بحوث قسم اللغة العربية وآدابها

الوعي الذكوري: مُحفِّزًا سرديًّا أُنْثَوِيًّا في روايات فتحية النمر

د. محمد محمود حسين محمد
أستاذ الأدب الحديث المساعد في قسم اللغة العربية بكلية الآداب
(جامعة سوهاج ـ مصر).
m.hendy٢٠٠٠@yahoo.com

- **ملخص الدراسة:**

تحاولُ هذه الدراسةُ رَصْدَ الدلالات الإنسانيّة التي تضمّنها توظيف الوعي الذكوري في روايات الكاتبة الإماراتيّة "فتحية النمر"؛ من حيث كونه جُملة التصوّرات (النفسيّة، والاجتماعيّة، والثقافيّة) التي هو عليها تجاه نفسه والآخرين (خصوصًا فيما يتَّصل برؤيته للمرأة)؛ وهو ما يعني تقديم مُبَرِّر قِرائي للأسباب والدوافع الذي جعلت له حضورًا نَصّيًّا قويًّا في الروايات، بحيث أصبح ـ في كثير من جوانبه ـ قناعًا سرديًّا تُمرِّرُ الكاتبةُ بواسطته قضايا إنسانيّة كبرى تتعلَّق بالوطن عامةً، مثل: صراع البِيض والسُّود، والتمايز الطَّبقي، والسِّحر والشعوذة؛ وربما هذا الصنيع يُفسِّرُ سببَ تعدديّةِ الصّور الذهنيّة التي ظهر بها هذا الوعي في الروايات. أكثر من ذلك، وجدنا المرأة نفسها ــ في مرحلة مُتقدمة ـ تُسخِّر جميع طاقاتها لأجل إقامة علاقة تصالحيّة مع هذا الوعي في (الواقع والخيال) معًا؛ ليصبح حينئذٍ مُحفِّزًا ومُحرِّكًا لاستنطاق المسكوت عنه في وعيها هي تجاه ذاتها والمجتمع، وهو ما يعني تجديدًا في ماهية العلاقة بين الرجل والمرأة داخل الخطاب النّسائي.

أَضِف إلى ذلك، أنَّ الدراسةَ لنْ تحصر مجالها الاشتغالي في التناول الدلالي الإيديولوجي للهيئة التي ظهر بها الوعي الذكوري في الروايات، إنما ستسعى ـ أيضًا ـ للكشف عن أثره الجماليّ في تشكيل الاستراتيجيات البنيويّة للخطاب الروائي لدى فتحية النمر. تحقيقًا لهذه الأهداف وغيرها، اعتمدت الدراسةُ على منهجيةٍ تتناسبُ مع مُعطيات أدب المرأة عمومًا، متمثلة في منهجية النقد النِّسوي الذي من بين انشغالاته الرئيسية التحليل الثقافي لمعطيات هذا الأدب موضوعًا ولغةً. نتيجةً لذلك، اتَّخذتْ الدراسةُ لقراءتِها مساريْنِ مُحدَّدَيْنِ، هما: أولًا: البواعث النّفسيّة والاجتماعيّة لتوظيف الوعي الذكوري من مَنْظور أُنْثوي. المسار الآخر: علاقة الوعي الذكوري بمقومات البنية السرديّة الإطاريّة.

الكلمات المفتاحية: فتحية النمر، الوعي الذكوري، النقد النسوي، التحفيز السردي، غواية الجسد، السرد الإطاري.

Masculine Consciousness: A Feminist Narrative Catalyst in the Novels of Fathiya AlNimr

Abstract:

The study aims to highlight Human implications of using masculine consciousness in the novels of the Emirati writer Fathia Al-Nimr, as a set of psychological, social, and cultural perceptions that male characters hold about themselves and others, particularly the perception of women. This approach aims to provide a critical justification for the underpinning reasons and motivations of the strong narrative presence of consciousness in the novels as, almost, a narrative mask that the author employs to address significant human nation-related issues, e.g., racial (white-black) conflict, class discrimination, and superstition. It also helps explain the multiple mental images of manifesting such consciousness in the novel. Moreover, women, in advanced stages, harness their energies to establish a reconciliatory relationship with this consciousness (both in reality and fiction), transforming it into a driving force for revealing the unspoken in their consciousness towards themselves and society, suggesting a renewal of the man-woman relationship in the feminist discourse.

The study is not limited to the ideological-semantic analysis of the form of masculine consciousness in the novel. Otherwise, it reveals the aesthetic impact of masculine consciousness on shaping the structural strategies of Fathiya AlNimr's narrative discourse. Therefore, the study adopts a method appropriate to the features of women's literature, i.e., feminist criticism, concerned with the cultural analysis of the themes and language of this literature. It addresses two defined paths: (١) The underpinning psychological and social motivations for the masculine consciousness from a feminist perspective and (٢) the relationship between masculine consciousness and the components of the framing narrative structure.

Keywords: Fathiya AlNimr; Masculine consciousness; Feminist criticism; Narrative catalyst; Allure of the body; Framing narrative

مقدمة:

بات من الأمور النقديّة المسَلَّم بها في مجال الكتابة النسائيّة، أنّها كتابةٌ تستمد كثيرًا من تجليات عالمها التخيُّلي مما عليه ثنائيّة الرجل والمرأة في علاقاتهما الحياتيّة إيجابًا وسلبًا، قبولًا ورفضًا؛ من منطلق أنّهما يُشكلانِ معًا عَصبَ الحياة وجوهرها، ولذلك راحتْ الحركاتُ والتياراتُ النسائيّة (شرقًا وغربًا) تُؤسِّس وعيها الفكريّ على قاعدة مركزيّة تتمثّلُ في كيفية التعامل مع الرجل تعاملًا حَذِرًا يُحافظ في المقام الأول على كيان المرأة ومَنْحها شيئًا من الحرية والاستقلاليّة المعيشيّة والفكريّة، ولهذا أَمعنتْ هذه الحركاتُ في التّصدّي لِما قد يطرأُ على وعي الرجل من مُعتقدات جامدة من شأنها تضييق الخناق على المرأة، كتلك التي تحصرها في كونها فقط مجرد جسد، مُسخَّر لأداء وظيفة مُحدّدة يتحكّمُ فيها الرجل، وأنَّه لا قيمة لكينونتها نفسيًّا واجتماعيًّا وثقافيًّا خارج حدود المساحة التي يمنحها إياها داخل البيت وخارجه؛ وغيرها من المعتقدات التي تنطوي على دلالات سلطوية شكّلَت ركيزةً بارزةً في بنيةِ الكتابة النسائيّة عامة، سواء أكان الهدف منها هو بيان أبعاد هذه المعتقدات وأثرها في تشكيل التكوين الداخلي لذات المرأة، أو النظر إليها (أي المعتقدات) بوصفها قناعًا ساخرًا لتمرير قضايا مُجتمعيّة أعمق، تتّخذ من التهميش والاضطهاد والاستعباد منطلقات فكريّة لها.

في هذا الإطار العام، تأتي كتاباتُ الروائيّة الإماراتية **فتحية النمر***، غير أنَّها لم تحصرْ نفسَها في فكرة المقاومة الأُنْثوية وما يُصاحبها من انتصار للمرأة وقضاياها كما تُنادي الحركات النسائيّة؛ إنما قصدتْ (إضافةً إلى ذلك) استجلاء البواعث النفسيّة والاجتماعيّة والثقافيّة للوعي الذكوري نفسه بواسطة لسانه هو، ومن ثَمَّ تصوير صراعاته وأحلامه وطموحاته ليس من خلال رؤية المرأة له كما هو شائع، إنّما من خلال وَضع القارئ في مواجهة روائيّة مباشرة مع هذا الوعي، ومن ثمَّ توظيفه بحيث أصبح أداةً سرديةً تُمرر من خلاله الكاتبةُ قضايا كبرى لا تخصُّ المرأة فحسب، بل تسعى عبره للاشتباك مع الوطن عامة، وربما هذا يُفسر سبب تعدديّة الصور التي ظهر بها هذا الوعي لدى الكاتبة، لدرجة أننا في مرحلة مُتقدمة وجدنا المرأة تتطلع إلى إقامة علاقة تصالحيّة مع الرجل في (الواقع والخيال) معًا، ليصبح حينئذٍ مُحفِّزًا ومحرّكًا لاستنطاق المسكوت عنه في وعي المرأة في علاقتها بذاتها من ناحية، وبالمجتمع من ناحية أخرى؛ وهو ما يعني تجديدًا في ماهية العلاقة بين الرجل والمرأة داخل الخطاب النسائي. كل ذلك وغيره، يمكن ملاحظته من خلال التفاعل القرائي مع روايات فتحية النمر، خصوصًا تلك التي احتلَّ الرجل فيها دور البطولة السرديَّة كما هو الشأن في: (**السقوط إلى أعلى**)، و(**للقمر جانب آخر**)، و(**طائر الجمال**)، و(**النافذة والحجاب**)، و(**في حب التنين الأصفر**)، و(**ما لم يقله أبي**).

إنَّ ما شَغَل ذهن الكاتبة في هذه الروايات ليست الصورة الجسديّة التي عليها الرجل بقدر ما استحوذت على اهتمامها جملةُ التصوّرات (النفسيّة والثقافية) التي عليها وعيه تجاه نفسه والآخرين؛ لذا كان تركيزنا النقدي في قراءة هذه الروايات مُنصَبًّا على كَشْف الهيئة التي كان عليها هذا الوعي وما نتج عنها من تأثيرات في تشكيل بنية الخطاب الروائيّ، وهذا يُفسر سبب اختيارنا مصطلح (الوعي الذكوري) بديلًا لصورة الرجل كعنوان لهذه القراءة؛ قاصدينَ بهذا الوعي التصوّر الفكري الذي عليه العقليّة الذكوريّة في رؤيتها لذاتها والآخرين، لاسيما المرأة وما يتّصل بها من جوانب نفسية واجتماعية وثقافية.

في السياق ذاته، تجدر الإشارة إلى أنّ هناك روايات أخرى للكاتبة كان للرجل فيها حضوره السردي، لكنّ الدراسة لم تتطرق إليها، لجملة من الأسباب كشفت عنها القراءة الاستقرائيّة؛ من هذه الأسباب: تشابه القضايا المطروحة، خصوصًا في التعبير عن القضايا الأنثوية الخالصة من منظور الرجل، ولذلك تمّ استبعاد رواية (**نحافة مميتة**)؛ لأنها لا تختلف كثيرًا عمّا جاء في روايات المرحلة الأولى (**للقمر جانب آخر، وطائر الجمال**) من حيث الحديث عن هيام الرجل بالجسد الأُنثوي وما اتصل به من خيانات زوجيّة. كذلك من بين هذه الأسباب: غلبة الطابع الوعظيّ الإرشادي على الرواية مقارنةً بالطابع التخييلي، كما في: (**نزيل الغرفة ٤**) و(**غوايات الهجين**)، وهو ما جعل سردها قريبًا من السرد المناسباتيّ الذي يعمد إلى المباشرة التعبيرية على حساب الإيحاء والرمز، لذا كان وعي الرجل فيها سطحيًّا لا مجال فيه لتعددية التأويل.

بناءً على هذه الإشارات المبدئيّة، تحاول هذه الدراسة بواسطة منهجية النّقد النِّسْوي، الذي من بين انشغالاته الرئيسية التحليل الثقافي لمعطيات أدب المرأة موضوعًا ولغةً؛ تحاول **أولًا**: بيان البواعث النفسيّة والاجتماعيّة والثقافيّة التي انطوى عليها الوعي الذكوريّ في علاقته بالوعي الأُنثويّ، كما أبانتْ عنها الروايات محل الدراسة، تلك التي كانت معتقدات الرجل فيها سببًا أساسيًا في حدوث الأزمة الروائيّة، وهي: "**السقوط إلى أعلى**"(**٢٠١٨م**)، و"**للقمر جانب آخر**"(**٢٠١٨م**)، و"**طائر الجمال**"(**٢٠١٨م**)، و"**ما لم يقله أبي**"(**٢٠١٨م**)، و"**النافذة والحجاب**" (**٢٠١٩م**)، و"**في حب التنين الأصفر**" (**٢٠١٩م**). **ثانيًا**: بيان علاقة هذه البواعث بتشكيل البناء الفني للروايات.

نتيجةً لذلك، جاءت هذه الدراسة في مبحثين، هما:

المبحث الأول: البواعث النفسية والاجتماعيّة لتوظيف الوعي الذكوري من منظور أُنثوي.

المبحث الثاني: علاقة الوعي الذكوري بمقومات البنية السردية الإطاريّة.

ثم كانت **الخاتمة**، وفيها عرضٌ للنتائج التي توصلت إليها الدراسة.

وفيما يلي بيانٌ تفصيليّ لما طُرِح في هذيْنِ المبحثيْنِ:

المبحث الأول: البواعث النفسيّة والاجتماعيّة لتوظيف الوعي الذكوري من منظور أُنْثوي:

أ) الوعي الذكوريّ والقضايا الأُنثويّة الخالصة:

في المرحلة الأولى من كتابتها الروائيّة تنطلقُ فتحية النمر في توظيفها للوعي الذكوري من منظور ذاتيّ يُصوِّر الرؤية العاطفيّة التي عليها عقليةُ المرأة خصوصًا ما يتّصِلُ ببحثها الدائم عن المفهوم الحقيقي لكلٍّ من الحب والجمال؛ ذلك المفهوم القائم ـ حسب تصورها ـ على التوافق والانسجام بين الزوجيْنِ، وهو مفهوم لم يتحقَّق لها لأسبابٍ تتّصلُ أولًا وأخيرًا بجمود التّصوّر الفكري الذي عليه الوعي الذكوري، من حيث تفضيله النواحي المادية والاقتصادية على حساب العواطف والمشاعر، مع إيمانه الراسخ بأنّه عليها الالتزام بما تُمليه عليها معايير العادات القبليّة المتوارثة، تلك التي تُعْلي من منزلة الرجل وشأنه، فهو ربُّ البيت والقادر على توجيه دفته إلى برّ الأمان؛ لذا عليها السّير على نَهْجه وتنفيذ أوامره من دون أي جدال. هذه المرحلة الأوّليّة من النظرة السطحيّة تجاه المرأة كما صوّرتها الروايات، تُحاكي في كثير من جوانبها المذهب التقليدي الذي تأسَّس (فلسفيًّا واجتماعيًّا) على أنّ المرأة مرآة عاكسة للذكورة، ومُحَرَّمٌ عليها حقّ التمثيل الذاتي، وأنّ الرجل يقوم بذلك ليرى انعكاس ذكوريته، فتصبح هي الغياب، والسلبية، والقارة المظلمة، وهي في أحسن الأحوال رجل ليس كاملًا[1].

من هنا، كان منطقيًّا أنْ تضعنا نهايات روايات هذه المرحلة ـ غالبًا ـ أمام حدث بالغ الأهمية، وهو حدث الطلاق وما صاحبَه من قَطْعٍ لأواصر العلاقة الزوجيّة، وإنْ كان هذا الأمر حدثًا متأخرًا طالبت به المرأة؛ إلا إنّه يُشير إلى رغبتها العارمة في التحرّر من القيود التي تفرضها عليها عقليّةُ الرجل؛ وهو فعلٌ يمكن استجلاء ملامحه بصورة أكثر عُمقًا ووضوحًا من خلال الآتي:

أولًا: غياب التوافق العاطفيّ:

يُمكن التوصّل إلى هذا الملمح الأنثوي الخالص عبر تتبّع ملامح الهيئة المزرية التي كانت عليها (مُنى) في رواية (**السقوط إلى أعلى**) في علاقتها بزوجها (عبد الله)، الذي حرص السَّردُ على تصويره في أكثر من موضع بأنّه بخيلٌ، يُفكِّرُ دائمًا في كيفية الاحتفاظ بالدراهم وطريقة إنمائها، وأنَّ وجهَهُ عابسٌ باستمرار، ولا يُحب السّفر والرحلات كغيره من البشر، ويتخلّفُ عن رَكْب الحضارة ولا يَعنيه شيئًا من منجزاتها، إضافةً إلى أنّه لا يُلقي أي اهتمام لمشاعرها، إلى الحدِّ الذي جعلها تصرخُ في وجهه قائلةً: "يا بَني آدم متى ستشعرُ بوجود هذه المخلوقة، متى ستلتفتُ إليها؟"[2]؛ الأهم من كلِّ ذلك أنّه كان عَصِيًّا على كلِّ محاولات التغيير التي كانت تقودُها لإنقاذ ما يمكن إنقاذه في حياتها معه، وهو ما صوَّرَهُ السَّردُ صراحةً بقوله: "كانَ يبدو آنذاك

وكأنّه في السبعيْنِ من العمر. يصعب تغييره لجموده الفكري الطاغي الذي جسدَّهُ بتمسكه المريض بمواقفه رغم أنه كان في العشرين"(٣).

