



التخييل والجسد في الرواية
"قلادة قرنفل" لزهور كرام أنموذجا
Imagination and the Body in the Novel
"Qiladat Qurnful" by Zahra Karam as a Mode

إعداد

موراد حرمان

Mourad Harmane

طالب دكتوراه - جامعة سيدي محمد بن عبد الله، فاس - (المغرب)

Doi: 10.21608/mdad.2025.421875

٢٠٢٥ / ١ / ٢٤	استلام البحث
٢٠٢٥ / ٢ / ١٥	قبول النشر

حرمان، موراد (٢٠٢٥). التخييل والجسد في الرواية "قلادة قرنفل" لزهور كرام أنموذجا. *المجلة العربية مـدـد*، المؤسسة العربية للتربية والعلوم والآداب، مصر، ٩(٢٩)، ١-٢٤.

<http://mdad.journals.ekb.eq>



التخييل والجسد في الرواية "قلادة قرنفل" لزهور كرام أنموذجاً

المستخلص:

يهدف هذا البحث إلى دراسة التخييل السردي في اشتباكه بالجسد وتعتمد توظيفه بوصفه أحد العناصر الكاشفة عن الأبعاد النفسية والاجتماعية للشخصيات وبالأخص المرأة، إذ، التخييل في الرواية يمثل آلية لفهم الواقع المعيش للمرأة ومحيطها المجتمعي.

وبالاعتماد على تداخل الخيال مع الواقع وظفت الكاتبة زهور كرام في روايتها "قلادة قرنفل" الجسد لتمثيل الصراعات التي تعيشها الأنثى، في علاقتها بأحلامه وتطلعاتها، وبالأخر. كما عينته مرآة تعكس علاقات الشخصيات مع محيطها الاجتماعي والنفسي؛ فهو وعاء للعواطف والمشاعر، والتوتر والتناقض بين الحرية والقيود الاجتماعية، ومن ثم أصبح الجسد ساحة للمواجهة مع الذات ومع المجتمع، وأداة لتجاوز الحدود والقيود الاجتماعية والجسدية ذاتها.

الكلمات المفتاحية: (التخييل – الجسد- الرمزية – السرد الروائي).

Abstract:

This research aims to examine narrative imagination in its engagement with the body and its deliberate use as an element that reveals the psychological and social dimensions of characters, particularly women. Imagination in the novel represents a mechanism for understanding the lived reality of women and their social environment.

Relying on the interplay of imagination and reality, the writer Zahra Karam, in her novel "Qiladat Qurnful" employs the body to represent the conflicts experienced by women in their relationship with their dreams and aspirations, and with others. She also



designates it as a mirror that reflects the characters' relationships with their social and psychological environment. It is a vessel for emotions and feelings, and the tension and contradiction between freedom and social restrictions. The body thus becomes an arena for confrontation with the self and with society, and a tool for transcending social and physical boundaries and restrictions.

Keywords: (Imagination - Narrative - Body - Symbolism - Narrative fiction)

. . .

مقدمة:

إذا كانت الرواية بناء سرديا لغويا تخييليا، فإن فضاء الحكاية يقوم على فهم علائق الذات في تشابكها بالعواطف والأحاسيس والوجود عن طريق العملية التي تولدها المخيلة، وذلك، من خلال توظيف أساليب وتقنيات سردية، متنوعة، تختلف من كاتب إلى آخر، وتبني على خلفيات معرفية، ينوب السارد فيها عن الكاتب الضمني للرواية.

ولهذا، نجد التخيل في الثقافات الأجنبية يكاد يقترن بجنس الرواية، رغم أنه عملية إبداعية وعنصر فعال وأساسي في كل الأجناس التعبيرية الأخرى، إذ إن جل المنظرين للرواية، يعدونها جنسا أدبيا تخييليا، مهما حاولت رصد حيثيات الواقع وأحداثه. فما هو التخيل؟ وكيف أصبح عملية إبداعية في الكتابات الروائية؟ وأين تتجلى علاقة التخيل بالجسد في الرواية؟ وما رمزية الجسد في بناء التخيل الروائي؟

١. مفهوم الخيال والتخيل والتخييل:

إن المهتم بمفهوم التخيل يجد له مقاربات وتعريف متعددة، تتفاوت، بين منظور عقدي وإيديولوجي وثقافي، نظرا، لما للعملية التخيلية من ارتباط وثيق بالتخيل والخيال.

ونظرا للتنوع الذي يعرفه هاته المفاهيم (الخيال، التخيل، التخييل)، فقد ارتأينا العودة إلى أصل الكلمة في المعاجم العربية، ومنها، ما جاء في "لسان العرب" لابن منظور، مادة "خيل": خال الشيء يخال خيلا وخیلةً وخالا وخیلا، وخیلانا، ومخاله ومخیلةً، فتخيل وخیلولة: ظنه. وتخيل الشيء له: تشبهه، وتخيل له أن كذا؛ أي تشبه

وتخايل، يقال تخيّلته لي، كما تقول تصوّرته فتصور، وتبينته فتبين، وتحققته فتحقق، والخيال والخيالة: ما تشابه لك في اليقظة والحلم^(١). هذا، ويرى ابن منظور التخييل والتصور والتوهم بمعنى واحد، بحيث ترتبط كلها بمصطلح "متخيّل" الذي جاء في القرآن الكريم، لقوله تعالى: "قالوا يا موسى إما أن تلقى وإما أن نكون أول من ألقى، قال بل ألقوا فإذا حبالهم وعصيهم تُخِيل إليه من سحرهم أنها تسعى"^(٢)، وعليه يرتبط التخييل بالفعل السحري الذي يعمل التأثير والتوهم في الإنسان.

وهي المفاهيم التي نجدها كذلك، عند "ابن سيده"، في معجمه: "المحكم والمحيط الأعظم في اللغة"، حيث يقول: ظنه وتفرسه، وخيّل عليه: شبه. كما، يعرف ابن فارس، صاحب معجم "مقاييس اللغة" الخيال منطلقاً من الجذر اللغوي: "خيّل: الخاء والياء واللام أصل واحد، يدل على حركة في تلون. ضمن ذلك الخيال، وهو الشخص. وأصله ما يتخيّل الإنسان في منامه لأنه ينشبه ويتلون. ويقال خيّل للناقّة، إذا وضعت لولدها خيالاً يفزع منه الذئب فلا يقربه"^(٣).

وعلى هذا، يمكن القول، إن علماء اللغة العرب، حاولوا استقراء مدلولات هذا اللفظ، معتمدين في ذلك على القرآن الكريم، والحديث النبوي الشريف، كما هو الحال مع "ابن منظور" معتمدين على النصوص الشعرية العربية القديمة، وذلك كله من منظور لغوي محض.

