ثنائيَّةُ المرأة والمكان في «امرأةٍ منْ ظفار»

د. ميسا الخواجا
أستاذ مساعد
قسم اللغة العربية
كلية الآداب
جامعة الملك سعود

المُلخَّص:

يمكنُ مقاربة رواية (امرأة من ظفّار) لأحمد الزبيدي منْ زوايا عدّة؛ لتعدّد مرجعياتها، ورمزيّة بعض أدواتها، ولمحمولاتها الأيديولوجيَّة التي تواجه القارىء بعدد من الأسئلة: هل هي حكاية التاريخ وحكاية الثورة؟ أمْ هي حكاية الحب ؟ هل هي حكاية التراث والثقافة في منطقة ظَفار؟ أمْ هي ذلك كلّه مجتمعاً في (المرأة)؟ تجد تلك التساؤلاتُ وغيرُها مشروعيتَها عند القراءة؛ فإذا كانت روايةَ تاريخٍ فما هي آليَّاتُ التّعامل مع المرجعيَّة التاريخية وما هي العلاقة بينها وبين التخييليّ؟ وما هي أشكال حضور التاريخ فيها؟ وإنْ كانت حكاية حبٍّ؛ فهل جاءت حكاية الثورة للإيهام بالمرجعيَّة التاريخيَّة وحضور التاريخ حاضنا لحركة السَّرد؟ وهل كانتْ المدنُ الظفاريَّة مجرَّد مكان أمْ أنَّ لها علاقة بالمرجعيتين التاريخيَّة والتخييليَّة؟ تسعى الدِّراسة لتجيب عنْ تلك التساؤلات عبر تحوّلات النّص بين التاريخيّ والتخييليّ حسب اختيارات الكاتب الفنيَّة لقراءة ذاكرة شعبِ ظفّارمنْ صميم ثورته التي استمرَّت حوالي عشرِ سنوات؛ لذلك احتضن التاريخُ السَّرد بتقنيَّات التَّوثيق وتوظيف بعض الشخصيَّات التاريخيَّة. وجسَّدتْ المرأة محورا رئيسا؛ فهي الراويةُ المشاركةُ، والشَّاهدةُ التي احتفظت بمسافة رؤية مكّنتها من التبئير على نفسها وعلى الثورة والمكان في محاورَ أساسيةٍ تجلّت في: المرأة/الثورة، المرأة/الحب-الرجل، المرأة المدينة. ومثّلتْ حياة الراوية تحوّلات الثورة، والمدينة، و المكان بما يحمل منْ قيمْ إيجابيَّة قبل الثورة وفي أثنائها؛ فالمرأة حين تقوم الثورة تحقّق حريّتها في الحبِّ. ويتحوَّل صراعُها مع الرجل صراعاً سياسياً واجتماعياً وثقافيا. ولكنْ عند اندحار الثورة تخون المدينة أبناءَها، وتتغيَّر ملامحها وتفقد المرأةُ الكثيرَ منْ مكتسباتها؛ فتضطرُّ للهجرة أو العودة إلى المؤسسة وسلطة المجتمع؛ لذلك كانت المرأةُ هي المحفِّزَ الإيجابيَّ والقوَّة الإيجابيَّةَ ومثّل الرجل/ السلطة/ الزوج/ القوَّةَ السَّلبيَّةَ، والعامل المساند في الارتداد صوب السُّلطة السياسيَّة والاجتماعيَّة. هكذا اجتمعتْ في المرأة الراوية صفاتِ المرأة الأنموذج الذي اختصر حكايتَها وحكايةَ صديقاتها، وكان لها –و هي ابنةُ الأرض ووجه الثورة– أنْ تقف شاهداً على ذاكرةِ الأرضِ والتاريخ. وأنْ تكتب حكايةَ شعبِ ظفار وثورته بسلبياتها وإيجابيَّاتها.

مقدّمة

رغم حداثة المشهد الروائيّ العمانيّ لكنّه يحضر بقوّة ضمن المنجزِ الروائيّ العربيّ لتنامي عدد الروائيين، وازدياد الإصداراتِ الروائيّة التي أخذت-كمثيلاتها في العالم العربي- تسائل الواقعَ والتّاريخ والسّياسة، وتسائل آلياتِ الكتابة الروائيّة. لقد بدا الروائيّ العمانيّ، شأنه في ذلك شأن الروائيّ العربيّ، مشغولا بواقعه، مسكوناً بهاجس الكتابة التي تنفتح على السّرد الحديث دون أنْ تفقد هويّتها المحليّة، وهموم مجتمعها ومشكلاته. ويعدُّ أحمد الزبيدي أحدَ الروائيين العمانيين الذين شغلوا بمساءلة الواقع والتاريخ في عدد منْ رواياته وقصصه، كما في روايتيه: (أحوال القبائل عشيّة الانقلاب الإنجليزي في صلالة)[1]، و(سنوات النار)[2]، ومجموعتيه القصصيتين: (انتحار عبيد العماني)[3]، و(إعدام الفراشة)[4].

يمكن مقاربة رواية (امرأة من ظفار) لأحمد الزبيدي من زوايا عدّة[5]؛ نظراً لتعدّد مرجعيّاتها، ورمزيّة بعض أدواتها، ولمحمولاتها الأيديولوجيّة التي تجعل القارىء يقف في مواجهة الأسئلة الآتية: هل هي حكاية التاريخ وحكاية الثورة؟ أم هي حكاية الحب؟ هل هي حكاية التراث والثّقافة في منطقة ظفار؟ أمْ هي ذلك كلّه مجتمعا في (المرأة)؟ تجد تلك التساؤلات وغيرها مشروعيّتها عند القراءة، فإنْ كانت رواية تاريخ فما آليّات التعامل مع المرجعيّة التاريخيّة، وما العلاقة بينها وبين التخييليّ؟ وما أشكالُ حضور التاريخ فيها؟ وإنْ كانت حكاية حبٍّ؛ فهل جاءت حكاية الثورة لمجرّد الإيهام بالمرجعيّة التاريخيّة وجعل التاريخ مجرّد حاضن لحركة السّرد؟ وهل كانت المدن الظفاريّة مجرّد مكان أمْ أنّ لها علاقة عضويّة بالمرجعيتين التاريخيّة والتخييليّة؟

تقع الرواية في ستين مقطعا سرديّا يبتديء السّرد فيها مع مرباط والراوية التي تحكي أيام الفرح والوداعة والتآلف الشعبي. لتتحوّل بدءا من المقطع الثالث إلى وصف حالة البؤس والشّقاء والجدب التي حلّت بالمدينة وناسها. ونذيرٌ غامضٌ بأنّ شيئا ما سيأتي ويغيّر الأحوال بشكل جذريّ. وتتابع الراوية قيام ثورة ظفار التي تتداخل فيها حكايات الحرب والسّلم، والموت والحياة، والخيانة والإخلاص والشّجاعة والجبن، والحبّ والخيانة في بنية سرديّة تحاور الواقع والتاريخ، وصراع الراوية شاهدةً ومشاركةً مع الظروف المحيطة وتحوّلاتها على البشر والمكان؛ لتنتهي بها واقفة تتأمل قوافل الشُّهداء الذين مرّوا في حياتها؛ لذلك تقوم الرواية في المقام الأول على المزاوجة بين التاريخيّ والتخييليّ في مبحثين تعتمد عليهما الدراسة هما: السَّردُ التاريخيّ عبرتحوّلات ثورة ظفار، والسَّردُ التخييليّ الذي يبنى على ثلاثة محاور: المرأة/الحبّ، المرأة/الثورة- السُّلطة، المرأة/المدينة.

تسند عتبات النّص على التاريخيّ والتخييليّ معاً في الرواية. وقد يشير العنوان (امرأة منْ ظفار) إلى المرجعيّتين معا؛ فتنكير لفظة (امرأة) يمكن أنْ يوحي إلى أيّة امرأة (أنموذج يمثل الجنس+الرواية)، ويتمُّ تخصيص مرجعيّتها بالانتساب إلى (ظفار) المكان-الثورة. وتنفتح دلالات مكوّني العنوان منْ الصّفحة الأولى بعد صفحة الغلاف، وعبر اقتباس افتتاحي منْ حمورابي «لا يقدر على بلوغ النّصر إلاّ أولئك الذين يؤمنون بأنّهم قادرون عليه»[٦].

والنّصر قد يكون في معركة حربيّة، أو في الحياة ضدَّ التقاليد، ضدّ المجتمع، ضدَّ السّلطة. ممّا يحيل بالضّرورة إلى وجود صراع بين طرفين، مع أهمّية الإيمان بالقدرة على النّصر ثمَّ عتبة الإهداء إلى امرأتين: الزّوجة(الصّديقة+الأم +الرفيقة)، والابنة التي ساهمت في إخراج كتب المؤلف إلى النّور؛ لتبدأ الرواية بمدخل تعريفيٍّ للهجة الشّحرية الظفاريّة، وتحضر مفردة (دينيس) «التي تحوي العديد من الصّفات والطّباع المنحطّة التي ينكرها المجتمع ويعفُّ عنها، وتطلق على الإنسان الذي يملك الاستعداد الفطريَّ ويستسلم لغرائزه، ويصبح عبداً لها دون شعور بالذّنب أو عقاب الضّمير، كالخيانة والغدر، والكذب، والسّرقة والاغتصاب والقتل ... »[٧] فمن الدينيس؟ ومن المرأة؟ وما صلتهما بظفار؟ وكيف ينفتح النّص على الدّلالات التي تشير إليها عتباته؟

يظهر عنصرا التاريخ والمرأة في صفحات النّص الداخليّة حين تقول الراوية (في استريت أعجوب)[٨] ويعني باللهجة الشحريّة (كوخ الحب)، «اجتمعنا نحن الثلاثة: أنا، وفوطمت، ورغبيت، ثلاث نساء بثلاث حكايات عن الحبِّ في زمن الحبّ والثورة»[٩]، وتقول في مكان لاحق: «هذه قصّة شعبنا والثورة ... قصّة العراك الدّامي للشّعب النّبيل والفقير مع ممالك النّفط، وامبراطوريات الدولار، وسياسات الامبرياليّة والاستعمار»[١٠].

وبذلك يحدّد السّرد مقروئيته بين التاريخيِّ والتخييليِّ، وبين مكوّنيه الأساسيين: التّاريخ/ الثورة، والمرأة في تجلياتها المختلفة، الأمر الذي يوجّه القراءةَ صوب ملاحظة هذين الأمرين.

١ - السَّردُ التاريخيّ :

التفت عددٌ من الدّارسين إلى وجود صلة بين الرواية والتّاريخ على اختلافهما؛ إذْ يشير مصطلح (الرواية والتاريخ) عددا من الإشكالات، وفي طليعتها الإشكال الأجناسيّ؛ لأنَّ التاريخ «خطاب نفعي يسعى إلى الكشف عن القوانين المتحكمة في تتابع الوقائع»[١١]، والرواية هي: «خطاب جماليٌّ تقدّم فيه الوظيفة الإنشائيةُ على الوظيفة المرجعيَّة»[١٢]. ومنْ هنا حاولت تعريفات هذا الشّكل الكتابي حلَّ الإشكاليَّة وتقديم تصوّر للتحويل الذي تمارسهُ الرواية على الخطاب التاريخيّ، فعلى سبيل المثال ذهب جورج لوكاش إلى أنّها: «رواية تثير

الحاضر، ويعيشها المعاصرون بوصفها تاريخهم السَّابق، وتفاعل بين الروح التاريخيّة والأنواع الأدبيّة تفاعلاً يعكس ما خفي سابقا وما غمض لاحقا»[١٣]. وعرَّفها ألفرد شيبارد بأنَّها تتناول الماضي بصورة خياليّة، وفيها يتمتع الروائيّ بقدرات واسعة يستطيع معها تجاوز حدود التاريخ بشرْط أنْ لا يستقرَّ هناك لفترة طويلة؛ إلاّ إذا كان الخيال يمثل جزءا من البناء الذي سيستقرُّ فيه التاريخ، في حين يرى بيوكن أنَّ كلَّ رواية تحاول إعادة تركيب الحياة في فترة من فترات التاريخ[١٤]. وما يجمع تلك التعريفات السَّابقة وغيرها؛ أنَّها ترى ضرورة أنْ يتجاوز الروائيّ التسجيل التاريخيّ، وأنْ يأخذ من التاريخ ما يثير به تساؤلات حول الحاضر، محتفظا بالجماليّ والتخييليّ الذي تفرضه الطبيعة الفنيّة للرواية.