هذه الصفات وغيرها، هي التي جعلت (مُنى) تنقمُ على حياتها وتستنكِرُ وعيها الذي أملى عليها قرارَ الارتباط بمثل هذا الزوج، ولأنها اكتشفتْ خطأ هذا القرار متأخرًا، راحتْ تبني لنفسها ـ بواسطة تدوين المذكرات ـ عالمًا آخر مُتخيّلًا يُمكِّنها من التأقلم والتعايش مؤقتًا مع ما يمليه عليها واقعها من مآسٍ؛ عالمًا من الحبّ يتربّعُ فيه (عصام) الذي يحمل صفات شكليّة وميزات رومانسية مغايرة للخواء العاطفي الذي عليه (عبد الله)، فعصام هذا شابٌ ظريفٌ ينفذُ إلى الروح والقلب بخفة ودونما استئذان، وكأنَّ هذا العالم البديل يُمَثِّلُ حجةً تدين بها (مُنى) جحود الوعي الأُسري الذي كان عليه (عبد الله)، تقول: "لا بد أنْ أعمل على طَي صفحاتي الأليمة مع هذا الشبح وإلى غير رجعة"(٤)، ونقرأ في موضع آخر: "أنت تفنَّنت في قَتْل كل جميل كان ينبض ناميًا في داخلي، كنتَ العدو اللدود لكلِّ معنى للحب والجمال"(٥)؛ غير أنّها في مفاجأة صادمة تكتشف في نهاية رحلتها المتخيّلة أنّ ثمرة تجربتها مع (عصام) لا تقلُّ إذلالًا عن حياتها الواقعيّة، فهو رجل دنجوان ينظر في عيون النّساء، يصطادُ ضعفهن وحاجتهن إليه، ثم يُسقطهن بألاعيبه في حبائله بكل يُسْرٍ وسهولة.

هنا، يمكن استنباط أن الرواية تُشير إلى فكرة أنّ الخيانة الزوجية حتى وإنْ كانت عبر الخيال، فإنّها لا تُمثّل حلًّا يُمكن أن يُواجَه به وعي (عبد الله) ومَنْ على شَاكِلَتِهِ، إنّما الحلّ يكمنُ في القرار النهائيّ الذي اتّخذتْهُ (مُنى): "لا أريد مواصلة حياتي في وجود أي شكل من أشكال القيود، ما أريدُهُ هو الحرية، وأنْ أحيا بمفردي، ما عُدتُّ أصلح لرجل"(٦)؛ وكأنها تُريد بهذا القرار تمرير فكرة أنَّ التعامل مع قضايا الواقع الأُسري ينبغي أن يكون من منظور واقعي منطقي، وليس تخيّلي وهمي يؤدي إلى تردّي المرأة أكثر وأكثر. هذا التأويل القرائي ربما يُفسر لنا الدلالة الكامنة في العنوان المركزي للرواية: (**السقوط إلى أعلى**)، فالمعروف حسب قانون الجاذبية أنّ السقوط هو وقوعٌ يكون من أعلى إلى أسفل، وليس كما هو منصوصٌ عليه في العنوان، لكن بقراءة التجربة الروائيّة يتّضح أنَّ هذا الوقوع المستغرب إنما هو إشارة إلى التردّي الذي لحق بمنى في عالم الأوهام، تلك التي كانت تختلُقها لنفسها؛ تخفيفًا من القيود الواقعيّة التي جعلت الأشياء تتجسّد في غير حقيقتها التي هي عليها، فكان طبيعيًّا أن يكون سقوطُها إلى أعلى، وذلك في إشارة إلى أنه لولا وجود هذه القيود ما كان لمثل هذا السقوط أنْ يحدث، الأمر الذي يؤكد مركزية الوعي الذكوري في الرواية.

لقد كانت (منى) في كتابة مدوناتها مدفوعةً بقناعة هي أنّ مكنونات النَّفس ليست عيبًا، ولكنها نداءات تريدُ أنْ تتحقّق وعلينا التعامل معها برقي، مع ذلك لم يَغبْ عنها في هذه الكتابة البوحَ والاعترافَ صراحةً بأنَّ بعض الصفات التعسفيّة التي كان عليها (عبد الله)، لم تكن في حقيقة الأمر نابعةً من ذاته أو

مفروضةً عليه من قوى خارجية، إنّما هي مَن تسببتْ في تحقيقها، وذلك من خلال حِرصها الدائم في بداية زواجهما على وضعه في دائرة الاهتمام المتزايد به، ومن ثَمَّ حَصْر دائرة علاقاته الاجتماعيّة؛ وذلك خوفًا من الارتباط في الخفاء بامرأة أخرى كما حدث مع بعض قريباتها. مثل هذا الاعتراف يعني أنّ الوعي الذكوري قد استُخْدِمَ في الرواية في جانب منه لإدانةِ مثل هذا التحكّم الذي يكون عليه الوعي الأنثوي ضيق الأفق في رؤيته للعلاقة الزوجية.

في رواية (**للقمر جانب آخر**) قد يتساءلُ القارئ للوهلة الأولى: لماذا استغرقَتْ افتتاحيتُها في الحديث عن شخصية الأم وتقديمها في صفات سلبية، حيث: الحرص والشّح، والغيرة، والشكّ والحقد على الآخرين خصوصًا الأقارب ممن كانوا ينعمون بالمال والجاه؟ إجابة هذا السؤال ستظهر بصورة مباشرة مع تطور حركة السرد، حيث سيتضح للقارئ أن التركيز على هذه الشخصية، إنما كان لأجل التأكيد على الأثر السلبي التي تركته في نفسية السّاردة/البطلة (التي لم يُحدّد لها السردُ اسمًا)، تقول: "طوال الدهر عملت جاهدة لترسيخ فكرة كريهة بغيضة أصبحت مرضًا يضرب كوتد راسخ في نفوسنا..لقد عملت على شحننا بالنفور والكراهية والتوجس والشك من أقاربنا جميعهم دونما استثناء، فهم لا يقدروننا حق قدرنا"(٧)؛ لذلك كانت أولى خطوات الانتقام من الأقارب كما ترسَّخ في وعي الساردة أنْ ارتَضتْ لنفسها الزواج من (عبد الرحمن) وهو شابٌ فقير، يخلو من أي مزايا شكليّة أو اجتماعية، فضلًا عن كونه معقدًا نفسيًّا، وشحيح الكلام، لا يُفصح عن أي شيء من عالمه الداخلي؛ والسبب في قرارها هذا هو رغبتها في إثبات فكرة أنّها أوفر حظًا من بنات العائلة اللاتي فاتهن قطار الزواج، أما هي فجمالها الطاغي منحها فرصة الزواج المبكر في سنِّ العشرين، وفي ذلك إغاظة لهن ولعائلاتهنّ.

ليتضح لاحقًا أنّ ظهور (عبد الرحمن) في هذا السياق العائلي المفكّك، إنما كان أداةً لإبراز الغرض الرئيسي الذي ترمي إليه الرواية، وهو تملّك الغيرة والحقد في نفس الساردة، وأنّ الانتقام الذي سعَتْ له لم يكن موجّهًا إلى الذات الذكوريّة بقدر ما كان موجّهًا إلى بنات جنسها ممثّلات في صديقتها (أسماء)، هذه الفتاة التي لم تكن جميلةً لكنها كانت كثيرة التجمُّل، تلهث باستمرار وراء خطوط الموضة، ودائمًا ما تتحدّث عن الحسَب والنسب والجاه، وتُمعن في إشعار الساردة بالدونية، وأنّه عليها تقديم فروض الولاء والطاعة؛ ليتضح بذلك أنّ غياب مبدأ التوافق النفسي بين الساردة و(عبد الرحمن)، إنما سعى للتعبير عن فكرة **الغيرة الأنثوية** وما يترتّب عليها من آثار سلبية تسهم في اضطراب العلاقات الإنسانيّة، وهي غيرة ما كان لها أن تظهر بفاعلية على مستوى الحدث لولا الحضور الفعال للشخصيات الذكوريّة في الرواية.

على وجه العموم، إذا كانت الحركات النسائيّة ترى ضرورة اتِّحاد النِّسوة معًا للتعبير عن كلّ ما يرتبطُ بهن من قضايا في مواجهة القضايا الذكورية الخانقة، إلى الحدّ الذي جعل فئةً من الباحثات يرين أنّ من المميزات الرئيسية لهذه الحركات "أنّها تركز على قيم التواصل والتعاون والتضامن بين النِّساء بدلًا من المنافسة والعداوة والمبارزة والقتال"(٨)؛ فإنّ رواية **(للقمر جانب آخر)** تُقَدّم لنا صورةً مغايرةً لهذِهِ الأفكار الاتّحادية، حين تُشعرنا بأنَّ المرأة كانت من بين الأسباب الأساسيّة التي أدّت إلى تحقُّق فِعل القّهر الذي مُورس على أختها التي هي من بنات جنسها، فالانتقام من (أسماء) والطبقة التي تُمثلها جعل الساردة في مرحلة تالية من تطور الحدث تُمعن في تدبير الخطط، فعمدت أولًا إلى التخلي عن (عبد الرحمن) الذي راحت تُطيل في تحقيره وأنه لا يحقّق لها ما تنشده من حبّ يشتعل في وجدانها، ما يعني انّ الارتباط به كان خطأ فادحًا لا بد من تصحيحه، فهو بتعبيرها رجل ظل لا هو بحي ولا هو في عداد الأموات.

كل ذلك وغيره، قَادَها إلى فكرة التواصل مع (ناصر)؛ زوج أسماء، تُقيم معه علاقة حبّ، بعدما تمكّن من إغرائها بمعسول الكلام، فهي بوصفه أنثى لا يعرف وجهُها غير البشر والسرور، امرأة من ذهب وياقوت، أما هي فأصبحت تنظر إليه على أنه فارسها ومنقذها ومخلصها، ولذلك عملت جاهدة على التفرقة بينه وبين زوجته، تطبيقًا للمبدأ الذي تعلمته من والدتها "فَرِّق تَسُد"، ثم سرعان ما انتقل هذا التواصل الخفي إلى مرحلة العلن، ليُظهر السردُ بواسطة (ناصر) الجانب القبيح للوعي الأنثوي الذي كانت عليه الساردة، تقول في لحظة بوح واعتراف: "كنتُ أشعر بالفخر والانتصار، لسبب آخر. فكوني حظيت بقلبه، انتزعت إعجابه وبوحه، يعني فوزًا لي عليها، وانتصارًا ساحقًا، هي، تلك التي لا تكل ولا تمل من أن تتغنى بأمجادها وأمجاد أهلها وأسرتها"(٩).

لكنَّ لحظات السعادة لم تدمْ لها، حيث تكتشف المغامرات النسائية المشبوهة التي قام بها (ناصر) في الخفاء، وأنه كثير التحديق بطيف كل امرأة تعبرُ في طريقه، ليُفْهَم من السرد أنّ القمر الذي غمرَ الساردة بتوهجه وبريقه إنما كان مزيفًا، وأنّ جانبه الآخر الذي يخفيه عن الأنظار كان أسود ماكرًا، وأنّه لا مناص من التخلّص منه ومن بريقه الزائف، وذلك من خلال التمرد والتحرر عبر قرار التوقف عن رؤيته أو مشاهدته، وأنه مع هذا القرار راحت الرواية من خلال الوعي الزائف الذي أظهره (ناصر)، تستنطقُ على لسان الساردة في صورة مباشرة البُعد الثقافي الأُنثوي الذي تسعى لترسيخه في وعي المتلقي، تقول: "لم يكن هذا الغبي قد أدرك أن مفتاح التحكم بالنساء هو الحب والعاطفة، فمتى ما ضَمِن هو وأمثاله قلوبنا، أصبحنا طوع بنانهم، نائين عن الصغيرة قبل الكبيرة التي قد تجلب إليهم الضرر والأذى. لم يعِ ناصر ذلك ولم يفهمه. بأفعاله الشاذة كسر في داخلي كل معنى جميل، بشكل لا سبيل إلى جبره بأية قوة"(١٠).

من هنا، تكون الروايةُ بواسطة الوعي الذكوري قد فَضحت الصورة السلبيّة التي عليها الوعي الأُنثوي، وأنّ ما حدثَ للساردة مع (ناصر) إنما هو نتيجة طبيعة لكلِّ أنثى تخونُ الفئة التي تنتسبُ إليها، وأنّها لن تكون في النهاية إلا أُلعوبة بيدي الآخرين، وبهذا يكون الوعي الذكوري الذي تم التعبير عنه بواسطة مبدأ غياب التوافق النفسي قد وُظِّف لأجل إظهار إحدى السمات الفادحة التي عليها مجتمع النساء، ممثلةً في الغيرة، تلك التي متى انتشرت في مجتمع قلبته رأسًا على عقب، كما كان الحال بين الساردة وصديقاتها وقريباتها، ولهذا وجدناها في نهاية الأمر تعيش في غربة نفسيّة واجتماعيّة بعدما لفظها الواقعُ العائلي الذي تمردّت على قوانينه.

ثانيًا: الوعي الذكوري وغواية الجسد:

للجسد تواجدُهُ الملموس في الكتابة النسائيّة عمومًا، فغالبًا ما كان هو منبتُ الصراع بين المرأة والرجل الذي لا يرى في جسدها إلا وسيلة من وسائل إشباع مُتعه ونزواته؛ وهذا بحسب "عبد العالي بوطيب" هو ما تروّجُ له العقليّةُ الذكوريّة المتحجِّرة من اعتقادها بأنّ المرأة جسدٌ من دون رأس، وبالتالي من دون فكر ولا لسان، لدرجة اختزلتْ معها شخصيتها في جوانب مادية شكليّة محضة، اعتبر معها الصمت والمظهر الجسدي قيمتيْنِ جماليتيْنِ أساسيتيْنِ في تقدير الرجل الشرقي (١١).

هذه الرؤية الضيقة تجاه الجسد الأنثوي ـ في العادة ـ تمّ تقديم تداعياتها السلبية في الخطاب الروائي النسائي من قِبل وعي المرأة مباشرة، راصدةً بنفسها ما يلحقها من آلام ومعاناة مع مَنْ يُفترض أنه أقربُ الناس إليها. في إطار هذه الرؤية تأتي رواية **(طائر الجمال)** لتعبّر عن غياب التكافؤ العاطفي بين الزوجيْنِ عبر موضوع الجسد، لكن الملاحظ هذه المرة هو أنّ التعبير عن هذا الغياب صدرَ من وعي الرجل بخلاف المتعارف عليه، وهو ما يعني وجود تغيّر في الرؤية الكتابية النسائيّة عند فتحية النمر في خروجها على المألوف والشائع كتابيًّا.

هذا الصنيعُ السردي يُخيَّل معه أنَّ فتحية النمر ارتأتْ أنَّه كما ارتضت الكاتباتُ فكرةَ التعبير عن خصوصية المرأة من منظور أُنثوي، فإنه كي يُحققن الموضوعيّة والشفافية، ولا يُحكم عليهن بأنّهن يكتبن حسب أهوائهن ومن ثَمَّ التّعاطف مع ما يشغلُ بطلات رواياتهن من قضايا، فإنّه عليهن ـ أيضًا ـ التوغّل في نفسية الرجل، ومنحه هو الآخر مساحةً كافيةً للتنفيس عما يُساوره من مشاعر وأحاسيس تُبرز وعيه الخاص وما ينطوي عليه من تصورات عاطفية واجتماعية وفكرية تجاه المرأة وواقعها معه ومع غيره، وأنّه على القارئ تحليل مكونات هذا الوعي ووضعه في مساره الصحيح فيما يتعلّق بما يحكم علاقة الرجل بالمرأة داخل المؤسسة الاجتماعية (الأسرة) وخارجها.

إنّ الأزمة الرئيسية التي تُواجهنا بها روايةُ (**طائر الجمال**) تتمثّل في فشل خليل (الشخصية المحورية) في تحقيق حلم حياته، الذي تمثّل في ضرورة الارتباط بامرأة تكون في غاية الجمال، فالجمال من وجهة نظره هو قرين الأنثى المرغوبة، وأنّه يتحقق بتوافر شرطيْنِ، هما: القوام الممتلئ، والبشرة البيضاء.

ثم في مرحلةٍ تاليةٍ، حاولت الرواية وضْعَ بعض المبررات التي جعلت خليلًا يحصرُ رؤيته في هذيْنِ الشرطيْنِ، وذلك من خلال التنشئة السيئة التي كان عليها نتيجة تأزّم العلاقة بين والديه، ومن ثَمَّ انفصالهما، وانشغال كلّ واحد منهما بحياته الخاصة من دون التفكير في شأنه هو، ليواجه بقبح أُسري تعاظم في مستواه مع ما وجده من قسوة زوجة أبيه، وهو ما جعل الهواجس تحيط به من كل جانب، يقول: "لم يكن هناك مَنْ يُخفف عني، مَنْ يمدني بحض دافئ حنون، يشعرني بطفولتي الضائعة"(١٢). في هذا الجو الضّبابي الذي يُحيط به اصطنع فكرة الزواج المبكر؛ تخلصًا من وطأة المأساة التي يعيش فيها، ورغبةً منه في تغيير القبح؛ راح يحلم بالهيئة الشكلية التي لا بد أن تكون عليها زوجته المستقبلية؛ لكنّ حظَّهُ العثر يضعه أمام (أسماء) التي لا تعرف للجمال طريقًا، والسبب في ذلك هو رفض الآخرين له ممن كانت بناتهن على قَدْرٍ عالٍ من الجمال، وذلك بسبب مستواه الاجتماعي المتدني، ليفتقد مع (أسماء) كلَّ معاني الجمال، فهي ذات عقل تجاري لا تعرف من الحياة الزوجية إلا المال وكيفية الحصول عليه، يقول: "بصدق لم أشعر بهذه الزوجة أبدًا، لم أشعر بها كامرأة تشبعني، كزوجة تُحقق أحلامي"(١٣)، ومع تعاظم معاناته معها راح يصفها بينه وبين نفسه بالغولة؛ وهو ما جعله يعزم على الارتباط بغيرها.

