دلالات سيميائية في الرواية العُمانية

يوسف سليمان المعمري
طالب دكتوراة - جامعة عين شمس
جمهورية مصر العربية

الملخص:

يتناول هذا البحث ثلاث روايات عُمانية وهي: رواية بن سولع لعلي المعمري، ورواية نارنجة لجوخة الحارثي، ورواية سندريلات مسقط لهُدى حمد، وجاء اختيار الروايات الثلاث بسبب ما حققته من مكانة مهمة في الوسط النقدي/ الثقافي العُماني والعربي، وقد نالت روايتا بن سولع وسندريلات مسقط على جائزة أفضل رواية من الجمعية العُمانية للكتاب والأدباء لعامي ٢٠١١م و ٢٠١٧م، كما فازت رواية نارنجة بجائزة السلطان قابوس للثقافة والفنون والآداب. وتكشف الروايات الثلاث مراحل النمو التي وصلت إليها الرواية العُمانية في طريق تحوّلها إلى لغة سردية تدمج فيه الذاتي بالآخر في قالبٍ أدبي عالمي؛ حيثُ جاء عنوان البحث باسم: (دلالات سيميائية في الرواية العُمانية)، كما أن الدراسة تكشف عمق الدلالة السردية وعلاماتها المُضمرة.

الكلمات الدالة:

رواية-سيمياء-دلالة-عُمان-علامة-مُضمر-ثقافة-بن سولع -نارنجة-سندريلات مسقط-علي المعمري-جوخة الحارثي-هُدى حمد

Abstract:

This paper deals with three Omani novels: Ben Sula novel for Ali Al - Mamari, Naranga novel for Jouka Al - Harthi, and Sinderellat Muscat for Huda Hamad. The selection of the three novels is due to its important position in the Omani / Arab cultural / monetary center. Ben

Sula novel and Sinderellat Muscat novel Won the Best Novel Award from the Omani Society for writers and literati for the years 2011 and 2017. Narangha novel also won the Sultan Qaboos Prize for Culture, Arts and Literatures. The three novels reveal the stages of the development of the Omani novel in its transformation into a narrative language in which the self intertwines with the different other in an international literary form. So, the title of the research is: " Semiotics significations in the Omani novel. "The study also reveals the depth of the narrative signification and its implicitation signs .

Keywords:

Novel-Semiotic-Signification-Oman-Sign- Implicite-Culture- Ben Sula- Naranga- Sinderellat Muscat- Ali Al Mamari- Jouka Al Harthi- Huda Hamad.

مُقدّمة:

إن الرواية العُمانية حالها كحال أي منجزٍ ثقافي أو اجتماعي أو اقتصادي أو سياسي؛ فكل تلك المنجزات متشابكة مع بعضها ومترابطة أشد الترابط، فإما أن تقوم معًا أو تهوي معًا، وما خالف هذا المنطق فهو مخالفة الشذوذ، لا يُقامُ عليه قاعدة وهو عادة ما يكون حالات فردية؛ فقد رأينا ما تميّز به العصر العباسي من ثقافة وأدب وترجمة؛ وكان ذلك ضمن حضارة متكاملة البنيان. ورأينا في العصر الحديث ما تميّزتْ به مِصر العربية من نهضة كبيرة رافقها عدد كبير من المفكرين والأدباء المؤسِّسين. والحال لا يختلف كثيرًا عن نهضة الخليج العربي وما رافقها من منجزات ثقافية واجتماعية وسياسية واقتصادية.

وعُمان إحدى بُقع شبه الجزيرة العربية التي عانت قبيل عام١٩٧٠م من ويلات الانقسامات الداخلية، وما اتّسمت به السياسية العُمانية من كبتٍ وسلطة قسرية، مما

انعكس سلبًا على حياة الإنسان العُماني؛ مسببًا له الهجرة القسرية والطوعية معًا؛ للتخلص من تلك الأزمات إلى مناطق مختلفة كإفريقا والخليج العربي، مع العلم أنّ عُمان في فترات متعددة من تاريخها قد تميزتْ بألق أدبي وعسكري واجتماعي واقتصادي، امتدّ إلى خارجها في فتراتٍ مُتعدّدة من فترات التاريخ العُماني المضيء، من عَهدي دولة اليعاربة، ودولة البوسعيد.

فإذا ما جئنا لتأريخ الرواية العمانية فسنجدُ اختلافًا حول كتابة أول رواية في سلطنة عُمان لاختلاف المعايير المُحدِّدة لذلك، وتشير أغلب الدراسات إلى ريادة عبدالله الطائي (١٩٢٧- ١٩٧٣) في المجال السردي بصنفيه القصصي والروائي، وهذه الريادة لها أسبابها في ما يتعلق بحياة الطائي التي قضاها متنقلًا ما بين عدة مدن بداية من بغداد حينما بُعث طالبًا لإكمال دراسته، مرورًا بمُدن الخليج العربي،" والدراسات التي تناولت الرواية العُمانية – على قلّتها - تُشير إلى أن أول رواية عمانية منشورة تعود للعام ١٩٨١م،(..) وقد يعود بنا التاريخ إلى أقدم من ذلك، إلى عام ١٩٦٣، حين كتب عبدالله الطائي – الذي يُعد أول من كتب رواية في عُمان - روايته (ملائكة الجبل الأخضر) ثُمّ أتبعها بأعوام روايته الثانية (الشراع الكبير) التي كتبها ما بين عامي ١٩٦٩ – ١٩٧١م وهي التي نشرت في عُمان ١٩٨١م"(١).

" حيثُ كتب الطائي روايتين؛ هما: "ملائكة الجبل الأخضر" التي تدور أحداثها في منطقة الجبل الأخضر، في إبان فترة الصراع العسكري هناك مصورة روح النضال والكفاح ضد المستعمرين، وقد صدرت هذه الرواية بدون تاريخ، ويُظن أنها كُتبت سنة (١٩٦٣م). أما الرواية الثانية " الشراع الكبير" فهي رواية تاريخية تتحدث عن كفاح الخليج العربي ضد المستعمر البرتغالي في القرن السادس عشر، مستلهمة أهداف الوحدة، والتكاتف، والثورة على الاستعمار، وقد كتبها ما بين عامي (١٩٦٩م – ١٩٧١م)وتولى أبناؤه طبعها من بعده..."(٢)

"وكتب الطائي سبع قصص إحداها طويلة وهي (المغلغل)، أما الست الأخريات فطابعها طابع القصة القصيرة، وهي (خيانات زوجية)،(اختفاء امرأة)،(دوار جامع

الحسين)،(مأساة صبحية)،(عبدالبديع)، وقد اختار الطائي بنفسه للقصص الأربع الأولى تلك العناوين، أما القصص الثلاث الأخرى تركها بلا عنوان، وقد تولى أبناؤه من بعده اختيار عناوين لها، وتشير تواريخ القصص الأربع الأولى إلى أن الطائي قام بكتابتها عام ١٩٤٢، أثناء تواجده في بغداد طالبا في مدارسها الابتدائية والإعدادية ، أما القصص الثلاث الأخرى فلم يؤرخ لتاريخ كتابتها، وتقودنا طبيعتها وأحداثها إلى أن الطائي كتبها في الفترة المتأخرة من الستينيات في أثناء تواجده بدولة الكويت"(٣).

"والأزمة لا ترتبط ضرورة ببدايات هذا النوع الأدبي الذي لا يملكُ في عُمان ودول الخليج العربي من العُمق ما يملكه نوع أدبي آخر مثل الشعر، إذ إنّ ذلك أمر طبيعي يرافق البدايات كلَّها، وإنما هي ترتبط بالمظاهر المرافقة لمرحلة الانتقال السريعة في الحياة العُمانية والخليجية المُعاصرة وهي تقف على أعتاب عصر جديد مختلف عن كل ما عهده إنسانها في حياته السابقة المُمتدّة عبر قرون طويلة خلتْ"(٤)، وسيتناول البحث ثلاثة محاور بحثية لثلاث روايات عُمانية وهي كما يأتي:

١- رواية (بن سولع) علي المعمري:(تفكيك مُضمرات المحكي، ودلالاته التأويلية).
٢- رواية (نارنجة) جوخة الحارثي: (سؤال المصير ؟ وسؤال الحزن؟)!
٣- رواية سندريلات مسقط:(رمزية السندريلات بين الحَكي وهواجس الأنثى، الفانتازيّة والعجائبيّة الحكائية):

وتمّ اختيار الروايات الثلاث؛ إما لبروزها في وسط المجتمع النقدي والثقافي منذ صدورها وهي رواية (بن سولع) للروائي الراحل علي المعمري، الصادرة في طبعتها الأولى عن دار شرقيات في عام ،٢٠١١م ،كما أنها حققت جائزة أفضل رواية من الجمعية العُمانية للكتاب والأدباء لعام٢٠١١م، وإمّا لحصدها جائزة مُهمة وهي رواية (نارنجة) الحائزة على جائزة السلطان قابوس للثقافة والفنون والآداب، التي صدرت طبعتها الأولى عام ٢٠١٦، عن دار الآداب؛ وإمّا لحداثة صدورها مؤخرًا ورواجها الأدبي والإعلامي في الوسط الثقافي، وأيضا فوزها بجائزة الإبداع الثقافي من الجمعيّة العُمانيّة

للكتاب والأدباء٢٠١٧م، وهي رواية (سندريلات مسقط)، الصادرة في طبعتها الأولى عام ٢٠١٦، عن دار الآداب، ويجمع هذه الروايات إنها من السرد العُماني الجديد فنيًا وزمنيا؛ فزمانها لا يتجاوز ثماني سنوات حتى لحظة كتابة هذه المُقدّمة؛ وعلّة الاختيار وفق الزمنية والفنيّة علّةٌ على سبيل التمثيل في الرواية العُمانية الجديدة لا على سبيل الحصر؛ فهناك ما يُستحق نقده وقراءته.

ويسعى البحث في رواياته الثلاث إلى قراءة نصوص المحكي وعتباته الموازية؛ للكشف عن سنن العلامات الدالة وتأويلاتها المُمكنة، من خلال السياق الداخلي للمحكي، والسياق الخارجي المرجعي/ التداولي، بالاستفادة من السيميائيات التأويلية لا سيّما دراسات المنظّر الإيطالي أمبرتو إيكو كما في كتابه:(القارئ في الحكاية)، وسوف تنتهج الدراسة القراءات الدلالية المفتوحة، والمُمكنة للنص الحكائي عبر الموسوعة الثقافية والتاريخية لزمني النص والقارئ.

المبحث الأول:

رواية (بن سولع) علي المعمري:(تفكيك مُضمرات المحكي، ودلالاته التأويلية):(٥)

٤- أولاً:مدخل إلى الرواية:

رواية " بن سولع" تبيّن مجموعة من الأحداث التاريخية الهامة في تاريخ منطقة شبه الجزيرة العربية؛ فقد كان زمن كتابة الرواية في تاريخ "١٠/ ١٠/ ٢٠١٠م"(٦)، بينما زمن أحداث الرواية التاريخية كانت في عام ١٩٧٧م، " هذا إذا صباح الثامن عشر من نوفمبر عام ١٩٧٧م"(٧)،" ويعتقد النقّاد الروائيون المعاصرون بوجود ثلاثة أضرب من الزمن تتلبس بالحدث السردي، وتلازمه ملازمة مطلقة: ١- زمن الحكاية، أو الزمن المحكي. ٢- زمن الكتابة. ٣- زمن القراءة"(٨).

تتعلق هذه الرواية بمجموعة من المضمرات والهموم السياسية والتاريخية والاجتماعية في منطقة شبه الجزيرة العربية والخليج العربي تحديدا، وكان هناك عدد من القوى في منطقة الخليج قد أثرت على تشكيل الخليج سياسيًّا وجغرافيًّا ومن تلك القوى:

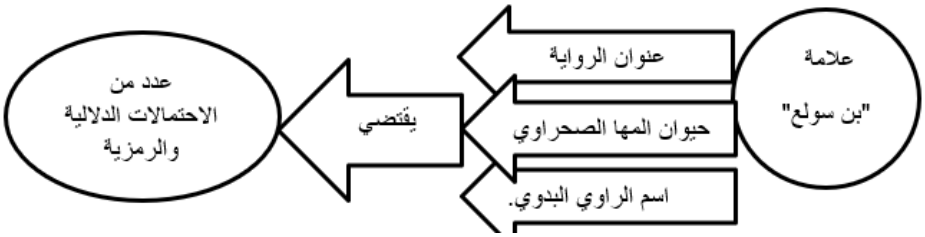
- عُمان(سلطنة مسقط وعُمان)
- عُمان(الإمامة)
- الإمارات المتصالحة وقطر والبحرين والكويت.
- أبناء سعود.
- الاستعمار البريطاني.
- الحضور الإيراني.