وإذا كان التخييل عملية تقوم على التأليف بين الصور وإعادة ترتيبها وتشكيلها، فإن "التهانوي" يحاول تعريف المصطلحات التي تنتمي للجذر اللغوي نفسه، مثل الخيال، التخييل، المتخيلة^(٤)، ويعد الخيال من إحدى الحواس الباطنة، وهو، "بالفتح وتخفيف المثناة التحتانية، ما يرى في النوم من شخص أو صورة، أو في اليقظة ما يتخيّل الإنسان"^(٥). ومنها، الخيال، الذي يعني في اللغة "الصورة التي يرى النائم في الحلم، أو المتخيلة في اليقظة. كما يحدد أيضاً، بكونه مجمل العمليات الذهنية التي تتولد عنها الصورة، وقد

(١) - أبي الفضل جمال الدين محمد بن بكرم ابن منظور الإفريقي المصري لسان العرب، المجلد الأول، دار صادر بيروت ص ٣٤١،

(٢) - القرآن الكريم، سورة طه الآية ٦٥. رواية ورش

(٣) - جماعة من الباحثين، النص الأدبي بين الواقعي والمتخيّل، مرجع سابق، ص: ٨٤-٨٥

(٤) - محمد علي التهانوي، موسوعة كشف اصطلاحات الفنون والعلوم، تقديم وإشراف ومراجعة، رفيق العجم، تحقيق، علي دجروج، الجزء الأول، مكتبة لبنان، ناشرون، الطبعة الأولى: ١٩٩٦، ص: ٣٧٦



ينشأ عن عملية استحضار الإحساسات في حال غياب الأشياء التي كانت سببا في عملية الاستحضار^(٥). غير أن تحديد مفهوم الخيال هو الآخر متشعب، وله معان متعددة. ومنها في الاصطلاح، أنه؛ "يدخل على الصورة الباقية في النفس بعد غيبة المحسوس عنها. ولهذا، عده كل من الفارابي وابن سينا، قوة تحفظ ما قبله الحس المشترك من الحواس الجزئية الخمسة ويبقى فيها بعد غيبة تلك الحواس"^(٦).

وأما عند الصوفية، فيطلق على الوجود، و"يطلق على الصورة المشخصة التي تمثل المعنى المجرد تمثيلا واضحا، وهو المعنى القريب مما نجده عند البلاغيين أثناء كلامهم على التشبيه"^(٧).

وأما التخيل، فيشكل الصورة التي ترسمها الحواس الباطنة، أو هو قوة الإحساس والإدراك الباطنة، وهو، ما يؤكدّه أحمد فارس الشدياق، بقوله: "إن التخيل قوة حاصلة في كل ذي إحساس أو إدراك، يستحضر بها الأشياء المحسوسة"^(٨). في حين يرى ابن سينا، أن قوة التخيل توجد في الإنسان كما توجد في الحيوان، ويرى أن قوته "تسمى متخيلة بالقياس إلى النفس الحيوانية. ومفكرة بالقياس إلى النفس الإنسانية"^(٩)، وعلى هذا، فإن التخيل مرتبط بالحس، أي؛ بما هو مادة للتخيل، لأنه، يحصل عن طريق فعل الحس.

وأما البلاغيين، فنجد عبد "القاهر الجرجاني" يبني مفهوم التخيل على أساس التشبيه، لأن هذا الأخير عنده سبب وعلّة الفعل التخيلي، ويرى أنه يختلف عن الاستعارة، لأنها بخلافه، سبيلها الكلام، فإذا رجعنا إلى أصل الكلام وجدنا قائله، عكس التخيل الذي لا يحصل بأي طريقة من الطرق. والتخيل عنده، وإن كان يقوم على

(٥) - المصطفى مويقن، بنية المتخيل في نص "ألف ليلة وليلة، الناشر، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، اللادقية، الطبعة الأولى، ٢٠٠٥، ص. ٥٢.

(٦) - جماعة من الباحثين، النص الأدبي بين الواقعي والمتخيل، منشورات، وحدة النقد الأدبي، الحديث والمعاصر، مشروع باريس، النقد الأدبي المعاصر، كلية الآداب ظهر المهرز، فاس، المغرب، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣، ص: ١٦٠.

(٧) - نفسه، ص: ١٦١.

(٨) - مجلة، أقلام، العدد الحادي عشر، السنة الخامسة عشرة، آب ١٩١، وزارة الثقافة والأعلام، دار الجاحظ للنشر، بغداد، شارع الجمهورية، الشورجة، ص: ٥٢.

(٩) - المصطفى المويقن، مرجع سابق، ص: ١٠٧.

التشبيه فهو مغاير للحقيقة، لأنه ليس له أي أساس معرفي، لقيامه على الإيهام، وفي هذا، يقول الجرجاني "أعلم أن ما من شأنه التخييل أمره في معظم شجرته إذا تؤمل نسبه، وعرفت شعوبه وشعبه، لا يكاد تجيء فيه قسمة، تستوعبه، وتفصيل يستغرقه، وإنما الطريق فيه أن يتبع الشيء بعد الشيء وتجمع ما يحصره الاستقراء"^(١٠).

وأما عند الحكماء، فيطلق على إحدى الحواس الباطنة، وهو قوة تحفظ الصورة المرتسمة في الحس المشترك، إذا غابت عن الحواس الباطنة. وأما التخييل، عندهم، فهو إدراك الحس المشترك للصور. ويعرف أيضا، بحركة النفس في المحسوسات بواسطة المتصرف. وأما التخييل عند الشعراء، فهو أن يتخيل الشاعر شيئا في ذهنه بسبب ارتباط بعض أوصاف ذلك الشيء، ويقال أيضا لهذا الأمر تصورا"^(١١).

وأما الفلاسفة – بمن فيهم فلاسفة المسلمين – فقد أعطوا مفاهيم متعددة للخيال والتخييل والتخييل، غير أن أغلبهم ربطها بالحس والعقل، فقد قرن أرسطو حركة التخييل بحركة الشهوات والغرائز، وكان يرى أن قوة التخييل يجب ضبطها حتى يجعل صاحبها يقوم بأفعال تتعارض مع العقل. وأما الفلاسفة المسلمون فقد رأوا أن الخيال مهما بعدَ عن الواقع، وابتكر صوراً خيالية لا وجود لها في عالم الحس، فإن الإنسان لا يمكنه أن يتخيل الأشياء التي لا يعرفها، وبالتالي، فالقوة التخيلية مقيدة بمدركات الحس. وهو ما ذهب إليه "فخر الدين الرازي" (ت ٦٠٦ هـ)، إذ قال: إن المخيلة تحاكي المعاني الموجودة في النفوس، و"من طباعها محاكاة أمور تحاكي تلك المعاني الكلية المنطبعة في النفس، ثم تتطبع تلك الصور في الحس المشترك فتصير مشاهدة، فتكون الرؤيا غنية عن التعبير"^(١٢).

هذا، وقد حاولت الثقافة العربية إعطاء مقاربة للتخييل، واعتبرته عملية إبداعية تميز الفنان عن غيره، إذ هي عملية تحتوي على الكثير من التنظيمات العقلية، والقدرات الحسية.

وإذا كانت مفاهيم الخيال والتخييل والتخييل يكتنفها بعض الغموض، بسبب غناها

(١٠) - نفسه، ص: ٩٥

(١١) - جماعة من الباحثين، النص الأدبي بين الواقعي والمتخييل، مرجع سابق، ص: ٨٩

(١٢) - نفسه، ص: ١٠٩

المعجمي والموسوعي، وتتنوعها الاصطلاح، والدلالي في مختلف حقول المعرفة الإنسانية، فإن "التخييل في الرواية: كون دينامي ونوع من الاجتياح يتجادل فيه الهدم والتشييد، كون يتخلق باستمرار ودون حدود"^(١٣). فالتخييل وحده - كما يقول (موريك) - الذي "يفرج على حياة الإنسان منفذا سريا منه تنفلت روحه الغريبة، بعيدا عن كل مراقبة"^(١٤).

