OPEN ACCESS
Received: 17 -10 -2024
Accepted: 16- 01-2024

الآداب
للدراسات اللغوية والأدبية

Deconstructing Artistic Centrality in Narrative Discourse: A Cultural Study of New Yemeni Novels (2010-2020)

Abdul Fattah Ahmed Abdo Al-Haidari *
a.alhaidari86@gmail.com

Abstract:

This study critically explores the deconstruction of artistic centrality in narrative discourse by analyzing three contemporary Yemeni novels: *A Woman But* by Lamia Al-Eryani, *The Rebel* by Mohammad Al-Gharbi Imran, and *Ghoul's Legs* by Salwa Muqbil. It highlights the interplay between narrative form and central and marginal characters, aiming to connect the new artistic form with the cultural frameworks it embodies, within the context of center-margin dynamics. The research focuses on two prominent aspects of this deconstruction: metafiction and the collapse of time/plot fragmentation. An introductory section discusses the artistic transformations in the new Yemeni novel influenced by postmodern techniques, which have liberated narrative discourse from traditional constraints. Employing cultural criticism as its methodology, the study concludes that the new narrative form interacts dynamically with societal issues, aligning its technique with the themes it addresses while revealing embedded cultural structures. The technique of time collapse and fragmented plots resonates with the scattered events and fragmented temporalities of a culturally torn reality, reflecting systems marked by collapse and decline.

Keywords: New Yemeni Novel, Metafiction, Fragmentation, Narrative Plot, Temporal Collapse, New Narrative Form.

* PhD Student in Literature and Criticism, Department of Arabic Language and Literature, College of Humanities and Social Sciences, King Saud University, Saudi Arabia. Teaching Staff, Department of Arabic Language, Faculty of Education - Zabid, University of Hodeidah, Republic of Yemen.

Cite this article as: Al-Haidari, A. A. A. (2025). Deconstructing Artistic Centrality in Narrative Discourse: A Cultural Study of New Yemeni Novels (2010-2020), *Arts for Linguistic & Literary Studies*, *7*(1): 120 -144.

© This material is published under the license of Attribution 4.0 International (CC BY 4.0), which allows the user to copy and redistribute the material in any medium or format. It also allows adapting, transforming or adding to the material for any purpose, even commercially, as long as such modifications are highlighted and the material is credited to its author.

(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508
DOI: https://doi.org/10.53286/arts.v7i1.2409

الآداب
للدراسات اللغوية والأدبية

OPEN ACCESS
تاريخ الاستلام: 2024/10/17م
تاريخ القبول: 2025/01/16م

نقض المركزية الفنية في الخطاب الروائي: دراسة ثقافية في الرواية اليمنية الجديدة (2010 -2020)

عبدالفتاح أحمد عبده الحيدري *
a.alhaidari86@gmail.com

الملخص:

تهدف هذه الدراسة إلى الاشتغال نقديًّا على الكيفية التي تجلَّى بها نقض المركزية الفنية في الخطاب الروائي، من خلال معاينة ثلاث روايات يمنية معاصرة، هي: (امرأة ولكن، للمياء الإرياني، والثائر، لمحمد الغربي عمران، وقدما غول، لسلوى مقبل)، وإبراز صلة الشكل الروائي بالشخصيات المركزية والهامشية في الخطاب الروائي، ساعيةً بذلك إلى الربط بين الشكل الفني الجديد والأنساق الثقافية الصادرة عنه في ضوء قضية المركز والهامش. وقد تمَّت دراسة نقض المركزية الفنية في الرواية اليمنية الجديدة بواسطة محورين تجلَّيا بصورة بارزة فيها، هما: الميتاقص وانهيار الزمن/ تشظي الحبكة، تسبقهما مقدمة أشار فيها الباحث إلى التحولات الفنية التي طرأت على الرواية الجديدة في ضوء تقنيات ما بعد الحداثة التي تقلدتها الرواية الجديدة، وجعلتها طريقة مثلى لتحرير الخطاب السردي من هيمنة التقنيات التقليدية. وجاء منهج الدراسة مستندًا على معطيات النقد الثقافي. وقد توصلت الدراسة إلى جملة من النتائج، منها: تفاعل الشكل الروائي الجديد مع القضايا الموضوعية، مما جعل هذا الشكل الروائي يبدو متناغمًا مع التقنية والقضايا التي يعالجها، بل كاشفًا لأنساقها الثقافية التي اشتملت عليها. جاءت تقنية انهيار الزمن/ تشظي الحبكة متناغمةً بأحداثها المبعثرة وأزمنتها المتناثرة مع الواقع الممزق ثقافيًّا، لتشكل أنساقًا ثقافية اصطبغت بطابع الانهيار والتردي.

الكلمات المفتاحية: الرواية اليمنية الجديدة، الميتاقص، التشظي، الحبكة، انهيار الزمن، الشكل الروائي الجديد.

* طالب دكتوراه في الأدب والنقد - قسم اللغة العربية وآدابها - كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية - جامعة الملك سعود - المملكة العربية السعودية. عضو هيئة التدريس - قسم اللغة العربية - كلية التربية/ زبيد، جامعة الحديدة – الجمهورية اليمنية.

للاقتباس: الحيدري، ع. أ. ع. (2025). نقض المركزية الفنية في الخطاب الروائي: دراسة ثقافية في الرواية اليمنية الجديدة (2010- 2020)، *الآداب للدراسات اللغوية والأدبية*، *7*(1): 120-144.

© نُشر هذا البحث وفقًا لشروط الرخصة Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)، التي تسمح بنسخ البحث وتوزيعه ونقله بأي شكل من الأشكال، كما تسمح بتكييف البحث أو تحويله أو الإضافة إليه لأي غرض كان، بما في ذلك الأغراض التجارية، شريطة نسبة العمل إلى صاحبه مع بيان أي تعديلات أُجريت عليه.

المقدمة:

لم يكن الشكل الروائي في منأى عن التحولات الجديدة التي مست الخطاب الروائي، وفرضت هيمنتها عليه بفاعلية إبداعية تلغي سلطة السرديات الكبرى، وتؤسس حركةً سرديةً جديدةً تلامس جوهر الأشياء، وتستكشف المعاني والقيم النبيلة في عوالم مكتظة بمختلف الصراعات والتشتت، فقد نال التجديد شكلَها الفني في إطار رؤية فنية جديدة قادرة على تشخيص المواقف المختلفة سلبًا وإيجابًا، مما جعل الرواية الجديدة تبدو منتهكةً لجميع أشكال الرواية التقليدية؛ لتشيّد بذلك الانتهاك تجارب إبداعية جديدة تحلِّق في فضاءات حرة تتجاوز المعايير والثوابت السردية التقليدية، وتتناغم مع الواقع الخارجي المتسم بالعبثية والفوضى.

وبناءً على ذلك؛ جاءت هذه الدراسة لمساءلة الشكل الفني الجديد في الرواية اليمنية وعلاقته بالأنساق الثقافية في ضوء قضية المركز والهامش.

فالشكل الفني الجديد يمثِّل نقطة التقاء حيوية بين الإبداع الفني والتحولات الاجتماعية والثقافية، إذ يتجاوز نقطة الإبداع الجمالي المحض إلى التعبير عن ديناميكية السلطة والصراع المستعر بين المركز والهامش؛ وبذلك يغدو الشكل الفني الجديد إبداعًا نسقيًّا يتفاعل مع التغيرات الاجتماعية والتاريخية والثقافية التي تشكله.

وفيما يخص الدراسات السابقة؛ يمكن القول إنه لا توجد دراسة -حسب علم الباحث- تناولت الشكل الفني الجديد في مدونة البحث وعلاقته بالأنساق الثقافية المتصلة بالمركز والهامش. ومن هنا؛ فإن هذه الدراسة تختط لنفسها طريقًا آخر لدراسة الشكل الفني، متجاوزة محطاته البنيوية الأولى إلى مساءلة الثقافة التي تشكل في ضوئها الشكل الروائي الجديد.

وانطلاقًا من أن الأدب بشكل أو بآخر صورة تعكس الواقع أو جزءًا منه؛ يمكن للباحث أن يطرح الإشكالية الآتية:

هل استطاع الشكل الفني الجديد في الرواية اليمنية الجديدة معالجةَ قضايا المركز والهامش؟

وكيف تمت معالجة تلك القضايا؟

وهل تمَّ توظيف الشكل الروائي الجديد بصورة فاعلة تخدم الخطاب الروائي؟

وتهدف هذه الدراسة إلى استبطان الشكل الفني الجديد المتجاوز للقواعد والمعايير الفنية السائدة التي فرضها المركز، وإبراز فاعليته في تعرية الواقع وكشف أدوار الهيمنة ومعاناة الهامش، في إطار منهج النقد الثقافي الذي يقدم أدوات تحليلية لكشف الأنساق وفهم العلاقة بين الشكل الفني الجديد والمركز والهامش.

يرى أمبرتو إيكو (Umberto Eco) أن الرواية التقليدية الخالية بنيتها السردية من عناصر الدهشة والحيرة قد أحدثت سأمًا لدى القراء الشعبيين، مما ولَّد لديهم رغبة الإقبال على الروايات الجديدة التي انتهكت بنية الخطاب السردي وأعادت اكتشاف الحبكة فيه وتجديدها بتقنيات سردية تقوم على تهشيم الزمن والتسارد (الميتاقص) وتعدد الأصوات السردية (إيكو، 2009، ص 130-132)، وغيرها من التقنيات السردية ذات النزعة ما بعد الحداثة التي تصدم القارئ، وتفرض عليه نمطًا قرائيًّا عاليًا يخلق لديه المتعة الفنية والمشاركة الفاعلة في تشييد الخطاب السردي.

إن هذه التقنيات الفنية التي اجترحتها حركة ما بعد الحداثة السردية قد تقلدتها الرواية المعاصرة بمصطلحاتها النقدية المتعددة، وفرضتها تقنيات فنيَّة تحرر بواسطتها خطابها السردي من هيمنة المسارات التقليدية الضيقة، وتنفتح على مَواطن إبداعية تستوعب متطلبات الإنسان المعاصر.

ولما كانت الرواية المعاصرة تنتمي إلى حركة ما بعد الحداثة؛ فإنها قد حملت معها السمات التي اتسمت بها رواية ما بعد الحداثة على المستويين الموضوعي والشكلي، ولعلَّ ما يهمنا هنا هو التعرف على أهم ما يميز هذه الرواية على مستوى الشكل

الفني، والمتمثل في تحطيم القوالب الجاهزة وتكسير العلاقات المنطقية والترتيب السردي المطَّرد واستبدالها بتشتت وتفكيك الحبكة السردية، إضافة إلى تعدد الأصوات السردية (بدر، 2007، ص 92)، والميتاقص والتداخل الأجناسي المنفلت من التصنيف الأدبي (الشيخ، 2017، ص 19، 25)، وبهذا تبدو الرواية ذات شكل جديد لم يألفه القارئ التقليدي، فيستعصي عليه فهمها، وتنهار الصلة بينه وبين الخطاب السردي الجديد؛ لأن الخطاب السردي الجديد قد وسع الفجوة بينه وبين القارئ التقليدي، وأحدث هدمًا للخطاب السردي، تبعه تعثر القراءة بالطرائق التقليدية، مما استدعى بتقنياته الجديدة قارئًا جديدًا يمتلك قدرًا عاليًا من الكفاءة القرائية، يفك بواسطتها شفرات الخطاب المغلقة، ويلملم ما تبعثر من عناصره السردية، وبذلك يغدو القارئ المعاصر مشاركًا في اكتشاف الدلالة، ورادمًا الفجوة التي تولدت بين الخطاب والقارئ التقليدي.

وإذا كانت هزيمة 1967م قد أسهمت في الدفع بالروائيين العرب إلى التمرد على التقاليد الفنية بما يحقق ولادة رواية عربية جديدة، تتخذ شكلًا روائيًّا مغايرًا لما هو معهود قبل الهزيمة (الماضي، 2008، ص 17)؛ فإن أحداث 2011م وما آلت إليه من تناحر وأحداث دموية قد مثلت منعطفًا مهمًّا في الساحة العربية لاسيما اليمنية منها، ووسَّعت الهوَّة بين الذات الإنسانية والواقع المتسلط، مما دفع الروائيين اليمنيين (كتَّابًا وكاتبات) إلى تعرية السلطات المركزية التي أفضت بالمجتمع اليمني إلى الانهيار والتلاشي، والسخرية منها بأساليب سردية تمنح الرواية خصوصية إبداعية تثري بناءها الفني، وتستوعب جميع مستجدات العصر ومشكلاته الإنسانية.

وقبل الخوض في تفاصيل هذه التقنيات الفنية، يلزمنا الإشارة إلى أن الرواية اليمنية المعاصرة لم تحفل جميعها بنقض المركزية الفنية وتأسيسِ خطاب سردي ينقض الهيمنة السردية فنيًّا بجوار الهيمنة الموضوعية، ولعلَّ هذا عائد إلى تركيز الروائيين (كتَّابًا وكاتبات) على القضايا الموضوعية التي شغلتهم، واستنفدت طاقاتهم الإبداعية، فبدت تلك الروايات شبه عارية من التجديد الفني الفاعل الذي حفلت به رواية ما بعد الحداثة بأسلوبها الثوري على كل تقليدي، بيد أن ذلك لا يعني غياب التجديد الفني الفاعل عن الرواية اليمنية المعاصرة، فهناك روايات استلهمت روح ما بعد الحداثة بتقنياتها الفنية الثورية، وعالجت قضاياها السردية بتلك التقنيات المفجِّرة للسرد الروائي، مما جعل تلك الروايات تبدو متناغمة مع التقنية والقضايا التي تعالجها، بل كاشفةً لأنساقها الثقافية التي اشتملت عليها، ومن هذه الروايات (الثائر، وامرأة ولكن، وقدما غول). وسنركز في دراستنا هذه على هذه الروايات التي تتلاءم مع التقنية الفنية المطروحة للعرض والمناقشة.

وحتى تكون الدراسة ذات جدوى؛ ارتأى الباحث تقسيمها إلى مقدمة ومحورين، وقد جاء المحور الأول مختصًّا بالميتاقص، وفيه درس الباحث أبرز أشكاله التي تجلت في مدونة البحث، التي تمثَّلت في ثلاثة أشكال أساسية، هي: الميتاقص الارتدادي، والميتاقص الحكائي، والميتاقص التاريخي. أما المحور الثاني فقد تناول فيه الباحث انهيار الزمن/ تشظي الحبكة ومدى فاعليتها في الخطاب الروائي.

