مجلة كلية الاداب بقنا (دورية اكاديمية علمية محكمة)

الآخر عند أهداف سويف
دراسة في تقنيات السرد في قصص « زينة الحياة »

د/ سهام راشد عثمان
الأستاذ المساعد بكلية الآداب – جامعة سوهاج

أبحاث

الآخر عند أهداف سويف
دراسة في تقنيات السرد في قصص « زينة الحياة »

د/ سهام راشد عثمان
الأستاذ المساعد بكلية الآداب – جامعة سوهاج

انطلاقاً من قراءة نقدية لبعض القصص القصيرة لأهداف سويف نقدر على أن ندرك ما تمثله التقنيات السردية - على تنوعها- من أدوات تساعد على فهم النص. ويشرح لنا "جان إيف تاديه" ما تجسده التقنية السردية من خصوصية تمايز بين الفن الأدبى الذى يقدمه كل روائى عن غيره : " إن تقنية القصة هى القدرة الفنية على تقديم وترتيب الأحداث فى الزمن"[1]. وهذا التعريف يوضح لنا أن لكل قاص أدواته السردية التى يقدر من خلالها على خلق عمل قصصى يمتاز بالخصوصية. فهو يرتب أحداث هذا العمل الفنى بطريقة ذاتية أى أنها لا تخضع لشكل تنظيمى يسير الروائيون على خطاه. ومن ناحية أخرى فإن الانحراف الزمنى – بما يجسده من عدم التزام بالتسلسل الزمنى للأحداث – ينبثق هو الآخر من زمن نفسى يتسم بالذاتية. فكل شخصية فى العمل القصصى يمثل لها الزمن المعاش خلال الأحدوثة القصصية معنى مغايراً للمعنى الذى تفهمه شخصية أخرى. فهذا الزمن النفسى لا يتجانس بشكل أو بآخر مع زمن السرد. فإذا ما كان الواقع الحياتى الذى تعيشه الشخصية يتضاد مع رؤيتها الداخلية، وما تطمح إليه من آمال وما يداخلها من رؤى ورغبات، فإن اللحظة المعاشة ستصطدم بلا شك مع دواخل الشخصية، فينتابها القلق والاضطراب وتضحى أسيرة ذات تعذبها اللحظة الحاضرة. وهو ما يدفعها إلى الذاكرة لتهرب إليها، وتستقى منها ذكريات سعيدة، تخفف من وطأة الواقع المعاش. وقد تلجأ إلى الخيال، فترسم من خلاله آمالاً وتطلعات للمستقبل، فتنشىء بذلك عالماً افتراضياً ووهمياً تنسى من خلاله آلام اللحظة الحالية.

وفى هذا العمل النقدى نحاول أن نعرى دواخل العالمين الذكورى والأنثوى، ورؤية كليهما للآخر، وللمجتمع الذى يحيط بهما. وهو ما لا يتطلب فقط قراءة تحليلية للذوات الإنسانية التى تمثلها الشخصيات، ولكن أيضا اللجوء إلى الأدوات التقنية التى يقدمها السرد : الزمن، المكان، المنظور الكلى للسارد العليم، المنظور الذاتى، المنظور الخارجى. ويمثل الاسترجاع والاستشراف انحرافاً زمنياً يفرض علينا التزاماً بتوضيحه بقصد خلق تسلسل زمنى افتراضى يسترشد به القارىء. وفى دراستنا للزمن السردى نجد أن الصمت النصى Ellipse يعكس تعليقاً للفعل السردى، وهو ما يتطلب بذل الجهد

---

[1] Jean-yves TADIÉ, PROUST ET LE ROMAN: ESSAI SUR LES FORMES ET TECHNIQUES DU ROMAN DANS A LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU, coll. Tell, Gallimard, 1986, p.366.

- حال وجوده فى النص – لكشف ما يرمى إليه من معنى وقصد. ويبقى أن نوضح هذا "المونتاج" الذى من خلاله يرمى السرد إلى أن يزيح أحداثاً – ولو بشكل مؤقت- ليقصها فيما بعد فى موضعها الطبيعى فى النص. فالسارد يفضل أن يروى الأحدوثة رقم "أ" فى ذات الوقت الذى يعطينا فيه تفاصيل سردية للأحدوثة رقم "ب" قبلما أن يقصها لنا بشكل ما فيما بعد فى موضعها النصى. وهو يقصد بهذا تضفير القصة، وجعل أحداثها تتشابك، مما يعطى متعة للقارىء وشغفاً لمواصلة القراءة. ومع هذا فإن فك شفرات النص السردى يتطلب معرفة جيدة للهندسة البنائية لهذا النص. فإدماج أحدوثة داخل أخرى، أو جعلهما متشابكتين على مدار القصة، أو حكى تفصيلة تخص إحداهما، ثم العودة لروى تفصيلة تخص الأخرى بشكل متتابع، تمثل بالنسبة للكاتب أدوات يصيغ من خلالها عمله القصصى، وبالنسبة لنا أدوات نعتمد عليها فى قراءتنا التحليلية للنص السردى.

ويهتم هذا العمل أيضا بدراسة الوسط الاجتماعى الذى تدور خلاله أحداث القصة المروية. وهذا يدفعنا للتساؤل عما إذا كانت أهداف سويف تفرض على شخصياتها أن تتبنى ذات رؤيتها للأحياء والأشياء، وعن الكيفية التى ترى بها الشخصيات ذواتها وذوات عالم المهمشين من الفقراء وغيرهم. فأهداف سويف – ككاتبة ذات صيت عالمى – تعتمد فى كتابتها على تقنيات سردية، يهمها بالأساس أن تكشف العالم الداخلى للشخصية بآلامه وآماله على السواء. فمن خلال المنظور الداخلى يمكن للقارىء أن يدرك ذات ما تشعر به الشخصية.

وتعتبر قصة "أذكرك" قصة عن القهر الذى يمارس على النساء. وهى قصة قصيرة تمتاز بالوحدة فى الزمان والمكان. والحكاية التى تقصها الشخصية الرئيسية بعلاقاتها المتجاوبة والمتنافرة مع الشخصيات الأخرى، تقوم على إظهار ذلك الاضطراب الداخلى الذى تشعر به البطلة. فهى تعانى على السواء من آلام الحمل، وآلام عدم القدرة على التجاوب والاتصال مع الآخر. فآلام القهر التى تشعر بها مبعثها رفض لسلوكيات وفكر الآخر المُغاير لها فكرياً وإيديولوجياً. إنها تشعر بالاغتراب. وتبقى لها الذاكرة كمتنفس وخلاص من لحظة آنية تعذب دواخلها. فمن خلال فعل التذكر يتسنى لها أن تهرب من قسوة الواقع. فتأتى ذكرياتها لتبصر من خلالها العالم الخارجى المفتوح المُغاير لهذا الحيز المغلق. ومع هذا فعندما تتاح لها الفرصة لكى تبصر العالم الخارجى من خلال النافذة فإن الذكريات تتوقف.

" وقفت فى النافذة أرقب سائقك والبواب العجوز، يقفان معاً فى الحديقة لصلاة المغرب. شعرت بدعواتهما لك. فى الشارع، على الرصيف المقابل كان شاب وفتاة يتسكعان فى جو الربيع اللطيف، ذراعهما متشابكان، وينظران فى فترينة محل تلمع بأحذية مدندشة. من ورائهما، لمحت أضواء سينما روكسى. " (ص. ١٦٨) .

إن البطلة تتأمل الناس والأشياء من وراء النافذة، إلا أن هذه النظرة تتسم بالبرودة والجمود، حيث تتحول الأشياء فى عينيها إلى علاقات جامدة بوصفها رموزاً تبنيها تقنيات التشيؤ فى القصة. فمعاناتها الداخلية جعلتها ترى الأشخاص أشياءً ساكنة لا تستشعر وجودها. وقد أفادت أهداف سويف فى اهتمامها بالنظرة من تقنيات الرواية الفرنسية، حيث توصف المشاهد دائماً كما يراها البطل فى إطار تحدده رؤيته الذاتية. أما المكان فتجسده هذه المسافة التى تباعُد بينها وبين الإدراك الحقيقى للتفاصيل، فترى الأشخاص من وراء النافذة بما تمثله من قيد وحاجز. وتكرس هذه المشاهد بصفة عامة سمة القسوة[٢].

" ومن خلال النافذة، بدا ظلام ليل القاهرة شديد الدكنة، لو مددت إليه يدى للمست مخملاً أسود.
" (ص. ١٦٤).

وقد لاحظ جاب لانفيلت أن الوظيفة التى تمثلها "الأنا" فى الرواية المسرودة بضمير المتكلم تتمايز لتفرق لنا بين "أنا-السارد" و "أنا-المسرود" [٣]:

" إن مصطلح "الشخصية" يبدو لى من الناحية الوظيفية داخل النص السردى غير مناسب، فأحياناً يقتصر ويتحدد الفعل الذى تقوم به الشخصية فى أن تعبر عن طريق الحكى، نظراً لمشاركتها فى الحدث، عن كافة جوانب ذلك الحدث كما يتضح لنا من خلال رواية "الأب جوريو" لبلزاك، وعلى النقيض فأحياناً أخرى تكون الوظيفة التى تنوط بها الشخصية تتمثل بشكل مزدوج كما هو الحال فى قصة شهرزاد . وهكذا فإن استيفاء كافة جوانب الحدث تقوم به شخصية ذات دور رئيس فى الحدث المسرود، وبذلك فهى تمثل الغرض من الفعل السردى، وهو ما نراه " أنا-المسرود". وعلى الجانب الآخر فإن الوظيفة التعبيرية التى تقوم بها شخصية هى ذاتها التى تروى لنا الأحداث تتضح بشكل مغاير إذ أنها تصبح هى القائم بالفعل السردى، وهو ما نراه " أنا-السارد. " "

وهكذا فإن الوظيفة التى تمثلها الشخصية-الراوى فى القصة المسرودة بضمير المتكلم تماثل ذات الدور الذى يقوم به السارد العليم، فهو يعلم ما يفوق معرفة الشخصية. ولإدراك المحتوى السردى ودواخل الشخصية، نجد أنه من الضرورى التمييز بين هذين النوعين من "الأنا". ويبدو لنا من خلال قراءتنا النقدية لقصة " أذكرك " كيف أن السرد يُنقل إلينا كمتلقين للنص من خلال فعل سردى، يقوم به سارد

---

[٢] أمينة رشيد، تشظى الزمن فى الرواية الحديثة، سلسلة " دراسات أدبية"، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ص. ٥٧.

[٣] Jaap LINTVELT, op.cit. , p. 28.

هو ذاته الشخصية المُراد كشف معاناتها الداخلية. إذ أن السرد يتم فى هذه القصة من خلال ضمير المتكلم. ويقودنا النص السردى فى هذه القصة إلى إدراك ذلك التضاد بين عالمَين لكل منهما رؤية مغايرة عن جسد المرأة. وذلك من خلال امرأة ذات ثقافة، وإيديولوجيا غربية شاءت لها الظروف أن تتواجد فى وسط مُحافظ له تقاليده وعاداته، التى تختلف عن تلك التى اعتادتها. وإن كان النص يجعلنا نظن بأن ما تتبناه الشخصية هو رؤى وأحكام تنتقد ذلك العالم المحافظ الذى يرى جسد المرأة عيباً وعاراً يجب على المرأة أن تحرص على إخفاء تفاصيله سواء بإرادتها أو بأن تجبر على ذلك، كما أن نفس النص يجعلنا نرى أيضاً رؤيتها الذاتية المغايرة لجسدها الذى يتراءى لها مكبلاً بقيود التقاليد والعادات التى لا تؤمن بها، وإن كانت مضطرة إلى الاستسلام لها. ووجودها فى ذلك المجتمع الخليجى لم يبدو لها بمثل هذه القسوة إلا عندما أتاحت لها ظروف الحمل أن تتواجد فى المستشفى بما تمثله من حيز مغلق لا تسمح لها قوانينه، المُستقاه من مفهوم دينى، بأن تشعر بحريتها كأنثى تقدر على التحرُك والتنقل كيفما شاء لها. ويرى القارىء من خلال عينى صديقتها المريضة، " نهاد جاد" - الممدة على الفراش الذى يجاور سريرها فى المستشفى. تلك الصديقة التى طالما اعتزت بصداقتها وفخرت بارتباطها بها، فهى تشاركها نفس المنطلق الفكرى المتحرر، والمؤمن بحرية المرأة وسيادتها على جسدها. وتأتى المقارنة بين المظهر الخارجى للصديقة والنسوة الأخريات اللاتى يشاركنهُن ذات العنبر- وإن تمايزن عنهن فيما يعتقدنه - لتكشف للقارىء عما يعتمر بداخلها من رؤى وأفكار :

" رأيتك وقتها ملكة فى زمن قديم. رأيتك المرأة والأم الأبدية. واليوم، وقد حُطّمت قلوعى فى هذا البلد الغريب، أسأل نفسى كيف يمكن أن تراك هؤلاء النسوة اللاتى أجد نفسى بينهن! خمس من النساء، كل واحدة فى سرير. يرتدين جلابيباً رمادية أو بنية اللون، صممت لكى يبدو الجسد داخلها كتلة واحدة صماء. لفت رؤوسهن بإحكام فى طرح سوداء سميكة . وتركت فوق الرؤوس طيات جديدة من القماش الأسود، تنسدل على الوجوه فى أى لحظة." (ص. ١٦٤).

فى الاستشهاد السابق يبدو لنا بوضوح من خلال رؤية داخلية تتوافق مع الألفاظ والكلمات المُصاغة نصياً، كيف أن البطلة لا تشعر فقط بالغربة فى المستشفى، بما يمثله من حيز مكانى صغير، ولكن أيضاً فى هذا التواجد الذى لا ترغبه فى هذا البلد الخليجى. ويأتى الملفوظ النصى " أجد نفسى بينهن" ليعبر عن تواجُدٍ مفروضٍ عليها، وهو ما يوضح فعل إرادة الغير، والضعف الأنثوى أمام رغبات الآخرين. إذ يكشف لنا النص فيما بعد أن تحقُق هذا التواجد كان نتيجة رغبة الزوج. وهذا التصور تؤكده أداة التعجُب التى لا تكشف فقط عن مدى دهشتها لإدراكها فى هذه اللحظة قسوة ذلك التواجد الذى حرمها من رؤية ابنتها، ولكن أيضاً عن رؤية لذاتها، وكيف أن ثقافتها وما تؤمن به من أفكار تصطدم مع الإيدولوجية الدينية لقاطنى هذا المكان.

وتبدو لنا أداة التعجُب كما لو كانت دمعة تذرفها عينا البطلة. إنها تلوم نفسها على استسلامها لرغبات وإرادات الآخرين. إنها ما كانت تتصور نفسها يوماً أن تعيش فى هذا الوسط المُغاير لها فى كل شىء. وهذا الحديث الداخلى monologue intérieur يكشف للقارىء عن تلك الحيرة التى تستبد بنفس الشخصية، فرؤيتها لنفسها فى عيون الآخر المُغاير لها تبدو من خلال رؤية الآخر لصديقتها الممدة على الفراش الذى يجاورها. إن صديقتها التى تماثلها فى ذات التوجُه الفكرى والثقافى تمثل بالنسبة لها المرآة التى ترى فيها نفسها. فهى تستدعى من الذاكرة صورة صديقتها التى كانت تتراءى لها فى الماضى "ملكة" لا تنتمى إلى ذلك العالم الذى تحياه البطلة، و"أم" ستظل دوماً بقرب أبنائها طالما أن القدر يحول دون التفريق بينهم. وإذ تقارن اليوم بين تلك الصورة المستقاة من الذاكرة الإرادية، وبين الواقع حيث ترقد صديقتها بجوارها، ومرض "السرطان" ينهش جسدها، فإن إحساساً بعدم الأمان ينجح فى التسلل بداخلها. إنها تتساءل عن الكيفية التى بها ستبدو صديقتها فى عيون الآخر. هل سيرونها امرأة وملكة وأم من حقها أن تتسيد على جسدها ؟ هل سيفرضون عليها بقيودهم ما يتصورونه من أفكار؟ ولكى نعى مُراد هذه التساؤلات نجد أنه من الضرورى إدراك الذات الداخلية للمرأة والكيفية التى بها تفكر. فمن خلال هذا النص يُقدم السرد للقارىء أنثى تُناقض النزعة الذكورية أحادية الصوت، فهى متزوجة من رجل من أصل غربى، لا يتعرف القارىء على دواخله إلا من خلال ذاتها، وما تفكر فيه، فهى ذات أصول عربية، وإن كانت ذات ثقافة غربية وفكر مُتحرر. ومن خلال ما تتخيله وما يصدمها من واقع عربى مضاد لما تحمله من أفكار يستطيع القارىء أن يستشعر نقداً للذات العربية من خلال عيون عربية، تنقد تفاصيلاً ووضعاً تراه غير مقبول. وهى بذلك تقدم كما يرى شرف الدين ماجدولين[٤] :

" حالة شديدة الخصوصية مما يمكن أن نطلق عليه المتخيل النقيض، يتأسس على إنتاج غيرية مضادة للقوالب التصويرية الاستعمارية، فى الآن ذاته الذى يشكل خطاباً سردياً نقيضاً للنزعة الذكورية أحادية الصوت. الغيرية هنا- إذن- ذات مستويين : ثقافى (عرقى)، واجتماعى (جنسى) ؛ تتموضع فيها الذات القصصية فى مواجهة هيمنة مزدوجة، لكن الصورة الممثلة فى النهاية لا تكاد تفارق نطاق المحلية؛ حيث تقدم تمثيلاً إنسانياً أكثر عمقاً فى كشف تناقضات الوعى والسلوك الشرقيين، وأنفذ أثراً فى تعرية اختلافات الرؤية الملازمة لهما"

ويأتى متجانساً مع هذه الرؤية للذات وصف دقيق لما يعتمر بداخل نفسها، وهو ما يتضح من خلال عبارة " واليوم، وقد حطمت قلوعى فى هذا البلد الغريب". فالبطلة ترى نفسها سجينة مكان مغلق، تطوقها وتحاصرها الحدود الخانقة، والمحاذير

[٤] شرف الدين ماجدولين، الغيرية والمتخيل النقيض قراءة فى قصص « زينة الحياة » لأهداف سويف، http://www.arabworldbooks.com/Readers2006/articles/ahdaf_review.htm

المفروضة على المرأة. ويوضح لنا استخدام الفعل المبنى للمجهول "حُطّمت" فعل الغير على الذات، فهى غير قادرة على مقاومة هذا الفعل. وإذا كان ما تم تحطيمه هو قلوع البطلة، فإن معرفتنا لمعنى كلمة "قلوع" التى تعنى لغوياً "أشرعة"، يكفى لتوضيح ذلك الكبت والقمع الذى تحياه فى هذا البلد الذى تراه "غريباً". إذ أن غرابته لا تتأتى فقط من عدم فهمها لدوافع هذا الاستبداد على المرأة، وإجبارها على ما لا ترغبه، ولكن أيضاً من عدم وجود أى وجه للتشابُه بينه وبين "بريطانيا" حيث المرأة تتمتع – لكونها إنساناً يُماثل الرجل فى الحقوق - بكامل حريتها. وهذا التصور يتوافق مع ما يراه "شرف الدين ماجدولين" من أن نص أهداف سويف يقوم على إبراز الاختلاف العرقى والثقافى الذى يؤدى بدوره إلى حالة من "سوء أو انعدام الفهم"، فالذات يغتمرها عشرات التفاصيل والأحاسيس التى تستلمها النفس من مرجعيات مُغايرة للوسط الذى تحيا فيه وهو ما يقود إلى "فجوة ذهنية غائرة" تكتنز صورها داخل النفس[٥]. فالعالم الذى تحيا فيه البطلة فى هذه اللحظة هو عالم مختلف فى عاداته وثقافاته عن ذلك العالم الغربى الذى كانت تعيش فيه مع زوجها - بريطانيا- قبل أن يستقر بهما الحال فى هذه البلد الخليجية. فبداخلها لا تلتقى ولا تتوازى الصور التى يمثلها الواقع، وتلك التى ما زالت بداخلها، ويتراءى صداها من خلال الذاكرة. وإذا كان الـ"قلع" يعنى الشراع، فهذا يوحى بالتحرُر والانطلاق. ومع تحطمه لا يبقى أى أثر من حريتها، فهى حرية مفقودة لا يتسنى لها استعادتها مع استمرارية ذلك الوجود غير المرغوب فيه. وتأتى الصورة السردية بما تقدمه من تفاصيل دقيقة للمشهد كما تراه الشخصية لتعكس للقارىء الكيفية التى ترى بها نساء هذا البلد. فألوان جلاليبهن ذات اللون الرمادى أو البنى، لا يبدو من خلالها للرائى أى تفاصيل قد ترسم فى مخيلته أى ملامح للجسد المستتر بداخلها. وهذان اللونان، وخاصة اللون الرمادى عادة ما يكون- فى نص أهداف سويف- لوناً ملازماً لأشخاص يتسمون بالتزمت الدينى، الذى يدارى وراءه ولعاً وشوقاً ولهفة تجاه الآخر، المُغاير له فى الجنس. ففى قصة "السخان" نجد أن ملابس صلاح، الذى يعتبره شيخه قدوة لغيره من الشباب لما يتسم به من عفة وحسن خلق، يغلب عليها اللون الرمادى. ومع استمرار فعل القص نكتشف أن الشكل الخارجى لصلاح ما هو إلا قناع يخفى اضطراباً وحيرة داخلية، فتتمزق دواخله بين رغبة تجذبه نحو جسد أخته وبين مرجعية دينية، استقى منها تحريماً يمنعه من أن يقترب، أو حتى من أن يفكر جنسياً فى ذلك الجسد. وبذلك يمثل اللون الرمادى ذلك الهاجس الداخلى ونقيضه على السواء. إن الشخصيات المرتدية لهذه الألوان – عند أهداف سويف- هى شخصيات مضطربة، مريضة وغير متزنة على الإطلاق. إنها تميل إلى تدمير الآخر، لعجزهم المزدوج عن تحقيق رغباتهم فى امتلاك الجسد، الذين يعون حرمانيته وقدسيته، وكذلك لعدم قدرتهم على كبت ووأد ما يتسلل إلى دواخلهم من رغبات وشهوات. ولهذا فإن الصورة السردية فى قصة "أذكرك" تبين لنا أن رؤوس هؤلاء النساء تغطى بطرح ذات

[٥] شرف الدين ماجدولين، مرجع سابق.

