





د. رسول محمد رسول

# العلامة والتواصل

## في سيميائيات السرد القصصي الإماراتي

الناشر: دائرة الثقافة والإعلام  
حكومة الشارقة - دولة الإمارات العربية المتحدة  
هاتف: +9716 5671116  
براق: +9716 5662126  
بريد إلكتروني: sdci@sdci.gov.ae

الطبعة الأولى 2011  
حقوق النشر والطبع محفوظة

رسول محمد رسول	810.00923
العلامة والتواصل في سيميائيات السرد القصصي الإمارات/ رسول محمد رسول. - الشارقة: دائرة الثقافة والإعلام، 2011	ر. م. ع
180 ص؛ 21 سم	
1 - السرد الأدبي	
2 - القصص العربية - الإمارات العربية المتحدة - تاريخ ونقد	
أ - العنوان	

إليك يا أمي...

إلى حكاياتك الدافئات كالخليج..



«يجب أن نصف المرئي كشيء يتحقق عبر الإنسان ومن خلاله»

موريس ميرلو بونتي  
(المرئي واللامرئي/ 1964)

«تُعنى السِّيميائية بكل ما يمكن عدّه إشارة»

أميرتو إيكو  
(نظرية السِّيميائية/ 1976)



## المقدمة

### الإقامة في النص المتخيل

مثلما ظهرت الرواية الإماراتية في مطلع سبعينات القرن العشرين، كذلك نشأت القصة القصيرة التي ربما سبقت ظهور الرواية ببضع سنين، ولكن ما هو مؤكد أنهما سارا معاً، وواجهتا الحضور والغياب، والتوقف والاستئناف معاً، حتى صار لكل منهما تاريخه في العطاء الإبداعي الذي نهض به روائيون وقصاصون إماراتيون خلال العقود التي خلت.

ولم تنل القصة الإماراتية نصيبها الوافر من الاهتمام النقدي، لا بمعناه التقليدي، ولا بمعناه الحديث، خصوصاً ذلك الاهتمام القرائي الذي يتعامل مع النصوص القصصية الإماراتية وفق المنهج السيميائي Semiotics Method الذي يدرس حياة العلامات في العمل الإبداعي، من خلال برامجها الرئيسية، كالبرنامج الحكائي، والبرنامج التواصل، والبرنامج السرد، والبرنامج الخطابي، وبقية البرامج الأخرى.

لقد انبثقت السِّيميائية من اللسانيات أو من الأنموذج اللساني، ولكنها - وفي خلال القرن العشرين - أبحرت إلى حقول معرفية كثيرة حتى تموقعت فيها، وصار عدد غير قليل من الفلاسفة والمفكرين والنقاد والكتاب والمبدعين يخوضون غمار البحث فيها، وأيضاً الكتابة بمقتضياتها الفكرية والجمالية والفلسفية، حتى صارت أعمالهم تستبطن وعياً سيميائياً، وصارت الكتابة عندهم منقوعة في ماء السمية أو السمطقة Semiosis، وهي تتصدى لتمثيل Representation حضور صور الحياة الذاتية والموضوعية للإنسان، وصور معطيات العالم الخارجي بكل ما فيه من علامات وأجساد، تمثيلاً إبداعياً متخيلاً.

وفي خلال بضع سنوات أمضيتها قارئاً عدداً وفيراً من النصوص القصصية الإماراتية القصيرة، وجدت الوعي السيميائي حاضراً في الكثير من تلك النصوص، فدخلت عالمها بمصباح سيميائي كاشفاً الكيفية التي مارس من خلالها الوعي السيميائي - وهو وعي جمالي بالدرجة الأولى - دوره في الكتابة الإبداعية لدى بعض كتّاب القصة الإماراتية القصيرة.

إن حضور هذا الوعي السيميائي في الذائقة الكتابية لدى هؤلاء الكتّاب، كان خاضعاً للتطورات التاريخية المجتمعية والحضارية والثقافية والإبداعية، التي مرّ بها المجتمع الإماراتي، من مرحلة ما قبل النفط وحتى مرحلة النفط، والمرحلة الأخيرة صار الوعي المرئي فيها جزءاً من مجرى حركة الحياة في كل مفاصلها الحياتية؛ اليومية والثقافية والحضارية.

ولذلك، اخترت نصوصاً قصصية قصيرة لبعض الكتّاب، ومن كل هذه المراحل المتعاقبة، بغية الوقوف على تحولات وطبيعة الوعي السيميائي الذي كان يستبطن تجربتهم الكتابية، وهم: شبيخة مبارك

الناخي، وعبدالله صقر أحمد المري، وجمعة الفيروز، وعلي أبو الريش،  
ناصر الظاهري، ود. فاطمة حمد المزروعى، وحارب الظاهري،  
وعائشة الكعبي، وصالح كرامة، ومنى عبدالقادر العلي، وفاطمة  
الناهض، وفاطمة المزروعى، وعائشة عبدالله محمد علي، ومريم هلال  
الساعدي، ومحسن سليمان حسن.

ولعل من فضائل القراءات السِّيميائية، أنها تنأى بدارس جماليات  
العلامة والجسد عن النَّقد العليل؛ ذلك النَّقد الذي يتوسَّل أقصر الطرق  
للوصول إلى إطلاق حكم قيمة عابر على أيِّ من النُّصوص أو التجارب  
الإبداعية المدروسة.

إن دارس هذا النوع من الجماليات: قارئ السِّيميائيات، لا سبيل  
أمامه سوى السَّكن داخل النُّصوص، وأيضاً التعايش مع أنظمتها اللغوية  
والدلالية والرمزية والإشارية، والإبحار في أبنيتها التفسيرية والإيحائية،  
وفي طبقات السَّرد والقص والحكي فيها.

ولذلك، ما أردتُ لقراءاتي السِّيميائية هذه أن تكون نقداً عليلاً، سريعاً،  
عابراً، غير مقيم في بيوت النُّصوص على نحو تلقائي، وإنما أردتها  
أنموذجاً للقراءات المقيمة في منازل النُّصوص المتخيَّلة Fiction بحبِّ  
وتعايش وتناصٍّ عشقيٍّ، يدلُّ - بالمقاطع النصِّية - على جماليات العلامة  
والجسد في كل نصٍّ من النُّصوص المدروسة بمتن هذا الكتاب.

### المؤلف

الزعفرانة - أبوظبي

2010



## تجليات العلامة والجسد

### قراءة في قصة شيخة النّاخي «من زوايا الذاكرة»

إذا كان راشد عبدالله رائداً للرواية في الإمارات العربية المتحدة، من خلال روايته «شاهنده»، فإن شيخة مبارك النّاخي (الشارقة 1952)، تعدّ من الرائدات في كتابة القصة القصيرة فيها، وقد تكون هناك محاولات سبقتها في كتابة القصة القصيرة، إلا أن النّاخي جعلت كتابة القصة مشروعاً إبداعياً لها، وهو ما أكّده استمرار الكتابة فيها، على الرغم من التحديات المجتمعية التي كانت تواجهها في مطلع سبعينات القرن العشرين.

وفي غضون ثلاثة عقود مضت، أصدرت شيخة النّاخي ثلاث مجموعات قصصية، وهي: «الرحيل/ 1992»، و«رياح الشمال/ 1999»، و«العزف على أوتار الفرح/ 2007»<sup>(1)</sup>. ولشيخة النّاخي كتابات في أدب الطفل، وأيضاً لها ثلاثة نصوص مسرحية لم تنشر، ولم تُعرض على أي خشبة!<sup>(2)</sup>

وتضم مجموعة «الرحيل» تسعة نصوص قصصية قصيرة، وكانت الأخيرة فيها بعنوان «من زوايا الذاكرة»<sup>(3)</sup>. وقد يوحي عنوان القصة بأننا في صدد ذاكرة مستعادة لحدث مضى وقد أدخلته النّاحي فعلً تسريدياً متخيلاً Narrativisation، إلا أنها تجاوزت ذلك حين بدا برنامج القصة الحكائي Narrative program لا يتعامل مع ذاكرة متقدمة فحسب، وإنما أيضاً مع حدث للتوّ وقد جرت مفاصله الحكائية، حدث يستحضر ماضياً بعيداً، وخصوصاً أن النّاحي كنايةً Textor لجأت إلى السرد بضمير المتكلم: «سقطت أنظاري..» (ص 77)، و«شعور غامض خفي أخذ يتزاحم بداخلي أثار فضولي» (ص 78)، وغير ذلك.

ويحفل نص قصة «من زوايا الذاكرة» بتمثيلات بصرية هائلة Visuals representations، وتركيبية علامانية ثرية تلك التي يكشفها السرد في بنيته السطحية، ويكشفها مجمل خطوط المتن الحكائي، وبرنامج الأفعال التواصلية في القصة.

حكاية هذه القصة، أنّ امرأة إماراتية اسمها «حصّة» كانت تقود سيارتها صباحاً برفقة ابنتها، لمحت شيخاً يقف عند حاوية القمامة في أحد منعطفات الشوارع، اقتربت منه لتكتشف أنه معلّمها «أبوصالح» في أيام صباها في الدراسة الابتدائية، فيأخذها الشرود تفكيراً فيه وفي حاله، ومن ثم تفقد السيطرة على مقود المركبة، وترتطم سيارتها بجدار، فيأتي المعلّم ليطمئن عليها، ويرحل متوارياً.

وهذا يعني أن برنامج الحكاية مضى على النحو الآتي:

الخروج بالسيارة = <<	اكتشاف «أبوصالح» = <<	ارتطام المركبة بالجدار = <<
الكلام مع «أبوصالح» = <<	تواري «أبوصالح» = <<	تأسف حصّة وحزنها = <<

جدول رقم (1) مسار الحكاية

تعمل الساردة Narrator في النص على تمثيل العالم الخارجي بكل مرئياته وأحداثه وشخصه وعوامله الداخلة في برنامج القصة الحكائي من جهة، وتمثيل ما يقبع في الذاكرة: ذاكرة حصّة، عن العم «أبوصالح» من جهة أخرى، وهذا يعني أن البرنامج السرد في هذه القصة، يزواج بين تمثيل المرئي والمنظور والمحسوس كما هو مُعَين، وتمثيل مرئيات الذاكرة عبر الاستعانة بما يسمى «Flashback»، ولكن هذه الاستعانة بقيت بين ذات وذات البطلة «حصّة»؛ فكل ما جادت به الذاكرة، وكل ما تلفّظته Enunciato حصّة في صمت، بقي رهين ذاتها، ولكنه مارس فعلاً تذكّرياً أعانها على تشخيص هويّة العم «أبوصالح»، وبالتالي دفعها إلى الشرود عن اللحظة صوب الذاكرة، ما أدّى إلى ارتطام سيارتها بجدار.

### - الفاعلون أو الشُّخص:

بشارك في برنامج هذه القصة الحكائي، مجموعة من الشُّخص أو الممثلين أو الفاعلين Actors أو Actants<sup>(4)</sup>، وهم، بحسب الجدول الآتي:

الفاعلون	الوظيفة	الوضع في القصة	الدور في السرد	الوظيفة في البرنامج الحكائي
حصّة	سيدة إماراتية	تلميذة سابقة عند العم «أبوصالح»	الساردة	منتجة للحدث والذاكرة
البنّت	الابنة	رفيقة والدتها	مسرودة	طرح الأسئلة على والدتها. الصراخ. تنبيه والدتها.
«أبوصالح»	معلم سابق «مطوّع»	مولّد للحدث. منتج للأهواء	مسرودة	موضوع الحدث والذاكرة والأهواء
المارة	مختلف الوظائف	التعاطف مع حصّة في حادثّة ارتطام سيارتها	مسرودون	عامل مساعد

جدول رقم (2) الفاعلون في برنامج القصة

## - علامات المكان:

مثلاً ينشطر برنامج القصة السردية شطرين: شطر تمثيل العالم المرئي والمنظور كما تراه وتصفه الساردة «حصة» على نحو عياني، وشر تمثيل ما توجد به ذاكرة «حصة» عن العالم المرئي المستعاد عبر الذاكرة، تنشطر علامات المكان شطرين:

الأول تبرز فيه العلامات الآتية: الطريق، والشارع الإسفلتي، والدور المترصة مشرعة الأبواب.

وإلى جانب ذلك، تقدّم شيخة النّاخي بوصفها النّاصّة، علامات مكانية عن المدينة التي تعيش فيها: «جميلة هي مدينتي حين ترسل عليها الشّمس أشعتها فتزِيل حلّكة الظلام» (ص 77)<sup>(5)</sup>.

ونلاحظ هنا أن النّاخي تستدل بالشّمس كعلامة على توارى الظلام، ولذا تقول: «كان الهدوء يسيطر على الشارع ساعة خروجي» (ص 77). وتستدل بالصباح كعلامة على بدء النهار، وتقول عن مدينتها المتخيّلة أيضاً: إنها «وقد شرّعت أبوابها إيداناً بالوداع، كل شيء كان يوحى بالسّكون؛ فحركة المارّة تكاد تكون معدومة، وقد بدأ الصباح مشرقاً تهدده نسمات خريفية مثقلة بقطرات ضباب عابر». (ص 78).

إن السّكون، وغياب المارّة عن الطرقات سوى القليل منهم، لهما مؤشّر على بدء الصباح، بل إنها استدلت بالنسمات الخريفية للتأكيد على زمن الحدث الذي يشير إلى بدايات الشتاء، ولا سيما أن مرافقة ابنتها لها، وفي تلك الصبيحة، تؤكد أننا في صدد الذهاب إلى المدرسة، وفي كل ذلك، سعت النّاخي إلى خلق مكانية يتناص Intertextuality فيها المكان مع الزمان على نحو تعاضدي Cooperative، بغية خلق مكانية متخيّلة، بحيث يعاضد أحدهما الآخر، ويجلي أحدهما كيان الآخر.

الثاني تبدو العلامات المكانية فيه مبهمة، فهي ثاوية في قاع البنية العميقة للسرد كنقيض مضمّر لما رُشح في بنيته السطحية وعلى نحو إيحائي. لنقرأ: «استقرّت الذكريات في داخلي تضرب على أوتار الزمن البعيد، وقد بدأت الصور ترسم واضحة بمعالها الجميلة؛ حركة العصا وهي تسقط أرضاً، مهدّدة.. ومتوّدة.. حلقة التأديب، الفلقة، الخميسية..». (ص 78).

ويتضح من هذه المعطيات، أن علامةً مكانيةً واحدةً ذكرت في هذا النّص/ المقطع، وهي «الأرض»، ولكنها تبقى علامةً مبهمة، في حين يمكن الاستنتاج أن هذا السرد المُستذكر عن الزمن البعيد، يضمُّ ثلاثة أدلة، وهي: «العصا»، و«حلقة التأديب»، و«الفلقة»، وهي علامات تدلُّ على مكانية «مدرسة» تقليدية يستخدم الأستاذ أو المعلم أو المطوّع في فضائها التداولي أدوات الرّدع، وهي أدوات صفيّة ومدرسية.

إن «الفلقة» نظام عقابي، وما استقرّ في المخيال البشري عن مدلولها التداولي، أنها تنتمي إلى عالم التدريس والدراسة والمدرسة، كما أن دلالة Sememe أو Semen «ميسوم» أو «سيميم» كلمة «فلقة»، كما أنها موظّفة هنا في سياقها التناصي أو في صنف المناصّات Co - texts التي خرجت فيه مفردة «الفلقة» من الدلالة المعجمية إلى الدلالة السياقية، إن هذه الدلالة تحيل على منتخب سياقي لجأت إليه الناصّة، فما إن نسمع كلمة «فلقة» حتى نتوقّع دلالات من مثل «المعلم»، و«العقاب»، و«الدرس»، و«الصف»، والأهم من ذلك «المدرسة»، وكل ذلك يحيل على مكانية هي مكانية المدرسة<sup>(6)</sup>. إلا أن النّاخي ما دخلت تفاصيل جسدية تلك المدرسة، ولا موقعها، ولا زمنها سوى زمن الطفولة الذي يحيل عليه خطاب التذكّر أو استرجاع ذلك الزمن البعيد.

## - العلامات الجسدية<sup>(77)</sup>:

في شطري البرنامج الحكائي، يلعب العم «أبوصالح» دور الفاعل المولّد للحدث، بكل اندفاعاته المباشرة: المرئية والمنظورة عيانياً، وغير المباشرة أو المستعادة استذكاريّاً. وتكشف النّاخي عن حضور «أبوصالح» منذ بدء المسار السّردي حينما تقدّم لنا تمثيلاً موضعياً لجسدية هذا الرجل:

«في ركن بعيد أخذ بالانزواء، سقطت أنظاري على رجل يقفُ عند الجانب الآخر من الطريق بالقرب من صندوق للمخلفات» (ص 77).

يبدو هذا النّص/ المقطع إخبارياً، ولكنه يكشف عن ثلاث علامات؛ فهناك «طريق»، و«رجل يقف»، و«حاوية القمامة».

«... وكان يبدو عليه أنه منهمك في عمل ما، وبين الفينة والفينة، كانت قامته تنتصب يرسل خلالها نظرات فاحصة لكل ما حوله، ثم يعود لما كان عليه» (ص 77).

في هذا النّص/ المقطع، تبادرت بعض علامات الرجل الجسدية بالظهور كـ«الانهماك»، و«القمامة»، و«النّظرات»، ومع أن هذه العلامات لم تكن مشخّصة للمزيد من جسدية الرجل الكاملة، إلا أنها استقرّت في مدركات «حصّة» الذهنية، وتحولّت حافزاً شعورياً بدا غامضاً للوهلة الأولى، ولكنه سرعان ما استدرج ما كان يقبع في ذاكرتها تالياً؛ تقول السّاردة وهي تصف ما اعتمل في داخلها:

«شعورٌ غامض خفي يتزاحم بداخلي أثار فضولي... فحركة يد الرجل، وهي تقلّب الأشياء، وارتبأكه، وجوده في مثل هذه الساعة المبكّرة، وفي هذا المكان بالذات، كل ذلك جعلني أتقدّم نحوه. وما إن بدت ملامحه تتضح، حتى أحكمت الدهشة حصارها، فصحتُ قائلة: هذا الرجل ليس غريباً عني.. إنني أعرفه...» (ص 78).

في كل هذه النصوص/ المقاطع، ظَلَّت «يد الرجل» العلامة الجسديّة الفارقة التي تتكرّر، وأيضاً التي أدّت إلى اتّضح ملامحه، وأصبح غير غريب عن حصّة. وفي الواقع يبقى للتركيز على «اليد»، وحضورها المتكرّر، دلالتها الخاصة، بل طاقتهما التشفيرية (التشفير Encoding)، التي أعتقد أنها ترتبط بذاكرة حصّة التي تعود إلى أيام طفولتها ودراساتها عند العم «أبوصالح»، ففي العودة إلى «العصا» و«الفلة»، نلاحظ أنهما تستخدمان باليد، ذلك أن العصا تُحمل باليد، والفلة تستخدم اليد في الضرب، ولا أدري، ربما كانت حصّة قد نالت حصتها من العصا ضرباً ومن الفلة عقاباً؛ بمعنى أن تركيز الفعل التواصلّي من جانب حصّة على «اليد»، إنما يعود إلى ما استقرّ في ذاكرتها عن تلك الحصص من العقاب؛ فاليد هنا أيقون رمزي Icon، ودال Signifier مستقر في الذاكرة، دال قابع فيها منذ أزمنة الطفولة؛ واليد أيضاً مدلول Signified يحيل على واقعة Fact، واقعة قديمة تمثل «العصا» فيها سلطة ذكوريّة/ عقابية؛ فما إن رأت حصّة هذا الرجل حتى ركّزت تمثيلها على «يده» التي أثارت فضولها، وصارت اليد مفتاح التعرّف إلى هويّته؛ هويّة «أبوصالح»، وهذا ما نجده بالفعل بعد قليل حينما أخذت الذكريات تتوارد على حصّة، ذكريات الأمس الطفولي أو المدرسي، فراحت بنا إلى تلك الأيام: أيام الصّف المدرسي: «استقرّت الذكريات في داخلي تضرب على أوتار الزمن البعيد، وبدأت الصور ترتسم أمامي واضحة بمعالمها الجميلة.. حركة العصا وهي تسقط أرضاً مهدّدة، ومتوّعة، حلقة التأديب، الفلة، الخميسية، التحميدة» (ص 78).

لم تكشف نصوص السرد المباشر والعياني من علامات العم «أبوصالح» الجسديّة سوى اليد والقامة، في حين كشفت لنا نصوص سرد الذاكرة عن علامة صوتية Voice sign خاصة بالرجل: علامة

مستعادة منذ زمن الطفولة المدرسية والصفية من جهة، وعلامة صوتية مسموعة عياناً من جهة أخرى. لنقرأ معاً:

«من تلك الذكريات جاء صوته متسائلاً: أين الخميسية يا حصّة؟»

- نسيت إحضارها..

- احضريها السبت، لا تنسي» (ص 78 - 79).

«يقفز فجأة صوته مدوياً كما عهدته ومردداً في عزيمة وإصرار: الألف لا شيلة، والباء تحتها نقطة، والتاء عليها نقطتان..»

- خذ اللحم واترك لنا العظم..

- أحسن تربيتهم..

- يهمنّا أن يكونوا صالحين..

كلمات نقشت في النفس لا يمكن نسيانها» (ص 79).

كان شرود ذهن حصّة في تلك الذكريات قد أدى إلى ارتطام سيارتها بحائط كان العم «أبوصالح» يقف إلى جواره، وكانت تلك الحادثة Accident أحد أجزاء البرنامج الحكائي في القصة، وهو الحادث الذي حسم الأمور بالنسبة إلى حصّة التي تأكّدت من هويّة «أبوصالح»، وفي خلال ذلك كله، كانت العلامة الصوتية حاضرة، ولكن حضورها هذه المرّة اكتسب السمة العيانية؛ فبعدما اصطدمت سيارة حصّة بالحائط، وقريباً من مكان العم «أبوصالح»، وبعدما استفاقت حصّة من شروطها، جاء هذا العم ليطمئن عليها، وفي تلك اللحظة، تقول الساردة:

«جاء صوته لينتشلني من قاع الدُّهول:

- أنا بخير... لم أُصب بأذى.

أيقظت كلماته في داخلي مشاعر دفيئة، وإحساساً بالذنب، ورغبة في الاعتذار، كان مدخلها سؤالي له:

- أتذكرني يا عم «أبوصالح»؟..

نظرَ إليَّ نظرة فيها الكثير، وارتسمت على وجهه تعابير الدهشة، وقرأتُ في عينيه سؤالاً استنكارياً:

- أتعرفيني؟

انصرفَ بعدها إلى لملمة الأشياء المبعثرة هنا وهناك، ضمَّها إلى صدره، في حين تعرَّثت الكلمات في فمه...» (ص 80 - 81).

وفي الخاتمة، قدَّم لنا السرد صورة عن الافتراق، تقول الساردة:

«لم يعد هناك من حاجة إلى سرد حكايته، لأنها خالطت سواد ليل طويل، تشبَّعت من جزئياته لتلقي به في أودية الزمن المنسي وردّهاته الحالكة، ولأنني لم أتلّق رداً، ولا جواباً، فقد انسحبتُ كسيرة حزينة إلى حيث تجلس ابنتي التي فاجأتني بسيل من الأسئلة التي زادت من حيرتي، في حين نسجَ الصمت خيوطه حولي، فلم أملك أجوبة لأسئلتها الموجهة، وكان ردي الوحيد متابعة خطواته المهتزة وهو يشق طريقه مثل طير أبيض، بدأ شيئاً فشيئاً عبر مرآة سيارتي إلى أن توارى عن ناظري، واختفى لتبقى صورته ماثلة في مخيلتي... إنه...» (ص 81).

من كل ذلك، يمكن أن نجدول دوال العلامات الجسدية الخاصة بالعم «أبوصالح» بحسب تمثيلات الساردة لها، وفق الجدول الآتي:

العلامات المرئية العيانية	العلامات المستعادة عبر الذاكرة
رجل واقف/ الوضع	حركة العصا/ اليد
الانهماك/ الحالة	الفلقة/ اليد
القامة/ الطول	الصوت
النَّظَر/ العين	الوجه
اليد	العينان الذابلتان
الصوت	
مثل طير أبيض/ تشبيه	
الصورة الماثلة في المخيلة	

جدول رقم (3) دوال العلامات الجسدية

### - الأهواء:

يمكن تصوّر الأهواء Passions في الاصطلاح السيمائي، أنها «نظام تركيبي لحالة النفس أو لحالة الفكر. وعلى هذا، فالأهواء تنضوي تحت مجموعة حالة الكينونة بوصفها نقيضاً لحالة الفعل، ومثل هذه الظروف، وكذلك حالات الأهواء، تحل في السطح النصي للتألف - بنية النص السطحية - وغالباً ما يُعبّر عنها بصورة مجازية تعزّز فعلاً سردياً؛ فالإكتشاف المفاجئ للحب يمكن أن يشبّه بالعاصفة أو البرق، وهكذا... والأهواء ترتبط دائماً بذات أنجزت عملاً أو في طريقها إلى إنجاز عمل، فعطيل شكسبير يقتل ديدمونة في نوبة غيرة؛ لهذا فإن الأهواء ستمزّقه بعد موته»<sup>(8)</sup>.

وفي ضوء ذلك، نلاحظ على البرنامج الحكائي لهذه القصة، وكذلك برنامجها السّردي، أنهما لعبا على الأهواء في تمثيل شخصية العم «أبوصالح»، بل يبدو لي أن هذا العم - بوصفه الشخصية والفاعل والعامل الإنساني الرئيس في القصة - كان مصدراً ومرجعاً لحضور

كل الأهواء لدى حصّة: الأهواء التي كان بعضها قد مثل من خلال المعاينة المباشرة لكنونة «أبوصالح»، وبعضها الآخر ذاك الذي مثل بمعاونة الذاكرة، ولكن - وعلى الرغم من الانشطار - اعتقد أن علامات الأهواء حضرت في نسق عاطفي حزين مشحون بالأسى على الحال التي هو عليها هذا الرجل.

وقد يشعر أحدنا بالأسى حينما يجد شخصاً ما: أي شخص، يلتقط طعامه من حاويات القمامة، فكيف الحال إذا كان هذا الشخص تعرفه؟ والأنكى من ذلك، أنه كان معلّمك ومربيك في طفولتك، كما هو حال حصّة مع العم «أبوصالح» الذي كان معلّمها في الصبا.

وهذا يعني أن تعاطف حصّة مضى وفق المسار الآتي:

- 1- التعاطف مع شخص مجهول الهوية يعبث بالقمامة.
- 2- التعاطف مع شخص يكاد يكون معروف الهوية.
- 3- التعاطف مع رجل وقد مثلت هويته بوضوح، وذلك هو العم «أبوصالح».

وكان التعاطف Sympathize من النوع الثالث، قد فتح لدى حصّة أهواء الأسى والألم والحسرة، بعدما كان صباحها وهي تخرج من بيتها برفقة ابنتها صباحاً مزهراً: «جميلة هي مديني...» (ص 77)، إلا أن شعورها البهيج هذا بمدينتها البهية تحوّل إلى «شعور غامض خفي أخذ يتزاحم بداخلها» (ص 78)، بسبب رؤيتها للرجل عند حاوية القمامة، ومن ثم اجتاحتها «شعور التشتت والحيرة» (ص 80)، وبعدها ارتطمت سيارتها بالجدار، جاءها «أبوصالح» ليقول لها: «أنا بخير... لم أصب بأذى» (ص 80)، ولكن حصّة أخبرتنا عن أثر كلمات العم «أبوصالح» فيها بقولها: «أيقظت في داخلي مشاعر دفينّة، وإحساساً بالذنب، ورغبة

بالاعتذار» (ص 80)، وبعدما فارقتها هذا العم انسحبت «كسيرة، حزينة» (ص 81).

إذن، أدّى التعاطف مع الرجل غير معروف الهوية بدايةً، والمعروف الهوية تالياً، إلى ولادة مشاعر غامضة Unclear feeling، لدى حصّة، مشاعر خفية ثاوية في داخلها Backstage، مشاعر تحيل على ذهن مشتّت Scattered، وذات حائرة Perplexed، وإحساس حاد بالذنب والإثم Guilt.

لقد انتهى التعاطف إلى الشعور بالذنب بعدما اتضحت الرؤية وبنات الهوية. إن سبب تضخُّم شعور حصّة بالذنب، إنما جاء لما رأت الحال الذي عليه العم «أبوصالح»: «أبوصالح» معلّم الأجيال، ومربي الصغار، وباني مستقبل المجتمع، وهو يأكل لقمة يومه من حاويات القمامة.

إنها لحالة مؤذية، والأكثر أسى فيها أن العم «أبوصالح» - وسواء تعرّف إلى حصّة أم لم يتعرّف إليها، وهو الأغلب عندنا - ترك المكان من دون أن يطالب بأي شيء، فهو الزاهد عن سؤال الناس الذين علّمهم يوم كانوا صغاراً، ويوم كبروا، ومنهم حصّة حتى لو تعرّف إليها.

هذه هي تمثيلات شريحة مبارك النّاخي لعلامات الفاعلين والمكان والجسد والأهواء، التي وظفتها في قصتها القصيرة «من زوايا الذاكرة».

\*\*\*

## الهوامش:

- (1) صدرت المجموعتان الأولى والثانية، عن منشورات اتحاد كتّاب وأدباء الإمارات، وأما الثالثة فقد صدرت بالاشتراك بين اتحاد الكتاب ووزارة الثقافة والشباب وتنمية المجتمع، أبوظبي، 2008.
- (2) أنظر يوسف أبولوز: شيخة النّأخي... من الرحيل إلى رياح الشمال، «مقال إلكتروني» منشور في موقع: (www.amamjordan.org).
- (3) شيخة مبارك النّأخي: الرحيل، مجموعة قصصيّة، ص 77 - 81، منشورات اتحاد كتّاب وأدباء الإمارات، الشارقة، 1992.
- (4) «الفاعل» في القصّة أو الرواية، من «يؤدي عملاً أو يتلقّى أثره، بلغة السيميائية. ومن جهة قواعد الحالات، فإن الفاعل الطرف الذي يقوم ضمن علاقة مبنية أو مضمرة في نص حكائي أو تحادثي». هذا ما يقوله أمير تو إيكو: القارئ في الحكاية، ص 305، ترجمة: أنطوان أبوزيد، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1996. كما أن «الفاعل» «الشخص أو الشيء الذي يحقق فعلاً أو يعترض لفعل، وقد يكون شخصاً أو ذاتاً إلهية أو حيوانية أو شبيهاً ما أو كائناتاً تجريدياً» كما يقول برونوين ماتن وفليزيتاس رينجهام: معجم مصطلحات السيميوطيقا، ص 31، ترجمة: عابد خزندار، مراجعة: محمّد بريري، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، 2008.
- (5) قدّمت لنا الدكتورة وجدان الصايغ «عراقية»، قراءة جيّدة في «تقنية الاستهلال والخاتمة في القصّة النسوية الإماراتية/ قراءة بيانية في مجموعة الرحيل نموذجاً»، وهي دراسة ركزت على استظهار الصور البيانية، أي الصورة التشبيهية، والصورة الاستعارية، والصورة الكنائية في قصص شيخة النّأخي. انظر مدوّنة د. وجدان الصايغ الإلكترونية.
- (6) مصطلح «ميسوم» تصغير اشتقائي على وزن «أفعل» من الكلمة الأجنبية الأصل. أنظر إيكو: المصدر السابق نفسه، ص 19. و«سميمية» صفة تطلق على كل علاقة بين الدال والمدلول من شأنها أن تنتج علامات جديدة. إيكو: المصدر السابق نفسه، ص 321. كما أن مصطلح Sememe يعني مجموعة السمات التي يمكن التعرف إليها في كلمة ما أو مورفيم (الوحدة الصرفية). أنظر: جيرالد برنس - المصطلح السّردي، ترجمة: عابد خزندار، نسخة إلكترونية. كما أن الـ«Seme» أو «المقوم» ملح دلالي صغير حسب أ. ج. غريماس، وإحدى الوحدات الصغرى للمعنى؛ فكلمة «فرس» ناتج سمات، مثل «خيل، صغير، ذكر». والسم إحدى وحدات الشيفرة الدلالية لدى رولان بارت. إنه مدلول إيحائي أو عنصر يوحي بإحدى سمات الشخصية؛ فإذا كان لدينا شخص ذكر/ شاب له رموش طويلة، وصوت ناعم، ويعض، ويخمش حينما يتشاجر، أمكن القول: إن الرموش الطويلة، ونعومة الصوت، والعض، والخمش، تؤدي وظيفة سمات الأبوثة. أنظر: جيرالد برنس - قاموس السّرديات، ص 175، ترجمة: السيد إمام، دار ميريت، القاهرة، 2003.

(7) حول مفهوم الجسد والجسديّة، أنظر كتابنا:

د. رسول محمّد رسول: الجسد في الرواية الإماراتية، هيئة أبوظبي للثقافة والتراث، أبوظبي، 2010.

(8) برونوين مائن وفليزيتاس رينجهام: معجم مصطلحات السيميوطيقا، ص 144. يترجم الأستاذ عابد خزندار مصطلح Passions بالولع، لكنني أثرتُ استخدام مفردة الأهواء. وللمزيد عن مفهوم الأهواء أنظر:

- Fontanille (J) Greimas (A. J), Sémiotique des passions (des états de choses aux états âme), Seuil, Paris, 1991.

\*\*\*

## سيمياء الفرجة

### قراءة في قصة عبدالله صقر أحمد «الحفلة»

تتنمي نصوص القاص الإماراتي عبدالله صقر أحمد المري (دبي 1952)، إلى ما يُعرف بمرحلة التأسيس الجيني للقصة الإماراتية القصيرة، أو ما يسميه الناقد عبدالفتاح صبري «الجيل المؤسس»<sup>(1)</sup>، وهي مرحلة سبعينات القرن العشرين التي ظهرت فيها مجموعة عبدالله صقر «الخشبة» في السنة 1975، وهي المجموعة الأولى في تاريخ السرد القصصي الإماراتي، وضمت عشرة نصوص قصصية قصيرة<sup>(2)</sup>.

ومن بين نصوص هذه المجموعة، يبرز نص قصة «الحفلة»<sup>(3)</sup>، الذي يتوافر على تمثيلات بصرية عدّة، تمكن قراءتها وفق المنهج السيميائي Semiotics Method، الذي نشغل باليات منهجه في هذه الدراسات.

وتبدأ هذه التمثيلات من عنوان القصة «الحفلة»، الذي سرعان ما يستدرج مدركات المرء لعوالمه البصرية، من حيث المكان والزمان،

والشخص، والعرض، ومن حيث التبادل المزدوج للمتراسلين، أي المرسل/ المرسلين Distinateur(s) والمستقبلين أو المرسل إليه/ المرسل إليهم Distinataire(s)<sup>(4)</sup>، فضلاً عن ثيمات ومضامين الرسائل من وإلى كل الأطراف.

ويكشف موضوع القصة عن عرض سيرك Circus أو فرجة Show، يقدم فيه مدير العرض «الغريب» امرأة/ عارضة لجمهور من المتفرجين Bystanders، ويقترح جائزة لهم، بعدما يعرّي هذه المرأة، والجائزة هي الدخول في فعل ملامسة جسدية معها، ولكن أحد الملامسين يتعرّض للقتل من قبل متفرّج آخر، الأمر الذي ينهال عليه المتفرّجون بالضرب المبرح.

ويقف النّاص Textor في هذه القصة بعيداً عن المشاركة في أحداثها سوى أنه سارد Narrator، ويتضمّن برنامجها الحكائي Narrative program أربع حكايات متداخلة انصوت في برنامج سردي واحد، وهي: افتتاح الحفل، والتعرية الجسدية، واللامسة، العقاب.

افتتاح الحفل	التعرية الجسدية	اللامسة الجسدية	العقاب
--------------	-----------------	-----------------	--------

جدول رقم (1) مخطّط المسار الحكائي

### - الفاعلون أو الممثلون:

هناك أربعة أنواع من الفاعلين الرئيسيين Actors أو الذوات الناعمة في برنامج القصة الحكائي، وهي:

1- الغريب: مفتتح العرض، ومقترح الجائزة.

2- المرأة: موضوع العرض، وجسدها الأنثوي المبتغى من جانب الجمهور.

3- المتقدمون من الجمهور: ثلاثة أشخاص.

4- المعاقبون من الجمهور: الجميع....

الغريب/ المفتتح	المرأة موضوع العرض	الأشخاص المتقدمون/3	المعاقبون من الجمهور
-----------------	--------------------	---------------------	----------------------

جدول رقم (2) الفاعلون في برنامج القصة الحكائي

#### - العوامل:

بالإضافة إلى هؤلاء الفاعلين، هناك عوامل Actants أخرى كثيرة وظَّفها عبدالله صقر أحمد في تسريد حكايات قصته الأربع، وهي:

1- المكان: سوق النخاسين، والجدار، والحلبة.

