البحوث والدراسات

قراءة نقدية في رواية "عائشة تنزل إلى العالم السفلي" لبثينة العيسى.. الذات بين الإفناء والإحياء: قراءة في البنية والأسطورة والجماليات

د. مصطفى عطية جمعة*

ملخص:

ترتكز القراءة النقدية لهذه الرواية على محاور عدة، أولها: فلسفة الرواية حول الإفناء الاختياري، ومرارة الحياة. وثانيها: بناء الرواية الذي يتخذ شكل اليوميات، مع تقنية الارتداد الزمني، ثالثها: البعد الأسطوري وتوظيف أسطورة إنانا السومرية في النص، رابعها: تحليل الشخصيات الرئيسة والثانوية التي ملأت فضاء الرواية، وساهمت في الأحداث بشكل فاعل. خامسها: الأسلوب السردي الذي راوح بين الشاعرية والاستشراف، ودلالة المفردات العامية المستخدمة.

مقدمة:

تقدّم رواية "عائشة تنزل إلى العالم السفلي"(١) للروائية "بثينة العيسى"(٢) عالماً سردياً مختلفاً، يحلّق في آفاق فلسفية ونفسية وروحية

---

* دكتوراه في البلاغة والنقد الأدبي، كلية دار العلوم، الفيوم، ج. م. ع، عام ٢٠٠٦م، موجه فني اللغة العربية، خبير مناهج بوزارة التربية، مدرس منتدب في كلية التربية الأساسية، قسم اللغة العربية، الهيئة العامة للتعليم التطبيقي والتدريب، دولة الكويت.

(١) العيسى، بثينة. (٢٠١٢). "عائشة تنزل إلى العالم السفلي". رواية. الدار العربية للعلوم ناشرون: بيروت. الطبعة الأولى.

(٢) روائية كويتية، صدرت لها روايات، هي: ارتطام لم يسمع له دويّ (٢٠٠٤)، سعار (٢٠٠٥)، عروس المطر (٢٠٠٦)، تحت أقدام الأمهات (٢٠٠٩)، ونصوص في كتاب بعنوان قيس وليلى والذئب (٢٠١١).

واجتماعية. حيث تدور أحداث الرواية حول شخصية "عائشة" التي تصدمنا منذ الأسطر الأولى في الرواية بقولها: "أنا عائشة، سأموت خلال سبعة أيام، وحتى ذلك الحين قررت أن أكتب"(٣). حملت هذه العبارات مفاجأة للمتلقي؛ فالبطلة/ عائشة تقرر مسبقاً، وبكل جدية، أنها ستموت بعد سبعة أيام، وستقضي هذه الأيام في الكتابة، عن كل شيء في حياتها، وقد قررت الموت؛ لأن صغيرها ووحيدها قد مات، ولا طعم للحياة من بعده، وشاهدت جثمانه الصغير ممدداً أمامها في حادث على الطريق؛ وكلما حلّت ذكراه، اشتعل قلبها، وأحست بلا جدوى الحياة، فقد تركها لدنيا جافة، لا أمل ولا لذة فيها. فهي تقرر موتها، دون ذكر الكيفية، ولا شكل النهاية، فالموت ما هو إلا هروب من دنيا عفنة، وذات صدئة. وهكذا قررت عائشة أن تستعد للموت، وقبل أن تموت عليها أن تسجّل كل خواطرها وأفكارها بشفافية عالية، واتخذت من شكل اليوميات مجالاً للتعبير عما في أعماقها. وهكذا يتلقى القارئ هذه الرواية من خلال عين ساردة واحدة، هي عين عائشة، وعبر سرد جمع بين اليوميات المدونة، التي حملت الخواطر، وسجلت أحداث الماضي القريب والبعيد وما يدور في الحاضر الآني لعائشة؛ التي عكفت في بيتها، تجترّ ما حدث لابنها، وتستعيد حادثة مقتله، وتكتشف كيف أن الحياة لا لذة فيها بعد فقدان صغيرها، وأن هذا الفقدان نكأ جروحاً كثيرة، وكشف زيف أيامها وخلوها من السعادة؛ فقد تزوجت زواجاً تقليدياً من "عدنان"، وعاشت معه حياة زوجية رتيبة، فوقتُ الزوج موزع بين عمله الوظيفي في الصباح، والتقائه أصدقاءه في الديوانية في المساء، وخلال سنوات زواجهما تكيفت عائشة مع هذا الوضع، وغرقت في قراءاتها الفلسفية والأدبية، ثم عرفت لذة الأمومة بإنجابها ابنها "عزيز"، ولكن علاقتها به كانت مضطربة، فقد كان الصغير يعاني هزالاً دائماً، جعلها دائمة التردد على الأطباء، ويتعامل معها بعناد يصل إلى حد التمرد، وكذلك كانت علاقتها مع أسرتها (والدتها وأخواتها وأخيها)؛ علاقة متوترة، لأسرة – كما تراءت لها – متفرقة، يغيب عنهم الحب والدفء العائلي. وهكذا بدت حياتها الماضية: زواجاً تقليدياً

(٣) الرواية. ص١١.

لا حب فيه، وابناً مريضاً معانداً لها، وأسرة مفككة، واكتملت أزمتها بوفاة نجلها في أثناء انكبابه على لعبة سقطت منه في الشارع، ليلقى مصرعه تحت عجلات سيارة مندفعة غير عابئة بجسده الصغير الهزيل المنحني في الشارع، فرأت أن لا معنى ولا طعم لحياتها، ومن ثم فالأفضل لها أن تنهي حياتها بإرادتها، وسيكون وقت الإنهاء في ذكرى يوم وفاة نجلها، وتدوّن في يومياتها تفاصيل مأساة حياتها بشكل تفصيلي، مستعيدة أفكاراً حول الحياة بعد الموت، وهؤلاء الذين عادوا إلى الحياة بعدما خاضوا اللحظات الأولى للموت، وأيضاً استعادتها لأسطورة إنانا السومرية، وكيف أن إنانا تتشابه كثيراً مع ذاتها، في رغبتهما المشتركة في النزول للعالم السفلي.

وعندما يستشعر من حولها أزمتها، يبدؤون في التقرب منها، وتلاحظ هي ذلك، فالزوج "عدنان" يتقرب منها، ويغدق عليها الكثير من حنانه، فتبدأ في النظر إليه بشكل مختلف، وتكتشف أن هناك الكثير من لحظات السعادة التي جمعت بينهما، ولكن نظرتها السوداوية للحياة طمستها، وحينما راجعت معلمة ابنها "عزيز" أكدت لها أنه كان سابقاً لسنه، وأن تمرده سمة لذكائه الذي يتخطى سلوكيات نظرائه في سنه. كما رأت كم أن أمها شديدة الحنان وقد راحت تطبخ لها ما تشتهيه من أطعمة، أما أخواتها فقد تبارين في إظهار حبهن لها، ورحن يذكرنها بأيام طفولتها الجميلة، وكيف كانت مدللة عند والدها، فلا يرفض لها طلبا، وكانت لها منزلة خاصة في الأسرة، وقام أخوها السلفي بمناقشتها في قرارها بالإفناء، واستطاع إقناعها بأنه لا يفترق عن الانتحار المحرم في الإسلام؛ لأنه تحد لله – سبحانه وتعالى – الذي يمنح الحياة عند الميلاد، وبيده إنهاؤها في الدنيا عند الوفاة، ساعتها تكشّف لعائشة كم أن الحياة جميلة على الرغم من متاعبها، وعليه صارحت نفسها بهذه الحقيقة، وأبعدت هواجسها السوداء، وأقبلت على الدنيا بروح جديدة.

الموت والإفناء الاختياري:

الموت حاضر في وعي كل نفس إنسانية، وتختلف النظرة إليه بحسب كل ذات، فهناك من ينظر إليه بوصفه هروباً من ضيق الدنيا وآلامها ومآسيها فيختار

الانتحار وسيلة لإنهاء حياته، وهناك من يراه انتقالاً إلى عالم آخر جديد، فيه كثير من الراحة وأبدية الحياة والقرب من الخالق، فيترقب لحظة الموت، ويستعد لها بأعماله الصالحة، وهناك من يراه نهاية فيزيائية متوقعة لأي كائن حي على وجه الأرض، دون النظر إلى ما بعده من حياة أخرى، وهناك من يراه عقوبة بحرمانه من الحياة(٤)، وبعبارة أخرى، فإن النفس تتوقف مع الموت وقفات؛ فبعضها يرى الموت برؤية مادية تعني: نهاية الجسد المادي، دون النظر لمآل الروح، وآخر يراه: ملاذاً من ضنك الدنيا، بغض النظر عن عاقبة الفعل ولا التفكر في طبيعة المآل وكيفيته، وثالث: مؤمن بالبعث والنشور، فيرى الموت نقلة للحياة الآخرة، وما فيها من جنة ونار، وهذا ديدن مؤمني الديانات السماوية، وهناك من يغيّب تفكيره عن الموت، لينغمس في الدنيا، معتبراً الموت نهاية وحسب.

ويشكّل الموت حالة من العسر؛ الذي يجلب الحزن والهموم والتشاؤمية، عندما يفكر فيه الإنسان ضمن إطاره الذاتي الخاص فيه، أو ما يسمى "إطار الملكية" الخاص بالمرء، وتكون استثارة الرهبة والخوف على قدر تحرر نفس الإنسان من شهوة الحياة ورغبة الاستمرار فيها. وتكون مشكلة الموت متعلقة أيضا بمشكلة الآخر، ويرجع ذلك إلى البهجة التي نعيشها في غمار الصداقة والحب، وأيضاً الخوف على مصير الراحلين ممن عايشونا(٥)، والنظرة المادية للموت تقف به عند انتهاء الجسد وتحوّله إلى جيفة، أما النظرة الأخرى فترى في الموت نوعاً من القداسة، خصوصاً إذا تعلّق الإنسان بروحانية عالية، ورأى أنه يضحّي بحياته في سبيل مثل عليا أو من أجل عيش آخرين(٦)، وعندما يؤمن

(٤) عبدالخالق، أحمد محمد. (١٩٨٧). قلق الموت. سلسلة عالم المعرفة. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب: الكويت. ص٤٣، ٤٤.

(٥) شورون، جاك. (١٩٨٨). الموت في الفكر الغربي. ترجمة: كامل يوسف حسين. سلسلة عالم المعرفة: الكويت. ص٢٧٦. ويعود هذا التصور إلى الفيلسوف "جبرائيل مارسيل".

(٦) المرجع السابق. ص٢٧٥.

الإنسان بفكرة الخلود، يضطر إلى اللجوء إلى الدين في نهاية المطاف؛ لأنه – على الأقل – يقدم أجوبة لأسئلة عن قضايا الميتافيزيقا وحياة ما بعد الموت وما يتصل بخلود الروح(٧).

