أساليب السّرد النّسوي في "الكتابة بحروف مسروقة" لهيام المفلح

أ.م.د. إحسان محمد جواد التميمي
كلية التربية ابن رشد-جامعة بغداد

الكلمات المفتاحية: اللغة العربية، رواية، النقد

الملخص:

تكشف هذه الدّراسة عن أسلوبيّة القص التي تتوارى خلفها الأنثى الكاتبة للتعبير عن فكرها، ومشاعرها، ورؤيتها بوصفها هامشاً. وتستند دراسة((الكتابة بحروف مسروقة))[1] إلى استنطاق النّص وتحليله وفقاً للمعطيات النّقدية الأسلوبيّة. ولا يعني ذلك أنّ لهذه التّجربة خصيصة أسلوبيّة أحادية الجانب تمثّل تجربة القاصة الفنّية منعزلة عن سياقها العام الممثل بالمجال السّردي النّسوي في الخليج العربي على نحو عام. ولهذا ستكون هذه الدّراسة مصداقاً حيّاً لبعض التّجارب النّسوية الخليجية، إنْ لم نقل كلّها. وفي المشهد الأدبي العربي غالبا ما يرتبط السرد بالأنثى فهو يعني حياتها. أما الشعر فقد ارتبط بالرجل (الفحل)، ومن هنا سعت هذه الدراسة للكشف عن الأساليب التي تستند إليها المرأة الكاتبة، من أجل تحديد القيمة الأدبية والشعرية التي انتجها السرد الأنثوي للتصريح عن ذات الأنثى، والكشف عن معيار نجاح الذات الأنثوية الكاتبة حين تعبر عن أصوات أخرى غير صوت الأنثى. ولهذا انشغلت هذه الدراسة في تتبع فضاءات الكتابة السردية القصصية، سواء أكانت بصرية، أم شعرية، أم تقنية.

إذا لم يكن تفسير النّص السّردي الا عبر آليات تفكيكه ومعرفة ماهيته عن طريق استشراف دلالته التي تفرزها أشكاله التعبيريّة المتنوعة بوصفه نصاً مفتوحاً تذوب فيه أشكال تعبيرية أخرى. وبذا تحتوي الأشكال السّردية المعاصرة على وظيفة شعرية لا يمكن تفكيكها الا على وفق الجهاز المفاهيمي النقدي الرّاصد لتلك البنى، ولما كان الأسلوب مرتبطاً بالسلوك الإنساني، والتّعبيري، ((فليس من سلوك إلا وهو يضمر أسلوب سالكه... وكلّ ذلك يجعل للسلوك، أي سلوك، أسلوباً معيناً ومن ثمة فهو ثقافة، وأية ثقافة!! ثقافة الظهور للآخر، والسلوك إعلان بأسلوب كاشف عن ثقافة السالك... وثقافة الأسلوب فن حياة وطبع

وجود وحاجة إيجاد))[2] وتنطوي أساليب السّرد على أنماط ثقافية تنطلق حتما من مفهوم الشّعرية أو الأدبية لفهم السرد، أو السردية أو ما يسمى بـ(نظريّة السّرد)، فإذا علمنا أنّ الشّعرية أو الأدبيّة هي كلّ ما يجعل من النّص نصاً أدبياً، نفهم أنّ علم السّرد Narratology هو دراسة السّرد بوصفه جنساً أدبياً، وموضوعه وصف المتغيرات والثّوابت والتّركيبات الأنموذجيّة للسرد[3].

وتتمثل دراسة الأسلوب في الجانب اللّغوي، ويظهر ذلك من خلال التّحليل التّزامني(الوصفي) لنظام اللّغة Language system، فالتقسيمات التي أدلى بها عالم اللّغة فردينان دي سوسير بتقسيم علم اللّغة إلى قسمين رئيسين: اللّغة Langue ، والكلام Parole.

بصيغة أخرى، تحاول نظرية السرد أن تجيب كيف ((تتحول الجمل إلى سرد))، أو كيف ينبثق السّرد من النص السّردي، من الكلمات على الصفحة[4].

هناك اختلاف بين القصة والخطاب، ولهذا جرى تقسيم السرد إلى هذين القسمين بالاستناد إلى التقسيم الذي وضعه عالم اللغة الفرنسي ايميل بنفست، ولهذا ينبغي ملاحظة أن مستوى القصة هو نوع من اللغة Langue وهو المصطلح الذي اطلقه سوسير ووسمه ايضاً ب(النظام)، بينما الخطاب السردي(أي النص السردي كما نواجهه في ترتيب الجمل والفقرات التي نقرأها) يمكن تفسيره بوصفه (مظهرا للكلام) Parole (بحسب سوسير أيضاً)، ومن بين المصطلحات السّردية التي تعالج الخطاب السردي على نحو واضح هو مصطلح (الفضاء السردي)، أو (فضاء القص)، ويعني مفهوم ((الفضاء)) في المعجم اللغوي:((المكان الواسع من الأرض والفعل فضا يفضو فضوا. فهو فاض وقد فضا المكان وأفضى اذا اتسع. وأفضى فلان الى فلان، أي وصل إليه، واصله أنه صار في فرجته وفضائه وحيزه)) [5].