2- المناخ: الشَّمس، ومن ثم الظلام الدامس.

3- السراج: النور أو الضياء.

4- عوامل أخرى: زجاجة خمر، وكأس، وبطاقات ورقية بيضاء، وعقال.

وتتسم بعض هذه العوامل بوظيفة مباشرة في برنامج القصة الحكائي، على الرغم من غياب علاماتها الجسدية التفصيلية، مثل سوق النخاسين والجدار، والحلبة، بينما استخدم النَّاص عوامل أخرى بقيت دلالاتها مشفرة Encoding على نحو غامض، إلى حدِّ ما، مثل الشَّمس، والخمر، تلك العوامل التي قد تحمل دلالة ما، ولكنها ظلت خبيثة، وإذا كان لها ظهور ما فهو ظهور عابر في بنية السرد السطحية.

#### - العلامات الجسدية:

من خصائص أي عرض مرئي يشترك فيه أنواع من الفاعلين:

فاعلين عارضين، وفاعلين متلقين، أنه ينتج علاماته الجسدية الخاصة به، وخصوصاً أن العلاقة بين الطرفين علاقة تواصلية تستهدف المشاركة في إنتاج اللحظة المرئية، إلا أن ظهور العلامات الجسدية في هذا النص، تعدّى الفاعلين إلى ما قبلها؛ فقد تسنّى لمدير الحفل أو العارض الرئيس فيها «الغريب»، أن هبّ الأجواء في مسرح أو حلبة الحدث في سوق النخاسين، بمعنى أنه عمل على جعل مكانية الحدث ذات أهلية لإنتاج مقاصده.

### 1- مسرح العرض:

قال الراوي: «كانت الشمس قد احتلت موقفها في الجو، والجارية/ المرأة لا تزال في وقفها تلك، ونظرتها تلك. ولما حان موعد العرض، امتدّت يد الغريب نحو الشمس وغلفها بمادة حمراء يضاهي لونها أشعة الشمس، لكن حرارة الشمس أذابت تلك المادّة. الجميع يلحظ ما يجري في صمت وجيم. تنفس الغريب بامتعاظ ثم أطبق يديه على قرص الشمس وحطّمها بعنف. لاحظ الجميع دموع الشمس وهي تبكي، ولجلهم الحقيقة، تضاحكوا في سخرية أو سذاجة، وماتت الشمس التي تمزّقت أوصالها، لكن ثمة دموعاً تتساقط من عيني الجارية، مما عمّ الاستغراب والتساؤل لدى ذلك الجمع الكثيف. وخيم ظلام دامس وعمّة ليلية سوداء. ثم أضاء الغريب سراجاً غازياً أو كهربائياً ينبعث منه نور خافت يربط الأنظار بتلك الجارية...» (ص 34 - 35).

ونقرأ أيضاً: «أخرج الغريب من جيبه الجانبيتين زجاجة خمر وكأساً، ملاً الكأس، والتفت إلى الجارية، وسكب محتواها في جوفه، ثم أعاد الزجاجة إلى إحدى جيبه، وقذف بالكأس في اتجاه خال، فتحطمت

عن ارتطامها بالأرض، تطلع الغريب إلى الجميع وهو يمسح شفقيته، وهتف قائلاً...» (ص 35).

على الرغم من هيمنة البنية التشفيرية العالية التي تحيط بالعلامات الواردة في هذين النصين/ المقطعين، إلا أننا يمكن أن نستنتج حقيقة مفادها أن الهدف من فعل حجب الشَّمس من جانب مدير العرض، إنما هو استدراج العتمة Shade أو Darkness إلى مكانية الحدث.

ولعل دلالة السراج كقيلة بتأكيد استنتاجنا؛ فبين العتمة والسراج علاقة تهدف إلى جعل الجسد الأنثوي للمرأة المعروضة مضاءً من ثلاث جهات، كما أن الجسد المضاء وسط عتمة ما سيمارس دوراً إغوائياً Seduction أكثر مما لو ظهر تحت أضواء الشَّمس؛ فالمرء حريص على ما مُنع. ومن جانبي اعتقد أن هذا هو منظور مدير العرض في القصة؛ فلا يغيب عنا ما قاله الراوي في المقطع النصي الأول: «أحيل إليها دور في هاتك اللحظة من عمرها، وعليها أن تحسنه تمثيلاً وأمام الحضور» (ص 33). أي أن لهذه المرأة: موضوع العرض، دوراً إغوائياً في وسط مشهدية تمثيلية غايتها الإمتاع وجلب الحظ لجمهور المشاهدين، وجلب الفائدة المادية لمدير العرض.

وفي نهاية الأمر، أصبح لنا جسدية حلبة معتمة سوى بؤرة مضاءة بنور السراج، وإلى أمامها جمهور يتراص ويتجاور على نحو غير عفوي «مقصود» في ظل تلك العتمة المطبقة، جمهور مشدود النظر إلى تلك البؤرة المضاءة التي تشخص فيها المرأة جسداً أنثوياً محجوب الملابس بداية معرّى منها تالياً.

## 2 - الغريب/ مدير العرض:

لا يوجد اسم لمدير العرض يحيل على هوية معينة سوى تسميته

«الغريب»، والأمر ينطبق على المرأة موضوع العرض؛ فهي بلا هوية سوى هويتها الأنثوية، وهويتها الوظيفية كونها ممثلة أو فنانة فرجة أو «سيركاً»، وأما الجمهور فإننا نجد ما يحيل على هويته الخليجية، ولعل استخدام النَّاص كلمة «عقال» لدليل كافٍ على هوية المتفرجين تلك.

وعلى عكس ذلك، ألبس النَّاص الشخص الغريب مجموعة من الثياب تدل على هوية مهنته؛ فالمعروف أنَّ لمديري العرض أو العارضين في أي عمل فرجة، ملابسهم الخاصة، وهي ملابس برّاقة، ومذهّبة، ومرصّعة بالجواهر والزمرد والياقوت واللؤلؤ، وهو ما ظهر فيه الشخص الغريب (أنظر ص 34). وقد يكون هذا الشخص تخفى بهذه الملابس خشية الآخرين، وقد يكون من جنسية خليجية أو عربية أو فارسية أو هندية، أو ربما تكون وظيفته نخاساً أو قوَّاداً أو متاجراً باللحم الأبيض في سوق النخاسة، ولذلك تبدو لعبة القناع التي لجأ إليها النَّاص ذات جدوى كبيرة على صعيد تشفير البنية الجسدية الخاصة ببعض الفاعلين المشاركين في القصة.

### 3- المرأة/ العارضة:

كشفت سرديّة القصة عن مجموعة من العلامات الجسدية الخاصة بالمرأة العارضة، وقد مرَّ مسار تجلي هذه العلامات بمراحل عدّة، وهي:

الأولى: ظهرت المرأة قبل بدء العرض بعلامات عدّة، وهي: حافية القدمين، صامتة، ملابس سود مهترئة، باكية في بعض الحالات (أنظر ص 33). ولا بدّ من التنويه هنا أن ملابس فتيات عروض الفرجة السيركية، غالباً ما لا تكون مهترئة، إلا إذا كانت ضمن دور تمثلي

مرسوم لهذا الغرض، على أن اهتراء ملابس المرأة قد يشير إلى كونها سلعة في سوق النخاسة، ما يعني أن صاحبنا: مدير العرض، قد يكون نخاساً وجد في هذه المرأة فرصة لبيعها أو المتاجرة بها تحت غطاء هذه الفرجة، وخصوصاً أنه تخفى بأزياء فنانى السيرك.

الثانية: لعل هذه المرحلة هي الأهم في حضور علامات جسدية المرأة موضوع العرض، وهي العلامات الخاصة بجسديتها المعرّاة من جانب مدير العرض الذي بدأ بتعرية جسدها جزءاً فجزءاً؛ ابتداء من إضاءة الوجه، وجلاء الملابس عن الصدر، فالظهر، والبطن، والسيقان، فضلاً عن المفاتن الأخرى (أنظر ص 36).

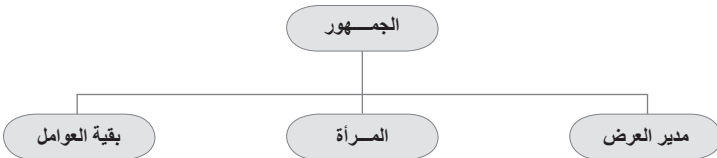
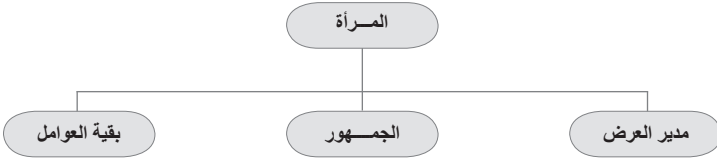
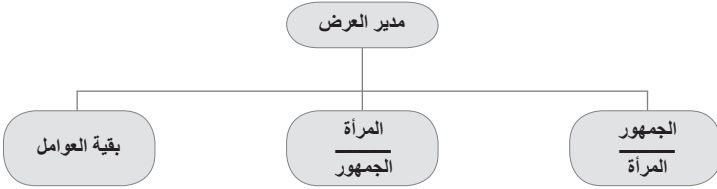
الثالثة: هي التي حجب مدير العرض من خلالها بعض أجزاء الجسد الأنثوي المعرّى لخلق جسدية أنثوية محجوبة العورات Genitals بالورق، بغية تحقيق درجة مؤثرة من الإغواء لدى المتفرّجين، وحثهم على التفاني في الحصول على هذه الغنيمة الأنثوية.

وكرّست البطاقات الورقية الحاجبة عورات هذه المرأة بنية علامائية غير اعتباطية؛ ذلك أن مدير العرض لجأ إلى تدوين كلمات دالة على تلك العورات للتعريف بها أمام المتفرّجين الذين هم - من منظوره، وكما يشي بذلك خطاب الحكاية - لا يمتلكون ثقافة جنسية عالية، ولكنهم يقرؤون، أو ربما سعى إلى ذلك للتأثير في المتفرّجين من خلال فعل متعدّد الغايات: غاية التعرية، وغاية الحجب بعد تعرية، وغاية التدليل على العورة المحجوبة بالكلمات، وهي أكثر تأثيراً في المتفرّجين.

الرابعة: هي الأخيرة التي أمست جسدية المرأة فيها مهانة، مدنّسة، مفعولاً بها، ومن ثم مدّمة في نهاية المطاف.

## - الأفعال التواصلية:

تحفل سردية هذه القصة ببرنامج تواصلي هائل الوشائج بين الفاعلين وبقية العوامل المبنية في المتن الحكائي السردى للنص، والتي نستطيع أن نجملها في المخطط المجدول الآتي:



الفاعلون	المتواصل معهم	الفعل التواصلية	التواصل مع العوامل
مدير العرض/ الغريب	المرأة  الجمهور	التعريف بها، التعرية، والنثر لها.  دعوة الجمهور عبر الصيغ الإيلاجية للتجمع. دعوة أفراد من الجمهور إلى التواصل الحسي مع المرأة. الاتقضاض على أحد الأفراد عقاباً.	سوق النخاسين، الحلبة، الشمس، الظلام، السراج، زجاجة الخمر، الكأس «تهينة الحلبة» الورق، الكتابة على الورق، اللصق، مناداة الجمهور «ممارسة العرض»
المرأة	مدير العرض/ الغريب  الجمهور	المثول والاستجابة، البكاء، الاستجابة لفعل التعرية.  الاستجابة لفعل الملامسة. السقوط مع أحد أفراد الجمهور على الأرض.	الاستجابة لكل العوامل
الجمهور	المسرح. الغريب. المرأة.  اللامسة الجسدية	التفاعل مع أجواء الحلبة. الاستجابة إلى دعوة مدير العرض. الدخول في فعل ملامسة جسدية مع المرأة. الاستجابة لمثيرات الجسد الأنثوي. المشاركة في عقاب أحد أفراد الجمهور.	الاستجابة لكل العوامل

جدول رقم (3) الأفعال التواصلية المتبادلة

يبدو جلياً أن بنية البرنامج التواصلية بين الفاعلين وكل العوامل في القصة، قد تداخلت على نحو تفاعلي، فأنتجت علاماتها الجسدية والأهوائية والانفعالية، وكان الرجل الغريب أو مدير العرض بمقام المرسل Distinateur في إنتاج كل ذلك، فهو المرجع التوليدي لمجمل العلامات الجسدية والأهوائية والتوترية، ومع ذلك بقي الرجل الغريب مرسلًا، ولكن من الدرجة الثانية، بينما كانت المرأة المرسل الأول،

بل المرسل المرجعي - الكلي Reference، لأنها كانت الأكثر تشخيصاً لكل هذه العلامات؛ فكان جسدها الأنثوي مرجعاً ومرسلاً إغوائياً من حيث الإثارة الجمالية والجنسية التحفيزية التنافسية، التي أرسلها جسدها إلى الجمهور كرسالة Message، وخصوصاً أن السارد كشف بعض استجابات الجمهور لهاته المرجعية، فقال: «فهمَّ جسدٌ صغير في جسد كل منهم بالانتفاخ قليلاً» (ص 37)، وأضاف: «ازداد الجزء الصغير في أفراد الجمع انتفاخاً، وحينما ألصقَ الغريب بطاقة بيضاء على ذلك الجزء، عاد الآخر إلى الركون» (ص 37). و«نظروا، وتحسسوا ما بين ساقَيْهم... أوه.. تَباً.. تَباً...!» (ص 37).

وإلى جانب ذلك، كان جسد المرأة مرجعاً تنافسياً في حلبة الصراع للفوز به، وهو أيضاً مرجعية تصادم، وذلك حينما أفضى التنافس بين الجمهور، إلى عراك، وصار المتفرجون منزعجين ومتوترين Nervous؛ شطر بعضهم بعضاً، وأدى ذلك إلى مقتل أحد المتبارين على المرأة، وجريان دماؤها ودماء المتباري الثالث، الذي كانت ملامسته الجسدية لها قد فاقت توقعات الرجل الغريب، فأمر الجمهور بضربه ضرباً مبرحاً، لنقرأ: «اضربوه.. اضربوه يا هؤلاء.. لقد فعلها حقيقة...!» (ص 40).

تلك هي سيميائيات الفرجة Semiotics Show كما بدت في تمثيلات عبدالله صقر أحمد في قصّة «الحفلة»، وهي تمثيلات جعلت الفناع السيركي، والجسد الأنثوي المعرّي، والإثارة والاستجابة التراسلية المتبادلة Correspondence بين الغريب والمرأة والجمهور والحلبة، أبنية علاماتية حافلة بالدلالات الجسدية الخاصة بفضاء الفرجة.

\*\*\*

## الهوامش:

(1) أنظر: د. سمر روجي الفيصل: قضايا السرد في الرواية الإماراتية، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، 2003. كذلك أنظر عبدالفتاح صبري: صورة المرأة في القصة النسائية الإماراتية، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، الشارقة، 2005. ونود التنويه إلى أن الأستاذ صبري يقسم المشهد القصي الإماراتي أجيالاً عدة: الجيل المؤسس، والجيل الوسيط، والجيل المفصل. ص 15 - 22.

(2) عبدالله صقر أحمد المري: الخشبة، مجموعة قصصية، مطبعة، دبي، 1975. ومن ثم طبعت ثانية وبمقدمة، في دار الفارابي، بيروت، 1999. وهي الطبعة التي سنعتمدها في قراءتنا هذه.

(3) يأتي تسلسل نص «الحفلة» في المرتبة الرابعة (ص 31 - 40) في تسلسل قصص هذه المجموعة، كما أنه موقع في تاريخ 12 / 27 / 1974.

(4) كان غريماس استخدم مصطلح المرسل Distinateur، ومصطلح المرسل إليه Destinataire. وتجدر الإشارة إلى أن المرسل أو المرسل إليه يشتغلان في حدود برامج الحكاية، كأن يكون البطل أو أي شخصية أخرى أو أي عامل آخر، بمعنى - وكما قال د. حميد الحمداني - هو: «عامل يدخل في تشكيل بنية الحكاية الحديثة، ويحدد وظيفة من الوظائف داخل هذه البنية، لذلك ينبغي استبعاد اعتبار العامل المرسل أو المرسل إليه هنا، مثلاً، على أنه القارئ».

وكان كلود بريمون قد استخدم مصطلح المحرّض Influenneur للدلالة على المرسل، ومصطلح مُحصل الاستحقاق Acquéreur للدلالة على المرسل إليه، بينما استخدم فلاديمير بروب مصطلح باعث Mendateur للدلالة على المرسل، ولم يستخدم أي مصطلح للدلالة على المرسل إليه.

للمزيد أنظر د. حميد الحمداني: بنية النص السردية، ص 36 وص 43، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1993.

\*\*\*



## علامات الرعب المتخيل

### جمعة الفيروز في «الاختبار الخاطئ»

يمثل الشاعر والقاص والموسيقي والمسرحي الإماراتي جمعة الفيروز (1955 - 2001)، ظاهرة إبداعية على الرغم من قلة إنتاجه الإبداعي؛ فالمنشور من شعره حتى الآن هو ديوانه «ذاهل عن الفكرة/ 2000»<sup>(1)</sup>، وفي المجال القصصي لديه مجموعته: «علياء وهموم سالم البحار/ 2001»<sup>(2)</sup>، و«مسافة.. أنتِ العشق الأولى/ 2001»<sup>(3)</sup>، ومن ثم نصه «الدائرة/ 2008»<sup>(4)</sup> الذي حمل غلافه علامة «رواية»، وهو موضوع مازال محط إشكال تجنيسي، وأما غير المنشور من إبداعاته فمازال طي الأرشيف لدى ذويه وبعض أصدقائه غير المفقود منه في أدراج الزمن المفقود.

وتبقى الكتابة القصصية هي الأوفر كما لدى الفيروز، مقارنة ببقية كتاباته في الشعر، وذلك بحدود المنشور من أعماله حتى الآن، فكما نلاحظ أنه نشر مجموعتين قصصيتين، بينما نشر مجموعة شعرية واحدة.

وفي دراستنا هذه، سنتصدى لقراءة واحدة من نصوصه القصصية القصيرة التي كتبها في السنة 1980، تلك هي قصة «الاختبار المفاجئ» التي توافرنا على نصها في موضعين: في كتاب «كلنا.. كلنا.. كلنا نحب البحر»<sup>(5)</sup>، الذي ضمّ مجموعة نصوص قصصية لستة وعشرين قاصاً إماراتياً، وفي مجموعة الفيروز القصصية الأولى «علياء وهموم سالم البحار»، ولكننا سنعتمد هنا على نص القصة المنشور في الكتاب الأول<sup>(6)</sup>.

وقد تبدو حكاية قصة «الاختبار الخاطئ» معتادة في عالم القص المتخيّل Fiction، ولكن تقنيات كتابة هذا النص، وجملة التمثيلات المرئية أو البصرية الهائلة التي وظفها جمعة الفيروز فيه، تجعلان منه نصاً قصصياً متخيلاً توافر على بنية جسدية علامائية وفيرة تشدُّ القارئ إليها.

- 1 -

يجري مسار الحكاية Tale في هذه القصة، أن زوجين يجلسان في منزلهما، فيدخل رجال الأمن عليهما، ويقودون الزوج إلى مركز الأمن، وهناك يتعرّض الزوج إلى شتى أنواع الضرب، وحينما يدخل كمتهم مكتب الضابط المحقّق، يُفاجأ بأنه ليس الشخص المطلوب، وأن المتهم الحقيقي ألقى القبض عليه، فيخلى سبيل الزوج.

يظهر الراوي أو السارد Narrator في هذه القصة بضمير المتكلم «في أعماقي..، ألمح حناناً..، زوجتي..، وغير ذلك»، وكذلك يهيمن الراوي أو السارد على كليّة النص، فهو بمقام الراوي كلي الحضور Omnipresent Narrator؛ يصف ما يشعر به، ويصف ذاته، ويصف زوجته، ويصف الحدث الذي هو شريك فيه، فهو يصف المكان، ويصف الآخرين، وبالمرة يصف كل الأفعال التواصلية متعدّدة المسارات والحضور أينما تجلّت وفق البرنامج السردّي الخاص بنصّه القصصيّ.

ويضعنا الراوي في زمنية القصّة على طريقة الاستعادة Flashback، فكل ما جرى في حكاية القصّة كان ماضياً يستعيده استذكّاراً ليصف ما يعتمل في ذاته، ويقدم بذلك جملة من العلامات Signs الشعورية والحسية والنفسية التي تشير إلى استشرافه حدثاً قادمًا يكشف عنها النصّ/ المقطع الآتي:

«إنه برغم ذلك اليوم، منذ لحظاته الأولى، لا يوجد في أعماقي سوى أشياء غامضة، أستشعر نداء مجهولاً، ويتسرّب في داخلي هتاف آت من بُعد سحيق، وانقباض في لحظات متقطعة. بل أحسّ بخوف بعيد عن منطق الأشياء ومسبباتها. أما نفسي فأرض متوحشة يحيطها سكون المكان» (ص 15).

ولو أردنا أن نضع جملة العلامات الشعورية والحسية وفق مربع سيميائي Semiotic square أو «Le Carré sémiotique»<sup>(7)</sup>، لكانت لنا المعطيات الآتية:

- أشياء غامضة (مقابل) أشياء واضحة.
- نداء مجهول (مقابل) نداء معلوم.
- هتاف آتٍ من بُعد سحيق (مقابل) هتاف آتٍ من بُعد قريب.
- انقباض (مقابل) انبساط.
- خوف (مقابل) انعدام الخوف.
- النفس/ أرض متوحشة (مقابل) النفس/ أرض أليفة.
- سكون المكان (مقابل) فوضى المكان.

وفي ضوء ذلك، نعتقد أن ما يريده النّاص «جمعة الفيروز» تهئية

القارئ لما سيحدث بعد قليل، من خلال تلك العلامات التي يجمعها التوتر القابع في ذات البطل، ذلك التوتر الذي تبدى شبحاً غير واضح المعالم من خلال الدلالات التي بثها النص في بنية النص السطحية، مثل: الغموض، والنداء المجهول، والهتاف البعيد، والخوف، ووحشية المكان، والسكون القلق، وكل تلك الدلالات ليست سوى علامات دالة على لحظة مفتوحة صوب شيء ما سيحدث، كما أنها العلامات الأولى التي تدل على تبشير انبثاق جسدية الرعب في ذات البطل بداية؛ تبشير تحيل على إمكانية ظهور هذه الجسدية في العالم الموضوعي في خارج ذات البطل، ولكنه سعى إلى احتواء كينونة الرعب القابعة في ذاته من خلال الاستبدال بها، على الصعيد الموضوعي، مؤشرين دالين على تجاوز تلك الكينونة؛ لنقرأ:

«ألمح حناناً خالداً في عيون زوجتي البريئة... وقد انتهيت لتوي من أول خاطرة كتبتها بعد توقفي بضع سنوات عن الكتابة» (ص 15).

الواضح من هذا المقطع، أنه يقدم لنا علامتين هما «الحنان الخالد» في عيني الزوجة، ولذة كتابة «خاطرة» بعد توقف عن الكتابة سنوات. إنَّ الحنان الأنثوي ولذة الكتابة هما المعادل الموضوعي/ الخارجي للهروب من الشعور بالرعب المستشرف في ذات البطل، كما أن هذا المقطع ذاته يمارس دوراً إخبارياً عن حضور عامل Actor في برنامج القصة، ألا وهو «الزوجة» التي سيشملها جمعة الفيروز بمأساة البطل، من خلال ما سيتركه الرعب من آثار فيها سرعان ما تتبدى كعلامات سيميائية.

وإن الحنان الخالد، ولذة الكتابة بعد غياب، سرعان ما سيتبددان بعيد شروع قيامة الرعب الفعلية:

«طرقات عالية تهتك سر الصمت. الخوف المجهول تكتف كله في غصة انقبض لها قلبي. اقتحم الرجال الشقة. التفوا حولي؛ أجلاف، خشنون، وجوههم ذاب فيها أي انفعال، ونظراتهم ذاع منها المعنى. أمسكوا بي.. ألمح أيديهم وقد مات جلدها» (ص 15).

بينما كان الصمت سيد المكان، كان الصوت Voice المقرون بفعل الطرق العالي Bang على باب الشقة هو الذي أذن لقيامه الرعب أن تعلن وجودها، وكان فعل الاقتحام الفعل الثاني في الحدث، بينما صار الالتفاف حول الزوج الفعل الثالث، وأما الفعل الرابع فكان الإمساك «أمسكوا بي» به.

إنَّ «الطرق»، و«الاقتحام»، و«الالتفاف»، و«الإمساك» أربعة أفعال تواصلية كشفت أربع علامات ذات طابع تنويري، انفعالي، توتري خلقت فضاء الرعب، بيد أن الراوي لم يكتف بهذه العلامات فحسب، وإنما أيضاً راح يكشف بقدر ما يضخُّ جملة من العلامات الانفعالية التي حضرت على وجوه المقتحمين، مثل: الجلافة، والخشونة، والوجوه الباردة، والنظرات القاصدة، والأيدي التي مات جلدها.

وفي ظل كل علامات قيامه الرعب التي تصدَّى الراوي للكشف عنها سردياً، لم ينسَ ما اعتمل في داخله من علامات، كالخوف من المجهول وانقباض القلب بغصة، على أن الإحالة إلى الذات، ذات الزوج/ الراوي، لم تنسَ الإحالة إلى حال الزوجة الحامل التي هالها ما رأت من عنف وتخويف ورعب ألقى بظلاله على اللحظة بسرعة زمنية مرت كالبرق، وترك فيها أثراً خلق لديها جسديةً مرعوبة تجلَّت في علامات عدَّة تدل على الدهشة التي انفرط حضورها بوجه الزوجة بداية: «زوجتي الحبلى رفعت رأسها.. فتحت فمها.. احمرَّ لون وجهها.. صرخت وقد سقط كوب الليمون من يدها..» (ص 15). ومن ثم تبدَّى حضورها - أي

العلامات - في الجانب الأسفل من جسمية الزوجة: «سائل أصفر ينساب من بين رجليها المتسمرتين» (ص 15).

لقد ظلت كل علامات الخوف لدى الزوجة تمارس حضورها كفعل تواصل مع الحدث، فهي نتيجة لسبب هو اقتحام الشقة، ولكن انسياب السائل الأصفر كعلامة تواصلية، وتسريد الراوي له في لحظة بدت على درجة عالية من التعقيد، ليشيا بدلالة الدهشة الفائقة بإزاء ما يجري، ومن ثم بدلالة انفراط السكون والهدوء والأمان والسيطرة في المكان.

- 2 -

بين الشقة وغرفة الحجز أو الاعتقال في مركز الأمن، كانت المسافة التي نقل عبرها الزوج المتهم. وفي خلال هذه المسافة، وبينما الزوج كان محاطاً برجال الأمن داخل السيارة، حاول التمرد، ولكنه فشل وأثر «السكوت» (ص 16). وكانت ثنائية «الخارج/ الداخل» تمثل المقابل النقيض لثنائية «الحرية/ الاعتقال»، فحيث كانت السيارة تمثل سجناً متنقلاً، كان الزوج يبحث عن الحرية في خارجها، ولكنه لم يستطع أكثر من إيجاد «جزء ممزق من غطاء السيارة» (ص 16)، وكان هذا الجزء بوابته في النظر إلى عالم الحرية، فدخل معه في فعل تواصل، وكانت العين الرائي الوحيد الذي تتكرس عبره صور العالم الخارجي، فما الذي رأيته عين المعتقل؟ لنقرأ:

«نظرتُ من خلال جزء ممزق من غطاء السيارة، كل شيء حولنا يتحرك بسرعة، لكننا ننطلق أسرع».

«لمحتُ جزءاً من سور الحديقة.. بجوارها كان أول لقاء مع زوجتي الحبلى».

«... حول الحديقة أناس يسرون هائمين وكأنهم متوّمون.. إنهم لا يدرون

حتى لو صرخت فيهم. ولا شك مثلي لا يعرفون لماذا يحدث هذا معي. الأمر غامض تماماً لي، ولا أعرف لماذا أو حتى من هم!» (ص 16).

تكشف هذه النصوص/ المقاطع السردية عن زمنين: زمن حركة الناس والمارة حول الحديقة، وهو زمن الحرية المخدرة. وزمن حركة سيارة الاعتقال، وهو زمن القيد واللاحرية.

ويتسم زمن الناس «المارة» في خارج السيارة بالبطء، والخمول «يسيرون هائمين وكأنهم مُنَوَّمون»، بينما يتسم زمن حركة سيارة الاعتقال بالسرعة الفائقة، وهو زمن القيد والاعتقال، زمن اللاحرية، زمن الرعب والخوف والتوتر.

وتبدو حاجة الزوج المعتقل إلى الفضاءات التي تقبع في خارج سيارة الاعتقال، حاجة مصيرية للتخفيف من غلواء حدة التوتر الذي يعيشه في تلك اللحظة العصبية، بل عمد إلى أكثر من ذلك حينما جعل السرد - وهو الراوي - يمارس دوراً إبلاغياً استثنائياً عن لحظة تاريخية كان قد عاشها مع زوجته عند أسوار الحديقة التي «بجوارها كان أول لقاء مع زوجتي الحبلى».

وأما سبب هذا التذكّر إنما كان الهدف منه البحث عن مخرج، ولو نفسياً، يعود عليه ببعض الراحة، ولكن تكرار كلمة «زوجتي الحبلى» ثلاث مرّات من بدء القصة إلى هذه النصوص، يضمن خوفاً عليها في ذات الزوج المعتقل.

- 3 -

في أثناء نقل الزوج بالسيارة من شقته صوب مركز الأمن، دخل الزوج المعتقل في فعل تواصلية اتسم بالأذى الجسدي الذي طاله من طرف رجال الأمن، وعبرت عنه صور لأفعال قسرية، مثل «ضغط

الأيدي القاسية»، والـ«صفعة القوية» التي أوقعته أرضاً. وكانت تلك الأفعال بمقام الدوال العلاماتية التي أحالت جسمية المعتقل إلى جسدية مُهانة، ومقهورة، جسدية وقد انهالت عليها ركلات رجال الأمن بالمعتقل: «اضطرتُّ أن أسرع خشية أن أقع. التفتُّ قدماي ووقعت.. ركلة سريعة جعلت وقوفي قفزة سريعة.. وأصبحت خطواتي قفزات حتى آخر الممر الطويل المؤدي إلى باب حديدي كبير..» (ص 17).

في دهاليز مركز الأمن المظلمة، تتضاعف علامات الرعب المطبوعة على الجسدية المُهانة، جسدية الزوج التي صارت تتعرّض إلى مزيد من الضغوط النفسية «الحرب النفسية»، وأيضاً الضغوط العينية التي تمارس على الجسد المحصور بين أربعة جدران في غرفة يمكن فيها نفر من المعتقلين، كان أحدهم «يرتدي ملابس من قماش خشن ممزّق، ووجهه المستدير مليء بالتنوءات والبثور.. دسَّ أنفه المذبذب لصق أنفي.. أنفاسه العطنة لفحت وجهي.. أصبحت كحيوان فقد الحس.. أخذ يلفني ببطء شديد بأنفه.. أترجع إلى الخلف وكأنني تحت تأثير سحري غريب.. ارتطم ظهري بالحائط.. مازالت تُسيطر عليّ تماماً تلك الأنفاس العطنة، مازالت تلحف وجهي. على جانبي الحجرة ينام آخرون على ألواح من الخشب، ويسترون أجسادهم بقماش خشن. صوتهم ينبع من حلقهم المختنقة في سباب وتهديد يصل إلى أذني من كل مكان. من دريشة الباب عيون تنتظر.. ضحكات هستيرية.. بتفكير لحظي استجمعتُ صحوه سريعة ودفعته ناحية الباب؛ تجاه العيون التي ترقبني. وُضعتُ قدم في طريقي فانبطحتُ من أثرها على وجهي، وأحسستُ بالدم الساخن يسيل على وجهي، حاولتُ أن أقف، ولكنني ترنّحتُ، وتهتُ في غيبة بعيدة» (ص 17).

يقدم لنا هذا النصّ/ المقطع مجموعة من اللوحات المرئية الخاصة

بغرفة الاعتقال، وبالكينونة الجسدية الخاصة بالقاطنين فيها من السجناء، كما أنه يقدم لوحات مرئية عن جسدية الزوج المعتقل، بعدما دخل في فعل تواصل مع مفردات كينونة هذه الغرفة، سواء كانوا بشراً أو سجناء أو سجانين، وكل هذه اللوحات تكشف علامات جسدية ممثلة بالشخص، كالسجناء الذين بدوا متوحشين من جهة، ومقهورين من جهة أخرى، ومن نافلة القول، أن نذكر أن ما فعله الناص هنا، رسم صورة للسجين الشقي الذي تعرض للزوج المعتقل، صورة حافلة بالعلامات الخاصة به، مثل «الملابس الخشنة والممزقة»، و«النتوءات والبثور» في الوجه، و«الأنف المدبب»، و«الأنفاس العطنة».

لقد دخل الزوج في فعل تواصل مع السجناء، ولكنه فعل ندي يدافع به عن نفسه، وكشف هذا الفعل عن جسدية الرعب كما ظهرت لدى السجين الشقي، والتي بدورها ولدت جسدية مرعوبة لدى الزوج حينما دخل هذا الأخير في علاقة تواصل تدافعي مع السجين الشقي، كان منها سقوط الزوج على الأرض ليرتطم وجهه بها، ويسيل دمه الساخن، ويدخل في غيبوبة، كمؤشر على الجسد المرعوب بالدم، الجسد المنتهك والمغيّب عن وعي كينونته المهانة.

وبعدما وضع في زنزانة خاصة «جدران الزنزانة تبدو كأشباح تقترب وتبتعد في تباطؤ» (ص 17)، ربما عزلاً له عن أذى السجناء الأشقياء، استيقظ من غيبوبته، وراحت «أصابه تنحسس جسده، وتلاصق مع لزوجة الدم» (ص 16 - 17)، الدم الذي غطى أجزاء من وجهه، وخلق جسدية وجه أخرى يعرفها الدم الجاف الممزوج بتراب أرضية السجن، وحينما يكتشف ذلك يتذكر ما يأتي من داخله: «.. قطرات السائل الأصفر ممزوجة بالدم اللزج ينساب من بين رجلي الزوجة الحبلية.. يتسرب ماء الحياة القابع في البطن المنتفخ..» (ص 18)، ولكن هذه المرة لا يكتفي

النَّاصِ/ الراوي بـ«السائل الأصفر» فحسب، وإنما أضاف إليه «الدم اللزج»، وهو ما يعدُّ تسنيئاً أو تشفيراً Encoding للربط بين حالتين: حالة الزوجة التي سال منها السائل الأصفر، وحالة الزوج الذي سال منه الدم الأحمر المتخثر، وكلاهما نتاج لمناخ الرُّعب الذي أسقط سلطة أذاه على الزوجين معاً. وفي نهاية الأمر، يصل الزوج المعتقل إلى مكتب مدير المركز، ويدخل عليه، ولكن المدير يخبر مساعديه بأن هذا الرجل ليس هو المطلوب:

«غلط.. ليس هو.. قبضنا على الشَّخص المطلوب.. أخرجوه..!»  
(ص 18).

\*\*\*

### الهوامش:

- (1) جمعة الفيروز: داهل عن الفكرة، مجموعة قصصية، منشورات اتحاد كتّاب وأدباء الإمارات، الشارقة، 2000.
- (2) جمعة الفيروز: علياء وهموم سالم البحار، منشورات دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، 2001.
- (3) جمعة الفيروز: مسافة «أنت» العشق الأولى، منشورات اتحاد كتّاب وأدباء الإمارات، الشارقة، 2001.
- (4) جمعة الفيروز: الدائرة، رواية، العربية للصحافة والإعلام، أبوظبي، 2008.
- (5) كلنا.. كلنا.. كلنا.. نحب البحر/ قصص قصيرة من الإمارات، ص 15 - 18، منشورات اتحاد كتّاب وأدباء الإمارات، 1986.
- (6) بسبب خلوه من الأخطاء المطبعية مقارنة بالنص المنشور في المجموعة، وهو نص فيه بعض الأخطاء المطبعية.
- (7) أنظر: جيرالد برنس - قاموس السرديات، ص 176، ترجمة: السيد إمام، دار ميريت، القاهرة، 1987.

\* \* \*



## سيمياء النفور

### قراءة في قصة علي أبو الريش «ذات المخالب»

على الرغم من وجود العدد الوافر من النصوص الروائية التي كتبها علي أبو الريش (رأس الخيمة 1957) حتى الآن<sup>(1)</sup>، إلا أنه أعطى للقصة القصيرة بعض اهتمامه، ولكن ذلك الاهتمام اقتصر على إصدار مجموعة قصصية واحدة بعنوان «ذات المخالب»<sup>(2)</sup>، ضمت تسعة نصوص قصصية قصيرة يعود تاريخ كتابتها إلى ما قبل منتصف ثمانينات القرن العشرين.