لون أسود وسميك لا يشف ولا يكشف عن الشعر. إنه تزمُت تراه البطلة معيباً. فهُنَّ لا يكفيهن أن يضعن تلك الطرح فوق رؤوسهن ليمنعن الآخرين من رؤية ما لا يجب عليهم رؤيته. بل يحرصن على إحكام لف هذه الطرح فوق الرؤوس. وهن على استعداد فى أى لحظة لإسدال طيات أخرى من القماش فوق الوجوه. ويأتى الفعل المبنى للمجهول " لُفت" ليوضح تلك الحالة التغيبية التى تسيطر على فكر هؤلاء النساء، فهُن من وجهة نظر البطلة لا يعين ما يفعلن. إنه نقد لذلك النقاب الذى يغطى جسد المرأة، وتراه البطلة يغطى عقلهن وحريتهن وقدرتهن على امتلاك فكر وإيديولوجية لا ترى جسد الأنثى عيباً وعاراً يجب إخفاؤه ومداراته عن العيون. وعلى الرغم من قناعتها بأن ما ترتديه لا يعيبها ولا يُدخلها فى زمرة المخطئين الذين لا يراعون حدود الله، فإن الشك الذى مبعثه كونها الوحيدة هى وصاحبتها - التى لا تعى من وطأة المرض وشدته ما يحيط بها- هما اللتان تؤمنان بأحقية المرأة وسيادتها على جسدها، وأن التزمُت فى الدين، هو مبعث تلك الرغبة فى مُداراة كافة تفاصيل جسد المرأة حتى أضحت "كتلة صماء". فى الاستشهاد التالى يتضح لنا ثنائيات : الثقة فى الذات/ الشك، الأبيض/ الأسود، التحرُر/الخضوع، ... وهو ما يبين للقارىء عمق الصلة بين ما تراه البطلة من واقع لا تقدر على إنكاره، وبين قناعات داخلية تؤمن بها. إنها تضطرب داخلياً، فإن كانت لا تقدر على أن تنزع كُلياً عن نفسها ما تعتقده من أفكار، فإن ذلك العالم الذى تعيشه فى هذه اللحظة، ترك بلا شك آثاره عليها. ويأتى الحال "مُخجلاً" ليعبر عن رؤية ذاتية، فهى ترى ما ترتديه لا ينسجم مع ما ترتديه النساء من حولها:

" قميص نومى القطنى الأبيض فضفاض ومقفول بالأزرار حتى الرقبة، أكمامه واسعة، لها أساور بكرانيش تغطى ظهر اليد، لكنه يبدو خفيفاً ومخجلاً إلى جوار الطبقات السميكة الغامقة التى يرتدينها. شعرى مكشوف. أضمه إلى الخلف فى ضفيرة فأشعر بحركة ذراعى تحرك نهدى داخل قميص النوم. ليس معى رباط أروض به شعرى. " (ص.١٦٤-١٦٥) .

ويبدو واضحاً للقارىء كيف أنها حرصت على أن يكون قميص النوم الذى ترتديه فضفاضاً ذا أزرار تقفله حتى الرقبة. بل أن أكمامه "واسعة تغطى ظهر اليد". وبالرغم من كون ردائها لا يكشف شيئاً من تفاصيل جسدها وينسدل على قدميها إلى الكعبين، فإن شعورها بالخجل يكشف عما تشعر به من "عُرى" لا ينسجم مع قوانين هذا المجتمع. إذ أن مقارنة تنعقد بداخلها بين ردائها ذى السمك الخفيف، وبين تلك الطبقات المتتالية من القماش السميك الذى يغطى جسد المريضات الأخريات. إن عدم ارتدائها للحجاب يتوافق مع ما تعتقده وتؤمن به، فشعرها المكشوف يوحى بكونه نقطة فاصلة تُمايز بينها وبينهن. فهى لا تقدر مهما ضعفت إرادتها على أن تضع قيداً قد يميت جُزءاً منها. فهى تشعر بأن شعرها سيختنق بوضعها للطرحة عليه. ويأتى الملفوظ " ليس معى رباط أروض به شعرى" ليعبر عن مُبرر تسوقه لنفسها، وللآخر الذكورى الذى ربما لا يعجبه فعلها. والفعل "أروض" يحمل من التشخيص ما قد يجعلنا نفهم رؤيتها

لشعرها على أنه حيوان برى طليق وغير مستأنس، فهو لا يحب القيود. وفى هذا إشارة إلى الفطرة التى خلقت عليها النساء، وكيف أن تحرُر الشعر وانطلاقه، يمثل فعلاً بديهياً لا يقبل النقاش. أما رغبتها فى تقييده بالرباط وتعدُر هذا الفعل لانعدام وجود القيد، فهو يمثل ضعفاً أنثوياً حيال الآخر المُغاير من ناحية الجنس، ومن ناحية الفكر والثقافة.ويأتى الملفوظ " أضمه إلى الخلف فى ضفيرة فأشعر بحركة ذراعى تحرك نهدى داخل قميص النوم"ليكشف للقارىء كيف أن البطلة لا ترتدى ما يحجم تحرك النهدين داخل قميص النوم، وهو ما يتوافق مع حرية الجسد وسيادتها عليه. فهى وإن كان رداؤها، الذى يبدو مرئياً للآخر الذكورى، الذى فرض قوانينه على هذا الحيز المغلق، يعكس خضوعها لقوانينه وأوامره، فإن ما لا يراه من جسدها لكونه مستتر عن عينيه، هو ملك لها تفعل به ما تشاء. وتتمثل قمة هذه الصرخة التى تطلقها على استحياء فى كون الأكمام الواسعة التى يجب أن تغطى يدها إلى الظهر، قد ازدانت بكرانيش تفضح إحساساً لا تتصور أن تفقده. إنها لا تتخيل جسدها وقد خلا من لمسة تضعها عليه، فهو ملك لها. وهذا التحدى للقيود المفروضة على المُغاير الجنسى للرجل، يبدو لنا أحد أهم سمات نص أهداف سويف، فتصورات البطلة تعكس القيمة والقدسية التى يمثلها الجسد داخل نفسها، وهو ما يتضاد مع ما يعتقده الآخر المختلف إيديولوجيا، والذى يرى الجسد يمثل عيباً وعاراً يجب ستره وحجبه عن الأنظار.

" أدفع بقدمى الحافيتين من تحت الملاءة وأدليهما من السرير. أظافر القدمين مهذبة، مطلية، استطعت مرة أخرى أن أنجزها بعد انحناءات والتواءات ومناورات حول بطنى الضخم، تبدو الآن شارات عشرة من العار. عندما تلمس قدمى الأرض ينحسر قميص النوم، ليكشف عن كاحلين متورمين." (ص. ١٦٥).

يتمثل العار لدى البطلة، والذى يتجلى للقارىء من خلال المنظور الداخلى للشخصية، فى تلك الآثار التى يتركها الحمل على الجسد. وعند رؤيتها لتلك الخطوط التى يرسمها الحمل على الجسد الأنثوى، وخاصة تلك الناتجة من تكور وتضخم البطن، فإنها تتراءى لها عاراً لا تطيق احتماله. فكاحلاها المتورمان يبدوان لها عيباً ينقص من جمال الجسد. ويأتى الرقم "عشرة" ليجسد عمق المعاناة النفسية التى تؤرق ذاتاً مرهفة، وهذا الرقم لا يحمل فقط إشارة إلى عدد تلك الخطوط الناتجة من تمدد الجلد من أثر زيادة الوزن، ولكنه نظراً لكونه يشير إلى اكتمال منظومة العدد الفردى فهو يعكس سوء الحالة النفسية للبطلة فى أقسى صورها. إنها ترى جسدها أضحى مشوهاً لا تعرفه. ويأتى تكرار الحديث الداخلى المسرود ليؤكد على ذلك الإصرار الرافض للبقاء فى هذا المكان الذى أصبح يمثل لها عالماً يتضاد مع العالم الداخلى الملىء بذكريات لا تتوافق مع الواقع الحالى :

"أشعر بسخونة الدموع تغشو مقلتى، فأتركها تنساب، لتبرد على وجهى، وتنزلق جانباً، فتصل إلى شعرى. لا أريد أن أكون هنا." (ص. ١٦٥).

"تحاول أن تكون لطيفة معى. هو حب استطلاع، ومعه طيبة أيضاً. ولكنى لا أريد أن أرتاح. لا أريد أى شىء إلا أن أكون لست هنا." (ص. ١٦٧) .

ويبدو واضحاً أن البطلة تشعر بالنفور واللاستقرار، وتعيش صراعاً جوانياً ضد سلوك المجتمع، وتتمرد على القيود التى فرضها عليها المجتمع الذكورى، إلا أن تمردها تمرد صامت، إذ اقتصر على البكاء والرفض لهذا المكان. وهو ما يجسد بشكل رمزى معاناة امرأة مقهورة تحمل فى داخلها تمرداً على كل ما يحيط بها. إنه رفض للمكان المغلق ومحاولة للانطلاق فى رحاب المكان المطلق الذى يعكس ما تأمله من حرية. ويبدو لنا واضحاً أن عبارة « لا أريد أن أكون هنا » هى تعليق الشخصية على ما تشعر به من حزن يعتصر فؤادها، فتبدو لها الدموع المنسابة من عينيها "ساخنة". غير أن تلك العبارة جاءت ملتحمة بالقص نفسه دون مقدمات، ودون علامات تنصيص. وبذلك تعبر الشخصية عن نفسها مستخدمة عبارات خاصة بالشخصية ذاتها. وفى هذا الأسلوب غير المباشر الحر يتوارى الراوى تماماً ويترك الساحة للشخصية لتعبر بلا وساطة عن نفسها وعن مشاعرها وعواطفها وتأملاتها. فهذه السخونة ترمز إلى ذلك البركان الداخلى الذى تغلى حممه بداخلها فيخرج من عينيها ملتهباً بنفس قدر الالتهاب الذى يلتهم دواخلها. ويوضح لنا الفعل "تنساب" المقترن مع صيغة الجمع "دموع" غزارة هذه الدموع. وفى هذا رمز إلى حزن لا حدود له يؤرق الشخصية. ومن اللافت للنظر فى هذه الصورة السردية استخدام الشخصية للأقنعة الاجتماعية لكى تدارى عن الآخر ما تهيج به دواخلها من آلام. حيث يوضح لنا النص كيف أن هذه الدموع الساخنة سرعان ما تبرد عند ملامستها للوجه. إذ أن برودة الوجه تفوق غليان الدموع للدرجة التى تتلاشى بها فور ملامستها للوجه لتنزلق جانباً. وهذا الزيف الاجتماعى يوضح لنا كيف أنها فى هذه اللحظة لا تريد أن تظهر ضعفها للآخرين. إلا أن مقاومتها ما لبثت أن ضعفت، فسمع الآخرون بكاءها. وتوضح عبارة " لا أريد أى شىء إلا أن أكون لست هنا " إصرارها على رفض ذلك الوجود الذى تراه يدمر دواخلها. ولا يتمثل هذا الرفض فقط للحيز المغلق للمستشفى، ولكن حدوده تتسع لتشمل قاطنيه، فهى لم تعد تتقبل وجود الآخر فى حياتها. ولهذا نراها ترفض داخلياً تدخل تلك المرأة التى تحاول أن تهدىء من روعها، وتستفسر منها عن سبب بكائها. وهذا الرفض الداخلى يمثل الموازى الرمزى الذى من خلاله يتمثل الحضور الأنثوى دونما أن يبدو مُباشراً وصادماً للآخر، كما أشار إليه جابر عصفور فى مقدمته لـ " زينة الحياة" لأهداف سويف[٦] :

" هناك حضور أنثوى مهيمن متعدد الأبعاد فى هذه المجموعة. ليس الحضور المباشر، الزاعق، الملىء بشعارات النزعة النسوية... وإنما الحضور الذى لا يبين عن نفسه إلا من خلال موازيات رمزية..."

[٦] مقدمة جابر عصفور لمجموعة زينة الحياة، زينة الحياة، أهداف سويف، دار الهلال، القاهرة، ص. ٥.

وعلى الرغم من أن الشخصيات النسائية الأخرى فى قصة "أذكرك" توجد فقط دونما أن تشارك فى الأحداث أو أن تتكلم، إلا أن ما تريد أن يكشف عنه السرد من مكبوتات داخل هذه الشخصيات، يظهر دونما حاجة إلى الشرح والتفصيل. فهى تنقل الأفعال والحركات والمواقف، ثم تترك للقارىء مهمة اكتشاف دلالاتها وتأويلها. كما تتعمد الكاتبة أن تجعل شخصياتها النسائية – بما فيهن البطلة - بلا أسماء. وما فى ذلك من دلالة إلى التهميش والتغييب، واعتبارهن رمزاً لكل امرأة مقهورة. لذا يمثل الصمت والبكاء حالة من اللاتواصل مع الآخر، ومع المكان على السواء. وما يطرحه ذلك التوجه من سمة أساسية لمضمون القصة. ويكشف المكان عن طريق المفارقة الساخرة، القائمة على ازدواجية الظاهر والباطن، عن الوجه القبيح للآخر المتزمت، والمتخفى خلف قناع الشعارات. وترى هدى وصفى أن الوظيفة التى تلعبها «المفارقة» فى النص تتمثل أحياناً فى تلك «السخرية» التى يستشعر القارىء وجودها عبر الجمل والعبارات[٧]، وذلك يشف عن ضعف وهزيمة الإنسان- الذى يحمل بداخله هذه الرؤية السلبية للآخر- وعدم قدرته على الإفصاح عن مكنونات دواخله، فتظل هذه السخرية حبيسة نفسه. وهى تهدف – أى السخرية فى نص أهداف سويف – إلى إظهار ما بداخل الشخصية من مُعتقدٍ يراه فيما يختص بهذه المتناقضات، التى تثير الضحك بداخله، بذات القدر الذى يستشعر وجودها الفعلى فى المجتمع الذى يحياه. والمفارقة كما يحددها واين بوث " لعبة لغوية ماهرة وذكية بين طرفين، صانع المفارقة، وقارئها على نحو يقدم فيه صانع المفارقة النص بطريقة تستثير القارىء، وتدعوه إلى رفض المعنى الحرفى وذلك لصالح المعنى الخفى الذى غالباً ما يكون المعنى الضد. "[٨] فكل طرف يكمن بداخله قدر من التحفز والعدائية تجاه الطرف الآخر. وهو ما يبدو ظاهراً فى النص السردى من خلال صوتين لا نستدل فقط من خلالهما على بوليفونية نص أهداف سويف، وإنما أيضاً على حيادية السرد، وعدم تدخله إذ لكل من هذين الصوتين إيديولوجيته الخاصة. فالمؤلفة لم تتحيز لمنظومة قيم أى من الشخصيات سواء الإيجابية منها أو السلبية. ويستدل القارىء من صوت المرأة الخليجية، بما يحمله من منظور خاطىء، وعدائى تجاه الآخر المُغاير له، على تلك القوقعة التى تعيش بداخلها، حتى خلقت حاجزاً وحدوداً تقف مُعيقة أى قدر من التواصل بينها وبين العالم الخارجى. إنها حالة من العزلة تظن بها أنها تنأى عن خطر مبهم تستشعره ولا تدركه حقيقة. وهى بذلك تبقى حبيسة مجموعة من القواقع الاجتماعية المفروضة عليها[٩]. فمن خلال صوتها يتسنى لنا إدراك الكيفية التى بها ترى الآخر. فما تمثله بلاد الخليج من بيئة خصبة لنمو الأفكار الأصولية «الوهابية» ذات الفكر المتشدد، يشكل الوسط الخصب الذى من خلاله ترى

---

[٧] هدى وصفى، جمالية التشكيل اللغوى فى رواية " الحب فى المنفى" لبهاء طاهر، مجلة اللغات والترجمة، المجلد الثالث، العدد الثانى، أبريل ٢٠٠٧، ص. ٣٢٤.

[٨] المرجع السابق،ص. ٣٢٤.

[٩] سيزا قاسم.، مرجع سابق، ص.١٧١.

الآخر الأوروبى، على أنه يعيش حياةً تقترب من حياة "الحيوانات" حيث تنعدم القوانين التى تحدد العلاقة بين الرجل والمرأة.

" - « كيف تعيشين هناك ؟ إنهم يعيشون كالحيوانات »
- « هم ناس مثلنا »
- « انهم يعيشون كالحيوانات هناك »
- «هم يعيشون مثلنا : فيهم الطيب وفيهم الوحش»
- « انهم يجامعون بعضهم فى الشوارع »
- « نعم؟! »
- « هناك. يجامعون بعضهم فى الشوارع »
- « لقد عشت هناك طويلا ولم أر أحداً يفعل هذا »
- « أنا رأيت »
- « أين؟ »
- « فى الأفلام. زوجى يحضر أفلام الفيديو ورأيتهم : يذهب الرجال إلى الحرمة فى الشارع ويرفع ملابسها ويجامعها »
- « هذه الأفلام لا تصور الحقيقة. إنها أفلام للإثارة »" (ص.١٧٤-١٧٥).

من خلال الاستشهاد السابق يتسنى لنا إدراك تلك الصورة المغلوطة عن الآخر، والتى أساسها هش لا يقوم عن تجربة ورؤية واتصال مع الآخر. إنما هى أحكام ورؤى يُشكلها منظور صاغته مئات السنين، دونما أن يسعى أصحابه إلى بذل الجهد للتواصل مع الآخر لمعرفته عن قرب. وهو يعكس خوفاً من فكرة التواصُل ذاتها. فالمرأة - التى لا إسم لها – والتى ترمز إلى جميع نساء الخليج، تعتقد أن ما تراه فى أفلام الفيديو هو الحقيقة بعينها. والذى ساعد على ترسيخ هذا الاعتقاد، هو أفكار مسبقة جاءت أفلام الفيديو لتؤكدها. ويأتى التكرار فى عبارتى " انهم يعيشون كالحيوانات"، " يجامعون بعضهم فى الشوارع" لتؤكد على فكرة "اليقين" وانعدام الشك فيما تقوله وتعتقده. ويبدو لنا واضحاً كيف أن البطلة لا تتفق، بل وتنكر كافة ما تعتقده المرأة الخليجية. وعلى الجانب الآخر فإننا نجد الممرضة الاسكتلندية تراهم هى الأخرى- أى المجتمع الخليجى - "حيوانات لا يفهمون شيئاً".

" قالت : « هؤلاء الناس حيوانات.. حيوانات لا يفهمون شيئاً. يعتقدون أنهم بالقواعد والقيود أصبحوا متحضرين. لا تضايقى نفسك يا صغيرتى. فكرى فقط فى طفلك، وكونى فتاة مطيعة، تخرجين من هنا سريعاً. » (ص. ١٧٦).

ونلاحظ أن تكرار كلمة "حيوانات" توحى بدلالة مُغايرة عن تلك التى قصدتها المرأة الخليجية فى نعتها للأوروبيين بال"حيوانات"، فبينما المرأة الأوروبية تعنى بهذه الكلمة انعداما للفهم، وإيحاءً بمستوى تفكيرى متدنى. فإننا نجد المرأة الخليجية تراهم كذلك من خلال منظور سلوكى وأخلاقى ودينى على السواء، لكونهم من وجهة نظرها لا

يقيمون وزناً للأخلاق وحدود العلاقة بين الرجل والمرأة. فالممرضة الاسكتلندية ترى أن البطلة تعانى مما تعانى هى منه. ولهذا فإن استشعارها لضيق البطلة يأتى ليعبر عن ذات ما تراه قاسياً عليها. ومن هنا نجد أن نصيحتها المتمثلة فى عبارة " وكونى فتاة مطيعة، تخرجين من هنا سريعاً " تجسِّد مكاناً استعارياً أقرب إلى السجن، ومن يقطنه من سجانين. إنها ترى أن للحضارة معنى آخر مُغايراً لما تراه فى هذا البلد الخليجى. ويكشف هذا الحوار الدائر بين هاتين الشخصيتين النسائيتين، اللتين تعبران كل على حدة عن منظور يتجاوز حدود الرؤية الذاتية، عن ذلك التعاطف والتوافق الفكرى. فالكاتبة تسخر من القيم الأصولية بمفهومها الظاهرى، كما تراه رئيسة الممرضات. وهو ما يجعلنا نستدل على أن تجمعات النساء فى هذه القصة – وغيرها من قصص المجموعة – تكشف عن ملمح عام يميزها، وهو الميل نحو إظهار التضامُن والتعاون بينهن " على عكس ما يبدو فى تجمعات الرجال من ميل إلى إظهار القوة والتنافُر ومخالفة الآخرين وإنكار كلامهم"[١٠]. وهو ما يجسده ذلك التناقض الذى يسود فى هذا المجتمع التقليدى المتزمت، الذى استورد وسائل التقدم التقنى، ولكنه ظل فى فكره بدائياً تغلب عليه الرجعية وسيادة الصوت الذكورى. فالرجال الذين وضعوا القوانين، هم أنفسهم الذين ينتهكونها فى الخفاء.

