جامعه الملك سعود
كلية الآداب
مجلة الآداب
ردمد (ورقي):3620 – 1018
ردمد (النشر الإلكتروني): 8339-1658

King Saud University
College of Arts
Journal of Arts
ISSN (Paper):1018-3620
ISSN (Electronic):1658-8339

مجلة الآداب، مج (32)، ع (1)، ص ص 71-88، جامعة الملك سعود، الرياض (2020م/1441هـ)
Journal of Arts, Vol. 32 (1), pp 71-88, © King Saud University, Riyadh (2020 /1441H.)

تجليّات الألم في رواية "غوّاصو الأحقاف" لأمل الفاران، قراءة في سلطة الرجل والمكان

أمينة بنت عبد الرحمن الجبرين

أستاذ الأدب السعودي المشارك، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة الملك سعود، المملكة العربية السعودية

(قدم للنشر في 1441/2/1هـ، وقبل للنشر في 1441/5/28هـ)

ملخص البحث: يقدّمُ هذا البحث الموسوم بـــ" "تجليّات الألم في رواية "غوّاصو الأحقاف" لأمل الفاران، قراءة في سلطة الرجل والمكان"، دراسةً لمنجزٍ سرديٍّ نسائي سعودي تلك هي رواية "غوّاصو الأحقاف" للروائية السعودية "أمل الفاران".

لا شكّ أنّ أيّة نظرية دلالية ذهنية لأيّ منجزٍ سردي تستلزم استحضار حدس المتلقي لخلق قراءةٍ عميقة للنص، وهذه القراءة تتجاوز القراءة الظاهريّة إلى قراءة أكثر عمقاً واختزالاً. وتمنح هذه القراءةُ النص أبعاداً جمالية، وأنساقاً دلالية مغايرة، كما ترمي، في الوقت نفسه، إلى تصيّد "بنيةٍ مستترة" تتوارى خلف بنية سطحية ظاهرية، لا تعدو أن تكون بنية دالّة على المعنى الظاهري الذي تخرج به القراءة الأولى. وإذا ما شئنا متابعة سلطة "البنية المستترة" في رواية "غوّاصو الأحقاف" وجدناها تشغل مساحة واسعة من جسد النص، وتتمثّل هذه البنية في ثيمة "الألم".

من هنا، يسعى هذا البحث إلى الكشف عن بنية "الألم" واستشراف دلالاتها المتنوعة؛ لمقاربتها في وحدتها الموضوعية القائمة بوصفها ذاتاً مستقلة، وذلك عبر إشارات تتناثر في المنجز السردي، يُنظر إليها بوصفها إحالات غير مباشرة إلى بنية "الألم".

الكلمات المفتاحية: رواية - الألم - الرجل - المكان - بوح – إضمار.

Pain Manifestations in Gawwasu Al-Ahqaaf (Divers of the Sand Dunes) by Amal Al-Faran: An Examination of the Power of Men and Settings

Aminah Abdurrahman Mohammed Aljebreen

Associate Professor of Saudi Literature, Arabic Language Department, College of Arts, King Saud University, Saudi Arabia

(Received:1/2/1441H, Accepted for publication 28/5/1441H)

Abstract: This research examines a Saudi female narrative which is a novel titled Gassasu Al-Ahqaaf 'Divers of the Sand Dunes' by the Saudi novelist, Amal Al- Faran. Undoubtedly, any semantic theory tackling whatsoever narrative necessitates evoking the reader's sense to reach a deep reading of the text. Such reading goes beyond the surface and aims at a deeper understanding. It also gives the text more aesthetic dimensions and different semantic implications, and captures 'implicit structures' hidden behind the straightforward meanings that can be no more than the output of the initial reading. Tracing the impact of 'the implicit structure' in 'Divers of the Sand dunes', we can notice that it occupies a large portion of the text and is represented by the "pain" theme throughout the text. Therefore, this research seeks to uncover the structure of 'pain', and pinpoint its different connotations in order to identify the thematic unity as an autonomous entity through different signals littered in the narrative, which are viewed as indirect references to 'pain'.

Keywords: Novel; Pain; Men; Setting; Explicitness; Implicitness.

مقدمة

تجدر الإشارة إلى أنّه ينبغي التمييز بين ثيمة "الألم" من حيث كونها خطاباً مركزياً لموضوعات بعينها؛ مثل: المرض، واليتم، والغربة، والسجن...وغيرها، وبين حضورها بوصفها مكوّناً رئيساً في النص الروائي، "ويلزم عن هذا التمييز إدراك فارق دلالي على قدر بالغ من الانسجام النظري مفاده أن "الألم الروائي" قيمة جمالية متعلقة ببلاغة السرد؛ مختلفة عن الموضوع الألمي المتجسد في معاناة السجين، ووجع المريض، ومكابدة العاطل، وانكسار المنفي. سواء كان هذا الألم موضوعا لحكي فطري، أو تسجيلي، أو تخييلي تأملي. لذلك يمكن اعتبار "الألم" متعلقا بطبيعة الوعي والرؤية المفارقين للإحساس المزري ذاته، إيحاء صوري متصل بالوقع ونمط التأثير الجمالي". (خطاب الألم في الرواية المغربية الآن، 2009م).

من هنا، يسعى هذا البحث إلى الكشف عن بنية "الألم" واستشراف دلالاتها المتنوعة؛ لمقاربتها في وحدتها الموضوعية القائمة بوصفها ذاتاً مستقلة، وذلك عبر إشارات تتناثر في المنجز السردي، يُنظر إليها بوصفها إحالات غير مباشرة إلى بنية "الألم".

كما يسعى البحث أيضاً إلى التركيز على الكيفية التي تظهر فيها بنية "الألم" في سيرورة النص وانتظامه، وآلية اشتغالها ضمن العناصر المؤلفة للنص، مع التركيز على العلاقات المحورية التي تقيمها شخوص العمل الروائي في البناء الدرامي للأحداث.

وتعود أهمية الدراسة إلى جانبين: جانب يتعلق بالمنجز السردي ذاته، وجانب يتعلق بالدراسة نفسها. أمّا الجانب الأول فتعود أهميته إلى كون الرواية في الفترة التاريخية القريبة، فترة ما قبل الحداثة والنفط، ففترتها ما بين أواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، والذي ألمحتْ إليه الرواية بالحرب الدائرة بين عبد الله بن فيصل آل سعود، ومحمد بن رشيد. وهي فترة ما زالت عالقة في أذهان كثيرٍ من السعوديين الذين عاشوا فيها تفاصيل الحب والحرب والجوع. فضلاً عن أنّ الرواية تُعزى إلى "أدب الصحراء" وهو ما عزف عنه كتّاب الرواية السعوديون عدا ما قدّمه منيف في خماسيته، وأميمة الخميس في مسرى الغرانيق، وإن كانتْ "غوّاصو الأحقاف" تختلف عمّا قدّمه منيف والخميس في شعرية لغتها، وكثرة أحداثها وأبطالها حتى لم يعد في الرواية بطلاً.

أمّا الجانب المتعلّق بالدراسة ذاتها؛ فهو كونها الدراسة النقدية الأولى التي تقف على منجز "غوّاصو الأحقاف"، حيث لم تقع الباحثة على أيّ دراسة نقدية مستفيضة لهذا المنجز السردي إطلاقاً، وما وقعتْ عليه الباحثة هي مجموعة من المقالات المتفرقة سنوجزها فيما يأتي:

المقالة الأولى بعنوان "تأجيل الغضب بتوقيت سيلٍ وجراد يقصفان العقيق: (غوّاصو الأحقاف) للروائية أمل الفاران، إلى عبد الرحمن منيف حيّاً وحيّاً" (2019م) للناقد "مقداد مسعود" . وقف مسعود في مقالته على التقنيات السردية في رواية الفاران المتمثّلة في الزمن والمكان واللغة، واستعرض الفنية السردية التي انتهجتها الفاران في توظيف هذه التقنيات داخل الرواية.[1]

أمّا المقالة الثانية المعنونة بـــ"غوّاصو الأحقاف" (2018م) لصلاح القرشي[2] فلم يكن الهدف منها، كما ذكر القرشي، "قراءة نقدية لهذه الرواية بأيّ حال من الأحوال، فهناك من يحسن هذا خير مني بكثير، لكنه ليس أكثر من إشارة احتفاء برواية تستحق أن يعتني بها القارئ والناقد من وجهة نظري المتواضعة". بالفعل لم تخرج الرواية عن كونها استعراضاً يسيراً لشخوصها وعلاقتهم بالحبّ والحرب.

وتحضر مقالة بدر الراشد المعنونة بـــ"أمل الفاران في "غوّاصو الأحقاف" حائرون بين النفط واللؤلؤ" (2017م) بوصفها المقالة الثالثة التي كُتبتْ حول رواية الفاران، وهي لا تعدو كونها استعراضاً للرواية وموضوعاتها الرئيسة ليس إلاّ، حيث لم يقف الراشد على فنية الرواية أو تقنياتها السردية.[3]

وفي مقالة "أمل الفاران الحائكة تنسج منمنمة العقيق" (2017م)[1] يكتب الناقد عبد الله السفر حول تفرّد هذا المنجز السردي، ومنافسته لأعمال عبد الرحمن منيف وإبراهيم الكوني، ويستعرض السفر في إشاراتٍ يسيرة بعض شخصيات الرواية وعلاقتها بالأحداث والمكان.

أمّا ما يتعلق بالمنهج، فقد اعتمدتْ الدراسة المنهج الموضوعاتي إلى جانب المنهج النفسي.

ويعتمد المنهج الموضوعاتي على الفهم الداخلي للنص عن طريق الكشف عن البنية المهيمنة، وتأويله خارجياً اعتماداً على المستويات المعرفية. أمّا المنهج النفسي فيعتمد نظرية التحليل النفسي، التي تقوم على تفسير السلوك البشري، والمستويات النفسية العميقة للشخصيات في النص.

تمهيد

يقدّمُ هذا البحث الموسوم بـــ**"تجليّات الألم في رواية "غوّاصو الأحقاف" لأمل الفاران، قراءة في سلطة الرجل والمكان"**، دراسة لمنجزٍ سرديّ نسائي سعودي تلك هي رواية "غوّاصو الأحقاف" للروائية السعودية "أمل الفاران".

لا شكّ أنّ أيّة نظرية دلالية[2] ذهنية لأيّ منجزٍ سردي تستلزم استحضار حدس المتلقي لخلق قراءةٍ عميقة للنص، وهذه القراءة تتجاوز القراءة الظاهرية إلى قراءة أكثر عمقاً واختزالاً. وتمنح هذه القراءة النص أبعاداً جمالية، وأنساقاً دلالية مغايرة، كما ترمي، في الوقت نفسه، إلى تصيّد "بنيةٍ مستترة" تتوارى خلف بنية[3]

---

(1) مقداد مسعود، "تأجيل الغضب بتوقيت سيلٍ وجراد يقصفان العقيق: (غوّاصو الأحقاف) للروائية أمل الفاران، إلى عبد الرحمن منيف حيّاً وحيّاً"
https://www.alnaked-aliraqi.net/article/59764.php

(2) صلاح القرشي، "غوّاصو الأحقاف"، مجلة الجوبة، الجوف، ع 60، مركز عبد الرحمن السديري الثقافي، 2019م.

(3) بدر الراشد، "غوّاصو الأحقاف" حائرون بين النفط واللؤلؤ"، الرياض، أغسطس، 2017م.

(1) عبد الله السفر، "أمل الفاران الحائكة تنسج منمنمة العقيق"، عكاظ، فبراير، 2017م.

(2) الفاران، أمل. *غوّاصو الأحقاف*. بيروت: جداول للنشر والتوزيع، 2016م. ترّشحتْ هذه الرواية ضمن القائمة القصيرة لفرع الآداب في جائزة الشيخ زايد للكتاب في دورتها الثالثة عشرة لعام 2019م.

