـــا القـــارئ مـــع النص. وأي تجربة لقراءة واستقبال السرود؛ أكانت شفاهية أم مكتوبـــة، حقيقيـــة أم

تخيلية، تتم وفق هيئة معقدة، مما يفيد أنه ليس بالإمكان المطلق أن نحـــدد الكيفيـــة لاستقبال النص، تحديداُ كافياً، وهذا يشير إلى أن القارئ يتمتع بحرية وكفاية تؤهلانه أن يدخل إلى النص بكل مقاطعه حاملاً مفتاحه الخاص به، لفهم بنى النص الظاهرة والعميقة. ولكن هناك ثمة ما يجعل بعض أنواع القراءة مزعجة ومربكة، بسبب من بناء يتداخل فيه الرواة، لا سيما ونحن نقف في "الطواف، حيث الجمر" على مقاطع سردية، تتضمن أقوالاً لقادة وزعماء وقصاصين، بل وروائيين.

توحي المقاطع الافتتاحية لما قبيل السرد بأننا أمام راويين، أحـــدهما الـــراوي الواسع المعرفة الذي يتمظهر في الشخصية الرئيسة "زهرة" وراو شاهد. وهذا النوع من الرواة هو ما اصطلح عليه (تزفيتان تودوروف) بالراوي الذي يعرف وينطلـــق من رؤية خارجية، ومعرفته أقل من معرفة الشخصية[١].

تنهض تقنية هذا النوع من الرواة على المشاهدة عن بعد. فهو يسجل ما رآه أو سمعه أكان ذلك ساعة حدوث الأحداث، أم بعدها[٢] فهو لا يقترب إلى الـــنص، ولا يعنيه حتى الإيغال في لغة النص وعوالمه. وبالنظر المتأمل للمقاطع الافتتاحية لمـــا قبيل السرد، نجدها عاجزة عن إفادة النص، إذ يمكن الاستغناء عنها، فهي لم تكتسِ طابع البداية القصصية، الأمر الذي يجعل من قراءة كل مفتتح، وحدة مستقلة إلى حد كبير عن بناء الحدث.

إن عمل الراوي الشاهد وهو يلجأ إلى افتتاحية المقاطع، شبيه بعمل المخـــرج السينمائي أو المسؤول عن تقنية المونتاج، فمكانه بعد / قبل أن يستلم المادة الخام،

---

[1] تودوروف (تزفيتان)، الأدب والدلالة، المرجع نفسه، ص٧٥.

[2] الكردي (عبد الرحيم)، المرجع نفسه، ص١٣.

تركيب ما يناسبها من مقاطع، فلا يعنيه الزمن أو فعالية السرد، إنه على حد رأي (يمنى العيد)، يتحرر من كل شيء، وغائب في بنية الشكل[١].

ثانياً: البنية الداخلية:

في تعريف الناقد (توماتشفسكي B. Tomachevski) للمتن الحكائي Fable ما يمكن الأخذ به لتعريف أحد أوجه نشاط وبناء الحدث؛ من حيث هو كافة الأحداث التي يخبرنا بها الراوي، متصلة فيما بينها وفق نظام وقتي وسببي للأحداث[٢].

والراوي وهو يخبرنا بتلك الأحداث يسرد حكاية. ويرى الناقد والراوئي (أي. إم. فورستر E. M. Forster) أن السرد الروائي حين يكتفي برواية حكاية، فذلك يعد من أكثر وجوهها بساطة وبدائية[٣]، مما يفيد أن وسيلة التغريب في بنائها بواسطة "دمج حكايات ليست جزءاً من خط العقدة الرئيسة، واختيار شخصيات تنتقل خلال عوالم ومراتب مختلفة من المجتمع، والاستفادة من الشخصيات التي تعيش عادة، في أكثر من عالم اجتماعي واحد"[٤] من الوسائل المجددة، ليس للحدث فحسب، بل للرواية ذاتها. ونفهم من ذلك أنه ليس بالإمكان القول: إن الحدث فعل قد مضى وانقضى بفعل الزمن، لأن الحكاية الدالة على بنية السرد مهما كانت موحدة، ومتحركة من بداية مستقرة عبر التعقيدات إلى نقطة النهاية، فإنها على الرغم من ذلك تظل حكاية لغوية دينامية ودالة، فهي "شكل من أشكال الوعي الفكري لابتداء مرحلة جديدة من مراحل عملية الكتابة الأدبية، وشكلاً ضرورياً لتجديد النوع

---

(1) انظر: تقنيات السرد الروائي، المرجع نفسه، ص٩٩.

(2) انظر: نظرية المنهج الشكلي، المرجع نفسه، ص١٨٠.

(3) فورستر (إي. إم)، أركان الرواية، (ت) كمال عياد جاد، دار الكرنك، القاهرة، ١٩٦٠، ص٣٤.

(4) مارتن (والس)، نظريات السرد الحديثة (ت) حياة جاسم الحويك، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٨، ص٣٦ و٦٤، بتصرف.

القصصي بين حين وآخر"[١] فالحكاية مرور من حال إلى أخرى جديدة ومختلفة. تتداخلها وتتناثر فيها ومعها أحداث وحكايات جزئية كالدودة الشريطية.

أشار الشكليون الروس إلى أهم الأنساق البنائية التي تنهض عليها الرواية ونظرية القص، وهي لدى الناقد (شكلوفسكي V. Chklovski): التحفيز والتوازي والتضمين، والتنضيد أو التأطير[٢].

وقام الناقد (تزفيتان تودوروف) باختزال الأنساق السابقة إلى ثلاثة هي: التتابع، التضمين، ونسق التناوب. فالحكاية لا تتحول إلى حبكة إلا بأحد هذه الأنساق. ولأهميتها، اختلف الشكليون في موقع الحوافز من الحبكة أتأتي متتابعة من حيث السببية التي يسير عليها مسار الحكاية، أم تأتي رافضة ومناقضة للترتيب التتابعي الزمني، متحررة من ثبوتية حركة ودوران الزمن في حالاته: الماضي والآن وغداً؛ كما اختلفوا في كيفية نهوضها في نسق التضمين Enchasement، أتدخل فيها نصوص وقصص هامشية بقصد إثراء حركة السرد وحيويته، أم يمكن الاستغناء عنها وتجاهلها.

كان أظهر وجوه هذا الاختلاف بين الناقدين (شكلوفسكي وتوماشفسكي) حيث حصر الأول مسألة الحوافز في المتن الحكائي، فكل ما يحرك الحكي هو حافز، بينما حصرها الثاني في نظرية الأغراض "فالنص في مجمله يحمل غرضاً كبيراً، وتتعدد أجزاؤه تبعاً لتعدد أغراضه الأصغر، فكل جزء يحمل غرضاً مستقلاً، وهذا الجزء يمكن تفكيكه أيضاً إلى وحدات غرضية صغرى، لكل منها غرض مستقل[٣].

---

[1] خضير (محمد)، الحكاية الجديدة، أزمنة، عمان، ١٩٩٥، ص٢١، د:ط.

[2] انظر: نظرية المنهج الشكلي، ص١٣٦ و١٤٢ و١٤٦.

[3] الكردي (عبد الرحيم)، المرجع نفسه، ص٢٩.

وكما جرت عادة التقديم في الرواية الكلاسيكية أن تتفتح بأحداث تدور في اللحظة الآنية (الحاضر) ثم يعقبها تقديم ما تم الاصطلاح عليه بـ (الخلاصة) للأحداث التي حدثت في الماضي، وقد يأتي التقديم على عكس ذلك، كأن يتم الافتتاح بأحداث في الماضي، ثم تقديمه (خلاصة)[*] ولكن البناء في الرواية المعاصرة قد أخذ بالاختلاف، متوقفاً ذلك على تراجع هيمنة الراوي الواسع المعرفة، وحضور الراوي المصاحب أو الشاهد ووجهة النظر، فإن السؤال الذي نود إجابته هنا: أي الحوافز والأنساق التي شكلت منعطفاً عاماً للحكي وبلورت قوانينه في الرواية موضوع المقاربة السردية. أظهر نسق بنائي، نهضت عليه "الطواف حيث الجمر" هونسق التتابع (Enchainement) ويعد هذا النسق من أكثر الأنساق البنائية، بساطة وبدائية في أدبنا القصصي. تضطلع مهمة الراوي في هذا النوع من النسق "على أساس رواية أحداث القصة جزءاً بعد آخر، دون أن يكون بين هذه الأجزاء شيء من قصة أخرى"[١] وما يميز نظام الصوغ فيه، هو أن المتن يترتب في الزمان ودونما ارتداد أو إلتواء في الزمان[٢]. وإذا ما لجأت الرواية للاستفادة من بعض تقنيات السرد من مثل: المونولوج أو الارتجاع أو الاستباق أو المناجاة، أو الإقفال بدفقة شعرية، فذلك برأينا يعد من محاولات الرغبة في تجاوز الرؤية التقليدية المحكمة والمغلقة لهذا النسق، ولكنها محاولة ليست أصيلة في جوهر البناء، بل آلية يهدف الراوي من ورائها، إلى عرض جزء من معرفته وثقافته، وشكل من أشكال الوعي للفن ودربة الكتابة التخيلية.

---

[*] سنشير إلى تقنية الخلاصة ضمن المبحث الثالث من هذا الفصل.

[1] العاني (شجاع مسلم)، المرجع نفسه، ص١٣.

ومن نماذج هذا النسق في الرواية العربية في سلطنة عمان، نشير إلى كافة الإصدارات الروائية التي جاء ذكرها في الباب الأول من هذه الدراسة، ويخلو الأمر من استثناء فضاءات الرغبة الأخيرة.

[2] انظر: إبراهيم (عبدالله)، المتخيل السردي، المرجع نفسه، ص١٠٨.

يبدأ السرد في (الطواف) من نقطة في الحاضر، متجهة إلى المستقبل المجهول، ويسير في متوالية من دون أي توقف، أوعودة للخلف، ولكننا نعثر على شيء من التقنيات الفنية، بحدود متواضعة، مما يفيد أن رؤية الراوي على لسان شخصية "زهرة" تحركت بهدف / غرض لتقديم إدانة تجاه الذات والمجتمع، في حدود فلسفتها الخاصة، من دون الوقوف على القوانين الخاصة بهذا الجنس الأدبي، ووفق هذا النسق تمظهر بناء الحدث من خلال متتالية الوحدات التالية:

(١) سكون واستسلام:

حيث خضوع "زهرة" لطقس اجتماعي يومي، يفرض عليها منظومة من الأفكار الضيقة ويشيؤها في جسد أنثوي لا تستطيع أن تتحرر منه. تقول: "لقد ضاع عمري عبثاً، ضاع في سراب مملوء بالوعود الكاذبة. أي حسرات بعد هذا تنفع، ما باليد حيلة" ص٧.

مركز ايداع الرسائل الجامعية

أو: "هذا كل ما عرفته في صباحاتي حتى الآن، صلي واخبزي العجين. مشيت بتثاقل وأشعلت مصباح الزيت (...) وضعت صينية الخبز على الحصيرة وغطيتها (بالشت)[*] علي بالخطوة الثانية في مشوار اليوم المكرر، وضعت (الهاندوه)[**] على رأسي ومشيت متثائبة نحو البئر..." ص٩ و١٠.

(٢) الرفض:

ويتحقق في رغبة الراوية في الخروج والسفر، وتنهض هاتان الرغبتان بجلاء في رفض "زهرة" الزواج من ابن عمها "عبدالله" من ناحية، كقولها لأمها: "لا. لن أتزوج عبود لو قتلوني" ص ١٨، واستجابتها الداخلية لقوة ما في العلاقة التي كانت تربطها بابن عمها، وحبيبها "سالم" الذي تناقضت الآراء والرواة بشأن وفاته وزواجه

---

[*] الشت: غطاء مصنوع من سعف النخل.

[**] الهاندوه: وعاء معدني.

من واحدة أخرى غريبة عنه، حيث ساعدتها بعض الذكريات الحلوة بينهما، على التمسك بقرار الرفض، مما دفعها ذلك لأن تقول لأخيها، وهو يزفها على بغلة إلى حيث مقامها الجديد: "لأنه قال لي إن الدنيا ستضيق بي وإني سأموت باكراً" ص٢٩.

(٣) الهروب

تقرر "زهرة" الهروب بمعاونة النوخذا "سلطان" إلى حيث المكان الذي ذهب إليه حبيبها "سالم" وتزوج ومات في العاصفة غرقاً. وحتى يتم هروبها بنجاح، تلجأ إلى عقد صفقة، بأن تدفع له كل ما معها من أقراط ذهبية وخاتمين وثياب العرس وبعض المال، مقابل أن يوصلها إلى أفريقيا.

(٤) المواجهة والتوتر:

جميع الحقوق محفوظة

يبدأ إحساسها بالتوتر وهي على ظهر السفينة المتجهة إلى أفريقيا، من جراء استعادتها للمخاوف والهواجس التي سوف تلحق بأهلها بسبب العار الذي سوف يلاحقها. ويظل ذلك التوتر حتى نهاية صفحات الرواية. أما المواجهة فتتم على صعيدين: الأول: على ظهر السفينة، والثاني بعد وصولها إلى أفريقيا ودخولها في بيئة صراع ومصالح جديدة مع السواحيلين، وذاتها النزقة. تقول: "تعرف أنني بالغت فيما أريد، بالغت في تصوير الأمور..." ص٢٧٩.

(٥) المحافظة على المكاسب:

وهكذا ينتهي بناء الحدث عند هذه النقطة، بعد أن مر بالمراحل الأربع السابقة. وقد أشار الناقد (تودوروف) إلى أن هذا الانتقال من حالة إلى حالة أخرى هو "عبارة عن انتقالات مستمرة من حالة "التوازن" إلى حالة "عدم التوازن"، أو من حالة "عدم التوازن" إلى حالة "التوازن""[١] لتبلغ بذلك القصة صيغتها متكاملة.

---

[1] الكردي (عبد الرحيم)، المرجع نفسه، ص٥٩.

لقد انتظم بناء الحدث على ترتيب فني تقليدي، يمكن تتبعه عبر الترسيمة التالية:

سكون ← رفض ← هروب ← مواجهة وتوتر ← المحافظة على المكاسب

وتتحقق بواسطة هذه الترسيمة مقولة الرواية الكلية: الطواف نحو الآخر، يعني المواجهة، وعدم التقوقع والإنكماش والشعور بالموت وأن أقوى صفات الزمان هي تجاوز سكونية التاريخ والطموح للحرية وللديمقراطية.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

بناء الشخصية

تستفيد الرواية المعاصرة من بناء الشخصية بنيوياً وتعمل على تطويقها وعدها كائناً غير فيزيقي، بل مكون روائي من ورق، مهمة هذا المكون من جانب نظري- عملي هي إضفاء حيوية على فعالية نشاط السردية، أما من جانب فلسفي فهي حالة غير مطمئنة. وعلى الرغم من كل ذلك أخذ النقد يزاوج بين طريقين لتناول بنائها، إذ يتم التعامل معها لسانياً وقد يستفاد من تكوينها السيكولوجي، أو يتم الانتباه إلى اعترافاتها ومذكراتها ومخاوفها، بالتركيز على كيفية المدى الحر للأفعال التي تقوم بها، سواء أصدرت تلك الأفعال بواسطة مونولوج أو مناجاة أو مناقشة مباشرة لإجمالي الممكنات التي ما تزال باقية أمامها.

مركز ايداع الرسائل الجامعية
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

وتفيد البنيوية كأداة للنقد، من بعض المنجزات الفلسفية الوجودية، فتنظر للشخصية من منطلق رفض للحياة الداخلية وللأفكار السايكولوجية التي تحيا في وسطها إلى حد إنكارها لدى (توماتشفسكي) قصرها في ضوء نظرية (فلاديمير بروب) على منطق الأفعال، لتعد هذه الأفعال هي جوهر الشخصية الجديد.

يمكن تمييز نوعين من بناء الشخصية للرواية في سلطنة عمان، النوع الأول ما تم الاصطلاح عليه بـــ "رواية الحدث"، ويمثل هذا النوع أعمال (عبدالله الطائي) "من الجانب الآخر" (السيف السعدي) حيث "تكون الأهمية الكبرى في هذا النوع من الروايات للوقائع، إذ يخصص لها الروائي الحيز الأكبر، ولا يكون إيجاد الشخصية فيها إلا لخدمة الوقائع، أي أن الشخصية أداة لتقديم الحدث"[1] الذي يستحوذ على مؤلفه ومتلقيه الاهتمام بتعقده وحله. ويلحظ أن هذا النوع من الرواية لا يهتم برسم

---

[1] سماحة (فريال كامل)، رسم الشخصية في روايات حنا مينـــة، ط١، المؤســـسة العربيـــة للدراســـات والنشر، بيروت، ١٩٩٩، ص٢٠.

الشخصيات بدقة فنية، حيث كل شيء يدفعها للقيام بأعمال تعمل على خدمة الحدث وعقدته[١] بينما تتدرج أعمال الروائي (سعود المظفر)، تحت ما تم الاصطلاح عليه برواية الشخصية البطل. وإذا كانت أعمال الروائيين السابقين تسودها نهايات النصر وقوة القدر والبطولات الخارقة، فإن أعمال المظفر يغلبها القيم العليا، كالكرم والنجدة والإباء والتحدي، ولا تخرج الشخصيات عن هذه السمات. ومما نلحظه على أعماله ما يلي:

أ- انتماء رواياته إلى بيئة واحدة وأزمنة متقاربة متكررة.

ب- تشابه شخصياته في رواياته كافة. إذ تبدأ في كثير من المرات ناجحة نتيجة فرديتها المفرطة، لتبتلع الحاضر والمستقبل على إثر النقطة التي تدفعها من الماضي.

ت- انعدام النظرة الجدلية في علاقة الشخصية بالواقع، واحتفاظها بثباتها. وفي غياب تلك الجدلية فإن الشخصية تحيا حياة منفصلة عن الواقع.

ويرجع هذا إلى طبيعة الشخصية الفردية في ظل هذا النوع من الواقعية التسجيلية.

ينفتح الملفوظ السردي في (الطواف...) بحيث يغدو من الصعوبة حصر الشخصيات في الثنائية التي تقسمها إما إلى مسطحة أو مدوّرة. مما يتيح لنا الاستفادة هنا من النموذج الثلاثي لمنطق الأعمال والوظائف الذي تقوم به الشخصيات، وهو منهج قد اقترحه الناقد (فيليب هامون Ph. Hamon) بتقديمه دراسة حول القانون السيميولوجي للشخصيةــ وصنف فئاتها إلى ثلاث فئات:

الفئة الأولى: الشخصيات المرجعية Personnages referentiels:

---

[1] انظر: دراسة محسن الكندي عن شخصيات أعمال عبدالله الطائي الروائية والقصصية، في رسـالته التي أعدها عنه، مرجع سبق الإشارة إليه.

وتندرج فيه الشخصيات التاريخية والأسطورية والمجازية والاجتماعية "وكل هذه الأنواع تحيل على معنى ناجز وثابت تفرضه ثقافة ما، بحيث أن مقروئيتها تظل دائماً رهينة بدرجة مشاركة القارئ في تلك الثقافة"[١].

الفئة الثانية: الشخصيات الواصلة P. embrayeurs:

صنف هامون أسفل هذه الفئة ما يلي: "الناطقة باسم المؤلفين والمنشدين في التراجيديا القديمة و... الشخصيات المرتجلة والرواة والمؤلفين المتداخلين والرسامين والكتب والثرثارين والفنانين"[٢] ويرى أنه من الصعب الكشف عن هذه الشخصيات بسبب من تداخل العناصر المشوشة.

الفئة الثالثة: الشخصيات المتكررة P. anaphoiriques:

ويمكن فهمها على نحو خاص بنظام العمل الأدبي نفسه، فكل شخصية تنسج داخل العمل الأدبي أو الملفوظ السردي، تؤدي وظيفة تعرف بالإحالة والاستدعاء لمقاطع من الملفوظ "وهذه الشخصيات ذات وظيفة تنظيمية لاحمة أساساً؛ أي أنها علامات مقوية لذاكرة القارئ من مثل الشخصيات المبشرة بخير أو تلك التي تذيع وتؤول الدلائل"[٣].

ويسجل (هامون) ملاحظة على غاية من الأهمية لهذه الفئة من الشخصيات، حيث بإمكانها، وإمكان أية شخصية، الانتماء، إما في الوقت نفسه أو بالتناوب لأكثر من واحدة، لما تتميز فيه من تعدد الوظائف ضمن السياق الواحد[٤]. وللكشف عن هذه الشخصيات يقترح (هامون) مقياسين إجرائيين هما[٥]:

---

[1] بحراوي (حسن)، نبية الشكل الروائي، غير موثق، ص٢١٦.

[2] بحرواي، المرجع نفسه، ص٢١٧.

[3] بحرواي، المرجع نفسه، ص٢١٧.

[4] بحرواي، المرجع نفسه، ص٢١٧.

[5] بحرواي، المرجع نفسه، ص٢١٧.

المقياس الكمي: "وينظر إلى كمية المعلومات المتواترة المعطاة صراحة حول الشخصية" والمقياس النوعي: ويعنى بمصادر المعلومات التي تم تحصيلها عن الشخصية، والأسلوب، أكان أسلوباً ذاتياً، أم موضوعياً، إلى جانب التقنيات التي يلجأ إليها الراوي.

فكيف جاء تقديم الشخصيات في الرواية موضوع المقاربة؟

تجلى ذلك:

(أ) فئة المجتمع:

يمثل المجتمع بتركيبته الجبلية والساحلية، شكلاً من أشكال الثقافة الناجزة والمتماسكة، حيث تفرض هذه الفئة بقوة الأعراف والتقاليد، نشاطها ضمن مجالها الحيوي، على كل الأفراد الذين ينضوون تحت راية المجتمع / القبيلة، قيماً أخلاقية في تعاملها مع وضد الفئات الأقل مكانة، وفق مناسبات محددة كالعمل في حراثة الأرض. وهذه الأوليات متعارف عليها، ضمن سيرورة المجتمع، مما يعطي لكل قول أو مهمة يؤديها الفرد، مرجعية تنطلق من مؤسسة تستمد حضورها غير الممهد من قوة التركيب.

جاء الكشف عن فئات المجتمع (أسرة زهرة الممتدة مكانياً من الجبل إلى المدن الساحلية) بواسطة طرائق متداخلة منها: الإخبار والإظهار والوصف والتقرير. ويفيدنا هذا المقياس الكمي، حيث ينفتح الملفوظ السردي للرواية ليخبرنا عن المكان الذي تقيم فيه الراوية في الجبل وأن النهار هناك يبدأ بتوقيت صياح ديك أم قيس وإطلاقه لصيحاته باتجاه نافذتها. ثم تبدأ الرواية إخبارنا بواسطة تقنية "الحوار" عما يكون هناك خلف الجبل، "ولما سألت أبي –عن البحر– الذي كان يذكره سالم ونحن صغاراً؟"

– ماء مالح وفير، مليء بالسمك" ص ١٠

ويكشف الحوار الذي دار بين الأخوة (محمد، علي، سعيد) النظرة الفوقية لأسرة "زهرة" ونظرتهم للآخرين، فحين فر ابن عمهم سالم، متجهاً إلى أفريقيا وتزوج هناك بامرأة أخرى، غير عابئ بالمصير الذي آلت إليه ابنة عمه التي كان من المفترض أن يتزوج منها يعلق أحد الأخوة قائلاً: "الرحيل إلى أفريقيا لا يبدو مسلياً، مشاق الطريق وأخطار البحر من أجل الزواج بعبدة تخرب النسل. ضحك علي، على تعليق محمد، فقاطعهما أبي والمسبحة لا تفارق أصابعه: لا فرق بين الناس إلا بالتقوى... لكن خادمة! ترك الحرات من أجل خادمة." ص١٤

إن مكون الأسرة التقليدية، (الأب والأم والأبناء من الذكور والإناث) يعد: المستودع الثقافي الذي عن طريقه يحدد الدور والمركز الذي يحتله أفراد الأسرة"[١]، فسلطة الأب تلحقها من الدرجة الثانية سلطة الأبناء الذكور في حين يقتصر دور المرأة (الأم والابنة والأخت) على وظيفة من الدرجة الثالثة، وهذه النظرة، لا تعكس وضعاً أسرياً محدداً، بل وضعاً ممتداً ينعكس في واقع الأمر على "طبيعة منظومة العلاقات المجتمعية السائدة في المجتمع"[٢].

من جانب آخر، فرضت الحروب، انتقال ملكية الأفراد لآخرين يتمتعون بقوة اقتصادية، مما فرض نمطاً معيناً من الأنساق القيمية، يمكن تتبعها من نواحي متشابكة العلاقات: كعلاقة الأب بالخدم من جهة، وعلاقة أبنائه بهم من جهة ثانية، وما يبيحه الأبناء من سلوكات غير أدبية لأنفسهم في حين يرفضون تمتع الابنة بأقل الحقوق. (ص١٩٥-)

---

[1] النجار (باقر سليمان)، المرأة في الخليج العربي وتحولات الحداثة العسيرة، ط١، المرز الثقافي العربي، بيروت، ٢٠٠٠م، ص١٩.

[2] المرجع نفسه، ص١٩.

توفرت المعلومات عن شخصية (سالم) منذ الصفحات الأولى لبداية السرد، على الرغم من عدم ظهوره، من ذلك قول "زهرة": "رفض الجلوس على هذا الجبل، فضل الرحيل بعد اشتعال الحرب المهولة في البلد. رحل قبل أن تنهزم الفلول المحتمية بالجبل، وقتها أدركت أنه لن يعود" ص٩. ومن الملاحظ هنا أن هذا النوع من الإخبار لا يأتي إلا محتمياً في صورة تذكر وحنين، فالكل يتذكر سالماً ويخبرون عنه وعن قوته الجسدية، وإقدامه في مواجهة المكاره من الأمور، من ذلك: "ما أشجعه! تجرأ دائماً على خرق العادة، ألم يخالفنا وينضم للحرب القائمة، وكنا نحن نلبد بالحجرات والسراديب مع بعض رجالنا (...) بينما هو كان يمشي حثيثاً" ص١٢

ويبدو من كلام الرواية أن صفة الجرأة التي ألصقتها بسالم في مقابل صفات الخنوع والضعف التي ألصقت بأخوة زهرة، هي نوع من كشف القناع وهتك المستور الذي تحيا فيه منظومة فئات المجتمع / القبيلة حيث غياب روح الحياة والمساواة بين أفراد الأسرة الواحدة.

يمكن تصنيف فئات المجتمع إلى ثلاثة أصناف هي:

١- مجتمع وبيئة أهل الجبل، ويمثله أهل زهرة.

٢- مجتمع وبيئة المدن الساحلية، ويمثله أهل سلطان.

٣- مجتمع وبيئة أهل سواحل أفريقيا في زنجبار، ويمثله مجموع الفلاحين الذين يعملون في زراعة القرنفل، والأجانب المستعمرين (الإنجليز) والمهاجرين.

يعكس هذا التصنيف، التنوع والتعدد الذي تتصف به كل فئة (سواء قبلنا تنوعها أو رفضناه)، كما يسهم في التدليل على البنية الضمنية التي ينشد إليها السياق/ فليس السياق الذي يجري فيه حدث الرواية، بل هناك سياق لعوامل اجتماعية وتاريخية مهمة، أسهمت كلها في خلق بعض جمالية وشعرية الرواية. وسوف يتم الكشف عنها بتوسع في المبحث الثالث.

(ب) فئة الشخصيات ذات السيادة:

سوف ننتخب ثلاث شخصيات، تمتعت بحضور كبير من الثراء والتنوع حسب الموقع الوظيفي الذي احتلته في النص الروائي باعتباره كلاً. وسوف نستفيد في هذا المقام من تعريف (ميشال زيرافا Michel Zeraffa) للشخصية الروائية واصفاً إياها بالجرأة والرغبة في الحياة، ويمكن اختزال هاتين الصفتين إلى الشخصية الراغبة. فكل شخصية في الرواية ترغب في مزيد من رؤية العالم وتحقيق المكاسب (أكانت بطرق مشروعة أو غير مشروعة، وسواء وافقناها أو اختلفنا معها) وهذه الشخصية التي يقول بها (زيرافا) تتجاوز الرؤية الضيقة التي حصر فيها (فورستر) شخصياته "فصفة الجرأة مبدأ التغير [في شخصياته] لا يتعلقان بنوع أو فئة من الشخصيات دون أخرى، إنهما يخصان الشخصية في معناها العام وفي مختلف أشكال تجلياتها"[١].

مركز ايداع الرسائل الجامعية

ومظهر الثراء والتنوع لا يقتصر على قولنا إن الشخصية (أ) ترغب في الحياة بخلاف الشخصية (ب) التي تواجه الموت، بل إن الثراء يأتي من خلال افتراض توفر الشخصية على قاسم مشترك مع الشخصيات التي تؤول إليها والمرجعيات الثقافية والاجتماعية المنطلقة منها، لكي نتبين حجم هذا النوع عن طريق المستويين الكمي والنوعي، سنقف عند الشخصيات المنتخبة على النحو التالي:

١- نموذج انشطار البنية الثقافية في شخصية "زهرة"

لا نعني بالثقافة هنا شيئاً خارجياً عن منظومة المجتمع. فالثقافة هنا هي النشاط والميدان الموسوم بعلامات وخاصيات مميزة[٢].

---

[1] الرقيق (عبد الوهاب)، المرجع نفسه، ص١٣٢.

[2] قاسم (سيزا) وأبو زيد (نصر حامد)، مدخل إلى السيميوطيقي، الياس للطباعة، مصر، ١٩٨٦، ص٢٦٩،د.ط.

تصوغ "زهرة" ثقافة الأسياد بواسطة مكونين: **المكون الأول** اجتماعي ناجز في ثقافته الاستعلائية والقادم من مرجعيات اجتماعية وطبقية متكسلة. تقول في أول لقاء وحوار يجمعها بالنوخذا سلطان: "أنا ابنة عم سالم ابن الشيخ سعيد بن سالم و..." ص٣٥، تفيدنا كلمة "الشيخ" الكشف عن المكانة الاجتماعية التي يؤهلها أن تتصرف دائماً من موقع قوة ضد الآخرين. وفي مقابل هذه القوة، يعتريها الخوف والجزع من بعض الممارسات، فما كانت ترفضه في أمها الضعيفة وأبيها المرهوب، أخذت تمارسه بكل تعنت وجبروت. فوصولها إلى زنجبار، يؤهلها الزواج من أحد البحارة، كما يساعدها ذلك على امتلاك أرض ومنزل وعمال، تنظر إليهم بدونية أفظع من نظرة أهلها لسلطان.

جميع الحقوق محفوظة
مركز الإبداع الروائي الجامعة

يتيح لنا هذا المقطع التدليل على ذلك التحول في تعاملها مع وكيل السلطان المدعو "خميس": "آه. هذا الخميس، إنه مغرور مجوف، لا عليك سأبيعه. قطب محمود جبينه: لا تقولي هذا أبداً أمامه، الرجل متعلم في بلاد الإفرنجة، وهو يحسب نفسه بطلاً قومياً (...) لا مزاح هنا، هذا الرجل بالذات ووحده حذرك سلطان من التعرض له، عاملي الجميع في كفة وهو في أخرى، ثم ألست أنت تقولين بأن الناس جميعهم سواسية، لماذا تنقلبين في كلامك؟" ص ٢١٤ و٢١٥

ويمكن التدليل أيضاً على هذا المكون والتحول والتبدل من خلال حصر الكلمات والتعابير التي تفوهت بها "زهرة" في الرواية من صفحاتها الأولى حتى نهايتها، فمن خلال إحصاء تلك التعابير خرجنا بما يزيد على [١٠٥] دلالات(*).

ونسوق هذا الحوار بين زهرة وخميس: "يعجبني هذا التفاني، ولكنكم، أعني لكنهم أصبحوا عبيداً ولا مغير لذلك، العبيد هم العبيد، والأسياد هم الأسياد.

(*) انظر الإشارات الواردة لـــ غالية فهد آل سعيد، قراءة في الطواف حيث الجمر، مج نـــزوى، ع٢٤، أكتوبر ٢٠٠٠، ص٢٣٧ إلى ٢٤٧.

-والدين؟

-أنت أيضاً تنادي بالدين في الموقع الذي يناسبك. كلنا مراؤون. أنت اليوم تعمل معي وبالليل تحرض الناس ضدي" ص٢٣٩.

أما **المكون الثاني** لانشطار البنية الثقافية، فيتم بواسطة الجسد.

الجسد من حيث هو موطن لشرك الدلالات المحتملة والثنائيات المتلازمة: السكون والحركة، السيادة والعبودية، الميلاد والموت، الخلود والفناء، الحضور والغياب، الخصب والعقم. ونظراً لكل هذه الدلالات المنفتحة، لا يعد الجسد لعبة، إنما "هو مكان استثمار، سواء كان الجسد، جسد الطبيعة أو المجتمع أو الفرد، هذا الجسد هو الذي وقعت محاصرته، وحسبان حركته في المكان والزمان، بخطوط الطول والعرض والاستدارة والوزن والكتلة، بغية مراقبته وإخضاعه. إنه موقع المعرفة والرغبة والمصلحة، فلا بد أن يكون محل نزاع وصراع"[١].

يشير الناقد (تشارلز بيرس) في نظريته السيميائية إلى أن لكل إشارة موضوعاً تشير إليه و"لا يشترط أن يكون لهذا الموضوع وجود فيزياوي. فقد يكون فكرة أو شكلاً حلمياً، أو مخلوقاً متخيلاً"[٢] ويستدعي هذا الكلام أن ننتبه إلى الثقافة المنتجة حول الجسد وبواسطته وعدها علامة دينامية ورمزية، فكثيراً "مما نعده طبيعياً، هو في حقيقته ثقافي"[٣] وتخدم هذه المقولة نظرية (بيرس) التي تهدف إلى الكشف عما ينبغي أن يكون، دون الاقتصار فقط على ما هو كائن في عالم النص.

---

[1] فوكو (ميشال)، المعرفة والسلطة، ت عبد العزيز العيادي، ط١، المؤسسة الجامعية، ١٩٩٤، ص٨٤.

[2] شولز (روبرت)، السيمياء والتأويل، ت سعيد الغانمي، المؤسسة العربية، بيروت، ١٩٩٤، ص٢٤١.

[3] شولز، المرجع نفسه، ص٢١٧.

تسمح لنا الرواية (الطواف...) وفضاؤها، بدراسة ما هو قائم فيها كما جاء من خلال المتن، الذي تمت الإشارة إليه في الصفحات السابقة، كما أنها تسمح بدراسة ما له علاقة بالإفصاح عن معرفة.

تشخص الرواية بواسطة الجسد الأبيض خطاباً خاصاً تجاه الجسد الأسود لتسمه بميسم دوني وتابع ومرغوب من جهة، وعصي على الكشف والتجلي من جهة ثانية، منذ مطلع صفحات الرواية. ونسوق هذه المقاطع للتدليل على ذلك مستفيدين هنا من تلازم المقياسين الكمي والنوعي. تضع الرواية أمامنا صراحة معلومات متواترة حول شخصية المرأة السوداء والرجل الأسود، لتفصح عن معرفة لتاريخ يعيشه طرفان بطريقة مزدوجة؛ معرفة تحياها وتقولها الراوية عن الشخصيات وهي ترسمها، ومعرفة تحياها وتقولها الشخصيات التي ترسمها الرواية.

ولعل القارئ يتذكر أن نسق الرواية قد نهض على التتابع التالي: استسلام ورفض، ثم هروب، ومواجهة متوترة، وأخيراً الرغبة في المحافظة على المكاسب، ومما دفع الراوية إلى الرفض، عدة أمور وأسباب من أهمها ما قيل عن زواج (سالم) بامرأة أفريقية، مما سبب لها على الصعيد النفسي شرخاً كبيراً، تقول: "أقصد أن يهينني ويكسر كبرياء العائلة بخرقه للعادة؟" ص١١ ومسألة الخرق تتيح لأن ينفتح الملفوظ السردي منذ صفحاته الأولى، حتى النهاية على طرح كل ما هو ضد "كبرياء العائلة" وكبريائها الخاص، صراحة؛ بواسطة تفكيك المظهر الجسدي. تقول: "والمرأة السوداء بثيابها البيضاء (...) تغمز عينها وتغادرني" ص٨ أو "ماذا بها أفضل مني، تلك السوداء بأنفها الأفطس؟" ص١١ أو "ليتني مت قبل أن أعرف أنه كانت لك أخرى لمستها وداعبتها، ما كان من حقي أنا؟ ويحي، أيحمل طفلك بطن آخر غير بطني؟" ص١٢.

ولا يقتصر هذا الوصف للمظهر الخارجي على تلك المرأة المتخيلة، بل يمتد إلى كافة الشخصيات، فهي حين تقارن بين (عبدالله) خطيبها البديل عن (سالم) وبين النوخذا (سلطان) تمنت في قرارة نفسها لصغر حجم وملامح خطيبها لو كان ما للنوخذا فيه: "لو أن له حدة عيني ذاك الرجل البغيض، لو أن له جسده المفتول" ص٤٠ وعلى هذه الوتيرة تسير فصول الرواية نحو نهايتها، ويمكن الخروج بهذه النقاط:

أ- إن الكلام عن المرأة السوداء والرجل الأسود، ينتصر غالباً للمظهر الخارجي، الذي يسمح بتكوين قراءة ثالثة يقوم بها المتلقي / القارئ، تحصر تعامله في تصور القوة الجسدية والجنسية التي يتمتع بها الأفارقة "بنات أفريقيا يا رجل، ما ذهب رجل إلى هناك إلا وتزوج واحدة" ص١٤

ب- أن الجسد يتيح للرواية، فرض سلطة المقول اللغوي تجاه الآخرين "السود تحديداً" ضمن وضعية الهروب من الأرض ورفض المكتوب، وإعلاء خطاب ثقافي يحصر الشخصية في شرك الدلالة اللغوية ولا يطورها: "الزطوط لا يعتدلون يا أخي، العرق دساس" ص٢٦ أو "لكنني سمعت أنكم زطوطاً، والزطي أوطأ من العبد" ص١٠١ وليس من قبيل الدهشة أو المفاجأة، أن نسأل من أين تحصلت الرواية على هذه المعرفة الواسعة! إنها سلطة المعرفة التي يتمتع بها الراوي، والتي تدخله إلى لعبة التفرد بكل شيء، فيصبح جسد الراوية وجسد الآخر معاً موضوع الاهتمام الخاص؛ هو الجسد العلامة، والجسد الضحية، والجسد المستعبد، وكذلك الجسد الشهيد، حيث وقعت محاصرته في ظل القمع والكبت، وتمت مراقبته منذ الطفولة، ليكون محل نزاع القوانين وصراع الأعراف "ما من نظام اجتماعي إلا وينتج

نظاماً جسدياً خاصاً به، يقوم بدور جدلي في إنجاز نظام ثقافي وترميزي خاص بشكله وتشكيله الاجتماعي في فترة تاريخية وظرف سياسي ما"[١].

٢- نموذج الشخصية المرهوبة / النوخذا سلطان

إذا كانت بعض المعلومات قد تواترت صراحة حول شخصية النوخذا سلطان من أنه: زطي، متبجح ومغرور، وهو من أخبرهم عن وفاة سالم وأمر زوجته وطفله، ويبيع ويشتري العبيد بعد أن يسرقهم ص٢٧ و٢٨ فإن تفاصيل حكايته التي تبدأ من الفصل الثاني، متدفقة حتى فصلها الأخير، تندرج في فعالية سردية، تقضي بوصف أقواله وأعماله وأفعاله. ومن اللافت للانتباه أن الكلام عن شخصية النوخذا، وحيوية السرد، لا تستعين الراوية هنا بأية تقنيات فنية، فيأتي الإخبار عنه تقليدياً وفق نسق التتابع، إلى جانب الوصف للمظهر الخارجي، وهذا من سمات الرواية التي تسعى لإكساب قارئها الواقعية. فنموذجه واقعي تماماً، وواضح، لدرجة تسهل للقارئ كشفها، وفي هذا الوضوح كان مقتل هذه الشخصية فنياً.

تحتل شخصية سلطان جانباً من السيادة المرهوبة، وتضع الرواية عدة ترتيبات تمهيداً لسياق ذلك، إلا أن كل ما تم إخبارنا به، لا يتقاطع مع شخصية المناضل خميس، على الرغم من تلاقيهما على رقعة جغرافية واحدة وصراعهما مع عدو واحد. وسيجيء الكلام عن الشخصية الثالثة في حينه.

تستمد شخصية النوخذا جاذبيتها وسيادتها في كافة متون السرد العمانية من صفات معينة[*] ويمكن عدها نموذجاً ملاصقاً لنهوض حركة القص إلى جانب شخصية الراوية، لما تقوم به من أفعال أكانت متوافقة أم متضادة معها، وكأن

---

[1] علوش، المرجع نفسه، ص٥٢.

