السرد الروائي النسوي ومجال تشكيلاته الروائية ودلالاتها
(الفردوس اليباب) لليلى الجهني (أنموذجاً)

حمدة خلف العنزي

قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة الملك فيصل بالأحساء، المملكة العربية السعودية

الملخص

تطمح هذه الدراسة أن تقدم رؤية أوضح للسرد الروائي النسوي في الخليج العربي بعيداً عن القوالب التنظيرية الجاهزة ضمن نظريات السرد الروائي عموماً واستراتيجيات السرد النسوي ذات القوالب الجاهزة خصوصاً، من خلال تقفي أثر البنى السردية المتجاوزة للفعل النقدي في مسرود ليلى الجهني الموسوم بـ«الفردوس اليباب» لإفشال القولبة الجاهزة للنقد النسوي وترك علامتي تعجب واستفهام.

وتحاول الدراسة تلمس سمات الأدب النسوي في كتابات النقاد عموماً لحصر السمات التي نبحث عنها في رواية «الفردوس اليباب»، ثم تحاول تقصي الكيفية التي نزلت فيها هذه السمات على الرواية من نقاد الرواية الذين درسوا «الفردوس اليباب»، ثم تمضي قدماً في تحليل النص الروائي لتجلية المسكوت عنه/ أو المغفل؛ مما تسمح به مقروئية النص الروائي ولم يلتفت إليه النقاد.

ومن أهم ما خلصت إليه الدراسة أنها لم تجد من الدراسات السابقة في رواية «الفردوس اليباب» ما استوفى النص حقه من البحث العلمي الرصين، مما أفضى إلى أحكام نقدية جائرة حينا وتعسفية أحيانا واستباقية في أحايين كثيرة. وأن الجهني لم تكن واقعة تحت وطأة الكتابة النسوية في بنيتها العميقة، وأنها كانت كذلك في بنيتها السطحية.

الكلمات المفتاحية: الأدب النسوي، الخليج العربي، الفردوس اليباب، ليلى الجهني.

مقدمة

تطمح هذه الدراسة أن تقدم رؤية أوضح للسرد الروائي النسوي في الخليج العربي بعيداً عن القوالب التنظيرية الجاهزة ضمن نظريات السرد الروائي عموماً واستراتيجيات السرد النسوي ذات القوالب الجاهزة خصوصاً، محاولين ذلك من خلال تقفي أثر البنى السردية، المتجاوزة للفعل النقدي، في مسرود ليلى الجهني، الموسوم بـ"الفردوس اليباب" لإفشال القولبة الجاهزة للنقد النسوي، وترك علامتي تعجب واستفهام.

والذي يعيننا على ذلك: أنَّ هذه الدراسة قد سُبقت بدراسات كثيرة عالجت كلا المحورين الرئيسين فيها، وهما البنى السردية النسوية، والرواية المتخذة نموذجاً "الفردوس اليباب".

هدف الدراسة

تحاول هذه الدراسة تلمس سمات الأدب النسوي في كتابات النقاد عموماً؛ لحصر السمات التي نبحث عنها في رواية "الفردوس اليباب"، في محاولة جادة لتقصي الكيفية التي نزِّلت فيها هذه السمات على الرواية الهدف، من نقاد الرواية الذين درسوها، ثم تمضي قدما في تحليل النص الروائي؛ لتجلية المسكوت عنه/ أو المغفل، مما تسمح به مقروئية النص الروائي، ولم يلتفت إليه النقاد؛ لنخلص من هذا كله إلى نتائج وتوصيات.

أولاً: سمات الأدب النسوي:

يثار جدل فائض حول ماهية: الأدب النسوي، أو النسائي، أو الأنثوي؛ أيا تكن التسمية المنسوبة إلى ما يكتب من/ وعن المرأة بأقلام النساء والرجال على حدٍ سواء[1]، ونحن - هنا - لا ندخل أنفسنا في هذا الجدل؛ ذلك أننا نحاول - من خلال التعايش معه - تلمس سماته من وجهة نظر النقاد الذين اشتغلوا به، ذلك أن النص الذي بين أيدينا هو من هذا الجنس المسمى.

يرى معتصم[2] أنّ السرد النسائي «يطرح إشكاليات عديدة على الناقد العربي؛ أولاً: لأنه ميدان جديد لم يتم فيه بعد تحقيق التراكم الكمي، حتى يحصل التراكم النوعي الذي من خلاله يمكن الوقوف على «جماليات السرد النسائي». ثانياً: لأنه يعلن عند دراسته عن اختلاف في الرؤى التي يصدر عنها. ثالثاً: لأن الكتابة النسائية تطرح من خلال خصائصها النوعية والجمالية إشكالية فرعية تتمثل في السؤال الآتي: هل يمكن أن تكون كتابة الرجل كتابةً نسائية إذا ما اعتمدت على الخصائص الجمالية والأساليب والتقنيات الكتابية التي تتجلى في الاصطلاحات الآتية: البحث في الذات، البعد التراجيدي، الاعتراف والبوح، الحاجة إلى العتق والتحرر، والتدفق السردي، والتركيز على اليومي، وعلى الأشياء الدقيقة في الحياة، وعلى شدة الملاحظة...؟» ويؤطر معتصم من خلال تساؤله هذا لأبرز سمات الأدب النسوي.

(1) راجع: محفوض، الرواية النسائية تصف ولا تواجه تستعيد العالم ولا تخلقه.

(2) انظر: معتصم، جمالية السرد النسائي.

وتضيف مقدم[1] في قولها: «تحولت الأنثى إلى امرأة تلقى في اجتماعها كل ضروب الغبن والقمع والاضطهاد والإقصاء والتهميش؛ باعتبارها مخلوقاً ناقصاً وقاصراً ومداناً بتهمة النقصان الذي ينسحب على كل ما تأتيه ويصدر عنها من الأفعال بما في ذلك فعل الكتابة الذي يُشطر إلى قسمين؛ نسائي ورجالي، هذه القسمة العنصرية العنفيّة التي أسست لما يسمى الكتابة النسائية أو الرواية النسائية، تتسلح بمنطق الهوية الجنسية لترسخ في الأدب». إضافةً إلى ما جاء به معتصم مجموعة من سمات الكتابة النسوية، وهي الكتابة ضمن: الشعور بالغبن والقمع والاضطهاد والإقصاء والتهميش. مما يفضي إلى الكتابة دفاعاً عن الذات في مقابل الآخر (الرجل).

وترى مقدم[2] أن الروائيات العربيات بناء على ما تقدم «يكتبن ما يزعمنه كتابة الذات تَوقاً إلى الخروج عن طوع الصورة المدسوسة وإثباتاً للهوية وانتصاراً للذات.. وبوحهن يؤول غالباً إلى القتل أو الذبح أو الجنون أو الانتحار، وفي أحسن الأحوال إلى التوبة، على شاكلة ما نقرأ في خواتم الروايات النسائية.. فتظل الروائية أسيرة نسبها المغلول بقيد الهوية الجنسية، والمفطور على طبيعة الإذعان والامتثال تبعاً للمقولات الشائعة، بحيث يكرس الواقع الروائي ما هو مكرس في واقع الحياة المحكوم بالسياق السائد: موضوعياً، وفكرياً، وثقافياً، واجتماعياً، وتاريخيًا».

فالرواية النسائية لا تضيف إلى العالم ما يجدر بها أن تضيفه من ابتداع عوالم افتراضية بديلة تنقض وتخلخل وتهدم، فتظل عوالم كسيحة ومنسوخة تجزى فيها النساء بعواقب العصيان، ويُسْلمهن إلى نهايات مأساوية على نحو ما أقرأتنا إياه روايات كثيرة نذكر منها على سبيل التمثيل لا الحصر: «أنا أحيا» لليلى بعلبكي، و«حكاية زهرة» لحنان الشيخ، و«ذاكرة الجسد» لأحلام مستغانمي.

وترى أيضا أن الرواية النسائية «تنأى عن الانشغال بمقولات التغيير، تظل قاصرةً عنها حتى حين تدّعيها؛ إذ سرعان ما تتهاوى تحت وطأة النهايات النمطية التي تجهض محاولات التمرد باستمرار وتردها خائبة» وهذه سمةٌ إضافيةٌ، وهي النمطية في النهايات، بالإضافة إلى ترسيخ الواقع المعيش، وتكثيف الوصف، على حساب خلق عوالم بديلة/ التخطي.

وترى مقدم أن الخطاب الأيديولوجي يُقحم في الرواية، «حيث تعلو نبرة القول ويطغى الهاجس الفكري على حساب هواجس البناء والفنية، فالمرأة تتوسل الفن الروائي - في قصديةٍ واعيةٍ - وسيلة لا غاية بذاتها، بوصفه معبراً يتيح لها فسحة التعبير عن اختلافها وخصوصيتها نفسياً وجسدياً وفكرياً وثقافيا». فالمرأة من هذا الجانب ظاهرة صوتية مشحونة عاطفياً لا فكريًا - على ما ترى مقدم - تعلي النبرة الخطابية، على حساب التشكل الفني، أو البعد الجمالي.

