سيرة قراءة لنص
دخول في التجريب مع «طقوس أنثى»

د. ليلى نعيم

ملاحظات حول الغريب الأكاديمي لهذه الورقة/ في المنهج

كما سيلاحَظ، تخلو هذه الورقة من «المرجعيّة المعهودة». فليس ثمّة استشهاد واتّكاء مرجعي، لا هوامش أو تطريز للحواف ـ وهذا عن قَصْد، والقصد هنا له موقفه من طبيعة الممكن في حقيقة القراءة النّقديّة. فالقراءة النّقديّة هي قراءة/ فعل في النّص، وعلى النّص أيضاً. وهي، بهذا أيضاً، ممكنة بروح عالية من المغامرة، لكونها، وقبل كلّ شيء، شكلاً من التّجريب، لأنّ كلّ نصّ هو أرضٌ جديدة.

لذا، وإن كانت القراءة النّقديّة تشترط المغامرة، فالمغامرة بدورها تشترط العدّةَ المسبقة في الاتّساع وسط المعرفي وفي المنهجيّة في التّفكير.

تحوّل في العنوان

من سيرة قراءة **إلى** سيرة اختزال.. فبين السّيرة واختزال السّيرة يعرب النّقيض عن حدّته. وبينما تمتدّ الرّواية أفقيّاً في الشّكل المعلن، تعيش القصّة القصيرة لحظة مضيئة في المعلن، وبناءً واسعاً في العمودي ـ في الخفي. وقراءتها نقديّاً تعني الانتقال إلى الرّوائي، أي قلب عمودها إلى الأفقي.

إذن، فالسّيرة تعني استنطاقَ كلّ المحرّكات الّتي تشكّل طريقَ حياة. وهنا يكمن تناقض عنوان هذا البحث، والطّبيعة الزّمنيّة لهذا الملتقى. فهذه الطّبيعة ـ في الشّديد من التّقنين ـ فرضت عليَّ اختزالَ المادة المرتاحة من اتّساعها إلى الضّيق «الممكن»، وهنا لاحظتُ، أنّ الاختزال يتطلّب، وقبل كلّ شيء، تغييراً جذريّاً في بناء الجملة، وبالتالي إسقاط مجمل الجمل الاعتراضيّة الموَضّحة، أي الانتقال من الجملة الممتدّة إلى الجملة التّقريريّة، فأصبح الموضوع: **تقرير** حول قراءة نصّ.

تناقض.. وهنا، على غير السّائد أيضاً، توصية تسبق المادّة: ليكن امتداد الملتقى الثّقافي القادم في عمّان، مُتّسعاً في الوقت، فنحن لا نشتكي قلّته على ما أظنّ.

حوار العنوان/ جدل.. صراع

لحظة التّفاعل، الصّدام، الحوار، هي لحظة حاسمة ـ وأكاد أقول مقدّسة ـ لأي شكل من القراءة، فكيف للنقديّة منها؟ فهي اللّحظة الّتي من شأنها أن تستبدل الحيادي بالمهتمّ ـ ولا أقول بالمنحاز. وهذه، ربّما، ساهمت في التّخفيف من فوقيّة الأحكام النّقديّة واستعاضت عنها بفعل نقدي، أي **مشارك**.

هذه اللّحظة، ولدى قراءتي الأولى لـ **طقوس أنثى** المجموعة القصصيّة من أعمال القاصّة الأردنيّة **سامية عطعوط**، لم تتمهّل في الحضور، بل حضرت منذ البدايات ـ أي في المسافة بين الغلاف والصّفحة الأولى. وبسرعة اللّحظة، كمساحة للأقصر من الزّمن، حدث شرخٌ، ما لبث أن كبر وازداد حدّة، فاصلاً بذلك، وعلى نحو حادّ، بين عالمين قديم وحاضر. وأقول **شرخ**، فمع اللّحظات الأولى للقراءة أصبح العنوان «طقوس أنثى» ـ وكلّ ما يحمل من دلالات، وإيحاءات، وطبيعة لغة، وتجسيد وإيقاع، محتملاً ـ ملكاً لماضٍ بعيد. تراجعت وبسرعة مجمل هذه التّهيؤات، وأكاد أقول اختفت، أمام الجديد من غير المتوقّع لعالم آخر. انكسار حقيقي دونما صخب، وكأنّ عصا سحريّة قَسَمت بحدّة كلّ مكوّنات المتزاحم من الموروث، عن الجديد، وأصابت الذّاكرة ومجمل صورها الذّهنيّة بعطبٍ حادّ ومفاجئ.

