مجموعة (عالم النساء الوحيدات) للأديبة لطفية الدليمي بوصفها متوالية قصصيّة

أ.م.د علي محمد ياسين

مستخلص البحث

ينطلق هذا البحث من سؤال نقدي مفترض، مفاده: هل تعدّ القصص القصيرة الخمس التي اشتملت عليها مجموعة (عالم النساء الوحيدات) للقاصة العراقية لطفية الدليمي مشروعا قصصيا خططت له الكاتبة ليكون بمثابة المتوالية القصصيّة التي ينتظمها وعي سردي موحد على الرغم من نشرها لتلك القصص بأماكن وأزمنة مختلفة قبل أن يجمعها كتابٌ واحد؟

تسعى هذه الدراسة الموجزة للإجابة عن التساؤل المطروح من خلال تقديمها لمجموعة معطيات وأدلة تستهدف إثبات صحة الفرضية المتقدّمة بالاعتماد على بعض المرتكزات والأسس النقديّة المعينة، أهمها: إنّ أحداث القصص المختلفة ترتكز لثيمة (انتظار خائب) تخضع لها شخصيات تتماثل في هذه المجموعة، وإن تكرار هذه الثيمة في تلافيف القصص الخمس لم يتأت مصادفة، وإنما على سبيل التخطيط المسبق الذي أبرز هذه المجموعة على أنها عمل أدبي واحد متماسك ومنتم إلى تجربة انفعالية وفكرية ووجدانية واحدة، مما يمكن أن نطلق عليه (متوالية قصصية) وهو ما يستدعي ضرورة الإحاطة بالأفق المعرفي الخاص بالمتواليات القصصية بوصفها جنسا أدبيّا قائما بنفسه، وإن هذا الجنس الأدبي قادر على أن يفرض مواضعاته ورهاناته الأدبية الخاصة على مستويي الإبداع والتلقي.

المقدمة

لطفية الدليمي المولودة في مدينة بهرز التابعة لمحافظة ديالى ١٩٣٩م أديبة عراقية متعددة المواهب، فهي كاتبة صحفية ومترجمة وروائية وقاصة لها سبع مجموعات قصصية أولها (ممر إلى أحزان الرجال ١٩٧٠م) وآخرها (برتقال سميّة ٢٠٠٢م) أما مجموعتها (عالم النساء الوحيدات المنشورة عام ١٩٨٦م) فهي عبارة عن ست قصص تميل إلى الطول، ومستوحاة من نمط الحياة الاجتماعية العامة للمجتمع العراقي، وقد أعادت المؤلفة طبع هذه المجموعة مرة أخرى سنة ٢٠١٣م في دار المدى بعد حذفها عن قصد إحدى القصص التي ظهرت في الطبعة الخاصة بدار الشؤون الثقافية عام ١٩٨٦م، وهي قصة (النجم) التي تختلف عن القصص الأخرى كون الشخصية الرئيسة فيها ذكرا وليس أنثى، وهي شخصية (طاهر البغدادي) الذي ظل ينتظر ابنه بشغف وشوق كي يعود من ساحة الحرب، لكنه يعود مقتولا، مما يوحي بان القاصة تفطنت إلى عدم انتماء هذه القصة (النجم) للإطار العام للمجموعة المتخذة من المرأة بطلا للشخوص الواردة، فآثرت حذفها من المجموعة في طبعتها اللاحقة، وإن كانت هذه القصة لا تختلف عن القصص الباقية من ناحية ارتكاز حدثها الرئيس على بنية الانتظار الخائب (انتظار الاب لابنه الوحيد العائد مقتولا من الحرب) .

إنّ فن القصة القصيرة عند لطفية الدليمي في مجموعة (عالم النساء الوحيدات) مرتبط ارتباطا وثيقا بالمرأة التي تظهر في القصص الخمس لهذه المجموعة بصورة البطلة التي لا ينازعها فيها شريكها الطبيعي / الرجل هذا الدور إلا من باب الضرورة في تشاركهما الاجتماعي المفترض بهدف بناء الحياة واستمراريتها، ولعلّ معالجة قضايا المرأة قد أخذت دورا مركزيا في كتابات لطفيّة الدليمي عموما، وخصوصا في إبداعها القصصي المنشور بواقع ثمان مجموعات قصصية، هي –حسب تسلسلها الزمني– كالآتي: (ممرٌّ إلى أحزان الرجال) بغداد ١٩٧٠م، و(البشارة) بغداد ١٩٧٥م، و(التمثال) بغداد ١٩٧٧م، و(إذا كنت تحبُّ!) بغداد ١٩٨٠م، و(عالم النساء الوحيدات) بغداد ١٩٨٦م، و(موسيقى صوفية) بغداد ١٩٩٤م، و(ما لم يقله الرواة) عمان، الأردن ١٩٩٩م، و(برتقال سميّة) بغداد ٢٠٠٢م.

إن هذا الاهتمام المفرط بالمرأة وقضاياها هو ليس اهتماما عفويا، وإنما ناتج عن طبيعة الظروف الثقافية والحياتية التي عاشتها لطفيّة الدليمي المشتغلة في مجال التدريس الثانوي مطلع شبابها، وفي مجال الصحافة والإعلام، والمساهمة مع عدد من المثقفات العراقيات بتأسيس منتدى المرأة الثقافي في بغداد عام ١٩٩٢م، والمديرة لمركز (شبعاد) لدراسات حرية المرأة عام ٢٠٠٣م. وبذا، فقد كانت القصة القصيرة إحدى الوسائل الفنية التي حاولت من خلالها هذه القاصة تصوير اللحظة الحضارية للمجتمع الذي تنتمي له مركّزة على أزمة المرأة في هذا المجتمع.

وقد التقط البحث –على سبيل الاختبار– مجموعة واحدة (عالم النساء الوحيدات ١٩٨٦م) لا للخروج بأفكار محدّدة سلفا أو لتأكيد قضية نقدية معينة فحسب، وإنما لتوضيح موضوع جمع بين الجدة والدقّة اعتمادا على شواهد مناسبة قدمت من خلالها القاصة لطفية الدليمي المرأة باعتبارها كائنا ثقافيّا يخدم منطق السرد المرتكز في هذه المجموعة بكلّ قصصها لبنية (انتظار خائب) تحكمت في الحدث العام لكل قصة من القصص الخمس(*) المختلفة الحجم والبناء، مما سيشكّل ذلك إرهاصا غير مسبوق في تحديث القصة العراقية وتنويعا فنيا تسعى هذه الدراسة من خلاله إلى تلمّس ملامح هذه المجموعة (الشكلية– الفنيّة) والمضمونية بما سيسمح لنا –بالنتيجة– بنعتها متوالية قصصية.

إذ ظلّت هذه المتوالية تتنامى باطراد مشكّلة من مجموع القصص مشروعا كتابيا منتصرا للمرأة المحاصرة ضمن مجتمع ذكوري يفرض أعرافه وتقاليده الخاصة، وعليه فإن تجنيس (عالم النساء الوحيدات) وتنزيلها منزلة المتوالية القصصية سيسهم في تحديد عناصرها الأولية وتأويلها من خلال التعامل النقدي مع مفرداتها بالنظر إلى الجزئية التي أشار إليها عنوان البحث آنفا.

وقد توزع البحث إلى مقدمة وثلاثة مباحث رئيسة كان بين مبحثيه الأخيرين تفريعات مختلفة، أما المبحث الأول فقد تناول تحديد مدلول اصطلاح (المتوالية القصصيّة) وبيان مفهوم هذا المصطلح الجديد والملتبس من خلال ما تيسر للباحث من مصادر نزرة في هذا المجال.

في حين أخذ المبحث الثاني على عاتقه إيضاح طبيعة المضمون القصصي في مجموعة (عالم النساء الوحيدات) بما اشتمل عليه هذا المضمون من شخصيات نسوية (متشابهة) وأمكنة (بيوت وغرف متشابهة أيضا) ترتبط بهذه الشخصيات القلقة وغير القادرة في عزلتها الاجتماعية القسريّة على شيء خلا الانتظار في هذه الأمكنة، وقد كان

لعتبات النص نصيب في هذا المبحث، إذ وجدنا أن العنونة تحيل على المتن القصصي في هذه المجموعة مباشرة مؤكدة دلالته المعبرة عن ذوات أنثوية طامحة ومختلفة وباحثة عن تأكيد هذه الذوات في عالم جائر وفي دنيا غير منصفة!

أما المبحث الثالث فاهتم بتحليل المستوى الشكلي/ الفني في هذه المجموعة، إذ حاول هذا المبحث أن يقف على مجموعة من الأمور التي تدعم فكرة البحث القائمة على تشخيص المرتكزات التي تثبت ان هذه المجموعة القصصية من الممكن أن تشكل متوالية قصصيّة، ومن هذه الأمور: توصيف الشكل السردي بالاعتماد على نوع الضمير الذي استأثر بعناية المؤلفة لروي الأحداث، وهو هنا ضمير المتكلم، ووصف اللغة السردية العامة، وكان الفصل بين مضمون العمل وشكله لضرورات بحثية أكثر من كونه موقفا نقديا يتبناه البحث، ثم خرجنا إلى خلاصة أوجزت نتائج الدراسة وأهدافها ...

