التمثيل السردى للأم قصص شهوة الملايكة^١ نموذجاً

د. سيد ضيف الله^٢

يبدو أن مجموعة سعاد سليمان القصصية "شهوة الملايكة" تقدم قراءة ثقافية مضادة للقراءة المتواترة عن دور حواء في الانتقال من دائرة الطاعة الملائكية إلى دائرة الإرادة الإنسانية، ليس بنفي دور آدم في هذا الانتقال من منطلق نسوي منحاز نوعياً، وإنما بتأكيد المشاركة في الفعل، وما ترتب عليها من نتائج. وأن هذه القراءة الثقافية المضادة لا تعتمد على مواجهة مباشرة بين المرأة والرجل، وإنما على مواجهة ثقافية بين امرأتين تمثل كل منهما نسقاً ثقافياً مختلفاً؛ وهما نسق الإبنة، ونسق الأم؛ ومن ثم من المهم هنا أن نرصد ملامح ثقافة الابنة بوصفها شخصية مشاركة في أحداث هذه المجموعة القصصية، ونرى إلى أي مدى تختلف هذه الملامح عن ملامح الأم الثقافية و التي نستخلصها من تمثيلات Representations الابنة للأم من خلال قيام هذه الابنة بدور الراوي في قصص هذه المجموعة في الوقت نفسه، وذلك من خلال طرح هذه الأسئلة:

- ما غاية التمثيل السردى للأم؟

- إلى مدى تحققت تلك الغاية؟ كيف؟

إن دراسة العلاقة بين كيفية التمثيل السردى والأنساق الثقافية في مجموعة سعاد سليمان القصصية "شهوة الملايكة" هو هدف هذه الدراسة. ومن ثم يلزم للبدء في تحقيق هذا الهدف أن نلقي الضوء على مصطلحين مستخدمين بشكل أساس هنا بهدف دراسة السرد بالاستفادة من الدراسات الثقافية؛ وهما؛

- النسق الثقافي

- التمثيل السردى.

- النسق الثقافي:

عرّف عبد الفتاح كليطو النسق الثقافي Cultural system بأنه "مواضعة اجتماعية، دينية، أخلاقية، استيعابية تفرضها في لحظة معينة من تطورها الوضعية الاجتماعية، والتي يقبلها ضمناً المؤلف وجمهوره، وهكذا يكون أفق النصوص المفردة والإنجازات الفردية هو "النص الثقافي" الذي يجعلها ممكنة، وفي الوقت نفسه يحدّ من تساؤلاتها"^٣.

إذاً، هذه المواضعة ذات أساس اجتماعي، لكنها ليست محض نتيجة لوضعية اجتماعية؛ ذلك أن النص الأدبي الذي ينتجه مبدع فرد مفتوح على نصوص ومعارف تشكلت في ظل وضعيات اجتماعية متباينة فأنتجت أشكالاً متباينة من المواضعات بين المؤلف والجمهور؛ فانفتاح النص الأدبي على نصوص سابقة هي نتاج مجتمعات مختلفة يجعل العلاقة بين المواضعة بين الكاتب والقارئ والوضعية الاجتماعية لكليهما ليست علاقة سببية (سبب - نتيجة). ولعل هذا التباين في الوضعيات الاجتماعية لنصوص المؤلفين الأفراد هو ما يجعل من طبيعة المواضعات بين المؤلف وجمهوره طبيعة فوق مجتمعية؛ أو بالأحرى ثقافية. فهي مواضعة ثقافية ناتجة عن تضافر عناصر مجتمعية ودينية وجمالية وتاريخية... إلخ. ولا تتوقف التفرقة بين الثقافة والمجتمع لتوضيح معنى النسق الثقافي عند مجرد القول باشتغال مفهوم الثقافة على مفهوم المجتمع، وإنما تتعدى ذلك إلى القول بأن كلا المفهومين يشيران لدلالات متناقضة من حيث إشارة مفهوم المجتمع ذي الحمولة الاصطلاحية الآتية من الفكر الماركسي إلى معنى الحتمية الاجتماعية الذي يحكم علاقة النص الأدبي بالبنية المجتمعية، بينما لا يحيل مفهوم الثقافة إلى أي حتمية من الحتميات. وهو الأمر الذي جعل فانسينت ليتش Vincent Leitch يفضل استخدام مفهوم الثقافة على مفهوم المجتمع؛ حيث يستفيد من "دلالتى" البنائية و"الاختلاف" واللّتين ترافقان كلمة "ثقافة" بشكل عام دون كلمة "مجتمع". فبينما الثقافة اختيار بالتجاوز المعجمي والتنوع، فإن المجتمع إلزام دلالي بالمصير والحتمية"^٤. ولعل ملاصقة معنى

الحتمية لمفهوم المجتمع عند النظر للعلاقة بين النص الأدبي والبنية المجتمعية نابعة من أن الناقد الاجتماعي يتعامل مع النص الأدبي باعتباره كياناً ثابتاً ليتناسب مع الطبيعة الثابتة للكيانات الاجتماعية الخاملة التي يشده إليها ليدرستها في ضوء ملاحظاته الإمبريقية تحت مسمى التشكيلات المجتمعية. فضلاً عن الفصل الذي يجري بين طرفي العلاقة (النص الأدبي/المجتمع) لتكون العلاقة علاقة بين كيانهين مستقلين وثابتين في آن، ومن ثم يتم الانتقال من النص إلى المجتمع أو العكس لإثبات ملاحظات الدارس الإمبريقية. أو نفيها وهو ما لا ينطبق على مفهوم النسق الثقافي لأنه "ليس للنسق الثقافي بطبيعة الحال وجود مستقل وثابت. إنه يتحقق في نصوص تداعبه أحياناً، وفي الحالات القصوى تشوّشه وتنسّبه، غير أن السخرية والباروديا والانتهاك، بدل خلخلته، لا تفضي في الغالب سوى إلى تثبيت متزايد له".^٥

إن الصلة بين النسق الثقافي والمجتمع قائمة لا شك في ذلك، ولكنها تلك الصلة التي تجعل من المجتمع كياناً تبرز فيه تباينات يؤسس كل منها لقاعدة اجتماعية يقيم عليها مجموعة كبرت أو صغرت من أفراد المجتمع نسقاً ثقافياً، مما يعني وجود أنساق ثقافية متباينة داخل المجتمع الواحد وفي اللحظة ذاتها، ولا يرجع هذا التباين بين الأنساق الثقافية داخل المجتمع الواحد إلى تباين القواعد الاجتماعية التي أُقيمت عليها فحسب، وإنما يرجع أيضاً طبيعة النسق الثقافي ذاته؛ وذلك من حيث علاقته بالنص الأدبي، ومن حيث علاقته بالسياق التاريخي، وأخيراً من حيث اختلافه عن مفهوم الأيديولوجيا.

ففيما يرتبط بعلاقة النص الأدبي بالنص الثقافي نلاحظ أن وجود الأنساق الثقافية المتباينة داخل النص الأدبي يفضي إلى تفاعلات بين الأنساق الثقافية مع بعضها البعض بحيث يمكن القول بأن النص الأدبي يتأثر بالنص الثقافي وفي الوقت نفسه يؤثر فيه من خلال قدرته على مناوشة هذا النسق أو خلخله ذاك النسق، أو على أقل تقدير الانحياز لنسق ثقافي على حساب آخر مما يظهر نسبة تلك الأنساق، وفي كل الأحوال فإن التجاذب الحاصل بين الأنساق الثقافية

داخل النص الأدبي هو جزء جوهري في عملية بناء النص الأدبي وبناء النص الثقافي في آن؛ لأنه إذا كان النص الثقافي بمثابة أفق للنص الأدبي بحسب تعبير كليطو^١، فإن عملية التجاذب بين النصوص الأدبية وذاك النص الثقافي سوف تؤثر على النص الثقافي ذاته؛ بحيث يمكن القول إن الأفق الثقافي للنصوص الأدبية يصبح آفاقاً متعددة بتعدد قدرات النصوص الأدبية على مناوشة أو خلخلة أفق ثقافي مهيمن في لحظة معينة.

إن النص الثقافي، باعتباره أفق كل نص أدبي تتم في حدوده عملية المواضعة بين المؤلف وجمهوره، ليس ثابتاً ولا مستقلاً عن النصوص الأدبية وما يَمُور داخلها من تفاعلات بين الأنساق الثقافية. ومن ثم فالأنساق الثقافية لا تُبنى في الهواء وإنما على قواعد مجتمعية، ولا تتشكل، في الوقت نفسه، بمعزل عن السياقات التاريخية، بل إن الأفق الثقافي يُبنى مثلما يُبنى النص الأدبي مستنداً على قواعد مجتمعية ومتصلاً بسياق تاريخي؛ ذلك أن "الثقافة بناء استعاري غير مستقر، مفتوح إن قليلاً أو كثيراً لإمكانية التعبير عنه وتحويله بشكل متباين"^٢. ولهذا فإن الحديث عن الثقافة باعتبارها نسقاً واحداً وتشكيلاً مركزياً لقيم مجموعة اجتماعية واحدة هو حديث لا يفهم إلا باعتباره محاولة لمجموعة ذات نسق ثقافي مهيمن لإخضاع المجموعات الاجتماعية الفرعية لتأكيد تجانس المجتمع، وفي المقابل لا تكف تلك المجموعات الاجتماعية الفرعية عن مقاومة محاولات إخضاعها للنسق الثقافي المهيمن عبر عمليات انشقاق ومقاومة غايتها تأكيد نسبية هذا التجانس الثقافي والكشف عن هشاشته أمام الصراعات الجارية في الواقع بين الأنساق الثقافية التي تبتتها القواعد الاجتماعية دفاعاً عن مصالحها وحرصها الشديد على السيطرة والتملك^٣.

إن هذه الاختلافات بين الأنساق الثقافية وصراعاتها داخل المجتمع الواحد لا يؤكد فقط عدم استقرار الثقافة وتحولها، وإنما يؤكد في الوقت نفسه أنها تُبنى، وأن أشكال البناء تختلف باختلاف المجموعات الاجتماعية والسياقات التاريخية التي تتم فيها محاولات الهيمنة والإقصاء بين مجموعات البنائين وبعضهم

البعض. ومع ذلك فليس ثمة قاسم مشترك بين البنائين في عمليات الهيمنة والمقاومة الجارية بينهم أكثر وضوحاً من اشتراكهم جميعاً في أن نسبة الثقافة وعدم التجانس الثقافي بين المجموعات الاجتماعية لا يعني التهاون في مهمة إدماج الأفراد داخل الأنساق الثقافية استناداً لتصور أن تقييد عقل الفرد بعقل الجماعة أو الأمة هو حق الأفراد على جماعاتهم وأممهم حتى لا يشذوا بعيداً عن معنى الإنسانية السليمة؛ حيث لا ثقة في عقل الفرد في تحقيق ذلك بعيداً عن نسق ثقافي لجماعة أو أمة ما.

إن استخدام مصطلح النسق الثقافي ليس هروباً من استخدام مصطلح الأيديولوجيا المرتبط بالتصور الماركسي للعلاقة بين البنية التحتية والبنية الفوقية، وثنائية الوعي الحقيقي والوعي الزائف، والرؤية اليقينية للوجهة الأخيرة للتاريخ، وإنما هو أيضاً استخدام يستند إلى اشتغال مصطلح نسق system على دالتين في آن وهما دلالة على الاختلاف والقابلية للتشكل؛ وهو ما كان حاضراً حتى في علم اللغويات البنائية Structural Linguistics "فاللغة هنا نظام [نسق] من العلاقات يقوم على أساس الاختلاف difference وذو قدرة على توليد المعاني Generating meaning".^{١٠} لكن دراسات فوكو واسعة التأثير على الدراسات الثقافية كان لها أكبر الأثر في بروز مصطلح النسق أو النظام system لاسيما أن دراسته لتشكل الحقائق في أرض الواقع وفي ظل سياقات تاريخية تمور بصراعات من أجل الهيمنة والإقصاء نزع عن الحقيقة رداءها الميتافيزيقي المتعالي وأظهرها باعتبارها "حصيلة تجربة ثقافية. لهذا نعتقد أن (..) حديث فوكو عن (...) النسق، يبين أن الهم الذي شغله هو كيف تنشأ معرفة تريد أن تكون علمية حول الإنسان، ضمن شروط تجعل من معرفة ما، كحقيقة تتأسس على حساب حقيقة أخرى. هذا الأمر هو ما دفعه إلى الاهتمام بآليات الفرز والتقسيم والعزل والإقصاء"^{١١}.

إن مفهوم النسق/النظام عند فوكو سوف نجد صده واضحاً في دعوة فانسيت ليتش لتبني مصطلح "أنظمة العقل" عوضاً عن مفاهيم الثقافة والمجتمع والأيدولوجيا عند قيام النقد الثقافي بدوره في مساءلة المعتقدات المسيطرة والمعارضة. حيث يقول إن "النظام" هو تشكيل قابل للتنازع. فأن تتحدى وأن تغير نظاماً هي مهمة لها اعتبارها؛ نظراً لمجاله، تعقيده، اتساعه، قصوره الذاتي، شبكات مؤسساته، عقلته للمصالح، و نظم حمايته. أن تحلل وتنتقد نصوصاً ثقافية في ضوء أنظمة عقل/لا عقل هو أن تواجه عناصر غير محسومة ومتعددة لكل من الاحتمالات الهشة وذات العقلية الصلدة monumentality، الكل تشكل على نحو تاريخي، يوزن على نحو سياسي، يوقع على نحو مؤسسي، يشرع لضم وإقصاء وتمييز بعض "أشياء" على حساب أشياء أخرى. في الختام، التدخل في أنظمة العقل يشكل نقداً ثقافياً لعمل سياسي إثني ثقافي بشكل أساسي.^{١٢} (ص ١٧١).

