



Wasit University
Repository

Wasit University Repository

repository.uowasit.edu.iq

تقنيات الراوي في قصص مي مظفر القصيرة

Narrative Techniques in the Short Stories of May Muzaffar

مُحمَّد، نور هادي

إشراف: أ.م.د نهى جعفر عوفي

جامعة واسط — 2026

<https://repository.uowasit.edu.iq/handle/123456789/260>

<https://doi.org/10.31185/uowasit-103>

حُمِّلَ هذا الملف من مستودع جامعة واسط

Downloaded from the Wasit University Repository — repository.uowasit.edu.iq



جمهورية العراق
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة واسط / كلية التربية للعلوم الإنسانية
قسم اللغة العربية

تقنيات الراوي في قصص مي مظفر القصيرة

رسالة تقدّمت بها الطالبة

نور هادي محمد

إلى مجلس كلية التربية للعلوم الإنسانية بجامعة واسط وهي جزء
من متطلبات نيل درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها / أدب

بإشراف

أ.م.د. نهى جعفر عوفي

٢٠٢٦ م

١٤٤٨ هـ

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

﴿فَاقْصُصِ الْقَصَصَ لَهُمْ يَتَفَكَّرُونَ﴾

(الأعراف: ١٧٦)

صَدَقَ اللَّهُ الْعَلِيُّ الْعَظِيمُ

إقرار المشرف

أشهد أن هذه الرسالة الموسومة بـ (تقنيات الراوي في قصص مي مظفر القصيرة)، المقدمة من الطالبة (نور هادي محمد) قد جرت بإشرافي في قسم اللغة العربية -كلية التربية للعلوم الإنسانية- جامعة واسط، وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها.


إمضاء المشرف

أ.م.د. نهى جعفر عوفي

التاريخ: / ٧ / ٢٠٢٦ م

بناءً على التوصيات المتوافرة، أُرشح هذه الرسالة للمناقشة.



أ. د. نهلة عبدالله الوائلي

رئيس قسم اللغة العربية

التاريخ: / / ٢٠٢٦ م

إقرار لجنة المناقشة

نشهد أننا رئيس وأعضاء لجنة المناقشة قد اطلعنا على هذه الرسالة الموسومة بـ (تقنيات الراوي في قصص مي مظفر القصيرة) وقد ناقشنا الطالبة (نور هادي محمد) في محتوياتها، وفيما له علاقة بها، ونرى أنها جديرة بالقبول لنيل شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها/ ألب بتقدير () .

الإمضاء
أ.د. فالح عبد الله شلاهي

(عضو)

التاريخ: ٢٠٢٦/ /

الإمضاء
أ.د. كريم عجيل صاحي

(رئيساً)

التاريخ: ٢٠٢٦/ /

الإمضاء
أ.م.د. نهى جعفر عوفي

(عضو - مشرفاً)

التاريخ: ٢٠٢٦/ /

الإمضاء
أ.م.د. حسام محمد ديوان

(عضو)

التاريخ: ٢٠٢٦/ /

صُدِّقَتْ من مجلس كلية التربية للعلوم الإنسانية/ جامعة واسط

الإمضاء
أ.د. محمود حمود عراك

أ.د. محمود حمود عراك

عميد كلية التربية للعلوم الإنسانية

التاريخ: ٢٠٢٦/٩/٩

الإهداء

إلى مَنْ علّمنا كيف تكون النضحية إباءً، والوفاء هجاءاً لا تحيد،
إلى مَنْ استرخى الروح والجسد في سبيل الحق والعقيدة،
إلى رمز الإيثار الخالد، وقص بني هاشم،
إلى حامل اللواء، مَنْ لم يُثبِ قطيع الكفّين عن نصرة الحق:
سيدي ومولاي أبي الفضل العباس (عليه السلام).
أهدي هذا الجهد، سائلة المولى عز وجل - أن يجعله في ميزان
خدمة العلم والأدب، ببركة صاحب هذا المقام الشريف.

"الباحثة"

شُكْرٌ وعرفانٌ

الحمدُ لله ربِّ العالمين، الحمدُ لله الذي يسّر لي سُبُلَ العلم، وهَيّأ لي إتمام هذه الرسالة، أحمده حمداً يليقُ بجلال وجهه وعظيم سلطانه، وأُصَلِّي وأُسلِّم على سيّدنا ونبيّنا محمّدٍ، وعلى آله الطيّبين الطاهرين. وبعد...

إلى مَنْ أضاءت لي الطريق بعلمها وتوجيهاتها السديدة، مَنْ غمرتني بصبرها وحُسن إشرافها، أتقدم بأسمى آيات الشكر والامتنان إلى مشرفتي الفاضلة (الأستاذة المساعدة الدكتورّة نهى جعفر عوفي)، التي كان لملاحظها الدقيقة ودعمها المستمر الأثر الأكبر في إنجاز هذا البحث وتشكيل ملامحه العلمية.

كما يطيب لي أن أعرب عن بالغ تقديري وعظيم احترامي لرئيسة القسم (الدكتورّة نهلة عبدالله الوائلي)، لما قدمته من مساندة وتشجيع، ولجهودها المثمرة في توفير المناخ الأكاديمي الداعم الذي كان له دور فاعل في مسيرتي العلمية.

ولا يفوتني أن أتقدم بخالص الشكر والتقدير إلى (الدكتور ثائر العذاري)؛ لما قدمه من آراء نقدية سديدة، ومناقشات علمية قيمة ساهمت في إثراء البحث وتعميق أبعاده المعرفية، فله مني كل التقدير.

وإلى مَنْ حملوني في قلوبهم قبل عقولهم، إلى أهلي الذين كانوا ملاذي حين يشتدُّ العناء، ومصدر إلهامي حين أبحث عن التميز. شكراً لأنكم كنتم خير معين لي في مسيرتي العلمية، وشكراً لأنكم كنتم دائماً ذلك الضوء الذي ينير لي العتمة. هذا الإنجاز هو إنجازكم قبل أن يكون إنجازي.

"الباحثة"

المحتويات

الموضوع	الصفحة
المقدمة	١-٤
التمهيد: مي مظفر ومنجزاتها القصصية	٥-١٦
أولاً: من هي مي مظفر؟	٦-١١
ثانياً: لماذا ندرس تقنيات الراوي	١١-١٦
الفصل الأول: الراوي والمعرفة	١٧-٨٠
المبحث الأول: الراوي العليم	١٨-٥١
الراوي العليم في قصص مي مظفر	٢٤-٥١
المبحث الثاني: الراوي محدود العلم	٥٢-٨٠
الفصل الثاني: الراوي والمكان	٨١-١٢٤
المبحث الأول: الراوي والذاكرة المكانية	٨٢-١٠٥
تقنية (تيار الوعي)	٨٥-٨٧
تقنية الحوار الداخلي (المونولوج)	٨٧-٨٨
ذاكرة المكان في قصص مي مظفر	٨٩-١٠٥
المبحث الثاني: أثر المكان على الراوي	١٠٦-١٢٤
الفصل الثالث: الراوي والآخرين	١٢٥-٢٠٢
المبحث الأول: الشخصيات الأخرى كما تبدو في لغة الراوي	١٢٦-١٥٤
المبحث الثاني: جنس الراوي (ذكر/أنثى) والعمل القصصي	١٥٥-٢٠٢
مجاميع مي مظفر القصصية	١٧٧-٢٠٢

١٨٢-١٧٨	١-خطوات في ليل الفجر:
١٨٦-١٨٢	٢-البجع:
١٩٣-١٨٦	٣-نصوص على حجر كريم:
١٩٧-١٩٣	٤-بريد الشرق:
٢٠٢-١٩٧	٥-ألم يبق منهم أحد:
٢٠٤-٢٠٣	الخاتمة
٢١٢-٢٠٥	المصادر والمراجع
٢٣٧-٢١٣	-ملحق بالقصص
A-C	ملخص الإنكليزي

المقدمة

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

المقدمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على نبينا محمد الأمين،
وعلى آله الطيبين الأطهار وصحبه المنتجبين.
أما بعد:

تنهض هذه الرسالة الموسومة بـ (تقنيات الراوي في قصص مي مظفر القصيرة) على وعي نقدي يستهدف استنطاق المنجز القصصي لكاتبة ما يزال منجزها الإبداعي يشكل أرضاً بكرًا في ساحة الدراسات الأكاديمية المستفيضة، على الرغم من ثرائه وتنوع مساراته التعبيرية. وتتأتى أهمية هذا البحث من كونه المحاولة الأكاديمية الأولى التي تسلط الضوء على المتن القصصي الكامل لمي مظفر، متمثلاً في مجموعات الخمس: (خطوات في ليل الفجر)، (البعج)، (نصوص في حجر كريم)، (بريد الشرق)، و(ألم يبق منهم أحد)، وهو ما يمنح الدراسة مشروعية الريادة في رصد التحولات الأسلوبية والبنائية لهذه التجربة.

إن مسوغات اختيار هذا الموضوع تكمن في طبيعة الخطاب السردى لدى مي مظفر؛ إذ تميزت نصوصها بوعي حاد بآليات تشكيل الرؤية السردية، وتجاوز النمط الكلاسيكي في إدارة الصوت المنظم للحكاية. وإن غياب القراءات النقدية المؤسسية المنضبطة لقصصها كان الدافع الأساس وراء هذا الاختيار، فضلاً عن الرغبة في اختبار كفاءة النظريات السردية الحديثة، ولا سيما المعنية منها بالمنظور والعلاقات الفضائية والجندرية، في مقارنة متون تمتاز بالكثافة الشعرية والاشتغال المكثف على الذات والآخر.

وقد اقتضت طبيعة المعالجة النقدية صياغة خطة بحثية محكمة تتقصى مظهرات الراوي وعلاقاته البنائية، توزعت على تمهيد وثلاثة فصول:

خُصص التمهيد لإضاءة المرتكزات المرجعية والسياقية للمبدعة، متناولاً سيرة حياتها ومنجزها الأدبي والنقدي بوصفه عتبة ضرورية لفهم الوعي الجمالي المهيمن على قصصها.

وجاء الفصل الأول بعنوان (الراوي والمعرفة)، ليفكك مستويات الإدراك والوعي التي تمتلكها الذات الساردة، واشتمل على مبحثين؛ رصد المبحث الأول (الراوي العليم) الذي يهيمن على مفاصل الحكاية ويمتلك رؤية من الخلف، بينما استقصى المبحث الثاني (الراوي محدود العلم) الذي يتبنى "الرؤية مع"، مما يضيق الفجوة بين الراوي والشخصية وينتج معرفة نسبية مأزومة تتلاءم مع مناخات القص الحديث.

أما الفصل الثاني فتوجّه نحو شعرية الفضاء تحت عنوان (الراوي والمكان)، منقسماً إلى مبحثين؛ تتبع المبحث الأول (أثر المكان على الراوي) لكشف التكييف النفسي والوجودي الذي يمارسه الفضاء على تشكيل وعي الراوي وتوجيه ملفوظاته، في حين درس المبحث الثاني (أثر الراوي على المكان) آليات إسقاط وعي الراوي وداخليته على الفضاء الخارجي، مما يحول المكان من حيز جغرافي صامت إلى ذات دلالية حية.

واستكمل الفصل الثالث الرؤية بفحص العلاقات البينية في (الراوي والآخر)، متوزعاً على مبحثين؛ بحث المبحث الأول في صلات (الراوي والشخصيات الأخرى) بوصفها شبكة من التفاعلات المرجعية والحوارية داخل النص، بينما تمخض المبحث الثاني عن دراسة (أثر جنس الراوي

"ذكر أو أنثى"، محلاً للاختلافات الأسلوبية والدلالية التي تفرضها الهوية الجندرية للراوي على طبيعة الخطاب، وكيفية صياغة المنظور السردي وفقاً لموقع الراوي من ثنائية التذكير والتأنيث.

وما تزال هذه الخطة مدينة بوجودها واستقامتها لبيئة علمية حاضنة؛ لذا يقتضي الواجب العلمي، في ختام هذه العتبة، أن نتوجه ببالغ الشناء والتقدير إلى أساتذة قسم اللغة العربية في كلية التربية للعلوم الإنسانية بجامعة واسط، الذين رقدوا الباحثة بملاحظهم القيمة وتوجيهاتهم السديدة طوال مدة الدراسة.

وتخص الباحثة بالشكر والامتنان مشرفتها الأستاذة الدكتورة نهى جعفر، التي أحاطت هذا العمل برعايتها العلمية الفائقة، ووفرت له من سعة صدرها، وعميق معرفتها بالسرديات، ومتابعتها الدقيقة، ما مكن الرسالة من تخطي عقباتها المنهجية لتصل إلى صيغتها النهائية المرجوة.

وفي الختام، فإن هذا الجهد يبقى مسعى بشرياً يحتمل الصواب والخطأ، فإن وُفقت فمن الله وحده، وإن قصرت فحسبي أنني بذلت غاية الجهد متوخيةً الأمانة العلمية. وأرجو أن تشكل هذه الرسالة إضافة متواضعة للمكتبة الأكاديمية، وأن تفتح آفاقاً جديدة لدراسة السرديات في الأدب العراقي والعربي. والله ولي التوفيق، وهو يهدي سواء السبيل.

الباحثة



التمهيد

مي مظفر ومنجزاتها القصصية



التمهيد

مي مظفر ومنجزاتها القصصية

أولاً: من هي مي مظفر؟

تمثل مي مظفر واحدة من الأسماء اللامعة في الثقافة العراقية والعربية الحديثة، لا لأنها جمعت بين الشعر والنقد والترجمة فحسب، بل لأن مسيرتها تكشف عن نموذج نادر للمثقفة التي صاغت مشروعها ببطء وصبر، ووسّعت حضورها من داخل اللغة إلى فضاءات الفن البصري والذاكرة الثقافية والتوثيق الجمالي. وُلدت مي عباس مظفر الخالدي في بغداد سنة ١٩٤٠، ودرست الأدب الإنكليزي في جامعة بغداد وتخرجت فيها سنة ١٩٦١، ثم عملت مدة طويلة باحثة ومترجمة في شركة إعادة التأمين العراقية قبل أن تتفرغ للكتابة، وقد وصفت بنفسها أثر تلك المؤسسة في تكوين شخصيتها المنضبطة وفي تعميق حسها بالدقة والتنظيم، وهو أمر مهم لفهم الصرامة التي ظهرت لاحقاً في كتابتها النقدية وفي عنايتها بالتفاصيل والأرشفة والمتابعة. وتشير بعض الشهادات إلى أنها نشأت في عائلة تنتمي إلى الشريحة المدنية التي شاركت في بناء الدولة العراقية الحديثة، وأن وفاة والدها المبكرة، وهي في التاسعة من عمرها، كانت حادثة مؤثرة في تكوينها الوجداني، فيما قامت الأم بدور حاسم في صيانة المناخ الثقافي والأسري الذي كبرت فيه، وهو ما يفسر اجتماع الحساسية العاطفية مع الصلابة الداخلية في شخصيتها الأدبية.^(١)

(١) ينظر: ويكيبيديا عبر الرابط

https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%85%D9%8A_%D9%85%D8%B8%D9%81%D8%B1

ولم يكن تكوين مي مظفر الأكاديمي محصوراً في الأدب الإنكليزي بوصفه اختصاصاً جامعياً، بل بدأ منذ وقت مبكر منفتحاً على أفق ثقافي أوسع، إذ تكوّنت لديها علاقة عضوية بالقراءة والترجمة والمتابعة الفنية، ثم تعمقت هذه العلاقة بفعل صلاتها بكبار الأدباء والمثقفين، وبفعل انخراطها المبكر في الوسط الثقافي العراقي.

ويرى بعض النقاد أنّ سنة ١٩٦٥ كانت منعطفاً مهماً في حياتها الأدبية، ففيها اتضحت ملامح نضجها الثقافي واتسعت دائرة علاقاتها المعرفية، كما كان لنجيب المانع أثر بارز في صقل شخصيتها الأدبية، لا بمعنى الوصاية، بل بمعنى الدفع نحو قراءة أكثر اتساعاً وصرامة، وتطوير المهارات اللغوية، والنظر إلى الثقافة بوصفها نمط عيش ومسؤولية معرفية، لا مجرد ذائقة عابرة. ومن هنا يمكن فهم أن ثقافة مي مظفر لم تتشكل على أساس الميل الشعري وحده، بل على أساس حوار مستمر بين الأدب والفكر والفن والترجمة، وهو ما منح كتابتها لاحقاً نبرة خاصة تميز الرهافة بالتحليل، والحميمية بالمسافة النقدية.^(١) وعلى المستوى الشخصي، ارتبطت مي مظفر بالفنان العراقي رافع الناصري بعد تعارف بدأ في مطلع السبعينيات، وتثبت مواد أرشيفية محفوظة في جامعة نيويورك أبوظبي أن زواجهما تم في بغداد يوم ٣١ ديسمبر ١٩٧٣، وقد عاشا معاً أربعة عقود صارت لاحقاً موضوعاً لكتابها السيري المعروف (سيرة الماء والنار) غير أنّ أهمية هذه العلاقة، في سياق الحديث عن مي مظفر، لا تكمن في بعدها العاطفي وحده، بل في كونها شراكة ثقافية خصبة أتاحت لها أن تعايش التجربة التشكيلية من الداخل، وأن ترى الفن لا بوصفه موضوعاً خارجياً

(١) ينظر: سيرة الماء والنار: سردية لا ينالها الزمن بالنسيان، جمال العتابي: جريدة القدس العربي ١٠ / ١٠ / ٢٠٢١

للكتابة، بل ممارسة يومية وحياة كاملة. ومن خلال هذه الشراكة، ومع ما رافقها من انتقالات بين بغداد وعمّان والمنامة، وما اتصل بها من أسفار وبيوت ومراسم وصدقات ولقاءات فنية، تشكلت لديها خبرة بصرية عميقة جعلتها واحدة من أبرز الأصوات التي كتبت عن الفن العراقي الحديث بمعايشة حقيقية، لا من خارج المشهد.^(١)

ومن هنا يمكن أن نصل إلى منجزها النقدي، وهو منجز ذو قيمة كبيرة في دراسة الفن العراقي والعربي الحديث، لأن مي مظفر لم تكتف بالكتابة الانطباعية أو التقديم الصحفي السريع، بل سعت إلى بناء معرفة نقدية تستند إلى المتابعة الطويلة وإلى فهم الأساليب والتيارات والأجيال والعلاقات بين المحلي والعالمي.

وتبرز في هذا السياق كتبها عن الفن والفنانين، ومنها كتاب (الفن الحديث في العراق: التواصل والتمايز) الذي يقدّم قراءة جمالية لتجارب منتقاة من أجيال مختلفة في الحركة التشكيلية العراقية، ترصد التنوع في الاتجاهات والأساليب والرؤى، وتحاول أن ترى عناصر الامتداد والاختلاف معاً داخل تاريخ الفن الحديث في العراق.

كما كتبت عن رافع الناصري وحررت كتباً تتصل بتجربته، ومنها (رافع الناصري: رسام المشاهد الكونية)، وأسهمت في تحرير كتب أخرى بالعربية والإنكليزية عن فنه، الأمر الذي يجعل كتابتها عنه جزءاً من مشروع أوسع يتصل بتاريخ الجرافيك العربي وفن الحفر والطباعة، لا مجرد كتابة زوجة عن زوجها، وتؤكد التعريفات المؤسسية الخاصة بها أنها ألّفت كتباً عن الفن والفنانين، وحررت عدداً من الكتب عن فن رافع الناصري، وكانت

(١) ينظر: سيرة الرسام رافع الناصري في مرآة الشاعرة مي مظفر، عمر شبانة: الاندبندنت

العربية، ٢٠٢١/٩/٤

من الأصوات التي ساعدت في تشكيل فهم أعمق للمشهد البغدادي الفني في العقود الأخيرة من القرن العشرين.^(١)

ولا يقل جهدها في الترجمة أهمية عن جهدها النقدي، لأن الترجمة عند مي مظفر لم تكن عملاً ثانوياً أو موازياً، بل كانت جزءاً من مشروعها الثقافي نفسه فالمصادر التعريفية الخاصة بها تذكر أنها ترجمت عدداً من الكتب من الإنكليزية إلى العربية في الأدب والفنون التشكيلية، وتختلف بعض المصادر في العدد بين خمسة وستة كتب، لكنها تتفق على مركزية هذا النشاط في تجربتها. ومن الترجمات الموثقة ترجمتها لكتاب «حياتي مع بيكاسو» لفرانسواز جيلو وكارلتون ليك، وهي ترجمة ذات دلالة خاصة لأنها تجمع بين السيرة الشخصية والتأمل في حياة الفن وعلاقة المبدعين بعضهم ببعض، وهو حقل ينسجم تماماً مع اهتمامات مي مظفر التي كانت تنظر إلى الكتابة الفنية بوصفها فهماً للإنسان مثلاً هي فهماً للعمل الجمالي. كما تشير قواعد بيانات وأدلة مؤسسية إلى استمرار حضورها بوصفها مترجمة ومحركة وناقدة، لا بوصفها شاعرة فحسب، وهو ما يعزز صورة المثقفة الشاملة التي تنتقل بين الحقول من غير افتعال.^(٢)

أما في الشعر، فإن مي مظفر تقف في منطقة ذات نبرة خاصة داخل القصيدة العراقية الحديثة. فالمعطيات المتاحة من جامعة نيويورك أبوظبي ومن سيرها المنشورة تشير إلى أنها أصدرت سبع مجموعات شعرية، فيما تذكر مصادر أخرى عناوين عدد من دواوينها المعروفة مثل (طائر النار) و(غزالة في الريح) و(ليليات) و(بريد الشرق) و(غياب)، وتضيف

(١) ينظر: موقع دارات الفنون عبر الرابط

<https://daratafunun.org/?artist=may-muzaffar>

(٢) نفسه.

بعض المصادر (محنة الفيروز)، وقد تبدو الفروق في الحصر راجعة إلى تواريخ النشر وإلى اختلاف ما إذا كانت بعض الأعمال الأخيرة قد أدرجت في القوائم المبكرة أم لا، لكن الثابت أنّ الشعر ظل ركناً رئيساً في مشروعها الإبداعي. وتكشف القراءة في التعريفات النقدية والمواد الخاصة بديوان (غياب) أن ثيمات الحنين والفقد والمنفى والزمن والبيت والرفقة الغائبة تشغل موقعاً متقدماً في شعرها، ولا سيما بعد رحيل رافع الناصري سنة ٢٠١٣، إذ صار الغياب في قصائدها ليس موضوعاً تجريبياً بل خبرة معيشة، وتحول النص الشعري إلى شكل من أشكال مقاومة الفقد واستبقاء الحضور عبر اللغة. كما أن وجود قصائد لها ضمن أعمال فنية وكتب فنانين، وورود شعرها في مشروع مشترك مع رافع الناصري مثل الكتاب الفني (من تلك الأرض البعيدة)، يدل على أنّ قصيدتها كانت قابلة للحوار مع الصورة والحفر والخط والفراغ، أي أنّها قصيدة ذات حس بصري واضح، وهذا ينسجم مع موقعها الفريد بين الشعر والنقد التشكيلي.^(١)

لهذا يمكن القول إن مي مظفر ليست مجرد شاعرة أضافت إلى الشعر العراقي صوتاً نسائياً مميزاً، وليست مجرد ناقدة فنية كتبت عن اللوحة والغرافيك بلغة جميلة، بل هي سيرة ثقافية كاملة تتقاطع فيها بغداد الجامعة والبيت الأول والعمل المؤسسي والترجمة والكتابة الفنية والشعر والمنفى والحب والأرشفة. إن خصوصيتها الحقيقية تتجلى في هذا التركيب المركب: امرأة خرجت من تعليم حديث وثقافة واسعة إلى حياة أدبية طويلة، ثم استطاعت أن تمنح الفن العراقي بعضاً من ذاكرته المكتوبة، وأن تمنح الشعر العراقي نبرة تتكلم بصوت هادئ لكنه نافذ، وأن تظل، حتى في

(١) ينظر: شمس الدين: قصائد مي مظفر غنائية تمزج بين الغربة وإيقاع الحنين، عزيزة علي:

جريدة الغد الأردنية، ٢٥/٧/٢٠١١

مراحل الفقد والرحيل، قادرة على تحويل التجربة الشخصية إلى معنى ثقافي عام. وحين نقرأ مي مظفر من هذه الزاوية، فإننا لا نقرأ اسماً في سجل الأدباء فقط، بل نقرأ نموذجاً للمثقفة العراقية التي عرفت كيف تحرس جماليات عصرها بالكلمة، وكيف تجعل من الوفاء نفسه شكلاً من أشكال الإبداع.

ثانياً: لماذا ندرس تقنيات الراوي^(١)

بعد قراءة المجاميع القصصية لمي مظفر والتعرف على عدد من قصصها، وجدنا أن هذه القصص لا تلفت الانتباه بسبب موضوعاتها فقط، بل بسبب الطريقة التي تُبنى بها الحكاية أيضاً، لأن القصة ليست أحداثاً فقط، وإنما هي طريقة في عرض هذه الأحداث وتقديمها إلى القارئ. ومن هنا تظهر أهمية دراسة الراوي في قصص مي مظفر، لأن الراوي يعد من العناصر المهمة جداً في العمل السردي، فهو الذي ينقل الأحداث، ويقدم الشخصيات، ويربط بين أجزاء القصة، ويجعل القارئ يفهم ما يجري داخل النص^(٢). ولهذا فإن دراسة تقنيات الراوي تساعد على فهم القصص فهماً أفضل، لأنها تقربنا من الطريقة التي كتبت بها الراوية نصوصها، وتوضح كيف كانت تدير الحكاية داخل كل قصة.

(١) سماه ياسين النصير (حائك الكلام) في حائك الكلام بنية المؤلف الغائب، ياسين النصير:

دار أهوار للنشر والتوزيع، بغداد، ط٢، ٢٠٢٣. ١٥٨

(٢) ينظر: بلاغة الفن القصصي، وين بوث: تر. أحمد خليل عردات، علي بن أحمد الغامدي،

مطابع جامعة الملك سعود، شيكاغو، د.ط، د.ت. ١٧٧

إن الراوي في القصة ليس شيئاً بسيطاً أو ثانوياً^(١)، لأن وجوده يؤثر في شكل النص كله. فعندما نقرأ قصة ما فإننا لا نقرأ الحوادث بصورة مباشرة، بل نقرأها من خلال صوت أو جهة تنقلها إلينا. و"نبرة الصوت هي مؤشر عاطفي يمكن الإشارة إليه بسهولة من خلال وصف الحال"^(٢). والراوي قد يكون قريباً من الشخصيات، وقد يكون بعيداً عنها، وقد يعرف كل شيء، وقد يعرف جزءاً فقط، وقد يتكلم بوضوح، وقد يترك بعض الأمور غير مكتملة. وكل هذه الأمور تؤثر في فهم القارئ للنص، وفي الطريقة التي يتخيل بها الأحداث والشخصيات. لذلك فإن دراسة الراوي ليست دراسة لعنصر صغير في القصة، بل هي دراسة لجزء مهم من بنائها الفني.

وعند قراءة قصص مي مظفر يمكن ملاحظة أن السرد فيها ليس على صورة واحدة دائماً، بل هناك عناية واضحة بطريقة الحكيم، وبالطريقة التي تتحرك بها الأصوات داخل النص. فبعض القصص تجعل القارئ يشعر بأن الراوي قريب من العالم الداخلي للشخصية، وبعضها يجعله يراقب الأحداث من الخارج، وبعضها يجعل السرد هادئاً ومباشراً، وبعضها الآخر يعطي مساحة أكبر للتلميح والإيحاء. وهذا التنوع يدل على أن الراوية لا تقدم الحكاية بصورة عفوية فقط، بل تهتم بكيفية بناء السرد، وتختار لكل قصة الطريقة التي تناسبها. ومن هنا تأتي أهمية هذا الموضوع، لأن دراسة تقنيات الراوي يمكن أن تكشف هذا الجانب الفني بصورة أوضح.

(١) ينظر: الراوي في السرد العربي المعاصر، محمد نجيب العمامي: دار محمد علي الحامي، صفاقس، ط١، ٢٠٠١.

(٢) تقنيات كتابة الرواية تقنيات وتمارين لابتكار شخصيات ديناميكية ووجهات نظر ناجحة، نانسي كريس: تر. زينة جابر إدريس، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط١، ٢٠٠٩. ١٦٤

كذلك فإن قصص مي مظفر تهتم كثيراً بالجانب الإنساني والنفسي، وتقترب من المشاعر الداخلية للشخصيات، وهذا يجعل دور الراوي أكثر أهمية، لأن الراوي هو الذي ينقل هذه الحالات إلى القارئ. فالخوف أو الحزن أو القلق أو التردد لا يصل إلى القارئ وحده من خلال الحدث، بل يصل أيضاً من خلال طريقة السرد، ومن خلال الأسلوب الذي يقدم به الراوي ما يجري داخل الشخصية أو حولها. ولهذا فإن فهم الراوي يساعد على فهم أعمق للنص، لأن الراوي هنا لا يكتفي بسرد ما حدث، بل يشارك في إعطاء الحدث معناه وإحساسه وتأثيره.

كما أن هذا الموضوع مهم لأن الراوي يرتبط ارتباطاً واضحاً بعناصر أخرى في القصة، مثل الشخصيات والزمان والمكان واللغة. فالراوي هو الذي يصف المكان، ويعرض الشخصيات، ويبين ما يحدث في الزمن الحاضر أو الماضي، وقد يعود إلى الذكريات أو يسبق الأحداث أو يؤخرها. وهذا يعني أن دراسة الراوي لا تبقى محصورة في جانب واحد، بل تفتح الطريق لفهم أكثر من عنصر داخل النص. فعندما ندرس الراوي، فإننا في الوقت نفسه نقرب من طريقة بناء الزمن، وطريقة عرض الشخصية، وطبيعة اللغة السردية، وأسلوب ترتيب الأحداث. ولهذا فإن هذا الموضوع مناسب للبحث لأنه يجمع بين أكثر من جانب مهم في القصة.

ومن الملاحظ أيضاً أن مي مظفر تمتلك أسلوباً خاصاً في الكتابة القصصية، وهذا الأسلوب لا يظهر فقط في اختيار الكلمات، بل يظهر في شكل السرد كله. فهناك هدوء في بعض القصص، وتأمل في بعضها الآخر، واهتمام بالتفاصيل الصغيرة التي تبدو عادية ولكنها تحمل دلالات مهمة. وهذه الجوانب لا يمكن فهمها بصورة جيدة من غير الانتباه إلى الراوي، لأن الراوي هو الذي يوجه نظر القارئ إلى هذه التفاصيل، وهو الذي يختار ما

الذي يجعل القارئ يراه مهماً داخل النص. لذلك فإن دراسة الراوي في قصصها تساعد على توضيح ملامح تجربتها القصصية، وتبين أن هذه القصص لا تعتمد على الموضوع وحده، بل تعتمد أيضاً على حسن بناء السرد.

ومن جهة أخرى، فإن اختيار هذا الموضوع يمكن أن يكون مفيداً من الناحية الدراسية، لأنه يجعل الباحث يتعامل مع النصوص بشكل أدق. فبدلاً من الاكتفاء بالكلام العام عن جمال القصص أو أهميتها، يصبح من الممكن النظر في طريقة العمل السردية نفسها، مثل نوع الراوي، ودرجة حضوره، وعلاقته بالشخصيات، وحدود معرفته، وطريقة نقله للأحداث. وهذه الأمور تجعل الدراسة أكثر ترتيباً ووضوحاً، وتمنحها قيمة أفضل، لأنها تقوم على ملاحظة عناصر محددة داخل النصوص، لا على أحكام عامة فقط. ولهذا فإن البحث في تقنيات الراوي يعد موضوعاً جيداً للدارس، لأنه يدرّبه على القراءة الدقيقة والملاحظة الفنية.

ويمكن القول أيضاً إن دراسة الراوي في قصص مي مظفر تساعد على معرفة الفروق بين قصة وأخرى. فقد تبدو بعض القصص متشابهة من حيث الجو العام أو من حيث الموضوع، لكن عند التأمل في الراوي نكتشف وجود اختلافات مهمة. ففي قصة معينة قد يكون الراوي أكثر قرباً من الشخصية، وفي قصة أخرى قد يكون السرد أكثر هدوءاً أو أكثر اختصاراً، وفي قصة ثالثة قد يظهر الراوي بصورة أوضح في توجيه القارئ. وهذه الفروق تبين أن عالم مي مظفر القصصي ليس عالمًا ثابتاً على شكل واحد، بل فيه تنوع في طرائق التقديم السردية. ولذلك فإن دراسة تقنيات الراوي يمكن أن تكشف جوانب من هذا التنوع، وتوضح مهارة الراوية في تنويع طرائق الحكي.

ومن المهم أيضاً أن نشير إلى أن الراوي له أثر كبير في تلقي القصة. فالقارئ لا يستقبل النص على صورة واحدة دائماً، بل يتأثر بالطريقة التي تقدم بها الحكاية. فإذا كان الراوي قريباً من الشخصية شعر القارئ بقرب أكبر منها، وإذا كان الراوي يترك بعض الأمور غير واضحة شعر القارئ بالحيرة أو التشويق، وإذا كان الراوي يشرح كثيراً فهم القارئ الأحداث بطريقة مختلفة. وهذا يعني أن الراوي ليس فقط ناقلاً للأحداث، بل هو عنصر يؤثر في استجابة القارئ للنص. ومن هنا فإن دراسة تقنيات الراوي لا تتعلق بالبناء الفني وحده، بل تتعلق أيضاً بأثر النص في المتلقي.

كما أن هذا الموضوع يساعد على إعطاء صورة أوضح عن قيمة مي مظفر القصصية؛ لأن دراسة الراوي تكشف جانباً من مهارتها الفنية التي قد لا تظهر في القراءة السريعة. فالقراءة العامة تجعل القارئ يتذكر موضوع القصة أو شخصياتها، لكن الدراسة الدقيقة تكشف كيف أن هذه العناصر بنيت بطريقة فنية منظمة. ومن هنا فإن البحث في تقنيات الراوي يمكن أن يبين أن قصص مي مظفر ليست مجرد قصص تروي أحداثاً أو مشاعر، بل هي نصوص تقوم على وعي سردي واضح، وعلى عناية بطريقة العرض والتقديم. وهذا يعطي الدراسة أهمية أكبر، لأنها تسعى إلى الكشف عن الخصائص الفنية في هذا المنجز القصصي.

ومن الأسباب التي تبرر اختيار هذا الموضوع أيضاً أن الراوي يعد من المفاهيم المهمة في الدراسات السردية الحديثة، لأنه يرتبط مباشرة بفهم النص القصصي. ولهذا فإن دراسة هذا الجانب في قصص مي مظفر يمكن أن تكون خطوة مفيدة في تطبيق المفاهيم السردية على نصوص عربية معاصرة. فالبحث لا يبقى في الجانب النظري فقط، بل ينتقل إلى التطبيق على قصص محددة، وهذا يجعل الدراسة أكثر فائدة، لأنها تجمع بين

الجانب النظري والجانب التطبيقي. كما أن اختيار كاتبة مثل مي مظفر يمنح البحث مادة غنية تستحق القراءة، لما في قصصها من تنوع فني واهتمام ببناء السرد.



الفصل الأول

الراوي والمعرفة

المبحث الأول: الراوي العليم

المبحث الثاني: الراوي

محدود العلم



الفصل الأول

الراوي والمعرفة

المبحث الأول

الراوي العليم

مدخل:

إن القصة ليست مجرد حكاية تُحكى، بل هي عالم معقد يحتاج إلى وسيط ينقلنا إليه، وهذا الوسيط هو الراوي الذي يمتلك سلطة سردية واسعة. لقد تبين لي من خلال قراءتي أن الأعراف التي تؤثر في معالجة الموضوع الروائي قديماً كانت تعتمد بشكل شائع جداً على طريقة الراوي العليم بكل شيء، وهي الطريقة التي يكون فيها السرد بضمير الغائب وتعتمد على الذاكرة^(١). إن هذا الراوي العليم ليس مجرد ناقل للأحداث، بل هو كيان مهيم يمتلك معرفة مطلقة بموضوعه، ويقدم لنا العالم الروائي من خلال ما يُعرف بالتقديم البانورامي الشامل^(٢).

إن مما يثير الدهشة أن النقاد والمنظرين الغربيين والعرب قد اختلفوا في إطلاق التسميات على هذا النوع من الرواة، رغم اتفاقهم على جوهره. ففي كتابات الناقد الفرنسي جان بويون، يُطلق على هذه الرؤية اسم الرؤية من الخلف، وهي رؤية تفترض أن الراوي أو السارد يعرف معلومات أكثر بكثير مما

(١) ينظر: الزمن والرواية، أ. مندلاو: ترجمة بكر عباس، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٧، ٥١
وينظر القصة القصيرة النظرية والتقنية، إنريكي أندرسون: ت علي إبراهيم، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠، ٥٩

(٢) ينظر: الراوي والمنظور، حبيب مصباحي: مجلة الأثر، الجزائر، ع٢٣ ديسمبر ٢٠١٥ وينظر عالم الرواية، رولان برونوف وريال اوئيلييه: تر. نهاد التكرلي، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، بغداد، د.ط، ١٩٩١، ١٢

تعرفه الشخصية الحكائية نفسها^(١). في هذه الحالة، يتجلى لنا أن سلطة الراوي مطلقة، حيث يمكنه أن يصل إلى المشاهد عبر جدران المنازل، كما أنه يستطيع بكل سهولة أن يُدرك ما يدور بخلد الأبطال وما يضطرم في نفوسهم. وفي شرح آخر لهذه الفكرة، يذكر النقاد أن الرؤية من الخلف تعني أن الراوي يحيط بكل شيء علماً، ويمكنه التعبير عن رغبات الأبطال الخفية التي قد لا يكون لهم هم أنفسهم وعي بها^(٢).

لقد وضع الناقد البنيوي المعروف تزفيتان تودوروف معادلة رياضية بسيطة وجميلة لتوضيح هذا المفهوم، حيث عبّر عن الراوي العليم بصيغة: الراوي أكبر من الشخصية، وهذا يعني أن الراوي يعرف أكثر مما تعرفه الشخصيات، وهي رؤية كانت سائدة ومستخدمة بكثرة في الحكي الكلاسيكي القديم^(٣). وفي السياق ذاته، فإن جيرار جينيت لم يبتعد كثيراً عن هذا المفهوم، ولكنه اختار له مصطلحاً مختلفاً هو التبئير الصفر، والذي يقصد به السرد الذي لا يخضع لزواوية نظر محددة بشخصية معينة، بل يكون الراوي فيه مطلق المعرفة^(٤).

ويطلق نورمان فريدمان على هذا النوع اسم "المعرفة المطلقة للراوي"، حيث يكون المؤلف فيها هو المرسل العليم بكل تفاصيل عالمه^(٥). بينما يفضل الناقد الألماني ستانزيل استعمال مصطلح المؤلف العليم أو "الراوي الناظم" الذي

(١) ينظر: الرؤية السردية والدارسون العرب، فريد أمعضشو: مجلة كتابات معاصرة، بيروت، ع ٨٧، فبراير ٢٠١٣ : ٤٨

(٢) ينظر: نفسه: ٤٨.

(٣) ينظر: بنية النص السرد من منظور النقد الأدبي: ٤٧

(٤) ينظر: نفسه: ٤٧ وينظر شعرية التأليف بنية النص الفني وأنماط الشكل التأليفي، بوريس

أوسبنسكي، تر. سعيد الغانمي وناصر حلاوي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، ١٩٩٨. ٣

(٥) الراوي والمنظور.

يفرض منظوره من مرتبة عليا متعالية على الأحداث والشخصيات^(١). كل هذه المصطلحات، ورغم تنوعها، صبت في وعي كطالب في نهر واحد، وهو أننا أمام السلطة المطلقة يتحكم في مصائر شخصياته المتخيلة.

إن من أهم ما يميز هذا الراوي العليم، هو قدرته الخارقة على الغوص في أعماق النفوس. فالراوي العليم يخترق جميع الحواجز كيفما كانت، وينتقل في الزمان والمكان دون أية صعوبة، كأنه يرفع أسقف المنازل ليرى ما بداخلها ويطلعنا على أسرارها^(٢). إنه يغوص في أعماق قلوب الشخصيات، ويشق ما في خارجها ليتعرف على أخفى الدوافع وأعمق الخلجات النفسية التي تحركها. بالنسبة لهذا الراوي، فإن جميع الشخصيات، على اختلاف مستوياتها وطبائعها، تستوي عنده لتصبح مجرد كتاب مفتوح يطالعه كما يشاء وكيفما يشاء. وعلى الرغم من أنه يتحدث عن كل الشخصيات بضمير الغائب فهذا لا يعني أن كل راو غائب هو راو عليم^(٣).

إن هذا الراوي يمتلك القدرة على التدخل المباشر في النص. فهو يضطلع بجدارة بالغة بمسؤولية تحليل الشخصيات، ويستكنه مكنوناتها، بل ويفشي أسرارها السرية أمام القراء، ولا يكتفي بذلك بل يقدم تفسيرات وافية لمختلف تصرفاتها وأفعالها. هذا الحضور الطاعي يجعل الراوي العليم يهيمن على عالم روايته بشكل تام، فهو يتدخل بالتعليق على الوصف الخارجي، وقد يتدخل

(١) ينظر: الراوي والمنظور

(٢) ينظر: الرؤية السردية والدارسون العرب: ٤٨.

(٣) ينظر: آليات الكتابة السردية، أمبرتو ليكو، تر، سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط١، ٢٠٠٩. ١٣٠، والراوي الملتبس جماليات التلاعب بهوية الراوي وزاوية النظر في الرواية العراقية المعاصرة، ثائر العذاري: مؤتمر السرد الثاني، الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق، ٢٠١٧.

بال تفسير أو التقليل من أهمية حدث ما، بل إنه قد يجيء منحازاً بشكل سافر إلى صف أحد أبطال روايته تاركاً الحياد جانباً^(١).

ومما يعزز فهمنا لهذا الموضوع هو الأسلوب اللغوي الذي يعتمد عليه هذا الراوي. فهذه التقنية البارزة في بنية السرد التي يتجمع فيها أكثر من رؤية سردية، أو التي تعتمد على التقاليد الكلاسيكية، هي "الاعتماد المكثف على السرد بضمير الغائب (هو)"^(٢). إن استعمال ضمير الغائب يمنح الراوي العليم مساحة واسعة للحركة، ويجعله قادراً على التنقل بين ظاهر الشخصيات وباطنها، وبين حاضرها ومستقبلها، ليعرض لنا الأحداث دون أن يكون هو نفسه جزءاً من هذه الأحداث أو مقيماً في قلعة الرهائن كإحدى الشخصيات^(٣). إن الراوي هنا يكون مجرد شاهد ممتد النفوذ، يمتلك رؤية شاملة تمكنه من استشراف المستقبل ومطابقة الأحداث مع الواقع الفعلي.

ولكن، بالرغم من هذه السطوة والقوة التي يمتلكها الراوي العليم، فإن هناك خطراً جالياً كبيراً يهدد العمل السردى إذا ما أساء الراوي استعمال هذه التقنية. ففي أحد المراجع المهمة، تم التأكيد على أن هدف الروائي الأساسي هو إبقاء القارئ غافلاً تماماً عن كون الراوي موجوداً، لأن القارئ يجب أن ينسى أنه يقرأ كتاباً ليندمج في الوهم التخيلي^(٤). وكلما تمكن الراوي من جعل القارئ مستغرقاً جداً في أحداث القصة وشخصياتها، وغافلاً تماماً عما حوله، كان نجاح العمل الفني أكبر وأعظم؛ لذلك، يُعتبر تدخل الراوي العليم بشكل فج أمراً معيباً في

(١) ينظر: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، آمنة يوسف: المؤسسة العربية للدراسات والنشر،

بيروت، ط٢، ٢٠١٥، ٥١

(٢) نفسه: ٦٠

(٣) ينظر: نفسه: ٦٠

(٤) ينظر: الزمن والرواية: ١١٩

الرواية الحديثة. وقد ضرب النقاد مثلاً بأفطع الإجرام الذي اقترفه بعض الكتاب بحق المبدأ القائل بأن الراوي يجب ألا يُقحم نفسه ككاتب في الرواية، مشيرين إلى روائيين كبار مثل ثاكري وترولوب^(١). فإذا أخذنا نموذجاً من رواية "معرض الغرور"، نجد أن تدخلاً بسيطاً من الراوي يكفي للتدليل على كيفية تبديد وهم القارئ بالمشاركة الفعالة في الزمن والفعل تبديداً كاملاً. ويتساءل النقاد باستتكار: إذا كان الراوي يدعي أنه يملك ميزة اختلاس النظر لمعرفة آلام وعواطف الشخصيات البريئة، فلماذا يعلن عن نفسه بأنه موضع ثقة بطله أخرى وأنه القيم على أسرارها؟. إن مثل هذا التلميح البسيط من الراوي إلى كونه عليمًا يكفي لمسح الوهم الحاضر التخيلي الذي حرص على إيجاده وبنائه طوال فصول الرواية^(٢).

لقد أضاءت هذه النقطة جانباً هاماً من جوانب التطور في فن الرواية. فالرواية الكلاسيكية كانت تتقبل هذا الراوي العليم الذي يشبه الإله في نصه، والذي لا يخفى عليه شيء. فهو، كما يصفه فريدمان، "يشبه لاعب الدمي الماهر والنشيط، الذي يتلاعب بعدد من الشخصيات على التوالي، وفي وقت واحد أحياناً، محتفظاً لنفسه بدور المراقب والموجه على المسرح مع البقية"^(٣). إن هذا الراوي لا يقيم في كل مكان في وقت واحد بشكل جامد، بل يتحرك صوب المواتية، وينظر مرة في هذا العقل ومرة في ذاك، ليقدم لنا صورة شاملة ومحيطية بكل زوايا المشهد.

(١) ينظر: الزمن والرواية: ١١٩

(٢) ينظر: نفسه: ١١٩

(٣) الرواية الحديثة المتباينة الوجوه شكلاً ووظيفة، آلان وارن فريد مان: ترجمة محي الدين صبحي،

مجلة الآداب الأجنبية، دمشق، ع٢، ١٩٧٧

إلا أن القصة المعاصرة بدأت تتلمل من هذه القبضة الحديدية للراوي. فقد فجرت إشكالية الوسائط والوسائل المستعان بها رغبة في تقديم عروض مغايرة للحد من دور الراوي المهيمن داخل الخطاب السردي وعلاقته بشخصياته^(١). لقد أدى هذا التنازل الطوعي الذي أبداه الراوي عن دوره كعالم بكل شيء إلى إفساح المجال الأوسع للشخص الروائية لتحظى بمزيد من التحرر داخل الفضاء السردي، فاختفى تدريجياً البطل الأوحده أو الراوي المسيطر على كل شيء ليتيح تعددية في الأصوات ووجهات النظر.

إن الرؤية من الخلف أو المعرفة المطلقة ليست مجرد أداة سردية بريئة، بل هي تحمل دلالات فكرية وفلسفية. فعندما يستخدم الراوي راوياً عليمًا، فإنه يوحي للقارئ بأن هناك حقيقة موضوعية واحدة قابلة للإدراك والفهم الشامل. الراوي هنا يقدم لنا الأحداث كأنها واقع لا يقبل الشك، ويمدنا بتفسيرات جاهزة تريحنا من عناء التفكير والبحث عن الدوافع الخفية للشخصيات. إنه، كما عبّر بعض النقاد، يمتلك رؤية قادرة على اختراق جمجمة الشخصيات والتنبؤ بأفكارها والوقوف على حالاتها الجسدية والنفسية.

لكن في المقابل، حين ننتقل إلى نصوص سردية حديثة، نجد أن هذه الطريقة قد تثير بعض الملل أو تشعر القارئ بأنه مقيد برؤية أحادية لا تسمح له بالتأويل والمشاركة الإيجابية في بناء معنى النص. ولعل هذا هو السبب الذي دفع العديد من الروائيين المعاصرين إلى تفضيل أساليب سردية تعتمد على تقييد معرفة الراوي، ليصبح راوياً محايداً أو شاهداً يروي من الخارج، أو راوياً يتحدث بلسان الشخصية نفسها (الرؤية مع)، مما يترك مساحة أكبر من الغموض الذي يحفز القارئ على التفاعل والتحليل، وفي كثير من الأحيان، نجد أن الراوي

(١) ينظر: الراوي والمنظور

يستغل موقعه العليم لكشف أبعاد تاريخية أو سياسية أو اجتماعية لا تستطيع الشخصيات المحدودة بوعيها اليومي أن تدركها أو تعبر عنها بالشمولية المطلوبة. إن الراوي العليم هو القادر على أن يربط بين أحداث ماضية بعيدة وحاضر الشخصيات، وهو الذي يستطيع أن يستحضر ذكرياتهم الدفينة ويطابقها مع اللحظة الراهنة لخلق مفارقة درامية أو تراجيدية مؤثرة.

ونستطيع القول إن دراسة الراوي العليم تفتح عيوننا على هندسة البناء السردي وعظمته. ندرك أن الراوي عندما يقرر أن يروي قصته، فإنه يقف أمام خيارات تقنية صعبة، واختياره للراوي العليم، أو "المؤلف العليم" كما يسميه ستانزيل، أو (التبئير الصفر) كما يسميه جينيت، ليس اختياراً عشوائياً، بل هو قرار فني يحدد طبيعة العلاقة بين النص والقارئ.

الراوي العليم في قصص مي مظفر

بعد هذه المقدمة يمكننا النظر في قصص (مي مظفر) التي هي موضوع الدراسة، ومن السهل ملاحظة شيوع هذه التقنية في عدد كبير منها، وسنحاول هنا دراسة نماذج من قصصها المبنية على تقنية الراوي العليم.

في قصة (الجريدة)^(١) يتبدا استعمال الراوي العليم في المدونة القصصية التي نحن بصدد دراستها بطريقة تمنح النص عمقاً نفسياً يتجاوز التصوير الفوتوغرافي للواقع. وسنحاول في هذا المقام استعراض الصيغة التي استثمر بها الراوي سلطته المعرفية لتفعيل أبنية السرد وإعادة تركيب عوالمها الداخلية، حيث تتعالى أولى ملامح الرؤية من الخلف في قصة "الجريدة" من خلال اعتماد الراوي على ضمير الغائب كمنطلق سردي يمنحه حرية الحركة بين الفضاء الخارجي والفضاء الذهني للشخصية. إذ يستهل الراوي خطابه بتوظيف مفردات

(١) خطوات في ليل الفجر : ٩

دالة على الاختراق المعرفي، حيث يكشف عن قدرته على النفاذ إلى وعي البطلة وتجسيد انفعالاتها الحقيقية.

وذلك جلي في قوله: "كانت تحس بفرح غامر كلما عهد إليها بمهمة القيام بشيء معين خارج الدار، مهما كان هذا الشيء بسيطاً"^(١). إن استعمال فعل الإدراك الحسي (تحس) ليس مجرد وصف عابر، بل هو إعلان عن حضور راوٍ محيط بكل شيء، يدرك الدوافع الكافية وراء السلوك الإنساني، حتى تلك التي تظل في كتمان داخلي للشخصية. فالراوي هنا لا يكتفي بمراقبة ذهابها إلى المخازن أو استفسارها عن حاجة ما، بل يؤول الحالة النفسية المرافقة لهذا الفعل الفيزيائي، رابطاً بين الحركة الخارجية والبهجة الداخلية.

وينتقل الراوي في مقطع آخر إلى مستوى أعمق من التحليل السيكلوجي، حيث يمارس دور المحلل النفسي الذي يقدم تشريحاً للحالة الانفعالية للشخصية الأنثوية. فتبرز قدرة الراوي العليم هنا في رصد التناقضات والاضطرابات التي تعيشها الشخصية، وهو ما يتضح في الشاهد التالي: "تمطى الأخ متشائماً بعد أن انتهى من فطوره الصباحي، فظل مثبتاً بمقعده ماداً ساقيه بتراخ، محيطاً بها.. الطاولة الصغيرة التي ضمت صحن الإفطار"^(٢). ففي هذا المشهد يتجاوز الراوي حدود العين السينمائية ليفسر العجز الكامن خلف الحركات الظاهرة؛ فهو لا يصف البطل الذي يبدو عاجزاً عن النهوض من أمام شاشة التلفزيون في فعل فيزيائي مجرد، بل يرصد حالة ذهنية عنوانها التثبت والانتظار والقلق. إن الراوي هنا يعلم ما يدور في ذهن الشخصية من توتر وتفكير داخلي، ويستطيع رصد الفراغ والشفافية في نظرتها، وهي تفاصيل لا يمكن لشخصية أخرى داخل النص إدراكها بذاك المستوى من الدقة.

(١) خطوات في ليل الفجر: ٩

(٢) نفسه: ٩

إن الانتباه الشديد لهذا الراوي العليم يسمح له بالتغلغل في البعد النفسي للشخصية دون الالتفات لمظهرها الخارجي فقط. والراوي في قصة (الجريدة) يعري حالة الاغتراب الداخلي للشخصية، فيصف القلق الذي يظهر عليها بوضوح وانشغالها بما يدور حولها، محولاً النص من مجرد حكاية إلى دراسة حالة. إن الراوي لم يوظف الراوي العليم كخيار عفوي، بل كضرورة فنية تهدف إلى خلق نوع من الاسترخاء المعرفي لدى القارئ، حيث يتم توجيهه لفهم الدوافع النفسية العميقة التي تحرك الشخص، مما يمنح النص تماسكاً موضوعياً وسرياً.

أما في قصة (نهر الفجيرة)^(١) نموذج أدبي غني بالدلالات الوجدانية، حيث توظف الراوية تقنيات السرد النفسي لتعريّة الذات أمام فاجعة الفقد، إذ يمكن أن يركز التحليل على البنية السردية والمضامين الذهنية التي طرحها النص. تعتمد القصة على الراوي العليم الذي يتغلغل في أعماق الشخصية.

