

الصّمت والنصّ المفتوح قراءة في رواية فردوس لمحمد البساطي

د. محمد الباردي

جامعة صفاقس – تونس

1- يعتبر الصّمت عمليّة خطابيّة واعية أو غير واعية، تظهر داخل النصّ وتحيل مباشرة على التّلّفظ. وهو يعني عدم تحقّق فعل تّلّفظ، كان من الممكن أو من الواجب أن يحدث في وضعيّة معيّنة هي "مجموع الظروف النفسيّة والاجتماعيّة والتّاريخيّة التي تتحكّم في إرسال ملفوظ في لحظة زمنيّة ما وفي مكان ما" على حدّ عبارة "دوبوا". ويذكر المختصّون في نظريّة الخطاب سببين يولدان الصّمت في الخطاب الأدبيّ هما العجز والرّفص. يعود العجز إلى افتقار لغويّ، شأن الحبسة، أمّا الرّفص فنشؤه تمرّد يتّجه نحو الخطاب الاجتماعيّ الذي يرفضه المتكلّم أو نحو المخاطب الذي يرفض عرضه للتّواصل. إنّ الصّمت في النصّ الأدبيّ أو بالأحرى في النصّ الروائيّ، هو بمثابة فعل "لا كلام" أو "لا كلمة" تنتج نقصاً في الملفوظ. وهذا الفراغ النصّي هو بطبيعة الحال علامة لا تقلّ أهميّة عن علامة الكلام. وعل عكس أفعال القول والكتابة اللّذين يتجسّدان بواسطة الكلام والكلمة، فإنّ فعل اللاّكلام لا ينتج ملفوظاً لغويّاً، ولكنّه ينتج فراغاً نصّياً وبياضاً ونقصاً، ولكنّه يمثّل جزءاً لا يتجزأ في التّأليف ويعني أحياناً أكثر ممّا يعنيه الكلام⁽¹⁾. يقول "ريلكه" في إحدى رسائله "كيف تتحمّل وكيف تنجو بالمرئيّ إذا لم يكن ذلك بواسطة لغة الغياب واللامرئيّ التي نتكلّمها"⁽²⁾.

1-2- أمّا النصّ المفتوح فهو النصّ الذي "يصادر على المتلقّي باعتباره شرطاً لا غنى عنه"⁽³⁾. وما هو "إلا نتاج جملة نحويّة، تركيبية، دلاليّة، تداولية والتي يشكّل تأولّها المحتمل جزءاً من مشروعها التكوينيّ الخاص"⁽⁴⁾. ولكنّ الانفتاح لا يعني "غموض الخطاب وتعدّد إمكانيات الشّكل وحرية التّأويل، فالقارئ يمتلك فقط جدولاً من الإمكانيات المحدّدة بدقّة والمشروطة بحيث أنّ الفعل التّأويليّ لا يفلت من مراقبة المؤلّف"⁽⁵⁾. ذلك "أنّ دور المؤلّف يتمثّل في اقتراح الإمكانيات المنطقية والموجّهة والممتلكة لبعض الصّور النّظاميّة التي تحدّد تطوّرها"⁽⁶⁾. وبالتالي "فإنّ الآثار المفتوحة والمتحوّلة تتميّز بالدعوة

إلى إنتاج الأثر مع المؤلف" (7). وعندئذ فإنّ "النصّ ليس مجرد أداة تستعمل للتّصديق على تأويل ما، بل هو موضوع" يقوم التّأويل ببنائه ضمن حركة دائريّة، تفود إلى التّصديق على هذا التّأويل من خلال ما تتمّ صياغته باعتباره نتيجة لهذه الحركة" (8).

1-3- إنّ الصمت بالمعنى الذي حدّدها مظهر من مظاهر انفتاح النصّ. فالفراغ داخل النصّ هو بمثابة دعوة إلى كفاية القارئ التي لا يمكن أن تفلح إذا لم تستند إلى إشارات سياقيّة (9). ثمّ إنّ النصّ على حدّ عبارة أمبرتو إيكو "إن هو إلا نسيج فضاءات بيضاء، وفرجات ينبغي ملؤها. ومن بيئته يتكهّن بأنّها "فرجات" سوف تملأ فيتركها بيضاء لسببين، أولهما أنّ النصّ يمثّل آليّة كسولة أو مقتصدة، تحيا من قيمة المعنى الرّائدة التي يكون المتلقّي قد أدخلها إلى النصّ.. ومن ثمّ فإنّ النصّ بقدر ما يمضي من وظيفته التّعليميّة إلى وظيفته الجماليّة، فإنّه يترك للقارئ المبادرة التّأويليّة" (10).

تلك هي الخلفيّة النظريّة التي تفق وراء قراءتنا لرواية "فردوس" لمحمّد البساطي. والإشكاليّة التي نطرحها ونحاول الإجابة عنها هي كيف يتحوّل الصمت في هذه الرواية من خلال تجلّياته المختلفة إلى مجال للتّأويل يحتم مشاركة القارئ من خلال نشاطه التّعاضديّ الذي "يعمل على حتّ المرسل إليه على أن يستمدّ من النصّ ما لا يقوله، بل ما يصادر عليه مسبقاً وما يعد به، ويتضمّنه، و يضمّره" (11).

2- لا شك أنّ الصمت قضية أساسيّة من قضايا التّلفّظ في النصّ. وبالتالي يظهر بمظهر القانون العام الذي يتحكّم في الخطاب الأدبي (12). ولكنّ حضوره في النصوص المختلفة ليس بالدرجة ذاتها وبالتّواتر نفسه. وفي الرواية تتعدّد الاتّجاهات. وهي اتّجاهات لا تخلو من أبعاد فكريّة أحياناً (13). ولذلك فهي لا تتعامل مع الصمت بالصورة ذاتها ولا تمنحه الدلالة عينها.

1-2- إنّ النصّ، موضوع قراءتنا لا يمكن أن يكون نصّاً جديداً، بالنسبة إلى القارئ المتخصّص. فرواية "فردوس" سبقتها روايات أخرى لكتابتها محمّد البساطي (14). وهي روايات تتقارب في رؤيتها الجماليّة، وفي أساليبها السردية. في كلّ هذه الروايات تقريباً يلعب الاقتصاد في اللّغة والكلام دوراً أساسياً في بنيتها السردية. ويمثّل النصّ فيها حقّاً على حدّ عبارة أمبرتو إيكو "آليّة كسولة ومقتصدة" تظّل في حاجة دائماً إلى معنى زائد يدرجه فيه القارئ. إنّ الكاتب يكتب الرواية بروح القصّة القصيرة. وقد سادت هذه الرّوح كلّ الروايات التي

كتبها. وقد بلغت أقصاها في "صخب البحيرة" ولذلك تظهر⁽¹⁵⁾ فردوس" رواية تواصل أسلوباً في الكتابة أصبح اختياراً لدى مؤلفها.