إنّه **الإيقاع**.. جاء سريعاً، منتظماً، دون السّقوط في أحاديّة الوتيرة، وألْزَمني باكتساب أنفاسه. وهذا **الإيقاع**، وبحضوره المكثّف، جرّني خارج القراءة الدّائريّة المستريحة، بل أخذتُ، وقد خفّ حملي من التّهيؤات، أسير معه، أسير بسرعة أكثر، أركض، ومن ثمّ سريعاً بخطّ مستقيم دون الالتفات، وهكذا حتّى نهايات هذه النّصوص.

ولكن، وقبل أن أبدأ برسم حركة **الإيقاع** هذه، أودّ أن أستعيد الآن قراءة تلك اللّحظة الّتي سبقت قلب صفحة الغلاف.

لحظة مجابهة مع العنوان = «طقوس أنثى»

الصّور الذّهنيّة تزاحمت بفعل تنبيه هاتين المفردتين: طقوس و أنثى

والطّقس، كما تحمله الذّاكرة، وهو فعلٌ، إجراء فردي وجماعي له ذلك الخاصّ من الإيقاع المدروس، المتواتر المرتاح، والأجواء الغيبيّة السّحريّة.. له تلك الرّائحة وذلك النّغم، الألوان والتّشكيلات، له الجمالي في القدسي وله، وقبل كلّ هذا وذاك، هذا المفرط في الاحتفالي حتّى ولو توسّطه الموت مجسّداً في نعش.

والطّقس، هو ذلك الحدث المدروس ـ المنظّم والمنتظم، الجماعي في غالبيته، الاجتماعي في حقيقته، السّياسي في رسالته ـ هو فعلٌ يُقام مدروساً، موزوناً، دقيقاً وبالتالي حريصاً على تأكيد مجمل المتوارَث في شكل العلاقات بين أفراد وجماعات ومؤسّسات المجتمع، وهو من خلال إضاءته للأخلاقي، للقدسي وبالتالى للسياسي، يؤكّد ويساهم في بقاء القائم ويعيدُ دورة إنتاجه/ (محاولة في التّعريف غير متكئة).

وكما **الطّقس**، كذا **الأنثى**، مصطلح، مفردة محمّلة باللّامحدود من الصّور والإسقاطات.. وهو، هذا المصطلح، كسابقه، ورغم المشير الجمالي على السّطح منه، يحمل في العمق وفي أغلب

الموروث من المكتوب، والمحكي، في المثل الشّعبي وفي العظة الأخلاقيّة: النّقيض.. هو مصطلح يشير إلى: الغوايةِ، اللاّأخلاقي، الجسدي، المبتذل..

إذن، هذا المصطلح المركّب ـ **طقوس أنثى**.. يفرض التّهيُّؤات، الإسقاطات، يوحي، يدلّ، ينشّط المتخيّل، يوشي بإيقاع، يهيّئ لاستقبال الرّوائح، الألوان، التّجسيد والتّشكيل، وكلّ أنواع التّسميات. إنّه يهيئ لكلّ اتّساع في التخيّل القادم من قلب الموروث.