قد يُفهم من سياق الأحداث أنّ الرواية تتعاطف مع (خليل) وأن الهيئة المزرية التي كانت عليها أسماء قدّمت له مبررًا لما قام من أفعال وسلوكيات مرفوضة من وجهة نظرها، وأن من حقه كإنسان البحث عن الجمال، لكن بإمعان النظر في المعنى العميق لما وراء السرد، يمكن القول بأنّ الرواية عمدت إلى السخرية من زيف الوعي الذي كان عليه (خليل)، ومن ثَمَّ إدانته ورفضه والثورة عليه، ولذلك حرصت على تصحيح مسار (أسماء) في النهاية، من منطلق أنه على المرأة ألا تنشغل بتدبير الأمور المنزلية فقط، لأن ذلك سيضرّ بها، وهو ما تنبهت له مؤخرًا، تقول: "كنتُ في منتهى الغباء، كنت ظالمة لنفسي إلى حدّ الجريمة التي لا تغتفر"(١٤)؛ ليحدث مع هذه المرحلة من الكشف ومواجهة الذات ما يمكن تسميته بالتحول الدرامي لشخصيتها، عبر انتقالها من الجهل إلى المعرفة، ومن ثَمَّ اصطناع سلوك مُغاير لما سبق، حيث نجد اهتمامًا مبالغًا منها بالزي والمظهر والتجميل وتغيير قصّات الشعر وألوانه وأصباغه، ما جعل خليلًا يقع في حيرة من أمره، خصوصًا مع تغيّر النغمة الخطابية التي أصبحت عليها، وذلك بالانتقال من الضجيج الصاخب إلى التزام الهدوء والاتزان الأنثوي المثير والشائق؛ وهو تغيّر مفاجئ اكتشف معه (خليل) أنّه كان على خطأ في تقييم علاقته بها منذ بالبداية، فهو لم يعطِ لنفسه فرصةَ التقرب إليها في محاولة فَهْم عقليتها وطبيعتها، ونصحها

بضرورة التغيير، فهي الأخرى إنسانة لها متطلباتها العاطفية. لهذا لما تطور وعي (أسماء) وفطنت لهذا الأمر، أمعنت في تحقيره، ولم تستجب لمحاولاته المتعددة من حيث التقرب إليها والتصالح معها.

مرحلة الكشف هذه، كما أنها تدين زيف الوعي الذي عليه (خليل)، أيضًا لا تعفي المرأة من ارتكاب الخطأ في حقّ نفسها، ونسيان أنّها أولًا وقبل كل شيء أنثى وليست رجلاً، وأنه كما على الرجل من ضرورة النظر إلى المرأة على أنها روح وجسد وعقل؛ فإنه عليها هي الأخرى أيضًا ألا تحصر نفسها في دائرة الخارج فقط، تاركةً احتياجاتها العاطفية خارج دائرة اهتماماتها.

مهما يكن الأمر، فإنّ الشيء الذي لا بد من ذكره هو أنّه إذا كانت المرأة في كثير من الروايات النسائيّة كانت هي التي تحرص على أنْ تبقى إلى جوار الرجل، وكانت في سبيل ذلك تبذل كل المحاولات لإرضائه، وفي الغالب كانت تفشل في تحقيق هذا المسعى، فإن فتحية النمر في **(طائر الجمال)** أحدثت خلخلةً في هذا المبدأ، حيث تبوء كل محاولات (خليل) في تقرّبه من (أسماء) بالفشل، ليكتشف أنه أمام خيارَيْنِ، هما: إما البقاء معها وعدم الاعتراض على ما تقوم من أفعال، أو إجبارها على تغيير موقفها المتعنّت معه؛ ولأنه باتَ في مرحلة لا يستطيع فيها المقاومة والمغامرة فإنه فَضَّل الخيار الأول، مُردِدًا بينه وبين نفسه "**القط يحب خناقة**"(١٥).

هنا بشيء من التوسع يمكن القول: إن إصرار (أسماء) على موقفها هو أمر ربما كان مقصودًا من قِبل الرواية، ترغبُ من خلاله في التأكيد على فكرة أنّه لا يمكن التصالح مع مَنْ ينظر إلى المرأة على أنّها جسد لا روح له، خصوصًا وأنّ التغيير الذي طرأ على وعي (خليل) كان مردّهُ هو تغيير المظهر الخارجي في المقام الأول، يقول: "بدأتُ أراها جميلة حقًا..لقد تغيّر شكلها كثيرًا"(١٦)؛ ما يعني أنّه لو ارتضت فكرة التصالح معه، فهذا يعني لاحقًا الإمعان في تحقيرها أكثر، وقد يتطور الأمر بالنظر إليها على أنها مجرد آلة سرعان ما سيتم التخلّص منها مع حدوث أي عُطل مفاجئ في جزء من أجزائها.

بهذا التحدّي الأنثوي تكون الروايةُ ـ بصفة عامة ـ ألمحت بصورة مباشرة إلى مسألة التغلّب على الثقافة الذكوريّة (الشهوانيّة)، وهي مسألةٌ لها أهمية خاصة في سياق الكتابة النسائيّة التحرُّريّة؛ ذلك لأنها تتّصل بوظيفة هذه الكتابة من حيث هي نتاج مختلف ومُغاير في فضاء الكتابة، تتمرّد على كتابة الذكور أو المجتمع التي يهيمن عليها وعي الذكورة وسلطة الرجل وذهنية الأبوة، لتصبح تأكيدًا مستمرًا للأنوثة وحضورًا لها(١٧). نتيجة لذلك، يتأكد للقارئ أنّ الوعي الذكوري استُعْمِل ـ أيضًا ـ في الرواية بوصفه أداةً لتصحيح ما عليه التصوّرات الخاطئة التي عليها عقليةُ المرأة في رؤيتها للعلاقة الزوجيّة.

ب) **الوعي الذكوري ومواجهة مبادئ العقل الجمعي:**

في هذا الجانب يتَّخذُ توظيف الوعي الذكوري في الروايات دلالةً جماعيّة، وذلك من خلال استعماله أداةً تهكميةً ساخرةً لتسليط الضوء على مجموعة من المبادئ والقضايا السائدة في نمطيتها المتوارثة، وهي مبادئ تؤثر بالسِّلب في التركيبة الاجتماعيّة للمجتمع الإماراتي المعاصر. هذا الاتساع الفكري في نظرته إلى الواقع يُخيّل معه أنّ فتحية النمر قَصَدتْ تفعيل الرؤية النِّسوية التي تؤمنُ بأنه "لا ينبغي للمرأة المبدعة أنْ تحصر إبداعها في أَصلها الأُنثوي فقط، فهي النصف الثاني من المجتمع وعليها أنْ تعي ذلك تمامًا حتى لا تفقد مشاركتها في بناء هذا المجتمع، بل ويجب أن تدرك جيدًا دورها المعرفي وأهمية مشاركتها الفاعلة في هذا الدور التنويري، انطلاقًا من معرفتها وإدراكها لوظائفها الكونية التي خصّها الله بها لتشارك في إعمار الكون جنبًا إلى جنب الرجل"(١٨)؛ وهو ما يمكن تلمّس ملامحه على النحو الآتي:

أولًا: الوعي الذكوري وسَطوة العقل المُغيَّب:

في رواية (**النافذة والحجاب**) سَعَتْ فتحية النمر لإثبات فرضيّة أنّه ليس شرطًا لتحقيق التكافؤ النفسي والعاطفي بين الزوجيْنِ؛ أنْ يكونا متقاربيْنِ في السنِّ، فقد تكون المرأةُ أكبر سنًّا من الرجل والعكس؛ مُشيرةً إلى أنَّ المعيار المهم الذي ينبغي الالتفات إليه هو التوافق الفكريّ المشترك بينهما، وإزالة كلّ العقبات المجتمعيّة التي تمنع تحقيقَ هذا الأمر. هذا ما حاولت الكاتبةُ ترسيخَهُ في ذهن القارئ من خلال اصطناع شخصيتيْنِ روائيتيْنِ مركزيتيْنِ هما: (غانم)، و(مُزنة)؛ حيث تفشل محاولات (غانم) في التواصل عاطفيًّا مع الفتيات اللاتي كُنَّ في نفس عُمره أو أقلّ منه، والسبب الرئيسي في ذلك هو أنّهن كُنّ يُفرضْنَ عليه من قِبل العائلة، تلك التي ترى أنّ الزواجَ من خارجها ذنبٌ كبيرٌ يؤدي إلى نُشوءِ المصائب، وتفكّك أواصر القُربى؛ ليظهر تدريجيًّا أنّ هذا الفشل هو أمرٌ ربما قُصِد به التوصّل إلى الغاية الرئيسيّة، المتمثّلة في التمرّد على مبادئ العقل الجمعي (المتَحجِّر) الذي يُقيِّد الفرد بضرورة التزام العادات والتقاليد مُغيبًا عن قوانينه كلّ ما يتّصلُ باحتياجات الذات وما ترنو إليه؛ ليكون هذا التمرد الخطوة الأولى في محاولة إثبات فرضية السنّ سالفة الذكر، حيث يجدُ (غانم) طريقه مفتوحًا للتواصل مع مُزنة، التي رغم أنّها من خارج العائلة وعلى مشارف الخمسين من عمرها، إلا أنّه في تواصله معها يشعرُ بذاته الضائعة، ويحسُّ بحنان، ورأفة، ونضوج فكري وغيرها من الأمور التي لم يعرف لها طريقًا من قبل في تجاربه السابقة، مؤكدًا بهذا التواصل ما ذكره لرُفقائِهِ، يقول: "هناك ألوان لبنات العشرين من حولي لا يجذبونني، لا يثيرون الاهتمام عندي..حاول أن تطرح أمامها موضوعًا يهمك لاستطلاع ثقافتها، ماذا تجد؟ أما الثانية فاطرح الموضوعات ذاتها أمامها إرمِ الخيط وارتقب النتيجة، رغم أيضًا أنه ليس قاعدة"(١٩).

تدريجيًّا ينجحُ (غانم) بما عليه من وعي مُنفتح إضافةً إلى الصفات التي تمتلكها مُزنة، حيث جمالها الفائق، ورجاحة عقلها، وحُسن منطقها واتزانها؛ ينجح في تغيير فِكر والديه، ومن ثَمَّ إقناعهما بأنَ راحتِهِ واستقراره الغائب عنه لن يتحقَّقُ إلا بالزواج من مُزنة؛ ليتضحَ لاحقًا أنّ هذا التغيير وما نتجَ عنه من زواج، كان مطيةً لكشْفِ الموضوع الجوهري في الرواية، وهو زيْف الوعي الذي يربطُ حلول مشكلاته الحياتية بأمور من قبيل (**الدّجل والشعوذة**).

ظهور هذا الموضوع الغرائبي على السطح تزامنَ مع تدهور العلاقة بين (غانم) و(مزنة) بعد عام من زواجهما، وأنّ ذلك إنّما كانَ بفعل سطوة الأفعال الشيطانيّة التي قام بها الدجال (عبد الجبار المقدّس)، بمشاركة من (زهرة) أخت (غانم) لسببين: أولهما: ما أصابها من غيْرة تجاه مُزنة، التي تفوقها جمالًا رغم كِبَر سنّها وأنها تمكنت بفاعلية من ترتيب عوالم (غانم) المرتبكة، وهو أمر وَجد قبولًا واستحسانًا من قِبل والده. السبب الآخر: هو أنّ زواج (مُزنة) من (غانم) شكَّل خطرًا على استقرار بيت زهرة، فأهل زوجها لم يستفيقوا بعد من صدمة طلاق (نجوى) من (غانم) بعد زواجهما بثلاثة أيام فقط.

لقد نجح (عبد الجبار) في عمل سِحر فرَّق به بين (غانم) و(مزنة) من ناحية، وأعادَ المحبة بينه وبين (نجوى) من ناحية أخرى. ليس هذا فقط، بل إنّ هذا الفعل الشيطاني كان مفتاحًا لسرد أفعال أخرى أكثر شيطانيةً كان يقوم بها هذا الدجال، من ذلك ما تضمنه مشهدُ حلقة الزار، التي كَالَ فيها الشتائم البذيئة لامرأة كانت ماثلةً بين يديه، وواقفةً على أطراف أصابعها كالضفدع، تهتزُ من الرعب وتتصبّب عرقًا، وإلى جانبه كلب يُحرّك جذعه بعصبية، وتفوح منه روائح كائنات ذُبحت لأجل أهداف قبيحة؛ وهو مشهدٌ عبثي يدلّ على هيمنة اللاوعي وغياب العقل والمنطق، في سبيل تحقيق الأطماع والنَّيْل من الآخرين، وكلها أمور أَعْمَت الجميع عن رؤية حقيقة هذا الدجال وأمثاله من السحرة والمشعوذِين، تقول زهرة: "على الرغم من تبجيلهم ومبالغتهم في تقدير ذلك الحاقد بقولتهم الناشزة، حضرة الشيخ، سيدنا الشيخ، لم أسترح له.. يا له من مرعب..إلهي كيف كانت نظراته تخترقني بوقاحة وسفور، وكيف نجوت بأعجوبة؟"(٢٠).

وكأنّ السّردُ أرادَ من خلال إعادة العلاقة بين (غانم) و(نجوى) التلميح بفكرة أنّ هذا الواقع ارتضى لنفسه أن يعيش بقوانين العادات والتقاليد البالية: "فالبعض لا زال يتخبط في جلباب جد جده، وإن ادّعى ما ادعى من التحضر"(٢١)؛ وبسلطان الدجل والشعوذة، رافضًا أي مؤثر خارجي قد يُعيد الأمور إلى موضعها الصحيح، ولذلك كانَ طبيعيًّا أنْ يرفض هذا الواقع (مُزنة)، مدرسة التاريخ التي كانت لها طريقة خاصة في تدريسها تُغاير المألوف، طريقة ترفض التلقين، وتقوم على الفكر والإبداع، ولهذا في حين نجد غانمًا يصف

حالته مع (نجوى) بقوله: "بأسلوبها الطفولي شرعت تلوّث هواء الغرفة، ثرثراتها الفارغة"[٢٢]؛ نجده مع (مُزنة) يقول: "كيف السبيل لدخول البائسين أمثالي مملكة العلم والثقافة بأسوارها المنيعة"[٢٣].

من هنا، يمكن لنا فهم الثنائيّة الواردة في عنوان الرواية: (**النافذة والحجاب**)، حيث يدلُّنا الخطاب الروائيّ على أنَّ النافذة هنا هي نافذة الحب والمشاعر والألفة، والتأمل والبحث، أي نافذة (غانم)، حيث الضوء الذي غَمر (مُزنة) بعدما كبُر سنّها ويئست من حياتها، لكن هذا الضوء سرعان ما حُجِب بفعل حجاب غَيْرة (زهرة)، وسطان الدجل والشعوذة.

بصفة عامة، إنَّ الرواية تُشير إلى إمكانية التصالح بين الرجل والمرأة على مستوى العواطف والعلاقات الاجتماعيّة، وأنّهما يمكن أنْ يُحققها استقرارًا معيشيًّا فيما بينهما، لكن على الواقع أنْ يمنحهما فرصةَ حرية عيش هذه التجربة التصالحيّة معًا. إمكانية تحقّق هذا التصالح هي التي جعلت (مزنة) لا تنقمُ على (غانم)، وترى أنّ ما حدث بينهما كان بفعل طارئ أثَّر في عقله، وأنّ حبه سيظلُّ يملأ قلبها. كلُّ ذلك يمكن أن يُفسِّر لنا الصّرخة التي أطلقها في بداية الرواية وعلى إثرها بدأ في تذكّر تجربته: "لماذا الناس بهذا الشكل لا يتركوننا نعيش في سلام، بطريقتنا لا بطريقتهم البالية أو حتى غير البالية؟"[٢٤]؛ وكأن الرواية تشير إلى أنّ الوعي الذكوري مثله مثل الوعي الأُنثوي يُمارس عليه هو الآخر فعلَ القهر المجتمعي، وأنّ ما يقوم به تجاه المرأة من تعسّف قد لا يكون مقصودًا من قبله، إنما يكون بإيعاز من سلطان آخر يتحكم في إدراكه ووعيه، وإلا ما كان الرجل غايةً تنشدها المرأة وتتطلع إلى الاقتراب من عوالمه كما فعلت (مُزنة) حين راحتْ تستعيدُ في خيالها تفاصيل علاقتها بغانم رغم انفصالها عنه، تقول في لحظة بوح: "لن أَمَلّ انتظارك، وإنْ حاولتْ جيوش اليأس الاقتراب ولا بدّ وأنْ يهزمها الشوق"[٢٥]؛ وهي استعادة تؤكد بها إمكانية إعادة الكَرَّة من جديد مع تهيئة الأجواء المناسبة لها.

ثانيًا: التمييز العنصري: ثنائيّة البِيض والسُّود:

في رواية (**ما لم يقله أبي**) تتمحور الأحداث حول شخصية تُدعى (نبيل عبد السلام)، وهو شابٌ يعاني من أزمة نفسيّة حادة نتيجة اكتشافه حقيقة أنه كان من بين الأسباب الرئيسية التي أدّت إلى وفاة أبيه، بعدما تخلى عن قناعاته وسقط أمام إغراءات ابنه، ومنحه كل أمواله بهدف استثمارها في العقارات، وهو لا يعلم أنّ ابنه كان على صلة قوية بامرأة أجنبية من غير دينه، منذ أن التقيا معًا في الجامعة، وهي صلة لم يُقم لها هذا الأب أي وزن؛ ليكون البديل هو التواصل الخفي بينهما، ومن ثم تنجح بذكائها وألاعيبها في جعله خاتمًا في إصبعها، ومن ثَمَّ إقناعه بضرورة أن يؤمّن مستقبله ومستقبل طفله، وأنّ إخوته سيجدون ما يكفيهم فيما تركه لهم أبوه من بضائع في محلهم المعروف. هذا التحريض المستمر دفعه إلى أن يُودع في حسابها كلّ الأموال التي تنازل عنها أبوه بتوكيل رسمي له، وفي مفاجأة صادمة تغادر البلاد إلى جهة لا يعرفها.

