بنية القصّة القصيرة في مجموعة " جوار الماء"
دراسة تحليليّة لبعض الظّواهر الفنية في القصّة النسويّة

حنان إبراهيم العمايرة*
hanan.amayreh@bau.edu.jo
سائدة مصلح محمد الضمور**
saida.aldmour@bau.edu.jo

تاريخ تقديم البحث: 2023/3/2 **تاريخ قبول البحث:7 /2023/8**

الملخص

ترصد هذه الدّراسة بعض الملامح الفنيّة التي ظهرت في المجموعة القصصيّة " جوار الماء" للقاصّة الأردنيّة " أماني سليمان داوود"، وتقف على بنية الشخصية والمكان، وأثرهما في الدلالة، وتكشف عن التّداخل الأجناسيّ في هذه المجموعة.

وتسعى الدراسة للوقوف على أهمّ الأساليب الفنيّة التي توسّلت بها القاصّة لرسم شخصيّات هذه المجموعة القصصيّة، وأمكنتها بطريقةٍ غير مألوفةٍ؛ من أجل تقديم صورةٍ غير نمطيةٍ للمرأة في القصّة النسويّة.

وقد اتّخذت هذه الدّراسة المنهج الاستقرائيّ في قراءة النّصوص القصصيّة، ومن ثم اتّبعت المنهج التحليليّ في الكشف عن بنية الشّخصيّة الأنثويّة، وتداعياتها على الأمكنة والأحداث.

وكشفت الدّراسة عن تباين صورة الرّجل في القصّة النّسويّة، فقد تراوحت بين السلطوية الأبويّة والصورة الوديّة، وأظهرت أنّ القاصّة استطاعت أن تقدّم رؤى جديدةً تتعلّق بقضايا المرأة، بتقنياتٍ أسلوبيّةٍ متعدّدة حافظت فيها على الدّمج بين اللغة الشّعريّة، واللغة السرديّة، وكشفت الدراسة عن الحدود الأجناسيّة الجديدة في بنية التّشكيل القصصيّ، فقد جمعت الكاتبة فيه بين السّيرة الذّاتية، والتّشكيل الشعريّ، والقصّة القصيرة.

الكلمات المفتاحية: القصّة القصيرة، الأجناس الأدبيّة، السرد، الظواهر الفنية، بنية الشخصية.

* أستاذ مشارك، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية السلط للعلوم الإنسانية، جامعة البلقاء التطبيقية، الأردن.
** أستاذ مشارك، قسم العلوم الأساسية والهندسية، كلية الكرك الجامعية، جامعة البلقاء التطبيقية، الأردن.

Structure of the short story in the collection "Next to the Water" An analytical study of some artistic phenomena in the feminist story

Hanan Ebrahim Al-Amayreh[*]
hanan.amayreh@bau.edu.jo
Saidah Musleh Al-Domour[**]
saida.aldmour@bau.edu.jo

Submission Date: 2/3/2023 **Acceptance Date: 7/8/2023**

Abstract

This study monitors some of the artistic features that appeared in the short story collection "Next to the Water" by the Jordanian storyteller Amani Suleiman Daoud. It examines the structure of character and place, their impact on meaning, and reveals the gender overlap in this collection.

The study seeks to identify the most important artistic methods used by the storyteller to draw the characters of its story collection, and to place them in an unusual way. In order to present a non-stereotypical image of women in the feminist story.

This study took the inductive approach in reading narrative texts, and then followed the analytical approach in revealing the structure of the female character and its repercussions on places and events.

The study revealed the variation in the image of men in the feminist story, as it ranged between patriarchal authoritarianism and the friendly image. It showed that the storyteller was able to present new visions related to women's issues, with multiple stylistic techniques in which she maintained the combination of poetic language and narrative language. The study revealed new gender boundaries. In the structure of the narrative composition, the writer combined autobiography, poetic composition, and the short story.

Keywords: short stories, literary genres, narrative, artistic phenomena, character structure.

* Associate Professor, the Department of Arabic Language and Literature, Salt College of Human Sciences, Al-Balqa Applied University, Jordan.

** Associate Professor, the Department of Basic Sciences and engineering, Karak, University College, Al-l Balqa Applied University, Jordan.

المقدّمة

صدرت مجموعة " جوار الماء " للقاصّة الأديبة " أماني سليمان داوود[1] في عام 2018، وتعدّ هذه المجموعة التي تضم أربعاً وخمسين قصة قصيرة من النماذج القصصيّة المتميّزة من ناحية التّشكيل والرؤيّة، حيث اتّخذت الكاتبة منهجًا يختلف عن مجموعاتها القصصية السابقة: "شخوص الكاتبة" الصادرة في عام 2011، و"سمّه المفتاح إن شئت " الصادرة في عام 2016[2].

وتجتهد هذه الدراسة في الكشف عن المضامين والأفكار، والرؤى التي سعت الكاتبة لبثّها في قصصها، من خلال دراسة بنية الشخصيات التي انتقتها لتحمّلها ثِيمها القصصيّـة فيما بين ثنائيات الرجل والمرأة، فنجد فلك الدراسة يتّسع وفق منهج وصفيّ تحليليّ؛ لتنتقل الدّراسة بعدها إلى إضاءة الجانب المتعلّق بصورة المرأة في القصّة النسويّة، حيث وقفت القاصّة عند قضايا تتعلّق بالمرأة في تجليّاتها ومراحلها العمريّة المختلفة، فنجدها تتحدّث عن المرأة، الأم، والأخت، والبنت، والزوجة، والعاشقة، والمثقّفة، وغيرها من الصور التي حملت قالبًا فكريًّا سعت الكاتبة لإيصاله من خلال هذه المجموعة القصصيّة.

أما البعد الثالث في هذه الدراسة فيسعى للكشف عن تفاصيل المكان، وأثره في سيرورة الحدث ضمن دائرة القصة القصيرة، فجلّ الشخصيات في هذه المجموعة اجتمعت في مكانين: أحدهما لجأت فيه الكاتبة إلى إعلان الاسم لتوثّق طبيعة الحياة في عمّان القديمة بأحيائها ومدرّجاتها، وبيوتها ومستشفياتها، وغالباً ما يشكّل المكان جزءًا من بؤرة الحدث الذي تتكئ عليه الكاتبة في سردها، فهي تربط بين الشخصيات والأمكنة بطريقة تجعل فيها الثنائيات قائمة في ذهن القارئ.

أمّا المكان الآخر فهو المكان المبهم في اسمه، ولكنّه يحمل تفاصيل سرياليّة تعمّق رؤية الحدث عند المتلقي، ومع أنّ مادة القصص وأجواءها تستمدّ عموماً من معطيات الواقع، وامتداداته التخييلية ذات

(1) أماني سليمان داوود أكاديمية، وباحثةٌ وقاصّة أردنية، تحمل شهادة الدكتوراة في اللغة العربية وآدابها، وتعمل أستاذاً مشاركاً في جامعة البترا الأردنية، وقد أصدرت مجموعات قصصية عدّة، منها: "غيمة يتدلى منها حبلٌ سميك" (2020)، و""سمّه المفتاح إن شئت" (2016)، إلى جانب دراساتها النقديّة مثل: "دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج" (2002)، والأمثال العربية القديمة: دراسة أسلوبية–سردية–حضاريّة" (2009).

(2) سليمان، أماني، *جوار الماء*، ط1، منشورات دار أزمنة، عمان، وضفاف، بيروت، 2018.

الطابع الشعبيّ أحيانًا، والواقع التسجيليّ أحيانًا أخرى، إلا أنّ هذه القصص تعكس المنظور النسويّ للواقع الاجتماعيّ ببنية تشكيليّة تتعالق فيها الأجناس الأدبية، وهذا هو المحور الرّابع من هذه الدّراسة.

وتجتهد هذه الدراسة للوقوف عند التداخل الأجناسيّ في مجموعة " جوار الماء" التي تقترب من القصة القصيرة في مواطن كثيرة، ومن السيرة الذاتية، والمقطوعة النثرية في مواضع أخرى، وكأننا أمام نصٍ سرديٍ جديدٍ نتجاوز فيه المألوف؛ لنقف عند حدود الجنس الأدبيّ دون الولوج فيه فالقاصّة ذكرت في سردها الكثير من الأحداث التي تتقاطع مع سيرتها الذّاتية، دون أن تدخل إلى فنّ السيرة، كمن يقف على حدود الماء يجاوره ولا يدخل فيه فلا يبتلّ، وإنّما يأخذ شغف الوقوف عليه؛ وهكذا هو الوقوف على بنية التّشكيل القصصيّ عند أماني سليمان بلغةٍ تميّزت بصياغتها الشعرية من مجازاتٍ، وانزياحاتٍ لغويّةٍ غير مألوفةٍ، وهذا ما تحقّق دون أن تبتعد القصة عن واقعيّتها، وإنّما تعمّق فهم الواقع، وتؤطره ضمن رؤية الكاتبة؛ لتشكّل صورة عن الواقعية التي تستمدّ جماليّاتها وشعريّتها من مفرداتٍ وتفاصيل، وبلاغةٍ الواقع متكئةً على الموروث الشعبيّ، والتاريخيّ والأسطوريّ؛ لتخلق رؤية جديدة لتفسير موجودات الواقع عبر المنظور الشعريّ الأسطوريّ.

أولاً: البنية السردية " المصطلح والتشكيل"

تعدّ البنية السّرديّة من المصطلحات الشّائعة في الدّراسات النقديّة، وقد تعدّدت الدّراسات التي تتناول بنية السّرد في الرّواية والقصّة، وهذه إحدى الدراسات التي تسعى لإيضاح ملامح البنية السردية في القصّة النسويّة القصيرة، لا سيّما أنّ عددَ قصص هذه المجموعة البالغ أربعاً وخمسين قصّةً قصيرةً يُتيح للدّارس فرصة الاطّلاع على نماذج متباينةٍ من التقنيّات السّرديّة، فالبنية لغة تعني "البنيان، والبَنْيُ نقيض الهدم"[1]، أما اصطلاحاً فقد ارتبطت البنية بظهور المنهج البنيويّ، وتعني: "مجموعة من العلاقات الداخلية، والتي لا يمكن فهم أيُّ عنصرٍ من عناصرها إلا من خلال علاقته بالنّسق الكليّ "[2].

(1) ابن منظور، محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل (ت711هـ1311م)، *لسان العرب*، دار صادر، بيروت، 2005، مادة بني.

(2) زيتوني، لطيف، معجم *مصطلحات نقد الرواية*، ط1، دار النهار للنشر، بيروت، 2002، ص142.