2-2- يهيمن على الرواية صوت سرديّ واحد هو صوت السارد المتلفظ. وهو صوت لا يحمل أيّ علامة نحوية، ولكننا يمكن أن نحدّد موقعه في الحكاية التي تروى. فهو غيري الحكاية إذ لا علاقة له بالأحداث التي تروى، وهو في الوقت ذاته، يبدو ظاهرياً، خارج الحكاية. إذ لا يستطيع القارئ أن يعثر على أيّ مظهر من مظاهر حضوره داخل الحكاية. ولكنه قريب من الشخصية المركزية في الرواية. وهي شخصية هذه المرأة التي تدعى فردوس. إذ يبدو للقارئ كأنها ملازمًا لها، يرافقها في البيت وفي الحجرة التي تقطنها، ويلاحقها حيثما تحركت خارج البيت والحجرة" انطلقت إلى الخارج، نفضت ما علق بجلبابها من قش، شتمها، ردّت الشنّيمة بشنّيمتين، سارت عائدةً والمقطف على رأسها. ضحكت في سرّها، تمايل جسدها خفيفاً في مشيتها على السكّة. كلّ حاجة ولها أصول.. ضحكت مرّة أخرى، ويغضب، المرّة الوحيدة التي غضب فيها خلال العام ونصف وذهب إلى البيت الآخر، أغلقت على نفسها الباب وقالت، ومن يسأل فيه" (الرواية، ص18). ولكنه سارد يرفض التورط مع القارئ أو مجادلته أو استفزازه. إذ يكتفي بوظيفته الأساسية وهي سرد حكاية فردوس بدون أن يقدّم أيّ إشارة بوجه بها القراءة. ولذلك سيجد القارئ نفسه مضطراً إلى التّعويل على كفايته الفنية والثقافية والأخلاقية، ليستطيع أن يقرأ النصّ ويفهمه ويبلغ قصديّة المؤلف. بهذا المعنى يبدو المتلفظ-السارد مقتصدًا في الكلام في علاقته بالقارئ، لا يريد أن يفسّر أو يعلّق أو يبرّر. إنّه يترك المهمة للقارئ. وبالتالي يفسح صمته المجال الواسع لأداء هذه المهمة وذلك لا يكون إلا عن طريق التأويل التّعاضدي. وبذلك تتحقّق مقولة تودوروف"النصّ هو نزهة يقوم فيها المؤلف بوضع الكلمات ليأتي القراء بالمعنى"⁽¹⁶⁾. إنّه النشاط التّعاضدي الذي يعمل على حثّ القارئ أو المرسل إليه على أن يستمدّ من النصّ ما لا يقوله بل ما يصادر عليه مسبقاً وما يعد به ويتضمّنه أو يضمّره"⁽¹⁷⁾. إنّ وضع السارد الذي أشرنا إليه يسهّل على القارئ هذه المهمة. أيّ أسمي هذا الضرب من السرد سرداً صامتاً حيث تغيب الوظائف التفسيرية والتبريرية للسارد وتقلّص وظيفته الأيديولوجية إلى أقصى حدّ. منذ بداية الرواية تلوح هذه الإستراتيجية السردية "عندما قالت فردوس لزوجها أنّ ابنه حاول معها نفث دفقة دخان من منخرية وضحك قال- الواد كبير.. هزّ رأسه خفيفاً وضحك مرّة أخرى. لم تسترح لهزة رأسه. ولا لضحكته. رمقته بجانب عينها ولمّت ساقها الممدودتين" (الرواية، ص5). وكان بإمكان السارد أن يعلّق على الحدث في حد

ذاته، أو على الحوار بين الزوج وزوجته، ولكنه يصمت عن ذلك. ولذلك تأتي كل أحداث الرواية صامتة بهذا المعنى. فلا نعلم على سبيل المثال لماذا قرّر الزوج أن يترك زوجته الشابة ليعيش مع زوجته الأولى التي تهذل جسدها وأنكها الإنجاب. ولا يعلّق على العلاقة الطارئة بين الزوجين ولا يقول شيئاً عن هؤلاء الأولاد الذين يلاحقون فردوس ويعرفون أسرارها ولا ينشغل بمشاغل الفتى، ربيب فردوس، خارج ما يقوله هو بنفسه، عندما يحدث زوجة أبيه. إنها فراغات سردية يتعمدها السارد وهو يروي حكاية فردوس. وهي فراغات على القارئ أن يملأها.

إنّ هذا الوضع الذي عليه السارد وضع غريب. إذ من المفترض عندما يكون خارج الحكاية التي تروى، ولا علاقة له بأحداثها، أن تكون رؤيته للكون أشمل وأوسع من رؤية الشخصية التي يروي حكايتها. ولكنه في هذه الرواية يبتئ الأحداث والوقائع تبئيراً داخلياً صارماً. إذ لا ينظر إلى العالم إلا من خلال الشخصية التي يروي حكايتها، وهي شخصية فردوس. وبالتالي فهو يعقد مع القارئ ميثاقاً صارماً مفاده أنه سارد متورط مع الشخصية المركزية فردوس، فهو عينها التي بها يرى العالم وهو صوتها المعبر عما يختلج في صدرها. وكان بإمكان المؤلف أن يستبدل الضمير بضمير المتكلم، ليجعل المرأة تروي حكايتها بنفسها، ولن يتغير شيء في الحكاية. ولكن المؤلف أراد كائناً غريباً ينوب عن فردوس في ما ترى وما تقول. فعندما يعرض السارد هذا المشهد "توارب الباب قليلاً وتنتظر إليه، تراه قاعداً على المصطبة والبنات حوله، وسعد واقفاً، لا ترى ضررتها، تجلس في الجانب البعيد عن عينيها، تلمحه يكلمها، ابنته الثالثة، نوال، كانت تحبو وقتها، أحبّ أولاده إليها، والرابعة ما زالت في الغيب. تحبو نوال بين ساقيه، وتتسلق بطنه، يأخذ جلسته معهم، يشرب الشاي ويدخن الجوزة ويمضي" (الرواية، ص19)، فهو في الحقيقة لا يصف هذه الجلسة العائلية إلا من خلال عين فردوس التي تنتظر وترى. ولذلك تأتي الرؤية ضيقة محدودة، لأننا نفترض أنّ السارد يقف في الموضع الذي تقف فيه فردوس. وبالتالي لا يستطيع أن يرى أكثر ممّا تراه عين فردوس. فإذا كانت فردوس لا ترى ضررتها، فهو كذلك لا يراها. وهكذا يمضي السرد في الرواية تقريباً. فعندما نقرأ على سبيل المثال مقطعاً ورد في الفصل الأخير من الرواية "وصلت قبل المغرب بنصف ساعة. كانوا في الحوش. طبليتان. واحدة حولها البنات، والأخرى قعد إليها زوجها وضررتها وبجانب حلل الأكل والمغرفة وصوانى وأطباق فارغة، قعدت معها لم تر سعد. زوجها يحتفظ بفراغ بينها وبين ضررتها، لا بدّ أنّه لسعد. سعدة سعد في الداخل، ربّما

يغتسل" (الرواية، ص 101)، تظهر حدود رؤية السارد الذي يصرّ على ألا تتجاوز رؤيته للأشياء حدود رؤية الشخصية المركزية في الرواية، وهي شخصية فردوس. فردوس التي يهّمها أن ترى ربيبتها (سعد) لا تجده مع أبيه، ولكنها تدرك عن طريق العلامات أنه موجود في البيت، وأنه يشارك العائلة مائدة الطعام، وذلك عن طريق الفراغ القائم بين ضرّتها وزوجها، إذ تفهم أنّ الفراغ هو مكان سعد الذي ينتظره. ثم تأتي العلامة الثانية وهي سعدة سعد. عندئذ تتأكد أنه في البيت، لكنها لا تستطيع أن تدرك ماذا يفعل، فتأتي عبارة "ربّما يغتسل" وكان بإمكان السارد أن يقول بكلّ بساطة، والقارئ يدرك وقد بلغ الفصل الأخير من الرواية علاقة سعد بزوجة أبيه وأهميته بالنسبة إليها، عندما وصلت قبيل المغرب بنصف ساعة، كان سعد داخل البيت يغتسل" فتسبق رؤيته رؤية الشخصية (فردوس) وتتسع. لكنه يريد ألا يكون كلي المعرفة، ويصرّ أن تكون رؤيته في حدود رؤية فردوس. ولكن هذه الرؤية وهي رؤية المتلقّظ المركزي في الرواية هي رؤية مزدوجة. فهي في أن رؤية السارد ورؤية الشخصية. والازدواجية الرؤيوية ذات علاقة بالازدواجية الصوتية. فكما يرى السارد بعين فردوس، فهو كذلك يتكلم بصوتها. إذ ينوبها أحياناً كثيرة إلى درجة أننا أحياناً أخرى لا نستطيع أن نميّز بين صوته وصوتها.