ثانيا: الفردوس اليباب

بدأ الاهتمام بـ"الفردوس اليباب" حين حققت مفاجأة، وحصلت على المركز الأول، في مسابقة "جائزة الشارقة للإبداع الروائي" في دورتها الأولى، عام 1997م، ونشرتها دائرة الثقافة والإعلام بالشارقة عام 1998م، ثم صدرت في العام التالي عن دار الجمل في ألمانيا، ثم صدرت مرة ثالثة ضمن سلسلة كتاب في جريدة عام 2002م[3].

هذا النشر المتتابع يدل على أهمية الرواية، ناهيك عن فوزها في مسابقة للرواية على المستوى العربي، وفي الدورة الأولى تحديداً، أضف إلى هذا كثرة ما كتب عن هذه الرواية نقدياً، سواءً الكتب المطبوعة أو المقالات في الصحف والمجالات الورقية والإلكترونية.

إنّ هذا المكتوب النقدي يشكل صورة حية وواقعية - في آن معا - للنقد العربي مطبقاً على نصوص بعيداً عن النظرية الجامدة التي تفارق الواقع بدرجة واحدة على الأقل.

هذا ما حدا بنا لاختيار هذه الرواية؛ لتكون محط الدرس، والمقارنة؛ ذلك أننا وجدنا في قراءاتنا الأولية أنّ ثمت توافقا بين ما في النظرية وما في النص، وما لبثنا بعد تدقيق قليل وإعمال مناهج التحليل الأدبي- بعيدا عن المصطلح التقني التخصصي (الأدب النسوي/ الرواية النسوية)، وبعيدا عن الاسم الشخصي للروائية (ليلى الجهني)؛ بمعنى أوضح، بعد استخدام المنهج التطبيقي (تفكيك البنى مع تغييب: جو النص، وكاتبه، وانطباقه الواقعي) - أن نجد فارقاً صارخاً بين النص ونقده، وتجنياً فاضحاً، وتعسفاً نقدياً، يكشف عن مرايا محدبة ومقعرة، في الممارسة النقدية العربية.

كشفت رواية "الفردوس اليباب" عن عبقرية روائية عند ليلى الجهني، هذا ما أجمع عليه النقاد وهو صواب، ولكنهم أجمعوا – أيضا - على أنها مثال صارخ أو نموذجي للسرد النسوي، وهذا ما نعتقد خطأه من جانب، ونؤكد

(1) مقدم، مؤنث الرواية الذات الصورة الكتابة، ص 12.

(2) المرجع السابق، ص 12.

(3) راجع: الزهراني، كتاب في جريدة، ص4.

صحته من جانب آخر؛ فللرواية من وجهة نظر هذه الدراسة وجهان: وجه ظاهري، وآخر باطني عميق، وبعبارة الأصوليين، لها منطوق ومفهوم، والمفهوم هو المقصود أصالة، والمنطوق مقصود تبعاً، لكن النقاد أجمعوا على أنّ لها منطوقاً فقط، وهذا ما نخالفهم فيه.

وبما أنّه على المنكر البينة - ونحن هنا من أنكر وخرقنا الإجماع النقدي - صرنا مطالبين بعهدة الدليل، فجاءت هذه الدراسة التي سنحاول فيها تناول جوانب من السرد الروائي عند الكاتبة ليلى الجهني من خلال هذه الرواية للكشف عن آليات السرد في الأدب النسوي الخليجي؛ رغبة في إلقاء الضوء على السرد الروائي النسوي العربي من خلال هذا النص الخاص.

أ- "الفردوس اليباب" في نظر النقاد:

ذكرت المري أن رواية الجهني تقع من حيث الموضوع في قسم الروايات التحليلية؛ ذلك أنها استخدمت تيار الوعي متأثرة بالدراسات النفسية مصورة العمق الإنساني، وتعد من الآثار التي خلفها التيار الرومانسي في الأدب[1]، وحددت أن هذه الرواية تقع في بنيتها السردية ضمن البنى المحدثة ضمن مرحلة التجديد والتجريب وعدتها من بنى التجريد التجريبي وتقول في بنية الزمن عند الجهني "ومن الملاحظ أن النمط الدائري للزمن المسترجع يقتصر على روايات السيرة الذاتية التي تكون بطلتها امرأة" وسوغت ذلك في كلام طويل مفاده: أن المرأة قابعة نفسيا واجتماعيا في الزمن الدائري واقعيا[2]، وترى أن الرمزية تظهر مع الواقعية التسجيلية في هذه الرواية، وقصدت بالرمزية هنا اللغة الشعرية كاستخدام المجازات والتشبيهات وهي الشاهد عندها على وجود الرمز[3]. وتكشف المري بوضوح عن رؤيتها النقدية في باب التناص الداخلي، فتقول: "فتكشف الكاتبة عن اتجاه الفتاة فيما يتعلق بمنظور التحرر من قيود المجتمع في أمور الزواج والبحث عن الفردوس النسوي المفقود.."[4].

وهكذا، تتجلى صورة الجهني في "الفردوس اليباب" بالكاتبة القابعة تحت عقدة النسوية، فهذا د. المناصرة[5] يعنون الجزء المخصص لدراسة "الفردوس اليباب" بـ (النّسوية: رواية "الفردوس اليباب") وجاء في أولها قوله: "تختزل جملة "أليس عذابا أن تكوني امرأة"؛ بصفتها صادرة من أعماق صوت بطلة الرواية المعذبة، المنظور النسوي الفاعل الذي يهيمن على رواية ليلى الجهني "الفردوس اليباب"، حيث يختزل عنوان الرواية، أيضاً، آفاق الدلالة المباشرة المتمثلة في إشكالية المعاناة العميقة التي تعانيها المرأة عندما تبني فردوساً يباباً أو وهمياً من خلال علاقتها الواهمة بالرجل، ثم لا بد أن يتحول هذا الفردوس (الوهم) على يدي الرجل الغادر - كما يظهر في الرواية - إلى أرض يباب قاحلة، سرابية.. وتكون فيها المرأة وحدها كبش الفداء الذي يعاني من الضياع وجلد الذات إلى حد ما يشبه الانتحار في نهاية المطاف!! تبدو حكاية الرواية عادية، ممكنة الوقوع في الواقع المألوف، وجوهرها أن تتحول العلاقة العاطفية المحمومة بين «صبا» و«عامر» إلى علاقة حميمية، ومن ثمّ إلى علاقة محرمة، لتغدو بعد ذلك تنذر بالفضيحة في أية لحظة..».

فالرجل يصم الرواية وصما جازماً بأنها من الأدب النسوي ويحدد سمة من سمات النسوية فيها وهي نمطية النهاية بالإضافة إلى البوح بالشعور بالقمع والعذاب والتحليق في الخيال لبناء الفردوس الذي فقدته على الأرض.

وجاء في مقالة للدكتور أبو هيف[6]، تحت عنوان (مرثية الذات المكلومة في رواية «الفردوس اليباب») ما نصه: «بدأت ليلى الجهني (السعودية) روايتها «الفردوس اليباب» (1998) من المدى الاستعاري الأصعب في رؤية الذات الفردية المحاصرة بهموم النسوية في مجتمع تقليدي، وهي تخلي الرجل العاشق عن المرأة المعشوقة وقد ترك في بطنها جنينه، وقد اختارت الجهني في الوقت نفسه منظوراً سردياً أشد صعوبة هو الراوي المتكلم الذي يختزن تفاصيل التجربة الإنسانية وتاريخها، ويرسم مجتمعها الخاص".

يركز أبو هيف هنا على الفردية باعتبارها من سمات الأدب النسوي والانشغال بهموم المرأة، والشعور بالكبت ضمن المجتمع التقليدي، وركز على الفكرة الظاهرة وهي الحمل، وذكر سبب اختيارها الراوي المتكلم مما أفضى إلى الاعتماد على الوصف والتخيل، وهذه جميعا من سمات الأدب النسوي حسب النظرية العامة بين النقاد.

ويرى ابن عقيل[7] أن الجهني تناولت حكاية امرأة أحبت

(1) المري، البنية السردية في الرواية السعودية دراسة فنية لنماذج من الرواية السعودية، ص 19.
(2) المرجع السابق، ص 69 ، 70.
(3) المرجع السابق، ص 205.
(4) المرجع السابق، ص 269 ، 270.
(5) المناصرة، ذاكرة رواية التسعينيات قراءات في الرواية العربية السعودية، ص 148.
(6) أبو هيف، مرثية الذات المكلومة في رواية الفردوس اليباب.
(7) ابن عقيل، فقه الفوضى دراسة نقدية تأويلية في رواية «الفردوس اليباب»، المقدمة، ص 3.