أولًا: الميتاقص (Metafiction)

الميتاقص يعد إحدى التقنيات السردية التي اتسمت بها رواية ما بعد الحداثة التي تضع الواقع والحقيقة في منزلة المفاهيم الماورائية (زيما، 2013، ص 217). ولعل أهم ما يتصل بهذا النوع من الكتابة السردية هو قبول العقد الافتراضي بين الكاتب وقارئه بأن النص السردي الذي يسائله القارئ لم يكن سوى لعبة خيالية خالصة لا صلة لها بالواقع (ثامر، 2013، ص 8).

ويعد ويليام غاس (William Gass) أول من أشار إلى هذا المصطلح، إذ يرى أن الميتاقص هو" القص الذي يجذب الانتباه إلى نفسه، كونه صنعة ليطرح أسئلة عن العلاقة بين القص والواقع" (خريس، 2001، ص 35)، ويعرفه ديفيد لودج

(David Lodge) بأنه " قصة عن قصة: روايات وقصص تلفت الانتباه إلى وضعها الخيالي، وإلى وقائع تأليفها" (لودج، 2002، ص 232)، ويراد به القص الذي يحيل على ذاته؛ ويجعلها موضوع سرده؛ فيسرد تشكلاته وعوالمه الداخلية، وتوالداته الحكائية، محطِّمًا الواقعيةَ السردية التي هيمنت على السرديات التقليدية.

ولهذه التقنية حضورٌ في السرد القديم برز بصورة جلية في ألف ليلة وليلة، وكليلة ودمنة (القاضي، وآخرون، 2010، ص 459)، كما أن روايات الحداثة قد وجدتها وسيلة لاستكشاف الواقع بما يمكن أن يجود به وعيهم الذاتي في ذلك، بيد أن الوعي باستثمار هذه التقنية في الكتابة السردية لم يتم إلا مع روايات ما بعد الحداثة التي عملت على استكشاف مدى الوعي الذاتي بالواقع وإخضاعه للنقد والتمحيص، فلم يعد الوعي في روايات ما بعد الحداثة مستجيبًا للواقع وعاكسًا له كما هو الشأن في روايات الحداثة، وإنما غدا منتجًا للواقع ومشكِّلًا له ومحولًا إياه إلى حكايات تنهض بالخطاب السردي للقيام بمهمة الحكي التخيلي، وتوظيف المخزون الثقافي لمعالجة الأوضاع الراهنة (ماتز، 2016، ص 295-301).

وقد حظيت هذه التقنية بأهمية لدى النقاد، حتى أن ليندا هتشيون (Linda Hutcheon) جعلت رواية ما وراء القص معادلًا لما بعد الحداثة (هتشيون، 2019، ص 155)، ومن هنا، فرقت هتشيون بين نوعين من الميتاقص، هما: (الميتاقص) و(الميتاقص التاريخي)؛ فناقشت مصطلح الميتاقص تحت ما تسميه بـ(السرد النارسيسي)، وعرفته بأنه "سرد يحيل على ذاته (selfreferring)، أو أنه ذاتي التمثيل (Autorepresentational)، فهو يزودنا بتعليقه الذاتي على وضعيته القصية واللغوية، وكذا بالنسبة إلى متعلقات عمليات إنتاجه واستقباله" (خريس، 2001، ص 44)، ولم تتردد هتشيون في دراساتها لهذه الظاهرة من التصريح بالميتاقص، إذ ترى أن "الميتاقص كما يسمى الآن هو قص القص، ويعني ذلك القص الذي يحوي في ذاته تعليقًا على هويته السردية أو هويته اللسانية أو على الهويتين معًا" (خريس، 2001، ص 37).

ووسعت (هتشيون) مجال الميتاقص، عن طريق الاشتغال على التناص التاريخي والاستدعاء التهكمي للتاريخ تحت مصطلح (ما وراء القص التاريخي) (هتشيون، 2019، ص 155) الذي يعد أحد أنواع رواية ما بعد الحداثة التي تمنح أولوية لقراءة الماضي التاريخي وفق خصوصياته وتجاربه الفردية، بعيدًا عن إسقاط المعايير والمعتقدات التقليدية عليه (مجموعة من المؤلفين، 2019، ص 14)، بحيث يضطلع الميتاقص التاريخي بالسخرية من التاريخ، والاحتجاج عليه ومحاكمته من دون إلغائه (هتشيون، 2019، ص 160)، وبهذا يتمكن الكاتب من إعادة صياغة السرديات التاريخية في ظل المؤثرات الثقافية المعاصرة التي تتشكل معرفته تحت وطأتها، بعيدًا عن سطوة الثوابت واليقينيات التاريخية الراسخة التي تؤمن بها السرديات الكبرى، فينتقد بواسطته التاريخ الذي تقدسه الثقافة الجمعية، ويسائله ويتهكم بمجرياته وأحداثه، ويضعه في أفق لا نهائي من التأويلات المفتوحة، ويعيد كتابته بأسلوب سردي مغاير لما هو مألوف في الثقافة التاريخية.

ويتلاقى هذا المصطلح مع عدة مصطلحات نقدية اشتغل عليها النقاد العرب عند ترجمتهم للمصطلحات الأجنبية، منها: ما وراء القصة، والأدب الشارح، والقصص التاريخي الشارح، والقص الشارح، وما وراء الرواية، والميتارواية، ورواية النص، واللاواقعية، والميتاواقعية، والقص الناقد، وكتابة الخرافة، والسرد النارسيسي، والرواية ذات التوالد الذاتي، والقص الإضافي (خريس، 2001، ص 22-27، 40-46)، وغيرها من المصطلحات التي قد تبدو في مجملها مترادفة في دلالتها مع مصطلح الميتاقص، مما يشير إلى أهمية هذا المصطلح النقدي ووفرته في النصوص الإبداعية، فضلًا عن تأصُّلِه في حقل الدراسات الغربية قبل العربية.

وقبل الخوض في دراسة الميتاقص في الرواية اليمنية الجديدة، يلزمنا الإشارة إلى دراسة عبدالحكيم باقيس الموسومة بـ(نرجسية الكتابة الميتاقصية: تجربة الميتاقص في رواية عقيلات لنادية الكوكباني)، وهي دراسة عميقة عالج فيها الباحثُ

الميتاقص من خلال أربعة محاور، هي: الميتاقص، والميتاقص والوعي بالكتابة، ومستويات الميتاقص في رواية عقيلات، والميتاقص والنصية الموازية؛ ففتق بواسطته الخطاب الروائي، ووقف على فاعليته في إنتاج الدلالة؛ ليخلص في دراسته إلى أن الخطاب النسوي انطلق من وعي عميق بأهمية الكتابة، وقد تمثَّل هذا الوعي في اختيار نموذج الساردة البطلة التي تنافح عن ذاتها المستلبة، ومن هنا جاءت تقنية الميتاقص متجاوزة بُعدها الأدبي؛ لتصبح اعتراضًا جريئًا على بنى اجتماعية متجذرة لا تعترف بحق الأنثى في التعبير عن نفسها (باقيس، 2014، ص 190، 110).

وتتفق دراستي مع هذه الدراسة من حيث تناولها موضوع الميتاقص، بيد أنها تفارقها في المدوَّنة والتقسيمات والمعالجة؛ فلم تقتصر على استجلاء قضايا النسوية المنبثقة من الميتاقص كما هو الحال في دراسة باقيس، وإنما تناولت الأنساق الاجتماعية والسياسية المتصلة بالمركز والهامش في ثلاث روايات يمنية تضمنت تجارب روائية ممتدة من الفترة الزمنية (2010 إلى 2020)، وبهذا تكون هذه الدراسة أكثر شمولية في استظهار أنساق المركز والهامش المتمخضة عن تقنية الميتاقص في الرواية اليمنية الجديدة.

ويتمظهر الميتاقص في مدونة البحث التي تمَّ تحديدها للدراسة في ثلاثة أشكال أساسية، هي:

- الميتاقص الارتدادي.
- الميتاقص الحكائي.
- الميتاقص التاريخي.

أ- الميتاقص الارتدادي

لعل ما يميز رواية الميتاقص أنها رواية تعكس ذاتها في تكوينها الفني، عبر السرد الارتدادي الداخلي الذي يهتم بذاته؛ بحيث "يتمركز السرد حول ذاته، ويصبح داخل النص الروائي موضوعًا لنفسه، فيقوم الرواة بتحليل مستويات السرد، وطرائق تركيب الحكاية، ومنظورات الرواة، والعلاقة بين المادة الواقعية والمادة التخيلية" (إبراهيم، 2001، ص 5)، وبهذه التقنية ينزاح الواقع سرديًّا، وتغدو الرواية تمثيلًا لذاتها التخيلي.

وتعد رواية (امرأة ولكن) للمياء الإرياني نموذجًا فنيًّا لتقنية الميتاقص الارتدادي؛ فقد بنتها الكاتبة على ضمير المتكلم، مبتكرةً شخصية (القاصة) التي تتحاور معها، فيما لاقته شخصية (آمنة) من معاناة في أثناء الكتابة وفي مسيرة حياتها؛ نظرًا للإعاقة التي أصابت رجلها، فكبَّلت طموحاتها الإنسانية، وقوضت آمالها في الحياة.

ويتجلى الميتاقص الارتدادي في سردها: "اختلفت أنا والقاصة؛ كانت تريدني أن أكون عرجاء ومصابة بإعاقة في يدي، لكني أردت أن تكون نهايتي بائعة خبز على الطريق، فكان لا بد أن تكون يدي قادرة على صناعة الخبز، بعد تفاوض وافقت القاصة، وبدأتْ بصياغة الحكاية، واختارت أن أتذكر قصتي وأربطها بأحداث زمني، وتفاصيل أيامي" (الإرياني، 2011، ص 18).

منذ بداية الصفحات الأولى تعلن الكاتبة عن أن ما تدونه ليس إلا رواية تخييلية لا تمت إلى الواقع بصلة، ويعد هذا النوع من الكتابة "كتابة جديدة تهدف إلى تحطيم مبدأ الإيهام بالواقعية، وإرساء مبدأ آخر من جماليات التلقي، يتمثل في جعل القارئ يقظًا على الدوام ومتأملًا ومتسائلًا" (الماضي، 2008، ص 140)، مما يجعل الميتاقص يبتعد عن الإيهام بواقعية الأحداث السردية، وهذا ما صرحت به الكاتبة عبر تقنية الميتاسرد التي كشفت بواسطتها سيرورة الحكاية (وبدأت بصياغة الحكاية... إلخ)، لتجعل القارئ مؤمنًا بأن ما يقرؤه في الرواية من أحداث وشخوص لم يكن سوى خيالٍ فني استدعته تقنية الكتابة الميتاقصية إلى ميدان السرد الفسيح؛ فالنص السردي لم يعد محصورًا على تصوير الأحداث بصوره التقليدية التي

تماهت معها الكتابة الواقعية التي سلمت بمقولة أن العالم قابل للمعرفة؛ تلك المقولة التي رفضها كتاب الميتاقص (خريس، 2001، ص 64)، وإنما انفتح على محاورة نفسه وإظهار الطريقة والمقومات التي يتم بها تشكيل الرواية؛ فكان اختلاف القاصة مع الساردة بجعلها معاقة اليد بجوار رجلها، مؤشرًا على انسحاق القاصة تحت وطأة نسق الذكورة المتعالي على جنس القاصة الأنثوي، فضلًا عن نسق الطبقية الطاغي على مجتمعها.

بيد أن رفض الساردة (آمنة) قبولَ إعاقة اليد هو تحولٌ ثقافي يحمل في طياته رفض ذلك النسق البطريركي/ الطبقي الساحق للأنوثة التي بمقدورها (أعني الأنثى) المساهمة في البناء والتقدم؛ فكانت (اليد) عاملًا أساسيًّا وركيزة من ركائز القوة التي تشبثت بها الساردة وأصرَّت على جعلها سليمة؛ فوجود اليد الصانعة للحياة المتمثلة في الخبز، هو إثبات لذات هذه الأنثى المهضومة في المجتمع، وتعزيز لقدراتها بأنها تملك مقومات البناء ونشر الخير في مجتمعها.

تبدو كاتبة الرواية على وعي بالكتابة وبما يقتضيه سرد ما بعد الحداثة من فوضوية لا تنبني على قالب معين، فنجدها في هذه الرواية منفتحة على التحولات في سيرورة الأحداث وما تلاقيه الكاتبة من هموم في أثناء الكتابة، فبعد أن أرادت القاصة جعل آمنة معاقة اليد بجوار القدمين، حاولت أن تجعلها ذات عزيمة قوية تتجاوز بها محن الحياة الملقاة على عاتقها. وهذا ما يجعل صورة العالم في الكتابة الإبداعية لا تتم بصورة تلقائية كما هي في حقيقة الواقع، وإنما ينقح المشتغل بتقنية الميتاقص صورة (معرفة) الواقع برؤى إبداعية تشبه التخطيط الذهني في أثناء كتابة العمل الإبداعي الذي تتشكل بواسطته صورة الواقع (خريس، 2001، ص 64). تقول الساردة:

"وكانت القاصة قد قررت أن تجعل مني فتاة قوية العزيمة لا يثنيها عن هدفها شيء، لكنني أنا من يستشعر وجع الإعاقة، وأدرك أن ما أرادت هي لا يحدث إلا نادرًا وفي حالات استثنائية، ربما أرادت أن تشبهني بصديقتها تلك الفتاة الفولاذية التي لم تثنها أوجاع قدمها ويدها عن تحقيق نجاحات عديدة؛ فأنشأت مؤسسة لمن يعانون نفس أوجاعها، وسهلت لهم دروب الحياة؛ إنها حتمًا فتاة جميلة جدًا ولكنها نادرة، وأنا أمثل الأغلبية ممن يجب أن يشعر بهم سكان الدنيا، كنت أتأمل القاصة وهي ترص السطور الواحد بعد الآخر، وتختار الكلمات الأكثر تعبيرًا عن الأمل والفرح، فيزداد خلافنا، لكنها كانت تستسلم لي في نهاية الأمر، هكذا كان يجب أن تتفهم وجهة نظر أبطال روايتها" (الإرياني، 2011، ص 21).

