تمهيد

مفهوم النسوية في النقد الأدبي:

ظهرت النسوية في النقد الأدبي إثر حركة نسوية إبداعية نتج عنها مجموعة من النصوص الإبداعية في شتى المجالات ، مُشكلةً خصوصية نسوية تميز كتابتهن لا سيما السردية منها ، وتحاول من خلالها أن تؤسس لإنسانيتها التي أفقدها المجتمع كثيراً من مظاهرها ، معلنةً أنها إنسان يبحث عن حريته من خلال صوته هو لا أصوات أخرى قد تعبر عن قضيتها بشكل جيد. والعرب تقول: " ماحك جلدك مثل ظفرك" .

أخذ الصوت النسوي يتبلور في بوتقة الأعمال الروائية عاكساً المراحل التي مرت بها المرأة , لتشكل ما يسمى) بالأدب النسوي، (وقبل الخوض في مقومات هذا الأدب والعوامل التي تبلور من خلالها ، والصعوبات التي واجهته لابد من الحديث عن الآراء والأفكار التي تداولتها الساحة الأدبية النقدية العالمية والعربية حول مفهوم "الأدب النسوي" بين مؤيدٍ ومعارض لهذا المفهوم ، ولكي يتأسس مفهوم الأدب النسوي كمصطلح أثبت نفسه في الساحة النقدية.

من أبرز الأسباب المهمة التي اسهمت في نضجه وتطوره شعور المرأة نفسها بتحررها الذاتي من سيطرة الآخر على أفكارها دون وعي منها، إذ ترى جوديت فيترلي :" أن المرأة يجب أن تتخلص من كل الرواسب الكامنة في عقلها الباطن لأنها أعتى وأخطر من الضغوط التي يمارسها الرجل عليها والتي يمكن أن تلمسها بسهولة إذا استخدمت عقلها الواعي ، ذلك أن رواسب عقلها الباطن مراوغة وغامضة وزئبقية ومعتمة، وقادرة على وضعها في موقف مضاد لآمالها وطموحاتها دون أن تدري." [1]

ولعل تحرر المرأة ذاتياً كان السبب الرئيس في ظهور ما يسمى بالأدب النسوي، هذا الأدب الذي دارت حوله الكثير من المناقشات والتساؤلات والمناظرات الأدبية، مصطلح الأدب النسوي مصطح إشكالي قيلت فيه آراء عديدة متباينة ،

[1] راغب نبيل، موسوعة النظريات العربية، الشركة العالمية للنشر والتوزيع، ط1، 2003م، ص661-662 .

فبعضهم ينفيه لأن الأدب "نتاج إنساني عام بغض النظر عن جنس من كتبه ، وبعضهم يثبته لأن للمرأة خصائص تختلف عن خصائص الرجل"[1].

و هذا الرأي الثاني يشير إلى أن طبيعة المرأة نفسياً و وجدانياً تختلف عن طبيعة الرجل ، الرجل خلق من طين و المرأة خلقت من ضلع مجاور للقلب لتقوم بمهام تختلف عن مهام الرجل .

كما أن المرأة تعرضت لكثير من الاعتداء الذكوري و من ثم فإن قضية أن يكون للمرأة أدب خاص بها له سماته و صفاته أمر لا يتعارض مع أن الأدب النسائي عام . لأن خير من يحكي عن نفسه هو صاحب القضية نفسه .

فتختلف صفات المرأة عن الرجل ، مما ينعكس مباشرةً في رصد العديد من المشاكل التي يعاني منها كلا الطرفين وقد تتلاقى هذه الهموم والمشاكل في أحيان عدة لكن مايميز كل واحدة عرضها من وجهة نظر خاصة تحكمها طبيعة المبدع وجنسه فمثلا ما تعانيه المرأة من ظلم وقهر وإرادة مسلوبة في العديد من المجتمعات العربية تعرض له بشكل يختلف عما يعرضه الرجل الذي ينظر إلى الأمر من وجهة نظر المتفوق والمتميز دائماً . ونجد من يخالف هذا الرأي، ويذهب إلى أنه لايوجد فرق بين قضايا نسائية وأخرى رجالية ، وهنالك رأي يتبنى فكرة عدم وجود أدب يعنى بالقضايا النسائية ومشكلات المرأة وأدب آخر يعنى بهموم الرجل وأحوال حياته ، فكلاهما المرأة والرجل يكونان خلية المجتمع ، والأدب الإيجابي الراقي يعنى ويهتم بهما معاً دون تفرقة ، التفرقة فقط في نوعية الأدب ، فهناك أدب إيجابي وراق ورفيع المستوى. [2]

ليست القضية رفعة الأدب أو رداءته فهذان أمران لابد من الانتباه إليهما بصرف النظر عن جنس المبدع ، ولا يعني المتلقي جنس المبدع بقدر ما تعنيه القيمة الأدبية التي وضعت بين يديه لقراءتها والاستفادة منها ونقدها ، ولكن تكمن المشكلة الرئيسة في القبول بما يسمى بالأدب النسوي الذي استطاع أن يكون هوية مباشرة غير مموهة أو مستترة بحجاب أو ظل لآخر يسمح لها بالظهور أو الغياب

[1] أنظر إيمان القاضي، الرواية النسوية في بلاد الشام"السمات النفسية والفنية"، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1،1992م، ص7.

[2] أنظر علي الراعي، بين الأدب والسياسة، الشركة الدولية للطباعة والنشر، مصر ، ط1، ص10.

فهو كما يقول سيمون " :هو ردة فعل موفقة تجاه من يرى أن نضال المرأة لم يكن فقط إلا نضالاً رمزياً ،ولم تفز إلا بما أراد الرجل التنازل عنه . لم تأخذ شيئاً أبداً بل تسلمت ما أعطي لها "[1].

لو أن المراة تسلمت ما وصل إليها ووقفت عند حدوده لما استطاعت أن تكسر الحاجز الذي فصل بينها وبين الرجل ، ولو أنها استكانت ورضخت للحلول التي فرضها الآخر عليها ، لم استطاعت أن تثبت تمكنها من جعل الرواية العربية نافذة تعكس من خلالها قضيتها الذاتية التي تتفرع من خلالها قضايا اجتماعية وسياسية ودينية واقتصادية.

بل وقفت في ترسيخ وتدعيم مبدأ " أن الخطاب الروائي يتأثر بما وصل إليه العصر وما يتطور إليه من وسائل وأجهزة وأدوات تكنولوجيية وبما يحتدم ويتصارع فيه من قضايا ومفاهيم ومشاكل وقيم وعلاقات وقوى اجتماعية وعالمية،فالخطاب الروائي يعرفه محمود أمين بقوله ":إن الخطاب الروائي هو إنتاج إنساني بكل ما يعنيه الإنتاج من معنى ، ولهذا فهو جزء من الانتاج الاجتماعي العام ، وليس انتاجاً من لا شيء من عدم ، وإن تكن له خصوصيته الذاتية هو جزء من الواقع الاجتماعي وإن يكن رفضا لهذ الواقع ، أو تكريساً له على نحو أو آخر وبمستوى أو آخر[2]."

وتسعى كل انثى كما يسعى أي إنسان إلى إثبات هويته الخاصة كي يعبر من خلاله بلعديد من الأجناس الأدبية والثقافية التي تعتنق مذاهبلً وأفكاراً ومبادئ شتى إذ ما يقرأه المتلقي من نتاجات أدبية يسعى صاحبها أوصاحبتها إلى إثبات ذاته أو ذاتها وقضيته الخاصة به والعامة بشكل عام ، كفيل بأن يجعله قادراً على الحكم والتأكيد أن الذات هي غاية كل ايديولوجيل) أي الفرد في المجتمع (ودور الايديولوجيل هو أن تكون الناس كذوات[3] . "ولعل سعي المرأة الدؤوب لدعم أسس بنائها النسوي جعلها تقدم فكرتها الأيديولوجية التي تفوح منها رائحة الأنوثة الحربية

[1] سيمون دي بوفوار، الجنس الآخر، نقله إلى العربية مجموعة من الأساتذة، منشورات المكتبة الحديثة للطباعة والنشر ، بيروت، ط1 1971م، ص5.

[2] محمود أمين العالم، الرواية العربية بين الواقع والايديولوجيا، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا- اللاذقية، ط1، 1986م، 15.

[3] أنظر كاتين بيلسي، الممارسة النقدية، ترجمة فؤاد عبد المطلب، دار التوحيد، حمص ، سوريا 2001م0 ص107.

ب (وجهة النظر المهيمنة) فهي تقدم أفكارها ورؤاها بعدة زوايا ووجهات نظر لكن تبقى الفكرة الأساسية هي الهيمنة وهي البحث عن هوية نسوية خاصة تصلح لأن تتطور وتصبح جواز سفر يعترف بصلاحيته دون قيود وشروط تقلل من أهميته وشأنه.

وما السير الحثيث المتواصل في طريق الإبداع النسوي إلا محاولة خلخلة بعض المفاهيم السائدة في المجتمعات الذكورية والحد من هيمنتها ، إذ يهيمن الخطاب الأدبي المستحدث على الساحة الإبداعية والنقدية والاجتماعية ، محاولاً إخفاء مادة الخطاب النسوي الأدبي واستبعاده وإعادة تكريس الفصل والعزلة .

و لا تهدف هذه الدراسة بشكل رئيس إلى الفصل بين الخطاب كخطاب أنثوي وآخر ذكوري أو رجولي لأسباب بيولوجية بحتة ، بل على العكس من ذلك ما تريد الوصول إليه الباحثة هو أن المرأة استطاعت أن تجعل من خطابها خطاباً خاصاً بها وبكل من ينتمي إلى دائرتها البيولوجية و الفكرية و الإنسانية وكانت مؤسسة لإبداع يحمل هموماً إنسانية واجتماعية وسياسية ودينية واقتصادية لكن بروح وصوت إبداعي نسائي، جسدت لهذه الروح بجسد أدبي روائي يحمل الصوت الذاتي الذي يعد الخيط الخفي غير المرئي الذي يرى فقط لمن يمعن نظره فيما بين السطور ، وهو همها الأساسي وقضيتها الجوهر ، أليست قادرة على الإبداع كما يبدع الرجل بل وقد تتفوق عليه أحياناً بلغتها وايديولوجتها وفكرها الخاص ، وإثر هذه الرؤية الخاصة تؤيد الباحثة ما رمى إليه نصر حامد أبوزيد في قوله " :إن الخطاب المنتج حول المرأة في العالم العربي المعاصر خطاب في مجمله طائفي عنصري ، بمعنى أنه خطاب يتحدث عن مطلق المرأة الأنثى ويضعها في علاقة مقارنة مع مطلق الرجل الذكر ، وحين تحدد علاقة ما بأنها بين طرفين متقابلين أو متعارضين ، يلزم منها ضرورة خضوع أحدهما للآخر واستسلامه له ودخوله طائعاً منطقة نفوذه ، فإن من شأن الطرف الذي يتصور نفسه مهيمناً أن ينتج خطاباً طائفياً عنصرياً بكل معاني الألفاظ الثلاثة ودلالته[1]ا."

[1] نصر حامد أبوزيد، المرأة في خطاب الأزمة، نصوص للنشر والتوزيع،القاهرة، ميدان الدقي، ط1، ص21.

ولم تفتقد هذ النظرية الدونية للمرأة على المجتمعات العربية فقط . فمن يمعن النظر في الفكر الغربي الأروبي، يلحظ بشكل جلي أن المرأة عانت من القمع والاضطهاد والظلم والمرتبة الدونية بصرف النظر عن المجتمع الذي انبثقت منه ، ولعل تنبه الحركات النسوية الغربية للحالة التي وصلت إليها المرأة كان السبب الرئيسي في التنظير والتأسيس للأدب والنقد النسوي ، وقد ظهرت النزعة النسوية في نهاية ستينيات القرن العشرين كتيار مضاد للوضع الإنساني المهيمن الذي عانت منه المرأة عبر العصور الماضية ومازالت ، وكنتيجة طبيعية لمعاناة المرأة عبر العصور كان الهدف الاستراتيجي للأدب النسوي واحداً سواء بالنسبة لحركة تحرير المرأة أوبالنسبة للنظرية النسوية المعاصرة ، وهو تغير أوضاع المرأة في المجتمع الذي اعتاد إهدار كيانها عبر العصور[1] .

ويؤكد رامان سلدن أن الناقدات النسويات حرصن على فضح الموضوعية الماكرة للعالم الذكوري فيرى": أن نظريات فرويد ... تعرضت للتقويض بسبب نزعتها الجنسية السمحة ، بافتراضها أن الجنسية النسوية يشكلها حسدها للذكر على العضو الذكري ، والكثير من النقد النسوي يرغب في الإفلات من الثوابت والمحددات النظرية ، ويود أن يطور خطاباً نسوياً لا يمكن إقرانه مفهومياً بالانتماء إلى الموروث النظري المعروف وربما بالتالي الذي انتجه الذكور[2]."

ولعل ما أكدته سارا مسلر في كتابها (الخطاب) يدعم الإبداع النسوي ووجوده وذلك بقولها " : إن العمل النسائي الحديث تحرك من كونه رؤية المرأة كمجموعات مضطهدة أو كضحايا لسيطرة الرجال إلى محاولة لصياغة الطرق في تحليل القوة كما أظهرت نفسها وقاومت علاقات الحياة اليومية[3]."

ويظهر للمتلقي مجموعة من نتائج أظهرها النضال النسوي كان من أبرزها تعدد المصطلحات والمفاهيم الخاصة بالقضية النسوية ، منها النقد النسوي ، الأدب النسوي ، الأدب الإنسوي وهكذا تنوعت المسميات بتنوع الأهداف والمطالب للحركات النسوية .

---

[1] أنظر نصر حامد أبوزيد، المرأة في خطاب الأزمة، ص59.

[2] رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت، ص188.

[3] عصام خلف الله كامل، إبداع المرأة العربية، دار فرحة للنشر والتوزيع ، القاهرة، ص22.

ونظراً لاختلاف المسميات من أدب أنثوي ونسوي وأدب المرأة ، نتج عن هذه التعددية وعدم الاتفاق على مسمى واحد ، تفريعات عدة شكلت مجموعة من الأفكار والرؤى ، كل يؤيد رأيه ويعارض ما يخالف وجهة نظره ونجد أيضاً من يقف موقف الوسط لا بالموافق أو الرافض ، ولتوضيح هذه الاختلافات والاتفاقات تعرضت الباحثة لهذه التقسيمات من خلال أبرز المنظرين لها.

يرى دانييل جولمان ":أن السلوك الإنساني المذكر والمؤنث هو حصيلة تفاعل العوامل البيولوجية والثقافية والاجتماعية ، وانطلق من أن ثقافة أي شعب هي خلاصة حضارته ، وأن اللغة هي قوالب ومعايير هذه الثقافة .... وأن الجنوسة لا تشير إلى الفوارق البيولوجية فقط بل إلى مجمل الأوضاع والأدوار المختلفة ليكون الرجل رجلاً والمرأة امرأة[1]. "

وفيما سبق إشارة إلى أن إدراك المرأة الطرف الآخر في الجنوسة لما تعانيه من تفرقة واستلاب العديد من حقوقها على اختلاف العوامل الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والدينية ، جعلها تستوعب القيمة التي نتجت على أسبابها لتفند ردوداً مقنعة توضحها وتأمن لها إمكانية كسبها .

وهكذا كانت الرواية من خلال رصدها للعديد من القضايا الواقعية التي تعاني منها بعض فئات المجتمع بأسلوب أدبي خيالي إحدى أهم الوسائل التي تكللت من خلالها جهود العديد من النساء اللاتي نظرن وأسسن ما يسمى بالأدب النسوي، ولتثبت أن الإنسانية لسيت حكراً على المعنى الذكوري كما تقول سيمون دي يوفوار : (إن الإنسانية في عرف الرجل شيء مذكر فهو يعتبر نفسه يمثل الجنس الإنساني الحقيقي ..... أما المرأة فهي في عرفه تمثل الجنس الآخر[2])وهكذا كان سيمون دي بوفوار من أوائل المنظرين للنقد النسوي وبعده فرجينيا وولف التي تقف مع الأدب النسوي ، ولكنها ضد الحركات النسوية التي تعتمد الغضب والتمرد النسائي سبيلاً لبروزها ، بل تأبى أن تكون عاطفية أو انفعالية في ردود أفعالها ، ولا يجب الثورة على أنوثة المرأة بل على ما تعانية من ظلم واضطهاد فتقول " : لم أعان من كوني

[1] أميمة أبوبكر، شيرين شكري، المرأة والجندر" إلغاء التمييز الثقافي والاجتماعي بين الجنسينن دار الفكر ، دمشق_سوريا، ط1، 2002م، ص17.

[2] دي بوفوار، الجنس الآخر، ص4.

أنثى لقد عانيت من كوني إنسانة في أمة تعاني ، ولكنني اعترف بأني تألمت كثيراً لنساء عانين لمجرد كونهن نساء في مجتمع يعتبر بناء التأنيث نوعاً من الرق ,والمفجع هو أنهن كن يساهمن في ذلك باستسلامهن له واعتباره قدراً مقدساً لا واقعاً اجتماعياً بحاجة إلى تبديل ، شرطي الوحيد للمناضلة في صفوف الحركة النسائية هو أن تكون نسائية[1] ." هكذا أصبح الأدب النسوي ليس بحثاً عن حق التصويت الانتخابي ، وتفويض السلطة الأبوية البطريكية فقط ، بل تجاوزت هذه الأمور إلى قضايا أكثر خصوصية تقود إلى أمور وقضايا بالغة الأهمية والخطورة.

وعلى ما سبق النسوية مصطلح يمكن أن يوصف ككل الأفكار والحركات التي تتخذ لتحرير المرأة ، أو تحسين أوضاعها والنسوية توصف أيضاً باعتبارها تأييد حقوق النساء على أساس تساوي الجنسين.

فصارت الكاتبة العربية تعي المسؤولية التي أوكلت نفسها لحملها والنضال من أجلها لذا تسلحت بوعي ظهر في نصوصها ، وحس نقدي لازم ما وراء السطور.

فلعل الدراسة تكشف إحدى المبدعات في عرضها لقضايا جنسها .

المبحث الأول

[1] بثينة شعبان ، بين الأدب النسائي الانجليزي، غادة السمان وفيرجينيا وولف، مجلة الموقف الأدبي ، تصدر عن اتحاد العرب، دمشق، عدد186، 1986م.

الرواية ونشأتها

الرواية لغة واصطلاحا:

تعتمد هذه الدراسة على فن الرواية وتقيم هيكلها عليه ، فلذلك لابد من التعرض لتعريف الرواية في اللغة والاصطلاح و تاريخ الرواية عند العرب ، فأرجو إصابة المعنى في هذا الأمر.

تبدو كلمة الرواية برغم تشعب جذورها اللغوية بسيطة في معناها وفي دلالتها، ليس لشيء إلا لأنها مألوفة ، وربما لأنها شائعة الاستعمال ، قد تكون هذه النتيجة سابقة لأوانها بكونها على قدر كبير من الصواب والحقيقة.

تعريف الرواية :

إن مصطلح الرواية ليس من المصطلحات الجدلية التي يكثر الخلاف أو الالتباس في تحديد دلالتها عند النقاد، وهذه الشفافية تعود إلى ارتباط الرواية بفن القص ، ذلك الارتباط الوثيق بفن القص الذي أصبح منذ بدايات ظهور الكائن الإنساني على وجه الأرض مظهراً مهماً من المظاهر التي اختص بها الإنسان وحده دون الكائنات الأخرى، وقد يعود وضوح الدلالة إلى أن الرواية قد أصبحت بالنسبة للإنسان الحديث جنساً مقروءاً وعلى الحياة الحديثة فناً مفروضاً نابعاً من ذاتية الرواية وطبيعتها المنسجمة مع واقع الإنسانية وهمومها، وليس من أي قوة مبتعدة خارجة عن ذات هذا الجنس القصصي الحديث.

مهما يكن من أمر فإن الرواية في تعريف مبسط هي"تجربة أدبية يُعبر عنها بأسلوب النثر سرداً وحواراً من خلال تصوير حياة مجموعة أفراد أو شخصيات يتحركون في إطار نسق اجتماعي محدد الزمان والمكان ولها امتداد كمي معين، يحدد كونها رواية[1]"

[1] طه وادي، الرواية السياسية، دار النشر للجامعات المصرية، القاهرة، ط1،1999م،ص45.

وفي تعريف آخر الرواية هي الجنس الأدبي الأقدر على التقاط الأنغام المتباعدة، المتنافرة، المركبة، المتغايرة الخواص لإيقاع عصرنا ورصد التحولات المتسارعة في الواقع الراهن[1]."

وعلى كل فإن الرواية اليوم أوضح دلالة وأشهر من أن يحتاج هذا البحث لزيادة من التفصيل في تحديد جوانبها الدلالية والمفهومية.

نشأة الرواية العربي:

يقول سعيد الورقي في حديثه عن الرواية : "الرواية... تشكيل للحياة في بناء عضوي يتفق وروح الحياة ذاتها ... يعتمد هذا التشكيل على حديث الناس الذي يتشكل داخل إطار وجهة نظر الروائي ... وذلك من خلال شخصيات متفاعلة مع الأحداث ، والوسط الذي تدور فيه الأحداث علة نحو يجسد في النهاية ... صراعات درامية داخلية متفاعلة".[2]

إن رواية الأحداث في البداية ، ظهرت بالأشكال القصصية المحددة في الأحداث والشمول والتصوير والزمن .. وفي الموضوعات الخيالية .. والوهمية .. ثم برزت بشكل القصص البطولية بصفة غير محددة .. في الشمول والأحداث والقالب.

كانت موضوعاتها تدور على أساس الأمور الغيبية والوهمية .. لإرضاء قرائها وإرضاء الفئة المسيطرة على المجتمع .. ثم تميل إلى الحديث عن وقائع الحياة العامة، فصارت تعالج الواقع الإنساني والنفسي والاجتماعي[3].

الرواية من الفنون الأدبية التي نشأت في الغرب مع نمو الطبقة الوسطى، وكان النظام الإقطاعي الذي يسيطر على المجتمع الأروبي قبل عصر النهضة يرسم الخطوط الأولية للفنون الأدبية آنذاك ، علماً أن هدف هؤلاء الاقطاعيين ينحصر أولاً وقبل كل شيء في الاحتفاظ بأراضيهم وتوريثها لأولادهم بعد وفاتهم ، فقد كان

[1] حسان رشاد الشامسي، المرأة في الرواية الفلسطينية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط1، 1998م، ص18.
[2] سعيد الورقي بيومي : اتجاهات الرواي العربية المعاصرة , دار المعرفة , الاسكندرية , ط 1 , 1982 م ص 5
[33] أحمد هيكل : تطور الأدب الحديث في مصر , دار المعارف , القاهرة , ط 2 ص 194 .

لصالحهم تجميد الأوضاع الاجتماعية وتثبيتها وكان من الطبيعي أن لا يهتموا بالتجربة العلمية وانتشار التعليم حفاظاً على ذلك[1].

إن موضوع الأدب الذي يناسب هذه الطبقة الوحيدة المسيطرة على الأوضاع الأدبية والاجتماعية يعتمد على الهرب من الواقع والإيهام والتخيل ... وتقوم العلاقات فيه على المصادفة والسحر .. والقدر ويتضاءل فيه دور العمل الإنساني أمام الدور الذي يقوم به الجن والشياطين .. والسحر .

وكانت الرومانسية (Romance) أو الرواية الخيالية (هي الفن الروائي السائد والمسيطر الذي يعبر عن طبيعة المجتمع الإقطاعي ومزاجه).

إن أقرب الفنون الروائية العربية لهذا الفن في البناء الروائي هو السيرة الشعبية[2].

وفي القرن السادس عشر ظهر في أوروبا جنس جديد من القصص وهو ما يعرف ب(بقصص الشطار) وهي قصص العادات والتقاليد للطبقات الدنيا في المجتمع وفيها أحاديث يقصها المؤلف على لسانه وكأنها حديث له[3].

إن نشأة الرواية العربية في الأدب العربي ترتبط ارتباطاً مباشراً بالأوضاع السياسية والاجتماعية والثقافية في العالم العربي خاصة مصر ، فبعد العصر العباسي وبداية الحكم العثماني .. وبعده في القرون الثلاثة التي سيطر فيها الاتراك على مصر أغلقت المدارس بل هدمت وانتهت .. وتعطلت الحركة الأدبية بل تحجرت وانحرفت اللغة بل فسدت . ومن هنا أصبح الأدب في حالة من السقم تقارب الموت فكانت تمثله نماذج نثرية وشعرية . ليس وراءه أي صدق في الإحساس أو فنية في التعبير فقد كان أغلب النتاج الأدبي لتلك الفترة يدور حول المدائح النبوية والأمور الإخوانية والمراثي الباردة والمواعظ المباشرة[4].

---

[1] أحمد هيكل : تطور الأدب الحديث في مصر، ص 95

[22] إبراهيم السعافين : تحولات السرد في الرواية العربية , ط1 , دار الشرق , 1996 م ص 17

[3] هلال محمد عنمي : النقد الأدبي في الحديث , ط 1 , دار العودة بيروت , 1987 م , ص 507

[4] أحمد هيكل : تطور الأدب الحديث في مصر, مرجع سابق . ص 13

بعد هذا الركود جاءت فترة اليقظة ، الفترة التي تبدأ بتلك السنوات التي شهدت خروج البلاد من ظلمات العصر التركي , لتفتح عيونها على نور الحضارة الحديثة ، لتأخذ طريقها في مواكب المدينة المتقدمة .. ومن الممكن تحديد تلك البداية بالحملة الفرنسية (1857-1798) ، أي أواخر القرن الثامن عشر[1].

إن ما أصاب المجتمع الإقطاعي في أوروبا نتيجة التحولات التي ألمت به جراء استمرار الحروب وتدهور الأوضاع الزراعية كل ذلك أدى إلى ظهور يقظة للأفراد في المجتمع الجديد وثورتهم على الحياة المظلمة التي كانوا يعيشونها مما ساهم في ظهور الطبقة الوسطى إلى حيز الوجود وهذا مما أدى إلى ظهور الرواية الواقعية على عكس ما كان سائداً في مجتمع الإقطاع من فن للرواية الرومانسية التي تخدم مصالح هذه الطبقة[2].

فتركيبة المجتمع العربي حتى القرن التاسع عشر كان امتداداً لتركيبة المجتمعات الإقطاعية..كما أشار إلى ذلك أحمد هيكل في حديثه عن تركيبة المجتمع العربي في أنه امتداد للمجتمع الإقطاعي فيقول ...":وكان لهذا التركيب معماره الروائي الذي يمثل هموم هذا المجتمع وتطلعاته ..وقد امتد هذا المعمار رغم التحولات التي بدأت تمس هذا المجتمع، ومن هنا فقد مضى الفن الروائي العربي في سباق واضح وبين ليشق غايته من خلال طريقين مختلفين:

الأول: طريق يسلكه المعمار الذي يمثل التركيب القديم وامتداده

الثاني: طريق يسلكه المعمار الذي يمثل التركيب الجديد وانطلاقه[3]"

فيظهر من قول هيكل ، أن الطريق الأول هو طريق الترجمة والانتهاج بمنهجها، وقد ذكر ذلك عبد المحسن طه بدر فيقول ":بعد اتصال العرب باوروبا والتأثر بأدبها اتجه الأدباء إلى القصص الغربية وحاولوا أن يترجموها ، فكان رفاعة الطهطاوي هو

[1] أحمد هيكل : تطور الأدب الحديث في مصر ص 15-16 .
[2] عبدالرحمن ياغي , الجهود الروائية ط 1 , دار الفارابي , بيروت , 1999 , ص 14-16 .
[3] أحمد هيكل ، مرجع سابق ، ص38.

الرائد في هذه الحركة .. فترجم مغامرات(تليماك) وسماها مواقع الأفلاك في وقائع تلمياك، علماً بأنه نقل القصة إلى أسلوب السجع والبديع المعروف في المقامات[1]."

وتعد وقائع تلمياك أول مظهر من مظاهر النشاط الروائي في القرن التاسع عشر، ولكن ما لبث التحول في المجتمع العربي أن يتم حتى لم توجد العناية الكافية بنتاج التيار القديم[2].

أما الفن الروائي الحديث الذي يمثله الاتجاه الثاني فإذا به يترعرع وتقوم له مدارسه ويأخذ نصيباً موفوراً من عناية الدارسين وينحسر التيار القديم الذي يمثله الاتجاه الأول وأفسح الطريق للتيار الحديث الذي أخذت شخصيته تظهر ومعالمه تنضج .

وبما أن الدراسة اتخذت انموذجاً للكتابة النسوية في السودان لا بد من الوقوف على نشاة الرواية النسوية في السودان.

القصة السودانية في تموجها الطويل استطاعت أن تغطي ما يشتمل عليه وجودنا ، وجودنا بما هو عوالم سودانية ذات خصوصية متميزة وهي تفعل فعلها هذا عبر السنين والأجيال ، خلال التحولات التاريخية والتي يقصد بها المتغيرات الزمنية كانت خير معبر باعتبارها كياناً لغوياً موازياً للواقع متصلاً به ومنفصلاً عنه في ذات الحين للإنسان ومؤثرا فيه ككتابة تتجلى فيها عوالم هذا الإنسان وتكثف وجوده وتاريخه ورؤيته للعالم من خلال تصورات وأفكار وأحلام وإحباطات وأساطير وهواجس...الخ . من خلال نموها واندفاعها إلى الأمام استطاعت أن تكتسب فعالياتها بتلاقحها العضوي مع تجليات أدب الحداثة العالمية اخترق مبدعوها تكلس القص التقليدي .وانكشفت لأبصارهم آفاق الكتابة الأكثر عمقاً ، و الأكثر حساسية ، والأكثر إمساكاً للحظة التوتر التي من خلالها ينكشف عالم الانسان غامضا وواضحاً مضيئاً ومعتماً ووجوداً وعدماً .وتنكشف اسرار التفاصيل اليومية لإنسان تمأزق في عالم قاسي . [3]

[1] عبد المحسن طه بدر ، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر ، ط1، دار المعارف ، ص58.
[2] أنظر عبد الرحمن ياغي ، ص16.
[3] أنظر معاوية البلال ،الشكل والمأساة ، دراسات في القصة القصيرة السودانية ، الشركة العالمية للطباعة والنشر ،ط1– ص126 .

وضمن صورة الابداع هذه كانت للمرأة السودانية في مجال الكتابة القصصية العديد من المساهمات المضيئة ، والتي ينبغي الوقوف عندها طويلا وذلك لعدد من المؤشرات التي تجعل من المرأة القاصة ليست ندا للرجل القاص فحسب ، بل لأنها في كثير من الاحيان نراها تتفوق وتبرز عطاءاً إبداعياً يشكل في مجمله اضافة نوعية في مشروع الكتابة القصصية السودانية.

فإذا ما نظرت إلى تاريخ هذه الكتابة تجد ان أول مسابقة للقصة القصيرة وقد أجرتها إذاعة أم درمان عام1947 م قد فازت بالمرتبة الأولى فيها الأديبة المعروفة ملكة الدار محمد عن قصتها (حكيم القرية) والتي كتبت بلغة رصينة ومتماسكة ، عالجت مستويات الشخوص النفسية والاجتماعية والذهنية بشكل درامي دقيق . وأوضحت أن هناك في الريف الكثير من الأسباب التي تجعله أكثر تخلفاً وخاصة تلك المفاهيم التي ارتبطت بالهجل والشعوذة ثم مشاعر الحسد والحقد . كلها تتضافر لتعادي العلم والتقدم آنذاك . وكل ذلك جاء مسرودا من خلال ممرض الشفخانة الذي جاء إلى القرية لممارسة مهنته الإنسانية بمعالجة المرضى إلا أن هناك من لا يريد له الاستمرار في أداء واجبه[1].

وظلت ملكة الدار محمد تواصل في كتابتها القصصية عبر الصحف منذ الخمسينات حتى منتصف الستينات ، فنشرت لها مجلة القصة التي كان يصدرها الأستاذ عثمان علي نور قصتها(المجنونة) وفيها تكشف مرارات القهر الاجتماعي والذكوري الذي صب اتونه على امرأة ريفية دخلت المدينة لأول مرة لتواجه مأزقها الوجودي هي وابنتها فتصاب بالذهول وتكون هدفاً لحجارة أطفال المدينة.

ترى الباحثة في ما ذكر سابقا أن اول انطلاقة للمرأة السودانية– ملكة الدار –في فن الكتابة الروائية هو في التعبير عن معاناة المرأة من قهر المجتمع الذكوري ونكرانه لذات المرأة ودورها في الحياة كأنثى . ولعل في ذلك إشارة إلى طبيعة كتابة الرواية المكتوبة من قبل المرأة ، فكأنها طبيعة فطرية تصرخ بما تعانية، لأن جل كتابات المرأة عبارة عن صيحات تشتكي فيها الظلم الذي وقع عليها، فيجدها القاريء

[1] أنظر معاوية البلال ، الشكل والمأساة ، ص 129.

كافحت وناضلت وأخذت من قلمها مشرطا تشرح به القيود والأغلال التي حطت في طريق ابداعها .كما يتضح ذلك في متن الدراسة من خلال مناقشة قضايا المرأة في الروايات موضوع الدراسة .

وفي العام1970 م أصدر المجلس القومي للآداب والفنون رواية (الفراغ العريض) للأديبة ملكة الدار محمد بعد وفاتها بثلاث اعوام ، واكتسبت الرواية شهرة واسعة في الأوساط الأدبية والثقافية . وهي تشبه السيرة الذاتية ، ولكن باستخدام متقن لتقنيات الرواية المحكمة البناء .وهي المرأة المتعلمة والتي عملت بالمدارس بعد تخرجها من كلية معلمات ام درمان وتعتبر من رائدات النهضة النسوية السودانية.وتسجل في هذه الرواية تلك الصعوبات التي تواجه المرأة المتعلمة ، والتي تحاول بكل جهدها ان تحقق ذاتها من خلال حياة مستقلة تستطيع ان تعطي فيها الكثير لوطنها ومجتمعها ولبنات جنسها ان تفتح لهم طريق العلم والعمل والثقة بالنفس. وكان ذلك الوقت هو وقت الهيمنة الاستعمارية والتي كانت في ذروتها في الثلاثينات من القرن الماضي وفي ذات البرهة كانت تسود المجتمع السوداني تلك المفاهيم التقليدية التي تكبل المرأة وتحد من عطائها، وتحت هذه الظروف عاشت المرأة معاناتها المعقدة والمتشابكة،اضافة لواقع الجهل والتخلف وارتفعت العديد من الأصوات تطالب بضرورة تحريرها من واقعها المشين هذا،" فطالب الشاعر محمود حمدي بتحرير المرأة من كافة القيود الاجتماعية ، وإتاحة التعليم لها لآخر مدى ، وعكس ذلك تصدى له الأديب عرفات محمد عبد الله قال إن على المرأة أن تقبع داخل منزلها لترعى زوجها وتربي ابناءها، ودخل الشاعر محمد أحمد محجوب هذه المعركة الفكرية بقوله : إن على المرأة أن تتعلم وتتثقف ثم تأتي بعد ذلك لرعاية بيتها وزوجها وأبناءها[1]. "

إن رواية (الفراغ العريض) هي شكل من أشكال الكتابة السردية التي تتعمق بين ثنايا الواقع، لتكشف حالة الوجع المتناهي التي واجهتها بطلة الرواية داخل أسرتها ،ومن بعد مع زوجها الظالم ، وفوق كل ذلك من قبل الذكور الذين واجهتهم في حياتها العملية فشنوا عليها حرباً لا هوادة فيها وبكل الوسائل، بسبب

[1] الشكل والمأساة دراسات في القصة القصيرة السودانية –معاوية البلال – مرجع سابق – ص113 .

قدرتها على مواجهتهم وإصرارها على المضي في طريق تحرير ذاتها وإنارة دروب التحرر للأجيال الآتية. وقد وجدت الرواية عناية كبيرة من قبل النقاد والمهتمين أمثال مختار عجوبة وإبراهيم اسحق ومحمود مدني والنور عثمان أبكر ومن اهم الدراسات النقدية حولها هي دراسة الناقد أحمد الطيب عبد المكرم والتي نشرت في مجلة الأشقاء1988م تناول فيها رواية (الفراغ العريض) والذي توصل إلى أن هذه الرواية تتشكل دائرياً لتحاصر الأنثى على مستوى الذات وعلى مستوى الوجود ،كسلسلة من حلقات قهرية تلتف حولها . والمعروف أن هذه الرواية أخذت بعداً آخراً حينما أخرجها لإذاعة وادي النيل المخرج المصري عبد التواب يوسف في شكل مسلسل إذاعي في ثلاثين حلقة في منتصف السبعينيات . كما عرضت كمسلسل تلفزيوني من إخراج سعد الدين يوسف في التسعينات .[1]

وقد دار لغط كثير حول ريادة هذه الرواية بالنسبة للرواية السودانية ككل والمشهور أن أول رواية سودانية هي رواية (تاجوج) لعثمان محمد هاشم1948 م ،تلتها رواية (إنهم بشر) لخليل عبد الله الحاج عام1962م ، إلا أن رواية (الفراغ العريض) قد كتبت حقيقة عام1952 م ، وهو العام الذي تحولت فيه الكاتبة للخدمة المعاشية. على كل حال تبقى رواية (الفراغ العريض) من الروايات السودانية الرائدة بمستواها الأسلوبي المتماسك والعالي التقنية على كافة المستويات السردية.

ولا بد من الإشارة في هذا المقام إلى الأديب الكبير الطيب صالح فقد تنبه للقدرات التحررية الكامنة في ذات المرأة السودانية وفي وعيها . وقدمها للعالم في أعماله الروائية المختلفة كذات مستقلة ،ولها رؤية واضحة تجاه ذاتها وتجاه العالم من حولها.وإن تمايزها البيولوجي واختلافها الجسدي يشكل بالنسبة لها اضافة نوعية خصبة و فعالة وليس موضعاً يجعله الآخر الذكر ذريعة لقهرها ومبررا لاضطهادها (حسنة بت محمود ،بت مجذوب ، نعمة بت العمدة ، وفاطمة بت خير الدار ، ومريوم وحواء بت عريبي).

[1] أنظر المرجع السابق – ص114 .

فالمرأة عندما تكتب فهي تكتب انطلاقا من ذاتها أي تكتب معاناتها الخاصة ، حيث ظل الموضوع السائد أن الرجل يكتب عن العالم وهو الذي يحتكر العقل والسلطة والحقيقة فكيف الخروج من دائرة القهر والاستلاب هذه التي حشرت فيها المرأة ؟ إن المرأة تعيش نفيا وجوديا خاصا ، وحين تعبر عن وجودها المنفي من خلال الرموز والكتابة تنتج كتابة جذرية ، وأن كتابة النفي والإقصاء هي أشد الكتابات عنفا وتوترا، وحين يصبح الكلام غير ذي جدوى بالنسبة للمرأة . أو حين يغيب التواصل بواسطة الكلام تغدو الكتابة مجالاً ينطبع فيه هذا الغياب .

فالمرأة الكاتبة مهما تجاوزت شمولية حصارها الاجتماعي، فإنها لا تكتب إلا انطلاقا من ذاتها بحيث تصير المرأة ذات كاتبة والمرأة موضوع هذه الكتابة .

منذ بداية الثمانينات برزت الكتابة القصصية النسائية بشكل أكثر انفتاحاً وجرأة . فالأنثى تكتب ذاتها على مرآة جسدها بالحناء والمساحيق ، منذ قديم الزمان . تشكل الوجه والكف تبتغي الجمال والمظهر الحسن . وأيضا لكي تتعرف على جسدها نفسه وإمكانياته المخبوءة . فالجسد يحدثها .. يقول اسرارها.. وهي تبث اشواقها إليه فهي في علاقة مستمرة تتشكل في إنتاج المكبوتات العميقة في بؤرة اللاوعي . فالكتابة إذاً كما ذكر يوسف سواعد ":انتاج متواصل لمكبوتات الجسد تلك التي توجد في الوعي والأخرى التي توجد هنا في اللاوعي . فالأنثى تكتب بجسدها وفيه تأكيد لوجودها بإنتاج الأطفال ، حيث تكون الكتابة ولادة جديدة . أما الرجل فهو المتسلط القديم ،يكتب على جدران الكهوف مغامراته وأشواقه . والآن نحن نعيش العصر الحديث فقد امتلكت الأنثى القلم والمعرفة . فبدأت تمارس ولادة أخرى مختلفة عن تلك التي اعتقلت فيها ، بدأت تمارس الكتابة على بياض الورق .. بما هو إبداع لتكشف عن قهر التواريخ القديمة . لتعلن عن أشواق ومكبوتات باللغة المبدعة ، لتطلق مخيلتها المحبوسة منذ سنين في الكتابة الطبيعية. لتنتج إبداعا يتوازى بإبداع الرجل في كافة حقول المعرفة والثقافة الرمزية[1]. "

[1] محمد يوسف سواعد ،المرأة في الادبيات العربية المعاصرة ،ط1 – 1431ه – 2010م –دار زهران للنشر والتوزيع –ص38 .

وكذلك من مبدعات السودان القاصة سلمى الشيخ سلامة والتي نشرت أعمالها في كتاب أطلقت علية (مطر على جسد الرحيل) ويتكون من خمسة وعشرين عملا قصصيا فالجديد الذي اكتسبته أعمال سلمى الشيخ سلامة هو هذا التعدد في تناول شخصيات نسائية متعددة من مواقع اجتماعية ثقافية متنوعة.

فسلمى الشيخ سلامة مبدعة وأديبة استطاعت من خلال أدبها القصصي ان ترفد حركة القصة القصيرة بإسهاماتها النوعية وبلغتها الشفهية التي ظلت تنحت بها الطبقات التي تغطي تواريخ الجراح النازفة , وتكشف ما توارى خلف الغبار والخطابات الانفعالية الزائفة ، وتحاول أن تبرز الشقاء الوجودي الشامل الذي تتعرض له المرأة في حقول الحياة المختلفة[1]

فمضت الذات الأنثوية تثبت نفسها تلقائياً وعفوياً ، بعيداً عن ضغط التمييز الذي كان قديما ، فتوالدت النصوص الروائية للكاتبات، وظل الإبداع النسوي إبداعا خصبا وثريا في التراكم الكمي والنوعي، إلا أنه إبداع يعاني أزمة النشر والنقد والانتشار . فإذا أراد الباحث ان تكون صور ابداع المرأة وافية فلا بد من القيام بخطوات أهمها" :

أ/ اعداد دليل شامل للإنتاج الأدبي النسائي وذلك توفيرا للجهد على الباحثين الذين قد لا يستطيعون الوصول إلى المصادر المطلوبة.

ب/ السعي إلى توفير المصادر الأدبية النسائية ، وتوزيعها على كافة أقاليم كل بلد.

المبحث الثاني

أنواع الرواية

الرواية العاطفية (الرومانسية):

[1] أنظر فؤاد مرسي، القصة القصيرة السودانية ، ويكيبيديا ، صحيفة الكترونية https| Wikipedia.org

وهي الرواية التي تغلب عليها قصص الحب والمثالية ، ولا تلتفت إلى مشكلات المجتمع أو الحكم أو المشكلات السياسية الأخرى ، وتقوم عقدة الرواية على المغامرة العاطفية ، وتتابع الأحداث فيها يعبر عن القلق الوجداني الذي يحيط بأبطال الرواية ، لكي يتم الوصول إلى تبادل العلاقة المثالية من الحب والغرام[1] . أي أن الرواية الرومانسية تنصب على العلاقات الاجتماعية السائدة بين الرجل والمرأة ، ولكنها لا تكون فقط في صورة الحب الرومانسي بل تمتد إلى مختلف أشكال العلاقات الاجتماعية بين الرجل والمرأة مثل موت والد البطلة واحتياجها الحب والحنان الذي افتقدته بموت الأب ، أو فرض السيطرة من جانب الرجل مثلاً في علاقة زواج والتي تعكس النقص العاطفي والحرمان العاطفي الذي يتم البحث عنه للوصول إلى حد الاشباع والاطمئنان،وتقول مريم جمعة":إن بعض النقاد يرون أن الهدف من الرواية العاطفية هو :مجرد تقديم التسلية وتصوير للعلاقات الاجتماعية التي تبحث عن الحب وتشعر بالحرمان العاطفي[2] . "لكن هذا الرأي ليس فيه شيء من الصحة ، فالرواية الرومانسية على العكس تماماً حيث تقدم قضايا مهمة من المجتمع , فالمحيط الحسي مهم لكل فرد في المجتمع لكي يخالف شخصية سوية تصلح المجتمع كما أن مناقشة العلاقات المختلفة بين الرجل والمرأة تؤثر تأثيراً لا حد له في أي مجتمع .

الرواية التاريخية:

[1] قحطان بيرقدار، الرواية الرومانسية ، www.alukah.net
[2] المصدر نفسه.

تعد الرواية التاريخية أكثر أنواع الرواية رقياً فهي تسمو بموضوعاتها لتحقيق أهداف ذات أهمية بالغة إذ تسعى لإحياء وبعث ماضٍ تليد لقراءة الحاضر والمستقبل , وهذا الجنس دخيلٌ على الأدب العربي كما وضحت ذلك مريم جمعة بقولها:"ويكاد يجمع أغلب نقاد نظرية الأدب أن هذا الجنس الروائي يعتبر دخيلا على الأدب العربي منقولاَ عن الأدب الأروبي برغم محاولة الروائي العربي تأصيله ببحث الماضي والتراث العربي , لكنه في واقع الأمر يجاري موضة غربية أوروبية ظهرت في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر[1]."

وأشارت إلى أن الفضل في نشأتها يعود إلى قصص الرومانسية والفروسية لكن بعض الباحثين يرون أن القصص التاريخي كان شائعاً في القرن العاشر الميلادي في تلك الملاحم التي كانت تنظم لتمجيد مآثر الأبطال كملحمة بيوليف الإسكندنافية[2] .

وقد أعلن جورج لوكانش " أن الرواية التاريخية نشأت في مطلع القرن التاسع عشر ولكن يمكن العثور على روايات ذات موضوعات تاريخية في القرنين السابع عشر والثامن عشر , يستطيع الشخص أن يعتبر الأعمال القرطسية المعدة للتاريخ الكلاسيكي مقدمات للرواية التاريخية[3]."

أما ظهور الرواية التاريخية في الأدب العربي , كانت في بادئ الأمر عن طريق الترجمة والاقتباس فالنصف الثاني من القرن التاسع عشر شهد نشاطاً بالغاً من التعريب الروائي ,فقام الأدباء العرب بالتعريب والاقتباس في محتوى الروايات

[1] مريم جمعة فرج، قرآءة في الرواية التاريخية، مجلة البيان ، العدد6،26|11|2000م.
[2] المرجع نفسه.
[3] جورج لوكاتش ، الرواية التاريخية، ترجمة صالح جواد الكاظم، دار الشؤون الثقافية 1986م، ص11.

الأوروبية منهم بخيت حداد الذي عرب الفرسان الثلاثة لاكسندر ديماس وصلاح الدين لوارتل اسكوت التي تصرف فيها وحولها لنص مسرحي وفي سنة 1881 م عرب قيصر زينية رواية الكونت دي مونت فو مري لديماس[1] ، ويرى جورج زيدان : "أن العرب رحبوا بالروايات الاوروبية التي رأوها ستحل محل القصص الشعبية الخرافية المتداولة بين العامة , باعتبار الروايات الاوروبية أقرب للعقول بما يتماشى بروح العصر[2] ."

ونتيجة التهاتف على الروايات العربية برز سليم البستاني 1848 م 1881 – م مترجم إلياذة هوميروس ، كرائد في الرواية التاريخية بروايات تدهش القارئ وتأتي بالمفاجآت على حد تعبير مارون عبود[3] .

واصل البستاني من بعد الترجمة بكتابة الرواية التاريخية مثل بدور 1872 م والهيام في فتوح الشام 1874 م ، ويقول عبد الله أبراهيم " : والهدف الذي يتوخاه البستاني من أعماله الروائية هو التثقيف وتعليم التاريخ بالإضافة إلى التوجيه والإرشاد[4]."

وهدف البستاني مهم في تعليم الناشئة بالإرث التاريخي ولكن للأدباء قول آخر ,يقول يوسف نوفل معلقاً على روايات البستاني التاريخية " : من الحق أن نقرر أن السمات الفنية لم تكتمل لدى البستاني , إذ تفتقد للروابط والتحليل والاستنباط وتلتقي بالسطحية والتفكك وعدم رسم الشخصيات[5] "

[1] عبد الله إبراهيم ، السردية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2003م، ص142.
[2] جورجي زيدان، تاريخ الآداب العربية، مكتبة الحياة بيروت، 1979م، ج4، ص572.
[3] أنظر مارون عبود، رواد النهضة العربية، دار العلم للملايين، بيروت، 1952م، ص159.
[4] عبد الله إبراهيم، السردية العربية، ص237.
[5] المرجع نفسه، ص238.

بعد البستاني ظهرت روايات جورج زيدان التاريخية 1914 – 1861 م ففي ثلاث وعشرين سنة ألف ثلاثاً وعشرين رواية سماها روايات تاريخ الإسلام ويعتبر النقاد والباحثون أن زيدان هو الأب العقلي للرواية التاريخية العربية ورائدها الذي مهد الطريق لغيره ، وهو أول من أدخل هذا الفن الروائي للأدب العربي و السباق بوضع تاريخه ، وهو التاريخ العربي الإسلامي في سلسلة روائية[1].

وجورج نفسه لم يسلم من النقد ومهما يكن فالفضل يعود له في نشأة هذا النوع فهو نوع مهم لتجسيد القضايا العالمية والمحن التي تتعرض لها الأمم.

الرواية البوليسية:

من الملاحظ أن الأدب العربي بأكمله يكاد يخلو مما اصطلح على تسميته الرواية البوليسية هي تلك التي تتحدث عن جريمة غامضة حدثت , وتجري محاولات حل غموضها طوال النص ، أو تلك القائمة على صراع استخباراتي بين دول متعددة يعمل عليه الكاتب حتى النهاية[2]."

الأدب البوليسي كما هو معروف من أكثر الآداب شيوعا في الغرب ، وقد نشأ مبكراً، ربما في القرن السابع عشر أو الثامن عشر ، وبالتالي أصبح معتمداً في ذهن القراء أكثر من كل الآداب الأخرى، قال أمير تاج السر في ذلك": الأدب البوليسي أكثر شيوعاً في الغرب ونشأ مبكراً، وظهرت فيما بعد شخصيات لمحققين اشتهروا بشدة، حتى ليكادوا أن يصبحوا حقيقيين مثل هركيول بوارو في روايات البريطانية أجاثا كريستي، والمفتش جاليمار في الروايات الفرنسية ، التي يقوم ببطولتها اللص

[11] أنظر حلمي القاعود، الرواية التاريخية، الهيئة العامة للثقافة، القاهرة-مصر، 2004م،
[2] أمير تاج السر، الرواية البوليسية في الأدب العربي، الجزيرة نت، www. Aljazeera . net

لوبين . وتجسدت كثير من تلك الشخصيات في ملامح تبدو شبيهة بملامحها المرسومة في الكتب ، حيث تحولت الروايات إلى أفلام سينمائية ، وإذا ألقينا نظرة سريعة على الأدب العربي، باستثناء الكتب التي تخاطب الأطفال والمراهقين ، تلك التي كتبت للبالغين عن الجاسوسية ، مثل ماكتبه المصري صالح موسى لن نجد رواية بوليسية كاملة[1]."

يتضح من قول أمير أن الرواية البوليسية غير موجودة في الكتابة العربية، وإن وجدت فهي قصص قصيرة أو الغاز.

ويعزي تاج السر السبب في عدم وجود الرواية البوليسية في الأدب العربي إلى سببين:

الأول: عدم امتلاك أدوات كتابة الرواية البوليسية ، أي عدم الخيوط التي تحول الجريمة إلى رواية.

الثاني: الغطرسة الكتابية التي تنتشر لدى الكتاب العرب، من ناحية تنميق اللغة ، واختراع التراكيب الغريبة في اللغة العربية، فالأدب البوليسي في معظمه إن لم يكن كله أدب تسلية ليس إلا.

ترى الباحثة فيما أوضحه تاج السر في علة عدم وجود رواية بوليسية ، قد يكون محقاً في أن تقنيات كتابتها ربما لا تلائم مجتمعاتنا، أما العلة الثانية واتهامه بغطرسة الكتاب ففيه شيء من الاجحاف في حق الكثيرين ، فربما توجد بعض الكتابات فيها بعض التكلف ولكنها لا تمثل واقع المشهد الروائي العربي.

[1] ا أمير تاج السر، الرواية البوليسية في الأدب العربي ، نفس الموقع السابق.

وفي نهاية الأمر أن جنس الرواية البوليسية ليس من أجناس الرواية الشائعة عند العرب.

وهناك أنواع أخرى من الرواية تتطرق لها الباحثة بإيجاز، منها:

الرواية السياسية:

وهي رواية النضال الإيجابية ومكافحة السلبية ، أو هي رؤية المبادئ المعارضة للفكر السائد ضد الحكم أو الحكومة ، فالروايةِ السياسية تناقض القضايا السياسية الموجودة على الساحة . ويكون ذلك إما بشكل مباشر أو غير مباشر لموضوعات عن طريق استخدام الرمزية أو دائماً ما يكون هناك صراع مع أنظمة الحكم والمعاداة لهم حيث يحاول البطل بكل ما لديه من طاقات يسخرها للكي يتغلب على هذا الصراع وغالباً ما يفشل فيِ مكافحة هذه السلبية الظالمة [1].

فهذه اللونية في اعتقاد الباحثة لا توجد بشكل مستقل إلا نادراً وإنما أحياناً يتعمد الكاتب أو الكاتبة لإدخالها في موضوع الرواية.