ارتبط الراوي " بن سولع" بمجموعة من العلاقات البشرية في "لندن" بعضهم عربٌ وبعضهم ليسوا بعرب، وكانت شخصية " بن سولع" تتشابه مع "حيوان بن سولع" الذي يعيش في محمية جدَّة الحراسيس؛ فالراوي هو " سريدان الحرسوسي" وتلقّب بهذا الاسم "بن سولع" أثناء دراسته في "لندن" نتيجة التشابه بين حيوان "بن سولع الصحراوي" و"بن سولع البدوي" في الجفل والغربة بعد أن سيطرت " وكالة الجراد" وهم المستعمرون على مناطق الخليج لأجل السيطرة على مكامن البترول، انتقل سريدان أو بن سولع لمدينة مسقط، وبعدها حصل على وظيفة عسكرية ولم يرغب بها ، ثم انتقل لدراسة تاريخ عمان والخليج في "لندن" في برنامج الدراسات العليا، ويبدو أن حيوان " بن سولع" قد عانى من الصيد البشري الجائر وحاول أن يجد مكانًا مناسبًا له للعيش، وكان مهددًا بالانقراض من بيئته الأصليّة، وهذا الحال ينطبق تمامًا على شخصية البدوي " سريدان أو بن سولع" الذي كان ينتمي لجدَّة الحراسيس(٩) في الربع الخالي، وحاول بعد ذلك أن يجد وطنًا ومكانًا آمنًا يحقق فيها أحلامه، ويعيش فيها بحرّية في ظل التغيرات التي طرأت على المكان والبشر في عُمان والخليج؛ فسافر إلى " لندن".

ارتبط بن سولع في "لندن" بعدّة علاقات عاطفية وجسدية وانتهتْ كلها مع نهاية الرغبة الجسدية، ونجحت علاقته العاطفية مع ميثاء العُمانية حيث انتهتْ بالزواج منها،

بعد أن أحبها قلبه منذ اللحظة الأولى، وقرر أن يهجر وطنه عُمان و يعيش في "لندن" وإن كان بشكل مؤقت ؛ وذلك لما كان يراه سلبيًّا في وطنه، "وها أنا ذا أبحث من جديد عن حل مؤقت لقضية لم أحسمها، وهي أن مسألة الوطن والمواطنة يجب ألا تعالج بطرقنا المثالية (..) وأنا شخصيًّا لا أعلم ماذا سيكون عليه الغد، حينما تشرق علينا الشمس، أنا وخطيبتي ميثاء، في مدينة الضباب.."(١٠)

قرر "بن سولع" الارتباط بميثاء العُمانية في "لندن" رغم أن عمتها "حمدة" بالتَّبنِّي وأخ عمتها "ود السهيلة دين بن ليه" أصبحا من مواطني دولة الإمارات العربية المتحدة وهي يتيمة الأب والأم(الخادم بن طنّاف العُماني/ غريبة) في دلالة واضحة على أن الحدود السياسية وإن تقسّمت على المزاج الاستعماري؛ فستبقى هناك عوامل صعبة



التقسيم والتحديد، كما أن الراوي البدوي" بن سولع" ارتبط بميثاء وهي من أسرة لأب ينتمي إلى فئة " العبيد" في إشارة لكسر هم من الهموم الاجتماعية التي تميز بها المجتمع في التفريق ما بين الأنساب.

- **ثانيا:عتبة العنوان:**

الاحتمالات الدلالية لعتبة عنوان الرواية " بن سولع":

الاحتمال الأول : رمز الإنسان العربي. ورمز الوطن والحنين إليه. حيثُ إنّ حالة " بن سولع" تشبه حالة الإنسان العربي في كثير من الأحيان في الغربة والهجرة القسرية من وطنه إلى وطن آخر؛ فهو يعيش في عالم غريب عنه محاولًا العيش قدر الإمكان بحرية

وكرامة بدون ضغوطات تُمارس عليه؛ كمثل حال حيوان "بن سولع" في صحراء الربع الخالي. " إنني أشبهه بالوعل العربي الكاسر، الذي يعيش في محميات طبيعية ، ويريد مناطحة كل من يلقاه قبل أن يوشك على الانقراض من العربية السعيدة عُمان"(١١) "إنه بن سولع(..) إنه يرعى في عالم السراب، وضباب لندن ألا ترينه جذلًا وفرحًا وسعيدًا بالأمان الذي يحياه بعيدًا عن جدّة الحراسيس"(١٢)، " وتحمل شخصية "بن سولع" صورة العربي المتواجد (وأقصد الكلمة بمعنى تفاعل الوجد) مع الغرب، يعيش حياتهم، ويأكل أكلهم، وينام مع نسائهم، ويقرأ كتبهم، ويتحرك حركتهم، ولكنه يحمل في ذهنه وطنًا وثقافة ووعيًا.."(١٣)، ويقول حسن بحراوي عن الاسم الشخصي في الرواية:" يسعى الروائي وهو يضع الأسماء لشخصياته أن تكون متناسبة ومنسجمة بحيث تحقق للنص مقروئيته وللشخصية احتماليتها ووجودها".(١٤)

الاحتمال الثاني : رمز المُستعمر الأجنبي؛ فكما أن "بن سولع" يبحث عن وطن آمن للعيش يُؤمِّن فيها حياته من المرعى في صحراء الربع الخالي، كذلك المستعمر لم يترك مكانا في الصحراء إلا وبحث فيها عن مكامن البترول لتأمين الاقتصاد الأجنبي، " بن سولع الآن خارج محمية "يعلوني" بجدّة الحراسيس ، وكأنه في بلاد أصبح بعض من مواطنيها زعماء في وكالة الجراد، ومازالوا يتحكمون في الكون كيفما يشاؤون"(١٥)

الاحتمال الثالث : هو اسم للشخصية المحورية في الرواية؛ فهو علامة على أهمية هذه الشخصية، الباحثة عن التاريخ في منطقة شبه الجزيرة العربية، فجعل الكاتب اسمًا مميزًا للراوي هو " بن سولع" ، كما أن حيوان "بن سولع" يعتبر حيوانًا مميزًا وفريدًا في صحراء الربع الخالي وتحديدا في جدَّة الحراسيس. " أنا بن سولع التائه عن مضاربه في مدينة الضباب"(١٦)

الاحتمال الرابع : حالة حيوان " بن سولع" المُهدّد بالانقراض من الصيد الجائر في صحراء الربع الخالي، تشبه حالة التغيّرات التي طرأت على منطقة الخليج في كل الجوانب (السياسية/ الاقتصادية/ الاجتماعية). " وجدتُ أن عودة بن سولع إلى محميّته مستحيلة(..) أن هناك آفة سوف يجلبها الزمن المُقبل بأنني سوف أنقرض من وطني، كما انقرض بن سولع من محمياته الطبيعية"(١٧)

حيوان "بن سولع"	شخصية سريدان السردية والمُلقّب "بن سولع"
يعيش في صحراء جدَّة الحراسيس في صحراء الربع الخالي، في محافظة الوسطى، في سلطنة عُمان.	شخصية سردية، وهو" سريدان الحرسوسي" واسمه الذي تلقّب به في لندن" بن سولع" للتشابه ما بينه وبين صفات حيوان "بن سولع". كان يعيش في زمن الطفولة بجدَّة الحراسيس، وهي نفس المنطقة التي يعيش بها حيوان "بن سولع".
يتميز بصفات : الحذر/ والبعد عن البشر/ ومحاولة البحث عن أماكن آمنة من الصيد البشري الجائر في الصحراء.	شخصية سردية تتميز بصفات: الهجرة / والغربة / والخجل/ والحذر/ والبحث عن الأحلام والحرية خارج الوطن/ نقد الوطن والسفر المؤقت لعدم رضاه عن عدد من القضايا في وطنه عُمان.
صفة العيش في بيئته الأصلية في جدّة الحراسيس، وعدم استطاعته بالعيش في بيئات أخرى، غير مناسبة لهذا الحيوان.	عدم نجاح العلاقات العاطفية مع عدد من البشر في لندن (كرستي/ كارن/ بروين) ونجاح علاقته الوحيدة مع ميثاء العُمانية، وانتهتْ بالزواج.

جدّة الحراسيس "عُمان"	مسقط "عُمان"	لندن
"زمن الطفولة"	" زمن الإقامة الحالية"	"زمن الدراسة والهجرة المؤقّتة"

ثالثا: الهم الوطني/المواطنة ، وتعدد الأمكنة ،والحنين للمنازل الأولى:

أ- تعدد الأمكنة:

يقول الراوي: ".. تركنا جدَّة الحراسيس موطني الأصلي منذ أواسط الستينيات، ونعيش الآن في مسقط العاصمة العُمانية، وحاليًا أقومُ بتحضير الدراسات العليا بجامعة لندن.." (١٨)

وكان بن سولع/ الراوي يتراوح في السرد عن نفسه غالبا بين " لندن" (موطن الدراسة الجامعية، والهجرة المؤقتة لابن سولع، ومكان رواية الأحداث) ، وذكريات الطفولة والحنين لها في جدَّة الحراسيس، (موطن طفولة بن سولع):

ب- مدينة " لندن" :

اختيار مدينة "لندن" مكاناً للرواية، ودلالاتها الاحتمالية:

الاحتمال الأول:

"لندن" هي عاصمة بريطانيا، وهذه دلالة على الوجود الإنجليزي الاستعماري في منطقة الخليج العربي، وتأثير الإنجليز على كثير من الأحداث السياسية والتاريخية ؛"حيثُ يُمثّل عنصر المكان في الفنون السردية على نحو خاص ركنًا رئيسًا يجعل منه ملمحًا فنيّا رئيسًا فارقا "(١٩)؛ ولذلك اختارها الكاتب لكي تكون مكانًا لرواية أحداث تاريخية ماضية مع المستعمر الإنجليزي. "وجدتُ نفسي بين ليلة وضحاها أتمخطر وأتنطط في شوارع قلب لندن"(٢٠)

الاحتمال الثاني:

اختار الكاتب "لندن"؛ باعتبارها مكانا لحرّية الكتابة ، والتعبير عن الرأي، وموطنًا مناسبا للغربة والهجرة المؤقّتة مقارنة بغيرها من المدن العربية والغ ربية، "وجدتُ في مدينة الضباب ما يعوضني عن حرائقي التي أصابتني"(٢١)" رجعنا أنا وخطيبتي ميثاء العُمانية (..) إلى عاصمة الضباب لندن، أحمل عدم رضاي عن ما يحدث في الوطن"(٢٢)

ت-منازل الطفولة والحنين لها (جدَّة الحراسيس):

وهذه المنازل تحملُ معنى الارتداد إلى الوطن/ والحنين للمنازل الأولى لطفولة بن سولع، في جدّة الحراسيس، في ولاية هيما/ محافظة الوسطى العُمانية، بصحراء الربع الخالي من سلطنة عُمان، كما أنّ هذا الحنين للمكان، يمُثل أهمية سردية في المحكي؛ فهو نسيجٌ من الدلالات المُضمرة ، والمفارقات الحكائيّة/ الواقعية ، ما بين الماضي والحاضر والتغيرات التي أصابت الإنسان والمكان، لا سيّما أمكنة بن سولع الصحراوي، "رجعتْ بي جرعات الويسكي أبعد ، حيث ولدتُ تحت خيمة من الشَّعر ، غزلتها أمي مع جاراتها البدويات"(٢٣) "ترسلني نحو الغيب. وترجع بي ثلاثمائة وتسعون درجة إلى الماضي، حيث منازل الخطوة الأولى في طفولتي وإلى جدّة الحراسيس. وأخذتُ (..) أردد لحنا من تغاريد جدّة الحراسيس" (٢٤)"ها أنا في المدينة لم أغتسل بعد من الصحراء العالقة في فؤادي وعقلي"(٢٥)"، "قرحة العافية ستكون أحد أجود الأسماء وأقربها لروح المكان ، لقد كانت قرحة العافية سريرًا كبيرًا ينام على رمالها ، ومن دون فراش كل سكان الجدّة (..) وهكذا أصبحت بشقة بن سولع الصغيرة من رمل خريطة شبه الجزيرة العربية"(٢٦)