(3) روائية سعودية، كتبتْ في عددٍ من الصحف السعودية، لها من النتاج الروائي: "روحها الموشومة به"، و"كائنات من طرب"، و "غوّاصو الأحقاف". وصدرتْ لها مجموعة قصصية "وحدي في البيت". حصتْ على المركز الثاني في جائزة الشارقة للإبداع عام 2004 عن روايتها "روحها الموشومة به".

سطحية ظاهرية، لا تعدو أن تكون بنية دالّة على المعنى الظاهري الذي تخرج به القراءة الأولى.

والنص الروائي، كما يرى النقاد، ينبني وفق شبكة متعددة الدلالات، يصعب حصرها، ولكنها تحيل إلى بنية دلالية خفية وقد تكون مشاكسة، تنتظم فيها مجموعة من العلاقات التي تفضي بدورها إلى معان ومغاز مترابطة، تشكل بمجموعها جسد النص وهيئته الكاملة. (أبحاث في النص الروائي، د.ت، ص27)

وتحاول هذه "البنية المستترة" الإمساك بالتشكّلات النصية وإعادة تنظيمها وتنسيقها على نحو يضفي على النص التّماسك والفعالية التّأثيرية. والتقاط "البنية المستترة" يستلزم على المتلقي أن يكون قد رجع إلى حدسه بالضرورة، إذ لا توجد علامات استلزامية بين وجودِ علاماتِ التناسقِ ونصيةِ النص، وهنا يصبح لزاماً على المتلقي عند ممارسةِ فعلِ القراءةِ أن يؤسس لمعلومةٍ لم تظهر له صراحةً، ولم يعثر لها على بنيةٍ لغويةٍ، بل معناها متضمنٌ في المسكوت عنه، وعليه، ينبغي على المتلقي استحضارها ضمن معنى النص المقروء بالعودة إلى حدسه.

وإذا ما شئنا متابعة سلطة "البنية المستترة" في رواية "غوّاصو الأحقاف" وجدناها تشغل مساحة واسعة من جسد النص، وتتمثّل هذه البنية في ثيمة "الألم، و"الألم هو غير الذات الموجوعة، فليست الذات إلا وعيا بالألم". (Les promesses du silence, 2006, p 125).

تحضر "غوّاصو الأحقاف" بوصفها رواية أشخاص لا رواية أحداث، فعلى الرغم من التشكّلات المختلفة والممتدّة لأجواء الحرب على شخصيات الرواية، إلا أنها تنبني على تمظهرات ذات دلالات مستترة، تشكّل منفذاً معرفياً لقراءة تأويلية دلالية مغايرة.

حفلتْ الروايات السعودية في الآونة الأخيرة بتصوير "الألم" الذي يتلبّس الشخوص فيها؛ فرسمَتْ تفاصيله، وما يتصل به من مشاعر ومواقف تعكس التشظّي الوجودي للفرد، ذلك في صراعه الأبدي مع الآخر والفضاء والمجتمع، الأمر الذي أفضى بالمنجزات السردية إلى أن "تنزع أردية الوقائعية الفضفاضة وغلالات التلوين الوردي الرومانسي، لترتاد مجاهل الذات والمجتمع عبر الاستنطاق المتعدد المنظور لواقع تداخلت فيه القيم والسلوكيات والمواقف". (أسئلة الرواية أسئلة النقد، 1996، ص64).

ويمكن ملاحظة أنّ "الألم" المتمثّل في معاني الانكسار، والعزلة، والهيمنة والسلطة، والتهميش والإلغاء، حفّز على استرسال التخييل السردي في تمثيل آلام المجتمع، والتقاطها، والوقوف على مفارقاتها، لفهم مسارات تحوّلات المجتمع وانسلاخاته. من هنا سعتْ المنجزات السردية السعودية، إلى تكثيف فضاء "الألم" الإنساني، وتكريس حدّة الخطاب السردي، لتعميق معنى "الألم" وترسيخه.

انطلاقاً من ذلك، يمكن محاولة فهم ماهية "الألم" من خلال تحويله "لوعي يفارق العلّة الغامضة إلى عمقها القيمي والإنساني الخفي. ثم التشوف إلى الارتقاء من قاعدة الألم الموضوعي إلى صورة المفارقة، التي تكتسب تدريجياً تكويناً ذهنياً يحمل وظائف وسمات، ويولد معجماً، وينشئ بلاغةً تنهل من الإمكانيات الماتعة للتخييل الروائي". (خطاب الألم في الرواية المغربية الآن، 2009م).

الروائية أمل الفاران:

قاصة وروائية سعودية، بكالوريوس تربية، تخصص اللغة العربية، عملتْ في التعليم العام عشرين عاما؛ معلمة فمديرة ثم مشرفة.

صدرتْ لها مجموعة قصصية "وحدي في البيت" عام 1999م.كما صدرتْ روايتها الأولى "روحها الموشومة به" والتي حصلت على جائزة الشارقة للإبداع العربي 2004م. وصدرتْ روايتها الثانية "كائنات من طرب" عام 2008 م، عن دار الآداب اللبنانية، أمّا روايتها الثالثة فكانت "غواصو الأحقاف" عام 2016 م، عن دار جداول السعودية.

وصدرتْ للفاران أيضاً مجموعتها القصصية الثانية "الفتاة التي لم تعد تكبر في ألبوم الصور" عام 2019م، عن دار أثر السعودية.

كتبتْ في زاوية في الملحق الثقافي بجريدة الجزيرة ما بين عام 1998م إلى 2000م. ثمّ كتبت لفترات قصيرة في جريدتي الحياة والشرق السعودية. شاركت في بعض الأمسيات القصصية والأنشطة الثقافية .

مضمون الرواية:

تحضر رواية "غوّاصو الأحقاف" بوصفها متناً أنثروبولوجياً لبيئة ثقافية واجتماعية تُمثّل حقبة من حقب المجتمع السعودي في مرحلة زمنية محددة.

تدور أحداث الرواية حول ثلاثة أخوة؛ شقيقان (فوّاز، وهذّال) وأخوهما الثالث من أبيهما (بنيان)، وكلهم أولاد للشيخ "مانع بن هادي". يعيشون في منطقة تسمّى "العقيق" بمدينة "الأحقاف" . وكان كلّ رجل(2) من الأخوة الثلاثة، قد اتخذ له ولمن خرج من نسله، مكاناً خاصاً في العقيق(3)، يسكن فيه، ويقيم فيه مزارع النخيل خاصته. وتقوم بين الأحياء الثلاثة غارات تمتد أكثر من ثلثي السنة، تبدأ قبل لقاح النخيل حتى يُنضِج القيظُ الرطب، فإذا نضج الرطب، اجتمع رجال الأحياء الثلاثة عند أكبر أشجار السمر في العقيق واسمها "مريفة"، حيث تلتقي شعاب الأحياء الثلاثة عندها، فيقطعون العهد بينهم أن تتوقف الغارات حتى ينتهي موسم صرام النخل. وخلال تلك الغارات كانت الحياة تسير سيراً طبيعياً في الأحياء الثلاثة. وتعيش نساء الأحياء الثلاثة حياتهنّ الطبيعية، وإن كان القلق يعتريهنّ إذا عقد أحد شباب الأحياء النيّة على الذهاب للغوص مع غواصي البحرين، لأن مصيره غالباً إلى الغرق.

يحضر "الألم" النفسي في "غوّاصو الأحقاف" بوصفه ثيمة رئيسة تقوم عليها الرواية، ولمّـا كانت المرأة هي الجانب الأضعف في الرواية، كان من

---

(1) . www.amalfaran.comموقع أمل الفاران الإلكتروني

(2) وهي كل وادٍ شقّه ماء السيل في الأرض فأنهره ووسّعه، وتكثر فيها العيون النخيل. (ابن منظور، لسان العرب، ج4 (بيروت:
دار صادر، 1997م)، ص394.

(3) وهي إحدى الأوديّة الواقعة بين عُمان ووادي أرض مهرة، وقيل أنّها أرض رمليّة توجد بين عُمان وحضرموت. (ياقوت لحموي،
معجم البلدان، ج 1 (بيروت: دار صادر، 1977م)، ص115. والأحقاف منطقة واسعة بين حضرموت وعُمان والسعودية اليوم، سكنتها قبائل عربية...بقي بعض أبناء قبائل تلك المنطقة في حواف الربع الخالي وقلبه، وهاجر آخرون إلى مناطق قريبة من البحر، فاختلطوا بأهله، وأصبحوا منهم في البحرين وقطر اليوم. (بدر الراشد، أمل الفاران في "غوّاصو الأحقاف" حائرون بين النفط واللؤلؤ، 2017) :https://www.alaraby.co.uk/porta

الطبيعي أن يكون لها النصيب الأوفر من تجربة الألم. وتقف المرأة في العقيق في مواجهة مصدرين رئيسين للألم هما: **الرجل/الزوج، والمكان/قصر وثيل**.

وسأقف على هذين المصدرين بالتقصي والتحليل، مقسّمين البحث إلى فصلين:

الفصل الأول: سلطة الرجل
الفصل الثاني: سلطة المكان

الفصل الأول: سلطة الرجل

الرجل/الزوج

يحضر الرجل/الزوج في الرواية بوصفة مصدراً رئيساً لألم المرأة النفسي؛ ذلك بما يمارسه ضدّها من صنوف القهر والسلطة والتهميش، الأمر الذي يفضي إلى ألم نفسيٍ تعايشه المرأة وتتكبّد معه صنوف القهر والمعاناة.

البوح بين ألم السلطة وهاجس الفقد

تزوجت "نفلا بنت صالح" الهذّالية من "عمّوش" الفوّازي، و"عمّوش" كما تصفه مشّاطة العقيق **"تاجر آل فوّاز...زينة عيال وثيل...شيخ ولد شيخ، ووالله ما تلقى في العقيق مثله"**. (غوّاصو الأحقاف، 2016م، ص94). لم ترفض "نفلا" خطبة "عمّوش" على الإطلاق، بل رحّبتْ بها، وأجابتْ أمَّها حين قررتْ استشارة أخيها؛ **"اسمعي منه، لكنّي موافقة"**. (غوّاصو الأحقاف، 2016م، ص96).

لم تكن "نفلا" حديثة عهدٍ بـــ"عمّوش"، فـــ**"تحت بدر يكاد يكتمل، شقّ عمّوش دربه للمسيل، ضحكة نفلا تُهديه، وقلبه الذي لم يرتعش في برهوت يضطرب. بين البنات يتغير لونها حين تحس قدومه، تعرف نغمة خطوته في الرمل فلا تلتفتُ، وتنهي على عجل حكاية كانت ترويها. ترحب البنات بعمّوش وتنداح دائرتهن، يفسحن له أكثر من محل فيختار أن يقابلها، بسبابة يودّ أن يُقبّلها ترسم ابنة صالح خطوطاً عشوائية في الرمل وإحدى البنات تلح عليه بأن يسمعهن شيئاً من نشيده، يحتجّ كالعادة بأنه لا يحفظه، وأن ما يتذكره لن يعجبهن. تُصرّ إحداهن: ألستَ من قال:**

يا عينها اليمنى ثمانين خيّال ويا عينها اليسرى سيوفٍ صقيلة

ينكّر وصاحبة العينين الآسرتين تختلس النظرات إليه". (غوّاصو الأحقاف، 2016م، ص97)

تُوّج هذا الحبّ بالزواج، ومع بداية الزواج بدأت رحلة "نفلا" مع الألم العاطفي؛ حيث تواجه "نفلا" الألم من زوجها "عمّوش"، الذي يمارس عليها سلطته الذكورية بوصفه زوجاً لها، كما يمارس عليها في الوقت نفسه سياسة التهميش؛ فلا يهتم لوجودها بوصفها الزوجة التي أحبّها قبل الارتباط بها، وهو أمر من شأنه أن يكرّس معاني الألم في نفس "نفلا" ويرسّخها.