مع موت (عبد السلام) تبدأ العقدةُ الروائيّة في تشكُّلها وظهورها، منطلقةً من العلاقة الهشّة التي كانت بينه وبين بقية أبنائه، فرغم غناه هذا إلا أنّهم عاشوا في شُحّ وفقر، وهو ما جعلهم يستعجلون في طلب ميراثهم، الأمر الذي أسقط (نبيلًا) في دائرة الهواجس والكوابيس، يقول: "فالمسألة في منتهى الصعوبة والتعقيد، ولا أعرف إن كان علي البوح بها أم الاحتفاظ بها في أحشائي التي صارت تقاوم اتّقادًا ناريًا سيؤدي بي لا محالة إلى أحد المصادر الثلاثة: القبر أو السجن أو الجنون، إن طال بقاء السر في داخلي محبوسًا لوقت أطول"(٢٦)، وما كان منه إلا الرحيل الدائم إلى الصحراء والتخييم فيها باعتبارها ملاذًا آمنًا له.

ليكون هذا الرحيل مدخلًا للقاء (نبيل) بالرجل الخمسيني غريب الأطوار، الذي ادّعى أن اسمه (مراد)، ليتشكل مع هذا اللقاء الموضوع المركزي الذي تهدف الرواية إلى تسليط الضوء عليه وهو علاقة **التوتر والتنافر بين فئتي: البِيض والسود**، وهي علاقة لها حضور قوي في مجال الكتابة الروائية عامة خصوصًا في خطاب الروايات الإفريقية وروايات ما بعد الاستعمار، غير أنّ فتحية النمر منحت هذه العلاقة صبغةً محليةً تتعلّق بشريحة موجودة في الواقع الإماراتي الذي تصوره الرواية، حين جعلت خلاص (نبيل) مشروطًا بقبوله فكرة زواج أخته (سميحة) من (مراد)، مع الحفاظ على الشرط الرئيسي وهو عدم الإنجاب، ليظهر أن سبب التمسك بهذا الشرط هو أن (مراد) لا يريد لمأساته أن تتكرر مرة أخرى، فقد أخبره (عبد السلام) في لقاء سري بينهما، أنه ابن بالتبنّي، وأنّ أكثر ما كان يزعج (مراد) هذا هو أنّ الناس يتعاملون معه من منطلق اللون ولم يلتفتوا الى ذكائه، وحسن عمله، وإخلاصه مقارنةً بالأخلاق السيئة التي عليها البّيض، وهو ما بدا واضحًا في زجر (عبد السلام) له عندما طلب الزواج من سميحة من دون علم (نبيل): "فقط من أجل المرحوم الذي جئت تسأل عنه أغتفرها لك، على ألا تريني وجهك الوقح مرة أخرى"(٢٧).

لينفتح السردُ بعد هذا التهكم المخزي على عوالم مأساوية قاتمة تستمد تفصيلاتها هذه المرة ليست من ذات (نبيل) القلقة، إنما من ذات (مراد)، المتشككة في كلّ شيء يقول: "وعدت من عند الرجل وأنا جريح ومطعون في قلبي وفي كرامتي وكبريائي"(٢٨)، وهي تفصيلات تضعنا أمام ثنائية ضدّية نجد فيها موقف الأسود من الأبيض والعكس، كما أنّها تضعنا مباشرة أمام موقف (مراد) من هذا الصراع الأزلي، يقول: "بل في مقدوري أنا أن أذل من أشاء لو سمحت لي أخلاقي التي تمقت مثل هذا الغباء كأساس للتعامل مع البشر. نحن جميعًا من طين واحد. مبعثه من التراب ومنتهاه إليه"(٢٩).

وهو موقف يمكن القول معه بأنه يحمل القيمة الإنسانية التي تسعى الرواية لترسيخها في ذهن قارئها، من حيث ضرورة التوازن المعيشي بين الفئتيْنِ، ودليل ذلك ما أحدثته من مفاجأة لنبيل وإخوته، مع سماعهم قرار قبول (سميحة) الزواج من هذا الغريب، ومن ثَمَّ العيش معًا في سعادة، تغيرت فيها نظرة (مراد)

إلى الحياة، وهو تغيّر يُظَنُّ معه أنّ حبه لسميحة لم يكن لذاتها بقدر ما كان هدفه هو الارتقاء بشخصيته وتحقيق مُراده ومقصده؛ من حيث الاعتراف به وبحقوقه؛ لتصبح سميحة حينئذٍ أداة يُتوسَّل بها للتوصّل إلى مثل هذه التطلعات؛ دليلُ ذلك هالة الفرح التي تلبسته عندما اكتشف أنّ حلمه في طريقه للتحقق، يقول: "وخلت أنني سأركض بكل قوتي في الصحراء وأتوغل فيها وأصرخ مُنتشيًا حتى لتردد الرمال والسماء والأنجم الباردة والقمر صدى صوتي المنتحر من الفرح"(٣٠)، لكنّ هذه السعادة لا تكتمل، حيث تتبدد التطلعات، بسبب إخلال سميحة بشرط الإنجاب، وهو ما أدّى إلى وفاته نتيجة أزمة قلبية مفاجئة.

بهذا المصير، يُفهم أن الرواية تطمح لإبراز فكرة أنّه من الممكن حدوث التوازن بين الفئتيْنِ: البِّيض والسِّود، والتعايش معًا في سلام على مستوى العلاقات النفسية والاجتماعية في مناخ صحي يسوده الودّ الذي بدأت بوادره في الظهور مع (مراد وسميحة)؛ لكن بشرط ألا يُقيّد هذا التعايش بشروط مادية انتهازيّة كما فعل (مراد) عندما أغرى (نبيلًا) بالمال؛ أو إملاء شروط لا إنسانية عبثية كعدم الإنجاب، وكأنّ الرواية كما أدانت وعي (نبيل) الذي سقط في فخّ الأجنبية، تدين في الوقت نفسه وعي (مراد) الذي سنحت له الفرصة بأن يُغير من نظرة الحقد والكره تجاه الفئة التي يمثلها، لكنه لم يستثمرها بل أحاطها بنوع من الغموض والجبروت، وعُذره في ذلك (هذا ما جناه أبي عليّ).

ج) العمالة الأجنبية وضرورة الوعي بثقافة الآخر:

في رواية (**في حب التنين الأصفر**) تمثّلت العمالة الأجنبيّة في شخصية (جو) بائعة التذاكر، وهي فتاة صينية، أجبرتها الحاجةُ في بلادها على الهجرة إلى الإمارات، وفيها التقت بالشاب (علي) الذي كان يُعاني من عُقد نفسيّة تخفّف منها باتصاله بهذه الفتاة، التي لم تكن حسناء بما يكفي في عيون الناس وفق رؤيتهم الجماليّة، أما في نظره هو فكانت تفوق حسناوات العالم بجمال روحها، أو ما أسماه بالجمال الأيقوني، بما يتضمنه من دلالة ثقافية حضاريّة تُجسِّد الرواية من خلالها فكرة إمكانية حدوث التبادل الثقافي والحضاري بين البلدان (شرقًا وغربًا)، وهو تبادل يمكن استنباطه من تساؤلات السّرد المتكررة حول طبيعة العلاقة التي كانت بين جو وعلي، كأن نقرأ: "هل هو بطل حكاية حبّ خالدة عبر تاريخ بلديهما"(٣١).

من هنا، كان منطقيًا ومقبولًا ألا تظهر هذه العلاقة على السطح فجأة، وأن يتم التمهيد لها في بداية الأحداث بواسطة الحديث عن الثقافة الصينية، وأثرها في وعي الآخرين، إضافة إلى الإطناب في شرح كثير من الأشياء التي عُرفت عن الصينيين، كرؤيتهم للألوان مثلًا فالأحمر عندهم هو لون الحظ والتفاؤل، بينما الأبيض هو رمز النهاية ودليل الموت ولا يتعلّق به إلا الشيوخ وكبار السّن؛ فضلًا عن أنهم لا يعترفون بالملامسة إلا قليلًا ولا يقتربون من الرأس بالذات؛ كونه أكثر أجزاء الجسد البشري قداسة. كذلك هناك الحديث عن الطقوس التي تُصاحب الموت، فبموت الشخص يقومون بأخذ لباسه وفراشه ويحرقونهما بعيدًا عن البيت، بعد

أن يضعوا حولهما دائرة بالطباشير، حتى لا تسرقها روح أخرى في طريقها إلى الموت. أكثر من ذلك، هناك المقارنات التي تعرّف عليها (علي) بنفسه، عندما سافر إلى الصين بعد رحيل (جو) بهدف استكشاف الأجواء التي نشأت فيها، وما تبع ذلك من أحاديث حول الشواطئ في الصين والشواطئ في دبي، وكذلك الروائح التي كانت تُنتشر في الأفنية والبيوت لأجل طَرْدِ الأرواح الشريرة والأحزان؛ إلى غير ذلك من الأشياء التي منحت الرحلة بُعْدًا ثقافيًا.

وكأنّ الرواية من خلال هذا البُعْد المعرفي الذي غَلَب على بنيتها، تُريد التأكيد على مسألة أنه إذا أراد الوعي الإماراتي أن يتعامل بتوازن مع هذه الجالية وموطنها (الصين)، فإنه عليه أولًا وكل شيء أن يتعرّف على ثقافتها؛ لأن ما هو مشروع في هذه الثقافة قد لا يكون مشروعًا في ثقافته، وما هو مستغرب في وعيه تجاهها قد لا يكون مستغربًا من قبلها. بهذا يمكن أن يحدث تواصل بنّاءً بين الجانبيْن، والدليل على ذلك أنّ عمق المأساة التي نشأت في النهاية ما بين (علي) و(جو)، أنّه رأى في حَمْلها منه أمرًا شائنًا لن يعترف به واقعه، فهو حمل بالنسبة له عار جيء بطريقه غير شرعيه خارج إطار مؤسسة الزواج، في حين أن ثقافة (جو) تقول بمشروعية هذا الحمل؛ وهذا يُفسر لنا لماذا أسهبت (جو) في الحديث عن كونفوشيوس؛ حكيم الصين الذي عاش فقيرًا في كنف أمه، وأنّه لم يكن ابنًا شرعيًّا إنما كان ثمرة علاقة عشق بين أمه وأبيه، وهو ما يُشير إلى مسألة أنّ (علي) لو فطن لمثل هذه الإشارات المعرفية المبطّنة في أحاديث (جو)، ربما تجنّب الوقوع في مثل هذا الخطأ الذي أدى إلى وفاتها، وما تبعه من عيش في صراع نفسي حاد، يقول: "كيف تسمح لرجولتك المشكوك فيها أصلًا بأن تترك المرأة الحامل دونما علاج ورعاية؟ هل بلغت بك القسوة والخسة إلى هذا الحد؟ كنت متأكدًا من أنها لن تلد بسلام، ولن تصل محطتها الأخيرة الشاقة بعيدة عن النصح والمساعدة"(٣٢).

كلُّ ذلك يحمل ملخصًا للفكرة العامة من وراء توظيف العمالة الأجنبية ملخصةً في ضرورة الوعي بثقافة الآخر، فالجهل الذي كان عليه (علي) بأركان هذه الثقافة هو الذي جعله يرتكب الأخطاء ويدين نفسه أكثر من مرة. في هذا السياق أيضًا تلفت الرواية النظر إلى أنه في حالة الاقتراب من ثقافة الآخر أيًّا كان نوعها، فإنه ينبغي ألا ننخرط فيها انخراطًا قد يؤدي بنا إلى الموت، إنما لا بد من تحليل جميع جزئياتها تحليلًا يتناسب مع وعينا وثقافتنا، فتحكم الوالدة المرضي في شخصية علي، هو الذي جعله يبحث عن نافذة أخرى: "وهكذا ينبغي له أن يكون تحدى العراقيل، وكسر الحواجز، غير مدرك بأنّه يتحدى أمه، وأنه كسب الرهان "(٣٣)؛ وإنما كان ذلك التحكّم ـ في حقيقة الأمر ـ بسبب تأثرها برواية "مأساة أم" وهي رواية صينية.

هذا، يُفسر لنا أيضًا السبب في تكرار تعقيبات الأب حول الطريقة التي ينبغي اتباعها مع تلقّي الكُتب وقراءتها، كما في تعقيبه لعلي حول مفهوم القراءات غير المجدية، يقول: "كأن تقرأ عن السحر

والأسحار وأذية عباد الله..أو عندما يكون القارئ ذا عقلية جافة ومتصلبة لا تتأثر بما تقرأ من الخير والحق والجمال أو العكس، أو أن تتحول إلى إسفنجة تمتصّ كلّ ما يقع بين يديك، وكأنه الكتاب المقدس"[٣٤]. بذلك يمكن أن يكون هناك تبادل ثقافي واجتماعي بنّاء بين البلاد، دون أن تطغى ثقافة على أخرى.

- **مجمل القول:**

يكشفُ التحليلُ الثقافي السابق لمجموع المحاور التي تمّ استنباطها من الهيئة التي بدا عليها الوعي الذكوري في الروايات؛ أنّ فتحية النمر غالبًا ما كانت تستخدم العلاقات الأُسرية غطاءً أو مظلةً عامة لعرض قضايا إنسانية كبرى لم يكن من السهل التوصّل إليها لولا اصطناع حيلة التفكك الأسري، الذي يُمثل حيلةً سرديةً تبرر ظهور الفكرة الروائية، كما في (النافذة والحجاب) على سبيل المثال، حيث العلاقات العاطفية داخل الأسرة وتفككها، كانت سببًا في التوصل إلى موضوع السحر والشعوذة. أيضًا في رواية (الحب والتنين الأصفر) هناك العلاقة التسلطية التي مارستها الأم على ابنها، وكانت سببًا في أن يرتمي في واقع (جو) الفتاة الصينية، ليظهر بذلك موضوع العمالة الأجنبية وأثره نفسيّا واجتماعيّا وثقافيًّا في البنية التركيبة للوطن.

أيضًا، يُلاحظ أنّ الكاتبة قد تدّرجت فكريًّا في تعاملها الروائي مع الوعي الذكوري، ففي بداية علاقتها به كان هذا الوعي سلطويّا قاهرًا فيما يتصل بالمستوى العاطفي خصوصًا في علاقته بالمرأة، وهو أمرٌ أملته ماهية الرؤية الأنثوية الخالصة التي تسعى روايات المرحلة الأولى (السقوط إلى الأعلى/ للقمر جانب آخر) للتعبير عنها، مثل: الحب، والزواج، والإنجاب، وضرورة التفرغ للبيت ورعاية شئون الأبناء..إلخ؛ لذلك كان الفضاء السردي الذي دار فيه الوعي الذكوري فضاء أنثويا خالصًا.

في مرحلة تالية، يبدو أنّ الكاتبة شعرتْ بنوع من الاكتفاء الفكري تجاه عرض مثل هذه الموضوعات الأنثوية، وأنه إذا كان هناك تيارٌ من النقد النسائي رأى أن أهم ما يميز الكتابة النسائية أنها تُقدَّم من منظور أنثوي ذاتي عبر ضمير المتكلم، من منطلق أن المرأة أكثر من غيرها معرفة بأسرارها والتعبير عن خصوصية مشاعرها[٣٥]، إضافة إلى "شعور هذه الذات بعدم تلاؤمها مع واقعها، الذي ينظر لها نظرة أبسط ما توصف بأنها أقل من الرجل وتأتي خلفه في المرتبة، فبدأت تتعمق في ذاتها"[٣٦]، إلى درجة أن "محمد عبد المطلب" في مراجعة عامة قد لاحظ أنَّ بعض السرديات النسوية تستبعد الشخوص الذكورية تمامًا وتتحول علاقة الأنثى بالذكر إلى علاقة الأنثى بالأنثى وكأن الاستبعاد إشارة إلى الاستغناء"[٣٧]؛ فإن فتحية النمر ربما التقطت هذه الإشارة، فانتقل محل اشتغالها الإبداعي إلى تصوير الوعي الذكوري من منظور الرجل نفسه، ولذلك جعلت منه بطلًا مركزيًّا في رواياتها التالية، من منطلق أنه هو الآخر أقدر من غيره من النساء على كشف حقيقة وعيه ومواجهة مشاعره، كما في روايات (طائر الجمال/ النافذة والحجاب/ما لم يقله أبي/ في حب التنين الأصفر).

أكثر من ذلك، ربما رأت فيه هو الآخر شخصًا مقهورًا يُمارس عليه قهر المرأة، تلك التي تحرّرت في رؤيتها للواقع من حولها، وأصبحت مستقلةً في اتّخاذ قراراتها، وقادرةً على إيجاد ردّ الفعل المناسب تجاه ما يُوجّه إليها من قرارات ذكوريّة أو مجتمعية؛ في هذه الحالة السردية الجديدة أصبحت الرواية مهمومةً بالاقتراب من التكوين الداخلي لنفسيّة الرجل وما يشغلُ وعيه من رؤى من خلال منظوره هو لا منظور غيره الأنثوي.