وأعطت جسدها لرجل أحبها، لكنه غدر. ويرى أنها عرّفت الجاهل بمدينة جدة، وهي المدينة التي تماهت معها بطلة الرواية وسبحت في أعماقها وأبعادها المكانية والزمانية والاجتماعية من خلال عملها، فقسم كتابه إلى خمسة أجزاء رئيسة تمثلت في: (الفرد اليباب، المجتمع اليباب، المدينة اليباب، الفضاء الكوني، الحضارة اليباب).

وذكر ابن عقيل في مقدمته أن هذه الرواية يمكن التنبؤ بنهاية حكايتها من صفحتها الأولى حيث قال: "أنها تنتهي أحداثها من أول صفحة"، إلا أنها شدته كي يستنطق النص على حد ما ذكر: "فهي تمدّ جسور الثقة بينها وبين قارئها، بل تدعوه للعمل معها على استنطاق الرواية"، وذلك لأن الجهني استطاعت طرح فكرتها البسيطة بأسلوب سلس وتماهت في الشخوص الروائية (صبا، خالدة، عامر) مع المدينة الأم (جدة) والثقافة الاجتماعية السائدة (العادات والتقاليد) والغريزة الإنسانية (العاطفة)، وقد وجد ابن عقيل فيها تربة خصبة لينطلق من خلالها لنظريته الأم، في المجتمع المحلي. هذه النظرية التي شغلته كثيرا عبر تشريحه المكثف خلال أجزاء الدراسة.

وحاول ابن عقيل خلال تحليله النقدي، تشريح الواقع المدني الاجتماعي من خلال استنطاق النص ورصد ما وراء اللغة وتفكيك رموزها، وإظهار تلك المفارقة بين الإنسان الذي ضيع فردوسه السماوي والآخر الذي ضيعه الآن في الأرض بيديه، جاعلاً من الرواية، وسيلة أكثر منها سبباً لخروج كتابه "فقه الفوضى"، كأول دراسة أدبية نقدية محلية تقتصر على عمل روائي واحد.

ويقول الدمياسي[1] نقدا لكتاب "فقه الفوضى": "لا ينسحب تقسيم الشخصيات (رئيسية/ ثانوية) على كتابة ليلى الجهني لأنّ نصّها ليس نصا تقليديّا على الطريقة المحفوظية نسبة لنجيب محفوظ - وإنّما هو عمل رمزيّ بامتياز يضرب القسم الذي خصّصه الناقد للحديث عن سيرة ذاتية في علاقة (صبا) بمدينتها في شموليتها؛ لأنّها أبعد ما تكون عن فنّ السيرة الذاتية".

ناهيك عن تشكيك الدمياسي في قدرة ابن عقيل أساساً على إثبات الروائية في نص الجهني إذ يقول: "العمل النقدي كان عملا منقوصاً في عدد من الردهات كتسليم الناقد بانتماء النص لجنس الرواية منذ البدء ولم يبيّن بالتالي مشروعية موافقته في حمل نص "الفردوس اليباب" على فنّ الرواية والحال أنّ النص بعيد عن هذا الفنّ وقرينتنا خلوّه من الأحداث وانفتاحه على التداعيات (الحديث النفسي).

(1) ابن عقيل والديماسي، فوضى الفقه في كتاب "فقه الفوضى".

ويقول[2]: "ولقد حاول الناقد أن يكون منهجيا في تناوله للنص، وقد التزم منهج تودوروف فتحدث عن الشخصيات والزمان والمكان والأحداث، وحديثه كان مبتوراً إذ لم يقف في باب التأويل على خفايا العلاقة الرابطة بين (صبا/عامر/خالدة/ومدينة جدّة) رغم أنّ النص مشحون بالرمزيّة حدّ النّخاع".

إن استطعنا إثبات هذا المقطع الأخير من كلام الدمياسي من النص الروائي فإننا نكون قد حققنا إفشالاً تطبيقياً لما أثث له النقاد؛ إذ لا تعود كتابة الجهني مجرد حكاية نسوية "تنتهي أحداثها من أول صفحة" كما قال ابن عقيل، أو أنها نموذج للكتابة النسوية كما قال المناصرة أو أنها "رؤية الذات الفردية المحاصرة بهموم النسوية في مجتمع تقليدي".

ب- نوافذ على "الفردوس اليباب"

تحاول الدراسة هنا إعادة قراءة النص الروائي بغية الوقوف على مفاتيح السرد فيه دون التأثر بالمقولات السردية السابقة فيه أو حوله، وهو في جزء منه عبارة عن إعادة اكتشاف العالم، ولكن الإضاءات التي يحتويها يمكن أن تسلي المتلقي عن التكرار:

النافذة الأولى: بوابات مشرعة: العناوين:

قالت الصوفية: العتبات مقدسة[3]، ونرى أنّ هناك ما يقال في عناوين ليلى الجهني في «الفردوس اليباب»، وأنّ ثمة قداسة ما تعتور العناوين المطروحة؛ فالنص الروائي كاملا جاء ضمن سبعة عناوين، هي العنوان الرئيس «الفردوس اليباب»: عنوان الرواية، وستة عناوين فرعية، هي على التوالي:

1. الهواء يموت مخنوقا.
2. تفاصيل اللوعة.
3. قارة ثامنة تغور.
4. سقوط الوردة.
5. لن تبكي الحساسين على الشرفات.
6. اختزال الروح.

يكاد يكون عنوان الرواية كاشفاً عن جانب كبير من جوانب البناء الدرامي فيها، ولكن بما أن العرب تقول: خراب يباب، وليس بإتباع. صار معنى "خراب" غير معنى "يباب"، وقد جاء في التهذيب على ما يروي اللسان[4]: "في قولهم خَرابٌ يَبابٌ؛ اليَبابُ، عند العرب: الذي ليس فيه

(2) نفسه.

(3) حسين، في نظرية العنوان مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، المقدمة ص 3.

(4) ابن منظور، لسان العرب، مادة (ي ب ب).

أَحد؛ وقال شمر: اليبابُ الخالي لا شيء به". والفردوس في اللغة كما جاء في القاموس المحيط[1]: "الفِرْدَوْسُ، (بالكسر): الأَوْدِية التي تُنْبِتُ ضُرُوباً من النَّبْتِ، والبُسْتانُ يَجْمَع كلَّ ما يكونُ في البَساتِينِ، تكونُ فيه الكُرُومُ، وقد يُؤَنَّثُ. عَرَبِيَّةٌ، أو رُومِيَّةٌ نُقِلَتْ، أو سُرْيانِيَّةٌ" وزاد اللسان[2]: "والفِرْدَوْسُ حَديقة في الجنة" لتفسير آية {الذين يَرِثون الفِرْدَوْس هم فيها خالِدُون}.

ربما بعد هذا التدقيق اللغوي نلحظ أنّ العنوان لا يعني فقط الجنة الخراب بل يعني أيضا الأرض العامرة (الخصبة) غير المعمورة، ويعني كذلك: الجنة التي لا أحد فيها. والسؤال هنا: من كانت تقصد الجهني بهذا العنوان؟ وأي دلالة كانت ترمي إليها؟ إذ ثمت ظلال تكتنف المعنى: هل قصدت جدة المدينة أم قصدت المآل الأخروي أم قصدت ذات البطلة صبا، أم قصدت عامر الذي ظنته صبا عامرا ووجدته خرابا ولم تجد ما توقعته عنده، أم قصدت خالدة التي كشفتها صبا منذ البداية أنها لا تعرف شيئا أي خالية من المعرفة، واكتشفت هي أنها يباب فارغة من كل شيء بعد موت صبا. إذن يبقى السؤال مفتوحا في هذه الدراسة على مصراعيه جزؤه الثاني مفهوم هو اليباب؛ إذ يشير إلى أن ثمت مأساة جدباء في هذا البستان/الجنة.. ولكن: من هي هذه الجنة /الفردوس؟

أما بقية العناوين فلا تقل مأساوية عن العنوان الرئيس يلحظها المتلقي مباشرة بصورة فاضحة، مما يوحي بالمضمون التراجيدي الذي يحمله البناء السردي خلف هذه العتبات، ويدخل المتلقي في جوٍّ من الحزن قبل الولوج إلى عوالم النص، ربما هذا الحسّ التراجيدي المهيمن على عناوين الرواية يشي بسمة من أبرز السمات المتفق عليها بين النقاد من سمات السرد النّسوي، وهي: الميل إلى المأساوية في طرح الأفكار[3]، وهنا لا تخالف.

النافذة الثانية: ملخص شكلي للرواية:

كي لا يبقى المتلقي لهذه الدراسة – ممن لم يقرأ الرواية - خارج الإطار، نود تقديم ملخص شكلي لهذه الراوية، وأصر هنا على عبارة شكلي؛ كي لا يفهم المتلقي -كما فهمت من دراسات عدة- أن هذا هو المغزى القابع في الرواية.