وفي رواية "عائشة تنزل إلى العالم السفلي"، يكون الموت حاضراً في الذات لعوامل عديدة، أولها يتصل بفقدان الآخر وهو ابنها، وثانيها يتصل بيأسها من الحياة؛ الناتج عن شعورها بانتهاء الرغبة في العيش، لذا بات الموت ملاذاً لها، وعندما تقاطعت خواطرها مع الدين وجدنا سوء فهم، واضطراباً في النفس، ناتجينِ عن حيرة؛ لأن إنهاء الحياة بمحض إرادة الفرد/ الانتحار، يعارض حقائق الدين التي ترى أن الحياة نعمة من الله ينبغي الحفاظ عليها بشكر واهبها.

أما الإفناء الاختياري فيعني: رغبة الذات في إنهاء وجودها في الحياة بإرادتها، وهو ما يوازي فلسفة الانتحار، غير أن صاحبه يختار كيفية موته، ويعرف أسباب اختياره، ولديه من الأسباب ما يجعله مقتنعاً أشد الاقتناع بهذه النهاية الاختيارية، التي يكون سعيداً بتحديد زمانها ومكانها وآليتها.

وهذه الرؤية تمثل الإطار الإيديولوجي للرواية، وهي لا تعني هنا تبني إيديولوجية معروفة ما، ولكن المقصود بها: أن الفرد – أي فرد – بإمكانه النظر إلى نفسه وإلى إيديولوجيته باعتبارها واحدة من الإيديولوجيات. وهو يتجاوز في ذلك مختلف الإيديولوجيات الكبرى (كالماركسية والوجودية..)، فيتفهمها ويناقشها ويحللها(٨)، ويعبّر المبدع عنها فيما يصدر عنه من أدب وفن.

فالموت في هذه الرواية، يكاد يجمع كل ما سبق بكل رؤاه المتضادة، فالبطلة (عائشة) راغبة في الموت هروباً من حياة؛ بدت لها شديدة القسوة، ولا طعم لها، على الرغم من كونها مؤمنة في أعماقها بالله وبالحياة الآخرة، ولكنها ترى أنها لا

(٧) المرجع السابق. ص٢٧٧. وإن كان "مارسيل" يرى أن الدين يقدّم عزاء سطحياً ووهمياً، وأن اللاهوت لا يحقق مطالب الإنسان المعاصر ويتركه منغمساً في اليأس والقلق.

(٨) لحمداني، حميد. (١٩٩٠). النقد الروائي والإيديولوجيا، من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الأدبي. المركز الثقافي العربي: بيروت. ص٢٢.

تقدم على فعل الانتحار رغبةً فيه، بقدر ما تهرب من دنيا ظلمتها كثيراً، وأنصفتها قليلاً، لذا حددت زمن موتها (بعد سبعة أيام)، وأجّلت التفكير في المكان والآلية، ولكنها كانت سعيدة بقرارها، وفي ثنايا سعادتها نستشف أن رؤاها للموت متأرجحة؛ فمرة تراه نهاية للجسد المادي بكل أمراضه، ومرة أخرى انتقالاً لروحها إلى عالم نوراني قرأت عنه كثيراً، ولكنها لم تعرف كنهه، وإنما معلومات متناثرة أخذت من العقيدة الإسلامية والأساطير وكتابات ما بعد الموت، ومرة ثالثة: تتشكك في كون ما تفعله انتحاراً بإرادتها، وتراه رفضاً لحياة لا ترى فيها سعادة.

ربما تتقابل الرؤية السردية في هذه الرواية مع ما طرحه الفيلم الإيراني Taste of cherry أو طعم الكرز[٩]؛ فالفيلم يحكي ببساطة وبروح مأساوية فكرة الإفناء الاختياري والرغبة في الانتحار. عبر سرده قصة رجلٍ مكتئب غارق في السواد بشكل لم يعد للعيش طعم معه، فانتهى إلى ضرورة إنهاء حياته. وقد وضع خطة لتنفيذ ذلك بأن يتناول حبوباً مخدرة وينام في حفرة شبيهة بالقبر منتظراً قدوم شخص قد اتفق معه من قبل، ليهيل التراب عليه، وساعتها لن يجد مجالاً للفكاك فيستسلم للموت خنقاً في مثواه الذي أعده، وعلى الرغم من سهولة الخطة فإن الصعوبة تتمثل في عدم عثوره على الشخص الذي سيتمم عملية الردم.. لذلك هو يبحث دون جدوى. لقد صورت غالبية مشاهد الفيلم في مكان واحد بعيد عن المدينة؛ يغلب عليه الجفاف والفقر. في هذا المكان تقع (الحفرة/ القبر). وفيه أيضاً يكثر العمال الفقراء الذين يسهل إغراؤهم بالمال للقيام بعملية الدفن. واختيار مكان جاف كهذا وخالٍ من أي بهرجة شكلية كان من أجل نزع كل ما من شأنه أن يشغل المشاهد عن تأمل حقيقة المأساة التي يعيشها بطل الفيلم. فهنا لا شيء يتحرك سوى فكرة الانتحار المجردة التي يحملها الفيلم ويسعى إلى إبلاغها للناس، كي يقتنعوا بضرورتها بالنسبة إليه. فهو محتاج للموت؛ إنقاذاً له من حياة

(٩) إنتاج ١٩٩٧م، من إخراج عباس كيروستامي، وقد فاز بجوائز دولية عديدة، أبرزها: السعفة الذهبية بمهرجان كان السينمائي. انظر موقع:
http://habibdvd.com/?p=258

نكدة، وهي حاجة ملّحة لا تحتمل الجدل ولا التفسير.. لكن الناس من حوله يجدون صعوبة في تقبلها.. والفيلم بهذه الصيغة العميقة الباردة يقدم نفسه كواحد من الأفلام الفلسفية التي تناقش قضية اختيار الموت بإرادة الفرد ذاته، أو الانتحار، وهو من الأفكار الفلسفية التي خاض فيها الفلاسفة كثيراً، طارحين السؤال: هل يمكن أن يأخذ الفرد قرار موته بنفسه؟ وهو ما تعارضه الأديان عامة والإسلام خاصة، على اعتبار أن الروح والجسد منحة من الله للإنسان، ينبغي للفرد الحفاظ عليهما، وعدم العبث بهما، إلى أن يسترد الله أمانته.

يلتقي الفيلم مع روايتنا، في كون البطلين يائسينِ من الحياة، راغبين في الموت، وإن كانت وسيلة الإفناء واضحة في الفيلم، غائمة في الرواية. واتفقا أيضاً في أهمية العودة للحياة، بعدما أدركا أن ثمة ما يستحق العيش لأجله؛ ففي الفيلم اكتشف البطل أن في الحياة **لذائذ** عندما ذاق ثمرات الكرز من إحدى الأشجار القريبة من الحفرة، وبدأ تفكيره يتغير إيجابياً نحو الحياة، فإذا كان هناك من الفاكهة ما يلذذه حسياً، ويشعره بسعادة ولو وقتية، فلاشك أن الناس لديهم ما يبهجهم. فليكن مثلهم، يبحث عما يسعده، ويقاسمهم في لذائذهم.

وهو ما حدث مع عائشة التي فوجئت بأن هناك من يحبها ممن حولها، ويخافون عليها، ولا يستطيعون فراقها، وقد تفانوا طيلة صفحات الرواية، في الزمن السردي المحدد؛ لإسعادها، وبث حب الحياة فيها، لا لشيء، وإنما لأنها جزء منهم، وهم حريصون عليها، حباً لشخصها.

فيمكن الحديث هنا عن "الإيديولوجيا في الرواية": فعندما تنتهي الصراعات الإيديولوجية في الرواية، تبدأ الإيديولوجيا الخاصة بالرواية في الظهور، والتي تعني موقف الكاتب بالتحديد، وليس موقف الأبطال كل منهم على حدة[١٠]. فقد رأينا صراعات إيديولوجية تعصف بذهن البطلة، وتتمثل في آراء من حولها "الزوج والأخ والأخوات من جهة، وقراءاتها الكثيرة في الشعر والأساطير من جهة أخرى"، وظللنا في خضم العراك الفكري العام واحتدام

(١٠) لحمداني، حميد. (١٩٩٠). النقد الروائي والإيديولوجيا. ص٣٥.

الصراع النفسي في أعماق البطلة، حتى كانت إيديولوجية البطلة (الكاتبة) التي بدت في تفهمها للعالم من حولها بمنظور جديد، وإعادة تقييمها لحياتها السابقة، وقرارها المصيري المتخَذ.

بنية الرواية:

جاءت بنية الرواية حافلة بتقنيات عديدة؛ حيث نجد ما يسمى **السرد التنبئي** Predictive Narration، الذي يكون فيه السرد متقدماً على المروي أو الحدث الفعلي زمنياً، ويسمى أيضاً سرداً متقدماً Anterior Narration(١١). وهذا صادفنا من الأسطر الأولى في الرواية؛ حيث ألحّت البطلة على أن الموت والكتابة خياران لها، تقول: "لقد قررت أن تكون أيامي الأخيرة على هذه الشاكلة، أقصد شاكلة الكتابة..، إنها تشبهني وأنا في أيامي الأخيرة.. هذه الكتابة لا تداوي بل تميت، الموت جيد، وأنا أريده من كل قلبي"(١٢).

فالتنبؤ السردي جليٌّ في استباق البطلة للأحداث، بقرار الموت المسبق، وأنها ستكتب كي تتخلص من عبء نفسها، وأيضاً تكون شفافة مع ذاتها في البوح.

وبدا الاستشراف السردي أوضح في ثنايا المتن الروائي؛ فعائشة تتخيل ما سيقوله الناس عنها بعد وفاتها، فهي: "في النهاية مجرد لا أحد..، الأوراق الرسمية ستقول القليل الذي بالكاد يذكر..، كانت موظفة عادية لبعض الوقت في القطاع الحكومي..، ثم توفي ولدها، واستقالت"(١٣).

تنقل همهمات الناس بعيد وفاتها، التي سرعان ما ستنتهي لتنشغل الألسنة بهمهمات أخرى عن أشخاص آخرين. توقن عائشة أن شخصيتها لن تنال قسطاً كبيراً من كلام الناس؛ فهي شخصية عادية، لم تتميز بشيء في هذا العالم، موظفة مثل الآلاف، مات ولدها كأي طفل يموت، وهي ستلحق به أيضاً. إنها

---

(١١) بيرنس، جيرالد. (٢٠٠٣). قاموس السرديات. ترجمة: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات: القاهرة. الطبعة الأولى. ص١٥٦.