فمصطلح الخيال، يمكن أن تتسع دلالاته ليشمل المخيلة نفسها، وكذلك فاعليتها وإنتاجها في آن واحد. ومن هنا فإن صفة "الخيالي" قد تطلق على ما اخترعته المخيلة وركبته من الأمور المحسوسة، حيث يعود هذا المعدوم الذي اخترعته المخيلة فيؤثر في حركة التخييل فيوجهها، ويحدث بالتالي في النفس انفعالا يسمى التخييل، وما يميز "التخييل" عن "التخييل"، هو، أن "التخييل" يصف الفعل الإدراكي للمخيلة في تشكله، بينما يصف الثاني الأثر الذي يحدثه هذا الفعل في تشكله"^(١٥).

فالتخييل إذا سبب لحدوث التخييل، لما لهما من ارتباط وثيق، في مجال الإبداع الأدبي وغيره. وإذا كانت مجالات استعمال الخيال والتخييل كثيرة ومتعددة، ولا يمكن حصرها كلها، فإنهما يعدان بمثابة قوة ديناميكية في مجال الإبداع الروائي خاصة، لأن؛ "الرواية بصفة عامة رحلة تخيلية في عوالم مختلفة قد تكون واقعية، أو تخيلية تخيلية، يوحد السارد بينهما جميعا ليؤسس منها عالما جديدا تتداخل معالمه، وتتوحد لتقدم دلالة تنسجم وهذه العوالم التي تقوم بتأسيسها"^(١٦).

وبما أن الرواية بناء سرديا تخيليا، فإن الخيال يحفز الكتابة الروائية، حيث تتمرد فيه العناصر على مألوفيتها، لتصبح مجازية غرائبية متحررة، فلعبة التخييل الروائي تتجلى في بناء كائنات وعوالمه المفاجئة الصادمة للجهاز والمعتقد، إذ إن كاتب الرواية

(١٣) - جماعة من المؤلفين، الرواية المغربية: أسئلة الحداثة (وقائع ندوة وطنية، عقدها مختبر السرديات) كلية الآداب والعلوم الإنسانية بنمسك، حي البركة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى ١٩٩٦، ص: ١٢

(١٤) - نفسه، ص: ١٥

(١٥) - مجلة أقلام مرجع سابق، ص: ٥٣

(١٦) - سعيد جبار، السيري التخييلي في الرواية المغربية، دراسة نقدية، الناشر: جذور للنشر، الطبعة الأولى، ٢٠٠٤، الرباط، ص: ٩٣

يخلق صوراً لواقع متخيل، وبصور علاقات اجتماعية متخيلة. وبذلك، يبني رؤيته للعالم والحياة، مستثمراً التشخيص والتحوير والتخييل.

ومن كل هذا، يتضح أن الإنتاج الروائي يركز بالأساس على جماليات التخيل، باعتباره خزاناً للتصورات والهواجس، والتوقعات التي يحبل بها المجتمع، وهو ما جسده الرواية المغربية في كل مراحلها، وتراكماتها، حيث برزت جماليات للتخييل في صيغ سردية متنوعة، ومتجددة، ترتبط بالواقع والخيال، وتقلب المتخيل والواقع في قوالب تخيلية رائعة ومتميزة. فما علاقة السرد الروائي بالتخييل والمتخيل؟ وما خصوصيته بالمتن الروائي في المغرب؟

٢. جمالية التخيل السرد في الرواية:

١.٢. السرد الروائي

لقد أظهر السرد الروائي في المغرب قدرة كبيرة على تمثيل المرجعيات الثقافية المتعددة، وإعادة تشكيلها، فتدرج ذلك، من الترميز والإيحاء إلى التوثيق. كما تعددت درجات التمثيل السرد في إعادة إنتاج موضوعات التنازع بين نسقي الطبيعة والثقافة، بين القديم والجديد.

الأمر الذي جعله لا يقتصر على ضرب محدد، وإنما تعدى ذلك إلى تنوعات خصبة جعلت الرواية في المغرب، تنخرط في تأويل المرجعيات، وتقدم لها تمثيلات متعددة، أضفت عليها قيمة فنية جديدة، عد السرد فيها أسلوباً، مرناً، يقوم من خلاله الكاتب بترجمة الأفعال، والسلوكات الإنسانية، والأحداث المتسلسلة على سبيل التخيل.

"والسرد بوصفه وسيلة تشكيل المادة الحكائية، يؤدي وظيفة تمثيلية شديدة الأهمية في الرواية، فهو يركب المادة التخيلية، وينظم العلاقة بينها وبين المرجعيات الثقافية.

وهذه المادة السردية تستثمر مكونات الرواية، من أحداث، وشخصيات، وخلفيات

زمنية وفضاءات، رغم أنها ذات طبيعة خطابية فرضتها أنظمة التخييل السردية" (١٧).

فوظيفة التخييل السردية تتجلى في ترسيخ المبادئ الضرورية لاستمرار الإنسان في الكفاح، والصمود أمام المتغيرات، والإكراهات التي يعيشها في المجتمع، إذ تعد كتابة السير والتاريخ الاجتماعي، والسياسي من أهم الروافد التي تقود إلى كتابة سرد تخييلي يصاغ انطلاقاً من رؤية شمولية للماضي والحاضر، وفي علاقة باستشراف المستقبل.

وللسرد إمكانات وتصورات لتأسيس الأبعاد الحكائية لطبيعة الميثاق التخييلي، وما يقترح النص تشخيصه من عوالم، ووقائع، كما أن المسرود يحيل على التمثيل المعرفي للأحداث والحالات وتسلسلاتها، الأمر يجعل التركيب السردية مجالاً للنظر في تكون فعل التخييل انطلاقاً من البناء النصي والخطابي.

وهذا ما جعل "الكتابة الروائية فعل تواصلية بامتياز لأن نسق الرواية المعاصرة يتأسس على التجريب السردية، وتحقيق تواصل إبداعي يضمن إنجازات تخيلية متميزة" (١٨)

وإذا كانت الوحدات المنظمة للإطار التلفظي تبحث في الإمكانيات التلفظية التي تعطي الخطاب خاصية السردية من جهة تحققها التخييلي، فإن الجملة السردية تعبر عن تفاصيل العالم التخييلي في الرواية المستمد من الصور المتخيلة، حيث تسعى كل جملة سردية إلى تمثل عالم تخييلي متعال عن ضغوطات الواقع. وبالتالي فالحكاية في الرواية تبنى على الجملة السردية التخييلية، فتتضح "التعاليقات الممكنة بين تركيب الجملة وتركيب السرد، وهي تعاليقات لا يمكن الربط بينها أو تشغيلها دون استحضار للمظهر التخييلي الروائي" (١٩).

لقد أظهر الروائيون في المغرب القدرة على توظيف التخييل كقوة دينامية، قادرة على تمثيل المرجعيات الثقافية المتنوعة وإعادة تشكيلها، بصيغ سردية متعددة، منحت

(١٧) - الرواية العربية ممكنات السرد: أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر، الجزء الثاني، ١١-١٣ ديسمبر، ٢٠٠٤، دولة الكويت، العدد ٣٥٩، سلسلة عالم المعرفة، يناير ٢٠٠٩، ص: ١١

(١٨) - جماعة من المؤلفين، أسئلة الحداثة، مرجع سابق، ص: ٣٩

(١٩) - نفسه، ص: ١٠٨

عبر بنيتها السردية التخيلية، جماليات متعددة، فكان توظيف التخيل في السرد، بمثابة ضخ دماء جديدة في كل كتابة روائية، وإعطائها نفساً أكبر للانفتاح والتجريب والتطور.