[*] انظر تلك الصفات في الصفحات التالية من هذه الدراسة، ص٤٦إلى ص٤٨

الحكاية لا تجري أحداثها إلا متكئة عليها، ويحتم هذا من دون شك الصراع وتضارب المصالح في الرواية. إنها طرف فاعل ومنفعل، "تتصرف من موقع قوة ما، وتعطي لنفسها حق التدخل في تقرير مصير الفرد أو الأفراد الذين تطالهم سلطتها"[١].

تجمع أغلب الدراسات أن مجتمعات الخليج العربي، قد عرفت هذا النموذج من الشخصيات في ظروف تاريخية خاصة ارتبطت بالاستعمار، دفعت شعوبه للهجرات، وأنه باكتشاف النفط تغيرت البنى التحتية للمجتمع العربي هناك وتكون ما يمكن تسميته بالبرجوازية المحلية، على أثر تغيير نمط الحياة الاجتماعية[٢] من وبين المناشط التجارية التي كانت سائدة، تجارة البحر سواء كانت تجارة لأجل استخراج اللؤلؤ، أو تجارة الرق، وكانت هذه التجارة بنوعيها تحتاج إلى شخصية تتمتع بالعقلية التي كانت تفرضها اشتراطات السوق آنذاك، من الحاجة إلى مساعدين هم في المقام الأول يعملون كالعبيد، فالعامل إن كان غواصاً أو خادماً فإنه يعيش كالعبد بسبب علاقات الإنتاج، فرب العمل كان يرغمه على أن يعمل معه في كل موسم، مقابل سداد ما عليه من ديون والتزامات معيشية، إلى جانب عدم مقدرة هذا العامل الحصول على أبسط الحقوق الإنسانية كالقراءة والكتابة.

سوف نتعامل مع شخصية سلطان انطلاقاً من هذه النقطة، فهو نموذج استطاع أن يكون سيادته من جراء تخصصه كنوخذا في تجارة الرق وبيع السلاح وتهريبه، ونقف على تلك العلاقة المتسمة بالتبعية من الذين يعملون عنده. وللتدليل على هذا الأمر سوف نكتفي بتقديم أمثلة عينية من الرواية موضوع المقاربة، على الرغم من

---

[1] بحرواي (حسن)، المرجع نفسه، ص٢٧٩.

[2] ملكاوي (ثابت)، الرواية والقصة القصيرة في الإمارات (نشأة وتطور)، المجمع الثقافي، أبو ظبـــي، ص١٥، دون س و ط.

توفر نماذج روائية أخرى على هذه الشخصية، إلا أنها لا تخدم جانب الشخصية المرهوبة.

يصعب فصل طفولة وحياة (سلطان) عن وظيفته، إذ يكشف لنا هذا المقطع عن الأسباب المادية والنفسية التي دفعته إلى هذه التجارة:

"سلطان كانت حياته صعبة جداً، تقول أمي إنه كان يفعل أي شيء ليعيش هو وأمه، كان يغسل الآنية والثياب ويصلح كل شيء من أجل بضعة روبيات" ص١١٤ ويعود السبب إلى ذلك كما يكشف الحوار: "لقد هجره -أبوه- وسافر إلى حيث لا يعرفون" ص١١٣ وفي مواجهة بين سلطان وزهرة فوق المركب، حيث شعر بالمتاعب التي تواجهه من جراء تواجد امرأة بين رجاله، يكشف عن بعض من حياته، ووحشيته قائلاً: "لن أجعلك أيتها المسعورة تحطمين المركب الذي بذلت عمري كله من أجله، تشردت وسرقت، لتأتين أنت وتقلبين حياتي الهانئة، أقسم لك إذا ما وجدتك خطراً علي، أن أرميك في البحر، ولن تكون المرة الأولى التي أطمر فيها ثورة غبية مثلك" ص١٤٥

إن المركب بالنسبة لواحد مثله، وسيلة كسب، في ظل الأوضاع السائدة آنذاك، وأي صورة ترسم النوخذا، تحيل مباشرة على أهمية المركب كلازمة رئيسة، فهو بالنسبة له كل الحياة، لما يؤديه من منافع ومكاسب. ويكشف هذا الحوار بين زهرة وأحد عمال المركب يدعى إلياس، بعض الطرق التي تمكن من خلالها النوخذا الحصول على المركب: "...لكن هذا المركب صغير جداً مقارنة بالمراكب الأخرى التي يتوارثها أصحابها، سلطان اشترى المركب وهو معدم، يقولون لي أنه بدأ باتفاق مع البحارة على نسبة معينة من الأرباح .. (...) بدأ الأمر بعدد قليل جداً، وانتهى بهذا العدد الكبير" ص١١٢ ومن المرجح أن نوع الاتفاق يغلب عليه الاتجار ببيع السمك؛ حيث يتفق النوخذا قبل شهور طويلة مع بعض الصيادين على شراء سمكهم

يومياً، شريطة أن تظل اسعارهم معقولة، وبحصوله على كمية وفيرة من السمك "يذهبون من الفجر ليبيعوه طازجاً إلى أماكن بعيدة من هنا، لا يتوفر فيها السمك" ص١٠٣ ويفيد هذا الثراء والهناء، الذي انعم به (سلطان) حياته، لأن يفسح له المجال بإطلاق للزواج من أية امرأة يرغب بها، بل لن تقدر أية عائلة رفض طلبه للزواج من إحدى بناتها، ولا يعود ذلك إلى القوة الاقتصادية فحسب، ولكن ظروف الحرب والثورات، من الأسباب الرئيسة، وإذا أسقطنا الكلام عن الحروب كسبب مباشر للموافقة على الزواج، فإنه بوجه عام، يعد الجنس محدداً لهذا النوع من الشخصيات المرهوبة والجاذبة في آن، عند أغلبية كبيرة من النساء، خصوصاً إذا تمتعت هذه الشخصية بحلو الكلام[*].

يمكن عد طفولة سلطان، وأهمية المركب حافزاً سيكولوجياً في تكوين الشخصية المتسلطة، في هيئة نموذج المقاربة، التي سمحت له التمتع بقدرات غير عادية، وصفتها الراوية بالقرصنة حيناً، وبالعملاق حيناً آخر. وفي ظل ظروف، كظروف الحرب والثورات الأهلية، يلعب هذا النموذج دوراً رئيساً أو وظيفة مركزية كبرى، تستمد تلك الوظيفة تواجدها وبناءها من حقيقتين على الأقل هما: ١- السلطة والسيادة. ٢- السلطة واقع اجتماعي. فهذه السيادة التي يتم إنتاجها بين الشخصيات، تشكل علامة من علامات الثقافة الفكرية حيث تفضي إلى عبودية ونظم تسلطية سائدة في حياة وفئات المجتمع.

إن هذه الملاحظة، تتقدم بنا خطوة نحو فهم السلطة، لا كمجرد قوة متسلطة تفرضها جماعة على جماعة أقل، إنما، فهمها كعلاقة، فليس العنف وحده ما يبرر السلطة حينما يتم احتكارها لدى فئة معينة من الناس، بل السؤال والبحث عما يجعل

---

[*] انظر الحديث عن زوجاته وعددهن في الصفحات التالية من الروايـــة: مـــن ص ٨٠-٩٩، وعـــن منافسة صالح له، للزواج من زهرة في الفصل الحادي عشر.

هذا النوع من الاحتكار شرعياً؟ فما الشروط التي تجعل فئة من الناس، أن تخضع لفئة أخرى، وما الوسائل التي يستند عليها المشرع لإخضاعهم؟

حدد عالم الاجتماع (ماكس فيبر `M. Weber) أسس هذه الشرعية في ثلاثة نماذج للسلطة[١]:

أ- نموذج تقليدي، يتم الاستناد فيه إلى سلطة الأعراف وقداسة الاعتقاد في السلف.

ب- نموذج السلطة الخارزماتية أو اللدنية، المبنية على الاعتقاد الانفعالي في قدرات شخص استثنائي، إما بسبب قداسته أو بطولته أو ميزاته المثالية.

ت- السلطة القانونية، المستمدة من الاعتراف بمعقولية التشريعات والقوانين.

مكتبة الجامعة الاردنية

وحتى لا نبقى في مجال التجريد النظري، نقوم بالتدليل على المقاطع التي تكشف لنا مصدر وكيفية التشريع السلطوي، الذي أنتجته الرواية بواسطة نموذج التاجر / أو النواخذا.

المقطع الأول: حوار بين سلطان وزهرة ص٧٧

يقول: "لقد دسست سنامكي (دواء للإمساك) مرة لأحد العبيد، كان قد فتق مرارتي من كبريائه، لا يجب على العبد أن يعصي سادته أو يرفع نفسه فوقهم، العبيد خلقوا لينفذوا ما يؤمرون به فقط".

المقطع الثاني: حوار بين زهرة وأم سلطان ص ١٠١

"ألا يخاف ابنك من التلاعب بحياة الناس، يبيع ويشتري..؟ ألا يخاف الله؟

-إنهم عبيد... عبيد... أتفهمين؟

-وأنتم؟

-نحن لا نباع، نحن عرب"

يكشف المقطعان السابقان عن جانب من السمة الالتباسية للسلطة، فهي تترسخ بقوة الانتشار والنفي معاً، حتى لذاتها. ويبرر هذا بوضوح، في كافة الخطابات التي تنتجها فئة المستضعفين من العبيد، فهم تابعون، وتعودوا على قبول التبعية والطاعة العمياء، بواقع الأفكار الوراثية. ولعل الجانب الخطير، الذي تؤكده الرواية هنا هو ما يتمظهر في خطاب قوة القدرة الاجتماعية المستقلة عن إرادة الإنسان، وفهم طبيعة التطور البشري(*).

٣- نموذج المناضل: شخصية خميس

جاء تقديم هذا النموذج، وبناء شخصيته في الفصول الثلاثة الأخيرة من الرواية، بوصول المركب إلى سواحل أفريقيا. وقد اتخذ هذا النموذج شكلاً نستدل به، عليه من النقاط التالية:

أ- انتماؤه إلى فئة الأفارقة العمال، والثوريين.

ب- تشير الرواية إلى أن تكوينه الثقافي (غير واضح إلى حد كبير) قد تحصل عليه في بلاد الفرنجة (ربما تكون بريطانيا هي المعنية بهذا الوصف).

ت- كبرياؤه وإيمانه بقضية بلاده وشعبه (لا يقتصر دفاعه عنها ضد الإنجليز، بل يمتد للدفاع ضد فئة المهاجرين والقادمين الجدد إلى أفريقيا

---

(1) فوكو (ميشال)، المعرفة والسلطة، المرجع نفسه، ص٤٤ و ٤٥ بتصرف.

(*) انظر الصفحات التالية من الرواية الدالة على تبعية الفئة المستضعفة وتبريرهم لما يفعله بهم النوخذا: ص٣٢ و١٣٩ و١٤٠ و١٥٦ و١٦٨.

والذين استطاعوا تكوين ثروة بواسطة بيع وشراء الأراضي وتجارة القرنفل).

ث- إصراره على النضال، وشراء السلاح خفية، ودفاعه عن حقوق العمال.

ج-استغلال وسائل العنف والسرقة لترهيب الطرف الثاني، وإباحة الحق لنفسه في تحقيق ذلك.

ضمن شبكة العلاقات المنتجة في الرواية، يتخذ نموذج المناضل سمة تجعله في مصاف الثوريين، القوميين، لما يتوفر عليه من تعليم يسخره لخدمة الناس، ومحبة واحترام لدرجة تجعله مصدر سلطة وانجذاب وليس من السهولة بمكان الشك فيه، أو تصور قيامه بأفعال تؤذي الآخرين. فحين تسرق مزرعة "زهرة" يرفض التابعون له تصديق ذلك ويصفونها بسوء الظن -الرواية ص ٢٣٢ وأمثال هذا النموذج لا تهتز لما تتميز به من سلطة معنوية، تمكنت بفعل ظروف الحرب من إظهار نفسها على ذلك النحو، ولا يمكننا الاعتداد بهذا الكلام، بإطلاق، فهناك ما يمكن الركون إليه، في التعامل مع هذا النموذج، وهو يبيح لنفسه سرقة الآخرين بدلالة هذا المقطع بين زهرة وخميس:

"- أنت أيضاً تنادي بالدين في الموقع الذي يناسبك، كلنا مراؤون، أنت اليوم تعمل معي، وبالليل تحرض الناس ضدي. كنت أنادي بالشعارات أيضاً لكني لا أقدر على النفاق أكثر.

-أنا لست مرائياً أنا وطني.

-وأنا أيضاً أحب هذا الوطن" ص٢٣٩ و٢٤٠

إن الكلام عن نموذج المناضل، يربطنا بالسؤال؛ ضد من هو يناضل؟ وكيف تم تقديم شخصية المستعمر؟ على الرغم من تعامل الرواية العربية في سلطنة عمان

مع العدو / المستعمر / الأجنبي (الغربي والآسيوي تخففاً) في رؤية واضحة، ومسلمة بخطورة العدو، وضرورة مواجهته وحتمية التواصل والاتصال، فإن الرواية (الطواف...) تظل الوحيدة التي تجنبت الخوض في خصوصياته، بمعنى أنها قد صورته مستلباً للأرض ومعلناً ضده العصيان من فئات المستضعفين، من خلال السرد، إلا أنها قد رسمته في صورة إيجابية متحدة قوته مع قوة الفئات المستغلة (بكسر الغين) مبرزة تضامناً خفياً مرة، ومعلناً مرة أخرى، وكأنه أمر طبيعي، ونورد هذه الأمثلة من المقاطع الوصفية والسردية:

تقول الراوية: "بانت ملامح المرفأ الإفريقي، نظرت من كوة القمرة، فرأيت قارباً يقترب من المركب على سطحه رجل بلباس أبيض، وفي يديه خرقة يلوح بها" ص١٣٢

مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع رسائل الجامعة

ونتعرف بعد هذا الوصف على أنهم: "جماعة يحصنون ضد الكوليرا والجدري، أمراض يعني، هل تريديني أن أحضرهم إلى هنا؟" ص١٣٣

وفي بدايات وصول المركب إلى ميناء ماليندي على السواحل الإفريقية، يكشف لنا حوار بين صالح وزهرة، الإشارة للفرنجة (كما تنعتهم الراوية) لافتاً الانتباه إلى المنارة التي بنوها، "لكي تسترشد بها السفن، ولهذا هم يتمخطرون هنا كالسادة، لا أدري، دعيهم في حالهم ونحن في حالنا" ص ١٤٨

ولا يكشف هذا عن أي قلق أو حتى سؤال تهكم لدى الراوية، مما يعزز النتيجة التي سوف تصل إليها، من ضرورة التعامل مع مستعمر اقتصادي،أقل عنفاً من المستعمر الدموي، دون أي غضاضة:

– "قلت لك لن أبيع القرنفل للسواحيلين، سأبيعه بسعر أفضل للتجار على المراكب الأجنبية في المرفأ" ص٢١٩

-ولكن التجار السواحيليين بحاجة لمساعدتنا،إن لم نبع نحن وآثرنا أن نبيع للغرباء مباشرة، فلن يكون هناك عمل لهؤلاء السواحيليين الفقراء" ص٢٢٠

وهؤلاء الأجانب الذين ينعمون بالقوة العسكرية والمادية، يسهل التخاطب معهم وفي سبيل ذلك تسوق الراوية إشارات تفيد إلى أن التعامل معهم هو أسهل لأنهم على حد تعبيرها "يعملون بسرعة، ولا يكثرون الاعتراض، هكذا يحصلون على ما يريدون" ص٢٣٨

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

الفضاء الروائي

بنية الفضاء الروائي: المفهوم

إن الرواية فن يجمع بين المكان والزمان. فكل ما فيها منفتح على مضامين عدة: فكرية واجتماعية وسياسية واقتصادية، وأنساق أبنية.

ولم يحظ مفهوم الفضاء الروائي في الدراسات النقدية بدراسة مستقلة. انطلاقاً من تصور أن أحداث الرواية، لا تتم إلاّ فوق ساحة يؤطرها زمان ومكان قد يأتيان محددين بالساعات والشهور والسنين، وفي حيز مادي معروف: كالبيت أو السجن أو الشارع أو المقهى، أو لا يأتيان وفق هذه الدقة المعلومة التي يمكن للقارئ الاستدلال عليها من دون لبس.

مكتبة الجامعة الاردنية

بما أن الرواية هي ذلك الفن المركب، فقد تأمل بعض الباحثين إمكانية الخروج بتصنيفات للمكان والزمان، فلا يعدان من ضمن المقولات المفهومية المجردة، ويصعب من وراء ذلك التعامل معهما إجرائياً، انطلاقاً من مقدمة نظرية ثابتة مفادها: أنه لا يوجد مكان في الرواية أو تتم الإشارة إلى الزمان، إلاّ وله معنى أو دلالة، تقضي الوقوف إجرائياً على الجهاز المفاهيمي، من ناحية رئيسة، ومناقشة كافة تمظهراته وتصوراته بداخل النص الأدبي، من ناحية ثانية.

إذا ما تأملنا بعض التقسيمات والتصنيفات التي تناولت المكان والزمان، ألفناها تقسم المكان إلى أنواع: إما أن يأتي المكان كساحة تتم عليها رواية الأحداث خاضعة لأفعال الشخصيات، وهذا ما يعرف بالمكان المجازي. أو يأتي ذكره، والإشارة إليه بدقة متناهية، فنتعرف من خلاله على جهاته الأربع، وهو ما يعرف بالمكان الهندسي أو الفيزيقي، والنوع الأخير أن يجيء المكان بواسطة "تجربة معاشة داخل العمل

الروائي، وهو قادر –أي الروائي– على إثارة ذكرى المكان عند المتلقي"[١] وإثـــارة ذكرى المكان، ترتبط من دون شك بإحساس خاص به، لتستدعي من ورائه مجموعة متباينة وثرية من الأفكار والمشاعر، تثيرها قدرة وثقافة الروائـــي علـــى إحـــداث واستحضار معان مشتركة، ومتسمة بالخصوصية داخل النص السردي.

ومن أنواع المكان، يخرج تصنيف الأمكنة على أنحاء مختلفة كالبيوت القديمة والحديثة والمدن والقرى والمقاهي والغرف الواسعة والضيقة، والصحاري، ويقضي ذلك الوقوف على مكونات هذه الأمكنة من: نوافذ وأبواب وأثاث وأدوات ويختلـــف وصف هذه الأمكنة من رواية إلى أخرى، ليس باختلاف الاتجاهات الروائية التـــي تنتمي إليها فحسب، بل كذلك نسق البناء.

فالرواية التقليدية ذات الاتجاه الواقعي، تولي المكان عناية كبيرة لدرجة يحتـــل صفحات طويلة من بنيتها، أما الرواية الحديثـــة/ المعاصـــرة، فيختلـــف منظـــور الشخصية للمكان، لأنها تنطلق "من فوضى العناصر السردية؛ فإن وصف المكـــان يجيء منسجماً وتلك الفوضى الفنية"[٢].

وثمة طرح له أهمية في الكشف عن بنية الفضاء الروائي والقص إجمالاً: فإذا كان القارئ لا يتعرف على المكان إلاّ عن طريق ارتباط متلازم بين الزمان والمكان لتأثرهما بكل من الحدث والشخصية، وأنهما لا يبدوان واضحين ومدركين ومتسمين بالحيوية إلاّ في ضوء الاهتمام قدر المعقول بالمبحثين السابقين، فإن إمكانية تعـــرف القارئ على مكان مادي وزمان واضح بمعطيات واضحة هي إمكانية شبه زائفـــة، من حيث تعامل القارئ مع الكتاب، وهو المكان الوحيد الذي توفره الرواية، حيـــث

---

[١] عزام (محمد)، فضاء النص الروائي لمقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان، ط١، دار الحوار، سورية، ١٩٩٦، ص١١٢.

[٢]يوسف (آمنة)، المرجع نفسه، ص١٠٤.

يجري اللقاء، ويتم التلقي بين وعي الكاتب/ الروائي، ووعي القارئ. فالقارئ حين يمسك الكتاب بيديه ويهم بقراءته، فهو يتعامل مع هذا التأطير، الممثل في صفحات الكتاب وأحرف الطباعة، وهيكلة الكتابة أكانت أفقية أو عمودية أو دائرية، وكذلك تعامله مع الهوامش والرسوم والأشكال والفهارس. هذا هو الحيز المادي الوحيد الذي تشغله الكتابة، وهو الحيز الأكثر بروزاً في التعامل مع المكان والكشف عنه. ويعطي هذا بعض الإشارات:

١- من الصعوبة بمكان أن نتحدث عن مكان واحد في الرواية "بل إن صورة المكان الواحد تتنوع حسب زاوية النظر التي يلتقط منها"[١].

٢- إن تقسيم الأمكنة إلى هندسية ومجازية وتجربة معاشة، يفضي بنا إلى عدم الانفتاح على تنوع وتداخل المضامين، فتعبير المكان ضيق.

٣- لا يملك المكان أن يكون منفرداً بذاته عن باقي عناصر السرد وأركانه الأخرى، فهو يدخل معها في علاقات متعددة ومتعالقة، وينبغي أن يفهم في هذا التداخل والتعالق، نهوضه كمكون حكائي ملفوظ.

٤- إن جملة الأمكنة المتخيلة هو ما يبدو منطقياً أن نطلق عليه اسم: فضاء الرواية فلا يمكن فصل المدلول الثقافي في دراسة هذا الفضاء الروائي، الذي تصوره القصة المتخيلة، مهما كان مجالها الحيوي الذي تسرده.

نستنتج مما سبق: أن تعبير الفضاء شمولي وواسع وممتد، ومنفتح، يمكنه استيعاب كافة الدلالات والفضاءات: كفضاء النص الطباعي، والفضاء الدلالي الذي تؤسسه الأحداث ومشاعر الشخصيات في النص الروائي. الفضاء يلف كل الرواية

([١])لحميداني (حميد)، المرجع نفسه، ص٦٣.

وعالمها الواسع والممتد، بينما المكان، يمكن أن يكون متعلقاً بمجال جزئي: مجال تاريخي أو واقعي مثلاً.

(أ)وأخيراً: إن الحديث عن الفضاء في النص السردي الروائي، يفترض توقفاً زمنياً لسيرورة بناء الحدث، وأفعال الشخصيات، فكل نص قصصي يحتوي أنماطاً متباينة من الأزمنة، وعلى نوعية البناء يتوقف تنوع السرد وأزمنته.

ومثلما خضع المكان إلى أنواع، فإن الزمان قد خضع لأقسام:

- **الزمن التأريخي**: وتتميز به بنية الرواية التقليدية، حيث يجيء الزمان فيها متسلسلاً، تسلسلاً منطقياً، له بداية ووسط ونهاية، وعلى الأغلب، يرتبط هذا النوع من الزمن بالسيرة الذاتية والموضوعية لحياة بعض الشخصيات ونماذجها المختلفة[١]. وتتم الإشارة إلى هذا الزمن من خلال ذكر زمن الأحداث بصورة تفصيلية كذكر العام والشهر واليوم والساعة، بينما يميل الروائيون المحدثون إلى ذكر زمن كتابة الرواية، وفقاً لتقنية الرواية[٢].
- **الزمن النفسي أو السيكولوجي**: ثمة التباس يثار بشأن هذا الزمن. فالباحثة (آمنة يوسف) ترى أن رواية تيار الوعي هي التي تتميز بهذا الزمن النفسي، حين تقوم الرواية بتكسير ثبوت وتعاقبية الزمن السردي* ويبدو أنها قد استفادت من هذا التوجه، لدى الباحثة (سيزا قاسم) التي ترى أن الذات الإنسانية تأخذ في هذا الزمن محل الصدارة، إذ يفقد فيه الزمن النفسي معناه الموضعي ليصبح منسوجاً

---

(١)يوسف (آمنة)، المرجع نفسه، ص٦٧ بتصرف.

(٢)العاني، المرجع نفسه، ص٦٨.

* انظر: آمنة يوسف، ص٦٨ بتصرف.

في خيوط الحياة النفسية، ويرتبط هذا بسرعة النص وبطئه**. في حين يرى الباحث (شجاع العاني) اقتصار هذا الزمن على الخبرة الإنسانية الذاتية، وإحساس الشخصيات به، في ضوء التجربة المعاشة، التي تمر بها، ويذهب إلى أن هذا الزمن هو "الأكثر أهمية في الفن عموماً، وفي الرواية خصوصاً"(١).

ننظر إلى الزمن النفسي، إلى فهم يتقاطع مع ما ذهب إليه الباحث (العاني) ونود أن نشير إلى أن فهمنا له، إنما ينطلق من اشتراطات اجتماعية وثقافية وأيديولوجية، فهو لا يقتصر على حياة الشخصية النفسية، ممثلة في نموذج "تيار الوعي" إنه زمن وجودي، يشكل موقفاً بواسطة الفن للعالم، ويمكن أن نستدل على ذلك من خلال ثيمات الروايات العربية. معلوم أن الثيمات التي حللتها الروايات العربية، قد تناولت***:

أ- العلاقات المعقدة بين ثقافتي الشرق والغرب.،

ب- الثورة العربية، وتقسيم فلسطين، والوحدة العربية القومية.

ونتج عنها:

- حرب حزيران.
- معاهدة كامب ديفيد.
- الصحوة الدينية الإسلامية.
- النضال من أجل الاستقلال في أقطار الوطن العربي: مصر والمغرب والجزائر والعراق وسورية ولبنان.

**قاسم (سيزا محمد)، بناء الرواية، ص٥٢.

(١) العاني: المرجع نفسه، ص٦٨.

ج- التحولات الاجتماعية والمتغيرات الاقتصادية التي أحدثها اكتشاف النفط.

وقد وقفت فيها الرواية محاولة بطريقها ومنطقها الخاص التساؤل عن القيمة المعرفية والجمالية والحياتية، فأخذت منطلقة من استلهام التراث والتاريخ، مستنطقة بطولاته، مثيرة إشكالاً معرفياً تواصلياً حول وجود شكل عربي روائي أصيل* مستجوبة بذلك كافة المرجعيات، من هنا نرى، أن مقولة الزمن النفسي قاصرة إذا تم التعامل معها من باب تحليل تهويمات وهذيانات الشخصية والوقوف عند مارسيل بروست وفرجينيا وولف، لكونهما أحد أعمدة تيار الوعي الروائي.

ومن المفيد أن نشير هنا أيضاً إلى أن مقولة شمولية الفضاء الروائي تتضمن في عمقها، بعض نظرة لاكتمال الحياة، ألا تتضاد هذه الشمولية مع النسبية، ألا نحصر أنفسنا وأدواتنا النقدية حين نقصر تطور الرواية وفنها المراوغ، على تطور الزمن وحده؟؟

جميع الحقوق محفوظة
مركز ايداع الرسائل الجامعية

وتنشأ أنواع أخرى من الزمن، إلى جانب الزمنين السابقين اللذين يعدان أظهر أنواع الزمن، تلك الأنواع: الزمن الداخلي والزمن الكوني والطبيعي**. ولا فرق واضحاً بين هذين الزمنين، بحيث يجعلهما مختلفين. فالنقطة التي ينطلق منها هذان الزمنان ترتكز على دورة وكونية الحياة، إنه إيقاع ديمومة، ويتميز بصفات الميلاد والتكرار والاستمرارية.

سوف نقوم بتقديم مقاربتنا لهذا المبحث، مكتفين باستعراض أنواع الأزمنة والأمكنة التي تلتقي وتتقاطع داخل فضاء النص السردي، وعد الفضاء معادلاً لمفهوم

*** آلن (روجر)، ١٩٩٧، الرواية العربية، (ت) حصة إبراهيم المنيف، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٧، ص٨٦ إلى ص١٢٨ بتصرف.

* انظر إشارة ذلك: السعافين (إبراهيم)، تحولات السرد- دراسات في الرواية العربية، ط١، الشروق، عمان، ١٩٩٦، ص١٧-٢٤.

**انظر إشارة آمنة يوسف، ص٦٩، وإشارة سيزا قاسم، ص٤٩، المراجع نفسها.

المكان والزمان، فكل "قصة تقتضي نقطة انطلاق في الزمن، ونقطة إدماج في المكان"[١] فنحن في الرواية لا نواجه إلاّ فضاءً، منظوراً إليه بمنطق خاص، هو منطق خطية أحداث السرد، وأفعال شخصياته.

في سياق حديثه عن الوظيفة الأنثروبولوجية لوصف المكان، يذهب (فيليب هامون) إلى "إن البيئة الموصوفة تؤثر على الشخصية وتحفزها على القيام بالأحداث، وتدفع بها إلى الفعل، حتى إنه يمكن القول أن وصف البيئة هو وصف مستقبل الشخصية"(٢).

ويمكن أن نستنتج من ذلك أن فضاء الرواية لا تنهض به الشخصية وحدها، بل هناك البيئة الموصوفة والحدث، مما يعني أن جملة من العلاقات أولها علاقة الراوي بما يرويه والكيفية التي تمظهر بها لرواية حكايته المتخيلة، وثانيها المكان الذي يتميز بصفات معينة، يدفع الشخصيات إلى وصف يخلق في الرواية فضاء شبيهاً بالفضاء الواقعي، وأخيراً القارئ الذي تتم استثارته بواسطة افتتاحية الرواية، وإدخاله إلى عالمها التخييلي بكل أبعاده.

إن هذه العلاقات المتشابكة كلها تسعى لإضفاء قيمة جمالية ومعرفية، بل وحياتية، للفضاء الذي ستجري فيه الأحداث، وإن أظهر ما نلحظه بهذا الخصوص، في الرواية (الطواف حيث الجمر) ما يلي:

أولاً: وردت بعض الإشارات الجغرافية والبشرية، التي تعد بمثابة انطلاق من أجل تحريك خيال القارئ، وإشراكه في فضاء القصة المتخيلة:

---

(١)بحراوي (حسن)، المرجع نفسه، ص٢٩.

(٢)بحراوي، المرجع نفسه، ص٣٠.

١- **من حيث المكان والزمان التأريخي**، لا تشير (الطواف) إشارة مباشرة إلى تأريخ وقوع أحداث روايتها، وإنما تشير إلى بعض معالم المرحلة أو الفترة التأريخية، من مثل ذلك:

أ- إشارة إلى الكاز الجديد واكتشافه (النفط) الذي سوف يفسد على عمها كل تجارته، والسؤال عما إذا كان الكاز سوف يغنيهم عن تجارة المواشي وحقول الليمون. "يحفرون آباراً، هكذا سمعت، لكنها عميقة جداً، يستخدمون ماكينات ضخمة أعارهم إياها الافرنجة" الرواية ص٢٥.

ب- بيع العبيد بواسطة النوخذا: "ممنوع بيع العبيد، إنه يسرقهم عنوة ويبيعهم في كل أرجاء الأرض، يحملهم إلى ظفار وعدن وصور، وكل مكان" ص٢٨.

ج- ذكر أسماء الأمكنة بدقة متناهية: نزوى ص١٩، زنجبار ص٨٠، المضيبي ووادي الفحل والمضيرب وبدية وصور ص٨٢، مكديشو ص١٢٧، ماليندي ص١٤٨، بمبا ص٢٠٠، شكشك وويته ص٢٠٨، ممباسا ص٢١٤.

د- ذكر للعمانيين الذين سوف تلجأ إليهم زهرة في بمبا لاتقاء شر الآخرين، والنوخذا تحديداً "إذن سأمضي وأحتمي بأحد العمانيين في البلد..." ص٢٠٣.

ه- إشارة إلى تفشي أمراض الكوليرا والسل، ومهمة التحصين التي يقوم بها الإنجليز، ص١٢٩.

و- ذكر التجار الهنود والبانيان ص٢٠٨(*).

إن تحديد المكان بتلك الإشارات الواقعية، إحدى سمات رواية القرن التاسع عشر إذ يبرز أهمية الوصف الذي ينهض بوظيفة تفسيرية. فالراوية تصف عملها تفصيلياً، منذ نهوضها في الصباح إلى كافة أفعالها اليومية، ومظاهر الحياة الخارجية: كالبيت والجبل والبئر أو مكان جلب الماء، والكشف لاحقاً عن الحياة

النفسية، فاضحة مزاجها وطباعها. فلا وصف من دون مبرر "بل إن كل مقطع من مقاطعه يخدم بناء الشخصية، وله أثر مباشر أو غير مباشر في تطور الحدث"[١].

ثانياً: بالنظر إلى الفضاءات التي تزخر بها (الطواف...) نراها توفر لنا تقاطب فضاءين هما:

أ- فضاء البيت = السجن.

ب- فضاء البحر = الحرية.

أ) إذا كان من المعلوم أن البيت يشكل نموذجاً ملائماً لدراسة قيم الألفة والمحبة بين أفراد الأسرة الواحدة، فإن البيت في الطواف... يأتي على عكس ذلك. فهو مكان للإقامة الإجبارية، إذ لا تنعم فيه الراوية بدرجة الحب والألفة، وتتلمس ذلك من خلال كل الأفعال والأوامر والنواهي الموجهة ضدها، مثل على ذلك بعض المقاطع التالية:

"زهرة، قومي يا ابنتي، صلي واخبزي العجين" ص٨

"زهرة، املأي الخرس (وعاء) بالماء" ص١٠

"اصمتي، سيسمعك أبوك وسيأتي ليصفعك، إشش..." ص١٦

وحين ننظر إلى شخصية زهرة كما يقدمها لنا النص: امرأة قد تخطت الثلاثين ولم تتزوج، نعلم كيف يبدو عليه مخزونها النفسي الانفعالي باتجاه أهل البيت ورغبتها في إسكاتهم. انظر ص٩ و٢٠ من الرواية.

ويظهر هذا النمط من البيوت/ السجن على نحو خاص في وصف بيت "خميس" "كان بيت خميس أو بالأحرى كوخه معدماً وقديماً من الطين والقش، وكان نور مصباح الزيت ضئيلاً بداخله، حتى ليهيأ للمارة بأن الدار مهجورة" ص٢٣٣.

(*) انظر إشارتنا لهذه الفئة ص٤٣ حاشية رقم (٢).

(١)قاسم (سيزا أحمد)، المرجع نفسه، ص٨٢.

إن عدم وفرة الضوء "نور مصباح الزيت ضئيلاً" يشير إلى أن هـذا المكـان الموضوعي، هو المقابل الخارجي لما يحدث خارجه. فهناك مطابقة بـين مـصباح الزيت الضئيل، وهيكل الكوخ المعدم والقديم، وهذه المطابقة تدفعنا إلى تخريج دلالي يفيد اشتعال الثورة لاحقاً، والنضال من أجل الحرية.

ب) "أريد أن أرى الكون الأخضر يا زهرة، ماذا بعد الجبل؟ يقولون بحـراً، هـل تعرفين البحر يا زهرة؟" ص٩

إذا كان التعامل مع فضاء البيت = السجن قد جاء على ذلك النحو، فإن فضاء البحر = الحرية، يمنح التعامل معه على نحو يتضاد، أمام كل تمثيلات البيت مـن مثل: النافذة ص٩، الكوخ ص٩.

جميع الحقوق محفوظة

فالسفينة كوسيلة نقل وانتقال من مكان لآخر، لا تكتفي بمجرد هذه الوظيفة، بل تتحول إلى فضاء مشاع تتجمع فيه فلول الخدم والتجار، وكذلك الأجانب، حيث تعـد السفينة وسيلة الانتقال الرئيسة في تلك الفترة الزمنية التأريخية التـي تـشير إليهـا الرواية.

ويتجلى مبدأ التقاطب عبر رؤيتين: الرؤية الأولـى تـسردها الراويـة بلغـة رومنطيقية، في حين تسرد الشخصيات رؤيتها الثانية بلغة موضوعية، تكاد أن تصل لدرجة واقعية تماماً(*). وبين هذين العالمين الرومنطيقي والواقعي، يتأرجح الـسرد في وصف مكان السفينة وهي في البحر بين طرفين: طرف يرى فيها تحرراً مـن قيود المعيشة اليومية (فئة السادة) وبينهما يحصل التنافر من جميع الشخصيات:

فـ (سالم) يترك البيت والجبل ويهرب إلى افريقيا بواسطة الـسفينة، لأجـل حيـاة أفضل وأعقل. (حرية)

(*) انظر الصفحات التالية: ١٠٢- ١٠٩- ١١٣- ١١٤- ١٢٤- ٢٤٨ من الرواية.

و(زهرة) تهرب من البيت، لأجل الأمر نفسه (حرية) أما الفئات الأخرى ممثلة في (العبيد) فقد وجدوا أنفسهم فقراء وتعساء ومدانين، وليس أمامهم كفئة مستضعفة إلاّ العمل في السفينة، فهي مصدر رزقهم، وتكاد أن تكون بمثابة بيت لهم، تشاع فيه الألفة وعدم الإحساس بالعزلة[١].

وفي الواقع أن المقاطع الوصفية للمكان (السفينة) تتيح لنا استنطاق بعض الأسئلة التي يمكن إيرادها على هيئة ملاحظات:

- التأمل الدقيق في كافة الحوارات وفي الوصف الممتد على سطور الرواية الخاصة بالبحر والبيت، يجدها لم تنهض بتقديم معرفة لأهوال البحر ومخاطر تجارة السلاح وتهريبه، وكشفت العلاقة بين (النوخذا وزهرة) عن شيء من السذاجة غير المنطقية على ظهر السفينة، ومن جانب آخر مع اتسام علاقة (النوخذا) بالبحارة (فئة الخدم/ العبيد) قصور أشد، فهم ينظرون إلى أنفسهم عبيداً وتابعين، وبالرغم من الطرح الأيديولوجي الذي ينتشر على صفحات الرواية، هنا وهناك، إلاّ أنه طرح قد تلون بعبارات خانقة عن الدين والسلطة، مما ينبغي تفسيرها في موضع مستقل.
- لغة المناجاة الشعرية التي أنهت بها الراوية فصول الحكاية، تلقي بنا في شرك لغوي دلالي ووظيفي نلخصه في السؤال: لماذا حين يتم تأليف الحوار في النص القصصي وتحديداً نهاياته، يغلف بلغة شاعرية على لسان الراوية، وبواقعية على لسان الشخصيات الأخرى؟

ثالثاً: ثمة أزمنة تلتقي وتتقاطع داخل فضاء النص الروائي موضوع المقاربة السردية أجمل بعضها النقاد في زمن الكتابة "ويتعلق بالمدة الزمنية التي يتطلبها فصل سرد الأحداث وهو طبعاً غير زمن الكاتب" وزمن الحكاية أو المغامرة

([١])انظر تقنية وصف تلك الألفة ص٩٠-٩١ من الرواية.

ويقتصر على "الزمن الخاص بالأحداث والوقائع المروية" وزمن القراءة "ويعني المدة الزمنية التي سيحتاجها القارئ لإنجاز فعل قراءة عمل حكائي معين"[١].

وبناء الرواية من الناحية الزمنية ينهض على مفارقة تؤكد طبيعة الزمن الروائي الحاضر في اللحظة المترامية الأطراف، من حيث إنه إشكال قائم في طبيعة الزمان نفسه، ومن حيث إنه دائم السيلان* فالوحدات الزمنية الثلاث: الماضي والحاضر والمستقبل، تخضع في ترتيبها لإيقاع خاص في بناء الرواية، ولقوانين جمالية كما يراها (توماتشفسكي) بل إن "ترتيب سرد الأحداث في الرواية وأولوية ذكرها، هو جزء أساسي من تشكيلها تشكيلاً فنياً، وهو يعتمد أساساً على مهارة الكاتب، وإتقانه لحرفته"[٢].

جميع الحقوق محفوظة

كما ميز النقاد بين نوعين من الأزمنة على مستوى النسق[٣]:

أ) زمن السرد من حيث الماضي والحاضر والمستقبل.

ب) زمن السرد من حيث السرعة والسرد البطء.

أخذت "الطواف" في بناء الحدث التقاط نقطة في الحاضر ليبدأ منها السرد، متجهاً نحو المستقبل. ويلاقي هذا النوع من البناء في الزمن بين الحاضر والماضي والمستقبل نشوء تقنيتين من تقنيات السرد هما: الاسترجاع أو العودة للوراء، والاستباق أو التنبؤ، لذلك كان "التسلسل النصي للزمن في الرواية من تقديم وتأخير وحذف، من الأبنية الهامة في الرواية"[٤] فالنص يتذبذب في كل لحظة، خالقاً وهو

---

(١) انظر بتصرف: بو طيب (عبدالعالي)، إشكالية الزمن في النص السردي، فصول، مج١٢، ع٢، ١٩٩٣، ص١٣٠.

* موسوعة الفلسفة، ص٥٥٥.

(٢) قاسم (سيزا)، المرجع نفسه، ص٢٩.

(٣) العاني (شجاع)، المرجع نفسه، ص٦٢.