تبدأ الرواية بهذه الجملة السردية "عندما قالت فردوس لزوجها أنّ ابنه حاول معها نفث دفقة دخان من منخريه، ضحك وقال-الولد كبير. هزّ رأسه خفيفاً وضحك مرّة أخرى" (الرواية، ص5). وفيها يراوح السارد بين الخطاب المسرد والخطاب المنقول. فالخطاب المسرد هو خطاب فردوس والخطاب المنقول هو خطاب زوجها. لا شك أنّ الخطاب المسرد لا ينحصر فقط في خطاب الشخصية المركزية، بل يستعمله السارد عندما يتعلّق بمفوضات الشخصيات الأخرى. ولكن ما لاحظناه أنّ خطاب فردوس يكون في أغلب الحالات خطاباً مسرداً. وهذا يعني أنّ السارد لا يفسح المجال لفردوس لتكلم القارئ مباشرة كما يفعل مع الشخصيات الأخرى في أغلب الحالات. ولكنه يسعى إلى أن يتكلم باسمها ويعيرها صوته لتتكلم به. فكان صوت السارد بمثابة القناع الذي يخفي صوت الشخصية المركزية، فردوس. وكان السارد، هذا الكائن الغريب هو الناطق باسم فردوس ولسان حالها. وبالتالي على القارئ أن يدرك أنه إذا أراد أن يحاور هذه المرأة، عليه أن يحاورها عبر هذا المتلقّظ، الراوي الذي يبدو متعاطفاً، مع شخصيته، متفهّماً لوضعها، وواسطة بينها وبين القارئ الذي يسعى بهذه الكيفية إلى أن يكسب وده وأن يكون بدوره متفهّماً لهذه الوضعية

التي تعيشها فردوس في علاقتها مع ربيبها. إن صيغ هذا الخطاب المسرد كثيرة في هذه الرواية ويمكن أن نكتفي ببعض الأمثلة"وتقول إنها لا تضع شيئاً وتقول إنها لا تعرف، تغسلهما كل يوم -وتقول في الصباح والعصر-ويقان إنها لا بدّ تغسلهما عشر مرّات. وربما أكثر. وتقول إنها قطعة قماش كانت عندها-وتقول خمس حتت". بهذه الصيغة تظهر إجابة فردوس على أسئلة جاراتها(الرواية، ص7) عن نظافتها ولباسها."وتسأله لم لم يذهب مع أبيه. ويقول لا يريدني معه- وتتبهه إلى أن هناك من يناديه-ويقول، أه سامع (الرواية، ص12)» ثم يخفي في حذر، حركته واضحة حتى استقرت على عجيزتها. زجرته في عنف، ارتدّ خطوة وقالت إنها ذاهبة إلى الدكان لتشتري سكر"(الرواية، ص19). ويغيب صوت فردوس ليظهر صوت السارد منفرداً ليجيب عن هذا السؤال أو ذاك"تقول لها النسوة لم لا تطلقين بطّك معها، هي لا تتحمّس لذلك، ترى بعض النسوة بعد المغرب، يسألن من بيت لبيت إن كان بطّهن قد جاء خطأ إليهم، يعثرن عليه في النهاية بأحد البيوت، وتكون أنفاسهن انقطعت من اللّف والدوران، يقن لها - وماله يا أختي، المشي حلو تشوفي الناس تمسي عليهم، تقولين كلمتين وتسمعين كلمتين وتمشي"(الرواية، ص27). فلا شك أن كلام النسوة هو إجابة مباشرة على ردّ فردوس متضمّن في كلام السارد.

ويبلغ هذا الأسلوب في التلقّظ أقصاه، عندما يعمد المؤلف إلى إنشاء ضرب من الالتباس بين صوت السارد وصوت فردوس، إذ لا يستطيع القارئ أن يميّز بين الصوتين أحياناً"الطّين الناعم اللّزج، ينساب على قدميها، والطّرحة تخفق هناك على فرع الشجرة. تطيل النظر إليها-لو تمزقت كما في المرّة السابقة، وليس لديها أخرى، نسيت أن تشتري، البائع أيضاً من زمن لا يأتي إلى العزبة. واحدة، جارة غير بعيدة، استلفت منها طرحة. قالت مشوار صغير، وتعيدها، ولم تعدها. هي لم تطلبها، انتظرت وقالت لها الجارة، كانتا أمام الدكان، قالت إنها مكسوفة منها، الطّرحة ضاعت، بحثت عنها في كلّ مكان ولم تجدها-طّيب. ربّما لبستها يوماً وتراها ولبستها ورأتها"(الرواية، ص72-73). في هذا المثال تبلغ اللعبة أقصاهها، فالشكل الطّباعي عند العودة إلى السطر ووضع مطّة في البداية، يعني أن السارد يخفي ليترك الشخصية تتكلم في صيغة خطاب مباشر، ولكنّ الصيغة تؤكد أن المتكلم هو السارد الذي يقول ما تريد المرأة أن تقوله. وقد تكرّر هذا الأسلوب في هذا المقطع مرّتين.

إنّ هذا الأسلوب في نقل الأقوال، عبر الخطاب المسرد يكتسي أهميّة مزدوجة. فهو من ناحية اختيار فني، يسم كتابه محمّد البسلطي عامّة، وهي مسألة لا تهمنا في هذا المؤتمر، ولكنه من ناحية أخرى يتّصل بطبيعة شخصيّة

هذه المرأة التي تدعى فردوس. فكأن السارد يريد أن يعلم قارئه أن لهذه المرأة مشكلة مع الكلام. ترد في النص علامات دالة في هذا السياق "الأيام الأخيرة كانت مبتعدة، شهر أو أكثر، لا تجد في نفسها ميلاً لتكلم أحداً، أو يكلمها أحد. لا تدري ما جرى لها حتى البنات لم تلتق بهنّ ولا بضرّتها، ولو التقت بها ما كانت ستخبرها. لا تتبادلان أكثر من كلمتين. ولم تأت فرصة لزوجها ويكلمها" (الرّوای، ص 104) "وتسمع نداء امرأة أخيها ولا تردّ، ترقد بين أكوام القشّ حتى تهدأ، وأحياناً تنعس، وتساءل أين ذهبت؟ ولم لم تردّ عليها؟ وتشكوها لأخيها، السكوت أفضل شيء، تسكت وتسكت، وكلّ شيء يحلّ نفسه بنفسه" (الرّوایة، ص 59) "يأكل على مهل ويتكلم، وينتقي قطعاً من اللحم يوزعها عليهم، الآن لا أحد غيرها، ليس لديها ما تحكيه" (الرّوایة، ص 55) "تودّ أن تسأله كيف دخل ولا تسأل" (الرّوایة، ص 63). وستدرك خطورة الكلام في علاقتها مع ربيها" قالت له إنها استحمت مرّة، ولم قالت ذلك؟ ربّما أرادت أن تبدو مثل غيرها وربما كانت تسايره في الكلام، كثيراً ما فعلت ذلك معه، تقول له كلاماً لمجرد الكلام. وعندما انتبهت لمحاولاته معها أمسكت لسانها" (الرّوایة، ص 28).

ما نريد أن نخلص إليه أن أفعال الكلام التي تنجزها الشخصية الرئيسيّة في الرّوایة محدودة. فهي "تسمع ولا تتكلم" (الرّوایة، ص 22). وهي لا تحبّ أن تواجه مخاطبتها بالكلام" تقول في سرّها "حيوسخ الحوش بعد ما كنسته" (الرّوایة، ص 23). وإن تكلمت فهي تحبّ أن تتكلم في سرّها. وهذا يعني أنّها لا تحبّ أن تواجه العالم بالكلام، بل بالصمت وإمساك اللسان (انظر الرّوایة، ص 91). وهي تدرك لا شك خطورة الكلام، ذلك أنّ مشكلتها مع ربيها في أنّها "تركت كلامه يدخل دماغها،" والكلام يطير العقل" (الرّوایة، ص 86). كما أنّها جعلت مخاطبتها (سعد) يعي ذلك إذ يعتبر أنّ "الكلام معها خطر" وهذا انعكس على أسلوب السرد في مستوى حكاية الأقوال. فكأن السارد يعلم قارئه التّموجي أنّ الكلام خطر في هذه الحكاية التي يرويها، على الشخصية المركزيّة (فردوس). وإذا كان الكلام خطراً فهو يفضّل أن يكون مندوباً لدى هذه الشخصية في علاقتها بالقارئ. وحتى عندما يورد أقوالها، يوردها في صيغة مزدوجة، عندما يتضح أنّ مضمون الكلام للشخصية ولكن المتلفّظ أو المتكلم هو السارد كما يظهر في هاتين العبارتين "طول الوقت في النهر و لا يتعبون - وأين طرحتها؟ فالعبرة الأولى تأتي بعد مطّة في أول السطر وهي عبارة مزدوجة الصّوت قد تكون للشخصية أو للسارد والعبارة الثّانية أوضح وأكثر دلالة، فهي تأتي بعد مطّة وعودة إلى السطر توحى أنّها كلام الشخصية