المبحث الأول: المتوالية القصصيّة بين المصطلح والمفهوم

يعدّ مصطلح (المتوالية القصصية) من المصطلحات السردية الجديدة التي لم تألفها المدونة النقدية العربية الحديثة، ولذلك خلت أغلب المعاجم الأدبية والقواميس النقدية المكتوبة باللغة العربية[١]، وحتى المنقولة من لغات أخرى[٢] من تحديد أو ذكر لهذا المصطلح الوافد بعد أن أفرزته – بالأصل– بعض الأعمال والمجاميع القصصية التي كتبها أدباء غربيون بشروط ومواضعات معينة سنأتي عليها، ثم تبعهم في ذلك –لاحقا– مجموعة من الكتاب والأدباء العرب .

ولعل أول من انتبه لهذا اللون من القصص المرتكز على ثيمة محورية واحدة تتكرر في كل المجموعة – كما ينقل الدكتور خيري دومة– هو الناقد (فورست إنجرام) صاحب كتاب (حلقة القصة القصيرة، دراسات في نوع أدبي) وهو كتاب رائد في تقصي أشكال هذا اللون الذي أطلق عليه صاحبه مصطلح (حلقة القصص) معرّفا إياها بأنها (مجموعة من القصص القصيرة التي ترتبط إحداها بالأخريات إلى درجة يتعدّل معها فهم القارئ لكل قصة من خلال فهمه للقصص الأخرى)[٣].

وقد نازعت مصطلح (حلقة القصص) مصطلحات أخرى؛ منها مثلا: (متوالية القصص القصيرة) ومصطلح (الروفيلا المنحوت من الرواية) وهي التي تعني القصة الطويلة نسبيا في الإحالة على هذا الشكل القصصي، ومصطلح (توليفة القصص القصيرة) و(مجمع القصص القصيرة) و (حلقة القصة القصيرة). غير أن (إنجرام) وهو أحد منظري هذا النوع الأدبي في أصوله الأوربية آثر مصطلح (حلقة القصص) على ما سواه من المصطلحات الأخرى[٤].

ويصنف د. دومة هذا الشكل القصصي المراوغ بالاعتماد على (إنجرام) أيضا إلى ثلاث حلقات رئيسة بحسب نوايا مؤلّفيها ودوافعهم في كتابتها، أما هذه الحلقات فمن الممكن إيجازها بالآتي:

أ– الحلقة المؤلفة، وهي اللون المكتوب على أنه كلٌّ متصل وخاضع لمخطط شامل منذ بدايته إلى آخره.

ب- الحلقة المكمّلة، حيث تكتب فيها القصص مستقلة عن بعضها مع وجود خيط عميق يربط بين القصص ويوصلها ببعضها البعض.

ت-الحلقة المرتبة، وفيها تجمّع القصص وترتب كي تشكل نسقا ما[٥].

غير إنّ حلقة القصص أو الحلقة القصصية – كما يحلو للدكتور صبري حافظ أن يسمّيها- هي بنية سرديّة جديدة على الأدب العربي، وإن كان لقصص ألف ليلة وليلة الفضل المشهود في ابتداعها، غير أن هذا الجنس الأدبي عُرِف بشكل واضح في القصة الغربية منذ بداية القرن التاسع عشر في أعمال مثل: (صور الرياضي التخطيطيّة) لإيفان تورجنيف وفي (أناس من دبلن) لجيمس جويس، و(فن الجوع) لكافكا، و(مراعي السماء) و(المهر الأحمر) لجون شتاينبك و(المنفى والمملكة) لألبير كامو، و(الذين لا يقهرون) لوليم فوكنر، وغيرها من الأعمال القصصية الأخرى[٦].

وترتكز حلقة القصص على مجموعة من القصص القصيرة المكتوبة ضمن مجموعة قصصية واحدة، وتتمتع كل قصة من القصص في هذه المجموعة باستقلال ذاتي عن غيرها بينما (يتخلّق بينها وبين غيرها من أقاصيص الحلقة نوع من الحوار الخلاق الذي ينهض في أجلى صوره على تكامل العالم والرؤى، وفي أقلها مباشرة على نوع من الجدل الباطني بين بعض قصص المجموعة يضفي عليها نوعا من تكامل العوالم، ويثري دلالات كل نص من نصوصها على حدة، ويوسع من آفاق تلقيه ومن إمكانات تأويله)[٧]. وعليه، فإن كل قصة قصيرة ترد ضمن مجموعة تمثّل متوالية قصصية هي ليست تجربة شكلية منغلقة ومكتملة بذاتها مع إمكانية تمتعها بهذه السمات خارج إطار هذه المجموعة! لكن وجودها داخل هذه المجموعة يدفع القارئ للتعامل معها على أنها قصة ضمن كتاب مفتوح (يدعو القارئ لبناء شبكة من التداعيات، تربط القصص مع بعضها البعض، وتمنحها أثرا موضوعاتيا متراكما)[٨]، وهكذا فالمتوالية القصصية تحقق للقارئ متعتين معا: متعة انحصار كل قصة من قصص المتوالية ضمن إطارها المغلق، ومتعة الإطار المرن المفتوح حين يقوم بموضعة هذه القصة بين أخواتها في المتوالية كلها بهدف صناعة إطار جامع للشكل والمعنى[٩].

وقد وجد مصطلح (متوالية القصة القصيرة) المترجم عن الإنجليزية[١٠] – تاليا- طريقه في المشهد الأدبي والنقدي العربيين بديلا لمصطلح حلقة القصص، حيث يضع القاص المصري إدوار الخراط -على سبيل المثال- عنوانا فرعيا هو (متتالية قصصيّة) بعد العنوان الرئيس لمجموعته القصصيّة (أمواج الليالي) الصادرة عن دار شرقيات في القاهرة عام ١٩٩١م[١١] ، وهذه المجموعة – بحسب الدكتور ثائر العذاري- أول عمل قصصي عربي يثبت كاتبه على غلافه عبارة (متتالية قصصية)[١٢].

وبعد شيوع مصطلح المتوالية القصصية تعددت تعريفاته وتنوعت بحسب زاوية التناول التي ينظر منها الناقد، فالمصطلح المذكور عند الدكتور ثائر العذاري، هو : (كتاب يضم مجموعة من القصص القصيرة ترتبط ببعضها بروابط يحددها الكاتب، فمثلا يمكن أن تحدث القصص جميعا في مكان واحد، أو تتمحور القصص كلها حول شخصية واحدة، أو تشترك القصص جميعا بثيمة محددة....الخ. وكلما ازدادت الروابط بين القصص أصبح الكتاب

أكثر اقترابا من كونه مشروعا قصصيا واحدا)[١٣]، ويضع الدكتور العذاري مجموعة من الشروط الواجب توافرها لكي يصح إطلاق صفة المتوالية القصصية على بعض المجاميع القصصية، أما هذه الشروط، فأهمها:

أن تكون المتوالية القصصية كتابا يتضمن مجموعة قصص تكوّن نظاما مغلقا له بداية ونهاية، فضلا عن اشتراك هذه القصص بثلاث سمات أسلوبية، هي: النغمة والمقصود بها السمات اللغوية للقصة، كأن تكون لغة ساخرة أو بسيطة أو معقدة أو حزينة أو غير ذلك، ثمّ الشكل القصصي من حيث التعامل مع الزمن أو المكان وطريقة الاستهلال والنهاية، وأخيرا المنظور أو الموقف من العالم والوجود، إذ يجب أن يكون واحدا في كل القصص ضمن مجموعة ما يطلق عليه –تجنيسا– متوالية قصصيّة[١٤]. ويختتم هذه الشروط بقوله: (لابد أن تكون الروابط بين القصص واضحة ومقصودة لكنها لا تخل بكون كل قصة وحدة نصية مستقلة، على أن تؤدي قراءة الكتاب كاملا[مجموعة المتوالية القصصيّة] إلى أثر يختلف عن الأثر الذي تتركه كل قصة منفردة)[١٥]. ومن هذه المؤشرات ذات الطابع الشكلي يحاول البحث أن يتأمل المؤشرات الأخرى الأكثر عمقا، والتي تثبت أن مجموعة (عالم النساء الوحيدات) عبارة عن حلقة قصصية، أو متوالية قصصيّة تمثل كلّا واحدا.