وقد أكّد هذا المعنى صلاح فضل حين أشار إلى أنّ البنية:" مجموعةٌ متشابكةٌ من العلاقات، وأنّ هذه العلاقات تتوقّف فيها الأجزاء، والعناصر على بعضها من ناحيةٍ، أو على علاقتها بالكلّ من ناحيةٍ أخرى"[1].

فالقصّة تتشكّل بنيتها من أحداثٍ سرديّةٍ تؤطّر في سياقٍ زمنيٍّ ومكانيّ ترتئيه القاصّة؛ ليحقق لها الثيمة التي تسعى لإيصالها للمتلقي، فقد راوحت القاصّة في سرديّتها بين الوعي واللاوعي؛ لتعكس مراحل زمنيةً مختلفةً من حياة الشخصيات التي تتناولها، فقد توقّفت في عددٍ غير قليلٍ من قصصها عند مرحلة الطفولة بما تستدعيه من متطلّبات البراءة، واللعب كما في قصّتي: "سلّة" و" سرير"، وأشارت إلى المفاجأة في عالم الطفولة في قصة "جحر"، وتحدّثت عن ارتباط الأطفال بموروثهم وبفكر الأجداد كما في قصة " شجرة"، ولم تغب وقائع الأحداث عن شخصيّة القاصّة، فنجدها تستذكر محطّاتٍ من سيرة حياتها في قصة" نوستالجيا " بصورةٍ أقرب إلى سرد السّيرة الذاتيّة.

أمّا قصّة "نقطة" فتتحدّث عن وقع حرب الخليج الأولى على نفسيّة الأطفال الذين عايشوا هذه الأحداث بين فرح المغامرات الجديدة، وقلق المجهول الذي يسمعه من الكبار، وبين الكبار والصغار تتخلق ثنائيات المشاعر التي عكستها الكاتبة بين القصص الواقعيّة والقصص الخياليّة، فبينهما استطاعت أن تنقل أصوات الطفولة والمرأة؛ لتصوّر أثر الأحداث السياسية والاجتماعية على هاتين الفئتين، ولم يغب الرجل عن مسرح الأحداث القصصية، فهو النصف الآخر الذي استدعته في بعض قصصها؛ لتحقّق تكامليّة الواقع السرديّ.

وفي قصّة " نافذة" جاءت السّرد باستخدام ضمير المتكلّم المفرد، ومن مزايا هذا الأسلوب: " إقناع القارئ باحتماليّة وقوع الحدث، ومهمّة الأنا ليست الإقناع فقط، وإنّما التّدليل على أنّ نيّة المؤلف هي جعل السّارد يتحدّث كأنه بطل الأحداث أو شاهدًا عليها "[2].

ففي قصّة " نافذة" أقنعت الكاتبة المتلقّي بحقيقة الصّراع الذي جرى بينها وبين ظلّها عن طريق ضمير المتكلّم، حيث قالت:" أطللتُ من النافذة في الأعلى، لمحتُ ظلّي في الأسفل يتقافز، ويلعبُ مع أولاد الحي"، ويبدو أن الكاتبة حريصة على إقناع المتلقّي لا سيّما أنها تدخل عنصر الخيال في السّرد؛

(1) فضل، صلاح، *النظرية البنائية في النقد الأدبي*، ط3، دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1985، ص 121.

(2) ينظر: أمبرت، أنريكي أندرسون، ""القصة القصيرة النظرية والتطبيق"، ترجمة قاسم مرغاط، *مجلة قاف صاد*، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ابن مسيك، جامعة الحسن الثاني، ع1، 2004، ص 60.

لذا نجدها تتكئ على ضمير الأنا، فتقول في نهاية قصّة النافذة:" خشيتُ أن يُفضح أمري، أسرعتُ أقفزُ من نافذة البيت الخلفيّة، ورحتُ أجري على مسمعٍ من صوت سيّارة النجدة وظِلّي الذي يصرخ مستنجِدا بي"[1] إنّ التكثيف في ضمير الأنا كما قال إمبرت: يجعل القصّة شديدة الذّاتيّة، وفيها إقناعٌ للمتلقي بالحدث وزيادة اندماجه وتفاعله معها [2].

ثانياً: بنية الشخصيّة

تعدّ الشخصية من أهم العناصر في بناء القصّة، وهي:" هذا العالم المعقّد الشديد التركيب المتباين المتنوّع"[3]، وهذا ما وجدناه في شخصّيات المجموعة القصصيّة " جوار الماء"، ولعلّ الملمح الأبرز في بنية شخصيّاتها أنّها في الغالب الأعمّ لم تحمل اسماً، واكتفت بالوصف العام، والصفة السمتية الملازمة لطبيعة هذه الشخصية، فلو أردنا أن نحلّل شخصيات قصصها لن نجد بطاقةً وصفيّةً لبنية الشّخصية من حيث المسمّى، والوصف الشكليّ الخارجيّ بما يتضمنّه من ملابس، وهيئة وشكل وألوان، وغيرها من الموصوفات الماديّة التي تتشكّل عادة بها الشخصيات القصصية ، وإنّما نجد الشخصيّة التي تحمل المسّمى العام بصفته أب أو أم، أو أخ أو زوج أو جدّة ، أو عاشقٍ أو صديقٍ، وهذا ما تكرّر في معظم قصص المجموعة، مّما جعلنا نركّز على طبيعة الشخصيّة ووظيفتها في النص السردي، وهذا ملمح يُحَمّل الشخصية وظيفةً سرديّةً من جانبٍ، ووظيفةً إيحائيّةً رمزيّةً دلاليّةً من جانبٍ آخر.

فالقاصّة حين ركّزت على ربط الشخصيّات بالمحور الإنساني الذي تمثّله، فهي بهذا تريد أن توصل ثيمةً ورؤيةً فكريّةً، فهي في قصّة نقطة تحدّثت بمنظورٍ سرديّ واقعيٍّ لأحداث عاشتها القاصّة في أيام طفولتها، ليأتي السرد من منظورٍ طفوليٍّ؛ ليعكس لنا بساطة الحدث السياسيّ عند الطفل، فوصفت لنا الأب بوظيفته التي تمثّلت بوضع اللاصق العريض الشفاف، وتحدّثت عن فرحة أخيها عندما رأى صورة الرئيس ظاهرة في القمر، من دون أن تصرّح عن اسم أخيها أو اسم الرئيس، فقد اكتفت بالتوثيق للحدث من منظورٍ طفوليٍّ معتمدةً على ذاكرة المتلقّي كجزء من اتّصاليّة السّياق القصصيّ، وكذلك تحدّثت عن

(1) سليمان، أماني، *جوار الماء*، ص 49. ينظر أيضا قصّة " و "" لغة " و "عصا " و " كُرمى" جميعها جاء السرد فيها بضمير المتكلّم المفرد.

(2) ينظر: إمبرت، "القصة القصيرة النظرية والتطبيق"، ص 60-61.

(3) مرتاض، عبد الملك، *في نظرية الرواية – بحث في تقنيات السرد*، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1990، ص43.

فرح الطلبة بالهروب من الحصص في أثناء تدرّبهم للهروب إلى الملاجئ، وفرح الأولاد الذكور بتدريبهم على حمل السّلاح، وحافظت القاصّة في سردها على نسقٍ رؤيويّ متناغمٍ مع أجواء الطفولة، واختصرت الشخصيّات بين ثنائية: " هو وهي " من دون أن تصرّح بالاسم أو الشكل، أو الهيئة الخارجية أو الهيئة الداخليّة، وبهذا تصبح وظيفة الشخصية جزءًا من بنائها العام، دون الوقوف عند انفعالات الشخصية الداخليّة وتطوّراتها .

لقد اختارت القاصّة لقصصها شخصيّاتٍ إنسانيّةً بمسمّياتها العامّة، ويمكننا الوقوف عند صور هذه الشخصيات، لنجدها تراوحت بين الصورة النّمطيّة وغير النّمطيّة؛ ففي قصّة " سلّة" نجد القاصّة تقدّم صورة سلبية للأب الذي مثّل رمزًا للسلطة، والتحكّم في مصير ابنته التي حرمها من رغبتها في حماية العصافير؛ تقول: " كانت السلّة تمتلئ حين أطلّ أبي صائحًا:" كفّ" .. أمسك أبي بيدي وشدّني كي أسرع .... ندمت على الاستجابة لأبي حين منعني من إدخال السلّة، تحوّل غضبي من أبي إلى_شعور بالجفاء لازمني طيلة الشتاء" [(1)].

يلحظ مما سبق تأثير الصّورة البطريركية " السلطويّة " للأب على ابنته، وقد طوّعت القاصّة الظروف الزمانيّة والمكانيّة؛ لتجسيد ظلم الأب، فالأحداث تجري في فصل الشّتاء في الحديقة التي أصبحت أشجارها خاليةً من الأوراق وسط الرياح والأمطار، وتتمحور حول شخصيّتين رئيستين هما "الأب وابنته"، وفي ثنائية هذه العلاقة نجد صورةً سلطويّةً للأب تجعل الطفلة تتماهى مع العصافير الميّتة؛ وكأنّ سلطة الأب قتلت هذه الطفلة؛ لتتحول جثة مثل هذه العصافير.

ولاشكّ في أنّ لغة الكاتبة كانت انتقائيّة وقصديّة؛ لتعكس الصورة السلطويّة للأب: " أطل أبي صائحًا / أمسك بيدي / شدّني.."[(2)]، فالسلّة التي عنونت بها الكاتبة قصّتها تشير إلى أنّ العلاقات الإنسانية توضع في سلّة تحوي النقائض فما بين السلطة، والرحمة والقوّة والضعف؛ لتتحقق الاستمراريّة في العلاقات الإنسانية.

(1) سليمان، *جوار الماء*، ص 11.

(2) سليمان، *جوار الماء*، ص 11.

وهنا نجد أنّ العنوان لم يكن عبثيًّا، ولاشكّ في أنّ العنوان ينهض بمجموعةٍ لا بأس بها من الوظائف التي يحسم قسمٌ منها قوّة النصّ؛ لأنّ له وظيفة في تشكيل اللغة الشعرية ليس بوصفهِ مكمّلاً، أو دالّا على النّص، ولكن من حيث هي علاقة اتصالٍ أو انفصالٍ بالنصّ[1].