بهذا الميتاقص الارتدادي الذي يسمى بالسرد الكثيف (إبراهيم، 2001، ص 4، 28)، تنفتح الرواية على نسق المعاناة التي هشَّمت مشاعر الشخصية الرئيسة (آمنة)، وحطَّمت أحلامها في إثبات ذاتها الإنسانية في المجتمع، نتيجة عدة عوامل قهرية تكالبت عليها وأفضت بها إلى متاهات المعاناة والأسى؛ بدءًا من الإعاقة التي حطمت جسدها ولازمتها منذ طفولتها، ومرورًا بحالتها الاجتماعية الفقيرة واليتم الذي حلَّ بها وسلبها بهجة الحياة مع أبيها أولًا وأمها ثانيًا، وانتهاءً بجنسها الأنثوي الذي تمارس السلطة البطريركية بحقه ألوانًا من الاستغلال، انطلاقا من أن هذه السلطة تعد مدخلا للتنميط، والتمييز (واصل، 2019، ص 9).

ومن هنا، فتَّقتْ الكاتبة عبر تقنية الميتاسرد نسق معاناة آمنة، وشققت جراحاتها الداخلية وذكرياتها الأليمة النابعة من تسلط المجتمع ونظرته الدونية للآخر الهامش/ آمنة (الفقيرة، اليتيمة) ذات الإعاقة الدائمة في قدميها، وهذا ما ولَّد لديها ارتدادًا نفسيًّا سلبيًّا، الأمر الذي دفعها إلى نقل حديثها مع القاصة وما دار بينهما من حوارات عن الكيفية التي تبنى بها الرواية وشخصياتها الورقية فيها؛ فرفضت اقتراح الكاتبة تقديمها نموذجًا للمرأة المتقدة عزيمة، لأنها (أي آمنة) هي وحدها من يشعر بالمعاناة في مجتمع ترسخت فيه أنساق المركزية الاجتماعية والطبقية وغياب العدالة بين الفئات (واصل، 2011، ص 49).

وعبر تقنية الميتاقص الارتدادي تجلي هذه الرواية حالة الذات الأنثوية المحاصرة بمآسيها المتعددة في بيئة تقليدية تفرض سطوتها على الأنثى وتخترق خصوصياتها حتى تصل إلى عمق مشاعرها، فتكبلها وتحرمها من ميولاتها ورغباتها الأنثوية، وهذا ما تجليه الساردة:

"كان الحب يتسرب إليَّ من فتحات ضيقة في الرواية؛ لم تستطع القاصة أن تسدها، رغم محاولاتها الدائمة، لست أدري لماذا كانت تجد الحب ضعفًا، لا تريدني أن أحتمل عبئه إلى جوار عبء إعاقتي، كانت تقول لي دائمًا: أريدك قوية، لن أفتح قلبك للحب أبدًا في متن روايتي هذه، وحده الحب يضعف القوي، أنا دائمًا قوية لأنني لا أمنع حب الآخرين لي، أمَّا قلبي فما سمحت له بذلك أبدًا، قلت لها: لكنني أريد أن أعيش الحب لأن لي قلبًا ينبض، فاختارت لي أصعب تجارب الحب، وأصرَّت على ذلك ربما عقابًا لي لأني صممت أن أجرب الحب حتى وإن أحرقتني نيرانه. تلك الليلة لم أنم؛ فقد خشيت أن تغير القاصة رأيها وتحرمني من تجربة الحب، خشيت أن تغفل عيني فتخط هي سطورها كما تشاء بينما أنا نائمة، فهي لا تستهوي الكتابة إلا ليلًا عندما ينام الجميع -لكنها لم تفعل- وأوفت بوعدها لي" (الإرياني، 2011، ص 26-27).

بهذا السرد الميتاقصي المرتد على نفسه بالتسارد (Metanarrative) كما يحلو لإيكو تسميته (إيكو، 2009، ص 128) تكاشف الساردة (آمنة) القارئ بما يختلج في جنباتها من مشاعر أنثوية تُختزل في الحب الذي يعد إكسير الحياة وأيقونتها للعيش بسلام ووئام، لكن إعاقتها الجسدية قد فرضت عليها إعاقة معنوية؛ فاحترقت بنيران الحب الذي لم تتمكن بإعاقتها الجسدية من السير في دروبه الملتوية، والانتصار على عذاباته؛ لأن المجتمع قد جردها -بسبب إعاقتها الجسدية- من هذه القيمة المثلى، وبذلك فرض عليها عذابًا نفسيًّا فوق إعاقتها الجسدية.

ويستدرج الميتاقص الارتدادي الكاتبةَ إلى الولوج في متاهات الحياة الاعتيادية والاعتراف بانهزامية الذات الأنثوية أمام موجات الأسى النابعة من الواقع الرديء؛ فغدت الرواية مسرحًا للمعاناة التي أرغمت الشخصية الرئيسة (آمنة) على فقدان أحلامها واحدًا تلو الآخر؛ رغم كفاحها المستميت للاحتفاظ بتلك الأحلام، ويتجلى هذا في قول الساردة:

"كان لا بد لآمنة أن تستسلم للقدر الذي شاركت في ملامحه منذ تركت الدراسة، وها هي سارة ستتزوج ولن تجد آمنة أحدًا من رفاق الأمس، احترتُ كيف أنهي الحكاية، صدقوني أنا لم أكن مقتنعة منذ البدء بكل هذه الآلام لآمنة دفعة واحدة، كنت أريدها قوية، تُعلم الآخرين كيف يمكن أن نكون أقوى من كل صعوبات الأيام، لكن آمنة قالت إن هذا لا يحدث إلا نادرًا، وأرادت أن تمثل الأغلبية" (الإرياني، 2011، ص 139).

وتفقد أحمد -الذي تعلقت به رغم حبه لصديقتها سارة- في حرب سياسية ليس لها من هدف سوى قطف أحلام البؤساء/ المهمشين قبل نضوجها، وتحطيم كل ما يبعث البهجة في نفوسهم ولو كان خيالًا، فـ"ماذا بعد أيتها القاصة، خلعتِ أحمد من قلبي، وتركت الأيام تأخذ مسارات باردة" (الإرياني، 2011، ص 104)، لتنتهي بها رحلة العمر وحيدة في هذه الحياة، تكافح من أجل بذر الخير في واقع كل ما فيه مسوخ لا ترقى إلى الآدمية، ناهيك عن الإنسانية التي ليس لها أثر في الواقع، وهذا ما حدا بالساردة لمخاطبة القاصة بقولها: "ماذا تبقى من ذاكرة العمر أيتها القاصة؟ ماذا تبقى منها غيري؟ أقف على قارعة الطريق أبيع خبزي؛ لنزفَ المدينة إلى بشر بلا ملامح" (الإرياني، 2011، ص 144).

وعبر تقنية الميتاقص تتناسل المعاناة في حكاية آمنة؛ فتطوف بها القاصة في مواطن الأسى مستذكرة معاناتها في رحلة الحياة التي حاولت آمنة بواسطة الدراسة تجاوز تلك المعاناة، بيد أنها لم تفلح، فتقول: "تعيدني القاصة إلى سردي لذاكرة إعاقتي، تحديدًا إلى أول يوم دراسي، وأول فصل، وأول عام، وأول مدرسة" (الإرياني، 2011، ص 49).

وبهذا تفرض القاصة نسق واقع الإعاقة في سردها للأحداث السردية في جميع فصول الرواية، بعد أن استسلمت لرأي الساردة آمنة التي دعتها إلى نقل معاناتها وتجنب كل حدث يدعو إلى الفرحة والسرور، مما يعمق الشعور بالمأساة والمعاناة التي لحقت بآمنة، فلم يعد يومها الأول في المدرسة يومًا للذكرى البهيجة، وإنما غدا ذكرى أليمة تمزق شعورها الداخلي، وتعبث بروحها التواقة للتحرر والحياة بجسارة إنسانية.

ب- الميتاقص الحكائي

يشير الميتاقص الحكائي إلى حكاية القص عن نفسه، فهو قص داخل القص، وحكاية على حكاية؛ بحيث تتناسل الحكايات الفرعية من الحكاية المركزية، في أسلوب سردي يكسر نمطية التنامي السردي، ويجذب القارئ إلى الولوج في عالم الخطاب، مما يجعل القارئ متفاعلًا مع بنياته السردية المخاتلة، ومؤولًا لها بما يتناغم مع النسق الثقافي الذي يجعل التأويل ممكنًا في الخطاب السردي. وينهض بهذا القص سارد من داخل الحكاية السردية يضطلع بمهمة السرد الحكائي (القاضي، وآخرون، 2010، ص 328).

وفي رواية (الثائر) يوظف محمد الغربي عمران تقنية الميتاقص الحكائي بأسلوب فني يكشف عن النسق الثقافي المترسخ في مجتمع الرواية، بحيث تتوالد الحكايات من داخل الحكاية الكليَّة التي تحكي حياة الثائر (الملثم) الذي استغلت القوى المركزية حالة ضعفه؛ فمارست بحقه أشكال القهر والتعذيب والاستغلال، ويظل مشردًا تائهًا في حياته تتلقفه ألسنة السياط وقيود السجون، وفي خضم هذه الحياة المليئة بالمعاناة والأسى لهذه الشخصية المهمشة، يلتقي الثائر (الملثم) بشخصيات متعددة، تبدو منها شخصيتا (العظمي وورده) أهم هذه الشخصيات فيما يتصل بموضوعنا الميتاسرد الحكائي، ذلك أن هاتين الشخصيتين تولدت لديهما رغبة شديدة لاستكشاف كنه الملثم، وحثه على سرد حكاياته، مما هيأت تلك الرغبة مجالًا سرديًّا لفتح مساحة للحكايات الميتاسردية في الرواية.

يضعنا (عمران) أمام فاعلية الحكايات في منح الإنسان طاقة إيجابية تعيد له حياته المسلوبة، وهذا ما نلمحه في خطاب السارد/ العظمي للملثم: "فأنا يا صاحبي أرى أن كل فرد مجرد حكاية تمشي على قدمين، أنا حكاية أو قد أكون حكايات، أنت أيضًا كذلك، وكل من حولك مجرد حكايات، وفي تلك الحكايات البلسم لأوجاعنا ومتاعبنا" (عمران، 2014، ص 53).

وعلى وقع هذا الشغف الحكائي، يحكي العظمي للملثم حكاية رحلته إلى عدن، ولقائه بالمرأة الحكواتية، ومن هذه الحكاية تبرز حكاية فتاة بدوية هربت إلى عدن من بطش الأهل وسطوتهم، ويتحول الحكي حينئذٍ من العظمي إلى المرأة ثم إلى الفتاة، وبهذا يغدو السرد الأصلي كما يرى يان مانفريد (Jan Manfred) سردًا إطاريًّا أو قالبيًّا، وتصبح بذلك القصة الأصلية مطمورة (مانفريد، 2011، ص 63)، وتتجلى هذه اللعبة الميتاقصية في النص الآتي:

"الليلة لن أزعجك بأحاديثي، سأصمت وأسمعك، هيا يا صاحبي، أخرج ما بداخلك، نفِّس عن نفسك...

- جئتُ لأسمعك.
- يبدو أن مزاجك معكر.
- يعني.
- هل تعجبك الحكايات.
- هز رأسه بالإيجاب.

إذن سأحكي حكاية سفري إلى عدن، وأنتظر أن تتأجج لديك الرغبة بالحديث، حينها أشعرني برغبتك، قاطعني واحْكِ. على كلٍّ حين وصلتها سكنت مع أناس من منطقتنا في (الشيخ عثمان)، اشتغلت في البداية معهم بتحميل (البوابير) وتفريغها، ثم عملت مع من يشتغلون بتفريغ السفن..." (عمران، 2014، ص 54).

يواصل العظمي حكايته وبحثه عن ذاته في الأنثى والحكايات الأنثوية التي يتنفس بواسطتها عبير الحياة في غربته، فيحكي للملثم لقاءه بالمرأة الحكواتية التي "أخذت تحكي حكايات الهاربات إلى عدن من جور ظلم الأهل وعسف تسلط الرجال، الفارات من قسوة الصحارى وشدة حياة الجبال، حكايات دمعتْ لها عيني، وأخرى أضحكتني" (عمران، 2014، ص 60).

وهنا يتوقف صوت العظمي، ويدخل سارد جديدٌ يخاطب العظمي بقوله: "اسمعني إحداها" (عمران، 2014، ص 60)، هذا الصوت السردي هو صوت الملثم الذي هيأ بواسطته المجال السردي لتوالد الحكاية الميتاسردية، إذ يدخل مباشرة صوت المرأة (الحكواتية) الساردة التي تكفلت بسرد الحكايات على العظمي؛ فتحكي عليه قصة الفتاة المضطهدة من الهيمنة البطريركية وفرارها إلى عدن، وهذا ما يجسده السارد بقوله: "سأقصُّ عليك حكاية فتاة هاربة من المناطق الشرقية، الفارة بعد أن نوى أبوها تزويجها من مسنٍّ، معتقدة في بادئ الأمر بأنها ستقضي أيامًا قليلة ثم تعود أو ترحل إلى بلاد أخرى" (عمران، 2014، ص 60).

ويبرز صوت الفتاة لتحكي للمرأة حكاية هروبها، بحيث يختفي صوت المرأة الحكواتية من النص، ويطلُّ صوت الفتاة ساردةً معاناتها: "حكتْ لي ذات مساء: قبيلتنا كانت مرهوبة الجانب، إلى ذلك اليوم الذي تجمعت ضدها عدة قبائل لمحاربتنا، انفرط عقد قبيلتنا، انتهت أسرتي بعد ذبح أبي وأمي ضمن مذابح طالت قبيلتنا، أُحرقتْ مساكننا ونُهبت المواشي، لأجد بأني في حلٍّ من أمر الزواج بذلك الكهل. فررتُ من الموت ومن شيخ طاعنٍ يعتبرني شيئًا تابعًا له، غير مفكرة بشيء، طريق لا أعرفها، لم أسأل إلى أين أفر؟ كل ما كنت أفعله هو أن أسير مع من سار. في تلك الأثناء تناوب عليَّ طوال الطريق اثنان من الفارين، دماء وآلام، حتى وصلنا مدينة ساحلية على تخوم الصحراء..." (عمران، 2014، ص 61 وما بعدها).

وتكثِّف الفتاة الساردة في حكايتها الميتاقصية نقل المعانة التي طالت الأنثى في أثناء سفرها بحرًا من قبل مركزية الرجل التي يمثلها في الرواية قائد المركب ومرافقوه، وتعرُّضِها لوحشية الاغتصاب بعد تعريتها وتقييدها لاستغلال جسدها الأنثوي، ومن تقاوم تُرمى في البحر (عمران، 2014، ص 63 - 64).