ولكن الصمير الغائب المؤنث (ها) يجعل الكلام للسارد. وهو كذلك يؤكد أن هذه المرأة غير قادرة على أن تواجه العالم بالكلام. ويكون الصمت أقدر على هذه المواجهة العنيفة لعالمها الداخلي والخارجي. ولكن السؤال الذي يطرح هل أن الصمت هو صمت إرادي اختارته الشخصية لمواجهة العالم أم أنه صمت لا إرادي يؤكد عجز الشخصية على الفعل والمواجهة؟ وهل أن الصمت يتجاوز الشخصية الروائية باعتبارها كائناً متخيلاً، إلى المؤلف ذاته؟ إذ أن الصمت الإرادي يحيل على ما لا يريد المؤلف أن يقوله، في حين يحيل الصمت اللإرادي على ما لا يستطيع أن يقوله (18). إن الجواب على هذا السؤال لا يكون إلا بتحديد قصديّة النصّ. وكنّ قصديّة النصّ ليست معطاة بشكل مباشر، وحتى إذا حدث وكانت كذلك، فستكون شبيهة في هذا "بالرسالة المسروقة" فرويتها محكمة بإرادة الرائي على حدّ عبارة أمبرتو إيكو. إن هذا الصمت الحكائي يؤكد تأكيداً بليغاً أن الشخصية ترفض التّواصل. ولكنه يؤكد أيضاً أن رفض التّواصل يمكن أن يؤدي دور الفاعل الحقيقيّ ووظيفة عون الرّغبة المرضيّة، التي تطرح سؤال الموت والحياة كما يقول فان دان هوفل (19). ثمة إذن عقد ضمنيّ يعقده فاعل التّلفظ مع القارئ التّمودجيّ مفاده أنه ليس مستعداً للتّعليق على أفعال الشخصية ومواقفها، وهو بالأحرى يتفهّم الشخصية التي يروي حكايتها، ويدعو القارئ التّمودجيّ بطريقة غير مباشرة إلى التّضامن معه في هذا الموقف بإرادة تعاضديّة إجابيّة. ويسقط من حسابه القارئ الساذج الذي ينظر إلى حكاية فردوس من وجهة نظر الحلال والحرام أو الأخلاقي والأخلاقي.

2-3- لا تثير الرّواية إشكالاً في مستوى بنيتها الحكائيّة. تبدو الشخصيات الرئيسيّة محدودة العدد، فردوس وهي الشخصية المركزيّة، محور التّنبير في الرّواية وهي الزّوجة الثّانية لرجل متزوّج أنجب أطفالاً من زوجته الأولى "دارها ملحقة بدار ضرّتها. حجرة بحوش صغير وما حاجتها لحجرة أخرى أو حوش أكبر. الدّجاجات العشر وأربع بطّات. وكتاكت في قفص. ولا شيء آخر. حجرتها نظيفة. بها دائماً نسمة هواء، تكنسها مرّتين في اليوم وترش أرضها بالماء، سريرها ما يزال محتفظاً برونقه ولمعة عمدانه، الملاءة وأكياس المخدّات زاهية الألوان، مطرّزة الحواف، تغيّرها كلّ يوم جمعة" (الرّواية، ص6). وموافي وهو هذا الزّوج الفلاح الذي لا يملك أرضاً وإنما يكتريها من عائلة الزّوجة الجديدة الشّابة "زوجها موافي. أه كان يظهر أيّامها من حين لآخر في البيت، يصحب أباه ويخرجان، من كان يصدّق؟ عرفت فيما بعد أن أباه كان يؤجّر له ثلاثة فدادين ليزرعها، ما كان ليجرؤ أن يطلبها من أبيها، ولا

حتّى يفكّر في ذلك، وحين تدخل بصينيّة الشّاي ينظر إلى الأرض، ويستفسر أبوها منه عن أشياء فيردّ دون أن يرفع رأسه" (الرّواية، ص51). والزّوجة الأولى التي لا يذكر السّارد اسمها ويكتفي بالإشارة إليها بوضعها العائلي عندما يذكرها "ضرتّها" ولكنها تبدو مختلفة عن الزّوجة الثّانية في هياتها وسلوكها" اختطفت نظرة أخرى إلى ضرتّها، تجلس مستندة بظهرها إلى الجدار، ساقاها الممدودتان المنفرجتان قليلاً، جلبابها المتسخ، شعرها المنكوش، ثديها الضّخم العاري مسترخيا فوق بطنها، تنبثق من حلمته قطرات اللّين وتسيل على جلبابها" (الرّواية، ص19). والولد سعيد وهو الابن الأكبر الذي "كبر بسرعة عندما انتهت لمحاولاته معها لم تعد تسمح له بالتّوم في سريرها أو الاستحمام عندها، يقف مطرفاً مستمعاً لرفضها ثم يستدير ويمضي، وتكون في وقتها بالبواب وتراه قادماً، تدخل وتعلق الباب قبل أن يصل إليه. يحرّرها تجرّوه عليها ولا تفهمه" (الرّواية ص11). وآخرون وهم أصدقاء الفتى سعد، لا يذكرهم السّارد إلّا بضمير الغيبة "هم" "يتبعونها أينما ذهبت، يتلصّصون عليها. أصحابه ومن هم؟ لا تذكر أنّها رأتها مع أحد. ربّما يلتقي بهم بعيداً عن هنا، النّهر، السّينما في البلد التليفزيون في المقهى، انحنت تلتقط الطّرحة من الأرض، حين تنحني تنسى نفسها، من أدراها أنّ هناك من يختبئ ويختلس النّظر" (الرّواية، ص38). وشخصيات ثانوية هي عائلة فردوس.

إنّ البنى الخطابيّة التي حلّلناها في الرّواية تقسح المجال لمدارين حكائيين ممكنين، المدار الأوّل هو مدار مراودة موصوفة والمدار الثّاني هو مدار تواطؤ. وعلى القارئ أن يحدّد المدار المناسب بما يحمل من كفايات أيديولوجية وثقافية. وفي المدارين تمثّل جدليّة الصّمت والكلام إستراتيجية تأويلية أساسية لإنتاج دلالة النصّ وقصديّة المؤلّف.

2-3- إنّ وضع السّارد الذي حلّلناه يكشف عن إستراتيجية تواطؤ تمضي حجة التّلفظ في تشغيلها، بأقصى طاقتها. وعندئذ يكون القارئ معرّضاً للوقوع في موقف الشّفقة على فردوس وموقف المساهمة الانفعاليّة. وعلى القارئ أن يختار بين قصّتين ممكنتين. القصّة الأولى هي قصّة مراودة محرّمة بين فردوس وربيبها تلعب فيها جدليّة الصّمت والكلام دوراً رئيسياً وهي مراودة تقع خارج علم الأسرة أي الزوج-الأب والضرّة-الأمّ. والقصّة الثّانية هي قصّة تواطؤ بين الأب-الزوج والضرّة-الأمّ على أن يسمح للولد الذي بلغ نهاية مراهقته ليمارس رجولته حتّى يكون مهيباً للزّواج، وبذلك قد تكون المراودة بعلم من الزوجين وبموافقتهم الضّمنيّة.