المبحث الثاني: علاقة الوعي الذكوري بمقومات البنية السرديّة الإطاريّة :

في تقديمها للهيئة التي كان عليها الوعي الذكوري، استندتْ فتحية النمر إلى بنية فنية مركزيّة في تشكيل حبكتها الروائيّة، وهي بنية السّرد الإطاريّ، ومؤداها: "سرد يعملُ بوصفه إطارًا لسرد آخر بأن يُشكِّلُ محيطًا أو خلفيةً له(٣٨)، حيث تُقدِّم الحبكةُ في افتتاحيتها المصيرَ النهائي الذي تُوِّجتْ به رحلةُ الشخصية بعد خَوْضها عديدًا من التجارب الحياتية، ثم تدريجيًّا خطوةً خطوةً تبدأ في استدعاء الأحداث والأسباب التي أدَّتْ إلى تحقّق هذا المصير. لهذا السبب ارتبطت هذه الحبكة ارتباطًا وثيقًا بتقنية (**الارتداد السردي**)، وهي تقنيةٌ تؤسَّسُ على فعل التذكّر في تأرجحه بين عوالم مختلفة، كلها ترسمُ الحياة المتخيّلة التي تسعى الكاتبة لتقديمها، من هذا المنظور الوظيفي يُعرف "جيرار جينيت" هذه التقنية بأنها: "الإشارة إلى أحداث سبق للسرد أن تركها جانبًا ثم اتّخذ الاستذكار وسيلة لتدارك الموقف وسدّ الفراغ الذي حصل في القصة، أو العودة إلى أحداث سبقت إثارتها، تكرارًا يفيد التذكير، أو لتغيير دلالة بعض الأحداث"(٣٩)

هذا ما نجده ـ مثلًا ـ في رواية (**السقوط إلى أعلى**)، حيث تنشغلُ الافتتاحية تحديدًا ببيان جُزئيات التفكّك والخواء العاطفي اللذين لحقا بمنى في علاقتها بعبد الله خصوصًا بعدما ذكر أمامها حكاية تعرفه على صديقه (عصام)، وما ترّتب على ذلك من تولّد رغبة ملحة لديها هي الأخرى في التعرّف على هذا الصديق، ليضعنا السردُ في انطلاقته الأولى أمام جملة ذاتيّة محورية على هذا النحو: "واصلتْ الاستماع إليه وخدر لذيذ لم تعتده يسري في عروقها اليابسة باعثًا فيها النماء والنشاط والرغبة في الحياة..ولم يكن يعي بأنه بذلك كان يحفر قبرًا ليس له فحسب، بل لكل ما يتعلق بهما"(٤٠)؛ ثم يتولى السّردُ من خلال فعل الارتداد مهمةَ بيان هذه الجملة المشحونة بطاقات انفعاليّة مُربكة: (**كان يحفر قبرًا ليس له فحسب، بل لكل ما يتعلق بهما**)؛ راصدًا حالة (منى)، وهي تعيش في عالميْن: أحدهما واقعي، والآخر مُتخيل؛ مبررةً من خلالهما أنّ سبب انغماسها وتوحّدها مع الخيال، إنما كان بسبب أنّها لم تعشْ مع (عبد الله) لحظة سعادة حقيقيّة: "فإذا بها تسرح بعيدًا في حياتها **الماضية، تستعيدُ خزانة ذكرياتها**، تجرجر سنوات عمرها الضائعة كأنّ شريطًا سينمائيًّا يمرُّ أمام مخيلتها، تشرب مرارة كل لقطة وكأنه حنظل موجع، أو جراح لم تزل نازفة، وتواصل نزفها كلما دفعتها الظروف إلى استدعائها"(٤١).

في الروايات اللاحقة تضعنا الكاتبةُ في الافتتاحية أمام الوعي الذكوري من خلال صوته هو، مُعبرًا عما يشغله من أمور نفسية وحياتية، وقد نتجَ عن ذلك تحولٌ في بنية الخطاب السردي من الخطاب المناجاتي الأُنثوي إلى الخطاب النفسي الذكوريّ مُتعدد المسارات، عبر تدفّق مستمر من الأحاديث الذاتية الصادرة من وعي الرجل وهو يعيش في عالم خاص به أركانه: التقوقع على الذات، والهواجس، والاكتئاب، فضلًا عن الشكّ في كل ما يتصل بالمحيط التي ينتمي إليه.

من هنا، وجدنا في رواية (**طائر الجمال**) أنَّ الإطار السردي تَشكَّل من تداعيات الحالة المتردية التي كان عليها (خليل)، وهي حالة تم تلخيصها في جُمل صريحة، مثل: "كان يزيح شيئًا مما يثقل روحه وقلبه من هموم وأقدار مزمنة"(٤٢)، وفي موضع آخر: "كنتُ أبدو فيها كما حالي الآن مجرد مكمل لديكور"(٤٣). لذا، كان على السارد المركزي (خليل) العودة إلى الوراء؛ كي يبيّن الأسباب التي جعلته طوال حياته يشعر باللامعنى، وذلك عبر سردية تذكرية مُفتتحها: "كان ينادي للماضي بكل دقائقه وتفصيلاته، وفوق هذا وذاك بكل ما حمله من شحنات الإحساس والشعور التي كانت تتسيّد الموقف بأكمله"(٤٤).

غير أن الملاحظ هو أنّ هذا التذكر لم يَسِرْ في هيئة سرد خَطي تقريري كما كان هو الحال في رواية السقوط، إنما تمّت صياغته في هيئة حوار طويل جمع بين (خليل) وصديقه (خميس)، الذي اتّخذت منه الرواية وسيلة لاستنطاق كل ما في وعي (خليل) وما يُعانيه من أحاسيس مضطربة باغتته في الليلة التي يُفترض فيها أن يكون سعيدًا بزواج ابنه، يقول: "دعني أخفّف شيئًا من هذا الثّقل، أزيحه عن كاهلي"(٤٥). ثم يبدأ السرد بعد ذلك عارضًا سيرة ذاتية مأساوية له في كل جوانبها، مُتعجبًا من حال ذاكرته التي لم تخنه في حفظ التفاصيل وما صاحبها من مشاعر آنذاك خصوصًا في علاقته بزوجته (أسماء)، وهي تفاصيل أبَانتْ في مجموعها عن رؤيته الفكرية للمرأة عمومًا، يقول: "أرى قوة المرأة بداية وانتهاء في صورتها وشكلها الساحر الذي سيجعلني أسيرًا لها، مُفضلًا إياها حتى على نفسي. أما أن تمتلك صفات أخرى، يعدّها الآخرون ضرورية كالعقل والطيبة وحسن تدبير الأمور على مالي وما أملكه، فهذا وإن كان مهما، وقد كان متوافرًا فيها بدرجة لا يمكن مضاهاتها، ولكن كونها تفتقر لصورة الجمال الذي استعبدني، ولا يزال، فقد اعتبرتها ناقصة. هذا أنا وهكذا أفكر"(٤٦).

الأمر نفسه في (**النافذة والحجاب**)، حيث تضعنا الافتتاحية الروائية أمام الحالة النفسية المزرية التي عليها (غانم)، حيث: الحيرة، والاختناق، وعدم التوازن، يقول: "وكائنات الشر المرئية وغير المرئية تطوقني، تنشف هواءاتي، أكاد أختنق، مرارات في الحلق وألم يغُص، أفتش من غير جدوى عن مبرر لما أنا فيه، يُعيد إليّ بعضًا من توازني المنسحب بعيدًا مرة أخرى إثر مرة في الغياب، لو كان أمرًا طارئًا ما همني"(٤٧)؛ ثم يأتي فعلُ الارتداد أو التذكّر موزعًا على أصوات سردية رئيسة: (غانم، مزنة، زهرة، أم نجوى)؛ حيث تكفّل كلٌّ

صوت بتقديم جانب من الحدث الرئيسي، أبانَ في النهاية عن أسباب هذه الحالة التي تلبسته ولا تزال تلازمه بسبب أفعال السحر والشعوذة، التي معها أصبح بعد انفصاله عن (مُزنة) يشعر بأنّ: "هناك من يكلمني، يختلط صوته بصوتي، ينطق بلساني حركات تقوم بها أعضائي، ولست الفاعل الحقيقي وكأنني ريشة مسلوبة في مهب ريح أحدهم. يكون رجلًا حينًا وأحيانًا امرأة، تارةً أسرة كاملة، أقوام وأقوام يتحدثون يتصارعون، لغط، ضجيج، غناء بكاء، أستشعر كل شيء ولا أملك أي شيء"(٤٨).

كذلك لوحظ أنّ الارتداد السرديّ في رواية (**حب التنين الأصفر**) الذي فسّر الحالة المتردية التي كان عليها (علي) في الافتتاحية؛ لم يأتِ كما كان في السابق في صورة سرد متتابع يسير في خط واحد، أو مُتعدّد الأصوات، إنما كان هذه المرة من خلال تقنية **الرواية داخل الرواية**، حيث يكتشف القارئ في الجزء الأخير من الأحداث أنّ ما حدث لعلي في علاقته بجو ووالدته، إنما هو عبارة عن حكاية أوراق تقوم الجدة المثقفة (ماجدة) بتدوينها؛ لأن الأمر الذي كان يشغل ذهنها هو الإجابة عن سؤال مركزي هو: "هل تؤيّدين العلاقات بين أبناء بلدك وبنات البلاد الأخرى؟"(٤٩)؛ لذا، فإن النهاية غير السعيدة التي جعلتها بين (جو) و(علي) في هذه الأوراق، إنما كانت نتيجةً لحالة التردّد التي كانت عليها هذه الجدة، والتي حسمتها باختيار هذه النتيجة.

كلّ ما سبق يُعطي انطباعًا فرائيًا بأنّ فتحية النمر لا تكتبُ إلا بعد اكتمال أركان التجربة لديها من حيث البدايات والنهايات، ولذلك كانت شخصياتُها الذكورية واضحة، مصائرها مُحددة ومرسومة سلفًا، وهو ما يعني قُرْبها من العالم الذي تكتبُ عنه نفسيًّا واجتماعيًّا، ما يُوهم القارئ بأنها تكتب عن شخصيات معروفة بالنسبة إليها، وأنّها لم ترغبْ في جعل هذا القارئ يتوه في عالم ضبابي متعدد التأويلات، وهي ربما ترنو بذلك إلى حقيقة أنه إذا ما أردنا تحقيق توازن نفسي وفكري بين الرجل والمرأة، فإنه لا بد من الوضوح والمباشرة في رؤية ماهية الأشياء من حولنا، مع الإيمان بأن الجمال الحقيقي هو جمال الداخل؛ ولذلك وجدنا الارتداد السردي الذي جعلته ركيزة بنائية لسردها ارتبط بتقنية جمالية بالغة الأهميّة، وهي:

- **(التعليقات/ الاستدراكات التقريريّة)**:

وفيها يقوم السَّاردُ بين الحين والآخر بتقديم تعليقات واستدراكات وتفسيرات مباشرة حول الحدث، يُفهم منها ما تُريد الكاتبة التعبير عنه صراحةً في هيئة لغويّة تُشبه لغة التقارير الصحفية في مستواها الدلالي الأحادي المباشر، كأنْ ترى ـ مثلًا ـ على لسان (مُزنة) في (**النافذة والحجاب**) أنّ سبب فشل علاقتها بغانم يكمن في أنّ: "العمر لم يكن في يوم سببًا للفرقة ولا موجبًا للألفة، رغم ترديد الناس لذلك، لكنه ليس غير قانون ظالم، بالتفاهم يذوب كل شيء وبغيابه لن يعود للسن قيمة"(٥٠). الأمر نفسه في رواية (**ما لم يقله**

أبي)، حيث يتجسد التعليق في هيئة أحكام تقويمية من جانب (مراد) الذي عمل بواسطتها على إدانة ذلك المجتمع الذي يؤسس نظرته إلى الناس بناءً على درجة اللون، يقول: "وبالرغم من كل ما يحيطنا من مظاهر الحضارة والتقدم والمدنية، ورغم أن أعدادًا كبيرة من شبابنا حصلت على أعلى درجات العلم والمعرفة والفكر من أرقي جامعات العالم، غير أنهم ضحايا ضعيفة وبائسة للأهالي ولتفكيرهم المتحجر المثقل عليهم هم أنفسهم حدّ العذاب..التطور المادي عندنا فاق التطور الاجتماعي والمعنوي والثقافي وغيره بسنين ضوئية"(٥١).

مهما يكن الأمر، إذا كانت هذه الحبكة بأشكالها المختلفة قد أبانَتْ بصورة مباشرة عن مركزية الوعي الذكوري، وأثره في تشكيل الإطار البنائي العام للروايات؛ فإن هذا الإطار اعتمد على **أساليب فنية ولغوية** توقفت في حضورها على وجود هذا الوعي، وهو ما يؤكد فاعليته وحيويته الموضوعية والفنية؛ **من هذه الأساليب**:

أولًا: شعريّة الأحلام وانفتاح التّخييل:

تُمثّل الأحلام (المناميّة) أحد الأساليب البنائية الفاعلة التي تمّ الاتكاء عليها في تقديم الشخصية الروائيّة، وأنه من خلال رَبْط هذه الأحلام بالسياق السردي يمكن القول بأنّ الوظيفة الرئيسية لها هي وظيفة تشخيصيّة، تتمثل في أنها تمثّل انعكاسًا ذهنيًّا ونفسيًّا لكل ما تتعرض له الشخصية في واقعها المعيش من إيجابيات وسلبيات، ولذلك كان لها حضورها في تكوين وعيها، يقول (خليل): "كنتُ في حياتي كلها أعتمد على الأحلام والرؤى. هي إشارات تبين ملامح القادم"(٥٢). الأمر نفسه عند (نبيل)، يقول: "وأنا بالفعل كثير الأحلام إلى درجة أنني في بعض الأحيان لا أتمكن من التفريق بين الحقيقة والحلم"(٥٣). كذلك لم يَغبْ عن (مزنة) بيان أن الذي كشف لها السر الذي أفسد عليها حياتها الهانئة مع (غانم)، إنما هو الحلم: "لم تطل حيرتي ولا انتظاري طال، فقد قذف الرب جل في عليائه جوابه المخلص في قلبي وعقلي على شكل حلم أو رؤيا"(٥٤).

هذه الوظيفة الروائية التشخيصيّة تتفق مع الرؤية الفلسفيّة التي ترى أنّ أهم ما يُميز الحلم هو الجانب النفسي، فقد أجمع علماء النفس وعلى رأسهم: فرويد ويونغ ولاكان وإيريك فروم وغيرهم، على أن الأحلام هي مجموعة من الصور المتنافرة اللازمنية لا ضابط لها. تتمظهر في صور مشفرة لها دلالات دون شك، لكن في علاقة وثيقة بنفسيّة الحالم ومكوناته السيكولوجية، وكل ما يظهر في الحلم له أهميته، ويمكن تفسيره إذا وصل المحلّل إلى المفاتيح وخبر مشكلات الحالم النفسية في علاقتها بمحيطه الاجتماعي (٥٥).

من هذا المنطلق (النفسي، الاجتماعي) أمكنَ من خلال تتبّع هذه الأحلام في الروايات معرفة أولًا: التطلعات التي كانت ترنو الشخصية إلى تحقيقها، مع الوقوف على التطوّر الذي طرأ عليها في مواقفها

من الآخرين؛ ففي رواية (**السقوط إلى أعلى**) عمل الحلم على تقديم العالم الزاهي الذي غمر (منى) في اللحظة التي تبعت تواصلها مع (عصام) عبر رسائل البريد الإلكتروني، ولذلك اكتسب هذا الحلم مكوناته الزاهية من تجليات هذا التواصل، فقد رأتْ في غفوتها كأنها في بيت (عصام)، وأنه كان يجلس خلف طاولة أمام كمبيوتره الشخصي، وأنها تجلس إلى يساره ترى أنامله تدقّ على لوحة المفاتيح، وتتمنى أنْ تكون هي تلك المفاتيح. أكثر من ذلك، كانت تتنشق عبيره وتشعر وكأنها في حالة من التوحّد والاتحاد به. من خلال ربط هذا الحلم بالسياق الذي وُضعت فيه منى، تتجلّى أهميته في أنه يعكس الأُمنيات التي افتقدتها في حياتها الزوجية مع (عبد الله)، فما كان منها إلا عيشها في الأحلام، تلك التي كانت تتبخّر سريعًا بحضوره مرة أخرى، وهو ما عبر عنه السرد بقوله: "كانت في استسلام تام لهذا الحظ السعيد الباسم، لولا صوته العالي الذي ازداد كراهة وهو يخترق مسامعها.. تصحو فزعة بعد أن كانت تعانق السحاب، لحظات وترى نفسها ترتطم بجدار الواقع المرير الصلد"(٥٦)؛ وذلك في إشارة إلى امتداد سطوة (عبد الله) في الواقع والخيال، وأنّ كل هذا يُعَدّ دليلًا كافيًا للانفصال عنه، وهو ما حدث في نهاية الأمر.

التوظيف نفسه في رواية (**في حب التنين الأصفر**)، فقد جاء الحلمُ مصوّرًا الاضطراب النفسي الذي لازمَ (عليًّا)، بعد اكتشافه حقيقة أنه كان السبب الرئيسي في وفاة (جو)، بعدما أهملها في أيام حملها الأخيرة، ولم يذهب بها إلى المستشفى الحكومي، كي تتلقى العناية الكافية، كان نتيجة هذا الحدث المأساوي أنْ لازمته الكوابيس في كلّ مرة يخلُد فيها إلى النوم، وفي كل مرة لا يستطيع فهم الإشارات التي تحملها له هذه الكوابيس، خصوصًا وأنّها اتّخذت من الرمزية والغموض والتداخل وسائل رئيسية لتشكيل عوالمها الخانقة، يقول السارد: "وقع في براثن حلم غريب ظلّ لا يُفارق نومه كلما هوى على فراشه..يسير بلا انقطاع، ولا يتوقف في طريق مرصّف بالحجارة الصغيرة، لا تُرى يدوس عليها، تتشقّق قدماه، يسير منها الدم وسرعان ما ينشف. على الرغم من سيره الطويل لا يصل إلى نقطة يستريح فيها"(٥٧).