يجسد هذا المقطع حالة الاغتراب الوجودي؛ فالصراخ هنا ليس مجرد صوت، بل هو فعل انفصال عن العالم. وفقدان القدرة على البكاء يشير إلى وصول الصدمة لمرحلة الجمود الشعوري، حيث تصبح الفجيرة أكبر من القنوات التعبيرية المعتادة (الدموع)، مما يولد شعوراً بالوحدة المطلقة والانفصال عن الحيز الزماني والمكاني. ولذلك استعملت الراوية هنا الحالة الصوفية لوصف الحالة البرزخية التي تعيشها الشخصية بين الحياة والموت؛ فالانتزاع من الجلد هو تعبير عن الانسلاخ عن الهوية القديمة. الهوية التي هي "بنية يعاد بناؤها باستمرار خصوصاً عند بلوغ الأزمات والوقوع في المآزق"^(٢).

(١) خطوات في ليل الفجر: ٢٨

(٢) حديث النهايات فتوحات العولمة ومآزق الهوية، علي حرب: المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ٢٠٠٤. ٢٣ وينظر: مفهوم الهوية في الفكر السياسي الغربي، سجي فتاح زيدان: مجلة العلوم السياسية، عد. ٦٢، ٢٠٢١.

أما حالة التجلي في هذا السياق، فهي ليست إشراقاً روحياً بقدر ما هي هذيان فاجع يمنح الشخصية رؤية مغايرة للواقع، حيث يصبح الألم أداة لإدراك أبعاد غيبية للموت لم تكن تدركها من قبل. ونحن نتابع قراءة القصة تستوقفنا العبارة: "ما أغربها عن الصراخ المنبعث من عالم الأحياء حولها، لا يمتون بأي صلة لوجودها الحي، هذا الصراخ الذي ينبئ عن إحساس كامل بالفجيعة وعن إدراك لأبعادها التي لم تكن قد وصلت إليها بعد، كانت ما تزال في عالمها وهو عالم منزوع عن الوجود الأرضي.

تطرح الراوية إشكالية فلسفية حول ماهية الحياة؛ فالصراخ هنا هو الرابط الوحيد المتبقي الذي يثبت أن الشخصية ما تزال تنتمي لعالم الأحياء، رغم أن روحها قد غادرت مع من فقدت. إنه صوت البرزخ الذي يفصل بين الوجود والعدم. إن نص "نهر الفجيعة" يمثل ملحمة أدبية للواقع المرير، حيث استطاعت الراوية من خلال لغة سردية رصينة أن تدمج بين الوجدان والتحليل الوجودي، معيدة صياغة مفهوم الفجيعة بوصفها ولادة جديدة لوعي حزين يرى العالم بعيون لا تعرف المهادنة مع الموت.

وفي قصة (خطوات في ليل الفجر)^(١) ننتقل إلى تحليل مثال آخر؛ قصة (خطوات في ليل الفجر) والتي يكون فيها الراوي عليماً ويتحدث بضمير الغائب، حيث تعد قصة "خطوات في ليل الفجر" نموذجاً بارعاً لما يمكن تسميته بـ "لوحة السرد"، فقد مزجت في فضاء السرد بين الفن التشكيلي وبين لغتها القصصية. والراوي في قصة "خطوات في ليل الفجر" هو المهيمن عبر ضمير الغائب على لقطات القصة، ويتجلى في العنوان صراع بين الظلمة والضوء، وهو ما ينعكس على البنية النفسية للشخصيات داخل النص: "أشبع الظلام عينيها المنهكتين

(١) خطوات في ليل الفجر: ٢١

حتى فاضتا بالسواد، واجتمع الوجود كله في تينك الفتحتين الصغيرتين من الوجه المتعب"^(١).

استعملت الراوية مفردة الظلام ليس كغياب للضوء، بل كعنصر إشباع بصري يطغى على الحواس. هذا الالتحام بين السواد والوجود يعكس حالة من الاستلاب الذاتي، حيث تصبح العين (أداة الرؤية) هي نفسها وعاء للعممة، مما يوحي بغياب الأمل أو الضياع في ليل طويل يسبق فجرًا متعثرًا. وكذلك استعملت مفردة الوجه المتعب الذي يدل على التعب والحزن والفقر، حيث تنقله الراوية من الظلام الكلي إلى الجزئي، وهو الوجه المتعب ليس ماديا فقط، بل هو تعب وجودي مرتبط بالانتظار.

إن الربط بين الحزن والفقر يضفي بعداً واقعياً على القصة، لكنه واقع مغلف برمزية شفيفة تجعله وجهاً للمرأة آخذاً لمعاناة جماعية. وعندما نواصل القراءة نجد الراوي ينتقل إلى وعي شخصية أخرى: "إنه موجود هناك.. في مكان غير بعيد، تحت خيمة الليل المضلل حيث تنطلق أسراب الرصاصات كطيور مهاجرة في موسم الثلج، الأرض هناك ملونة الحواشي تسكب عليها أصباغ صارخة تتبعثر كما يبعثر الفنان الزيت فوق لوحته القرمزية"^(٢).

هنا تظهر النزعة التشكيلية بوضوح؛ فهي لا تصف مشهداً، بل ترسمه. تشبيه الأحداث والمشاعر بـ "بقع الزيت المبعثرة" يشير إلى فوضى المشاعر وعدمية الترتيب في ظل ظروف قاسية (أسراب الرصاص التي تشبه الطيور)، مما يجعل الواقع يبدو لوحة سريرية واعية.

وبعد ذلك ينتقل الراوي مرة أخرى إلى الشخصية الرئيسية في القصة: "توجهت إلى مقر القيادة تحمل بيدها الرسالة التي توهم نفسها في كل مرة بأن

(١) خطوات في ليل الفجر: ٢١

(٢) نفسه: ٢٢

البريد يبتلعها ولا يوصلها، فهي تريد أن تبعثها باليد. أصبحت على مسافة خطوات من هذا المحل الذي تراه لأول مرة وتوقعتها الحيرة والخو"^(١). يبرز في هذا المقتبس عنصر (الرسالة) كرمز للتواصل المبتور؛ فالشخصية تعيش في دائرة من التوهم لكي تستطيع الاستمرار في العيش. هذا الانفصام بين الواقع (البريد لا يوصل) والرغبة (التسليم باليد) يجسد ذروة المأساة الإنسانية في البحث عن مخرج من ليل الفقد الموحش. تمكنت الراوية في هذا النص من تحويل الخطوات العابرة إلى رحلة في أعماق النفس البشرية، لقد استعملت لغة مكثفة لتعبر عن حيرة الشخصية بين الفرح المفقود والحزن المقيم.

إن الانتقال بين الشخوص لم يكن انتقالاً مكانياً فحسب، بل كان ارتحالاً سيكولوجياً يهدف إلى تعرية الخوف والقلق الوجودي الذي يكتنف الإنسان في لحظات المواجهة مع المجهول.

أما في قصة (صديقة الجسر)^(٢) تقدم هذه القصة بنية سردية مكثفة تعتمد على تتبع التحولات السيكلوجية العميقة للشخصية المحورية، حيث يتجاوز العنوان كونه مجرد تعريف بمكان، ليصبح الجسر رمزاً للعبور أو البرزخ الفاصل بين عالمين: الواقعي والمتخيل، أو الفرح والقلق. يعتمد النص على تقنية الراوي العليم الذي يمتلك الرؤية من الخلف، مما يتيح له اختراق جدران العزلة الشعورية للشخصية الرئيسية. السرد هنا لا يكتفي بالوصف الخارجي، بل يغوص في المونولوج الداخلي، حيث يربط ردود الفعل الفيزيولوجية مثل نبضات القلب والارتعاش بوصفها تجليات مادية لأزمات نفسية باطنية: "وإذ يقف بتوقف حركة السير كلها نتيجة الزحام، فإنه يجد متعة في متابعة خطواتها المتباطئة ويتأمل

(١) خطوات في ليل الفجر: ٢٦

(٢) البجع: ٧

حركتهما من ضربة القدمين على الشارع حتى حركة الشعر وتلصص العينين^(١).

يجري هنا استتطاق المكان وتوقف الزمن الحقيقي، فيتحول الجسر في القصة من مجرد معبر مادي إلى فضاء للتأمل القسري الناتج عن تعطل الحركة الخارجية، حيث يعكس هذا المشهد حالة من التلصص العاطفي المشروع؛ فالزحام الذي يعيق الجسد يمنح الحرية للبصر والروح. إن عبارة "فجوة الوقوف" ترمز إلى الثغرة الزمنية التي يقتصها البطل ليعيش تفاصيل المحبوب، وهي مفارقة سردية حيث يصبح التعطيل الخارجي (الزحام) هو المحرك الأساسي للاستغراق الداخلي.

ينتقل السرد من رصد الحركة المادية إلى رصد النبض النفسي، وهو ما يسمى في النقد الحديث بـ (التراسل الحسي)؛ فالخطوات لا تدرك بالعين فقط، بل تسمع بالقلب. هنا يلغي الراوي المساحة الفيزيائية بين الذات والموضوع، ويصبح الراوي العليم جسراً معرفياً يربط بين وعي الشخصيتين مما يمنح النص تماسكاً درامياً.

وعندما نواصل القراءة نقف على النص الذي نجد فيه نمو القلق وفوبيا فقدان: "أحس بقلق شديد ينمو مع مرور الأيام حتى لم يعد يتسع له صدره، لابد أن يعرف سبب انقطاعها، فالبرد لم يشتد بعد والطيور ما تزال تهيم فوق صفحة الماء، لابد أن يكون هناك سبب آخر وراء انقطاعها المفاجئ؟ ربما"^(٢). يظهر في النص صراع مكتوم مع الزمن، حيث يرتبط مرور الأيام بالخوف من المجهول أو انقطاع التواصل (قلق، نمو) يولده خوف من تحول اللحظة الجميلة إلى ذكرى غارقة في الماضي. التساؤل بـ "ربما" في نهاية الجملة يفتح النص

(١) البجع: ٧

(٢) نفسه: ١٤

على احتمالات التأويل القلقة، ويجسد حالة عدم اليقين التي يعيشها الإنسان المعاصر تجاه علاقاته الإنسانية الهشة.

"كانت المفاجأة سريعة جداً ومباغطة.. شعر بحرج عميق، وما إن التقت عيناه بعينيها حتى أصيب بالذعر وكأنه ضبط بعمل غير مشروع. وهو إذ لمح الابتسامة المبهمة على شفيتها ازداد اضطراباً واندفع مسرعاً بسيارته لا يلوي على شيء"^(١). في هذا الاقتباس نركز على جدلية المرئي والباطني وتسمى (سيمولوجيا النظرة)، حيث يركز النص على لحظة اللقاء بوصفها نقطة تحول شعورية؛ فالعين هنا ليست مجرد أداة إبصار، بل هي مرآة الانكشاف النفسي. يستعمل الراوي تشبيه الصاعقة لبيان الأثر الفوري والصادم للقاء. إن الشعور بالعمل غير المشروع عند تلاقي الأعين يحيلنا إلى مفهوم الخجل الوجودي، حيث تشعر الذات بأن عوالمها السرية قد كشفت أمام الآخر، مما يحول نظرة الإعجاب إلى موقف دفاعي محرج.

إن قصة "صديقة الجسر" تعيد إنتاج مفاهيم الحزن، الانتظار، والعبور في قالب سردي يمزج بين الواقعية النفسية والرمزية المكانية. ولقد استطاع الراوي عبر مفرداته المختارة (الابتسامة المبهجة مقابل الاضطراب الشعوري) أن يصور الازدواجية التي تعيشها الشخصية، فهي تظهر متماسكة خارجياً بينما تمر داخلها نبضات من التوتر والقلق الوجودي. هذا النص ليس مجرد حكاية لقاء، بل هو تشريح لحالة الانتظار بوصفها قدراً إنسانياً يتأرجح بين الأمل في التواصل والخوف من الانقطاع.

(١) البجع: ١١

وفي قصة (الحادث)^(١) تتمحور الحبكة الدرامية في النص محل الدراسة حول شخصية (منصور)، حيث تتبنى الراوية استراتيجية الراوي العليم الذي ينفذ إلى أغوار الشخصيات النفسية، مقتفياً أثر التحولات الدرامية التي تعقب حدثاً مركزياً يتمثل في تعرض البطل للمضايقة والتتمر من قبل أقرانه. يستعرض هذا التحليل البنى السردية والدلالات الرمزية للنصوص المقتبسة مسلطاً الضوء على سياق الحدث وتجليات الصدمة النفسية: "أطفأ منصور الضوء فخيم الظلام وساده صمت أشد قسوة من الصمت الليلي المحيط بالمنطقة، في تلك اللحظة بالذات كاد منصور أن يختنق تحت وطأة ما يحمله"^(٢). الراوية ابدعت في وصف الصمت النفسي، والمقصود به ليس ظلاماً حقيقياً في الخارج فقط، بل هو ظلام داخلي عندما يعجز البطل عن استيعاب الصدمة، فيبدأ في خلق هواجس تجعل الصمت يبدو ثقيلاً ومرعباً.

إن الصمت النابع من الخوف الداخلي أقوى وأكثر وحشة من صمت الطبيعة في الليل، حيث بدأت قصة الحادث من الصراع الحركي وسلوك القطيع، وبدأت الراوية تسجل شعور كل شخصية: "كانت قافلة الصبية القادمة من المدرسة تسير وسط الشارع كمظاهرة، منصور يسير إلى جانب هاني ومحمود ورؤوف، كان بيده دفتر يحاول أن يقتبس من رؤوف المعادلة الكيميائية التي لم يلحق أن ينقلها أثناء الدرس، سحب الدفتر محمود من يده وبدأ يلهو به كأنه كرة، وكان منصور يقفز محاولاً أن يمسك بالدفتر الذي ينتقل بين أيدي الأولاد، غضب منصور وتجمعت الدماء في وجنتيه، أخذ الصراخ يتعالى: إفلت الدفتر لا تعطه، هجم منصور وأخذ الدفتر فتمزق بيده، عند هذا الحد خمد فجأة كل

(١) البجع: ٢٩

(٢) نفسه: ٢٩

الضحك المتعالي والصخب المتصاعد". استعملت الراوية هنا التقنية المشهدة الحركية لتصوير الصراع.

يظهر منصور كشخصية منكفئة على العلم، حيث يحاول دراسة المعادلات الكيميائية في مقابل الفوضوية التي تمثلها الصبية. أما تحويل الدفتر الذي يمثل جهد منصور إلى كرة، فهو اختزال لكيانه في أداة للعب، مما يعكس غياب التعاطف الإنساني في تلك اللحظة. وصول المشهد إلى التمزق هو ذروة الفعل الدرامي الذي يرمز إلى تمزق الأمان النفسي للبطل: "توغل منصور في طريق وحده خالياً، كان زقافاً ضيقاً أحس أن وجهه يتورم وعيناه تتجدخان وأنه يحترق ألماً". حيث انتقلت الراوية من تصوير الفعل الخارجي إلى عالم الظواهر الداخلية، وتبين من هذا النص فقدان الملامح الذي يعاني منه منصور مما يعرف بتلاشي الذات؛ فالشعور بأن الوجه يتورم ويفقد ملامحه هو تجسيد لضياح الثقة بالنفس، حيث يرى البطل نفسه منمحيماً أو كائناً مشوهاً نتيجة الإهانة التي تعرض لها، وهو ما يعزز فكرة الانكسار الوجودي.

"رفع عينيه فالتقى برجل كبير الوجه أسود البشرة.. لم تكن عيناه اعتياديتين، كان فيهما نظرة وقوة غير مألوفة.. مد الرجل يده إلى رأس منصور ففزع وبحركة انفلت من تحت ذراعيه.. ثم أمسك الرجل بياقة ثيابه فمزقها فصرخ منصور". يظهر هذا النص عنصر المفاجأة السردية بدخول شخصية غريبة تزيد من حدة التوتر. أما رد فعل منصور (الفزع والانفلات) فيسمى بالفزع الارتعاشي، وهو استجابة طبيعية لجسد مثقل بالصدمات السابقة. نلاحظ تكرار فعل التمزق والتمزيق: الدفتر أولاً، ثم الثياب ثانياً. هذا التكرار بمنظور سينمائي يؤكد استمرارية الانتهاك الذي يتعرض له منصور، سواء في ممتلكاته أو في حيزه الشخصي، مما يحوله من ضحية لتتمر الأقران إلى ضحية للمجهول الأكثر رعباً، مما يغلق دائرة الخوف المحيطة بالشخصية.

نجحت الرواية في توظيف لغة حسية باستعمال مفردات (الوحل، التمزق، الظلام، التورم) لنقل تجربة داخلية معقدة. إن النص يتجاوز كونه قصة أطفال ليصبح دراسة في سيكولوجية المقهور، حيث يتحول العالم الخارجي في نظر الشخصية إلى كيان معادٍ ومظلم يفتقر إلى الأمان، وتصبح فيه الهوية الشخصية مهددة بالتلاشي والتمزق.

وفي قصة (التحول)^(١) تعتمد القصة في بنائها السردية على الراوي العليم، حيث يهيمن الراوي الذي يتحدث بصيغة الغائب مجريات الأحداث، ممتلكاً القدرة على النفاذ إلى دواخل الشخصيات وتحليل كوامنها النفسية. ويتضح من عتبة النص (العنوان) أن (التحول) ليس مجرد تغير فيزيائي، بل هو سيرورة درامية تعري حالة الاغتراب والروتين التي يعيشها بطل القصة (الرجل الكبير)، حيث تعرض لنا النصوص الموجودة في القصة حياة الرجل الكبير الذي يمثل نموذجاً للإنسان المحاصر داخل دائرة الروتين اليومي؛ فالمقهى هنا لا يمثل مجرد حيز جغرافي، بل هو فضاء رمزي يعيد إنتاج الرتابة، حيث تشير لنا الرواية أن البطل أدرك بعمق طبيعة العلاقات النفعية التي تربطه بمرتادي المقهى؛ فهم رفقاء مكان لا رفقاء فكر، هذه المعرفة ليست ناتجة عن تواصل حقيقي، بل عن تكرار آلي جعل الوجوه بالنسبة له مجرد قطع أثاث بشرية.

لقد أصبح البطل جزءاً لا يتجزأ من فيزياء المكان حتى كاد يفقد هويته الفردية ليزوب في الكرسي أو الزاوية المخصصة له: "مر من أمام المقهى الذي اعتاد أن يجلس فيه كل يوم، استعرض الوجوه التي يعرفها عن ظهر غيب، ألقى التحية دون أن يتبحر في الشخوص، كانت تحيته تسقط بتلقائية، فالوجوه المتكررة أصبحت جزءاً لا يتجزأ من المقاعد المرصوفة في المقهى، أو جزءاً

(١) البجع: ٧٧

يشغل هذا الحيز المقرر من المساحة الخارجية". حيث يتمحور جوهر الوعي الإنساني حول القدرة على سبر أغوار الذوات المحيطة واستكشاف المكنونات الداخلية للأفراد الذين يشاركون الفضاء الاجتماعي.

بعدها انتقلت الرواية إلى سيكولوجية الانكسار والتردد لرصد لحظة التأزم النفسي، حيث تظهر ملامح الوهن والتردد أمام استحقاقات الواقع: "مضى، تلكأت قدماه، غير أنه انسحب انسحاباً وراء عزمه ذلك الذي شده شداً إلى الحدث المركون في اللحظات القادمة من النهار، وقد أوشك أن ينتهي، تجاوز المقهى ببضع خطوات، ما صبه الخوف.. نقطة الضعف، الحركة الفاصلة بين التقدم والتراجع"^(١). وجدنا هذه الجزئية بوصفها "صراع العتبة"، حيث يقف البطل في البرزخ الفاصل بين الفعل واللافعل. يمثل الانسحاب انكساراً وهزيمة للإرادة أمام سطوة الزمن أو الحدث المنتظر. إن توظيف الخوف بأنه نقطة الضعف التي تعطل الحركة يشير إلى شلل الإرادة، حيث يصبح التراجع هو الملاذ الوحيد هرباً من مواجهة الحدث المركون، هذا التراجع لم يكن اختياراً، بل جاء مستحيلاً بعد أن تغيرت عوالم الواقع في نظره.

ونصل إلى الذروة عند لحظة (التحول) التي يصفها النص بأنها إعادة غسل للرؤية، مما أدى إلى تغير الإدراك لديه: "لم تعد الأشياء كما كانت عليه، وبدت السماء صافية غنية بالشمس، وما أثار استغرابه هو أن سباته لم يكن شبيهاً بسبات النعاس الذي يسقط بين الجفن والمقلة، بل حركة صاخبة بالألوان والرؤى وكأن غسل عينيه محلها، كأنه يمضي وكشفاً لكل شيء"^(٢). يمثل هذا النص انتقالاً من الرؤية الحالية إلى الرؤية الاستبصارية؛ فالسبات هنا ليس نوماً فزيولوجياً، بل هو حالة من الحلم اليقظ أو التحول الميتافيزيقي. إن تشبيه الرؤية

(١) البجع: ٧٩

(٢) نفسه: ٨١

بالحركة الصافية بالألوان يشير إلى استعادة الدهشة المفقودة؛ فالعالم الذي كان رتيباً ومقرراً في المسافة الخارجية أصبح الآن بكرةً يحتاج إلى اكتشاف جديد، كأن البطل هنا لا يرى بعينه بل بوعيه الجديد الذي غسل الصور النمطية القديمة .

وفي قصة (البحث عن...) ^(١) تقنية الراوي العليم المتحدث بصيغة الغائب، تمنح النص أحياناً أبعاداً بانورامية تتيح كشف خبايا الشخصيات. وتبرز قصة (البحث عن...) كنموذج لهذا المسار السردى الذي يتوسل بالمفردات التأملية والغوص في عوالم البحث الداخلي.

في قصة (البحث عن...) يوجد صراع الذاكرة والنداء الخفي، حيث تجسد الراوية حالة الاغتراب والقلق الوجودي من خلال نداء داخلي لا يهدأ، حيث تقول: "منذ فترة وأنا أعيش تحت عبء هذا النداء الخفي، نداء أجده ينبع من ركام الأعوام، يتبلور أمامي جلياً متماسكاً بكل خفاياه، فكلما حاولت أن أبعد عن فكري ظل ينبش في صدري كالوسواس، كلما استعدت فيه ازداد ثباتاً وقوة، لكان روح شيطان تقمصت أعماقي، وكأن لعنة السنوات ما فتئت تلاحقني حتى انفجرت بجبروت صوت يلح عليّ لانتزاع الحقيقة من جذورها: أين هو؟ كيف اختفى؟ ولماذا؟" ^(٢).

يعكس هذا الاقتباس استجابة الشخصية (البطلة) لضغط الذاكرة بالبحث والتقصي: أين هو الآن؟ وماذا حل به؟ والنداء ليس خارجياً، بل هو ينبع من ركام الأعوام، مما يشير إلى تراكمات نفسية انفجرت في لحظة وعي حادة. إن استعمال فعل (يتبلور) يوحي بأن الماضي لم يعد مجرد طيف، بل صار كياناً ملموساً يفرض تساؤلاته الوجودية (أين؟ وماذا؟) التي لا تقبل التأجيل، حيث

(١) نصوص في حجر كريم: ٥

(٢) نفسه: ٥

انتقلت الراوية إلى جبرية الذكرى والملاحقة النفسية. تنتقل الراوية لوصف الحالة الصراعية بين محاولة التناسي وقوة الحضور الذهني للغائب، حيث وظفت الراوية الاستعارة (الوسواس، تقمص الروح، لعنة السنوات) لبيان العجز الإنساني أمام الذاكرة المقدسة. فالنص يشير إلى أن محاولة الهروب تؤدي إلى نتيجة عكسية (ازداد ثباتاً)، مما يخلق حالة من التفكير المنطقي الذي يسبق الفعل السردى (البحث)، وكأن السؤال هو السبيل الوحيد للتحرك من هذا الضغط النفسي.

حيث انتقلت الراوية إلى لغة العيون وتراسل الحواس، وتشغل الرؤية لرصد اللحظات المفصلية في اللقاء أو التذكر، وتصف الراوية ذلك بقولها: "حين رأيته يرتقي السلم.. قامته المنتصبه ونظراته الحادة، التقت عيناها بعينه وهلة، ثم أشاح بوجهه فتوغل في زحمة الكلية". ركزت الراوية في هذا المشهد على سيميوطيقا الجسد (القامة المنتصبه، النظرات الحادة). اللقاء البصري الخاطف "وهلة" يمثل ذروة شعورية، تليها الإشاحة بالوجه وهو فعل انفصال مادي، لكنه يعمق انفصال التعبير، حيث يغترب المحبوب في الزحمة تاركاً البطلة في مواجهة تساؤلاتها.

هذا البحث ليس فعلاً عشوائياً، بل هو ضرورة الذاكرة: "لم تحس بأي حرج داخل نفسها وهي تقلب في ضميرها تفاصيل هذه الذكرى وتستجمع شجاعتها لتبدأ بالبحث عنه مجدداً"^(١). تؤكد الراوية على زوال الحرج النفسي مما يعني تصالح البطلة مع رغبتها في المعرفة، لتبدأ البحث من آخر نقطة لقاء حيث تركته، واقعاً في مبنى الكلية؛ فهو كان يعمل هناك قبل عشرين عاماً ولا بد أن يكون قد ترك له أثراً ما. العودة إلى آخر نقطة لقاء تمثل محاولة لاستعادة

(١) نصوص في حجر كريم: ٩

الزمن المفقود وإعادة بناء السردية من لحظة انكسارها، وهي رحلة محفوفة بمشاعر متناقضة أعادت صياغتها عبر مفردات (الأمل، التردد، الحزن، القلق، الخوف، الحيرة). نجحت الراوية في توظيف معجم سردي (خفقان القلب، الصوت الناعم، الشوق) لتصوير رحلة البحث ليس فقط عن مفقود في الواقع، بل عن يقين مفقود في أعماق الذات البشرية.

وكذلك في قصة (عين الحق)^(١) يقوم التحليل النقدي لقصة "عين الحق" من خلال إظهار التقنية السردية والفنية واعتمادها على استراتيجية الراوي العليم، وهو النمط السردي الذي يتيح للكاتب النفاذ إلى أعماق الشخصيات وكشف مكنوناتها النفسية التي قد لا تظهر في الحوار المباشر. لم يكتف الراوي برصد الأحداث الظاهرية، بل غاص في المونولوج الداخلي للشخصيات، محولاً النص من مجرد حكاية إلى دراسة سيكولوجية ترصد مشاعر الارتباك، والخوف، والقلق، وصولاً إلى براءة الطفل التي تشكل بؤرة العمل. ويتضح من العنوان "عين الحق" أن الراوية أرادت إحالة القارئ إلى مضمون الرقابة الإلهية (أن الله يرى كل شيء)، وهو ما يفسر حالة القلق الوجودي التي سيطرت على الشخصيات البالغة في النص: "حرك الأب ذراعيه ليجمع حوله عباءته كما لو أن تياراً بارداً مسه دون أن يرفع عينيه عن الصور المتحركة أمامه فوق شاشة التلفزيون عندما ظهر عامل محطة البنزين منتحياً هز رأسه مشدداً، يا له من مسكين! التفت الأب إلى طفليه الجالسين معه في الغرفة الصغيرة متسائلاً في فضول: لماذا قلت عنه مسكيناً يا ابني؟ لم يرد عليه أحد، انسحب الدم من وجه الأم تصد الصدمة"^(٢).

(١) نصوص في حجر كريم: ٣٦

(٢) نفسه: ٣٦

يعكس هذا الاقتباس حالة من الوجود والجمود العاطفي، والاغتراب النفسي والهروب من المواجهة. الالتحاق بشاشة التلفزيون وسيلة دفاعية لتجنب الحقيقة أو المواجهة العاطفية. واستعمال تشبيه التيار البارد يوحي بتجمد المشاعر والجمود الذي يسبق العاصفة أو يتبع الصدمة، مما يعزز الفجوة التواصلية بين أفراد الأسرة.

كذلك تركز على القلق الأنثوي ووضع المرأة: "جلست مضطربة، كان خفقان قلبها يزداد بسرعة، فقد أثار تعليق الزوج حاسة جديدة لديها، انسحبت إلى غرفة نومها، جلست أمام المرأة، تطلعت طويلاً، لاحظت اصفرار وجهها، ضغطت بكفها على شفيتها"^(١). لغة الجسد استعملت كأداة للمقاومة؛ ينتقل النص هنا من رصد المشاعر الداخلية (خفقان القلب) إلى التجسيد الفيزيائي للألم النفسي. فعل الضغط بشدة على الشفاه يرمز إلى قمع الكلمات أو كتم الصرخة، فهو يعكس صراعاً بين الرغبة في الانفجار والبوح وبين ضرورة التماسك والحفاظ على كبرياء الأنثى أمام المرأة. أما مفردة اصفرار الوجه فهي تدل على الضعف والوهن والترقب، ومفردة الضغط هي محاولة لاستعادة الحيوية المفقودة أو إخفاء الشحوب الناتج عن الصدمة العاطفية.

وأبرزت الراوية العزلة الاختيارية أمام المرأة، وهي تمثل الفضاء الخاص الذي تحاول فيه الشخصية إعادة بناء ذاتها المهشمة بعد تعليق الزوج؛ فالمرأة هنا لا تعكس الجمال، بل تعكس الحقيقة المرة. "تسللت الأم إلى خارج الغرفة وقد استوعبت الإنذار، بينما ظل الأب واجماً يفكر محتفظاً بهيئته وكبريائه. اقترب الطفل وهو يحمل بيده ورقة مرسومة بالأحمر والأسود، ظهرت فوقها

(١) نصوص في حجر كريم: ٣٨

دائرتان كبيرتان داخل كل منهما نقطة حمراء، وقد رسم فوق الدائرتين سماء مليئة بالنجوم، وضع الورقة أمام أبيه وقال: إنها عين الله لنا^(١).

هذا المشهد تنويري في القصة؛ فاستعمال اللونين الأحمر والأسود يعمل كأداة للتحذير والرغبة، والدائرتان (العينان) تمثّلان الرقابة المطلقة التي تخترق ستر العائلة، وبراءة الطفل هنا تعمل كمرآة أخلاقية تعيد البالغين إلى مواجهة ضمائرهم، حيث تتحول الرسمة من مجرد عمل طفولي إلى رسالة سماوية تذكرهم بأن عين الحق لا تغفل. وكذلك يبين لنا هذا الاقتباس أن النص استطاع أن يرسم لوحة الصداق الصامت؛ فالأب غارق في هيئته وكبريائه، والأم تسالت خارج الغرفة محاولة لاستيعاب الإنذار، بينما الطفل هو الكائن الوحيد الذي يمتلك رؤية صافية. إن نص "عين الحق" ليس مجرد سرد لموقف عائلي، بل هو نص رمزي بامتياز، يستعمل "الطفل" كأداة لتعرية الحقيقة المطلقة وسط عالم مزيف من الشكوك التي تحيط بالبالغين. نجحت الرواية في توظيف بلاغة الصمت، الحركات، ولغة الجسد لتعميق الإحساس بالتوتر الدرامي، مما جعل النهاية الرسمية بمثابة تطهير للموقف الدرامي المتأزم.

وفي قصة (نصوص في حجر كريم)^(٢) يعمل عنوان القصة كعتبة فلسفية عميقة؛ فالحجر الكريم هنا ليس مجرد جماد للزينة، بل مستودع للنصوص والذكريات. إن اختيار كلمة (نصوص) يشير إلى أن الرواية تعتبر الذاكرة الإنسانية محفورة في قلب المادة، لا تمحوها السنين، تماماً كما تنقش الرموز على الأحجار الكريمة لتكتسب الخلود. تستعرض القصة حالة مريم، المرأة الستينية التي يقتحم عزلتها غريب يحمل رسالة غامضة من الغائب (أخيها مروان). تتجلى العبقرية في تطوير لحظة المواجهة مع الغريب، حيث يختلط الخوف بالرجاء: "اقترب بوجهه منها بغتة حتى أجفلت وبادرت بالتراجع وإغلاق

(١) نصوص في حجر كريم: ٣٨

(٢) نفسه: ٤٥

الباب، كانت لحظة أو أقل، استطاعت بلمحة خاطفة أن ترى في وجه هذا الغريب شيئاً غير مألوف.. شيئاً شبيهاً بالأحلام يجعل حقيقته غامضة ويكشف سرّاً دفيناً^(١).

يجسد النص المقتبس الفرع الوجودي؛ فالغريب يمثل الحقيقة التي طويت طويلاً، وهي حقيقة غياب أخيها مروان الذي قد يكون موتاً أو ضياعاً أبدياً. أصبح هناك حوار مركزي يخترق جدار العزلة النفسية للبطل، حيث يخاطبها الزائر الغريب قائلاً: "أعرف ذلك يا سيدتي وستعلمين كل شيء حين تتحين لي الفرصة لكي أشرح لك ظروف الملابس، ثم إنني مجهد فقد قطعت أميالاً من الطريق سيراً على القدمين واهتديت إلى الدار عن طريق بعض الأطفال يلعبون في الشارع"^(٢). يفتح الزائر خطابه بعبارة استهلالية (أعرف ذلك يا سيدتي، وستفهمين كل شيء...) وهي عبارة تحمل ثقلًا معرفيًا مزدوجاً، وبها يصبح الفعل تفاوضياً حيث يبرز حالة اللايقين التي تعيشها البطل؛ فهي تتوق للفهم، لكنها تخشى ظروف الملابس.

إن إشارة الغريب إلى الإجهاد الذي لحق به جراء قطع مسافات طويلة لا تمثل مجرد تفصيل واقعي، بل تحمل دلالة رمزية عميقة؛ أن هذا الإجهاد يوازي عناء الانتظار الطويل الذي كابدته مريم. المسافة التي يقصدها الغريب ليست مسافة جغرافية بل ذهنية ونفسية تفصل بين لحظة الفقد ولحظة التنوير، هنا الزائر يمثل الواصل بين عالمين. اختيار الأطفال في الأدب غالباً ما يمثل البراءة والاستمرارية، إنهم الدليل الوحيد على الحياة التي بدا العالم وكأنه لا حياة فيه، تماماً كما هو عالم الغياب هذا.

(١) نصوص في حجر كريم: ٤٥

(٢) نفسه: ٤٦

انتابت الشخصية حالة من التردد والارتباك الأخلاقي؛ فبالرغم من الشعور بمرارة الألم والمعاناة برز تساؤل جوهري حول الكيفية التي تسمح بها امرأة لوحدها لرجل مجهول باختراق خصوصية المنزل، وتزداد حدة هذا الإشكال بالنظر إلى الوضع الاجتماعي للمرأة، فهي تعيش حالة من الوحدة القسرية في ظل غياب الزوج وسفر الابن الذي يقاتل في الجبهة. ومع ذلك يضعنا النص أمام مفارقة إنسانية، حيث تستعد لاستقبال زائر غريب مدفوعة بإيمان عميق بأن هذا الضيف مرسل من الله: "ترددت.. ولكن كيف تسمح لرجل غريب أن يدخل الدار وهي امرأة وحيدة، زوجها مسافر وابنها جندي في الجبهة؟"^(١).

لم يكن التردد الذي عاشته مريم مجرد خوف عابر، بل كان تعبيراً عن ثقل التقاليد التي تحمي جدران الدار؛ ففي مجتمع يرى خلوة المرأة بغير المحارم خروجاً عن المألوف، تصبح حركة فتح الباب للغريب فعلاً ثورياً بامتياز. في نهاية القصة تبرز ذروة الحدث عندما تكتشف الضرتان وجود امرأة أخرى (عشيقة) سرقت اهتمام الزوج. يعد نص "رجل وضرتان وعشيقة" نصاً واقعياً بامتياز، نجح في رصد التحولات داخل الأسرة التقليدية. إن استعمال الراوية لتفاصيل مثل كتاب "دلائل الخيرات" في مقابل عشق السائق يخلق تضاداً حاداً بين المحافظة والتمرد، كما أن نهاية القصة تفتح الباب أمام تساؤلات النساء حول مصير هذه العلاقة الثلاثية بعد انكشاف المستور، مما يولد لدى القارئ حالة من التأمل في جدوى التضحيات النسائية في مجتمع ذكوري متقلب.

وفي قصة (المقهى)^(٢)؛ إذ تعدّ هذه القصة أنموذجاً سردياً مكثفاً يعتمد على وحدة الحدث ووحدة المكان، حيث يتجاوز المقهى كونه حيزاً فيزيائياً ليصبح مسرحاً للتفاعلات النفسية والوجودية. يعتمد الراوي في هذا النص على لغة

(١) نصوص في حجر كريم: ٤٧

(٢) بريد الشرق: ٩

الوجدان والنفس البشرية محاولاً رصد التحولات العميقة التي تطرأ على الشخص من خلال الحوار الصامت والإيماءات الجسدية؛ فالراوي يتبنى دور المراقب العليم أو المتعاطف، حيث لا يكتفي بنقل الأحداث، بل ينفذ إلى المواقع الباطنية. والراوي في قصة المقهى راوٍ عليم يتكلم بضمير الغائب، حيث يشعر بالأحاسيس المقابلة ويدخل في الأجواء والنفس البشرية وينتقل من شخصية إلى أخرى دون عناء. تعرض لنا القصة علاقة جدلية بين قطبين: المتحدث المنفعة والمستمع الهادئ، مما يخلق توازناً درامياً يخدم المشهد: "جلسا متجاورين على مائدة منفصلة لشخصين، كانت تتحدث بلا توقف وكان يصغي إليها بلباقة.. انغمرت بشرح ما وصلت إليه من استنتاجات حول ما قرأت مؤخراً وما شاهدت وسمعت"^(١).

يعكس هذا النص ثنائية الفعل والاستجابة؛ إن اختيار مائدة منفصلة لشخصين يعزز من عزلة الشخص داخل الزحام ويخلق فضاء من الخصوصية المؤقتة. الانغمار في الشرح يمثل حالة من البث المعرفي والعاطفي المكثف، بينما يمثل الطرف الآخر الوعاء الاستيعابي الذي يمنح المتحدث شرعية الوجود من خلال الإنصات اللبق، حيث ننقل في النص إلى رصد لحظة التغير الدرامي من خلال لغة الجسد، وهي لحظة فاصلة تعبر عن صدمة أو وعي مفاجئ: "غيرت سحنها تغيراً مفاجئاً؛ إذ انزوت عن وجهها الابتسامة ليحل محلها ذهول واستعجاب، ووضعت يدها على صدرها كما لو كانت تفقد شيئاً أو تخشى عليه من الفرار"^(٢).

هنا في هذا النص انتقلت من اللغة الملفوظة إلى اللغة الجسدية؛ فاختفاء الابتسامة وحلول الذهول يمثل نقطة التحول الصغرى في المشهد. حركة اليد

(١) بريد الشرق: ٩

(٢) نفسه: ١٠

على الصدر هي استجابة بصرية تعبر عن الخوف من فقدان الذات أو فقدان السيطرة على الموقف، وهي حركة دفاعية فطرية توحى باضطراب وجودي مفاجئ.

في المقابل، يظهر الطرف الآخر (الرجل) في حالة من البرود العاطفي أو الحياد الذي يثير التوتر: "كان يصغي إليها بهدوء وهي تحدثه عن المقطوعة بالتفصيل، كما لو كان لا يعرف شيئاً عنها، مكتفياً بإيماءة من رأسه بين حين وآخر"^(١). يعكس هذا السلوك الاغتراب التواصل؛ فبينما تحاول الشخصية الأنثوية بناء جسر من المعرفة والمشاركة، يكتفي الطرف الآخر بالإيماءة التي تحد من التواصل وتبرز الفجوة العاطفية بينهما. حين ينتهي النص بمشهد الرحيل وما يخلفه من قلق وانتظار، حيث يتحول الهاتف من أداة تواصل إلى أداة لتعميق الغياب: "لاحظت يده المرتبكة وهي تتناول أوراقه التي كانت مبعثرة.. ثم غادر، تابعته بعينها وهو يبتعد. في اليوم التالي سارعت بالاتصال به، أدارت قرص الهاتف بأصابع مرتجفة تنم عن إرهاق ليلة أرق، فلم يرد عليها أحد"^(٢).

تختم الراوية القصة بقيمة اللاجدي؛ فالارتباك في حركة اليد عند المغادرة يشي بأن الرحيل لم يكن طبيعياً بل محملاً بالانكسار. الاتصال الهاتفي غير المجاب عنه يكرس حالة القطيعة ويحول القلق الذاتي إلى واقع ملموس. الجملة الختامية التي تشير إلى سفره دون عودة تضع القارئ أمام حقيقة الفقد النهائي، حيث ينتهي الحوار في المقهى بانتهاء الوجود المادي للشخصية في حياة الأخرى. إن نص "المقهى" يتجاوز الحكاية البسيطة ليكون دراسة في

(١) بريد الشرق: ١٢

(٢) نفسه: ١٢

السيكولوجيا البشرية، حيث استعملت الرواية عناصر المكان، الصمت، وحركة الجسد لصياغة مأساة صامتة تنتهي بالرحيل والغياب الأبدي.

وتتجلى في قصة (مسيو جميل)^(١) براعة سردية تعتمد بشكل أساسي على الراوي العليم الذي يتجاوز دور الحكواتي التقليدي ليتغلغل في خلجات النفس البشرية. إن اختيار هذا النمط من الرواية يمنح القارئ رؤية بانورامية لا تكتفي بوصف الأحداث الظاهرة، بل تشتبك مع الانفعالات الداخلية للشخصيات، مما يخلق حالة من التماهي الشعوري بين المتلقي والنص. اعتمدت الرواية على لغة مشحونة بالدلالات الوجدانية، حيث يتم توظيف المكان والجو العام لخدمة الحالة النفسية للشخصيات. يظهر ذلك في القدرة على نقل تفاصيل دقيقة تجعل القارئ شريكاً في المشهد، وليس مجرد مراقب خارجي. يبرز الفقد، والذاكرة، والخوف كمحاور أساسية تدور حولها أحداث القصة، مشكلة مثلاً تراجيدياً يغلف حياة الشخصية المحورية (الأستاذ جميل): "كان المسيو جميل قد أدرك إلى حد ما فحوى ما دار بين الأم وابنتها داخل الغرفة المغلقة، لم يكن يحتاج إلى معرفة عميقة باللغة التي دارت بين الأم وابنتها، شعر بالألم يعصر قلبه، لم يهن عليه موقف الفتاة التي خفق لها قلبه منذ أن رآها أول مرة، أحس حينها بالغليان يجري في عروقه، وعلى الرغم من مكانته وفارق السن الكبير بينهم، كان يشعر أمامها بالخرج ويتلعثم حين يكلمها، كان يعرف أيضاً جارههم الطبيب الذي تأكد اليوم أن منتهى عشقه"^(٢).

هنا في هذا النص ينتقل السرد إلى مستوى الحدس العاطفي؛ فالبطل لا يحتاج لسماع الكلمات ليفهم المأساة، فالألم هنا لغة عالمية تتجاوز الجدران المغلقة. إن الغرفة المغلقة ترمز إلى العزلة والخصوصية المفرطة، لكن قلب

(١) ألم يبق منهم أحد: ١٧

(٢) نفسه: ١٩

البطل يحترق، هذا الحرق جاءه عبر التعاطف. وهذا المشهد يعزز صورة جميل كشخصية تراجيدية تعيش آلام الآخرين كأنها آلامها الخاصة. وكذلك يكشف لنا هذا الاقتباس عن الفجوة بين المكانة الاجتماعية والهشاشة العاطفية؛ فبالرغم من نضج مسيو جميل وفارق السن، إلا أنه يسقط في فخ الارتباك الطفولي أمام المحبوبة. استعمال مفردة (يتلعثم) يعكس تقويض السلطة المعرفية والاجتماعية للشخصية أمام سطوة العاطفة، كما يبرز دور الطبيب كشخصية ثانوية تحمل ثقل الحقيقة المطلقة التي تؤكد مخاوف البطل أو آلامه^(١).

بعدها انتقلت الراوية إلى ذروة الانكسار الجسدي والروحي: "أحس بقطرات العرق تغمر وجهه، مد يده إلى جيب سترته لتناول منديل القطني، واصطدمت أصابعه بطاقة الدعوة فخفق قلبه وأخرج يده من جيبه، كما لو أن ثعبانا لدغه ... دخل إلى المقهى مسح حبات العرق عن وجهه وأسلم روحه للصوت المجروح"^(٢). يمثل العرق هنا تجلياً فيزيائياً للقلق الوجودي. أما بطاقة الدعوة فهي المحفز الصادم الذي يربط الحاضر بالماضي أو بالتزامات اجتماعية لا يقوى عليها. الاستسلام للصوت المجروح في نهاية القصة هو إحالة إلى البحث عن العزاء في الفن أو الفناء الذي يترجم انكساره الداخلي، حيث يصبح المقهى ملاذاً أخيراً للاغتراب.

إن قصة "مسيو جميل" لا تقدم دراما عادية، بل هي استعصاء في أدب الوجدع الإنساني؛ لقد استطاعت الراوية من خلال التنقل المرن بين ضمائر الغائب والتحليل النفسي العميق أن تطرح تساؤلات حول جدوى الذاكرة في مواجهة الفقد. الأستاذ جميل ليس مجرد شخص، بل هو رمز للإنسان الذي

(١) نظام الخطاب، ميشيل فوكو: تر. محمد سبيلا، التنوير، د.ط، د.ت. ٦٣-٦٤

(٢) ألم يبق منهم أحد: ٥٢

يقتاته الحنين ويحطمه العجز عن تغيير القدر، ليظل "الصوت المجروح" هو الصدى الوحيد المتبقي في عالم (ألم يبق منهم أحد).

وفي قصة (سينما الخيام)^(١) تعرض لنا هذه القصة تجربة اجتماعية ونفسية معقدة من خلال شخصية البطلة المركزية التي تدعى (ميساء)، حيث يبدأ النص بتأسيس مفارقة حادة بين الدال والمدلول في تسمية البطلة، وهو ما يعد مدخلاً محورياً لفهم أزمته النفسية: "فلم تكن ميساء اسماً على مسمى، فعلى النقيض من اسمها كانت ممثلة الجسم.. سمراء، تدويره الوجه بأنف ضخمة وشفتين غليظتين". استعملت الراوية تقنية التضاد الهوياتي؛ اسم ميساء يحمل في اللغة دلالات الرقة والتمایل واللطافة، بينما يصف الراوي جسداً يتسم بالثقل والضخامة والسمة. هذا التباين يخلق حالة من الاغتراب لدى البطلة؛ فهي تحمل اسماً يطالبها بتمثيلات جمالية معينة يعجز واقعها الفيزيولوجي عن تلبية شروطها، مما يدفعها نحو تبني الرصانة والأناقة المفرطة كآلية دفاعية لتعويض الفجوة الجمالية.

وإذا استمرينا في قراءة القصة نجد فضاء السينما يتحول من مساحة للاستعراض الاجتماعي، وينقلنا الراوي إلى مشهد دخول ميساء إلى السينما مصوراً إياها كفضاء مشحون بالتوترات الجمالية والطبقية: كانت السينما المكان الذي يجتمع فيه الشباب والبنات، وكان كل منهم يلبس أجمل ما عنده كأنه موعد غرامي.. والشباب يراقبون مجموعة البنات. تظهر السينما هنا بوصفها فضاء للرقابة المتبادلة، والذهاب للسينما ليس لمشاهدة الفيلم بقدر ما هو لمشاهدة الفرد من قبل الآخرين. يبرز النص ثقة ميساء المصطنعة المستمدة من الحماية العائلية أو الأناقة في مواجهة نظرات الشباب، حيث يصف الراوي تراجع الشباب

(١) ألم يبق منهم أحد: ٥٢

أمامها بسرعة درامية كأنها قوة لا تقهر، وهو ما يعكس رغبة البطلة في امتلاك سلطة الحضور برغم افتقادها لمعايير الجمال النمطية.

تصل الحبكة إلى ذروتها عند وقوع مشاجرة بين شابين، اللحظة التي تكشف عن الانكسار النفسي العميق لميساء: اعتقدت ميساء أن أحد هؤلاء الشباب معجب بها.. ابتسمت ميساء، كانت واثقة من أن النزاع بين الشابين كان من أجلها^(١). يمثل هذا الموقف ما يسمى في علم النفس بـ "الإسقاط الرغائبي"^(٢)؛ تعيش ميساء حالة من العزلة العاطفية جعلتها تعيد تأويل الأحداث العنيفة (العراك) كدليل على الاستحقاق والجاذبية. إن ثقتها بأن النزاع كان من أجلها هي محاولة يائسة لترميم الأنا الجريحة وبناء واقع مواز تكون فيه هي البطلة المرغوبة، في تعويض مباشر عن تهميشها الجمالي الظاهري. حيث تنتهي الحكاية بلحظة تنوير مؤلمة حين تكتشف ميساء أن تقديرها للموقف كان واهماً: "وإذا بها تجدهم عند أولئك يتاجرون، وضعت يدها على صدرها كما لو كانت تكتم حسرتها.. حيث أصبح السؤال يدور كي يقتلها: لماذا لم يعجب بي أحد منهم قط؟".

خاتمة القصة تكسر البنية السردية التي بنتها ميساء لنفسها؛ فأنكشاف أن النزاع لم يكن حولها، وملاحظتها لإعجاب الآخرين بصديقتها، يدفعانها إلى مواجهة قاسية مع السؤال الوجودي المثير حول القيمة والقبول. تنتهي القصة بنبرة مأساوية تعيد طرح إشكالية العدالة الجمالية في مجتمع يختزل كينونة الأنثى في مظهرها الخارجي. يمثل نص "سينما الخيام" دراسة حالة في قلق القبول من خلال راوٍ كلي العلم ينفذ إلى خبايا الشخصية، واستطاع الراوي تصوير الصراع بين (الاسم/الحلم) و(الجسد/الواقع)، لتظل ميساء رمزاً للذات التي تحاول اجتراح

(١) ينظر ألم يبق منهم أحد: ٥٨

(٢) نفسه: ٥٢

مكانة لها في فضاء عام يقصّيها جمالياً، لتجد نفسها في النهاية أسيرة التساؤلات الوجودية حول الاستحقاق العاطفي.

أما في قصة (رجل وضرتان وعشيقة)^(١) تقوم القصة على تقنية الراوي العليم، وهو الراوي الذي يقف خارج الأحداث لكنه يهيمن على الفضاء النصي ويمتلك القدرة على النفاذ إلى دواخل الشخصيات وكشف مكنوناتها النفسية. يستهل الراوي النص بتحديد زمني ومكاني دقيقين: الساعات الأولى من الصباح الشتوي، وهو توقيت يوحي بالسكون الذي يسبق العاصفة أو حالة الترقب: "بدأ النهر رقراقاً في الساعات الأولى من ذلك الصباح الشتائي، والتي تدير رأسها لتتطلع إلى الطريق بعد أن تربعت على طرف التخت المجاورة للنافذة المطلّة على النهر من جهة الشمال، وعلى الطرف الثاني من التخت جلست ابنتها تقرأ في كتاب دلائل الخيرات"^(٢). اختيار الصباح الشتائي والنهر يضفي مسحة من البرودة العاطفية والجمود، والنافذة هنا ليست مجرد فتحة للضوء بل هي مرّقب للانتظار، مما يحول البيت من سكن إلى منطقة ترقب.

كانتا تنظران إلى الطريق بفارغ الصبر؛ فالابنة التي لم تتجاوز سن الصبا تربت في هذا الوارد منذ صغرها، كانت حبيبة عشقت سائناً وهربت معه، وحين تخلى عنها رجعت إلى الدار ثم جلست معهم وأخبرتهم عن زوجها الثاني وعن حياتها الميسورة مع قوتها وأولادها السبعة. يرسم الراوي هنا ملامح الزوجة الثانية كنموذج للمرأة المتمردة على الأطر الاجتماعية التقليدية؛ فالعشق والهروب يمثلان ذروة التحدي للمنظومة الأبوية، لكن العودة بعد التخلي تمثل الانكسار الوجودي، فرجوعها إلى الدار يوضح أن المجتمع لا يمنح المرأة المتمردة خيارات سوى العودة للمربع الأول. ويظهر لنا التاريخ العاطفي للضرة

(١) ألم يبق منهم أحد: ٥٩

(٢) نفسه: ٥٩

والهروب مع السائق أنها تبحث عن الاستقرار من خلال الحكاية التي تعيد إنتاج ماضيها كدرع يحمي حاضرها، لاحظت مع ضررتها سوية تكرار غياب زوجها وتأخره عن العودة من العمل إلى الدار.

نجد في القصة التوحد الوجداني بين الضرتين؛ فعادة ما يصور الأدب العلاقة بين الضرات كصراع مستمر، لكن الراوية تطرح مفهوم المصير المشترك، وتحول الغياب المتكرر للزوج (عبد الرضا) إلى موضوع مشترك، حيث يشكل غياب الرجل تهديداً لبقاء الكيان الأنثوي في البيت، مما يدفع الأطراف المتصارعة تاريخياً إلى بناء تحالف استخباراتي لمراقبة سلوك الزوج: "تغير عبد الرضا وثمة سر في الأمر، قررت المرأتان اللجوء إلى العمل السحري (الحجاب) لمعرفة عناصر الغياب والتغير، ثم أخبرهما الدجال أن امرأة أخرى استهوته، واقترح عليهما أن يعمل لهما عملاً يبطل سحر محبوبته الجديدة، كما طلب قطعة من ثياب الزوج وعدداً من البيضات الطازجة، ثم نصحهما بالتكتم"^(١).

يمثل هذا التغير انفعالاً عاطفياً؛ فعبد الرضا لم يعد غائباً جسدياً فقط بل غائب روحياً، وحتى وهو موجود تلجأ الراوية هنا للتوضيح كيف أن المرأة في هذه البيئة لا تملك حق المساءلة المباشرة، فتغير ملامح الرجل وصمته يدفع النساء للبحث عن حلول غيبية واللجوء إلى السحر بدلاً من الحوار المباشر، وهو انعكاس للفجوة الكبيرة في التواصل بين الجنسين في المجتمع التقليدي.

في نهاية القصة تبرز ذروة الحدث عندما تكتشف الضرتان وجود امرأة أخرى (عشيقة) سرقت اهتمام الزوج. يعد نص "رجل وضرتان وعشيقة" نصاً واقعياً بامتياز، نجح في رصد التحولات داخل الأسرة التقليدية. إن استعمال

(١) ألم يبق منهم أحد: ٦٣

الرواية لتفاصيل مثل كتاب "دلائل الخيرات" في مقابل عشق السائق يخلق تضاداً حاداً بين المحافظة والتمرد، كما أن نهاية القصة تفتح الباب أمام تساؤلات النساء حول مصير هذه العلاقة الثلاثية بعد انكشاف المستور، مما يولد لدى القارئ حالة من التأمل في جدوى التضحيات النسائية في مجتمع ذكوري متقلب^(١).