وتستعمل لفظة الفضاء في اللّغة الاصطلاحيّة ضمن السّيميائية بوصفها موضوعاً تاما يعني الوجهة الجغرافية/ السوسيو ثقافية، ويبحث ((سيميائية الفضاء)) عن التحولات التي تعانيها السيميائية الطبيعية بفضل تدخل الانسان في انتاج علاقات جديدة. وتستعمل ((الفضائية)) في السيميائية السردية والخطابية بمعنى ((الفضاء الادراكي))[6]. وقد يكون الفضاء معادلاً لمفهوم المكان في الرّواية، وقد يقصد به الفضاء التناصي، أو علاقة النّص الرّوائي مع النصوص المتعددة، والسّياقات الثقافية كما تنظر اليه جوليا كرستيفا، وهناك من حصر الفضاء في البعد النصي أي الحيز الذي تشغله الكتابة بوصفها أحرفاً طباعية على مساحة الورق ويشمل ذلك طريقة تصميم الغلاف، ووضع المطالع، وتنظيم الفصول وتغيرات الكتابة المطبعية وتشكيل العناوين[7].

وتأسيساً على ذلك فالقارئ لمجموعة هيام المفلح سيلتقي بعدة فضاءات سردية صبغت المجموعة بحوافز جماليّة (فنية) تعزز جسور التواصل بين المتلقي ونصه على هيئة لا تؤثر على ثيمة القص وحبكة الحكي الذي تتوالى خيوطه، وتفترق ثم تلتقي لتعزز جهة دلاليّة محددة ظهرت فضاءاتها على عدة محاور من أهمها :

1- موقع السّارد بفضائه السردي :

يهيمن السارد ذي الصبغة الحضورية بوصفه شخصية فاعلة في فضاء القصة على مجمل قصص المجموعة المبنية من خمس عشرة قصة فيما خلا ((ذات أمسية)) و((رقصات شرسة)) و((ما بيدي حيلة)) و((فكرة)) التي تبرز فيها سمة غياب السارد عن مساحة الحدث بوصفه راوياً عليماً، وبذا تتسم هذه القصص في الفضاء الرؤيوي بسمة السّرد الموضوعي الذي يترك مجالاً قرائياً للمتلقي في تفسير ما يحكى له، إذ لم تخلو هذه الصّيغة السّردية الأخيرة من الترميز الدلالي لذي يجعل من بعضها قصصا غير منغلقة من جهة التأويل القرائي كما هو الحال في قصتها المعنونة ب((فكرة)) التي توافرت على عنصر المفاجأة والادهاش والقدرة على التداعي وهي تحكي قصة السيد (س) الذي اقتطع من رأسه فكرة لكنه لم يكملها فوضعها في ثلاجات التسويف حتى أنه رغب عنها، وبلا مبالاة وبجود الكرماء أعطاها لرجل يدعى (ع) التاجر الشاطر الذي يعرف كيف يسوق الأفكار، فباعها كما تباع أية سلعة إلى الزبون (ج) المتفائل لكنه قام بتسليمها الى صديقه (م) المتشائم بعد الحاح بغية اخراجه من عباءات التشاؤم الذي قام بنزع كل زينتها واطفا بريقها ووضعها كتعويذة مرة وبعد ان نسي تعويذته في مكان ما سرقها أحد المتشردين وكان يخطط لقتل إنسان مترف، فحشا مسدسه الساخط بالرصاصة السوداء المسروقة ... ثم اطلقه باتجاه المترف بدقة.. وفي الصباح اعلنت الصحف : وجد السيد (س) مقتولا برصاصة سوداء في رأسه))[8] وبصرف النظر عن الصيغة السردية في تكثيف الحدث واختزال مسافة السرد، والاعتماد على الخطاب المسرد الذي يندمج فيه كلام الشخصيات في نسيج السرد، فإن السارد _ *بوصفه عليما* _ لم يتدخل في اضفاء ايديولوجيته على شخوص القصة، بل جعل كل شخصية تنطق بمستواها النفسي والفكري وهي تلون الفكرة المقتطعة بتطلعاتها وسلوكياتها، وقد ابتعدت القاصة عن تسميتها ولجأت الى الصيغة التجريدية والترميزية في الآن نفسه، وبذا يكون السّارد ((المؤلف))- *في أقرب وصف*–مقابلاً لمؤلف النص المسرحي في الاختباء والتواري والتحكم الخفي. لكن رغبة القاصة في التجريب حدتها على استعمال صيغة اخرى في رسم فضاء السارد ولا سيما في((ذات امسية)) التي بنيت على توظيف صيغة تحليل النفسي في رسم شخصياتها وعدم اللجوء إلى

صيغة التمثيل، في سرد الحوار الخارجي بين الرجل والمرأة، والحوار الداخلي الممثل بطرف منهما وهو عالم الرجل الداخلي. لكن تلك الصيغة – أي التمثيل - في رسم الشخصيات لم تختف تماماً من حنايا القصة فهي تظهر بحركة تلقائية. فالسرد يتداخل حينما تقرأ (المرأة) قصة تخاطب بها الاخر (الرجل) اذ يدخل المسرود في نسيج السرد حتى كأن هذا التنصيص هو سرد السرد، وهي صيغة تشير من بعيد الى ما تنطوي عليه شخصيات القصة من سمات نفسية وجسدية وفكري[9].