وإذا كانت الكتابة الروائية حسب ما تراه "زهور كرام" إبداع الكاتب بين ما هو خيالي متصل بالممكن والمحتمل، وما هو واقعي متصل بالتجربة واللموس، بين ما هو جمالي فني، وما هو فكري معرفي، فإن هذه الرواية بالمغرب وظفت في سردها جمالية التخيل، عبر لغة شعرية محملة بالفنيات والدلالات التخيلية. فما هي هذه الجمالية؟ وأين تتجلى؟

١. جمالية التخيل في رواية "قلادة قرنفل":

ليس المقصود بالجمالية كتابة مغلقة تتعالى على القراء، وتقف عند تقنيات التشكيل اللغوي، بل هي تصوير الحساسية الإنسانية، وتطوير طاقات الإنسان الحسية والعاطفية والذهنية، والعمل على فتح قدراته الإبداعية. كما أن جمالية النص الروائي لا تنحصر في جمال العبارات والتراكيب، وحسن اختيار الألفاظ وتناسقها، بل هي مجموع ما يبعثه من أحاسيس ومشاعر ورؤى تعصف بالقارئ وتوسع نظرتة للعالم، وقدرته على رؤية الجمال فيما يحكي.

وتتجلى هذه الجمالية في رواية "قلادة قرنفل"، من خلال تصوير الشخصيات في تفاعلها مع الأحداث وارتباطها بالفضاءات المتنوعة، ونظرة الكاتبة الواعية لقضية المرأة في علاقاتها بالثقافة والموروث الاجتماعي، إذ إن نص الرواية يعتبر تمثلاً يلتقي عبره فهم القارئ وقصد المؤلفة، وهو "وسيلة للتعبير عن تمثّل ما للعالم، وكأنّ هناك عملية إخراج تتم بواسطة النص في اتجاه محاولة حصول تواصل بين قصد المنتج وبين ما يوظفه المتلقي من تمثلات، ولغاية الوصول إلى فهم جيد لما قصده صاحب النص، الذي يعد مجالاً دينامياً ومنبعاً لعدد من التمثلات تدل على خصوبة الفهم والتفكير عموماً"^(٢٠).

ولهذا، وظفت الروائية "زهور كرام" اللغة الشعرية في منتهى الروائي، ورامت

(٢٠) - جماعة من المؤلفين، النص الأدبيين الواقعي والمتخيل، منشورات: وحدة النقد الأدبي الحديث والمعاصر، مشروع باريس: النقد الأدبي المعاصر، كلية الآداب ظهر المهرارز، فاس المغرب، مطبعة أنفو- برانت، الطبعة الأولى ٢٠٠٣- ص: ٣٠

البحث عما يسير بموازاة مع السرد، واللعب على حبلين حبل الإبداع بلغة الشعر وحبل الكتابة الروائية، فهي من جهة تبحث عن شاعرية الكلمات، ومن جهة أخرى تبحث عن روائية الرواية.

وهي، بذلك، تقدم للمتلقي متعة الشعر وجمالية الحكيم القائم على السرد التخيلي، خالقة لنفسها نمطا معيناً في الكتابة الروائية، يكسر فيها الشعر رتابة النثر، "إلا أن لغة الرواية تعيد إنتاج الواقع جمالياً. ولهذا، نجدها تعتمد على الإيحاء، فتكون أقرب إلى الشعر المنثور الذي يستخدم سحنه الإيحائية للتعبير عن الحالات النفسية المعقدة"^(٢١). فاللغة السردية، حاضرة بقوة في الرواية، وتمتاز بللمسة شعرية فصحة تعبر عن المرجعية الثقافية للكاتبة ذاتها، وتعتبر مرآة تعكس ثقافتها وأسلوبها.

لقد توفرت الكتابة الروائية للمؤلفة على تقنيات متميزة جعلتها تتوفق في خلق التوازن بين المنطقي والخيالي، الجمالي والشاعري، الطبيعي والثقافي، واليومي والأزلي. وتميل في معظم تعابيرها إلى الانزياح، وتحقيق المفارقة، بلغة شعرية منسجمة مع طبيعتها بوصفها أنثى، إذ تتميز كتابتها بسرعة الإيقاع الذي يعكس الانفعالات داخل الأنثى، ويكشف عن أحوالها عند التناغم والتنافر، فتأتي الجمل في أغلبها قصيرة متعاطفة أو متلازمة تفصل بينها نقاط متتابعة وصلت في مجمل متن الرواية إلى ألفين وثلاثمائة واثنان وثلاثين (٢٣٣٢) علامة حذف، وهو ما يجسد حال توتر الذات الكاتبة، وهي تمارس فعل الإبداع.

فقد وظفت الكاتبة "زهور كرام" في متنها الروائي لغة شعرية، تفيض بالإيقاعات والتأملات والنجوى والأحاسيس، وهو ما جعل لغة الرواية مزيجاً من الشعرية والسرد، غير أن هذا الأخير كان له الدور الحاسم في بناء الشخصيات، ما عدا الساردة، التي وظفت الحوار الداخلي للكشف عن دواخلها. فكيف جسدت شخصياتها الروائية؟

٢. شعرية وصف الشخصيات:

من شخصيات الرواية، نجد "الحاجة فضيلة" التي تملك أيادٍ طويلة تبطش بها في القرية والمدينة، إذ تغرق الفلاحين بالديون، ثم تقضم أراضيهم قطعة قطعة، والمقدم

(٢١) - فريدة الكتاني، صورة المرأة في روايات نجيب محفوظ، مرجع سابق، ص: ٣٠٧.

يتبعها خادما أميناً، وينسج لها حكايات تروقها، وينقل لها كل أخبار القبيلة، فإذا بواحد تهرب ابنته مع أجنبي إلى الخارج لتصبح فعلتها عارا يجعله يرضخ لطمع "العمة" في شراء أرضه مقابل ستر عرضه. وإذا بفتاة ينكشف شعرها وهي تغسل سيارة "الحاجة" فتنساق زوجة لأصغر أولاد "العمة"، وتتضاف أرض والدها إلى ممتلكاتها^(٢٢).

تجسد "الحاجة فضيلة" صورة القهر والتسلط، والتي تسجن حرية الشخصيات في جبتها. بمن فيها شخصية الرجل الذي يلعب دورا هامشيا، حيث لا يمارس أي سلطة إيجابية (الابن الأكبر، زوج فضيلة، المقدم، رجال القرية...) ماعدا صالح الذي تدفعه الساردة نحو الصحو، وهو صحو متأخر.