المبحث الثاني، في المستوى المضموني (المتن ومضامينه)

أولا: المكان/ الشخصية

تتحرك قصص لطفية الدليمي الخمس في (عالم النساء الوحيدات) ضمن نطاق مكاني واحد، هو البيئة العراقية وتفاصيلها المدينية والريفيّة، ويبدو أن الطبيعة العراقية برموزها المختلفة هي الحلقة المكانية الأوسع التي رصدتها عدسة القاصة (لطفية الدليمي) دون أن تخرج عنها، وقد جاء على لسان الآنسة (م) بطلة قصة (عالم النساء الوحيدات) قولها: (لم أر في حياتي مدنا كثيرة؛ لأنني لم أسافر قط إلى خارج العراق)[١٦]، في حين كانت الدور المغلقة والغرف الخاصة هي الحلقة الحساسة في هذه الأماكن كما سيتضح لنا.

وقد توزع الفضاء المكاني في القصص الخمس بين الأماكن والعلامات المرجعية الآتية: بغداد، ديالى وقراها التي لا تحمل أسماء معينة، وبعض المدن الأخرى التي لا تحمل أسماء محددة، وأخرى تحمل أسماء متخيلة كمدينة (تباريح) في قصة أخوات الشمس[١٧]، واحتوت القصص على فضاءات ساكنة ومغلقة أيضا، كالغرف والبيوت والمتاحف، وأخرى مفتوحة كالشوارع ومعارض الكتب والحدائق العامة والأماكن المطلة على نهر دجلة والأنهر الأخرى الصغيرة في ديالى، إلخ.

وينبغي التنويه إلى أن تسمية المكان، لا تتم عند القاصّة – أحيانا – من خلال ذكر المكان باسمه المعروف، إذ يمكن أن ينبثق ذكر المكان من ذكر أحد عناصره أو أحد متعلقاته كما حدث في القصة الأولى (عالم النساء الوحيدات) حيث تقول البطلة بعد عثورها على مذكرات الآنسة (م) : (أهي مصادفة حقا أن أعثر أنا من دون

ملايين المدينة الخمسة على دفاتر الآنسة (م) واعترافاتها)[١٨]، وسياق الأحداث يدلل على أن المدينة المقصودة هي (بغداد) وأن ملايينها الخمسة هم مجموع سكانها في ثمانينيات القرن الماضي .

وبما أن المكان في الأعمال السرديّة يحمل سمات الواقع العيني المشاهد غالبا [١٩] ؛ فإن الواقع الخارجي الذي جسّدته تجربة القاصة الحياتية والفكرية من خلال توظيف الأمكنة (المفتوحة والمغلقة) هو واقع رمزي أيضا، حيث تتحرك فيه الأحداث والشخصيات ناسجة حياتها المعبّرة والخاصة، فالبيت – مثلا– وهو من أكثر الاماكن حضورا في المجموعة، وهو كون الإنسان الأول كما ينعته باشلار[٢٠]، يمثّل الحضور الجلي للمكان الأليف النابض بالحياة عبر علاقة نساء المجموعة به والتجائهن إليه ومن خلال احتماء بعضهنّ ببعض داخل غرفه وأسواره، فالبيت (ملاذ أخوات الشمس الوحيدات بموقعه عند نهاية الطريق)[٢١] ، وتقول مدرسة التاريخ القديم نهال بطلة قصة (هو الذي أتى) عن علاقتها بالأنثى الأخرى الخرساء (أمها) داخل هذا البيت: (كنا امرأتين تكثّفان رائحة الأنثى وأحزانها في بيت الصمت، فتصير الرائحة والحزن مزية تدلّ علينا وعلى وحشتنا)[٢٢].

تتكرر الأمكنة المذكورة في كل قصص المجموعة مما يوحي بوحدة المكان، ويكاد يتفرد البيت وغرف نسائه الخاصة (الأمكنة المغلقة) بتصدر المشهد القصصي والاستحواذ عليه، تقول الآنسة (م) : (هربت إلى غرفتي من ألمي القديم ... ودخلت غرفة النساء الأبديات، غرفة الوحشة والدموع، هل يعرف الناس إن لغرف النساء الأبديات رائحة خاصة لا تميزها سوى النساء؟)[٢٣]، وقد يكون البيت مكانا للعذاب كما في قصة (ليلة العنقاء) أو قد يتحول البيت إلى مكان قسري للسكن بفعل الضغوط الذكورية لكن نساء لطفية الدليمي يحولنه إلى مكان يشع منه الدفء والمحبة، تقول سلمى إحدى شخصيات قصة (أخوات الشمس): (قالوا: تقيمان في البيت حتى يحدث لكما أحد أمرين: الزواج أو الموت، ثم رحلوا عنا وتركوا لنا كلّ ما يصعب اقتسامه من الميراث، الحزن والوحشة ورائحة الألفة القديمة وأصوات الماضي)[٢٤].

أما بخصوص شخصيات المجموعة القصصية، فمن المعروف أنّ لطفية الدليمي من أكثر كاتبات القصة العراقية حضوراً في تشخيص حالات الأزمات الحادة التي تواجه المرأة، بلغة شفافة، معبرة، وهذه اللغة لا تفقد توهجها حتى في أكثر اللحظات مأساوية كما يقول الأستاذ حسب الله يحيى[٢٥]، وعند الحديث عن الشخصية القصصية فإن المعنى المراد من هذه الشخصية هو الإنسان الذي تُعقد له أدوار البطولة في كل قصة، وقد اختارت لطفية الدليمي نماذجها القصصية الرئيسة من النساء، وقد دلّ عنوان المجموعة على ذلك أيما دلالة كما سنوضح.

إن من يقرأ قصص (عالم النساء الوحيدات) يجد فارق الحضور منطقيا بين الشخصية والعناصر الأخرى، وذلك ابتداء من قصتها الأولى ضمن أولى مجاميعها القصصية (ممر إلى أحزان الرجال) وانتهاء بمجموعتها القصصية بعد ثلاثين عاما (ما لم يقله الرواة) إذ كانت الشخصية هي المحور الذي تدور في فلكه الأحداث القصصية وبالذات اهتمامها بقضية المرأة في صراعها الأزلي مع (الرجل) وما ترتب على هذا الصراع من أزمات مختلفة ومتنوعة لاسيما مشكلة الإحساس الغريزي بالحاجة إلى الرجل ومشكلة الوحدة والعنوسة.... كما نجد أن كثيرا من شخصياتها النسوية تأرجحت أعمارهن بين (٣٥–٣٨) عاما فكان الرجل الهاجس المؤرّق لدى تلك الشخصيات[٢٦]، مع

ملاحظة أن أعمار شخصيات لطفيّة النسوية تتقارب من عمر الكاتبة نفسها عندما أبدعت هذه القصص في ثمانينيات القرن الماضي.

هؤلاء النسوة اللواتي تؤرّقهن أحلامهن الصغيرة المستحيلة التحقق، واللواتي تعذبهن صبواتهن المهددة وأشواقهن المكبوتة يجالدن في هذه المجموعة القصصية بكبرياء وتحد لكي يسترن لوعاتهن عن الأعين المترصدة والألسن الحامية والقلوب الناهشة في ظل مجتمع ذكوري لا يفهم خوالجهن الأنثوية البريئة، ولا يرحم هذه الخوالج! وإن لهؤلاء النسوة هموما واحدة وشعورا واحدا، وإن اختلفت اسماؤهن من قصة إلى أخرى، وإن بطلات لطفية الدليمي المتوحدات ينتظرن الرجل الذي لا يأتي! ويرزحن تحت طائلة هذا الانتظار المضني والمهلك، وهذا الانتظار هو أشبه بمطاردة سراب غامض ومجهول ولا نهائي.