2-3-1- مدار المرادة: لا شك أنّ هذا المدار الحكائي هو المدار

المركزي. فالرواية تبدأ بمشهد تعلم فيه الزوجة الثانية زوجها بأن ولده شرع في مرادتها "قالت فردوس لزوجها أنّ ابنه حاول معها نفث دفقة دخان من منخرية وضحك" (الرواية، ص5). كانت تلك علامة المرادة الأولى. ثم تتتالي العلامات "كانت تقلّب الجمرات بعود حطب، حين أحسّت به قريباً منها. توتّر جسدها وظلّت في انحناءتها. يفرص الولد أمامها، راح يحكي ضاحكاً عن الجدي الذي قطع نفسه. هي ملمومة على نفسها لا تنظر إليه. ترقب حركته بطرف عينيها. صبّ لنفسه شايًا واستراح في قعدته. مال بعد قليل ليسحب الجوزة من جوارها، لمست ذراعه فخذها واستراحت فوقها" (الرواية، ص9). لقد أدركت فردوس، بحسّها الأنثويّ بسرعة هذه العلامات. وأدركت أنّ هذا الولد الذي كان يأتي إلى بيتها ليستحمّ ثم "يتمدّد داخل الناموسية (في حجرتها) ينقلب ويرفس بقدميه ثم يأخذه التّوم... فلت عياره ولم يعد له أمان" (الرواية، ص10). وعندئذ ستخرج كلّ الحركات الجسديّة من سياقها العادي ليدخل سياقاً جنسيّاً" هي في الحوش، أمامها طست الغسيل ساقها ممدودة. الأخرى مثنيّة انحسر عنها الجلباب. منحنية تدعك الهدوم، تحسّبه متى جاء؟ يقف ساكناً محدّقاً إلى فخذها العارية. مأخوذة، تنظر إليه. عيناه زائغان، أنفاسه اللاهثة. والصّوت، حشجة تفلت من حلقه. انتبهت أخيراً إلى فخذها العارية وسحبت فوقها الجلباب" (الرواية، ص 12). وتتطوّر العلاقة لتصبح مرادة صريحة، تتوسّل سبلاً مختلفةً فهي مرادة بالنظر والحركة واللمس "المحتة قاعداً على العتبة، وساقاه للدّاخل وبينهما فرع شجرة، كان يحدق صامتاً إلى صدرها وقد بدا من فتحة الجلباب خلال انحنائها، اعتدلت مزمجرة وأغلقت صدر الجلباب، جسدها الذي توتّر وهي تكنس" (الرواية، ص23) "وقف إلى جوارها ووضع يده على كتفها كعادته، رغم ذلك توتّر جسدها، ظلّت في وقفها ساكنة مترقّبة، يده تنزلق على ظهرها، تتوقّف لحظة ثم تستمرّ وكأنّه لا يقصد، ويتكلّم.. وماذا أسكتها يومها؟ أكانت تتأكّد من ظنونها؟ رعشة يده وهي تتحدر. تضغط ظهرها خفيفاً، تتلمس طريقها في حذر، ثم يختفي الحذر، حركتها واضحة حتّى استقرّت على عجيزتها. زجرته في عنف. ارتدّ خطوة" (الرواية، ص13). ثمّ تبلغ المرادة أقصاها عندما حاول أن يغتصبها (انظر الرواية، ص44). ولكنّ المحاولة تبوء بالفشل. ومع ذلك لن ينقطع الفتى سعد عن مرادة زوجة أبيه. ستغلق فردوس الباب الخارجي والنّافذة. وسيظلّ الباب المغلق حاجزاً منيعاً يحمي فردوس من هذه المرادة الجسديّة وهذا الاغتصاب الممكن "والشباشب أيضاً، لن تترك فردةً واحدةً،

يدخل عليها في أي وقت، من الشباك والباب ويده دائماً ممدودةً إلى جسمها، ما أن يتعرى منها شيء حتى تخرج عيناه، ويتدلّى فمه" (الرواية، ص46) رغم إلحاح الفتى سعد"يا خالة، افتحي يا خالة. لم أضيّقتك. تقفلين الباب؟ لم أضيّقتك ولا حتى اقتربت منك" (الرواية، ص69).

ومع ذلك تتواصل المراودة وتخرج من سياق النّظر واللمس لتدخل سياق الكلام والصمت. وما عجزت عنه لغة النّظر واللمس ستحقّقه لغة الصمت والكلام، وستحوّل المراودة من فعل نظر ولمس وعنف جسديّ إلى فعل كلام وصمت. قبل مرحلة غلق الباب، كان سعد يوظّف الكلام في مراودته، ولكنّ فردوس لم تستجب. كانت تعبّر عن موقفها بعبارات قصيرة وقليلة. ولا شكّ أنّها لم تستطع أن تقاوم سلطان الكلام. "كانت تسايهه (ربيبها) في الكلام. كثيراً ما فعلت ذلك معه. تقول كلاماً لمجرد الكلام، وعندما انتبهت لمحاولاته معها أمسكت لسانها" (الرواية، ص 28). ولكنّ كلام سعد كان مذهلاً، وكان يسعى إلى امتلاك المرأة وابتزازها" يقول ضاحكاً، لن أقول لك، ما دمت تطردينني لن أقول لك.. يقول، لم تسأليني؟ لا تردّ. يتحسّس فخذ العارية ويقول لم تسأليني عمّا قالوه. ويقول ضاحكاً. كنّا بنعوم وواحد سأل عن الواحدة اللي نفسنا ننام معها. وقرينا من الشطّ وقعدنا. يضحك مرّة أخرى، بثني ساقيه ويمدّهما. كلّهم اختاروك. وقالوا إنهم لم يروا واحدة في حلاوتك وقالوا كلاماً آخر أيضاً" (الرواية، ص 28-29). ويقول كلاماً آخر يذهل المرأة" هي من ذهولها التفت إليه، يقول كلاماً لا يقوله الأكبر منه" (الرواية، ص30). وستعلم منه أنّ أصحابه كانوا يلاحقونها في دخولها وخروجها، ويكشفون ما تعرّى من جسدها، وهي تمارس حياتها العادية عندما تخرج من بيتها، لتذهب إلى الدكان أو لتتفقّد عنزها (انظر الرواية، ص31). لكنّ فردوس فرضت على سعد حاجزاً مادياً يمنع من الوصول إليها، وهو حاجز الباب المغلق، ومع ذلك فإنّ الباب لا يستطيع أن يمنع الكلام من الوصول إليها. ويتكرّر ذلك المشهد. فردوس داخل حجرتها، وفي فراشها ليلاً وسعد قابع أمام باب الحجرة بعدما تسلّق الجدار، يأكل أو يشرب الشاي ويتكلّم. ولكنّ فردوس تقرّر أن تتخذ من الصمت أسلوباً في التّعامل معه" هذه المرّة لا تعرف كيف دخل، الشباك لم تعد تفتحه، والباب أغلقته بالثرياس" ويستمرّ في الكلام وهي لا تردّ "آه الكلام معك خطر. تعضبين وتضربين" (الرواية، ص 62) "تودّ أن تسأله كيف دخل ولا تسأل" (الرواية، ص 63). "إنّما كان فرح. لم تسأليني عنه" (الرواية، ص 63). "ولا حتى سألتيني عن سبب العراك" (الرواية، ص 64). "لن تسأل ولن تغضب مهما قال. تعكّر دماغها ولا تستطيع التّوم بعدها" (الرواية، ص 64). "هي لا ترد، يقول

عارف لن تقولي" (الرواية، ص 65). هو أيضاً سيكتفي بالكلام وهو يتقمص شخصية أصحابه وهم يلاحقون فردوس، ويتحدث بالسننهم، ليصف مفاتها وما تثيره فيهم من رغبة جارفة. ولكن للكلام سلطانه هذه المرة للاستدلال على ذلك نعرض هذا المشهد "غفلت لحظات عن النظر إليه وكانت تتقلب براحتها في الفراش وقد نسيت وجوده. فوجئت برأسه داخل الناموسية مسندة لحافة السرير، سكنت حركتها، فحذاها عاريتان حتى منتصفهما، تركتهما، ونهداها كادا يخرجان من فتحة القميص، الزر الأخير فلت من العروة، عيناه تتحركان على جسدها وأنفاسه تتلاحق، تلاقت نظرتهما لحظة، وابتعدت عيناه، ثم عادتا لعينيهما وابتعدتا مرة أخرى، مدت يدها لتجذب طرف القميص على فخذيهما، أفرغه على ما يبدو حركتها، تراجع، رأته واقفاً في منتصف الحجرة ساكناً، ثم اخفتي (الرواية، ص 66). قد يرى القارئ في هذا المشهد تأثير استجابة لفعل الكلام. فقد تكون فردوس مستعدة للاستجابة الجسدية، وعندئذ يتحول الصمت إلى موقف قبول واستجابة. ولكن مثل هذا التأويل سنبتله المواقف الموالية إن كل تأويل يعطي لجزئية نصية ما يجب أن يثبت جزء آخر من النص ذاته، وإلا فإن هذا التأويل لا قيمة له. وبهذا المعنى فإن الانسجام الداخلي للنص هو الرقيب على مسيرات القارئ" (20). في المرحلة الأخيرة ستعلق باب حجرتها من الداخل "احتارت. قالت لنفسها، أغلق باب الحجرة يا فردوس. والآن؟ صوت خربشته على الباب لا تتوقف. يناديها يا خالة، افتحي يا خالة لم أضايقك. تفتلين الباب؟ لم أضايقك ولا حتى اقتربت منك. إذا كان يضايقك كلامي، فلن أفتح فمي بكلمة، ليه يا خالة، أنا سعد" (الرواية، ص 69). ستواجه كلامه بالصمت. فهي لا ترد عليه عندما يسأل، ولا تجيبه عندما يطلب شيئاً، ولا تستجيب لإثارته الكلامية. تظل داخل الحجرة وقد أقفلت الباب من الداخل. في هذه المرحلة يفعل الكلام فعله العجيب في فردوس، ويكون له تأثيره الغريب عليه. لا شك أن الكلام الذي تواجهه بالصمت قد أجاج رغبتها. فسعد الذي يظل يتكلم طول الليل وراء الباب ويروي ما يقوله أصحابه عن فردوس وتصريحهم له برغباتهم الجنسية تجاهها إلى حد الطلب العلني «ويقولون.. واحدة مثلها. وتقف أمامها ولا تلمسها.. لا بد أنك لمستها وتخفي عننا.. ويقولون احك أين؟ صدرها؟ وركها؟ ويقولون إنهم لا يصدقونني، ترقد أمامك، وتراها راقدة، مرة على جنبها، ومرة على ظهرها. ولا تفكر في أن تنام معها.. ويقولون ربما كانت من النسوان التي تتظاهر بأنها راحت في النوم وعليك أنت الباقي.. ويقولون ثم يقولون في النهاية أنني لا بد نمت معك وأخفي عنهم" (الرواية، ص 81). ولكنها تصمت "ما يحدث لها الآن؟ كل هذا الكلام وتسمعه بأذنها، ولا تستطيع أن ترد،