كل هذه الأحداث والأدوار تقع في فضاء يؤثر في العلاقات بين الشخصيات الروائية، فهم في "الداخل" يتسمون بالقهر والانزواء في زوايا ضيقة، حيث تحتضن الأماكن المغلقة الممنوع والمرغوب فيه، وفي مقابل "الداخل" يأتي "الخارج" الذي يمنح الكائنات الوردية بعضاً من أنفاسها لتحقيق السلام والهدنة المنشودين مع الذوات الصامتة. "الأبيض يرافقتي إليه.. أنا والأبيض"^(٢٣)، فالأبيض والقرنفل رفيقان يجعلان الساردة تشعر بالعشق في حين ترمز الحناء إلى نفسية "العمة"، وإلى ما هو تقليدي مرتبط بالقبيلة، لتختفي الحناء في نهاية الحكى وتفوح رائحة القرنفل في كل عتبات السرد؛ "وخبأ العطار الحناء حتى إشعار آخر"^(٢٤) فغياب الحناء أقول لتلك التقاليد البالية.

ورغم أن الساردة واحدة من نساء الحكاية تحكي بضمير المتكلم، إلا أنها تقدم نفسها، بضمير المتكلم، وهي الصحفية، التي تعتقد أن أول مقالة كتبتها هي التي غيرت مسارها؛ حيث تقول: "استطاعت أن تكتب جرأتي.. وعربي.. بعدما خدشوا عربي.. فعدت أدراجا أتخبئني بألوان من الثياب.. وقالوا: هكذا نريدك"^(٢٥).

وأما الشخصية النسائية الثانوية التي تختبئ تحت سلطة "الحاجة" فنجد "فاطمة" التي تظهر كخادمة مطيعة "الفضيلة"، و"فاطمة على يمينها تصب عليها الماء في

(٢٢) - زهور كرام، قلادة قرنفل، ص: ٨٤، ٨٥.

(٢٣) - نفسه، ص: ٩١.

(٢٤) - نفسه، ص: ٨٤.

(٢٥) - نفسه، ص: ٤٣.

الطست" (٢٦) وهي شخصية تعرف تخلفا عن دورها في الحياة، ثم نجد الزوجة الأولى لصالح "زهرة" المغيبة عن وعيها بذاتها وحقها في الوجود، وما يوحى بتدمير حقها في الحرية في غفلة منها، وتأخرها عن طلب التحرر المنشود، وهو تخلف ركبته جل الشخصيات النسائية.

وفي نهاية الرواية تموت "زهرة" من فرط توجعها وتغيب فاطمة كذات لها وجود بعدما غاب الابن الأكبر وزوجته وأبناؤه. تغيب جل الشخصيات الثانوية دون أن تساهم في وضع حجر في بناء هرم الحرية والنضال، فالعالم الدينامي الذي تحياه الساردة يقابل صمت وسكون الشخصيات النسائية حتى الموت "ولكن ما أعرفه أنها تحمل جنازتها بيدها كل يوم" (٢٧). في حين تصاب "العمة" بشلل نصفي أقعدها وجعلها تتخلى عن استوائها، "إنها الآن جامدة تنظر ولا تنطق" ليتحرر "صالح" ومعه "الساردة" من جبتها "وصالح يطلب مني تحضير عصير برتقال" (٢٨) وهو آخر ما روته الساردة كعلامة على استمرار الذكر والأنثى جنبا إلى جنب في التحديات والتطورات الحياتية.

٣. التعبير السردى الانزياحي:

من الأساليب التي استخدمتها الكاتبة في رسم شخصياتها، طابع السخرية؛ "وهل أنا مثلك أحرق أفكارى داخل البيت.. هل تعتقد أنى كنت سأقبل لنفسى دور الزوجة الثانية.. وزوجة من؟ زوجة شخص يدعى أنه مثقف". ومقابل سخرية "الساردة" من ابن عمته "صالح" تعتقد أنه يسخر هو الآخر منها، "وبسخرية واشمنزاز أدار ظهره واتجه صوب باب غرفتي وهو يقول: لكن متشابهات..". (٢٩).

وبالإضافة إلى ما تتميز به الرواية من جمالية في التخيل؛ والذي تشكل عبره الكاتبة منجزها السردى، فقد رامت كذلك الوصف عبر رؤيتها التخيلية في مواضع عديدة من المتن الروائي، ومنها وصفها لأحوال أهل القرية عند استقبالهم "للحاجة فضيلة" ووصفها - عبر صوت الساردة - الحالة السيكلوجية "للمقدم" أثناء وجوده رفقة "فضيلة"؛ "تقدم

(٢٦) - نفسه، ص: ٢٢

(٢٧) - نفسه، ص: ١٦٤

(٢٨) - نفسه، ص: ١٩٩

(٢٩) - نفسه، ص: ٣٢

خطوة إلى الأمام حتى يكاد يوازي الحاجة في خطوها.. فقد كاد طوله يفنى في انحناء تفنن في منحها شكلا دائريا^(٣٠).

هذا، ونجد الأسلوب في نصها السردي يتمح من المتخيل بقدر أكبر من الحرية، لأنه – بصفة عامة – خاضع لوعي الإنسان وابتكاره^(٣١)، وهو ما يعبر عن عمق وعي المبدعة "زهور كرام"، وجمالية ابتكارها وتخيلها، كما جاء في اللوحة السادسة عبر صوت الساردة، الظلمة فيها سحر الضياء.. امتطيها.. الظلمة.. وأسافر إليه.. حقا كلمني أحاول إعادة الانتباه إلى ذبذباته الصوتية^(٣٢).

كل هذه التعابير تمتح من الخيال، الذي تم تكرار لفظه مرات عديدة، على لسان الساردة، "فيما أنا منسجمة بخيالي قفزت مفزعة"^(٣٣)، ومنها كذلك، قولها: "من يومها قررنا أن يكون موضوع لقاءتنا تجريب التركيز في نزهة الخيال"^(٣٤).

فهذه التعابير التخيلية تدل على قدرة الكاتبة على توظيف لغة شعرية حاوية ومحيطية بجميع مكونات عملها الروائي؛ "وأمتلى كلاما أستعيره من شوقي، وأرغب في حكيه.. ما وجدنتي ألمم لغتي.. ما وجدنتي أحرك لساني"^(٣٥).

إن رواية "قلادة قرنفل" تستدعي حالات الضياع والقهر المجتمعي للمرأة، وهو ما دفع الكاتبة لجعل الشق الرومانسي موازيا لجانب العنف الاجتماعي، حيث يفشل الرجل والمرأة في اتخاذ قرارهما حتى النهاية كما هو حال "زهرة" وزوجها "صالح"، حيث تجسد لنا الكاتبة حالات الخوف التي تسكن عقول الشخصيات (صالح، الزوجات) والاستسلام لتسلط الحاجة واستبدادها.

ينتقل السرد في العمل الروائي تدريجيا من السطحي إلى العميق "ولقد اختفينا معا"، "ولقد انطلقنا معا" حين سمعت نفسي تحتني على استدراك الأمر، ولو بحفر على حجر

(٣٠) - نفسه، ص: ٣٨

(٣١) - جماعة من المؤلفين، النص الأدبي، ص: ١٣٧

(٣٢) - نفسه، ص: ٣٤

(٣٣) - نفسه، ص: ٧٦

(٣٤) - نفسه، ص: ٢٠

(٣٥) - نفسه، ص: ٩٢ - ٩٣

يشهد انكسار الصمت انسحبت من تكومي..^(٣٦)، حيث الأبعاد الباطنية للمجتمع. فدخل الساردة إلى النص برفقة الغائب، يمدّها بالعزم على المواصلّة. وما وجودها في النص إلا علامة على شحن السرد بهوم المرأة وحيويتها، إذ تعتبر كعلامة محرّكة للسرد والقابضة على تلايبه، وهو سرد معطر بعبق الأنوثة محمّل بأجواء أناها، وأنيها المكتوم، إذ تدخل الساردة مغامرة نضالية مكسوة بنكهة العشق، وتتحول إلى مناضلة لتحرير الرجال من خلفيات وعقليات اجتماعية متوارثة، وتؤسس دونية المرأة والرجل معا.