ولم تكن صورة الأب صورةً ثابتةً في جميع قصص هذه المجموعة، وإنّما وجدنا صورة أخرى للأب كانت على النقيض من صفات الشّخصيّة السلبيّة التي ظهرت في القصّة السّابقة، ففي قصة " إنعاش" وجدنا صورة الأب الإيجابية، وهذه القصّة التي جاءت مرقّمة في أربعة أقسامٍ متناغمةٍ في مضمونها السرديّ، ففي القسم الأول ظهر حنين الفتاة لأبيها الذي مات، وهي تشتاق لتقبّل كفّيه، وفي القسم الثاني تتحدّث عن مساحة الحرّية التي يعطيها الأب لطفلته؛ فهو يشجّعها لكي تطير وترسم أحلامها؛ تقول :" قال : طيري ، كلّ الأزرق ملكك، وارسمي الأحلام نوراً، واحسبي الكون بيتك، ولا تتخلّقي سببا للدمع"[2].

وفي القسم الثالث مجددًا تعود القاصّة لصورة موت الأب الذي جعلها تفقد جناحيها وحبّها للحياة، وفي القسم الرابع ترسم صورة الأمل الذي ارتبط بوجود والدها، وما بين الألم والأمل تشكّلت صورة " الإنعاش " الذي عنونت به قصّتها/ وكأن أحداث القصّة بين نبضة أملٍ مرتفعةٍ، ونبضة حزنٍ منخفضةٍ لتعكس ثنائيةً حسيّةً انفعاليّةً تصوّر الواقع بحقيقته/ وكأنّه زاوية الرؤية تعكس مشهداً تصويريّا واقعيّا يتمثّل بقولها :" مات أبي، هكذا، وبكلّ بساطة مات، ظللت طوال اليوم والليل إلى جواره أقرأ عليه آياتٍ من القرآن" [3].

ومجدّدًا نجد شخصيّات هذه القصّة تنقسم بين شخصيّتين رئيستين هما: الأب وابنته، ومع أنّ الأب في هذه القصّة كان ميتًا، إلا أنّه مثّل شخصيّةً رئيسيّةً إيجابيّة التأثير فقد استحضرت السّاردة مشاهد مختلفة تبيّن من خلالها اهتمام والدها بها، فهي لم تشعر بأنذها كبرت إلا حين فقدت كفّ والدها المليئة بالحنان، والتي كانت كفيلة أن تجعلها تطير إلى عالمٍ واسعٍ من الأحلام، وفي لحظات الموت واجهت حقيقة موته بقوّة؛ فأخذت تقرأ القرآن على روحه الطاهرة، ولم تكن هذه هي الصّورة الحاضرة في قصة " نقطة" حيث ظهرت شخصيّة الأبّ شخصيّةً ثانويّةً، وأقلّ حضورًا في النصّ، إلا أنّها مثّلت جانبًا إيجابيًا

(1) عبيد، محمد صابر، والبياتي، سوسن، *جماليات التشكيل الروائي – دراسة في الملحمة الروائية "مدارات الشرق" لنبيل سليمان*، ط1، عالم الكتاب الحديث، إربد، 2012، ص 26.

(2) سليمان، *جوار الماء*، ص 105.

(3) سليمان، *جوار الماء*، ص 106.

تمثّل في إظهار حرص الأب على وضع اللاصق الشّفاف على زجاج النوافذ خوفًا على أبنائه، وحرصًا عليهم فلا يتحطم الزجاج عند مجيء الغارات، وفي قصّة " روح" شكّلت شخصيّة الأب الثانويّة بعدًا سلطويًّا على الأمّ وابنتها، حيث فرض على ابنته الصغيرة أن تحمل اسم وعمر شقيقتها التي ماتت قبل أن تولد هي، فكأنّ الأب استغلّ حادثة وفاة ابنته الكبرى؛ ليحمّل الابنة الصغرى مسؤولية ذلك من دون مسوّغٍ منطقيٍّ.

وقد صنعت القاصّة لشخصيّة الأب أبعادًا وظلالًا اجتماعيّةً وسياسيّةً، تمثّلت بانعكاساتٍ للحدث من دون الوقوف على التفاصيل، ففي قصة " ضحيّة" طلب الأب من ابنته الريموت؛ ليتابع عن طريق التلفاز أخبار الشهداء بشغف، في إشارة إلى اهتمامه بالحدث السياسيّ، ولم تُسهِب القاصّة في تفاصيل شخصيّاتها، ولعلّه مأخذٌ على بنية قصصها، فلا يوجد أيّ اسمٍ لأيّ شخصيّةٍ في قصص هذه المجموعة باستثناء قصّةٍ واحدةٍ، وهي قصّة "سرير"، حين أخذت الأخت تنادي أخاها سعدًا:" يا سعد، يا سعد "[1] أكثرَ من مرّةٍ في هذه القصة.

ولعلّ تجاوز القاصّة تسمية الشخصيّات، واكتفاءها بالأوصاف العامّة المرتبطة بصلات القربى تجعل النصّ يركّز على العلاقات الإنسانيّة العامّة بعيدًا عن الخصوصيّة؛ فالقاصّة لم تقدّم أوصافًا خارجيّةً لشخصيّاتها، واكتفت بالإيحاءات التي تعكس الانفعالات الداخليّة لبعض الشخصيات، وهذا يعني غياب الحقول المعجميّة المتعلّقة بالأشكال، والخطوط والألوان والأبعاد؛ فتصبح لغة التّشكيل البنائي للشخصية متمحورة حول البعد الوظيفيّ ودلالته في النص، مما يدفع المتلقي لخلق ثنائيّةٍ تقابليّةٍ بين هذه الشخصيّات، فيقابل بين الشخصيّة الإيجابيّة والسلبيّة، ويقابل بين الصورة النمطيّة وغير النمطيّة للشخصية، ويقابل بين الشخصيّة الرئيسيّة والثّانويّة، ويقابل بين الشخصيّة الواحدة في مرحلتين عمريّتين: وهي صغيرةٌ وهي كبيرةٌ، ولعلّ أهمّ ثنائيّةٍ يمكن الوقوف على دراستها هي ثنائيّة الرجل والمرأة ، وهذا ما ستقوم به الدّراسة في الجزء الثالث منها.

ثالثاً: الحضور الأنثوي تجليّاته وتداعياته في القصّة القصيرة

استدعت القاصّة الأنثى في جميع قصصها، وجعلتها محوراً رئيساً تدور حولها البنية السّرديّة، فشكّلت بحضورها المتعدّد تجليّاتٍ مختلفةً، وصورًا متعددةً للحضور الأنثوي، فقد ظهرت في مختلف

(1) سليمان، *جوار الماء*، ص 16.

المراحل العمريّة من الطفولة مرورًا بمرحلة الشباب وصولاً إلى مرحلة التقدّم في العمر؛ فوجدناها طفلةً وشابّةً جامعيّةً عاشقةً تتفنن بطرق العشق، وأمًّا ترعى الأبناء، وجدّةً تَحْضُر بهيبتها وروحها على الرغم من الغياب، واستطاعت القاصّة أن تسبر أغوار عوالم الأنثى الدّاخليّة، فقرأت نفسيّتها وانفعالاتها وأحاسيسها في قضايا تتعلّق ببيئتها ومجتمعها وتراثها، واستطاعت أن تكشف عن المستور، وتتجاوز المألوف وفق سيرورة الأحداث التي تجعلها تتفاعل مع الشخصيّة الأنثويّة والبيئة المحيطة، وتترك مساحةً في كل قصّةٍ؛ ليعلو فيها صوت الأنثى، وتبعث رسالتها التي تريد إيصالها للمتلقّي.

ففي قصّة " سلّة " استطاعت القاصّة أن ترسم انفعالات الطفلة التي تمارس طقوس اللّعب، فيتدخّل والدها؛ ليحرمها من رغبتها في الاحتفاظ بالعصافير على الرغم من صعوبة الطقس الممطر، وقد أثّرت هذه الحادثة في نفسيّة الطفلة فقالت:" تحوّل غضبي من أبي إلى شعورٍ بالجفاء لازمني طيلة فصل الشتاء"[1].

وفي قصّة "روح " انعكس بعدٌ آخر من طفولة الأنثى المسلوبة بإرادة الآباء، فتصوّر الانفعالات النفسيّة لطفلة سجّلها والدها باسم أختها الميْتة، ومنحها عمرها قبل أن تولد؛ فصارت عند لحظة الولادة طفلة ذات عامين، وكشفت القاصّة عن أثر هذه السيطرة الأبويّة على الانفعالات السلوكيّة والنفسية في حياة هذه الطفلة ، فقالت حين علمت بالصدفة أنها أخذت حياة أختها المْيتة :" رحتُ أجلس مع نفسي في الزاوية فأحادثني، أسأل البنت عن اسمها، وعن الحروف والأرقام ... ، لاحظ والديّ تغيّري المفاجئ صرت أميل إلى الهدوء، غدا طعامي خفيفاً، وبدأ وزني بالنقصان وتقلّص جسدي"[2].

ويبدو أن مساحة الضّعف تتّسع؛ لتشمل الأمّ التي استسلمت لقرار زوجها بتسجيل البنت باسم أختها الميتة، ولكنها حين لاحظت تدني المستوى الدراسيّ لم تملك إلا السّؤال، ولم تكن تملك قرارًا أمام سلطة الأب؛ فسألته:" لماذا لم نستخرج لها سجلّ ولادة خاصاً بها؟ لماذا لم نسمّها اسماً جديداً؟ ونعطها تاريخ الولادة الحقيقيّ؟" [3]، كانت هذه الأسئلة التي جاءت على لسان الأم محاولةً منها لتغيير الواقع، ولكنها لم تملك سلطة التّغيير، ولم تملك إلا البكاء والاعتراف، فقالت:" فأخذت أمي تبكي بشدّة، وكأنّ شعوراً

(1) سليمان، *جوار الماء*، ص 12.

(2) سليمان، *جوار الماء*، ص 26.

(3) سليمان، *جوار الماء*، ص 26.

بالأسى أصابها"[1]، وبهذا تكون القاصّة أضاءت مساحةً من أثر ضعف المرأة في مستقبل أولادها، وكأنها تبيّن أنّ الأمّ الضعيفة ستجلب لأبنائها المعاناة والألم بهذا الضعف.

واتّسعت أماني سليمان في مساحات تصوير الأنثى؛ لنجدها تقف عند الموروث الشعبيّ؛ لتضيء صورة الاستغلال والسّيطرة الذكوريّة للأنثى، ففي قصة "الصيّاد" اعتمدت على التّكثيف اللغويّ؛ لترمز بالصيّاد للرّجل الذي يستغلّ حاجات الأنثى لتحقيق رغباته وشهواته، فتجاوزت مرحلة الطفولة لتقف عند الأنثى في مرحلة الشباب، فتفتتح السرد بوصف الفتاة الجامعيّة في السّنة الثّانية من الدّراسة، التي تغرّبت عن أهلها وعاشت عند جدّتها من أجل العلم، ولكنها تفاجأت بالرجل الذي ينظر إليها، وكأنها فريسة يريد اصطيادها، ولاشكّ في أنّ التماهي مع الموروث الشعبيّ في قصّة " ليلى والذئب" جعل الرسالة أبلغ عند المتلقّي، وأسرع في تحقيق الدلالة.