هذه نماذج من المجموعات القصصية للكاتبة تبين بوضوح مدى توظيفها لتقنية الراوي العليم التي تهيمن على جزء كبير من قصصها.

(١) ألم يبق منهم أحد: ٦٣

المبحث الثاني

الراوي محدود العلم

يقصد بالراوي محدود العلم ذلك الراوي الذي لا يملك رؤية شاملة أو إحاطة مطلقة بكل تفاصيل العالم القصصي؛ هو راوٍ تقتصر معرفته على ما يظهر من الأحداث، أو ينحصر منظوره في شخصية واحدة، دون القدرة على النفاذ إلى أعماق جميع الشخصيات في آن واحد^(١).

ويُعد موضوع "الراوي محدود العلم" من أبرز المباحث النقدية التي استقطبت اهتمام منظري السرديات الحديثة، فقد فرضت الحداثة على الراوي "أن يخرج من فخ (الهو هو) وأن يعمل في حقل التنوع بمحاذاة الآخر والغير"^(٢). لأن فلسفة الحداثة أقرت أن "الوجود الإنساني ويسميه الوجود لذاته ووجود الأشياء ويسميه الوجود في ذاته؛ وهذا الوجود الأخير في هوية دائماً مع نفسه أي أنه هو نفسه دائماً وذلك لأنه يخلو من الشعور الذي يستطيع به الوجود الإنساني أن يصبح شيئاً آخر غير نفسه"^(٣)، ويعكس هذا المفهوم تطوراً جذرياً في هندسة الرواية المعاصرة وتخليها عن الأنماط الكلاسيكية التي كانت تركز هيمنة (الراوي العليم) أو المؤلف الإله الذي يحيط بكل تفاصيل عالمه المتخيل.

(١) تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، د. عمر بلخير: الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، المدينة الجديدة، تيزي وزو، ط٢، ٢٠١٣. ٣١٤-٣١٦

(٢) الحداثة وما بعد الحداثة، عبد الوهاب المسيري، فتحي التريكي: دار الفكر، دمشق، ط٣، ٢٠١٠. ١٩٨

(٣) فلاسفة وجوديون، فؤاد كامل عبد العزيز: الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، د.ط، د.ت. ٤٨، وينظر: صناعة الرواية، برسي لوبوك: ت عبد الستار جواد، دار مجدلاوي، عمان، ٢٠٠٠. ١٢٠ وهو يتحدث عن ضمير المتكلم. وميخائيل باختين المبدأ الحوارية، تزفيتان تودوروف: تر. فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٩٦. ١٩٤-١٩٥

لقد شهدت البنية السردية المعاصرة تنازلاً طوعياً من قبل الراوي عن دوره السلطوي القديم كعالم بكل شيء، مما أفسح المجال الأوسع للشخص لتحتل بمزيد من التحرر داخل الفضاء الروائي، واختفى بذلك البطل الأوحده أو الراوي المسيطر الذي يقدم تفسيرات جاهزة لكل شاردة وواردة^(١). ومع هذا الاختفاء التدريجي للكاتب السلطوي، برزت إشكالية جمالية جديدة تتعلق بتحديد صاحب وجهة النظر الحقيقي في العمل الأدبي، وهو ما دفع النقاد إلى بلورة مفاهيم دقيقة لوصف هذا النمط السردية الذي يحد من معرفة الراوي ويقيدها^(٢). ولمقاربة هذا النوع من الرواة، قسم المنظرون الرؤية السردية المحدودة إلى قسمين أساسيين يعتمدان بشكل جوهري على تقليص مساحة المعرفة التي يمتلكها الراوي مقارنة بالشخصيات الأخرى، وهما "الرؤية مع" و"الرؤية من الخارج".

تعود الجذور النظرية الأولى لهذه المصطلحات إلى الناقد الفرنسي (جان بويون) في كتابه البارز (الزمن والرواية)، حيث قدم تحليلاً يربط بين المنظورات السردية والبعد السيكولوجي، محاولاً التمييز بين درجات المعرفة التي يمتلكها الراوي لبناء علاقة انسجام كلي بين ما هو نفسي وما يُفرض إليه من أشكال الكشف السردية^(٣). وقد أسست طروحات بويون لمرحلة جديدة من الوعي النقدي، حيث انطلق منها الناقد البنيوي "تريفيتان تودوروف" ليصوغ هذه الرؤية في معادلات رياضية دقيقة وبسيطة في آن واحد. ففي القسم الأول المتعلق بالراوي محدود العلم، والذي اصطلح عليه بـ "الرؤية مع"، وضع تودوروف معادلة تتساوى فيها معرفة الراوي مع معرفة الشخصية، وتتعلق بكون الراوي

(١) ينظر: الراوي والمنظور

(٢) ينظر: نفسه

(٣) ينظر: الراوي والمنظور في السرد الروائي: ١٤

"يعرف تماماً ما تعرفه الشخصيات ولا يتجاوز وعيها"^(١) وفي هذا النمط السردى المحدود، لا توجد رؤية محايدة أو موضوعية منفصلة عن ذات البطل، بل يُعرض العالم التخيلي من منظور ذاتي داخلي بعين الشخصية الروائية وحدها، دون أن يكون للسارد أي وجود موضوعي محايد يقع خارج إطار وعيها وإدراكها^(٢).

وقد طور الناقد الفرنسي "جيرار جينيت" هذه المفاهيم لاحقاً، حيث رأى في مصطلح "الرؤية" أو "وجهة النظر" طابعاً بصرياً بحتاً، فاستعاض عنه بمصطلح "التبئير" الذي اعتبره أكثر دلالة وتجريداً، وأطلق على حالة "الرؤية مع" مصطلح "التبئير الداخلي". وهذا التبئير الداخلي قد يأخذ أشكالاً متعددة داخل النص الروائي؛ فقد يكون تبئيراً ثابتاً يقتصر على وعي شخصية واحدة طوال الرواية، أو تبئيراً متحولاً ينتقل بين الشخصيات، أو تبئيراً متعددًا تتناوب فيه الشخصيات على سرد الأحداث من زوايا نظرها المختلفة^(٣)، وتتميز "الرؤية مع" أو "التبئير الداخلي" باندماج الراوي التام مع البطل، فالراوي في هذه الحالة يتقيد تماماً بقدر معرفة الشخصية الحكائية، ولا يُقدم للمتلقي أية معلومات أو تفاصيل أو تفسيرات للمواقف إلا بعد أن تكون الشخصية نفسها قد توصلت إليها وأدركتها بوعياها الخاص^(٤).

ومن جهة الدراسات الأنجلو-أمريكية، ساهم النقاد في إثراء هذا المفهوم من خلال تصنيفاتهم المتنوعة لأساليب القص. فقد صنف (نورمان فريدمان) هذه الحالة السردية المقيدة ضمن ما يُعرف بـ "المعرفة الأحادية"، حيث يبرز

(١) بنية النص السردى: ٤٧

(٢) الرؤية السردية: ١٨٨

(٣) ينظر: الراوي والمنظور في السرد الروائي: ١٤

(٤) ينظر: المتخيل السردى، عبد الله إبراهيم: المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء، ١٩٩٠، ١١٩

حضور للراوي لكنه يركز تركيزاً تاماً على شخصية مركزية وأخرى ثانوية نرى القصة حصراً من خلالها، أو قد تتخذ شكل "المعرفة المتعددة" التي تقدم القصة للقارئ كما تحياها وتختبرها الشخصيات المختلفة في الرواية^(١). إن استعمال وجهة النظر المقيدة هذه يربط ببراعة بين طريقة تيار الوعي الحديثة وطريقة الراوي العليم بشكل متوازن، حيث يُقدم المؤلف كل شيء من خلال ذهن شخصية واحدة في الجزء الأكبر من العمل الروائي، بينما يُحكم على الشخصيات الأخرى من الخارج من خلال الدور الذي تلعبه ومن خلال سلوكها الظاهر دون النفاذ إلى أعماقها^(٢).

وتكتسب "الرؤية مع" قيمتها الجمالية من قدرتها الفائقة على تيسير التماهي التام بين القارئ والشخصية الروائية، حيث تُشعر المتلقي بالمباشرة والفورية، لأنها ببساطة تقابل الطريقة الطبيعية والواقعية التي يتفاعل بها الناس في واقع الحياة المعيش^(٣).

فالإنسان في واقعه يعي في ذاته كل ضغوط الماضي على حاضره، ويدرك تصادم القوى الداخلية التي قد تعبر أو لا تعبر عن نفسها بالأفعال، ولكنه في المقابل يقف عاجزاً أمام الآخرين؛ فهم بالنسبة له مجرد مشاهدين، وكل ما يستطيعه هو أن يخمن دوافعهم وسلوكهم، إذ لا سبيل له إطلاقاً إلى الوقوف على ما يدور في داخل عقولهم أو قراءة أفكارهم الدفينة^(٤). ولهذا السبب، تُعد "الرؤية مع" تقنية شديدة الصدق الفني، فهي تنقل التجربة الإنسانية

(١) ينظر: الراوي والمنظور

(٢) ينظر: الزمن والرواية: ١٣٦

(٣) نفسه: ١٣٦

(٤) نفسه: ١٣٦

بحدودها المعرفية الواقعية، محولة القارئ إلى شريك يعيش الأزمة النفسية والذهنية للبطل من الداخل.

أما القسم الثاني من الراوي محدود العلم، والذي يمثل الدرجة الأقصى في تقييد معرفة السارد، فهو ما يُصطلح عليه نقدياً بـ (الرؤية من الخارج). في هذا النمط السردى، يتنازل السارد طوعياً عن الكثير من صلاحياته وامتنيازاته ليقف موقف المراقب المحايد الذي يكتفي بتسجيل ما يقع تحت حواسه. وقد عبر تودوروف عن هذا النمط بمعادلة رياضية يكون فيها الراوي أقل معرفة من الشخصية، حيث يقدم السارد الشخصية كما يراها ويسمعها فقط، دون أن يتمكن من الوصول إلى عمقها الداخلي أو كشف نواياها، وتعتبر هذه الرؤية ضئيلة جداً بالقياس إلى الرؤية من الخلف (الراوي العليم) أو الرؤية مع^(١). وقد اختار جينيت تسمية هذه الحالة بـ "التبئير الخارجى"، واصفاً إياها بأنها التقنية التي يكون البطل فيها مجهولاً، ولا يُسمح للقارئ إطلاقاً بمعرفة أفكاره أو مشاعره. في هذه الحالة القصوى من التقييد المعرفي، تنطلق الرؤية من أسلوب السرد الموضوعي، وتتميز بكون معرفة الراوي أقل بكثير من معرفة الشخصيات الروائية التي تتحرك أمامه^(٢).

وتتسم "الرؤية من الخارج" بخصائص جمالية فريدة، أهمها أن السارد لا يمتلك أي معرفة بوعي الشخصيات، فمهما قل الوصف أو كثر، لا يمكنه إلا أن يرى ويسمع، دون أن يتجاوز ذلك للحديث عن مشاعر الشخصيات وعمقها النفسي وحالاتها الوجدانية^(٣).

(١) ينظر: بنية النص السردى: ٤٨

(٢) ينظر: نفسه: ٤٨

(٣) ينظر: خطاب الحكاية: ١١٢

ويعتمد الراوي هنا بشكل مكثف على الوصف الخارجي لحركة الأبطال وأصواتهم وإيماءاتهم، ولا يعرف إطلاقاً ما يدور بخلد الأبطال، لدرجة أن جهل الراوي يبدو شبه تام في هذا المقام، وليس هذا الجهل إلا أمراً اتفاقياً بين المبدع والقارئ، وإلا فإن حكياً من هذا النوع الموضوعي الصارم لا يمكن فهمه أو تبريره فنياً^(١)، وقد التفت النقاد الأنجلو-أمريكيون إلى هذا النمط السردى البصري، حيث أشار فريدمان في تصنيفاته إلى هذا النمط تحت مسمى "الكاميرا"، والذي "يعتمد على نقل شريحة عن حياة الشخصيات دون أي تدخل بالاختيار أو التنظيم أو التفسير، وكذلك يشير إلى "النمط الدرامي"^٢ الذي لا يُقدم للمتلقى إلا أفعال الشخصيات وأقوالها المباشرة، تاركاً العواطف والأفكار لتُستنبط استنباطاً من تلك الأفعال والأقوال. إن اعتماد السارد على الوصف الخارجي المحايد، وترك المشاهد الحسية خالية من أي تفسير أو توضيح يوجه القارئ، يضع المتلقي دائماً أمام كثير من المبهمات والفراغات النصية التي عليه أن يجتهد بنفسه لإكسابها دلالة معينة وتأويلها وفق قدراته القرائية^(٣).

في ظل "الرؤية من الخارج"، يكتفي السارد بذكر ما يراه ويسمعه من شخصياته، ناقلاً إياه بأمانة وموضوعية وبحياد المتفرج الذي لا علم له بخلفيات وطبيعة أفعالهم وأقوالهم إلا ما صرحوا به علناً، مما يزرع أرجاء النص بالمفاجأة والغموض الذي يبقى لغزاً يثير الكثير من التساؤلات ويحفز خيال المتلق. وتبرز هذه التقنية الخارجية بشكل جلي عندما يعلن الراوي التقليدي انسحابه التام من عالم روايته، ليحدث في ظاهره وباطنه وحاضره ومستقبله ما يمكن تمثيله بالنموذج المسرحي أو السينمائي الخالص، حيث تتحرك الشخصيات على خشبة

(١) ينظر: بنية النص السردى: ٤٨

(٢) الراوي والمنظور في السرد الروائي: ١٠

(٣) ينظر: بنية النص السردى: ٤٨

المسرح أو أمام عدسة الكاميرا دون أي وسيط تفسيري^(١). هذا الأسلوب الموضوعي يعيد تشكيل العلاقة بين النص والقارئ، إذ ينسحب الراوي ليفسح المجال للقارئ ليمارس دور المحلل النفسي والمفسر الاجتماعي لتصرفات الشخصيات المعروضة أمامه ببرود وحياد.

إن الانتقال من "الراوي العليم" إلى "الراوي محدود العلم"، بقسميه الداخلي والخارجي، لا يمثل مجرد تغيير في التقنيات الشكلية للسرد، بل يعكس تطوراً فلسفياً ومعرفياً عميقاً في مسار السرد الروائي الحديث. ففي ظل "الرؤية الداخلية" (الرؤية مع)، تتساوى معرفة الراوي محدود العلم بمعرفة الشخصيات، حيث تعيش معها وتصبحها في أدق تفاصيلها وتأملاتها، مما يخلق تماهياً درامياً ونفسياً يعتمد على نقل الإحساس المباشر والتورط الوجداني مع مآزق الشخصية وتناقضاتها^(٢). هذا التماهي يتيح للرواية أن تستكشف أعماق النفس البشرية من منظورات متعددة، محطة بذلك الصوت الأحادي الأبوي الذي كان يوجه القارئ في الروايات الكلاسيكية.

بينما تبرز تقنية "الرؤية من الخارج" كأسلوب حدائي بامتياز، يوظف فيه السارد مهارة التقطيع والمونتاج السينمائي، ويكتفي بنقل المرئي في حدود ما يسمح به النظر الآلي، وبمثابة الأذن التي تكتفي بنقل المسموع، متخذاً موقف الشاهد المحايد الذي تتراجع سلطته التفسيرية والتقييمية إلى أقصى حد ممكن^(٣). هذا التنوع والتناوب في زوايا النظر داخل العمل الروائي يحد من دور الراوي المهيمن، ويجعل الخطاب الروائي فضاءً رحباً لتعددية الأصوات ووجهات النظر، محولاً القارئ من متلقٍ سلبي يستهلك التفسيرات الجاهزة إلى مشارك

(١) تقنيات السرد في النظرية والتطبيق: ٨٧

(٢) ينظر: نفسه: ٥٤

(٣) نفسه: ١٥١

فعال يُؤول الأحداث، يفكك الشفرات، ويستتبط الدلالات العميقة من سياق الفعل والحوار والمشهد الموضوعي.

ومما يضيفي على هذه التقنيات السردية المحدودة تعقيداً وجمالاً هو ندرة التزام النص الروائي الحديث بتقنية واحدة بشكل صارم ومطلق من البداية إلى النهاية. فالنصوص السردية المعاصرة غالباً ما تلجأ إلى تنويع زوايا الرؤية وكسر رتابة السرد من خلال التناوب بين المعرفة المتساوية (الرؤية مع) والمعرفة الأدنى (الرؤية من الخارج). ففي حالات سردية معينة، مثل فقدان الوعي أو الانتقال بين الحلم واليقظة، قد يضطر السارد إلى التخلي عن الرؤية الداخلية لشخصية ما والانتقال إلى وصفها من الخارج كجسد مادي يتحرك في الفضاء، لكي لا ينقطع خيط السرد. هذا التناوب يخلق إيقاعاً نصه، ويجعل الرؤية السردية تتجاوز مجرد كونها أداة تعبيرية لتصبح بنية فنية متينة تتشابك فيها حركة الوعي الداخلي مع حركة الجسد في المكان^(١).

بالإضافة إلى ذلك، فإن تقنييد معرفة الراوي يعكس تحولاً في النظرة إلى الحقيقة والموضوعية في العصر الحديث. فبعد أن كانت الرواية الكلاسيكية تدعي امتلاك حقيقة شمولية يوزعها الراوي العليم، جاءت الرواية الحديثة لتؤكد على نسبية الحقيقة الإنسانية، وأن المعرفة تظل دائماً مجزأة ومرتبطة بزوايا نظر محددة. إن حجب أفكار الشخصيات في "الرؤية من الخارج" يُعبر عن عجز الإنسان المعاصر عن فهم الآخرين فهماً كلياً، ويجسد حالة الاغتراب وعدم اليقين التي تسم العلاقات الإنسانية. في المقابل، فإن الغوص في الوعي الفردي عبر "الرؤية مع" يؤكد على مركزية الذات في تشكيل العالم وإدراكه، بعيداً عن أي وصاية أيديولوجية خارجية.

(١) ينظر: الرؤية السردية: ١٩٠.

ويمكن القول إن هندسة الرواية من خلال "الراوي محدود العلم" قد أثرت الخطاب السردي ومنحته مرونة فائقة وقدرة على محاكاة تعقيدات الإدراك البشري. فالراوي لم يعد ذلك الإله الذي يمسك بخيوط اللعبة من علياء، بل أصبح جزءاً من نسيج العالم المروي، يشاركه غموضه، ويخضع لقيوده الزمنية والمكانية والمعرفية. وسواء اختار المبدع أن يتحد تماماً مع وعي شخصيته ليقدم لنا عالماً مصبوغاً بذاتيتها (الرؤية مع)، أو اختار أن يقف بعيداً مسجلاً حركاتها وسكناتها بعدسة باردة ومحيدة (الرؤية من الخارج)، فإنه في كلتا الحالتين يدعو المتلقي ليكون شريكاً في إنتاج المعنى، مؤكداً أن الفن الروائي الحقيقي لا يقدم إجابات جاهزة، بل يطرح أسئلة مفتوحة توازي تعقيد الحياة ذاتها.

والان نبحر في قصص مي مظفر لنبين توظيفها لهذا النمط من الرواة.

في قصة (الباب المغلق)^(١) تعدّ عتبة العنوان (الباب المغلق) توتراً سينمائياً دالاً على الانغلاق الوجودي والمعاناة؛ فالقصة تنطلق من فضاء مغلق يعكس حالة التعقيد النفسي التي يعيشها الإنسان المعاصر. خلف هذا الباب نجد فضاء يتسم بمحدودية الرؤية، حيث تعجز الشخصية عن النفاذ إلى العالم الخارجي، وتكتفي ببناء عالم موازٍ داخل الغرفة المنعزلة. هذه العزلة ليست خياراً ترفيهياً، بل هي نوع من الهروب الوجودي من وطأة الحياة اليومية التي تفتقر إلى الروحانية الإنسانية.

يطرح النص إشكالية نقدية مهمة تتعلق بطبيعة الراوي؛ فعلى الرغم من أن السرد يتم بضمير الغائب، إلا أن الراوي لا يتمتع بالصفة العلمية المطلقة، والراوي في هذا النص لا يستطيع أن يكشف كيف يفكر الآخرون، بمعنى أن علمه محدود بشخصية واحدة يستطيع النفاذ إلى وعيها. هذا النوع من السرد

(١) خطوات في ليل الفجر: ٣

يسمى بالتبئير الداخلي، حيث يتطابق وعي الراوي مع وعي الشخصية المحورية (بؤرة السرد). هذا التحديد في الرؤية يخدم الغرض الدرامي، فهو يحصر المتلقي داخل زنزانة الشخصية النفسية، فلا نرى من العالم إلا ما تراه هي، حيث استعملت الراوية وصفاً دقيقاً للحركات الرتيبة لتعميق الإحساس بالوحشة والاعتراب: "كالقط البري حبساً في غرفة بلا منافذ، كان يذرع المكان جيئة وذهاباً... يمد يده إلى عنقه تخرج من فتحة القميص، يفرك وجهه بأصابع بللها العرق المسيل من الجسد المحترق، وقف أمام النافذة، بدت أمامه الأسوار عالية والعتمة تعترض كل طريق يؤدي إليها، ولا شيء يبدد الوحشة"^(١).

اختيار "القط البري" يحمل دلالة على الارتباك الوجودي؛ فالقط البري كائن يجمع بين طبيعة منزلية مفتوحة وبرية فطرية مفقودة، وتشبيه الشخصية به يوحي بأن هذا الكائن الإنساني قد انتزع من فضاءه الطبيعي وألقي به في فضاء ضيق، مما حول طاقته إلى حركة دائرية رتيبة وعقيمة يذرع المكان جيئة وذهاباً. وتطرقت الراوية إلى جدلية الحبس والمنافذ؛ إن وصف الغرفة بأنها بلا منافذ يحولها من سكن إلى قبو. الحركة الهائجة للقط البري في هذا الضيق تعبر عن القلق الحركي الذي يسبق الانفجار النفسي، وهو تصوير دقيق لحالة الاعتراب؛ فالصفة البرية تشير إلى أن الشخصية تحت وطأة العزلة بدأت تفقد حالتها الاجتماعية المتحضرة وتعود إلى استجابات غريزية أولية (العرق، الحكمة، الحركة العشوائية). استعملت تلك المفردات للتعبير عن الاحتجاج الداخلي وحين نستمر في القراءة نجد: "تسرب إليه صوت الحديث من الغرفة المجاورة، كان حديثاً لا تواصل فيه، يختلط مع خط آخر هو صوت التلفزيون. تسلل إليهم من

(١) خطوات في ليل الفجر: ٣

ظلمته واتجهت صوبهم الأنظار كأن معجزة حلت في تلك الساعة، فقد تسمرت العيون وعقدت الألسن"^(١).

الأصوات التي تأتي من الخارج لا تدخله كمعلومات، بل كضجيج يلوث خلوتها. الشخصية تنظر إلى الآخرين بنظرة خارجية لا تستطيع اختراق حجبهم، مما يؤكد الانفصال التام بين أنا المحبوسة والآخر المجهول. إن النص الذي بين أيدينا يقدم قراءة في أدب العزلة، حيث تنجح الراوية في توظيف الباب المغلق ليس فقط كعنصر معماري، بل كحافز نفسي ومعرفي؛ فالراوي ليس مجرد ناقل للأحداث، بل هو شريك في محدودية الرؤية، مما يجعل القارئ يعيش تجربة الضيق والوحشة بشكل مباشر ومؤثر. فالراوي ينظر إلى الشخصيات الأخرى هنا كما تنظر إليها الشخصية: نظرة خارجية لا تستطيع النفاذ إلى وعبهم. في هذا النص لا نستطيع أن نكشف كيف يرى الراوي شخصاً آخر، إن علم هذا الراوي محدود بشخصية واحدة يستطيع النفاذ إلى وعبها وهي الشخصية الرئيسة. هذا النوع من الرواة يتطابق فيه وعي الراوي مع وعي الشخصية التي هي بؤرة السرد.

وفي قصة (أوراق خاصة)^(٢) تتجلى في قصة "أوراق خاصة" المستمدة من مجموعة "البجع" تقنية الراوي محدود العلم؛ إذ يتبنى السرد هنا طبيعة الغائب إلا أنه يلتحق وجدانياً وحسياً بمركز وعي الشخصية المحورية (الفتاة). هذا الاختيار السردى يخدم غرضاً جوهرياً، وهو تجسيد الحصار النفسي والاجتماعي الذي تعيشه البطلة، حيث ينقل لنا النص معاناتها من منظور خارجي يراقب حركاتها، وتعبيرات داخلية تعكس اغترابها. تتمحور القصة حول صراع قيمي واجتماعي متجذر في "سلطة الذكورة" و"قمع الرغبة"، حيث يمثل الأخ في النص صوت

(١) خطوات في ليل الفجر: ٤

(٢) البجع: ١٨

السلطة التقليدية التي تسعى لتشبيء الفتاة عبر تزويجها قسراً، بدافع "الخوف عليها" كما يزعم الأخ، بينما سماء الحقيقة تكمن في محاولة السيطرة على مصيرها. ترفض الفتاة هذا الواقع عبر خلق فضاء موازٍ عند النهر، حيث تلتقي بمن تحب؛ هذا اللقاء ليس مجرد فعل عاطفي، بل هو فعل مقاومة واسترداد للذات في مواجهة الضغوطات التي تمنعها من البوح والنطق بما يختلج في صدرها.

تبرز في القصة أهمية التدوين كآلية للدفاع النفسي؛ فالأوراق الخاصة التي تسجل فيها تفاصيل أيامها (السبت، الأحد، وصولاً إلى الخميس) ليست مجرد مذكرات، بل هي أرشيف للوجع ومساحة حرة وحيدة بعيدة عن الرقابة، تعوض فيها صمتها الإجمالي في الواقع. تنتقل الراوية في النص من مقاطعة الواقع إلى لغة بصرية مشبعة بالرمزية، تعكس ذروة المأساة الحركية والنفسية: "قلت لي مرة إن الجليد يبعث الدفء، مالي إذن أرتجف برداً؟ تلفني بصديرتك، حاولت الركض غير أن قدمي غاصتا بالثلج"^(١).

كل مفردة من المفردات التي استعملتها الراوية هنا تمثل مفارقة أدبية؛ فالجليد يرمز للموت أو الجمود الذي يحيط بحياتها، بينما الارتجاف هو العلامة الحيوية الأخيرة على وجود مشاعر لم تمت بعد، رغم محاولات "تجميد" إرادتها. أما استعمال الراوية لعبارة "تلفني بصديرتك" فيظهر ويدل على ارتباك وضياح الأمان؛ فالغطاء الذي يفترض أن يمنح الدفء يصبح عاجزاً أمام ارتجاف العظام الذي يمثل انهيار البنية الداخلية للإنسان تحت وطأة القمع. وعندما نواصل القراءة نجد مشهد السقوط والنزيف حيث ينتهي النحت بمشهد تراجيدي: "جلس الرجل فوق مقعد خشبي ممدداً ساقيه باسترخاء، أشعل سيجارة وسحب

منها نفساً طويلاً، المسدس ما يزال في يده وجثة الفتاة تحت قدميه تنزف، وعلى مقربة من الحادث تناثرت الكتب وبرز من بينها دفتر صغير بجلد أسمر كُتب عليه بحروف ناعمة: أوراق خاصة^(١).

تغوص الأقدام في الثلج وتنزف الفتاة؛ هذا النزيف يمثل الضريبة الوجودية للتمرد أو محاولة الهروب. سقوط الكتب وبروز الدفتر الصغير هو انتصار رمزي؛ فبالرغم من تعظيم الجسد "النزيف"، تظل الكلمة المكتوبة في "الأوراق الخاصة" هي الشاهد الوحيد والناجي من هذه المعركة، حيث كُتبت بحروف ناعمة تعكس رقة الضحية في مواجهة قوة الجليد والواقع. إن النص يطرح إشكالية "الصوت المكبوت"، فالفتاة التي لا تستطيع الصراخ بوجه أخيها أو مجتمعها تجد في أوراقها لغة بديلة. تعكس القصة صراعاً بين عالمين: عالم خارجي بارد، متجمد وقاسٍ يمثله الجليد والأخ، وعالم داخلي دافئ سري ومكتوب تمثله المذكرات واللقاءات السرية، وينتهي النص بجعل الأوراق هي الهوية الحقيقية التي تبقى حتى حين يسيل الدم وتتعرثر الخطى.

تعد دراسة الراوي المتجسد أو ما يعرف بـ "الراوي المشارك" من الركائز الأساسية في تحليل بنية النص الروائي، حيث يمثل هذا النمط خروجاً عن سلطة المؤلف كلي العلم إلى فضاء أكثر واقعية والتباساً. يُعرف الراوي المتجسد بأنه تلك الشخصية التي تضطلع بدور مزدوج؛ فهي ذات راوية للأحداث من جهة، وطرف فاعل في نسيج الحكاية من جهة أخرى. في هذا النمط، يتخلى المؤلف عن موقعه المتعالي ليمنح صوته لإحدى الشخصيات، مستعملاً ضمير المتكلم (أنا) كأداة لغوية لترسيخ هذا التجسيد. لا يكتفي هذا النوع من الرواة بنقل

الوقائع، بل يتماهى مع الأحداث، حيث تتبع سلطته السردية من كونه شاهداً أو مشاركاً في بناء التجربة، مما يمنحه شرعية شعورية لا يمتلكها الراوي الغائب.

ينشأ عن استعمال الراوي المشارك عدة تحولات جوهرية في بنية السرد، ومنها محدودية الرؤية حيث يكون السرد من الداخل. على عكس الراوي العليم، يتسم هذا النوع بـ "المعرفة المنقولة"، فهو لا يستطيع النفاذ إلى دواخل الشخصيات الأخرى إلا عبر التأويل والتضمنين، مما يضفي صبغة واقعية على النص؛ فالإنسان في حياته العادية لا يملك قدرات كشف الغيب أو قراءة العقول.

تنشأ علاقة وطيدة بين القارئ وهذا الراوي، لكنها علاقة محفوفة بالشك؛ وبما أن السرد يخضع لرؤيته الذاتية وانحيازاته، فإن القارئ يجد نفسه مضطراً لتحليل الحقائق، وهنا تقع مسؤولية التثبت على عاتق القارئ، مما يحوله من متلقٍ سلبي إلى عنصر نشط يشارك في بناء المعنى. يعمل الراوي المتجسد كـ "وسيط مباشر" يلغي المسافة بين القارئ وعالم القصة، ويغيب المؤلف تماماً خلف قناع الراوي، فيشعر القارئ بأنه أمام تجربة حية تُحكى له مباشرة، مما يعزز من استجابته العاطفية وانغماسه في الأحداث. إن استعمال ضمير المتكلم (أنا) ليس مجرد خيار فني، بل هو إجراء أنطولوجي يغير محور العالم الروائي، حيث يتحول السرد إلى محمول ذاتي يدور حول تجربة الأنا، مما يجعل كل شيء في الرواية (أشخاصاً، أمكنة، أحداثاً) يُرى من خلال عدسة هذه الذات فقط. إن استدعاء الراوي المتجسد هو استراتيجية تهدف إلى "أنسنة السرد"؛ فبدلاً من الحقيقة المطلقة التي يقدمها المؤلف العليم، نحن أمام حقيقة نسبية تقدمها شخصية مأزومة أو متورطة في الأحداث. هذا النمط يعزز من وجهة الموضوعية الفنية عبر بوابة الذاتية الصرفة، حيث تكتسب الرواية قوتها من صدق التجربة الشخصية للراوي، حتى وإن كانت تلك التجربة مشوبة بالخطأ أو النسيان. يمثل الراوي المشارك جسراً يربط بين وعي القارئ وباطن الشخصية،

وهو ما يجعل من الشك في أقواله جزءاً من اللعبة الأدبية الممتعة التي تهدف إلى البحث عن الحقيقة الضائعة بين ثنايا السطور.

أما قصة (الأبله)^(١) تتمحور القصة حول ثنائية (الذات والآخر) في سياق اجتماعي مأزوم، حيث تبرز الراوية شخصية (الأبله) ليس كفرد يعاني من قصور عقلي، بل كذات مغتربة تعجز عن التكيف مع ضجيج المجتمع وازدحامه. اعتمد النص على منظور الراوي المتكلم (أنا)، وهو اختيار تقني يمنح السرد طبيعة اعترافية حميمة ويجعل القارئ يرى العالم بعيون البطل، مما يحد من موضوعية الرؤية ويحصرها في دائرة الوعي الذاتي للشخصية. تتجلى معاناة البطل في شعوره بالاختناق وسط ازدحام الناس، حيث يمثل المجتمع بالنسبة له مصدر قلق واضطراب، وهذا الشعور يدفعه للبحث عن المكان البديل، فكانت الطبيعة هي الملاذ الآمن والبيت الدافئ الذي يفنقه في واقعه البشري. استعملت الراوية مفردات توحى بانطواء الشخصية: "توقفت قدماه على الشاطئ في زاوية بيوت بدت كثغر ممتلئ بالماء، ظل يحدق في جوفها ويرقب تموجات النهر ضعيفة الارتداد تصطدم بالجرف الترابي ليلتقط قطعة ورق صغيرة كانت تضرب ما بين الشاطئ والنهر، ربما كان يريد لها الخلاص من هذه الهزات المؤذية، أو ربما أحس أنها تعكر وجه النهر وتحجب عنه رؤية العمق الطيني"^(٢).

يمثل اختيار الزاوية دلالة رمزية على الرغبة في الانكماش والحماية؛ فالماء في النص ليس عنصراً طبيعياً فقط، بل هو مرآة تعكس سكونه الداخلي بعيداً عن صخب الكلمات الجارحة والشتائم التي يتلقاها من محيطه الاجتماعي. وتشتغل الراوية في النص لوصف حالة الاندماج التام بين البطل وعناصر الطبيعة (النجوم، العشب، التراب)، بحيث تتحول هذه العناصر إلى كائنات حية

(١) خطوات في ليل الفجر: ١٦

(٢) نفسه: ١٦

تشاركه صمته وتمنحه السعادة التي حرمه منها البشر: "ظل يحملق فيها ويراهما تسير بسرعة وتختلط مع بعضها وتقرب منه ثم تبتعد ولكنها لا تصطدم. كان ندى الحشائش الليلي يتسرب إلى بدنه المتعلق بالأرض ويحد من برودته باسترخاء وسعادة"^(١).

يظهر هنا نوع من الإسقاط النفسي، حيث يرى في حركة النجوم نظاماً كونياً متناغماً يفقده في علاقاته الإنسانية؛ إن عدم تصادم النجوم رغم سرعتها هو تمنٍ باطن لمجتمع يسير دون صراعات أو كلمات مؤذية، وكذلك يعكس الاقتباس ذوبان الحدود بين البطل والأرض. إن تسلل ندى الحشائش يعبر تعبيراً عن حالة من التوحد الوجودي، حيث يجد في برودة الطبيعة ترياقاً لحرارة التمر والعدوانية التي يواجهها. تستخدم الراوية رمزية "الخريف" ولون الشعر لتعكس تحولات الحالة النفسية للبطل، فبقدر ما يوحي الخريف بالذبول فإنه يمثل للبطل مرحلة من الهدوء واسترجاع الأنفاس: "أحس أن لون الخريف بدأ يقترب إليها كما استرجع أنفاسه وهو أنه حين يجد في تراب الأرض الأم التي تهدد رقده وتوليه حناناً"^(٢).

تبرز هنا صورة الأرض الأم كبديل عاطفي عن الحنان البشري المفقود؛ إن ملازمة الجبهة للتراب هي طقس من طقوس الانتماء، حيث يستمد الأبله قوته من طقس الأرض حين يفشل في استعادتها من مجتمعه.

إن قصة الأبله هي إدانة مطلقة لغياب آليات التواصل السليم بين الأفراد. إن لجوء البطل إلى الصمت والتأمل في العمق الطيني أو وجه النهر ما هو إلا هروب من لغة الشتائم والكلمات الجارحة نحو لغة كونية أكثر صدقاً. لقد نجحت الراوية في توظيف المفردات الحسية (اللمس، الرؤية، البرودة) لرسم خارطة

(١) خطوات في ليل الفجر: ١٧

(٢) نفسه: ٢٠

نفسية لشخصية تعيش صراعاً بين عالم داخلي غني بالجمال وعالم خارجي يراه أبلهاً لمجرد أنه يرفض الانخراط في زيفه.

وفي قصة (رأيت شارع الرشيد مهجوراً)^(١) تتمحور ثيمة النص حول تجربة استثنائية للطفل الذي يجد نفسه وحيداً في مواجهة فضاء قاس (شارع الرشيد وبغداد) وقد تجرد من صخبه المعتاد. يمثل دور البايكل "الدراجة الهوائية" في هذا السياق أداة الاستكشاف التي تمنح الطفل سرعة الحركة في فضاء ساكن تماماً، مما يبرز التناقض بين حيوية الطفولة وجمود المدينة. تصف الراوية مشهداً واقعياً بحيث المحلات والمقاهي وأسواق الفاكهة قائمة كبنى مادية، لكنها خالية من الروح البشرية. هذا الفراغ لم يقتصر على البشر فحسب، بل امتد ليشمل غياب أصوات الطبيعة (الكلاب، القطط، العصافير)، مما يشير إلى حالة الهلع الجماعي أو السكون القسري الذي خيم على المدينة، محولاً إياها إلى متحف صامت. يعتمد النص على تقنية الاسترجاع وهي "الرجوع بالذاكرة إلى الوراء البعيد أو القريب!"^(٢) لتعميق الإحساس بالوحدة والدهشة: "كنت قد رأيت شارع الرشيد العامر ذات مرة خالياً، كان فجر يوم صيفي دافئ، خرجت بدراجتي الصغيرة مجتازاً البوابة الحديدية، وجدت الطريق خالياً لا بشر فيه ولا أثر لحركة، أبواب الجيران مغلقة وساكنة، وتوغلت نحو مسافة أبعد وجدت الطريق العام خالياً برمته"^(٣).

يستهل الراوي نصه بتحديد الإطار الزمني والمكاني، حيث يمثل "اليوم الصيفي الدافئ" مفارقة مع مشهد الخلاء؛ إذ عادة ما تكون الصيفيات في بغداد صاحبة بالحركة، لكن خلو الشارع يعكس الخطأ ك لحظة انقطاع تاريخي أو

(١) ألم يبق منهم أحد: ٢٢

(٢) تقنيات السرد في النظرية والتطبيق: ١٠٣

(٣) ألم يبق منهم أحد: ٢٢

اجتماعي. تعبر "الدراجة الصغيرة" عن براءة المحاولة لاستيعاب لفافة "شارع الرشيد". عبور البوابة الكبيرة هو رمز الانتقال من الحيز الخاص الآمن (المنزل) إلى الحيز العام المجهول والموحش. تنتقل الراوية من وصف الحالة إلى وصف الأثر؛ فغياب الأثر (الحركة، البشر) يحول المكان من مجتمع إلى جماد. إغلاق أبواب الجيران يوحي بالعزلة والانكفاء على الذات خوفاً من مجهول، والتوغل لمسافة أبعد يعكس فضول الطفل الذي يتحدى الخوف ليختبر حدود هذا الصمت؛ فالفراغ هنا ليس مجرد غياب للناس، بل هو حضور طاغٍ للعدم يثير تساؤلات وجودية في ذهن الصغير.

"أغراني الفراغ، فمضيت بدراجتي سالكاً خط باص المدرسة الذي يقلنا يومياً من الدار جنوباً إلى المدرسة، لأول مرة أرى العمارات صامتة تقف بوقار"^(١).

اختيار مسار "باص المدرسة" هو محاولة لاستعادة الألفة في مكان غريب، أما وصف العمارات بأنها تقف بوقار فهو أنسنة للجماد؛ ففي غياب ضجيج البشر، استعادت العمارة هيبتها وبرزت تفاصيلها التي كان يطمسها الزحام.

"كنت قد وصلت الدار وجدتها معتمة والباب مفتوحاً، وولجت لحالها فلم أجد أحداً، صرخت فأحاطني الظلام، سمعت صوتاً قادماً من عمق الدار يسأل: أين أنت؟"^(٢).

يتسم النص بذروة درامية؛ فالتضاد بين الباب المفتوح والدار المعتمة يخلق حالة من القلق الأمني والنفسي، والصرخة التي لا يجيبها إلا الظلام تمثل ذروة العزلة، أما السؤال الختامي "أين أنت؟" فيقلب الموازين؛ فبعد أن كان الطفل

(١) ألم يبقى منهم أحد: ٢٤

(٢) نفسه: ٢٨

يبحث عن المدينة، أصبح هو المفقود الذي يُبحث عنه. هذا التساؤل يعيد الاعتبار للروابط الإنسانية كملجأ وحيد من وحشة الفراغ الخارجي. إن النص ليس مجرد وصف لرحلة بالدراجة، بل هو وثيقة أدبية تؤكد سيكولوجية المكان، حيث تنجح الراوية في تصوير كيف يتحول شارع الرشيد، وهو الشريان الحيوي لبغداد، من مركز تجاري واجتماعي إلى فضاء شبحي، مما يجعل القارئ يتساءل عن الظرف التاريخي الذي أدى لهذا السكون (سواء كان حظراً للتجوال أو لحظة ترقب لصوت عظيم).

تعدّ إشكالية الرؤية السردية حبر الزاوية في تحليل الخطاب الروائي، حيث يبرز نمط "الرؤية مع" كحالة من التوازن المعرفي الدقيق بين الراوي والشخصية. في هذا النمط، تتحقق معادلة (الراوي = الشخصية) من حيث حجم المعلومات المتاحة، فلا يملك الراوي امتيازاً معرفياً يسبق به وعي الشخصية، بل يتقيد بحدود إدراكها الحسي والنفسي. لا يظهر الراوي بوصفه كياناً كلي القدرة أو إلهاً روائياً يحيط بالأسرار، بل يتبنى استراتيجية "المصاحبة". إن المعرفة السردية هنا لا تقدم بوصفها حقائق ناجزة، بل هي عملية صيرورة؛ فالقارئ يكتشف العالم الروائي خطوة بخطوة بالتزامن مع شخصية البطل. وظيفة الرؤية مع أنها تغيب التفسير القبلي للأحداث، ويحل محله الاستقصاء الآني، مما يجعل الرؤية مع أداة لتعزيز الواقعية النفسية.

غالباً ما يتجسد هذا النمط تحت مسمى السرد الذاتي، حيث تكون الشخصية هي ذاتها من يتولى عبء الحكي، وهنا يبرز مفهوم "البؤرة المركزية"؛ فالعالم الخارجي لا يُرى في حقيقته المجردة، بل من خلال فضاء الوعي الفردي للشخصية. الرؤية مع ليست مجرد تسليط ضوء على الأحداث، بل هي انبثاق من داخل وجدان الشخصية، مما يربط الزمان والمكان السردية بالحالة السيكولوجية للذات الرائدة في النص. هذا النوع يخلق نوعاً من التماهي

الأنطولوجي بين كل من الراوي الذي يتقمص دور الشخصية والشخصية التي تعتبر المصدر الوحيد للوعي والمؤلف أحياناً، حيث تنقل المسافة السردية إلى أدنى مستوياتها، مما يسمح للمؤلف الضمني بتمرير رؤاه الفلسفية أو أيديولوجيته تحت قناع الشخصية دون أن يشعر القارئ باقتحام خارجي.

إن اعتماد (الرؤية مع) في السرد المعاصر، ولا سيما في روايات البطل الإشكالي أو الاتجاهات الرمزية والنفسية، يهدف بالدرجة الأولى إلى إلغاء السلطة السردية المتعالية؛ إنها دعوة للقارئ للانغماس في تجربة إنسانية خام، حيث الحقيقة ليست معطى سابقاً بل هي نتاج اصطدام الذات بالعالم وتأويلها الشخصي. يلعب توظيف الضمائر دوراً محورياً في تشكيل هذه الرؤية، خاصة عند استعمال ضمير المتكلم (أنا) الذي يمنح السرد طبعة ذاتية تجعل المتلقي يشعر بوحدة الهوية بين المتحدث وموضوع الحديث. يؤكد الناقد ميشال بوتور أن الضمائر في هذا السياق ليست مجرد أدوات نحوية، بل هي لعبة استراتيجية؛ يعيدنا ضمير المتكلم "أنا" إلى المركز الجواني للشخصية، أما ضمير المخاطب "أنت" فهو الحافز الذي يفتح آفاق الحوار الذاتي (المناجاة)، ويخلق حالة من الاتصال الدائم بين مستويات الوعي المختلفة. إن الرؤية مع ليست مجرد تقنية لوصف الأحداث، بل هي موقف فلسفي وجمالي يهدف إلى تعميق البنية بين النص والواقع عبر التجربة الفردية، مما يحول الرواية من قصة تُحكى إلى حياة تُعاش بكل تفاصيلها ولحظات ترقبها.^(١)

(١) ينظر: الراوي ومظاهر التلقي في الأدب الشعبي العربي القديم، من المقامة إلى السيرة الشعبية، عبد المجيد دقيشاني (رسالة ماجستير مخطوطة، جامعة محمد خيضر بسكرة) ٢٠٠٩، و تجليات الخطاب الروائي مقارنة في تقنيات السرد، ٧٢

وفي قصة (الصدى)^(١) لا يظهر الصوت كذبذبة فيزيائية بل ككيان استدرجي يجذب الذات نحو خارجها. الراوي هنا يمثل الإنسان الباحث عن حقيقة غائبة وسط ضجيج الحياة. تتأسس قصة الصدى على بنية سردية تتخذ من الصوت المجهول محركاً درامياً يضع البطل في حالة من الاستشعار الوجودي؛ فالحركة في النص ليست انتقالاً مكانياً بقدر ما هي سعي حثيث خلف حقيقة هاربة، حيث تدور القصة حول البطلة التي تسمع الأصوات والركض نحو الصوت: "الصوت يترامى من بعيد، أركض نحوه لعلني أدركه، بل لا بد أن أدركه، ألهث في الشارع، قدمامي لا تحسان ما تطآن، قلبي يدق وراء الصوت المسرع في الهواء، ألهث، أمل في نقطة واحدة أصلها، أعرف ماذا بعدها، ماذا فيها؛ فالدوران في هذه اللحظة ليس أكثر من الحث في شارع طويل"^(٢).

توظف الراوية تقنية "تراسل الحواس"؛ فالبطلة لا تكتفي بسماع الصوت، بل تطارده بجسدها المنهك. إن حالة اللهث في شارع طويل ترمز إلى العبثية التي تغلف الوجود الإنساني، حيث تتحول الحركة إلى دوران معلق، وحيث تظل غاية الإدراك محتملة لكنها بعيدة المنال، مما يجعل الذات أسيرة محنة الترقب الدائم. يشتغل السرد في نصوص الراوية من تجريد الصوت إلى وحشية المشهد، حيث يتم رصد انكسار القيم الإنسانية وتحول المجتمع إلى كتلة هلامية فاقدة لرد الفعل الصادق: "قفوا لا تقتربوا، قتيل وماذا يعني؟ عليّ أن أصل، أفلت نفسي من قبضة الشخص، اخترقت الزحام، اصطدمت بجدار الأجساد المرصوصة على شكل دائرة، فقدت صبري ليتني أصل، أصوات تتعالى كالنباح: مذبوحة مذبوحة، فقدت كل حس بوجودي على الأرض، استحال العالم لوناً أحمر"^(٣).

(١) البجع: ٨٣

(٢) نفسه: ٨٣

(٣) نفسه: ٨٦

تبرز في النص نبذة دفاعية وتحذيرية؛ يبدو البطل وكأنما يحمي ما تبقى من ذاته من محاولات التتميط أو القمع. الشخص يرمز إلى المجتمع أو حتى نسخة قديمة عن الذات يحاول الراوي التحرر منها. الصدام مع الأجساد صورة بصرية قوية تعبر عن الاختناق والانسداد، كما تمثل الدائرة الحلقة المفرغة التي لا مخرج منها، والأجساد المرصوفة تمثل العائق البشري الذي يمنع التقدم. استعارة النباح تعكس ذروة الألم وفقدان القدرة على التعبير الإنساني المنظم، وهو تعبير ناتج عن اليأس، حيث تمثل لنا الراوية الوصول إلى مرحلة العدمية وفقدان المعنى باللون الأحمر الذي يدل على الغضب، الدماء، الخطر، أو الثورة النفسية العنيفة.

"عدت من حيث تراجعت، أفتح جدار الأجساد ليبتلعني نحو الطرف، منفذ نفذت منه مرة، إنني كنت أمام نافورة الدم. حين وصلت كانت المحطة فارغة والشارع رصاصياً وعليه صفيح صدئ يتجول أثر الريح، لكني ما زلت أسمع الصوت يستفزني"^(١).

قيمة العودة والضياح توحى بدائرة مفرغة أو صراع داخلي، حيث لا يوجد تقدم حقيقي بل عودة للمواجهة أو للألم. نافورة الدم تضيف صبغة عنيفة أو تضحوية على المشهد. انتقلت الراوية لوصف مكان موحش: المحطة الفارغة، الشارع رصاصي اللون الذي يعكس الرتابة، الكآبة، والدمار. استعملت الراوية صفيحاً صدئاً لتعزيز فكرة الإهمال والزمن المتوقف، بينما يمثل الصوت الذي يستفزني خيطاً من القلق المستمر الذي يربط البطل بالواقع أو الماضي الذي يحاول الهروب منه.

أما في قصة (البهلوان)^(١) يتبنى هذا النص في فضاء السرد الأدبي آلية الراوي المتكلم "المونولوج الداخلي/السرد الذاتي"، حيث تتداخل ذات الراوي مع ذات البطل. ولا يقف الراوي هنا موقف المشاهد الخارجي المحايد، بل يستعين بضمير المتكلم ليكون شريكاً وبطلاً ومحركاً للأحداث داخل البنية القصصية. هذا الاختيار الأسلوبي يمنح النص حميمية تعبيرية عالية، ويضع القارئ في مواجهة مباشرة مع تدفق الوعي والاضطراب النفسي للشخصية.

تتمحور الحبكة حول شخصية البهلوان، ذلك الرجل الذي يتخذ من السير على الحبل الرفيع مهنة وهوية، وهنا تبرز مفارقة وجودية صارخة: فالحبل الذي يمثل مصدر رزقه وقوته اليومي، هو ذاته الأداة المتربصة بحياته، والتي تحمله في كل لحظة على حافة الفناء أو العجز الفيزيائي. يتجلى هذا الاضطراب السيكولوجي من خلال وطأة القلق التي تعتري البطل، حيث يتحول الفضاء الممتد بين الأرض والسماء إلى مسرح للمخاوف الوجودية. يبدأ الشك بالانسياب إلى وعيه متسائلاً عن مآلات السقوط، وتتحرك رغبته الإنسانية الفطرية نحو النكوص والعودة إلى الأمان، ممثلاً في بيته وزوجته والسكينة المفقودة. الكبرياء الذاتي من جهة، وبضغط هتافات الجمهور من جهة أخرى، يدفعان بالبطل نحو المضي قدماً رغماً عن صراعه الداخلي: "عليّ أن أجتاز الحبل الممتد بين هذه النهاية وتلك، والحبل العالي تلعب به الرياح، قدماي ترتعدان من هول مخاوف التجربة، لكانني أؤدي هذا الدور لأول مرة، ماذا يحصل لو تنزلق قدمي؟ لو يملكني الدوار؟ لو يأتيني صوت من عالم الآخرين؟"^(٢).

يصور هذا الاقتباس الذروة النفسية للصراع مع الطبيعة والذات؛ فالرياح التي تلعب بالحبل هي معادل موضوعي لعدم الاستقرار ومؤشر على عبثية

(١) خطوات في ليل الفجر: ٥٢

(٢) نفسه: ٥٢

المصير، وصيغ الاستفهام الإنكاري والافتراضي المتلاحقة "ماذا يحصل لو..."
تعكس تفكك الطمأنينة الداخلية للبطل، وتحول العمل الروتيني (السير على
الحبل) إلى تجربة بدائية أولى مليئة بالرعب، حيث يغدو الدوار مرادفاً لخطوة
السقوط النهائي نحو الموت المحتوم. ثم تبين لنا الراوية مفهوم الموت عند
البهلوان: "الموت للبهلوان ليس إغماضة العين التي تصيب البشر، بل هو العجز
الذي يصيبه في ساقه، إن إنسانيته تتمركز في وجهه وفي رجليه"^(١).

يقدم لنا النص هنا تعريفاً فلسفياً خاصاً لماهية الموت؛ فالموت البيولوجي
التقليدي (إغماضة العين) ليس هو الفناء الحقيقي للبهلوان، بل إن موته
الإجرائي والوجودي يتمثل في العجز. النص يربط هنا بشكل وثيق بين الفيزيائي
(الرجلين) والروحي (الإنسانية)، فحين تفقد الرجلان توازنهما وقدرتهما الحركية،
تسقط الروح في غياهب العدمية، وتفقد الشخصية مبرر وجودها الإبداعي:
"أحس بألم فاجع وأنا أراقب النشوة على الوجوه المتفرجة، ويتراءى لي وجهها
المتسامح المنتظر من بين الوجوه القريبة شاحباً تمثيلاً بعيداً لا وجود له هنا في
هذه اللحظات اللاهية"^(٢).

تظهر هنا جدلية (الفنان/الجمهور)؛ ثمة فجوة شعورية واضحة بين الألم
الفاجع الذي يعتصر البهلوان في الأعالي، والنشوة التي ترتسم على وجوه
المتفرجين في الأسفل والذين يرون في خطره تسلية. وفي محاولة الانفصال عن
هذا الحيز المغترب، تستحضر ذاكرة البطل طيفاً لامرأة (الزوجة/الأمان) بوجه
متسامح وتعب ليمثل النقيض الشعوري لحالة اللاوعي والعبث التي تسيطر على
المشهد العام. ثم انتقلت الراوية إلى الفراغ والعدمية النفسية: "أنا الإنسان الذي

(١) خطوات في ليل الفجر: ٥٣

(٢) نفسه: ٥٤

تمتلئ نفسه زهواً، أحس بفراغ مخيف في جوفي لكأنني أصبحت قوقعة خالية في الهواء" (١).