أهمية هذا الحلم تتمثل في شيئيْنِ: الأول: أنّه يعرض الحالة النفسية القلقة التي وصل إليها علي، وهو ما تُوحي به صراحةً مفردات مُفعمة بمعانٍ مأساوية مُفجعة، مثل: (براثن حلم غريب، تتشقق قدماه، يسير منها الدم وسرعان ما ينشف)، تلك التي ربما كانت السبب في الصرخة التي تبعت هذا الحلم: "أنا مبتلى ـ يا إلهي ـ عليل وسقيم، وفي أمس الحالة إلى نهر عظيم، أغتسل فيه لربما ينظّف بعض أدراني"(٥٨). الشيء الآخر: أنه نتيجة التفكير في معطيات هذا الحلم خصوصًا ماهية الطريق وما تتضمنه من إشارات ورموز؛ أن فكّر (علي) في السفر إلى الصين، لأجل التعرف أكثر على عالم (جو) الفتاة التي أحبته لكنه لم يقدرها، ليظهر له أن هذا السفر كان بدايةَ ظهور معاناة أكثر وطأةً تتحقق معها الإشارة التي ذكرت في الحلم السابق

(لا يصل إلى نقطة يستريح فيها. كلما مشى وسار عاد إلى نقطة البداية)، وهو ما يزيد من فاعلية الحلم على مستوى بناء الحدث والشخصية معًا.

في رواية (**النافذة والحجاب**) يتّسع النطاق التخييلي الرمزي للحلم، وأنه تحقيقًا للتناغم والانسجام بينه وبين أجواء الفضاء السردي، فإنّه استمد وحشيته وقبحه من وحشية الأفعال الشيطانية التي قام بها الدجال (عبد الجبار المقدس)، وهي أفعال جعلت (غانمًا) فاقدًا للوعي والإرادة. الشيء المهم هو أنَّ السرد لم يستفض في ذكر ما قام به هذا الدجال من طقوس غرائبية في لقائه بكل من (أم نجوى) و(زهرة)، إنما أوكلَ مهمة تقديم هذه الطقوس لتقنية الحلم التي رسمت جوًّا غرائبيًّا للمشهد بكامل تفاصيله، فهناك الطقوس التي تُشبه طقوس الأجواء المكانية التي يحرص أمثال هذا الدجال على التواجد فيها، يقول: "هناك أشجار ملونة في غاية الروعة تملأ الفضاء بروائح أثيرية، ما يحرضك على الاقتراب منها، غير أنها في الحال تنفث **فيك دخانًا أسود بالغ الكثافة..الدخان يتحرك** نحوي في هيئة جماجم أو هياكل، تمسك برأسي، تشدني لا تفلتني"(٥٩).. ثم يتطوّر الحلم مع إحكام المكيدة والحيلة لإسقاط (غانم)، فيُباغت بمجموعة من الغرباء يلتصقون به وتتبدل أقنعتهم من حين لآخر، ليصبحوا كلابًا ضخمة يُغطي السواد مقدمة فمها، ثم سرعان ما تستحيل ذئابًا يتكاثرون ويزدحم بهم البيت، ثم يكتمل المشهد الحلمي، بأنّ المتحكم في إدارة كل هذا أم نجوى، يقول: "ذات الرؤى، تغزوني كل ليلة، وكل ما يرعبني أكثر يا أمي، أم نجوى تلتصق بالمشهد كأنها سيدته"(٦٠).

في الاتجاه نفسه تسير رواية (**ما لم يقله أبي**)، حيث يلاحظ القارئ أنّ علاقة (نبيل) بأمه على امتداد السرد لم تكن طبيعية، حيث تحكّمت فيها مشاعرُ الطمع وحبّ المال والأنانية من قِبل الأم، خصوصًا في ملاحقتها المستمرة له في كل مكان، مطالبةً إياه بعد أبيه بتوزيع الميراث، وإلا اضطرت إلى رفع الأمر إلى الشرطة بمعاونة عمه (سالم) وإخوته، يقول مصورًا جانبًا من جوانب هذه العلاقة المضطربة: "اقتربت مني حتى صارت ملاصقة لكتفي، وضربتني بكفها على كتفي، وضربت مرة ثانية وثالثة وكأنها في حالة فقدان وعي، وكنتُ سأهجم عليها وأشبعها ضربًا وأتبع فعلتي الشنعاء بصيحة ستهوي بها من طولها"(٦١).

هذه الهيئة السيئة التي رسمتها الرواية للأم، تُفسر لنا الهيئة المفزعة التي ظهرت بها في أحلام نبيل، يقول: "ورأيتني في خيمتي التي تركتها منذ أيام ألتحف بحصيرة تغطي جسدي إلى بطني..وعلى حين غرة تحركت من تحت الصخرة إياها التي عالج أمرها الرجل الغريب الذي لا أعرف حتى اسمه، **أفعى فاحمة السواد**..كانت الأفعى تخفي تحت جلدها السخين والنتن وجه أمي الذي لن أخطئه! وصرخت صرخة جاءت على شكل صفير حاد، فانفجرت الخيمة عن بشر وجوههم في سواد الليل ولا تكاد تَبين"(٦٢).

جاء هذا الحلم تتويجًا للمعطيات السرديّة التي سبقته، بما يؤكد على أنه لا يمكن قراءته بمعزل عن السرد، وأنه يؤدي وظيفة بلاغية مهمة تتحقق في وظيفة الاتساق النّصي، والدليل على ذلك أنّ الأفعى في هجومها لم تلدغ (نبيلًا) كما هو متوقع، إنما اكتفت بإزعاجه بواسطة دَوي طنينها يقول: "وتحركت الحية قليلًا مسددة خطرها الجسيم نحو أذني هذه المرة، فضغطتُ براحتيْ يديّ على أذني، ودويّ طنينها في رأسي كالقنابل ورحت أصرخ وأصرخ"(٦٣)، والسبب في ذلك رغبة السرد في الإشارة إلى الإلحاح المتكرر من قِبل الأم على طلب الميراث عبر الصراخ والنحيب.

إضافة إلى شيء مهم يكشفُ عنه مجملُ الخطاب الروائي، وهو أنّ **المعجم اللغوي الذي استمدت منه الأحلام فضاءاتها** كان نفسيًّا خالصًا، وهو ما أكسبَ السردَ غنائيةً وشاعريةً على مستوى تشكيل صوره التخيّلية، خصوصًا فيما يتّصل باستعارة الحيوانات، ومن ثَمّ النظر إليها على أنها أقنعة رمزية سعى السرد بواسطتها لبيان بشاعة المواقف الحياتية التي عليها الشخصيات، خصوصًا تلك التي كانت سببًا رئيسًا في تشكيل الصراع الدرامي في الروايات، كما في الصورة التي رَوَتْها (مزنة) بعد استفاقتها من غيبوبتها، مصورةً الهواجس التي تقضّ مضجعها ليل نهار: "وكأنني في مملكة غريبة، بلاد قصة، مكان، لا يبعث على الارتياح، وهناك **ما يشبه الذئب**، في قناع رجل..وأشكال لكائنات تندس في **جلود ثعالب**، ومنها ما يندس في **جلود تماسيح وثعابين**، وجوه أعرفها، ولا أعرفها"(٦٤)

هذا، وأنه إذا سلمنا برؤية "ستيفن أولمان"، من حيث إنّ استعارات المجال الحيواني في تشكيل الصورة السردية عادةً ما تكون قادرةً على أن تملك إيحاءات كوميدية أو قدحيّة تجعلها ملائمةً بشكل خاص للمناخ الأسلوبي(٦٥)؛ فإنه بناءً على المعطيات السردية فإن الدلالة الرئيسية للاستعارة الحيوانية في الروايات كانت قدحيةً تهكميةً، وأن من وظائف هذا التصوير الاستعاري أنه ممتلئ بكل ما يشير إلى الخوف والشفقة، مما يدفع القارئ إلى التعاطف مع الحالات المعروضة أمامه، مُلقيًا سخطه على كلّ من أدّى بهذه الشخصيات إلى الوقوع في هذا المصير المرّوع، الذي تُنتفى فيه كل المعاني الإنسانية. بهذا تكون الصورة الحلمية في مستواها الاستعاري إحدى الوظائف التي استندت إليها الكاتبة بهدف التأثير في نفس القارئ، ومن ثَمّ استمالة أهوائه وعواطفه تجاه تجارب شخصياتها الروائية.

فضلًا عن ذلك، فإن اشتمال الأحلام على أجواء عجائبية غير مألوفة، جعلت السرد خصوصًا في (النافذة والجاب، وحب التنين الأصفر، وما لم يقله أبي)، يكاد يقترب في كثير من جوانبه من ملامح سرد الواقعيّة السحريّة، التي تُمثل الأحلام أحد تجلياتها الفنية، يقول "حامد أبو أحمد": "الواقعية السحرية لا تقتصر على الجمع بين عنصري الواقع والفانتازيا، وإنما لا بد أن تُردف ذلك وسائل تقنية تساعد على إضفاء الجو

السحري على الأحداث والمشاعر والشخصيات، **من ذلك تقنية الحلم**"[٦٦]؛ وما يقوي هذا البُعد العجائبي الذي تتحول فيه الأشياء إلى غير حقيقتها المعروفة؛ هو أنّ السرد وظف إلى جوار هذه الأحلام خطابات تتناسب مع أجوائها التخيّلية المضطربة، كما في **خطاب التّوهّمات**، التي كان لها دورها في التعبير عن عمق المأساة الحياتية التي تعيش فيها الشخصيات، ولذلك فإنّ اللغة القلقة التي كان عليها حلم (علي) ـ على سبيل المثال ـ لم تنته باستيقاظه من نومه، إنما لازمته في اللحظات التي راح يتخيّل فيها شخصًا آخر يقترحُ عليه حلًّا للخلاص من مطاردة الكوابيس التي لازمته بعد تسببه في وفاة (جو)، وهو ما جسّده السرد على هذا النحو: "في أحد المساءات وهو غارق في عذاباته اللانهائية وإذا بصوت قريب يناديه: عليّ..عليّ. لم ينتبه في الأوّل لكونه واثقًا من أنه وحيد، وليس معه مخلوق في الغرفة التي تحولت إلى سجن له..التفت عليّ للمرة الأخيرة ناحية الصوت الآخذ في التلاشي، ولم يتبق منه، أو لم يميّز سوى كلمة كأنها أمر يصدر إليه: **ارحل**"[٦٧]. كل ذلك، يُشير إلى أنْ الأحلام تكتسبُ بلاغتها وأهميتها السرديّة من ارتباطها بالأوضاع الحياتية التي عليها الشخصيات الروائية.

ثانيًا: الحوار ودوره في إبراز صورة الوعي الذكوري:

كان الحوار من حيث هو: "تمثيل للتبادل الشفهي(..) يفترضُ عرضَ كلام الشخصيات بِحَرْفِيَّته"[٦٨]؛ من بين التقنيات الأسلوبية المركزية في الروايات، وربما سببُ ذلك هو المواجهة الدائمة التي عقدتها بين الرجل والمرأة، هذه المواجهة التي لا تخلو منها رواية من الروايات، غير أنّ الملاحظ هو أنّ هذا الحوار ـ في معظم تجلياته ـ قد تمّ تقديمه في هيئة تذكريّة فرضَتها بنيةُ الارتداد السّردي، التي تأسّست عليها الروايات؛ أي أنه (الحوار) كان مرويًّا ينقلُه السارِدُ بعد حدوثه، وهو ما يمكن ملاحظته من خلال التعليقات الإرشاديّة التي تسبقُه والأخرى التي تليه، تلك التي كانت تعمل بمنزلة موجّه له دلاليًّا وفنيًّا؛ كما في الحوار الذي كان له دور فاعل في تقديم العلاقة الهشّة التي كانت بين (عبد الله) و(منى) في رواية (**السقوط إلى أعلى**):

ـ " لِمَ كل هذه العصبية؟ أنا لا أمنعكِ من السفر، سافري مع والديك أو أحد إخوتك.

ـ كيف سأشعر بالسفر دونكَ؟

ـ لِمَ تخلطين الأمور في أحاديثكِ؟ أنا شيء وأنت شيء آخر، نحن اثنان، أنا لا أحب السفر، ثم إنني لا أرغب بهذه الجهات التي تريدين، والأهم من هذا وذاك كله أنني ابتعتُ أيام الإجازة خاصتي لجهة العمل ببدلٍ نقديّ، سيُعينني في تحقيق شيء من أحلامي.

ـ كيف تفعل هذا دون مشاورتي؟

ـ مشاورتكِ؟ والله هذه مصيبة، الأمر يخصُّ إجازتي أنا، ما دخلك أنت؟" [٦٩].

على هذا النهج التّصادمي كانت الحوارات بينهما على امتداد الرواية، وكلها تسعى لإدانة وعي (عبد الله) والتهكم منه؛ ولذلك جاءت الجمل التمهيدية التي تسبق هذه الحوارات، أو التعليقات التي تليها متناغمةً مع هذا النهج العبثي، مثل: " ازدادت همًّا وغيظًا وازداد كرهها له"(٧٠)، "ولم يتمالك عبد الله نفسه إذ اندفع مغتاظًا"(٧١)، و"حين دخل الزوج وقَف أمامها وصاح"(٧٢)، و"صوت عبد الله الحاد العالي يُعيدها إلى واقعها المر"(٧٣).

مثل هذه الجمل، منحتْ لغة الحوار أصداءً متوترة استمدتْ مقوماتها من دلالات الاستنكار والدهشة والتعجب؛ وكلها مقومات أسهمت في إبراز فكرة أنّ طرفي الحوار عَمِلا دائمًا على إدانة بعضهما البعض، مع التزام كلّ طرف بمجموعة من الحجج التي تبرهن على صدق منطقه ورجاحه وعيه، ففي حين يرى (عبد الله) أنّ كلًّا منهما له احتياجاته الخاصة التي لا ينبغي فرضها على الطرف الآخر، مستدلًّا بقوله: (أنا شيء وأنت شيء آخر، نحن اثنان)؛ ترى (منى) ضرورة التوافق والتزام الشورى فيما بينهما، لكن (عبد الله) يأبى إلا اتباع ما يفرضه عليه وعيه من حيث ضرورة الفصل؛ لهذا كان طبيعيًّا أن يصرخ في وجهها على هذا النحو: (مشاورتكِ؟ والله هذه مصيبة، الأمر يخصُّ إجازتي أنا، ما دخلك أنت؟).

الأمر نفسه في رواية (**للقمر جانب آخر**)، حيث أماط الحوارُ اللثام عن رؤية (ناصر) الحقيقة للمرأة، وهي رؤية انتهازية مُخادعة عملت على تأزّم الموقف بينه وبين زوجته التي قررت الانفصال عنه:

"قال كلمات قد زادت في شذوذه، ربما لإنقاذ ما يمكنه إنقاذه:

ـ وهل تظنين بأنّ كل من أتعرّف عليها، لا بد أن أرغب بالزواج منها؟ قد يكون التعارف بيني وبينهن بدافع مصلحة مشتركة، ألم تسمعي بصداقات العمل والمصالح؟ ثم هناك أمر آخر لا يجب أن يغيب عنكِ، هن للتسلية، للمرح واللعب. لا تكوني سطحية سخيفة في تفكيرك. العالم قد تطور، كل شيء في الدنيا قد تغّير، فهل العلاقات بين البشر ستكون استثناء؟

ـ لا فائدة أرتجيها منكَ، فأنت كذيل الكلب لا يمكنه الاستواء، حتى لو تم تطويقه بذهب"(٧٤).

أما في رواية (**طائر الجمال**) فاتّخذ الحوارُ مسارَيْنِ: الأول: مسار جمعي، كما في حوار خليل مع أصدقائه، وفيه تمّ الكشف عن أنساق سلبية تتعلق بالهيئة التي كان عليها وعي فئة من الرجال في حرصهم على طمس ملامح الهوية الأنثوية، ومن ثَمَّ الإنابة عن المرأة في كل شيء، وهو ما جسّده الحوار الذي دار حول خطبة خليل من ابنة (أبو سعيد المنهوم):

"ـ أنا مستعد، بل وعلى أتم الاستعداد، ولكن أتظنه يوافق؟ أو ستوافق هي؟ رجل في نهاية الأربعين، وهي في العشرين؟ هل ستوافق على من لديه أبناء في مثل سنها؟

ـ لا عليك، ليس كل البنات كما تظن يضعن الشروط ويعجزن الرجال، فهناك من هنّ طوع أمر ذويهن، ولا يفكرن حتى في مجرد المخالفة، العالم مليء بكل أصناف النساء يا أخي. ثم إن قيمة الرجل في ماله، فإذا كان متوفرًا لديه هانت باقي الأمور، والرجل يا أخي ليس كالمرأة عليه أن ينتظر حتى تواتيه فرصة للزواج والرجل هو الشاري وهو الطالب، والبضاعة في كل مكان. ثم السن لا يكون عائقًا في غالب الأحوال ما دام الرجل هو الأكبر"(٧٥).