إن "أنظمة العقل" بتعبير فانسيت ليتش، و"الأنساق الثقافية" بتعبير هذه الدراسة، ليست مجرد تصورات ساكنة في الذهن، وإنما هي تصورات تشكلت في ظل شروط تاريخية وسياسية واجتماعية وهي في الوقت نفسه تشكل سلوكيات الأفراد الذين يدرجون في أطرها. فمفهوم "النسق الثقافي" يقع في منطقة وسطى بين "البناء الاجتماعي" و"البنية الكامنة" في العقل الإنساني؛ وذلك لجمعه بين وظيفة التفسير والاستيعاب للتجربة الإنسانية من جهة، وبين وظيفة التأثير والتحكم في سلوك الأفراد من جهة أخرى.^{١٣}

ويميل نادر كاظم إلى المرادفة بين النسق الثقافي والمُتخيل الثقافي معتبراً أن كليهما يشير لذاكرة جمعية لجماعة معينة تشكل هويتها الثقافية؛ فالمتخيل الثقافي "عبارة عن نسق مترابط من الصور والدلالات والأفكار والأحكام المسبقة التي تشكلها كل فئة أو جماعة أو ثقافة عن نفسها وعن الآخرين (...). ويتم ترسيخ هذه الصور والأحكام في الوعي أو اللاوعي الجماعي بمرور الزمن"^{١٤} ومن الملحوظ في مرادفة كاظم بين المتخيل الثقافي والنسق الثقافي أنها أفضت به إلى الجمع بين صفة السكون والحركة في آن؛ فباستخدامه مصطلح ذاكرة جمعية باعتبارها "خزاناً رمزياً"^{١٥} للإشارة للمتخيل أظهر وكأن طبيعة العلاقة بين محتويات الخزان هي طبيعة ساكنة، وباستخدامه مصطلح نسق مرادفاً

للمتخيل كشف عن حركية تسم طبيعة العلاقة بين عناصر النسق، بل وانسجام يحقق للنسق صفة الترابط رغم كونه مشتتاً على عناصر راسخة في اللاوعي وأخرى ظاهرة في الوعي. الأمر الذي يجعلنا نعتقد أن هذه المرادفة محاولة للتهرب من طبيعة النسق الحركية والتي لا يمكن إلصاقها بجماعة أو أمة وتثبيتها على مر الزمن. حيث يقول كاظم: "إن مصطلح المتخيل الثقافي يستخدم بوصفه ذاكرة جمعية، وخزاناً رمزياً وشبكة واسعة من الصور والقيمات والمرويات والخطابات والقيم والرموز المتداخلة والتي هي بمثابة الإطار المرجعي لهوية المجتمع الثقافية"^{١٦}.

إن الحديث عن هوية ثقافية واحدة لمجتمع لا تتسق مع اشتغال أي مجتمع على عدد من الأنساق الثقافية المتباينة بحسب تأثير عدد من العوامل منها المصالح والطبقات الاجتماعية والمستويات التعليمية والأديان والأعراق.... إلخ. ومن ثم تتم عملية تفريغ مفهوم النسق من طبيعته الحركية التي يعبر بها الطبقات والجماعات من أجل تثبيته باعتباره المتخيل الثقافي للجماعة أو المجتمع؛ ذلك التثبيت الذي يسهل تحقيقه عند التعامل مع مصطلح "المتخيل الثقافي" باعتباره خزاناً أو ذاكرة، فضلاً عن سهولة الربط بين المتخيل الثقافي وجماعة عرقية أو دينية، وصعوبة ذلك مع مفهوم النسق الذي يتجاوز بفضل حركية عناصره وتأثيره وتأثيره في السياقات التاريخية والمجتمعية والتصورات العرقية والدينية للجماعات ويخترقها ليصبح نسقاً ما قاسماً مشتركاً بين جماعات متصارعة سياسياً ومتباينة عرقياً ومختلفة دينياً!

ولذلك نميل لاستخدام مصطلح النسق الثقافي وليس المتخيل الثقافي. ولهذا ندرس هنا العلاقة بين الأم والابنة من منطلق أنها علاقة بين نسقين ثقافيين يتصارعان من أجل البقاء والهيمنة رغم كونهما مؤطرين بإطار النوع الاجتماعي، وإطار النسب الاجتماعي.

- التمثيل السردى:

إن الأنساق الثقافية تشكل من مجموعة من التمثيلات Representations للذوات الإنسانية؛ حيث يتم إخضاعها لعملية سرد Narrating لتحقيق غاية ما؛

ومن ثم يلجأ الكاتب لاختيار طرق معينة في تمثيله لتلك الذوات الإنسانية؛ من أجل تحقيق تلك الغاية. وغايات التمثيل السردى للذوات الإنسانية التي تخضع لهذه العملية؛ إما تأكيد التماهي عبر الاحتواء^{١٧} أو تأكيد الاختلاف عبر التشويه.

فالتمثيل بهذا المعنى مختلفٌ عن التمثيل المألوف في المجال السياسي ذي المرجعية الليبرالية الحديثة؛ حيث يُفترض أن تتوافق رؤى الجماعات المُمثَّلة ومصالحها مع الأدوار التي يؤديها الأشخاص والكيانات السياسية التي تُمثلهم في مجتمع متعدد الهويات السياسية. ورغم الاختلاف بين التمثيل في مجاله السياسي والتمثيل في مجال الخطابات الإعلامية والمعرفية والأدبية، فإن المشترك بينهما وجود الأطراف نفسها في العملية (الجماعات المُمثَّلة - المُمثل للجماعات) مع وجود إمكانية مفتوحة باستمرار لأن يكون التمثيل في كلا المجالين من تجسيد لهوية الجماعة ومصالحتها إلى بناء هوية للجماعة وتحديد مصالحها بناء على تصور من يقوم بالتمثيل ومصلحه هو ذاته دون فارق في ذلك بين ممثِّل ينتمي اجتماعياً لهذه الجماعة المُمثَّلة أو آخر غير منتَمٍ لها. ذلك أن عملية التمثيل ذاتها تفرض ملمحها الأساس على طرفي العلاقة؛ ذلك الملمح الذي يتجلى في أن اللغة التي يستعملها طرفا العملية التمثيلية هي بطبيعتها لا تسمح بوجود مفهوم التمثيل إلا باعتباره إساءة تمثيل؛ "فوظيفة اللغة تمثيل مُتصور، إما أنه تمثيل اللغة للأفكار، أو تمثيل لغوي لخبرة تجريبية (إمبريقية) بالعالم (...). فإذا كنا مقتنعين بأن اللغة ليست فقط مرآة للعالم، وإنما تبنيه، فإن هذا يقودنا لدورها في الخبرة الاجتماعية بالعالم"^{١٨}.

ولا يرجع ذلك التصور بضرورة أن يكون التمثيل إساءة تمثيل إلى الاستناد للنظر لوظيفة اللغة باعتبارها تمثيلاً متصوراً فحسب، وإنما استناداً أيضاً لطبيعة التمثيلات ذاتها باعتبارها ذات طبيعة مزدوجة؛ فهي ليست نتيجة لماهية المُمثَّلين (بفتح الشاء)، وإنما هي في آن نتيجة لمصالح المُمثَّلين (بكسر الشاء) في عملية التمثيل. وهو الأمر الذي لاحظته من قبل بيير بورديو فيما يتعلق بالتحديد المزدوج للأيديولوجيات؛ "فالأيديولوجيات تتحدد دوماً تحديداً مزدوجاً وأنها لا تدين بأكثر خصائصها نوعية للمصالح الطباقية التي تعبر عنها فحسب، بل

للمصالح الخاصة لأولئك الذين ينتجونها، وللمنطق النوعي الذي يتحكم في مجال الإنتاج، الذي عادة ما ينقلب إلى إيديولوجيا "الإبداع" و"المبدعين"^{١٩}. ولا يختلف الأمر باختلاف أنواع الخطابات؛ فالخطابات الأدبية والمعرفية والسياسية مجالات متعددة لبناء الهويات عبر عملية تمثيل تتم لجماعة ما أو ذات إنسانية ما. ولعل التشكك في صلاحية الأعمال الأدبية لأن تكون موضوعاً لدراسة الهويات المبنية للذوات الإنسانية مرجعه تصور أن الخيال صفة نوعية مقصورة على الأعمال الأدبية، في مقابل كون الحقيقة أو الواقعية صفة ملازمة لغيره من الخطابات. وهذه التصورات سوف تتبدى هشاشتها بمجرد النظر لما يُسمى بالنظرية الأدبية ليس باعتبارها "نظرية الأدب"، [وإنما] (...). نظرية إنتاج التجربة وتمثيلها، وتشبيد الذوات الإنسانية. (...) فالدراسات الثقافية هي الممارسة لما نطلق عليه "نظرية"^{٢٠}. ومن ثم يصعب التمييز بين تمثيل أدبي وتمثيل ثقافي آخر لاشتراك جميع التمثيلات، وفي القلب منها الأدبي، في صفة أساسية وهي إنتاج التجربة وتمثيلها وبناء الذوات الإنسانية الأخرى، أما ذريعة أن التمثيل الأدبي خيالي والتمثيلات الأخرى حقيقية أو واقعية فهي حجة واهية؛ لأن "النص الأدبي ليس معزولاً عن النص الثقافي العام، وعلى هذا فإن التمثيلات الثقافية قد تكون خيالية في الوقت الذي تزعم فيه أنها تمثل الواقع، وتقدم الحقيقة، كما أن التمثيل الأدبي قد يمثل الواقع في الوقت الذي يزعم أنه يعبر عن عالم خيالي"^{٢١}.

ولا يتوقف الحجاج حول صلاحية الأعمال الأدبية مثلها مثل غيرها من الخطابات المعرفية الأخرى لدراسة التمثيلات، على ماهية النص الأدبي من حيث كونه نصاً يمثل الواقع، وهو يزعم أنه يعبر عن عالم خيالي، وإنما يمتد إلى مرحلة تلقي النص الأدبي ذاته؛ فثمة تصور يجعل من تعدد القراءات سمة مقصورة على النص الأدبي استناداً لعلاقة قائمة بين ثراء النص الأدبي وتعدد القراءات؛ مما يعني عدم صلاحية هذا النص الأدبي لدراسة التمثيلات بسبب تعددية دلالاته بتعدد قراءاته. ولعل ما يدحض هذا التصور النظر في القراءات

المتعددة التي أنتجتها نصوص تنتمي لغير مجال الأدب؛ فإذا ما ابتعدنا عن النص القرآني وما أنتجه من قراءات متعددة، ونظرنا في متون أصول الفقه باعتبارها تنتمي لعلم، مجاله الحقيقة والواقع وليس الخيال الأدبي، فإننا سنرصد قراءات عديدة متباينة إحداها ترفعه وأخرى تحفضه. والأمر ذاته لاحظته جابر عصفور في النقد الأدبي؛ حيث تعدد قراءات النص النقدي مثلما تعدد قراءات النص الأدبي "فقراءة كتاب مثل "الموازنة" للآمدي شأنها شأن قراءة كتاب "النجاة" لابن سينا، لا تنفرد بأي أفراد موهوم مقابل تعدد مفترض في قراءة ديوان المتنبي، ودليل ذلك مبدول، في كل القراءات التي نطقت "موازنة" الآمدي وأدتها، (٠٠) أعني الاختلاف الذي يضع الآمدي على قمة السلم القيمي للنقد مرة ويهبط به إلى أدنى درجات هذا السلم في أخرى.^{٢٢}

إن العودة للنقد العربي القديم مهمة في هذا السياق لأنها تكشف بوضوح عن صلاحية دراسة التمثيلات في النصوص الأدبية لاتفاقها مع نصوص النقد الأدبي ذاته في إمكانية تعدد القراءات المحتملة لها، ولأنها تكشف كذلك عن تجسيد النصوص الأدبية "الخيالية" لـ "الواقع" بدليل أن هذا الكشف هو ذاته ما دفع النقد الأدبي القديم للحيلولة دون المطابقة بين الشاعر والذات الشعرية مراعاة للسياق الثقافي الذي يقيد من حرية بوح الشعراء بما يخالف السائد من أعراف المجتمع وتقاليده؛ فكانت محاولات التوفيق النقدية بين قيمة "الصدق" في ثقافة المجتمع، وقيمة الخيال باعتبارها جوهر الشعر بمثابة استجابة نقدية لحاجة ثقافية لحماية الشاعر والمجتمع في آن من عواقب المطابقة بين الشاعر وقوله، رغم أنه في الغالب خطاب أحادي لذات فردية ما يجعله خطباً يمثل تصورات الشاعر الثقافية وعالمه الواقعي بدرجة تسمح للنقاد بدراسة التمثيلات في الخطاب الشعري. "إن الإلحاح على "الصدق" يقود إلى التسليم بالتطابق بين شيئين، وبالتالي يقود- على المستوى الداخلي- إلى التوحيد بين القصيدة والشاعر توحيداً يجعل من القصيدة دليلاً على نية صاحبها، وبذلك نقع في المزلق الأخلاقي مرة أخرى. والأمر ليس هيناً ونحن نتحدث عن التراث، فقد