هنا، وكما أشرتُ في البداية، وأمام هذا العالي من المتوقّع، يحدث انكسار.. ينتصب الشّرخ... ومع متابعة القراءة يبتعد الشقّ الأوّل ـ صفحة الغلاف ـ وتسارع القراءة جريها في اتّجاه الشقّ الآخر. يهوي الإطار «طقوس أنثى» في ظلام وتتعجّل القراءة الدّخول في كابوس ـ دوّامة كوابيس ـ فالإيقاع يصرّ قوياً.. والمفردات تصرّ، وغياب مفردات يصرُّ، وبنية الجمل تصرّ على **كابوس** قوامه المدينة والإنسان.

الإيقاع = نظام

١) طقوس أنثى ـ ٢) طقوس أميبيّة ـ ٣) طقوس تمرّد: هي المحاور الثّلاثة الّتي تتشكّل منها هذه المجموعة القصصيّة. وبعد القراءات الأولى، ودون السابق من التّحضير المنهجي لعمليات القياس ومطابقة النّص على الافتراض، أخذ هذا الشّكل في التّقسيم يؤكّد على ذاته من خلال الإيقاع، الّذي برهن وكثّف حضوره عبر جملة من الآليّات، والأدوات.

وسوف أتعرّض هنا للبداية في المحور الأوّل ـ وبداية قصّة المحور الثّاني ونهاية ـ أو الجزء الأخير منَ القصّة الأخيرة في المحور الثّالث.

طقوس أنثى: المحور الأوّل:

«حريم السّيّد: هي القصّة-الأولى والمكوّنة من خمس لوحات قصصيّة (هذا إذا جاز التّعبير)...

(اللّوحة الأولى):

● «في النّهار

صفعني على وجهي، هممتُ أن أصرخ. أن أضربه. لكنّي ابتلعتُ الصّفعة. بصقتها دموعاً ساخنة سالت على وجهي، انسحبتُ إلى غرفتي بهدوء. صفقتُ الباب ورائي. أحسستُ أنّني استعدتُ حريتي فغفوت».

● «في اللّيل

إذْ فتحتُ عينيّ رأيته يستلقي إلى جانبي. يحدّق فيّ بحبّ ويبتسم، وفجأة ضمّني إليه بقوّة وحنان. في تلك اللّحظة، أحسستُ بالقيود تنمو وتلتفّ. تجرح معصمي ثانية، فصحوت».

إذن، النّص يبدأ بإيحاء في الحركة بفعل حرف الجرّ (في) ويوحي هذا أيضاً، أو لزاماً، حركة بدأت وتستمرّ.. ومن ثمّ ـ (صفعني).. وترصف الأفعال في مسافات متجانسة: هممتُ، ابتلعت ـ بصقت ـ انسحبت ـ صفقت ـ أحسست ـ ومن ثمّ ـ (وهذا كلّه يجري في النّهار... وبعد هذا الكمّ من الأفعال) = فغفوتُ.

إذن، الـ «في» هنا إشارة وتأكيد لفعل كان ويستمرّ وبه، وعلى الفور، يتحدّد الإيقاع، معلناً عن سيرٍ متوازٍ ـ عن أزليّة هذه الحركة الفعل ـ فعمليّة السّرد هنا تعتمد رصف الأفعال، ضمن مسافات محدّدة، أفعال تتّسم وضعيتها من خلال جملها القصيرة بتتابع ـ وعدم انفعاليّة الحركة ولكن دون التّباطؤ. لا ارتفاع ولا هبوط في الوتيرة بالرّغم من مضمون الأفعال الّتي تنبئ بحركة انفعال... ولكن دورة حياة «حريم السّيّد» دخلت في الرّتيب الأزلي بفعل الـ «في» في البداية وبفعل سقوط الحركة المتوقّعة الّتي تنبئ بها الفاء (فـ صحوتُ).