"فى سواد الليل دق جرس التليفون... صوت رجل يهمس باسمى. يقول أنه معجب بى.. إنه أحد أطبائى وإنه يتمنى لى الخير. لو تكلم العربية لعرفته من لهجته، ولكنه يكلمنى بالانجليزية ويقول: « أعرف أنك لا تستطيعين مغادرة الفراش هل تريدينى معك؟ صدرك كبيرجداً ويؤلمك أليس كذلك؟ هل أمصه لك ليخف الألم؟ » أقفل التليفون فيطلب مرة أخرى.. وأخرى." (ص. ١٧٩) .

ويكشف الاستشهاد السابق كيف أن هذا الركام من القوانين التى تستبد بالمرأة، وتصور جسدها على أنه عار يجب مداراته، بما تمثل من تحفز ذكورى لقمع الأنثى، يخفى غريزة تتأجج بها أجساد الرجال. ففى الخفاء، ومن خلال قناع تجسده لغة مُغايرة « الإنجليزية » يظهر للقارىء دواخل ذلك العالم الذكورى. ويبدو لنا واضحاً ذلك الإصرار الذكورى على إقامة علاقة سرية فى الخفاء مع المرضى. ومن المفارقات الساخرة التى يقدمها النص ببراعة هو وجود لافتة إعلانية موضوعة بين التلفاز والشباك، مكتوب عليها تحذير يكشف عن ازدواجية يتضاد فيها الإيمان بالعلم، والمرجعية الأصولية التى تؤمن بحرمانية لمس الذكر - حتى وإن كان طبيباً - للجسد الأنثوى. ويرى القارىء هذه اللوحة من خلال عينى البطلة :

"هناك كرسى من البلاستيك الرمادى، وتليفزيون على رف فى ركن الغرفة، بين التليفزيون والشباك لافتة تعلن : « لا يجب تحت أى ظرف أن تكونى بمفردك مع

[١٠] أحمد مختار عمر، اللغة واختلاف الجنسين، عالم الكتب : ط : ١٩٩٦م، ص. ١٧٥.

الطبيب. إذا حاول أى طبيب أن يفحصك استدعى الممرضة فوراً » أرى ذلك مضحكاً ورغم تعبى، أنقله فى مفكرتى. " (ص. ١٧١).

ويبدو لنا واضحاً - من خلال المحتوى النصى لهذه اللوحة الإعلانية، وتلك السخرية التى يجسدها المنظور الذاتى القادر على التعبير عن حقيقة ما يختلج فى نفس الشخصية -وهو ما يتضح فى استخدام المونولوج الداخلى - قدرة أهداف سويف على الإمساك بخيوط نسيجها الفنى، فهى لا تجعل نبرة الإدانة تعلو وتقف على مشارف الهجاء، بل إننا لا نكاد نلمسها حتى تفر من أيدينا، وتتداخل مع نبرة السخرية. وبهذا بعُدت الكاتبة عن فخ الوقوع فى دائرة المُباشرة الزاعقة. وقد حققت هذه المفارقة القائمة على التقابُل، كما يتضح لنا فى الاستشهاد السابق، وظيفتها الدلالية القائمة على الانتقادية، فظهرت للقارىء معانى ودلالات فيما وراء النص. إذ كشفت عن الوجه القبيح للغرائز الدفينة المتخفية وراء قناع التمسك بالخلق الإسلامى القويم. وبذلك فضح نص أهداف سويف دواخل العالم الذكورى من خلال نقد شخصية الطبيب، وإظهار استهانته بكل القيم. كما نجحت هذه المفارقة فى أن تبين غياب الكثير من المعانى والقيم التى تربى عليها أبناء المجتمع العربى.

وتطرح قصة "تحت التمرين" تسلط الرغبة على الذات. وذلك من خلال شخصية "يسرى" – المراهق- الذى يتراءى للقارىء منذ البداية واقفاً فى تسمُر وتعلُق بلوحة يراها على الطريق.

" وفى الطريق بجانب بركة مياه ضحلة، وقف صبى ضئيل الجسم يحملق فى الصورة. أسمر البشرة، يرتدى بنطلون بيجامة أخضر باهت، وتيشيرت من النايلون البنى، وفى قدميه صندل بلاستيك، يحدق فى هذه الرؤية الجميلة الشقراء بفم نصف مفتوح وابتسامة مبهورة، حتى أنه لا يسمع نفير السيارة، ويضطر التاكسى أن ينحرف بشدة ليتفاداه أثناء دخول الشارع، فيطرطشه بالوحل، ويطل السائق برأسه من النافذة." (ص. ٦٢) .

فى الصفحة الأولى لقصة "تحت التمرين" يخبرنا الراوى العليم بجانب من الحياة الداخلية لصبى مازال القارىء يجهل عن دواخله الكثير، فيستهل بأن يرينا تعلق بصر ذلك الصبى بلوحة إعلانات كبيرة تقبع على حائط عمارة فى شارع ضيق بمنطقة يقطنها أثرياء الإسكندرية. وعقب وصف موجز- رؤية خارجية- للشكل الخارجى للصبى يستقر فى وجدان القارىء لمحات عن تلك الطبقة المهمشة التى ينتمى إليها، وذلك الفقر المدقع الذى يحيا فيه، فملابسه كما يخبرنا السارد فى وصفه الكلى، ما هى إلاّ "بنطلون بيجامة". ويتبع ذلك باستخدام الصفة "باهت" ليؤكد لنا أنه-أى البنطلون- قد بلى من فرط الاستخدام. وفى هذا معرفة كلية تعجز الشخصية – أيّاً كانت- عن إعطائها للقارىء. فهى معرفة تمتد من الماضى إلى الحاضر. ويتبع السارد العليم تلك الرؤية الخارجية

بأخرى داخلية تخترق وعى الشخصية ليخبر القارىء بما يلج فى نفس الصبى لحظة رؤيته للوحة المعلقة على حائط المبنى، فنرى الفعل "يحدق" الذى يتجاوز حدود الرؤية العابرة ليرسم للقارىء إصراراً قد تولد بنفس الصبى على أن يرتوى بما يظنه يشبع نفساً ظمئة. وتأتى الصفة "الجميلة" لتعلمنا بتلذذه، وهو يرقب تفاصيل جسد الفتاة العارية المرسومة على تلك اللوحة. ويؤكد ذلك بصفة أخرى وهى "مبهورة"، والتى لا تصف فقط شعور الصبى بل تتجاوزها لتؤكد أن رؤيته للفتاة، هى رؤية تنبع من داخله، فهو يراها وقد زال عنه الوعى وأضحى أسيراً لها. ولا يتركنا السارد العليم قبل أن يؤكد لنا أن الصبى قد فقد إحساسه بالعالم الخارجى، وهو يحدق فى هذه الصورة للدرجة التى لم يعد معها يسمع نفير السيارات من حوله، بل و سيارة الأجرة التى كادت أن تصطدم به لولا أن انحرف سائقها كى لا يصطدم به. وهكذا فإن هذه الصورة الكلية المتدرجة من وصف خارجى إلى آخر داخلى، ما هى إلا بداية أو افتتاحية يستهل بها السارد وصفه للعالم الداخلى لبطل هذه القصة.

ويعلمنا الحوار الذى يدور بين والدة ذلك الصبى المراهق- ذى الأربعة عشر ربيعاً- "أم يسرى" وبين "الست نادية" إحدى المترددات على كوافير "المسيو منير" عن تفاصيل أخرى فى حياة يسرى، فيعلم القارىء كيف أنه فشل فى أن يستمر فى امتهان أى مهنة ذكورية. إذ أن جميع محاولاتها لأن تجعله يعمل فى أى عمل يعتاده الرجال قد باءت بالفشل. وهو ما جعلها لا ترفض العرض الذى قدمته لها "الست نادية" وهو أن تتوسط له كى يعمل فى كوافير مسيو منير.

" « وماله ؟ مانا جربته فى شغل الرجالة ما نفعش، يمكن ينفع كوافير » " (ص.٦٥) .

ومن خلال هذه الكلمات المقتضبة- التى توارى من التفاصيل أكثر مما تفصح- نجد أن ما تقوله الأم يزدان برؤية ذاتية تختص بسيدة تنتمى إلى طبقة المهمشين، فهى ترى أن العمل فى محل "كوافير" هو عمل نسائى وإن قام به الرجال. وفى هذا أيضاً قدر من الإسقاط لتفاصيل توحى بأن يسرى قد فشل طيلة حياته الماضيه فى العمل الشاق الذى يَعتقد -من وجهة نظرها- أنه عمل ذكورى. وهذا المنظور الداخلى للأشياء، والذى تبنى على أساسه الشخصية حكمها على العالم الخارجى، هو إحدى التقنيات السردية الحديثة، فالسارد لا يتدخل لكى يفسر لنا الأسباب التى على أساسها ترسخ مثل هذا التصور فى قرارة نفس "أم يسرى"،أو لكى يعطينا تعليقاً توضيحياً على ما تتحدث به الشخصية، ولكنه على النقيض يترك لها مطلق الحرية فى التعبير بالكلمات عما يعتمر فى نفسها من خواطر.

ومع استمرار الفعل السردى، وديمومة القص يعلم القارىء أن يسرى سينجح فى أن يجد له موطن قدم ثابت فى كوافير "مسيو منير"- ذلك العالم الذى بدا لأمه كما لو

كان عالماً نسائياً، لا يحبذ أن يطأه، وأن يعمل بداخله الرجال. إذ لولا احتياجها ورغبتها فى أن يمتهن ابنها عملاً عقب فشله فى امتهان أعمال الرجال، ما كانت تتصور أن تسمح بذلك لابنها. وإذا كان فى هذا تجانس مع ما سبق من انبهار، كان قد استولى على لب يسرى عند رؤيته للمرأة العارية المرسومة على اللوحة، فإنه من جانب آخر يعلمنا بجانب من شخصيته المتعلقة بعالم النساء. ويبقى السؤال : أى نوع من النساء ينجذب إليه ذلك الفتى، خاصة وأنه بطبيعة الحال قد رأت عيناه من قبل- فى عالمه المهمش- العديد والعديد من النساء، واللاتى بالطبع من بينهن أمه؟ وإن أجبنا على هذا التساؤل، فإنه يكفينا أن نتعمق مرة أخرى فى رؤية تفاصيل تلك المرأة المرسومة على اللوحة فى بداية القص، قبلما أن نتلفت إلى ملامح النسوة المترددات على كوافير "مسيو منير" لكى نتوصل إلى فهم الكيفية التى افتتن بها الفتى إبان رؤيته لجسد، وهيئة أنثوية تختلف جملة وتفصيلاً عن ذلك الذى اعتاد على رؤيته فى منطقة الميناء، حيث المنازل العشوائية المتجاورة حيثما يقطن منذ ولادته. إنهن هؤلاء الأرستقراطيات اللاتى يشغلهن تفاصيل الجسد وزينته والاهتمام به أكثر من البحث والسعى وراء قوت اليوم. ويتسنى لنا إدراك هذا التصور من السطور الأولى للقصة.

" ... أما العمارات العريقة، فأحجارها القديمة الصفراء تضىء ضياً خافتاً تحت أشعة الشمس الغاربة، بين عمارتين، يقوم شارع ضيق، تحفه الأشجار، وعلى حائط إحدى العمارتين، لوحة إعلانات كبيرة، تحمل رسماً غير متقن لسرير ضخم، عليه مرتبة عارية، وعلى المرتبة، ترقد امرأة فى وضع إغراء تقليدى، ترقد على بطنها، وساقاها مرفوعتان، والقدمان مشبوكتان عند الكاحل تتكىء المرأة على مرفقيها، وتبتسم لسماعة التليفون السوداء التى تمسكها بيدها. يتدلى من السماعة سلك لا يتصل بشىء. يدها الأخرى تعبث بخصلة من شعرها الأصفر. ترتدى ثوباً مقلماً أزرق فى أبيض مفتوح الصدر، وحذاءاً مفتوحاً بكعب عال، تربطه أشرطة رفيعة، وفوق رأسها، كتبت عبارة بالإنجليزية تقول : « أنا دائماً أفضل دنلوب ». " (ص.٦٢).

وكما يبدو لنا فى الاستشهاد السابق، فإنَّ هذا الوصف يظهر للقارىء كما لو كان وصفاً موضوعياً يُرى من الخارج، فيتطابق مع تقنية المنظور الخارجى التى تسجل تفاصيل المشهد الخارجى الذى يستشعره سارد محايد-غير مُحدد، وهذا يبدو ككاميرا سينمائية تعلو المشهد المُراد تسجيله، وهى وإن كانت ذات قدرات محدودة، فهى أيضاً قادرة على إعطاء القارىء صورة خارجية، لكونها تسجل مشهداً عن بُعد كما أوضحه لنا جاب لانفيلت :

" وهذه الكاميرا تتحدد فى تسجيل العالم الروائى كما يُستشعر. " [١١]

---

[١١] Jaap LINTVELT, Le point de vue, 2ème édition, Paris, José Corti, 1989, p. 44. Essai de Typologie narrative :

وهو ذات ما نفهمه من تعريف مارى ايف تييرى للمنظور الخارجى، فهى ترى أنه يعبر عن قصة محكية بطريقة محايدة، فتبدو كما لو كانت أحداثها تتم، بينما عدسة الكاميرا تُعنى بتسجيل التفاصيل. إذ السارد يكون فيها غير قادر على اختراق الذوات الإنسانية، فلا يقدر إلا على رصد الشكل الخارجى للأحياء والأشياء على السواء[١٢]. وإن كانت القراءة الأولى لهذا المشهد تجعلنا نميل إلى الاعتقاد بكون هذا الوصف ينبع من رؤية خارجية يختفى فيها أى أثر للشخصية، فلا يُقدم النص السردى سوى ما يستطيع أن يخبره الراوى بحواسه، أى ما يمكن أن يُرى ويُسمع. وبهذا يقوم هذا المنظور على خبرة الراوى الحسية[١٣]، فإن الكلمات والألفاظ فى الاستشهاد السابق توحى بما يجول بنفوس الشخصيات، وهذا يتضاد مع ما تعنيه الرؤية من الخارج. وبذلك يتضح لنا أن المشهد السردى يُصاغ للقارىء من خلال ذلك الامتزاج بين ما تراه الشخصية، والتى من خلالها يتأتى للقارىء إدراك المشهد الروائى، وبين ذاتها التى تدرك ما تراه وفقاً لما يعتمر بداخلها من أحاسيس ورؤى. وتأتى صفة مثل "ضخم" التى تصف السرير الذى ترقد عليع الفتاة، وكلمة أخرى مثل "إغراء" التى تصف وضعية الفتاة وهى على السرير، فتقدمان لنا وصفاً عن قرب (close-up) يُرى من خلال ذات قادرة على أن تستشعر ما تتجاوزه الكاميرا الموضوعية، فهو وصف ذاتى لكونه ينبع من دواخل ذات إنسانية. وهذه الصيغة التصويرية، التى تُعنى بتقديم صورة عن قرب للمشهد المُراد رسم تفاصيله الدقيقة وإيماءاته الخاطفة، هى إحدى سمات الصورة السردية التى تضع - فى هذا المشهد المسرود - المرأة أمام عينى القارىء وتدخل فى أدق تفاصيل حركتها. فاللوحة فى الصورة السردية " لا تتناول وصف أشياء أو شخصيات ساكنة وإنما تتناول الحياة أى الحركة، وذلك بإدخال الفعل داخل المقاطع الوصفية"[١٤]. ولا يقع التركيز فى هذا المشهد على المرأة ككجسد له تفاصيل، ولكن على وضعية ذلك الجسد على السرير، وكذلك على الكيفية التى بها تتراءى فى عينى الشخصية. وبذلك يمكن للقارىء أن يدرك هذا البُعد عن تقديم المشهد السردى فى صورة بانورامية تتركز على كافة دقائق المشهد ككل، فتتيح له أن يرى فقط ما هو مرسوم على تلك اللوحة الإعلانية. إنها حركة بطيئة لعدسة الكاميرا يُرصد من خلالها ذلك الصدى الداخلى بداخل نفس الشخصية، فتخفت الحركة الخارجية[١٥]. إنه سرد لما هو ثابت، فلا يشعر القارىء إلا بضجيج الذات، واشتهاء يسرى فى تطلعه للمرأة. وبذلك يقف السرد على تفاصيل الأشياء الساكنة مُحاكياً الوصف عند فى روايات فلوبير وبلزاك وزولا[١٦]. وفى هذا تتوافق الكلمات

---

[١٢] Marie-Ève THÉRENTY, L'analyse du roman, coll. « Crescendo », Hachette, Paris, 2000, p.110.

[١٣] سيزا قاسم، بناء الرواية : دراسة مقارنة فى « ثلاثية » نجيب محفوظ، سلسلة."إبداع المرأة"، مكتبة الأسرة، القاهرة، ٢٠٠٤، ص. ١٨٧.

[١٤] سيزا قاسم.، مرجع سابق، ص. ١٦٢-١٦٣.

[١٥] المرجع السابق، ص.١٦٩.

[١٦] المرجع السابق، ص.١٦٩.

والألفاظ للتعبير نصياً عما تراه الذات. وهو ذات ما يؤكده لنا آلن راباتال فى مقاله المنشور فى مجلة Littérature إذ يوضح لنا كيف أن المنظور الخارجى يكاد أن يكون غير موجود من الأساس إلا فيما ندر، لكون النص الروائى يتخلله صفات وكلمات تتجاوز حدود الوصف الموضوعى[١٧]. ولكون يسرى لا يجهل الإنجليزية كما أوضحه لنا النص من خلال حوار يدور بين أمه وبين مخدومتها "الست نادية"[١٨] إذ أنه قد ترك المدرسة وهو فى الرابعة عشر من عمره. وعقب هذا المشهد يُفاجأ القارىء بأن السارد يخبره بأن يسرى له وجود فى المشهد منذ بدايته، فهو يحدق فى اللوحة الإعلانية، وهو مأخوذ بتفاصيلها للدرجة التى حالت بينه وبين الوعى بالسيارة التى كادت أن تدهسه. وهذا المنظور الداخلى، وإن كان الغرض المرئى خارجياً، فإن الوصف الذى يقدمه السارد الملتحم مع الشخصية، يبرز لنا كيف أن يسرى يرى ما تقع عليه عيناه من خلال ذاته، فتأتى المفردات اللغوية مشبعة بما يعتمر فى نفسه. ويبقى لنا أن نلج إلى ذلك المكان الأنثوى الذى توافق مع دواخل يسرى الممتلئة بالوهج اتجاه الآخر الأنثوى، الذى ينعكس على عينيه المراهقتين، فى صورة جميلة لا يرتوى منها على الإطلاق. ومع هذا فإن النص لا يخلو من منظور خارجى يعلمنا السرد من خلاله-فى صورة موضوعية- أقرب إلى عدسة الكاميرا التى تأتى بالتفاصيل الخارجية للشىء المنظور- بأن زجاج صالون "رومانس" من النوع "الفوميه" الذى لا يكشف لمن هو بالخارج، عن كنه من هو بداخل الصالون، وإن كان فى هذا قدر من الخصوصية إلا أنه يحمل فى طياته رمزاً يوحى بوجود حاجز يفصل بين عالمين. أولهما عالم الذكور بخشونته التى تضاد عالم النساء برقته. وثانيهما حاجز يفصل عالماً أرستقراطياً عن آخر فقير ومهمش، لا سيما إذا علمنا من خلال السرد ذلك الوسط البائس الذى يحيط بصالون رومانس.

" يقع الصالون فى مدخل شارع صغير مسدود فى نهايته، فى وسط الإسكندرية. ويستطيع الواقف فى مواجهة الصالون- إذا اشرأب قليلاً- أن يرى البحر. فى نهاية الشارع ورشة للسيارات، تقف حولها عربات عديدة، مكشوفة الغطاء، ينكب عليها رجال وصبيان فى ملابس العمل المشحمة. يضم الشارع كذلك جمعية تعاونية، ومقهى يخدم كلاً من الصالون والورشة. ولا بد أن الصبى لاحظ كل ذلك عندما حضر إلى الصالون لأول مرة، ولكنه اليوم لا يرى شيئاً من هذا، فهو مشغول تماماً بعمله فى صالون رومانس." (ص. ٦٤-٦٥) .

أولت أهداف سويف وصف المكان اهتماماً خاصاً، حيث أن المكان الذى يسكنه الشخص مرآة لطباعه، فالمكان يعكس حقيقة الشخصية، ومن جانب آخر فإن حياة

---

[١٧] Alain RABATEL, L'introuvable focalisation externe, in Littérature, n° 107, Larousse, Paris, 1997, p.90.

[١٨] أهداف سويف، تحت التمرين، زينة الحياة، دار الهلال، ١٩٩٦، ص. ٦٤.

