

**إستراتيجيات التجريب في القصة القصيرة عند سامية العطوط
(إن الفن حياة، لا شيء فيه يُكسَبُ بشكل نهائي) روب غرييه**

إعداد

د. شيمة بنت محمد الشّمري

الأستاذ المساعد بقسم اللغة العربيّة - كلية الآداب والفنون - جامعة حائل

shemah.alshammri@gmail.com

إستراتيجيات التجريب في القصة القصيرة عند سامية العطوط (إن الفن حياة، لا شيء فيه يُكسبُ بشكل نهائي) ^(١) روب غرييه

د. شيمة محمد الشمري

(قدم للنشر في ٢٢/٠٥/١٤٤٠هـ؛ وقبل للنشر في ٣٠/٠١/١٤٤١هـ)

المستخلص: يُعدّ التجريب علامةً من العلامات المهمة الدالة على تطوّر الأدب، من هنا يحاول هذا البحث رصد ملامحه في تجربة قصصية رائدة، هي تجربة القاصة الأردنية سامية العطوط، التي دأبت في تجربتها الإبداعية على ارتياد مناطق مختلفة على صعيد الموضوع واللغة والتقنيات السردية، تقصّ سكينه المتلقي التقليدي، و كان من أبرز مظاهره على صعيد التشكيل اللغوي: الانحياز للغة الشعرية، التكتيف والإيجاز، ولغة السخرية. اعتمدت هذه القراءة على البنيوية التكوينية التي تعتمد إلى إسقاط التحولات الاجتماعية والسياسية على الظواهر الثقافية والأدبية، انطلاقاً من أن مصير السرد يقترن اقتراناً مُحكمًا بمحيطه الاجتماعي والسياسي، وبذلك ستقوم علاقة عضوية بين تجديد واقع المجتمع، وتجديد الشكل السردية.

الكلمات المفتاحية: إستراتيجيات، التجريب، القصة القصيرة.

The experimentation of strategy in Samyah's short story

Dr. shemah mohammed faleh alshammari

(Received 28/01/2019; accepted 29/09/2019)

Abstract: Experimentation is one of the important signs of the development of Arabic literature. This study attempts to trace its features in a pioneering narrative experience, namely the experience of Jordanian fiction writer Samia Elatout who has always experimented with creative experience in different areas in terms of subjects, language and narrative techniques, the serenity of the traditional recipient altogether, the most prominent of its manifestations at the level of the linguistic composition of the poetic language, aligned, densification, bias and the language of irony.

This reading is based on the formative structure, which depend to drop down the social and political transformations on cultural and literary phenomena, based on the fact that the fate of narration is closely linked to its social and environment, thus creating an organic relationship between renewal of the reality society and the renewal of the narrative form

Keywords: Strategies. Experimentation. Short Story.

* * *

المقدمة

التجريب صنو الإبداع، يظهر في أشكال عديدة، ووسائل مختلفة في التعبير الفني، ويمكن الزعم أن الجوهر الحقيقي للإبداع يكمن في تجاوزه للمألوف، من هنا فإن التجريب - عموماً - دالٌّ على فكرٍ خلاقٍ عند المبدع، وميلٍ متأصلٍ في شخصيته نحو محاولة ارتياد الجديد والمختلف، إنها الذات القلقة التي لا تتركز إلى شكلٍ واحد، فتقوّس سكينه المتلقي وطمأنينته التي ركنت إلى أساليب سردية تقليدية قارّة، وهو يتناول كل شيء: الموضوع، واللغة، والتقنيات السردية، من خلال البحث عن عوالم جديدة وأشكال مختلفة.

وفي هذا البحث سنحاول رصد استراتيجيات التجريب عند القاصة سامية العطوط^(١)، وسيشمل التطبيق المجموعات الآتية: (بيكاسو كافييه، طربوش موزارت، طقوس أنثى، قارع الأجراس، كأبي جثة مباركة). ومسوغ هذا البحث أن القاصة العطوط تُعدّ من رائدات القصة القصيرة في الأردن، إضافة إلى أن منتجها الأدبي - حسب علمنا - لم تُفرد له دراسة نقدية خاصة، وبناءً على ذلك فإن البحث يهدف إلى الإجابة عن سؤالين مهمين، هما:

- ما المراد بمصطلح التجريب، وما أثره في تطوير التجربة القصصية؟
 - ما أبرز استراتيجيات التجريب التي ظهرت عند القاصة سامية العطوط؟
- ولمّا كانت البنيوية التكوينية تعمد في إسقاط التحولات الاجتماعية والسياسية على الظواهر الثقافية والأدبية، فإنّها ستكون المنهج المتبع في قراءة نتاج القاصة سامية العطوط؛ انطلاقاً من أن السرد يقترن اقتراناً مُحكمًا بمحيطه الاجتماعي

والسياسي، فتقوم علاقة عضوية بين تجديد واقع المجتمع، وتجديد الشكل السردي. وبناء على ذلك سيقسم البحث إلى: تمهيدٍ تناولنا فيه مصطلح التجريب، ثم الدراسة التطبيقية، وندرس فيها أبرز استراتيجيات التجريب التي اعتمدها القاصّة في أعمالها القصصية.

تهديد

مصطلح التجريب، الإشكالية والملاح

المعاني المتعددة للجذر اللغوي (جرب) في المعاجم اللغوية العربية^(٣) دالة على المعرفة المُتَحَصِّلة بنتيجة الخبرة الزمانية، وهذه المعرفة غير مقترنة بمجال إنساني أو حياتي محدد، بل تأخذ صفة الشمول والتعدد لتطال جوانب مختلفة. والتجربة بالفهم الاصطلاحي العام: «المعرفة أو المهارة أو الخبرة التي يستخلصها الإنسان من مشاركته في أحداث الحياة، أو ملاحظته لها ملاحظة مباشرة»^(٤).

أما بالفهم الاصطلاحي الفني الخاص فهي: «مجموع الإحساسات والمشاعر والأفكار التي تتراكم في نفس الفنان أو الأديب، وتكون حصيلة احتكاكه بمجتمعه، وطرائق اتصاله به، والتفاعل بينهما، وهذه التجربة تكون عنصراً أساسياً في شخصيته الفنية التي تبرز في آثاره»^(٥).

أما مصطلح التجريب فهو مصطلحٌ مراوِغٌ، يصعب التقاط أطرافه وتحديد ما تحديداً نهائياً؛ انطلاقاً من أنه ذو طبيعة عصبية على الركون إلى جانب واحد مُحدّد، ولا شك أنه حصيلة تجربة الأديب ورؤاه الفكرية والفنية.

ومن هنا يمكن الإقرار بأن وجود تحديد نهائي للتجريب في مصطلح جامع مانع يعني نهاية التجريب^(٦)، فهو ذو طبيعة زئبقية لا يمكن القبض عليها.

وبناء على ذلك، فإن وقوفنا عند مصطلح التجريب لا يعني محاصرة هذا المصطلح وتضييق مساحته، بل يتحدها لسبب موضوعي، يتمثل في خصوصية

الكتابة السردية التي تبغى التجريب، ومن هنا لا تزعم هذه القراءة وضع حد نهائي لإسقاطه على النص الذي سبقه، ولا ينبغي لها تحمّل وزر ذلك، وإنما نحاول رصد ملامح هذا المصطلح وغاياته وتجلياته الفنية.

وإذا حاولنا رصد المحددات العامة لمفهوم التجريب، لأمكننا القول إنه مصطلح يشتمل على: التجديد، والتجاوز للمألوف، والبحث عن تقنيات جديدة، و«إحلال قيم جديدة مبتكرة، تحلُّ بديلاً لقيمٍ معهودةٍ في بناءٍ فنيٍّ مُتميّزٍ»^(٧). فهو الإفراط بالتجاوز عند سعيد يقطين، و«الإفراط في ممارسة التجاوز هو ما تتم تسميته عادة بالتجريب»^(٨).

و«يمثل التجريب والإبداع ثنائية يحكمها التعالق الجدلي والتكامل، فالتجريب المستمر هو ما يهب الكتابة شرعيتها»^(٩).

والتجريب تستدعيه الحياة المتسارعة التطور، التي تنوعت أحكامنا على قيمته الفنية، وعلى قدرته في تحقيق الإدهاش الفني، ومن هنا ينطوي على شيء من المغامرة، «فيجد الإنسان نفسه أمام عوالم جديدة متطورة عندما يغوص بداخلها، ويصنع عوالم أخرى في الحياة، وغالباً ما توصف المغامرات الفنية الجديدة بأنها (تجريب)...، مهما اختلف الإنتاج الإبداعي»^(١٠)، وتنوعت أحكامنا على قيمته الفنية.

والتجريب المراد بهذا البحث هو فعل إبداعي مُتجدّد، يقوم على كسر المألوف، ويهدف إلى التجاوز، وهو بهذا المعنى «نمط من الفهم والممارسة، يتسم برفض التقليد، أو الركون إلى ما هو منجز في أي حقل من الحقول المعرفية الإبداعية، كما يتسم بالمساءلة الدائمة للماضي والحاضر معاً؛ استهدافاً للأفضل والأقدر على الاتساق مع العصر، والاستجابة لحاجاته وضروراته»^(١١).