أما بالنسبة لـ((رقصات شرسة)) فيمكن القول إن رسم الشخصية فيها قد بني على صيغة التمثيل، فالسارد لا يقدم المشهد القصصي بشخصيته الموصوفة على وفق صيغة جاهزة، بل أن المسرود له، يقوم بتعضيد النص المنتج من خلال انتاج البنية العميقة التي تنضح بها البنية السطحية له.

أما صيغة السارد بوصفه شخصية فاعلة في فضاء القصة، فقد بنيت–على الاغلب الاعم- بلسان الساردة ((الأنثى))، وقد برز ضمير الساردة على وفق صيغة الجأر بهموم المرأة والشكوى من الهيمنة الذكورية عليها، على نحو طغى على بعض قصص المجموعة، الى درجة توحي أن الساردة لم تكن محايدة، ويعد هذا الأسلوب من متطلبات التحول في المجال السردي. إذ غادر كتاب السرد الاساليب التقليدية، فقد تأثروا بالتحولات الفكرية (الفلسفية) والاجتماعية والسياسية والاقتصادية، ولهذا توسلوا باساليب فنية جديدة كما هي الحال بالحساسية الجديدة او النرجسية التي تتمثل باستلهام الذات واستدعائها في الأعمال الأدبية وربما يؤدي ذلك إلى تفاقمها. وقد يكون لاستعمال القاصة هيام المفلح لضمير المتكلم مسوغ لاستثمار هذا المنحى ((لأن استعمال ضمير المتكلم وبعبارة اخرى ان التماهي بين شخص السارد والبطل لا يستتبع البتة تبئيرا للحكاية على البطل، بل على العكس من ذلك ان السارد الذي ينتمي الى نمط السيرة الذاتية سواء أكانت سيرة ذاتية واقعية أم خيالية، مباح له طبيعة بسبب تماهيه مع البطل بالذات أن يتحدث باسمه الخاص اكثر مما هو مباح لسارد حكاية بضمير الغائب))[10].

ولعلّ ما يؤيد زاوية النظر هذه، ما جاء في ((لعبة في منتهى الجدية)) من هيمنة المونولوج الذي يتضمن فضاء السرد. فخطاب السارد نحو الرجل هو في حقيقته خطاب نحو القارئ قبل كل شيء، وهي اعترافات صريحة لامرأة لعوب، تهجس بالرغبات، وقد استطاعت القاصة استبطان الذات وتكثيف الحوار مع النفس في لغة شعرية ذات محورين، الحوار مع

النفس، والحوار مع الاخر في فضاء متخيل زماني ومكاني هو المكان الذي يجمع الساردة والرجل، في زمن محدد هو زمن القصة الذي يتساوى مع زمن السرد.

ظهرت ايضا خصيصة هيمنة السارد الذكوري وهي تجربة وان لم تكن رائدة في سياقها العام لكنها تمثل ميزة اسلوبية تكمن فيها اجراءا استبطانيا للذات الذكورية، فقد يجيء هذا الاستبطان تلقائيا منسجما مع ذات السارد في نسيج القصة كما هي الحال في القصص التي رويت على لسان السارد الصبي– غير مكتمل الرجولة - كما هي الحال في ((لا شيء)) و((في رفقة الموت))، وقد يجيء مسبوغا صبغة التمحل المتعسفة على حبكة القص كما هي الحال في لسارد– المكتمل الرجولة- التي ظهرت في ((غمضة عين)) أما ((دقائق مجنونة)) فهي استبطان لذات قد تكون سماتها مشتركة بين الرجل والمرأة، ولذا لم تكن استنطاقا لذات مغايرة عن ذات السارد الحقيقي (القاصة نفسها) إن صح الوصف.

2- الفضاء الدلالي :

لاشك أن الوظيفة السردية تنطوي – في حقيقتها- على وظيفة شعرية مستمدة من الاساس النظري للمنهج اللساني الذي وضع لبناته رومان جاكبسون ومفاده أن كل فعل تواصلي لغوي يقوم على ستة عوامل غير قابلة للتصرف وهي (المرسل، والسياق، والرسالة، والصلة والسنن، والمرسل اليه)، يقابلها او يطابقها وظائف لغوية مختلفة وهي (الوظيفة الانفعالية، والمرجعية، والشعرية، والانتباهية، والميتا لغوية، والافهامية)[11].