عنوان «ذات المخالب» هو عنوان النص القصصي الأول في هذه المجموعة، العنوان الذي أثر أبو الريش الارتقاء به إلى مصاف العنونة الخاصة بالمجموعة كلها<sup>(3)</sup>، وتوظيفه كإحدى علامات النص المحيط Péritexte الخاص بهذه المجموعة<sup>(4)</sup>. يشارك الراوي - وهو السارد - في برنامج القصة الحكائي كأحد الفاعلين أو الممثلين فيه، ونراه - إلى جانب ذلك - يحيط بكل تفاصيل السرد، لذلك يعدُّ راوياً كلي الحضور<sup>(5)</sup>.

ويشارك في برنامج القصة الحكائي خمسة فاعلين، وهم: البنت/ سلمى، والابن، والأم، والأب، والقطة/ القطط.

ثمّة أسرة مكوّنة من أربعة أفراد: ولد، وبنت، وأب، وأم، فتقوم البنت «سلمى» باستدراج قطة صغيرة إلى منزل الأسرة، وهذه القطة غير مرحّبة بها من جانب الابن، ولذلك ينشأ صراع بينهما، ويتدخل الأب والأم لتبقى القطة في المنزل، وشيئاً فشيئاً تكبر القطة وتلد صغارها ليعيشوا بالمنزل خراباً حتى يمتعض الجميع منها، وتمثّل «القطة» هنا، العامل المحوري Pivotal actor في متن أحداث القصة، الأحداث التي ستكون حكايات صغيرة متتالية تتناوب على المشاركة في توليد الحدث الكلي لبرنامج القصة الحكائي، كما أنها تمثّل محور التواصل معها، ومع بقية الفاعلين.

#### - برنامج التواصل:

منح علي أبو الريش سرديته هذه برنامجاً تواصلياً Communication Program جرت مفصله ومساراته بين كل الفاعلين في متن حكاياتها الداخلية، بل نراه يعطي للوظيفة التواصلية Communication function أهمية كبيرة في تطور الخط السردى للقصة.

ويبدأ نص القصة بفعل تواصلية بين ذات المخالب «القطة» والابن، وكان الابن أول من كشف وجود القطة في المنزل، ولذلك كان الابن - وبحسب انطلاق قول السرد - أول من قام بفعل تواصلية معها: «عندما وقعت عيناها عليها شعرت بالرّيبة. كنتُ دائماً أتوجّس من ذي المخالب والأنياب. شعوري ناحية هذه الكائنات، شعور يرتبط بذكريات ماضية» (ص 5).

ومنذ تلك اللحظة، أخذ فعل التواصل يبسط مساراته في الحكاية حتى شمل كل الفاعلين والعوامل الأخرى؛ فكما مبين في الجدول رقم (1) جرت تمثيلات التواصل بين الابن والقطّة بدايةً، وهو «تواصل ثنائي»، ومن ثمّ بين سلمى والقطّة والابن، وهو «تواصل ثلاثي»، وبعدها بين سلمى والابن والأم والقطّة، وهو «تواصل رباعي»، ومن ثمّ بين الابن والقطّة وسلمى والأب والأم، وهو «تواصل خماسي»، وأما القطّة فهي الكائن المتواصل معهُ من جانب كل الفاعلين، وهو تواصل تدريجي بدأ ثنائياً وانتهى خماسياً.

ت	عامل التواصل	المتواصل معه	المتواصل معه	المتواصل معه	المتواصل معه
1	الابن <<	القطّة			
2	الابن <<	القطّة +	سلمى		
3	الأم <<	سلمى +	القطّة +	الابن	
4	الأب <<	الأم +	سلمى +	القطّة +	الابن
5	الابن <<	القطّة +	سلمى +	الأب +	الأم
6	القطّة/ القطط <<	سلمى +	الابن +	الأب +	الأم

جدول رقم (1) مسارات تواصل الفاعلين

### - برنامج التّضاد:

يقوم برنامج التّضاد في القصة بين كل الفاعلين. وفي البداية كان بين الابن والقطّة؛ فالقطّة هنا هي «ذات» تُجابه بذات مضادّة Antisubject هي ذات الابن، ومن ثمّ تتواصل مجابهة الابن لذاتين: ذات القطّة، وذات سلمى، وبعدها تتضاعف المجابهة أكثر لتصل إلى مجابهة ثلاث ذوات فأربع، وبالتالي خمس، على أن ذات الابن المضادّة وهي تولّد بنية الحدث ومساراته وتعقيداته في ظل هيمنة كينونة القطّة على الفضاء الأسري، كانت نفسها تُجابه بثلاث ذوات مضادّة، تضاد التّضاد، وهي:

ذات سلمى، وذات الأم، وذات الأب، ولذلك تعدُّ هذه الذوات - بالإضافة إلى القطّة - عوامل معيقة لרגبات الابن في التخلص منها، كما يتضح ذلك في الجدول رقم (2)، إلا أن القطّة بوصفها «ذاتاً» ستكون - في نهاية الأمر - عاملاً معيقاً لكل الفاعلين، ومحط نفورهم منها، كما يتضح ذلك في الجدول رقم (3).

ت	العامل	علامات التفاعل الإيجابي	المعيق له	علامات نفور الابن
1	القطّة/ القطط	التعايش مع سلمى	الابن	الغيرة + النجاسة + المواء + أكل الطعام
2	سلمى + القطّة	رغبة + تواصل + غبطة	الابن	=
3	الزوجة/ الأم	تلبية رغبات البنت	الابن	=
4	الأب	تلبية رغبات سلمى والأم	الابن	=

جدول رقم (2) التفاعل والإعاقة بين الفاعلين

ت	العامل	علامات التفاعل الإيجابي	المعيق له	علامات نفور كل أفراد الأسرة
4	القطّة/ القطط	لا يوجد	كل أفراد الأسرة	النجاسة + المواء + أكل الطعام

جدول رقم (3) نهاية التفاعل والإعاقة بين الفاعلين

### - برنامج الاحتجاج:

منذ سطور القص الأولى، أتحفنا الراوي بموقفه من القطط: «عندما وقعت عيناها عليها شعرت بالرّيبة. كنت دائماً أتوجّس من ذي المخالب والأنياب، شعوري ناحية هذه الكائنات، شعور يرتبط بذكريات ماضية». ومن ثم في نص آخر نقرأ عن الابن: «عيونها تشي عن شرّ مبيت، مخالبها الحادّة، أشعر أنها تنغرس في عنقي» (ص 6).

ويتضح من هذين النّصين/ المقطعين، أن الابن كشف خمس علامات نفور Disinclination signs من هذه القطّة، وهي:

- الشُّعُور بالرَّيْبَةِ.

- التَّوَجُّسُ.

- الخوف المستبطن.

- الشر المبيت.

- المخالب الحادَّة.

إنَّ تَلَفُّظَ الابن لِكَيْنُونَةِ القِطَّةِ أو تمثيلها، في هذا النَّصِّ/ المقطع، تجاوز التسمية المعتادة لهذه الكائنات «القطط»، إلى تسميتها بالاستناد إلى ما تشي به أفعالها، وبالأستناد إلى جزأين من جسدها؛ ولذلك استخدم النَّاصُّ تعبير «ذوات المخالب والأنياب» بدلاً من القطط، وهو بذلك إنما أراد دعم شعوره السلبي تجاه القِطَّةِ حتى على صعيد التلَفُّظِ السَّرْدِيِّ واختيار البدائل، لأن المخالب والأنياب عند القطط أداة إيذاء أو أداة دفاع عن النفس، فضلاً عن كونها أدوات تتصل بحياة القطط الجسمية والحياتية، لكن الابن - وهو الراوي - اختار هذه التسمية الدَّالَّةُ على عنف القِطَّةِ، لتعزيز شعوره السَّلْبِيِّ تجاهها، وبما يتجاوز مع الشُّعُور بالرَّيْبَةِ والتَّوَجُّسِ منها، لِيُخْلِقَ خطاب رفضه أو خطاب نفوره من هذه الكائنات.

وفي ضوء مرجعية النفور هذه، والتي تتلَبَّسُ الابن، أخذ هذا الأخير يواصل تفعيل برنامجه الاحتجاجي ضد القِطَّةِ، ومضى هذا البرنامج في مساراته قاصداً إقناع الفاعلين الثلاثة: «سلمى، والأم، والأب» بضرورة التخلُّص من هذا الكائن.

وأول مسارات الابن الاحتجاجية، كان قد توجَّه صوب الأم التي استعانت بها سلمى على إبقاء القِطَّةِ في حوزتها، وقد وجدت الأم مبرراً

لبقائها تعاطفاً وتعاضداً مع ابنتها الوحيدة وآخر حبة في عنقود الأسرة، إلا أنها ما كانت تتفهم طبيعة نفور الابن من القطّة، فراحت تقنعه بلسان طيّب وقلب رحيم قائلة: «هذه قطّة أليفة لا خوف منها، وهي ليست بخسّة الكلاب فهم نجسون، أما هذه فلا خوف منها» (ص 5). وهذا يعني أن محتوى إقناع الأم للابن استند إلى أربع علامات إقناعية، وهي:

1- الألفة.

2- اللاخوف.

3- اللاخسّة.

4- اللانجاسة.

إنّ هذه العلامات/ الدّوال تتقاطع مع علامات نفور الابن من القطّة، فالقطّة - ومن منظوره وقناعاته - كائن غير أليف، كائن له مخالب وأنياب، لذلك هو كائن مخيف، وهذا ما دعا الابن إلى الاستنجاد بالأب الذي يعتقد الابن أن والده «يكره القطط، ليست لأنها ذات مخالب، وإنما هو يكرهها لأنها فئرة؛ تاكل الفئران والحشرات الأخرى» (ص 6).

وبهذا التّصوّر، أمسى الأب «الأمل» (ص 6) الوحيد للابن في التخلّص من القطّة، وما إن استعد الابن لمحادثة الأب بهذا الشأن، حتى انبرت الأم، ولما لها من طاقة إغوائية على زوجها، بدفع احتجاج الابن إلى أراج الهباء؛ فقد «عاد الأب مبتسماً»، وقال للابن: إنّ «هذه القطّة صغيرة، ولم يقترب منها من فأر أو حشرة، قطّة نظيفة، وما زالت أسنانها غضة، وسلّمي صغيرة، ووحيدة بحاجة إلى شيء تلعب معه. هذه القطّة ستكون أنيساً لها. ربّت على كتفي، لا تجزع، عندما تكبر القطّة سنطردها من البيت، أنا أيضاً لا أحب القطط، لكن الكبار منها» (ص 7).

نلاحظ على هذا المقول الإقناعي أو الخطاب الإقناعي للأب، أنه قدّم مجموعة من العلامات الجسدية الخاصة بالقطة، وهي:

1- قطة صغيرة/ العمر.

2- قطة نظيفة/ النظافة.

3- قطة غضة الأسنان/ الغضاضة.

ويبدو على هذا الخطاب، أنه ينحاز إلى البنت الصغيرة سلمى على حساب الابن، وذلك للمبررات التي لجأ إليها الأب «سلمى صغيرة، ووحيدة بحاجة إلى شيء تلعب معه. هذه القطة ستكون أنيساً لها»، ولكن هذا الخطاب، وفي الوقت ذاته، كان يدرك احتجاج الابن ونفوره من وجودها في البيت، ولذلك عمد الأب إلى مداراة مشاعر الابن من خلال الربت على الكتف، والربت فعل لمسي يحيل جسدياً على دلالة استرضائية أو دلالة إرضاء Gratification من طرف الأب لابنه الذي تحسّل على وعد بطرد القطة حالما تكبر، وأيضاً التماهي مع نفور الابن من القطط، وذلك حينما أبلغ ولده أنه «أيضاً لا أحب القطط»، ولكنه استثنى «الكبار منها».

وبعدما استنفذ الابن استدراج الفاعلين الثلاثة: «سلمى، والأم، والأب»، للتخلّص من القطة، وعلى نحو سلمى وحواري، كان عليه أن يقتنع ويقطع عن الاحتجاج، ويكظم نفوره من وجود القطة في المنزل وبين الأسرة، إلا أنه أصرّ على مواصلة التعبير عن نفوره؛ فالأب «لم يستطع انتزاع موقفي» (ص 7) يقول الابن، وبضيف، وهو السارد: «مكنتُ والقطة، ذات المخالب، الهاجس الوحيد الذي يشغل ذهني، أفكر في أمرها وحال البيت كيف سيكون عندما يشد ساعدها، وتستحوذ على رضا الجميع» (ص 7).

## - برنامج اختراق القطط:

بالفعل، فقد اشتدَّ ساعد القطّة في المنزل، لتحبل وتلد أربع قطط صغيرة، فصارت القطّة قططاً خمساً، وهنا استفحل احتجاج الابن من جديد بعدما صارت كينونة هذه القطط تشغل حيزاً كبيراً في فضاء المنزل المكاني، وفي الفضاء الأسري، وفي فضاءات عدة، مثل: نظام الطعام، والنظام الصحي، ونظام الأمان الأسري، وصارت القطط همّاً ثقیلاً على الابن، وفي هذا السياق، يقدّم لنا النّاص تسريداً متواتراً لبرنامج اختراق القطط لكل الفضاءات الأسرية المعمول بها، وعلى النحو الآتي:

الفعل	الفضاءات المخترقة
صارت سلمى تقدّم لها الطعام بيدها (ص 7)	سلمى + يد سلمى + نظام الطعام
تحمّمها في حمام المنزل الوحيد (ص 7)	سلمى + حمام الأسرة + نظام الغسل
تنام سلمى معها على فراش واحد (ص 7)	سلمى + الفراش + نظام النوم
أصبحت القطّة فرداً من أفراد الأسرة (ص 9)	كانت الأسرة ثلاثة أفراد فاستحالت إلى أربعة
صوت المواء يملأ أرجاء المنزل (ص 01)	نظام الهدوء والصخب الصوتي في المنزل
القطط تدخل المطبخ، تشاظرنا الطعام، تأكل كل لذيذ وغالٍ (ص 21)	نظام المطبخ + نظام الطعام
أصبحت القطط المالك الحقيقي لزد الأسرة (ص 21)	نظام الطعام + النظام الاقتصادي للأسرة
في كل شبر في البيت، نجد قطّة تنام أو تأكل أو تبول (ص 21)	نظام المكان + نظام النوم + نظام الطعام + النظام الصحي
أصبحت وحوشاً ضارية لا يجسر أحد على مواجهتها (ص 31)	نظام الأمان الأسري

وإذا كان اختراق القطط كينونة حياة الأسرة قد طال كل أفرادها من دون عنف جسدي، فإن الابن نال نصيبه من أذاها الجسدي، وكان الابن - بوصفه «السارد» - قد أخبرنا من ذي قبل بأن هذه القطط: «أصبحت وحوشاً ضارية لا يجسر أحد على مواجهتها» (ص 13)،

ويجيء هذا المقول على خلفيّة هجوم إحدى القطط على الابن بعدما قرّر يوماً اختراق كينونتها! لنقرأ:

«في صباح يوم مشؤوم، خرجت القطّة ساحبة خلفها أربع قطط صغيرة، ترحف في فناء المنزل كالجيش الغازي، أمّهن تبحث عن طعام، وصوت المواء يملأ أرجاء المنزل. لم أستطع الوقوف مكتوف اليدين، تجاسرتُ، تقدّمت نحوهن، شعرتُ بقوة تدفعني ناحية إحداهن، أمسكتُ بها، وفي لمحة بصر، وجدتُ يدي الممدودتين بين فكي القطّة، سحبْتُ يدي، كان الدم يتدفّق من يدي كالنّهر، اشتدّ حنقي، أمسكتُ بنعالي، قذفتُ به القطّة، هربتُ. وقبل أن استرد أنفاسي، وجدتُ يد أمي مطبقة على زندي، تهزني بعنف، ترشقني بالسّباب: ماذا فعلتُ بالمسكينة؟ أنت إنسان مشاغب. لماذا تعبت بالصغار؟ سوف أخبر والدك بالأمر!» (ص 9).

لقد نال الابن نصيبه من أذى القطّة، حيث الخدوش والدماء والآلام، لينال توبيخ الأب والأم، وسباب سلمى، ولكنه لم يستسلم: «سوف أناضل حتى أكتشف الحقيقة؛ هذه القطّة اللعينة يجب أن ترحل عن البيت، لا أمان لها في وسطنا» (ص 10)، ولكن القطة كبرت، وانتشرت في المنزل، وصارت تصول وتجول، وصار كل أفراد الأسرة لا يؤمنون طعامهم، ولا يجدون أسرّتهم نظيفة، وغاب الهدوء والسكينة عن فضاء المنزل، وكان كل ذلك كفيلاً بنفور كل أفراد الأسرة من وجود هذه القطط التي أصبحت عبئاً على كاهل كل حياتهم المنزلية والأسرية، فصدق الجميع ما كان يتوقعه الابن بصدد وجود هذه القطط في بيت الأسرة.

لقد كشفت هذه البرامج الأربعة: برنامج التواصل، وبرنامج التّضاد، وبرنامج الاحتجاج، وبرنامج اختراق القطط أنظمة حياة الأسرة، ومن خلال تسريدها في هذا النّص، علامات التواصل والاحتجاج والتّضاد والاختراق، وهي علامات تشكّل - في مجموعها - خطاب التمثيل الذي

وظَّفه النَّاص، علي أبو الریش، فی هذه القصَّة، تمثیل علامات النفور من القطعة من جهة، والقبول بها من جهة أخرى، القطعة ككینونة حیوانیة كانت تتمفصل بین موقع التواصل الترحیبي من جانب سلمى والأم والأب، وموقع التواصل النفوري من جانب الابن، وبالتالي من جانب الأم والأب.

\* \* \*

## الهوامش:

(1) لـ علي أبو الريش أحد عشر نصاً روائياً حتى نهاية السنة 2009، وهي: الاعتراف، ونافذة الجنون، والسيف والزهرة، وسلايم، ورماد الدم، وتل الصنم، وثنائية مجبل بن شهوان.. الحب والغضب، وثنائية الروح والحجر التمثال، وزينة الملكة، وثلاثية الحب والماء والتراب، والغرفة 357.

(2) علي أبو الريش: ذات المخالب، مجموعة قصصية، القاهرة، 1986.

(3) حول العنوان في الخطاب السردى، أنظر كتاب د. خالد حسين: في نظرية العنوان/ مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، ص 297 وما بعدها، دار الحوار، دمشق، 2007.

(4) المصطلح بالفرنسية، ويترجمه الدكتور عبدالمالك أشهبون بـ«نص المحيط» أو «نص حافٍ»؛ لأن «Péri» سابقة يونانية تعني «حول».

أنظر كتابه: عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص 36 - 37، دار الحوار، دمشق، 2009.

(5) الراوي كليّ الحضور «Omnipresent Narrator».





## قيامَة الرّغبة وسيميائية الأهواء

### قصة ناصر الظاهري «شغب القائلة»

وأنت تقرأ مجموعة ناصر الظاهري القصصية «عندما تدفن النخيل»<sup>(1)</sup>، يستوقفك فيها نص قصة «شغب القائلة»<sup>(2)</sup>، ليس لأنه مغاير في قيمته الموضوعاتية Theme، وفي برنامج الحكائي، وإنما - فضلاً عن ذلك - كونه النصّ السّردي الأكثر تمثيلاً لما يُعرف بالأهواء Passions، وقد دخلت في فعل تسريد Narrating، وألقت بظلالها على كل مكونات ومفاصل البرنامج السّردي لهذه القصة القصيرة، ولذلك سنستعين، على قراءة هذا النصّ، بآليات سيميائية الأهواء Semiotics passions<sup>(3)</sup>، وهي الآليات التي تدرس الأهواء كعلامات دالة على ضمنية من المشاعر والأحاسيس والأمزجة والانفعالات التي تدخل في حياة النصّ بكل ما فيها من عوامل وشخوص وأفعال وحكايات وأزمنة وأمكنة وتلفّظ وسرد، تتضافر - وعلى نحو مترابط - في بناء خطاب النصّ الإبداعي.

ينأى ناصر الظاهري (العين 1960) - بوصفه المؤلّف والنّاص

فيه - عن المشاركة في أحداثه، سوى أنه الراوي والراوي الضمني في السرد Author Implied، ولذلك نراه يقف بعيداً عن أحداث القصة وقريباً منها في آن واحد، ولكنه يُشرك بطل القصة «شيرخان» في فعل الروي مرّات عدّة، وذلك حينما يدخل الراوي الضمني وعي شيرخان، ويجعله يقصّ ويتلفّظ ويقول مشاعره وأحاسيسه ورغباته صوب الأنثى الطرارة باشتهاء صامت، وليس هذا فحسب، وإنما أيضاً يدخل ذاكرة البطل، مستعيناً بها، على ملء بياضات الحدث، وكتابة الفراغ النفسي لـ شيرخان، وهو يهيمُ ببناء رغبته الجنسية بدايةً استعداداً لمرحلة الانقضاض على أنثاه المُشتهاة.

#### - الخط الحكائي:

موئل الحكاية، أن شيرخان - وهو شخص أفغاني يعمل عتالاً أو ما أشبه - تثيره رغباته الجنسية صوب امرأة طرارة «سائلة، مستجدية» تجلس عند باب المسجد، وتمد يدها للآخرين سؤالاً... ويحاول الاقتراب من عالمها، وفي خلال ذلك، يعيش لحظات من الأقدام والتريث والتأمل والاشتفاء والوصف العلاماتي والحوار مع النفس حتى ينقضّ على طريدته الأنثى في لحظة الذروة، ولكنه يكتشف أن هذه الطريدة رجل وليست امرأة، ما يعني أن مسار الحدث ومن جهة شيرخان، اتخذ في هذا النصّ الخطوات الآتية:

اكتشاف الأنثى/ الطريدة	الدوران حولها/ الاشتفاء	الانقضاض عليها
------------------------	-------------------------	----------------

جدول رقم (1) مسار الحدث

نبتعت دوافع شيرخان نحو المرأة/ الطرارة من الحرمان الجنسي، والعيش في وسط ذكوري، ولذلك سعى إلى بناء الرّغبة الجنسية

موضوعياً، ومن ثم تهيئاً للانقضاض على طريدته بغية تفريغ الرّغبة التي اتخذت المسار الآتي:

الانقضاض لتفريغ الرّغبة	بناء الرّغبة الجنسية موضوعياً	الحرمان الجنسي
-------------------------	-------------------------------	----------------

جدول رقم (2) مسار الرّغبة الجنسية

وأما من جانب المرأة/ الطاراة أو الطريدة، فاتخذ الحدث مسار عدم المبالاة، ومن ثم المقاومة، وبالتالي انكشاف هويتها الذكورية:

المقاومة/ انكشاف الهوية الذكورية	الاحتقار/ عدم المبالاة
----------------------------------	------------------------

جدول رقم (3) خط الاستجابة: استجابة المرأة

على الرغم من أن النهاية مفارقة ومدهشة في آن واحد، وبالخصوصية التي بدت، إلا أن الوصول إليها أنتج الكثير من العلامات الجسدية والنفسية والذاتية والموضوعية، ووظف الكثير أيضاً من الأهواء الحماسية، كالافتتان، والإعجاب، والاضطراب، والفضول، والوهم، والقلق، والتردد، والحذر، والأمل.

### - الشُّخص / الفاعلون:

اشترك في هذه القصة شخص أو فاعلون عدّة، منهم المعروف بكامل الشخصية والهوية والوظيفة والدور والأزياء والعمر في القصة، كما هو حال «شيرخان» و«الأنثى الطاراة»، و«الممثلة الهندية»، و«ريحانة» العاهرة، ومنهم غير معروف إلا في تفاصيل قليلة، أو حتى بلا تفاصيل فيها سوى كونه عاملاً من عوامل السرد، ولكنه عامل وظيفي على مستوى بناء الحدث قدر تعلق الأمر ببناء الرّغبة الجنسية نحو هرميتها القصوى، وهم:

الشخص	الهويّة	الوظيفة	الوضع في القصة	الأزياء	العمر
شيرخان	أفغاني	عتال	العاشق المهتاج	أفغاني/ باكستاني	ثلاثون عاماً
الطرازة * الاستدارة السوداء	غير معروف	مستجديّة طرازة	الأُنثى المشتهاة	أفغاني/ إماراتي	أربعينية
الوجوه الملتحية العمال	أفغان/ باكستان/ هنود	العمل في أشغال خدمية	دور معيق	لا يوجد	لا يوجد
الخيّرون	إماراتيون	لا يوجد	لا يوجد	لا يوجد	لا يوجد
السانقون	أفغان/ باكستانيون	سانقون	لا يوجد	لا يوجد	لا يوجد
الثور	لا يوجد	لا يوجد	تدليل على القوة	لا يوجد	لا يوجد
الكلاب	لا يوجد	لا يوجد	التدليل على الفراغ		
الممثلة الهندية	هندية	ممثلة	التحفيز على استثارة وبناء الشهوة	هندية	لا يوجد
الأهل	لا يوجد	لا يوجد	لا يوجد	لا يوجد	لا يوجد
ريحانة	إيرانية أو هندية أو أفغانية	عاهرة	التحفيز على استثارة الشهوة	إيرانية أو هندية أو أفغانية	لا يوجد
نساء المدينة	الإماراتيات	لا يوجد	غير معيق	لا توجد	لا يوجد
العارفون	لا يوجد	المضاجعون	لا يوجد	لا يوجد	لا يوجد
أهل المدينة	مواطنون	لا يوجد	غير معيق	لا يوجد	لا يوجد
زملاء العمل	أفغاني/ باكستانيون	عمال	معيق	لا يوجد	لا يوجد
المصلون	خليط	الصلاة	معيق	لا يوجد	لا يوجد

\* في اللهجة الإماراتية والمحلية تسمى المرأة التي تطلب المساعدة من الناس، وتمد يدها إليهم سؤالاً «الطرازة».

جدول رقم (4) الفاعلون

نلاحظ على هذه الجدولة، أنها حصرت - وعلى نحو إحصائي - كل  
الشخوص العاملين في القصة، سواء كانوا فاعلين كشخصيات مركزية،

أو فاعلين كشخصيات هامشية على صعيد الحدث، ولكنني أعدّ كل الشخصيات مركزية على الصعيد السردى، لأنها تدخل البنية التركيبية لخطاب النص في نهاية الأمر، وأما جدولة الأمكنة فشخصت عناصر كل المكانية التي تدور في أجوائها حكاية القصة.

### - الأمكنة:

يلعب الحدث في أي نص قصصي على عنصر المكان كـ رغبة مقومة لكل صور الفعل التي تشترك في بناء الحكاية، وفي قصة «شغب القائلة»، أبقى ناصر الظاهري على ثلاثة أمكنة فاعلة في برنامج الحدث، وهي: عتبات المسجد، وهو مكان مفتوح، والسكيك أو الشارع، وهو مكان مفتوح أيضاً، وأخيراً المرائب الذي بدا في القصة مكاناً مهجوراً «المرائب اليتيم» (ص 82) تعيش فيه بعض الكلاب، ما يعني أنه مفتوح الباب وربما الجهات، وعُرصة لدخول أي شخص، ولنا هنا أن نجدول الأمكنة التي وردت في سردية القصة وعلى النحو الآتي:

البيوت	السكيك	المسجد	الخلية: مسكن شيوخ	البحر/ الرمل/ الخوار	البيت، بيت الخيرين	المدينة	المرائب	السكة	السكيك المدهلهزة
--------	--------	--------	-------------------------	----------------------------	--------------------------	---------	---------	-------	---------------------

جدول رقم (5) عوامل المكان

### - العلامات الجسدية:

تكشف الرّغبة الجنسية - وهي رغبة لبيدية Libido<sup>(4)</sup>، في أي نص قصصي متخيّل - جملة من العلامات لدى طرفي لعبة الحب أو الغرام أو لعبة الاشتهااء الجنسي، سواء كانت مجرد حلم ورغبة دفينية أو ممارسة تلفظية واقعة على صعيد الحدث المسرود.

وفي «شغب القائلة»، كان تمثيل الجسد - وبدافع الرّغبة الجنسية من

طرف شيرخان، وبدافع الحفاظ على شرف الجسد الذكوري، المتواري بملابس نساء، من أن يُغتصب من طرف الطرارة - اللاعب الأكبر في إنتاج العلامات الجسدية للشخصين أو الفاعلين الرئيسيين في حدثها، أي شيرخان والطرارة.

#### 1- شيرخان:

لا يكشف النَّاص في نصه مزيداً من علامات شيرخان الجسدية سوى في مقطعين: الثالث والرابع. جاء الأول على لسان الراوي الرئيس في القصة، بينما جاء الثاني على لسان شيرخان ذاته في حوارهِ الداخلي مع نفسه، لنقرأ:

- «لا أحد يشبهه هناك، ملابس البحر تسخر من اتساع سرواله وطول قميصه» (ص 79).

- «لكن هذا الثوب الذي يرتدونه لا يعجبني، أشعر بداخله من يريد أن يعتصرني، لا، لن ارتدي عقلاً، فقط عليّ أن أصغرّ من حجم عمامتي هذه، سأبدو شبيهاً بهم، عليّ أن أخط على وجهي لحية مستديرة ستكون جميلة مع بقايا البياض الجبلي» (ص 80).

يتضح من هذين النصين، أن شيرخان ليس بالشخص العربي، ولا الخليجي، إنه أفغاني، وارتداء العمامة الأفغانية يدلُّ على ذلك، كما أنه يرتدي الملابس الأفغانية المترهلة والفضفاضة «اتساع سرواله وطول قميصه»، ورفضه الملابس الخليجية يضمن استرضاءه الملابس الأفغانية، ويتضح - أيضاً - أن شيرخان لحية طويلة، وقوله: «عليّ أن أخط على وجهي لحية مستديرة» يشير إلى ذلك، كما أنه يتمتع ببشرة بيضاء «البياض الجبلي».

## 2- الطرارة:

تظهر علامات المرأة/ الطرارة في مرحلتين من مراحل الحدث: في مرحلة اشتهاؤ شيرخان للطرارة، وعن بُعد، وفي مرحلة انقضاضه عليها ومقاومتها له، وفي المرحلة الأولى يشترك في إجلائها كل من الراوي/ النَّاص من جهة، وشيرخان من جهة أخرى، وفي الثانية سيكشف عنها الراوي/ النَّاص وحده.

وفي المرحلة الأولى نقرأ ما قاله الراوي واصفاً فعل تشخيص شيرخان لعلامات الطرارة الجسدية، قائلاً: «بدأت عينا شيرخان كالهرتين تنقبان ستر البيوت... تستشفان بياضاً يلمع من خلال الغشوة التي تضربها حول نفسها، تتخيلان تفاصيل أنثى تنبيري وسط هذا الكلام». «ترأت له جسداً لدناً ينتفض لشوق جديد». «يدها الممتدة للناس تقول إنها أربيعينية مازال الجلد مشتداً يمنع العروق من البروز» (ص 79).

يستعين النَّاص هنا بعيني شيرخان في فعل الوصف؛ فهاتان العينان «تنقبان»، و«تستشفان»، و«تتخيلان»، ومن ثم تدخلان في فعل «الترائي». لقد نتج عن ذلك استجلاء الصفات الجسدية الخاصة بجسد الطرارة، وهي: «البياض اللامع»، و«التفاصيل الأنثوية»، و«الجسد اللدن»، و«الجلد المشدود». وبذلك فهي امرأة بيضاء وليست سمراء أو سوداء، وذات ملامح أنثوية وليست ذكورية، وبجسد لدن وطري وليس خشناً، وببنية جلدية نضرة وليست هرمة.

وأما شيرخان، فقد نتج عن حوارهِ الذاتي مع نفسه، وفي حمى تمثيله Representing جسدية الطرارة على نحو اشتهاؤ حاد، مجموعة من العلامات، ومنها: «الرجل الممدودة»، و«الزري الملون»، و«اللمعان»، «ثقل الوزن»، و«الطول الأنثوي»، ولكن لنقرأ ما سرده

شيرخان: «ثنت الرجل الممدودة..، غطت الزري الملون الذي يخنق القدم... أبصر لمعاناً يختفي تحتها» (ص 81). «لاحت له تلك الاستدارة وهي تتململ في عباؤها أحس أنها ليست بخفة تلك الممثلة» (ص 81). «بها طول ينم عن جمال أنثى» (ص 81).

يتضح من هذه النصوص/ المقاطع، غياب البنية اللحمية في جسدية الطرارة، كما يتضح من هذه النصوص والنصوص السابقة أيضاً، غياب استجابة الطرارة لرغبات شيرخان الجنسية، وقد أدى ذلك إلى عدم دخول الطرارة في فعل عشقي تواصل مع هذا العاشق الولهان، وعدم الكشف عن أي ملامح إغوائية له، ولو افترضنا أنها أنثى وليست رجلاً بلباس أنثى، فمن غير السائق لها - وهي التي جاءت إلى عتبات المسجد للسؤال والحاجة - أن تدخل في فعل إغوائي مع أي شخص، ولا من مصلحتها أن تكشف أي بؤرة من جسدها لمرأى الآخرين؛ لأن ذلك سيحرمها تعاطف المصلين في الجامع معها، فكيف والحال أنها/ أنه كان/ كانت في حاجة إلى التوهم والحجب والعفاف من أجل الظهور كامرأة مسكينة تحتاج إلى العطف والمساعدة.

وأما في مرحلة الانقضااض والمقاومة، فيكشف السرد جملة من العلامات الجسدية الخاصة بالمرأة الطرارة. لنقرأ المقطع النصي الخاص بتلك الواقعة:

«ارتجت يدا شيرخان كسيف مسلول حين صرخت، حملها بخفة وسرعة، بدت ثقيلة جداً، ألقى بها على ظهره كعادته في حمل شوال الرز، خطا خطوتين متعثرتين وارتقى معها في المرآب، واجهها، صرخت برجولة، كمها بيديه، وجد مقاومة شديدة منها، حل ربطة عمامته، دفعته بقوة في صدره، توقف برهة، أشار بيديه لتهديتها، فجالت بيديها تريده أن يفسح لها للخروج، اقترب منها بأنفاس تتصاعد وهممة

حروف بدائية نشجت ويدها تقولان اتركني، أيقن أنها خرساء، أخرج من جيبه بقية نقوده مختلطة بأوراق وقدمها بابتسامة تتراقص على محياه، جفلت منه، قدمها ثانية وأوماً لها بترادف الوسطى على السبابة، أطلقت صرخة لا تريد أن يسمعا إلا هو، تقدّم لها بتودّد، أبصرت عيناها لوحاً خشبياً مغفراً بالتراب انطلقت نحوه، أمسكها، رماها في حضنه، عصرها، تخلّصت منه بقوة جنية، فاجأته بلكمة قوية في وجهه، شعر بنجوم تتلألأ في سماء عينيّه، وحرقة دمع، رفع يده، ووجه لها صفعة، عاجلته بلكمة أخرى، أراد طرحها أرضاً لم يستطع، حاول أن يزيح بقية هذه العمامة السوداء، تلقى ضربة أخرى، بهُت، نشب بها، طرحته أرضاً، بركت على صدره، وأوسعته ضرباً، فغر فاه، شعر بانتفاضات جسده، حاول أن يستجلي صورة الوجه، يستبقي لذة الألم، ثقل غير عادي يكاد يتلاقى بأضلعه، دهش حين سمع كلمة أوردية تسب أخته، وتلعن أمه والكفن الذي سيواري معها، وخزته نبرة الصوت، أرجفته اللحية المخضرة، جمدت عيناه على تلك الاستدارة وهي تعيد ترتيب ما خلفه العراك، بدأت تحشو منطقة الصدر وتثبت الشعر المستعار وتدس الشنب خلف برقع لا يظهر إلا العينين الكحيلتين، ثارت ارتعاشات جسده، حفر الأرض بأظفاره، هدر، فاحت منه رائحة نبات النخل، همد، فغر فاه، وتيبس على شذقيه، زبد كحنة البعير، بينما الاستدارة السوداء بدأت تغيبها تلك السيكك المدهلزة» (ص 82 - 83).

في هذا المشهد الدرامي، انفرط فعل المقاومة لدى الطرارة على مراحل كشف علامات جسديّة: الأيدي والأرجل، ولكنها علامات مبهمّة Enigmatic، لأنها اتسمت بالتوتر والنفور والغضب والرغبة في الانتقام، قصد الدفاع عن الشرف، والأهم من ذلك، استمتت بالقوة البدنية التي أدهشت شيرخان في تلك اللحظة، قبل أن يكتشفها رجلاً وليست أنثى:

- مرحلة الدفاع عن النفس بالصوت: «صرخت، صرخت برجولة... أطلقت صرخة لا تريد أن يسمعها إلا هو/ خافتة... دهش حين سمع كلمة أوردية تسب أخته، وتلعن أمه والكفن الذي سيوارى معها...».

- مرحلة الدفاع عن النفس باستخدام اليد: «دفعته بقوة في صدره... يداها تقولان اتركني... فاجأته بلكمة قوية في وجهه... عاجلته بلكمة أخرى...».