إنَّ الحفر في تحولات الفعل الإبداعي، يجعلنا أكثر ميلاً إلى القول إن التجريب قد «يُستعمل للدلالة على البراعة في البناء، والحرص على التجويد، والسعي إلى مخالفة السائد مخالفةً حُبلى بالإضافة الجمالية، تؤكّد السّابق الرّفيع وتؤصّله، فتلغي المتهافت الضعيف وتمحوه من الذاكرة، وتبشّر بالطّريف والنبيل، فتضيّق السبيل على من يستسهلون الكتابة»^(١٧). وكأنه يحدد عنصري التجريب الأساسيين، فعناصر التجريب الأساسية في أي عمل فني يجب أن تركز إلى شرطين جماليين، الأول: البراعة في البناء، والثاني مخالفة السائد.

وكان «جدل التجريب الإبداعي متعدّد الأطراف، لا يتم داخل المبدع في عالمه الخاص، بل يمتد إلى التقاليد التي يتجاوزها، والفضاء الذي يستشرفه المخيال الجماعي»^(١٨).

ومن هنا فإنّ التجريب «شرط من شروط الحياة والأدب والفن، وأمانة من أمارات الوعي عند المبدع، وعلامة من العلامات التي تصنع الفروق بين المجتمعات، وحتى الأفراد، فالذي يمارس التجريب، إنما يمارس ثنائية الهدم/البناء، ويشارك في ارتياد آفاق لم تكتشف بعد»^(١٩)؛ «لأنه يتمثل في ابتكار طرائق وأساليب جديدة في أنماط التعبير الفني المختلفة، فهو جوهر الإبداع وحقيقته»^(٢٠).

ولو استعرضنا تاريخ الأدب لوجدنا أنه «تراكم لنماذج فنية متكررة، في شكل امتدادات خطية، تخرقها قفزات نوعية، يتم فيها الانتقال من نموذج مهيم إلى آخر، يشكل منطلقاً جديداً»^(٢١).

وإذا كانت الذات الواحدة «قد تمارس التجريب في كلّ كتابة، فكأنها لا تريد أن تتمايز عن الآخرين فقط، بل عن نفسها كذلك»^(٢٢)، وهنا يصير التجريب حالة فردية

في سيرورة الأدب.

وقد رسم الناقد إبراهيم السعافين خط سير التجريب وفق عاملين، هما^(١٨):

١- شعور الأديب بالإحباط في عالم غير مفهوم، وفي مجتمع ينقطع الاتصال معه، فيكاد يستحيل فهمه.

٢- تعقد الحياة، إذ صارت بحاجة إلى تحليل عناصرها من أجل فهمها، وهو ما يمكن أن يختزل في عدم الوثوقية تجاه البعد المعرفي.

وإذا كان الشرط الثاني الذي حدده السعافين يدخل في مهمات التجريب، فإن شرطه الأول غير مقنع لتبرير التجريب، فالإحباط قد لا يكون عنصراً محرضاً على الإبداع، بل مثبطاً له، ولا سيما أن التجريب ذو طبيعة إبداعية تتجافى مع اليأس، والهرب من الحياة، فالتجريب إذاً يستفز القارئ، ويقض طمأنينته، ويكسر أفق توقعه؛ أي: يكسر «منظومة التوقعات والافتراضات الأدبية والسياقية، التي تكون مترسبة في ذهن القارئ حول نصّ ما، قبل الشروع في قراءة النص، وهي فروض وتصورات قد تكون فردية لدى شخص محدد، وقد تكون تصورات يحملها جيل أو فئة من القراء عن نص أو نصوص، بحيث يستقبلونها وهم محملون حولها بهذه التصورات التي تشكل أفق توقع»^(١٩).

وقد يكون روب غرييه مُحققاً عندما رأى أن الكتابة اختراع دؤوب للعالم والإنسان، وموضوع للبحث والمناقشة، ويدعو إلى تطوير الأشكال السردية لضمان استمرارها؛ لأن كل شيء يتطور من حولها بسرعة شديدة، رافضاً صناعة النظريات والقوالب المسبقة؛ لتصب فيها بعد ذلك كل الأنماط السردية^(٢٠).

فالتجريب ظهر نتيجة التجدد في إدراك الذات والعالم، ومن نتائجه التنوع

المستمر في أشكال التعبير والموضوعات، والسارد الجاد يكون دائم التساؤل، ولا يقنع بما لديه^(٣١).

ومن خلال ما سبق يمكنني أن أقول: إن التجريب من خلال ما سبق لونه من ألوان الإبداع الذي يحاول أن يفتح لنفسه طريقاً جديداً، وهي محاولات تأخذ في حسابها الماضي وتراكماته، من أجل تجاوزه، وسط ابتداء طريق يرى فيه المبدع جدة تمكنه من اتخاذه ملاذاً لتجربته الشعورية، التي يمكن أن تقدم في حلة جديدة خاصة به.

وفي ضوء هذه الملامح العامة لمصطلح التجريب، نقرأ استراتيجيات التجريب في المنتج القصصي لسامية العطوط.

استراتيجيات التجريب عند سامية العطوط

تعددت أساليب التجريب وأشكاله في المجموعات القصصية للقاصة سامية العطوط، ويمكن التوقف عند الملامح البارزة فيه على النحو الآتي:

* أولاً: التداخل الأجناسي:

يتناول التجريب في القصة «كل شيء: الموضوع، والحبكة، والأسلوب، واللغة، والتقنية السردية... لكن أهم ما يميزه أنه مغامرة دائمة، تبحث فيها الكتابة - وقد تحررت من قواعد الشكل ومن قيود المضمون - عن عوالم جديدة وأشكال جديدة»^(٢٢)، «إذ نؤسس قوانينها الذاتية وتنظر لسلطة الخيال، وتتبنى قانون التجاوز المستمر، ولذلك فهي ترفض أية سلطة خارج النص، وتخونُ أية تجربة خارج التجربة الذاتية، فكلُّ وقائعٍ مختلفة أشكالاً من القصص مختلفة»^(٢٣)، من هنا تسعى التجربة السردية إلى تأسيس قوانين اشتغالها الخاصة، وتخرج على سلطة النموذج القار الثابت الذي يؤطر حركتها الإبداعية.

ومن هذا المنطلق نلاحظ في تجربة القاصة سامية العطوط أن الملمح البارز في تجربتها يتمثل في الانحياز إلى السرد، مع محاولات دائمة على منحه حرية في تجاوز الإطار الحكائي التقليدي، ويبرز من خلال التمرد على الشكل التجنيسي للقصة القصيرة، ويتمظهر ذلك التمرد في ملمحين أساسيين في تجربتها، هما:

الملمح الأول: التداخل بين الشعر والسرد، من خلال حضور النص الشعري باعتباره عتبة نصية، وجزءاً بنيوياً في تشكيل النص في المجموعات الشعرية، حاضراً في كل مفتحات المجموعات القصصية عند سامية العطوط، في مجموعات: طقوس

أثني عام ١٩٩٠م، وطربوش موزارت عام ١٩٩٨م، وقارع الأجراس عام ٢٠٠٨م، وبيكاسو كافيه عام ٢٠١٢م، وكأي جثة مباركة عام ٢٠١٨م. وهنا نشير إلى التناص الذاتي في هذه العتبات، فقد كان المفتاح الشعري ذاته في مجموعتي قارع الأجراس، وبيكاسو كافيه، إذ افتتحت المجموعتان بالمقطع الشعري الآتي:

«ولسوف تروى الأساطيرُ

عني

عن نارٍ بددتني

عن نارٍ

أيقظتها من رماذ...»^(٤٤).

إن التكرار هنا يعد لوناً تجريبياً يمثل تجربة جديدة في جعل التكرار بدلالاته القائمة على تكرار النموذج ذا دلالة جديدة، حيث يصنع التكرار رؤية جديدة، ولوناً غير مسبوق حسب القراءة والمتابعة لمئات من المجموعات القصصية.

كما أنه يمكن النظر إليه من حيث توظيف الأسطورة هنا، وهي الثيمة التي تشير إلى نوع من الغرائبية وحمولات الدهشة التي توظف النار فاعلةً ومفعولاً بها، فهي نار تحرق المبدعة وتصهرها، وهي النار التي توقظها المبدعة من خلال الرماذ لتعيد الحياة لها، ويبدو الفعلان: «بددتني» و«أيقظتها» حالة من التبادل المنتج للنار والمبدعة في آن واحد، وهو توظيف جديد في شكله ومغزاه.