ومن هنا يبدو الترابط بين فكرتي: التعبير الذي هو مدار السنن الشعرية، والتوصيل الذي هو مدار السنن التداولية، بل ان علماء الادب يرون أن كثيرا من الظواهر الجمالية تمارس فعلها التواصلي على الرغم من عدم قابليتها للتحليل بالأدوات الاجرائية المتاحة[12]. بذا تبرز لبنات جاكبسون التركيبية واضحة المعالم على يد عالم الاشارات اللغوي يوري لوتمان الذي يؤكد على الوظيفتين الشعرية، والافهامية للنص الشعري بأن((الشعر ينشط كيان الدال تماما ويستنفر كل طاقات المفردة بتأثير المفردات المجاورة. ويطلق كل طاقاتها الكامنة))،[13] وهو يرى ايضا ((أن النص الشعري مشبع بالمعاني ويتضمن من المعلومات اكثر من أي نمط لغوي آخر. وباستطاعة الشعر ان ينتج معلومات اغنى من أي شيء آخر من اشكال اللغة)) [14] إن زاوية النظر هذه تفصح عن امكانية تعميمها على الأشكال الأدبية السردية التي تنحو منحى شعريا. انطلاقا من عبارة ياكبسون آنفة الذكر ولكنها تفقد خصيصتها الشكلية في بناء العلاقات الداخلية بين البنيات السردية الصغرى وصولا إلى البنيات السردية الكبرى التي تنطوي على ثيمة السرد. ويمكن عد ((الكتابة بحرف مسروقة))أنموذجا لهذا المنحى.اذ احتوت

المجموعة على مجموعة من الانزياحات اللغوية التي تخرج بها عن بوتقة المألوف في الواقع الحكائي فضلا عن تنقيته من التبعية والمباشرة والانعتاق به، وادخاله في مساحة تخييل المحكي. وقد لا نعجب من كثرة الاستعارات فيها، ولا سيما في القصص التي نحت الى ترسيم العلاقة النوعية ((الذكورية /الانثوية)):

((وحين أود التحدث معه. . تلسعني برودة قممه الصامتة)) [15] ((كان عقلها سردابا سريا. . وكنت من عشاق الفضول !. . شلالات السذاجة المنهمرة في اذهان كل من صادفهن، ومقتنياتهن الانثوية التافهة، كانت تشكل يما شاسعا بينه وبينهن. ومن خضم هذا اليم. . ظهر رأسها كحورية الاساطير)) [16] و((ثلاجات التسويف)) [17] و((عباءات التشاؤم)) [18] .

ولعل أهم ما يمثل هذا الجانب في مجموعة هيام المفلح الشعرية البارزة في كثير من النصوص الشعرية المعاصرة ((عبر اللسانية)) الرامزة الى دلالات عميقة، يفرزها في زمن القراءة أفق التلقي. كما هي الحال ((في لعبة في منتهى الجدية)) :

((ودمي يفور في جسدي ....
واصبح لي جناحان ....
والدنيا ضاقت بي من سعادتي
ويداي كالجمر المتوقد بين يديه .... .
و.... .
و.... .
.....اهذا هو الحب ؟ !)) [19]

وهي خصيصة مرتبطة بمبدأ البوح غير الناضج عند (المرأة الساردة) حتى إذا سلمنا بأن (الانثى الساردة) هي شخصية متخيلة، ومنبتة عن الواقع على نحو مطلق. وإذا جمعنا شتات البياضات واستنطقنا مضامينها و استنطقنا مضامينها، ومن ثم ملء فجواتها ندرك أن القاصة تدارت خلف راويتها –ان صح الوصف– فانتجت ملفوظات (لسانية /عبر لسانية) سردية ذات صبغة انثوية شرقية خالصة تجأر بالهيمنة الذكورية في مجتمعها:

((وكل الاشياء من حولي تحاصرني ... تمحو معالم خارطتي ... وتغير مشارف حدودي .... . وتعلن .....
أن جهاتي الاربع
شرقية ....
شرقية ...

شرقية ...

شرقية....))

وبذا تنضح البياضات بدلالات البوح المكبوتة في نفس الساردة / البطلة، هذا ما جعل الملفوظات الرأسية التي -تنضوي تحت محور الاختيار في ذهن المؤلفة الساردة – تضغط وتؤثر على محور التوزيع المتمثل بالعلاقة الخطية بين الملفوظات المستبدل بها لفظة (شرقية) والممثلة بالجهات الأربع الحقيقية (الشمال، الشرق، الغرب، الجنوب).