تعيش "نفلا" هذا الألم على جبهتين؛ جبهة خارجية حين تضطرّ إلى البوح بما تعانيه من ألم، وجبهة داخلية[2] حين تضمر هذا الألم داخلياً لتعيش في صراع داخلي مع الذات.

وفي الوقت الذي تلجأ "نفلا" إلى البوح بالألم وتجليته، فإنها تبوح لـــ"أم عمّوش" أو "عمّوش" ذاته، الأمر الذي يصيّره بوحاً دائرياً مغلقاً، أيّ في دائرة الألم ذاتها لا يحيد عنها.

وأول مظاهر تجلّي هذا الألم حين تواجه "نفلا" عمّتها "أمّ عمّوش" بحقيقة علاقة ابنها معها بعد الزواج؛ **"كبد ولدك تغيّرت يا عمّة، النشيد الذي كان يصلني في حيي لم أعد أسمع منه كلمة في الرشن، ولدك التاجر يبخل عليّ بكلمة تطيّب خاطري، أنا زينة وأتزين، وأحبه وأدري إنه يحبني، لكني أحتاج أن أسمعها"**. (غوّاصو الأحقاف، 2016م، ص129).

هذا الإحساس الأنثوي بالتهميش، وعدم المبالاة، تلازمه سلطة ذكورية تمارس هيمنتها وقوتها بداعي رباط الزوجية؛ **"علّقتْ المهد الجلدي على كتفها الأيمن ونزلتْ إلى حجرة عمتها، تشكوه لها فتسترضيها عمّتها، تعلن أنه مخطئ وأنّ هذا ليس من حقّه، تبكي بنت صالح والعمة تذكر مع ذلك مزايا ولدها. بألم، تواجهها نفلا: كان رجلي وشوقي فقهرني. تضع أم عمّوش إصبعها على رأس أنف زوجة ابنها: لكني أرجوك يا أم سلمى ألاّ تعانديه"**. (غوّاصو الأحقاف، 2016م، ص230).

بهذا البوح السردي، بدأتْ علاقة "نفلا" بزوجها "عمّوش"، لتنشي بعمق الألم الذي تعايشه "نفلا" وتتعايش معه. بوحٌ تتشكّل في دائرة مغلقة، تقف فيها "نفلا" موقف الوَجِل من الفقد، والمتألم من السلطة والتهميش في الوقت ذاته.

في بادئ الأمر، لم تضمر "نفلا" الألم الذي تعانيه من "عمّوش" في نفسها، اختارتْ أن تبوح به لامرأةٍ أخرى، وهذه المرأة لم تكن سوى "أمّ عمّوش" نفسه، الأمر الذي أحال تفاصيل هذا البوْح إلى لوحات من التوقير والتبجيل لرجولة "عمّوش" من قبل أمّه؛ **"تدرين إن له هيبة عندي أكبر من هيبة أبيه!"** (غوّاصو الأحقاف، 2016م، ص131). وحقّ هذه الرجولة أن تصمد "نفلا" أمامها بكل تفاصيل الألم الذي يغلفها؛ **"لكني أرجوك يا أم سلمى ألاّ تعانديه"**.

خَلَقَ موقف "أمّ عمّوش" من هذا البوح الأنثوي عالماً داخلياً لـــ"نفلا"، يقوم على استبطان الأجواء القلقة، والمصائر الغيبية، والعلاقات المتشظّية، ليصيّرها ألماً داخلياً يزيد البوْحُ من اشتداده واستحكامه؛ لأن "الشخص المتألم يتأرجح دائماً بين الكشف والإخفاء من غير أن يكون متأكداً أنه قد اتخذ الموقف الجيد أمام جمهور اللحظة". (Maladie d' hier, maladia d' aujowrd hui, 1984, p373).

وهو موقف لم يختلف إطلاقاً عن موقف أمّها "أمّ جابر" حين **"تشكو لها لأول مرة نأي عمّوش ووجهه الواحد. مواساة الأم جاءتْ في سيلٍ من أسئلة تعرف أنّ إجابتها بالنفي: يقصّر في واجبك؟ يضربك؟ يهينك؟"**.(غوّاصو الأحقاف، 2016م، ص215).

هذا الموقف الأمومي، وضع "نفلا" في منعطف المواجهة مع "عمّوش"، حيث الاستبداد، والتهميش، والسلطة الذكورية، تلك المواجهة التي تتشابك فيها المكوّنات النفسية لـــ"نفلا" مع حسابات القهر من السلطة، والخوف من الفقد؛ **"تُغنّي وتقبل عليه، يرفع ذراعاً ثقيلاً، صوته في الغنى صدى خفيض لصوتها، جلسته المسترخية كمن أدّى واجباً ثقيلاً، أطفأتْ شعلة قصيرةً في ضلوعها، بترتْ النشيد واستندتْ للجدار، ثم قعدتْ دون كلمة، لحظات مرّتْ عليه دون أن ينطق لسانها بحسرة: أتعرف كمْ مرَّ من يوم دون أنْ أرقص؟**

صفعه السؤال لأن إجابته ليستْ في صالحه، بلع ريقه فصرختْ: أنا منذ أن دخلتُ بيتكم لم أرقص...

ينتفض جسدها ويسمع أنين طفلة تخفي عبرتها، يقبّل رأسها وشفاهها التي سقتها دموعها: لكِ ما تريدين...كل ما تريدين.

---

(1) وتعني الإبانة والإيضاح.
(2) وتعني "الإضمار" الصمت والإبطان والإخفاء.

يريد أنْ يرجوها أن تخفض صوتها لكنه يخشى ردة فعلها. تنتحب ويمدّ لها بدل الحل كفناً؛ يعدُها بأن يرقص معها كثيراً وكلما شاءتْ...ويضيف: هنا في روشنا...بعيداً عن العيون.

تسحب يدها منه وتدفعه: هذا ما هو برقص". (غوّاصو الأحقاف، 2016م، ص205).

كرّس موقف "نفلا" من سلطة "عمّوش" وهيمنته في حصر الممارسات الأنثوية، المتمثلة في الرقص والغناء، في بوتقة محيط الكيان الزوجي المتمثل في "الروشن"؛ **"يعدُها بأن يرقص معها كثيراً وكلما شاءتْ...ويضيف: هنا في روشنا...بعيداً عن العيون" .** يكرّس هذا الموقف، صورة الألم الأنثوي المتمثل في صورة القهر من الاستبداد الذكوري المفضي إلى الاستحواذ والتملّك، والمفضي، في الوقت نفسه، إلى وعي أنثوي بهذه السلطة الذكورية؛ **"تسحب يدها منه وتدفعه: هذا ما هو برقص"**، وهو أمر يحيل "نفلا"، بلا شك، إلى التشظي العاطفي؛ حيث يبقى "الألم تحت سيطرة الآخر الذي يقرر لحظة استمراره أو إيقافه...فيجعل الذات تواجه التجربة الملموسة للثنائية والانشطار". (Exper'iences de la douleur entre destruction et renaissance, 2010, p22). فيتشكّل بالتالي في الانقياد المطلق لسلطة "عمّوش"، أو الاستسلام لقهر الفقد.

وتترسّخ السلطة الذكورية بممارسة الإلغاء والتهميش على الكيان الأنثوي؛ تلِدُ "نفلا" ابنتها "سلمى"، وزوجها "عمّوش" لم يكن حينها في العقيق، وبعد عودته **"عبر نخيل آل صالح، ورفع صوته بأول البيت، أدخلته أم جابر حجرة الحبيبة...حبيبته كساها اللحم، يمدّ يده لمهد ابنته، يضم قطعة اللحم الدافئة الهادئة، الصغيرة أخذت كل ملامح أمها، ولم تترك له من أثر فيها غير عينيها الصغيرتين الحيتين، قبّل عمّوش الممهودة، ثم قبّل رأس نفلا. تميل بنت صالح رأسها وتفحص الواصل من السفر، هذا سلامك بعد غيبة، وبعد أن أشرفت على الموت!!"**. (غوّاصو الأحقاف، 2016م، ص219).

بنبرة الألم هذه، سقطتْ آخر ورقة للبوْح في نفس "نفلا"، وقررت أن تحذو طريق إضمار الألم، والاستئثار به في نفسها، حيث الخوف من استمرار التصدّي، والحذر من الصّدام المفضي، لا شك، إلى الفقد، "وإيثار الصمت خشية بلوغ الخواء الذاتي المبطّن ببقايا نقاءٍ ثوري، تخبو جذوته إلاّ من عاطفة الحب". (الصورة السردية في رواية القندس: دراسة في السارد وتجليّات الانكسار، 2016، ص28).

البوح الحميمي ورغبة التلطيف

لم تكن "بتلا" البَنْيَانِيَّة بأحسن حالٍ من ابنة عمّتها "نفلا". تزوجتْ "بتلا" من ابن عمّها الذي حَجَرَ عليها حين عَلِمَ بِنيّتِها الزواج من ابن عمتها "جابر" أخو "نفلا". أحبّت "بتلا" جابر وأحبّها، غير أنّ "حيّ آل بَنْيَان" استَنْفَرَ من نية "جابر" الزواج بـ"بتلا"، فحاولوا منع هذ الزواج بالإعلان عن حجر ابن عمّها الملقّب بـــ"خريع" لها.

ولكي يطمئن قلب والد "بتلا"، أعاض ابن أخته "جابر" بـــ"خفرة"، وهي الأخت الصغرى لـــ"بتلا"، فتزوج "جابر" "خفرة" على امتعاضٍ وقهر، لأنها كانت هِبَةً من خاله، ولا حيلة له في ردّها.

عانتْ "بتلا" من "خريع"، كما عانتْ "خفرة" من "جابر". كان "خريع" يضرب "بتلا"، وكانتْ "خفرة" تعاني التهميش الذكوري من "جابر"، الأمر الذي حدا بالأختين إلى البوح لبعضهما رغبةً في تلطيف المعاناة. **"الحسرة والبوح الصريح قرّبا الأختين، أشفقتْ بتلا على أختها "مثلي أحبته" تحتضن خفرة وتنطق بخلاصة تجربتها: الرجال كلاب عليها ثياب، إذا أخذ حاجته أعطاك ظهره"**. (غوّاصو الأحقاف، 2016م، ص127).

يشي هذا البوح الحميمي بين الأختين بعمق الألم الذي يعتريهما، حيث الآخر اللئيم، والفضاءات المنذورة بالألم والخيبة، خيبة تسكن عمقهما الأنثوي، لتحصر العلاقة الحميمة مع الآخر/الزوج في معاني القبح والعنف والاستغلال.

"تبكي بتلا: مذ دخلتُ بيتهم وأنا أراقبه وأتعجب، لا شيء فيه يوحي بأنه الرجل الذي منعني من الزواج بغيره وأخذني عصباً عن أبي!

تختنق خفرة بأوجاع أختها، تغضب ولا تعرف لمن توجه لومها، فيبدو أن خريع آمَنُ اتجاه تصب فيه غضبها: رفيقك رخمة...ولم يحجرك بنفسه، ولا كان هذا ما أراده، عمي الذي أملاه كلمتين قالهما عند أبي، وعمي أتمّ الباقي.

هذه القراءة المتأخرة للحدث تعيد ترتيب ذاكرة بتلا: صادقة...يا حسرتي يا خفرة إن كان حرمني ممّن أريد ولم يكن يريدني!". (غوّاصو الأحقاف، 2016م، ص127).