ث-حضور المكان/ الوطن "عُمان" في "لندن":

كان الوطن " عُمان" حاضرًا في المحكي ونقصدُ بهذا الحضور، الحضور السردي حينما كان يحكي الراوي الأحداث وهو في مدينة لندن، كان الوطن/ المواطنة يُمثل هاجسا مؤرقا للراوي؛ مما دعاه للهجرة المؤقتة خارج حدوده الجغرافية، ولكن مازال الوطن/ المكان موجودًا بقوةٍ، في سيرورة المحكي وتماسك فكرته الرئيسة؛ فكانت الشخصيات العُمانية في المحكي حاضرةً في لندن/ مكان الرواية وهي: العمة حمدة/ ميثاء

العُمانية/ بن سولع / ودالسهيلة/ النقيب عبيد بن باروت/ رسائل شقيقة بن سولع من عُمان. هكذا يقول بن سولع وهو في لندن:

"أودُّ أن أعزمك على قهوة عُمانية، ورطب الخلاص وصل لنا البارحة من العَيْن(٢٧)، تخيّل أنت في لندن، وتأكل رطب الخلاص(٢٨)(..)أليست هذه مفاجأة تنتظرها يا بن سولع"[٢٩] "أستمع لشريط جلبته معي من عُمان للفنان محمد سلطان المقيمي، وكانت أغنيته: (أرسلت مكتوب من بحرين المنامة إلى المحبوب في ساحل عُمان)،ينبعث من كلماتها ولحنها الحنين، كل الحنين للوطن والمحبوبة"(٣٠)" أغنية شجية للمطرب علي بن روغة "(٣١) "أدندن مقطعًا من كلمات فتاة الخليج"(٣٢)"

ج- العاطفة، ورغبات الجسد، ودلالاتها الرمزية:

يمثّل الجسد علامة دالة في الأعمال الأدبية لا سيّما في السرد؛ فالجسد لا يعني الجسد فقط، ولكنه يتعدى كونه جسدًا إلى خلقِ عوالم حكائية، مليئة بالحيوية والدلالة والرمزية، ويقول شوكت نبيل المصري في كتابه"شعرية الجسد": الجسد الإنساني أحد أجدر الدوال الوجودية بتحقيق نسقٍ تداولي متميّز، حيثُ إنّه يمتلك أبعادًا معرفيّة تمتدُّ ما امتدتْ التجربة الإنسانية للوجود البشري، كما أنّ مفرداته المختلفة تستطيع تجاوز حدود المباشرة الدلالية"(٣٣)وهناك رغبتان تتقاسمان الراوي في "لندن" وهما: رغبة الحب الصادق/ الزوجة/ الشريكة/ العاطفة، وقد تمثّل ذلك في العلاقة مع ميثاء العُمانية، وهيرمز الوطن العُماني، العلاقة تقتضي أن تكون علاقة ناجحة، انتهت بالزواج. ".. رأيتُ في وجه الآنسة ميثاء (..) وقارنتُ بينها وبين كرستي وجارتي السيدة الإيرانية؛ فوجدتُ كافة موازيين الجذب تميل للآنسة ميثاء العُمانية دون شك.."(٣٤) "الرغبة الأخرى هي رغبة الجسد/ والمتعة الجسدية فقط. ولها في المحكي مساران هما: العلاقة مع كرستي رمزالوجود الأجنبي الاستعماري في المنطقة،والعلاقة مع بروين رمز الوجود الإيراني في المنطقة. العلاقة معهما تقتضي أن تكون علاقة فاشلة، لم تدم طويلًا، "هذه العُمانية أحبُّها حُبّا جمّا، وجارتي الإيرانية أشتهيها، وأرغبُ في جسدها كل لحظة(..)أما الويلزية ذات

النمش الذي على جسدها فإنني أستعذبها.."[٣٥] " أصبحتْ حياتي العاطفية والجنسية مُقسّمة بين ثلاث نساء.."[٣٦].

المبحث الثاني:

رواية (نارنجة) جوخة الحارثي: (سؤال المصير ؟ وسؤال الحزن؟! الرواية الحائزة على جائزة السلطان قابوس للثقافة والفنون والآداب):

أولًا:مدخل إلى الرواية:

إن هذه الرواية مَلأى بالحزن والتعب والضيق، إن شخصيات رواية "نارنجة"[٣٧] كلها تُعاني من أوجاع الحياة، إنها شخصيات مأزومة تبحث عن مخارج؛ حيثُ تحكي الراوية "العُمانية" – وليست بالضرورة هي الكاتبة – روايتها وهي في بلاد الثلج، هناك في سكن الطالبات تتعرف زهور الراوية على سرور وكحل الباكستانيين الجنسية، أما سرور فهي أكثر محافظة من أختها كحل التي أخذت في مواجهة عادات وأعراف عائلتها في باكستان ، نشأتْ صداقة ما بين "زهور العُمانية"، وكحل وعمران وزهور الباكستانيين؛ فهي تروي هموم وطنها خاصة الزمن الماضي ، وذكريات الوطن "عُمان" وخاصة مع "ذاكرة الجدّة" رمز الإنسان العُماني ما بين نهضة عُمان الحديثة عام ١٩٧٠، وما بعدها من تحولات.

نشأتْ علاقة حُبٍ ما بين عمران "الفلاح" الذي لم يعُد بعد ذلك لديه مزرعة ولا أرض بعد وفاة أبيه، كان أبو عمران قاسيًا جدًّا على ابنه حينما كان في باكستان؛ فكانت أسياخ الحديد تظهر على جسده، أراد كُل من عمران وكحل أن يجتمعا طويلًا إلا أن علاقتهما لم تدُمْ؛ حيثُ قرر عمران العودة إلى قريته في باكستان، وبذلك قرر أن يعود إلى لا مكان وإلى لا شيء، ولكنه قرر العودة بعد وفاة الأب، وعاد الحزن القديم إلى قلبه بعد هذا الفراق الحزين، في وسط البحث الدؤوب عن الوجود ، البحث عن المكان، البحث عن الذات، البحث عن الحرية، البحث عن السعادة.

كانت زهور تستعيدُ ذكرياتها وذكريات جدتها الحالمة بحقل ومزرعة ولكن لم يتحقق ذلك، كان منصور الأب لزهور / الراوية هو الآخر يبحث عن الأرض المناسبة التي تأويه كوطنٍ في الوطن عُمان؛ فبعد أن طلّق زوجته الأولى "كافّة" رغمًا عنه حينما كان في قريته وكانت كافّة في "العزيب"(٣٨)؛ حيثُ طلّقها مجبرًا عنه بإصرارٍ منها، حزن كثيرًا لذلك الأمر بعد أن دلّلها وأعطاها كل ما يملك من حُبٍ وحنان، تزوّج بعد عشرين سنة زوجة أخرى، وكان لا يملكُ تلك الصفة المُدلِّلة لزوجته الثانية رغم حُبه لها؛ فأنجب منها زهور راوية المحكي في نارنجة، وسُميّة وهاجروا برفقة الجدّة إلى مدينة صور البحرية في شرق عُمان بحثًا عن مكانٍ آخر للعيش فيه أو بالأحرى لمحاولة العيش والوجود فيه ، ولم تتمكن عائلة منصور البقاء طويلًا في صور؛ فضاق بهم المكان، وهاجروا إلى الإمارات، ولكنهم تركوا الجدّة وحدها في القرية؛ لرفضها الذهاب معهم ، وترك المكان، إلا مرةً واحدة قامت بزيارتهم هناك في الإمارات.

إنّ هذه الرواية كانت رحلة للبحث لإيجاد الحلول لأزمات الإنسان، والبحث عن السعادة، وهذا ما قالته الراوية أو دار النشر على غلاف الرواية الأخير" إنه مثلّث يحومُ حول السؤال الأزلي: هل من علاج للحزن؟ "(٣٩) الإجابة نراها موجودة في نص المحكي؛ فمثلًا في صفحة ١٥٨ ذكرت الساردة ذلك المعنى بقولها: " هكذا دخلتْ جدّتي إلى ذلك الزمن، الذي بلا هواء وبلا نور وبلا نهاية، الزمن الذي تبدو كل حياة إلى جانبه قصيرة، حتى حياة جدّتي"(٤٠)

ثانياً:عتبة " العنوان":

إنّ السرد بطبيعته يحوم حول منعطفات، ويرى ما لا يراه القارئ العادي، وسيرورة العمل الأدبي الشعري/ السردي تخلقُ من الفكرة الصغيرة فكرة أكبر، ويخلقُ من الفكرة المنسيّة فكرةً أوسع، ويخلقُ من الفكرة الغامضة فكرة أوضح ، وقد يكون العكس من ذلك تمامًا فيخلق مثلًا من الفكرة الواضحة فكرة شديدة الغموض وهكذا، وعلى القارئ الضمني أو القارئ النموذجي تحويل هذه الأفكار إلى تأويلات شتى غير محدودة، وهذا ما يكون مع العمل الأدبي النموذجي أيضًا، " ويأتي العنوان في طليعة العتبات لأنه بوابة

العمل الروائي، فمن خلاله تُفتَح أبواب النّص المُغلقة، وتُستَقى بعض المعلومات الخاصة بالعمل الروائي، ومن خلاله أيضًا ينفَض الغبار عنه"[٤١]

أ- الاحتمالات الدلالية لعتبة العنوان قبل قراءة المحكي:

١- الطعم الحامض لثمرة النارنجة، يُوحي بالهم والتعب والضيق، لما سيأتي من أحداث المحكي.

٢- موسم ثمرة النارنجة، موسم الشتاء البارد وهو أيضًا ما يوحي بالهم والتعب والضيق .

٣- لفظة عُمانية مرتبطة بالإنسان العُماني، وخاصة الإنسان قبل نهضة عُمان الحديثة، باعتبار أهمية هذه الثمرة كمصدر من مصادر وجود الإنسان وغذائه، وتاريخه ومكانه.

ب-الاحتمالات الدلالية لعتبةالعنوان أثناء وبعدالقراءة:

١- النارنجة رمز الزمن الماضي، الزمن القاسي في الأمكنة القروية العُمانية " لمّا ضاقت الحياة بسلمان في قريته ،هاجر إلى زنجبار يافعًا، استدان واشترى مزرعة صغيرة هناك"[٤٢]

٢- معاناة الإنسان العُماني واضطراره لهجرة وطنه الأصلي "زادت حكومة السلطان سعيد بن تيمور في مسقط الضرائب على التمور المصدرة"[٤٣].