(١٢) الرواية. ص١١.

(١٣) الرواية. ص١٠٥.

رؤية تقييمية لذاتها في عيون الآخرين، بينما انطوى بين جنباتها الكثير من العالم الأسطوري والعالم الحقيقي.

كما اتخذت البنية **شكل اليوميات**، الذي يُعرَّف بأنه "الكتابات التي ندون فيها الأحداث التي تترك أثراً ما فينا أو في محيطنا يوماً بيوم. أي الكتابة في نفس اليوم. واليوميات يدونها الشخص المعني، لذا فهي سيرة ذاتية يومية"(١٤)، وهو ما نجده في هذه الرواية؛ التي تبدأ كما هو مدون من يوم ١٠ من إبريل ٢٠١١ إلى ١٨ من إبريل ٢٠١١م، في سبعة أيام كما قررت، وخلال زمن الخطاب السردي Discourse Time(١٥) الذي يستغرقه تقديم المحكي أو السرد ذاته، وفيه يلتقي الماضي بالحاضر وأيضاً المستقبل؛ حيث تعود الذاكرة بعائشة إلى علاقتها بالزوج والابن وأهلها وصديقاتها، مختلطة بمشاعرها الكئيبة، وأيضاً بالأحداث المتفاعلة خلال الأيام السبعة، حيث تجد مواقف عديدة من الزوج والأخ والأخت والأم، تدفعها إلى أن تعيد تقييم رؤاها للحياة والأحياء. ونرصد خلال يومياتها أنها تؤرخ لما تكتب زمنياً ومكانياً، فتشير إلى الوقت وإلى مكان الكتابة، في الليل والنهار، الصباح والمساء، في سعي حثيث لتسجيل كل ما يعنّ لها من أحداث وخواطر، وكأنها تريد أن تقدم شهادتها للحياة قبل أن تختتمها بالوفاة. فقد قررت أن يكون موتها في ذكرى وفاة ابنها، لتكون الذكرى تأكيداً للحاقها بالابن في راحته الأبدية.

لاشك أن شكل اليوميات المختار من قبل الراوي الضمني(١٦) ناسب كثيراً

---

(١٤) جان، بولات. (٢٠٠٩). فن كتابة اليوميات. مجلة ٢٠٠٩/٩/١٣، على الرابط http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=184494

(١٥) بيرنس، جيرالد. (٢٠٠٣). ص٤٨.

(١٦) يذكر جيرالد بيرنس (٢٠٠٣) أن مصطلح المؤلف الضمني Implied author يمثل الذات الثانية للمؤلف كما نعيد بناءها من النص، (أو هو) الصورة الضمنية للمؤلف في النص التي تكمن خلف المشاهد والمسؤولة عن تصميم النص، وعن القيم والمعايير الثقافية التي يحملها. ص٩١. وهذا المصطلح يتفق في دلالته مع مصطلح قناع المؤلف "ersona" على نحو ما يؤكد بيرنس. ص١٤٦.

مضمون النص؛ ذلك أن "المجال فسيح أمامنا، في كتابة اليوميات، لنستعيد في خواطرنا.. ذكر الحوادث، قبل انتقالها من حيز العمل إلى حيز الرواية..، مما يمكننا من تتبع مجريات الحادثة في ذاكرة الراوي، وجميع التحولات التي طرأت عليها، والتأويلات المتتابعة فيها، والتطور في تعيين موقعها"(١٧).

وهذا ما نلاحظه في الرواية؛ حيث لجأت الساردة إلى ترك العنان لخواطرها عبر تسجيل مذكرات يومية متقطعة؛ كُتبِتْ في أوقات مختلفة، بين السحر والظهيرة، والصباح والمساء، ولكن يلاحظ أن الساردة راعت بنية مرتبة للأحداث، تجيب عن الأسئلة المتوقعة من المتلقي، فراحت تعلل في أول يومياتها أسباب قرارها الإفنائي، ومن ثم أشارت بشكل مجمل لأسرتها وزوجها، كي تكتمل الصورة الكلية.

تقول البطلة في يومها الأول (١٠ إبريل) الساعة (٢,١٣) صباحاً منبئة عن سبب قرارها: "لقد مات ولدي فعلاً.. ولا توجد طريقة صحيحة أو كلمة صحيحة، تفسّر ميتة طفل"(١٨).

وتصف مشهد دهسه: "يدان صغيرتان، وعالم مجنون، هكذا دهسته السيارة وهو منحن على لعبه يحاول جمعها، إنه لن يتخلى عن لعبه أبداً، فهو ليس مثل أمه، في اللحظة الأخيرة من حياته، كان ينظر صوبي، مرتعباً وكأنه أدرك شيئاً هاماً"(١٩). نلاحظ أنها تسترجع ما حدث بروح الأم، والكاتبة، والمرأة المتفجعة، تصف وليدها، وتنثر مشاعرها، وتدين العالم المجنون من حولها، واستخدامها لفظة "مجنون" في نعت العالم، دال على علاقتها الحادة مع محيطها الخارجي، وهذا ما نتلمسه طيلة صفحات الرواية، فهي ترى الناس – خارج محيطها الأسري – كائنات معادية لها، تتجاهل وجودها، تترقب أخطاءها، ولا تقيم وزناً لها، والناس غير حافلة لمقتل ولدها تحت عجلات سيارة هوجاء.

---

(١٧) بوتور، ميشال. (١٩٨٣). بحوث في الرواية الجديدة. ترجمة: فريد أنطونيوس. منشورات عويدات: بيروت - باريس. الطبعة الثالثة. ص٦٧.

(١٨) الرواية. ص١٥.

(١٩) الرواية. ص١٧.

وتظل طيلة صفحات الرواية تسترجع ذكرى وفاة ولدها، بأشكال مختلفة، وفي كل مرة تضيف جديداً، سواء كان شعوراً خاصاً بها، أو أوصافاً لولدها، أو علاقتها به، أو جوانب من حياته في المنزل أو الروضة أو بعض جوانب مرضه، تقول مُعلمة عن تاريخ وفاته وعمره، وهو ما لم تذكره في مطلع يومياتها: "في الثامن عشر من إبريل لعام ٢٠٠٧، توفي عبدالعزيز ولدي الوحيد عن عمر يناهز الخامسة والنصف، بفعل حادث سيارة وهو يقف وسط الشارع يحاول التقاط لعبه"(٢٠). ونلحظ تكرار معلومات مسبقة كان يمكن عدم ذكرها، خاصة أنها ذُكرت في الصفحة السابقة، وهذا لون من الإلحاح في السرد، الذي نجده سمة خاصة في متن الرواية، حيث تعيد وتسهب في وصف أحداث وأفكار بعينها، تناسب فورة مشاعرها، واضطرابها.

فهي تفصح عن مشاعرها الملتهبة نحو ولدها بأسلوب شاعري:

"آه يا عزيز، يا ولدي، أيها المنبثق من باطني، مثل صرخة الميلاد وحشرجة الرحيل، يا مجلجلاً أطرافي، يا مزلزلاً أركاني، أيها المغروس في كبدي مثل صارية، أيها الحزن المعشوشب في خلاياي، في مسامي"(٢١).

فقلبها يفيض لوعة، تفسر للمتلقي أسباب قرارها بالإفناء، فقد كانت شديدة التعلق بصغيرها، ولم تدرك حجم حبها لوحيدها إلا عندما وجدته مسجى أمام سيارة عمياء، لا تعرف أنها أصابت مقتلاً لأم، وجعلتها مكلومة طيلة حياتها.

إنه كسر متعمد للزمن التتابعي لمشهد الحادثة، وبعلاقتها الخاصة بابنها الذي كان يمكن أن يكون في جزء خاص به في الرواية لو اتبعت السرد التقليدي التصاعدي، ولكن شكل اليوميات أتاح لها هذه الميزة المتقطعة، والمتلائمة مع طبيعة اليوميات، التي تتيح مساحات واسعة للنفس لتأمّلِ مواقف حياتها وتعيد قراءتها بشكل مختلف، في ضوء ذاتها المضطربة.

---

(٢٠) الرواية. ص١٨.

(٢١) الرواية. ص٣٨.

وهو ما استفادت منه من شكل اليوميات الذي يتيح أن تكون الأحداث أكثر بُعداً عن التخييل. وأجمل ما في هذا الشكل: تلقائيته؛ لأنه ينتج عن فعل ووازع عفويين، ويتشكل في جمل واضحة، مباشرة، مفككة أحياناً ولاسيما حين لا يتوقع الكاتب نشر ما يكتب، ولا يتهيب من قارئ يترصده، أو ناقد يحصي عليه هفواته. مثل هذه الكتابة تكون – غالباً – حارة طازجة، فيها الكثير من الحميمية والصدق؛ لأنها تسجل – كما نتوقع – وقائع حاصلة وانطباعات حقيقية. وحين تقع في يد قارئ ما (ولو بعد مدة طويلة) فإن هذا القارئ يشعر بقربه مما يتحدث عنه الكاتب؛ أو يعيش ما يقوله الكاتب. فكتابة اليوميات تأخذ منحى المناجاة الذاتية تارة، أو تفترض قارئاً متفهماً متعاطفاً تارة أخرى(٢٢).

كما نرصد في هذه التجربة، الغرق الذاتي في وصف أحداث الحياة عبر مشاعرها وعينيها، في لحظات متباينة زمنياً ومكانياً، أو ما يسمى "**سرداً منولوجياً** Monologic narrative"، وهو "سردٌ يتميز بصوت موحّد يتفوق على غيره من الأصوات أو بوعي موحّد يتفوّق على غيره من أشكال الوعي في هذا السرد"(٢٣). وهو شكل يُعَدُّ جديداً على تجربتها السردية، وهي بارعة خلال مسيرتها السردية في استخدام تقنيات مختلفة من الحكي، تعينها على الغوص في أعماق الذات والشخصيات وتحليل الأحداث، وتقديم رؤاها وأفكارها بشكل متناسب مع غاياتها في الكتابة(٢٤)، وقد أتاح لها هذا الشكل الكثير من

(٢٢) رحيم، سعد محمد. (٢٠١٠). عن أدب اليوميات. مجلة ٢٠١٠/٨/١. إلى الرابط http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=225338

(٢٣) بيرنس، جيرالد. (٢٠٠٣). قاموس السرديات. ص١١٤.

(٢٤) يمكن رصد كثير من التطورات الإيجابية في مسيرة الكاتبة السردية، عبر تتبع مراحل الكتابة من عمل إلى آخر؛ فقد انتقلت من البناء التقليدي (زمنياً ومكانياً) في أعمالها الأولى، إلى السرد بحسب أصوات شخصيات روايتها، كل شخصية تسرد وفق تجربتها وذاتها كما في روايتها: "تحت أقدام الأمهات"، حيث نجد أربع شخصيات، هي: موضي، هيلة، نورة، رقية، تصف كلٌّ الأحداث وفق رؤاها، وتجربتها. تحت أقدام الأمهات (٢٠٠٩). الدار العربية للعلوم: بيروت. الطبعة الأولى.