تحضر هنا صورةٌ جليّةٌ لكيانٍ وجودي مأزوم، تُطوّقهُ مخالبُ الألم والخيبة والحسرة وقلة الحيلة، "حيث الفرد قبل تجربة الألم ليس هو نفس الشخص بعد أزمته المؤلمة التي تتعدد في تجلياتها وأشكالها...هي تجربة ناتجة عن خلل في تحقيق حلم أو مبتغى أو طموح واقعي أو حيوي، وهنا تتخذ المعاناة الناتجة عن هذا النمط من الآلام بعداً وجدانياً أو عاطفياً" (أنثربولوجيا الأدب: دراسة أنثربولوجية للسرد العربي، 2011، ص354)، وتبدو "بتلا" في هذه الصورة رهينة لصوتٍ فضائحي قلق، ظهر نتيجةً لقراءة متأخرة لحدثٍ مأزوم، مثّل البوح فيه كشْفاً مُحبِطاً لواقعٍ مسكونٍ بالخيبة والألم.

"تتبادل خفرة وأختُها أخباراً قليلة، مع تهرّب بتلا من أسئلتها تنبجس برأس خفرة صورة؛ أوردة عنقها منتفخة، ووجهها أحمر، وفمها مزبد، تسألها: ضربك؟

يصفرّ وجه بتلا: منْ؟

–خريع!

تضحك بتلا حين تسمع لقب زوجها الذي لازم طفولته: غربلك الله! ما نسيتِ؟!

...تفتح بتلا فمها فلا تخرج منه إلاّ زفرة قصيرة، مزاجها لا يسمح بالدفاع عنه، وتعرف أنّ ذلك لن يثني خفرة عن إلحاحها". (غوّاصو الأحقاف، 2016م، ص125).

حفّز البوحُ الذاكرةَ لتوثيق حبال الألم، فصار التوحشُ واقعاً مُعاشاً بعد أن كان شعوراً نفسياً، لتعاني "بتلا" مرارة الخيبة والألم النفسي والجسدي على حدٍ سواء. يُقدّم البوحُ الآخرَ/الزوج في صورة مشوهة؛ "خريعاً" في صورة الأذنين الكبيرتين **"المشرعتين على جانبي وجهه كضلفتي نافذة منسية"** (غوّاصو الأحقاف، 2016م، ص125). وهذه الصورة المشوهة إنما هي صورة لواقعٍ محمومٍ بفضاءات الخيبة؛ **" تضحك بتلا حين تسمع لقب زوجها"**، تتشظّى "بتلا" هنا أمام هذا الواقع الأليم؛ فضاءٌ قلق، ومصيرٌ مأزوم، كشفَ البوحُ تفاصيلَ ملامحه، لتجد **"مزاجها لا يسمح بالدفاع عنه".** (غوّاصو الأحقاف، 2016م، ص125).

حريةُ البوح وقهرُ التهميش

يحضر البَوْحُ عند "خفرة" بصورة مختلفة تماماً عنه عند "نفلا" و"بتلا"؛ فلم يكن بوْحاً دائرياً مغلقاً، يحضر فيه الرجل/الزوج بوصفه الجاني والقاضي في الوقت نفسه، كما هو الحال عند "نفلا". ولم يكن بوْحاً حميمياً حُفرَتْ تفاصيله بين الأختين ودفنتْ في المكان نفسه، كما هو الحال عند "بتلا"؛ وإنما كان بوْح "خفرة" بوحاً حرّاً، لا حدود له ولا قيود؛ تحسدها أخت زوجها "نفلا" **"على قدرتها على قول كل شيء، فزوجة أخيها تترك للكلام أن يتدفق دون تصفية ما لا يناسب المستمعين، تتخيل نفسها تتحدث بذات السلاسة أمام "عمّوش""**. (غوّاصو الأحقاف، 2016م، ص142).

تبـــوح "خفرة" بالألم الذي يمارسه عليها زوجها "جـــابر" للجميع، لا تُخفي هذا الألم عن أحدٍ إطلاقاً، تبوح لأمها، ولأختها "بتلا"، ولـــ"أم جابر"، ولأختـــه "نفلا"، كما تواجه "جابرًا" نفسه أيضـــاً، لأن "خـــفرة" تعلم يقيـــناً أنّ "الألم لا يظهر إلا بالصـــراخ به، حتى وإن كـــان لا يخفف وطأته". (Entre le re’ve et la douleur, 1977, p262).

وقد تحاول "خفرة" في بعض الأحايين إضمار هذا الألم الذي تعانيه من "جابر" خاصّة، لكنّ هذه المحاولات لا تأخذ حيّز التنفيذ عندها؛ إذْ تهرع سريعاً إلى البحث عمّن تشاركه هذا الألم بتفاصيله كلها؛ **"على صغر سنّها، تفهم خفرة أنّ علاقتها بجابر لا تشبه الزواجات السعيدة، أسئلة أمّه مرة وأمّها مرّات توجعها لأنها تضغط على دمامل العلاقة، يلسعها سؤال فتنفر ممّن طرحه وتنزوي، ثمّ تعود فتلبس كما أمرتها أمّها، وتطبخ كما تعلّمها أم رجلها، ثم ترى جابر يتلكأ في دخول الحجرة ويتعجّل الخروج منها.**

تفكّر في نفسها، فلا يحتمل جسدها حرارة غضبها، تحوّله إلى حزنٍ يتلبّسها ويعزلها، ثم تنشغل بعد فترة بالبحث عمّا تكسر به طوق عزلتها عن تذكّر مصدر الألم، بعد كل حسرة تبحث عن نفلا". (غوّاصو الأحقاف، 2016م، ص130).

لم يكن بوح "خفرة" أمراً جديداً، هو بوحٌ اعتادتْ ممارسة طقوسه منذ أيّام زواجها الأولى؛ لم تكن قد تجرّأتْ على "جابر" بعد، لذا بدأتْ بالشكوى لأمّها، ولـــ"أمّ جابر"؛ **"الوصايا التي بدأتْ عامّة توغلتْ بعد لحظة في التفاصيل، لتفصح عن اتهام للعريس: أمّك تلوم ابنتي إن بهت الحنّاء في كفها، أو باخ الطيب في مقنعتها، ولا تدري أنها تضعه لأمك لا لك...لا تسترخص ابنتي يا بن صالح...إن كنت تريد خفرة فما هذا بفعل من يريد امرأة، وإن لم يكن لك بها حاجة فبيت أبيها أولى بها.**

خرجت الضيفة بعد أن طحنته في رحى لوم ثقيلة، تسمّرتْ عيناه على عتبة حجرته، الطفلة التي لا تفتح فمها في حضوره بكلمة، صبّتْ كل نفس تنفسه في الحجرة في أذن أمها، نظرات أمّه التي تتحاشاه مذ غادرتْ أمّ خفرة تدل على أنها شكتْ لها أيضاً منه". (غوّاصو الأحقاف، 2016م، ص99).

تبوح "خفرة"، على الرغم من صغر سنّها، وتلقي أذناً صاغية من الجميع؛ فهذه أمّها تعاتب "جابرًا" وتلومه منذ أيّام زواجها الأولى، وهذه "أم جابر" نفسها تتحاشى ابنها في عتبٍ عليه لتصرفه غير الجيد مع زوجته. تعيش "خفرة" مع "جابر" في محيط توتريّ قلق، لم تكن بالنسبة له سوى عوضٍ عن أختها "بتلا"، التي أحبّها "جابر" وأحبّته، لولا طَقوس الحَجْرِ القبلية التي فرّقتهما مجبرَيْن.

لم يكن بوح "خفرة" السافر والساخط، سوى ردة فعلٍ لمسرحية ذكورية نسجتها القبيلة، مثّلتْ فيها "خفرة" دورَ البطولة؛ دخلتْ إلى بيت عمّتها دون أن يرافقها ظعنٌ أو طبول كباقي بنات الحيّ حين يتزوجن، وهو أمرٌ طالما ألمها وألم أمَّها؛ **"والله لولا عهد مضى من أبيها لما رضيتُ لابنتي عرساً لا يسبقها فيه ظعن، ولا ترافقها في البنيانيات كلهن"**. قادها والدها إلى زوجها "جابر" وهي **"تكتوي بدموع أمّها، وتتعثر في ثوب أختها الطويل"** (غوّاصو الأحقاف، 2016م، ص83)، لذا، كان لبوحِها صخبٌ لا يهدأ وجيبُه.

"تأتي رائحة الخبز الذي أنضجته حرارة التنور بجابر، من وراء نفلا يخطف شطر رغيف ويلتهمه وهو يشيد بطبخها، تختلس الشقيقة نظرة لخفرة، فترى في عينها ألماً تعرفه، ترفع بنت صالح صوتها بكلام تجبر به كسر خاطر زوجة أمام رجلها: بل خبزته خفرة...، يضحك شقيقها: تقولين هذا الكلام حتى لا أحسد عمّوشاً! ليتكِ عندنا كل يوم يا نفلا، والله إننا فقدنا الطبخ الزين بعدك، غيركِ ما هو بمبروك، إن احترق ربع العشاء فهو سالم...، تُلصق خفرة رغيفاً في قلب التنور، ويشعل جمره وجهها فيحمرّ أكثر، تُلجِمُه: أطبخ لك كل يوم، وتدخل رأسك في الإناء حتى تنهيه، لا سمعتُ مدحاً ولا ذمّاً". (غوّاصو الأحقاف، 2016م، ص143).

يظهر ألم "خفرة" ألماً معروفاً؛ **"تختلس الشقيقة نظرة لخفرة، فترى في عينها ألماً تعرفه"**، وكونه معروفاً، أمرٌ يشي باستفحاله وتفاقمه واستمراريته، وهو إلى جانب ذلك ألم علنيّ، يكرّسه "جابر" بصوتٍ فضائحي جريء، يشي بتحقيرٍ ممنهج للآخر/"خفرة". وكما وقع الألم علناً، كان البوح أيضاً علناً؛ فلم تُخفِ "خفرة" أو تضمر ألمها في نفسها، بل واجهتْ هذا الألم والقهر ببوح علني؛ **"أطبخ لك كل يوم، وتدخل رأسك في الإناء حتى تنهيه، لا سمعتُ مدحاً ولا ذمّاً"**.

لَمْ يكن بوح "خفرة" لؤماً أو عتباً، بقدر ما كان سخطاً وتصديّاً لصوتٍ ذكوري يشوبه العنف والقهر والتهميش.

تكشف "خفرة" لأختها "بتلا" **"المشاعر الغريبة التي ربّاها في صدرها جابر مذ دخلت بيتهم: يأتيني وكأنه مغصوب، وينام أكثر وقته على رفّه القديم في باحة بيتهم** (غوّاصو الأحقاف، 2016م، ص127)...**مذ عرفته وهو يصدّ عني، كان مرقده في جهة وأنا في جهة"** (غوّاصو الأحقاف، 2016م، ص180).

هذا الوعي بالتهميش الممنهج، يفضي، بلا شك، إلى الألم، حيث قلق العلاقة وتشظيها؛ وينبئ عن محيط علائقي مضطرب، مشحون بفضاءات التشييء والإلغاء لوجودٍ حميمي مُشوّه.

وعلى الرغم من حدّة الألم الذي حصرها "جابر" في بوتقته، إلا أنّ "خفرة" اختارتْ الإبقاء على علاقتها معه، بغموضها وصقيعها وتوترها؛ أدركت "خفرة" أنها تعيش "ألماً خَفِياً، لا يصاحب الذات ويخترقها فحسب، بل يغدو جزءاً لا يتجزأ منها، ويصبح هو الذات، ويشكّل عليها توقيعه النفسي". (Les Naufrages, 2001, p308).