استعانت الراوية بالتشبيه الكنائي عبر استعارة القوقعة الخالية لوصف الحالة الداخلية للبطل؛ فرغم المظهر الخارجي الممتلئ بالزهو والتعلي والاستعراض، إلا أن الجوف الإنساني يعاني من فراغ مخيف. هذا التباين بين المظهر الخارجي والجوهر الداخلي يجسد أزمة الإنسان المعاصر الذي يختار ارتداء أقنعة الشجاعة بينما يلتهمه الخوف والخواء من الداخل: "أعرف أين أنا، إنني ملتحق بالحجر البارد، والنزيف الحار ينزلق من رأسي وجسدي، والأصوات تختلط في أذني فلا أسمع إلا همساً".

ينقلنا هذا الشاهد إلى لحظة التنوير الفاجعة في القصة وهي لحظة السقوط. يتجلى الحدث عبر توظيف ثنائية الثنائيات المتضادة: الحجر البارد في مقابل النزيف الحار، وهي مفارقة تصويرية دقيقة للحظة الارتطام بالواقع بعد الطيران في الهواء. تختتم الراوية النص برؤية استشرافية تحويلية تتجاوز الفاجعة الجسدية نحو التطهير الروحي، وتتجلى في الاقتباس الأخير: "ها أنا فقدت القدرة على الإتيان بمعجزة في كل مساء، أصبحت عاجزاً عنها لأنني فقدت كل إيمان بها، ما أروع أن أسير على الأرض مشدوداً إلى عينيك فلتتبر بي شعاعاتك، ما أروع أن أعود إليك عاجز الرجلين سليم النفس لتعلميني كيف أعيش فوق الأرض".

إن السقوط، وإن كان قد وضع حداً للمعجزة الزائفة المتمثلة في السير على الحبل في كل مساء، إلا أنه وهب البهلوان بعثاً جديداً؛ لقد تحرر من وهم البطولة الاستعراضية التي فقد الإيمان بها أساساً. ويأتي التفضيل الجمالي

(١) خطوات في ليل الفجر: ٥٥

والوجودي "ما أروع أن أسير على الأرض" ليعلن انتصار قيم الواقع البسيط والأمان الإنساني على حساب المغامرة القتالة. إن العودة بصورة عاجز الرجلين سليم النفس هي انتصار مجازي للذات؛ فالعجز الفيزيائي كان ثمناً ضرورياً لتحقيق السلام النفسي والانعتاق من قيود الوهم، للتعلم من جديد وعبر بوابة الآخر الحاضر بعينه وأشعته كيف يمكن للإنسان أن يحيا حياة حقيقية ثابتة ومستقرة فوق الأرض دون الحاجة للوقوف على حبال الهواء الزائفة.

تمثل "الرؤية من الخارج" أو ما يصطلح عليه جيرار جينيت بـ "التأطير الخارجي" نمطاً سردياً استثنائياً يقوم على مبدأ الاقتصاد المعرفي، حيث يتبنى الراوي استراتيجية "الجهل المقصود" بحقائق الشخصيات وعوالمها الذهنية. في هذا النمط، يرتد الراوي إلى دور المسجل السيزموغرافي أو العدسة المحايدة التي تكتفي برصد التظاهرات الفيزيائية والحركية دون النفاذ إلى جوهر الوعي. تنهض هذه الرؤية على معادلة معرفية دقيقة صاغها جان بويون، مفادها أن (الراوي > الشخصية)، أي أن مخزون الراوي من المعلومات أقل من مخزون الشخصية ذاتها عن عالمها الخاص. لا يعتمد الراوي هنا إلا على المدركات الحسية (البصرية والسمعية)، فهو لا يروي إلا ما يمكن أن يُرى أو يُسمع في الفضاء الفيزيائي المشترك، ويتم إقصاء التحليل السيكلولوجي وتجريد النص من التفسيرات التأويلية لنوايا الأبطال، مما يحول الرواية إلى "رواية شيئية" تقترب من تخوم السينما الواقعية.

إن الهدف من تبني هذا القصور المعرفي المتعمد ليس مجرد التقرير، بل هو استراتيجية تهدف إلى تعزيز الواقعية؛ ففي الحياة الواقعية لا نملك قدرات خارقة لقراءة أفكار الآخرين، ومن ثم فإن الرؤية من الخارج تحاكي القصور البشري الطبيعي مما يمنح النص مصداقية عالية. الرؤية من الخارج تترك القارئ في حالة ترقب دائم، محاولاً فك شفرات السلوك الخارجي وتأويله، حيث

يتحول القارئ من مستهلك سلبي للمعلومات إلى محلل نفسي وشريك في إنتاج المعنى؛ إذ يجد نفسه أمام بيانات سردية ومبهمات تتطلب اجتهداً خاصاً لإضفاء الدلالة على الحركات والأقوال الجافة. إن الرؤية من الخارج هي فن الصمت السردى، فهي لا تقول كل شيء بل تكتفي بعرض الأعراض وتترك التشخيص للقارئ. إنها تحول النص إلى ساحة من المرايا التي تعكس السلوك، وتختزل الوجود الإنساني في الحركة المادية، مما يضيفي على العمل الروائي صفة من الحداثة النقدية التي تقطع مع الرومانسية المفرطة والتحليل النفسي التقليدي. تبرز أهمية هذا النمط في الروايات البوليسية أو الروايات التي تعالج قضايا العبث والاعتراب، حيث يكون الفعل هو السيد وتظل النوايا حبيسة الصدور المغلقة.

وفي قصة (الجثة)؛ إذ تتمحور القصة حول ثنائية (الانتظار/الفقد)، حين تتبنى الراوية تقنية الرؤية من الخارج عبر دور بضمير الغائب لكنه محدود العلم. هذا الاختيار السردى لا ينقل لنا خلجات البطلة النفسية بشكل مباشر، بل يكتفي برصد مظهراتها الفيزيائية وسلوكها الخارجى، مما يترك مساحة تأويلية واسعة للقارئ لمشاركة البطلة حيرتها وقلقها الوجودي. تبدأ القصة برسم ملامح الشخصية المحورية التي تعيش حالة من التأمل الانتظاري، حيث يركز الراوي على علاقة البطلة بالزمن والطبيعة كدلالة على البحث عن خلاص: "استلقت على فراشها متدثرة من نوء الصباح البارد، وضعت ذراعيها تحت رأسها واستقبلت بعينيها نمو الفجر من أقصى الأفق... يتصاعد رويداً رويداً فتخفق له الحياة كلها"^(١).

(١) خطوات في ليلة الفجر: ٥٨

يستعمل النص هنا استعارة نمو الفجر ليعكس نمو الأمل بداخلها؛ فالراوي يراقبها وهي متدثرة مما يوحي بحالة من الانكفاء الذاتي والانتظار الساكن. إن خفقان الحياة المرتبط بالفجر هو معادل موضوعي لرغبتها في العثور على الشخص المفقود، حيث يتحول الزمن من مجرد وقت إلى طقس شعائري. ينتقل السرد إلى فضاء محطة القطار وهو فضاء انتقالي يرمز لعدم الاستقرار والبحث المستمر. البطلة هنا محاصرة بين يقين الأخبار وبين ذلك الواقع: "كانت تنتظر أن يأتيها مع الصيف، فقد أخبرها أنه آتٍ حتماً، وأنه آتٍ في الصيف، ومنذ ذلك الحين وهي تذكر وجهه وتذكر ارتعاشة شفثيه وتذكر حقيقة صمته المؤرق في افتقاد عينيه"^(١).

يبرز هنا دور الراوي في نقل الذاكرة الانتقائية؛ فالارتعاشة في الشفتين ولوعة انتظارها هي تفاصيل حسية يستعملها الراوي لتعميق مأساة الانتظار. الصيف ليس فصلاً مناخياً بقدر ما هو موعد للخلاص تم إخلافه، مما يحول الفرح المنتظر إلى تراجيديا صامتة. يصل النص إلى ذروته عند وصول القطار وتتحطم التوقعات. الراوي يصف الحشود بحيادية تامة ليعمق الفجوة بين صخب الحياة الفوضوي وبين مأساة البطلة الفردية: "وقف القطار ولم يهبط منه، واجتمع الناس حوله يلتقون أحباءهم بالأحضان... اندست بينهم وأخذت تبحث عنه من عربة لأخرى، ولكن لا أثر له"^(٢).

يجسد هذا المشهد العزلة وسط الحشد؛ فالراوي يراقب حركتها اللاهثة (اندست تبحث) مقابل سكون الهدف، والمفارقة تكتمل بسؤال العامل الذي يمثل صوت الحقيقة القاسية، قال لها: مسافرك لن يأتي، لا أحد لاستقباله، ثم أخرج صندوقاً خشبياً وضعاه تحت قدميها: هذه جثة لم يأت أحد لاستلامها، وغص

(١) خطوات في ليل الفجر: ٥٩

(٢) نفسه: ٦٢

المكان بالضحك. ينتهي النص بتحول دراماتيكي من انتظار الشخص إلى استلام الجثة. استعمال كلمة الجثة في الصندوق الخشبي ينهي حالة الغموض التي سادت النص ويؤكد على محدودية علم الراوي الذي لم يكشف الحقيقة إلا في اللحظة التي واجهت فيها البطلة قدرها.

نلاحظ في النص توظيف الراوي محدود العلم لخلق حالة من الترقب؛ فالقارئ لا يعرف أكثر مما تعرفه البطلة، مما جعل الصدمة الختامية مشتركة. تحول الصندوق من مقتنيات محتملة أو هدايا إلى نعش يمثل إنكار الخط الزمني للانتظار وتحول الأمل المؤرق إلى واقع هامد. يتسم النص بلغة شاعرة مكثفة تعتمد على التضاد (النوء/البرودة/الفجر/الجثة/اللوعة/القدر)، وهو ما يعزز البنية الدرامية للقصة القصيرة الحديثة.

الفصل الثاني
الراوي والمكان
المبحث الأول
الراوي والذاكرة المكانية
المبحث الثاني
أثر الراوي على المكان

الفصل الثاني

الراوي والمكان

المبحث الأول

الراوي والذاكرة المكانية

عند دراسة وتحليل البنية السردية في قصص مي مظفر يتجلى للمتلقي أن الراوي لا يتعامل مع الفضاء المكاني بوصفه إطاراً جغرافياً بحتاً بل يحيله إلى فضاء سيكولوجي مشحون بالدلالات.

ينطلق الراوي في تشكيله للمكان من الرجوع للذاكرة الاسترجاعية، أي أنه يستدعي الأمكنة التي عاش تفاصيلها من الماضي، أو تلك الفضاءات التي تحرك في إطارها واختبر فيها مشاعر متباينة تتأرجح بين السعادة، والحزن أو الفقد والندم. إن المكان في قصص مي مظفر يحمل ندوب الذكريات الماضية التي أسقط عليها الراوي أحاسيسه الوجدانية، وصهرها في قالب ذي صبغة شعرية في غالب الأحيان. وهي بهذا الأسلوب ينطبق عليها ما كان يراه باشلار من التأثيرات الدائمة للمكان.

وكثيراً ما نجد أن المكان عند الراوي ليس سوى تلك الحالة النفسية والشعورية التي سببها له لأن "البعد النفسي للمكان هو البعد العاكس لما يثيره المكان من انفعال سلبي أو إيجابي في نفس الحال فيه"^(١). فالمكان "لا

(١) استراتيجية المكان دراسة في جماليات المكان في السرد العربي، د. مصطفى الضبع: الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، ٢٠١٨. ٧٦ وينظر: بنية الشكل الروائي الفضاء الزمن الشخصية، حسن بحراوي: المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٠. ٣٢

يعيش منعزلاً عن باقي عناصر السرد وإنما يدخل في علاقات متعددة مع المكونات الحكائية الأخرى للسرد كالشخصيات والأحداث^(١).

وذهب ياسين النصير إلى أن للمكان شحنات تشبه الشحنات الكهربائية من حيث أثرها على الشخصيات^(٢).

وقد نلاحظ نقدياً أن الراوي لا يعبأ كثيراً بالمكان الراهن (الذي يعيش فيه حالياً)، بقدر ما يرتد نكوصاً نحو الأمكنة الماضية، وكأنه يقتات على تذكرها والعيش في جلاباب تفاصيلها الغابرة ومن تجليات الفضاء المكاني مثلاً ما نجده في قصة (مشاهد من مدينة كانت) من مجموعة (البجع) فالسرد يفتح باستهلال مشحون بالقتامة والوحشة: "كان الطريق موحشاً ومظلماً رغم حدة الشمس"^(٣) يمثل هذا الاقتباس مفارقة تصويرية بين ثنائية الظلمة والشمس، فالشمس بوصفها مصدراً فيزيائياً للضوء والوضوح عجزت عن تبديد الظلمة النفسية والوحشة التي تغلغت في وعي الراوي والمكان معاً. ويتسع المنظور السرد في القصة ليبين آليات تحول الفضاء المدني حيث يركز الراوي على الأنشطة اليومية مثل شراء الجرائد الصباحية ومعرفة الأخبار لكن هذه الممارسات الاعتيادية تصطدم مباشرة بـ مشاهد الحروب والإحباط المترسخة في بنية المدينة يعنى النص بوضوح الآثار العميقة التي خلفتها الحروب على ملامح المكان والإنسان على حد سواء لكن هذا كله يخص مكاناً كان فيه قديماً، إذ غدا الخوف مهيمناً على الفضاء العام وبدت

(١) شعرية الفضاء السردى المتخيل والهوية في الرواية العربية، حسن نجمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٠. ١٧

(٢) شحنات المكان جدلية التشكيل والتأثير، ياسين النصير: دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠١١. ٤٦

(٣) البجع، ٣٩

ملامحه غارقة في الفوضى، هذا التحول البنيوي يعقد مقارنة تضادية حادة داخل وعي الراوي بين : المدينة الماضية : بوصفها فضاء جميلاً ومستقراً ومترابطاً واسعاً وبين المدينة الحالية بوصفها فضاء مربعاً طارداً ومستلباً يتبدا للراوي وكأنه عالم آخر غريب لا ينتمي إليه.

وتقدم القصة اغنية ريفية تصنع استهلالاً سوداويّاً آخر يرسخ قيمة الموت والعدمية الحائمة على المكان: "كان انتظاراً طويلاً حلت الهدأة هدأة عميقة تشبه الموت اجتمع فيها الظلام والسكون ووحشة الانفراد ثم انبعث صوت المغني أكثر وضوحاً واجلى نطقاً كان يردد كلمات الحب في اغنيته رغبة"^(١) يتحول الصمت هنا من غياب للصوت إلى كينونة بصرية ونعت مرعبة (هدأة تشبه الموت)، تتداخل فيها عتمه الكون مع وحشة العزلة الذاتية ومن رحم هذا السكون الجنائزي، ينبثق "صوت المغني" ليكون أكثر وضوحاً وجلاء نطقاً بكلمات الحب المعذب وسط هذا الخراب تمحور القطعة السردية هو في هذه القصة حول مأساة إنسانية يرويها رجل يستحضر مشاهد مدينته بعد أن ضربها الإعصار والخراب بما قتل بها الهجران، وتحولت إلى خرائب وأطلال مهجورة تنطق من بها الوحشة، فدمدمت مظاهر الازدحام البشري الدال على الحياة، ومحيلة إياه إلى قفر بلقع.

يمكن أن نعبر عن العلاقة بين الراوي والمكان بأنها تفاعل "يعني شبكة التأثيرات المتبادلة التي يمارسها طرف على طرف آخر." ^(٢) والطرفان هنا هما الراوي والمكان.

(١) البجع، ٤٦

(٢) معجم السرديات، محمد القاضي وآخرون، دار محمد علي للنشر، تونس، ط١، ٢٠١٠.

فالمكان غالباً في قصص مي مظفر يظهر بقالب التذكر عبر صياغته بإحدى تقنيتين هما: (تيار الوعي والحوار الداخلي (المونولوج)) ولكي نفهم كل من المصطلحين بشكل أوضح لا بد من وضع تعريف إجرائي لهذين المفهومين:

-تقنية (تيار الوعي)

يعرف روبرت همفري تيار الوعي بأنه: "نوع من القصص يركز فيه أساساً على ارتداد مستويات ما قبل الكلام من الوعي بهدف الكشف عن الكيان النفسي للشخصيات"^(١). ويعد تعريف روبرت همفري من أكثر التعريفات دقة لتيار الوعي؛ إذ يربط هذا الاتجاه السردي باستكشاف المستويات العميقة للوعي الإنساني السابقة على التعبير اللغوي، مما يجعل هدفه الأساسي الكشف عن البنية النفسية للشخصيات - بناء على ذلك، ولا يقتصر تيار الوعي على نقل الأفكار، بل يتجاوزها إلى تصوير التفاعلات والذكريات والانفعالات كما تتدفق داخل الذهن.

إن تيار الوعي واحد من أبرز الاتجاهات السردية في الرواية الحديثة. إذ يسعى إلى تصوير الحياة الداخلية والكشف عن أعماقها النفسية. ويرتبط بعالم النفس والفيلسوف ويليام جيمس الذي استعمله لوصف حركة الأفكار والمشاعر المتدفقة في العقل الإنساني بصورة مستمرة وغير منقطعة.

ثم انتقل المصطلح إلى الدراسات الأدبية ليصف الأعمال الروائية التي تسعى إلى تمثيل هذا التدفق الذهني داخل الشخصية حيث يهتم تيار

(١) تيار الوعي في الرواية الحديثة، روبرت همفري: ترجمة محمود الربيعي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٧

الوعي "بالمستويات الأولى غير العاملة أكثر مما يهتم بمستويات التعبير الذهني، وهي المستويات التي تقع على هامش الانتباه".^(١)

استعمل (وليم جيمس) المصطلح في كتابه (مبادئ علم النفس) للدلالة على التدفق المستمر للأفكار والانطباعات والمشاعر في ذهن الإنسان ثم انتقل المصطلح من مجال علم النفس إلى ميدان النقد والأدب ليصبح تقنية فنية تهدف إلى تصوير الحياة الداخلية للشخصية كما تتدفق في وعيها بصورة تلقائية ومباشرة وتقوم هذه التقنية على نقل الأفكار والذكريات والانفعالات النفسية التي تعبر ذهن الشخصية دون إخضاعها للتسلسل المنطقي التقليدي أو للترتيب الزمني المعتاد للأحداث لذلك يركز السرد في تيار الوعي على العالم الباطني للشخصية أكثر من تركيزه على الوقائع الخارجية، إذ يسعى الراوي إلى الكشف عن أعماق النفس وما يعترئها من هواجس ورغبات وصراعات دفينة

ويعدّ تيار الوعي شكلاً متطوراً من أشكال المونولوج، حيث تتداخل فيه الأفكار والذكريات والصور الذهنية بطريقة تغمس الحركة الطبيعية للفعل البشري، فالأفكار لا تظهر فيه مرتبة أو منظمة بل تأتي متقطعة أو متلاحقة وتنتقل الشخصية من ذكرى بعيدة إلى موقف حاضر أو إلى حلم أو تخيل مستقبلي في لحظة واحدة، الأمر الذي يمنح النص طابعاً نفسياً عميقاً ويقرب القارى من التجربة الشعورية للشخصية. وتعتمد هذا التقنية على التداعي الحر للأفكار والتكرار والاسترجاع الزمني وتداخل الأزمنة فضلاً عن توظيف اللغة الياحائية التي تعكس اضطرابات النفس البشرية، ومن خلال هذه الوسائل يمكن للراوي ان يصور الحالة النفسية المعقدة كالحيرة

(١) تيار الوعي في الرواية الحديثة: ١٧

والتعلق والخوف مما يجعل القارئ شريكا في التجربة الشعورية لا مجرد متلق للأحداث.^(١)

-تقنية الحوار الداخلي (المونولوج):

إذا كان الحوار عموما يعرف بأنه "عرض دراماتيكي في طبيعته لتبادل شفاهي بين شخصين أو أكثر"^(٢)، فالحوار الداخلي أو المونولوج يعرف إجرائياً في الخطاب السردي بأنه تقنية أسلوبية تهدف الى رصد المحتوى النفسي والعمليات الذهنية للشخصية السردية وعرضها عرضاً مباشراً دون وسيط تعبيرى منطوق (سواء كان كلياً أو جزئياً). وتكمن خصوصية هذه التقنية في النقاط الأفكار والمشاعر في لحظة تشكلها الأولى في مستويات الوعي المختلفة، ولا يقتصر المونولوج على تجسيد الافكار العميقة الراكزة في مناطق الوعي واللاوعي، بل يشمل الوعي ومستوياته الذهنية.^(٣) وقد عرفه (راد وارد وجاردي): "كلام شخصية في منظر موضوعه تقديمنا مباشرة إلى الحياة الداخلية لهذا الشخص دون تدخل المؤلف".^(٤) وذلك من خلال الشروح والتعليقات، وهو يختلف عن المونولوج التقليدي في ان محتواه يعبر عن الفكرة التي ترقد في منطقة اللاوعي.

و"يسميه (بورنوف) بالمونولوج الباطني ذلك أنه يهدف إلى كشف لواعج الذات ودواخلها وما تستبطنه بداخلها ويعرفه بأنه خطاب بدون سامع

(١) ينظر : تبئير الفواعل الجمعية في الرواية : ٢٧٩، وينظر نحو رواية جديدة، آلان روب

جريبه: ت مصطفى إبراهيم مصطفى، تقديم لويس عوض، دارالمعارف، مصر، د. ط، د.ت. ٩

(٢) المصطلح السردى، جيرالد برنس، تر. عايد خزندار، مراجعة وتقديم محمد بربري، المشروع

القومى للترجمة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣. ٥

(٣) تيار الوعي في الرواية الحديثة: ٥٨

(٤) نفسه: ٥٩

غير ملفوظ، تعبر بواسطته الشخصية عن أكثر مقاصدها حميمية واقربها إلى اللاشعور".^(١)

وتعد تقنية المنولوج من أعقد الادوات الأسلوبية في السرد الحديث وأكثرها حساسية عند التطبيق الفعلي إذ يكتنف استعمالها المفرط أو غير الواعي مأزقان بنيويان يؤثران سلباً على دينامية النص الأدبي : تباطؤ الايقاع السردى حيث تؤدي الملاحقة الدقيقة للسيال الذهني إلى خلخلة الزمن السردى وتمديده مما يفرض إيقاعاً رتيباً وبطيئاً يقطع تدفق الأصوات النامية. اما المازق الثانى فهو الترهل بالتفاصيل الهامشية: لأن رصد الوعي البشرى في حالته العفوية يوقع النص في شرك التقريرية الزائدة. وإخبار المتلقي بتفاصيل يومية تافهة وغير جوهريّة. لقد تمكن الروائي الأيرلندي جيمس جويس من ابتكار حلول اسلوبية وهندسية لغوية مكنته من تطويع هذه التقنية وتقادي مزلقها وذلك عبر آليتين هما

- إضفاء الجاذبية على المبتذل والهامشي: استطاع عبر عبقريته في معالجة العلامات وتوظيف البلاغة اللغوية أن يمنح الأحداث والمواضيع بعداً درامياً ساحراً

- التنويع التركيبى والتهجين الأسلوبى: لم يقف جويس عند حدود النمط الصافى للمنولوج، بل عمد إلى التنويع النحوي والتركيبى لخطابه السردى. ان نجاح (جويس) في توظيف المونولوج يكمن في أنه لم يتعامل معه كاداة تسجيلية آلية للوعي، بل كبنية اسلوبية واعية تخضع لإدارة فنية صارمة.^(٢)

(١) تبئير الفواعل الجمعية في الرواية، ٢٧٣

(٢) ينظر: الفن الروائي: ٥٧

-ذاكرة المكان في قصص مي مظفر:

سبق أن ذكرنا أن المكان في قصص مي مظفر يندر أن يوصف في سياق غير التقنيتين السابقتين، فالراوي يذكر المكان غالباً من ذاكرته، لا المكان الذي يوجد فيه وقت الحكى، فهذه مثلاً قصة (الباب المغلق). فهي تمثل السرد النفسي وجدلية الذاكرة والمكان لتقدم نموذجاً سردياً لافتاً ينخرط في ممارسات الحداثة القصصية ولا سيما من خلال اتكائها على تقنية تيار الوعي. حيث يتخلّى الراوي في هذا النص عن الهيمنة السردية التقليدية (الراوي العليم المطلق) لصالح الانغماس في العوالم الداخلية للشخصية، مستنطقاً مكنوناتها النفسية، وصراعاتها الوجودية وكيفية إدراكها للعالم الخارجي عبر مصفاة الوعي الذاتي المازوم والشعور الداخلي بالانعزال.

وسنحاول أن ننطلق في هذه الدراسة من رصد الكيفية التي يؤسس بها الراوي لعلاقته بالفضاء (المكان) حيث لا يرتد المكان هنا بوصفه حيزاً جغرافياً صامتاً، بل بوصفه امتداداً سيكولوجياً يعكس أزمة الذات إذ يبدأ الراوي في قصة (الباب المغلق) بوصف المكان واستعمال صفات غير متوقعة مثل قوله (الربيع موت) ليمثل هذا القول انزياحاً دلاليّاً حاداً، فالربيع - في دلالاته العرفية والرمزية - يمثل الانبعاث، والخصوبة، وتجدد الحياة، إلا أن وعي الشخصية المازوم يقلب هذه المعادلة السيميائية ليتماهى (الربيع) مع (الموت) هذا التناقض الصارخ يكشف عن عمق تيار الوعي الذي يرفض محاكمة الواقع الخارجي كما هو، بل يعيد إنتاجه وتلوينه بناءً على السوداوية والإنهاك الداخلي، حيث يصبح الفضاء الخارجي مستهلكاً وغير قادر على منح الطمأنينة، يقول: "كالقط البري، حبيباً في غرفة بلا منافذ، كان يذرع المكان جيئةً وذهاباً.. يمد يده على عنقه الظاهر من فتحة

القميص، يفرك وجهه باصابع بللها العرق المنسل من الجسد المتحرك وقف امام النافذة. بدت امامه الاسوار عالية والعتمة تقترب كل طريق يؤدي اليها ولا شيء يبدد الوحشة. اقترب بوجهه اكثر. ألصقه بحاجز النافذة كأنما يريد أن يمزق الظلام بعيني ساحر أو يثير ضجة الهواء بتأوهات سجين.. تراجع نحو الوراء.. واغلق عينيه برهة من شدة النور المنتشر وسط الغرفة.. حاول ان يتخلص منه بأسرع ما يكون ففرك وجهه بكفه المضطربة.. وقد اخفى كفه الاخرى في جيب بنطاله. ثم اتكأ بجسده الهزيل على منضدة خشبية قديمة تكدست فوقها كومات من الكتب والأوراق وقد تغلغل بينها الغبار بشكل واضح وكأنها وضعت في دار مهجورة ومتهدمة.^(١)

نلاحظ ان الراوي ينقل افكار الشخصية بصيغة الغائب، وهي الصيغة التي تميز تيار الوعي من المونولوج وهذا واضح في الضمائر (في غرفته، على عنقه، فتحه القميص، يفرك وجهه، بدت امامه، اقترب بوجهه) إذ يشير الراوي دائما بضمير الغائب الى الشخصية الرئيسية وركز على الضمائر الخاصة بالغائب ليتجلى تيار الوعي هنا عبر الحركية العشوائية المكتومة المتشظية في السلوك الشبيه بـ (القط البري الحبيب) الذي يحيل إلى طاقة غريزية محاصرة تبحث عن فكاك من وطأة غفرقة بلا منافذ، وهي دلالة رمزية على السجن الوجودي والاعترا ب الذاتي.

واستعمل الافعال الماضية غز يقول : "مد يده نحو مفتاح النور واداره فانشت الظلمة في ارجاء المكان ممتزجة مع الليل المتسرب من النافذة ولم يعد هناك سوى شبحه الضئيل يبدو كأنه مسودة صورة فوتوغرافية..."^(٢)

(١) خطوات في ليل الفجر: ٣

(٢) نفسه: ٣

فاستعمل العراوي الأفعال الماضية التي تشير الى انه يستحضر المكان من الذاكرة ثم يستمر في هذا المفصل الجمالي ضمير الغائب لنقل الأفكار الداخلية للشخصية الرئيسة بدلاً من ضمير المتكلم، هذا الخيار الأسلوبى ليس عفويًا بل هو الهيكل الأساسي الذي يميز تيار الوعي في السرد الحديث كما عند (فرجينيا وولف أو جيمس جويس)، حيث يمنح ضمير الغائب مسافة جمالية موهمة بالموضوعية بينما هو في الحقيقة توغل عميق في ذاتية الشخصية.

إن الأفعال والصفات المرتبطة بحركة الذات تجاه الفضاء المغلق ومحاولة اختراقه (بدت أمامه الإسوار عالية) تكشف عن حالة الحصار النفسى فاستعمل الأفعال الماضية كأدوات استرجاعية واستعمل تشبيه الصورة الفوتوغرافية لأنها بطبيعتها تثبت للحظة زمنية قضت وماتت. وبالتالي فإن الوعي هنا يمارس عملية ارتداد نكوصي نحو الماضي محاولاً بعث الأمكنة القديمة وإعادة ترميمها عبر شروخ الذاكرة الواهنة. وكان الباب يزحف يبطء متعمد ليفلق في وجهه المعلق بالحياة، فالباب يمثل الرمز المركزي الذي بني حوله تيار الوعي، كما إن جعل الباب كشخصية هنا عبر فتحه وحركته إزاء وإرادة بشرية حبيسة فهو يزحف ببطء متعمد ليفلق وهذا الإغلاق ليس مجرد سد لتفرة في الجدار، بل هو إغلاق مأساوي في وجهه المعلق بالحياة. إن تيار الوعي للشخصية يدرك الباب بوصفه أداة حتمية للفصل والقطيعة، مما يدفع الراوي الى استدعاء الأفعال الماضية فرارا لتذكر تفاصيل الأمكنة التي تمنحها شعوراً دافئاً بالوجود قبل لحظة الانغلاق التام، فالباب يمثل خطأ برزخيا فاصلاً وعتبة انتقال حاسمة بين عالمين وفضاءين متباينين:

الفضاء الداخلي: (باب البيت) وهو فضاء الانكفاء، الذاتية، الحصار والمونولوجات الداخلية المهريرة حيث يرتد الوعي على نفسه.

الفضاء الخارجي لباب الشارع: وهو فضاء الحركة، المجهول، الصخب، الاحتكاك بالآخر الإنساني لذلك فأن الباب هو العامل الفاصل والوسيط الدلالي الذي يقبع في منتصف مسافة الانتقال السيكلوجي للشخصية.

وتنكئ قصة أخرى (الحادث)^(١) على بنية سردية حديثة مختلفة عن الأشكال التقليدية للقصة حيث يتداخل فيها البعد النفسي بالبعد المكاني لإنتاج دلالات شعورية مكثفة عبر الاعتماد على تقنية (تيار الوعي) ورصد تجلياتها من خلال تركيز الراوي على ضمير الغائب، حيث يتبع الراوي الكيفية التي تتحول بها الأمكنة من مواقع جغرافية صامتة إلى مستودعات حية للذاكرة والمشاعر الإنسانية المتقلبة بين الحزن والفرح والمأساوية حيث تبدأ القصة باستهلال مشحون بالتوتر السيكلوجي، والذي يعكس أزمة الوعي الداخلي للشخصية الرئيسة (منصور).

"طفلاً منصور الضوء فخيم الظلام وساده صمت اشد قسوة من الصمت الليلي المحيط بالمنطقة فبدأ العالم في لحظة السكون هذه كما لوكان مهجوراً.

في تلك اللحظة بالذات كاد منصور أن يختنق تحت وطأة ما يحمله، لكأن الوجود يجثم على صدره جبلاً، لقد اطفاء الضوء بعد أن بدأ الخوف يزحف عليه من داخل الغرفة ويتحول شيئاً فشيئاً الى رعب كاسح أشد رهبة من الظلمة فلخزانة الملابس نبتت عيون رقيقة، ومكتبه وكرسیه وعلاقة

(١) البجع: ٢٧

ملابسه حتى حذاءه على الأرض، كل هذه الأشياء استحالت الى عيون غامزة هامزة. (١)

ليس الظلام هنا غياباً فيزيائياً للنور فحسب، بل هو معادل موضوعي لانغلاق الوعي على ذاته، إن تعبير (صمت أشد قسوة من الصمت الليلي) يشير الى تفوق الوعي الداخلي للشخصية على الواقع الخارجي، فالقسوة نابعة من مخاوف (منصور) وليست من الطبيعة.

ويظهر ثقل الذاكرة عبر التجسيد التشبيهي (لكن الوجود يجثم على صورة جبلا) وهو ما يعكس ترسبات حادثة ماضية بدأت تطفو على سطح الوعي بمجرد حدوث المثير البصري (الظلام).

يمتد تيار الوعي ليعيد تشكيل الموجودات المادية داخل فضاء الغرفة، محولاً إياها من جمادات إلى كائنات تراقب وتستتطق مأساة الشخصية : "خزانة الملابس نبتت لها عيون رقيقة ومكتبه وكرسيه وعلاقة ملابسه، حتى حذاءه على الأرض كل هذه الأشياء استحالت الى عيون غافرة هامزة. (٢)

يكتسب المكان (الفرقة) هنا بعداً كابوسياً فالخزانة، والمكتب، والكرسي، والعلاقة، لم تعد ادوات وظيفية، بل تحولت إلى أدوات مراقبة) عيون رقيقة، عيون غامزة هامزة.

هذا للوعي للوعي أو الأنسنة للجماد يعكس ذروة تيار الوعي، حيث تسقط الشخصية الرئيسة مخاوفها وعقدة الذنب لديها على محيطها المادي فيتحول المكان إلى قاض يراقب ويحاكم.

(١) البجع: ٢٧

(٢) نفسه: ٢٧.

إن اختيار الراوي الضمير الغائب يمنح النص مرونة فائقة، فهو من جهة يتيح للراوي التقليل في مسارب وعي (منصور) ومن جهة أخرى يخلق مسافة جمالية تمنح القارئ فرصة لمراقبة تداعي الذاكرة دون الغرق الكامل في ذاتية المتكلم، ونجد الروابط الناتجة عن ضمائر الغائب (مكتبه، كرسيه.....) تدمج ذات الشخصية بملحقات المكان مما يجعل الغائب حاضراً وبقوة من خلال وعيه وتداعياته الحرة.

يصل تيار الوعي إلى ذروته الاسترجاعية عبر استدعاء أمكنة مفتوحة ارتبطت بـ (الحادث) بقوله : "كانت قافلة الصبية القادمة من المدرسة تسير وسط الشارع كمظاهرة - منصور يسير الى جانب خالد ومحمود ورؤوف ومجموعات أخرى انتشرت في كل جوانب الشارع، كان بيده دفتر يحاول ان يقتبس من رؤوف المعادلة الكيميائية التي لم يلحق ان ينقلها اثناء الدرس." (١)

يتضح هنا توظيف الراوي الأفعال الماضية والمفردات المكانية الدالة كآلية لاسترجاع الذاكرة المشحونة. فالانتقال من ضيق الفرقة والعنمة الى اتساع الشارع والمدرسة يمثل حركة الوعي الحرة التي لا تعترف بالزمن الخطي؛ فالماضي يقتحم الحاضر ويحل محله، إن فضاء الشارع الذي كان يعج بالحياة (قافلة التلاميذ، كمظاهرة) والملئ بالتفاصيل الحميمة البسيطة منها (محاولة حفظ المعادلة الكيميائية من دفتر رؤوف) يتحول في وعي منصور إلى مصدر للمشاعر المؤلمة.

ليست الذاكرة المكانية هنا حيادية. فالشارع والمدرسة ارتبطا بالحادث وبسلوك الأصحاب مما جعل المكان مستودعاً للصدمة النفسية حيث يمتزج الفرح الطفولي القديم بالحزن العميق الناجم عن اثار الحادث.

إن تقنية تيار الوعي واحدة من أبرز التقنيات الحداثية التي تسعى إلى رصد التدفق العشوائي والحر للأفكار والذكريات داخل وعي الشخصية، متجاوزة حدود الزمن الخطي المستمر، ففيه تتداخل مستويات الزمن بين الحاضر المأزوم والماضي المستعاد عبر بوابة الذاكرة المكانية مما يمنح القصة أبعاداً نفسية وفلسفية عميقة، وهذا ما نجده واضحاً في قصة (اللحظات القلقة): "انزلق القلم من بين اصابعها، وراح يرتطم بالمنضدة فينفذ صوت ارتطامه الى ضجيج نفسها كقرع الطبل قويا محذرا. وتستيقظ من سباتها، تلتفت ينة ويسره تستدر الجواب من حولها فلعل احداً ما قد تنبه لانفتاح عينيها المغلقتين او هطول شفيتها او اندحار وجهها المصلوب في هوة البحث عن ذلك الشيء الغريب.. والذي كتب على بابه الخشبية المتآكلة كلمة مستهلكة عميقة في استعمالها جديدة في نطقها.. حين تنطق.. (لماذا) ما الذها في ثغر الأطفال" (١)

يشكل المكان في القصة بؤرة استقطاب شعورية، فالشخصية الرئيسة لا تتحرك في فضاء فيزيائي صامت، بل في مكان مشحون بالدلالات الوجدانية التي تحفز التذكر حيث يبدأ الراوي باستهلال الانزلاق، الارتطام، المنضدة، يبدأ الوعي بالارتداد إلى الخلف إثر صدمة حية (انزلاق القلم)، حيث يتحول الفضاء الآني إلى مسرح لاستحضار تجارب ماضية مخزنة في الذاكرة.

ينتقل الراوي الى موضع التغير البصري للملامح في قوله "حين تتلقف حاجة ما من رجل ينتمي لهذا المكان وتبحث في وجهه وفي صمته

(١) خطوات في ليل الفجر: ٤٧

عن دعوة محتملة ٠٠ دعوة تضع حدا لرحلتها المشؤومة • ويقذف بالشيء امامها ويبرح المكان دونما ينطق وجهه القبيح بالدعوة المرتقبة.. كان ذلك الوجه هو كل ما تنتظره من اجساد تطأ هذا المكان والغريب انها اليوم وفي هذه اللحظة بالذات لم تعد تراه ممسوخا بالشكل الذي تعودته فعيناه المحسورتان بضيق ميت...^(١)

يتجسد استحضار المكان القديم عند مقارنة الراوي بين ملامح الوجه في الماضي والحاضر داخل نفس الحيز: "لم تعد تراه ممسوخاً بالشكل الذي تعودته فعيناه المحسورتان بضيق ميت وحاجباه الكثان وجبينه المصدى وثغره الابله اخذت تجد فيهم كل معالم البشاشة والنور..."^(٢)

إن هذا المكان في وعي البطلة ليس مجرد جدران، بل هو مرآة عاكسة لأزمته الذاتية، الذاكرة تعمل هنا كاداة تطهيرية او تفسيرية تحاول من خلالها الشخصية فك شفرات الحاضر الغامض عبر إسقاطات الماضي وتفاصيل الملامح الإنسانية المرتبطة به.

تعتمد تقنية تيار الوعي كسر الرتابة الزمنية، وتلعب الأفعال الماضية دور الجسر السردى الذي يعبر بالشخصية من الواقع الراهن إلى غياهب الذاكرة واللاشعور باستعمال الراوي الأفعال الماضية التي ذكرت: انزلق، راح، كان، تعودته، أخذت، يتحدث الراوي بضمير الغائب مستبطناً الوعي الداخلى للشخصية (البطلة): اجابوها نفسها، سيادتها، حولها، عينها، شفتها، وجهها، وجهه، صمته دخلتها، إمساكه) و استعمال ضمير الغائب يمنح الراوي مسافة موضوعية جمالية، تتيح له مراقبة التشطي النفسى للشخصية

(١) خطوات في ليل الفجر : ٤٨

(٢) نفسه: ٤٨

دون التدخل المباشر من الراوي، فهو لا يفرض هيمنته بل يذوب خلف وعي البطلة فينقل اللحظات القلقة الى المتلقي بلسان محايد ظاهرياً ومحمل بالتدفق الشعوري داخليا.

إن سقوط القلم وحركته الفيزيائية تحولاً داخليا إلى أقوى طبل يركل جدار الصمت النفسي اما التفات (يمنة ويسرة) فيعكس الرعب من انكشاف الوعي الداخلي أمام الأمرين في العالم الخارجي وتخشى البطلة أن تكون علامات اليقظة الروحية أو الانكار (انفتاح العين، هطول الشفة) بادية على ملامحها.

ولننتقل الآن إلى نماذج من القصص التي اعتمدت تيار الوعي في وصف المكان، ومنها قصة (البحث عن) التي تنهض على استراتيجية سردية حديثة تتمثل في الانكفاء نحو الداخل، حيث يرتد الحدث من فضاء الفعل الخارجي إلى فضاء الوعي الذاتي عبر تقنية (المونولوج) فيغدو الراوي في القصة ذاتاً متكلمة ومحوراً تبئيرياً ينعكس من خلال عوالم الماضي وتقلبات الحاضر، مما يمنح القصة أبعاداً نفسية عميقة تتأرجح بين الماضي ومعاناة الحاضر، فالراوي ينطق بضمير المتكلم (أنا) وهو مؤشر دال على انغلاق الفضاء الحوارى وتحوله إلى فضاء (ذاتي) خالص يدور بين الشخصية ونفسها. إن هذا الحوار الداخلي لا يعمل فقط كأداة لنقل الأحداث، بل كمرآة تعكس خلجات النفس الدفينة ومشاعر السعادة، الفرح، الحزن وتعكس تمثلات الشخصية الرئيسية (المرأة) التي تستدعي ماضياً مرت به، متأملة الأماكن التي شهدت تقلباتها الشعورية .

حيث يبدأ استهلال القصة: "منذ فترة وأنا أعيش تحت عبء هذا النداء الخفي، نداء أجده ينبع من ركام الأعوام، يتبلور أمامي جلياً متماسكاً

بكل خفايا فيلح عليّ بالبحث والتقصي. أين هو الآن؟ وماذا حل به؟ حاولت أن أبعده عن فكري فظل ينبش في صدري كالوسواس. ^(١)

تمثل عتبة الاستهلال بتقنية التذكر دافعا فنيا للمونولوج. فالذات تعاني من وطأة الماضي وباستعمال المفردات (عبء النداء، ركام الأعوام) يتبعها جمل استفهامية (أين هو الآن. وماذا حل به) لتتحول إلى محرك أساسي لعملية البحث النفسي، واستعمال الراوي الأفعال الماضية (حاولت، حل، ظل) وكذلك استعمال مفردات ضمير المتكلم الذاتية (أنا، أعيش، أمامي، فكري، صدري، حاولت) وعندما نتابع قراءة القصة نجد الراوي يستدعي الفضاء المكاني ويرصد التحولات بقوله: "كانت نسمات الخريف تتأرجح بين طراوة البرد وبقايا من جفاف الصيف حين راته يرتقى السلم بقامته المنتصبة ونظراته الحادة، التقت عيناها بعينيته وهلة ثم اشباح بوجهه وتوغل في زحمة الطلبة وظلت هي تتابعه بعينيها حتى اختفى في إحدى القاعات القريبة." ^(٢)

ينتقل المونولوج في هذا المقطع من القصة إلى رصد الفضاءات المكانية والزمنية الماضية عبر ذاكرة البطلة. يتداخل الزمان الطبيعي (الخريف / البرد / الصيف) مع الزمان النفسي للشخصية، ليوثق لحظة اللقاء العابر والتحول المفاجئ (الإشاحة بالوجه / الغياب) واستعمال العديد من الأفعال الماضية (كانت / رآته / التقت / أشاح / ظلت) واستعمال المفردات ذات الدلالة الزمنية والمكانية الماضية (الخريف البرد / جفاف الصيف / السلم / زحمة الطلبة القاعات القريبة) .

تبدا البطلة بالبحث من آخر نقطة لقاء حيث تركته واقفاً في مبنى الكلية، يمثل لحظة القرار الإجرائي داخل المونولوج؟ حيث يتم تحديد نقطة

(١) نصوص في حجر كريم: ٥

(٢) نفسه: ٦

الصفحة لانطلاق السرد؛ (الكلية) بوصفها المكان الأخير الذي شهد الفقد المعرفي واستعمال الفعل الماضي (تركته) والفعل المكاني الماضي الذي يدل على المكان (آخر نقطة لقاء، مبنى الكلية) .

ان توظيف الراوية للحوار الداخلي (المونولوج) لا يظهر كأداة تزيينية، بل كبنية لغوية متكاملة كي تنهض فيها الأفعال الماضية بمهمة استدعاء الماضي وإكسابه مكاناً وزماناً. بينما تضطلع صيغة المتكلم بتأكيد انطواء الشخصية على أزمتها الوجودية والوجدانية مما جعل من فضاء (الكلية) أو الجامعة مسرحاً سيكولوجياً لعملية (البحث عن) الهوية والآخر الغائب.

وفي قصة أخرى هي (أوراق خاصة) نجد أنها تتأسس على بنية سردية حديثة تعتمد بشكل رئيس على المونولوج كوسيط تعبيرى وحيد لإبراز عوالم الذات وحركتها الوجدانية.

إن الانتقال من السرد الخارجى إلى الحوار الداخلى يمنح الراوي مساحة حرة للكشف الوجداني دون رقابة إيديولوجية أو اجتماعية، حيث يغدو الراوي هو المتحدث والمخاطب في آن واحد ليبر عن مكونات نفسه ومشاعره المتأرجحة بين الحزن والفرح أو بين الترقب والغيبة.

تتمحور القصة حول شخصية (البطلة) التي تعلن رفضها ومقاومتها لقرار أسرتها بتزويجها قسراً، مما يدفعها إلى الانكفاء نحو الداخل وخوض حوار ذاتي ممتد تبثه عبر (أوراقها الخاصة).

وتتحول هذه الأوراق إلى جغرافيا بديلة وملاذ آمن تمارس فيه حريتها الافتراضية وتطوع من خلالها وعيها الراض للواقع السائد. حيث يشكل ضمير المتكلم (أنا) المركز البؤري الذي تنبثق منه الرؤية السردية في

القصة لتتقل أحداثاً موضوعية، بل تقود عملية استبطان نفسي تذوب فيها الفوارق بين الذات. حيث تبدأ القصة بالاستهلال: "منذ عرفتك وأنا اطفح بالحديث، أجمعه وأدرسه سرا بين هذه الاوراق الصغيرة حتى تمتلئ فاعززها، إنني امارس هنا حرية لم أعهد لها من قبل، اتحدث إليك دائماً فأحدث كما أريد، اقضي معك أجمل الساعات دون رقابة، اطرح عليك اسئلتى بلا خبل وأقص عليك احلامي بلا قطع وحذف وحينما انتهي أخفي الأوراق تحت القفل كما أخفى ما أضمر." (١)

يظهر الاعتماد على ضمير المتكلم (أنا، أطفح، أجمعه، أودعه، إنني، أمارس، أتحدث، أريد) ليؤكد ان الفعل السردي هنا هو فعل تحديدي بالدرجة الأولى واستعمال صيغة التوكيد (إنني) المقترنة بـ (امارس) يعكس وعياً حاداً بالذات، فالكتابة في الأوراق الخاصة لم تعد مجرد تدوين سلبي، بل هي ممارسة واعية لسيادة مفقودة في الواقع الخارجي. إن (أنا) هنا تنقسم لتخلق مخاطباً وهمياً داخل (المونولوج)، تثبت إليه أسرارها (دون رقابة) مما يحول المونولوج من مجرد بوح إلى أداة للمقاومة النفسية والوجودية ضد قمع نظام العائلة.

وعندما نواصل القراءة نقف على المركز الرمزي الأكثر حيوية: "كان حلما ممتعا رأيت فيه أنني في مكان غريب لم أره من قبل، غرفتي صغيرة ومضيئة وأمامي نافذة عريضة تشرف على شجرة مدورة ذات اوراق صغيرة تتخللها زهرات بنفسجية." (٢)

(١) البجع: ١٩

(٢) نفسه: ١٩

تحتل النافذة المركز الأكثر حيوية في الحوار الداخلي (المونولوج) للقصة حيث تعيد المفتاح الرئيس لفهم جدلية الوجود والانكفاء لدى الشخصية. حيث تتمثل كبرزخ وفاصل بين عالَمين أولهما: العالم الداخلي (الذاتي النفسي). وهو عالم القصة المتكلمة، فضاء الفرقة المضئية، الانكفاء على الذات، والاستغراق في الذاكرة والحلم. إنه فضاء الأمان النسبي الذي تحتمي فيه الذات من التبدد، حيث تصنع الرؤى وتستعاد الذكريات.

العالم الثاني: العالم الخارجي (الموضوعي أو الواقعي) وهو العالم الذي يمتد خلف زجاج النافذة، هذا العالم لا تستطيع القصة الاندماج فيه أو التماهي معه، بل تكتفي بالنظر إليه ورصده من بعيد، إن النافذة في النص لا تؤدي وظيفتها التقليدية بوصفها معبراً نحو الخارج، بل تتحول إلى مرآة عاكسة للداخل، لا يمكنها أن تندفع في العالم الخارجي، وتكتفي بالنظر إليه والبقاء في عالمها الداخلي. تصبح النافذة أداة لحظر التماس الحقيقي مع الواقع، وتكريس العزلة الاختيارية التي تتغذى على الاستذكار الحزين والأمل المراوغ.

نلاحظ هيمنة الأفعال الماضية. من خلال وجود شبكة من الأفعال الاستذكارية (رأيتُ تصفحت، ووقت) حيث تؤدي الأفعال الماضية وظيفة دلالية حيوية، فهي تعكس رغبة الشخصية في استعادة فضاء زمن مفقود، ومحاولة القبض على لحظات هاربة تقع في منطقة (الذاكرة)، ليصبح الفعل الماضي أداة سيكولوجية ترتد عبرها المتكلمة إلى الوراء لتفسير حاضرها المأزوم، مما يعطى السرد إيقاعاً حزيناً يستحضر الغائب، ويؤثث به فضاء النص الحاضر.

تتحول الأمكنة في القصة من أبعاد هندسية صامتة إلى أمكنة استذكارية مشحونة بالدلالات: "انا وانت على قمة جبل يكسوه الجليد، اسير معك وقد خلفنا ورائنا تاريخا يحدده الرصيف المهجور والاسوار العتيقة."^(١)

(الجبل الجليد، الرصيف المهجور، الأسوار، العتيقة) هذه الأمكنة ليست مجرد خلفيات جغرافية، بل هي معادل موضوعي لحالة العزلة، القسوة، والوحشة التي تعيشها الذات، فالرصيف المهجور يعكس انقطاع التواصل والاسوار العتيقة تجسد الحصار الاجتماعي والتاريخ الممتد الذي يطوق الذات وتوظيف صيغة المتكلم (أنا) يتجاوز كونه تقنيه أسلوبية لنقل الأحداث ليتحول إلى أداة لتفعيل الحوار الداخلي (المونولوج). حيث تنكفي الشخصية على ذاتها لتتأمل تحولاتها النفسية ومواجهة اغترابها.

يساهم هذا الحوار الباطني في تعرية القلق النفسي للمتكلمة مما يجعل المتلقي شريكاً في انتاج الدلالة النفسية للنص، وليس مجرد مراقب خارجي.

وتتأس البنية السردية لقصة (حياة أخرى) على تقنية الحوار الداخلي (المونولوج) كأداة محورية للكشف عن عوالم الراوي النفسية والوجودية، إذ يرتد الراوي في القصة نحو ذاته متخذاً من الذات مرآة وموضوعاً للحديث، مما يتيح له تفكيك مشاعره واستدعاء فضاءاته عبر آلية التذكر، حيث يتداخل في النص البعدان الزمني والمكاني ليصوغا تجربة اغتراب أو تحول يمر بها البطل، حيث تستدعي الأماكن الماضية وتُحاك الأفعال في صيغة الماضي لتأكيد انفصال اللحظة الراهنة عن ماضي غامض.

يبدأ السرد باستهلال فعلى لافت يعتمد على الاسترجاع الزمني والمكاني، حيث يبرز ضمير المتكلم المتصل ليربط الذات بالفضاء الأول: "كان بيتي، وإن بدا المكان غير المكان، تنأى إلى سمعي صوت جرس مكتوم قادم من شجرة وارفة بالظل، تواترت ضربات أغصانها تدق على شباك الغرفة بإيقاع منتظم طائر رمادي الريش أطلق غناء عذبا مليئا بالشجن كان نوعا من العنادل الغريبة التي لم أو لها مثيلا من قبل."^(١)

كلمة (بيتي) في هذا السياق تتجاوز معناها الجغرافي أو المعماري الضيق المتمثل بالجدران و السقف لتتحول إلى رمز للمركز والوجود الآمن، والاعتداد الهوياتي للراوي. حيث يمثل البيت هنا نقطة الارتكاز الذاتية والملجأ الروحي الذي انطلق منه الراوي قبل حدوث التحول أو الاغتراب السردى. ترتبط في هذا النص الذاكرة بصورة - الشجرة وارفة بالظل تواترت ضربات اغصانها يضفي على البيت لمسة ايجابية. حيث النوافذ فتحت لاستقبال الفناء الطروب لطائر رمادي الريش. إن العبارة (وإن بدا المكان غير المكان تنأى إلى سمعي صوت جرس مكتوم قادم) تؤكد ان لفظة (بيتي) تستحضر هنا كمعيار للمقارنة لإبراز حجم التغير والتبدل النفسي والمكاني الذي يعيشه الراوي في حاضره مقارنة بـ (بيته) القديم المستقر.