وهناك تقنية أسلوبية أخرى لجأت إليها، القاصة وهي الاختزال والتكثيف وصولا إلى إثراء الفضاء الدلالي الذي تفرزه عملية التواصل بين الوظيفة الشعرية التي تقوم على عاتق الرسالة (المسرود) والوظيفة الافهامية التي تقوم على عاتق المرسل اليه (المسرود له) وقد ادت الحروف دورا مهما في اختزال القص، ولا سيما في عنونتها لقصتها الاولى ب((الف .... ياء .... امرأة)) التي تحتوي على حوافز ثيمية (وحدات غرضية) محذوفة ينطق بها الفضاء المشحون بالدلالات غير المصرح بها، والمرتبطة بقصتها التي احتلت قلب المجموعة وهي تحمل عنوان المجموعة ((الكتابة بحروف مسروقة)) ويستطيع القاريء تلمس هذا الخيط الدلالي الشفيف الذي يربط اول المجموعة بثيمتها الوسطية وصولا الى ((غمضة عين)) التي يكون فيها السارد ((شخصية الزوج)) الأناني الذي فقد ما حرص على كتمه عن زوجته الطفلة التي لم يلاحظها وهي توزع ببراءتها تفاصيل منزله واسرار مجلسه، وكل خزائنه التي تحتوي على حروف وكلمات وشفرات سرية يقول السارد :

((اصبح لكل مفتاح ... عشرات النسخ !

تفتت الامان في صدري، وهرب كفئران مذعورة

انفرطت سلسلتي .... .

وبغمضة عين ....

ضاعت من يدي كل المفاتيح !))[20]

وهنا تبرز الوحدات الصغرى التي تصب في الثيمة الكبرى للمجموعة وهي وحدات ترفدها اولها و وسطها (الرابط) واخرها الممثل في انحدار الحدث الاكبر للصراع (الذكوري الانثوي) في الفاعلية الحركية الثقافية والايديولوجية والابداعية، إنه صراع الزوج والزوجة- ممن ينتمون للطبقة المثقفة – ويحاول كل منهما الاستحواذ على المعرفة، وهكذا يكون للزوجة حق في اختلاس اللحظات في لحظة الانثيار الكتابي، في صيغة اشبه بالمخاض ((دمي مراجل تغلي .... واوصالي تهتز. . لو اخذت الان قلما وكتبت امامه لطلب مني أن اكوي له شيئا ليس بحاجته

مطلقا. ولو ذهبت الى غرفة النوم مدعية لنعاس للحق بي بعد دقيقتين حين يرى النور مازال مضاء، وعندما يراني اكتب سيخترع عملا ما ... وعمل يجر عملا اخرحتى استسلم للتعب والنعاس وانام...اه لو استطيع أن اكتب في الظلام))[21] وهكذا تستطيع الساردة أن تقنع القاريء بضرورة سرقة لحظات هي اشبه ب((غمضة عين)) هي الكتابة بحروف مسروقة.

-2

3- 3- جيولوجيا الكتابة وفضاء السطح:

يندرج مفهوم جيولوجيا الكتابة الذي أطلقه الناقد رولان بارت[22] ضمن الجهاز المفاهيمي النقدي التناصي والذي يلتقي مع مفهوم ((جامع النص architexte) الذي أسسه جيرار جينيت، ومفاده أن ((موضوع الشعرية ...ليس النص وانما جامع النص))[23] وهما يسوغان نقل مفهوم التناص الذي طرحته جوليا كرستيفا من حقل الى اخر هو حقل الأجناس الأدبية.وعلى وفق القراءة البصرية لـ ((الكتابة بحروف مسروقة)) تظهر عدة تناصات لأشكال وأنساق (ادبية/غير ادبية) تصب في بوتقة الفضاء الدلالي والحافز الجمالي العام للقصص باشتراكها وانفكاكها عن محورية الحكي الرئيسة ومن الممكن فرزها على عدة محاور من أهمها:

أ - النصية المحاذية :

وهي التنويعات النصية التي تفضي إلى تكوين النص في صيغته النهائية، وتشمل مفاتيح النصوص من مثل العنوان والهوامش والمقدمات التي تقع على عتبات البنية الرئيسة للنص[24] ولعلّ من أبرز النصوص المحاذية في ((الكتابة بحروف مسروقة)) هي ما جاءت على شكل اقوال تنصيصية، كما هي الحال ((ذات امسية))، التي فتحت بمقدمة استهلالية وقفت على أعتاب المبنى الحكائي، ومسنودة إلى مرجعية وهي قول أطلقه الروائي السعودي عبد الله الجفري، ونصه ((لا تشدني الأنثى بجمال وجهها، ولا بقدها الممشوق. . بل تشدني اليها حصافة رأيها، ونضج افكارها، ورجاحة فعالها، وجاذبية حوارها)) [25] فعلى الرغم من النص المقتطع تظهر كتابته بشكل مغاير لكتابة المبنى الحكائي للسرد. لكن القارئ لا يشعر بانفصال النص المحاذي (مقولة عبد الله الجفري) عن المغزى العام للقصة، فضلاً عن اسهامها في ملء الفجوات الدلالية التي تشكو منها البنية الرئيسة للسرد.