(٤) قاسم (سيزا)، المرجع نفسه، ص٣٧.

يتأرجح بين التقنيتين السابقتين ترتيبه التسلسلي، ولغته وشخصياته وفقاً للنماذج التي تم انتخابها.

من المعلوم أن تقنيتي الاسترجاع والاستباق، قد ظهرا بشكل موفق فنياً فيما سمّي بالسرد المنحني وشبيه هذا بالسرد الأفقي أو التتابعي، ولكنه يختلف عنه في وسائل وتقنيات العودة للوراء، فهذا السرد إن عاد متذبذباً فإنه يقع بحدود ضئيلة جداً.

نعثر في (الطواف...) على مزج بين النوعين السابقين من التقنيات، فالراوية كثيراً ما تعود للوراء متذكرة ماضيها صغيرة وحبيبة، ومجال تنشئتها بين أفراد أسرتها ومكونها القبلي، مستفيدة من تقنية العودة للوراء[١].

وهذه الحدود الضئيلة التي يعود فيها السرد متذبذباً للوراء، شكلت برأينا نوعاً واحداً من الاسترجاع، هو الاسترجاع الخارجي، وتلجأ إليه الراوية لسد فراغات بقصد تفسير بعض الأحداث تفسيراً ليس جديداً كل الجدة، وإنما إعادة بناء بعض المواقف التي دعتها إليها طبيعة التذكر من مثل ذلك: تذكرها لأخيها وهو يتسلل ليلاً لدار فضيلة، ويحل محله أخوه الآخر، لمجرد أن عرفت بوجوده في زنجبار قادم للبحث عنها:

"المضحك المبكي، أن أخي الذي جاء بخنجره المزعومة للتخلص من عاري، هذا الشجاع الذي توصل لي بكل صبر، هذا المحافظ على العرض والشرف، كان يتسلل ليلاً لدار فضيلة، وبعد ساعة أو ساعتين يعود ليحل محله أخوه الآخر، وكان أبي مثلي يراقب الموقف بسأم وقلق ص١٩٥"

---

(١) انظر الصفحات التالية من الرواية: ٩- ١٣- ١٥- ١٦- ٤٤- ٤٥- ٤٦- ١٩٥.

وهذا النوع من "الارتداد" لرواية حدث وقع في الماضي رواية صامتة يطلق عليه الناقد (شجاع العاني) السرد الذاتي أو السرد الصامت، في مقابل السرد المنطوق الذي يؤديه الراوي[١] ولا نرى فيها إلاّ نوعاً من المناجاة الذاتية.

وأما عن التقنيات الأخرى التي تنشأ متلازمة لزمن السرد من حيث الماضي والحاضر والمستقبل، نشوء زمن السرد من حيث السرعة و البطء وقد أجمل الباحثون أشكالاً أربعة من حيث السرعة هي:

١- الخلاصة: وتتلخص في آلية إيجاز الأحداث التي وقعت في فترة زمنية طويلة، في مقاطع سردية قصيرة أو صفحات قليلة، من دون الخوض في ذكر تفاصيل الأشياء. ومعادلتها الرمزية كما حددها الناقد (جيرار جينيت) تتمثل في: زمن الخطاب < زمن الحكاية[٢].

وأشار مؤلفا "نظرية الأدب" إلى هذه المعادلة أن القاص هو من يتحكم في هذا النوع من الزمن "إذ هو يمر عبر سنين في بضع جمل، بينما يصف رقصة أو حفلة شاي في فصلين طويلين"[٣] ويطلقان عليه زمن الخبرة **(Experienced Time)** وتتبع تقنية الخلاصة في (الطواف ...) يفيد ضمور هذه التقنية إلى حد كبير، فلا نتعرف على سبيل المثال إلاّ على مقاطع صغيرة، من ذلك: الأحداث التي ارتبطت بالراوية وعلاقتها بسالم من جهة، والأحداث التي تخص غرق سالم في العاصفة، والأحداث المتعلقة بالمرأة الأفريقية من جهة ثانية.

إن علاقة الراوية بسالم ممتدة منذ زمن طويل، لكن الراوية تلخصها في مقاطع سردية قصيرة، دون الخوض في ذكر التفاصيل كقولها: "كان يجب عليّ أن

---

(١) البناء الفني في الرواية العربية في العراق، المرجع نفسه، ص٦٣.

(٢) بوطيب (عبدالعال)، المرجع نفسه، ص١٣٩.

(٣) ويليك (رنيه) وآرن (أوستن)، المرجع نفسه، ص٣٠١.

أعرف أن ذاك الطفل العنيد المتمرد الذي كان يلعب معي في طفولتي الغـــابرة لن يرضى بي..." ص٨

وعن المرأة الأفريقية نتمثل هذا المقطع: "إنها تزرع، وتحصد، وتبيع، وتطبخ، وتسافر، هل تفعلين أنت مثلها؟" ص٢٧

فهذا الإخبار يتيح لنا التعرف على الوظائف التي تقوم بهـــا المـــرأة، ولكـــن تفاصيل الزراعة والحصاد والبيع والطبخ، والسفر، وما يمكـــن أن تـــصادفه المرأة، فلا نتعرف عليه، ومن المعلوم أن أعمال الفلاحـــة وزراعـــة الأرض، والسفر، تخضع لدورات زمنية طويلة.

٢- الحذف: زمن الخطاب = صفر، إن الأحداث التي وقعت في فترة زمنية معينة يمكن حذفها والإشارة إليها إما بشكل محدد وصريح كقولنا: بعد مرور ســـنين أو شهرين أو أسبوعين، أو تأتي الإشارة إليه على نحو ضمني، فلا يصرح به، ويترك مسألة العثور عليه لمؤهلات القارئ. إن انهماك الراوية بالتذكر والعودة للوراء، الماضي البعيد، يفيد فعالية هذه التقنية، من ذلك قولها: "وعرفت بعـــد مدة طويلة" ص١٥.

فهي لا تعرفنا صراحة بالمدة الطويلة، ولكن الأسطر التي تسبق هذا المقطـــع، تفيدنا أن "زهرة" كانت صغيرة عندما تعرفت إلى الـــدم لأول مـــرة. [انظـــر الحوار بينها وبين أمها- ص١٥]

ومقطع آخر للحذف ندلل عليه من قولها: "العام الماضي" ص١٧

فإذا كان المقطع السابق ضمنياً، فإن تحديد العام الماضي يعد حذفاً صـــريحاً، فزهرة في مفتتح الرواية تشير إلى أن عمرها ثلاثـــون عامـــاً وهـــي تـــروي الحكاية، مما يعني أن جملة "العام الماضي" أنه كان لديها تـــسعة وعـــشرون عاماً.

٣- المشهد: زمن الخطاب = زمن الحكاية. ويأتي على عكس الخلاصة، إذ يتم فيه تركيز وتفصيل لتتم بذلك المساواة بين السرد والحكاية المتخيلة. ويتركز المشهد على الأغلب الأعم حول الأحداث المهمة والمركزية، تاركاً الراوي لها حرية التعبير عن نفسها من دون أي تدخل منه "مما يكسب هذه المقاطع طابعاً مسرحياً **"showing"** مقابل الطابع السردي الصرف **"telling"** الذي تتصف به الخلاصة"[١] وحين نرى الأحداث والشخصيات تتكلم بحريتها "وهي تتحرك وتمشي وتتكلم وتتصارع وتفكر وتحلم، فإن المشهد يمثل الانتقال من العام إلى الخاص"[٢] بواسطة الحوار. يبدو المشهد أقرب إلى الدرامية حيث يتساوى زمن الخطاب/ السرد مع زمن الحكاية/ القصة. وعلى صعيد هذه التقنية للرواية (الطواف...) نجد عدم المساواة بين الزمنين. فالبناء الدرامي للرواية يرجح كفة علو زمن الحكاية ويتبدى ذلك بواسطة الشخصيات أحد مظاهر هذه الدرامية، فهي تعرف كيف تبدأ، وكيف تنتهي أمورها، وعلى امتداد صفحات الرواية لا نعثر على شخصية تجهل ما تقوم به، ولا كيف وصلت للحال الذي أصبحت عليه.

ففي الفصل الثاني على سبيل المثال حين تترك "زهرة" غرفتها للبحث عن "النوخذا" خفية، يدور بينها وبين أحد الخدم هذا الحوار: "سيدتي هذا الرجل هو من جلبني إلى هنا، كنت صغيراً جداً، لم تفطمني أمي بعد، وهذه البلاهة التي ترينها، صنعها الضرب والتعذيب، لو بقيت هناك..." ص٣٢

وفي الفصل التاسع، بعد أن اكتشفت "زهرة" تجارة "النوخذا" السرية، ببيعه للسلاح، يعين عليها حارساً يدعى "ربيع" لا يتكلم كثيراً وتابعاً ذليلاً. يتلفظ

---

(١)بوطيب، المرجع نفسه، ص١٣٩.

(٢)قاسم (سيزا)، المرجع نفسه، ص٦٥.

"ربيع" في الفصل الرابع عشر بهذه العبارة التي لا تؤهله ظروفه أن يقولها: "ماذا جرى لك، هذا ليس بصالحنا ما تفعلينه، تعرفين أن التمرد شاع في هذه البلاد، والسرقات في كل مكان، وهناك جرائم قتل تحصل في الخفاء، الرجل –يقصد خميس– قادر على أن يؤلب علينا العالم بأسره..." ص٢٢٦

إن هذا الطابع "الانفعالي" يكشف عن خلل ملحوظ للبناء الدرامي في (الطواف...) ويأتي هذا كله ليصب في رقعة واحدة هي رقعة انشطار البنية الثقافية في شخصية الراوية.

٤- الوقفة: وفيها يتوقف السرد لينشأ الوصف الخالص. إنها حالة ينعدم فيها سرد الأحداث ولا تتنامى. وتستغرق مقاطع الوصف في حال انعدام السرد، زمناً طويلاً، وعلى عدد كبير من الصفحات "كوصف الأشياء والمناظر الطبيعية، فيبدأ المؤلف بوصف المناخ العام ثم الشارع ثم المنازل والأبنية.. الخ وهذه التقنية امتداد للوصف في الملحمة الاغريقية"[١]. أتاح الروي "بضمير المتكلم" وتقنية الراوي الواسع المعرفة، امتداداً كبيراً لإيقاف السرد، وتنامي الوصف، وشمل ذلك أغلب فصول الرواية. وتأتي الوقفة متعالقة مع أشياء خارجية ومادية، كوصف البحر والطريق إلى صور، ووصف البحر، ثم يتم الانتقال إلى وصف المكنون الداخلي للشخصية الروائية "زهرة" تحديداً. وإذا كانت الوقفة قد بدأت منذ الفصل الأول نفسية وصغيرة وفي سطور قصيرة، فإنها، منذ نهاية الفصل الثاني، قد أخذت في التزيد، وصولاً إلى الفصول التالية، مع التقليل منه في الفصول الثلاثة الأخيرة، فقد تسارع السرد لدرجة طغى فيها على الوصف.

الخلاصة:

يتضح مما سبق أنه بالإمكان الوقوف على النتائج التالية بشأن بنية السرد الروائي العربي في سلطنة عمان على صعيدين:

* على صعيد المحتوى:

أولاً: من الثابت، تاريخياً، أن المحاولات الأولى في كتابة الرواية قد بدأت عند "عبدالله بن محمد الطائي" وذلك على الصعيدين: العُماني والخليجي العربي. لقد كان هاجس الكتابة الروائية هو التسجيل والتأريخ للتاريخين العماني والعربي، مما يفيد انضواء أعماله تحت ما يمكن تسميته بالرواية التسجيلية، وهي صيغة من صيغ الواقعية، سعت إلى النفاذ المباشر في الواقع الاجتماعي والحياة، تبدى ذلك بوضوح في عمليه الروائيين (ملائكة الجبل الأخضر) و(الشراع الكبير).

ثانياً: أخذت كافة الإصدارات الروائية في بدايتها الثانية لدى كل من: "سعود المظفر وسيف بن سعيد السعدي" الحرص على نقد الواقع الاجتماعي، من دون إغفال التاريخين العماني والعربي، ومما يبدو رجحان كفة التاريخ العماني ممثلاً في بطولاته التي كان لها الحيز الأكبر، وتبدى ذلك لدى "سيف بن سعيد السعدي" في حين أخذت أعمال "سعود المظفر" طرق هموم المجتمع العماني، أكان ذلك قبيل التحولات الاقتصادية والتغيرات الاجتماعية المستجدة، أو جاء ذلك بعدها. وهي إشارة تفيد تشاكل الرواية لديه مع النفط، ودلالة على هيمنة الواقعية الاجتماعية النقدية.

ثالثاً: يمكن عد تجارب "مبارك العامري وعلي المعمري وبدرية الشحي" من التجارب الذاتية الخالصة، ونعني بها سيطرة الذاتية والهموم الشخصية للفرد، في

([1])قاسم (سيزا)، المرجع نفسه، ص٦٤.

صميم التجربة –تجربة الكتابة الروائية وتجربة الأنا– ومما يمكن ملاحظته أن "علي المعمري وبدرية الشحي" قد تطرقا في تجاربهما إلى التاريخ العماني والمحلي، وتخففت تجربة "مبارك العامري" من ذلك الهاجس، مما يفيد أن فن الرواية العربية في سلطنة عمان، من نوع قابل دوماً للتجاوز والإضافة والتجديد، ويؤكد هذا عدم اكتمال نموه.

* على صعيد البنية:

أولاً: كان قد استوقفنا هذا السؤال: لماذا اقتصرت الرواية على تناول الوجود العماني في شرق أفريقيا، من دون القصة القصيرة؟ نمثل بالتجارب التالية: "عبدالله الطائي" في (الشراع الكبير) و"سيف السعدي" في (من الجانب الآخر) وطرق "علي المعمري" في (فضاءات الرغبة الأخيرة) بعض الجانب، و"بدرية الشحي" في (الطواف حيث الجمر) بينما تعامل معها "سعود المظفر" بحياء شديد، بواسطة بعض الإشارات التي تناثرت في أعماله، لا سيما (رجال من جبل الحجر)؟

من المحتمل أن استيعاب بنية الشكل الروائي لدى الكُتاب كافة، قادرة على تناول ذلك، من منطلق أن الرواية فن مركب، يستوعب بواسطة أركانه كل شيء وأي شيء، بالإضافة إلى ذلك أن الامتداد الذي يتيحه الفضاء الروائي، يتيح للروائي اقتناص ما يرغب تسليط الضوء عليه وإثارة مشاكسة وأسئلة عنه. ومن المحتمل أيضاً بما أن النص الروائي ذو طبيعة حوارية كما يرى الناقد **M. Bakhtine** حيث تتصارع الأصوات الايديولوجية، ربما من هنا، أخذ الفن الروائي التركيز على ضرورة دمج الفن في علاقاته الاجتماعية والتاريخية/ الآنية والمغيبة. وإذا كانت هذه من النقاط الإيجابية والجيدة لصالح القص العربي في السلطنة، إلاّ أنه قد استند في تناوله على فهم ينطلق من فن المحاكاة للحياة، مما أضعف البناء الفني كثيراً.

ثانياً: ونقصرها في القول عن الرؤية السردية.

استأثرت الرؤية السردية بتقنية الراوي الواسع المعرفة على السرد الروائي، لا سيما في أعمال "عبدالله الطائي وسعود المظفر وسيف بن سعيد السعدي". ولم تتجاوز أعمال "مبارك العامري وعلي المعمري وبدرية الشحي" تلك الرؤية، على الرغم من توفر بعض المقاطع السردية والوصفية، التي يتخلى فيها الراوي عن هيمنته تاركاً المجال لمكونات السرد الأخرى الإفصاح عن رؤيتها.

ومن المحتمل أن في هيمنة هذا الأسلوب، آلية الفهم للمحاكاة وجعلها فناً ينهض على تصوير الواقع الاجتماعي، وصحيح أنه قد توفرت بعض الاختيارات والترتيب للأحداث في استخدام السرد المنحني وتيار الوعي، إلاّ أن الصورة السردية لم تتجاوز في بنائها نسق البناء التتابعي، ولا يُعدُّ هذا جانب قصور كبيراً للسرد، ولكنه يومئ إلى أن التشاكل مع هذا الفن، ما يزال يراوح مكانه.

الباب الثالث : البنية السردية للقصة القصيرة

نقد البدايات:

تفيد أولى محاولات كتابة القصة القصيرة لدى "عبدالله بن محمد الطائي" في قصة "اختفاء امرأة" التي تعود كتابتها إلى ١٩٤٠/١١/٨(*) إلى أن البدايات غير الموفقة، غالباً ما تكون ساذجة وانطباعية، وأن مناخها كثيراً ما ينتصر للقضايا الاجتماعية والتربوية والأخلاقية، فيخرج النص القصصي أشبه بخطبة تهدف إلى الإصلاح والإرشاد والتعليم والموعظة. وتنطلق رؤية الراوي من موقف واضح وثابت للفن والأدب عموماً، وملفوظه السردي خاصة. وعلى هذا المنحى أخذ بعض كتاب القصة القصيرة السير في هذا الطريق منهجاً وفكراً، شكلاً ومحتوى، ومع التسليم بوجود بعض الملامح الفنية في النتاج القصصي الذي تلا جيل "الطائي" فإن العناصر والقضايا التي التفوا من حولها، تكاد تجعلهم في دائرة واحدة، نطلق عليها: **دائرة الانحياز الكامل للمجتمع.**

وبعد إحصاء وتأمل لنتاج الفترة الممتدة ما بين (١٩٥٨ إلى ١٩٩٤) وهي الفترة الزمنية التي اتسمت إصداراتها بنزوع خالص نحو المجتمع، ويمكن أن ينتسب إليها من أصحاب هذه الدائرة: (عبدالله بن محمد الطائي، أحمد البلال، جمعة الخصيبي، سعود المظفر، علي الكباني، حمد رشيد، محمد سيف الرحبي، إحسان صادق سعيد، حمد الناصري).

وإن أهم الملامح التي اتسمت بها إصداراتهم، من حيث أركان البناء الفني، هي:

(*) انظر الملحق ص ٢٧٥

١. آثر الكتاب السلامة والطمأنينة، في الانحياز الكامل للمجتمع، وإضفاء الصدق في الأدب والفن، فقد انعكس ذلك على أركان القص، فالحدث ينسج في هيئة تتابعية وضمن خط زمني ثابت لا يتجاوز قاعدة (أرسطو **Aristotle**) الذهبية: البداية، ثم الوسط وتعقد الأحداث وتشابكها، يليها الانفراج بحلول النهايات التقليدية، من دون نضج فني. فمن المعلوم بأن الحدث هو الذي يحدد طبيعة القصة دائماً، عندما يكتمل نموه الفني من دون تكلف، على حين أن بعض نهايات القصص القصيرة، تأتي مفتوحة، غير حاسمة تاركة حل المشكلة التي تطرحها تجربة كتابة القصة لذهن القارئ، الذي قد يشعر بنتيجة غير مرضية، فيجهد نفسه في تأويل النص، إذا كان النص مفتوحاً بعلاقاته ووظائف شخصياته. أما إذا قام القاص بإدخال عدة قضايا اجتماعية مفتعلة، وسردها بأسلوب سطحي عابر من مثل: غلاء المهور والزواج من الأجنبيات، ومشكلات الخادمة الأجنبية، والطلاق، والعمالة الوافدة والبطالة وهجر القرية إلى المدينة، فإن القصة القصيرة الفنية، لا تحتمل كل هذه القضايا، ولا ينهض الحدث بما ينبغي له النهوض به. وقد يرى بعض الكتاب أن القصص القصيرة ذات الطابع الاجتماعي، والمعول عليها طرق المشكلات الاجتماعية، من الأنسب أن تأتي نهاياتها غير حاسمة، وغير قاطعة، بسبب من أن بعض المشكلات كالزواج والطلاق وهجر القرية، نموها ينشأ من حيويتها المستمرة، ومن المتغيرات الاقتصادية التي تفرض سيطرتها بقوة على المجتمع.

لا خلاف إذا كان من المسلم به عدم إنهاء القصة ذات الطابع الاجتماعي نهاية حاسمة؛ لأن من "واجب الكاتب طرح المشكلة أو إبرازها فقط، بشكل واضح

وملموس، لا حلها"[١] وإلاَّ انتفى على وجه الخصوص دور المصلح والإختصاصي الاجتماعيين. ولكن عندما نلحظ هيمنة غرض واحد، ورؤية واحدة، بل ونهايات متقاربة[*] فمن الواجب أن نتساءل عن سبب ذلك؟! فليس مرجع ذلك فقط، إلى التحديث الاقتصادي وطفرة النفط وما أحدثه من زلزلة للبنية الاجتماعية الثابتة والمتكلسة، بل إن قصور أداة الكاتب، وثقافته، وقلة التجارب أو عدم الاستفادة من تجارب الآخرين، بترويضها وتطويعها خدمة للنص وللفن، من الأسباب الرئيسة لهذا الإخفاق الفني.

٢. أخذ بناء الشخصية الفني، الالتزام بالأبعاد المادية التي رسمها لها مؤلفوها، ولا تكاد تخرج عن الرؤية التفسيرية والتعليلية لأفعالها. إذ يلجأ القاص إلى إخبارنا عنها، منذ طفولتها، وحتى مماتها، وسرد ما قد تعرضت له من عراقيل. ويشير أحد الباحثين إلى أننا قد نصل إلى توفر المعلومات عن الشخصية، من دون الإخبار عنها مباشرة، ويتم ذلك بواسطة "التشخيص الدرامي"، الذي يرينا الشخص في أثناء تحركه، فمن سلوكه، وكلامه، وأفكاره المسجلة، نصل إلى استنتاجات فيما يتصل بشخصيته **Personality**[٢]. بهذا نستطيع أن نقول: إن الشخصية الفنية الجيدة، ينبغي أن يترك لها القاص فرصة التعبير عن نفسها، من دون تدخل مباشر منه، ومن غير إهمال لأركان البناء الأخرى، إذ نلحظ على بعض شخصيات تلك الفترة اتسامها بطابع أحادي الجانب على الصعيد الأخلاقي، فإما أن تكون

---

(١) النابلسي (شاكر)، النهايات المفتوحة، ١٩٨٥، ص٤٤.

(*) انظر نهايات بعض نصوص هذه المجموعات: المغلغل، سور المنايا، قلب للبيع، يوم قبل شروق الشمس، صراع مع الأمواج، الدجالة، الليلة الأخيرة، (سيرد توثيق هذه الإصدارات حسب حاجتنا إليها في السياق).

(٢) اولتبنير (لين) ولويس (ليزلي)، الوجيز في دراسة القصص، ص١٣٣.

خيرة تماماً، أو شريرة تماماً، أو تنتهي إلى التوبة والصلاح، أو تقع في حادث يؤدي إلى موتها، وكأن نهايتها هذه، هي موقفه من الموت والقدر. وتعامل القاص مع الشخصية من جانب واحد، ينتج عن عجز وفقر في رؤيته للحياة وللفن ولطبيعة الصراع والجدل الذي ينبغي أن يظهره لنا بترو وتمهل من دون عجالة.

٣. ينطبق الخلل الفني للحدث وللشخصية على بناء الفضاء القصصي. إذ يقوم القاص بتحديد مكان وقوع الحدث بدقة متناهية، سواء أكان في البيت أم الشارع أم القرية أم المدينة، ونلحظ على سبيل المثال إذا كان الحدث يتعلق بشخصية ما في الشارع، فإن القاص يقوم بتتبع حركة السيارات وإحصاء عدد المرات التي وقفت فيها عند إشارة المرور، وعدد السيارات التي تجاوزتها، أو حاولت وفشلت، مما يثقل النص ولا يفيد سياقه. بل إن القارئ يجد حرجاً في تتبع الحدث، مما يقصيه عن متابعة قراءة النص، وإذا كان هذا حال "المكان" فإن حركة الزمان غالباً ما يتم تحديدها إما الليل أو النهار، حيث يعدان من أكثر الأوقات تناولاً. إذ تفتتح بعض القصص القصيرة عوالمها، بشروق الشمس والطبيعة وحركة الناس وهم يتجهون إلى أعمالهم اليومية، وتختتم أثناء الليل حيث السكينة والهدوء. وكل هذا يجيء لإضفاء طابع دورة الحياة اليومية، مع عدم إغفال أن بعض المجاميع القصصية قد تعاملت مع أركان القص السابقة بدرجات متفاوتة إلا إنها لم تحقق نمواً ونضجاً فنياً عاليين(*).

(*) انظر بعض نصوص هذه المجموعات: قلب للبيع، سور المنايا، وأشرقت الشمس، والدجالة.

٤. إن اللغة التي تجعل القارئ على اتصال مباشر بالنص الأدبي، هي من الأركان المهمة، حيث تأسر المؤلف والقارئ معاً في شرك دلالة الألفاظ والجنس الأدبي وعناوين النصوص. فالمتتبع لنشأة القصة القصيرة في السلطنة يجدها من حيث اعتمادها على لغة السرد والوصف تحتوي مجموعات (دائرة الانحياز الكامل للمجتمع) على كمية كبيرة من المقاطع الوصفية، التي في كثير من الأحيان، تتحول مقاطعها إلى قصيدة شعر أو خاطرة أو مقال صحفي أو وثيقة رسمية، مما يضعف بعض هذا النتاج القصصي.

قد لا ينتبه القاص وهو يغرف من معين اللغة الذي لا ينضب، التقاط مفردة أو صياغة لجملة ما، من لغة الشعر، مدى قبولها التام للنص القصصي القصير من ذلك استعمال بعض الألفاظ المهجورة وغريب الألفاظ(*) ويشير أحد الباحثين إلى أنه على الرغم من عدم توفر معيار أو قانون صارم للحدود اللغوية المقبولة أو المرفوضة للجنس الأدبي، فإن لغة القصة القصيرة، تبدو أكثر دقة وأرهف حساً، وأنه يمكن الوقوف على بعض المؤشرات، لخصائص لغة القصة القصيرة، من مثل ذلك: "الميل إلى استخدام الجمل القصيرة ذات الإيقاع السريع، والاستغناء غالباً عن أدوات الربط بين الجمل المتتالية واختيار الصور المكثفة الحادة"(١) وهذه الخصائص على أهميتها قد تباين تناولها لدى أصحاب هذه الدائرة.

إن ولاءهم التام للمجتمع قد أخل بفن القصة القصيرة، بحيث لم تتوفر في نتاجاتهم جهود إبداعية ناضجة، إلاّ مع استثناءات بسيطة، تمثلها تجربة كل من: (أحمد البلال) في مجموعته "لا يا غريب" الذي يعد رائد القصة القصيرة البوليسية

(*) انظر البلال (أحمد) سور المنايا، نص الانتظار، ص٤٩.

(١) درويش (أحمد)، من مقدمة المجموعة القصصية "لا يا غريب" لأحمد البلال، ص١٣.

العمانية، و(حمد رشيد راشد) في مجموعته "زغاريد الصهيل" اللذين حرصا على فنية القصة بشكل ملحوظ. وهذا الولاء يكشف عن سلبية النظر إلى فن المحاكاة، في اعتمادهم على نقل الواقع، ومحاولة نقده وإصلاحه. كما نلحظ توفر بعض بذور القصة الرومانسية وغلبة الشكوى والشعور بفقدان معنى القيم الإنسانية، وتعطيل قيم الحب والمحبة والواجب، مما أغرق بعض الإصدارات في الحزن والكآبة.

ويمكن تسجيل بعض النجاح، بنسب متفاوتة، في معرفة نتاج أصحاب هذه الدائرة لبعض تقنيات الاسترجاع، وتصوير البيئة العمانية بعاداتها ومكتسباتها الحضارية الجديدة، إلاّ أن مقتل هذه التقنية، قد أضر به أسلوب الروي، بتدخل الراوي/ المؤلف بالشرح والتعليق، والاستشهاد الدائم بالقرآن الكريم وأبيات الشعر والأمثال، إلى جانب تذبذب الحوار في النص الواحد بين الفصحى والعامية.

وفي مقابل غلبة أصحاب (دائرة الانحياز الكامل للمجتمع) ظهرت دائرة أخرى، اتسم أصحابها بملامح جديدة، في تعاملهم مع فنية القصة القصيرة، سوف نطلق عليهم "الحساسية الجديدة"[١].

وما تتسم به نتاجاتهم هو الخلط غير الواضح "والمقصود لذاته" ربما في بعض النتاجات، للجنس الأدبي، فنجد على سبيل المثال تداخلاً بين فنية القصة القصيرة وفنية الرواية، أو فنية القصة القصيرة والسعي إلى تجنيس القصيدة لتحقق ما يمكن تسميته بـ "القصيدة القصة أو القصة القصيدة" كما نعثر على التباس ما بين القصة القصيرة والسيرة الذاتية، ويتوفر في بعض الإصدارات، اشتغالات فنية، انحازت بصورة واضحة إلى مصطلح القصة القصيرة جداً و"التشكيل البصري للنص".[٢]

---

[١] انظر إشارتنا إلى هذه المسألة على الصفحات التالية من هذه الدراسة: ٦٨ إلى ٧٦.

[2] سنقصر معالجتنا على فنية القصة القصيرة والسيرة الذاتية والقصة القصيرة جداً وظاهرة التشكيل البصري للنص.

وإلى جانب ذلك كله على صعيد المحتوى، لا نجد انحيازاً واضحاً للمجتمع بإطلاق، ولا تهميشاً للذات الفردية، وتبدو أعمالهم غير قادرة على تأطير هواجسها في بذور رومنسية أو واقعية نقدية خالصتين.

ويمكننا القول خلافاً إلى ما ذهب إليه كُتاب "دائرة الانحياز الكامل للمجتمع" أن كُتاب "الحساسية الجديدة" قدموا ثورة متناقضة ومتباينة، على صعيد الشكل والمحتوى، انعكس بعضها على البنية القصصية، من جهة، وعلى الفن من جهة ثانية، لمحاولتهم الاستفادة من تجاربهم الشخصية، ومواكبتهم لتقنيات العلم الحديث: كالفنون التشكيلية والسينمائية وسينوجرافيا العرض المسرحي، إلى جانب اكتسابهم واطلاعهم في رحلاتهم على ثقافات مختلفة، حاولوا توظيفها في نصوصهم.

سوف نتتبع هذا النتاج لتقديم مقاربتنا النقدية لما أسميناه بـ "الحساسية الجديدة" من خلال فصلين:

مركز ايداع الرسائل الجامعية

الفصل الأول: تقنيات السرد القصصي. واهم المسائل التي سوف تتم إثارتها ما يخص أزمة الجنس الأدبي ومحاولة عنونته.

الفصل الثاني: البناء الفني للقصة القصيرة. وأهم المسائل التي سوف تتم إثارتها ما يخص أركان القصة القصيرة، وأساليب السرد.

الفصل الأول: تقنيات السرد القصصي.

على امتداد عقدين من الزمان تقريباً، ازدحمت ساحة الإبداع في السلطنة بتجارب إبداعية لأسماء قديمة وأخرى جديدة[١].

وإذا كانت بعض التجارب السابقة لم تستطع إلى حد كبير كتابة قصة قصيرة فنية مكتملة الأركان فإنها سعت مثلها في تسارع الخطى لاستقطاب مفهوم (الحداثة) حيث أضحت الحداثة تعني لديها: التجديد والتجريب على صعيد الكتابة.

ويبدو لنا أن بعض هذه التجارب قد فهمت التجديد على أنه كل ما يشير إلى المس والخدش بتحولات المجتمع وكسر المحرمات: الاجتماعي والسياسي والأيدولوجي. ولكن الكاتب / القاص في تجديده، كثيراً ما يقف عاجزاً أمام جعل النص ينطق بنظرة شمولية للفن والعالم والمجتمع، فأوقع النص صاحبه وتجربته على صعيد تجديد المتن الحكائي في تكرار بعض القوالب المجانية والكليشيهات المستعارة من بعض الثقافات، إلى جانب آخر غرق بعض أصحاب النتاجات في الذاتية والتشاؤمية والانسحاب من الواقع وعدم مواجهته. وينبغي أن نشير هنا، إلى أن التجديد في بعض معانيه الخفية يعني التجاوز. بمعنى أن ما يكتبه اللاحق هو جديد على ما كتبه السابق.

في سعي تجربة القص السردي (القصة القصيرة) نجدها قد قطعت النهر مرتين. يتبين ذلك في سعيها احتلال موقع في المتن المصاغ (المجتمع والعالم) وجريانها إلى احتلال موقع آخر لا يمس المجتمع والعالم، وإنما يمس تجربة الكتابة

---

[1] انظر ص٦٨ إلى نهاية الباب الأول.

نفسها. الكتابة من حيث هي تمجيد للنص وإفناء لهوية الكاتب. وإذا عرفنا أن هـذه الكتابة هي جزء من تلك الهوية، والهوية جزء من ذلك الكل (المجتمع والعالم بلغته ولهجاته وتكوينه وثقافته) ربما أدركنا حجم الفجوة التي أحدثتها سباحة النهر مرتين! فهي رهان مفتوح على الخفي من المستقبل ورهان مشدود إلى المعلوم من الماضي.

إذا كان النص الذي يركض مؤلفه لاهثاً خلف التجديد والتجريب، هو نـص حداثي، يجيء به على نقيض النص القديم في بنيته وتقنياته، فإن الحداثة قد أغـرت الكثيرين بقطف ثمارها، ومن بين بعض الأسماء التي قرعت أجراسها بجرأة، نذكر (علي المعمري) في نتاجاته القصصية القصيرة كافة، بيد أننا لن نقف عنده في هذا الموضع، فالرؤية لموضوع ما أطلقنا عليه (الحساسية الجديدة) إنما تتحدد في إطار نماذج قصصية أخرى، وكتابتنا عن هذه النماذج هي نوع من المغامرة، بسب عـدم وضوح بعض خصائصها، وتلك النماذج هي: (الجبل الأخضر، قشة البحر، جنـون الوقت، وحد الشوف).

سبب اختيارنا لهذه النماذج هو انتماء الكتاب إلى ظروف تاريخيـة متباينـة قليلاً، تتميز لدى كل واحد منهم من حيث السفر والتعرف على ثقافـات متمـايزة، ولعل أكثر ما يشدهم من واقع مجموعاتهم الصادرة، هو سعيهم لتوظيف الحداثة متناً ومبنى.

وبداية أود أن أطرح الأسئلة التي دارت في ذهني حول النماذج التي سـوف تشكل محور هذا العرض النقدي:

- ما الرؤية أو الموقف من الحياة والفن والمجتمع التي تشترك فيها نتاجـاتهم ويتقاطعون معها؟
- الإبداع الأدبي هو قول ما لا تقوله الخطابات الأخرى. فماذا تـود أن تقولـه هذه الإصدارات التي يلتبس عليها مشكل التجنيس الأدبي: فهي إما أن تكون

سيرة ذاتية تلبس لبوس القصة القصيرة، أو تكون قصة قصيرة جداً، أو تكون تشكيلاً بصرياً للنص.

- وأخيراً: هل تستنهض هذه الكتابة، تراثاً وماضياً وذاكرة. هل تهرب من خلال التباس التجنيس، من واقع مظلم ومغلق، لم تقدر على خدشه ومشاكلته، فاستعاضت عنه متعزية بالخدش والمشاكلة داخل النص؟

أما وقد طرحت الأسئلة، فإنني أعرض إجاباتي عنها:

القصة القصيرة أم السيرة الذاتية؟

النموذج المنتخب: مجموعة الجبل الأخضر، ١٩٨٣: سيف الرحبي

تعد مجموعة الشاعر "سيف الرحبي" من أكثر النماذج قرباً لوقوعها في ملابسة بين فنية القصة القصيرة، وفنية السيرة الذاتية.

وقد عرف الأدب العماني، هذا النوع من الكتابة "السيرية" نجده في مؤلف "مذكرات أميرة عربية".

من حيث البناء الفني للمجموعة، قسم الكتاب إلى جزأين: في الجزء الأول تضمن الإصدار نصف قصائده، أما الجزء الثاني فقد تضمن نصوصه الأربعة، أو "التباسات قصصية" كما أسماها.

تقتسم "التباساته القصصية" مجموعة من الخصائص التقليدية، مع السيرة الذاتية، من حيث أسلوب الروي بضمير الأنا المتكلم، وتنفرد بعوالم خاصة، تجعلها متميزة بالضرورة بوجودها الخاص.

ينهل الراوي فيها من: البيئة العمانية في القرية، وتجربة السفر لديه للعواصم العربية والغربية، كما أنها تحفل بمزيج ثقافي من بعض الاتجاهات والمدارس النقدية

الأدبية كالسريالية وتضفي ثقافته بالموروث الأدبي العربي، لمسة تشده إلى مناخات الأسطورة والعجائبية.

بسبب قرب هذه المجموعة من الخصائص التقليدية، مع السيرة الذاتية، لا شيء يسعفها أن تكون قصصاً قصيرة، لعدم اكتمال أي من أركانها. فعلى مستوى الشخصية، لا يمكن استبدال الراوي وصوته في نص (تجليات النزهة الجبلية) ص٦٣، بصوت "الرجل السجين" في نص (الحانة) ص٧٦، ولا بصوت "الرائية" في نص (هذيان الليلة الأخيرة) ص٩١، ولا بصوت "الرجل الغريب والعدمي" في نص (الانطفاء الباكر) ص١٢١.

إذ يعد الراوي، شخصية مركزية في تقنية السيرة الذاتية، مقارنة مع تقنية القصة القصيرة، التي قد يتمظهر فيها الراوي، شخصية من شخصيات السرد، بواسطة أسلوب السرد الذاتي/ المصاحب.

وينفتح الملفوظ السردي في النصوص الثلاثة الأولى، على نسق يبدأ من الحاضر، مثل: "كعادة كل يوم وخاصة في النهارات المضيئة، كنت أطل من نافذة غرفتي إلى الجبل..." – تجليات، ص٦٣.

أو: "... هذا هو الرجل السجين يخرج من زنزانته ويطل على العالم الخارجي" – الحانة، ص٧٦.

أو: "حقاً، إنني لا أعرف ضبطاً لتلك الليلة المريضة..." – هذيان، ص٩١.

في حين، ينفتح في النص الأخير على نسق موضوعي: "منذ فترة انطفأت كل الأشياء في عينيه، صار وهو يمشي..." – الانطفاء ص١٢١.

وقد يبدو لأول وهلة، أن البناء، سوف يعرّفنا على أحداث وشخصيات، تحيا في فضاء يسهل الوصول إليه والتثبت من محدداته، لكن الملفوظ، يكشف عن رغبة الراوي في تحقيب مجرى الوجود الفردي، وهو يعتمد على فرادة التجربة الشخصية،

واللغة التي في وجوهها كافة لم يكتب بها، إلاّ لصالح قصيدة لم تكتب بعد[*]. ويمكن أن نجد في تلك الإشارة، شيئاً من التأويل، بأن دوافع تجربة الكتابة عن الذات تسعى إلى بناء هوية نصية، يتداخل فيها الشعر بالسيرة الذاتية، والسيرة الذاتية بالقصة القصيرة، تكون هذه (الهوية النصية) بمثابة معادل لغوي ثقافي لتجربة الراوي الشخصية، ضمن بيئة من المتناقضات: التاريخية (ممثلة في التراثين العربي والغربي/ والعماني الخاص) وتحولات الأنا ما بين ذلك التراث، كماضٍ، وخصوصية زمن الكتابة والسرد (كحاضر).

وإذ لا يكتمل بناء الشخصية، بسبب من تذبذب الأحداث، وامتدادات التخييل فيها، فإن الفضاء، تقتسمه أماكن عدة: كالغرفة الموحشة، والمسجد القديم للقرية، وبيت الطفولة والمدرسة، والشارع، والسجن وحانة "أبو علي" ومرتفعات الجبال. كما أن الزمن يستتر باحثاً عن المسوغات الفكرية والذهنية للأفكار التي تعيد صياغة مراحل وجوده الفردي.

القصة القصيرة جداً:

في تجربتين متقاربتين زمنياً، يضعنا كل من: عبد الله حبيب في إصداره (قشة البحر) وعلي الصوافي بإصداره (جنون الوقت) أمام مصطلح يثير إشكالاً جديداً هو: (القصيرة القصيرة جداً) وهذا المولود المشاكس ببنيته ورؤاه، لم يتجاوز بعد عمره ربع قرن[١].

وقضية المصطلح وأزمته في وطننا العربي، على امتداد تاريخنا النقدي، ما يزال يعاني كثيراً من المشكلات، أكان يتعلق ذلك بالنقد القصصي، أم السياسي، أم

---

[*] انظر إشارته في مفتتح المجموعة، ص٥.