المصارحة النفسية والفكرية، وإعادة قراءة ما دونته كي تقيّم حياتها وتصرفاتها وقراراتها مع الآخرين.

لقد اتبعت الساردة – في مساحات كثيرة من النص – طريقة الحوار الداخلي Monologue، الذي هو "خطاب طويل تنتجه شخصية واحدة"(٢٥)، وقد ساهم في إيضاح رسالة الرواية، وفي التعبير عن الصراع الفكري في أعماق "عائشة"، وعراكها النفسي بين الحياة والموت، وكان استخدامها لصيغة المتكلم سبيلاً لتفعيل هذه الطريقة؛ ذلك أنه إذا كانت "القصة بصيغة المتكلم، فإن الراوي يقص ما يعرفه عن نفسه، وما يعرفه عنها فقط، أما في الحوار الداخلي فذلك يتقلص بازدياد؛ إذ لا يمكنه أن يروي إلا ما يعرفه عن نفسه في هذه اللحظة بالذات.. وتبدو القراءة عندها كأنها حلم يفضح ويهتك"(٢٦).

ولنقرأ حوارها الذاتي حول فاجعة ولدها:

"أتمنى لو أنني لم أنجبه ؟! أتمنى لو أنني لم أنجبه ؟! أتمنى لو أنني لم أنجبه؟!

كيف أمكنك أن تتفوهي بشيء كهذا يا عائشة ؟ ألا تدرين بأن الجدران لها آذان، والسماوات لها آذان، والأراضي لها آذان، والشوارع لها آذان، ألا تدرين بأن العالم له آذان؟"(٢٧).

الملمح الأساسي هنا: جدلها الذاتي الذي يصل إلى ما هو غير متوقع عقلاً، فهي نادمة على إنجابه، تبوح بما في نفسها، تتمنى لو أنها لم تكن أمّاً يوماً، ولأنها تعلم في أعماقها أنها قد شذّت نفساً وعقلاً وقلباً عن سياق الحياة، وأسلمت نفسها لوساوس الشيطان، فقد أنذرت نفسها بأن هناك في الكون حولها من يرصد خواطرها، ويحاسبها على ترهاتها.

وتقول: "جرحك حيٌّ يقتات عليك، يلتهمكِ، يا عائشة، يتنفس روحك

(٢٥) بيرنس، جيرالد. (٢٠٠٣). قاموس السرديات. ص١١٥.
(٢٦) بوتور، ميشال. بحوث في الرواية الجديدة. ص٦٨.
(٢٧) الرواية. ص١١٤.

ويشرب ماءك، جرحك حي يا عائشة مهما متِّ ومهما ادعيتِ، ومهما حييت يا عائشة، أنت الجانية والمجني عليها، أنت السوط والجلاد" (٢٨).

نرى تضادات النفس، فالجرح حي ميت، وهي مظلومة وظالمة، وهذا دال على شدة تأرجح نفسيتها، بين الإدانة والمسامحة، ولنر الذات وهي في حالة ضياع وتخبط، تجعل اختيارها الفناء الإرادي أمراً مقبولاً، فلا عيش لنفس في خضم مشاعر متضادة، ورؤى متضاربة.

الزمن في الرواية:

يمثّل الفن الروائي لوناً من الفنون القائمة على التعاقب الزمني، وفيها من الدينامية والحركية ما يجعلها تجذب القارئ بأحداثها وتفاعل شخصياتها، حتى لو كان هناك وصف لجمادات أو أمكنة في الرواية، فإنها جزء من حركة الزمن العام بها(٢٩)، فالرواية بناء زمني، لا يمكن أن تقرأ بإغفال الأزمنة المتعددة في السرد، وهذا يستلزم المزيد من التمعن في الإشارات الزمنية الواردة في المتن الروائي، والتأمل في الأحداث وحركة الشخصيات زمنياً.

لقد ساهمت بنية اليوميات في تعزيز **التقطيع الزمني**، دون أن تفقد المتلقي التماهي مع العالم الروائي، وجعله في حالة لهاث لتعرّف الأحداث، ورؤية عائشة للشخصيات من حولها، وغوصها في أعماق ذاتها، لتنثرها مفردات ومشاعر. والملاحظ أننا إزاء أزمنة عديدة في هذه الرواية: الزمن الأول هو الزمن السردي المعلن بكتابة يوميات لسبعة أيام منذ العاشر من إبريل إلى الثامن عشر منه. فالإطار الزمني العام محدد بهذه الأيام السبعة، وما بها من أوقات متفرعة صباحية ومسائية، وهو ما يمكن تسميته بالنقطة الزمنية التي تشكل:

---

(٢٨) الرواية. ص١١٥.

(٢٩) مندلاو، أ. أ. (١٩٩٧). الزمن والرواية. ترجمة بكر عباس. دار صادر: بيروت. ط١. ص٢٩.

"نقطة إسناد مرجعية ينسب إليها سائر الأزمنة فالحاضر التخيلي يمكن أن يعتبر البداية لمثل هذه النقطة"(٣٠).

ولكن الأحداث تمتد في ثنايا المتن إلى أزمنة عدة، لنرى عائشة في طفولتها، وشبابها، قبل زواجها وبعده، ومن ثم نرى أزمنة الشخصيات حولها من خلال أعماق عائشة؛ أي نرى أحداث حيوات هذه الشخصيات من خلال ارتدادات الزمن في ذاكرة الساردة.

كما نلاحظ أن الساردة استندت في سردها – كما ذكرنا من قبل – إلى صيغة ضمير المتكلم في ربط يومياتها المدونة مع أحداث الرواية التي جاءت متراوحة بين الارتداد الزمني وأحداث الحاضر، واستخدام صيغة المتكلم يتناسب مع شكل اليوميات من جهة، وترك لها العنان في تداعي الأفكار والخواطر والأحداث، وكان هو الرابط الذي جمع خيوط الرواية في ثناياه، وكان سبباً في الجمع بين الماضي والحاضر والمستقبل في بوتقة سردية واحدة، معززاً تقنية الحوار الداخلي؛ الذي هو: اتصال لقصة تروى بضمير المتكلم، لنجد تتابعاً وتشكيلاً سهلاً في البناءات الزمنية للرواية(٣١).

وهو ما يقرره "جينيت" حين يشير إلى أن "الحكاية بضمير المتكلم أحسن ملاءمة من أي حكاية أخرى، وذلك بسبب طابعها الاستعادي المصرّح به بالذات، والذي يرخّص للسارد في تلميحات إلى المستقبل"(٣٢).

والملاحظ – أيضاً – إلحاح الساردة على الإشارات الزمنية بشكل واضح، سواء في أعلى المقاطع اليومية المدونة (ذكر اليوم والتاريخ والساعة)، وتعمّد

(٣٠) المرجع السابق. ص١١٤.
(٣١) بوتور، ميشال. بحوث في الرواية الجديدة. ص١٠٥.
(٣٢) جينيت، جيرار. (١٩٩٧). خطاب الحكاية، بحث في المنهج. ترجمة: محمد معتصم، عبدالجليل الأزدي، عمر حلي. منشورات المجلس الأعلى للثقافة: القاهرة. ط٢. ص٧٦.

ذكر ذلك في متن السرد. فقد جاءت أسرتها (أمها وأخواتها) وطلبن من عائشة أن تخرج لقضاء يوم معها:

" – نريد منك يوماً واحداً، يوماً كاملاً، تقضيه معنا، بلا كتابة ولا اختباء.. ثم سنحمل حقائبنا ونغادر.

كان عرضاً مغرياً، يوماً واحداً، من بقية ثلاثة، يوم لهم ويومان لي، وينتهي الأمر، ينتهي الأمر حقاً ! ولسان حالي يردد بيت طرفة بن العبد:

فإن كنتَ لا تسطيع دفع منيتي فدعني أبادرها بما ملكت يدي

الساعة الآن جاوزت الثامنة والنصف، وهم ينتظرون في غرفة الجلوس.." (٣٣).

في المقطع السابق نرصد إشارات زمنية واضحة ومحددة في المتن السردي:

(يوم، ثلاثة أيام، يومان، الساعة جاوزت الثامنة والنصف، والاستشهاد ببيت طرفة بن العبد عن الإفناء بما تملكه يده).

فعائشة تتعامل مع الزمن بشكل دقيق، هو هاجسها طيلة الرواية؛ لأنها أخبرتنا بشكل متعمد أن أمامها سبعة أيام ثم تموت، وعليها أن تحبس نفسها للكتابة، لتفضي بكل شيء قبل رحيلها، لذا، فهي تعدّ الدقائق عداً، فلا عجب أن ترى في دعوة أهلها للخروج يوماً واحداً أمراً عصياً؛ لأن هذا اليوم هو سُبع الفترة المتبقية لها من عمرها، وكان قد انقضى أربعة أيام، ولها ثلاثة باقية.

أيضاً، فإن استشهادها ببيت طرفة، رد مباشر منها على محاولة الأهل – المكشوفة – لإخراجها من عزلتها الاختيارية، وقد أبقت استجابتها معلقة، فهي في حالة مراجعة وعليها أن تحسب وقتها بدقة قبل أن تخسر يوماً.

لقد كان وعي الساردة بالزمن واضحاً، وهو ما دفعها لتخط رؤاها الزمنية ببوح مباشر، تقول:

---

(٣٣) الرواية، ص١٦٠.

"ثمة زمنان، زمن يعاش، وزمن يُكتَب، زمن يُستهلَك، وزمن نجففه في حروف وكلمات، ثمة لحظة النص التي تتفجر فيها التجربة على الورق حروفاً.. حياتي الآن في الأيام السبعة الأخيرة من حياتي هي رقص بين الزمنين"(٣٤).

إن وعيها بالزمن، تنطلق فلسفته من علاقتها مع الكتابة، فالزمن قسمان: معيش، ومكتوب، وهي في أيامها الأخيرة متأرجحة بينهما؛ لأنها تعتصر ذاتها لتدوّن الأحداث – وهي زمنية – التي عصفت بحياتها. والزمن المعيش يشمل ماضيها الخاص بجلّ حياتها، وحاضرها مع من حولها خلال أيامها المحدودة، أما المستقبل فهو مغيب؛ لأنها تراه فيما بعد الحياة. وربما هذا نراه في الطابع التذكري الذي نلمسه في تداعيات حياتها المتلاحقة وقد وردت في أشكال عدة؛ لوحات سردية، ومشاهد حوارية، وتداع حر، مما ساهم كثيراً في كشف أبعاد شخصية عائشة.