أما حضور الشعر باعتباره جزءاً بنيوياً في تشكيل النص، فهذا ما نلمحه في قصص متنوعة، موزعة على مجمل أعمالها القصصية، وهنا لا يكون حضور النص الشعري حضوراً تكميلياً أو تزيينياً، أو عتبة نصية، بل يحضر باعتباره مكوناً من

مكونات بنية السرد الدلالية واللغوية، وللوقوف على ذلك، يمكن أن نتوقف عند مثال تطبيقي، هو (اتكئات تحت السنديانة)، وهو في ذكرى حزيان، تُفتَحُ القصّةُ بالمقدمة الشعرية الآتية:

«صباح جميلٌ أطلّ علينا

وشمسٌ حزيان تصحو

فتعلو

تعري جراحاً تنزّ بصمتٍ

وتمضي بعيداً

وتنسى الظلال

الجبال لدينا

...

صباحٌ جميلٌ أطلّ علينا...»^(٢٥).

إننا أما نص يختزل مأساة حزيان في ثنائية متضادة، تفتتح بالصبح الجميل الاعتيادي الذي ينتظره كل الناس، وبفعل الشمس التي تعري الجراح، في إشارة رمزية إلى الحدث الجلل الذي أصيبت به الأمة في حزيان ١٩٦٧م، فيطغى التحول على المكان، ويتحول الصبح الجميل إلى نقطة تحول أصابت المكان، وهذا الاستدراج الشعري في مفتح النص الحامل لدلالة جماعية عبر بروز ضمير الجماعة المتكلمين، سيتحول إلى عنصر درامي مؤلم، عندما تتابع الكاتبة سرد المأساة بضمير المتكلم، فتنقل من الشعر إلى النثر بسلاسة، تقول:

«وحدي، لا أسمع سوى صفير الرياح، حفيف الشجر، تكسّر الفروع، عواء

الكلاب، أزيز الصراصير.

الليل يزحف نحوي. أصوات أقدامهم تقترب مني، إنهم يتقدمون، خشخشات العشب تحت نعالهم تخرمُ أذنيّ، ها هم يقتربون. أذياهم طويلة، ها هم أمامي، آه. أذياهم تقترب مني، تلتف حول عنقي... تلتف حول... آآآ آخ... إني أختق»^(٢٦).

إن الحركة الدرامية التجريبية تكمن هنا في كسر التتابع الذي يمكن أن يكون مناسباً لبداية النص القصصي بعد التوظيف الشعري، فالنص الشعري يقدم جماليات الصباح الأخاذة «الخارجية»، بيد أن النص القصصي يفجر فجأة هذه الصورة الشعرية الكونية، ليعود إلى حالة «داخلية» خاصة، تقوم على الرعب والخوف والقلق... ويمكن أن نلاحظ التجريب بين المفتاح الشعري القار، والبنية السردية للقصة المفجرة للواقع، وكأن القصة هنا نوعٌ من التآجيج لسكونية الشعر عبر تاريخه الطويل، وكأنها توقظ في أرواحنا شعلة المفاجأة على مستوى الشكل أولاً.

الملح الثاني: السرد الهذيان العصي على التجنيس: هنا يبرز التجريب من خلال إنتاج النص السردية، غير قائم على سمات القصة من حدث وحبكة وفق بنائية قصصية محددة أو مؤطرة، بل يقوم الاسترسال السردية الذي برزت ملامحه في عدد من النصوص في مجموعاتها القصصية، ففي مجموعة (كأي جثة مباركة) التي جاء توصيفها على الغلاف الخارجي والداخلي بأنها (قصص قصيرة)، نلاحظ أن هناك نصاً سردياً شكّل انزياحاً عن هذا التجنيس، جاء تحت عنوان (لا تقطع البحر)^(٢٧)، وقد نعتته الكاتبة بتسمية (نص)، وهو سرد تخلي عن كل العناصر القصصية، واكتفى بكتابة تراجيديا الموت غرقاً، عبر لغة طلبية وعظيمة طافحة بالمشاعر الإنسانية النبيلة تجاه أشخاص يهربون من الموت في بلادهم، ليلقوا الموت فاغراً فاه في البحر، وهذا

ما ولّد ردّات فعل سردية عند الكاتبة، يمكن تلخيصها بالجملة الطليية المفتاحية الآتية:

«لا تقطع البحر، بل حاول أن تقطع نزيّف بلادك أينما كانت.. سلامٌ عليك وعليها...»^(٢٨).

وهذا الاتجاه السردى العصى على التجنيس، والذي سيتخلّى عن تجنيسه التقليدى لصالح تسمية (نص / نصوص) سيبرز بشكل واضح في كتابها (بوذياً حافي القدمين)^(٢٩)، الذي جاء على غلافه (نصوص)، في مآلات الحب والكتابة، فهي مجموعة نصوص عصى على التصنيف، تستكين إلى السرد من دون أن توطّر في جنس القصة أو الرواية أو المقالة، إنها مجموعة نصوص قائمة على البوح الحر.

* ثانياً: الانزياح الاستشرافي:

يشكل العجائبي الاستشرافي أحد التقنيات المهمة التي اعتمدها القاصة سامية العطوط وسيلةً لكسر الأطر الواقعية للسرد، من خلال اشتغالها على أنماط عجائبية لا تكسر منطق الواقع كما هي في الأعمال الأدبية، بل تنطلق نحو حالة استشرافية واضحة، وكأن الغرائبي يتحول إلى واقعي، وتغدو القصة القصيرة لابسة هذا الرداء العجائبي، ليشير إلى الواقعي الذي سيكون، وهي محاولة تجريبية لا تعتقد الباحثة أنها صيغت على هذا النحو سابقاً، تقول:

«أسيرُ الآن برجلٍ واحدة، أما الرجلُ الأخرى فوضعتُ بدلاً منها (ساق طائر) لا يغرد، أو جذع شجرة صغيرة بأغصانٍ ليست وارفة...»^(٣٠).

وفي قصة (المقهى الخشبي)^(٣١) يفقد مرتادو المقهى القدرة على القيام، في إشارة

رمزية إلى العجز وعدم القدرة على الفعل، فتتحول أرجل الطاولات إلى عكازات. وفي قصة (قحطان)، يحضر العجائبي من خلال ثنائية القزم والعملاق التي تحيلنا إلى قصص ألف ليلة وليلة، وقصة علاء الدين والфанوس السحري، لكن وفق ثنائية جديدة ودلالة أخرى، تعبر عن الأمل المستكين والمفقود، من خلال التعلق بالخرافات:

«كان عملاقاً هائلاً، ظلَّ يغمُرُ المساحاتِ بِاتِّساعها والمدئِ بهروبهِ، بينما كنت مجرد قزمٍ قميءٍ، اعتدتُ على وجودهِ في الأسفل وسط المكان كعملاق، وعلى تعلُّقي بمصباح علاء الدين المثبت في السقفِ، كعقلةٍ إصبعٍ صغيرة»^(٣٣).

وفي قصة (اتكئات تحت السنديانة) التي تتوقف عند هزيمة حزيان واقتحام المحتلين البيوت، تحضر الغرائبية من خلال إصرار الطفل على أن الجنود لهم قرون وذيول، في مشهد يمتزج فيه الواقعي بالعجائبي؛ لتصوير فداحة ما يجري، وإبراز حالة الرعب التي أصابت الناس:

«أمسكتُ يد أمي، هزرتُهُ بكفي الصغيرة. سألتها:

- أماه، هل سنعود إلى بيتنا؟

- لم تجب، سألتها:

- أمي، هل لهم قرون؟

- أشارت بالنفي، دُهشتُ، هزرتُ يدها ثانية.

- أمي، هل لهم ذيول؟

- لم تجب.

إذن، لماذا أحلم دوماً بأذناهم تمتد وتمتد وتمتد حول رقابنا أنا وأخي الصغير

وابن جيراننا وابنة عمي وأبي وأمي؟ لماذا؟.

تساءلتُ، ولم أصدق إجابات أُمي.

تبعثها وإخوتي للخارج، كانت البيوت تعبئة من الانتظار، تنحدر من الجبال متهالكة، تستقر في قعر الخوف، والسماء فراغٌ باهتٌ يحيط بنا، والوجوه تحرثها الأسئلة»^(٣٣).

وقد يحضر العجائبي من خلال الموضوع نفسه الذي تعالجه الكاتبة، نلاحظه في قصة (هواية غريبة)^(٣٤)، التي تقدم بطلها على أنه هاوٍ لجمع الديدان، والأغرب من ذلك أن يكتب في وصيته «أرجو دفن ديداني معه»^(٣٥)، ثم في النهاية الصادمة:

«وفي أحد الأيام، تسلل أحد الصبية فجراً إلى بيت الرجل النائم ذي الشفتين الحمراءوين، ليناكفه، فتح جميع البرطمانات وتسلل إلى الخارج، كما الدودُ تسلل من البرطمانات بعشرات الآلاف، جائعاً مهتاجاً أعمى، يبحث عن رائحةٍ ما ليلتهمها. ومنذ ذلك اليوم، لم يخرج الرجل الوسيم من بيته أبداً. قيل: إنه جلس على الأرض الزلقة، وراح يأكل ديدانه الواحدة بعد الأخرى بصمتٍ... وهو يبكي ويتجشأ!..»^(٣٦).