الإعلامي. ويتضح أن الأزمة كما يشير إلى ذلك الباحث (شكري محمد عياد) هي أزمة حضارة تتمثل في غيبة الرؤية والفلسفة والمنهج[٢] وانفصالها عن واقعنا اليومي المعيش. ويذكر أحد الباحثين أسباباً، لهذه الأزمة يجد أن بعضها يتعلق بالظروف العامة التي يعيشها الوطن العربي، وبعضها الآخر بظروف خاصة بمجال النقد القصصي ذاته[٣].

والقصة القصيرة جداً هي "قصة أولاً. وقصيرة جداً ثانيا"[٤]. وأركانها التي تنهض عليها: الجرأة غير المبالغ فيها، ووحدة الفكر والموضوع، والتكثيف[٥]. ومشكل الاختلاف في تجنيس هذا المصطلح على ذلك النحو، لا يمنع من أن الحداثة هي الباب الذي جاء منه هذا اللون من الكتابة. على اعتقاد أن الحداثة تؤمن بفكرة التقدم والتطور الذي يؤسس نفسه على الماضي، وينفصل عنه في آن[٦]. فكأن كتابة "قصة قصيرة جداً" هي إنجاز بناء يتجاوز معايير وأركان القصة القصيرة، لكنه لا ينفصل عنه تماماً، بسبب استفادته من تقنيات الفنون الحديثة: كالسينما والفن التشكيلي والخبر الصحفي والمسرح. ولا ينبغي النظر من نظرة أحادية الجانب على أن أركان القصة القصيرة لا تهتم بالجرأة، ولا بوحدة الفكر ولا بالتكثيف إنهما يكادان أن يلتقيا، ولكنهما يختلفان في تعامل "القصة القصيرة جداً: مع الحداثة.

---

(1) الحسين (أحمد جاسم)، القصة القصيرة جداً، ص٢١.

(2) انظر مناقشته للمذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، سلسلة عالم المعرفة، ع ١٧٧، ١٩٩٣، ص ١١-٧٣.

(3) للاطلاع على تلك الأسباب: يمكن العودة إلى: عبد الرحيم (عبد الرحيم محمد)، أزمة المصطلح في النقد القصصي، فصول، مج٧، ع ٣ و ٤، ١٩٨٧، ص ١٠٣-١٠٥.

(4) الحسين (أحمد جاسم) سبق ذكره، ص٣٢.

(5) الحسين، المرجع نفسه، ص٣٣.

(6) الرويلي (ميجان)، دليل الناقد الأدبي، ط٢، ص ١٤٠.

ليس من جديد القول إن: "انهياراً في سلم أو في نظام للقيم، يعني البحث عن أبنية فكرية أخرى، تكون أكثر تلبية لمتطلبات الواقع بظروفه المعقدة والمتشابكة"[١] وإذا افترضنا أن ظروف الحداثة، قد فرضت تقنية جديدة في وسائل الاتصالات، فإننا نجد أنفسنا نبحث في إمكانية فرض آخر، يتمثل في الإمكانات المتاحة لتوفر كتابة قصصية تختلف عن المعايير والأركان المحددة لفن القص عموماً. مع ضرورة الإشارة أن الخروج للبحث عن تلك الإمكانات "لا يعني دعوة إلى فوضى الكتابة، وإنما يقتضي إزاحة مفاهيم أدبية بعينها، وتراجعها، لتقديم مفاهيم أخرى تشكل في مجملها منطقاً متماسكاً"[٢].

يضطلع الراوي في بعض نصوص "قشة البحر"[٣] تقديم كتابة جديدة. ففي عنوان جانبي (من دفتر المنفى الأول) نقرأ العبارة التالية: "ثماني قصص قصيرة جداً جداً" وكل نص من حيث الحجم لا يتجاوز صفحة واحدة، ولا تتعدى أسطره ستة أسطر، تاركاً بين الأسطر مساحة كبيرة من البياض، إلى جانب استغلال بعض النصوص في تصميم الأرقام. وحتى لا نظل في الجانب النظري، نستشهد بنصين لتقديم مقاربتنا النقدية.

"القصة الأولى:

عذّبوه... عذّبوه... عذّبوه...، فمات بعد أن حفر اسمه على جدار الشمس وضوء الزنزانة.

---

[1] الصبروت (ربيع)، قضايا القصة القصيرة، ص٨٢.

[2] الصبروت (ربيع) المرجع نفسه، ص٨٧.

[3] ط١، ١٩٩٤.

وصاح الضابط محتداً:

– اللعين لم يعترف." ص٢٠

"القصة الخامسة:

(١)

حطت ذبابة على عينيّ طفل فقير بعد أن جابت أنحاء قصر كبير.

(٢)

جميع الحقوق محفوظة

في اليوم التالي، كان كل أطباء العيون في المدينة يهرولون إلى القصر الكبير، وكان الطفل الفقير يلعب على جانب الشارع المؤدي للقصر"[١].

من بعض ملامح التجديد والتجريب التي يمكن ملاحظتها على النصين السابقين: نهوضهما على أهمية الشكل القصصي، إذ نرى تقسيم النص إلى فقرتين، ويظهر تكثف المضمون في سطور محدودة، وعلى نحو ما نجد في الفنون التشكيلية، تتحول الكتابة إلى ما يمكن تسميته بالتشكيل البصري. وبتأمل المتن المصاغ والمقولة المركزية التي يود الراوي إيصالها إلى المروي له، تلعب السخرية كتقنية ومعطى ونتيجة دوراً واضحاً وأحياناً مبالغاً في تصوير الشيء، إضافة إلى زاوية الرؤية والنظر التي يضطلع الراوي بها. وتسمح بإثارة السخرية والمفارقة، اتساع اللغة للاحتمالات، وكأن القشة التي يلقي بها الراوي، غير قادرة على تقديم

---

(1) قشة البحر، ص٢٤.

ثقة نهائية وقاطعة، حيث جعلت النص يتوخى عدم النقل الحرفي للواقع، وإنما إعادة تصويره وبنائه وفقاً لمنهج ورؤية الراوي الخاصة به.

إلى جانب تقسيم النص إلى فقرات، هناك مظهر البياض الذي يمثل حداً فاصلاً بين سطور القصة القصيرة جداً. والبياض قد يكون دلالة على آلية حركة وانتقال الزمن. ويرى أحد الباحثين أن هذه المساحة المعلنة من البياض إنما هي جزء بسيط لأوجه بناء الفضاء النصي المكاني للنص، وأن لا ارتباط كبيراً لها بمضمون الحكي، ولكن توفر النص عليها لا يخلو من أهمية[١].

ويستدعينا الراوي في "جنون الوقت"[٢] أن نتوقف قليلاً عند إصداره، لإثارته مسألتين تخصان الكتابة التي يكتبها، والحداثة كفوضى.

وينبغي أن نشير هنا إلى أن للنص حياته وخصوصيته التي تنبع من داخله.

هذا من زاوية أولى. أما من زاوية ثانية، فللنص سؤالان: لماذا يكتب الكاتب ما كتبه؟ ولماذا يكتب قصة قصيرة جداً؟ وسؤال البداية يرتبط بعلاقة خفية بين الكاتب المبدع ومواقفه الخاصة جداً تجاه حياته، التي لا تنفصل عنه في آن. أما سؤال الختام، فيرتبط بعلاقة غير خفية، بين الكاتب المبدع والمتلقي. ولا شك أن في الختام، يتحقق الاختيار والمسؤولية.

في "جنون الوقت: تنتصر النصوص للجنون: جنون العلاقات الإنسانية، وجنون الزمن، وجنون الكتابة. تختفي في المجموعة إلى حد كبير، الحدود الفاصلة بين الأنواع الأدبية والفنون الأخرى غير الكتابية.

---

(1) لحمداني (د. حميد)، سبق ذكره، ص٥٦.

(2) ط١، ١٩٩٤م.

فقد نقرأ نصاً يتحول النص فيه إلى صورة (فوتوغرافية) تعتمد على إظهار اللون والخط ودرجات الظل بالرسم. فكأن الراوي يوجه فرشاته على جدار أبيض بالقوة، ليصبح لوحة فنية بالفعل[١].

فقد نقرأ نصاً، هو ليس أكثر من كونه خاطرة نثرية وجدانية، بلغتها وفكرتها وتماميتها. إنها نص دافئ ينم عن مشاعر مكبوتة تجاه الليل، لا يمكنها كخاطرة أن تنتمي لجنس القصة القصيرة جداً. مثل من ذلك:

"لغة أخيرة لتاريخ الوقت

"يُروى أن الليل عاطل عن مباغتة الأجساد العمياء

الليل مساحة للركض وموسم الهجرة"!![٢]

بالإضافة إلى ذلك، قد نقرأ نصوصاً، وهي كثيرة في المجموعة البالغ عدد نصوصها (٢٣) نصاً، تنهض على مظهر توزيع الأرقام والأحرف الهجائية معكوسة والنجيمات الفاصلة بين أسطر النص الواحد. فهل هذا تجديد وتجريب أم فوضى للحداثة؟! وهل تصدر هذه التنويعات عن وشيجة خفية بمواقف المبدع تجاه نفسه وحياته، أم تصدر عن وشيجة غير خفية، وبالتالي مقصودة بين المبدع والمتلقي؟! ألها علاقة بانهيار سلم القيم الاجتماعية والفكرية فوجدت نفسها غير قادرة على مواجهته فواجهت النص بيأس كبير.

هذه الأسئلة وحدها تفرضها علينا حياة وخصوصية النصوص / التجربة. وحتى نستطيع الخروج من هذه الغابة القصصية المتشابكة الأغصان سنقف عند أحد النصوص للبحث عن تلك العلاقة غير الخفية، ونقصد بها المتلقي.

---

(1) انظر إشارتنا لأحد نماذجه القصصية ص٧٥ من هذه الدراسة.

(2) جنون الوقت، ص٨٥.

إذا كانت تجربة الكتابة، وكتابة "قصة قصيرة جداً" تحديداً هي لون من التجديد والتجريب الذي يصدر عن مبدع لا يجد قناعة مطمئنة في التجارب التي سبقته لذا يسعى من خلال كتابته إلى التجاوز، بعد التشكك والمساءلة الإبداعية في تجارب من سبقوه. فكيف سيكون بناء المروي له / المتلقي وإشراكه في تجربته؟ لا شك يتطلب ذلك جهداً ذهنياً وبصرياً لا يفرضه الراوي وحسب، بل طبيعة النص. فالنص الأدبي السردي مهما كان نوعه، يتطلب متلقياً مشاركاً وليس متلقياً سلبياً ينظر للنص من دون فهم أو لا يحصل من ورائه على قيمة أو لذة.

أمامنا نص عنوانه "ليلة تتسحب باتجاه الداخل"[١]

من حيث البناء يفتتح النص بحرف الألف ثم أربعة أسطر، ثم ثلاث نجيمات وأربعة أسطر أخرى تنفصل عنها بلغة مسرحية على يمين الصفحة كلمة (أخرج) وعلى يسارها كلمة (خرجت).

مركز إيداع الرسائل الجامعية

وفي الصفحة الثانية يفتتح بالحرف (ت) يليها ثلاثة أسطر، ثم الحرف (أ) يليه شطر واحد، ثم الحرف (ت) مرة ثانية وثلاثة أسطر. وفي الصفحة الثالثة يبتدئ السرد بثلاث نجيمات وأربعة أسطر ثم سطرين بين قوسين كبيرين، يليه الحرف (ب) وخمسة أسطر تتوزعها الصفحة الرابعة، المذيلة فاتحتها بحاشية!

ويصاغ المتن ليظهر لنا عجز الشخصية الخروج على صعيد الزمن برغم خروجها الفعلي من المنزل وركوبها السيارة وعودتها للمنزل مرة ثانية وجلوسها فوق الكرسي وتخيلها لمنظر الأصدقاء الذي يتناثرون على الكراسي كقصاصات الورق[*] ولأن الشخصية عاجزة عن التواصل مع الكتابة نجدها تقول: "ربما أوهمت نفسي أنني سأكتب شيئاً ما الآن ولكن لا تلبث اللغة أن تهرب مني..." ص٥٩ لذلك

---

[1] جنون الوقت، ص٥٩.

[*] جنون الوقت، ص٦١.

تقرر أن تدع الأصدقاء "يشربون نخب غيابي، ولأكن وحدي كما تعودت... حيث الفراغ..." ص٦٢.

وإذ تعود الشخصية إلى الفراغ والصمت، فإنها تختار البياض، ونخشى عليها من تحديقها فيه، فالمشكلة التي ستكون أمامها، هي أن تحتشد في أعماقها وذهنها قضايا عديدة، عائمة وغائمة، وملونة فلا تقدر اللغة أن تقول معنى ولا البياض يقول شيئاً إلا الفراغ، وبالتالي لا تقدر أن تميز بين الورد النابت والعوسج، أو بين الحياة والموت.

- التشكيل البصري للنص:

جميع الحقوق محفوظة

يشكل نموذج "حد الشوف"[**] تجربة مختلفة عن تجارب السابقين، من حيث محاولة كاتبها الاستفادة من تمظهرات عدة: كالسيرة الذاتية والقصة القصيرة جداً، والفضاء النصي. وكلها لديه في مصطلح واحد: القصة القصيرة.

ويثير هذا التشابك والتداخل لألوان تلك الفنون قضية التعبير بهواجس المرحلة المعاصرة؛ الذاتية الخالصة والاجتماعية والأيديولوجية. ولكن أظهر ما يمكن ملاحظته على المجموعة، وانضواؤها ضمن كتابة الحساسية الجديدة أنها مسكونة بالتزام جمالي، شكلي (فوتوغرافي) ويتبدى ذلك التوظيف أفقياً وعمودياً في النص الواحد بواسطة استثمار إمكانات الطبع والنشر التي من دون شك قد يسرت وذللت مشكلات الطباعة التقليدية وتجاوزتها إلى حد كبير. وليس من بعيد أن يسعى القص الحداثي للاستفادة من ثمرات التقنية في الكتابة، ليخرج النص وكأنه صورة أو

[**] ط١، ٢٠٠٠م. وتثير المجموعة إشكالية ذات آفاق متعددة على المستوى الاجتماعي فيما يخص شخصية المؤلف ومستوى اسم المكان القادم منه، وعلى المستوى تحدي الأخلاقيات السائدة في المجتمع والرغبة الواعية في الثورة عليها وتدميرها.

لوحة. وهذا الركض اللاهث للتجديد والتجريب، خلف الاختلاف والتجاوز يجعل القص مراوغاً وعنيداً حيناً، مغرياً بالاحتمالات والبحث حيناً آخر، لكنه يصد المتعة كثيراً.

سوف نلقي الضوء هنا على ذلك الالتزام، الفوتوغرافي، من دون إغفال الإشارة إلى المتن المصوغ حسب الإمكانية المتاحة، ونرجئ الكلام / النقاش عن تداخل ألوان الفنون إلى ما يشبه الملاحظات العامة في آخر حديثنا عن تجربة الحساسية الجديد ككل لا يتجزأ من فعالية النص السردي عموماً في السلطنة. وإن أول ما نشير إليه:

جميع الحقوق محفوظة
مركز إيداع الرسائل الجامعية

- **عنونة الفهرست الداخلي للنصوص.**

تدفعنا عنونة الفهرست الداخلي للنصوص، إلى التساؤل عن مدى ارتباطها بالحكي وعلاقتها بتقنية الراوي الشاهد الذي يأتي من خارج الحكي لينقل لنا ما رآه أو سمعه أو التقطه من دون تماس حقيقي بينه وبين المتن المصاغ.

تقسم العناوين إلى ثلاثة أقسام رئيسة هي: "مُنْذُ والبيت وحزمة مصباح ترتعش وتتباعد في حلكة"[١] مع ملاحظة كتابتها مبرزة بلون داكن يختلف عن عناوين النصوص القصصية الفرعية. فهل هذه العنونة هي نوع من صور قديمة مختزنة في لا وعي الراوي، أم صور ينقلها لنا الراوي الشاهد دلالة على تمامية تجربة القص؟!

- **تقنية الكتابة بنوعيها الأفقي والعمودي:**

---

[١] انظر ص٧.

يلجأ الراوي إلى المزاوجة بين كتابتين، أفقية عادية من أقصى اليمين إلى أقصى الشمال، وعمودية تتمثل في "استغلال الصفحة بطريقة جزئية فيما يخص العرض. كأن توضع الكتابة على اليمين أو في الوسط أو في اليسار، وتكون عبارة عن أسطر قصيرة لا تشغل الصفحة كلها"[١].

- الهوامش.

تتحرك عين القارئ في الفضاء النصي المكاني بين تمظهرات تحيل الهامش إلى مركز، ليصبح هذا الهامش مركزاً يتسم بصفات المركز نفسه. ففي نص "النزهة الدائرية الصفراء" يتكون المتن المصاغ من (١٤٩) سطراً، تساوي سطور الهوامش فيه (٨٨) سطراً. ص٣٧-٤٦ وهذا التشكيل المستمر بدرجات أقل في نصوص أخرى لا يمكن تبريره أو تفسيره إلا بالإحالة على فهم معكوس للحداثة.

وربما تسمح لنا هذه الفوضى الحداثية تأويلها على أثر تنامي وتصاعد الشعور بالهزيمة أمام مواجهة الواقع. فإذا وقفنا أمام النص بشخصياته نجدها مغرقة في إحباطها وإخفاقاتها المستمرة، ولم يعد بإمكانها التعرف على ذواتها وسط سيل من الأحزان المحاصرة تاريخياً واجتماعياً وسياسياً ولعل في مقولة الشخصية وهي تحاول التعرف على سيجارتها الأخيرة وسط الأعقاب المتشابهة ما يكشف عن الشعور بهذه الانهزامية المدفونة، تقول: "..وعلى نحو غريب انتابني حزن، فالأشياء التي ألمسها بحب وبساطة وإهمال أشتاق إلى لمسها من جديد، ولو مرة واحدة خاطفة..."[٢].

---

[١] لحميداني (د. حميد) سبق ذكره، ص٥٦. انظر أيضاً نص ثان بعنوان البيت.

[2] النص، ص ٣٨-٣٩.

- التأطير

من التمظهرات التي لجأت إليها بعض نصوص المجموعة ما أسماه "ميشال بوتور" بالصفحة داخل الصفحة[١] ففي النص "في اليوم التالي" يؤطر الراوي في دفتر وقصاصات الشخصية بعض ذكرياتها المحفوظة في الدرج في التأطير التالي:

"

في الليل يفتحون قبورهم، يتحلقون حولها

يتبادلون الأحاديث، الأحاديث التي من طول نأيهم لم يتبادلوها في الدنيا:

مريم بنت عمران، حبيبة بنت صالح

سعادة بنت سليمان، سالم آل توية

حوَّز بنت صالح، هلال بن علي

" ص ٢٦

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

ويشير (بوتور) إلى أن هذا التقطيع "يساعدنا على أن ندخل في النص توتراً جديداً، شبيهاً بالتوتر الذي نشعر به غالباً في أيامنا الحاضرة"[٢] من إعلانات ومنشورات وأغان صاخبة، وخطب لاذعة.

وبعد..

يبدو أن إشكالنا الحداثي الأدبي والنقدي، جزء لا يتجزأ من إشكالنا التاريخي والحضاري بوجه عام. ومشكلة التجنيس الأدبي، مسألة يمكن تأطيرها في باب الحداثة، ومشكلاتها الاجتماعية والسياسية التي ما تزال تحيا ومقيمة بين ظهرانينا منذ هزيمة ١٩٦٧م.

---

[١] بوتور (ميشال)، بحوث في الرواية، ط١، ص١٢٩.

[٢] بوتور (ميشال) المرجع نفسه، ص١٣٠.

ويذهب الروائي (إدوارد الخراط) إلى أن "الحساسية الجديدة ليست فكرة شكلية"[١] فهي كما لحظنا من نماذج المقاربة النقدية، مرتبطة بمرجعيات المجتمع، ومؤثراته التي كان لها الأثر الخطير في تطور وقائع التاريخ العماني المعاصر[٢]. كما أنها مرتبطة بكافة مكتساباته الحضارية، وتحولاته التي شهدتها أرضه عبر التاريخ. وقد ساعدت آليات المدنية الحديثة من تعليم واكتشاف النفط وظهور للطباعة ونشاط الأندية من تفعيل نشاط القص عموماً في السلطنة.

وقد أسفرت تقنيات السرد الحديثة عن عدد من المنجزات الفنية التي طبعت القاص بمزاج خاص، انعكس على النص والقارئ عموماً وكان أبرز تلك التقنيات لحظناه فيما يلمس وسيلة الراوي ومنظوره للأحداث والقارئ على حد سواء. وإذا كان هذا التطور في حقل السرديات أثبت تقلص وظيفة الراوي الواسع المعرفة فاسحاً المجال لرواة آخرين، فإن تجربة أو إنجاز مشروع "قصة قصيرة" فنية، سيظهر بجلاء في النتاجات التي سعت لتجاوز مفهوم الحداثة زيّاً ومظهراً وهذا ما سنحاول الوقوف عليه في الفصل الثاني من هذه الدراسة.

---

(1) الحساسية الجديدة، ص٧.

(2) انظر المؤثرات ص٩ إلى ١٥ من هذه الدراسة.

الفصل الثاني : الرؤية السردية للقصة القصيرة

بناء الحدث

النماذج المنتخبة:

١. خرزة المشي، ١٩٩٥، ويوم نفضت خزينة الغبار عن منامتها، ١٩٩٨ للقاص محمد اليحيائي[١].

ينطلق اختيارنا للمجموعة السابقة من منطلقين:

الأول: يتبين لنا أن تجربة اليحيائي تنهض على شكل قصصي مختلف عن تجارب القصاصين السابقين. إذ تسعى لاكتمال الأسس الفنية للقصة القصيرة، فالنقلة التي يود تحقيقها، لا تتوسل بالسرد المطرد، ولا الاختيار الموزون للحدث، الذي ينعقد حله بالتدريج، حسب الأصول والقواعد وتوظيف العناصر المساندة من: محاكاة، ووصف، وحوار، وتأمل إلى آخره، بقدر ما تنحاز لمغامرة الكتابة نفسها، من حيث كونها "عمل شاق وصعب، يحتاج إلى عدد وافر من المهارات والقدرات والخبرات، بدءاً من مراقبة الواقع ورصد سكناته وحركاته واستيعابها، ثم تمثلها ومعالجتها داخليا، ومحاولة تنظيمها"[٢]. تلتف التجربة حول الذات، وتصبح المعنية بالكشف، والقادرة على نقل موقفها الخاص أمام العالم وبصائره، وإذا استطاعت هذه

---

[١] ط١، صدرت الأولى عن دار شرقيات بالقاهرة، وصدرت الثانية في طبعتها الأولى عن دار الفارابي.

[٢] النساج (د. سيد حامد)، أصوات في القصة القصيرة، سابق ذكره، ص١٣٠.

الذات التعرف على هويتها ومناقشة مرجعياتها: الثقافية والتاريخية والسياسية والاجتماعية والايديولوجية، فإنها تكون قادرة على إحداث التغيير الاجتماعي.

الثاني: ونكشف بواسطته تأكيد الافتراض النظري السابق. فالراوي حين يسعى لإحداث التغيير الاجتماعي، فإنه يجد نفسه أمام واقع مستقل جديد، واقع بالدرجة الأولى، هو واقع الرواة الخاص والداخلي تماماً، وأن مهمة الراوي هي: إنتاج عمل فني متقن، يتداخل فيه الواقع الحقيقي باللاواقع، والمألوف اليومي باللامألوف، وتراه حيناً يلجأ إلى تمثيل الأشياء كما تصورها رؤاه الذاتية وانفعالاته الخاصة، يرمي من خلالها سرد أحداث ومواقف من صميم الخيال، وإن كان من الممكن أن تشبه شبهاً يكاد يبلغ حد التطابق مواقف الحياة الواقعية وشخصياتها.

نحاول في مقاربتنا هذه، الوقوف على ما يشغل هذه التجربة وما يميزها، ليس لسعيها الاستفادة أو الاعتماد على التقنيات المستوحاة من معطيات التجريب والسينما والتصوير، ونحو ذلك مما انعكس على بنية بعض الإصدارات القصصية السابقة، وإنما لما قدمته من منجز سردي/ بنيوي يتوغل في تفجير طاقة القص وكشف الغرائبي.

وأن أهم الأسئلة أو النقاط التي يمكن أن تثار بشأن تجربته، هي ما يلي[١]:

- ما الصوت السردي الذي هيمن عليها؟
- كيف تمظهر بناء الحدث، بواسطة الراوي؟
- في محاولة القاص هدم الحدود بين "الواقعي" و"الخيالي" وإدخال القارئ في الحكاية، ما الحيل أو التقنيات التي استعان بها لتحقيق ذلك؟

---

[١] تم انتخاب النصوص التالية من مجموعتي اليحيائي: [زلاقة صاحب الفخامة، خرزة المشي، موت المواطن الصالح] انظر: خرزة المشي، ط١، شرقيات للنشر، القاهرة. [صباح] انظر: يوم نفضت خزينة الغبار عن منامتها، ط١، الفارابي للنشر، بيروت.

ينشغل الراوي في نصوص (اليحيائي) بتعبئة أجواء ومناخات القصة القصيرة بما يدهش القارئ، بواسطة تفكيك المشهد –فوق الواقعي– إلى لقطات سريعة، وضربات لونية ذات مذاق مر وقاس، ولإثارة خصوبة عالم القصة القصيرة والقارئ، يستثمر التراث والخرافات والأساطير والتاريخ، وفي ظننا أن هذه العناصر تندرج تحت ما يمكن تسميته بالواقعية السحرية.

إن أهم ما تميزت به تجربة (اليحيائي)، جاء على محورين:

المحور الأول: البناء الخارجي ويشمل عناوين الإصدارات.

المحور الثاني: البناء الداخلي ويشمل تمظهر بناء الحدث(**).

فماذا عن عناوين الإصدارات؟

جميع الحقوق محفوظة

نلحظ على عناوين (خرزة المشي) أنها أقرب إلى المباشرة، ولا يتعدى بعضها الكلمات الثلاث: "ذهب بعيداً" "عينان بعد فوات الأوان" "الرئيس والعصفورات" "خطوات تصعد الدرج" "السكيكرة" "سم الوردة" "الدار" "استدراج" وتذكرنا بعضها بالعناوين التقليدية التي استعملها بعض كتاب دائرة الانحياز الكامل للمجتمع.

أما عناوين (يوم نفضت...) فيبدأ القاص فيها بإبداء بعض الاجتهاد في صياغتها وقد يوقعه ذلك في تكلف لا مبرر له، من ذلك عنوان المجموعة نفسها، "كلام عام على موت خاص"، و"دم الحكومة مسفوحاً على مسقط شاعر مغمور". صحيح أن غاية بعض الكُتاب جلب انتباه القارئ واستفزازه، لذلك نجدهم يتكلفون في صياغة العناوين(١) إلاّ أن للعنوان أهميته في ولوج عالم المعنى، وكشف دلالات القول، تماماً كالأهمية التي يتم فيها اختيار الحدث والشخصيات والفضاء.

(**) انظر الجدول المرفق: ص ٢٠٨.

(١) انظر على سبيل المثال مجموعة علي المعمري "أيام الرعود.. عش رجباً" القصصية.

وإذا ما قارنا عناوين (يوم نفضت...) بعناوين الإصدار الأول نجد اقتصار (خرزة المشي) بتركيزها على إضفاء اللحظات الوجدانية، والمشاعر الداخلية على عكس ما ذهبت إليه عناوين إصداره الثاني، حيث تركيزها على الرسم والتصوير، مثل: "دمعة مروان" "وجه صديقتي" "وردة ماركيز" "بين غمامتين" و"SCANNER" كما غلب على بعض عناوينها الأسماء الدالة على الشخصية، مثل: "يوسف" "خديجة" "صباح" والمكان مثل: "كائنات نادي الضباط" "الطابور" "قلعة ارخميدس" وهو الأمر الذي لم يكن متحققاً في الإصدار الأول، إلى حد كبير.

وإذا عدنا إلى عناوين النصوص، موضوع المقاربة النقدية: "زلاقة صاحب الفخامة" "خرزة المشي" "موت المواطن الصالح" "صباح" فهي لا تكاد تخرج من كونها تقليدية، ولا ابتكار فيها، على الرغم من محاولة القاص، إضفاء الغرائبية واللامعقول على النصوص.

مركز ايداع الرسائل الجامعية

أما عن المحور الثاني، فإن بناء الحدث في مجموعتي القاص (محمد اليحيائي) يتمظهر عبر مستويين:

مستوى السرد الموضوعي (الخارجي) ومستوى السرد الذاتي (الداخلي)[١]. وتمثل تطور بنية الحدث في سعي القاص الانتقال بين المستويين السابقين من جهة، والدمج بين لغة الحكاية الشعبية العمانية وتعددية الأصوات بواسطة توظيف ضمير الغائب بصورة غير تقليدية في مجموع النصوص التي تم انتخابها، من جهة أخرى.

لقد لاحظنا أن الراوي في بعض النصوص لا يتحرج من التدخل في نفسيات الشخصيات، وكشف دخيلتها، إما باللجوء إلى الإخبار التقريري المباشر، مثل:

"جفل سرب صغير من طيور الصُفُر محدثاً تموجات خفيفة في أعواد القت الخضراء، في صباح لم يكن لأحد توقع عنفه؛ عندما دوت طلقة

من بندقية صيد نوع "شوزن" تكسر صداها في بطن الـوادي، جـوار المزرعة التي اختارها عبدالله مبارك منعزلاً له"[٢].

أو يكون اللجوء باستعمال التداعيات الداخلية، المأخوذة مـن أسـلوب الـسرد الذاتي:

"... منذ ثلاث سنوات عندما قرر على نحو مفاجئ هجر حياة المدينة بناسها وألوانها وتبدلاتها خروجاً برأسه مثلما كان يقول: مـن وسـط قاس، مهزوم ومأزوم، ينظر إلـى النـاجحين بوصـفهم جواسـيس ومخبرين..."[٣].

فالراوي في مستوى هذا السرد، يبدأ بعدها فـي وصـف مكونـات المكـان الخاصة، ثم ينتقل للغوص في سبر أغوار الشخصية، واستبطان هواجـسها وقلقهـا وعذاباتها كما رأينا... فالراوي كما تقول الباحثة (يمنى العيد) ورؤيتـه: "محكومـة بموقع هذا الراوي البطل (القابع خلف شخصيته، أو خلف قضيته). بالموقع المهيمن ينمو فعل القص، وبه يصل السياق إلى غايته"[٤] وغالباً ما يؤتى بالاستهلال على هذا النحو في السرد الموضوعي لتهيئة الحدث وتوابعه من انفـراج الحـل وانتـصار النهايات المغلقة، لكننا في نصوص (اليحيائي) غالبا ما تكون النهايات أمامنا مفتوحة للتأويل، ولا يتحقق النجاح في بعض هذه النهايات؛ بسبب من ولوع الراوي الواسع المعرفة، التدخل مرة بالوصف ومرات بالتعليق على الحدث كقوله: "هذا النوع مـن السرطعانات يسمى هنا، للطرافة فقط، "طريفوه"[٥].

---

(١) انظر الصفحة ٧٩ من هذه الدراسة وما يليها.

(2) النص "ذهب بعيدا" خرزة المشي، ص٩.

(3) النص، المرجع نفسه، ص٩.

(4) الراوي: الموقع والشكل، ص٨٢-٨٣.

(5) النص الرئيس والعصفورات- خرزة المشي، ص٩.

أما توظيف مستوى السرد الذاتي (الداخلي) فقد ظهر على أنحاء قليلة، فيتم استعماله للكشف عن التماهي بين الشخصية الرئيسة والراوي، بواسطة استبطان وعي الشخصية، ويحدث أن يوظف الراوي هنا ضمير الشخص الثالث، الذي يعد صورة ثانية مموهة لـ "أنا" المتكلم يقول:

"نفحني خمسين ريالاً دفعة واحدة، ورقة واحدة من فئة الخمسين، سلها قدام عينيّ من رزمة أوراق من ذات الفئة.. ودسها في جيب دشداشتي، وربّت على كتفي وشدني إليه بمحبة. لم يكن بمكنتي في اللحظة تلك تحديد شعوره ناحيتي. ساعتها أحسست رطوبة كثيفة تجتاحني.. وكنت أشعر بالتعب والدوار كمن قطع المحيط سباحة"[١].

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

ثمة ما يثيره هذا النص على مستوى الحكاية، يكشف عن حلقة مفقودة (فنياً) أضعفت من شفافية السرد، فالشخصيات لا تكاد تبين بوضوح، ولا هيئة تساعد في تبين ملامحها وأوضاعها الاجتماعية والأيديولوجية فهناك راو بضمير (الأنا- المتكلم) نفحه أحدهم خمسين ريالاً يتكلم عن علاقته براو آخر، ويخاطبه هذا الأخير قائلاً له: "لا تتردد مطلقاً. تعال في أي وقت. أريدك دائماً. ليس دائماً بهذا المعنى..."[٢].

ونمضي قدماً للأمام ويسرد لنا الراوي نهاية اللقاء الذي تم بينه وبين الشخصية الاخرى، وجاء ذلك على هذا النحو: "عند البوابة الخارجية صافحت الرجل مبدياً بخجل، رغبتي في العودة..."[٣].

---

(1) النص" يوسف"، يوم نفضت خزينة...، ص٤٣.

(2) النص، المرجع نفسه ص٤٥.

(3) النص،"يوسف"، المرجع نفسه، ص٤٦.

لكننا نفاجأ بهذه العبارة التي تكشف عن غياب تلك الحلقة على صعيد الحكاية حين يسرد لنا الراوي على المستوى الموضوعي الخارجي قائلاً: "في الصباح الباكر استيقظ يوسف. لا بد أن ينأى بجسده مبكراً قبل أن تدوسه أقدام المصلين. جلس على المصطبة..."[١].

إن ظهور اسم "يوسف" ليس له ما يبرره، ونذهب في تفسير ذلك إلى أن محاولة الراوي، توظيف الضمائر المختلفة في النص الواحد، طموح مشروع يسهم إلى حد كبير في تطور بناء الحدث، لكن الراوي، قد وقع في الخلل، مما يشير إلى أن النص، لم يكتمل بوجه عام.

يتفجر القص وطاقته الحيوية وهو يدمج بين لغة الحكاية الشعبية العمانية وتعددية الأصوات، فإذا كانت لغة معظم قصص (خرزة المشي) كما تقول الباحثة يمنى العيد: "تنتظم في ثنائية واضحة بين الجلاد والضحية مع تركيز على صورة الجلاد. فالجلاد هو الذي يحتل فضاء النص، ربما ليشير إلى سلطته التي تهيمن على المكان والزمان، وتلغي حضور الناس فيه"[٢] فإننا نلحظ أن في (يوم نفضت خزينة...) هو تركيزها على صورة الإنسان المستلب والمقهور إزاء السلطة التي كانت في المجموعة الأولى.

ومن منطلق ثنائية العلاقتين (الجلاد والإنسان المستلب)، تشكل خطاب المجموعتين بلغة متعددة المستويات: مستوى اللغة الفصحى، ومستوى اللغة العامية العامية، مثل على المستوى الثاني في (خرزة المشي): "كل اللي يبغاه الشيخ زهران الراقي" "خيزرانة محنّاة" "وقالوا الله ما يضرب بعصا، الله يراوي عباده" "الله يلعن

---

(1) نفضت خزينة...، ص٤٦.

(٢) شعرية القص وملامح التجديد ، سابق ذكره، ص٤.

اللي صنع المسامير"[١] ومن مثلها في "يوم نفضت خزينة...": "يا أخي أنت جالس فاضي اديها ميه تديك ونس"! "كنت أبغي العودة" "الصباح رباح والدنيا ليل، والعنز تيجي بدلها عنز" "يا بخته بيقابل ربه على طهور" "بيكمل صلاته في الجنة" "يا ناس حرام. الرجّال تاب وباب السما مفتوح"[٢].

بواسطة هذا الدمج، ما عادت الطاقة القصصية معزولة عن خصوصيتها المحلية، فالمصادر أو المرجعيات التي يركب منها القاص ذوقه وثقافته وخياله، لم تقتصر على تقنيات السينما والمسرح، بل أخذت تقترب من الواقع ساعية لكشفه وفضح تصوراته: الدينية والأخلاقية والغيبية والايديولوجية، وكانت اللغة في مستوييها السابقين طاقة ترفد حيوية النصوص والقص عموماً بعفوية، يتمظهر هذا المستوى من التعدد الخطابي، في المجموعة الثانية بوضوح كبير.

في سعي الراوي لتعميق مكونات خطابه الحكائي وهيمنة مستوى السرد الموضوعي (الخارجي) جعل من المجتمع وهمومه العامة والخاصة وعلاقة الذات بالمؤسسة، يتراوح فيها المستويان معاً، إلاّ أن بعض النماذج التي أخذت التركيز على هموم الذات الخاصة، والفرد المنعزل ورغبتها في إضاءة المناطق العمياء والقلقة، لم تتقدم بشكل متقن فنياً، وهذا لا يعني أن الراوي كان مستسلماً تماماً لإغراءات الرؤية الخارجية، بل إنه في النصوص المنتخبة للمقاربة النقدية يوظف المستوى الموضوعي، وسرعان ما يوظف المستوى الذاتي (الداخلي) في النص الواحد، وتوظيف ضمير الغائب يذكرنا ببعض تجارب الواقعية السحرية[*].

---

[١] انظر النصوص التالية: السكيكرة، مسامير.

[٢] انظر النصوص التالية: دمعة مروان، خديجة، سلطان الرماح، كلام عام على موت خاص، الأشياء في أماكنها.

[*] انظر الجدول المرفق، ص٢٠٨.

يكشف الوقوف على مكونات البنية السردية لنصوص الواقعية السحرية عند القاص (اليحيائي) التعايش بين عالمين: واقعي وخيالي، مألوف ولا مألوف، على مستوى زمن القص، الذي من الممكن تحديده على النحو التالي:

أ- تحديد الراوي مكان وقوع الحدث بدقة: [في يوم الإسراء والمعراج، غرفة الملك أو قاعة العرش، القبر، غرفة النوم وغرفة الحمام].

ب- بناء الحدث يتسم بالآنية. يبدأ الانطلاق من نقطة في الحاضر:

[الملك في زلاقة صاحب الفخامة يقرر أمام مملكته في خطاب متلفز تبديل اسمه، والملك في خرزة المشي يقرر على أثر رؤية وترت منامه بضرورة البحث عن خرزة ملكه، والمواطن الصالح يلاطف قلبه ساعة وينام ويموت، وصباح تصحو كعادتها وكما يصحو كل البشر...]