حكم على شعراء بالكفر بأبيات من شعر (...) ولذلك اضطر بعض الشعراء إلى التذرع بالآية التي تصفهم بأنهم "يقولون ما لا يفعلون، واضطر غير واحد من النقاد إلى التركيز على خاصية الكذب الشعري".^{٢٣}

إن القول بوجود علاقة بين الشاعر وقوله من حيث تجسيد خطابه الشعري لتصوراته الثقافية للذوات الإنسانية والجماعات المتعايش معها لا ينفي الطبيعة الخيالية للشعر وفي الوقت ذاته يثبت صلاحية النصوص الأدبية الخيالية لدراسة التمثيلات والأنساق الثقافية التي تتشكل فيها هذه التمثيلات سواء كانت هذه التمثيلات تجسيداً لرؤية الشاعر الخيالية أو تجسيداً لرغبته في استدراج المتلقي لتمثيلات يرغب الشاعر في إيهام به عبر عملية التخيل. "ومن هنا تقبل حازم [القرطاجني] فكرة اقتران التخيل الشعري بالإيهام القائم على مغالطة المتلقي واستدراجه إلى أمر من الأمور، ولم يخالجه شك بأن الشعر قياس مؤلف من المخيلات".^{٢٤}

ومثلما كان الكثير من مصطلحات النقد العربي القديم وجهود أعلامه في دراسة الشعر متأثرة بالرغبة في إبعاد الشعر باعتباره خيلاً عن مرمى سهام المدافعين عن أخلاق المجتمع، فقد كانت نظرية السرد منذ عقدين تقريباً لها التوجّه ذاته رغم تباعد الأزمنة وتباين السياقات الثقافية والخلفيات المعرفية وذلك لأنها كانت تفصل بين السرد باعتباره خيلاً والتجارب الحياتية. وبسقوط الحواجز بين المجالات المعرفية وزيادة الريّة تجاه سرود الماضي أصبح السرد منطقة عمل مشتركة بين كثير من الباحثين ذوى الخلفيات المعرفية المتباينة بهدف النظر في كيفية بناء الهويات الثقافية في السرود التي ننتجها ونستقبلها؛ الأمر الذي نتج عنه "التفكير في السرد بشكل مختلف من خلال إعادة النظر في المفاهيم السابقة المؤسسة على الفصل بين السرد والتجربة المعيشية، وعلى قسّر السرد على الخيال".^{٢٥}

لقد اقترنت النظرة للسرد باعتباره محض خيال بكيفية دراسته والتقنيات الموظّفة في ذلك بما يعكس بشكل جلي تجنب الوصل بين السرد والتجربة

المعيشية؛ وإذا كان السياق الغربي له أسبابه في هذا الفصل والمتمثلة في تصور ساد لسنوات للنص باعتباره بنية مغلقة وبتضاؤل حضور الإنسان الفرد لحساب نظام اللغة، فإن السياق العربي كانت له أسبابه المختلفة والتي دفعته لاجترار الفصل ذاته بين السرد والتجربة المعيشية واستهلاك المقولات النظرية وتوظيف التقنيات البنيوية في تحليل السرد؛ وفي مقدمة تلك الأسباب للفصل بين السرد والتجربة المعيشية في سياقنا العربي هو ذلك الخوف المتوارث من التقريب بين التجربة الحياتية للكاتب والعمل الأدبي، لما يمكن أن يجره عليه ذلك من محاكمات أخلاقية وسياسية!

ومن مظاهر تأثير النظرة للسرد باعتباره محض خيال على كيفية دراسته ذلك التركيز المكثف على تقنية الراوي وأسئلته التي تتعلق بكيفية رؤيته للأحداث وبكيفية روايته لها، وهي أسئلة غايتها تأكيد الطبيعة الخيالية للراوي لقطع أية صلة محتملة بين تصورات الثقافات وتمثيلاته للذوات المتعاش معها في العمل الأدبي وبين تصورات المؤلف الثقافية وتمثيلاته للذوات المتعاش معها في تجاربه الحياتية؛ وفي الوقت نفسه تأكيد أن القيمة الجمالية للموضوعية في بناء السرود أعلى من القيمة الجمالية للذاتية في بنائها^{٢٦}.

لقد استحوذ الراوي على الاهتمام الأكبر وكأنه منشئ السرد وليس تقنية مُختارة بوعي من قبل المؤلف لتؤدي مهمة معينة في بنائه السردى بما يجسد تصورات الثقافات ويبني تمثيلاته للذوات المتعاش معها جسداً وخيالاً لحظة بنائه لسرده عنها. ويبدو أن هذا الاهتمام بالراوي كان على حساب الاهتمام بالمؤلف الضمني implied author الذي هو بحسب تعريف واين بوث الذي يورده جيرالد برنس في معجم مصطلحاته للسرد "الشخصية الأخرى للمؤلف، أو الشخصية المُعاد إنشاؤها من النص، الصورة الضمنية أو المضمرة لمؤلف ما في النص التي تعتبر قائمة خلف المشاهد ومسئولة عن تحقيقها ومسئولة كذلك عن القيم والأعراف التي تلتزم بها"^{٢٧}.

إن عدم الاهتمام بدراسة القيم والأعراف التي يلتزم بها المؤلف الضمني باعتباره قناع المؤلف المُختار، كان نتيجة لرسوخ النظرة السائدة عن السرد باعتباره محض خيال، ومن ثم النظر للسارد بحسب تودروف باعتباره "الذات الفاعلة لهذا التلفظ الذي يمثله كتاب من الكتب".^{٢٨} الأمر الذي جعل من دراسة السرد تتوزع بين جزيرتين منعزلتين يسمّي سعيد يقطين إحداهما بسرديات القصة والأخرى بسرديات الخطاب؛ حيث يقول "إذا كنا في سرديات القصة نهتم بالمادة الحكائية باعتبارها موئل الجنس، فإننا في الخطاب نعني بـ "السردية" التي بواسطتها تتميز حكاية عن أخرى، أي أننا ندخل هنا إلى مجال النوع الذي نجده كامناً في طريقة تقديم المادة الحكائية".^{٢٩}

ولا يبرر ذلك الفصل بين سرديات القصة وسرديات الخطاب أن الشيء الأكثر اتفاقاً عليه بين الدارسين للسرد هو اتفاقهم على التفرقة بين "ما أسميه "القصة" وهي متوالية الأفعال أو الأحداث، منظورا إليها بمعزل عن الطريقة التي تحققت بها في الخطاب وبين ما أسميه "الخطاب" وهو تمثيل الأحداث أو سردها في كلام".^{٣٠} وذلك لأن العلاقة بين القصة والخطاب هي أن الخطاب تمثيل للقصة^{٣١}، ومن ثم ولأنه ليس لدينا نموذج ملموس للقصة قبل تشكيلها في خطاب - بحسب جوناثان كولر- فلا يمكن دراسة القصة إلا من خلال الخطاب وعلى سبيل افتراض أن استخلاصنا لها يوافق تصور الكاتب للأحداث قبل بنائها فنياً، أو أن نفترض أنه لم يكن هناك ما يسمى بـ "القصة" قبل تشكيل الخطاب؛ ومن ثم نتبنى "الرأى القائل بأن ما نسميه "الأحداث" ليس إلا أشياء ينتجها "الخطاب"، سلسلة من الأفعال المسندة إلى الفاعلين في النص".^{٣٢} وإذا كان من غير المقبول الفصل بين دراسة القصة ودراسة الخطاب لأن الخطاب تمثيل للقصة، فإنه في ظل غياب توليفة تجمع بين المنظورين المتصارعين بما يؤسس علم سرد مقنع، ويسمح بالوصل بين السرد والتجارب المعيشية، "فإن على المرء أن يعمل على الانتقال من منظور إلى آخر، من القصة إلى الخطاب وبالعكس".^{٣٣}

نعتقد أن الخطوة الأساسية لتحقيق ذلك الوصل بين السرد والتجارب المعيشية هو العناية بأسئلة جديدة خلاف تلك التي تثار حول الراوي وكيفية رؤيته للأحداث وروايته لها، ولعل النظر للتمثيل السردى باعتباره الجسر الواصل بين نظرية السرد والدراسات الثقافية^{٣٥} يمكن أن يعيد الاعتبار للسؤال الذي ظل مهملاً عند دراسة السرد؛ وهو المتعلق بـ" ما نسميه تقييم القصة evaluation؛ أي الوسائل التي يستخدمها الراوي لتحديد مركز القصة، سر وجودها، لماذا حُكِيت وما الذي لفت انتباهه فيها".^{٣٥}

وسواء كنا نتحدث عن شخصية متخيَّلة أو تقنية اسمها الراوي أو كنا نتحدث عن مؤلف ضمني يقع في المنطقة الحدودية بين المؤلف الواقعي والراوي الخيالي؛ فإن العناية بتقييم القصة وما يرتبط به من أسئلة سوف يجعلنا ندرس بعناية القيم والأعراف التي يلتزم بها أي منهما، والتي على أساسها يبني المؤلف تمثيلات السردية للذوات الإنسانية في عمله الأدبي والذي من غاياته أن يتحول التخييل إلى تخيل؛ أي أن تتحول تمثيلات المتخيَّلة المبنية سردياً إلى تصورات وسلوكيات يتبناها القارئ للعمل الأدبي في تجاربه المعيشية. فالسؤال عن غاية التمثيل السردى للأم في "شهوة الملايكة" سؤال عن سبب حكي القصص أو سر وجودها؛ وهو ما يتطلب دراسة قيم وأعراف الراوي/الابنة التي تلتزم بها؛ أو بالأحرى النسق الثقافي الذي تجسده في عالم القصص، أما سؤال كيفية تمثيل الأم سردياً فهو سؤال عن الوسائل التي استخدمتها الكاتبة لبناء هوية الأم المُتخيَّلة، وطرح مثل هذا السؤال يكشف لنا عن الاستراتيجية السردية^{٣٦} Narration strategy التي اختارتها الكاتبة لتحقيق غاية التمثيل السردى للأم بما يمكن القارئ من الوقوف على مغالطات التمثيل أو إساءة التمثيل المتعمدة.

- شهوة الملايكة:

إن الحزن المتأخر على الخروج من الجنة قد لعب دوراً في استقبال قصة خروج آدم منها، فكانت ثمة حاجة لتبرير الخروج ليس بوسوسة الشيطان لكل من آدم وحواء على السواء، وإنما الحديث عن دور لحواء في مساعدة الشيطان

على التبرير بآدم والإيقاع به في دائرة الشرك، أو على أقل تقدير أنها كانت البوابة التي دخل منها إبليس لآدم، للدرجة التي يمكن أن نرى فيها حواء وقد رُسمت أمامنا في صورة امرأة تشبه صورة "أم صدام" في قصة سعاد سليمان التي تحمل الاسم نفسه في مجموعتها القصصية "شهوة الملايكة". فأم صدام لم يكن يعيش لها أولاد، ومن المؤلف ثقافياً أن تُنصح بتسمية أولادها بأسماء معينة تُبعد عنها الحسد ليعيشوا، لكن أم صدام تُسمّى ولديها صدام وهتلر للاحتماء بهذين الاسمين، واعية بدورهما التخريبي في عالم يستحق الخراب. "وليه عايضة تخربي العالم يا أمينة(اسمها قبل ولادة صدام وهتلر). علشان عالم ظالم طحني أنا وولادي وأمي، ولا يوم نصفنا، يبقى قلته أحسن". (أم صدام، ص ٦٥).

لقد حاولت أم صدام الاحتماء بأسماء دوّخت العالم لتحميها من الظلم/الطحن، مثلما اعتادت أن تحتمي بحلق من الذهب وسنة ذهبية في فمها من العوز، لكن لأنها تعيش في "عالم ظالم" لم تستطع أسماء مثل صدام وهتلر أن تحمي أولادها من الجنون ليبقى حلقة الذهبى وستتها الذهبية وحدهما مصدر الحماية في العالم!

هل "أم صدام" امتداد ثقافي لحواء حين كانت لا يعيش لها ولد فأسمته عبد الحارث/إبليس ليكون ذلك مدعاة لاتهامها بالشرك وإيقاع آدم فيه؟! نظن أنه كان باستمرار ثمة حاجة ثقافية لدى مفسري الآيات المتعلقة بقصة خروج آدم من الجنة إلى حديثٍ يبررون به ذلك الخروج، ويحملون في الوقت نفسه النصيب الأكبر من المسؤولية عنه لحواء والبحث عن عذر لآدم سواء بالقول بأنه قد غُرر به أو بالنسيان! وهنا يأتي دور الحديث الذي ضعفه الإمام أحمد في مسنده . حدثنا عبد الصمد حدثنا عمر بن إبراهيم حدثنا قتادة عن الحسن عن سمرة عن النبي صلى الله عليه وسلم قال "لما ولدت حواء طاف بها إبليس وكان لا يعيش لها ولد فقال سميه عبد الحارث فإنه يعيش فسمته عبد الحارث فعاش وكان ذلك من وحي الشيطان وأمره"^{٣٧}.