ومن هنا رأى جورج لوكاش أنَّ ما يهمّ في الرواية التاريخيّة «ليس إعادة سرد الأحداث التاريخيّة الكبيرة، بل الإيقاظ الشعري للناس الذين برزوا في تلك الأحداث. وما يهمُّ هو أنْ نعيش مرَّة أخرى في الدوافع الاجتماعيَّة والإنسانيَّة التي أدَّتْ بهم إلى أنْ يفكروا ويشعروا ويتصرَّفوا كما فعلوا ذلك تماما في الواقع التاريخي»[١٥]. الأمر الذي يوسِّع من حريَّة الروائيّ في الاختيار والتوظيف الفنّي للأحداث والشَّخصيّات، وهو ما يجعل القاريء يعيش التاريخ بمفهوم جديد يفي بالمقتضيات الرّاهنة. ويعطي بعداً موضوعيا للقوى الاجتماعيّة والتاريخيّة والإنسانيّة التي تمت صياغتها عبر مسار طويل من التطور التدريجي للحياة الراهنة[١٦].

وهكذا يتجاذب الرواية التاريخيَّة جانبان: التاريخيّ الذي يحتّم على الكاتب الصّدق والأمانة التاريخيين. والتخييليّ ومقتضيات الفعل الروائيّ من قبل القصّ المفضي إلى الانفراج، والتبئير على شخصيّة أو أكثر، وإدراج القصّ في منظور واحد ليحقّق للرواية انسجامها الفني[١٧]. ويوحي ذلك بوجود نوع من التنافر أو التناقض بين الخطابين التاريخيّ والروائيّ لاختلاف طبيعة كلّ منهما؛ إذ يظل المؤرخ –وإن خيّل– متحرّكا في إطار المرجعيّ. أمّا الروائيُّ فإنَّ خطابه يظلّ –وإنْ رجع إلى الواقع ماضيا أو حاضرا– مندرجا في مسار التخيّل[١٨]؛ فالرواية التاريخيَّة وإنْ انطلقتْ من الخطاب التاريخيِّ فإنَّها لا تستنسخه بل تُجري عليه نوعا منْ التحويل. ويقوم الروائيُّ بعمليات من التَّحويل والتَّركيب لعناصر التاريخ، مبتعدا عنْ محاكاتها أو تسجيلها بشكل توثيقي، ومفككا لعناصرها دامجا إيَّاها في بنية النَّص. وإلاّ انحاز العمل إلى خطاب التاريخ وليس إلى الرواية.

ممَّا سبق يمكن دراسة العلاقة بين الرّواية والتّاريخ بكون «التاريخ خطابا سابقا للرواية منْ جهة، وباعتباره خطابا تتحدّد مقروئيته منْ حيث هو انعكاس لأحداث وقعت في زمن مضى، ونقل لها على نحو موضوعيٍّ منْ جهة أخرى. وإنْ

يكنْ ذلك محلَّ جدل ونقاش. فكيف تفصح الرواية بما هي خطاب تخييليٌّ عنْ صلتها بهذا الخطاب المرجعيّ؟ وما هي الآليّات التي تتوسّل بها لتعيد صياغة هذا الخطاب وتزحزحه عنْ موقعه، أوقل لتردَّه إلى أصله اللغوي، وتعبث به كما يحلو لها أنْ تعبث، وتولد منْ أحنائه عالما لا يشذّ عنْ المرجع ولا يمتثل له؟»[19].

لا يفترض بالنَّص الروائيِّ منْ حيث هو عمل جماليٌّ أنْ يقدِّم مرجعيّاته بصورة مباشرة للقاريء، وإنَّما يعرضها بنوعين من الخفاء والوضوح تاركا له تأويلها وملء فراغاتها، وتكوين دلالاتها التي تأتي محكومة بتوجيه السَّارد أولا. وبالعلامات النَّصِّية التي يقدِّمها العمل ثانيا. وبمخزون القاريء وثقافته التي توجِّه تأويله للنَّص ثالثا. واستلهام التاريخ ليس تسجيلا له -كما سبقت الإشارة- لكنَّه شكل منْ أشكال مساءلة الحاضر. وطريقة لقراءته بصورة تبدو موضوعيَّة، لكنَّها تظلُّ في الوقت نفسه مرتبطة برؤيا المبدع لذلك الماضي وموقفه منه.

في رواية أحمد الزبيدي يتداخل التخييليُّ مع التاريخيّ بشكلٍ يمكن معه القول: إنَّ التاريخ لم يكنْ مجرَّدَ أرضيّة للرواية، بل إنَّها استدعته لتسائله وتصنع مقروئيَّةً لأحداث ثورة ظفار. ومناقشة التحوّلات السياسيَّة والثقافيَّة والاجتماعيَّة التي صاحبتها على المكان والبشر، وما أحاط بها منْ سلبيّات وإيجابيّات بحيث يظهر التكامل بين التخييليّ والمرجعيّ التاريخيّ من خلال الاستناد إلى التاريخيّ/ثورة ظفار، والانطلاق مع المتخيّل في الحكايات التي ترويها السَّاردة، والأدوار التي تمثلها الشَّخصيّات رمزيّا، عبر العديد من التقابلات التي تستند إليها الرواية.

تحضر المرجعيَّة التاريخيَّة من الصفحات الأولى للرواية؛ إذْ يتكامل عنصرا العنوان، الراوية(المشاركة والشَّاهدة) والمكان/التاريخ (ظفار). فتبدأ حركة السَّرد بالراوية وهي تحكي عنْ مرباط ومواسم الصَّيد ومواسم الفرح والألفة. وظفار التي «احتوت أعظم مدوّنة من الرّسوم والكتابات لحضارات عظيمة سجّلت تاريخها بعناية ودقّة في الجبال والسّهول الأودية، لكأنَّها (سبورة) تنطق بماض عظيم»[20]. وتقوم الرواية خلال ذلك بسَرد عن المكان وثقافته والحكايات الشعبيَّة والأغنيات الشعبيّة؛ ربَّا الخصب (واسنلي) و(سانلي)، وهما إلهان ظفاريّان وثنيّان بقيا في ذاكرة الشَّعب وفي طقوسه الحياتيّة[21].

ويتحرَّك السَّردُ متقصِّيا حياةَ البشر في مرباط حيث طفولة شعب ترافق طفولة الإلهين، وحيث الخصب والفرح والمطر الذي يتوقف، وما يلبث ينبيء عنْ شيءٍ قادم سيأتي ليغيِّر كلَّ ذلك؛ فالماضي العظيم أصابه الوهن «فقعدت قبائله تتقاتل في ظلِّ جهالة وتخلّف شديدين، وحصار إمامتين إحداهما في اليمن، وأخرى

في عمـان الداخـل أشـدُّ تخلّفا. وسـلطنة في مسـقط كانـت كلُّ الدلائـل تشـير إلى هيمنـة المشـروع الاسـتعماريّ البريطـانيِّ عليها»[٢٢]. وفي ذلك رجوع تاريخيٌّ إلى أسباب قيام الثورة كما تسجِّله الوثائق التاريخيَّة. وهنا ينفتح السَّرد على التاريخ عبر آليتين:

١. الإحالات التاريخيَّة المباشرة:

تأتـي الإحـالاتُ التاريخيَّـةُ المباشـرة متناثـرةً عـبر الروايـة؛ لتسـجِّل فيها تاريخ ثـورة ظفار بانتصـاراتها وهزائمهـا. وتتابـع التحـوّلات السياسيّة التي ارتبطت بها، وأدَّتْ إلى انهيارها في النِّهايـة، وذلك مـن خلال وسـائل متنوعة يستعين بها السَّرد منها:

أ. التوثيق التاريخي لأحداث مصاحبة للثورة:

ومـن ذلـك «في التاسـع مـن يونيو/حزيـران ١٩٦٥ أعلنت جبهة تحريـر ظفار واندلع على الفور قتـال ضـار»[٢٣]. «ففي سـبتمبر/أيلول ١٩٦٨ انعقـد المؤتمر الثاني لجبهـة تحرير ظفار (ظفول) في هذا المؤتمر حُلَّتْ جبهة تحرير ظفار (ظفول) وأعلنت الجبهة الشعبيَّة لتحرير الخليج العربي»[٢٤].

ب. توثيـق بعض الأحداث المفصـليَّة في تاريخ الثورة:

مثـل امتداد سـاحة المعركـة عبر الخليـج وآبار النفط، مؤتمر حمرين، مسـألة الوحدة العمانيَّة، انتشـار الخطـاب الماركسـي، مطالب شـعب ظفار. والإحالة إلى خطاب الثورة ووضـعه في سـياقه منْ حركات التحرّر العربيّ آنذاك، وأنَّه لا «يختلـف عنْ خطاب حركة التحرر الوطنيّ الديمقراطيّ العربيّ بمفرداته القوميَّة والدينيَّة في مصر والجزائر وسوريا والعراق[٢٥]»، وذلك من خلال التبئـير الخارجي الذي تقـوم به الراوية، ولا تقـف فيه موقـف الحياد. فتطرح سـلبيَّات المؤتمر، وتنحاز إلى شعب ظفار الذي أصرَّ على مواقفـه متمسِّـكا بمطالبـه، وبالإيجابيَّات التي يمكن أنْ يحصل عليها من المؤتمر والثورة.

ج. السَّرد التاريخيُّ والوصف التفصيليُّ لبعض الأماكن التي ساندت الثورة:

ومنـه الوقفـة التفصـيليَّة عـنْ قريـة حـوف اليمنيَّة، ووصـف طبيعتها مع سرد تاريخيٍّ عنْ شـعب المهرة الـذي يقطنها وتاريخـه العظيم، والعلاقات التاريخيَّة بينه وبين شعب ظفار[٢٦]. وهنا يتوقف السَّرد ليعطي المجال لوقفة وصفيَّة مـن خلال عيني الراوية التـي تقف منحازة إلى حوف وشعبها، وأهميَّة موقعها التاريخيّ الذي امتدَّ عبر العصور.

د. توظيـف الهوامش التوثيقيَّة التـي تحيل إلى مصادرَ تاريخية[٢٧].

هـ. إيراد أسماء تاريخيَّة كان لها دور في الثورة: كالمناضلة ليلى فخرو (هدى سالم) أو ماما هدى كمـا عرفها الظفاريّـون. تلك المـرأة البحرينية

التي أسست مدارس الثورة، وتسلمت إدارة مدرسة ٩ يونيو التي كانت مسؤولة عن تعليم أبناء الثورة، وكانت رائدة في محو الأمية في جبالها وكهوفها[٢٨].