وهي بذلك تعري فحولة الرجل الذي لم يفلح في استدرار قلب الأنثى إليه، وإنما استخدم سلطته لإخضاعها له، وانتهاك كرامتها، كما سردت الساردة دناءة السلطة الذكورية وانحرافها عن الفطرة السوية (عمران، 2014، ص 63).

يعالج عمران بهذه الحكاية الميتاقصية قضية المركز (الرجل) والهامش (المرأة)، كونها قضية ثقافية مترسخة في مجتمع الرواية، فكشفت الظلم الاجتماعي الذي تتعرض له الأنثى؛ وغدا كلُ شيءٍ متصلٌ بها مباحًا للرجل، وتحت تصرفه، فسُلبتْ الأنثى حريتها في اتخاذ قرارها المستقبلي باختيار زوجها، وبهذا غدا حظها بالزواج مرهونًا بيد السلطة البطريركية، وانتُهك جسدُها من قبل المركزية/ الرجل، وأصبح مباحًا لجميع أفراد تلك السلطة المهيمنة، وهذا ما كشفته الفتاة الساردة بقولها: "كان الجميع ينظر إليَّ ككائنٍ مباحٍ، مخلوقاتٌ قساةٌ لا يرحمون" (عمران، 2014، ص 61).

يضمر هذا الحكي الميتاسردي نسقًا ثقافيًا ترسخت جذوره لدى مجتمع الرواية بامتهان المرأة وسلبها حريتها، والتعامل معها بصفتها جسدًا لا روحًا، ومن ثمَّ مثَّل استغلال وجودها في الحياة متاعًا للمركزية الذكورية؛ بحيث يجب على المرأة وفق مركزية النسق الثقافي الرضوخَ لتقاليد مجتمعها التي قدَّست الرجل ومنحته حقَّ تقرير مصير الأنثى/ الهامش، وشرعنتْ له

ممارسة فحولته عليها وسحقها نفسيًّا وجسديًّا؛ لأنها من منظور النسق الثقافي الذكوري هامشٌ مسلوبٌ من عوامل الإرادة والاقتدار.

ج- الميتاقص التاريخي

يرى جوته (Goethe) أن التاريخ بحاجة إلى مراجعة مستمرة، مما يجعله نصًّا قابلًا للتجدد وإعادة البناء والتنظيمات التخيلية (الغذامي، 2005، ص 46)، فإعادة قراءة الأدلة التاريخية وتفسيرها في ضوء المؤثرات العصرية، يفتح أمام القارئ آفاقًا جديدة تسهم في الكشف عن رؤى جديدة وفهم أعمق لمجريات التاريخ. وتشير هتشيون إلى "أن روايات ما بعد الحداثة تقترح إعادة كتابة وإعادة تمثيل الماضي في الرواية وفي التاريخ؛ لأجل كشفه أمام الحاضر، ومنعه من أن يكون حاسمًا ونهائيًّا وغائيًّا" (أورولوفسكي، 2019، ص 54).

وإذا كانت الدراسات الشكلانية قد همَّشت ما يسميه فريدريك جيمسون (Fredric Jameson) البعد السياسي في روايات ما وراء القص (ستيرلينج، 2019، ص 329)، فإن الدراسات الثقافية قد فتحت الباب على مصراعيه للوقوف على هذا البعد المتغلغل في التاريخ، وجعلته مركزًا هامًّا في دراساتها الثقافية، وعالجت بواسطته العلاقة التنافرية القائمة بين المركزي السياسي والهامش/ الشعب.

تبدو رواية (الثائر) ساخرة من التاريخ السياسي، فعن طريق الميتاقص التاريخي يستدعي (عمران) ما يسميه فيكتوريا أورولوفسكي (Victoria Orolovsky) بـ(سلطة المعرفة المطلقة) بالتاريخ (أورولوفسكي، 2019، ص 54)، ويضعها في خانة المساءلة والتهكم من إخفاقاتها وتشوهاتها الثقافية، ومن ثم يعيد كتابة التاريخ وفق رؤيته الناقدة الساخرة، وبذلك يغدو التاريخ على -حد تعبير بول ريكور- أمرًا قابلًا للإنتاج والتجدد (ريكور، 2006، ص 32).

يتكثف في رواية (الثائر) نسق الجهل الذي تكرسه الإيديولوجية الإمامية من خلال التركيز على امتلاك الإمام جنًّا يخدمونه ويراقبون تحركات الشعب، ويُسرون له بما يحاك ضده من مؤامرات (عمران، 2014، ص 123، 169، 170، 186، 193، 243)، مما يجعل الآخر/ الشعب في انصياع تام، يسير تحت رقابة الجن الإمامية، فيلبي ما تمليه عليه السلطة السياسية تحت أي ظرف كان، من دون أن يهم بالاعتراض؛ لأن الجنَّ التي تمتلكها الإمامية ستخبرها بذلك.

وتبدو هذه الرواية مشبعة بالسخرية النابعة من الميتاقص التاريخي؛ فالثورة التي قام بها الشعب ضد الإيديولوجية الإمامية واقتلعتْها في ظاهر الأمر، هي في حقيقتها خنثى، لم تمنح الشعب أدنى تطلعاته الثورية؛ إذ ظلت القيادة الثورية المتمخضة من الإيديولوجية الإمامية تمارس عنفها السلطوي على الثوار الحقيقيين، وتنتهك كرامتهم الإنسانية؛ مفرغةً إياهم -بذلك العنف- من حضورهم الثوري الفاعل في الواقع اليمني، وهذا يبين أن تلك القيادات الثورية التي استلمت سدة الحكم لا تخدم في سياقها التاريخي الثورة والجمهورية، وإنما انساقت وراء مصلحتها، معززةً وجودها بالقمع الذي تشربته من الأيديولوجية الإمامية. ومن هنا كانت ثورة 1962م خنثى (عمران، 2014، ص 254)، مما جعل مسيرتها التغييرية وديمومتها الوجودية مصابة بالعقم؛ لأن هذا الجنس (الخنثى) الذي نُعتت به الثورة لا يمتلك حق الديمومة في الواقع البشري.

ويُشيِّد السارد (الملثم) بتفاصيل حكاية عبدالله الشاوش وتدرجه في المناصب الإمامية - الجمهورية، قصًّا ساخرًا يلغي فاعلية الثورة، ويطيح بأهدافها التي يطمح لها الشعب، وهذا ما تجلى في النص الآتي:

"عند بوابة قصر البشائر رأيت -ويا للعجب- الشاوش عبدالله على عربة صغيرة إلى جوار سائق بملابس عسكرية فخمة، ووجه ممتلئ، جسمه مكتنز، خرجت العربة مسرعة تثير غبارًا وصوت محركها يفرقع، سألت لأعرف أن ولي العهد قد

عينه قائدًا لـ(عكفته) الحرس الخاص، وأضحى متنفذًا على أهم مخازن الأسلحة في صنعاء... رددت الإذاعة أخبار الثورة؛ ليعلن الشاوش عبدالله رئيس مجلس قيادة الثورة..." (عمران، 2014، ص 254، 262 - 263).

ويمارس الشاوش بمنصبه الجديد العداء الثوري والكبت الاجتماعي والقهر السياسي، وبذلك تغدو أهداف الثورة مفقودة في مجتمع الرواية؛ فقد ظلت هذه السلطة تعيد سياسة سابقتها، وتعزز وجودها بالقهر والسلب المنصبين على الشعب/ الهامش. وهذا يكشف سياسة ثورة الجمهورية وقتئذ التي تحولت بممارساتها القمعية إلى شكل من أشكال السيطرة كما يحلو لمارك كوري (Mark Corey) نعت تلك الثورات بالقمعية (كوري، 2020، ص 132).

وتبرز هذه التقنية الأنساقَ الثقافية بما اشتملت عليه من عاهات تشي بتخلخل وحدة النسيج الثوري/ المجتمعي وتؤسس لتباينات شتى في الثقافة المجتمعية التي تسيرها المصلحة، وبذلك يغدو سردُ الميتاقص التاريخي على حد تعبير (هتشيون) انعكاسًا ذاتيًا مكثفًا يتجاوز سلطة التاريخ التقليدي، إذ بواسطته تعيد الرواية – ومن ورائها الكاتب – تشكيل السياق التاريخي وتقييمه (أورولوفسكي، 2019، ص 53-54)، وهذا ما يجليه النص الآتي:

"في اليوم الثالث انتشرت أخبار عن هروب الإمام المنصور على ظهر مصفحة أحد الثوار، ليهربه أحد المشائخ إلى جبال حجة" (عمران، 2014، ص 262)، فعن طريق الميتاقصي التاريخي يفضح السارد أسرار ثورة 1962م ضد الحكم الإمامي، والاختراقات التي نأت بها عن مسارها الصحيح، مما منح السلطة الإمامية قوة وامتدادًا في صلب الجمهورية الوليدة، لتعطل بذلك الامتداد القوة التغييرية التي تتمتع بها الثورات، وبهذا البناء الميتاقصي التاريخي تكشَّف نسق الخيانة الذي مارسه الثوار الانتهازيون وقتئذ، وألحق الثورة بالتخلف عن تحقيق أهدافها.

وتمضي هذه التقنية في تعرية نسق الغدر الذي تنتهجه قبائل الطوق المحيطة بصنعاء؛ فهذه القبائل تتلون كالحرباء، وتنجر وراء مصالحها الذاتية من غير أن تحكم العقل الذي يوجب على الفرد خلع عباءة الماضي، والانفتاح على الحضارة الحديثة، والعمل على بناء الوطن، واختيار قيادة وطنية تقوم استراتيجيتها على الخبرة والتميُّز، فنجدهم يستميتون مع السلطة الإمامية؛ لأن الإيديولوجية الإمامية ترسخ الجهل الضامن لاستمرار عبث السلطة والقبيلة، وترسيخًا لهذه الإيديولوجية المستمدة شرعيتها من الجهل، تمَّ اغتيال الشخصية الثائرة (علي عبدالمغني) على يد القبائل التي كانت تقاتل إلى جانب الثوار، لكنها تبدلت حين تلقت الدعم المادي من القوى الموالية للإمامة، فاغتالته (عمران، 2014، ص 302)، وبذلك مثَّل اغتياله اغتيالَ حلم الوطن، إذ عادت عقبه الوجوه الحرباوية إلى سدة الحكم من بوابة الجمهورية الوهمية. وبهذا السرد الميتاقصي تسقط خرافة النضال القبائلي ودوره الفاعل في تحقيق الجمهورية.

وتلامس رواية (**قدما غول**) لسلوى مقبل، حدود الميتاقص التاريخي عند استدعائها الماضي الأسطوري بأسلوب ميتاقصي يسهم في نقد الواقع وإضفاء طابع السخرية من السلطة الذكورية التي جنَّدتْ وجودها لاستغلال طفولة الأنثى، وبهذا التوظيف الميتاقصي تتمرد الكاتبة على الماضي، وتحاول هدمه من داخله على نحو ما يسمى لدى هتشيون بالنقد القسري (complicitous critique) (مجموعة من المؤلفين، 2019، ص 15-16).

ولعلَّ ما يميز الميتاقص التاريخي في هذه الرواية، هو أنه يرد بصورة سريعة في ثنايا الرواية، كما نجد ذلك في استدعائها للشخصيات التراثية كالملكة بلقيس (عفيف، وآخرون، 2003، 1/ 542-548)، وللأساطير كعبادة الأنثى (حطاب، 2017، ص 258-259) وأسطورة النيل (فؤاد، 1997، ص 171 وما بعدها)، فهذا الاستدعاء الميتاقصي التاريخي يعبِّر عن موقف تنزع إليه الكاتبة، ويحاكم الأنساق الثقافية في العصر الحديث.

جاء الميتاقص التاريخي بأسطورة النيل في حوار الساردة (سبأ) مع العاقل عبداللطيف؛ حيث تقول:

"تحكي الأساطير يا هذا، أنه في أحد العصور كان المصريون القدماء يقدمون كل سنة عروسًا بكرًا جميلةً للنيل؛ امتنانًا لما يقدمه من خيرات لهم، كانت تقام كل طقوس الزفاف، وتزف العروس التي وقع عليها الاختيار، وترمى بالنهر، ظنًّا منهم أن النيل يعجب بذلك، ترجع الأقاويل أن فعلتهم تلك كانت بسبب مشورة كاهن، بعد أن فاض النيل، فظنوه غاضبًا، سئم الوحدة، ولكن لا يهم هنا السبب، رغم أنني أفكر أن ذنب كل عروس في كبد هذا الكاهن الأحمق. النتيجة يا سيدي كانت موت الصبايا، وهذا ما يذكرني بفعلتكم" (مقبل، 2019، ص 106-107).

إن هذا الميتاقص التاريخي المبني على استدعاء التراث الأسطوري يعري السلطة الذكورية التي أمست كالنيل الذي لا يعطي خيره، ولا ينتظم مجراه إلا عندما تجدد نشاطه الأنثى بغيابها فيه. وإذا كانت الأنثى في الأسطورة تقدم نفسها منقذًا للمجتمع، وتقوم بحدث بطولي تجعل الطبيعة (النيل) تنصاع لها، وتعتدل بها شوكة الميزان الكونية، على الرغم مما يغمرها من خنوع وطاعة تامة للسلطة الذكورية التي غيبتها في شهوتها/ ماء النيل؛ فإن هذا الاستدعاء التاريخي قد تأسس على إحداث القطيعة بين صورته التراثية لأسطورة النيل وصورته المعاصرة كما تراها الكاتبة، فجاء الميتاقص ممثلًا رفضًا لتغييب الأنثى المعاصرة في تيار الذكورة المستغلَّة طفولتها، بل إنه يتجاوز هذا الرفض إلى قطع صلة الثقافة الذكورية بالتاريخ السحيق، واقتلاع جذورها من عمقه المشرعن لهذه الثقافة المستبدة بالأنثى، وتُلقي باللوم على السلطة الدينية المتمثلة في الكاهن الذي أشار بتقديم عروس للنيل حتى يهدأ غضبه، وهذا الكاهن يقابله القاضي الذي شرَّع -كما مرَّ سابقًا- الاستمتاع بالطفولة، فلا فرق بين طفلة تُزفُّ عروسًا للنيل الطاغي بأمواجه العاتية، أو للرجل المتباهي بفحولته.

وقد جاء هذا التوظيف الميتاقصي لأسطورة النيل في الخطاب السردي حاملًا نسقين متضادين هما: الهدم والبناء؛ هدمُ الثقافة الذكورية وخرافاتها القائمة على الاستمتاع السلبي بابتلاع طفولة الأنثى، وبناءُ ثورة أنثويَّة تحرر الأنثى، وتمنحها حياة ساميةً تصون ذاتها وتعزز وجودها الحر في المجتمع.