تدور أحداث الرواية حول فتاة (صبا) أحبت شاباً (عامر) وحملت منه قبل الزواج؛ فتنكر لها، وتركها لمصيرها، وخطب صديقتها (خالدة) فاضطرت صبا إلى الإجهاض والانتحار بعد كتابة تفاصيل علاقتها بعامر لخالدة.

وقد كشفت الرواية من خلال هذه الثلاثية الاسمية المركزية (صبا- خالدة- عامر) عن علاقات متشابكة بين البطلة (صبا) ومحيطها المادي والمعنوي، ورسمت صورة روائية مبتكرة للمجتمع الذي عاشت فيه، سواء على مستوى المكان أو المكين، وألقت ظلالاً تأويلية، من باب نقل أثر الخبر المسرود من الواقع الداخلي إلى الواقع الخارجي، بفعل المتلقي وخبراته[4]، ونحن - أساساً - نعلم أنه لا يمكن قراءة الرواية بوصفها كتاب تاريخ، أو فلسفة، أو كتاب علم نفس: يحلل الشخصية، ويسبر أغوارها فحسب، كما لا يمكن قراءة الرواية، وكأنها بحث اجتماعي: يدرس المشكلة الاجتماعية، ويرصد أبعادها، وتغلغلها في بنية المجتمع؛ فيضع لها الحلول والتوصيات فقط، ولكن الرواية - والأدب بشكل عام – توحي لنا بكل هذا - ورغم هذا، لا يمكن مساءلة الرواية عن مدى واقعية الحدث، أو مدى توافقه مع المذاهب الفلسفية، والاتجاهات النفسية، كما أنها لا تحاسب وفق مؤشرات اجتماعية؛ لأنها لا تعمل طبقا لمعاييرها، ولا ترجو أهدافاً كأهدافها، قد تشابهها، لكنها لا تطابقها.. "إنَّ الرواية بتقديمها عالما يشبه العالم الواقعي الذي يُشكِّل بعداً مرجعياً لها، تسعى إلى تعميق فهمنا للواقع، وإدراكنا لأبعاده المتعددة والمتنوعة؛ تلك الأبعاد التي نعيشها، أو لا نعيشها، على أن ذلك لا يشكل الهدف الأول للرواية باعتباره هاجساً أدبيا"[5]. فالحديث عن المجتمع الخليجي/ السعودي من خلال هذه الرواية يحيل الرواية خبرا - وهي ليست كذلك - لا عملا أدبيا، وهذا ما سنتجنبه في هذه الدراسة العلمية.

النافذة الثالثة: الرمز الاسمي: سيمياء الأسماء:

نجحت الجهني في اختار أسماء الشخوص الرئيسين في رويتها، وهم: صبا، وعامر، وخالدة. فكلُّ اسم من الأسماء الثلاثة يوحي لغويا بالمخبأ في مكنون الشخصية الدرامي، ويكشف عن صورة حركتها في النص؛ إذ نجد لغوياً أنَّ (صبا) مأخوذة من الصَّبْوَة، وتعني: "جَهْلَة الفُتُوَّةِ واللَّهْوِ من الغَزَل، ومنه التَّصابي والصِّبا. صَبا صَبْواً وصُبُوّاً وصِبىً وصَباءً"[6]. وعامر جذره العين والميم والراء أصلان صحيحان، أحدهما يدلُّ على بقاءٍ وامتداد زمان، والآخر على شيءٍ يعلو، من صوتٍ أو غيره. فالأوّل العُمر وهو الحياة، وهو العَمْر أيضا، وعَمَرْتُ الخرابَ أعْمُرُهُ عِمارَةً، فهو عامرٌ، أي مَعْمورٌ، مثل ماءٍ دافقٍ أي

(1) الفيروزآبادي، القاموس المحيط، مادة (ف ر د س).
(2) ابن منظور، لسان العرب، مادة (ي ب ب).
(3) انظر: معتصم، جمالية السرد النسائي.
(4) انظر: اللاذقاني، الفردوس اليباب هل ظل للمهرة العربية غير اليأس؟
(5) والاس، نظريات السرد الحديثة، ص60.
(6) انظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة (ص ب ا).

مدفوقٍ، وعيشةٍ راضيةٍ أي مرضيةٍ[1]. "وأُمُّ عامِرٍ المقبرة، ويقال للضَّبُع أُمُّ عامِر وأُمُّ عَمْرو. وأمُّ عامرٍ: المفازة"[2]. وخالدة كما جاء في مقاييس اللغة: "الخاء واللام والدال أصلٌ واحدٌ يدلُّ على الثبات والملازَمَة، فيقال: خَلَدَ: أقام، وأخلَدَ أيضاً"[3].

نخلص - من هذا - إلى أنّ الاختيارات الاسمية في هذا العمل الروائي كانت مقصودة، وضمن البناء الفني السردي، الذي عملت الجهني على تشييده منذ البداية. وتحمل دلالة رمزية تشي بالمخبأ داخلها، وكأنها تؤمن بأن الاسم مشتق من الوسم لا من السمو[4]؛ لذا كانت الأسماء سمات أصحابها، وهذا ليس من قبيل التعسف، ولي عنق النص، بل يشهد له اتساق الدال والمدلول في النص كاملا، وحتى تلك الأسماء الثانوية كحسن إمام فقد كان يحمل في طياته الحسن والقيادة وحتى في وظيفته في النص كان سائقا = قائدا للسيارة.

النافذة الرابعة: ما بعد العتبات: اللوحات النصية:

نؤمن أنّ الراوي صياد، وأنّ المتلقي صيد، وأن الرواية - نصاً تواصلياً - هي السنارة الجاذبة للمتلقي؛ كي يتذوق العمل الأدبي، ونجزم أنّ موضع الطعم من السنارة هو مقدمتها - كما في الحياة - لذا غالبا ما يتوقف قبول المتلقي للنص على قبول مقدمته، وهذا ما دفعنا هنا للتركيز على المقدمة أو استهلال النص؛ لنرى كم استطاعت الجهني أن تستدرج المتلقي للولوج في عوالمها الروائية:

نركز جهدنا هنا في اللوحتين الأولى والثانية؛ لنستكشف من خلالهما أنساق السرد الروائي في أدب الجهني الذي كان يحمل بالإضافة إلى البعد التراجيدي، البحث في الذات، الاعتراف والبوح، الحاجة إلى العتق والتحرر، والتدفق السردي، والتركيز على اليومي، الاعتناء بالملاحظة الدقيقة للأشياء، وهذا كله من خصائص السرد النسوي.

تبدأ اللوحة الأولى المعنونة بـ «الهواء يموت مخنوقا» بالدفق السردي الآتي:

«وإذ رأيته واقفاً بجوارك ليلتها أردت أن أغني. أجل، كان الغناء هو كل ما تواثب إلى الذهن وذراعه تلتف حول ذراعك مثل أفعى. أردت أن أصرخ: (خالدة، لا). وقفت الكلمات خلف الشفاه وبدا أن العالم صاخب إلى حدِّ ألا تسمعيني. ولكن، ماذا أغني في تلك اللحظة وأنا أرى عامراً الرجل الذي قال لي: (أحبك)، بكل طريقة ممكنة؛ قالها صارخاً، ضاحكاً، مستلقياً، سابحاً، هامساً، حزيناً، محبطاً، قالها وهو يقبلني، قالها وهو يهزني بعنف، ماذا أغني وأنا أراه وهو يلبسك – يا صديقتي التي لا تعرف شيئاً – خاتم الخطبة؟!»[5].

ربما من لم يطلع على النص الروائي كاملاً، وقرأ هذا المقطع من الرواية، في هذه الدراسة، سيسأل تبادرا:

- من المتكلم(الراوي)؟ لأنه ضمير.
- ما الذي أفضى إلى انتهاء العلاقة بين المتكلم وعامر؟
- ما الشيء الذي لا تعرفه خالدة؟
- لو عرفت خالدة ما لم تعلم، هل كان هذا المشهد يحدث؟
- لماذا يريد المتكلم من خالدة أن تأخذ موقف الرفض؟

كل هذه الأسئلة الابتدائية تستدعي المتلقي أن يستمر في القراءة؛ ليجيب عنها؛ لأن الخبر ما زال ناقصاً، ووجهة نقصه أنّ المتلقي بعد قراءة هذا المقطع ما زال محتاجاً لمعلومات إضافية لإجابة أسئلته الابتدائية. هذا الفعل يدل على أن الجهني واعية سردياً لطبيعة التقديم مما يضفي نوعاً من التشويق للمتلقي للاستمرار.

ولم تكتف الجهني بهذا فقط، بل عمدت إلى نوع من الإظهار والإضمار؛ فأظهرت أسماء شخصيتين من شخصيات النص التي يظهر تاليا أنها محورية: وأخفت بالضمير الشخصية الثالثة (صبا) وهذا يشوق المتلقي للكشف عن المضمر في النص.