٢. تخييل التاريخ:

لا يقف السَّرد عند تلك الإحالات المباشرة إلى التاريخ وإلا لسقطت الرواية في فخِّ التسجيل وانحازت إلى عمل المؤرِّخ لا الروائيّ، فتمارس الرواية تحويل التاريخ والتحكم في خطته وتوثيقه منبئة عن ذلك التنافر الذي يحصل بين التاريخيِّ والروائيّ، وأهمية إخضاع التَّاريخ للتخييل كي تحقّق الرواية فنيَّتها، وتذكِّر القاريء بالمفارقة الزمنيَّة بين زمن التَّاريخ وزمن الإبداع؛ إذْ إنَّ الرواية توهم باستحضار التاريخ ولكنَّها لا تريد أنْ تكون تسجيلا له[٢٩]. فمرجعيّات النَّص الروائي لا يحكمها مبدأ التطابق مع المرجعيّات الخارج نصِّية؛ لأنَّ العلاقة بينها تكون محكومة بمبدأ المفارقة، وذلك انطلاقا من أنَّ العلامات المدرجة في النَّص هي مجموعة من الجزئيّات المتغيّرة والمتباينة التي تبني علاقة وسيطة بين النَّص والواقع[٣٠]؛ لأنَّ العلاقة بين الرواية ومرجعها ليست علاقة آليّة محكومة بمبدأي التَّوثيق والتَّسجيل، وإنَّما هي عمل فني تحكمه آليّات فنيّة، كما تحكمه وجهة نظر المتكلم ضمن ما يسمى (الجهة) التي هي ما يتخذه القائل من مواقفَ وآراء إزاء مضمون كلامه. من هنا فإنَّه لا حديثَ عن المرجع إلاَّ وهو واقع تحت وجهة نظر قائله، وبتوجّهه إلى مقول له داخل النَّص أو خارجه[٣١]. ومن هنا يكسر السَّرد خطَّ الإحالة المباشرة إلى التاريخ عبر آليات منها:

أ – التبعيد الزمني بالإحالة إلى الحاضر، وذلك عبر أشكال منها:

١ – تعدد اللّغات في الرواية، وتوظيف اللهجة الشحرية، مع شرح ما يقابلها في العربيّة الفصحى، نحو (الحكب بمعنى القرية)، (استريت بمعنى الكوخ)، (ظفول بمعنى ظفار)، ويأتي ذلك عند الحديث عن مرباط، ويرتبط بالذاكرة ومواقف الألفة، فالرواية لا تستخدم تلك الكلمات في المواقف المعادية أو على لسان أعداء الثورة [٣٢].

٢ – وظيفة الثقافة الشعبيّة في صورتين هما: الآلهة الشعبيّة والمعتقدات المصاحبة لها، والعادات والحكايات الشعبيّة والأغنيات الشعبيّة التي ترد باللهجة الشّحريّة والعربيّة الفصحى، وغالبا ما يأتي ذلك مرتبطا بالذاكرة ومرباط ولحظات الفرح[٣٣].

٣ – مزج التاريخيّ بالتخييليّ، من خلال إسناد أفعال تاريخيّة إلى شخصيّات غير تاريخيّة (متخيّلة) كعوض الموت الذي تصفه الراوية بأنَّه كان وطنيّا ظفاريّا خالصا، أعياه صراع القبائل فشكَّلَ وفدا وذهب إلى حكام مسقط يعرض عليهم مشروعا وحدويا، ظفار ومسقط

كيانان في واحد لكن مشروعه كان نعمة على حكام مسقط فتمّ إلحاق ظفار كملكيّة خاصّة بالأسرة، ونفي عوض الموت إلى ضلكوت حيث مات فقيرا معدما. أو تقديم الحدث التاريخي من خلال المتخيّل كالرؤيا التي رأتها رغبيت وروتها للمرشد السياحي «رويت له ما رأيته، قبل أسابيع حيث كان الجنود البلوش الباكستانيّون يقودهم ضباط إنجليز يقتحمون قصر الحاكم في صلالة»[٣٤]. ليهتف المرشد إنّه الانقلاب، وفي ذلك إحالة إلى محاولة الانقلاب على السّلطان سعيد، إضافة إلى الجمع بين شخصيتين تاريخيّة ومتخيّلة في سياقٍ تاريخيٍّ كاللقاء بين الراوية (مثال) وليلى فخرو[٣٥]؛ لذا يتقاطع العام والخاص، والتاريخيّ والتخييليّ، وليتمّ تبعيد التاريخ وتذكير القاريء بأنّ الحكاية من الماضي، في إحالة إلى الزّمن الحاضر وفصل عن الزمن التاريخي، وهي مفارقة زمنيّة تجعل (التاريخي هامشا للروائي)[٣٦].

٢. السَّردُ التخييليّ:

يبنى سرد المتخيّل على حكاية الراوية (مثال) التي عاشت الثورة واقعا وتاريخا، وكتبت حكايتها لتسجّل ذاكرتها وذاكرة الشّعب الظفاري. وتمتلىء هذه الحكاية بالكثير من التّضحيات وحكايات الهزيمة والنّصر وموت الأبطال، وتغيّر المكان من حالٍ إلى حال. ومنْ هنا تبدأ الرواية بالمرأة ساردة وشاهدة، وتنتهي بها كذلك، وذلك مع (مثال) التي تمارس فعلي السَّرد والتبئير وتحكي منْ خلالهما حكايتها وحكاية ظفار كما ألمحت إلى ذلك عتبات النّص الأولى. وقد جاء فعل الكتابة إثر نصيحة منْ أحد أبطال الثورة (سلطان الخروصي) الذي قال لها «اكتبي يا مثال رأيك في التّجربة الظفارية، بنهوضها وصعودها ومن ثمّ سقوطها...اكتبي»[٣٧]، وفي هذه النّصيحة توجيه لفعل الكتابة، وتوجيه للتبئير الذي يظلُّ محكوما بوجهة نظر الرواية التي ستتحمل عبء الحكي عن ذاتها باعتبارها راويا مشاركا، وعن الثّورة وصديقاتها وذاكرة الأمكنة التي عاشت فيها، باعتبارها راويا شاهدا.

ولم يكن عبثًا إسناد فعل الحكي والكتابة إلى المرأة، بل إنَّ الكاتب عمل على نمذجتها بشكل يمكن أنْ ينفتح على محمولات (المرأة) الأسطوريّة والشعبيّة الممتدَّة عبر الأزمنة. وبذلك يمكن لها أنْ تحمل عبء الحكي وعبء المشاركة، وعبء أنْ تكون ذاكرة شعب ومكان في الوقت نفسه. منْ هنا كان اختيار اسم الراوية وسماتها، فهي: (مثال) الأنموذج الاستثنائيُّ وأنموذج الحكمة لامرأة منْ طبقة الشّعب تجاوز سماتها الأنثويّة إلى سمات رمزيّة. وهي إذْ تصف نفسها تقول: «فتاة واقعيّة، فتاة فقيرة، في هذه السّهول والجبال، فتاة لم تنل حظّها من التعليم، ولا وسائل للحياة معقولة، راعية تشرب حليب النّوق وتهيم في الوديان، تحلم بيوم ممطر وكلأ لنوقها وأبقارها. حرّة كما الرّيح التي تصفر في الوديان السّحيقة والذرى الشّاهقة، حريّتي

التي ورثتها إنَّما تأتي منْ امتداد هذه السّهول ومنْ شموخ الجبال، ومنْ تحليق الطيور، ومنْ خمر الإله (واسنلي) الذي تدفّق منْ (عضوه) الجميل عبر الينابيع والغدران يسقي كلَّ محتاج ويفيض على عرّافاته وساحرات خور روري الفاتنات»[٣٨]. وفي هذا الوصف يقدِّم النَّص مرجعيَّات الراوية وسماتها التي جعلتها تحتلُّ بؤرة السَّرد حكيا وتبئيرا، فهي المرأة الحرَّة التي لم تعش على هامش الثورة، وهي ابنة الأرض والمكان، على المستويين الواقعيِّ والرمزيّ.

يمكن لنمذجة (المرأة/مثال) في هذه الرواية أنْ تعود بالقاريء إلى أهميَّة المرأة ودورها عبْر التاريخ والميثولوجيا، حيث تُعدُّ الإلهة الأم في أكثر الميثولوجيّات الشخصيَّة الإلهة الأنثويَّة الرئيسة، ففيها يتجسَّد عنصر الخلق في العالم. وفي مختلف الميثولوجيّات جمعت الإلهة الأم في ذاتها كثيرا منْ شتى الشخصيَّات الإلهيَّة الأنثويَّة بدءا منْ أقدم إلهات الأرض، حتى الأشكال المجرَّدة التي ترمز إلى الحكمة الأسمى، وعادة ما ارتبطت بالطاقة الأنثويَّة الخلاَّقة التي تجلَّت في خلق العالم والتجدّد السَّنوي للطبيعة. وفي طور الحضارة والحياة المدنيَّة كانت الإلهات الأمَّهات حارسات للمدن وللحياة المدينيَّة والثقافة والحرف والشَّرائع[٣٩]. وتجد هذه المرجعيَّات مبرراتها في إسناد السَّرد إلى (مثال) المرأة النموذج التي حملت سماتها من سمات الأرض، وتماهت مع المكان وذاكرته، فأحاطها النَّص بهالات أسطوريَّة مرتبطة بالحكايات الشعبيَّة وحكايات السِّحر التي توارثها الظفاريّون، فهي ابنة الفتى سالم والسَّاحرة (حلوت) اللذين روت حكايتهما (الدبرارت) في أغنياتها، وهي التي تماهت بالإله (سانلي) حين صعدت وصديقتها في ليلة سحريَّة إلى أكمة، وطلبت منها «أنْ تدعك (عضوها) بسائل قالتْ إنَّه يتدفّق منْ عضو الإله المحبوب (سانلي): فعلنا ذلك بالتناوب/ وحين عدت إلى كوخنا/كان والدي يتطارحان الغرام/ كانت السَّماء صافية/والبدر المنير يمسِّد شعري/ ويدعو إله السَّماوات والأرض/ الرَّحمن الرَّحيم/أنْ يباركني»[٤٠]. وبهذا يبرّر النَّص أنْ تلتقي في (مثال) النِّساء والأرض والثورة، وأنْ تحكي حكايتها وحكاية ظفار وقوافل الشّهداء، ومن هنا يسير السَّرد عبر محاور ثلاثة تجتمع كلّها حول المرأة/الراوية/(مثال):

المحور الأول	المحور الثاني	المحور الثالث
المرأة / الثورة	المرأة / الحب (الرجل)	المرأة / المدينة

(١) محاور السَّرد الثلاثيّة ومرتكزها المرأة.

أ – المرأة/الثورة :

ينطلق السَّرد منْ ذاكرة امرأة، (مثال) التي تحكي تاريخ ظفار وفترات الخصب التي عاشتها (مرباط)، وعبر استباقات واسترجاعات زمنيَّة تتنبأ الراوية بأنَّ شيئا ما سيأتي من خلال

مؤشّرات من الطبيعة حيث حلّ الجَدب، وجفّت الينابيع، وانقطع المطر من جهة، ومؤشّرات اجتماعيّة ثقافيّة من جهة أخرى؛ إذ جحد عدد من رجال القرى والغوغاء الإلهين (واسنلي) و(سانلي) اللذين بقيا في الذاكرة الشعبية طويلا. وهو تحوّل زمنيّ عبّرتْ عنه الراويةُ بقولها: «تلك كانت أيام سعادة سرعان ما انقضت»[٤١].