فالعبرة هنا ليس بصحة الحديث أو انتحاله، وإنما بالنظر للحاجة الثقافية التي حركت منتحلي الحديث ليعبروا من خلال وضعه وروايته عن تصوراتهم الثقافية، تلك التصورات التي لا يُحكم عليها بالصحة أو الخطأ ولا القوة أو الضعف وإنما يُحكم عليها بأنها في كل أحوالها تعبير عن منتجها؛ وذلك استناداً لمفهوم "الصدق الثقافي"؛ والمقصود به مطابقة القول لمعتقد قائله. وهو مفهوم اقترحه نادر كاظم في سياق حديثه عن الأحاديث المكذوبة على الرسول وكيف أنه من الناحية الثقافية يمكن اعتبارها صدقاً لكونها تتطابق مع اعتقادات الجماعة الثقافية المتمثلة في روايتها وناقليها وسامعيها، وليس استناداً لصحة صدورها عن الرسول (ص)، ويستند فيما يذهب إليه إلى قول أحد البلاغيين والكلاميين وهو إبراهيم النظام المعتزلي (٢٢١هـ) بأن صدق الخبر هو "مطابقة حكمه لاعتقاد المُخبر صواباً كان أو خطأ، وكذبه عدم مطابقة حكمه له"^{٣٨}.

ومن ثم، فتسمية الولد باسم قبيح أو شرير معتقد ثقافي يعبر عن تصورات القائلين به والممارسين له، وهو معتقد تلعب المرأة فيه دور البطولة على مستوى القول والممارسة، وهو في الوقت نفسه جزء من رواية التاريخ الثقافي المركزية والمهيمنة عن حواء باعتبارها حاملة الموروث الثقافي، وقد تشكل النسق الثقافي الذي يجسّد الصورة النمطية للمرأة بحسب تمثيل الرواية السائدة تاريخياً لها؛ ومن ثم فكل تشكيل لملاحم ثقافية مختلفة عن ملاحم حواء الثقافية النمطية بمثابة رواية مضادة للتاريخ الثقافي الذكوري، لكن ما غاية التمثيل السردى للأم في مجموعة سعاد سليمان؟!

ثمة صراع أساس في قصص شهوة الملايكة بين نسق الأم النمطية / المركزية الثقافي وبين نسق الابنة/الراوية الثقافي، ويترتب على هذا الصراع الأساس نتائج منها الصراع الواضح بين نسق الراوية الثقافي ونسق الذكر/الزوج الذي يتم تمثيل العلاقة معه على أنها علاقة صراع يتبادل طرفاها دورى الجلال والضحية في العالم القصصي. ثمة مؤشرات تجعلنا نعتقد أن الصراع بين نسق الأم والابنة الثقافيين هو سر وجود قصص مجموعة شهوة الملايكة، وليس الصراع

التقليدي بين الرجل والمرأة المتكرر في القصص ذات التوجه النسوي. ومن تلك المؤشرات الإهداء الدال الذي تفتتح به سعاد سليمان مجموعتها القصصية. والذي يبرز فيه ذلك التوتر من خلال طلب المغفرة من الأم وتقديم الاعتذار لها مبررة الجفوة بقسوة الحياة على كليهما (الأم والابنة)، وتشارك الأم في الإهداء وتسبقها امرأة أخرى اسمها (سعاد محمد خالد)^{٣٩} والتي تصنفها الكاتبة بأنها العظيمة التي لولا فضلها ما كانت، إن حضور امرأة أخرى تنافس الأم في الإهداء بل تسلب منها العظمة المقترنة بالأمومة عادة، يؤكد التوتر في مستوياته الأولية ليمتد عبر المجموعة القصصية من خلال نقد ذلك الكيان الثقافي المفارق لحواء النمطية في عدد من القصص.

إن التوتر هو أساس العلاقة بين الراوية والأم، وهذا التوتر إن كان في أحد أبعاده توترًا بين راوية وشخصية قصصية داخل عالم القصص، فهو أيضًا تجلٍ من تجليات توتر أكبر يسم علاقة راوية المجموعة القصصية بحواء الأم. ذلك أنه إن كانت حواء الأم لم تكتب التاريخ؛ ومن ثم لم ينصفها في روايته لدورها في الحياة، بل وضع عليها أوزار الخروج من الجنة وربط بينها وبين الشيطان بوشائج متينة رسخت في ثقافتنا المتوارثة، فإن الراوية في مجموعة "شهوة الملايكة" ليست امتدادًا ثقافيًا لحواء الأم بقدر ما هي كيان ثقافي مغاير قادر على نقد الذات الأنثوية/حواء ونقد الذات الذكورية في آن. ومن خلال هذه العملية النقدية المزدوجة تبرز ملامح الذات الأنثوية المتحررة من عبء الموروث الثقافي المكبل لحواء في ماضيها. إذن غاية التمثيل السردى للأم وسرد وجود هذه المجموعة القصصية هو إثبات الاختلاف؛ اختلاف الابنة عن الأم اختلافًا يسمح بتشكيل نسق ثقافي للابنة قادر على أن يزيح النسق الثقافي للأم المركزية عبر تمثيله سرديًا والحلول محله في مركز السرد بحيث يمكن بناء هوية الرجل/الذكر وفقًا للقيم والأعراف التي تلتزم بها الراوية/الابنة! والسؤال الآن كيف تم تحقيق تلك الغاية السردية؟ أو بالأحرى ما الإجراءات السردية التي طبقتها سعاد سليمان لمحاولة تحقيق الغاية السردية

التي ارتضتها لمؤلفها الضمني أو لراويها المتخيلة؟! وللإجابة على هذا السؤال سوف نرصد تلك الإجراءات في شهوة الملايكة من خلال النقطتين التاليتين:

- استعارة "العام هو الخاص" ^{٤٠}.

- نبوءة التماهي وسرد الاختلاف.

- استعارة "العام هو الخاص".

تحضر الأم في مجموعة "شهوة الملايكة" محملة بالموروث الثقافي لدرجة التشبع به؛ فلا نكاد نلمح في هذه الأم النمطية ملامح فردية خاصة يهتم بها السرد بسبب تكثيف الاهتمام السردى بتقديم الأم باعتبارها الموروث الثقافي التقليدي مجسداً في شخصية قصصية نمطية. والملفت أن هذه الاستراتيجية في تمثيل الأم باعتبارها الأم الموروثة ثقافياً كان يقابلها تكثيف لإبراز ملامح الهوية الفردية وهي تتشكل في تفاعلها وبالأحرى صراعها مع ذلك الموروث الثقافي المتجسد في الأم. فالأم مخزن معتقدات وعادات وحكايات شعبية هائل تم انتقاؤها بعناية لتفجير الصراع بين الأم والابنة حول شكل الحياة الأفضل من وجهة نظر كل منهما. والتأكيد على الانتقائية في الاختيار تأكيداً على إرادة المؤلف وسيطرته التامة على استراتيجيته السردية لإنتاج الأحداث في خطابه السردى. وليس أمام الشخصية، التي لا إرادة لها في رفض أن تكون العام دون أية ملامح هوية فردية، سوى الاستجابة لتلك الإرادة السردية حتى يتمكن الراوي المُتحيل من تمثيلها على النحو الذي يسهل التمرد عليها لصالح ذاته الفردية التي تتبلور بشكل أوضح سردياً عقب كل محاجة بينهما.

إن ترسيخ الإيهام بهذه الثنائية سردياً (الأم - الموروث الثقافي) (الابنة - الذات المتمردة) استند إلى استعارة لجأت إليها الكاتبة بوعي أو بدون وعي وهي استعارة أن "العام هو الخاص"؛ أي أن الموروث الثقافي هو أم الراوية/الابنة. وقد كانت هذه الثنائية مغلوبة ويسهل تفنيدها، لكن اختفى من السرد أي صوت سردي قادر على تفنيد مقدمة المحاججات السردية التالية بين طرفي الثنائية. بل وجدنا أن الأم قد تم إنطاقها بما يكشف عن بنائها سردياً على

نحو يظهر استعدادها الذاتي لأن تكون العام /الموروث الثقافي وأن تمحو بلسانها ملامح هويتها الفردية!

ففي قصة "صلاة القلوب" ثمة جدل بين الأم والابنة حيث تخطئ الأم في نطق سورة العصر فتقول "إن الإنسان لفي خُص"، وعندما تحاول الابنة أن تصحح نطقها، تتمسك الأم بخطئها. وهنا نكتشف أن للأم حججها المبنية على تصورات ثقافية تبرر لها على الأقل النطق الخاطئ، وهي أنها لا تصدق أن الله يمكن أن يجعل الإنسان في خسارة، وبالتالي الخص مناسب أكثر من الخسر لأن الناس قديماً كانت تسكن في الخص!

"تهزأ مني: نحكي لك حكاية يا كبيرة يا متعلمة يا بتاعة المدارس، كان فيه زمان فلاح غلبان....." (صلاة القلوب، ص ١١-١٢)

وهنا يلعب الموروث الثقافي المتعلق بحكاية الرجل/الوالي الذي مشى على الماء دور النص/ الدليل على امتلاك نسق الأم الثقافي لحقيقة الإيمان؛ حيث تتمكن الأم من أن تحتل موقعاً ثقافياً في سياق القصة يمكنها من أن تهزأ من الابنة ونسقتها الثقافي، مما ينعكس على الطريقة التي تروي بها الابنة خطاب الأم؛ فبعد أن تهزأ منها الأم بدعم من الموروث الثقافي المتواتر عن حكاية العابد الجاهل الذي مشى على الماء، تتوقف النبرة الجدالية في السرد والتي تتسم بجمل قصيرة متبادلة بين طرفين متكافئين، لتسيطر الأم وحدها على المساحة المتبقية من القصة وهي أكثر من نصف القصة، لتنقل عنها الراوية/ الابنة في صيغة الخطاب المباشر ذلك المورث الثقافي باعتباره الحجة الدامغة على امتلاك الأم ونسقتها الثقافي لحقيقة الإيمان.

لكن هذا الانتصار الذي حققته الأم بتوظيفها للحكاية التمثيلية انتصار زائف؛ حيث يوهم القارئ بإفحام الأم للابنة/الراوية وإدخالها في حيز الصمت والانتقال من دور الراوي المحاور للشخصية إلى دور الشخصية -المروي لها^١ Internal Fictional Narratee المستمعة لكلام شخصية الأم والناقلة كلامها في شكل خطاب مباشر Direct Speech ، مع أن قبول الابنة لدور المروي

عليها كان بغرض أن تستفيد الكاتبة من الوظائف التي يمكن أن تؤديها المروي عليها في ضوء الغاية من السرد؛ حيث أمكن لدور المروي عليها أن يؤسس توسطاً بين الراوي [الأم] والقارئ، ويساعدنا في إقامة إطار السرد، ويفيد في تشخيص الراوي [الأم] ويؤكد موضوعات بعينها، ويسهم في تطوير الحبكة^{٤٢}. ومن ثم كان هذا الانتصار المتحقق بتبادل الأدوار بين الراوي والمروي عليه انتصاراً زائفاً لأنه كان استدراجاً مخططاً من الكاتبة لتأكيد استعداد الأم الذاتي لأن تكون هي ذاتها العام/الموروث الثقافي. فثمة تأويل يتم "لأشكال من الخطاب مثل الأمثال والحكايات التمثيلية والأمثولات الكنائية (الأيجوريات) وسواها يعتمد فيما يبدو على قدرتنا على أن نستخلص بنية المستوى العام^{٤٣}." ولأن قدراتنا متفاوتة والتأويل نسبي بطبيعته؛ فإن توظيف استعارة "العام هو الخاص" في شهوة الملايكة قد جعلت من الأم الشخص ذاته الذي "سيشخص بنية المستوى العام، مفسراً التشخيصات الممكنة possible personification والتأويلات الممكنة للأمثال^{٤٤}."

نجحت سعاد سليمان في الإيهام بأن الأم هي الموروث الثقافي وقد تحقق، وفي الوقت نفسه صاحب ذلك قدرة على إدهاش القارئ الذي يكتشف من خلال وصف الراوية لأفعال الأم أو نقلها لحوار معها حول عاداتها ومعتقداتها أن ثمة قاسماً مشتركاً بين الأم/الموروث الثقافي وبين تجربته الحياتية مع الأم باعتبارها شخصاً وليس موروثاً ثقافياً، لكن هذا القاسم المشترك يولد لدى القارئ الاستعداد لتقبل ما لم يلمسه بشكل شخصي في تجربته الحياتية مع الأم/الشخص باعتباره خبرات حياتية أكثر ثراءً امتلكتها الراوية التي اكتسبت مصداقية في سردها من خلال سرد القاسم المشترك بينها وبين القارئ!

ففي القصة القصيرة جداً^{٤٥} "تفاحة المحب" نجد تلك الصورة النمطية للأم التي لا تأكل تفاحة مهداة إليها دون أن يأكل أولادها منها، فتحتفظ بها لتقسمها معهم عندما تعود للبيت.

"بخبرة السنين" طبطبت" العجوز على أمومتها: كلي إنتي، ولادك قدامهم العمر الطويل ياخذوا اللي اتحرمننا منه. ولكنها اكتفت بتشمم التفاحة، وراحت بسعادة تقسمها على ستة أبناء" (تفاحة المحب، ص ٤٢).