الشخصية تفسرها طبيعة المكان الذى يرتبط به، فالمكان يكتسب صفة المجاز المرسل، أى الساكن هو المسكن، " ومن هنا تأتى وظيفة الوصف التفسيرية"[١٩]. وأحب أن أشير إلى أن البيت أو مكان السكنى له أهمية خاصة فى نص أهداف سويف، حتى يكاد أن يتحول فى بعض الأحيان إلى كيان حر. ويبدو ليسرى صالون مسيو منير مغايراً لمسكنه، إذ يتراءى فى عينيه براقاً لكونه مكاناً أنثوياً. وذلك يجعل اهتمامنا بالمكان فى قصة "تحت التمرين" يتركز على ذلك الحيز النسائى المغلق، وما يمثله من رمز للشهوة والغريزة فى نفس يسرى. فالمكان هو العنصر الذى تنهض عليه النصوص القصصية، ويكتسب مدلوله الإنسانى المفسِّر لدواخل الذات البشرية، لكونه مرآة لساكن ينطبع على نفسه ما يمتاز به هذا المكان من خصوصية وتفرُّد. وهو ما يمثل قراءة لساكن يتشكل على شاكلته، فتتلون شخصيته ومزاجه بذات مفردات هذا الحيز الذى يقطنه. إذ تمثل مساكن طبقة اجتماعية معينة ما بداخلهم من رغبات وآمال وإحباطات على السواء. فلكل مسكن عناصر يتفرد بها. وفى الاستشهاد السابق يبدو لنا جلياً خصوصية صالون "مسيو منير". لاحظ اسم الصالون "رومانس"، فهو ذو دلالة غربية توحى بالكثير عن تلك الطبقة الاجتماعية-ذات الثراء- التى ينتمى إليها مرتادوا ذلك الصالون من السيدات المفتتنات بالغرب وتقاليعه. واسم المحل فى معناه الغربى القديم "Romance" يعنى أغنية عاطفية ذات لحن تُعنى بالمشاعر والأحاسيس[٢٠]، وهو ما يوحى بالنفس المرهفة لتلك النساء، واللاتى يسعى صاحب الصالون إلى جذبهن بإطلاق مثل هذا الإسم على محله. ويرتبط المكان بالوصف بعلاقة تتوافق مع رؤية داخلية لشخصية ما، فما تراه يأتى مغايراً لما تستشعره شخصية أخرى لذات المشهد الوصفى، وهو ما أوضحه لنا أحمد النادى بدرى فى مقاله عن خصوصية تشكيل المكان[٢١] :

"يتشكل الزمن عن طريق السرد أما المكان فيتشكل عن طريق الوصف، ذلك أن الوصف، فى الصورة الوصفية، يرتبط بأشياء تتسم بالسكون، فلا تجرى فى الزمان، أو هو – بالأحرى- يسمرها فى لحظة زمنية معينة، ويقطع امتدادها الزمنى الخطى، وتتابعه، ويلتفت إلى هيأتها، وأحوالها، ليخبر عن عناصرها، أو حجمها، أو شكلها أو لونها، أو رائحتها. أى يلتفت إلى جعلها مدركة عن طريق الحواس، وليس السرد هو الذى يصيرالمكان محساً، ولكنه الوصف يملؤها بالأشياء، فتنقله من طابعه المجرد إلى حيز الصورة، ووسيلته إلى ذلك الكلم، وعلى هذا الأساس فإن تشكيل المكان يعنى فى النهاية وصفه."

---

[١٩] سيزا قاسم، مرجع سابق، ص. ١٢٢.

[٢٠] Le Petit Larousse, Larousse, 1990, p.871.

[٢١] أحمد النادى بدرى، *خصوصية تشكيل المكان فى آثار ابراهيم الكونى الروائية : الرباعية نموذجاً*، *فصول*، العدد ٦٢، صيف ٢٠٠٣، ص. ٢٨٦.

هذا ويمكن للقارىء أن يستشف بيسر وسهولة من خلال النص المسرود، وضعية ذلك الصالون فى محيط الورشة، والجمعية التعاونية، والمقهى، وجميعها يشكل الوسط المهمش والفقير-الذى يشكل الأغلبية من قاطنى الحى – مقابل مبنى صغير، يرتاده القادرون على الإنفاق والذى وجودهم فيه مقصده الرفاهية. ومن هذا نستدل على الطبيعة الأنثوية التى أكسبها الصالون لمن فيه من الذكور- من بينهم يسرى ومنير. ونرى كيف أنَّ صبى المقهى قد حُرِّم عليه أن يخطو بقدميه داخل عالم آخر مغاير لعالمه المهمش، فهو لا يجرؤ على أن يجتاز باب صالون رومانس إلى داخله حيث يوجد الأغنياء الذين يخالفون عمال الورشة ومرتادى المقهى، وموظفى الجمعية، فى الجنس والطبقة الاجتماعية. فعندما يقترب صبى المقهى من الصالون حاملاً صينيته الصفيح، وعليها المشروبات التى ترغب السيدات فى احتسائها أثناء عمل مسيو منير، وصبيته فى شعرهن، يفاجأ القارىء به يترك الصينية بجانب الباب دونما أن يعبر الحدود الفاصلة، ليخرج بعدها يسرى حاملاً أخرى مغايرة لها فى الشكل والجمال، ليضع المشروبات عليها قبل أن يأخذها مرة أخرى إلى داخل الصالون ليقدمها للسيدات الجالسات. ويأتى الوصف ليؤكد أن صينية المقهى تغاير تلك التى تراها السيدات، فالأولى "مستهلكة"، بينما الثانية مذهبة تليق بمقام من سيراها. وهذا التمييز ما هو إلا تمييز بين عالمين لا بين شيئين.

" ... وفى الأوفيس يلتقط الصينية النحاسية من مكانها فى الركن، ويعود إلى الصالون. يطوف جنبات المكان فى هدوء، يجمع فناجين القهوة، وأكواب الشاى الفارغة. وفى الشارع، ينقلها إلى صينية مستهلكة من الصفيح، يتركها بالخارج ليرفعها صبى المقهى، ويعيد الكرة بعد قليل، تمتلىء المنافض الكريستال بأعقاب السجائر الصغيرة المذهبة التى تحمل آثار أحمر الشفاه، وللمرة المائة يتعجب لقدرة الخالق : فحتى أعقاب سجائرهن جميلة رقيقة، تبعث شعوراً بحنان من نوع ما.." (ص.٦٦).

يبدو واضحاً للقارىء- فى الاستشهاد السابق- تلك الحركة الدائرية، وذلك الفعل الذى لا انقطاع له، فيسرى لا يكف عن إفراغ المنافض من أعقاب السجائر، وعن حمل الصينية ذهاباً، وعليها المشروبات وقد امتلأت بمختلف الأصناف، أو إياباً والأكواب فارغة. وهذا إن دل فهو يؤكد على سلوك نسوى تختص به سيدات المجتمع الراقى دون غيرهن من منظور ذاتى، فيسرى يراهن يختلفن عن نساء قد اعتاد سلوكهن منذ الصغر. والصفة "مستهلكة" التى تصف الصينية الصفيح التى يحملها صبى المقهى ترمز من وجهة نظرنا إلى ذلك العالم البائس المهمش الذى ما هو إلا ضحية استنزاف مستمر له من طبقة أخرى تعلوه مكانة وقوة. أما المشروبات التى تقبل بها نساء الصالون فهى رمز للعلاقة التبادلية والنفعية بين هذين العالمين، وهى علاقة السيد بخادمه. وإن كان هناك تصور آخر يسير فى تزامن مع سابقه، وهو أن النساء الأرستقراطيات لا يقبلن وجود أى آخر أقل منهن شأناً فى محيط رؤيتهن، خاصة وإن كان هناك بديل يغنى عن تحقق هذه الرؤية. إنهن لا يرغبن أن يتم أى اختراق سواء لعالمهن الأنثوى المقدس، أو

لطبقتهن الاجتماعية المغايرة عما يُحيطها. وفى هذا رؤية كلية يرمى بها السارد إلى إعلام القارىء بتلك الهوة، وذلك الخوف الدفين من عالم المهمشين، ولا سيما رجاله. وإذ السرد يمتاز بخاصية الانتقاء، فلا يُسرد إلا ما يحمل تمايزاً عن الغير، وما يُرى مختلفاً فى عين الشخصية، فالفعل السردى هو فعل انتقائى بالدرجة الأولى، فلا يمكنه القول إلا بما يثير النفس ويجعلها تستشعر وجوده. وهو ما يؤكده لنا ميشيل بيتور[٢٢] :

" كل فعل سردى يُصاغ إلينا على أنه إيقاع يتجانس فيه ما يتم حكيه وما يُسقطه السرد، ومراد ذلك ليس فقط لاستحالة حكى كافة الأحداث فى توالى زمنى، ولكن أيضاً لأن السرد لا يقدر على أن يُقدم للقارىء مُكملات الأحداث داخل الجملة الواحدة، فنحن لا نعيش الزمن فى شكله التواصلى إلا لبضع لحظات. فمن وقت لآخر نجد القصة تتوالى عبر ومضات تتخللها مشاعر داخلية تقفز بنا عبر اللحظة الآنية."

إن ما جذب انتباه يسرى لم يكن رفاهية المكان، أوالأجر الذى يتقاضاه، وكذلك لم يكُن دقة مسيو منير واهتمامه بعمله، وإنما كان ملبس النساء والكيفية التى تبدو فيها فساتينهن على أجسادهن الرقيقة، و ذلك اللون الأحمر الذى يصبغ السجائر التى ما اعتاد أن يراها فى أفواه النساء. ولا يُمكن لنا أن نُرجع هذا المنظور الداخلى – الذى يتأكد لنا من خلال المُفردات اللغوية المشبعة برؤية ذات صبغة داخلية، إذ تتلون الأشياء بذاتٍ تراها مُغايرة- لكون يسرى يشغل حيزاً فى ذلك المكان. إذ بهذا التفسير ستتشابه رؤيته مع رؤية غيره أياً كان إذا ما أتيحت له الفرصة لأن يشغل ذات الحيز. وإنما نرى أن مرد هذه الرؤية الداخلية للأشياء والأحياء على السواء إنما هو خصوصية ذات ذلك المراهق دون غيره. وهو عين ما تشرحه لنا فرنسواز ريلليه تييريه[٢٣] :

"... إذا ما جعل الروائى الشخصية داخل النص ترقُب ما حولها، فإن السرد يتبنى ذات وجهة نظر تلك الشخصية فيُستشعر العالم الخارجى ويضحى محسوساً من خلال عينيها وأذنيها اللتين لا تدركا بطبيعة الحال كافة الأمور فتلجأ إلى الوعى لفك شفرات هذا العالم. وهذا الوعى لا يعى بدوره مُجمل الأحداث. وبهذا فإن الرؤية تضحى غير مُباشرة إذ يتدخل الوعى ليصبغها بصبغة خيالية. وبهذا فنحن نتحدث عن المنظور... إن الشخصية ليس لديها سوى عيناها لكى تبصر، وبالرغم من هذا فهى تُدرك العالم من خلال عواطفها وأحكامها التى تطلقها."

فى الاستشهاد السابق أريد من خلال تلك الرؤية الكلية للسارد العليم أن يُحيط القارىء علماً- من خلال تلك الصورة السردية التى تُمايز بين عالم مهمش وآخر مرفه-

---

[٢٢] Michel Butor, Essais sur le roman, Gallimard, Paris, 1960, p.116.

[٢٣] Françoise RULLIER-THEURET, Approche du roman, coll. « Ancrages », Hachette, Paris, 2001, p.95-96.

بما يختلج فى نفس نساء الصالون اللاتى لا يقبلن بدخول المشروبات إلا على صينية نحاسية تناسب مقامهن، فهو بهذا يرمى إلى ترسيخ فكرة الحاجز الذى يفصل بين عالم غنى، وآخر فقير ومهمش. وعلى النقيض فإن رؤية يسرى الذاتية تأتى لتكسر تلك الرؤية الكلية، فتوضح للقارىء كيف أنه يرى سجائرهن "جميلة"، "رقيقة"، وفى هذا تأتى الصفات والكلمات متجانسة مع ما يعتمر بداخله من أفكار ورؤى. إنه لا يرى هذه السجائر من وجهة نظر موضوعية، بل من منظور داخلى يجعلها تزدان فى عينيه، وتتلون بما فى ذاته من مشاعر فياضة تجاه ذلك العالم الأنثوى. فهو يراها تعطيه شعوراً بالحنان. وتأتى نقاط التعليق، أو القطع للتوالى السردى (..) لتوحى بأن هذا الحنان لا حدود له، وأنه لا يعرف له سبباً، فهو يجهل مصدره، وإن كان يعى وجوده. إنه شعور يستبد به ويستولى على وجدانه بأكمله. وإذا كان " الاستغراق فى التفاصيل يسمح لنا بأن نعيد طرح تساؤلات حول مصطلح الموضوعية."[٢٤] كما يؤكده لنا برنارد فاليت، فإن الوصف -كما فى الاستشهاد السابق- والذى يبين للقارىء رؤية الصبى للمنافض، وقد امتلأت بأعقاب السجائر، وكيف أن هذه الأعقاب الصغيرة والمذهبة، قد ازدانت بآثار أحمر الشفاه الذى ظل أثره عليها، يبدو لنا وصفاً تفصيلاً. وهو بهذا يوضح تلك الذاتية التى تتلون بها الكلمات والصفات، فهو وصف كاشف عن ذاتٍ أسيرة، داخل قضبان عالم يسوده النساء.

وهذا الفعل الانتقالى -من رؤية كلية تُرينا المشهد بأكمله داخل وخارج الصالون، إلى أخرى ذاتية تكشف لنا دواخل يُسرى- يتسنى لنا تأكيده من خلال ما أوضحته فرنسواز ريلليه تييريه من تمييز بين وظيفة السارد العليم، وتلك المنوط بها السارد ذو القدرات المحدودة الذى يلتحم مع الشخصية، فيعبر عما بداخلها دونما أن يخترق دواخلها أو أن يكشف عما لا تود أن تكشفه للقارىء. فإذا ما كان السارد عليماً، فإنه يكشف قدراً أكبر من المعلومات السردية.

" إنّ ما يُمايز بين السارد العليم ببواطن الأمور والسارد محدود القدرات أو الموضوعى هو فى الأساس تلك الانتقائية وثيقة الصلة بالقدرة على إدارة المعلومات المسرودة. فأحياناً يُغوى الروائى وساردِه العليم ببواطن الأمور فيقولون كل شىء، وأحياناً أخرى يبذلون الجهد، فيكشفون القدر الأدنى الممكن من التفاصيل، ويقدمون بذلك أحجية تتطلب فك شفراتها."[٢٥]

أما إذا التحم السارد مع الشخصية، فأضحى معبراً عما يعتمر بداخلها من خواطر، فإن القارىء لا يعلم من التفاصيل سوى ما تكشفه له الشخصية، وتضحى المعلومة السردية غير مكتملة إلى أن تتضح فيما بعد .

---

[٢٤] Bernard VALETTE, *Esthétique du roman moderne*, coll. Nathan-Université. Paris, Nathan, 1985, p. 37.

[٢٥] Françoise RULLIER-THEURET,op.cit., p.105.

" فى « الرؤية مع » أو الرؤية الذاتية، فإن الشخصية تفترض نتيجة حتمية تتوافق مع منطقها. وهى رؤية خارجية أو تخيلية لكل ما لا تبصره يقيناً. وبذلك تحكى الشخصية ذات الرؤية الذاتية قصتها وتتحدث عن نفسها، فهى ترى نفسها من الداخل وتجعلنا نلج إلى ما تنتويه من نوايا (حتى وإن كان تحليلها الذاتى قاصراً وغير مُحكم) . ولكن فى ذات الوقت فإن هذه الشخصية لا يمكن أن تُعد عليمة : إذ القارىء يرى ويتبع فقط ما تراه وما تعيه وما تتصوره لعالم يُحيط بها. وهى أيضاً غير قادرة على اختراق ذوات الآخرين وإن حاول السرد المقترن بها أن يقدم تفسيراً – وإن كان محدوداً- لهذه الشخصية."[٢٦]

ويبقى لنا أن نوضح أن هذا الفعل الانتقالى من رؤية كلية إلى أخرى محدودة، قد وظف نصياً فى الاستشهاد السابق بغرض إفهام القارىء دواخل شخصية يسرى بطريقة تدريجية، فلا تُقدم له المعلومات السردية بشكل كامل. وربما الغرض من هذا هو إثارة الخيال والتشويق. انظر كيف يلجأ السرد مرة أخرى إلى استخدام الرؤية الكلية ليبين للقارىء دهشة يسرى من فرط سحر أولاء النسوة وانجذابه إليهن، فالجزء يوحى بالكل : جمال أعقاب السجائر الصغيرة المذهبة والمزدانة باللون الأحمر، إنما هو يرمز بها إلى الفم الصغير، وافتتان الفتى بالآخر الأنثوى، فهو يتعجب « مائة مرة»، ويندهش لجمال هذه المخلوقات البديعة التى أحسن الخالق خلقها. وبالطبع فإن العدد "مائة" يبرز نظرة كلية تخترق دواخل الصبى لتكشف للقارىء مدى افتتانه بهن. وإن كانت هذه الصورة تحمل فى ثناياها المبالغة، فهى ترمى إلى تأكيد سابقة يود النص أن يلفت انتباه قارئه إلى فحواها. وما يتركنا النص إلا بعودة إلى الرؤية الذاتية فى صورة حديث داخلى مسرود monologue narrativisé يكشف عن تلك الأفكار التى تعتمر بداخل يسرى لحظة رؤيته لأعقاب السجائر، فهو يتساءل فى صمت، ويأتى هذا السرد للحديث الداخلى الصامت ليبين للقارىء ما لم يفصح عنه الصبى من أفكار تجول بخاطره فى هذه اللحظة، فما هو إلا حديث مكمنه النفس. وهكذا فإن الأسلوب غير المباشر الحر يجعل الشخصيات تتجسد بشكل موضوعى داخل العمل الفنى، وهى فى هذا تخضع بشكل أو بآخر لرؤية موضوعية تتناسب مع ما يعتقده الروائى. وهذا الأسلوب " ...يعطى الكاتب حرية أكبر فى نسج كلام الشخصية داخل كلام الراوى"[٢٧]. وبذلك يختفى الراوى على مستوى بناء المنظور النفسى كما يوضحه لنا ستيفان أولمان[٢٨]. إذ أن هذا الأسلوب عند مقارنته مع الأسلوب المباشر فى الخطاب، نجد أنه يتيح قدراً أكبر من الحرية فى التعبير عن دواخل نفس الشخصية القصصية، إذ يتداخل فى ذهن القارىء من خلال استخدامه شك فى كنه المتحدث، فلا يقدر أن ينسب بشكل دقيق الحديث المسرود فى

---

[٢٦] Françoise RULLIER-THEURET,op.cit., p.105.

[٢٧] سيزا قاسم، مرجع سابق، ص. ٢٢٣.

[٢٨] المرجع السابق، ص. ٢٢٥.

النص لا إلى السارد ولا إلى الشخصية. وبذلك تتيح هذه التقنية للروائى أن ينسب ما يريد من أفكار إلى الشخصية دونما أن يتدخل بشكل صريح مُعلقاً على الأحداث أو الأفكار، فاعتقاده يتوارى فى ثنايا الحديث السردى[٢٩]. وقد نجحت أهداف سويف فى توظيف هذه التقنية لكى تعبر بها عن الحياة الداخلية للشخصية، وبذلك تكون قد عبرت عن الداخل، فأضحت الكلمات فى تناسق مع الذات، مُحققة ما عبرت عنه الناقدة دورى كوين[٣٠] :

" الحديث الداخلى المسرود لا ينبثق فى حد ذاته من رؤية يعبر عنها السرد، وإنما مما يمكننا أن نطلق عليه أفكاراً داخلية يتم التعبير عنها بواسطة السرد [...] فتصبح لغة النص صدى وقتى للغة الداخلية للشخصية. وفى ضوء هذا التصور يتسنى لنا أن نعتبر الحديث الداخلى المسرود بمثابة روح المشهد المرئى من منظور ذاتى، وبهذا يضحى مسلسل الأفكار التى تعتمر بداخل الشخصية فى تجانس مع القصة المسرودة بضمير الغائب. "

ومن خلال هذا التعريف للحوار الداخلى المسرود، ومقارنته مع ما لاحظناه فى النص القصصى فى قصة "تحت التمرين" يمكننا بسهولة أن نلاحظ كيف يتحول النص تدريجياً عند أهداف سويف من الرؤية الكلية إلى تلك الذاتية الخاصة بيسرى، وقد تخللها سرد لما يدور فى نفسه من حديث صامت يكشفه لنا فعل القص. وهو بهذا يختلف عن الحديث الداخلى **monologue intérieur** الذى عادة ما يرتبط بالراوى الذى يقص للقارىء قصة هو بطلها. وهذا المزج بين الرؤية الذاتية، والحديث الداخلى المسرود، يتأتى بصورة تدريجية، تبدأ بأن يصف لنا السرد ما تراه الشخصية-يسرى- فلا نرى كقراء إلا ما تراه وكذلك لا نسمع إلا ما تسمعه. وما تراه أو تسمعه يترك بالقطع آثاره على النفس، وهو ما يتكشف لنا فى صورة حديث داخلى.

" فتح يسرى باب الصالون، ووضع صينية أخرى على الرصيف بالخارج. حواف الفناجين مصبوغة بألوان مختلفة من أحمر الشفاه : وردى وأحمر وبرتقالى- عاد إلى الداخل. التقط الفرشاة والمجرفة من الأوفيس، وذهب إلى موائد التسريح ليجمع شعر الزبائن المتناثر هنا وهناك. أهلة سوداء لامعة حيث قصت مدموازيل بوليت شعرها كما تفعل كل شهر، وخصلات كستنائية طويلة تحت كرسى مدام نادية، التى قررت أخيراً أن تغير تسريحتها تماماً وتقص شعرها ألاجرسون، وهى الآن تستمتع بتدليك منعش لفروة الرأس، جثا ليكنس الشعر فرآها تمد قدماً حافية..." (ص.٦٨.)

---

[٢٩] Bernard VALETTE, op.cit., p.36.

[٣٠] Dorrit COHN. La Transparence intérieure. Traduit de l'anglais par Alain Bony, coll. Poétique. Seuil. Paris, 1981, p.135.