ومن مرحلة الدّراسة إلى مرحلة الزّواج، فنجد أماني سليمان تعرض صورًا واقعيّةً لمعاناة المرأة المطلّقة، فالقاصّة لا يمكنها أن تتحرّر من حاضرها الذي تعيشه، فتأخذ من هذا الحاضر مادّةً لمضمونها السرديّ؛ لتبثّ فيه مضمونًا فكريًّا تسعى لإيصاله في قصّة " حصانة"، حيث تكشف عن معاناة المرأة المطلّقة التي يرفض والداها تربية أبنائها لأنهم " أبناء الغريب"، وهنا تظهر سلطة المجتمع العربيّ الذكوريّ الذي ينظر إلى الفتاة على أنّها تصبح هي وأبناؤها غرباء عن والديها حين تتزوّج، وكأنّها لم تعد من العائلة؟!

ولكنّ الكاتبة لم تقف عند حدود هذا التوصيف، وإنّما استطاعت أن تفرد مساحةً للفتاة المطلّقة في سيرورة الأحداث، وتجعلها شخصيّةً إيجابيّةً غير مستسلمةٍ لواقعها، فواصلت تعليمها، وتخرّجت لكي تملك وظيفةً تحرّرها من سلطة الأب والزوج والأخ، وبهذا تكون القاصّة قد وجدت نموذجاً يقتدى به على الرغم من تحديّات المجتمع الأبويّ المسيطر.

وفي قصّة " نقش " نجدها تصف الأنثى التي تتغلّب على عاطفتها، فلا تقبل أن تكون سلعةً يبتاعها الرجل حين يرغب، فبعد أن تخلّى الرّجل عن ذكريات الحبّ وطلب العودة إليها، نجد الأنثى صاحبة قرار

(1) سليمان، *جوار الماء*، ص 27.

بالرفض، فلم يعد الحبّ وانتظار العشق هو مطلبها؛ لذا نجدها:" واجَهَتْهُ متَهَكِّمَة: أمررت برجلٍ يرمي عشقه في الممرّ، ويمضي مستَكْمِلاً غيَّه في الغياب...؟!!"[1].

ومن تداعيات الحضور الأنثوي نجد القاصّة تتوقف عند تفاصيلَ وصفيّةٍ خاصّةٍ في عالم الأنثى، فتتوسّع في بناء التفاصيل الوصفيّة لحذاء إحدى المشاركات في ندوةٍ علميّةٍ؛ لتكشِف أنّ جميع الرجال في هذه الندوة لاحقوا حذاء هذه الأنثى، في إشارةٍ منها إلى النظرة المادّية للمرأة في المجتمع الذكوريّ، وبالرغم من أنّ قصّة " سؤال " جرت أحداثها في مجتمعٍ مثقّفٍ، إلا أنَّ نظرة الرّجال المثقّفين لم تختلف كثيراً عن غيرهم، فقد توقّفت القاصّة عند تفاصيل الكعب العالي في هذا الحذاء، واستطاعت أن توجّه السّرد بين عقول الحاضرين وحذاء المرأة في مفارقةٍ تعكس واقع الحال الذي يهتمّ بالشكل بعيداً عن المضمون.

أما قصّة " غريبة" فكانت نموذجًا للمرأة العاملة في المجتمع الأبويّ، فقد تقاسمت هذه الأنثى صعوبة الحياة مع الرجل، فطوّعت الكاتبة الظروف الزمانيّة والمكانيّة؛ لتعكس صوراً من المعاناة الواقعية في حياة الأنثى التي تستيقظ بعد الفجر مباشرةً، وتستند إلى قوّتها البدنيّة وتبدأ بجرّ العربة أمامها؛ لتبيع الكعك مع البيض المسلوق والجبن والزعتر"[2]، فالمرأة هنا أصبحت معادلاً إنسانيًّا ووجوديًّا وموضوعيًّا للرجل، فأصبح جسدها الضعيف قويّاً بسبب صعوبة الحياة، وأصبحت تتكئ على ذاتها، فتعمل من أجل استمراريّة حياتها؛ لذا نجدها تنادي:" خبزنا قوت يومنا"[3]، فهي تعمل من أجل استمراريّة الوجود، وما يلفت الدارس في هذه القصّة غياب الرجل الذي لم تأتِ القاصّة على ذكره أبداً، وكأنّ الحياة تستمرّ دون وجود الرجل، وكأنّ المرأة تستطيع أن تقوم بدور الرجل حين تستدعي ظروف الحياة ذلك، وفي هذه القصة ظهرت الأنثى قويّةً، وصاحبة رؤية ورأي تؤطر فيه لقواعد العشق، فهمست قائلة :" لن تحبّ امرأة رجلاً جاء ليحدّثها عن حبّه لأخرى"[4]، وبالرغم من أنّ هذه صورة الأنثى في هذه القصة لم تكن مثقّفةً واتّسمت بالبساطة، إلا أنّها استطاعت أن تكون صاحبة رأي ورؤيةٍ استقتها من بيئتها التي كانت تمثّل أحياءً

(1) سليمان، *جوار الماء*، ص 88.

(2) سليمان، *جوار الماء*، ص123.

(3) سليمان، *جوار الماء*، ص 123.

(4) سليمان، *جوار الماء*، ص123.

شعبيّةً تبيع فيها الكعك والبيض، وبالرغم من ذلك كانت تُطْلق عبارات تنمّ عن حكمة الحياة، كما في قولها: "خبز الصباح للذين باتوا متخمين، والعطر للجياع"[1].

وفي ثنائيّة الرجل والأنثى نجد القاصّة تسعى لأن تسبر غور نفسيّة الأنثى التي تحاول أن تتغلّب على حاجتها للآخر "الرجل"، فترسم لنا حالاتٍ من انكساراتها رغم قوّتها التي تظهر للعيان، وهذا ما نجده في قصّة " انكسار" إذ نجد الأنثى في هذه القصّة قويّةً وواثقةً من نفسها، تقف أمام عشرين متدرّبةٍ بكلّ ثقةٍ، تطلق يداها متحرّرتين من جسدها كجناحين محلّقين، تعرف الوقت الذي تتحدث فيه، وتعرف متى تسكت، ولكنّها آخره النهار تتذكّر حاجتّها للرّجل فتشعر بانكسار الروح، وكأنّ القاصّة تقترب من الحقيقة دون أن تصرّح بها، وهذا هو جوار الماء نصل فيه للحدود دون أن نلج إلى الداخل، وكأنّ سعادة المرأة الحقيقيّة لا تكتمل دون الرجل، وهذا ما نراه في قصص هذه المجموعة.

وفي النموذج النمطيّ لصورة المرأة نجد ثنائية " الفرح والحزن " في حياة الأمّ التي تعيش فرحة إنجاب ابنتها لطفل جديد، وقد أصبحت جدّةً لهذا الحفيد، وحزنها لمرض ابنها الذي يعاني من مرض السّرطان الذي أفقده حواسّه في صورةٍ واقعيّةٍ تقف فيها القاصّة عند ضبابيّة الأحاسيس، فتقف الأم على حدود الفرح دون أن تدخل إلى عوالمه؛ لأنّ " قوّة الحزن أكبر من قوّة التضحية"[2].

ولم تستطع أماني سليمان أن تخرج عن حدود أنوثتها في انتقاء مفردات لغتها القصصيّة، ففي قصّة "سيل" انتقت القاصّة معجًاً لغويًّا يتعلّق بعالم الأنثى المرتبط بالطبخ والطحن والبهارات؛ لتفتتح السّرد بقولها:" لملمت خيباتها، طحنتها جيدًا، وضعتها في وعاءٍ واسعٍ، أحضرت ماء فاترًا، وقليلاً من الملح والخميرة، سكبتهم في الوعاء، عجنت الطّحين بهم، ثم غطّت الوعاء بالقماش، وراحت في سباتٍ لذيذٍ"[3]. لاشكّ في أنّ انتقائيّة هذه الألفاظ تعكس سيطرة المعجم الأنثويّ على بنية السّرد القصصيّ؛ ليعمّق الأثر على متلقّي النصّ، فالسيل الذي وجدته بطلة القصّة انحدر من باب المطبخ؛ ليخلق مفارقةً سرديّةً، فكيف للعجين الذي تخمّر أن يكون سيلاً؟؟!! إنّها إحالةٌ رمزيّةٌ للتغيّرات التي تحدثها النساء في عالم المطبخ، وتكون سبباً لكل ما هو غير متوقّع.

(1) سليمان، *جوار الماء*، ص123.

(2) سليمان، *جوار الماء*، ص52.

(3) سليمان، *جوار الماء*، ص 59.

ولا بدّ من الإشارة إلى ثنائية التقابل بين صورة الأم والأب في قصص أماني سليمان، وعلى الرّغم من الحضور الأنثوي الطاغي لقصصها، إلا أننا حين نقابل صورة الأمّ مع صورة الأب سنجد أنّ صورة الأمّ أقلّ حضورًا في قصصها من صورة الأب، ولا يوجد سوى قصّةٍ واحدةٍ ظهرت الأم فيها شخصيّةً رئيسيّةً وهي قصّة "حصانة" الفتاة المطلّقة التي ناضلت من أجل أبنائها، أمّا أمّ هذه الفتاة فظهرت كباقي صور الأم" النمطية " التي تمثّلت بالاستسلام والضعف أمام إرادة الرجل على الرغم محبّتها الكبيرة لأبنائها، إلا أنّها لم تسعَ للتغيير، واكتفت بالدعاء، ففي قصّة "ضحيّة" نجد الرّاوية تقول:" يطلُّ وجه أمي من الباب، ثم تروح وهي تُتمتم : الله يجبر خاطرك وينجّحك" [1].

وفي قصّة "نهر" تصف الأم التي تعاني من ترتيب أولويّاتها لأجل أبنائها فما بين ابن مريض، وابنة تخرج من تجربة الولادة نجد والدتهما تنتصر للوقوف مع ابنها؛ لأنّ الحزن كما أسلفنا يغلب ساعات الفرح، ونتساءل عن غياب دور الرجل هنا: الزوج والأب والأخ.