فـ "المفارقة الزمنية للتذكرات الإرادية واللاإرادية وطابعها السكوني يتفقان في أنهما يصدران معاً عن عمل الذاكرة، التي تختزل المراحل التزمنية في فترات تزمنية والأحداث في لوحات.. وتنظّمها الذاكرة في ترتيب ليس ترتيب الفترات واللوحات، بل ترتيبها هي"(٣٥).

وهي نقطة مهمة؛ لأن الذاكرة لا تختزن أحداث الحياة والذكريات وملامح الشخصيات ومواقفها بشكل مرتب وكما وقعت، بل تختزنها في ضوء رؤية الذات نفسها، فهناك ما تجعله في الوعي (مثل الذكريات السارة والمحببة لها) وهناك ما تتجاهله وتسعى لنسيانه فيستقر في اللاوعي (مثل المواقف المؤلمة والإحباطات)، وفي جميع الأحوال لا تستعيدها الذاكرة بتداع منطقي، بل كيفما يعنّ لها في ضوء مواقف الحياة وأحداثها الآنية.

وهذا ما نجده في الرواية، فقد بدا لنا أن الساردة أطلقت العنان لذكرياتها

---

(٣٤) الرواية. ص١٦١.

(٣٥) جينيت، جيرار. (١٩٩٧). خطاب الحكاية. ص١٦٦.

ولكن الواقع أنها استعادت الأحداث التي تتفق مع وجهة نظرها في الموت، فرأينا حياتها منذ صغرها إلى زواجها: روتينية، مملة، خالية من الحب، والتقدير، لم تجد سعادتها كزوجة مع زوجها، ولم تشعر بأمومتها مع ابنها، ولا بتواصلها مع أشقائها. ولأن المتن غلب عليه أسلوب السارد العليم، فقد رأينا الجوانب الأخرى تتسرب من خلال مواقف من حولها معها، لنرى أن عائشة غارقة في ذاتيتها وتكاد لا ترى الآخرين بعين موضوعية.

الشخصيات:

أعادت عائشة قراءة الشخوص من حولها، هؤلاء الأقرباء والقريبون، وجاءت القراءة ببعدين متناقضين، الأول: وصف حالها مع الزوج والإخوة والابن والأم، وكيف كانت العلاقات معهم مضطربة، جافة، باردة. والثاني: اكتشافها أن هؤلاء جميعاً يمتلكون وجوهاً أكثر طيبة، وقلوباً رؤوفة، ومشاعر حنونة، وسلوكيات دافئة.

فالزوج "**عدنان**"، تزوجته زواجاً تقليدياً، زواج الصالونات، وهي ذات الشخصية الحالمة، الغارقة في مثاليتها وأحلامها المستقاة من الكتب والقصص والأشعار التي كانت مغرمة بها. تم الزواج، وكانت الحياة خاوية، شعرت فيها بفراغ كبير، فالزوج يوزع وقته بين عمله الصباحي وخروجه إلى الديوانية في المساء[٣٦]، ولكن نفس هذا الزوج كان معها خلال مرضها عقب وفاة ابنهما، وخلال أيامها السبعة، كان معها، يلازمها، وأحست كثيراً بقربه منها، وخوفه عليها، وتمسكه بها[٣٧].

أما **الابن** "**عزيز**" فهو وحيدها الذي رزقت به، بعد مرور فترة على زواجها، ولكنه جاء بغير عافية، فتأخر في المشي والكلام، وكان هزيل الجسم، عرضة للأمراض، جائعاً على الدوام، متسماً بالعناد، وخلال سنيه الخمس، خضع

(٣٦) الرواية. ص٣٤- ٣٦.
(٣٧) الرواية. ص١٩٩ – ٢٠٠.

لثلاث عمليات جراحية، فلم تشعر بأمومتها معه، وحين سألت طبيباً نفسياً عن حالته، أجابها أنه مصاب بما يسمى فشلاً في النمو، وربما كان ناتجاً من علاقته القلقة مع أمه. وكانت النتيجة: "انحسرتُ خارج أمومتي، هربت إلى داخلي، مثلي مثله، كلانا اختبأ داخل جلده، أغلق مسامه، أطفأ روحه"(٣٨).

ثم تفقده في حادث سيارة، لتعيش أجواء حزن عاتية، رفضت بعدها الإنجاب خوفاً من قدوم طفل عليل، يعاندها ويكابرها. وجاءت الرؤية العكسية، في حوارها مع معلمته في الروضة، التي فاجأتها بأن عزيزاً كان "فلتة في الذكاء، أكبر من عمره بكثير، عندما بلغ الخامسة كان يفكر مثل طفل في الثامنة.. يمكن أن يكون الأمر صعباً جداً، أن تحاصري بوعي مبكر لطفلك.. ولدك يا عائشة كان مختلفاً"(٣٩). وهنا انتبهت عائشة على حقيقة مرّة، إنها لم تفهم ابنها، ولم تستطع أن تتعامل معه، فهو سابق سنه، وعقله يفوق أقرانه، وكان هذا كافياً لتعرف أنها كانت مقصرة معه، وأن المشكلة كامنة فيها، وأنه يمكنها أن تنجب أطفالاً آخرين، يكونون في ذكائه، ويتميزون عن لدّاتهم.

أما أسرتها، فقد كانت الرابطة بينها وبينهم ضعيفة، والأسرة على حد وصفها: "لديها أم رقيقة القلب، ناعمة اليدين، وسريعة البكاء، وكثيرة الصمت، وأختان واحدة عزباء ولكنها تفضل لفظة (عانس)، والثانية متزوجة وتفضل لفظة (عاقر)، ولديها أخ لا يخلع طاقية رأسه إلا عند الاستحمام، له لحية طويلة، ويفضل لفظة (مطوّع)، يا لها من حكاية صغيرة، مختزلة، غير جديرة بالحكي"(٤٠). هكذا رأت أسرتها، ولما تمعنت في تصرفاتهم معها، اكتشفت كم كانت مخطئة؛ فالأم حانية ودودة، لا تطيق أن ترى ابنتها على هذه الحالة، والأخ يجادلها بأن ما تفعله بنفسها ما هو إلا محاولة موت؛ ليس تكفيراً عن كل شيء في حياتها وأمومتها، وإنما هو انتحار محرّم، ولا فرق بين الموت بابتلاع آلاف

(٣٨) الرواية. ص٥٩.
(٣٩) الرواية. ص١٨٦.
(٤٠) الرواية. ص١٠٦.

الحبوب المنومة، وبين رغبتها الكلية في الإفناء[٤١]، لقد استطاع أن يحيي الإيمان في قلبها، ويجعلها تعيد حساباتها ثانية، فالانتحار كفر؛ لأنه عدوان على الحياة التي وهبها الله للإنسان، أي عدوان على الله تعالى.

ومثلما نجح حوار الأخ، نجح حوار أختيها معها، وهما تذكرانها بذكريات طفولتها، حين كانت الفتاة المدللة لوالدهن، وكنّ يتخذنها وسيطاً كي يوافق الأب على طلباتهن[٤٢]، فاسترجعت معهن، ذكريات طفولتها الجميلة، ورأت كم كانت الحياة حلوة دافئة حين كانت وسطهن، وأنها بردت حين تباعدت هي عنهن.

وجاءت البشرى حين أخبرتها أختها المتزوجة أنها حبلى، في إشارة مألوفة إلى أمل قادم لا ينقطع إلا بقنوط النفس.

لقد ظهرت مشكلة عائشة، التي يمكن استقراؤها من ثنايا الأحداث السردية؛ فقد تعاملت مع العالم من حولها بذات مثالية فلسفية، غرقت في الروحانية في مواقف تتطلب منها أن تكون أكثر عقلانية، نأت عن الناس، في الوقت الذي أرادوا أن تقترب منهم، ظنت أنها غير مرغوب فيها، متغافلة أنها ذات مكانة خاصة في قلوبهم، ومنذ صغرها، وهذا ما أدركته، خلال بوحها الكتابي، واشتباكها مع ذاتها والشخصيات من حولها.

إلا أن ملامح الشخصيات ظلت محصورة بما تقدمه الساردة من معلومات ومواقف عنهم، ونلحظ أنها اقتصرت على الدائرة القريبة منها: الزوج والأسرة والابن ومعلمة ابنها والطبيب، وظلت شخصيات المجتمع الخارجية بعيدة عن السرد، وإن ذُكِرَت، فهي يشار إليها لِماماً دون إيضاح؛ مما يدل على طبيعة عائشة الانطوائية، وميلها للعزلة، وأنها شخصية غير اجتماعية وهو ما فاقم من كآبتها، وتبدو المفارقة أن هذه الدائرة الضيقة هي نفسها التي كانت سبباً في إعادة حبّها للحياة، بل إعادة صياغة فلسفتها مع ذاتها.

---

(٤١) الرواية. ص١٨١.

(٤٢) الرواية. ص١٩٨.

البعد الأسطوري:

ينطلق المنهج الأسطوريّ في النقد الأدبي من أطروحة مركزية تُسمّى: "الأوليات، أو الأنماط الأولى"، أو "النموذج البدئي (Archétype)"، تستمدّ مرجعيّتها الأساس من مفهوم "الذاكرة الجمعيّة"، أو "اللاوعي الجمعيّ"، الذي يُمثّل الحامل الرئيسي لنظرية "يونغ (Jung) في التحليل النفسي، والذي يعني أنّ ثمّة أنماطاً أولية ما تزال تمارس تأثيرها في هذه الذاكرة منذ فجر التاريخ إلى اليوم(٤٣).

فكلٌّ منا يحيا بذاكرته الجمعية وسط خضم حياته، ويعتمل في أعماق نفسه ما اختزنه لاوعيه الجمعي، الذي لا شك ينهل من معين التراث الشفاهي، وأيضاً ما تختزنه النفس من قراءات ورؤى، جاءتها عبر تكوينها الخاص من القراءة ومن البيئة حولها، وهذا ما يسعى إلى الكشف عنه النزوع الأسطوري في الدراسة النقدية، الذي يُقصد به: استلهام الأسطورة أو استيحاؤها، على نحو كلّي أو جزئي، ظاهر أو مضمَر، أو استدعاء الرموز الأسطوريّة، أو بناء عوالم تخييل روائية تتصل بأكثر من نسب مع ما هو أسطوريّ. والنتاج الروائي الذي سيشكّل هو النتاج الذي تبدو الأسطورة معه، وعبره، مكوّناً أساسياً من مكوّنات متن النصّ الروائي ومبناه؛ أي النصّ الذي تتماهى الأسطورة ونسيجه الحكائي والجمالي(٤٤).