يعج المقطع بالأفعال الماضية التي ترسم ملامح استقرار سابق (تواترت، أطلق، كان) وكذلك كمية ذكر الراوي الأماكن الماضية من خلال مستويين: (المكان الخارجي الطبيعي: الشجرة، وارفة، بالظل)

والمكان الداخلي الحميمي: (شباك الغرفة) وهو الحد الفاصل والواصل في آن واحد بين الداخلي الذاتي والخارجي الموضوعي: "أنا ثانية

(١) الم يبق منهم أحد: ١٢٥

في البهو الكبير الفارغ أقف وحدي أمام السلم لا أعرف هل تسلقت السلالم مع الرجل الذي قادني"^(١)

تظهر صيغة المتكلم هنا صريحة ومدوية عبر الضمير المنفصل (أنا) والضمير المستتر في الفعل (أقف) و (أعرف) فضلاً عن تاء الفاعل المتصلة في (تسلقت) وياء المتكلم، في (قادني) تعكس هذه الصيغ المكثفة حالة الوعي الحاد بالذات في لحظة انفصال عن الواقع حيث وردت الأفعال الماضية (سلعت - قادني) وكذلك وردت الأماكن الماضية الموحشة (البحو الكبير الفارغ، وكان يتسم بالاتساع والوحشة)، يعمق شعور (البطل) بالضياح والوحدة. وكذلك (أمام السلم) فضاء انتقالي يضع البطل على عتبة التحول، متأرجحاً بين الصعود والهبوط بين الجهل والمعرفة بما حدث: "لعلني سقطت بعد ذلك في غيبوبة أنا لا اذكر إلا كلمة واحدة أُمي"^(٢)

تبرز الـ (أنا) هنا لترصد تأكل وعيها الشخصي، حيث نجد تاء الفاعل في (اسقطت) وياء المتكلم في (لعلني) والضمير المنفصل بفعل الحاضر المتصل بالذاكرة (فأنا لا اذكر)

يكشف هذا المقطع أبعاد نفسية وشعور عميق يمر به الراوي في لحظة فارقة بين الوعي واللاوعي حيث لا تدل عبارة (لعلني) وهي مؤشر واضح على أن الحوار الداخلي هنا ليس حواراً يقينياً بل هو محاولة من الشخصية لإعادة بناء الحدث وتفسير ما جرى لها بعد استعادة جزء من وعيها. الشخصية تتحدث عن نفسها لتبرير (الفجوة الزمنية) أو انقطاع الإدراك، فهو يعكس حالة من الصدمة الجسدية والنفسية أدت إلى توقف

(١) الم يبق منهم أحد: ١٢٨

(٢) نفسه: ١٢٩

الفعل. حيث يتحول الحوار الداخلي الى الغوص في الذاكرة القريبة (المؤقتة) باستعمال الضمير المنفصل (أنا) ليركز على الذات وابتعاده عن الخارج، والكلمة الوحيدة التي استبقتها الذاكرة (أمي) هي ذروة الحوار الداخلي ونواته العاطفية حيث يرتد الإنسان الى نقطة الأمان الأولى والبدائية، كلمة (أمي) ليست مجرد نداء لفظي، بل هي الحبل السري الذي يحاول الوعي التمسك به للبقاء على قيد الحياة او استعادة السكينة.

المبحث الثاني

أثر المكان على الراوي

في الماضي، كان يُنظر إلى المكان على أنه مجرد ديكور خارجي أو إطار فوتوغرافي جامد تُجرى فوقه الأحداث دون أن يؤثر فيها، ولكن الدراسات السردية الحديثة أثبتت أن المكان يمثل سلطة فاعلة تشارك الراوي في هندسة الأحداث ورسم معالم الصراع المادي والنفسي. فالمكان في الرواية لا ينفصل أبداً عن الزمن أو عن الشخصيات، بل يشكل معهم وحدة فنية متكاملة لا يمكن تفكيكها^(١). و"المكان هو العمود الفقري الذي يربط أجزاء الرواية بعضها ببعض"^(٢)، فإن الحدث والشخصية والزمن تتكاثف جميعها في الفضاء المكاني ليتحول هذا المكان من مجرد خلفية هامشية إلى بطل صامت يشارك في تشكيل الدلالة والمعنى، ويعكس طبيعة الرؤية الفنية للكاتب. وبالتالي، لا يمكننا أن نتخيل راوياً يسرد أحداثاً تقع في فراغ مجرد أو "اللامكان"، فكل تجربة إنسانية يمر بها أبطال القصة تحتاج إلى حيز جغرافي ونفسي يحتضنها ويمنحها مبرر وجودها. و"هناك أماكن مرفوضة وأماكن مرغوبة فيها فكما ان البيئة تلفظ الإنسان أو تحتويه؛ فإن الإنسان -طبقاً لحاجاته- ينتعش في بعض الأماكن ويذبل في بعضها!"^(٣).

(١) ينظر: المكان في رواية الساعة السابعة، علي كريم: مجلة الجامعة العراقية، عدد شباط

٢٠٢٦

(٢) المكان في الرواية العربية، غالب هلسا، دار ابن هانئ، دمشق، ط١، ١٩٨٩. ٩

(٣) مشكلة المكان الفني، يوري لوتمان، تر. سيزا قاسم، ألف مجلة البلاغة المقارنة، الجامعة الأمريكية، القاهرة، ع ٦، ١٩٨٦. ٦٣ وينظر: المكان المغلق والمفتوح في روايات أسعد اللامي، سليم خميس هادي، أ.د. ثائر عبد المجيد، مجلة واسط للعلوم الإنسانية والاجتماعية، مج ١٨، عدد خاص بالبحوث المستقلة، ٤/٠٨١: ٢٠٢٢

ولكي نفهم طبيعة هذا المكان وكيف يؤثر على الراوي، علينا أولاً أن ندرك الفرق الجوهرى بين الفضاء الدرامى فى المسرح أو السينما، والفضاء السردى فى الرواية. فالفضاء الدرامى يعرض نفسه بشكل بصري ومادى مباشر وحسى أمام المشاهدين على خشبة المسرح دون الحاجة إلى وساطة أو تحليل. بينما الفضاء السردى فى الرواية هو فضاء لفظى بحت تصنعه الكلمات وطاقة اللغة^(١). وهذا يعنى أن المكان فى النص الأدبى ليس حجارة أو جدراناً حقيقية، بل هو بناء لغوى وصورة ذهنية يبنها الراوى من خلال طاقته الوصفية والتعبيرية لإيهام القارئ بواقعية الأحداث. وبناءً على ذلك، فإن الطريقة التى يصف بها الراوى هذا المكان لا تنقل لنا مجرد تفاصيل هندسية عن مساحات الغرف أو أطوال الشوارع، بل تنقل لنا حالته النفسية، وموقفه الفكرى، ونظراته العميقة للوجود. والكلمات التى يختارها الراوى لتصوير غرفته أو مدينته هى فى الحقيقة مرآة تعكس ما يدور فى أعماقه، مما يكشف لنا عن طبيعة المنظور السردى الذى يتبناه بوضوح.

يؤثر المكان على الراوى سواء كان مستدعى من الذاكرة أو يعيش الراوى فيه فى الوقت الراهن، إذ "قد يصبح المكان جزءاً من التجربة الذاتية بعد أن يفقد صفاته الواقعية ارتباطاً باللحظة النفسية التى تمر بها الشخصية فيضيق أو يتسع أو ينهار"^(٢).

ومن أهم المفاهيم التى تساعد فى تحليل أثر المكان على الراوى هو مفهوم "التبئير" أو زاوية الرؤية السردية. إذ يختلف تأثير المكان باختلاف

(١) ينظر: فى المفهوم النظرى للفضاء السردى، د. محمد الكحلاوى: مجلة كتارا الدولية للرواية العدد ٥، ٢٠٢٢

(٢) الفضاء الروائى فى أدب جبرا إبراهيم جبرا، د. إبراهيم جندارى: تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط١، ٢٠١٣. ٢٠٥

موقع الراوي ومعرفته وقربه من الأحداث. فإذا كنا أمام (الراوي العليم بكل شيء)، وهو الراوي التقليدي الذي يمتلك معرفة مطلقة تتجاوز حدود إدراك الشخصيات نفسها، فإننا نكون أمام ما يُعرف بـ "التبئير الصفر"^(١). هذا الراوي يمتلك القدرة السحرية على اختراق الجدران ورؤية ما يحدث في الأماكن المغلقة والمفتوحة بحرية تامة دون أية عوائق مادية، فينقل لنا صورة بانورامية شاملة وموضوعية للمكان وتاريخه الجغرافي وما يدور في أذهان الشخصيات داخله. أما إذا كان الراوي هو البطل نفسه، ويشارك في الأحداث ويتحدث بصيغة المتكلم ليروي معاناته، فإننا ننتقل إلى نمط "التبئير الداخلي"^(٢). هنا، يصبح المكان مقيداً بحدود إدراك هذا الراوي المشارك، وتصبح رؤيته للمكان ذاتية تماماً ومحكومة بانفعالاته وتجاربه الشخصية، فإذا كان الراوي حزيناً ضاقت عليه الأماكن الواسعة واختنق بها، وإذا كان سعيداً ومستقراً اتسعت له الغرف الضيقة ورآها مشرقة وأليفة.

وهذا يقودنا إلى نقطة بالغة الأهمية والسحر في تحليل السرد الأدبي، وهي التقاطعات المكانية الثنائية التي تعكس الحالة النفسية للراوي، وعلى رأسها ثنائية المكان الأليف والمكان المعادي. المكان الأليف، كما يصفه الفيلسوف غاستون باشلار، هو "فضاء الحماية والطمأنينة، مثل بيت الطفولة والمنازل الدافئة التي يشعر فيها الإنسان بالراحة والسكينة المطلقة"^(٣). بالنسبة للراوي، لا يُعد هذا المكان مجرد مساحة هندسية ذات

(١) ينظر: بنية النص السرد من منظور النقد الأدبي، حميد لحمداني: المركز الثقافي للطباعة والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩١، ٤٦

(٢) المصطلح السرد، جيرالد برنس: ترجمة عايد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٣، ٢٤٧

(٣) جماليات المكان، غاستون باشلار: ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية لدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط٢، ١٩٨٤، ٣١

أبعاد مادية، بل هو مركز عاطفي ونقطة جذب أثيرة تنشط أحلام اليقظة وتستحضر الذكريات الإيجابية، وتعكس حالة من الاستقرار النفسي والتآلف العميق مع المحيط. وفي المقابل، يبرز المكان المعادي أو الطارد كفضاء يثير الكراهية والنفور، مثل السجون، والمنافي، والغرف المظلمة القسرية. فإن هذا المكان يفرض على الراوي أو الشخصيات إحساساً بالاضطهاد والعزلة والضياع، ويحبط تطلعاتهم الإنسانية. المكان المعادي يعكس أزمة الراوي النفسية وفقدانه لحريته، فيتوازى الإدراك الحسي السلبي مع الإدراك النفسي المتأزم، ليصبح المكان مساحة للصراع ومحاولة مستمرة للفرار والبحث عن الخلاص.^(١)

إلى جانب هذه الثنائية العاطفية، تتأثر لغة الراوي وحالته الشعورية بثنائية هندسية أخرى هي المكان المغلق والمكان المفتوح. فالأماكن المغلقة، كالغرف والبيوت والمكاتب، هي أماكن مؤطرة بحدود هندسية وحواجز واضحة. وهذه الأماكن قد تمثل للراوي ملاذاً آمناً وخصوصية دافئة تحميه من قسوة العالم الخارجي، ولكنها في لحظات التأزم والخوف تتحول إلى سجون خانقة تجسد العزلة والانقطاع عن العالم، وتترجم عزلة الراوي وانطوائه على ذاته لتولد مشاعر القلق والاختناق. أما الأماكن المفتوحة كالصحاري، والبحار، والشوارع العريضة، والساحات العامة، فهي فضاءات ممتدة دون حواجز مادية تسمح بامتداد الرؤية والحركة. ترمز هذه الأماكن في حالتها الطبيعية إلى الانطلاق، والحرية، والتعبير اللامحدود عن الذات. غير أن هذا الفضاء المفتوح ذاته قد ينقلب على الراوي المتأزم أو المغترب ليصبح متاهة قاسية تبتلع وعيه وتزيد من إحساسه بالتيه والتشرد والضياع، فتصبح شساعة المكان عبئاً نفسياً بدلاً من أن تكون متنفساً للحرية.

(١) ينظر: جماليات المكان: ٣١

إن التفاعل بين الراوي والمكان هو تفاعل حيوي ومتبادل لا ينفصل أبداً. فالمكان في القصة أو الرواية يكتسب هويته وأبعاده الدلالية من خلال الخطوات التي يخطوها الراوي فيه، ومن خلال المشاعر والأفكار التي يسقطها عليه طوال مسار السرد. الجدران الصماء لا تتحدث من تلقاء نفسها، والشوارع لا تبكي، ولكن لغة الراوي ووعيه هما ما يمنحان هذه الأماكن النبض والحياة لتشارك بفعالية في سرد الحكاية وتوجيه رسالتها الخالدة. لذلك، عندما تقرأ أي عمل روائي أو قصصي بعد اليوم، لا تتجاوز فقرات الوصف المكاني باحثاً عن تطور الحدث فقط، بل قف متأملاً أمامها؛ لأن كل وصف لغرفة مظلمة أو شارع مضيء أو بحر هائج، هو في الحقيقة رسالة خفية من الراوي يخبرك فيها بصورة غير مباشرة عن حالته النفسية، وعن طبيعة الصراع الإنساني الذي يعيشه. إن إدراكك العميق لأثر البنية المكانية على الراوي والمنظور السردى سيجعلك قارئاً محترفاً قادراً على تفكيك شفرات النص الأدبي والغوص في أعماقه الإنسانية والجمالية بكل سهولة ويسر، مدركاً أن جغرافية الرواية ما هي إلا انعكاس صادق لجغرافية الروح البشرية. وسنحاول الاقتراب من أثر المكان على الراوي في أعمال مي مظفر عبر ثلاث قصص مختارة.

في قصة (نحت بالرخام)^(١) نلاحظ أن النص مكتوب في قصة (نحت بالرخام) بصيغة الراوي العليم الذي يتحرك عبر استعمال ضمير الغائب، وهو ما يمنحه سلطة مطلقة للكشف عن خبايا الشخص وتحولاتهم النفسية المرتبطة بالبيئة المحيطة. ويتجلى هذا بوضوح في الاستهلاكات السردية التي تتبع حركة البطلة وصيرورتها الوجودية من خلال مفردات (كانت

(١) ألم يبق منهم أحد: ١١

تخرج) و(والدها) و(عنبر وقصتها). إن الانزياح اللغوي واستعمال هذه العبارات لا يعملان كـ (ديكور) أو خلفية جامدة للأحداث، بل إن أثر المكان ينعكس انعكاساً مباشراً على البنية النفسية للشخصية المحورية (المعلمة). وهو بذلك لا يعد مجرد خلفية محايدة، ليتحول إلى فضاء ومحضر رئيسي للصراع النفسي والاجتماعي والذي يعكس ثنائية الضيق والانفتاح: "عندما كانت تخرج من الدار في محلة الفضل صباح كل يوم متجهة إلى مدرسة البارودية".

تتحرك الشخصية في فضاءين خارجيين مختلفين في طبيعتهما الداخلية والاجتماعية ضمن مكان (بغداد) لرسم خط روتينها اليومي، حيث يمثل العالم الخارجي بيئة تقليدية ومحافظة في أصلها ومعدنها الاجتماعي. غير أن (المعلمة) استطاعت تحويل هذا العالم أو الفضاء من حيز التقليد إلى التمرد والتحرر والمواجهة الدائمة. ويتضح هذا الفعل التمرد في كسر التقاليد الاجتماعية السائدة داخل المؤسسات التعليمية عبر استغلال الأخذ بالمساحات المفتوحة والواسعة على سطح المدرسة، وهي المساحات العلوية المكشوفة التي تكسب حركة (المعلمة) امتداداً نفسياً واجتماعياً من خلال ارتباطهما بزمان ومكان محددين؛ حيث تشكل مفردة (الصباح) علامة فارقة في النص: "صباح كل يوم"^(١)، إذ يحدد استعمال هذه المفردة الزمنية حركة الشخصية الرئيسية وهي (المعلمة)، وتزامنها مع ذروة الإضاءة الطبيعية وانكشاف القسوة. وبداية الصباح ترتبط بنشاط المعلمة بشكل يومي وخروجها إلى وظيفتها وبيان هويتها ووظيفتها العلمية؛ فالصباح الباكر يمثل بداية النهوض الوجودي والخروج ومواجهة العالم الخارجي بكل تحدياته.

(١) ألم يبق منهم أحد: ١١

"فيظهر وجهها محاطاً بشعر أشقر قصير أصبح يعرف بـ قصة المودة"^(١).

في هذا النص يوضح التركيز على تفاصيل أكثر دقة مثل لون الشعر وتشكيله (شعر قصير)، والجرأة في اتخاذ مظهر حديث وعصري يعرف بـ (قصة المودة)، وهي القصة الأكثر مودة وحداثة. حيث نلاحظ من خلال استعمال هذه المفردات الإفادة النهارية الواضحة والقوية، حيث يركز بصرياً على لون الشعر وشكله، والذي يسمح للآخرين بالنظر إلى هذا التغيير الذي يؤدي إلى تمرد وثورة على المظهر التقليدي المألوف، والذي يكون سائداً عند المرأة التقليدية التي تخضع للتقاليد دون اللجوء إلى المودة والحدثة.

"عندما جعلت الفتيات يمارسن التمارين الرياضية على سطح المدرسة وهن يرتدين الشورت".

إن استعمال مفردة (سطح المدرسة) تحديداً لممارسة الرياضة له دور؛ فهو خط يضع الطالبات مباشرة تحت أشعة الشمس والهواء الحار الطلق في مساحة علوية مكشوفة كلياً نحو الخارج. وهذا التجمع في النهار ومن مكان مرتفع وعلني كان السبب الرئيس الذي أدى إلى احتجاج أهل المنطقة عليه بسبب أفعالهن المرئية المكشوفة لأهل المنطقة المحافظة المحيطة، والذي أدى إلى هبة احتجاجية. وقد أصبح (السطح) هو المكان البديل للهروب من قيود أهل المنطقة الضيقة. وهذا الصدام القوي الذي أحدثته المعلمة أدى إلى حدوث ومضة انفتاح على وعي حديث والتمرد على

(١) ألم يبق منهم أحد: ١١

ما هو تقليدي، حيث أدى إلى ولادة وعي جديد يرفض القبول بما هو قديم للمكان الراكذ.

"يطمح أن يرى الحياة في بغداد تخطو سريعاً نحو الانفتاح كما هي في اسطنبول وبيروت والقاهرة"^(١).

وتتوسع الجدلية في النص لتشمل وجود أماكن مختلفة، وهما مكانان عربي وإقليمي يمثلان أماكن الحداثة كما يظهر عند رغبة المعلمة؛ حيث يتمثل في المكان وجود أمكنة تعتبر مركزية: (اسطنبول - بيروت - القاهرة)، وهي أماكن يكون فيها الانفتاح والحرية أكثر مقابل مدينة (بغداد) التي كانت تعزيرها ملامح التقييد وعدم الحرية والمحافظة التعليمية. وإن مقارنة بين الأماكن تولد في نفس المعلمة -وهي الشخصية الرئيسية- طاقة ورغبة في التغيير في البيئة التقليدية وتطويرها، والفكرة لديها مأخوذة من فضاءات الانفتاح والحركة في الأماكن الحرة المنفتحة التي صنعت نمطاً جديداً للوجود وللوعي الجماعي: "كان يتفهم ضيقي بالحياة المقيدة في بغداد ويشجعني على الدراسة في بيروت"^(٢).

يتوزع الفضاء الجغرافي في النص بين مكانين يحمل كل منهما طابعه الخاص، حيث يرتبط أحدهما بالقيود والآخر بالانعتاق. ويظهر هذا الأثر النفسي من خلال مناجاة المعلمة واستدعائها للذاكرة المكانية. وفي هذا النص يظهر أثر المكان على الشخصية وعلى ذاتها، إذ توصف الشخصية بغداد في ذلك الوقت التاريخي بأنه مكان يورث الضيق نتيجة للتقاليد الاجتماعية والبنية التي تقيد حرية المرأة وطموحها المستقبلي، وتبرز

(١) ألم يبق منهم أحد: ١٢

(٢) نفسه: ١٢

استعمال مفردة (بيروت) كرمز ومقارنة للتحرر الفكري والمعرفي المهم لديهم: "كادت غرفة النوم في الجناح الخاص بها من القصر الكبير تكون بيتاً قائماً بذاته، سقوف عالية ونوافذ كبيرة مطلة على البحر، احتل سريرها ركناً مجوفاً في الغرفة وشغلت المساحة المتبقية قطعاً من الرخام"^(١).

ينتقل النص من المكان الخارجي إلى الأماكن الداخلية وبيان عناصرها (الدار، الأثاث، المساحة) وكيفية تحولها إلى أماكن وملاذ يمنح الدعم النفسي والثقافي للذات. المكان الداخلي الأول (دارها) يتصف بالأمان والثقافة والانفتاح، حيث يتحول كل ما هو موجود داخل البيت من الأثاث وغيره إلى أدوات حية تبث الطمأنينة والانفتاح النفسي عبر (أصوات الغرامافون والمجلس الثقافي)، مما يخلق شعوراً جميلاً مطمئناً بين الذات والمكان المحيط بها. (السقوف العالية والنوافذ الكبيرة المطلة على البحر) تمنح المعلمة شعوراً بالحرية والتحرر والانفتاح من ضيق الأزقة القديمة البغدادية العقيمة المخنوقة، وهذه الأماكن الواسعة تمنحها الأمل والتطور والتشجيع لتطوير ذاتها ومتابعة دراستها بحرية وأمان.

أما حضور (قطع الرخام) فهو تعزيد لعنوان القصة وإشارة إلى عملية النحت والصقل والتشكيل التي تخوضها المعلمة في تشكيل حياتها الوجودية الذاتية: "ضاعف الفراغ وصمته من قيمة بياض الغرفة ومكوناتها بما فيها الفنانة المستلقية على فراشها، بياض لم يكسر حدته غير زرقه البحر وسطحه المنطوي على غليان غير معلن"^(٢).

(١) ألم يبق منهم أحد: ١٢

(٢) نفسه: ١٤

تلاحظ في النص البروز اللوني حيث استعملت الألوان كأداة لتعميق الإحساس بالفراغ وتشكيل الحالة النفسية للبطل (المعلمة)، وهناك لونا بارزان يهيمنان على إطار الفضاء الداخلي والخارجي، حيث الاندماج بين لوني البياض والزرقة يؤثر على الشخصية الرئيسية بشكل مباشر. يدل اللون الأبيض - وهو البياض الوارد في النص - على بياض الغرفة عند السكون والعزلة والصفاء الذاتي الذي يسيطر على ذاتها وهي مستلقية على فراشها، حيث يتشابه هذا اللون مع نقاء دوامها الجسدي والروحي الحالي. أما دلالة الزرقة فلا تعبر في هذا البياض سوى عن لون البحر الأزرق الممتد عبر النوافذ. إن اندماج اللونين، البياض والزرقة، يؤدي إلى إحداث تضاد نفسي وبصري؛ فالزرقة لا تمثل فراغاً، بل هي إشارة إلى الانفعالات والتحريات والطروحات الداخلية المكتومة التي في داخل المعلمة والتي ترفض أن تظهر في ملامحها، وسطح البحر يتحول مده إلى مرآة لانعكاس ما يكون بداخلها من اضطرام وجودي خلف الصمت والسكون.

"وما إن وجد ابن خالته، الذي كان يقيم مع والدته وأخيه في الدار الملاصقة للعائلية والمنفتحة على دارهم، حتى وصمه بالدناءة ونعته بالسافل المتلصص الغيور، ثم أمر أخته ووالدته بالانتقال من هذه الدار إلى موقع آخر بعيد"^(١).

تظهر في هذا النص الأزمة النفسية الناتجة من المكان، حيث يتحول المكان إلى مصدر للرقابة والتهديد الاجتماعي المستمر، مما يمهد لرد فعل فوري وقرار يعيد تشكيل أماكن الأحداث. أمام هذا التلصص والانتهاك المرتبط بالمكان السكني الأول برزت الحاجة إلى الضغط النفسي حيث

(١) ألم يبق منهم أحد: ١٥

يوصف بأنه مكان خائق ومخترق اجتماعياً عبر علامتين: (الدار الملاصقة) و(المنفتحة على دارهم)، وهو انفتاح يورث العذاب النفسي بفعل غياب الخصوصية والرقابة العائلية. ولكسر هذا الوجد النفسي يأتي القرار الحاسم بالانتقال إلى مكان آخر وهو موقع آخر جديد، وهذا القرار اتخذ كآلية دفاعية ونفسية تهدف إلى التخلص من الأذى النفسي وإعادة بناء مكان جديد محمي ومستقل يحقق الأمان للذات ويعيد لهم راحتهم بعيداً عن الرقابة والتطفل.

أما في قصة (بضع ساعات في بستان الخوف)^(١) فالبنية السردية للقصة القصيرة، لا يتحدد الفضاء المكاني بوصفه مجرد مكان جغرافي محايد أو خلفية تتحرك ضمنها الشخص، بل يتأثر ويتفاعل مع الأزقة النفسية الداخلية للشخصية المحورية. ويتجلى هذا التوظيف في قصة (بضع ساعات في بستان الخوف)، حيث يكون هناك ارتباط وثيق وجدلي بين أبعاد المكان (الظلمة والسكون) والاضطرابات الداخلية للراوي، مما يجعله مرآة عاكسة للاضطراب النفسي: "في الغرفة الداكنة تحركت نسمات شتوية وخمدت كل حركة أخرى، كان شخصها القابع في الركن يتدثر بحذر واشمئزاز يشكل مادة أخرى إلى جانب الأثاث المسجى بانتظام"^(٢).

في هذا النص استعمال الألوان الداكنة والقاتمة لا يوظف بوصفه مؤثراً بصرياً مجرداً، بل كأداة لتحديد المناخ النفسي العام الذي يحيط بالشخصية. إذ تؤدي العتمة الحادة وظيفة، وهي محو الفواصل والحدود التي تميز بين الإنسان والجماد، فالشخصية القابعة في الركن تفقد حيويتها

(١) البجع: ١٠٧

(٢) نفسه: ١٠٧

الإنسانية لتتحول بفعل هيمنة الظلام إلى مادة جامدة تشبه الأثاث المحيط بها. واختيار مفردة (المسجى) وهي مفردة تحمل دلالة مباشرة وتعبّر بالشخصية نحو تمثيلات الموت والكفن. إن الظلام هنا هو القوة الفاعلة التي أضفت الصبغة الجنائزية على المكان، مولدة مشاعر حادة من الاشمئزاز والحذر.

كأنما الشخصية تعيش تجربة الحصار داخل مقبرة وجودية. "دوت ضربات جرس الهاتف يمزق رحبة المكان المعبأ بالصمت، فامتدت يدها بحركة سريعة، تلك هي اللحظة المصيرية، اغتيال ذهني للانتظار"^(١).

نلاحظ في النص الانكشاف عن مستويات عميقة في التعامل مع ثنائية السكون والحركة، والراوي يمنح الصمت كثافة فيزيائية ومادية عبر وصفه للمكان بأنه (معبأ بالصمت)، كما لو أن الصمت استحال إلى غاز ثقيل غير مرئي يشغل الحيز الفراغي ويمارس ضغطاً على الشخصية. عندما يخترق جرس الهاتف هذا الفضاء، فإنه لا يكتفي بالهدوء التقليدي، بل يحدث صدمة عنيفة ومفاجئة تزلزل ركود المكان والشخصية معاً.

هذا الاختراق الصوتي يمارس فعلاً عنيفاً يصطّلع عليه بـ(اغتيال ذهن الانتظار)، إذ ينقل الذات فجأة من حالة التجمد والترقب إلى حالة الحركة في محاولة للإنقاذ من الثقل الجاثم الذي يفرضه الصمت المطبق: "صمت وانقطع الخط، أرجعت السماعه بيد مرتجفة ثم عادت من حيث ابتدأت تغلق نفسها بدثار سميك وغرقت في الظلام، رأت أن امرأة بيضاء

بياضها صبغة سكبت على الوجه كله حتى الشفتين، تبتسم لها بحنو وتمد يداً بنفس اللون ثم تهمس: أحبك" (١).

يتبين أن الظلام ليس مجرد غياب للضوء، بل هو فضاء ثقيل يعزل البطلة تماماً عن العالم الخارجي. فبعد صدمة انقطاع خط الاتصال الذي كان يمثل خيط التواصل الأخير مع الواقع، تعود الشخصية إلى آلية دفاعية نفسية تعرف عبر التكوين والهروب النفسي، متجسدة في تغليف نفسها والغوص في عتمة الغرفة السحيقة. وفي قلب هذه العتمة الحادة الحاكمة، تظهر مفارقة بصرية صادمة تتمثل في (البياض الجنائزي)، هذا البياض الناصع الذي يكسو طيف المرأة؛ الوجه، الشفتين، اليدين، لا يحمل دلالات الطمأنينة أو النقاء، بل هو بياض حاد ومصطنع وصف بأنه صبغة سكبت.

يمثل ظهور البياض الكفني انعكاساً عن الإسقاط النفسي الناجم عن الخوف من الظلمة، حيث تتبدى الهلوسات والتخيلات البصرية في المكان نتيجة التأزم الداخلي. إن التمازج بين سواد الغرفة وبياض الطيف يحول الفضاء المكاني إلى مرآة تراجيدية تعكس أزمة البطلة عبر الموت، والوحدة القتالة، والرغبة في الاحتضان العاطفي والتي تتجسد في همس الطيف: أحبك.

"فزعت فإذا النافذة الخشب ترتطم بالحائط بقسوة، والظلام يتسرب بكثافة إلى الداخل حاملاً معه عنفوان ريح قرمزية، أغلقت النافذة وبعثت قليلاً من النور في قلب المكان ثم أوقدت النار في المدفأة" (٢).

(١) البجع: ١٠٨

(٢) نفسه: ١٠٩

في عبارة (والظلام يتسرب بكثافة إلى الداخل) يتخلى الظلام عن صفته الأساسية بوصفه مجرد غياب للضوء أو عنصراً مكانياً ساكناً، ليتحول إلى سائل كثيف لزج يمتلك قوة اجتياح مادية يقتحم بها الفضاء الداخلي عنوة بمجرد دخوله من النافذة. هذا التسرب المرعب يكشف الضعف العام أمام قوى خارجية غامضة ومهددة، حيث يمارس الظلام دوراً هجوماً يضاعف من حدة الفزع النفسي الداخلي. حيث يأتي وصف الريح المصاحبة للاجتياح بأنها (ريح قرمزية) ليربط المكان برمزية الدم، والنار، والاضطراب الداخلي، والخطر. هذا المزيج بين كثافة السائل الأسود (الظلام) وتوهج الريح القرمزية يعكس الأزمة النفسية للذات إلى ذروتها الفاجعة، إذ لم يعد المكان مجرد حيز مخيف، بل هو مكان مشحون بالموت والتهديد المباشر. وتتجلى محاولة البطلة لإعادة توازنها من خلال الأفعال (أغلقت النافذة، وبعثت قليلاً من النور... ثم أوقدت النار)، تمثل هذه الأفعال محاولة دفاعية من البطلة لإعادة ترميم الذات ومقاومة الظلام من خلال بؤرة بديلة من الضوء والحرارة، قادرة على طرد العتمة الوجودية للمكان وإعادة فرض السيطرة على المكان الخاص.

"لا تريد أن تعرف ما يدور خلف الباب، تريد أن تهاجم وهي قابعة في الركن متخفية متحفظة، غير قادرة على الهرب وغير قادرة على الصمود ليأتي المصير، لتمتد نحوها اليد تقطف الرقبة المنتظرة باستسلام"^(١).

يمثل الجلوس في الركن في القصة القصيرة عادة تجسيدا لحالة الانكماش النفسي الأقصى للشخصية المذكورة، فعبارة (وهي قابعة في الركن متخفية) تفسر انفلاق الفضاء وانفلاق الوعي، وتحاول البطلة الاحتماء

بزوايا الغرفة المظلمة كملاذ أخير هروباً من التهديد القابع خلف الباب، بيد أن هذا التخفي لا يمنح الحماية، بل يكرس حالة العجز ويجعلها قعيدة في زاوية ضيقة ومحاصرة. حيث يصل المكان ذروته المأساوية في ثنائية (غير قادرة على الهرب وغير قادرة على الصمود)، هنا يسلب الظلام القابع في الركن الشخصية أي فعل أو حركة إنسانية أو قدرة على المبادرة، محولاً عتمة المكان إلى قبر ساكن. وفي هذه اللحظة تتحول حركتها إلى حالة من الجمود تشبه جمود الأثاث والجمادات المحيطة بها في انتظار اليد التي ستقطف الرقبة علامة على النهاية الحتمية.

"فتحت الباب فداهما بريق أضواء الشارع وصخب السيارات، أحست بالطمأنينة وهي تجدد انتماءها إلى عالم الأحياء، ثم تلاشى صوت الفرع ممتنعاً في مجاهل المقبرة"^(١).

يشكل وصف (بريق أضواء الشارع) نقطة التحول الكبرى في الذات النفسية للبطلية بعد الغوص الطويل في الظلام وعتمة الغرفة المغلقة والاستسلام للمصير الوجودي المحتوم. يبرز الضوء الخارجي وزحمة السيارات كقوة تحريرية تفك حصار المكان وتكسر قيد العتمة، فتحرر البطلية نفسياً وتتقلها فجأة من ضفة الموت والجمود إلى ضفة السكينة والطمأنينة. يشكل الخروج إلى الشارع بمثابة ولادة جديدة من سلطة المكان الموحش، ومع غلق الباب وراءها يتلاشى صوت الفرع النفسي ويختنق في مجاهل المقبرة المغلقة، لتسترد ذاتها وهويتها وتوازنها في الفضاء الخارجي الواقعي المفتوح.

وفي قصة (الجريدة)^(١) فإن اختيار قصة (الجريدة) مقصود، إذ يتجلى فيها البحث في ثنائية مكانية واضحة ومؤثرة في الصياغة النفسية. المكان الواسع (الخارج، الشارع) يمثل الفضاء الخارجي للبطل؛ إذ يعد ملاذاً للانعتاق والبهجة والحرية. وتغيير الملابس بشكل سريع ما هو إلا طقس من طقوس الاستعداد لمواجهة هذا الفضاء الرحب، فحتى عندما تتلبد الغيوم وتمطر، يظل المكان الخارجي في نظر البطل هو المتعة التي تخشى أن تُحرم منها.

أما المكان الضيق في النص (البيت، الغرفة)، وهو الذي يمثل ملجأً وسكن وأمان، فقد تحول إلى بؤرة لتوليد الطاقة السلبية وأزمات البطل. إن الأماكن الداخلية لا تعكس الطمأنينة، بل تبدو مشحونة بالتوتر والسوداوية، حيث يظهر الضيق ليس في الجدران فحسب، بل هو ضيق نفسي تعيشه البطل ويفرضه المكان المغلق الموجودة فيه.

"كانت تمر بفرح غامر كلما عهد إليها بمهمة القيام بشيء معين خارج الدار مهما كان هذا الشيء بسيطاً، حتى وإن كان الذهاب إلى أحد المخازن للاستفسار عن وجود حاجة ما؛ إذ سرعان ما تجدها تهرول نحو غرفتها وتغير ملابسها البيتية ثم تتأبط الحقيبة استعداداً للخروج."^(٢) أمام قتامة المكان الداخلي وأوضاعه الجحيمية، تنشأ لدى البطل رغبة قوية في الانعتاق والهروب نحو الخارج كمكان بديل يمثل الحرية والبهجة والتحرر.

وبمجرد وجود مفردة (الخارج) أو التفكير في مغادرة الدار، يتحول الشعور إلى إيجابي مباشر ومفاجئ ينعكس على الحالة النفسية للبطل،

(١) خطوات في ليل الفجر : ٩

(٢) نفسه : ٩

حيث تتحول حالتها من خمول وضيق إلى طاقة حركية قوية تظهر في الجسد وسرعة الاستعداد للرحيل. وأي هدف يقع خارج الدار، حتى وإن كان بسيطاً كأداء مهمة عادية، يؤدي إلى حدوث انفتاح نفسي كبير لدى البطلة، حيث يعبر عنه الراوي بـ (فرح غامر). إن فعل الهرولة وتغيير الملابس بشكل سريع هما طقس من طقوس الاستعداد للرحلة وملاقاة هذا الفضاء الرحب المفتوح، واللجوء إلى الحرية، واللهفة إلى النزوع القهري حيث الانتقال من سكون البيت إلى ضوضاء الخارج.

"وانتبه أخوها وزوجته سوداوية المزاج؛ إذ كان يشعر بامتعاض شديد حين يفتح النهار بقول غير متفائل، وكذلك زوجته المتعبة لأنها تفرغ أثر هذا الضيق على طفليها بالسباب والضرب والتشائم المستمر"^(١). يمتلئ المكان الداخلي بالرتابة والصراع اليومي، ويتحول إلى فضاء خانق يدفع الأشخاص الموجودين داخل البيت إلى حافة الانهيار النفسي، حيث يتجلى هذا الاختناق كالضرب والسباب اللذين يمثلان تفرغاً لطاقة الضيق داخل المكان المأزوم. ويبين الفضاء الداخلي كيف يمارس سطوته على الأفراد الموجودين داخل البيت، فبداية النهار التي لا بد أن تكون متفائلة تبدأ بنبرة سوداوية تفسد أجواء الصباح، ويتحول البيت إلى بيئة ناقلة للاكتئاب والضيق، وتتحول العلاقات العائلية إلى علاقات تصادية بفعل المكان الضيق السلبي.

"دفعت رأسها نحو الشباك وسمرت عينيها في الغيم المتراكم ثم هزت رأسها: إنه مجرد غيم كثيف، بل ربما يكون ضباباً. اكتنفتها موجة كبيرة من

(١) خطوات في ليل الفجر: ٩

الفرح وكأنها طفلة وعدّها والدها بنزهة على النهر، وراحت تنهي ما في يديها من عمل بشكل سريع بعد أن كانت تتلأأ.^(١)

يمثل الشباك أو النافذة في البنية المكانية للنص منقذاً بصرياً ونفسياً يربط بين الداخل الضيق والخارج الحر. وحين يتعذر الخروج الفعلي بفعل العوائق الجوية كتلبد الغيوم وهطول الأمطار التي تحرم البطلة من متعة الخروج، يصبح الشباك هو المتنفس الوحيد والأداة البديلة لتحقيق الانعتاق البصري والروحي لكي تتجاوز ضيق الجدران الخانقة. فنظرها المستمر وتسمير عينيها نحو الغيم والضباب يمنحها إحساساً بالفرح والسرور الطفولي، ويشحن جسدها بالطاقة الإيجابية التي تجعلها تنجز أعمالها بشكل سريع بعد أن كانت طاقتها سلبية ومستهلكة من تعب المكان الخانق. إن فعل رفع الرأس وتسمير العينين نحو الشباك هو محاولة لكسر الحصار وتفريغ الشحنة السلبية.

بمجرد اختيار البطلة الخروج إلى الشارع، تتبدل حالتها النفسية من الركود إلى الحركة، حيث لا يعود المكان الخارجي مجرد مساحة للمشى، بل يصبح مصدراً رئيساً لتوليد الطاقة الإيجابية والانعتاق. انطلقت في الطريق تعباً من النسمات الطرية وتشعر بانتصار ساحق على النهار المكفهر، فقد خرجت هذا الصباح وهي ممتلئة زهواً، ولشد ما أحست برغبة في أن يكافئها أخوها بعمل ما؛ كانت تريد أن تثبت له جدارتها وقدرتها على تأدية أي عمل، خصوصاً ما هو بأهمية شراء الجريدة.

ويمثل الشارع أيضاً الفضاء الخارجي الذي يعيد ثقتها المفقودة وإثبات جدارتها، إذ يمنح البطلة شعوراً بالانتصار على ضيق المكان الخاص

(١) خطوات في ليل الفجر: ١٠

(المنزل)، متجاوزاً القيود الاجتماعية التقليدية ليتحول إلى مسرح لتحقيق الذات. فالمهمة الموكلة للبطله تبدو من الخارج شيئاً عادياً ويومياً (شراء جريدة)، إلا أنها في التفكير الذهني للبطله مهمة تكتسب أبعاداً بطولية تريد المكافأة عليها. إن إحساسها بالانتصار الساحق والزهو يعكس رغبتها في كسر الصورة اليومية التي يراها الأخ فيها، ومحاولة جادة لإثبات القوة الفردية خارج البيت، كما أن رؤية الغيوم والضباب المتراكم في الخارج لم تعد تشكل تهديداً أو قيداً نفسياً للبطله، بل تحولت إلى حرية وهدوء داخلي.

وحين تناول أخوها الجريدة طرحها مغضباً: أنا أردت جريدة فيها أخبار بلدنا في هذا اليوم، ولم أطلب جريدة لبنانية صادرة قبل أسبوع! أحست أن العالم كله يمور من تحت قدميها، ولم تستطع أن تدرك إدراكاً تاماً مدى ثورة أخيها غير العادلة.

وعلى الرغم من النشوة المؤقتة والحرية التي وجدتتها في الفضاء العام، إلا أن الحرية لم تستمر طويلاً؛ فقد رجعت إلى نقطة الصفر، إلى البيت الخانق. وتكتشف البطله أن المكان الخارجي المفتوح محكوم بسلطة مرجعية غير عادلة تتجلى فيها الصدمة المعرفية عند تقديم (الجريدة). إن العودة إلى البيت ليست مجرد رجوع جغرافي للمكان، بل هي انتكاسة حادة يمثلها صراخ الأخ وضيق المكان. ففضاء الحرية المؤقت يتبخر سريعاً لتجد البطله نفسها مجدداً ضحية تهجم داخل الدار والمكان الضيق، مجبرة على إعادة ممارسة طقوس البيت الخانق داخل غرفتها المظلمة.

الفصل الثالث
الراوي والآخرين
المبحث الأول
الشخصيات الأخرى كما تبدو
في لغة الراوي
المبحث الثاني
أثر جنس الراوي "ذكر أو
أنثى

الفصل الثالث

الراوي والآخرين

المبحث الأول

الشخصيات الأخرى كما تبدو في لغة الراوي

يُشكل الخطاب السردي في جوهره بنية فنية معقدة تنهض على شبكة متشابكة من العلاقات اللغوية والدلالية، وإن "أي منطوق أو فعل كلامي يفترض وجود راوٍ ومستمع؛ وفي نية الراوي التأثير على المستمع بطريقة ما"^(١)؛ وتُعد العلاقة بين الراوي والشخصيات الروائية المحور المركزي الذي يتحكم في هندسة النص وتوجيهه بوصلته الجمالية والفكرية. إن الراوي ليس مجرد صوت ميكانيكي ينقل الأحداث، بل هو كيان يمتلك سلطة سردية تتباين درجاتها قوة وضعفاً في تفاعله مع الشخصيات التي تتحرك داخل الفضاء التخيلي. فالراوي هو المرسل الذي يقوم بنقل الرواية إلى المروي له، وهو أداة تقنية يستخدمها المؤلف لكشف عالم روايته، ويختلف تماماً عن المؤلف الحقيقي الذي هو خالق العالم التخيلي^(٢). ومن هنا، تتأسس العلاقة بين الراوي والشخصيات على حقيقة أن الراوي يتعامل مع كائنات من ورق وليس مع أشخاص من لحم ودم، مما يمنحه القدرة على التحكم في مصائرهم ضمن حدود الرؤية الفنية^(٣). ولتفصيل طبيعة هذه العلاقة، ينبغي

(١) اللغة والخطاب الأدبي مقالات لغوية في الأدب، تر. سعيد الغانمي: المركز الثقافي العربي،

بيروت، ط١، ١٩٩٣. ٤٨

(٢) تقنيات السرد في النظرية والتطبيق: ٤٠ وينظر: نظرية القصة القصيرة، د. ثائر العذاري:

كنوز المعرفة، عمان، ٢٠١٩. ١٣٢ وفي نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، د. عبد الملك

مرتاض: عالم المعرفة، د.م، ١٩٩٨. ٢٠٦

(٣) تقنيات السرد في النظرية والتطبيق: ٥٨

الغوص في مستوياتها المتعددة، بدءاً من المسافة المعرفية، مروراً بالتدخل العاطفي والأيدولوجي، ووصولاً إلى التحولات الجذرية التي طرأت على هذه العلاقة في السرد المعاصر.

تحدد أولى مستويات العلاقة بين الراوي والشخصيات من خلال زاوية الرؤية السردية، أو ما يُصطلح عليه بمسافة المعرفة التي تفصل بين من يروي ومن يُروى عنه. وقد اعتمد النقد السردى على التقسيم الذي وضعه الناقد الفرنسي "جان بويون" لتوضيح هذه المسافة المعرفية بين الراوي والشخصيات. في النمط الأول من هذه العلاقة، يمارس الراوي هيمنة معرفية مطلقة على شخصياته فيما يُعرف بـ "الرؤية من خلف"، حيث يكون الراوي عارفاً بكل التفاصيل ويمتلك معرفة تفوق بكثير ما تعرفه الشخصية الحكائية^(١). إن الراوي في هذه الحالة يقف في مرتبة متعالية، حيث يستطيع أن يصل إلى المشاهد عبر جدران المنازل، ويدرك ما يدور بخلد الأبطال، لتبدو العلاقة هنا علاقة تبعية تامة وخضوع من الشخصية لسلطة الراوي العليم الذي يُدرك رغبات الأبطال الخفية التي ليس لهم هم أنفسهم وعي بها^(٢). هذا الراوي العليم يمتلك القدرة على التدخل بالتعليق أو التفسير أو التقليل، محتفظاً لنفسه بدور المهيمن على عالم روايته^(٣).

وعلى النقيض من هذه السطوة، تتشكل صورة ثانية للعلاقة بين الراوي والشخصية تقوم على التكافؤ المعرفي، وتُعرف بـ "الرؤية مع". في هذا النمط، يتساوى السارد مع الشخصية الروائية في مستوى المعرفة، فلا يقدم لنا الراوي أي معلومات أو تفسيرات إلا بعد أن تكون الشخصية نفسها قد

(١) ينظر: بنية النص السردى: ٤٧

(٢) ينظر: نفسه: ٤٧

(٣) ينظر: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق: ٥١

توصلت إليها^(١). إن هذه العلاقة التكافئية تخلق نوعاً من التماهي النفسي والاندماج بين صوت الراوي ووعي البطل، حيث تُقدم الأحداث من منظور ذاتي داخلي بعين الشخصية، مما يربط بين طريقة تيار الوعي وطريقة الراوي العليم لتصوير الحركات الباطنية^(٢). أما الصورة الثالثة لهذه العلاقة المعرفية، فتتجسد في "الرؤية من الخارج"، حيث يتنازل الراوي عن سلطته المعرفية ليصبح أقل علماً من الشخصية، فيكتفي بوصف حركاتها وأقوالها الظاهرة دون أي نفاذ إلى وعيها الداخلي، ليكون جهل الراوي بخبايا الأبطال جهلاً شبه تام إلا ما صرحوا به^(٣). وفي هذا النمط، تتحول العلاقة إلى مجرد مراقبة محايدة تشبه عدسة الكاميرا التي تلتقط الصور دون تفسيرها، تاركة للمتلقي مهمة التأويل واستنباط الدلالات.

غير أن التفاعل بين الراوي والشخصيات الروائية لا يقتصر على حدود المعرفة فحسب، بل يتجاوز ذلك إلى مستوى العرض اللغوي والصوتي، أي كيف يقدم الراوي أقوال وأفكار شخصياته. يُشير جيرار جينيت إلى أن المسافة بين الراوي والشخصية تتحدد من خلال أنماط نقل الخطاب، فهناك الخطاب المسرود حيث يذنب الراوي أقوال الشخصية في سرده الخاص، وهناك الخطاب المنقول أو المباشر الذي يمنح الشخصية استقلالاً وثائقياً للتحدث بصوتها^(٤). وفي بعض الأحيان، يرتفع صوت الراوي على صوت الأحداث والأشخاص إلى درجة تجعل صورته أكبر من صورتها، فينفرد بالحديث نيابة عن الشخصيات، ويعرف ظواهر الأمور وبواطنها بعيداً

(١) ينظر: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق: ٤٧

(٢) الزمن والرواية: ١٣٦

(٣) ينظر: بنية النص السردى ٤٨

(٤) ينظر: خطاب الحكاية، ١٨٦

عنهم، وقد يكون هذا الحديث خطباً يحملها الراوي على لسان الراوي^(١). إن هذا التداخل الصوتي يبرز مدى هيمنة الراوي وقدرته على مصادرة صوت الشخصية وتطويعه لخدمة النسق السردى العام.

ومن زاوية أخرى، تتأسس العلاقة بين الراوي والشخصية على طبيعة البناء الوظيفي للنص السردى وتوزيع الأدوار. فالشخصية الروائية في منظور النقد الشكلي والبنىوي هي مجموعة من الوظائف التي يوجهها الراوي لدفع الحدث. ويعمد الراوي إلى تحفيز الأحداث من خلال علاقات سببية واشتراكية بين الشخصيات، حيث تصبح الشخصية مجرد "حافز" يربط الأحداث ببعضها^(٢). يقوم الراوي بتوزيع الشخصيات في شبكة من العلاقات التبادلية والتوافقية أو التضادية، فهناك شخصيات مساعدة تقدم النص والإرشاد، وشخصيات معارضة تقف حائلاً دون رغبات البطل^(٣). في هذا النسق، تُجرد الشخصية من استقلاليتها لتصبح ترساً في آلة السرد التي يديرها الراوي لتحقيق غايات الخطاب، فالراوي يجمع الخيوط ويُعقد الحبكة ويُسير الشخصيات وفق خطة بنائية محكمة^(٤).

وتمتد علاقة الراوي بالشخصيات لتشمل المواقف العاطفية والأيدولوجية. فالراوي ليس دائماً شاهداً محايداً، بل قد يتخذ موقفاً انحيازياً تجاه أبطاله. أحياناً يظهر الراوي حاملاً لدمار مؤلم يصيب الشخصيات،

(١) ينظر: تطور التقنيات السردية في الرواية المصرية، د. عبد الرحيم الكردي: مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠٠٨، ٥٦

(٢) ينظر: آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية، د.مراد عبد الرحمن مبروك: دار الوفاء، الإسكندرية، ٢٠٠١، ٤٧ و ٤٨

(٣) ينظر: نفسه ١٢٣

(٤) ينظر: تقنيات السرد الروائي، يمنى العيد: دار الفارابي، بيروت، ط٣، ٢٠١٠، ٨٨ و ٩٩

متأثراً برؤية معيارية تشبه درجة الصفر في مقياس درجات الحرارة، حيث ينحاز الراوي للنظام المدمر بدافع الشفقة على النظام، أو بدافع الكراهية والانتقام من المتمردين^(١). وفي حالات أخرى، يبالغ الراوي في تصوير آلام ضحاياه، مزوداً إياهم بأفعال وصفات مألوفة تتلاءم مع المعايير الجماعية للقراء لاستدراار التعاطف. هذا التورط العاطفي يجعل العلاقة بين الراوي والشخصية علاقة دينامية تخضع للحب والكراهية، والتبجيل والسخرية، فالراوي قد يعتمد إلى جعل الشخصيات تبدو في صورة منحرفة عن الواقع من خلال تدخل شخصية المحايدة، أو قد يستخدم الفكاهة والسخرية لتصوير شذوذ الشخصيات عن المألوف^(٢).

ولكن، مع تطور فن السرد وظهور ما يُعرف بـ "الرواية الجديدة"، شهدت العلاقة بين الراوي والشخصيات تحولات فلسفية وجمالية قادت إلى تقويض النموذج الكلاسيكي لهذه العلاقة. فقدت الشخصية الروائية التقليدية قوتها الإقناعية وأصبحت تجسداً للابتذال والوهم لكثرة استنساخها، مما أدى في الرواية الراهنة إلى إهمال البطل المحوري، وتقلصت الشخصية لتصبح دعامة هشة للمادة السردية^(٣). وفي ظل هذه التحولات الحداثية، تنازل الراوي عن سلطته المطلقة، وتغيرت طبيعة نظرته للشخصية. لم يعد الراوي يتعامل مع الشخصيات كذوات إنسانية مركزية تحمل رسائل أيديولوجية، بل بات ينظر إليها نظرة تشيئية تدمجها مع الأشياء المادية، وهو ما يُعرف

(١) ينظر: تطور التقنيات السردية في الرواية المصرية: ٧٤

(٢) ينظر: نفسه: ١٧٣

(٣) الرواية الجديدة والواقع، ناتالي ساروت وآخرون: ترجمة رشيد بنحدو، كتاب الدوحة (١٣٤)،

بالانزياح المطلق عن التصور الواقعي للشخصية الذي يجعل منها لساناً ناطقاً باسم المؤلف^(١).

إن هذا التشيؤ للشخصية جعل الراوي يتعامل معها كجزء من عالم مادي بارد، حيث غابت التفسيرات النفسية والتحليلات العميقة، وحل محلها وصف ظاهري صارم يعتمد على رصد الحركات والأشياء كما تبدو في ظاهرها. وفي هذا السياق، يشير الراوي الفرنسي آلان روب غرييه إلى أن السارد في رواياته غالباً ما يكون كائناً مجهولاً محايداً، يلتقط ما هو مرئي ولا يمتلك موقعاً دقيقاً في الزمان أو المكان، مجرداً الشخصيات من عمقها السيكولوجي لجعلها تتساوى مع الأشياء المحيطة بها^(٢). إن هذا التراجع المتعمد لدور الراوي التفسيري ينزع القداسة عن الشخصية الروائية ويجعلها مندمجة في سديم العالم المادي، حيث تعجز العواطف الإنسانية عن السيطرة على مسار الأشياء^(٣).

وبموازاة تيار التشيؤ، ظهر تيار آخر في الرواية الحديثة يهتم بتفتيت الصوت الأحادي للراوي المهيمن لصالح التعددية الصوتية (البوليفونية). فبعد أن كانت لغة السرد يزاولها سارد ذو معرفة كلية بمجريات الأحداث وفق منطق خطي رتيب، أصبح السرد بوليفونياً تتناوب عليه أصوات متداخلة وشخصيات متباينة^(٤). في هذا النمط، تنسحب سلطة الراوي المركزية لتفسح المجال أمام الشخصيات للتعبير عن رؤاها المتصادمة بحرية أكبر، مما يجعل الخطاب الروائي فضاءً حوارياً تتصارع فيه وجهات النظر

(١) ينظر: الرواية الجديدة والواقع: ١١

(٢) نفسه: ٤١، ٤٢

(٣) ينظر: نفسه: ٨٩

(٤) ينظر: نفسه: ٧

دون أن يفرض الراوي حقيقته المطلقة. وتتجلى هذه البنية الديالوجية في تراكم نصوص ووجهات نظر متعددة ضمن النسق النصي الشامل، مما ينسف تفرد النص وانغلاقه ويكرس لبنيتي الانفتاح والتشظي.