ويكشف السَّرد عن تطور وعي الراوية بأنَّ القادم هو (الثورة) التي يستعير السَّرد مفردات الخصوبة الأنثويّة للتعبير عن مجيئها، فالأرض تحمل ثُوارا و(مثال) تحمل ابنها (سانلي)، وقد تزامن حمل الراوية مع حمل الجبل، وولادتها مع ولادة الثورة، وأبوها سالم (أحد زعماء الثورة) لا يرى في ذلك مصادفة، فتروي (مثال): «من سامر هذه السّهول يحسُّ كيف تخفي حملها الذي بدا أنَّ أيّام مخاضه قد حلّت وأقبلت»[٤٢]، ويقول أبوها «جبلي سيلد ثوارا أحرارا يفلقون الصَّخر ويصهرون الحديد»[٤٣]. والأرض- الأم، صورة معروفة في الحضارات البدائيّة، فهي التي تلد جميع الكائنات، وفي عدد من اللغات يسمى الإنسان (وليد الأرض)، ويعتقد أنَّ الأولاد يأتون منْ أعماق الأرض والكهوف والحفر والشّقوق، والأم البشرية عند الولادة تحاكي وتكرر الفعل البدئيّ «ظهور الحياة في حضن الأرض»[٤٤]. وبذلك يقيم السَّرد معادلاً بين الولادتين كما يلي:

حمل (مثال) وولادتها	= حمل الجبل وولادته
٧	٧
أبناؤها هم أبناء الثورة	= ولادة الثورة والثوار

(٢) توازن ولادة (مثال) مع ولادة الجبل.

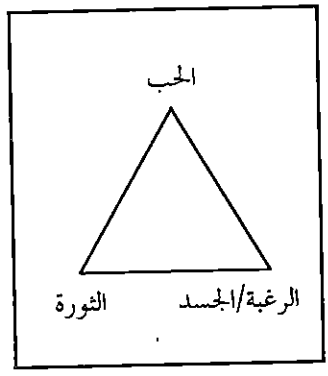
ومنْ هنا يتوازى فعل الخصب بين الأرض والمرأة، وينجب كلاهما ثوارا. ولم تكن مصادفة أنَّ (مثال) هي التي أنجبت الأبناء في حين عجزت نساء زوجها الأخريات عنْ ذلك؛ إذ كانت هي نموذج القوّة الإيجابية. ولم تكن مصادفة أيضا أنْ تصرَّ على تسمية ابنها الأول (سانلي) على اسم إله ظفار المحبوب، وأن يسمي الرفيق ناجي سعيد ابنه الأول منها (جعبوب) على اسم أخيها الذي استشهد في الثورة، في إشارة واضحة إلى استمرارها «جاء جعبوب/ ولد من جديد / جعبوب لا يموت/ ليس لأنه مضى شهيدا/بلْ لأنَّ الشّهداء/ يتناسلون منْ أرحام النساء الظفاريات/كما شعب منْ أقيال عظام»[٤٥]؛ لتكتمل الدائرة عبر النموذج (مثال) الراوية الشاهدة والمشاركة.

ويكتمل نموذج المرأة/الثورة أيضا من خلال النساء الأخريات في الرواية، نساء ظفاريات فاعلات لم يقفن على هامش الثورة واستشهدن دفاعا عنها، فوطمت أو أتفراح (فرحة كما عرفت في الثورة) ورغيبت (الرغبة)، صديقات (مثال) ووجوهها الأخرى. وتقوم

الراوية بالتبئير على هاتين المرأتين وتقدمهنَّ من وجهة نظرها:

(فوطمت): حملت صفات (مثال) وأكملت بعضَ وجوهها، وكانت امرأة حرة حكيمة، ووصفتها الراوية بأنَّها كانت «خدن حياتي وتوأم عمري ومستودع أسراري ورفيقة سنوات الطفولة والصّبا ومستشارتي لشؤون الحبّ ومطارحات الغرام»[٤٦]، كما كانت «كادرا نسويّا متقدّما، وهبت شبابها للعمل الثوري، رشّحتها الشّائعات لمواقعَ متقدِّمة في عالم القيادة. وكان كلّ ما يقال عن حريَّة المرأة ومساواتها بالرجل وإشراكها في العمل السّياسيّ والعسكريّ حقيقة تحيط بها نيّات حسنة جمّة. بَيْدَ أنَّ الموروث الاجتماعيَّ الذي يقوم على سلطة الرجل، هيمن نسبيًّا لكون الرجل يقوم بمهام القتال في مجتمع القبيلة، ومع ذلك تمتّعت المرأة في ظلّ الثورة بحريّات لم تتمتع بها امرأة عربيَّة في أيِّ قطر عربيٍّ في تلك المرحلة»[٤٧]. ومن (فوطمت) أخذت (مثال) النّصيحة يوم العرس بأهميَّة ترويض الوحش، وهي منْ طالبتها بردِّ اعتبارها وأنوثتها أمام زوجها، هي نموذج المرأة الظفارية والساحرة «لابد وأن تكون من أشدِّ ساحرات (خور روري) نفوذا وفتكا، وممن رضعن منْ عضو الإله (سانلي) الحكمة والمعرفة»[٤٨]. وهي نموذج الثورة ضد الخيانة وضد السلطة «فهؤلاء الأخوة الشماليون، حكامنا الـ (أدينيس) لا يفهمونها إلا هكذا»[٤٩]؛ وبذلك اجتمع في فوطمت نموذج الحب والحريّة والحكمة والتمرد، لتشكل وجها من وجوه الراوية المتعددة.

أمَّا (رغبيت) فهي راعية ترتبط بالأرض، وقوّة صوتها تأتي من أغوار الجبال المهيبة، حرّة لا تعرف الخنوع، «انضمَّت إلى الجبهة الشعبية، بيد أنها لم تلبس البنطال، ولم تعلّق النجمة الحمراء، واكتفت بالقول إنَّها: حمراء بالطبيعة»[٥٠]، هجرت قريتها في اعتراض مبكر على روابط القبيلة الضيّقة الأفق من أجل حياة حرّة، عرّافة صاحبة قول وفصل، وساحرة ذات شأن، حيث السِّحر جزء منْ تراث الجبل وثقافته، والعرّافة والسّاحرة تملكان سلطة المثقف في المجتمع القديم[٥١]. وكما يحيل اسم رغبيت إلى الرَّغبة فقد كان تبئير الراوية مركزا على أنوثتها الطّاغية وعينيها الخلابتين وقدّها الممشوق «عينا رغبيت السّوداوان والحادّتان كصقر كانتا -لمن يمعن النّظر فيهما- تشيان بأنوثة طافحة ورغبة هوجاء في الحبِّ والهوى»[٥٢]. وبذلك يكتمل المثلث الذي اجتمع في (مثال):



(٣) مثلث الحب والرغبة والثورة متجسّدا في (مثال).

هذا المثلث الذي ما كان له أنْ يتكامل إلا بالثورة وفيها، وبقدر ما كانت الثورة سياسيَّة إلا أنَّها كانت اجتماعيَّة وثقافيَّة في الوقت نفسه. وقد أدّت المرأة دورا فاعلا فيها؛ إذ كان تحرير المرأة مقوّما أساسيّا على المستويين التنظيريّ والواقعيّ حتى صارت المرأة في حدّ ذاتها معادلا للثورة. إنَّ خطاب الثورة كما تذكر الراوية لم يكنْ يختلف عنْ حركة التحرر الوطنيّ الديمقراطيّ العربيّ بمفرداته القوميَّة والدينيَّة. ورغم ما يمكن أنْ يواجه المرأة منْ صعوبات، إلاّ أنَّ تقاليد شعب ظفار الرعويَّة التي تعتمد على عمل المرأة قد أفسحتْ مجالا تقدميًّا واسعا لتحريرها. ومنْ هنا «تمسَّك شعب ظفول بالكثير من الإيجابيّات في بيان مؤتمر حمرين. وبالذات تحديد النّضال وإسقاط القيادات القبليّة، ومزيد من الدَّعم للفئات المهمَّشة والمرأة»[٥٢]. لقد اجتمعت صفات الظفاريَّة (المرأة الحرَّة) مع معطيات الثورة ومفاهيمها، مشاركةً ووعياً وتقييماً؛ فـ(مثال) التي لم تنضمَّ إلى الجبهة لكنَّها كانت معها.

واحتفظت بمسافة رؤية كافية تمكّنها من طرح إيجابيَّات الثورة وسلبيَّاتها. والثورة التي «جاءت لتقنين كلّ العوامل الإيجابيَّة، حرَّمت الثأر، ودعمت روح التعاون، وعضّدت حريَّة المرأة ومنعت الزواج بأكثر من واحدة..... كان للثورة أكثر منْ وجه: وجهٌ نقيّ ووجهٌ دمويّ، ووجهٌ ثوريّ ووجهٌ انتهازيّ، وجهٌ للحياة ووجهٌ للفناء، وجهٌ للحريّة ووجهٌ للقهر»[٥٤]. رجال الثورة الذين تسلَّحوا بعلمانيّة فجّة –كما تصفهم الراوية–[٥٥]، والذين بدوا غريبين عنْ ثقافة المنطقة ولا يملكون أيَّة مرجعيَّة أو خبرة تاريخية؛ فحرَّموا السِّحر وعانوا من الازدواجية بين القول والفعل.

وإذْ يتركز التبئير على حادثة (البقرة التي جفَّ حليبها)[٥٦] تنكشف تلك الازدواجية، والصِّراع المقبل بين علمانيَّة دعتْ إليها الثورة وثقافة المجتمع، في مؤشّر إلى بدايات اندحار الثورة من داخلها؛ فالذين هتفوا «تحيا الثورة، انتصرت الثورة، سقطت الخرافة، البنى الفوقيَّة هي تعبير عنْ البنى التحتيَّة»[٥٧] هم أنفسهم الذينْ لجأوا إلى العرَّافات يسألون عن طالعهم ومستقبلهم في مناصبِ الثورة والدَّولة لاحقا[٥٨].

ومنْ هذا الموضع الذي تقف فيه الراوية يتأكد مبرّر الكتابة لتكون (مثال) المرأة النموذج الشّاهد على تحوّلات الثورة صعودا وهبوطا، وتصوغ الرواية مرجعيّتها التي لم تقف من الثورة موقف المعجب المؤيّد، بلْ أخذت موقفا محايدا يسائل الثورة من الداخل عبر الراوية المشاركة/الشاهدة التي تفاعلت مع المعطيات الزمانيّة والمكانيّة، وتابعت تحوّلات الثورة وتأثيراتها على المرأة/الإنسان وعلى المكان في الوقت نفسه.

ب- المرأة/الحب(الرّجل):

إذا كانت المرأة معادلا للثورة وشريكا فاعلا فيها، وإذا كانت الثورة في أحد مقوماتها دعوة إلى تحرير المرأة؛ فإنَّ علاقة المرأة بالرجل تغدو تمثيلا رمزيّا لمدى تحقّق تلك المعادلة من جهة، ولطبيعة الصّراع السياسيّ من جهة أخرى. ويغدو صراع المرأة مع السّلطة بوجهيها السياسيّ والاجتماعيّ هو صراع الثورة نفسه. ومنْ ثمّ تغدو حكاية الحب وحكاية المرأة مع الرجل وجها آخر من وجوه صراع الثورة مع السّلطة، وظهر ذلك في الرواية:

ب /١: مثال/علوان:

إذاً شكّل الصّراع السياسيّ وثورة ظفار المرجعيَّةَ التاريخيَّةَ للنّص، فإنَّ صراع (مثال) مع زوجها (علوان المعاميري) يشكّل البنيةَ المتخيّلةَ التي قام عليها فعل السّرد.