لكن هذه الصورة النمطية المقدمة في هذه القصة القصيرة جداً ليست سوى بوابة ندخل منها للقصة المواجهة لها (ست الحبايب) والتي اشتملت على خطابين متجاورين ومتنافرين في آن؛ حيث يقدم الخطاب الأول من خلال أغنية فائزة أحمد التي شكلت وجدان المصريين تجاه الأم وارتبطت بمناسبة عيد الأم فأسهمت في تشكيل الصورة النمطية للأم الحانية المضحية، أما الخطاب الثاني في القصة فهو تعليق الراوية النقدي على تلك الأغنية من خلال استدعاء صورة الأم في سياق اجتماعي واقتصادي يمنعها من إيجاد وقت للتعبير عن حنانها مع أولادها رغم طبيعتها، حيث يصعب إحساس الابنة بحنان الأم في ظل تربية عشرة أولاد ونومهم تحت السرير واستخدام "الشبشب" وسيلة للتأديب، فبدا الحنان رفاهية مقصورة على مستوى اجتماعي واقتصادي ومن ثم ثقافي صيغت منه تلك الصورة النمطية الخاصة بـ"ست الحبايب". ومن ثم نرى صورة الأم المادية التي تتعامل مع عيد الأم باعتباره مناسبة لجمع الهدايا والتي تقيمها تقييماً مادياً بحثاً وتشترط أن تكون لها شخصياً، وليست للاستخدام المنزلي.

"أمي طيبة، ولكن لا وقت لديها للحنان، فهي تربي عشرة غيري ولا تعرف التعبير عن مشاعرها بالطبطة والاحتضان كتلك التي تجيدها عزيزة حلمي في "كليب الأغنية" (ست الحبايب، ص ٤٤).

إن خلخلة الصورة النمطية للأم في هذه المجموعة القصصية لم يكن يتم بدون إيلام متبادل، بين الأم والابنة الراوية؛ ذلك أنه وإن كان قد وُلد لدى الراوية الابنة الإحساس باليتم، فقد ترك لدى القارئ إحساساً بالدهشة من تأويل الراوية لسلوكيات الأم المادية على نحو يززع الصورة النمطية للأم مستدعياً من تجاربه المعيشية سلوكيات مشابهة للأمهات /الأشخاص دون أن يتم تأويلها على النحو الذي قامته به الراوية؛ مما يجعل القارئ في حيرة بين شكلين من

التعاطف؛ الأول التعاطف مع الابنة/الراوية المهيمنة سردياً والتي جعلت بهيمتها السردية إحساسها باليتم مركز القصة، وبين الشكل الثاني من التعاطف وهو التعاطف مع الأم المسرودة تصرفاتها بتأويل الراوية إذا استطاع هذا القارئ أن يسمع من السرد صوت الأم الذي تم إقصاؤه من السرد لعدم إتاحة الفرصة للرد على تأويل الراوية بتأويل مضاد؛ حيث يفترض أن صوت الأم المستبعد من السرد يظهر لنا مدى إحساس الأم صاحبة هذا السلوك المادي بألم الحرمان من القدرة على ممارسة مشاعر الأمومة بسبب الافتقار بل الحرمان من بعض لوازم أمومتها وهو تمكينها اجتماعياً واقتصادياً وثقافياً من ممارسة الحنان مع أولادها مما ساهم بمرور الزمن في تجفيف نبع أمومتها.

ومع ذلك فإن التوتر بين الأم والابنة صناعة ثقافية بامتياز، ذلك أن الظروف الاجتماعية والاقتصادية لا يمكنها وحدها أن تولد لدى الابنة إحساساً باليتم وهي لجوار أمها، ولا يمكنها وحدها أن تحرم الأم من القدرة على ممارسة الحنان، لكن ما تم من توظيف لاستعارة "العام هو الخاص" في هذه المجموعة القصصية هو ما جعل من الصعب العثور على صوت سردي للأم يخالف صوت الموروث الثقافي بما يكشف عن تباينات ثقافية ناتجة عن سياقات اجتماعية واقتصادية متباينة؛ ومن ثم كانت الثقافة الموروثة والتي تشكل منها ثقافياً حواء/الأم هي صاحبة الكلمة الفصل في بناء هوية الأم وتمثيل علاقتها بالابنة بغض النظر عن الظروف الاجتماعية والاقتصادية. وهو ما تكشفه قصة "الدعاء المستجاب" حيث نجد صورة الأم التي تدعو على بناتها بأن تصيبهن الأمراض والمصائب، بينما لا يطاوعها قلبها بالدعاء على الأولاد، وهي تفعل ذلك بتلقائية شديدة وكأنها تتلقى وحياً يحركها لا إرادياً؛ حيث تجري إذا وقع ابنها وتخرج ثديها الأيمن وتضع اللبن موضع سقوطه قائلة "اسم الله عليك وعلى أختك اللي تحت الأرض"، بينما تُخرج ثديها الأيسر للسماء وتدعو على البنات. إن هذا التمييز بين البنات والأولاد غير معزول عند تأويله بثنائية (أهل الشمال/ وأهل اليمين) المحملة ثقافياً بدلالات دينية تجعل من كل ما هو يمين خير ومرضى عنه، ومن كل ما هو شمال شر ومغضوب عليه.

إن الأم تُفاجأ عندما تسألها الراوية عن السبب الذي يجعلها تُخرج ثديها على هذا النحو، فإنها تجيب مندهشة من السؤال ذاته، بأنها لا تعرف سوى أنها وجدت من سبقنها يفعلن ذلك!

"سرحت طويلاً، ذهبت إلى عالم آخر وعادت لتقول بلا مبالاة: "والنبي ما نعرف، دي عادات خدناها من أمهاتنا وجداتنا، ولا كنا نقدر نسأل السؤال البايع ده أبداً". (الدعاء المستجاب، ص ٥٤)

إن الابنة/الراوية وحدها بفضل توظيف استعارة "العام هو الخاص هي من تميز ثقافياً بقدرتها على طرح السؤال عن موروثها الثقافي الممتلئة به الأم النمطية، وهو ما نجده مرة أخرى في قصة "بيت العز" حيث التمييز بين ثقافة الأم التي تستند لوعي يشرع للعبودية والتمايز العنصري والطبقي ومنه تستمد إحساسها بالفخر من انتمائها لبيت العز القديم /بيت الجد رغم تدهور الحال واصفة تلك الجارة التي أهدتها قطعة لحم في عيد الأضحى بالعبودية لأن جدها كان عبداً عند أجدادها! وبين ثقافة الابنة التي تحاول أن تقنعها دون فائدة بأن الناس سواسية.

"ولكن يا أمي عصر العبيد انتهى، وكل الناس سواسية!

قالت بغلٍ غير قابل للاندثار: المقامات محفوظة ليوم الدين" (بيت العز، ص ٦٠). إن الاختلاف جذري بين نسق الأم الثقافي ونسق الابنة، ومن ثم يتجاوز الموقف الانفعالي للتعبير عن غضب من جارة تُوصم بالعبودية بسبب أصولها الاجتماعية، إلى اختلاف في نمط الإيمان، وما يرتبط به من تصور لمراتب المؤمنين، حيث يدعم نسق الأم الثقافي نفسه بالاقتران بنمط الإيمان العرفاني المقترن بالقلب الذي يعلو على نمط الإيمان المقترن بالعلم، ومن ثم يصبح الجهل بالقراءة والكتابة ليس نقيصة، بل علامة على سمو صاحبها إيماناً بما يوجب على المؤمن المتعلم أن يتعلم منه كيف يؤمن!

وهو ما كانت الأم النمطية قد تورطت فيه سردياً حين استخدمت الحكاية التمثيلية المتوارثة عن الرجل الذي مشى على الماء، لتؤكد بها تمايزها الإيماني،

وتؤكد في الوقت نفسه جدارتها بأن تكون تشخيصاً للموروث الثقافي ومسوغاً لاستعارة "العام هو الخاص".

وإذا كان الموروث الثقافي عن حكاية العابد الجاهل الذي مشى على الماء قد حسم الجدل بين الأم والابنة في قصة "صلاة القلوب" بما تتصوره الأم أنه نوع من إفحام الأم للابنة، فإن افتقار الأم ونسقتها الثقافي لنص يلعب دور الحجة الدامغة على امتلاكها للحقيقة في قصة "شهوة الملايكة" قد أثر على شكل السرد حيث يتحول فجأة من حوار جدلي بين الأم والابنة إلى أمر يصدر بغضب من الام للابنة مصحوباً بتهديد ذي نبرة دينية، وكأنها تعوض افتقارها للحجة /الموروث الثقافي بنبرة الصوت الغاضبة.

"تصرخ [الأم] في غضب: استري نفسك، حرام عليك، بلاش تشيرى شهوة الملايكة اللي على أكتافك بيكتبوا حسناتك وسيئاتك" (شهوة الملايكة، ص ٣١)

إن الأم التي تريد أن تربي الابنة على ضرورة إخفاء جسدها حتى وهما في البيت بمفردهما، ليس خوفاً عليها من نظرة رجل قريب أو غريب، وإنما خوفاً على الملائكة منها؛ هي تمثيل لنسق ثقافي يرى جسد الأنثى ذا قدرة شيطانية تفوق قدرة إبليس على الوسوسة للإنس؛ حيث يصبح لجسد الأنثى قدرة على إغواء الملائكة منزوعي الشهوة وهم يكتبون حسناتها وسيئاتها!

ومن ثم، نجد أن الأم عندما تفتقر للموروث الثقافي الذي يلعب دور الحجة الدامغة، وتفتقر في الوقت نفسه للقدرة على الغضب نتيجة سياق اجتماعي واقتصادي يسلبها تلك القدرة في جدالها أو تجاذبها الثقافي مع الابنة، هنا فقط تمتلك الابنة القدرة على التمرد. ففي قصة "سمكة الرزق" ثمة اعتقاد في نسق الأم الثقافي بقدرة سمكة على جلب الرزق للأسرة مهداة من إحدى الجارات، لكن السمكة لا تؤكل لأنها سامة، ويجب أن تشرب الشاي كل صباح، لتلد يومياً، ويُشترط لجلب الرزق أن تهدي الأسرة نسلها لأحد الجيران.

إن غرائبية السمكة جزء أساس من تشكيل المعتقد الشعبي في المحفزات التي تجلب الرزق، ومن ثم حاولت القصة أن تحاكي المعتقد الشعبي في

غرائبيته بهذا الصدد، لكن نظراً لأنه معتقد لا يستند لموروث ثقافي يلعب النص أو المأثور فيه دور الحجة الدامغة، فقد أصبح عرضة للتشكك فيه بمجرد خضوعه للتجربة، ومن ثم عندما تفشل السمكة في جلب الرزق ويزداد وضع الأسرة الاقتصادي سوءاً باستمرار إنجاب الأم للأولاد في الثامنة والأربعين، فإن الراوية تستطيع أن تتمرد على نسق الأم الثقافي وتلقي بالسمكة في البالوعة. لكن الأهم أن هذا التمرد تم التعبير عنه سردياً بامتلاك الراوية لسلطة السرد بشكل كامل، بل والسرد الساخر من معتقدات الأم الثقافية، بينما الأم في صمت تام.

"وجاء فرج وخير لم نتوقعه ولا نرغبه، أُمي ذات الثمانية والأربعين عاماً حامل، بينما يخلو بيتنا من كسرة خبز تسد جوع ثمانية أولاد، طار عقلي، وبكل الغضب أمسكت بالإناء الذي جف ومازالت تتلوى فيه السمكة المقززة، ألقيت بها إلى بالوعة المجاري". (سمكة الرزق، ص ٥٧).

- نبوة التماهي وسرد الاختلاف.

إن استعارة "العام هو الخاص" سمحت للراوية بتأويل الموروث الثقافي وتمثيله مجسّداً في صورة الأم - الموروث الثقافي، ثم وضع هذا التأويل وذاك التمثيل في سياقات سردية سمحت بمحاكاة^{٤٦} Mimesis صوت الأم - الموروث الثقافي، حيث تم بناء النص ليحاكي الواقع؛ حيث يحاكي الكلام الشخص والأشياء التي يحكي عنها، وفي الوقت نفسه يحاكي النص شكل القصة القصيرة والقص عموماً في تمثيله للواقع؛ فالواقع ليس سوى صورته التي تم تكريسها باسم تقاليد القص. إن الواقع في القص ليس سوى خطاب لغوي محكوم بتعبيرات لغوية شائعة؛ ومن ثم "فالمحاكاة اللغوية تظهر في الأدب من خلال التقليد الساخر، وتظهر في الأسلوب السردى الصرف حين يسعى إلى الشفافية. فمحاكاة التجربة الفردية في السرد تتم باستخدام الأسلوب غير المباشر الحر والسرد بضمير المتكلم والتوظيف الفني لأشكال الاتصال الشائعة كالرسائل والمقابلات"^{٤٧}.