- مرحلة الدفاع عن النفس باستخدام اليد واللوح الخشبي: «أبصرت عيناها لوحاً خشبياً مغفراً بالتراب انطلقت نحوه...».

- مرحلة الدفاع عن النفس باستخدام اليد والأرجل: «طرحته أرضاً، بركت على صدره، وأوسعته ضرباً...».

وأما العلامات الجسدية غير المبهمة أو الواضحة Clear، فهي التي سيكتشفها شيرخان وهو «يحاول أن يستجلي صورة الوجه»، فكانت علامات جسدية الوجه، ولكنه الوجه الذكوري هذه المرة، واستدل عليها من خلال:

- نبرة الصوت: «وخزته نبرة الصوت».

- الوجه الملتحي: «اللحية المخضرة...».

- الصدر/ النهود النسوية المزيفة: «تحشو منطقة الصدر...».

- الشعر النسائي/ الباروكة: «وتثبت الشعر المستعار...».

- الشنّب: «تدس الشنّب خلف برقع...».

- العينان: «العينين الكحيلتين...».

## - سيميائية الأهواء:

تلعب الأهواء في قصّة «شغب القائلة» دوراً مركزياً في برنامجها السّردي، وكذلك في خطابها الحكائي الذي يقوم على ثنائية:

الذات المستهوية: شيرخان/ الهياج الجنسي	الآخر المستهوى: الطرارة/ البرود الذكوري
--	---

جدول رقم (6) مسار الأهواء

### 1- ذكورية الغربة:

حينما بدأ النّاص «ناصر الظاهري» حدث القصّة، قال رايّاً: «بدأت عينا شيرخان...» (ص 79)، ولكنه - وفي المقطع النّصي الرابع من متن القصّة - قال أيضاً: «قبل يومين، حين تبعها، انسربت في أول بيت واجهته» (ص 80)، وهذا يعني أن بداية المقول السّردي لا تعني بداية دخول شيرخان عالم هذه المرأة/ الطرارة، وإنما هناك «ما قبل زمني» كانت الرّغبة الجنسية ودافعية الشبق عند شيرخان تبني صرحها في كيانه الشّهواني.

وما هو رائق عند النّاص، أنه يكشف تاريخ الحرمان الجنسي الذي يعانيه شيرخان، وهو البعيد - ربما - عن خيلاته، وجاء للعمل في بلاد مغايرة، ولعل عبارة «غربة العامين» مؤشّر على ذلك، كما أن النّاص كشف سارداً عن الوسط الذي يعيش فيه شيرخان، وهو وسط ذكوري تغيب فيه الأنوثة غياباً مطلقاً:

- قال الراوي: «تذكّر الخلية التي يقطنها. لقد سئم تلك الوجوه الملتحية، المبللة دوماً بماء الوضوء» (ص 79).

- قال شيرخان صامتاً: «أبقى أتململ في ذلك السرير الخشبي المعقود بالحبال، كم يبدو خشناً في تلك اللحظة، في ذلك الوقت أشتهي أن ينتشلني صوت أنثوي فلا أسمع إلا سلعة متحشجة أو هذيان يوم عمل شاق» (ص 80).

## 2- بناء الرّغبة:

وسط أجواء هذا الحرمان، تشتد الدافعية الجنسية نحو ما هو أنثوي لدى شیرخان، وخصوصاً إذا كانت هذه الدافعية عمياء، وهانجة، ومفعمة بمخيل ذكوري متعطش للأنثى، وهو خيال يعتمد على استيهامات تصادر القيم الأخلاقية والأعراف المجتمعية، وتبني من الجهل صروحاً مأمولة لتحقيق الغاية المبتغاة، ولذلك عمد ناصر الظاهري كونه ناصاً، إلى إعطاء الجانب التخيلي الاستيهامي عند شیرخان، منزلة مهمة، بوصفه وسيطاً تنمو فيه حركة الدافعية الجنسية من «صلابة الظهر» الضاغطة على الذات لكي تستهوي، وأيضاً لكي تسارع في تحويل الاستهواء الجنسي، إلى فعل يتحرر به الظهر من حملته النارية القابعة فيه من خلال الممارسة الجنسية.

ولذلك، جعل الذات المستهوية لشیرخان «تتخيّلان تفاصيل أنثى...»، ومن ثم «ترأت له جسداً لداً...»، ما يعني أن شیرخان هذا أخذ يبني جسديّة أنثاه وطريدته الطرارة، وفق تمثيلات الدافعية الجنسية الحاملة، والتي تعيش قيمتها في قيلولة يسترخي فيها الناس عادة في بيوتهم، وبين إناثهم، وهو المعادل المفقود في حياة شیرخان المغتربة؛ إذ لا استرخاء، ولا إناث، فوجد التعويض في توجيه الدافعية الجنسية صوب هذه المرأة، وربما غيرها، التي لم يكن يرى فيها سوى كينونة أنثوية، فراح يشخّص علاماتها الجسديّة على الرغم من الشّح الذي واجهه من جانبها على صعيد الاستجابة التواصلية، وعلى صعيد استراتيجية حجب الجسد اللحمي، التي لجأت إليها بما يتناسب مع حالتها كونها سائلة أو طرارة تبحث عن لقمة العيش، وما تتطلبه تلك المهنة من حشمة تخبي خلفها أنوثتها، ومراعاة مكانية سؤال الناس؛ حيث الجامع والمصلّون.

طراوة الجسد الأنثوي	(تقابل)	تبيّس ظهر شیرخان
---------------------	---------	------------------

جدول رقم (7) مخطّط تقابل البؤر المشتهاة

إن استراتيجيات حجب الجسد في بنيته اللحمية، تلك التي مارستها الطرارة، جعلت شيرخان يفترض - ومن خلال علامات جسدية قليلة - تفاصيل أنثى بجسد طري ونضر، جسد يمتلك القدرة على احتواء ما يختبئ في ظهر صاحبنا المتصلّب حدّ التحجّر، ما يعني أن طراوة الجسد الأنثوي تقابل تيبّس ظهر شيرخان الذكوري.

### 3 - الرَّمْل الرَّطْب:

بانتظار الفرصة المتاحة لانقضاء شيرخان على أنثاه، ترك لرغبته أن تصطدم بذاكرته، في محاولة منه للتخلّص - ولو لحظات - من ضغط الحالة: «وتبقى العينان تسافران بعيداً بتلك الأحلام المستقلية حتى تدمعا» (ص 79) حزناً على حال الغربة، ولكن هذا النصّ يستمر في استبطان الرّغبة الجنسية الضاغطة على شيرخان: «ويظل يغرس يده في ذلك الرَّمْل الرَّطْب، ويحفّر بشبق حتى يرتسم على شذقيه زبد كأنه من خوار البحر» (ص 79).

يكشف هذا النصّ عن مماثلة مركّبة؛ ففي الوقت الذي لمّا يحقق شيرخان رغبته بعد، راح يجد في غرس يده بالرَّمْل الرَّطْب فعلاً تعويضياً عن فعل الإيلاج الجنسي المنشود، كما أن الحفر في الرَّمْل يماثل عملية توتير الإيلاج وتكراره في البؤرة الطرية لدى الأنثى، بغية الوصول إلى لحظة اللذة التي تنشد تفرّغ ماء اللذة «المني» الذي يعادل «الزبد» الذي شبهه النّاص بخوار البحر.

### 4- ملء الفراغ:

وبانتظار الفرصة المتاحة أيضاً، راح شيرخان يحفر في ذاكرته

الجنسية، وراح يستعين بنماذج أنثوية سبق أن اندست في مخيلته؛ ومنها ما تلقّاه عبر السينما، وهو أنموذج «الممثلة الهندية»، ومنها ما دخل معها في ممارسة جنسية مثل أنموذج العاهرة «ريحانة». لنقرأ ما ورد في متن النص عن هذه التمثلات:

قال الراوي: «غطت الزري اللون الذي يخنق القدم، أبصر لمعناً يخفي تحتها، تذكر الممثلة الهندية التي تغرق مع البطل، وذلك الجديل الذي ازداد سواداً، قطرات الماء المتندي على ذلك الوجه المشتهي، تمنى لو استطاع أن يمسك ثنيات ذلك السروال بأطراف أصابعه فيفك التصاقه الرطب عن ذلك الجسد البض، تبدو التفاصيل تحت المطر أكثر وضوحاً وفتنة» (ص 81).

قال شيرخان: «ما يدريني، ربما تكون مثل ريحانة حين تبدو متنقبة بالشادر تصبح كسائر نساء المدينة، وحدي والعارفون فقط يقدرّون قيمة ما تخفيه ريحانة تحت هذه الملابس الغلاظ، لكم اشتهي ريحانة الآن لو أراها سأضوي فرحاً، رنة خلخالها مازالت تطن في أذني، تسكرني، أريج عرقها الذي يغمر زغب الوجه، مطرح الشنب تعرف وحدها كم يثملني» (ص 81 - 82).

تهدف الاستعانة بالممثلة الهندية وريحانة العاهرة لدى شيرخان، إلى ملء الفراغ النفسي الناتج عن عدم استجابة الطرارة لرغيبته الجنسية، ولذلك راح هذا الهائم بلذاذ الجنس الأنثوي يستحضر أنموذجين أنثويين نشرّا كينونتتهما عبر الفن بالنسبة للممثلة الهندية، وعبر ممارسة الدعارة بالنسبة لريحانة، بل راح يستحضر علامات جسدية وإغوائية أكثر هيجاناً من غيرها، مثل: «الجسد البض»، و«رنة الخلخال»، و«أريج العرق»، تعبيراً عن تشخيص رغباته الجنسية المشتعلة في ذاته المستهوية:

الرَّغْبَة	الفعل	الأداة	الموضوع	الفعل	الغاية	الأنثى
التمني	المسك	أطراف أصابه	ثنيات ذلك السروال/ الجسد البض	في التصاقه الربط	التمتع بمنظر الجسد البض	الممثلة الهندية
لحم أشتهي	السماع الصوتي	الأذن	الخلخال	سماع	السكر	ريحانة
لحم أشتهي	الشم	الأنف	أريج عرقها	الشم	إشباع الاشتھاء	ريحانة

جدول رقم (8) مخطّط دوال الرغبات

##### 5- الافتتان والحماس:

اشتدت الرَّغْبَة الجنسية ضراوة لدى شیرخان، فقرر قطع دابر الفلق والتوجه نحو الفعل، لنقرأ:

«وَأنا عَلِيٌّ أنْ أَفْجِرَ هذا الموقف؛ لَقَدْ تعبْتُ..»، ولكنه - وفي ظل استنفار همته في الأقدام - رسم بمخيلته المدفوع برغبة لبيدية عمياء، رسم احتمالات رفض الطرارة منحه مراده، فكانت القناعة عنده أن يغريها بالمال، وإذا رفضت فسيلجأ إلى الغضب بقوة ما له من جسم عَنَل، بل بعمامته التي «تطويها من ساسها إلى رأسها»، وقد يلجأ إلى استهوائها بالعاطفة فـ«عطش العين يفصح ويفضح» (ص 82).

وكما نلاحظ، فإن شیرخان سيلجأ في تنفيذ مأربه إلى ثلاثة احتمالات يستخدم خلالها ثلاث وسائل، وهي: «القوة العضلية/ الترهيب»، و«الإغراء بالمال/ الترهيب»، و«الإغراء بالعاطفة/ الترهيب بعلامة عطش العين».

وفي النهاية، «ارتجّت يدا شیرخان كسيف مسلول حين صرخت، حملها بخفة، بدت ثقيلة جداً، ألقى بها على ظهره كعادته، خطأ خطوتين متعزتين، وارتدى معها في المراءب» (ص 82).

هكذا دخلت الذات الاستهوائية الهائجة عند شيرخان مرحلة الفعل، مرحلة تحقيق الاستهواء على أرض الواقع، مرحلة الشروع بكتابة الرغبة على صفحة الجسد المشتهى، إلا أن المقاومة التي أظهرتها الأنثى الطرارة، حطمت قلم شيرخان، فراح يخط الفزع والخوف على جسد اللحظة المتوترة، يخطها بقدر ما كان يحاول كتابة الرغبة واستفراغ مدادها في لحمة الطرارة اللدنة/ اللينة، وحينما نكمل قراءة النص/ المقطع الخاص بتلك الواقعة، سنجد أن صفحة الجسد الأنثوية اكتشفت كصفحة جسد ذكوري «لحمة ذكورية»، فانبرت الدهشة والخيبة كالصاعقة على شيرخان، وصار جسده عليلاً جرّاء اللكمات والخدوش، وبانت علائم التوهيم Mislead التي وظفها رجل مخادع ظهر بهيأة امرأة مستخدماً علامات وأزياء الجسد الأنثوي لتحقيق مآربه في الحصول على لقمة العيش كونه سائلاً، وصار جسد شيرخان الذكوري مهزوماً، واستحالت الرغبة التي ابتناها بصبر ابن آوى إلى محض وهم وخيبة لا يطاقان، فكانت قيلولة مشاغبة بالفعل.

تلك هي تجربة ناصر الظاهري في نص «شغب القائلة»، النص الذي وظف أهواء الهائج الحائر برغبته الجنسية، أهواء العتال الغريب القادم إلى منطقة الخليج العربي للعمل في ظل حرمان جنسي يعانيه، وفي ظل الوسط الذكوري الوافد الذي يعيش فيه، وهو الأمر الذي أدى إلى استفحال الرغبة الجنسية لديه، فلجأ إلى اصطلياد الممكن، وكانت تمثيلات الأهواء لديه، ثم الواقعة التراجيدية المرأة التي عاشها لحظات في مرآب الكلاب اليتيم.

\*\*\*

## الهوامش:

(1) ناصر الظاهري: عندما تدفن النخيل، منشورات اتحاد كتّاب وأدباء الإمارات، المطبعة الاقتصادية، الشارقة، 1009. تجدر الإشارة إلى أن لناصر الظاهري مجموعة من الأعمال الإبداعية، وهي:

- خطوة للحياة.. خطوات للموت، «مجموعة قصصية»، الدار الشرقية واتحاد الكتّاب.

- حالات من الليل يخشاها النهار، «مجموعة قصصية»، مكتبة الأسرة، القاهرة.

- الطائر بجناح أبعد منه، «رواية»، رياض الريس، بيروت، 2005.

(2) احتل نص قصّة «شغب القائلة» المرتبة الـ(11) في هذه المجموعة.

(3) مازالت سيميائية الأهواء غير معروفة كثيراً في الفضاء النقدي العربي، وفي العالم الغربي كذلك، فعملها لم يتجاوز ثلاثة عقود. وفي خلال السنة الـ2009، أصدر الدكتور محمّد الداهي «مغربي» كتابه بعنوان «سيميائية السرد/ بحث في الوجود السيميائي المتجانس»، دار رؤية، القاهرة، 2009، أفرد فيه فصلين: تناول في الأول سيميائية الفعل، وفي الثاني سيميائية الأهواء، ولكن ينبغي التذكير بأن دراسة الأهواء Passions دراسة قديمة قدم الفكر الإنساني، وخصوصاً في المرحلة الإغريقية وما بعدها في المرحلة الإسلامية والغربية الحديثة والمعاصرة، وأما دراسة الأهواء سيميائياً فهي حديثة العهد.

(4) الليبدو Libido كلمة لاتينية الأصل تعني النزوة، والهوى، والشهوة، والشهية، والحاجة الطبيعية، وظلت تعني عند فرويد قوة الغريزة الجنسية، والطاقة الجنسية، وحددها كارل يانغ بأنها طاقة نفسية حيوية.

للمزيد أنظر جان بليمان نويل: التحليل النفسي والأدب، ص 129، ترجمة: حسن المودن، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 1997.





## «الأريكة» ومرئيات الجسد

قراءة في قصة فاطمة حمد المزروعى «الأريكة»

في قصتها القصيرة «الأريكة»<sup>(1)</sup>، تسعى القاصة الإماراتية، الدكتورة فاطمة حمد المزروعى، إلى تكريس جملة من المعطيات السردية التي يمكن النظر إليها من زاوية سيميائية، كون - تلك المعطيات - تقدّم بنية سردية قابلة للتأويل وفق إجرائية التحليل السيميائي.

وتبدأ القصة بالعبارة الآتية: «تذكرُ ذلك اليوم حين دخلتُ المحل...». وواضح أن كل القصة تعتمد على سردية ما يُعرف بـFlashback.

بطلة القصة امرأة إماراتية غير متزوجة تعيش مع والدتها، وتعمل في وظيفة ذات أجر متدنٍ، امرأة تعمل في داخلها أمنية شراء أريكة وامتلاكها في منزلها، فتذهب مرتين إلى أحد محال بيع الأثاث، وهناك يقع نظرها على واحدة من بين أرائك أخرى، فتدخل في علاقة تواصلية متبادلة معها، وينتج عن تلك العلاقة التواصلية، تمثيلات Representation

عدّة لجسديّة تلك الأريكة؛ تمثيلات علاماتيّة مختلفة في طبيعتها وفي أدائها التواصلي.

تقول الراوية: «تدور خلف العمود لتقف أمام أريكة. إنها تتسع لشخصين فحسب، أريكة بلون البيج، وفيها شيء من روح اللون الذهبي، وعندما توقفت أمامها للمرّة الأولى أعجبت بلونها، ثم لأنها مكسوّة بالقماش تماماً، فلا أحد يستطيع أن يعرف أدق تفاصيلها الداخلية من خشب وقطع ألمنيوم».

في هذه المقاطع النصّية، تكشف الناصّة Textor<sup>(2)</sup> مجموعة من العلامات الجسديّة Metabody signs الخاصة بالأريكة، كـ«الحجم»، إذ تتسع الأريكة لشخصين، وهو علامة كمية، و«اللون» حيث البيج المزدان بروح اللون الذهبي، وهو علامة كيفية، و«القماش»، وهو علامة قطنيّة ذات لون.

إنّ تشخص وكشف كل ذلك، كانا قد تمّا في الزيارة الأولى إلى المحل، وأما في الزيارة الثانية إليه، فقد عمدت الراوية إلى إدخال تمثيل البطلة للأريكة في أتون فعل تواصلي يتجاوز تشخيص علامات الأريكة الجسديّة صوب استنطاقها كـ«آخر غير صامت».

بداية، لقد سبق عملية الاستنطاق هذه فعل لمسي: «جلست على الأريكة لنقرأ المعلومات المكتوبة»، ومن ثم «مسحت بيديها على القماش وهي تتنهد»، كان «الجلوس» و«اللمس» الفعلين اللذين تجاوزا تمثيل العلامات الجسديّة عن بُعد، شطر التمثيل الاختباري Experimental لجسديّة الأريكة؛ أي انتقال فعل التواصل من مجرد النظر عن بُعد فحسب، إلى الملامسة الفعلية لجسديّة الأريكة، حتى إنها وعندما «لامستها، انتفض جسدها»، وانتفاض الجسد هنا علامة على عمق تأثير

«كينونة» هذه الأريكة في «ذات» المرأة بطلة القصة.

يبدو أن صاحبتنا قد راق لها ذلك، حتى إنه فتح لديها مزيداً من التواصل مع كينونة الأريكة، ولكن عن بُعد أيضاً.

وفي الوقت نفسه، وفي سياق مختلف، تقول الراوية: «قامت بعدها لتجلس على طاولة المطعم الذي يتوسط صالة العرض. كانت تراقب الأريكة متأملة لونها وشكلها، وتجاوزها بلغة العيون وهي ترتشف القهوة».

يعتمد الفعل التواصل هنا على العلاقة البصرية Visually بين الرائي والمرئي، على أن عبارة «تجاوزها بلغة العيون» ليست سوى تكريس للفعل التواصل عن بُعد بين الطرفين، ولكن فاطمة حمد المزروعى لم تكتفِ بذلك فحسب، وإنما أيضاً جعلت لهذا الفعل من طرف الرائية فعلاً مقابلاً تمثل في فعل الأريكة نفسها؛ وهو فعل تواصلى أخرج الأريكة من سكونها الغافل أو الجامد Solid، إلى كينونتها التواصلية: «كانت الأريكة تتأملها في صمت، وتعرض عليها أن تشتريها».

ومن تأمل المرأة في كينونة الأريكة كفاعل تواصلى إلى فعل تواصلى ثانٍ قوامه شعور المرأة الرائية بالأريكة: «هي الآن سعيدة لأن الأريكة تنظر إليها بحب، تحسُّ بقماشها وهو يرسل إليها موجات حب، تقترب تلك الموجات منها لتمسح ظاهراً كفها الأيمن بحب، فتضع باطن كفها الأيسر على يدها اليمنى، لتحتفظ بتلك القشيرية التي بثتها الأريكة في جسدها. كانت الأريكة تبادلها الحب».

يتضح من هذا النص/المقطع، أن الناصة استنفرت طاقة الطرفين المتبادلة، حتى أصبحت الرسائل بين الأريكة والمرأة متبادلة، وأصبح التواصل بينهما يسير عبر وسائط جسدية؛ فالعين «تنظر»، والقماش

«يرسل موجات حب»، و«الموجات» تسمح ظاهر الكف لتتحول الأريكة إلى كائن ناطق وليس مجرد كتلة جامدة Solid؛ كائن له لسان يتكلم عبر موجاته المرسلة أو الصادرة عنه صوب المرأة، ويدخل في حوار حي معها.

في سردية النص، أدخلت الكاتبة عوامل أخرى لخلق مشهد فيه من الصراع ما يجعل الحدث يتفاقم نحو انفراجة تالية؛ فبينما كانت البطلة تجلس في لحظة حوار وجودي غير منظور مع الأريكة، دخل زوجان على مشهدة الحدث، وعلى عالم الأريكة، وحينها «انتفضت البطلة، وأحست بالغضب؛ دوامة تبدأ من صدرها الذي يتميز غيظاً، وترفع الدوامات الحمراء فوق رأسها الذي سينفجر. همست لنفسها: كيف يمكن أن يتجرأ أحد على أخذ الأريكة مني؟».

أبرزت ردود الفعل هذه، مجموعة من العلامات الجسدية لدى البطلة، وهي العلامات/ الدوال التي تعبّر عن حالة غضبها واستيائها، وما كان منها سوى الاقتراب من الزوجين لتبلغهما أنها اختارت هذه الأريكة لتشتريها: «عفواً، أنا اخترت هذه القطعة أولاً، وأجري الآن معاملة الشراء»، إلا أن الزوج كان قد لامس الأريكة، ودخل معها في فعل تواصلي، وذلك حينما جلس عليها: «ثم يترك يد زوجته ليجلس على الأريكة، واضعاً يده على مسند، في حين ارتاحت الأخرى على ظهر الأريكة»، وأما زوجته فقد شاطرته التواصل أيضاً حينما قالت له: «هذا هو اللون الذي أحبه».

إن دخول الزوجين كعاملين مضافين إلى فضاء الحدث، كرّس مجموعة من العلامات الجسدية الخاصة بكيونة الأريكة؛ فقد كان من فعل ملازمة الزوج لجسد الأريكة، أنه ترك أثراً في كينونتها: «كلما ازدادت قرباً، سمعت أنفاسهما اللاهثة، وكلمات شوق تسيل وتختفي في

ثنايا الأريكة، وبقايا عطر الرجل، ورائحة سجائره تنتسلل إلى القماش شيئاً فشيئاً»، وهذا يعني أن الأريكة صارت كينونة متلقية بقدر ما هي مشاركة في صناعة مجموعة الدوال الإشارية، مثل: «عطر الزوج»، و«روائح سجائره» التي استقرت في جسد الأريكة كأثر.

إنَّ رغبة المرأة - كحال بطلتنا في هذه القصة - في امتلاك أريكة تتسع شخصين، تضمّر رغبة أنثوية دفينّة في ذاتها في إيجاد مكان للرجل الغائب في حياة البطلة؛ فقد قلنا في البداية: إنها امرأة عزباء. وكان لحضور الزوجين، وعبر فعلهما التواصلي كعاملين في برنامج القصة السردية، أثره في استجلاء تلك الرغبة الدفينّة، وهي الرغبة التي عمدت الناصّة فاطمة حمد المزروعي إلى التعبير عنها من خلال توظيف بعض العلامات الجسديّة، ومن ذلك ما رآته البطلة على الزوجين: «كان الرجل يمسك بيد زوجته، ويمسحها بلطف، ثم يدخل أصابعه بين أصابعها المرسومة بالحناء»، و«مضى ممسكاً يد زوجته تاركاً لها المكان».

ليس هذا فحسب؛ إذ نلاحظ على هذه العلامات الجسديّة أنها تنفذ إلى لاوعي البطلة، وتستقر في عمقه ليظهر عبر تخيّل البطلة أنها تسلمت الأريكة من المحل، ونقلتها إلى منزلها، وجلست عليها. لنقرأ النصّ/ المقطع الأخير في القصة:

«كانت تتخيّل نفسها في غرفتها مستلقية على الأريكة حين نبهها أنفها إلى بقايا عطر الرجل، رائحة عطر مفعم بالقوة والرجولة ملأت روحها، لتأخذها إلى مكان بعيد، فأغمضت عينيها، وراحت تتحنّس المكان الفارغ بجوارها، حين أمعنت في الخيال رأت عيني زوجة غاضبة فأبعدتها قليلاً قليلاً، ثم أخرجتها من الغرفة».

واضح من هذا النصّ، أنه كشف استدراج رائحة عطر الرجل المفعمة

بالقوة والرجولة، من خلال ملامسة جسم المرأة لجسديّة الأريكة، على أن استدراج تلك الرائحة لهو تعبير عن الإحساس بغيابها عن جسد هذه المرأة العزباء، ورغبتها العارمة في استحضارها عبر رائحة الرجل التي استقرّت في جسديّة الأريكة.

تلك هي تجربة القاصّة فاطمة حمد المزروعي في نصّها القصصي «الأريكة»، إنها تجربة سرديّة مفعمة بتوظيف العلامات الجسديّة على نحو سيميائي لافت، وتوظيف تسريدي مثمر لمجمل الأفعال التواصلية بين كينونة الأريكة الجامدة، وكل الفاعلين المشاركين في برنامج هذه القصّة الحكائي.

\*\*\*

### الهوامش:

- (1) أنظر: «الاتحاد الثقافي»، العدد الـ«114»، أبوظبي، 17 سبتمبر / أيلول 2009.
- (2) في حدود بحثي، لم أعرّ على مقابل إنجليزي متاح لمفردة «النّاص أو النّاصّة»، فلجأتُ إلى نحت واستخدام مصطلح «Textor».

\* \* \*



## سيمياءية الحلم المتخيل

قراءة في قصة حارب الظاهري «امرأة ثلجية»

يجمع الكاتب الإماراتي حارب الظاهري بين الشعر والقصة في مشهد إبداعي متجاوز الأجناس، وفي هذا السياق، يحضر المتخيل الإبداعي Imaginative كتجربة متعدّدة العطاء على نحو متوازٍ؛ ففي مجال الكتابة القصصيّة، له مجموعة «مندلين / 1997»<sup>(1)</sup>، وله أيضاً مجموعة أخرى بعنوان «ليل الدمى / 2005»<sup>(2)</sup>، وفي مجال الكتابة الشعرية له ديوان «قبرة على خد القمر / 1997»، وديوان «شمس شفتيك / 2000».

في تجربتيه، الشعرية والسردية، يمارس العالم المرئي المتخيل حضوره اللافت في ما كتب الظاهري من نصوص حتى الآن، ولعلّ ترحاله صوب مدن مترامية عدّة بين الغرب والشرق، قد أثّر مخياله الإبداعي بالوافر من الصور المرئية، ولذلك تحضر مرئيات الحياة الغربية، كما الشرقية/ العربية، في تمثيلاته الإبداعية كثيراً تلك التي أثر تسريدها Narrativisation شعراً مرّة، وقصصاً مرّة أخرى.

ويفتتح حارب الظاهري مجموعته القصصية الأولى «مندلين» بأنموذج ينتمي من الناحية التجنيسية إلى ما يعرف بـ«الأقصوصة»، وأقصوصة «امرأة ثلجية» واحدة من هذا الجنس الأدبي الذي جرّب الكتابة فيه بعض المبدعين والمبدعات في فضاء الأدب الإماراتي المعاصر.

سنعمل في هذه الدراسة على قراءة هذا النصّ/ الأقصوصة من منظور سيميائي، بوصفه نصّاً سرديّاً حافلاً بالعلامات الجسديّة التي وظّفها الظاهري في البناء السّردي لهذه الأقصوصة. لنقرأ النصّ:

### «امرأة ثلجية»

«في ليلة من ليالي أعياد الميلاد... كان القمر مصدر الدفء الوحيد، وكانت الأرض قطعة ثلجية نائمة.. الأشجار قد خلعت رداء الأوراق وارتدت بياضاً مشرقاً. ها هي قادمة في قمة الأناقة.. ترتدي قميصاً أسود وغماضاً، لكنها تشعّ حينما تهب إليها أعمدة المصابيح في الطرقات.. حذاؤها الأنيق يركل كرات الثلج.. بغير مبالاة تخطو خطوات عصبية.. لا بد أنها قادمة إليّ... الريح تعصف في وجهها المطلي بالماكياج.. تحمّر عيناها.. وتدمع دمعة ثلجية حارقة.. تواصل طريقها.. تستوقفها بعض النوافذ المضاءة ولكن تؤثر السير غير مبالية بما خلف الستائر، ولا بذاك الفراغ السرمدي الذي يزداد غموضاً.. أشباح الظلام تتراقص أمامها حتى تصطدم ببيوت الثلج، ولعب أطفال مبعثرة هنا وهناك.. تخنقها العبرات مرّة ثانية، لقد تذكّرت رسم الطفولة، ولهو البراءة الخالي من الجراح.. هذه هي تصل إلى محطة القطار، وتساfer وسط الثلج إلى حيث غابات التيه التي عرفتها بعد أن ودّعت زمن الطفولة والبراءة.. ها هي تذوب..»<sup>(3)</sup>

ينتمي حدث القصة إلى الماضي «كان.. كانت»، ولذلك ينتمي زمن القص إلى ما يُعرف بـ«Flashback»، ما يعني أننا بصدد راوٍ خفي Invisible Narrator يمكنه في أعماق الراوي الظاهر Visible Narrator الذي يتلفظ عملية السرد Enunciator على صعيد بنية النص السطحية.

وللوهلة الأولى، يبدو الراوي غير شريك في الحدث لأنه يجلس هناك... وكل ما حوله منظور بالنسبة إليه، بل يمتلك الرخصة Permission بالدخول في «ذات» المرأة، موضوعة الحكاية في هذا النص كما سنرى لاحقاً، ولكنه سيتداخل، ولمرة واحدة، مع الحدث من باب التخمين «لا بد أنها قادمة إلي...»، وهو التخمين الذي ظل حبيساً بسبب عدم الاستجابة، لأن سطوة الغياب والتواري حطمت الانتظار.

«في ليلة من ليالي أعياد الميلاد...».

يمتلك هذا النص القصصي طاقته التشفيرية الخاصة به Encoding، وذلك حينما جعل النص «حارب الظاهري» «ليلة أعياد الميلاد»، مناسبة Opportunity بادئة مفجرة للحدث في كل مفاصله المسرودة، كما أنها مناسبة ألقت بظلالها على المجرى التمثيلي لكل العلامات الجسدية التي كشفها السرد.

إن للعب على الزمن المنظور والمتفق عليه ثقافياً ومجتمعياً، كالاحتفال السنوي بليلة عيد الميلاد، تداعياته الطقوسية في نفوس ذوي العلاقة به، من حيث الاستغراق به، وتلفظ مفرداته، والتفاعل معه، وتهئية كل متطلباته لتحقيق الغاية الدينية والمجتمعية والثقافية والجمالية لهذا الحدث السنوي.

ومن هنا، كان الزمن/ الحدث/ المناسبة، قد انعكس على طبيعة المكان الذي تتحرك فيه الأحداث؛ فالناس - وفي تلك اللحظات العابرة بين

زمنين: بين زمن عام انفرط، وزمن عام جديد للتو ولد - تمكث في بيوتها لتحتفل بمعية الأطفال والأصدقاء والأقارب الذين يشاركون ذويهم إطفاء الشموع، على أن التفاصيل الخاصة بهذه المناسبة، لم تبرز إلى سطح النص مباشرة، وإنما بقيت في قاع بنيته العميقة Deep Structure، ما عدا العلامات الجسدية Signs Metabody التي تُلَفِّظ الراوي بها سرداً، والتي تشير إلى كل تلك التفاصيل غير المنظورة، حيث «النوافذ المضاءة»، و«لعب الأطفال» المتروكة في الشارع، ليست سوى قرائن على وجود الناس في منازلهم للاحتفال بتلك المناسبة؛ فالنوافذ وقد أضيئت، ولعب الأطفال وقد تُركت في الشارع، وغادرها الأطفال إلى منازلهم لمشاركة ذويهم الاحتفال.

وإلى جانب ذلك، استثمر النص زمنية المناسبة لخلق مكانية حافلة بالعلامات الجسدية؛ فالمعروف عن أعياد رأس السنة الميلادية أنها تكون عادة في فصل الشتاء، والمعروف أيضاً أن لهذا الفصل طقوسه المناخية الباردة والغائمة والثلجية؛ قال الراوي: «كان القمر مصدر الدفء الوحيد، وكانت الأرض قطعة ثلجية نائمة.. الأشجار قد خلعت رداء الأوراق وارتدت بياضاً مشرقاً»، و«... كرات الثلج...»، و«... بيوت الثلج...».

كل شيء في هذه التمثيلات البصرية Representations Visuals لطبيعة المكان، قدر تعلقه بالمناخ، يحيل على جسدية مكان شتوية باردة؛ فالرياح الباردة تمارس رقصتها بحرية لافتة، والقمر المضاء يمنح الدفء warmth في مناخ يعمُّه البرد القارص، كما أن ضيائه يحطّم جبروت الظلام، والبرد ذاته زوّد الأرض بالثلوج بعد بياسها في فصل الصيف والخريف، والبرد أيضاً جرّد الأشجار من جسدها الربيعي الصيفي المخضر بأوراق ملوّنة وألبسها رداءً ثلجياً، وهو الرداء ذاته

الذي لفّ المنازل والبيوت، وخلق بينها منازل له الثلجية الخاصة به على نحو اعتباطي، حتى صار الثلج جسداً للمدينة ببياضه وبرودته وبأشكاله السريالية والتكعيبية عمياء التكوين.

وبين كل هذا وذاك، يلهو «الفراغ السرمدى» مع «أشباح الظلام» بعيداً عن رقصات أعياد الميلاد؛ فمثلما يسترخي بعض الناس مع لذة المناسبة، هناك منهم ممن يجد نفسه وكيانه مع رقصة أخرى هي رقصة العزلة والضياع والنتيه.

وعلى الرغم من أن النّاص بثّ الحياة في أغلب كائنات الطبيعة مثل سقوط الثلج، وانبثاق ضوء القمر والمصابيح، وإضاءة الغرف المطلّة على الشوارع، وحركة الرياح، فإنه أثر إدخال فاعل بشري أو ممثل Actor في برنامج القصة السردى؛ فاعل كرّس أفعالاً تواصلية مع مجمل جسدية المكان المقرونة بزمنية الحدث وفردة مناسبته. قال الراوي:

«ها هي قادمة في قمة الأناقة...».

تشير هذه الجملة الإخبارية إلى حضور الفتاة في تلك الليلة، حضورها وسط فضاء المكان الذي كشف الراوي عن كل علاماته الممكنة في حدود بنية السرد السطحية، وليس هذا فحسب، وإنما أيضاً تداخلت مع جل العلامات في علاقة تواصلية أثمرت علامات جديدة متوالدة عن فعلها التواصلية.

وفي إطار كينونة حضور الفتاة، يمضي الراوي/ السارد في تمثيل/ تشخيص أولى علاماتها الجسدية، ألا وهي «القميص الأسود»، وإذا أردنا أن نجعل، وفق تحليل مفاهيم المنطق، من هاتين المفردتين في سياق علاقة الحامل «القميص» بالمحمول «أسود»، فإننا سنكون بإزاء دلالة لونية مهمة؛ فاللون الأسود لون الحزن، بينما مناسبة أعياد الميلاد

مناسبة للفرح، وبذلك يضعنا النَّاص «حارب الظاهري» عند أولى العلامات التي تدلُّ على أننا بإزاء ذات نسوية يحكمها جدار فاصل بين زمنية الفرح وزمنية الحزن، ذات مهمومة بجرح نفسي، بل هي ذات متوترة Tension حينما تخطو «بغير مبالاة خطوات عصبية..».