وفي قصّة "سرير" نجد صورة الأم تتلخّص بعبارة تكشف عن وظيفتها: " رحتُ أتأمل الأشياء التي دَحَشتها أمي تحت السّرير، لتخفيها عن أعيننا، ووددتُ أن أنادي: "أووووه .. كشفتُ مخبأك السرّي" [2].

فقد تجلّت وظيفتها بالاهتمام بترتيب المنزل وتنظيمه، ولم يكن لها دورٌ في تشكيل شخصيّة الأطفال ولم تشاركهم في ألعابهم، فحين شعرت فتاة " السرير" بالخوف لم تنقذها أمها، وإنّما وجدت يد أبيها تمتدّ وتسحبها من تحت السرير ، ومن هنا نجد القاصّة تنتصر لتغيير هذه الصورة التقليديّة، فأوجدت نمطًا جديداً للصّورة الأنثويّة التي تدرّجت في مراحل عمريةٍ مختلفةٍ ابتداء من الطّفولة، ومرورًا بمرحلة الشباب، وانتهاءً بصورة الأمِّ المتقدمة في السنِّ، فطفلة " السلّة" عبّرت عن غضبها من سيطرة والدها على رغباتها، وفتاة " المدرّج" لم تقف مع شريكها في منطقةٍ متساويةٍ، وأخذت تركض لتشكّل رؤيتها المستقلّة، وفتاة " النقش" لم يعد لديها وقت فراغٍ لانتظار الرجل ليعاود كتابة مفردات الحبّ ، وكذلك الأمّ في قصّة "روح" فقد عانت من عدم سماع زوجها لرأيها في قضية عدم استخراج سجلّ ولادة خاصٍّ بابنتهما، وقد حاولت أن تخبر زوجها بظلمه الذي وقع على ابنته، لكنه لم يستمع لها.

لعلّ القاصّة سعت لإيجاد نماذجَ واقعيةٍ جديدةٍ خرجت من خلالها عن نمطيّة الصورة، ولم تكتفِ بذلك، وإنّما اتكأت بشكلٍ واضحٍ على المفارقة في تشكيل الصّورة الأنثويّة.

(1) سليمان، *جوار الماء*، ص 113.

(2) سليمان، *جوار الماء*، ص 16.

ومن صور المفارقة التي قدّمتها القاصة في عالم الأنثى ما جاء في قصّة " وقت"، حين وصفت المرأة المثقّفة البارعة في عملها التي تنتقي صورها بدقّةٍ، والمنظّمة في مواعيدها الصارمة في رأيها التي تتورّع حين يخالفها أحدٌ في رأيها، وهي مشغولةٌ دائمًا لا وقت لديها لإضاعته حتى في القراءة، وهنا المفارقة فكيف تكون مثقّفة دون أن تقرأ؟! أم تراها قصدت أنّ ثقافة المرأة لا تنحصر في الكتاب، وتتّسع لتصبح ثقافة حياةٍ، وهذه هي جدليّة الصورة الأنثويّة في قصص " جوار الماء" بواقعيّتها، ومفارقاتها التي تؤطر لانفعالات المرأة النفسيّة والسّلوكيّة في هذه الحياة.

رابعاً: المكان وأثره في بنية السّرد

يعدُّ المكان عنصرًا هامًّا من عناصر البنية السّرديّة، فالشّخصيّة تتحرّك في إطار المكان، وتحقّق عبر تفاعلها الزمانيّ ما يسمّى بالحدث، فأهميّة المكان تتحقّق كونه :" أكثر عمقًا وتنوّعًا وتغلغلاً في التشكيل البنائيّ، فهو جزءٌ فاعلٌ في الحدث، وخاضعٌ خضوعاً كليًّا له"[(1)]، ولا يمكن للقصّة أن تتحقّق أحداثها من دون أن تتجسّد في أمكنةٍ ينتقيها القاصّ؛ ليبثّ من خلالها رؤيته التي يسعى لإيصالها: "فلكلّ عملٍ فنّيٍّ بنيةٌ مكانيّةٌ تعدّ بمنزلة المظهر الحسّي الذي يتجلّى على نحو الموضوع الجماليّ"[(2)]، وقد لجأت القاصّة في " جوار الماء " إلى الأماكن العامّة، وأحيانًا كانت تلجأ إلى ذكر الأسماء الحقيقيّة للأمكنة، وفي مرّاتٍ كثيرةٍ كانت تلجأ إلى المكان العامّ في الوصف، دون أن تقف عند حدود التّسمية الحقيقيّة لهذه الأمكنة.

أمّا الأمكنة الحقيقية فقد شكّلت بمسمّياتها وموجوداتها حيّزًا في قصص " جوار الماء"، مما جعل هذه القصص تنحو نحو الواقعيّة في أحداثها وشخوصها، ففي قصّة" لغة " نجد القاصّة تفتتح الأحداث بوصف "البتراء، فتقول:" في البتراء، وتحديدًا وسط السّيق، تنبجس الصّخرة الصمّاء عن نبتة خضراء، معتدّة على نحو صارخ بالحياة، يرقّ قلبي لتأمّلها"[(3)].

(1) نصير، ياسين، *إشكالية المكان في النّص الأدبي*، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة " آفاق عربية"، بغداد، 1986، ص 45.
(2) إبراهيم، زكريّا، *مشكلة الفن*، مكتبة مصر، القاهرة، 1960، ص27.
(3) سليمان، *جوار الماء*، ص 18.

تعبّر الكاتبة عن إرادة الحياة القويّة من خلال وصفها للمشهد المكانيّ، ويتداخل في هذا الوصف الملمح اللّوني مع البعد الحركيّ؛ ليعكس مدى الأمل الذي يرقّ له القلب، فوصفت مشهداً رأته، وهي تسير داخل السّيق في طريقها للبتراء، حيث خرجت نبتةٌ خضراءُ من وسط الصّخور، ومع أنّ البيئة غير مناسبةٍ لخروج هذه النبتة، إلا أنّها خرجت واستمرّت في إرادتها للحياة رامزةً إلى ذلك باللون الأخضر الذي يشير إلى معنى الحياة، وهذه هي لغة الأمل التي عنونت لها الكاتبة في قصّتها، ولو تغيّر مكان هذه النبتة لما قُرئ هذا المشهد بهذه الآليّة، ولأنّ أرض البتراء أرض تاريخٍ وحضارةٍ، فهي ولّادةٌ للأمل ومنجبةٌ للعطاء، مما دفع القاصّة للتماهي مع هذه الصخرة، فقالت :" كنت أنا الصّخرة حتى تعلّمت لغة الإشارة" [1].

فالمكان في هذه القصّة :" ليس عنصرًا زائداً، فهو يتّخذ أشكالاً ويتضمّن معاني عديدة، بل إنّه يكون في بعض الأحيان هو الهدف من وجود العمل كلّه"[2].ومن هنا نجد القصديّة في حديثها عن بعض الأمكنة، فقد كانت الأمكنة الأثريّة حاضرةً في قصصها، حيث كان المدرّج الروماني مسرحًا لأحداث قصّة "مدرّج "، وفيه أثبتت فاعليّة الحياة بين الرجل والمرأة، فما بين صعودٍ وهبوطٍ تناوبت حركة الانفعال على درجات هذا المسرح، وانتهت القصّة من دون أن يقف كلٌّ منهما إلى جانب الآخر، وإنّما هو في القاع، وهي في أعلى المدرّج، فتقول :" وصلنا في اللّحظة ذاتها، صوت ضحكته يتردّد في أنحاء المسرح بينما بصري يمتدّ نحو قاع المدينة، ثم يعلو ليصل أطراف جبل القلعة، أو أبعد قليلاً"[3].

لقد اختارت القاصّة مكانًا مفتوحاً يتسع لطموحاتها، وأحلامها التي تمتدّ بامتداد بصرها نحو جبال عَمّان القديمة، فما بين مسرح المدرّج الرومانيّ الذي كان في القاع، وأعلى المدرّج نسجت الفتاة أحلاماً جعلتها تعلو على أحلام ذلك الرجل القابع في أرض المسرح.

وما زالت أرض عَمّان القديمة بتاريخها، وجبالها الحافلة بالحضارات مسرحاً للتأمل في طبيعة الحياة الناتجة عن حركات الصعود والهبوط كما هو ذلك المدرّج، وجاءت في قصّة "كرمى" على ذكر أماكن طفولة القاصّة، ووصلت إلى حمّامات ماعين بشلّالاتها، وجبالها ومصبّاتها قبل بناء الاستراحات والفنادق والأسوار، في إشارةٍ إلى تغيّر الحال الذي انتقل من المكان إلى الشّخصيّات التي لم تعد تحتفل بالعاطفة.

(1) سليمان، *جوار الماء*، ص 18.

(2) بحروايّ، حسن، *بنية الشكل الروائي*، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990، ص 43.

(3) سليمان، *جوار الماء*، ص 69.

وما يلفت النظر في هذه الأمكنة أنّ القاصّة لم تُسْهب في رسم التّفاصيل اللونيّة، والموجودات البصريّة والتركيبية لهذه الأمكنة، وإنما جاءت على ذكرها كمسمّيات عامّة لتشكّل مسرحاً لبناء الحدث، ومع أن أسماء الأمكنة عندها محدودة في بعض الأماكن التاريخية في الأردنّ، إلا أنها لجأت إلى التسميّات للأمكنة العامّة ؛ كالبيت الذي جرت فيه معظم أحداث القصص الآتية :" سلّة/ سرير / إطار/ ضحيّة/ نقطة/ روح/ دوران/ سيل/ نوستالجيا "، فالبيت هو المكان الأكثر حضوراً في قصص أماني سليمان ، ولأنّه نقطة ارتكاز للانفعالات الإنسانيّة العائليّة، فإنّه يكشف عن تماهيات الحدث على الشّخصيّات، ولأنّ أركانه متعدّدةٌ بين غرف النّوم، والمطبخ والسّطح وغرف الجلوس، فإنّ مساحة الحدث تتّسع لتعكس صوراً مختلفةً من التّجاذبات البشريّة والفكريّة، وقد تحمل أبعادًا أوسع من حدود المساحة المكانيّة؛ فالبيت كما قال باشلار هو: " كما قيل مراراً كوننا الأول، كون حقيقيّ بكلّ ما للكلمة من معنى... فالبيت يحمي أحلام اليقظة والحالم، ويتيح للإنسان أن يحلم بهدوء، إنّ الفكر والتجربة وحدهما لا يكرّسان القيم الإنسانيّة، فالقيم المنسوبة إلى أحلام اليقظة تسِم الإنسانيّة في العمق، ونظرًا لأنّ ذكرياتنا عن البيوت التي سكنّاها نعيشها مرّة أخرى كحلم يقظةٍ، فإنّ هذه البيوت تعيش معنا طيلة الحياة "[1].