تحاول الكاتبة من خلال تقديم مثل هذه الأحداث العجيبة والنادرة في حياتنا القول: إن في هذه الحياة من الأنماط ما يمكن أن يفوق التصور الفانتازي، وإن ورود العجائبي في القصة والرواية المعاصرة أمر بدهي، بيد أن ما يجعلنا أمام تجريب يحسب للقاصة هنا، هو أن الصور العجائبية التي ترسمها، يمكن أن تجتمع ضمن إطارٍ واحدٍ في لوحة واحدة، فالأم ترفض عدم وجود أياد لهم في القصة الأولى، وفي قصة هواية غريبة تبدو الشفتان الحمراءوان، يجلس ويأكل ديدانه، وكأنها تشير إلى

واقع المسؤول العربي الذي سيأكل أبناءه يوماً ما، وهم الذين سيكون قدرهم إما الهروب وإما أن يكونوا لقمة سائغة مرة لأبيهم.

* ثالثاً: المكان ودلالات العموم والخصوص:

المتأمل في التجربة القصصية للكاتبة سامية العطوط سيلحظ تقنيةً سرديةً واضحةً في مجمل مجموعاتها القصصية، يمكن أن أطلق عليه مصطلح (السرد المتفرّع، أو السرد الشجري)، والمراد به ذلك السرد الذي يقوم على عنوان عام، تندرج ضمنه مجموعة قصص، تحمل عناوين متنوعة، كلُّ منها قصة قائمة بذاتها، لكنها تتصل بصلة مضمرة أو واضحة مع العنوان العام، وتتنوع الصلات بين العنوان العام والعنوان الفرعي، وأبرز تلك الروابط:

١- الرابطة المكانية، الحقيقي أو المفترض: فالرابط المكاني الحقيقي هو الذي يشير إلى مدينة حقيقية (عمان، دمشق، بغداد، غزة)، والرابطة الافتراضي هو الذي يشير إلى اسم مكان من دون تحديد لحيزه الجغرافي، وهذه الإشارة العامة تكون مقصودة، فعندما نشير إلى مكان غير محدد بموقع جغرافي (مقهى مثلاً)، فالمراد من ذلك تعميم الدلالة التي تقدمها القصة، والتخلص من نسبتها إلى حيز جغرافي واقعي محدد.

وللوقوف عند شواهد على نمطي المكان الحقيقي والمكان المفترض، نأخذ المجموعة القصصية (بيكاسو كافي)، فقد احتفت المجموعة بهذين النمطين، فمن أمثلة المكان الحقيقي الذي يأتي عنواناً عاماً نجد حضور المدن الآتية: (عمان، بغداد، غزة)، وقد جاء كل اسم عنواناً عاماً اندرجت تحته عناوين عدة، ففي عنوان

(عمّان)^(٣٧) نجد تحته مجموعة قصص قصيرة، بعناوين مختلفة، هي: مواطن من الدرجة العاشرة، قريننا تنام بلا حكايات، شريط نانسي عجرم، القيمة المضافة، أحذب عمان. وتعالج هذه القصص حالات اجتماعية متنوعة، ولكن الجامع الدلالي لها أنها تنتمي إلى المكان العام (عمّان).

أما الرابط المكاني الافتراضي، فمن أمثلته العنوان العام (مقاه)^(٣٨)، ثم ما يندرج تحته من عناوين فرعية: بيكاسو كافيته، في المقهى ذاته، المقهى الصياد، المقهى الخشبي، كافكا في المدينة.

وما يميز المكان المفترض أنه مكان عام، فلا يعرف القارئ على سبيل المثال (بيكاسو كافيته) هل هو في دمشق، أم في القاهرة، أم في بغداد؟ وهذا يحزر الساردة من تبعات التحديد، ويجعل الدلالة التي تحملها القصص شاملة لكل تلك المدن، وبالتالي فإن التجريب هنا يقوم على آيتين مهمتين؛ آلية التحديد وآلية التعميم، وهما يكملان بعضهما في أن الرسالة المساوية التي تعانيها المجتمعات العربية خاصة، ويمكن أن تكون طابطة لتجارب متنوعة المكان. وهو ما يؤيده رابط آخر يمكن أن يكون في إطار هذا السياق التجريبي في الرابط الموضوعي.

٢- الصلة بين العنوان الرئيسي والعناوين الفرعية صلة دلالية، والفروع جزء من العنوان العام، أو على صلة دلالية مباشرة به، ومن أمثلتها العنوان العام: (سيرة عائلة لم تعبر البحر)^(٣٩) من مجموعة (كأي جثة مباركة)، إذ يبرز التجريب على صعيد البناء الفني، فهذا العنوان العام دال على أن الكاتبة تريد تقديم سيرة لأسرة ما، أما قولها: (لم تعبر البحر) ففي ذلك إشارة دلالية إلى ما احتوته المجموعة من إشارات اللجوء إلى أوروبا والغرق في البحر، فالموت متحقق، ولكنه ليس غرقاً، فالكاتبة أرادت

التعريض بواقع عربي مرّ، يجبر الأسرة على الموت غرقاً في البحر، أو الموت بطريقة أخرى، هي ما تسرده العناوين الفرعية الآتية: أخي الأسمر، أنا في عمر سبع سنوات، أخي الأوسط كركر، رُبَّ أخٍ لم تلده أمك، أخي الذي لم نعترف به ولم يعترف بنا، صادق ثانية بعد ثلاثين عاماً. حاولت الكاتبة أن ترصد فيها سيرة الموت وتحولاته من خلال التقاط صور متعددة لهذه الأسرة، ترصد في كل قصة قصيرة جانباً من جوانب شخصية واحدة فيها، فالجامع الدلالي هو العنوان العام، وعناوين القصص المنفصلة هي تفصيلات ذلك العنوان.

* رابعاً: مسرحية القصة:

إنّ تقنية العرض المشهدي هي تقنية مسرحية وسينمائية، تستعيرها الكاتبة في القصة القصيرة؛ لتحقيق بناءة جديدة في عرض النص القصصي العام، الذي يقوم على تقديم مشاهد متعددة للحالة الواحدة، ويقوم التجريب هنا على وضع عنوان عام، تدرج تحته عدة عناوين، يكون الرابط بينها أن العنوان العام ينص صراحة في عنوانه على أنه مسرح، ثم تأتي القصص القصيرة المندرجة في إطاره تحت مسمّى مشاهد، وقد برزت هذه التقنية في نصين بارزين هما:

النص الأول: مشاهد من مسرحية فكاهية في مجموعة (قارع الأجراس)^(٤٠).

والنص الثاني: مسرحية من خمسة مشاهد (ثقافة القتلى)، في مجموعة (بيكاسو كافي)^(٤١).

واللافت للانتباه أن حضور هذه التقنية قد جاء في النصين لتقديم ثقافة الموت، الموت الذي ينتشر في كل مكان بسبب الحرب، فلو توقفنا عند النص الأول (مشاهد

من مسرحية فكاهية)، فالمسرحية المزعومة هنا، مؤلفة من ثلاث مشاهد، هي:
المشهد الأول: أحشاء، وهو صورة لا مبالية في مواجهة الموت ببرودة وسخرية،
حتى لو كان المههدد بالموت هو الأم.

المشهد الثاني: حافلة، وهو صورة لعمل إرهابي يفجر حافلة للركاب من عامة
الناس البسطاء.

المشهد الأخير: بلا عنوان، وهو صورة عن واقع الحياة القاسي والقاهر
للأحلام.

إن أول ما يلفت انتباه المتلقي ثم يصدمه، عندما يكسر أفق توقعه، هو أن العنوان
يزعم أنه سيقدم للمتلقي مشاهد من مسرحية فكاهية، وتنكير لفظة (مشاهد) في
العنوان دال على التقليل؛ أي إن الساردة قد اختارت له مشاهد قليلة من مسرحية
تحتوي الكثير من المشاهد الأخرى، وبالتالي فما سيُسردها هنا هو مجرد عينات،
ويوغل العنوان في خداع المتلقي عندما يَعِدُه أن المشاهد هي جزء من مسرحية
فكاهية؛ ليصدم المتلقي عندما يرى نفسه قد تورط بمشاهد تنقل له صور الأشلاء،
وضياع القيم، وتفجير الحافلات بالناس الآمنين، فهل تحوّلت الحياة إلى كابوس
يصعب تصديقه، فصار شر البلية ما يضحك، أم أن الضحك هو ضرب من الجنون في
مواجهة واقع مأساوي عصي على الفهم البشري، عندما يتحطم كل منطق يحكمه،
فيصبح الضحك نوعاً من الهذيان في مواجهته، والسخرية منه؟! من هنا لا غرابة أن
تختتم السارد قصتها بالقول:

«ويبقى المشهد الأخير أننا كيفما التفتنا، سنعود لرعدة بردٍ تصيبنا في الواقع، بعيداً
عن دفء الأحلام والأوهام...!»^(٤٢).