وتمارس علامات جسديَّة المكان، مثل: ضوء المصابيح، والرياح، والنوافذ المضاءة، وبيوت الثلج، ولعب الأطفال، فعلها في كشف حضور كينونة الفتاة الجسديَّة، وأيضاً كينونتها الذاتية، ومعاناتها الوجودية؛ فهي «تشعُّ حينما تهب إليها أعمدة المصابيح في الطرقات..»، وهذه هي فاعلية الضوء كعلامة تواصلية كاشفة جسديَّة فتاة مضاءة، وهي التي «تحمُرُّ عيناها.. وتدمع دمعة ثلجية حارقة»، حينما تعصف «الريح في وجهها المطلي بالماكياج..»، وهذه هي فاعلية الرياح حينما تمرُّ على وجه الفتاة؛ فاعلية كشف دمعة أثر النَّاص جعلها مشاعِبة في دلالاتها الإيحائية، حينما جمع النقيضين في علامة جسديَّة واحدة، فالثلج بارد ولا يخلو من ملوحة، والدمعة ساخنة ولا تخلو من ملوحة، ونراها تبادر إلى التواصل، من ناحيتها، مع النوافذ المضاءة وقد استوقفتها هذه النوافذ، ولكنها «تؤثر السير غير مبالية بما خلف الستائر»، ومن المؤكَّد أن ما يدور خلف الستائر هو الاحتفالات بليلة عيد الميلاد، ولكن فتاتنا تقاطع هذه المناسبة، وهي سبب عدم مبالاتها لعزلتها عن المناسبة.

إن عدم المبالاة أنساها أنها تمشي على الأرض الثلجية، ولذلك «اصطدمت ببيوت الثلج، ولُعب أطفال مبعثرة هنا وهناك..»، وهي اللعب التي تركها الأطفال وراحوا إلى بيوتهم قصد مشاركة أهلهم أعياد الميلاد، إلا أن هذا الفعل التواصلية مع لعب الأطفال فتح للفتاة باب الذاكرة، ربما ذاكرة الألم، وهنا تحوَّل الراوي من توصيف علامات المكان المنظورة صوب العلامات الذاتية للفتاة؛ فحينما كانت تمشي

اصطدمت ببيوت الثلج ولعب الأطفال، وهذا ما أثار عندها شجوناً وهموماً أخبرنا بها الراوي/ السارد، وهو العليم بحالها، وكانت عبارة «تخنفها العبرات مرّة ثانية» بمقام العلامة الجسديّة الدالة على تلك الحالة، وهي العلامة التي استعان بها النّاص لدخول عالم الفتاة الداخلي، حينما «تذكّرت رسم الطفولة، ولهو البراءة الخالي من الجراح».

وفي خاتمة النّص، يخبرنا الراوي أن الفتاة وصلت إلى «محطة القطار»، وأخبرنا أيضاً أنها رحلت، واستعار لذلك كينونة الثلج كعلامة دالة على تأكيد الرحيل من جهة، والتواري النهائي من جهة أخرى من خلال قوله: «ها هي تذوب..»، إنها هي وحدها التي تذوب، بينما الثلج الذي يغطي جسديّة المكان ليخلق جسديته الخاصة به والتي تسم المكان لا يذوب، باقٍ، وصامد في حضوره الصلب، وأما هي فقد ذابت كدلالة على الغياب.

ومنذ بداية النّص، وقبل نهايته، بدت شخصية هذه الفتاة وحالتها مشفّرتين Encoding من الناحية الذاتية؛ فهي معزولة ربما لألم وجودي حاد، إلا أننا - وحينما عرفنا أنها «وسط الثلج إلى حيث غابت التيه التي عرفتها بعد أن ودّعت زمن الطفولة والبراءة..»، كما يقول السارد - نكون قد وقفنا عند ما يفكّ ذلك التشفير Decoding، الذي عمد إليه النّاص في بناء كينونة هذه الشخصية التي، وعلى ما يبدو، أنها تعيش تيهاً بدأ حينما ودّعت زمنية «الطفولة والبراءة»، لتتخرط في زمنية التيه والضيايع، وفي زمنية عالم ساخن لا يعيش في وسط أجواء الثلج، ولذلك جعلنا حارب الظاهري، ومنذ بداية الحدث المسرود، نبحت عن ثلجية هذه المرأة، ولكننا لم نجد لها إلا بما يفارق عنوان القصّة «امرأة الثلج»، وتلك هي لعبة الحلم المتخيّل لدى الظاهري.

\*\*\*

### الهوامش:

- (1) حارب الظاهري: مندلين، منشورات اتحاد كتّاب وأدباء الإمارات، الشارقة، 1996.
- (2) حارب الظاهري: ليل الدمى، منشورات اتحاد كتّاب وأدباء الإمارات، الشارقة، 2005.
- (3) حارب الظاهري: مندلين، المصدر السابق نفسه، ص 7.

\*\*\*

## الذات الأنثوية إزاء جسدها

### قراءة في قصة عائشة الكعبي «غرفة القياس»

اثنا عشر نصاً سردياً ضمتها المجموعة القصصية «غرفة القياس»<sup>(1)</sup>، للكاتبة الإماراتية عائشة الكعبي، والعنوان «غرفة القياس» عنوان إحدى القصص في هذه المجموعة الأولى للقاصة.

يحضر العالم المرئي Visual على نحو نافر في تمثيلات عائشة الكعبي المتخيّلة في قصص هذه المجموعة، وخصوصاً أن مخيالها الإبداعي يمتد إلى آفاق وأبعاد تضمُّ بؤراً مكانية ذات حضور شخصي، فتحوّلها - وعبر طاقة التخيل - حضوراً موضوعياً، كما هو الحال في نصها القصصي «غرفة القياس»، الذي سننظر فيه من زاوية سيميائية تهدف إلى استجلاء وظيفة جسد المرأة في تلك الغرفة، فضلاً عن جسد الغرفة في حضوره الكلي.

لا أدري إلى أي تاريخ يعود تأسيس غرفة القياس Fitting room التي يدخلها المرء للتأكد من انطباق الثوب الذي يريد شراءه على مقاس

جسمه! ولكن الذي أدريه أنها باتت ظاهرة متاحة في الكثير من محال بيع الملابس، وفي غرفة من هذا النوع يمنح الإنسان نفسه، سواء كان امرأة أو رجلاً، قدراً من الحرية والأمان والثقة بالمكان، حينما يريد استخدام هذه الغرفة.

إلى عالم هذه الغرفة التي تستخدمها النساء لقياس ملابسهن، امتدّ مخيال عائشة الكعبي، ودخلتها عبر تمثيلاتها لمكونات جسدية الغرفة، وشخصت مجمل الأفعال التواصلية التي دخلت النساء معها.

هذا يعني أن الغرفة كيان «متلفظ به»، وأما النسوة اللواتي دخلنها فهن «متلفظات لها»، من خلال أفعال تواصلية أنتجت جملة من العلامات Signs التي تدلُّ تلك العلاقة التواصلية المباشرة.

وعلى صعيد تقنيات السرد، لجأت الكعبي إلى توظيف راوٍ كلي الحضور Omnipresent narrator في نصها القصصي هذا؛ راوٍ يناهز عن المشاركة في أي من الأفعال التواصلية سوى فعل السرد، ولكنه الراوي الذي أحكم القبضة على سرد كل تفاصيل الأفعال التي جرت في خارج غرفة القياس وفي داخلها كحوادث تواصلية، ولذا يُعد هذا الراوي من قبيل الراوي العليم Omniscient narrator الذي يحيط بكل تفاصيل البرنامج السردية الخاص بهذه القصة.

في صباحات أحد الأيام، يدخل السارد Narrator أحد المحال الخاصة ببيع الملابس، وهنا تحضر المرأة الأولى، وهي التي تعمل في المحل. تدخل هذه العاملة في علاقة تواصلية مع الغرفة في حضورها الكلي: «يُفتح الباب فجأة، وتطلُّ سيدة برأسها لتتفحص الغرفة الخالية، وتمسح بعينيها جدرانها الضيقة، تصفق الباب خلفها بقوة» (ص 19).

يتضح من هذا النص/المقطع، أن عاملة المحل تأكدت من خلو

الغرفة من أي أثواب تركتها زبونات الأمس من خلال:

1 - فتح باب الغرفة.

2 - التواصل المرئي مع فضائها عبر العين الرائية.

3 - غلق الباب.

وهنا تلعب عائشة الكعبي على جماليات البلاغة من خلال خلق إزاحة دلالية لمفرد «المسح»، حينما جعلت العين تقوم بفعل مسح لجسدية الغرفة من الداخل وبفعل بصري مباشر.

تدخل زبونة الغرفة، وهي المرأة الثانية، زبونة «شابة ممثلة، قصيرة القامة، تتأكد أنها أوصدت الباب بإحكام» (ص 20). كان ذلك أول فعل تواصل بعد فعل الدخول، ومن ثم «تميل بوجهها نحو المرأة، وتلقي نظرة فاحصة على الهالات الداكنة الراكدة تحت عينيها، والتي حاولت إخفاءها بطبقات من أصباغ الزينة، تمطُ شفثيها باستياء، وتبدأ بنزع ملابسها طبقة تلو الأخرى، وتعليقها بحرص على العروة المثبتة خلف الباب... تمسك بالبنطلون الجينز الذي تود تجربيه، وتدسُ فيه ساقيها دون بالغ معاناة.. تلقي نظرة على نفسها في المرأة» (ص 20).

يقدم لنا هذا المقطع جملة من العلامات الجسدية التي بدت حاضرة بفعل تواصل مع المرأة كجسد مُشارك في تشخيص بعض علامات الجسد النسوي، وتحديدًا علامات جسدية الوجه، مثل «الهالات الداكنة الراكدة تحت العين»، وهي علامات تدل على جسدية أنثوية نال العمر من طراوتها شيئاً، وكان رد فعل تواصل النظر إلى هذه الهالات، أن هذه الزبونة أخذت «تمطُ شفثيها باستياء» وهي علامة تدل على عدم الرضا، وحينما تنزع الزبونة ملابسها يولد فعل تواصل آخر مع جسدية الغرفة، ويتمثل باستخدام «العروة» في تعليق الملابس، فتتم عملية

القياس، ولكنها تؤدي إلى عدم القناعة بحجم البنطلون، فتضطر الزبونة إلى تغييره: «تقف خلف الباب.. تفتحه بحذر.. تتأدي على عاملة كانت على مقربة من غرفة القياس» (ص 20)، وهنا تفتتح هذه السيدة على العالم في خارج الغرفة، وتدخل في فعل تواصل مع فاعل آخر «عاملة المحل» التي تجلب لها مقاسات أخرى، فتجربها، وتعود إلى المرأة ثانية لتدخل معها في فعل تواصل آخر، فترضى بالبنطلون الثاني، وتعود مرة أخرى صوب المرأة «مسحة من أحمر الشفاه، ولا بأس بطبقة من بودرة التبييض أيضاً» (ص 21).

تبدأ المرأة/ الزبونة الثالثة فعلها التواصلي مع الغرفة من خلال «طرقات خافتة على الباب» (ص 21)، ومن ثم تجري فعل فتح الباب نحو الداخل، ف«تدخل سيدة تجاوزت عقدها الثالث ببضع سنين»، لتخلع حقيبتها عن يدها، وتنزع ملابسها عن جسمها، فضلاً عن غطاء رأسها، و«قد واجهت المرأة.. تقترب أكثر منها لتأكد مما رآته.. غير معقول.. المزيد من الشيب.. شعرة بيضاء أخرى تتصدر منبت الشعر معلنة انهزام الشباب.. تنفث تهيدة محمومة على صورتها المنعكسة في المرأة» (ص 22).

وإذا كانت الزبونة السابقة قد مطت شفيتها كدلالة على استيائها من الهالات الداكنة في وجهها، فإن زبونتنا الراهنة نفثت تهيدة محمومة على الشيب الذي طال شعرها، والشيب هنا علامة جسدية.

لقد تم كل ذلك في أثناء دخول الزبونة في فعل تواصل مع المرأة، وهو الفعل الذي ولد «تهيدة محمومة»، وهي علامة خلقت جسدية وجه مرئي حزين، ولكن عائشة الكعبي ما أرادت لتلك التهيدة أن تطغى على روح زبونتها في سرديّة هذه القصّة حينما أضفت على الفستان الذي ارتدته جسديةً جماليةً مبهجة كسرت حدة الحزن لديها، لنقرأ: «وتبتعد

قليلاً عن المرأة ملصقة ظهرها بالبواب.. بدا الثوب ذو الذيل الشَّيفوني وكأنه قد حيك لها بالذات.. قد لا تكون جميلة.. لكن أحداً لا يستطيع أن ينكر جمال قوامها الممشوق» (ص 22)، ولا بد أن نلاحظ هنا أن عين الراوية هي ذاتها عين الزبونة، وكلاهما، وبمعية الفستان، دخلا في فعل تواصلتي مركَّب مع جسدَيَّ الفستان ولكن عبر المرأة.

مع المرأة/ الزبونة الرابعة سيتغير الأمر؛ فهناك امرأة تدخل الغرفة مع ولدها الصغير الذي يشير بداية إلى الغرفة منادياً والدته: «هذي مَحْد فيها ماما» (ص 23)، لتبدأ «سيدة جميلة الملامح» مع ولدها دخول الغرفة، فبادر الطفل «ليستقر من فوره على المقعد المحشور في الزاوية، وتحكم السيدة إغلاق الباب» (ص 23)، وكلاهما تواصلتا مع جسدَيَّ الغرفة عبر الملامسة المباشرة.

أما المرأة فدخلت السيدة معها في تماس وظيفي حينما ارتدت «قميصاً أزرق فضفاضاً وتنورة بيضاء ذات نقوش زرق» (ص 23)، ولكنها سرعان ما ستغير الطقم لتختار «بلوزة برتقالية اللون مع تنورة زيتونية» (ص 24)، ولتعود فتختار الطقم الأول فهو «أبرك» لها، وهنا حضر زوجها «أبوسعيد» في ذائقته كما لو كان الرقيب المنزلي الذي تحمله في جيبها أنى تكون؛ حضر كسلطة زوجية، بينما حضر الرجل مع الزبونة الثانية كعنصر يجب إرضاءه، وهو المدير في مكتب العمل الذي تشغل تحت إدارته زبونتنا هذه، ولكن ثمة امرأة أخرى تنافسها في إرضائه من خلال الملابس اللاصقة على الجسم، والتي تمثل مصدر إغراء Seduction للمدير، كما يوحي نص القصة.

لقد لعبت عائشة الكعبي على الزمن مع أنموذج هذه الزبونة؛ فهي مستعجلة الوقت لحمل أولادها من المدرسة إلى البيت، وهذا ما جعل علاقتها مع المرأة ضعيفة: «لم تتمالك نفسها عن التحديق في المرأة

بنظرات تعسة» (ص 24)، وهو التمثيل الوحيد لعلاقتها بمرآة الغرفة.

مع الزبونة الخامسة، ثمة تشخيص هوياتي تلجأ إليه عائشة الكعبي، وذلك حينما كشفت سرديّة التوصيف عن «مصرية» هذه الزبونة التي دخلت الغرفة، وهي تحمل «بدلة رمادية مكوّنة من جاكيت وبنطلون» (ص 25)، ولكنها ترمي بتلك الملابس حينما واجهت سعرها المرتفع. ومع ذلك، جرّبت أن تقيس ما تحمله من دون أن تخلع كل ملابسها التي دخلت الغرفة بها، ودخلت مع المرأة في علاقة مرئية لترى جسديّتها بعد ارتداء الملابس وقد «هالها كيف يمكن للملابس أن تضيء أبعاداً جديدة على شخصية الإنسان» (ص 25)، إلا أنها لا تندفع إلى شرائه، فهي تقول مع نفسها: «زاي أفكر أشترى بدلة وأنا لسا ما دفعتش أسط مدرسة البنّت.. أنا أكيد اتجننت!» (ص 26)، ويكفي هذا المقطع إشارة إلى التمثيل الهوياتي لهذه الزبونة.

وفي أنموذج المرأة/ الزبونة السادس، تلجأ الكعبي أيضاً إلى التشخيص الهوياتي، فـ«أم أحمد» سيدة إماراتية في الأربعين من عمرها، تصحب ابنتها ذات العشرين ربيعاً إلى غرفة القياس، وتختار طقمًا وردي اللون، وقبل أن تنظر في المرأة، تجعل ابنتها مرآة فتسألها بعد ارتداء الملابس عن رأيها، ولكن هذه البنّت/ المرأة تخذلها حينما قالت لها: «رأبي تعرفينه.. أنت أحلى أم في الدّنيا، لو تطاوعيني وتختارين ملابس تتناسب مع سنج يا أم أحمد» (ص 27)، وأما أم أحمد فتتزعج من جواب ابنتها، ولكنها تشتري الطقم.

وأما أنموذج المرأة/ الزبونة السابع فيختص بسيدة إماراتية أيضاً، وهو تشخيص هوياتي يكشف عنه النص. تحمل هذه الزبونة ملابس، وسرعان ما تلقى عليها على المقعد الصغير، ولكنها تنتشغل بقراءة رسائل الهاتف المتحرك، فتجري اتصالاً مع زوجها الذي لا يرد حتى «تنفخ

بغضب» (ص 28) جراء ذلك، فتكتب رسالة له تعنفه فيها وهي «تزمجر»، ولكنها لم تجرب الملابس، وإنما اكتفت باختبار «ابتسامتها الكاذبة في المرأة» (ص 28)، لتخرج من الغرفة. وبذلك كان الفعل التواصل لهذه الزبونة أقل تكريساً في علاقته مع جسدية المرأة، وأكثر تعاملًا مع كينونتها الداخلية؛ فهي استخدمت الدخول إلى الغرفة لغاية ذاتية كما يشي تعاملها مع كينونة الغرفة.

وفي العاشرة ليلاً، تعود عاملة المحل كأنموذج نسوي ثامن، لتلم ما تركته الزبونات من بقايا ملابس، ف«تترك الغرفة، وتصمت الموسيقى، وتطفئ الأنوار» (ص 29).

ما عدا عاملة المحل، أدخلت عائشة الكعبي ست زبونات «غرفة القياس» مع طفل صغير، وفتاة في العشرين من عمرها، وكل الزبونات دخلن مع جسدية هذه الغرفة من خلال عمليات عدة، وهي: فتح الباب، والدخول، واستخدام المقعد الصغير المكون في إحدى زواياه لوضع الملابس، واستخدام العروة والمشجب خاصتها للغرض نفسه، وبالتالي استخدام المرأة، وأخيراً فتح الباب لغرض الخروج، ومن ثم إغلاقه باستثناء واحدة منهن فقط تركته فاعراً.

ونوعت الكعبي هويات زبونات العربيات والإماراتيات، واستعانت على ذلك بتوظيف اللهجة المصرية والإماراتية كدوال تحيل على ذلك، وجعلت زبونات الغرفة منهن الرشيدات ومنهن البدينات، والقصيرات والطويلات، ومن مختلف الأعمار، وجعلت من الزمن عاملاً متوازياً في دخول الزبونات للغرفة؛ فبعضهن دخلن في الظهر، وبعضهن الآخر في العصر، وأخيراً في المساء، كما أنها نوعت الملابس التي تأرجحت بين البنطلون والتتورة والقميص والشيلة.

وأما العلامات اللونية وطبائع القماش التي كانت محط اختيار

الزبونات، فتركزت على الألوان والأقمشة الآتية: الأحمر الحريري ذو الذيل الشيفونى، والأزرق، والأبيض، والنقوش الزرق، والبرتقالي، والزيتوني، والألوان القزحية، والرمادي، والوردي المطرّز، والأبيض الشفاف ذو الحروف الوردية.

وعلى الرغم من أن الغرفة التي اختارتها الكعبي غرفة قياس ملابس النساء، إلا أنها لم تغيب الرجل في عالم تلك الغرفة، ولذلك كان الرجل حاضراً عبر ذاكرة ومخيل النسوة اللواتي دخلن الغرفة، كما يتجلى ذلك في حضور شخصية المدير، وشخصية أبوسعيد، وشخصية أبوأحمد، وهو مؤشر على حضور السلطة الذكورية في مخيل النسوة، حتى في هذا النوع من الغرف ذات الخصوصية الذاتية في عالم النساء.

وفي ما يتعلق بسميائية الأهواء passions، ضخت الكعبي جملة من العلامات التي تعكس أحاسيس ومشاعر ومواقف الزبونات في أثناء تعاملهن مع الملابس في الغرفة، سواء بمفردهن أو مع آخرين حاضرين مثل: الطفل، والبنات، وعاملة المحل، وبالتالي تعاملهن مع آخرين غير حاضرين في الغرفة على نحو منظور، إنما في ذاكرة ووجدان الزبونات، مثل: المدير، والموظفة أم أربع عيون، وأبوسعيد، وأبوأحمد، وفطوموه، وأخت إحدى الزبونات التي ستتزوج وهي الأصغر سناً من الزبونة، والزوج الذي لا يرد على زوجته عبر الهاتف المتحرك، والأطفال في المدرسة.

ولقد تراوحت علامات الأهواء بين القبول والرضا والرفض والاستياء، وما يلاحظ هنا أن أغلب هذه العلامات كانت مرهونة بتعبيرات جسدية، مثل «تصفق الباب خلفها بقوة»، و«تمطّ شفتيها باستياء»، و«نفثت تنهيدة محمومة»، و«نظرات تعسة»، وغير ذلك من التعبيرات الداخلية التي تتوغل أحد مواضع الجسد كدال عليها.

\*\*\*

**الهوامش:**

(1) عائشة الكعبي: غرفة القياس وقصص أخرى، مجموعة قصصية، دائرة الثقافة والإعلام،  
الشارقة، 2007.

**\* \* \***



## الغجري... وجسدية مدينة متخيلة

### قراءة في قصة صالح كرامة «سقف»

يمثل السرد Narration عصب المنجز الإبداعي الذي يشغل الكاتب المسرحي والقصصي الإماراتي صالح كرامة (أبوظبي 1961)، في ما أنتجه من نصوص إبداعية حتى اللحظة، ومع أن كرامة يفتتح يومه على نصّ مسرحي، ويودع نهاره بعرض مسرحي، وتلك هي حياته الإبداعية، إلا أن الكتابة القصصية تشغله بين الحين والآخر، وهذا ما تؤكده مجموعته القصصية «سهرة مع الأرق/ 2003»<sup>(1)</sup> التي تضمّنت اثني عشر نصاً قصصياً سنختار منها قصة «سقف»<sup>(2)</sup> في دراستنا هذه، لاستجلاء الوظائف السيميائية التي تميز تجربته في هذه القصة.

في «سقف»، يندفع السرد إلى تمثيل أقصى إمكانات المتخيّل power Imaginary، حينما يتصوّر النّاص Textor مدينة عصرية يتجول فيها شخص من أهلها «الراوي» برفقة وهو ما اسماه «الغجري»، ويكشف «فعل التجوال» علامات المدينة الجسدية Metabody of signs عبر

تمثيلات Representations هذين الشخصين مع بقية الفاعلين أو الممثلين Actors الذين شاركوا في البرنامج الحكائي لهذه القصة Narrative program، أولئك الذين خاضوا غمار تجربة العيش في هذه المدينة، والدخول معها في علاقة مرئية تواصلية معقدة كشفت علامات الجسدية بقدر ما كرّست الإحساس فائق الجودة بكيونتها الوجودية التي عمد صالح كرامة إلى تسريدها Narrating في نصه القصصي هذا.

وما هو جمالي في هذه السردية القصصية، أن صالح كرامة يحضر فيها عبر مستويات عدة، فهو المؤلف Author، والكاتب Writer، والراوي Narrator، والمسرد Narrated كونه أحد الفاعلين أو الممثلين Actor في أحداثها، بمعنى أن الراوي Narrator شريك في الحدث، شريك في تحسس صوت المدينة، والشعور بكيانها الجسدي الذي يغلف روحها، وروح كائناتها، وسجلات ذاكرتها التي يتصفحها «العجري» القادم إليها بعد غياب عنها.

ولم يقدم صالح كرامة مدينة «سقف» في تجلياتها الجسدية دفعة واحدة في بداية ما أو في مقطع نصي ما، وإنما ترك الأمر للسرد وللفاعلين لكي يكشفوا ذلك؛ فراح يضح علامات المدينة الجسدية من خلال مسار وحركة الخط السردى للنص، وراح فعل السرد ذاته يكشف عن تلك العلامات على نحو تلقائي.

وتتضمن مدينة «سقف» الوحدات المكانية/ العلاماتية الآتية: مركز المدينة، والمحيط/ محيط المدينة، وبنائات شاهقة، وحوانيت، وحنات، ومحطة نائية، وسوق متآكل، وبيت قديم، ودار، والباب، وحن الدار، وتلة محترقة، وجدران طينية، وشجرة.

كما أنها تتضمن وحدات علاماتية مكانية عامة، وهي: شوارع،

وطرق، وأزقة، وأرصفة، وأسفلت، ومحطات وقوف، وعلامات عبور المشاة، وإشارات طريق ضوئية، وأعمدة مصابيح/ مصابيح، وأسلاك الهواتف.

وإلى جانب ذلك، كشف السرد جملة من العلامات الدالة على الطقس المناخي للمدينة، مثل: الصباح، والليل «عالمها الليلي»، والشمس، والهواء الصباحي، والهواء البارد، وخيوط النور.

وأما الفاعلون من البشر في برنامج هذه القصة السردية فهم: الراوي أو السارد الذي اختار له صالح كرامة اسم «أنا»، و«العجري» الذي عمد كرامة إلى جعل اسمه مجرداً، ولكنه الاسم الدال على حضوره المؤقت، والمرأة العجوز، والعسس، والبائعون، والعجر، والبشر، والناس، والجموع، والمارة، وجعل الناص من الفاعلين الثلاثة؛ أي: الراوي، والعجري، والعجوز، جعلهم ناطقين، بينما ترك للآخرين نطقهم المضمّر الذي يعبر عنه وجودهم ضمن سردية القصص الواسفة.

واستنفر الناص وهو يرسم شخصيات هذه القصة، البوح الوجودي لديها، وهذا ما بدا جلياً في جملة العلامات الدالة على الأهواء التي اجتاحت الشخصيات الرئيسية في القصة، ومن ذلك: «أحلامنا»، و«تذكرنا البعيد»، و«النحيب»، و«دموع العجري»، و«دموعنا»، الخ... لقد بدت هذه الأهواء<sup>(3)</sup> علامات دالة على الذات المحترقة، الذات التي تستشعر الخراب الذي يغلف الوجود البشري في خضم تجوال شخوصه المهموم.

وكل ذلك يقودنا إلى جملة الأفعال التواصلية التي تداخلت بين الفاعلين وكيونة المدينة في القصة. إن المكوث المتحرك في المدينة، والتجوال المهموم بين طرقاتها وشوارعها وأزقتها، وتلقي علاماتها الجسدية،

والتفاعل معها، بدت تطمح إلى تحقيق غاية هي غاية وجودية على الأغلب: «كنتُ أنا والعجري، نجوب شوارعها، ونطفئ أحلامنا هناك» (ص 70)، ولذلك لجأ صالح كرامة - وهو النَّاص - إلى تشطير المدينة عالمين: عالمها الحداثي؛ العالم الذي تغرق فيه المدينة بـ«الضجر» (ص 70)، حيث الصخب Clamor وغياب الأمن Unsafe: «رأينا مجموعة من العسس يلتقطون الحانات ويسرقون سجاجير العجوز» (ص 71)، وعالمها الآخر؛ العالم الطيني: «مشيتُ أنا والعجري نحو بيت قديم مغروس فوق تلة محترقة، ويحيط بها سوق قديم متآكل، لم تعد هناك حياة بين تلك الجدران الطينية» (ص 71).

ولقد استعان كرامة بـ«العجري» كفاعل أو ممثل أو شخصية للتدليل على زمنين مرَّت بهما كينونة هذه المدينة: زمن «المدينة - الصخب» (ص 70)، و«البنائيات الشاهقة» (ص 71)، و«رائحة الزحام» (ص 71)، وزمن المدينة - الطين، و«التتور»، و«الحمام»، و«الجدران الطينية» (ص 71)، وهما الزمانان اللذان يفصلان تاريخ وعي إنسان المدينة مكانين، سواء كان هذا الإنسان غريباً، كما هو حال العجري في القصة، أو كان من أهلها كما هو حال الراوي «أنا».

ولقد سعى صالح كرامة إلى تقديم مجموعة من العلامات الدالة على وحدة المصير الخاص بعلاقة الإنسان بهذه المدينة، وبمنطق حضور هذا الإنسان؛ الوافد - الزائر، والمقيم، الحال فيها وطناً، ولعل «نمط الأفعال» الذي وظفه النَّاص يدلُّ على ذلك، مثل: «نجوب الشوارع»، و«الهرولة»، و«اللهاث»، و«رمينا أقدامنا»، و«سرنّا»، و«مشينا»، و«قطعنا»، و«تفرقنا»، وغير ذلك من الأفعال التي تدل على فعل مشترك بين شخصين يخترقان المدينة بمرجعية واحدة، هي مرجعية الكشف عن كينونة المدينة وقد طالها التحوُّل، ومحاولة تشخيص

عواملها بين زمنين، بل محاولة البحث عن أمكنة الزمن غير الصახب،  
زمن اللازحام، زمن الجدران الطينية، زمن التَّنَوُّر وخبزه الطازج،  
زمن رائحة التَّنَوُّر والخبز المحمص، زمن الحمام، زمن إطعام الحمام  
بالشعير التي يُحب، زمن العيش مع التَّنَوُّر والحمام حيث ألفة التواصل  
مع الكائنات البريئة بأصالة العيش مع الطين والأرض والخبز.

وبدا كل الفاعلين في مدينة البنايات الشاهقة سلطنة طاردة، بينما  
بقيت المدينة برسومها الطينية سلطنة مرحّبة بالغجري وبابن البلد البار  
«الراوي»، وهذا ما نجده واضحاً في استقبال المرأة العجوز للضيفين:  
الغجري والراوي، لنقرأ:

«مشينا، أنا والغجري، نحو بيت قديم.. دون أن نطرق الباب، دلفنا  
إلى صحن الدار، استقامت أمامنا امرأة عجوز تنتثر الحبّ إلى الحمام.  
عندما وصلنا طار من حولها ريش كثيف، كانت رائحة التَّنَوُّر والخبز  
تملأ المكان. كنتُ أنا والغجري وقوفاً، والمرأة يصل صوتها إلينا، قالت:  
تقدّموا؛ عرفتُ بمجيئكم عندما طار حمامي. أعرف أنكم لن تهدؤوا،  
سوف يطردكم الأسفلت والمارة. أنتم كحماماتي لا تقبل العيش في  
العيد... عندما انتهت المرأة من حديثها، كنا قد غرقنا في دموعنا، وانتابنا  
الحنين، وتذكّرنا البعيد... وأخذنا في النحيب.. الغجري لم يتمالك نفسه  
فشرّت دموعه فوق البلاط، ومن فوق التلّة رمى بدمعة على المدينة»  
(ص 71 - 72).

يبدو أن الفعل التواصل الذي جرى بين الغجري وزميله الراوي،  
والمرأة العجوز، قد فكّ جانباً من العلاقة المشفّرة Encoding بين المدينة  
والفاعلين فيها، وخصوصاً الغجري وزميله الراوي؛ فكأنني بهذه المرأة  
العجوز أنها تمثل الرمز الذي يحيل على أصالة زمن المدينة غير  
الأسفلتية، وكأنني بهذا الرمز/ الفاعل يكتنز ذاكرة تلك المدينة الطيبة

التي يعيش فيها الحمام إلى جانب البشر ليس بعيداً عن التَّنَوُّر وخبزه، بل أرى في هذه العجوز أنها لا تعدو أن تكون أيقونة Icon ذلك الزمن الدافئ، أيقونة أخرجت الهمَّ الوجودي الثاوي في ذوات الفاعلين: الغجري والراوي، من حال الثواء الصامت إلى حال النُّطق غير الكلامي، وجعلت لهذا الهمَّ، الذي يثوي في ذاتي الغجري وزميله، جعلت له لسانه الذي يتكلم دموعاً، وحنيناً، ونحيباً، وتلك هي علامات البوح، وفتحت له مغاليق مكبوتة ليتذكَّر ذلك البعيد.

يبقى نص «سقف» لصالح كرامة، يضمر أكثر مما يكشف، وتبقى شيفرته المركزية عرضة لقراءات مفتوحة، قراءات تأويلية، ولعل ما سمح به خطاب النص من إمكانات لتأويله في هذه القصَّة، لهو الكفيل بالكشف عن جدلية العلاقة بين الإنسان والمدينة، الإنسان المصدوم بسلطة الأسفلت التي تزيح التراب بكل هيئته البريئة، وأصالته العذرية، وعشقه المتاح لذاته، نحو أطراف هامشية في المدينة، وسلطة المدينة الأسفلتية التي تزيح إنسان الخبز والتَّنَوُّر إلى هامشها الترابي؛ الهامش الذي يبقى ذلك «البعيد»، البعيد الدافئ، والمُلدِّ، والنادر.

\*\*\*

### الهوامش:

- (1) صالح كرامة: سهرة مع الأرق، منشورات اتحاد كتّاب وأدباء الإمارات، الشارقة، 2003.
- (2) صالح كرامة: المصدر السابق نفسه، ص 69 - 72.
- (3) حول الأهواء Passions أنظر كتاب الدكتور محمد الداوي: «سيمبائية السرد»، ص 57 وما بعدها، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2009.

\* \* \*



## سيمائية التعرية

### مواجهة الذات في قصة منى العلي «المرأة»

تضمُّ المجموعة القصصية الأولى للكاتبة والفنانة التشكيلية الإماراتية، منى عبدالقادر العلي (المرأة)<sup>(1)</sup> خمسة عشر نصاً قصصياً قصيراً، و«المرأة» هو عنوان النص القصصي الخامس في هذه المجموعة، ولكن المرأة أيضاً كانت حاضرة في النص العتبي Seuil أو النص المحيط - التأليفي أو Peritexte auctorial، كما يرسم ذلك جيران جينيت<sup>(2)</sup>، الذي تصدر المجموعة تحت ما يعرف بـ«الإهداء»؛ قالت منى:

«لذلك فضّلْتُ.. أنْ أهديكَ أنتَ.. أهديكَ أنتِ.. لينظر كل واحد منكم إلى مرآة نفسه.. ويعرّيها من صمتها المزعوم..» (ص 7).

تضعنا هذه العتبة عند رؤية مفكّر فيها أنها فلسفة الكاتبة في الوجود الإنساني الفردي، كونها تستخدم الضمائر «أنت» و«أنتِ»، والأهم من ذلك اعتقاد الكاتبة نفسها أن «المرأة» أداة الإنسان في تعرية ذاته/ نفسه

Clearness من الصمت المزعوم أو الصمت القابع فيها، وبذلك تكون المرأة أداة تُخرج الإنسان من صمته إلى كلامه؛ أداة تمنح الإنسان لسانه لكي يستنطق ويعرّي ذاته الصامتة؛ فالإنسان بلا مرآة كائن بلا لسان، ومن ثم بلا كلام، وبالتالي هو إنسان بـ«ذات» فاقدة للقدرة على الكلام، وبالتالي على التواصل مع الآخر المختلف، على أن الكلام، الذي ينتج عن نظر الإنسان في مرآة ذاته، وعن تعريته لذاته عبر مرآتها، ليس شيئاً سوى تَلْفُظ المرء لكيثونته البشرية، تَلْفُظ لذاته، ووجوده، وذاكرته، وبالمرّة تَلْفُظ لمصيره.

الفاعل/ مفعول به	الأداة	الفعل 1	الفعل 2	الغاية	الغاية القصوى
الإنسان/ ذات	مرآة الذات	النَّظَر في الذات عبر المرأة	تعرية الذات	الذات المعرّاة	مواجهة الذات

جدول رقم (1) الأفعال

إنّ هذه الرؤية وجدت معادلها الموضوعي في خطاب قصّة «المرأة»، التي جاء الروي فيها بضمير المتكلّم، ما يعني أن الراوي Narrator هو الفاعل أو الممثل أو الشّخص Actor المشارك في برنامج القصّة الحكائي الذي ينفرد باستجلاء كل أحداث هذا البرنامج، إلى جانب عوامل أخرى Actants، كالغرفة، والأرضية، والجدران، والمرابا، والسّقف، والضوء، والغبار، والكتاب، والصورة، والمقبض، وغير ذلك.

حكاية القصّة أن امرأة كانت نائمة على سريرها، فتنهض من نومها، لتجد نفسها في غرفة محاطة بالمرابا من كل جانب، وتدخل في فعل تواصل مع هذه المرابا لتبدأ - ومن خلال المرابا - فعل تعرية للذات، وبإزاء ذاتها المعرّاة تدخل في صراع تنتج عنه مجموعة من الأفعال التواصلية البينية، والعلامات الجسديّة Metabody signs<sup>(3)</sup>.

سردياً، يبدو على منى العلي كـ«ناصة Textor» أنها أدخلت البرنامج الحكائي لهذه القصة في أتون بنية تشفيرية عالية Higher coding؛ فعلاوة على أن موضوع القصة ينحاز إلى تجربة ذاتية خالصة Pure؛ تجربة مغلقة على الذات، نراه يندفع بالظهور في بنية النص السطحية، كما لو كان حلماً Dream، وقد جلته منى العلي نصاً قصصياً متخيلاً، على الرغم من أنها تفتح مسرح أحداثه على يقظة بعد نوم لدى بطلتها.