اتّكأت الكاتبة في رسم أحداثها على البيت لأنّه مكان الاستقرار للمرأة، ومرتع أحلام أفراد العائلة، وأخذت بتحديد تفاصيل المكان حسب بنية الحدث، ففي قصّة "سيل " نجد أنّ افتتاحية السّرد تبدأ بالمطبخ لأنّ أحداث الطّحن، والعجن بماءٍ فاترٍ لا تحدث إلا في هذا المكان، وكأنّه يبيّن أهميّة هذا المكان في صنع أحلام المرأة، فكثيرة هي القرارات التي تتخذها المرأة في مطبخها، ومحاولة التغيير تبدأ به، وفي قصة " رقصة" كان المطبخ جزءًا من المكان الذي بني فيه الحدث؛ لتغيير سلوك البطلة تجاه الرجل الذي تحاول أن تلفت نظره من خلال فتح باب المطبخ والغناء بصوتٍ عالٍ، وصنع الذّرة والفوشار؛ لكي تعدّ لجلسة من الحب والانتظار، ولكنّ ذلك لم يتحقق.

وفي قصّة " روح" نجد غرفة النوم هي التي كشفت الانفعالات النفسية للطفلة التي سلبت حقّها في خصوصية الاستقلال بالاسم والهوية، وفي قصّة " نوستالجيا" كان سطح البيت كاشفاً عن التّغيرات التي طرأت على البيوت عبر مراحلَ زمنيّةٍ مختلفةٍ.

(1) باشلار، *غاستون، جماليات المكان*، ترجمة: غالب هلسا، ط4، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، 1996، ص36.

وفي قصّة "دوران" نجد الأحداث تبدأ في الحمّام الذي كان مكانًا لأخذ قسط من الراحة، والاستعداد لاستقبال لزوجها الذي يستغلّ أي موقف للخروج من البيت، وفي غرفة النوم تحتفي ببكاء ابنها الذي يحرمها من النوم اللذيذ وقد تتجه زاوية الرؤية البصريّة المكانيّة إلى مكانٍ محدّدٍ في غرفة النّوم، كما في قصّة " السرير" حيث اتّجهت عين المتلقي لرؤية الموجودات الماديّة تحت السّرير التي تشكّل مساحةً لاستعادة الذكريات مع كل الألعاب الموجودة تحت السرير.

وفي هذه الأمكنة نجد البينونة تظهر في الوقوف على أرض هذه البيوت حيث تجمع التناقضات ففيها الأمن والخوف، وفيها القلق والسلام، فهذا المكان المغلق في أركانه الممتدّ بأثره الرئيسيّ يأخذ حيّزًا في تحقيق أحلام الطفولة، وتوسيع رؤية الكبار للمستقبل.

فالقاصّة وصفت أثر البيت على شخصيّات القصص، وكأنّ سيرورة الحدث تتطلّب مكاناً؛ لينضجّ فيه، ولعلّ غياب التفاصيل الوصفية الدقيقة لهذه البيوت جعلت تأثيرها أقلّ مساحةً، فجميع البيوت التي ظهرت في هذه القصص لا تحمل سماتٍ مميّزةً، ولهذا فإن القاصّة لم تستغلّ البيوت كأمكنةٍ خاصّةٍ لصنع الأحداث "العمّانية" القديمة، ومع أنّها جاءت على وصف بعض الألعاب الشعبيّة والقصص التّراثيّة، إلا أنّها لم تقدّم معجماً لغويّا خاصّا بأوصاف الأمكنة في هذه القصص.

ومن الأماكن العامّة التي جاءت القاصّة على ذكرها "الحدائق" هذه البيئة المفتوحة التي تتّسع للشخوص الإنسانية والحيوانية والموجودات النباتية والجمادات لتصبح الرؤية البصرية ممتدة بامتداد الموصوفات في هذه الحدائق، إلا أنّ البطاقة الوصفية لهذه الأمكنة مختصرٌ جدًا مما يجعل هذه الأمكنة محدودة الأثر على الشخصيات، ففي قصّة "سلة" و "جحر" ظهرت الحاكورة والحديقة مكاناً متَّسعا بإيجابيّته للشخصيات البشرية والحيوانية، وفي قصّة "عين" نجد الأحداث تجري في مكتب الأستاذ الجامعي هذا المكتب المغلق في حدوده، القادر على كشف الانفعالات النفسيّة للأنثى التي تتجاوز حدود التعامل مع أستاذها، فالمكان القصصي الذي يتم تصويره من خلال زاوية رؤية القاصّ، وهو بذلك يعبّر عن التفاعل مع الشخصيّات والحوادث، وهو يحمل قيمةً أو يمثّلها أو يرمز إليها.

وفي قصّة " تمتمات " كان القبر مكاناً مركزيّاً تدور الأحداث حوله لتعكس العلاقة التّواصليّة بين الأحياء والأموات، وعلى حدود القبر تقف الأجساد؛ لتتّصل الأرواح دون أن تصل إلى عالم الأموات، هكذا يتحقق التجاور بين الموت والحياة، والأحياء والأموات، والألم والأمل.

وفي بعض القصص التي خرجت في سردها عن خط المعقوليّة، واتجهت نحو السّرياليّة اللامعقولة، نجد الأمكنة فيها متناغمة مع سيرورة السّرد، ففي قصّة "حافّة" نجد المنضدة في الغرفة حاضرةً لوضع الرأس الذي تم فكّه، وعندما اختفى هذا الرأس شكّل الاختفاء صدمةً تحفّز المتلقي للبحث عنه؛ ليجد زاوية الرّؤية البصريّة للموصوف المكانيّ تكشف عن مكان الرأس الذي سقط من نافذة الطابق الستين، ويحاول السّارد اللحاق بهذا الرّأس، وفي الهواء الطلق المنفتح لتنتهي الأحداث، وكأنّ لا معقوليّة النّهاية تتمثّل بالولوج إلى عالم الفراغ في الهواء المفتوح، وهنا يتحقّق الاختفاء المكاني كمعادلٍ للغموض الذي يواجه البطل في هذه القصّة.

وفي قصّة "عيد" نجد الإشارة إلى المكان الدينيّ الذي يفسّر قرع الأجراس حداداً على موت السّارد، والمفارقة تتحقّق حين يكون السّارد ميّتاً، ويروي للمتلقي أحداث موته مجرّداً من نفسه شخصاً آخر، ويروي أحداثاً استرجعها بعد موته، وهذه الطريقة تحمله بعداً غرائبيًا رمزيّاً، في إشارة إلى موت حقيقة الفرح بالأعياد، رغم الطّقوس التي تعلنها الكنائس، فقرع الأجراس يراه بعضهم فرحاً في العيد، ويراه آخرون حزنًا على غياب العيد الحقيقيّ فقد مات بابا نويل، ولم تعد الشجرة تضيء للسلام.

وهكذا نجد أن القاصّة لم تغنِ معجمها القصصيّ بأوصافٍ لونيّةٍ، أو حركيّةٍ محدّدةٍ لأمكنتها، إلا أنّها حمّلت المكان بعداً رمزيّا لينقل المظاهر الفنية والفكرية التي تسعى لإيصالها، فالمكان سبيل للتعبير عن رفض الواقع، وتحفيز للتغيير ومظهر لبث الخطاب الثقافي والاجتماعي الذي تسعى القاصّة لإيصاله من خلال هذه المجموعة القصصيّة.

بنية الشّكل الأجناسيّ للقصص في جوار الماء

استطاعت القاصّة أماني سليمان أن تخوض غمار التجريب في بنية بعض القصص القصيرة في مجموعة " جوار الماء"؛ لتخترق الشكل الأجناسي المألوف في بنية القصّة القصيرة، والقصّة كما أشار خيري دومة:" شكلٌ أدبيٌّ رومانتيكيٌّ، وهي تعدُّ الشّكل النثريّ الرومانتيكيّ الأصيل، ولأنّها ذات نطاقٍ محدودٍ، وإطارٍ شخصيٍّ؛ فهي تعادل القصيدة الغنائية في الشعر، كما تعادل الرواية الملحميّة الشّعريّة" [1]

(1) ينظر: دومة، خيري، *تداخل الأنواع الأدبية في القصة المصرية القصيرة 1960-1990*، عالم الكتاب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ع57، 1998، ص 141.

وأشار خيري دومة إلى أنّ القصّة نوعٌ أدبيٌّ، والنوع الأدبيّ: " يدخل يتطوّر ويدخل في علاقاتٍ متبادلةٍ مع الأنواع، والفنون المتشابهة وغير المتشابهة، ويقتبس منها تقنياتٍ جديدةً تغيّر من طبيعته"[1].

وانتبه النقّاد المحدثون إلى هذا التداخل والتقارب بين الأنواع، فاتّجهوا إلى تحديد المقارنة بين هذه الفنون الأدبية المتقاربة وغير المتقاربة؛ فأطلقوا مفهوم " الأجناس الأدبية"؛ ليضعوا للفنّ الأدبي تصنيفات معياريّة وتنظيميّة، استنادًا على أدواتٍ فنّيةٍ شكليّةٍ هدفها الأساسيّ تحديد هويّةٍ معيّنة للنصّ الإبداعي والتي بدورها – أي الهويّة– تساهم في تنظيم العمليّة الإبداعية من جهة، وتسهّل عملية رصدها ودراستها نقديًّا، وتتوقّع تطوراتها المستقبليّة من جهة أخرى"[2].

ومن هنا نجد أن مفهوم الأجناس الأدبية أكثر دقّةً وتحديدًا من مفهوم النوع الأدبي، وفي قصص أماني سليمان عددٌ غير قليلٍ من القصص قامت بسردها وفق الطريقة التقليديّة، حيث ابتدأت القصّ على لسان السّارد مبتدئة بالعنوان الذي شكّل عتبةً نصّيةً قصديّةً دالّةً على الثيمة القصصيّة، ومن ثم تبدأ بالسرد لتخبرنا بلغتها القصصيّة التي جمعت فيها بين اللغة الشعريّة، واللغة القائمة على توظيف بعض المفردات " العامّية – الشعبيّة " المألوفة ضمن السّياق الاجتماعيّ بما يضمن سيرورة الحدث في زمانٍ، ومكانٍ محدّدين نحو النهاية التي تحقّق ثيمة النصّ القصصيّ، فغالباً كانت النّهاية تمثّل مفارقةً للمتوقّع، أو إنهاءً سريعًا للأحداث التي تسير بطريقةٍ غرائبيةٍ.