إن «مسرحة» القصة كما بدت عمل تجريبي بامتياز، انطلقت إليه الكاتبة من شعور عميق بأن الحياة العربية يتوزعها هموم ومأس وجراحات، ولكنها تعود في الأساس إلى بنية واحدة متحركة تنشأ هذه الجراحات وتوزعها، وهي البنية التي تولد وتنوع، حيث يبدو الكاتب والمخرج والأدوات واحدة، وهو التآمر الدولي على هذه الشعوب، وتوظيف كل الأدوات في سبيل ذلك.

* خامساً: التناص التجريبي:

تشير جولي كرسيفا إلى أن النص كجهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان بواسطة الربط بين كلام تواصلية، يهدف إلى الإخبار المباشر وبين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه، فالنص إذن إنتاجية، وهو يعني أن علاقته باللسان الذي يتموقع داخله هي علاقة إعادة توزيع (صادمة بناءة)، ولذلك فهو قابل للتناول، وهو ترحال للنصوص وتداخل نصي⁽²²⁾، برز في الأعمال الأدبية تناصات جزئية كثيرة، ناجمة عن تعالق في الموضوع نفسه، ففي معالجة ثيمة الموت على سبيل المثال، وهي من المقولات الرئيسية الحاضرة بقوة في مجمل سرد سامية العطوط - نجد تعالقات على صعيد المواضيع الجزئية، كوصف حالات الموت، واقتراسه، وهي بالمجمل مما لا ينطوي على فائدة مهمة على صعيد التجريب، فهو حالة بدهية في مجمل إنتاج الأدباء، وما يهمنا هنا هو التناص الذاتي الكلي، والمراد به أن تكتب الساردة قصة ما في إحدى مجموعاتها، ثم تعيد القصة ذاتها في مجموعة أخرى، الأمر الذي يطرح على المتلقي سؤالاً مهماً عن الغاية الفنية من تكرار قصص بعينها في مجموعات القاصة، وهل يمكن أن يندرج ذلك في إطار التجريب وتطور التجربة؟

وستوقف عند نموذجين برز التناص الكلي فيهما واضحا:
النموذج الأول: قصة (مطلوب جثة)، وهي في جزأين (١-٢)، وردت في مجموعة (بيكاسو كافيه ٢٠١٢)، ثم كررت في مجموعة (كأي جثة مباركة ٢٠١٨).
النموذج الثاني: قصة (هواية غريبة)، وردت في مجموعة (طربوش موزارت ١٩٩٨)، ثم كررت في مجموعة (كأي جثة مباركة ٢٠١٨ م).
والسؤال هنا، أين يبرز التجريب في هذا الترحال الفني للقصتين من مجموعة إلى أخرى؟

وفي الإجابة عن هذا التساؤل يمكن القول: إن ترحال نص أو أكثر من مجموعة قصصية إلى أخرى، يمكن أن يندرج في هذا سياق تطوير التجربة؛ بغية الوصول إلى الرؤية الشمولية الأكمل، لا في سياق البحث عن التزيد في عدد صفحات المجموعة أو عدد القصص، لاسيما أن النصين اللذين نُقلا أحدهما (مطلوب جثة) يندرج ضمن القصة القصيرة جداً المحدودة الحجم، والثاني يندرج ضمن القصة القصيرة، وهذا ما يدفع سبب البحث عن الحجم.

والناحية الثانية: إن تسويغ هذا الترحال التناصي هو الموضوع الذي تعالجه الكاتبة، فلو تأملنا ثيمة الموت لوجدناها حاضرة بقوة في مسار تجربة الكاتبة التي انحازت للإنسان المقهور عموماً، وللإنسان العربي خصوصاً، فالقاصة ابنة فلسطين المحاصرة بالموت الحاضر قي تفاصيل يوميات هذا الوطن، ثم تعمق المأساة عندما يصبح الموت حالة يومية في كثير من بلدان وطننا العربي، لاسيما في العراق وسوريا وليبيا وفلسطين، كل ذلك ولّد مجموعة قصصية هي (كأي جثة مباركة)، تُقدم فيها القاصة تراجيديا عربية للموت، فكان ارتحال النصين المذكورين أنفأ لهما

مسوغاتهما البنيوية في تشكيل المجموعة الجديدة.

ولتوضيح هذه العلاقة البنيوية، نتوقف عند النصين، فنص (مطلوب جثة) ورد على شكل قصتين قصيرتين في المجموعتين القصصيتين، هما: (مطلوب جثة ١) على النحو الآتي:

«إعلان مهم.

مطلوب جثة بسعر معقول. الدفع سواء بالدينار، أو الدولار، أو الدرهم، أو الجنيه، ممكن جداً.

المواصفات:

جثة حيّة أو ميتة لا فرق.

جثة امرأة، أو رجل، أو طفل، لا فرق.

جثة استشهدت في تونس، أو في ميدان التحرير، أو في اليمن، لا فرق.

جثة ولدت قبل أيام، أو عاشت ثمانين حولاً، لا فرق..

أريد جثة فقط؛ لأدفن هذا الرأس الوحيد معها»^(٤٥).

والقصة الثانية: (مطلوب جثة ٢)، هي:

«إعلان ثانٍ.

مطلوب جثة ضخمة جداً، عريضة المنكبين، جميلة القسمات، حلوة المعشر...،

تحبّها ديدان الأرض الموجودة في غرفتي؛ كي أدفنها هنا، فترحل تلك الديدان

عني...»^(٤٥).

فالثيمة التي يعالجها النصان هي ثيمة الموت، ولما كانت مجموعة (كأي جثة

مباركة) هي التشكيل الأخير لتلك المقولة - على شكل مجموعة خاصة به - فقد نقلت

الكاتبة النصين إلى المجموعة الجديدة، فعنوان القصتين (مطلوب جثة) يتعالق لغوياً ودلالياً مع عنوان المجموعة المنقول إليها (كأي جثة مباركة)، كما أنه يندرج في سياق دلالي متآلف مع العنوان العريض الذي اندرج ضمنه (كراسة الحرب)، وبالتالي فالساردة تعيد مَوْقَعَةَ النص في مكانه المناسب، في سياق مقولة الحرب، وهذا يندرج في سياق الاستفادة من النص في موقع جديد، يسهم في بناء النص.

أما النص الثاني (هواية غريبة)، فقد ورد في بداية مجموعة (طربوش موزارت)^(٤٦)، تحكي قصة رجل مولع بهواية غريبة هي جمع الديدان، لكنه عندما نُقل إلى مجموعة (كأي جثة مباركة)^(٤٧) اتخذ سياقاً دلالياً جديداً، طراً عليه تعديل سياقيّ ودلالي، وأصبحت قصة هذا الرجل عنواناً فرعياً من عنوان عام هو: (سيرة عائلة لم تعبر البحر)، وأصبح عنوان القصة بعد التعديل (أخي الأسمر/ هواية غريبة)، فاتخذت الشخصية هنا بُعداً آخر من خلال التحديد (أخي الأسمر)، الذي سيصبح فرداً من أفراد عائلة تُكتب سيرتها، في حين أن الشخصية كانت غائمة وغير محددة في مجموعة (طربوش موزارت).

وبذلك فإن التجريب يظهر في إعادة مَوْقَعَةَ القصة عبر نقلها من سياق دلالي عام، إلى سياق دلالي خاص، تؤدي فيه وظيفةً فنيةً أجليّ وأوضح.

ويقوم مفهوم التناص العام على أن كل جنس أدبي يحتفظُ دوماً في ثناياه بعناصر أدبية قديمة، وانطلاقاً من هذا الفهم، فإن التجريب التناصي لا يقوم على استعادة النصوص استعادة حرفية اقتباسية، بل يقوم على الحوار معها، وإعادة إنتاجها بدلالات جديدة، أو بقراءات مختلفة، وفي ضوء هذا الفهم نقرأ التناص الثقافي في تجربة سامية العطوط، فهو ذلك التناص الذي يتعالق مع نصوص سابقة، ويتكئ على

خصوصيتها، أو خصوصية بعض شخصياتها؛ ليعيد إنتاجها بشكل جديد، يحقق الطرف والمفارقة في آن، وهنا يكون التجريب الذي ينتظر حكم المتلقي على قيمته الفنية؛ لأنه يكسر مألوف التلقي القار في ذهنه؛ ليأخذه إلى دلالات جديدة مفاجئة له. وينقسم التناص عند الساردة إلى ثلاثة أنواع:

أ- استدعاء الشخصيات التراثية:

يأتي الاستدعاء التراثي في المتن السردي ليكسب التجربة الغنى والإيحاء والأصالة^(٨)، ويبرز الاستدعاء عند الساردة بأشكال متعددة، فتستفيد من القصة التراثية، وتلمح إليها تلميحاً في سياق إنتاج دلالة جديدة، كما نلاحظ في قصة (عصا موسى)، فالساردة حين تتوقف عند غرق اللاجئين في البحر، تستثمر دلالات تلك القصة، وتقول:

«لم يلقِ موسى عصاه السحرية في البحر كي نقطعه، كان ممعناً في الغياب حين كنا أسرى الحضور، فقطعنا البحر وحيدين إلا من نوارس بيضاء تحلق فوق رؤوسنا... قطعنا البحر المجنون اللاهث الأحمق الغريب القريب البعيد الخائن البارد القاتل الغادر، دون عصا. قطعناه حتى فاض بنا...»^(٩).