وقد تلجأ القاصة هيام المفلح الى خلق نوع من التوتر الدلالي من خلال لجوئها الى اقتطاف احدى المقولات التي تتعارض مع مضمون البنية الرئيسة للسرد بهدف خلق نوع من المفارقة بين حدثين او فعلين هما، فعل الرجل(سلوكه) بازاء المرأة وهي تمارس فعل

الكتابة[26]. ولعلّ أهم المحاذيات النصية هو الإهداء الذي تصدر المجموعة بحروف كبيرة، وبخط مائل وعبر عن حافزها الاكبر هو مقولة القاصة ((إلى العيون التي تهوى مغازلة الكلمات في ثنايا الكتب))

2- ب - التناص:

تمثلت خاصية تداخل النصوص والاتكاء على نصوص سابقة في المجموعة بالاستناد الى آليات الاقتباس، والتشرب والامتصاص والترصيع وصولاً إلى ايجاد مصبات صالحة في النص السردي المستقبل من خلال استحضار النصوص السابقة فيه ومن الأمثلة على آلية الاقتباس من القرآن الكريم ((بجدية هادئة اجبته: (وانت تذكرني بالعنكبوت الذي بنى بيتا لنفسه ورفض الاعتراف بأن ما بناه من اوهن البيوت))[27] وهو تشرب لقوله تعالى ((وَإِنَّ أَوْهَنَ الْبُيُوتِ لَبَيْتُ الْعَنكَبُوتِ ۖ لَوْ كَانُوا يَعْلَمُونَ))[28].

وقد يكون اللجوء إلى آلية الترصيع سمة بارزة ولا سيما في اقتطاع الأغاني الشعبية وترصيعها في المحكي مع شحنها في زخم المتتاليات النصية التي تثري دلالة النص: ((يلهب الطرب بعضهم، فيصفق وهو يشدو باغنية فراتية راقصة:

يا عين مو ليتي يا عين مو ليا جسر الحديد انقطع من دوس رجليا

تصمت أم كلثوم –رغما عنها- واسرع انا لا قلب الشريط واعيد اغنيتها من البداية. مع صوتها يغمرني دفء امي التي انتزعوني منها بعد وفاة ابي واصرار اهلها على تزويجها من رجل اخر، لم اشم رائحتها منذ رحيلها الى قريتها))[29].

ففي النص المقتطع تحتل الاغنية الشعبية ذات الطابع الشامي الفراتي مساحات مكانية من البنية السطحية للنص. لكن احتلالها تلك المساحة في ذلك الفضاء لا يصل إلى حد الهيمنة عليه. فهي تشترك كغيرها من الاشارات والرموز الايحائية في خلق اجواء ثيمية تعزز بنية القص بالدلالات الايحائية (غير المباشرة فضلاً عن المدار السردي ((عجزت عن تكوين صداقات خارج المقهى، لانني في داخلي. . لا شيء)) [30] كما لن الاغنية الشعبية المهيمنة على اجواء المقهى وقتل صوت ام كلثوم هي تكريس للعلاقة الجدلية بين المكان المفتوح (خارج المقهى) الذي يشعر به السارد بكينونته ووجوده الممثل بذاته ووعيه زيادة على عالمه الخارجي.

3- 4 - الفضاء الطوبوغرافي topography:

وهو الوصف او الرسم الدقيق للاماكن ولسماتها السطحية او السمات السطحية لموضع او اقليم[31] وقد اعتمدت القاصة هيام المفلح على عدة ترسيمات فضائية بصرية بغية رفد المنحى الدلالي للمجموعة، وهي:

أ - الغلاف :

وقد جاء تصميمه شبيها بالقطعة الفسيفسائية التي أشارت إليها الناقدة اللغوية جوليا كرستيفا بكونها تعبرعن التراكم الثقافي للنصوص، وتنوعه وهي الكلمات التي تهوى مغازلتها العيون في ثنايا النصوص(الكتب)، وهي تعبر عن الثيمة الغائية للقص والبؤرة التي تجمع خيوط السرد المنطلقة من القصص على اختلاف الموضوعات التي تعالجها.

4- ب - ألواح الكتابة والتشكيل:

مثلت ألواح الكتابة شكلاً اخراً من توظيف الأشكال الهندسية ولاسيما الشكل المربع المحصور بين اضلاعه الأربعة لفظة أو كلمة ضاغطة على ذهن المتلقي، وقد ترتبط بالسرد النهايته تعبيراً عن النهاية المدورة كما هي الحال في ((الف. . ياء. . امرأة)) وقد لا ترتبط بتلك النهاية ولكنها تتماهى في ثنايا القص، وتحمل نقطة الانطلاق السردي –ان صح الوصف- أما بالنسبة للتشكيل فقد اعتمدت عليه القاصة بوصفه آلية تعبيري تسهم في خلق جو جمالي يهجس بمضامين القصص. واذا ما استثنينا لوحتي((فكرة)) و((القطة والعنكبوت))، فإننا لا نجد مسوغاً فنياً مقنعاً في استحداث تلك الصيغة التعبيرية، التي ربما لا تنطق أو تنطق بمضمون القصص على نحو مباشر. وربما حدانا هذا الامر على العدول عن اللغة التصويرية في القصة، وهي تنطق بنفسها عن نفسها.