الرواية الوطنية:

هي روايات التضحية من أجل الوطن والبحث عن الحرية من براثن الاستعمار الذي يمثل الظلم . ويمثل الأحداث في الرواية الحربية بطل واحد بعينه والذي يقدم نضال الشعب بأكمله من خلاله.

الرواية الواقعية:

هي سرد لقصص أشخاص واقعيين وأحداث حقيقية من خلال الأساليب الدرامية للرواية ، وغالباً ما تهدف إلى تغيير هذا الواقع الذي يقدمه مضمون الرواية

[1] جميل حمداوي، الرواية السياسية والتخييل السياسي، ديوان العرب، 2007م، www. Diwanalarab . com

لخدمة المجتمع وإصلاحه بتدعيم القيم الإيجابية والطاقات وذلك بتقديم نماذج إنسانية متعرضة للأزمات . توجد أنواع عديدة للرواية الواقعية : واقعية نقدية ، وواقعية تحليلية ، وواقعية جديدة وواقعية رمزية وواقعية فلسفية[1] .

ما ذكرته الباحثة هو من بعض أنواع الروايات , فلكل نوع منها أساليب تؤدي إلى حسن التواصل بين الكاتب والقارئ .

[1] أنظر عبد الرحمن ياغي، الجهود الروائية من سليم البستاني إلى نجيب محفوظ، دار الثقافة بيروت، ط1،ص7

المبحث الثالث

عناصر الرواية

تتكون الرواية من عناصر مهمة وهي :الراوي ، الشخصية، الحدث، الزمان والمكان، الحبكة، اللغة، الحوار والسرد.

الراوي:

تبدو كلمة الرواي برغم تشعب جذورها اللغوي بسيطة في معناها وفي دلالتها، ليس لشيء إلا لأنها مألوفة ، وربما لأنها شائعة الاستعمال ، قد تكون هذه النتيجة سابقة لأوانها بكونها على قدر كبير من الصواب والحقيقة.

الرواي لغة:

أورد ابن منظور[1] في لسان العرب كل استخدامات الكلمة وتقاليبها الصرفية مدعما ذلك بالشواهد والأدلة حيث قال:

"روٍي من الماء بالكسر ومن اللبن يروى ريا و رِوى أيضا مثل رِضا و تروى وارتوى كله المبنى والاسم الذي أيضا وقد أرواني .ويقال للناقة الغزيرة راوية هي تروي الصبي لأنه ينام أول الليل ،فأراد أن درتها تعجل قبل نومه ، والريان ضد العطشان، ورجل ريان وامرأة ريا من قوم رواء فكلمة روي في مشتقاتها فيما سبق تحمل كلمة الامتلاء، لذلك وردت كصفة للرجل والمرأة و الرجل" رجل ريان وامرأة ريا"، إلى جانب قول الأعشى: [2]

طريق وجبار رواء أصوله عليه أبابيل من الطير تنعب

فالكلمة تدل على الامتلاء والوفرة والنعمة ,كما تعبر أيضا عن الكثرة ,وهي نفس اللغة, تشترك في اللفظ وتتقارب في المعني , يتضح ذلك جلياً في بيت الحطيئة[3]

أرى إبلي بجوف الماء حلت وأعوزها به للماء الرواء

---

[1] أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم "ابن منظور" ،لسان العرب ، دار صادر للطباعة والنشر – بيروت 1955م ,ج6،فصل الراء حرف الياء ،ص 272.

[2] ديوان الأعشى الكبير – ميمون بن فيس – شرح وتعليق محمد حسين – مكتبة الآداب – مصر – القاهرة – ص 201

[3] ديوان الحطيئة – تحقيق نعمان أمير طه – شركةمصطفى البابي الحلبي وأولاده – القاهرة 1955 ص 97

والماء الرواء كما ورد في عجز البيت الماء العذب يورد ابن سيدة[1] : و الرواية المزاد فيها الماء يسمى البعير راوية على تسمية الشيء باسم غيره لقربه منه ، قال لبيد[2] :

فتولوا فاترا مشيهم كروايا النبع همت بالوحل

الراوية هو البعير أو البغل أو الحمار الذي يستقى علية الماء واالرجل المستقي أيضا راوية .

يلاحظ أن دلالة الكلمة قد تتغير بتغيير صورتها الصرفية , فقد حملت بادئ الأمر دلالة معنوية محضة حينما عبرت عن معنى الكثرة ، والوفرة ، والامتلاء ، وهي صفات معنوية يمكن أن تطلق على ذات ، لكنها لا تدل على ذات لها كينونة وصورة مادية كما في المعاني الأخيرة مثل البغل أو البعير أو الرجل، وربما كان هذا التغيير في المعنى والدلالة نابع من تسمية الأشياء بقرائنها ، أو بالأشياء التي تجاورها وتلازمها بصفة القرب وهذا ما أشار إليه ابن منظور.

وقد كان لتحول دلالة الكلمة من صفتها المعنوية إلى صورتها المادية الأخيرة أثر كبير في المضمون الجديد الذي تكتسبه الكلمة اصطلاحا كما يتضح ذلك من خلال تطور معنى الكلمة.

والوعاء الذي يكون فيه الماء إنما هي المزادة سميت راوية لمكان البعير الذي يحملها _ الرواء الجمل الذي يروى به على الراوية ...ويجمع الرواء أروية ويقال له المروي ...وفي الحديث الشريف أنه عليه الصلاة والسلام سمى السحاب روايا البلاد و الروايا من الإبل الحوامل للماء[3] .

هذه الفقرة توضح كيف تتحول دلالة الكلمة من مدلول إلى آخر , فالكلمة ظلت تدور في فلك الماء ومتعلقاته منذ أن خرجت من إطارها اللغوي إلى الدلالة الحسية المادية، فالجمل (البعير) و الرجل الذي يمتهن الاستقاء بالراوية صناعة له ، ومن ثم الوعاء و السحاب . وجبل الريان قد سمي بهذا الاسم من هذا الباب بدليل ما ورد

[1] ابن سيدة ،المخصص ، المطبعة الاميرية – بولاق مصر – 1319 ه ج 10 – ص 2
[2] ديوان لبيد - دار صادر- بيروت -1966م –ص 148
[3] انظر محمد كريم راجح ، مختصر تفسير ابن كثير-سورة البقرة –آية 196، ج 1،دار المعرفة ، بيروت لبنان، ط7، 1999م.

في القاموس المحيط [1] و جبل الريان ببلاد طي لا يزال يسيل منه الماء غير أن هذا المعنى أيضا يتحول , وتنتقل الكلمة لتعبر عن مدلولات جديدة لا تبعد كثيرا عن سابقاتها ، ويمكن القول أنها حافظت على أصول المعنى القديم , غير أنها أضافت إلي دلالتها مميزات أخرى ،إمعانا في الوصف وتأصيلا لمعنى الكلمة ، وردت الرواية بمعنى الرجل ، فصارت تطلق على الرجال الذين يحملون الديات في قول الشاعر [2]:

ولنا روايا يحملون لنا أثقالنا إذ يكره الحمل

واطلقت الكلمة تطلق على سادة القوم لأنهم هم الذين يحملون الديات ويتقدمون الوفادات، ممثلين لقبائلهم وعشائرهم وأقوامهم.... الخ. فمن يحملون الثقل ويتصدرون المواقف والمجالس ويبرزون في الملمات هم الرؤيا، و لعل هذا المعنى بالذات قد اعتمد على صفتي القيمة والنفع كمرتكز أسست عليه الدلالة السابقة.

لم تقف الكلمة عند حدود الدلالات الواردة بل ظلت تتحول وتتنقل من مدلول إلى آخر, والانتقال دوماً يصطحب إضافة وليس على مستوى الدال فقط ، وإنما على مستوى التعبير عن المدلول الحسي أو المادي ، وحريٌ بالملاحظة أن الكلمة كلما تحولت دلالتها وضحت أكثر , وسعت إلى الثبات والاستقرار وتركيز معناها , متأرجحة ما بين الحسي والمعنوي ، وقد ورد (تروت مفاصلة)اعتدلت وغلظت ، وارتوت النخلة إذا غرست في قفر ثم سقيت في أصلها , وارتوى الحبل إذا كثر قواه وغلظ في شدة فتل، تروي معناها تسقي ، والري المنظر الحسن جاء في القرآن الكريم قوله تعالي" وكم أهلكنا قبلهم من قرن هم أحسن منهم أثاثا وريا[3] " لمن قرأ" رياً "بغير همز أي أن منظرهم حسن و مرتوٍ من النعمة.

حوت الفقرة السابقة دلالات مكتسبة تفيد القوة وهي في مجملها صفات لمدلولات وردت سابقا ، فالقوة قد تكون صفة للبعير ، أو الفرس ، أو الجمل ،أو الرجل وهي

[1] محمد بن يعقوب الفيروزآبادي، القاموس المحيط ، تحقيق محمد نعيم العرقوسي، مؤسسة الرسالة للنشر 2005م، ط8، 238.
[2] لسان العرب ، فصل الراء حرف الياء.ج6، ص72.
[3] سورة مريم – الآية 74

بذلك لم تخرج أبدا عن إطار المعاني آنفة الذكر ولكن دعمتها دعامة قوية . روي الحديث والشعر يرويه راوية و يترواه و رجل راوٍ .،كما قال الفرزدق

أما كان في معدان والفيل شاغل لعنبسة الراوي علي القصائدا

وراوية كذلك إذا كثرت روايته ، الهاء للمبالغة في صفته بالرواية . ويقال روى فلان فلانا شعرا إذا رواه له، حتى حفزه للرواية عنه قال الجوهري: "رويت الحديث والشعر رواية فأنا راوٍ. و رويته الشعر ترويه حملته على روايته ، وأرويته أيضا. وتقول أنشد القصيدة يا هذا ولا تقل أروها إلا أن تأمره بروايتها أي باستظهارها [1]

لا تزال الكلمة تعبر عن صفة يمكن أن تقترن بكائن مادي محسوس ولكن هذا الكائن في هذا المقام بالذات لا يعدو أن يكون إنسانا ,فإلى جانب كونها صفة فأنها تحتوي على مضمون الاسم ألا وهو الراوي " لا تقف عند تلك الحدود , بل تتعداها بتعبيرها عن الحرفة و العلم " رواية الحديث والشعر " و هذا بالرجوع إلى سياق الكلمة و تعاريفها المختلفة ، ودلالاتها المتغيرة . أسمى دلالة وصلتها هذه المفردة في رحلتها اللغوية الطويلة ، فهي كالكائن الحي تخضع لجملة الظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية المتقلبة ، تتأثر وتؤثر متفاعلة وفاعلة في آن واحد في حركة الحياة الاجتماعيةِ.

إذن فالكلمة كلما زاد مستوى استخدامها والتعامل معها ، زادت قدرتها على اكتساب دلالات جديدة متغيرة ، واكتسبت استعدادا كبيرا، في التعبير الدقيق عن المدلولات و وصفها وصفا عميقاً وشاملاً ، وهي بذلك توفر للمجتمعات معطيات معنوية جديدة كنتاج طبيعي لحركة اللغة في المجتمع ، وتستمد لنفسها وجودا حيا واستمرارا مميزا ، هذا ما يؤكده نص ناصر الدين الأسد القائل" : والرواية بمدلولها العلمي والأدبي , طور لغوي متأخر وسبقه فيما نرى طور ذو دلالة مادية حسية نحسبها كانت في أمرها محصورة فيما يتصل بالماء إناء يحمل فيه المزادة , ومن حيوان يحمل عليه

[1] لسان العرب - فصل الراء–حرف الهاء.ج6، ص272.

كالبعير ، ومن إنسان يحمله مستقيا أو متعهدا راية السقاية[1] "بعد وصول الكلمة إلى هذه المرحلة المتقدمة دلالياً، أخذت تعبر عن مظاهر معرفة في الاختصاص دون أن تبتعد عن جذورها و منجزاتها الدلالية ، فأطلق العلماء حرف القافية" الروي " ويعني به الحرف الذي تبنى به القصيدة ، و تنسب إليه فيقال قصيدة همزية إذا كان رويها الهمزة كهمزية البصيري , كما يقال سينية البحتري , ولامية العرب , و يجمع الروي روايات [2] .

وهكذا فقد خرج (الراوي ، الروي) من جذر لغوي واحد ، غير أن الحقل المعرفي الذي ينتميان إليه – حقل اللغة والأدب – قد أعطى وجودهما مسوغات منطقية , فالراوي بمدلوله الأخير يعمل في ميدان ممتد و شاسع , يحوي كماً ضخما من المعارف والعلوم ، كالتاريخ ، و الأخبار، والشعر ، و السير ،والأنساب ، وغير ذلك من علوم . أما الروي فإنه اتخذ موضوعا في الاصطلاح , بالدلالة على ظاهرة فنية في الشعر العربي , وهذه الظاهرة تم الكشف عنها وتقعيدها في إطار السعي الدءوب لتقعيد العلوم العربية لا سيما (العروض) الذي يعد من أكثر علوم العربية أصالة و عمقا [3] .

تعد كلمة روي و مشتقاتها المختلفة سلسلة من الحلقات المترابطة المتداخلة التي تفضي بعضها إلى البعض الآخر في تسلسل وانتظام غير متناه هذا يؤكد ويدعم معظم النتائج التي وردت سابقا . أن الكلمة حية و متفاعلة , وكثيرة الاستخدام لا تقف عند حدود دلالة واحدة , بل تتطور و تنتقل بحسب دواعي الاستعمال ، و حاجيات الناس للتعبير عن المدلولات والمواقف . وقد ورد في لسان العرب (والروية في الأمر أن تنظر ولا تفعل) ،و رويت في الأمر : لغة في رويات . وروي في الأمر لغة في رواء نظر فيه وتعقبه وتفكر يهمز ولا تهمز .والروية التفكر في الأمر قال ابن الأثير هي جمع روية وهو ما يروي الإنسان في نفسه من القول والفعل ، أي يزور ويفكر ، وأصلها الهمز يقال روأت في الأمر ، وقيل هي جمع راوية للرجل

[1] ناصر الدين الأسد، مصادر الشعر الجاهلي ، دار المعارف مصر- 1962م –ص 187
[2] أنظر محمود فاخوري، موسيقى الشعر العربي، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية –دمشق سوريا -1987 م – ص 139
[3] موسيقى الشعر المرجع نفسه -ص7

الكثير الروايةِ، والهاء للمبالغة ، وقيل جمع راوية أي الذين يروون الكذب أو تكثر رواياتهم فيه . [1]

بهذا النص تكون الكلمة قد بلغت دلالة لغوية متقدمة تصلح لأن تعبر عن مغزى فني يصب إليه هذا البحث في لغة الكلمة وتصاريفها لأن عملية التفكر توجب الإمعان , والتمعن في الأمر رهين التفكير , كما أن الكذب يتطلب الحذق والروية كما ورد في المعنى , وهذا ما يحتاج إليه الراوي أو الراوية ، سوى أراد أن يروي صدقا أو يزور كذبا.

لم تقف حركة الراوي في تاريخ الثقافة العربية عند حد معين , ذلك لأن حركة التأليف والترجمة لم تنقطع قط في فترة من فترات الحياة الأدبية في المجتمعات العربية , فثباته لا يعني أن تظل الكلمة مقيدة إلى قاعدة واحدة لا تنفك عنها ، شأنها في ذلك شأن الظواهر الفلكية والرياضية ، فالأدب لا يعرف الثبات والديمومة ، فهو في تغيير وتحول و تجدد , سواء كان ذلك في عناصره الأدبية , أو في أبنيته الفنية ، أو في لغته ، وقد عرف بالبداهة أن النص الأدبي يسبق دائما النظرية والمنهج النقدي الذي يدرسه , لأن القواعد تستنبط من النصوص لا العكس .ولذلك فالقواعد مدعوة إلى تطوير ومواكبة النصوص وخصوصيتها البنيوية والثقافية ، حتى لا تصبح غير إجرائية فتفقد قيمتها أو تصبح عائقا في سبيل الخلق [2].

ينشأ النص الأدبي في ظروف لغوية ، و اجتماعية و سياسية ، تفرض شكلا و مضمونا محددين ، هذا الشكل يسعى لأن يكيف عناصر الخلق الأدبي في قالبه ، و يعطي النص المتشكل خصوصية تميزه ، و يسمه بسماته التي يعرف بها فيما بعد .إذن فالراوي بوصفه عنصرا أدبيا ووسيلة فنية لا يخرج عن هذا الإطار مما يجعله رهين التطور والتغيير من عنصر إلى آخر ، ومن جنس إلى جنس ، بل ومن مؤلف إلى مؤلف.

وصلت نتيجة البحث في دلالة كلمة الراوي في اللغة إلى مرحلة متقدمة ظهر فيها الراوي الشخص الذي تعهد بنقل المرويات من أخبار وأشعار و قصص ، ومادة

[1] لسان العرب – فصل الراء حرف الياء.
[2] محمد نجيب العمامي ،الراوي في السرد العربي المعاصر- دار محمد علي المحامي –صفاقص تونس –ط 2011 م-ص 17

لغوية , تم توظيفها في تقعيد النحو العربي ، أعقبت هذه المرحلة مرحلة جديدة ، كان من أهم مظاهرها انتشار المؤلفات الأدبية ، كالمقامات والمرويات ، الشفاهية المختلفة، والخرافات ، والسير ، وعندما دونت هذه المادة أصبحت تنتج نفسها بواسطة القراءة ، من غير حاجة إلى راوٍ يقدمها للقارئ ، فهل تم الاستغناء عن الراوي وبالتالي انتهت ضرورة وجوده في سياق العملية الإبداعية ؟ هل اختفى ؟

وإذا أصبح هذا الزعم فأين اختفى الراوي ؟ هذا فضلا عن أسئلة أخرى تبدو منطقية ، كأن يتساءل المرء هل يستطيع النص المكتوب أن يؤدي دور الراوي الشفاهي و كيف؟

يسعى البحث بعد هذه القراءة الطويلة في مفهوم الراوي لغة , إلى إيضاح المعنى الاصطلاحي له . مركزا على الراوي الفني الذي انفصل عن الإنسان وأخذ يتولى مشافهة الجمهور ، ناقلا إليه الأخبار والأشعار والمرويات المختلفة ولعل معناه الاصطلاحي هو الذي يحدد موقعه والجنس الأدبي الذي يبدعه . برغم أن البحث سيول اهتمامه الرئيس بالكتابة الروائية النسوية في السودان.

ورد في معجم المصطلحات في اللغة والأدب [1] أن الراوي هو ذلك الوجدان و العقل الذي ترشح من خلاله أحداث القصص ، حتى يدركها القارئ، أو أنه " أداة فنية فاعلة و وسيطة نسبيا تهدف إلى خلق عالم مستقل ، وقد تتسم بالثبات والتحول، يركز التعريف في الفقرة الأولى على أن الراوي هو عقل , ووجدان ينتج القصص , التي يدركها القارئ وقد راعى التعريف جانب الابتكار – الإبداع بذكر العقل الذي ترجع إليه قوة التأليف والخلق الأدبي , كما راعى العاطفة التي مصدرها الوجدان . هذان العنصران لهما أهمية قصوى في التأليف الأدبي بصفة عامة لأن العقل يعطي الأدب منطق القبول ، وذلك بتوافره على الصياغة الفنية والإحكام بينما يستمد التأثير العاطفي من الوجدان, وهاتان الصفتان من خصائص الإنسان , مما يؤكد أن كائنا يقف خلفهما , ويوظفهما لكتابة القصص.

[1] مجدي وهبة ، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب -مكتبة لبنان ، بيروت- ط 2 -1984م- ص 95

تذكر الفقرة الثانية صراحة أن" الراوي أداة فنية يتوسط بين عنصرين لإيجاد عالم مستقل وهي تجمع النقيضين – الثبات والتحول – وهي تشكل الحيز القائم بين النص المكتوب ، و الراوي والشخص ، بعنصر جديد يتمتع بكل إمكانيات وقدرات الإنسان الكائن من عقل وعاطفة "[1]يستخدمها لابتكار القصص علما بأن المؤلف أو الكاتب الحقيقي للنص يكون موجودا , لأن هذه الأداة الفاعلة, لا تلقيه , ولا تتسلط على موقعه , بالرغم من حضوره الدائم الثابت في تضاعيف النص الأدبي.

يستطرد المعجم في إيضاح صورة الراوي مضيفاً " و المقصود بأن الراوي أداة فاعله أنه يقوم بتشكيل النص و منحه الصورة الأخيرة ، ولذا فأنه من الضرورة أن يعي الكاتب حقيقة راويه و إمكاناته . و الراوي يقوم بالوساطة النسبية بين أفكار المؤلف وبين الأفكار المتضمنة في النص بحيث لا يتحول الراوي إلى نسخة مشوهة من المؤلف، بل تكون له درجة من درجات الاستقلال.

هكذا يكون الراوي قد انفصل تماما عن شخص المؤلف (الكاتب)واتخذ موقعه الفني كأداة فنية غاية في الأهمية ،يعمل على تشكيل العمل الأدبي بكل عنا صره الداخلية ، وهو برغم هذا الانفصال الإجرائي, فإنه ينتمي للمؤلف يبتكره فيما يبتكر من أدوات فنية و أسلوبية لبناء النص القصصي ، لأن القصة تكون من وقائع وأحداث تنمو و تتشكل على نحو معين , حيث يبدع القاص الكيفية التي يرتب بها هذه الوقائع ويشكلها , فينظر في مقدمة هذه الأدوات يصنفها بهذه المهمة.

فالراوي هو المصدر الأول للعلم والمعين الذي لا ينضب للقصيد والأخبار و الأشعار و بصورة أوسع للمعرفة ، مما أعطاه الشهرة و التمييز في مجتمع الثقافة العربية ، وقد اضطلع بدور رئيس في بناء هرم العلم , مستعينا بوسيلة أولية– المشافهة _ في التلقي ونقل العلم والأدب و قد اكتسب خلال مسيرته الاجتماعية والسياسية و العلمية الطويلة خبرات واسعة ، وقدرات غير محدودة ، وهو يتغير ويعمل على إخضاع الظروف المحيطة به ليسوغ وجوده الفكري ، والاجتماعي و

[1] فؤاد المرعي ، مبادئ النقد ونظرية الأدب – مديرية الكتب والمطبوعات – حلب 1992 م – ص 19-26

الأدبي ، لذلك أصبح حجر الزاوية في كل علم و معرفة ،تستمد أصوله ومرجعيته من التراث العربي.

يقول ابن طفيل " : ذكر سلفنا الصالح – رضي الله عنهم – أن جزيرة من جزر الهند التي تحت خط الاستواء , هي الجزيرة التي يتولد بها الإنسان من غير أم ولا أب بها شجر يثمر نساء , وهي التي ذكر المسعودي أنها جزيرة الواقواق , لأن تلك الجزيرة أعدل بقع الأرض هواء ، وأتمها لشروق النور الأعلى عليها استعدادا ، وان كان ذلك على خلاف ما يراه جمهور الفلاسفة و كبار الأطباء[1]."

يستهل ابن طفيل قصته " حي بن يقظان " بالفقرة أعلاه و قد أوهم متلقيه بأمر السند حينما أشار إلى السلف الصالح , ودعم كلامه بمعلومة موثوقة عند المسعودي ، وليس حبا في السند ، ولكن لأنه آلية الصدق الصريحة الأولى في الثقافة القديمة , فإلقاء الخبر بدون توثيق يعد أمراً مغايراً حتى في التخيل والخيال ثم عهد بالكلام إلى راوية يتحمل أمر الرواية عن السلف الصالح وهو بذلك قد ألقى عن كاهله مسؤولية هذا النص باستخدامه هذا القناع ، مما يدفع للقول إن ابن طفيل برغم طابع قصته الفلسفي قد فطن إلى أمر الراوي الفني الذي يغنى عن قيود السرد، بوصفه وسيله فنية تفي بالغرض ، تسقط عنه مسؤولية الأفكار المضمنة في القصة.

يبرز التحليل السابق لنص ابن طفيل أن القصة تبدأ بنواة صغيرة لحدث محكي، بواسطة أداة فنية تستخدم اللغة لتقديم و عرض مجموعة من الوقائع مشبعة بأفكار تتشكل من مادة اللغة التي تمثل وسيلة لعرضها في سياقات فنية ، ولعل أهم ما في الأمر أن الكاتب أو المؤلف لا يتدخل ليحكي أو يقص أو يباشر هذه العملية بل يلجأ إلى الحيلة تاركاً هذا الأمر للوسائط الفنية التي يبدعها ضمن ما يبدع كالراوي الذي يصطلح عليه وفقا لهذا التصور بأنه ": مجموعة من الشروط الأدائية التي تمكن من الراوي بأن يروي ! كما أنه فعلاً سمع و رأى أو عرف ما يروي ، أو كما أنه فعلاً على علاقة فعلية صادقة بما يروي الراوي ، هو بهذا المعنى شخصية ظلّ فني للكاتب ، و الكاتب هو الذي يخلقها إذ يخلق أدوات سرده ، أو يملك تقنيات

[1] ابن طفيل الأندلسي ، حي بن يقظان ، دار المعارف تونس ، ط3 ، 1988م ، ص42

السرد و يمارسها مٍعيدا إنتاجها ومبدعا لها ، مع الراوي تقوم المسافة الفنية اللازمة لاستقلاليته و لاستقلالية الشخصيات ، وتقوم هذه المسافة بين الكاتب وعمله وشخصياته[1] ".

يمسك هذا التعريف بالراوي , ويحيط بمجموعة المحترزات التي تمنعه من أن يكون هو المؤلف , من غير أن يحدد بالضرورة أين يقف الكاتب ,فالراوي هو من ابتكار المؤلف ، يفصله عنه خيط رفيع قد يكون ضميراً أو زاوية رؤية ، أو موقفا ، أو اتجاهات فكرية ، أو أفكارا معروضة في صلب النص ، كما سيأتي في متن البحث. ولكن قلما يتطابق الراوي والمؤلف كمظهر واحد لمعطيات أدبية وفكرية واجتماعية ، مما يحتم إلغاء أحدهما أو تحييده.

يمثل الراوي المؤلف و ينوب عنه في النص الأدبي .وقد يتجاوزه ، أو يحل محله ، فلكل عنصر مهامه ووظائفه ، والتفريق بينهما يعد من القضايا الأساسية، للحصول على مرتكز تنطلق منه الباحثة محور قراءة نقدية جادة ، يقول صلاح فضل " : يعتمد التحليل عند البنيويين أولا على أساس التميز بين الراوي والمؤلف في المقام الأول , في إطار استبعاد التصورات المسبقة ، لأن الراوي هو مخلوق وهمي ليس بالشخص الذي يجلس خلف المكتب ويمسك قلما أو يكتب، فالراوي عبارة عن رمز يستخدم أسلوب التعبير الشخصي والموضوعي[2] . " فالراوي ليس هو المؤلف سواء كان معروفا أو مجهولا" ، وهو وفق لما سبق له دور مبتكر أبدعه المؤلف وتبناه لعرض وتقديم تصور معين ، وحينما يتم استعراض أسماء رواة معروفين أمثال :شهرزاد و كليلة و ابن القارح و عيسى بن هشام ، فهم موجودون كشخوص فنية برغم تقادم الزمن على كثير منهم ، ولكنهم ليسوا أناساً حقيقيين من لحم ودم برغم شهرتهم وملامحهم المعروفة ، فالراوي– ليس كالمؤلف –ينتمي إلى عالم الخيال , فهو صورة متخيله ينتسب للنص المتخيل . القصة ، الخرافة ، الرواية ، الملحمة ، و تحكمه قواعد دقيقة جدا ، لأنه يتغير ويتحول و يتطور ، فالراوي في الرواية الحديثة ليس كراوي المقامات ، أو راوي الملحمة , وهكذا فالراوي هو شخصية تخيل

[1] يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي بيروت لبنان –ط2 -1999 م- ص96
[2] صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الادبي ،دار الشروق- القاهرة –ط1 1998 م – ص 289

تقمصها مؤلف[1] ليبدع من موقع قصته ، ويعمل على صياغتها وإحكام عناصرها , و بناء رؤيتها الفكرية , و الفنية والاجتماعية ، دون أن يقحم وجوده المادي بتداعياته المختلفة في وجوده الفني .

لقد تغير مفهوم الراوي الشخص الذي ينهض بالرواية الشفهية ,و ظهرت المدونات التي توافرت صفحاتها على مرويات كثيرة . لم يغب الراوي عنها بل استقل بوجود الفني عن الذات التي كانت تؤدي هذه المرويات , فصار أداة فنية ووسيلة عرض تقدم الرواية , وتقدم الأحداث بوصفها تجربة إنسانية متخيلة , تختزنها ذاكرة , أو وعي إنساني مدرك , مرسوم على صفحة عقل , وقد تحول فهم العمل الأدبي الذي كان يستهلك فيما مضى للمتعة والإمتاع[2] – إلى تجربة إنسانية تتضمن كماً ضخماً من المعارف و الثقافات مستوحاة من واقع الحياة ، يعرض بواسطة الخطاب الذي ينطوي على عناصر فنية تنهض لتشكل صورة متخيلة للحياة توازي الواقعي ولا تطابقه ولا تأتي القراءة الجادة لهذه التجربة إلا برصد عناصرها ، و محتوياتها الفنية واللغوية في مطلعها الراوي , الذي هو أداة المؤلف الأولى في النص كما أن هذه المعارف والثقافات تطورت بتطور الزمن.

أنواع الرواة

الرواة كثر ، تأتي هذه الكثرة تبعا للطرائق والتقنيات المتعددة التي يلجأ إليها المؤلفون في صياغة النصوص القصصية ، هذا إلى جانب كثرة العناصر والمعلومات والأدوات الفنية والمواد الإبداعية ، التي تشكل النص القصصي والتي تتحول – بعد دمجها في سياق واحد – إلى كتلة هائلة عديمة الشكل إلى حد بعيد .. إنها بكل وضوح تلك المنطقة الأكثر رطوبة في الأدب ، ترويها مئات القنوات وقد يلحقها التلف أحيانا فتصبح مستنقعا [3] ولعل هذه المعلومات والمواد وحدها لا تكفي لأن وجودها في الحياة بشكل مطلق ، قد لا يعني شيئا ، مما يقدر أهمية التركيب الفني ، و الصياغة الإبداعية التي تعطيها مضمونا وخصوصية .

---

[1] بشير القمري وآخرون،طرائق تحليل السرد الأدبي ،منشورات كتاب اتحاد المغرب العربي – ط1 –الرباط 1992م ص113.

[2] السعيد الورقي،اتجاهات القصة القصيرة في الأدب المعاصر في مصر ،الهيئة المصرية العامة للكتاب –الأسكندرية ط1 1979م – ص33.

[33] أ_م_ فورستر، أركان القصة – ترجمة كمال عياد الهيئة المصرية العامة للكتاب – 2001 م ص 21

هذه الخصوصية التي يتوافر عليها النص القصصي ، تجعله مادة للقراءة الناقدة والتحليل ، بغرض الوقوف على مكوناته وعناصره وعلى طريقة توظيف تلك المكونات والعناصر ، هنا يظهر التعدد والتنوع ، وهنا تظهر القدرة والاستعداد الذي يضع كل نص وفقاً لرؤية واستراتيجية معينة.

يحتاج الباحث – للكشف عن أنواع الرواة – إلى جهد مواز للجهد الذي يبذله في دراسة المؤلفين وإنتاجهم دراسة شاملة ، اجتماعية ونفسية ، وتاريخية وفكرية ... الخ ، جهد يعرض للكل إبداعاتهم وتجاربهم الفنية والإنسانية المختلفة ، لأن نماذج الراوي كما يرى ناصر الموافي كثيرة إلى درجة الإفراط كما يقول:" إنه بعدد الروائيين[1]" لأن كل عمل فني مستقل قد يتوافر على راو مستقل ومختلف ، يمكن أن يعلن عن نفسه من خلال الخصائص اللغوية , والفنية للعمل وبذلك يحصل على مسمى مستقل , مما جعل النقاد يتفقون على ملامح عامة , تسم الراوي وتميزه ،ومن ثم تسميه , يلاحظ أن المصطلحات التي تطلق على الرواة هي بمثابة صفات فنية , يبرزها الراوي من خلال حضوره الفني داخل النص كأن يشارك في الأحداث , أو يراقب الشخصيات ، أو يدعي المعرفة بتفاصيل الوقائع أو أن يغيب تماما من عالم القصة وينفرد صوت القاص بالرواية , فيحصل على نوع من التصنيف وفقا لأي معطى من هذه المعطيات المتجددة المستمرة ، مع استمرار الأدب.

يصنف الراوي في الخطاب وفقا لعلاقاته , وموقعه , واللغة التي يوظفها للإفصاح عن حضوره الفني ، وهو بهذا المنظور يبدو شديد التعقيد والتداخل ، إلى حد الإلتباس ، فعلاقاته الداخلية مع الشخصيات الفنية وقربه أو بعده منها ، والخارجية مع المؤلف – الراوي الضمني – وموقعه في النص , ولغته التي تكشف هذه الصيغة تبرز مدى تداخل عالمه , لهذا ترى الباحثة ضرورة إيراد كل أنواع الرواة التي حصرها النقاد , مركزة على أثر الدراسات اهتماما بعددها وسماتها العامة والخاصة ، وتعد دراسة عبد الرحيم الكردي [2] من أهم الدراسات اهتماما بعددها في

[1] ناصر عبد الرازق الموافي ،القصة العربية – عصر الإبداع – للجامعات العربي – مصر ط 2 1996 م ص 98
[2] عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي ، دار النشر للجامعات ، القاهرة ص 70

هذا المجال ، استطاع أن يقدم فيها تصوراً شاملاً لهذا العنصر مع دراسة بعض النماذج القصصية ، وقد جعل السمات العامة للراوي هي محط الاهتمام .

أ /الراوي الظاهر :

هو الراوي الذي تطغى صورته وصوته طغيانا واضحا على النص القصصي , حتى يكاد يطمس معالم العناصر الأخرى ، لأنها لا تجد فرصة للظهور إلا من خلاله ، فيحصل على كل المعلومات والأخبار الخاصة بالشخصيات حتى السردية والخفية , ويكثر وجود هذا الراوي في الأدب الشعبي الشفاهي , والسير الشعبية ولعل (ألف ليلة وليلة) مثال حي له ، بوصفها من المرويات الشفاهية , كان راويها إنسانا حقيقياً، وعندما دونت حل الراوي ضمنا في تضاعيف اللغة ، وظل يمارس دوره انطلاقا من موقعه الجديد ، وهذا يؤكد أن انتقال دلالة الراوي في الغة من المستوى الحسي المادي إلى المستوى المعنوي لم يكن صدفة لغوية , بل كان نتيجة لتحول سياقي في العلاقات الاجتماعية ،و المظاهر الفكرية, والبنية الحضارية للغة والإنسان في بيئة الثقافة العربية ، استمر نشاط هذا التحول على مدى أزمنة طويلة امتدت لقرون متعاقبة . لم تنقطع ، ولكنه ظل يتأثر بتحولات العصور .

يتميز الراوي الظاهر بقدرة فائقة على تصوير الشخصية ،والتحكم في مصيرها تبعا لنظرته أحادية الجانب ، ولعل تأثير الراوي التقليدي قد أسهم في تشكيل مظاهره المختلفة ، من ثقة ومعرفة وتسلط... إلى غير ذلك من مظاهر.

ب /الراوي الخفي :

يقابل الراوي الظاهر، وهو لا يظهر في الخطاب ولا يهتم المؤلف بإبراز العلامات الدالة على صورته أو صوته أو لهجته، بل يكتفي بمجرد تحديد الموقع الذي ترصد فيه الأحداث والأحوال والأفكار[1] يستثمر هذا الراوي الباصرة ، يلتقط بها المشاهد ، وينتقل في المواقع التي تناسب رؤيته ويسمى الكاميرا أو العاكس أو المرآة ، وقد تسربت هذه المصطلحات من

[1] عبد الرحيم الكردي،الراوي والنص القصصي، ص 88

الفنون الجميلة الأخرى – الفنون الدرامية – كالسينما والمسرح والأوبرا التي تستخدم آلات التصوير، كما أفادت القصة إفادة كبيرة من تقنياتها، ويرى السعيد الورقي:" أن العلاقة بين القصة والتصوير علاقة أساسية جوهرية بالتالي، إذ أن التصوير هو وسيلة الكاتب لعرض شخصياته وأماكنه وأحداثه ، بل ولعرض علاقة كل هذه الجوانب ببعضها"[1]

يعني بالتصوير في هذا المقام التصوير الآلي الذي يستخدم الكاميرا لنقل المشاهد , فالقاص قد وظف تجربة التصوير الآلي في صياغة القصة , وذلك بالتركيز على مشاهد معبرة بعينها , تعكس رؤيته وتجسد أفكاره بدقة بدلا عن نقل كل الصور التي تقع عليها عين الراوي، وهذا من أبرز خصائص الراوي الخفي ، الذي يطلق عليه (واين يوث) [2] الراوي الممسرح معددا مزاياه في الآتي :

رصد الأحداث ، والمشاركة في صنعها ، غير أن هذه المميزات قد تنطبق على رواة آخرين يحملون مسميات أخرى. يبدو أن هذا التقسيم الذي أجراه عبد الرحيم الكردي كان يفرض التقابل فقط كما صرح بذلك – الراوي الظاهر والخفي – غير أن المسوغات التي تبرر هذه المسميات موجودة ، مما يجعل هذا التقسيم مقبولا.

ج /الراوي الثقة:

هو الراوي الذي تتطابق رؤيته مع رؤية المؤلف والقارئ معا – ذلك بتعرضه لمعطيات جاهزة ، متواضع عليها – وهو شكل فني يصنعه القاص تشبها بالراوي في الحياة ، الذي يروي الأخبار الصادقة ، كما يرى طه وادي[3] مثل راوي الشعر الذي يحفظه عن الشاعر ونقله بدوره إلى الجمهور العام ، كما يدل أيضا على راوي الخبر المسرود ، وقد انتقل راوي الخبر فيما بعد

[1] السعيد الورقي، القصة والفنون الجميلة – دار المعرفة الجامعية – الاسكندرية ط 1991 ص67
[2] الثقافة الأجنبية – مجلة فصلية تعنى بشؤون الثقافة بغداد – العدد الثاني 1992 م ص 45
[3] طه وادي، الرواية والسياسة ، دار النشر للجامعات المصرية، القاهرة، ط1، 1999م،ص 90

إلى فن القصة ، إذ يمكن الوقوف على ذلك بعقد مقارنة بين الفعلين (قص) و (روي) فهناك تقارب دلالي كبير بين الفعلين ،فالقاص يعني التتبع ، والرواية تعني إعادة سرد الخبر .

يكثر انتشار هذا الراوي في المتون القديمة ، وهو يتحرى الضدق حتى وإن لم يكن يروي أشياء صادقة – فقط من باب التقليد وتأكيد الثقة ، وهو مظهر شائع – من مظاهر الثقافة العربية – في كتب الأخبار والتاريخ ، السير والخرافات والقصص القديمة بعامة ، حيث يعنى فيها الراوي بذكر الأماكن الحقيقية ، بأوصافها و ملامحها وتواريخها المعروفة إلى جانب إيراد لوقائع المشهورة ، وما ارتبط بها من أناس ومشاهد وصور وهذا مصدر من مصادر الثقة ، إلى جانب الدمج الكامل بين صوت المؤلف وصوت الراوي.

د /الراوي غير الموثوق فيه :

هو الراوي الذي يحكي عن أشياء غير منطقية أو معدومة ، أو هو الذي لا يتطابق كلامه مع أفعاله ، وقد ورد في تاريخ الثقافة العربية ذكر نماذج بشرية غير موثوق فيها ، وفي رواياتها للحديث أو الشعر أو لأي ضرب من ضروب العلم أو الفن ، أما في العصر الحديث فقد ظهر هذا الراوي لتغيير وضع الإنسان في الكون عندما عجز عن فهم العالم ، ولم يجد الخيط الذي يوصله إلى هذا الفهم وكثيرا ما يوجد في القصص العبثي التي قوامها الشك واللا معقولية , كما في روايات الكاتب الفنزيولي (غابريل قارسيا هاركيز) ولعل روايته المشهورة (مائة عام من العزلة) مثال حي لذلك ، حيث ينزع فيها إلى المبالغة والتهويل في تصوير عوالم خرافية تختلط فيها الحقائق بالأساطير بالسحر مع التركيز على المعتقدات الإنسانية على تقديس الموجودات ومظاهر الطبيعة [1]

هـ/الراوي الذي يحدد مصادر معارفه:

[1] غابرييل غارسيا ماركيز، مائة عام من العزلة – ترجمة محمد الحاج خليل – المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت – ط 2 2000 م، ص84

هو الراوي الذي يذكر المصادر التي سيتقي منها معلوماته , فيتحدث عن الأحداث إن كان مشاركا فيها أو سمعها أو شهد عليها , كان هذا الراوي معروفا في الثقافة العربية القديمة ، وهو امتداد للراوي الثقة الذي تمثل المعارف والعلوم والأداب العربية مهدا رئيسا له ، كالتاريخ وعالم الحديث والسير ، وقد انتقل إلى حقل الفن , وعرف في القصة الفنية حينما احتفظ بالكثير من خصائصها ، ويعد هذا الراوي الحد الفاصل بين الصور والأحداث المتخيلة، وقد عمد إلى طريقة معروفة وشائعة لكي يحافظ مكانته القديمة ، وذلك بأن يدعي إسناد الأفعال والأقوال إلى راوٍ مجهول بجملة مسؤوليتها ، حتى لا تتزعزع ثقة المتلقي فيه , أو أنه يلجأ إلى راوٍ متخيل , ليوهم المتلقي بأنه يأخذ عنه الوقائع والأخبار وبذلك يحظى بالاحترام[1].

هـ /الراوي الذي لا يحدد مصادر معرفته:

هو الراوي الذي لا يذكر المصادر التي يتلقى منها معلوماته التي يرويها ، لأن ما يقوله يعتمد اعتمادا كليا على التخيل , بوصفة وسيلة مثلى للإيهام بالحقيقة ، فهو لا يلقي بالا للمصداقية , أو الثقة ؛ أو ذكر السند , إلا بقدر ما تسهم هذه المعطيات في تشكيل وصيغة مروية ، وقد استقل هذا الراوي من الفنون والمعارق القديمة ، وصار أداة فنية محضة , غايته استلهام الحقيقة في تشكلها الإبداعي.

كتب ناصر الموافي يقول : (لم يعد من الضروري في المرحلة الأخيرة أن يكون الراوي شخصية حقيقية ، وبات من المستساغ أن يكون شخصية مخترعة متحررة من القيود الحرفية للواقع , يحركها المؤلف لخدمة أغراضه التي ظلت مشدودة إلى هذا الواقع برباط وثيق ، ومن ثم انتقل التركيز من السند إلى المتن – من الراوية إلى الدراية , وأصبحت المسؤولية ملقاة على عاتق المؤلف لا الراوي حسب مضمون التقليد[2] .

[1] عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي ، ص 136

[2] ناصر عبد الرازق الموافي ،القصة العربية , عصر الابداع ص 93

نتيجة لهذا التحول صار هذا الراوئي يعنى بالتفاصيل الدقيقة ،وملامح البيئة الزمانية والمكانية إلى جانب الاهتمام بالشخصية الفنية , والتقنية السردية والبنائية التي تشكل صورة فنية متوازنة ، لا تشويش فيها ولا تناقض ، وذلك يخلق حالة تآلف بين عناصر ومعطيات العمل الإبداعي بدلا عن ذكر الإحالات الخارجية التي لا تخدم التركيب الفني ولا الصياغة اللغوية في شيء .وقد كانت عملية الإسناد والتواتر تستهلك جملا لغوية طويلة ذات طابع تقريري ، من أجل إثبات الأسانيد ، ولقد صرف الراوي النظر عن ذلك ليحقق تقدما فنيا عظيما جاء في صالح النص المبدع .

ذ /الراوي الخارجي:

هو الراوي الذي لا يوجد داخل العمل , أو يشارك في أحداثه بأي صورة من الصور، كأن يتقمص دور الشخصية أو غير ذلك ، وهو يتبنى الرؤية من الخارج التي صنفها (جان بويون) فلا يهتم إلا بما يقع في إطار إدراك حواسه ، ولا يتجاوز ذلك ، فإذا تحدث عن الشخصيات فإن حديثه يقتصر على المظاهر الخارجية التي يلحظها ، ليستشف منها ما هو باطن ونفسي ، لأن رؤيته الفنية وموقعه لا يمكناه من إدراك القيم الشعورية الدفينة .

وهو من حيث خصائصه يتشابه مع كثير من الرواة , المصنفين[1] فيكون قريبا جدا من الراوي العالم بكل شيء أو(الناظم البراني) أو الأكبر من الشخصية ، ويحمل خصائص كثيرة تجعله مصدرا من مصادر ضعف العمل القصصي بوصفه النائب المباشر للمؤلف ، حيث لا سيتطيع هذا الأخير أن يختفي أو يتحايل على النص ، وتكون الخدعة الفنية ساذجة وبسيطة خاصة حين يتدخل في النص أو يعلق عليه.

س /الراوي الداخلي:

هو الراوي الذي يوجد داخل العمل القصصي ، متغمصا دور شخصية من الشخصيات ، رئيسية أو هامشية ، ومن أهم خصائصه الحيازة التامة

[1] المرجع نفسه ص 105

على الوقائع وعرضها من وجهة نظر ذاتية محضة، مما يطمس معالمها الخارجية ذات الشكل الموضوعي ،وكثيرا ما يؤثر هذا الراوي على الأحداث ، حيث تطغى عليه رؤيته الخالصة , وبذلك يصبح العالم المنظور جزءا من تجربة إنسانية قوامها الانفعالات الشخصية والعواطف ومن ثم تخضع التجربة لقوانين الحقيقة الإنسانية بغموضها ونقائضها، ولعل أبرز نماذج الراوي الداخلي يتوافر في القصة النفسية – التي اهتمت بالبحث عن الحقائق داخل الفعل الباطني للشخصية باعتباره مستودعاً ذاخراً بالحقائق ، والأفكار ، والصور بدلا عن قيامه بضبط الأحداث ونقلها وتقويمها – فيها ينقسم الزمن إلى زمانين : واحد للأحداث , وآخر للسرد , فيستأثر الزمن النفسي بقيمة فنية كبيرة , ويصير هو الرابط الحقيقي الذي يجمع شتات الأحداث والذكريات والأحلام والصور , وتتبدل – تبعا لذلك – مستوى اللغة فلا تقر بالأشياء إقراراً ، بل تمسها مسا شعريا طفيفا وتخضع الجملة اللغوية لفيضان الشعور وليس لأي منطق آخر[1].

ص /الراوي العليم المنقح :

يظهر هذا الراوي في إطار التصنيف الذي يقسم الراوي بحسب علمه ومعرفته بمحتوى ما يروي , ليأتي في مقدمته , هذا الذي يحمل أسم الواعظ أيضا ، وهو راوٍ لا يكتفي بنقل جميع جوانب الحدث بأسلوبه الخاص ، بل يتدخل تدخلا مباشرا ليبدي انطباعه بالحدث , متقبلا له أو ممتعضا منه , وفي هذه الحالة يشعر القاريء بتداخل رؤية المؤلف مع انطباعات الراوي ، إلى درجة الامتزاج ، ومثاله الحي في رواية (حجول من شوك) [2] حيث يعمل الراوي على دفع الشخصية واقحامها في لب الموضوعات العامة التي لا تنبع من حاجتها النفسية أو الفكرية ، أو حاجة القصة أو ينسج الوقائع بطريقة موضوعية تلائم جو القصة العام ، بل يقوم الراوي بتحدي الموضوعات ودفعها إلى حيز السرد بصورة قسرية – برغم أن الراوي خارجي

[1] عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي ص 134-136

[2] حجول من شوك – بثينة خضر مكي الناشر دار سدرة للطباعة والنشر والتوزيع الخرطوم – السودان ط1 2004 م

لا وجود له داخل النص ثم يقوم بحسب الشخصية الفنية إلى منطقة الحدث لإيجاد القرائن لدمج العنصرين في سياق واحد.

ط /الراوي العليم المحايد:

يظهر هذا الراوي علنا في النص ، برغم معرفته غير المحدودة ، إلا أن تدخله في الأحداث قليل, يتصف بالسلبية كما يرى الكردي مجرد ناقل للأحداث ومحلل لها يشبه العالم الموضوعي المتجرد من العواطف والميول ، يقص هذا الراوي ما حدث وما هو موجود أثناء الحادث ، ثم يترك القاريء بعد ذلك ليحكم بنفسه ثم لسيتخلص هذا القاريء الحقيقة من خلال الأحداث نفسها , وليس من أسلوب الراوي في نقل الاحداث [1] يتصف هذا الراوي باهتمامه الكبير بالظواهر الحسية للشخصيات ، ورد فعل الحدث عليها داخليا وخارجيا ، ولعل بعض روايات الكاتب الليبي (إبراهيم الكوني) خير مثال له ، حيث يعمل الراوي في (رباعية الخسوف)[2] على تصوير البيئة المكانية والزمانية تصويرا عميقا ، دون أن يذكر تأثير ذلك على الشخصية ، ولكن هذا الوصف يلقي بظلاله على الأحداث ، لأنه بمثابة بطانة نفسية على الشخصية ، وبذلك يصبح للحدث أكثر من منظور وزاوية تلقي .

هذا فيما يتعلق بثنائية الراوي العليم . ومرجعية هذه التسمية هي استئثاره بالمعرفة واستحواذه على أدوات السرد ، وطغيانه الفني على الشخصية ، فلا ترى ولا تسمع إلا من خلاله وعبر زاوية الرؤية التي يحددها .

يستمر تصنيف الرواة بحسب الخصائص الفنية , فكل امتياز يتوافر عليه الراوي ,قد يصبح محورا للرصد , يقود في النهاية لأن يوجد حالة جديدة , وراوٍ جديد ، كالعلم في حيز التصنيف السابق ، إلا أن هذه الثنائية الجديدة تفرض نفسها كمظهر آخر للتقسيم , وهكذا يصبح الرواة بعدد الروائيين وربما الروايات المكتوبة كما أشار إلى ذلك(مارجوري) ويكون هذا التصنيف بلا جدوى ، لأن الراوي الذي يسرد بضمير المتكلم لابد وأن يكون داخل العمل (داخلي) ومشاركا في صنع الأحداث – راوٍ مشارك – وأن يظهر كشخصية فنية – ظاهر – وهكذا تجتمع عدة أشكال للراوي في

[1] الكردي، الراوي والنص القصصي ص 115

[2] أنظر , إبراهيم الكوني , الخسوف ،دار التنوير للطباعة والنشر ط2 1991 م ، ص56

شكل واحد ، أو في رواية واحدة كما في رواية (موسم الهجرة إلى الشمال)[1] التي تحكم مؤلفها في صنع راوٍ مختلف بعيد عن التحديد ، ظهر بأشكال كثيرة في نصها متمثلا مستويات فنية متنوعة ، دمجت إنجازات الراوي القديم والحديث ، وتميزت بملامح مبتكرة ، فأصبح نموذجا من نماذج الراوي الفني في الرواية الحديثة ، واستطاعت بذلك أن تحقق العالمية التي تعني حالة الانتشار والأهمية يكتسبها الأدب والنتاج الثقافي بشكل عام ،حيث يخرج عن حدود الإقليمية أو الوطنية (المحلية) ويصبح معروفا أو مقروءاً في مناطق أخرى من العالم ، لكن العالمية أيضا قيمة جوهرية في الأدب تحدده معايير معينة لا يخلو تعيينها أحيانا من الأيدولوجيا[2].

كانت هذه الإنجازات التي حققتها رواية موسم الهجرة إلى الشمال – دليلا واضحا على أهمية عنصر الراوي في التركيب الفني للعمل الإبداعي ، التي يجليها التصنيف ، حتى إن لم يكن يستطيع أن يسميها تسمية محددة لكنه يسعى إليه ويضبط حيثياته ومجالات حضوره ، وتحركه على دفتر النص ، أما من الناحية الفنية فالراوي يكشف عن الآلية غير المنظورة التي استخدمها المؤلف في تشكيل مكونات النص ، إذ عبره يمكن الوقوف على التقنيات السردية – طرائق العرض – الموظفة , لأن الراوي هو مستخدمها الرئيسي , وعلى علاقات العمل الداخلية ، صراع الشخصيات ، اللغة ، والصور ، والرموز ، والأساليب .. الخ ،هذا إلى جانب متن القصة ومبناها , الذين يشكلان القصة الجوهرية .

مفهوم الشخصية:

الشخصية لغةً من شخص والشخص كما أورد ابن منظور " : جماعة شخص الإنسان وغيره ، والجمع أشخاص وشخوص و الشخص سواد الانسان ، وكل جسم له ارتفاع وظهور ، والمراد به إثبات الذات فاستعير لها لفظة شخص[3] "هذا هو المعنى اللغوي للفظة شخص , ويراد به الإنسان الكائن , غير أن المعنى الأخير قد يوحي بدلالة أخرى تشمل ما ليس له كتلة مادية كالصورة المعنوية مثلا , لأن اللغة

[1] مصطفى الصاوي، كتابات سودانية , العدد 13 سبتمبر 2000 ص 40-41

[2] سعد البازعي ، ميجان الرويلي، دليل الناقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط3، 2002م نص 87 .

[3] ابن منظور ،لسان العرب المجلد السابع ص 45

عندما تصف الذات الإنسانية تجسد هيأته في سياق المعاني والدلالات تعرض للطول ، واللون ، والحركات ، والصوت والوسامة والقبح ، وكلها ملامح وظيفتها إثبات الذات.