ليتجه إلى المستقبل:

المستقبل المنشود في "زلاقة صاحب الفخامة" الحفاظ على المملكة وحماية الملك من الذين يسعون إلى تقويض أيامه العامرة ويجب الخلاص منهم، أما المستقبل المنشود في خرزة المشي" فهو البحث عن الخرزة التي إن لم تعد "سيظل- الملك الصغير- طريح مؤخرته إلى الأبد، وسيكون، حسب مرسوم الملك "نوح الزمان" والد الملك الحالي، مستقبل المملكة ملكاً كسيحاً"، ص٤٦.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

جدول يوضح تمظهر بناء الحدث وأسلوب السرد وتقنياته وحضور الغرائبي للنص الواحد

نصوص مجموعة خرزة المشي	الثيمة العامة للنص	هيئة تمظهر الراوي أسلوب السرد	حجم الغرائبي في النص الواحد على مستوى زمن السرد	جملة التقنيات المستخدمة لتفجير طاقة القص
زلاقة صاحب الفخامة ص٣٣ – ص٣٦	في يوم الإسراء والمعراج، يقرر صاحب الفخامة في خطاب متلفز للأمة إنه: "استجابة لرغبة إلاهية فقد قررنا تبديل اسمنا من صاحب الفخامة صنع الله، إلى صاحب الفخامة "عين الله"!	ضمير الغائب	- بلغ إجمالي أسطر النص ٧٩ سطراً. - يبدأ الغرائبي من لحظة هبوط الرجل الصالح للملك وهو جالس، وكان وجهه يشع نوراً، فقال له: يا صنع الله، أنا شفاعتك يوم الشفاعة. وينتهي ص٣٦–ص٥٧.	- الحوار يتناسب وحجم زمن القصة مع الخطاب - الاستباق = صفر - الاسترجاع = صفر - التداعي = مرة واحدة - الوصف = حجم الوصف مساو لحجم السرد

مركز ايداع الرسائل الجامعية
مكتبة الجامعة الاردنية

خرزة المشي ص٤٥ – ص٤٧	الملك يصدر قراراً على أثر رؤية وترت منامه، بضرورة البحث عن خرزة مدورة في حجم حبة النبق ولونها ضارب في الزرقة، تدرج في شوارع المملكة، وعلى من يجدها أن يسلمها لديوان المملكة أو لأقرب مخفر!	ضمير الغائب	- بلغ إجمالي أسطر النص ٥٩ سطراً - يبدأ الغرائبي من لحظة صدور القرار الملكي ص٤٥ إلى نهاية السطر الأخير من ص٤٧.	- الحوار = صفر - عدد مرات الاستباق = مرة واحدة ص٤٦ - عدد مرات الاسترجاع = مرة واحدة - عدد مرات التداعي = صفر - الوصف = الخطاب

مكتبة الجامعة الأردنية
مركز إيداع الرسائل الجامعية

موت المواطن الصالح ص٥١ ـ ص٥٢	"كان الرجل وهو مضطجع في القبر في الميتة الأولى، وقد عاد له صالح الرأي، فقرر أن موته خطأ فادح إذ أن المواطن الصالح لا بد أن يقضي نحبه وهو على رأس الوظيفة" فمات المواطن الصالح مرتين!	ضمير الغائب	- بلغ إجمالي أسطر النص ٢٠ سطراً - يبدأ الغرائبي من السطر الثالث ص٥١ حين هبط الليل، خرج الرجل الميت من قبره ونفض عنه أثر الموت وعاد مبتدءاً حياة جديدة على نحو طبيعي. ينتهي الغرائبي بنهاية النص.	- الحوار = صفر - الاستباق = صفر - الاسترجاع = مرة واحدة - التداعي = مرة واحدة - الوصف = حجم الوصف أقل من حجم الخطاب

مكتبة الجامعة الأردنية
مركز إيداع الرسائل الجامعية

نصوص مجموعة يوم نفضت خزينة الغبار عن منامتها	الثيمة العامة للنص	هيئة تمظهر الراوي أسلوب السرد	حجم الغرائبي في النص الواحد على مستوى زمن القصة	جملة التقنيات المستخدمة لتفجير طاقة القص
صباح ص٥٣ ـ ٥٧	كعادتها تستيقظ صباح كل يوم وتدخل الحمام للاستحمام. وفي صباح ما، دخلت أنثى، ولكنها خرجت رجلاً اسمه صباح أيضاً!	ضمير الغائب	- بلغ إجمالي أسطر النص ٨١ سطراً. - يبدأ الغرائبي من قول الراوي: "خرجت صباح من الحمام" ص٥٥، س٤٢، وينتهي ص٥٦، س٧٤.	- الحوار = صفر - الاستباق = صفر - الاسترجاع = مرة واحدة - التداعي = صفر - الوصف = أكبر من زمن القصة

جميع حقوق الطبع محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

ويتجه المستقبل في "موت المواطن الصالح" إلى التأكيد على قوة سلطة البيروقراطية التي تنتهجها الحكومات في مؤسساتها، ومدى استلاب الإنسان أو المواطن الصالح في واقعه الاجتماعي، وانسحاقه تحت الخطابات والشعارات "فلا يكفي أن نموت، بل لا بد أن نموت في وقتنا"(*) وعلى رأس الوظيفة!

والحدث في "صباح" يتجه إلى مستقبل مستلب تماماً، فيه لا تتبدل الأسماء، بل الكائن الحي نفسه، يتبدل من امرأة إلى رجل،

> "عندما هم صباح بمغادرة الغرفة حيث أزف موعد بدء العمل في مكتب السفريات، لم يجد الملابس التي تتناسب وهيئته الجديدة، فاختار من الدولاب فستاناً من فساتين صباح، وخرج إلى الشارع، وركب الباص، وباشر عمله كما لو أن شيئاً لم يتبدل"(١).

في اتجاه بنية الحدث إلى المستقبل، نراها تعود إلى الماضي، وتتحقق تلك العودة بواسطة بعض الارتدادات السريعة والمعروفة بتقنية الاسترجاع. وقد تنجز إما عن طريق الراوي، أو عن طريق الشخصية القصصية. وهذا النسق من البناء، يعرف بالسرد المنحني"(٢).

ج- نلحظ أن الراوي وهو يتقمص (الرؤيا) تصبح هذه الرؤيا منجزة لأعمال أو وظائف متماثلة في مجمل النصوص، أو أن أعمالاً متماثلة قد تم تنفيذها بكيفيات متقاربة جداً، وكلا الأمرين واحد. وهذه الوظيفة للرؤيا، هي ما أشار إليها (فلاديمير بروب) قائلاً: "يتضح أن نضداً واحداً يكون أصلاً لمدارات

(*) سارتر (جان بول)، الكلمات، ص١٥.

(1) النص "صباح"، يوم نفضت خزينة...، ص٥٦.

(٢) العاني، سابق ذكره، ص٨٥.

عديدة، كما أن لمدارات عديدة أصلاً هو نضد واحد. فالنضد عامل ثابت، والمدار عامل متغير"[١].

ونكتفي بتسجيل بعض المآخذ على هذه التجربة:

- تتكرر في بعض نصوص (يوم نفضت خزينة الغبار عن منامتها) فقرات غير مبررة، لولوع القاص في أحيان كثيرة تقديم الاستهلال، بصورة: عرض ووصف وإخبار وإيجاز. ففقرة البداية في القصة القصيرة، دورها مهم إذا توفر لها الترابط والاتساق والهدف، وإلاَّ أثرت على أركان القص.

فقد بدأ الاستهلال في بعض القصص ببدايات مطولة إلى حد غير معقول نذكر على ذلك: "كائنات نادي الضباط" "دمعة مروان" "قلعة أرخميدس" والفشل في اختيار بداية القصة يعمل على تقويض ثنايا السرد. إلاّ أنه يحسب للقاص، التنوع في البدايات، ما بين الذاتية والموضوعية، كنص "الطابور" مثلاً: "عبروا ساحة المطار القديم مندفعين رتلاً واحداً فوق الحواجز ومن تحتها، يحملون عصياً، وعلى ظهورهم حقائب نايلون بدت طلبية واحدة فُصلت على مقاس واحد ولون واحد. الأخضر"[٢].

إن نجاح النص فنياً نلحظه من بدايته التي اقترب من الدرامية. النص مفعم بالحركة التي يدفعها الصراع، وتحقيق الأمل بالوصول بهذا الصراع إلى منتهاه: "عند الساعة الخامسة قبيل المغيب بان هدير الموكب قادماً من

---

(١) ستروس (كلودلفي)، مساجلة بصدد "علم تشكل الحكاية"، ص٧٥.

(2) النص "الطابور"، يوم نفضت خزينة...، ص٩.

فوق الجسر، وظهر يزحف، فدوى التصفيق وارتفعت الأعلام والـــصور، وانطلق النشيد عالياً لدقيقة واحدة"[١].

- تضمن الإصداران نصوصاً مفتوحة تماماً، لا يمكن عدها قصصاً قصيرة، بل عبارة عن انطباعات ذاتية يغرق بعضها في اللـــذة المباشـــرة غيـــر المبررة وبعضها الآخر في مجرد رسم لوحة بكلام نثـــري: كالـــدار ودم الحكومة... .
- في سعي الذات الكشف عن تجربتها ونقل موقفها الخاص أمـــام بـــصائر العالم لم تتحقق هذه المعادلة كلياً، فكان المجتمع بـــشرائحه الاجتماعيـــة حاضراً ومهيمناً، مما يشير ويؤكد ما ذهب إليه (رولان بارت) في قوله: "إن التجربة الوحيدة الخلاقة، التجربة الجذرية حقاً، هي تلك التي تتعرض للبناء الحقيقي للمجتمع"[٢].

---

[1] المرجع نفسه، ص١١.

[٢] النساج، سابق ذكره، ص١٣٦.

بناء الشخصية

ينطلق الراوي وهو ينفتح على الملفوظ السردي لبناء الشخصية في القصة القصيرة من مواقع ثلاثة نجملها في بنية القبول والرفض:

* **الموقع الأول:** يضطلع فيه الراوي بتقديم شخصيات أنتجها التغيير الاقتصادي في صلب البنية التقليدية، مما أدى إلى ظهور فئات، استطاعت أن تستجيب للمعطيات الاجتماعية والاقتصادية والثقافية الجديدة. وحدث ذلك بانتقالها من نمط الإنتاج التقليدي القديم: كالغوص وصيد السمك وزراعة الأرض، إلى نمط استهلاكي مستحدث، بواسطة الوفرة المادية التي أحدثها النفط وتوابعه: كبناء الشركات والمؤسسات الخاصة واستجلاب العمالة الوافدة (العربية والآسيوية) وما نتج عنها من تحول القيم الاجتماعية، فظهرت مشكلات المربيات والخدم في المنازل، والتوطين، بإحلال اليد العمانية محل الوافدة، وتفشي بعض السلوكيات الشاذة الجنسية كالعلاقات المثلّية.

فمن صور هذه الشخصيات: "عمر وشرهان العليّ" في مجموعة يوم قبل شروق الشمس– سعود المظفر، ١٩٨٧)[١] فعمر من الناس الذين لا يحبون أن ينهوا يومهم إلاّ بفرحة" ولتحقيق ذلك "يذهب إلى ناديه الخاص، وإلى النوادي الأخرى عندما يدعى إليها من صديق يعرفه" أما "شرهان العلي" فقد استولى على ورث أبناء أخيه ولديه ثلاث عمارات وخمس شركات، وما زال أبناء أخيه وأمهم يسكنون في بيتهم القديم من دون كهرباء أو ماء، وتزوج أربع مرات.. أوروبية وآسيوية واثنتين من بلده!

---

[1] ط١.

وفي نص "أمي ماريا" من مجموعة (الدجالة- صادق حسن عبدواني، ١٩٨٩)[١] لم يعد أمام الطفلة الصغيرة "حياة" إلاّ مناداة الشغالة الأجنبية بماما ماريا، وذلك في ظل الأخذ بأسباب التمدن. فالأم "سمية" موظفة في وزارة الشؤون الاجتماعية والعمل، كباحثة، والأب "سيف" موظف في وزارة الداخلية، "لا التعليم أو الشهادة الجامعية التي حصل عليها سيف من كلية الآداب بجامعة القاهرة، ولا الشهادة الإعدادية والثقافة الواسعة اللتان حظيت بهما سمية، كانت قادرة على حسم تلك الخلافات" فالحاجة إلى مربية هي سبب الخلاف الرئيسي بينهما طوال عامين[٢]. والشاب "علي" في نص "مفاجأة العاصمة" من مجموعة (هذيان الدمى- خالد العزري، ١٩٩٩)[٣] القادم من عُمان الداخل متجهاً إلى الالتحاق بالخدمة العسكرية في العاصمة، تتوقف له سيارة من نوع **BMW** ويركبها، ليفاجأ في ذهول من سلوك السائق تجاهه: "وضع السائق يده بيد علي، كان يضغط بأصابعه التي شبكها بين أصابعه.. فك أصابعه ووضع راحة يده على فخذ علي وبدأ ...".

ولا يمكن فهم أو استيعاب هذه العلاقات، كقضية منفصلة عن مجمل التحولات الاقتصادية والاجتماعية في مجتمعات الخليج. فدخول هذه الدول في دوائر متشابكة من النفوذ السياسي والاقتصادي قد غير إلى حد كبير في كثير من نشاطات وعلاقات المجتمع بكل فئاته، الأمر الذي أدى إلى خلخلة توازن أنماط الإنتاج.

في مقابل تلك الشخصيات، ظلت بعض الشخصيات رافضة وغير قادرة على التغير. فما يسمى بالحقبة النفطية وارتفاع أسعار النفط وطرق توظيفه، لم تدفع لإحداث التغير الكامل في نمط البنية التقليدية ولم تؤد إلى حدوث تغيرات مجتمعية

---

(1) ط١، د: د م.

(2) النص، ص٢٦.

(3) ط١، ص٣٠.

عميقة، مما جعل الشخصيات هنا، تكافح بخوف على وظائفها التقليدية كالصيد وزراعة الأرض، وإذا كان مصير بعضها قد حالفه النجاح كشخصية "الأم" في مجموعة (الدجالة) إلاّ أن بعضها الآخر قد حالفه الموت، كشخصية "خلفان" في نص "الجنازة" للمجموعة السابقة نفسها.

ويشير هذا الأمر إلى تلازم الرفض والقبول، وتقاطعهما في آخر الأمر، ليصبا في علاقات اجتماعية طارئة، في مواجهة علاقات عميقة.

* **الموقع الثاني:** يضطلع فيه الراوي بتقديم شخصيات ظلت مسلوبة تماماً لمرجعية المجتمع الثقافية ومخزونه التقليدي المنقاد إلى قوة السحر، ونعني بها حكايات الواقع الاجتماعي التي تكشف عن صراع طبقي لا يتجلى إلاّ في الخفاء، تفضحه قوة المعتقد الشعبي ومحاولة استثماره والحفاظ عليه. فالشخصيات الشريرة التي تعمل على إيذاء الآخرين تتمتع بمكانة اجتماعية قوية، كأن يكون إمام مسجد أو قائماً على خدمته: كشخصية "عبدالله البري" في نص (نهاية جيل- يوم قبل شروق الشمس، ١٩٨٧) أو تكون الشخصية على اتصال قوي مع السحرة، تبيع وتشتري كما يحلو لها من الإناث أو الصبيان، ويكشف لنا حوار بين الجدة وحفيدها عن قوة الاعتقاد بالغيبيات مما يشير إلى المناخ العام الذي تحياه الشخصيات وتتجاوب معه: "تقول الجدة بأن من يقف متكئاً عليها سيباع بمزاد علني دون أن يدري، ثم يُحمل ليذبح وليمة دسمة في مهرجان السحرة"[١]. وهذه الحكايات وغيرها كما تقول نبيلة إبراهيم: "تعد في كثير من الأحيان وحدة رمزية متكاملة"[٢].

إن الشخصيات العائدة بعد غياب طويل بفعل قوة الاعتقاد بالغيبيات يضطلع الراوي بتقديمها على حالين: فإما أن تعود ثابتة برغم الظروف المحيطة، وتعيش في

---

[١] انظر نص المسحورة، بوابات المدينة.

[٢] قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية، سابق ذكره، ص٢١٢.

المجتمع من دون أي تطور يذكر، مثل من ذلك: شخصية الرجل العائد من الموت" في مجموعة (سور المنايا) أو تكون في عودتها غير قادرة على السيطرة على نفسها وعلى الظروف المحيطة بها، فتفقد قدرتها على الحياة، وتعيش بين الناس مجنونة كالمسحورة.

ويتجاور إلى جانب الإيمان بقوة السحر والغيبيات، ظهور شخصيات تعيش في ظل التاريخ والبطولة والحروب التي تعرض لها المجتمع العماني في ظل الاستعمار، مثل من ذلك: نص "بوابات المدينة" ونصا "مزون" و"عزان" في مجموعة القاص حمد رشيد (زغاريد الصهيل، ١٩٩٠)[١] ولا تتجاوز الشخصية هنا المنحى التسجيلي الذي يوثق للمرحلة التاريخية والاجتماعية.

* **الموقع الثالث:** يضطلع فيه الراوي بتقديم شخصيات تعاني من الانفصال والالتحام تقريباً. وتتمتع هذه الشخصيات بتنوع ملحوظ يبديه ويرصده الراوي للشخصية، كأن تكون في حالة رفض داخلي للظروف المحيطة من حولها اجتماعياً، لكنها تبدو غير قادرة على إعلان ذلك الرفض، فتظل منفصلة عن البيت والأسرة، وملتحمة به، لا سيما إذا كانت الشخصية قروية، وقادمة إلى العاصمة باحثة عن عمل ومؤهلها الأكاديمي لا يمكنها من العثور على وظيفة معقولة وآمنة، فتصبح الشخصية في حالة شد، وأي تأثير متبادل يمكنه الحدوث، لا يكون في صالحها على الأغلب، لأنها من الداخل رافضة وطامحة في حياة أفضل وأعقل.

ففي نص "حين تركنا مطرح" من مجموعة (المطر قبيل الشتاء- سالم آل توية-٩٤)[٢] يسرد لنا الراوي قصة الصديقين "حمود عبدالله وسالم" اللذين جمعهما الفقر في بوتقة واحدة. قدم "حمود" من القرية لينقب عن عمل في مسقط بعد حصوله

---

(1) ط١.

(2) ط١، ص٢١.

على الثانوية، ويعيشان معاً في بيت عتيق صغير يضج بعشرة مثلهم، مقابل مبلغ يدفعونه مضطرين. وأهل "حمود" يتقاضون معونة من الشؤون الاجتماعية، وأختاه تدرسان الإعدادية في مدرسة القرية، ولو لزم الأمر لربما زوجهما أبوهما في العام القادم ليكفياه مشقة النفقة عليهما. وحين قرر "حمود" الذهاب للعاصمة قال له أبوه بحزم شديد: "لا تعد إلاّ بعد أن تتشقق جيوبك من النقود، لا نريدك أن تعود مثل ابن جارنا "حمد" تتسكع في دروب القرية، لا نريد أن نأكل التراب.. هل تفهم؟"، فالشخصية تدرك أنه بعثورها على عمل سوف تنقطع المعونة، ستتحمل جزء من أعباء البيت الكثيرة، فالغلبة تكون للمجتمع هنا وليس للشخصية[١].

وقد يلجأ الراوي إلى تقديم الشخصية القادرة على إحداث التأثير المتبادل بينها وبين المجتمع، وتكون الغلبة هنا للشخصية بإطلاق، التي ما تلبث أن تنفصل عن المحيط الاجتماعي، وتعيش في عوالمها الخاصة بها، ومثل من ذلك ندلل به من مجموعة (ساعة الرحيل الملتهبة- محمد القرمطي- ١٩٨٨) فالراوي شخصية قلقة يتنازعه عالمان: مستوى العالم الأول هو ما يساوي المدينة ببيوتها ومقاهيها ومطاراتها وأعيادها الميلادية وعلاقاتها البشرية التي فيها النائمون قد "باتوا على كسرة حلم، حشوا بها جماجمهم المتعبة ولم يدر أحد منهم ما إذا كان ينوي الإفاقة من النوم أم لا"[٢]. ومستوى العالم الثاني، الذي يساوي عالم الشخصية الذاتي والخاص، وهي تشعر بالمهزلة من كل شيء تقوم به في الحياة. ففي نص "بغية الرائي"

---

[١] يمكن انتخاب النصوص التالية أيضاً من المجموعة: اغتيال والرحيل الأخير وخطوات إلى الوراء وإلى الوطن دروب مقفلة.

[2] نص "القرار" ساعة الرحيل...، ص٢٦.

يسرد لنا الراوي بضمير المتكلم حالة رجل أعمى وهو يحدق في اللاشيء في غرفة نومه والظلام ينحت جداراً من العزلة، وكيف رأى جيوشاً من العناكب والنمل والجراد والخنافس تتوافد من كل صوب، تتسلق الجدار بنهم، تتكون عند نقطة رآها سوداء.. وكيف كان الثقب يتسع حتى صار رقعة كبيرة خضراء كأنها الفردوس.. وكيف تحولت الرقعة الخضراء فجأة إلى نقطة بيضاء ثم عادت كما كانت سوداء داكنة، يبحث عنها في الفضاء الأسود ولا يجدها"[١].

وبسبب قوة هذا الثُقب[*] الذي يتسع ويمتد داخل الشخصية، فإن مستوى العالم الأول تتضاءل أهميته وتنقطع وشائجه، أو الوشائج التي كان يمكنها أن تكون صمام أمان إلا إنها تتحول إلى شيء آخر بفعل إسقاط الأنسنة عليها من الراوي، ومن تلك الوشائج، العلاقات مع الأشياء: كالماء والقهوة والسيجارة والحب، فالماء الذي يقول عن نفسه: "أنا البداية والحياة"[١] هو شيء آخر متقلب في النفس: "إن ذلك الذي على هيئة ثعلب، كان هو الماء. وتلك التي على هيئة غول، كانت هي السيجارة. والتي على هيئة حرباء، كانت هي القهوة. وتلك الوحوش، كانوا الرفاق"[٤]. ويأخذ الشعور بديمومة الزمن شعوراً بالدمار والوحشة والهزيمة فالصباح تستقبله الشخصية "بنفس مجدورة بأرق الليل، الطويل". والمساء المصحوب بزقزقة العصافير العائدة إلى دفء أعشاشها لم يكن جميلاً إلاّ في الماضي فلا شيء أمامه يدفعه للإقامة في عالم المستوى الأول، لأن ما رأته الشخصية بعد أن أبصرت ولأول مرة، لم يكن إلاّ

---

(1) النص، ص٣٧،

(*) يبدو أن للثقب أهمية كبيرة لدى الشخصيات التي تشعر بالفجوة مع المحيط الاجتماعي والذاتي، وقد اشتغل عليها من كتاب القصة القصيرة (محمد علي البلوشي) في مجموعة مريم. انظر نص النقطة، ص٣٧.

أضواء البيت الشاحبة، وأن الحل يكمن إما في انحداره إلى الشارع يدحرج رأسه بين قديمه، هنا وهناك، بخطى لا تعرف الاستقرار، فاللحظة المهزومة هي التي تتسلقه، محاولة أن تشق له طريقاً بين أرصفة الضباب، أو يكمن في مزيد من العزلة وهروبا من المواجهة: "ليتني بتْ أعمى متوحداً مع نفسي، تسبح خيالات عمر متبعثر بين رياح أرصفة عابرة، وتحت أقدام أحصنة دروس تستحيل هباء.. ليتني بت أعمى"..(*).

وقد يلجأ الراوي إلى تقديم الشخصية غير القادرة على إحداث التغيير أو التأثير على المجتمع، فتبدو الشخصية فاقدة السيطرة تماماً على نفسها، فتحاول القيام بلعبة ذهنية – سايكولوجية عالية، إلاّ أن محاولتها تبوء بالفشل بإمتياز كبير، بسبب من أن الواقع الاجتماعي غير مهيأ لاستقطاب تلك اللعبة، فضوابطه وأعرافه ونواميسه، متماسكة وقوية، وما الشخصية هنا، إلاّ ريشة في مهب الريح، ومثل من ذلك نجده في المجموعات التالية: (جمعوه وناس آخرون- إسماعيل السالمي-١٩٩٢) و(رماد اللوحة – يحيى سلام المنذري-١٩٩٩) و(ربما لأنه رجل مهزوم- سليمان المعمري- ٢٠٠٠م).

فالراوي في (جمعوه...) يضعنا أمام شخصية "جمعوه" من خلال خمسة نصوص أو صور يرسمها لهذه الشخصية الساخرة. ففي النص أو اللوحة الأولى "جمعوه.. بطاقة تعريف.." نلتقي به بواسطة أوصاف ذات طابع خاص، ومتناقضة: "اسمي جمعة.. الجميع ينادوني "جمعوه" وأرى الأطفال (...) كنت أبتسم، وفي لحظة ابتسامتي يخرج من أعلى فكي ناب طويل.. باستطاعتي أن أمده إلى أخمص رجلي..." ص١٨ أما أسنانه فقد سقطت منذ يوم ولادته، قصير القامة، له لحية

(١و٤) النص "عزاء اللقاء" الأول ساعة الرحيل...، ص ٦، ٨.

(*) انظر الصفحات التالية ٤٧، ٤٤، ٤٨.

طويلة بطول أربعة أشبار، وطوله ثلاثة أشبار ونصف. يقول موضحاً هذا التناقض الباعث على السخرية: "أما عيناي فكانتا جميلتين.. تهيم الفتيات تحت أهدابهن الطويلة المسترسلة حتى رقبتي.. وتوصفان بأنهما كعيون الصراصير...) كانت أمي تقول لي بأنها تحبني كثيراً.. لأن فتيات بلدتنا المجاورة كن يهمن بي حباً.. ولكن كثيراً ما كانت أمي تطردني من البيت". ص١٩

وتصغير اسم "جمعه" إلى "جمعوه" له دلالته الاجتماعية، فبالرغم من حب أمه له إلاّ أنها تطرده، وما أن يلتقي به الأطفال في الشوارع والأزقة، وحول قمامات البيوت، حتى ينادونه بأعلى أصواتهم "جمعوه.. جمعوه.." إذ يشير هذا التناقض إلى الإحساس القوي بهامشيته بين الناس في المجتمع، وأنه إنسان غير منتم! ويذهب أحد الباحثين قائلاً عن هذه الشخصية إنها لا تملك شيئاً "ولأنه لا يملك شيئاً، فإنه لا يخاف على شيء، ومساحة عقله مباحة لما يسمعه ويدور من حوله، لأن الأشياء لا تملكه"[١]، ويتبدى هذا بوضوح في اللوحة الثانية: "جمعه يبحث عن مأوى" فيتجه إلى المدينة، عله يعثر على هويته المفقودة في القرية، وبين أناسها، وحين يصل المدينة "لم تكن لديه أية شروط عن المكان الذي يمكن أن يكون فيه (...) والشوارع والمسافات التي يقطعها كل يوم.. والتي يجوب فيها ذاته.. لم تكن تلهمه سوى الاقتراب والإمعان في عدم المعرفة" ص٢٠-٢١.

فإحساس الشخصية بلا معنى الأشياء ولا جدوى المعرفة يتعاظم.. ويتم تأكيد هذه اللاجدوى في اللوحة الثالثة "جمعة والنهر" فالعنوان يمنح دلالة تدل على الانسياب والجريان، فتهرب الشخصية إلى عالم بين نقيضين: عالم الواقع واللاواقع، عالم اليقظة والدهشة، على إثر رؤيا تمزج ما بين رغبته قضاء إحدى لياليه الصيفية

---

[١] محمد (د. رمضان بسطاويسي)، [من مقدمة المجموعة ص٥].

على ضفاف النهر في باريس والتمتع بما لذّ له وطاب من نهـر الأحـلام ولياليـه الحمراء، وبين نهاية واقعية، ذلك حين رأي نفسه يتمتم بكلمات من سـورة الحمـد وسورة الإخلاص ص٢٣، ولهذه النهاية دلالة نفسية تمهد للوحة الرابعة "حينما تكلم جمعة" حيث يكشف لنا "جمعة" عن حبه وحبيبته: "حين قال أحبهـا ضـحك الأولاد منه.. تردد في الحارة بين ألسنة الأطفال إنه مجنون ليلى (...) وقال لهم أيضاً: كنا ندرس في مدرسة واحدة، كانت تلاحقني نظراتها وقد أستطيع أن أرسم صورتها..." ص٢٥. الشخصية هنا تشعر أو ترى نفسها وحيدة وممزقة، وبرغم ذلك مطلوبة من الآخرين، حتى من الموجودات والطبيعة: فالشمس هي التـي تبحـث عنـه دائمـاً ص٢٤، والأرض تحب أن تأكل ملكُ الآخرين فأخذت أوراقه، وحبيبته هـي مـن تلاحقه ص٢٥، ولا يعني أن ثمة تواصلاً أو تأثيراً بين الشخـصية فـي المقـاطع السابقة والمعنى العام للحياة أو الوجود، إن الملمح الذي تخرج به الشخصية، ملمـح سلبي، لقناعة الشخصية بأن الأشياء والمجتمع ضدها، فهل تدفعنا هـذه الرومنـسية الذاتية، نحو الخارج قريباً؟

في اللوحة الخامسة "جمعة" يتم تقطيع النص إلى عنوانين داخليـين (لحظـة، واسترجاع للحظة السفر) وتعود فيه الشخصية إلى رسم ملامح جديدة تتـضاد مـع الملامح التي رصدها في بطاقة التعريف، فإذا كان هناك هامش فهـو فـي الـنص الأخير بطل أسطوري، ففي "الوقت الذي كانت الأنباء تتردد بأن جمعة سيسافر، قيل بأن البارجات وحاملات الطائرات والسفن العسكرية تقوم بمناورة فـي المحيطـات لتوطيد الأمن.." ص٢٦ وأنه تغرّب في الدنيا أكثر من مائة عام ص٢٧ وأنـه فـي لحظة ما قبيل السفر سارع في سيره على الحمار ونكس رأسه حتى لا يتذكر الأشياء التي قد تركها (النخيل) "فهي ليست سوى ذكريات لا أحب أن أحياها" ص٢٧.

إن رغبة الشخصية في تحقيق النصر، قضية رومنسية تقادم عليها الزمن في الأدب، وهذا ما يلمسه جمعة بعد عودته من السفر، فلم يجد أحداً في استقباله، حتى والده الذي رآه بعد زمن، لم يعانقه أو يحتفي به، وكان أن قال له: كبش! الشخصية التي رصدها لنا الراوي، وهو يمزج بين ضمير الغائب وضمير المتكلم جاءت إلينا منكسرة، بدءاً من طفولتها وكل ماضيها، ولازمها هذا الانكسار في حاضرها، لذلك باءت بالفشل على مستواها الشخصي ومستوى علاقاتها الاجتماعية، فآثرت الانسحاب من الحياة، الذي يمثل كما رأينا، شكلاً من أشكال الموت المعلن.

ويضطلع الراوي في مجموعة (ربما لأنه ...) المكونة من عشر نصوص، بتقديم شخصية تكاد تقترب من شخصية الراوي في مجموعة (ساعة الرحيل الملتهبة) مزاوجاً فيها ما بين الراوي بضمير الغائب، وضمير المتكلم، بحيث تكون الغلبة لضمير المتكلم في كثير من النصوص، ويتيح هذا الضمير للشخصية استعمال المونولوج الداخلي للكشف عن مخزونها ووعيها وحالاتها الذهنية التي تمر بها.

إن موضوعة الشخصية في هذه المجموعة، تتميز بصفات معينة، نجدها مستقاة في بعضها من الفلسفة الوجودية، وبعضها الآخر من الواقع النفسي والذهني، بل والاجتماعي. وإذا كان من الصعوبة بمكان الكلام عن بذور لفلسفة وجودية ناضجة متماسكة إلى حد النهاية بسبب من تباين اتجاهات الوجودية عند مؤسسيها أنفسهم، فإنه يمكن الوقوف على بعض الصفات المنسحبة منها، ومن بين تلك الصفات ما يلي:

١- عدم إحساس الشخصية بالمسؤولية الكاملة إزاء وجودها، بسبب من غياب الحرية والاختيار المسؤول. وينبغي أن نشير هنا إلى أن الاختيار قد يكون ايجابياً أو سلبياً، مما يعني عدم وضوح النهج الذي تتخذه الشخصية وأن

الطريق المختار، أكان العزلة أو المشاركة البشرية، لا بد أن يصدر عن رؤية شمولية وكونية للوجود بأكمله، وليس موقفاً فردياً خالصاً.

وندلل على ذلك بهذه الفقرة من النص "على من أضاعوا أسماءهم فنعلن البكاء": "... أدركت ساعتها كم نحن البشر بؤساء.. حتى أسمائنا التي ستلازمنا -كدموعنا- طوال العمر، وستلتصق بنا، التصاق ذباب بجيف نتنة، لا نملك اختيارها" ص١٣. فمحاولة إلصاق تهمة أن البشر جميعهم بؤساء لا تنمو في بناء السرد ولا نعثر على ملمح يقودنا إلى التسليم بها، مما يدل على اقتصارها على الراوي فقط.

٢- شعور الشخصية الدائم بالفشل؛ بسبب أن الحياة، ما هي إلاّ دعابة سخيفة (ص١٥-١٦).

٣- شعور الشخصية المتكرر بالفوضى واللاجدوى والضياع.

ولا ينبغي أن نفهم هنا -كما يود الراوي أن يشير- إلى أن ثمة موقفاً يمهد للعدمية "Nihilism" لعدم توفر فلسفة عدمية تامة، وما هذا الشعور إلاّ حالة فرضتها ردة الفعل السلبية تجاه أعراف وتقاليد ونواميس المجتمع.

٤- إكثار الشخصية من الإنعزال والتفرد في الوحدة الداخلية، والإبتعاد عن المشاركة الإنسانية مع الآخرين، مما يوحي بالإضطراب النفسي لديها.

في النص المشار إليه سابقاً، تستيقظ الشخصية في الصباح، تستحم وتدغدغ أسنانها المسوسة بالفرشاة، وتخبئ جسدها النحيل في الدشداشة(*) الحليبية وتضمد رأسها الثقيل بالعمامة المزركشة، وتستعد للخروج، مستغلة إجازتها استغلالاً

(*) الثوب الذي يرتديه الرجال.

نموذجياً، آملة أن تحلق كفراشة "ملكت أخيراً زمام حريتها" ص٩، وعند عتبة الباب تخرج الرجل اليسرى، لكن الرجل اليمنى ترفض الخروج "هذا مؤشر على أنني نسيت شيئاً مهماً.. سأعود إلى الغرفة من جديد.." ص١٠. وتفاجأ الشخصية أنها قد نسيت اسمها، الذي لن تستطيع الخروج من دونه، ولا بد لها أن تتذكره:

"أنا اسمي.. اسمي.. اسمي محمد

لا.. اسمي.. يوسف

لا.. لا.. اسمي قيس

لا.. لا.. لا.. اسمي مُعاد

لا.. لا.. أنا اسمي مريم" ص١٠

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

وحين لا يستطيع التذكر، يقرر البحث عن اسمه خارج هذه الدائرة من الأسماء فيبدأ في محاولة تذكر اسم جده المكون من ستة حروف، ولكنه يفشل، ويبدأ محاولة ثانية في تذكر اسم حبيبته التي قال لها مرة: "لم أحب اسمي كما أحببته من شفتيك.. رجفة لذيذة تمنحينيها ساعة تنطقين به" ص١٤ ولكنه يفشل في تذكر اسم حبيبته، فيبدأ محاولة ثالثة، حين يخاطب غرفته الكئيبة وصورته المعلقة على الحائط كالتهمة ومنديله ومرآته وسريره، ويقول:

"أن اسمي حمله قبلي نبي دانت له الجن والإنس.. وخليفة أموي ختم حياته بوصية محمودة.. وأن عملية تجميل بسيطة لاسمي تحيل معناه بالانجليزية إلى "رجل سخيف" وأن العامة يطلقون اسمي على الشاي الأحمر الخالي من الحليب.. وأن ثمة نوعاً من السمك له اسم قريب من اسمي.. وأن تعاطي أول حرفين من اسمي يؤدي إلى الإصابة بمرض خطير قاتل وأن مجرد اتحاد الحرفين الأول والرابع منه كاف لصنع مادة تصلح لأن انتحر بها..." ص١٥-١٦

ولكنه يفشل للمرة الثالثة في تذكر اسمه، ويقرر على إثره أن يغط في نوم عميق ولن يستيقظ حتى يتذكر اسمه.

وإذ تفشل الشخصية في تذكر اسمها في هذا النص، فإنها تفشل في النصوص المتبقية في تحقيق أي علاقة مع باقي الموجودات والكائنات الحية وغير الحية. فالمتتبع لأفكارها وأفعالها، يجدها محصورة في موضوعة معينة، فالأمكنة التي تخرج منها تكاد تكون متشابهة، إن لم تكن واحدة: (الغرفة، والسرير الذي في الغرفة، القرية، الشقة) كلها أماكن مغلقة، والشارع هو المكان المفتوح الوحيد في المجموعة، ولكنه شارع يُصيّره إلى "رصاصة طائشة لا تدري وجهتها" فيتناثر فيها "كسنجاب ضال.. آكل العطش.. وأشرب الجوع.. وألبس عريْ الذات.. وإذ تلفحني حرارة الوجوه الخالية من التعابير، أتفيأ ظل العزلة" ص٤٩[1].

إن هذا الصدق الذي تتعامل به الشخصية مع ذاتها، من كونها غير قادرة على المشاركة، وبالتالي إحداث التأثير في المجتمع، يجعلها قوية من الداخل بالرغم من القهر النفسي الذي آثرته في عزلتها، وهذا الصدق ينعكس على المحيط الذي تحيا فيه، فهي لا تقدر أن تضع حلولاً لذاتها، أو تعقد صلحاً مع نفسها، ومن ثم مع الآخرين، فتراها تنسحب، من دون تسجيل أي نقطة متوافقة مع المجتمع.

ويمكن تسجيل هذه الملاحظات لمبحث بناء الشخصية:

أولاً: اللافت للانتباه عدم العناية الكبيرة بتحديد الملامح الخارجية للشخصية: كالطول والعرض والاسم والملبس ومكان الإقامة والعمل بقصدية في أغلب النتاجات القصصية –مع استثناء بسيط نجده لدى (سعود المظفر وصادق عبدواني) حيث يبديان اهتماماً ملحوظاً بهذه المسألة. ولا يقلل هذا من النتاجات الأخرى: (كبوابات

---

[1] انظر النص: من يطفئ شمعة الليل.

المدينة وزغاريد الصهيل والمطر قبيل الشتاء)، التي يغلب عليها تحديد أسماء الشخصيات ومكان إقامتها والمهنة التي تزاولها، إلاّ أنها ليست من السمات الرئيسة في: (جمعوه وناس آخرين وربما لأنه رجل مهزوم وساعة الرحيل الملتهبة). ويتم مزج هذه الملامح بالأبعاد الفكرية للشخصية: كالمؤهل التعليمي والثقافة المتحصلة من القراءات المختلفة ونجد ذلك بوضوح في: (ساعة الرحيل الملتهبة والمطر قبيل الشتاء)، ويكون تقديم هذه الأبعاد بواسطة الإخبار فـ (سعود المظفر) يعرفنا بكل ما يلزم عن شخصياته وبشكل مباشر وتقريري: من أين أتت، ولماذا، وما الطبقة التي تنتمي إليها، وأين أنهت دراستها وماذا تعمل وما مدى الآمال والطموحات التي تنوي تحقيقها؟؟؟ من دون أن يترك للقارئ مهمة الكشف، وهذا الأسلوب يضعف من بناء الشخصية ويثير الملل لدى من يقرؤها.

في حين تتخفف بعض النتاجات من هذا الأسلوب، تاركة للقارئ فرصة محاورة الشخصية، وتكوين أبعاد عنها، أكانت خارجية أم فكرية، وتحقق هذا إلى حد لا بأس به لدى كل من: (محمد القرمطي وسالم آل توية وسليمان المعمري).

ثانياً: ظهر لنا أن القصة القصيرة وهي تسعى في تقديم شخصياتها تمثل ثلاثة أنماط من الحوار:

النوع الأول: النمط المجرّد.

وهو نوع من الحوار ينشأ "بفعل الموقف الذي يضع المتحاورين في وضع معين داخل المشهد. ليقترب في تكوينه إلى حد كبير من المحادثة اليومية بين الناس"[١].

---

[١] عبدالسلام (فاتح)، الحوار القصصي، ص٥٦.

في النص "وداعاً أيها البحر" من مجموعة (وأشرقت الشمس)[1] لسعود المظفر ثمة حوار مجرد يدور بين شخصيتين، يكشفان فيه عن آراء يومية متداولة يمكن لها أن تحدث في أي مكان كالشارع أو البيت أو المقهى أو المستشفى، ونستشف من نهاية القصة أن هذا الحوار المجرد، لم تكن له علاقة مباشرة بالنص، فهو لم يقدم لنا رؤية خاصة وجوهرية، وكأن الراوي وجده المدخل الضروري لتعبئة الصفحات، علماً أن حذفه لن يؤثر على فعالية القصة لعدم خدمته إياها حتى النهاية. من ذلك نقطف هذا الحوار من قبيل التمثيل:

" – نعم يا خالد!

- كم عمرك الآن.. قل الصدق؟

قال سالم بدهشة محببة:

- أظن أكثر من ثلاثين سنة!

- أما أنا فخمسة وعشرون سنة.

- لكن أنا مطلق حتى الآن زوجة واحدة.. وعندي ثلاثة أولاد!

- أنت مزواج.. واحدة كانت كافية!؟"

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

لا يتضح من الحوار رأي موقف عميق، عوضاً عن أنه سائب وغير مسيطر عليه، فما العلاقة بين أن يكون سالم مطلق حتى الآن زوجة واحدة ولديه ثلاثة أولاد، وبين عبارة "أنت مزواج.." التي تشير إلى أنه كما يفترض سياق هذه الجملة متزوج أكثر من واحدة!

ويشغل هذا النمط من الحوار مساحة كبيرة في الإصدارات التي أطلقنا عليها "دائرة الانحياز الكامل للمجتمع" فهم عوضاً عن تبنيهم هذا النمط، فإن بعضهم يقع

---

[1] ط١، ص١١٢.

في دائرة الكثافة اللغوية، فيكون هاجس الراوي اللغة وشاعرية الكلمة غير المناسبة لأبعاد الشخصية، من ذلك ما نجده في مجموعات القاص (أحمد البلال) وندلل على ذلك بهذا الحوار الذي يدور بين سالم والمأمور من مجموعته الأولى "سور المنايا":

"سالم: أرجو أن تسمح بمرور السيارة إلى مستشفى طومس لأن أمي تعاني من مرض مؤلم، كما أن وعورة الطريق وخشونتها وطولها قد أنهك جسمها النحيل.

المأمور (في نبرة ذات سلطان): ممنوع دخول السيارة إلى مطرح بعد غروب الشمس.

سالم: إذا وضعت الصحيح والمريض في ميزان، فإن كفة المريض هي التي ترتطم بالأرض، بثقل الآلام، فعليك أن تفرق بين النفسين التي يعزف المرض في إحداها ألحان العذاب"- سور المنايا، ص٢٧.