وكما يبدو لنا جلياً فإن هذا المقطع السردى تتبادل فيه رؤيتان إحداهما كلية والأخرى ذاتية لا تتجاوز ما تشعُر به الشخصية. وتتضح لنا المعرفة الكلية ذات الامتداد الطولى diachronique للسارد العليم، فى إعلامه للقارىء بتفاصيل تقنية لا يعلمها سوى من احترف مهنة التزيين لمدة تفوق بالطبع الثلاثة أو الأربعة أشهر التى مضاها يسرى فى محل "مسيو منير". انظر كيف أن الفعل السردى يُعلمنا اعتياد "مدموازيل بوليت" – لاحظ ذلك التحديد لحالتها الاجتماعية، وكيف أنها لم تتزوج بعد- على أن تأتى إلى الكوافير لتقص شعرها، وانظر تلك اللمعة السوداء التى تبقى عقب فعل القص. ويظهر لنا المُحدد الزمنى "كل شهر" ليوضح فعلاً اعتيادياً يفوق فى مدته الثلاثة أشهر. ونلاحظ أيضاً كيف أن السارد العليم ببواطن الأمور يكشف للقارىء ما انتوته "مدام نادية" فى قرارة نفسها، وكيف أنه يقع فى تضاد مع ما اعتادته آنفاً. ويأتى الظرف "أخيراً" ليبين للقارىء تلك اللهفة وذلك الانتظار اللذين سيطرا على كل من يعمل فى المحل إزاء ذلك التغيير الذى طالما رغبوا فى تحققه. والفعل "تستمتع" يوضح كيف أن السارد العليم قد اخترق دواخل شخصية "مدام نادية" ليُعريها للقارىء، وهو ما تعجز عنه الشخصية. والصفة "مُنعش"، والتى تصف شعور السيدة، وإحساسها بملمس أنامل المصفف، وحركة يديه على فروة رأسها، تأتى لتؤكد قدرة السارد العليم على التوغل بداخل الشخصية. وبالرغم من وجود هذه الرؤية الكلية فإن النص لا يخلو من رؤية ذاتية، ففى هذا الاستشهاد يُتاح للقارىء أن يرى صالون "مسيو منير" من الداخل من خلال عينى الشخصية. إذ أن منظور يُسرى الذاتى لا يُعنى كثيراً بتقديم وصف دقيق للمكان "الصالون"، فما جذب انتباهه بشكل عميق بداخل " كوافير مسيو منير" لم يكُن بالقطع الزخارف والنقوش، ولم يكُن أيضاً الأجهزة والمُعدات المخصصة لتزيين الشعر، وإنما كان العنصر البشرى المُغاير له فى الجنس، والمختلف طبقياً عن تلك الطبقة المهمشة التى خرج منها. وهكذا يمكن للقارىء أن يتتبع عينى يسرى ليرى السيدات وهُن فى الصالون، وقد استسلمت رؤوسهن للأيدى الماهرة التى تعمل فيها القص والتزيين. فعندما فتح يسرى باب الصالون إلى الخارج لكى يضع الصينية على الرصيف، نجد الوصف قد جاء ليصف لنا ما لفت بصره من أحمر الشفاه الذى يصبغ حواف الفناجين التى شربت فيها السيدات ما أردن من مشروبات قد أتى بها إليهن. إنه وصف تفصيلى لدرجات أحمر الشفاه وتنوعها من وردى وأحمر وبرتقالى كما لاحظتها عيناه، وقد تركت آثارها على حواف الفناجين. ويتوقف الوصف مع عودة يسرى إلى داخل الصالون، ليبدأ وصفاً آخر لما يراه من بقايا الشعر المتناثرة فى الأركان، وتنوعه من أسود لامع إلى كستنائى طويل. وهذا الوصف لما يراه يسرى يليه وصف جديد فى نوعه لدى القارىء، فهو وإن كان يتفق مع السابق فى كون مصدره ما يشعر به الفتى وما يلمس حواسه، ويثير صدى داخل نفسه، إلا أنه يختلف عنه فى كونه مؤثراً سمعياً - لا بصرياً. إنه وصف لما يسمعه من حوار يدور بين "بيير"-مصفف الشعر- ومدام نادية- إحدى المترددات على صالون "مسيو منير. فإذا هو يراقب يد "بيير" وهى تدلك فروة رأس السيدة "نادية" -بقوة وتؤدة وفى حركة دائرية- يدور بداخل يسرى أفكار

وهواجس، وهو يرى يدى "بيير" وقد انتقلت إلى ظهر عنق السيدة، لتلمس أنامله ذلك الجسد الأنثوى.

" « ما أجملها !»"

إنه يتمنى -فى قرارة نفسه- أن تكون يداه هى التى تقوم بهذا الفعل لا يدا "بيير"، وهذا بالتحديد ما دار بخلد يسرى وهو يرى ذلك الجسد الأنثوى الفاتن وقد استسلم للتدليك. لم يجذب انتباهه مهارة وحرفية "بيير"، ولم تدفعه الرغبة فى التعلم إلى التركيز في حركة يدى "بيير" وإنما كان الإحساس والرغبة فى أن يلمس بأنامله ظهر عنق المرأة، هو ما يسيطر على تفكيره، فعيناه لا تستقران إلا على ذلك الجزء من الجسد الذى بان له عندما تحركت يدا المصفف لتلمسها. إنه يرى السيدة "نادية" امرأة جميلة. وإن أسقط السرد الكثير من المشاعر الجنسية التى استبدت بجسد وروح يسرى فى هذه اللحظة فلم يكشف عنها، فإنه جاء متوافقاً مع دواخل نفس الصبى. ويكشف لنا هذا الحديث الصامت الذى دار بخلده فى هذه اللحظة، والمتمثل فى تعجُب يسرى واندهاشه من فرط جمال وسحر السيدة، عن عمق معاناته وتعذبُه بما ينوء فى نفسه من خواطر. وهذا التوافق بين السرد ودواخل الشخصية جاء ليعبر فى الاستشهاد السابق عن صورة جنسية تعتمر بداخل ذلك المراهق المفتون بسيدات يختلفن عن كساء جلدته. وبهذا يمتزج السرد بذات الشخصية، ليضحى التفريق بينهما شاقاً وعسيرا كما أوضحته مدام دورى كوين[٣١] :

" ... إذ أن التأثير الذى يحدثه الحديث الداخلى المسرود فى النص يكمن بشكل دقيق فى أنه يُقلل المسافة التى تفصل بين السارد والشخصية، وهو ما تمتاز به الرواية المسرودة بضمير الغائب."

ويعود بنا بعدها السرد إلى النظرة الكلية للسارد العليم ليشرح للقارىء كيف أن افتتان يسرى بمدام نادية، وصورتها الجذابة التى يراها أمامه، وتتراءى له فى مخيلته جعلته يستعيد تلك الصورة القديمة قدم اليوم الأول لعمله فى صالون "مسيو منير". ونقصد بهذا تلك المرأة الفاتنة الممددة على السرير الضخم، والمرسومة على اللوحة الإعلانية المعلقة على حائط العمارة التى تقع فى ذلك الحى الذى يقطنه أثرياء الإسكندرية. لقد ذكرته فتنة وجمال "مدام نادية باعتقادٍ كان قد ترسخ فى ذهنه منذ مدة طويلة بأن هذه المرأة هى أجمل نساء الكون، إلاَ أنَ ذلك الجمال الحى الذى يحيا وينبض بجواره – النساء المترددات على الصالون – قد بدد ما كان يظن فيما مضى، فهؤلاء اللاتى يراهن الآن أشد جمالاً وأكثر واقعية. وهذا الكشف عما كان يجول بخاطر يسرى منذ مدة طويلة يوضح نجاح أهداف سويف فى توظيف تقنية الاسترجاع الداخلى التى تم

[٣١] Dorrit COHN.op.cit., p.136.

استخدامها فى الاستشهاد التالى لإزالة غموض نتج عن إسقاط لمعلومة سردية لحظة السرد، ليقوم الاسترجاع بتوضيحها الآن. وهذا يوضح أيضاً ما استجد فى نفس يسرى فى اللحظة الآنية من اعتقادٍ بأن جمال نساء الصالون يفوق جمال تلك المرأة المرسومة على الجدار.

" ما أجملها! منذ أسابيع قليلة كان يعتقد أنها أجمل نساء العالم، ولكن عالمه اليوم ملىء بالجميلات من أمثال ست نادية – لأ مدام نادية." (ص. ٦٩).

ويلاحظ القارىء كيف أن السرد قد كسر النظرة الكلية فى آخر الاستشهاد السابق لكى يبرز ما يدور بداخل يسرى، فهو يرفض أن يلقب "نادية" بالـ "ست" على غرار ما اعتاد أهله أو أناس طبقته الاجتماعية المهمشة أن يدعوا بها النساء ذوات الشأن، فهو يراها "مدام ندايـة" على غرار ذلك النمط فى التسمية الذى وجد "مسيو منير" يناديها به. وفى هذا كشف عن رفضه لعادات وتقاليد مجتمعه الذى لم يعُد يرغب فى الانتماء إليه. إنه يرى نفسه الآن شخصاً آخر غير ذلك الـ "يسرى" الذى عاش فى منطقة الميناء. فهو يرى فى نفسه الآن شخصاً جديداً ينتمى إلى ذات العالم الأرستقراطى الذى كان ومازال يجذبه إلى درجة الافتتان. انظر كيف يراه القارىء ينأى بـ "مدام نادية" عن أى مُسمى– يبدو له شعبياً ولا يتناسب مع وضعه الجديد- يطلقه المهمشون عليها. فهو يرى سيدات هذا المجتمع مختلفات ومميزات عن غيرهن من النساء. ويبدو له أن هذا الاختلاف وهذا التميز سواء فيما بينهُن، أو عن غيرهن من نساء الطبقة الوسطى، يضفى عليهن قدراً من الجمال والخصوصية :

" وكلهن مختلفات : فيهن الممشوقة ذات السيقان الطويلة، وفيهن النحيفة، وكذلك الممتلئة مستديرة الأعطاف. أما بشراتهن فهذه بيضاء فى لون الحليب وأخرى فى لون التوفى الذى أحضرته أمه مرة من حفل عيد ميلاد فى البيت الكبير. منهن من شعرها طويل، وأخرى شعرها قصير، وكم تختلف تصفيفات الشعر وألوانه المتنوعة. حتى أظافر أقدامهن زاهية ملونة! لم ير فى حياته أظافر قدم مطلية من قبل- رأى بالطبع أقدام نساء كثيرة، ولكنها كانت مختلفة، تبدو قدم ست نادية- لأ : مدام نادية- رقيقة وهى ممدة على السياج أسفل التسريحة.. ناعمة ومطلية الأظافر باللون الأحمر،..." (ص.٦٩).

هذا الاستغراق فى الوصف والتعمُق فى التفاصيل، ينبع من رؤية ذاتية تراهُنَّ بعين المُعجب الولهان، فتأتى التشبيهات لتكشف عن عدم القدرة على الخروج بشكل كامل من عالم المهمشين الذى ينتمى إليه فعلياً، ويتضح ذلك عبر رُكام من المفردات اللغوية التى تنتمى إلى بيئة مُغايرة عن تلك التى تخص سيدات الصالون. فنرى رؤيته للجمال مستمدة من منظور مماثل لمنظور أهل الميناء. انظر كيف يصف اللون الأبيض للبشرة بلون الحليب. وحقيقة فإن فى هذا تعبيراً عن الجمال والنقاء يستغرق فى

المحلية. فاستخدام ملفوظ " الحليب" بقصد بيان الجمال، يبرز للقارىء صوراً، وتخيلات داخلية لدى يسرى وكذلك تشبيهات اعتاد على إطلاقها منذ الصغر للتعبير عن بياض بشرة النساء. إن يسرى يرى أنَّ اللون الأبيض يكُن فى قمة نقائه إذا تمثل للرائى فى لون الحليب، وهو ذات ما نراه عند تشبيهه لبشرة سيدة أخرى- فى الاستشهاد السابق- بلون "التوفى" الذى ما رآه إلا عندما أحضرته له أمه من البيت الكبير. ويأتى اللون الأبيض للـ"توفى" الذى على الرغم من كونه منتجاً صناعياً، إلا أنه يُمثِّل بالنسبة ليسرى درجة من البياض يعتقدها رمزاً للنقاء الناصع. والبياض النقى لهذا المنتج الصناعى يتأتى عند يسرى من كونه يختلف فى مكوناته، وفى مذاقه عن الـ "توفى" الشعبى الموجود فى منطقة الميناء المهمشة. إذ هذا الـ "توفى" قد أتت به أمه من الـ " بيت الكبير". وهذا البيت الكبير يرمز بدوره إلى عظم شأن الآخر الأرستقراطى فى عينى يسرى منذ الصغر. إذ أنه لو كان كارهاً للآخر بصفة عامة و لهذا البيت على وجه الخصوص، أو مستصغراً لشأنه مُحقراً له، لما أتى الوصف له بالـ "كبير". ويرى القارىء من خلال عينى يسرى كافة التفاصيل. إذ نرى من خلالهما أقدام النساء وأظافرهن وقد اكتست بألوان زاهية ملونة. ويقطع هذه الصورة الذاتية نظرة كلية يتدخل بها السارد ليعلق على ما يراه يسرى كاشفاً للقارىء عن عدم رؤية ذلك الأخير من قبل لأظافر أقدام نساء قد طُليت بالألوان الزاهية. وهو ما يؤكد مدى تميُز هؤلاء النساء فى عينيه، فهو يراهُنَّ مختلفات ومُغايرات لنساء جلدته. انظر كيف يؤكد مرةً أخرى على رفضه لأن يصف نادية بال "ست". وهذا يوضح مدى ازدرائه للعالم المهمش الذى وإن كان قد خرج منه، فإنه لم يعُد يقبل الانتماء إليه. وإذ هو يرى ويرقُب ويتذكر تتأتى على ذهنه أفكار يكشفها لنا السرد :

" .. لو أنه مد يده فقط ..." (ص.٦٩).

وهذا الحديث الداخلى المسرود يبين لنا مدى افتتانه وولعه الجنسى بهؤلاء النساء، وكيف أنه يتمنى- ولم يفصح لأحد عن هذا التمنى الدفين فى قرارة نفسه- أن يلمس بأنامله ذلك الجسد الأنثوى الذى أضحى بالنسبة إليه غاية ما يأمل. وهذا العشق للجسد الأنثوى جعله يتصور أجزاء هذا الجسد، كائنات حية تفقد حياتها بمجرد أن تنتزع من منبتها، فتضحى مثيرة للشفقة، ومدعاة للحزن والألم على حالها، فخصلات الشعر تستحيل إلى لون مترب، "مسكين" عقب اجتثاثها من منبت الشعر. وعلى النقيض فهى تكون رائعة الجمال فى تقلبها بين يدى مسيو منير.

" يأخذ يسرى كناسة الشعر خلف ستارة الخرز. يرفع غطاء الوعاء الرمادى الكبير، ويلقى فيه الشعر بطيئاً. خصلات متربة مسكينة، رائعة الجمال أثناء تقلبها بين أصابع مسيو منير والأسطوات الآخرين، مذهلة حين تخطو صاحبتها من باب المحل إلى الشارع، تنثر رأسها فى خيلاء، وكئيبة حزينة عندما تصل، فى النهاية، إلى السلة، أعاد الغطاء، وخرج ليجمع الفوط المبتلة من حول الأحواض." (ص. ٧٠) .

وفى الاستشهاد السابق نجد أن صفات مثل "مسكينة"، "مذهلة"، "كئيبة"، "حزينة" هى فى الأساس نعوت لأشخاص قد أنعم الله عليهم بنعمة الروح، وهذا النزع الإنسانى على الأشياء إنما هو اتجاه مقصده بيان عمق الأثر الذى تركته العاطفة والرغبة بداخل ذلك المراهق المفتون بالجمال، بحيث أضحى كل جزء، وكل تفصيلة من تفاصيل هذا الجسد كائناً حياً يشعر ويحس ويفرح ويتألم. وإن كان ذلك التشخيص ينبع من رؤية ذاتية، إلا أن ما نلحظه من افتتاح وإنهاء لهذا الاستشهاد بنظرة كلية "يرفع غطاء الوعاء"، " أعاد الغطاء" يجعلنا نتخيل أن رؤيته لبقايا الشعر فى السلة، هو ما أطلق تلك الأفكار فى مخيلته، وهو ما عبر عنه السرد فى صورة حديث داخلى مسرود مقصده كشف دواخل الصبى، وما يفكر فيه فى هذه اللحظة.

ومع استمرار القص تسير القصة فى خط زمنى متتابع، ويستمر يسرى فى مراقبته وتلذذه بالنظر إلى الجسد الأنثوى الذى لا يخلو منه صالون "رومانس" إلى أن يمنحه المسيو منير الفرصة التى كان بانتظارها، ليقوم ولأول مرة بغسل شعر إحدى زبائن الصالون، وهى مدام "ميمى". يبدأ السرد بإلقاء الضوء على يسرى الواقف بجانب الحوض، وهو يمسك ببشكير :

" وقف يسرى بجانب الحوض ممسكاً بالبشكير، لقد أتى دوره وسيفعلها : سيلمس واحدة منهن. مدموازيل ميمى ذات الشعر البنى الفاتح، والأرداف العريضة والكاحل الرشيق، راقبها وهى تستقر فى الكرسى، ثم انحنى ولف البشكير حول كتفيها فى عناية. " (ص.٧٣).

فى هذا الاستشهاد نجد أن الحديث الداخلى المسرود يقطع خط السرد ذى النظرة الكلية، ليوضح للقارىء ما يجول بداخل يسرى فى هذه اللحظة التى طالما انتظرها. ويوحى الضمير "منهن" المقترن بفعل اللمس "سيلمس" تلك الهالة القدسية التى تضفيها رؤيته الذاتية على أولاء النساء، فيبدو للقارىء وكأنه سينال بهذا الفعل شرفاً، وسيبلغ ما كان به يحلم. ويأتى الوصف ليعبر عن رؤية جنسية صريحة، فهو يرى فى "ميمى" صورة امرأة مكتملة الأنوثة، ذات أرداف وكاحل. أولهما "عريض" وثانيهما "رشيق". وما نلاحظه فى هذه الصورة الوصفية هو أن هذه الصفات تعبر عن وصف تفصيلى لملامح جسدية من منظور ذكورى، يرى فى كبر الأرداف ورشاقة الكاحل مظهراً من مظاهر الأنوثة. وإن كانت هذه الصفات تبعد كل البعد عن رؤية صبى يرى فى المرأة عملاً يؤديه ويؤجر على تزيينه والاهتمام به، إلا أنها من جانب آخر تجسد ما يمثله العمل من قناع، فى نفس الصبى، تتوارى خلفه فرصة تتاح له، ليتلذذ على الدوام بمشاهدة ما يمتعه، ويشبع رغباته، ويضفى على نفسه السرور. والفعل "راقب"، والذى يفضح نوايا مستقرة بداخله، يدل على التتبع بالنظر، فهو يرقبها وهى تجلس حتى تستقر فى الكرسى. وفى هذا دلالة على منظور ذاتى. إذ لا يرى القارىء سوى ما تراه عينا يسرى. وإذ هو يغسل لها شعرها أتت له الفرصة ليلمس جزءاً صغيراً من ذلك الجسد المثير :

" رأى أصابعه تظهر من بين رغاوى الشامبو التى تكسو الشعر، وتتجه نحو أذنى مدموزيل ميمى. وجد اصبعاه الوسطيان فتحتى أذنيها، فتحسسا طريقهما عبرهما بفضول ورقة. وجد نفسه يضغط بجسده على ظهر الحوض، البشرة خلف أذنيها ملمساء متناهية النعومة، تكاد لا تصدق أن فيها حماية كافية لهذه العظام الهشة الملموسة، ضغط، فانزلقت أصابعه إلى ذلك الأخدود الصغير وراء شحمتى الأذن الدقيقتين..." (ص.٧٤) .

وبتتبع ما بدر من يسرى فى هذا المشهد السردى، نجد أن ملامسته لفتحتى أذن "ميمى" جعلت الشهوة، والغريزة الجنسية تتفجر بداخله لأول مرة، وهذا التصور يتوافق مع الاستخدام النصى للفعل (فتحسسا) المقترن باستخدام فعل "وجد" الذى يوحى بأن اصبعاه قد اندفعا – من تلقاء نفسهما – دونما وعى وقصد منه، ودونما أدنى قدرة منه على كبح جماحهما. والفعل "وجد" يجعلنا نعتقد بأن هذا الإيجاد هو مبلغ ما كان يتمنى العثور عليه. وإن كان لفظ "بفضول" يجعلنا نستدل على فعل يُفعل لأول مرة، وإحساس يُستشعر للوهلة الأولى إذ أنه يجهل خفاياه، فإن لفظ "رقة" يبين تلك النظرة الذاتية للجسد الأنثوى على أنه جوهرة ثمينة، يتحرى الحرص والحذر عند ملامسته لها، خشية أن يخدشها أو أن يصيبها بضرر. كما يوحى هذا اللفظ أيضاً بمعنى التلذذ والاستمتاع، فهو عند ملامسته لفتحتى الأذن، يفعل ذلك برقة ليستشعر عذوبتهما على نفسه. إنه يشعر بشهوة عارمة لا مقدار لها، تستبد به، وتدفعه إلى الضغط بجسده على ظهر الحوض لكى يخفى عن الآخرين، وخاصة عن "ميمى"، إذ هى الأقرب إليه، ما قد تستدل به على تفجر الرغبة بداخله. فهو بهذا يحاول أن يدارى عنها غريزة تتجسد ظاهرة على جسده فى هذه اللحظة. وما يؤكد هذا التصور، هو ما بدر منه عقب ابتعاده عن الحوض، إذ نجده قد اتكأ على الحائط، داساً يديه فى جيبى الجينز الأبيض الذى كان يرتديه.