ويتجلى هذا الانتظار المضني على لسان كل بطلة من بطلات المجموعة القصصية، فها هي نهال في قصة (هو الذي أتي) تخاطب خطيبها الذي استشهد في إحدى المعارك قائلة: (أريدك أنت.. ها هنا على الأرض بين معارفنا من البشر، انظر لقد أصبحت امرأة مثل الأخريات، وما الذي تنتظره أولئك الأخريات؟ لا شيء سوى رجل يعوّض خسارة الحياة وفداحة التخلي عن الطموح... فهل ستفعل؟ وهل ستعدني بهذا؟)[٢٧]، وتختصر الآنسة (م) معاناة نساء المجموعة فتقول عن هذا الانتظار غير المجدي: (مرّت بي الأزمنة وأنا ثابتة هنا، كأنما كانت الأعوام تحاذيني دون أن تمسني، كم ادعيت القوة أمام الآخرين، ولكني في الحقيقة كنت أرزح تحت ثقل الخسائر والانتظارات)[٢٨]، وتضيف: (أمضيت سنواتي أنتظر شخصا لا اسم له، وأذوب لهفة عليه، ويخفق قلبي إذ ابتدع له ملامح تروق لي، وأضفي عليه كل السجايا الكريمة في الرجال)[٢٩] أما بدور في قصة (ليلة العنقاء) فتنتظر حبيبها وابن عمها مالك الذي يُقتل دون أن تظفر به وتتزوجه كما كانت تريد، والشقيقتان سلمى واختها الكبرى وابنة عمتهما حياة في (أخوات الشمس) يحتمين بالبيت من العالم الخارجي وتنتظر كلّ منهما الزوج الذي يأتي ولا يأتي ليغير نمط حياتهن الرتيب والكئيب، وبطلة قصة (عشاء لاثنين) تمضي يومها في انتظار زوجها (يونس) القادم من ساحة الحرب وهي تعدّ له العشاء منذ الصباح الباكر، وحين يحل الغروب يطرق الباب فيخبرها ابن عمها الذي أرسله زوجها بأن (يونس) لن يأتي لأنه تخلى عن إجازته الدورية لفتى يريد الزواج من فتاة يحبها، أما نهال بطلة قصة (هو الذي رأى) فتنتظر حبيبها (جواد) وفي ليلة عرسها المقررة يأتي جواد، ولكنه يأتي من ساحة الحرب مقتولا، وكذا الحال بالنسبة الى بطلة قصة (عالم النساء الوحيدات) التي تعيش وحدتها بصحبة أب عجوز، إلى أن تجد شريكها أخيراً عبر الهاتف، ثم حين تلتقيه وجها لوجه تجده جارها الجندي الذي عاد من الحرب جريحا وبعينين مطفأتين!

يبدو مما تقدّم أن الأمكنة المغلقة (البيت وغرفه خصوصا) التي تبعد النساء وتقصيهنّ عن أماكن وفضاءات يحتكرها الرجال؛ هي بمثابة المعادل لنمط الشخصية المرسومة في مجموعة (عالم النساء الوحيدات) والباحثة عن ستر أو احتماء، فبيت الإنسان (امتداد لنفسه، وإذا وصف البيت فقد وصف الإنسان)[٣٠]، وهو ما يعطي دلالة على الدور الذي تلعبه بعض الأمكنة في حركة السرد القصصي، أما بطلات المجموعة فكلّهن تقريبا محكومات ببنية

توحّد تجعل من المنازل والغرف الخاصة بالنساء الملاذ الأمثل لهذا الوجود المقصى والمنعزل، وإن بنية التوحد هذه ستُفضي – بالضرورة – إلى بنية انتظار مجهول تحفز أحداث القصص وتحرّك شخصياتها!

ثانيا: العنوان القصصي وإحالاته

تعدّ عنوانات النصوص السردية بشقيها الرئيس والفرعي مداخل مناسبة لقراءة هذه النصوص بهدف تأويلها واستبطان أغوارها الدلالية من خلال كشف العلاقة بين هذه العنوانات / العتبات والنصوص التي تندرج تحتها بوصفها متونا لهذه العتبات، وهي علاقة لا تدخل ضمن ما هو شكلي وفارغ من المدلول، وإنما ضمن ما هو مقصود لإثارة المتلقي وتحريك قابلياته على المتابعة والتوقع، فالألفاظ –كما يقول الجرجاني– : (لا تراد لأنفسها، وإنما تراد لتَّجعل أدلة على المعاني)[٣١]، وقد حملت قصص مجموعة (عالم النساء الوحيدات) عنوانات ترتبط مع نصوصها ببعد تكاملي –كما سنوضح ذلك– إذ جاءت هذه العنوانات متسلسلة في المجموعة المذكورة، كالآتي: (عالم النساء الوحيدات، هو الذي أتى، عشاء لاثنين، أخوات الشمس، ليلة العنقاء)

ولو تأملنا هذه العناوين الخمس لوجدنا أغلبها قد تألفت من ناحية التركيب من مضاف ومضاف إليه بما في ذلك (عشاء لاثنين) الذي يحتمل دلالة (عشاء الاثنين= امرأة +رجل) وكذلك الحال بالنسبة للعنوان الآخر الذي جاء من ناحية التركيب بأسلوب الخبر، أي من خلال الجملة الاسمية، وهو أسلوب يحتمل الإضافة أيضا، فعنوان قصة (هو الذي أتى) المتماهي مع ملحمة جلجامش الباحث عن الخلود المادي الذي جسده معنويا في هذه القصة (جواد) برحلته الأبدية نحو التضحية والشهادة والفداء لا يختلف عن العنوانات السابقة إذا ما أولناه بـ(مجيء جواد).

وبما أن النص يرتبط بدلالة ما تشكّل رسالته إلى متلقيه؛ فإن مجيء عنوانات المجموعة على هيأة واحدة (تركيب الإضافة) يلمح إلى إمكانية خضوع منطق السرد في المجموعة المذكورة لاستراتيجية موحدة ينتظمها شعور ديناميكي موحد ينتاب الكاتبة لحظة الإبداع أو لحظة التفكير في هذا الإبداع[٣٢]، مما يرجح وجود نية القصد المسبقة عند المبدعة من خلال اشتراك العنوانات في بنيتها النحوية المعتمدة على الإضافة.

وستُسهم هيأة التركيب أو صيغته التي نوهنا إليها في استقطاب ذهنية القارئ من خلال لفظة الجزء الأول من هذا التركيب، أي المضاف الذي يقوم بدور التهيئة لتلقي معلومة أخرى (إضافية) يمثلها الجزء الثاني من التركيب، أي المضاف إليه الذي سيفتح بدوره أفق التوقع عند القارئ، وهذا الأفق لا يُضاء ولن يكتمل إلا من خلال قراءة القصة كاملة، وكأن العنوان رشوة مجانيّة تقدمها الكاتبة للقارئ لتؤدي وظيفة الإقبال على قراءة النص كاملا.

وقد شكّلت العنوانات الواردة ملمحا بارزا لقراءة النص الذي يندرج تحتها، فيما حملت من إشعاعات وإضاءات تتصل بأدوار الشخصيات وبوظائفها، فعنوان القصة الأولى (عالم النساء الوحيدات) وهو حامل اسم المجموعة برمّتها أتى بوصفه دالا فنيا تقصدته الكاتبة حيث تقودنا (مذكرات الآنسة م) التي عثرت عليها الراوية مصادفة إلى عالم امرأة مجهولة، تعيش وحدتها مع أب عجوز حالمة بشريك يعوضها وحدتها وانتظارها، وما أن تعثر على ضالتها و تلتقيه فإذا به جارها الذي عاد من الحرب بعينين مطفأتين، وقد تعاضدت حكاية هذه الآنسة مع حياة الراوية نفسها التي تعيش هي أيضا حباً مضطرباً وغامضا بسبب إصابتها بالسرطان الذي تخفيه عن حبيبها ، وكأن الحكي هنا بمثابة علاج سحري أو ملاذ تركن إليه (الراوية) للنجاة من حمأة العجز في مواجهة عالم شرس وغادر، فمذكرات الآنسة

(م) لن تكتمل من دون أن يرويها أحد ما، ومن دون تحويل المكتوب إلى مقروء، والسرّي المكبوت إلى صرخة علنية...

وكذا الحال في قصة (هو الذي أتى) حيث تستثمر القاصة فضاء المتحف لاستدعاء أسطورة الملك السومري (جوديا) في ارتباطها بقصة حب معاصرة تحل فيها روح البطل (جواد) الذي تخصَّص في دراسة الآثار السومرية على أحد التماثيل في المتحف ليخاطب حبيبته بطلة القصة (نهال) مستعيداً حكاية حبهما قبل رحيله الأبدي بقوة الأساطير المحلية وبفكرة الحياة والخلود والزمن لدى الأسلاف[٣٣] ، من خلال توظيفه لهذا العنوان الدال والمعبر، وهكذا دواليك لبقية عناوين قصص المجموعة المندرجة تحت عنوان رئيس قوامه الحذف النحوي للمبتدأ الذي يخمنه القارئ في صيغة خبرية، هي: (هذا عالم النساء الوحيدات).

ومن هنا فإن العنوان الرئيس في هذه المجموعة يمثل اقتصادا لغويا مكثفا يرمز إلى حالة شرائح نسوية معينة، مثلما ينسجم مع القصص الأخرى التي ضمتها المجموعة محتوى، وأحداثا، وشخصيّات، ولذا؛ نجد أنفسنا عند قراءة قصص المجموعة أمام قاصة تجيد لعبة العنوان الموحي بالدلالات المشحونة بعواطف القهر الاجتماعي لدى المرأة العراقيّة، فلطفية الدليمي جمعت إلى جانب إبداعها القصصي والروائي العمل بميدان الترجمة والعمل بميدان الصحافة الذي يمنح العنوان دورا كبيرا للوصول إلى ذهن القارئ وإلى قلبه بأيسر الطرق.

ثالثا: الذات الأنثوية / الكينونة السماوية

شهدت المجتمعات الإنسانية في العصور الحديثة تحولا في الوعي والتمدن والحضارة، مما شجع الأنثى (شريك الرجل الاجتماعي) على استعادة حقوقها المسلوبة في ظل مجتمعات بطريركية وذكورية أقصت المرأة زمنا طويلا وحجرتها في بيوت الطاعة تحت حجج ومسميات متعددة.