إذن، الإيقاع هنا خدم موضوع اللّوحة.. وتيرة واحدة ـ سَيْرهُ أفقي... ترتفع الفاء في آخر اللّوحة للتنبيه بقدوم حدث.. سرعان ما يهوي هذا المتوقَّعُ من الحدث ويتلاشى في اللاحدث. فالـ«في» متربّصة في مطلع اللّوحة القادمة لتنبئ عن استمراريّة هذه الدّورة المطبقة هذا الشّكل من الحياة.. / في اللّيل/. وتعود، ومن جديد، لاستعمال المشابه في آلية التحكّم بهذا الإيقاع الأحادي الوتيرة... لتكمل هذه الدّورة وفي النّهاية ـ فصحوت.

الجمل قصيرة جدّاً ـ ذات تركيب ثلاثي.. وبالرّغم من وجود حرف الجرّ في معظمها ـ المؤكّد على الحركة ـ تقوم النّقطة، المعلنة نهاية الحدث، على إبقاء الإيقاع ضمن الوتيرة نفسها، وتمنع التنفّس البطيء أيضاً.. فالكابوس بدأ أو كان قد بدأ قبل بداية النّص.

في النّهار ـ فغفوت.

في اللّيل ـ فصحوت.

في النّهار: صحوٌ عادة ـ حياة.

في اللّيل: إغفاء ـ سبات (موت الحركة).

إذن ـ طبيعة الأشياء مقلوبة ـ عنوان اللاّحياة.. وتتابع بقيّة لوحات قصص الخماسيّة بنفس هذه البنائيّة ـ إلاّ من حوار معلن عنه من حيث الشّكل ـ ولكنّه لا يخرج نصّه من تواتره الأفقي ـ ولا يغيّر من رتابة الواقع.

طقوس أميبية

«إتكاءات تحت سنديانة» ـ عنوان القصّة الأولى. هنا وقبل الشّروع في القراءة ينبئ الشّكل بتغيّر في الإيقاع.. فبدلاً من الجمل القصيرة المتراصّة جنباً إلى جنب في تشكيل فقرات قصيرة ومتوسّطة ـ يأتي شكلٌ مغاير، سرعان ما يتكسّر في نهاية الصّفحة تشكيلاً، ليعود ويعطي إيحاء بالّذي سبق. هنا لا يلتمس الشّعري شكلاً بل مضموناً (ص: ٣٣).

في هذا المحور يساهم التّكسير في الشّكل بتكسير في الإيقاع الأفقي المنساب الّذي طغى في المحور الأوّل. وهل يمكن ـ كما المعلن عنه في عنوان القصّة الأولى (اتكاءات) ـ سوى حالة من التّململ بين الاستلقاء والنّهوض... والنّهوض في وتيرة الإيقاع ـ والانتقال إلى العمودي منه ـ هو ما يميّز المحور الثّالث.

«طقوس تمرّد»

هنا، مع هذا المحور، يبدأ الشّكل مرّة أخرى في التّنبيه إلى طبيعة الإيقاع ـ الجمل أطول في بدايات هذا المحور ـ وتتّسع معها مساحات

الفقرات وكأنّ الإيقاع، يُعدّ نفسه لقفزة، يبدأ يهيئ لها في ما يليه من مقاطع بفقرات تتّسع مساحتها حكماً كلّما قصرت جملتها.. تصاعد. صعود وصعود عبر هذه البنائيّة المحكمة ـ ترصف بكثافة وعند الفقرة الأخيرة في قصّتها الأخيرة في هذه المجموعة ـ (المصيدة) ـ تتابع الرّصف، والتنفّس المتقطّع، وبفعل فقرتها الطّويلة وجملها الّتي أصبحت مفردات ـ تعداداً ـ إحصاء جثث ـ تحصي جثثها بكلّ تسمياتهم.