" اتكأ على الحائط ودس يديه فى جيبى الجينز الأبيض، لم يعرف مثل هذا الشعور من قبل، وكأن الدماء قد صعدت إلى رأسه، فتركت ساقيه واهنتين، وغيمت على عقله..." (ص. ٧٤) .

ويبدو لنا واضحاً فى الاستشهاد السابق كيف أن وضعية اليدين داخل البنطال، وما يشكلانه من بروز للرائى - أياً كان من حوله- يجعلنا نظن أن هذا المسلك محاولة لإيهام الآخرين بأن ما يبرز من البنطال، ما هو إلا أثر وضعية اليدين بداخله، محاولاً بذلك صرف الآخرين عن حقيقة ولعه الجنسى بأجساد النساء. ولعله فى هذا المشهد يتراءى للقارىء بوضوح منظومة من القيم الاجتماعية، والأخلاقية التى تترسخ فى نفس صبى ينتمى إلى عالم المهمشين رغماً عنه، فشعوره بالخجل، ومحاولته مداراة مبعث هذا الشعور، يعكس بالتأكيد قيمة خلقية ما زال صداها يتردد بداخله فى هذه اللحظة. وعلى

الرغم من رفضه لهذا الانتماء ورغبته فى الانسلاخ عن وسط لا يرغبه، إلا أنه يشعر بالخجل، رغم ذلك الكبت الذى يفيض عن داخله، من أن يرى نفسه غير قادر على التحكم والسيطرة على رغباته. إنه الخوف الذى يتملكه فى هذه اللحظة، إذ بترائيه للآخرين فى هذه الصورة سيبدو لهم منحرفاً، وغير جدير بالعمل فى صالون يعُج بالنساء. وهو تصور داخلى لما سيكون من رد فعلهم المستقبلى. إنها ثقافة "العيب" – الصواب والخطأ – تلك التى تربى ونشأ عليها منذ سنوات عمره الأولى. وهى فى ذات الوقت تلك الحرمانية الدينية المترسخة بداخله، إذ نشأ على اعتبار جسد المرأة عيباً وعاراً. وهذه النظرة الداخلية تضاد تلك التجربة التى يمر بها للمرة الأولى فى حياته. وإذا كان الراوى يرمى بهذا إلى منظور إيجابى لعالم المهمشين، فهو فى ذات الوقت يوضح لنا نمط الرجال الذين يقبل بهم العالم الأنثوى المُغاير من حيث الطبقة الاجتماعية. فمدام "ميمى" لا ترى غضاضة فى أن يلمس الآخر الذكورى جسدها – الأذنان والرقبة – بل وتشعر بالراحة من جراء ذلك الفعل. وهو ما يتأكد لنا من رغبة سيدات الصالون- عقب أسابيع من عمل يسرى فى صالون مسيو منير- فى شراء سلسلة للصبى ليضعها حول رقبته[٣٢]، ومع ما فى ذلك من دلالة ثنائية على رغبة فى استعباد الآخر الذكورى، وعلى النظرة إليه على أنه أقرب إلى الأنثى منه إلى الذكر. إذ لا يعيبه – من منظورهن الذى يكشفه السارد العليم – أن يزدان بلمسة أنثوية. ومن ذلك يمكننا استنتاج رغبتهن فى رؤية رجال قد انتزعت عنهم كافة الصفات الذكورية، بحيث لا يبقى منها سوى الشكل فقط. وهذا لا يضاد رفضهن أن يبتعن له حلقاً يضعه فى أذن من أذنيه[٣٣]، وهو ما يعنى نفورهن من المثلية الجنسية التى يناصبنها العداء من فرط إقصائها للرجال عن أجسادهن، وما تمثله من حرمان، وعدم قدرة على التمتع بالجسد الذكورى. ويأتى الحديث الداخلى المسرود ليعبر عما يدور بخلد يسرى فى هذه اللحظة :

" كيف سيواصل يومه؟ هل يلحظ الجميع ما جرى له؟ جرى له شىء رائع، أكثر روعة من أى شىء حلم به أو سمع أو قرأ عنه فى حياته، ولكن عليه العودة.. يجب أن يعود إليها، فهى بانتظاره." (ص. ٧٤).

فى الاستشهاد السابق يقع القارىء فى حيرة بالغة، فما هو مقروء من عبارات تحمل فى ثناياها معانى التساؤل، والرغبة اللذين تملكا يسرى، فاندفع اللاوعى المشبع بالخوف والقلق من المجهول، إلى غمر نفسه بأفكار تنم عما يساوره من رغبة جارفة فى إدراك وعى وتفسير الآخرين لما بدر منه من تصرفات. إنه يتساءل داخلياً عما إذا كانوا قد فهموا وضعية يديه داخل البنطال على ذات المنحى الذى أراد لهم أن يفهموه، أم أنهم قد توصلوا إلى حقيقة الأمر. وهذه الأفكار الصامتة، يعجز القارىء ذاته – أثناء فعل القراءة – عن نسبتها سواء إلى الراوى، أو إلى الشخصية، فما هى إلا مزج وصهر

[٣٢] زينة الحياة ، مرجع سابق، ص. ٧١-٧٢.
[٣٣] المرجع السابق ، ص. ٧١-٧٢.

لهما معاً. إذ أن تلك الأفكار مبعثها قطعاً رؤية داخلية للذات، فهو يخشى أن يكون قد رؤى بعين قد تراه على حقيقته كشهوانى، فتفهم على حق مبعث انزوائه إلى أحد الأركان، وقيامه بمداراة ما قد يكشف عن مبعث شهوته، بدس يديه فى جيبى الجينز الأبيض، وما قد يترتب على ذلك من فقدان وظيفته فى صالون مسيومنير، وعلى الأخص حرمانه من ذلك العالم الأنثوى الممتع. ويتضاد مع هذا الهلع الذى يعتريه، متعة حسية تنسيه، وتجلى عن باله كل قلق واضطراب، وهو ما تؤكده عبارة " جرى له شىء رائع، أكثر روعة من أى شىء حلم به أو سمع أو قرأ عنه فى حياته" . إنه ذلك الإحساس الممتع الذى تملكه حتى خيل إليه أن مدام "ميمى" بانتظاره، وأنه ما عليه أن يجعلها تنتظر. إنه نداء الجسد الذى ما انكفأ يلح على نفسه دافعاً إياها إلى العودة إلى حيثما توجد المتعة. وتلك الحركة الدائرية تجعلنا نظن أن يسرى قد ثلب لبه، وما عاد بقادر على أن يمنع نفسه عما تحب وتهوى.

وتبدأ أحداث قصة "المولد" بسرد ذلك اللقاء الثلاثى الذى يجمع بين عائشة وزوجها وتلك العرافة التى قابلاها فى إحدى ضواحى باريس، وإذ هما فى طريقهما لحفل ساهر دعيا إليه. ومع إصرار الغجرية الفرنسية على رؤية اليد اليمنى لعائشة التى بدا لها أن ما تلفظه العرافة ما هو إلا أمراً تأمرها بفعله. لم تقاوم. بل على النقيض، وجدت نفسها تستسلم لما تؤتمر به. وما قالته لها العرافة يبدو للقارىء كما لو كان كشفاً مسبقاً لما ستحمله القصة من أحداث :

" « أنت تحملين الظلام يا ابنتى. فى الموسم القادم، عند البداية الجديدة.. ففى البداية نهاية أيضاً.. متشابكتان. أنت أردت التواصل.. أردت الذوبان.. كان يجب أن تحذرى ».." (ص. ١٠١).

وكما نلاحظ فى الاستشهاد السابق، فإن الإشارة الزمنية المتمثلة فى « الموسم القادم»، الذى يشير إلى الزمن الذى ستتحقق فيه نبوءة العرافة، يمكن تحديدها زمانياً إذا علمنا أن السطر الأول لهذه القصة يحدد لنا الزمن الفعلى الذى تقع فيه هذه الأحدوثة المسرودة التى يتوافق فيها زمن الحدث مع زمن السرد. وبذلك تلعب الإشارة الزمنية دوراً خاصاً فى الخلط بين الحاضر والمستقبل. إذ العملية السردية تبين وتوضح للقارىء فى إطار تدريجى ما يحدث تباعاً. ويمكن لنا من خلال المحدد الزمنى "أواخر مايو" المذكور فى بداية القصة أن نستنتج أن ما يشير إليه الزمن السردى ما هو إلا شهر مارس من العام الذى يلى هذا العام، الذى يقع فيه الحكى لقصة العرافة. إنه الربيع القادم. إذ يعمد النص إلى إغفال ذكر العام الذى يقع فيه الحدث السردى. وتشير الكلمات إلى اللحظة الآنية وما تحمله من استمرارية تمزج بين الماضى والحاضر، وهو ما يؤكده استخدام الفعل المضارع "تحملين". إنها إشارة إلى أن هذا "الظلام" وثيق الارتباط بعائشة، فهى تحمله بداخلها منذ ماض لم يحدده النص. ففى ذلك الموسم سيكون لعائشة بداية جديدة. وإذ يجهل القارىء ماهية تلك البداية، فإن هذه الكلمات

تغدو كحجية فى حاجة إلى رموز تفك طلاسم شفرتها. فما نعرف من تفاصيل توضح هذا الاستشراف الذى سنكتشف – كقراء – تحققه فى القصة فيما بعد. وترابط "البداية" بتلك الإشارة لوجود "نهاية" تلتصق بها، وتتشابك معها يثير فضول القارىء ويزيد شغفه لمتابعة القراءة لكى يعرف المزيد. وهو ما سيتسنى له فى القصة التالية "مارس"، والتى ترتبط وتتلاحم مع قصة "المولد" ليشكلا عملاً فنياً واحداً كما أوضحه صلاح فضل : " شىء واضح بسيط يكاد يفسد على القارىء متعة الإعجاب بهذه القصة الفريدة، هو خطأ فى "التوضيب الطباعى" إذ قدم الجزء الأول منها باعتباره قصة مستقلة بعنوان "المولد" والجزء الثانى "مارس" بعنوان كبير يوهم أنها قصة أخرى، لكن القارىء سرعان ما يفطن لهذا الخطأ فيسترد إحساسه بالمتعة الجمالية الرائعة لعمل فنى لم تظفر صاحبته بشهرة عالمية مجانية، بل استحقت أن تحتل موقعاً متميزاً بالكتابة فى اللغة الإنجليزية لا بد لها أن تتبوأ نظيره بين كاتبات اللغة العربية"[٣٤]. ويبدو لنا واضحاً أن "المولد"، وإن لم تتجاوز نصياً الصفحتين، إلا أنها نجحت فى أن تكشف عن منحى شديد الأهمية فى شخصية عائشة، وكيف أنها ترى من منظور أنثوى، ذلك العالم الذكورى المتجسد فى شخصية الزوج الذى تعمد النص إغفال ذكر إسمه. إذ هو بالنسبة إليها "رجل" كأى رجل، وقد جردته من أى معنى وشعور. فهو لا يستحق أن يكون زوجاً تشاركه فى كل ما له حتى فى اسمه. إنها تراه ذكراً لا يعتد بمشاعرها. غير أن صمتها ورفضها الداخلى سرعان ما يستحيل إلى تمرد، وعدم انصياع لرغبةالآخر المغاير لها فى الجنس. إذ أن إصراره – كما هو الحال دائماً- على الاعتراض على كافة ما يصدر منها من قول وفعل، يدفعانها إلى الخروج من حيز الصمت. ويتضح للقارىء صدق ما تشعر به عائشة، عندما يرى الزوج يعترض على رغبتها فى أن يشاركها الصعود إلى الحى الفرنسى الشهير عبر المائتى سلمة، لكى يبلغا حفل العشاء الساهر المدعوان إليه.

" كانت هى التى اقترحت أن يتركا السيارة أسفل التل، ويصعدا إلى الحى الشهير عبر المائتى سلمة. لم تعجبه الفكرة. وصفها بأنها غير عملية، فهما يرتديان ملابس السهرة، وهذا يجعلهما عرضة للمضايقات، إن لم يكن للسرقة، كما أن السيارة نفسها قد تقتحم وتسرق إذا تركت فى هذا الشارع المظلم، فما الفكرة؟ توقعت هذا الاعتراض، وهى فى العادة تبتلع رغباتها وتصمت. أما الليلة، فقد خرجت عن المألوف وتحايلت عليه..." (ص. ١٠٠).

فى الاستشهاد السابق يتجلى للقارىء ذلك الفراغ العاطفى الذى يمنع الزوج من إدراك مقصد عائشة، فهو لم يرَ فى سؤالها أى ملمح رومانسى، للحظة يجتمعان فيها سوياً ليسيرا عبر الطرقات معاً، بينما المطر ينهمر من فوقهما. إن ما كانت تبغيه بطلبها هو أن يتشاركا اللحظة، ويستطعما عذوبتها فتشعر بقربها منه. أما ما كان يشغله هو

[٣٤] صلاح فضل، عين النقد على الرواية الجديدة، دار قباء، القاهرة، ص. ٤١.

فهو التفكير العقلى البحت، فهو يعتقد أن فى تركهما السيارة فى ذلك الحى مخاطرة ومجازفة قد تكون نتيجتها غير محمودة. ويعلمنا السرد عن جانب نفسى فى شخصية عائشة، فهى "فى العادة" تقابل اعتراضه بالصمت – الذى يرمز إلى القهر والقمع الذكورى- وعدم الإفصاح عن مكنونات دواخلها. إنها قد اعتادت على مداراة ما يعتمر فى نفسها من أحاسيس ورغبات. وهذا الاعتياد يبرز فعل الاستسلام للإرادة الذكورية. إلا أنها هذه المرة تبدو مختلفة، ولا تنسجم مع الفعل الانهزامى الذى كان يسيطر عليها فى الماضى. فلقد قررت التمرد والثورة لكى تنال حقوقها. ويأتى الإفصاح عما يدور بخلدها معبراً عن ثورة على الحب الذى جعلها خاضعة ومستعبدة. إنها فى ثورتها تثور على كافة المشاعر التى تكنها للزوج. إنها ما عادت بقادرة على أن تحبه بذات المقدار الذى كان فى الماضى يدفعها إلى الصمت. أصبح كيانه بالنسبة إليها أضعف تأثيراً على أن يمنع ذلك الطوفان من الرفض الذى يتملكها ويقودها إلى الاعتراض والتمرد على السلطة الذكورية القمعية. وكانت فى الماضى تمنع نفسها من فرط حبها لزوجها، وخوفها على مشاعره من أن تفصح عما يتملكها من اضطراب :

" راقبتهما عاماً وراء عام. كانا يتشاحنان، وقبل ذلك بمرور الوقت تعلمت عائشة الحرص : تعلمت الابتعاد عن موضوعات بالذات، تعلمت مداراة الحماس، والتساؤل، والانفعال، والمعارضة، والشجن، والدموع، والفرح – تعلمت مداراتى، ليس خوفاً منى، أعتقد، بل خوفاً عليه..." (ص. ١٠٤).

كان الحب إذن هو مبعث استسلام عائشة لإرادة زوجها. فهو – أى الحب- هو الذى يمنعها من أن تحدثه فى ما لا يرغب من موضوعات خشية أن تضايقه، وهو الذى يجعلها تدارى تساؤلاتها وحماسها لكى لا تثير غيرته، وأن تخفى بداخلها ما يستبد بها من ضيق وانفعال، أو عدم تقبل لأرائه. بل لقد اعتادت على أن لا تظهر له دموعها وآلامها، بل وحتى فرحها. وكان الحب هو الحائل أيضاً الذى يبعدها عن التشاجر الذى هو فى أساسه رغبة وإصراراً وتشبثاً بفعل أو قول. وباختفاء الحب والمشاعر من داخلها أضحى ما يعنيها هو إطلاق العنان لذلك الطوفان الذى يعتريها ويستبد بدواخلها. وهو ما ترك حيزاً للامعقول لكى يسيطر على اللاشعور فى محاولة منها لإيجاد مخرج من ذلك الاضطراب الذى يتملك كيانها الأنثوى الحساس. فاعتقادها فى الخرافة، وفى كون جسمها، ونفسها، وقدرها فى الحياة، يخضع لقوة ميتافيزيقية تسيطر عليها، وتستحوذ على كيانها، للدرجة التى تحول بينها وبين الإنجاب، فكل ذلك مبعثه رغبة ملحة فى أن يكون لها طفل. فقد استنفزت كافة الوسائل العلمية فى محاولة لإيجاد علاج لذلك التأخر، فما بقى لها سوى اللجوء إلى ما هو يتجاوز حدود العقل. فقد رأت فى الخرافة وفى العالم السفلى أملاً قد يحقق لها ما تبتغيه. وبالرغم من هذا يأتى الاقتناع الداخلى، والرؤية الذاتية ليوضحا للقارىء أن عائشة تدرك أن الكبت الجنسى، وإهمال زوجها لها، هما مبعث اضطرابها الداخلى الذى أدى إلى نفورها وعدم تقبلها له. فهو يعتقد أن محاولاته معها لكى تنجب- وإن باءت بالفشل- فهى غاية ما يقدر على فعله.

وهو لم يعد يرغب فى التواصل معها جسدياً، وهو ما توضحه عبارة "*ومفيش أى داعى إننا نعمل، سوا، أى حاجة*" فى الاستشهاد التالى. وهو ما يرمز إلى رفضه لجسدها، واكتفائه منه، بل والملل الذى يعتريه. وهنا يقفز تساؤل : كيف يتسنى لها أن تنجب وزوجها لا يتواصل معها. وبهذا يتضح أن استسلامها للخرافة هو استسلام لوهم، قد ينسيها آلام الواقع المعاش.

" « إذن أنت تعتقد أن كل ما يمكن معرفته خلاص اتعرف، زى ما بتقول باستمرار انك عملت كل شىء، وما فيش أى داعى إننا نعمل، سوا، أى حاجة. يعنى انت بتقول إن مش حيكون فيه أى حاجة جديدة فى الحياة. طب عايشين ليه؟ ما نموت وخلاص ». " (ص. ١٠٤) .

ويكشف لنا السرد – من خلال تقنية الاسترجاع الخارجى – كيف أن النفور تسلل إلى قلب عائشة. فعندما كان يقترب منها محاولاً التواصل معها وقتما تستبد به الشهوة كانت تترك له جسدها دونما أن تشاركه، أو تبادله المشاعر والأحاسيس. إذ يبدو لها أن جل ما يعنيه هو الجسد، فوجهه يغطيه قناع زائف يرسمه لكى ينال ما يبتغيه. إلا أن شفافية نفسها تريها تلك الصرامة التى تغطى ملامحه. فهو غير قادر على أن يستمر طويلاً فى اصطناع التلطف.

" رأيتها تبعد عينيها عن التلطف البادى على وجهه عندما يحاول، مترددا، استثارة رغبتها، وتنكمش أمام القناع الصارم الذى يغطى ملامحه عندما يستسلم، فى النهاية، لشهوته. رأيتها تدير رأسها، توجه نظرها إلى نقوش الحائط، أو إلى زخارف وسادتها. ورأيتهما – عندما تلتقى نظراتهما مصادفة – يتبادلان ابتسامات متأدبة، كغريبين داس أحدهما على قدم الآخر فى حفل فى سفارة. " (ص. ١٠٦).

وهو ما يدفعها إلى التفتيش عن رجل، لا تبحث من خلال معرفته عن معانى العاطفة، وإنما عن نفسها كأنثى يرغبها الرجل ، فهى تفتقد "حضور الرجل فى حياتها. وهو ما تحقق عند رؤيتها للجزار لأول مرة كما يكشفه لنا السارد العليم.

" تهتز مع الموسيقى. يعود بعد لحظة. أما أنا، فأعلم ما يدور برأسها : ليس طويلاً، ليس وسيماً، وإنما له حضور، له حضور وسط الخيمة المزدحمة، وملابسه .. الجلد الأسود.. آه يا عائشة.. آه.. تبتسم، ويرد ابتسامها..." (ص. ١١٤).

أما قصة "السخان" فتقع أحداثها نصياً فى ثمان وعشرين صفحة يقدم خلالها السرد – من خلال تقنية الاسترجاع – لمحات من ماضى الشخصية الرئيسية "صلاح". وهو طالب فى السنة النهائية فى كلية الحقوق. إذ لا يقدم لنا نص أهداف سويف المحتوى السردى فى متوالية سردية تتعاقب فيها الأحداث المروية بضمير الغائب، ولكن

فعل القص يبدأ بسرد حدث يتجاوز زمانياً البداية الفعلية للأحدوثة. فتبدأ القصة بسرد لذلك الصمت الذى يسود الشقة، والذى لا يقطعه سوى صوت السخان. ولحظة السرد هذه ما هى إلا ولوج فى قلب الحدث in media res ، وهى تقنية كلاسيكية قديمة اعتاد على استخدامها الروائيون الغربيون. ويعلم القارىء فيما بعد أن خط السرد هذا يسبقه مشهد ل"صلاح" وهو جالس على الكنبة راقباً بنظره باب "الحمام" حيثما أخته فاتن بداخله. ويُصاغ هذا المشهد سردياً بطريقة استرجاعية تمثل انحرافاً زمنياً – بالارتداد زمنياً إلى لحظة تسبق الزمن الفعلى للسرد. ويُستدل على كافة انحراف زمنى بمجموعة من المعالم النصية التى ترشد القارىء إلى التمييز بين الحدث الذى يندرج تحت سياق مستوى القص الأول، وبين ذلك الذى يتبع رؤية استرجاعية أو استشرافية يُراد بها بيان ما يسبق، أو ما يلى خط القص الأول من أحداث. ومستوى القص الأول كما يعرفه لنا جيرارد جينيت هو " المستوى الزمنى لقصة بناءً عليه يضحى معرفاً كافة انحراف زمنى"[٣٥]. فهذا المستوى هو الذى يحدد المستويات الأخرى المتذبذبة والمتأرجحة بين العودة إلى الماضى واستشراف المستقبل[٣٦]. وفى قصة "السخان" فإن خط القص الأول يبدو لنا مُحدداً منذ السطور الأولى، وهو ما يمكننا من معرفة أى الأحداث سابق أو لاحق لحاضر القصة. وبهذا يتمكن القارىء من خلق تسلسل زمنى تصورى يمكنه من فهم الأحداث المسرودة على التوالى. فالزمن – من منظور عبد الملك مرتاض – ما هو إلا خيوط ممزقة متراكبة لكنها غير مجدية، غير دالة ولا نافعة، وما يبعث فيها الحياة هو الحدث السردى. إن الفعل السردى الذى يتجسد فى الأحدوثة المسرودة هو ما يعطى للزمن دلالة. وعلى هذا فإن عدم التسلسل الزمنى فى ترتيب الأحداث، والذى يميز الرواية الحديثة، يجعل من الضرورى فك شفرات النص فى محاولة لإعادة ترتيبه والتمييز زمنياً بين أحداثه[٣٧].