أضف إلى هاتين السمتين سمة ثالثة، وهي البدء بالاستئناف باستخدام حرف الواو بمعنى أن ثمت كلاما سابقا توقف الراوي عنه، وابتدأ بآخر مما يحفز المتلقي؛ كي يتابع؛ ليتصور المسكوت عنه من الخطاب قبل المستأنف.

أضف إلى ذلك سمة رابعة، وهي حمل (إذ) على المستأنف. ونحن نعلم أنّ (إذ) هنا ظرفية زمانية، ولكنها تحمل في طياتها المفاجأة[6] طبيعياً، هذا يعكس الصدمة، وهو ما تريد أن تشغل المتلقي به ابتداءً من باب الشدّ والجذب للنص.

كما عنيت الجهني بعنصر خامس من عناصر التشويق، وهو المفارقة بين البدء بالصمت (الواو) مع الانفجار (إذ) والغناء - الذي يعد نقيضا لهما[7] – إلا أنه

(1) انظر: الجوهري، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، مادة (ع م ر).
(2) انظر: ابن فارس، مقاييس اللغة، مادة (أ م م).
(3) انظر: المصدر السابق، مادة (خ ل د).
(4) راجع المسألة عند ابن الأنباري، الإنصاف في مسائل الخلاف، ص 4 - 12.
(5) الجهني، الفردوس اليباب «كتاب في جريدة»، ص5.
(6) عباس، حروف المعاني بين الأصالة والحداثة.
(7) تدل المفاجأة بالالتزام على الصوت النشاز، والصراخ هو نشاز من الصوت؛ لذا كان استحضار الغناء بعد لفظ (إذ) هنا غير منطقي ونوعا من المفارقة، ولكن، لما صارت عملية مساواة بينهما (الصراخ والغناء) عند الكاتبة صار الاستخدام مسوغاً.

أفضى بتتابع السرد إلى كينونة موافقة وهي الصراخ، في حركة نفسية مضطربة غير قادرة على التفريق بينهما أو الجمع؛ ما لم يستحضر المتلقي المثل الشعبي القائل: [إنْ كثرت همومك غنيلها] فالهمُّ يهدي إليهما معا: الصراخ/ الغناء. هذا الفعل السردي القائم على استبدال الغناء بالمفاجأة، والمكافأة بين الصراخ والغناء هو الذي قاد إلى هذا التخمين، ورجح القصدية في الاستخدام.

والحديث عن المفارقة، يقودنا للحديث عنها بين الخارجي والداخلي للراوي-البطل في هذا المقطع، من خلال مقاربة الأضداد: الحركة والسكون -الصوت والصمت، وبالمقارنة بين جوّ المكان الخارجي (موقع الخطبة- العرس) ما يعتمل في نفس الراوي من أحاسيس ومشاعر مكبوتة وهائجة في آن معا، يُستدل على هذا الوضع من خلال عبارات في النص من مثل: "أردت أن أغني": حركة في النفس الثائرة وسكون في الواقع الخارجي، و"أردت أن أصرخ": مثله، و"وقفت الكلمات خلف الشفاه": مثله. و"بدا أن العالم صاخب إلى حدِّ ألا تسمعيني": حركة في الخارج وفشل في الصوت الذي يساوي السكون. ويرشد استخدام اللغة في جملتي النداء إلى هذا الوضع القلق الأولى: "خالدة لا" والثانية: "يا صديقتي التي لا تعرف شيئاً" ففي الجملة الأولى حذفت أداة النداء (يا) إمعاناً في التقريع والاستهجان من جهة، وكبتاً للصوت من جهة ثانية؛ إمعاناً في الصمت، في حين أظهرت الأداة في الثانية، ووضعتها -أي الجملة كاملة - بين شرطتي اعتراض، من باب التفسير هنا، ورغبة في إسماع الصوت المكبوت في داخل الراوي وكشفاً عن طبيعة العلاقة بين المضمر (صبا) والمظهر (خالدة). هذه اللغة الساردة القائمة على المفارقة ساعدت المتلقي كي يبقى متصلا؛ رغبة في الوصول إلى الاتزان على مستويي الفكرة واللغة.

وعمدت الجهني في هذا المقطع أيضا إلى أسلوب الاستفهام، وكانت جملة الاستفهام مركبة من مجموعة من الجمل المرتبطة بالعطف والوصف والحال أو مقول القول، من باب التوضيح، لاحظ العبارة: "ولكن، ماذا أغني في تلك اللحظة وأنا أرى عامراً الرجل الذي قال لي: (أحبك)، بكل طريقة ممكنة.. خاتم الخطبة؟!". ونحن نعلم أنّ الاستفهام يحتاج إلى إجابة عنه، ولكن الجهني وظفت الاستفهام - هنا- استكمالاً للفاجعة والمفاجأة التي هي فيها، على المستوى النفسي؛ إذ خرج الاستفهام عن أصله للدلالة على التعجب والإنكار، وهذا يتساوق تماماً مع ما بدأت به من المفاجأة.

ويقودنا الحديث في الاستفهام وعلامته إلى الحديث في توظيف علامات الترقيم في لغة الكتابة، ولنأخذ مثلا: استخدام الجهني علامتين بدل علامة بعد السؤال الأخير في المقطع للدلالة على خروج المعنى من الاستفهام إلى التعجب، كما ذكرنا، وترك الترقيم في بعض المواضع؛ للدلالة على حركة النفس في التعبير، مثل: "وقفت الكلمات خلف الشفاه وبدا أن العالم صاخب إلى حدِّ ألا تسمعيني". فالأصل أن توضع فاصلة بين لفظ (الشفاه) ولفظ (وبدا) وكذلك استخدام علامة التنصيص في (أحبك) للإشارة إلى أنها لا توافق على استخدام اللفظ هنا بهذا المعنى ولكنها مجبرة على ذلك من باب الأمانة في النقل.

نحن هنا ما زلنا غير متجاوزين الأسئلة الابتدائية التبادرية التي يطرحها المتلقي أمام هذا المقطع، وما فعلنا هنا سوى أننا نحاول أن نبرهن لغوياً على أن البناء اللغوي للمسرود يسمح بهذه الأسئلة، بل يحث عليها.

إذن الجهني – عملياً - تضع متلقيها أمام أسئلة على المستوى الإنساني دون معرفته بخبايا اللغة وقواعدها، وهي في الوقت ذاته، تؤثث للعالم باللغة ما يستطيع من خلاله تفسير سبب هذا التشبث للاستمرار في القراءة. والخلاصة أنّ ثمة وعياً مهنياً عند الجهني حاضراً لحظة الكتابة ظاهراً أو مكنوناً طوّع اللغة لتشكل طعماً سائغاً للمتلقي.

النافذة الخامسة: الرمز المسكوت عنه: الأرض اليباب: جدة المكان، جدة الشخصية

من أبرز ما يميز هذا العمل الروائي الاعتناء بالمكان وتفاصيله، وإضفاء روح بشرية عليه، وإلباسه لباس شخصية من شخوص الرواية، وجعله عنصراً محركاً للسيل السردي في النص كغيره من الشخوص المحورية، وربما أكثر ما يعلق في الذهن بعد ترك الرواية قراءةً، بقاء هذه السمة عالقةً في النفس المتلقية؛ ذلك أنّ الجهني نجحت في، لا توظيف المكان توظيفاً درامياً في حركية السرد الروائي، بل في إحياء المكان بطريقة شبه إعجازية، ويمكن أن ندلل على هذا من خلال جملة من المقاطع السردية من مثل:

"تعالي من أجل فنجان قهوة أخير في أحد المطاعم الصغيرة المتناثرة في حي البلد وباب شريف. فنجان أخير نرشفه – لو شئتِ – في المقهى الصغير ذي الواجهة الزجاجية في باب شريف،.. فتعالي يا خالدة مرة أخيرة نطوف فيها جدة معاً"[1].

(1) الجهني، الفردوس اليباب «كتاب في جريدة»، الهواء يموت مخنوقا، ص 7.

نلحظ أنّ (جدة) هنا، في هذا الظهور الأولي لها، هي مجرد مكان عادي، ظرف للشخصيات الروائية، ولكن مع هذه العادية في تقديمه، إلا أنّ ثمة اعتناء بتفاصيله، وباختيار أجزائه، لاحظ الاختيار الجزئي: حي البلد؛ التركيز على حي ضد ميت ولاحظ: باب شريف التركيز على الشرف، حتى المقهى لم يترك هكذا بل تم التركيز على صفته لتميزه هذا التمييز الطهراني بقولها (ذي الواجهة الزجاجية) للدلالة على الشفافية التي سرعان ما نكتشف من تداعيات السرد أنها شفافية فاضحة، ولاحظ أخيرا في هذا المقطع الفعل نطوف الذي يومئ بالبعد القداسي لهذه المدينة.