### 1- جسدية الغرفة:

تروي البطلة قائلة: «أحدقُ باستغراب في الغرفة التي وجدت نفسي فيها، أربعة جدران فقط، ولكن يبدو لي أنها من دون باب، لا أرى شيئاً، بل أربع مرايا عملاقة تغطي الغرفة، لولا بقعة الضوء الخفيفة التي تتناثر علي من السقف لظننتُ أنني دخلتُ المرايا، وأصبحتُ جزءاً منها» (ص 25). وتقول أيضاً: «وهنت رجلاي من الألم فسقطتُ على الأرض أفرش عليه شعري» (ص 27). وتضيف: «تذكرتُ أنني لمحتُ مقبضاً على جانب أحد الجدران» (ص 29).

في ضوء هذه النصوص/ المقاطع التي وردت في المتن السردية للقصة، سعت منى العلي إلى بناء جسدية داخلية فحسب للغرفة المتخيلة؛ جسدية غرفة مكونة من أربعة جدران، وسقف، وأرضية، ومقبض، غرفة من دون شبابيك ولا باب.

وهذا يعني أنها أحكمت إغلاقها، ولكنها وجدت، وفي الوقت نفسه، صعباً عدّة فيما لو أبقى الغرفة على حال إغلاقها الكامل Full closing، لأنها، وعند ذاك، لا تستطيع الدخول في فعل تواصل مع كينونة الغرفة، حيث العتمة المطلقة، ولذلك احتاجت إلى تأنيث الغرفة المتخيلة،

فاستعانت بعاملين جسديين، وهما: الخرم أو الفتحة الموجودة بالسَّقْف، والضوء، ومن ثم المرايا.

ويلعب الخرم أو فتحة السَّقْف Hole دوراً مهماً في إضاءة جسدِيَّة الغرفة المغلقة، كونه المنفذ الوحيد الذي يدخله الضوء ويحطّم جبروت الظلام في داخلها. هذا بشكل عام، وأما في برنامج القصة الحكائي، فيلعب الضوء النازل من الخرم صوب أرضية الغرفة دوراً تواصلياً مع البطلة التي بدا الضوء، بالنسبة إليها، أول عامل تدخل معه في فعل تواصلِي كان منه اصطدامه الافتراضي بعين هذه المرأة النائمة، ومن ثم تحفيزها على الاستيقاظ، والأهم من ذلك فك تكوُّر جسدها الذي لمَّه الاستغراق في النوم، وبالتالي النُّهوض، فالدخول في عالم فعل تعرية الذات بكل مساره الذي ظهر في حكاية القصة. تقول الساردة:

«أفتحُ عيني على شعاع يتسلَّل من فتحة صغيرة أعلى السَّقْف، مكوِّناً مستقيماً وسط أرضية الغرفة، مختلطاً مع غبار شفاف، لا يكاد يُرى، فأفكُّ تكوُّر جسمي، شيئاً فشيئاً» (ص 25).

وأما المرايا العملاقة Mirrors التي غطَّت كل جدران الغرفة الداخلية باستثناء السقف الداخلي، فإنها كانت أحد العوامل المركزية في برنامج القصة الحكائي، فضلاً عن كونها الجسدِيَّة/ النافذة التي كانت البطلة تطلُّ على ذاتها من خلال التماس مع سطوح المرايا العاكسة صورة الوجه.

## 2- الأفعال التواصلية:

### - الفعل التواصلِي / 1:

تدخل امرأة المواجهة في فعل تواصلِي مع كل موجودة المكان من خلال جملة من الدوال، وهي:

أَفْتَحُ عَيْنِي عَلَى شِعَاعِ خَفِيفٍ..
أَحْدَقُ بِاسْتِغْرَابٍ فِي الْغُرْفَةِ...
أَوْقَفْتُ رِجْلِي الْمُتَمَلِّتِينَ...
أَقْتَرَبْتُ مِنْ إِحْدَى الْمَرَايَا بِحَذَرٍ...
لَامَسْتُ وَجْهِي فِي الْمَرَاةِ...
أَقْتَرَبْتُ مِنْ صَوْرَتِي...
فَرَكْتُ عَيْنِي بِيَدَيِ الْاِثْنَتَيْنِ بِشِدَّةٍ...
قَرَأْتُ الصَّفْحَةَ الْأُولَى مِنْ كِتَابِي..
مَسَحْتُ دُمُوعِي بِبَاطِنِ كَفِي....
طَاطَأْتُ رَأْسِي....
رَفَعْتُ رَأْسِي...
أَمْسَكْتُ بِالْمَقْبِضِ.... (ص 52 - 92).

جدول رقم (2) دوال/ أفعال التواصل

## - الفعل التواصل/ 2:

بعد الفعل التواصل الأول بين المرأة وجسدية الغرفة، الذي تمثل بالضوء الذي اخترق فضاء مكان الغرفة عبر خرم السقف، يأتي الفعل التواصل الثاني بينها وممكنات جسدها، كالتحديق بالعين، والوقوف على الرجلين، والاقتراب بالجسم من المرأة.

ويدخل كل ذلك في إطار ما يسمى «أهلية الذات»، للدخول في الفعل التواصل الثالث بينها وبين المرأة؛ فالذات «لا تستطيع تحقيق إنجاز ما إلا إذا كانت متوافرة على المؤهلات الضرورية، وهذا ما يجعل الأهلية شرطاً ضرورياً للفعل، بوصفه - أي الفعل - ما يُوجَد، وما يجعل الفعل في الإنجاز يتحدّد باعتباره فعل كينونة»<sup>(4)</sup>.

«أقتربت من إحدى المرايا بحذر، محاولة اختلاس نظرة إليها، وإليّ».

### - الفعل التواصلي/ 3 / 1:

بهذا النص/ المقطع تدخل المرأة في الفعل التواصلي الثالث مع جسدِيَّة الغُرفة، والأول مع المرأة، الفعل الذي كشف عن علامات الوجه، ولكن الناصَة اكتفت بالتمثيل بالعلامات الآتية:

1- «رأيتُ عَيْنَيْنِ غائرتين..» (ص 25).

2- «شعري المتشعَّت..» (ص 25).

3- «شكلي المبعثر..» (ص 26).

### - الفعل التواصلي/ 4 / 2:

وأما الفعل التواصلي الرابع مع جسدِيَّة الغُرفة، والثاني مع المرأة، فقد اكتسب قيمة مغايرة، فإذا كان الفعل السابق قد وظَّف «العَيْن» كأداة رائية، ففي الفعل الثاني تم توظيف الأصابع كأداة ملامسة لسطح المرأة: «لامستُ وجهي في المرأة، أجسَّد لها ضحاياها بابتسامة خبيثة، أذكرُها بانتصاراتها التي تتوالى، والتي لا تنتهون في تمثيل إذلالهم، أرحل معها في أوراق حياتي، أتصفح فيها جرأتي التي تتضح في أعداد من تلتخوا بجمال الصورة العاكسة أمامي» (ص 26).

وهنا بدأ تمثيل فعل التعرية Denudation؛ تعرية المرأة عبر جسد المرأة نفسه، وتعرية الذات عبر المرأة من خلال النَظَر في سجلات ذاكرة الوجه، وجه البطلة، لتتكشف سرائر هذه المرأة؛ فوجهها الذي جمَلته، وعبر هذه المرأة، بأبهى صور ظهوره الإغوائي Seduce سابقاً، تحاول اليوم إيلامه، وتأنيبه، ومعاقبته، ومعاتبته؛ فهذا الوجه، وجهها، وكما يبدو في المرأة، خُلفَ «ضحايا أذلاء»، و«أعداد ممن تلتخوا بجماله». وتلذذ بـ«انتصارات أنثوية» عدَّة.

#### - الفعل التواصلي/ 4 / 3:

نبقى مع الفعل التواصلي الرابع، ولكن الثالث مع المرأة هذه المرأة، ولكن فلنقرأ: «اقتربت من صورتني أكثر حتى لامستها بأنفاسي، أرشها بنداي العبق، فتكون دائرة ضبابية، تخفي صورتني، فأشنتها بأصابع يدي بسرعة، ولكن الصورة النقية تحوّلت إلى صورة تملؤها خطوط عميقة محفورة على حدود وجهي؛ صورة مشوّهة سوداء» (ص 26).

يبدو على الفعل الثالث مع المرأة، وفي ضوء هذا النص/ المقطع، أنه كان المفصل المركزي في البرنامج الحكائي الخاص بنصّ القصّة، إذ بدا فعل تشويه صورة الوجه الظاهر بالمرأة، الذي أقبلت عليه المرأة، فعل تعرية، فعل إزاحة لصورة الوجه «النقية»، وبالتالي ظهور صورة وجه غير نقي، صورة وجه مشوّه، وجه بخطوط عميقة محفورة على حدوده، صورة وجه أسود مشوّه.

وكل ذلك يعني أن فعل التعرية هذا أنتج علامات جسديّة وجه أفرعت صاحبتنا البطلة ذاتها، وجعلتها ترتدّ إلى الوراء غير مصدقة ما تراه: «فركتُ عينيّ الاثنتين لأستوضح روعة صورتني، ولكنني فوجئت من جديد، بشكل آخر؛ شكل غريب، مخيف، فأفلتت مني صرخة مدوية لم أرد إيقافها، بهستيرية لم أعهد لها، بدأت بالصراخ» (ص 26 - 27).

#### - الفعل التواصلي/ 4 / 4:

بدا الوجه العاري عن نقاوته وروعته، الوجه الغريب والمخيف، الوجه الأسود المشوّه، يمارس دور المرجع Reference والمُرْسِل Distinateur للكثير من الأفعال والعلامات الجسديّة، ولعل مقول: «أنا أعني ما جنت صورتني» (ص 27) خير مقول يعبر عن ذلك.

الأفعال	علامات الذات الممسوخة/ المعراة	علامات الجسد
الصراخ	المفاخر الذاتية	وهن الأرجل
السقوط على الأرض	توحد الانتصارات	الانفعال الهستيري
البكاء دموعاً	احتراق الأوراق	الرموش الدامعة

جدول رقم (3) الأفعال والعلامات

#### - الفعل التواصل/ 4/ 5:

على الرغم من الهزيمة التي منيت بها البطلة جرّاء مواجهتها لوجهها في المرأة بدايةً، ولذاتها لاحقاً، نراها تشدّ عزميتها لمواجهة كينونتها المعرّاة، المشوّهة، المخيفة والخائفة شكلاً «الجسد»، ومضموناً «الذات»، ولكن البكاء في صورة البطلة، أي بكاء وجهها المتجسّد في المرأة، أنتج بدوره رسالة كانت حافزاً على استئنافها فعل المواجهة، مواجهة ذاتها الخربة، وقواها البدنية الخائرة؛ فحينما بكت صورتها، تقول البطلة/ الراوية: «أشعرتني بأنني أزلتُ حملاً ثقيلاً كان بحوزتي» (ص 27)، وهذا يعني أن فعل التعرية، تعرية الذات، وعبر المرأة، قد جلا Clearness عن الذات الأنثوية بشاعتها، وزيفها، وحقدّها، وذنوبها الإغوائية تجاه الآخر Other، وعادت الذات إلى صفائها الطفولي النظيف:

«كيف يغدو ما أرى حقيقة، صورة طفل، بل طفلة؟ مسحتُ دموعي بباطن كفي، اقتربت منها أكثر، مع ابتسامة ساذجة، أحق بعينين بريئتين، لا تحملان أي زيف أو حقد. كم هما نقيتان هاتان العينان؟ هل كتابي الجديد سيرجعني إلى أيام الطفولة من جديد؟ ضحكت» (ص 28).

يحيل مدلول الطفولة هنا على البراءة والصفاء، ولنلاحظ التحوّل الذي جرى في البرنامج الحكائي للقصة؛ فبعد الفرع صار الضحك، وبعد

الوجه الآثم صار الوجه البريء، وبعد الصراخ الهستيري صار الخجل من النفس، وبعد «التصرُّف من دون رقابة أو تفكير واع متزن أو حتى الروح النقية» (ص 29)، صار البياض النادم: «فسقطت دَمعة وحيدة من عيني حاملة معها كل السواد، مضيفة بياضاً نادماً» (ص 29).

هذه هي علامات وأفعال سيميائية التعرية التي جربتها منى عبدالقادر العلي في نصها القصصي «المرأة»؛ تجربة منحت الذات لسانها وكلامها لكي تمزق الصمت المسكوت عنه، ذلك الصمت الذي يثوي في داخل الذات كطاقة إيهامية خادعة لا تنتج سوى الغموض والزيف والخداع.

\* \* \*

## الهوامش:

- (1) منى عبدالقادر العلي: المرأة، مجموعة قصصية، مشروع قلم، كتابات من الإمارات، هيئة أبوظبي للثقافة والتراث، أبوظبي، 2009.
- (2) حول هذا المفهوم، أنظر:  
عبدالحق بلعابد: عتبات/ جيران جينيت من النص إلى المناس، ص 49، تقديم: سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2008.
- وانظر كتاب د. عبدالله أشهبون: عتبات الكتابة، ص 39، مصدر سابق.
- (3) حول مفهوم الجسد Metabody، أنظر كتابنا:  
د. رسول محمد رسول: الجسد في الرواية الإماراتية، هيئة أبوظبي للثقافة والتراث، أبوظبي، 2009.
- (4) د. محمد الداوي: سيميائية السرد، ص 39، دار رؤية، القاهرة، 2009.

\*\*\*

## مكبوتات النيء والمطبوخ

قراءة في قصة فاطمة الناهض «بحر الرَّمْل»<sup>(\*)</sup>

في قصتها القصيرة «بحر الرَّمْل»<sup>(1)</sup>، تأخذنا القاصة الإماراتية المبدعة، فاطمة النّاهض، شطر موضوعة Theme، تستنطق سردياً مكبوتات جسديّة الرَّمْل حينما تجعل كينونة هذه الجسديّة الممدودة بأفق البصر دالاً Signifier على ذاكرة أحد السجناء الذي كسب حريته بعد صدور «عفو عام شمل مجموعة قديمة من سجناء الرأي ممّن لم تعد آراؤهم تهدّد حتى الهوام!»، كما يقول بطل القصة.

جعلت فاطمة الناهض الراوية Narrator مشاركة في حكاية القصة، وأيضاً في فعلها السّردي؛ وهي، لذلك، تُعد السّاردة كلية الحضور Omnipresent narrator في هذا النّص، كما أنها المسرود لها Narratee في الحكاية كأحد الفاعلين في برنامجها السّردي.

كانت مجموعة من الأسر في رحلة سياحية إلى أطراف المدينة، وحينما خيّمَت في مكان ما، انفردت امرأة «الراوية» مع شخص من

المجموعة في رحلة مصغرة شطر أطراف المخيم، تقول الراوية: «أخذتنا أقدامنا صوب السكينة، وصديقنا الصمت يسير بنا حنونا إلى أبعد مدى. توقّف قليلاً كأنه يستجلي المكان فوقفتُ، تابع فمشيتُ إلى جانبه، بمحاذاة الصمت».

تبدو الراوية هنا بمقام العين الواصفة لزميلها في الرحلة، وهي أيضاً الظل المرافق لكيونته إلى جانب كونها العين الراوية لكل برنامج القصة «الراوي كلي الحضور»، ولكن الصمت الحنون كان يشي بأمر ما حتى كسرت بطلتنا هيئته حينما حدّقت أكثر في وجه الصديق الذي بدا «يستجلي المكان»، ومع ذلك أجالت نظرها عنه صوب «الرمل»، لتدخل مع هذا الأخير في علاقة تواصلية، من خلال قراءة علاماته الجسدية الخاصة به، وتشخيصها عبر مستويات عدّة. لنقرأ:

«لم يكن هناك غير الرمل على مدّ البصر. يرتفع قليلاً فيصبح كثيباً، يرتفع أكثر فيصبح شبه هضبة، أكثر فأكثر ليبدو جبلاً، ومن ثم ينبسط ممتدّاً بلا هوادة، أكثر فيغدو مثل وادٍ غير ذي زرع ولا ماء... رمل ولا شيء آخر».

يقدم لنا هذا النصّ/المقطع جملة من العلامات السيميائية الخاصة بجسدية الرمل، فتبدو الصحراء، بمجوع وجودها الكلي، كدال مرئي Visual signifiant يتحقق سردياً من خلال فعل بصري واصف كمستوى أول؛ فالملاحظ على العين الواصفة أنها ترسم خطوطاً بيانية لمسارات الجسد الرّملي، وهو يتوزّع البسيطة ككتبان وهضاب وجبال ومنخفضات وديانية.

وأرادت الساردة هنا محاكاة ما فعله رفيق رحلتها الرملية حينما كان «يستجلي المكان»، من دون أن تقدّم عينه الواصفة، ولا لسانه، أي

علامات ولا معطيات، لأنه كان يدّخر فعل الاستجلاء في ذاكرته وذاته على نحو مضمر سيكشفه البرنامج السّردي لاحقاً، وهو حينما كان يفعل ذلك إنما قدّمته الراوية ضمن المستوى السّردي المنظور كفعل، وكما تمارس وصفه كنصر أو عامل في حكاية القصة، بينما بقيت، وهي ترصد جسدية الرّم، عند المستوى السّردي الذي تقوله الراوية كلية الحضور.

وأما المستوى الثاني، فتبدأ السّاردة فيه بتدشين علاقة تواصلية مع الرّم، بوصفه دالاً مرئياً تدخل الراوية فيه بفعل ملازمة مع كينونة الرّم: «سنرتاح بعد ذلك الكتيب. أوضح ونحن نقترّب من ارتفاع رملي على بُعد خمسين خطوة تقريباً، كان يملؤني شعور بأنه قال ذلك لأنني بدأتُ ألهثُ قليلاً وأنا أنتشل قدميّ الحافيتين من الغوص في نعومة الرّم الفائقة بعد كل خطوة، ويتقوّس ظهري بعض الشيء كلما ارتفع المسار صوب الكتيب، كأن الصحراء بدأت تميل».

لقد كان فعل التواصل مع جسدية الرّم مضمرّاً أو لنقل: إنه دون الوصف، وخصوصاً أنهما كان يمشيان عليه، وكذلك كان فعل المشي والملازمة مع الرّم غائباً عن التوصيف سوى «نحن مشينا» و«أخذتنا أقدامنا صوب السكينة» التي وردت في صدر النص.

وأما في هذا المقطع النصي الآتي، فنمّة توصيف مقول يرتقي إلى بنية السرد السّطحية في العلاقة الملموسة مع الرّم، كما يبدو ذلك في مقول السّاردة:

«... وأنا أنتشل قدميّ الحافيتين من الغوص في نعومة الرّم الفائقة بعد كل خطوة».

إن فعل «الغوص» في الرّم الناعم هنا هو فعل تواصلية ملموس،

واللافت فيه أن فاطمة الناهض كونها ناصّة Textor، أعطت لفعل الغوص في الرَّمْل جمالية حسية حينما جعلت الملامسة تجري مع «نعومة» الرَّمْل، والنعومة هنا هي أحد تجليات جسديّة الرَّمْل الباهرة.

وتمضي السّاردة في طريق توثيق العلاقة التواصلية مع كينونة الرَّمْل، لتدخل من جديد في علاقة أكثر تكريساً لفعل الملامسة المباشرة مع جسديّة الرَّمْل وقد اخضرت بالعشب هذه المرّة:

«ما إن وقفنا على الكثيب حتى انكشف على نحو مفاجئ بساط ممتد من العشب، يبدأ من الرَّمْل ولا نعرف أين يتوقّف.. من أين جاء كل هذا العشب والنّوير، أهو مخبوك السري؟ مدّ بصره صوب أفق بعيد خافت ويديا تعبثان بالعشب كأنني لا أصدّق أنه بين أصابعي.. تمشّط طراوته، تتحسس النّوير المغموس بالضوء والندى.. تصنع دوائر ونجوماً.. خطوطاً ونقاطاً لا يصل بينها شيء.. ظلت يدي قابضة على البرودة المنسابة بين الأصابع».

في ضوء هذا النّص، يكتسب الفعل التواصل مع الرَّمْل بعده الجسدي الواضح، وأيضاً قصديته الجلية؛ فالرَّمْل وقد اكتسب جسديّة عشبية خضراء، وصارت لنا صورة له من دون عشب، وصورة أخرى له ولكنها مغطّاة بالعشب والبرودة، الأمر الذي راق لرفيقة الرحلة أن تتواصل مع هذه الواقعة الرّمليّة المكتشفة بالنسبة لها، والتي، وبدهشة لافتة، بدأت بلفظها من خلال التساؤل: «من أين جاء كل هذا العشب والنّوير، أهو مخبوك السري؟». ليس هذا فحسب، وإنما أيضاً الاستمرار في التواصل معها عبر الأصابع التي مارست فعل ملامسة مع العشب، وتمشيط النّوير، وصنع أشكال هندسية على جسده مثل النجوم والدوائر والخطوط والنقاط، والتلذذ الأنثوي Jouissance ببرودة ملامسة العشب.

وحتى الآن، لم تكن علاقة البطلين بجسدية الرَّمْل سوى أنها علاقة اعتيادية، فقد كانت علاقة احتفالية بالنسبة للبطل، ولكنها غير ذلك بالنسبة للبطل، فقد كانت البطله تنظر إلى جسدية الرَّمْل كونها كينونة نيئة Raw وعذراء Virgin وجميلة «رمل ولا شيء آخر».

وأما هو فقد كانت جسدية الرَّمْل بالنسبة إليه جسدية مطبوخة Cooed، وأيضاً قدرة Unclean، جسدية شربت من دماء الموتى، وتجانست مع عظام وبقايا أشلاء أولئك الذي دفنوا هنا في أحد الأيام، وهذا ما سيكشفه رفيق الرحلة من خلال مقول حكاوي عملت فاطمة الناهض على تضمينه في برنامج القصة كدال سردي على ذلك.

وكانت علاقة رفيق الرحلة بالرَّمْل قد مضت - وبحسب الخط السردى للقصة - عادية من خلال المشي عليه، والجلوس على الرَّمْل المعشَّب، ولكنه دخل في علاقة مختلفة معه، وذلك حينما «رفع يده بقبضة رمل ناعم من بين العشب، وراح يذروها ببطء». كان هذا الفعل يشي بمعانٍ عدة، ويكشف علامات سيميائية تحيل على مضمير ما في ذات البطل، ولكن لم يتسنَّ لرفيقة الرحلة/ الساردة اكتشافه، ولا الإشارة إليه، وظلت الناصّة «فاطمة الناهض» تدّخره إلى حين هيأت البطل للبوح به حينما جعلت مجيئه إلى هذه المنطقة الرَّملية محطة استنكار، وبيئة باعثة على فتح أرشيف الماضي بالنسبة إليه، وهو ماضٍ مثقل بمأساة مرّ بها، وعاش فيها، وكتب تاريخ رملها المنقوع بداء آخرين من خلالها.

«ثم، وكأنه يقرأ في كتاب: لا نستطيع أن نتجاوز؛ لأن مواضينا لا تموت. نحنُ أسرى بلا قضبان، نظن أننا نسينا، لكنها - مواضينا - تنهض في وقتها لتعلن وجودها الهيجي».

وصفت الراوية في هذا النص مشهد نهوض البطل من جلسته على

الرَّمْلُ المعشَّب، بعدما جادت عليه مكانية الرَّمْل بكل حوافر استعادة ماضيه حينما دخل في علاقة تواصلية معها يوماً حينما كان سجين رأي سياسي، ولكنها كانت علاقة مأسوية في ظل ما راح يحكيه عنها حينما كان برفقة سجناء آخرين يأتون إلى هذه المنطقة من الصحراء الرَّملية، ومدة سبعة أيام، ليدفنوا بعضاً من رفاقهم الذين ماتوا جرّاء التعذيب، وبعضهم الآخر ممن لم يمت، ولكن قدره شاء أن يُدفن حياً.

بدا البطل حاكياً لمأساته تلك، وبدأت الحكاية استذكّاراً مؤلماً لتلك التجربة المريرة التي مرَّ بها.

لقد تركت الساردة رفيقها يسترسل في ذلك الحكي على طريقة Flashback، ولم تقاطع خطية الحكي سوى مرة واحدة حينما قالت: «هَبْ واقفاً، ونظر بعيداً كأنه يحتمي بالامتداد» ليعاود الحكي، وفي نهايته عادت الساردة إلى ذاتها لتصف ردة الفعل: «كنتُ أراه بوضوح في ضوء القمر، حلقي جاف، وأمعائي تمور، وأخشى أن يستمع إلى دقات قلبي أو يسمع روحي تقاوم النحيب. كان ينظر إليّ مباشرة حين قال مشيراً إلى العشب: دفنهم هنا!»، وبذلك قال البطل مكبوتة الذاتي بصوت مقروء، وفي الوقت نفسه أفصح عن مكبوت الرَّمْل وذاكرة العشب، وربما ما كان للعشب أن يظهر وينمو في هذه البقعة الرَّملية الخضراء، لولا دماء أولئك الذين دفنهم هنا من رفاق الدرب والمسيرة.

\* \* \*

---

\* فاطمة الناهض: «بحر الرَّمْل»، نص قصصي منشور في موقع «القصة العربية» الإلكتروني (www.arabicstory.net) في 25 أيلول/ سبتمبر 2008 م.

## سيمياء الغيرة

### قراءة في قصة فاطمة المزروعي «وجه أرملة فاتنة»

منذ سنوات، تكتب فاطمة المزروعي (العين 1981) القصة القصيرة، والشعر، والمسرحية، والسيناريو السينمائي، وأخير الرواية، وفي خضم الكتابة في كل هذه المجالات الإبداعية، صدرت لها مجموعتها القصصية الأولى «ليلة العيد/ 2003»<sup>(1)</sup>، ومن ثم مجموعتها القصصية الثانية «وجه أرملة فاتنة/ 2009»<sup>(2)</sup>، وبالتالي روايتها الأولى «زاوية حادة/ 2009»<sup>(3)</sup>.

تولي فاطمة المزروعي أهمية كبيرة للتمثيلات البصرية في كتاباتها السردية، وهذا ما نجده في أحد نصوصها القصصية القصيرة، أقصد قصة «وجه أرملة فاتنة»، الذي جاء نصها في المرتبة الـ13 من المجموعة، وليس هذا فحسب، وإنما ارتقى عنوان القصة إلى عنوان المجموعة «وجه أرملة فاتنة» كعتبة Seuil أو كعلامة من علامات النص المحيط Péritexte (المصطلح بالفرنسية)، وبذلك صار عنوان القصة يقتنص

«سلطة العنوان العام، ويمارس نفوذه البصري والدلالي على القارئ، محفزاً إياه على القراءة لما يتمتع به من قوة دلالية وإشهارية، وإلا لما اختارته القاصّة من جملة تسعة عشر عنواناً، ليكون عين الكتاب على العالم، ودليل القارئ إلى النصّ»<sup>(4)</sup>. وليس هذا فحسب؛ فنحن نعتقُ أن «ملازمة العنوان للنصّ السّردي، لا تجعل من مقاربتة في تناول القراءة، بقدر ما تصبح مقاربة العنوان أمراً حيويّاً للإمساك بمكائد السرد ومراوغاته، فالكشف عن أسرار عنونته يعني كشفاً لطرائقه في البنية والأسلوب، وكيفيات التدليل لعلاماته»<sup>(5)</sup>.

وفي ضوء ذلك، يمنحنا عنوان القصّة «وجه أرملة فاتنة» ثلاثة دوال أو ثلاث علامات لغوية، وهي: وجه، وأرملة، وفاتنة، ومن ثمّ ينحلّ إلى وحدتين تركيبيتين، وهما: «الوجه»، و«الأرملة الفاتنة»، وبالتالي يمكن قراءته على النحو الآتي: وجه المرأة الفاتنة، وعندها يمكن قراءة «الوجه» كعلامة، وقراءة «الأرملة الفاتنة» كعلامة على نحو منفصل، إلا أن ذلك غير ممكن بسبب هيمنة فعل التسريد الذي وظّفه المزروعي في العنوان، والذي يرتبط جوهريّاً بخطاب النصّ، وبطبيعة البرنامج السّردي فيه، ما يعني أن «وجه أرملة فاتنة» يمتلك طاقته الإيحائية والإشارية أكثر إذا ما نُظر إليه ضمن الخطاب الحكائي بمجمله، بيد أن ذلك لا يمنعنا من تركيز القراءة على مدلولات «الوجه» في العنوان؛ فالوجه يحتمل ثلاثة مسارات، نهي:

1- الوجه بوصفه دالاً على كينونة - بشرية.

2- الوجه بوصفه علامة دالة على التواصل كونه «الرأي» / المرئي، و«الناظر / المنظور»، و«المرسل Distinateur / المرسل إليه أو المستقبل Destinataire».

3- الوجه بوصفه دالاً على وضع مجتمعي، ومنزلة مجتمعية، وعلى حالة ذاتية.

يلعب «الوجه» إذن دوره في الإحالة على الأرملة الفاتنة، فهذه المرأة كينونة بشرية، تدخل في تواصل مع الآخرين من خلال الثنائيات الواردة في الرقم 2، ولأنها أرملة، وأرملة تكررُ الفتنة الجسدية بمنظور الساردة Narrator، فهي حالة مغايرة في الوعي المجتمعي، حالة تستدعي تمثيلات مجتمعية قابلة للجدل. ولأنها فاتنة، فهي عرضة لأمزجة وأهواء ومواقف الآخرين التواصلية، وكل ذلك سنجدّه ثاوياً في بنيتي السرد العميقة والسطحية، ولكننا سنجعل من الغيرة الأنثوية Womanliness jealousy كونها هوى Passion، مولداً للكثير من التمثيلات النفسية والذاتية والبصرية التي وظفتها فاطمة المزروعي في برنامج القصة الحكائي، سنجعل منها - الغيرة الأنثوية - موضوعاً نطرق أبوابه كما يتجلى في هذه الأقصوصة.

إن موضوع الحكاية يتلخّص في وجود امرأة أرملة قاذفة الجمال تسكن في عمارة مع طفلتيها، وتسكن إلى جوارها امرأة أخرى تتلصّص عليها، وتشعر بالغيرة منها، ويسكن في العمارة ذاتها أيضاً شاب عزب. تنتظر المرأة الفضولية يوماً، وعبر النافذة، إلى غرفة ذلك الشاب، فتري ظل جسدين متعانقين، فتأخذها ظنون الشك إلى الشاب والأرملة، لتبدأ بفضح هذه العلاقة المظنونة أصلاً بين نساء العمارة، بل بين نساء الحي برمته، وحينما يفتضح أمر الأرملة والشاب بين الناس، تغادر الأرملة السّكن، وترحل من الحي، لكن الجارة الفضولية تكتشف استمرار وجود ظل الجسدين المتعانقين في شقة ذلك الشاب.

وتلجأ فاطمة المزروعي كونها ناصّة إلى السرد بضمير المتكلّم، فالراويّة هنا شريك في الأحداث Intrusive narrator؛ راوية غير متوارية Overt narrator في البرنامج الحكائي للقصة.

## - الفاعلون/ الشُّخص:

يشترك في المتن الحكائي للقصة نخبة من الفاعلين، وهم:

الفاعلون	الوظيفة	الدول في القصة	الوضع في السرد	الوظيفة في البرنامج الحكائي
المرأة الفضولية	سيدة إماراتية	الفضول/ التلصُّص/ الظن/ التشويه/ الظلم	الساردة/ المسرودة	منتجة للحدث والأهواء
الأرملة الفاتنة	سيدة أرملة ساكنة في العمارة	الضحية	مسرودة	موضوع الحدث والأهواء/ معيق
الطفلتان	تلميذتان مدرستين	مرافقة الأرملة الفاتنة	مسرودتان	العيش مع والدتهما
الزوج	غير محدّد	زوج المرأة الفضولية	مسرود	عامل معيق
الشاب	طالب ثانوية يسكن العمارة	موضوع الأهواء	مسرود	عامل معيق والأهواء
نساء العمارة والحي	السكن	التفاعل مع المرأة الفضولية/ الظلم بالظن	مسرود لهنّ	عامل مساعد

جدول رقم (1) الفاعلون في المتن الحكائي

## - البرنامج التواصلي:

يدخل هؤلاء الفاعلون، مع بعضهم بعضاً، في برنامج تواصلي يتخذ مسارين: مسار قائم على التواصل العياني والمباشر مع الفاعلين في ما بينهم، ومسار قائم على التواصل الظني والتخميني والوهمي «الجهل» مع الفاعلين في ما بينهم، ولا بد من التنويه هنا إلى أن كلا مساري التواصل، هما نتاج الشخصية المحورية في البرنامج الحكائي للقصة «المرأة الفضولية» بوصفها الساردة الكلية للنص.

التواصل العياني بين الفاعلين	
<< المرأة الفضولية >>	<< المرأة الأرملة >>
<< المرأة الفضولية >>	<< زوجها >>
<< المرأة الفضولية >>	الشاب
<< المرأة الفضولية >>	الجسدان المتعانقان
<< الزوج >>	الشاب
<< المرأة الفضولية >>	<< نساء العمارة والحي >>
<< الشاب >>	<< المرأة الأرملة >>

جدول رقم (2) التواصل العياني مع الفاعلين

التواصل الظني بين الفاعلين	
زوج المرأة الفضولية <<	المرأة الأرملة
<< الشاب >>	<< المرأة الأرملة >>
نساء العمارة والحي <<	<< المرأة الأرملة >>
<< المرأة الفضولية >>	<< الجسدان المتعانقان >>
<< المرأة الفضولية >>	<< نساء العمارة والحي >>

جدول رقم (3) التواصل الظني بين الفاعلين

### - الغيرة الأنثوية:

تلعب الغيرة الأنثوية، بوصفها هوى، دوراً رئيساً في اندفاع الشخصية المركزية في هذه القصة، إلى جانب نسوة العمارة والحي، تجاه الصراع الحادث في علاقة المرأة الفضولية بالمرأة الأرملة.

ما هو شائع عن الغيرة أنها موجودة لدى البشر كشعور طبيعي، وكغريزة فطرية، ولكنها لدى النساء، وفي ما بينهن، ذات حضور مكثف

وفاعل ومؤثر، إنها «انفعال مركَّب يجمع بين حب التملك والشُّعور بالغضب نحو الآخرين»<sup>(6)</sup>، كما أنها حالة إحساس بعدم الأمان، وهي تجلُّ من تجليات الضعف، وتعبير مؤلم لدى المرأة خاصة، وقد تكون الغيرة حالة مرضية تحتاج إلى علاج، وقد تؤدي إلى الفتك بصاحبها وبالأخرين، أو إلى مجرد الخيبة والضياع إذا ما قامت على أسس وهمية، وهو ما سنجدّه في نهاية هذه القصة.

ويكشف برنامج الغيرة الذي توافرت فاطمة المزروعي على توظيفه في سرديتها هذه، مسارين بحسب جملة من علامات الأهواء المتقاطعة، كالفضول والنفور، والجهل، والوهم، والأهواء الحماسية، كالاقتتان والإعجاب، والحماس، والاضطراب.

أولاً - المسار الذاتي: إذ انطلقت الغيرة لدى المرأة الفضولية صوب المرأة الأرملة على نحو شخصي، وظلَّت التمثيلات فيه حبيسة الذات، وكانت الغيرة التي توجَّهت صوب جمال الجارة الفاتن Fascinator، الغيرة المقرونة بالحسد Envy، هي بداية تمثيلات المرأة الفضولية لكيثونة وحضور جارتها الأرملة التي يمكن أن نطلق عليها تمثيلات الاقتتان أو تمثيلات الهيام Representations Infatuation.

لنقرأ:

«منذ الصباح الباكر، تفتُح باب شقتها، تمسك بيدي الطفلتين بكل حب، عيني تترصّدها بمزيج من الحسد والضيق، كل شيء فيها يفتن» (ص 87).

إن اقتتان صاحبتنا بجسد جارتها الأنثوي سيتخذ طريقاً نافراً نحو الهيام التلذّذي، ولكنه يبقى هياماً لا ينشُد انتعاضاً ما Orgasm، فهو دونه لكون هذا الاقتتان مقروناً بالحسد، وبالتالي الخوف من تبعاته على

زوج المرأة الفضولية، كما سنرى ذلك لاحقاً، فنها تستنفر تمثيلاتها لمواضع جسدية المرأة الجارة الأكثر تكريساً لأنوثتها لتدخل معها في فعل تواصل:

«إذا كنتُ، وأنا امرأة مثلهما، أقفُ حائرة أمام تمايل هذا الجسد الطري، والنّهدين.. آه.. إنهما يتحرّكان بتناسق غريب، جميل، فيهما الكثير من الإغراء، ولا أدري سبب ارتفاعهما بهذه الطريقة، ربما لأنها ترتدي نوعيّة جيدة من الستينات التي تغري بها الرجال» (ص 87).