الإضمار والألم المضاعف

أدركتْ "نفلا" أنّ "الإحساس بالألم أمر شخصي وحميم، وهو لا ينفلتُ من كل مقياس، ومن كل محاولة لتحديده أو وصفه، ومن كل إرادة لإبلاغ الآخر بحدّته وطبيعته" (Exper’iences de la douleur entre

destruction et renaissance, 2010, p36)، لذا اختارتْ إضمارَ الألم الذي تعانيه من زوجها "عمّوش"، واستأثرتْ به داخل ذاتها، حين رأت أن البوح غير مجدياً، فنقلته من البَوْح إلى اللابَوْح؛ **"يعلن عبيد القصر وصول عمّوش، فيخفق قلبها، ويأتي صوت حبيبها وراء جدار الشرف، فتجمد وسط حلقة رقص انفضتْ، يدخل عمّوش فيتجه إلى أمّه، يقبل رأسها ويستدير لعمّته أم فيحان ليسلّم عليها، تشدّ نفلا مقنعتها حول رأسها، وتستر بسمة ترتعش على شفتها، دون أن يضع عينه في عينها يمدّ يده ليصافحها، ثمّ يسحبها قبل أن تحس دفئها في راحتها.**

طريقته المرتبكة في السلام عليها عند النساء تؤلمها، وتتألم أكثر حين تنضح نظرة عمتها أم فيحان الطويلة بالتشفي، ولن تكتفي العمّة بذلك بل ستدور عيناها لتلتقيا بنواظر الأرملة، ستترجم نفلا نظرتها كالتالي: أرأيتِ، قلتُ لكِ إنه لم يعد يحبّها". (غوّاصو الأحقاف، 2016م، ص32).

من هنا، انبثق التشظي؛ حيث الحوار الباطني المنبثق أصلاً من الألم المحموم، الألم الذي تفاقمَ بحضور الآخر العدو، الذي تمثّله في الرواية "أمّ فيحان"، وهي زوجة والد "عمّوش"، التي لم تحتمل وجود "نفلا" في قصر "وثيل"، فناصبتها العداء منذ دخولها القصر زوجةً لـ"عمّوش".

كرّس هذا الإذعان الذكوري للتهميش، صورة الألم الذي طوّق "نفلا"؛ هو ألمٌ أفضى إلى الخيبة؛ بدأ بتهميش عَلَني لابتسامة مرتبكة تترقّب اطمئنانها، وانتهى إلى صوتٍ داخليٍ قلق، صنع ذاتاً مضطربة لا يسكن وجيبُها، لأنها موعودة بالألم.

ويتكرّس الإحساس بالألم حين يكون التهميش مصحوباً بسلطة ذكورية، لا تتوانى في ممارسة القمع دون مبرر؛ **"يدخل حجرته، تنتظر نفلا منه أن يؤكد خبر سفره الذي سمعته من غيره، يتمدد بانتظار أن تستجوبه، تسقيه بواكير صمت تعلمته منه، يجلس ويناديها لتضفر جديلتيه، وتخيّب ظنّه مرة أخرى فتضفرها بلا سؤال، يستلقي ويتناوم ثمّ يستدير لها: أيقظيني قبل الفجر لأني سأذهب.**

تهز رأسها وتخفض ضوء السراج، يغمغم: في عرس فيحان لا أريدك أن ترقصي.

رفعتْ فتيل السراج فأضاء اللهب دائرة مركزها عمّوش، قابلته: لماذا لا أرقص؟

غطى وجهه بلحافه، فرفعته عنه: ستقول أو سأفعل ما أشاء.

تنهيداته التي يبتر بها الحوارات تقتل نفلا، تودّ أنْ تخبره كم تُشعرها أنها ثقيلة على قلبه وأنه يستكثر عليها كلامه". (غوّاصو الأحقاف، 2016م، ص204).

نحن هنا أمام مشهدٍ مشحونٍ بالمعاناة، يصوّر محيطاً علائقياً طافحاً بالهيمنة الذكورية، حيث الإلغاء والتهميش؛ **"تنتظر نفلا منه أن يؤكد خبر سفره الذي سمعته من غيره"**، وتتكرّس مشاهد الألم حين تضطر "نفلا" إلى انتهاج سبيل الصمتِ عنوةً، فتعيش ألماً مضاعفاً؛ حيث القهر من التهميش من جهة، وافتعال الصمت لترسيخ وهم اللامبالاة من جهة أخرى؛ **"يستلقي ويتناوم ثمّ يستدير لها: أيقظيني قبل الفجر لأني سأذهب. تهز رأسها وتخفض ضوء السراج، يغمغم: في عرس فيحان لا أريدك أنْ ترقصي".**

يتسرّب إلى وعي "نفلا" محاولات خوض غمار تحدٍ غير متوافق؛ تقف محاولةً كسر الهيمنة الذكورية الموشومة بالتملك، بإرادة أنثوية مسكونة بالألم والقهر والخيبة؛ **"لماذا لا أرقص؟... ستقول أو سأفعل ما أشاء"**. تستقبل "نفلا" بهذا التحدّي الموؤدِ أصلاً، موقفاً ذكورياً ممعناً في التهميش والسلطويّة؛ **"غطّى وجهه بلحافه".**

تعود "نفلا" أدراجها، وتغرق في بحر من الاستبطان الداخلي؛ "إنه منذ البدء ألم وعدوان لا يُطاق إلى هذا الحدّ أو ذاك، ويتضمن مجمل المواقف والسلوك، أيّ الاستسلام أو المقاومة لتيار الألم". (Exper'iences de la douleur entre destruction et renaissance, 2010, p36). تصارع "نفلا" قهرَ الهزيمة وألم المعاناة؛ حيث **"تنهيداته التي يبتر بها الحوارات"**، تلك التنهيدات التي تكرّس من قتلها؛ وتشعرها بثقلها على قلبه، واستكثاره لكلامها. يخلق هذا الشعور الأنثوي تجاه علاقة حريّ بها أن تكون موطن الحوارات الممتدّة غير المبتورة، ألماً أنثوياً مضاعفاً، تكابد فيه "نفلا" صراعاً داخلياً يقتلها، ويحصرها في دائرة مغلقة، تشعر فيها بالقيد المفضي إلى الألم الممتد، حيث تمنّي البوح؛ **"تودُّ أنْ تُخبره"**، والوجل من مواجهةٍ تدرك يقيناً أنّها الطرف الخاسر فيها.

تتفاقم حدّة الألم الذي تواجهه "نفلا" من "عمّوش"، فتحاول الانعتاق من هذا الألم، فتخرج لحيّ أهلها؛ **"تقف بأول الدرب الذي عبّدته الأقدام باتجاه حيّها، لكنها تراجعتْ حين رأتْ أنّ دموعها لا تتوقف، فسلكتْ درباً آخر، يجذبها صوت الطبول، فتنحدر بها جهة سفح أصغر جبال آل فواز الثلاثة، حلّة عبيدهم عجن السيل جنبها وأكل بعض سقوفها...، تطلّ عليهم فتجد صفّ نسائهم بالدفوف يغنين...، وترى الرجال والفتيان يتعاونون في ترميم الحلّة، لمحها فنيس فجاءها يجري: سمّي يا عمّة!**

أول خاطرٍ برأس العمّة كان أن تعانقه وتبكي، وثاني خاطر كان أن ترقص في الملعب الفارغ أمام صف القيان، أحستّ بحرارة في حلْقها لكنّها رسمتْ ابتسامة على وجهها ثم استدارتْ عائدة لوثيل". (غوّاصو الأحقاف، 2016م، ص200).

تحضر دموع "نفلا" بوصفها معادلاً نفسيّاً لبوح داخلي. كانت هي المرة الأولى التي تبكي فيها "نفلا"؛ استمرار تدفق دموعها يضطرّها إلى تبديل وجهة سيرها خشية انكشاف الألم **"لكنها تراجعتْ حين رأتْ أنّ دموعها لا تتوقف، فسلكتْ درباً آخر"**. ضاعفَ الدربُ البديل من ألمها، لكنّه في الوقت نفسه، كان فرصةً للتحلل من هذا الألم، فدار في رأسها خاطران: خاطر البوح بالبكاء، لتخفيف هذا الألم، وخاطر الرقص لنفض غبار السلطة الذكورية التي يمارسها عليها "عمّوش".

خلال هذا النزاع الداخلي، تلتهب حرارة الإضمار لتؤجج الألم، وتكرّس من احتباسه داخل ذاتها، ليظهر في صورة ابتسامة زائفة توحي بقيدٍ ثقيل لا أمل في انفكاكه، فتعود أدراجها إلى منبع الألم المضاعف حيث لا أمل في انجلائه.

بعد معاناة مع الألم تختار "نفلا" الانفكاك من قيد "عمّوش"، تطلبه الطلاق، فيسرّحها مرغماً، غير أنّ حرية الجسد لا تعني حرية البوح، ظلّتْ "نفلا" في قيد الإضمار، تدخل مع نفسِها في مونولوج ممتد، فتبوح لذاتها بحقيقة الألم والمعاناة؛ **"كل نهار تقضيه بعيداً عن عمّوش لا ينسيها إياه، فكيف تفسّرُ لهم هجرها له؟ كيف تقول أنّ منعها من الرقص لم يوجعها فوق ما أوجعها أنّه اعتبره حقّه كما يعتبرها هي ملكه؟!"**. (غوّاصو الأحقاف، 2016م، ص261).

يوازي هذا الوعي الضمني بالسلطة والاستحواذ ومصادرة الحريّة، وعيٌ آخر، تشوبه حال من القلق والهمِ والإرهاقِ النفسي، ذلك هو الوعي بالألم؛ **"كيف لم**

يعد اسم عمّوش يذكرني بغير الألم". (غوّاصو الأحقاف، 2016م، ص262).

يعكس هذا الوعي بالسلطة المفضية إلى التملّك، والألم المسكون في الذاكرة، عالماً داخلياً لـ"نفلا"، يقوم على استبطان الألم وحصره في بوتقة الذات، ليحيلها إلى كتلة من الخيبة والانكسار، تسهم في صنع مكوّن نفسيٍّ واجتماعي مسكون بالألم.

الألم وسلطة القهر والإضمار

تواجه "بتلا" البُنيانيّة سلطة ذكورية قمعية؛ تعاني من ابن العم/الزوج الذي حجرها فمنعها من الزواج من ابن عمّتها الذي أحبّها وأحبّته، وابن العمّة/العشيق الذي رضي بالزواج من أختها بديلة لها دون اعتراض، وأبيها الذي كان ضعيفاً إلى الحدّ الذي قهرها وكرّس من ألمها.

"تتجه خفرة لبركتهم الصغيرة، تقف أمام جسد بتلا المهدود بكاءً، تنتبه لعينيها الدامعتين، تسألها: ما بك؟ فتشيح الكبرى، ويخرج صوتها المتحشرج: عيوني توجعني.

تدور حولها خفرة لتفحص الجانب الذي تخفيه فتسألها بتلا: إلى أين تذهبين؟

–لبيت عمتي.

–تجحظ عيون بتلا، وتشدّ الصغيرة بكمّها: إياك.

–شافي يعتني لنفلا لأقول لها...

تثور بتلا وتضرب أختها: إن فكرتِ بالذهاب إليهم قطعت رجلك.

تقول بتلا لنفسها أنّ أختها ستتزوج، وأنّه من غير اللائق أن يراها الزوج خلال اليومين اللذين يسبقان العرس، وأن الفتاة التي لم يحرص أحد بعد على تبليغها ستعرف في المكان الخطأ، لكن حرارة الغضب الذي تكبته منعها من أن تقدّم لشقيقتها هذه المعرفة فضربتها". (غوّاصو الأحقاف، 2016م، ص79).