(علوان المعاميري) الذي يظهر غالبا من خلال عيني الراوية، ينتمي إلى قبيلة المعاميري التي تنتمي إلى سهل الباطنة في الشّمال العماني، أفرادها ذوو تنظيم شبه عسكري، وطاعة عمياء لقيادتها القبليّة. هو يمثل الشّمال الذي يجتمع فيه نظاما الإمامة ونظام السّلطة، والرأي العام والقبائل في عمان موالون على الأغلب لنظام الإمامة، في حين أنَّ قبيلة المعاميري موالية لنظام السلطنة، وهم يقومون بحماية النظام وفرض سلطته في (مملكة ظفار). وكان مشروع زواج لم تشعر (مثال) نحوه بمشاعرَ سلبيَّة في البداية؛ فابن عقيد العسكر في الولاية كان مطلوبا ومحبوبا من قبل بعض صديقاتها[٥٩].

لقد كان الزواج هو المؤشّر السّردي الأول على الصّراع بين الشمال والجنوب، وبين المرأة والرجل، صراعٌ بدت فيه المرأة الظفارية أكثر ثقة وحزما، في حين بدا الشّمالي مشوّشا وخائفا مضطربا: «في منتصف الليل أدخلوه إلى حجرتي، كنت مرهقة في غاية النّعاس، وفجأة أغلق رتاج الباب. خلع إزاره وجاءني عاريا مشوّشا ومضطربا، خاطبته باللهجة الشّحرية الظفاريّة فلم يفهم، وازدادت حيرته ومخاوفه، فطالبته بصيغة حاسمة أنْ يلبس إزاره. تحادثت معه قليلا وأبلغته أنّي متعبة وأنَّ عليه أنْ يصبر وأن لا يتصرف كوحش»[٦٠]، «شعرت بالزّهو فأنا التي تدير حلبْة الصّراع وتقرّر المسائل»[٦١] وتنكشف البنية العميقة لهذا الصّراع الجنوبي- الشمالي في إصرار الراوية على التكلم بلهجتها،

وفي عـدم فهم علـوان لها، كما تنكشـف في أخذ المـرأة الظفارية لزمام المبادرة وإحساسـها بالسَّيطرة أمام انهزام الرجل الشَّمالي وتردّده.

ويتأكـد الصِّراع حـين يردُّ علـوان بمقولته التي سـيظلُّ يردّدها طيلة الرواية «إنَّ ريح الشّـمال تغلـب ريـح الجنـوب»[٦٢] لتردَّ عليـه (مثال): «فأمَّا عـنْ ريحك التـي تدَّعيها فإنَّها عاصـفة مزابل ونُفايات لا قيمة لها. دعك منها»[٦٣].

ورغم إحسـاس الراوية بنوع مـن الهيمنة، إلاَّ أنَّها تشـعر، في الوقت نفسه بفقدانها حريتها، وفي ذلك استباق زمنيٌّ ومؤشّر إلى صراع وثورة ستنتهي بقمع الثورة لاحقا.

لقـد كان (علـوان) هـو أوَّل أعـداء (مثـال)، وأصبح يمثِّل كلَّ القيم السلبيّة؛ لأنَّه الـ(أدينيس) الذي ارتكـب فعل الخيانة، والذي سيكشـف عن صـفاته السَّلبيّة واسـتعداده لفعل كلِّ شيء في سبيل الوصـول إلى أهدافه. لقد كان يتسلَّق المناصـب كحربـاء[٦٤]، ويتعـاون مـع الجنرال الإنجليـزي الـذي ألهمه الله حبَّ هـذا الرَّجل فجأة، «وفي خضمِّ حربٍ وطنيّة كنّا مع شعب ظفول في خنـدق، وعلوان وقـوى أجنبيَّة في خندق آخر. في هـذه الحرب ذُبِح أبي وأهلي، وأُحـرِق أخـي جعبـوب وزوجتـه رغبيـت، واستشـهد أحمـد وزوجتـه فوطمـت حرقا، ولمـا يزل الجنرال يـردّد إنَّ ريح الشّـمال تغلب ريـح الجنوب، كأنَّ الشّـمال والجنوب عدوّان وليسـا شـعبا واحدا وأرومة واحدة، ومصالح جامعة وعقيدة اتسعت لهما ولشعوب الأرض قاطبة»[٦٥].

ومـنْ هنا كان الخطاب بـين (مثال) و(علوان) خطابـا سياسـيّا في مجملـه. وفي حصـاره لها ومطاردتـه إيَّاهـا لم يكـن مجـرَّد زوج يبحـث عن زوجتـه ويريد إخضـاعَها، بل هـو صراعُ الشّـمال والجنوب الذي عبَّرت عنه (مثال) في تسـاؤلها عن موقفها منه «أهو موقف سياسـي إقصـائي؟ أم تجربة بائسة مع رجل كذّاب حان الوقـت لدفنهـا؟»[٦٦]؛ ليعـود بهـذا الخطاب وجها (مثال): المرأة والثورة، ووجها الصِّراع: الشَّـمال والجنوب، ومن ثم تصـرُّ (مثال) على تسـمية ابنها (سـانلي) حيـث ترى فيـه توأما للثـورة، فهما حملا معـا، وولدا معا ليمضـيا كلٌّ في طريقـه بعـزم وثبـات، في حـين يـرى علـوان وأبـوه في الطفل القادم مشـروع عقيد عسكر[٦٧].

وإذا كان الـزواج مشروع وحدة بين الشـمال والجنوب؛ لذا فـإنَّ اختلاف زوايا التبئير يؤدي إلى اختـلاف النتيجـة، علوان وأبـوه يريان فيه هيمنة للشَّـمال، في حين ترى فيه مثال حفاظا علـى هويّة الجنوب واسـتمرارا لثقافته، وتوأما للثـورة. ومـنْ هنا كان لا بـدَّ أنْ ينتهـي الأمر بالطَّـلاق، وبإصـرار (مثـال) مـن وبإرادتها، بشكل يمكن توضيحه كمايأتي:

المرأة / (مثال) = الحرية (الثورة) = الجنوب
الرجل / (علوان) = السّلطة = الشّمال
الزواج (لم يكن باختيار مثال)/اتحاد الشمال والجنوب ← الثورة /الطلاق

(٤) اختلاف زوايا التبئير يؤدي إلى اختلاف النتيجة.

وربّما يشكّل طلاق (مثال) وهي في لندن –في وقت بدأت فيه الثورةُ تندحر– انتصارا للثورة خارج المكان.

ب/٢: كوخ الحب:

لقد كانت المرأةُ الظفاريّة شريكا فاعلا في الثورة، وفي الوقت نفسه كانت هي ثورة في حد ذاتها . وبقدر ما كان السّرد حكاية للثورة الظفاريّة، فإنّه كان يمثّل حكاية لقصص الحب التي عاشتها (مثال) وصديقاتها. وإنْ اختلفت التفاصيل، فإنّ جوهر الحكاية واحد يقوم على إيمان المرأة بحريّتها وحقّها في الحب. ولعلّ (مثال) تشكل الموقفَ الأكثرَ محافظة فيما يخصّ الحب، في حين كانت (فوطمت) و (رغبيت) أكثر جرأة وقوّة في التعبير عنْ هذا الجانب، لكنّهن اتفقن جميعا على أهميته باعتباره حقّا لهنّ من جانب، وأحد مقوّمات الثورة ومكتسباتها منْ جانبٍ آخر .

ويقدّم الحب من خلال وجهتي نظر متقابلتين نسبيّا: فوطمت وسانلي وميزون في مقابل مثال. (مثال) التي تصوم عن الرجال حفاظا على صورة الأم تلقى معارضة منْ (فوطمت)، و (سانلي) و(ميزون)، ففي استرجاع زمنيّ تعود (مثال) إلى كلمات فوطمت التي وبّختها على كبت رغباتها، معللة ذلك بأنّ هذا زمن الثورة: «دعكِ من الأكاذيب، الثورة دعوة لتحرير الجسد من قيود المجتمع الظالم وأفكار القوى الرجعيّة المستبدّة»[٦٨]، وتقول (ميزون): «إنّ موقفك المحافظ لا يليق بثوريّة، بامرأة تحترم آدميتها»[٦٩]، وكأنّ موقف (مثال) هو الموقفِ المساوي لموقف الثورة المعتدل الذي شرحته بقولها: «في مجتمعنا المحافظ تظلُّ مشكلة الجنس مشكلةً معقّدة يتحاشاها الجميع، ويمارس فجائعها الجميع، حتى الثورة وقفت أمام هذه المشكلات بعقلانيّة وفي إطار القوانين، أيْ أنّها حدّثت القوانين والأعراف. وإزاء كلّ خطوة تقف وتتأمل ولا تتهور، صحيح أنّ مجتمع الجبال كان أكثرَ طفولةً اتجاه هذه المسألة، أيْ أنّه لم يكنْ مقيّدا بمذاهبَ وأديان وأعراف، حيث كانوا يحبّون الله وكفى»[٧٠].

وكما كانتْ (مثال) مع الثورة كانت مع الحب، فقد مثّلتْ عنصرا إيجابيا فاعلا على الصعيدين الشخصيّ والجمعيّ، في خطٍّ تصاعدي وصلت به إلى إعلان حريّتها وممارسة حبّها لناجي سعيد خارج إطار المؤسسة الرسمية/الزواج بعد طلاقها من علوان. واحتاجت مكانا حرا ومحايدا لفعل ذلك (لندن) لتعلن انتصار حريّتها واستمرار الثورة بشكل أو بآخر. وكما ارتبط

إعلان الثورة بحملها، كانت هي أيضا العنصرَ الإيجابي الفاعل في دعم الحب، وذلك من خلال (كوخ الحب) الذي حمل وجهي الحب والثورة/الوطن في الوقت نفسه.

كانتْ (مثال) هي من قرّر بناء (كوخ الحب) للمرّة الأولى (استريت دار الحب)، وهذا هو اسم (استريت أعجوب)، استريت جعبوب السّعيد الذي بُني بمساعدة أهل القرية جميعا وأفراد جيش التحرير الشعبي، ليكون دارا فعليا للحب[٧١].

هذا الكوخ الذي كان شاهدا على الحريّة إبّان اندلاع الثورة، ومنْ ثمّ حمل بناؤه قيمة رمزيَّة لبناء وطنٍ جديد، فالإقامة في مكان تعني في الدَّرجة الأخيرة تطويبه، وعندما لا تكون الإقامة موقتة فإنّها تكون منطوية على قرار حيويٍّ يربط وجود المجتمع بأسره؛ لأنَّ الإقامة في مكان تفترض اختيارا وجوديّا، اختيار العالم الذي نحن على استعداد لامتلاكه فيما نحن نخلقه، بناء قرية أو بيت هو قرار بالغ الخطورة؛ لأنَّ وجود الإنسان نفسه مرتبط به، والإنسان لا يبدّل موطنه إلاّ مكرها؛ لأنّه ليس من السّهل أنْ يتخلى عن عالمِه[٧٢].

ولعلَّ هذا يفسّر الخطاب المصاحب لكوخ الحب، حيث كان خطابا إيجابيّا مرتبطا بالذاكرة والفعل والإرادة، ففي الوقت الذي بدأت فيه الثورة تتعرَّض للاندحار تمَّ هدم كوخ الحب، وأُحرق جعبوب ورغبيت من قبل القوات الإيرانيّة الغازية.