إن محاكاة صوت الأم - الموروث الثقافي وتجربتها الحياتية في قصص شهوة الملايكة أدت إلى تحقيق الغاية من عملية السرد التي افترضناها منذ لاحظنا مؤشراً دالاً عليها في إهداء المجموعة القصصية؛ ألا وهو الاختلاف عن

الأم، والذي كان مركز القصص التي تمت الإشارة إليها سابقاً. لكن تحقيق هذا الاختلاف له مدى معين يصطدم بعده بتحديات كثيرة؛ ربما كان مرجعها أن الثنائية التي فرضتها استعارة "العام هو الخاص"، بقدر ما تم توظيفها لتمثيل الأم باعتبارها الموروث الثقافي فقد خلقت أفقاً لدى القارئ بتوقع أن تكون الابنة تمثيلاً للذات المتمردة على الموروث الثقافي. وبسبب حدة هذا التمايز الثقافي المحبوك سردياً في القصص السابقة بين الأم والابنة ينتقل التوتر بينهما من مستوياته الأولية إلى نوع من الصراع غير المضمونة نتائجه؛ فالتمايز على مستوى الوعي لا يعني بالضرورة تحقيق تمايز مستمر على مستوى الواقع، فاحتمالية أن ينمحي هذا التمايز واردة، لكن اكتشاف ذلك قد يفضي إلى الجنون، وهو ما نجد تجلياً له في قصة "المجنونة بنت المجنونة". ففي هذه القصة ثمة خطابان متنافران صادران عن ذات واحدة هي ذات الراوية المجنونة بنت المجنونة، تنفي في أحدهما الجنون عن نفسها وتؤكد اختلافها عن الأم المجنونة وذلك من خلال إدانتها واستنكارها لكل ما تفعله الأم من أفعال المجانين (الصراخ يومياً من الشباك- شتم الجيران- وصف الابنة بالعهر- وصف الابن بالشذوذ- فضح الأب سارق أعضاء البشرية من الفقراء). أما الخطاب الثاني في القصة ذاتها فهو خطابها وهي تؤكد جنونها حين تؤكد عهرها وشذوذ ابنها!!

"لم أفعل صدقني! هي التي كانت تشتمني وتفضحني أمام الجميع [...] ماذا أفعل وزوجي بخيل، وابنتي مشغولة بالكثير من الرجال، وابني كما تعلم عاشق أيضاً للرجال. يا دكتور أخرجني من هنا، أنا في كامل قواي العقلية! صدقني!" (بنت المجنونة، ص ٢٦)

يبدو أن الجنون تعبير عن فشل الراوية في تحقيق التمايز الثقافي عن الأم بكل ما تحيل إليه من تاريخ طويل من التربية والعيش في سياق اجتماعي واقتصادي واحد ساهما في ذلك التماهي المحكوم به مسبقاً في الموروث الثقافي "إكفي القدرة على فمها تطلع البنت لأُمها". ومن هنا كان التداخل الخطابى لدرجة التماهي بين الأم والابنة في هذه القصة يستند لمسوغ ثقافي

لطبيعة العلاقة بينهما بقدر ما يستند للسياق السردى لأحداث القصة. فبينما كانت سعاد سليمان حريصة، عند الإيهام بالاختلاف بين خطاب الراوية والخطاب المروى، على عزل الخطاب المروى بحدود واضحة وثابتة كما في قصة "شهوة الملايكة"، فإنها في قصة "بنت المجنونة" على سبيل المثال حرصت، للإيهام بالتماهي بين الأم والابنة، على أن تستخدم لغة تمكنها من دس نسق ثقافة الراوية في "تلايف خطاب الغير [الأم] [لذا] يحاول السياق السردى جاهداً حل بنية الخطاب المروى الصلبة والمعلقة والقضاء على هذا الخطاب ومحو حدوده".^{٤٨}

إن التماهي نبوءة الثقافة المتوارثة عن طبيعة العلاقة بين حواء الأم وحواء الابنة، لكن أن يكون التماهي تماهياً في الاشتراك في مصير واحد هو الجنون، فهذا في ذاته نوع من الرفض للتماهي لأنه تعبير عن شكل من أشكال الرفض للمجتمع وظروفه الاقتصادية وبناء الثقافة التي جعلت من التماهي حتمية مجتمعية وثقافية في آن. وذلك الرفض لصورة حواء النمطية مثل بوعي حاد بوطأة الموروث.

يبدو أن الفشل في تحقيق التمايز عن حواء/ الأم بكل ما تحيل إليه من دلالات لم يكن آدم/ الأب مسئلاً عنه، ومن ثم يكون من التجني أو التبسيط المخمل إلباسه ثوب الذكر القاهر القامع للأثنى وتحميله مسؤولية فشلها في إيجاد ملامحها الثقافية المميزة لها والتي تمكنها من تحسين جودة الحياة بإرادتها الذاتية.

فصورة الأب في قصص "شهوة الملايكة" لسعاد سليمان تثير الشفقة عليه أكثر من أي إحساس آخر، ففي قصة "الرجل ذو العمامة" يظهر الأب في صورة ذلك الصعيدي طيب القلب، الذي تحركه مخاوفه من معايير الأقارب له بابنته التي ذهبت للجامعة ولا يعرف عنها شيئاً. "أعرف أن شرف البنت عبء على أب فقير جاهل يخاف أن يصير مغفلاً ملوث العمامة مطعون الشرف، مطية للمعايرة والاستهجان، مرهونة رجولته بصلاح امرأة". (الرجل ذو العمامة، ص ٨).

والأهم هنا أن تلك الملامح الثقافية التي يكشفها لنا السرد في هذه القصة "الرجل ذو العمامة" تتسق مع نمط الراوي الموظف لتقديم تلك الملامح الثقافية؛ فثمة اتساق بين شخصية الابنة التي تتسم بالجبن والخذلان وعدم القدرة على مواجهة المجتمع المحيط بها في الجامعة، وبين الراوي المراقب للأحداث من الخارج، وينقل كلام الشخصيات الأخرى في شكل خطاب مباشر واصفاً نبرة السخرية من لهجة الأب الصعيدي، لكنه في الوقت نفسه بحكم علاقة البنوة قادر على وصف الحالة النفسية للأب من خلال وصف ملامح وجهه الخارجية بدقة.

ثم تستخدم الراوية ضمير المتكلم لتجسيد ملامحها الثقافية سردياً من خلال ذلك المونولوج المعبر عن حالة التردد بين الإقدام أو الإحجام؛ أو بالأحرى بين التعبير عن الذات أو مسخها!

"وكيف جنت إلى هذا الحد؟ هل ظلمته؟ أم جنى هو عليّ؟ كيف تركت أبي للدفع العنيف من ضابط الحراسة ولا أحميه". (الرجل ذو العمامة، ص ٩).

إن فشل الجامعة في مهمتها الأساسية باعتبارها قاطرة المجتمع لا بد أن يكون السبب الرئيس في فشل الراوية/الابنة في تحقيق التمايز الثقافي عن حواء/الأم التي لم تذهب للجامعة وكانت الخرافات والمعتقدات الشعبية مكوناً أساسياً من ثقافتها التي تتوارثها وتنقلها، بل وتمارسها يومياً رغم أنها كانت ولا تزال لا تخدم مصالحها كامرأة في مجتمع ينحاز ضدها. وللدقة، فإن الاختلاف/ الإبداع قد تم وأده في المدرسة فكانت الثمرة قد فسدت حين وصلت للجامعة، حيث نلحظ في قصة "أول القصص" نظرة الاستخفاف بالإبداع في المؤسسة التعليمية؛ حيث تدخل المدرسة (أبلة فريدة) - وللأسم دلالة الساخرة- لتقرأ على طالبات الصف الرابع الابتدائي منشور وزارة التربية والتعليم عن ضرورة المشاركة في مسابقة للقصة القصيرة، ثم تطلب من الطالبات أن يكتبن القصص خلال نصف ساعة، ولأن الطالبات لم يفهمن المطلوب ولم يعرفن من قبل ما معنى قصة قصيرة، كنّ في ذهول وحيرة، أما الراوية فقد تفردت وبدأت الكتابة لكننا نكتشف أن ما كتبه هو ما يعبر حقيقة عن فهم المؤسسة التعليمية ذاتها للإبداع وممارستها له باعتبارها نقل وتذكر وتمثيل وامثال ثقافي؛ حيث تكتب الراوية/الطفلة القصة ذاتها التي سمعتها من الأبلة عن قصة الحديث النبوي "اليد العليا خير من اليد السفلى".

إن الملحوظ أن الراوية تنقل القصة المحفوظة من الطفولة داخل قصتها "أول القصص" ليكون المحفوظ جزءاً من الإبداع، لكنه الجزء الذي يتم التعقيب عليه من خلال استدعاء مشاعر الطفلة التي تربت وتعلمت الإبداع في مؤسسة إبداعها نقلً واتباعً وتمثالً؛ حيث نلحظ التنافر في تعقيب الكاتبة عن قصتها الطفولية لنلحظ مفهوم الإبداع نقلاً وابتكاراً في آن بما يعني عدم التمييز بين النقل والابتكار!

"كتبت القصة بكل اجتهاد؛ نقلتها بتصرف من كتاب الدراسة، تعاملت معها على أنها قصتي المبتكرة، ذلك لأنني كتبتها من الذاكرة" (أول القصص، ص ٥٠)

إن الفشل في تحقيق التمايز الثقافي بين حواء الأم وحواء الابنة رغم جهل الأولى وتعلم الثانية، كان من نتائجه في هذه المجموعة القصصية التماهي في وضعية الجنون، والجبن والانسحاق في مواجهة المجتمع، وظهور الأب

باعتباره ضحية هذا الفشل وليس المسئول عنه. ومن ثم تصبح ثقافة حواء التقليدية التي تشكلت في مؤسسات التعليم وخارجها وشكلت - من ثم - آدم/ الزوج والابن في الجامعة وخارجها، هي المسئولة عن هذا الفشل، ولا يحتاج إثبات ذلك أكثر من الكشف عن علاقة حواء/الابنة بآدم الزوج وليس الأب، والملاحم الثقافية التي تسم هذه العلاقة.

فالتمييز ضروري بين وضعية هذا الأب الذي تسقط عمامته أمام الجامعة فيشير شفقة الابنة عليه، وبين وضعية الزوج الذي يظهر - على سبيل المثال - في قصة "عفريت حنون" باعتباره قاماً لزوجته إذا ما أرادت التعبير عن نشوتها بصحبته، فيعبر بقمعه عن فقدانه للثقة في أن يكون مصدر نشوتها الفاتكة فيتهمها بمضاجعة الجن ظناً منه ان الجن أكثر منه قدرة على إمتاع زوجته، ومن ثم يجد مبرراً ثقافياً لتعذيب الجسد الأنثوي وتحويله لسجن لروح المرأة المنتشية بإنسانيتها!

"مع وطأة تعذيب الجسد، أقسمت أن العفريت رحل بلا رجعة، وفي الليل استسلمت لنشوة جديدة بين أحضان عفريتها الحنون" (عفريت حنون، ص ٢٣). ونلاحظ توظيف سعاد سليمان للمفارقة Paradox اللفظية^٩ في عنوان القصة "عفريت حنون"؛ فالدلالة المباشرة لهذا التركيب اللغوي مزدوج المعنى ليس إلا ما يجب أن يرفضه القارئ؛ فليس هناك إمكانية لتخيل وجود كيان يجمع بين صفة العفرتة وصفة الحنان ويقبله الأفق الثقافي المؤطر للقارئ والكاتب معاً، ومن ثم ينشغل القارئ بعد رفض المعنى المباشر للعنوان بمحاولة البحث عن تأويل يمكنه من التقاط مقصد الكاتبة من وراء هذا العنوان، وهنا يصبح السياق السردى ليس على مستوى قصة "عفريت حنون" وإنما على مستوى المجموعة القصصية "شهوة الملايكة" محددات تضع للقارئ علامات على طريق تأويله للعنوان ليكتشف رغبة الكاتبة في تفجير التناقضات بين حقائق متجاورة تجاور صفة العفرتة وصفة الحنان، وتجاور حضور الإنس وحضور الجان في الأنساق الثقافية المشكّلة لتصوراتنا، ويكتشف في الوقت

نفسه تظاهرها الخادع بالبراءة بجمعها بين المتناقضات في العنوان ثم في الأحداث والشخص داخل سياق سردي تقوم بتشكيله لتصل لغاية السرد عندها وهي أنها ضحية مفارقات^{٢٢} ثقافية، وأنها يتمثلها لتلك المفارقات سردياً تقاوم أسباب موضعيتها في موضع الضحية.

وإذا كانت المفارقة اللفظية قد وُظفت للكشف عن تناقضات لغوية/ ثقافية فرضت على الراوية وضع الضحية لكي يتعاطف معها القارئ وينحاز لنسقتها الثقافي، فإن سعاد سليمان وظفت المفارقة المشهدية ليقوم السياق السردى بإعادة تمثيل الواقع على نحو يعيد لذات الراوية حقوقها المهضومة فيه وينقلها من وضعية الضحية إلى وضعية القادر على الانتقام. ففي القصة القصيرة جداً "علامة تعجب" والممهدة لقصة "عفريت حنون" نجد المفارقة بين العنوان وأول كلمة في القصة "لا تتعجبوا" ثم تمتد لبناء مشهد سردي مفارق للواقع المألوف ثقافياً في موقف مشابه قبل تشكيله سردياً، من حيث استبدال الراوية لدور الضحية بدور المتشفية في قتل الزوج على يد امرأة أخرى والتعبير عن مكنون وعيها وتمنيها مشاركة القاتلة في تسليم روحه لملائكة جهنم. وهنا يُختم المشهد بمفارقة لغوية أخرى تجمع بين صفة الملائكية وما يرتبط بها ثقافياً من نعيم بحيث لا نتصور وجودها إلا في الجنة، وبين جهنم واقترانها ثقافياً بمصير أتباع الشياطين!