وإن كان بإمكان القارىء من خلال الاسترجاع أن يستدل على حدث يسبق اللحظة الآنية للسرد، فإن مبعث هذا الارتداد إلى الماضى فى قصة "السخان" هو دواخل صلاح وما يعتمرها من اضطراب داخلى. فهذا الماضى ما هو إلا مقتطفات من الذاكرة اللاإرادية التى مبعثها ذات يتضارب بداخلها الرغبة فى الاستحواذ على جسد أخته، بما يمثله هذا الاستحواذ من متعة حسية، وعدم القدرة الفعلية على كبح جماح غرائزه التى يدرك حرمانيتها نظراً للمرجعية الدينية التى نشأ عليها، فالضمير يملأ نفسه بالتأنيب على تلك الأفكار الصامتة، التى يعتبرها دنساً يشوب رؤيته لذاته كشخص ملتزم دينياً وخلقياً.

---

[٣٥] Gérard Genette, Figures III, « Métalepses », coll. Poétique, Paris, Seuil. 1972 p. 90.

[٣٦] سيزا قاسم، مرجع سابق، ص. ٥٧.

[٣٧] عبد الملك مرتاض، فى نظرية الرواية، بحث فى تقنيات السرد، سلسلة "عالم المعرفة"، رقم ٢٤٠، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ص.٢٠٧.

وفى قصتنا يتسنى لنا فى يسر أن نرى صلاح وهو جالس على الكنبة يرقب "الحمام"، وذهنه منصرف عن الحاضر.

" جلس على الكنبة وبيده المسبحة. جلس يذكر الله، ثم انفتحت أمامه طاقة رأى فيها حقيقة واحدة : إنه وفاتن أخته وحدهما الآن بالشقة. أمه لن تعود قبل مضى ساعة أخرى. كان صوت السخان قد خمد.. لا بد أن فاتن تجفف نفسها الآن. تمر بالمنشفة على أجزاء جسمها جزءا جزءا. تنثنى لتصل إلى كاحلها، أو ترفع ساقها حتى – إذا استمر على هذا المنوال فمصيره المحقق هو الخسران.. خسران دراسته ومستقبله.. خسران الدنيا والآخرة فيكون من الخاسرين." (ص. ٩٤).

ونلاحظ فى الاستشهاد السابق كيف أن بدايته ونهايته أتت لتجسد مسلك صلاح اللاواعى لما يفعله. فهو يمسك بحبات المسبحة بين أصابعه، بينما خياله يتصور فى اشتهاء ورغبة غريزية تفاصيل جسد أخته. وبذلك يتأكد انصراف الشخصية عن ظاهر ما تفعله. ويتضح بهذا الرؤية الكلية للسارد العليم القادر على سبر أغوار الشخصية، ليكشف للقارىء ذكر صلاح لله فى ذات الوقت الذى ينشغل خاطره بمفاتن أخته الجسدية. ومن خلال تلك الرؤية الشمولية يبدو لنا ظاهر صلاح وقد عرَّاه السرد، ليظهره لنا مضاداً لما فى نفسه من انشغال بصورة أخرى داخلية لا تدع له حيزاً سواها. إنه وقد تملكته صورة أخته "فاتن" لم يعد بقادر على امتلاك الوعى والإدراك للحظة الآنية، فأضحى مستحوذاً بأفكار ورؤى داخلية صامتة. ويأتى الحديث الداخلى المسرود " *إذا استمر على هذا المنوال فمصيره المحقق هو الخسران.. خسران دراسته ومستقبله.. خسران الدنيا والآخرة فيكون من الخاسرين*" ليكشف مخاوف صلاح من افتضاح أمره، ونهاية طموحه الدراسى، وورعه الدينى، إذا ما استمر انشغاله الذهنى، وانصرافه عن واقعه الحياتى، أو إذا ما أقدم على الاستحواذ على جسد أخته. وهذا التضاد بين المظهر الدينى، والداخل الشهوانى، يأتى ليبين ازدواجية الرجل الشرقى وكيف أن قوانينه تتضاد مع سلوكه. ويتطابق هذا مع نهاية القصة. فيأتى القمع ليفسر دواخل صلاح الذكورية، وما بها من نظرة عليا للذات لا تعتد بمشاعر المرأة، وكيف أنه يعتقد أن السبيل الذى به ينتهى ذلك الاضطراب الذى يعتصره، وعدم القدرة على وأد تلك الأحاسيس المحرمة، التى نجحت فى أن تتسلل بداخله، لتجذبه لجسد فاتن، هو فى أن يزوجها ليبعد بذلك جسدها عن مخيلته. وفى هذا نظرة دونية للمرأة – ندركها من خلال منظور الشخصية الذاتى- تعتبرها أساساً للشر والغواية. ويدور بداخله حديث صامت يكشفه لنا السرد، ليوضح ذلك الاضطراب الغريزى الذى يقلق صلاح.

" ... بل هو الكفر بعينه أن تصلى وأنت بهذا الدنس. يجب أن يجد حلا. يجب أن يجد حلا كى يستطيع الصلاة. " (ص. ٩٤).

ومع تنامى الأحاسيس الجنسية بداخل صلاح، يتراءى له فى حلمه ذات مرة، امرأة يتحسس جسدها، وفى هذا الحلم يتسنى له أن يلمس بأنامله ما يتمناه فى عالم الواقع.

وبهذا فإن اللاوعى المشبع بالكبت والرغبة، يجد له متنفساً فى عالم الأحلام. وهو فى هذا يتخيل أن تلك التى يتلذذ بتحسس جسدها هى فاتن. وبالرغم من كونه قد نال ما كان يتمنى بتحقق ذلك التلاقى بين جسده وجسد أخته، فإن " أنا الواعى" – فى حلمه – تظل يقظة. إذ بمجرد أن يخرج من فيه اسم "فاتن" الذى يهمس به إلى تلك التى بين ذراعيه، تتشوش الصورة بداخله. ويكتشف أن تلك التى يضمها ويحتضنها بين ذراعيه تسخر منه، وتخبره بأنها سوسن، العاهرة التى دعاه أصدقاؤه إلى فراشها من قبل، وما كان منه إلا الرفض وادعاء الخلق، والخوف من الله.

" استيقظ على آذان الفجر وقد انتابه شعور غريب بأن شيئاً رهيباً قد حدث. راودته ذكرى شاحبة لحلم يرفع فيه غطاء ويلمس نهداً. رأى فاتن تضمه إليها تحت الملاءة القطنية البيضاء وتداعبه حيث يتوق لأن يداعب، ولكنه عندما همس باسمها سخرت منه قائلة « اسمى سوسن. ألا تعرفنى؟ »." (ص. ٩٣).

وفعل السخرية ينبع من هذا الوعى الذى يمثل الضمير الذى يؤرق جنباته الآن فى حلمه كما كان فى عالم الواقع. إنه قدر من تأنيب الضمير، وأن مثله ما يستحق سوى "سوسن"، وأن جسد أخته الطاهر ما له أن يدنس بغرائزه المعيبة.

فهو يرى فى وجود أخته معه فى ذات المنزل حائلاً بينه وبين الالتزام فى العبادة. وكأن الوجود الأنثوى هو مبعث تلك الغواية والشهوة بداخله. وإذ تسيطر عليه الرغبة وتستبد به، يجده القارىء وقد أوشك أن ينال جسد فاتن، التى يظهرها النص فى صورة الفتاة المستسلمة، غير المدركة لأفعال صلاح، لولا قدوم الأم الذى يجعله ينصرف عما كان ينتويه.

" تنساب نقط الماء على يده من شعرها المبتل. يترك ذراعها ويحرك يده عبر نهدها إلى فتحة قميص نومها وهى جالسة فى مكانها بلا حراك. يدور المفتاح فى قفل الباب وتخطو الأم إلى الداخل متحشمة بالسواد من رأسها حتى إخمص قدميها..." (ص. ٩٦).

وإذ يشعر بالخجل من نفسه، أو لخوفه من أن تكون فاتن قد أدركت أو شعرت بدواخله، فإن صلاح يخبر أمه بقراره بتزويج أخته من ابن خالتها عصام، ويبرر ذلك بادعاء كاذب، وهو سوء خلق أخته فاتن. وهو ما يتضاد مع مدحه السابق لأخلاقها. ويدهش القارىء من تلك الثقة والراحة التى يشعر بها صلاح عقب قراره القمعى.

" خرج من حجرة أمه، وخطى بثقة إلى الحمام، حيث أدار صنبور الماء البارد." (ص. ٩٨) .

إن صوت قطرات الماء وهى تخرج من الصنبور لتسقط على الجسد الأنثوى العارى تستبد بخياله، فما يشعر به من نداء داخلى، يدعوه فى إلحاح - كنداهة- إلى تلاقى جسد أخته يجعله يرجع- فى استرجاع خارجى- إلى الماضى، متصوراً ومتفكراً فى معاناته التى سبق وأن عذبته، إذ هو يُمنى نفسه بذلك الجسد. يعود بنا السرد إلى فترة زمنية سابقة لخط القص الأول، ليكشف لنا أن البعد الزمنى لمعاناة صلاح، يمكن تأريخه بوفاة والده. فمنذ شهرين سبقا اللحظة الآنية للسرد كان يتسنى لأفراد عائلة صلاح الاستحمام بإيقاد "الوابور" إذ لم يكن للسخان وجود. وفى هذه الفترة كان ما يجذب انتباهه هو حياء أخته وطاعتها.

" يومىء برأسه، ويسمعها بعد ذلك فى إجراءات إيقاد الوابور، تملأ الصفيحة الكبيرة وتقيمها على النار، تتفقدها عدة مرات، ثم تأتيه فى النهاية، قائلة فى رقة :

« حمامك جاهز » وتولى مسرعة.

دائما ما تتحدث برقة ودائماً ما تولى مسرعة." (ص. ٨١).

يأتى هذا الاستشهاد ليبين أن رؤية صلاح الجنسية لفاتن تعقب اللحظة الآنية للسرد. إذ أن رؤيته لها فى الماضى كانت تتجسد فى كونها أخته التى يعجبه أن تتمتع بالأخلاق : الرقة والحياء والأدب. فقد كان يراها أختاً يمتدح دوماً صفاتها. وتأتى الكلمات لتعبر بدقة عن هذه النظرة فى صورة كلية يعلمنا بها السارد العليم. فتكرار الحال الدال على الرقة "فى رقة"، "برقة" يرمى به السرد إلى توضيح ما استجد على ذات صلاح عقب وفاة الأب. والآن بعد وفاة الأب وتقلده لمسئوليات المنزل، أصبح يراها بغير ذات النظرة التى كانت وأباهما على قيد الحياة. إنه الآن لا يرى فيها غير صورة الأنثى المكتملة النضج. وربما يأتى عنوان القصة "السخان" وكيف أنه حل محل "الوابور" فور وفاة الأب لنستدل به على ما تسلل إلى داخل صلاح عقب توليه زمام مسئولية الأسرة. وإذا كان "الوابور" يرمز إلى القدم والماضى، فإن "السخان" يدل على الواقع الجديد الذى أضحى هو حال علاقة صلاح بأخته. وعلى الرغم من وعيه بما يعانيه من أزمة تبدو لنا كلعبة الأرجوحة، فتارةً تستبد به الرغبة للدرجة التى تجعله يقتحم غرفة أخته محاولاً أن ينال من جسدها، وأحياناً يمكن للقارىء من خلال الأسلوب غير المباشر الحر أن يستشف أن صلاح يعذبه الوعى بفداحة وعظم الإثم المتمثل فى تلك الأفكار التى تقتحم دواخله.

" رمق صلاح الزجاج فى أعلى باب الحمام .. لا يزال مضاء، والسخان مستمر الفحيح، لا بد أنها تغسل شعرها الآن، ترفع ذراعيها، تترك الشعر المرغى بالصابون مكوماً فوق رأسها، تضع قدمها على كرسى الحمام الخشبى، وتنحنى – لو أنه سحب كرسياً – غاص قلبه إلى قدميه." (ص. ٨٤).

" فى أقصى ركن من الحجرة كان سريرها، وهى نائمة عليه، متكورة فى دفء تحت الملاءة البيضاء. الملاءة القطنية تخفيها بأكملها عدا رأسها. شعرها منثور، وعيناها مغلقتان. انحنى عليها.. " (ص. ٩٣).

" أما هو فقد خالف أمر الله الصريح : « حرمت عليكم أمهاتكم وبناتكم واخواتكم وعماتكم وخالاتكم... » " (ص.٨٩).

" رأى نفسه يتلكع فى الصالة حتى تمر فاتن ليحتك بها « بعفوية »، وترددت فى ذهنه كلمات أمه : « أنت رجلنا الآن وليس لنا غيرك. » حاميها حراميها.. تلمس أصابعه يدها وهى تناوله كوب الشاى.. أصبح مثل ركاب الأتوبيس المتلصصين." (ص. ٨٩-٩٠).

يبدو لنا هذا التحليل الدقيق للذات، والذى يكشف عن رؤية ذاتية لنفس يعذبها إدراكها إثم ما تفكر فيه، يأتى متوافقاً مع نقد لسلوكيات خاطئة يراها صلاح فى المجتمع. فهو يعقد مقارنة بين نفسه وبين الرجال الذين يتعمدون التحرُش بالنساء فى المواصلات العامة. ويرى نفسه شبيهاً بهؤلاء الرجال الذين يراهم لصوصاً يعتدون باللمس على أجساد لا تحل لهم. إذ هو الآخر يتعمد التحرش بفاتن كلما رآها. ويأتى لفظ "بعفوية" لكى لا يعبر فقط عن تفسير أخته لاحتكاكه بها، فهى لا تشك فى نواياه، ولكن أيضاً عن سخرية يهزأ بها من سوء ما يفعل. فهو يشعر بتأنيب الضمير، ويرى نفسه لصاً لديه رغبات فى الاستحواذ على ما هو ليس بحقه. وتأتى المفارقة لتؤكد براعة أهداف سويف فى صياغة أحداث يمتزج فيها المشهد المرئى بدواخل الشخصية. فبينما صلاح يرقب جسد أخته عقب خروجها من "الحمام" تتعالى أصوات فى الشارع، فيندفعا إلى الشرفة ليشاهدا لصاً، وقد أوشك الناس على القبض عليه. ويدور حوار بين صلاح وفاتن التى ترى، على الرغم من كونها تتمثل أمام عينى القارىء كضحية لرغبات الأخ غير الأمين على أخته، أن اللص ربما قد أقدم على فعل السرقة لحاجته إلى المال. وفى المقابل نجد صلاح – والذى يتمثل بدوره سارقاً أمام عينى القارىء – لا تأخذه باللص رأفة ولا رحمة، فهو يراه مذنباً فى جميع الأحوال. وإذ تتكىء فاتن على سور الشرفة لكى تشاهد اللص، وهو يندفع محاولاً الهروب من قبضة المارة، فإن صلاح ينشغل بالنظر إلى قطرة ماء تجد لها طريقاً بداخل صدر فاتن. فلقد أصبح مفتوناً بجسدها للدرجة التى أضحت فيها قطرة الماء التى تتسلل بداخل قميصها تثير غيرته، فهو يتمنى أن يكون مثل قطرة الماء التى تتحرك فى حرية على جسدها. إنه يشعر بالظمأ الشديد من فرط الإثارة. إنه يشعر بالعطش الغريزى.

" ... واتكأت على السور لترى ما يحدث... كانت بشرتها مغسولة موردة، ورائحة الصابون لا تزال عالقة بها، وشعرها المبلل النظيف ملتصق برقبتها، تتساقط منه

قطرات الماء، فتجرى على صدرها إلى أن تتوارى فى فتحة قميص النوم..." (ص. ٨٦-٨٧).

" ... ود لو يمد يده ليلتقط قطرة من الماء على طرف إصبعه، ود أن ينحنى ليلتقط قطرة على طرف لسانه. قطرة واحدة. بمنتهى الرفق. فلن يلمسها، يريد الماء. الماء فقط." (ص. ٨٨).

ومع زحف هذه الأفكار الجنسية إلى داخله تضعف مقاومته، ويفاجأ القارىء به يحرك أصابعه على سور الشرفة، مُقرباً إياها من ذراع أخته ومزيحاً مرفقه ليلمس ذراعها.

" ابتلع ريقه، وتحركت يده على سور الشرفة، وانزاح مرفقه قليلاً فلمس ذراعها وهى متكئة بجانبه..." (ص. ٨٨).

ويأتى هذا المشهد مُصاغاً للقارىء عن قرب close-up ليكشف عن صورة سردية ذات إيقاع بطىء، فالحركة فيها تتم ببطء لتوضح تردد وخوف صلاح من افتضاح أمره، وكذلك ليكشف عن عزمه وتصميمه على المضى قدماً فيما انتواه. ولهذا تتسلل أصابعه فى خفة ومكر. وإذ يعتقد القارىء أنه سيلمس ذراع أخته بأصابعه، يأتى اندهاشه من انزياح مرفقه ليلمسها بالشكل الذى يبدو لها دونما عمد وقصد، وكأنه جاء عفوياً. وتعبر أفعال "تحركت"، "انزاح"، "لمس" عن فعل لاإرادى، وكأنما أصابعه ومرفقه قد تحركوا من تلقاء نفسهم دونما تعمد منه. ويبدو واضحاً للقارىء فى قصة "السخان" كيف أن تمكُن الغريزة واستبدادها بنفس وجسد صلاح قد جعل تفاصيل حياته تصبح مُغايرة لما عرف عنه من سلوك وطبع. وهو ما نعلمه من خلال السرد الكلى القادر على تعرية كافة جوانب الشخصية. بل واقتحامها من الداخل وسبر أغوار النفس للكشف عن نواياها.

" الآن وهو يدفع حبات المسبحة بين أصابعه، وشفتاه تتمتعان بأسماء الله فى آلية ذاهلة : « الرحمن..الرحيم..الملك..القدوس..السلام.. المؤمن » .. اختل نظامه المعتاد، فلم يشرب الشاى مع أمه ... لم يشرب الشاى مع أمه – لكن نظامه المعتاد اختل فى أمر أهم : فهو لم يؤد صلاة المغرب، بل هو فى الحقيقة لم يؤد أيا من صلوات اليوم." (ص. ٨١).

توضح الأفعال "يدفع"، "تتمتعان" قدراً من الانفصال بين ما تفعله أعضاء الجسد، وإدراك واستشعار الذات للقيمة الروحانية التى يمثلها هذا الفعل. فبينما أصابع صلاح تدفع حبات المسبحة الواحدة تلو الأخرى، فإن ذهنه ينصرف عن التدبر فى أسماء الله التى تتوالى مع كل حبة. وإذ تتلفظ شفتاه بالأسماء الكريمة، فإنه ينشغل عنها بغريزته وقد أحكمت قبضتها على تفكيره، فلم يعد يرى سوى جسد فاتن. ويبدو لنا هذا اللجوء

اللاإرادى إلى تصرف يتجلى فى ظاهره الإيمان والقرب من الله، وإن كان يوحى لنا- لغياب الإدراك وتسلط الشهوة على النفس- بأن ما يفعله صلاح ما هو إلا عادة قد اعتادها. وهو نفس ما يؤكده لنا النص، الذى يبين من خلال ذلك الوصف الكيفية التى يردد بها صلاح أسماء الله الحسنى فى قدر من "الآلية". وتلك الطريقة كما يوضحها السارد يتخللها شىء من الميكانيكية التى ترمز إلى البعد عن الإدراك بالقلب والحواس. فهو فى ذكره لأسماء الله يفتقد إلى الوعى بمعنى ما ينطق، فلا يتدبر فى مقاصد الكلمات. وتأتى الصفة "ذاهلة" لتنعت مسلك صلاح اللاواعى لما يقوله، فتؤكد على انصراف الشخصية عن ظاهر ما تفعله. ونلاحظ أن ظرف الزمان "الآن" يشير إلى اللحظة الآنية للسرد، حيث صلاح يجلس على الكنبة دافعاً حبات المسبحة بين أصابعه مردداً أسماء الله بين شفتيه. وهو ما يتضاد مع الزمن النفسى الذى يتجسد فى غياب اللحظة الحاضرة، بزمنها ومكانها، وانصراف صلاح عنها سواء إلى ماضٍ يتذكر فيه تفاصيل جسد أخته، أو إلى مكان استعارى "الحمام" يتخيل فيه تدافع قطرات الماء على جسد فاتن. إذ يتوقف الزمن عند صلاح مع توارى جسد فاتن عن ناظريه. ويضاد هذه النظرة الكلية لنمط حياة صلاح قدراً من الإسقاط لأحداث ومعلومات سردية ربما كان ذكرها قد يعلمنا بتفاصيل عن خفايا نفس الشخصية.