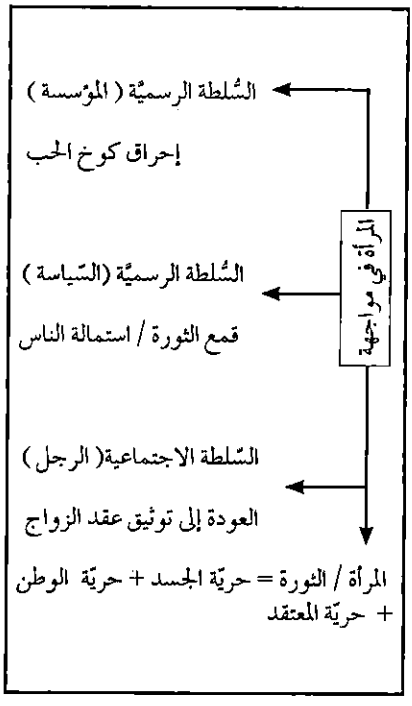
وتتكرر عمليّة البناء مرَّة أخرى بقرارٍ منْ (مثال)؛ ليحتضن الكوخ فوطمت وأحمد، ويتكرّر المشهد مرَّة أخرى فيحرق الكوخ على يد جموع الغوغاء الجاهلة، وبتحريض الجنرال والأدعياء والكذابين، ويموتان متعانقَين كما مات جعبوب ورغبيت. وفي تكرار الفعل تجسيد رمزيٌّ لصعود الثورة وهبوطها، وتكرار لممارسة السّلطة على اختلاف أشكالها، وتأكيد على استمرار الثورة من خلال رمزيَّة الخصب؛ إذ أعقب حرق الكوخ للمرَّة الثانية مطر ونبت مشتل أزاهير[٧٣]. ليس وهي الاستمراية التي تجلت أيضا عبر فعل رمزيٍّ آخر حين يعلن ناجي سعيد حبَّه لمثال في الوقت الذي كانت فيه القواتُ الإيرانيَّة تقصف ظفار.

إنَّ الدفاع عن كوخ الحب هو دفاع عن الحرية والثورة، وهو ما عبَّرت عنه الراوية بالسَّرد غير المباشر لما قاله (جعبوب): «سأقاتل أنا ورغبيت حتى الموت دفاعا عن (استريت أعجوب) (كوخ الحب)»[٧٤]، وبالسَّرد المباشرقالت: «هنا استريت أعجوب يختصر الوطن الكبير والوطن الصغير والأممية كلّه»[٧٥]، «أصبح استريت أعجوب رمزا وطنيّا تتعلم منه الأجيال المقبلة الكثير»[٧٦]، وهو ما فعله أحد الرّفاق حين سجَّل بعد موتهما على شجرة التين البريّة: «أبناء شعب ظفول العظيم/ جعبوب+رغبيت/ معا/ وفي قلوبنا إلى الأبد»[٧٧]. ويؤكد السَّرد

هـذه القيمـة الرمزيَّـة للكوخ حين تعتصـم به (مثال) عندما احتـلَّ رجال علوان الحكب يوم حلَّ ضيفا عليه[٧٨].

وكان الكـوخ هـو المـكان الـذي بحثت عنه إثر عودتهـا مرّة أخرى ليتكـرّر الهدم الرمزيُّ في إشـارة إلى هيمنة السُّـلطة واندحار الثورة: «ليس ثمة استريت أعجوب، لقد أزيل الحكب برمَّتـه»[٧٩]، و «في احكوبـان حيث اسـتريت أعجـوب حملـتْ حفنة مـن رماد الشُّـهداء، قرأتْ الفاتحة، ورأتْ كيف تدمَّر ذاكرة شعب، وكيف تزوَّرُ الحقائق»[٨٠].

لقد كان الكوخ معادلا للوطن وذاكرة الشَّعب، وكمـا انتهت (مثال) خارج المـكان في محاولة للبحـث عـن حريَّتهـا، انتهـت أيضـا إلى بناء كـوخ حبٍّ آخرَ في لنـدن؛ لذلك يكون بحث المرأة عنْ الحبِّ وحريَّة جسـدها معادلا للثورة وسعيها إلى تحقيق الحريَّة بشكلٍ يمكن اختصارُه فيما يأتي:

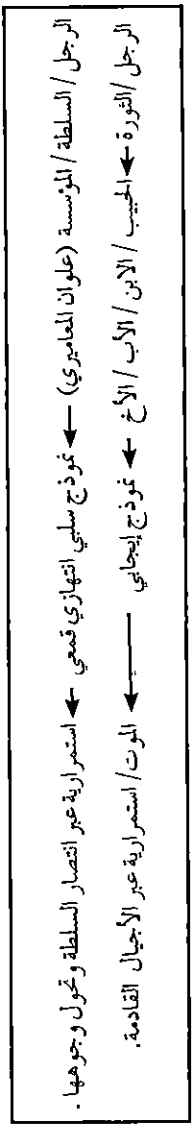


(مخطـط رقـم ٥) بحـث المرأة عـنْ الحـبِّ وحريَّة جسدها معادلا للثورة وسعيها إلى تحقيق الحريَّة.

ومـع اندحار الثـورة وتقلّباتهـا كانت ضرورة العـودة إلى المؤسسـة حيـث احتـاج أحمـد وفوطمـت إلى توثيـق زواجهمـا قبـل أنْ يتـمَّ حرقهمـا، وهـو مـا فعله ناجـي سـعيد عندما حملـت (مثـال) تحسُّـبا للعـودة إلى الوطـن والقبيلـة في حين كانت (مثال) تقول: «تركتها خلفي»[٨١].

وبذلـك مثَّلتْ المرأةُ القـوَّةَ الإيجابيَّةَ الفعَّالة في حين مثَّل الرجل المظهرين السَّـلبيَّ والإيجابيَّ؛ إذْ كان الأكـثر ميـلا إلى الحفـاظ علـى سـلطة

المؤسسة، سواء عبر تردّده في إعلان حبّه، أمْ رغبته في شرعنة الحبّ عبر الزواج:



(٦) المرأةُ تمثل القوّة الإيجابيّة الفعّالة والرجل يمثّل المظهرين السّلبيّ والإيجابيّ.

جـ- المرأة/المدينة:

لقد شكّلت المرأة بؤرة السّرد؛ ساردة ومسرودا عنها. وهي التي تقوم بالحكي والتبئير على نفسها وعلى الحبّ والرجل، وفي الوقت نفسه على المكان / المدينة. وإذا كانت المرأة في الميثولوجيا القديمة حارسة للمدينة؛ فإنّ المدينة بدورها غدت رمزا للمرأة/الأم إذ حمت وراء أسوارها السُّكان كما تحمي الأمُّ أبناءها[٨٢]. فكيف ظهرت المدينة في هذه الرواية؟ وكيف ارتبطت بالرائي (الراوية)؟ تقوم الراوية بالتبئير على المدينة في إطار تحوّلات الثورة وتأثير ذلك على الحياة والبشر:

تحوّلات الثورة =تحوّلات المدينة =تحوّلات (مثال)

وتمثل (مرباط) وجه ظفار القديم حيث السلام والسعادة بينما (صلالة) تمثل الوجه الجديد لظفار حيث الوجوه الغريبة والحانقة والعيون الحاقدة والألفة الغائبة.

جـ/١. مرباط :

تمثل (مرباط) مرحلتي ما قبل الثورة، ومرحلة صعودها ما قبل الثورة هي طفولة شعب، وطفولة (مثال) و(فوطمت)؛ إذْ حياة الخصب والمرح، وبراءة الشعب الذي توحّد بالإلهين (واسنلي) و(سانلي)، «تلك كانت طفولة شعب/طفولة الالهين الوسيمين/واسنليوسانلي/طفولة أرض والغدران والينابيع/أرض اللبان»[٨٣]، وأيام الهوى والغرام والحكايات السّحرية، وحياة الألفة والتّضامن.

ويستغرق السَّرد المقاطع الستَّة الأولى لوصف تلك الحياة بما فيها من مباهج، تلك الحياة التي تمتَّعت فيها الراوية بمباهج التَّضامن والعلاقات الحميمة والخصب؛ فالتبئير يتركز على المظاهر الإيجابيَّة، مظاهر الفرح وجمال الطبيعة والعلاقات البسيطة والحميمة.

وتتماهى الراوية مع مرباط ومعتقداتها فتأخذ منها صفاتها «إصرار امرأة من ظفار لا تعرف التردّد أو الضّعف، امرأة رضعت عزمها من الجبال، ونحتت إرادتها من صخرها المتين»[٨٤]؛ لذلك يحيل السَّرد مرَّة أخرى إلى صورة الأرض/الأم والتوحُّد بينها وبين المرأة؛ لأنَّ التحوّل الذي يصيب الأرض يصيب ساكنيها ويرتبط بهم، فحلول الجدب وجفاف الينابيع وانقطاع المطر يرافقه موت الأخ والأخت، ودخول رجال أمين يستبيحون القرى وينكرون معتقدات شعوبها، الأمر الذي ينبيء بأنَّ شيئا قادما سيأتي. هذا القادم هو (الثورة) التي رافقها الرَّبيع وحمل الجبل بالثوار وحمل (مثال) بابنها (سانلي).

تكون بداية التحوُّل في وعي مثال مع زواجها من علوان، وفي وعي المدينة مع الرجل الذي حمل الصندوق السّحريَّ من اليمن إلى مرباط، والذي أسكت كلَّ العرَّافات وهتف بلسان السَّاحر الجديد «ارفع رأسك يا أخي فقد ولَّى عهد الاستعمار»[٨٥]. هو التحوُّل من مفهوم (القبائل) إلى مفهوم (الشَّعب) الذي يعلن عن وصول الثورة إلى ظفار، وفي الوقت نفسه تواجه (مثال) زوجها علوان والتناقض بين الشَّمال والجنوب، لتبدأ هي الأخرى مساندة الثورة ومواجهة علوان مع اكتشاف خيانته. وتصير (ظفار) منارة وتجربة فريدة، وبقعةَ ضوء في الوطنِ العربيِّ الكبير:

- مظاهر المدينة التي وقع عليها التبئير: الألفة بين السُّكان/البساطة/جمال الطبيعة/ الخصب.

- التعبئير اللغويّ عنها: سمات إيجابية/ألفاظ من اللهجة الشّحرية/أغنيات شعبية/جلسات المشعير.

مع بداية اندحار الثورة تركز السَّاردة على حركة الاعتقالات والإعدامات، وترحل (مثال) عن مرباط «مرباط أمي، وحبيبتي، ومخزون ذاكرتي ... كلّ شيء انتهى إلى فناء، وأضحت دور مرباط المفعمة بالمحبَّة والفرحة بشعب محب للحياة، أضحت حبيبتي مرباط أطلال دور تسفُّ الدّموع في ذكرى الأحبَّة الذين رحلوا في غياب»[٨٦]:

- مظاهر المدينة بعد الثورة: الموت/البناء المهدم.

- التعبير اللغويّ عنها: الحزن، الحنين.

كانت مرباط هي ذاكرة الراوية وتاريخها، وهي التي شهدت اندلاع الثورة وحكايات الحب والفرح، ومن ثم كانت تمثّل الذاكرة الإيجابيّة في حياتها، فصارت المدينة الإنسان/

الشّاهد على ذاكرة الشّعب وتحوّلات الثورة «(يا مرباط اشهدي)، ومنْ أحقّ بالشّهادة من مرباط الجميلة»[٨٧]. وبذلك تحمل مرباط الوجهَ الإيجابيَّ للثورة، والمرحلة السّعيدة في حياة الراوية.