تعرف الشخصية في الاصطلاح الفني بأنها " : أحد الأفراد الخياليين أو الواقعيين الذين تدور حولهم أحداث القصة[1] . " ولا يختلف هذا التعريف عن مفهوم الشخصية في اللغة , كونها علامة دالة أو ذات تتجسد في الواقع كمادة أو صورة معنوية متخيلة تتشكل بواسطة اللغة ، وهي العنصر الثاني من عناصر البناء الفني ، له أهميته وخصوصيته في القصة كما للحدث يكشف – بحضوره في الخطاب السردي – الخلفيات الفكرية ، والاجتماعية , والنفسية ولعل قيمته الفنية تتجلى بإضافة هذه المظاهر ، يرى غريماس :"أن أساس الشخصية هي الوظائف والأدوار التي يمكن أن تؤديها في النص لذا تنتقي صفتها ومظهرها الخارجي ، وجوهرها السايكولوجي ، وتصبح مجرد اسم تنسب إليه الوقائع لكي تفهم[2]" . تتحول هذه المعطيات إلى مضامين تتخلل النص ، و بذلك تصبح الشخصية نتاج عمل متخيل يرمي إلى مجموعة أوصاف وخصائص ، تظهر عبر النص كاسم دال بهويته وملامحه ، ومدلوله بما يلمح به الراوي الشخصيات الفنية أو بواسطة سلوكها ومواقفها وأقوالها ، وهي كما أورد خالد الغريبي "كتله من الأقوال والأفعال والمواقف، تنتمي إلى النص القصصي[3] ".

فبذلك تعد الشخصية عنصراً مهماً من عناصر البناء القصصي , ويرجع بروب أهميتها إلى العلاقات المتنوعة التي تشدها إلى الوحدات الفاعلة في السرد ، مضيفاً أن " : الشخصية القصصية اسم ، و ما تقوم به فعل بالمعنى النحوي ، والربط بين اسم وفعل هو اتخاذ الخطوات الأولى نحو السرد[4] ". فهي مركز وعصب الفعل , ولا يمكن للوحدات الأخرى أن تحقق وجودا بدونها إذ يمكن العثور على الشخصية مجردة عن أي واقعة ولكن لا يمكن العثور على وقائع بمعزل من الشخصية ، لأن

[1] عبد الله إبراهيم، البناء الفني لرواية الحرب في العراق ، دار الشؤون الثقافية ،بغداد، ط1، 1988م،ص 17
[2] حسين الواد، البنية القصصية في رسالة الغفران ، الدار العربية للكتاب، ليبيا، ط3، 1977م، ص 77
[3] خالد الغريبي جدلية الـأ صالة والمعاصرة في أدب المسعدي ، صامد للنشر والتوزيع – تونس 1994 ص43
[4] عز الدين إسماعيل،الأدب وفنونه ، دار الفكر العربي ، ط8، ص 152

هذه الأخيرة مهمة لتبقيها متحركة ، ولعل الأثر الأدبي هو الذي يحدد أهمية الشخصية لأن من الكتاب من يؤثر التركيز على الشخصية ، يرسمها في أناة ودقة , و يجعلها المحور الذي تدور حوله كل الأحداث متعلقة به , ومن ثم لا يرد من المواقف والأحداث في القصة . إلا ما يجلو الشخصية ، بغض النظر عن تناسق هذه المواقف[1].

يكشف النص السابق عن مظهر مهم ، هو أن الاهتمام بالشخصية بالنظر إلى العناصر الفنية ، يتعلق بالقصة بشكل عام ، بيد أن آخرين يرون أن " : الأشخاص في القصة هم مدار المعاني الإنسانية ومحور الأفكار والآراء العامة , ولهذه المعاني والأفكار المكانة الأولى في القصة[2] ." وبمعنى آخر القيم والمفاهيم المترسخة عن العمل الأدبي ، فحيوية الشخصية هي التي تحقق ذلك ، إذ يتشكل جوهرها من حضورها الإجتماعي ، وعلاقتها الإنسانية أو تكوينها الفكري والنفسي ، لأن مصدرها الحقيقي هو الواقع بكل تشعباته ونسيجه المعقد ، برغم اختلاف صورتها المتخيلة في الخطاب السردي.

وأظهر شخصية في العمل الفني هي الشخصية المركزية ويُعنى بها الشخصية الرئيسة التي تعرف بأنها" : هي التي تدور حولها الأحداث وتظهر أكثر من الشخصيات الأخرى ويكون حديث الشخوص الأخرى حولها فلا تطغى أي شخصية عليها ، وإنما تهدف جميعا لإبراز صفتها[3] ". ويمكن القول إنها تمثل العمود الفقري للعمل القصصي، تلتف حولها الوقائع فتعبر ضمناً عن الكثير من القيم الفكرية والاجتماعية والنفسية , حيث تتضافر هذه المعطيات وغيرها لتشكيل البنية الدلالية للنص مجملا , ويحق لبعض النقاد مطابقة ما يصطلح عليه ب (الشخصية الفنية) مع النموذج الإنساني ، و بالتالي النظر إليها من خلال الواقع والحقائق المادية مثل الكائنات الحية , وهذا إجحاف كبير بحق النص ، يقول صلاح فضل : "لا توجد حكايات بدون ذوات تقوم بالعمل أو يجري عليها الحدث , لكن هذه الذوات لا ينبغي على أنها أشخاص , ففكرة الشخصية في القصة فكرة خطيرة نجمت

[1] قاموس المصطلحات الأدبية مادة بنية - بنيوية
[2] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث دار الثقافة ، بيروت_ لبنان، 1973م، ص 562
[3] إبراهيم صبيح وآخرون، دراسات في اللغة والنحو والأدبدار المناهج للنشر ، عمان الاردن ،ط2 1980م ، ص355 .

عن نوع من الكسل العقلي الذي يتسم به القراء والنقاد معاً وأصبحت طريقة الأشارة تحجب من ورائها (الميكانزم) الحقيقي للعمليات القصصية[1]".

ينبغي النظر إلى الشخصية الفنية – على مستوى النص – كعامل أو عنصر ينهض بوظائف فنية عديدة وفقا لما يحمل من إمكانات وشحنات تختزنها اللغة ، ويعبر عنها السرد وسياقاته , ولكن الصور والمشاهد التي تنتظم من تفاعل هذه المكونات لا يمكن تصورها واستيعابها بمعزل عن الواقع المادي للحياة عامة ، هذا الأمر يفرض شروطا موضوعية لتلقى النصوص الفنية المتخيلة ، ويضع عناصرها بين محددات التشكيل الأدبي , و محترزات القراءة المتقنة المنتجة للدلالة ...والقيم الإبداعية .

درج النقد على إطلاق مجموعة من المسميات لتوصيف الشخصيات الفنية , وتحديد مراتبهم في القصة ، من هذه المصطلحات : الشخصية الرئيسة الشخصية النامية (المتطورة) ، الشخصية الثانوية ، الشخصية النمطية ، الشخصية المعارضة ، إلى جانب منح الشخصيات صفات الكائن البشري الحي ، برغم صعوبة العثور على كائن بشري تطابق تجربته تجربة الشخصية الفنية , إلا أن هذا الأمر قائم في القراءات التي تتأسس على مفاهيم لا تفرق بين الوقع والخيال , ولعل في توظيف الموضوعات الاجتماعية والنفسية والفكرية وغيرها من الموضوعات للكشف عن القيم المختلفة – ما يفسر هذا المظهر، فضلا عن تباين بنية الشخصيات في النص القصصي الواحد فما بال النصوص المختلفة.

يحاول المصطلح النقدي أن يقدم وصفاً فنياً ودلالياً للشخصية , فيتخذ من كل الملامح التي يشكل وجودها فرضيات ومعان يمكن أن تسهم في تصنيفها فالشخصية الإيجابية مثلاً" هي التي تصنع الأحداث , وتؤثر فيمن حولها بعواطفها وتتصف بالعمل ، هذه الصفات قد تنطبق على الشخصية المدورة التي تنمو وتتطور إيجابيا وسلبا حسب الأحداث ، مما يؤكد أن هذه المسميات تحاول أن تؤطر السمات

[1] صلاح فضل ،النظرية البنائية في النقد الأدبي ص 485 .

الأساسية في النص ، وهي في جملتها مظاهر تشخيصية يدرجها المؤلف ضمن الخطة البنائية التي يثبت بها عناصر النص من جانب آخر[1] . "

يفهم مما سبق أن الشخصية الرئيسة بالإقناع الفني تترك لها الحرية دون تدخل من المؤلف، وما يؤكد ذلك قول هاشم ميرغني" :ويجب أن تتميز الشخصية الرئيسة كغيرها من الشخصيات بالإقناع الفني , أي باستقلالها وحريتها وانبثاق الحدث من داخلها دون توجيه من القاص الذي يقف بعيدا مراقبا انتصاراتها دون تهليل ، وإخفاقاتها دون دموع ، زاجاً بها في وسط اجتماعي تصطرع الشخصية معه ، وحتى يكتمل لهذه الشخصية إقناعها الفني فمن الأجدى أن تكون شخصية نامية متطورة حسب تطور الأحداث , يحيث يستشف المتلقي ملامحها رويدا رويدا بتنامي المضمون , ومن هنا يكون المتلقي قاصا آخر يساهم في بناء الشخصية ، والشخصية النامية شخصية ثمينة معقدة ، ذات عمق نفسي ، مؤثرة مشتملة على عناصر الصراع والصدام مع الواقع[2]. "

وتبلغ الشخصية النامية ذروة تطورها وغناها عندما تكون شخصية مزدوجة أو مركبة ، و الشخصية المزدوجة هي التي تحتوي على جانبين أو أكثر فهي تجمع بين السمو والنهضة، بين الخير والشر ، ويمكن التمثيل لمثل هذه الشخصية بعدد من النماذج ، من الخطاب الروائي مثل شخصية مصطفى سعيد ، في موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح ، وشخصية محجوب في حجول من شوك لبثينة خضر مكي.

أما الشخصية المسطحة أو البسيطة فهي شخصية جاهزة سلفا ، وغير متطورة بتطور الحدث فهي . تولد مكتملة على الورق لا تغير الأحداث طباعها أو ملامحها ، ولا تزيد أو تنقص من مكوناتها الشخصية ، وهي تقام عادة حول فكرة أو وصفة كالجشع أو الأنانية[3].

---

[1] يوسف نوفل ، قضايا الفن القصصي ،المذهب، اللغة، النماذج البشرية، بيروت لبنان 1977م، ص176-177 .

[2] هاشم ميرغني ، بنية الخطاب السردي في القصة القصيرة ، ط1 2008 م شركة مطابع السودان للعملة المحدودة ص 390

[3] أنور الجندي، فن القصة عند محمود تيمور، ط 1 مطبعة الأستانة القاهرة , 1964 ص 10

أما الشخصية الثانوية فهي المشاركة في نمو الحدث وبلورة معناه وهي ثانوية لأنها أقل تأثيراً في الحدث القصصي ، وإن كان هذا لا يمنعها من المساهمة في تحديد مصير الشخصية الرئيسية ، أو التأثير على اتجاهاتها.

أما الشخصية النمطية فتدل عادة على نمط معين من الناس ويعرف المعجم الشخصية النمطية بأنها : شخصية القصة أو المسرحية التي تظهر فيها صفات مجموعة من الناس متماثلين في السمات أو فئة من الناس يتصفون بصفات واحدة كالبخلاء مثلا ، علي ألا تكون هذه الشخصية ذات أعماق تميز أفرادها عن غيرهم من آحاد الناس.

أما الشخصية المعارضة فهي الشخصية التي تقف في خط مضاد للشخصية الرئيسة ، وهي التي تولد الصراع في النص القصصي ، صاعدة به إلى ذرى التشابك ومن السهولة رصد هذه الشخصية في الخطاب الروائي[1] .

فهذه السمات تحاول أن تؤطر السمات الأساسية التي تتوافر عليها الشخصية الفنية في النص , وهي في جملتها مظاهر تشخيصية يدرجها المؤلف ضمن الخطة البنائية التي يثبت بها عناصر النص من جانب , ويكشف بها عن الأبعاد الاجتماعية والفكرية والنفسية للعمل الفني من جانب آخر, لذلك لا بد للباحثة من افراد مساحة للنظر في تأثير هذه الشخصيات فنياً في بنية الخطاب والنص من خلال روايات بثينة خضر.

صهيل النهر :

الشخصية الفنية في الرواية:

أسهم الخطاب الذي تتلوه الراوية في تكوين الجوانب الأساسية في بنية هذه الشخصية ، فمتن القصة يقوم أصلا على تفاصيل لمواقف تخص الكاتبة، من تجربة الاغتراب .فحضورها إلى جنيف ، والتجارب النفسية والاجتماعية والفكرية التي ترتبت على هذا الحضور ، قد شكلت الجزء الحيوي في القصة لا سيما الإحساس بالمفارقة بين حضارة الغرب وحضارة الشرق و تتمثل في الذهول عندما كانت تنظر إلى الجموع في شاطئ بحيرة جنيف في حالات من العناق المشبوب اثنين اثنين ....

[1] هاشم ميرغني ،بنية الخطاي السردي في القصة القصيرة ، ص 400

يتبادلان القبلات التي فقدت خصوصيتها ... وكذلك الدهشة بجمال الطبيعة الخارق بحيث لا تكون هناك أدنى فائدة لاصطياد ذاكرة الواقع البيئي الذي نشأت فيه ومقارنته بما هو أمامها[1] ، فالتجربة الشخصية لدى المؤلفة قد تبلورت في تضاعيف هذه الرواية, مثل سفر (سناء) والمعاناة التي تعرضت لها من انتهاك وقهر وحرمان وكذلك شخصية (رجاء) وسفرها إلى جنيف ووحشة الوحدة وما قابلها من آلام في الغربة .فكل ذلك توزع في صور المواقف الفنية التي تمثلها الشخصيات , وهي في جملتها إشارات دلالية تنتزع إلى الكشف عن بنية الواقع من خلال المشاهد الفنية.

فتحاور رجاء بنت منطقتها (سناء) وقد تقابلتا مصادفة في ممر الزهور بمدينة جنيف ولعل مجيئها إلى جنيف فيه بعض ملامح الشبه ، وهو الهروب من قسوة الحياة والضيق السياسي للصحفية سناء ، والنزعة العاطفية لزوجها الذي فضل عليها أخرى , فتستحضر الرواية أسطورة (فاطمة السمحة) لمعاناة المرأة في السودان وفي مهجرها ، فاستهلكت قصة فاطمة السمحة مساحة مقدرة من خارطة النص . وقد تداعت إليها مجموعة من الرؤى قدمتها شخصيات فنية ظهرت مثل (ود النمير) و(محمد) فأضفت أبعاداً رمزية على الشخصيات الرئيسة حتى تخدم القضية التي تعرضها الراوية . ولجوء المؤلفة إلى الأسطورة ، قد يكون بحثا عن القيم التي يمكن أن تدعم موقفها على مستوى الخطاب النصي، بدلاً من استيحاء ذلك من جوهر التجربة.

يمكن تلخيص مفهوم الشخصية على أنها عنصر من عناصر البناء الفني للقصة , من حيث تكوينها , وعلاقتها , وحضورها الفاعل , و ارتباطها مع بقية العناصر في نسيج الحكاية وهي قد تكون اسما أو كتلة, أو علامة دالة تؤدي وظائف محددة لا غنى عنها في النصوص القصصية بعامة , بغض النظر عن الصورة التي تظهر بها في الخطابات السردية المختلفة ، وسوف تتطرق الباحثة لنماذج الشخصية الفنية بشي من الاسهاب في متن البحث في الفصل القادم.

الزمان

مفهوم الزمن وأهميته:

[1] انظر بثينة خضر مكي ،صهيل النهر ، دار سدرة للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2000م ،ص 35

أورد ابن منظور في اللسان أن الزمن والزمان لغة : اسم لقليل الوقت وكثيره .وفي المحكم : الزمن والزمان والعصر ، والجمع أزمن وأزمان وأزمنة وأزمن بالمكان : أقام به زمانا . والزمان يقع على فصل من فصول السنة وعلى مدة ولاية الرجل وما أشبهه[1] "هذا هو الزمن الطبيعي عبر عنه النص بعدد من الكلمات اللغوية مثل : الوقت ، العصر ،الفصل ، وأخيرا المدة , يدخل الزمن بهذا المفهوم إلى جانب مفاهيم أخرى في تركيب النص القصصي وفي تشكيل خطابه ، لأن عملية الصياغة الفنية للأحداث تتطلب الزمن كعنصر رئيس، وقد

ذكر عز الدين إسماعيل أن " كل حادثة تقع لابد في مكان معين ، وزمان بذاته وهي لذلك ترتبط بظروف وعادات مبادئ خاصة بالزمان والمكان اللذين وقعت فيهما ، ولارتباط كل ذلك ضروري لحيوية القصة لأنه يمثل البطانة النفسية [2] . "فالزمان والمكان وفقاً للنص السابق – هما فضاء الحدث وتفاعلهما مع العناصر الأخرى أمر ضروري ، لما يحملان من قيم ، فالزمن يعطي القصة طابعها الواقعي – فهو يكمل مظهر الشخصيات والأحداث ، ويؤكد على فنيتها واتساقها , عندما تنتظم وقائعها في سياق معين.

لم يحظ الزمن الفني بتعريف متكامل في المصطلح النقدي لا لصعوبة تحديده وإنما لتشعب مستوياته وتداخله الشديد مع العناصر الفنية في بنية النص القصصي , هذا الأمر يجعل للزمن مظاهر مختلفة , إلى جانب الزمن الفيزيائي الخطي الذي يسير في خط مستقيم , يمكن التوافر على مستويين للزمن هما:

1/ زمن النص وهو زمن تخيلي يختلف عن زمن الوقائع ويفارقه .

2/ إزمن الواقائع وهو زمن متعدد الأبعاد يحمل في الوقت الواحد أحداثا عدة .

أما زمن القصة فقد قالت عنه يمنى العيد وآخرون : " هو زمن آحادي ينمو بالكلام في التوالي ، إنه زمن التزام الصياغة وتكونها في جمل تتوالى مقيمة القول[3]" . وقد تم الوقوف على هذين المستويين للزمن بالنظر إلى بنية القصة حيث تظهر

---

[1] لسان العرب ،المجلد 13 ، ص 199

[2] عز الدين اسماعيل، الأدب وفنونه ،دار الفكر العربي، ط8 ، ص44

[3] يمنى العيد وآخرون ،دراسات في القصة العربية ، وقائع ندوة مكناس ، مؤسسة الأبحاث العربية ،بيروت –لبنان ،ط 1، 1986م ، ص29

الأحداث في القصة بشكل مختلف عن مظهرها وهي مادة خام . فالترتيب الذي تتخذه – أياً كان نوعه – يجعل الزمن أمراً حتمياً ، إذ يتعلق بالتقنية الفنية المستخدمة في تركيب القصة ، هذا فضلا عن الإشارات الزمنية الخاصة بالوقت كالصباح والمساء ، والتاريخ والعلامات الدلالية المرتبطة باللغة ، ولعل أهمها الزمن النحوي الماضي والحاضر والمستقبل , إلى غير ذلك من صور الزمن التي تبرز في تضاعيف النص القصصي ، مقترنة بعناصرها المختلفة مثل الزمن النفسي[1] وهو مستوى داخلي يظهر لدى الشخصيات , ويمثل جوهر الحياة لديها حيث يحدد وعيها بذاتها وبمحيطها ، و أهم ما في الأمر أن أبعاد الزمن المعروفة – الماضي ، الحاضر والمستقبل – كثيراً ما تتلاشى في هذا المستوى الزمني، يصبح الإحساس الداخلي والشعور هو ضابط إيقاع النص ، وتتحول الصور إلى إشارات و رموز دلالية لا يجمع بينها قرائن مادية واضحة , ما عدا منطق حضورها وتداعيها الفني في خاطر الشخصية الفنية.

ويذهب كثير من الباحثين في فن القصة إلى "أن معظم المراجع التي عالجت فن القصة تؤكد على أهمية الزمن , كعنصر فني يجب توافره لقيام عملية القص , وهو يتفاوت من حيث قيمته من نص إلى آخر ولعل الشكل القياسي للزمن يتجلى بوضوح في التسلسل الطبيعي للأحداث غير أن السرد عادة ما يسعى إلى إعادة قص أحداث مضت وانقضت[2] " ، وهناك نهج آخر يتبع فيه السرد تصميماً آخراً غير الترتيب الذي تلتزمه الوقائع في صورتها الحقيقية ، فتتجلى قدرات الكاتب الفنية في كيفية إعادة صياغة هذه الوقائع، غير ملتزم بما يفرضه الواقع وقانون الطبيعة على أشكال الحياة ومكوناتها , بل يخضع المادة القصصية لقواعد الصياغة الإبداعية ، بشروطها الجمالية واللغوية المختلفة مع الحفاظ على الحد الرفيع الفاصل بين الوهم والحقيقة حتى تتشكل المعطيات الإبداعية هذه بمعزل عن الواقع الذي يسهم في إنتاجه ، وبلورة قيمه الدلالية.

المكان

[1] أنظر إبراهيم صبيح وآخرون، دراسات في اللغة والنحو والأدب ، دار المناهج للنشر ، عمان الأردن ، ط2 ،1997م ، ص359

[2] أنظرسيزا قاسم ، بناء الرواية ، دار التنوير للطباعة، بيروت – لبنان ط1 1983م، ص33 .

المكان وأهميته:

ورد في لسان العرب : "المكان الموقع والجمع أمكنة وأماكن جمع الجمع، مكان في أصل تقدير الفعل مفعول ، لأنه لكينونة الشيء فيه[1] " ، فالمكان لغة هو الموضع ، ويشمل كل ما يشكل حيزاً ، وبهذا المعنى تستخدم الكلمة في المصطلح الفني ، مع وجود كلمات أخرى ترادفها في الدلالة مثل الفضاء ، المجال، البيئة ، الجو .

أشار إلى ما سبق عبد الله ابراهيم وعرف المكان الفني بقوله : " فالمكان هو الفضاء المتخيل الذي يحتمل الحدث ، وهو وسط غير محدد يشتمل على الأشياء[2] " فالتخيل يخرج المكان من بنيته المادية , إلى صورة معنوية تتشكل من الكلمات اللغوية وتتحد بواسطة الجمل وما تحملها من معان وإشارات رمزية وصريحة ، وهو غير المكان الطبيعي الذي تكمن فيه الأشياء الحقيقية ، أو الصور المتخيلة ، يقول طه وادي:"المكان والفضاء الروائي مثل بقية المكونات الأخرى للسرد – لايوجد إلا من خلال فضاء لغوي .. ويتشكل الفضاء الروائي من الكلمات ، يجعله يتضمن كل المشاعر والتطورات المكانية التي تستطيع اللغة التعبير عنها[3]. "

يظهر قول وادي السابق أن المكان في القصة ليس مجرد تشكيل لغوي يحدد الأبعاد فقط ، ويوضح ملامح الموجودات والأشياء ، وإنما بنية دلالية تعمل في اتجاهين اثنين : الاتجاه الأول هو تحديد الإطار الذي تصفة اللغة النصية , وتبين ملامحة ، أما الاتجاه الثاني فهو ما ينتج من المكان من دلالة ومعنى يرتبطان بالشخصيات الفنية ، ويسهم في ذلك الإطار الاجتماعي والبيئة النفسية , والاتجاهات الفكرية ، و الأنظمة السياسية والاقتصادية ، وغيرها من مؤثرات تستمد آلياتها من تفاعلها المستمر مع بعضها البعض ، ويكون لها أثرها على النص القصصي على غرار هذا الانموذج وهو زيارة البطلة إلى ضريح(السيد الحسن الميرغني برفقة خالتها)يا سيدي الحسن يا أبوهاشم هووي ي ، ينجح حسن ولدي ، يرفع راسي ويشرف ناسي ياسيد الضريح عواطف بتي يجيها العريس ود الحلال وأشوف ذريتها ...

---

[1] ابن منظور، لسان العرب ، المجلد 13 ، ص 414.

[2] عبد الله إبراهيم ،البناء الفني في رواية الحرب في العراق ،دار الشؤون الثقافية ، بغداد ط1 ،1988م ، ص17 .

[3] طه وادي ، الرواية السياسية ،دار النشر للجامعات المصرية القاهرة ط1 ،1999م ، ص 93 .

تمسح وجهها بالحرير الأخضر الداكن اللون الذي يجلل الضريح تطوف أركانه الأربعة ... تتمسح بها ثم تجلس على ركبتيها توازي حفرة صغيرة عند أعتاب الضريح تدخل يدها بحرص وتأخذ حفنة من رمال ناعمة بنية اللون تمسح بها عنقها ووجهها وشعرها ، ثم تدخل يدها وتغرف حفنة أخرى من الرمال تدخلها في فمها ، تتذوقها ، تبتل ذرات التراب الدافئة بلعابها ، فتبتلعها دفعة واحدة وصوتها يتحشرج في همسة بالدعاء[1] "

ينزع النص السابق إلى إبراز تأثير المكان في نفس الشخصية الفنية , وتأثير المرجعيات المختلفة التي تشكل فكرة الإنسان البسيط واستيعابه للموجودات وفي التعامل معها ، ولا غرو في ذلك طالما أن الإنسان لايستطيع أن ينفصل عن بيئته . وعن العصر الذي يعيش فيه ، إذ يمثلان الفضاء الطبيعي لوجوده المادي والمعنوي ، ينسحب هذا الأمر على كل نشاطاته الفنية والفكرية الاجتماعية... الخ وحينما يتعلق الأمر بعملية القص فإن الشروط التي يفرضها التخيل ، لا تنعزل عن شروط الواقع الحقيقية , ولكنها لا تتطابق، مما يعني أن المكان يتمظهر بكل موضوعاته وملامحه في سياق بنية لغوية توضح الحد الفاصل بين الواقع والخيال.

يصعب تصور حادثة متخيلة أو شخصية فنية خارج إطار المكان.فيقول زياد الزغبي: "المكان عنصر رئيس في الخطاب لأية قصة ، لا يقل أهمية عن العناصر الأخرى ،" وتكمن أهمية المكان في كونه يشكل إطارا عاما لحركات وأفعال الشخصيات في الرواية ، ويلعب ذلك الإطار أدوارا متعددة تتمثل في تحديد نوعية الأحداث ونوعية سلوك الشخصيات وأحلامها ، ومن ثم تحقق هذه الأحداث وهذه الشخصيات للنص ظلاله الواقعية[2] . "

فالحدث – استنادا على ما ورد – لا يتحقق إلا في حيز المكان , كما الشخصية , لأن المكان يشكل خلفية طبيعية تمنح العناصر بعدا واقعيا , و قدرة على التحقق والاستمرار بما ينطوي عليه من إمكانية للاستمرار والتفاعل مع

[1] صهيل النهر ، ص 17-18

[2] زياد الزغبي ، المكان ودلالته في رواية العودة من الشمال ،مجلة أبحاث اليرموك، المجلد 12 ،عدد2، 1994م ،ص 211 .

الظروف ،كما أن عامل الثبات الذي يتسم به، يعطي العناصر التي تتشكل فيه صفة البقاء والديمومية.

لقد تحدد – مما سبق – مفهوم المكان أوالفضاء المكاني ، هو يتشكل ضمن الخطة العامة التي يتبناها الراوي في عملية البناء الفني للقصة وهي توظف هذا العنصر في إطار أربعة تصورات يدرجها حميد الحمداني في سياق رصده لمفهوم الفضاء المكاني ، وقد ذهب إلى أن" هذا العنصر له علاقة وثيقة بزاوية الرؤية التي يحددها الراوي لسرده ، وبالتالي يرتبط بأساليب السرد، والضمير المستخدم في لغة الخطاب ، وهو يتخذ أربعة أشكال :

الأول : الفضاء الجغرافي : ويعني يه الفضاء الذي يتحرك فيه الأبطال (الشخصيات) أو يفترض أنهم يتحركون فيه ، وهو يقابل مفهوم المكان .

الثاني : فضاء النص : وهو يتعلق بالمكان الذي تشغله الكتابة الروائية , بوصفها أحرفا منقوشة على الورق .

الثالث : الفضاء الدلالي : ويشير إلى الصورة التي تخلقها لغة القصة وما تترشح عنها من دلالة مجازية .

الرابع : الفضاء كمنظور ، ويقصد به الخطة التي يتبعها المؤلف – الراوي – للسيطرة على الشخصيات وهو يوزاي خشبة المسرح[1] . "

يبدو جليا أهمية هذه الفضاءات بالنسبة للعمل القصصي ، و هي لا تتجزأ إلا نظريا , لأنها وحدة واحدة ، غير أن طبيعة الخطاب وحركته هي التي تبرز شكلا دون آخر ، وتوقف سيرورة الزمن في الخطاب دليل قوي على ظهور الوصف الذي ينهض المكان كمخطط رئيس فيه ، ومجموع الأمكنة الموصوفة في العمل القصصي هي التي تشكل الفضاء لأنه ":وفق هذا التحديد شمولي . إنه يشير إلى المسرح الروائي بكامله , والمكان يمكن أن يكون فقط متعلقا بمجال جزئي من مجالات الفضاء الروائي[2]. "

الحدث

[1] حميد الحمداني ،بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت ،الدار البيضاء،ط3 ،ص61_62.
[2] المرجع نفسه ، ص63 .

الحدث لغة من الحديث ،" وهو ما يحدث به المحدث تحديثاً ، واستحدثت خبرا : أي وجدت خبرا جديدا ، وحدث أمر أي وقع ، ورجل حدث و محدث كثير الحديث حسن السياق له[1] . هذا هو مفهوم الحدث لغة أما دلالته الاصطلاحية فأنه" جزء متميز من الفعل ، وهو سرد قصصي موجز وقصير ، يتناول موقفاً واحداً وحينما تنتظم الأحداث معا , ويجمعها خيط واحد بطريقة مترابطة تصبح سلسلة الأحداث في الحبكة "[2] فالحدث أو الحادثة وفقاً للتعريف السابق عبارة عن فعل أو مواقف أدبية تعبر عن موقف فني في السرد القصصي ، وهو يلزم توافق عناصر فنية معينة لأنه لا ينشأ في فراغ , تماماً مثلما يعبر عن تجربة إنسانية , وحينما تنتظم سلسة الأحداث المسرودة وتترابط الوقائع بطريقة ما – في إطار خاص – ينشأ ما يسمى بالحبكة التي تعني نظام ظهور الأحداث في العمل الأدبي[3]

الحدث الفني هو فعل أو واقعة أو مجموعة وقائع تتبع تقسيما معيناً ، وتنتظم في اطار خاص , ويعد الحدث من أهم العناصر المكونة لبنية النص القصصي لأن مجموع الأحداث التي تدور في إطار زماني ومكاني ، وتضطلع بها شخصيات فنية هي من صنع وابتكار قريحة الراوي ، تصدر عنها ردود أفعال وسلوك وتصرفات تشكل مبنى العمل القصصي , وتصبح مادة للدراسة , كجزء من " مشمولات التحليل الوظائفي[4]. "

من هنا اكتسب الحدث أهمية , إذ يسهم في الخطاب القصصي كعنصر رئيسي يمنح العمل الفني قيمته , كونه يتشكل في مكان قريب من الواقع والحقيقة ،لكنه لا يتطابق معها ، وتتفاوت درجة حضوره و مساهمته تبعاً لطبيعة النص ، لأن هناك نوعاً من الروايات تُعنى بالحادثة سرداً أكثر من عنايتها بالعناصر الأخرى[5] .

---

[1] ابن منظور ، لسان العرب ، مادة حدث ، ج4 ، ص54 .

[2] قاموس المصطلحات العربية في اللغة والأدب ،– مادة (حدث)

[3] المصدر نفسه – مادة (حبكة)

[4] أنظر بيير شارتيه ،مدخل إلى نظريات الرواية ، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء المغرب ، 2001م ،ص 73.

[5] أنظر داؤود غطاشة ،حسين راضي، قضايا النقد العربي ,الدار العلمية للنشر والتوزيع ، الأردن عمان، ط1 ، 2000م، ص 129.

تتضح أهمية الحدث أو الحادثة جلية واضحة من خلال العرض السابق ، إذ يمثل اللبنة الأولى للعمل الإبداعي ، وعندما تتراكم الأحداث ، تشكل مبنى القصة ، ولعل المهم في هذا الأمر هو الكيفية التي تتراكم بها الأحداث ، أي الخطة المتبعة في دمج الوقائع وهي ما تعرف بالحبكة ، أو التصميم . ولعل أهميتها تتبدى في كونها تبرز الحكاية في القصة ، وهو الجانب الأكثر حيوية وأصالة في هذه الفعالية مجملا ، إذ أن السرد – كأداة وآلية للإبداع الأدبي – هو الذي يعمل على إظهارها مستنفراً لذلك عناصرها الفنية و الأدبية الداخلية والخارجية , ولعل الراوي هو أحد أبرز تلك العناصر ، لأنه ينهض بالمظهر الأكثر أهمية وهو السرد .ويعني بذلك القول المثبت من هذه الفعالية مستخدماً ضميرا لغويا معيناً يقبع خلف الكلمات ، ويتجه إلى المتلقي الذي يقوم بترجمة الجمل والفقرات إلى صور ومشاهد معبرة , مشحونة بالدلالات والقيم , وهو في النهاية يمثل المغذى و المضمون الخاص بالعمل الأدبي.

يجب التمييز بين أمرين مهمين جداً هما الحدث كفعل وكواقعة فنية تعرض بواسطة السرد ، والصيغة القولية التي تعبر عنه وتبرره ، فحينما تقول راوية رواية صهيل النهر " : وجلست أمام بحيرة جنيف الشهيرة ... أراقب أسراب الطيور البحرية تسبح في هدوء .. بينما باخرة صغيرة تبحر عباب الموج . و الجموع في شاطئ البحيرة في حالات من العناق المشبوب اثنين اثنين... يتبادلان القبل التي فقدت خصوصيتها وهي تطرقع في فضاء الشارع المزدحم , المتخم بضجيج الأطفال وهم ينزلقون في سهولة ويسر فوق أحذيتهم ذات العجلات. نتجول مشيا على أقدامنا في صعوبة ونحن نجاهد الارتفاع التدريجي في الشوارع في طريقنا إلى المدينة القديمة أصداء من التواريخ منقوشة على الجدران ، وأبواب الحوانيت ، تعود إلى أزمنة تاريخية سحيقة .. جمال الطبيعة الخارق يصيبني بالذهول الكامل بحيث لا تكون هناك أدنى فائدة لاصطياد ذاكرة الوقع البيئي الذي نشأت فيه ومقارنته بما هو أمامي[1] . "

[1] صهيل النهر ص 34-35

تسوق الراوية معلومات كثيرة تأتي في تداعيات حدث سفرها الى جنيف ، الحدث الرئيس في الفقرة السابقة ،لكي تكتمل الصورة، وقد سارعت الراوية الى تدعيم حدث السفر بمجموعة من التفاصيل المهمة التي غذت الحدث وبررت وجوده ، وفي ذات الوقت ساقت عدداً من العناصر الفنية الضرورية التي تعطي الحدث بعداً في الواقع كي يسهل تصوره واستيعابه ضمن شروط التعامل مع الواقع , كالشخصية والمكان وقد أسهمت مباشرة في تفعيل الحدث وتجسيده , يؤكد الرؤية ما ذهب إليه صلاح فضل في قوله " :يتم التمييز بين مظهرين مختلفين : الأول الحكاية , وهي الأحداث المروية والشخصيات المتحركة وغير هذا من العناصر التي تميل إلى تجربة المتلقي وتعد محاكاة للواقع ..... أما المظهر الآخر للقصة فهو القول ، أي هذه الكلمات الواقعية الموجهة من الكاتب إلى القارئ ، أي المسجلة في كتاب [1] فالعناصر الفنية لا يتحقق لها وجود في النص إلا في إطار الحدث الفني وهذا لا ينفي أهميتها واستقلاليتها الضمنية ، ولكن يؤكد أن بعدها الوظيفي في الخطاب لا يظهر الا بحضور الحدث القصصي.

الحبكة:

هي التي تعطي الكاتب التصور العام عن الكيفية التي يريد من خلالها أن يقدم الحدث الذي في الرواية للقراء،" يعتبر الصراع هو بداية الحبكة، والحدث المبدئي هو المرحلة الأولى في الصراع بعد المقدمات والتعريفات طبعاً، ونهاية الصراع هي نهاية الحبكة[2]."

اللغة:

هي الوسيلة التي يتعامل بها الناس في حياتهم اليومية ، ومن ثم هي وسيلة الأديب الوحيدة في التعبير وتوصيل الأفكار ،وللغة القدح المعلى في تحديد شخصية الأديب ، كما أشار إلى ذلك عبد الخالق بقوله ":وتحتل اللغة المرتبة الأولى في النص الأدبي وخاصة الرواية .ومن خلال تحقق الانسجام والترابط بين الأسلوب

[1] صلاح فضل ،النظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق القاهرة، ط1، 1998م ، ص 272 .
[2] نادر أحمد عبد الخالق ، الرواية الجديدة، دار العلم والايمان للنشر والتوزيع، 2009م، ص111.

واللغة ، يمكن تحديد هوية الشخصية وتحديد الأبعاد الداخلية والخارجية للشخصية، وتحديد البنية المكانية والزمانية، إذن فالمحيط العام للشخصية متوقف على حسن الإجادة اللغوية والتصويرية[1]."

السرد:

السرد في اللغة هو ":تقدمه شيء إلى شيء تأتي به متسقاً بعضه في إثر بعض ويقال سرد الحديث ونحوه، يسرده سرداً إذا تابعه، وفلان يسرد الحديث سرداً، إذا كان جيد السياق له وفي صفة كلامه "[2] فالسرد في اللغة يعني التتابع والانتظام في الشيء دون تعيينه لأن كل شيء يمكن الإتيان به متتابعاً ومنتظماً قد تنطبق عليه دلالة السرد فالاتساق هو الانتظام، وإتيان الشيء بعضه في إثر بعض يعني التتابع، ولعل الحديث الملفوظ شفاهة قد استأثر بدلالة الكلمة، برغم خروجها لمعانٍ تتعلق بالصناعات ، كنسج الدروع مثلاً، فالسرد فيه هو تداخل الحلق بعضها في بعض وكذلك في الخرز المنظوم – وهو ضمناً لا يخرج عن صورة الانتظام والتتابع . يقول الله تعالى في سورة سبأ: (أَنِ اعْمَلْ سَابِغَاتٍ وَقَدِّرْ فِي السَّرْدِ وَاعْمَلُوا صَالِحًا إِنِّي بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِير[3]) وقدِّر في السَرد أي عدِّل في نسج الدروع ، ومنه قيل لصانعها سراد وزراد. [4]

والسرد في اللغة هو التتابع والانتظام، وقد خرج هذان المعينان بالكلمة إلى المعنى الثالث وهو النسج لأنها من صفته، و الاتساق هو الدلالة الجامعة لكل تلك المعاني سواء تعلق الأمر بحديث أو بصفة.

تأسس المعنى الاصطلاحي للسرد على مرجعيته اللغوية وذلك فيما يتعلق بالحديث، إذ توجد مجموعة من المترادفات تشارك الكلمة في مدلولها الاصطلاحي مثل :

---

[1] المرجع نفسه ، ونفس الصفحة.

[2] أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم "ابن منظور" ،لسان العرب ،دار صادر ، بيروت،2003م،ج7، ص89 .

[3] سورة سبأ الآية11.

[4] أبو علي الطبرسي ،مجمع البيان في تفسير القرآن ، دار مكتبة الحياة بيروت – 1961م – المجلد 5 – ص 189

الإخبار والقص والحكي .فالسرد هو :المصطلح العام الذي يتمثل على قصص ، حدث أو أحداث أو خبر أو أخبار ، سواء أكان ذلك من صميم الحقيقة أم من ابتكار الخيال.[1]

وسائل السرد:

من الوسائل الرئيسة للسرد الوصف والحوار يوظفهما المؤلف لتشكيل الخطاب السردي، فيدخلان تحت عباءة الوظيفة السردية ، ويسهمان بدور كبير وفعال في تهيئة المناخ المناسب لكي تضطلع العناصر الفنية بوظائفها ،فتتناول الباحثة كل وسيلة بالشرح.

أولاً :الوصف:

الوصف هو:" اسلوب إنشائي يتناول ذكر الأشياء في مظهرها الحسي ويقدمها للعين[2] "

وعليه فالوصف نوع من التصوير يتناول الأشياء فيعرضها للعين ويشخص مكوناتها وهيئتها وجزيئياتها ولعل أهم ما في الأمر هو الجانب اللغوي، فاللغة هي المادة الأساسية التي تشكل صورة الشيء الموصوف، وذلك بتوظيف المفردات ودلالتها المعنوية المعبرة التي تعطي كل جزء من أجزاء الموصوف مظهره الحسي المراد وقد عبر تعريف قدامة بن جعفر عن معنى الوصف الاصطلاحي تعبيراً دقيقاً وموجزاً .غير أن الوصف الفني أكثر خصوبة وتعقيداً مما ذهب إليه ، وهذا ما يدفع الباحثة لتعريف الوصف بأنه (شكل من أشكال القول ينبي عن كيف يبدو شيء ما

[1] عبد الله إبراهيم ،البناء الفني لرواية الحرب في العراق ؛دار الشؤون الثقافية-بغداد- ط1- 1988م –ص161

[2] قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، المطبعة المحيلية ، القاهرة 1935م ،ص70.

وكيف يكون مذاقه ورائحته وصورته وملمسه ويشمل استعمال الكلمة والأشياء والناس والأماكن والمناظر والأمزجة النفسية والانطباعات). [1]

يحدد التعريف السابق المظاهر الحسية والمعنوية للوصف ، ويعرض للمادة الخام التي تكون جوهره) شكل من أشكال القول (مما يؤكد أنه وسيلة سردية .يستخدم المادة ذاتها التي تشكل السرد ،حيث يركز على هيئة الأشياء الموصوفة ، وحالاتها ويقوم بتجسيد هذه الحالات وتصويرها ، ويحدد ملامحه ، ويتولى تعيين الزمن والمكان والأبعاد والمسافات إلى غير ذلك من مكونات وأشياء.

يرتبط الوصف بوصفه وسيلة سردية بكل المكونات الفنية التي تشكل الخطاب السردي ، في إطار العلاقات الداخلية أو الخارجية التي يتبناها الراوي في تصميم الخطاب وترتبط الرؤية أو وجهة النظر الخاصة بالراوي بالصفة التي يتخذها في العملية السردية، وفي هذه العلاقة يظهر الوصف متأثراً بالراوي وبالرواية التي ينتخبها ، لأن الأشياء قد تبدو من خلال منظوره الشخصي إذا كان راوياً داخلياً غير محايد وقد لا تكون كذلك ، وهذا يقود إلى القول إن الحديث النظري عن الوصف يكون أقل قيمة من الذهاب إلى سياغاته الفنية ، وإبراز دلالاته ومضامينه.

يتميز الوصف عن السرد فنياً بأن الأول يعمل على إيقاف حركة الزمن ويركز على كينونة المكان لأن تجسيد الشيء لا يتم إلا في فضاء أو حيز، بحيث يشغل الشيء الموصوف مساحة في هذا الفضاء .[2] أما السرد فهو عرض لأفعال وأحداث ، أي توافر عنصر الحركة في الأفعال المعروضة والأحداث تقول الراوية في رواية حجول من شوك : " الأشجار الضخمة تغطي المكان بغمامة من الكثافة والغموض، وأريج عطر الخضرة المنداة برزاز النيل ، المنتشر في أرجاء المكان يعبق متعلقاً بالإضاءة

[1] مجدي وهبة ، كامل المهندس ، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ،مكتبة لبنان ، بيروت ، ط2، 1984م ،ص434 .
[2] فؤاد صفا ، عبد المجيد عقار وآخرون ،طرائق تحليل السرد الأدبي ، الرباط 1992م ط2 ،ص 77 – 78.

الخافتة يلهب الجو بالعواطف المكبوتة الخائفة ، لشباب يتنكرون لزهرات شبابهم وأجمل أيام عمرهم تحت وطء النظرات المتسللة من وسط ساحة الحديقة ، الذي تلاصقة فيه عدة طاولات يؤمها عدد من لابسي الجلابيات البيضاء والعمامات المشغولة وارد أسواق مدن الخليج الساحلية[1]."

يركز المقطع الوصفي السابق على المشاهد الفنية ، ويعرضها في شكل لوحات مجزأة، تمثل في مجملها صورة متكاملة، والمهم في الأمر أن اللغة والجمل المستخدمة في الفقرة الوصفية تعمل على تصوير المشهد المعني ، مع احتمال التعبير عن دلالات خفية أخرى ، أو التركيز على جزئية محددة واستخدامها كوسيلة للترميز أو الإشارة ، ويغلب على اللغة طابع الجمل الإسمية وتقل فيه الأفعال حيث تأخذ الجمل على هذه الصورة (الأشجار الضخمة ، الغموض ، أريج عطر الخضرة) فنلاحظ قلة استخدام الفعل اللغوي الذي يعبر عن الحدث والزمن ، أي يعبر عن الحركة ويصفها.

أما في الفقرة التالية:(ظللت أنظر إلى مقعدك الخالي لبرهة ، ثم تخيلتك تبتسمين لي ، وأنت في زهو مجلسك بقربي مددت يدي لأربط لك حزام المقعد وأنا أمني يدي بملامسة جسدك الريان وانحني لاستنشق عبير انفاسك فاصتدمت بالخواء وسخر مني المقعد الحديدي البارد[2]).

تتداعى الأفعال بكثرة إلى تضاعيف المقطع السردي لتشكل حركته وتمنحه السيرورة في الزمن الفني فلاتكاد جملة لغوية تخلو من فعل فهي جمل فعلية، تتحرك في الزمن باتجاه حركة السرد غالباً، ولعل الوصف والسرد يشتركان في اللغة كوسيط أو كأداة تعبير بعكس المظاهر الفنية في كليهما إلى جانب العناصر الفنية الأخرى ،

[1] بثينة خضر مكي حجول من شوك ، الناشر دار سدرة للطباعة والنشر والتوزيع ، الخرطوم السودان ، ط1، 2004م ،ص 65
[2] حجول من شوك ص 64.

كالشخصيات والزمان والمكان والحدث، وإن كانت الشخصية قد تتحول إلى مشروع وصف في المقطع الوصفي ، لكنه يحضر كعنصر فني أصيل في السرد يحقق الحدث .

يستعرض السرد متوالية من الأحداث ، خيالاً كانت أم حقيقة، مستخدماً اللغة كأداة للتعبير عن الدلالات فيمكن للباحث أن يورد في هذا المجال ما ذكره هاشم ميرغني في كتابه (بنية الخطاب السردي في القصة القصيرة) ، وهو أن اللغة ركيزة الخطاب الأدبي فالقصة القصيرة تتسم بطبيعتها بخصائص التركيز اللغوي والدلالي والتكثيف والبناء المحكم مما يستلزم بالضرورة الاقتصاد اللغوي والاختزال[1].

وقد أخذ معاوية محمد نور على قصاصي جيله افتقار أسلوبهم للاتزان والإحكام والاختصار ، فهم يذهبون مع قلمهم حيث ذهب ، ويدونون كل ما يخطر في بالهم ، لا يعرفون قيمة حصر النفس وكبح جماح القلم[2] .فإذا أمعنا النظر في قصص بثينة خضر مكي نجدها تقترب كثيراً مما قاله معاوية محمد نور فأحياناً كثيرة تطاوع القلم في تدوين ما يخطر في بالها فلا ينحصر القارئ في قصة الرواية الرئيسة بل أحياناً ينسى القارئ بداية الرواية حتى يتفاجأ بإكمالها في آخرها كما هو الحال في رواية(حجول من شوك) بدأت الرواية بقصة محجوب الذي عانى من ضغوط الحياة والعمل والزوجة ومستلزمات الأسرة فاعتمر إلى بيت الله الحرم وتخلف من قافلة المعتمرين عسى أن يجد عملاً يدر عليه المال والثروة التي حلمت بها زوجته، فيختبئ من مكان لآخر خوفاً من الشرطة والتسفير إلى بلده حتى قابله البدوي (عدنان الصالحي) صاحب الجنسية السعودية قابله وهو في حالة تدنو من الإغماء فأخذه إلى منطقة صحراوية واتخده راعياً لأغنامه في إحدى مزارعه فلاقى صنوفاً من العذاب . بعد

[1] هاشم ميرغني الدكتور ،بنية الخطاب السردي في القصة القصيرة ،ط1 ، 2008م شركة مطابع السودان للعملة المحدودة ص233

[2] أنظر، معاوية محمد نور الأعمال الأدبية الكاملة ، جمع وإعداد رشيد عثمان خالد ، دار الخرطوم للطباعة والنشر التوزيع 1994م ص186

ذلك والقصة لم تكتمل بعد خرجت إلى قصة أخرى بطلتها (نصرة) فأسهبت في قصة نصرة وامتلكت الجو العام للرواية فيفاجأ القارئ في نهاية الرواية بتكملة قصة محجوب فكأن هناك غفلة عن حاجة القارئ إلى الاطناب وحاجة النص إلى الإيجاز .

ثانياً الحوار :

يعد الحوار الوسيلة الثانية من وسائل السرد والحوار كلمة ذات دلالة شاملة ، تعني ": محادثة أو تجاذباً لأطراف الحديث وهي تستتبع تبادلاً للآراء والأفكار وتستعمل في الشعر والقصة القصيرة والروايات والتمثيليات لتصوير الشخصيات ودفع الفعل إلى الأمام[1] .

تتطلب المحادثة وفقاً لما سبق عناصر مهمة ، منها عنصر الشخصية التي تمثل ركيزة أساسية ، إلى جانب موضوع المحادثة وهو المادة الخام التي من أهم شروطها أن تسمح بتبادل وجهات النظر بالإضافة إلى الأخذ والرد .هذه العناصر وما يتمخض عنها تمثل شروطاً موضوعية ينبغي توافرها كلها أو توافر بعضاً منها لقيام الحوار الذي يتفاوت من جنس أدبي إلى جنس أدبي آخر ويتباين في وظيفته تبعاً لتباين المواقف لكنه ينطوي على قيمة عامة تشترك فيها جميع الأجناس الأدبية حيث يعمل على دفع الفعل إلى الأمام كما يسهم إسهاماً كبيراً في تكوين الشخصية الفنية، وفي الكشف عن آرائها ورؤيتها للحياة .كما يمثل الحوار معطىً حقيقياً من معطيات الصراع الدرامي في الأجناس التي يشكل بنيتها ويرى عبد الحميد جودة السحار أن" استخدام الحوار في سرد الأحداث يعد عيباً فنياً ، إذا ما كان بإمكان القاص أن يسردها بطريقة تقريرية ."[2]

[1] قاموس المصطلحات الأدبية مادة حوار

[2] عبد الحميد جودة السحار ، القصة من خلال تجاربي الذاتية ، دار مصر للطباعة والنشر ، د. ت ، ص 18

يعبر التعريف السابق للحوار عن مفهومه في المصطلح القصصي وقد ذكر عبد الله إبراهيم أن الحوار": هو حديث يدور بين شخصين أو أكثر حول موضوع محدد تؤطره وحدة الاسلوب[1] "، هذه العناصر الواردة في المفهوم لا تختلف كثيراً عن عناصر المحادثة .ثم يضيف أن الحوار" يمثل وسيلة سردية تعتمدها الشخصيات الفنية للكشف عن أفكارها من خلال ما تتلفظ بها ، ويعد منطلقاً مهماً للحدث إذ يرهص بوقوعه فنياً دون حاجة إلى تقريره ، ويمثل الحوار فضاءاً يسبح فيه وعي الشخصيات الفنية بما تلقى من أفكار وأحاديث تعبر بها عن ذاتها[2]."

وعند استقصاء الحوار في روايات (بثينة خضر) نجدها اتخذت في معظم رواياتها طريقة السرد الذاتي أكثر من الحوار، الذي أعطته مساحة ضيقة جداً .ففي رواية (صهيل النهر) لجأت للحوار للكشف عن مضمون فكري ، فاتبعت أسلوب الحوار الفكري الموجز مثل هذا الأنموذج : "وقفت أمام البيان كشفت غطاء رأسها وبدأت تُتمتم بالدعاء :يا ستي علوية !يا ستي علوية !يا اللابسة حربية .. يا ستي علوية الشريفية اللابسة حربية ، تديني الفي مرادي !!جذبتها عواطف من ثوبها وهي تتسائل في براءة :لابسة حربية كيف يمة ؟ هي عسكري؟ انتهرتها وهي تغالب ابتساماً يدل على ذكاء طفولتنا ، بطلي الفصاحة يا بت .. ما تتكلمي على أهل الضرائح يغضبوا عليك ويضروك . تمتمت عواطف في خوف :استغفر الله العظيم ...استغفر الله العظيم[3].

يعد هذا المقطع الحواري صورة مثلى للحوار في رواية صهيل النهر حيث وظفت المؤلفة مضمون الحوار لإيضاح القيم الفكرية لشخصياته وهي (المعتقدات)، وقد عمل الراوي على تنظيم فعاليات الحوار وإسناد الأدوار فيه والتعليق على حديث

[1] عبد الله إبراهيم ، البناء الفني في رواية الحرب في العراق،دار الشؤون الثقافية بغداد، ط1، 1988م،ص186 .
[2] البناء الفني في رواية الحرب في العراق ،ص187 .
[3] صهيل النهر ص19

الشخصيات ، غير أن الحوار في الرواية لا يتشكل من جمل طويلة فهو خطابات قصيرة تتحدث فيها الشخصية الفنية عن موضوع اجتماعي أوعقائدي.