وقد كان لجوء الأنثى إلى الكتابة الإبداعية وسيلة من وسائل إثبات الذات وأحقيتها في التعبير عن وجودها، وهو ما عزّزه التحول الحداثي في أوربا بظهور ما يعرف بالكتابة النسوية أو الأدب النسوي الذي وصلت امتداداته إلى كل أصقاع المعمورة بما في ذلك الساحة الثقافية العربيّة، حيث باتت الكتابة المعبرة عن الأنثى احتفالا بذات مغايرة تولد من جديد، وتبشيرا بمجتمع يتقبّل فكرة تحطيم القيود التي كبلت وعيه قرونا طويلة ، لا سيما وأن الكتابة في مطلق أصلها الإبداعي لا تحيا بعيدا عن كينونة الإنسان الحر ذكرا كان أم أنثى .

بيد أن الأنثى ذات إبداعية بامتياز، لأنها كائن عاطفي، يتعامل مع الأشياء والمواقف بحساسية شعورية عالية، وقد عثر هذا الكائن في الكتابة الإبداعية على ترددات قلقه الروحي وعلى ذبذبات انقباضه أو انبساطه النفسي من أجل إيجاد كينونته الإنسانيّة الخاصة، ثم الدفاع عن هذه الكينونة[٣٤].

إن الأنوثة –إذن– مبثوثة بوصفها أصلا في روح القول المتخيّل وفي جسده (الشكل والمضمون أو الدال والمدلول) وموجودة (كبذرة قابلة للنمو والإثمار والتداول في ذات المرأة ووجودها المتخيلين جماليا، بل أن الأنوثة تمدّ طاقة التخيّل المتجددة بروحها ورغبتها وكيانها في الحضور الإبداعي الخلّاق أينما وجد)[٣٥]

وإذا ما عدنا إلى نساء لطفية الدليمي سنجدها شخصيات منخرطة في شؤون الحياة، بينما تحاصرها قوى مضادة (ذات توجهات ذكورية على الغالب) فتعيش صراعا مع ذاتها ومع الآخرين على حدّ سواء، وتزداد حدة الصراع مع

الذات ومكاشفتها في ساعات خلوة النسوة مع أنفسهن أو مع كائنات أخرى من جنسهن (أنثوية) داخل المكان الأثير (المنازل وغرف النساء الوحيدات).

واللافت أن حضور الأنثى في المجموعة لم يتأتَ عبر حضورها الجسدي، فنساء المجموعة غابت أوصاف أجسادهن وما تخبئه من فتنة وجمال وجاذبية تثير الطرف الآخر/ الرجل، وإذا ما حضر الجسد فإنه يحضر فيما يربط بين كينونة الذات والجسد بسموهما الإنساني وبتكاملهما معا، تقول الآنسة (م) مثلا معبرة عن جمالها : (يزعمون أن لي عينين جميلتين)[٣٦] فهي لم تتعد العينين بعبارتها التي جاءت نقلا عن لسان غيرها (يزعمون أن ...) والمرأة حينما تحضر في القصة فهي أيضا، ليست سوى امرأة كتوم لا يكاد شذى جسدها ينتشر أبعد منها ! [٣٧] أو حينما يحضر وجه المرأة فإنه يظهر مقرونا بالمرآة، فقد جاء على لسان بطلة قصة (عالم النساء الوحيدات) قولها : (أنظر الآن في المرآة... تخليت عن شعري الطويل وقصصته قصة صبيانية...)[٣٨] وتقول نهال بطلة قصة (هو الذي رأى) : (وعندما نظرت إلى وجهي في المرآة وجدته مضاء وجميلا، وتذكرت كل شيء)[٣٩].

لقد انصب الاهتمام بالأنثى بوصفها ذاتا تبحث عن كينونتها الخاصة التي تجعلها كائنا مثاليا مرغوبا به لذاته، بسبب حميميّته وألفته ودفئه الإنساني، لا بما يثيره هذا الكائن من نزوات ورغبات هابطة، وبما أن القصة القصيرة عبارة عن (فكرة مؤداها أن الحدث وما يدور بين الشخصيّات موجهة جميعا إلى إحداث أثر انفعالي في القارئ)[٤٠]؛ فقد عرضت القاصة من خلال قصصها المتوزعة في المجموعة نماذج أو ذوات أنثوية تحمل ملامح اجتماعية وأخلاقية تكاد تكون متشابهة، وإن هذه الذوات شديدة التماهي مع العقل ومع حركة المشاعر والأحاسيس السامية في الجسد الأنثوي الذي نظرت إليه الكاتبة بتعال وتجريد، إذ لم يسجل في المجموعة المذكورة حضورا يذكّر بالغرائز وبما هو دوني وهابط، إذا ما أخذنا بالاعتبار إن الأدب النسوي –عموما– يرتكز على (تقريظ الجسد الأنثوي وتمجيده والاحتفاء به، أو كشف تحولاته في ظل ثقافة قامعة لحريته ومنتقصة منها)[٤١]

فهل كانت لطفية الدليمي في مجموعتها القصصية هذه تتأمل ذاتها بوصفها أنثى تميّزها كينونة خاصة ذات سجايا مختلفة، لا بوصفها جسدا أنثويا ؟ ربما، وربّما كانت الكاتبة تتعدى ذلك لتسائل مجتمعها الذي وإن انتمت إليه فإنه –أي المجتمع– يظلّ (عالما خارجا عن الذات مناهضا لرغباتها ونزواتها)[٤٢]، فالقصة القصيرة – كما يقول إنريكي أندرسون أمبرت– تعكس صورة الكاتب وشخصيته الفرديّة وثقافته ونمطه السلوكي ومشاعره ونواياه وإيقاعه وأساليبه وتكتيكه، وهي تعكس إجمالي الأمور التي يفصّلها بشكل واع [٤٣] .

لقد امتازت نصوص المجموعة –إذن– بالعفَّة، عفَّة التعبير وعفَّة الكلمات وعفَّة الموضوع والحدث، بل عفَّة الغايات والأهداف لأن كاتبة هذه المجموعة تأخذ موضوعة الرجل والمرأة وعلاقتهما الأزليّة باعتبارها قضية ذات بعد جدلي متنام ومشتبك ...فمنزلة المرأة وترتيبها في أعمال لطفية الدليمي ظلّت – باستمرار– ندّا للرجل وليست جارية له[٤٤]، مما يمكن القول: إن ذات الكاتبة المبدعة في هذه المجموعة سعت لأن تكون ذاتا فاعلة تعرف كيف تفصح عن نفسها، وهي ليست مجرد كيان ينصاع لما حوله بسهولة ويسر.

المبحث الثالث: في المستوى الفنّي (الشكل والبنية)

أولا: الصوت السردي– الروي بضمير المتكلم

ميّزت الدراسات السردية الحديثة بين المؤلف الحقيقي، أي الكاتب و(الراوي) الذي يقوم بعملية السرد، وهو –بلا شك– غير مؤلف السرد، أي الكاتب الحقيقي الذي يقوم بعملية تنظيم السرد وتأطيره، وقد تعاملت هذه الدراسات مع الراوي على أنه جزء من التشكل النصي الحامل لإشارات لغوية تحدد موقعه وأسلوبه، وإنه –أي الراوي– منتج المبنى القصصي والمخبر عنه حقيقيا كان هذا المبنى القصصي ام خياليّا[٤٥].