جـ/٢. صلالة:

يقدّم خطاب الراوية (صلالة) في وجهين متناقضين، صلالة القديمة الجميلة ما قبل الثورة/ صلالة الذاكرة والماضي، و(السّيدة صلالة) في مرحلة ما بعد الثورة /الحاضر. صلالة/ المدينة المرأة التي عجزت عن حماية أبنائها، بل إنها قامت بخيانتهم. وتبدو صورة المدينة/ المرأة واضحة هنا إذْ تخاطبها الراوية بـ(السيدة صلالة)، وتظهر في صورة امرأة خائنة وغانية لعوب، ويتكرّر تشبيهها بسالومي التي خانت يوحنّا المعمدان، «تعدّد المفتون والشّيوخ والأدعياء والكذابون، ورقصت /مدينة صلالة على إيقاع الجنرال، السّيدة صلالة، السّالوما»[٨٨]، «وكما يوحنا المعمدان لم يأت سانلي إلى مخدع السيدة صلالة/ كلاهما دفع ثمنا/ شربت سالوما خمرا معتقة/ من حنجرة الرجل/ وأكلت السّيدة صلالة/ في وليمة كبرى/ شواء لحم الفتى سانلي ...»[٨٩]. لقد استسلمت السّيدة صلالة لعشاقها الكاذبين، «فالثورة التي أطلت عليها من الجبل سحقت. والجيش الشعبي الذي توعدها تفكك. والثوار الذين أدموا وجهها بالصّواريخ والمدافع همهم الآن يخطبون ودّها ويدّعون عشقها»[٩٠].

إذا كانت السّيدة صلالة قد خانت أبناءَها فإنَّ الراوية ترفضها، وترفض مظاهر الحياة الجديدة فيها؛ فالعيون التي كانت تشعُّ بالحبّ صارت حاقدة بلا حياة، وحارة مانديلا القديمة صارت مهجورة ولم يبق سوى الأطلال والمهاجرين الجدد، وباع الناس تاريخهم وتركوا صلالة إلى السّيدة صلالة مدينة الحديد والإسمنت، مدينة بلا ملامح أو هويّة تؤسس للحرب والعنف[٩١]، حتى فتاها (أحمد) أحد الثوار، تعاملت معه بحياديّة باردة، ولم يبق سوى ذباب الخريف الثّقيل والجنرال حرباء، أيْ علوان وحاشيته، وقائد الشّرطة السّريلانكي[٩٢]. إنَّ قبول صلالة الجديدة يعني قبول الواقع الجديد ونسيان الثورة وإنكار الماضي الثوريّ، وإنْ رفضت فما عليها إلاّ أنْ تحفر لنفسها قبراً وأنْ تختار مقبرة[٩٣].

لقد احتفظت السّاردة لنفسها بمسافة وزاوية رؤية تمكّنها منْ ملاحظة التحوّلات التي شهدتها المدينة/المرأة، فجاءت زيارتها بعد اندحار الثورة وزمن قضّته في (لندن) كان كافيا ليتغيَّر وجه صلالة القديم ويعيد الجنرال هندسة بناءها، ومرّةً أخرى تستعير السّاردة مفردات الخطاب المرتبطة بالمرأة لوصف المدينة، فكلُّ شيء في عمارتها فوضى تشير إلى انفصام وغربة ولذّة فحشاء مدّعية وغير شرعية، أو ينقصها ما يمنحها قيمة أخلاقية، «قيمة الحبّ المقدّس الذي بدونه تبدو العلاقات العمرانية وسواها التي

تقـوم على الجنـس علاقة حيوانيـة... العمارة القديمة في صلالة القديمة كانت تقوم في مغزاها الإنسـاني على الألفـة»[٩٤]. ويمكن اختصـار علاقة الراوية بصلالة وتبئيرها عليها في:

❁ المظاهر التـي وقع التبئير عليهـا: البناء/حارة مانديـلا، سـهل أتين الـذي تحوَّل إلى فوضـى عارمـة، وامتلأ بمخلّفـات البشـر، وهو بذلك يـوازي السَّـيدة صـلالة التـي غطَّـت وجهها المسـاحيق وأخفى تبرّجهـا جمالها، الأطلال. البشر: العيون(حاقدة لا روح فيها)[٩٥].

❁ التعبـير اللغـويّ: سـمات سـلبيَّة/الأطلال، الموت (البيوت كالمقابر)، فقد الملامح، الكره، الاعتقـال، التشـوّه...؛ لذلك جاءت الصـور المسـتخدمة متوافقـة مـع صـورة المدينـة التي تشوَّهت في عيني الراوية بعد اندلاع الثورة.

ورغـم كلّ ذلـك بقيـت الراوية تحتفـظ بنقطة ضـوء في هـذا الخراب من خـلال فجر وحارة مانديلا التـي تمثّل ثورة اجتماعية قادتها (فجر) التي حملت لواء العبيد والسّود الذين استعادوا حريَّتهـم، وجعلت مثال تحقّـق حلمها في لقاء عبيد العماني وراية وسـلطان الخروصي (أبطال الثـورة)[٩٦]. لتكتمل الدائرة ويعـود السَّرد إلى محـوره الأساسـي: الثورة/الحرية/حريـة الحبّ والجسد التي تتجلّى في(المرأة).

جـ/٣. لندن:

مدينـة المنفـى الاختياريّ بعـد انهيـار الثورة، المدينـة العـدوالأول لكنَّها المدينـة الحريَّة، هي (كـوخ الحب) البديـل. في هـذه المدينة كانت (مثال) حرَّة، حصـلت علـى الطّلاق، والتقت ناجي مـرَّة أخرى لتعيش معه حبَّهمـا بحريَّة تامة، ولتؤسـس كـوخ حبٍّ جديـد، في لندن هي «حرَّة من الماضـي/حرَّة في الحاضر/وحرَّة في المستقبل/حرَّة من السّـيدة صلالة/حرَّة من الثورة/حـرَّة مـن النظـام في مسـقط/حرَّة من القبائـل»[٩٧]. وبهـذه الحرَّيـة وابتعاد مسـافة الرؤيـة أمكـن لمثـال أنْ تتأمل حياتهـا وقوافل الشـهداء، وأن تنجب (جعبـوب) و(رغبيت) في إشـارة رمزيَّة إلى امتداد الثورة واحتمالاتها في الأجيـال القادمة، عبر أبنائها وميزون وفجر الذين يبحثون عنْ كوَّة في النّفق الطويل:

❁ المظاهـر التـي اختارتهـا الراويـة: الحدائق، المتاحف، المقهى، المباني.

❁ التعبـيرات اللغويَّة: الفـرح، البهجة، الحب، الأمية.

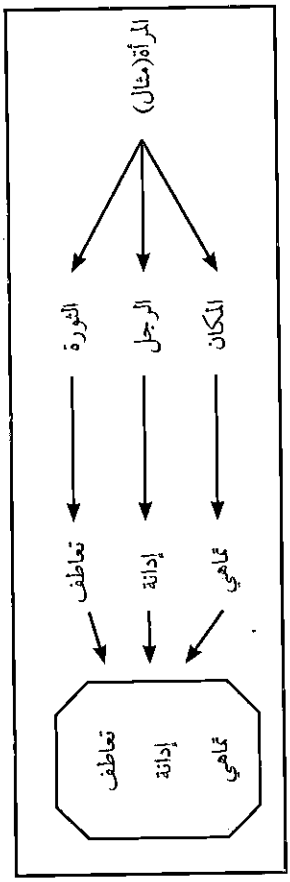
وبذلك يمكن اختصار التبئير على المدن الثلاث في الشكل الآتي:

مرباط	= الماضي	=	التعاطف والتماهي
صلالة	= الحاضر	=	الإدانة
لندن	= الحاضر/المستقبل	=	التعاطف

(٧) نتائج تبئير المدن بالتساوي مع الزمان.

خاتمة

لقد كان حلم الثورة حلما بالحبّ والحريّة، حريّة المكان/الأرض، وحريّة المرأة، والرواية حكاية ثلاث نساء اجتمعن في النّهاية في امرأة واحدة هي (مثال) المرأة النموذج التي حملت سمات ظفار وذاكرتها؛ فجاء وجود الشّخصيات على خلفيّة من أحداث التاريخ التي تقرّر مصائرها بين الحبّ والموت والغربة، شخصيات غير تاريخيّة في سياق تاريخيّ، شخصيّات متخيّلة بمواصفات تاريخيّة نصيّة منفصلة عن التاريخ الرسميّ لكنّها تستمدّ مرجعيّتها منه. هي أحداث وضعت المرأة في بؤرة السّرد راوية مشاركة وشاهدة، مثال الرّمز والشّاهد والرّاوي الذي يحكي حكاية المرأة والثورة والحبّ بين دفتي الإدانة والتعاطف:



(٨) مثال الرّمز والشّاهد والرّاوي الذي يحكي حكاية المرأة والثورة والحبّ بين دفتي الإدانة والتعاطف.

لقد كانت المرأة محفّزا سرديّا، وعنصرا فعّالا يدفع بالفعل ويحرّك أحداث العمل الروائيّ، وكان وجودها محورا إيجابيّا مهيمنا، وكما ابتدأ السّرد بالمرأة الراوية انتهى بها في مكان آخر منفيّةً بعيدة، لتبقى مثال وحيدة في لندن

تتأمّل قوافل الشّهداء الذين مرّوا في حياتها، ولتكون الشّاهد الحيّ على ذاكرة الثّورة والبشر، وتكتب التحوّلات التي مرّت في حياتها وحياتهم بانتظار أملٍ جديدْ.

الهوامش والإحالات

(١) الزبيدي، أحمد، أحوال القبائل عشيّة الانقلاب الانكليزي في صلالة، ط١، دار الفارابي، ٢٠٠٨.

(٢) الزبيدي، أحمد، سنوات النار، ط١، دار الفارابي، ٢٠١٢.

(٣) الزبيدي، أحمد، انتحار عبيد العماني، ط١، دار الفارابي، ١٩٨٥.

(٤) الزبيدي، أحمد، إعدام الفراشة، ط١، دار الفرقد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ٢٠٠٨.

(٥) الزبيدي، أحمد، امرأة من ظفار، ط١، دار الفارابي، بيروت، ٢٠١٣.

(٦) السابق، ص٧.

(٧) انظر: السّابق، ص١١.

(٨) السّابق، ص١١٢.

(٩) السابق، نفسه.

(١٠) السابق، ص ١١٤.

(١١) القاضي، محمد، الرواية والتاريخ؛ طريقتان في كتابة التاريخ روائيا، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي، جدّة، مج٧، ع٢٨، صفر١٤١٩هـ – ١٩٩٨م، ص١١٢. وانظر: إبراهيم، عبد الله، التخيل التاريخي؛ (السّرد والإمبراطورية، والتجربة الاستعمارية)، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار الفارس، بيروت، ٢٠١٣، ص٩.

(١٢) الرواية والتاريخ؛ طريقان في كتابة التاريخ روائيا، نفس الصفحة السابقة.

(١٣) الشمالي، نضال، الرواية والتاريخ؛ بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية، عالم الكتب الحديث، إربد، ٢٠٠٦، ص١١٢.

(١٤) انظر: السابق، ص ص ١١٢ ١١٣، وانظر تعريفات أخرى للمرجع السابق: ص ص ١١٤ ١١٥.

(١٥) لوكاش، جورج، الرواية التاريخية، ط٢، ترجمة: د. صالح جواد الكاظم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦م، ص٤٦. وانظر: إبراهيم، رزان محمود، الرواية والتاريخ بين الحوارية والمونولوجية، ط١، دار جرير، عمّان، ٢٠٠٢، ص٤١.

(١٦) انظر: بوخالفة، فتحي، شعريّة القراءة والتأويل في الرواية الحديثة، عالم الكتب الحديث، إربد، ٢٠١٠، ص ١٥٣.