«ولأبدأ من هنا. ها هي جثّة طفل. جثّتان. ثلاث. أربع. خمس. ستّ. سبع. ثمان. وشجرة مقطوعة. تسع جثث. عشر. إحدى عشرة جثّة. اثنتا عشرة جثّة. ثلاث عشرة. أربع عشرة. سبع عشرة. ثماني عشرة. تسع عشرة. عشرون جثّة. إحدى وعشرون. عصفور مذبوح. إثنتان وعشرون. ثلاث وعشرون. أربع وعشرون. خمس وعشرون. ستّ وعشرون. وجثّة امرأة. وأخيراً وجدت جثّة امرأة...» (ص: ٧٥).

تتصاعد في الإحصاء، لتوصلنا، عبر هذه البنائيّة إلى ذروة كابوس أشخاصها.. معلنة ومعلنين معها ـ والقراءة أيضاً ـ المزيد من الإحساس بالاختناق.. ثمّ الاختناق. ورعشة الإيقاع الأخيرة ـ رعشة الموت.

غياب الأسماء: في النّص (إلاّ من ثلاثة أسماء فقط) في كامل المجموعة، ساعد على تماسك الإيقاع وبالتالي على التأكيد وتضخيم الكابوس. فالأسماء، هي عادة، الأغنى في الإيحاءات والدّلالات، والأكثر إثارة للتخيّل والتأويل والإسقاط.. لهذا فإنّ غيابها ساعد الإيقاع على التّماسك وأبعده عن التّشويش.

التّقنين الوصفي، هو بدوره، أبعد النّص عن خطر الوقوع في الإنشاء، وهذا، كما أرى، كان عنصراً هامّاً إلى جانب العناصر المذكورة، الّتي أمّنت للإيقاع حضوره القوي ـ أي تماسكه.

إنّ أهمّ ما يعطي القصّة القصيرة تميّزها وعناد لحظتها المضيئة، هو تماسك إيقاعها ـ أي ترابط، وبنائيّة، نظامها الدّاخلي. فما **الإيقاع** إلاّ **النّظام**.

فالقصّة القصيرة، هنا، ونظراً لمساحتها المفترضة التّحديد، ونظراً ـ وهذا هو الأهمّ ـ لوجوب توظيف جميع محتويات لوحتها في إظهار لحظتها ـ حدثها (المعبّر في الغالب عن كابوس أو حلم) تصبح آليّة الإيقاع فيها، وترتيب تواتره، بكلّ الأدوات الممكنة، سواء كان الإيقاع انسيابيّاً أفقيّاً، تصاعديّاً عموديّاً، إعصاراً دائريّاً أو تصاعديّاً، تنازليّاً، استبداليّاً، أي يصبح الإيقاع بكلّ وتائره، هو شرط في وجودها المتميّز، في إظهار كابوسها.

الكابوس في شَرطَي الإنسان والمكان

والكابوس ـ هو تعبير أو واقع لحالة شرطها الأوّل **الإنسان** وشرطها الآخر يكمن في **العلاقة** الّتي تربط هذا الإنسان بذلك المؤسّس، المثير لها، والعلاقة يمكن أن تكون مع المكان ـ مع الجسد (كابوس مرضي) ـ مع الدّاخل والعميق من الذّاكرة. بخصوص حدث في الطّفولة ـ مع آليّة سلطة ـ و.. و.. ولا **علاقة** واضحة ومركزيّة إلاّ وتحوي في داخلها، أو تحمل في حواشيها أشكالاً من العلاقات الأخرى.

هنا سأتابع المركز في شرط كابوس، هذه المجموعة، إنّها **المدينة** وعلاقة الإنسان بها. والكابوس هنا مطبّق بعلاقة جدليّة بين شرطين:

المدينة: لا هواء ـ أو هواء ضيّق، اختفاء أي لون. لا وجود لتشكيل في العمارة، في البناء ـ لا شوارع ولا بيوت، تختفي في النّص الإشارة لأي من الأشكال والموجودات الّتي يمكن أن تهيّئ لحياة ـ لا شجرة ولا وردة، لا ماء ولا سماء، لا مدارس ولا مستشفيات. وكلّ هذا اللاّشيء يتعاظم في خلو هذه المدينة من المناخ ـ من الأجواء الإنسانيّة ـ فلا أصوات ولا تجمّعات ولا إشارة للاجتماعي ـ لا حركة.