أما استخدام الضمائر في الكتابة السردية فيخضع لضرورات العلاقة بين الكاتب والعالم الافتراضي الذي يصوغه، فباستخدام ضمير المتكّلم مثلا (يؤكد الراوي حضورا مباشرا في معاينته للأحداث، وفي علاقته بها، لأنه يتولّاها بنفسه، فيما لا يحقق ضمير الغائب إلا حضورا ضمنيا للراوي، لأنه لا يباشر الأحداث بذاته)[٤٦]. وقد ظهرت أساليب متعددة من السرد القصصي اختلفت باختلاف القصاصين وبتباين مواقفهم وفهمهم للواقع الذي يعيدون عملية تخييله في قصصهم، فمنهم من فضّل إسناد دور الراوي إلى شاهد عيان يروي ما حدث له أو لغيره من الشخصيات القصصية، وذلك إمعانًا في تقوية الإيهام بالواقع، ومنهم من استخدم ضمير المتكلم (أنا) لتحدد بذلك وجهة نظره ومجال رؤيته على نحو ما، بخلاف من يستخدم ضمير الغائب (هو) الذي يعني أن هذا الراوي (عارف بكل شيء) مما يصعّب من تحديد وجهة نظره، وذلك لأن استخدام هذا النوع من الروي يتضمن الاعتراف بوجود المؤلف على مسرح الأحداث، وقد يعني اقتصاره على تقديم هذه الأحداث، وقد يعني قيامه بالتعليق وإصدار الأحكام، مع ما في ذلك من ضرر ينتقص من فنية القص في رأي بعض النقاد، أو إثراء للرؤية التي تقدمها في رأي البعض الآخر من النقاد[٤٧]. وتنطوي مجموعة (عالم النساء الوحيدات) القصصية – كما نوّهنا– على عوالم ليست متباعدة من حيث عمر الشخصيات والوضع الاجتماعي لها، وهي شخصيات متماثلة –كذلك– من حيث القهر والرغبة في الانفلات من القيود والإكراهات، وقد لجأت القاصة إلى تقنية السرد بضمير المتكلم الذي يروي الأحداث بأسلوب السرد الموضوعي في أربع قصص، هي: (عالم النساء الوحيدات، هو الذي أتى، عشاء لاثنين، أخوات الشمس) فيما لجأت في قصة (ليلة العنقاء) إلى التنويع من خلال الروي بضمير الغائب مما يؤكد سيادة واضحة للكتابة السردية بضمير المتكلم الذي يؤكد وجود الراوي في قلب الأحداث التي يرويها، وذلك لأن الكتابة النسائية–عموما– تتميّز بحضور مرتفع نسبيا لدور المرسل، وببروز الوظيفة التعبيريّة المتمحورة حول الذات[٤٨].

تبدأ بطلة قصة (عالم النساء الوحيدات) وهي تفتتح السرد في هذه المجموعة باستخدام ضمير المتكلم على طريقة الكتابات المتصلة بالسيرة الذاتيّة قائلة: (صباح هذا اليوم وأنا في غرفتي اكتشفت أن الغرفة تزدهر بمعان جديدة وحياة دافقة، وأنا أصبحت مخلوقة شفافة عذبة ... إلخ)[٤٩] ، ولذلك تكثر الأفعال المحيلة على هذا الضمير في متن القصة مثل: (كنت أنظر إلى نهر دجلة، أحس بنشوة الحياة، تذكرت هذه الحادثة، مضيت حاملة الكنز، توقفت، نظرت حولي، أحسست أن شيئا ما...إلخ) فيما تطالعنا القصة الثانية في المجموعة(هو الذي أتى) بالقول: (كلما دخلت متحفا يحدث لي هذا الأمر الغريب)[٥٠].

ولأن بطلة هذه القصة (نهال) اعتمدت تقنية الارتداد الى الماضي لقص ما يرتبط بعلاقتها بحبيبها (جواد)[٥١] فقد فرض هذا الأسلوب القصصي العودة للوراء لاستعادة الشريط السردي من خلال ضمير المتكلم أيضا، تقول نهال بطلة القصة مثلا: (منذ سبع سنوات سمعت هذا...كنا ندرس معا في قسم الآثار... وبعد تخرجنا اختار جواد العصر السومري الحديث موضوعا لدراسته... إلخ). وكذلك الحال بالنسبة لقصة (عشاء لاثنين) التي تبدأ فيه البطلة حديثها عبر ضمير المتكلم ذاته، فتقول : (ها أنني نجحت في اجتياز النهار الذي بدا أزليّا، ودخلت المساء واقفة عند العتبة بين السلام الداخلي للبيت وحرائق الحرب عند الحدود)[٥٢]، ومن خلال ضمير المتكلم نفسه تبدأ قصة (أخوات الشمس) بالقول على لسان إحدى شخصياتها الرئيسة: (قبل عام وفي مناسبة لا أتذكرها، أطلقت علينا إحدى الصديقات –تظرفا– اسم أخوات الشمس، فشاعت التسمية بين معارفنا...)[٥٣] ولم يأت اختيار هذا العنصر الأسلوبي من باب المصادفة أو التعسف، فالقاصة في أغلب قصصها لجأت للتعبير بضمير المتكلم تأكيدا لحضورها الإبداعي بوصفها قاصة تشتمل قصصها في هذه المجموعة على ترجمة ذاتيّة من نوع ما، ولما في هذا الشكل السردي من حميميّة المصاحبة للمتلقي، والقدرة على الكشف والبوح اللذين يستدرجانه ليلتصق بالعمل القصصي من خلال إشارة هذا الضمير ودلالته على ذات الكاتبة بكل وضوح ومباشرة.

ثانيا: اللغة السردية

أولت الدراسات النقدية الحديثة المرجعية البايولوجية والجنسية أهمية واضحة في تشكّل الكينونة النفسية (الأنثوية) لدى المرأة والتي ستسهم بدورها في تشكيل كتابتها الإبداعية الخاصة والمفارقة لكتابة الرجل، يقول محمد برادة بهذا الخصوص: (إن الشرط المادي للمرأة كجسد يفترض وجود لغة داخل نصوص تكتبها المرأة، فمع التقاء الرجل الكاتب بالمرأة الكاتبة في اللغة التعبيريّة واللغة الأيديولوجيّة؛ فإن هناك لغة ترتبط بالذات... فأنا لا أستطيع أن أكتب بدل المرأة، ولا أستطيع أن أكتب عن اشياء لا أعيشها، فالتمايز موجود على مستوى التمييز الوجودي، فأنا لا أستطيع أن أكتب بدل الرجل الأسود المضطهد...)[٥٤]

وقد نوه البحث الى الحضور المرتفع لدور المبدعة من خلال إيلاء ضمير المتكلم عناية تفوق ما سواه، وهو ما سينسحب بدوره على بروز الوظيفة التعبيرية المميزة للّغة السردية التي توظفها الكاتبة لتأكيد هويتها أولا، ولتحقيق رغبة التواصل من خلال الكتابة الإبداعية مع الآخرين ثانيا.

وقد امتازت لغة المجموعة بالبساطة والوضوح والسلاسة بحيث حافظت فيها القاصة (لطفية الدليمي) على مستوى معين من اللغة الفصحى المبسّطة والوسطى التي تبدو مقبولة ومفهومة لدى الشرائح الاجتماعية المختلفة، ولم تهبط هذه اللغة إلى المستوى الشعبي الدارج، مما جعل من هذه اللغة أقرب إلى لغة الحياة منها إلى لغة القواميس والمعاجم .

وينسجم المستوى اللغوي للقصص الواردة في هذه المجموعة مع مستوى خطاب الشخصيات النسوية الغالبة، فلا نجد لغة تفوق لغة شخصية ما، خصوصاً في الحوارات المباشرة، إذ تعبّر القاصّة كلما تطلّب السّياق بلغتها المحملة بأحاسيس (رومانسية حالمة) تعكس أبعادا نفسية ووجدانية عميقة، بحيث تصبح العبارات والتراكيب نسيجا فنيا ممزوجا بين الذاتي والانطباع الحسي الناتج عن صور العين وأصوات الأذن والروائح المشمومة والأشياء الخاضعة

لحاسة التذوق[٥٥]، تقول الآنسة (ميم) معبرة عن صبواتها الرومانسية مثلا: (الآن، إذ أرتدي ثيابي وأتجمل أحس بشوق لذلك الصوت المجهول الذي دفعني من دون أن أدري للتفكير بالطبيعة، الطبيعة هي التي تحكم، ولا اعتبار جدير بالاحترام سواها...)([٥٦])

أما لغة الحوار القصصي في المجموعة فقد اشتملت على المستوى المفهوم من دون أن تقع في الابتذال الذي تقع فيه لغة الحوارات الدائرة بشكل يومي في الحياة العامة، ومن دون أن تقع في (البيانية العالية) وقد أدى هذا الحوار دوره المزدوج في التكثيف والبسط والشرح معا، تقول (نهال) بطلة قصة (هو الذي أتى) على سبيل المثال:

اقتربت مني إحدى الفتيات وقالت:

-ست نهال، وجهك شاحب، أنت متعبة . أتحتاجين لشيء؟

-لا بأس .. علي.. لا تشغلي نفسك.. اذهبي وتمتعي بزيارتك... طرفت عينا الفتاة وتوهج خداها، ثم سرت في صوتها رجفة الانفعال وهي تهمس باسمي من جديد: ست.. نه..ال..

- اذهبي يا سميراميس، لا تقفي أمامي هكذا، اذهبي لئلا تسمعي من الأخريات ما يكدرك..