٣- النارنجة تُمثّل شخصية الجدّة وشظف العيش بينهما، العلاقة التي تجمع الجدّة بالنارنجة هي علاقة المصير؛ فالجدّة آلت إلى الموت ولم تحقق حلمها، والنارنجة آلت إلى الجفاف والموت حينما فقدت من يسقيها ويرعاها وهي الجدّة نفسها، حموضة النارنجة وقسوة العيش لإنسان عُمان في زمنٍ ما، "أتخيل كيف يعيش المرء، ثمانين سنة بعينٍ واحدة، تسيل الدموع من عينيّ الاثنتين السليمتين على عينها الوحيدة المعطوبة، على أعشاب الجهل، وقسوة الطفولة، على يتم الأم، وطرد الأب، وفجيعة الأخ، على حقل لم تملكه، على أليف لم تحظ به، على ولد ليس لها، على أحفاد صديقة ماتت".[٤٤]

٤- علامة نارنجة لها دلالة "الحزن الإنساني" المُلازم للإنسان أينما حلّ، ؛" فالعلامة شيءٌ مادي محسوس ولكنها في - الوقت نفسه - ترتبطُ بالدلالة من حيثُ أنّها تصوّر ذهني لأشياء موجودة في العالم الخارجي"[٤٥] ؛ إذا جاء في نص المحكي: "لحقتْ الثريا بزوجها المدفون غريبًا في مومبي، فدُفنتْ مُكفّنة في لحاف ابنتها حسينة"[٤٦]

ثالثًا: الكثافة اللغوية:

تميّز المحكي بكثافة سردية؛ فكانت الرواية عبارة عن عناوين فرعية لا تتجاوز أربع صفحات غالبًا؛ ولذلك من المُمكن أن يمثّل كل عنوان قصةً بذاته، كما أنه يُمثل جزءًا من المحكي، هذه العناوين الفرعية تُعطي للمحكي حيويّة وتوقعا ، ولكنها قد تقطع أحبال القراءة لما قبلها وما بعدها من أحداث، وعلى سبيل المثال فقد جاءت في العنوان الفرعي "الأزرق" ألفاظٌ وجمل لها من الكثافة القصصية، تقول الراوية:" تنظرُ سميّة ليديها الخاليتين(..) أظافرها الطويلة(..) تنظرُ سميّة ليديها طويلًا(..) تتأرجح بين الشمسين"[٤٧] " وجدتُ رأسي يدور في الثلج، ويرتطم في صدر عمران، لكنّ قُدّ من صخر، فتحطّم رأسي، تفتّتت في الشارع، فصنعَ منه الأولاد رجل الثلج. رأيتُ عينيّ في عينيه الثلجيتين، وأنفي المهشّم في جزرة وجهه".(٤٨)

رابعًا: بؤرة الزمكان السردي:

يُشكلّ الزمكان في المحكي أهمية كُبرى؛ حيث إنّه كان مبئرًا رئيسًا ذا طاقة دلالية؛ باعتباره مُفارقة ما بين زمن " الحكاية" وهو الزمن الذي تُروى فيه الأحداث، وزمن " استرجاع الأحداث"، يقول غاستون باشلار Gaston Bachelard في كتابه (جماليات المكان)La poetique de l'espace: "إنّ ماضينا يتحوّل إلى مكان آخر، ويصبح الزمان والمكان مخترَقَيْن و مُتخلَّليْن بحسّ غير واقعي"(٤٩) ؛ حيثُ لم يلتزم السرد الحكائي بخط زمني منتظم؛ فكانت الرواية تروي قصصًا مُفرّقة، وإنْ كانت لنفس الشخصيات؛ فنجد مثلا قصة حدثت في زمن السلطان سعيد بن تيمور قبل عام ١٩٧٠، وحدث آخر يُحكى زمن غزو العراق لنفس الشخصية، وفي صفحة ١٠٥ تقول الراوية " وماتت جدّتي"(٥٠) ومن ثُم تعود في ص١٠٧ لتقول عنها حكاية جديدة قبل موتها. وكان السرد مُتشابكًا ما

بين زمن الجدّة "الماضي"، وأحداث القرية القديمة، وزمن مدينة الثلج "الحاضر" وهو زمن رواية المحكي، وكان المكان مُتشابكًا هو الآخر؛ فهناك تشابك ما بين أمكنة / عمران/ كحل/ زهور/ سرور/ كرستين/ في مدينة الثلج من ناحية، وأمكنة القرية/ عُمان/ صور/ الإمارات/ مسقط، من ناحية أخرى.

أ- القرية :

تُمثل القرية عنصرًا فنيًّا مُهمًّا ينطلق منها المحكي؛ باعتبارها المكان الذي تنطلق منه حكايات الراوية " زهور" حينما كانت مع زميلاتها في مدينة الثلج، إنّ حضور القرية " الجدّة" له من الدلالات التاريخية، والاجتماعية والثقافية على المتلقي! ذلك الزمن وما عاناه الناس من مرارة العيش؛ فهو محكي عن "ذلك الزمن"، وهو يُمثل - بطبيعة الحال - مُفارقة مع "هذا الزمن"- هكذا تقول الموسوعة الثقافية – فحينما نذكر أو تذكر الرواية ذلك الزمن يتبادر لنا هذا الزمن والعكس صحيح، وأما أيقونة (القرية) فتقتضي علامات تدلُّ عليها في النص الحكائي ، والجدول الآتي يبين بعضًا من تلك العلامات:

العلامة	الصفحة
" تمرّغني فطوم بالتراب"	١٣
اللهجة القروية العُمانية مثل " ما تخجلْ تجلس على صحن أبوك"	١٦
الجدّة المُلازمة للقرية "كانت تُحمِّص فيه الحبّات البنيّة بنفسها وتطحنها بالهاوي الحديدي"	٢٠
الإبريق/ الفناجين/ الصحن/ الحجل	٣١
شجرة النارنج	٣١
"يغمسُ منصور قدميه في الفلج"(٥١)	٤٩
" مُشاهدة البدو وهم يجنون الثمار أعالي النخيل"	١٣٤

ب- مكان السرد/ الكتابة :

وهي (مدينة الثلج/ لندن) ومن أمكنتها سكن الطالبات، ومقهى القرود الثلاثة، في مدينة الثلج كانت الراوية تسترجع ذكرياتها مع الجدّة والقرية والوطن. " أكون في سريري الضيق في غرفتي الجامعية في الطابق الأخير، أستيقظ وأرى الثلج يتساقط عبر النافذة"(٥٢).

ح- المهجر العُماني/ قلقُ المواطنة :

وهو زنجبار، الوجود العُماني/ العربي، ما بين الرجوع لعُمان الوطن/ وزنجبار وطن الغربة " لمْ يسمع أيُّ أحدٍ عن حسينة حتى منتصف الثمانينات حيث عاد أحفادها إلى عُمان مطالبين – بلا جدوى – بالجنسية العُمانية "(٥٣).

كان المكان " الوطني" يُمثّل هاجسًا مؤرقًا في المحكي، بل يُمثّل بؤرة دلالية؛ فمن خلال الأمكنة وتعددها ما بين عُمان وزنجبار يتعدد الإنسان في وجوده وفي حياته وفي أوطانه؛ فريّا وراية تعودان من جديد إلى عُمان بعد أن هاجرا سابقًا مع أبيهما إلى زنجبار بعد وفاة أمهما، وها هما تعودان إلى عُمان غريبتين في وطنهم الأصلي بعد أن عاشا فترة من الزمن في زنجبار، " بعد تردد طويل، قررتْ ريا وراية العودة إلى عُمان، لم تستطيعا تذكر أي شيء عن حياتهما وأهلهما هناك"(٥٤).

خامسًا: رمزية الشخصيات:

أ- "الجدّة":

تحمل الجدّة في رمزيتها "الزمن المفقود/ الزمن الماضي"، فهي تُمثل الزمن وكأنها المرحلة التي لا يُمكن أن تعود إلى الحاضر، فهي ماتت، وشجرة النارنجة ماتت معها وقبل ذلك عانت من العزلة وحدها في القرية. " كنتُ أذهب (زهوورر.. زهوورر) لم أكن زهورًا، لم ألتفت، ظلتْ تصرخ شهرًا كاملًا : (لا تذهبوا لا تذهبوا ، ابقوا معي) ولم نبق، لا أنا ، ولا أخي سفيان، ولا أختي سميّة"(٥٥).

ب-سلمان وثريا:

صورة الإنسان العُماني في المهجر الإفريقي" لمّا ضاقت الحياة بسلمان في قريته، هاجر إلى زنجبار يافعا"(٥٦).

ت-ريا ورواية:

شخصيتان تمثلان " الوطن" واللاوطن. تُمثلان الأرض والإنسان، حيث هاجرا قريتهما رغمًا عنهما لزنجبار مع أبيهما بعد موت أمهما ،ولكن ما لبثا أن عادا مرة أخرى ليرمما بيتهما القديم في القرية العُمانية.

ث- عمران وكحل وسرور:

رمز الآخر حيث جمع زهور الراوية بتلك الشخصيات، الهموم والأحزان؛ فأباحتْ سرور بهمومها وذكرياتها وأباحوا بهمومهم وأحزانهم، " تصوّري يا زهور أختي أنا تتزوج هذا الفلاح" (٥٧).

وتُمثّل الرواية تشابكًا إنسانيًّا أزليًّا حول وجود الإنسان والأحزان التي ترافقه في مصيره وقدره، و تجتمعُ زهور العُمانية مع كُلٍ من كحل وسرور وعمران الباكستانيين في مدينة الثلج؛ حيثُ يجمعهم الثلج، ولكن الرواية تفتحُ قلبها لأحلام الجدّة في عُمان، التي صورتها في أتعس حالتها؛ فلم تُحقق شيئا من أحلامها في ذلك الزمن الحزين، وتتشابك هذه الأحلام مع أحلام كحل وعمران.

المبحث الثالث :

رواية سندريلات مسقط:(رمزية السندريلات بين الحَكي وهواجس الأنثى. الفانتازيّة والعجائبيّة الحكائية):

أولًا:مدخل إلى الرواية:

إنها فكرة ذكيّة لوصف ما حلَّ بالمجتمع عامّة، وبالمرأة خاصة بعد الكهرباء. أنثى سندريلا مسقط القديمة، وسندريلا مسقط المُعاصرة؛ فهي تصفُ زمنين هذا ما جاء على

لسان زبيدة/ الراوية في أول المحكي:" الجنّيات ما عُدنَ يأتينَ لمسقط كما في سالف الأزمان، ليزحن قليلا من وطأة الواقع (..) الجنّيات هجرن مسقط منذ أن أصبحت مُضاءة بالكهرباء ومنذ أن تجمّد الناس في منازلهم الإسمنتيّة"(٥٨)

المحكي ينتزع صورة القصة العالمية "سندريلا" ليحبكها في فكرة جديدة وهي "سندريلات مسقط" بل إن ما سمعناه من بعض المثقفين والأكاديميين بأنّ هناك قصصًا شعبية عُمانية تشبه في تمفصلاتها الحكائية العامة السندريلا العالميّة، قد تكون من هذا المنطلق السردي رواية سندريلات مسقط امتدادًا لقصص "سندريلات عُمان الشعبيّة" إنْ صح التأويل؛ وهي إذن من الممكن أن تكون تناصًّا مع الحكايات الشعبية العُمانية، كما أنها من المحتمل أن تكون تناصًّا مع الحكاية العالمية "..وكل تأويل للعلامات عند بيرس(Peirce) هو تداولي بالمعنى الذي تكون فيه العلامة هي ما تنتجه، ونتيجة لذلك فإنّ كل قراءة للعلامات هي قراءة سياقيّة.."(٥٩)

تتحوّل تلك البنات العاديّات القادمات من قرى مختلفة في عمان بفعل الجنّيات إلى سندريلات جميلة وعجيبة يكون الحكي هو أساسه؛ فهن ذات جمال وأشكال وأفعال ساحرة، يُبهرن مَن يراهن ويسمعهُن، هناك على شاطئ القرم في مسقط تلتقي تلك الفتيات لتتحول إلى سندريلات؛ فيتحول اسم مطعم الشيف رامون إلى مطعم السندريلات.

تحكي زبيدة/ الساردة ، ومن ثم تحكي بقيّة السندريلات/ الساردات في أشكال قصص مع كل واحدة منهن، في شكل نقدٍ اجتماعي، وهواجس تنتاب الأنثى في مجتمعهن، وربما قيل الحكي من أجل الحكي نفسه. الحكي الذي يُوهم الحالمين بشيء ما ولو على غير الحقيقة "في حقيقة الأمر، إننا نتغيّر، وتتغيّر طعم حكاياتنا ليلة بعد أخرى. لذا كنتُ أراهن على هذه الخدعة الصغيرة والتي يمكن أن تنقذ الحكي من فخاخ الملل"(٦٠)

ثانيًا:جسد الرواية:

انقسمتْ الرواية إلى ثلاثة أجزاء شكليّة: أمّا الجزء الأول فهو يبدأ من صفحة(٧) وينتهي عند صفحة (٣٠)، يبدأ من زبيدة/ الراوية وهي إحدى السندريلات أيضًا؛ ولكنها مختلفة عن بقيّة السندريلات باعتبار أنّها-كما يظهرُ للقارئ-الراوية لقصّتها ولقصص بقيّة السندريلات، وإنْ تمظهرتْ السندريلات أيضاً باعتبارهنّ ساردات لقصصهنّ.(٦١)

تبدأ الرواية بمقدّمة من ثلاثة أسطر غير مفهومة مبدئيًّا، وهي موجّهة إلى القارئ وكأنّ الأمير الصغير هو قائلها ، هكذا جاءت العبارة " ينبغي أن تكون صبورًا. اجلس على مبعدة مني قليلًا. سأرمقك بطرف عينيّ، ولا تقل شيئًا.فاللغة هي مصدر الخلاف. لكن بإمكانك أن تقترب منّي شيئًا فشيئًا" الأمير الصغير"(٦٢)

تعوّد القارئ في صفحات المحكي مع كل السندريلات أن تكون هناك مُقدّمة صغيرة وتحتها اسم السندريلا؛ فظننا بهذه اللعبة السردية أن الأمير الصغير وهو " رامون" رئيس الطباخين هو مَن قال ذلك الكلام. بل لم نتأكد أنه رامون نفسه ولكن كان ذلك احتمالًا، واكتشفنا حقيقة الأمر في صفحة (١٤٧) -أي قبل نهاية الرواية بصفحات قليلة؛ فالنهاية كانت في صفحة (١٥٨)-، هكذا قالت زبيدة/ الراوية:"لقد قلتُ لرامون قبل أن ينضم إلينا، ما قاله الثعلب للأمير الصغير عندما طلب تدجينه،قلتُ له: يا رامون، ينبغي أن تكون صبورا(...)"(٦٣) ، وهكذا قالت زبيدة/ الراوية أيضا :" حسنًا.. كان من المفترض أن أبدأ حكايتي من هنا"(٦٤)، ولكن زبيدة وقبل أن تقول حكايتها قالت لنا حكايات صديقاتها السندريلات الأخريات.