وبالإضافة إلى طبيعة الضمائر، فقد وظفت الكاتبة "زهور كرام" في متنها الروائي لـ "قلادة قرنفل" نجد اللغة شعرية، تفيض بالإيقاعات والتأملات والنجوى والأحاسيس، وهو ما جعل لغتها مزيجاً من الشعرية والسرد، غير أن هذا الأخير كان له الدور الحاسم في بناء الشخصيات، ما عدا الساردة، التي وظفت الحوار الداخلي للكشف عن دواخلها.

٤. لغة القرنفل في الرواية:

نجد أن "القلادة" تعكس الفضاء النفسي للساردة، وهي تعتبر بمثابة التحرر الشعاري للذات من عنف الحياة اليومية، والانعتاق من "الجبة" كسلطة ثقافية ملتزمة بالسلطة السياسية، حيث تدخل في علاقة مسؤولة مع "الأنا" لتندمج فيها عناصر الواقعي بالتخييلي. فالرواية عتبات للحكي يحدّد فيه أنف "العمة" مظاهر سيكولوجيتها كبطلّة للرواية عبر نشاطها الشيطاني، وهي التي تكره ألوان العشق كما تكره القرنفل الذي ينبو عن الساردة في علاقاتها بجميع الشخصيات الروائية.

وبهذا، استطاعت "زهور كرام" أن تستعمل تقنية رائعة في جعل القرنفل قادراً على أن يتطابق مع نفسية المرأة، ويصاحبها عبر محطاتها النضالية، وصمت الشخص الذي تكسره الساردة بتمردّها وثورتها على الكثير من القيود الاجتماعية والعوائق الفكرية، جاعلة من المونولوج سياقاً لكتابتها، ومن أجل استفزاز النص والقارئ معا تعتمد الكاتبة إلى نسق تركيبي عماده جمل قصيرة غير مقيدة من مثل: لكي أعانقه، أعانقني، تبعثرت، تعريت، تلسعني.

(٣٦) - نفسه، ص: ٥

وإذا كانت اللغة من العناصر الفنية الأساسية في النص الروائي، فهي تجري على لسان الساردة، ويغلب عليها استخدام اللغة الفصيحة، وتمتاز بالوقفات الوصفية الجمالية التي تثري النص متعة إضافية عند القارئ، وهذا ما نلاحظه في رواية "قلادة قرنفل" من خلال مزج اللغة السردية بالوقفات التي أشارت إلى متانة النص وثقافة ساردتها، وهو ما يتجلى من خلال الوصف الذي قدمته "الساردة" أثناء ذهابها إلى موعد عشاء مع "صالح"؛ "استقبلنا في المدخل رجل ذو قامة طويلة يرتدي سلهاما أسود، ويضع على رأسه قبعة حمراء.. فتح الباب الزجاجي وانحنى لنا" (٣٧).

٥. لغة الحوار الروائي:

لقد وظفت الكاتبة الحوار في عدة لوحات من الرواية، منها: اللوحة الخامسة، لما دخلت "الساردة" في حوار مع صالح لما كتبت مقالة حول تشرد المثقف بين ما هو ثقافي وما هو اجتماعي؛ "قلت له: أنا لا أعنيك أنت بالضبط. قال: بلى أنت حاكمة علي.. قلت: كيف وأنا ابنة خالك.. وبيننا دم وخبز وملح. قال: أنت تعرفين الدم؟ تحافظين على الخبز والملح. قلت له وأنا أتطلع فيه: هل تمنن علي بما هو ملكي أصلا" (٣٨).

فالحوار الخارجي يسهم في تنامي الأحداث، وتنوع خطية السرد، في حين الحوار الداخلي يكشف أعماق الشخصيات.

وعن طريق الحوار، يتم تصوير الفضاء، الذي تدور فيه الأحداث، وه فضاء للتوتر والصراع الذي تعيشه "الساردة" مع "الحاجة فضيلة"، التي تمارس التسلط فيه على باقي الشخصيات، حيث تحاصرهما ولا تترك لهما مجالا للتحرك.

٦. إيهامية الفضاء الروائي:

وإذا كان الفضاء للحكي والمتعة السردية، فهو أيضا مجال للموت والدمار والهواجس النفسية القائمة "أسمع ضربات قدميها وهي تدق سلم الدرج.. تصعد والصراخ يملأ البيت، وفاطمة ما تزال نائمة أو في غيبوبة.. وصالح يعود إلى الغرفة.. يجمعني..

(٣٧) - نفسه، ص: ١٣٨

(٣٨) - نفسه، ص: ٣١

يمسح دمي النازف من يدي.. يلف شعري ورائي ويأخذني إلى السرير" (٣٩).

هذا، ونجد الكاتبة قد بلورت فعل تداخل الأزمنة وتعددتها، مما يجعل الزمن يفقد أهم خصائصه ليغدو زما مبهما خاضعا للانكسار، وتصير الأحداث في بعدها الزمني خاضعة لتجاوز فضائي يفقدها تماسكها الدلالي، وهي، أزمنة متشابكة ومختلطة في أحايين كثيرة يستعصي على القارئ وضع الحدود بينها، "لينا مضاء بالنجوم.. معا تنيرنا نجوم ليل أبي إلا أن يسافر رفقتنا.. أن يكون شاهدا ويفتح عيوننا حتى لا يخون تاريخ الأسماء التي تغني في الظل" (٤٠).

فالساردة تسافر بين الأزمنة المختلفة، مرة تعود لتذكر لنا زمن الاستعمار وزمن السبيا عبر تذكر الأغنية " كان الزمن.. زمن السبيا.. " (٤١)، ثم تنتقل إلى زمن المستقبل عبر خيالها؛ "من أجل اليوم المنتظر.. " (٤٢)، وكذلك، زمن الحاضر الذي تحيا فيه كل الشخصيات الروائية، وأحيانا نجد امتدادا للزمن دون تحديد بدايته أو نهايته؛ "واختفينا معا حتى لا يصاب زمننا بالنكسة.. مضى زمن ونحن نحيا.. " (٤٣).

إذن، ينهض نص الرواية على حكايتين مترابطتين: الأولى حكاية رئيسية تتشكل من عالم الشخصيات المتفاعلة، والثانية حكاية ثانوية بطلها القرنفل الذي يدخل عبر الخط السردي ليخلخل التصور العام للرواية، ويساهم في تطور الأحداث، بعد أنسنته، ونسج حوار واع معه، وبه تثور الساردة على السائد والمعتاد، وتناقش قضية المرأة المحاصرة بالتقاليد المتوارثة.

فالرواية تسلط الضوء على هموم المرأة المغربية، في ارتباطها بالمجتمع، حيث تتحدد مواقف المرأة بين اتجاهين: اتجاه تكون فيه طامحة مناضلة واعية بحقوقها (الساردة)، واتجاه آخر، تكون فيه كطرف كاج لجماح تحررها ومسيرتها التتموية (الحاجة فضيلة).