وتكشف هذه الشاعرية عن مدى هيمنة الراوي الواسع المعرفة، الذي يتدخل بالتعليق والاستطراد في الوصف عن الرؤية الواقعية للفن، فالراوي يرى أن أقرب وأنجح الوسائل لنقد الواقع، هو نقل الواقع مباشرة للقارئ. ولعل من أبرز عيوب هذا النمط المجرد من الحوار هو "توافر إمكانية واضحة ومناسبة، لتحويله من صيغته المباشرة إلى غير مباشرة في سياق سردي. دون أن يكون هناك حاجة للتمسك الفني به"[١].

النوع الثاني: النمط المركب:

ويتركب من قدرتين: "الأولى قدرة واصفة، والثانية قدرة محللة مستغورة. لذلك تكون سمة التركيب حقيقة هذا النمط من الحوار"[٢].

---

[١] عبدالسلام (فاتح)، المرجع نفسه، ص٦٦.

[٢] عبدالسلام (فاتح)، المرجع نفسه، ص٦٦.

ويمكن توضيح ذلك بواسطة الوشيجة القائمة ما بين السرد والوصف. فقد يتعرض الموقف الواحد لتضافر القدرة الواصفة والقدرة المحللة في تقديم الشخصية، وقد تتضافر قدرة الوصف من دون اقترانها بقدرة التحليل، وكذلك هو شأن العلاقة المركبة، لما بين الوصف والسرد، فمن الممكن "تقبل الوصف بمعزل عن السرد، ولكنه لا يمكن أن يوجد من دون وصف"[١].

سنقوم هنا بتقديم أوضاع متباينة من الحوار/ الوصف، الحامل لأبعاد جمالية تزيينية ساكنة، ونماذج يقترن فيها الوصف بالسمة المركبة، مع غلبة الوصف المركب (الديناميكي) أو المتحرك على كثير من نماذج القصة القصيرة.

يجيء الحوار الواصف في الأغلب الأعم مقترناً بتقديم التركيب الذاتي للشخصية وللأشياء إذ يمنحه القاص طبيعة متبادلة قادرة على إضفاء بعض الحيوية على الحكاية، ويختلف هذا الحوار الواصف، عن الحوار المحلل، في أنه لا يكشف لنا عن عمق في الفكر، بل يأتي به القاص لولعه باللغة والتزيين اللفظي، فيكون الحوار الواصف في بعض النتاجات بمعزل عن ديناميكية السرد ونمو الشخصية، ولا يفيد في شيء، إلاّ لتأكيد هيمنة الراوي الواسع المعرفة. من ذلك هذا النموذج المتواضع في النص "جريمة تحت الماء" من مجموعة (سور المنايا)، يدور هذا الحوار بين رجلين:

- إنها ليست أقوى من أحزاني
- إنك ما زلت في رائعة الربيع، وهذه الوسامة التي خصك الله بها دليل على النعمة والعافية والإقبال على الحياة، فضع أحزانك وعش ليومك

---

[١] مرتاض (د. عبدالملك)، المرجع نفسه، ص٢٩١.

- إنك تتحدث عن العافية والإقبال على الحياة، بينما الحياة نفسها تكسو من نسج يديها في أحشائي ثوباً قاتماً من الرعب، وتأبى إلاّ أن تقودني إلى المقصلة، لتروي تلك الأخشاب الجافة بدمائي" ص١٤

يغلب على هذا الحوار الواصف أن يكون أقرب للخطابية والتقريرية، فكيف نتصور حواراً يدور بين طرفين، أحدهما ضابط شرطة، والآخر متهم بجريمة نهايتها الموت، ولديه من الوسع ما يكفي للتحدث بهكذا لغة: (.. الحياة تكسو.. في أحشائي ثوباً قاتماً.. لتروي الأخشاب الجافة..)!

أما الحوار المحلل فمن مهامه الرئيسة الكشف عن التركيب النفسي الذهني العميق للشخصية. حيث تأخذ الأفكار المساحة الكبرى في بناء وتقديم الشخصية في سياق دائري عنيف. يبدؤها الراوي في أغلب الأحيان بتقديم مقاطع سردية، جاعلاً منها إطاراً للمحتوى الذهني الذي يريد إيصاله للقارئ، وليس شرطاً أن يبتدئ بهذا الحوار منذ الأسطر الأولى، وإن كان هو الأكثر هيمنة في النتاجات المتأخرة من عقد التسعينيات لدى بعض الكتاب من أمثال: يحيى سلام المنذري في مجموعته (نافذتان لذلك البحر- ١٩٩٣) ومحمد سيف الرحبي في مجموعته (ما قالته الريح- ١٩٩٩) ويونس الأخزمي في مجموعتيه (حبس النورس- ١٩٩٦ وحمى ايار- ١٩٩٩) فقد يتوزع في أماكن مبعثرة في كلام الشخصية[١].

وسكنتفي بتقديم هذين النموذجين:

---

(١) تقترب النتاجات إلى أشبه ما تكون بين فنون متداخلة كالقصة القصيرة والرواية والخواطر الوجدانية والسرد بشكل عام، ولهذا تم استثناؤها من الدراسة.

- نافذتان لذلك البحر: ط١، المطابع العالمية، مسقط،عمان.
- حبس النورس: ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.
- حمى أيار: سبق الإشارة إليها ص من هذه الدراسة.

في النص "شبح الحساب" ضمن مجموعة (ساعة الرحيل الملتهبة) يفتتح الراوي قصته قائلاً: "استقبلت هذا الصباح بنفس مجدورة بأرق الليل الطويل. غيوم تجثو على ركبتيها عند قبر أحزاني، تحاول كنس الشوارع من النفوس المتقيئة، أثناء ليل لم ينته بعد.." ص٤٧

ويستمر هذا الحديث المسترسل في حوار الشخصية مع نفسها بما يشبه المونولوج، فتخرج إلى الشارع لتدحرج رأسها بين قدميها، وتلقي بنفسها في إحدى الحانات العارية من روادها، ثم تخرج إلى الشارع ثانية تهيم فيه كيفما شاءت قدماه ليصل في آخر الطريق إلى غرفته الشبيهة برأس مهجور تتوالد فيه الضربات، ويرى من شق صغير ديداناً ضخمة بدأت تنهش جسمه وعلى رأسه رجلين تحولا إلى مخلوقين بوليسيين، ويدور هذا الحوار:

- هل أكلت اليوم؟
- "ضحكت" أكلوني.
- هل شربت؟
- جففوني.
- هل تسمع؟
- أخرسوني؟
- هل ترى؟
- أعموني.
- هل تشم؟
- أزكموا أنفي.
- في ماذا كنت تحرض نفسك؟
- .....
- .....؟" ص٥٠-٥١

ويشمل المتحاورين صمت يتخلل حوارهم له دلالاته في سياق الحالة الذهنية القوية التي تمر بها الشخصية، وتقديم ذلك يتم بواسطة التنقيط، ثم يستمر الحوار عبر هذه النقاط، ولكنه لا يكتمل، مما يومئ بذعر وخوف الشخصية من قوة الجزء المخفي في تكوينها النفسي والذهني.

إن الراوي يأتي بالأفكار هنا بوصفها وعاءً عميقاً للأفعال التي ستؤديها الشخصية. فكل ما يصدر عنها من قول أو فعل، إنما يكون نتيجة وقراراً مستقرين في فكرها العميق، أكانت الشخصية واعية لذلك الأمر، أم غير واعية.

وفي نص "لا شيء يدعو للحزن" من مجموعة (ربما لأنه رجل مهزوم) يقول الراوي في تقديم قصته: "وبينما كنت غاطاً في نوم عميق في ليلة دافئة تصلح لأن تكون مقبرة للأحلام، إذا بي أستيقظ فجأة على رغبة شديدة في الحزن" ص٥٩.

لا يستدعي الراوي هنا شخصية أخرى ليتحاور معها، بل إن الحوار المحلل يرتد إلى سلوك الشخصية ذاتها، ناهضاً بوظيفة التحليل النفسي لموقف ذاتي خالص تماماً. فالراوي ينطلق من حالتين: نوم ويقظة، فعل ورغبة في عدم الفعل، فلا يجد أمامه في هذه الساعة المتأخرة من الليل إلاّ أن يفتح جهاز التلفزيون: ".. رأيت الأخ يقتل أخاه ثم يقذف بابنته الرضيعة في ملجأ الأيتام.. لم أحزن.. بل ضحكت (...) ضغطت "الريموت" لأطالع هذه المرة نشرة الأخبار: انفجار في القدس.. قصف في أفغانستان.. مذبحة في الكونغو.. إعصار في تايوان.." وتستمر هذه المجازر، والراوي لا يحزن، بل يقرر الاسترسال: أطفأ التلفزيون وفتح الأدراج "رب ذكرى حزينة تطل منها" ولكن الأدراج تفاجئه بإنذار من البنك، وفواتير مستحقة الدفع للهاتف والكهرباء والماء، ومخالفة سير وطلب إجازة مرفوض، وحبوب لمنع الاكتئاب.." ص٦٠ ولا شيء رغم هذا كله يدعو لحزن الراوي!

على الرغم مما ينسحب على أن مجموعة (ربما لأنه...) تغوص في تقديم شخصيات تعاني من الاكتئاب والقلق والتوتر الذهني، وتلعب لعبة ذهنية عالية مع النص والقارئ، فإنها تظل من الشخصيات الممتعة، لما تحققه في رؤاها أو تسعى لتحقيقه من قناعات تحليلية لذاتها وللعالم من حولها.

النوع الثالث: نمط الحوار الداخلي:

ظهر لنا أن القصة القصيرة، لم تفد كثيراً في استخدام هذا النمط من الحوار، ويقتصر استعماله على أعمال الكاتب (علي المعمري) القصصية والروائية. والحوار الداخلي تقنية من تقنيات كتابة تيار الوعي، يلجأ إليه الراوي قاصداً "كسر التسلسل السببي للأحداث، وإبراز الصور المتداعية التي تنهمر من ذهن الشخصية انهماراً فياضاً لا يكاد يتوقف"[١].

مركز ايداع الرسائل الجامعية

وتقديم الشخصية حسب هذا التيار يأتي على صنفين: الصنف الأول ينهض على رؤية مستقاة من الفلسفة وكشوفات علم النفس الحديث. فالشخصية وفق تصور الفلسفة وعلم النفس فاقدة للمعنى وللهدف، ولديها الشعور بأن التأكيدات التي يقدمها الدين واللاهوت والوجود بأكمله، قد ضاعت، فبدلاً من سعيهم تقديم ما يعوض الشخصية عن الشعور بالفقدان واللاانتماء، أكدت تشخيص المرض. وفكرة الإنسان عن نفسه قد طرأ عليها تغيير كبير بسبب فشل الفلسفة أولاً ونكوص علم النفس ثانياً في تقديم تطمينات وعلاجات، فأخذت الشخصية من جراء تراكم ذلك كله الاحتماء في دائرة الأنا والوعي، وسعت للكشف عن التناقض الذي تراه أمامها، "معتبرة أن العالم الداخلي هو الحقيقي وما عداه مزيف"[٢].

---

[١] سماحة (فريال)، رسم الشخصية في روايات حنا مينه، ط١، ص٤١.

[٢] سماحة (فريال)، المرجع نفسه، ص٤٢.

وينهض الصنف الثاني كاشفاً أن "ما يدور في داخل النفس من انفعالات وأحاسيس يتصل اتصالاً وثيقاً بما يجابهه الإنسان خارج ذاته من صراع وتناقض"[١] في مجموعته القصصية (أيام الرعود عش رجباً) يضطلع "علي المعمري"[٢] بكشف هذا التناقض بين الداخل والخارج، مصوراً تداعيات ذهن الشخصية والارتكازات التي تسوقها الذاكرة عن: المكان والزمان والعلاقات الإنسانية. ففي النص "صباح مسقط.. عائشة النخيل.." يفتتح الراوي القصة بأبيات من الشعر للشاعر "سوار بن المضرب السعدي" وينقل لنا صوراً شتى لحالات مختلفة يجمعها رابط واحد، الشخصية والراوي في زمن واحد. "كأنني خارج من معركة.. مهزوماً.. استقبلني صباحي.. دم ينزف من صنبور" ص٥١، وفجأة نتعرف على شخصية أخرى تدعى "عائشة" ويصعب التعرف على هويتها، فلا ندري من تكون، ولا من أين جاءت، ولا لماذا رحلت، وأين اختفت؟ إن شخصيتها تنساب في السرد لدرجة تعوم معها، وتغرق الراوي في هذيانات غريبة. يقول: "وعائشة تركت أحلامها ليلة الأمس.. في مرقدي المليء بالفوضى.. دون نبض.." ص٥١.

إن ما يبدو على هذا الحوار الداخلي هو طبيعة الشخصية المركبة والأفكار والخواطر التي تستدعيها. فما أن تبدأ الشخصية بتحديد الزمن "الآن الساعة السادسة صباحا.." ص٥١ يبدأ جرف سيل لا محدود من المواقف والذكريات والصور: "كلهم حضروا لم يؤثروا الغياب كي لا يرحموني وكي لا أرحمهم (...) رأسي غابة وعواصف.. رأسي سفينة عتيقة دون شراع.. رأسي.. آه يا رأسي" ص٥١ فمن هم الذين حضروا؟ هذا ما لا يسعفنا الراوي به!

---

[١] سماحة (فريال)، المرجع نفسه، ص٤٢.

[٢] ط١، ١٩٩٢.

وننتقل مع الراوي إلى مقطع آخر، يحدد فيه الزمن بالساعة السادسة والنصف، يستدعي فيه حواراً وحادثة ربطته وعائشة:

".. أسناني مليئة "بالنيكوتين" والكلس.. أبحث هنا عن دبوس حاد -يقصد دورة المياه- .. أنزع كميات بسيطة من الكلس لا تنزعي غطاءك عائشة النخيل.. الدنيا قارسة.. برد "مريعي".

- لكنني أحتاج إلى دورة المياه بإلحاح..
- إذن خذي اللحاف.. قدمت سيجارة ورحلت.." ص٥٣

ويستمر هذا التدفق من الهذيان للأفكار لصورة عائشة والحوارات الخاصة بهما ويبدو لنا أن الحوار الداخلي إنما يستمد "طاقته التعبيرية من قدرة الراوي على تسجيل الجو الباطني لشخصياته وهي تؤدي حدثاً معيناً"[١]. ففي لحظة التذكر الحيوي، تقترب صورة عائشة وصور الآخرين من صورة الراوي ووعيه. فإذا عدنا إلى النص، نجد الراوي ما يزال يقف أمام المرآة ينظر إلى صورته، وفي تلك اللحظة من الفعل تتوجه طاقة من التداعيات المختزنة في ذاكرته للمرآة فيتحدث الراوي مع ذاته بكلام ينساب، ثم يتوقف لحظة لتكملة الفعل الذي يقوم به، ثم تأتي التداعيات مرة ثانية، مما يوحي ألا رابط بينها ظاهرياً ونظراً لترابط الكلام في دفقة زمانية/ آنية واحدة، سنقوم بإضافة ما نراه مناسباً لتوضيح مدى الترابط، بين أقواس، ونمثل بهذه الفقرة:

[قالت] "أنت دائماً بشوش لم أر تقاطيع عنف أو غضب أو سرحان على جبينك.." هكذا كنت تقولين يا عائشة النخيل.. [الراوي] أخرجت سواكي وضعت سائلاً ابيض ذا خطين أحمرين سقط.. نصفه في المغسلة متخذاً شكل فأر وكأن رأسه

---

[١] عبدالسلام (فاتح)، سابق ذكره، ص١١٣.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

مهشم بعصا غليظة.. تباً لهذا اليوم.. [تداعيات] عائشة النخيل لـــن نـــشرب قهـــوة الصباح كعادتنا سوياً.." ص٥٢-٥٣

إذا كانت الشخصية في الأدب القصصي بصورة عامـــة، نهـــضت وتكونـــت بواسطة التعارض مع بنية الواقع الاجتماعي، فإنه يمكن تقرير المسألة التاليـــة: إن تجربة الشخصية القصصية العميقة، ومدى فعالية تلك التجربة ونضجها، هي أرقـــى ما يمكن أن يميز الماهية الداخلية، في سعي هذه الماهية أن تنقل لنا قضايا العـــصر في لحظة زمانية ما، مع عالمها الداخلي. ومسألة الوعي وقوة اللاوعي، ليست حالة من الانسياب المطلق غير المسؤول، فالعالم الخارجي واعتباراته يـــدخل بـــصورة واعية في حوار الشخصية، قد يشكل بعض المرات نوعاً من الإعاقة الذهنية، ولكنه يتداخل كملمح لاتصاله الوثيق بما تجابهه الشخصية من تناقضات، ترغب في إزالتها وإزاحتها. يرى أحد أتباع هذا التيار أن الوعي إنما هو "اندماج كل ما عانيناه ومـــا نعانيه من تجارب، وكل فكرة هي جزء من وعي شخص، وكل فكرة هـــي أيـــضاً فريدة في نوعها ودائمة التغيير. ويبدو أننا نختار من الأفكار ما نريد، إما بوعي أو بدون وعي"[١] ونفهم من هذا أن تجربة الوعي متصلة بقوة الاختيار الذي يقوم بـــه الخيال في الدرجة الثانية، وهو يعيد صياغة التجربة الأولى في مركبـــات وصـــيغ جديدة من المعاني والأفكار[٢]. ونستنتج من ذلك: أن قوة التجربة، مضافاً إليها قـــوة حساسية الشخصية وثقافتها، تسهم في الاقتراب درجة من اتجاهـــات هـــذا التيـــار، فالتجربة تعمل على إحداث نشاط التكيف كل لحظة مع ما سبق، ومع ما هو آت.

---

(١) إيدل (ليون)، القصة السيكولوجية، ترجمة د. محمود السمرة ، ص٣٧.

(٢) ديتشس (ديفد)، مناهج النقد الأدبي، ط١، ترجمة د. محمد يوسف نجم، ص٦٨ (بتصرف).

في النص موضوع المقاربة، تتدفق شخصية الراوي بواسطة حوارها الداخلي مستدعية اعتبارات العالم الخارجي ومعطياته، وفق نظام معين، وهي في الحقيقة لا تستدعيه ككم مهمل أو زائد عن الحاجة، إنها تقوم بإعادة صياغته وتفعيل نشاطه، حتى يتواءم مع قوة حساسيتها وثقافتها في لحظة آنية من الزمن.

يقول: "السابعة صباحاً الشمس مسترسلة.. صباح الخير مسقط.(*) السابعة والنصف جميلة أنت في الشتاء.. رائعة كالعاج.. ولكنك.." ص٥٤، الثامنة صباحاً.. أتقمص ع.هـ. المكتبية.. ترحل كل الأشياء.. صباح الهناء مسقط الشتاء.. صباح الخير عمي "كافكا".. صباح الأساطير.. مزون.. الغبيرة.. ويسرقنا نهار اليوم.. سيجارة.. أوراق.. أختام رسمية.. زملاء الوظيفة" ص٤٥-٥٥-٥٦.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز إيداع الرسائل الجامعية

تأسيساً على هذا النموذج، يمكن القول: إن القصة القصيرة في السلطنة قد استفادت من الحوار الداخلي، إلاّ أن الإفادة تبدو محدودة وجزئية، يصعب تشكيل ملمح قوي أو وجهة سوف تدفع بكتاب القصة القصيرة إلى تخومها. بالإضافة إلى ذلك أن استخراج معجم لغوي لهذا النمط من الحوار، لا يهيئه إصدار قصصي واحد، أو مجموعة من الإصدارات للكاتب نفسه، فالتجربة لا تزال مراوحة في مكانها، بسبب من غيبة المتلقي من جهة، وقوة حضور اشتراطات المجتمع وثقافته الموجهة من جهة ثانية.

ثالثاً: تواجهنا النتاجات القصصية الصادرة في عقد الثمانينات والتسعينات تنوع تناولها للشخصيات ما بين: "فدائيين، أبطال وطنيون، رجال جيش وشرطة، رجال أعمال، موظفون، أطباء، صحفيون، مزارعون، صيادو أسماك، رعاة، "أطفال

(*) بتصرف شديد سوف نقتصد في أسطر النص منعاً للإطالة.

يصبحون رجالاً، وكباراً يتذكرون طفولتهم، المرأة: زوجة، حبيبة، عشيقة، أم، طالبة، ربة بيت، وسحرة"[١] وإن كان يغلب على النصف الثاني من عقد التسعينات فئة الموظفين وطلاب الجامعة وبعضهم يكون كاتباً أو شاعراً. وأن الصفات العمرية للشخصية الرئيسة هي من فئة الشباب. مع ملاحظة أن أهم القسمات التي يشتركون فيها تكاد تكون متشابهة، إن لم تكن واحدة، ويغلب عليها التكرار. فعلاقتها بالواقع الاجتماعي، إما علاقة سلبية وضعيفة فلا تستطيع أن تتخذ قراراً تجاه نفسها، وبالتالي تجاه المحيط، وإما تنطوي علاقاتها على شيء من الإيجابية، ولكنها ضعيفة أيضاً، تغرق في رومانسية حد الذوبان، يسيطر عليها الحزن والكآبة، فلا ترمز لوعي اجتماعي وفكري وسياسي، وتؤثر بسبب ذلك؛ القيام بدور الفرجة المجانية، ويدفعها إلى هذا عوامل كثيرة متداخلة تفرخها منظومة من الاستلابات: الاقتصادي بسبب الطفرة التي أحدثها النفط. واستلاب جنسي حيث يصل القهر الذي يمارس على المرأة والرجل درجة صارخة. واستلاب عقائدي حيث سيادة الأساطير والغيبيات[٢].

بناء الفضاء القصصي للقصة القصيرة:

بناء الفضاء في القصة القصيرة في سلطنة عمان ينطلق من رؤيتين متلازمتين ترى النظرة الأولى أن المكان هو جملة من الخصائص الفيزيقية/ الطبيعية المباشرة

---

(١) الشاروني (يوسف)، في الأدب العماني، المرجع نفسه، ص٧١.

(٢) انظر المجموعات القصصية التالية:

- سور المنايا، أحمد البلال، ١٩٨٣م.
- ساعة الرحيل الملتهبة، محمد القرمطي، ١٩٨٨م.
- بوابات المدينة، محمد سيف الرحبي، ١٩٩٣م.

كالبحر والجبال والقرية والمدينة وملحقات كل واحد منها. بينما ترى النظرة الثانية أن هذه المكونات ليست بالشرط الكافي لخصائص الأمكنة "فلا بد من وجود الإطار الخاص بالعلاقة والمعنى والانتماء، وهو الإطار الذي يخلعه الشخص على المكان"[١]. فتنقل النظرة من المكان المحدد بصفات معينة وثابتة إلى نظرة أكثر عمقاً وشمولية، تنظر إليه "على أنه تكوينات أو بنى أو حالات معرفية ووجدانية، تكون موجودة لدى الأفراد والجماعات، وتسهم على نحو واضح في تحقيق إحساسهم بالهوية الفردية والجماعية، وفي استمرارية وجود هذا الإحساس لديهم"[٢] وننظر لهذه الشمولية، على نحو ما، ننظر للحياة، فكل شيء يزول، لذلك يبدو إحساسنا بأبدية الزمان، أكثر من إحساسنا بأبدية المكان، ولأنه من الصعب ربط الأمكنة بالأبدية والخلود، يأخذ بناء المكان والحفاظ على هويته والارتجاع والحنين إلى أماكن الطفولة، جهداً كبيراً، فالخوف على زوال الأمكنة هو خوف على رحيل الحياة.

في ظل الرؤيتين السابقتين يمكن استنتاج بعض القضايا التي تناولتها متون النصوص نسوقها على هذا النحو من الأسئلة:

- في اضطلاع الراوي بالسرد، هل هناك ثمة موقف يصدر تجاه الفضاء؟
- كيف قدمت النتاجات القصصية في عقد الثمانينات والتسعينات بناء المكان؟ وما الأشياء والموجودات التي استدعتها لنهوض السرد بها؟

- هذيان الدمى، خالد العزري، ١٩٩٩م.

[١] عبدالحميد (شاكر)، "الوعي بالمكان ودلالاته في قصص "محمد المعمري"، فصول مج ١٣، ع١٤، ١٩٩٥، ص٢٥١.

[٢] عبدالحميد (شاكر)، المرجع نفسه، ص٢٥١.

إن التأمل في متون النتاجات القصصية يجدها تنطلق من فضاءين: أحدهما فضاء للقرية، والآخر فضاء للمدينة. ويستدعي كل فضاء أدواته وأشياءه التي تخصه. القرية من حيث كونها البيئة الصغيرة والبسيطة لبكارة الأشياء وللحياة، يتم استدعاؤها لما تتسم به علاقاتها الاجتماعية والإنتاجية من صدق ووضوح ومشاركة وينتظم القرى غالباً إلى جانبي التنظيم الاجتماعي الممثل في السلطة الأبوية وتوزيع الإنتاج الممثل في حراثة الأرض وزراعتها وحفر الأفلاج والآبار الارتوازية، ينتظمها دور فعال لما يمكن تسميته بالدين الشعبي، المتمركز حول طقوس عبادة الأولياء والأضرحة والمزارات وطقوس السحر والخرافة، ويتم بهذه الوسيلة تقريب الحس الرومنسي من الحس الأسطوري، فتبدو القرية "محاطة بأشجار النخيل والجبال العالية، قرية اقترنت في الأغلب الأعم بأجواء السحر والجن، قرية تستحل لحم أبنائها لتقتسمه في مهرجان السحرة، ومن ثم يتحول الأبناء المسحورون إلى كائنات بشرية مسلوبة العقل والإرادة"[١]، ولا يمكن إغفال القيم الأخلاقية كالعطاء والتعلق بالأرض وما يتصل اتصالاً مباشراً بنمط المعيشة في مختلف جوانب الحياة اليومية: كالمثابرة والصبر والجيرة وحقوقها[٢].

وتأتي المدينة على عكس القرية، بسبب ما شهدته من تحولات وهجرات لوفرة النفط وثرواته، وتبلور شكل جديد من العلاقات المتأزمة بين القديم والجديد وسيادة قيم جديدة: اقتصادية واجتماعية وسياسية وثقافية، انعكست وأثرت بدورها في قيم العلاقات الاجتماعية التقليدية، التي أخذت في الاختفاء على مهل، فما كان من شأن القص إلاّ الشكوى الدائمة من مزعجات حضارة المدينة الحديثة والحنين للقرية. وتم

---

(١) اليحيائي (د. شريفة)، حضور القرية في النص القصصي في عُمان، جريدة عمان، ٢٥ أكتوبر، ع٧٤٥٠، ٢٠٠١م، ص١٢.

(٢) انظر للتوسع بهذا الخصوص: بركات (د. حليم)، سابق ذكره، ص٢٢٩.

تقديم ذلك في متون لم تر في المدينة إلاّ مصدر الشرور والأزمات النفسية والخيبات العاطفية والوحشة والضياع، والشعور الدائم بالفقد. ولتأطير هذا الشعور فإن الشخصية القصصية في ظل هذا التأزم، تستدعي الأماكن المنغلقة فتحبس الشخصية في غرفة أو سرير (ربما لأنه رجل مهزوم) أو لا يمكن أن تتعرف على هويتها إلاّ في داخل دورة المياه (يوم نفضت خزينة الغبار عن منامتها) سعياً وراء تعميق حياتها الداخلية، معبرة عن العجز وعدم القدرة على إتيان الفعل، وإن بدا لنا أن شخصية "صباح" في (يوم نفضت خزينة...) قادرة على التفاعل مع الآخرين، والعالم الخارجي؛ بعد تحول أعضاء الأنثى لديها إلى أعضاء رجل، إلاّ أنه تعامل وهمي وغير حقيقي ولا منتم، ولعل من المفيد أن نستحضر هنا ما يتصل بتلك الواقعة، إذ يسرد الراوي قائلاً: "منذ ذلك الصباح البعيد والقريب جداً، وصباح يعيش بين الناس حياة عادية وعلى نحو طبيعي، حياة رجل في ثياب امرأة، أو حياة امرأة بأعضاء رجل، أو لا حياة هذا ولا حياة تلك" ص٥٧.

وفي ظل ذلك، فإن أظهر ما قدمته القصة القصيرة على هذا الصعيد، يمكن تناوله على النحو التالي:

المكان الأول: القرية وفضاءاتها:

(-) ارتباك منظومة العلاقات الاجتماعية والإنتاجية:

ضمن البنى الاجتماعية والاقتصادية والسياسية تنمو العلاقات الإنسانية في القرية على مستوى من التبعية النفسية والعقلية المعينة، التي تصبح بفعل العلائق المتشابكة ذات قوة فاعلة ومؤثرة ولا يمكن فهم هذه العلائق ببعدها الذاتي (الإنسان)

وبعدها الموضوعي (الاجتماعي الاقتصادي) إلاّ وفق وحدة لها تاريخها وموروثها القديم.

ترصد بعض نصوص القصة القصيرة في السلطنة مدى ارتباط الشخصية بمنظومة من القيم والأخلاق الاجتماعية والإنتاجية، وتظهر مدى ما تتعترض له هذه المنظومة من قوة تماسكها أو بذور تآكلها، مما يؤثر في الشخصية ومدى ما تتمتع به من إيجابيات أو سلبيات.

يضطلع الراوي في نصي "المقسوم والأقدار" ضمن مجموعة (الليلة الأخيرة) لحمد الناصري بتناول شريحة بسيطة من مجتمع القرية العُمانية ليروي قصة تقليدية عن تزويج الفتاة ممن لا ترغبه يمكنه أن يوفر لها جميع متطلبات الحياة وبسبب موت الأب والأم، تنتقل السلطة الذكورية للأخ، الذي يرى في زواج أخته مصلحة سوف تتحقق له. لكن أخته "زمزم" ترفض الزواج من رجل قد سبق وتزوج بامرأتين، ثم طلقهما لإصابته بالصرع مع الزوجة الأولى، ومحاولته خنق الزوجة الثانية.

وترضخ الأخت في آخر الأمر، لتدَخُّل صديق أخيها، الذي أقنعها بأن الله (جل جلاله) قد أمرنا بإطاعته، وإطاعة رسوله صلى الله عليه وسلم بل وإطاعة أولي الأمر منا (الأخ) فيكون مصيرها الموت قتلاً على يد الزوج، بالرغم من تقديم الراوي شخصية الزوج على نحو خاص، بمزيج من الثراء والرومانسية، كما يفهمها المجتمع الذكوري التقليدي. - النص ص٦

أما نص "الأقدار" فإن الراوي ينهض بتسليط الضوء على قصة الصياد "سليمان" المتزوج من امرأة لم تنجب له أولاداً، فيتزوج من أخرى طلباً للذرية، وتوافق الزوجة بحجة أن في سعادة زوجها تكون سعادتها. يتم الزواج، وبعد مضي أكثر من شهر، أصبحت أسرته في تعاسة، إذ قسم البيت إلى قسمين، فماذا يفعل: هل

يطلق التي لم تنجب له أولاداً؟ أم يطلق التي يأمل منها ذرية؟ ويقرر الصبر ومواجهة الأمر بحزم، وبعد مضي مدة تزيد على ثلاث سنوات أخضع نفسه للفحوصات الطبية، ليتبين له أنه قد خلا من (آفة الرجال) وإن كلتا الزوجتين عقيمتان. - النص ص١٧.

يضعنا الراوي في النصين السابقين أمام منظومة العلاقات الاجتماعية والإنتاجية التي تنتظم في وحدة كاملة لأي مجتمع قروي بسيط، فالخصوصية من واقع النصين السابقين لا تمنع محاولات النظر في إمكانية التعميم، وهذه الإمكانية يمكن تأطيرها في العلاقات التالية: علاقة الأخ بأخته، علاقة الزوج بزوجه، علاقات الرجال والنساء بعضهم ببعض في محيط المجتمع ووسائل الإنتاج: كالتجارة البسيطة والصيد.

مكتبة الجامعة الاردنية

نجد أن رغبة الأخت الزواج بمن لا تحبه من ناحية، وعدم رغبتها أن تكون عبئاً ثقيلاً على أخيها من ناحية ثانية، وإنها قد تصبح عانساً من ناحية أخرى، جميع هذه المشكلات يمكن تلمسها في رغبة الأخ عدم مغادرة الموقع الذكوري التقليدي، لذلك يتم الاستعانة بالخطاب الديني وتجييره لخدمة المصالح الخاصة.

إن ارتباك علاقات النساء بالرجال في المجتمع (القروي والمدني) إلى جانب ارتباك العلاقات الجنسية المخفية في مجتمع القرية، يتجلى في نصوص قصصية أخرى، نجدها في نص "عقارب الساعة لن تعود للوراء" ضمن مجموعة (سور المنايا) حين يرفض المجتمع تزويج الفتاة ابنة الحسب والنسب من رجل لا يتمتع بمكانة اجتماعية مرموقة. فحين يفاتح "محمود" أمه برغبته في خطبة "بدرية" تدرك الأم المسكينة "بأن العادات والتقاليد الاجتماعية المصطنعة لا تسمح لمحمود بجلده الأسود وشعره المفلفل أن يتزوج تلك، ذات الجلد القطني"- النص ص١١١. ففي الوقت الذي يفتح فيه المجتمع حرية التعليم وترتفع الأصوات في كل مكان بالحديث

عن حماية الوجود الإنساني، تظل مسألة زواج الفتاة والعنصرية من واقع النصوص السابقة، ذات دلالة خطيرة على الثقافة المأزومة بين الجنسين.

ويضعنا الراوي في مجموعة (مواسم الغربة- خليفة سطان العبري- ١٩٩٤)[١] في نصيه "هاجس شرف والعقاب" أمام المشكلات نفسها، لكن بتنويعات مختلفة فـ "صابرة" يتيمة الأب والأم، وأهل القرية يعرفونها بواسطة معرفتهم لأخيها "منصور" وما تتمتع به الفتاة من خلق وحياء واحترام لأخيها، فهي لا تعرف أحداً من الرجال في القرية، وليس لها علاقات مع أحد وباستثناء المصادفة التي دفعت "قاسم" أن يتجرأ ويقف عند شباك بيتها، فيظهر له أخوها، ويتوعده بالضرب والانتقام، لما استطاعت "صابرة" أن ترفع رأسها في وجه أخيها، فتلك المصادفة دفعتها لأن تكون فتاة جديدة. - النص ص٥٤.

ويسرد لنا الراوي في نص "العقاب" قصة التاجر "مسعد" وزوجه "عفراء" الذي تقدم لخطبة ابنته "مريم" شاب يعمل ممرضاً في مستوصف الولاية، لكن الأب صاحب الشموخ والكبرياء والثروة يرفض ذلك الزواج، فتهرب ابنته مع من تحب، لكنها تعود بعد غياب حاملاً، وفي حوار مع أمها نعرف أن "محمود" قد مات في حادث سيارة التاكسي التي عمل عليها بعد تركه المستوصف هروباً من أبيها، وحينما تتم المواجهة بين الأب وابنته، تكون النهاية أن تموت "مريم" قتلاً بنصل حاد يبقر بطنها. - النص ص٧٠.

كان من الممكن أن تنتهي القصة بهروب "مريم ومحمود" ويعيش الأب في هواجسه ويشعر بالندم ويكون ذلك عقابه النفسي، أما أن يموت "محمود" في حادث سيارة بعد أن يكون قد ترك وظيفته، وتعود الفتاة لأمها حاملاً، وتموت، فهذه حلول

---

[١] ط١، المجموعة الصحفية للدراسات والنشر، القاهرة.

رومانسية، لا تعكس أي جدلية في الصراع، على الرغم من محاولة الـراوي نثـر بعض الجدلية، هنا وهناك بين الأسطر.

ومن الممكن أن نخرج أيضاً ببعض التعميمات من واقع النصوص المنتخبـة تتمثل في غياب دور المرأة الإيجابي في الأحداث "فالعمة" في نـص "المقـسوم" لا تعترض على زواج ابنة أخيها خوفاً من ابنه، والزوجة في نص "القرار" تقنع نفسها بأن في سعادة الزوج مع امرأة أخرى سعادتها، و"الأم" في نص "عقارب الساعة..." سلبية تماماً، لا تدفع ابنها إلى الزواج من ابنة الحسب والنسب، على الـرغم مـن النهاية الايجابية التي آلت إليها الأحداث، و"الأم" في نص "العقـاب" تكـون سـلبية ومعاتبة لابنتها، ولا يدفعها شعور الأمومة للدفاع عنها، والوقوف أمام سلطة الزوج/ الأب.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع رسائل الجامعة

هل يمكن تلمس الدور السلبي للمرأة والخلاص من وظيفتهـا مرحليـاً لمـنح الرجل/ الأب أو الأخ حرية الحركة والنمو، بفعل من ثقافة الراوي الواسع المعرفـة السلبي؟ أم يمكن تتبع ذلك النشاط في انتمائه إلى ما هو مؤسسي- ثقافي عام يخص المجتمع؟ ربما نعثر على إجابة ما، في النصين الآتيين:

في نص "خديجة" ضمن مجموعة (يوم نفضت خزينة الغبار عـن منامتهـا- لمحمد اليحيائي- ١٩٩٨) يضعنا الراوي إزاء شخصية الزوج الضعيف الشخـصية فالزوجة "خديجة" تعرض نفسها للموت حين تصر على الذهاب للبحث عن العنزات التي تأخرت في العودة مخافة أن يكون الذئب قد أكلها "وبسبب جبن الزوج وخوفـه الشديد على نفسه لم يبذل أدنى مجهود في منع زوجته من الخروج ليلاً"[١].

---

[١] اليحيائي (د. شريفة) سبق الإشارة إليه، ص١٠.

ويضطلع الراوي في نص "بدايتك فجر وماء" ضمن مجموعة (رماد اللوحة- يحيى سلام المنذري) بتقديم شخصية الأب السلبية، في مقابل إيجابية شخصية الأم. فشخصية الابن "سلمان" تعاني من القهر الطفولي، ويبدأ ذلك القهر من لحظات الصباح الأولى حين يوقظه أبوه لصلاة الفجر "يزجرك أبوك كي تتوضأ لصلاة الفجر من ماء (الفلج) الذي يبعد عن بيتكم مسافة عشرين شجرة ليمون وثلاثين نخلة" ص٩. ويمتد هذا القهر إلى المراحل الدراسية الأولى من حياته، فحين كان يشتكي من قسوة أساتذة المدرسة كان أبوه يزيده ضرباً وزجراً وأبدى له رغبته في ترك المدرسة، فرحب أبوه بالفكرة مقترحاً عليه الذهاب للمدينة والالتحاق بعمل فيها، مثل بقية شباب القرية، ليشاهد فيه الرجل الذي يعتمد عليه.

ويسوق الراوي بعض الأخبار التي تكشف نفسية الأب: فهو يصلي ويصوم وفكر في الحج مراراً لولا الديون التي عليه. وتزوج مرتين ويكره أولاده من زوجته الأولى ولا يسأل عنهم، ويراهم أعداء له.!

من الصعوبة بعد قراءة هذه النماذج المنتخبة للتدليل على منظومة العلاقات الاجتماعية والإنتاجية في مجتمع القرية، التسليم بمقولة هيمنة الرؤية الأحادية التي ينظر من خلالها الراوي الواسع المعرفة إلى واقع المجتمع وواقع الشخصيات وحدها فقط، وإن كان من المنطق عدم إغفال هذه الهيمنة، التي نرى إنها تنتمي أو تشيرفي بعض الأحيان إلى كل ما هو مؤسسي- ثقافي عام، يتم استدعاؤه لخدمة غرض أو ظرف حيوي (اجتماعي واقتصادي) تستحدثه حركة وسيرورة الحياة.

بالإضافة إلى ذلك، ومن خلال النماذج التي أجمع بعضها على سلبية الرجل وإيجابية المرأة -النصين الأخيرين تحديداً- فإن ارتباك العلاقات اليومية بين الجنسين يمكن إرجاعها إلى شعور الراوي وشخصياته بأن تصوراته ورؤيته للعالم وللحياة هي في موضع مأزوم ومستلب، فلا توجد سلطة رحيمة تخص المجتمع

بأفراده وعلاقاته، الجميع في حالات متباينة من التضاد مع الداخل، وهذا الداخل ينعكس قليلاً أو كثيراً تجاه الخارج (المجتمع والحياة والعالم والثقافة).

(-) قوة حضور الذهنية الجمعية للطقوس والغيبيات:

من عينة النصوص المنتخبة (الرجل العائد من الموت- سور المنايا لأحمد البلال) (نهاية جيل- يوم قبل شروق الشمس لسعود المظفر) (المسحورة- بوابات المدينة لمحمد سيف الرحبي) (التابوت- المطر قبيل الشتاء لسالم آل تويه) (القرية التي لا تعرف السحرة- هذيان الدمى لخالد العزري) و(أيام حسينة الواقفة- حد الشوف لسالم آل تويه) للوقوف على الذهنية الجمعية للطقوس والإشارات والتحولات، نستخرج الصور التالية:

١- صورة الزمن: ليل دائم وصمت عميق يغلف الجبال والوديان والأفلاج والحارات.