وكيف للحركة، للحياة أن تظهر وقد اختفى **الإنسان** وتماثل مع الحيوان والأشياء. فشخصيّة الرّاوي ـ القاصّ ـ إنسان الكابوس، هو ـ هي ـ هم في تبادل الأدوار، والشّخصيّة القاصّة، هي، وكما ترد، إمّا رجل، امرأة، قطّة سوداء، كلب يسكنه الرّعب، شوكة، مقعد، فأرة... الرّجل غير مجسّد ولا فارق بين الرّجل والرّجل.. والمرأة غير مجسّدة، ولا فارق بين المرأة والمرأة.. والأشياء وأن ذُكرت فهي غير موجودة، لغياب التّجسيد.

الإنسان غريب عن ذاته، فكيف يمكن أن يقترب من الآخر الآدمي ـ وكيف يمكنه محاورته؟..

مقاربة في المناخ

لم تنو هذه القراءة الدّخول في أي شكل من أشكال المقارنة. ولكنّ القراءة الأولى ألزمت شيئاً من المقاربة وخاصّة في **المناخ** وفي الأجواء الّتي فرضتها هذه المجموعة. فأجواء قصص Truman Capote القصيرة حضرت، وحضر أشخاصها المهمّشون في المدن الكونيّة بكلّ ذبذبات رعبهم وخوفهم.. والأجواء لم تكن لتحضر لولا هذا التّقارب في إحكاميّة بناء القصّة، في المحاكاة ـ الأسلوبيّة وفي ذلك الشّديد المتقارب في جوهر كابوس الحياة.. تقارب الموضوعات. وعلاقة الإنسان والمدينة في جدليتها.

وهنا، تقارب أيضاً في روح الكابوس مع تلك الرّوح الّتي تمتلك فقرات من يوميّات كافكا (الّتي جُمّعت ونُشرت مؤخّراً) وليست هذا الفقرات إلاّ لوحات قصصيّة حادّة في كوابيسها. والمقاربة، لا تبغي هنا التّقييم وصعود الدّرجات باتّجاه لحظة تعليق الأوسمة، فالهدف هو إشارة إلى ضرورة الاجتهاد في انعاش مساحة أرض علوم الأدب المقارن، بغية توسيع إمكانيّة الإرسال والتلقّي ـ أي اكتساب المساحة الأوسع للتنفّس ـ وحرفيّاً.

تساؤلات في النصّ/ تساؤلات على النّص

(عمّان).. هي اسم المكان الوحيد الّذي يرد في مجمل هذه المجموعة القصصيّة. وعمّان هي المدينة الّتي تسكنها مبدعة هذه المجموعة من القصص. وهنا، وفي هذا الملتقى يُناقش إنتاج القصّة القصيرة في الأردن، وما عمّان إلاّ عاصمتها، وبما أنّ العمل الأدبي ليس إلاّ أداة، فعل، يحاول الإنسان به، ومن خلاله، أن يعاين ويشير إلى أزمته، ويستنطق بعد أن يسائل الأمور على طريقته وضمن أدواته ومساحته المتاحة، يستتر بالرّمز ويضغط برموزه وكوابيسه إلى أقصى

حالات التحمّل.. فعلى القراءة النّقديّة بدورها أن تحاول إخراج بعض الأسئلة المستترة في النّص، وتسمح أو تهيّئ لها طرحاً أكثر مباشرة ـ إن استطاعت.

لذا، وهنا، ما هو الكامن الممكن من السّؤال أو الأسئلة في هذا النّص باتّجاه عمّان..