- أأحضر لك شيئا تشربينه، أم أنك بحاجة إلى دواء؟

- عندما أحتاج لشيء فلن أنادي سواك([٥٧])

وكان الحوار الداخلي للشخصيات (المونولوج) يغذي السرد ويوجه الحدث القصصي كاشفا عن الأحاسيس الداخلية للشخصية الأنثوية، تقول الأخت الكبرى لسلمى في قصة أخوات الشمس مثلا: (وازدادت وحشتي عندما انصرفت [سلمى] عني إلى عملها، لم أكن لأرغب في عمل شيء، ما جدوى أن أنجز أعمالا جديدة؟ ما نفع كل شيء بعد الآن؟ ها أنا ذي أعود إلى وحدتي مهما فعلت، فعندما أنتهي من عملي أفيق على الحقيقة... لا أحد يشاركني بهجة إنجازي لعمل ما... لا أحد، ستمضي بي السنوات، وأصير عجوزا وقد تذهب سلمى وسأظل هنا أرعى هذه الجدران وأرقب التلال والشمس الآفلة والنهر البعيد، وأسمع أنين أبوابنا القديمة وتكسر رغباتي...)[٥٨]

إن لغة القاصة في المجموعة اتسمت بالرقة والحنو، وذلك لارتباطها بمواقف عاطفية معبرة عن مشاعر إيجابية – غالبا- كالحب والحنان والشفقة، وربما يعود ذلك إلى طبيعة الشخصيات الرئيسة التي وظفتها القاصة وهي شخصيات مفعمة بالمشاعر ونابضة بالحياة ، وقد ساعدت مثل هذه اللغة الموحّدة المضامين القصصية في تحقيق متطلباتها الفنية دون أن توغل في البلاغة الشعرية أو في الجمل المركبة والمعقدة.

نتائج البحث

- التقطت القاصة (لطفية الدليمي) في مجموعتها القصصية المعنونة (عالم النساء الوحيدات) نماذج قصصية مختلفة للعسف الاجتماعي الذي ترضخ لسطوته نساء مختلفات المشارب وحيدات ومنعزلات، وبالرغم من وحدتهن وعزلتهن الاجتماعية بسبب الغياب القسري للشريك المفترض/ الرجل؛ فإن هؤلاء النسوة يجالدن في الدفاع عن كينونتهن الأنثوية الخاصة وعن وجودهن البشري.

- حضرت المرأة في هذه المجموعة بوصفها دالا رمزيا منفتحا على عوالم متعددة مرتهنة بتجربة القارئ وكفاءته في صوغ هذه العوالم وتوجيهها بعد قراءتها.
- تماسكت عناصر القص وتتابعت عوالمه المتضامة في المجموعة المذكورة، بما ارتكزت عليه القصص من وحدة الموضوع، ووحدة معاناة الشخوص، ووحدة الحدث وتماثل الشخصيات القصصية.
- فضلا عن أنّ العنصر أو (الثيمة) التي انتظمت عقد تفاصيل القصص الخمس ومكوناتها، ثم ضفرتها معا على مستوى الحدث هي ثيمة واحدة تمثلت بالانتظار المخيب الذي يدفع الشخصيات القصصيّة للفعل والحركة .
- مجموعة (عالم النساء الوحيدات) كانت –إذن– مشروعا قصصيا؛ ربما خططت له الكاتبة ليكون بمثابة المتوالية القصصيّة التي ينتظمها وعي سردي موحد على الرغم من نشر الكاتبة لتلك القصص بأماكن وأزمنة مختلفة قبل أن يجمعها كتابٌ واحد...

هوامش البحث

(*) اعتمدنا في هذه الدراسة المجموعة التي ضمت خمس قصص بعد حذف قصة (النجم) كما هو ظاهر في المجموعة المذكورة نفسها والمطبوعة في دار المدى عام ٢٠١٣م.

[١]) ينظر على سبيل المثال، محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط١ ، ٢٠١٠م، وينظر أيضا، سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، عرض وتقديم وترجمة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط١، ١٩٨٥م، ولم يأتي لمصطلح (المتوالية القصصية) ذكرٌ في المعجمين المخصصين للمصطلحات السردية والأدبية الحديثة.

[٢])ينظر على سبيل المثال، جيرالد برنس: المصطلح السردي، ترجمة عابد خزندار، مراجعة وتقديم: محمد بريري، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ط١ ٢٠٠٣م، ص١٥ وما بعدها حيث لم يرد لهذا المصطلح ذكر في هذا المعجم المخصص للمصطلح السردي.

ولعل دومنيك مونغانو هو من القلائل الذين تحدثوا عن المتوالية sequence : يستعمل هذا اللفظ بدلالات مختلفة في المدرسة الفرنسية، واللسانيات النصية وتحليل الحديث ... يقصد بالمتوالية وحدة وسيطة بين التفاعل والتدخل، هذا النوع من الوحدات يتلقى تسميات أخرى في الأدب، لا سيما مبادلة transaction لدى سنكلار وكولتار (١٩٧٥)، تحددها كيربرات أوركيوني بوصفها كتلة التبادلات مرتبطة بدرجة قوية من الانسجام الدلالي و/ أو التداولي، ..، يمكن للمتواليات أن يدرج بعضها في البعض الآخر، ويمكن أن تكون هناك متواليات جانبية بالنسبة للخيط الموجه للحديث.

إن المتواليات الأكثر طقوسية هي متواليات فتح وإغلاق الحديث، يكتسي مجموع تبادلات الفتح وحدة موضوعاتية (الموضوعات مفروضة: حال الجو، أخبار الأسرة إلخ) وتداولية قوية (هدف المشاركين هو كسر الجليد والدخول في الموضوع)، ويبدو من تحديده لدلالة المصطلح أنه لا يتحدث عن المتوالية القصصية كما حددتها الاشتغالات النقدية الحديثة، ينظر للاستزادة، دومينيك مونغانو: المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، ترجمة د. محمد يحياتن، الجزائر، منشورات الاختلاف، ط١، ٢٠٠٥م، ص (١٠٦ . ١٠٨).

٣)نقلا عن د. خيري دومة ، تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة ١٩٦٠-١٩٩٠م، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٩٨م، ص ٢٦٧.

٤) ينظر، د. إبراهيم أبو طالب: القصة القصيرة في اليمن بين التراث والتجديد، دار زهران، الأردن، ط١ ٢٠١٣م، ص ٢٠٩.

٥) ينظر ، د. خيري دومة: تداخل الأنواع، مصدر سابق، ص٢٧٤-٢٧٥.

٦) ينظر، صبري حافظ: الرواية والحلقات القصصية وإشكالية التجنيس، مجلة فصول، ربيع ١٩٩٣م، ص٤٣.

٧) المصدر نفسه والصفحة نفسها

٨) خيري دومة: القصة الرواية المؤلف، دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، دار شرقيات، القاهرة، ط١، ١٩٩م، ص ٨٩

٩) ينظر، المصدر نفسه، ص١٤

١٠) يعود هذا المصطلح يعود للناقد الغربي (روبرت لوشر) كما يذكر خيري دومة في كتابه الذي أعده وترجمه بعنوان : القصة الرواية المؤلف، دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، دار شرقيات، القاهرة، ط١، ١٩٩م، ص١٤

١١) ينظر، إدوار الخرّاط: أمواج الليالي، دار الآداب، شرقيات، القاهرة، ط١ ١٩٩١م، ص٦ وما بعدها .

١٢) ينظر، د. ثائر العذاري: المتوالية القصصية.. ظاهرة شكلية أم تنويع ثيمي! جريدة الصباح العراقية، بتاريخ ٥-٢-٢٠١٩م

١٣) د. ثائر العذاري: في المتوالية القصصية، من أجل رفع اللبس، جريدة الصباح الجديد، بتاريخ ٢٦-٤-٢٠١٩م.

١٤)ينظر، د. ثائر العذاري، المصدر نفسه

١٥) نفسه

١٦) لطفية الدليمي: عالم النساء الوحيدات، دار المدى، بغداد، ط١ ٢٠١٣م، ص ١٥

١٧) ينظر، المصدر نفسه ص١٣١

١٨) نفسه، ص ٨

١٩) ينظر، عدنان رحمن حسان: الغنائي والسردي في شعر سامي مهدي، مجلة دواة، مج ٢، ع٩، ٢٠١٦، ص ١٣٨.

٢٠) غاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط٦ ٢٠٠٦م، ص٣٦

٢١) عالم النساء الوحيدات، ص١٣٨.

٢٢) المصدر نفسه، ص ٨١

[٢٣]) نفسه، ص٢١

٢٤) نفسه، ص ١١٤

[٢٥]) ينظر، حسب الله يحيى: الحب وحتمية الفراق في عالم لطفية الدليمي، جريدة تاتو بتاريخ الاثنين ١٥-٠٤-٢٠١٣م

[٢٦]) ينظر، د. علي عز الدين الخطيب :الحواس الخمس في قصص لطفية الدليمي، دراسة تحليلية لأدوار الحواس في بناء العالم القصصي، مجلة كلية التربية جامعة واسط (العدد٩) ص ١٦٠

٢٧) عالم النساء الوحيدات، ص ٨٤

٢٨) عالم النساء الوحيدات، ص ١٤

٢٩) نفسه، ص٢٨

٣٠) رينيه ويليك، أوستن وارين: نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي، مراجعة: حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٧م (د. ط) ص ٢٣١

[٣١]) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، قراءة وتعليق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ط٣ ١٩٩٢م، ص٥٢٢.