الجهني من بداية ذكرها لجدة مسكونة بها حدّ العبادة. ولنأخذ هنا لتأكيد الفكرة وتوسيعها هذا المقطع الطويل نسبيا ولكنه ضروري:

"جدة!

أجل، ربما ليس لي في هذه اللحظة غير جدة. حتى طفلي ليس لي، تخيلي! ربما كان ينبغي عليَّ أن أفكر في اقتحام جدة لا في اقتحام الحب. على الأقل يا خالدة كي لا أقف مثل هذا الموقف بين يديك. ربما كان يجب أنْ أخلص لجدة وحدها وأكتب عنها. عن التناقض الذي ترفل فيه ويجعلها جميلة أحياناً.عن الشوارع العريضة بمعالمها المتباينة: الكنداسة، السيف، الدراجة، النورس، عمارة الملكة، فتيحي، الجمجوم. أو ربما كتبتُ عن الأمريكيات (وربما كن أوربيات. لست أدري في ذلك العمر كانت كل امرأة بشعر أشقر وعيون ملونة: أمريكية) أجل الأمريكيات اللائي كن يقدن سياراتهن في شوارع جدة منذ زمن بعيد. ربما منذ أكثر من عشرين عاماً. الآن يا خالدة، لا الأمريكيات ولا غير الأمريكيات يحلمن بقيادة سيارة واحدة في شارع خلفي من شوارع جدة. أجل، جدة أمسِ، جدة اليوم، جدة غداً؟ أي غد؟"[1].

لاحظ البراءة من كل شيء والانتماء لجدة؛ مما يؤكد أنها تعشق جدة، حد القداسة، وتعدها ملاذاً آمناً أو فردوساً يمكن استعادته أو هكذا تخيَّل لنا، ولكن تجدر هنا ملاحظة الجمع والتفريق أو التماهي الحادث بين جدة المكان وخالدة الإنسان في نفسية صبا بتغيير بسيط في ضمير المخاطبة إلى ضمير الغائبة في كلمة (يديك) إلى يديها هنا تصبح جدة هي خالدة وخالدة هي جدة ويؤكد هذا أنها كانت بين خيارين في الكتابة، الكتابة عن جدة أو الكتابة عن الأمريكيات، لاحظ الأمريكية امرأة وجدة مدينة/مكان فما الرابط بين الكتابة عن جدة والكتابة عن الأمريكيات. ندرك هذا الرابط، من خلال تركيز الفهم بأنَّ جدة ليست مجرد مكان، بل هي الذات في مقابل الأمريكيات/الآخر، ولكن، ذات من هنا، يظهر جليا أنّ خالدة ما هي إلا صورة أخرى من صور الراوي المتماهي في صبا حتى اللحظة، والذي سيظهره السرد متماهيا في خالدة فيما بعد، التي لا تكاد تشق صورتها عن صورة صبا الراوي، في الجزء الذي تستلم فيه خالدة زمام الروي؛ مما يؤكد هذا الفرض ويدعمه.

اللفتة التي لا نريد أن نخرج من هذا الاقتباس الطويل دون أن نركزها في الذهن هي أنّ جدة شخصية رمزية تشكل المسكوت عنه في وصف الذات مباشرة، وهي أشبه ما تكون بالوعي الجمعي ممثلا بشخصية؛ لذا أكدت الجهني أنها تحمل من التناقضات الجميلة ما تحمل.

وتجدر ملاحظة ثانية وهي اعتناء الجهني بالتفاصيل في وصف المكان وتحديد ملامحه، وهذا ما ظهر جلياً في المقطعين أعلاه. ويمكن تأكيد الاعتناء بتفاصيل الوصف بما يخدم الصورة الكلية المراد توصيلها في المقطع الآتي:

"تركتُ كل ذلك العالم وخرجت إلى جدة. إلى الشوارع والأزقة والبيوت والرواشين. إلى الناس الذين يملؤون الشوارع ويتبعثرون على الشواطئ رجالاً ونساءً، شيباً وشباباً صاخباً بقمصان ملونة مفتوحة حتى ما فوق السرة بقليل وسراويل قصيرة وشعور طويلة معقوصة إلى الوراء بربطات منقوشة تماماً كما في المسلسلات المكسيكية المدبلجة. وسيارات مكشوفة وأغنيات صاخبة وكاميرات فيديو وطبول ودفوف، وأحياناً كلاب. كلاب في المقاعد الخلفية، كلاب بأطواق جلدية فاخرة تلتف حول أعناقها تسير خلف أحدهم على الشاطئ. يا الله.

منذ متى بدأ الناس يسيرون بكلابهم في شوارع جدة؟ منذ متى يا خالدة وجدة ترتدي ما ليس لها؟ وتغني ما ليس يطربها؟"[2].

لو أمعنا التدقيق في الصورة المقدمة في المقطع "كلاب في المقاعد الخلفية، كلاب بأطواق جلدية فاخرة تلتف حول أعناقها تسير خلف أحدهم على الشاطئ". وصورة علاقاتها بعامر ومكان الحدث وقارن بين الدانتيلا والطوق الجلدي ولاحظ الجهة الشاطئ في كلا الحالين ولاحظ المقاربة بين ترتدي ما ليس لها ولبس صبا للدانتيلا في ذلك الموقف ربما تستنج أن صبا

(1) الجهني، الفردوس اليباب «كتاب في جريدة»، الهواء يموت مخنوقا، ص 7.

(2) الجهني، الفردوس اليباب «كتاب في جريدة»، الهواء يموت مخنوقا، ص 7.

تساوي جدة والناس تساوي عامر والكلابية مستشرية في الجميع حتى فيما ستنجب صبا أو جدة ولاحظ ذلك في قولها مخاطبة الجنين:

"متى تصل كي ننتهي من هذا العذاب؟

لن أقاومك. تعالَ، انهش هذا الجسد المجرح عضواً عضواً. لم يبقَ شيء لم ينهشه الحزن. وغداً أو بعد غدٍ، حين تُدخل امرأة ما يدها كي تجذبك ستزعق الغربان في سماء جدة. جدة التي لن تراك ولن تدب خطاك فوق دروبها"[1].

تطغى على هذه الوصفية السردية المعادلة الموضوعية بين الشخوص لأن صبا تعيش في جدة وجدة لا تراها فمن باب التوقع لن ترى الجنين عاش أم مات فالحي كالميت في جدة ميت. ولاحظ تأكيد صورة جدة التي لا تعرف ذاتها تماما مثل صبا وتكتشف من خلال الشخوص معالمها ومخبأها، وتكشف عن تشوه في الخلقة والتكوين ورمادية لونية تتكشف لنا من خلال السرد التي تشي باللا ملمح:

"وجدة!

ستكشف لي عن مدينة سرية أخرى في أعماقها. مدينة غامضة مريبة الظلال فيها أكثر من الأضواء. أناسها بلا ملامح أو أنهم يختبئون خلف الأقنعة. بيوتهم جحور مظلمة مثل جحور الفئران، أجل، الفئران التي تتقافز بين صخور الكورنيش تباغتك بعيون صغيرة ملتمعة وفروة رمادية دكناء قبل أن تقفز من صخرة إلى صخرة!"[2].

صورة صبا عند خالدة تساوي أو تماثل صورة جدة عند صبا حتى تكاد لا تستبين فرقا بين حديث صبا في جدة وحديث خالدة في صبا، لاحظ المقطع الآتي:

"تباً لي إذ لم أعرفك. تباً لي حين عرفتك. كل هذه الأعوام بيننا وجاءت البارحة لتكشف لي عن جهلي المريع بك. أنت لست امرأة ولست ملاكاً، لا ولا شيطاناً، وأكاد أجزم أنك لا تنتمين لهذا الكوكب. لِمَ لمْ تخبريني من أي مجرة جئت فقط كي أعيد رفاتك إلى مثواه الأخير ؟!"[3].

وهي أي جدة في ذات الوقت تساوي عامر في عيني خالدة لاحظ المقطع الآتي من حديث خالدة الذي يشبه حديث صبا في أناس جدة أعلاه فتقول في وصف بحر جدة:

"والبحر قميص جدة الشاحب المتراجع دوماً إلى الوراء، المدفون تحت أطنان الرمل من أجل أن تصير اليابسة أكبر من البحر، وكم كان غريباً أن أكتشف أن كل ما عرفته عن جدة لا يشبه بأي حال من الأحوال ما عرفته أنت وكتبتِه"[4].