علاوة على ذلك، لا بد من الإشارة إلى الكيفية التي يتلاعب بها الراوي بالزمن في علاقته بالشخصيات. إن الراوي هو الذي يمتلك سلطة استحضار الماضي أو استشراف المستقبل، وهو بذلك يمارس سطوة زمنية على شخصياته. يعتمد الراوي في كثير من الأحيان إلى استحضار ذكريات الشخصيات وأحداث ماضية لسد الفجوات الحكائية وتبرير سلوكهم الحاضر، مستخدماً تقنيات الاسترجاع المتعددة^(١). كما قد يقوم الراوي بتبطيء الزمن عبر الوصف الدقيق، أو تسريعه عبر الحذف والتلخيص، مما يجعل الشخصية الروائية أسيرة لإيقاع الراوي الزمني. وفي الرواية الحديثة، يتكسر الزمن الخطي وتتداخل الأزمنة، مما يجعل الشخصيات تعيش حالة من التششت والاضطراب الزمني الذي يعكس أزماهم النفسية والوجودية.

وبناءً على هذا الاستعراض المعرفي الشامل، يتضح أن علاقة الراوي بالشخصيات ليست مجرد آلية شكلية عابرة، بل هي جوهر العملية الإبداعية التي تنعكس من خلالها رؤية الراوي للعالم وتصوره لموقع الإنسان فيه. فحين يختار المبدع راوياً كلي القدرة يهيمن على شخصياته ويسبر أغوارها، فإنه يعكس رؤية شمولية تفترض وجود حقيقة قابلة للإدراك والتفسير. وحين ينسحب الراوي ليتساوى مع شخصياته في المعرفة، فإنه يعلي من شأن التجربة الذاتية والوعي الفردي المأزوم. وحين يتخذ الراوي موقف الشاهد المحايد الذي يرصد الحركات الظاهرة بعدسة باردة، فإنه يعبر عن تشظي

(١) ينظر: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق: ١٠٤ و ١٠٨

الواقع الحديث، واغتراب الإنسان المعاصر، وتراجع اليقينيّات المطلقة. ستظل دراسة علاقة الراوي بالشخصية مفتاحاً نقدياً لا غنى عنه لفك شفرات النص السردي، وفهم آليات اشتغاله، واستيعاب التحولات الجمالية العميقة التي طرأت على فن الرواية عبر مسارها التاريخي الطويل.

تساعدنا هذه المقدمة على فهم علاقة الراوي بالشخصيات الأخرى في قصص مي مظفر.

تشكل شخصية الراوي في قصة (جلسة مسائية)^(١) أحد الأمثلة البارزة؛ فهي لا تقف عند الوصف العابر فقط، بل تتحول إلى أداة لإنتاج وبيان الصفات الإنسانية والوجدانية للبطلية عبر عين الراوي. لذلك تعد القصة للقاصة العراقية مي مظفر من أهم الأمثلة التي تعطي تفاصيل دقيقة، وجدانية وإنسانية، تبين من خلال الراوي وتترك انطباعات القارئ عليها، حيث يعمد الراوي إلى تفكيك عوالم البطلية الداخلية من خلال حركتها وسلوكها داخل المنزل المغلق، محولاً أجواء الضيافة البسيطة إلى لوحة يغمرها النقاء والوفاء. وهذا الوصف من قبل الراوي ينتقل من البيان الوصفي الجامد المادي إلى المعنوي لكي يؤسس انطباعاتاً لدى المتلقي عند قراءته للنص، حيث نقف على أهم الانطباعات التي هي لدى البطلية من خلال وصف الراوي لها. فعند قراءة القصة يصبح لدينا انطباع سريع من خلال كلمات الراوي بأننا أمام شخصية تتميز بالنقاء والصفاء الداخلي والاهتمام بالتفاصيل من خلال وصف الراوي للبطلية؛ فهي تمتلك وعياً ناضجاً تجاه الحياة، ويتجلى هذا الوعي في استعمالها اللغوي، فهي لا تعبر بألفاظ فقط وإنما تشحنها بعاطفتها التي تعكس عمق التجربة الإنسانية على الرغم من

(١) البجع: ٤٩

بساطة البطلة. وهي تتعامل بأسلوب رفيع ومهذب مع الضيف الخيالي، لأن إحساس البطلة يملئ عليها أن يكون التعامل مع الآخرين بلطف، فهي تصنع فنجان القهوة بكل محبة وذوق، وقد دفعها حماسها إلى التركيب الجمالي والمحبة: "ودلفت بسرعة إلى الداخل، كانت تنتقل من غرفة إلى أخرى كأن مهمة ما تنتظرها في الطرف الآخر من البيت"^(١).

تظهر البطلة من خلال النص أنها حريصة جداً وتعمل بنشاط يبتعد عن الملالة والبطء، وأن سرعة حركتها ليست إلا مرآة لعالم مشاعرها الداخلية لشدة لهفتها على تقديم الضيافة بأفضل صورة لكي تتجسد بها قيم الكرم، وتشرع في تجهيز مكان الجلسة ليكون لائقاً بضيوفها، واستقبال الضيف لديها في هذا الوقت هو الأمر الأكثر أهمية، مما يولد لدينا انطباعاً بأن البطلة في هذه اللحظات، ومن خلال حركتها وسرعتها وتقلها باستعجال ونشاط بين الغرف، تقدم دليلاً على الاحتفاء بذلك الضيف.

"أفرغت مكاناً لكرسي وطاولة صغيرة وضعت فوقها كوباً من الماء وفنجان القهوة مع قطعة الحلوى بينما احتفظت لنفسها بالصحن وما تبقى فيه حيث وضعته أمامها على الأرض وجلست متكئة على السرير"^(٢).

هنا يتوسع لدينا انطباع عن الكرم المتجذر في نفس البطلة، ويتمثل في قيامها بإفراغ وإخلاء مساحتها المفضلة والأكثر راحة في بيتها، وإعادة ترتيب الطاولة بشكل خاص لكي يجلس عليها الضيف ليكون في قمة الراحة النفسية والاستمتاع والسكينة، وقبلت لنفسها وبرضا تام أن تجلس على الأرض وتضع صحنها مقابلها وتحنني على حافة السرير. هذه الأفعال

(١) البجع: ٤٩

(٢) نفسه: ٤٩

والسلوك لا تعني أنه مجرد ترحيب عابر، بل تعكس احتراماً وحباً للضيف، وتدل على أن نفسها حرة وكريمة وعزيرة، لا تتراجع في تقديم أفضل ما لديها وأثمن ما تملك عند وجود ضيوفها.

قالت وهي تنظر صوب الكرسي الفارغ: "انظر تحت الورق الأحمر لا بد أن تكون هناك حكمة ما أو مزحة وضعت خصيصاً لتمييز حظي من حظك" (١).

يكشف لنا هذا النص عن الجانب الفكري والنفسي للبطل؛ فهي تمتلك روحاً مرحة وتفاؤلية من خلال البحث عن الحكمة أو المزحة تحت ورق الحلوى الأحمر، ولا تستسلم لقتامة الفراغ الذي يمثله الكرسي الفارغ. وعبرة "تمييز حظي من حظك" ليست مجرد قول عابر أو هامشي، بل تعطي انطباعاتاً حميمياً يفيض بالمودة والرغبة في التقرب داخل فضاء الجلسة المسائية؛ حيث يتم التركيز على "ورقة الحلوى" لتقوم هذه الأشياء البسيطة بوظيفة سيميائية تشترك من خلالها البطل والآخر في صياغة عاطفة ممتعة، جميلة، وقادرة على كسر الخجل بين الأطراف.

"حظي أفضل، السفر رائع يحسس الإنسان دائماً أنه جديد، أنه يولد في كل لحظة. هل تؤمن بالحظ؟ لدينا الكثير من المسببات وهي مختلفة في الظاهر غير أنه من الممكن أن يكون أحدهما مرادفاً لكلمة القضاء، الصدفة، الصدفة تلعب دوراً مهماً، وهل غير الصدفة اللعينة هي التي جمعتي بك؟" (٢).

(١) البجع: ٤٩

(٢) نفسه: ٥٠

ومن خلال وصف الراوي للبطلنة نرى أنها تمتلك وعياً ناضجاً تجاه مفاهيم الحياة كالصدفة، والحظ، والتجدد الروحي للإنسان من خلال السفر. تنتقل البطلنة من ذاتها إلى طرح سؤال عام: (هل تؤمن بالحظ؟)؛ فهي لا ترى الحظ قوة غيبية منشقة وعشوائية، بل هو إنتاج مجموعة من المسببات المترابطة في الحياة. إن إسقاط التفصيل على العبارات الإنسانية التي دائماً يقولها الإنسان مثل: "وهل غير الصدفة اللعينة هي التي جمعتني بك؟" واستعمال مفردة (اللعينة) -وهي دائماً ترتبط بالشر والعصبية- يشير هنا إلى قوة التلاحم الجبارة، فتلك اللعنة ليست شتيمة بل تعبير عاطفي يعكس حبها واقتناعها وعمق تعبيرها العاطفي لتلك الصدفة التي قادتها إلى هذا اللقاء. وهذا يترك لدينا طابعاً بأنها إنسانة اجتماعية تحب الروابط الإنسانية، وتأملية ذات فكر عميق.

"تسألني ما الذي أحببته في الصدفة؟ لا أدري. ربما ذلك التوقع المفعم بالحيوية. ربما اللحظة التي لم تأتِ وتساءل ما الذي سيحدث بعد ذلك. هل تذكر انطلقنا كمجنونين عبرنا الشارع واخترقنا كل مألوف"^(١).

يكشف لنا الراوي من خلال النص والحوار المسترسل أن طبيعة البطلنة نشطة مندفعة نحو الحياة والحرية، وهي مفعمة بالحياة. البطلنة تسترجع ذكريات عن الماضي المشترك تبرز قدرتها على العيش (خارج المألوف)، وهذا النكوص نحو الماضي يشير إلى أن البطلنة تعاني من قلق إيجابي يؤثر في حياتها وذكرياتها العاطفية، وتعتز بتلك اللحظات الماضية الجميلة التي عاشتها بجنون نقي وعفوي. عبارة "انطلقنا كمجنونين"

و"اختراق الشارع" هي تجسيد حركي لرغبة قوية في كسر القيود الاجتماعية والتقليدية نحو الخارج الجنوني الذي يعيد إليها حريتها.

"تضع الأسطوانة وتحركها ثم تعود إلى مكانها على الأرض تتناول سيجارة وتسترخي ثم تهب كمن تذكر شيئاً"^(١).

يركز الراوي في النص على أفعالها السريعة في السقف الزمني القصير، وهي الاضطرابات الحركية (الاسترخاء وبعدها يأتي النهوض المفاجئ)، والذي يؤدي إلى رصد التحولات المزاجية والروحية للبطل؛ حيث يولد لدينا انطباعاً جديداً عنها بأنها تعيش حالة من القلق الإنساني وتملك حساسية كبيرة تجاه الوقت، وتحاول من خلال سلوكها والتركيز على الأشياء البسيطة والألوان والأشكال لكي تتغلب على وحدتها وعلى الفراغ والحزن من خلال الموسيقى والسجائر. يصف الراوي سلسلة من الأفعال التي تقوم بها البطل في وقت بسيط لا يتعدى الثواني وهي: (وضع الأسطوانة، العودة للأرض، تدخين السجائر، الاسترخاء، ثم النهوض المفاجئ). ويقف الراوي عند حركة الاسترخاء ثم الانطلاق، حيث يترك لنا طابعاً بأن جو الجلسة المسائية ليس جو هدوء مطلقاً، وأن حركتها غير نابعة من طمأنينة أو سكون، وإنما هو جو مليء بالحركة والتوتر الفكري كأنها تذكرت شيئاً، فهي تحيلنا إلى أن ذهنها مقيد بالأفكار وأنها شخصية مجروحة من الداخل وتمر بحالة اضطراب عاطفي ناجم عن صدمة ماضٍ أو قلق مرضي مأخوذ من فكرة (الفراق القريب). ولذلك تلجأ البطل إلى تفكيك هذا الحزن والوحدة عبر البحث عن التفاصيل البسيطة للبيئة التي تعيش فيها داخل البيت المغلق، مستعينة بالموسيقى والسجائر كأدوات دفاعية لملء فراغات الحزن الروحي:

"لولا الموسيقى لقلت إنها تمتلك لغة سحرية. وبذلك اللغة يمكنك فك المغاليق المشرحة المترسبة في الأعماق ساعة يبدو العالم بلا متنفس ولا خلاص"^(١).

تنتقل البطلة هنا من اضطرابها الحركي اليومي إلى فضاء الفن والموسيقى، والتي تمثل عندها إنقاذاً من الضيق والوحدة والمعاناة اليومية؛ حيث تؤدي عبارة "المغاليق المشرحة المترسبة في الأعماق" إلى ترك انطباع عنها بأن خلف هذا الكرم روحاً تتألم وتعاني من ضيق، وعبارة "العالم بلا متنفس" تولد شعوراً حاداً لديها بالاختناق الوجودي، لتأتي الموسيقى هنا كلغة سحرية قادرة على اختراق صمت الروح وفك رموز الحزن المخزون عند البطلة، وهذا يؤكد أن البطلة مثقفة روحياً ووجدانياً تمتلك وعياً رفيعاً يتجاوز انكسار حزنها: "هل تعرف أن المجتمع هنا راكد كالمستنقع ولا بد من تفجير حدث ما في قلبه... الأحداث تذيب الصداً وهم يحومون فوق مفاهيمهم كالبيض الفاسد"^(٢).

لا تكتفي البطلة بالاغتراب الفردي، بل أسقطت حزنها العاطفي على المجتمع، وهي تمتلك وعياً ثورياً حاداً تجاه ركود المجتمع، وفي الوقت نفسه تعيش حالة من التمزق العاطفي الناجم عن فقدان الوحدة؛ حيث وظفت أبعاداً ومفردات حسية مقززة (المستنقع - البيض الفاسد) تدل على انعدام الحركة وموتها، والجمود الفكري الذي يصيب المجتمع. وتعبّر هذه المفردات عن وعي ثوري جذري، فالبطلة من خلال عبارة (تفجير) تقصد الانفجار الفكري والسياسي المتكلس، مع تمزقها الداخلي الناجم عن الوحدة والفقدان،

(١) البجع: ٥١

(٢) نفسه: ٥٢

ويولد لدينا انطباعاً عن قيمة البطلة حيث تظهر كامرأة عاكسة تدافع ضد الركود الاجتماعي، فهي شخصية مثقفة متمردة رافضة لفساد المجتمع.

"إنك تخشى علي من كل شيء. كأنني حمل ضائع بين ذئاب. للمرة المليون أكرر وأعيد. ماذا أريد؟ أن أقول ها.. أتحدث عن المشروع"(١).

يرصد لنا الراوي حالة التششت الذهني والشرود للبطلة نتيجة الوحدة المحيطة بها وهي تحاول أن تهرب من عاصفتها وخوفها. التكرار اللفظي في عبارة "للمرة المليون أكرر وأعيد" و"ماذا أريد أن أقول"، يكشف الارتباك والاضطراب الحوارية في نفس البطلة. أصبح لدينا صورة متناقضة وهي "الحمل الضائع بين الذئاب" التي تدل على الضعف العاطفي للبطلة، وانطباع عن الهشاشة الإنسانية والتمرد، وصورة المرأة المثقفة المتمردة التي تختفي وراء قناع القوة والتمرد: "الجمال يبكي. يستفزني ولأنني أعجز عن خلق شيء رائع للعالم فإنني أستفزك لتخلق. أنت مذهل، رقيق وطيب، أحب صوتك حين تنهار وتشكو، أحياناً يغريني أن أعاكسك لأتلقف غضبك المشتعل ببرودة وتجرد، وأكره فيك لا بشريتك، أحب الناس تنهار ضعفاً وتلتهب غضباً وتحترق حية"(٢).

ينقل لنا الراوي اعترافاً تبوح به البطلة عن طريق مفردات "الجمال يبكي" التي تدل على أن الشخصية تمتلك نفساً شفافاً تفيض بالأحاسيس والعواطف العميقة والهادفة، وعبارة "العجز عن الخلق الفني" لا تمثل استسلاماً بل هي طاقة تحفيزية تدفع المقابل نحو الإبداع؛ فهي ترى الانهيار والبكاء من الصفات النقية للإنسان طيب الروح والقلب، أما مفردة "لا

(١) البجع: ٥٣

(٢) نفسه: ٥٣

بشريتك" فهي تعني البرود والإهمال والادعاء بالحب المزيف والرسميات الجافة، فهي تبحث عن الصدق العاطفي في أقصى مراحل انفعالاتها الإنسانية.

"تأتي بمقص وتقطع قطعة من شعرها تلفها في ورقة وتضعها قرب فنجان القهوة"(١).

في اللحظات التي تعجز فيها اللغة عن احتواء العاطفة، يتدخل الفعل الحركي كبديل عن اللغة المكثفة، حيث يصف الراوي فعلاً حركياً للبطلية وهو (قص الشعر) تقوم به بصمت ملموس، وتقديم الخصلة كهدية وداع جوار فنجان القهوة الذي بدأت الجلسة معه. وهذا السلوك القاطع الذي قامت به البطلية هو سلوك قديم يعبر عن إعطاء جزء من الذات وتركه مع الآخر ليذكرها به دائماً، ووضعها قرب فنجان القهوة الذي كان يرمز إلى البهجة تحول إلى رمز للحزن بسبب وحدتها. وهذا يترك لدينا طابعاً عن البطلية التي تحب بكل جوارحها وتجعل الفراق والبعد ينبض بالوفاء؛ فهي شخصية تمتلك الإخلاص العاطفي وتقدم جزءاً من حياتها كأثر لا يمحوه الغياب.

"أستطيع أن أفعل شيئاً بالوحدة. إنني أحبها. فهي تجسيد حي للموت، والموت يحتاج إلى بيت مليء بالناس. الموت المتوحد.. يبدو لي أشد قسوة من الحياة المتوحد"(٢).

يبرز الراوي عمق الأزمة النفسية التي تعاني منها البطلية (أن الموت المتوحد أشد قسوة من الحياة المتوحد)؛ حيث يعكس النص حاجة الطرف الآخر بمثابة الحماية والحياة لروحها، ومغادرته عنها تعني "موت الروح"،

(١) البجع: ٥٤

(٢) نفسه: ٥٥

وهذا يشعرا بمدى عمق الفراق وأثره على البطلة التي تمتلك حساسية مفرطة وتتعلق بشكل شديد بالمقابل، فالبطلة تعاني من العزلة والوحدة التي تشبه الموت.

"توقفت الموسيقى، صمت عميق، كان الظلام قد غلف أركان الغرفة، والكرسي الفارغ أصبح مظلماً، والجنة في البقعة التي زادها المساء تشويشاً كانت السجارة قد انتهت والعينان المنتفضتان تنقلان الحدث بصمت"^(١).

وفي نهاية القصة ينتقل الراوي لوصف المشهد بحرقه باردة، حيث يصف تلاشي الأشياء التي رافقت الجلسة (الموسيقى، امتلاء الكؤوس، السجائر) ليحل محلها الفراغ والظلام والصمت والعينان المنتفضتان. يتولد هنا لدينا انطباع عن البطلة التي تعاني من الحزن الشديد والاستسلام إلى الألم والدموع، وتعاني من الوحدة وعدم وجود الرفقة معها، وينتهي طقس الجلسة المسائية بالحزن والألم، والفراق، والانكسار، والوحدة.

ونجد في قصة (الليلة الأخيرة... والصبح الأول^(٢)) أن الراوي لا يصف شخصيات فردية ذات ملامح محددة، بل يقسم المشهد إلى مجموعتين من الأنواع البشرية: الناس الموجودين في القاعة الرئيسة، والشاب والفتاة في الجزء الأخير المعزول من القاعة: "كانت ليلة وداع سنة واستقبال أخرى... نهاية حاسمة وبداية مفتوحة... لحظة وهمية تتجمع فيها الآمال ويتضخم التفاؤل... وتتجنب النفوس كل ما من شأنه أن يثير الكدر والاضطراب. كان فرحاً مصطنعاً يوحي بفرح شبه مؤكد يغشى الناس فيه، تحت تأثير الخمر وصخب الموسيقى، أنهم من هذا الكوكب المضطرب...

(١) البجع: ٥٥

(٢) نصوص في حجر كريم: ٦٣

وأن تجاربهم متشابهة وسنهم متشابهة، وأن الخيط ينسحب من تحت أرجلهم ويدرجهم في لفائفه"^(١).

ينطلق الراوي في النص من عتبة زمنية محملة بالرموز والتحويلات وهي ليلة رأس السنة؛ حيث تتجلى هذه الليلة بوصفها زمناً برزخياً يفصل بين ماضٍ يُراد التخلص منه ومستقبل مجهول ليكون بداية الآمال والتجدد والتفاؤل بالمستقبل، ونهاية ماضٍ مليء بالتوترات والآلام. يتحول الزمن هنا من مجرد دلالة زمنية تعاقبية إلى مسرح نفسي واجتماعي في هذه الليلة الوهمية، حيث تمارس الكائنات نوعاً من التخدير الجماعي باحتساء الشراب، وهو تخدير قوي لكي يبتعدوا عن الحزن والكدر اليومي. إنه تفاؤل مصطنع يولد آمالاً اصطناعية تفرضها ليلة رأس السنة لا الواقع الحقيقي، فهو فرح ناجم بسبب الموسيقى واللهو والشرب، أي تأثير الخمر، وهي محاولة واعية لتجاوز الواقع المرير عبر بوابة النسيان المفروضة بدقة مع الساعة الثانية عشرة ليلاً.

عبارة "تجاربهم متشابهة وسنهم متشابهة" تعني أن الكل يعاني من الألم والهموم تحت سقف هذا الكوكب، لكن الاختلاف يرجع إلى معالجة هذه الهموم؛ فكل إنسان طريقته الخاصة في التغلب عليها. وعبارة "وأن الخيط ينسحب من تحت أرجلهم ويدرجهم في لفائفه" يمثل فيها الخيط تارة رمزاً للزمن، وتارة أخرى رمزاً للموت الذي ينتظر البشر في أثناء لهوهم في الاحتفالات المصطنعة. نلاحظ هنا وعي الراوي ووعي الذين حوله الذين لا يدركون متى يأتيهم الموت ليسحب البساط من تحت أقدامهم ويلفهم في كنفه، أو يلقي بهم في حالة النسيان والتقدم في العمر.

(١) نصوص في حجر كريم: ٦٣

يتولد لدينا انطباع بأن القصة حزينة، وأن الإنسان كائن ضعيف يواجه واقعاً مضطرباً: "غير أن من تنبه إلى وجودهما كان لا بد له أن يلاحظ مباشرة طبيعة الشاب المتحفظ الخجول، الذي كان يتلفت بين الحين والآخر متحصناً العيون المتطفلة التي لا بد وأن يثيرها منظر فتاته اليافعة بثوبها الفاضح وجراتها المذهلة"^(١).

يعكس هذا النص أزمة الاغتراب الاجتماعي؛ فبينما يذوب الجميع في طاقة الفرح المشترك، يبرز الشاب الخجول غير المنخرط بسماته النفسية الخاصة؛ فهو ليس مندفعاً ولا متهوراً يبحث عن الانتباه، إنما هو كائن خجول يجلس في ركن معزول من القاعة، يتلفت بين الحين والآخر خوفاً من العيون المترقبة نحوه. وهذا يدل على أنه شاب متوتر وقلق يشعر بالخجل والعيب الاجتماعي بسبب صديقه؛ حيث يجسد سلوكه صراعاً دائماً بين نفسه والخارج المفروض عليه، مما يعطي انطباعاً عن الشاب التقليدي المكبوت الذي يواجه مجتمعاً يفرض نوعاً من التعبير عن البهجة لا يتلاءم مع نفسيته.

"ففي جلستها تلك لم يكن يظهر منها غير الجزء الأعلى من جسمها.... ظهر من تحت غطاء الطاولة وكانت قد خلعت حذاءها وراحت تتحسس بقدميها العاريتين ساق الفتى المحرج، بينما امتد الجزء الأعلى من جسمها فوق المائدة محاولة أن تصل إليه غير مكثفة بالتشبث بيديه"^(٢).

يكشف الراوي عن مستويين من الفعل السلوكي: المستوى العلني فوق الطاولة (الامتداد والتشبث)، والمستوى السري الخفي تحت غطاء الطاولة

(١) نصوص في حجر كريم: ٦٥

(٢) نفسه: ٦٥

(خلع الحذاء وتحسس ساق الفتى). يسعى الراوي من خلال هذا المشهد إلى إبراز الرغبة القوية للفتاة في تحقيق تواصل جسدي حميمي يكسر رسمية الفضاء العام. هذا التماس الحركي المندفِع يؤدي إلى خجل وحياء الشاب؛ فالشاب يمثل "الأنا" الاجتماعية الخاضعة لسلطة الخوف والعيب والحدود، بينما تمثل الفتاة الذات التي لا تقنع بالحدود المصطنعة وتتطلب مزيداً من الاقتراب الجسدي.

يترك الراوي الفتاة تمثل التحرر والجرأة واللامبالاة في المكان العام وتكسر حاجز البيئة التقليدية، فهي رمز لشخصية متمردة مندفعة وراء مشاعرها ورغباتها. يبين الراوي ثنائية الشاب الخجول والفتاة الجريئة، ويجعلنا نشعر أن العلاقة تحمل صراعاً بين الخوف والخجل من نظرة المجتمع من جانب الشاب، والتحرر المطلق من جانب الفتاة.

"بدت وكأنها سقطت في حالة من حالات البحران الصوفي، لم تكن تعي حولها... لم يكن يشغلها غير رقصها المر على الساحة، لقد كانت تمارس عشقها الخاص وهي في هذه الحالة الصوفية"^(١).

إن استعمال الراوي للمصطلحات الدينية مثل (الصوفية والبحران) — والبحران يعني فقدان الغيبي والوجد العنيف عن الموجودين — ينقل رقص الفتاة من مجرد حركات جسدية إلى طقس روحي انغزالي عن الموجودين، كأنها وحدها الموجودة لا تبالي بوجود الآخرين من حولها. تمر الفتاة بحالة فقدان غيبي مؤقت أصبحت ترقص فيها لذاتها فقط؛ فقد تحررت في ذلك الوقت من القيود والتقاليد البيئية، وأخذت ترقص دون اكتراث للمقابل. هذا الانفصال الوجودي التام والانعتاق المطلق من قيود البيئة يمنح جسدها طاقة

(١) نصوص في حجر كريم: ٦٦

خارقة تتجاوز بها كل محاولات التحرش والانتهاك من قبل الموجودين في القاعة، ليتحول الجسد الراقص من أداة للمتعة إلى درع روحي يحقق التطهير والانعقاد التام من أعباء الواقع المحيط.

"ومع أنهما كانا معاً، إلا أن رقصهما كان منفصلاً، كانت ترقص معه وله منفردة عنه، وكان يعمل تحفظه لذاته وهو يتحرك محاولاً أن يلحق بخطواتها الرشيقة الخفيفة وهي تتابع الإيقاع السريع"^(١).

يوضح الراوي المفارقة النفسية من خلال العبارات المتقابلة (الاتصال والانفصال)؛ فالجسدان يرقصان في حيز مكاني موحد، وعلى الرغم من أنهما معاً إلا أن دواخلهما متباعدة. الشاب بقي متحفظاً يعمل تحسباً لذاته، فهو عاجز روحياً ونفسياً عن مجارة الحركة التي بلغت الفتاة، وحركته أصبحت مجرد اتباع عشوائي للحاق بخطوات الفتاة الرشيقة السريعة بهدف وقف اندفاعها وحماية توازنه الاجتماعي والبيئي.

"غير أنها كانت بعيدة عن كل ما يدور في العالم الأرضي حولها، كانت في عالمها فوق الأرض، منفردة كانت تمتلك حرية عاصفة قادرة على اكتساح أي حاجز... كانت الحرية بمعناها المجرد عنفوان وحيوية"^(٢).

يرفع الراوي من قيمة الفتاة إلى مرتبة عالية ويجعلها كأنها لا تنتمي لواقع البيئة المزيف أو تقاليدهم الاجتماعية الكاذبة عبر عبارة "بعيدة عن كل ما يدور في العالم الأرضي، في عالم فوق الأرض"؛ فيميزها الراوي عن الكائنات البشرية الموجودة في القاعة ولا يجعلها كائنات عادية، بل يرفع من شأنها عن الواقع البيئي والتقاليد الاجتماعية المتكلسة.

(١) نصوص في حجر كريم: ٦٦

(٢) نفسه: ٦٧

التركيز على المفردات الحركية في عبارة "حرية عاصفة قادة على اكتساح أي حاجز" (عاصفة - اكتساح) يوحي بالقوة والتدمير الإيجابي في آن واحد؛ فحريتها ليست مجرد اختيار شخصي بل هي قوة لكسر الحواجز والتقاليد الاجتماعية ومراقبة العيون التي تنظر إليها. "الحرية بمعناها المجرد... عنفوان وحيوية" لم تعد البطلة في نظر الراوي مجرد فتاة ترقص، وإنما جعلها فكرة تجسيد لمفهوم الحرية في الحياة، مما يولد لدينا انطباعاً بأن الفتاة تمثل بداية الحرية لتحطيم تقاليد المجتمع من خلال مناسبة رأس السنة، لتصبح فكرة التحرر الصادم الذي يثير دهشة الآخرين حيث تتطلع إليها النساء باستنكار واستهزاء لما تفعل، إلا أنها في نظرها انتصرت وتحررت من تلك التقاليد التي تسير الواقع ولو مؤقتاً.

"وفجأة أخذت تسحبه من يده مرة أخرى وهو يمتنع ويحمر خجلاً فیتلفت يمنة ويسرة، ووقفت إلى جانبه تحته وتدفعه ثم سحبتة وراح يسير خلفها مثل تلميذ خجول تسحبه المعلمة إلى أول الصف طائعاً ومتباطئاً"^(١).

يعمد الراوي إلى استعمال تشبيه تمثيلي ذي أبعاد نفسية؛ حيث يضع الشاب في مقام التلميذ القاصر الخائف المتردد، بينما يرفع مرتبة الفتاة إلى مقام المعلمة التي تقود إلى الطريق والتي تمتلك مهارة وخبرة وقدرة على القيادة والمبادرة. يؤكد الراوي استمرار الخجل الداخلي لدى الشاب، فهو ما يزال ينظر إلى الناس الموجودين بخجل (التلفت يمنة ويسرة)، ويقاوم ويتردد أمام هذا الاندفاع والحركات المفرطة. أفعال الفتاة (تحته وتدفعه ثم سحبتة) تعكس إصرارها على الرقص والمتابعة، فهي أساس تحريك الأحداث، مما ينطبع لدينا أن الشاب يستسلم؛ فهو الفتى الطائع الخائف والمتوتر الذي

(١) نصوص في حجر كريم: ٦٨

يهاب المجتمع ويسير خلف قواعد وتعاليم ثابتة، أما الفتاة فهي المسيطرة في العلاقة عكس الشاب الذي يسير بخطوات ثقيلة ومتباطئة تكشف عن عجزه الفطري.

"أما هي فقد عادت إلى مكانها متأبطة ذراع فتاها بانتصار ونشوة... جلست إلى المائدة.... ثم قربت وجهها من الشمعة فازداد وجهها تألقاً تحت ضوء الشمعة، همست له بشيء وأطلقت ضحكة طفولية حرة... بينما ظل هو متحفظاً بحرجه، ملتفاً بخجله يتلفت يمنة ويسرة ليتأكد من أنه ما من أمر مريب"^(١).

يقف الراوي على النص الختامي ليشير إلى انتهاء وقت الغناء والصخب والرقص والعودة إلى المائدة، ليعود كل منهما إلى جلسته الطبيعية الاعتيادية الأولى. عبارات "بانتصار ونشوة - ضحكة طفولية حرة" تبين انتصارها وتبرر تعابير وجهها الطفولي الذي يعكس حريتها ونقاءها كطفلة لم تلوثها نظرات الجالسين، بينما هو ظل متحفظاً بحرجه وملتفاً بخجله؛ فالشاب لم يتغير في تصرفاته بل بقي في موضع الخجل وكأنه يحتمي من عيون الآخرين، ويتلفت يمنة ويسرة ليتأكد، مما يدل على قلقه من المجتمع المراقب. يتولد انطباع عنهما أن الفتاة تخرج من التجربة منتصرة كانتصار طفل في حصوله على لعبة، معتبرة ما حدث حرية لها، أما الشاب فيرجع إلى مكانه ممثلاً بالخوف والأفكار عما سيقوله المجتمع عنه، فهو بقي أسيراً لوعيه وتقاليده، عاجزاً أمام نظرة الناس إليه.

(١) نصوص في حجر كريم: ٦٩

"نظرت إليه وابتسامة منتصرة على وجهها... حملت حقيبتها... وسارت نحو الباب..... ففتحته فاستقبلها الليل برذاذه الأبيض الثلجي.... ثم اختفت مع الساعات الأولى من اليوم الجديد"^(١).

يضع الراوي المرحلة الأخيرة للفتاة ليؤكد انتصارها مع الزمن الجديد؛ حيث يركز على مشاعر الفخر والانتصار لديها (ابتسامة منتصرة)، وتلك المفردات تدل على علامات الرضا من دون ندم. أما الأفعال (سارت نحو الباب - استقبلها) فتظهر أنها هي من يفتح باب مستقبلها بيديها، والليل لا يبدو مخيفاً بل يستقبلها كجزء من الطبيعة الجميلة.

عبارة "ثم اختفت مع الساعات الأولى من اليوم الجديد" تعني أن حريتها تلاشت مع انتهاء الليلة الأخيرة، فهي حرة مؤقتة. ترك لنا الراوي انطباعاً بأن الفتاة شخصية عابرة أتت مع الساعات وذهبت كالحم، فهي بمثابة الشرارة التي تركت خلفها أحلى شيء وجسدت الحرية بمعناها المجرد، ثم اختفت وتركتنا في حيرة وتساؤلات عما حدث لها.

وفي قصة (هي وثيقة فقدت مثل غيرها)^(٢) يقدم لنا الراوي انطباعه عن الشخصيات الموجودة في القصة، ونحن نُعطى انطباعاً أيضاً عن تلك الشخصيات. فالراوي يقدم صورة الرجل القادم إلى الحافلة في (خريف العمر) من خلال عيون البطلة ووصفها له، حيث رصدت فيه أدق التفاصيل من خلال مظهره الخارجي، لتمنحه طابعاً يجمع بين الوقار والأناقة، مما يميز هذا الرجل وينقل للمتلقي انطباع الاحترام والتعاطف.

(١) نصوص في حجر كريم: ٧٠

(٢) ألم يبق منهم أحد: ١٠٩

فمع التقدم في السن، الممزوج بإظهار أناقته على الرغم من التعب والجهد، تحول الأمر من مجرد نظر عادي في عيون البطلة إلى مأساة بصرية وسمعية أدت إلى حدوث صدمة نفسية هزت روحها حين رأت فيه شبهاً كبيراً وقريباً من شكل زوجها المفقود: "حسين.. تطلعت إليه كشأن جميع الركاب. أيقظت ملامحه شيئاً ما في نفسها: عيناه البراقتان، الشيب الذي طال شاربيه وما ظهر من شعر رأسه تحت البرنيطة العملية، ومعطفه الذي لف قامته الطويلة بأناقة وترف"^(١).

إن رصد الراوي العليم يتجاوز الرصد البصري إلى رصد الوعي الداخلي للبطلة؛ بأن الأناقة والمظهر الخارجي لم يكونا حدثاً بصرياً عابراً، بل تحولاً إلى طاقة نفسية اخترقت البنية النفسية للمرأة المغتربة. إن الشوق العارم المكنون في ثنايا البطلة مع التلهف الروحي المستمر للبحث عن زوجها المفقود، خلق لديها حالة نفسية تجعل الوعي مستعداً لمطابقة أي ملامح تقترب من صورة الزوج الغائب.

ويعتمد الراوي على مفردات لحقت بالرجل (العينان البراقتان، الشيب، البرنيطة العملية، المعطف الطويل)، وهذه المفردات البصرية توحى بأن الرجل ينتمي إلى طبقة اجتماعية مرموقة تتسم بالوقار والترتيب والترف. ولم تكن أناقة الرجل مجرد ترف ومظهر خارجي عابر، بل تحولت إلى محفز داخلي أحدث ردة فعل عميقة لدى البطلة، وكان هذا المظهر سبباً في إيقاظ ذكريات دفينية في نفسها. وهذا النظر المرقب من قبل البطلة عاد بها إلى الماضي، وكأن ملامحه أعادت إنتاج ذكريات قديمة تركت أثرها على خفقات قلبها المتسارعة: "خفق قلبها بشدة، بل كادت تصرخ من هول

(١) ألم يبق منهم أحد: ١٠٩

المفاجأة: أهو زوجها، بُعث حياً بدمه ولحمه، أم تراه نسخة مكررة منه؟ زوجها الذي ما قدمت إلى هذه المدينة إلا لتستبين عنه سر اختفائه فيها"^(١).

استعمل الراوي العديد من المفردات مثل (هول المفاجأة)، (بُعث حياً بدمه ولحمه)، (زوجها الذي غادر ولم يعد) ليكشف لنا أن البطلة تعيش فقداً مستمراً وهي تبحث في صورة مستمرة، حيث تتحول تلك المصادفة من رؤية رجل غريب إلى صدمة شعورية تكسر الركود الذي أصابها خلال العشر سنوات الماضية، وذلك بسبب الشبه الكبير بين هذا الرجل وزوجها المفقود. تحول هذا الشبه في مخيلتها إلى سبب للهفتها لرؤية زوجها الذي تبحث عنه في البلاد الغريبة، مما يعكس رغبة الأنثى الروحية في كسر تعنت الغياب وتحويل خيالها إلى واقع ملموس، مما جعلها ترى ملامح زوجها المفقود مرتسمة على وجوه الموجودين، وتحديداً وجه هذا الرجل الأجنبي الغريب: "كانت عيناه أول شيء حوّل مشاعرهما، عيان تشبهان كلي الشبه عيني زوجها، تحملان طيف كل الألوان. كان من الصعب تحديد لون عينيه المتحصنتين خلف نظارته الطبية، تماماً مثل هذا الرجل الذي اندفع كالصاعقة ليوقظ في قلبها أملاً تراجع كثيراً بعد مرور ما يزيد على عشر سنوات من بحث وتقصّ غير مجدٍ"^(٢).

حيث ينتقل الراوي إلى مرحلة التدقيق البصري، حيث تمثل (العين) المحرك الأول للمشاعر المكبوتة. ويركز الراوي على صورة الرجل ويدقق في تفاصيلها بصورة دقيقة جداً وهي (العيان والنظارة الطبية)، ووصف العينين بأنهما (تحملان طيف كل الألوان)، فهما تظلان محبوبيتين خلف

(١) ألم يبق منهم أحد: ١٠٩

(٢) نفسه: ١١٠

زجاج النظارة، ما يحرم البطلة من التركيز على ملامحها للوصول إلى اليقين بأن هذا زوجها، ويضيف التشويش وعدم التركيز عمقاً غامضاً لملامحه، مما يدفع بالبطلة إلى برزخ وعالم يجمع بين الأمل واليأس. فرغم أن ملامح الرجل العابر حركت مشاعرها الداخلية على مدى سنوات فقدانها لزوجها والبحث المستمر عنه، إلا أن عبارة (المتحنتين خلف نظارته الطبية) تؤدي إلى جعل البطلة في حيرة لعدم معرفتها لهما لأنهما بعيدتان ومحاطتان بالنظارات، فلم تدقق في استكشافهما، مما ولد لدى البطلة صدمة من خلال الشبه الكبير الذي مثل أمام ناظرها، وحول هذا الكائن العابر الموجود في الحافلة إلى محفز لإعادة عواطفها المكبوتة؛ فتفاصيل وجهه لم تعد عادية بل أرجعت بذاكرتها إلى الماضي، وأعادت النبض لقلبها الحزين الذي استمر لسنين في الركود العاطفي واليأس، مما جعل البطلة تعيش حالة بين البهجة والحزن، يمهّد بها الراوي لوعي حزين يقع بين الرغبة في التصديق وحتميات الواقع: "أدارت وجهها نحوه في محاولة منها لاختلاس نظرة أخرى أكثر إمعاناً، عساها أن ترى في أمر هذا الرجل ما يكشف لها أنه نسخة مغايرة من الإنسان الذي ملأ حياتها نحو ربع قرن، ثم غاب عنها واختفى في ظروف أشد غموضاً من الغموض.. كان قد اختفى هنا في هذه المدينة الساحرة، عندما جاء إليها موفداً تحت اسم سري، كما كان شأن كل الموفدين العاملين في المجال النووي في العراق"^(١).

يجسد الراوي صورة الرجل العابر في عيون البطلة كمختبر بصري من خلال التدقيق والتقرب لتستبين إن كان هو أم لا؛ فهي لا تراه مجرد رجل عابر غريب بل يشبه شريك العمر، فأخذت تبحث في تفاصيل وجهه وعينيّه

(١) ألم يبق منهم أحد؟: ١١١

لكي يتشكل لديها خيط لفك اللغز: أهو زوجها أم صورة شبيهة ومحتملة لشريك حياتها المختفي؟ والراوي هنا يمنحنا انطباعاً عن البطلة، فمن مجرد النظر إلى ذلك الرجل العابر الذي خفق قلبها عند رؤيته، تنتقل إلى التركيز للحصول على المعلومة الصحيحة، حيث يصبح التفكير بمثابة نقلة نوعية في تحول البطلة من امرأة عاشقة إلى محقق خيالي يتبع مسار قضية زوجها. وإن إشارة الراوي إلى (الحقل النووي في العراق) و(الأسماء السرية) يضيفي على غياب الزوج طابعاً سياسياً يرتبط باستهداف العلماء العراقيين وتصفياتهم وتغييبهم قسراً. إذن لم يعد الرجل الغريب رجلاً عابراً، بل أصبح في مخيلتها بمثابة ومكانة الزوج المفقود بعبقريته وعلميته وبروزه، وحضورها في البلاد الغريبة تحول إلى ساحة صراع للبحث ومواجهة الآثار التي دمرت البنى المعرفية والاجتماعية والوطنية: "من أجله استقرت في البلد الذي جاء إليه ولم يغادر، يحدها أمل في أن تتجلى لها حقيقة اختفائه في يوم ما وبشكل ما، أمل ما يزال يراودها على الرغم من مرور ما يزيد على عشر سنوات لم تتوصل خلالها إلى أي دليل جديد"^(١).

يوضح الراوي أن وجود البطلة في هذا المكان ليس عابراً أو سفر سياحياً، وإنما هو إقامة جغرافية تفرضها على نفسها من أجل البقاء في هذا البلد والبحث المستمر عن زوجها المفقود، بحيث تتذكر جميع الأماكن وتبحث فيها، وتكون بمثابة الحارسة المتمسكة بذلك المكان، تظن أن هذه البقعة الجغرافية تحتوي على سر ما يوصلها إلى زوجها، مما يترك انطباعاً على أن البطلة خلال العشر سنوات ما يزال زوجها حياً في قلبها وعاطفتها الروحية وتذكره طوال الوقت. وهذا التخيل المستمر جعلها تسقط ملامح

(١) ألم يبق منهم أحد؟: ١١٢

زوجها على أي رجل أنيق تلتقي به، فالراوي هنا يشتغل على وعي مشوش في مواجهة الغياب.

آخر ما تردد: "كانت ضحكته الطويلة القوية آخر ما بقي في أذنها من أصداء. لم يصل كما وعدا في تلك الليلة بالتحديد. اختفى وتحول غيابه إلى لغز متعدد الأطراف"^(١).

حيث ينتقل الراوي من رصد ملامح النظر البصرية إلى السمعية (صوته - ضحكته الطويلة القوية) ليرسم لنا صورة أن زوجها كان قوياً، واثقاً من نفسه، وأنيقاً قبل اختفائه، وهي صورة تختلف عن مصيره الغامض؛ حيث تحول غيابه إلى لغز يرفض وعي البطلة تصديقه، وعدم حصولها على أي معلومة توصلها إلى زوجها يجعل الملف مفتوحاً لا يمكن إغلاقه إلا عندما تعثر عليه في ذهنها. وهذا الهدف جعلها تركز وترى في كل غريب تلمحه ملامح زوجها المفقود، أو تعيد ترميم المشاهد الأخيرة التي عاشتها معه، وبالأخص آخر يوم قبل فقدانه: "التفتت إلى الورا لتلقي نظرة متأملّة أخرى على الرجل الذي أعاد لها بريق الأمل. كان ظهره ملاحقاً لظهرها. تحركت قليلاً إلى الأمام عساها أن تجد لنفسها موضعاً أفضل، لعله إذا ما تنبه لها يستيقظ في نفسه ما تأمل أن يستغل خفق قلبها مجدداً"^(٢).

يرسم الراوي صورة حية ملموسة وذلك بالتقارب المادي الذي حصل في الحافلة عند تلاحق الظهريين، وهذا التقارب غير المقصود بين الغريبين أدى إلى تحريك مشاعر وعاطفة جياشة لدى البطلة، وجعلها تدقق أكثر في

(١) ألم يبق منهم أحد؟: ١١٢

(٢) نفسه: ١١٣

تفاصيل وجه هذا الرجل الغريب والتركيز على ملامحه من قرب (نظرة متأملة أخرى)، مما يولد طابعاً بأن البطلة أرادت رد فعل من ذلك الرجل العابر، وأن الهواجس في التفكير بزوجها أوصلتها إلى هذا الحد. البطلة لم تعد تراه كرجل غريب، وإنما أصبحت تتعامل معه في تفكيرها الذهني كالزوج المفقود الذي يحتاج إلى شرارة استعادة، وهو ما جعل نبضات قلبها تتسارع مع كل حركة تقترب منه.

"تردد رنين هاتف محمول. سمعت صوته يتحدث بفرنسية لا شائبة فيها. لم يكن زوجها يعرف من الفرنسية شيئاً.... راقبته من شباك الحافلة يتوغل في شارع فرعي والريح تعبث بمعطفه العصري الأسود. شيعته بعينين حائرتين، ظلت تلاحقه داخل الغيمة التي احتوته. واصلت الحافلة خط سيرها في المنعطفات الفرعية، وسقطت وسط فراغ الاحتمالات الكبيرة المتبددة"^(١).

يصل الراوي إلى لحظة رجوع البطلة إلى الواقع الحزين واستيقاظها من أحلامها عندما انكسرت التوقعات السمعية والبصرية؛ فالصوت الذي يشبه صوت زوجها يتحدث بفرنسية بطلاقة، وزوجها لا يعلم من الفرنسية شيئاً، والمظهر عند نزوله من الحافلة يظهر لها أنه مجرد رجل فرنسي غريب يختفي في وسط المدينة الباردة. لذلك ينقلب انطباع البطلة من الشغف واللهفة إلى الخيبة والضياع. عند سماع صوت هذا الرجل أحدث قلبها وجع فقدان الأول، كأنما سهم نبت في قلبها وسقطت وسط فراغ الاحتمالات، مما يولد التحول من الانطباع الأول إلى اليأس وفقدان مرة أخرى، لتدرك البطلة في النهاية أن الغرباء لا يمكنهم إعادة عظام الماضي، وأن رحلتها عادت إلى نقطة الصفر خلف زجاج الحافلة المتحركة.

(١) ألم يبق منهم أحد؟: ١١٤

المبحث الثاني

جنس الراوي (ذكر/أنثى) والعمل القصصي

يعد الخطاب السردي في جوهره عملية فنية معقدة ومركبة تتجاوز مجرد سرد الأحداث، حيث يتشكل هذا الخطاب من تفاعل دقيق بين المؤلف والراوي والشخصيات والقارئ^(١). وفي صميم هذه العملية المعقدة، يبرز الراوي كعنصر محوري لا يقتصر دوره على نقل الحكاية، بل يمتد ليكون موجهاً أيديولوجياً ونفسياً للعمل الأدبي بأكمله. ومن أهم القضايا التي تستدعي البحث والتحليل في بنية الخطاب السردية هي مسألة "جنس الراوي"، أي ما إذا كان الراوي ذكراً أم أنثى. إن جنس الراوي ليس مجرد معطى بيولوجي أو تفصيل شكلي عابر، بل هو محدد أساسي يفرض سلطته على لغة النص، ورؤيته للعالم، وطبيعة القضايا المطروحة، بل ويتحكم في البنية العميقة للرواية وتأويلاتها المتعددة.

تتجلى أهمية جنس الراوي بشكل واضح عند النظر إلى الراوي الأنثى وما تفرزه من خطاب سردي خاص يُعرف بالسرد النسوي. عندما تتولى الأنثى مهمة السرد، فإن الخطاب السردية غالباً ما يتحول إلى خطاب مضاد يسعى إلى إعلان وجود المرأة وتوسيع مساحة حضورها في الكتابة والحياة، في مواجهة التهميش التاريخي^(٢). إن الراوي الأنثى يتبنى خطاباً يدافع عن الهوية الأنثوية، رافضاً الخضوع للقمع المجتمعي والذكوري، مما يجعل من السرد ساحة لرفض الدونية التي يضعها فيها المجتمع المحكوم بقوانين

(١) ينظر: مفهوم الخطاب السردية، د. ثائر العذاري: جريدة الصباح العراقية، ع ١٧ شباط ٢٠٢١

(٢) ينظر: الرواية العربية المتخيل وبنيتها الفنية، يمنى العيد: دار الفارابي، بيروت، ٢٠١١، ١٤٢

الرجل. وفي هذا السياق، تعتبر المرأة المثقفة والمبدعة، حين تتخذ دور الراوي، هي الأصدق والأكثر دقة في الكشف عن مشكلات المرأة ومعاناتها ومشاعرها الداخلية، متفوقة في ذلك على الراوي الرجل الذي قد لا يستطيع سبر أغوار التجربة الأنثوية بنفس العمق^(١).

إن الراوي الأنثى يمتلك قدرة فريدة على تعرية المجتمع الذكوري المستبد الذي يلقي باللوم دائماً على الآخرين ولا يعترف بقوانين النساء. من خلال صوتها السردي، تغوص الراوية في تفاصيل المعاناة اليومية، وتكشف عن الاضطهاد الذي قد تمارسه حتى الأم على ابنتها استجابة لعادات وتقاليد بالية تفرض السيطرة والخضوع. هذا الخطاب الأنثوي ينبع من إحساس عميق بالفقد والبحث المستمر عن الدفء والأمان، حيث تندمج المرأة المبدعة بشكل كلي مع بطلاتها، لتعبر عن مأساة المرأة التي تبحث عن حزن مفقود في مجتمع يقهر تطلعاتها^(٢). إن الراوية هنا لا تقص حكاية خارجية، بل تتقل تجربة حية، وتندمج أفعالها مع أفعال الشخصيات لتعكس حساسية أنثوية عميقة تجعل من النص الروائي وثيقة إنسانية شديدة الصدق.

ومن الزوايا البارزة التي يترك فيها جنس الراوي أثراً عميقاً على العمل السردي هي علاقة السرد الأنثوي بالتراث الشفوي. لقد ارتبط "الشفوي" تاريخياً واجتماعياً بمنطوق الأنثى، حيث كانت النساء هن من يروين القصص والحكايات، ويمررن التراث الشعبي للأجيال المتعاقبة، في حين

(١) ينظر: غواية شهر زاد قراءات في السرد العربي، فرج مجاهد عبد الوهاب: دار ميتابوك،

٥٦، ٢٠٢١

(٢) ينظر: نفسه: ١٢١

كان الرجل يحتكر سلطة الكلمة المكتوبة^(١). هذا الارتباط الوثيق بين الراوي الأنثى والحكي الشفوي، كما يتجلى في شخصية شهرزاد التراثية، يعطي للسرد الأنثوي طابعاً خاصاً يعتمد على التوالد المستمر للحكايات، والقدرة على نسج دلالات وثيقة الصلة بالكلام المنطوق والأمثال الشعبية. إن الرواية الأنثى، حين تستلهم هذا الإرث الشفوي، فإنها تحرر لغة السرد من الجمود، وتمنح النص حيوية تعكس حياة البسطاء والمهمشين، وتجعل من الحكي أداة للمقاومة وإثبات الذات، تماماً كما فعلت شهرزاد لتدراً عن نفسها خطر الموت^(٢).

على النقيض من ذلك، فإن الراوي الذكر غالباً ما يحمل في طياته، سواء بوعي أو بدون وعي، رواسب "السلطة الأبوية" التي تهيمن على البنى المجتمعية. في العديد من الأعمال السردية التي يقودها راوٍ ذكر، نجد انعكاساً للنظام البطريكي الصارم، حيث يكون الأب أو الرجل هو السيد المطاع الذي يمتلك سيادة مطلقة على الأسرة، بينما تلتزم النساء بالصمت والطاعة العمياء^(٣). هذا الراوي الذكوري قد يقدم صورة للمرأة تتوافق مع التتميط المجتمعي، فتصبح المرأة في نظره إما خاضعة ومستكينة، أو موضوعاً للغواية والخطيئة، مما يفقد الشخصية الأنثوية أبعادها الإنسانية العميقة^(٤).

(١) ينظر: الرواية العربية المتخيل وبنيتها الفنية: ١٣٢

(٢) ينظر: نفسه: ١٣٢

(٣) ينظر: نفسه: ١٤٩

(٤) ينظر: نفسه: ٦٦

إن الخطاب الذكوري في السرد قد يميل إلى تكريس الثبات والتراتبية الصارمة، محتفظاً بمسافة سلطوية بين الراوي وموضوعه، وهو ما يختلف عن الطابع التشاركي والحواري الذي يغلب على السرد الأنثوي.