منذ أنْ أعلن والد "بتلا" زواج أختها "خفرة" من ابن عمّتها "جابر"، صنعتْ "بتلا" لنفسها دائرة مغلقة من الهمّ والقهر، واستحالتْ ذاتاً مضطربةً قلقة، منذورة بالألم السرمديّ. لم تبُحْ "بتلا" بألمها لأختها "خفرة"؛ **"تسألها: ما بك؟ فتشيح الكبرى، ويخرج صوتها المتحشرج: عيوني توجعني".**

مثّلتْ دموع "بتلا" بوحاً سرائريًّا ظهر في صورة وَجَعٍ نفسي، عاشتْ "بتلا" لأجله صراعاً داخلياً لا يهدأ وجيئَه، حيث البوح أو الإضمار؛ البوح لأختها بحقيقة ألمها، وهو أمرٌ من شأنه أن يكشِفَ عن ذاتٍ متوترةٍ قلقة، والإضمار حيث الانفراد بالألم والقهر.

اختارتْ "بتلا" العودة إلى ذاتها؛ أضمرتْ كل ما من شأنهِ أنْ يخلق حواراً أو تواصلاً مع أختها، "والألم حين يُخرج من اللغة ومن محيط التواصل العادي، فهو يقتلع الإنسان من محيط وجوده" (Experiences de la douleur entre destruction et renaissance, 2010, P13)، غير أنّ هذا الإضمار النفسي تأجج إلى القهر، فظهر في صورة صوتٍ فضائحي، تجسّد في أيقونة "الضرب" التي نتجتْ عن الكبت القسري؛ **"لكن حرارة الغضب الذي تكبته منعها من أن تقدّم لشقيقتها هذه المعرفة فضربتها".**

لم يهدأ قلب "بتلا" إطلاقاً؛ استعرَ فيه القهر، كما اتّقدتْ فيه الغيرة؛ **"الغيرة قشرة مشاعر عارمة اجتاحتْ بتلا، فما انغرس في صدرها تلك اللحظة لم يكن نصلاً واحداً، تهشّم قلبها الذي تحميه مذ حجرها ابن عمها، وغضبتْ من جابر وخفرة اللذين لم يَرُدْ أحدُ منهما الآخر وسيتزوجان دون اعتراض، خافتْ من غدٍ لم يبدُ واضحاً، فحتى الذي حجرها لم يحدد موعداً لزواج، وحنقتْ على لسان أمها الطويل، ويد أبيها القصيرة".** (غوّاصو الأحقاف، 2016م، ص82).

يحضر قلب "بتلا" بوصفه مخزوناً لآلام مضاعفة، فالألم لم يكن واحداً، لأن النّصلَ لم يكن واحداً؛ تجسّد الألم في قلب مهشّم، ونفسٍ غاضبة، وخوفٍ من غدٍ مجهول الملامح، وحَنَقٍ على كيانٍ أسريٍّ ضعيفٍ مُتهالك.

أضمرتْ "بتلا" كل تلك الآلام، فلم تبُحْ لأحدٍ بهذا الألم المضاعف، بل ظلّتْ تراقب الموقف، وتتأمل الشخوص الذكورية التي صنعتْ ألمها وكرّسته. تهشّم قلبها بدايةً حين حُرِمَ من "جابر"، وبدلاً من أنْ يسعى "جابر" في ترميمه، قبِلَ بالزواج من أختها دون ممانعة، الأمر الذي ضاعف الألم وكشفَ عن علاقةٍ مُتهالكة، وحين استسلمتْ للزواج من ابن عمها، تاهتْ في دروب الخوف من المجهول، والإحساس بالتهميش والتشييء، وأخيراً، قادها هذا التأمل إلى الغضب من أبيها الذي خذلها حيث كان منبع ألمها بكل تمفصلاته.

كشف هذا الاستبداد الذكوري الممتد، والمفضي بعضه إلى بعض، عن صورة لـ"بتلا"، تحضر فيها ذاتاً متشظيّةً أعمق ما يكون التشظّي، تغوص في صراعٍ داخليٍ محموم، حيث تكشفُ لذاتها أموراً لا تبديها لغيرها؛ تغضب، وتخاف، وتحنق، وتستبد بها الغيرة، وتحجُب ذلك كله وسط قلبٍ متألم، يعيش عذاب الواقع، وعذاب الإضمار الذي ليس له بُدٌّ منه، "والعذاب هو درجة من درجات قساوة الألم، فهو يترجم كيف ينحو الوجود نحو الأسوأ، هناك حيث تنعدم الرغبة في الحياة، وكلما زادت حدّة العذاب كلما واجهتْ الذات عجزاً واحتلالاً". (Experiences de la douleur entre destruction et renaissance , 2010, P8).

"وُلِدتْ بتلا بملامح أمها كاملة، ولكنها بعد زواجها انحازتْ لخصال أبيها، تدّعيها وتعسفُ طباعَها لتكون مثله، في بيت أهلها البعيد بدتْ أمها يابسةً وأبوها اللين، ولتتدرب على صفاتها الجديدة كتمتْ في صدرها كثيراً ممّا يستفزها به بيت العم، منذ زواجها كانت قد عادتْ إلى أهلها مرتين، في الأولى ردّها أبوها دون كلمة، وفي الثانية أوصاها بأن ترجع". (غوّاصو الأحقاف، 2016م، ص145).

تحضر الفحولة المتمثّلة في والد "بتلا" بوجهين اثنين؛ وجه اللين المفضي إلى الضعف والتذلل، ووجه القوة المفضي إلى الهيمنة والتسلّط. تتقمّص "بتلا" الوجه الأول لأبيها، الذي كان حصيلة كمٍّ هائل من نصائح الأبوة الخانعة؛ **"لا تجاهري رجلكِ بنقدٍ أمام أهله"** (غوّاصو الأحقاف، 2016م، ص145). تدخل "بتلا" في شطط قسري من اللاوعي لتحيل طباعها إلى طباع أبيها، فتنحسر في بوتقة الأبوة حيث الضعف وقلة الحيلة، لتواجه السلطة الذكورية المتمثّلة في الزوج بهذا الوجه الضعيف المتذلل.

نحن هنا، أمام استلاب ذكوري سافر؛ يُمارسه والد "بتلا" عليها؛ استلب منها ذاتها أولاً، فأحالها إلى ذاتٍ خانعة؛ **"بعد زواجها انحازتْ لخصال أبيها، تدّعيها وتعسفُ طباعَها لتكون مثله، في بيت أهلها البعيد بدتْ أمها يابسةً وأبوها اللين"**، ثمّ استلب منها حقّها في البوح والشكوى؛ **"ولتتدرب على صفاتها الجديدة كتمتْ في صدرها كثيراً ممّا يستفزها به بيت العم"**، وأخيراً استلب منها حقّها في اتخاذ قرار الحرية والانعتاق؛ **"منذ زواجها كانت قد عادتْ إلى أهلها مرتين، في الأولى**

ردّها أبوها دون كلمة، وفي الثانية أوصاها بأن ترجع". (غوّاصو الأحقاف، 2016م، ص145).

يُسَرّب والد "بتلا" إلى وعيها أنّ وجودها وبقاءها مرهونٌ بصمتها وكبت مشاعرها وانفعالاتها تجاه عنف زوجها، وكأن استبعادها من "واقع صنع القرار، هو نفسه استبعاد للمرأة من أن تكون ذات، أو بمعنى آخر، المنع لها من أن تكون واعيةً بذاتها، وهذا كله من قبيل التحيّز والتهميش ضدها" (الوعي بالكتابة في الخطاب النسائي العربي المعاصر: دراسات نقدية، 2004، ص67). من هنا، ظلّت سبل ترسيخ الوجود كافّة، التي طالما سعت "بتلا" إلى إرسائها، ظلّت بيد الفحولة، سواء فيما يتعلق منها بالجانب الحسي، الذي يتمثل في بيت زوجها، أو الجانب المعنوي، الذي يتمثل في حريتها.

الفصل الثاني: سلطة المكان

المكان/قصر وثيل

لا شك أنّ الذات البشرية لا تستقيم داخل حدود ذاتها، بل تتمدّد خارج هذه الحدود لتَمْتح من فضاءات المكوّن الوجودي لها. وفي المنجز السردي ينهض المكان ببنياته الحوارية ليخرج عن إطاره الجغرافي، ويشكل فضاءات تخلقها فاعلية المكان مع أحداثه وشخصياته.

وجمالية المكان الروائي لا تتحقق من مجرد تحديد أبعاده، وإضفاء الصفات المنطقية عليه؛ بل إنّ الأمر يتجاوز ذلك إلى براعة التخييل؛ ذلك بإظهار الجانب الخيالي للمكان لاستثارة عاطفة المتلقي تجاه تلك الأماكن المتخيّلة، وهنا تكمن براعة الروائي في التجاوز بالمتلقي لجغرافية المكان الواقعية إلى الوصف التخييلي الذي من شأنه أن يخلق ألفةً مع ذلك المكان.

وتتنوع آليات التخييل السردي التي يستعملها الروائي عن طريق اللغة؛ حيث تتحول اللغة إلى "شيءٍ محسوس بالكلمات والمجاز عبر إطلاق طاقات اللغة الإشارية والمجازية للاقتراب بدرجة أكبر من تحقيق المنطقة السردية الشعرية عبر التخييل". (جماليات المكان في الرواية: نماذج روائية مصرية معاصرة، 2016، ص113). ومثل هذه الآليات تتجاوز الواقع لتحاور الماضي، وتتفاعل مع التراث.

ولا شك أنّ سلطة المكان الروائي تنبع من الأحداث نفسها؛ حيث التأثّر والتأثير المتبادل بين المكان والشخصيات، والذي من خلاله تتحدد علاقة الشخصية بالمكان، ويتشكّل مستوى حضورها، وتفاعلها، "ذلك أنّ المكان هو فضاء يعيش فيه الإنسان ليس بشكلٍ موضوعي فقط، ولكن بشكلٍ رمزي، من خلال ما يحلم به الإنسان أو يتذكره، أيّ من خلال ما ينسجه الإنسان من علاقات بالمكان سواء كانتْ علاقات ألفة وحنين وانجذاب وتذكر، أو علاقات عداء". (تحليل النص السردي: تقنيات ومفاهيم، 2010، ص105).

مثّل المكان في "غوّاصو الأحقاف" أهمية بارزة من العتبة الأولى للرواية؛ حيث مدينة "الأحقاف" التي دارتْ فيها أحداث الرواية كاملة، وفي "الأحقاف" كان حَيُّ "العقيق" الذي كان موطن الشخصيات، ومكان أحداثها. وتعود أهمية المكان في الرواية إلى أنّ أحداثها لم تتوزع بين مدنٍ عدّة؛ بل كانت الأحداث كلها تدور في "العقيق"، عدا إشارة بسيطة جداً إلى مدينة "الرياض"؛ لكنّ الأحداث الرئيسة للرواية لم تتجاوز حدود "العقيق".

وفي "العقيق" أماكن عدّة؛ "قصر وثيل"، و"شجرة مريفة"، و "نخل آل فواز" و "آل هذال" و "آل بنيان"، و"الروشن"...وغيرها. غير أنّ "قصر وثيل" كان هو المكان الذي انتقاه المنجز السردي من بين أماكن الرواية؛ رسم تفاصيله، وتابعَ أحداثه، وصوّر حياة الشخوص فيه، ووصف العلاقات بين ساكنيه، وما يدور فيه من خلافات وأحداث، وما تخفيه جدرانه وسقوفه من أشكال الألم والمعاناة. ولا شك أنّ استخدام تقنية الانتقاء للمكان في المنجز السردي أمرٌ يشي بالعمق والتكثيف والاختزال.