ذهبت الباحثة إلى أن الخطابات القصيرة التي استغرقت صفحات في الرواية هي مادة حوارية تلفظت بها الشخصيات الفنية في حدود الحوار المقتضب الذي يعد سمة فنية كما ذكر سابقاً في حديث عبد الحميد السحار في استخدام الحوار في سرد الأحداث .

من نماذج الحوار الموجز في رواية صهيل النهر :وذهبت إلى ضاربة الرمل حفرت خطوطاً في الرمل وهرشت شعيرات رأسها البيضاء الباقية أدخلت الجنيهات التي وضعتها أمامها في حرص في جيب جلبابها ... ثم ألقت الودعات أمامها ومضت تحركها في سهوم وقالت :شوفي يا بت الناس لن يأتيك الحمل الا من رجل عجوز فقير وغريب الدار .وضحكت في سخرية وأنا أقول لها، أنا؟ !جميلة الجميلات ، سليلة الحسب والنسب أتزوج من رجل عجوز وفقير ، وخيرة رجال الفريق يتسابقون إلى البطان أمامي ، يجلدون بعضهم بالسياط في بيوت الأعراس لخطب ودي والفوز بتلويحة شبال من شعر رأسي الجميل المدهون بالصندلية، أنا أتزوج فقيراً غريب الديار ؟؟ !قالت المرأة في رثاءٍ أحسست فيه طعنة في أعماقي، ال كايس الجنا تعبان يا بنيتي .[1]

يمثل المقطع الحواري السابق جزءاً أصيلاً من السرد الذي تقوم به الراوية المضطلعة بدور الشخصية الفنية حيث تمثل طرفاً آخر للحوار الذي يختلف مضمونه فنياً حينما يلقى من وجهة نظر مستقلة ، لراوٍ خارجي غير مشارك ، أما في هذه الحالة فدلالة الحوار تعبر تعبيراً مباشراً عن رؤية الشخصية التي تحاور

[1] صهيل النهر ،ص 89 .

وتشارك في الأحداث وتقوم بعملية السرد وقد أسهم النمط الحواري هذا في ربط عناصر الخطاب فنياً ، فصوت الراوية الذي يصدر عنه الخطاب السردي يشكل رابطاً قوياً إلى جانب تعبير مضمون الحوار عن وجهة نظرها الفنية.

كشفت الفقرة السابقة عن أهم مظاهر الحوار في رواية صهيل النهر بوصفه وسيلة من وسائل السرد ، لذلك فهو يتأثر بالخطاب بصورة مباشرة ، وبالتالي بالراوي الذي يهيمن عليه .وقد خلصت الباحثة الى الآتي:

اولاً : حينما يكون الراوي مشاركا في صنع الأحداث ، فإنه يسوق مقاطع الحوار بوصفها معطىً من معطيات السرد ،ينتمي اليه دون أن يهتم بوضع الشخصيات في مواجهة بعضها البعض ، لأنه يكون غالبا طرفاً أصيلاً في الحوار ، ويشكل تعليقه على مضمونه صورة من وجهة نظره الذاتية ، تكشف عن الملامح الفكرية لديه، وتعبر عن القيم التي يؤمن بها مثال لذلك حوارات الراوية في رواية صهيل النهر.

ثانيا : يلجأ الحوار الفني الى الجمل القصيرة المعبرة ، ولكن الخطابات الطويلة المدرجة في الحوار من شأنها أن تجعل الخطاب السردي مستودعا لأفكار المؤلفة الشخصية ، وليست أفكارا فنية نابعة من النص الأدبي اقتضتها ضرورات الخطاب لأنها تخرج بالمتلقي من غمار الأحداث الفنية ،إلى هامش الموضوعات العامة والتي أسهمت في تشكيل الخطاب ، وهكذا فإن عرضها بصورة مباشرة يقلل من قيمتها الإبداعية كثيرا.

ثالثاً:قد لا يكون الحوار ذا قيمة فنية ، اذا لم تتضافر مقتضياته مع الرؤية السردية للعمل القصصي ، والمقصود بذلك ملائمة موضوع الحوار مع الفضاء العام للقصة ، من افكار ومضامين وقيم أدبية ،وتعبير عن الرؤية العامة للنص ، أما اذا عبر الحوار عن مواقف جزئية لا صلة بينها وبين الخطاب ،وانساقت وراء الموضوعات

الإنصرافية للشخصيات فإنها تسهم _ بلا جدال_ في تقويض تماسك النص وهدم بنيته الفنية.

المبحث الأول

التعريف ببثينة خضر

تعريف ببثينة خضر مكي:

اسمها بثينة خضر مكي الأمين ، ولدت ونشأت في قرية سدرة بمحلية شندي ولاية نهر النيل، نالت درجة البكالاريوس في جامعة الملك عبدالعزيز بالمملكة العربية السعودية كلية الآداب لغة إنجليزية كما نالت دبلوم تدريس اللغة الإنجليزية كلية الآداب جامعة الخرطوم وأيضاً دبلوم عالي في الفولكلور جامعة الخرطوم[1] ، وقدمت مجموعة من الأعمال القصصية ،فبدأت كتاباتها منذ الستينات بكتابة الخواطر والنصوص الأدبية كما ذكرت ذلك في" مقاطع على السلم الخماسي " وهو مجموعة كتابات "2" وبعد كتابة النصوص طرقت ابواب المقالة الصحفية ، وبدأت في التأليف والترجمة لقصص الاطفال عبر مجلات وزارة التعليم في دار النشر التربوي.

[1] مقابلة شخصية، دبي – محيصنة ، السبت 4|9|2015م.

فانطلقت كتاباتها معبرة عن ذاتها اي ذات المرأة ، فأوضحت بأن دافعها للكتابة الابداعية التعبير عن ذاتها ، هو وجود حالة شعورية دائمة عندها بالغوص في ظواهر الاشياء. وأيضا طريقة تكوينها الشخصي ، فالإنسان قد يولد ميالا الى العنف او للتعبير عن ذاته بالصراخ ، والإنسان قد يكون اقرب الى الصمت والسكون ، وتركيز الاحداث من حوله في داخله ، واختبار المؤثرات الاجتماعية واجترارها في صمت ، غالبا ما يقوده ذلك إلى أروقة الكتابة الإبداعية[1] "، ولعل هذا هو الى حد كبير ما يسمى بذهول المبدعين احيانا أو القول بأنهم نصف مجانين لأنهم يعطون الناظر من حولهم عينا بينما العين الاخرى تغوص في دواخل الذات المبدعة.

وأيضا من الاشياء التي صقلت موهبتها الكتابية البيئة الجغرافية في" شندي " تلك المدينة الصغيرة الهادئة على النيل بكل مؤثراتها السكانية والجغرافية وجذور تاريخها العريق في النضال ضد المستعمرين والغزاة والحكايات التراثية التي سردت من قبل الجدات ، وكبيرات السن من نساء تلك المنطقة ، اللواتي اشتهرن بقول الشعر ، والفراسة والتأثير في الأحداث التاريخية التي جرت في المنطقة ، ولعل هذا الجانب هو الأوضح في كتاباتها ، خاصة في روايتها" حجول من شوك " حاجة كلثوم مثلت الجدة التي تزور الأضرحة ولا تعمل خطوة في حياتها إلا بإذن من صاحب الضريح (الولي) [2] ، وفي قصص" أشباح المدن " نجد التأثر بحكايات الجدة وكبيرات السن كثيرا ممثلا في شخصية خديجة بت محمود[3].

فأثرت البيئة الجغرافية والاجتماعية تأثيرا فعالا في تكوين ذاتها الكاتبة . وكذلك الاغتراب خارج الوطن كان له أيضا دوره الفاعل في احتراف مهنة الكتابة لبثينة خضر كما ذكرت ذلك في كتابات مقاطع على السلم الخماسي. فالهجرة بصفة عامة ومعايشة الغربة ، تتيح للكاتب فرصة الاختلاء بالذات والنظر الى الوطن ، برغم كل سلبياته بنوع من الحنين الايجابي والاشتياق إلى الأهل والصحبة ، والشوق إلى الأمكنة التي لها مواقع الذكرى في النفس ، يكون مؤثرا في شحنات الفكر

[1] مقابلة شخصية، دبي _ محيصنة، 4|9|2015م.

[2] حجول من شوك – رواية –بثينة خضر مكي – الناشر دار سدرة للطباعة والنشر والتوزيع –الخرطوم – السودان – ط1 – 2004م – ص43 .

[3] بثينة خضر مكي ،اشباح المدن – قصص – المطبعة النموذجية الشارقة – ط1 2000م–ص11 .

وكوامن الشجن ، مما يدفع بالمبدع الى تأطير كل هذا في الكتابة الابداعية ، والهجرة ايضا أتاحت للقاصة" بثينة "الالتقاء بمناخات ثقافية وجغرافية متنوعة اضافت لها كثيرا من الإرث الإنساني في المحيط العربي الآسيوي إلى مكوناتها العربية الأفريقية.

فمعظم كتابات بثينة خضر مكي تصور حرمان المرأة ومعاناتها و لجام لسانها من التعبير عن ذاتها ، ففي رواية (صهيل النهر) تناولت معاناة المرأة الضعيفة وهي تستنجد بأسطورة الفارس القوي في التراث السوداني (ود النمير) الذي يقوم بحماية المرأة الضعيفة وينتصر لها . ينتصر لها من عنفوان الرجل وظلمه لها ولكن آنى لها هذا فتفرغ البطلة همومها و أحزانها ودموعها في خطاب لزوجها الذي تركها وتزوج بأخرى، وتستسلم لأمرها في نهاية الخطاب بقولها": إن من البلاهة حقا أن يسعى إنسان عاقل إلى تفتيت نفسه وإهدارها في متاهات الحزن . لكن خطواتنا محسوبة علينا قبل ميلادنا .. وليكن الله في عوننا من قبل ومن بعد[1]."

فانتهت معاناتها بالدموع المنهمرة والنحيب بالصوت العالي، فالرواية في مجملها هي صرخات للأنثى صرخة في وجه الرجل وأخرى في وجه السلطة وهذه الأخيرة حرمت المرأة من الحرية فسعت إلى خارج الوطن فوجدت المعاناة المضاعفة.

نالت الروائية بثينة خضر مكي عددا من الشهادات التقديرية والأوسمة فحازت على شهادة تقديرية من اتحاد الشباب السوداني في دورته 1998 – 97 م . فازت بالجائزة التقديرية في مسابقة (غانم غباش) للقصة القصيرة عام 1993 م التي نظمها اتحاد كتاب وأدباء دولة الأمارات العربية المتحدة . كما حازت على شهادة تقديرية من رابطة طلاب كمبيوتر مان ضمن فعاليات يوم المرأة السودانية الماضي الحاضر المستقبل ، دورة 2003– 2002 م . حازت على شهادة تقديرية من رابطة طلاب الشهادة العربية بالجامعات السودانية ضمن فعاليات (مهرجان الثقافة الأول 2003 م). فازت بجائزة الشهيد الزبير للإبداع والتميز العلمي في مجال آداب اللغة العربية 2003 م . حازت على وسام العلم والآداب والفنون الذهبي المقدم

[1] بثينة خضر مكي، صهيل النهر، ص14.

من رئاسة الجمهورية تقديراً لما قدمت من أعمال جليلة للدولة في ميدان التربية والتعليم والعلوم والآداب والفنون 2003 م . عضو في البرلمان
(المجلس الوطني) في حكومة الوحدة الوطنية.

أما خبراتها العلمية فهي عملت معلمة للغة الإنجليزية بالمرحلة الثانوية لوزارة التربية والتعليم – السودان , في الفترة من 1990 – 1979 م وأيضاً في الفترة من 1992 – 1990بدولة الأمارات العربية المتحدة [1].

في خلال فترة عملها بالسودان عملت في قطاعات مختلفة تابعة لوزارة التربية والتعليم , وكانت خلال فترة عملها بالتدريس تقوم بالإشراف على الصحافة المدرسية والكتابة في العديد من الصحف المحلية , ونقلت إلى دار النشر التربوية وهي الجهة التي تصدر عنها المجلات التابعة لوزارة التربية والتعليم مثل مجلة الصبيان للصغار ، ومجلة الجيل للشباب ومجلة رسالة المعلم وهي موجهة لقطاع المعلمين وهي أيضاً الجهة التي تشرف على إعداد الكتب المدرسية للمراحل الإبتدائية والمتوسطة والثانوية ,كانت مسؤولة عن ترجمة قصص الأطفال كما شغلت وظيفة تحرير مجلة رسالة المعلم (ثم) مجلة الصبيان.

تم انتدابها من وزارة التربية والتعليم للعمل بدار النشر جامعة الخرطوم لتأسيس كتب ومطبوعات الأطفال وذلك في إطار التعاون بين وزارة التربية والتعليم وجامعة الخرطوم 1988 م . اشتركت في العديد من الكورسات التدريبة التي تعقد لمعلمي اللغة الإنجليزية بإشراف وزارة التربية والتعليم والمجلس البريطاني والمركز الامريكي بالخرطوم . شاركت في سمنار (الدور التربوي لصحافة الطفل) الذي أقامه مركز الوحدة للإعلام والتدريس بالتعاون مع مؤسسة (هانز زايدل1987) .عملت رئيسة قسم النشر للأطفال بدار جامعة الخرطوم للنشر 1990– 1988 م . شاركت في ندوة أطفالنا والتراث التي أقامها المجلس الأعلى للثقافة – جمهورية مصر العربية 1988 – م وشاركت في ندوة الطفل العربي والتراث– الكويت – 1989م . شاركت في ورشة العمل حول حقوق الطفل في السودان1989 م . وكذلك في ندوة اتحاد الكتاب العرب بالقاهرة. كما شاركت في ندوة حرية التعبير

[1] مقابلة شخصية ، نفس السابق.

بمدينة سرت بالجماهيرية الليبية 2006 م . وأيضاً شاركت في ندوة (تنشئة الطفل فيما قبل المدرسة الابتدائية) التي أقامتها جامعة الكويت بالتعاون مع مركز خدمة المجتمع والتعليم المستمر1989 م .وأخيراً شاركت في ورشة العمل حول(صحافة المرأة – الفن الصحفي –الدور التنموي)1987 م ، التي أقامتها مؤسسة هانس زايدل بالسودان .وكذلك شاركت في (المهرجان الثالث لثقافة الطفل 1990م) ،و(ندوة المرأة والثقافة1996 م)، الذي أقامته دائرة الثقافة والإعلام – حكومة الشارقة – دولة الأمارات العربية المتحدة.

النشاطات الثقافية والاجتماعية للكاتبة:

للكاتبة نشاط أدبي وثقافي كبير خاصة في مجال المرأة والأطفال، وكانت تشرف على تحرير صفحات الأطفال في عدد من الصحف المحلية ، مثل جريدة الأضواء1986 م وجريدة السياسة1987 م .نُوقشت أعمالها الأدبية في العديد من الندوات النقدية في السودان والإمارات ومصر.نُشرت لها العديد من المقالات في الصحف السودانية والعربية وترجمت بعض أعمالها إلى اللغة الانجليزية واللغة الفرنسية ، عملت عضواً للمكتب التنفيذي للإتحاد العام للأدباء والكتاب السودانيين . كما انها عضو في كل من : اتحاد الكتاب السودانيين واتحاد كتاب وأدباء دولة الإمارات العربية المتحدة واتحاد كتاب مصر واتحاد الكتاب العرب .وهي أول أمينة للشؤون الثقافية بالاتحاد العام للمرأة السودانية . وأول سودانية تعمل في مجال الطباعة والنشر حيث قامت بتأسيس (دار سدرة للطباعة والنشر).

المؤلفات الأدبية:

للكاتبة أعمال عديدة ، لها مجموعات قصصية وروائية فمن أعمالها :[1]

1. (النخلة والمغنى) مجموعة قصص1993 م.
2. (أشباح المدن) مجموعة قصص1994م.

[1] الجزيرة الثقافية ، حوار مع الروائية بثينة خضر مكي،العدد325،الخميس 16|12|2010م.

3. (أطياف الحزن) مجموعة قصص1996 م.
4. (أهزوجة المكان) مجموعة قصص2001 م.
5. (رائحة الخريف) مجموعة قصص2006 م.
6. (أغنية النار) رواية1998 م.
7. (صهيل النهر) رواية2000 م.
8. (حجول من شوك) رواية2005 م.
9. (غطاء الصمت) نصوص أدبية1996 م.
10. (مقاطع على السلم الخماسي) نصوص أدبية2003 م.
11. (تأصيل التراث في التربية والتعليم) مقالات أكاديمية2004 م.

كتب الأطفال:

1. (فتاة القرية) قصة طويلة للأطفال1993 م.
2. (الأمير الثعبان) قصة مترجمة.
3. (فاسيليسيا الجميلة) قصة مترجمة.

المبحث الثاني

السرد والبناء عند بثينة خضر مكي

أسلوب السرد

يقصد بأسلوب السرد ، طريقة الراوي التي يتبعها في تقديم القصة ، وفي عرض الأحداث من خلال الخطاب السردي ، ويعد أفلاطون [1] أول من فطن إلى موضوع الصوت في الظاهرة الأدبية ، عندما فرق بين القص والمحاكاة ، وقد أورد أن الشاعر في عملية القص المحض يتحدث بصوته بشكل ظاهر ، ولا يسعى لإخفاء نفسه خلف أي شيء كالضمير مثلا ، أما عندما يتحدث الشاعر بلسان غيره فإنه سيتغير موقفه ، ويتقمص شخصيته ، رغبة في إتقان محاكاته , يقوم هذا التمييز للتفرقة بين العرض والمحاكاة بحسب رؤية سيزا قاسم [2] مما يحدد طريقتين للسرد : الأولى تخص الشعر الذي ينبع من رؤية ذاتية , الثانية تخص المسرح وهي تقوم على المحاكاة والتقليد ، وبمزج الطريقتين تظهر طريقة ثالثة وهي خاصة بالملحمة ، وبهذا يكون افلاطون قد ثبت طريقة العرض ، وكل الذين عالجوا هذا

[1] جمهورية افلاطون , ترجمة حنا خباز . مطبعة الصطفى 1929 م ص 68

[2] سيزا قاسم ،بناء الرواية. دار التنوير للطباعة والنشر – بيروت – لبنان – ط 1 1983 م ص 183-184

الموضوع بنوا تصوراتهم على هذا التقسيم , دون إضافة أو تغيير إلا في العصر الحديث .

ميز (جيرار جنيت) [1] فيما بعد أمرين مهمين جدا هما : الرؤية والصوت فالرؤية تتعلق بالذات ، والعين والنفس التي تخبر عن العالم المتخيل ، أي الباصرة التي تلتقط الصور وتشكلها وتعرضها بوعي داخلي تبرز ما تشاء وتحجب – عن الرؤية – ما لا تريد . أما الصوت – وهو الأمر الأكثر أهمية – فإنه يرتبط بالصياغة على مستوى التعبير اللغوي ، فهو عند ما يرى بعين الشخصية ، فإنه ينقل ما يرى ويقصه بعينها ، ولذلك ينشأ ما يعرف بالقص الذاتي كما في السياق الآتي :

"كانت أيام وجودي الأخيرة مع زوجي مرهقة لأعصابي ومعذبة بلغت فيها درجة إيلامي لنفسي ولعاصم مرحلة لا أكاد أصدقها الآن ، كنا قد اتفقنا على إخفاء موعد سفري عن أصدقائنا الكثيرين ، وبينما كنت أنا مستغرقة تماما في حزم الحقائب المثقلة بالملابس وبالمفروشات والأواني القيمة والكثير من الكتب وسندس تكاد تطير من فرحة انفعالها بالسفر ، كان عاصم يبدو مرتبكا حزينا مكسور النفس ، في المطار لم يعلق بكلمة واحدة على المبلغ الضخم الذي دفعه ايفاءً للوزن الزائد في الأمتعة كما كان يفعل عادة ... بقي صامتا يجاهد ابتساما زائفا يغلب به حزنه ويحاول مداعبة سندس ببعض الكلمات التي يغص بها حلقه ورغم حزني فقد شعرت ببعض الشماته عليه[2]. "

لقد تغمصت الراوية في الفقرة السابقة دور الشخصية الفنية ، أخذت تحكي قصتها بوصفها عنصرا مشاركا في عملية تشكيل الوقائع ، من وجهة نظر ذاتية محضة ، متحدثة بضمير المتكلم الذي من شأنه أن يجعل الخطاب ومكوناته عالما يتشكل وفق رؤيتها الشخصية ، حتى عندما تصف أو تقدم أحداثا تنتمي لشخصيات أخرى ، فإنها تتلون بوجهة نظرها ، بأن تتضح الصور والمواقف لوعيها , تظهر

[1] المرجع نفسه ص 183

[2] اغنية النار بثينة خضر مكي ، دار سدرة للطباعة والنشر والتوزيع – الخرطوم السودان – ط1 1998م -ص 136

للمتلقي من الزاوية التي تراها هي . وليس من الزاوية الموضوعية التي ينبغي أن تقدم بها.

فضمير المتكلم الذي اعتمدته الروائية(بثينة خضر مكي) هو ما اصطلح عليه الناقد الروسي(توماشفسكي)[1] بأسلوب السرد الذاتي ، في إطار حديثه عن نظرية السرد ، التي أقامها على فرضية التفريق بين المتن والمبنى ، فالمتن بحسب رؤية توماشفسكي : هو مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها والتي يتم اخبارنا بها خلال العمل , ويمكن أن يعرض بطريقة علمية حسب النظام الطبيعي ويحيل هذا الكلام إلى المادة الخام التي تشكل جوهر الأحداث قبل ظهورها في الخطاب السردي ، أما المبني : فيتالف من نفس هذه الأحداث بيد أنه يراعي النظام ظهورها كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعينها لنا [2] فالمبني هو كيفية ظهور الأحداث في تضاعيف الخطاب السردي , ويحيل إلى الخطاب المتشكل من قبل الراوي وعناصره ، إلى جانب الصيغة المستخدمة ، وأسلوب عرض الأحداث ولعل هذا الأخير هو بيت القصيد لأنه يشير إلى أسلوب السرد, ، وقد قسمه الناقد إلى قسمين فقط هما : أسلوب السرد الذاتي ، وأسلوب السرد الموضوعي .

يحدد الضمير – ضميرالمتكلم – الذاتي الأسلوب الأول ، بينما ينسب لأسلوب السرد الموضوعي كل الخطابات التي لا تستخدم هذا الضمير , ولا تلتزم صيغته ، بذلك يكون للسرد اسلوبان فقط ، أما طرائق العرض فهي متعددة لأنها وسائل للتنويع وقوالب يصب فيها الأحداث , فتأخذ ملامحها, مثل طريقة الرسائل , والطريقة الحوارية , أو المنولوج أواللقطات السينمائية , وهذه الطرائق تخضع لأسوب السرد الذاتي أو الموضوعي , ولكن يلاخظ أن معظ م الباحثين الذين عالجوا موضوع الصوت والصيغة في الفن القصصي , قد صنفوا طرائق العرض إلى ثلاث أو أكثر , منهم عبدالحميد جودة السحار [3] الذي حصرها في ثلاث هي :

- ♦ الترجمة الذاتية ، موضحا أن المؤلف يسرد أحداث قصته على لسان بطل من أبطالها , ويعد من أبسط طرائق العرض وأكثرها قدرة على تطوير أحداث

[1] مراد عبد الرحمن مبروك،آليات المنهج الشكلي , دار الوفاء الاسكندرية ط 1 2002 م ص 29
[2] مراد عبد الرحمن ، آليات المنهج الشكلي، ص 27
[3] عبد الحميد جودة السحار، القصة من خلال تجاربي الشخصية – , دار مصر للطباعة، ط1 ص 36-47

القصص ولكن من عيوبها ، أن الأحداث تعرض فقط من وجهة نظر أحادية هي وجهة نظر السارد – تؤدي إلى اختزال كماً ضخما من الانفعالات والمواقف ، إلى جانب الخلط الشديد بين شخصية السارد والمؤلف ، والشخصية الفنية خاصة إذا عجز المؤلف عن تقديم أحداث مقنعة.

- طريقة السرد المباشر : الذي يقابل (أسلوب السرد الموضوعي) وفيها يقوم السارد بتقديم الأحداث وتفسير سلوك الشخصيات ومواقفها ، وفيها تتدرج الأحداث حتى تصل إلى نهايتها ويظل الراوي يتحكم في عميلة السرد، فيراقب الشخصيات ، ويلم بالجزيئات الصغيرة المتعلقة بالخطاب ، فلا يغفل منها شيئا ، حتى يستطيع أن ينقل تفاصيل الصراع بدقة.
- المنلوج أو تيار الوعي : يذكر أن مبتكرها هو كاتب فرنسي اسمه (ادوارد ريجاردان) وقد صار هذا الأسلوب معروفا عند كبار الكتاب أمثال (جيمس جويس ، فرجينا وولف) هو أسلوب متقدم يتلاءم مع كل طرائق العرض المعروفة ، ويتسق مع أنواع الأبنية والحبكات المستخدمة في فنون القصة ، ويتخذ أشكالا مختلفة مع كل طريقة من الطرق السابقة ، ففي السرد الذاتي يعمل على توضيح الأفكار ، أما مع الموضوعي فإنه يبين ما يختمر ويعتمل في نفوس الشخصيات الفنية ، ولعل الأحداث في المنلوج لا تتسلسل بل تتداعى بحسب حضورها وتواردها في ذهن الراوي لأنه يقدم الصورة الذهنية والذكريات والإنفعالات كما تقع في الواقع.

تعرضت الفقرة السابقة لأهم سمات المنلوج وهو طريقة من طرائق العرض، يخضع لأي أسلوب من أساليب السرد نظرا لمرونته الشديدة التي تطاوع – تقريبا – معظم أنظمة التصميم والبناء الفني القصصي بعامة , إذ يصلح فيه أسلوب السرد الذاتي ، والموضوعي على سواء ، ولعل الأسلوب الذاتي هو الأكثر قربا من طبيعته ،ورأت الباحثة أنه يمكن الوقوف على ذلك بقراءة روايات لروائيين قبل الولوج في

نماذج الخطاب السردي في روايات بثينة خضر، فوقع الإختيار على الكاتبة الجزائرية (أحلام مستغانمي)[1] فرواية ذاكرة الجسد عبارة عن حلم طويل يقوم على التذكر . حيث يرويها الراوي بصيغة ضمير المتكلم المذكر ، متحدثا عن تجربته الذاتية ، بوصفه الشخصية الرئيسية ، ولعل أهمها في الأمر هو قدرة القاصة على توظيف المنلوج في صياغة الرواية ، واعتمادها على أسلوب السرد الذاتي مع تنويع الرؤية من خلال ذاكرة الراوي الذي يمثل في ذات السياق بطلا يستنبط دواخل الشخصيات ويعرض وجهة نظرها من الداخل ، تتكرر طريقة التصميم هذه في الرواية الثانية (فوضى الحواس) غير أن بطلة القصة هي التي تتولى الرواية . معتمدة على ذاكرتها التي تختزن الوقائع الواردة في الرواية الأولى ،لتبني عليها مواقف هذه الرواية ، وهي بدورها تنوع في طرائق العرض مستخدمة الرسائل ، والحوار من غير أن تتخلى – دون مسوغ – عن أسلوب السرد الذاتي ، يقول الراوي : " تلك الليلة التي عبرت فيها الحدود الجزائرية التونسية ، بجسد محموم وذراع تنزف ، وأنا أردد لنفسي بهذيان الحمى، اسمك الذي أصبح وسط اجهادي ونزيفي ، وكأنه اسم لعملية أخيرة كلفني بها سي الطاهر ، كنت أريد أن أحقق طلبه الأخير ، وأطارد حلمه الهارب فأمنحك اسما شرعيا رسميا لا علاقة له بالخرافات والأولياء[2]" . يستخدم الراوي أسلوب السرد الذاتي لنقل وقائع وأحداث الرواية ، بواسطة المنلوج والتذكر الذي ما فتأ يعطر كل سياقاتها ، لعل الجمل اللغوية القصيرة الكثيفة المشبعة بالمعلومات والمواقف تكشف بجلاء عن توتر الشخصية الساردة , وهي تتحدث عن أشياء تقادم عليها الزمن فلا تستطيع استحضار تفاصيلها بوضوح , وإدراجها في شريط لغوي متسلسل منتظم ، بل ترد إلى ذاكرتها كوقائع كبيرة , ممتزجة بالحالة الشعورية ، والانفعال الذاتي الذي – بقدر ما يعكس ما في باطنها – يمنح الأحداث ظلالا نفسية أو إيحاءا معبرا يؤثر في الفضاء الروائي الخارجي.

قصدت القاصة في رواية (فوضى الحواس) تشويش أفكار القارئ وذلك بتعقيد مدخل النص ، فعمدت إلى إختلاق بطل وهمي لقصة وهمية تفكر في كتابتها

[1] أحلام مستغانمي ،ذاكرة الجسد – منشورات أحلم مستغانمي , دار الأداب – بيروت ط 7 1999 ، ص47

[2] ذاكرة الجسد ص 111

بطلة الرواية ، التي كانت ذات علامات دلالية تعينها في أداء دورها كشخصية فنية ، توظف الشخصية أسلوب السرد الذاتي للتعبيرعن هذا الاختلاف ، ثم تسوق مجموعة من القرائن والإشارات الموضوعية لتمنح هذا التوهم قدرا من المصداقية الفنية ، تربط الأحداث والوقائع ربطا دلاليا يحقق المعنى الصريح والضمني للرواية بذلك تصبح الرواية الثانية (فوضى الحواس) امتدادا جديدا للرواية الأولى في أبنيتها الفنية ، وموضوعها ، ويكون المنلوج وأسلوب السرد الذاتي مظهرين أساسيين في تقنيتها وخطابها السردي ، والنص الآتي يفصح عن ذلك : " أجلس على طرف الأريكة أتفرج على رجل أتعرف إليه وأستعيد آخرا عرفته يوما في كتاب سابق ، وكان أيضا رساما من قسطنطينية رجل أعرف كل شيء عنه ، كما لوكان أنا , ولم تفصلني عنه سوى الرجولة ، وجسد شوهت الحرب ذراعه اليمنى ، أيعقل أن يكون هو ؟ أتأمله دون أن أصدق هذا , أتوقع أن يقول شيئا لكنه لا يقل – يواصل تدخين سجارته بالهدوء نفسه ، وفي لحظة ما أشعر أنني اقترب من الحقيقة , ولا يفصلني عنها سوى سؤال واحد , هل خالد بن طوبال هو اسمه الأول أم الثاني[1] ؟.

هذا النص مقتبس من رواية (فوضى الحواس) وهي الجزء الثاني من رواية (ذاكرة الجسد) فكل رواية تحمل اسما مغايرا وتنطوي على قيم فنية مختلفة لكنهما – في موضوعهما – ترتبطان ارتباطا وثيقا قد يصل درجة التعقيد عند القارئ العادي البسيط , ولو تأمل المتلقي النص بدقة , وقرأه باستحضار وقائع النص المقتبس من رواية ذاكرة الجسد , لوقف على قرائن لغوية ودلالية واضحة مثل : ذكر الحرب , والإشارة إلى الذراع التي تنزف من جراء الإصابة في المعارك . ثم بترت هذه الذراع فيما بعد , وصوت المرأة التي تتحدث هنا مقابل صوت الرجل الذي يروي بأسلوب السرد الذاتي هناك , ولكن كسرا لرتابة السرد المتواصل , تخيرت القاصة استخدام صيغة المضارع في النص الأخير .

عرض المبحث للمنلوج في اطار الإهتمام بطرائق العرض , وهي تقنيات بنائية , توظف واحدا من أساليب الصياغة المعروفة , إما أسلوب السرد الذاتي , أو السرد الموضوعي ، اللذين أشار إليهما (رولان بارت) سابقا.

[1] فوضى الحواس، أحلام مستغانمي دار الآداب بيروت –ط7 1999م - ص 266

- **أسلوب السرد الذاتي:**

هو الأسلوب الذي يعتمد على ضمير المتكلم في تقديم الخطاب , وهو طريقة لعرض الخطاب القصصي , وميزتها الأساسية أنها تفرض على الراوي أن يندمج في سياق القصة ويصنع الأحداث ، وذلك بأن يكون شخصية فنية يظهر صوته متلبسا مع صوت المؤلف ، لا سيما صوت الشخصية التي يتقمصها , وقد عد الأمر من عيوب السرد الذاتي ، لصعوبة التفريق بين المؤلف والراوي والشخصية , لشدة تداخلها واشتراكها في الضمير.

يقتصر الأمر على الضمير المفرد (أنا) فقط ، وأنما ضمير الجمع (نحن) أيضا ، مما يجعل العالم المروي ملكا للراوي ، أو الشخصية التي تتولى مهمة الرواية ،حتى في غير الخطابات القصصية الصرفة , كما في اعترافات جان جاك روسو التي يقول فيها : " ولما كنت قد شعرت بأن لي أعداء مستترين وأقوياء في المملكة , فقد رأيت أن لابد لي من أن أغادر فرنسا – برغم حبي إياها – لأضمن راحة بالي , وكانت رغبتي الأولى هي أن ألجأ إلى جنيف , ولكن لحظة تفكير واحدة , كانت كافية لأن تحولني عن ارتكاب هذه الحماقة ، فقد كنت أعرف أن الحكومة الفرنسية –لن تدعني في سلام في أي من هاتين المدينتين , إذا كانت قد عقدت عزمها على اضطهادي , وكنت أعرف أن كتابي (حديث في عدم المساواة) قد أثار ضدي – في المجلس – كراهية كان يزيد من خطورتها أن الهيئة لم تكن تجسر على أن تكشفها علانية " [1]

يأتي هذا الخطاب الطويل كأعتراف شخصي نابع من رؤية ذاتية محضة , لا يستخدم وسيطا فنيا ولا لغة فنية , بل يتداعى كحقائق متعلقة بهذا الشخص , مما يوضح بجلاء إمكانية التباس المؤلف بالراوي أو بالشخصية الفنية في أسلوب السرد الذاتي ، كما يكشف الخطاب قدرة هذا الأسلوب على منح الإعتراف الشخصي أوالسيرة الذاتية سمة قصصية , من خلال رصده لمجموعة من المواقف والأفكار وتحليل مضمونها , واستنباط النتائج منها, على غرار (الحبكة) التي تصنعها القصة

[1] جان جاك روسو، إعترافات جان جاك روسو – مطبوعات كتابي – المؤسسة العربية الحديثة للطبع والنشر – القاهرة ، ج5،ط1 – ص 92

من نسيج الأحداث ، تظهر قوة انتماء هذه السياقات إلى الذات التي تروي ، دون أن يشاركها فيها عنصر على مستوى المواقف ، ففي كل فقرة تتداعى مسميات معينة تسهم في تشكيل الموقف الذي يظهر في صيغة الماضي حيث تعمل الرواية على تجميع تفاصيلها وسردها بضمير المتكلم شأنها في ذلك شأن القصة التي قلما تتطابق فيها لحظة السرد ، مع لحظة تشكيل الحدث المروي لأن صيغة ضمير المتكلم (أنا) تستطيع أن تعبر عن الحدث الذي انحصر في سياق زمني مضى [1] .

لضمير المتكلم سمات كثيرة وهو أحد مميزات أسلوب السرد الذاتي فإلى جانب ما ورد ذكره , فإنه سيتطيع أن يختزل كما ضخما من الوقائع في حيز سردي ضيق ، بالنظر إلى الفترة الزمنية التي يستهلكها الخطاب ، وأبرز ما يعبر عن هذا النص : "وتخرج من ذلك المكان المغلق المزدحم ، وعتمة بخوره الغامض تطوقنا ، وخالتي مدينة تتلكأ بعض الشيء خلفنا لتضع بعض قطع النقود المعدنية في الصندوق المدفون تحت عطاء الضريح بطريقة لم يكن يظهر فيها منه غير الفتحة التي تلقي من خلالها النقود .. ثم تخرج وهي تلهج بالدعاء ، وترفع صوتها بالنذر ...أنها ستكسو الضريح غطاءا من المخمل الأحمر إن تحقق مرادها[2] " .

يكشف النص أعلاه أن ضمير المتكلم الجمع قد يوظف في أسلوب السرد الذاتي ، إذا ما استدعى الخطاب ذلك ، والأمر المهم هو قدرة هذا الأسلوب على طي الأزمنة في الرواية في رواية (صهيل النهر) تحدثت عن طفولتها وعن خالتها الأم الثانية ثم دمجت – الراوية – نفسها في عناصر الخطاب ، هذا الأسلوب قد يمكن الراوية من الحديث بشكل موضوعي عن أمور لا تخصها ، وبصورة أوضح تستطيع أن تستبدلها بالأسلوب الموضوعي في أي وقت وأي موقف ، وهذا يعطي فرصة أكبر للتنويع والتحول السريع في المواقف والمشاهد فيظهر الراوي في صورة موضوعية ، وليست ذاتية كما في هذا النص ": تفتح حاجة مدينة صرة مملؤة بالتمر البركاوي وتكشح بالتمر في كل الإتجاهات , وهي تملأ قبضة يدها من الكيس كل مرة تتعوذ بآيات الله من عيون الإنس والجان ومن شر الحاسدين ثم تناول الصرة

[1] حسين الواد، البنية القصصية في رسالة الغفران ,الدر العربية للكتاب – ليبيا , تونس , ط3 1977 م ص 75
[2] بثينة خضر مكي - صهيل النهر– الناشرون – سرد للطباعة والنشر والتوزيع – الخرطوم – السودان ط 1 2000 م ص18

لصفية. تخرج عمتها صرة من الخرق البالية التي كانت تستعمل في نظافة النفساء والطفلة الوليدة ، تربط الصرة في حرص ثم تلوح بها بعيد فوق أمواج النيل وهي تصيح

_ رمينا الشر .... رمينا الشر.

وتقف لبرهة وترقبها .. تسبح الصرة قليلا وتدور في دوامة ثم تغرق ، أطلقت صفية زغرودة طويلة تجاوبت معها النسوة بالزغاريد والضحكات المجلجلة والتهاني والتفتت نحو عواطف التي كانت قد انشغلت عن ما يحدث بالحديث مع صويحباتها .

– حمدلله على سلامتك .. خلاص .. بعد الليلة دي بإذن الله ما يجيك شر .. أهلنا قالوا يابنيتي ,, النفساء قبرها فاتح حتى الأربعين .. الله يخلي لك بنيتك .. ويرزقك بأخ لها ويغطي عليكم بجناح جبريل[1]."

تخفي الفقرة السابقة ملامح الراوي الذاتي ، بما حملت من موضوعية طاقية طمست أي معالم للذاتية ، رغم حضور الراوية كشخصية فنية , غير أنها ظلت موظفة للرواية دون سواها من أدوار تناط بالشخصيات الفنية ، هنا تتجلى قدرات الكاتبة في الخروج عن المظاهر والتقاليد التي يلتزم بها المؤلفون كتقليد إبداعي , ولكن الأدباء الأذكياء هم من يفتحون للإبداع آفاقا جديدة بنفاذ البصيرة والقدرة على استشراف عوالم أدبية وفنية بكر ،لم تطأها أقلام مبدعة قبلهم ،حيث يقفون على الأفكار الفنية المتعارف عليها ويتصيدونها ، ثم يعيدون صياغتها برؤى مختلفة ، تنزع إلى الابتكار والإبداع لا إلى التقليد والجمود.

- **أسلوب السرد الموضوعي:**

يسمى أيضا بالسرد المباشر أو الأسلوب المباشر ، وهو طريقة للرواية تشبه إلى حد كبير طريقة المؤرخ في كتابة الموضوعات التاريخية ، حيث يجلس ويسجل ملاحظاته عن الوقائع بصورة موضوعية ، ولا يظهر له وجود إلا عندما يتدخل في الموضوع الذي يتحدث عنه ، فهو بتعبير آخر طريقة السرد من الخارج ، تتجاوز فيها الذات الساردة ذاتيتها ، منطلقة من مبدأ موضوعي عن أشياء قد تبدو أنها

[1] صهيل النهر ص 82

مرتبطة بآخرين ، فتلتزم صفة الحياد التام ، ولا تظهر أية إشارة تعبر عن الانحياز لأي جهة أو شخصية أو فكرة.

يتميز أسلوب السرد الموضوعي بقدرته الفائقة ، على تشكيل العوالم القصصية الكبيرة الممتدة في الزمان والتاريخ الحافل بعدد كبير من الشخصيات ، المليء بالأفكار والرؤى ، المشبع بالقيم الإنسانية ، ولا تعد هذه الملاحظات قاعدة عامة ، غير أنها تنطبق على مجموعة من الأعمال الإبداعية العظيمة ، ولعل مبعث ذلك عدم مشاركة الراوي في الأحداث , مما توجب عليه أن يركز على القضايا المتعلقة به كذات ، وبذلك يختصر أحداث القصة في الموضوعات التي تقع في محيط رؤيته ، لا يتجاوزها حتى لا تفقد ترابطها وقوتها ومنطقها ، أو ربما لأن الموقع المقيد خارج دائرة الأحداث يمنحه القدرة على توسيع محيط رؤيته للموضوعات المختلفة , وخير مثال لهذا المظهر رواية (الحرب والسلام) للكاتب الروسي تولستوي [1] ، ورواية (د . جيفاجو) ليوريس باسترناك .

تتوافر الرواية الأولى على عدد ضخم من الشخصيات الإنسانية تتموقع في الخطاب برؤاها المتعارضة والمتناقضة لكنها لا تفصح عن ذلك إلا من خلال السرد الذي يقدمه الراوي بأسلوب موضوعي كما في هذه الفقرة "وفي الطريق تذكر بيتيو أن كل مجموعة المقامرة كانت متفقة على التلاقي في منزل أناثول كوراجيت في تلك الأمسية , وبعد المقامرة تعقد في العادة مباراة في الشراب ، وهي هواية تتفق كثيرا مع بسليح بيير ومتعته المفضلة فقال في نفسه ، ما أبدع الذهاب إلى مسكن كوراجيت ولكنه تذكر على الفور وعده القاطع للأمير أندريه بألا يذهب إلى هناك بعد ذلك ، أنه جريا على عادة ذوي الطبع الرخو غلبه على الفور شوق شديد على الاستمتاع مرة أخرى بذلك النوع من التبذل الذي صار مألوفا له جدا[2]" .

يتولى الراوي الكشف عما في ذاكرة الشخصية الفنية , وجميع التفاصيل الصغيرة لصياغة الحدث القصصي ، فيهتم بالجزيئات الدقيقة التي تسهم إسهاما كبيرا في استيطان الشعور الداخلي لها ، من أجل التعرف على مكونات النفس

[1] ليوتولستوي، الحرب والسلام – –المؤسسة العربية الحديثة للطبع والنشر – القاهرة ،ط1، د.ت .ص106
[2] الحرب والسلام – الجزء الأول ص 65

البشرية ومظاهرها الخارجية المتمثلة في الضعف، والنزوع نحو الهوى ، والسعي وراء المتعة ، إلى غير ذلك من مظاهر ، لا تقصد في ذاتها ، وإنما للتعبير بها عن قيم الحياة عند الفرد لا سيما الوجود الإنساني .

تعد رواية الحرب والسلام من الأعمال الفنية العظيمة في تاريخ الأدب الإنساني ،استطاع فيها الكاتب أن يحشد كماً ضخما من الأحداث والمواقف ، التي بدورها دفعت عددا كبيرا جدا من الشخصيات للظهور في خطاب الرواية مع الإحتفاظ بالخيط الفني الرفيع الذي ينظم نسيج هذا العمل في اتقان ومهارة ، وقد كان اختياره لأسلوب السرد الموضوعي موفقا جدا , سمح للمقاطع الحوارية الكثيرة لأن تتموضع في الشريط اللغوي للخطاب السردي .

يشكل الحوار جزءاً مهماً جدا من التقنية البنائية لرواية الحرب والسلام , فهناك فصول بكاملها [1]في الرواية , تتأسس على الحوار المطلق بين الشخصيات ، لا يوقف تسلسله ، إلا تعليقات الراوي الكثيرة على شاكلة " وقال ببير : صباح الخير يا بنت العم ألا تعرفينني ؟ أعرفك جيدا – جيد جدا , أكثر من اللازم . فسألها بيير مرتبكا ، ولكن في غير إحباط : وكيف حال الكونت !! أأستطيع أن أراه ؟ – الكونت عليل جسديا و معنوياً , ويبدو أن همك الوحيد في الحياة إيلامه بقدر الإمكان . فكرر بيبر قوله أأستطيع أن أرى الكونت ؟ – إن كنت تريد قتله على الفور، ففي وسعك أن تراه[2] ".

يتدخل الراوي تدخلا سافرا في سياق حوار الشخصيات ، بل الأحرى هو الذي يعيد منطوق الشخصيات الفنية خلال سرده الموضوعي للأحداث ، ولكي يرتبه ويربط دلالته بمعنى القصة , يعلق على الحوار وبذلك يهييء البيئة الصالحة لذلك ، كما يفيد تعليقه في إيضاح التأثير الجانبي الذي – يظهر ملامح الشخصية من غضب أو ارتباك أو حزن أو فرح – يدخل ضمنا في تطوير الحدث دون اللجوء إلى السرد المباشر، الذي من عيبه أن يبرز بعض المواقف بشكل تقريري ساذج.

[1] الحرب والسلام، الفصل 8 إلى 13 من الجزء الأول
[2] المصدر نفسه ص 146

هذا فيما يتعلق برواية الحرب والسلام أما رواية (د.جيفاجو) فقد وجدت صدى كبيرا في الستينات من القرن الماضي ، وقد التزمت أيضا بموضوع السرد الموضوعي ، ولعل طبيعة أحداثها قد فرضت عليها هذا الأسلوب , فقد انطوت على قدر هائل من الوقائع التاريخية في فترة المخاض التي عاشتها روسيا في السنوات الأخيرة من حكم القياصرة وتداعيات الثورة البلشفية وأحداث الحرب العالمية الأولى كل هذه الوقائع انتظمت في نسيج الرواية . مما أعطى هذ الأسلوب ذا الطابع التاريخي القدرة لأن يجيد ويتقن إبرازها كما في الفقرة الآتية : " وأدرك كل امريء ممن يعملون في السكك الحديدية أن الإضراب كان مقبلا لا ريب فيه , فلم تكن ترجئه سوى الحاجة إلى حجة أو علة ، وحان موعد دفع الأجور , في يوم بارد مكفهر من أيام أوائل أكتوبر ... وانقضى وقت طويل دون أن تصدر التعليمات من قسم الحسابات , ثم أقبل على المكتب سالم يحمل قائمة الأجور وكومة من دفاتر العمال (السراكي) كانت محجوزة لحساب الغرامات الموقعة على أصحابه. [1]

عمل الأسلوب الموضوعي في رواية باسترناك هذه ، على تصوير الجو الاجتماعي المضطرب في روسيا القيصرية قبل الحرب الأولى وأثناءها، وكشفت فيما بعد عن تداعيات الثورة البلشفية وذلك بالحفر الأفقي في طبقات المجتمع ، بالتركيز على شريحة الطلاب . ثم تابعت المشاهد الروائية نقل الوقائع المتعلقة بحياتهم إلى أن ماتوا ، أو انسحبوا من مسرح الحدث ، وهذا من مميزات السرد الموضوعي ، الذي يعطي الراوي الخارجي مساحة لأن يلتقط المشاهد المنظورة وغير المنظورة ، وأن يتطفل على الشخصيات الفنية ويقرأ أفكارها , ويتحدث عنها حتى بعد موتها , بل وينقل ارهاصات ولحظات حاسمة في تاريخ الشخصية ، من غير أن يقحم نفسه في النص الروائي.

إن أسلوب السرد الموضوعي والذاتي من أبرز أساليب عرض الحدث والخطاب معا ، وهذا ما يميزه عن طرائق العرض التي تدرج معه , مثل طريقة الرسائل ، والمنلوج الذي تناوله هذا المبحث آنفا ، إلى جانب الحوار ، والعرض السينمائي ، وإن كان الباحث يميل إلى تصنيف الطرائق المذكورة , ضمن تقنيات

[1] بوريس باسترناك - د جيفاجيو - المؤسسة العربية الحديثة للطبع والنشر – القاهرة ، ط2– د. ت -ص65

التصميم والبناء القصصي ، لأنها تعتمد على هذين الأسلوبيين – الذاتي والموضوعي – في كل الحالات , مما يجعل وجودها أمرا حتميا لا غنى عنه , أما هذه الطرائق فيمكن الاستغناء عن واحده منها أو اثنين ، حسب إمكانات المؤلف , والموضوع الذي يعالجه وقدرته على توظيف عنصر الراوي توظيفا جيدا ، لأنه المحور الرئيس في العملية الإبداعية ، وقد لاحظ النقاد أن قيام الراوي بمهام فنية محددة, برجع في المقام الأول إلى توظيف المؤلف لهذا العنصر – في تضاعيف العمل القصصي ، وكل توظيف يمنح الراوي – في أسوأ العروض – خصائص وسمات ذاتية , تحيل إلى مسميات تصنف الرواة , ويشترك في ذلك أسلوب السرد ، ووجهة النظر أو الرؤية أو الصيغة ، قرب الراوي من المؤلف والشخصية ، أو بعده منهما أو من أحدهما . ولإيضاح هذا الموضوع لابد من تناول الباحثة لبعض النماذج من روايات الكاتبة لتبين الخطاب السردى فيها .

الخطاب السردي في رواية أغنية النار:

أغنية النار هي أول رواية للكاتبة بثينة خضر مكي، تعالج موضوع الزوجة العقيم التي يضطر زوجها للزواج بأخرى، فالشخصية الرئيسة" رجاء "متحضرة وعلى درجة كبيرة من الوعي ، بل هي مهمومة بالقراءة والإطلاع وهي على النقيض من زوجها الذي يعمل ضابطاً برتبة عسكرية كبيرة ، ويبدو الفرق واضحاً بين الزوجين ، ومما ساعد في اتساع الهوة بينهما عقم الزوجة وعدم تمكنها من الإنجاب، برغم المحاولات المتكررة التي قام بها الزوج لعلاجها من هذا العقم . ومنذ بداية الرواية تشير الكاتبة الى علاقة الزوجة بشخص غير زوجها اسمه (محمود) وهوأقرب ل (رجاء) من زوجها عاصم فهو لا يجد حرجاً من مخاطبتها بكل عبارات الشوق ، وهذه العبارات تجد صداً طيباً في نفسها من مثل قول الراوي على لسان محمود ... " أنا حقاً سعيد بعلاقتي بك بل وبها فخور وأتمنى صادقاً أن تزداد هذه الصلة متانة وقرباً وأن تتصل فنحن في هذا الشتات القاسي أحوج مانكون لما يربطنا بأحبابنا وأوطاننا .. ولا

أخفيك سروري بوجودك الواثق والمطمئن في حياتنا الأدبية التي ظلت تعاني من الجفاف زمن غياب الجنس اللطيف وذلك لأن معظم اللائي يلجن هذه الساحة (يسترجلن) ويسلبن المرأة أعز ماتملك أنوثتها[1] ."ومحمود وعاصم على طرفي نقيض فالأول مثقف مهموم بقضايا الوطن بينما الثاني لا يهمه سوى نفسه.

ومحمود يهتم بالزوجة ويحرص على قرآءة كتاباتها، وهو كثير الإعجاب بهذه الكتابات الأمر الذي يقربه للزوجة ، أما الزوج فلا علاقة له بالإبداع ولا بكتابات زوجته. رجاء تواصل علاقتها بمحمود وهي تعلم إنه متزوج من إنجليزية على ذلك تستمر العلاقة الثلاثية ولا تنتهي الا بموت محمود . يكرس جزء كبير من الرواية لوصف هذه العلاقة وعادة ما يبدو الزوج على هامش الأحداث. تنتهي الرواية ويفصل الزوج من عمله مما يضطره للعمل بالخارج وترافقه زوجته برفقة ابنة أخيها حديثة الولادة (سندس) الأمر الذي يتقبله زوجها على مضض ويعود الزوج الى الوطن ليتقبل العزاء في والدته ، وأثناء المأتم تظهر شخصية(سمية) وهي شخصية جديدة لم يسمع بها القاريء من قبل ، وهي ابنة خالة الزوج عاصم، وقد أوصته أمه بالزواج منها قبل وفاتها، وتلقى هذه الوصية هوىً في نفس الزوج ، خاصة بعد أن أكتشف جمال سمية وأنوثتها الطاغية . ويتم زواجهما ويعود عاصم إلى مقر عمله ، وحينما تكتشف (رجاء) هذا الأمر لا تقبله منه وترفض أن تعاشره معاشرة الزوج ، وتكره الحياة معه، وتطالبه بالطلاق ، وإزاء موقف الزوجة يوافق عاصم على رجوعها للوطن دون أن يطلقها . وتنتهي الرواية وقد عاد الزوج عاصم إلى الوطن ليتصل بزوجته بعد طول غياب ،وهذه المرة تقابله الزوجة بلهفة وشوق ويواصلان حياتهما الزوجية على خير وجه.

[1] أغنية النار ، ص55 .

هذا هو التسلسل لقصة الرواية المتخيلة ، غير أن تفاصيلها لا تأتي بهذا الانتظام في الخطاب السردي، وتتداخل بشكل كبير تتوزع على أجزاء الرواية، يربطها منطق الأحداث، إذ تضم الرواية إلى جانب الأحداث المتعلقة بالقصة الرئيسة ، أحداثاً أخرى فرعية، تتداخل هي أيضاً بدورها في الخطاب السردي، لتسهم في عملية بناء وإضاءة جوانب القصة المتخيلة ، وتظل شخصية الراوي هي الدعامة الأولى في عملية البناء حيث قامت بربط اجزاء القصة ، لأن وحدة السرد – كما يرى حنا الفاخوري – تقوم على شخصية البطل إذا كانت هي الشخصية المحورية " أو تقوم على تلاحم الوقائع بحيث تتبع تصميماً معيناً، وتسير متساندة غير متزاحمة، بحيث يقع كل حادث في محله مطوراً ماقبله ما بعده ، ذلك في تعاون معقول ، وفي تناغم بين الموضوع والوقائع يوفران المتعة الأدبية[1]."