بإزاء ذلك، حرّك الافتتان المقرون بالحسد، الافتتان غير الانتعاضي، حرّك مخاوف المرأة الفضولية التي انتظرت جارتها إلى ما بعد الظهر حيث انتهاء دوام الوظيفة، وهنا تحوّل الافتتان إلى خوف «سوف تلاقى زوجي في الطريق»، وقلق «شياطين الأفكار تعربد في رأسي»، واضطراب «فيرتجف قلبي»، وهي أهواء حماسية ومتقاطعة، وصار للتواصل الظني القائم على افتراضات الخيال الواهم حضوره، وبدا الخوف من الجارة الفاتنة على زوج المرأة الفضولية، بوابة للتمثيل السلبي الذي سيؤدي - في نهاية المطاف - إلى الفتك بالأرملة:

«ها هي تعود إلى شقّتها في نهاية الدوام، قلبي ترتفع دقّاته، وشياطين الأفكار تعربد في رأسي، سوف تلاقى زوجي في الطريق، ويحتك طرف صدرها بجسده، أسمع صوت خلخلة المفاتيح، وحذائها ذي الكعب العالي، فيرتجف قلبي، أفتح الباب، متخيّلة الموقف، هو يقربها أكثر لصدره، يحضن خصرها النحيل، ووجهها يقترب من أنفاسه..» (ص 87).

«... أنصرفُ للداخل في ضيق، لا بدّ أنها تفكر في خطّة مدبرة، أعرفها من نظرة عينيها، من ذلك الوهج الذي يطل دائماً في ملامح جسدها، من شفّتها ونهديها» (ص 88).

من بين كل هذه النصوص/ المقاطع، يمكن أن نُؤسّر مجموعة من العلامات الجسدية الفاتنة التي كانت موضع تمثيل المرأة الفضولية لجسدية المرأة الأرملة، وهي:

1 - الوهج الجسدي «الأنوثة المتوهجة».

2 - الجسد الطري «الطراوة كبؤرة أنثوية».

3 - الوجه الفاتن.

4 - الشفتان.

5 - النهدان المتناسقان والمغريان.

6 - الخصر النحيل «قوام غير مترهل، رشيق رغم الإنجاب».

7 - الكعب العالي «الرنين الصادر عن المشي باعث أنثوي».

ثانياً - المسار الموضوعي: إن العلامات الدالة على أنثوية الأرملة، صارت موضوعاً حماسياً يشغل ذات وبال المرأة الفضولية، والخوف والاضطراب من الوهج الأنثوي بات محل قلق، وكان يمثل إحدى حكايات المتن الحكائي، إلا أن فاطمة المزروعي أثرت دعمه بحكاية أخرى، لكي تنتقل بنا إلى المسار الثاني من مساري برنامج الغيرة، أي المسار الموضوعي، وأقصد إشراك الآخرين في تمثيل المرأة الأرملة، كونها تمارس علاقة جنسية مع الشاب الساكن في العمارة نفسها، وهي علاقة افتراضية دبجتها أوهام المرأة الفضولية.

وبالفعل، ثمة شاب يسكن البناية ذاتها، وكانت المرأة الفضولية قد رصدت عليه أن «نظراته تلاحق المرأة الأرملة، وكنت أرى أعينهما تتلاقى كثيراً، في مواعيد، ربما ليست مصادفة في كثير من الأوقات، أضواء نافذة الشاب تظل مشتعلة، إلى وقت طويل، أنا من خلف ستارتي،

أحاول اقتناص الفرص، ومَرَّات عديدة أرى ظل جسدين يتعانقان وهما عاريان في تلك الغرفة، فألعن تلك الأرملة، وقدمها الشؤم إلى بنايتنا» (ص 88).

أصبح جلياً أن المرأة الفضولية رأت «ظلاً» لجسدين عاريين ولم تشاهد جسدين حقيقيين، ولكن لماذا افترضت أن ظل الجسد الأنثوي العاري هو جسد المرأة الأرملة؟

هنا اعتقد أن الاضطراب والقلق أديا بها إلى هذا الوهم، ولكنها بنت عليه؛ حتى إنها راحت تخبر زوجها عما شاهدته، ولكن الزوج، ومن جانبه، كذب ما رأت زوجته، واستند تكذيبه إلى كونه يعرف الشاب وأهله، وهنا بدا الزوج عاملاً معيقاً في المتن الحكائي، وفي برنامج الفضح الذي ارتأته الزوجة، فراحت تنشر الخبر بين نساء العمارة، ومن ثم الحي، خبر علاقة الأرملة الجنسية بالشاب، وهنا انتقل الموضوع من التجربة الذاتية إلى التجربة الموضوعية، وأمست المرأة الأرملة موضوع تمثيل وأهواء بقية النساء من حولها، وصارت مرمىً للنفور والمج والاحتقار والفضح، حتى «أصبحت الأرملة تتحاشى الخروج من منزلها، وإذا خرجت تتقاذف عليها الكلمات كالسياط، تحرق جسدها، وجهها، ونهديها أيضاً» (ص 89).

تشبي الكلمات الأخيرة في هذا النص/ المقطع بالكثير مما تشوي في ذات المرأة الفضولية من مشاعر الغيرة؛ فجمال المرأة الأرملة الأنثوي، كان سبب الغيرة، وسبب الحقد، ودليل ذلك أن كلمات القذف المتأنية عن نسوة الحي كانت تؤدي - وبحسب لغة الساردة - إلى «حرق جسدها، وجهها، ونهديها»، وليس ذاتها ووجودها وكيانها الاجتماعي، ما يعني أن تمثيل المرأة الفضولية انصرف إلى البنية الجسدية للأرملة، وبوازع الحسد، وليس إلى ذاتها، ولو كان ذلك لكانت الأهواء قد تغيرت.

في ليلة صيفية، تقول السّاردة «فوجئنا بجارتنا الأرملة ذات الوجه الفاتن تجرّج طفلتيها، وفي يدها حقيبة سوداء كبيرة، وتوقّفت سيارة أجرة، تستقلها، وهي تطلق سباباً عالياً» (ص 90).

لقد قرّرت الأرملة أن تحسم الإشكالية لتترك المكان وترحل، إلا أن فاطمة المزروعي ما أرادت لبرنامج القصة أن يقف عن ذلك فحسب، وإنما أيضاً أرادت أن تدلل على زيف الأهواء، كل الأهواء، تلك التي استبطنت ذوات النساء في العمارة وفي الحي، وعلى رأسهنّ المرأة الفضولية، فأنتهت القصة بحكاية ختامية، لنقرأ:

«تركّت رأسي على المقعد، ارتشفّت القهوة في عصبية، وبطرف عيني لمحت ظل الجسدين المتعانقين» (ص 90).

إنّ مقول «وبطرف عيني لمحت ظل الجسدين المتعانقين» يكفينا دليلاً - كما أرادت فاطمة المزروعي - على هوّة الوهم التي بنت عليها المرأة الفضولية كل برنامج الغيرة من المرأة الفاتنة في القصة.

هذه هي علامات الأهواء التي اشتغلت بها فاطمة المزروعي في نصّها هذا. لقد استعانت بالجسد الأنثوي الفاتن كونه الأقدر على تمثيل الآخرين له، ووضعت في سياق تمثيل أنثوي متضاد، وضمن برنامج حكايني لا يخلو من الغرابة والدهشة والمناورة.

\*\*\*

## الهوامش:

- (1) صدرت عن دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، 2003.
- (2) صدرت عن مشروع «قلم.. كتابات من الإمارات»، هيئة أبوظبي للثقافة والتراث، أبوظبي، 2009.
- (3) صدرت عن دار العين، القاهرة، 2009. تجدر الإشارة إلى أن لفاطمة المزروعى مجموعة قصصية غير منشورة بعنوان «قرية قديمة في جبل/ 2004»، ولديها أيضاً مجموعة شعرية غير منشورة أيضاً بعنوان «ليتني كنتُ وردة/ 2007». فضلاً عن مجموعة شعرية بعنوان «الحياة على طريقتي»، منشورات «قلم»، أبوظبي، 2010.
- (4) د. خالد حسين: شؤون العلامات/ من التشفير إلى التأويل، ص 49، التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، 2008.
- (5) د. خالد حسين: في نظرية العنوان/ مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، ص 303، مصدر سابق، التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، 2007.
- (6) نريمان حسنة: الغيرة. مصطلح متعدد الوجوه والمنعكسات بلون واحد، «مقال»، منشور في جريدة «الوحدة» السورية، الأحد 31/5/2009.

\* \* \*



## سيمياءُة المواءمة الأئئوءة

### قراءة فف قصة عائشة عبءالله «أفها البحر»

فف ءلال سنواء ماضفة؁ كئبء عائشة عبءالله (الشارقة 1963) قصصاً للأطفال؁ ولكن إباءعها اسئمر فف كئابة الأقصوصة والقصة القصفرة أو الصغفرة كما اسمفها؁ وصءر لها فف هءا المءال مءموعئها القصصفة الأولى «ما بعء الطوفان»<sup>(1)</sup>؁ ومن ثم صءرء مءموعئها الأئئة «أوراق امرأة.. قصص صغفرة»<sup>(2)</sup>.

فءضر البحر؁ بوصفه موضوعة سرءفة؁ على نحو وافر فف السءرءفاء القصصفة الإمارةفة؁ فلأن البحر جزء ءوهرف فف ءفاة الإمارةففن؁ نراه ففءس؁ وعلى نحو تلقائف؁ فف وعف القاص؁ وفئموضع فف مءفاله؁ وفسكن ذائفئه السءرءفة.

وهءا ما نءءه لءى القاصة الإمارةفة عائشة عبءالله فف نصها القصصف «أفها البحر»<sup>(3)</sup>؁ الءف ارءقء مفرءة «البحر» ففه؁ كعلاءة ءالة؁ إلى عنوان القصة؁ لئءئل واءة الطاقة ءلالفة فف ءطابها.

من ناحية أخرى، يكتنز عنوان القصة «أيها البحر» مدلولات من شأنها التأكيد على طابع النداء، وهو ما يفترض وجود «مُنَادٍ» و«مُنَادَى لَهُ»:

1 - المُنَادِي: القاص، النَّاص، الراوي الضمني، السارد.

2 - المُنَادَى لَهُ: البحر، الشُّخُوص الذين ابتلعهم البحر غدرًا، القدر، الأمل، التحدي.

كما أن الدلالة المركبة لعبارة «أيها البحر» تحيل على حدث غائب، حدث أثرت الناصة إحالة تبيانه إلى ما يكشفه متن القصة الحكائي، ومن ثم برنامج السرد.

إن دلالة الإحالة في العنوان تراكبت من خلال خضوعها إلى فعل تسييمي Semiosique<sup>(4)</sup> داخلي جرى مساره بين مفردتي «أيها» و«البحر»، فأنتج الدلالة الثالثة «أيها البحر» التي تحيل إلى ما يمكن التعرف إليه من خلال استكمال قراءة السرد.

تدور حكاية «أيها البحر» حول سيدة ابتلع البحر زوجها، وتركها برفقة أطفالها أرملة حزينة، فتأتي إلى شاطئ البحر وهي تبدأ مكسورة خاطر، ولكنها تعاتب البحر على فعلته تلك، ومن ثم تتحداه في ما أراد ابتلاع أطفالها، وهذا يعني أن هذه السيدة المترملة تدخل في فعل تواصل مع البحر، فعل يستبطن تواصلًا ضمنيًا مع زوجها الراحل، ومع أطفالها، ومع القدر، ومع الأمل والتحدي، وفي خلال كل ذلك، يكشف السرد أفعالاً تواصلية، وعلامات جسدية، وأهواء أنثوية متحدية.

- الفاعلون:

يشارك في المجري الحكائي للقصة مجموعة من الفاعلين، وهم:

## 1- المرأة الأرملة.

## 2- الأولاد اليتامي.

تتبنى الساردة في النص تصوير كل مجريات الأحداث فيها، تصف حال المرأة الأرملة من حيث مشكلتها الوجودية، وتدخل ذاتها ووجدانها وذاكرتها، وتكشف حوار الأرملة مع البحر وما يتركه ذلك من أثر في كيانها النفسي، وتصور تَلَفُّظَات تحدي المرأة للبحر، ومجمل أفعال تواصل المرأة الجسدي مع ماء البحر ورملة وصوت هديره وأمواجه.

### - البرنامج التواصلية:

يتخذ البرنامج التواصلية بين الفاعلين والعوامل في القصة مسارات عدة، وهي:

المتواصل مع غيره	المتواصل معه
المرأة الأرملة <<	ذاتها، كينونتها، حالها كأرملة، شعورها بالافتقاد
المرأة الأرملة <<	البحر: بالكلام المنطوق/ مخاطبة منطوقة
المرأة الأرملة <<	البحر: بالكلام غير المنطوق/ مخاطبة صامتة
المرأة الأرملة <<	الأطفال: فعل ضمّ ولمّ

جدول رقم (1) البرنامج التواصلية في القصة

### أولاً - المرأة وذاتها:

بداية، تنوب الساردة عن المرأة الأرملة في تصوير ما يثوي في داخلها من مشاعر الحزن والأسى بعدما ابتلع البحر - بغدره - زوجها ووالد عيالها، وتقدم الساردة صورة عن تلك الأيام الجميلة التي كانت تعيشها هذه المرأة تحت خيمة زوجها قبل أن يعتصر البحر «قارب زوجها بين

ضلوع أمواجه المتلاطمة فحوّله إلى لقمة سهلة الابتلاع» (ص 69).

إنَّ الإحباط الناجم عن فقدان المرأة الأرملة لزوجها ووالد عيالها بسبب رعونة البحر وبطشه الفاتك، لم يثنِ إرادتها الأنثوية عن استنفار قواها في التحدي، وكان صوت هذه الإرادة يأتي من داخلها ليشدّ عزمها على الاستمرار في الحياة، والحفاظ على أولادها اليتامى من غدره، يأتي صوت الذات قائلاً: «- انهضي، احملِي الدنيا بين ذراعيك، هرولي على أشواك الحزن، احفري الصخر بأظفارك، كافحي من أجل أبنائك واحملهم بعيداً عن البحر وغدره..» (ص 71).

## ثانياً - المرأة والبحر:

هناك ثلاث لوحات تقدّمها عائشة عبدالله حول تواصل المرأة الأرملة مع كينونة البحر، وهو التواصل الذي ظلّ متأرجحاً بين الرّغبة بالخوف، والعتاب، والانتقام، والتّحدي، وإثبات الذات والانتصار لها ضد سلطة البحر الهائجة. وفي ضوء ذلك، ينفرد تواصل المرأة الأرملة مع البحر من خلال:

### 1- الكلام المنطوق:

تقف المرأة الأرملة أمام البحر، تنفرد معه في حوار يجري بين امرأة نال من حياتها الزوجية البحر، وهذا الأخير بكل جبروته، وهنا تظهر مشاعر العتاب والتعبير عن الشّعور بالظلم: «أيها البحر.. لم أعهدك بهذه القسوة، ملأت عينيّ بمياهك المالحة، أطفأت لهيب أشواقي بلظى غدرك، وزرعت الأشواك بدربي..» (ص 70).

إنَّ حوارية العتاب لم تؤدِ إلا إلى استنفار غضب هذه المرأة؛ فما

تركه البحر من أثر مجحف في حياتها ليس هيناً؛ ولذلك صارت تصرخ بوجهه في لحظة تحدُّ أنثوي نادر:

«.. تزمجر بصوتٍ صارخ: من الأصلب؟ من الذي سيصمد إلى الآخر؟ ومن الذي سيرفع راية الاستسلام؟» (ص 72).

إنَّ صراخ المرأة بوجه البحر لا يكفي؛ فهي لا تأمنه، ولذلك تسأله عن غدره الدائم، فالبحر والغدر صنوان، وضحاياه لا ينتهون، ولا يشبع من لحمهم ودمائهم، ولا يأخذه الحياء لحظة.

تتواصل المرأة مع «موج البحر»، تسأله عن ضحاياه، ولكنها، وفي الوقت نفسه، تحتاط منه؛ فهي تستشعر الخطر الناجم عن عربدته المقيتة تلك، واهتياجه العاصف ذاك، وتتحدّاه في أن يخطف أولادها منها، تقول له: «مازلت أيتها الأمواج عاتية كما كنت، فأني قارب اعتصرت اليوم، وأي عين أدمعت، كم من امرأة وقفت تبكي زوجاً يرقد في حضنك العميق، وكم من ابن أكلت أمه، ووادت شبابيه، قبل أن تلد الحياة عمره الذي سلبت؟ أيها البحر مازالت أمواجك فتية تحمل آلاف القوارب، إلا قارب أبنائي فإنه ثقل، صعب عليك حمله، لأنني صنعتُهُ من عمري الذي سلبته، ومن شبابي الذي قهرته.. زمجر.. زمجر أيها البحر.. اصرخ.. فلن تستطيع أن تحطم قارب أبنائي وترقده في حضنك العميق.. أيها البحر ارفع راية الاستسلام، واحني رأسك أيتها الأمواج..» (ص 73 - 74).

## 2- الكلام غير المنطوق:

كما لو كان استسلاماً، تقول الساردة: «كانت المرأة تخاطب البحر، وهي تنتظر إليه مفردة الذراعين، وباكية العين، كأنها بتوسله، ترجوه أن يطفى النار التي أشعلها بين ضلوعها» (ص 69).

### 3- ملامسة جسد البحر:

تدخل المرأة الأرملة في أفعال تواصلية ملموسة في لحظات متواترة عدّة عبر السّرد Narrative، وأما هذه الأفعال فهي: احتضان الرّمْل باليدين، والمشي على رمال البحر المبتلة بمائه، وملامسة القدمين لماء الموج، وبالتالي النّظر، عبر العين، إلى البحر عامّة، وإلى أمواجه على نحو خاص. لنقرأ النّصوص/ المقاطع الآتية مما روته السّاردة عن ذلك: «بكت بعينين دامعتين وقلب ميت، وهي تحتضن رمال الشاطئ بين ذراعيها، تتحسس رطوبة الحياة من خلال هذه الرّمال الصامدة أمام ضربات أمواج البحر القاسية..» (ص 70 - 71). و«رملت البحر بنظرة تحدّ، برقت من عينيها كشعاع الفجر عندما يشق صدر الظلام» (ص 72). و«هكذا خاطبت نفسها وهي تقف شامخة تنظر إلى أمواج البحر المتلاطمة وهي تصارع بقوة للوصول إلى رمال الشاطئ تحت قدميها متحدية شموخها» (ص 71). و«ابتسمت وهي ترى الأمواج تنسحب من تحت قدميها كأنها قد استسلمت لهزيمتها ورفعت الراية..» (ص 74).

### ثالثاً - المرأة والأطفال:

من بين كل العوامل Actants، كان الأطفال الفاعلين الوحيدين الذين دخلت والدتهم معهم في فعل تواصلية ملموس أيضاً، وذلك في لحظة أمومة أنثوية خائفة: «ضمت أطفالها إلى صدرها غير مبالية بصراخ البحر، وجلجلة أمواجه..» (ص 72).

### - العلامات الجسديّة:

يكشف الفعل السّردي عن بنية علاماتيّة متعدّدة الحضور وظفت في

المجرى الحكائي للقصة، ولما كان مدار القصة الكبير Macro - topic (5) قد سار بين المرأة والبحر، فإن ضلعي هذا المدار أنتجا علامتهما من خلال التواصل بينهما، ولذلك يمكن أن نقسّم العلامات بحسب هذه الثنائية التواصلية:

#### أولاً - علامات جسدِيّة المرأة:

على الرغم من أن المرأة الأرملة كانت مهمومة بما هو ذاتي ووجودي مؤلم، إلا أن الناصّة لم تغيب كلياً جسدِيّة المرأة؛ فقد كشف تمثيلها لهذه المرأة العلامات الجسدِيّة ذات الحضور الانفعالي التي هيمنت على كينونتها الجسدِيّة.

وكما سنلاحظ على تمثيل هذه العلامات في الجدول التالي، أنها تحضر من خلال مواجهة المرأة لوجه البحر، ومائه، وأمواجه، وهديره، وذاكرته في الغدر. ولما كان فعل المواجهة يتطلب درجة عالية من التهيؤ النفسي، والاستعداد النافر لاختراق كينونة الآخر «البحر»، فإن كل العلامات الجسدِيّة سارت وفق أهواء الذات إزاء الآخر، ووفق جبروت الآخر إزاء الذات المحطّمة، ولذلك كانت العلامات مقرونة بانفعالات البكاء والأمل، والتواصل المهموم بالحزن، والشّعور المحفوف بوجع المأساة والفجيعة.

دوال العلامات ———— العينان	1- «تبرق عيونها بالأمل» (ص 86).
الذراعان والعينان	2- «مفردة الذراعين، باكية العينين» (ص 96).
الدموع والصوت	3- «تطايرت دموعها لتخفي مع صدى صوتها» (ص 07).
العينان	4- «ملأت عينيّ بمياهك المالحة» (ص 07).

العينان	5- «بكت بعينين دامعتين» (ص 07).
العينان	6- «رملت البحر بنظرة تحدّ، برقت من عينيها كشعاع الفجر عندما يشقّ»
الجسد الشامخ	7- «أمام البحر وقفت شامخة كالجبال...» (ص 27).
المبسم والقدمان	8- «ابتسمت وهي ترى الأمواج تنسحب من تحت قدميها...» (ص 47).

جدول رقم (2) مخطّط العلامات الجسديّة الخاصة بالمرأة

### ثانياً - علامات جسديّة البحر:

سعت عائشة عبدالله إلى تظهير علامات البحر الجسديّة عبر تمثيلات المرأة له؛ فلا توجد علامة دالة على جسديّة البحر إلا وكانت حاضرة عبر شحنة تواصلية ذات سياق حوارى متبادل؛ فالمرأة تستثير في البحر جسديّة علاماته، من خلال التواصل مع كينونته الغادرة أو ما استقرّ في ذاكرتها عن جبروت البحر في ضوء ابتلاعه البحّارة الغائسين في ثنايا أمواجه حدّ الموت.

دوال العلامات رطوبة مياه البحر	1- «تلك الأيام التي كانت تمر عليها كنسمات الهواء البارد المحملة برطوبة مياه البحر المنعشة» (ص 86).
الأمواج اللاهثة	2- «وهي تخرج الألهة تلو الأخرى من أعماقها بين لهاث الأمواج وتكسر حدة صوته» (ص 07).
الأمواج القاسية	3- «أمواج البحر القاسية» (ص 07).
الأمواج المتلاطمة	4- «أمواج البحر المتلاطمة» (ص 17).
الصراخ والجلجلة	5- «صراخ البحر وجلجلة أمواجه» (ص 27).
حضان الأمواج العميق	6- «كم من امرأة وقفت تبكي زوجاً يرقد في حضنك العميق» (ص 37).
الزمرجة والصراخ	7- «زمرج.. زمرج أيها البحر.. اصرخ» (ص 37).

جدول رقم (3) مخطّط علامات جسديّة البحر

## - أهواء المواجهة:

تمثل كراهية المرأة الأرملة للبحر والنفور منه عصب العلاقة التواصلية بين الطرفين، والنفور أو الكراهية Disinclination أحد الأهواء المتقاطعة Chiasmiques<sup>(6)</sup> التي غالباً ما تجري بين «نافر» و«منفور منه»، أي بين «المرأة الأرملة/ نافر»، و«المنفور منه/ البحر».

وفي هذا الصدد، عملت عائشة عبدالله على جعل بطلنة قصتها تخرج من إحباطها جرّاء غدر البحر بزوجها، فقد بعثت فيها الإرادة للخروج من قمقم الإحباط والتردي والنكوص والاستسلام لسلطة هذا القدر الأهوج، ورسمت لبطلتها برنامجاً لتخليص الذات من عوالق الإحباط والخسران والانحسار عن طريق مواجهة «الذات» بـ«الذات المواجهة» أولاً، ومواجهة البحر بالذات الأنثوية المواجهة ثانياً.

إنّ ما كان يعتمل في الذات المحبطة، «ذات» المرأة الأرملة، هو حقيقة موت الزوج، وقد أدّى ذلك إلى مجموعة من المحبطات المتناسلة، مثل: ألم الفراق، فراق المرأة لزوجها، والغياب النفسي والجسدي الذي تركه الزوج الراحل في حياة زوجته، ومن ثمّ الخوف على الأطفال من الحاضر والمستقبل. وأما برنامج المواجهة مع البحر أو مواجهة الذات الأنثوية للبحر، فقد اتخذ من العتاب، والتخوين، والتحدي، ثلاث خطوات أساسية، لتخرج المرأة الأرملة عبرها من كينونة الذات المحبطة إلى فضاء الذات المنتصرة على جبروت وقهر البحر.

إنّ خروج المرأة الأرملة من قمقم الذات المحبطة شطر الذات المنتصرة على قهر البحر، شمر - بقدر ما تطلّب - عن الكثير من الأفعال التواصلية، وكّرّس الكثير من العلامات الجسدية، والأهواء المتقاطعة وفق برامج حكاية متعددة الوظائف.

\*\*\*

## الهوامش:

- (1) عائشة عبدالله محمد علي: ما بعد الطوفان، مجموعة قصصية، سلسلة إشرافات، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، 2003.
- (2) عائشة عبدالله محمد علي: أوراق امرأة.. قصص صغيرة، مجموعة قصصية، دار الرُّقي، بيروت، 2007.
- (3) عائشة عبدالله محمد علي: أوراق امرأة.. قصص صغيرة، ص 68 - 74.  
لا بد من الملاحظة هنا، أن عائشة عبدالله محمد علي تستخدم مصطلح «الصغير» بدلاً عن المصطلح الشائع في المجال القصصي، أي «القصير» أو «القصيرة»، وربما كانت تريد مصطلح «الأقصوصة»، فاستعاضت عنه بـ«الصغيرة».
- (4) المصطلح بالفرنسية، و«تسيمي»، صفة تطلق على كل علاقة بين الدال والمدلول من شأنها أن تنتج علامات جديدة. وفي هذا الصدد، من النافل الإشارة إلى مفهوم الـ«ميسوم Semen»، الذي يعرفه إيكو بأنه عبارة عن «نص في حالة الإمكان، والنص هو توسيع لميسوم واحد».
- أنظر أمبرتو إيكو: القارئ في الحكاية، ص 321. وص 31.
- (5) استخدم أمبرتو إيكو هذا المصطلح ليعني به: «المدار الدلالي الذي ينطوي عليه الخطاب أو اللفظ، وتكون تنميته إلى الحد الأكبر ممكنة، عبر القضايا المطروحة فيه، كأن يدرك القارئ أن مدار الحكاية الأكبر إنما هو خطف شخصية وليس خطاباً سياسياً».
- أنظر إيكو: المصدر السابق نفسه، ص 316. ومدار حكاية قصة «أبيها البحر» هو ابتلاع البحر لزوج الأرملة وموته بسبب ذلك.
- (6) أنظر حول هذا الموضوع كتاب د. محمد الداوي: سيميائية السرد، ص 76 وما بعدها.



## أهواء المهاجر وبنية السرد الثالثة

### قراءة في قصة مريم الساعدي «عراقي جاء إلى لندن»

لا ينصرف موضوع معالجتنا هنا إلى تناول كل نصوص مجموعة مريم الساعدي القصصية الأولى «مريم والحظ السعيد»<sup>(1)</sup>، وإنما إلى أحد نصوص هذه المجموعة الذي حمل عنوان «عراقي جاء إلى لندن»، والذي احتل المرتبة الـ13 في سلسلة ترتيب نصوص المجموعة الخمسة عشر.

في هذا النص، تراهن مريم هلال الساعدي (العين 1974) على البنية الإشارية والإحالية في توصيل صوت الخطاب، خطاب النص، إلى القارئ؛ فعلى الرغم من أن السرد استوفى شروط كينونته من حيث توافره على بنية سرد سطحية Surface structure وأخرى عميقة Deep structure، إلا أنه يشتغل أيضاً على بنية ثالثة؛ بنية تبدو مضمرة، ولكنها مكشوفة حينما تفضحها ثياب السرد الإشارية والرمزية والإحالية والتسنيئية أو التشفيرية، فضلاً عن البنية العائلية.

ومن حيث التجنيس، يمكن النظر إلى هذا النص أنه أقصوصة وليس قصة، ويبدو على مريم الساعدي أنها تدرك ذلك تماماً، ولذلك لجأت إلى العمل بالبنية الثالثة، البنية التي تقتص من جسد النص بعض فقراته، ومن السرد بعض ثرائه، ولكنها لا تستطيع ثلم مجرى النص الكوني، ولا النيل من استحقاقات خطابه الخاص به.

وأما مسار حكاية قصة «عراقي جاء إلى لندن»، فالعنوان يفضح خطه الحكائي منذ البداية؛ فهناك شاب عراقي يغترب عن بلده شطر لندن، ينزل في مطار هيثرو، يكتري تاكسي، يصل الفندق، يصعد إلى غرفته، يمكث فيها.

تبدو الحكاية بسيطة ومعتادة، إلا أن عملية تسريدها تطلبت من الناصة «مريم الساعدي» استحضار مجموعة من البرامج السردية، فما عدا بنيتي السرد، العميقة والسطحية، هناك برنامج الفاعلين، وبرنامج بنية التواصل، وبرنامج الأهواء.

#### - الفاعلون:

يشارك في حكاية القصة خمسة فاعلين، وهم: المسافر، والسائق، وعامل النظافة، وموظف الاستقبال في الفندق، والدة المسافر، وأما السارد أو الراوي Narrator، فهو ناء عن المشاركة في الحدث، ولكنه راوٍ شامل أو راوٍ كلي الحضور ينتقل من لندن إلى بغداد، ومن غرفة المسافر في لندن إلى مطبخ أمه في بغداد، وهكذا.

إن صيرورة الاغتراب والهجرة عن الوطن، غالباً ما تستدعي حضور هويّة المغترب، وكذلك حضور هويّة المكان المغترب عنه وإليه، ولذلك شمر السرد عن علامات هويّات الفاعلين، وهويّات بلدانهم،

وكان الشاب المسافر أو المغترب عن وطنه قد حاز صدارة العنونة في القصة؛ فصفا «عراقي» كفيلة بكشف الهوية، وعنوان «عراقي جاء إلى لندن»، كفيل أيضاً بالإحالة على المكان المغترب عنه وإليه، وأما فعل «جاء» فهو الكفيل بالكشف عن خط الاغتراب المكاني، وهو أيضاً يكشف خط الاغتراب الروحي ومضامينه الذاتية والثقافية والحضارية.

إنّ حكاية سائق التاكسي الذي أقلّ المغترب من باب المطار إلى الفندق، كشفت تمثيلات هوياتية خاصة بالسائق، لنقرأ:

«مشى خطوات باحثاً عن وسيلة نقل. استوقفه رجل سني.. سأله بالعربية: تحتاج تاكسي؟ في الطريق، حكى له قصة نزوحه إلى لندن بحثاً عن مأوى لأطفاله في القاهرة. وأضاف بزفرة: تصوّر نذهب بعيداً لنسكن في الوطن». بعدما طال صمت راكبه.. سأله: «كيف هي بغداد..؟ أجابه: أسأل القاهرة» (ص 82 - 83).

يتضح من هذا النص/ المقطع، أنه كرّس تمثيلات هوياتية عدّة؛ هوية السائق، فهو مصري، وهوية الجوع والحرمان التي يعيشها هذا المصري، وهوية التواصل السياسية له؛ فهو يسأله عن بغداد.

منحت الناصّة موظف الاستقبال قدراً من علاماته الجسدية التي تكشف هويته العرقية وبالتالي هويته البريطانية:

«كم ستمكث معنا؟ سأله موظف الاستقبال في الفندق، شاب منتعش عيناها ملونتان، شعره ليس أسود، هو أقرب للبرتقالي، ولونه مثل القميص الذي يرتديه.. أبيض لم تلفحه شمس. شاب يبدو شاباً. ولا شيء حوله يوحي بالتراب. سأمكنك طويلاً.. أجابه متأملاً» (ص 84).

تتضح البنية الإحالية في هذا النص/ المقطع على نحو واسع بسبب تضمنها علامات جسدية كثيرة. لقد كشف السرد في بنيته السطحية

علامات موظف الاستقبال، ولكنه كشف أيضاً - وبقدر ما أضمر، ومن خلال بنيته العميقة - العلامات الجسدية الخاصة بالشباب العراقي، ولكن عبر تسريد علامات موظف الاستقبال الجسدية، كما قرأنا.

بنية السرد العميقة	علامات موظف الاستقبال
علامات المسافرين	بنية السرد السطحية
غير منتعش، متعب، مهموم	منتعش
أسود العينين	عيناه ملونتان
أسود الشعر	شعره ليس أسود
لون بشرته أسمر جراء الشمس العراقية الحارقة	لون بشرته أبيض لم تلفحه الشمس
شاب يبدو كهلاً أو كذلك	شاب يبدو شاباً
كل شيء يوحي بأنه مغرب	لا شيء حوله يوحي بالتراب

جدول رقم (1) علامات المسافرين وفق بنية السرد العميقة

وإذا كانت الناصة قد استعانت بالعلامات الجسدية الخاصة بجسدية موظف الاستقبال للكشف عن علامات جسدية المسافرين العراقي، فإنها لجأت إلى العلامة الصوتية Voice sign للكشف عن هوية عامل القمامة:

«سمع همساً عربياً.. تَلَفْتُ حوله.. كان عامل نظافة يجر عربة القمامة ويدندن موالاً عربياً. زوبعة جليد قصفت قلبه.. قتلت وخزة الندم.. ونصبت غصّة الحسرة..» (ص 82).

إن العلامات الصوتية هنا دلالات صوتية Voices signification؛ دلالات دالة على بنية هوياتية خاصة بهذا العامل؛ فهو عربي يعمل في مهنة خدمية، ويدندن بموال عربي للترويح عن النفس، وجاءت دندنته هذه في وقتها المناسب لتمارس تأثيرها في العراقي الذي مرّ من جانب

العامل مروراً اعتباطياً، ولكن هذا المرور، وفي ظل العلامات الصوتية المُرسلة من جانب عامل النظافة، أثار في نفس العراقي شجون وهواء الألم، بمعنى أننا في صدد علامات صوتية مثيرة ومنبهة أحدثت حزناً في كينونة الضيف.

وأما الأم، أم العراقي، فقد نالت حصتها في تمثيلات السرد، واللافت أن الناصّة عرّفت هذه الأم: «أمه سيدة بغدادية تجيد طهي كل قروح العراق في وجبات شهية، تعلمت أن تسكب قدرها في قدورها» (ص 83).

إن هذا المقول التعريفي عن الأم يبدو منفصلاً فيما لو قرئ هكذا، وعلى نحو منفصل عن سياق الحكاية الخاصة بالأم في القصة، ولكن هذا أيضاً مجرد استطراد، ذلك أن العراقي، وهو في لندن، تمفصلَ Articulation مع أمه وهي في بغداد، فاستحالت الأم إلى فاعل أو عامل متمفصل Articulé actant مع ابنها عبرَ دال بصري مثّلته «صرة الطعام» التي أعدتها له أمه في بغداد قبيل سفره، وأوصته أن يأكل ما فيها من طبخها ولا يأكل من طعام الطائفة:

«توقف عند فندق صغير... ونزل من التاكسي برفقة حقيبة سفره الصغيرة.. وإلى أنفه تسربت رائحة البيت. كانت صرة طعام أصرت أمه أن يأخذها معه» (ص 83).

### - بنية التواصل:

ظل الشاب العراقي محور بنية التواصل بين كل الفاعلين المشاركين، وبقيت الساردة تصنع له كل الدوال، لمد كينونته بمجمل عوامل البرنامج الحكائي في القصة.

الفاعلون	الدالّ الباعث على التواصل	الأهواء
بغداد	وخزة الندم، صرة الطعام، الحقيبة البغدادية، الوطن	الندم، الحزن، الشعور بمرارة الاغتراب، الحنين إلى الوطن
لندن	الضباب، البرودة، الشوارع، البيوت، الأضواء	افتقاد حرارة المناخ في بغداد
السائق	استخدام التاكسي	ألم الرحيل عن الوطن
عامل التنظيف	الموال العربي	الحزن والشجن
موظف الاستقبال	السكن	سؤال البقاء في المنفى
الأم	صرة الطعام الحقيبة البغدادية	الحنين إلى الأم

جدول رقم (2) مسارات التواصل

يتضح من هذه الجدولة لمسارات التواصل بين الفاعلين والشباب العراقي المهاجر، أنها جعلت هذا المهاجر الذات المتمثلة والمتمثلة في آن واحد، وإذا كانت ثمة براعة لدى الناصّة، فإنها تكمن في جعل العلاقة التمثيلية بين المهاجر وبقية الفاعلين تنفتح على عوالم أخرى غير العوالم المدركة بين الفاعلين جميعهم، فهي علاقة مفتوحة على فضاءات الذاكرة، كما هو حال سائق التاكسي الذي انفتح بذاكرته على القاهرة وبغداد، وعامل التنظيف الذي انفتح بذاكرته على الغناء العربي، كما أنها علاقة مفتوحة على فضاءات الذات المغتربة أو الذات المهاجرة وهي تنن تحت وطأة الرحيل عن الوطن، وأيضاً تحت سطوة السؤال عن ماهية الوطن: «ما الوطن؟ تساؤل احتل روحه» (ص 84).