قصر وثيل

يتسيّد على القمة الأعلى لجبل آل فوّاز و"**سمي القصر بهذا الاسم حين بناه أحد أحفاد فواز وغرس على حوافّه أشجار الأثل لتحيط بالقصر كسوار أخضر. سيد القصر أبو عمّوش، زاد حجراته لتضم زوجتيه وأخته الأرملة وعيالهما وزوجاتهم ومن يلتزم القصر من عبيدهم. ووثيل رحب مادامت الخواطر طيبة، فإن ضاقتْ ضاق. مجلسه مبني على يمين مدخل القصر، وكي لا ينغلق بابه غرس بانيه وتداً في جدار المجلس الملاصق للباب، وشدّ منه حبلاً ثبّته في إحدى عوارض الباب، ثم نظم في الحبل قطعة حديد مجوّفة، تشد الباب باتجاه الجدار ليظل مشرعاً دائماً"**.

مجلس وثيل حجرة مستطيلة، نوافذها المثلثة أشبه بمناخر صغار نائمين، تستنشق النور وتزفر دخان وجار النار العريض، في صدره بنيت أرفف طينية بقباب كأسنمة، واصطفّتْ عليها دلال القهوة الذهبية. على جدرانه مساند لظهور الرجال محشوة بالتبن، رائحتها تمتزج بعبق السمر في الوجار فتصنع له بصمة في ذاكرة مرتاديه". (غوّاصو الأحقاف، 2016م، ص18).

مثل هذا الوصف الدقيق لم يتحقق في الرواية سوى لــ"قصر وثيل"، ولعل هذه الخصوصية التي اكتسبها القصر تعود إلى أنه المكان الوحيد الذي ضمّ أكبر عدد من الشخصيات والأحداث في الرواية، فضلاً عن كون الشخصيات التي سكنتْ هذا القصر هي من الشخصيات الرئيسة والفاعلة في الرواية.

ألم المكان وصراع الحبّ

"كالعطر في حجرة طال هجرها دخلت نفلا بنت صالح وثيل، الساعات التي تقضيها نساء القصر أمام مراياهن امتدّتْ، الأزهار المطرزة في سيقان سراويلهن طالتْ، زيارات المشّاطات لهن تقاربتْ، أمّا نبرة أحاديث الرجال فقد تهذّبتْ، كركرتْ الشابّة هدهدتْ قلق أم عمّوش، فسعادة ابنها وإن لم يصرّح بها تشع في عيونه، صار يلزم حجرته من أول الليل". (غوّاصو الأحقاف، 2016م، ص121). هكذا دخلتْ "نفلا" "قصر وثيل" بعد زواجها من "عمّوش"؛ أغرى دخولها جميع نساء "وثيل" بالتجمّل، وهذّب مناطق رجاله، وصنع السعادة في وجه زوجها، وطمأن قلب والدته عليه.

غير أنّ هذه الحال لم تدم، فقد كان لــ"قصر وثيل" حضوره المؤلم في نفس "نفلا"، الأمر الذي تنبّهتْ له صاحبتها "فرجة" "**الهذّالية الأخرى في وثيل، حيث شعرت بأنّ صاحبتها انسحبتْ من كل اهتماماتها فجأة**" (غوّاصو الأحقاف، 2016، ص238)، فأصبحتْ ترد المشّاطة "مسيكة"، واستحالتْ كركرتها إلى ألم، واستحال زوجها إلى شخصٍ آخر، غير الذي أحبّها واختار الزواج بها، أما "قصر وثيل" فاستحال إلى سجنٍ مظلم قُتِلَ فيها كل مباهج الحياة.

عاشتْ "نفلا" مع "عمّوش" في "قصر وثيل" في روشنهما الخاص، فكانتْ بداية الألم. يعيش "عمّوش" صراعاً داخلياً مع نفسه، فهو ما بين حبّه لـــ"نفلا"، وبين الحفاظ على رجولته وهيبته داخل "قصر وثيل" التي يخشى أنْ تقزّمها عاطفته تجاه "نفلا"؛ **"تبوح الأم لنفلا أنّ غيبات عمّوش تجعلها تعامله كضيف في أيام حضوره القليلة، تهمس لها: تدرين إن له هيبة عندي أكبر من هيبة أبيه؟**

"الهيبة" تكرر نفلا الكلمة. الهيبة التي يربيها عمّوش لنفسه في صدور الجميع تبعدها عنه، تفكر كيف تقنعه بخلعها...تقسم في غيبته هذه أنها ستجبره على أن يتغير، ستضطره ليفصح أمام نساء وثيل". (غوّاصو الأحقاف، 2016م، ص131).

يحاول "عمّوش" ألاّ يُسفِر في "قصر وثيل" عن حبّه لـــ"نفلا"، وهو أمرٌ ضاعف ألمها كثيراً من القصر وأهله، تعيش "نفلا" خيبةً مؤلمةً من "عمّوش" داخل "قصر وثيل" تحاول أنْ تكسر هيبته، وترسّخ حبه أمام نساء القصر، لكنّها محاولات رسّختْ من ألمها وفاقمته؛ **"يعلن عبيد القصر وصول عمّوش، فيخفق قلبها، ويأتي صوت حبيبها وراء جدار الشرف، فتجمد وسط حلقة رقص انفضتْ، يدخل عمّوش فيتجه إلى أمّه، يقبل رأسها ويستدير لعمّته أم فيحان ليسلّم عليها، تشدّ نفلا مقنعتها حول رأسها، وتستر بسمة ترتعش على شفتها، دون أن يضع عينه في عينها يمدّ يده ليصافحها، ثمّ يسحبها قبل أن تحس دفئها في راحتها. طريقته المرتبكة في السلام عليها عند النساء تؤلمها".** (غوّاصو الأحقاف، 2016م، ص132).

كرّس هذا التهميش الذكوري من سلطة المكان/"قصر وثيل" على العلاقة بين "عمّوش" و"نفلا"، إنّه الحبّ المفضي إلى الألم؛ حيث استمرار العلاقة مع قلقها وصقيعها؛ فلا انفكاك من استدعاء عبق الذكريات، ولا انقياد لرغبة أنثوية في التقعيد لتجربةِ حبٍّ معلنة، وإنما إرساءٌ لسلطةٍ مكانيةٍ أسهمتْ بصورةٍ أو بأخرى في خلق ملامح شخصية ذكورية جامِدة، ورسمتْ، في الوقت نفسه، ملامحَ ألمٍ أنثويٍ غير منقطع.

تخلّقتْ هيبة المكان/"قصر وثيل" في نفس "عمّوش" منذ الأيام الأولى من زواجه؛ وهو أمرٌ أدركته أمّه حين رأت السعادة تشع في عيون ابنها، لذا كانتْ تلحُّ على والده **"وترجوه: لا تكثروا عليه في المجلس فيصرّ على الذهاب ليثبت أنّ حبه لها لا يعيقه".** (غوّاصو الأحقاف، 2016م، ص121).

وما كانتْ تخشاه "أم عمّوش" وقع فعلاً؛ فـــ"عمّوش" الذي تعرفه "نفلا" قبل الزواج استحال إلى شخصٍ آخر؛ لم يعد يلتفتْ إلى رقصها بعد أنْ كان يراقصها، وأصبح يدخل غرفته واجماً هادئاً؛ فـــ**"لم يعد الصمت ضيفاً استثنائياً في الروشن"**،(غوّاصو الأحقاف، 2016م، ص232) بل أصبح سمةً عالقةً بالروشن و "عمّوش" على حدٍّ سواء، ووسط ذلك كله كان **"يودّ لو يخبر حبيبته أنّه حين يبتعد يحنّ كحوار أفرد عن أمّه، لكنّ عسر التعبير يلازمه"** (غوّاصو الأحقاف، 2016م، ص219)، وهيبته في "وثيل" تلحُّ على بناء جدارٍ ذكوري طويل بينه وبين "نفلا".

تتفاقم حدّة الألم في نفس "نفلا"، فتكره "وثيل" و "عمّوش" معاً، وهي إن سنحتْ فرصة الذهاب إلى أهلها، فإنها تتألم من العودة إلى "وثيل" إذا أوشكتْ زيارتها لأهلها على الانتهاء؛ **"تعلن نفلا أنها عائدة لقصر وثيل، تنتبه أمها لتكدر خاطرها...خطواتها غير المتعجلة للعودة يثقلها همُّ مواجهة عمّوش، على عتبة الباب العريض ينقبض صدرها".** (غوّاصو الأحقاف، 2016م، ص231).

تبدو هنا صورة ذات موشومة بالألم والعجز وقلة الحيلة، تصارع "نفلا" سلطة المكان/"وثيل"، وتصارع، في الآن نفسه، سلطة حبّها لـــ"عمّوش"، ولا بصيص أمل يلوح في الأفق.

عنف المكان وعنف الآخر

يتعاظم الألم الذي تواجهه "نفلا" في "قصر وثيل" ليس من "عمّوش" فحسب؛ بل ومن نساء القصر أنفسهن؛ **"تحظى نفلا بفرصة مراقبة أهل القصر، شريط الأحداث الذي يرتدّ بتفاصيله أمامها مؤلم؛ استغرقتْ أسبوعاً لتعرف أسماء نساء وثيل، واثنين بعده لتفهم تشابك علاقتهن، ولم تفهم بعد طبعهن؛ يغمزن بعضهن بعضاً إثر همسة منها وكل نفَس، يخطفن ما تخبزه من بين يديها ليقدمنَه للرجال، ثمّ على القهوة يمجدن أي إضافة وضعنها على ما خبزته، ويسكتن عن دورها فيبدو أنهنّ فمن بكل شيء".** (غوّاصو الأحقاف، 2016م، ص214).

لم يكن يخفى على "نفلا" حين خَطَتْ أولى خطواتها إلى "قصر وثيل" أنها تخطو نحو فضاء مضطرب، إذ عليها أن تواجه نسقاً ثقافياً كاملاً، وليس مجتمعياً فحسب؛ فنسق "قصر وثيل" نسقٌ معروف، تمارس فيه نساؤه أعنف أساليب الاستلاب؛ استلاب حسي، واستلاب معنوي، وهو أمرٌ كانت تخشاه "أم جابر" على ابنتها "نفلا" بعد أن خطبها "عمّوش"؛ **"عمّوش تاجر...كل يوم في محل، وبنتي إن تزوجته سيُدخِلها قصر وثيل بين عشرين امرأة ويسافر، سترهقها حيل النساء وحكيهن، وهي ما اعتادتْ على ذلك".** (غوّاصو الأحقاف، 2016م، ص95).

أدركتْ "أم جابر" حيل نساء "قصر وثيل" مبكراً، وأدركت الألم الذي سيقع على ابنتها "نفلا" منهن، وها هي "نفلا" تعيش مع الألم وممارسات الإقصاء. تواجه "نفلا" ألماً مضاعفاً؛ ألم الاستلاب، وألم الغربة، والوعي بالاستلاب يكرّس من حدّة الألم ويستشريه؛ **"شريط الأحداث الذي يرتدّ بتفاصيله أمامها مؤلم".** تمارس نساء "وثيل" عليها استلاب سافر؛ يستلبْنَ حقّها في الوجود في القصر، ويستلبن حقّها في الاستقلال.

ووسط زوبعة هذا الألم الموجع **"لم يسمح عمّوش لنفلا بأنْ تتذمر من القصر وأهله، وبعد حين وجدتْ أنّ أسلَم طريقة هي أنْ تدسّ اتهاماتها وسط سردها ليومياتها...تشعر بتغير وجه عمّوش حين تنخس جنبه كلمة، فتضحك وتدّعي أنها تمزح".** (غوّاصو الأحقاف، 2016م، ص132). **"وقد تعلّمتْ نفلا في وثيل أنّ ما تطحنه رحى الألسن داخل القصر لن يبدو في وجه عشيرها أنّه سمعه، تسأله: الكلام صحيح؟ فلا يزيد عن كلمة: لا!".** (غوّاصو الأحقاف، 2016م، ص200).