الخاتمة:

بعد أن استوى البحث على سوقه، يسعى إلى تحديد أهم النتائج التي توصل إليها:

1- يعدُّ استعمال اللغة، أو تحويلها من المتن اللغوي (القصة) إلى سياق الخطاب السردي من أهم المؤشرات التي تحدد الأسلوب النسوي في القص من غيره. ولهذا استثمرت القاصة فضاءات السرد الدلالية والتقنية لتجعل القارئ في فضاء مؤكد للذات الأنثوية على نحو مهيمن.

2- يهيمن السارد ذي الصبغة الحضورية بوصفه شخصية فاعلة في فضاء القصة على مجمل قصص المجموعة القصصية لهيام. وقد تبرز فيها سمة غياب السارد عن مساحة الحدث بوصفه راويا عليما، وبذا تتسم هذه القصص في الفضاء الرؤيوي بسمة السرد الموضوعي الذي يترك مجالاً قرائياً للمتلقي في تفسير ما يحكى له، إذ لم تخلو هذه الصيغة السردية الأخيرة من الترميز الدلالي لذي يجعل من بعضها قصصا غير منغلقة من جهة التأويل القرائي.

3- وهناك تقنية اسلوبية اخرى لجأت اليها، القاصة وهي الاختزال والتكثيف وصولا الى اثراء الفضاء الدلالي الذي تفرزه عملية التواصل بين الوظيفة الشعرية التي تقوم على عاتق الرسالة (المسرود) والوظيفة الافهامية التي تقوم على عاتق المرسل اليه (المسرود له) وقد ادت الحروف دورا مهما في اختزال القص.

4- القاريء لمجموعة هيام المفلح سيلتقي بعدة فضاءات سردية صبغت المجموعة. بحوافز جمالية (فنية) تعزز جسور التواصل بين المتلقي ونصه على هيئة لا تؤثر على ثيمة القص وحبكة الحكي الذي تتوالى خيوطه، وتفترق ثم تلتقي لتعزز جهة دلالية محددة.

5- استطاعت القاصة استبطان الذات وتكثيف الحوار مع النفس في لغة شعرية ذات محورين، الحوار مع النفس، والحوار مع الاخر في فضاء متخيل زماني ومكاني هو المكان الذي يجمع الساردة والرجل، في زمن محدد هو زمن القصة الذي يتساوى مع زمن السرد.

6- ظهرت ايضا خصيصة هيمنة السارد الذكوري وهي تجربة وان لم تكن رائدة في سياقها العام لكنها تمثل ميزة اسلوبية تكمن فيها اجراءا استبطانيا للذات الذكورية، فقد يجيء هذا الاستبطان تلقائيا منسجما مع ذات السارد في نسيج القصة.

7- نجحت القاصة في استبطان الشخصية الذكورية غير المكتملة الرجولة مثل شخصية الطفل، ولم تنجح في استبطان الشخصية الذكورية المكتملة.

الهوامش:

---

1 الكتابة بحروف مسروقة، هيام المفلح، الدار المصرية اللبنانية، ط1، 1999م. وقد حازت على جائزة أندية الفتيات بالشارقة.

2 -الأسلوبية بوصفها مناهج؛ الرؤية والمنهج والتطبيقات: د. رحمان غركان: 13. بتصرف

3 - ينظر: مدخل إلى علم السرد: مونيكا فلودرنك : 25.

4 - ينظر: م. ن: 25

5 -تاج العروس، مادة فضا.

6 -معجم المصطلحات الأدبية، د. سعيد علوش: 164.

7 -ينظر: بنية النص السردي، د. حميد الحمداني: 53-55.

8 - ينظر: الكتابة بحروف مسروقة: 75-78.

9 - ينظر: م. ن: 28.

10 -خطاب الحكاية(بحث في المنهج)، جيرار جينيت، ت: محمد معتصم وآخرون: 108.

11 -ينظر: مقدمة في النظرية الأدبية، تيري ايغلتن، ت: إبراهيم جاسم العلي: 108.

12 -ينظر: أساليب الشعرية المعاصرة، د.صلاح فضل: 18.

13 -مقدمة في النظرية الأدبية: 112.

14 -م. ن: 111.

15 -الكتابة بحروف مسروقة: 16

16 - م. ن: 26

17 -م. ن: 75

18 - م. ن : 76.

19 - م. ن: 73 .

20 -م. ن: 104.

21 - م. ن: 58-59.

22 -في أصول الخطاب النقدي، جان لاكان وآخرون: 105.

23 -مدخل إلى جامع النص، جيرار جينيت، ت: عبد الرحمن أيوب: 94.

24 -م.ن: 41.

25 -الكتابة بحروف مسروقة: 25.

26 -ينظر: م. ن: 55.