وعن طريق الميتاقص التاريخي تعْبُر الذات الأنثوية الزمنَ الحاضرَ الذي هُمِّشتْ فيه إلى البدايات الأسطورية التي كانت فيها الأنثى إلهة معبودة، فتتشبث الذات الأنثوية بسلطة الأنثى الأسطورية، وتحاول بواسطة الميتاقص التاريخي أن تستعيد مكانتها في المجتمع الذكوري المستبد بها، وهذا ما يجليه النص الآتي:

"فجاء وأد البنات رويدًا رويدًا، وتعددت الطرق حتى أصبح وأدهن تزويجًا، كما الآن. تلك الأسطورة التي ابتدعتها الآن هي ما أظنه قد حصل، وإلا فقد كنا معبودين لا عابدين، وكأن البشرية قد انقسمت لعابد ومعبود بتغليف الولاء بقول ولِيٍّ" (مقبل، 2019، ص 98).

فالذات الأنثوية هنا تجتر التاريخ بقوته الأسطورية، وتحاول الاحتماء به من سطوة الذكورة والانتصار على آلام الحاضر، وهذا الاجترار ترسيخٌ للنسق الثوري الذي تحمله الذات الأنثوية وتبحث عنه لتخليصها من السطوة الذكورية، فضلًا عن أنه فضحٌ لزيف السلطة الثقافية التي كرَّست استعباد الأنثى وأسقطتها من مكانتها الرفيعة التي احتلتها في الأزمنة الغابرة.

وفي الرواية يتعزز بواسطة الميتاقص التاريخي نسق التمرد والسخرية من التقاليد البالية، ويظهر هذا النسق جليًّا في قول الساردة:

"نظرت في ليلة نظرة إلى النجوم، فوددت لو أحطم كل تماثيل الرجولة التي يدعيها القوم، وددت لو أمحو معتقداتهم وعقولهم، ليتني قد استطعت فعل هذا. آه لو أن لي قوة بهم ما لبثت في مكاني هذا ثانية واحدة، آه لو أحكمهم كبلقيس، فأخرجهم من عبادة شمسهم إلى عبادة الله حق عبادته" (مقبل، 2019، ص 48).

فهذه الذات الأنثوية التواقة للحكم (آه لو أحكمهم كبلقيس) – على رغم ما يشوبها من توجع وتمنٍ قد لا يتحقق واقعيًّا – قد حملت حلمًا ثوريًّا باستدعائها الملكة بلقيس، كما أنها عرَّت الثقافة الذكورية التي ما زالت تعبد شمس العادات والتقاليد البالية المستبدة بالأنثى، ومن هنا، تتكفل الذات الأنثوية سرديًّا إذا تهيأت لها الظروف بتحريرهم من هذه العبودية القائمة على التمايز -كما حررتهم بلقيس من عبادة الشمس- وإعادتهم إلى روح الإنسانية التي تنبذ الطبقات الاجتماعية، وتؤسس نظامًا عادلًا يحفظ للأنثى كرامتها، ويمنحها حقوقها الاجتماعية من دون استغلال أو إقصاء.

مما سبق، يمكن للقارئ أن يجد تفاوتًا في توظيف الميتاقص في (الثائر) و(قدما غول)؛ ففي رواية (الثائر) نجد شخصياتها قد اتحدت بالتاريخ على امتداد الرواية، وامتزجت به بروح إبداعية تحاكم الماضي، وتجتره إلى ساحة الإدانة العلنية؛ وهذا يدل على استيعاب كاتبها (عمران) لمجريات التاريخ وأثره البالغ في الحاضر، ولعل هذا نابع من مجال اختصاصه وعمله؛ فهو متخصص في التاريخ، وسياسي تقلد عضوية البرلمان في فترة ما، مما جعل روايته مستوعبةً لقضايا المجتمع المعاصر الذي ما زال يرزح تحت سطوة الثقافة التاريخية بعاهاتها المتعددة. وهذا بخلاف رواية (قدما غول) التي جاء فيها الميتاقص التاريخي إشارات عابرة تبعًا لمقتضيات الحدث السردي الذي لم يرق فيه الميتاقص التاريخي إلى الاتحاد الكلي بالتاريخ، وإنما جاء بصورة سريعة في الخطاب السردي المناهض للهيمنة الذكورية.

ثانيًا: انهيار الزمن/ تشظي الحبكة

تبرز الحبكةُ في مقدمة العناصر السردية التي طالها التجديد في رواية ما بعد الحداثة التي تتشكل بنيتها من أحداث مبعثرة وغير متسلسلة، لا يمكنها أن تتنامى خطيًّا في الخطاب السردي، مما يمنح القارئ فرصة لقراءة الخطاب السردي بعمق، فيعيد ترتيب الأحداث السردية، وبناء الروابط بين شخصياتها وأمكنتها وأزمنتها؛ لاستكشاف المغزى الفني من هذا البناء المتشظي، ومدى صلته بالواقع الثقافي.

ولعل من نافلة القول أنه لا يمكن أن تكون هناك رواية بدون حبكة؛ لأن "الحبكة في الرواية هي بنية النص؛ أي النظام الذي يجعل من الرواية بناءً متكاملًا" (زيتوني، 2002، ص 72). وقد دأب النقاد على وسم مراحل الأدب - ومنها السرد - بسمات موضوعية وفنية تشف عن روح العصر الأدبي والثقافي. وتبدو الحبكة السردية علامةً بارزة على التغيرات التي أصابت البنية السردية في ظل التغيرات المجتمعية المتلاحقة. ويمكن للقارئ أن يلمح بوضوح تلك التحولات الفنية في بنية الحبكة السردية، ولعل ما يهمنا هنا هو الحديث عن نقض مركزية الحبكة وتشظيها في الرواية المعاصرة المنتسبة إلى حركة ما بعد الحداثة شكلًا ومضمونًا، مع الإشارة إلى الكيفية التي تشكلت بها الحبكة في الرواية التقليدية.

لقد انطبعت الرواية التقليدية بحركة سردية تقوم على التتابع الزمني المفرط للأحداث (ماتز، 2016، ص 160)، بيد أن الروائيين قد ضاقوا ذرعًا بهذا السرد الرتيب الذي لم يعد قادرًا على التفاعل مع تعقيدات الحياة اليومية ومتغيراتها المتسارعة، إذ "من المنطقي عدم صلاحية شكل قديم للتعبير عن وقائع حديثة؛ خاصة عندما تكون هذه الوقائع نتاج ثقافة وإيديولوجيا" (الرمادي، 2022، ص 37).

وهذا ما قادهم إلى تكسير الحبكة والتحرر من هيمنتها التقليدية وقوانينها الصارمة، عن طريق تحطيم البنية السردية، ونقض الاحتكام لمبدأ السبب والنتيجة في سرد الأحداث، والانطلاق في عملية السرد من أحداث لا تخضع لسطوة التسلسل الزمني الذي تقدسه السرديات التقليدية. وبذلك يتكسر الزمن ويفقد خاصية التسلسل التي تعد أهم خاصية في السرد التقليدي، مما يؤدي إلى انهيار السرد الخطي، وتحطم الحبكة التقليدية القائمة على البداية والذروة والنهاية، بحيث

تتداخل الأزمنة السردية، وقد تختفي أحيانًا، وتغدو عناصر الخطاب السردي محكومة بسلطة التشظي، فيتبعثر المكان، وتغيب الشخصيات، وتنزاح لغة الخطاب السردي (الماضي، 2008، ص 15، وثابت، 2018، الغيثي، 2018).

إن هذا التحول في بنية الخطاب الروائي لا يعني الاختفاء الكلي للحبكة، وحذفها من عناصر الخطاب الروائي، بحيث يتحول الخطاب إلى أحداث مبعثرة لا تحمل أي قيمة فنية أو ثقافية، وإنما هو شكل من أشكال التحبيك السردي، وسمة من سمات ما بعد الحداثة الفاعلة التي تحفز القارئ على إنتاج المعنى (النية، 2019، ص 324)، مما يوحي بحيوية الخطاب الروائي وقابليته للتجدد والتجاوز.

وسنقتصر في دراستنا هذه لمدونة البحث على تشظي حبكة الحدث الزمني؛ لأنها – أي الحبكة – ترتبط بشدة بالزمن والحدث، فهي" نظام يشد أجزاء الحدث، ويتولى ترتيبها وتركيبها في نظام كامل" (زيتوني، 2002، ص 72)، فضلًا عن أنها تمثل قطب الخطاب السردي، وتستولي على جميع تحولاته الفنية، كما أشار إلى ذلك دوكروت (Ducrot) وتودوروف (Todorov) (القاضي، وآخرون، 2010، ص 458).

جاءت رواية (**الثائر**) متمردة على الشكل التقليدي القائم على التسلسل المنطقي المحكوم بالسبب والنتيجة وتتابع الأحداث السردية، فقد فتت عمران حبكتها، وبعثر أحداثها السردية بما يسمح للقارئ بتقصي الواقع الروائي، وقراءة شخصياتها وأحداثها وفق أنساقها الثقافية التي شُكلتْ في إطار قضية المركز والهامش ضمن واقع الخطاب السردي، فـ"في ظل التفتت والتبعثر والتناثر، لا بد من تفجير منطق الحبكة القائمة على التسلسل والترابط، أو البداية والذروة والنهاية" (الماضي، 2008، ص 15).

يبرز تشظي الحبكة منذ بداية الرواية متخطِّيًا الفصول الحياتية الأولى للشخصية الرئيسة (الملثم) التي عاصرت الإمامية والجمهورية. فتتشكل الرواية بفيض من الاستذكارات التي يتحقق بها تكسير زمن الحكي التقليدي، مما يقود حتمًا إلى تكسير منطقية الحبكة الحكائية (معتصم، 2004، ص 32-33)، مولدة بتلك الاستذكارات أنساقًا ثقافية تستدعي من القارئ إعادة النظر في النص وترتيب أحداثه المتناثرة، مما يفتح أفق التأويل الثقافي المتناغم مع النص ومرجعياته، وخلق سياقٍ ثقافي تتسق فيه الأحداث السردية وتتعاضد فيما بينها.

ولسنا هنا نتغيا تتبع تفاصيل البنيات الحكائية المتشظية، وإنما نحاول الوقوف على الأنساق الثقافية التي تشكلت عبر حكاياتها الكبرى التي اصطبغت بطابع الانهيار الحكائي الذي جسّد واقعًا مليئًا بالرعب والبطش المركزي.

ويبدو العنصر الزمني مبنيًّا على هذا الأساس المتشظي لاتصاله الوثيق بالحبكة السردية؛ فالأحداث السردية في الرواية لا تتصل زمنيًّا ولا تتنامى منطقيًّا كما نلحظ في الرواية التقليدية، مكونةً بذلك أسلوبًا سرديًّا يشكل نسقًا ثقافيًّا يستوعب الوضع الاجتماعي تاريخيًّا؛ إذ يبدو الماضي ثقافيًّا موحشًا وممزقًا، ومتغلغلًا في الحاضر وباسطًا هيمنته عليه بكثافة حضورية تختزل أنساقًا ثقافية تنبعث من مضمون الحكاية الكلية التي تشف عن انهيار القيم الإنسانية والدينية التي ينساب في إطارها الخطاب السردي، وهكذا نجد أن الخطاب السردي الممزق في الرواية يتناغم مع الواقع اليمني الذي يعيش في تشظٍّ وانقسام شلَّ حياته وحركته التقدمية، وأفضى به إلى التخلف والجمود في شتى جوانب الحياة الإنسانية.

يتجاوز الكاتب عن طريق تقنية الاستذكار البدايات الأولى لحياة (الملثم)، وينطلق من لحظة هروبه من مقبرة خزيمة، حيث تبدأ الرواية أحداثها من ثورة الذات على النظم السياسية التي سلبت الهامش/ الشعب إنسانيته، والنص الآتي يبين ذلك:

"تلك الليلة لم يكن مصدقًا أنه يسير سليمًا، بعد فراره من مقبرة خزيمة، في عمق أخدود السائلة بعيدًا عن رصاص الشرطة الحربية، وحيدًا تظلله روائح البارود، تسلل داخل قبة المهدي المحاذية للسائلة" (عمران، 2014، ص 7).

تمثل هذه البداية السردية المتجاوزة لمرحلة الطفولة تجاوزًا للمألوف السردي، وهدمًا لحبكة الزمن التقليدي التي اعتادت على تسلسل الأحداث وتدرجها من البداية حتى النهاية، وتبرز بفاعلية دينامية في هذا الخطاب الروائي؛ لأن هذه البداية الدينامية المغايرة لبدايات الرواية التقليدية تدشن حسبما ترى -أندريا دي لانجو (Andrea Del Lango)- لحظة أساسية وحاسمة وذات تأثير حيوي في سير الأحداث الروائية بشكل كامل (أشهبون، 2013، ص 195-196).

وبهذه البداية الدينامية يجد القارئ نفسه أمام خطاب ثائر اختزل أكوامًا من المعاناة والآلام للشخصية التي لم تتضح هويتها بعد في النص، بحيث يحضر هذا المقطع الافتتاحي محفزًا لاستكشاف كنه الشخصية الرئيسة عبر تتبع سيرورة السرد المتشظي الذي حبكت به الرواية.

ويسترجع السارد بواسطة الاستذكار حياة الشخصية الرئيسة وما لاقته من معاناة في سبيل تخليص الذات/ الوطن من المركزية السياسية القمعية التي انسلخت من المبادئ والقيم الإنسانية، ومن هنا " عادت ذاكرته تستعيد أحداث ليلته الأخيرة في سجن الرادع، حيث انكفأ يصلي منتحبًا في انتظار زوار الثلث الأخير من الليل، جلبة العسكر في ساحة السجن، صوت شاوش السجن (المسوري) يأتيه من الليلة الفائتة: انتظرهم سيأتون لزيارتك غدًا ياا بطل، ماطًّا حروف كلماته بتهكم" (عمران، 2014، ص 7).

هذا الحدث الذي استعاده السارد في بداية الرواية يأتي في السرد التقليدي في الفصول الأخيرة لحياة الشخصية، بيد أنه أورده هنا في بداية الرواية؛ ليدلل نسقيًا على تأكيد انهيار العلاقة بين السلطة السياسية (الجمهورية الوليدة) والشعب الذي تمثله هنا الشخصية الرئيسة، فقد قامت العلاقة بينهما على أساس ممارسة القمع والتهميش، فضلًا عن أنه يحفز الهامش/ الشعب إلى التغيير وتجاوز الواقع والثورة ضد الأنظمة السياسية المتغطرسة.