فالذي أخذ الكلب بالطوق الفاخر إلى البحر(عامر) والذي يرتدي القميص الموصوف (عامر) والذي سبب الموت لصبا (عامر) والذي لم تفهمه خالدة (عامر) وها هي جدة تفعل ذات الفعل لصبا من وجهة نظر خالدة؛ إذ تقول:

"وها قد خلت جدة منك. ها هي ذي ستكشف لي عن وجه الموت، تقرأ عليَّ سطرين من كتاب المعرفة ثُمَّ تسلمني للشوارع، لنزق الذكريات وجنونها، للبحر – قميصها الشاحب - يفتح عشاقها أزرته واحداً تلو الآخر، وإذ تتبدى التفاصيل تكون الدهشة قد أخذتهم بعيداً وتكون هي قد رتبت شعثها وعدَّلت هندامها في انتظار عاشق جديد"[5].

فجدة تقتل عاشقها مثل عامر تماما وتنتظر عاشقا جديدا (خالدة) لتقتله أيضا. إذن جدة صورة الأحداث ومرآة الجميع وصبا هي ذاتها جدة وعامر حي من أحيائها وكذلك خالدة لاحظ الكشف عن هذا المعنى حين أعلنت خالدة أن صبا مدينة:

"آه يا صَبا.

..أزهرت سوسنة على حافة الحزن ثُم نقلها أحدهم إلى مكان بعيد. وأنت يا صَبا؟ غرناطة أخرى سقطت البارحة. (غرناطة للغناء، فغني) ولن تبكي الحساسين على شرفاتهم هؤلاء الذين لم يعودوا يعبؤون بأحد أو بشيء. (يا صَبا، من قال إن الحساسين تحلق في سماوات جدة حتى أظنَّ أنها ستبكي على شرفاتهم)؟"[6].

هنا فقط نستطيع أن نقول أن هذه الراوية هي قصة مدينة أكثر من كونها قصة امرأة مكلومة أو مسقطة جدة تساوي صبا التي تساوي غرناطة. المقارنة هنا بين خاسر وأخسر وساقط وأسقط بذيء وأكثر بذاءة. الحديث هنا عن مجتمع مكلوم وبيئة خصبة بالموت والفقد والعزل والتهميش. فلم يعد المكان مجرد مكان بل هو مثل اللسان في مجتمعه الذي يعد الكلام صفة فردية له تتحيز فيه القواعد المشتركة وإن كان له طعم ولون مختلف في كل فرد تماما كما كانت صبا وعامر وخالدة في جدة.

(1) الجهني، الفردوس اليباب «كتاب في جريدة»، تفاصيل اللوعة، ص 9.

(2) الجهني، الفردوس اليباب «كتاب في جريدة»، تفاصيل اللوعة، ص 20.

(3) الجهني، الفردوس اليباب «كتاب في جريدة»، لن تبكي الحساسين على الشرفات، ص 20.

(4) الجهني، الفردوس اليباب «كتاب في جريدة»، لن تبكي الحساسين على الشرفات، ص 23.

(5) الجهني، الفردوس اليباب «كتاب في جريدة»، لن تبكي الحساسين على الشرفات، ص 23.

(6) الجهني، الفردوس اليباب «كتاب في جريدة»، لن تبكي الحساسين على الشرفات، ص 25.

ولاحظ معي أخيراً سيمياء الاسم جدة؛ ذلك أننا لما جعلنا المكان شخصية من شخصيات النص كان لا بد أن نعاملها معاملة الشخصيات من حيث دلالة الاسم على فعله الروائي، فقد جاء في اللسان: "الجَدُّ، أَبو الأَب وأَبو الأُم معروف، والجمع أَجدادٌ وجُدود. والجَدَّة أُم الأُم وأُم الأَب، وجمعها جَدّات" لاحظ هنا دلالة الجذر على أصل الإنسان أو الإنسان الأصل إذ نحن فرع عن جدودنا وجدة بالفتح هي من ذات الجذر (ج د د) وقد كانت جدة في ضمير النص تساوي هذا المعنى. وكذلك تساوي المعنى الآخر من ذات الجذر الذي قدمه اللسان بقوله: "والجَدُّ والبَخْتُ والحِظْوَةُ. والجَدُّ الحظ والرزق؛ يقال: فلان ذو جَدٍّ في كذا أَي ذو حظ "فجدة المدينة في النص تحمل هذا المعنى على الأقل من حيث اعتناؤها بالمال وتباين حركة الشخوص فيها من حيث الحظوة والحظ. وتساوي أيضا المعنى المتضمن في قول اللسان: "وجَدَّ فلان في عيني يَجِدُّ جَدًّا، بالفتح: عظم" وكم كانت جدة عظيمة في عيون شخوص الرواية، وتساوي أيضا المطابق الدلالي لها في اللسان إذ يقول: "وجِدَّةُ النهر وجُدَّتُه: ما قرب منه من الأَرض، وقيل: جِدَّتُه وجُدَّتُه وجُدُّه وجَدُّه ضَفَّته وشاطئه؛ والجُدُّ والجُدَّةُ: ساحل البحر بمكة. وجُدَّةُ اسم موضع قريب من مكة مشتق منه" ولا يبتعد المعنى الآخر الذي قدمه اللسان عن جدة إذ يقول: "والجُدَّةُ الطريقة في السماء والجبل" فقد كانت جدة طريقة لصبا لبلوغ السماء منتحرة ولخالدة لبلوغ العلو شرفا وحياة ولاحظ اختلاف أنماط الحياة بين السهولة والصعوبة والغلظة في جدة في تصوير الراوية وقول اللسان: "قال الزجاج: كل طريقة جُدَّةٌ وجادَّة. الجَدَدُ الأَرض الغليظة، وقيل: الأَرض الصُّلْبة، وقيل: المستوية" إلا أن هذا المعنى استوقفني متلقيا وهو قول اللسان: "والجِدَّةُ قِلادةٌ في عنق الكلب، حكاه ثعلب؛ وأَنشد: لو كنت كَلْبَ قَبِيصٍ كنتَ ذا جِدَدٍ، تكون أُرْبَتُهُ في آخر المَرَسِ". هذا المعنى بتغيير الحركة الجيم من الضم إلى الكسر ينتج هذا المعنى وهو المعنى الذي قدمته الجهني في قولها آنفا: "كلاب في المقاعد الخلفية، كلاب بأطواق جلدية فاخرة تلتف حول أعناقها تسير خلف أحدهم على الشاطئ".

وهذا ليس تشكيلا سرديا من باب التداعي الحر أو الشطحات بل كان ضمن تيار الوعي والحضور وتوظيف الدلالة اللغوية في التعبير الفني.

النافذة السادسة: إضاءات إضافية:

إن هذا النص يحمل أكثر مما قدمنا فيه بكثير، ولكن كما قال النفري: "إذا اتسع الحرف ضاقت الرؤيا" وكي نوسع رؤانا سنكتفي في هذا العنوان بإضاءات إضافية وتناوير تدع لمستزيد فرصة البحث والتنقيب، ومنها:

1. لغة السرد: نجحت الجهني في هذا النص في المحافظة على لغة فصيحة من بداية السرد إلى نهايته واتسمت هذه اللغة بالشعرية العالية والتكثيف وكل المقاطع المقدمة في العناوين السابقة تشهد بذلك.
2. لغة الحوار: كانت لغة الحوار في هذا النص عامية دمجت بين لهجتين حسب الموقف، إحداهما العامية السعودية والثانية العامية المصرية؛ إذ وظفت الأولى في حواراتها الداخلية (المنولوج) وحواراتها الخارجية (الديولوج) بين الشخصيات السعودية، ووظفت الثانية في حواراتها مع السائق المصري حسن إمام.
3. توظيف التراث: سواء النص الديني والأمثلة كثيرة في الرواية، أو التاريخي (قصة حسن الكردي وجدة).
4. التداعي الحر: استندت الجهني كثيرا في هذا النص على التداعي الحر وأمثلته كثيرة في النص نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر:

"رأيت الصحف والكتب. أتدرين ماذا فعلت بالكتب؟ جمعتها.." و"ها ها ها.. ضحك كالبكاء بكاء كالضحك، مسرح؟ أواه، أجل مسرح. ألم يقل شكسبير.."، و"وتكتلات اقتصادية أجل المال المال المال المال اللغة التي.."[1].

1. الاستحضار الثقافي/ استدعاء الخبرة: ظهر في النص ثقافة الجهني في الأدب الإنجليزي شكسبير وملتون مثلا، والأدب العربي درويش مثلا والخبرة الحياتية صلاح أبو سيف[2] وصلاح السعدني[3] والانتقاءات الاسمية ذات دلالة.
2. الوصف الخارجي والداخلي: أكثرت الجهني من الوصف فوصفت المكان والشخوص والأشياء وأمثلته كثيرة نذكر منها تمثيلا:

"تقف السيارة أمام المنزل. ثم فضاء رملي يمتلئ بصبية يلعبون.."و" أضغط على زر الجرس المعلق في أقصى اليسار.."و" أترك ورائي أضواء النهار الذي سيلفظ أنفاسه عما قليل وأدخل. وعلى امتداد ممر غير مفروش.. تك تك تك. يتردد صوت ارتطام حذائي.."[4].