أما الجزء الثاني للرواية فهو يبدأ من صفحة (٣١) وينتهي عند صفحة (١٤٢) وهو ما يمثل قصص السندريلات بالترتيب الآتي(فتحيّة، سارة، نوف، ربيعة، تهاني، ريّا، عليا)، ونستطيع القول إنّ هذا الجسد هو الجسد الأساس للرواية شكلًا ومضمونًا.

وأمّا الجزء الثالث للرواية فهو يبدأ من صفحة(١٤٣) وينتهي عند صفحة(١٥٨)؛ حيث تعود زبيدة/ الراوية للحديث مرّة أخرى لرواية الأحداث، ولكن هذه المرة أكثر ذاتية؛ فكانت راويةً لقصصها هي، وعن حكاياتها بعكس ما جاء في بداية الرواية.

ثالثًا: الشخصيات:

أ- فتحيّة:

كانتْ فتحيّة تتألم من مأزق اجتماعي/ عائلي موجع؛ حيث إنّها بعد أن شاهدتْ صورة "البطّة السوداء" على غلاف المجلة، راحتْ تربط ما بين بشرتها السمراء - رغم أنّ أمها وأخواتها جميلات كما يبدو لها – وتلك البطّة السوداء.

بعد أن تزوجتْ وصار "حمد" من نصيبها، وبعد أن أصبحت فتحيّة أكثر جمالًا بفعل اهتمامها واهتمام حمد بلون بشرتها وتخفيف وزنها وسمنتها، صارت أكثر قلقًا وتوترًا من تلك الصورة المُعلّقة على باب صالون البيت فأرادت أن تمسح تلك الذاكرة من ذاكرتها وذاكرت عائلتها وجيرانها؛ ولكن قوبلتْ فكرتها برفض أخواتها؛ فتلك الصورة قد جمعتْ العائلة مع الأب قبل وفاته، وهي آخر صورة حديثة. حاولتْ طلب ذلك من أمها، ولكنْ قبل أن تطلب ما تتمناه وهي في لحظة توتر وارتباك، قاطعتها الأم، في لحظة فانتازيّة بقولها" والدك يخرج من الصورة في كل ليلة، ويأتي ليجلس معي ويحكي قصصًا لا نهائية، ومن ثمّ يعود، و يجلس في الصورة"(٦٥)؛ لتظل الصورة ككابوس في ذاكرة فتحيّة.

ب- سارة:

السندريلا سارة تحكي عن قصة جدتها، وتجعلها كأيقونة مُضمرَة فيها كثير مما كان ومازال يُسيّر المجتمع أو بالأحرى سلطة المجتمع، تحكي عن الرعاية الصعبة التي كانت تُقدمها الأم لأمها أو لجّدة سارة، بعد أن أصبحتْ الجدّة عجوزا خرِفة، ولكن تحت سلطة الجارات كانت الأم تجزع أن يُقالُ عنها إنّها قصّرت في حق أمها وفي رعايتها، كانت

تقوم بعمل كل صعب. سارة قامتْ بتغسيل جدّتها بعد موتها رغمًا عنها تحت سلطة النساء باعتبارها القريبة من الدرجة الأولى." وانطلقتُ أنا كسندريلا هاربة من رقصةِ أميرٍ بغيض"(٦٦).

ت-نوف:

مازال الهم الاجتماعي والهاجس الأنثوي مستمرًّا مع نوف الباحثة عن عريس وسط قيود اجتماعية متنوعة ومنها اختيار الرجال للزوجة وفق أوصاف معينة. أخذت نوف بالحكي والتنفيس عن همها الاجتماعي/ الزواج، وهي في صالون التجميل مع الفلبينيّة وهي تقوم بتدليك وتنظيف وجهها ورقبتها وتقول بأن الحكي هو سرٌ ولأول مرة يُباح في دلالة على المنع والكبت الاجتماعي حتى من القول والحكي للعائلة والمقرّبين. "لأكن صريحة الأول والثاني لم يخبراني عن أسباب فسخ الخطبة ولي أن أتكهّن أي سبب في الدنيا، لكنّ الثالث قالها لي يا "ماس" صراحة، قالها من دون أن يخجل" لا أريد أن أعيش مع امرأة بلا تضاريس"(٦٧).

ث-ربيعة:

هي الأخرى تحكي عن قصتها مع زوجها/ الرجل"رائد" في صورة نقدٍ اجتماعي لسلطة الرجل على المرأة، ربيعة التي تزوجت من رائد، تنغّصتْ حياتها بعد الزواج، كان رائد يرغب أن يحدث كل شيء على مزاجه ، أن يحدث كل شيء في دقّة، الكلام والتنظيف والملابس والطعام إلى درجة فرحه الشديد حينما أجهضتْ زوجته في حملها الأول، حرم زوجته من ممارسة رياضتها خارج البيت؛ فاشترى لها آلة رياضية. "على أن أكون كل شيء في بيت رائد "(٦٨)"اشتياقه جارف، لكن ذلك الاحتضان الليلي الجامح، لا يسفر عن فرجة أمل صغيرة"(٦٩) وعلى الرغم من ذلك قال سيحرق نفسه عندما رغبت ربيعة التخلي عنه وقال: " لو خرجتِ يومًا من هذا البيت.. لأي سبب كان سأسكب البنزين فوق رأسي"(٧٠) ،وتشبّه ربيعة حالها بحال الدجاجة المثلّجة، التي تمكثُ في البيت طوال الوقت لكي لا يتغيّر شكلها ولونها وتبقى جميلة، ولكي تبقى مرابطة في البيت تقول:"

حتما سوف أتغيّر.لن أبقى دجاجة مُثلّجة إلى الأبد"(٧١) إنه هم وهاجس أنثوي في إشارة لقضية اجتماعية تتعلق بالأنثى حين تكون مع الرجل كالسجينة لا تستطيع التخلّي عنه ولا تستطيع العيش معه بسعادة أو بهدوء على أقل تقدير.

ج- تهاني:

وها هي تهاني تستمرّ في الشكوى من سلطة الرجل/ المجتمع ، يوسف الزوج الذي لا يضرب ولا يسب، ولكنْ تهاني تقول إنه يصيب ما يريد من أهداف، إنها تكره بناتها الثلاث ويزداد كرهها لبناتها كل يوم. وهذا الكره سببه الأساسي يوسف. رغم أن يوسف له من الأخلاق الحسنة وهو معروف مع الجميع بأخلاقه وطيبته مما جعل صديقات تهاني يدافعن عن يوسف بل ويتمنين أزواجًا مثله. يوسف يعتني ببناته ولا يبالي كثيرًا بتهاني/ الزوجة، وكأنها غير موجودة. صوّر المحكي "الرجل" في صورٍ سلبيّة للغاية ، وأقصدُ هنا في شخصية يوسف ومن ذلك علاقته الدنيئة مع الخادمة "نانسي" " في المساء يمكن لهذا الزوج الطيب أن يتسلل من غرفة بناته بعد أن يكون قد قصّ عليهن القصص إلى غرفتها، ويقضي بقيّة الليل.. إذا ما الفرق بيني وبين نانسي.. لا شيء البتة"(٧٢).

ح- ريّا:

إنه نقد لاذع من سندريلا قرويّة إلى رجل بدوي، جاء تحت عنوان" ليس له قلب فلّاح" إنه نقد موجه إلى رجل بدوي. وهو في حقيقته موجه إلى الرجل بصفة عامة، أكثر مما هو موجه إلى الرجل بصفته البدويّة، والبدوي ما هو إلا سلّمٌ تصعد به أحداث السرد؛" فلا سبيل لإدراك العلامات ودلالاتها إلا إذا خضعتْ لشروط السنن وللمعطيات التداوليّة داخل محيط اجتماعي معلوم تتعاضد فيه الاعتباطيّة بالتعليلية.."(٧٣).

لم تكتفِ السندريلات في سرد ما يُعانينهُن من سلطة الرجل بل ذهبن إلى أبعد من ذلك في رواية قصصهُن. ربّتْ ريّا في قريتها بقرة صغيرة دلّلتها واعتنتْ بها كابنها

الصغير، ولكن أتى اليوم الذي تنتشرُ فيه الفضيحة/ العيب – ولو بصورة غامضة كما جاء في المحكي - ولكنّها واضحة في عين القارئ/ الناقد. كيف سيكون السرد؟ كيف ستكون ردّة فعل تهاني لو كانت تلك الفضيحة واضحة للجميع؟ بكل تأكيد سيجري السرد مجرى آخر لو كان ذلكّ!!

تلك القصة تعود حينما رأى الهندي "مهن" البقرة وهي تُقاوم " سعد" البدوي. يبدو للقارئ أنّ سعدًا مارس المُحرّم/ الفاحش مع تلك البقرة، وكأنها إنسان، شاهد "مهن" الهندي ذلك بصورة غير واضحة حينما كان فوق شجرة النخيل، ولكن يؤكد لنفسه ولمطوّع القرية أنه سعد.

حكم المطوّع على سعد بالطرد من القرية والبقرة بالقتل، التي كانت تُدعى" الخِصب" كناية على أنها وُلِدتْ في موسم خصب، ولكنّ الخصب ماتت قبل تنفيذ الحكم عليها. إنها صورة شديدة السلبية إلى الرجل في خروقاته الاجتماعية التي طالتْ الحيوان أيضًا. هكذا كان سعد السبب وراء هجرة تهاني وأسرتها إلى مسقط، وبيع كل ما يملكونه في القرية، هربًا من شر الفضيحة والعيب. " لم يكن موت الخِصب عاديًّا، كان سببًا كافيًا لكي أنتقل مع زوجي وأولادي إلى مسقط، وأن أبتر كل ما يربطني بقريتي التي أحببتُ"(٧٤)" لم يدافع سعد عن نفسه ولم يعترف بشيء. لقد كان الرحيل هاجسه الحقيقي"(٧٥).

خ- عليا:

هي السندريلا الأخيرة، التي تحكي عنها زبيدة/ الراوية. تبدو قصّتها أكثر فانتازيّة/ عجائبيّة مُقارنة بقصص السندريلات الأخريات؛ حيثُ إن فتحيّة تميّزت بأكثر واقعيّة ما عدا خبر الأم المُفاجئ من أن زوجها الميّت يخرج من صورة الحائط في كل ليلة ليتحدث معها. أما سارة ونوف وربيعة وتهاني وريّا فهن أكثر واقعية، أي أنّ زبيدة / الراوية بدأت حكاياتها مع فتحية وانتهت مع عليا وهما أكثر فانتازيّة من السندريلات الخمس.

قصّة عليا تتراوح ما بين الواقعيّة والفانتازيّة الخياليّة بل العجائبية أكثر فيها، عليا تغيّرت حياتها منذ أن أخبرتها صديقتها "مريم" في المدرسة ،إنّ أبطال قصّة المسلسل المكسيكي "أليخاندروا وآنا كريستينا" يظهران في بيتهم في القرية في مناظر عجائبية ويتحدثون معها. ساور الشك عليا بهذا الخبر العجيب مما دعا مريم أن تطلب من عليا أن تتأكد من أختها "شيخة" أثناء لقائها في المدرسة؛ قائلة: " اسألي أختي شيخة. أعرف أنك لا تصدّقين"(٧٦)" أعادت مريم القول:" قولي يا شيخة لعليا.. لدينا حوض سباحة، ومن البلكونة نطلُّ على صديقة جميلة.. قولي لها يا شيخة، أرجوك.. إن أليخاندروا وآنا كريستينا يقضيان إجازتهما في بيتنا."(٧٧) ،لم تكتفِ مريم وعليا بذلك؛ فكانت هناك مراسلات ما بين آنا كريستينا ومريم، وكانت عليا سعيدة بتلك الصداقة؛ فهي لا تملك صديقات، وأيضا هي لا تخرج مع الجيران بسبب قيود أمها.