(٣٩) - نفسه، ص: ١٩٤ - ١٩٥

(٤٠) - نفسه، ص: ١٧٤

(٤١) - نفسه، ص: ٤٧

(٤٢) - نفسه، ص: ١١٩

(٤٣) - نفسه، ص: ٢٧-٢٨

إلا أن صوت البطلة المثقفة الحالمة (الساردة) يهيمن على فضاء الرواية، وينقل إحساسها العميق بالاغتراب الاجتماعي، في حين تظل باقي الشخصيات النسائية منزوية بالهامش، مما يكسر طعم النضال المذول من أجلهن. كما أنها، أيضا - كشخصية واعية - لم تتحرر من زمن "السببا"، وإشكالية الاستعمار النفسي للمرأة؛ وتعبّر عن ذلك بقولها؛ "كذب الذين اصطفوا يطلبون بطاقة دم، وهم كانوا نياما.. أعرف أسماءهم، أنت أيضا تعرف بعض هذه الأسماء. ما أجهله وأنت أيضا ما تجهله هي الأسماء التي تحمل يدا مبتورة أو رجلا مقطوعة، أو عينا مقتلعة، لأنها كانت هناك، حين تشرب التراب دمها، لم تنتقن لغة سوى أن تقاوم من تسرب ليلا إلى بيتها.. يبس الدم. كأن أبي ما كان يوما مقاوما.. بات غريبا عن البيت.. كذب الذين اصطفوا يطلبون بطاقة دم، وهم كانوا نياما.."^(٤٤).

تعبّر الساردة من خلال هذا المقطع السردي عن النفاق الاجتماعي والسياسي الذي جعل الحقائق مزيفة، وكيف ذهبت الأرواح سدا دفاعا عن الوطن، بمن فيها والدها الذي ما زالت تحمل ذكره في أعماقها.

٧. رمزية الجسد لبناء التخييل في رواية "قلادة قرنفل":

لقد مثل الجسد في لوحات "قلادة قرنفل" عنصرا محفزا لإثارة الأحداث وتشغيل الذاكرة، باعتباره المرجعية التي تبتث الكينونة والوجود، إذ تقول الساردة: "تحسست عنقي فتحسست القرنفل.. أنا والقلادة.. ترتطم قدماي بأحجار.. خطوي فيه ألم"^(٤٥).

وباستعارة الكاتبة لمعجم الجسد، تحولت اللغة من كائن محسوس ومرئي له دلالات متعددة، إلى ما هو ذهني وروحي، لتنتقل بالذات من الجسد إلى الآخر، مجسدة عبر جغرافية الجسد جغرافية النص.

فالجسد المؤنث هو الذي يجسد المتن الروائي، ويربط عناصره، كما يساعد في تكثيف حضور الطاقة الشعرية وتحقيق الانجذاب الوجداني، "أخافني جسدي.. غطيته.. أخشى أن يفضحني"^(٤٦).

(٤٤) - نفسه، ص: ٩٧

(٤٥) - نفسه، ص: ٢٠

(٤٦) - نفسه، ص: ٣٠

توظف الكاتبة الجسد للتعبير عن الحالات النفسية، والجسدية للشخصيات النسائية، مثل حديث الساردة عن زهرة زوجة صالح الأولى؛ "انتقلت من طفلة تلعب في القرية تحمل سطل ماء فوق رأسها دون أن يختل توازنها.. ولكن، أن تكتشف أعضائها.. أن تلمس عريها.."^(٤٧). إنه إحياء شعري باغتصاب طفلة وانتقالها إلى عالم الكبار دون علم منها.

وعن طريقه (الجسد)، تظهر أيضا، حقيقة "الحاجة فضيلة"، "ليست عارية أمامنا كما تقول دائما حتى نظل نحن عراة.. نتمرغ في عرينا حتى نظل نحفظ ببعضنا.. نحن أيضا عراة.."^(٤٨).

هذا، وترسم المؤلفة الكيان الوجودي والنفسي لشخصية الساردة الرئيسية عبر المعجم الجسدي؛ "أحضن الكتاب وأضمه إلى صدري.. سأصنع منا قلادة.. سأزين بها عنقي.. أدور في غرفتي المغتصبة في غيابي، جسدا ثائرا يرتطم بالجدار، نفسا تائهة، احتارت في سر اغتصابها"^(٤٩).

لقد تحول الجسد إلى لغة شعرية مفعمة بالانزياح، والصور الخيالية، الماتعة، هكذا، تظهر ملامح الشخصية الرئيسية، وتجليات روحها، المنبعثة مع شعرية المونولوج.

شعرية تعبير تردد على لسان الساردة، وهي تتكلم عن ذاتها وجسدها وظلها: "لأن ظلي سرعان ما عاد يستلطني.. هل أدرك وجودي إليه هو أيضا خفيفا.. فإنه يوارى أنيسي.."^(٥٠).

يتحول النزوع إلى التوحد بالجسد وبظله، إلى طرح المرأة من خلال كليتها التي تتحقق في الجسد وفي ظله الذي يعتبر باعثا على الوجود والكينونة، فتأكيد الظل هو تأكيد على وجود الجسد الذي تتحقق بوجوده الاستمرارية، والقدرة، والديمومة، كما يمثل الجسد استمرار الحركة، وشجون الأنثى، لتبقى المسافة بين الجسد وظله تعبيرا عن المسافة بين ما يرسله النص، وما يكشف عنه المتلقي ويؤوله.

ومن الألفاظ المهيمنة في النص الاستلطاف، والاحتضان والركوب، واللهاة والإمطار، وهي علامات رمزية مشحونة بالتأويلات، تؤدي إلى تفسير نمطية الخطاب،

(٤٧) - نفسه، ص: ٦١

(٤٨) - نفسه، ص: ١٧٢ - ١٧٣

(٤٩) - نفسه، ص: ١٢٨

(٥٠) - نفسه، ص: ١٦ - ١٧

ومألف اللغة، فالاعتماد على المجاز يجعل للأشياء بعدها المغاير ونكهتها المميزة، مثل قول الساردة: "انتهيت إلى انسحاب الشمس من الغرفة، خرجت من النافذة دون أن أدري.." (٥١).

لقد صاغت المبدعة جملها السردية من خلال الانزياح الذي يشغل ذهن القارئ، ويربك أفق انتظاره، إذ عملت على مزج المشاهد المرئية الحسية بمشاعر الساردة، لخلخلة خطية السرد، فالسرد في الرواية يلامس الجسد، مشحوناً به، وغنياً بحمولته اللفظية الدلالية، وإيقاعه الذي ينطلق منه الخيال في المتن، مما يجعلنا نلمس قدرة الروائية "زهور كرام" على الإبداع بعيداً عن سطوة المجتمع وقبوده، حيث تجعل من سردها نبضات حالمة ينبري المخيال الانزياحي عبرها، في استدعاء صوت الآخر وصورته.

وإذا كان التكرار ضرورة تسهم في التكوين الداخلي للنص لما يؤديه من بناء لغوي، وإنتاج دلالات مختلفة، والتأكيد عليها، فقد جاء المتن الروائي محملاً، بالتكرار الخلاق الدال على الجسد، حيث كررت الساردة الجمل يقينا عدة مرات (٥٢)، وجعلت التكرار من أهم العناصر التي بنت عليها تجربتها الروائية، إذ شكل نوعاً من الروابط بين لوحات العمل الروائي، من مثل: "انطلقنا معاً" و"اختفيني معاً" و"أنا والقلادة"، وما التكرار أيضاً، سوى صورة لاستمرار الجسد، لثباته، لتحمله لكل المعاني، وتفاعله مع كل الأحداث السردية.