٢- صورة المكان: القرية ببيوتها الطينية الشاحبة اللون والحياة.

٣- صور الشخصيات: إما فتاة جميلة ترفض الزواج من رجل يكبرها سناً، أو طفلة رضيعة أو طفل لم يبلغ سن البلوغ، وينبغي ألا ننسى الساحر العجوز وضبعته التي تطير عليها ورأسه للوراء دائماً، ومهرجان السحرة أنفسهم، والجدات اللواتي تنحصر وظيفتهن في سرد حكاية واحدة، أو عدة حكايات متوارثة، غالباً ما تكون مغلفة بالجنون والموت، تختلط بالمعقول واللامعقول.

يرتبط حضور القرية في تجربة القصة القصيرة بحضور السحر ارتباطاً وثيقاً يهدف الراوي من خلاله رصد ما يحدث في الواقع المعيش واليومي من طقوس تتداخلها إشارات تتصل بفضاء تشكيل الحكاية من جهة وفضاء المخزون الجمعي

(التاريخي والاجتماعي) من جهة ثانية. ويتخذ وصف هذه التجربة المعيشة صوراً متنوعة، ومتباينة نظراً لاختلاف وثقافة كل تجربة قصصية على حدة.

من حيث بناء وتشكيل الحكاية القائمة على حضور السحر، هناك ثيمة واحدة تنتظم عينة النصوص المنتخبة، مع اختلاف الأسماء والأمكنة والايديولوجيات المستترة حيناً، والواضحة حيناً آخر. ينهض البناء على نسق أفقي، يبدأ بسرد الحكاية (حكاية المعتدى عليه سواء كان ذكراً أو أنثى) وتعرضه للأذى من قبل الشرير أو العجوز الساحر، منذ البداية إلى نهايتها: (الموت سريرياً، الجنون، الاختفاء، العودة من جديد للحياة من دون أن يتخلل الحكاية أي من تقنيات السرد: كالعودة للوراء (الاسترجاع) أو الاستباق أو المونولوج أو المناجاة الذاتية الفنية. وهذا النسق التقليدي، ذو الرؤية الأحادية التمظهر، يشير إلى مقولة "توماشفسكي" عن المتن والمبنى الحكائي(*).

مركز إيداع الرسائل الجامعية

في النص "المسحورة" تتعرض "مريم" للسحر ومن ثم الموت، ولكن "ليس لك أن تسأل أحدهم عن أي موت يعيش فيه (...) شهادة وفاتك ليست دليلاً على أنك تنام تحت كومة من التراب، أي صراخ هذا الذي تسمعه القرية اللعينة وأي نشيج يجعل الآذان تغمض عينيها خوفاً ورهبة؟!"- ص٤٢.

وحينما يخبر الراوي جده أنه قد سمع بكاءَها، يقول له جده: "مريم ماتت.. رأيت جنازتها منذ خمس سنوات. "مسحورة"، هكذا قال جدي، رفضته زوجاً.. سحرها.. ثم تزوجها".- ص٤٢.

لا يكتفي النص بالوقوف عند هذه الإشارة التخييلية، بل يتجه نحو الواقع المعيش مراوحاً بينه وبين اللامألوف، لدرجة تغدو معها حكاية "سحر مريم" شديدة

(*) سنحصر المعالجة النقدية على النصوص التالية: المسحورة والتابوت والقرية التي لا تعرف السحرة وأيام حسنية الواقفة، نظراً لاقترابها من أركان القصة القصيرة.

الارتباط بالواقع المألوف، يخبرنا الراوي عن ذلك الارتباط وحين يصف لنا فضاء القرية قائلاً: "القرية تروي حكايا البؤس والجدات يحدثن أحفادهن عن "المغيب" الذي باعه أبوه في سوق بُهلا. وعن "نقصة بُهلا" المشهورة.." – ص٤٤.

ويضعنا نص "التابوت" أمام حالة مختلفة لتنوع هذا الفضاء في "حميد بن سعود" مات في ليلة عرسه، ليترك تركة من المؤلفات والأوراق القديمة: "الشنفري.. عروة بن الورد.. تأبط شراً" ص٧٤ وبعدما "هزوا رؤوسهم مستهزئين، أدخلوا حميد بن سعود تابوتاً أحكموا قفله. وضعوا كتبه وأوراقه بجواره. ثم خرجوا دون جلبة". ص٧٤ ويتم التعامل مع المادة القصصية بعد وفاة الشخصية، بوضعنا أمام عناوين داخلية هي: (المقبرة) و(في الصباح) لإختزال الزمن والحكايا بين حالتين، الليل والنهار، ظلام المقبرة وحب الحياة، ليعود على أثر ذلك الاختزال "حميد بن سعود" للحياة من جديد لحبيبته وزوجه "مارية" التي تركها في ليلة عرسه من دون أسباب مهيئة للموت، ليتجاوز بذلك النص المألوف إلى حد كبير. يقول الراوي:

"وصل إلى حبيبته، وكان الحنين قد بلغ به مداه، فنسي المقبرة.. الموت.. العيون المستشيطة غضباً، نسي كل شيء (....) وقالت: انتظرتك.. كنت أعلم بأنك ستجيء. في فناء البيت الواسع المزروع اقتعدا معاً أرجوحة ذات فراش وثير وطفقا يتحدثان، بينما تلألأت للمرة الأولى نجوم في سماء القرية..."– ص٧٥ ويحدث أن يموت "حميد بن سعود" للمرة الثانية، ولكن بصحبة "مارية" هذه المرة، وتغدو حكايتهما على لسان أهل القرية مثيرة بعض الغرابة؛ إذ هل كل من يتزوج من امرأة شعرها أشقر يموت؟! يقول الراوي:

"قالت الجارة مستفسرة بخبث: سمعت أنه كان يحب فتاة حمراء، لها شعر أشقر، وعينان زرقاوان! عندئذ علا نحيب الأخت، وقالت: ولكن جارنا البدين أيضاً تزوج فتاة حمراء، لها شعر أشقر، وعينان زرقاوان، ولم يمت..."– ص ٧٤.

أما الراوي في نص "القرية التي لا تعرف السحرة" فيقترب إلى حد ما من طقس "مهرجان السحرة" وماذا يفعلون وكيف يؤدون وظائفهم. ويحكي الراوي قصة "أم خديجة" التي ماتت طفلتها، وكيف وصلت هذه الأم بواسطة شخصية الرجل المساعد لمعرفة مكان ابنتها في "جبل النسر":

"وصلت أم خديجة وسط ظلام كثيف، جلست بمحاذاة جسد لمسته بخفة، قبل أن تزحف عنه قليلاً، كان المنادي شاداً رؤوس الموجودين وقد وصل في مناداته إلى الرقبة، وإذن فقد فهمت أم خديجة أنه لم يبق سوى الرأس، وكان الطارق قد قال لها –وهذا ما غفلنا عنه سابقاً كذلك–: "إن عليها أن تأخذ الرأس بأي ثمن كان..." ص١٨–١٩

جميع الحقوق محفوظة

واستطاعت "أم خديجة" شراء رأس ابنتها الغض والغالي الثمن وخرجت به ملفوفاً في شوال رمادي صغير، "وحين عادت أم خديجة إلى البيت كانت تلهث، والصباح لم يكن قريباً، وكانت القرية لا تزال نائمة، ولم يكن يسمع فيها سوى نعيق البوم المتواصل..." ص١٩

تعد هذه النهاية مناسبة مع ابتداء السرد الأفقي، على الرغم من محاولات الراوي التدخل بالجمل الاعتراضية للفت انتباه القارئ، كقوله واصفاً الحمار الذي امتطته الأم: "وفي الواقع لم يكن حمارها –في تلك اللحظة بالذات– عادياً أو يشبه الحمير التي نعرفها اليوم، ومن ثم علينا أن نتصور قوائمه بشكل مختلف..." ص١٧ أو قوله عن العجوز جدة خديجة عندما فتحت الباب للطارق أو الشخصية المساعدة: "ففي اللحظة التي كانت أمها تفتح الباب –مثلاً– كانت أم خديجة تتكّس رأسها..." ص١٦

وهو إذ يوفق إلى استخدام هذه الطريق، تاركاً للقارئ حرية المشاركة في تأويل النص، إلاّ أنه يرتبك في تقديم شخصية "أم خديجة" نفسها، فلا نستطيع أن

نعرف إذا كانت شخصيتها أحد الذين يتعاملون مع السحر أو على صلة بهم، أم أنها وابنتها ضحيتان لساحر ما مجهول! وإذا كانتا كذلك فما الأسباب التي دعت الساحر لخطف الطفلة الصغيرة؟! تظل هذه الأسئلة معلقة إذ لا يسعفنا النص إلى إجابة واضحة!

والراوي في نص "أيام حسينة الواقفة" يسرد لنا قصة الصغيرة "حسينة" التي أصيبت بمرض دفع بأهلها لمداواتها بالزيوت وبعض آيات القرآن الكريم، وحينما لم تتماثل للشفاء، كان لا بد من طرد الجن بواسطة الرجل الباصر "سبيح". لكن "حسينة" التي كان لها "ثلاث صديقات: ثريا بنت الجيران، ودميتان سمتهما رحمة وعائشة، تمشط شعرهما، ترقدهما إلى جوارها، وبألوانها المائية ترسم حسينة مطراً أخضر وبيتاً برتقالياً وثلاث بنات..." ص٩٦، ظل أقصى أمانيها هو الموت: "تكدست عليها الأدوية والحروز(*)، حينئذ التفت إلى حسينة: "هيش(**) تمنّي تكوني؟ (...) أتمنى أموت" ص٩٣.

ونعاين في قصة "حسينة" نقداً اجتماعياً مباشراً إلى منظومة العلاقات الاجتماعية والإنتاجية المرتبكة، ولعله النص الوحيد الذي يدمج بين هذه المنظومة والذهنية الجمعية المتوارثة عبر أجيال وربما حضارات تجاه بعض الفئات الاجتماعية التي نشأت وتداخلت مع نسيج مجتمعات الخليج العربي من دون استثناء، وتعرف هذه الفئة بالزطوط(***). ونستشف هذا الموقف من الحوار الذي يدور بين حسينة وأمها:

(*) الحروز: التمائم.

(**) هيش: ماذا؟

(***) الزطوط: غير العرب.

- "حال هيش أصحّ؟"[١]
- "لا تقولي كذاكْ يا بنيتي. إن شاء الله بَتْصحّي وبتلعبي مع ربايعش.."[٢]
- "انا ما أحبهن وهنّه ما يحبّنّي، كل يوم يقــولّلي انتيــه بيــسَاره ونحنــه عَرْبيّاتش. هيش معناة بيسَرْ وهيش معناة عرّابة؟" ص٩٣

وفي واقع الأمر أن القصة كان يمكن أن تستفيد من هذا الدمج، إلاّ أن الراوي قد وقع في إقحام نصه بالمفردات الاجتماعية "الفاحشة" مما أوقع الجزء الأخير منها في خلل فني واضح، إذ لا يوجد أدب جيد وآخر سيئ، لكنهــا الــصياغة واللغــة الموحية غير المباشرة والصريحة، وحدها الكافية بنقل المعنى من عقول الرواة.

مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

(-) الطبيعة والمفردات اللغوية:

حرصت نصوص القصة القصيرة وهي تصور فضاءاتها المختلفة من تــدوين مفرداتها المتعلقة بها. فقد يلجأ الراوي إلى استعمال اللغة الشعرية بكثافة كبيــرة، أو يكتفي باستعمال الأقوال الصريحة والمباشرة.

ومن واقع المجموعات القصصية والنماذج المنتخبة، يمكن تتبع الألفاظ الخاصة بالقرية، سواء كانت ألفاظاً صادرة من الراوي أو عن الشخصيات، وجاء ذلك على النحو التالي:

في عقد الثمانينات حضرت القرية حضوراً لافتاً للانتباه، فهي المكــان الأول لطفولة الشخصيات. ولا يعد اكتفاء الراوي بذكر ووصف جبالها وأوديتها وآبارهــا من المقومات الثابتة أو الرئيسة لحضورها؛ فكل قرية تقليدية لا تخلــو مــن تلــك

---

[١] حال هيش أصح؟: لماذا أشفى؟!

[٢] ربايعش: رفيقاتك.

التضاريس، ولا يميز هذا قرية عن أخرى، بل إن ما يميزها هو تفعيل مكوناتها الطبيعية بالعلاقات الاجتماعية والاقتصادية. وقد التفت رواة القصة القصيرة إلى ذكر بعض هذه الخصائص، لكن من دون توظيف فني: فالراويان في (الليلة الأخيرة لحمد الناصري، وأشرقت الشمس، لسعود المظفر) يأتيان على ذكر أشجار النخيل والبيذام والسدرة بإطلاق، في حين يتم ذكر أنواع لشجرة النخيل "المبسلي والتمور والبكس" لدى كل من صادق حسن عبدواني في الدجالة، وأحمد البلال في "لا يا غريب" من دون خدمة هذا التفصيل في فعالية النص، إنها تأتي على سبيل المعلومة أو الرمز، ولا يمتد دورها لتطوير الشخصية، ويدخل في هذا الجانب، ذكر بعض المزروعات التي تشتهر بها القرية العمانية، مثل: الليمون والمانجا والموز، ونجد ذلك في (سور المنايا لأحمد البلال، والدجالة).

واللافت للانتباه في هذه المجموعات هو عدم تخصيصها ذكر أمكنة معينة للقرية. فالبيوت والمساجد وأماكن التعليم التقليدية، لا يأتي التطرق إليها، ولم نعثر إلاّ على إشارة لمكان يسمى "الديوانية"(*) ورد ذكره في مجموعة (الدجالة) في نص "الجنازة" يسرد الراوي من خلاله اجتماع مجلس إحدى القرى التابعة لولاية صحم، قائلاً: "... جرى هذا الحوار الصاخب، الحوار اشتركت فيه عشرة أفواه (...) دائرة الحوار ديوانية أحد الوجهاء من المزارعين...". ص٤٩

بالإضافة إلى ذلك لم يتطرق القص خلال هذا العقد إلى تفعيل وظيفة الأفلاج، وهي إحدى وسائل الري التقليدية المتوارثة لري المزروعات، ويمكن أن يلاقي أحد البنائين القائمين على بنائها حتفه بين فوهات رؤوس الفلج.

(*) الديوانية: مجالس لتجمع الرجال منفصلة عن البيت، وتسود هذه المجالس في بلدان الخليج، وتعرف في سلطنة عمان بالسبلَة.

ومما يمكن تسجيله أن حضور القرية في عقد الثمانينات لـم يُظهـر توظيفـاً لاستعمالات اللهجة المحلية الدارجة بين الناس وعلاقاتهم اليومية.

أما في عقد التسعينات فقد ارتبط حضور القرية بالحنين إلـى دفء علاقاتهـا الاجتماعية، وغالباً ما يتم الربط بين الحبيبة الأولى وبين القرية في أغلب نتاجـات هذا العقد. ويرد ذكر تضاريس القرية من جبال وأدوية وآبـار وأفـلاج وأشـجار بتفصيل ملحوظ.

فالقرية منهكة ومتقوقعة ومنسية، تنادم النعاس بقنوات أفلاجها العتيقـة، فـي (زغاريد الصهيل، حمد رشيد ص٤١٠-٤٢٠) والوادي يأتي مشبعاً برائحة الحصى والخوص في (النذير، ليونس الأخزمي ص١٨) والفلج ترقد الكـلاب فـي سـاقيته الجافة، في (بوابات المدينة، لمحمد سيف الرحبي ص٣١) ويقترب نص "سقوط" في مجموعة (المطر قبيل الشتاء، لسالم آل توية) من وظيفة الفلـج والـصعوبة التـي تصادف البنائين وهم يقومون بشق وحفر الفوهات عند رأس الفلج.

ويعد بذلك أول نص يصور جانباً من منظومة العلاقات الإنتاجية (الاجتماعية والاقتصادية) وندلل على ذلك بهذا المقطع السردي:

"أريد التبك"[١]

صرخ أحد الرجال الذين يحفرون أسفل "الثقبة"[٢]، ثم أعقب: "أريـد مسماراً". وضع الواقف أعلى الثقبة ما طلبه صاحبه في "قفير"[٣]، وأنزله مطلقاً من فمه ذي الأسنان السوداء أهزوجة لـم يلبـث الآخـرون أن شاركوه فيها، ثم مضى ينقل الحصى والطين بعيداً عن فم الثقبة. تتعالى

---

[١] مطرقة كبيرة من الخشب.

[٢] فوهات عند رأس الفلج.

[٣] وعاء من صنع النخيل.

الأصوات الحادة مرددة أغنيات قديمة. يشتد الصخب. فجأة تسمع صرخة كالانفجار، تتبعها صرخة، ثم صرخة!" ص٢٧

التفتت القصة القصيرة في هذا العقد إلى موسم الصيف (القيظ) الذي يرتبط بحياة ومعيشة أهل القرية ارتباطاً حيوياً، ويعد هذا الموسم موعد جني الثمار من المزروعات المختلفة كالنخيل والليمون والمانجا والرمان، ويشارك فيه الجميع الكبار والصغار من النساء والرجال والأطفال. ولا يكتفي القص بذكر شجرة النخيل، بل بذكر ما يجاورها من شجيرات أخرى كالسوقمة والشريش والبيذام، والفوائد التي يمكن صناعتها منها. ويعرف الموسم في مجموعة (مريم، لمحمد البلوشي ص٧٠) بموسم البذار. في حين يضطلع الراوي في مجموعة (النذير ص٢٠) بتصوير الرجال وهم يجففون البلح على السطح، والنساء في الجهة المقابلة يقمن بوضع القفير على رؤوسهن، وهي مملوءة بالبُسر والتمر المشبع بالسمن. وعلى هذا الوصف اتجهت كتابات كل من: (خليفة العبري في مواسم الغربة) و(محمد الرحبي في: ما قالته الريح) بينما اقتصرت كتابات (المطر قبيل الشتاء) و(اللون البني[1]، لمحمود الرحبي ص٩-١٣-٢٥) و(حمى أيار، ليونس الأخزمي ص٧) و(رماد اللوحة، ليحيى سلام المنذري ص٩-٥١) و(هذيان الدمى، لخالد العزري ص١٤) على ذكر النخيل وأنواعها بإطلاق من دون تفصيل.

ويضطلع الراوي في نص "حمال القيظ" من مجموعة (حد الشوف، لآل توية) بتعميق الحياة اليومية التي يمكن أن تحياها قرية تقليدية في علاقاتها الاجتماعية والإنتاجية (موسم القيظ) ويسرد النص حكاية شخصية عادية تقضي يومها في تقليب المجلات الملونة، وتنفس عن نفسها في مراقبة النسوة وهن يدخلن إلى حمام

---

(١) ط١، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا.

الاستحمام التابع للقرية، ثم تقوده قدماه إلى زيارة مقبرة القريـــة، ويـــصادف فـــي الطريق شخصية أخرى:

" – من كان ذلك؟

- حتى إبليس لا يعلم.
- من تظنه يكون؟
- ربما عَبّود الخسف[١]، بدو يبتاعون جواني الحشف[٢] أو خصف السّحْ[٣] اللوما اليابس"[٤]

ويتعمق النص أكثر حين يغوص في الذهنية الجمعية لطقوس الاعتقادات ومـــا يؤمن به أهل القرية من قوى غيبية. فالشخصية أثناء تجوالها في الطريق محتميـــة بظل البيوت، تتذكر في أثناء عودتها أنها سوف تمر ببيـــت الـــضبعون المهجـــور: "يقولون إن خلف الباب الخشبي الضخم ينام ضبع يطوف بالقرية ليلاً وفوق ظهـــره ساحر، والسحرة يمتطون الضباع ووجوههم تطيل الإمعان في الجهات التي تتركها الضباع وراءها..." ص٦٢

"**قريباً يحلُّ القيظ..**

من عش بعيد هدلت حمامة..." ص٦٤

بهذا المقطع السردي ينقلنا الراوي في النص إلى موسم جني ثمار النخيل، الوظائف التي يقوم بها الرجال والنساء والأطفال. فالشخصية تقوم بملء دلائها المخصصة للجنّي، تفرغ دلاءها في وعاء صغير يصنع من الخوص، يعرف

---

(١) الأبله.

(٢) تمر يجف ويصلب ويتقبّض قبل نضجه، فلا يكون له نوى ولا لحاء ولا حلاوة ولا لحم.

(٣) الثمر الأكثر نضجاً الذي تزال منه النوى.

(٤) الليمون المجفف.

"بالمبدع" ثم تهرع للساقية، لتتهاوى الشخصية بعد عناء هذه الوظيفة المكررة لأكثر من مرة، مستلقية على العشب الأخضر تتهاوى فوقه الزرقة.- ص٦٤

"والنص مليء بالمشاهد الحية والمعاشة يومياً في حياة القرية، وفي كل مشهد حشد من المفردات والمسميات التي تكاد تنتهي اليوم من القاموس الاستخدامي، [إذ] تتكاثف المشاهد في النص لدرجة أن المتلقي أو قارئ النص يشعر وكأنه يخرج من مشهد ليدخل في آخر"[١].

اهتمت نماذج هذا العقد بذكر بعض الأمكنة الخاصة بالقرية. ففي (بوابات المدينة ص٦٢) يرد اسم مكان يدعى "الهبطة" ويعد من الأسواق الموسمية التي تشتهر بها قرى وولايات عُمان. في حين اضطلعت النتاجات اللاحقة في النصف الأخير من هذا العقد على ذكر أسماء القرى، وتوصيف الحياة اليومية لكل قرية، نجد ذلك في قرية "السكيكرة" لنص يحمل الاسم نفسه من مجموعة (خرزة المشي) وقرية "اللبيتم" في مجموعة (حبس النورس) وقريتي "آصرتي والمعلا" في مجموعة (دثار ١٩٩٨ لأحمد علي المعشني)[٢] وقرية "صفون" من مجموعة حمى أيار.

كما اهتمت بعض الإصدارات بتوثيق الحياة اليومية عبر استعمال اللهجة المحلية الدارجة بين الناس، لعل هدف الراوي من وراء ذلك النقل الحرفي للحياة الاجتماعية، وعدم الفصل بين ما يحدث على أرض الواقع، وبين ما يحدث في الخيال، من ذلك مثلاً: (المطر قبيل الشتاء وحد الشوف) و(مواسم الغربة).

---

[١] اليحيائي (د. شريفة) ، سابق الذكر، ص١٥.

[2] ط١، دار الكرمل، عَمّان.

المكان الثاني : المدينة

الشعور بلا تماسك منظومة العلاقات الاجتماعية والإنتاجية

أحدث التطور الاقتصادي أثراً عميقاً في بنية المجتمع العماني وعلاقاته. فالطفرة المادية الكبيرة قد أسهمت إلى حد ملحوظ في تصدع العلاقات الاجتماعية القديمة التي كانت سائدة في مجتمع القرية: كالمشاركة والتعاون والإخاء والتضحية لتحل محلها علاقات جديدة، تعتمد في نموها وصعودها على الوظائف الأكاديمية المدعومة بالخبرات والشهادات الأجنبية. وينتقل صنع بعض القرارات (الاجتماعية والاقتصادية) من مجتمع القرية البسيط، إلى مجتمع الدولة الحديث بمؤسساته: الحكومية والخاصة.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

ولا شك في أن هذا التطور قد يؤثر في النتاج الأدبي، فنظرة الأديب سوف تختلف، وقد تتصادم مع المتغيرات الجديدة فلا تملك إلاّ المطالبة بالعودة للقديم والحرص على طبيعة الأشياء والعلاقات في تكوينها الجنيني. أو يخلق لها هذا الجديد باباً للبحث والسؤال ويدفعها لخوض التجربة.

والتجربة الإبداعية إما أن تكون صادقة، نابعة من حس وجوهر حقيقي، وإما أن تكون مقلدة، تستعير قوالبها من بعض التجارب الأخرى التي مرت وخضعت لظروف تاريخية ومنعطفات شكلتها وأفردت لها مكانتها.

تكشف لنا الإصدارات القصصية والنماذج المنتخبة أن القصة القصيرة في تعاملها مع المدينة قد نهضت على مستويين:

في المستوى الأول: دفع الصدام مع التطور الاقتصادي والتغير الاجتماعي إلى عقد الراوي مقارنة مجحفة وغير منطقية، لم تقتصر على ثنائية (المدينة والقرية) بل جاوزتها إلى المقارنة ما بين حضارتين: الشرق والغرب. فإذا كانت القرية هي

مجتمع الأخوة والمشاركة والخيرية، فإن المدينة تكون مصدر العداوة والشرور والأزمات والخيبات والوحشة والضياع.

ففي مجموعته القصصية (من أين الدرب وقصص أخرى.. إحسان صادق سعيد) يلقي الراوي بشخصياته في الذنوب والآثام. فالنساء متعلمات وحاصلات على الشهادات الجامعية من إحدى الدول الأوروبية. ويتمتعن بقسط كبير من الحرية والانطلاق والتحرر من الأغلال الاجتماعية والدينية. والملتزمات منهن بالزي الشرعي (الحجاب/ العباءة) إما يظهرن عكس ما يرتدين، أو منسحبات من حياة المدينة.

أما الرجال فهم على فئتين: فئة حظيت بالتعليم العالي والعمل المرموق، وترحب بالاختلاط وتأخذ من مباهج الحياة العصرية ما استطاعت: كالسفر والنفوذ. وفئة أخرى رافضة للحياة العصرية، لما تعنيه هذه الحياة من منظورها الخاص: المساومة والتنازل عن الدين والأخلاق.

يضطلع الراوي في نص "كلا.. لن أساوم" بتقديم هذا النموذج: شاب يذهب إلى أوروبا لتحصيل العلم، فيجد فيها "كل ما أخبر عنه من مظاهر التمدن، وكادت هذه المظاهر أن تسلبه لبه، كل هذه البنايات الشاهقة والشوارع الواسعة المنظمة والحدائق الجميلة الكبيرة..."- ص٢٤ وأمام هذه المظاهر تظهر علامات القضية المركزية من النص: "إذ لم يكن الالتزام بالدين في هذه البلاد الكافرة غير قضية تستدعي الاستهزاء والازدراء.."- ص٢٥. والسؤال الذي يود الراوي وضعنا أمامه هو: "إلى متى يمكنه أن يصمد"- ص٢٥. ولأن الرؤية أحادية وساذجة فلا تقدر الشخصية على الاستمرار، فقد "أصبح لزاماً عليه ترك ساحة المعركة، وعدم المجازفة بالسير في طريق مجهول النهاية"- ص٢٥ فتقرر الشخصية الرجوع إلى

الوطن، متخلية "عن الشهادة العليا والسمعة الرفيعة والمنصب والدخل العظيمين"- ص٢٥.

في ظل هذه النظرة تصبح المدنية = الغرب والغرب هو "ملهى ليلي، ووجه قبيح"- ص٢٣ وتستمر الصدمة ماضية على هذا النحو لتستقرئ واقع التبدل في العلاقات الاجتماعية بين الناس وكيف أصبح الجشع وحب المال يطغى على النفس البشرية، فلا ترى من الألوان إلاّ اللونين الأبيض والأسود، ولا تبصر من حركة التغيير في المجتمع إلاّ الخير والشر، مما يجعلنا نتساءل: هل الحياة، إما شر مطلق أو خير مطلق؟ وهل الغرب والشرق/ المدينة والقرية، من السهل إخضاعهما لهكذا قيم؟

جميع الحقوق محفوظة

وتدور قصة "الوريث الأعرج" من مجموعة (وأشرقت الشمس- سعود المظفر) في مناخ ضياع القيم، وتفسخ العلاقات الاجتماعية في الأسرة العمانية. فالراوي يقف بنا أمام فيلا فخمة بضاحية القرم الهادئة. وبداخل هذه الفيلا نتعرف على شخصية الزوج "علي" الذي تزوج من "آمنة" في ظروف غير واضحة، وبسبب حبه للمال تدخل الزوجة إلى المستشفى مريضة وتموت، تاركة لابنها الوحيد من زوجها السابق ثروة كبيرة، يسعى الزوج إلى سرقتها في غياب دور الأخ وصغر سن الوريث.

وإذا كان الراوي قد طرق باب نقد المجتمع وحداثة المدنية، إلاّ أنه لم يسعفنا في الكشف عن نفسيات شخصياته، فلا يكفي أن يرغب الزوج موت زوجته حتى يرثها ويتزوج من أخرى تكيل الضرب والعنف لابن زوجته فقط لأنه محب للمال! ولا ندري كيف تزوجت "آمنة" من زوجها السابق وأنجبت منه ولداً وأصبح لديه

عشر سنوات، من دون أن يكون أخوها "حمود" على علم بـالزواج أو الإنجـاب!! النص ضعيف جداً من حيث البناء والمضمون، برغم الإشارات التي يطرحها[١].

أما في المستوى الثاني من تعامل القصة القصيرة في الـسلطنة مـع المدينـة فيمكن النظر إليه من خلال بعض النماذج المنتخبة التي خرجت تجربة الكتابة لديها من خارج الوطن، فقد أتاح لها السفر التعرف علـى مناخـات مختلفـة ومتباينـة، فخاضت في تفاصيل جديدة عليها ومتناقضة.

وينبغي أن نشير هنا ونسارع إلى القول إن أي مدينة يخلقها القاص أو الأديب بصفة عامة، ليست هي بالضرورة مدينته الواقعية التي خرج منها "إن رؤية الأديب الشخصية، والنظر إلى العمل الأدبي وفق سياقه العام هو الذي يتيح لنـا اكتـشاف التوظيف الحقيقي للمدينة في الأدب"[٢].

وصدمة الشخصيات من المدينة، لا يمكن الوقوف عليها مـن جانـب تبـدل العلاقات الاجتماعية والشعور بالضياع والاغتراب في المكان، فهذا مـن الأمـور المجانية إذا اقتضت القصة القصيرة الخوض فيها وتوجيه السخط والملامـة، بـل ينبغي أن يرينا النص الجدلية في الصراع بين الأخذ والعطـاء، النمـو والـذبول، ويكشف لنا عن مدى تجذر القيم الجديدة (سواء قبلناها أو رفضناها) وهل هي نابعة من مؤثرات خارجية وآنية أم من صميم المجتمع وتفاعل شخصياته، وكيف أثر هذا التطور والتغير، ليس في منظومة العلاقات الاجتماعية والإنتاجية وحصر الـصراع في أشكال نمطية: القوي والضعيف، أو الغني والفقير، أو الأمي والمتعلم، أو الطيب و الشرير، فحسب؛ بل في تطور بنية القص ذاته.

---

(١) ويمكن قراءة "ضحية الشهر الرابع" في مجموعة لا يا غريب، و"بدوي في لنـدن" مـن مجموعـة "وأخرجت الأرض" للقاص أحمد البلال لمعالجتها القضايا نفسها.

(2) خالص (د. وليد محمود)، المدينة في قصص عبد الحميد أحمد، ص١٥٢-١٥٣.

إن المدينة بكل ما استحدثته من مناخات وعلاقات تعد أرضاً خصبة للإبـــداع الفني، فما أحدثه اكتشاف النفط والتعليم وإنشاء الصحافة والأندية ينبغي أن تطور في تجربة الكتابة، ولا يكفي النظر إلى التطور من زاوية اقتصادية وخوف اجتمـــاعي وأخلاقي، فالتطور الثقافي والإعلامي لأي مجتمع من شأنه أن يعزز مـــن فعاليـــة جدلية الصراع من جهة، وتطور بنية النص القصصي من جهة أخرى.

في النصف الثاني من عقد التسعينات، أخذت بعض نتاجات القصة القـــصيرة مغامرة تجربة كتابة "قصة قصيرة" ذات دلالات وتوصيفات متباينة فنظرتها للمدينة ليست خالصة تماماً؛ بمعنى عدم اهتمامها برسم المكان في إطار ثابت محدد بجهات معينة، فلا ملامح هندسية لبنايات شاهقة من الخارج ولا صراخ ولاضجيج يحدثـــه المارة في الشوارع، يغلب السكون على الأشياء والموجودات، علـــى الـــرغم مـــن تصوير بعض النصوص لحوادث السير والارتطام ووقع المفاجأة على الشخـــصية، سواء كانت إنساناً أو حيواناً، إلاّ أن ردة الفعل بـــاردة وســـاكنة، وتقليديـــة بعـــض المرات.

في نص "استدراج" من مجموعة القاص (محمد اليحيـــائي- خـــرزة المـــشي) يضطلع الراوي برسم قصة علاقة حب بين اثنين يعترفان في مكان ما على أغلـــب تقدير هو شاطئ البحر بأن "المياه عميقة.. عميقة وخضراء ومظلمة"- ص٦٥ وبعد شد وجذب في لغة حسية وشاعرية "همست (...) تتزوجني... وكان يستـــسلم ولـــم يجب. وقالت سكوته علامة.) ص٦٦

إن عدم تحديد ملامح المكان بدقة، يتيح باب حدوث القصة في القريـــة مـــثلاً، والقرية الساحلية تحديداً، ويمنح للقارئ فرصة التأويل، لما يحدث أمامه. لكن بالنظر لنهاية القصة، نجدها تقليدية، ولا معنى لها فلا تقدم جديداً للعلاقة المفتوحة حسياً إلى

حد كبير بين الرجل والمرأة -الحبيبين- تحديداً على الرغم من سعيها جعل المكان مفتوحاً.

وفي مجموعة (روائح الفقراء- سالم الحميدي ١٩٩٧) يضعنا الراوي أمام نصين واضحين تماماً في تقديم المكان بأبعاده. ففي نص "الدورة" نتعرف على العامل "مرهون" الذي يعمل في ميناء مطرح القديم، تحت رئاسة "البانيان" وكل ما يعرفه هذا العامل هو الحركة الدائرية: "عند شقشقة الفجر يقوم بحمل أكياس الغذاء من الرصيف إلى المخازن حتى مغيب الشمس"- ص٢٩، والميناء في صورته القديمة غير المتوقفة، يثير تساؤلاً واحداً عند "مرهون": "إلى أين يذهبون بكل هذا العيش (الأرز)"- ص٢٩، ويبقى السؤال قائماً ونستدل من ذلك على الحركة التي تحدثها كاميرا الراوي، وحركة الشخصية، التي ينشأ عنها نوع من السكون والصمت حد البرودة والجلافة. فالرجل (البانيان) حين يزجره بغلاظة لا يملك "مرهون" إلاّ الاستجابة ويظل محملقاً بعينيه لكلمات الرجل البغيض: "أنت يا ولد.. ألا تحسن إلاّ الحملقة!" ص٣٠، وتفيد علامة التعجب هنا الدهشة والاستنكار، التي تتيح من إمكانية الراوي، السماح بتمدد السرد وتوفر الحلقة الغائبة المتمثلة في الإحساس الداخلي بالظلم الذي يفرضه الآخر، في مقابل تفوت "مرهون" هنا القدرة على فهم عالم (البانيان) و(الميناء) وإن كان قد توفر له حدس بأن (البانيان) يراقبه ويختبر قدرته. وإذ يحاول الراوي التقاط بعض الصور الاجتماعية والإنتاجية وكشف منظومة علاقاتها فإنه يجعلنا نعيش عفونة المكان (الميناء) حسياً ودلالياً مما يضفي على نسيج النص إحساساً مزاجياً سيئاً يتناسب والإيقاع العام للمكان.

وفي نص "تلك الليلة" يأخذ المكان بعداً جديداً ومختلفاً. إذ يدخلنا الراوي إلى "الحانة". والحانة مكان يسهم في اختراق السطح باتجاه الداخل العميق، إنها مكان

يصلح لتقديم الاعترافات واستدعاء الذكريات القديمة والبعيدة، لما تؤديه الشخصية وهي تكشف أسرارها الإنسانية وشعورها ضد التركيبة الاجتماعية/ الخارج.

تقدم الشخصية نفسها قائلة: "الحياة حانة قديمة ما زال يدخل إليها الغزاة، وأنا المرتاد الفاتح، والخارج الأخير في صمت يوشك أن يمزق ما تبقى من ذكرياتي الموغلة في الصمت.." ص٧١

وتجتذب (الحانة) كمكان جديد أناساً من مختلف المشارب والاتجاهات. فهي بؤرة دائمة التجدد ومركز الاهتمام للذين يشعرون بعدم القدرة على التوافق مع صراعات الداخل/ الخارج. فـ "غيلان الشركسي" واحد من هؤلاء يرزح تحت المساءات الحزينة تائهاً في "المدارات الغريبة كنسر مهيض الجناح يوشك أن يدفع بنفسه إلى قعر الوادي السحيق"- ص٧٤، وتتبدى جغرافية المكان عند الشخصية (الشركسية) بتخصيص ذكر بعض الأمكنة ذات الحساسية العالية، التي أحدثت شروخاً نفسية لديه، من ذلك:

- إربد: "مرتع لهذا الصيف القصير منذراً بسنة كاملة من الجو البارد والمتجمد" ص٧٣
- أقصى المتجمد: "أمنية تغادرني إلى أقصى المتجمد (...) لكن جدي الكبير يقول إننا من ساكني هذه البلاد أساساً، ولم نكن من الذين أنصرهم الترك مع بناء خط الحجاز..." ص٧٤
- سجن قفقفا: "على أية حال قضيت أكثر من السنتين في سجن قفقفا..." ص٧٤
- الشمال: "الآن أخرج من قفقفا إلى الشمال.. الشمال خصب الآلهة..." ص٧٤-٧٥

ما بين مبدأ الحركة والانتقال في المكان/ الأمكنة، تتشكل حياة (الراوي) وحياة (الشركسي) بصورة شعورية ولا شعورية، فلا تملك القصة أن تنتهي إلاّ بنهاية

مفتوحة على المدى: "مرة أخرى ضربت الهواء بيدي المرتعشة.. الشارع مـــا زال موشى بالظلمة.. والسيارات لا تزال على غير هدى، وأنا أشعر أنها تختبئ في..."- ص٧٦

فإذا اعتبرنا (الحانة) مكاناً مغلقاً تغلفه الأسرار والتداعيات فالشارع هو المكان المفتوح على التناقضات، يمنح الحياة أو الموت؛ فقد يسير فيه اثنان مختلفـــان وقـــد تحدث فيه جريمة قتل أو اعتداء أو يحدث فيه عرس! وحين ترمي الشخصية بنفسها إلى الشارع الموشى بالظلمة، وكأنها تتخيل لحظة ميلادها ومجيئها للحيـــاة، فتأخـــذ علاقتها مع الشارع شعوراً قد يكون مشابهاً أو مختلفاً: الضياع أو الوجود/ الحريـــة أو القيد. وفي حالة الشخصية في نص "تلك الليلة" شعورها لا يتعـــدى إلاّ الظلمـــة والتخبط والهروب. فلا علاقة اجتماعية مع الشارع، وهو على عكس (الحانة) تماماً فقد تسنى للشخصية استعادة الماضي والذكريات الجميلة*.

وفي نص "مفاجأة العاصمة" من مجموعة (هذيان الدمى- خالد العزري) يأخذ الشارع وظيفة مختلفة: فسيارة "البيك أب تهوي بين شعاب المنحدرات والتعرجـــات الكثيرة لشارع الغف الترابي"- ص٢٦، وما أن تصل السيارة العاصمة يحدث لقـــاء غريب بين "علي" ورجل يمتلك سيارة **BMW** وتنتهي القـــصة بعلاقـــة شـــاذة بـــين الرجلين. وهذه العلاقة تعد متغيراً جديداً للعلاقة بالمكان؛ سواء كان ذلك المكان هو الشارع أو السيارة. فالمفاجأة لا تخص الشخصية، التي كان يمكن أن تتم في القرية مثلاً، أنها مفاجأة تتعلق بالمدينة، وتخصها وهي دلالة على عالم لعلاقات آخذة فـــي الاتساع، حد الإثارة والهيجان، فشخصية "علي" القروية، آتية للمدينـــة (العاصـــمة)

(*) من النصوص التي تباين استعمالها للشارع "عينان بعد فـــوات الأوان": خـــرزة المـــشي، "حبـــات البرتقال المنتقاة بدقة": نافذة لذلك البحر، ومجموعة ربما لأنه رجل مهزوم.

تصطدم في أول اتصال بها مع المكان بموضوعة الجنس الشاذ، بجرأة وصـــراحة، وهذا مؤشر يضعه الراوي لتعرية بعض العلاقات الاجتماعية للمدينة.