"لا تتعجبوا لأنني أحب المرأة التي قتلت زوجي، فكم تمنيت أن أشاركها تسليم روحه لملائكة جهنم". (علامة تعجب. ص ٢٢)

إن المفارقات اللفظية والمشهدية التي تنتجها الكاتبة لتحقيق الغاية السردية من تمثيل الأم والزوج تبدو وليدة مفارقة جوهرية تسيطر على وعي الراوية بذاتها وهي أن جسد الأنثى سجن لروحها كما بدا في قصة "عفريت حنون". لكن تحويل الجسد إلى سجن للروح لا يصيب الروح وحدها بالضمور وإنما يصيب ذات الأنثى بتوهم أنها مجرد جسد؛ ومن ثم تتعامل مع جسدها باعتباره جواز مرور متعدد الرتب باختلاف تقييم الرجال لهذا الجسد من حيث

الجمال والقبح؛ فيصبح الجسد القبيح جسداً لا سوق له، ينفر منه الرجال، بل يكون عقاباً لبعضهم حين يُكتب عليه الزواج من "قبيحة" نفر منها، ويصبح لهذا العقاب مسوغاً دينياً من منطلق أن النساء أرزاق؛ أو بالأحرى الأجساد أرزاق. وعلى هذا الأساس المنطقي لتسويغ القبح باعتباره عقاباً إلهياً، تسير الراوية في قصة "قمر ١٤" على المنوال ذاته وتقرر عقاب ابن العم بالزوج من ابنة عمه؛ لأنه نطق بلسان الموروث الشعبي المتواتر على الألسنة مخاطباً ابنة عمه: "قمر ١٤ حنة واحدة، وانتي شكلك يقطع الخميرة من البيت". (قمر ١٤، ص ١٩).

إن التسويغ الثقافي للزواج بالقبيحة باعتباره عقاباً مُقدّراً يتخذ في القصة حيلة كسر إيهام القارئ بالقصة باعتبارها محض خيال، حيث يكشف السارد غير المشارك في الأحداث عن نفسه ويقرر التدخل في أحداث القصة مقدماً مبرراته الثقافية لتدخله تحت مسمى "حتمية القسمة والنصيب"، والتي تفرض عليه/عليها أن تنتقم من الرجل الجاهل بالجمال.

"إلى هنا انتهت القصة كما حدثت مع البطلة، ومن الممكن أن أكتفي بهذه السطور، ولكن انتقاماً من رجل لا يعرف من مقاييس الجمال إلا البياض الناصع والعيون الواسعة، والشعر الناعم قررت تزويجه بالبطلة التي ترى نفسها قمر ١٤ (...). نعم ستتزوج به حتمية القسمة والنصيب" (قمر ١٤، ص ٢٠).

إن هذا التدخل من سارد غير مشارك في الأحداث لكسر إيهام القارئ بخيالية القصة هو في الوقت ذاته بداية لإيهام جديد للقارئ بواقعية القصة، ليس فيما يخص ما ادّعه السارد من أن الجزء الأول من القصة هو القصة كما حدثت في الواقع، وإنما، وهذا هو الأهم، بمنطقة السارد لتدخله ثقافياً حين جعل من التدخل المعلن عنه لتغيير مسار القصة يتسق مع غاية الانتقام من الرجل الجاهل بالجمال، أو الذي لا يعجبه العجب، والتي أقرتها الثقافة المشتركة بين السارد والمتلقي.

ولا يقتصر تأثير تحويل جسد الأنثى إلى سجن للروح على ضمور الروح فيه وتوهم الأنثى لذاتها على أنها مجرد جسد، بل يمتد هذا التأثير للدرجة التي

ترى فيها الأنثى ذاتها مجرد جسد حتى وهي بين الحياة والموت؛ حيث تنشغل بصبغة الشعر وهي في طريقها لغرفة العمليات الجراحية، لكن المفارقة أن انشغالها هذا ليس مراعاة للرجل وإنما مراعاة لإمكانية بعثها دون أن يكون شعرها مصبوغاً!!

"سألها الطبيب: لماذا الآن؟

-ربما أموت تحت مشرطك، فهل يرضيك أن أقابل ربي قبيحة؟! اعتبروها رغبة أخيرة لامرأة تهذي.

أتمت صبغ شعرها، ووضعت كحلاً غزيراً، أضاءت شفيتها بقليل من الأحمر، اطمأنت لزيبتها واستسلمت لحياة أخرى" (صبغة شعر، ص ٧١).

لقد مدت المرأة هنا تصوراتها لذاتها، باعتبارها مجرد جسد، على استقامتها دون تمييز بين دنيا وآخرة، ولا بين معايير تقييم الرجال لها في الدنيا ومعايير تقييم رب الرجال والنساء لعباده في الآخرة. مما يكشف عن هيمنة تأثير الرؤية الذكورية على المرأة وإفقادها القدرة على سماع صوت آخر قد يمثل لبنة لبناء رؤية أخرى تكمن في موروث ديني مضاد لها يتمثل في قول النبي (ص) عن أبي هريرة قال (قال رسول الله ﷺ إن الله لا ينظر إلى صوركم وأموالكم ولكن ينظر إلى قلوبكم وأعمالكم)^١ وهو ما كان مستبعداً في عملية السرد التي حكمت تمثيل العلاقات بين الذوات الإنسانية داخل هذه المجموعة القصصية على اختلاف أنساقها الثقافية وأنواعها الاجتماعية ومستوياتها التعليمية والاقتصادية! ويمكن أن نلاحظ أثر ذلك الاستبعاد السردى لموروث ثقافي لحساب موروث ثقافي آخر يحقق غاية السرد في "شهوة الملايكة" على تمثيل العلاقات بين الذوات البشرية بغض النظر عن الفروق النوعية بين رجل وامرأة من حيث الممارسة القمعية للجسد في قصة "استغفار". حيث يتم تجسيد الولد المراهق باعتباره تجسيداً مصغراً لكائن شهواني كانت الراوية عبر العديد من القصص التمثيل الأكبر له مما أفضى بها للجنون في تمرداها على النسق الثقافي المهيمن/نسق الأم-الموروث الثقافي، وهو المصير نفسه الذي يكتب على

المراهق الذي "لم يفلح في أن يخفي عن أبيه الفجوة التي حفرها في مرتبة سريريه ليتخذها ملجأ لتفريغ طاقته الجنسية". (استغفار، ص ٦٣).

إن التربص بالجسد وصب اللعنات عليه وجلده حكمٌ ينفذها الأب هنا على ولده مثلما نفذ الزوج على زوجته في "عفريت حنون"، لكن هذا الحكم مستند لتصورات ثقافية مشتركة لنسق ثقافي واحد تشخصه سردياً الأم- الموروث الثقافي، وفي إطار هذا النسق الثقافي ثمة طريق وحيد للعفو عن الجسد باعتباره موضع الدنس أو الخطيئة وهو إما تطهيره بالجلد واللعنات أو التوبة عن الإثم المتمثل في كونه جسداً بشرياً تنهشه الشهوة؛ لذا يفرض الأب على ولده المراهق بعد تطهير الجسد بالجلد واللعنات أن يكتب على كل الأوراق و الحوائط "استغفر الله العظيم من كل ذنب عظيم". الأمر الذي جعله يشترك مع راوية قصة "بنت المجنونة" في الجنون الذي أصاب فلم يكف عن كتابة الاستغفار.

"أصاب جنون الاستغفار عقل الفتى ولم يستطع الأب، وكل الأهل والأقارب ومهدئات أطباء مستشفى المجانين أن تجعل يد الفتى تكف عن كتابة "استغفر الله العظيم من كل ذنب عظيم". (استغفار، ص ٦٣).

وفي الختام، يمكن القول إن الصراع صراعٌ بين أنساق ثقافية، كما رأينا بين نسق الأم- الموروث الثقافي، والابنة - الذات المتمردة، وقد رأينا كيف تم التمثيل السردى لنسق الأم- الموروث الثقافي حتى تتحقق الغاية من السرد والمتمثلة في اختلاف الابنة عن الأم؛ حيث تم توظيف الكاتبة لاستعارة "العام هو الخاص" لتستند عليها في تمثيل الراوية للذوات الإنسانية في عالم "شهوة الملايكة" وخاصة تمثيلها لعلاقتها بالأم- الموروث الثقافي، ثم تبين عدم تحقق غاية السرد الأولى إلا في بعض القصص بينما كانت وظيفة قصص أخرى الكشف عن استحالة مخالفة نبوءة التماهي الراسخة ثقافياً في تمثيل علاقة الابنة بالأم، وهو ما بدا واضحاً في اعتماد هذه القصص على تداخل الأصوات السردية لكل من الأم والابنة، وفي رصد الراوية لرؤية ذوات نسائية لأنفسهن

باعتبارهن مجرد جسد أو مجرد كائنات شهوانية يجب قمعها؛ وهو ذات التصور الثقافي الذي حاولت الابنة/الراوية التمرد عليه بالحوار مرة وبالتأويل مرة وبالمحاكاة الساخرة مرة أخرى. الأمر الذي يكشف عن أن العلاقة بين الماضي والحاضر، أو العلاقة بين الأم بنت الماضي والإبنة بنت الحاضر أو العلاقة بين النسق الذكوري والنسق المضاد له ليست محض علاقة صراع وإنما علاقة تجاور بين نسقين ثقافيين يتصارعان ويتعايشان في آن، وأن الوعي بهذا التجاور في قصص "شهوة الملايكة" هو سبب وصفنا لها بأنها قراءة ثقافية مضادة للسرود التي تقوم على صراع حدي بين الماضي والحاضر، الموروث والحداثة، الذكر والأنثى.

المصادر والمراجع

المصادر

- سعاد سليمان: شهوة الملايكة. روافد للنشر. ط ١. القاهرة. ٢٠١٤.

المراجع العربية

- أحمد بن محمد بن حنبل: مسند الإمام أحمد. دار إحياء التراث العربي. بيروت. ١٩٩٣.
- جابر عصفور. قراءة التراث النقدي. مؤسسة عيال للدراسات والنشر. ط ١. قبرص ١٩٩١.
- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب. المركز الثقافي العربي. ط ٣. بيروت. ص ١٩٩٢.
- مفهوم الشعر. دراسة في التراث النقدي. الهيئة المصرية العامة للكتاب. ط ٥. القاهرة ١٩٩٥.
- سعيد يقطين: الكلام والخبر. المركز الثقافي العربي. ط ١. الرباط. ١٩٩٧.
- لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية. مكتبة لبنان، ناشرون، ط ١. بيروت. ٢٠٠٢.

- محمد عناني: معجم المصطلحات الأدبية الحديثة. الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان. ط ٣. ٢٠٠٣.
- محمد بن عيسى بن سورة الترمذي: سنن الترمذي. تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر. دار الكتب العلمية. بيروت. د.ت.
- نادر كاظم: تمثيلات الآخر.. صورة السود في المتخيل العربي الوسيط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ١، بيروت ٢٠٠٤.

المراجع المترجمة:

- بير بورديو. الرمز والسلطة. ترجمة عبد السلام بنعبد العالي. دار توبقال للنشر. ط ٢. المغرب. ١٩٩٠.
- تزفيتان تودروف. مقولات السرد الأدبي. ضمن مجموعة مؤلفين طرائق تحليل السرد. ت: الحسين سحبان. منشورات اتحاد الكتاب. المغرب. سلسلة ملفات (١). الرباط. ١٩٩٢.
- جورج ليكوف: النظرية المعاصرة للاستعارة، ترجمة طارق النعمان، كتيب يوزع مع مجلة إبداع، العدد ١٣-١٤ الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، ٢٠١٠.
- جوناثان كولر: مدخل إلى النظرية الأدبية. ترجمة مصطفى بيومي عبد السلام. المشروع القومي للترجمة. عدد ٥١٤. المجلس الأعلى للثقافة. القاهرة. ٢٠٠٣.
- جيرالد برنس. المصطلح السردى (معجم مصطلحات). ترجمة عابد خزندار. مراجعة وتقديم محمد بري. المشروع القومي للترجمة. العدد ٣٦٨. المجلس الأعلى للثقافة القاهرة ٢٠٠٣.
- ريموند وليامز: الثقافة والمجتمع. ترجمة وجيه سمعان مراجعة محمد فتحي. الهيئة العامة المصرية للكتاب. ١٩٨٦.

- عبد الفتاح كليطو. المقامات. السرد والأنساق الثقافية. ترجمة عبد الكبير الشرقاوي. دار توبقال. ط ٢. الدار البيضاء. ٢٠٠١.
- ميخائيل باختين. الماركسية وفلسفة اللغة. ترجمة محمد البكري ويمنى العيد. توبقال للنشر. ط ١. الدار البيضاء. ١٩٨٦
- ميشيل فوكو. جنialogia المعرفة. ترجمة أحمد السطاتي. عبد السلام بنعبد العالي. دار توبقال للنشر. الطبعة الأولى ١٩٨٨.