يبدأ الخطاب بوقائع عودة البطلة (رجاء) إلى قريتها في شمال السودان عند ضفاف النيل " أخبرته أنها ستسافر لزيارة والدتها المريضة ، وانها ستمكث في قريتهم في اقصى الشمال عند ضفاف النيل لمدة أسبوعين حتى تستطيع أداء واجبات العزاء ..وتهاني الأفراح لأهلها هناك[2] ."فقول الراوية (أخبرته) يتبادر الى ذهن القاريء أن الضمير راجع للزوج ،ولكن المفاجأة أن الإخبار لشخص آخر تربطه بها علاقة حميمة ، فطيفه يلاحقها ولكنها تفاجأت بوفاته" لم تسمع بقية الأخبار توقفت كل حواسها عند تلك الكلمات).. توفى أمس بالسعودية إثر نوبة قلبية مفاجئة الدكتور محمود كمال الدين وسيصل الجثمان في الساعة الثالثة مساء ويتم الدفن بمقابر فاروق ويقام المأتم"[3]. فالكاتبة في بداية الرواية اعتمدت على أسلوب السرد الدائري كما ذكر سابقاً، فعادت الى سرد القصة كاملة.

[1] حنا الفاخوري ، الجديد في الإنشاء العربي ، دار الكتب اللبناني ، بيروت ط2 1964م، ص53 .
[2] بثينة خضر ، أغنية النار ، ص8 .
[3] المرجع نفسه ، ص9

لجأت الراوية في رواية أغنية النار الى لون آخر من الوان السرد وهو الموضوعي ، فاستخدمت الصورة المباشرة في نقل الأحداث، وتقف خارج إطار الخطاب المروي ، ولعل تركيزها الشديد على شخصية بطلة الرواية دون سواها من الشخصيات الأخرى ، قد حصرت عالمه في المشاهد المرتبطة بها ، فهي تعمل على نقل المواقف المعبرة عنها ، وتتسلل الى باطن الشخصية لتستبطن نفسيتها بانتقالها من السرد الذاتي الى الموضوعي كما في الفقرة التالية" وجد عاصم نفسه مضطراً إلى استخراج شهادة ميلاد جديدة لسندس ووضع اسمه مكان اسم الوالد .. بدلاً عن عادل وذلك حتى يستطيع إرفاقها في جواز سفري ومن ثم استخراج تأشيرة السفر للسعودية ...الخ."[1] ثم ينتقل الراوي الى السرد الموضوعي" لاحظت رجاء بعد رجوع عاصم انه يبدو دائماً مشغولاً ومتباعداً عنها . ظنت أن الأمر يعود إلى حزنه على والدته . حاولت مواساته والترفيه عنه وقد تذكرت الأيام العصيبة التي مرت عليها بعد وفاة والدتها."[2] يلاحظ أن الراوي يتسلل إلى داخل شخصية البطلة ليكشف عما يدور بخلدها من تصورات وأفكار ، ولكن سرعان مايباشر السرد ، ولعل هذه النقلة الفجائية في ضمير السرد – من ضمير المتكلم" انا "إلى ضمير الغائبة " هي " من شأنه أن يقوض الحدود الفاصلة بين الشخصية الفنية المحكومة بقواعد العمل الداخلي وبين الراوي بوصفه اداة للسرد ، هذا المظهر يقرب صورة المؤلفة كشخص من صورة الراوي ، في توافر هذا الأخير على قدرات المؤلفة، في التحول والانتقال من صفة إلى أخرى دون أن تقيدها قيود ، أو تحد من حركتها حدود وعوائق.

يعمل الخطاب السردي في الرواية على عرض الحدث الفني بطريقة مشهدية ، وقد كان لأسلوب التعبير الموظف دور كبير في تحقيق ذلك، فالفعل

[1] المرجع نفسه ، ص103 .
[2] أغنية النار ، ص 130 .

المضارع الذي يظهر في الخطاب بكثافة يبرز الحدث في مستوياته المختلفة، كفعل من خلال الزمن الحاضر الذي يعبر عنه، ويتوافر على الاستمرارية كونها مظهر من مظاهر الفعل المضارع، كما ينطوي على الفعل الماضي من خلال سرد الراوي لهذه الأحداث التي تبدو باستخدام حيل القص وفنيته – أنها انقضت وتحققت، ليس في الخيال فقط وإنما في أرض الواقع، يقول الراوي ": وفي إحدى السهرات بمنزل إحدى صديقاتها بدت رجاء في قمة روعتها ..تضحك ..وتغني وتدهش الجميع بنكاتها الحلوة وسخريتها ومداعباتها المرحة المحببة، وبدا عاصم شغوفاً بها يتملأها في شوق وكأنهما عروسان في شهور زواجهما الأولى وحال أن انقضى الحفل وركبت إلى جانب زوجها في السيارة .. اكتسى وجهها قناعاً عابساً متجهماً والتزمت الصمت التام."[1]

يلاحظ أن المضارع لا يكاد يغيب عن جملة واحدة في الفقرة السابقة، فالمؤلفة عمدت إلى إيضاح الصورة السردية لأي موقف أو مشهد، بواسطة جملة يدخل في تركيبها الفعل المضارع كجزء أصيل، أما ضمير الغائب الذي يحرك عجلة الأحداث في السرد فإنه يدفع بالتفاصيل والمواقف، فتتشكل الوقائع، ثم تتضح وتأخذ بعداً إيحائياً بواسطة الفعل المضارع ، إذ ان الوصف الدقيق لحركة الشخصيات وسكناتها وإيماءاتها، تظهر في نبرة الراوي، وتعطي الخطاب السردي حيوية، ولعل هذا المظهر يقود للحديث عن اطلاع الراوي على أدق التفاصيل المتعلقة بالشخصية الفنية مما يؤكد ان الراوي خارجي، وأن مشاركته في الأحداث مجرد لعبة فنية، ابتدعتها المؤلفة لتوهم المتلقي بالمشاركة، وقد استخدمت بعض التعبيرات التي تثبت هذا الزعم مثل ":سنوات طويلة مرت منذ عودتي للخرطوم ..لم أستطع الإقامة في بيت الأسرة وفضلت أن أؤجره لأحد موظفي السفارة العمانية وبذلت جهداً كبيراً في

[1] المرجع نفسه ، ص 132-133 .

اعداد الشقة الموجودة بالطابق الأول التي كان يسكنها عادل مع رجاء والدة سندس . كرهت السكن فيها في البداية"...يوضح هذا النص أن الراوية تشاهم في الأحداث، ولا تعدو مشاركتها حدود التخيل والاستنباط والتذكر واستقاء المعلومات .

الخطاب السردي في رواية صهيل النهر:

ترتبط رواية صهيل النهر بالرواية السابقة " أغنية النار" كما ساذكر لاحقاً في مميزات الكتابة للروائية بثينة خضر، تتشكل قصة صهيل النهر من خلال السرد الذاتي الذي تقوم به الراوية بشكل مطلق ، وتدور وقائعها حول شخصية رجاء تلك المرأة التي قدُّر لها عدم الإنجاب، فعاشت في صراع مع ذاتها خاصة بعد أن تزوج بأخرى ، هذا الصراع بين الرغبة إلى مرافقة زوجها والسفر معه وبين الكبرياء والتمتنع بأن تذهب وهو فضَّل عليها أخرى، فاختارت الهجرة إلى جنيف، لعلها تجد السلوى في السفر ، فقابلت احدى صديقات الطفولة في قريتها وهي سناء ممن هاجر للتصنيف السياسي من قبل الدولة.

فتتحسر على الهروب من الحزن والقيود التي تكبل المرأة في السودان إلى ما هو أسوأ وهو الحرية والانتهاك في بلاد الغربة أو الدول الأوربية ، فتصرح في نهاية القصة بأنها راهنت على الحرية والبحث عنها ولكنها خسرت هذا الرهان بقولها:"ها أنذا الآن ... امضغ خاطراً منكسراً اجتر نقوش الذاكرة ولم يتبق في العمر سعة لتذوق اللذات الهشة ..الحاضرة أو الآتية كيف يمكن أن نحتفظ بطعم المنقة في اللحظات الروحية المتفجرة، ونحن نقترف سعادة لا نشعر بوجودها في وقتها؟[1]

كيف يمكن أن نحتفظ بها في الذاكرة المتعرقة برهق الغربة وضجرها ... وضجيج عجلات الزمان القاسية التي تطحن أعمارنا؟ ...

[1] صهيل النهر ،ص 123.

وأخيراً تحتمي بالنهر الأب الكريم ، الذي احتمت به بنات الجعليين ، إشارة الى ما حدث في المهدية ، فاحتمت به صديقة الطفولة (بدرية)عندما سمعت خبر وفاتها غرقاً من التلفاز وهي مفقودة ، تحتمي به في بث شكواها ، وليس بأن يحتضنها كما احتضن صويحباتها.فأدخلت الكاتبةالنص الآتي مدعمة به قصة بدرية ،" استمر الصراع بين الجعليين وزعماء التعايشة , واتهم الخليفة الجعليين بالاشتراك في تهريب سلاطين باشا عبر تجارهم الذين كانوا على اتصال مع الجيش المصري في الشمال .وفقد الخليفة الثقة فيهم وفي زعامتهم، وأصبحت العلاقة مشحونة بالتوتر , ثم جاء غزو الإنجليز لدنقلا في شتاء عام 1896 م , وانهزمت جيوش المهدية وعادت فلولها إلى أم درمان . واتضح جليا للخليفة أن ذلك الهجوم بداية لغزو شامل للدولة المهدية . فاستدعى قائده في الغرب محمود ود أحمد بكامل جيشه ، و كان الخليفة يتوقع أن يزحف الإنجليز من الدبة عبر صحراء بيوضة إلى المتمة كما فعلت حملة الإنقاذ عام1885 م . لا شك أن خطر الغزو جعل قيادة الدولة في حالة توتر زائد . فاستدعى الخليفة زعماء الجعليين للتفاكر معهم حول إخلاء المتمة لتكون قاعدة عسكرية لجيش محمود , وليستحثهم على استنفار أهلهم للجهاد ، وكان الجعليون قد قاسوا من قبل من جيش ود النجومي عندما حل بأرضهم في طريقه شمالا . ثم سمح لزعماء الجعليين بالعودة إلى بلادهم لكنه أبقى زعيم القبيلة عبد الله ود سعد في أم درمان ، وسعى عبد الله جاهداً ليعود إلى دياره دون جدوى ، وأخيرا قام برشوة بعقوب أخ الخليقة , فسمح له بالعودة , ويبدو أن الخليفة أدرك أنه أخطأ في ذلك القرار ، فأرسل مجموعة من الهجانة للحاق بعبد الله وإرجاعه إلى أم درمان ، ولكنه أفلت منهم سواء بقتلهم أو برشوتهم ، ووصل إلى المتمة. وانقسمت آراء الجعليين . فالرحيل من المتمة إلى شندي فيه إهانة لزعامتهم ، كما أن مصادمة الخليفة وجيشه عمل انتحاري ، واقترح بعضهم الهرب واللحاق بجيش كتشنر في

دنقلا، واعترض عبد الله ود سعد وقال قولته المشهورة ، واجعاني مرقة نمر من شندي ... وأخيرا قرروا الصمود والمواجهة. فبدأ ودسعد في جمع أهله وتحصين المتمة ، وأرسل إلى القرى يستنفر أهله للحاق به والانضمام إلى المقاومة ، كما اتصل بكتشنر يطلب مده بالسلاح والمؤن وأن امكن بالرجال ، فأمر الخليفة قائده محمود ود أحمد أن يتحرك من كرري فوراً ويجد السير إلى المتمة ليصلها قبل أن تصل امدادات كتشنر . ووصل محمود إلى المتمة على رأس عشرة آلاف مقاتل . واوقع محمود بالجعليين مذبحة . فقدوا فيها نحوا من ألفين ثم طارد فلولهم إلى أبو طليح ... وعبث الجيش في المتمة نهباً وسلباً ، وألقت بعض نساء الجعليين بأنفسهن في النيل فراراً من عار السبي".[1]

هذا ملخص الخطاب السردي وقد ضم عدداً ضخماً من الحكايات الصغيرة إلى جانب الحكاية الرئيسية ، لم يقتصر الخطاب على السرد فقط بل أسهمت مصادر أخرى في تشكيله مثل حديث الشخصيات الفنية، والمقصود به الوحدات التي تلفظ بها بعض الشخصيات الفنية، ولكن بحضور الراوية المضطلعة بأمر الخطاب ، وقد حكت الشخصيات الفنية الأحداث التي لم تشارك فيها الراوية، كما غطى حديثها مساحة واسعة من خارطة الخطاب السردي.

اعتمدت الرواية على أسلوب السرد الذاتي كطريقة لتقديم الخطاب السردي، ابتداء من جملة الاستهلاك الأولى " تمنيت لو كان بإمكاني التقاط الذرات الهوائية المشبعة بتوتر الشوق الناري المتوهج لحد اللا انطفاء ..... اليوم سافر زوجي عاصم ...".

[1] منقول من رواية صهيل النهر ص 118-119(محمد سعيد القدال –تارخ السودان الحديث 1820-1955.ص209)1-

تفصح الراوية عن وجودها من خلال ضمير المتكلم الذي يصبح سمة فنية تطبع الراوية كما تحدد موقعها وروايتها للأحداث المروية، حيث تظهر كشخصية فنية مشاركة، تسهم في صنع الأحداث وتتولى مهمة روايتها إلى جانب الشخصيات الفنية الأخرى .مما يؤكد السرد الذاتي (ماذا كتبت) فتقدم الراوية قصتها كقصة رئيسية في الرواية، والراوية بطل القصة بجانب قصة سناء التي تأتي ملازمة أو موازية للقصة الرئيسية، وقد سمحت الراوية لقصتها أن تتداخل مع القصص الفرعية، مما أوحى بواقعية الأحداث ، ومنح الخطاب حميمية سردية وصدقاً فنياً.

تستهل الراوية قصتها(.... سافر زوجي عاصم ويا ليته لم يسافر) وبينما تسترسل في سردها تنفتح على تفاصيل قصة (فاطنة) السمحة وهي أسطورة (لازمت القصة الرئيسة، وتحركت القصتان في الخطاب السردي تسيران جنباً إلى جنب، تضيء كل منها للأخرى، ولكن التداخل بينهما يكون كبيراً إلى درجة التماهي التام ، فيفسح المجال لقصة سناء التي لازمت الأسطورة إلى نهاية الرواية ، فنجد الراوي لا ينسحب من القصص المتداخلة، وبالأحرى لا يترك المجال للشخصيات الفنية أن تستقل بذاتها، إلا في إطار ضيق جداً، يتمثل هذا الإطار في حوارات قصيرة ومحدودة مثل حوار سناء مع ضابط التحقيق" وقد سألها عن المقال الذي نشرته في صحيفة الحرية وماذا قصدت به قالت في كبرياء:

- أقصد به الصالح العام.
- ومن هو الصالح العام يا آنستي الجميلة...
- أرجوك لا تلمسني.

• إنتي لسة شفتي حاجة"[1]

وكذلك الحوار في أسطورة فاطمة السمحة فدمجت الرواية دمجاً محكماً، آلفت بين تفاصيل هذه القصص، حتى صارت شيئاً واحداً.

استطاعت الراوية أن تحكم سيطرتها على فعاليات الخطاب وحركته، بحيث صارت الوقائع تنتظم في المتن الروائي وفقاً لرؤيتها، تقدم وتؤخر حسب ما يقره منطق حضورها الفني، وتعرضه ذاكرة المؤلف الإبداعية.

وظفت رواية صهيل النهر العديد من آليات السرد الروائي وبشكل دقيق، بعضاً من الأنماط السردية ، كالشعر والمذكرات والأسطورة ، التاريخ، بقية شحن الخطاب بقيم إبداعية تعمل على بلورة ما يعرف (بالإغناء الروائي)[2] ويعني به استخدام الأدب الشعبي والموروث الأدبي والتاريخ والأسطورة و أدبيات المتصوفة، وكل ما من شأنه أن يشحن الخطاب السردي بأدوات مختلفة تزيد فعاليته في التعبير عن قيم الرواية الجوهرية في رؤية فنيه لتحقق المنفعة الجمالية والمعرفية في وقت واحد، وقد عمدت الكاتبة للوصول إلى هذه الغاية وتوزيع الأدوار على الشخصيات الفنية في الرواية بعد أن تحقق وجودها الفني على مستوى القصة كعناصر تؤدي وظائف حيوية إلى جانب تعبيرها عن الأفكار والرؤى المختلفة ، وممارسة الفعل الاجتماعي والإنساني، تماماً كالنماذج البشرية التي قدمت خبرات موضوعية شكلت جزءاً مهماً من الخطاب والقصة معاً، يحصر من ذلك المشاهد التي روتها (سناء) فضلاً عن الوقائع التي روتها (حاجة مدينة) بالإضافة إلى تجربة رجاء متمثلة في شخصية الكاتبة.

تقدم الكاتبة الأحداث في الرواية من وجهة نظر ذاتية ، مستخدمة الرؤية الداخلية لأنها هي التي تضطلع بأمر الخطاب السردي ، غير أنها تظل تأخذ

[1] صهيل النهر ، ص101-102 .
[2] سعيد بنكراد ،السرد الروائي وتجربة المعنى ، الناشر المركز الثقافي العربي ،بيروت الدار البيضاء، 2008م ، ص269 .

التفاصيل من الشخصيات الروائية الأخرى لتدعم بها ذاكرتها ، وهي تستتر خلف ضمير المتكلم المفرد لنقل الوقائع ، وقد أتاح السرد الذاتي الذي تبنته الكاتبة في عملية تشكيل الخطاب فرصاً كثيرة للرواية للتنقل في مستويات الزمن ، بحيث لم تعد تلتزم خطاً واضحاً تسير عليه ، بل أضحت الوقائع تتداعى إليها بتلقائية، لا تربطها سوى قرائن وإشارات موضوعية ، تسوق حضورها في السياق.

وهكذا تشكل الخطاب السردي في إطار الرؤية الداخلية التي انتخبتها الراوية، كمشارك تستنفر خبرة الشخصيات، وتتيح لها المقام لتستطرد في سرد تجربتها دون تدخل ،وقد أملى عليها هذا المظهر أن" تقف عند حدود ماتستطيع الشخصيات أن تلاحظه وتعرضه ، فيجري كل شي تماما كما لو أن شخصية تتناوب الدور مع الأخرى لتكون مرسلة للقصة [1] فتتحول الشخصية الفنية إلى راوٍ ينفذ صوتها بشكل غير مباشر من خلال صوت الراوية الفني.

الخطاب السردي في رواية حجول من شوك:

تعرض الرواية بشكل رئيس قصة (نصرة) التي ولدت في أسرة فقيرة ، وفي كنف والد يجترع الخمرة صباحاً ومساءً، ويكيل مكاييل من الظلم على والدتها، فنشأت وحيدة في غم وهم،رحل عنها والديها، ولم تتزوج بعد، فقد منعتها والدتها من الزواج برجل قانوني يدعى(مهدي) ، فاعتزلت الزواج من بعده لحين، ولكن ضغوط الحياة المعيشية والاجتماعية أجبرتها على الزواج، فتقول الراوية ":قبلت الزواج من ميرغني عندما جاءها يعرض عليها مرافقته حياته بعد وفاة زوجته في حادث حركة مروع .

[1] رولان بارت ، مدخل الى التحليل البنيوي للقصص ،ترجمة محسن عياش،مركز الإنماء ، ط1، 1991م_ص72

وقد جاءته فرصة العمر للعمل بالسعودية، مدرساً للغة الانجليزية، منتدباً من وزارة التعليم بالسودان[1]"سافرت بعد ذلك إلى السعودية، وتواصلت المعاناة فزوجها لا يستطيع العيش من غير خمرة، فكأن التاريخ يعيد نفسه بالنسبة إليها، وتعرضت للتحرش من قبل عامل آسيوي.

فتزداد (نصرة) قهراً وسوءاً عندما تشككت في نسبها العربي على الرغم من امتلاكها ما يثبت ذلك ،حين اشتكت لها ابنتها من زميلاتها في المدرسة ومناداتها يا عبدة، فتعلن اعتزازها بسودانيتها، وتدافع عن ذاتها المهددة وكرامتها المهانة.

هذا هو ملخص أحداث رواية حجول من شوك ، ولعل عقدتها المفككة هي التي تجعل تفاصيلها تبعد عن الإثارة والتشويق، برغم وجود الشخصية الرئيسة التي تتجمع عندها كل خيوط الرواية، ولكن القرائن التي تربط شتات الوقائع ضعيفة، وتفتقد إلى الرؤية الكلية التي تجعل منها وحدة متكاملة، قادرة على شد انتباه القارىء لملاحقة تفاصيل القصة، وقد كانت الأحداث في مجملها عبارة عن ملاحظات وتفاصيل ذاتية تستمد منها الرواية ديناميكيتها، فلا الشخصيات، ولا رؤيتها، ولا أفكارها، ولا عالم الرواية المختصر في ذات الشخصية الرئيسة، قد استطاعت أن تحرك عجلة السرد، بل السلوك الشخصي الذي يصدر عن هذه الشخصية، مما يؤطر فضاء الرواية في حدود سردية وفنية ضيقة.

اتبعت الرواية خطة واضحة في السرد لانتاج الحدث ، وبلورته ، فالشخصية الرئيسة هي الفاعل والمحفز الأول للوقائع، وما دون ذلك لا يعبر الا عن أشياء هامشية يرصدها الراوي ويدرجها في سرده ، دون أن تكون لها تأثير وفعالية في سياق الأحداث ،مما يجعل خطاب الرواية آلية فنية تخضع لحركة الأحداث المنبعثة

[1] حجول من شوك، ص71-72.

من السلوك الفردي للشخصية الرئيسة، وليس شكلاً سردياً مستقلاً يحقق وجوده تبعاً لحركة الشخوص والأحداث ، وتفاعل اللغة السردية مع الصور والمشاهد والتفاصيل الصغيرة، لتقديم عالم فني متكامل .فالراوي يتابع خطوات الشخصية الرئيسة ، ويلاحظ حركتها وسكونها ، ويعلق على ما حولها حتى يصنع الحدث، ولايألو جهداً في استبطان دواخلها، وفض أسرارها وما يعتمل في نفسها، وما تطرح فيها من أسئلة لا يجتهد في الإجابة عنها أو رفضها أو قبولها، لذا كان ملخص الخطاب السردي كما يلي:

يبدأ الراوي الخطاب بسرد منلوج يتعلق بالشخصية الرئيسة ، وهو عبارة عن صور متقطعة لا تشكل مشهداً واضحاً، فبدأت الراوية الرواية بقصة (محجوب) ، ثم قفزت إلى قصة (نصرة) والقصتان لم تسيرا جنباً إلى جنب وإنما هناك خيط رفيع يصل بينهما، وهو أن محجوب كان يحب نصرة ولكن تزوجها أقرب الأصدقاء إليه وهو ميرغني.تقول الراوية ":نصرة هي المرأة الوحيدة التي أحبها في صدق . لم يستطع أن يقطع علاقته بها ويبتعد عن طريقها .كانت دائماً تتوسل إليه أن ينسى محبته لها .. لكنه لم يقدر على ذلك ابداً .وإن كان قد فعل ذلك قسراً واضطر إلى معاملتها معاملة الأخت بعد أن صارت زوجة لصديق عمره !!كانت لطمة قاسية لكليهما حين ذهب لزيارة صديقه ميرغني بمدينة جدة، ووجدها هناك ..زوجة له ..وأماً لبنتين[1]."

بدأت البطلة رحلة معاناتها من صغرها في كنف الأسرة كما ذكرت سابقاً، وانتقلت مع زوجها للسعودية لتنعم بحياة أفضل،ولكن هيهات فتتذوق علقماً،رضيت بقسمتها وبتحمل الزوج ومعاقرته للخمر ، بل أكثر من ذلك التستر على الزوج مخافة التشهير والفضيحة، فكانت تغسل زجاجات الخمرة لتخفي على الزبال حتى لا يشك في

[1] حجول من شوك، ص29.

أمرهم، كل شيء في حياتها مرهق تقوم بأعباء البيت جميعها ، تقول الراوية": فرغت من تنظيف المطبخ، غسلت الحمامات ..آه ..غسلت المقعد والحوض بالليفة السلك الخشنة ونظفت الأرضيات بالكلور .. بركت على الأرض تكنس سجاد الموكيت بالمكنسة المصنوعة من سعف النخيل التي حملتها معها من الخرطوم، صارت لاتطيق صوت طنين المكنسة الكهربائية، يشعرها بإرتجاج في المخ !!قامت بترتيب غرف النوم .. ملابس البنات وأحذيتهن ملقاة بإهمال في كل مكان والكتب والدفاتر المدرسية تشكل عبئاً ثقيلاً على دواليب الملابس، زمجرت في ضيق".[1]

ينطبق على الفقرة السابقة قول محمد العباس ":الرجل في الرواية يعيد بناء العالم فيما تركز المرأة على المشاعر، ومن أن الرجل يكتب الرواية بعقله بينما تكتب المرأة بقلبها."[2]

تتميز الراوية في رواية حجول من شوك بالموضوعية في السرد ، لأنها تستخدم الصيغة المباشرة في في نقل الأحداث ، وتصوير معالم الفضاء المكاني والزماني للقصة، لا سيما استقلاليتها التامة ووقوفها خارج إطار الخطاب المروي، ولعل تركيزها الشديد على شخصية بطلة الرواية دون سواها من الشخصيات الأخرى، فقد حصرت عالمها في المشاهد المرتبطة بها، خارجياً وداخلياً، فهي تعمل على نقل المواقف المعبرة عن السلوك الخارجي.

من الملاحظ أن الراوية ركزت على الشخصية الرئيسة واستغرقت في وصف التفاصيل المتعلقة بها، ولعل هذا الأمر قد أدى إلى تتابع الأحداث في الخطاب وتسلسلها، ولكن هذا المظهر(التركيز على الشخصية الرئيسة) أسهم في تغييب

[1] حجول من شوك ، ص86.
[2] محمد العباس، الرواية النسائية من الهامش إلى المركز، صحيفة اليوم السعودية ،العدد 11203، 2004م.

الشخصيات الفنية الأخرى تغييباً شبه كامل، وقصر عناصر القصة لخدمة تجربة البطلة.

عملت الملاحظات السابقة على حصر معظم المظاهر الفنية التي ميزت الخطاب السردي لرواية حجول من شوك، وهناك سمات أسلوبية وفكرية تجلت عن السرد، كالخطابات المقتبسة من تاريخ السودان التي ناقشت قضية المرأة وحريتها، وقد نتج ذلك عن التركيز على تجربة البطلة النفسية والفكرية، هذا فضلاً عن كثرة الاستفهامات، حيث يتنازل الخطاب عن الإجابة عن أي سؤال، ربما تحرزاً أو خوفاً من تقرير الأشياء، أو فرض رؤية معينة عليها، وقد عمل الخطاب على طرح الأسئلة طرحاً ليس مفرطاً، فالهواجس النفسية لدى البطلة تتحول إلى واقع معيش، غير أن تحسب لتداعياتها أي حساب، لتصبح تجربة عبثية غايتها مليء الفراغ النفسي، فتهرب للأسئلة التي ينبغي أن تشكل الإجابة عنها القيم الجوهرية للعمل الأدبي .

البناء عند بثينة خضر مكي:

بنية الحدث القصصي

مفهوم البنية:

ورد في لسان العرب [1] البَنْيُ نقيض الهدم , بنى البناءُ البناءَ بنياً وبناءً وبنىً مقصور ، وبنياناً وبنية وبناية وابتناه وبناه , البناء المبني والجمع أبنية وأبنيات جمع الجمع ، والبناء لزوم آخر الكلمة ضرباً واحداً من السكون أو الحركة , وقد أنشد الفارسي عن أبي الحسن:

أولئك قوم إن بنوا أحسنوا البُنى وإن عاهدوا أوفوا , وإن عقدوا شدوا

قال أبو الحسن (إنما أراد بالبُنى جمع بنية).

[1] ابن منظور ،لسان العرب ، فصل الباء ، ج1 ، ص 35 .

تتضمن الفقرة أعلاه معنى كلمة (البنى) و مشتقاتها في اللغة لتحمل دلالات البيت ، ومن يشيده على هيأة المفردة اللغوية التي تلزم وصفاً نحوياً ثابتاً ثبات البناء في المكان فلا يزول , وتظهر هذه الدلالات بوضوح في استعمالات الكلمة في اللغة العربية ، أما في الغات الأروبية , فقد أورد صلاح فضل أن البنية : " تدل على الشكل الذي يشيد به مبنى ما، ثم لم تلبث أن اتسعت لتشمل الطريقة التي تتكيف بها الأجزاء لتكون كلاً ما سواء كان جسماً حياً أو قولاً لغوياً. [1]

لعل في ايراد كلمة الأجزاء ما يوحي بأن البنية تمثل كتلة مكونة من عناصر تتضامن وتتحد في كيان واحد ، و مثلما يمكن النظر الى العناصر في هيأتها وهي تلازم بعضها البعض في البنية ، وتحليل علاقاتها التي تربط بينها وتجمعها يمكن الوقوف على هيكل هذه الأخيرة ، والبحث فيها عن تلك الأجزاء , ومعرفة خصائصها من خلال الخصائص الكلية التي تشكلها.

عبر لويسيان غولد مان عن هذا المظهر حينما قال " : توحد بنية ما عندما تجتمع بعض العناصر في وحدة شاملة تتميز بخصائص محددة لمجموعها بحيث تتوافق هذه العناصر جزئياً أو كلياً . على مميزات الوحدة الشاملة . " [2]

فالبنية نتاج طبيعي لاجتماع جملة من العناصر في وحدة واحدة مع توافر هذه العناصر مفردة أو مجتمعة على خصائص تجعلها تتضامن لتشكل الوحدة وهي مادامت – أي البنية – نتاج لاجتماع العناصر ، لابد وأن تحمل خصائصها وللوقوف عليها يمكن تحليل مكونات العنصر بوصفه جزءاً أصيلاً ينتمي إلى هذا الكل.

يتضح من مصطلح البنية ، والمعاني اللغوية التي أوردها ابن منظور , أن دلالة البنية في اللغة – ضمناً – لا تختلف عن الدلالة الاصطلاحية المغرقة في التجديد والخصوصية , ولعل تعبير المصطلح عن مظهر الثبات الذي يعتري آخر الكلمة قد قربه من الوضع المعنوي أكثر من دلالاتها الحسية – المادية التي كانت تحملها , مما يحمل الباحثة على القول : إن المفهوم الذي أورده صالح فضل لمعنى

[1] صلاح فضل ، النظرية البنائية في النقد الأدبي ، دار الشروق ، القاهرة ، ط1 ، 1988م ،ص 121-122
[2] نقلاً عن صلاح فضل – منهج الواقعية في الإبداع الأدبي , دار الآفاق الجديدة , بيروت ط 3 ص 229 .

البنية في اللغات الأوروبية لم يكن بعيدا عن التصور اللغوي في المعجم العربي . بدليل انتخاب هذا المصطلح بالذات لمقابلة الكلمة الإنجليزية structure المعبرة عن ذلك.

يضطلع الراوي بوظيفة البناء إلى جانب وظيفة السرد ,أو بالأحرى تتمظهر عناصر البناء في النص القصصي من خلال السرد الذي يقوم به الراوي ، إذا يصعب تصور هذه الفعاليات منفصلة بعضها عن البعض الآخر ، إلا نظرياً أو إجرئياً ، للوقوف على الجزئيات الفنية المكونة للعمل الإبداعي ، ولما كان الراوي هو الأداة الرئيسة في هذه العملية , فإن وظائفه الأساسية هي التي تحدد طبيعة العناصر المكونة للنص ، وهذه العناصر بدورها تتموقع في السياق حسب شروط وجودها الفني ، التي تقتضيها الضرورة وليس الهوى .

بنية الحدث القصصي في روايات بثينة خضر:

مفهوم الحدث:

بنية الحدث القصصي:

سبقت الإشارة إلى أهمية الحدث القصصي فنياً وموضوعياً , إذ يمثل" اللبنة الأولى لموضوعات القصص المختلفة أو المضمون ،ويتجلى ذلك فنياً في الحكاية التي تستقطب بدورها العناصر الفنية , ولكن الحدث مع أهميته يعد من أبسط التراكيب الأدبية[1] ، "لأن المعنى البسيط الذي ينقله للمتلقي ، عبارة عن "فكرة بسيطة تجعله يترقب ما سيحدث ليس أكثر ، برغم بساطة الحدث فإنه العامل المشترك بين كل القصص ، هو أن الحدث لا ينتمي إلى الحياة إلا بقدر انتماء القصة للواقع ، حيث تستوحي القصة أحداث الحياة وتتمثلها وقد توازيها , ولكنها قل ما تتطابق معها مطابقة حرفية مطلقة[2] ." وهذه حقيقة بديهية لا تحتاج إلى بعد نظر، أما الحدث الفني فإنه ينتظم وفق منطق خاص ، ويتآلف مع العناصر الأخرى في السياق القصصي .

[1] مجلة الثقافة الأجنبية ، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، العدد الثاني، 1992م، اص 28

[2] أنجيل بطرس سمعان، دراسات في الرواية العربية الهيأة المصرية العامة للكتاب ، 1987م، ص 39.

ينبغي أن تظهر الأحداث في القصة مرتبة , وأن تخضع لمنطق فني يجعل وجودها في النص القصصي مسوغاً مقبولاً ، أي أن تبنى الأحداث على خطة محددة . لأن الفن لا يعرف الفوضى والعشوائية ، ولعل من أبسط الطرائق المعروفة في تنظيم الأحداث ، هي تواردها متتابعة متسلسلة تتعانق بعضها مع البعض الآخر ، في شريط القص اللغوي من أول الرواية إلى آخرها , كما في رواية" حجول من شوك" التي يقول راويها :

"لم يحدث في حياتها أن رأت والدها يصوم أو يقوم بالصلاة ، كان دائماً عصبياً جافاً في تعامله ، خصوصاً مع والدتها ، تراه دائماً مخموراً ساخطاً لاعناً ، لم يحدث في حياتها أن رأته في كامل وعيه أثناء الليل . مثل كل يوم اندفع مترنحاً نحو مدخل الباب وعقارب الساعة تعانق واحدها الآخر . مضى بكلتا يديه يطرق الباب وهو يبرطم , رفع رأسه إلى البناية المجاورة وهو يتصور تلصص الجيران على مقدمه، ثم اطلق ضحكة ساخرة وبدأ يدفع الباب في عنف بينما يركله برجله اليسرى في همجية.

رفعت مريم رأسها ببطء .. وهي تكشف الغطاء عنه , بينما تهز ساق ابنتها النائمة على السرير المقابل وهي تناديها في حنان مغضب : نصرة جاءت الساعة إتناشر ... جاءت السندريلا . قومي أفتحي الباب لي أبوك قبل أن يفرج علينا الجيران[1]. "

بهذا الترتيب الذي يتخذه الحدث السابق ظهرت معظم الأحداث في الرواية , يدفع الراوي بالحدث أو الفعل الذي يعبر عن الشخصية ، سواء كان سلوكاً أو قولاً إلى سياق السرد , ويصف ذلك وما يرتبط به من تفاصيل , ويلاحق تصرفات الشخصية الرئيسية – غالباً – ويصفها كجزء من خطته المتبعة في الخطاب السردي ,يقول السعيد الورقي" : في هذا القصص تتحرك الشخصية في جو يحاول أن يقدم إيهاماً بالحقيقة وإثارة الفضول من خلال عبور الشخصية لسلسلة الأحداث المتتالية ،

[1] بثينة خضر مكي،حجول من شوك ص 38-39

والتي تسمح غالباً بظهور الراوي سارداً معلقاً عليها[1] . "فالسرد هو الذي يسوق تجربة الشخصية إلى حيز الحدث , لأن الراوي يتخذ وضعاً خارجياً في النص , ينظر إلى فضاء القصة من الخارج . هذه التفاصيل والسلوك الذي يصدر عن الشخصية الرئيسة وينتقل ويعبر عنه في سياق السرد وهذا يؤكد حقيقة مفادها أن سرد الراوي وتعليقاته هو الذي يكشف عن بنية الحدث في الرواية , وليست حركة الشخصية كما ورد في النص السابق . تتبع الأحداث في رواية" حجول من شوك " حركة الزمن في تسلسله الطبيعي , وتسير في اتجاه واحد من البداية إلى النهاية ، عدا مواقف التذكر التي تعرض الشخصية الرئيسة) نصرة (وهذه المواقف تتفجر كرد فعل لحالتها النفسية ، ولا تبدو كالأحداث , غير أن الراوي يلاحق تفاصيلها ويسردها في سياق ما يسرد من موضوعات ووقائع . يحضر منها الحلم الذي ألم بها في السعودية , وأتى سياقه كما يلي " : تغمض عيناها عبثاً تستجدي النوم ... لكنه لا يأتيها وهي بين الصحو والمنام مشدودة إلى سريرها تراقب بانهيار ما يحدث لا تدري أين الحلم وأين الحقيقة . يبدأ الاحتفال الذي لا تعرف مناسبته ، أنفاسها تعلو وتهبط في انفعالٍ شديد . ثم تسمع قرع الطبول حاراَ قوياً في أذنيها ويبدأ الرقص والغناء . بقت ممددة في سريرها ترقب ما اعتادت حدوثه إطلالة فجر كل يوم جمعة ...وتنسمت عبير , يطوقها ، وسيطرت عليها بقوة قراءتها في كتاب الطبقات الذي أدمنت تلاوة حكاياته الأسطورية عبد الرحيم بن الشيخ عبد الله العركي المشهور بابن الخطوة فولدته أمه وأبوه مجاور في الحرمين الشريفين وذلك أن طرقها ليلاً , فقالت له : يا سيدي أنت طرقت البلد وأنا طاهرة من الحيض وقد ماسستني وأخشى أن يقدر الله لي حملا منك والناس يعنفوني به بغيابك . فقال لها " :موضع قدمي بيعرفه أبو إدريس أخوي، " فواقعها فحملت منه بعبد الرحيم فإن الشيخ أبو إدريس لما رأي قدم أخيه قال البارح عبد الله أخوي طرق البلد من الحجاز ثم قدم الشيخ عبد الله بعد سبع سنين من ولادته , تلقاه مع الغلمان فسلم عليه ... وقال هذا ولدي .ثم جاءتها الإرتعاشة ، انتفض جسدها بعنف وارتفع نصفها الأسفل عن الفراش , وبقيت تتأرجح وهي تكتم صيحاتها المتقطعة القصيرة تنتفض .. ويأتيها صوته هامساَ بينما إجابتها

[1] السعيد الورقي، القصة والفنون الجميلة ، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية ، ط1،1991م،ص 58.

تمضي مخدرة في ركاب اللاوعي : حان وقت عودتي ... وداعاً – أرجوك لا تذهب ...دعني أراك ... تعال .... تعاال , !!! دبيب خفيف يسري على أطراف وجهها وصدغيها ... زمّت شفتيها في ضيق وهي تشعر بانفراجهما ، وتهدلهما ، غصباً عن إرادتها ... بينما تجتاح حمى حارة جسدها المهتاج . وظلت تركض في مدراج الوسن ..تجثو تحاول الوقوف ثم تركض خلفه وهي تلهث ، فيدركها الضوء ويتراجع النعاس في مدارج صحوها المفاجئ ... كرهت الصحو وتمنت لو أنها تظل نائمة ليعود للقائها . "[1]

يأتي هذا الحلم عرضاً ، ولكن تفاصيله لا تشكل حدثاً منفصلا ، بحيث أنه يخضع بنية الحدث القصصي في القصة من حيث ترتيبه ، أما دلالته فتحاول أن تكشف الظلال النفسية للشخصية الرئيسة, شخصية (نصرة) من خلال عرض ما تؤثر فيها من مشاهد وصور ، كي تعرف بها ، أو تعطي القارئ أكبر قدر من البيانات التي تسهم في استيعابها والنظر إلى القيم الموضوعية التي تعبر عنها والدلالات والمضامين المختلفة التي تترشح عن ذلك.

يعتمد الحدث وفقاً للمعطيات السابقة التي تمت قراءتها على شخصية (نصرة) المحورية حيث يشكل حضورها الأساس الأول لقيام الحدث، ولا تظهر الشخصيات الأخرى إلا في ضوء وجودها الفني ، وقد اقتصر دور الراوي على السرد ، ومتابعة الشخصيات والتعليق على أقوالها ، وما يصدر عنها من سلوك , لاسيما تنظيم مقاطع الحوار الذي قل , وشغل حيزاً صغيراً من خارطة الرواية , أما الشخصيات الفنية – بغض النظر عن إسهامها في الوقائع التي تخص الشخصية الرئيسة – فإن وجودها الفني ضعيف ، عبرت عن رؤية المؤلفة الفكرية , والعقائدية ، وقد عمدت المؤلفة إلى إيجاد المصادفات التي توفر بيئة صالحة للشخصيات , كي تتحاور في قضايا تهمها إلى جانب ما ترسخت لديها من قناعات فلسفيه حول مختلف الأمور .

بني الحدث الفني في رواية (صهيل النهر) على معلومات أختزنتها ذاكرة الراوي الفني الذي ينهض بعملية السرد وقد قص الحدث على المواقف المرتبطة بشخصية

[1] بثينة خضر مكي ،حجول من شوك ص 68-70.

"سناء " الشخصية الثانية في الرواية ، لا سيما وأن قيمها ودلالاتها قد ترشحت عن حضورها الفني ، غير أن أبنية الحدث قد تشكلت من الصور والمشاهد المقدمة في الخطاب السردي وهي كما يلي " : عند عودتي إلى الغرفة وجدت رسالة مسجلة في الهاتف تقول إن صديقتي سناء قد اتصلت وستعاود الاتصال مرة ثانية ، وسناء هي واحدة من الشابات السودانيات اللواتي جذبتهن فكرة اللجوء السياسي . كنت قد قابلت سناء وتحدثت معها قبل أسبوع عند ممر الزهور على شاطئ بحيرة جنيف ، كانت جالسة ترعى الأوز والطيور البحرية بعينيها الناعستين وهي تتأمل ممر الزهور وتعقد ، ساخرة مقارنة بينه وبين نبات الدهسير وزهور البامية واللوبيا التي تكثر عند مشروع المعدية في شاطئ النهر في قرية سدرة .. ثم ضحكت وهي تتذوق ثمرة كرز حمراء تشبه كثيرا " ثمار الحمبك الشوكية " وقد عادت شجيراته تنبت من جديد على أطلال قرى محافظة المتمة , بعد أن هجرها جل سكانها إلى الخرطوم . كنت قد لاحظت وجود سناء في ممر الزهور وهي تمشي الهوينى تتبختر مثل سيدات مدينة بربر ... تبعتها عن كثب .كنت أسيرة المنافي منذ زمان استعصى علي حسابه , و كانت هي تتهادى في خطواتها رغم بنطال الجينز و" التي شيرت " قصير الأكمام الذي يجاهد ليغطي منطقة السرة في بطنها الضامر ، وظللت أتابعها عن قرب دون أن أجرؤ على تحيتها .. شعور راودني بأن الفتاة ربما كانت صومالية. " [1]

تقدم الراوية في المشهد السابق معلومات عن شخصية سناء الشخصية الثانية في الرواية وتصف ما يحيط بها من معطيات لتعزز صورتها الشخصية وتجليها , دون أن تميل إلى تقرير الوقائع ومنحها صورة الواقعة الحية , وينطبق على هذا المظهر ما أراده الكردي حين قال" :الحدث مجرد واقعة حدثت أو تحدث في مكان وزمان معين . أما الفعل سلوك صادر من شخص حي له دوافعه المادية والمعنوية وله أسبابه ونتائجه ، والحدث جزء مبتور من الواقع المعيش , أما الفعل فهو صورة فنية حية أكثر حياة من الواقع المعيش نفسه[2] "وقد طغت صورة الوصف على أسلوب أيراد الحدث ، إذ أن الراوي يلجأ إلى وصف التفاصيل والمعطيات ، بل

[1] بثينة خضر مكي،صهيل النهر ص 35.

[2] عبد الرحيم الكردي ،الراوي والنص القصصي ،دار النشر للجامعات ، القاهرة ، 1966م، ص159.

سردها وتقديمها كعناصر فنية تدخل في تركيب الراوية ويترك مهمة جمعها وتأليفها للمتلقي, هذا أيضا يرجع إلى الطريقة التي يستخدمها الراوي في تقديم الخطاب للرواية وسرده وهو يضع مسافة فاصلة بينه وبين الأحداث المكونة للحكاية وبين القول الصادر الذي يشكل الخطاب السردي ، و العلاقة بين هذين المكونيين هي التي تعطي الحدث صفته وطابعة الفني.

غلبت تجربة البطل الشخصية في رواية صهيل النهر على الوقائع والأحداث الفنية، إذ لجأت الرواية منذ جملة الاستهلال الأولى إلى الحديث الباطني ، قبل أن تمهد للأحداث وتقدم التفاصيل المهمة كتشكيل تصور واضح لبيئة الحدث وزمانه ، وتكشف عن ملامح الشخصيات لا سيما الشخصية المحورية التي تمثل تجربتها لمصب الأحداث بنية ومضمونا " تمنيت لو كان بإمكاني التقاط الذرات الهوائية المشبعة بتوتر الشوق الناري المتوهج لحد اللا انطفاء .... وددت لو أستطيع اقتلاع الجدران والمرايا والستائر وصنفتها في شرائط ممغنطة أحملها في حقيبتي حيثما ذهبت" [1].

تبرز الفقرة السابقة ملامح الحدث في الرواية ، إذ تركز بوضوح شديد على صدى التجربة الشخصية ، وتكشف أن الأحداث في حد ذاتها قليلة القيمة بالنظر إلى إنغماسها في ذات الشخصية المحورية, هكذا فإن حركتها حركة الأحداث تتخذ من الصدى النفسي لها أداة أساسية لتحديد اتجاهاتها ، إذ قصدت الراوية رؤيتها وسردها ، على النقل الأمين لكل ما يصدر عنها من سلوك وتصرفات ، والتعليق على رد فعل الأحداث عليها ، مما جعلها لا تهتم إلا بما يضيء تلك التجربة من مواقف ، بغض النظر عن أهمية ذلك في تطوير بنية الحدث ، بقرائن موضوعية تعزز منطقها الفني.

ثبت من خلال استعراض محتوى الحكاية والخطاب في(رواية صهيل النهر) أن الشخصية الرئيسة هي الرابط العضوي الوحيد الذي يجمع شتات الأحداث فيها ، إذ لم تلجأ الراوية أصلا إلى الحديث عن أي موضوع آخر لا علاقة له بها ، وفي ذات الإطار ظلت تمنع بعض الأحداث مشروعية الحضور في خطاب الرواية برغم

[1] صهيل النهر، ص 7.

هامشيتها وعدم جدواها في تطوير الحبكة وتعميق المضمون ، يحضر منها حدث أسطورة فاطمة السمحة [1] الذي استهلك عدداً من الصفحات ، مما يدفع للقول إن حضور المؤلفة الشخصي قد طغى على حضور الراوي الفني ، و تداعت تفاصيل التجربة الذاتية إلى سياق السرد بدلاً عن التجربة الفنية التي تتولى صياغتها الراوية . وقد فسر علي عبد الخالق هذا بقوله " : من المرجح أن الحبكة الفنية تقوم مهارة الكاتب في مزج الواقع بالخيال وتدعم الحقائق بخبراتها وثقافتها ، وبذلك يسيطر الفن من خلال رؤية الكاتب و موهبته ، فالأحداث موجودة في الحياة ومهمة الكاتب ليست في النقل ولكن في الانتقاء والتنسيق المميز و مزج الواقع بالخيال [2].

بني الحدث في (رواية صهيل النهر) على تقنية البناء المتداخل [3]ويعني تداخل الوقائع في الزمان , وتوزعها في تضاعيفه دون تسلسل، إذ أن الترتيب الذي يتخذه الحدث لا يخضع لقرائن سببية واضحة ، حيث يتداعى في الخطاب موزعا على الزمن الفني، وقد تشكلت حبكة الحكاية من تآلف مجموعة من الحكايات الصغيرة المتفرقة ، تناثرت بين تضاعيفها قصة" رجاء "الشخصية الرئيسة ، هذا المظهر جعل الرواية تدرج في قائمة الروايات ذات الحبكة المفككة بحسب رؤية محمد يوسف نجم الدين في حديثه عن فن الرواية عامة وإن لم يطلع على روايات بثينة خضر ، لأن أحداثها ومواقفها منفصلة" لا تكاد ترتبط برباط ما ، ومدة العمل " ولكن على البيئة التي تتحرك فيها الشخصيات , أو على الشخصية الأولى فيها[4] . " وبعيدا عن تبني هذه الرؤية الفنية , يلاحظ أن الحدث في الرواية قد ارتبط بالشخصية الرئيسة , ويكاد تظهر واقعة مهما كانت صغيرة أو جزئية ، لا علاقة لها بقصته ، وتترشح عن تداعيات حضوره الزماني والمكاني في خطاب الرواية , لذلك أثرت هذه الشخصية في بنية الحدث عضويا حتى صارت وحدة البناء تعتمد عليها ، إذ لا توجد علاقة سببية تربط الوقائع فيما بينها , وتضم بعضها إلى البعض الآخر.

---

[1] بثينة خضر مكي ،صهيل النهر ص 12 -32.

[2] علي عبد الخالق ،الفن القصصي – طبيعته – عناصره – مصادره الأولى ،دار قطري بن الفجاءة ، قطر 1987م، ص59.

[3] عبد الله إبراهيم ،المتخيل السردي ، المركز الثقافي العربي، بيروت – لبنان، ط1،ص 69.

[4] أنظر محمد يوسف نجم ، فن القصة ، دار بيروت للطباعة والنشر 1955م ، ص 69.

يختفي التسلسل السببي في بنية الحدث ، وتكون الشخصية الرئيسة هي العمود الفقري الذي تلتف حوله الموضوعات سواء كان ذلك برواية الشخصيات الفنية لوقائع حياتها ، أو بحضورها وتوليها عملية السرد أو استرجاع الأحدث وانتقاء تفاصيل معينة تصلح لإبراز ملامح الحبكة وإحكام قرائنها المنطقية علما بأن الشخصية الرئيسة كذلك الراوي الفني الذي هو في المقام الأول شخصية فنية ظلت تخضع لموضوعية حضورها ، و ليس لمنطق التسلسل والترتيب السببي ، يظهر في هذا المقطع " انفلت من وجع بلادي إلى أوجاع الغربة في المنافي , أتشرد بين الأرصفة والميادين العامة , ومكاتب العمل المغلقة دائما في وجهي . تقف الأشجار معشوشبة جافة ... الشجيرات قد تلون لونها العشبي الحائك بنقاط خضراء إيذانا بابتداء الربيع .... تقف أمام البحيرة جموع غفيرة من المقيمين بالبلد و السواح خرجوا إلى الشوارع يحتفلون بالشمس الساطعة التي طلعت عليهم ساخنة حارة تحاكي شمس الخرطوم في أمسية شتوية دافئة .. حلمت قبل حضوري برؤية الجليد , ولكن الشمس استقبلتني بحرارة لقاءاتنا الشتوية المشمسة في الخرطوم ." [1]

طبيعة الحدث القصصي في الرواية وخصائصه:

سبقت الإشارة إلى أن الحدث القصصي قد يتخذ صورة الفعل الذي يصدر عن الشخصية الفنية ، أو أن يتمظهر في شكل واقعة تُروى ، ومجموعة الأحداث هي التي تكون القصة . يقول رشاد رشدي " : إن القصة – أي قصة –معناها أن شيئا ما قد حدث وما من شيء يحدث من تلقاء نفسه ، فلابد من وجود فاعل ، وعلى حسب الفاعل يكون الفعل[2] " هذا يعني أن الحدث لا ينتج عن فراغ , وإنما نحتاج إلى محرك أو فاعل– ينهض به – ويضطلع بأمره ، ويحتاج إلى آلية فنية تشكل بنيته وتصوغه سرديا ، سواء كان ذلك بتواليه في الزمان , أو من خلال التداخل في سياق الخطاب السردي , بحيث يتوافر على صفة الانتظام والترابط المنطقي ".

برغم أهمية الحدث في تشكيل بنية القصة ، إلا أنه كعنصر لا يختلف من رواية إلى أخرى ، ولكنه غالبا ما يحتاج في شكله إلى عنصر الشخصية ، هذا إذا

[1] بثينة خضر مكي ،صهيل النهر ص33-34.

[2] رشاد رشدي، مقالات في النقد الأدبي ، مكتبة الأنجلو المصرية –القاهرة ط1 1963م ص98-99 .

لم يصدر عنها كفعل، إذ يولي بعض المؤلفين عنايتهم بالحدث وبنيته وتركيبه , أكثر من أي عنصر آخر ، وتعرف القصة التي تغلب على بنيتها عنصر الحدث ب (قصة الحوادث)، كما يرى يوسف نور عوض [1] ويعدها من أبسط أنواع القصص ، يسلط الكاتب عنايته على الحوادث لا الشخصيات ومركزاً على ما يحدث لها، إلى جانب إهمال التطور الدرامي لبنية الشخصية ، وباستقراء الروايات موضوع البحث والدراسة ، يلاحظ أن اثنين منها تخرج عن هذا التصنيف وتنفرد حجول من شوك وحدها بهذه الخصوصية في العناية الفائقة بالحدث الفني.