أصبحتْ سعيدة لكتابة أول رسالة في حياتها؛ وحتى صداقتها مع مريم كانت بسبب أليخاندروا وكريستينا" شعرتُ أني واقعة في شرك كبير عندما أحضرتْ لي مريم رسالة مكتوبة بحروف لا تُقرأ. قالت إنها اللغة الإسبانية (..) هل يُعقل أنهما يعرفان حقًّا بوجودي، وأنا صديقة مريم؟!"(٧٨).

مرضتْ مريم. أو تمارضتْ بسبب اختفاء أليخاندروا وآنا كريستينا. حزنت عليا أيضًا لغياب مريم وغياب أخبار أليخاندروا وآنا كريستينا، ولكن كانت المفاجأة حين زارت عليا بيت صديقتها مريم فلم تجد ما حكته صديقتها حقيقة من أخبار في بيتهم؛ فوجدتْ البيت بسيطًا وعاديًّا وكان مجرد خيال أو ربما حلم مُضمر في شكل قصة فانتازيّة. " كنتُ متأكدة من أن قصّة آنا كريستينا وآليخاندروا ستنتهي يومًا كما انتهى المسلسل، وفسد مزاج قريتنا، فعادوا إلى حياة رتيبة وكلام عادي وأحلام بلا أبطال"(٧٩)" تقول مريم لعليا : " أنتِ كاذبة جئتِ لأجلهما. أنا أعرف.. هما ليسا هنا الآن، ولكنهما سيعودان.. سيعودان عمّا قريب.. اسألي شيخة. أرجوك اسألي شيخة"(٨٠)

د- زبيدة:

زبيدة هي الذات الراوية/ الكاتبة، التي تحمل هاجس الحكي والكتابة وهاجس المثقّف. لا نعلمُ إنْ كانت زبيدة هي الراوية والكاتبة معًا، بل لا نعلمُ إن كانتْ الراوية زبيدة هي من تتخبأ خلفها الكاتبة "هدى حمد". إنه احتمال وارد. هناك احتمال آخر وهو هاجس المثقف/ الكاتب بشكلٍ عام، الذي يبحث عن مخارج أزماته وأزمات مجتمعه من خلال الحكي والكلام والكتابة، بل قد تكون كل الرواية لعبة سردية يختبئ خلفها عديد من الهموم الاجتماعية خاصة هموم الأنثى وقلقها.

إن هذه الاحتمالات تستند على سرد زبيدة/ الراوية لقصتها في نهاية الرواية؛ فهي لم تكتفِ بسرد روايات صديقاتها السندريلات بل راحتْ تتحدث عن قصتها حين كانت في مستشفى النهضة الواقع في مسقط، حين كانت أمها وعمها يزورانها في المستشفى خوفًا من أن تبقى في ثلاجة الموتى، ولكنّ الحال تغيّر حين قفزتْ جنّية كانت تقف على نافذة غرفتها وهي راقدة في السرير على جسدها فاختلطت تلك الجنّية بجسد زبيدة.

تشافت زبيدة فجأة من المرض، وأصبحت سندريلا،تقول زبيدة إنها تحكي من أجل بئر عمتها مزنة الذي لا تتمناه أن ينضب؛ إنه احتيال فنيٌّ سردي، نسجت زبيدة/ الراوية قصتها من أجل أن تحقق غرضها وهو الاستمرار في الحكي؛ فجدتها كانت كثيرة الحكي وكثيرة الكلام بل كثيرة قول الأناشيد والقصص والشعر" أنا أكتبُ حقًّا لكي لا تعاود نظرات عمتي مزنة الظهور في كوابيسي. أكتبُ لكي لا يجفُّ بئري. وكنتُ أفكر "يالله .. ماذا لو منحتني السندريلات قصصًا مثيرة وصالحة للكتابة"(٨١).

رابعًا: الفانتازيّة والعجائبيّة:

يتشكّل المحكي في فكرته الأساسية من خيوط فانتازية تنقل القارئ/ الناقد في رحلة ما بين الواقع والخيال السحري معًا؛"والفانتازيا تُصبح أكثر تشويقًا ، وقوتها تصبح أكثر ذكاء، حين يتم تحليلها، وكأنّها تمثيلات لعواقب صراعات أوديبيّة غير محلولة.."(٨٢)؛فهذه السندريلات المتحوّلات في مطعم على بحر عمان في شاطئ القرم

يحكين من الواقع الحقيقي في حياتهن المُتشابهة مع الحياة العادية، ويحكين من الخيال العجيب؛ فهن يتحولن بفعل الجنّيات إلى تلك الحالة السندريلانيّة . كما أنّ الرواية تميّزت بفجأة حكائية غير متوقعة، وهذا الجدول يبيِّن بعض علامات السرد الحكائي/ المُفاجئ:

العلامة	الصفحة
وهو يضع ورقة استقالته فوق الطاولة	٢٢
صرخن جميعًا في وقت واحد هذه المرة "بسببنا"	٢٥
يصمت الشيف رامون قليلًا	٢٨
لم يتمكن الشيف رامون من قبض دموعه الغزيرة كان يبدو كالأطفال	٢٩
هنا تطلب ريا بوقار من الشيف رامون أن يغادر الطاولة	٢٩
بدتْ أمي لحظتها أشبه بالساحرات(..) وهي تقرّب وجهها من أذني " والدك يخرج من الصورة كل ليلة "	٤٦
المرّة الوحيدة التي خرجت فيها أمي عن طورها .صفعتْ العجوز.	٦٠
هل يمكن لأبطال المسلسل المكسيكي أن يكونا ضيفَي والدها حقًّا. إنها تحكي أشياء غريبة طوال الوقت.	١٢٥

خامسًا: أيقونة الغلاف والعنوان:

يُحيلنا غلاف الرواية إلى أنها تتحدث عن سندريلات أي عن مجموعة من البنات، وكذا الأمر مع عنوان الرواية اللافت وهو (سندريلات مسقط)؛ فنحنُ أثناء قراءة العنوان مع أيقونة الغلاف نسترجع القصة العالميّة الشهيرة " سندريلا".

كانت صورة الغلاف ذات دلالة، من خلال عدد السندريلات على الغلاف، سبع سندريلات على الغلاف الأمامي وهن فتحية وسارة ونوف وربيعة وتهاني وريا،وعليا،

وأما الغلاف الأخير فعليه سندريلا واحدة وهي أقرب لأن تكون زبيدة/ الراوية، بدتْ أكثر جمالًا وتحمل على رأسها فردة الحذاء. ربما تحمل معها الحكي وحده. كما أنّ للسندريلات خصوصية تمنحهنّ صفة " المسقطيّة" أو قُل العُمانيّة لأنهن جئنَ من قرى متنوعة، وأيضًا ألوان وأشكال ثيابهن المزركشة تبدو عليها السمة العُمانية التقليدية ؛ مما يعطيهن صفة أكثر عربية/ عُمانية.

والتأويل يعطي القراءة أبعادًا لا محدودة عبر موسوعة الثقافة من خلال الإحالات المتنوعة، يقول أمبرتو إيكو Umberto Eco :".. قد أقرأ نصًّا لأستلهمُ منه تأمّلاً ذاتيا. أما إذا أردتُ تأويل هذا النص فعليّ أنْ أحترمَ خلفيّته الثقافية واللسانيّة.."(٨٣) وانطلاقًا من التأويل اللساني والثقافي؛ فإنّ العنوان شديد الكثافة؛ فلا هو حلمٌ حقيقي ممكن الحدوث ولا هو حلمٌ واقعي قد حدث، قد تكون كل الأحداث مجرّد خيال حدث أي أنّ هذا المحكي هو مجرّد أحلام أنثى/ إناث. هذا العنوان يحيلُ إلى صعوبة وقسوة ومعانة الأنثى/ الساردة تجاه المجتمع/ الرجل وسلطته القهرية.

سادسًا: الفضاء الروائي:

اختارتْ الساردة مسقط/ القرم مكانًا مركزيًّا للسرد. ولماذا القرم تحديدًا؟ لماذا لم تختْ الساردة فضاءً قرويًّا لروايتها؛ فكان من الممكن أن تكون إحدى قرى السندريلات التي أتينَ منها هي مكانًا مبئرًا للسرد؟! هذا ما يقوله التأويل المُمكن إنّ مسقط مقارنة بمدن وقرى عُمان تسكّل للساردة/ الأنثى مكانا أقلّ سلطةً من قرى السندريلات الهاربات منها أصلا، على أمل تحقيق رغباتهن وأحلامهن المفقودة؛ ولذلك جعلتْ الساردة (مسقط) منطلقًا للرغبات وتحقيق الأحلام. ".. يتحولنَ في مسقط إلى أن يستقرّ بهنّ المكان في ذلك المطعم المُطل على شاطئ القرم، الذي تحوّل اسمه بقدرةِ قادر إلى مطعم السندريلات.."(٨٤)

سابعًا: زمن المحكي:

يبدأ المحكي وكأنه عن الزمن الماضي. تقول الساردة زبيدة: ".. الجنيّات ما عُدنَ يأتينَ لمسقط كما في سالف الأزمان، ليزحنَ قليلًا من وطأة الواقع.."(٨٥)، ولكن في حقيقة المحكي إنه لا يرتكزُ على عدم مجيء الجنيّات لمسقط وقلّة ظهورهنّ؛ فرغم قسوة الحياة سابقًا إلا أن الحاضر يحكي والواقع يحكي الكثير من المعاناة التي تخصّ السندريلات. هكذا ختمتْ زبيدة مقولتها في مقدمة المحكي ".. سأقول ذلك بجرأة الآن.. نحنُ الجنيّات نتمتّع الآن بقوى الجنيّات الخائبات"(٨٦)، ختمت زبيدة/ الساردة جملتها وهي تستخدم ضمير الجمع(نحن) وظرف الزمان (الآن) في إشارة صريحة إلى الزمن الواقعي والحالي للساردة.أي أنها تنقلنا من الزمن الماضي لحقيقة الجنيات إلى الزمن الحاضر لحقيقة المحكي (الآن).

ثامنًا: الانتصار للأنثى:

في بداية رواية " سندريلات مسقط" تتضح ملامح هذه السندريلات وما دعاهن للخروج أو للهروب إلى هذا المطعم في مسقط. وهنا نطرحُ السؤال مرة أخرى!لماذا مسقط وهُن من قرى مختلفة؟! ربما مسقط لأنها تُمثّل لهنّ أو تُمثل للمرجع الثقافي التأويلي، الخيار الأمثل أو مسقط هي المتنفس لهن. يقول إيكو في كتابهِ (القارئ في الحكاية):".. إنّ عالماً مُمكنًا هو بناء ثقافي.."(٨٧) ،ومَن يعرف " شاطئ القرم" في مسقط ، يعلم جيدًا أهميته للشباب والشابات والأسر من أجل النزهة والترفيه على شاطئه الرملي الأخّاذ؛ فكان اختيار المحكي له اختيارًا صائبًا؛ لكي تلتقي فيه السندريلات ، وتبوح كل واحدة منهنّ عن أسرارها " في مثل هذه الليلة من كل شهر، تهرب السندريلات من قرف البيت والأولاد والأزواج المتطلبين"(٨٨).

ولأنّ علامة (الأنثى) تستدعي علامة (الرجل) والعكس صحيح؛ فإن صورة الرجل في المحكي تميّزت بالكثير من تمظهرات السلطة والسلبية، بدايةً من اليوم الأول الذي تهجرُ فيه السندريلات بيوتهنّ ويهربْنَ لمسقط. ".. في مثل هذه الليلة تحديدًا(..)