٣٢) للاستزادة في الآلية التي يتم على وفقها اكتمال النشاط الابداعي من خلال عمليات معقدة، ينظر مثلا، د. شاكر عبد الحميد: الأسس النفسية للإبداع الأدبي (في القصة القصيرة خاصة) الهيأة المصرية العامة للكتاب، د.ط ٢٠٠٧م، ص٣٨ وما بعدها.

[٣٣]) ينظر، د. شجاع العاني: هو الذي أتى، مجلة الأقلام، ع٢ شباط ١٩٨٦م، ص ١٢٠ وما بعدها.

٣٤) محمد العباس: سادنات القمر: سرانية النص الشعري الأنثوي، دار نينوى، دمشق، د. ط. ٢٠١٠، ص ٢٠.

٣٥) د. رسول محمد رسول، الأنوثة السّاردة، قراءات سيميائيّة في الرواية الخليجية، بيروت، دار التنوير، ط١ ٢٠١٣م، ص١٢

٣٦) عالم النساء، ص١٢

٣٧) عالم النساء الوحيدات، ص٥٢

٣٨)عالم النساء الوحيدات، ص ٢١

٣٩)نفسه، ص٩١

[٤٠]) إنريكي أندرسون أمبرت: القصة القصيرة، النظرية والتقنية، ترجمة: علي إبراهيم منوفي، مراجعة: صلاح فضل، القاهرة، المشروع القومي للترجمة (د ط) ٢٠٠٠م، ص ٥١

٤١) ينظر، عبد الله إبراهيم: السرد النسوي، الثقافة الأبوية، الهوية الأنثوية والجسد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١ ٢٠١١م، ص٢١٥

٤٢) محمد برادة: الذات في السرد الروائي، قراءة في ٤٠ رواية، دار الأمان، الرباط، ط١ ٢٠١٤م، ص٩

٤٣) ينظر، إنريكي أندرسون أمبرت: القصة القصيرة، النظرية والتقنية، مصدر سابق ، ص٥٥

٤٤) ينظر، سعد الدين خضر: التضاد الأنثوي – الذكوري في القص النسوي، مقاربة أولية، مجلة جسد الثقافة الاماراتية، http://aljsad.org/showthread

٤٥)ينظر، د. عبد الله إبراهيم: السرديّة العربيّة، المركز الثقافي العربي، بيروت ، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٢م، ص ١٢٤

٤٦) د. عبد الله إبراهيم: الضمير الأعمى، موقع جريدة الرياض السعوديّة، العدد (١٦٩٧٣) ١٤ ديسمبر، ٢٠١٤ م
http://www.alriyadh.com/١٠٠٣٠٢٥

٤٧) للاستزادة بذلك ينظر مثلا، أنجيل بطرس سمعان: وجهة النظر في الرواية المصرية، مجلة فصول، مج٢، ع٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٢، ص ١٠٤ وما بعدها.

٤٨) ينظر، رشيدة بن مسعود: المرأة والكتابة، سؤال الخصوصيّة/ بلاغة الاختلاف، أفريقيا الشرق، المغرب، ١٩٩٤م، ص ٩٤

٤٩) عالم النساء الوحيدات، ص ٧.

٥٠) نفسه، ص٧٣

٥١) للاستزادة بذلك ينظر، د. شجاع العاني: هو الذي أتى، مصدر سابق.

٥٢) عالم النساء الوحيدات، ص ١٠١

٥٣) المصدر نفسه، ص ١٣١

٥٤) محمد برادة: القصة العربية، مجلة آفاق، ع ١٢ أكتوبر– تشرين الأول، ١٩٨٣م، ص ١٣٥

٥٥) للوقوف على ذلك ينظر ، د. علي عز الدين الخطيب :الحواس الخمس في قصص لطفية الدليمي، مصدر سابق، ص١٦٦ وما بعدها

٥٦) عالم النساء الوحيدات، ص ٦١

٥٧) نفسه، ص ٨٥

٥٨) نفسه ص ١١٧

قائمة المصادر والمراجع

أولا: الكتب

– د. إبراهيم أبو طالب: القصة القصيرة في اليمن بين التراث والتجديد، دار زهران، الأردن، ط١ ٢٠١٣م.

– إدوار الخرّاط: أمواج الليالي، دار الآداب، شرقيات، القاهرة، ط١ ١٩٩١م.

– إنريكي أندرسون أمبرت: القصة القصيرة، النظرية والتقنية، ترجمة: علي إبراهيم منوفي، مراجعة: صلاح فضل، القاهرة، المشروع القومي للترجمة (د ط) ٢٠٠٠م

–دومينيك مونغانو: المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، ترجمة د. محمد يحياتن، الجزائر، منشورات الاختلاف، ط١، ٢٠٠٥م

–جيرالد برنس: المصطلح السردي، ترجمة عابد خزندار، مراجعة وتقديم: محمد بريري، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ط١ ٢٠٠٣م

–خيري دومة: تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة ١٩٦٠–١٩٩٠م، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٩٨م.

– ----------: القصة الرواية المؤلف، دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، دار شرقيات، القاهرة، ط١، ١٩٩م

– د. رسول محمد رسول: الأنوثة الساردة، قراءات سيميائيّة في الرواية الخليجية، بيروت، دار التنوير، ط١ ٢٠١٣م .
– رشيدة بن مسعود: المرأة والكتابة، سؤال الخصوصيّة/ بلاغة الاختلاف، أفريقيا الشرق، المغرب، ١٩٩٤م.
–رينيه ويليك، أوستن وارين: نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي، مراجعة: حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٧م (د.ط)
–سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، عرض وتقديم وترجمة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط١، ١٩٨٥م.
– د. شاكر عبد الحميد: الأسس النفسية للإبداع الأدبي (في القصة القصيرة خاصة) الهيأة المصرية العامة للكتاب، د. ط ٢٠٠٧م.
– عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، قراءة وتعليق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ط٣ ١٩٩٢م.
– عبد الله إبراهيم: السرد النسوي، الثقافة الأبوية، الهوية الأنثوية والجسد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١ ٢٠١١م
– ----------: السرديّة العربيّة، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٢م.
– غاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط٦ ٢٠٠٦م
– لطفية الدليمي: عالم النساء الوحيدات، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط١ ١٩٨٦م.
– ----------: عالم النساء الوحيدات، دار المدى، بغداد، ط١، ٢٠١٣م
– محمد برادة: الذات في السرد الروائي، قراءة في ٤٠ رواية، دار الأمان، الرباط، ط١ ٢٠١٤م.
– محمد العباس: سادنات القمر: سرّانية النص الشعري الأنثوي، دار نينوى، دمشق، د. ط. ٢٠١٠م.
–محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط١ ، ٢٠١٠م.

ثانيا: الدوريات

– أنجيل بطرس سمعان: وجهة النظر في الرواية المصرية، مجلة فصول، مج٢، ع٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٢م.
– د. ثائر العذاري: المتوالية القصصية.. ظاهرة شكلية أم تنويع ثيمي! جريدة الصباح العراقية، بتاريخ ٥-٢-٢٠١٩م
– ..... في المتوالية القصصية، من أجل رفع اللبس، جريدة الصباح الجديد، بتاريخ ٢٦-٤-٢٠١٩م.
–حسب الله يحيى: الحب وحتمية الفراق في عالم لطفية الدليمي، جريدة تاتو بتاريخ الاثنين ١٥-٠٤-٢٠١٣م.

– د. شجاع العاني: هو الذي أتى، مجلة الأقلام، ع٢ شباط ١٩٨٦م.
– عدنان رحمن حسان: الغنائي والسردي في شعر سامي مهدي، مجلة دواة، مج ٢، ع٩، ٢٠١٦م
– د. علي عز الدين الخطيب :الحواس الخمس في قصص لطفية الدليمي، دراسة تحليلية لأدوار الحواس في بناء العالم القصصي، مجلة كلية التربية جامعة واسط (العدد٩) ٢٠٠٩م
– صبري حافظ: الرواية والحلقات القصصية وإشكالية التجنيس، مجلة فصول، ربيع ١٩٩٣م
– محمد برادة: القصة العربية، مجلة آفاق، ع ١٢ أكتوبر– تشرين الأول، ١٩٨٣م.

ثالثا/ المواقع الإلكترونية

– سعد الدين خضر: التضاد الأنثوي – الذكوري في القص النسوي، مقاربة أولية، مجلة جسد الثقافة الاماراتية، http://aljsad.org/showthread
– د. عبد الله إبراهيم: الضمير الأعمى، موقع جريدة الرياض السعوديّة، العدد (١٦٩٧٣) ١٤ ديسمبر، ٢٠١٤ م http://www.alriyadh.com/١٠٠٣٠٢٥