فهدف القراءة الأسطورية "أن ترصد وتصنف كل ما ينتمي إلى عالم الأساطير من أسماء وعبارات وحركات؛ كان لها وجودها الفاعل في زمنها، ورمزيتها المتوارثة فيما تلا عصر الأساطير من عصور"(٤٥).

---

(٤٣) الصالح، نضال. (٢٠٠١). النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة. منشورات اتحاد الكتاب العرب: دمشق. ص١٨.

(٤٤) المرجع السابق. ص٧.

(٤٥) عبدالله، محمد حسن. (٢٠٠٠). أساطير عابرة الحضارات: الأسطورة والتشكيل. دار قباء للطباعة والنشر: القاهرة. ط١، ص١٨١.

وقد سعت عائشة إلى مزج رؤيتها بالموت من خلال قراءاتها المتصلة في الأساطير وكتابات ما بعد الحياة، وأيضا ذكر العديد من الرموز التي نفاجأ بها في ثنايا الرواية، ممتزجة مع فيضان المشاعر، ولعل أبرز الرموز بادٍ في ذكرها العدد (٧)، مضافاً إلى الأيام المتبقية من حياتها كما ترى، ولا شك أن هذا العدد له بعده الأسطوري والديني(٤٦)، ويأتي ذكره ضمن حالة التماهي الأسطورية التي نجدها في الرواية، والتي ظهرت في استحضار أسطورة إنانا القديمة ورغبة إنانا في النزول إلى العالم السفلي وترك هيكلها المشيّد، وعرشها الأعلى العظيم على الأرض(٤٧)، فإنانا هي إلهة الحب والجمال وسيدة كوكب الزهرة وإلهة الحرب، وهي تشكل جزءاً كبيراً من الأساطير السومرية القديمة(٤٨)، وخلاصة أسطورة إنانا التي أرادت النزول للعالم السفلي/الأرض، من فردوسها السماوي؛ رغبة منها في السيطرة على هؤلاء القاطنين المتحكمين في العالم السفلي، وحين تهم بالنزول، يطلب منها حارس أبواب العالم الأسفل أن تمتثل لقوانين هذا العالم، وأن تخلع عند كل باب من أبوابه السبعة شيئاً تلبسه (ونلاحظ دلالة العدد ٧ والتقاءه مع إلحاح الساردة عليه في ثنايا السرد)، وهكذا حتى وجدت نفسها في **الباب السابع** عارية، وحين تصل إلى عرش أختها الإلهة أرشكيكال ملكة

(٤٦) انظر موقع لغة الأعداد http://www.barelias.net/arqam/index30-4.htm، يشار إلى أن الرقم سبعة له أبعاد عديدة دينية وأسطورية، فالله تعالى خلق العالم في سبعة أيام، وخلق سبع سموات طباقاً، وأكرم نبيه (صلى الله عليه وسلم) بالسبع المثاني وهي الفاتحة، وجعل الصدقة في مقابل سبعة أمثالها، والطواف حول الكعبة في سبعة أشواط وغير ذلك. أما أسطورياً، فإن التاريخ يذكر أن المصريين قدسوا هذا الرقم، وجعلوا أسبوعهم سبعة أيام، والأهرام سبع غرف..، واليهود قدسوه فهيكل سليمان بني في سبع سنين، وله سبعة أبواب.

(٤٧) الرواية. ص١٣٥.

(٤٨) الماجدي، خزعل. (١٩٨٠). الدين السومري. دار الشروق للنشر: عمّان. رام الله. ط١. ص١٢٧، ١٢٨.

العالم السفلي، تنظر هذه إليها نظرة الموت، فتموت إنانا وتعلق جثتها على عمود منتصب(٤٩).

لقد تركت إنانا عرشها في السموات، ونزلت مختارة ومجتازة درجات الموت السبع، في مقابل نتائج غير محققة وأمل ضعيف في العودة إلى الحياة، ولكن الحياة تنتصر، وتقهر آلهة الحياة قوى الموت، حيث تنتفض إنانا من مرقدها وتنبعث في عودة مستحيلة متجددة شابة، وكانت تضحياتها من أجل عشيرها ومحبوبها، وكان حبها له والتصاقها به العنصرين الأساسيين في عملية الاستعادة، من حياة الأموات(٥٠).

تناقش الساردة الأسطورة، وترى أن الأساطير ليست تفسيراً بدائياً للظواهر الطبيعية فقط، وتؤكد أن الإنسان القديم أكثر ذكاء وشفافية وروحية منا، وأن الطبيعة لا تخيفه(٥١). وهذا ما يحسب للرؤية الروائية هنا، حيث لا تكتفي بعرض الأسطورة ولا اقتباس فقرات وأبيات منها، بل تتجاوزها إلى نقاشها وبحث الجدل حولها، لتؤكد حقيقتين: أن الإنسان المعاصر غارق في ماديته لدرجة أن روحانيته باتت محدودة بحدود عالمه المادي الضيق، وأن الأسطورة تحيا مع ذواتنا، وتخترق حجب اللاوعي، لتزاحم الوعي، وتجعله يستحضرها ويتأملها، ويعيد قراءتها.

وتصل درجة **التماهي** عندما تستحضر الساردة هيئة إنانا في عالمها السفلي، حيث تتخلى عن كل ما يعوقها في نزولها إلى العالم السفلي، فقد "خلعتْ إنانا صولجانها وتاجها وثيابها وحليّها في كل بوابة من بوابات العالم السفلي، لتكتشف ذاتها عارية وخفيفة بلا زوائد ولا نتوءات، كنت أقوض كل جسر يربطني بهذا العالم، وأقطع كل صلة ممكنة، المكان والزمان والذاكرة..،

(٤٩) المرجع السابق. ص١٤٨.

(٥٠) السواح، فراس. (١٩٩٦). مغامرة العقل الأولى (دراسة في الأسطورة: سوريا، أرض الرافدين). منشورات علاء الدين: دمشق. ط١١. ص٣٣٢، ٣٣٣.

(٥١) الرواية. ص١٣٦.

لأول مرة في حياتي استطعت أن أكونني.. روح محضة، إحساسي بحقيقتي الروحية قوي جداً ولست بحاجة لأن أموت"[٥٢]. كان التماهي في إدراكها أن إنانا وصلت إلى قمة روحانيتها في عالمها السفلي حيث نزلت، ولكن عائشة، اكتشفت روحها وهي في دنياها، حيث تعيش، فقد وعت ذاتها، وأدركت أن دنياها فيها ما يستحق العيش، وأن في روحها قدرات وملكات تجعلها تسبح في النعيم الروحي دون الهروب إلى الموت.

كان الموت هو المفتاح الروحي لتعامل عائشة مع العالم الأسطوري، وقد رأت أن الموت – طبقاً للكتابات الدينية والفلسفية والنفسية التي اطلعتْ عليها – هو الصديق الأول لكل مشروع معرفي، وكل إنتاج أدبي وجمالي بشري عائد إلى تجليات الموت في النفس البشرية، وكل اختراع علمي سببه الخوف من الموت أو تأخير قدومه[٥٣].

ومن ثم اقتربت من "تجربة الموت الوشيك Near death experience" وتسمى اختصاراً "NDE"، لهؤلاء الذين دخلوا اللحظات الأولى للموت، ثم عادوا للحياة، بعد فترة، واصفين ما رأوا في البدايات الأولى لانتقال الروح؛ حيث ترصد الأحداث النفسية والروحية والبدنية التي تحدث في انتقال النفس من عالم الدنيا إلى الآخرة، كما ترصد مشاعر الخطر، وشدة التحولات النفسية، وأيضاً الانتقالات المحدودة في الزمان والمكان، وتشكلات حياة الإنسان ومعتقداته، وتتناول هذه التجربة غالباً: "الانتقالات النفسية، والحوارات الروحانية، والتجارب الشخصية" في هذا الجانب[٥٤]؛ فكثير من الذين تحدثوا في هذا

(٥٢) الرواية. ص٢٢٤.

(٥٣) الرواية. ص٦٤، ٦٥. وقد أفرطت الساردة في تعميق رؤية العلم والفلسفة وعلم النفس للموت، بشكل تقريري، وكان يمكن دمجه ضمن بنية النص وحوار الشخصيات.

(٥٤) انظر للمزيد (PDF) Near Death Experiences: Key Facts, by: International Association for Near Death Studies على موقع:
http://iands.org/images/stories/pdf_downloads/Key%20Handout-brochure-large.pdf (P1).

الجانب، وصفوا مرور أرواحهم بظلام، ونفق طويل، ومشاعر شديدة، وأنوار روحية، ورؤيتهم أشخاصاً موتى يحبونهم، ومن ثم تتبدل حياتهم عند عودتهم من هذه التجربة، مع الأخذ في الحسبان أنه لا توجد تجارب متطابقة بين فردين، وأن المشاعر التي يشعر بها الشخص في هذه الحالة تشمل: السعادة، والراحة، والحب، وأنوار الحب غير المحدودة(٥٥).

وكل الحالات التي تم رصدها في هذا المضمار، ترى أن الروح تدخل نفقاً مظلماً، وتبدو فيه زرقة البحر، ثم ترى ذاتها/ روحها مع أرواح أخرى لأناس يعرفونهم جيداً، ثم الدخول في طاقة النور، حيث الشعور بالراحة والتحرر من ربقة الجسد، وعدم الرغبة في العودة للحياة(٥٦).

وقد اتخذت الساردة هؤلاء ذريعة في رغبتها في الإفناء الذاتي، مؤكدة أن ٩٥٪ منهم كانوا سعداء بالتجربة، خاصة انسلاخ الروح عن الجسد، واكتشافهم أن اللحم تشويش لنقاء الروح، وبعضهم أكّد أن أسرار الكون تكشّفت أمامه، وأنه في بهجة منقطعة النظير(٥٧).

لذا، استرجعت مواقف لها مع الموت، وكانت – وللمفارقة – في الذكرى الأولى لوفاة ابنها، حين أرادت تصفح ألبوم صوره، فوضعت قابس الضوء في الحائط بالخطأ، فاخترقت الكهرباء جسدها، وخلال ثوان، شعرت أن روحها تتسحب منها(٥٨)، وكانت واعية لكل دبيب في جسدها، وكم كانت مبتهجة بهذا

---

(٥٥) Ibid. pp 2-3.
والحالات التي تم رصدها والتعامل معها توجد في الولايات المتحدة وأستراليا وألمانيا، وتشمل تجربة الموت الإكلنيكي في المستشفيات، وهناك ٤٪ – ١٥٪ من الأشخاص ذكروا أفكاراً ومعتقدات شعبية دارجة رأوها في تجاربهم.