سيقبلون بالخبز المحمّص والبطاطا التي سيطبخها الآباء نيئةً في أحسن الأحوال.."(٨٩) .كما أنّ السندريلات يتفقنَ بأنّ "الأمراء يجلبونَ التعاسة غالبًا، وإنْ بدا الرقصُ معهم مسليًا؛ لذا من الجيّد عدم التفكير بهم الليلة.."(٩٠) ،وأيضا تصفُ الساردة حال الآباء، في يوم خروجهنّ بأنهم "..سيكونون أغلبهم بربع ضمير أو نصف ضمير في أحسن الأحوال.."(٩١)

وها هو رئيس الطباخين لم يعُد طبخه هو الآخر لذيذاً كلذّةِ طبخ السندريلات في المطعم الذي يلتقين فيه. إنه انتصار للأنثى بلا منازع. ".. يذوّق رئيس الطّباخين مرقتها، فتكبر الحسرة في روحه.. تضحك سارة وهي تقول: السر ليس في المقادير ياعزيزي.."(٩٢)؛ولذلك نقولُ بأن المحكي كان حاملا لعددٍ من علامات الهمّ الاجتماعي ومن أبرزها متطلبّات الأزواج والأبناء/ سلطة الرجل/ خيانة الرجل /جمال الأنثى/ الزواج/ الخطيئة.

والمخطط الدلالي الآتي يُمثّلُ أنموذجاً لعلاقة اجتماعيّة ثلاثية ما بين الرجل(يوسف)،والأنثى(تهاني) ،و(الأبناء). وهذا التأويل جاء وفقا للسياقين السردي والاجتماعي؛"..فحيثُ يرى الناس الأشياء ترى السيميائيات دلالات.."(٩٣). حيثُ يشير الرقم(١) إلى علاقة الزوج بالزوجة باعتباره المسؤول الأوّل عن علاقة(اللاحب)، كما أنه المسؤول الأوّل عن علاقة(اللاحب ما بين الأبناء و الأم . بينما يشير الرقم (٢) إلى علاقة الزوجة بالرجل أو علاقة الأم بالأبناء باعتبارها النتيجة المُتحقّقة التى آلتْ إليها العلاقة وهي علاقة(اللاحب)، والتي كان سببها(الرجل أو الزوج)، بينما العلاقة ما بين الأب والأبناء فإنها تبدو علاقة طبيعية أي أنها علاقة حبٍ متبادلة ما بين الأب والأبناء، وهنا يظهر تأثير وقوة سلطة الرجل على سلطة الأنثى ، من قدرةٍ في تثبيت علاقة الحُب الطبيعية ما بين الأب والأبناء، بينما نلاحظ هدمًا لعلاقة الحُب الطبيعية ما بين الأم والأبناء بسبب (سلطة الرجل):(٩٤).

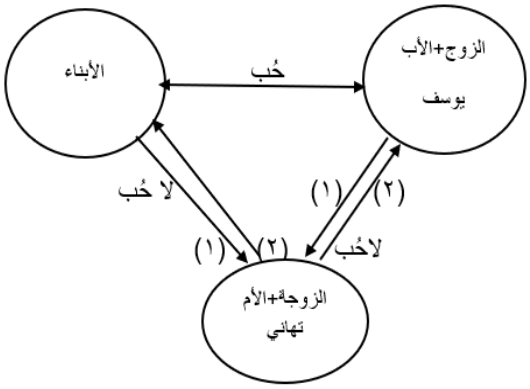
□

تاسعًا: ملاحظات نقدية حول السارد:

لم تكُن الساردة زُبيدة هي الساردة الوحيدة في المحكي، كما أنها لم تُكن الساردة الموازية لبقيّة الساردات. زُبيدة بدأت بسرد المحكي ولكنها توقفتْ عند صفحة٣٠ ، ثمّ بعد ذلك بدأتْ باقي السندريلات الحكي واحدة تلوَ الأخرى من خلال تسجيل اسم كل سندريلا/ ساردة تحت مقدمة خاصة بها واستمر سرد السندريلات إلى ص١٤٢، لتبدأ زُبيدة مرة أخرى بالسرد عن قصصها الخاصة من خلال عنوانين من عنوانات الرواية الفرعية، ولم تُسجّل الساردة/ الكاتبة زبيدة اسمها هذه المرة على ذلك العنوانين وكأنّ القارئ قد عرف بأنّ زُبيدة هي الساردة أصلًا لكل القصص وإن كانت كل سندريلا/ ساردة قد روتْ قصتها بنفسها –هذا ما وهمنا به السرد –ونصيغ الآن احتمالين أساسيين من الاحتمالات المتعلقة بالسارد في هذا المحكي:

الاحتمال الأول:

أنْ تكون زُبيدة هي الساردة الأساسية والوحيدة للمحكي، وقد جاء هذا التأويل وفقا للعلامات الدالة على ذلك؛فهي بدأت المحكي إلى ص٣٠ وقد كتبت اسمها أي زُبيدة في هذه الصفحة قبل الانتقال لروايات السندريلات الأخريات، ثمّ توقّفت زبيدة لسرد



قصص السندريلات حتى ص١٤٢، كلّ سندريلا على حِدة، ثم بدأت مرة أخرى بسرد قصصها الخاصة من ص١٤٣ وإلى ص١٥٨، والغريب هنا أنها لم تذكر اسمها كما فعلت مع باقي السندريلات وكأنها هي الساردة الوحيدة في المحكي.أي هي التي تروي قصتها كما كانت تروي قصص صديقاتها السندريلات.

أيضا هناك علامات أخرى تعطي القارئ تصوّرا بأن السندريلا/ زُبيدة هي ساردة المحكي، حيثُ إنّ الغلاف الأمامي يتكون من سبع سندريلات وهي (فتحية/ سارة/ نوف/ ربيعة/ تهاني/ ريّا/ عليا)، بينما الغلاف الخلفيّ جاء بسندريلا واحدة أي هي زُبيدة الساردة ومما يؤكّد ذلك ما كتبته الساردة/ الكاتبة على الغلاف حيثُ جاء النص الآتي:" تختفي جنيّات مسقط لتحلّ قواهن السحرية في السندريلات. تُحدّثنا زُبيدة عن طقوس العشاء الشهريّ، الذي تحكي خلاله كلٌّ منهن تجربتها ومأزقها ومخاوفها وصراعاتها" ولكن في حقيقة الأمر فإن الذي سيُحدثنا ليست فقط السندريلات الأخريات بل إنّ زُبيدة ستُحدّثنا أيضًا عن قصصها كما ستحدّثنا عن العشاء الشهري أيضًا، وهكذا نحن اعتقدنا بأنّ زُبيدة هي ساردة المحكي، وهذا ما نرجّحه في تحليلنا هذا، إلا أننا لا نُنكر عدم الترابط الفني اللازم ما بين الساردة زُبيدة والمحكي؛ فالقارئ يتوهم أحيانًا بأنّ زُبيدة هي الساردة الوحيدة للمحكي، وأحيانا أخرى يتوهم بأن كل سندريلا هي ساردة.

الاحتمال الثاني:

أن تكون زُبيدة هي مجرّد ساردة لذاتها فقط أي هي إحدى السندريلات الساردات، قالت زُبيدة:"حسنًا..كان من المفترض أن أبدأ حكايتي من هنا.."(٩٥) ، كما أنّ المحكي فصلَ كل قصة على حِدة أثناء رواية كل سندريلا ، وكانت كل واحدة منهنّ تُسجّل اسمها تحت مقدمة صغيرة في بداية كل قصة ؛ مما يوحي للقارئ أيضًا احتمالية أن تكون كل سندريلا ساردة في المحكي أي أنّ هناك أكثر من سارد.ولكن كلّ ما سبق يجعلُ القارئ في حيرة خاصة بأنّ زُبيدة أخذت حيّزًا كبيرًا من السرد؛ أي أنها كانت الساردة

بشكل مباشر من ص٧ إلى ص٣٠، وأيضًا ساردة بشكل صريح من ص١٤٣ وإلى ص١٥٨.

وتؤكّد زُبيدة في ص١٥٤ عن نفسها أنها هي مَن تملك الحكي بقولها:" يا الله .. ماذا لو منحتني السندريلات قصصًا مثيرة وصالحة للكتابة" وكأنها تقول:(أنا ساردة المحكي)بالإضافة أيضًا للدلالات الأخرى التي ذكرناها سابقًا، وهنا أيضًا لا ننكر – إنْ كانت زُبيدة ليست الساردة الوحيدة في المحكي– الإشكالية الفنيّة والاتزان الحكائي ما بين السارد والنص السردي أي ذلك الاتزان الفني المُتوقّع من القارئ والحبكة الروائية المُتماسكة وبنيات السرد المتمثلة في مقدمة الرواية مع زبيدة ووسط الرواية الذي شمل مختلف السندريلات والنهاية مع زُبيدة مرة أخرى.

الخاتمة ونتائج البحث:

إنّ قراءة السرد يحيلُ القارىء/ الناقد إلى عوالم متنوعة، يختارُ فيها الباحث العالمَ الأكثر بروزًا في النص السردي، وفي قراءتنا للروايات الثلاث السابقة، تظهر مجموعة من السمات السردية المميزة، لعلّ أبرزَها البحث عن وجود الإنسان وحريته في عالم سردي مليء بالمتناقضات؛ فنجد بن سولع البدوي تائهًا بين الوجودِ في عُمان وطنه الأصلي، وبين الوجود في لندن موطن الغربة، بل إنه يقرر العَيش مع ميثاء العُمانية في هجرة مؤقتة في لندن، إنّ رواية بن سولع لا تحكي همًّا ذاتيًّا، ولكنها تحكي همًّا أصاب الجزيرة العربية وغيّر ملامحها الوجوديّة، و أما رواية نارنجة ؛ فهي الأخرى تحكي في ثناياها الوجود الإنساني؛ فعمران الباكستاني عاد لقريته مرة أخرى رغم القسوة التي عانها سابقًا، ورغم سعادته مع كحل مؤقتًا في لندن إلا أنه قرر العودة، بل إنّ الرواية تحكي أيضًا عن وجود الإنسان العُماني ، والتحولات التي غيّرت مصيره ما بين زنجبار وعُمان من ناحية، وما بين قرى عُمان المختلفة من ناحية أخرى. وأما رواية سندريلات مسقط ؛ فهي تُعالج هواجس الأنثى في مجتمع أبوي ذكوريّ، ابتعدتْ فيه الكاتبة من الذات/ الأنا المُفردة إلى الذات الأنثويّة، بل من الجسد الذاتي/ المفرد، إلى جسد الآخر/ الأنثى أينما كانت، ونذكر مجموعة من الملاحظات السردية المُميّزة للروايات المدروسة:

- اختيار عناوين من البيئة العُمانية: (بن سولع/ نارنجة/ مسقط).
- بطل الرواية في الروايات الثلاث ، يكون هو الراوي نفسه ، ومن المحتمل تأويليًّا وسياقيًّا أن يكون الكاتب نفسه ، متخبئًا خلف راوي الحكاية، ولكن من المحتمل أيضًا أن الراوي ليس بالضرورة هو الكاتب :(بن سولع/ زهور/ زبيدة).
- الوطن والمكان العُماني يُمثّل هاجسًا في كل الروايات:(جدّة الحراسيس/ قرية الجدّة/ شاطئ القرم/ قرى السندريلات)، وفي رواية سندريلات مسقط كانت كلُّ أحداث السرد في الأمكنة المحليّة العُمانية، بينما في روايتي (بن سولع، ونارنجة)، يترواح السرد ما بين الأمكنة المحلية وأمكنة الآخر.
- حضور الآخر في الروايات الثلاث:(كرستي/ كحل/ الشيف رامون).
- حضور مكان الآخر كمُبئّر رئيسي للمحكي؛ ،إذ مثّلتْ لندن مكانا للكتابة والحكي، (رواية بن سولع/ رواية نارنجة).

الهوامش:

(١)السليمي،منى بنت حبراس، الأصوات الروائية الجديدة في عُمان، مجلة نزوى،العدد٢٠١٦،٨٥،ص١١١.

(٢)القريني. بخيتة بنت خميس بن عامر، توظيف التراث في الرواية العُمانية في العقد الأخير من القرن العشرين،ط١، بيروت: الانتشار العربي ،٢٠١٤،ص١٢.

(٣)اليحيائي. شريفة خلفان، و ميدان.أيمن، دراسات في أدب عُمان والخليج،ط١، عمّان – الأردن:دار المسيرة ، ٢٠٠٤،ص٢١٧،ص٢١٨.

(٤)خضير، ضياء، القلعة الثانية، دراسة نقدية في القصة العُمانية القصيرة، ط١،بيروت:الانتشار العربي،٢٠٠٩،ص٢١.

(٥) انظر: المعمري، يوسف، قراءة في مُضمرات علي المعمري الروائية(دراسة سيميائية- تأويلية)، دمشق: دار الفرقد،٢٠١٧.