ما هو قول هذا النّص وقول الآخرين باتّجاه هذه المدينة الّتي يسكنون؟ هل يعيش الإنسان فيها حالات الاغتراب حتّى عن نفسه ليفقد كلّ إشارة دالّة على إنسانيته؟ وهل يشعر ساكن هذه المدينة بهذا الحجم من الاستبداد الّذي جعله دون الآدمي: قطّة سوداء تحاور العالم وهي تلتقط الفضلات من حاضنة النّفايات، كلب وآدمي يستعجلان الخطى في طريق هروبهما، تربطهما حميميّة قدرهما المشترك، تصيب الطّلقة الكلب الآدمي أوّلاً، ويرتعش ذلك الآدمي من الطّلقة القادمة.

هي وهو في المصعد، يلتقيان بلا أسماء، يتقاربان بلا قرب، هو عامل غريب في المدينة ـ عامل مصعد ـ وهي من سكّان هذه المدينة.. يتحاوران ولكن ليس بالتّقابل ـ والمصعد معطّل والهواء نافذ والاختناق أكيد ـ يهبط المصعد ويذهب كلّ واحد مع اختناقه.

وهي وهو يدخلان الواحد تلو الآخر، خفية، عبر باب حديدي صدئ ويبقيان في مكان ـ غرفة رائحتها اسمنت عطن.. يُقرع الباب بقساوة ويدخل رجال، يسألون: هل وجودهما بسبب اجتماع خليّة سريّة أم بسبب فعل شنيع؟.. إطراقة من الـ ـ هي ـ تفكير.. والإجابة واضحة: خليّة سريّة..

والماء في الكوب الّذي يشربه الوالد بعد عطش شديد، لحظة ويشعر الأب بأنّ شيئاً لزجاً لامس فمه.. صيحة. إنّه أصبع امرأة مقطوع ولكنّه محتفظ بخاتمه...

الكابوس ـ ليس حالة وهميّة بل مضخّمة.. فلولا وجود حالات من القهر لما تضخّم الكابوس. والكابوس مؤشّر خوف، ولا خوف (من) شيء إلاّ في اشتراط: خوف (على).

ومفاتيح الأسئلة جاهزة وجميعنا نعرفها: هل، لماذا، أين، متى؟... وحيويّة المفاتيح تفعل بحروف الجر، وهي أيضاً ليست غائبة ـ ويبقى بعدها الاتّساع لترتيب الأسئلة ـ أي لترتيب الأجوبة، فهي ربّما استطاعت تنفيس ضخامة هذه الكوابيس.

ربّما بدت أسئلة النّص صارخة، ولكنّي، لا أظنّ بأنّها تطالب بشيء آخر، غير الودّ.

كتابة المرأة

إشكاليّة في النّقد الأدبي!

وعلى عكس المتوقّع لهذا المحور ـ (المرأة قضيّة) ـ تعود هذه الورقة لتصرّ على **لائها** بخصوص التّقسيم.

المرأة قضيّة!؟

نعم ولا.

نعم في حضور قضيتها في الكُلّي، **ولا** في انشطارها.

المرأة ـ في رأيي ـ هي في العمق، في القلب، في الأطراف وفي الهوامش للكلّي في القضيّة ـ أي قضيّة. فهذا الملتقى لم يخصّص محوراً ـ في: الرّجل كقضيّة ـ الاستبداد كقضيّة ـ المدينة كقضيّة ـ وو... والقضايا كثيرة... إذن، لماذا هذا الطّقس المتكرّر في هذا الإجراء التّهميشي؟..

إنّني ربّما هنا لا أحاكي هذا الّذي أصبح طقساً وبالتالي لا أشارك مجمل آليات تصنيعه. فالطّقس، وكما أوضحت في البدايات، هو فعل، في عمقه سياسي = تثبيت للثابت بهدف إعادة إنتاجه.