#### - بنية الأهواء:

لم يكشف خطاب الحكاية عن إشكالية سياسية يعانيتها الشباب المهاجر

كانت سبباً تقف وراء هجرته عن وطنه، ولكن الصدمة Shock كانت حاضرة منذ اللحظة الأولى التي وطئت فيها قدماه أرض مطار هيثرو في لندن.

تقول الساردة: «حين خرج من بغداد كانت حارة جداً. أراد فقط فيناً يستظل فيه من حرها. حين خطا أولى خطواته خارج هيثرو، كان الجو مثلاً. لم يكن يقصد ذلك. أراد فقط بعض فيء. شعر بوخزة ندم في قلبه» (ص 82).

لندن باردة وبغداد حارة، لندن ذات ضباب، وبغداد ذات شمس، وبين الحرارة والبرودة، وكذلك بين الضباب والشمس، علاقة دالة على معانٍ كثيرة في الذات الإنسانية، إلا أن الناصّة، وعبر السرد، قالت: إن المهاجر أراد فيناً فحسب يستظل فيه من حر بغداد، ومن ثم قالت: إنه أراد بعض فيء، ما يعني أن ضباب لندن وغياب الشمس عنها، ما كانا رائقين لهذا المهاجر العراقي، وليس من المعقول أن يهاجر شخص ما عن وطنه الشمس إلى عاصمة بعيدة كلندن بحثاً عن فيء!

إن الفيء الذي يطلبه صاحبنا المهاجر فيء رمزي، ورمزية هذا الفيء تكمن في البحث عن وطن بعدما استحال الوطن العراقي إلى لا وطن، وربما كانت إجابته عن سؤال سائق التاكسي: «كيف هي بغداد؟»، فأجابه: «اسأل القاهرة»، المؤشر على ذلك الإحساس باليأس من الأوطان العربية، وحينما وصل إلى لندن، وداهمته الصدمة، واستحال الوطن البديل إلى «لا شيء يشبه ما يعرفه؛ أضواء لا تضيء له شيئاً، وبيوت لا يستبين ملامحها» (ص 84)، فإن ذاته المهاجرة سرعان ما طرحت عليه السؤال: «ما الوطن؟».

لقد وُلد كل ذلك جملة من علامات الأهواء لدى العراقي المهاجر،

وكانت أولى هذه العلامات الشعور بوخزة الندم التي اجتاحت قلبه، ولكن هذا الشعور سرعان ما تناهى حينما استمع إلى موال عامل النظافة «كان عامل نظافة يجر عربة القمامة ويدندن موالاً عربياً. زوبعة جليد قصفت قلبه.. قتلت وخزة الندم» (ص 82)، ولعل ثانية علامات الأهواء ذلك الصمت والسكوت الذي هيمن حينما كان راكباً في سيارة التاكسي؛ فالسائق المصري يتحدث عن همومه بوصفه عربياً، وهي هموم سياسية واقتصادية ومعيشية، بينما المهاجر عدّ ذلك رسائل إحباط له، ولذلك كان جوابه عن سؤال حال بغداد قاسياً حينما قال له: «أسأل القاهرة». وثالثة العلامات الأهوائية إنما تنصرف إلى ذلك السؤال الذي طرحه عليه موظف الاستقبال عن مدة مكوث المهاجر في الفندق، فكان الجواب: «سأمتك طويلاً»، والمكوث الطويل يعني الرحيل المبرمج عن الوطن، والعيش في داخل الوطن البديل كخيار وجودي، وكبقاء ربما نهائي، وهو بقاء يتأرجح بين الرغبة والطموح، والخضوع والأمل، وربما البكاء أو الفرح، وكل تلك تمثل معاني أهوائية تلازم المهاجر إلى أي وطن بديل.

ومع ذلك، ثمة أمل؛ فمن «نافذة غرفة الفندق الصغيرة، تطلّع إلى الشوارع» (ص 84)، والنظر عبر النافذة إلى الشارع فيه رغبة في الانفتاح المنتظر على الخارج، خارج الذات.

إن هذه الأهواء، وبوصفها علامات دالة، هي التي تمثل بنية النصّ الثالثة، البنية التي عمدت مريم الساعدي إلى تشفيرها Encoding، وطلبت من قارئ هذا النصّ أن يعمل على فكها Decoding بمزيد من التأني، لأنها بنية منفلة الحضور فيما لو بقيت قراءة النصّ حبيسة مستوى بنية السرد السطحية.

\*\*\*

### الهوامش:

(1) مريم الساعدي: مريم والحظ السعيد، مجموعة قصصية، مشروع قلم «كتابات من الإمارات»، هيئة أبوظبي للثقافة والتراث، أبوظبي، 2009.

\* \* \*



## تمثيلات الجسد الأنثوي المُهان

قراءة في قصة محسن سليمان حسن «خلف الستائر المعلقة»

في قصته «خلف الستائر المعلقة»<sup>(1)</sup>، يمنح محسن سليمان حسن (الشارقة 1976) بطلها والراوي فيها، فرصة المشاركة في برنامجها الحكائي كأحد الشُخص الحاضرين في خطّها السّردي من البداية وحتى النهاية. وخلال كل ذلك، ظل الراوي محور الحدث في أغلب تجلياته السّردية، حتى ليبدو المركز وبقية الفاعلين أطرافه، وهذا لا يعني أنه يغيب دور الفاعلين الآخرين، وإنما على العكس من ذلك، راح يمنحهم أدوارهم الحقيقية كما يريد خطاب النّص ويأمل، ولكن هذا «المنح» لا يخلو من تحكّم ما وهو أمر تحكّم به النّاص ضمناً؛ فالنّاص في نهاية الأمر هو المؤلّف، وهو السّارد.

ومن منظوري القرائي الخاص، وجدتُ في مشاركة الراوي في أحداث البرنامج الحكائي للقصة، أمراً يبعث على الاطمئنان، لأن موضوع الحكاية أو حكاية القصة ينصرف إلى تصوير عوالم الدّعارة

أو حياة الدَّعارة المنظَّمة، والراوي/ البطل أحد مرتادي هذه العوالم، والواصف لها، وبالتالي السَّارد ليوميَّاتها كما ترد في المجرى الحكائي لأحداثها، ما يعني أنه العليم بأجواء هكذا عوالم.

على أن الأمر هنا لا يتعلَّق بمصادقية أو تكذيبٍ ما، بقدر ما يتعلَّق بحيوية تمثيل معطيات هذه العوالم التي تبدو محجوبة للملأ، ولكنها منظورة للسَّارد المشارك في إنتاج كينونتها السَّردية.

### - الفاعلون:

يشارك في برنامج القصة الحكائي مجموعة من الفاعلين والفاعلات؛ فهناك خمس عاهرات يدخل صاحبنا معهنَّ في تواصل مباشر، بالإضافة إلى عاهرات أخريات أطلق عليهنَّ اسم «فتيات» (ص 45)، وإلى جانب ذلك، هناك سيدتان تواصل معهما عن بُعد من دون أي تفاعل سوى أنه وصفَ علامتهما الجسدية.

وأما الفاعلون من الذُّكور، فكانوا اثنين + من أسماهم «الرجال». ويُذكر أن جميع هؤلاء الفاعلين إنما هم مشاركون في مجتمع الدَّعارة، موضوع القصة، وجميعهم ممارسون لأهوائها الجنسية، بعضهم دخل في مدار التمثيل الحواري مع صاحبنا البطل/ السَّارد أو الراوي أو هو دخل معهم، وغيرهم بقي بعيداً عن ذلك سوى الحضور في مستوى التمثيل الوصفي للسَّارد، كما أن جميع هؤلاء الفاعلين بقي في حدود التسمية العامة سوى عاهرتين حظيتا بالتسمية؛ واحدة ظهرت باسم «ستارة»، والثانية باسم «النورا»، بينما أطلق على عاهرة طاعنة في السن اسم «عجوز متصابية» (ص 44)، ولكنه عادَ وأطلق عليها تسمية «الشَّمطاء» (ص 45) في إشارة إليها، وأما هو فلا تسمية له سوى حضور ضميره المتكلم.

## - بنية التواصل:

بقي بطل القصة مولداً للحدث في كل برامج الحكايات الجزئية التي تعاضدت في نسج حكاية القصة الكبرى، ولكنه، ومن خلال فعل السرد، مدّ أواصر التواصل بين كل الفاعلين، وأول الفاعلين الذين تواصل معهم كان «ذاته» هو نفسه:

«توقفت فجأة.. لا يمكنني العبث أكثر..» (ص 41).

وبعد ذلك، دخل مع العاهرة النائمة التي كانت طريحة سريريه الأحمر في تواصل واصف، تواصل غير تفاعلي كون المرسل إليه Distinataire أو الموصوفة في خارج تغطية الإرسال غارقة في نوم عميق، ومن ثم انطلق إلى خارج السرير، فالغرفة، فمبنى الدّعارة صوب الشارع، وبالتالي العودة إلى مبنى الدّعارة ثانية، وهناك تواصل مع كل الفاعلين المشاركين في مشهدة الدّعارة.

أجلى الخط التواصلي في القصة، وبكل أشكال حضوره، جملة من العلامات الجسدية للفاعلين، كما أنه كشف جملة من الأهواء النفسية والذاتية والإغوائية لكل الشخصيات العاملين في برنامج القصة.

## - العلامات الجسدية:

أولاً - فتاة الليلة الحمراء:

اقتصرت عملية تسريد جسدية هذه الفتاة على الرأس والشعر والوجه: «أحسبها جثة هامدة أو جذع شجر قاسياً. وشعرها المظلم يغطي نصف وجهها المتورّم» (ص 41).

لقد تجنب الناص إيلاء جسدية هذه الفتاة المزيد من العلامات، وخصوصاً الخليعة منها، وبدلاً من ذلك، اقتصر على تمثيل «الوجه

المتورّم»، ووصف الوجه بالمتورّم في إشارة إلى ما أنت به الممارسة الجنسية من تغيرات بيولوجية انعكست علاماتها على الوجه.

#### ثانياً - البطل:

بدأت علامات الجسد الخاصة بالبطل شحيحة سوى ما جاد به وصفه لنفسه حال نهوضه من سرير ليلته الحمراء مع الفتاة المذكورة: «أنظرُ إلى وجهي الممزوج سواداً بحمرة... لبستُ ملابس متخفياً خلف نظارتي السوداء وانصرفت» (ص 42).

إنَّ العلامة المثيرة الوحيدة هنا - وهي ما تمدّنا بأصرة شطر وجه الفتاة المتورّم - علامة الوجه الممزوج سواداً بحمرة، وهنا يبدو التناظر واضحاً بين الوجهين، بل بين علامتي الوجهين الجسديّة من حيث ما تركه فعل الرّهب والمزاعبة الفائقة بين المتضاجعين من آثار علاميّة.

البطل: الوجه الممزوج سواداً بحمرة	الفتاة: الوجه المتورّم
-----------------------------------	------------------------

جدول رقم (1) التناظر الجسدي

إنَّ التناظر بين علامتي الوجهين يمثّل من جهة أخرى، لوحة جسديّة لوجه ذكوري/ أنثوي وقد غير المأل الانتعاشي Orgasm لون بشرته وتضاريسه الغدديّة والعضليّة والجلدية حتى استحال إلى وجه استبدل بدمائه الفاسدة دماء أكثر نقاوة.

#### ثالثاً - السيدتان:

في الشارع، تطلّع صاحبنا إلى سيدتين كانتا تسيران في الجهة المقابلة لطرف الرصيف الذي يقف عليه:

«بانت سيدتان: الأولى مشوشة غامضة الهيئة... والثانية واضحة جليّة كضوء القمر، لا يبدو عليها الليل، كأنها عارضة أزياء صيفية.. تلبسان نفس الملابس.. تمشيان نفس المشية.. تحملان مظلات أنيقة.. المطر والبخار يحول بيننا.. تنزلان رأسيهما وترفعان ذات اللحظة.. انتهى صف الزجاج.. تلاشت الأولى، وبقيت الثانية وحيدة حتى غابت في الظلام...!!!» (ص 42).

تبدو حكاية هاتين السيدتين فائضة عن حاجة متن القصّة الحكائي، لولا أن النّاص - ومن خلال الراوي - منحهما تمثيلاً جسدياً يشي بأنهما من «بنات الليل»، ولكن من دون دليل يكشفه السّارد سوى عبارة «المطر والبخار يحول بيننا»، بمعنى لو لم يكن المطر والبخار كعائقيّن ربما تواصل صاحبنا مع السيدتين تواصلًا فعلياً يتجاوز التمثيل البصري شطر التمثيل الحواري، وبالتالي اللمسي Representation tactile.

لعب التمثيل البصري هنا على توظيف العلامات المتقاطعة؛ فالسيدة الأولى «مشوشة غامضة الهيئة»، والثانية «واضحة جليّة كضوء القمر، لا يبدو عليها الليل، كأنها عارضة أزياء صيفية...».

إنّ علامات الغموض والوضوح أو التشوّش والوضوح، علامات متقاطعة الدلالة، وإذا أردنا وضع كينونة السيدتين الجسديّة في سياق مشهدي واحد، فإن علامتهما تعبّر عن تشفير ما Encoding، إلا أن هذا التشفير بقي غامضاً.

#### رابعاً - فتاة الدور الأول:

بدت الفتاة - وهي الفاعل الرابع في برنامج الفاعلين - مستحوذة على تمثيلات البطل ليس البصريّة وعن بُعد فحسب Visual، وإنما أيضاً

اللمسيّة Tactile والمحايشة. «وضعتُ كفيها الدافنين على رقبتني، ثم حرّكتُ أصابعها حركات دائرية.. حملتُ يدي ووضعتها على كتفها، وسحبتي إلى الداخل.. اعتذرتُ لها مبرراً تَبْلُي الشديدي.. بإصرار حاولت أن تبقيني معها.. رفضتُ بإصرار أشد. قذفتُ يدي من على كتفها.. ضَمَت سترتها وبان عليها العبوس، قَبَلَتْها، ورددتُ إليها إيماءتها السابقة وانصرفْتُ» (ص 43).

الفعل	الأداة	المفعول به 1	المفعول به 2	الباعث
الفتاة: وضعتُ	الكف	الرّقبة	كتفها	إغراء
الفتاة: حرّكتُ	أصابعها	الرّقبة	أصابعها	إثارة جنسية
الفتاة: حملتُ	يدها	يده	كتفها	إثارة جنسية
الفتاة: سحبتي	يدها	ذراعها	ذراعها	إغواء/ استدراج
الفتاة: قذفتُ	يدها	يده	كتفها	الزعل/ التئمّر
البطل: قَبَل/ التقبيل	الفم	فمها/ خدها/ جبينها	فمه	استرضاء
البطل: الرّد	الوجه، الأصابع، الكف	الوجه، الأصابع، الكف	الوجه، الأصابع، الكف	استرضاء

جدول رقم (2) التمثيل اللمسي

نلاحظ على هذه الجدولة، أنها رسمت لوحة لمسارات التمثيل اللمسي المحايث الذي جرى بين البطل وإحدى العاهرات في الغرفة التي دخلها، وهو تمثيل تخللته انفعالات نفسية وأهوائية، وكشف عن صور من التلامس الإغوائي ظاهرة المعالم.

#### خامساً - العجوز المتصابية:

ينصرف التمثيل اللمسي ليشمل عجوزاً متصابية كانت تجلس عند باب إحدى شقق أو استوديوهات الدّعارة في البناية:

«تجلس عجوز متصايبة تغزوها التجاعيد، تدخن سيجارة، وتهشّ الذباب من حولها.. رأيتي متجهاً إلى الغرفة 404 فقفزت متلهفة، وضمتني إلى صدرها الهشّ.. دفعت بها متقزراً إلى الحائط، ضحكت وهي تقترب وتتمايل.. اقتربت مني باسمه تحاول مسي.. لفحتني بروائح التبغ والخمر.. أسنانها المصطبغة بالعفن...» (ص 44).

مع أن هذا النصّ/ المقطع يتوافر على علامات جسدية هذه العجوز؛ سواء كانت التجاعيد، أو الأسنان الصفراء بسبب التدخين، أو رائحة الجسد العفنة، أو النّهدين الهشّين، إلا أنه يكشف أيضاً تمثيلاً لمسياً لهذه العجوز التي سعت إلى ضمّ بطلنا إلى صدرها، ما أدّى إلى نفوره منها، والهروب بعيداً عن كينونتها المقرّرة.

#### سادساً - النورا/ ستارة:

ينتقل تمثيل البطل لهذه الفتاة إلى التمثيل الحوارى فضلاً عن الجسدي؛ فحينما فتحت الباب، كانت النورا تلبس «ثوباً يشفّ ما تحته باقتدار، قالت: «ستارة» تطلب منك الجلوس معي، فهي مشغولة حالياً... قدّمت لي الشراب، وجلست منفرجة الساقين.... دخل أحدهم يتلوى ويتراقص كثعبان لا ملامح له... اعتذرت النورا بنعومة وانصرف خائباً. قلتُ لها: لماذا الاعتذار؟ أجابت باستحياء عابث: لا.. لا أستطيع خلال هذا الأسبوع.. خرجت ستارة ذات الأنوثة الطاغية وهي تثبت حمالتها.. فوجئت مبتسمة: حبيبي لم تستطع مفارقتي...!

- وأنا كذلك.

لمحت خلف الستارة رجلاً قبيح المنظر.. شعرتُ بها تهزّني.. هيا حبيبي تعال معي.. باستغراب نظرت إليها.. تهزني هزات عنيفة

وتصرخ.. بت لا أسمعها نهائياً.. شعرتُ بأنني بين الحقيقة والحلم.. خرجت الفتيات من خلف الستائر المعلقة.. يلحقن جراحهن.. خرج خلفهن الرجال.. ويلي وكأنني أخطأت المكان..» (ص 44 - 45).

يضمُّ هذا النصّ/ المقطع بعض الوحدات المرئية الخاصة بجسديّة هاتين الفتاتين؛ فالنسبة إلى الفتاة النورا كانت علاماتها الجسديّة علامات فتاة منخرطة في زمنية العمل وما يتطلّب ذلك من عدّة جسديّة إغرائيّة، وأما الفتاة «ستارة» - وهي حبيبة البطل - فاكتفى الناص بمنحها علامة جسديّة شاملة وعامة هي علامة الأنوثة الطاغية، في حين حاز أحد الزبائن علامة حالة متمثلة بالتلوي والتمايل جراء تناوله الخمر، وفعل الجماع الجنسي:

الفاعل/ الشخص	وحدة مرئية 1	وحدة مرئية 2	الباعث
النورا	ثوباً يشقُّ ما تحته باقتدار	جلست منفرجة الساقين	الإغراء الاعتبائي
ستارة	ذات الأنوثة الطاغية	وهي تثبت حمالتها..	الستر الاعتبائي
أحد الزبائن/ رجل	يتلوى ويتراقص كثنعان	سكران	المتعة الجنسية

جدول رقم (3) التمثيل البصري

وإلى جانب ذلك، دخل البطل في أفعال تواصلية كانت جسديّات الفاعلين المتواصل معهم والمتواصلين معه، بمقام الدوال/ الأدوات في توصيل الرسائل:

المرسل	الفعل/ الوحدة المرئية	المرسل إليه	الرسالة
ستارة	الابتساماة نحو البطل	البطل وهو حبيب ستارة	الترحيب/ الإغواء
ستارة	الهز باليد/ الصراخ	البطل وهو حبيب ستارة	الانفعال/ التعبير عن الهزيمة
ستارة	الانفعال/ التوتر / الصراخ	البطل وهو حبيب ستارة	الانفعال/ التعبير عن الهزيمة

جدول رقم (4) التمثيل اللمسي

## - بنية الأهواء:

شارك بعض الفاعلين - فضلاً عن بطل القصة - في بناء مشهدية الأهواء Passions. وحينما ينصرف موضوع القصة إلى عوالم الدعارة المنظمة، فإن كينونة هكذا عوالم تشي بالكثير من الانفعالات والتوترات، والمسوخ المتبادل، والنزعة النفعية الذاتية، والخداع، والخيانة، والألم، وتأنيب الضمير، والأنين، والبكاء، والقلق، والشعور بالظلم والمهانة، والاحتقار، والأذى الجسدي والبيولوجي، والأمراض، إلى غير ذلك من المشاعر والأحاسيس والأهواء.

لقد بدأ حضور الأهواء في القصة مع البطل منذ بدايتها، وذلك حينما قال لنفسه: «لا يمكنني العبث أكثر..» (ص 41)، ولعل صاحبنا - وهو يستيقظ من ليلته الحمراء مع إحدى فتيات الليل - انتبه إلى ما هو عليه من فعل، بل نراه يعترف بأول أهوائه، وهو الشعور بـ«تأنيب الضمير» (ص 41 - 42).

وكان تبرُّم إحدى الفتيات من صاحبنا البطل وعبوس وجهها بسبب رفضه مبادلتها الهوى، ثاني التعبيرات الأهوائية في برنامج الحكاية: «قذفت يدي من على كتفها.. ضمت سترتها، وبان عليها العبوس» (ص 43)، في حين بدا تقزُّز البطل من العجوز المتصابية ثالث هذه الأهواء. (أنظر ص 44).

على أن الشعور بالدهشة أو «الاستغراب» (ص 45) مما رأت عين البطل الراوي عن حال حبيبته «ستارة»، حينما خرجت من وراء إحدى الستائر المعلقة وتبعها زبونها الذي كان يطارحها الممارسة الجنسية، وهو رجلٌ كهل «قبيح المنظر لا يصلح إلا زبونا لتلك الشمطاء» (ص 45). كان استغرابه قد بعث في ذاته وجدانه، وربما في ضميره،

الصدمة مما رأى وهو يعرف أن حبيبته تعمل في مجال الدَّعارة، ولكن الذي أغاضه، وعلى ما يبدو، الزبون الكهل قبيح المنظر الذي كان يضاجع «ستارة»، فأخذته الغيرة المشوبة بالحيـف. وعلى الفور، قرأت «ستارة» ما بدا على وجه صديقها البطل من دهشة واستغراب، وكان هذا قد أثار لديها طاقة انفعالية هائلة، حتى إنها أخذت ممسكة به، وعلى نحو انفعالي، تهزه «هزات عنيفة وتصرخ» (1).

بغض النظر عما آلت إليه حالة صراخ وتوتر «ستارة» بوجه بطلنا، فإن محسن سليمان حسن قدّم لنا - بوصفنا قرّاء - تمثيلات سردية متخيّلة عن عوالم ما خلف الستائر التي تجري في فضائها ممارسات الدَّعارة المنظّمة، على أن الستائر هنا مجرد جدار حاجب، ولكنه الجدار الذي يكتنز بدلالات كثيرة عما يجري خلفه، وفي فضائه، من ممارسات تواصلية عبر التلامس الجسدي، والتواصل الذاتي، والتكريس الانتعاضي مدفوع الأجر، وهي الممارسات التي استدعت حضور فاعلين وعاملين في متن الحكاية، ووظفت بنية تواصلية، وعلامات جسديّة، وتمثيلات أهوائية دفعها الأداء السردى إلى التكوّن النصي.

\*\*\*

الهوامش:

(1) محسن سليمان حسن: خلف الستائر المعلقة، مجموعة قصصية، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، 2005.

\* \* \*

## المصادر والمراجع

### أولاً - المصادر:

- (1) جمعة الفيروز: داهل عن الفكرة، مجموعة قصصية، منشورات اتحاد كتّاب وأدباء الإمارات، الشارقة، 2000. وكتاب «كلنا.. كلنا.. كلنا.. نحب البحر/ قصص قصيرة من الإمارات»، منشورات اتحاد كتّاب وأدباء الإمارات، 1986.
- (2) حارب الظاهري: منديلين، مجموعة قصصية، منشورات اتحاد كتّاب وأدباء الإمارات، الشارقة، 1996.
- (3) شبيخة مبارك النّاخي: الرحيل، مجموعة قصصية، منشورات اتحاد كتّاب وأدباء الإمارات، الشارقة، 1992.
- (4) صالح كرامة: سهرة مع الأرق، مجموعة قصصية، منشورات اتحاد كتّاب وأدباء الإمارات، الشارقة، 2003.
- (5) عائشة عبدالله محمد علي: أوراق امرأة.. قصص صغيرة، مجموعة قصصية، دار الرّقي، بيروت، 2007.
- (6) عائشة الكعبي: غرفة القياس وقصص أخرى، مجموعة قصصية، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، 2007.
- (7) عبدالله صقر أحمد المري: الخشبة، مجموعة قصصية، مطبعة دبي، 1975. ومن ثم طبعت ثانية مع مقدمة، دار الفارابي، بيروت، 1999، وهي الطبعة التي اعتمدنا عليها في كتابنا هذا.
- (8) علي أبو الريش: ذات المخالب، مجموعة قصصية، القاهرة، 1986.
- (9) فاطمة حمد المزروعى، الأريكة، «الاتحاد الثقافي»، العدد 114، أبوظبي، 17 أيلول/ سبتمبر 2009.
- (10) فاطمة المزروعى: وجه أرملة فانتة، مجموعة قصصية، منشورات قلم «كتابات من الإمارات»، هيئة أبوظبي للثقافة والتراث، أبوظبي، 2009.
- (11) فاطمة النّاهض: «بحر الرّمل»، نص قصصي منشور في موقع «القصة العربية» الإلكتروني.
- (12) محسن سليمان حسن: خلف الستائر المعلقة، مجموعة قصصية، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، 2005.

- (13) مريم الساعدي: مريم والحظ السعيد، مجموعة قصصية، مشروع قلم «كتابات من الإمارات»، هيئة أبوظبي للثقافة والتراث، أبوظبي، 2009.
- (14) منى عبدالقادر العلي: المرأة، مجموعة قصصية، منشورات قلم «كتابات من الإمارات»، هيئة أبوظبي للثقافة والتراث، أبوظبي، 2009.
- (15) ناصر الظاهري: عندما تدفن النخيل، مجموعة قصصية، منشورات اتحاد كتّاب وأدباء الإمارات، الطبعة الاقتصادية، الشارقة «د. ت».

## ثانياً - المراجع:

- (1) د. أحمد يوسف: السيميائيات الواصفة، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2005.
- (2) أمبرتو إيكو: القارئ في الحكاية، ترجمة: أنطوان أبي زيد، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1996.
- (3) أمبرتو إيكو: آليات الكتابة السردية، ترجمة وتقديم: سعيد بنكراد، دار الحوار، دمشق، 2009.
- (4) أمبرتو إيكو: سيميائيات الأنساق البصريّة، ترجمة: محمد التهامي العماري ومحمد أوداد، مراجعة: سعيد بنكراد، دار الحوار، دمشق، 2009.
- (5) أمبرتو إيكو: العلامة: تحليل المفهوم وتاريخه، ترجمة: سعيد بنكراد، مراجعة: سعيد الغانمي، منشورات «كلمة» و«المركز الثقافي العربي»، أبوظبي - بيروت، 2007.
- (6) برنار توسان: ما هي السيميولوجيا؟، ترجمة: محمّد نظيف، إفريقيا الشرق، ط 2، المغرب - لبنان، 2000.
- (7) بيار غيرو: السيمياء، ترجمة: أنطوان أبي زيد، منشورات عويدات، بيروت، 1984.
- (8) جان بليمان نويل: التحليل النفسي والأدب، ترجمة: حسن المودن، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 1997.
- (9) جبرار دلولدال وجوويل ريطوري: التحليل السيميوطيقي للنص الشعري، ترجمة: د. عبدالرحمن أبو علي، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، 1994.
- (10) جوزيف كورتيس: مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، ترجمة: د. جمال حضري، «الدار العربية للعلوم - ناشرون» و«منشورات الاختلاف»، بيروت - الجزائر، 2007.
- (11) جوناتان كلر: فردينان دو سيسر/ تأصيل علم اللغة الحديث وعلم العلامات، ترجمة: محمود فهمي حجازي، مر: محمود حمدي عبدالغني، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2000.
- (12) دانيال تشاندلر: أسس السيميائية، ترجمة: د. طلال وهبة، المنظمة العربية للترجمة، بيروت - دبي، 2008.
- (13) دافيد لو بروتون: انثروبولوجيا الجسد والحداثة، ترجمة: محمد عرب صاصيلا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط 2، بيروت، 1997.

- (14) د. حنون مبارك: دروس في السِّيميائيات، دار توبقال، الدار البيضاء، 1987.
- (15) د. خالد حسين: شؤون العلامات/ من التفسير إلى التأويل، التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، 2008.
- (16) د. خالد حسين: في نظرية العنوان/ مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، 2007.
- (17) د. رسول محمد رسول: الجسد في الرواية الإماراتية، هيئة أبوظبي للثقافة والتراث، أبوظبي، 2010.
- (18) د. رسول محمد رسول: تمثيلات المرأة في الرواية الإماراتية، وزارة الثقافة والشباب وتنمية المجتمع، أبوظبي، 2009.
- (19) د. رسول محمد رسول: صورة الآخر في الرواية الإماراتية، وزارة الثقافة والشباب والمجتمع المدني، أبوظبي، 2009.
- (20) رولان بارت: التحليل النصي، ترجمة: عبدالكبير الشرقاوي، دار التكوين، دمشق، 2009.
- (21) رولان بارت: «مبادئ علم الأدلة»، ترجمة: محمد بكري، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، 1987. وكان الأستاذ محمد بكري «مغربي» قد نشر هذا الكتاب مترجماً أولاً في بغداد، وصدر عن سلسلة «الموسوعة الصغيرة» العراقية، وبالعنوان نفسه، عن «دائرة الشؤون الثقافية العامة» بغداد، 1986.
- (22) سان تشارلس بيرس: كتابات حول العلامة، منشورات سوي، باريس، 1978. «ترجمة عربية غير منشورة».
- (23) سعيد بن كراد: السرد الروائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2008.
- (24) سعيد بنكراد: السِّيميائيات.. مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار، دمشق، 2005.
- (25) سعيد بنكراد: السِّيميائيات النظرية.. مدخل نظري، منشورات الزمن، الرباط، 2001 «نسخة إلكترونية»، موقع سعيد بنكراد الإلكتروني.
- (26) سعيد بنكراد: النصُّ السَّردي: نحو سيميائيات للإيديولوجيا، منشورات الأمان، الرباط، 1996 «نسخة إلكترونية»، موقع سعيد بنكراد الإلكتروني.
- (27) سعيد بنكراد: سيمولوجية الشخصيات الروائية، مكتبة مجدلاوي، عمان، 2003. وموقع سعيد بنكراد الإلكتروني.
- (28) د. سمر روجي الفيصل: قضايا السرد في الرواية الإماراتية، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، 2003.
- (29) عبدالفتاح صبري: صورة المرأة في القصة النسائية الإماراتية، منشورات اتحاد كتّاب وأدباء الإمارات، الشارقة، 2005.
- (30) صوفية السحيري بن حثيرة: الجسد والمجتمع، «دار محمد علي للنشر» و«دار الانتشار العربي»، تونس - بيروت، 2008.
- (31) د. عبدالله أشهبون: عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص 36 - 37، دار الحوار، دمشق، 2009.
- (32) عبدالحق بلعابد: عتبات جيران جنينيت.. من النص إلى المناص، تقديم: د. سعيد يقطين، «الدار

- العربية للعلوم - ناشرون»، و«منشورات الاختلاف»، الجزائر، 2008.
- (33) عبد اللطيف محفوظ: سيميائيات التّظهير، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2009.
- (34) عدنان بن ذريل: اللغة والدلالة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1981.
- (35) فيليب هامون: سيميولوجية الشّخصيات الروائية، ترجمة: سعيد بنكراد، «نسخة إلكترونية»، موقع سعيد بنكراد الإلكتروني.
- (36) مارسيلو داسكال: الاتجاهات السّيميولوجية المعاصرة، ترجمة جماعية، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 1987.
- (37) د. محمّد الداوي «سيميائية السّرد/ بحث في الوجود السّيميائي المتجانس»، دار رؤية، القاهرة، 2009.
- (38) د. وجدان الصايغ: شهرزاد وغواية السّرد، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2008.

### ثالثاً: المقالات

- (1) أ. ج. كريماص: البنية الدلالية، ترجمة: أحمد الفوحي، «مقال»، مجلة «علامات»، العدد (13)، المغرب، 2000.
- (2) أندري كلافل: الجسد الكرنفالي، ترجمة: حسن المنيعي، «مقال»، مجلة «علامات»، العدد (4)، المغرب، 1995.
- (3) روجي دادون: الرّغبة والجسد، ترجمة: محمد اسليم، «مقال»، مجلة «علامات» العدد (4)، المغرب، 1995.
- (4) سعيد بنكراد: الجسد.. اللغة وسلطة الأشكال، «مقال»، مجلة «علامات»، العدد (4)، المغرب، 1995.
- (5) عبدالقادر محمدي: «سيميائيات شارل سندرس بورس»، «مقال إلكتروني».
- (6) فانسان توماس: الجثّة واللغة والصور، ترجمة: أحمد الفوحي، «مقال»، مجلة «علامات»، العدد (4)، المغرب، 1995.
- (7) يوسف أبولوز: شبيخة النّأخي.. من الرحيل إلى رياح الشمال، «مقال إلكتروني».
- (8) د. وجدان الصايغ: «تقنية الاستهلال والخاتمة في القصّة النّسوية الإماراتية/ قراءة بيانية في مجموعة الرحيل نموذجاً»، مدونة وجدان الصانغ الإلكترونية. والمقال منشور في كتاب الدكتورة الصانغ: شهرزاد وغواية السّرد، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2008.
- (9) نريمان حسنة: الغيرة.. مصطلح متعدّد الوجوه والمنعكسات بلون واحد، جريدة الوحدة السورية، عدد يوم 31/5/2009.

### رابعاً - المعاجم:

- (1) بروين مائن وفليزيتاس رينجهام: معجم مصطلحات السّيميوطيقا، ترجمة: عابد خزندار، مراجعة: محمّد بريري، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، 2008.

- (2) جان فرانسوا دورتيه: معجم العلوم الإنسانية، ترجمة: د. جورج كتورة، منشورات «كلمة» و«المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع»، أبوظبي - بيروت، 2009.
- (3) جيرالد برنس: المصطلح السردى، ترجمة: عابد خزندار، «نسخة إلكترونية».
- (4) جيرالد برنس: قاموس السرديات، ترجمة: السيد إمام، دار ميريت، القاهرة، 2003.
- (5) دومينيك مانغونو: المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، ترجمة: محمد يحياتن، «الدار العربية للعلوم - ناشرون»، و«منشورات الاختلاف»، الجزائر، 2008.
- (6) هادي العلوي: قاموس الإنسان والمجتمع، الجزء الأول، دار الكنوز الأدبية، بيروت، 1997.
- (7) سعيد بنكراد: معجم السيميائيات، «نسخة إلكترونية»، موقع سعيد بنكراد الإلكتروني.
- (8) ماري نوال غاري بريور: المصطلحات المفاتيح في اللسانيات، ترجمة: عبدالقادر فهيم الشيباني، الجزائر، 2007، «نسخة إلكترونية».
- (9) محمد بن أبي بكر الرازي: مختار الصحاح، المكتبة العصرية، ط 2، بيروت، 1996.

#### خامساً - المصادر والمراجع الأجنبية:

- Umberto Eco, A theory of semiotic. (Advances in semiotics). Bloomington: (1)  
Indiana University, Press, 1979.
- Fontanille (J) Greimas (A. J), Sémiotique des passions (des états de choses aux (2)  
états âme), Seuil, Paris, 1991.
- Greimas (A. J), Du sens, Seuil, Paris, 1970 (3).
- Greimas (A. J), and Courtés (J). Sémiotique, Dictionnaire de la théorie du langage. (4)  
Hachette Paris, 1979, tome 1.



## الفهرس

- الإهداء ..... 5
- المقدمة.. الإقامة في النص المتخيّل ..... 9
- تجلّيات العلامة والجسد ..... 13
- سيميائية الفرجة ..... 27
- علامات الرعب المتخيّل ..... 39
- سيميائية النفور ..... 51
- قيامة الرغبة وسيميائية الأهواء ..... 63
- «الأريكة» ومرئيات الجسد ..... 81
- سيميائية الحلم المتخيّل ..... 89
- الذات الأنثوية إزاء جسدها ..... 97
- العجري.. وجسديّة مدينة متخيّلة ..... 107

115	.....	- سيميائية التعرية
125	.....	- مكبوتات النيء والمطبوخ
131	.....	- سيميائية الغيرة
143	.....	- سيميائية المواجهة الأنثوية
153	.....	- أهواء المهاجر وبنية السرد الثالثة
163	.....	- تمثيلات الجسد الأنثوي المُهان
174	.....	- المصادر والمراجع