(1) الجهني، الفردوس اليباب «كتاب في جريدة»، الهواء يموت مخنوقا، ص 5.

(2) الجهني، الفردوس اليباب «كتاب في جريدة»، الهواء يموت مخنوقا، ص 7.

(3) الجهني، الفردوس اليباب «كتاب في جريدة»، الهواء يموت مخنوقا، ص 5-7.

(4) الجهني، الفردوس اليباب «كتاب في جريدة»، الهواء قارة ثامنة تغور، ص 10.

السرد المتقطع: ظهر هذا النوع من السرد موظفا لإضفاء جو من الهسترية على الحدث الدرامي وهو أشبه ما يكون بتداعي صور وخيالات في كابوس، ظهر هذا، في العنوان الرابع من هذه الرواية المعنون بـ"سقوط الوردة" ومن شدة إحكامه تكاد تفقد متلقيا سير الأحداث فيه.

3. تيار الوعي: ظهر هذا في محاولة الجهني الخروج من التداعي الحر وسلطته على الراوي ومن أمثلته:

".. فاتخموا بطونهم ثم ناموا ولم يحلموا بها. ولكن مالي ولهذه التفاصيل الآن"[1]، و"ليس هذا وقت شكسبير يا خالدة"[2].

كل هذه التقنيات السردية بالإضافة إلى تداخل الشخصيات وتمايزها وانفتاح العوالم الروائية على بعضها وعلى العالم ساعد الجهني في إخراج هذا العمل الأدبي المميز.

ثالثا: استخلاصات أساسية

من معالجتنا لموضوع البنى المتجاوزة في رواية الجهني "الفردوس اليباب" نخلص إلى ما يأتي:-

- لم نجد من الدراسات السابقة في رواية "الفردوس اليباب" من استوفى النص حقه من البحث العلمي الرصين، مما أفضى إلى أحكام نقدية جائرة حينا وتعسفية أحيانا واستباقية في أحايين كثيرة.
- كشفت الدراسة أن الجهني لم تكن واقعة تحت وطأة الكتابة النسوية في بنيتها العميقة وأنها كانت كذلك في بنيتها السطحية.
- كشفت الدراسة أيضا أن الجهني لم تكن تجتر الواقع تصويرا فوتوغرافيا حرفيا وأنها لم تكن محكومة بنمطية النهايات في البنى العميقة للنص بل كانت تحاول أن تبني عالما واقعيا من خلال تقديم الواقع الهستري القائم، مستفيدة من حالة واقعية مأزومة ومعلومة للمتلقي (قصة الحب والموت).
- كشفت الدراسة أيضا عن قدرة ترميزية عالية عند الجهني جعلت الكثير من النقاد يغفل عنها متمثلة في قدرة سردية فسيفسائية وتصوير متعدد الأبعاد للشيء ذاته من خلال خلق شخصيات مكافئة للكلي في الجزئيات.
- كما كشفت الدراسة عن رواية مكانية بامتياز قادرة على تشخيص المكان المعلوم (جدة) وتهويمه في كل مكان مشابه (حيفا، غرناطة، بغداد، بيروت، الإسكندرية..).
- كشفت الدراسة عن تقنيات سردية متنوعة تتراوح بين السرد والحوار والتداعي والوعي والتشظي وتوظيف التراث والواقع والوصف.

(1) الجهني، الفردوس اليباب «كتاب في جريدة»، سقوط الوردة، ص 14.
(2) الجهني، الفردوس اليباب «كتاب في جريدة»، الهواء يموت مخنوقا، ص 7.

المراجع

ابن الأنباري، أبو البركات كمال الدين عبد الرحمن بن محمد. تحقيق ودراسة: مبروك، جودة مبروك محمد. 2002م. الإنصاف في مسائل الخلاف بين النحويين البصريين والكوفيين. بدون رقم الطبعة، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر.

ابن عقيل، حامد. 2005م. فقه الفوضى دراسة نقدية تأويلية في رواية «الفردوس اليباب». دار شرقيات للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، القاهرة، مصر.

ابن عقيل، حامد، والديماسي، فوزي. 2009م. فوضى الفقه في كتاب «فقه الفوضى». جريدة الحقائق اللندنية، تاريخ 2009/5/21م، لندن.

ابن فارس، أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا. تحقيق: شمس الدين، إبراهيم. 1999م. مقاييس اللغة. بدون رقم الطبعة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.

ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الأفريقي المصري. 1414هـ/1994م. لسان العرب. الطبعة الثالثة، دار صادر، بيروت، لبنان.

أبو هيف، عبد الله. 2005م. مرثية الذات المكلومة في رواية «الفردوس اليباب». جريدة الأسبوع الأدبي، العدد (961)، تاريخ 2005/11/6م، دمشق، سوريا.

الجهني، ليلى. 2005م. الفردوس اليباب «كتاب في جريدة». عدد (78)، الأربعاء 2شباط/فبراير، تاريخ الاسترجاع 1432/7/13هـ على الرابط الإلكتروني:- <http://www.kitabfijarida.com/pdf/78.pdf>.

الجوهري، أبو نصر إسماعيل بن حماد. تحقيق: عطّار، أحمد عبد الغفور. 1404هـ الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، الطبعة الثالثة، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان.

حسين، خالد حسين. 2007م. في نظرية العنوان مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية. الطبعة الأولى، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا.

الزهراني، معجب. 2002م. كتاب في جريدة. عدد (78)، الأربعاء 2شباط/فبراير، تاريخ الاسترجاع 1432/7/13هـ على الرابط الإلكتروني:- <http://www.kitabfijarida.com/pdf/78.pdf>.

عباس، حسن. 2000م. حروف المعاني بين الأصالة والحداثة. بدون رقم الطبعة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا.

الفيروزآبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب. تحقيق: العرقسوسي، محمد نعيم. د.ت. القاموس المحيط. بدون رقم الطبعة، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان.

اللاذقاني، محيي الدين. 1422هـ/2001م. «الفردوس اليباب» هل ظل للمهرة العربية غير اليأس؟ جريدة الشرق الأوسط، الثلاثاء، 17جمادى الأولى، 7أغسطس، العدد (8288)، تاريخ الاسترجاع 1432/7/13هـ على الرابط الإلكتروني:-
<http://bit.ly/2ff39I4>.

محفوض، سمر. 1430هـ/2009م. الرواية النسائية تصف ولا تواجه تستعيد العالم ولا تخلقه. جريدة الوقت، الخميس 24 ذو القعدة، 12نوفمبر، العدد (1361)، المنامة، البحرين.

المري، نورة بنت محمد بن ناصر. 1429هـ /2008م. البنية السردية في الرواية السعودية دراسة فنية لنماذج من الرواية السعودية. رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، المملكة العربية السعودية.

معتصم، محمد. 1429هـ جمالية السرد النسائي. مدونة الناقد الأدبي محمد معتصم من المغرب، تاريخ الاسترجاع 1432/7/15هـ على الرابط الإلكتروني:-
<http://bit.ly/2g9EkBL>.

مقدم، يسرى. 2005م. مؤنث الرواية الذات الصورة الكتابة. الطبعة الأولى، دار الجديد، بيروت، لبنان.

المناصرة، حسين. 2008م. ذاكرة رواية التسعينيات قراءات في الرواية العربية السعودية. الطبعة الأولى، دار الفارابي، بيروت، لبنان.

والاس، مارتن. ترجمة: محمد، حياة جاسم. 1998م. نظريات السرد الحديثة. بدون رقم الطبعة، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة في مصر.

Female Novelists Narrative Fiction, its Forms, and Their Implications: "Arid Paradise" of Layla Aljuhani as a Model

Hamdah K. Alinizy

Department of Arabic Language, Faculty of Arts, King Faisal University

ABSTRACT

This study aimed to provide a clear view of the Arabian Gulf female narrative fiction. This work approach avoids ready-made narrative theories in general, and female narrative strategies in particular. The work tracks the effect of narrative structure to present a vision that surpasses traditional criticism of Layla Aljuhani's "Arid Paradise". The work aims through that approach to rise doubts, questions, and exclamation marks that indicate the failure of ready-made criticism of female narrative fiction.

The study examined the general characteristics of female's fiction in the writing of critics in order to define those presented in the novel "Arid Paradise". The approaches used by critics to accommodate these characteristics on the novel were surveyed. Furthermore, the context of the novel was then analyzed to clarify any brief or neglected statements' structure that was ignored by previous critics.

The main findings of this work is that the novel "Arid Paradise" did not receive enough scientific examination. This led to unfair, abusive, or even preemptive judgements in many cases. It also indicated that Aljuhani deep context was not influenced by female narrative. However, it influenced her surface context.

Key Words: Arabian Gulf, Arid Paradise, Female narrative, Layla Aljuhani