ويرى "بيير لوى رى" بأن الإسقاط بداخل القصة يحقق قدراً من التعليق للفعل السردى[٣٨]. وهو بهذا يتفق مع يراه ستندال من أن الحكى عن المشاعر الحميمة بقدر من التفصيل قد يأتى بنتيجة تتضاد مع الغاية التى يريدها الراوى[٣٩]. ونرى فى الاستشهاد السابق إبهاماً وعدم رغبة فى الإفصاح عن سر عدم أداء صلاح لصلواته طوال اليوم، وهذا يدفعنا – كقراء- إلى الافتراض واقتراح البدائل، فربما يكون صلاح غير قادر على هذا لتدنس جسده بما يحول بينه وبين الطهارة الواجبة للصلاة. إذ أن وطأة الشهوة التى تملكته، وتسلطت على نفسه، ربما جعلته يأتى بفعل أبعده عن مستلزمات وشروط الوقوف بين يدى الخالق. وربما لإحساسه بأن روحه قد تلوثت بما يعكر صفو العلاقة مع الله، مما دفعه إلى الخجل، والخوف من لقاء المضطلع على خبايا الأنفس. وأيا كان الأصح من هذين التفسيرين، فإن ذلك قد نستدل به على إقصاء السرد لبعض التفاصيل السردية. إذ سيكشف لنا النص فيما بعد أن تدنس الروح مبعثه شدة تعلق صلاح بجسد فاتن، وهو ما حال بينه وبين العبادة. وبذلك لا يقدم النص كافة التفاصيل من أول وهلة، فهو يتعمد أن يحود عن تقديم نص بسيط لا يثير خيال القارىء، ولا يدفعه إلى إعمال العقل لفك شفراته الملغزة. وإن كان قد أشار – فى تلميح لا تصريح – إلى شىء سيتم ذكره بالتفصيل فيما بعد فى موضعه النصى. وهذه التقنية هى الاستشراف التكرارى، والذى وظيفته الأساسية فى النص السردى هى الإعلان كما أوضحه لنا "جيرارد جينيت" : هذا النوع من الاستشراف يشير مسبقاً إلى حدث سيتم

---

[٣٨] Pierre Louis-Rey, Le roman, Paris, Hachette, 1992, p.111.

[٣٩] المرجع السابق، ص ١١٠.

حكيه فى موضعه الطبيعى بقدر من التفصيل"[٤٠]. وهذا يساعد على تحقق ما يطلق عليه الناقد رولان بارت "تضفير القصة" [٤١] أى جعل كافة عناصرها تتشابك وتتضافر معاً، وذلك بما تخلقه بداخل القارىء من انتظار، ولهفة على معرفة التفاصيل. وهذا الإحكام البنائى يكشف عن قدرة أهداف سويف على فعل الكتابة بنوع من الاحتراف.

ويفرق "بيير لوى رى" بين الذاكرة الإرادية، واللاإرادية، بأن تلك الأخيرة تعتمد بشكل أساسى على حواس، نادراً ما تستخدم للتواصل مع الآخر، كحاسة التذوق والشم واللمس...الخ، وهذا يفتح المجال لبروز الأنا الداخلية[٤٢]. وهو بهذا يقصد أن ذلك التذكر يتفجر بداخل النفس عندما يستشعر البطل فى اللحظة الآنية حدثاً ما يضاهى حدثاً آخر تم فى لحظة ما بذات الشكل فى ماضيه، وهذا يكون مبعثاً لانطلاق الذاكرة بشكل لاإرادى، لتعود به إلى الماضى قرب أو بعد.

والأحدوثة التى يدور حولها الحكى فى هذه القصة تتسلط أضواؤها حول أسرة مُهمشة وفقيرة تسكن فى شقة صغيرة. وتظهر لنا ملامح الفقر الذى يضرب بجذوره فى الواقع الحياتى لهذه الأسرة من خلال عدم قدرتها على امتلاك "السخان" الذى يمثل إحدى وسائل الرفاهية الدالة على القدرة المادية. فالأسرة - كما يوضحه النص السردى- لم تمتلك "السخان" إلا فى وقت متأخر، وقد جاوز صلاح – الابن- عامه العشرين وقاربت فاتن – الابنة- على بلوغ الستة عشر عاماً. وقبلها كان اعتمادهم الرئيسى على "الوابور". ومنذ السطور الأولى للسرد الذى يبدأ زمانياً- ودونما تحديد للسنة – عقب موت الأب بأربعة أشهر، يعلم القارىء أن الآلة الجديدة – السخان- قد توافق وجودها مع حدوث تغيير جوهرى فى حال أفراد الأسرة ولا سيما صلاح. ويُحدد لنا النص تاريخ عمل السخان بشهرين عقب وفاة الأب. ويأتى اسم الشخصية "صلاح" موضحاً للقارىء الخلفية الدينية لهذه الأسرة، وكيف أن الاسم يأتى فى تطابق مع المحتوى السردى الذى يبين سلوكه الملتزم دينياً وخلقياً. فهو كما يبينه النص لا يقدر على النظر إلى "نساء الجيران". ولا يقوى على أن يتفرس تقاطيع أجساد فتيات الجامعة من زميلاته. ويحاول قدر الإمكان أن يتحاشى ملامسة سيدات الأتوبيس. وهو فى كل هذا يطيع الله ويبغى مرضاته. وهو ما نلمس تحققه فى اختيار اسم "فاتن" الذى يمثل بكونه رمزاً للغواية والفتنة، نظرة إدانة للمرأة من منظور ذكورى، لا يجسد ما تعتقده أهداف سويف، إذ نراه يتوافق مع رؤية البطل. إذ أننا كقراء لا نسمع سوى ما يسمعه صلاح، المتأجج بالشهوة ناحية جسد أخته فاتن. إنه لا يسمع إلا صوت السخان الذى هو فى الواقع لا صوت له، فهذا الصوت يتطابق مع الوصف الذى يأتى فى تجانس مع ذات صلاح. إن عالم الشقة – بما يمثله من حيز مغلق- يبدو له صامتاً فلا يقطعه إلا نداء مُلح

---

[٤٠] Gérad Genette, op.cit., p. 111.
[٤١] Roland Barthes, S/Z, Seuil, 1970, p.65.
[٤٢] Pierre Louis-Rey, op.cit., p.117.

بداخله. ونرى الكلمات تنسجم فى النص مع الإحساس الداخلى لذكر يعذبه وسواس قهرى، يدفعه إلى تخيل ما يجاوز باب الحمام، وما يعنيه وجود السخان تدافع للماء على جسد عارى يتخيل تفاصيله، وكيف أن قطرات الماء تنسكب عليه الواحدة تلو الأخرى. إن صوت السخان ما هو إلا ما يعتمر بداخله من رغبة عارمة.

" ساد السكون الشقة، لا يقطعه سوى فحيح مستمر يطلقه السخان. هذا السخان الذى لا يلبث من حين لآخر أن يزمجر مشتعلاً، ثم يخبو بعد لحظات فيعود إلى فحيحه الرتيب. لم يعتد صلاح هذا الصوت بعد..." (ص. ٨٠).

وكلمة " فحيح"، التى تصف لغوياً ذلك الصوت الذى يصدره الثعبان لحظة شعوره بالخطر أو بوجود الفريسة، تأتى نصياً لترمز إلى ما يعتقده صلاح فى تلك الغريزة التى تستبد به. فهو يرى فى أخته فاتن خطراً يهدد رؤية الآخرين له. وفى ذات الوقت يراها جسداً أنثوياً يخضع لسلطته الذكورية عقب وفاة الأب، إذ أصبح مسئولاً عنها. ومن ناحية أخرى فإن ذلك الصوت الذى يشبهه النص بالفحيح المتواصل، وهو ما تعبر عنه الصفة "مستمر"، مبعثه ذلك الجسد الأنثوى العارى الذى يتلوى تحت قطرات الماء الساخنة المنهمرة دون توقف. إنه فحيح بداخل صلاح يدعوه إلى الانقضاض على فريسته. وفى هذا يرمز السرد إلى رؤية ذاتية تمتلىء بها ذات صلاح. وهذا الفحيح لا يصدر فقط من ذات ذكورية تشعر بالاشتهاء. فرغبته ما هى إلا صدى لنداء الآخر المُغاير له فى الجنس. فهو يرى الأنثى "ثعباناً" يصدر فحيحاً لا ينقطع، وكأنها تدعو ضحيتها إليها. إنه نداء يسبق الافتراس. وإذ يقاوم صلاح تلك الرغبة يبدأ السخان فى الغضب. ويأتى الفعل "يزمجر" لكى يصف لنا عدم رضا، بل وسخط السخان على "صلاح" الذى يقاوم نداء الجسد. والحال "مشتعلاً" يرمى به السارد، فى نظرة كلية تصف دواخل صلاح، إلى بيان استبداد وتمكن الرغبة والغريزة من إرادته. فهو يرى أن جسد فاتن يشتعل بالرغبة الجارفة. إنه يراها تريده. انظر كيف يبدو له المكر الأنثوى الذى يحتال حتى يصل إلى مرماه، فالسخان وإن زمجر إزاء مقاومة صلاح، فإنه لا يلبث أن يعود إلى ندائه ذى الإيقاع "الرتيب" والمتناسق. وعدم اعتياد صلاح لهذا الصوت يتضح منه عدم استسلامه للغواية. وهذا التصور، وإن لم يعبر عنه السرد بشكل صريح، فإنه يتواءم مع جرأة صلاح واندفاعه فى محاولة لأن ينال مبتغاه من جسد فاتن لولا قدوم الأم. وهو ما سيكشف عنه النص للقارىء آخر الأحدوثة. وفى هذه الصورة السردية إيحاء بالمسئولية المشتركة، فهو يرى أن فاتن تدعوه إليها بتعمدها عدم إغلاق باب حجرتها، وارتداء ملابس خفيفة، والخروج من الحمام حافية القدمين.

" من المؤكد أنها لا ترتدى شيئاً تحت قميص النوم هذا. ولماذا تخرج دائماً من الحمام حافية القدمين؟ " (ص. ٩٤).

ويكشف لنا الحديث الداخلى المسرود عن ذلك الحوار الذى يدور بداخله، فتارة يرى فاتن بريئة لا يمكن لها أن تضاهيه فى ذات الأفكار الجنسية. وأحياناً أخرى لا يستبعد أن تكون رؤيتها له تبعد عن رؤية الأخت لأخيها، فهى تخفى بداخلها رغبة وولعاً يتمنى جسده. ويفسر ذلك - من منطلق فهم خاطىء للحديث الشريف - بأن النساء ينقصهن العقل والدين.

" ...وفاتن.. ألم تشعر بشىء هى الأخرى ؟ أم أنها تشعر وتخفى؟ النساء.. النساء من الصعب فهمهن، فهن ناقصات عقل ودين. هل يمكن أن يحس هو بكل هذا، وهى لا تحس بشىء؟ ربما تحس فاتن بمثل مشاعره ولكنها تخفى أمرها.. ولكنها تبدو بريئة [...] ولكن من يدرى ؟ من أين له أن يجزم؟ ... " (ص. ٩٠).

ويأتى التشكيك، فى الاستشهاد التالى، فى طهارة فاتن كمبرر للتفكير فيها، بل ونيلها كأنثى. فهى تحل له طالما أنها ترتدى قناعاً تخفى وراءه انحلالاً. إذ أن سوء خلقها يدفعه – كأخ- إلى أن يتأكد بنفسه من طهارتها. وفى هذا مفارقة تكشف عن حجم المعاناة بداخل صلاح.

" ما الفائدة ؟ ما فائدة غض البصر وعدم التطلع إلى الجارات وأنت ترفع بصرك إلى أختك. وحلال أن ترغب فيها ؟ أن تشتهيها؟ أن تحاول لمسها بجسدك القذر لتلوث طهارتها؟ وكيف لى أن أعرف أنها طاهرة ؟ بواطن الأشياء ليست كظاهرها، فهذا وجهى لا يزال صارماً نظيفاً، ونظرة عينى مستقيمة وبريئة. من يدرك ما يقبع فى قلبى؟ " (ص. ٩٢).

وبهذا فإن تسلط صلاح وقمعه لأخته الصغيرة – فاتن- مبعثه غرائزه التى تستبد به وتدفعه إلى محاولة أن يقدم لنفسه مبررات تسمح له بأن يستبيح جسدها الطاهر. فهى لعبة "تتهاوى أقنعتها الواحدة تلو الأخرى فى فضاء الاستيهام الجنسى، فتنقلب لوعة امتلاك الجسد (أى جسد) إلى وازع لتدميره، وتعميق الفجوة النفسية مع كيانه..."[٤٣].

الخاتمة

ما يبدو لنا واضحاً فى ذلك العالم التخييلى، الذى صاغته أهداف سويف من خلال نصوص « زينة الحياة »، هو تلك القدرة على جعل دواخل الشخصيات تبوح بما يعتريها من تناقضات. وفى معظم القصص يتسنى للقارىء أن يدرك ذلك الإحكام الدرامى للبناء القصصى الذى يكشف عن عدم تطور وعى الشخصية بالعالم الذى يحيطها. فلم تستطع

[٤٣] شرف الدين ماجدولين، مرجع سابق.

أى من شخصيات أهداف سويف أن تحقق سلاماً داخلياً يعكس إدراكها وفهمها للعالم الخارجى، فتبدو أحياناً شخصيات ضعيفة ومستسلمة لرغباتها دونما قدرة على مقاومة الشهوة والغريزة كما فى شخصية صلاح فى "السخان" وشخصية يسرى فى " تحت التمرين".

وقد تتراءى بعض الشخصيات للقارىء فى صورة بريئة- أقرب إلى السذاجة- تعكس الثقة فى الآخر الذكورى، والخوف منه فى ذات الوقت، وهو ما نراه من خلال شخصية "فاتن فى "السخان". أما فى "أذكرك"، فهى تقدم صورة المرأة ذات الثقافة الغربية، والتى ترى العالم الذكورى الشرقى، على أنه عالم متخلف يأخذ من الغرب القوانين، ويطعمها بنظرة دونية للمرأة تعتبرها عاراً يجب مداراته. وتجسد قصتا "المولد" و" مارس" غياب العاطفة بين الزوجين، وهو ما نجحتا فى التعبير عنه من خلال ذلك الصمت الأنثوى، واستحالته إلى ثورة وتمرد على القمع الذكورى فور غياب الحب. فقد استطاع المحتوى السردى أن يعكس ثقافة الخرافة التى تتملك الذات عندما يفشل الواقع المعاش فى أن يقدم حلاً لمشكلة جنسية. وهو ما نتفهمه من خلال تلك النهايات المفتوحة – فى جميع قصص "زينة الحياة" - التى لم تقدم للقارىء مُعالجاً نصياً لما أثير من مشكلات. وبهذا لا يقدم نص أهداف سويف حلولاً للأطروحات التى يطرحها، تاركاً شخصياته السلبية، غير القادرة على أن تتفهم ذاتها، تعانى داخلياً دونما أن يفرض عليها منظوراً شمولياً. فكل شخصية ترى لحظتها المعاشة من خلال تصوراتها وما تفهمه من معنى للحياة.

وتتسم طبيعة المكان الذى نشاهد فيه بعض شخصيات أهداف سويف فى "زينة الحياة" بالعزلة والانغلاق كما فى قصة "عودة" ، وقصة "أذكرك"، فهو مكان مغلق أضحى بالنسبة للشخصية شبيهاً بالسجن. وقد يكون المكان كياناً استعارياً يُرمز به إلى الشهوة وتأجج الرغبة والغريزة بداخل الشخصية كما نلاحظها فى قصة "السخان" وقصة "تحت التمرين". وأحياناً يتسم المكان بالحميمية والدفء الممتزج بالحزن كما يبدو للقارىء من خلال شخصية عائشة فى قصتى "المولد" و "مارس"، فالمكان فيها على الرغم من كونه مكاناً مفتوحاً، إلا أنها تهرب إليه من واقع حياتى لا تطيقه. ويرتبط ذلك بالارتداد إلى الذكريات الدافئة أيام الحميمية مع الزوج، فعائشة تعود بعد الفراق فى "عودة" إلى مسكنها، حيث ترصد كل جزئيات المسكن، وما يرتبط به من ذكريات كأنه ما زال حياً فى ذاكرتها. وفى "السخان" يمكننا أن ندرك ذلك الوجود الاعتبارى للسخان فى مخيلة صلاح، فهو يشكل له رمزاً لتلك الازدواجية المتناقضة التى تستبد بدواخله المضطربة بين رغبة ملحة فى الاستحواذ على جسد فاتن، وبين بقايا وازع دينى يحاول أن يثنيه عن التحرش بالجسد الأنثوى. أما قصة "تحت التمرين" فنرى من خلالها يسرى الذى يشكل له صالون مسيو منير أملاً فى استمرارية تلذذه بالنظر إلى أجساد نساء يغايرنه فى الطبقة الاجتماعية التى ينتمى إليها. وفى "أذكرك" يتجسد المكان

كرمز للانعزالية، وتهميش المرأة، والنظر إلى جسدها على أنه يمثل عاراً، وعيباً يجب مداراته وإخفاؤه عن العيون.

وقد أعطت أهداف سويف المرأة دور البطولة فى أغلب قصص مجموعتها القصصية نستثنى من ذلك قصتى "السخان" و "تحت التمرين". وجعلت المكان الذى تقيم فيه المرأة يبدو للقارىء مزداناً بالرياش والألوان الصارخة مما يتناسب مع وجهة النظر الذكورية الغالبة - فى تفاوت - على معظم قصص المجموعة القصصية : فالمرأة تُرى للرجل زينة تضفى على البيت والنفس بهجة وسروراً، وهى لكونها زينة فيجب المحافظة عليها ومنع الغير من رؤيتها إلا من وراء ستار. فتظل بهذا حبيسة إرادة الرجل وقمعه. وبالرغم من رؤيته لها كديكور فإنه لا يتردد فى التسيد عليها، وفرض رغباته على رغباتها، بل وتدميرها إذا ما شكلت له إضطراباً داخلياً يعوق سيادته. ونلاحظ أن المكان الذى تشاهد فيه المرأة يتسم دائماً بالحصار والعزلة والانغلاق. سواء أكان "مجمعاً سكنياً" فى قصة "ميلودى"، أو محل كوافير فى قصة "تحت التمرين"، أو مستشفى فى "أذكرك"، أو شقة فى قصتى "السخان" و "عودة"، أو داخل خيمة فى قصة "المولد". ويمثل المكان البطل الحقيقى فى كل قصص المجموعة، وقد استطاعت أهداف سويف أن تخلق من المكان شاعرية خاصة به، حيث يستغرق حضوره أحداث القصة بأكملها مثل قصة "عودة"، "المولد"، "شى ميلو"، "السخان".

أولاً : المراجع العربية :

- النادى بدرى (أحمد): *خصوصية تشكيل المكان فى آثار ابراهيم الكونى الروائية : الرباعية نموذجاً*، فصول، العدد ٦٢، صيف ٢٠٠٣.

- رشيد (أمينة)، تشظى الزمن فى الرواية الحديثة، سلسلة " دراسات أدبية"، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨.

- فضل (صلاح)، عين النقد على الرواية الجديدة، دار قباء، القاهرة.

- قاسم (سيزا) : بناء الرواية : دراسة مقارنة فى « ثلاثية » نجيب محفوظ، سلسلة،"إبداع المرأة"، مكتبة الأسرة، القاهرة، ٢٠٠٤.

- ماجدولين (شرف الدين)، الغيرية والمتخيل النقيض قراءة في قصص « زينة الحياة سويف، لأهداف »
http://www.arabworldbooks.com/Readers2006/articles/ahdaf_review.htm

- مختار عمر (أحمد)، اللغة واختلاف الجنسين، عالم الكتب، القاهرة : ط : ١٩٩٦.

- مرتاض (عبد الملك)، فى نظرية الرواية، بحث فى تقنيات السرد، سلسلة "عالم المعرفة"، رقم ٢٤٠، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت.

- وصفى (هدى)، جمالية التشكيل اللغوى فى رواية " الحب فى المنفى" لبهاء طاهر، مجلة اللغات والترجمة، المجلد الثالث، العدد الثانى، أبريل ٢٠٠٧.

ثانياً : المراجع الأجنبية :

-Barthes (Roland), S/Z, Seuil, 1970.

-Butor (Michel), Essais sur le roman, Gallimard, Paris, 1960.

-COHN (Dorrit), La Transparence intérieure, Traduit de l'anglais par Alain Bony, coll. Poétique, Seuil, Paris, 1981.

-Genette (Gérard), Figures III, « Métalepses », coll. Poétique, Paris, Seuil, 1972.

-LINTVELT (Jaap), Essai de Typologie narrative: Le point de vue, 2ème édition, Paris, José Corti, 1989.

-Louis-Rey (Pierre), Le roman, Paris, Hachette, 1992.

-RABATEL (Alain), L'introuvable focalisation externe, in Littérature, n° 107, Larousse, Paris, 1997.

-RULLIER-THEURET (Françoise), Approche du roman, coll. « Ancrages », Hachette, Paris, 2001.

-TADIÉ (Jean-yves), PROUST ET LE ROMAN: ESSAI SUR LES FORMES ET TECHNIQUES DU ROMAN DANS A LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU, coll. Tell, Gallimard, 1986.

-THÉRENTY (Marie-Ève), L'analyse du roman, coll. « Crescendo », Hachette, Paris, 2000.

-VALETTE (Bernard), *Esthétique du roman moderne*, coll. Nathan-Université, Paris, Nathan, 1985.