(٥٦) انظر المزيد في: الدسوقي، ناصر. (١٩٩٣). (إعداد) الحياة ما بعد الموت. منشورات جروس برس: طرابلس – لبنان. ص١٤٠ – ص١٤٤، وذكر العديد من التجارب والشهادات الموثقة لمن دخلوا في المراحل الأولى.

(٥٧) انظر: الرواية. ص٨٣، ٨٤.

(٥٨) الرواية. ص٤٦، ٤٧، ٤٨.

التجربة، التي جاءتها على غير موعد، لذا آثرت أن تترك نفسها مستسلمة لما تمرّ به من تبدلات جسدية وروحية، دون أن تتوقف عند آلام المس الكهربي الذي ينخز مسامها ودماءها. لكن الآخرين من حولها (الزوج والإخوة والأم) أسرعوا بنجدتها، لتدرك أن هناك من يريد بقاءها معهم، وأنهم حريصون عليها.

وهذا ما تشير إليه "جوليا كريستيفا" عندما تعرضت إلى خطاب روائي مجاله الذات مصحوب بخطاب مجاله ملفوظ مغاير؛ حيث يستطيع الخطاب الروائي أن يستوعب الخطاب الملفوظ الآخر ضمن بنيته، ويحيله من خطاب إخباري تواصلي إلى مستوى نصي مساهم في إنتاجية الدلالة للرواية، ويكون المجال مفتوحاً أمام القارئ ليوازن بين خطابين: خطاب الساردة الذاتي، وخطاب التناص، ساعياً إلى اكتشاف أوجه التلاقي بينهما(٥٩).

فقد جاءت رؤية المؤلف الضمني متناسقة في تناصها مع أسطورة إنانا؛ حيث كان الموت سبيلاً للراحة، وتحديداً التخلص من أعباء الجسد وترهات الدنيا، أملاً في السمو الروحاني، وهو ما حققته ذاتياً في أثناء جدالها النفسي، وغوصها في أعماق الأسطورة، وتوحّدها الفكري مع إنانا.

تتبقى مفارقة أخرى، تتصل باعتراف الساردة في مطلع الرواية، تحت عنوان "تنويه": "هذه الرواية مستوحاة من قصة حقيقية، وقد كُتِبت بتواطؤ صريح من شراسة الواقع ومجاز المخيلة"(٦٠)، فهذا الاعتراف يجعلنا نستشعر أن النص كان معلقاً بين المخيلة والأسطورة، مخيلة الساردة واتخاذها القصة الواقعية التي يبدو أنها عاشتها عن قرب، مطية للولوج في عالم الأسطورة، ولكنها استطاعت أن تتماهى مع الشخصية الحقيقية مثلما توحّدت مع الأسطورة.

ومعلوم أن الإنسان في لجوئه إلى الأسطورة، إنما يلجأ إلى بنية أدبية

(٥٩) انظر: كريستيفا، جوليا. (١٩٩٧). علم النص. ترجمة: فريد الزاهي. دار توبقال للنشر: المغرب. ط٢. ص٣٠.

(٦٠) الرواية. ص٧.

يسعى من خلال "تمثيلاتها وصورها الحركية إلى إعادة إنتاج العالم على مستوى الرمز، وذلك في وحدات أدبية رمزية، تعمل على اختزاله ثم تقديمه مجددا إلى الوعي... كما أن الأسطورة تضع الإنسان في مواجهة العالم، وبجميع ملكاته العقلية والحدسية، الشعورية واللاشعورية، وتستخدم كل المجازات الممكنة من أجل تقديم رؤية متكاملة لهذا العالم"(٦١).

ومن هنا، فإن إعادة توظيف الأسطورة في الأعمال الأدبية المعاصرة، لا يشكل حلية نصية، بقدر ما يقدّم قراءة الأديب لما يحمله في نفسه من ثقافة جماعية، اختزنها في أعماقه منذ صغره، أو اطلع عليها في بيئته الثقافية، وامتزجت مع قناعاته الغيبية. وهذا ما نرصده في تناصّ الساردة مع مقاطع وأبيات من أسطورة إنانا في ثنايا السرد، حيث تعمّدت ذكر الأبيات في مطالع أو ثنايا الفصول وكأننا نعايش الأسطورة جنباً إلى جنب مع الأحداث السردية، ولنقرأ ما ذكرته من أبيات عن إنانا:

من الأعلى العظيم تاقت إلى الأسفل العظيم
من الأعلى العظيم تاقت الربة إلى الأسفل العظيم
من الأعلى العظيم تاقت "إنانا" إلى الأسفل العظيم
إنانا هجرت السماء والأرض
إلى العالم الأسفل قد هبطت(٦٢)

فقد هبطت إنانا إلى الأرض لتصلح من العالم الأرضي، هبطت شوقاً ورغبة في إنقاذ ما هو أسفل، تركت الأعلى بمحض اختيارها. فاشتبكت الساردة مع

(٦١) السواح، فراس. (١٩٩٧). الأسطورة والمعنى: دراسات في الميثولوجيا والديانات الشرقية. دار علاء الدين: دمشق. ط١. ص٢٠. ومن هنا، فإن الأسطورة في المجتمعات القديمة والتقليدية تلعب نفس الدور الذي تلعبه الميتافيزيقا في الثقافات المتطورة التي أعلت شأن الفلسفة. ولا يزال بعد الأسطورة وسلطانها يعطي الفرد المعاصر إحساساً بالوحدة، بين المنظور الغيبي والمنظور، والحي والجامد. ص٢١.

(٦٢) الرواية. ص١٤٥.

أجواء الأسطورة، وأبياتها، إلى درجة التوحّد معها، فتصوغ أسطراً تفيض شاعرية على شاكلة أبيات الأسطورة، تقول:

من الأعلى العظيم تاقت روحي الأسفل العظيم
روحي هجرت السماء وتركت الأرض
إلى العالم الأسفل قد هبطت
تركت الزوج والأم والأخ
شدّت إلى وسطها
جرحاً له وجه طفل...
إنانا صديقتي السومرية القديمة
أشبك يدي بيديها(٦٣)

فقد أبانت عائشة أسباب التقائها إنانا؛ كلتاهما مشتاقة للنزول إلى العالم السفلي، وكلتاهما مكلومة بما حدث لها، وقد ضحّت عائشة بالزوج والأم والأخ؛ لأنها فقدت ابنها، وصارت حياتها لا معنى لها.

أسلوب السرد:

عندما نتناول الأسلوب في السرد الروائي، فإننا لا ننظر إليه بوصفه شيئاً واحداً، وإنما هو – كما يرى ميخائيل باختين – مزيج لوحدات أسلوبية مختلفة في الرواية نفسها، فقد تكون الوحدات متعددة اللسان داخل الأسلوب؛ أي أن أسلوب الرواية هو تجميع لأساليب، ولغة الرواية هي نسق من اللغات، وكل واحد من عناصر الرواية يتحدد مباشرة بالوحدات الأسلوبية التي يندمج فيها بشكل مباشر أكثر من خطاب، مثل: خطاب الشخصية المفرَّد أسلوبياً، المحكي المألوف للسارد، رسائل.. إلخ، هذه الوحدة هي التي تحدد المظهر اللساني والأسلوبي (القاموسي والدلالي والتركيبي) للعنصر المعطى الذي يشارك في نفس الوقت وحدته الأسلوبية الأقرب إليه، في أسلوب الكل وهو الأسلوب الكلي العام في

(٦٣) الرواية. ص٢١٤.

الرواية، ومن ثم يحدد نبرته، ويصبح جزءاً من البنية ومن الكشف عن الدلالة الوحيدة لذلك الكل، فخطاب الكاتب وساردوه والأجناس التعبيرية المتخللة وأقوال الشخوص ما هي إلا الوحدات التأليفية الأساس، وكل واحدة من تلك الوحدات تقبل الأصداء المتعددة للأصوات الاجتماعية وتقبل اتصالاتها وترابطاتها المختلفة(٦٤). ومن ثم، فإن تحليل الأسلوب في السرد يتناول مكونات هذا الأسلوب التي تشمل: الوصف السردي، الحوارات، أسلوب اليوميات، أسلوب المنولوج الداخلي، التناصات المختلفة.

وقد امتاز الأسلوب السردي في رواية "عائشة.." بشاعرية وتدفق وجماليات عالية، وهذا دال على ثراء قاموس الساردة، وجزالة مفرداتها وتراكيبها، وهو ما يتوافق مع أجواء الرواية الروحانية والفلسفية. وهو ما نقرؤه في كثير من مقاطع الرواية – وقد مرّت استشهادات بها –، وكما نجده في مثل هذه الفقرة: "شعرتُ بقوة غريبة تمتصني إلى الأرض، وعادت مفردات المكان تصير أقل هلامية وأكثر حدة، كانت مفردات المكان تغرس أظفارها وأنيابها في وعيي وتدميه، وأنا أرجع إلى عالم الأشياء المسماة وأهجر سديم الهيولي"(٦٥).

فالساردة تصف مشاعرها وهي تستشعر اقترابها من الموت، تحاول أن تجمّع في أسلوبها ما عنّ لها في الوعي والشعور، عندما تحرّكت الروح في جسدها أو هكذا تراءى لها، فمفردات المكان المادية تتلاشى أمامها، وهي التي كانت مثل الحيوانات الشرسة؛ تغرس أظافرها في وعيها، ومن ثم تحررت أو هكذا تراءى لها، لترتفع الروح عالياً وتهجر عالم الأرض الحسيّ.

وفي موضع آخر، عندما وجدت نفسها وحيدة وسط بيتها الفارغ، وقد زارها أهلها بعض الوقت أمسكت القلم وسجّلت: "إن جسدي متخشب، وروحي

(٦٤) باختين، ميخائيل. (١٩٨٧). الخطاب الروائي. ترجمة: محمد برادة. دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع: القاهرة. ص٣٨، ٣٩.

(٦٥) الرواية. ص١٠٨.

سحيقة مثل بئر، وقلبي مذعور، إنني تجسيد حيٌّ لكابوسي الخاص، ولا أستطيع أن أوقف هذا الزحف الوئيد للكلمات، فالكتابة باتت تتملكني، وأنا رهن اعتقالها، سأكتب، سأدخل مضمار البكاءات الطويلة وأكتب" (٦٦).

إنها تصف جسدها وأعماقها في وحدتها، فمن شدة لزومها المنزل صار جسدها متجمداً، وباتت أسيرة كابوسها الذي لم ينتج عن حلم، بقدر ما صنعته الظروف من حولها كما تصورتها هي، فصارت الذات والجسد والفكر تحت سلطان هذا الكابوس، وبات البكاء الطويل ملاذاً، والكتابة اضطراراً.