أو تفعل أي شيء، ماذا جرى في الدنيا؟ يقول لها بكر أو غير بكر؟" (الرواية، ص83). ولكنها في النهاية تعترف بسلطان الكلام عليها "الغلطة غلطتها، استمعت إليه وتركت كلامه يدخل دماغها، كان يمكنها أن تضع المخدّة على رأسها وتروح في النوم" (الرواية، ص 86). يعرض السارد مشهد فردوس داخل حجرتها المغلقة، وهي تستمع إلى كلام سعد القابع عند الباب من الخارج "أزاحت النّاموسيّة، وقعدت على حافة السرير، تمدّ ساقيهما وتتأمل استدارتهما ولمعة جلدها، تبتسم في وهن صوته خلف الباب يأكل ويغمغم بكلام لا تسمعه، لو نظر من ثقب المفتاح، سيرى ساقيهما الممدودتين" (الرواية، ص69). ولكنّ انكشاف الجسد داخل الحجرة يبلغ أقصاه عندما تخلع فردوس ثيابها لتستبدلها "وسخ على صدر القميص، تلبسه من يمين ونسيت أن تستبدله. خلعتة والقطع الداخليّة، اختطفت نظرة إلى الباب المغلق، يشرب شايه، والشاي ساخن، صوت رشفاته المرتفع كأنّما يخفّف من سخونته يمسك الكوب من حافته.. تضحك دون صوت وتفرد شعرها على كتفيها، لبست الغيار ولمت شعرها. يأتيها الصّوت لاهثاً-عريانة يا خالة. عريانة... خربشة أظافره بأعلى الباب كأنّما بسط جسده فوقه. -عمري ما شفت واحدة عريانة. تستند بذراعاها لحافة السرير، ورجفتها لا تهدأ. ياه يا خالة. أنت حلوة. وظهرك حلو. وكلّ حاجة." (الرواية، ص 70-71).

إنّ فعل التّعري هو فعل رغبة جنسيّة لا شكّ فيه. وإن ذهبنا إلى العلامة التي تشير إلى أنّ المرأة تذكرت قميصها الوسخ فأرادت أن تستبدله فاستبدلته واستبدلت معه ثيابها الداخليّة فإنّ علامات أخرى تخرج الفعل من سياق فعل لا إراديّ، لم تكن فردوس تفكّر فيه إلى فعل إراديّ دافعه الرّغبة الجنسيّة المكبوتة. من هذه العلامات أنّ السارد، وهو لاشكّ يستبطن شخصيّة فردوس، يشير إلى أنّ هذه المرأة تكتشف جسدها من جديد، فهي كأنّها تراه لأول مرّة. وهي داخل الحجرة المغلقة، تحت تأثير سلطان الكلام، تكتشف أنوثتها الخصبية. كما يعلّق السارد على أثر هذا الحدث في حياة فردوس وما لحقها من تعيّر "ورغم ذلك تحسّ أنّ شيئاً ما حدث بينهما هذه المرّة، لا تعرف ما هو، تحسّه في الرّجفة الخفيفة التي تسري في بدنّها عندما تلمحه مقبلاً، وأحياناً تجد نفسها تستعيد صورة جسدها العاري كما رآته في المرأة تلك الليلة، تتأمل انسياب فخذيها ودملجتهما، وصدرها الممتلئ. وتضيق قليلاً بما لحق به من تهدّل خفيف" (الرواية، ص75). إنّ اكتشاف الأنوثة المهملة والرّغبة الجنسيّة المكبوتة والتي لم تتحقّق في الواقع، ولكن يمكن أن تتحقّق في الخيال" أه يا سلام يا خالة لو تفتحين الباب. أه. البط والباب مفتوح. ولو قربت منك يبقى لك الكلام وتعملي

في ما يحلو لك. لن أتحرك من مكاني. أنت داخل الناموسية وأنا هنا، لا أراك وأنت داخلها. كل ما أراه خيالك وأنت تتحركين في رقبتك ولو أخرجت وجهك من الناموسية وتكلمنا" (الرواية، ص77). ومن هذه العلامات الحلم الذي يتكرر مرتين. في الحلم تحقق المرأة رغبتها الجنسية مع فتى لا تختلف صفاته عن صفات ربيبها. فقد رأت نفسها صحبة فتى لا تذكر اسمه "هم هناك، أحسوا بها. رؤوسهم طافية، ملتفتة نحوها، لا تقترب ولا تتبعد، تبحث بينها عن صاحب العينين السوداوين ولا تراه، ثم تراه. كان هناك منفردا، غير بعيد عنهم - ونسيت أن تسأله عن اسمه. كانت تناديه لو عرفته. " (الرواية، ص72) ومع ذلك حقت معه رغبتها الجنسية "هما في الماء، القميص بينهما، يمسك كل منهما بطرف، يلويناه، يمضي به إلى الشجرة، يفرده ويعلقه بفرع منها. ظهره العاري، لونه يغير لون ذراعيه وساقيه المحروقة من الشمس، هما ممددان على طين الشاطئ، هي على ظهرها وهو على جنبه مائلاً عليها، شعره يقطر ماء، عيناه لم تر مثلهما، ولا في سوادهما. يده على صدرها" (الرواية، ص73). في المرة الثانية تبلغ لذتها الشبقية أقصاها. "تستعيد الحلم الذي أيقظها.. فرحة بجسدها وبلمعته، شعره تجمع مبتلاً على صدرها. نهذاها النافران، تريح ما لصق بهما من شعر، حلمتهما الداكنتان، رأته وسط النهر، يعوم في اتجاه بعيد عنها، وتقول لو التفت وراها، ويلتفت، يستدير إليها... الماء عند قدميها، يزحف فوق جسدها، يتوقف محققاً إليها، عيناه شديداً السودا، شعره أكرت، زغب خفيف على شفته، بقعة عطش بيضاء على خده، وأين رأته من قبل، يدها تتحسس رأسه المبتل، يدس وجهه في صدرها، تحتويه بذراعيها، جسده الأملس قلق فوقها، يبحث عن وضع يريحه، لا صوت، لم تسمع له صوتاً، تسعى ركبته بين ساقها، يحاول أن يباعد بينهما، لا تستجيب، تفسح له أخيراً وما كاد يدخلها حتى انتفضت" (الرواية، ص42). ولا شك أن هذا الحلم الذي يتكرر مرتين هو تعبير عن هذه الرغبة المكبوتة الصامتة والتي تظهر علامتها الأخيرة عندما تحس فردوس بغياب الفتى فتسعى إلى البحث عنه في صمت (انظر الرواية ص 92-93).

يتخذ الصمت في حكاية فردوس دلالتين مختلفتين، ولكنهما مترابطتان. كان الصمت في البداية مواجهةً ورفضاً. فردوس ما كانت تفكر في علاقة كهذه العلاقة أو ما كانت تقبلها "تفاجأ بعينيه على وجهها، ينتابها الضيق، يخلجها مغادرة المكان فجأة، تنفض في عنف نملاً يزحف على جلابها" (الرواية ص 12) "اعتدلت مزجرة وأغلقت صدر الجلاب" (الرواية، ص23) "لن تسأل ولن تغضب مهما قال" (الرواية، ص64). فهي كانت ترعاه رعاية الأم لولدها.