بني الحدث في رواية أغنية النار على معلومات اختزنتها ذاكرة الراوي الفني الذي ينهض بعملية السرد، وقد قصر الحدث على المواقف المرتبطة بشخصية " رجاء " الشخصية الرئيسة، لا سيما وأن قيمها ودلالاتها قد ترشحت عن حضورها الفني، غير أن أبنية الحدث قد تشكلت من الصور والمشاهد المقدمة في الخطاب السردي كما يلي":الناس كالأشياء .. البعض يهلكه كر الأيام فيبلى ويصدأ والبعض يتوهج مع مرور الأيام فينضج ويتعتق ... وأنت في كل مرة أراك فيها بعد غيبة سنوات طويلة يتعتق جمالك وتزدادين نضجاً وبهاءاً ...كانت إمرأة لها غرورها الخاص وحضورها القوي، ودائماً شديدة الإعتداد بمواهبها العقلية، كانت من ذلك النوع السهل الممتنع الذي يستثير خيال الرجل ويقلقه."[2]

يقدم الراوي في المشهد السابق معلومات عن الشخصية الرئيسة في الرواية، ويصف مايحيط بها من معطيات ليعزز صورتها الشخصية ويجليها، دون أن يميل إلى تقرير الوقائع ومنحها صورة الواقعة الحية، وينطبق على هذا المظهر ماأراده الكردي قائلاً":الحدث مجرد واقعة حدثت أو تحدث في مكان وزمان معين، أما الفعل فسلوك صادر عن شخص حي له دوافعه المادية والمعنوية وله أسبابه ونتائجه، والحدث جزء مبتور من الواقع المعيش، أما الفعل فهو صورة فنية حية أكثر حياة من الواقع المعيش نفسه[3] . "وقد طغت صورة الوصف على أسلوب إيراد الحدث، إذ أن الراوي يلجأ إلى وصف التفاصيل والمعطيات بدل سردها وتقديمها كعناصر فنية

---

[1] يوسف نور عوض ،الطيب صالح في منظور النقد البنيوي ، مكتبة العلم جدة، 1983م، ص 164.

[2] بثينة خضر،اغنية النار، ص16 وص54.

[3] عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، دار النشر للجامعات، القاهرة 1996م، ص159.

تدخل في تركيب الرواية وترك مهمة جمعها وتأليفها للمتلقي، هذا أيضاً يرجع إلى الطريقة التي يستخدمها الراوي في تقديم الخطاب السردي، وهو يضع مسافة فاصلة بينه وبين الأحداث المكونة للحكاية، وبين القول الصادر الذي يشكل الخطاب السردي، والعلاقة بين هذين المكونين هي التي تعطي الحدث صفته وطابعه الفني.

يتشكل الحدث في رواية " صهيل النهر " من حركة الشخصية الفنية , وتبرز صورتها كتداع للسلوك الذي يصدر عنها ، أي أن الراوية لا تسوق الأحداث في هيأتها الغامضة , وترصفها في بنية القصة بعامة , بل تلاحق حركة الشخصية الفنية في الزمان والمكان , مراقبة سلوكها الفعلي والقولي ليبني منها الحدث , يتضح ذلك من هذه الفقرة " : ونخرج من ذلك المكان المغلق المزدحم وعتمة بخوره الغامض تطوقنا , وخالتي مدينة تتلكأ بعض الشيء خلفنا لتضع بعض قطع النقود المعدنية في الصندوق المدفون تحت غطاء الضريح , بطريقة لم يكن يظهر منها غير الفتحة التي تلقي من خلالها النقود ... ثم تخرج وهي تلهج بالدعاء وترفع صوتها بالنذر أنها ستكسو الضريح غطاء من المخمل الأحمر إن تحقق مرادها، كنت أصطحبها دائما في زياراتها المتكررة إلى الضرائح يوم الأثنين من أول كل شهر , وهي تحضر برفقة ابنها حسن وابنتها عواطف , من القرية وبعد أن تقضي اليوم مع أمي صديقتها ورفيقة طفولتها , تذهب في العصاري لزيارة الضرائح . لم تكن أمي تصحبنا , خوفاً من غضب والدي الذي يعتبر زيارة الأضرحة وطلب البركة والتقرب من الأولياء ، من الأمور الدينية المشتبه بحلالها ... لكنها ترسل نذورها وترسلني سرا مع خالتي مدينة للتبرك.

كنت أترصد خطواتها وهي تكمل زيارتها لضريح " سيدي الحسن " ثم تدرج إلى الجانب الآخر من الحوش تقف أمام (بيان) آخر ، كنت شغوفة بذلك المكان رايات بيض ورايات خضر مغروزة في مستطيل ترابي اصطفت فيه قطع حجارة متباينة الأشكال في تناسق ، مكونة شك وقفت أمام البيان وكشفت غطاء رأسها وبدأت تمتم بالدعاء – يا سيتي علوية – ياللابسه حربية يا ستي علوية الشريفية تديني الفي مرادي ! جذبتها عواطف من ثوبها وهي تتساءل في براءة : لابسه حربية كيف يمة ؟ هي عسكري , انتهرتها وهي تغلب ابتساما لم يخف على ذكاء طفولتنا

....ضحكت كثيرا حين تذكرت هذه الحكاية ... كان الزي العسكري في ذلك الزمان الناعم خاص بالرجال وغريبا لبسه للنساء .... كان ذلك زمان مضى وجاء زمان ينادي فيه الولاة بنبذ الثوب القومي وارتداء الزي الموحد , واستبدلت الصبايا عرس القرمصيص بعرس الشهيد !! وأصبح لزاما عليهن أن يتعلمن مع اللفظ الخشن كيف يفككن الأسلحة ويطلقن الأعيرة النارية بدلا من تعلمهن عمل القراصة والكسرة والعصيدة والحلومر وطقوس فرك الاجساد بعجينة الدلكة المعطرة "[1] .

هكذا يرتبط الحدث بحركة الشخصية لتتحكم هذه الأخيرة بصورة غير مباشرة في القصة كلها , ويصبح وجود الحدث رهناً بوجودها الفني ، والمقصود بذلك الشخصية الرئيسة وحدها, إذ لا يمكنه العثور على حادثة واحدة لم تمثل دعامتها الأولى , ولعل اهتمام المؤلفة برصد التجارب الواقعية التي حدثت لها(تجربة الاغتراب) ، قد وسم الرواية بهذا الطابع ، إذ لم تستطع التخلص من تأثير هذه التجربة ، وهي مبلورة في ذهنها كفكرة فنية , وصور ومشاهد حسية عاشتها كواقع حي ,هكذا يلاحظ أن بعض الأفكار التي ناقشتها الرواية لا تنسجم مع القصة كلية لأنها لا تصدر عن الشخصية الرئيسة عصب الأحداث محركها الأساسي , بل صارت القصة تتحدث عن تجربة شبه واقعية للبطلة ، متشكلة من أحداث هي منشؤها ومحركها ,بينما تصدر القيم والمضمون والأفكار من خطابات سردية مطولة مصدرها شخصية فنية أخرى ، وجودها الفني ضعيف مقارنة مع بطلة الرواية ، وتأثيرها في بنية الحدث وسيرورته قليل إن لم يكن معدوما تماما , يقول عبد المحسن طه بدر: " المفروض في الراوي أن يقف من الأحداث موقفا حياديا ، وأن يتركها للقارئ بما يريده ، لا أن يفرض وجوده الكامل عليها فيحيلها إلى مجموعة من القضايا المنطقية , ويجعل منها مجرد أمثلة تضرب للاستشهاد على قضاياه مما يقرب منهجه من منهج الفيلسوف[2] . " إذا فالتدخل المباشر للمؤلف في النص يؤثر في الحدث ، لا سيما الفكرة , لأنه يطمس هوية الراوي , وهو الذي يشغل المسافة بين المؤلف والنص وبين النص والقارئ ، حيث ينزع إلى طبع الواقع بطابع الفن بما يتوافر عليه من أدوات ووسائط لغوية

[1] بثينة خضر مكي ،صهيل النهر ، ص18 .
[2] عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر ، دار المعارف – القاهرة 1963 م , ص 365

وعناصر فنية مختلفة , أما إذا حل المؤلف بنفسه في النص وباشر عملية التوصيل الخاصة بالراوي فإنه يقوض البنية التركيبية بالعناصر الفنية ويقضي على تلقائية تشكيلها بحلوله بقوة في تضاعيف العمل قولاً وفعلاً.

يعتمد الحدث في رواية (حجول من شوك) على المعلومات التي يقدمها الراوي في سياق الوصف المكثف الذي يتخلل المشهد السردي ، ويقوم أساسا على الشخصية الرئيسية (محجوب) وما يرتبط بها من معطيات , إذ شكل حضورها حجر الزاوية لبنية القصة بعامة ، و ترشحت عن مواقفها القيم الفكرية والمضامين الإجتماعية والأبعاد النفسية للنص ، أما البنية الفنية فقد حرص الراوي على التركيز على مشاهد وصور معينة استطاعت أن تعبر عن قصته , وقد مثلت هذه الصور أطرا عامة انبثق منها الحدث بشكل مختزل وبسيط يمكن ملاحظة ذلك فيما يلي: " عند باب الممر الذي يوصل بين عربات الدرجة الرابعة والدرجة الثالثة , جلس محجوب فوق عتبة سلم القطار ، وأرسل ساقيه النحيفتين المشعرتين وقد شمر عنهما ... قبض بيده اليسرى على العصا الحديدية التي تشبك عتبات، السلم ومضى يربت بيده اليمنى فوق فخذه بحركات رتيبة تتابعت مع ذكرياته وخواطره الشاردة ... قبل خمس سنوات سافر لأداء مراسيم العمرة ، لكنه غاب ثلاثة أعوام ثم عاد وقد خالط شعره الأسود البياض ، وتربعت صلعة صغيرة في منتصف رأسه، لم يهتم الناس ولا حتى زوجته كثيراً بتفاصيل مرحلة العطالة والمهانة التي تجرعها غصصاً خلال عامين كاملين، لم يتعاطف معه أحد عندما حكى بتفاصيل أكثر عن ظروف المرض الذي كاد أن يودي بحياته بعد سفره، الشيء الذي أثار إهتمام الجميع، وكان يدور عنه الحديث بالكثير من الإعجاب الذي يخالطه الحسد ومشاعر الغيرة، هو أنه عاد محملاً بالعطور، والثياب لأهله وأصدقائه."[1]

يلاحظ أن الحدث الفني في الرواية يتشكل في داخل المشهد السردي الذي تعرضه الراوية، فهي لا تعزل المعلومات الخاصة بالشخصية القصصية عن الصورة الوصفية المحملة بالمضمون الفكري، والقيم الإبداعية، وبصورة أدق يمكن القول إن جزئيات الحدث في الرواية ، تنعكس في شكل ومضات مختصرة داخل مشهد سردي

[1] بثينة خضر مكي ، حجول من شوك ،ص10-11 .

يتسم بالنسجام والتجانس بين مكوناته الفنية المختلفة، وتظهر الشخصية حاملة معها ما يعمل على تطوير الحدث ، "مشى على رجليه، دون هدف،حتى غلبه العطش، فتمدد بجانب الطريق العام الذي تمر به السيارات في طريق المدينة المنورة منهكاً ، يوشك على الإغماء[1]" ، ثم سرعان ما تتداعى تفاصيل أخرى تعبر عن مضامين كلية، لكنها لا تأتي معزولة عن الأوصاف والصور: "أفاق على صوت نفير سيارة قوية ، ونزل رجل ، وقف يسأله عن حاله بارتياب ، ولماذا هو في هذا المكان . طلب من الرجل شربة ماء ، وتكرع زجاجة المياه المعدنية الباردة عن آخرها . حكى لعدنان الصالحي وكان ذلك هو اسم الرجل .. عن أحواله ، وكيف أنه يخجل أن يرجع إلى أهله وزوجته ولسانها الذي لا يرحم خالي الوفاض ، وهو الذي عشمهم بالأماني.. فتح شنطته التي كان يتوسدها في رقاده، وأخرج جواز سفره، تفحص الرجل محجوب وأوراقه مشفقاً ثم قال وهو يرسل بصره عبر الفلوات متحيراً.. كنت أتمنى لو استطيع مساعدتك ياأخي ، ولكن ليس لدي عمل يناسب مؤهلاتك." [2]

تعبر هذه الصور والمشاهد السابقة عن الأحداث، وتتضمن حركتها كقيمة سياقية تحمل خصوصية الحدث الجوهرية، كون الرواية وظفت الراوي الفني لعرض الحدث في إطار وصفي يتوافر على جملة من العناصر، تتداعى لتشكل المشهد وتعبر عن الحدث في ذات الوقت ، وهكذا يمكن القول إن المؤلفة قد عمدت إلى تركيب الحدث الروائي بطريقة تختلف عما هو مألوف ، واستخدمت في ذلك لغة واضحة لإصابة الدلالة ، مبتعدة عن الحشو ،والتفاصيل الجانبية التي تسهم في التمدد والإستطراد ، وقد اختزلت _ للحصول على هذه الصور ذات الخصوصية _ كماً ضخماً من الوقائع ، ووظفت عدداً قليلاً من الشخصيات لخدمة القصة وتطوير الأحداث وبلورتها، وذلك بربط مصيرها وحركتها بالشخصية الرئيسة.

ينتهي الحديث عن الحدث وبنيته وخصائصه ، الذي عالجه البحث في إطار الكشف عن معطيات الوظيفة البنائية للراوي الفني ، حيث تم الوقوف على أهمية الحدث الفني في بنية القصة ، وذلك من خلال عرض الجزئيات المكونة للحدث، لا

[1] بثينة خضر مكي ، حجول من شوك ، ص13 .
[2] حجول من شوك ، ص14

سيما عناصر البناء التي تتداعى لتسهم في ذلك ، ودور الراوي في هذا التشكيل سواء كان ذلك بالصياغة السردية ، أو بالتفاعل والحضور المادي في سياق القصة ، ليتضح أن طبيعة التشكيل الدرامي للحدث ، وخصائصه وبنيته لاتعد أن تكون مظهرا آخر من مظاهر السرد القصصي يضطلع به الراوي في سياق ما يضطلع به من مهام ووظائف.

بنية الشخصية القصصية:

ثبت جليا أهمية الشخصية بالنسبة للقصة و لعناصرها الفنية الداخلية مما يؤكد أن وجودها شيء ضروري لقيام عملية السرد ، وهي مبدئيا تترشح عن وجود المؤلف المادي ، سواء كان ذلك على مستوى الضمير الذي يمنحها الحضور ، أو على مستوى الأفكار التي تعبر عنها في النص ، أو على مستوى صورتها المتخيلة في الأحداث كذات مستقلة تعيش في واقع محدد تتجسد بتفاعلها مع عناصر البناء المختلف – الأحداث –الزمان – المكان – بغض النظر عن الاسم الذي تحمله ، أو الوظيفة التي تؤديها في تضاعيف الخطاب ، ولعل هذا الحديث عن الشخصية قد يتخذ صفة العموم ، ولا يقتصر على مظهر محدد من مظاهرها ، فقد تكون راويا ، أو شخصية مركزية تلتف حولها الأحداث ، أو شخصية ثانوية تدخل عرضا في بنية النص ، وقد أورد فوستر: "أن الروائي على خلاف الآخرين يصوغ جملا تعطي وصفا عاما للإنسان ، ومن ثم ينسب إلى هذه الجمل أو الكتل من الكلمات أسماء وأجناس و حركات وإشارات , يدفعهم للحديث والتصرف بتلقائية ، وهي في النهاية لا يريد بها إلا الشخصيات الفنية، التي تأتي إلى عقله ببرود أو في اضطراب وهذيان"[1] .

تنهض الكلمات وبالتالي الجمل التي يلفظها الراوي في الخطاب السردي بعملية البناء المبدئي للشخصية الفنية ، يدخل في تكوينها الطاقات الفكرية والاجتماعية والنفسية ، وكل المكونات والتجارب والخبرات التي يتوافر عليها المؤلف ، وهو عندما يحشد جملة المؤثرات هذه يضع مسافة فنية تفصل بينه وبين ما يبدع ,

[1] أ. م. فورستر، أركان القصة ، ترجمة كمال عياد ، الهيأة المصرية للكتاب ، ط1 2001م، ص68 .

حتى لا يقدم ذاته وتجربته الشخصية في النص ، و يدرجها – دون علم –في تضاعيف القيم التي يثبتها من خلال الشخصية الفنية – برغم أنه لا يستطيع أن يمحو بصمته ، وملامح تجربته تماما عن الصور والمشاهد المسرودة , وقد أكد عبد الحميد جودة السحار ذلك قائلا " : لو أن الشخصية القصصية يكون لها كيان مستقل عن المؤلف عادة ، ألا أنها تستمد منه الحياة ، كالنبتة التي لها صفاتها المستقلة إن كانت تستمد من الأرض عناصر الحياة .... لم يكن همي أن أخلق شخصيات كأناس أعرفهم في الحياة بل كان همي أن أوفق في خلق شخصيات منسجمة تتفق مع الأحداث التي تؤديها . " [1]

يؤكد كلام القاص في النص السابق ما ذهبت إليه الباحثة وهي تشير ضمنا إلى دور الراوي المهم في بناء الشخصية ، فالكيان المستقل الذي ينبغي أن تتوافر عليه الشخصية يغدو الخطاب السردي بوحا ينقل سيرة المؤلف الشخصية , كما يطبع الأحداث بطابع فني تتشكل بحضور معطيات الواقع الحقيقي ، وتستلهم من الحياة صورها الواقعية كي تجسد في مشاهد ومواقف توازي مسلمات الحقيقة المادية ، من غير أن تطابقه مطابقة حرفية ، لأن هذا من مكتسبات الأدب، فالشخصية القصصية لا تتشكل إلا بعد إنتاجها عبر القراءة كما ذكر قاسم المقداد فهي في صورتها الأولى عبارة عن جملة لغوية ، وعلامة دلالية تترشح عن الجملة ، تكتمل تدريجيا من خلال القراءة الأدبية[2] . هكذا تتمظهر ملامح الشخصية القصصية ، إذ لا يخفى المرء الدور الكبير الذي تلعبه العملية السردية في تشكيل معطيات البنية الفنية لأي عنصر كان ، مما يدفع للقول إن الجزيئات المكونة للعناصر تتوافر على صورتها المادية والفنية بواسطة السرد ، الذي يضطلع به الراوي وهو عنصر متميز له حضوره السياقي والمعنوي داخل النص وخارجه.

يتولى الراوي رسم الشخصية الفنية ، فيعرض لملامحها وصفاتها ، من أجل تقديم أنموذج فني متخيل له مظهر خارجي ، وسلوك نفسي, وطباع ذاتية تميزه

[1] عبد الحميد جودة السحار ، القصة من خلال تجاربي الذاتية ، ص 92.
[2] قاسم المقداد ، هندسة المعنى في السرد الأسطوري ، دار السؤال، دمشق ، ط1 1984م ،ص 118.

وتمنحه كيانا مستقلا وخصوصية جوهرية , ولعل نعت الشخصية باسم له دلالة ومعنى في القاموس اللغوي هو أبسط صورة من صور التشخيص الفني يقول رينيه ويليك: " إن أبسط شكل للتشخيص هو التسمية . فكل تسمية هي نوع من إضفاء الحيوية ، وإذكاء الحس ، و إعطاء الفردية." [1]

وبغض النظر عن المميزات والخصائص التي ساقها الناقد فإن إطلاق الاسم على الشخصية الفنية يعد تمييزاً أولياً لها ، أما الصفات والقدرات والأبعاد الأخرى فإنها تأتي لاحقا عند من يهتم بعرضها كمعطى دلالياً له قيمته النصية ، تقول الراوية في صهيل النهر : "يقف مختار الحلاق في منتصف المركب وهو يحمل مصباحا قويا يعمل على شحنه بالبطاريات ، يقتربون من الشاطئ بقيادة عم الزاكي ، يسلط مختار الضوء بقوة على عيون التمساح فيتجمد في مكانه ويصيبه الشلل ، يقترب محجوب وعباس بالمركب قليلا حتى توازي مكان التمساح فيضرب عم الزاكي الرمح بقوة في عنقه ويتبعه محجوب وعباس ، يهتاج التمساح ويلقي بنفسه في مياه النهر ، يختفي التمساح والرماح فوق ظهره ويغوص داخل النهر لكن الطرور الضخمة تظل طافية فوق السطح ترشد عن مكانه ويظل عم الزاكي ورجاله يتابعونه حتى يتأكدون من موته ، وذلك عن طريق هدوء قطعة الطروروسكونها. " [2]

تقدم الراوية في النص السابق مجموعة من الشخصيات ، وتوجز في ذكر التفاصيل المتعلقة بها ، لا سيما إيراد أسمائها وصفاتها ، ولكنها تشخص شخصية بعينها ، وبذكر اسمها إمعانا في التشخيص ليظهر أهمية هذه الشخصية في بنية الأحداث التي يوردها الخطاب القصصي ، علما بأن الشخصيات التي تعرضت لها الراوية في تلك العجالة لها أهمية وخصوصية لأنها تمثل جزئية تكمل بنية المشهد للقصة في لحظة محدودة ، وهكذا فإن كل شخصية لها دورها في إثراء الحدث ونمو الفكرة ودعمها وذلك بتلاقي الشخصيات في حركتها نحو مصائرها ، وتجاه الموقف

[1] رينيه وليك ، اوستن واراين ، تعريب عادل سلامة ، دار المريخ، الرياض- السعودية ، ط11992م، ص 301.
[2] بثينة خضر ، صهيل النهر ص 54.

العام في القصة. وما يدعم ذلك قول علي عبد الخالق "فكل شخصية لها موقف تؤديه في البناء القصصي مهما عظم شأنها أو تقاصر" [1].

هذا المظهر يؤكد جليا أهمية أي عنصر يسهم في تركيب وبناء القصة بغض النظر عن حجمها ودرجة إسهامها لأن الجزيئات الفنية في العمل القصصي ينبغي النظر إليها كأدوات أو دواليب تتحرك في اتجاهات مختلفة وبقدرات متفاوتة لخلق ديناميكية تحقق للعمل القصصي وجوده وتمنحه أبعاده الإبداعية والأدبية .

تميزت رواية (حجول من شوك) بتعدد شخصياتها الفنية غير أنها اعتمدت في حركتها على خطى شخصية (نصرة) وعلى الاضاءات التي تسقط فتلقي بظلالها عليها وقد لجأت المؤلفة أولاً إلى الوصف المباشر لتقديم الشخصية : "نصرة امرأة جميلة تهتم كثيرا بتجميل نفسها ، وعقلها ، بجانب جسدها .. كانت تعمل موظفة بقسم الكمبيوتر بكلية الآداب جامعة الخرطوم , ذكية , نشطة , تبذل كل جهدها ، من أجل عملها واحترام مرؤسيها ، لكنها تدرك تماما مدى سطوة جمالها ، ولا تتحرج في استخدام هذا الجمال وتوظيفه إذا دعت الحاجة لذلك . تمتلك ذلك الجمال الذكي المثقف الذي يطوق العقول والأحاسيس , متوسلا لذلك بالملابس الجميلة والحلي الذهبية والعطور الغالية ، والحديث العذب الذي لا تجف مصادره " [2] .من الوصف لتقديم الشخصية أيضا في حجول من شوك: " عند باب الممر الذي يوصل بين عربات الدرجة الرابعة والدرجة الثالثة ، جلس محجوب فوق عتبة سلم القطار ، وأرسل ساقيه النحيفتين المشعرتين وقد شمر عنهما البنطال عبر فرجه الباب الضيق , لأول مرة يسافر بالقطار إلى أقصى شمال السودان .... ضجيج عربات القطار يشد وترا فوق أعصابه المنهكة فيهتز جسده يمينا ويسارا مثل درويش في ساحات الرقص الصوفي أول أيام احتفالات المولد النبوي الشريف[3] . " ينزع الوصف الذي استخدمته المؤلفة في الفقرتين السابقتين إلى تجديد ملامح الشخصية الخارجية وهو أمر لا يتكرر كثيرا في الرواية بيد أن تجديد الشخصيات بذكر أسمائها

[1] علي عبد الخالق ،الفن القصصي , طبيعته , عناصره , مصادره الأولى دار قطري بن الفجاءة ، الدوحة ، قطر 1987م , ص 74.
[2] حجول من شوك ص 29-30
[3] حجول من شوك ص 10

يبدو مظهرا عاديا ، طالما زهدت الراوية في وصفها وتحديد ملامحها ، وقد استعاضت الراوية عن هذا الجانب الفني , بالتركيز على البنية الفكرية للشخصية ، ويطلق عليها : الطريقة التمثيلية. [1] ومفادها أن المؤلفة تقف في الحياد ، وتسمح لشخصياتها أن تكشف عن نفسها بواسطة الكلام والحوار والحركة ، معبرة عن ذواتها لتكتمل صورها من خلال الرؤى المتعارضة التي تصدر في حق بعضها البعض ، وهذا ما يقرره النقد. يقول أحمد أمين: " إن النقد الحديث يفضل طريقة المؤلف الذي يمنح الشخصيات حرية التعبير – لكنها – أي الطريقة – ليست المفضلة في كل الأوقات , وبمعنى آخر أن المواقف المختلفة هي التي تفرض علي السياق طرقة بعينها وليس مزاج المؤلف. [2]

وظفت المؤلفة الحوار والتعليق والخطابات الفكرية توظيفا جيدا للكشف عن البنية الفكرية لشخصياتها الفنية ، وقد دفع الراوية لإدارة حوار بين الشخصيات وإطلاق التعليقات التي تعزز الصور والأفكار المعروضة دون تقرير ، وقد كان للاستراتيجية الفنية التي تبعتها المؤلفة في بنية النص بعامة القدح المعلى في ذلك ، حيث سعت إلى ملامحها الفكرية من خلال ما تلفظ به الشخصيات من حوار : "خطوات الرجل تتقدم نحوه وهو يحاول التماسك ، وطرد الخوف . هل نمت يا أخي؟ لم يرد والتزم الصمت , فقال الرجل متشككا ، يا سوداني .. إيش فيك .. إنت نائم ؟ لا .. كلمة واحدة قالها في غلظة وهو يحاول أن يدفع عن نفسه كل نوايا الرجل الشريرة كما توهم . قال البدوي في مودة : أقول لك يا سوداني الحين نحن ندور حول نقطة مرور ،اللي يسألك قول له انك راعي عندي إفهمت علي... ؟ قول للعسكري انك من سنتين عندي وإن وظيفتك تنظيف الحظيرة وإطعام البهائم . طقطق عرق جواني في يا فوخة , والتزم الصمت. " [3]

عبر النص السابق عن طريقة من طرائق الشخصية تقوم على ما تنطق به الشخصيات من كلام ، لتبني له الشخصية وتحدد له صفاتها و ملامحها وسلكها

[1] أحمد أمين ، النقد الأدبي , مكتبة النهضة المصرية , القاهرة ط 4 , 1963 و ص 123
[2] أحمد أمين ، النقد الأدبي ، ص123.
[3] حجول من شوك ص 18-19

النفسي والاجتماعي حيث يتماشى الكلام مع بنية القصة ، وينسجم مع مضمونها ودلالاتها الفنية ، فالمواقف السلوكية التي عمدت المؤلفة إلى إظهارها من خلال حوار الشخصيات ، قد تكون مبتذله ومملة لو عرضتها الراوية عبر خطابها المباشر ، لأنها لا تنفك تدخل في إطار دائرة الطباع الاجتماعية ، وقد حالف المؤلفة التوفيق حينما عرضتها في سياق الحوار للكفيل الذي تقيم معه الشخصية , فأوضحت المشهد ، وأسهمت في أماكن أخرى على إبراز العمق الفكري والروحي لشخصيات الرواية مضافة إليها الخطابات الطويلة التي تتفضل بها الشخصيات حول مختلف القضايا ، وقد جاءت في مقدمتها حوارات شخصية (رجاء) مع خالتها :

" كنت أترصد خطواتها وهي تكمل زيارتها لضريح سيدي الحسن ثم تدرج إلى الجانب الآخر من الحوش ، تقف أمام بيان آخر، كنت شغوفة بذلك المكان، رايات بيض ورايات خضر مغروزة في مستطيل ترابي اصطفت فيه قطع حجارة متباينة الأشكال في تناسق، مكونة شكل البيان . وقفت أمام" البيان "كشفت غطاء رأسها وبدأت تتمتم بالدعاء : ياستي علوية .. ! يا اللابسة حربية .. ياستي علوية الشريفية اللابسة حربية، تديني الفي مرادي !! جذبتها عواطف من ثوبها وهي تتساءل في برآءة :لابسة حربية كيف يمة؟ هي عسكري ؟؟ .! انتهرتها وهي تغالب ابتساماً لم يخف على ذكاء طفولتنا . بطلي الفصاحة .. يابت ..ماتتكلمي على أهل الضرايح يغضبوا عليك ويضروك.تمتمت عواطف ساعتها في خوف :استغفر الله العظيم .. استغفر الله العظيم !.. ضحكت كثيراً حين تذكرت هذه الحكاية.. كان الزي العسكري في ذلك الزمان خاصاً بالرجال وغريباً لبسه للنساء .. كان ذلك زمان مضى وجاء زمان ينادي فيه الولاة بنبذ الثوب القومي وارتداء الزي الموحد ، واستبدلت الصبايا عرس القرمصيص بعرس الشهيد "!![1]

ينزع الحوار السابق إلى الكشف عن سلوك الشخصية ، ويعبر ضمناً عن بنيتها الفكرية والسلوكية وقد وفقت في بناء شخصيات استطاعت أن تعبر عن ذاتها وتنهض بأدوارها الفنية على مستوى البناء النصي.

[1] بثينة خضر ، صهيل النهر ، ص18-19 .

بنية الزمان والمكان:

بنية الزمان في روايات بثينة خضر:

اتبعت رواية صهيل النهر تصميما فنيا واضحا حيث التزمت إحداثها التسلسل المتدرج من البداية إلى النهاية ، ولم تقترن بتواريخ محددة ، ما عدا بعض الإشارات التاريخية مثل غزو الإنجليز لدنقلا في شتاء عام1896 م ، خروج المك نمر 1822م وكذلك حملة الإنقاذ أو الزحف نحو المتمة1885م[1] وردت على سبيل الإغناء الروائي، هذا إلى جانب ذكر الأوقات وتسجيل الوقائع مقرونة بتفاصيل الزمن المختلفة .

قامت رواية (صهيل النهر) على التسلسل و تتابعت أحداثها زمنيا من البداية إلى النهاية ، وقد وقفت المؤلفة على تاريخ العديد من الأحداث ، مما يفسر التشابه الكبير بين وقائع الرواية وتداعيات السيرة الذاتية للمؤلفة ، و على الرغم من التنويع الواضح الذي اكتنف آليات الخطاب وأساليبه ، إلا أن النظام الزمني قد حافظ على إيقاعه وترتيبه ، تماما مثلما خضعت الرواية لصوت الراوية الخارجي وطغيانه على الخطاب ومما ذكرته الراوية مقرونا بالزمن " : انفلت من وجع بلادي إلى أوجاع الغربة في المنافي . أتشرد بين الأرصفة والميادين العامة ومكاتب العمل المغلقة دائما في وجهي ، تقف الأشجار معشوشبة جافة ... الشجيرات قد تلون لونها العشبي الحائل بنقاط خضراء إيذانا بابتداء الربيع[2]." ومن صور الزمن أيضا قولها: "كانت سناء تقضي معنا أمسيات الصيف وتستمتع معنا لحكايات وأحاجي خالتي مدينة وكانت تسبح معنا على ضفاف النهر أيام الدميرة".[3]

ترى الباحثة أن إشارة الراوية إلى الزمن في النص السابق ليست بقصد تهيأة الفضاء للحدث وإنما لتوظيف الزمن نفسه في توليد الدلالة ،وعليه يقع قول علي عبد الخالق عن الزمن في الرواية": لا بد من تحول الإشارات الزمنية في الرواية إلى عناصر دلالية أكثر من كونها عناصر بنائية ، تستمد مضمونها من تراكمات التاريخ

[1] مصدر سابق ص 129
[2] مصدر سابق،ص33
[3] المصدر نفسه ، ص47

والتجارب الإنسانية المختلفة "[1]، فالإشارة الزمنية رفدت وجدان وتاريخ الشخصية الرئيسة بالكثير من المعطيات والمكتسبات ، و هكذا تحولت الإشارات الزمنية إلى عناصر دلالية أكثر من كونها عناصر بنائية في صهيل النهر .

خضعت رواية حجول من شوك للترتيب التتابعي ، حيث تتابعت في الزمن الخطي لتعبر عن تجربة الشخصية الرئيسة في الرواية منذ الطفولة ، وقد عمل الزمن على تحديد مراحل القصة ومعالم حياة الشخصية الرئيسة تحديداً، ولكنه لم يكن له أي تأثير على تقنيتها ، نظرا لاعتمادها على المشاهد المتكاملة والصور الفنية التي ظلت تعبر عن مواقف منفصلة ، لا يربطها رابط سوى منطق تعبيرها عن دلالة محددة ، تلتف حول قصة الشخصية الرئيسة ، لذلك فالزمن لا يظهر في البنية الفنية للأحداث بشكل مباشر إلا في موضع واحد من الرواية ، فهي لم تذكر التاريخ وإنما ذكرت حادثة معروفة عند الناس: " هيثم ابن عمي أرسل لي رسالة مع أحد الأصدقاء الصحفيين القادمين من العراق ، لقد حضر القصف الأمريكي العنيف على بغداد ، وقال إن مهدي كان ضمن المقتولين هناك[2] ". فالإشارة إلى الزمن في الفقرة السابقة تشير إلى حادثة تاريخية معروفة هي حرب العراق.

عمل الزمن في رواية (أغنية النار) على تحديد مراحل القصة ومعالم حياة الشخصية الرئيسة ولكن لم يكن له أي تأثير على تقنية الرواية ، نظراً لاعتمادها على المشاهد المتكاملة والصور الفنية التي ظلت تعبر عن مواقف منفصلة ، فالزمن كذلك لا يظهر في البنية الفنية للأحداث بشكل مباشر وصريح ، وإنما في صورة سلوك الشباب الذي يمثل اتجاها سياسيا في حقبة زمنية معينة تقول الراوية:" كانت فترة تكملة إجراءات سفر سندس لكندا مرهقة وسخيفة .. أذونات تأشيرات الخروج للنساء ينبغي التحصل عليها من وزارة الداخلية ,ويجب موافقة وزارة الشؤون الاجتماعية .. لأنها مسافرة دون رجل محرم مرافق !!! إشكالات كثيرة معقدة يقوم بتنفيذها شباب مستحدثي اللحى ، لا يفقهون شيئا ولا يستطيعون النظر عميقا في حكمة التشريعات الإسلامية السمحة التي وضعت بسبيلها ، والواحد منهم لا تتجاوز

[1] أنظر علي عبد الخالق ، الفن القصصي ، ص93
[2] حجول من شوك ، ص61

سعة مداركه طول لحيته ، التشريع يقول (إن الدين يسر ... وليس عسر) ويعلمنا إن بعض الظن إثم . ومثل هذه الإجراءات الشكلية المعقدة تفترض سوء الظن سلفا بكل إمرأة مسافرة[1] . " !! وما يشير إلى حقبة زمنية بعينها قولها أيضا: " كان الصبية الصغار يتصايحون ويتقافزون في خطوات عسكرية منتظمة واضح أنها نتيجة مجهود عسكري شاق وعنيف ، زغردت بعض النسوة الملثمات بأصوات مكتومة باردة ، والصبية يهللون ويهرولون بطريقة نظامية بعد أن عقد كل منهم منديل الفرح الأحمر فوق جبينه إيذانا بأنهم عرسان .. نحن من أوهامنا ننسج أسطورة لنضحك بها على عقولنا ونفسر أحلامنا ... العرس عرس ، والحرب حرب ، والموت موت ... والدفاع عن الأوطان واجب .. و شرف لا يدانيه شرف لماذا نخلط بين الأشياء ومختلف الأمور[2].. ؟؟ " إن إشارة الراوية إلى الزمن في النص السابق ليست بصدد تهيأة الفضاء للحدث , وإنما لتوظيف الزمن نفسه في توليد الدلالة . فمن المعروف أن (عرس الشهيد) ظهر في فترة حكم الإنقاذ ، فتحولت الإشارة الزمنية إلى عناصر دلالية أكثر من كونها عناصر بنائية ، تستمد مضمونها من تراكمات التاريخ والتجارب الإنسانية ، الزمن الفني وتداخل الواقع يتحرك الزمن الفني في الرواية في اتجاهات مختلفة ، فبينما ينهض السرد بعملية تقديم الواقع ، فإن الزمن الداخلي الذي ينتظم وقفة الخطاب لا يخضع لمنطق التسلسل السببي ، بحيث تتداعى الأحداث متسقة مع حركة السرد ، فهي تتسلسل أحيانا وتتجاور أحيانا أخرى ، نظرا لتأثرها بالزمن الفني وهو من مرتكزات القصة الحديثة ، حيث يعده صلاح فضل مشكلة ويضيف قائلا: " إنه لا يوجد خارج ذات المؤلف . إذ أنه مجرد لعبة في يديه يصنع به ما يشاء ، فهو أحيانا يختصر قدرا هائلا من الأحداث في سطور قليلة ، أو يقف بتأنٍ شديد عند تفصيل صغير ، وقد يسبق أو يكدسها." [3] فالزمن وفقا لما سبق عنصر فني يستمد حضوره من وجدان المؤلف وبالتالي فلا يخضع لقانون محدد ، ولا يحكمه منطق واضح ، ولو تمظهر في صيغة النص القولية سردا وخطابا.

---

[1] أغنية النار ص 168

[2] أغنية النار ، ص 170

[3] صلاح فضل ،منهج الواقعية في الأبداع الأدبي ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ط3 ،د.ت ،ص 310

يختلف زمن القص عن زمن الوقائع ، وهو في طبيعته زمن تحليلي يتشكل عليه الخطاب ، و يحضر فيه الحدث والشخصية وبقية عناصر النص على نحو قول الراوية: " لم تكن خالتي مدينة تفرق بيني وبين عواطف ابنتها أو حسن ابنها في المعاملة ، تحتضننا بحنانها ونبرات صوتها الضاحك في شغب حكايتها المسلية , حين كمن أقضي إجازتي المدرسية مع جدتي في القرية .... ثلاثة شهور جميلة في نهاية كل عام تكون هي دائما جائزتي لتفوقي ومثابرتي أثناء السنة الدراسية ... تلك الشهور كانت ولا تزال أجمل اللحظات التي عشتها في عمري .. وأسعدها .. وكانت والدتي حين أجنح إلى شغب الطفولة وشقاوتها تهددني بعدم السماح لي بقضاء الإجازة في القرية وسرعان ما أهدأ و ينعدل حالي [1]

يكمن في تضاعيف النص السابق الزمن السردي – زمن القص – حيث يقدم السارد الذي ينهض بالخطاب تفاصيل القصة ، و تكون: " العلاقة بين القصة وبين الفعل السردي علاقة بعدية ، أو علاقة لاحقة ، حيث تبدأ لحظة السرد بعد انتهاء القصة وهذا يرتبط بالزمن"[2] زمن تحقق الأحداث فعلا أو تصوراً، فتتوالى الوقائع ، ويتاسس الخطاب مستندا على هذا المستوى الزمني ،غير أن الأحداث لا تتسلسل ولا تسير في خط مستقيم , بل يحدث ما يشبه القفزات ، ذلك بأن ينتقل الصوت من مشهد إلى آخر ، كان ينبغي أن يرد في وقت لاحق لكنه يتقدم أو يتأخر تبعا لحالة الشخصية الساردة وحسب تداعي الموضوعات .

يمكن القول : إن تجاوز الأحداث والمواقف في سياق السرد لا يعتمد على منطق الترابط والتسلسل – تسلسل الموضوعات – بل يقوم على قرائن دلالية تبرر استدعاء الموقف أو الحدث ، فما غير الزمان والمكان الذي يقتضيه الترتيب في الخطاب على غرار قول الراوية ..." ضاعت العبارات مني كما ضاع يقيني في انتصار الوحدة السودانية وفي صدق الانتماء لسلسلة الجذور العربية هذه القناعات التي حملتها زمانا طويلا في داخل عقلي أصبحت الآن يغالب فيها الشك والواضح اليقين فلا هو رفض ظاهر – هذا اليقين المخاتل – ولا هو قبول ظاهر ... إن

[1] صهيل النهر ، ص 16

[2] قاسم المقداد ، هندسة المعنى في السرد الأسطوري الملحمي ، دار السؤال ، دمشق ، ط1 ، 1984 ، ص142 .

التأرجح ما بين يقين اللسان واللغة والدين وبين شك الملامح واللون والسحنات والشعر الأفريقي الأكرت ... هو الذي يمطر نفوسنا بالأسى ويجعل الحزن ينبثق أحمر قانيا بلون الدم تحمله شرايين عيوننا،هو هذا الحزن الشفيف ،نذروه نثارا فوق المدائن والدول .. وقد اصبحنا أطيافا بعد أن كنا شخوصا من السمع والبصر وكأننا نحمل صخرة سيزيف ونحاول في عبثية هوجاء أن نتخلص من قدرية التشتت وتمزيق نسيج الأمة الواحدة وأن نرتفع بنفوسنا فوق جبال الإنكسارات والهزائم ،بينما نغرق بأرواحنا في نزيف الحرب الأهلية في السودان جروحا غائرة لا يزال نزفها ينبثق حارا. "... [1]

انطوى النص على عدد كبير من الموضوعات المتفرقة , وردت في سياقات مواقف مختلفة وقد توافرت على قرائن نفسية موضوعية جعلتها تتجاور في حركة السرد ، وهذا هو شأن الكثير من الصور والمواقف، تتطلب متابعة ومجهودا كبيرين حتى يمكن انتقاؤها من أزمنة ومشاهد متفرقة و ومن ثم تركيبها واستيعاب أجزائها .

هذا هو الزمن الفني في روايات بثينة خضرة مكي ، وقد لعبت دورا بارزا في تشكيل صورته يتضح ذلك في سياق هذه الخلاصة-:

- تميزت رواية (حجول من شوك) بتداخل الأزمنة الذي ينشأ من لعبة الحركة بين زمنين، زمن السرد وزمن الوقائع ،واذا عمد الكاتب الى ذلك تعتبر ميزة في كتابته كما ذكرت ذلك يمنى العيد في كتابها (في معرفة النص[2]) ولعل تحكم صوت الراوية في آلية النص ، والأصوات الساردة في الخطاب , قد أسهما في بناء جسر التواصل بين الأزمنة المختلفة ، دون أن تختل حركة السرد ، لأنه ظل ممسكا بخيوطه .
- قامت المؤلفة بتشكيل بنيات متنوعة للحدث في رواية (صهيل النهر) باعتماد التداخل والتحاور والتسلسل ،فخرج زمن الرواية في كثير من الأحيان عن عالم الواقع إلى عالم الأسطورة والخيال،وفي ذلك تقول سحر شبيب: "قد يتحرى الكاتب

[1] صهيل النهر ، ص121-122

[2] أنظر يمنى العيد ، في معرفة النص ،منشورات دار الآفاق الجديدة ،بيروت ط3 1985م، ص255.

أحياناً الفوضى في بنية المنولوج , فينتج عن ذلك خروج الزمن في أحيان كثيرة عن عالم الواقع إلى عالم الأسطورة والخيال , ويؤيد ذلك بعدم المنطق ، لتصبح محاولة القبض على الزمن وتحديده تحديدا دقيقا ضربا من العبث "[1]

وكذلك عملت التواريخ التوثيقية في الرواية على ربط المتخيل بالواقع , وإبراز الأحداث على خلفية وقائع تاريخية مشحونة بالقيم والدلالات السياسية والاجتماعية والفكرية ، وقد أسهمت في الإبهام بواقعية الأحداث بشكل مذهل , دون أن تخضع لسطوة ورتابة سرده

- اتسمت أحداث رواية (أغنية النار) بالمركزية ، وتداخلت الضمائر والأصوات في السرد ، مما أدى إلى تعقيد أبنية الزمن ، فالمنولوج والتشتيت المتعمد للوقائع والوحدات الدلالية قد حولا الرواية إلى رواية ذهنية ، تقوم أغلب مشاهدها على خبرات تختزنها في الذاكرة السردية لدى الراوية والشخصيات الفنية .

بنية المكان:

تتخذ رواية (حجول من شوك) من الخرطوم والمدينة المنورة مسرحا لأحداثها الفنية ، ولكن مشاهدها ووقائعها تجعل من الأمكنة فضاءات تحيل الفعل الفني إلى بنية دلالية ذات مستويات وأبعاد ، و تختزل كل المرجعيات التي يتكيء عليها المكان في لقطات موجزة شديدة التأثير على نحو قول الراوية :" لم يعلم أحد، ولن يعلم كائن من كان أبدا ، أنه هو (محجوب) الذي تخرج بدرجة الامتياز في كلية الإقتصاد جامعة الخرطوم ، كان يعمل راعيا للإبل ومنظفا لحظيرة الأغنام عند أحد البدو من أثرياء النفط ، كان الرجل كريما في معاملته له، لكنه كان في غاية التعاسة ، تمر به أيام وأسابيع لا يقرب فيها الأكل ولا يقاربه النعاس حين ينظر إلى ملابسه المتسخة المهملة ، ويذكر الأيام التي كان يذهب فيها إلى عمله في وزارة المالية في الخرطوم بالبدلة الكاملة ، ورباط العنق المستورد ثم يجلس في كبرياء يحتسي الشاي بالنعناع الأخضر بينما صبي صغير ينظف حذاءه ويلمعة بالورنيش الأسود . عندما رأى عربات الشرطة تجوب شوارع مكة في حملات منظمة للقبض

[1] سحر شبيب ،البنية السردية والخطاب السردي في الرواية ،مجلة اللغة والأدب ، العدد 14 ، ديسمبر 1999م ،ص 173

على المتخلفين عن الرحيل ، بعد انتهاء مراسم الحج والعمرة وتسفيرهم إلى بلادهم ، جن جنونه وسافر إلى المدينة ، ثم تسلل متخفيا، وسكن عند صديقة ميرغني الذي يعمل مدرسا للغة الإنجليزية بجدة ولما طالت مدة ضيافته ، خجل من نفسه ومن نظرات زوجة صديقة وبناتها ، وخرج يوما ساعة غروب ، بعد أن ترك رسالة لصديقه يشكره فيها ، مشى على رجليه دون هدف حتى غلبه العطش ، فتمدد بجانب الطريق العام الذي تمر به السيارات في طريق المدينة المنورة منهكاً ، يوشك على الإغماء.

أفاق على صوت نفير سيارة قوية ونزل رجل ، وقف يسأله عن حاله بارتياب ولماذا هو في هذا المكان ، طلب من الرجل شربة ماء ، وتكرع زجاجة المياة المعدنية الباردة عن آخرها . حكى لعدنان الصالحي وكان ذلك هو اسم الرجل .. عن أحواله وكيف أنه يخجل أن يرجع إلى أهله وزوجته ولسانها الذي لا يرحم خالي الوفاض ، وهو الذي عشمهم بالأماني .. فتح شنطته التي كان يتوسدها في رقاده ، وأخرج جواز ، تفحص الرجل محجوب و أوراقه مشفقا ثم قال وهو يرسل بصره عبر الفلوات متحيرا ..كنت أتمنى لو أستطيع مساعدتك يا أخي ولكن ليس لدي عمل يناسب مؤهلاتك ، رد محجوب بسرعة شديدة وهو يتعلق بأمل يائس : أنا على استعداد للعمل في أيي شيئ في سبيل أن اتدبر مبلغا من المال أشتري به تذكرة السفر وأعود إلى بلادي ... إذا كان الأمر كذلك فهيا معي أتمنى أن يكون حديثك عن نفسك صحيحا ، وألا يكون وراءك جريمة أو مصيبة . لم يرد على تشكك الرجل في أمرة ، و إنما انحدرت الدموع ساخنة غزيرة تغرق وجهه ولحيته. "[1]

تلاحظ الباحثة من خلال التحليل أن حركة الشخصية داخل المكان وما يستصحبها من تغير لوجهة النظر، و تداعي الصور في الخطاب ، توهم القارئ بأن المكان أو الفضاء بالأحرى هو الذي ينتج هذه الدلالة , ولكن نظرة دقيقة إلى المعطيات المختلفة في المشهد المكاني ، تبين أن حركة السرد وتداخلها مع الصورة الوصفية ، إلى جانب الشخصية والمكان وما يعزز مظهرهمن خلفيات ، و الروابط الموضوعية التي تعطي هذه العناصر حضورها وتماسكها ، تبين أن خطة الراوية الفنية قد حققت هذه البينة المتمايزة للمكان ، ووسمت الخطاب برؤية جديدة استحال

[1] حجول من شوك ، ص 13-14 .

معها فصل العناصر الفنية عن بعضها البعض وعن مرجعياتها, تدخل وجهة نظر الشخصية الفنية وبالتالي كل ما يرتبط بها في تشكيل الفضاء المكاني ، بغض النظر عن الحيز الذي يمثل خلفية مسرحية يقدم فيه الحدث فالمشهد المعروض في الخطاب ، يعد صورة مضمونية تبلورت في ذات الشخصية وعبرت عن جوهرها بقصدية , قبل أن تخضع لبينة الخطاب و نسيجه المعقد ، لتكسب بعد ذلك مشروعية دلالية تمارس حضورها وسطوتها ، تقول الراوية " : القطار يزحف وئيدا تصلصل عجلاته في جلجة رتيبة وهو ينبطح فوق خط السكة حديد الذي ينام فوق الطريق الصحراوي ، السائق يقف عند باب القاطرة وينظر في سأم إلى السلاسل الجبلية .. ركاب الدرجة الرابعة في هرج ومرج وقد جلسوا فوق الكنبات الخشبية الخشنة يثرثرون ، أكوام من (القفاف) وشنط الصفيح وشنط الجلد الصغيرة تتكوم فوق الأرفف وعلى الأرض بين الجالسين ، أصوات النساء ، ترتفع بالثرثرة العادية ولكن أصوات الرجال تطغى عليها ، وهم يناظرون ويسخرون من أوضاعهم السياسية والاقتصادية , بينما يدخنون أنواعا من التبغ المحلي الرخيص ، أو يبصقون كرات التمباك الصغيرة من شباك القطارمن على البعد ، دون أن يقتربوا من الشباك تماما ، فيتناثر رذاذ بصاقهم على الآخرين الذين يستحون من التأفف ..عند باب الممر الذي يوصل بين عربات الدرجة الرابعة والدرجة الثالثة ، جلس محجوب فوق سلم القطار , وأرسل ساقيه النحيفتين المشعرتين وقد شمر عنهما البنطال عبر فرجة الباب الضيقة لأول مرة يسافر بالقطار إلى أقصى شمال السودان ، كان لابد من سفره لأداء واجب العزاء في وفاة جدته لأبيه ، ضجيج عجلات القطار يشد وترا فوق أعصابه المنهكة ، فيهتز جسده يمينا ويسارا مثل درويش في ساحات الرقص الصوفي أول أيام احتفالات المولد النبوي. " [1]

الرحلة التي أوضحت الراوية معالمها هي بداية معاناة الشخصية الفنية ما ينبغي ملاحظته هو أن الخطاب لا يكتفي فقط بالعبارات الموجزة التي تسوقها الراوية ، بل تتخذ منها مؤشرات ترمز إلى معان أخرى أصيلة تكمن في وجدان الشخصية الفنية , حين يحجم الخطاب عن الإفصاح بها وتفريغ محتواها الدلالي وإحالتها إلى

[1] حجول من شوك ، ص 9-10 .

صورة لغوية . فتتحرك الشخصية الرئيسية في رواية (حجول من شوك) في فضاءات مكانية حرصت الراوية على تأطير صورتها في سياق سردي يتزامن مع تفجر الأحداث، حتى تستطيع أن تنسج العلاقات المتشبعة التي تتوافر عليها العناصر المختلفة ، في كتلة منسجمة فلا توقف حركة الخطاب ، و إنما تتركه ينساب متداخلا مع ملامح المكان والشخصية وتفاصيل الحدث ، و جزيئيات الزمن ليقدم في النهاية مشهدا متماسكا يحيل العناصر المختلفة في البنية اللغوية إلى شيء واحد تتداخل فيه مستويات الدلالة والحدث ، إلى جانب المكان ومرجعياته ، والقيم الفنية التي تنشأ من استعماله كمسرح تعرض عليه الوقائع.

أما في رواية (أغنية النار) فتعددت الأمكنة، وقد ظلت حركة النص تتفتح على أمكنة جديدة باستمرار ، نظرا لتفجر صورة الحدث في الخطاب السردي ، وقد أصبح تعدد الأمكنة يميز الرواية ، ففي حيز سردي مختصر جدا يمكن التوافر على فضاءات جغرافية مختلفة تسهم في بناء القصة، وهي تتغير بسرعة مع تغير المواقف والمشاهد كما في هذا النص : "زوجها خرج مبكرا ، لا شيء أمامها سوى التسكع في شوارع لندن المزدحمة المتاخمة للفندق الذي تقيم فيه . وقفت أمام أحد المتاجر تفحصت باندهاش مجموعة من التحف الكريستالية الفنية الرائعة الصنع ... هل يمكن أن تقتني نجفة واحدة تحملها معها إلى السودان ؟ وأين ستعلقها ... في الفراندة المسيجة بسلك النملية حيث تضع طاولة الطعام .. أم في داخل الصالون؟ !ضحكت في خيالها وهي تتصور (النجفة) الكريستال الجميلة قد تلألأت مثل قطرات الندى وهي مدكوكة (مكندكة) بذرات التراب الناعمة إثر هبوب (كتاحة) تعصف بها ... قطعت الشارع في حذر وسرعة للرصيف المقابل لم تستخدم خطوط المشاة لأنها بعيد عن مكان وقوفها .. لكنها انتهزت فرصة خلوالشارع من السيارات وعبرت مسرعة . وقفت أمام متجر كان يبدو من مظهره أنه يبيع الالكترونيات ، قرأت الاسم بتمعن (اسباي شوب) كان متجرا لبيع أدوات التجسس .. استمعت لشرح موجز من أحد العاملين في المحل .. أحست بالتعب , فكرت بالجلوس على أحد المقاهي

الجانبية في محطة (بيز روتر) . عندما جاءها النادل الشاب عربي التقاطيع ، تأملت قليلا ثم طلبت ساندوتشا وقهوة تركية[1].".