علاوة على ذلك، يظهر أثر جنس الراوي جلياً عندما تعتمد الراوية الأنثى إلى تفكيك سلطة الرجل من خلال التلاعب بخصائص الراوي أو البطل الذكر. ففي بعض الروايات النسوية، يتم تجريد الشخصية الذكورية من صفات الخشونة والسيطرة المعهودة، ليتم إلbasها صفات أنثوية أو محايدة. هذا الانزياح المتعمد عن الصورة النمطية للرجل، كما نراه في بعض النماذج الروائية الحديثة، يهدف إلى تحطيم المعيار المجتمعي المألوف للذكورة، ورفض الثقافة التي تربط بين الرجولة ومفاهيم العنف والموت^(١). إن الرواية الأنثى هنا تمارس نقداً عميقاً للتاريخ وللمجتمع من خلال خلق راوٍ أو بطل ذكر يعاني من الضعف أو يتسم بالرقّة، مما يعد إدانة مبطنة لثقافة ذكورية بنت تاريخها على مفاهيم القوة الغاشمة^(٢). هذا التلاعب الفني بجنس الراوي وصفاته يثبت أن السرد ليس مجرد ناقل للواقع، بل هو أداة فعالة لإعادة تشكيل الوعي المجتمعي وتفكيك بنياته المتسلطة.

بالإضافة إلى ما سبق، يرتبط أثر جنس الراوي بمدى قدرة النص السردى على استيعاب "تعدد الأصوات" (البوليفونية) داخل العمل الروائي. إن التعدد الصوتي ليس مجرد سرد لأصوات جوفاء، بل هو استحضار لأصوات محملة بآراء وأيديولوجيات مختلفة، تتصارع وتتفاعل داخل الفضاء

(١) ينظر: الرواية العربية المتخيل وبنيتها الفنية: ١١٩

(٢) ينظر: نفسه: ١٢١

السردى^(١). عندما تتقن الراوية توظيف جنس الراوي، فإنها تستطيع خلق مساحة تتداخل فيها أصوات الرجال والنساء، ليعبر كل صوت عن معاناته ووجهة نظره الخاصة المستمدة من جنسه وواقعه الاجتماعى^(٢). هذا التبادل الصوتي بين الشخصيات الذكورية والأنثوية يسمح للنص بأن ينقل صورة شاملة عن التشظي الإنسانى، ويسبر أغوار النفس البشرية في حالات الحب، والخيانة، والضعف، والغرور. إن قدرة الراوي على تمثيل صوت الجنس الآخر، كأن تعبر الراوية بصدق عن دوافع شخصية رجولية أو العكس، تتطلب مهارة فنية عالية تساهم في إثراء النص ومنحه كثافة درامية وواقعية نفسية متطورة.

كما يلقي جنس الراوي بظلاله الكثيفة على لغة العمل السردى وبنيته الأسلوبية. فاللغة ليست أداة محايدة، بل هي مشحونة بدلالات الجندر (النوع الاجتماعى). السرد الأنثوى يميل غالباً إلى تكسير القواعد البلاغية الجامدة التي كرسها الخطاب الذكورى عبر التاريخ، متجهاً نحو لغة أكثر انسيابية وشفافية، لغة تهتم بالتفاصيل اليومية الدقيقة، وتغوص في العالم الداخلى والحسى للشخصيات^(٣). هذا التجديد اللغوى الذى تقوده الراوية الأنثى يمثل ثورة أدبية حقيقية، حيث يتم التخلي عن التراكيب اللغوية الصارمة لصالح لغة نابضة بالحياة، تستمد ماءها من الكلام الحى والتجربة الوجدانية العميقة^(٤). وفي المقابل، فإن قدرة الراوية على رصد حركة الأماكن وانتقال الراوي بين الفضاءات المختلفة يعكس تمكناً لغوياً وبنائياً يثبت قدرة السرد

(١) ينظر: غواية شهر زاد: ١٦٠

(٢) ينظر: نفسه ١٧٢

(٣) ينظر: الرواية العربية المتخيل وبنيته الفنية: ١٤٤

(٤) ينظر: نفسه: ١٤٤

النسوي على استيعاب الفضاء الروائي العريض وتشكيله بدقة تتناسب مع الرؤية الأنثوية للعالم.

يتبين من هذا العرض أن أثر جنس الراوي على العمل السردي يمثل إحدى أهم القضايا في النقد الأدبي الحديث. إن الراوي، ذكراً كان أو أنثى، لا ينقل القصة فحسب، بل ينسج من خلال جنسه شبكة من الدلالات الأيديولوجية والثقافية والجمالية. السرد الأنثوي، بقيادة راوية أنثى، يسعى إلى خلخلة الثوابت البطيركية، مستنداً إلى إرث شفوي غني، ومستخدماً لغة حميمية قادرة على التعبير عن أدق خلجات النفس الإنسانية ومعاناتها. وفي المقابل، يظل الخطاب الذكوري حاملاً لسمات السلطة والتنظيم المجتمعي السائد. ومن خلال التفاعل والصراع بين هذه المنظورات الجندرية، سواء عبر تفكيك الأنماط السائدة أو استغلال تعدد الأصوات، تكتسب الرواية الحديثة ثرائها وعمقها، مؤكدة أن جنس الراوي هو عدسة مركزية تتشكل من خلالها رؤية النص للعالم، وتتحدد بناءً عليها علاقته الجمالية والفكرية بالقارئ والمجتمع.

ويبدو هذا الأثر واضحاً في قصص مي مظفر ففي (قصة حب)^(١) مثلاً حين نغوص في قراءة قصة (قصة حب) للقاصة العراقية مي مظفر، نجد أن الراوي الأنثوي هو المسيطر فيها؛ حيث تفيض القصة بعاطفة ورقة أنثوية نسميها "لمسة أنثى". تركز البطلة في القصة على التفاصيل الدقيقة التي تفيض بها العاطفة في المكان، سواء الداخلي أم الخارجي. إن كون الرواية أنثى قد ترك أثراً عميقاً في وصف البيئة المحيطة بها؛ حيث حولت الأماكن الجامدة إلى كائنات تتحرك، وتشعر، وترى، وتتكلم، وتتألم، وتشارك

(١) ألم يبق منهم أحد؟: ٦٧

البطلة مشاعر الفقد والانتظار والألم. ركزت البطلة على الروائح، والنظر إلى البيوت من الداخل بتأمل ومن الخارج بحذر والتزام، مما يمنح القصة دفقاً عاطفياً.

يتبين هذا الأثر بشكل أوضح وأعمق عندما تتأمل البطلة تفاصيل البيئة المحيطة بها بدقة؛ فالبطلة الأنثى تتميز بأسلوب تعبيرى عالي الرومانسية والعاطفية، وترتبط تقلبات الطبيعة بتقلبات النفس البشرية. الشارع الفارغ، والبيوت المتكئة على أهلها، والنوافذ المغلقة؛ كلها صور تشكلت في ذهن البطلة بإحساس ورهافة أنثوية تشعر القارئ بالأمان. حتى حركة النساء الجارات صورتهم بعدستها الأنثوية الهادئة؛ فالتقطت العبارات والإشارات الخاصة بالمرأة التي خرجت برأسها من الباب لتتأكد من فراغ الشارع من المارين ومن رمي النفايات في الحاوية. هذا التركيز على المكان، ووصف الروائح الفواحة من نارنج وبرتقال وياسمين مختلطة برائحة المطر، يوضح كيف يكون الإحساس الأنثوي برؤيتها للأشياء الطبيعية وربطها بحواسها الخمس لتصنع إحساساً عاصفاً ووجدانياً.

"روائح الأشجار المحملة بالنارنج والبرتقال والرمان تختلط بفوح الياسمين و(الشبوي) مع شيء من رائحة الأرض التي هيح ترابها زخات مطر مبكر"^(١).

هنا لا ترى البطلة الطبيعة وأشجارها مجرد غطاء نباتي أو ديكور ومنظر أخضر يزين المكان، بل تنعكس عليها حالتها النفسية بما فيها من عطور ورائحة فواحة تتنفسها وتصفها بدقة واضحة: (نارنج، برتقال، رمان، ياسمين، شبوي). هذا الخلط بين العطور الطبيعية يعكس طبيعة الأنثى

(١) ألم يبق منهم أحد؟: ٦٧

وانجذابها نحو الجمال الحسي، وتوظيفها للعطور كأداة تؤثر في ذاكرتها العاطفية. وذكر "رائحة الأرض" في النص التي هيجها المطر ما هو إلا انعكاس لمشاعره البطلة الداخلية، وتأثير تلك العطور الطبيعية التي أصبحت المحرك الأساسي للأحداث. يبرز هنا رصد البطلة الأنثى للأشياء ووضع لمستها الأنثوية من الأحاسيس العاطفية على الجمادات والروائح التي تشابه حياتها: "اليوم بدت موحشة، يخيم عليها الصمت ويحتويها، النافذة العليا مغلقة.. لن يطل رأسه من ورائها بعد اليوم"^(١).

يظهر الإحساس الأنثوي في هذا النص على الأشياء الجامدة كالبيت والنافذة؛ فالدار كانت في الماضي الأجل والأفضل في الشارع بفضل ناسها، أما الآن فقد تحولت بمجرد غياب المحبوب إلى مكان يختنق بالصمت والظلمة والعزلة. أسقطت البطلة مشاعر فقدان الألم والانكسار على الدار الشامخة وزخارفها ونوافذها؛ فالنافذة المغلقة أدت إلى إغلاق قلبها وشعورها بالفقدان والوحدة، فهي ليست مجرد نافذة زجاجية مغلقة، بل هي رمز يدل على انغلاق الأمل لديها ونهاية التطلع للقاء المحبوب. هذا الإحساس يجعل جنس الأنثى يختلف في وصف الأشياء عن الجنس الذكوري؛ حيث منحت الجدران والنوافذ والطبيعة (أنسنة) تشاركها في خوفها وعزلتها وخيبة أملها بعد أن كان شارع الأعظمية يجمعها في تولد دافئ داخل القافلة.

"ارتبكت، احمر وجهها، رمت الرسالة في الأرض وسارت يخامرها إحساس يمتزج فيه الندم بالاضطراب والخوف"^(٢).

(١) ألم يبق منهم أحد؟: ٦٧

(٢) نفسه: ٦٨

يظهر هنا رصد البطلة لمشاعرها وانفعالاتها العاطفية الداخلية، النفسية والجسدية، التي تكون حكراً على الأنثى في المجتمع الشرقي التقليدي؛ فعبارتها (الارتباك، واحمرار الوجه) تمثلان رد فعل يعبر عن طبيعة الأنثى وصدق مشاعرها العاطفية الأولى الفطرية كـ (الندم، والخوف، والتوتر). هذا الأمر جاء بعد رمي الرسالة؛ فهي لا تصف الخوف من الحصار الخارجي، بل تصف الصراع العاطفي الداخلي لها، فهي حائرة بين الرغبة العاطفية وبين خوفها من المجتمع التقليدي الذي تربت فيه على قيم تجعل تلقي رسالة من رجل غريب أمراً معيباً، مما يجعلها حذرة ومتربعة في تصرفاتها لتجنب الخطر.

"كان عليها أن تخطو خطواتها تلك مستغلة خلو الدار من أمها وأبيها في وقت واحد، وهذه فرصة ذهبية لا تحدث إلا في الصباح"^(١).

نلمس هنا الأثر الأنثوي في المكان وعلاقته بحريتها؛ فالبطلة في البنية التقليدية ترتبط بالمنزل ارتباطاً وثيقاً، وتكون مراقبة طوال الوقت من قبل عائلتها بصورة صارمة. حولت البطلة وقت الصباح إلى "فرصة ذهبية" لكي لا يتم مراقبتها ومحاسبتها؛ فالمنزل يمثل لها ما يشبه السجن، وليس مجرد جدران، بل هو مكان يسيطر عليه الأبوان. ومن هنا رغبت في مكان تجد فيه حرية لتبادل رسائلها مع المحبوب دون ترقب، فبدأت تتبادل الرسائل سرّاً وسط أجواء مليئة بالمخاطر.

يبلغ الأثر الأنثوي قمة اللوعة والحزن؛ فالأحداث السياسية وتقلباتها لا تقف عند كونها أحداثاً تاريخية جافة، بل أثرت في نفسية البطلة من خلال لوعتها على فقدان محبوبها؛ حيث حولت الجمادات إلى ذكريات

(١) ألم يبق منهم أحد؟: ٦٧

وشواهد على عشقهما بسبب غياب الحبيب، وتقف البطلة على الأماكن التي كانا يلتقيان فيها: "أحست أن المرارة تطفح من فمها، وترقرق في عينيها دمع حجب عنها الطريق بغلالة رقيقة"^(١).

حولت البطلة الأنثى في هذا النص التحولات السياسية العامة (المنفى، الاضطهاد) إلى تهاكة جسدية ونفسية؛ فالمرارة ليست مجرد شعور بالألم بل هي طعم مر في فمها، والدموع ليست مجرد بكاء وحزن، بل هي "غلالة رقيقة" تشوش الرؤية وتغير ملامح البطلة من فقدان والانتظار. تصبح البطلة مرآة عاكسة لروحها المرهقة؛ حيث يمتزج الوطن المحارب بالحبيب المنفي البعيد، وتصبح عاجزة عن الرؤية وضياح مستقبلها العاطفي والروحي، حتى بدأت ترى العالم كله حزيناً.

"مبتعدة عن الباب الذي تجسد فيه الغياب أكثر من أي شيء آخر"^(٢).

من شدة حزنها، أسقطت البطلة أوجاعها على الجمادات بطريقة دقيقة وحزينة؛ فالباب الذي يمثل الانتقال من مكان إلى آخر والعبور أو الحجب، حولته في ذهنها إلى كائن حي يتجسد فيه الغياب نفسه، حيث أصبح الباب دفترًا للماضي والاستذكار العاطفي للفراق. ربطت البطلة ذكرياتها وحنينها بتفاصيل البيت وكل زاوية التقت به فيها؛ حيث أخذت عتبة الدار كل مشاعر الشوق والانتظار الضائع، مما جعلها تهرب من مواجهة مشاعرها التي أوجعت ذاكرتها نحو الباب والرجوع إلى الواقع المر؛ إذ أصبح المكان عندها مشحوناً بالعاطفة والفقدان والذكريات الإنسانية الدافئة.

(١) ألم يبق منهم أحد؟: ٦٩

(٢) نفسه: ٦٩

"تركزت لساقها حرية السير في العريقة سالكة الاتجاه نفسه الموصل إلى الكلية، واختارت أن تسير في الطريق المحاذي للنهر"^(١).

تتحول البطلة من حالة التوجس والرعب إلى حالة التمرد العاطفي العام المدفوع بألم الفراق؛ فقد عادت ترسم معالم المكان (الكرخ والرصافة) بشكل خاص، وانسحبت من عالم الوظيفة الرتيب إلى عالم الحرية والمشى مع الطبيعة وتنفس الهواء النقي. حركت البطلة ساقها بمثل ما تريد أن تذهب بها عاطفتها، رافضة السلبية والأفكار المؤذية، وباحثة عن الهدوء في الطبيعة؛ فالرغبة في الوصول إلى موقع الدراسة تلاشت وحل محلها الرغبة في الحصول على الراحة النفسية واللجوء إلى أماكن التنفس العاطفي. إن ترك الحركة للقدمين يعبر عن الانقياد العفوي للطبيعة بدلاً من السير وفق قواعد المسير المنضبط. واختيار البطلة "الطريق المحاذي للنهر" يمثل البحث عن الطبيعة والهدوء والاستقرار النفسي بعيداً عن صخب الخارج؛ فالنهر ليس فقط مكاناً جغرافياً في بغداد، بل هو مكان هروبها من الأبواب والنوافذ المغلقة عليها التي أصبحت كالسجن الخانق لها.

"وجدت النهر رقيقاً وهادئاً، بعض (الجراديج) ما زالت قائمة على الشاطئ، وآثار سهرة الليلة الماضية شاهد على ما خلفه شاغلوها"^(٢).

بينت البطلة تفاصيل المكان بعيونها الناظرة وهي تتأمل الفوضى التي تعيد ترتيبها في ذهنها؛ فالجراديج — وهي الأكواخ المصنوعة من القصب والبردي — وبقايا الطعام والرماد المتراكم، لا تراها مخلفات عادية بل ذكريات وشواهد على أثر جلسة غائب تقارنها بغياب حبيبها. ربطت ذهنياً

(١) ألم يبق منهم أحد؟: ٧٠

(٢) نفسه: ٧٠

هذه البقايا بأجواء الغناء والطرب، مثل أغنية أم كلثوم (هلت ليالي القمر)، في صنع خلط بين رقة الفن وبساطة المكان؛ حيث يتحول خفاق الشاطئ إلى ذكريات في وعي البطلة، وتصبح كل تلك الجمادات شريكة لها في تذكر "ليلة أمس" التي شهدت تحول مصيرها، مما جعل المكان العام مرآة لذاتها الدافئة الحنونة.

نصل من خلال قراءتنا إلى نهاية القصة؛ حيث تتقارب طبيعة المكان البغدادي مع شعور البطلة المنكسر بسبب فراغ وبعد محبوبها الأبدي، حيث يتحول كل مكان إلى مرآة لقلب البطلة التي تتمنى فك أسرها واللاحق بمحبوبها الراحل والمنفي في الغربة: "رأت في هذه الأجنحة البيض ما تمت أن يحملها قاطعاً بها مئات الأميال"^(١).

التقطت البطلة تمنياتها العاطفية من الطبيعة المحيطة بها؛ فالحمام الأبيض الموجود فوق ماء دجلة لم يعد مجرد طير يحلق في سماء بغداد، بل تحول في ذهنها إلى رمز للحرية والتمني بالطيران كبديل عن وسائل السفر المستحيلة. رغبتها في أن تحملها تلك "الأجنحة البيض" تعبر عن رقة الأثر الأنثوي في الأحلام التي تستحوذ عليها؛ فبين الأحوال السياسية التي فرضت عليها الغياب الأبدي، تمثل الأجنحة البيضاء روحها الطيبة لتتخطى الحدود الجغرافية وتصل إلى الحبيب عبر أحلامها.

في قصة (البهلوان) تظهر هذه القصة للقاصة العراقية مي مظفر تحولاً أساسياً؛ حيث يتخذ الراوي صوتاً ذكورياً يعبر من خلاله عن الأزمة النفسية والوجودية العميقة التي يعيشها البطل بسبب طبيعة عمله المهني والإنساني. إن السير على الحبل الممتد في الأعالي هو كفيل بحياته، واختيار الراوي

(١) ألم يبق منهم أحد؟: ٧١

الذكر في هذه القصة يمنح البطل أبعاداً نفسية واجتماعية ترتبط ببيئته التقليدية؛ إذ يفرض المجتمع على الجنس الذكوري أن يكون رجلاً يتحمل الصعاب ويتميز بالصلابة والقوة، مما يجعل مشاعر الخوف والتردد التي يبثها البطل أكثر عمقاً وتأثيراً في مسار الأحداث.

يأتي هذا الاختيار للكشف عن الصراعات الداخلية الحادة التي تخوضها الشخصية؛ إذ يقف البطل حائراً بين ضرورة الاستمرار في السير على الحبل وإظهار التماسك والصلابة أمام الجمهور، وبين التفكير الذهني المؤلم الذي قد يؤدي به إلى السقوط التام والهلاك. يحرص الجنس الذكوري عادة على إظهار القوة والمقاومة خلافاً للجنس الأنثوي الذي يتسم بالرقّة والعاطفة، لكن البطل هنا يعترف بضعفه الإنساني أمام الأقدار؛ نتيجة التمزق النفسي والجسدي الذي يعانيه في أثناء السير وسط رياح تتجاذبه يميناً وشمالاً، حيث يقول: "عليّ أن أجتاز الحبل الممتد بين هذه النهاية وتلك. والحبل العالي تلعب به الرياح، قدماي ترتعدان من هول مخاوف التجربة لكانني أؤدي هذا الدور لأول مرة"^(١).

يعترف الراوي في هذا النص بالخوف والرغبة، لكنه يستمر في السير اضطراراً تحت وطأة الواجب والعمل. فالرجل في المنظور التقليدي لا يقر بالهزيمة، ويُتوقع منه السيطرة التامة على انفعالاته، غير أن الراوي يكسر هذا النمط المعتاد ويعلن عن مخاوفه الصريحة من تجربة قد تودي بحياته. يضيف هذا التناقض الحاد بين المظهر الخارجي الصلب والهشاشة الداخلية حزناً عميقاً وحيرة على الشخصية؛ فهو يحاول جاهداً الحفاظ على توازنه الفعلي لئلا يسقط، حمايةً لصورته أمام جمهور ينتظر استعراض الشجاعة

(١) خطوات في ليل الفجر: ٥٢

والبراعة البدنية: "تلتهب الأكف بالتصفيق وترفع الأذرع تحية لي، تتدلى رؤوس النساء من على الشرفات تحييني شعورهن المتهذلة وعيونهن الناعسة، فأحس بالامتلاء والزهو، أحس بأنني أسطورة هذا العالم"^(١).

تبدو علاقة البطل بالجمهور محكومة برغبته التقليدية في لفت أنظار النساء؛ فنظرات الإعجاب المتبادلة تمنحه شعوراً بأنه مركز الجاذبية، وتغذي ذاته الذكورية. إن مشهد تدلي رؤوس النساء من الشرفات يمثل حافزاً يستثير زهو الإنسان وقوته، فيتحول الخوف إلى امتلاء أسطوري يجعله يشعر وكأنه بطل خارق، وكأن تلك النظرات هي المصل الواقي من السقوط في الهاوية. يبرز هنا أثر الجنس الذكوري القائم على الاستعراض والاعتزاز بالتفوق؛ حيث يصبح التصفيق ونظرات النساء المحرك الأساسي للثبات على الحبل المعلق.

على الرغم من هذا الثبات، فإن أي حركة خاطئة أو عدم انتباه كفيل بإنهاء حياته وتحويله إلى مجرد ذكرى عابرة سقطت في أثناء الاستعراض، وتلاشت بعد دقائق معدودة: "لو زلت قدمي، لو انقطع بي الحبل في وسط الطريق، لو تخلت عني شجاعتي النادرة... سأسقط على الأرض الباردة، سأرتطم بالنتوءات الحجرية، ستنمزق جمجمتي، ستتكرر أضلاعي، سأفقد ساقاي وأفقد عيني ولكنني لن أموت"^(٢).

يكشف النص عن مأزق نفسي وجسدي دقيق؛ إذ يتخيل البطل تفاصيل السقوط وتكسر العظام وتحطم الجمجمة، لكن نزوع البطولية يمنعه من التراجع ويجبره على التركيز على الحبل. يرى البطل في الوعي الذهني

(١) خطوات في ليل الفجر: ٥٢

(٢) نفسه: ٥٣

أن العجز عن الحركة هو النهاية المأساوية الحقيقية لرجولته واستعراضه؛ فالأرض الصلبة التي يخشى الارتطام بها تمثل الواقع الجامد الذي ينتظر تدمير كبريائه. وهو لا يخشى الموت بقدر ما يخشى العيش عاجزاً فاقداً لمكانته أمام الجمهور؛ لأن ثقافة المجتمع التقليدي تربط قيمة الرجل بحركته الفاعلة، بينما يمثل العجز موتاً أبدياً أشد قسوة: "الموت للبهلوان ليس إغماض العين الذي يصيب البشر، بل هو العجز الذي يصيبه في ساقه. إنه إنسان تتمركز روحه في الأرجل، رجل متكامل البنيان، مكابر، جذاب، يسرق الأنظار ويضعها فوق قدمين وحبل يحتفظ بروحه في الأرجل"^(١).

يقدم النص مفهوماً مغايراً للموت؛ فهو ليس مجرد توقف البيولوجيا، بل هو العجز الحركي. يعزز هذا الربط فكرة الجسد الذكوري القوي الذي يستمد ثقته من جاذبيته وقدرته البدنية. وأي خلل في هذا البناء التكيفي يعني تقويضاً لرجولته وبطولته أمام الجماهير: "أراضي بألم فاجع وأنا أراقب النشوة على الوجوه المعرّقة، ويتراءى لي وجهها المتسامح المنتظر من بين الوجوه الغريبة شاحباً تعيساً بعيداً، لا وجود له هنا في هذه اللحظات اللاهية، فيحط على نفسي طير الشؤم يملؤني مرارة وتخوفاً من اللحظات القادمة"^(٢).

يقسم هذا التصور ذهن البطل إلى عالمين: فضاء المتفرجين الذين يطلبون التسلية والاستعراض، والفضاء الداخلي الحميم المتمثل في وجه المرأة المنتظرة في البيت (الزوجة)، التي ترمز إلى التسامح والدفء. يظهر أثر الجنس الذكوري هنا من خلال شعور البطل بالذنب تجاه هذه المرأة

(١) خطوات في ليل الفجر: ٥٢

(٢) نفسه: ٥١

الشاحبة المنهكة بسبب غيابه؛ فهو يصنع البهجة للغرباء بينما يتحول داخله إلى ألم فاجع عندما يتذكر مرارة وضعف شريكته. فرغم الحشود، يعيش البهلوان عزلة خانقة؛ إذ يرى نفسه مجرد جسد يتحرك في فضاء الخطر من أجل لقمة العيش، في حين يظل السند العاطفي الحقيقي غائباً ومتمثلاً في ذلك الوجه المتسامح.

"وأنا فوق الحبل مغامراً أقطع صحاري الوجوه على قدمين قويتين وقد ر قاصم، تركت ورائي على عتبة الانتظار عينين زيتونيتين ووجهاً ملهوفاً وجئت لهذه الصحراء، تركت دفء الأنفاس وعطر الشعر المنسكب على راحتي لتلهو بي ربح مجنونة"^(١).

يتبين الأثر الذكوري بوضوح عندما يقارن البطل قوته الجسدية بقدرته على قطع "صحاري الوجوه"، مستمداً طاقته البدنية من الحشود المحيطة به، لكن الوجه الذي يطلبه يظل غائباً. يمارس البطل هنا دور الرجل المضحي بنفسه في الفضاء الخارجي الخطر أمام الريح المجنونة من أجل تأمين العيش. هذا الصراع بين اقتحام المخاطر لإثبات القوة الرجولية وبين الرغبة في الاستقرار العاطفي يوضح كبرياء البطل الذي يرفض الضعف، ويختار مواجهة الموت بخطوات ثابتة وجريئة: "ثم أتركها وأرحل نحو عالمي المتوحش، استعرضت متانة جسدي وأتحدى الوجوه الجامدة ببطولية خارقة حين أواجه الموت بخطوات ثابتة جريئة. لكني الآن أحس بأنني جبان، وأشعر أن بطولتي الفارغة إنما هي قطرة في بحر بطولتها الصامتة؛ تجابه

(١) خطوات في ليل الفجر: ٥٥

الموت في كل يوم بهذا الصمت القابع في الظلمة، تتحدى اللوعة واللهفة" (١).

بعد عبارات الفخر القائمة على استعراض القوة ومواجهة الموت، يعترف البطل فجأة بضعفه أمام قوة زوجته الصامته والصبورة. يتبدل وعي البطل الذي كان يظن نفسه محور الكون وأسطورة العالم، ليدرك أن استعراضه فوق الحبل ليس سوى نزوة عابرة أمام قوة الانتظار الثابتة التي تمتلكها المرأة، مما يؤكد أن صلابته الخارجية تبطن هشاشة داخلية: "أنا الإنسان الذي تمتلئ نفسه زهواً، أحس بفراغ مخيف في جوفي لكأنني أصبحت منطاداً خالياً من الهواء، ماذا لو انقطع الحبل؟ ماذا لو زلت القدم؟ ماذا لو أن أحد الأموات الحاضرين يصرخ خائفاً فأستيقظ من الحلم وأسقط وقتها حياً؟" (٢).

يلخص هذا النص الأزمة النفسية؛ حيث يتحول الزهو الناجم عن تصفيق الجماهير ونظرات النساء إلى فراغ داخلي يشبه المنطاد الذي يبدو ضخماً وقوياً من الخارج لكنه فارغ من الداخل. وتكرار الأسئلة الافتراضية حول انقطاع الحبل أو زلة القدم يكشف عن قلق عميق من الفشل، وخوف من صرخة فزع قد تطلقها الجماهير فتفقده توازنه. يُظهر هذا أن هويته البطولية مجرد حلم مهدد بالانهيار أمام أي طارئ، مما يضخم قمة القلق لديه؛ لأن السقوط لا يعني نهاية الجسد فحسب، بل يعني ضياع الكبرياء والجاذبية والتحول إلى مجرد كائن مهزوم تقذفه الرياح.

(١) خطوات في ليل الفجر: ٥٥

(٢) نفسه: ٥٣

"سيفزع الجمهور، سيغمى على النساء، سيهرب بعض الرجال، سيتجمع الآخرون ينتظرون النتيجة بفارغ الصبر، وإذا ما ارتسمت صورة الموت على وجهي سأصبح موضوع حديث المساء تلكه الأفواه على أرصفة الشوارع وفي حانات السكر العتيقة، ستمتلئ قلوبهم هلعاً لساعة أو ساعتين ثم يعودون في اليوم التالي إلى هذا المكان، يصخبون ويهرجون إذا ما تأخر حضور البهلوان، بل سيطالبون بآخر أطوع أو أسوأ، فالمهم عندهم أن يستمر العرض نحو حبل وقدمين"^(١).

يتضح هنا وعي البطل برد الفعل الاجتماعي المتوقع عند سقوطه؛ فهو يتخيل فزع الجمهور وإغماء النساء وهرب الرجال، ويرى نفسه مركز هذه الصدمة المؤقتة. لكنه يكشف في النهاية أن موته لن يكون سوى حديث عابر يُداول في الحانات وعلى الأرصفة لوقت قصير ثم يُنسى. يريد البطل أن يبين أن الجمهور لا يكثر لشخص البهلوان بقدر اكتراثه بالاستعراض نفسه، مما يبرز اصطدام التفكير الذكوري بوعي التضحية من أجل جمهور متقلب يبحث عن التسلية فحسب.

"ها أنا فقدت القدرة على الإتيان بمعجزة في كل مساء، أصبحت عاجزاً عنها لأنني فقدت كل إيمان بها. ما أروع أن أسير على الأرض مشدوداً إلى عينيك، ملتخفاً بدفء شعاعاتك! ما أروع أن أعود إليك محطم الأرجل، سليم النفس، لتعلميني كيف أعيش فوق الأرض!"^(٢).

يمثل هذا النص الخاتمة الحزينة لقصة البهلوان؛ حيث يعلن بصراحة عن انهيار قوته الجسدية وفقدانه القدرة على الإتيان بالمعجزات الاستعراضية

(١) خطوات في ليل الفجر: ٥٦

(٢) نفسه: ٥٦

التي كانت تبرز تفوقه الذكوري. إن اعترافه بالاستسلام والعجز يكسر النمط السائد الذي يمنع الرجل من إظهار الضعف. يكتشف البطل أخيراً أن سلامة الروح تكمن في الانتماء إلى الدفء الأنثوي؛ وعبرة "لتعلميني كيف أعيش فوق الأرض" تبرز تداعي القوة الزائفة للرجل الذي ظن نفسه بطلاً أسطورياً يعلم الآخرين الشجاعة، ليتحول في النهاية إلى ما يشبه الطفل الذي يطلب التعلم البدائي من المرأة في ظلال الحياة البسيطة. وبذلك ينزع قناع الغرور والتكبر الذكوري، معلناً حاجته إلى العاطفة الأنثوية لإعادة توازنه الحقيقي بعيداً عن أوهام الاستعراض الفارغة.

أما في قصة (الحافلة)^(١) فتعدّ هذه القصة للقاصة العراقية ميسلون هادي، والمأخوذة من مجموعتها القصصية (نصوص في حجر كريم)، نموذجاً استعملت فيه الراوية الراوي الذكر؛ حيث يظهر أثر هذا الجنس السردي بشكل واضح وكبير عند اختلاطه بالعالم الخارجي الموسع، وفرت حركته خلال الحادثة أو الأزمة. يلتقط البطل التفاصيل ويتفاعل في الشارع أو المدينة بشكل مباشر، كما يتواصل مع سائق الحافلة والركاب دون قيود اجتماعية قد تفرض على النساء في مثل هذه الأوقات والظروف الخارجية المتأزمة: "تمنيت في كل مرة أذهب فيها إلى الموقف أن يكون السائق هو نفسه الذي يتولى قيادة الحافلة"^(٢).

استعملت الراوية صوت الذكر ليعبر عن نوع من التحدي الصامت، ولكي يعرف ما قد يتكلم به السائق؛ فالبطل يرى في السائق مثلاً للرجال الذين يواجهون تعب الحياة وإرهاقها، وذلك من خلال تعبير السائق بالشكوى

(١) نصوص في حجر كريم: ١١٢

(٢) نفسه: ١١٢

من مصاعب العيش وضغوطها. خلق هذا الحديث والشكوى شبهاً بين البطل والسائق، وشعوراً بمعاناته في مجتمع يعاني فيه الجنس الذكوري من ويلات الظروف وتعاستها؛ لذا يتمنى البطل أن يجد السائق نفسه كل يوم ويسمع حديثه لأنه يعاني من الظروف المتدهورة ذاتها: "قالهم واحد والقدر واحد سواء كان على المستوى الشخصي البيتي أو العمومي الشامل، فهو ما أن يشرع بالحديث عن الغلاء وهمومه حتى يتوغل إلى تفاصيل حياته اليومية دون أي حرج"^(١).

بدأ البطل يتفاعل بالحديث العام مع السائق والركاب الموجودين داخل الحافلة، وهي أحاديث تدور حول تفاصيل الحياة اليومية الشاقة؛ فالبطل يراقب الآخرين وهم يتحدثون عن شؤونهم المرهقة، بما فيها الغلاء المعيشي وهموم العوز والفقر. يعكس الحديث عن الحياة اليومية داخل الحافلة الممثلة بالركاب كيف يذوب الرجال ويتداخلون فيما بينهم بالحديث وهم يشاركون معاناتهم الاقتصادية والاجتماعية. لقد أصبحت الحافلة مكاناً لتفريغ الطاقة السلبية الناتجة عن إرهاق الحياة وتعبها، والهم الذي يصيب الرجال بصفتهم المسؤولين بشكل تقليدي شرقي عن تأمين العيش الكريم لعوائلهم. وقد رصد البطل استمرار الأحاديث بشكل حر بين الشخصيات، مما يحقق تقارباً اجتماعياً وإنسانياً متبادلاً وهم غرباء في حافلة نقل كوسيلة لتفريغ الشحنات السلبية المؤثرة على نفسياتهم: "ولكنه رمقها بنظرة شذرة وقال: ألا ترين يا أختي أنني مرتبك بهذه الزحمة. أخذت المرأة النقود ولم ترد عليه"^(٢).

(١) نصوص في حجر كريم: ١١٥

(٢) نفسه: ١١٤

يبين لنا البطل طبيعة الواقع داخل الحافلة، وكيف تختلف المعاناة من شخص إلى آخر، ويكون حضور الراوي هنا حضور شاهد فقط؛ حيث يتأمل حركية الركاب في الحافلة وكذلك حركات السائق، ويراقب ما يدور من كلام وشحنات سلبية بسبب الأزمات التي تمر بها البلاد من ظروف اقتصادية، مما يؤدي بتلك الشحنات إلى تمزق العلاقات الاجتماعية في هذا الحيز المغلق الصغير. يمنع التوتر الذي حصل في الحافلة البطل من أن يكون طرفاً لحل النزاع اللفظي الذي حدث؛ فعبارة السائق (يا أختي) تحمل دلالة اجتماعية بمحاولة الاعتذار لتبرير تصرفاته وتقصيره بسبب (الزحمة)، وهنا التقط البطل مشهد دفع المال من قبلها لتخفيف هول النزاع اللفظي الذي حصل بينهما: "فيضطر الناس إلى التسرب من الباب الخلفي للحافلة والذي يفتحه السائق مضطراً لإنزال الركاب"^(١).

ينظر البطل إلى الموجودين بنظرة شمولية عامة، مع التوقف عند لفظة (التسرب)؛ فالركاب ينزلون واحداً تلو الآخر بفوضوية بسبب الحركة المستمرة والزحام داخل الحافلة الراجع إلى أزمة الظروف الاقتصادية وأزمة الحروب؛ حيث تتحول الحافلة من مجرد وسيلة نقل إلى فضاء للمواجهة من أجل البقاء، مما يجعلنا ندرك مدى قسوة الواقع المعاش في ذلك الوقت وكيف يحاول الركاب والسائق تجاوز الصعاب وتخفيف الظروف القاسية. تستمر النزاعات اللفظية داخل الحافلة، حيث يتجه اختيار البطل نحو رصد الخارج الحركي العام والمفتوح، وبالأخص عندما تغيب السلطة ويحل محلها الأفراد في التحكم بأنفسهم والسيطرة على وسائل المواصلات: "ومن قطعها

(١) نصوص في حجر كريم: ١١٤

لك؟ وزير؟ لا إن شاء الله.. والله عجبني من هؤلاء الناس، هذه أموال الدولة ونحن أمناء عليها ولا يجوز التفريط بها" (١).

يسجل البطل الفعل القاسي المسيطر تجاه أحد الركاب في الحافلة وبيان طبيعة الحوار بينهما، ويظهر أثر الجنس الذكوري هنا من خلال تواجده في الحافلة، وكيف تحول السائق إلى كائن متسلط يستغل الظروف الاقتصادية داخل حافله عبر إطلاق ألفاظ حادة مع الركاب؛ حيث يتابع البطل التلاسن في الكلام فيما بينهم، فقد أصبحت الحافلة مكاناً لتفريغ الشعور بالضيق؛ يعوض فيه السائق إحباطه لأنه يعجز عن ممارسة هذا التسلط خارج الحافلة: "فشبابيكها ملطخة بالطين والتراب، ومقاعد ممزقة، والأرض مليئة بما يخطر أو لا يخطر على البال من نفايات، علماً بأنها كانت سيارة جديدة وجميلة" (٢).

يرصد البطل الأشياء الدقيقة الحية بوصف حالة الحافلة المخربة، ويقارن بين ماضيها وحاضرها؛ حيث أصبحت (ملطخة بالطين). يتحدث البطل هنا عن جيل كامل يحارب ويكافح من أجل العيش، مبنياً الأوضاع المتدهورة في العراق؛ فلا يقف التدقيق على مجرد تراكم النفايات، بل هي رمز للخراب العام الناجم عن الحروب والحصار، وشاهد على الإهمال وقلة الخدمات: "غير أنه كان يتمشى في الحافلة، يده خلف ظهره، وهو مثل أي ضابط يتفقد سريره" (٣).

يربط البطل لغة الجسد من منظور يصل الحياة اليومية بالحياة العسكرية، متأثراً بالظروف والحروب التي تعيشها المدينة؛ حيث يحاول

(١) نصوص في حجر كريم: ١١٥

(٢) نفسه: ١١٦

(٣) نفسه: ١١٧

الأفراد العاديون فرض سلطتهم في حياتهم اليومية؛ فالسائق يأخذ دور الضابط الذي يستعرض قوته على الركاب، ويبحث عن الانضباط في مجتمع متأزم، مما يجعل العيش في تلك الفترة شبيهاً بالسجن: "قلت للسائق وقد انطلق مثل الصاروخ: سيموت هذا الشاب برداً وجوعاً، فأجاب باستنكار: وماذا يعني؟ ألا يموت كل يوم آلاف الشبان؟"^(١).

يوضح البطل كيف يتعاطف مع أفراد جنسه من الشباب الذين يأخذهم الموت واحداً تلو الآخر في الحروب التي يعيشها الأفراد في تلك الفترة الاستثنائية؛ حيث يسود الخوف والجفاف العاطفي في البلاد، ويصبح موت الفرد أمراً عادياً لا قيمة له وسط الموت الجماعي اليومي. يضعنا هذا الحديث داخل الحافلة أمام مأساة جيل كامل يعاني من العذاب والحرمان.

—

(١) نصوص في حجر كريم: ١١٩

الخاتمة

الخاتمة ونتائج البحث

خلصت هذه الدراسة الموسومة بـ(تقنيات الراوي في قصص مي مظفر القصيرة) إلى أن مي مظفر قد استعملت أنماطاً متعددة من الرواة، ولم تقتصر على نمط سردي واحد، الأمر الذي منح نصوصها تنوعاً في الرؤية وثراءً في بناء العالم القصصي. وقد تبين أن الراوي العليم كان النمط الأكثر حضوراً، إذ هيمن على ما يقارب نصف القصص، مما أتاح الإحاطة بالشخصيات والأحداث وكشف أبعادها النفسية والفكرية، في حين شكّل الراوي محدود العلم النصف الآخر تقريباً، فأسهم في تضيق مجال الرؤية السردية وتعزيز التشويق وإشراك القارئ في استكمال المعرفة بالأحداث.

كما أظهرت الدراسة وجود علاقة تفاعلية واضحة بين الراوي والمكان؛ فالراوي لا يكتفي بوصف المكان، بل يسهم في تشكيل دلالاته وإبراز أبعاده الجمالية والنفسية، وفي المقابل يمارس المكان تأثيراً في الراوي نفسه، فينعكس على مشاعره وانفعالاته، فيولد لديه الإحساس بالضيق أو الانطلاق أو الألفة أو الاغتراب تبعاً لطبيعة الفضاء السردية. وكشفت الدراسة أيضاً أن الشخصيات في معظم القصص تُقدّم إلى القارئ من خلال رؤية الراوي، فهو الذي يرسم ملامحها، ويحدد صفاتها، ويوجه طريقة تلقيها، مما يجعل حضوره عنصراً أساساً في تشكيل البناء الشخصي للنصوص.

ومن النتائج المهمة كذلك أن جنس الراوي كان ذا أثر واضح في تشكيل الرؤية السردية؛ إذ انعكس اختلاف الراوي الذكر والراوية الأنثى على طرائق الوصف، وزوايا النظر، وآليات تمثيل الشخصيات والعلاقات الإنسانية، بما ينسجم مع طبيعة التجربة التي تقدمها الراوية. وبناءً على ذلك تؤكد هذه الدراسة أن تقنيات الراوي تمثل أحد المفاتيح النقدية الرئيسة لفهم العالم القصصي عند مي مظفر، وأنها أسهمت في بناء خصوصية خطابها السردية وإثراء أبعاده الفنية والدلالية.

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين



ثبت المصادر والمراجع

المصادر والمراجع

أولاً: المجاميع القصصية:

- ألم يبق منهم أحد، مي مظفر: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠١٠.

- البجع، مي مظفر: وزارة الثقافة والفنون، بغداد، ١٩٧٩

- بريد الشرق، مي مظفر: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٣

- خطوات في ليل الفجر، مي مظفر: مطبعة الإيمان، بغداد، ١٩٧٠

- نصوص في حجر كريم، مي مظفر: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٣.

ثانياً: الكتب المطبوعة:

- استراتيجية المكان دراسة في جماليات المكان في السرد العربي، د. مصطفى الضبع: الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، ٢٠١٨.

- آليات الكتابة السردية، أمبرتو ليكو، تر، سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط١، ٢٠٠٩.

- آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية، د.مراد عبد الرحمن مبروك: دار الوفاء، الإسكندرية، ٢٠٠١.

- بلاغة الفن القصصي، وين بوث: تر. أحمد خليل عردات، علي بن أحمد الغامدي، مطابع جامعة الملك سعود، شيكاغو، د.ط، د.ت

- بنية الشكل الروائي الفضاء الزمن الشخصية، حسن بحراوي: المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٠.

- بنية النص السردى من منظور النقد الأدبي، حميد لحمداني: المركز الثقافي للطباعة والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩١.
- تبئير الفواعل الجمعية في الرواية، كوثر محمد علي جبارة، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط١، ٢٠١٢.
- تجليات الخطاب الروائي مقارنة في تقنيات السرد، د. عماد خالد ماضي، مصر العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠١٦.
- تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، د. عمر بلخير: الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، المدينة الجديدة، تيزي وزو، ط٢، ٢٠١٣.
- تطور التقنيات السردية في الرواية المصرية، د. عبد الرحيم الكردي: مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠٠٨.
- تقنيات السرد الروائي، يمنى العيد: دار الفارابي، بيروت، ط٣، ٢٠١٠.
- تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، أمنة يوسف: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ٢٠١٥.
- تقنيات كتابة الرواية تقنيات وتمارين لابتكار شخصيات ديناميكية ووجهات نظر ناجحة، نانسي كريس: تر. زينة جابر إدريس، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط١، ٢٠٠٩.
- تيار الوعي في الرواية الحديثة، روبرت همفري: ترجمة محمود الربيعي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع.
- جماليات المكان، غاستون باشلار: ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية لدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط٢، ١٩٨٤.
- حائك الكلام بنية المؤلف الغائب، ياسين النصير: دار أهوار للنشر والتوزيع، بغداد، ط٢، ٢٠٢٣.

- الحداثة وما بعد الحداثة، عبد الوهاب المسيري، فتحي التريكي: دار الفكر، دمشق، ط٣، ٢٠١٠.
- حديث النهايات فتوحات العولمة ومازق الهوية، علي حرب: المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ٢٠٠٤.
- خطاب الحكاية بحث في المنهج: جيرار جنيت، ترجمة: محمد معتصم، وعبد الجليل الأزدي، عمر حلي، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ط٢، ١٩٩٧.
- الراوي في السرد العربي المعاصر، محمد نجيب العمامي: دار محمد علي الحامي، صفاقس، ط١، ٢٠٠١.
- الرواية الجديدة والواقع، ناتالي ساروت وآخرون: ترجمة رشيد بنحدو، كتاب الدوحة (١٣٤)، ٢٠١٨.
- الرواية العربية المتخيل وبنيتة الفنية، يمنى العيد: دار الفارابي، بيروت، ٢٠١١.
- الزمن والرواية، أ. مندلاو: ترجمة بكر عباس، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٧.
- شحنات المكان جدلية التشكيل والتأثير، ياسين النصير: دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠١١.
- شعرية التأليف بنية النص الفني وأنماط الشكل التألفي، بوريث أوسبنسكي، تر. سعيد الغانمي وناصر حلاوي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، ١٩٩٨.
- شعرية الفضاء السردى المتخيل والهوية في الرواية العربية، حسن نجمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٠.

- صنعة الرواية، برسي لوبوك: ت عبد الستار جواد، دار مجدلاوي، عمان، ٢٠٠٠.
- عالم الرواية، رولان برونوف وريال اوئيلاه: تر. نهاد التكرلي، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، بغداد، د.ط، ١٩٩١.
- غواية شهر زاد قراءات في السرد العربي، فرج مجاهد عبد الوهاب: دار ميتابوك، ٢٠٢١.
- القضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا، د. إبراهيم جنداري: تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط١، ٢٠١٣.
- فلاسفة وجوديون، فؤاد كامل عبد العزيز: الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، د.ط، د.ت.
- الفن الروائي، ديفيد لودج، ترجمة ماهر البطوطي، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٢.
- في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، د. عبد الملك مرتاض: عالم المعرفة، د.م، ١٩٩٨.
- الفيلم السينمائي بين النص الأدبي والكتابة للشاشة، أ.د. فايزة خلف: مجلة علوم اللسان، مؤتمر الأدب والسينما، مارس/ ٢٠١٦، مخبر علوم اللسان، جامعة الاغواط.
- القصة القصيرة النظرية والتقنية، إنريكي أندرسون: ت علي إبراهيم، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠.
- المتخيل السرد، عبد الله إبراهيم: المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٩٠.
- المصطلح السرد، جيرالد برنس: ترجمة عايد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٣.

- معجم السرديات، محمد القاضي وآخرون، دار محمد علي للنشر، تونس، ط١، ٢٠١٠.
- ميخائيل باختين المبدأ الحواري، تزفيتان تودوروف: تر. فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٩٦.
- نحو رواية جديدة، آلان روب جرييه: تر. مصطفى إبراهيم مصطفى، تقديم لويس عوض، دار المعارف، مصر، د. ط، د. ت.
- نظام الخطاب، ميشيل فوكو: تر. محمد سبيلا، التنوير، د. ط، د. ت.
- نظرية القصة القصيرة، د. ثائر العذاري: كنوز المعرفة، عمان، ٢٠١٩.

ثالثاً: الرسائل والأطاريح الجامعية:

- الراوي ومظاهر التلقي في الأدب الشعبي العربي القديم، من المقامة إلى السيرة الشعبية، عبد المجيد دقيشاني (رسالة ماجستير مخطوطة، جامعة محمد خيضر بسكرة) ٢٠٠٩

رابعاً: البحوث المنشورة والمواقع الإلكترونية:

- الراوي الملتبس جماليات التلاعب بهوية الراوي وزاوية النظر في الرواية العراقية المعاصرة، ثائر العذاري: مؤتمر السرد الثاني، الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق، ٢٠١٧
- الراوي والمنظور، حبيب مصباحي: مجلة الأثر، الجزائر، ع٢٣ ديسمبر ٢٠١٥.
- الرواية الحديثة المتباينة الوجوه شكلا ووظيفة، آلان وارن فريد مان: ترجمة محي الدين صبحي، مجلة الاداب الأجنبية، دمشق، ع٢، ١٩٧٧.
- الرؤية السردية والدارسون العرب، فريد أمعششو: مجلة كتابات معاصرة، بيروت، ع٨٧، فبراير ٢٠١٣.

- سيرة الرسام رافع الناصري في مرآة الشاعرة مي مظفر، عمر شبانة:
الاندبندنت العربية، ٢٠٢١/٩/٤
- سيرة الماء والنار: سردية لا ينالها الزمن بالنسيان، جمال العتابي:
جريدة القدس العربي ١٠ / ١٠ / ٢٠٢١
- شمس الدين: قصائد مي مظفر غنائية تمزج بين الغربية وإيقاع
الحنين، عزيزة علي: جريدة الغد الأردنية، ٢٠١١/٧/٢٥
- في المفهوم النظري للفضاء السردي، د. محمد الكحلوي: مجلة كتارا
الدولية للرواية العدد ٥، ٢٠٢٢
- اللغة والخطاب الأدبي مقالات لغوية في الأدب، تر. سعيد الغانمي:
المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٣.
- مشكلة المكان الفني، يوري لوتمان، تر. سيزا قاسم، ألف مجلة
البلاغة المقارنة، الجامعة الأمريكية، القاهرة، ع ٦، ١٩٨٦.
- المصطلح السردي، جيرالد برنس، تر. عايد خزندار، مراجعة وتقديم
محمد بربري، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣.
- مفهوم الخطاب السردي، د. ثائر العذاري: جريدة الصباح العراقية، ع
١٧ شباط ٢٠٢١.
- مفهوم الهوية في الفكر السياسي الغربي، سجي فتاح زيدان: مجلة
العلوم السياسية، عد. ٦٢، ٢٠٢١.
- المكان المغلق والمفتوح في روايات أسعد اللامي، سليم خميس
هادي، أ. د. ثائر عبد المجيد، مجلة واسط للعلوم الإنسانية والاجتماعية،
مج ١٨، عدد خاص بالبحوث المستتلة، ٤/٠٨١: ٢٠٢٢
- المكان في الرواية العربية، غالب هلسا، دار ابن هانئ، دمشق، ط١،
١٩٨٩.

- المكان في رواية الساعة السابعة، علي كريم: مجلة الجامعة العراقية، عدد شباط ٢٠٢٦
- موقع دارات الفنون عبر الرابط
<https://daratafunun.org/?artist=may-muzaffar>
- ويكيبيديا عبر الرابط
https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%85%D9%8A_%D9%85%D8%B8%D9%81%D8%B1

ملحق بالقصص

إن ما يهمنا من منجز مي مظفر، مجال القصة القصيرة الذي هو موضوع هذه الرسالة، إذ تحتل المجموعات القصصية التي أصدرتها مي مظفر مكانة بارزة في تاريخ الأدب العراقي المعاصر، إذ شكّلت علامات فارقة في مسيرتها الأدبية وأسهمت في تطور القصة القصيرة العراقية. فقد استطاعت من خلال خمس مجموعات قصصية أن تعكس ثراء تجربتها الإنسانية، وتبرز تنوع موضوعاتها وعمقها النفسي، وترصد تحولات المجتمع العراقي عبر شخصياتها وأساليبها الفنية. ولعل أهمية هذه المجموعات تكمن في قدرتها على الاقتراب من هموم الإنسان، وتصوير التفاصيل اليومية بلغة مكثفة وأسلوب جمالي يميّز كتابتها، ما جعلها من أبرز الأصوات في فن السرد العراقي الحديث. وهذا عرض ملخص لمجاميعها الخمس:

١- خطوات في ليل الفجر:

تعد مجموعة (خطوات في ليل الفجر)^(١) للكاتبة مي مظفر من المجموعات القصصية المهمة في الأدب العراقي، لأنها صدرت في بغداد سنة ١٩٧٠، وهي فترة كانت فيها الحياة في العراق مليئة بالتغيرات السياسية والثقافية. ومن هنا تأتي أهمية هذه المجموعة، لأنها لا تمثل عملاً أدبياً فقط، بل تعكس أيضاً جانباً من أفكار الناس ومشاعرهم في تلك المرحلة. كما أن صدور الكتاب بدعم من وزارة الإعلام يدل على أن العمل كان معروفاً ومهماً في وقته، وأن الراوية كانت تملك صوتاً واضحاً في مجال القصة القصيرة، ربما لأنها "انساق إبداعية دالة؛ عامرة بضروب الصور التي تسجل العلاقات الملموسة بين الأشياء والأحداث وتضاعف من

(١) خطوات في ليل الفجر، مي مظفر: مطبعة الإيمان، بغداد، ١٩٧٠

الإحساس بوجودها"^(١). وعند قراءة هذه المجموعة نشعر أن مي مظفر لم تكن تهتم فقط بسرد الأحداث، بل كانت تهتم أيضاً بما يجري داخل الشخصيات من مشاعر وأفكار وتعب وحزن وقلق، ولهذا تبدو قصصها قريبة من النفس الإنسانية، لأنها تتحدث عن أشياء يشعر بها كثير من الناس في حياتهم.

ومن أهم ما يظهر في هذه المجموعة أن الراوية تركز على موضوع العزلة والشعور بالابتعاد عن الآخرين. فبعض الشخصيات تبدو وكأنها تعيش وحدها حتى وهي بين الناس، وكأنها غير قادرة على الانسجام مع العالم المحيط بها. ونرى هذا بشكل واضح في قصة "الباب المغلق"^(٢)، حيث نجد شخصية تحب البقاء في غرفتها بعيداً عن الخارج، وتحاول أن تصنع لنفسها مساحة هادئة، لكنها لا تستطيع أن تنفصل تماماً عن الواقع، لأن أصوات الحياة اليومية تبقى تلاحقها. ومن خلال هذه القصة نفهم أن العزلة ليست دائماً راحة، بل قد تكون نوعاً من التعب أو الهروب من حياة لا تمنح الإنسان الطمأنينة. وقد نجحت الراوية في تصوير هذا الشعور بطريقة بسيطة لكنها مؤثرة، فجعلت القارئ يحس بثقل الحياة اليومية وبالضيق الذي تعيشه الشخصية.