كانت تضع رأسه على فخذها لينام وكان ينام داخل ناموسيتها وكانت تساعده على الاغتسال في بيتها. ولذلك فهي بحكم وضعيتها العائليّة باعتبارها زوجة أب، بمثابة الأمّ الثّانية لهذا الولد "سعد". وما أمكن لها أن تتصوّر أنّ علاقة كهذه يمكن أن تقع. ولكنّ هذا الصّمت تحوّل إلى قبول واستجابة في المرحلة الثّانية تحت تأثير سلطان الكلام والحكايات المتعلّقة بها التي كان سعد يرويها وينقلها عن أصحابه إذ اكتشفت فردوس أنوثتها وعرفت جسدها ولكنّ الاستجابة ظلّت في الحلم والخيال. وفي الحاليتين كان الصّمت رفضاً قاطعاً للعلاقة في الواقع. وقد كان رفضاً إراديّاً. في المرحلة الأولى لأنّ فردوس لا تريد وفي المرحلة الثّانية لأنّها لا تستطيع، ذلك أنّ المواضع الاجتماعية والأخلاقية والدينيّة التي تحرّم هذه العلاقات وتمنعها، جعلت فردوس تمارس صمتها وترفض الاستجابة الفعلية.

ولكي يصوغ القارئ توقّعاته يمضي في نزواته الاستدلاليّة، ثمّ ينتظر أن تثبت حالة الحكاية المتعاقبة توقّعاته أو تدحضها. وعندئذ يدخل في مناورة مع السارد المتعاطف مع فردوس والذي يعرض تبريرين يدفعان في اتجاه تحقّق العلاقة الجنسيّة بين المرأة وربيبها. والتبرير الأوّل يتعلّق بوضعيّة فردوس مع زوجها موافي. فالرجل هجرها منذ العام الأوّل من زواجها، رغم أنوثتها الصّارخة التي أثارت سعدا وأصحابه، ليقيم في بيت ضرّتها"بدأ يغيب، يغيب بالأسبوع ويأتي، يقضي ليلة ويمضي، والأسبوع امتدّ لأسبوعين.. لا تلومه لغيابه، والأسبوعان يمتدّان أشهر وما يعجبه فيها؟ خمس بطون حتّى تهذّل جسمها وشاخ، وابتعاده عنها؟ وكأنّها لم تكن كلّ حاجة عنده" (الرّواية، ص 22). ولا تذكر فردوس سبباً لهجره فراش الرّوجيّة إلاّ "عدم الخلفة"، ولكنّه سبب لا يقنع القارئ. وبالتالي فإنّ المرأة الشّابة تعيش حرماناً جنسياً يؤهلّها للوقوع في هذه العلاقة المحرّمة في مجتمع ريفيّ محافظ. أمّا التبرير الثّاني فهو يتعلّق بسعد وأصحابه. فلكي يبرّر الأوصحاب لسعد مشروعيّة هذه العلاقة المحرّمة رويوا له قصّة أحد أصدقائهم مع أخته غير الشّقيقة "صاحبه الذي ينام مع أخته غير الشّقيقة من أمّه. تركتها عند أهل زوجها بعد طلاقها وتزوّجت من أبيه وجاءت للعزبة. أخته هناك في بلد غير البلد. تأتي لتزور أمّها. تكبره بأربع سنوات لم يرها غير مرّات قليلة. تأخذه ويصعدان للسطح.. تأخذه في حضنها وتبوسه.. وكبرت وتزوّجت وتأتي لزيارة أمّها مرّة كلّ ثلاثة شهور وهو أيضاً كبر. ينتظران حتّى ينام كلّ من في البيت، يشلحها وتأخذه في حضنها وتقول له إنّها تحلم بالقشّ وهي في بيتها" (الرّواية، ص 90). إنّ تبرير للمحرّم، ولكنّ كفاية القارئ تجعله يدرك قصديّة المؤلّف وأن السارد لن يذهب في مناورته

بعيداً. وعندئذ سيجد في عقدة أوديب تبريراً نفسياً كافياً للوصول إلى قصديّة المؤلف. لقد قدّم السارد مجموعة من العلامات التي توجّه القارئ المتعاضد إلى هذا الفهم للحكاية وتأويلها. وهذه العلامات منها ما يتّصل بسعد ومنها ما يتّصل بفرديوس. ثمّة إدراك لاواع لدى سعد أنّه في علاقته بزوجة أبيه يعوّض الأب الغائب. وغياب الأب هنا هو غياب رمزيّ. فهو قد هجر زوجته الشابة ليعاشر زوجته الأولى. ولكنّ غيابها يحمل دلالات عديدة. ثمّة إحساس لدى سعد أنّه عليه أن يعوّض الأب الغائب أي الأب الذي لا يؤدّي وظائفه الزوجيّة مع امرأته الشابة. ولذلك نراه يغيب أباه وهو يمارس مراودته "جاء على العشاء مع أبيه. وضعت الطبلية على الحصيرة وفوقها حلّة الأزرق.. انتبهت للقدم التي تتحسّس قدمها تحت الطبلية والأصابع التي تطبق على إصبع قدمها الكبيرة ومن لك بتلك الأفعال؟ مدّ يده في سرعة خاطفة وقرصها خفيفاص في فخذها..". (الرّواية، ص24-25). والأب كما يراه سعد بعيون أصحابه عاجز عن أداء رجولته "قالوا إنك فرس وأنّ أبي غلبان وكان الله في عونته" (الرّواية، ص29). ويلجّ الولد على خيبة أبيه مع فرديوس أكثر من مرّة "ويقولون إنهم لم يروا ما يعيبك وأنّ العيب في أبي" (الرّواية، ص82). وقد عصرت زوجته الأولى ولم يبق منه شيء وهو لا يميّز بين "واحدة حلوة أو غير حلوة". بل يذهب الولد على لسان أحد أصحابه إلى أنّ فرديوس (زوجة أبيه) "ربّما ما تزال بكرًا" (الرّواية، ص97). إنّه إحساس أوديب بتعويض الأب أو قتله، ينتاب الفتى سعد وهو يطوّر علاقته بفرديوس. ولعلّ العلامة الأفيدي هي أنّ الفتى يصرّح بأنّ فرديوس هي بالنسبة إليه بمثابة الأم، فقد كان ينام على فخذها "الله يا خالة، الله، لا أحبّ الأكل إلاّ من يدك لو تفتحين الباب أبوسك بين عينيك وخذك كمان. أه يا خالة نفسي أخطّ راسي على رجلك زي زمان وأروح في النّوم وصوابك بتلعب في شعري" (الرّواية، ص76). وكان ينام في سريرها "يتمدّد داخل النّاموسية، ينقلب ويرفس بقدميه ثمّ يأخذه النّوم، ومرّات يأتي زوجها وهو نائم هي في قعدتها على العتبة، تنقيّ الرزّ أو تقطف ملوخيّة، يسألها وهو يخطو فوق ساقها الممدودتين إن كان الولد عندها" (الرّواية، ص10). وعندما يواجه أصحابه يصرّح لهم أنّها بمثابة الأمّ لديه "وقلت إنك مثل أمي-ويقولون أمك؟ اخص. ومن ينظر إلى أمك أو يحكي عنها غير واحد كأبيك" (الرّواية، ص81).

ومن جهة أخرى تظن فرديوس شيئاً فشيئاً برجولة سعد وهي تظهر للعيان "تنظر إليه وكأنّها لم تره من زمن، وكأنّه غير سعيد الذي عرفته، كبر في غفلة منها، شاربه الخفيف، حاجباه الكثيفان، ملامح رجولة مبكرة تنبّدى في قسّمات وجهه" (الرّواية، ص24). ولكنّها وهي ترى ربيبها يكبر أمامها ويظهر

رجولته، تشعر بالفراغ الذي تركه زوجها "يأتي زوجها كل يوم أو ثلاثة، قبل قيلولته إلى مصطبة بيتها، يشرب الشاي ويدخن الجوزة ويمضي، وطول قعدته يغالب النعاس ولا يقول أكثر من كلمتين" (الرّواية، ص 71). ولذلك سيكون سعد الرجل الذي سيملاً الفراغ الجسديّ والنّفسيّ والعاطفيّ الذي تركه الزّوج. وعندئذ سيتحوّل إلى رجل البيت "الخشونة التي تتبدّى في صوته، يكبر بجوارها وعيناها غافلتان، يسألها وكأنّه رجلاً" (الرّواية، ص 34). وعندئذ سيظهر لها شبيهاً بزوجها في كلّ شيء، في جلسته في الحوش "يغيب قليلاً ويعود. معه الجوزة وجمرات في طبق، يقعد متربّعاً ويفرد ورقة المعسلّ ومن جاء بها؟ زوجها لا يأتي من زمن" (الرّواية، ص 65). بل تراه صورة للزّوج الغائب "يشرب شايه والشاي ساخن، صوت رشفاته المرتفع كأنّما يخفّف من سخونته، يمسك الكوب من حافته بطرف إصبعيه مثل أبيه" (الرّواية، ص 70). إنّها عقدة أوديب وقد انزاحت.