هكذا تستقطب حركة النص الأمكنة بشكل مكثف – كنتيجة طبيعية لكتابة الأحداث يستثنى من ذلك مواقف التأمل والمناجاة الطويلة ، فالمكان يدعم صورة الحدث ، و يقود ضمنا إلى الشخصية التي تبين القصة بواسطة سرد الحكايات الجزئية ، دون حاجة لتركيز على ملامح المكان لأن هذا المظهر الأخير , له قيمته الدلالية في التركيب الفني للنص .

عملت بنية المكان في" رواية أغنية النار" على تحديد البيئات الجغرافية المختلفة من خلال الوصف . وذلك بالتركيز على ملامح الأمكنة التي جرت فيها الأحداث . تقول الراوية: " كان البص مريحا وهادئاً لدرجة مدهشة الركاب يتحدثون في همس وأكثرهم منهمكون في القرآءة ،ابتسمت في سرها وقد تذكرت بصات الرحلات العادية في بلادها .. والأصوات المجلجلة التي تهز مقاعدها الخشبية الخشنة.، و تململت على ذاكرتها أطياف الزحف الصحراوي التي كادت تدفن بيتهم القديم في تلك القرية الكائنة على بعد أميال معدودة من النيل .. وتذكرت الجدران في سوق مدينتها وشوارعها قد كتب عليها (ممنوع التبول) بأقلام فحمية ، و ذكرت حائط بقرب المسجد مكتوب عليه ذات العبارة بالخط العريض وقد انتفخت الحروف وبدا الحائط ينز بالسائل الممنوع ورائحته وقد مال على جانبه حتى كاد يقع[2]. "

يتجاوز الوصف في المشهد السابق دلالته التصويرية المباشرة , إلى حيث يكشف المكان عن طبيعة الشخصية المنتمية له ، ونشاطها الاجتماعي والاقتصادي وحظها من الحضارة والعمران ،إذ تمثل هذه المظاهر مؤشرات دلالية تسهم في تحديد حبكة الرواية ، بالنظر إلى التناقض بين عوالمها المختلفة ، يتضح ذلك بجلاء بعقد مقارنة بين ملامح القرية ، ومدينة لندن التي تصفها الشخصية الفنية:

" جاهدت النعاس في بسالة وهي تستقبل لوحة بعد أخرى من مناظر الخضرة الداكنة المحتشدة أمامها مد البصر بطول الرحلة من لندن مدينة الضباب إلى

[1] اغنية النار ص20-21

[2] المصدر نفسه ، ص 29-31 .

سويندون المدينة الجميلة .. كان حمقا أن تسبل جفنيها ولو للحظات قصار عن كل ذلك الترف الجمالي وعيناها تخترقان كرنفالات الفرح المجنون بعشق الطبيعة الثرة الرائعة ... كانت الحقول الخضراء المنبسطة في التلال والوديان تستهدفها تماما وتغرقها في جو أسطوري حالم وهي تتابعها من خلال نافذة البص ... أعجبها منظر الأبقار الانجليزية تقف في جمال وأرستقراطية بطول الطريق ... الفارق كبير بينها وبين تلك الأبقار التي كانت تعايشها في قريتها من حيث الحجم واللون ." [1]

توضح المعالم التي تميز هذا المكان ، المفارقة بين عالم القرية البسيط و هذا العالم المتمدن ، ولعل في إحساس الشخصية الفنية بهذه المفارقة أكبر الأثر في تغيير مسار الحدث , وإيجاد مسوغات موضوعية تبرر سلوكها، من انفتاح في العلاقات وحرية في التعبير واللبس وغير ذلك لأن " المكان لا قيمة له في حد ذاته , وقيمته الأساسية في كونه تصويرا لغويا تترجم من خلاله حسيا أو شعوريا أوذهنيا أو كل هذه الأشياء متفاعلة – تلك الرؤية الكلية , رؤية البحث عن الذات من خلال مجمل العلاقات الموجودة[2] "، لذلك يلاحظ أن أثر المكان – كعنصر فني – واضح في أداء الشخصية فنيا ، ظهرت انعكاساته في تعارض وجهات النظر لدى الشخصيات وفي تعبيرها الصريح عن أفكارها ، وفلسفتها من خلال مقتنياتها وما تمثلها من رؤى حضارية وروحية عميقة ، فالمكان في الرواية – بتعبيره عن قضايا الإنتماء وصراع الحضارات – قد اكتسب خصوصية مطلقة من خلال وعي شخصية (رجاء) بتأثيرها على محتوى الأحداث ومضمونها . خلصت هذه القراءة الموجزة إلى أن:

1/ روايات بثينة خضر مكي قد وظفت الامكنة الجغرافية الحقيقية توظيفاً فنياً فجعلت منها فضاءً واقعياً لأحداثها ، وأفادت من كل مميزاتها الحقيقية , لتعميق الإحساس بمصداقيتها.

[1] اغنية النار ،ص 30-31

[2] عبد الفتاح عثمان، الرواية العربية ورؤية الصراع الحضاري ، دار الهاني –شبرا –مصر د.ت ص96 .

2/ إن كثرة ورود الأمكنة في السرد دليل على كثافة الأحداث وتنوعها، وتفاعل الشخصية الفنية مع المحيط الاجتماعي والفكري الذي تعيش فيه ، مما يقود إلى تشعب القيم الدلالية المختزنة في النص الإبداعي .

3/ خروج المكان في رواية صهيل النهر من صورته التقليدية كإطار إلى فضاءات مضمونية أخرى عبر فيها عن محمولات فكرية ونفسية وروحية تعبر عن قيم الشخصية الفنية ، وظهرالمكان كمؤثر تحددت وظيفته في تفاعله الكامل مع العناصر الأخرى.

4/عبر المكان في رواية أغنية النار عن المعرفة كدلالة إبداعية نتجت عن التباين بين عوالم مختلفة , تتميز بمحمولات ثقافية وفكرية واجتماعية مغايرة مما يجعل التقاءها من خلال الشخصية وعلاقاتها ،عاملا موجبا للتغير والتأثير ، وحرق قانون السكون والانتظام.

5/ استخدام الفضاء المكاني بكل مواصفاته الحقيقية ، بما وملامحه وتفاصيله، من شأنه صرف النص عن التعبير عن رؤية فنية عميقة ،تسبر غور الحقائق الإنسانية وأسرار الوجود والحياة ، وهي القيمة الجوهرية التي يسعى لها الإنسان من خلال تشكيل الصور والمشاهد الإبداعية أما الجزيئات الواقعية المجردة فهي متوافرة في تفاصيل حياته وشؤونه اليومية.

6/ أن تفاعل الشخصية مع المكان وجوهه وملامحه قد تؤثر في إنتاج الدلالة .

المبحث الثالث

سمات الكتابة عند الكاتبة بثينة خضر مكي:

قبل الشروع في مميزات الكتابة عند الكاتبة بثينة حضر مكي نمهد بتوطئة موجزة عن مميزات الكتابة النسوية في السودان، بغرض تحديد موقع الكاتبة وخصائص كتابتها بالمقارنة مع رصيفاتها

شهدت فترة اواخر العهد الاستعماري حركة في التعبير عن الرأي عند المرأة السودانية من خلال القصة القصيرة والرواية والمسرحية والصحف، وكانت هذه هي البذرة الأولى التي انطلقت منها، وكانت هي النشأة الأولى للكتابة النسوية.

يقول منير صالح عبد القادر:" بتكوين الاتحاد النسائي وجمعية نهضة المرأة وجدت الفتيات فرصة مواتية للتعبير وإبداء الرأي في شتى المواضيع في الصحف التي آزرت النهضة وشجعتها. و أفسحت لهن مجال النشر على اقتضاب للمطالبة بحقوقهن ولمعالجة المواضيع الاصلاحية التي تتعلق بهن والرد على اولئك الذين رأوا في نهضة المرأة وتكوين اتحادها وخروجها للمجتمع مع الرجل نكسة اخلاقية ضارة"[1].

وهكذا ضمن مناخ النهضة هذا الصراع العنيف بين قوى اجتماعية تسعى لتحرير المرأة ونهوضها وبين قوى رجعية تريد تكبيل مقدراتها . وفي مثل ذلك الوقت الرمادي تفتحت المواهب المبدعة . فكتبت أمال عباس العجب مجموعة

[1] نهلة مجذوب ، الأديب منير صالح عبد القادر "إسهام واف في النهضة الأدبية " نشر في الأهرام اليوم 19|2|2011م، alahram | www.sudaress.com.

من القصص العنصرية والتي عالجت عدد من القضايا الاجتماعية والعاطفية و الوجودية بأسلوب شيق وكتابة سردية تغور في دواخل الذات الإنسانية ودقة اتقان في تصوير المكان والشخوص، بحيث تكشف عن عمق الأزمة وتفجيراتها بما يخدم لحظة السرد والحدث ، مما يعطي الجرعة التأثيرية المطلوبة جماليا ومعرفياً.

وظهرت ضمن فترة الخمسينات القاصة آمنة أحمد يونس والمعروفة باسم آمنة بنت وهب والتي كانت تنشر انتاجها الأدبي في جريدة التلغراف السودانية ،وهي من المبدعات اللائي لم تقف حدود ابداعهن في مجال واحد بعينه بل انفصلت في كتاباتها الجريئة بقضايا الحرية والتحرر على مستوى الذات والجسد الآخر . وأجواء الخمسينات أيضا نجد أن كتابات القاصة بخيتة أمين مدني والتي تميزت قصصها بتناولها للقضايا الاجتماعية والعلاقات الاسرية وكانت تنشر أعمالها في كثير من الصحف والمجلات الثقافية وخاصة جريدة الرأي العام[1].

وهناك أيضا من المبدعات السودانيات في مجال القصة القصيرة برزت أعمالهن في بلك الفترة وتوقفن عن الكتابة لظروف الحياة المتعددة التي تئد الإبداع في مهده.

فمثلا هناك أديبة ذات أسلوب متميز شفافية في تناول المادة السردية بلغة تتعمق لتكشف انبهار الذات الإنسانية بالموجودات التي حولها وتتساءل عن كنهه الوجود وعلاقته بهذه الذات ... وهذه الأديبة اسمها زينب عبد السلام المحبوب ومن أهم أعمالها القصصية قصة (الضحية والخطيئة) وقد أورد صاحب كتاب (الشكل والمأساة) المقطع الثاني من أجواء القصة :" وجدتها تلعب بين أترابها تشع من عينيها نظرات بريئة تنظر لكل من يمر حولها وتقلق نظرها لكل رجل عابر وكأنها تسأله من أنت ؟ ومن أين أتيت ؟ كانت تبحث من بين الرجال عن واحد تريده بأي حال من الأحوال ، ولكنها كانت تندفع وراء سراب خلاب وأمل ذاو .. و يذهب كل من تظن أنه سيقترب منها وبذهابه يتلاشى أملها كما يتلاشى الدخان في أجواء الفضاء". وضمن هذه الفترة أيضاً ذكر صاحب الكتاب المذكور القاصة سلمى أحمد

[1] معاوية البلال ، الشكل والمأساة ، دراسات في القصة القصيرة السودانية، الشركة العالمية للطباعة والنشر ، ط1، ص117 .

البشير وقد نشرت أعمالها قصة بعنوان " يتيمان " وهي من الأعمال الأدبية الرائدة التي عالجت موضوع الطفولة المتشردة والحرمان الاسري . ومن أجواء هذه القصة : "وقد دفعني عطفي لأسألهما عم يبحثان في سكون هذا الليل العارم وهما بهذه الصورة البائسة إذ كانت الطفلة ترتدي بقايا أسمال الفستان . وأما أخوها أشد بؤسا لأنه كان يلتف بجزء صغير من الخيش الخشن وهو حافي القدمين وعلي جسمه طبعات ملبده من الأوساخ والأقذار ومن جوع تكاد لا تصدق إلا أنها ظلال و أشباح ". ومجمل النماذج السابقة يمكن أن تعطي القراءة صورة أشمل لمشهد الكتابة النسوية المعنوية في مرحلة الخمسينات وحتى منتصف السبعينات .

وتحولها لحركة نسويه فاعلة بجوانبها المختلفة ... وفي ذات الوقت تحمل هذه الكتابة القصصية النسوية التي لا تختلف كثيرا عن مجمل حركة القصة السودانية في تلك الفترة نفس سماتها وملامحها التي تمثلت في:

1/ البناء السردي المحكم اضافة الى اللغة التقريرية التي يغلب عليها الوصف وتحاول عكس الواقع والوقائع كما هي مكرسة لخدمة أغراض فكرية وتعليمية و سياسية واجتماعية . وتصوير الأبطال وهم في حالة بؤس وحيرة.

2/ تكشف الكتابة النسوية القصيرة في تلك المرحلة مدى ارتباط هذه الكتابة بالقضايا الاجتماعية والتطلعات المشروعة في التبحر والنهوض من رقعة التخلف والجهل .

3/ كما يلاحظ الوجود المهيمن لشخصية المرأة المقصودة كشخصية أساسية داخل النص القصصي واقع عليها القهر التاريخي وهي في حالة ضعف وإنهيار حيث أن الأنثى تكتب معاناتها مع الواقع المرير بشكل فيه كثير من الخصوصية.

الكتابة النسوية الحديثة:

من المعروف أن مرحلة السبعينيات كانت تصعيدا عاليا للخطاب التحرري على كافة المستويات ومن داخل هذا الخطاب التحرري والحداثي بدأت الكتابة القصصية النسوية تبرز باعتبارها انحرافا معياريا لأصل هذا الخطاب.

وقد سارت خطى كتابات مرحلة السبعينات والثمانينات على التحرر الحداثي انطلاقا من مفهوم أن المرأة تعيش نفيا وجوديا خاصا بها . حيث تعبر عن وجودها المنفي خلال الرمز و اللغة ، تنتج كتابة جذرية . محاولة للرد على القهر الوجودي العام الذي يمارس عليها مجمل العلاقات الاجتماعية والأخلاقية والنفسية الذكورية فكانت هذه الأعمال القصصية استدعاء للمكبوت والمخفي المتراكم عبر الزمن لتعلنه في حوارها – وصراعها – مع الرجل بشكل خاص. و مع العالم الذي يهيمن عليه ضمن هذه الاصوات المتميزة في هذه المرحلة نجد القاصة سعاد عبد التام حيث تتجلى في كتاباتها القصصية تلك المرارات المتراكمة على جسد الأنثى المعاصر بتاريخ طويل من القهر والفقر . والأنثى في عوامل المدن الهامشية التي تعاني التشوهه الجسدي والنفسي والاجتماعي بالضرورة . قد جاءت كتاباتها القصصية بلغة واضحة المعالم تنسجم مع رؤيتها العميقة التي تعبر عن وعي المرأة بقهرها ووعيها بالكيفية التي تتصدى بها.

ومن أهم المبدعات اللائي برزت كتابتهن في هذه المرحلة الروائية بثينة خضر مكي والتي اختيرت لأن تكون كتاباتها أنموذجا لهذه الدراسة ، فلها مجاميع قصصية مطبوعة و منشورة ، وكتب عنها الكثير من النقاد العرب في الخليج . وهي كاتبة نشطة مولعة بمفردات الحياة السودانية وتكتب عن المرأة السودانية البسيطة في أطار سردي محكم البناء يشكل كيفية تبرز تصورات وأحلام وأحزان هذه الإنسانة وفي ذات الحين تحتفي به.

وكذلك من المبدعات في هذه المرحلة القاصة مها الرشيد التي تناولت في معظم أعمالها قضايا الهامشيين واللاجئين من النساء ولها مجموعة قصصية ورواية نشرت في الكويت كما نشرت بعنوان مريام في مجلة الخرطوم عدد من أعمالها وكذلك نشرت في مجلة البيان الكويتية عملاً قصصياً بعنوان (المدينة) وكذلك هناك عدد من مبدعات القصة القصيرة برزن ضمن هذه المرحلة وقد استطعن باجتهادهن

الخاص أن يجمعن أعمالهن القصصية في كتاب تخطي لأزمة النشر . أمثال عواطف عوض الكريم و أميمة عبد الله مجموعاتها (مرافئ القمر).[1]

أهم الملامح الشكلية النسوية الحديثة:

- استفادت الكتابة النسوية في هذه المرحلة من تقنيات الكتابة القصصية الحديثة وتقنية التداعي الحر والتذكر والاسترجاع والتقطيع.... الخ
- برزت اللغة القصصية في نصوص هذه المرحلة كلغة من تخوم الشعر حيث تجد المفردة مليئة بالإيحاء والكثافة وتعدد الدلالات و زاد من شفافيتها ارتباط حركة السرد بضمير المتكلم الذي يتيح فرصة واسعة لسرد التجارب الشعورية الشديدة الخصوصية بحرية أكبر.
- كما برزت في هذه المرحلة تلك الوشائج الحميمة التي تنطلق منها المرأة الكاتبة في تأسيس ابداعها انطلاقا من تجاربها الذاتية ومن وعيها باختلافها واستقلاليتها وفي تصديها لآليات القهر المختلفة التي تريد احكام السيطرة على جسدها وعقلها.
- وفي هذه المرحلة تحديدا يمكن الحديث عن كتابة مختلفة للمرأة السودانية عن كتابة الرجل وكذلك يمكن الحديث أن لكل قاصة صوتها الخاص وأسلوبها المتفرد والذي به تتأكد قدراتها على الإبداع ، فالكتابة النسوية متميزة من حيث الشكل ومن حيث الرؤى ومن حيث اللغة الاسلوب ومن حيث النظر الى تلك العلاقات الحميمة القائمة ما بين الكتابة والمرأة. وهي العلاقة التي جعلت من المرأة_ ذات كاتبة في نفس الوقت جعلت منها موضوعا لهذه الكتابة.

هذا من ناحية الاسلوب ، اما من ناحية البنية الروائية لا توجد فروقات بين الرواية النسائية والرواية الذكورية ،لان النص الروائي كما وضحت احدى الكاتبات وهي

[1] معاوية البلال الشكل والمأساة ، المرجع السابق -ص 117

رفيف صيداوي ، عبارة عن بنية لا هوية جنسية لها ، والكلام على بنية نص ما يعني الكلام على نظام تتوازن فيه العناصر المكونة للبنية بحركتها وعلاقتها . توازن يحفظ استمرارية النسق الخاص بهذه البنية او تلك . اذ ان لكل بنية نسقها الذي يعني شكل انتظام العناصر وترابطها في زمن واحد هو زمن نظامها. [1]

إن النص الروائي كبنية مستقلة يتشكل من عناصر اهمها اللغة، الزمان، المكان عالم الشخصيات، الرؤية ... الخ . وهذه العناصر ليست ذات طبيعة جنسية، إنها عناصر" محايدة " فاللغة كعنصر من عناصر البنية الروائية ، وإذا ما جرى عزلها لدراستها كبنية مستقلة ، لا هوية جنسية لها . فليس هنالك مثلا فونيم نسائي او مونيم نسائي. وإذا كانت اللغة او (اللسان) كما عرفها العلماء هي نظاما من العلامات فلا ندري كيف يمكن ان يكون هناك نظامان من العلامات في اللسان الواحد. [2]

وينطبق الامر على عنصر الزمان اذا ما تمت دراسته كبنية مستقلة من بنية النص الروائي . الزمان كبنية مكون بدوره من عناصر لا يمكن ان يكون لها هوية جنسية ، ومن هذه العناصر نظام التقديم والتأخير و الخلاصة ، الاستراحة ، القطع ، المشهد ...الخ .اما المكان كبنية فله عناصره المكونة من التكرار، الايقاع ، الانتظام ، التغيير نسق الحضور والغياب ، الانغلاق والانفتاح ، الضيق والرحابة او الاتساع ، التركز والانتشار ... الخ [3]

ولئن كان لكل بنية من بنى النص الروائي ، التي لا تعدو ان تكون عناصر هذا النص عند دراسته كبنية شاملة ، نسقها الذي تنتظم فيه العناصر وتترابط ، فإن شبكة العلاقات القائمة بين هذه العناصر وطريقة تشكيلها التي يواكبها تغليب عنصر او اكثر على عناصر اخرى داخل النسق وما يحكم العلاقات بينها هي التي تولد الدلالة . والدلالة تحيل على رؤية النص الروائي تلك الرؤية التي تتشكل على اساسها عناصر البنية ، والرؤية مرتبطة بذاتية الكاتب ، غير ان هذه الذاتية غير

---

[1] رفيف صيداوي، الكاتبة وخطاب الذات ، الناشر المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء –المغرب ،ط1، 2005م ، ص17 .

[2] هانية عسيران ، سميرة أغاسي، الادب النسائي اللبناني ، بيروت – معهد الدراسات النسائية في العالم العربي – الجامعة اللبنانية الامريكية ، ط2، 1997م، ص70 .

[3] رفيف صيداوي ،الكاتبة وخطاب الذات ، مرجع سابق ص 18

معزولة عن شروطها الاجتماعية و التاريخية ، لان الكاتب الفرد يكتب من موقع وزمن اجتماعيين متغيرين ، وبلغة جماعته وزمانه ، وإن كان مخرج عمله الروائي ، والمنسق او المشكل لعناصر بنيته النصية المحددة بزمانه وبمكانه الاجتماعيين ، الامر الذي يحيل على رؤية الكاتب الخاصة للعالم ، وهي رؤية تحيل بدورها على حدود اختراق صاحبها للسائد وحدود ابداعه . ولعل التاريخ الروائي يفيدنا في استشفاف العلاقة العضوية بين الآثار الروائية الإبداعية وبين ثورية هذه الكتابات ولكأن كل كتابة مبدعة هي بالضرورة ، وبمعنى من المعاني ، كتابة ثورية . اي كتابة تجديدية فنيا وفكريا ،كتابة تخترق السائد . الاساس فيها هو الإنسان كقضية وليس ككائن محدد بجنسه . ولان غالبية المبدعين من روائيين وروائيات ذوو توجهات انسانية ، يغدو من الصعب العثور على نصوص روائية موجهة ضد الذكورة كذكورة او ضد الانوثة كأنوثة ايا كان جنس صاحبها . ولئن وجدت مثل هذه الكتابات – وهي موجودة – فإنها لم ترتق الى مستوى الابداع نظرا لعدم قدرة اصحابها من الجنسين ، على التحرر من النظرة الضيقة الى العالم . الأمر الذي يتعارض مع الإبداع الفني المشروط برؤية نقدية تناهض قيم التحجر والتعصب المسيئة إلى الإنسان [1] .

سمات الكتابة عند بثينة خضر مكي:

من أهم مميزات الكتابة عند بثينة خضر مكي مايلي:

اولاً :اختارت الكاتبة في معظم كتاباتها أسلوب السرد المتعدد حيث تتم رواية كل جزء من طرف شخص من شخصيات الرواية الى جانب السارد الذي يبدأ الرواية.

ثانياً : استعملت الكاتبة السرد الدائري في" رواية أغنية النار "فأحداث الرواية لا تمضي على نسق تعاقبي ، فالرواية تبدأ بموت محمود لكن الراوي يعود فيما بعد لسرد علاقة محمود برجاء .

ثالثاً : استغرقت الكاتبة الوصف في" أغنية النار "ولم تلجأ للحوار الا نادراً .

[1] رفيف صيداوي،الكتابة وخطاب الذات ،ص18.

رابعاً : معظم كتاباتها تروى بلسان الأنثى وأغلب شخصيات القصص كذلك إناث، وموضوعات القصص تدور حول قضايا من صميم هموم الأنثى مثل الخوف من زواج الضر أي الزواج بأخرى، وكذلك القهر الذي يقع على الأنثى نتيجة التقاليد والعادات الاجتماعية . أما صورة الرجل في كتاباتها دائما سلبية . وصورة الرجل هذه تكاد تكون عامة في الكتابات النسوية ، كما أشار إلى ذلك نزيه أبو نضال في قوله: "نلاحظ في العديد من الروايات النسوية كيف تمارس الكاتبة (البطلة) دورا انتقامياً في تقديم رجال معطوبين ومهزومين ، فيما نرى المرأة في المقابل تتماسك وتتقدم لإنقاذ الرجل – الزوج– والد الأبناء "[1]

خامساً : اتبعت في رواية (صهيل النهر) أسلوبا جديدا يعرف بالتناص أي ادخال نصوص في صلب النص المحوري، بعض هذه النصوص مستدعاة من التراث الشعبي مثل حكاية فاطمة السمحة، أو التاريخ مثل واقعة صراع الجعليين مع الخليفة عبد الله التعايشي ، وكذلك مايميز كتابات الكاتبة افتتاح كل فصل جديد بمقطع من الشعر أو مأثور من القول، فنجد مثلاً للجوهري ومحمد عبد الحي، ومحمد المكي ابراهيم، وعالم عباس .وقد علق على هذا التناص محمد المهدي بشري بقوله: "ويبقى السؤال ماهي وظيفة التناص في هذا النص ؟ في الواقع من الصعب فهم ما رمت إليه هذه الكاتبة بهذه التقنية، أنها لم تحقق النتيجة التي رمت إليها ، فقد ضاع النص المركزي وسط هذا الخضم الهائل من النصوص والأشعار والحكم ، فالنص الذي تستدعيه الكاتبة لا يأتي عفواً بل يبدو غريباً عن النص المحوري ، إذ ليس من السهل إستزراع نص في جسد النص المركزي[2] "

سادساً : من الملاحظ أن بثينة خضر مكي لا تتيح حيزا للرجال في عالمها القصصي .

سابعاً : ملاحظة ثانية أن الكاتبة في رواية صهيل النهر جعلت الشخصية الرئيسة

[11] نزيه أبو نضال ، حدائق الأنثى ، دراسة نظرية وتطبيقية في الإبداع النسوي ، أزمنة للنشر والتوزيع ، ط1، 2009م ، ص45 .
[2] محمد المهدي بشرى, الرواية السودانية في 60 عاماً مطبعة جامعة الخرطوم , 2015م ص14

(رجاء) بوقاً لأفكار سياسية تتعلق بالمعارضة والحكومة , فهو عمل لا بأس به بأن يتبطن الكاتب السياسة في العمل الروائي كما أشار إلى ذلك محمد الواثق في مقاله في صحيفة الأنباء.[1]

ترى الباحثة أن إشارة الواثق للتبطين السياسي للكاتبة لعله يقصد إيراد الكاتبة أو كثرة استخدامها من صيغة التعجب والتركيز على الموضوعات العامة دقيقة التفاصيل ، ارتبطت هذه (الصيغة التعجبية) بقضايا جوهرية تطرقت إليها الشخصية الرئيسة في سياق حركتها داخل الرواية ، غير أنها ظلت معلقة بدون إجابة وبسخط وخيبة ، ولعل ذلك تعبير عن الفراغ الروحي والفكري الذي يعشعش في داخلها وهي تصدر على هذا النحو"يا سلام ؟ !مثل هذا التسامح لم يحلم به أحد من أبناء السودان ، لم يجده السياسي النقابي العمالي الشفيع أحمد الشيخ الذي أعدم بعد محاكمات صورية سريعة . لم يجده مجدي محمد أحمد ضحية السياسات الاقتصادية الخرقاء . مثل هذا التسامح لم يجده المفكر العربي الإسلامي صاحب الفكر الجمهوري محمود محمد طه والذي لم تشفع له وساطة كثيرين من الحكماء ومن رؤساء الدول العربية ، وهوالذي لم يحمل سلاحا ضد أبناء بلده .... ونفذ فيه حكم الأعدام بالرغم من عمره الذي كان قد تجاوز السبعين ودفن جثمانه في مكان مجهول حتى لا يصبح مزاراً لعشاق فكره "[2]

تكشف التساؤلات وصيغ التعجب أعلاه عن حيرة الشخصية الفنية ، وربما حيرة المؤلفة ما دامت الفواصل الفنية بينهما مقوضة ، فالصيغ المطروحة لا تعد أن تكون هواجس ذاتية حول موضوعات فكرية وسياسية ، إنكفأ الصوت السردي على نقلها ، مستبيحة ضمير الشخصية الفنية . متحدثة عما يجول بخاطرها ، ومما لا شك فيه أن هذه التجربة ومثيلاتها في الرواية لم تخرج قط عن دائرة الهم الفردي ، أي انها لم تتخذ صفة موضوعية تدعم القيم الدلالية ، وتدفع بالحبكة إلى الأمام.

تلك هي مميزات الكتابة عند بثينة خضر مكي في كتاباتها فهي لا تختلف عن رصيفاتها ، فاللغة التي تكتب بها تعكس آلام الذات وجراحها وأمانيها وتتسرب

[1] أنظر محمد الواثق , صهيل النهر بثينة خضر مكي بين الانفلات والقيد الفني , صحيفة الانباء , الخميس 2000/11/30 م
[2] صهيل النهر ص 101

عبر ثقوبها ذاكرة الماضي وأحلام المستقبل لتغدو جسراً من الكلمات يصل بين الذات الأنثوية والعالم المحيط بها .

المبحث الأول

القضايا في رواية أغنية النار:

أغنية النار هي أول رواية للكاتبة بثينة خضر مكي تعالج موضوع الزوجة العقيم التي يضطر زوجها للزواج بأخرى ، فالبطلة رجاء متحضرة وعلى درجة كبيرة من الوعي بل هي مهمومة بالقراءة والاطلاع على النقيض من زوجها الذي يعمل ضابطاً برتبة عسكرية كبيرة ويبدو الفرق واضحاً بين الزوجين ومما ساعد في اتساع الهوة بينهما عقم الزوجة وعدم تمكنها من الإنجاب , برغم المحاولات المتكررة التي قام بها الزوج لعلاجها من هذا العقم.

القهر في الرواية:

قبل الدخول في موضوع القهر في الرواية . ترى الباحثة أن هنالك تناقض في أفكار الكاتبة فالمرأة في رواية أعنية النار مدللة لكنها تفقد الزوج المناسب ،وهو عنف قدري تحاول أن تقاومة . التناقض يظهر من الوهلة الأولى للقارئ إذا أن الكاتبة تشيرإلى علاقة الزوجة (رجاء) بشخص غير زوجها هو (محمود) فيبدو أن محمود هذا أقرب من زوجها عاصم فهو لا يجد حرجاً من مخاطبتها بكل عبارات الشوق واللهفة التي تجد صدىً طيب لديها ، و محمود وزوجها عاصم على طرفي نقيض فالأول مثقف مهموم يفضل الوطن بينما الثاني لا يهمه سوى نفسه فهذه العلاقة مرفوضة اجتماعياً ودينياً حتى في المجتمعات المتمدنة في السودان كما يعلم الجميع . فمحمود يهتم برجاء ويحرص على قراءة كتاباتها وهو كثير الإعجاب بهذه الكتابات الامر الذي يقربه للزوجة ، أما الزوج لاعلاقة له بالابداع ولا بكتابات زوجته ، وحين سألها محمود عن رأي زوجها فيما تكتب أجابت الزوجة لايقرؤها إلا نادراً وأنا غير حريصة على ذلك لأنه لا يقرأ إلا الصحف اليومية وعادة يقفز فوق الصفحة الأولى مباشرة إلى صفحات الرياضة . وهو عموماً ليس مطلعاً بل إنه يضيق كثيراً إذا امتدح أحد كتاباتي ، صديق بالوسط الثقافي والأدبي[1].

فاذن شخصية رجاء فيها شيء من التجاوز والأنانية فهي ترفض زوجها لأنه ارتبط ارتباطاً شرعياً بأخرى وترضى لنفسها علاقة برجل غير زوجها ، فيمكن أن تدخل هذه الجرأة بمارآه نزيه أبو نضال في قوله:" أن تتورط في جرأة البوح والتفصيل

[1] أغينة النار ص 40-41

...خاصة إذا كان ذلك البوح مرتبطاً بفك الحصار أو حتى إلغاء فكرة الذكورة المترفة في كثير من تفاصيل الحياة المترجلة" [1]

يموت محمود . وكان من الطبيعي جداً أن تحاول الزوجة أخفاء علاقتها بمحمود عن زوجها وتقول الكاتبة لا بد أنها كانت سترضخ لكثير من اللوم والتجريح إذا عرف زوجها ماهية شخصية الدكتور محمود أو حقيقة علاقته بها وربما منعها من مقابلته مرة أخرى[2] وعلى الرغم من هذا لا تنتهي العلاقة ويكرس جزء كبير من الرواية لوصف هذه العلاقة وعادة ما يبدو الزوج على هامش هذه الأحداث.

ترى الباحثة أن سرد قصة رجاء وعلاقتها بمحمود فيها معاناة عاطفية ربما من الهدر العاطفي من قبل الزوج فدفعها للخيانة ، نتيجة الإحباط الشخصي . أو ربما للقهر في المجتمع قديماً الذي يكره الفتاة على الزواج بمن تراه الأسرة مناسباً وليس للفتاة حق اختيار من هو مناسب . فالمرأة الضعيفة هي من تسلم نفسها للملذات والشهوات ، وإن كانت الصفات السالبة مشتركة بين الرجال والنساء من لذة الغيظ والرياء والكذب والخيانة (وعندها يفقد النبل والقوة والشجاعة والصراحة . فالمرأة التي تعد رهينة هذه الأخلاق الدونية عاجزة عن التحرر وربما لا تريده ، وربما استبدلت سلطة قديمة بأخرى جديدة , خذ مثلاً فتاة تسحر بشاب غني أو بعجوز ثري يهجرها بعد الزواج ، فتروح تبكي حظها ،أوتلجأ بدورها إلى الخيانة تقول إن هذه الفتاة لا تعرف الحرية تماما كربة بيت مسكينة لا تعرف اسم النائب الذي تقترع له[3] (فبطلتنا) رجاء ليست المسكينة وإنما هي امرأة مثقفة وهي تسعى لتأكيد وجودها في مجتمع أبوي ذكوري ، من أكبر اسلحتها اهتمامها بالكتابة ، وقد وجدت في الكتابة ملاذاً وعزاءً من أزمتها ومعاناتها بعدم قدرتها على الإنجاب , تقول الراوية في هذا الصدد : " جمالها وشخصيتها المحبوبة ساعداها كثيراً على تخطي تلك المرحلة العصيبة ولكن الذي شغلها حقاً هو اتجاهها نحو الكتابة ... فأصبح تأطير الورق

[1] نزيه أبو نضال , حدائق الانثى دراسات نظرية وتطبيقية في الإبداع النسوي ص 24
[2] أغنية النار ص 34
[3] انظر جان نعوم طنوس , المرأة والحرية , دراسات في الرواية العربية النسائية , دار المنهل – ط- 2011 م ص 414

وإخراجه بألوان الحبر هو عشقها الوحيد والحبيب الذي أعاد إليها ثقتها بنفسها ، تلقاها المجتمع الثقافي بالترحاب ولاقت روايتها الأخيرة الكثير من التقدير والنجاح ".[1]

ترى الباحثة بأن كل ما ذكر عن البطلة من ثقافة يكفل لها الوعي والإدراك وعدم الوقوع في الخطيئة .

أما ما ذكر من قهر بالنسبة للبطلة رجاء هو ما حدث لها بعد أن سافرت برفقة زوجها وبنت أخيها حديثة الولادة الأمر الذي يقبله الزوج على مضض ويعود الزوج إلى أرض الوطن ليتقبل العزاء في والدته ، وأثناء المأتم تظهر شخصية جديدة لم يسمع بها القارئ من قبل وهي (سمية) ابنة خالة الزوج عاصم والتي كفلت أمه بالرعابة حتى مماتها ، فاجبرته بالزوج منها قبل مماتها . فتلقت هذه الوصية هوى في نفس الزوج ، خاصة بعد أن اكتشف جمال سمية و أنوثتها الطاغية ، ويتم زوجها ويعود عاصم إلى مقر عمله وحينما تكتشف (رجاء) هذا الأمر لا تقبله منه وترفض أن تعاشرة معاشرة الزوج وتخاطبه بحده قائلة : " أيها الخائن كيف استطعت أن تعاشرني طوال الفترة السابقة وأنت قد أخفيت عني زواجك بأخرى , قل لي ماذا تخفي ايها الكاذب المخادع." [2]

فأمر الزوجة الثانية يقهر المرأة ، ولا شك في ذلك وإن كان أمر شرعي، فالمرأة لا تقبل إمرأة أخرى في حياة زوجها فنجد البطلة (رجاء) كرهت الحياة مع زوجها وتطالبه بالطلاق ، يوافق عاصم ، على رجوعها للوطن دون أن يطلقها.

علق محمد الواثق في صحيفة الأنباء على ما سبق بقوله : "أن تكتشف رجاء بعد زواجها أنها عقيم فهذا واقعي ممكن ، وأن تلح والدة زوجها (عاصم) أن يتزوج ابنها ثانية عله يرزق ذرية وأن تجعل هذا شرطاً لرضائها وهي في طريقها إلى القبر فهذا أيضاً واقعي ممكن وسوداني مفهوم .. يدخل في حيز الممكن أيضا بل والمؤثر جداً أن تتبنى طفلة تعوض بها عن عقمها .. بيد أن طريقة التبني التي اتبعتها بثينة مكي انجرفت بالقصة إلى مهاوي الميلو دراما الذي كان يمكن تجنبه ". [3]

---

[1] أغنية النار ص 14

[2] أغنية النار ص 128

[3] محمد الواثق أغنية النار وقصص أخرى (سوق الناقة) صحيفة الأنباء الخميس 2000/11/23 م

فيواصل الواثق في مقاله بأن تبنيها لطفلة حبشية طلقت من قبل لأخ بعد أن تنازلت عن الطفلة وكل حقوقها .. تبلغ الميلو دراما ذروتها عندما تكون الطفلة في المستشفى والتي يجب أن تغادر بعد خمسة أيام ولا بد من شخص يتبناها ... أم عادل يجب أن لا تعرف كل هذا حتى لا تصعق .. الأمر واضح فرجاء أخته العقيم ستتبنى هذه الطفلة وتحل بذلك اشكالها الخاص .

فشبه الواثق كل ما تقدم بالفيلم الهندي أو مسلسل ،عربي انصرف عنه حتى الهنود بعد أن ضاق به المشاهد ذرعاً . "[1]

يتجسد القهر في الرواية بمعاناة الطفلة (سندس) فقد حرمت من والدتها وهي في المهد بسبب قسوة الأب ورفضه لأمها , تربت في حضن عمتها بطلة الروايةِ (رجاء) وبعد أن كبرت فاجأتها بأن أمها الحقيقية على قيد الحياة وهي في إثيوبيا , وهي طريحة الفراش فاختلج جسدها وتشككت في والدها الحقيقي فتقول الراوية " رفعت وجهها فجأة , وقالت وعينيها الدامعتيين تجحظان في رعب . وعادل ...أبي .. هل هو أبي .. حقيقة ؟ صرخت في جزع ... سندس عادل هو أبوك الحقيقي وقد تزوج أمك بعقد زواج شرعي ... و ..وعاش معها هنا في السودان في نفس الشقة التي نقيم أنا وأنت الآن فيها ... ثم اختلفا أثناء فترة حملها بك واتفقا على الطلاق ... وتنازلت والدتك عن حقها في حضانتك وسافرت إلى بلدها بعد أسبوع واحد من مولدك .. ولم نسمع عنها أبداً بعد ذلك غير أنها أرسلت خطاباً قبل ثلاثة أيام تطلب رؤيتك. "[2]

فتألمت الطفلة وعانت وانتهى الألم بوفاة أمها الحقيقية بعد رؤيتها لها مباشرةً ,كل هذه الصدمات المتتالية صقلت شخصية سندس وخرجت منها إنسانة واعية متمسكة بامور دينها ، فتقول الراوية " : بدأت طباعها تتغير أصبحت تميل إلى الصمت وإبداء الوقار والاحتشام المبالغ فيه .. وكأن تجربة الأشهر الماضية قد أضافت إلى عمرها عشرات السنين كانت تداوم على الصلاة وقراءة القرآن يومياً

[1] أنظر محمد الواثق سوق الناقة صحيفة الأنباء
[2] أغنية النار ص 148

صباحاً ومساء ، وصارت تصوم يومين من كل أسبوع .. سعدت كثيراً يوم أخبرتني برغبتها في ارتداء الزي الشرعي واستبدال كافة ملابسها بأخرى. " [1]

هذا النموذج القوي للمرأة يتجلى في العديد من الروايات النسوية كما أشار إلى ذلك نزيه أبو نضال بقوله : " نلاحظ في العديد من الروايات النسوية كيف تمارس الكاتبة , البطلة دوراً انتقامياً في تقديم رجال معطوبين ومهزومين فيما ترى المرأة في المقابل تتماسك وتتقدم " . [2]

فمن هذه المشاهد تتولد المأساة الحقيقية، والتي تمثل القضية الثانية في الرواية وهي الاضطهاد.

قضية الاضطهاد

هذه القضية في الرواية تتمثل في الظلم الذي وقع على زوجة الأخ للشخصية الرئيسة، وهي أم الطفلة (سندس) والتي أسماها شقيق رجاء (رجاء) فرجاء سكرتيرة في إحدى الفنادق في الحبشة ، فأغرم بها (عادل) وتصل به العلاقة معها إلى معاشرتها فدعاها للسودان وتزوج بها زواج متعة ، : "تزوجتها زواج متعة ولم أكن اتوقع أنها يمكن أن تحبل مثل بقية النساء ولم يخطر على بالي قط كون أنها ستكون أماً لأولادي .. طلبتها باسقاط الجنين ولكنها رفضت المجرمة .. كانت قد أخفت الأمر علي حتى صار عمر الحمل خمسة أشهر وبرزت بطنها . وجن جنوني .. كنت أضربها لأتفه الأسباب وأشتمها كل صباح ومساء وأبصق على وجهها واتهمها بأنها خدعتني . كانت تعتقد أن الحمل قد يحببها إليَ أو يقربها مني ولما خاب ظني كرهتني وكرهت حملها ".

ترى الباحثة أن هذا الجزء من الرواية تمثلت فيه المأساة إلى ذروتها والمعاناة فالكاتبة تقدم إمرأة مقموعة ضمن المواصفات المطروحة عن حقوق المرأة ومساواتها بالرجل , فتعرضت رجاء زوجة الأخ للضرب والحبس وأخيراً للتنازل عن ابنتها والسفر إلى بلدها ، برغم من أن زوجها يعرف تماماً تاريخها قبل الزواج . فأرادها للمتعة لا غير ، فأي مهانة أكثر من ذلك , ففي رأيي أن هذا الجزء ذا أهمية لعكس

[1] أغنية النار ص 166
[2] نزيه أبو نضال، حدائق الأنثى ص 45

واقع بعض النساء , وهو واقع يقع على بعض ذوات الشرف وعلى من تنازلن عنه كما في الرواية " زوجة الأخ) .

فالمرأة الضعيفة هي الأمة الضعيفة التي كبلتها تقاليد غير صالحة فيالحياة , قال جبران خليل جبران مصوراً حالة الأمة " أليست المرأة الضعيفة هي رمز الأمة المظلومة أليست المرأة المتوجعة بين ميول نفسها وقيود جسدها هي الأمة المتعذبة بني حكامها وكهانها ؟ أوليست العواطف الخفية التي تذهب بالصبية الجميلة إلى ظلمة القبر هي كالعواطف الشديدة التي تغمر حياة الشعوب بالتراب . إن المرأة والأمة بمنزلة الشعاع من السراج , وهل شعاع السراج ضئيلاً إذا لم يكن زيته شحيحاً "[1]

تشبيه جبران جميل , فالتقاليد الإجتماعية لا تعطي المرأة حقوقها لتضيء الدرب بشعاعها للأجيال . فعلى كل اثارت القاصة بثينة خضر موضوعا ثراً يتعلق بعالم الأنثى كإنسان يسعى لتحقيق أحلامه وطموحاته في مجتمع لا يعترف بهذه الحقوق . كما أشار لذلك محمد المهدي بشرى.[2]

قضية الحرية :

الحرية هي التربة الصالحة لنمو شجرة السعادة ، الحرية هي النضج وتحمل المسؤولية والقدرة على الحب والمشاركة ، العبيد لا يحبون بل يخضعون ويسمون خضوعهم حباً وغراماً ، والحر يتمرد تمرداً إيجابياً ، بينما العبد يستبدل سلطة قديمة بسلطة جديدة جائرة , أما التقاليد فهي نتيجة ظروف اجتماعية ، صنعها البشر يخطئون ويصيبون ، لكن العبث بالتقاليد يسمم ثمرة الحرية ، ويسمم الحياة بأسرها بعض التقاليد يجب أن يجتث وبعضها الآخر يجب أن يتطور وبعضها يجب المحافظة عليه".[3]

---

[1] جبران خليل جبران , المجموعةالكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران المعربة عن الإنجليزية, تعريب الارشمندريت أنطونيوس بشير، دار صادر بيروت، 1964م ،ص23

[2] أنظر محمد المهدي بشرى ،الرواية السودانية في 60 عاما، ص16.

[3] جان نعوم طنوس ،المرأة والحرية دراسات في الرواية العربية ، ص 15

ترى الباحثة أن تعريف جان السابق للحرية هو النضج وتحمل المسؤولية هو تعريف دقيق ، فلكي يكون الإنسان مسؤولا عن تصرفاته لابد من النضج والوعي لكي تنتهي حريته بحرية الآخرين .

فلا معنى للحياة من غير حرية فهي كجسم بلا روح . إذ لا معنى لها من غير تمرد لأنها كالربيع في صحراء قاحلة ، ولا معنى لها بلا حب لأنها تكون كشجرة بغير أزهار وثمار .

فالحرية والبحث عنها بمثابة انطلاق للمرأة لتمارس حريتها في الكتابة والتعبير عن المكبوتات التي لا يستطيع أن ينوب عنها الرجل ويخرجها للمجتمع.

فالكاتبة بثينة خضر مكي صورت واقع المرأة السودانية بكل حرية فصورت بصدق الواقع المعيش،حتى وصفت كتاباتها بالجرأة وتفاعلت رداً على ذلك ... أعتقد أن يقال كل شيء بلغة مباشرة ولكنها واضحة الدلالة ، الجرأة لا تساوي الوقاحة , بل الشجاعة ، شجاعة في إبداء الرأي ، في التنوير المعرفي ، في الحديث عن حقيقة الشخصية الإنسانية ولكنك حين تتحدث عن شخصية من قاع المجتمع ، فعليك أن تصدق في وصفك لها , فليست مهمتك محاكمتها بل المسألة هي صدق التعبير ".[1]

ففي رواية أغنية النار تمثلت قضايا الحرية في التضييق على النساء في أذونات السفر وسوء الظن بكل إمرأة مسافرة ، فقد حملت الكاتبةالمسؤولية الوزارات التي تتولى شؤون الهجرة فتقول ": إذونات تأشيرات الخروج للنساء ينبغي التحصل عليها من وزارة الداخلية ، ويجب موافقة الشئون الاجتماعية .. لأنها مسافرة دون رجل محرم مرافق !! إشكالات كثيرة يقوم بتنفيذها شباب مستحدثي اللحى ، لا يفقهون شيئاً , ولا يستطيعون النظر عميقاً في حكمة التشريعات الإسلامية السمحة التي وضعت بسبيلها , والواحد منهم لا تتجاوز سعة مدراكه طول لحيته ، التشريع يقول (إن الدين يسر ... ليس عسراً) ويعلمنا إن بعض الظن إثم ومثل هذه الإجراءات الشكلية المعقدة تفترض سوء الظن سلفاً بكل إمرأة مسافرة . "فجاءت صيغة التعجب والفكرة المسبقة عن صورة المرأة , فلعل التعجب عند الكاتبة ضرورة

[1] غسان علي عثمان في الهوية السوداني , حوار مع الأديبة بثينة خضر مكي 2015/08/10 م، مدونة الكترونية http\muthagfablogspot.com

أن يكون الإنسان هو صاحب القرار الأول والأخير في حياته وهو المتحكم الذاتي بنفسه وبقراراته . إن كان هناك نص شرعي بضرورة المحرم فلعل الكاتبة قد أشارت إلى وعي المرأة، فالواعية تصون نفسها , هذا إن كانت علة تحريم السفر من غير محرم الخوف على المرأة والحكمة من المحافظة عليها ، فيرد على ذلك ما ورد في كتاب عمدة القاري ما جاء في حديث عدي بن حاتم مرفوعاً (يوشك أن تخرج الظعينة من الحيرة تؤم البيت لا جوار معها) ، فهو وإن كان من باب الإخبار إلا أنه في سياق مدح الزمان بانتشار الأمن ورفع منار الإسلام فيحمل على الجواز." [1]

فمن ذلك كانت نظرة الكاتبة إلى حرية المرأة إي امتلاكها للقرار بنفسها وليس أن يكون الرجل الوصي عليها .

تلك كانت القضايا في رواية أغنية النار ، وهي فقط متمثلة في القهر و الاضطهاد وشيء ضئيل من الحرية ، فالقهر تمثل في قهر الزوج لزوجته ، ومعاناة المرأة وقهرها من الزواج عليها بأخرى ثم المأساة والقهر الذي يقع على الأبناء نتيجة تفكك الأسرة . فكل ماورد في الرواية هو دعوة صريحة من الكاتبة للمجتمعات التي تضيق الخناق على المرأة وإعطائها كإنسان يريد أن يعيش بسلام متوازن .

المبحث الثاني

القضايا في صهيل النهر

من الملاحظ أن رواية (صهيل النهر) جزء ثانٍ أو مكمل لرواية (أغنية النار) التي انتهت بعودة عاصم الذي سافر لزوجته رجاء , فالروائية بثينة خضر تفرض على القارئ قراءة رواية أغنية النار أولا إذا أراد متابعة صهيل النهر فالروايتان

[1] محمود بن أحمد العين ،عمدة القارئ شرح صحيح البخاري , الناشر إدارة الطباعة المنيرية ، ج24، 2001م ،ص 148

لا تكادان تنفصلان . ولعل ذلك عيب من عيوب الكتابة الروائية كما أشار لذلك محمد الواثق بقوله : "الأصل في كتابة الرواية الثلاثية أو ما يعرف ب (triology) أن يستقل كل جزء من الثلاثية بما يجعله عملا مكتملا في حد ذاته ثم تتماذج بعد ذلك الأجزاء في نقش يضفي عليها وحدة الموضوع. [1]

القهر في الرواية:

كما ذكر آنفا أن رواية صهيل النهر هي تكملة لأغنية النار فالكاتبة تواصل سرد معاناة رجاء بعد سفر وزجها عاصم ولكنها سرعان ما تتجاوز هذا الواقع بالاهتمام بمعاناة النساء الأخريات اللائي هن ضحايا لقمع المجتمع . فمن أمثلة ذلك قول الراوية "بعد مرور اسبوعين على الولادة عادت الداية في جشع لتقبض الثمن ، وهي تطالب بعمل غرزات جديدة مكان الجرح لتضييق ثقب المهبل حتى تصبح عواطف تما ما مثل البنت الفتاة ، التي لم تجرب. وسيكون هذا مصدر إثارة وسعادة لزوجها ، فيكتفي بها ولا يبحث عن أخرى . غالبت عواطف دموعها وهي تحاول الابتسام والتكيف مع الضحكات والزغاريد من حولها" .

ومن أمثلة القهر الاجتماعي للأنثى هو تفشي ظاهرة الخفاض وإن كانت هذه العادة أو الظاهرة تلاشت في المدن وبعض مناطق الريف فأصبحت ممارستها في حيز ضيق جداً من بقاع السودان فأشارت الكاتبة إلى ذلك بقولها : "مختونة كانت ختاناً فرعونياً في يومها الثالث لا يزال مكان جرحها ملتهبا ًمؤلماً حين انفلت عقال النهر ودمر في نوبة هياجه كل ما اعترض سبيله من حيوان وبشر وجماد . كانت جدتها قد قيدت ساقيها بثلاث أربطة متينة من قماش الشاش الأبيض في أماكن متفرقة حتى لا تتحرك بانفراج ساقيها فتؤذي نفسها وتنفك غرزات الخياطة وينفتح الجرح مرة ثانية.

ففي حين انتشار الختان للإناث كانت تسود المجتمعات كثيرا من المعتقدات الخاطئة ساعدت على انتشار واستمرار الختان منها : أنه يحافظ على عفة البنت والنظافة والنقاء للأنثى ، وأن البنت غير المختونة تقل فرصها في الزواج يجمل شكل الجهاز التناسلي للأنثى وغيرها ولا شك أن الختان يسبب أضرارا نفسية وجسدية

[1] محمد الواثق صحيفة الأنباء , صهيل النهر بين الانقلات والقيد الفني، الخميس 2000/11/30 م

ومستقبلية للفتاة لاحصرلها ، فالكاتبة بثينة خضر ذكرت في سردها لحكاية (خالتي مدينة) العذر الذي وقع عليها وهي طفلة من القيود التي توضع في رجلها للمحافظة على جرح الختان وذلك عندما جاء الفيضان أو السيل للبلدة وفي وقتها كانت مختونة فرعونيا فالقيود منعتها من الحركة فحملها السيل المندفع بسريرها حتى أنقذت في قرية مجاورة . [1]

ما أرادت توضيحة الكاتبة هو نوع من القهر الاجتماعي وهو موجود إلى الآن في بعض القرى الريفية في السودان . وربما سبب ذلك الختان الذي يشكل معاناة للأنثى في حياتها خاصة بعد الزواج فتكون ولادة المختونة متعثرة.