المسار الآخر: حوارات خاصة جمعت بين (خليل) وزوجته، وكلها صراخ وزعيق، يلخصان طبيعة الحياة التي يعيشانها، يقول: "لابد أن تكون في كلّ محادثة هي الفائزة المنتصرة، والتي لابد أنْ أسمعها، وأبصم بأنّ عقلها الراجح لا مثيل له ولا منافس"(٧٦)؛ ولذلك فإنه كثيرًا ما استند إلى هذه الحوارات بوصفها حجةً تبرهن على عجرفتها، ومن ثَمّ كرهه لها، ساعيًا بذلك لجلب التعاطف مع موقفة إذا ما فكّر في الزواج من غيرها، وهو ما بدا بوضوح في تعليقاته المصاحبة لكل حوار جمعه بها، كأن يقول: "ترى أكون بعد هذا مخطئًا لو فكرت في نفسي؟ في احتياجاتي ورغباتي؟ إذا خسرنا راحتنا في هذا الوجود، وهذه الدنيا القصيرة (..) ما الذي سنكون قد ربحناه؟"(٧٧).

ـ المونولوج (الحوار الداخلي):

ظهر هذا النوع من الحوار (المهموس غير المتَكَلَم به) بكثرة في الروايات التي انشغلت بتقديم الأوضاع التي عليها الرجل في لحظات عزلته وانطوائه على نفسه، وفيه كَشْفٌ لنوازعه الداخلية ومواقفه من الحياة، بأسلوب كله أنين، وتعجب، وندم، واستنكار، وغيرها من المواقف التي شكلت فلسفته السوداوية التي جعلته يَعيش في صراع نفسي حاد ألجأه في كثير من الأحيان إلى التوحّد مع الكائنات التي لا تعقِل؛ كلّ ذلك وجد في المونولوج أسلوبًا مناسبًا للبوح والإدلاء به تعبيرًا عن الخصوصية الذاتية، بخلاف ما كان معمولًا به في الحوار (الخارجي ـ المتَكَلَم به)، فالقاصّ كما يرى "عبد الحميد جودة السحار" يلجأ إلى المونولوج لأن الإنسان عادة يعيش مع نفسه أكثر مما يعيش مع الآخرين، ولأنّ أفكاره التي يُفكر فيها وهو وحيد تكون أكثر صراحة ودلالة على شخصيته من الأفكار التي يعرضها على الآخرين، والتي يحاول غالبًا أن يخفي بعض جوانبها(٧٨).

هذا ما يمكن الشعور به في رواية (**في حب التنين الأصفر**)، حيث حالة الاغتراب النفسي التي كان عليها (علي) في المستشفى بعد فشله في علاقته بجو، فضلًا عن الألم النفسي الأزلي الذي تسببت فيه تحكّماتُ والدته؛ هي التي جعلته يتوحّدُ مع الأغصان المتدلية من الشجرة على الأرض، حتى امتدّتْ إليه وتحولت إلى حلقة وصل بينه وبين العالم، وفجأة تمكّنت الأم (الشجرة) من مقاومة الأعداء ورفع هذه الأغصان كي تستنشق الهواء وتتلفّح بالشمس معبرةً عن وجودها. في هذا الطقس الاستثنائي الذي ظهر فجأة؛ يأتي الحوار الداخلي كاشفًا عن الأثر الانفعالي الذي تركه هذا المشهد في نفس (علي): "**ثم تابع همسه**: يتكاثر

الأعداء من أمطار وحشية ورياح عاصفة وأغبرة ترابية، تُباغت تلك الأغصان في كل لحظة، جاهدة لتحطيمها بل لإزالتها من الوجود، لكنها ما تزال تتناطح وتقاوم بإرادة صلبة، أثارت انبهاري وإعجابي بروحها المقاومة، ويا ليتها تمنحني ومضة بارقة من قوتها وإرادتها وصمودها. يا تُرى، من بعث بها هذه الروح"(٧٩).

كذلك كان للمونولوج فاعليته في رصد حالة الخوف والتردد التي كان عليها (علي) في اللقاء الأول الذي عزم فيه على الاقتراب من (جو) كخطوة أولى للتمرد والخروج من دائرة العزلة الاجتماعية، يقول السارد: "**تخيّل نفسه يقضي على تردده، وكأن صوتًا يصرخ فيه**: اخرج يا جبان، لماذا تغلق الباب على فرحتي؟ ماذا تريد مني، هاه؟ إن كنت تتحلى بالشجاعة فاخرج وأرني وجهك، وسترى. **عاد إلى نفسه يطبطب على صدره بحنان**: يكفي أن أصل إلى السفح حتى لو لم أبلغ القمة..المهم أن أنتهي من فصد دماء الجبروت وأستنشق الهواء النقي ولو للحظات"(٨٠)؛ فإضافة إلى أنّ هذا المونولوج رصد التطور التدريجي لشخصية علي، فإنه أيضًا، رصد الرؤية السلبية التي كانت عليها أمه في علاقتها به، تلك التي اختزلها السردُ في الجملة الوصفية: "فصد دماء الجبروت".

كذلك في رواية (**ما لم يقله أبي**)، كشَفَ المونولوج عن التطور الذي طرأ على وعي (نبيل)، بعدما استطاع بمعاونة الرجل غريب الأطوار (مراد) التغلب على أزمته المالية، فإذا كان في بداية الأمر قد سقط أمام جمال المرأة الأجنبية، ما جعله يتنازل لها عن كل شيء، فإنه تمكّن هذه المرة بعد انفراج أزمته من مواجهة إغراءاتها بعدما تمثّلت له في صورة طيف عبر المرآة، عمل باستمرار على إغرائه وإغوائه مرة أخرى، للحصول على ما معه من أموال تحصّل عليها بعد موافقته على زواج أخته من هذا الرجل الغريب، يقول: "يا بنت آوى، أيتها الذئبة، يا من وقفت لي بالمرصاد وشوشتني وعثت في أعماقي خرابًا وفوضى، أيتها الساحرة لو فعلت ما فعلتي فلن تفلحي ولن تصلي إلى غايتك! وأنت يا أبي الغالي لماذا لم تكن أكثر حنانًا ورأفة بي؟ لِمَ لم تسكب خبرتك كاملة في رأسي وقلبي؟ لِمَ لمْ تقل لي إن الشجاعة والمجد هما أن يفهم الإنسان ضعفه بشكل يؤهله للتعاطي الصحيح معه لا أن يصرع ضعفه، ولا أن يداري ذلك الضعف ويواريه؟ اليوم أنا أعاني يا أبي، أعاني بقوة وأقاوم كي أتغلب على شيطانتي الباهرة التي لم ولن أجد أجمل منها في الأرض كلها"(٨١).

يكتسبُ هذا البوح الذاتي فاعليته من كونه أبانَ مباشرة عن السبب الذي أسقط (نبيل) أمام هذه المرأة الأجنبية، ذلك لأنه خُدع بجمالها الباهر، ولم يفطن لقبح داخلها. هذه النتيجة التي خَلُص إليها كانت هي السبب التي جعلته يستحضرُ طيفَ أبيه، مُعَاتِبًا إياه لأنه لم يُعلّمه المعنى الحقيقي للمجد، وهو التغلّب على الضعف بكلّ مظاهره، وأنّ هذا الأب لو فَطَن لذلك؛ ما كان قد خسر ثروته، بسبب الضعف الذي

أسقط ابنه أمام سطوة جمال هذه المرأة، ليضعنا هذا العتاب أمام تفسير جلي للشيء المضمر في عنوان الرواية: (ما لم يقله أبي)، وهذا من شأنه تحقّق الانسجام بين المتن والعنوان الذي تصدره.

ثالثًا: سرديّة أسلوب الاستفهام:

لقد شكَّلَ أسلوب الاستفهام في الروايات عنصرًا دراميًّا مهمًا استدعته حالة التردّي التي كانت عليها الشخصية بخاصة في لحظات الاغتراب النفسي التي طرأت عليها بين الحين والآخر، تلك التي أتاحت لها فرصةً كافيةً لإعمال الخيال والإيهام بأنَّ هناك طرفًا آخر خفيًّا يشاركها الحديث، ويطرح عليها الأسئلة؛ مُستنطِقًا ما يُساورها من أحاسيس. كلُّ هذا منح الاستفهام انفتاحًا دلاليًّا تعدّدت تأويلاته بتعدّد السياقات التي وُضِعت فيها الشخصية، ومن مجموع هذه السياقات أمكن القول بأنّ الوظيفة المركزية لهذا الأسلوب في علاقته بالشخصية (الرجل خاصةً) تمثّلت في **الإدانة والتعجب والاستنكار**، بما تُحيل إليه من تصوير دقيق للصراع النفسي الذي تعيشُ فيه الشخصية المتأزمة من جميع الجوانب.

ففي رواية (**طائر الجمال**)، يمكن عدّهُ الوسيلة الخطابية الأساسية التي استطاعت تقديم جانب من البعد النفسي المتأزم لخليل، خصوصًا في علاقته بزوجته (أسماء)، التي لم تلتفت يومًا لاحتياجاته العاطفيّة، يقول مستغربًا مستنكرًا: "حاولتُ أن أثير غيرتها. فلربما أفاقت واهتمت بالأمر..كنت بالفعل أعجب لذلك، هل كانت لا ترى أو تتعامى؟ سيان فالنتيجة واحدة، ماذا كانت تظن بي؟ صنمًا لا إحساس له ولا شعور؟ ألم أكن رجلا في نظرها؟ كانت بنفسها تسرد أحاديثًا وقصصًا كثيرة عن مغدورات من أزواجهن، أما كانت تعرف السبب في هذا؟ ألم يتحرك فكرها جهة تقصير أو نقص ما كان يضطر الآخر لمنحى آخر؟ "[٨٢]؛ فهو هنا لا يريد إجابات عمّا يشغله من أسئلة، فهي معلومة لديه سلفًا، إنما قصد السخرية من هذا الوعي القاصر الذي كانت عليه (أسماء) ومن على شَاكِلَتِها، فضلًا عن أن هذه الأسئلة تشير إلى أنه سعى بواسطتها لتبرير ما قامَ به لاحقًا من الارتباط بامرأة أخرى، ربما كي يثبت لها أنه ليس صنمًا.

هذا الأنين الداخلي نفسه، نجده عند (نبيل) في رواية (**ما لم يقله أبي**)، فتأسيسها على فكرة الاغتراب النفسي بعد مطاردة إخوته له طلبًا للميراث؛ جعل سردها يمتزج بأسئلة ذاتية متدفقة، يقول: "واعتدلت في جلستي ونفضتُ عن رأسي وعن جنبيّ التراب، وزفرت حزني وهشاشتي: ألستُ هنا للراحة؟ لماذا إذن أعذب نفسي بمثل هذه الأسئلة التي لن أجني منها غير مزيد من الانسحاق؟ تبًا لك أيها المجنون. نحن أشقياء حقًا. نذهب إلى أي مكان للاستجمام والراحة بكل حصيلتنا من المنغصات والمصائب، بدل أن نذهب إليه متحررين من كل شيء. يا أخي لماذا لا ترمي بأحمالك وراء ظهرك وتختلي بنفسك وتستريح من النكد ومن هم التفكير ولو لأيام معدودة؟"[٨٣]. فرغم أنه لا إجابة واضحة لهذه الأسئلة، إلا أنها منحت

الرواية بُعدًا دراميًّا فاعلًا ومؤثرًا، خصوصًا وأنّها استنطقت من وعي (نبيل) ما لم يستطع الإخبار به صراحة أمام الآخرين، يقول: "لكن هل أنا أريد الفرار من الموت؟ أم في الموت هذه المرة نجاة على الأقل؟ وأخذت الأسئلة تهوى على رأسي: لن أكون لصًا في نظر أهلي. وهل أنت لص؟ ربما كنت لصًا. لا، ليس، ربما، أنا بالفعل لص وقاتل!!"(٨٤).

فالقارئ لهذه المقاطع سيُلاحظ أنّ النزعة الدرامية الحوارية التي كان عليها الاستفهام، خصوصًا في سعيه لتقويم سلوك (نبيل)؛ قد تجسدت في صيغ لغويةٍ مبنيةٍ على الإيهام والتخييل بواسطة أنّ هناك طرفيْنِ يتجاذبانِ أطراف الحديث، كأنْ نقرأ مثلًا: (تبًا لك أيها المجنون. نحن أشقياء حقًا)، و(لن أكون لصًا في نظر أهلي. وهل أنت لص؟ ربما كنت لصًا)، الأمر الذي عمَّق من فاعلية دور الاستفهام في استحضار الهيئة التي كان عليه (نبيل) في صراعه الداخلي.

مع تطور الحدث في الرواية بظهور صراع السُّود والبيض، اكتسب الاستفهام دلالة تهكمية جماعية هدفت إلى إدانة الوعي الجمعي السائد، الذي جعل (مراد) يصرخ بينه وبين نفسه قائلًا: "هل كل هذه الصدمة لأنني جئت إلى الدنيا بلون غير لونه هو وأخته؟ وما قيمة اللون أيها الأغبياء؟ ماذا يعني؟ بل ماذا كان يعني أصلًا؟ ولماذا يكون مهما كي يعني شيئًا؟"(٨٥).

في (**النافذة والحجاب**) ما يدلّ على محورية أسلوب الاستفهام، من حيث كونه وسيلة من وسائل تقديم الوعي المضطرب الذي عليه الشخصية؛ هو تصدّره افتتاحية الرواية، راصدًا التخبط الذي عليه (غانم)، يقول: "وبكل ما اختزنته من طيش صرخت وعيناي معلقتان في السماء: لماذا أنا بالذات، أليس عندك غيري؟"(٨٦)؛ ما جعل هذا الأسلوب يؤدي دورًا تحفيزيًّا يُثير مُخيلة القارئ وربما دفعه هو الآخر إلى التساؤل، كأن يقول: لماذا آثرت الرواية في سطورها الأولى تقديم البطل بهذه الحالة الرثة؟ وهو ما قد يولّد عنده رغبة في مواصلة القراءة، في محاولة فك أسرار هذا السؤال، وصولًا إلى الجزء الذي استحضر حكاية (غانم) مع (مزنة)، تلك التي عرضت المشكلة التي كانت سببَ صراعه لاحقًا مع الآخرين، خصوصًا وأنّها مشكلة لا يمكن إلغاؤها من قاموس الحياة، وهي زواج الرجل من المرأة التي تكبره سنًا؛ هنا يتحول الاستفهام الذاتي إلى هيئة حوار طويل مع النفس يُلخِّص الرؤية الذهنيّة التي أصبح عليها (غانم) في نهاية المطاف، على هذا النحو: "لم تكن صغيرة ولا كبيرة، منتصف العمر، منذ متى كان للسن ذلك التأثير عليك، أنت بالتحديد يا غانم؟ ثم ألا يعني كونها في منتصف العمر أنها أثر نضجًا من غيرها، وأكثر حنانًا ورأفة؟

ـ نقطة في غاية الأهمية، لم يمسك بها عقلك القاصر، ليس بإمكان تلك الجميلة رغم إفلاتها من غدر الزمان وألاعيبه أن تمنحك الأبوة في يوم، ستتنازل عن هذا الحق؟

ـ بالطبع لا، ومن يمكنه التنازل؟"[٨٧].

على الرغم من أنَّ الهيئة الكتابية التي بدا عليها هذا المقطع التساؤلي في الرواية تُوحي بأنه حوارٌ منطوق يدور بين شخصيتيْنِ، فإن حقيقة الأمر هي أنه مقطع نفسي صادرٌ من وعي شخصية (غانم) فقط، لحظة تخبطه حينما قرّر مواجهة الجميع بقرار زواجه من (مزنة).

القول بمركزية هذه الوظيفة النفسيّة (**التعجب والاستنكار**) التي كان عليها الاستفهام في الروايات، لا تنفي أن له وظائف أخرى كانت على قَدْر من الأهمية، من ذلك دوره في **تحقيق الترابط النصي بين جزئيات السرد**، فعلى سبيل المثال في (**للقمر جانب آخر**) مع اكتشاف الساردة لرسائل العشق التي تبادلها زوجها مع غيرها بواسطة الهاتف، ما جعلها تحاور نفسها قائلةً: "لن أرضى بأن أكون وجبة دسمة للقيل والقال.. كيف سأتصرف؟ هل أواجهه مثلًا، وأريح نفسي من هذا العذاب الذي يكاد يقتلني؟ هل أقذف بالقنبلة تلك في جانبه حتى أرى وأسمع ما سيقوله وما سيبرر به موقفه؟"[٨٨]؛ مع هذا الاكتشاف انفتح السردُ على حدثيْنِ مهميْنِ: الأول: البحث عن دليل آخر يؤكد خيانة هذا الزوج، وهو ما تحقّق عبر حصولها على صندوق به متعلقات نسائية مستعملة وضعه في سيارته، ثم كان الحدث الآخر وهو المواجهة وتوتر العلاقة بينهما، ومن ثَمَّ طلب الطلاق بواسطة المحكمة. مع كلا الحدثيْن يظهر أنّ الاستفهام عمل بوصفه وسيلة تهدئة للساردة، مكّنتها من تحقيق ما كانت تصبو إليه، فضلًا عن الدّفْع بالسرد إلى الأمام، ليصبح الاستفهام محفزًا لإضافة أحداث أخرى تسهم في اكتمال الفكرة الروائية.