ويؤسس الكاتب عالمه السردي من غير الاحتكام إلى التسلسل السردي المنتظم؛ فيسترجع حياة الشخصية الرئيسة وصلتها بالواقع وشخصياته، ويبني عالمه السردي عن طريق الذاكرة والحكايات ذات السرد المتناوب والمتقطع، وهذا يحفز القارئ على إعادة تشكيل النص حسب ثقافته النقدية وقدرته على تلمس المفاتيح السردية للوصول إلى الأنساق الثقافية التي يختزلها النص.

يرصد الكاتب بواسطة هذه التقنية الفنية واقع حياة المجتمع اليمني، مقدِّمًا أحداثًا وقعت في عام 1964م على أخرى سبقتها زمنيًّا، مما يجعل الرواية تبدو غير قادرة على توليد التسلسل المنطقي بين أحداثها المكونة لها، وإنما تأتي أحداثها السردية تبعًا للرؤية التي يرى بها الكاتب مجتمعه:

" حشود كدسها الفجر على شوارع ميدان التحرير، سياج عسكر يحمي مساحة ترابية خططت بطحين جير أبيض، جدران حجرية لمبانٍ زينت بالأعلام والصور تطل على المشهد، منصة تتكئ، صدى صوت: بالإرادة والعزيمة والكفاح، اليمن أعلنها ثورة على الفساد... ليخطب ناصر، طائرة عمودية تدنو من حنجرة الميدان، شلال (شوكليت) تتناثر فوق الرؤوس، تموج الأجساد، وتتداخل الأذرع، تبحث الأصابع عن قطع حلوى بين الأقدام، كان هذا منذ أكثر من عام، ذلك ما أخذ يحكيه أحدهم لمن حوله في أحد مقاهي ميدان التحرير، يواصل الرجل حكايته لمن حوله مشيرًا إلى منصة متهالكة في الطرف الآخر من الميدان: ألا ترونها تلك التي أمست مهجعًا للكلاب، كانت بالأمس محط أنظار الحشود" (عمران، 2014، ص 17-18). وهذا يكشف نسقًا ثقافيًّا يتمثل في انهيار نظام الجمهورية اليمنية.

وتأخذ الرواية طريقها في الكشف عن الذات وتحريرها من الواقع المفروض عليها بمركزية السياسة والدين، فتتحول شخصيتها الرئيسة (الملثم) من عنصر هامشي لا قيمة له إلى مركزي يكرس حياته لكشف المستور (المسكوت عنه) وبناء ذاته، ولعل هذا ما دفع الكاتب إلى ولوج عالم التشظي والتفتيت الحكائي؛ ذلك أن هذه الذات الهامشية – أعني ذات الملثم – بحاجة إلى ترميم وإلى منحها الثقة لاستعادة كينونتها المسلوبة، ومن هنا كان تقديم السرد لثورتها، وانتقامها من بعض الشخصيات، التي سلبتها إنسانيتها (كالمسوري، وحامل السوط) (عمران، 2014، ص 32، 76 - 77) مشروعًا لرسم طموح الإنسان اليمني التواق للحياة الكريمة؛ فالشعوب لا تنسى من مارس بحقها الجور والطغيان، وفي ذلك نسق ثقافي يحث على تحرير الذات/ الشعب والانتصار للكرامة.

وتتحول الارتدادات الاستذكارية في الرواية إلى تفاصيل حكائية متشظية سرديًّا، تكشف عن انهيار القيم الإنسانية والدينية في مجتمع الرواية، فنجد الكاتب يعود إلى مرحلة الطفولة الخاصة بالشخصية الرئيسة (الملثم)، وكيف تشتتت أسرته على يد السلطة السياسية الإمامية التي يمثلها شيخ القرية التابع للسلطة الإمامية (عمران، 2014، ص 84).

وعلى أثر ذلك يمضي (الملثم) ممزقًا تائهًا في صنعاء، فاقدًا وطنه (أسرته)، لتتلقفه السلطة الدينية (الأعمش) (عمران، 2014، ص 100 وما بعدها) التابعة للسلطة السياسية الإمامية، التي استغلته وحاولت مسخه وطمس هويته؛ حتى يصبح فردًا لا قيمة له في الحياة، فيفقد بذلك التأثيرَ الفاعل في الحياة، ويتلاشى في دائرة الشهوات المنحرفة التي حقنته بها السلطة الدينية (عمران، 2014، ، ص 103-105، 111-112، 133-136، 177-178).

ومن هنا، تبدأ صراعاته في الحياة، وتتأرجح ذاته ما بين الخنوع لإغراءات السلطة السياسية - الدينية والانتصار للذات؛ ليتخذ -بعد معاناة- قراره بعدم الرضوخ للواقع الذي يفرض هيمنته السياسية والدينية على الهامش/ الشعب بكل قسوة ودناءة، فيفر من سجن الإمامة، ويقطع الفيافي والقفار من أجل الحرية، ويلتقي بكائنات الرمل العجائبية التي يسرد حكاياتها على وردة (عمران، 2014، ص 218 وما بعدها)، وبهذا نكون أمام ميتاقص حكائي - عجائبي دفع بالخطاب الروائي بعيدًا إلى التوغل في عملية الهدم والانهيار الحكائي.

يعود الكاتب بعد ذلك للحديث عن ثورة 62 ميلادية، وهو تاريخ ميلاد الجمهورية، وينعتها بـ(خنثى 62) (عمران، 2014، 254)، وفي ذلك إشارة إلى ما آل إليه النظام الجمهوري وحجم المأساة التي التهمت الماضي والحاضر اليمني، فغدت هذه الثورة خنثوية مسلوبة من حق الانتماء للكيان الإنساني المتمثل في الذكورة والأنوثة الحقيقيين، ونتيجة لهذه الانتكاسة الثورية، بدا حراس الجمهورية الذين يعول عليهم حماية الوطن لصوصًا ينهبون الشعب ويذيقونه ألوان القمع والتنكيل، فيسلبون (الملثم) ما لديه من مال عند عودته من زيارة أحد جرحى الثورة (عمران، 2014، ص 307 – 308). وهذا السرد المهشم يعري المراكز الاجتماعية والسياسية والدينية في مجتمع الرواية، ويرفض ممارساتها السلطوية وسياستها الاستغلالية.

وتأتي خاتمة الرواية معززة لمركزية السياسة الإمامية، ففي اليوم الذي احتفل فيه الشعب بالنصر العظيم "لم يسمع (الملثم) عزف النشيد الوطني، ولا صوت رئيس الجمهورية يبارك للشعب اليمني انتصاراته التاريخية، مفاخرًا بأبطال الشعب اليمني من جيش وأمن ومقاومة شعبية ومتطوعين" (عمران، 2014، ص 395)، فضلًا عن أن جميع الشخصيات السلطوية (إمامية وجمهورية) التي ظن الهامش الملثم/ الشعب أنه انتقم منها قد غدت أبطالًا، وارتقت منصة التكريم؛ للتكريم والاحتفال بالنصر العظيم (عمران، 2014، ص 395 - 397).

فهذه النهاية المخاتلة مشحونة بالمعاناة التي طالت الشعب اليمني؛ فالمركزية الإمامية (السياسية والدينية) ما زالت متجذرة فيه، ومتجددة على امتداد الماضي والحاضر؛ تتحكم بزمام أمور الشعب، وتسرق إنجازاته، وتفرض سطوتها المتجددة على كافة الأصعدة الحياتية في المجتمع.

إن البناء السردي المتسلسل قد انفرط في الرواية؛ إذ اختل الترابط الزمني بين أحداثها؛ فجاءت حكايات متناثرة، وقُدمت أحداث على أخرى كان حقها التقديم، وبذلك انفرطت الحبكة، وبنيت وفق الرؤية التي يرى بها الكاتب مجتمعة، فتشكل بهذا البناء المتفكك جمالٌ فنيٌّ يختزل في طياته أنساقًا ثقافية هي في مجملها نقد للواقع، وتنديد بما آل إليه المجتمع من تردٍّ وانهيار أفضى به إلى التناحر والاقتتال وتغييب روح العدالة والمساواة بين أبناء الوطن الواحد، فضلاً عن هيمنة القوى السياسية وتغييب الآخر/ الشعب بممارسات قمعية عدة كالقتل والسجن والاغتيالات.

وفي رواية (**امرأة ولكن**) تنطلق الكاتبة من مخزون ثقافي مثقل بهيمنته على مجتمع الرواية؛ فجعلت الإعاقة الجسدية للشخصية الرئيسة محركًا فاعلًا لتفتيت الآمال وتحطيم الأماني على صخرة الواقع المركزي، وتهشيم الذات الأنثوية التي تتنامى هامشيتها مع بنية الخطاب السردي، فبنتْ عالمها السردي بمهارة فنية وجمالية مع الموضوع، ورتَّبتْ أحداثها السردية حسب رؤيتها للواقع المتشظي بخيباته وانكساراته.

تعول الكاتبة كثيرًا في روايتها هذه على القارئ وثقافته في تفتيق النص وسد ثغراته وترتيب أحداثه التي بعثرها التشظي في بنية النص السردي، ولعل هذا ما يدفعنا إلى القول إن الكاتبة دعت بمعالجتها قضايا المهمشين في هذه الرواية بتقنية تشظي الحبكة إلى تغيير النظرة الدونية السائدة نحو المهمشين لا سيما الأنثى المعاقة، والوقوف بجانبهم وعدم سلبهم حقوقهم من الحياة، وإعادة بناء الواقع الاجتماعي بناء إنسانيًّا عادلًا؛ ينصف الهامش ويشعره بأهميته في الحياة، ويحقق روح العدالة بين كافة طبقات المجتمع، وبذلك تعتدل كفة الميزان، وتنعم الحياة بالإنسانية.

تبدأ الكاتبة روايتها من اللحظة الأشد ألمًا ومعاناة، تلك اللحظة المتمثلة في رحيل أمها ومفارقتها الحياة؛ لتتضاعف من وقتئذ معاناتها، وتغدو مرتعًا خصبًا للآلام على امتداد سنوات عمرها في الخطاب السردي:

"ما زلت أقف في المكان ذاته أمارس الدور ذاته، وكأنما الأقدار تناست وجودي هناك على قارعة الطريق منذ مدة طويلة؛ تحديدًا منذ توفيت أمي. أتذكر جيدًا ذاك اليوم عندما تخلت أمي عن كل شيء لتحتفظ بحقها في الموت والرحيل وتركي لوحدي مع قدري، ولتحقق فقط رغبتها باللحاق بأبي الذي رحل قبل ولادتي بشهر" (الإرياني، 2011، ص 11-12).

ويتنامى الحدث السردي مكثفًا نسق معاناتها وانكساراتها وخيبة أحلامها الوردية، فتقف بعد رحيل أمها بإعاقتها الدائمة بائعة خبز على الرصيف، وهذا ما يجليه النص الآتي: "لا زلت اليوم أقف في المكان ذاته، أرتدي ستارتي ذاتها بألوانها الحمراء والزرقاء التي صدعتها حرارة الشمس وأتربة الطرقات، أشد لثامي على وجهي ولا أنسى في كل مرة قبل خروجي من داري لبيع الخبز؛ لا أنسى أن أنظر في المرآة لأتلقف فجيعتي الدائمة، فملامحي لا زالت كما هي لم تتغير..." (الإرياني، 2011، ص 17).

بيد أن هذا التنامي السردي سرعان ما ينكسر بواسطة اشتغال الساردة على تفتيت الأحداث السردية وتقديم نمط سردي مغاير للنمط التقليدي؛ فتتصدع الحبكة الروائية، ويتهاوى خط الزمن المتتابع؛ لأن الخطاب السردي المعاصر "لم يعد طريقًا مستقيمًا يسير فيه القارئ من نقطة انطلاق بداية، ولا يعرج هنا أو هناك حتى يصل إلى النهاية (نقصد السرد الخطي على الخصوص)، بل أضحى النص لعبة جمالية تتجاذبها عناصر نصية متعددة" (أشهبون، 2013، ص 253).

وعلى ضوء هذه الرؤية يرتد السرد إلى بداية طفولتها، راصدًا رغبتها العارمة في الالتحاق بالمدرسة – مثل صديقتها سارة – والحوار الآتي بين آمنة وأمها يجلي هذه الرغبة التي طحنها الفقر والإعاقة: "سألت أمي ذات صباح بدأ منذ لحظاته الباكرة استثنائي الأحداث:

- إلى أين تذهب سارة مبكرة اليوم؟

أجابتني وهي تتجنب النظر في عيني:

- إلى مدرستها. اليوم بداية الدراسة، وستدخل سارة الصف الأول.
- وأنا هل سأدخل مثلها؟

سألتها وأنا أتدحرج نحو الفرح القادم عبر حلم المدرسة، وربما أنني لم أتوقع أن مسافة ما قد تمتد بيني وبينها، لأن إجابة أمي على سؤالي تركتني في دوامة الذهول أواجه مصيري باستسلام موجع كنت قد اعتدت عليه بداية عمري.

- نحن فقراء، والمدارس ليست لنا" (الإرياني، 2011، ص 45).

إن هذا التشظي ذو قيمة فنية وثقافية، فمن حيث القيمة الفنية منح القارئ فرصة المشاركة في ردم الفجوات السردية وفتح أفق التأويل بما يتناغم مع حركية الأحداث؛ وأما القيمة الثقافية فقد كشف نسقَ الواقع المتصدع وأزمة الذات الهامشية المشبعة بالآلام والمعاناة، بحيث تمثِّل هذه الرواية "وثيقة إبداعية فنية، وصورة حسية تجسيدية لمعاناة المرأة اليمنية التي تصاب بإعاقة جسدية تدفعها بسبب المجتمع ونظرته القاصرة وعبثية رؤيته إلى إعاقة أكبر وأكثر ألمًا، وهي الإعاقة النفسية" (أبو طالب، 2013، ص 133) التي فرضت سوداويتها على حياة الهامش/ آمنة.

وبذلك، يتنامى نسق المعاناة في الخطاب السردي؛ ليهز صورة المركز الاجتماعي، ويحرر الهامش من الهيمنة التي فرضها المركز عليه، حيث يمارس المركز الاجتماعي بجميع فئاته سلطته على الهامش (آمنة العرجاء)؛ فنجد الطفولة تمارس عليها سلوكيات عنيفة بسبب عرجتها، فأصدقاء سارة في اللعب ينعتونها بالعرجاء، وزميلاتها في المدرسة يتهامسن سخرية من عرجتها (الإرياني، 2011، ص 39، 65).