عشتار، مازالت ماثلة لي وقد شُطِرت إلى نصفين، فأصبحت في كلّ جزء منها عاجزة، فهي أحاديّة العين ـ أحاديّة الرّؤية ـ منقسمة في القلب ـ ميتة ـ مُعطبة العقل ـ مهمّشة ـ محكومة بعدم الحركة ـ ساكنة ـ إذن: مقطوعة. هي آلية فعلها ـ مُخْرَجة عن توازنها. وكلّما زاد لا فعلها، زادت حمولتها من الرّمز. صُنّمت لتغيب في الكامل عن الفعل. والرّمز، إسناديّاً، متنقّل. مشيّأٌ، حسبما تأتي إليه الحاجة وحسبما تفترضه لوحة المعرض.

والفعل دائري في جوهر حركته، أي لا فعل إلاّ بانغلاق ـ تكامل جميع عناصره ـ حركته. إذن، لا فعل للرمز، فهو صنمٌ مُستباح.

إنّني، ولا يمكن أن أمتلك جرأة قولي هذا، خارج السّائد، إلاّ لوثوقي من اجتهادي المعرفي في متابعة الكثير من نتاج مجتهدٍ في شأن هذا الحوار ـ التّساؤل القائم.

وصلني منذ فترة كتاب ـ ربّما تجدر الإشارة إليه في هذا السّياق ـ مادّته في النّقد الأدبي المختصّ بكتابات المرأة في ألمانيا.

«صوت المادوسا» عنوان الكتاب ـ وهو أكثر المصطلحات النّقديّة في هذا الحقل شيوعاً ـ وهو عمل للأستاذة Sigrid Weigel ـ رئيسة مدرسة الأدب المقارن في جامعة هامبورغ. فرضيّة الكتاب، وهو كتاب مرجعي ـ بمفهوم اجتهاده واتّساعه ـ تقول: إنّ **المادوسا** ـ العرّافة الأكثر الأصوات وضوحاً، والّتي ضُرب عنقها وبالتالي قطعت حنجرتها أي أُسكت صوتها لرفضها القول خارج رؤيتها، هذه الّتي بالرّغم من إسكات صوتها احتفظت بالعيون المرتعبة ولكن القادرة على الرّؤيه والتّخزين، ولذا تابعت اللّعنة ملاحقتها، فألصقتها في الدّاخل من الدّرع الّتي حملتها «أثينا» ومسخت من خلالها آلهة للحرب.. هذه «المادوسا» صمتت ـ وبعد هذا الطّويل جدّاً من الصّمت عادت وبدأت تتكلّم.. تكلّمت ـ كتبت ـ وها هي بعد هذا تجد نفسها دائماً هي الموصوفة ـ حتّى في كلامها. إذن ـ لا تعبير إلاّ من خلال الكلّي من اداة التّعبير الأولى ـ هذه اللّغة ـ بمجمل ما تحمله من علائق مثبتة للطاغي من الاستبداد.. هنا عودة للبداية: ولقول **لينين**: اللّغة هي الأكثر استبداداً وخداعاً.. فهي تحوي في تركيبها علاقات الكلّي وتساهم في إبقائه وإنتاجه..

ما هو الممكن إذن؟.. ربّما المزيد من الاجتهاد في تكوين الأسئلة المجتهدة، ففيها تسكن آلية التّغيير بشطريها التّفكيكي والتّركيبي منه.

نهاية الاختزال بقول مختزل:

ربّما، ولكون **سامية عطعوط** قد قامت، بالحديث جدّاً، في تمجير أسوار الرّمز ـ الطّقس الأنثوي ـ وقالت ـ تكلّمت بوصفها الـ هي ـ هو ـ هم.. وراحت تلتمس من الرّمز الحدّ الأدنى من المساندة، لأنّها كسرت الموروث في هذا الطّقس وأخرجت نفسها من الزّاوية وانتشرت مع الكلّ وفي الكلّ داخل هذا الكلّ في الكابوس: **الإنسان في هذه المدينة**، وهي المدينة عمّان... ربّما لهذا اختارني هذا النّص لقراءته، فاخترت مشاركته القول. □