ومما يؤخذ على هذا النص هو ارتماؤه في طوق التقليدية الجوفاء والـــساذجة فالتوازي الذي أراده الراوي بين القرية والمدينة جعله يقع في إضفاء صفة السذاجة وعدم التردد على "علي" وكأنه قادم من قرون خلت؛ فالسيارة التي لوح طويلاً لهـــا "علي" كل ما أعجبه فيها "مروحتها التي تدور في مؤخرتها مثل طـــائرة"!- ص٢٨، وإذا كان ثمة ما يود الراوي التأكيد عليه من هذا النص هو تكريس تلـــك الـــصورة النمطية لابن القرية الساذج وابن المدينة المفترس، وهذه نمطية قد تمت معالجتها في السينما العربية*.

جميع الحقوق محفوظة

وفي مجموعة (حد الشوف- سالم آل توية) نتعرف على تنوع ثري للمكـــان، فحيناً يعد المكان مدينة "مسقط" البعيدة التي تحط عليها الطائرات والناس من أصقاع الدنيا. ويأتي ذكرها مغلفة بالذكرى في ذات الشخصية الرئيسة. ففي نص "رسالة من **PEMBA**" يجيء الأب من بلاد السواحل البعيدة لأرض الوطن بعد غيـــاب طويـــل عنها، على أثر طعنة صوبها لإفريقي ففر هارباً باتجـــاه **PEMBA**. وحـــين يعـــود يتعرف على ابنه ويرغّبه في زيارة زنجبار ليتعرف على اخوته وزوجة أبيه الثانية لكن الأم تتردد رفضاً بحجة أن زوجها رجل دائم السكر وسيضيع ولدها. ولتأكيـــد رغبة الأب في دعوة ولده من جهة، ورغبته الإقامة في الوطن من جهة أخرى يقوم بجمع ثلاثين توقيعاً ويرافقه خال ابنه إلى دائرة الهجرة في مسقط لتأكيد التوقيعـــات لكن الابن يدرك أن عودة أبيه بعد وصول الرسالة لن تتكرر ثانية.

(*) درج على هذه المعالجة حمد الناصري في روايتيه، حيث يؤكد على الفهم السائد والمغلوط لنظـــرة القولبة. فابنة القرية في أعماله تجد في المدينة ملاذها الجنسي والعكس لدى ابن المدينة.

من واقع النص، العلاقة مع المكان ليست حقيقية وغير صادقة، ويكشف عن هذا علاقة الأب مع الابن، ولعل في وصف "مسقط" كمكان تحط عليه الطائرات، ما يؤكد هذا المنحى. فالطائرات تأتي من كل حدب وصوب، تتحرك وتتجه إلى أماكن مختلفة، وكذلك هو الأب، فآخر مرة رآه فيها الابن "كانت قبل سبعة أعوام"- ص٧٣ "والمرة الثانية كانت قبل خمسة عشر عاماً"- ص٧٣، وفي الزيارتين كان يأتي ليرحل متحركاً تجاه بلاد السواحل.

وفي نصوص "الميت، والنزهة الدائرية الصفراء، والبيت" تنهض علاقة الراوي بالأمكنة والناس على نواحي جد غريبة ومدهشة. فالنصوص يجمعها خيط متقارب، يتمثل في حركة انتقال الإنسان السوداني والإيراني والفيتنامي والكشميري والباكستاني والبلغاري والروسي والهنجاري والتركي والكردي والبولوني والجمايكي من بلدانهم باتجاه أوروبا بحثاً عن لقمة العيش، متجاوزة هذه الفئات الظروف الاقتصادية الصعبة في بلدانهم، أملاً في بناء بيت مكون من طابقين وباب، الطابق الثاني فيه ثلاث غرف، الأول مواجه للسلم يؤوي الحبيبان ما تبقى من العمر، وشرفة يمكن أن يرى من ورائها أرجوحة في الحديقة، كما يحلم الجمايكي في نص "البيت"، سواء كان حلمه على الورق أو ملوناً كالزجاج.

والنصوص في إشارتها لهذا التعاطف الإنساني وتصويرها للمدينة في الغرب لا تفلت من حبس الشخصيات في تلك الأمكنة: فكتوريا، ويمبلدون، مالمو مما يجعلها تنعي الزمن الجديد. فشخصية "علي" في نص "الميت" علاقتها بالعالم الخارجي قائمة من خلال جهاز استقبال الرسائل والذي لا يذكره إلاّ بموعد غسيل الكُلية في مستشفى (غروم ويل). والأصدقاء الذين يأتون لزيارته (محمد السوداني، هارت، وبراون) تدفعهم إليه جلسة النبيذ والأحاديث العادية قبل انقضاء اليوم. تظل شخصية "علي" حبيسة البيت فلا ترى ماذا يحدث وراء عتبات باب البيت: هل ما

زال الثلج يسقط ويصنع قبعات بيضاء فوق رؤوس الناس؟- ص٣٣، و الفندق في نص "النزهة الدائرية الصفراء" لا تبصر الشخصية من خلف نافذته إلاّ الفضاء السميك وسوره ذا النهايات العلوية المسننة وشجرتين تتحرك أوراقها قليلاً، وعصفوراً طار واختفى كومضة!

ويظل لدينا هذا المأخذ على هذه النصوص: التعاطف الإنساني أمر معقول، ومحاولة الراوي سرد معاناة بعض النماذج الإنسانية من أصقاع مختلفة وكشف آلامها وأحلامها البسيطة من الجوانب الجيدة، لكن هذا التعاطف قد أضر ببناء النص وهيكل القصة القصيرة. فذلك الاسترسال الفائض بالعبارات الجنسية الصريحة لم يخلق التوازن في بعض المرات، فنحن قد نتعاطف مع المرأة الفارعة في "النزهة الدائرية..." ومع الجمايكي في نص "البيت" من دون إغراق النصوص والشخصيات في الألفاظ غير الموظفة فنياً في محلها.

وخلاصة البحث في بناء الفضاء يمكن إجمالها في النقاط التالية:

- أخذ بناء الفضاء يتشكل من بعدين: بعد طبيعي، وبعد ثقافي اجتماعي. تمثل البعد الأول في هيمنة تقاطب المكانين: مكان القرية ومكان المدينة. وتمثل البعد الثاني في محاولة القصاصين تأسيس فضائهم الفني الخاص، الذي تنميه الأحاسيس والمشاعر تجاه الأشياء والطبيعة.
- لاحظنا أن بناء الفضاء قد نهض على مبدأ أحادي في أغلب الأحيان، ويؤطر هذا المبدأ في منظومة السكون. فالقرية ساكنة تكاد أن تنعدم فيها جدلية الصراع إلا في النصوص التي تحضر فيها قوة الاعتقاد بالغيبيات والسحر. وكذلك المدينة، فبالرغم من حركة السيارات وزحمة المرور وكثرة الحوادث، إلا أن القاص لم يوظف هذه الحركة في خدمة فعالية الحكاية، فنهاية الشخصية تتحقق بانتصار موتها، أثناء محاولتها عبور الشارع. وكأن موقف القاص من الموت، هو شعوره

النهائي للحياة أو موقفه الخفي منه والعاجز أمامه من عدم قدرته على فهمه أو تفسيره. ويشير هذا الموقف ربما إلى أن الموت هو الذي يغلف الكون أو أنه مليء به، ولا جدوى من مشاكسته.

- ولكن مما يمكن تسجيله انطلاقاً من المبدأ السابق هو ظهور عنصري الحركة والانتقال من فضاء القرية، نحو فضاء المدينة والعودة مرة ثانية في قالب دائري إلى فضاء القرية. وكأن هذه النقلة النصف دائرية هي نقلة من الخاص إلى العام، أو العودة للخاص والهروب منه باتجاه العام.

فالقاص يدفع بشخصياته من القرية إلى المدينة، لكنها تظل مشدودة بحكم التكوين الاجتماعي للجذور، فتعود بعد أن مسها لون من ألوان المدينة ولا شك أن هذه الحركة / النقلة يصاحبها تغيير وظيفي ودلالي معكوس أو ناقص، يكشف هذا النقص عن المأزق الثقافي والاجتماعي الذي يحياه القاص، وينطلق منه تجاه فضائه، مشكلاً عبره رؤيته.

- وتوسيعاً في الملاحظة السابقة وتأكيداً عليها جاءت إشغالات بعض القاصين مثمرة في تنوع الأمكنة. فقد نشأ عن تلك الرؤية الأحادية أن أخذ فضاء (الغرفة) مكاناً جيداً لمساعدة الشخصية التعرف على ذاتها وسلبياتها تجاه نفسها وتجاه الآخرين، من مثل نص "بغية الرائي" أو استثمرت الشخصية فضاء الغرفة للدلالة على السجن والقيد، لا سيما إذا اقتصر استعمال الشخصية على أداة واحدة من أدوات الغرفة كالمرآة أو النافذة أو السرير.

أما الباب فالشخصية حين تخرج منه للحياة فإنها لا تبصر منه إلا الجزء اليسير للحياة، أو لا ترى من بعده إلا الموت يتربص بها من عدة جهات، أو لا ترى شيئاً إلا الوحل والتراب.

ويفيد هذا أن نشير إلى تنوع استعمالات أسلوب الراوي. فالرؤيـــة ذات المبـــدأ الأحادي قد تنامت مع أسلوب الراوي الواسع المعرفة في مجمل إصدارات (دائرة الانحياز الكامل للمجتمع) وأخذت تتخفف في إصدارات النصف الثاني من عقـــد التسعينات التي لم تكتف بالنقل والتصوير لغايات تسجيلية، إنها أعطت للشخصية مساحة البوح والاعتراف، مع عدم إهمالها البعد الهندسي للفضاء فتقاربت بـــذلك بعض أدوات الطبيعة في القرية من أدوات بعض المدينة.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

الخاتمة

وبعد:

فقد كانت هذه الدراسة محاولة لإلقاء الضوء على البنيـــة الـــسردية للروايـــة والقصة القصيرة في سلطنة عمان للفترة التي تم تحديدها والممتدة ما بين سنة ثمان وخمسين وتسعمئة وألف إلى سنة ألفين ميلادية (١٩٥٨-٢٠٠٠م).

لقد أضاءت الدراسة أهم المؤثرات الأساسية في رأينا: التاريخية والاقتـــصادية والسياسية والاجتماعية، التي أثرت في اتجاهات القص العربي الحديث في السلطنة.

كما بينت الدراسة أن الإصدارات القصصية قد التقت وتقاطعت فـــي ثيمتـــين رئيسيتين: الأولى الثيمة الموضوعاتية التقليدية، وأطلقنا عليها ثيمة التماسك. ورأينا كيف التزم الرواة فيها بالإنحياز الكامل نحو المجتمع، يحاكون من خـــلال الـــنص الأدبي، الواقع الاجتماعي، ويتوسلون بواسطة السرد المطرّد والوصـــف التقريـــري والحوار المجرد، إضفاء القيمة "الوثوقية" على الأدب. وكيف كان اكتشاف النفط وما أحدثه في البنى الاجتماعية الثابتة، من زلزلة، أحد المؤثرات الجوهرية في تغليـــب الشكوى والشعور بالإستلاب والاضطراب.

والثيمة الموضوعاتية الثانية أطلقنا عليها ثيمة الحساسية الجديدة. وتلمسنا فيها مدى قدرة القص على التطور والتجديد.

ويظهر جلياً قدرة تجربة كتابة القصة القصيرة، وانفتاحها على الحداثـــة مـــن خلال مشاكستها للنص وعدم ضمور مشاكسة المجتمع، إلا أنها قد أوغلت في الرسم والتشكيل "قشة البحر"، "جنون الوقت"، و"حد الشوف" فحضر فـــي الـــنص الواحـــد تقنيات سردية متعددة: كلعبة البياض والعناوين الداخلية الصغيرة والمفارقات الزمنية وتقطيع زمن الحكاية وفق مستويات متباينة: استعمال الحروف الهجائيـــة والأرقـــام

مقلوبة أو معكوسة، واستعمال المربعات والهوامش التي تضعنا أمام لعبة بـــصرية، تتطلب من دون شك قارئاً جديداً، أو قارئاً مختلفاً، لديه من الثقافة والذهنية الفائقـــة، ومن الصبر والاحتمال، الشيء الكثير.

واستطاعت هذه التجربة أن تتواصل مع هذا القارئ بواسطة استدعاء تفاصيل الحياة اليومية، وما يزخر به اليومي والمعيش من موضوعات وتجـــارب متباينـــة، فكان في ذلك أن اتكأت على البعد العجائبي واللامألوف والغيبي، الذي يفارق البعد الواقعي من جهة، ويتقاطع معه من جهة ثانية.

وقد تعمق الشعور لدى الرواة في تجربة القص بجنـــسيها (الروايـــة والقـــصة القصيرة) ضرورة التعبير والقول عن ذاك المتماسك من المجتمع والتاريخ بتقاليـــده وضوابطه، وعن هذا الجديد من الحساسية والمساءلة، فأخذ بناء السرد المزاوجة بين بعدين: بعد أفقي خطي تصاعدي، وبعد منحنٍ. ويتحقق الروي في اغلب الأحيان إما بهيمنة الراوي الواسع المعرفة أو الراوي المصاحب، إلى جانب توظيـــف بعـــض تقنيات تقطيع السرد: كالمنولوج والاسترجاع، فضاءات، "فضاءات الرغبة الأخيرة"، "الطواف حيث الجمر"، "خرزة المشي"، "المطر قبيل الشتاء" و"هذيان الدمى".

حدث كل ذلك في ظل غيبة النقد الأدبي الجاد والحقيقي، تاركاً وراءه مهمـــة القيام بالفعالية النقدية للصحف المجانية والمستهلكة حيناً، والندوات الموسمية الشبيهة لقاءاتها المتواضعة بغيوث السماء الرحيمة حيناً آخر.

ويبدو أن سيطرة المقولة التقليدية: "الشعر ديوان العرب" في أذهـــان الكتـــاب والكاتبات، جعل بعضهم يتجه لكتابة الرواية أو القصة القصيرة لأجل خلـــق صـــيغ حداثية جديدة لفن القول تناسب ما يرتديه القوم من ثياب للزمن الجديد.

فتكون الرواية أو القصة القصيرة حقلاً مفتوحاً للتجارب، وأن ما يقلق الكاتـــب أو الكاتبة، هو التركيز على شكل وأداء واشتغال النص؛ ولكن مما نلحظه، أن هـــذا

التركيز يحيل في أغلب الأحيان للمجتمع كما يحيل لذاته، وكان التعامل مع اللغة الشعرية والمفردة المحلية، مظهراً أضفى على القص خصوصيته ومميزاته.

بذلك نكتفي بالقول إن البنية السردية للرواية والقصة القصيرة العربية الحديثة في السلطنة، ورغم تاريخها القصير، استطاعت أن تقدم نفسها كمشروع جاد ومتطور وأنها عرفت الاستفادة من تقنيات السرد الحديثة، تمظهر ذلك على صعيدي المتن والمبنى وطرائق تقديمهما، مما يعد إضافة لتراكمات بنيوية هائلة في سياق التجربة الإبداعية العربية عموماً.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

الملحق

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

ثبت المصادر والمراجع

المجموعات القصصية:

في الرواية

- بدرية إبراهيم الشحي

الطواف حيث الجمر، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٩م.

- سعود بن سعد المظفر:

المعلم عبد الرزاق، ط١، المطابع العالمية، سلطنة عمان، ١٩٨٨م.

رمال وجليد، ط١، مطبعة الألوان الحديثة، سلطنة عمان، ١٩٨٩م.

رجل وامرأة، ط١، سلطنة عمان، ١٩٩٠م.

الشيخ، ط١، مطبعة البستان، سلطنة عمان، ١٩٩٢م.

١٩٨٦، ط١، خدمات الإعلان السريع ، سلطنة عمان، ١٩٩٣م.

رجال من جبل الحجر، ط١، مطابع البستان، سلطنة عمان، ١٩٩٥م.

عاطفة محبوسة، ط١، مطابع البستان، سلطنة عمان، ١٩٩٨م.

- سيف بن سعيد السعدي

جراح السنين، ط١، المطابع العالمية، سلطنة عمان، ١٩٨٨م.

من الجانب الآخر، ط١، مطابع الباطنة، سلطنة عمان، ١٩٩٧م.

- عبدالله بن محمد الطائي

ملائكة الجبل الأخضر، ط١، مطابع الوفاء، بيروت.

الشراع الكبير، ط١، سلطنة عمان/ ١٩٨١م.

المغلغل [غير موثق].

- **علي بن هلال المعمري**

أيام الرعود عش رجبا، ط١، مطبعة الألوان الحديثة، سلطنة عمان، ١٩٩٢م.

فضاءات الرغبة الأخيرة، ط١، شرقيات، القاهرة، ١٩٩٩م.

- **مبارك العامري**

مدارات العزلة، ١٩٩٤م، د: د. م.

شارع الفراهيدي، ١٩٩٧م، د: د. م.

<u>في القصة القصيرة</u>

- **أحمد البلال**

جميع الحقوق محفوظة

سور المنايا، ط١، المطابع العالمية، سلطنة عمان، ١٩٨٠م.

وأخرجت الأرض، ط١، مطابع العقيدة، سلطنة عمان، ١٩٨٣م.

لا يا غريب، ط١، المطابع العالمية، سلطنة عمان، ١٩٨٧م.

- **أحمد علي المعشني**

دثار، ط١، دار الكرمل، عَمان، ١٩٩٨م.

- **إسماعيل السالمي**

جمعوه وناس آخرون، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٩٢م.

- **إحسان صادق سعيد**

من أين الدرب، ط١، المطبعة الشرقية، سلطنة عمان، د.س.

- **حمد راشد رشيد**

زغاريد الصهيل، ط١، دار جريدة عمان، سلطنة عمان، ١٩٩٠م.

- **حمد الناصري**

مأساة في المدينة، ط١، ١٩٩١، د: د.م.

الليلة الأخيرة، ط١، مطابع النهضة، سلطنة عمان، د.س.

- **خليفة سلطان العبري**

مواسم الغربة، ط١، المجموعة الصحفية للدراسات والنشر، القاهرة، ١٩٩٤م

- **خالد العزري**

هذيان الدمى، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٩م.

- **سعود بن سعد المظفر**

يوم قبل شروق الشمس، ط١، المطابع العالمية، سلطنة عمان، ١٩٨٧م.

وأشرقت الشمس، ط١، المطابع العالمية، سلطنة عمان، ١٩٨٨م.

- **سيف الرحبي**

الجبل الأخضر "كتابات عمانية"، ط١، دمشق، ١٩٨٣م.

- **سالم آل تويه**

المطر قبيل الشتاء ط١، دار الرؤيا، سلطنة عمان،١٩٩٤

حد الشوف، ط١، الانتشار العربي، بيروت، ٢٠٠٠م.

- **سالم الحميدي**

روائح الفقراء، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٧م

- **سليمان المعمري**

ربما لأنه رجل مهزوم، ط١، دار الانتشار العربي، بيروت، ٢٠٠٠م

- **صادق حسن عبدواني**

الدجالة، ط١، مطابع العقيدة، سلطنة عمان، ١٩٨٩م.

- **عبدالله حبيب**

قشة البحر، ط١، مطبعة الألوان الحديثة، سلطنة عمان، ١٩٩٥م.

- **علي سعيد الصوافي**

جميع الحقوق محفوظة
مركز ايداع الرسائل الجامعية

جنون الوقت، ط١، الرؤيا للنشر، سلطنة عمان، ١٩٩٥م.

- **محمود الخصيبي**

قلب للبيع، ط١، مطابع العقيدة، سلطنة عمان، ١٩٨٣م.

- **محمد القرمطي**

ساعة الرحيل الملتهبة، ط١، مطبعة الألوان الحديثة، سلطنة عمان، ١٩٨٨م.

- **محمد سيف الرحبي**

بوابات المدينة، ط١، دار جريدة عمان، سلطنة عمان، ١٩٩٣م.

- **محمد البلوشي**

مريم، ط١، دار جريدة عمان، سلطنة عمان، ١٩٩٢م.

- **محمد اليحيائي**

خرزة المشي، ط١، شرقيات، القاهرة، ١٩٩٥م.

يوم نفضت خزينة الغبار عن منامتها، ط١، الفارابي، بيروت، ١٩٩٨م.

- **يونس الأخزمي**

النذير، ط١، المطابع العالمية، سلطنة عمان، ١٩٩٢م.

حمى أيار، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٩م.

- **يحيى سلام المنذري**

رماد اللوحة، ط١، المدى، سوريا، ١٩٩٩م.

مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

المراجع العربية:

- **إبراهيم الخطيب**

نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، مؤسسة الأبحاث العربية، المغرب، ١٩٨٢م.

- **إبراهيم السعافين**

تحولات السرد: دراسات في الرواية العربية، ط١، دار الشروق، عَمان، ١٩٩٦م.

- **إبراهيم عبد الله غلوم**

القصة القصيرة في الخليج العربي: الكويت – البحرين، دراسة تحليلية نقدية، ط١، مطبعة الإرشاد، بغداد، ١٩٨١م.

- **إحسان عباس**

اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ط٣، دار الشروق، عَمان، ٢٠٠١م.

- **أحمد إسماعيل النعيمي**

الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام، ط١، دار سيناء للنشر، القاهرة، ١٩٩٥م.

- **أحمد جاسم الحسين**

القصة القصيرة جداً، ط١، دار الأوائل للنشر، دمشق، ١٩٩٧م

- **أحمد بن حمد الخليلي**

الحق الدامغ، ط١، مكتبة الضامري، سلطنة عمان، ١٩٩٢م.

- **أحمد حمود المعمري**

عمان وشرقي إفريقيا، (ت) محمد أمين عبد الله، وزارة التراث القومي والثقافة، سلطنة عمان، د:س.

- **أحمد درويش**

مدخل إلى دراسة الأدب في عمان، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٢م

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع رسائل الجامعة

- **إدوارد الخراط**

الحساسية الجديدة:مقالات في الظاهرة القصصية،ط١،دار الآداب، بيروت، ١٩٩٣م.

- **آمنة يوسف**

تقنيات السرد:في النظرية والتطبيق، ط١، دار الحوار، سوريا، ١٩٩٧م.

- **باقر سليمان النجار**

المرأة في الخليج العربي وتحولات الحداثة العسيرة، ط١، المركز الثقافي العربـــي، بيروت، ٢٠٠٠م.

- **ثابت ملكاوي**

الرواية والقصة القصيرة في الإمارات:نشأة وتطور،المجمع الثقافي،أبو ظبي، د:س.

- **عادل رضا**

عمان والخليج العربي: قضايا ومناقشات، دار الكتاب العربي، مصر، ١٩٦٩م

- **عائشة السيار**

دولة اليعاربة في عمان وشرق إفريقيا (١٦٢٤-١٧٤١)، ط٢، دار المكتبة الوطنية، أبو ظبي، د.س.

- **عبدالله النفيسي**

تثمين الصراع في ظفار (١٩٦٥-١٩٧٥)، د: د.م.

- **عبدالله محمد الطائي**

الأدب المعاصر في الخليج العربي، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، ١٩٧٤م.

دراسات عن الخليج العربي (١٩٦٠-١٩٧٢)، ط١، سلطنة عمان، ١٩٨٣م.

- **عبد الله محمد الغذامي**

تأنيث القصيدة والقارئ المختلف،ط١،المركز الثقافي العربي،بيروت،١٩٩٩

مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع رسائل الجامعة

- **عبد الله إبراهيم**

المتخيل السردي: مقاربة نقدية في التناص والرؤى والدلالة، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٠م.

السردية العربية: بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، ط٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٠م.

- **عبد الرحمن بدوي**

موسوعة الفلسفة، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٤م.

- **عبد الرحيم الكردي**

السرد في الرواية المعاصرة: الرجل الذي فقد ظله نموذجاً، ط٢، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٩٢م

مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

- **عبد الوهاب الرقيق**

في السرد: دراسات تطبيقية، ط١، دار محمد علي الحامي، تونس، ١٩٩٨م.

- **عبد المنعم تليمة**

مداخل إلى علم الجمال الأدبي، ١٩٨٧م

- **رياض نجيب الريس**

ظفار: الصراع السياسي والعسكري في الخليج العربي (١٩٧٠-١٩٧٦)ط٢ دار رياض نجيب الريس، لندن، ٢٠٠٠م.

- **ربيع الصبروت**

قضايا القصةالقصيرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣م

- **حسين الواد**

البنية القصصية في رسالة الغفران، الدار العربية للكتاب، تونس، ١٩٧٥م

- **حليم بركات**

المجتمع العربي في القرن العشرين، ط١،مركز دراسات الوحدة العربية ، بيـــروت ٢٠٠٠م.

- **حسن بحراوي**

بنية الشكل الروائي، [غير موثق].

- **حسين عبيد غباش**

عمان الديمقراطيـــة الإســـلامية: تقاليـــد الإمامـــة والتـــاريخ الـــسياسي الحـــديث (١٥٠٠-١٩٧٠)، (ت) أنطوان حمصي، ط١، دار الجديد، بيروت، ١٩٩٧م.

- **حميد لحمداني**

بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط٣، المركز الثقافي العربـــي، الـــدار البيضاء، بيروت، ٢٠٠٠م.

- **خالد البسام**

صدمة الاحتكاك: حكايات الإرسالية الأمريكية في الخليج والجزيرة العربيـــة (١٨٩٢-١٩٢٥)، ط١، دار الساقي، بيروت، ١٩٩٨م.

- **سيزا أحمد قاسم**

بناء الرواية:دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، ط١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤م.

- **سيزا أحمد قاسم ونصر حامد أبو زيد**

مدخل إلى السيميوطيقي، إلياس للطباعة، القاهرة، ١٩٨٦م

- **سعيد يقطين**

قال الراوي: البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، ط١، المركز الثقـــافي العربـــي، بيروت، ١٩٩٧م.

جميع الحقوق محفوظة
مركز ايداع الرسائل الجامعية

- **سمير المرزوقي**

مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً، ١٩٩٥م

- **سيد حامد النساج**

أصوات في القصة القصيرة المصرية، ١٩٩٤م

- **شاكر النابلسي**

النهايات المفتوحة: دراسة نقدية في فن أنطوان تشيكوف القصصي، ط٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٥م.

- **شجاع مسلم العاني**

البناء الفني في الرواية العربية في العراق: بناء السرد، ج١، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٩٤م، د.ط.

- **فاتح عبد السلام**

الحوار القصصي: تقنياته وعلاقاته السردية، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٩م.

- **فراس السواح**

لغز عشتار: الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة، ط٦، دار علاء الدين، دمشق، ١٩٩٦م.

- **فريال كامل سماحة**

رسم الشخصية في روايات حنا مينه، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٩م.

- **محمد غانم الرميحي**

البترول والتغيير الاجتماعي في الخليج العربي، ط١، دار الجديد، بيروت، ١٩٩٥م.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

- **محمد حسن العيدروس**

تاريخ الخليج العربي الحديث والمعاصر، ط١، عين للدراسات والبحوث، ١٩٦٢م، .

- **محمد إسماعيل اللباني**

رواية تيار الوعي: إدوارد الخراط نموذجاً، ط١، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ١٩٩٩م.

- **محمد متولي**

حوض الخليج العربي، ط٢، ج٢، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٥م.

-**محمد خضير**

الحكاية الجديدة، دار أزمنة، عمان، ١٩٩٥م

- **محمد جمال باروت**

حركة القوميين العرب: النشأة – التطور – المصائر، المركز الثقافي العربي للدراسات الاستراتيجية، دمشق، ١٩٩٧م.

- **ميجان الرويلي وسعد البازعي**

دليل الناقد الأدبي، ط٢، المركز الثقافي العربي، بيروت، ٢٠٠٠م.

- **محمد عزام**

فضاء النص الروائي لمقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان، ط١، دار الحوار، سوريا، ١٩٩٦م.

- **نبيلة إبراهيم**

قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية، مكتبة غريب، القاهرة، ١٩٦٢م.

- **يحيى الطاهر عبدالله**

الدف والصندوق، دار الحرية، بغداد، ١٩٧٤م

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

- **يمنى العيد**

الراوي: الموقع والشكل: بحث في السرد الروائي، ط١، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٦م.

تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ط٢، دار الفارابي، بيروت، ١٩٩٩م.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

المراجع المترجمة:

- **أي. إم.فورستر**

أركان الرواية، (ت) كمال عياد جاد، دار الكرنك، القاهرة، ١٩٦٠م

- **ألن روب غرييه**

نحو رواية جديدة (ت) مصطفى إبراهيم ، دار المعارف، القاهرة، د:س.

- **أولتبنير لين أولتبنير و أويس ليزلي**

الوجيز في دراسة القصص، (ت) عبد الجبار المطلبي، دائرة الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٣م

- **بيرسي لوبوك**

صنعة الرواية، (ت) عبد الستار جواد، ط٢، مجدلاوي للنشر، عَمان، ٢٠٠٠م.

- **تزفيتان تودوروف**

الشعرية، (ت) شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط١، دار توبقال، الدار البيضاء، ١٩٨٧م.

الأدب والدلالة، (ت) محمد نديم خشفة، ط١، مركز الإنماء الحضاري، دمشق، ١٩٩٦م.

- **جان بول سارتر**

الكلمات، (ت) خليل صابات، شرقيات، القاهرة، ١٩٩٣م

- **جون ب.كيلي**

بريطانيا والخليج العربي (١٧٩٥-١٨٧٠)، (ت) محمد أمين عبد الله، ج٢، وزارة التراث القومي والثقافة، سلطنة عمان، د:س

- **جيرار جينيت**

خطاب الحكاية: بحث في المنهج، (ت) محمد معتصم، ط٢، المجلي الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٧م.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

- **ديفيد ديتشس**

مناهج النقد الأدبي، (ت) محمد يوسف نجم، (م) إحسان عباس، ط١، دار صـــادر، بيروت، ١٩٦٧م.

- **روبرت شولز**

السيمياء والتأميل، (ت) سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٤م.

- **روجرآلن**

الرواية العربية، (ت) حصة إبراهيم، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٧م

- **روبرت همفري**

تيار الوعي في الرواية الحديثة، (ت) محمود الربيعي، ط١، دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٤م.

- **رينيه ويليك وأوستن وارن**

نظرية الأدب، (ت) عادل سلامة، دار المريخ، السعودية، ١٩٩٢م، د:ط.

- **كلود ليفي ستروس**

مساجلة بصدد علم تشكل الحكاية، (ت) محمد معتصم، ط١، دار عيون للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٨م.

- **ليون إيدل**

القصة السيكولوجية، (ت) محمود السمرة، ط١، المكتبة الأهلية، بيروت، ١٩٥٩م.

- **ميشال بوتور**

بحوث في الرواية الجديدة، (ت) فريـــد أنطونيـــوس، ط١، دار عويـــدات، ١٩٧١م، د.س.م.

- **ميخائيل باختين**

الخطاب الروائي، (ت) محمد برادة، ط١، دار الفكر، القاهرة، ١٩٨٧م.

جميع الحقوق محفوظة
مركز ايداع الرسائل الجامعية

- **ميشال فوكو**

المعرفة والسلطة، (ت) عبد العزيز العيادي، ط١، المؤسسة الجامعية، بيروت، ١٩٩٤م.

- **ميلان كونديرا**

فن الرواية، (ت) بدر الدين عرودكي، ط١، الأهالي، سوريا، ١٩٩٩م.

- **والس مارتن**

نظريات السرد الحديثة، (ت) حياة جاسم الحويك، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٨م

<u>الرسائل الجامعية</u>

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

- **أحمد الحسين**

تقنيات الرواية في النقد الأدبي المعاصر، رسالة دكتوراه، جامعة حلب، سوريا، ١٩٩٣م

- **محسن بن حمود الكندي**

أدب وحياة عبد الله الطائي، رسالة ماجستير، جامعة السلطان قابوس، سلطنة عمان، ١٩٩٤م.

- **محمود الأطرش**

اتجاهات القصة في سوريا بعد الحرب العالمية الثانية، رسالة دكتوراه، جامعة القديس يوسف، بيروت، ١٩٨٠م.

الدوريات:

مجلة الأقلام:

- فخري صالح

الرواية العربية والإفريقية، بغداد، ع٧ تموز، السنة ٢١، ١٩٨٦م.

-جوناثان كلر

البنيوية وبناء الشخصية في الرواية، (ت) محمد درويش، بغداد، ع٧ تمـــوز، ١٩٨٦م.

سلسلة أدباء خليجيون متميزون

د. مكي محمد سرحان

عبد الله الطائي، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٩.

مجلة الرافد:

- هدى عبيد

أصوات السارد بين السرد الموضوعي والسرد الذاتي، ع٢٧، سبتمبر/أكتوبر، الشارقة، ١٩٩٩م.

مجلة القصة:

- يوسف الشاروني

القصة في سلطنة عمان، ع٨٧، القاهرة، ١٩٩٧م

مجلة الفكر العربي المعاصر:

- سعيد علوش

الجسدي في المرآة المشروخة، مج٥٠، ع٥١، بيروت، ١٩٨٨م

جميع الحقوق محفوظة
مركز ايداع الرسائل الجامعية

مجلة عالم الفكر:

- **باقر النجار**

البنية الثقافية والاجتماعية للمدينة الخليجية في الحقبة النفطية، مج٢٤، ع٢، الكويت، ١٩٩٦م

- **عبد الله إبراهيم غلوم**

بواكير النقد الأدبي من الإنتاج إلى المرجعية الأدبية الاجتماعية، مـــج٥، ع٣ يناير /مارس، الكويت، ١٩٩٧م.

مجلة عالم المعرفة:

- **شكري محمد عياد**

المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، ع١٧٧، الكويت، ١٩٩٣م

- **عبد الملك مرتاض**

أشكال السرد ومستوياته في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد، ع٢٤٠، الكويت، ١٩٨٨م.

- **يوسف السيسي**

دعوة للموسيقى، ع٤٦، الكويت، ١٩٨١م.

مجلة علامات في النقد:

- **عبد العال بوطيب**

مستويات دراسة النص السردي: الرواية نموذجاً، مـــج٩، ج٣٥، الريـــاض، ٢٠٠٠م.

مجلة فصول:

- **يوسف الشاروني**

الرواية العمانية وخصوصية الرواية الخليجية، مج١٦، ع٤، القاهرة، ١٩٨٨م.

جميع الحقوق محفوظة
مركز ايداع الرسائل الجامعية

- **عبد الفتاح الحجمري**

هل لدينا رواية تاريخية، مج١٦، ع٣، القاهرة، ١٩٩٧م

- **جيرالد برنس**

مقدمة لدراسة المروي عنه، (ت) علي عفيفي، مج١٢، ع٢، القاهرة، ١٩٩٣م.

شاكر عبد الحميد

الوعي بالمكان ودلالاته في قصص محمد العمري، مج١٣،ع١٤، القاهرة، ١٩٩٥م.

- **عبد العال بوطيب**

إشكالية الزمن في النص السردي، مج١٢، ع٢، القاهرة، ١٩٩٣م.

- **عبد الرحيم محمد عبد الرحيم**

أزمة المصطلح في النقد القصصي، مج٧، ع٣/٤، القاهرة، ١٩٩٧م.

جميع الحقوق محفوظة
مركز ايداع الرسائل الجامعية

سلسلة كتاب عُمان

- **أشكال معاصرة للفنون العمانية** ، ج٣، وزارة التراث القومي والثقافة، سلطنة عمان، ١٩٩١م

- **عُمان**

وزارة الإعلام، سلطنة عمان، ١٩٩٩م.

- **لمحات عن ماضي التعليم في عمان**، وزارة التربية والتعليم وشؤون الشباب، ١٩٨٥م، سلطنة عمان.

مجلة نزوى:

- **شريفة اليحيائي**

اللاوحدوية في تحليل النص السردي، الطواف حيث الجمر نموذجاً، ع٢٢، إبريل، سلطنة عمان، ٢٠٠٠م.

- **غالية آل سعيد**

قراءة في الطواف حيث الجمر، ع٢٤، أكتوبر، سلطنة عمان، ٢٠٠٠م.

الصحف:

جريدة (الوطن) العمانية

نصوص قصصية

العدد (١٧)، ١٩٧١/٤/٢٣م.

العدد (٣٢)، ١٩٧١/١٢/١م

الأعداد (٤٣، ٦١، ٧٥، ٧٧) ١٩٧٢م.

العدد ( ) ١٩٧٨/٤/١٣م.

جميع الحقوق محفوظة
مركز إيداع الرسائل الجامعية

جريدة (عمان) العمانية:

لقاء مع الناقد يوسف الشاروني

العدد ( ) ١٩٨٣/٤/٢٦م.

حضور القرية في النص القصصي في عمان: قراءة في تجربة التسعينات.

العدد (٧٤٥٠) ٢٥/أكتوبر/٢٠٠١م.

جريدة (الشبيبة) العمانية

نحو توصيف لملامح نتاج أربعة كتاب قصة قصيرة: سليمان المعمري نموذجاً.

العدد (١٥٣٩) ١٩٩٨/١/١٢م.مجلة (الغدير) العمانية

العدد (٣٥)، السنة الثالثة، أكتوبر، ١٩٨٠م.

مجلة (الأسرة) العمانية

لقاء مع القاص حمد بن رشيد راشد.

١٩٨٥/٥/١١م [رقم العدد غير موثق].

الندوات

- **إبراهيم نصرالله**

احتفاء بالرواية، ندوة أفق التحولات في الرواية العربية، دارة الفنون ومؤسسة عبد الحميد شومان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٩م.

- **سعيد يقطين**

الأصوات السردية في القصة القصيرة بعمان، ندوة التجربة القصصية العمانية الأولى، في الفترة من ٨-١٠ يونيو، المنتدى الأدبي، وزارة التراث القومي والثقافة / الإعلام، سلطنة عمان، ١٩٩١م.

- **سالم بن محمد أحمد العبري**

جميع الحقوق محفوظة

الأدب العماني في جريدتي عمان والوطن من خلال ملحق عمان الثقافي وصفحة الوطن خلال عام ١٩٩٨، ندوة الأدب العماني الأولى للفترة بين ٢٠-٢٣ ذي القعدة ١٤٢٠، الموافق ٢٦-٢٩ فبراير، جامعة السلطان قابوس، سلطنة عمان، ٢٠٠٠م.

- **شاكر عبد الحميد**

الوعي بالمكان في أعمال عبد الله الطائي الروائية والقصصية، حصاد أنشطة المنتدى الأدبي، وزارة التراث القومي والثقافة، سلطنة عمان، ١٩٩٢/٩١م.

- **علي بن شرف الموسوي**

ملاحظات على هامش الأدب العماني المعاصر، حصاد أنشطة المنتدى الأدبي، وزارة التراث القومي والثقافة، سلطنة عمان، ١٩٩٠/٨٩م.

- **معجب الزهراني**

صورة العرف في كتابة المرأة العربية، ندوة أفق التحولات في الرواية العربية، دارة الفنون ومؤسسة عبد الحميد شومان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٩م.

- **وليد محمود خالص**

المدينة في قصص عبد الحميد أحمد، أبحاث الملتقى الثاني للكتابات القصصية والروائية في الإمارات، ج٣، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ١٩٨٩م.

- **يمنى العيد**

شعرية القص وملامح التجديد في النص القصصي العماني، ندوة أسئلة النص القصصي في عمان، ٢٢-٢٤ سبتمبر، النادي الثقافي، وزارة التراث القومي والثقافة / الإعلام، سلطنة عمان، ١٩٩٦.

Abstract

The structure of the novel and short story in Oman (1958-2000)

Prepared by: Amna Al-Rabee'a

Supervisor: Dr. Mahmmoud Al-Sammra

This study looking for the structure of the novel and short story in Oman at the period which ahs been extended between 1958-2000, and strongly standing by critical, analysis and harmeneutical, on what which formed their growing up, development and sensitivity, and also embarked their place in the contribution of the current Arabic stories.

This study has been an initiation and three chapters; in the initiation we include the brought up of the recent stories art inoman, and the historical, sociological and economical virtues, has been played the main role for stories activation.

The first chapter, were talking about the directions of the recent stories in Oman, and the fundamental techniques which has been a considerable focal point for both male and female writers.

The second chapter, included, the structure of the stories for the novel and the most important novelize styles and techniques which used by the novel and their function.

The third chapter, compised the structure of the stories for the short story, and it focused on both technical and technique matters.

The conclusions of this study focus on the structure of the both novel and short story, and utilize from the stories techniques and styles of the objective and self-stories; and relatively development in their concepts which that reflected on the shape of stories, consequently, the novel was behalf from the noveler techniques which was the wittness and their aggressive to the history. In the same time the short story utilized from several of the magic reality descriptions.

In spite of these behalfs, but we are still feel with some scare disturbances and negative in expression about the idiology, sociological and political reality, which negatively reflected at the technical shape, and we note that in built of the events, persons and spaces beside some of the novelists tend to the direct romance and speech language, and that was led to decline in some result of study through the period was taken.

جميع الحقوق محفوظة