ففي قصّة " سرير " نجد الطّفلة التي دخلت إلى تحت السرير؛ لتكتشف المكنونات التي خزّنتها والدتها تحت السرير أخذتها في خيالٍ طفوليٍّ إلى عالم الفانتازيا، فوجدت الطفلة نفسها :" نحلة خفيفة، وبخفّة طرتُ، وحططت على كتف سعد، وداعبني بمخالبه بلطفٍ، بلطفٍ سألته: ألم تعهدني عدوًّا لك، فالنّحل عدوّ الدببة"[3]، وبعد هذا الخيال انتقلت إلى صورة الأفاعي التي تزحف، وتقفز إلى سلّة الساحر الهنديّ، وفجأة لتنتهي سرياليّة الخيال الطفوليّ نجدها تنهي أحداث القصّة بصورةٍ مفاجأةٍ، إذ تقول :" وجدتني محاطاً بسلّات الأفاعي والعصافير، مدّ أبي يده يسحبني من تحت السرير " .

(1) ينظر: دومة خيري، *تداخل الأنواع الأدبية في القصة المصرية القصيرة 1960–1990*، ص 139.

(2) ينظر: لحمداني، حميد، "السّرد والحوار"، *مجلّة دراسات سيميائية أدبية لسانيّة*، دراسات سال، فاس، ع 3، 1988، ص126–127.

(3) سليمان، *جوار الماء*، ص 15

إنهاءٌ سريعٌ للأحداث تمثّل بالخروج من الخيال إلى الواقع، لتشكّل يد والدها نقلة من عالم الفانتازيا إلى واقعيّة السّرد، ومن النهايات التي شكّلت مفارقةً مقصودةً بدليل قول القاصّة على لسان السّارد في قصّة حافّة :" تفاجأت لم يكن رأسي مكانه "، إنّ تصريح القاصّة بكلمة تفاجأت يعدّ تسريعًا للنّهاية، وهذا غير مفضّل في عالم السرديّة إذ لو وقعت المفاجأة عند المتلقي دون التصريح بها لكان أبلغ في التأثير، لاسيّما أنّ أحداث القصّة تسير بطريقةٍ غرائبيةٍ، حيث يسقط رأس السارد من الطّابق الستّين، ويحاول صاحبه اللّحاق به، ولكنّه تفاجأ أن رأسه لم يكن بمكانه، وانتهت الأحداث بطريقةٍ غير مألوفةٍ حيث عبّر السّارد من المشهد الذي بنى عليه أحداث هذه القصة، فقال :"وجدتني في الهواء الطلق لا ألوي على شيْء ولا ألمح سوى طيور فتحت مناقيرها على آخرها، مندهشة من جسد يلاحق رأسًا هاربًا في الفضاء"[(1)]، إنّه تأكيد فعلي الاندهاش والمفاجأة، وتأثيرهما على الشخصية يجعل النهاية غير مناسبة لغرائبيّة السّرد في هذه القصّة.

وفي قصّة " دوران " سارت الأحداث بتراتبيّةٍ سريعةٍ؛ لتروي لنا يوميات زوجةٍ في انتظار زوجها لتأتي مفارقة النهاية حين يأتيها اتصال ليخبرها أنّ زوجها الذي تنتظره أدخل المستشفى في حالة يرثى له بعد حادثٍ مروّعٍ، وتحتار أين تضع طفلها الرضيع لتذهب لزيارة زوجها، فيخرج السّارد إلى حلٍّ سريعٍ بأن جعلها تنهض من نومها، وكأنّ هذه الأحداث كلها منام، وربطت بين المنام والواقع بقولها: "أبقيه عندي ، أبقيه عندي" [(2)]، فهي تقصد طفلها الذي احتارت أين تضعه، إنّ مثل هذا النوع من النهايات يكسر رتابة الحدث، ويحقّق مفارقة، فما بين النوم واليقظة وبين حب الزوج وكراهيّة سلوكه، يأتي السرد ليكشف عن أن حادث الزوج الذي أدخله المستشفى رغم أنّه منام إلا أنه ترك أثراً على حياة الزوجة الذي تعاملت معه على أنه واقع .

فقد طرحت القاصّة في هذه المجموعة أشكالاً جديدة غير مألوفةٍ في بنية القصّة، ممّا أشعر المتلقّي بحيرة التصنيف، حيث اجتمع في هذا العمل ملامح أكثر من جنسٍ أدبيٍّ، ففي قصّة " رحيل " جاءت القصّة مرقّمة في خمسة أجزاء.

والتّقسيم الرقميّ عادةً يصاحب البناء الرّوائيّ، وليس البناء القصصيّ لاسيّما في القصّة القصيرة، وقد جاءت بنية الأحداث غير منتظمةٍ في هذه المقاطع، حتى وإن اجتهد المتلقي في ربط الأحداث بين

(1) سليمان، *جوار الماء*، ص16.

(2) سليمان، *جوار الماء*، ص23.

هذه الأقسام المتباعدة، فسيبدو هذا الرّبط ضعيفاً، ويحتاج إلى قارئٍ نخبويّ يستطيع أن يلمّ شتات المتفرّق في يومٍ غائمٍ وممطرٍ تحاول المحبوبة فيه أن تمارس طقوسًا، لكن سرعان ما ينقضي هذا اليوم، وممّا يعدّ مظهرًا جديدًا، ولافتًا في هذه التجزئة في أحداث هذه القصة، أمّا الجزء الرابع الذي جاء بشكلٍ كاملٍ بصورة تناصّ مع قصيدة " رحل النّهار " للشاعر بدر شاكر السّيّاب" من دون أن تضيف القاصّة أيّ عبارةٍ، وهنا نجد النّثر يتداخل مع الشّعر، مما يدخلنا في حيرة التّصنيف، أمّا الجزء الخامس والأخير فجاء مقتضبًا جدًّا ليقول :" وكان أن رحل النهار بسرعة" [1].

إنّ هذه العبثيّة في السرد بين التقسيم والتناصّ والتكثيف الرمزيّ في لغة السّرد، تجعلنا أمام شكلٍ أجناسيٍّ جديدٍ يجمع بين القصّة والشّعر والأقصوصة.

هذه هي جواريّة الماء، نقف عند حدود الأجناس الأدبية من دون أن نخوض بكلّ تقنياتها، وهذا ما أشارت إليه النّاقدة رزان إبراهيم بقولها:" ربما فيه قصديّة تمحي معه حدود الأجناس الأدبيّة، وهي حيرةٌ من يمشي جوار الماء كي لا تمسّ قدمه الماء خوفًا من أن يصاب بالبلل، فيختلط في العمل الواحد أكثر من جنسٍ أدبيٍّ"[2].

وفي قصة " كهف" نجد القاصّة اتّجهت إلى تقسيم القصّة إلى أقسامٍ غير مرقّمةٍ، وإنّما اتجهت للفصل بين هذه الأقسام إلى الأشكال الطباعيّة، ويختلف هذا التّقسيم عن قصة "رحيل" ؛ لأنّ هذه الأقسام تمثّل الانتقال إلى مراحل زمنيةٍ، فكلّ مقطعٍ يمثّل مرحلةً زمنيّةً جديدةً، ويوجد روابط بين هذه الأقسام، مع قبوليّة فكرة الاستقلاليّة لبعض الأجزاء، بحيث تشكّل أقصوصةً قصيرةً مستقلّةً بذاتها كالمقطع الثالث، أمّا الجزء الثامن فجاء على شكل سطرٍ نثريٍّ مستقلٍّ، كان بإمكان القاصّة دمجه مع الجزء الذي سبقه، أو الجزء الذي يليه، فقد جاء في الجزء الثامن سطرٌ واحدٌ يتمثّل بقول السّارد: " ومع ذلك لن أدع للاشتعال أن يؤذيك ما دمت حريصًا علينا"[3]، وينتهي المقطع لننتقل إلى مقطع جديد، قد تكون الاستمرارية في البحث عن منطقة أمان هي السبب في إيراد هذا السطر في مقطعٍ مستقلٍّ، ومجدّداً نقف أمام عبثيّة الشّكل الأجناسيّ في بنية السّرد القصصيّ، ففي قصّة " موت " نجد القصّة على شكل حواريّةٍ بين السّارد، وشخصيّةٍ مجهولةٍ تبيّن حقيقة استمتاع الشيخ الكبير بالسنّ بمعالم الطبيعة

(1) سليمان، *جوار الماء*، ص20.

(2) إبراهيم، رزان، *مقالة نقدية*، "جوار الماء ..."بصمة الأنثى" في (*alaraby.co.uk*)، حرّرت بتاريخ 13 /2019/11.

(3) سليمان، *جوار الماء*، ص 112.

وتحديداً بالبحر، وتربط بين سيميائيّة العلاقة بين البحر والشّيخ، وفي هذه القصّة التي اعتمدت على التّكثيف اللغوي والانزياح القصديّ الذي يبيّن استمراريّة دورة الحياة، وهكذا تكون القصّة من بدايتها حتى نهايتها عبارةً عن ثنائيّةٍ بين سؤالٍ وإجابةٍ، ولعلّ العنوان في هذه القصّة هو مفتاح الدلالة لبناء الثّيمة " الحواريّة" أو القصصيّة – إن جاز لنا تسميتها بالقصة– .

وفي قصّة " جنين" نجد القاصّة تدمج بين تقنيّتين جديدتين في التشكيل الأسلوبي للقصة، فالقصّة قائمة على ثلاثة أقسامٍ: في القسم الأوّل قصّةٌ قصيرةٌ متكاملة العناصر السرديّة من زمانٍ ومكانٍ وشخوصٍ وأحداثٍ، ورغم ما فيها من تكثيفٍ إلا أنّ الدّلالة واضحةٌ في الكشف عن التّغيرات التي طرأت على حياة الشّخصيّة الرّئيسة بسبب الحمل، وفي القسم الثّاني جاءت القصّة على شكل حواريّةٍ بين الطبيب والمرأة الحامل، ولجأت القاصّة للتقنيات الطباعية للتعبير عن الإيحاءات الدلاليّة، فقد كشفت عن الملل والتعب والمعاناة التي تصيب المرأة الحامل عن طريق نقاط الحذف ... ، وفي القسم الثالث جمعت القاصّة بين السرد والحوار، وتقنيّة الطباعة المتمثّلة بالبياض الذي يخالط السّواد، فالبياض الذي جاء بعد قول السّارد: "كلّ شيءٍ انتهى" [1] يدلّ على موت الجنين، ودخول المرأة الأم في ألمٍ ممتدٍّ بامتداد هذا البياض.