فاللاجئون الهاربون من الموت، يواجهون عباب البحر منفردين، وفي قولها: «لم يلقِ موسى عصاه السحرية» إشارة رمزية إلى أن لا أحد قدم لهم المساعدة التي ستحقق معجزة النجاة من موت مُحتم، إن الاستثمار الدلالي للفظة (موسى) هو استثمار إشاري إلى المعجزة التي تحققت على يديه عندما شطر البحر، ولكن الساردة أرادت من وراء ذلك الإشارة إلى أن زمن المعجزات ولّى، وهل أصعب من أن يتحوّل الفعل الإنساني إلى معجزة تُنتظر، إن التناص الإشاري هنا دال على خيبة

أمل من فقدان القيم الإنسانية، وباتت تحققها أشبه بالعجزة. ويحضر الاستدعاء من ألف ليلة وليلة، سواءً من حيث استعارة شخصية بطلتها (شهرزاد)، أو من حيث التعالق مع المتن الحكائي للليالي، فمن شواهد الحالة الأولى القصص التي جاءت تحت عنوان (حين سكنت شهرزاد)^(٥٠)، فالعبارة المألوفة في حكايات ألف ليلة أنه حينما أدرك شهرزاد الصباح سكنت عن الكلام المباح، والسارة هنا تجعل من شهرزاد قناعاً للأثنى المقموعة، فإذا كان سكوت شهرزاد في ألف ليلة وليلة يدل على نجاة من الموت وتأجيله، لتأتي الليالي الأخرى حاملة سرديات جديدة، تفضي في نهاية المطاف إلى نجاتها من الموت، فإن دلالة السكوت عند سامية العطوط تحمل دلالة حقيقة دالة على استكانة واستسلام، يحمل في طياته نقداً لاذعاً من الساردة، التي حوّلت اسم (شهرزاد) إلى رمز لكل أنثى مقموعة، وهذا ما نلاحظه في قولها:

«حين غادرتَه لم تلتفت وراءها، كان حقيراً بعض الشيء... ميتاً بعض الشيء، وبين جنّاته يعيش أفعوان قاتل...!...»^(٥١).

فالساردة حولت اسم (شهرزاد) من رمزٍ اعتمد السرد وسيلةً للخلاص من الموت، إلى دلالةٍ جديدةٍ مناقضة، ترمز إلى الصوت المقموع الذي يتردد في الدفاع عن حقوقه، والتعبير عن مشاعره، فيأتي صوته مخنوقاً دوماً.

أما التناص مع المتن الحكائي لألف ليلة وليلة، فيبرز بوضوح في قصة (قحطان)^(٥٢)، حيث تستثمر الكاتبة قصة علاء الدين والمصباح السحري، لتعيد إنتاجها بدلالة جديدة، فالمراد قد افتقد القدرة على الفعل، والبطل عاجز تماماً، ويتحول المصباح إلى رمز يشير إلى الأحلام غير الممكنة التحقق.

يعد استدعاء الشخصيات في القصة تجربة عادية، بيد أننا يمكن أن نلمح التجريب هنا في الزاوية التي وظفت القاصة من خلالها هذه الشخصيات والحوادث، فلم يكن التناص هنا تناصاً يوظف السياق التاريخي، بل كان تناصاً يستحضر ويكسر الدلالات، ويبينها في الوقت ذاته، فهو استحضار للتناص ليس من خلال البناء ولا الهدم كما هو موجود ومعتاد، بل من خلال الهدم والبناء كما ظهر في توظيف موسى عليه السلام وشهرزاد، وهو ما نلاحظه أيضاً في التناص الأسلوبي مع لغة التراث ومع السرديات الغربية التي تستحضر اللغة والمواقف وتهدمها، ثم تبنيتها من جديد كما سيأتي في التناص الأسلوبي.

ب- التناص مع لغة التراث:

وهذا ما يمكن أن نلاحظه بوضوح في كتاب (بوذياً حافي القدمين)، وتحديدًا النص السردى المعنون بـ(مواقف ومخاطبات)، إذ يحضر التناص الأسلوبي مع كتاب (المواقف والمخاطبات) لمحمد بن عبد الجبار النفري (٣٥٤هـ)، ونرى الساردة تعتمد الأسلوب السردى نفسه المعتمد في كتاب المواقف والمخاطبات، وتكرر الجملة المفتاحية ذاتها، وتقسّم سردياتها إلى مواقف يحمل كل موقف تسمية معينة، تختلف عن تسميات النفري في كتابه، وقد اشتمل عنوان (مواقف ومخاطبات) عند العطوط المواقف الآتية: (موقف السؤال، موقف العشق، موقف اللذة (الحب)، موقف البهتان، موقف الغاية، موقف الضراعة، موقف الصمت، موقف القلب، موقف الوجد، موقف الوله، موقف البدء، موقف الرجاء، موقف الأنثى)، ولو تأملنا هذه المواقف من حيث اللغة لوجدناه تتقاطع مع مواقف النفري في أنها لغة القلب، والوجدان، التي تعبر عن سمو الروح، ففي موقف السؤال، نقرأ:

«أوقفني في موقف السؤال وقال: سل ما تشاء.

كانت أسئلتي معلقةً في نجوم المساء، والفضاء حقلاً من إجاباتٍ لا تولّد المعنى..
سألت: من أنا؟ هل أنا روحٌ هائمةٌ في سرابٍ الحياة، أم أنّ الحياة سرابٌ يهيمُ في
روحي؟؟

من أنا؟ ولماذا أنا؟؟

علقت الإجابة في الصمت، ولم أغازُ موقفي هذا...!«^(٥٣).

فالعبارة المفتاحية المكررة في مفتاح كل موقف (أوقفني في موقف...) هي
العبارة المفتاحية ذاتها التي يكررها النفر في بدايات مواقفه، وهنا نلمح أن القاصة
العطوط تكتب مواقفها الخاصة المستمدة من حياتنا المعاصرة، وبالتالي فالالتكاء
على التراثي هنا هو وسيلة أسلوبية، تستثمر لغة التراث؛ لإنتاج الدلالة الجديدة
والمختلفة.

ج- التناص مع السرديات الغربية:

يبرز الثقاف مع الحضارة الغربية والشرقية في كتابات القاصة سامية العطوط
من خلال عناوين مجموعاتها القصصية، فأحدى مجموعاته القصصية تحمل عنوان
(بيكاسو كافي)، وأخرى تحمل عنوان (طربوش موزارت)، وثالثة تستفيد من الثقافة
الشرقية، وتحمل اسم (بوذيًا حافي القدمين).

وإذا توقفنا عند التناص كفعل تجريبي، فإنه يبرز بوضوح من خلال تحاور
القاصة في سردياتها مع سرديات الآخر الغربي؛ لإنتاج نصّ سرديّ شرقيّ بامتياز،
وسنكتفي بمثالين دالين عليه، الأول: (أحدب عمّان)^(٥٤)، والثاني (سلة الموتى)^(٥٥).

فالعنوان الأول (أحدب عمّان) يحيل متلقيه مباشرة إلى الرواية الشهيرة (أحدب

نوتردام)، للروائي الفرنسي فيكتور هوغو، وإذا كانت رواية هوغو تقدم لنا قصة رجل أحذب، قبيح المنظر، يربيه القس في كنيسة نوتردام؛ ليصبح قارع أجراس في الكنيسة، فإن تلك الشخصية (كوازيمودو) تحمل في داخلها صفات مناقضة لمظهرها القبيح، فهي شخصية طيبة محبة للخير. وهنا تستغل الساردة التسمية للرواية الشهيرة؛ لتقدم أحذب آخر بصورة مشرقية، واقترانه بمدينة عربية (عمان)؛ لتحدث المفارقة عند المتلقي، عندما يكتشف ماهية هذه الحدة في ظهر بطل القصة، وتقول القصة:

«هو طويل القامة جهم.

جاء من أقاصي الشمال، أو الجنوب، أو الشرق، أو الغرب؛ للعمل في عمان.
اشتغل في وظيفة حكومية لسنوات.

تغيّرت وزارات، وتألّفت حكومات، وانفردت أخرى، وهو قابض في وظيفته لا يتغير، لكن ظهره كان ينحني، مع كل حكومة تحمل معها مديراً جديداً، أكثر فأكثر.
بعد عشرين عاماً، كانت الحدة واضحة في ظهره، ومع ذلك استمر في الانحناء وتقيل الأيدي، حتى لامس وجهه خياله...!»^(٥٦).