ومن الملامح الأسلوبية التي نراها في الرواية أيضاً: قلّة الحوار، وزيادة الإسهاب في السرد، ونرصد تكراراً لعدد من الأفكار والإلحاح عليها، ونجد أيضاً صفحات مطولة، تقترب من الشكل المقالي المباشر، نائية عن الأحداث وحركة الشخصيات(٦٧)، وهذا واضح في مواطن كثيرة، يتلمّسها المتلقي بشكل مباشر. كما تشابهت لغة الحوار مع لغة السرد، لنصادف صوت الساردة وأسلوبها ورؤاها وليس لسان الشخصية نفسها، وطال الإسهاب في المعلومات بشكل يقترب من المقال في مواضع عدة، فعند عند حديثها عن الموت ورأي الفلاسفة فيه، تمتد في الكتابة عنه مفصلة، مبرهنة على نظريتها أن "كل إنتاج أدبي وجمالي كُتِبِ بتحريض من الموت، كل الشعراء يكتبون موتهم الخاص بهم، إما خوفاً من الرحيل أو استعجالاً له، المعرّي يقول بأن كرة الأرض هي محض مقبرة" (٦٨). ومن ثم تورد معلومات كثيرة عن الموت كما رآه أفلاطون وديستوفسكي، ونيتشة، وهي توثق هذه المعلومات بإحالات هامشية إلى عدد من المراجع.

أيضاً، فإن الحوار – في الأغلب – جاء فصيحاً، وإن تحلّى بمفردات عامية، ولا يشعرنا السرد بهذه الثنائية اللغوية؛ نظراً لقلة الحوار من ناحية، ولغلبة

(٦٦) الرواية. ص١٦٥.
(٦٧) انظر على سبيل المثال الصفحات: ٦٤–٦٦. ص ص٨٣-٨٥.
(٦٨) الرواية. ص ٦٤.

الإسهاب على السرد؛ مما جعل الحوار أشبه بالجزر المتناثرة في الخضم السردي. وقد ظهرت مواطن الحوار الفصيح في محاورات عائشة ونقاشاتها الفلسفية والفكرية مع من حولها، فيما جاءت المفردات والتعبيرات العامية تلقائية معبرة عن مواقف فيها الكثير من الود والحميمية بين البطلة وأهلها، فهي تناجي أمها: "واللي يسلمك، تعالي معنا يا يمه"(٦٩)، وتنادي أمها دوماً "هلا يمه" وتنقل همسات الأم لها وهي تدعوها للاستمتاع بطعامها "لا يطوفك المحشي"(٧٠)، وتحرص الساردة على تنصيص المفردات العامية، تأكيداً لمرادها وقصدها المسبق في تفصيح الحوار. وبعبارة أخرى، فإن العامية جاءت موظفة في مواضع بعينها، تنقل بعضاً من الواقع اللغوي للمجتمع الكويتي، دون إمعان في العامية، أو مبالغة في التفاصح.

العنوان والخاتمة:

في ضوء الرؤية المطروحة في الرواية، وما بها من عالم أسطوري، تتضح دلالة عنوان الرواية من المنظور السيميوطيقي، الذي يرى أن دلالة العنوان تتأسس على قاعدة الإعلام وهو وسيط بين الجمالي الخالص والاجتماعي الخالص، وإعلام العنوان ناتج دلالة بنيته التركيبية وما تفتحه هذه الدلالة من تناصات إما مع خطاب خارجي، وإمّا مع وحدات دلالية من العمل(٧١)، وعنوان الرواية جاء مركباً، نابعاً من الجو الأسطوري في الرواية، وشخصية البطلة الساردة ذاتها، فعائشة هي إنانا، التي تختار بمحض إرادتها أن تنزل للعالم السفلي/ القبر، هرباً من مادية العرش في دنياها، وتتخذ دلالة العالم السفلي معطى جديداً، حين تصبح الدنيا بكل مافيها من أفراح وأتراح، ويقابله العالم

(٦٩) الرواية. ص١٩٩.

(٧٠) الرواية. ص١٤٧، ١٤٨، ١٤٩. وربما يقابل المحشي الكرز في الفيلم.

(٧١) الجزار، محمد فكري. (١٩٩٨). العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي. الهيئة المصرية العامة للكتاب. ط١. ص١١٤، ١١٥.

العلوي/ السماء، متوازية مع الرؤية الإسلامية التي ترى أن الروح تصعد وتسمو للسماء، هرباً من جحيم الأرض/ العالم البشري، مؤكدة المفهوم الدنيوي الذي هو نابع من الدنو والسفلية، وجاء اسم البطلة "عائشة" دالاً على الغاية المبتغاة من الرواية، فعائشة اسم فاعل، مؤنث "عائش"، ويعني: ذا الحالة الحسنة(٧٢)، وهو دال أيضاً على الرغبة في العيش والحياة.

وقد جاءت **خاتمة الرواية** بقرار عائشة البطلة أن تبدأ الحياة بعدما عرفت كنه الموت، وحقيقته، واكتشفت أن الكتابة كانت وسيلتها لاكتشاف ذاتها، فقررت أن تضع القلم فلن تكتب المزيد، ولتتحول الرغبة في الموت إلى رغبة في الحياة، ويتخذ الموت بعداً كتابياً: "هذه هي آخر صفحة من حياتي الكتابية، وأنا مستعدة لطيها الآن، وأفعل ذلك بامتنان ومحبة..، فقد كانت حياتي خلال الأيام السبعة الأخيرة جديرة بالعيش، ربما أكون إنانا هذا العصر، إن روحي متوهجة"(٧٣).

فصار فعل الكتابة وسيلة للإفضاء وأيضاً للنجاة، واكتشفت في عراكها مع الذكريات أن لديها الكثير مما يمكن أن تحبه في الحياة، مثلما أن لديها الكثير من السلبيات التي يجب أن تتلافاها، كما توصلت في نقاشها الحي مع الموت إلى رؤية جديدة، أكدت إيمانها، وأن الانتحار ما هو إلا هروب وجبن، كما وجدت في تفاعلها مع الأسطورة فلسفةً، يمكن أن ترتفع بروحها، وتسمو، في دنياها، بدلاً مما توهمته في الإفناء الجسدي.

* * *

قدمت هذه الرواية صوتاً سردياً نسوياً متميزاً، وينبع تميزه من التناص المباشر مع الأسطورة، وحسن توظيف البعد الفلسفي للموت في بنية سردية امتزجت فيها هموم المرأة مع الإنسان عامة، وتوحّد فيها الموت مع الحياة، فكأننا نحيا بين شخوصها، ونعزف ألحان الموت مع وقع كلماتها.

---

(٧٢) المعجم الوسيط. (٢٠٠٤). مجمع اللغة العربية. القاهرة. نشر: مكتبة الشروق الدولية: القاهرة. ط٤. ص٦٤٠.

(٧٣) الرواية. ص٢٢٥.

المصادر والمراجع

المصادر:

- العيسى، بثينة. (٢٠٠٩). تحت أقدام الأمهات. الدار العربية للعلوم: بيروت. ط١.
- العيسى، بثينة. (٢٠١٢). عائشة تنزل للعالم السفلي. الدار العربية للعلوم ناشرون: بيروت. ط١.

المراجع:

- أ. أ. مندلاو. (١٩٩٧). الزمن والرواية. ترجمة: بكر عباس. دار صادر: بيروت، ط١.
- عبدالخالق، أحمد محمد. (١٩٨٧). قلق الموت. سلسلة عالم المعرفة: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. الكويت.
- شورون، جاك. (١٩٨٨). الموت في الفكر الغربي. ترجمة: كامل يوسف حسين. سلسلة عالم المعرفة: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. الكويت.
- كريستيفا، جوليا. (١٩٩٧). علم النص. ترجمة: فريد الزاهي. دار توبقال للنشر. المغرب. ط٢.
- جينيت، جيرار. (١٩٩٧). خطاب الحكاية؛ بحث في المنهج. ترجمة: محمد معتصم، عبدالجليل الأزدي، عمر حلي. منشورات المجلس الأعلى للثقافة: القاهرة. ط٢.
- بيرنس، جيرالد. (٢٠٠٣). قاموس السرديات. ترجمة: السيد إمام. ميريت للنشر والمعلومات: القاهرة.
- الماجدي، خزعل. (١٩٩٨). الدين السومري. دار الشروق للنشر: عمّان – رام الله. ط١.

- السواح، فراس. (١٩٩٧). الأسطورة والمعنى. دراسات في الميثولوجيا والديانات الشرقية. دار علاء الدين: دمشق. ط١.
- السواح، فراس. (١٩٩٦). مغامرة العقل الأولى (دراسة في الأسطورة: سوريا، أرض الرافدين). منشورات علاء الدين: دمشق. ط١١.
- عبدالله، محمد حسن. (٢٠٠٠). أساطير عابرة الحضارات: الأسطورة والتشكيل. دار قباء للطباعة والنشر: القاهرة. ط١.
- الجزار، محمد فكري. (١٩٩٨). العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي. الهيئة المصرية العامة للكتاب. ط١.
- المعجم الوسيط. (٢٠٠٤). مجمع اللغة العربية. القاهرة. مكتبة الشروق الدولية: القاهرة. ط٤.
- باختين، ميخائيل. (١٩٨٧). الخطاب الروائي. ترجمة: محمد برادة. دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع: القاهرة. ط١.
- بوتور، ميشال. (١٩٨٣). بحوث في الرواية الجديدة. ترجمة: فريد أنطونيوس. منشورات عويدات: بيروت – باريس. ط٣.
- الدسوقي، ناصر. (إعداد). (١٩٩٣). الحياة ما بعد الموت. منشورات جروس برس: طرابلس. لبنان.
- الصالح، نضال. (٢٠٠١). النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة. منشورات اتحاد الكتاب العرب: دمشق. ط١.

مواقع على الشبكة:

- جان، بولات. (٢٠٠٩). فن كتابة اليوميات. **مجلة الحوار المتمدن – العدد: ٢٧٦٨ – ١٣/٩/٢٠٠٩، على الرابط:**

http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=184494

- رحيم، سعد محمد. (٢٠١٠). عن أدب اليوميات. **مجلة الحوار المتمدن – العدد: ٣٠٩٠ – ١٠/٨/٢٠١٠ على الرابط:**

http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=225338

- موقع لغة الأعداد http://www.barelias.net/arqam/index30-4.htm
- موقع حبيب سينمائي http://habibdvd.com/?p=258
- Near Death Experiences: Key Facts, by: International Association for Near Death Studies، على الرابط:
http://iands.org/images/stories/pdf_downloads/Key%20Facts%2OHandout-brochure-large.pdf