كما أن صورة المرأة في هذه المجموعة مهمة أيضاً، لأن مي مظفر قدمت المرأة بوصفها إنسانة تفكر وتريد أن تعرف أكثر، لا بوصفها شخصية ضعيفة فقط. ويتضح هذا في قصة "الجريدة"^(٣)، حيث نرى البطلة تحاول

(١) الفيلم السينمائي بين النص الأدبي والكتابة للشاشة، أ.د. فايزة يخلف: مجلة علوم اللسان، مؤتمر الأدب والسينما، مارس/ ٢٠١٦، مخبر علوم اللسان، جامعة الاغواط. ٢٩٣

(٢) خطوات في ليل الفجر: ٣

(٣) ينظر: نفسه: ٩

أن تشتري جريدة وتقرأها، لكن هذا الأمر البسيط يبدو غريباً في نظر بعض الناس من حولها. ومن هنا نلاحظ أن القصة لا تتحدث عن جريدة فقط، بل تتحدث عن رغبة المرأة في أن تكون واعية ومهتمة بما يجري في المجتمع. فالجريدة هنا تصبح رمزاً للمعرفة والاهتمام بالشأن العام، ولهذا يبدو استغراب الآخرين من تصرف البطلة دليلاً على وجود نظرة ضيقة تجاه المرأة. وقد استطاعت الراوية أن توضح هذا المعنى من خلال موقف يومي صغير، وهذا من الأمور الجميلة في أسلوبها، لأنها لا تحتاج إلى أحداث كبيرة حتى تعبر عن فكرة مهمة.

وفي بعض قصص المجموعة نشعر أن الشخصيات تعيش حالة من الخوف وعدم الاستقرار، وكأنها تسير في حياة صعبة لا تعرف كيف تنتهي. وهذا ما نجده في قصة (البهلوان)^(١)، حيث تصور الراوية إنساناً يقف على حبل رفيع أمام الناس. الجمهور يراه ويصفق له، لكنه في داخله يشعر بالخوف من السقوط. وهذه الصورة تبدو معبرة جداً عن حياة الإنسان أحياناً، لأن الإنسان قد يظهر أمام الآخرين قوياً أو ثابتاً، لكنه في داخله يكون خائفاً ومتعباً. وهذه القصة تجعلنا نفكر في الفرق بين ما يراه الناس من الخارج وما يشعر به الإنسان في نفسه. كما أن قصة (الأبله)^(٢) فيها أيضاً إحساس بالتعب والضياع، وكأن بعض الشخصيات لا تعرف كيف تتعامل مع عالم صعب وملئ بالمفاجآت.

ومن القصص المؤثرة أيضاً قصة (نهر الفجيرة)^(٣)، وهي قصة تعالج موضوع الحزن والفقد. ففي هذه القصة لا يكون الموت مجرد حادثة

(١) ينظر: خطوات في ليل الفجر: ٥٢

(٢) ينظر: نفسه: ١٦

(٣) ينظر: نفسه: ٢٨

عابرة، بل يكون شيئاً يهز النفس بقوة ويغير نظرة الإنسان إلى الحياة. وقد استطاعت مي مظفر أن تجعل الحزن في هذه القصة محسوساً، بحيث يشعر القارئ أن الفقد لا يأخذ الأشخاص فقط، بل يترك أثراً كبيراً في الذاكرة وفي الإحساس بالمكان والزمان. والنهر في هذه القصة لا يظهر كرمز للحياة كما قد نتوقع، بل يصبح مرتبطاً بالحزن والوجع، وهذا يدل على أن الراوية كانت قادرة على إعطاء الأشياء معاني جديدة داخل النص.

ومن الجوانب الجميلة في هذه المجموعة أن الراوية تستعمل بعض الأشياء العادية لتعبر عن أفكار أكبر. فالباب في (الباب المغلق) ليس باباً فقط، بل يمكن أن نفهمه على أنه حاجز بين الإنسان والعالم. والجريدة في قصة (الجريدة) ليست شيئاً عادياً فقط، بل تدل على المعرفة والرغبة في الفهم. والحبلى في (البهلوان) يوحي بصعوبة الحياة وعدم ثباتها. وهذه الطريقة تجعل القصص أعمق، لأن القارئ لا يقرأ الحدث وحده، بل يحاول أن يفهم المعنى الذي وراءه. ومع ذلك فإن هذا العمق لا يأتي بلغة معقدة جداً، بل يأتي من طريقة بناء الفكرة داخل القصة.

أما لغة مي مظفر في هذه المجموعة فهي لغة أدبية جميلة، لكنها ليست قائمة على الشرح الطويل. فهي تميل إلى الجمل المكثفة التي تحمل شعوراً واضحاً، وتترك أثراً في النفس. كما أن الراوية لا تكثر من الوصف الزائد، بل تختار ما يفيد في توضيح الحالة النفسية أو الجو العام. ولهذا نشعر أن اللغة في قصصها تساعد على بناء الحزن أو الضيق أو القلق الذي تعيشه الشخصيات لأنها في السرد "ليست ألفاظاً فقط؛ ولا أساليب فحسب؛ وإنما هي أيضاً مضامين وثيقة الصلة بالحياة والمجتمع"^(١). وكذلك

(١) الراوي في السرد العربي المعاصر: ٣٥٠

فإن الحوار في بعض القصص يكون قصيراً، لكنه مناسب، لأنه يكشف التوتر بين الشخصيات، أو يوضح الفرق بين ما تريده الشخصية وما يفرضه عليها الواقع.

ومن الأمور التي تستحق الانتباه أيضاً أن المكان في هذه القصص ليس مجرد خلفية للأحداث، بل له دور واضح في تكوين الشعور العام. فبغداد مثلاً لا تظهر فقط كمدينة تقع فيها الأحداث، بل تظهر كأنها مكان ثقيل يضغط على الشخصيات ويجعلها تبحث عن الراحة أو الهروب. ولهذا نجد بعض الشخصيات تميل إلى الغرف المغلقة أو الأماكن البعيدة، وكأنها تبحث عن هدوء مفقود. وهذا يجعل المكان مرتبطاً بحالة الشخصية، لا منفصلاً عنها.

وفي الحقيقة، فإن أهمية "خطوات في ليل الفجر" تأتي من أكثر من جانب. فهي أولاً مجموعة قديمة نسبياً، وهذا يعطيها قيمة تاريخية في تطور القصة العراقية. وهي ثانياً تقدم موضوعات إنسانية ما زالت قريبة من الناس، مثل الوحدة والحزن والرغبة في الفهم والشعور بالتعب من الحياة. وهي ثالثاً تقدم المرأة بصورة واعية ومفكرة، وهذا أمر مهم في الأدب. كما أن أسلوب مي مظفر يجعل القارئ يشعر أن القصص ليست بعيدة عنه، لأنها تتحدث عن مشاعر يمكن أن نجدها في حياتنا اليومية، حتى لو اختلفت الظروف.

٢- البجع:

يمكن أن يعد كتاب (البجع)^(١) للكاتبة مي مظفر من الكتب المهمة في الأدب العراقي الحديث، لأنه يعرض مجموعة من القصص التي فيها

(١) البجع، مي مظفر: وزارة الثقافة والفنون، بغداد، ١٩٧٩

مشاعر إنسانية واضحة، وفيها اهتمام بالمكان والذكريات والحياة الداخلية للشخصيات. وعند قراءة هذا الكتاب نشعر أن الراوية لا تريد فقط أن تحكي أحداثاً، بل تريد أن تجعل القارئ يعيش الجو النفسي للقصة ويحس بما تمر به الشخصيات من حزن أو انتظار أو غربة. وهذا الشيء جعل هذا الكتاب مختلفاً عن بعض القصص التي تعتمد على الحكاية المباشرة فقط. ففي مظفر تكتب بطريقة فيها هدوء وتأمل، وتختار كلماتها بعناية، لذلك تبدو قصصها قريبة من الشعر أحياناً، مع أنها قصص وليست قصائد. وهذا ما يعطي الكتاب قيمة فنية واضحة، لأنه يجعل القارئ ينتبه إلى اللغة نفسها، وليس إلى الحدث وحده.

ومن المعلوم أن مي مظفر من الأسماء الثقافية المعروفة في العراق، وقد كانت قريبة من عالم الأدب والفن، ولهذا ظهرت هذه الثقافة في كتابتها. فهي لا تكتب بلغة بسيطة جداً أو يومية عادية، بل تكتب بلغة أدبية أنيقة فيها صور ووصف دقيق للمكان وللشخصيات. وعندما نقرأ قصصها نلاحظ أنها تهتم بالتفاصيل الصغيرة، مثل شكل المكان أو حركة بسيطة أو لحظة صمت بين شخصين، لكنها تجعل من هذه التفاصيل شيئاً مهماً داخل النص. وهذا يدل على أن الراوية تعرف كيف تبني القصة من أمور قد تبدو صغيرة لكنها تحمل معاني كبيرة. كما أن علاقتها بالفن التشكيلي تبدو واضحة في أسلوبها، لأن بعض المشاهد في قصصها تبدو كأنها مرسومة بالكلمات. فالقارئ لا يقرأ فقط، بل يكاد يرى الصورة أمامه، وهذا من الأمور الجميلة في هذا الكتاب.

ومن أبرز الموضوعات التي تظهر في كتاب (الجمع) موضوع الذاكرة، لأن الراوية تهتم كثيراً بما يبقى في النفس من صور الماضي والأماكن والناس. فالمكان عندها ليس مجرد مكان تجري فيه الأحداث، بل

هو شيء مرتبط بالمشاعر والذكريات. لذلك نشعر أن الأمكنة في القصص لها روح وحضور قوي، وكأنها جزء من حياة الشخصيات نفسها. ومن خلال هذا الاهتمام بالمكان نستطيع أن نفهم أن الكتابة عند مي مظفر هي أيضاً محاولة للاحتفاظ بالأشياء من الضياع. فهي تكتب عن الأماكن والوجوه والحالات الإنسانية وكأنها تريد أن تحفظها في النص. وهذا الأمر مهم، لأن الأدب لا ينقل لنا الأحداث فقط، بل يحفظ أيضاً ما قد يختفي مع الزمن. ولهذا يمكن أن نقول إن هذا الكتاب فيه جانب إنساني وثقافي، لأنه يحافظ على الذاكرة ويجعلها حاضرة أمام القارئ.

كذلك يظهر في الكتاب موضوع الاغتراب، وهو من الموضوعات المهمة في الأدب الحديث عموماً. فالإنسان في بعض هذه القصص يبدو وكأنه غير منسجم تماماً مع العالم حوله، أو يشعر أن هناك شيئاً ناقصاً في حياته، أو أنه يعيش عزلة داخلية. وهذا الإحساس لا يأتي دائماً من خلال كلام واضح ومباشر، بل يظهر من خلال الجو العام للقصة، ومن خلال الصمت والتردد والحركة القليلة للشخصيات. فالراوي لا تقول لنا كل شيء بشكل صريح، بل تترك أشياء كثيرة يفهمها القارئ من السياق. وهذا يجعل النصوص أعمق، لأن القارئ يشارك في اكتشاف المعنى. وقد يكون هذا الأسلوب صعباً قليلاً على بعض القراء في البداية، لكنه يجعل القصص أكثر تأثيراً، لأن القارئ يشعر أنه دخل إلى عالم داخلي هادئ لكنه مليء بالمشاعر.

ومن الجوانب الواضحة أيضاً في هذا الكتاب أن مي مظفر لا تعتمد على الأحداث الكبيرة أو المفاجآت الكثيرة، بل تعتمد على الحالة النفسية والموقف الإنساني. فقد يكون الحدث بسيطاً جداً، مثل لقاء في مكان معين أو حديث قصير أو انتظار شخص ما، لكن الراوية تعرف كيف تجعل هذا

الحدث البسيط معبراً وعميقاً. فهي تعطي أهمية لما تشعر به الشخصية من الداخل، وليس فقط لما تفعله في الخارج. وهذا ما يجعل قصصها مختلفة عن القصص التي تقوم على التشويق الظاهر أو الأحداث المتسارعة. فالقارئ هنا لا يقرأ ليعرف ماذا سيحدث فقط، بل يقرأ ليفهم كيف تعيش الشخصية هذه اللحظة وما الذي تشعر به. وهذا النوع من السرد يحتاج إلى قارئ هادئ ومتأمل، لأنه يقوم على الإحساس أكثر مما يقوم على الحركة.

وعندما نقرأ بعض القصص التي ترتبط بعالم مي مظفر، نلاحظ أن الحوار فيها غالباً قليل، لكنه يؤدي دوراً مهماً. فالشخصيات لا تتكلم كثيراً، ولكن القارئ يشعر بما في داخلها من خلال كلمات قليلة جداً أو من خلال الصمت نفسه. وهذا يدل على مهارة الراوية في السرد، لأنها لا تشرح كل شيء، بل تترك المجال للقارئ لكي يكمل الصورة. كما أن الوصف عندها ليس مجرد زخرفة لغوية، بل هو جزء من معنى القصة. فعندما تصف البحر أو المقهى أو الشارع أو البيت، فهي لا تريد فقط أن ترسم المكان، بل تريد أن تعبر عن شعور معين مرتبط بهذا المكان. ومن هنا يصبح الوصف وسيلة لفهم الحالة النفسية أيضاً. وهذه نقطة مهمة، لأن بعض الكتاب يصفون كثيراً من غير فائدة واضحة، أما مي مظفر فالوصف عندها مرتبط دائماً بالجو العام للنص.

ومن الممكن أن نقول إن هذا الكتاب يعبر أيضاً عن حساسية فنية عالية، لأن الراوية تنظر إلى العالم بطريقة دقيقة ومؤثرة. فهي تهتم بالحزن، لكن حزنها ليس صاخباً، بل هادئ وعميق. وتهتم بالإنسان، لكن ليس بوصفه بطلاً كبيراً، بل بوصفه كائناً يشعر ويتألم ويتذكر ويخاف من فقد. ولهذا فإن قصصها تقترب من حياة الناس الداخلية أكثر من اقترابها من الأحداث الخارجية الكبيرة. وهذا ما يجعل القارئ يجد في هذه القصص شيئاً

إنسانياً قريباً منه، حتى لو كانت الشخصيات مختلفة عنه. فالألم والحنين والوحدة والبحث عن الطمأنينة هي مشاعر يعرفها معظم الناس، ولهذا تصل هذه النصوص إلى القارئ بسهولة من جهة الإحساس، حتى لو كانت لغتها تحتاج إلى بعض الانتباه.

إن أهمية كتاب (البجع) تأتي من أمرين معاً، الأول هو القيمة الفنية للغة والأسلوب، والثاني هو القيمة الإنسانية للموضوعات التي يعالجها. فالكتاب لا يقدم تسلية سريعة أو قصصاً عابرة، بل يقدم تجربة أدبية فيها عمق وهدوء وجمال. كما أنه يكشف عن قدرة مي مظفر على أن تجعل القصة مساحة للتأمل في الحياة والذاكرة والمكان والإنسان. وهذا ما يجعلها كاتبة مهمة في السرد العراقي الحديث. ومن خلال هذا الكتاب نستطيع أن نفهم أن القصة القصيرة ليست دائماً مرتبطة بالأحداث الكثيرة، بل يمكن أن تكون قائمة على لحظة صغيرة أو إحساس داخلي أو مشهد بسيط، إذا كانت مكتوبة بمهارة ووعي فني. ولهذا فإن قراءة البجع تعطي القارئ فرصة للاقترب من أدب جميل وهادئ وعميق في الوقت نفسه، وتجعله يقدر قيمة الكتابة التي تعتمد على الإحساس والتأمل والجمال.

٣- نصوص على حجر كريم:

مجموعة "نصوص في حجر كريم"^(١) للكاتبة مي مظفر من المجموعات القصصية المهمة في الأدب العراقي والعربي الحديث، لأنها تقدم نصوصاً تقوم على التكتيف والعمق والاهتمام بالحياة الداخلية للشخصيات. وقد صدرت هذه المجموعة في بيروت سنة ١٩٩٣، وهي فترة شهد فيها السرد العربي اهتماماً أكبر بالاختصار والتركيز والبحث عن

(١) نصوص في حجر كريم، مي مظفر: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١،

أشكال جديدة في القصة القصيرة. ومن خلال عنوان المجموعة نفسه نشعر أن الراوية تريد أن تقول إن النص الأدبي يشبه الحجر الكريم، لأنه شيء ثمين يحتاج إلى عناية وصبر في تشكيله، ولأنه يبقى زمناً طويلاً من غير أن يفقد قيمته. فالحجر الكريم ليس شيئاً عادياً، بل هو مادة صلبة ونفيسة، وكذلك النصوص في هذا الكتاب ليست نصوصاً عابرة، بل نصوص مكتوبة بعناية وفيها محاولة للوصول إلى جوهر الأشياء والمعاني. وحتى غلاف الكتاب وما يوحي به من أحجار مرصوفة يساعد القارئ على فهم هذه الفكرة، لأننا نشعر أن كل قصة في هذه المجموعة تشبه حجراً صغيراً مصقولاً، لكنه يحمل داخله معنى كبيراً. ولهذا يمكن القول إن مي مظفر أرادت منذ البداية أن تقدم نصوصاً فيها دقة في الصياغة وقوة في الإيحاء واهتمام بالتفاصيل التي تبدو بسيطة لكنها في الحقيقة عميقة ومؤثرة.

وعندما نقرأ هذه المجموعة نلاحظ أن مي مظفر تعتمد على أسلوب خاص يقوم على التأمل والبحث الداخلي، فهي لا تكتب قصصاً تقوم على الأحداث السريعة أو التشويق الظاهر فقط، بل تكتب نصوصاً تجعل القارئ يفكر في ما وراء الحدث. وكأن الشخصيات في هذا الكتاب تبحث دائماً عن شيء غامض أو مفقود أو غير واضح تماماً. فهناك شعور مستمر بأن الإنسان لا يعيش في عالم مكتمل، بل يعيش في عالم فيه نقص وأسئلة وصمت وأشياء مخفية. ولهذا يبدو موضوع البحث من الموضوعات المهمة جداً في هذه المجموعة، لأن الشخصيات لا تكتفي بما تراه على السطح، بل تريد أن تصل إلى الحقيقة أو إلى ما هو أعمق من الظاهر. كما يظهر في النصوص اهتمام واضح بالزمن والذاكرة، وخاصة حين تتكلم الراوية عن الخريف أو عن المواسم أو عن الأشياء التي تعيد إلى النفس صور الماضي. فالخريف عندها ليس مجرد فصل من فصول السنة، بل هو حالة

شعورية وفكرية، لأنه يجمع بين الجمال والذبول، وبين الحضور والغياب، وبين ما بقي من الدفء وما بدأ يدخل من البرد. وهذا يجعل الزمن في هذه النصوص ليس زمناً عادياً، بل زمناً يحمل أثراً نفسياً واضحاً في الشخصيات. أما اللغة، فهي لغة سهلة من جهة القراءة الأولى، لكنها ليست بسيطة تماماً، لأن فيها إحياءً ورموزاً وشيئاً من الغموض الجميل الذي يجعل القارئ يفكر أكثر من مرة في معنى الجملة أو الصورة. ولهذا فإن القراءة هنا لا تكون قراءة سريعة، بل قراءة فيها مشاركة من القارئ لكي يكشف المعاني الموجودة خلف الكلمات.

ومن القصص المهمة في هذه المجموعة قصة "الحبل السري"^(١)، وهي قصة تكشف عن قدرة مي مظفر على تصوير الوحدة والتحول القاسي في المدينة. وتدور القصة حول امرأة أرملة ومقعدة، تعيش وحدها منذ سنوات طويلة، وليس لها أولاد ولا أقارب قريبون يخفون عنها عزلتها. وهي تقضي وقتها في مراقبة ما يجري من حولها من شرفتها، حيث ترى المنطقة التي كانت هادئة وبسيطة تتحول إلى مكان آخر مختلف تماماً، فتنتشر الأبنية الحديثة والمكاتب والضجيج والسيارات، ويختفي الجو القديم الذي كانت تعرفه. ومن خلال هذا المشهد لا تقدم الراوية مجرد وصف لتغير عمراني، بل تكشف عن تغير أعرق يمس حياة الإنسان وشعوره بالمكان. فالمرأة هنا لا تفقد فقط راحة المنطقة القديمة، بل تفقد أيضاً إحساسها بالانتماء والطمأنينة. وهنا تأخذ فكرة الحبل السري معنى رمزياً، لأن العنوان لا يشير فقط إلى العلاقة البيولوجية المعروفة، بل يشير أيضاً إلى الصلة التي تربط الإنسان بمكانه وبحياته الماضية. وحين تنقطع هذه الصلة يشعر

(١) ينظر: نصوص في حجر كريم: ١٩

الإنسان أنه أصبح وحيداً ومعلقاً في فراغ. كما أن الكرسي الذي تجلس عليه المرأة لا يبدو مجرد وسيلة للعلاج أو الحركة، بل يصبح جزءاً من حالتها النفسية، لأنه يمثل الثبات والعجز في وقت واحد. ومن الأشياء المؤثرة في هذه القصة أيضاً حضور العسافير، لأنها تمثل بالنسبة إلى هذه المرأة صورة للحياة الحرة التي ما زالت تتحرك، وكأنها الشيء القليل الذي يمنحها بعض الأمل وسط عالم من الإسمنت والضجيج. وهكذا تنجح القصة في أن تجعل من مشهد بسيط صورة مؤلمة عن عزلة الإنسان وتآكل المكان الذي كان يشعر فيه بالأمان.

أما قصة "ظاهرة اختفاء النصف"^(١) فهي قصة مختلفة من حيث الموضوع، لكنها تلتقي مع بقية النصوص في اهتمامها بكشف الزيف الاجتماعي. ففي هذه القصة تصور الراوية حفلاً أو اجتماعاً كبيراً يظهر فيه الناس بأفضل ملابسهم وأكثرهم أناقة، ويتكلمون بطريقة تبدو راقية ومتقنة، حتى إن الحديث يصل إلى الفن والموسيقى وأسماء مثل موزارت وساليري. لكن خلف هذا المظهر الجميل يوجد شيء ناقص ومشوّه. فالقصة لا تنظر إلى الأناقة الخارجية بوصفها دليلاً على الحقيقة، بل تكشف أن كثيراً من الوجوه في المجتمع تخفي وراءها فراغاً أو نفاقاً أو غياباً للجوهر الحقيقي. ولهذا تأتي فكرة اختفاء النصف بوصفها رمزاً قوياً، لأن الناس في القصة لا يظهرون كما هم بشكل كامل، بل كأن وجوههم ناقصة أو مشوهة، وكأن جزءاً من حقيقتهم غائب أو مخفي. وهذا المعنى لا يتعلق بالشكل الخارجي فقط، بل يتعلق بالشخصية نفسها، لأن الإنسان حين يعيش بالقناع والمظهر فقط يفقد شيئاً من حقيقته الإنسانية. ويشعر بطل القصة بالاختناق من هذه

(١) ينظر: نصوص في حجر كريم: ٢٥

الأجواء، لأنه يرى أكثر مما يقوله الآخرون، ويحس أن الكلام الجميل والمجاملات الكثيرة لا تخفي الفراغ الموجود في الداخل. وهكذا تقدم مي مظفر نقداً هادئاً لكنه عميق لعالم العلاقات الاجتماعية حين تصبح قائمة على الاستعراض لا على الصدق.

وفي قصة "عين الحق"^(١) تصل الراوية إلى نوع آخر من المواجهة، لأنها تجعل الفن نفسه وسيلة لكشف ما هو مخفي داخل الأسرة. وتدور القصة حول مشهد عائلي بسيط في الظاهر، حيث تجلس أسرة لمشاهدة فيلم، لكن هذا المشهد العادي يتحول شيئاً فشيئاً إلى لحظة توتر وانكشاف. فبينما تمضي أحداث الفيلم على الشاشة، تبدأ التوترات الموجودة في البيت بالخروج إلى السطح، فيظهر الصمت الثقيل من جهة الأب، والانفعال الحاد من جهة الأم، حتى تصل الأمور إلى درجة من الانفجار. والجميل في هذه القصة أن مي مظفر لا تجعل الحقيقة تظهر عن طريق خطبة أو اعتراف مباشر، بل تجعلها تظهر من خلال تفاعل الشخصيات مع ما تشاهده. وكأن الفيلم صار مرآة تكشف شيئاً كان مخفياً داخل البيت. وتبلغ القصة ذروتها في لحظة قول الطفل الصغير: إنها عين الله، وهي جملة مؤثرة جداً لأنها تجعل الرقابة الأخلاقية أو الحقيقة المطلقة حاضرة في المشهد من خلال براءة طفل. فالطفل لا يتكلم بلغة فلسفية أو معقدة، لكنه يقول عبارة صغيرة تكشف كل شيء. ثم تأتي النهاية الرمزية حين يرسم الطفل دائرتين كبيرتين فيهما نقطة حمراء ويضعهما أمام أبيه، وكأن هاتين العينين أصبحتا شيئاً مادياً حاضراً لا يمكن الهروب منه. وهذه النهاية تجعل القصة قوية ومؤثرة،

(١) ينظر: نصوص في حجر كريم: ٣٥

لأنها تنقل فكرة الحقيقة من الشاشة إلى داخل البيت، ومن الفن إلى الحياة، ومن المشهد الخارجي إلى الجرح الداخلي.

أما قصة "نصوص في حجر كريم"^(١) التي تحمل اسم المجموعة، فهي من أكثر القصص كثافة وغموضاً في الكتاب، لأنها تجمع بين الجانب الشخصي والجانب الرمزي، وربما السياسي أيضاً. ففي هذه القصة تستقبل مريم زائراً غريباً يقول إنه يحمل رسالة من أخيها مروان الغائب منذ سنوات. ومن البداية يشعر القارئ أن هذا الغياب ليس غياباً عادياً، بل ربما يرتبط بالحرب أو بالفقدان أو بالموت الذي لم يعلن بشكل واضح. ولهذا يبقى الغائب حاضراً بقوة في النص، حتى وهو غير موجود جسدياً. والشيء المهم في هذه القصة هو الحجر الذي يحمله الزائر، فهو ليس حجراً عادياً، بل قطعة بيضاء فيها خطوط داكنة، وكأنها رسالة مشفرة أو علامة لا يمكن فهمها بسهولة. وهنا يصبح الحجر رمزاً للحقيقة التي لا تموت، أو للذكرى التي تبقى صلبة رغم الغياب والخراب. كما أن هذا الحجر يوحي بأن هناك أشياء لا يمكن شرحها بالكلام المباشر، بل تحتاج إلى رمز أو إشارة أو مادة تبقى وتقاوم النسيان. ومريم تعيش في القصة حالة من التردد بين أن تصدق ما يجري أو تشك فيه، بين الحلم والواقع، بين الأمل والانكسار. ولهذا تأتي أجواء القصة مشبعة بالصمت والحزن والانتظار. وفي النهاية يبقى الحجر لغزاً، ويبقى غياب مروان جرحاً مفتوحاً، وكأن الراوية تريد أن تقول إن بعض الحقائق في الحياة لا تظهر كاملة، بل تبقى مبعثرة في الرموز والذكريات والأشياء الصغيرة.

(١) ينظر: نصوص في حجر كريم: ٤٥

ومن خلال هذه القصص وغيرها نستطيع أن نلاحظ أن مي مظفر تملك قدرة واضحة على تحويل الأمور العادية إلى نصوص عميقة. فهي لا تحتاج إلى أحداث ضخمة لكي تكتب قصة مؤثرة، بل يكفيها مشهد من شرفة، أو حفلة اجتماعية، أو جلسة عائلية أمام فيلم، أو زيارة غامضة يحمل فيها شخص حجراً. لكن هذه الأشياء البسيطة تتحول في يدها إلى مداخل للكشف عن الوحدة والزيغ والحقيقة والغياب والخوف والذاكرة. كما أن اللغة عندها لغة أنيقة، لكنها ليست متكلفة، بل فيها شفافية تجعل القارئ يقترب من المعنى، وفي الوقت نفسه فيها غموض موحٍ يترك مساحة للتأويل. وهذا من أسباب جمال هذه المجموعة، لأنها لا تقدم المعنى بشكل مباشر ونهائي، بل تجعل القارئ يشارك في بنائه. ولهذا فإن النصوص تبدو قصيرة من حيث الحجم، لكنها كبيرة من حيث ما تحمله من دلالات.

هكذا نرى إن مجموعة "نصوص في حجر كريم" من الأعمال التي تستحق القراءة فعلاً، لأنها تقدم أدباً قائماً على العمق النفسي وعلى حساسية فنية عالية. فهذه المجموعة لا تتحدث فقط عن أفراد أو مواقف، بل تتحدث أيضاً عن الإنسان في مواجهة تغير المدينة، وتغير العلاقات، وضغط الذاكرة، وغياب الحقيقة، وانتشار الزيغ. وهي لهذا السبب ليست مجموعة مرتبطة بزمن صدورها فقط، بل ما تزال قادرة على التأثير، لأن الأسئلة التي تطرحها ما تزال موجودة في حياتنا. كما أن مي مظفر نجحت في أن تجعل كل قصة من قصص هذه المجموعة مثل حجر صغير لكنه ثمين، فيه صلابه من جهة، وفيه جمال من جهة أخرى. وهذا ما يجعل عنوان الكتاب مناسباً جداً لمضمونه. وفي النهاية يمكن القول إن هذه المجموعة تمثل تجربة ناضجة في القصة القصيرة، وتكشف عن كاتبة تعرف كيف تختصر، وكيف توحى، وكيف تجعل النص القليل الكلمات واسع المعنى. لذلك فإن

قراءة نصوص في حجر كريم تساعد القارئ على أن يتعرف إلى أدب يعتني بالتفاصيل، ويحفر في النفس، ويجعل اللغة وسيلة لاكتشاف الجوهر الإنساني وسط عالم مليء بالتغير والتعب والوجوه غير الكاملة.

٤- بريد الشرق:

تعد مجموعة (بريد الشرق)^(١) للكاتبة مي مظفر من المجموعات القصصية التي يمكن أن تلفت انتباه القارئ بسبب ما فيها من موضوعات إنسانية قريبة من الواقع، مثل الحزن والغربة وفقدان المكان والشعور بالتغير الذي يصيب حياة الناس. وعندما نقرأ عنوان هذه المجموعة نشعر أن كلمة "بريد" لا تعني الرسائل فقط، بل يمكن أن تدل على مشاعر وذكريات وأشياء يريد الإنسان أن يرسلها أو يحتفظ بها، لكن الحياة قد تجعلها تضيع أو تتأخر أو لا تصل. ولهذا فإن العنوان يبدو مناسباً لجو القصص، لأن أكثر من قصة في المجموعة تعطي إحساساً بالفقد وبأن هناك شيئاً ناقصاً أو غائباً في حياة الشخصيات. ومن خلال قراءة هذه المجموعة نلاحظ أن مي مظفر تهتم كثيراً بتصوير الإنسان وهو يواجه التغيرات القاسية في حياته، سواء كانت هذه التغيرات متعلقة بالمكان أو بالعلاقات أو بالوضع النفسي.

كما نلاحظ أن القصص لا تعتمد على الحوادث الكبيرة فقط، بل تعتمد أيضاً على المشاعر الداخلية وعلى التفاصيل الصغيرة التي تكشف معاناة الشخصيات. وهذا ما يجعل المجموعة مؤثرة، لأن القارئ لا يقرأ أحداثاً فقط، بل يشعر أن النصوص تتحدث عن هموم إنسانية حقيقية. ومن أهم الأفكار التي تظهر في المجموعة فكرة الغربة، فالشخصيات في كثير

(١) بريد الشرق، مي مظفر: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٣

من القصص تبدو بعيدة عن الطمأنينة، وكأنها تعيش في أماكن لا تشبهها أو في زمن لم تعد قادرة على الانسجام معه. وهذه الغربة ليست غربة مكان فقط، بل غربة نفسية أيضاً، لأن الإنسان قد يكون موجوداً بين الناس لكنه يشعر بالوحدة والانقطاع. وفي بعض القصص يظهر الحنين إلى الشرق أو إلى بغداد أو إلى الماضي، وكأن الماضي صار أجمل من الحاضر، أو على الأقل صار أكثر دفئاً منه. وهذا الأمر يجعل النصوص فيها نوع من الحزن الهادئ الذي يبقى مع القارئ بعد انتهاء القراءة.

كذلك نلاحظ أن المكان له دور مهم في هذه المجموعة، فهو ليس مجرد مكان تجري فيه الأحداث، بل هو جزء من معنى القصة نفسها. فالمقهى والبيت القديم وسوق الوراقين والمدينة كلها أماكن لها قيمة كبيرة في النصوص، لأنها ترتبط بالذكريات وبالإحساس بالأمان أو بفقدان هذا الأمان. وعندما يتغير المكان أو يختفي، تشعر الشخصيات أن جزءاً منها قد ضاع. وهذا واضح في القصص التي تتكلم عن اختفاء الأمكنة أو خرابها أو تحولها إلى شيء آخر لا يشبه صورتها القديمة. ويمكن أن نفهم من ذلك أن الراوية تريد أن تبين أن المكان ليس شيئاً عادياً، بل هو جزء من هوية الإنسان ومن ذاكرته. ومن الموضوعات المهمة أيضاً في هذه المجموعة صورة المرأة، فالمرأة في بعض القصص تظهر حزينة ومتعبة، لكنها في الوقت نفسه قوية وقادرة على التحمل. فهي لا تظهر دائماً بوصفها شخصية ضعيفة، بل تظهر أحياناً بوصفها أقرب إلى رمز للصبر والتمسك بالحياة والذكريات. وفي قصة مثل "خديجة" مثلاً نشعر أن الشخصية مرتبطة بالماضي وبالمكان وبالأشياء القديمة، وهذا يعطيها عمقاً خاصاً. وكذلك في القصص التي ترتبط بالحزن نلاحظ أن المرأة تحمل هذا الحزن بطريقة فيها وقار، وكأنها تعرف أن الألم جزء من الحياة لكنها لا تنهار بسهولة. أما لغة

مي مظفر في هذه المجموعة فهي لغة جميلة وبسيطة في بعض المواضع، لكنها تحمل أيضاً طابعاً أدبياً واضحاً. فهي لا تكتب بأسلوب مباشر جداً، بل تحاول أن تجعل الكلمات تحمل أكثر من معنى، ولهذا نجد في النصوص صوراً وإشارات تجعل القارئ يفكر فيما وراء الجمل. وفي الوقت نفسه لا تبدو القصص صعبة جداً، بل يمكن للقارئ أن يتابعها ويشعر بأجوائها حتى لو كانت بعض المعاني تحتاج إلى تأمل. وهذا من الجوانب الجميلة في الكتابة، لأن القصة تكون مفهومة، لكنها تترك أيضاً مجالاً للتفكير.

ونلاحظ كذلك أن الراوية تستحضر بعض الشخصيات أو الرموز الثقافية، مثل التوحيد، وهذا يدل على أن النصوص مرتبطة بالتراث أيضاً، وليس بالحاضر فقط. ووجود مثل هذه الإشارات يعطي القصص بعداً أوسع، لأنه يربط بين ما يعيشه الإنسان الآن وبين ما عاشه أشخاص في عصور سابقة. ومن القصص التي يمكن التوقف عندها قصة "المقهى"^(١)، لأن هذه القصة تقدم مكاناً بسيطاً، لكن هذا المكان يصبح مرتبطاً بلحظة إنسانية فيها قرب وانقطاع في الوقت نفسه. فالقصة تعطي إحساساً بأن بعض العلاقات تبدأ بسرعة وتنتهي بسرعة، وأن الإنسان قد يعيش لحظة جميلة ثم يفقدها فجأة. وهذا يجعل القصة تعبر عن هشاشة العلاقات وعن صعوبة الاحتفاظ بالأشياء الجميلة. أما قصة "في سوق الوراقين" فهي من القصص المؤثرة أيضاً، لأنها تعرض مشهداً فيه كتب تباع بطريقة مؤلمة، وكأن الثقافة نفسها صارت شيئاً يمكن التخلي عنه بسبب الفقر أو الظروف القاسية. وهذه الفكرة مؤلمة جداً، لأن الكتاب ليس مجرد شيء مادي، بل هو رمز للعلم والذاكرة

(١) ينظر: بريد الشرق: ٩

والفكر. وعندما نرى الكتب ملقاة أو مباعة بثمن قليل نشعر أن هناك انهياراً أصاب قيمة الثقافة في المجتمع. ومن خلال هذه القصة تنجح الراوية في نقل شعور بالحزن على زمن المعرفة وعلى ما يحدث للمثقف وللكتاب في الظروف الصعبة. وكذلك يمكن أن نتوقف عند قصة "خديجة" التي فيها جانب رمزي واضح، خاصة في موضوع الأفعى التي ترتبط بالمكان وبالخيال الشعبي. فالقصة لا تبقى داخل الواقع فقط، بل تدخل أيضاً في جو فيه شيء من الغرابة والأسطورة، وهذا يجعلها مختلفة وجميلة. ويمكن القول إن هذا التداخل بين الواقع والرمز يعطي بعض القصص عمقاً أكبر، لأن المعنى لا يكون واحداً فقط، بل يمكن فهمه بأكثر من طريقة.

أما قصة "الطائر الذي فقد صوته"^(١) فهي من أكثر القصص التي تعبّر عن الألم بصورة واضحة، لأن فقدان الصوت فيها ليس مجرد حادثة عادية، بل هو إشارة إلى القهر وإلى عجز الإنسان عن التعبير. وهذه الفكرة مهمة جداً، لأن الصوت في الأدب وفي الحياة يرمز إلى الحرية والوجود، وعندما يفقد الإنسان صوته فإنه يفقد شيئاً أساسياً من نفسه. لذلك تبدو هذه القصة قوية في معناها، حتى لو كانت قصيرة أو بسيطة في ظاهرها. وبعد قراءة مجموعة "بريد الشرق" يمكن القول إن مي مظفر استطاعت أن تقدم قصصاً تعبّر عن الإنسان العربي وهو يعيش أوقاتاً صعبة وملينة بالتحول والخسارة. فهي كتبت عن الحزن والغياب والمكان والمرأة والصوت والذاكرة بطريقة فنية مؤثرة، وجعلت القارئ يشعر بأن هذه القصص ليست بعيدة عن حياته وعن أسئلته. كما أن المجموعة تبين أن الأدب يمكن أن يكون وسيلة لحفظ ما يضيع في الواقع، لأن القصة تحتفظ بالمكان حين يختفي، وتحتفظ

(١) ينظر: بريد الشرق: ٦٩

بالصوت حين يضيع، وتحفظ بالذكرى حين يهددها النسيان. ومن هنا تأتي أهمية هذا الكتاب، لأنه لا يقدم قصصاً للتسلية فقط، بل يدعو القارئ إلى التفكير في أحوال الإنسان وفي التغيرات التي تصيب المجتمع والحياة. إن "بريد الشرق" مجموعة تستحق القراءة، لأنها تحمل مشاعر صادقة وتصورات جميلة، ولأنها تعبّر عن قضايا مهمة بطريقة أدبية هادئة، تجعل القارئ يتأمل كثيراً بعد أن ينتهي من القراءة.

٥- ألم يبق منهم أحد:

تعدّ المجموعة القصصية "ألم يبق منهم أحد"^(١) للكاتبة مي مظفر من المجموعات التي تترك أثراً واضحاً في القارئ، لأنها لا تقدم قصصاً للتسلية فقط، بل تقدم صوراً من حياة بغداد وأهلها في أزمنة مختلفة، وتكشف ما في هذه الحياة من جمال وألم وذكريات. ومن خلال الصفحات الأولى من الكتاب نعرف أن هذه القصص خرجت من علاقة الراوية العميقة ببغداد، فهي ترى أن هذه المدينة ليست مكاناً عادياً، بل مدينة لها حضور كبير في الذاكرة والخيال، وقد مرت بكوارث وحروب كثيرة، ومع ذلك بقيت حاضرة في النفوس. وتوضح الراوية في مقدمة الكتاب أنها كتبت هذه القصص من حبها لبغداد ومن رغبتها في استعادة الناس العاديين الذين عاشوا فيها، لأنهم في نظرها يمثلون جوهر المدينة الحقيقي، حتى إذا لم تذكرهم كتب التاريخ الكبيرة.

ومن يقرأ هذه المجموعة يلاحظ منذ البداية أن بغداد هي العنصر الذي يجمع القصص كلها. فمع أن كل قصة تتحدث عن شخصيات مختلفة ومواقف مختلفة، إلا أن المكان البغدادي حاضر فيها بقوة. نقرأ عن البيوت

(١) ألم يبق منهم أحد، مي مظفر: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠١٠

القديمة، والأزقة، والشارع، والمقاهي، والمدارس، والمعاهد، وعن طريقة العيش والعلاقات الاجتماعية، فنشعر أن الراوية لا تقدم شخصيات منفصلة عن مكانها، بل تقدم حياة كاملة مرتبطة بمدينة لها طابع خاص. وهذا ما يجعل المجموعة مترابطة؛ لأن القارئ يشعر أن القصص كلها تدور في عالم واحد، حتى مع اختلاف التفاصيل. كما أن هذا الحضور القوي لبغداد يجعل القارئ لا يرى المدينة مجرد خلفية للأحداث، بل يراها كأنها شخصية من شخصيات الكتاب، تتألم وتغيب وتحضر مثل البشر.

ومن القصص التي تكشف هذا الأمر بوضوح قصة "نحت بالرخام"^(١). ففي هذه القصة نقرأ عن امرأة لها صلة بالفن والتعليم، ونرى من خلالها مرحلة من مراحل التغير الاجتماعي في بغداد. القصة تعرض لنا امرأة مختلفة عن الصورة التقليدية السائدة، فهي معلمة، ومرتبطة بالفن، ومفتوحة على ثقافة العصر، وهذا يجعلها في صدام غير مباشر مع المجتمع المحافظ. ومن خلال حياتها وعلاقتها بالمحيطين بها نرى كيف كانت بعض مظاهر الحداثة تدخل إلى بغداد، وكيف كان هذا الدخول يسبب احتجاجاً أو حساسية عند بعض الناس. وما يميز القصة أنها لا تقدم هذه الفكرة بطريقة مباشرة أو تعليمية، بل تقدمها من خلال حياة شخصية لها مشاعرها الخاصة وذاكراتها وعلاقاتها. لذلك تبدو القصة وكأنها تكشف جانباً من تاريخ بغداد الاجتماعي والثقافي، ولكن من خلال مصير فردي وإنساني، لا من خلال كلام عام ومباشر.

(١) ينظر: ألم يبق منهم أحد: ١١

وتأتي قصة "مسيو جميل"^(١) لتقدم لنا جانبا آخر من هذا العالم البغدادي، فهي قصة فيها جو فني وإنساني واجتماعي في الوقت نفسه. نرى فيها أستاذا للموسيقى يدخل بيتا بغداديا ليعطي درسا، لكن هذا الجو الهادئ لا يستمر، لأن القصة تكشف في الوقت نفسه أزمة داخل الأسرة، تتعلق بالحب والزواج ورفض العائلة. ومن خلال هذا المشهد البسيط تبرز الراوية التناقض بين عالم الفن الذي يبدو راقيا وناعما، وعالم الواقع الاجتماعي الذي تحكمه سلطة العائلة والخوف من الفضيحة والتقاليد الصارمة. وفي هذه القصة أيضا نرى اهتمام مي مظفر بالتفاصيل الصغيرة، فهي لا تحكي الحدث فقط، بل تصف الجو، وحركة الأشخاص، وانفعالاتهم، بحيث يشعر القارئ بأنه داخل البيت ويرى كل شيء بعينه. ولهذا تبدو القصة مؤثرة، لأن الألم فيها لا يأتي من حدث كبير جدا، بل من مشهد إنساني قريب من الحياة الواقعية.

أما قصة "رأيت شارع الرشيد مهجورا"^(٢) فهي من أكثر القصص التي تظهر فيها قوة المكان في هذه المجموعة. تبدأ القصة بمشهد شارع الرشيد وهو خال من الحركة ومصاب بالخراب، ثم تعود الساردة بذاكرتها إلى طفولتها حين رأت الشارع نفسه خاليا في وقت آخر. لكن الفرق بين المشهدين كبير جدا، لأن الشارع في الذاكرة القديمة كان يثير الدهشة، بينما في الحاضر يثير الحزن والفاجعة. والراوية هنا لا تكتفي بذكر الشارع اسما، بل ترسمه من خلال تفاصيل كثيرة جدا: المحلات، الصور، المكتبات، الألعاب، المخبز، الروائح، والناس الذين كانوا يملؤون المكان. وهذا الوصف يجعل القارئ يرى بغداد القديمة وكأنها حية أمامه. وفي الوقت نفسه يدرك

(١) ينظر: ألم يبق منهم أحد: ١٧

(٢) ينظر: نفسه: ٢٣

حجم الألم الذي تشعر به الساردة وهي ترى أن هذا المكان الذي كان عامرا بالحياة أصبح مهجورا ومشوها. لذلك يمكن القول إن هذه القصة لا تتحدث عن شارع فقط، بل تتحدث عن مدينة كاملة تغير وجهها بسبب ما مر بها من أحداث قاسية.

ومن القصص التي اعتمدت على طريقة جميلة في استعادة الماضي قصة "عطر نفاذ"^(١). في هذه القصة تبدأ الحكاية من شيء بسيط جدا، هو رائحة عطر تشمها الساردة في المصعد، لكن هذه الرائحة تفتح في داخلها باب الذاكرة، فتعود بها إلى زمن الطفولة وإلى شخصية حبيبة وإلى جو قديم فيه أسرار وخوف وعلاقات مرتبطة بظروف اجتماعية وتاريخية. وهذا يدل على أن مي مظفر تهتم كثيرا بالعلاقة بين الحاضر والماضي، وأنها ترى أن الذاكرة قد تعود من خلال تفصيل صغير جدا، مثل رائحة أو صوت أو منظر. وهذه الطريقة تجعل القصة أكثر عمقا، لأنها لا تقوم فقط على ما جرى في الماضي، بل على أثر الماضي حين يعود فجأة إلى النفس في الحاضر. كما أن القصة تكشف أن الأشياء البسيطة في الظاهر قد تكون مرتبطة بجروح قديمة لا تزول بسهولة.

ومن خلال هذه القصص وغيرها نلاحظ أن الموضوعات التي تركز عليها المجموعة هي الذاكرة، والحنين، وتحولات المجتمع، ووضع المرأة، وعلاقة الإنسان بالمكان، والخوف، والفقد، وتأثير الأحداث العامة في الحياة الخاصة. الشخصيات في القصص ليست شخصيات بطولية أو استثنائية في الغالب، بل هي شخصيات من الحياة اليومية، مثل النساء والفتيات والمعلمين والخدم وسكان البيوت القديمة. لكن الراوية تجعل هذه الشخصيات

(١) ينظر: ألم يبق منهم أحد: ٢٩

مهمة، لأنها ترى فيها صورة المدينة الحقيقية. فهي لا تتشغل بصناع التاريخ المعروفين، بل بمن عاشوا هذا التاريخ وتأثروا به ودفعوا ثمنه. وهذا أمر مهم في المجموعة، لأنه يمنحها بعدا إنسانيا قريبا من القارئ، ويجعلها أكثر صدقا وتأثيرا.

أما من حيث الأسلوب، فإن مي مظفر تكتب بلغة أدبية واضحة ومليئة بالتفاصيل. هي تهتم كثيرا بالوصف، وخاصة وصف المكان والبيت والشارع والملابس والروائح والأصوات. وهذا يجعل نصوصها حية وقابلة للتخيل. كما أنها تعتمد على الاسترجاع، فبعض القصص تبدأ من لحظة حاضرة ثم تعود إلى الماضي، أو تتحرك بين زمنين. وهذا الأسلوب مناسب جدا لموضوع المجموعة، لأن الكتاب في أساسه قائم على استعادة الذاكرة. وقد يشعر بعض القراء أن السرد بطيء في بعض المواضع بسبب كثرة الوصف، لكن هذا البطء ليس ضعفا، بل جزء من طبيعة هذه القصص، لأن الراوية تريد أن تحفظ التفاصيل لا أن تمر عليها بسرعة. ومن خلال هذا الوصف نستطيع أن نفهم الشخصيات والأمكنة بشكل أعمق، ونشعر أن القصص لا تعرض حوادث فقط، بل تبني عالما كاملا.

ومن الناحية الفنية أيضا، نلاحظ أن الراوية تنجح في الربط بين الخاص والعام. فهي لا تتحدث عن تاريخ بغداد بطريقة مباشرة، ولا تكتب عن الحروب والأزمات بوصفها أخبارا عامة، بل تظهر أثر ذلك في البيوت وفي العائلات وفي ذاكرة الأفراد. وهذا ما يجعل القصص أكثر قربا وتأثيرا. فالقارئ لا يقرأ معلومات عن المدينة، بل يعيش مشاعر الناس الذين عاشوا فيها، ويرى كيف تغيرت حياتهم، وكيف بقيت الذكريات ساكنة فيهم. وهذه نقطة قوة مهمة في المجموعة، لأنها تجعل القصة القصيرة قادرة على

التعبير عن المجتمع والتاريخ من خلال لحظات إنسانية بسيطة لكنها عميقة.

يتضح مما سبق أن مجموعات مي مظفر القصصية ليست مجرد نصوص سردية عابرة، بل هي نافذة واسعة تطل منها الراوية على عالم بغداد وأهلها، وتوثق تحولاتهم وآلامهم وأحلامهم. من خلال التفاصيل الدقيقة والحنين العميق للأمكنة والشخصيات، استطاعت مي مظفر أن تمنح قصصها حياة خاصة، وتعيد للذاكرة ألقها ودفئها. هكذا، تصبح القصة القصيرة وسيلة فنية وإنسانية لحفظ التاريخ الشخصي والجمعي، وتجسيد جمال المدينة رغم قسوة الظروف، وتذكيرنا بأن حكايات الناس العاديين هي جوهر المكان وروحه الحقيقية.

Abstract

In her short fiction, May Muzaffar emerges as a creator of worlds where narrative techniques do not merely report events, but serve as an affective and philosophical filter through which human experience is channeled, transforming the story from a simple tale into a dense tapestry uniting the self and reality. The aesthetic potency of her texts stems from the narrator's masterful manipulation of perspectives. Rather than confining the reader to a single vantage point, the narrative fluidly shifts between an omniscient narrator commanding every thread and a participating first-person narrator. This interplay imbues the prose with an air of confessional intimacy and emotional authenticity, bringing the reader into direct confrontation with the characters' internal anxieties and existential crises. Stream of consciousness functions as a vital device in the hands of Muzaffar's narrator, transcending linear temporality to merge past with present and reality with dream through an interior monologue. This technique prioritizes delving into the movement of thought and the unspoken over merely chronicling external actions. This affective flow endows the characters with psychological depth, rendering them complex entities pulsating with perplexity and memory. Simultaneously, the narrator exhibits a deliberate economy of language, avoiding direct descriptive verbosity in favor of an "aesthetic distance" anchored in suggestion and deliberate gaps left for the reader to navigate through interpretation. Consequently, reading becomes an active participation in text construction rather than passive reception.

Furthermore, this narrative edifice remains incomplete without accounting for the operation of "memory" as a parallel narrator. Far from merely retrieving past events, the narrative reconfigures them through a poignant present-day lens,

transforming space—from rooms and houses to entire cities—into a vessel of time and a witness to the soul's vicissitudes. Rather than adopting dry, expository prose, the narrative is imbued with a poetic register that elevates mundane everyday details into pivotal moments. Ultimately, the narrator in May Muzaffar's fiction possesses the eye of an artist—one that looks beyond superficial manifestations to penetrate the essence of the psyche. This quality ensures her texts retain their enduring luminosity and resonance, standing as literary canvases that signify far more than what is explicitly written.

To accommodate the critical approach, a rigorous research plan was structured to investigate the manifestations of the narrator and their structural relationships. The study comprises an introduction followed by three chapters:

The **Introduction** establishes the creator's contextual and reference framework, examining her biography alongside her literary and critical oeuvre as an essential threshold for understanding the dominant aesthetic consciousness within her short fiction.

Chapter One, titled "*The Narrator and Knowledge*," deconstructs the levels of perception and awareness possessed by the narrative self. It is divided into two sections: the first examines the *omniscient narrator*, who controls the structural turning points of the tale from a position of "vision from behind" (*vision par derrière*); the second investigates the *limited narrator*, who adopts a "vision with" (*vision avec*), thereby narrowing the gap between narrator and character to yield a relative, troubled knowledge suited to modern narrative contexts.

Chapter Two addresses spatial poetics under the title "*The Narrator and Space*," also split into two sections: the first traces *the impact of space on the narrator*, exposing the psychological and existential conditioning exerted by space on shaping the

narrator's consciousness and framing their utterances; the second analyzes *the impact of the narrator on space*, exploring how the narrator's inner consciousness is projected onto the external environment, transforming space from a passive geographic domain into a living, semantic entity.

Chapter Three completes this analytical framework by examining interpersonal dynamics in "*The Narrator and the Other*." The first section considers *the relationships between the narrator and other characters* as a network of referential and dialogic interactions within the text. The second section analyzes *the effect of the narrator's gender (male or female)*, dissecting the stylistic and semantic nuances imposed by gender identity on the nature of discourse and the formulation of narrative perspective relative to masculine and feminine subject positions.

**Republic of Iraq
Ministry of Higher Education
And Scientific Research
Wasit University
College of Education For Humanities
Department of Arabic Language**



Narrative Techniques in the Short Stories of May Muzaffar

Thesis submitted by the student

Noor Hadi Mohammed

**To the Council of the College of Education for Human
Sciences, University of Wasit**

**It is part of the requirements for obtaining a Master's
degree in Arabic Language and Literature**

Under the supervision of Professor

Asst. Prof. Dr. Nuha Jafar Awfi

1448 A.H

2026 A.D