(٦) المعمري.علي، بن سولع، ، ط١، القاهرة: دار شرقيات، ٢٠١٠،ص٤٣٩

(٧) الرواية،ص٩.

(٨) مرتاض. عبدالملك، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، الكويت:المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،١٩٩٨،ص٢٠٩

(٩) جدّة الحراسيس، هي محمية طبيعية كبيرة، في الربع الخالي من صحراء سلطنة عُمان في ولاية هيما بمحافظة الوسطى، والحراسيس نسبة إلى قبيلة الحرسوسي هناك، اشتهرت المنطقة بتكاثر حيوان المها طبيعيا فيها؛ مما دعا الحكومة حينما تولى السلطان قابوس مقاليد حكم البلاد إلى إعلانها محميّة طبيعة قبل انقراض المها بسبب الصيد الجائر، والظروف الطبيعية.

(١٠) الرواية،ص٤٣٩.

(١١) الرواية،ص١٨.

(١٢) الرواية،ص٢٦٤.

(١٣)الحجري. هلال،وزروق. محمد،عالم علي المعمري السردي،(أعمال ندوة علمية)،جامعة السلطان قابوس: كلية الآداب، ٢٠١١م.ص١٣٧.

(١٤) بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي،ط١، المركز الثقافي العربي: بيروت/ الدار البيضاء/ الأحباس،١٩٩٠،ص٢٤٧.

(١٥) الرواية،ص٣١٤.

(١٦) الرواية،ص٣٧٢.

(١٧) ص٣٢٢.

(١٨) الرواية،ص١٤٢.

(١٩) درويش، أحمد، النّص والتّلقي،(حوار مع نقد الحداثة) ، ط١، الدار المصرية اللبنانية : القاهرة،٢٠١٥، ص٢٧٠.

(٢٠)الرواية،ص٣٠.

(٢١) الرواية،ص٣٧٢.

(٢٢) الرواية،ص٤٣٨.

(٢٣) الرواية،ص١٣١.

(٢٤) الرواية،ص٢٩٧.

(٢٥) الرواية،ص٣١٤.

(٢٦) الرواية،ص٣٧٥.

(٢٧) العَيْن، إحدى مُدن دولة الإمارات العربية المُتّحدة.

(٢٨) رطَب الخَلاص، الخلاص: أحد أجود أنواع التمور. والرطَب: ثمر النخلة الغض، ويُقطَف عادةً قبل أن يصل لنضجه التام.

(٢٩)الرواية،ص٢٠٧.

(٣٠) الرواية،ص٢٣٧.

(٣١) الرواية،ص٢٤٦.

(٣٢) الرواية،ص٢٥٠.

(٣٣) المصري، شوكت نبيل، شعرية الجسد، دراسة في أعمال محمد عفيفي مطر الشعرية،الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة،٢٠١٢،ص٧٦.

(٣٤) الرواية،ص١٣٩.

(٣٥) الرواية،ص٢٧٨.

(٣٦) الرواية،ص١٦٧.

(٣٧) " نارنجة" شجرة لها ثمرة تشبه ثمرة البرتقال المعروف، تشتهر بها ضواحي وبساتين جبال حجر عُمان، ولها طعم حامض، وقد تُؤكل مع الملح لتقليل حموضتها، كما أنّ لها موسما خاصا في العام وهو موسم الشتاء البارد.

(٣٨) " العزيب" هذه الكلمة منشقة من لفظة " عزبة" وهي لفظة مرتبطة بحياة الإنسان البدوي خاصة، حيث تقوم مقام البيت أو المنطقة التي يحلُّ فيها البدو لفترة ما مع المواشي والإبل، أو هي المكان المخصص للمواشي والإبل فقط بعيدا عن المأوى.

(٣٩) غلاف الرواية الأخير.

(٤٠) الحارثي، جوخة، نارنجة،ط٢، بيروت: دار الآداب، ٢٠١٧،ص١٥٨.

(٤١) إسماعيل، عزوز، عتبات النص في الرواية العربية، دراسة سيميولوجية سردية،الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة،ص٧٤.

(٤٢) الرواية، ص٣٣.

(٤٣) الرواية،٤١.

(٤٤) الرواية،ص١٠٩.

(٤٥) رشيد، أمينة، السيميوطيقا في الوعي المعرفي المعاصر، ضمن كتاب : قاسم ، سيزا، ونصر حامد أبو زيد، أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، دار الياس العصرية: القاهرة، ١٩٨٦.

(٤٦) الرواية،ص٣٣.

(٤٧) الرواية،ص٨٤ الفلج،هو قناة الماء التي تروي البساتين والضواحي عادة في عُمان ، ارتبط الفلج بالإنسان والمكان في عُمان، ارتبط بمصير وجوده ، وحياته، وصار الفلج علامة على الحياة، حياة الإنسان والحيوان والنبات. اشتهرت عُمان بمهارة تصميم الأفلاج قديما، واعتمدت اليونسكو خمسة من الأفلاج العُمانية في قائمة التراث العالمي وهي (فلج دارس، فلج الخطمين، فلج الملكي، فلج الميسر،فلج الجيلة).

(٤٨) الرواية،ص١٢٠.

(٤٩) غاستون، باشلار، جماليات المكان،ترجمة: غالب هلسا،ط٦، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع: بيروت،٢٠٠٦،ص٧٥.

(٥٠) الرواية،ص١٠٥.

(٥١) الرواية ،ص٤٩.

(٥٢) الرواية،ص٩.

(٥٣) الرواية،ص٤٢.

(٥٤) الرواية،ص٨٨.

(٥٥) الرواية،٢٧.

(٥٦) الرواية،ص٣٣.

(٥٧) الرواية،ص١٣.

(٥٨) حمد، هُدى، سندريلات مسقط، ،ط١، دار الآداب: بيروت ٢٠١٦،ص٧.

(٥٩) دولودال، جيرار، السيميائيات أو نظرية العلامات،ط١، ترجمة: عبدالرحمن بو علي،دار الحوار: اللاذقيّة،٢٠٠٤،ص١٨٥.

(٦٠) الرواية،ص١٤٦.

(٦١) انظر: المبحث الأخير من تحليل الرواية(ملاحظات نقدية حول السارد).

(٦٢) الرواية،ص٥.

(٦٣) الرواية،ص١٤٧.

(٦٤) الرواية،ص١٤٧.

(٦٥) الرواية،ص٤٦.

(٦٦) الرواية،ص٦٢.

(٦٧) الرواية،ص٦٩.

(٦٨) الرواية،ص٨١.

(٦٩) الرواية،ص٨٢.

(٧٠) الرواية،ص٨١.

(٧١) الرواية،ص٨٦.

(٧٢) الرواية،ص١٠٤.

(٧٣) يوسف، أحمد، السيميائيات الواصفة/ المنطق السيميائي وجبر العلامات،ط١، منشورات الاختلاف/ المركز الثقافي العربي/ الدار العربية للعلوم:الجزائر/ الدار البيضاء ،بيروت/ بيروت، ٢٠٠٥،ص١٠٧،ص١٠٨.

(٧٤) الرواية،ص١٠٩.

(٧٥) الرواية، ص١١٩.

(٧٦) الرواية،ص١٢٣.

(٧٧) الرواية،ص١٢٣،ص١٢٤.

(٧٨) الرواية،ص١٢٩.

(٧٩) الرواية،ص١٣٧.

(٨٠) الرواية،ص١٤١.

(٨١) الرواية،ص١٥٤.

(٨٢) كلر، جوناثان، مطاردة العلامات،علم العلامات والأدب والتفكيك، ترجمة: خيري دومة، المركز القومي للترجمة: القاهرة،٢٠١٨،ص٣٦.

(٨٣) إيكو، أمبرتو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكيّة، ترجمة: سعيد بنكراد،ط٢، المركز الثقافي العربي: الدار البيضاء/ بيروت،٢٠٠٤،ص٨٦.

(٨٤) الرواية،ص١٠.

(٨٥) الرواية،ص٧.

(٨٦) الرواية،ص٨.

(٨٧) إيكو، إمبرتو، القارئ في الحكاية،ط١، ترجمة: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي: الدار البيضاء/ بيروت،١٩٩٦،ص١٧٠.

(٨٨) الرواية، ص٩.

(٨٩) الرواية،ص٩.

(٩٠) الرواية،ص١٢.

(٩١) الرواية،ص١٣.

(٩٢) الرواية،ص١٩.

(٩٣) بنكراد، سعيد ، السيميائيات: النشأة والموضوع، مجلة عالم الفكر، العدد(٣)، مجلد(٣٥)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب:الكويت،٢٠٠٧،ص٢٧.

(٩٤) انظر: الرواية،ص٨٩.

(٩٥) الرواية،ص١٤٧.

قائمة المصادر والمراجع:

أولًا: قائمة المصادر:

- الحارثي، جوخة، نارنجة،ط٢، بيروت: دار الآداب، ٢٠١٧.
- حمد، هُدى، سندريلات مسقط، ،ط١، دار الآداب: بيروت ٢٠١٦.
- المعمري، علي، بن سولع،ط١، دار شرقيّات: القاهرة،٢٠١١.

ثانيًا: قائمة المراجع العربية:

- إسماعيل، عزوز علي، عتبات النص في الرواية العربية، دراسة سيميولوجية سردية،الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة.
- بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي،ط١، المركز الثقافي العربي: بيروت/ الدار البيضاء/ الأحباس،١٩٩٠.
- الحجري. هلال،وزروق. محمد،عالم علي المعمري السردي،(أعمال ندوةعلمية) ،جامعة السلطان قابوس: كلية الآداب، ٢٠١١.
- خضير،ضياء،القلعة الثانية، دراسة نقدية في القصة العُمانية القصيرة، ط١، بيروت: الانتشارالعربي،٢٠٠٩.
- درويش،أحمد، النّص والتّلقي،(حوار مع نقد الحداثة) ، ط١، القاهرة: الدار المصرية اللبنانية، ٢٠١٥.
- السليمي،منى بنت حبراس، الأصوات الروائية الجديدة في عُمان، مجلة نزوى،العدد،٢٠١٦.
- قاسم ، سيزا، ونصر حامد أبو زيد، أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، دار الياس العصرية: القاهرة، ١٩٨٦.
- القريني. بخيتة بنت خميس بن عامر،توظيف التراث في الرواية العُمانية في العقد الأخيرمن القرن العشرين،ط١،بيروت: الانتشارالعربي،٢٠١٤.
- مجلة عالم الفكر، العدد(٣)، مجلد(٣٥)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب:الكويت،٢٠٠٧.
- مرتاض. عبدالملك، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ،١٩٩٨.
- المصري، شوكت نبيل، شعرية الجسد، دراسة في أعمال محمد عفيفي مطر الشعرية،الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة،٢٠١٢.

- المعمري، يوسف، قراءة في مُضمرات علي المعمري الروائية(دراسة سيميائية-تأويلية)، دمشق: دار الفرقد،٢٠١٧.
- اليحيائي. شريفة خلفان،وميدان.أيمن،دراسات في أدب عُمان والخليج،ط١،عمّان – الأردن:دارالمسيرة، ٢٠٠٤.
- يوسف، أحمد، السيميائيات الواصفة/ المنطق السيميائي وجبر العلامات،ط١، منشورات الاختلاف/ المركز الثقافي العربي/ الدار العربية للعلوم: الجزائر/ الدار البيضاء،بيروت/ بيروت، ٢٠٠٥.

ثالثًا: قائمة المراجع المترجمة:

- إيكو، أمبرتو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكيّة، ترجمة: سعيد بنكراد،ط٢، المركز الثقافي العربي: الدار البيضاء/ بيروت،٢٠٠٤.
- إيكو، أمبرتو، القارئ في الحكاية،ط١، ترجمة: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي: الدار البيضاء/ بيروت،١٩٩٦.
- دولودال، جيرار، السيميائيات أو نظرية العلامات،ط١، ترجمة: عبدالرحمن بو علي،دار الحوار: اللاذقيّة،٢٠٠٤.
- غاستون، باشلار، جماليات المكان،ترجمة: غالب هلسا،ط٦، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع: بيروت،٢٠٠٦.
- كلر، جوناثان، مطاردة العلامات،علم العلامات والأدب والتفكيك، ترجمة: خيري دومة، المركز القومي للترجمة: القاهرة،٢٠١٨.