ما زالتْ تتوالى مشاهد الألم الذي تحاول "نفلا" الفكاك منه، فهي في كل مرة تجد نفسها حبيسة للألم، تلجأ إلى "عمّوش" ليخفف عنها ما تلاقيه من القصر وأهله، فيقابلها بكبتٍ سافرٍ، الأمر الذي يضاعفُ حدّة الألم لديها. حبستْ "نفلا" نفسها عن البوح إلى "عمّوش" بما تحسّه تجاهه، غير أنّه كشفَ لها عن فضاءٍ سلطوي ذكوري أكثر اتساعاً؛ **"لم يسمح عمّوش لنفلا بأنْ تتذمر من القصر وأهله"**، توسّعتْ دائرة المنع، وتحوّلت من التهميش إلى الهيمنة والتعسُّف، غير أنّ الألم الذي احتبسَ في صدر "نفلا" كان أشدّ وأكثر عمقاً، لذا اختارتْ طريق التحايل لتخفيف وقعِ وحدّةِ ذلك الألم، أو

حتى تلطيفه؛ **"وجدتْ أنّ أسلَم طريقة هي أنْ تدسّ اتهاماتها وسط سردها ليومياتها"**.

لم تفلح محاولات الاحتماء التي مارستها "نفلا" لتخفيف ألمها، بل أدخلتْ هذه المحاولات "نفلا" في فضاءات من الصراع الداخلي، حيث الخوف والرهبة، والادّعاءات المفتعلة للنجاة من الغضبة الفحولية؛ **"تشعر بتغير وجه عمّوش حين تنخس جنبه كلمة، فتضحك وتدّعي أنها تمزح"**.

إنه الوعي المفضي إلى الخوف، والخوف المفضي إلى الألم، والذي ينتهي برغبة في الانعتاق، ونقض الصمت، ومواجهة الآخر، والإصرار على استعادة المستلَب؛ **"في جلسة النساء بعد العصر على السفح اخترقتْ حلقتهن، لم تسلّم ولم ترد على تحيّة. بركت على الأرض ترسم بسبّابتيها دائرة حولها، أهالتْ التراب في حجرها ونظراتها النارية على أم فيحان: ذا على رأسي يا عمّة؟ منذ أن دخلت وثيل وأنت تتبعينني بكل كلمة توجع...ولا يردك عن غيك شيبك"**. (غوّاصو الأحقاف، 2016م، ص233). إنها استدارة على الذات، وتشبثٌ بها، ليتحقق بالتالي الوعي بها وبالآخر في آن.

تحقق الذات وبوادر الانعتاق

يجسّد "قصر وثيل" بكل تفاصيله، وملامح شخوصه عمق التأزيم الذاتي؛ حيث الصراعات الدائمة، والتهميش، والعنف والتسلّط. تصارع "نفلا" فيه الألم على جهات مختلفة؛ تهميش "عمّوش"، وحيل نساء "وثيل"، و"قصر وثيل" ذاته، تدرك "نفلا" **"شاءتْ أم أبتْ أنّ القصر قد بدأ يقتن بهجتها، ويغير حتى رقصها، فستتعلم بدل أن تنظر، لتحصد نظرات الإعجاب بأنْ تحرص على ألاّ يلمحها منتقد"**. (غوّاصو الأحقاف، 2016م، ص130). **"الخمول الذي يجثم على روحها في وثيل يفارقها في بيت أهلها...في المسافة التي تقطعها منحدرةً من الجبل لحيّها تتلبسها روحُ عبدٍ هرب من أسياده، يصل مأمنه فيكتشف قيداً في رجله"**. (غوّاصو الأحقاف، 2016م، ص141).

نحن هنا أمام صورة للذات يستحوذ عليها الألم بكل معانيه وتفاصيله، تعي "نفلا" عمق الألم في "قصر وثيل"، وانزياحه في حيّ أهلها، تحوّلتْ علاقتها بـــ"قصر وثيل"، الذي احتضن باكورة حبّها لـــ"عمّوش"، إلى علاقة السجين بسجنه، إنها "تروم الخلاص من هذا المكان القاهر، وترى حتمية الانفصال عنه" (جماليات المكان في الشعر العربي المعاصر: جدل المكان والزمان، 2002، ص66)، حيث الألم والضيق والقيد، وبدتْ معركتها مع "قصر وثيل" أشد وأشرس من معركتها مع "عمّوش"، الذي وقف نداً لها مع "قصر وثيل" ونسائه.

تقرر "نفلا" الانعتاق من القصر وأهله، ومن "عمّوش" أيضاً. تنفض عن ذاتها غبار السلطة والقهر والتهميش، **"بين نسوتها تحاول أنْ تستعيد بسمة سرقها جبل آل فوّاز"** (غوّاصو الأحقاف، 2016م، ص230). **"بكتْ عمّوشاً وظلّتْ مع كل خطوة تنزع عن روحها أشواك قصر وثيل"**. (غوّاصو الأحقاف، 2016م، ص261).

من هنا لم يعد لمحيط العلاقة مع "عمّوش" والمتمثّل في "قصر وثيل" الرابض في بوتقة القلق والألم والتشيّؤ، رمزية المحيط الاجتماعي الكائن، بل أصبح "يمثّل الواقع الأشدّ مرارة، واقع الانحباس والانغلاق على الذات" (المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية، 2009، ص62)، كما أنّ العلاقة مع القصر لم تنتهِ لمجرد العلاقة بكيان خارجي ملموس، بقدر ما عكستْ عوالم داخلية لشخوصه، تلك العوالم التي طبعتْ فترة من فترات تشكّل الألم وتكوّنه في نفس "نفلا"؛ وهي **"بين لومها لنفسها واتهامها لوثيل، لعنتْ القصر الذي يَعُدّ الإفصاح عن الحبّ أو الطرب خطيئة، ألمها لم يكن له من حل غير أن تدفن أطلال وثيل في خيالها"**. (غوّاصو الأحقاف، 2016م، ص240).

لم يكن "عمّوش" سوى معادل سردي لـــ"قصر وثيل"؛ حيث السلطة والغربة والتقنّع، فلم تختلف ممارسات "عمّوش" السلطوية على "نفلا" عن سلطة "قصر وثيل" ونسائه عليها، الأمر الذي جعل "نفلا" تتحسر على فرصة ضيّعتها لتحذير صديقتها "فرجة" من دخول القصر حين خطبها "فيحان" **"تُشفق عليها أنْ تواجه ما لقيته هي فيه...رغم أنها تودُّ لو تنهى صاحبتها عن دخوله"** (غوّاصو الأحقاف، 2016م، ص199). أو الاقتراب من نسائه. أمّا الغربة فقد تلبّستها مع مرور أيام إقامتها في "قصر وثيل"، غربةٌ أحسّتْ بها عن كل ما حولها. ضربها "عمّوش" حين رقصتْ وهو قد منعها من ذلك، لكن **"لم يوجعها ضربه، أوجعها إحساسها بالغربة عن كل ما حولها، روشنها كان المكان الوحيد الذي تحبه في وثيل، واليوم يلوثه عشيرها وهو يظنّ أنّه يؤدبها"**. (غوّاصو الأحقاف، 2016م، ص232). أمّا التقنّع؛ فيحضر "عمّوش" أظهر ما يكون التقنّع، حيث التقنّع بالتوحّش والسلطة والتهميش، في حين يضمر عن ذاتٍ أرهقتها الصراعات الدائرة بين الحب وسلطة الرجولة؛ **"يودُّ أن يقول أنّها حين تكون في حضنه فإنّ أنفاسها المشتاقة تدوّخه، وأنّه حين يسألها عن حالها يودُّ ألاّ يسمع إلاّ أنّ كل أمورها طيبة** (غوّاصو الأحقاف، 2016م، ص133)**....يودُّ لو يخبر حبيبته أنّه حين يبتعد يحنّ كحوار أفرد عن أمه، لكنّ عسر التعبير يلازمه"**. (غوّاصو الأحقاف، 2016م، ص219).

خاتمة:

وهكذا، تبيّن لنا في ختام هذا البحث الذي تناول نصّاً أنثروبولوجياً[1] لسانياً، موقف المرأة من الرجل الذكوري الذي مارس عليها أشدّ أنواع الهيمنة والتسلّط، الأمر الذي دفع بالروائية "الفاران" إلى أن تجعل من ثيمة "الألم" ثيمة رئيسة في منجزها السردي موضوع الدراسة.

ويظهر البحث اختلاف المرأة في التعامل مع الرجل، فهناك المرأة القوية، والمرأة الضعيفة، والمرأة المستسلمة، غير أنّ العلاقة مع الرجل غالباً ما تنتهي إلى نتيجة واحدة، تتمثّل في الانعتاق والتخلّص.

ولعل حضور الرجل في "غواصو الأحقاف" بوصفه معادلاً سردياً للمكان، يشي بسلطة المكان أيضاً، المكان الذي يضم الرجل خاصّة، وليس المكان على عمومه. كما يشي أيضاً بسلطة المرأة على المرأة، وتضامن المرأة مع الرجل للقضاء على المرأة وتهميشها.

المراجع

المصادر:

الفاران، أمل. غوّاصو الأحقاف. بيروت: جداول للنشر والترجمة والتوزيع، 2016م.

(1) الأصح "إنها".

المراجع العربية والمترجمة:

إبراهيم، إبراهيم عاطف. *جماليات المكان في الرواية: نماذج روائية مصرية معاصرة*. القاهرة: جامعة الدول العربية، المعهد العربي للدراسات والبحوث، 2016م.

أبلال، عيّاد. *أنثربولوجيا الأدب: دراسة أنثربولوجية للسرد العربي*. القاهرة: روافد للنشر والتوزيع، 2011م.

أوريدة، عبود. *المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية: دراسة بنيوية لنفوس ثائرة*. الجزائر: دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، 2009م.

برادة، محمد. *أسئلة الرواية أسئلة النقد*. الدار البيضاء: مؤسسة الرابط، 1996م.

بو عزة، محمد. *تحليل النص السردي: تقنيات ومفاهيم*. الرباط: منشورات الاختلاف، 2010م.

رضوان، سوسن ناجي. الوعي بالكتابة في الخطاب النسائي العربي المعاصر: دراسات نقدية. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2004م.

سويدان، سامي. *أبحاث في النص الروائي*. بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، د.ت.

عقاق، قادة. *جماليات المكان في الشعر العربي المعاصر*: جدل المكان والزمان. وهران: دار الغرب للنشر والتوزيع، 2002م.

ماي، آمال. *تجليات شهرزاد في الشعر الجزائري المعاصر "سامية عليوي" أنموذجاً: دراسة نقدية أسطورية*. الجزائر: دار قرطبة، 2011م.

المقالات:

الجبرين، أمينة. "الصورة السردية في رواية القندس: دراسة في السارد وتجليات الانكسار". مجلة كلية الآداب، القاهرة، العدد (8)، المجلد (76)، أكتوبر 2016م.

ماجدولين، شرف الدين. "خطاب الألم في الرواية المغربية الآن". مجلة نزوى، سلطنة عُمان، 2009م. https://www.nizwa.com

المراجع الأجنبية:

Declerck, p. Les Naufrage's, Paris, Pocket, 2001.

Gagnon, Eric. Les promesses du silence, Essai sur la parole, Ed. liber, Montréal, 2006,

Herzlich. C. Pierret J. Maladie d' hier, maladia d' aujowrd hui, Paris, Payot, 1984.

Le Breton, David. Experiences de la douleur entre destruction etrenaissance, Editions me'tailie', 2010.

Pontalis J. B. Entre le re've et la douleur, Paris, Gallimard, 1977.