الدوريات العربية

- إدريس الخضر اوي: السرد موضوعاً للدراسات الثقافية. نحو فهم لعلاقة الهوية بجدلية السيطرة والمقاومة الثقافية. مجلة تبين للدراسات الفكرية والثقافية. المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات. الدوحة. العدد ٧. المجلد الثاني. شتاء ٢٠١٤.
- سيد ضيف الله. فانيلىا..رواية تحاور النوع الروائي. الراوي عليم لكن ذاته منشطرة.. مجلة فصول. العدد ٧٤. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة. خريف ٢٠٠٨.
- سيزا قاسم. المفارقة في القص العربي المعاصر. مجلة فصول. المجلد الثاني. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة. ١٩٨٢.
- نبيلة إبراهيم. المفارقة. مجلة فصول. العددان ٣،٤. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة أبريل ١٩٨٧.

الدوريات المترجمة

- جيرالد برنس. مقدمة لدراسة المروى عليه. ترجمة على عفيفي. مراجعة جابر عصفور. فصول. مجلد ١٢. العدد ٢. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة. صيف ١٩٩٣.
- جوناثان كولر: القصة والخطاب. ترجمة خيرى دومة. مجلة نزوى. مؤسسة عُمان للصحافة والنشر. العدد ٧٩. مسقط. يوليو ٢٠١٤.

المراجع الأجنبية

- Andrew Edgar & peter Sedgwick (ed.) 2008: Cultural Theory. The key – concepts. Rout ledge, second edition, London and New York.
Leitch (1992). Cultural Criticism. Literary theory. Post – Vincent B. York. Columbia University Press, New structuralism.

الدوريات الأجنبية

- Lionel Wee. (2005). Class–inclusion, and correspondence Models as discourse types, framework for approaching metaphorical Discourse, Language in society. Vol. 34, No.2 A.

المواقع الإلكترونية

- إدريس الهواري: جينالوجيا الحقيقة عند ميشال فوكو". مجلة فكر ونقد. ع ١٣. الرباط. نوفمبر ١٩٩٨. ص-ص ١١-٢٠. وفي الرابط التالي
على موقع محمد عابد الجابري
http://www.aljabriabed.net/n13_02huari.htm
– حسن المودن: شعرية القصة القصيرة جداً". على موقع دروب.
<http://www.doroob.com/archives/?p=12823>
– مسلم بن حجاج. صحيح مسلم. كتاب البر والصلة والآداب / باب تحريم ظلم المسلم وخذله واحتقاره ودمه وعرضه وماله . موسوعة الحديث على الرابط التالي: <http://hadith.al-islam.com/Page.aspx?pageid=192&TOCID=1195&BookID=25&PID=4723>
– موقع بيان الإسلام للرد على شبهات حول الإسلام.
<http://bayanelislam.net/Suspicion.aspx?id=01-04-0006>

الهوامش والإحالات :

- 1 سعاد سليمان: شهوة الملايكة. روافد للنشر. ط ١. القاهرة. ٢٠١٤.
2 مدرس بمعهد اللغة العربية بالجامعة الأمريكية بالقاهرة.

- 3 عبد الفتاح كليطو. المقامات. السرد والأنساق الثقافية. ترجمة عبد الكبير الشرقاوي. دار توبقال. ط ٢. الدار البيضاء. ٢٠٠١. ص ٨.
- Leitch. (1992) Cultural Criticism, Literary theory, post 4 Vincent B. York.P.170. Columbia University Press, New structuralism.
- 5 عبد الفتاح كليطو: مصدر سابق. ص ٨.
- 6 السابق. نفسه.
- Leitch: Ibid.P.170. 7 Vincent B.
- 8 ميشيل فوكو: جنالوجيا المعرفة. ترجمة أحمد السطاتي. عبد السلام بن عبد العالي. دار توبقال للنشر. الطبعة الأولى ١٩٨٨. ص ٥٣.
- 9 ريموند وليامز: الثقافة والمجتمع. ترجمة وجيه سمعان مراجعة محمد فتحي. الهيئة العامة المصرية للكتاب. ١٩٨٦. ص ٢٣.
- 10 محمد عناني: معجم المصطلحات الأدبية الحديثة. الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان. ط ٣. ٢٠٠٣. ص ١١٣.
- 11 إدريس الهواري: جنالوجيا الحقيقة عند ميشال فوكو". مجلة فكر ونقد. ع ١٣٤.
- الرباط. نوفمبر ١٩٩٨. ص-ص ١١-٢٠. وفي الرابط التالي على موقع محمد عابد الجابري http://www.aljabriabed.net/n13_02huari.htm
- Leitch: Ibid.P.171. 12 Vincent B.
- 13 نادر كاظم: تمثيلات الآخر.. صورة السود في المتخيل العربي الوسيط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، بيروت ٢٠٠٤. ص-ص ٩٤-٩٥.
- 14 المصدر السابق. ص ٢٠.
- 15 المصدر السابق. ص ٣٩.
- 16 المصدر السابق. الصفحة نفسها.
- 17 Lionel Wee. (2005). Class-inclusion, and correspondence Models as discourse types, framework for approaching metaphorical Discourse, Language in society. Vol. 34, No.2 A.P.224.
- 18 Andrew Edgar & peter Sedgwick (ed.) 2008: Cultural Theory...The key concepts. Rout ledge, second edition, London and New York.P.294.

- 19 بيير بورديو: الرمز والسلطة، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، ط ٢، المغرب، ١٩٩٠. ص-ص ٥٨-٥٩.
- 20 جوناثان كولر: مدخل إلى النظرية الأدبية . ترجمة مصطفى بيومي عبد السلام. المشروع القومي للترجمة. عدد ٥١٤ . المجلس الأعلى للثقافة. القاهرة. ٢٠٠٣. ص ٦٥.
- 21 نادر كاظم: المرجع السابق. ص ٢٩٩.
- 22 جابر عصفور (١٩٩١). قراءة التراث النقدي. مؤسسة عيال للدراسات والنشر. ط ١. قبرص ١٩٩١. ص ٣٨.
- 23 جابر عصفور. مفهوم الشعر. دراسة في التراث النقدي. الهيئة المصرية العامة للكتاب. ط ٥. القاهرة ١٩٩٥. ص ٨٦.
- 24 جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب. المركز الثقافي العربي. ط ٣. بيروت. ص ١٩٩٢.
- 25 إدريس الخضرأوي: السرد موضوعاً للدراسات الثقافية. نحو فهم لعلاقة الهوية بجدلية السيطرة والمقاومة الثقافية. مجلة تبين للدراسات الفكرية والثقافية. المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات. الدوحة. العدد ٧. المجلد الثاني. شتاء ٢٠١٤. ص ١٠٨.
- 26 سيد ضيف الله: فانيلىا..رواية تحاور النوع الروائي. الراوي عليم لكن ذاته منشطرة.. مجلة فصول. العدد ٧٤. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة. خريف ٢٠٠٨. ص ٣٠٦.
- 27 جيرالد برنس: المصطلح السردى (معجم مصطلحات). ترجمة عابد خزندار. مراجعة وتقديم: محمد بري. المشروع القومي للترجمة. العدد ٣٦٨. المجلس الأعلى للثقافة القاهرة ٢٠٠٣. ص-ص ١١٠-١١١.
- 28 تزفيتان تودروف: مقولات السرد الأدبي. ضمن مجموعة مؤلفين: طرائق تحليل السرد. ت: الحسين سحبان. منشورات اتحاد الكتاب، المغرب، سلسلة ملفات (١). الرباط. ١٩٩٢. ص ٦٤.

29 سعيد يقطين: الكلام والخبر. المركز الثقافي العربي. ط ١. الرباط. ١٩٩٧. ص ١٩٠.
30 جوناثان كولر: القصة والخطاب. ترجمة خيرى دومة. مجلة نزوى. العدد ٧٩ -

٢٠١٤. ص ٤٨.

السابق. ص ٤٨. 31

32 السابق. ص ٥٨.

33 السابق. ص ٥٨.

34 إدريس الخضراوي: مرجع سابق. ص ١٩٥.

35 William Lobov, Language in the inner City, University of Pennsylvania Press. 1972. P.360.

نقلا عن: جوناثان كولر: مرجع سابق. ص ١١.

36 المقصود بالاستراتيجية السردية أنه "عند القيام برواية سرد ما، فإن هناك مجموعة من الإجراءات السردية يجري تنفيذها أو طرق سرية تستخدم لتحقيق أهداف معينة." راجع جيرالد برنس: مرجع سابق. ص ٣٠٦.

37 أحمد بن محمد بن حنبل: مسند الإمام أحمد. دار إحياء التراث العربي. بيروت.

١٩٩٣. مسند أول البصريين. مسألة (١٩٢٦٤). وراجع أيضاً محمد بن عيسى بن سورة الترمذي: سنن الترمذي. تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر. دار الكتب العلمية. بيروت. د. ت. كتاب تفسير القرآن. باب سورة الأعراف. مسألة (٣٠٧٧). وراجع تفنيذاً لزعم شرك آدم وحواء عليهما السلام على الرابط التالي:

<http://bayanelislam.net/Suspicion.aspx?id=01-04-0006>

38 الخطيب القزويني. الإيضاح في علوم البلاغة. تحقيق محمد عبد المنم خفاجي. دار الكتاب اللبناني. ط ٥. بيروت. ص ٨٦.

39 في مراسلاتي الخاصة مع الكاتبة ذكرت أن السيدة (سعاد محمد خالد) المذكورة في الإهداء هي "الست اللي ساعدتني، هي قريبتى - بس كانت سندي وضمهري - وانا متسمية علي اسمها - اضافة انها كانت حماية ليا. ظروف صعبة جدا. وده كلام متاح انك تستخدمه".

40 جورج ليكوف: النظرية المعاصرة للاستعارة، ترجمة طارق النعمان، كتيب يوزع مع مجلة إبداع، العدد ١٣-١٤ الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، ٢٠١٠ ص ٧٧.

41 المروي له هو من يروي له في النص، وهو بناء سردي محض، ولكل سرد مروي واحد على الأقل، ومثله مثل السارد يمكن أن يكون شخصية روائية تلعب دوراً في الأحداث المروية، ولهذا يميز جيرالد برنس بينه وبين القارئ الموحى به extra fictional narrate. راجع جيرالد برنس: المصطلح السردى. ترجمة عابد الخازندار. مرجع سابق. ص-ص ١٤٢-١٤٣.

42 جيرالد برنس: مقدمة لدراسة المروي عليه. ترجمة على عفيفي. مراجعة جابر عصفور. فصول. مجلد ١٢. العدد ٢. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة. صيف ١٩٩٣. ص ٨٩.

43 المرجع السابق. الصفحة نفسها.

44 المرجع السابق. الصفحة نفسها.

45 تعتمد سعاد سليمان في تقديمها لقراءتها الثقافية المضادة على توظيف القصة القصيرة جداً لتلعب دور الحارس الذي يفتح للقارئ الباب لقصة قصيرة قد تكون شارحة لعلاقات مرتبكة في القصة القصيرة جداً وقد تكون بناءاً مختلفاً حد التناقض لبناء القصة القصيرة جداً لتلك العلاقات المرتبكة والمعقدة بين الرجل والمرأة. وتبدو هذه الطريقة بحد ذاتها دالة على وعي بتجاور رؤى متناقضة متصارعة لتلك العلاقة وهو ما تفتقر له القراءة الثقافية المتواترة!! وهو ما يعد تجاوزاً لنوعين أدبيين في "شهوة الملايكة". فالقصة القصيرة جداً أقل كمّاً وأكثر كثافة ورمزية من القصة القصيرة؛ حيث تُعرف القصة القصيرة جداً بأنها "تتميز بخصائص كمية ونوعية، فنصوصها قصيرة جداً، ولا تتألف إلا من عدد قليل من الكلمات، ولكنها تنقل اشتغالها من المستوى الكمي إلى المستوى النوعي، موظفة شعرية الإيجاز والتكثيف، سواء من خلال الصوغ السريع جداً للوضع، أو من خلال التركيز على مقطوعة هامة من حياة الشخصية، أو من خلال التشديد على كيفية الكتابة وشكلها، جودتها وشعريتها". راجع حسن المودن: شعرية القصة القصيرة جداً. على موقع دروب. <http://www.dorob.com/archives/?p=12823>

46 لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية. مكتبة لبنان، ناشرون، ط ١. بيروت. ٢٠٠٢. ص-ص ١٤٣-١٤٥.

47 السابق. ص ١٤٥.

48 ميخائيل باختين. الماركسية وفلسفة اللغة. ترجمة محمد البكري ويمنى العيد. توبقال للنشر. ط ١. الدار البيضاء. ١٩٨٦. ص-ص ١٦١-١٦٢.

49 سيزا قاسم: المفارقة في القص العربي المعاصر. مجلة فصول. المجلد الثاني. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة. ١٩٨٢. ص ١٤٣.

50 نبيلة إبراهيم: المفارقة. مجلة فصول. العددان ٣، ٤. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة أبريل ١٩٨٧. ص ١٣٣.

51 مسلم بن حجاج. صحيح مسلم. كتاب البر والصلة والآداب / باب تحريم ظلم المسلم وخذله واحتقاره ودمه وعرضه وماله / حديث رقم: ٣٤ (٢٥٦٤). موسوعة الحديث على الرابط التالي:

<http://hadith.al-islam.com/Page.aspx?pageid=192&TOCID=1195&BookID=25&PID=4723>