(١٧) انظر: القاضي، محمد، الرواية والتاريخ؛ دراسات في تخييل المرجعي، ط١، دار المعرفة، تونس، ٢٠٠٨، ص ٢٥، وانظر: نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، ص١٢٧.

(١٨) انظر: السّابق، ص ص ٦٧ ٦٨ ٨٦.

(١٩) السّابق، ص ص١٧ ١٨.

(٢٠) امرأة من ظفار، ص٢٢.

(٢١) انظر: السَّابق، ص ص ١٣ ١٥ ١٦.

(٢٢) السَّابق، ص٢٢، وانظر أيضا: ص٢٩.

(٢٣) السَّابق، ص٥٤، وانظر أيضا: ص٥٥.

(٢٤) السَّابق، ص٦٨، ويمكن أنْ يدخل في ذلك أيضا توثيق سنوات القتال التي عاشها شعب ظفار، انظر الصفحات: ١٣٠، ١٣٥، ١٣٦، ١٤٢، ١٤٣.

(٢٥) السَّابق، ص٥٥، وانظر أيضا: ص٢٢.

(٢٦) السَّابق، ص١١٦.

(٢٧) انظر: السَّابق، ص١١٧.

(٢٨) انظر: السَّابق، ص ص ١١٩ ١٢١.

(٢٩) انظر: محمد القاضي، الرواية والتّاريخ، ص٧٧، وانظر أيضا: شعريَّة القراءة والتأويل في الرواية الحديثة، ص١٤٩.

(٣٠) انظر: النمارة، عبد الرحمن، مرجعيّات بناء النص الروائي، ط١، دار ورد، عمّان، ٢٠١٣، ص ص ص١٢٥ ٢٩١ ٢٩٧.

(٣١) انظر: الخبو، محمد، مداخل إلى الخطاب الإحالي في الرواية، ط١، مكتبة علاء الدين، صفاقس، ٢٠٠٦، ص٣٠.

(٣٢) انظر: امرأة من ظفار، الصفحات: ١٤، ٨٠، ٨٦، ٩٠، ٩٣، ٩٤، ٢١١. ويلاحظ أنَّ الراوية اكتفت بالإشارة إلى اللهجة الشّحرية دون استخدامها في السَّرد في موقف المواجهة مع زوجها، «خاطبته باللهجة الشّحرية الظفارية، فلم يفهم»، ص٣٠.

(٣٣) انظر: السابق، على سبيل المثال الصفحات: ١٤، ١٥، ٢٣، ٥١، ٦٨، ٨٩.

(٣٤) السابق، ص٩١.

(٣٥) انظر: السابق، ص ص ص ٢٢ ٢٣ ١٢٢.

(٣٦) انظر: الرواية والتاريخ؛ دراسات في تخييل المرجعي، ص٧٦.

(٣٧) امرأة من ظفار، ص٢٣٧.

(٣٨) السَّابق، ص٣٣، انظر: ص ص ص٤٩ ٥٩ ٦٩.

(٣٩) انظر: ألبيدل، م.ف، سحر الأساطير؛ دراسة في الأسطورة والتاريخ والحياة، ترجمة: د. إحسان ميخائيل إسحق، ط٢، دار علاء الدين، دمشق، ٢٠٠٨، ص٣١٦، وانظر أيضا: الشوك، علي، جولة في أقانيم اللغة والأسطورة، دار المدى، دمشق، ١٩٩٤، ص٧.

(٤٠) امرأة من ظفار، ص١٧.

(٤١) السَّابق، ص٤٥.

(٤٢) السَّابق، ص٢١.

(٤٣) السَّابق، وانظر: ص ص ٣٩- ٥٣.

(٤٤) انظر: إلياد، مرسيا، رمزيّة الطقس والأسطورة، ترجمة: نهاد خياطة، ط١، العربي للطباعة والنشر، دمشق، ١٩٨٩، الصفحات: ١٣٢، ١٣٤، ١٣٦، ١٣٧. وحول ذلك انظر أيضا: جولة في أقانيم اللغة والأسطورة، ص ص٧ ١٢٤.

(٤٥) امرأة من ظفار، ص٢١٠.

(٤٦) السّابق، ص١٠٩.

(٤٧) السّابق، ص ص ١١٠ ١١١.

(٤٨) السّابق، ص٤٩.

(٤٩) السّابق،ص٤٨، وانظر أيضا الصفحات: ١١٢، ١٣٢، ١٣٣، ١٥٩، ١٦٠.

(٥٠) السّابق، ص٨٦.

(٥١) انظر: السّابق، ص ص ٨٧ ٩١.

(٥٢) السابق، ص٨٧.

(٥٣) السابق، ص ٢٥ ص٧١. وتجدر الإشارة إلى أنّ (مثال) تعلمت القراءة والكتابة في حضن الثورة، ووصفت نفسها بأنّها ليست عضوا في الجبهة لكنّها مع الحقّ في الثورة ومع الثورة ذاتها، وهو ما تصف به (رغبيت) نفسها حين تقول إنّها حمراء بالطبيعة. انظر السابق: ص ص ص٥٦ ٥٩ ٦٠.

(٥٤)السابق، ص ١٠٠.

(٥٥) انظر: السابق، ص ص١٠٢ ١٠٤.

(٥٦) انظر:السابق، ص١٠٥.

(٥٧) السابق، نفسه.

(٥٨) السابق، نفسه.

(٥٩) انظر: السابق، ص ص ٢٨ ٢٩.

(٦٠) السابق، ص٣٠.

(٦١) السابق، ص٣١.

(٦٢) انظر: السابق، الصفحات: ٣١، ٣٢، ٥٧، ٩٨، ١٦٧.

(٦٣) السابق، ص٣٣.

(٦٤) انظر: السّابق، ص ص١٦١-٢٠٠، ويتكرّر وصف مثال لعلوان بالحرباء في أكثر من موضع، انظرمثلا: ص ص ٩٨-١٣١.

(٦٥) السابق، ص٢٠٠.

(٦٦) السابق، ص١٦٤، ويتكرّر هذا الخطاب السياسي/الزوجي في أكثر من موضع، حيث تكرر الراوية أنّ علوان يبحث عنها ليستفيد من تاريخ عائلتها السّياسي، وقوة علوان التي تزداد مع تراجع الثورة، انظر الصفحات: ١٢٧، ١٧٦، ١٩٠، ١٩٧.

(٦٧) انظر: السابق، ص٣٨.

(٦٨) السابق، ص٢٠١.

(٦٩) السابق، ص١٢٥.

(٧٠)السابق، نفسه.

(٧١) انظر: السابق، ص٩٣.

(٧٢) انظر: رمزيّة الطقس والأسطورة، ص ص ٣٥-٥٥.

(٧٣) انظر: امرأة من ظفار، ص ص١٥٥-١٥٧. وللتنويه إلى أنّ كوخ الحب كان أيضا مكانا للتعليم ففيه تعلمت (مثال) ورغبيت، وعكفتا على التحصيل الدراسي، انظرنفسه: ص٩٩.

(٧٤) السابق، ص١٤٣.

(٧٥) السابق، ص١٤٤، وتجدر الإشارة إلى أنّ فوطمت صارت رمزا للثورة والحب، فرسالة الحبّ التي أودعتها البحر عادت إلى صور، وإلى مريم الفتاة الصغيرة (العنصر المؤنّث) التي وعدت بالوفاء وبالاستمرار على العهد رغم مرور السّنين، انظر:

ص ص١٥٩ ١٦٠.

(٧٦) السابق، ص١٤٥.

(٧٧) السابق، ص٩٥.

(٧٨) انظر: السابق، ص١٦٧.

(٧٩) السابق، ص٢٢٥.

(٨٠) السابق، نفسه.

(٨١) السابق، ص٢٠٩.

(٨٢) انظر: السابق، سحر الأساطير، ص٣١٦.

(٨٣) امرأة من ظفار، ص١٦، وانظر أيضا الصفحات: ١٤، ١٥، ٢٥، ٢٦.

(٨٤) السابق، ص٧٩.

(٨٥) السابق، ص٢١.

(٨٦) السابق، ص٧٨.

(٨٧) السابق، ص٧٩.

(٨٨) السابق، ص١٥٦.

(٨٩) السابق، ص١٦٨.

(٩٠) السابق، ص١٧١.

(٩١) انظر: السابق، ص ص٢٢٣ ٣٢٤.

(٩٢) انظر: السابق، ١٧٤.

(٩٣) انظر: السابق، الصفحات: ١٧٢، ١٧٤، ٢٢٣، ٢٢٤.

(٩٤) السابق، ص١٨٠، وانظر أيضا: ص١٨١ ومن هنا اختارت الراوية السّكن في خربتها في صلالة القديمة لكنّ الجنرال أمر بهدمها في عملية مسح نهائيّة للذاكرة والتاريخ. انظر: السّابق، ص ص١٧٧ ١٧٨.

(٩٥) انظر: السابق، ص ص ١٧٣، ١٧٧، ١٧٨.

(٩٦) انظر: السابق، الصفحات: ٢١٣، ٢٢٩، ٢٣١، ٢٣٢.

(٩٧) السابق، ص٢٠٢.

المصادر والمراجع

أولا. الكتب

❁ إبراهيم، رزان محمود، الرواية والتاريخ بين الحواريّة والمونولوجيّة، ط١، دارجرير، عمّان، ٢٠٠٢م.

❁ إبراهيم، عبد الله، التخيّل التاريخي؛ (السّرد والإمبراطورية والتجربة الاستعمارية)، ط١، المؤسسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، دار الفارس، عمّان، ٢٠١٣م.

❁ ألبيدل، م.ف، سحر الأساطير؛ دراسة في الأسطورة والتاريخ والحياة، ترجمة: د. حسّان ميخائيل إسحق، ط٢، دار علاء الدين، دمشق، ٢٠٠٨م.

❁ إلياد، مرسيا، رمزيّة الطقس والأسطورة، ترجمة: نهاد خياطة، العربي للطباعة والنشر، دمشق، ط ١، ١٩٨٩م.

❁ بوخالفة، فتحي، شعريّة القراءة والتأويل في الرواية الحديثة، عالم الكتب الحديث، إربد، ٢٠١٠م.

❁ الخبـو، محمـد، مداخـل إلى الخطـاب الإحـالي في الروايـة، مكتبـة عـلاء الدين، ط١، صـفاقس، ٢٠٠٦م.

❁ الزبيـدي، أحمـد، امـرأة من ظفـار، ط١، دار الفارابي، بيروت، ٢٠١٣م.

❁ الشـمالي، نضـال، الروايـة والتاريخ؛ بحث في مسـتويات الخطـاب في الرواية التاريخيّـة العربية، عالم الكتب الحديث، إربد، ٢٠٠٦م.

❁ الشّوك، علي، جولة في أقانيم اللغة والأسطورة، دار المدى، دمشق، ١٩٩٤م.

❁ القاضـي، محمـد، الروايـة والتاريخ؛ دراسـات ف يتخييـل المرجعـي، ط١، دارالمعرفـة، تونـس، ٢٠٠٨م.

❁ لوكاش، جـورج، الروايـة التاريخيـة، ط٢، ترجمـة: د. صـالح جـواد الكاظم، دار الشـؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦م.

❁ النمـارة، عبـد الرحمـن، مرجعيّات بنـاء النص الروائي، دار ورد ، الأردن، ط١، ٢٠١٣م.

ثانيا. الدّوريات:

❁ القاضـي، محمد، **الروايـة والتاريخ؛ طريقتان في كتابة التاريخ روائيا**، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبـي، جدّة، مـج٧، ع٢٨، صـفر١٤١٩هـ – ١٩٩٨م.