وتُضاعف المؤسسة التعليمية معاناتها النفسية والجسدية بما تفرضه عليها من عقاب جسدي أو طلبات لا يحتملها جسدها المعاق (الإرياني، 2011، ص 69، 86)، ويبلغ العنف مداه بهذه المؤسسة التعليمية، فتضربها حتى يغمى عليها فتسقط على الأرض، وتصطدم ركبتها بحافة الطاولة فتتمزق ويحدث لها نزيف داخلي تطلب على إثر ذلك عملية جراحية (الإرياني، 2011، ص 87)، وتغدو الإعاقة من منظور المؤسسة التعليمية عقابًا يسلطه الله على الشريرين من خلقه (الإرياني، 2011، ص 80)، وبهذه الممارسات العنفية تسلب الأنثى الهامشية حلمها في التعليم، وتفارقه للأبد (الإرياني، 2011، ص 88).

ويمضي السرد المتهشم في تفتيق آلامها عبر عودة السرد إلى سن الطفولة، مستذكرة آلامها التي تهشها من جميع فئات المجتمع، فتتعرض في يوم عيد الأضحى - وهي بعمر التاسعة – لمحاولة اغتصاب من حارس منزل أم سارة التي تعمل أمها فيه، ويستولي عليها الخوف فلم تجرؤ على إخبار أمها بما حدث لها من محاولة اغتصاب وتهديد من قبل الحارس (الإرياني، 2011، ص 33-35)، ويتحرش بها صالح الخباز بكلمات غزلية في أثناء سيرها من وإلى المدرسة، ويستدرجها ذات صباح للدخول معه إلى الفرن، لكنها لم تعره اهتمامًا وتتمنع عن الرضوخ لشهوته الشيطانية، وحينئذٍ ضاعف سلطته المركزية التي لا تقدر المعاق ولا تمنحه قيمة في الحياة، بنعتها بالقبح والعرج (الإرياني، 2011، ص 74-75).

وبعد هذا السرد المجلي لمعاناة الطفولة وآلامها، تنكسر الحبكة السردية، فتعود الكاتبة إلى حكاية بيعها الخبز على الرصيف وانتظاراتها الطويلة، وما تشاهد من مواقف وأحداث، وتسرد حياة المهمشين الذين عايشوا التشرد وتعايشوا معه

قدرًا لا بد منه، كياقوت الخادمة التي امتهنت بيع جسدها والبغاء؛ إما إشباعًا لشهوتها الجنسية أو رغبة في مالٍ تسد به رمقها؛ ونتيجة لذلك تشرَّد أبناؤها في الزقاق والشوارع، وكالأطفالِ الشحاذين الذين لم يرحمهم المجتمع المنسلخ من الإنسانية، ذلك المجتمع الغابي الذي تخلى عنهم ورمى بهم على قارعة الطريق وجبةً سائغةً للانحرافات الأخلاقية والممارسات اللاإنسانية:

"وما زال التذكر مستمرًا، لا زلت أقف على رصيفي أنتظر من يشتري مني خبزًا دون جدوى، اليوم بالذات، ربما لأستمر بنفض رماد ذاكرتي فأتذكر العمر الذي كان، وجودي على هذا الرصيف كان نتيجة حتمية لقراري ترك المدرسة، وعلى هذا الرصيف اكتشفت تفاهة الحياة، فقد علمني الشارع أن الظلم في الحياة ليس مصادفة، وأن له صورًا عديدة، وفاعلين قساة، وما زلت يوميًّا أكتشف صورًا جديدة منه تترك بصماتها في القلب. وبينما أنا أتأمل العمر الذي كان رأيت - قوت - امرأة مسكينة تعرفت عليها فوق رصيفي هذا، كانت تتسول وهي ترتدي ثيابًا رثة على قدر عال من القذارة، رائحتها تصل إلى الشارع الآخر. قوت خادمة سوداء البشرة مغرية الملامح تنغمس كل يوم في كل ما يخطر بالبال من الضياع والانكسارات، تمنح جسدها لمن ترغب، لا تعرف ما هو العيب ولا ما هو الحرام.

أنجبت ثلاث مرات من رجال لا تعرف ملامح وجوههم، سعيدة باستمرار، لا تعرف أين أبناؤها، المهم أنهم أحياء تراهم بين الحين والآخر في زقاق أو مفرق أو شارع. تتحرش بالشباب الصغير وتحبهم بشغف مقرف وتتحدث عنهم بنشوة غامرة. يتعب قلبي حين يراها وتشمئز نفسي إلى درجة الغثيان. تستفزني ضحكاتها وقهقهاتها العالية التي تختلط بالمياعة وتعرية الحياء... أتأمل الأطفال وهم يبيعون كل ما لا يخطر على البال؛ حتى الأحلام يبيعونها بدعوات وهتافات مرفوعة دائمًا إلى الله أن يحفظ ويسعد كل من يتصدق عليهم بالقليل من الريالات وكأن الأقدار قد تتغير من مجرد دعوات يرددها الصغار مثل ببغاءات لا تعي ما تقول.

- أعطني صدقة الله يدخلك الجنة ويحفظ لك الجهال وأمهم.

سمعت الطفل يردد تلك الكلمات وهو أمام نافذة سائق السيارة، والأخير حتى لا يلتفت إليه.

- إني جائع تصدق عليَّ يكفيك الله حاجة السؤال.
- الله كريم. قالها راكب السيارة رافعًا أصبع سبابته أمام وجه الصغير دون أن يلفت إليه.

فتحت إشارة المرور وفرت السيارة من أمام الطفل الذي صرخ بعد السيارة بصوت عال يسابق سرعتها:

- رُوح الله يأخذك أنت والجهال وأمهم" (الإرياني، 2011، ص 104-108).

ويأتي الاستباق معززًا للتشظي في الخطاب الروائي، إذ تعرض بواسطته الكاتبة أحداث حرب 1994م بصورة سريعة تفتح للقارئ باب التشويق والإثارة لما ستقوله لاحقًا: "حرب 1994م، حرب أفزعت اليمن واليمنيين، حرب استهدفت الوحدة للقضاء عليها، أيامها كانت صعبة، أحاطنا فيها الخوف على فقدان الوحدة وعلى فقدان الأنفس، سلمت الوحدة وذهب الكثيرون في رحلة الشهادة بيضاء اللون والمصير، حرب يتمت الكثيرين، نزفت أطفالًا للتسول والرذيلة، أتأملهم كل يوم في وقفاتي لبيع الخبز" (الإرياني، 2011، ص 108).

فهذا الحدث يقع في زمن القصة قبل الحدث الذي يأتي لاحقًا، بيد أن الساردة لم تكمله هنا سرديًّا، فبعد هذه اللقطة الخاطفة تتهشم الحبكة، وتبدأ بسرد حكاية فاطمة - أخت سارة - التي قدمت من تعز إلى صنعاء وهي على وشك ولادة مولودها البكر بعد ثمان سنوات من الزواج، وتصور الساردة فرحة الهامش/ آمنة بقدومها بشغفٍ طفوليٍّ همه الاستمتاع بالحياة، فتذهب مع أمها إلى بيت فاطمة، وتشاركها الفرحة بقدوم طفلها البكر (أحمد)، بيد أن المركزية الاجتماعية ترفض

هذه الروح الحالمة التي تدفع آمنة للتمتع بالحياة، وتمارس مركزيتها على الهامش/ آمنة دون شعور بالذنب، فليس من حق الهامش/ آمنة من منظور ثقافة المركز أن تحضر المناسبات وتتمتع بالحياة؛ لأنها عرجاء (الإرياني، 2011، ص 110-116).

وتعود الساردة لإكمال حديثها عن حرب 1994م التي كان وقودها الهامش من الشعب، أما الساسة فقد حزموا أمتعتهم وغادروا إلى خارج الوطن؛ ريثما تهدأ الحرب ويعودون لنهب خيراته وممارسة مركزيتهم على الهامش/ الشعب.

لقد خطفت هذه الحرب (أحمد) حلم آمنة، وبذلك اقتلعت من فؤادها جذور الحياة التي كانت تعلل نفسها بها رغم عدم مبادلتها ذلك من قبل أحمد (الإرياني، 2011، ص 118 وما بعدها)، لكنها تلك أحلام الضعفاء التي لا تروق للعادات والتقاليد المجتمعية، فقد أُجهض حلمُها (أحمد) على يد المركزية السياسية بنار الحرب العبثية كما أجهضته المركزية الاجتماعية من قبل.

ومن هنا فإن تشظي الحبكة في هذه الرواية قد حمل سرديًّا أنساقًا ثقافية، غدا وفقها الخطاب السردي خطابًا ناقدًا متفاعلًا مع مجريات الحياة الاجتماعية والتاريخية/ السياسية، وهذا ما أسس شرعية التشظي السردي بوصفه تقنية سردية تمكن الكاتب من النفاذ إلى أعماق الثقافة الإنسانية، وفضح المسكوت عنه في مجتمع الرواية الذي يتسم ثقافيًّا بالتوتر وتفتيت الأحلام والانحدار المتسارع في هاوية التفسخ الأخلاقي والتدهور الاجتماعي اللامحدود.

النتائج:

توصلت الدراسة إلى تفاعل الشكل الروائي مع القضايا الموضوعية، مما جعل الشكل الروائي الجديد يبدو متناغمًا مع التقنية والقضايا التي يعالجها، بل كاشفًا لأنساقها الثقافية التي اشتملت عليها. وقد تعددت تقنيات نقض المركزية الفنية في مدونة البحث، ولعل أبرز هذه التقنيات حضورًا فيما يتصل بقضية المركز والهامش هما: الميتاقص، وانهيار الزمن/ تشظي الحبكة.

جاءت تقنية الميتاقص ببنيتها الخارجة عن المألوف معريةً الواقع اليمني المعاصر الذي ما زال يمتهن سياسة القمع والتهميش، ومحكومًا بالنسق الثقافي الرسمي، كما أنها سعت إلى إعادة إنتاج الذات عن طريق الحكايات والخرافات ومحاولة الاتصال بالتاريخ، وهذا الميتاقص فرض دوره الفاعل في قراءة الواقع المعاصر على الرغم من العقد الافتراضي بين الرواية والقارئ بأنَّ ما يسرده تخييل سردي لا يمت للواقع بصلة، بيد أن هذا العقد الافتراضي هو مخاتلة سردية يتخلص بواسطتها الكاتب من سلطة الرقيب، ويفتح أمامه الباب لمعالجة قضايا عصره بكل حرية، وقد تجلَّت هذه التقنية بوضوح في ثلاثة محاور، هي:

- الميتاقص الارتدادي الذي برز في رواية (امرأة ولكن) مرتبطًا بنسق معاناة الهامش/ الأنثى خاصةً من اتشحت بسواد الفقر واليتم والإعاقة الجسدية، في مجتمع سلطوي يعمق المأساة، ويعمل جاهدًا على استغلالها، وسلب أحلامها الوردية.
- والميتاقص الحكائي الذي كشف نسق المركزية البطريركية المستبدة بالأنثى على امتداد خارطة الوطن بما يحويه من برٍّ وبحرٍ، كما نجد ذلك في رواية (الثائر)، ناهيك عن أنه عرَّى المركزية الذكورية التي لم تتمكن من استمالة قلب الأنثى إليها، مما دفع هذه السلطة المركزية إلى ممارسة العنف على الأنثى كرد فعل لمركزيتها العاجيَّة.
- والميتاقص التاريخي الذي برز بكثافة في رواية (الثائر)؛ حيث اتحدت شخصياته بالتاريخ على امتداد الرواية، فكشفت بواسطته عن أحداث تاريخية دقيقة في سيرورة التاريخ اليمني، لتوهم القارئ بأن هذه الأحداث السردية تخييلية لا تتصل بالواقع، بيد أنها تزج بالقارئ إلى إعادة قراءة التاريخ بتفاصيله الدقيقة، ونقده، وترتيب أحداثه،

وعدم النظر إليه بأنه حقيقة مسلمة لا يمكن نقدها، وتجاوزها، وبناءً على ذلك، شكلت هذه التقنية، في مدونة البحث، استدعاءً ساخرًا للتاريخ، ونقدًا لتشوهاته النسقية التي امتدت إلى الحاضر، وهذا كشف أمام القارئ عدة أنساق ثقافية كنسق الجهل المغذى بالأيديولوجية الإمامية، ونسق خيانة الثوار، ونسق الغدر القبائلي.

وفي رواية (قدما غول) انفتح الميتاقص التاريخي بإشارات عابرة تبعًا لمجريات الحدث السردي على الماضي الأسطوري الممجد للفحولة كما تجلى ذلك في استدعاء أسطورة عروس النيل، ساعيًا بذلك إلى تعرية الثقافة الذكورية من قبل النزعة النسوية، والثورة على ثوابتها التقليدية المستغلة للأنثى منذ طفولتها، فتولد بذلك الاستدعاء نسق الهدم والبناء، وتعزيزًا لهذه النزعة الثورية سعت الأنثى إلى إثبات ذاتها، محاولة فرضها ثقافيًّا عن طريق استدعاء التاريخ السحيق الذي كانت فيه إلهةً معبودة، كما أنها سخرت من الذكورة المهيمنة التي ما زالت تعبد شمس التقاليد والعادات، فيما استطاعت الملكة بلقيس إنقاذهم من هذا الضلال.

فيما أتت تقنية **انهيار الزمن/ تشظي الحبكة** متناغمةً بأحداثها المبعثرة وأزمنتها المتناثرة مع الواقع الممزق ثقافيًّا، لتشكل أنساقًا ثقافية اصطبغت بطابع الانهيار والتردي، مما يدعو إلى إعادة قراءة الواقع المعاصر، والوقوف على عاهاته المستديمة ومعالجتها بثورة اجتماعية - وسياسية ناجعة تجتث جميع المركزيات المستبدة من جذورها، وتحرر الذات الهامشية مما لحقها من ضيم، وتحقق التعايش الإنساني بين جميع أبناء الوطن الواحد.

المراجع:

إبراهيم، ع. (2001). السرد والتمثيل السردي في الرواية العربية المعاصرة: بحث في تقنيات السرد ووظائفه، *مجلة علامات*. (16)، 3-29.

الإرياني، ل. (2011). *امرأة ولكن* (ط.1). مركز عبادي للدراسات والنشر.

أشهبون، ع. (2013). *البداية والنهاية في الرواية العربية* (ط.1). رؤية للنشر والتوزيع.