2-3-2 مدار التّواطؤ

يبدو لنا هذا المدار الحكائيّ مداراً ثانوياً بالمقارنة مع مدار المرادة. والتّواطؤ يظهر بين طرفين هما الزّوج والزّوجة الأولى. فعندما شكت فردوس ربيبها إلى زوجها في بداية الرّواية قال "الولد كبير.. هزّ رأسه خفيفاً وضحك مرّة أخرى" وتصرّ فردوس في شكواها "كنت تكلمه كلمتين" ولكن بدون جدوى، إذ ظلّ الزّوج سعيداً بعلامات الرّجولة التي بدأت تظهر على ولده "نفث دخاناً كثيفاً وابتسم. آه كبير. شفت شنبه؟" (الرّواية، ص 5). ولكننا لا نجد في النصّ علامات أخرى تؤكّد أنّ الأب كان موافقاً على تصرّفات ولده مع زوجته الشّابة. وفي المشهد الذي تجرّأ فيه الولد على زوجة أبيه كان الأب (موافي) نائماً (انظر الرّواية، ص 9). في نهاية الرّواية، تكتشف الأمّ هذه العلاقة القائمة بين ولدها وضرّتها "شافوك بعد نصّ اللّيل تتعلّق بالحبل وتطلع السّطح.. كانوا يحكون لي وأنا مبلولة من الكسوف. وعيني في الأرض ما رفعتها.. وأصدّق عيني، أكثر من مرّة أشوف عينك تروح وتيجي عليه" (الرّواية، ص 98-99). ولكن يبدو أنّ الأب لم يكن على علم بهذه العلاقة، كما يبدو ذلك من حديث الأمّ مع ولدها. "وأبوك لو علم؟ -يا وليّة حرام عليك، لو سمع أبي كلامك الفارغ سيغضب منك وأنت تعرفينه حين يغضب" (الرّواية، ص 99). قد يكون موافي لم يأخذ كلام زوجته الشّابة مأخذ الجدّ عندما شكته ولده، أو لم يفهم الإشارة بما يكفي، أو قد يكون فهمها وتصرّف بلا مبالاة.

في هذا المستوى من المدار الحكائيّ، ثمة صمت. فإذا كانت الأخبار المتعلّقة بتسلّق الجدار قد بلغت الأمّ فلماذا لم تبلغ الأب؟ إنّ هذا الصّمت المتعلّق

بموقف موافق سيجد القارئ نفسه في حاجة إلى تفكيك شفرته. فقد نفهم منه أنّ الوالد كان على علم وكان متواطئاً مع زوجته، حتّى يتركها ولدهما يمتحن رجولته ويجربها، ولكن في حدود. ولذلك عندما انتشر الخبر ويوشك أن يتجاوز الأمر حدّه، وضعا في الوقت المناسب حدّاً لهذه العلاقة. وقد تمثّل هذا الحدّ في التّعجيل بتزويج الولد بدون أن تكون فردوس على علم بالموضوع. وعلى هذا النحو نفهم المشهد الأخير من الرّواية عندما تعلم فردوس بخبر خطوبة سعد من ابنة خاله في جلسة عائليّة أعدت لهذه الغاية "تمشي على مهلها عائدة، أخوها الذي لم تره من سنتين. وكم مرّة لمحت بيت ضررتها مغلقاً وتعجّبت. كانوا يذهبون إلى بيت أخيها، ويخفون عنها، ربّما لم يخفوا. الأيام الأخيرة كانت مبتعدة، شهر أو أكثر. حتّى البنات لم تلتق بهنّ ولا بضررتها ولو التقت بها ما كانت ستخبرها.. ولم تأت فرصة لزوجها ويكلّمها، وربّما ظنّ أنّها عرفت من ضررتها أو البنات وسعد" (الرّواية، ص 104).

بيد أن هذا المدار الحكائيّ يقوم على الالتباس، إذ لا يقدّم السارد العلامات الكافية التي تجعل القارئ يتّجه هذا الاتّجاه في فهم العلاقة بين فردوس وربيبها في شيء من الاطمئنان.

3- وإذا اعتبرنا أنّ التّأويل الوحيد الصّحيح، على حدّ عبارة أمبرتو إيكو، هو ذلك الذي يروم الإمساك بالمقاصد الأصليّة للمؤلّف فإنّه يعولّ على الكفاية الأيديولوجيّة للقارئ. ففي المدارين الحكائيين، مدار المرادة ومدار التّواطؤ، رغم المناورات الكثيرة التي التجأ إليها الكاتب عبر سارده والاستدلالات الكثيرة التي التجأ إليها، فإنّ الكفاية الأيديولوجيّة للقارئ العربيّ، بما تحمل من أبعاد ثقافيّة ودينيّة لا تسمح بالعلاقة أن تتطوّر إلى درجة الفعل الجنسيّ المباشر. فهو حرام، لا تقبله الشريعة ولا يقبله المجتمع. ولا شكّ أنّ المؤلّف كان على وعي بذلك. ولذلك كان دوره يتمثّل "في اقتراح الإمكانيات المنطقيّة والموجّهة والممتلكة لبعض الضّرورات النّظاميّة التي تحدّد تطوّرها"⁽²¹⁾. وعلى هذا النحو لا يمتلك القارئ إلاّ "جدولاً بالإمكانيات المحدّدة بدقّة والمشروطة بحيث أنّ الفعل التّأويليّ لا يفلت من مراقبة المؤلّف"⁽²²⁾.

إنّ النّتيجة التي نصل إليها، هي أنّ رواية "فردوس" نصّ مفتوح على القارئ وهو نزهة يقوم فيها المؤلّف بوضع الكلمات ليأتي القارئ بالمعنى"⁽²³⁾. وقد اشتغل أساساً على ظاهرة الصّمت، باعتبارها إستراتيجية لإنتاج المعنى والدلالة إذ بيّن أنّ الصّمت يقول ما لا يقوله الكلام المنطوق. والأكيد أنّ الصّمت يسمع، وهو في الخطاب الأدبيّ ندرته ونحسه، ونشعر به.

الهوامش:

- 1) Cf, Pierre Van Den Heuvel, Parole, Mot, Silence, pour une poétique de l'énonciation. Librairie José Corti 1985; pp 66-67.
- 2) ibid. p 69 .
- (1) أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، التعاقد التأويلي في النصوص الحكائيّة، ترجمة أنطون أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، 1996، ص 64 .
- (2) المرجع نفسه، ص 85.
- (3) أمبرتو إيكو، الأثر المفتوح، ترجمة عبد الرحمن أبو علي، دار الحوار، اللاذقيّة، سوريا، الطبعة الثانية، 2001، ص 19.
- (4) المرجع ذاته، ص 39.
- (5) المرجع ذاته، ص 40.
- (6) أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيّات والتفكيكيّة، ترجمة وتقديم سعيد بن كراد، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، 2000، ص 78.
- 7) Cf, P. V. Den Heuvel, Parole, Mot, Silence, p79.
- (8) أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، ص 63.
- (9) المرجع نفسه، ص 7.
- 10) Il s'avère alors que le vide typologique correspond à une conception théorique de l'écriture, comme on l'a démontré chez Flaubert, qui aimait écrire « un livre sur rien » p73.
- 11) L'écriture, qu'elle soit « blanche ou noire » paraît dans leurs œuvres comme un compromis conclu avec la fatalité, comme « l'écriture du désastre » (titre de Blanchot, 1980). Cette obsession de l'indicible se traduit par un discours qui doutait du signe, tente de passer au – delà des limites de l'expression. P84
- (12) التاجر والنقاش - المقهى الزجاجي - صخب البحيرة - أصوات الليل - ويأتي القطار .. ميرييت للنشر والمعلومات، 2002 .
- (13) عن أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيّات والتفكيكيّة، ص 22 .
- (14) أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، ص 7.
- 15) V.D Heuvel, Parole, Mot, Silence, p73.
- 16) ibid., p76.
- (17) أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيّات والتفكيكيّة، ص 23 .

- (18) أمبرتو إيكو، الأثر المفتوح، ص 39 .
(19) المرجع ذاته، ص 19 .
(20) عن أمبرتو إيكو، التأويل بين السّميات والتّفكيّة، ص 22.