27 -م. ن: 83.

28 -سورة العنكبوت: 41.

29 -الكتابة بحروف مسروقة: 48.

30 -م. ن: 51.

31 -المورد : منير البعلبكي: 977.

ثبت المصادر والمراجع:

-القرآن الكريم.

1. أساليب الشعرية المعاصرة، د.صلاح فضل، دار الآداب، بيروت، 1994م.
2. الأسلوبية بوصفها مناهج؛ الرؤية والمنهج والتطبيقات: د. رحمان غركان، الدار العربية لعلوم ناشرون، ط1، بيروت، 1435هـ، 2014م.
3. بنية النص السردي، د. حميد الحمداني، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991م.
4. تاج العروس من جوهر القاموس، محمد مرتضى الحسيني الزبيدي، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د. ط، 1422هـ، 2001م.
5. خطاب الحكاية(بحث في المنهج)، جيرار جينيت، ت: محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 1997م.
6. في أصول الخطاب النقدي، جان لاكان وآخرون، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، د.ت.

7. الكتابة بحروف مسروقة، هيام المفلح، الدار المصرية اللبنانية، ط1، 1999م.
8. مدخل إلى جامع النص، جيرار جينيت، ت: عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية، د. ط، بغداد د.ت.
9. مدخل إلى علم السرد، مونيكا فلودرنك، ت: د. باسم صالح حميد، دار الكتب العلمية، د. ط، بيروت، لبنان، د. ت .
10. معجم المصطلحات الأدبية، د. سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985م.
11. مقدمة في النّظرية الأدبية، تيري ايغلتن، ت: إبراهيم جاسم العلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1992م.
12. المورد، منير البعلبكي، دار العلم للملايين، بيروت، ط35، 2001م.

Bibliography of sources and references

1 - The Holy Qur'an.

2 - Contemporary poetic styles, D. Salah Fazl, Dar al-Adab, Beirut, 1994.

3 - Style as methods; Vision, methodology and applications: d. Rahman Gharkan, Al-Dar al-Arabiya Uloom Nashrun, Beirut, First edition , AH 1435, AD 2014.

4 - Baniya al- Nas al-Sardi, d. Hamid al-Hamdani, Arab Cultural Center, Beirut, First edition, 1991.

5- Taj al-Arus Man Johar Al-Qamoos, Mohammad Mortaza Al-Husseini Al-Zubaidi, Supreme Council for Culture, Arts and Culture, Kuwait, d. I , AH 1422, AD 2014.

6 - Discourse of the story (Research on the curriculum), Girar Jinit, T: Mohammad Moatasam and Others, Supreme Council of culture, Second edition, AH 1997.

7- At the origins of critical discourse, John Lakan and Others, House of Cultural Affairs, Baghdad, without a date.

8 - Writing with stolen letters, Hayam al-Mufalah, Al-Dar al-Masri al-Lebananiya, First edition, 1999.

9 - Introduction to the Text Collector, Gerard Genette, Translation by: Abdel Rahman Ayoub, House of Cultural Affairs, Baghdad, without a date.

10 - Introduction to Narratology, Monica Fludrink, Translation by: Dr. Bassem Saleh Hamid, Dar Al-Kutub Al-Ilmiyyah, Beirut, Lebanon, without a date.

11- tionary of Literary Terms, Dr. Saeed Alloush, Lebanese Book House, First edition, Beirut, 1985.

12 - Introduction to Literary Theory, Terry Eagleton, Translation by: Ibrahim Jassim Al-Ali, House of General Cultural Affairs, Baghdad, AD 1992.

13 - Al-Mawrid, Mounir Al-Baalbaki, Dar Al-Ilm Lil-Millain, Beirut, the edition 35, AD 2001.

Feminist narrative methods in" writing with stolen letters " by Hiyam Al-Mufleh

Assist Prof. Ihsan Mohammed Jawad Al-Tamimi

College of Education/ Ibn Rushd

University of Baghdad

ihsan.mohammed@ircoedu.uobaghdad.edu.iq

Keywords: Arabic language, novel, criticism

Summary:

This study reveals the storytelling style that the female writer hides behind to express her thoughts, feelings, and vision as a margin. The study of((writing in stolen letters)) is based on the interpolation of the text and its analysis according to stylistic critical data. This does not mean that this experience has a one-sided stylistic characteristic, which represents the experience of the artistic storyteller isolated from its general context represented by the feminist narrative field in the Arab Gulf in general. That is why this study will be a living validation of some, if not all, Gulf feminist experiences. In the Arab literary scene, the narrative is often associated with the female, it means her life. As for poetry, it was associated with the man (the stallion); hence, this study sought to reveal the methods on which the woman writer is based; in order to determine the literary and Poetic Value Produced by the female narrative to express the female self; and to reveal the criterion for the success of the female writer's self when she expresses voices other than the female voice. That is why this study was busy tracking the writer's narrative and storytelling spaces, whether visual, poetic, or technical.