إيكو، أ. (2009). *آليات الكتابة السردية* (سعيد بنكراد، ترجمة؛ ط.1)، دار الحوار للنشر والتوزيع.

باقيس، ع. (2014). *ثمانون عامًا من الرواية اليمنية: قراءة في تأريخية تشكل الخطاب الروائي اليمني وتحولاته* (ط.1). دار جامعة عدن للطباعة والنشر.

بدر، ف. (2007). تحولات السرد في روايات ما بعد الحداثة، *مجلة الأكاديمي*، (46)، 89-114.

ثابت إ. أ. ع. (2018). عنف المكان في رواية "مصحف أحمر" للغربي عمران. *مجلة الآداب*، *8*(8)، 308–318. https://doi.org/10.35696/.v8i8.531

ثامر، ف. (2013). *المبنى الميتاسردي في الرواية* (ط.1). دار المدى للثقافة والنشر.

حطاب، ط. (2017). الجسد الأنثوي: تاريخًا وتراثًا وثقافة، *مجلة كلية التربية الأساسية*، (97)، 251-264.

خريس، أ. (2001). *العوالم الميتاقصية في الرواية العربية* (ط.1). دار الفارابي، ودار أزمنة للنشر والتوزيع.

الرمادي، أ. ا. (2022). مظاهر التجريب في رواية موشكا لمحمد الشحري. في الحاج أنيسة (تحرير)، *تحولات السرد في الرواية العربية المعاصرة: مقاربات نقدية*. ص ص 32-50، (ط.1). منشورات مخبر الخطاب الحجاجي.

ريكور، ب. (2006). *الزمان والسرد: الزمان المروي* (سعيد الغانمي، ترجمة؛ ط.1). دار الكتاب الجديد المتحدة.

زيتوني، ل. (2002). *معجم مصطلحات نقد الرواية: عربي-إنجليزي-فرنسي* (ط.1). مكتبة لبنان ناشرون، ودار النهار للنشر.

زيما، ب. (2013). *النص والمجتمع: آفاق علم اجتماع النقد* (أنطوان أبو زيد، ترجمة؛ ط.1). المنظمة العربية للترجمة.

الشيخ، ح. (2017). رواية ما بعد الحداثة: قراءة في المفهوم والتجليات. البستاني بشرى (تحرير)، *الرواية العربية وتحولات ما بعد الحداثة*، ص ص 7-26، (ط. 1)، مؤسسة السياب للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة.

أبو طالب، إ. (2013). *النص والصدى: قراءة نقدية*، دائرة الثقافة والإعلام.

عفيف، أ. ج، والوادعي، أ. ع. وبركات، أ. ق. والعمري، ح. ع. والرعدي، م. أ. والإرياني، م. ع. وعبدالله، ي. م. (2003). *الموسوعة اليمنية* (ط.2). مؤسسة العفيف الثقافية.

عمران، م. ا. (2014). *الثائر* (ط.1). مركز عبادي للدراسات والنشر.

الغذامي، ع. (2005). *النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية* (ط.3). المركز الثقافي العربي.

فؤاد، ن. أ. (1997). *النيل في الأدب الشعبي*، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

القاضي، م. والخبو، م. والسماوي، أ. والعمامي، م. ن.، وعبيد، ع. وبنخود، ن. ا.، والنصري، ف. ومهوب، م. آ.، (2010). *معجم السرديات*. (ط.1). دار محمد علي للنشر، ودار الفارابي، ومؤسسة الانتشار العربي، ودار تالة، ودار العين، ودار الملتقى.

كوري، م. (2020). *نظرية السرد ما بعد الحداثية* (السيد إمام، ترجمة؛ ط.2)، شهريار.

لودج، د. (2002). *الفن الروائي* (ماهر البوطي، ترجمة؛ ط.1). المجلس الأعلى للثقافة.

ماتز، ج. (2016). *تطور الرواية الحديثة* (لطيفة الديلمي، ترجمة؛ ط.1). دار المدى.

الماضي، ش. ع. (2008). *أنماط الرواية العربية الجديدة*، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

مانفريد، ي. (2011). *علم السرد: مدخل إلى نظرية السرد* (أماني بو رحمة، ترجمة؛ ط.1). دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع.

غريبز، ه. أورلوفسكي، ف. فيشون، إ. فايدمار، ش. وليامز، ش. هتشيون، ل. ميتشل، ك. روداتايت، ر. رودريغوز، ل. نافارو، س. خ. وستيرلنج، ج. (2019). *جماليات ما وراء القص: دراسات وتطبيقات على رواية ما بعد الحداثة* (أماني بو رحمة، ترجمة؛ ط.1). مؤسسة أروقة للدراسات والترجمة والنشر.

الغيثي س. ع. ي. (2018). الراوي وأثره في الأسلوب اللغوي في رواية "دملان" لحبيب سروري. *مجلة الآداب*، *8*(8)، 365–344. https://doi.org/10.35696/.v8i8.533

معتصم، م. (2004). *المرأة والسرد* (ط. 1). دار الثقافة.

مقبل، س. (2019). *قدما غول* (ط.1). الدار العربية للعلوم ناشرون.

النية، ب. ب.، وخليفة، م. (2019). الميتاقص وتجريب الكتابة الساردة لذاتها: رواية غرفة الذكريات لبشير مفتي أنموذجًا، *مجلة إشكالات في اللغة والأدب*، (3)، 322-344.

واصل ع. (2019). الرواية النسوية العربية: سلطة المركز وتمرد الهامش. *مجلة الآداب*، (11)، 5-45. https://doi.org/10.35696/.v1i11.602

واصل، ع. (2011). النظرية النسوية وإشكالية المصطلح. *مجلة اللغة العربية*، (26)، 39-78.

Arabic References

Ibrāhīm, ʿA. (2001). al-sard wa-al-tamthīl al-sardī fī al-riwāyah al-ʿArabīyah al-muʿāṣirah : baḥth fī Tiqniyāt al-sard wa-waẓāʾifuh, *Majallat ʿAlāmāt.* (16), 3-29.

Abū Ṭālib, I. (2013). *al-naṣṣ wa-al-ṣadá : qirā'ah naqdīyah*, Dā'irat al-Thaqāfah wa-al-Iʿlām.

al-Iryānī, L. (2011). *imra'ah wa-lakin* (1st ed.). Markaz ʿAbbādī lil-Dirāsāt wa-al-Nashr.

Ashhabūn, ʿA. (2013). *al-Bidāyah wa-al-nihāyah fī al-riwāyah al-ʿArabīyah* (1st ed.). ru'yah lil-Nashr wa-al-Tawzīʿ.

Īkū, U. (2009). *ālīyāt al-kitābah al-sardīyah* (Saʿīd Bingarād, tarjamat; 1st ed.), Dār al-Ḥiwār lil-Nashr wa-al-Tawzīʿ.

Bāqys, ʿA. (2014). *Thamānūn ʿāman min al-riwāyah al-Yamanīyah : qirā'ah fī ta'rīkhīyah tashakkul al-khiṭāb al-riwā'ī al-Yamanī wa-taḥawwulātih* (1st ed.). Dār Jāmiʿat ʿAdan lil-Ṭibāʿah wa-al-Nashr.

Badr, F. (2007). Taḥawwulāt al-sard fī Riwāyāt mā baʿda al-ḥadāthah, *Majallat al-Akādīmī,* (46), 89-114.

Thabet, I. A. A. . (2018). Violence of the Place in Imran's novel " mus'haf ahmar ". *Journal of Arts*, *8*(8), 308–318. https://doi.org/10.35696/.v8i8.531

Thāmir, F. (2013). *al-mabná al-Mītāsardī fī al-riwāyah* (1st ed.). Dār al-Madá lil-Thaqāfah wa-al-Nashr.

Ḥaṭṭāb, Ṭ. (2017). al-jasad al-unthawī : tārykhan wtrāthan wa-thaqāfat, *Majallat Kullīyat al-Tarbiyah al-asāsīyah,* (97), 251-264.

Khurays, U. (2001). *al-ʿAwālim al-mītāqiṣṣīyah fī al-riwāyah al-ʿArabīyah* (1st ed.). Dār al-Fārābī, wa-Dār Azminah lil-Nashr wa-al-Tawzīʿ.

al-Ramādī, U. A. (2022). maẓāhir al-tajrīb fī riwāyah mwshkā li-Muḥammad al-Shaḥrī. fī al-Ḥājj Anīsah (taḥrīr), *Taḥawwulāt al-sard fī al-riwāyah al-ʿArabīyah al-muʿāṣirah : muqārabāt naqdīyah*. Ṣ Ṣ 32-50, (Ṭ. 1). Manshūrāt Makhbar al-khiṭāb al-Ḥajjājī.

Rykwr, b. (2006). *al-Zamān wa-al-sard : al-Zamān al-marwī* (Saʿīd al-Ghānimī, tarjamat; 1st ed.). Dār al-Kitāb al-jadīd al-Muttaḥidah.

Zaytūnī, L. (2002). *Muʿjam muṣṭalaḥāt Naqd al-riwāyah : ʿArabī-Injlīzī-Faransī* (1st ed.). Maktabat Lubnān Nāshirūn, wa-Dār al-Nahār lil-Nashr.

Zymā, b. (2013). *al-naṣṣ wa-al-mujtamaʿ : Āfāq ʿilm ijtimāʿ al-naqd* (Anṭwān Abū Zayd, tarjamat; 1st ed.). al-Munaẓẓamah al-ʿArabīyah lil-Tarjamah.

al-Shaykh, Ḥ. (2017). riwāyah mā baʿda al-ḥadāthah : qirā'ah fī al-mafhūm wa-al-tajallīyāt. al-Bustānī Bushrá (taḥrīr), *al-riwāyah al-ʿArabīyah wa-taḥawwulāt mā baʿda al-ḥadāthah*, Ṣ Ṣ 7-26, (1st ed.), Mu'assasat al-Sayyāb lil-Ṭibāʿah wa-al-Nashr wa-al-Tawzīʿ wa-al-Tarjamah.

ʿAfīf, U. J, wa-al-Wādiʿī, U. ʿA. wa-barakāt, U. Q. wālʿmry, Ḥ. ʿA. wālrʿdy, M. U. wa-al-Iryānī, M. ʿA. wʿbdāllh, Y. M. (2003). *al-Mawsūʿah al-Yamanīyah* (2nd ed.). Mu'assasat al-ʿAfīf al-Thaqāfīyah.

ʿUmrān, M. A. (2014). *al-thā'ir* (1st ed.). Markaz ʿAbbādī lil-Dirāsāt wa-al-Nashr.

al-Ghadhdhāmī, ʿA. (2005). *al-naqd al-Thaqāfī : qirā'ah fī al-ansāq al-Thaqāfīyah al-ʿArabīyah* (3rd ed.). al-Markaz al-Thaqāfī al-ʿArabī.

Fu'ād, N. U. (1997). *al-Nīl fī al-adab al-shaʿbī,* al-Hay'ah al-Miṣrīyah al-ʿĀmmah lil-Kitāb.

al-Qāḍī, M. wālkhbw, M. wālsmāwy, U. wālʿmāmy, M. N., wʿbyd, ʿA. wbnkhwd, N. A., wālnṣry, F. wmyhwb, M. Ā., (2010). *Muʿjam al-Sardīyāt*. (1st ed.). Dār Muḥammad ʿAlī lil-Nashr, wa-Dār al-Fārābī, wa-Mu'assasat al-Intishār al-ʿArabī, wa-Dār Tālah, wa-Dār al-ʿAyn, wa-Dār al-Multaqá.

Kūrī, M. (2020). Naẓarīyat al-sard mā baʿda al-ḥadāthīyah (al-Sayyid Imām, tarjamat ; Ṭ. 2), Shahrayār.

Lwdj, D. (2002). *al-fann al-riwāʾī* (Māhir al-Būṭī, tarjamat ; 1st ed.). al-Majlis al-Aʿlá lil-Thaqāfah.

Mātz, J. (2016). *Taṭawwur al-riwāyah al-ḥadīthah* (Laṭīfah al-Daylamī, tarjamat; 1st ed.). Dār al-Madá.

al-Māḍī, Sh. ʿA. (2008). Anmāṭ al-riwāyah al-ʿArabīyah al-Jadīdah, al-Majlis al-Waṭanī lil-Thaqāfah wa-al-Funūn wa-al-Ādāb.

Mānfrīd, Y. (2011). *ʿilm al-sard : madkhal ilá Naẓarīyat al-sard* (Amānī Bū Raḥmah, tarjamat; 1st ed.). Dār Nīnawá lil-Dirāsāt wa-al-Nashr wa-al-Tawzīʿ.

Ghrybz, H. awrlwfsky, F. Fīshūn, I. fāydmār, Sh. Wilyāmz, Sh. htshywn, L. mytshl, K. rwdātāyt, R. rwdryghwz, L. nāfārw, S. Kh. wstyrlnj, J. (2019). *Jamālīyāt mā warāʾ al-qaṣṣ : Dirāsāt wa-taṭbīqāt ʿalá riwāyah mā baʿda al-ḥadāthah* (Amānī Bū Raḥmah, tarjamat; 1st ed.). Muʾassasat Arwiqah lil-Dirāsāt wa-al-Tarjamah wa-al-Nashr.

Al-Ghaithi, S. A. Y. . (2018). The Narrator and its Impact on the Linguistic Style in the novel of Habib Sorouri's "Damlan". *Journal of Arts*, *8*(8), 365–344. https://doi.org/10.35696/.v8i8.533

Muʿtaṣim, M. (2004). *al-marʾah wa-al-sard* (1st ed.). Dār al-Thaqāfah.

Muqbil, S. (2019). *qdmā Ghūl* (1st ed.). al-Dār al-ʿArabīyah lil-ʿUlūm Nāshirūn.

al-Nīyah, b. b., wa-Khalīfah, M. (2019). almytāqṣ wtjryb al-kitābah al-sāridah li-dhātihā : riwāyah Ghurfat al-dhikrayāt lbshyr Muftī unamūdhajan, *Majallat Ishkālāt fī al-lughah wa-al-adab*, (3), 322-344.

Wasel, E. (2019). Arabic Feminist Novel Authority of Center and Rebellion of Margin. *Journal of Arts*, *1*(11), 5–45. https://doi.org/10.35696/.v1i11.602

Wāṣil, ʿA. (2011). al-naẓarīyah al-niswīyah wa-ishkālīyat al-muṣṭalaḥ. *Majallat al-lughah al-ʿArabīyah,* (26), 39-78.