كذلك في رواية في (**حب التنين الأصفر**)، استُعمل الاستفهام بوصفة أداة إنتاج تخييلي **تسهم في تطوّر النص واكتماله**، وهذا ما ظهر في الجزء الأخير من الرواية عبر الأسئلة التي كانت تطرحها ماجدة (الجدة) حول النهاية التي ينبغي أن تكون عليها الأوراق التي تعرض حكاية (علي) و(جو)، تقول: "والآن كيف تؤيد مساره المنحرف؟ وكيف تضع في دربه العراقيل؟ راودت الخيارات عن نفسها ووقعت عليها المقترحات. هل تدفع بالفتاة إلى فم الموت وتستريح منها؟ هل تنتزع الغرير الذي دفعته ظروفه العائلية ليكون ضحية؟ كيف وقد أصبحت حاملًا؟ أو تقتل طفلها وتدفع بنفسها إلى الجنون، وينجو من براثنها؟ راحت ترفع صوتها، وتحرك أوراقها وترقمها، وهي في وسط الجو المفعم بالشغف والمتعة"[٨٩]. مع هذا الصنيع الفني الذي يشير إلى أنّ ما يقرأه القارئ مجرد خواطر وأحداث تنسجها الجدة، إلا أنها لم تخرج عن النسق العام للرواية، من حيث إن كل ما حدث لعلي من مآسٍ، إنما سببه هو أنّه كان ضحيةً لتحكُّمات أسرته، وهو ما بدا في سؤال الجدة: (**هل تنتزع الغرير الذي دفعته ظروفه العائلية ليكون ضحية؟**)، وكأنّ الرواية بصورة عامة قد رغبت من خلال أسلوب الاستفهام في إدانة الواقع الأسري، وأنه ينبغي إعادة النظر في طبيعة أساليبه

التربوية، وذلك بمَنْح أبنائه شيئًا من الحرية، حتى لا يقعون في فخّ الاكتئاب والعزلة، ومن ثَمَّ الانغماس في الآخر الأجنبي، الذي قد يجبرهم على العيش في عالم مغلق، تتلبّسهم فيه الأوهام والكوابيس المزعجة.

- **الخاتمة:**

حاولت هذه الدراسة بيانَ الهيئة التي ظهر بها الوعي الذكوري في روايات فتحية النمر، على المستويين: الموضوعي والفني؛ وأنّه بناءً على ما طُرِح من خلال خلفية هذا الوعي، خصوصًا في علاقته بالوعي الأُنثوي، توصلت الدراسة إلى الآتي:

أولًا: أنّه إذا كانت الموضوعات المعالجة في المرحلة الأولى من عَرْض الوعي الذكوري روائيًّا؛ موضوعات ذات نزعة ذاتيّة أُنثوية خالصة، كالتوافق النفسي بين الزوجين، والغيرة الأنثوية، وغواية الجسد؛ ربما كان مرجعها اقتناع الكاتبة بضرورة أن تنطلق بداية كتاباتها من تصوير الهموم الذاتية للأنثى، وهو ديدن الكتابات النسائيّة في غالب الأحوال؛ فإن الموضوعات الأخرى التي صاحبت الوعي الذكوري في المرحلة الثانية (النفسيّة المعقدة) من الروايات؛ كانت موضوعات ذات نزعة جماعيّة تتشابك مع قضايا المجتمع خارج نطاق الأسرة، مثل: السحر والشعوذة، وصراع الأبيض مع الأسود، وأثر العمالة الأجنبية في تشكيل النسيج الاجتماعي والثقافي للوطن.

ثانيًا: مع هذا التنوع في الموضوعات التي تمَّ تمريرها عبر الوعي الذكوري وتحولاته، قد يُلاحظ قارئ روايات فتحية النمر تكرارًا في الحديث عن موضوعات تتعلق بالأسرة وما يطرأ عليها من تغيّرات على المستوى العاطفي أو الثقافي بين أفرادها، ما يجعل هذا القارئ ربما ينظر إليها (الروايات) على أنها تتناول موضوعات ذات بُعد أنثوي خالص كغيرها من الكتابات النسائية التي تأخذُ على عاتقها تصوير علاقة الرجل بالمرأة داخل الأسرة؛ لكن القراءة المتعمقة ترى أنّ الذي ينبغي لَفْت النظر إليه هو أنّ هذه الموضوعات وَردت في جوانب كثيرة منها بوصفها قناعًا ومدخلًا روائيًّا لمعالجة موضوعات أعمق تتعلّق بالوطن عمومًا، من منطلق أنّ الوطن الآمن المستقر هو نتاج بذرة (أسرة) صالحة تقوم على مبدأ تحقيق التوافق النفسي والاجتماعي بين أفرادها؛ الأمر الذي غلّف الروايات بنوع من الواقعيّة (المحليّة)، وأنّ من معطيات هذه الواقعية أنّ فتحية النمر لا تقول بمبدأ الأفضليّة (الذي له حضوره في فكر الحركات النسائية)، إنما ترى ضرورة التوافق والمساواة بين الزوجيْنِ على مستوى العلاقات الخاصة، كذلك لم تقل بهذا المبدأ على مستوى الطبقات الاجتماعية، بل ترى ضرورة أن تكون هناك نظرة عادلة من الأبيض إلى الأسود، مما يعني وجوب التخلُّص من مِثل هذه الأفكار العنصرية.

ثالثًا: أنّ الوعي الذكوري استُعْمِل ـ أيضًا ـ في الروايات بوصفه أداةً لتصحيح بعضٍ من التصورات الخاطئة التي عليها عقليةُ المرأة في رؤيتها (ضيقة الأُفق) للعلاقة الزوجيّة، كحرصها الدائم على حصْر دائرة العلاقات الاجتماعيّة للزوج، مما يجعله يشعر بالقلق المستمر تجاهها. أكثر من ذلك استُعْمِل هذا الوعي

بوصفه أداةَ تعريةٍ للسلوكيات الفادحة التي عليها مجتمع النساء، كالغيرة الأُنثوية، هذه التي متى انتشرت في مجتمع من المجتمعات قلبته رأسًا على عقب.

رابعًا: لوحظ أنّ الروايات تدرّجت فنيًّا في تقديمها للوعي الذكري، ففي المرحلة الأولى كان سلطويًّا قاهرًا، وهو أمرٌ أملته طبيعة الرؤية الأنثوية الخالصة التي كانت عليها روايات هذه المرحلة، ولذلك كان مُقدَّمًا ـ في الغالب ـ من منظور الذات الأُنثوية؛ ومع تطور الكتابة في اشتباكها مع قضايا أخرى لا تخصُّ هذه الذات وحدها تم تقديم هذا الوعي من منظور الرجل نفسه، ليصبح في الروايات التالية بطلًا مركزيًّا، من منطلق أنّه أقدر من غيره من النساء على كَشْفِ حقيقة وعيه، وما عليه مشاعره في علاقته بذاته والآخرين.

خامسًا: كذلك على المستوى الفني، لوحظ استعمال أساليب سردية متنوعة، كلها أعطت انطباعًا صريحًا بمركزية الوعي الذكوري في المشروع الروائي لدى فتحية النمر، بدايةً من اعتماد بنية الحبكة الإطاريّة، التي حرصتْ في افتتاحيتها على وضع القارئ مباشرة أمام الهيئة المزرية التي أصبح عليها هذا الوعي في نهاية تجربته الحياتيّة، ثم في مرحلة تالية، تكفّل السردُ بواسطة الارتداد السردي بمهمة تقديم تفسير جلي للأسباب التي أدَّتْ إلى هذه الهيئة.

كذلك اعتمدت هذه الحبكة على **تقنيات أسلوبية ولغويّة** كان لها دورها تقديم الوعي الذكوري روائيًّا، من هذه التقنيات: **تقنية الأحلام**، التي كانت وظيفتها الأساسية وظيفية تشخيصية، حيث مثّلت هذه الأحلام انعكاسًا ذهنيًّا ونفسيًّا لكلّ ما تعرضت له الشخصياتُ في واقعها المعيش من أفعال إيجابية أو سلبية، وأنّ هذه الوظيفة عملت على تحقيق الاتّساق النّصي، حيث جاءت الأحلامُ تتويجًا لما سبقها من معطيات سردية. الشيء المهم هو أنّ هذه الأحلام استمدت مقوماتها اللغوية من معجم لغوي نفسي يتناسبُ مع دلالات الصراع الحادّ الذي تضمنته، وهو ما جعلها تمثّل قناعًا رمزيًّا سعى الخطاب الروائي بواسطتها لبيان بشاعة المواقف الحياتية التي عليها الشخصيات، خصوصًا تلك التي كانت سببًا رئيسيًّا في نشوء هذا الصراع.

كذلك كان **للحوار بنوعيه: (الخارجي والداخلي)** دوره الفاعل في تقديم بعضٍ من الملامح التي ظهر بها الوعي الذكوري في الروايات، وهي ملامح اتّخذت مستويَيْنِ: الأول: رصد التوتر والتنافر اللذين كان عليهما هذا الوعي في علاقته بالآخرين خصوصًا المرأة. الاتجاه الآخر: كشف حالات القلق والاضطراب، التي لازمته في لحظات العزلة، تلك التي اختارها لنفسه طواعيةً؛ هربًا من مواجهة الآخرين. في الأخير شكَّلَ **أسلوب الاستفهام** في الروايات عنصرًا دراميًّا مهمًا استدعته حالةُ التردّي التي كانت عليها الشخصيات بخاصة في لحظات الاغتراب النفسي، التي طرأتْ عليها بين الحين والآخر، الأمر الذي منحَ الاستفهام انفتاحًا دلاليًّا تعدّدت تأويلاته بتعدّد السياقات السردية التي وُضِعت فيها هذه الشخصيات، ومن مجموع هذه

السياقات أمكن القول بأنّ الوظيفة المركزية لهذا الأسلوب في علاقته بالرجل خاصةً، تمثلت في الإدانة والتعجب والاستنكار، بما تُحيل إليه من تصوير دقيق للصراع (الداخلي والخارجي) الذي يحيط به من جميع الجوانب.

هوامش الدراسة:

*** فتحية النمر: كاتبة إماراتية، مواليد ١٩٦٢م، بحي النبّاعة في الشارقة، لها في مجال القصة القصيرة: (هي ولا أحد)، و(القبو)، و(أسرار الجدة)، و(حكايات حي النبّاعة)، و(لقطات عابرة)، و(غربان الساحر). وفي مجال الرواية لها: (السقوط إلى أعلى)، و(للقمر جانب آخر)، و(طائر الجمال)، و(نحافة مميتة)، و(النافذة والحجاب)، و(كولاج)، و(سيف)، و(فتنة الداعية)، و(في حب التنين الأصفر)، و(نزيل الغرفة٤)، و(فيروزة)، و(غوايات الهجين)، و(ما لم يقله أبي)، و(رسائل عشاق).**

١) يُنظر في هذا السياق: ممدوح فراج النَّابي، رواية السيرة الذاتية في مصر: دراسة في التأصيل والتشكيل، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية (٢٠٠٠)، القاهرة، ط١، ٢٠١١م، ص٢٥٢ ـ ٢٥٣.

٢) فتحية النمر، السقوط إلى أعلى، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط٢، ٢٠١٨م، ص١٤.

٣) السقوط إلى أعلى، ص٢٣.

٤) المصدر السابق، ص٣١.

٥) المصدر السابق، ص١٤٩.

٦) المصدر السابق، ص١٨٨.

٧) فتحية النمر، للقمر جانب آخر، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية ط٢، ٢٠١٨م، ص٢٩.

٨) يُنظر: هالة كمال، النقد الأدبي النِسْوي والترجمة النِسْويّة، ضمن: النقد الأدبي النِسْوي (مؤلَّف جماعي)، سلسلة ترجمات نسوية، مؤسسة المرأة والذاكرة، القاهرة، العدد: (٥)، ط١، ٢٠١٥م، ص١١.

٩) للقمر جانب آخر، ص٥٤.

١٠) المصدر السابق، ص١٥٥.

١١) ينظر: عبد العالي بو طيب، الكتابة النسائية الذات والجسد، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد: (٧٥)، شتاء ربيع ٢٠٠٩م، ص٢٩.

١٢) فتحية النمر، طائر الجمال، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط٢، ٢٠١٨م، ص٢٣.

١٣) طائر الجمال، ص١٥.

١٤) المصدر السابق، ص١٦٢.

١٥) المصدر السابق، ص١٨٩.

١٦) المصدر السابق، ص١٧٣

١٧) ينظر: صالح زياد، القصة النسائية الخليجية والوعي النسوي، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد: (٧٥)، شتاء ربيع ٢٠٠٩م، ص٧٥

١٨) عبير خالد يحيى، الأدب النسوي العربي المعاصر بمنظور ذرائعي، دار المفكر العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ٢٠٢٢م، ص٣٧.

١٩) فتحية النمر، النافذة والحجاب، روافد للنشر والتوزيع، القاهرة، ط٢، ٢٠١٩م، ص١٦٦.

٢٠) النافذة والحجاب، ص١٦٤.

[٢١] المصدر السابق، ص١٠٤.

[٢٢] المصدر السابق، ص٥٠

[٢٣] المصدر السابق، ص٩٢.

[٢٤] المصدر السابق، ص٦.

[٢٥] المصدر السابق، ص١٨٩.

[٢٦] فتحية النمر، ما لم يقله أبي، دائرة الثقافة بالشارقة، حكومة الشارقة، ط١، ٢٠١٨م، ص٣٥.

[٢٧] ما لم يقله أبي، ص١٣٣.

[٢٨] المصدر السابق، ص١٣١.

[٢٩] المصدر السابق، ص١٠٦.

[٣٠] المصدر السابق، ص١٠٩.

[٣١] فتحية النمر، في حب التنين الأصفر، دار المؤلف للنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ٢٠١٩م، ص٦٤.

[٣٢] في حب التنين الأصفر، ص١٢١.

[٣٣] المصدر السابق، ص٧٠.

[٣٤] المصدر السابق، ص٥١.

[٣٥] في هذا السياق، ينظر: رشا ناصر العلي، ركائز السّرْد النّسوي وخصائصه، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، العدد: (٧٥) شتاء ـ ربيع ٢٠٠٩م، ص٢٩ ــ ٣٠.

[٣٦] ممدوح فراج النّابي، رواية السيرة الذاتية، مرجع سابق، ص٢٥٧.

[٣٧] محمد عبد المطلب، قراءة السرد النسوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٤م، ص٧٨.

[٣٨] يُنظر: جيرالد برنس، قاموس السرديات، ترجمة: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣م، ص٧٤.

[٣٩] جيرار جينيت، أشكال ٣، ص٩٣، نقلًا عن: محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكُتّاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥م، ص١٠٦.

[٤٠] السقوط إلى أعلى، ص١٠.

[٤١] المصدر السابق، ص١٦

[٤٢] طائر الجمال، ص٥.

[٤٣] المصدر السابق، ص١٢.

[٤٤] المصدر السابق، ص٧.

[٤٥] المصدر السابق، ص١٣.

[٤٦] المصدر السابق، ص٣٩.

[٤٧] النافذة والحجاب، ص٦.

[٤٨]) المصدر السابق، ص٢٠١.

[٤٩]) في حب التنين الأصفر، ص٢٢٥.

[٥٠]) النافذة والحجاب، ص١٦٦.

[٥١]) ما لم يقله أبي، ص٧٩.

[٥٢]) طائر الجمال، ص١٧٨.

[٥٣]) ما لم يقله أبي، ص١٥٦.

[٥٤]) النافذة والحجاب، ص١٨٢.

[٥٥]) سعيد بوكرامي، إبستمولوجيا الأحلام بين فرويد وابن سيرين، مجلة أبواب، دار الساقي، بيروت، العدد: (٢٥)، صيف ٢٠٠٠، ص١٤٧.

[٥٦]) السقوط إلى أعلى، ص٨١.

[٥٧]) في حب التنين الأصفر، ص١٢٥.

[٥٨]) المصدر السابق، ص١٢٧.

[٥٩]) النافذة والحجاب، ص٢٠٤.

[٦٠]) المصدر السابق، ص٢٠٤.

[٦١]) ما لم يقله أبي، ص١٦٠ـ١٦١.

[٦٢]) المصدر السابق، ص١٧٦ ـ١٧٧.

[٦٣]) المصدر السابق، ص١٦٠.

[٦٤]) النافذة والحجاب، ص١٨٢ ــ ١٨٣.

[٦٥]) ستيفن أولمان، الصورة في الرواية، ترجمة: رضوان العيادي، ومحمد مشبال، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠١٦م، ص٨٥ ـ ٨٦.

[٦٦]) حامد أبو أحمد، الواقعية السحرية في الرواية العربية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٩م، ص٢٦٢.

[٦٧]) في حب التنين الأصفر، ص١٢٦.

[٦٨]) لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، لبنان ناشرون، بيروت، ط١، ٢٠٠٢، ص٧٩.

[٦٩]) السقوط إلى أعلى، ص٢٣ ــ ٢٤.

[٧٠]) المصدر السابق، ص٢٦.

[٧١]) المصدر السابق، ص٣١.

[٧٢]) المصدر السابق، ص٦٤.

[٧٣]) المصدر السابق، ص٦٩.

[٧٤]) للقمر جانب آخر، ص١٥٠ ـ ١٥١.

[٧٥]) طائر الجمال، ص٦٤.

[٧٦]) المصدر السابق، ص٧١.

[٧٧] المصدر السابق، ص٧١.

[٧٨] ينظر: عبد الحميد جودة السحار، القصة من خلال تجاربي الذاتية، دار مصر للطباعة، القاهرة (د.ت)، ص٤٥.

[٧٩] في حب التنين الأصفر، ص١٢.

[٨٠] المصدر السابق، ص٦٦.

[٨١] ما لم يقله أبي، ص١٩٤.

[٨٢] طائر الجمال، ص٤٦.

[٨٣] ما لم يقله أبي، ص٤٢ ـ ٤٣.

[٨٤] المصدر السابق، ص٥٣.

[٨٥] ما لم يقله أبي، ص١٠٨.

[٨٦] النافذة والحجاب، ص٥.

[٨٧] المصدر السابق، ص٨٤ ـ ٨٥.

[٨٨] للقمر جانب آخر، ص١٤٠.

[٨٩] في حب التنين الأصفر، ص٢٢٧.