استطاعت القاصّة أن تدمج تقنيّات الطباعة مع تقنية التّشكيل السرديّ، في محاولة منها لرسم شكلٍ أجناسيٍّ جديدٍ في التعبير عن الدّلالة، وفي قصة " بور " نجد أنّ القصّة جاءت على شكل قصيدةٍ شعريّةٍ، ولكنها قصيدة غير موزونةٍ فلا تسمّى قصةً شعريّةً، فهي من ناحية التّشكيل البصريّ أقرب إلى بناء القصيدة، ومن ناحية السّرد فهي قصّةٌ تعتمد على السّرد المجازيّ القائم على الانزياحات، والتّكثيف الذي يؤدي للغموض.

وفي قصّة " غياب" اعتمدت القاصّة في بناء سرديّة أحداث الموت الذي غيّب المرضى الذين كانوا في المستشفى على الدمج بين شكلين أجناسيين ظهرا للمتلقّي من ناحيةٍ بصريّةٍ، حيث افتتح السّرد بأسطرٍ قصيرةٍ متلاحقةٍ أقرب إلى شكل الأسطر الشّعريّة في الشّعر الحرّ، وبعد عشرة أسطرٍ انتهى السّرد بفقرةٍ نثريّةٍ متكاملة البناء مكوّنةٍ من ثلاثة أسطر، وفي نهاية الفقرة جاءت آخر كلمةٍ معبّرةٍ عن الغياب عن طريق تكرار حرف الياء، حيث تقول :" أمّا المستقبل، فقد بات خلفي، لذا، وبهدوء جمّ، وبخفّة سحريّةٍ، ألج

(1) سليمان، *جوار الماء*، ص 117.

عتبة البرزخ وأغيييييييييب"[1] . جمعت القاصّة عدّة تقنياتٍ؛ لتقدّم شكلاً أجناسيّاً لبنية قصة الغياب، وهذه هي التّقنية ذاتها التي اعتمدتها في قصة " عتمة" حيث افتتحت السّرد بالحديث عن ألم الوقوف على الأطلال والحديث عن الغائبين، وانتهى السّرد على شكل كلماتٍ متساقطةٍ عموديّاً على يمين الصفحة، مخالطاً البياض السواد، ليجعل من الغناء وسيلة للنسيان، يقول:" لذا أغذُّ السير قُدُماً، وأتخفّفُ مع كل خطوة من ثقل الخيبات، خيبةً بعد خيبة، أدندنُ كي أنسى، أدندنُ كي أنسى، أدندن"[2].

إنّ هذا الدّمج بين الكلمات السوداء التي خالطت بياض الصفحة الممتدّ على طول الصّفحة، وكأنّ السّارد يعلن أن النسيان يحتاج إلى صوتٍ كبيرٍ من الغناء ممتدٍّ بامتداد صفحة البياض.

وهكذا يتّضح لنا جُرأة التّشكيل الأجناسيّ في بنية القصة عند القاصّة أماني سليمان، لتشكّل هذه المجموعة " جوار الماء" نموذجًا قصصيًّا فريدًا يحمل فكرة التّجاوز للمألوف، واختراق حدود الشّكل لخدمة الدّلالة.

الخاتمة

شكّلت مجموعة " جوار الماء" صوتًا قصصيًا يحمل جُرأة الطرح من ناحية مضمونيّةٍ " دلالية" ومن ناحية شكليّة؛ لتقدّم رؤى جديدة تتعلّق بقضايا المرأة، والطفولة بتقنياتٍ أسلوبيّةٍ متعددة حافظت فيها على الدّمج بين اللغة الشّعريّة، واللغة السرديّة المألوفة؛ لتقدّم صوراً ومشاهد متعدّدة في حياة الإنسان بشكل عام، وفي حياة المرأة بشكلٍ خاصّ.

ومّما يحسب لهذه المجموعة تجاوزها للمألوف من ناحية الدمج بين ثنائيّةٍ غرائبيّةٍ وحقيقيّةٍ، إضافةً إلى وقوفها على صور السّلطة في المجتمع الأبويّ الذكوريّ، دون أن تغيّب الحاجة إلى هذا الآخر الذكوريّ، فهو حاضرٌ في صورة الأب النموذجيّة المتكررّة في أكثر من قصة، وصورة الأخ الإيجابيّة، وصورة الزوج الدّاعمة، فهي لم تقف عن المسلّمات في القصة النسويّة، وإنّما نجحت في إيجاد نماذج غير نمطيّة للصورة الذكوريّة مستفيدةً من الموروث الشعبيّ، إضافة إلى الطرح الواقعيّ، وبعض الإيحاءات السرياليّة.

(1) سليمان، *جوار الماء*، ص 117.

(2) سليمان، *جوار الماء*، ص 127.

وكشفت هذه الدّراسة أن هذه المجموعة القصصية " جوار الماء" مكّنت الكاتبة من الوقوف على حدودٍ أجناسيّةٍ جديدةٍ في بنية التّشكيل القصصيّ، جمعت الكاتبة فيها بين السّيرة الذّاتية، والتّشكيل الشعريّ والقصّة القصيرة، واستغلّت الكاتبة موجودات الطّباعة؛ لتعمد إلى توظيف تقنيات الطباعة، وبالتالي تُحْدِثَ أثراً في البعد الدّلاليّ والنفسيّ للقاصّة.

المصادر والمراجع

إبراهيم، رزان، مقالة نقدية، "جوار الما" .. بصمة الأنثى، في *(alaraby.co.uk)*، حرّرت بتاريخ 13 /2019/11.

إبراهيم، زكريّا، *مشكلة الفن*، مكتبة مصر، القاهرة، 1960.

أمبرت، أنريكي أندرسون، "القصة القصيرة النظرية والتطبيق"، ترجمة قاسم مرغاط، *مجلة قاف صاد*، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ابن مسيك، جامعة الحسن الثاني، ع1، 2004، ص55-63.

باشلار، *غاستون*، *جماليات المكان*، ترجمة غالب هلسا، ط4، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، 1996.

بحروايّ، حسن، *بنية الشكل الروائي*، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990.

دومة، خيري، *تداخل الأنواع الأدبية في القصة المصرية القصيرة 1960-1990*، عالم الكتاب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ع 57، 1998.

زيتوني، لطيف، *معجم مصطلحات نقد الرواية*، ط1، دار النهار للنشر، بيروت، 2002.

سليمان، أماني، *جوار الماء*، ط1، منشورات دار أزمنة، عمان، وضفاف، بيروت، 2018.

عبيد، محمد صابر، والبياتي، سوسن، *جماليات التشكيل الروائي – دراسة في الملحمة الروائية "مدارات الشرق" لنبيل سليمان*، ط1، عالم الكتاب الحديث، إربد، 2012.

فضل، صلاح، *النظرية البنائية في النقد الأدبي*، ط3، دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1985.

لحمداني، حميد، "السّرد والحوار"، *مجلّة دراسات سيميائية أدبية لسانيّة*، المغرب، ع 3، 1988، ص120-138.

مرتاض، عبد *الملك*، *في نظرية الرواية – بحث في تقنيات السّرد*، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998.

مقالة- وقفات، *مجلة العربي الجديد*، عمان، 19 مارس2019:https://www.alaraby.co.uk/culture

ابن منظور، محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل (ت711هـ-1311م)، *لسان العرب*، دار صادر، بيروت، 2005.

نصير، ياسين، *إشكالية المكان في النّص الأدبي*، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة " آفاق العربية، بغداد، 1986.

References

Bachelard, Gaston, *Poetics of Space*, translated into Arabic by Ghālib Halasā, 4th edition, al-Mu'assasah al-Jāmi'īyah li al-Dirāsāt wa al-Nashr, Beirut, 1996.

Bḥrwāī, Ḥasan, *Binyat al-Shakl al-Riwā'ī*, 1st edition, al-Markaz al-Thaqāfī al-'Arabī, Beirut, 1990.

Dūmah, Khayrī, "Tadākhul al-Anwā' al-Adabīyah fī al-Qiṣṣah al-Miṣrīyah al-Qaṣīrah 1960-1990", *'Ālam al-Kitāb*, al-Hay'ah al-Miṣrīyah al-'Āmmah li al-Kitāb, Cairo, 1998.

Faḍl, Ṣalāḥ, *al-Naẓarīyah al-Binā'īyah fī al-Naqd al-Adabī*, 3rd edition, Dār al-Āfāq al-Jadīdah, Beirut, 1985.

Ibrāhīm, Razān, Maqālah Naqdīyah: "Jiwār al-Mā'" .. Baṣmat al-Unthá (*alaraby.co.uk*), seen in 13/11/2019.

Ibrāhīm, Zakariyyā, *Mushkilat al-Fan*, Maktabat Miṣr, Cairo, 1960.

Imbert, Enrique Anderson, "Teoría de cuento", translated into Arabic by Qāsim Mrghāṭ, *Majallat Qāf Ṣād*, Faculté des Lettres et Sciences Humaines Ben M'sik, Université Hassan II de Casablanca, no. 1, 2004.

Laḥmidānī, Ḥamīd, "al-Sard wa al-Ḥiwār", *Majallat Dirāsāt Sīmiyā'īyah Adabīyah Lisāniyyah*, Dirāsāt Sālm, Fez, no.3, 1988, pp. 120-138.

Manẓūr, Muḥammad bin Mukarram bin 'Alī Abū al-Faḍl (d.711A.H.-1311A.D.), *Lisān al-'Arab*, Dār Ṣādir, Beirut, 2005.

Murtāḍ, 'Abd al-Malik, *fī Naẓarīyat al-Riwāyah – Baḥth fī Tiqniyāt al-Sard*, National Council for Culture, Arts and Literature, Kuwait, 1998.

Naṣīr, Yāsīn, *Ishkālīyat al-Makān fī al-Naṣ al-Adabī*, 1st edition, Dār al-Shu'ūn al-Thaqāfīyah al-'Āmmah, Āfāq al-'Arabīyah, Baghdad, 1986.

Sulaymān, Amānī, *Jiwār al-Mā'*, 1st edition, Manshūrāt Dār Azminah, Amman, Ḍifāf, Beirut, 2018.

‘Ubayd, Muḥammad Ṣābir, and al-Bayyātī, Sawsan, *Jamālīyāt al-Tashkīl al-Riwā’ī – Dirāsah fī al-Malḥamah al-Riwā’īyah "Madārāt al-Sharq" li Nabīl Sulaymān*, 1st edition, ‘Ālam al-Kitāb al-Ḥadīth, Irbid, 2012.

Zaytūnī, Laṭīf, *Mu‘jam Muṣṭalaḥāt Naqd al-Riwāyah*, 1st edition, Dār al-Nahār li al-Nashr, Beirut, 2002.