إذا كانت الحدة عند بطل رواية (أحذب نوتردام) هي قدره، حدة حقيقية، فإن الحدة في بطل قصة سامية العطوط نتيجة التزلف والانبطاح للمسؤولين، فتحول كثرة الانحناء والمبالغة فيه بطل القصة، إلى أن يكتسب تسمية (أحذب عمان)، إنها الرمزية الساخرة، التي تنتقد فيها الساردة آفة اجتماعية منتشرة بين الناس في وطننا العربي، فكان التناص الساخر لتحويل تلك السمة إلى حدب معنوي يجعل من صاحبه ظاهراً للعيان عند الناس، وإن كان سمة غير بصرية عند صاحبها.

أما القصة الثانية (سلة الموتى)، فهي تتعالق مع قصة (ليلي والذئب) الشهيرة،

للكاتب الفرنسي (شارل بيرو)، ولكن ليلى عند العطوط ليست ليلى في قصة بيرو، وسلتها لا تحمل الطعام، فالقاصة حولت ليلى الجديدة إلى فتاة محاطة بالموت، فجدتها قد ماتت، وكل ما حولها غابات من خيام اللاجئيين، وسلتها رمزٌ معنويٌّ تحملُ فيه جماجم الموتى بفعل الحرب، إنه استثمار درامي لقصة معروفة؛ لتحويلها إلى قصة تراجيدية حافلة بالموت، تصور فيها مأساة الأطفال الذين فقدوا أهلهم وأحلامهم، فتقول:

«ومن كل خيمة، كانت تأخذُ جمجمةً صغيرةً طازجةً أو أكثر، وتضعها في سلتها. حملت السلة وتابعت سيرها نحو بيت جدتها الجديد في مقبرة الحي، حيث ووريت الثرى هناك.»

أَلقَتْ عليها السلامَ، وَصَبَتْ حمولة سَلَّتْها كما تفعل في كل عام، وعادت بها إلى بيتها، يصفر فيها موتٌ شنيع (في السلة)..^(٥٧).

اللافت في قصة العطوط غياب شخصية الذئب من القصة، وهي شخصية أساسية، ولكن دلالاته الرمزية الإشارية إلى القتلة الذين يغتالون أحلام الطفولة كانت حاضرة في النص، «لم تر ليلى الذئب في هذه المرة، لكنها كانت تشعر به... كان هناك في كل مكان، يأكل الأطفال بتلذذ، ويترك لها الجماجم لتنظف المكان..^(٥٨)».

* سادساً: التجريب على مستوى التشكيل اللغوي:

لعل أهم ما يجعل من التكثيف والإيجاز سمة أسلوبية وتجريبية عند القاصة سامية العطوط هو انحيازها إلى كتابة ما يسمى بالقصة القصيرة جداً، وهي نمط قائم على الاختزال والتكثيف في اللغة والفكرة، إذ إن هذا النمط من السرد يستدعي إيصال

الفكرة، أو شيئاً منها إلى المتلقي باقتصاد لغوي شديد، ليترك لمخيلته وتجربته وذائقته حرية السباحة في فضاءاتها التأويلية، والأنماط الدالة على ذلك في تجربة الساردة كثيرة جداً، من أمثلتها (قصة عاشق) التي جاءت على النحو الآتي:

«أغمدَ خنجره وشقَّ قفصها الصدري. نَفَرَ الدَّمُ من صدرها. صرختُ من الألم وتأوهتُ. وإذ ماتت، أخرجَ قلبها بلهفةٍ ليراه ثم أعاده إلى مكانه، وبكى. فقد تأكد أن قلبها ليس (من حجر) كما كان يظن»^(٥٩).

إنها قصة قصيرة جداً تقوم على التكثيف الذي يضمّر في داخله مقولة كبرى، تناقش مصير المرأة في مجتمع ذكوري، تقوم القصة على المفارقة بين اثنين رجل وامرأة، الشك الموصل إلى الموت والقتل، والبراءة والندم اللذين لا يغنيان، فما الفائدة من صك البراءة بعد أن تكون المرأة قد دفعت حياتها ثمناً لذلك؟

إن النص السابق ينطوي على إضمار مقولات عدة، لعل أهمها اللامبالاة في فعل القتل طالما الضحية امرأة، والقتل على الظن، وإن كان القتل هنا هو صيغة مجازية للقهر والظلم الذي تدفعه المرأة في بعض مجتمعاتنا، فقد استطاعت القاصة باقتصاد وتكثيف ودون استرسال في سرد تفاصيل أو حكايات أن توصلنا إلى النتيجة ذاتها، إنها اختصارٌ موجزٌ لتاريخ المرأة في مجتمعاتنا الشرقية.

لعل أهم ما يميز السرد في القصة القصيرة جداً، أنه يكون اختصاراً لقضايا كبرى، من دون العناية بالتفاصيل التي يقع على كاهل المتلقي اكتشافها، ولعل قصة (تخمة الحرية)، تقدّم مثلاً دالاً على ذلك:

«في المرّة الثالثة التي حاولَ فيها عبورَ البحر الكبير إلى الجهة الأخرى، كان سعيداً جداً لأنّ جثته استطاعت الوصول إلى شواطئ البلاد الجميلة، حيث يعيشُ

الناس تخمة الحرية»^(١٠).

إنها صورة مكثفة ومختصرة لكل النازحين الذين تركوا أوطانهم وركبوا البحر؛ أملاً في الوصول إلى أوطان أخرى، يجدون فيها فضاء الحرية، فضمير الغائب العائد على المفرد في القصة هو ضمير الجماعة في المعنى، إنه اختصار لكل من حاول ركوب البحر هرباً من وطنه، وصورة عن مصير كثير من هؤلاء، وهو الموت غرقاً نتيجة اعتماد مراكب بدائية، من هنا تكون المفارقة الساخرة، إن حلم الوصول لم يتحقق إلا للجنة فقط، فالحياة كان ثمناً باهظاً لذلك الرحيل.

ويتضح التجريب هنا من حيث إن المجموعة تنوع في استحضار معاناة الإنسان العربي المشرد والمضطهد في لونين متنوعين؛ لون الإيجاز في القصة القصيرة جداً، ولو التفصيل في القصة القصيرة، وأعتقد أن القاصة هنا تريد أن تقدم هذه التجربة المازجة بين الألوان نوعاً من التجريب الذي يمكن أن يقدم نموذجاً لتآخي اللونين الأدبيين مع ما بينهما من فواصل في الحجم والتكثيف والمفارقة.

الخاصة والنتائج

وفي ختام هذه الدراسة للأعمال القصصية لسامية العطوط، يهمننا الإشارة إلى جملة من النتائج المستخلصة، ولعل من أبرزها:

- أن الملمح التجريبي البارز عند الساردة تمثل في تجاوز الإطار الحكائي التقليدي، ويبرز ذلك من خلال التمرد على الشكل التجنيسي للقصة القصيرة، ويتمظهر ذلك التمرد في ملمحين أساسيين، هما: الأول: التداخل بين الشعر والسرد، من خلال حضور النص الشعري باعتباره عتبة نصية تقوم على التكرار، وباعتباره جزءاً بنيوياً في تشكيل النص. والثاني: السرد الهذيان العصي على التجنيس حيث يبرز التجريب من خلال انحياز الكاتبة أحياناً للتداخل الأجناسي مع القصة القصيرة جداً؛ خروجاً من نمطية القصة القصيرة، والاستفادة من تقنية التلفزيون الحديثة في تقديم نشراته الإخبارية، بجعل اللونين يقدمان المضامين في شكلين متنوعين، وكأن «ق ق ج» تقدم «الموجز»، بينما تقدم القصة القصيرة «التفاصيل» لحياة الإنسان العربي، وشقائه المسيطر على المجموعات القصصية.

- شكّل العجائبي أحد التقنيات المهمة التي اعتمدها القاصة سامية العطوط وسيلة لكسر الأطر الواقعية للسرد، من خلال اشتغالها على أنماط عجائبية تكسر منطق الواقع، وتقوم في الوقت ذاته على عنصر البناء والهدم، بعيداً عن نمطية التناص المعهودة.

- اعتماد تقنية السرد «المسرح»، في مجمل مجموعاتها القصصية، وهو السرد الذي يقوم على عنوان عام، تدرج ضمنه مجموعة قصص تحمل عناوين متنوعة، كل

منها قصة قائمة بذاتها، لكنها تتصل بصلة مضمرة أو واضحة مع العنوان العام، وهي تقنية مسرحية وسينمائية لتحقيق بناية جديدة في عرض النص القصصي العام، الذي يقوم على تقديم مشاهد متعددة للحالة الواحدة، وهي حالة تجريبية لتقديم المشهد الواحد ضمن زوايا متنوعة.