هذا، بالإضافة إلى هيمنة بعض المفردات التي تعد من خصوصية المرأة، فقد وردت جل الصيغ اللغوية في العمل الروائي بضمير المتكلم، وضمير الغائب وضمير الجماعة. لكون صاحبة "قلادة قرنفل" وظفت الرؤية السردية "من خلف"، والتي منحت السلطة فيها للكائن الورقي (الساردة)، للكشف عن رغبات الشخصيات ومكنوناتها، والتدخل في سيرورة الأحداث، ومواقف الشخصيات، حيث، نلاحظ هيمنة صوت الساردة، ونظرتها الأحادية، لما يجري حولها، فنجدتها تعرف أكثر مما تعرفه الشخصيات، وتعرف ما يدور في دواخلها، وما تفكر فيه كل شخصية، ومنه، قولها: "تصب زهرة جام غضبها على الأطفال".

كما وظفت ضمير الغائب، للحكي عن الآخر. في حين تتحول مع ضمير المتكلم إلى شخصية مشاركة في الأحداث، تتساوى مع الشخصية الرئيسية وتصل معها إلى جل

(٥١) - نفسه، ص: ٣١

(٥٢) - نفسه، ص: ١٦٤

الوقائع، هذا، إلا أن الرؤية السردية من الخلف هي المهيمنة، لما لها من علاقة وطيدة، بكيان الأنثى، بجسدها، بحيرتها، واختلافها عن الآخر.

خاتمة:

تتناول الكاتبة من منظور سردي يجمع بين التخيل والواقع قضية المرأة المرتبطة بالقضايا الإنسانية والاجتماعية والفكرية والأسرية؛ موظفة القرنفل، والجسد لبناء تخيل سردي مائع، يسهم في استكشاف الأبعاد النفسية والاجتماعية لها. إذ، التخيل في الرواية آلية لفهم الواقع المعيش للمرأة والأسرة في المجتمع.

وما تداخل الخيال مع الواقع، سوى أسلوب سردي وطريقة تجسد المعاناة الداخلية للشخصيات ورغباتها المكبوتة، ودواخلها النفسية. أسلوب يربط الخيال بالواقع، ومحمل بالصور والرموز للتعبير عن التوترات النفسية والاجتماعية، للمرأة المسيجة بالتقاليد والعادات والعقليات البالية.

ولبناء أساليب تخيلية، وظفت الكاتبة في الرواية الجسد كمرآة تعكس علاقات الشخصيات مع محيطها الاجتماعي والنفسي. وهو وعاء للعواطف والمشاعر، والتوتر والتناقض بين الحرية والقيود الاجتماعية. حيث يصبح الجسد ساحة للمواجهة مع الذات ومع المجتمع، وأداة لتجاوز الحدود والقيود الاجتماعية والجسدية، وهو نقطة التقاء بين الخيال والواقع.

وإذا كان التخيل أداة للتعبير عن المشاعر المتناقضة التي تعيشها المرأة، فالجسد مكان حي لهذه المشاعر. وبهذا، فالروائية "زهور كرام" استخدمت التخيل والجسد لتمثيل الصراعات التي تعيشها الأنثى، في علاقتها بأحلامها وتطلعاتها، وبالأخر.

فالروائية "زهور كرام"، صاحبة روايات: غيثة تقطف القمر، وجسد ومدينة، قلادة قرنفل.. قد وظفت في منتهى الأخير المونولوج بقوة للتكشف عن العوالم الداخلية لشخصياتها، وذلك، عبر صوت الساردة، الذي، يترجم هموم المرأة المغربية الحاملة، ويبرز كيف عرقلت العقليات البالية والسياسات المقصية نهضتها المنشودة.

وقد اعتمدت في كل ذلك على تقنيات سردية حديثة، ووظفت الجسد والقرنفل لبناء الأحداث الروائية، ونقل السمات النفسية لشخصياتها، والعلاقات المضطربة بين الذات والآخر، وذلك عبر سيرورة زمنية متخللة، وبلغة شعرية انزياحية تجعل المتلقي يقف مشدوها أمام جمالياتها وتأويلها، الأمر الذي أكد عمق الرؤية الجمالية والبعد الثقافي للمؤلفة، وقدرتها الإبداعية الهائلة.

❖ المصادر والمراجع:

➤ المصادر:

١. القرآن الكريم، سورة طه الآية ٦٥. رواية ورش
٢. زهور كرام: رواية "قلادة قرنفل"، دار الثقافة، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى ٢٠٠٤.

➤ المراجع:

- ١- أبي الفضل جمال الدين محمد بن بكرم ابن منظور الافريقي المصري، لسان العرب، المجلد الأول، دار صادر بيروت، د. ط
- ٢- جماعة من الباحثين، النص الأدبي بين الواقعي والمخيّل، منشورات، وحدة النقد الأدبي، الحديث والمعاصر، مشروع باريس، النقد الأدبي المعاصر، كلية الآداب ظهر المهرّاز، فاس، المغرب، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣.
- ٣- جماعة من المؤلفين، الرواية المغربية: أسئلة الحداثة (وقائع ندوة وطنية، عقدها مختبر السرديات) كلية الآداب والعلوم الإنسانية بنمسك، حي البركة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى ١٩٩٦.
- ٤- جماعة من المؤلفين، النص الأدبي الواقعي والمخيّل، منشورات: وحدة النقد الأدبي الحديث والمعاصر، مشروع باريس: النقد الأدبي المعاصر، كلية الآداب ظهر المهرّاز، فاس المغرب، مطبعة أنفو- برانت، الطبعة الأولى ٢٠٠٣.
- ٥- الرواية العربية ممكنات السرد: أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر، الجزء الثاني، ١١-١٣ ديسمب، ٢٠٠٤، دولة الكويت، العدد ٣٥٩، سلسلة عالم المعرفة، يناير ٢٠٠٩.
- ٦- سعيد جبار، السيري التخيلي في الرواية المغربية، دراسة نقدية، الناشر: جذور للنشر، الطبعة الأولى، ٢٠٠٤، الرباط.
- ٧- فريدة الكتاني، صورة المرأة في روايات نجيب محفوظ، مطبعة أنفو - برانت ١٢

شارع القادسية، الليدو - فاس، الطبعة الأولى، ٢٠٠٥.

٨- مجلة، أقلام، العدد الحادي عشر، السنة الخامسة عشرة، آب ١٩١، وزارة الثقافة والأعلام، دار الجاحظ للنشر، بغداد، شارع الجمهورية، الشورجة.

٩- محمد علي التهاوني، موسوعة كشف اصطلاحات الفنون والعلوم، تقديم وإشراف ومراجعة، رفيق العجم، تحقيق، علي دجروج، الجزء الأول، مكتبة لبنان، ناشرون، الطبعة الأولى: ١٩٩٦.

١٠- المصطفى مويقن، بنية المتخيل في نص "ألف ليلة وليلة، الناشر، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، اللاذقية، الطبعة الأولى، ٢٠٠٥