- استثمار التناص الهادم والباني، حيث لم يتم التناص على الاستحضار فقط، أو الاستحضار والرفض، أو الاستحضار والموافقة، بل كان قائمًا على آلية الهدم والبناء في اللحظة ذاتها، وهي ما تراه الباحثة نوعًا من التجريب الفني الجديد.

الهوامش والتعليقات

- (١) نحو رواية جديدة، آلان روب غرييه، ترجمة: مصطفى إبراهيم: (١٤٠).
- (٢) سامية نديم العطوط: قاصة وروائية أردنية من أصول فلسطينية، حاصلة على بكالوريوس في الرياضيات، أعمالها القصصية، هي: جدرات تمتص الصوت عام ١٩٨٦م، طقوس أنثى عام ١٩٩٠م، طربوش موزارت عام ١٩٩٨م، قارع الأجراس عام ٢٠٠٨م، بيكاسو كافييه عام ٢٠١٢م، بوذياً حافي القدمين (نصوص) عام ٢٠١٥م، كأى جثة مباركة عام ٢٠١٨م. وصدرت لها رواية بعنوان عالميدان رايع جاي عام ٢٠١٣. انظر: كأى جثة مباركة، ط١، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ٢٠١٨م.
- (٣) ينظر: لسان العرب، لابن منظور، القاموس المحيط، للفيروز آبادي، مادة (جرب).
- (٤) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة وكامل المهندس، (٨٨).
- (٥) المعجم الأدبي، جبور عبد النور، (٥٨).
- (٦) أصول التجريب في المسرح المعاصر، النظرية والتطبيق، هناء عبد الفتاح، مجلة فصول، (٣٥٣).
- (٧) التجريب في فن القصة القصيرة، شعبان عبد الحكيم محمد، (١٣).
- (٨) القراءة والتجربة، حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد في المغرب، سعيد يقطين، (٢٨٧).
- (٩) التجريب وارتحالات السرد الروائي المغربي، بن جمعة بو شوشة، (١٠٣).
- (١٠) الحداثة والتجريب في القصة الأردنية، علي محمد المومني، (٢١).
- (١١) في مشكلات السرد الروائي، جهاد عطا نعيسة، (٧٨).
- (١٢) التجريب في كتابات إبراهيم درغوثي القصصية والروائية، عمر حفيظ، (٩).
- (١٣) لذّة التجريب الروائي، صلاح فضل، (٣).
- (١٤) التجريب في كتابات إبراهيم درغوثي القصصية والروائية، (٨).

- (١٥) السابق، (١٠).
- (١٦) النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري، حميد سمير، (٣٣).
- (١٧) التجريب في كتابات إبراهيم درغوثي القصصية والروائية، (١١).
- (١٨) الرواية في الأردن، إبراهيم السعافين، (١٢٦).
- (١٩) القصيدة والنص المضاد، عبد الله الغدامي، (١٦٣).
- (٢٠) نحو رواية جديدة، (١٤٢).
- (٢١) رواية المستقبل، أنيس ن، ترجمة: محمد منقذ الهاشمي، (٥-٦).
- (٢٢) الرواية العربية، إمكانات السرد، مجموعة من الكتاب، (١/ ١٢٠).
- (٢٣) إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، محمد الباردي، (٢٤٢).
- (٢٤) قارح الأجراس، سامية العطوط، ٥؛ بيكاسو كافيه، (٧).
- (٢٥) طقوس أنثى، (١٥).
- (٢٦) السابق، (١٥).
- (٢٧) كأي جثة مباركة، (٥٣ - ٥٤).
- (٢٨) السابق، (٥٤).
- (٢٩) هذا ما يمكن ملاحظته من تنوع المواضيع/ وتنوع أساليب السرد، ينظر: بوذيا حافي القدمين، سامية العطوط.
- (٣٠) بيكاسو كافيه، (٤٥).
- (٣١) السابق، (٢١).
- (٣٢) طربوش موزارت، سامية العطوط، (٢١).
- (٣٣) طقوس أنثى، (١٦).
- (٣٤) كأي جثة مباركة، (٨٣).
- (٣٥) السابق، (٨٤).
- (٣٦) كأي جثة مباركة، (٨٥).

- (٣٧) بيكاسو كافييه، (٢٧) وما بعدها.
- (٣٨) السابق، (١٣) وما بعدها.
- (٣٩) كأى جثة مباركة، (٧٩).
- (٤٠) قارع الأجراس، (١٣).
- (٤١) بيكاسو كافييه، (٦٥).
- (٤٢) قارع الأجراس، (١٨).
- (٤٣) علم النص، جوليا كريستيفا، (ص ٢١).
- (٤٤) بيكاسو كافييه، (١٢٨)؛ كأى جثة مباركة، (٤١).
- (٤٥) السابق، (١٢٨)؛ كأى جثة مباركة، (٤٣).
- (٤٦) طربوش موزارت، (٧).
- (٤٧) كأى جثة مباركة، (٨٣).
- (٤٨) ينظر: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، علي عشري زايد، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩٧م، (١٧).
- (٤٩) السابق، (٤٩).
- (٥٠) قارع الأجراس، (٢٥).
- (٥١) السابق، (٢٦).
- (٥٢) طربوش مزارت، (٢١).
- (٥٣) بوذيا حافي القدمين، (نصوص) سامية العطوط، (١٨).
- (٥٤) بيكاسو كافييه، (٤٢).
- (٥٥) السابق، (١١٧).
- (٥٦) السابق، (٤٢).
- (٥٧) السابق، (١١٨).
- (٥٨) السابق، (١١٩).

(٥٩) قارع الأجراس، (٣٦).

(٦٠) كأي جثة مباركة، (٥١).

قائمة المصادر والمراجع

أولاً: المصادر:

- (١) بوديّا حافي القدمين (نصوص)، أمانة عمان الكبرى، عمّان، ٢٠١٥م.
- (٢) بيكاسو كافيّه، دار الفاربي، بيروت، ٢٠١٢م.
- (٣) طربوش موزارت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٨م.
- (٤) طقوس أنثى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٠م.
- (٥) قارع الأجراس، أمانة عمّان الكبرى، عمّان، ٢٠٠٨م.
- (٦) كأي جنة مباركة، الأهلية للنشر والتوزيع، عمّان الأردن، ط١، ٢٠١٨م.

ثانياً: المراجع:

- (٧) إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، محمد الباردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٠م.
- (٨) أصول التجريب في المسرح المعاصر، النظرية والتطبيق، هناء عبد الفتاح، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلد: ١٤، العدد: ١، ١٩٩٥م.
- (٩) التجريب في كتابات إبراهيم درغوثي القصصية والروائية، عمر حفيظ، المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، ط١، ١٩٩٩م.
- (١٠) التجريب في فن القصة القصيرة، شعبان عبد الحكيم محمد، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، دسوق، ط١، ٢٠١١م.
- (١١) التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، بن جمعة بو شوشة، المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، ط١، ٢٠٠٣م.
- (١٢) الحدائث والتجريب في القصة الأردنية، علي محمد المومني، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٩م.

- (١٣) **الرواية العربية**، ممكنات السرد، مجموعة من الكتاب، أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ٢٠٠٨م.
- (١٤) **الرواية في الأردن**، إبراهيم السعافين، منشورات لجنة تاريخ الأردن، عمان، ١٩٩٥م.
- (١٥) **رواية المستقبل**، أناييس نن، ترجمة: محمد منقذ الهاشمي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٨٣م.
- (١٦) **شعرية الرواية الفانتاستيكية**، شعيب حليفي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٧م.
- (١٧) **علم النص**، جوليا كريستيفا، ترجمة: فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩١م.
- (١٨) **المفارقة في شعر عدي بن زيد**، حسن عبد الجليل، دار الوفاء لدنيا الطباعة، الإسكندرية، ط١، ٢٠٠٩م.
- (١٩) **في مشكلات السرد الروائي**، جهاد عطا نعيسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١م.
- (٢٠) **القاموس المحيط**، الفيروزآبادي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٥م.
- (٢١) **القراءة والتجربة**، حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد في المغرب، سعيد يقطين، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٥م.
- (٢٢) **القصيدة والنص المضاد**، عبد الله الغدامي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٤م.
- (٢٣) **لسان العرب**، ابن منظور، دار صادر، بيروت، ط٦، ١٩٩٧م.
- (٢٤) **لذة التجريب الروائي**، صلاح فضل، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة، ط١، ٢٠٠٥م.
- (٢٥) **المعجم الأدبي**، جبور عبد النور، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٧٩م.
- (٢٦) **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، مجدي وهبة وكامل المهندس، مكتبة لبنان، بيروت، ط٢، ١٩٨٤م.

- (٢٧) نحو رواية جديدة، آلان روب غرييه، ترجمة: مصطفى إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٨ م.
- (٢٨) النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري، حميد سمير، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥ م.
- (٢٩) نظرية الرواية، جورج لوكاتش، ترجمة: الحسين سحبان، منشورات التل، الرباط، ط ١، ١٩٨٨ م.