ومن نماذج القهر أيضا تذكر الكاتبة مأساة أخرى بطلتها بدرية التي راحت ضحية الشعوذة والدجل وأصيبت بالجنون وأصبحت تهيم على وجهها بالطرقات[2] فالكاتبة تنظر لهذه النماذج كشرائح تعكس القهر الذي ظل يقع على المرأة بمختلف أشكاله ، بل أنها تستدعي التراث والتاريخ كما في قصة فاطمة السمحة وحادثة بنات المتمة وفي كلا الحالتين قاومت المرأة دفاعا عن أنوثتها ولكن كان دفاعا يائسا ففاطمة السمحة لم تجد سوى أن تتنكر في ثياب رجل , مما يعني تخليها عن أنوثتها ، أما بنات المتمة فقد هربن من قصف الغزاة وشعارهن الموت لبنات الرجال خير من العار. [3]

قضية الحرية

أما قضية الحرية ، فقد ذكرت الكاتبة قصة (سناء) التي طاردتها كلاب الأمن فتقول حينها جاءها رجال الأمن في مكتبها في الصحيفة في ذلك اليوم قبل سفرها تعاملوا معها بمنتهى اللطف واقتادوها في هدوء ظاهريا أمام زميلاتها لكنهم سرعان ما تخلو عنه حين دخولهم السيارة ... صفعها أحدهم بقسوة بينما ركلها الآخر بقدمه وهو يتهمها بقلة الأدب والرد على أسئلته بطريقة استفزازية أمام زملائها

[1] صهيل النهر، 65-66
[2] أنظر المرجع السابق، 100 وما بعدها
[3] المرجع السابق، 117

في المكتب ... وحين جلست في مكتب الضابط سألها عن المقال الأخير الذي تشرته بصحيفة الحرية وما قصدت به , وهو يتأملها من زوايا مختلفة , قالت في كبرياء : أقصد به الصالح العام . ضحك في سخرية وقال من هو الصالح العام يا آنستي الجميلة ؟ ثم قام من مكانه ووقف خلفها وهو يمسك شعر رأسه بيده ، تملكها الخوف وهي تحس به قريبا منها ، قال بعد لحظة صمت : طالما هوالصالح العام الذي يجعلك تهدرين كل هذا الجمال في هوس لا فائدة منه .. مثلك كان ينبغي لها أن تقر في بيت زوجها السعيد ، وتنجب أولادا صالحين وبنات في مثل جمالها , ثم أنهى حديثة وهو يقرصها قرصة في خدها الأيمن أبعثت فيها خوف وهي تقول : أرجوك لا تلمسني ... قال في برود قاتل : أنتي لسه شفتي حاجة ؟ !".

ولعل في قصة سناء ترى الباحثة أن الكاتبة أشارت إلى الحد من حرية المرأة إلا بيتها وتربية أولادها هي النظرة السائدة في حقبة معينة في السودان فقول الضابط لسناء في النص السابق يؤكد القيود التي يضعها المجتمع للمرأة.

والجانب الآخر في القصة انتهاك المرأة عند ما عبرت الكاتبة (قرصها) فأقل شيء يعطي للمرأة لكي تعيش كإنسان وبسلام وبأسلوب متوازن لم تعطه. ويمكن القول إن الكاتبة استدعت اسطورة (فاطمة السمحة) واستنجدت بودالنمير الفارس المغوار ، فأرى لها بود النمير هي ونساء بلدها ممن سلبن الحرية .

ولكن استنجاد المرأة بود النمير استنجاداً يائساً كما قال محمد المهدي بشرى) : أنها تستدعي التراث والتاريخ كما رأينا في قصة فاطمة السمحة وحادثة بنات المتمة وفي كلا الحالتين قاومت المرأة دفاعاً عن أنوثتها ولكن كان دفاعاً يائساً ففاطمة السمحة لم تجد سوى أن تتنكر في ثياب رجل مما يعني تخليها عن أنوثتها ، أما بنات المتمة فقد هربن من قهر الرجال وشعارهن الموت لبنات الرجال خير من العار[1]

قضية الانتهاك-:

قبل الشروع في قضية الانتهاك يجب التنبه إلى أمر فني مهم ,وهو غياب الراوي الفني من النص الروائي ، ولا يعنى بذلك الغياب المادي فقط ، وإنما تنصله

[1] محمد المهدي البشرى , الرواية السودانية في 60عام الخرطوم 2015 م ص 15

من مسؤولية النهوض بوظائفه الأساسية ، فانسحابه من السياق لصالح أي عنصر كان مؤلف أو شخصية فنية من شأنه أن يربك النظام الداخلي للعمل الفني ، ويحيل النص إلى خطاب يعزف نغمة واحدة ، يعرض وجهة نظر أحادية لا تنوع فيها ولا ثراء ، وتغدو الشخصيات مجرد أدوات لا نبض فيها ولا حياة , كما تتداخل الصيغ والأصوات لا سيما صوت المؤلفة الذي يقضي على بنية العمل الفني ، فيبدو مرتعا لعرض الهموم الذاتية والصدمات النفسية والعواطف الخاصة ، التي تقف عقبة كبيرة أمام التعبير عن القيم الجوهرية للحياة , وينكفيء على الهموم الانصرافية مثل البحث عن حرية المرأة والغوص في معاناتها وانغلاق الذات في سبيل البحث عن الحرية . وقد شغلت هذه القضية مشاهد كثيرة تصل إلى درجة العبث (تشويه البقع الصوفية) أو (أصحاب المسيد) فمن ذلك تخرج الباحثة بالقضية الثالثة وهي الانتهاك.

تقول الراوية ":ثم أن شيخ اللمين ابن الفكي العريان وخليفته خرج من خلوته متمشيا .. غير أنه رآني وسألني عن أمري ... نثرت دمعي على أطراف جلبابه الناصع البياض ، فوعدني بالعلاج الناجع ، [1] لكنه قال ان علاجه يستمر ثلاثة أيام بلياليها لا ينقطع فيها ، ويجب أن أكون في هذه الأيام مقيمة بالخلوة ، لأن علاجه يكون قبل شروق الشمس وقبل مغيبها ، على أن أكون في عزلة بين الوقتين لا يراني أحد ولا أكلم أحدا.

رافقني زوجي الطيب إلى الخلوة يوم الأربعاء آخر الشهر كما ذكر خليفة الفكي العريان ، وربض هو مع المريدين يتلو القرآن ويغسل الألواح في خلوة الشيخ ، بينما بقيت أنا في غرفة مغلقة مسدلة الستائر .

وحملت إليَ خادمات الشيخ قدحا من خشب السنط ممتلئا بعصيدة الدخن والحليب ، وقمن بتدليكي بالزيوت المعطرة وأمرنني بالنوم على جانب جسدي الأيسر ، وأن أظل متدثرة بالغطاء ، بحيث لا يظهر جزء من جسدي وألا أفتح فمي بالحديث ولو همسا .

وجاء الشيخ عند الغروب تماما دخل وأغلق الباب خلفه ، أحسست بحركته لكنني لم أجرؤ على كشف وجهي وتملكني الخوف ، لكن صوته جاء بطمئنني :

[1] هكذا وردت في النص

_ما تخافي ... أنا شيخ اللمين ... سلام عليك يا ... السمحة..

لم أرد تحيته ، وخرجت من فمي همهمة وقد احتبس الصوت في حلقي ،

جلس بجانبي على السرير ... تحسسني بيده وهو يقول بصوت جهوري :

_ما شاء الله .. ما شاء الله .. قولي يا حافظ الأسرار , أحفظ سري ثلاثة وثلاثين مرة في سرك.

وأخذت اتمتم بالدعاء ومضت يده تجوب أعضاء جسدي في خبرة ومهارة تتحسسني ، ثم أن جيوشا من النمل بدأت تدب في أطرافي العصبية ، وبدأت بعض أجزاء جسدي في الارتعاش ... عبثا حاولت السيطرة على نفسي وأنا أغمض عيني بقوة وأواصل تمتمتي بالدعاء ... توقفت لبرهة ، حين شعرت به ينهض واقفا ... أغمضت عيني تماما ، أغلقتهما كما أغلقت فمي ومضيت أتمتم وسط أنفاسي المتهدجة وأنا أحاول التركيز ، وتركته يعريني من ملابسي ويستلم جسدي يفعل به ما يشاء ... ولبس جسدي من ساعة الغسق حتى شروق الشمس .. وقد تذكرت نصائح (الحاجة عيشة) فرقدت في سكون تحت جسده القوي . لم اشعر بهينسل من جانبي ، غير أنني صحوت من نوم أشبه بالغيبوبة ، وقد تسللت أشعة الشمس في حياء من خلف قماش الستائر الثقيل ، وبدأت في هدوء خامل ارتدي ملابسي" [1]

فأشارت في النص السابق إلى أصحاب المسيد أو (البقع الصوفية) ومثلت بالشيخ العريان، فأمر الصوفية غائب على كثير من الناس ،هم حقيقة أنصار السنة الحقيقيون علم الناس أم جهلوا بذلك فهم قد قالوا عن أنفسهم: [2]

ولا تعجل بجهلك في كلامي فدعه لمن يوحد يا مثني

وبالتوحيد يعرف كل شيء ويجهل كل شيء بالتثني

هكذا قال الشيخ عبدالغني النابلسي وقال كذلك:

ونحن أهل الصفا لا نقبل الكدرا اقبل علينا صفيا واسمع الخبرا

وكن بأوصافنا في القرب متصفا تنل مرادك منا كيف منك جرى

[1] صهيل النهر ص 90-92

[2] عبد الغني النابلسي ، اأنا النور المبين لا أُكنى، الموسوعة العالمية للشعر، www.adab.com

وأمر الصوفية بدأ يظهر بعد مقتل الإمام علي رضي الله عنه ... فصار أمر الحكم ملكا عضوضاً كما نبأ بذلك المعصوم عليه افضل الصلاة وأتم التسليم" : الخلافة بعدي ثلاثون سنة ، ثم تكون ملكاً عضوضاً[1] "،وكل من قام من آل البيت لنصرة الدين كان مصيره القتل والتنكيل ، وليحفظ أمر دينه هرب الى الخلوات والفلوات ، وذلك ليعيشوا الدين في أنفسهم . ولكيلا يكون دين ملوك .. وليملؤا فراغ النفس اشتقوا من السنة اوراد الذكر الطويلة ، ثم كسروا شهوات النفس ، فزهدوا في الدنيا ومتاعها ، دخلوا الخلوات وأكلوا الكفاف وأقل من الكفاف ، فظهرت أنوار العبادة عليهم ، فالتف الناس حولهم، وظهر أعلام التصوف ،كأمثال الحسن البصري ، والإمام الجنيد والجيلاني ، وابو الحسن الشاذلي ، وهم كثر سطعت أنوارهم وعمرت أوقاتهم بالذكر والفكر واشتعلت نار مسيدهم ، وكانت دعوتهم بلسان الحال قبل لسان المقال ، فاذا ظهرت بعض الممارسات الخاطئة فهي مؤكد لاتمثل التصوف او اصحاب المسيد لا من قريب ولابعيد ، فهم من هذه الممارسات التي أشارت لها المؤلفة أو أشارت لصاحب المسيد (بصورة رمزية) نكن قد عنانا المثل العربي ونكون كسائمة الخلاء التي أكلت حنظلة وخافت البطيخة ظنا منها أنها حنظلة .. ولعل المؤلفة تقصد أدعياء التصوف (الدجالين) وهم الذين نسوا الله فأنساهم أنفسهم . وهم كما وصفهم سلطان العاشقين ابن الفارض : [2]

تعرض قوم للغرام فأعرضوا بجانبهم عن صحتي فيه واعتلوا

رضوا بالأماني وابتلوا بحظوظهم وخاضوا بحار الحب دعوى فما ابتلوا

فهم في السرى لم يبرحوا من مكانهم وإن ظعنوا في السير عنه وقد كلوا

هم كجمل العصارة المكان الذي انتقل منه هو المكان الذي وصله . لأنه يسير مغمض العينين , فللأسف رأى بعضنا مفارقات وأفعال هؤلاء وحسبوها على التصوف وهو منهم براء.

فجل هذه المفارقات تحدث عند الدجالين ونجزم بأنها لا تحدث في مسيد . فالمسيد برغم هذا الزمن صار قارئ القرآن فيه حالته وصورته المسكنة برغم أن

[1] عبد الرحمن بن محمد بن قاسم العاصمي، الدرر السنية في الأجوبة النجدية، ط6، 1996م، ج4، ص98.

[2] عبد الرحمن العريفي ، رحلة المشتاق، صحيفة صيد الفوائد، www. Said . net

زماننا الذي نعيشه الآن هو عصر الحركة والسيولة وهي قيمة هذا العصر . ما يؤثر عن السيدة عائشة رضي الله عنها أنها رأت رجالا يطأطئون رؤوسهم يظهر عليهم حال المسكنة فسألت عنهم ، فقالوا لها أنهم حفظة أو قراء القرآن , فقالت قولوا لهم : لا تميتوا علينا ديننا كونوا كعمر إذا تكلم أسمع وإذا مشى أسرع وإذا ضرب أوجع , فالمسيد برغم أنه قام بالتعاليم والإرشاد فيه من ظن أن ، أي تقدم وكشوف علمية حققتها البشرية هو رجس أوحى به الشيطان فرغم ذلك مازال يحتفظ بوقاره فلا يصح أن نعمم عليه ممارسات هؤلاء الدجالين.

ما تريد ذكره الباحثة هو أن السادة الصوفية قد نهلوا من ذلك المعين الثر الصافي من قمم الأخلاق والسمت النبوي فظهر ذلك في أخلاقهم وتعاملهم , وتقديم الخير للناس ،كل الناس ، فهذه مسائدهم تعج بمريديهم وغيرهم ، يتقبلون حتى معارضيهم يقدمون الطعام ، يفشون السلام دون منة عليهم ولا تعالي . فليس من العدل ولا الحكمة أن نحكم ببعض الممارسات على مذهب هو حري بل جدير بالاحترام . لقد انسحب الهم الذاتي " قضية المرأة " على الموضوعي في غمرة أهتمام المؤلفة بالتعبير عن البعد الواقعي في حياة مجتمعها الروائي ، فالذاتي لابد أن يتحول إلى بنية موضوعية تدعم الأطروحات الفكرية التي ينص عليها العمل الفني , ليتداخل مع نسيج الأحداث والرؤى والمضمون المترشح عن جميع المواقف , أي أن لا ينفصل عن عناصر العمل اللغوية والفنية،ولكن الرواية لم تراع لمنطق العمل الداخلي ، لأن تركيز المؤلفة انصب في ايصال الأفكار التي تؤمن بها ، بغض النظر عن ملاءمتها للأحداث والشخصيات والعناصر الأخرى.

فالانتهاك يتمثل في الخداع باسم الدين، كما هو واضح في قصة (العريان)، فعواطف تعرضت لما يشبه بالاغتصاب، ..."ولبس جسدي من ساعة الغسق حتى شروق الشمس...فرقدت في سكون تحت جسده القوي[1]. ."...فالكاتبة في هذه الجزئية تقدم إمراة أمية جاهلة ، ترضى بالسذاجة من أجل الإنجاب، ترى الباحثة بأن الكاتبة نوعت في اختيارها لنوعية المرأة في رواياتها، فعهدناها بتقديم صورة للمرأة المثقفة الواعية حتى إن كانت مقهورة في بعض رواياتها فهي متعلمة ، وهذ هو حال الكتابة

[1] صهيل النهر، ص91.

النسوية في فن الرواية ، ويقع على ذلك قول الراديسي في حديثه عن الكتابة النسوية ":قلما وجدنا رواية كتبتها إمرأة بطلها رجل، أضف إلى ذلك تقديم المرأة في الغالب بطلاً إيجابياً وشخصية نامية قادرة على تغيير حياتها وحياة من حولها، لها شخصية قوية قادرة على تجاوز كل ما يعترض سبيلها من صعاب وعراقيل، ولها جرأة على إعلان مواقفها ..وتقديم الرجل كشخصية غير سوية يجتمع فيها كل المساوي."[1]

مايدل على نفاق شيخ العريان هو يتنصل ليلاً من الحدود الشرعية أو من الدين بعامة، وفي الصبح أمام المريدين في الخلوة يكتسي ثوب الوقار، فتقول الراوية : "حين دخولنا الخلوة كان " الشيخ العريان "مضطجعاً مثل أسد هصور ، في هيبة وبهاء ...أمرني الشيخ بالجلوس، وهو يتمتم في خفوت وعيناه مسبلتان لاترتفعان إلى الأعلى، وحبات مسبحته تتوالى في يمينه في طقطقة هادئة ورعة، ... أمرني زوجي بتقبيل يد الشيخ حين وداعه، شكراً وعرفاناً بجمائله واستضافته لنا، وعند انحنائي أسرع يغطي يده بطرف عمامته وهو يستغفر الله ويتعوذ به من الشيطان الرجيم .. ومن فتنة الدنيا."[2]

ماتقدم كفيل بمعرفة أصحاب الخلوة أو المسيد في كتابات الكاتبة، لمن لا يعرفهم ولكن كما أسلفت أن أمثال هؤلاء ليس لهم أي نصيب من الدين.

ومن أمثلة الانتهاك في الرواية أيضاً قصة بدرية مع حاج أحمد الفلاتي، تعرضها للسحر من الفلاتي، ولعل الكاتبة أختارت اسم (حاج أحمد الفلاتي) قد يكون لشهرة قبيلة الفلاتة في غرب السودان بممارسة السحر والدجل.فالقصة أن بدرية فتاة جميلة وصغيرة في سنها ، فراودها وألح عليها لكي تأخذ هدية منه فسلب عقلها وصارت تتخبط يمنة ويسرة وتجري ملاحقة له، تقول الراوية ":أخرج قطعة من حرير المخمل الأزرق وطلب منها أن تتأمل جمال لونه ..شعرت بالدوار وهي تتأمل القماش بلونه الأزرق الغميق ..طلب منها أن تتحسس ملمسه الناعم .. ترددت قليلاً ثم قالت في حزم :لا أريد قماشاً ..ألمسيه فقط .. تحسسي ملمسه الناعم حتى توصفيه لوالدتك ...

[1] الكبير الراديسي، الرواية العربية المعاصرة بنون النسوة "صورة الرجل في روايات النساء" صحيفة صوت العروبة ، العدد 9023، 2015م.
[2] صهيل النهر، ص93-94.

أطاعته في سرعة ... كان حاج أحمد يجلس قبالتها ..يحملق فيها بتركيز شديد ..في داخل عينيها العسليتين الناعستين وضع عينيه الحمراوين الضيقتين ومضى يتمتم بتعاويذ مختلفة ...أحست بالخدر والدوار ومرت ثواني وكأنها دهراً من الزمان ..ثم همس حاج أحمد في ثقة :ضعي كل هذه الأشياء في المخلاة ..أطاعته في سرعة ، ابتسم ظافراً ونهض واقفاً ...أومأ إليها بعينيه ثم أسرع الخطا نحو الشارع العريض .. وهي وراءه بفستانها القصير العاري"...[1]

يتضح من الفقرة السابقة الانتهاك النفسي، من قبل رجل معطوب لا يقدم في الحياة سوى تلبية شهواته ورغباته، والمرأة في أسر لا أنفكاك منه، فالكاتبة تطرح هذه القضايا بعناية شديدة ، وإن كانت قد افرطت في بعضها كما ذكرت فيما سبق، فهي تكشف للعالم معاناة المرأة بصدق.

المبحث الثالث

القضايا في رواية حجول من شوك

رواية حجول من شوك هي آخر روايات الكاتبة , ولعل العنوان يحمل الأزمة الأساسية للرواية وهي القهر , فأول القضايا التي تناولتها الباحثة في الرواية هي القهر .

القهر في الرواية:

إن أوضح صور القهر في رواية حجول من شوك هي متمثلة في أزمة الأنا السودانية مع الآخر العربي فتبدت هذه الأزمة منذ عنوان الرواية الذي يحمل مضمون أحداثها،إذ أن السياق الروائي الذي استلت الكاتبة منه عنوانها يبرز هذه الاشكالية " كانت تعتز بسودانويتها[2] وأصولها الهجين ... ولماذا تتشبث بنسبها العربي .. وتتلهف عليه مسقطة جذورها الأفريقية ، إذا كان هذا النسب مشكوكاً فيه لا يعطيها في المقابل سوى حجول من شوك تقيد نقاء شخصيتها وعذرية إنطلاقها[3] " فتبدت هذه الأزمة من عنوان الرواية كما هو واضح من الفقرة السابقة فنصرة

[1] المرجع السابق ، ص110-111.
[2] نقلاً عن رواية حجول من شوك ، ص90.
[3] رواية حجول من شوك ، ص90.

تشككت في نسبها العربي ، بعد إقامتها في السعودية , حين شكت لها ابنتها من أن زميلاتها يعايرنها بأنها (عبدة) فكانت تعتقد أنها عربية الأصل يمتد نسبها إلى سيدنا العباس عم النبي صلى الله عليه وسلم , لكن ها هو الاختلاط بمجتمعات العرب الصرفة يعريها ويسقط عنها صفة العروبة , برغم أنها عربية اللسان والثقافة "[1].

فالشخصية الرئيسة (نصرة) تعاني الاحساس بالقهر (قلق الإنتماء) فهي لم تستطع حسم أمر انتمائها إلى السودان ، فقط تعتز بسودانيتها وبأصلها الهجين معاً، الذي يعني امتزاج الأنا الأفريقية بلآخر العربي ، ومما يعزز هذا القلق أن نصرة لم تعلن رفضها للأنتماء العربي صراحة بل في سياق من الشك والسؤال، وذلك يظهر من قول الراوية:

"لا يهم .... على الإطلاق ... ليس هذا بالأمر المهم كثيراً عندي . قالت لنفسها في غيظ ... إطلاقاً لا تشبه نساء الجزيرة العربية لا شكلاً ولا روحاً .. فلماذا تثقل على نفسها بتقليد نساء العرب , تتصنع التعقل وتضع على جسمها أرطالاً من الشحم واللحم وأطناناً من المصوغات الذهبية و تمشي الوجي الوحل وتنام الضحى وتستسلم لأمثلة المرأة الفاتنة التي تحاول إرضاء زوجها بمفاتن جسدها وشخيرها ونخيرها كما كانت تفعل عائشة بنت طلحة !!! وولادة بنت المستكفي."[2]

فالصفة الأكثر قهراً عند السودانيين هي صفة العبودية كما ذكرت ذلك ماجدة محمود في تعليقها على الرواية " : لكن الصفة الأكثر قهراً للسودانيين والتي تفصح عن تمييز عنصري يكابدونه من إخوتهم هي صفة العبودية، حتى الأطفال في المدرسة لم ينجوا منها، لهذا نجد ابنة (نصرة) تشتكي زميلاتها في المدرسة يعايرنها

[1] أنظر المرجع نفسه، ص 89.
[2] حجول من شوك ، ص89-90.

بأنها عبدة، مما يعني فساد التربية التي يتقلدها الأطفال التي تؤسس لهذه النزعة بدلاً من أن تقضي عليها في مهدها." [1]

يرى كثير من العرب المتعصبيين أن لون البشرة يلغي الانتماء للعروبة ، لذلك نجد الكاتبة معنية بالرد على هؤلاء , فثبتت أن بطلتها تعتز بسودانيتها ولها وثيقة تبرر نسبها العربي، وأنها حفيدة نصرة بنت عدلان , ولا تريد أن تتشبه البطلة بنساء العرب اللائي يستسلمن لإرضاء أزواجهن كأمثال عائشة بنت طلحة وولادة بنت المستكفي.

ترى الباحثة بأن ما ذهبت إليه الكاتبة من تمثيل لعائشة وولادة ، قد جانبه كثير من الصواب ، لم توفق الكاتبة في اقتران عائشة بولادة ،فعائشة بنت طلحة هي صحابية وبالأحرى هي من التابعيين تربت في بيت النبوة وتتصف بقوة الشخصية والحكمة وهي راوية لكثير من الأحاديث الصحاح وهي ابنة أم كلثوم بنت أبي بكر الصديق رضي الله عنه , كانت من أجمل نساء زمانها وأرأسهن , فهذا ليس بالعيب حتى يدعي للسخرية منها , أو مقارنتها بولادة بنت المستكفي.

إذا رجعنا إلى قول الراوية : "التي تحاول أرضاء زوجها , فهذا شأن المرأة , فلا غبار على الخوض في الحديث ولكن بأن تضم مع ولادة التي تقول: [2]

أمكن عاشقي من صحن خدي وأعطي قبلتي من يشتهيها

فهذا هو محل الحيرة والجدل، على كل نجد الكاتبة ترد على أولئك المنغلقين على ذواتهم الذين يؤمنون بنظرية بائدة تتغنى بالنقاء العرقي ، وتبين لهم أنهم

[1] ماجدة محمود ،الأنا السودانية في علاقتها الاشكالية مع الآخر العربي، صحيفة الحياة ، لندن ،آداب وفنون ، 2005م.
[2] أحمد بن محمد المقري التلمساني، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تحقيق إحسان عباس، الناشر دار صادر ، 1968م، ج6،ص129.

يؤمنون بمعتقدات لا علاقة لها بالإنسانية أو الدين , فهم يسقطون العروبة عن الآخرين لاختلافهم في اللون من دون أن ينظروا إلى عروبة اللسان والثقافة وهم بذلك يبتعدون عن مبادئ الإسلام.

يلتمس القارئ في الرواية المسكوت عنه في بلاد الغربة العربية، حيث يتم نفي الآخر المختلف لوناً ووطناً فيتم الاستعلاء عليه ، ويقتل التعصب الدور الحقيقي للغة ، التي تخلق عادة فضاءً مشتركا فتغدو اللغة العربية هوية مرفوضة بسبب استبداد أهلها ، ولهذا أبدت نصرة إعجابها بأحد رموز الثقافة السودانية الشاعر محمد المهدي المجذوب الذي حاول الانفلات من قيود العروبة معلناً الانتماء إلى العنصر الإفريقي الذي يتيح له الانطلاق , ولكن سرعان ما يتدخل صوت الكاتبة قامعا تداعيات البطلة نصرة التي تقول فيها الراوية ، لعنت شعراء العرب أجمعين وتذكرت كيف حاول الشاعر السوداني محمد المهدي المجذوب الانفلات من قيود عروبيته وهو يتمسك بعنصره الأفريقي ويطلق لنفسه العنان في الاستمتاع بالهمجية ، هذا ما شاعه المثقفون ، فتدخل صوت الكاتبة إنه شاعر مسلم من جذور صوفية وله قصيدة رائعة عن مولد النبي صلى الله عليه وسلم , لكنه أيضاً يقول: [1]

وأجترع المريسة في الحواري وأُهذر لا أُلام و لا ألوم

طليق لا تقيدني قريش بأحساب اللئام ولا تميم

وأصرع في الطريق وفي عيوني ضباب السُكْرِ والطربِ الغشوم

[1] الصادق محمد آدم ، مستقبل اللغة العربية في السودان من واقع التداخل اللغوي، http| www.arabic languageic.orglprint-pagephp?d=2347.

فتعلق ما جدة محمود على تدخل صوت الكاتبة بقولها " : تدخلت الكاتبة ليعلى صوت الاتزان والتعقل مؤكداً أن هذا الشاعر لا يتنصل من اسلامه حيث يتنصل من عروبته ، فهو ذو أصول صوفية ولديه قصيدة رائعة في مولد النبي صلى الله عليه وسلم. "[1]

ومن نماذج القهر أيضاً في الرواية ، هو أن الكاتبة تبرز صورة الرجل المعطوب أو الصورة السالبة فهو يهين المرأة ولا يكترث لمشاعرها تقول الساردة: "لم يحدث في حياتها أن رأت والدها يصوم أو يقوم بالصلاة كان دائماً عصبياً جافاً في تعامله ، خصوصاً مع والدتها , تراه دائماً مخموراً ساخطاً لاعناً ، لم يحدث في حياتها أن رأته في كامل وعيه أثناء الليل. "[2]

فالبطلة نصرة مقهورة من سلوك والدها وظلمه لأمها بطيشه ولكن الزمان يعيد نفسه فتتفاجأ البطلة من نفس السلوك عند زوجها ، الذي يقيم بالسعودية فلم تمنعه الزيارة المتكررة للأماكن المقدسة من معاقرة الخمر، فتقول الراوية:

"...عامل آسيوي يدخل من الباب الذي فتحه زوجها في سرعة وارتباك .. يناوله كرتونة مياة طبيعية يقول مبتسماً في تخابث بعربية ركيكة

– مية الصحة يا شيخ

– شكراً ضعها خلف الباب .... يلتفت حوله في حذر ثم يفتح كرتونة المياة وينتزع من وسطها زجاجتين فيهما سائل أصفر اللون يميل لونه للحمرة يخفيها في الثلاجة الملحقة بغرفة النوم ... تابعته في تأفف وهي تقول في غضب مشتعل.

[1] ماجدة محمود، الأنا السودانية في علاقتها الاشكالية مع الآخر العربي ، صحيفة الحياة لندن ، آداب وفنون 2005م.
[2] حجول من شوك، ص38.

–لسه ربنا ما تاب عليك .. طيب استنى شوية عشان زيارتك للمدينة تصل أبواب السماء.

–أرجوك ما تتكلمي في الموضوع ده تاني خليني مع ربنا.

سكتت على مضض خوفا من ارتفاع صوته ، ووصوله إلى سمع البنات , كانت في كل مرة يشرب فيها زوجها تجد نفسها مجبرة على وضع زجاجة المشروب في كيس ورقي ، ثم تقوم بتكسيرها إلى قطع صغيرة ورميها في كيس الزبالة، وذلك بعد غسلها بالماء والصابون كي لا تعبق رائحة الخمر ويشك الزبال في الأمر وهذا معناه الجلد والفضيحة والترحيل." [1]

تتجلى رؤية المعاناة والصراع النفسي واضحة في شخصية (نصرة)، فالصراع النفسي لا يتخذ شكل المواجهة الفكرية والمجادلة لإثبات الذات وإنما يبدو في الصمت والخوف من معقبات الكلام والخطاب يستعطف القارئ ، فكأن هذه الجزئية تحولت إلى مناحة فيهتز القلب مع البطلة فالغربة معاناة وتشتد معاناتها في الرجل الذي يحمل المرأة أعباءً في غنى عنها ، وعلى ذلك يرد حديث منصور المهوس في حديثه عن صورة الرجل في الرواية النسوية حين قال " : شعور المرأة بفقدان الوعي بالذات وبالآخر(الرجل) فهذا يدفعها إلى رفقة الرجل داخلياً , والاستجابة له خارجياً تحت ضغوط السلطة والسيطرة الذكورية ، ففي هذا المظهر يتحول الخطاب إلى خطاب نوح ايدولوجي ، بل امتد في بعضهن ليصل إلى استناح ,تبكي حتى تستبكي غيرها (القاريء) ، فتتحول الرواية إلى مناحة. " [2]

[1] حجول من شوك، ص75.

[2] منصور المهوس، صورة الرجل في الرواية النسوية السعودية، مؤسسة اليمامة ، الرياض، 2009م، ط1، ص168.

فالقارئ لرواية حجول من شوك يعيش في جو حزين من بداية الرواية قصة (محجوب) وقصة الشخصية الرئيسة (نصرة) عاشت في قهر مع والدها والتاريخ أعاد نفسه مع زوجها.

فهذا المونولوج الطويل الذي يبدو داخل نصرة يكثف بجدارة أبعاد الأزمة التي تعيشها الشخصية الرئيسة في الرواية ،لا بصفتها الشخصية فقط ، وإنما باعتبارها رمزاً أو أنموذجاً لتاريخ كامل من النساء المحرومات والمقيدات والموؤدات.

الانتهاك في الرواية:

إن أول صور الانتهاك في الرواية تتمثل في السب والشتم والمعايرة للزوجة ، تقول الراوية على لسان الشخصية الرئيسة: "ياسلام عليك .. ياآ.. ياآآ..أميرة ، طبعاً أمك السمينة نايمة لا ..لايمكن أن تصحى " [1]

فالبطلة تتألم من الكلمات الجارحة والسب لأمها ، والام تتلقى الشتم في حسرة ، وتتصنع النوم حتى لا يقابلها بلسانه الفاجر ، ويشتمها ويعايرها بقوله ":بأنها أصبحت إمرأة ضكر ، وأنه انما يسهر كل ليلة خارج الدار بحثاً عن إمرأة أنثى ، تعرف كيف ترسم الحناء على قدميها ، وكيف تستحم بدخان الشاف المعطر ، بينما هي بكل بدانتها وغلظتها وخشونتها لا تستطيع أن تفرق بين كورة الدلكة وكورة الملاح."[2]

[1] حجول من شوك ، ص39.
[2] نفسه ، ص41.

فالتعدي بالقول مثل السب والتلفظ بالالفاظ النابية هو انتهاك معنوي ونفسي للأنثى ، فالألفاظ البذيئة تغور في نفسية المرأة، لأن طبيعتها حساسة تتكسر حالما وجدت عدم المداراة، وفيها قال المصطفى عليه الصلاة والسلام " رفقاً بالقوارير[1] ." فالكاتبة تظهر صورة الرجل باعتباره خائناً مغتصباً حقوق المرأة ، ولايقدر حقوق الزوجة ،وهذا حال الكتابة النسوية كما قال ذلك الكبير الراديسي في تعليقة عن الكتابة النسوية": تقدم الروائيات العربيات صورة الرجل باعتباره خائناً مغتصباً ، ويعمدن لتصوير الإهانة وعدم الاكتراث لمشاعرها."[2]

كذلك من صور الانتهاك في الرواية التحرش الذي تعرضت له الشخصية الرئيسة من عمال أجانب في السعودية ، ف(نصرة) تشتكي لزوجها من عدم تصريف المياه في المنزل، فيرسل إلى شركة الصيانة ، فتتفاجأ نصرة بمداهمة غرفة نومها من أحدهم تقول الراوية: " صوت الباب يئز في خفوت، وقفت محفزة .. وقف أمامها فجأة .. قصيراً.. قميئاً ..يلتصق شعره الناعم في لزوجة بمقدمة رأسه . جاهدت ليخرج صوتها خشناً مبحوحاً من شدة الرعب _ ماذا تريد لماذا تدخل إلى هنا – لقد انتهى عملنا ..وهل هذا يبرر دخولك إلى هنا ؟ هيا أخرج بسرعة قبل أن يأتي سيد المنزل ويقتلك . التصق بها .. قرب وجهه القميء إلى وجهها ، طوقها مثل أفعى وهو يفح في لزوجة متعفنة ... أنتي جميلة جداً .. أنا أريدك .. أنا أريدك . دفعته بعنف وهي تقول بالانجليزية وسط أنفاسها المتقطعة : أخرج من هنا أيها الحقير . احتضنها بعنف وهو يبتسم ويرد عليها بإنجليزية طلقة : لا تخافي ، سوف

[1] أحمد بن علي بن حجر العسقلاني، فتح الباري بشرح صحيح البخاري ، دار إحياء التراث العربي، بيروت ، ط2، 1402ه، ج10،ص225.

[2] الكبير الراديسي،سلسلة الرواية العربية المعاصرة بنون النسوة،سابق.

أريك ألواناً من المتعة لم تتذوقيها من قبل . أخذت تقاومه وهو يتشبث بطرف ردائها ويمسك شعرها ، تخلصت منه في صعوبة واندفعت تجري أمامه."[1]

فالكاتبة في(حجول من شوك) تقدم إمرأة مقموعة ضمن المواصفات المطروحة عند الحديث عن حقوق المرأة ومساواتها بالرجل "فالمرأة في هذه الرواية ، ليس لها دور خارج يوميات المطبخ وواجبات المنزل ووظائف الزوجة أو الأم ، في تكرار يساعد على عملية وأدها كل لحظة بأشكال مختلفة . فلا فكاك للبطلة من أسر الواقع ، ولا إمكانية للخروج عن الخط الحديدي المستقيم الذي يفتقد منعطفات الراحة والسعادة.

قضية الحرية في الرواية:

قضية الحرية في الرواية تتمثل في حرية اختيار الزوج للفتاة ، والضغط النفسي والاجتماعي على البنت في اكراهها على الزواج فيمن لا ترغب ، فالزواج في الشريعة الإسلامية هو شراكة بين شريكين متكافئين ومتساويين في الحقوق والواجبات، لاتقع فيه وصاية من الرجل على المرأة ولا من المرأة على الرجل . ما يؤيد ما ذهبت اليه الباحثة ما جاء في المذهب الحنفي من حق التفويض في عقد الزواج ، وأن تستأذن البكر في الزواج. [2]

فالكاتبة ذكرت في الرواية اكراه البطلة نصرة ومنعها من الزواج بمن ترغب فتقول ":في الليلة التي صارحها فيها بإعجابه الشديد، جمالها وشخصيتها المتزنة ، ظلت ترتجف حتى آذان الفجر، جسدها ساخن مثل وقيد النار ، ...قالت والدتها : سأكون

[1] حجول من شوك، ص82-83.
[2] أنظر د:محمد بكر اسماعيل،الفقه الواضح من الكتاب والسنة على المذاهب الأربعة، دار المنار- القاهرة، ط2 1997م،ص102.

غاضبة عليك إلى يوم الدين لو تزوجتي من هذا اللعوب .. أنه لا يعرف كيف يكون وقوراً مثل الرجال ... واجهشت بالبكاء وهي تردد : لن أعصي أمرك لن أتزوجه أبداً مادمت لا تريدينه".[1]

فالضغط الأسري حرمها من الزواج، وذلك لأن الأسرة لها مواصفات معينة للزوج ولابد من أن تكبل البنت بها وتستطرد الكاتبة في تفاصيل ذلك بأن (نصرة) كانت ترفض الزواج لأن طيفاً من قبة (مهدي) يحوم حولها ولكن في نهاية الأمر استسلمت للواقع المر لكن الحياة القاسية الموحشة أجبرتها على إعادة التفكير في أمور الحياة المختلفة . لابد من اقتناص فرصة السعادة لأنها لا تهل في حياتنا كثيراً وإن ذهبت فربما لا تعود مرة أخرى نصرة امكانياتها محدودة ربما قد قاربت حد الفقر ، قد توفى والديها وأصبحت وحيدة عرضةً لتدخل الآخرين وتطفلهم على حياتها سراً وعلانيةً في بعض الأحيان".[2]

فالخوف من قسوة الحياة والمجتمع جعلاها تخضع للقبول بالزواج ممن ليس أهلاً له فذاقت ألواناً من العذاب في حياتها الزوجية ، تلك هي أهم القضايا في رواية حجول من شوك ، وهي صيحات من الكاتبة لطرح معاناة المرأة , لأن الأنثى عندما تكتب تعبر عن مشاعرها بصدق عكس الرجل في كتاباته الروائية ، وقد تكون كتابة الرجل للرواية بعقله أكثر من شعوره ، ولذلك يقول محمد العباسي: "الرجل في الرواية يعيد بناء العالم، فيما تركز المرأة على المشاعر، ومع أنه يكتب الرواية بعقله ,بينما تكتبها هي بقلبها ". [3]

فإذاً حجول من شوك من عنوانها يتراءى ما بداخلها أو محتواها وهي المعاناة بشتى ضروبها التي تقع أو تمثل واقع المرأة عامةً.

---

[1] حجول من شوك، ص53.
[2] حجول من شوك ص 71
[3] محمد العباسي الرؤية النسائية من الهامش إلى المركز صحيفة اليوم السعودية العدد 203-204

الخاتمة

حاولت هذه الدراسة من خلال النصوص السردية في روايات الكاتبة أن توضح مدى تأثر المرأة الكاتبة أو الروائية العربية بتطورات العصر ومستجداته الفكرية والثقافية والحضارية،إذ ظهر في أواخر ستينيات القرن الماضي حركة نسوية أخذت تتطور وتتغير متأثرة بتطور الزمن وتقدمه ، لتشكل خطاً أدبياً نقدياً وفكرياً ، ينهل أفكاره ومبادئه من المجتمع الذي ينبثق منه ، وبما يحوية من قضايا وهموم وأبعاد دينية وسياسية واجتماعية ،عملت المبدعة على تضمين نصوصها الروائية معلنة ثورتها على كل ما يحط من قيمتها الإنسانية والأنثوية .

لقد توصلت هذه الدراسة إلى مجموعة من النتائج, علماً بأن ما سيذكر في هذه الخاتمة هو مجمل المجمل ، لأن معظم النتائج لا تتضح أهميتها ومنهجيتها بمعزل عن النصوص التطبيقية التي اعتمدت عليها الدراسة , لذا ستبقى حبيسة المتن وسطوره لأنه المكان الأمثل الذي يثريها ويزيد من قيمتها الدلالية والأسلوبية ولا ينفي هذا القول وجود بعض النتائج التي تذكرها الباحثة في هذه السطور:

أولاً : تشعب مفهوم النسوية نتيجة اتسعاع الرقعة المكانية التي حاولت التنظير له على المستويين العالمي والعربي ، مما جعله قلقاً يتأرجح التعبير عنه لدى النقاد والأدباء والمفكرين، بالرغم من الاختلافات يكاد يكون بحث المرأة عن ذاتها ونيل حريتها التي تسعى إلى تحقيقها من خلال تحرير المجتمع الذكوري الذي تعيش فيه، وما ترسخ في قاموسه من دونية مكانة المرأة في المجتمع ومن ثم سلبها من أبسط حقوقها كحرية التعبير عن ذاتها ، وهو العامل المشترك الذي يجمع الإبداع الأنثوي تحت ما يسمى بالنسوية.

ثانياً: إن روايات بثينة خضر مرتبطة ارتباطاً وثيقاً في نشأتها وتطورها بمعالجة القضايا الاجتماعية وفي مطلعها قضايا المرأة ومشاكلها وهمومها ،والسعي نحو تحريرها وانطلاقها في مجالات الإبداع والكتابة، ومهما كان الأمر فتناول قضية من قضايا المرأة لا يمكن فصله بطبيعة الحال عن قضايا الرجل ومشاكله، فكل مكمل للآخر.

ثالثاً : لقد كرست أغلب موضوعات روايات بثينة خضر في تناولها لقضايا المرأة واهتماماتها بعلاقتها مع الرجل، وما يقع عليها من هذه العلاقة من قهر وانتهاك والحد من حريتها ، تستطيع الكاتبة من خلالها إيصال ما يثور في نفسها من مشاعر وأحاسيس.

رابعاً : تميزت روايات بثينة خضر بالميل إلى جرأة الطرح , وخرق الطابع الاجتماعي وبدأ ذلك جلياً في نصوص الدراسة ، وهذه الجرأة من أجل نيلها لحريتها الذاتية اعتقاداً منها أن ذلك هدفها الأساس.

رابعاً : أن الروائية بثينة خضر ساهمت في إيجاد نوع من التطور والتغير في أنواع السرد وذلك داخل العمل الروائي الواحد ، كالسرد الذاتي والسرد الموضوعي والسرد الدائري ، من أجل رصد وجهات نظر مختلفة .

خامساً : ظهر المكان في السرد في النصوص الروائية موضوع الدراسة ، متأثراً بالأبعاد النفسية التي اسقطتها الروائية على شخصياتها الخيالية وذلك عبر استحضار العلاقات المهمة التي تصل المكان ببقية العناصر السردية الأخربفالمكان كبنية لها خصوصيتها المتفردة في النص الروائي ، ارتبط ارتباطاً وثيقاً بالوصف ليشكلا معاً علامة فارقة في النص السردي ، إذ أصبح المكان هو الآخر يمارس سلطة دكتاتورية على من يرتاده من شخصيات .

سادساً : اتبعت الكاتبة اسلوب التناص في رواياتها ، وهو ادخال نصوص في صلب النص المحوري ، ولعل التفسير لذلك هو حرصها على إيجاد لغة خاصة بها تميزها، إضافةً إلى ما يميز كتاباتها كأنثى تتميز لغتها بالشعرية والمرونة والسلاسة وقوة الإقناع , وهذا ما يتلاءم وأنوثيتها .

ومن التوصيات التي توصي بها الباحثة التعمق في دراسة روايات الكاتبة بثينة خضر مكي، وتناول القضايا التي أثارتها.

المصادر والمراجع :

1. أ – م – فورستر أركان القصة ترجمة كمال عياد الهيئة المصرية العامة للكتاب 2001 م.
2. ابراهيم الكوني ، الخسوف ، دار التنوير للطباعة والنشر ، ط 1991 2م.
3. إبراهيم صبيح وآخرون ، دراسات في اللغة والنحو والأدب ، دار المناهج للنشر , عمان ، الأردن ط2 1980 م.
4. أبراهيم صبيح وآخرون , دراسات في اللغة والنحو والأدب دار المناهج للنشر , عمان الأردن ط2، 1972م.
5. ابن سيدة , المخصص , المطبعة الأميرية , بولاق , مصر , ج10، 1966 م.
6. ابن منظور ، لسان العرب دار صادر للطباعة والنشر , بيروت 1955 م.
7. أبو علي الطبرسي , مجمع البيان في تفسير القرآن الكريم , دار مكتبة الحياة بيروت 1961م ، ج5.
8. أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد , منشورات أحلام مستغانمي , دار الآداب , بيروت ط7، 1991 م.
9. أحلام مسنغامي , فوضى الحواس , دار الآداب , بيروت ط7، 1999 م.
10. أحمد أمين، النقد الأدبي ، مكتبة النهضة المصرية , ط4 ،1963 م.

11. أحمد بن على بن حجر العسقلاني فتح الباري بشرح صحيح البخاري , دار إحياء التراث العربي بيروت , ط 2، 1420هـ.
12. أحمد بن محمد المقري التلمساني , نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب , ت إحسان عباس , الناشر دار صادر , بيروت , ج6 ، 1968 م.
13. أمير تاج السر , الرواية البوليسية في الأدب العربي , الجزيرة نت www.aljazeera.net
14. أميمة أبوبكر , شيرين شكري المرأة والجندر) إلغاء التمييز الثقافي والاجتماعي بين الجنسين , دار الفكر , دمشق , سوريا ط1، 2002 م
15. انجيل بطرس سمعان , دراسات في الرواية العربية , الهيئة المصرية العامة للكتاب 1987 م.
16. أنور الجندي , فن القصة عند محمود تيمور) ط (مطبعة الاستاذ القاهرة , 1962م.
17. إيمان القاضي الراوية النسوية في بلاد الشام) السمات النفسية والفنية (الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع , دمشق , ط2، 1999م
18. أيمن العيد وآخرون , دراسات في القصة العربية , وقائع ندوة مكناس , مؤسسة الأبحاث العربية بيروت , لبنان ط1، 1986 م.
19. بثينة خضر مكي , أشباح المدن المطبعة النموذجية الشارقة ط1، 2001 م
20. بثينة خضر مكي , صهيل النهر , دار سدرة للطباعة والنشر والتوزيع ط1، 2000م.
21. بثينة خضر مكي أغنية النار , دار سدرة للطباعة والنشر والتوزيع , الخرطوم ,السودان , ط1، 1998 م.
22. بثينة خضر مكي حجول من شوك , الناشر دار سدرة للطباعة والنشر والتوزيع ط 1 الخرطوم 2004 م.

23. بثينة خضر مكي حجول من شوك دار سدرة للطباعة والنشر والتوزيع , الخرطوم , السودان ط1، 2004 م.
24. بثينة شعبان بين الأدب النسائي غادة السمان , وفيريجينيا وولف ,مجلة الموقف الأدبي , تصدر عن إتحاد العرب , دمشق , عدد 186، 1966م.
25. بديع الزمان الهمزاني , مقامات الهمزاني المطبعة التكنولوجية بيروت ط 4 1957م.
26. بشير القمري وآخرون , طرائق تحليل السرد الأدبي منشورات اتحاد المغرب العربي , الرباط , ط1، 1992م.
27. بوريس باسترناك , د .جيفا فجو , المؤسسة العربية الحديثة للطبع والنشر القاهرة ط 1
28. بييبر شارتيه , مدخل إلى نظريات الرواية , ترجمة الكبير الشرقاوي , دار توبقال للنشر الدار البيضاء المغرب 2001 , م.
29. الثقافة الأجنبية، مجلة فصلية تعنى بشؤون الثقافة بغداد , العدد الثاني 1999م.
30. جان جاك روسو , اعترافات جان داك روسو,مطبوعات كتابات المؤسسة العربية الحديثة للطبع والنشر , القاهرة ط. 1
31. جان نعوم طنوس , المرأة والحرية, دراسات في الرواية العربية النسائية , دار المنهل , ط1، 2011 م.
32. جبران خليل جبران المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران , المعربة عن الإنجليزية , تعريب الأرشمندريت انطونيوس بشير , دار صادر , بيروت 1964م.
33. جمهورية افلاطون , ترجمة حنا خباز , مطبعة المصطفى 1929 م.

34. جميل حمداوي , الروابة السياسية والتخييل السياسي , ديوان العرب 2007 , م www.diwanalarab.com

35. جورج لوكاتش , الرواية التاريخية، ترجمة صالح جواد الكاظم, دار الشؤون الثقافية 1986 م.

36. جورجي زيدان تاريخ الآداب العربية , مكتبة الحياة بيروت ج4، 1952 م .

37. حسان رشاد الشامي، المرأة في الرواية الفلسطينية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1،1998 م.

38. حسين الواد , البنية القصصية في رسالة الغفران , الدار العربية للكتاب , ليبيا ط3، 1977م.

39. حسين راضي داؤود عكاشة , قضايا النقد العربي، الدار العلمية للنشر والتوزيع , الأردن , عمان ط1، 2000 م.

40. حلمي القاعود , الرواي التاريخية , الهيئة العامة للثقافة , القاهرة مصر , 2004م.

41. حميد الحمداني بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي , المركز الثقافي العربي , بيروت , الدار البيضاء ط. 3

42. حنا الفاخوري، الجديد في الإنشاء العربي، دار الكتاب اللبناني , بيروت ط2، 1964م.

43. خالد القريبي , جدلية الأصالة والمعاصرة في أدب المسعدي , صامد للنشر والتوزيع , تونس 1984 , م.

44. ديوان الحطيئة , تحقيق نعمان أمير طه , شركة مصطفى البابي الحلبي وأولاده , القاهرة 1955 م.

45. ديوان لبيد دار صادر بيروت 1966 م.

46. راغب نبيل , موسوعة النظريات الأدبية , الشركة العالمية للنشر والتوزيع ط1،2003م.
47. رامان سلدن , النظرية الأدبية المعاصرة , ترجمة سعيد الغانمي , المؤسسة العربية للدراسات والنشر , بيروت ط. 1
48. رشا رشدي، مقالات في النقد الأدبي، مكتبة الانجلو المصرية القاهرة , ط1، 1963م.
49. رفيف صيداوي، الكاتبة وخطاب الذات, الناشر المركز الثقافي العربي, الدار البيضاء , المغرب , ط1، 2005 م.
50. رولان بارت , مدخل إلى التحليل النسوي القصصي , ترجمة محسن عياش , مركز الإنماء ط1، 1991 م.
51. رينية ويليك , اوستن واراين، تعريب عادل سالمة , دار المريخ , الرياض السعودية ط2، 1999 م.
52. زياد الزعبي , المكان ودلالته في رواية العودة من الشمال , مجلة أبحاث اليرموك , المجلد 12 عدد2، 1994 م.
53. سحر شبيب , البنية السردية والخطاب السردي في الرواية , مجلة اللغة والأدب , العدد 14 ديسمبر 1999 م .
54. سعد البازعي , ميجان الرودجي، دليل الناقد الأدبي , المركز الثقافي العربي , الدار البيضاء , ط2، 2002م.
55. السعيد الورقي , اتجاهات القصة القصيرة في الأدب المعاصر في مصر , الهيئة المصرية العامة للكتاب , الاسكندرية ط1، 1979م.
56. السعيد الورقي , القصة والفنون الجميلة , دار المعرفة الجامعية الاسكندرية , ط1، 1999 م.

57. سعيد بنكراد , السرد الروائي وتجربة المعنى , الناشر المركز الثقافي العربي بيروت الدار البيضاء 2008 م.
58. سيزا قاسم , بناء الرواية , دار التنوير للطباعة , بيروت لبنان ط1، 1983 م.
59. سيمون دي بوفوار , الجنس الآخر , نقلة للعربية مجموعة من الأساتذة منشورات المكتبة الحديثة للطباعة والنشر , بيروت ط1، 1971 م.
60. الصادق محمد آدم مستقبل اللغة العربية من واقع التداخل اللغوي www.langageic.org
61. صلاح فضل , منهج الأفقية في الإبداع الأدبي , دار الآفاق , بيروت ط3.
62. صلاح فضل النظرية البنائية في النقد الأدبي دار الشوق , القاهرة ط1، 1998م.
63. طه وادي , الرواية السياسية دار النشر للجامعات المصرية القاهرة , ط 1 1999م.
64. عبد الرحمن العريفي رحلة المشتاق , صحيقة صيد الفؤاد. www.said.net
عبد الرحمن بن محمد بن قاسم العاصمي , الدرر السنية في الأجوبة النجدية , ط6، 1996 م.
65. عبد الغني النابلسي (يا مدعي للوجود عين عين) الموسوعة العالمية للشعر. www.adab.com
66. عبد الغني النابلسي , أنا النور المبين لا أكنى , الموسوعة العالمية للشعر www.adab.com
67. عبد الفتاح عثمان , الرواية العربية , ورؤية الصراع الحضاري , دار الهاني , شبرا , مصر ط 1

68. عبد المحسن طه بدر , تطور الرواية العربية الحديثة في مصر , دار المعارف القاهرة 1963 م.
69. عبدالحميد جودة السحار , القصة من خلال تجاربي الذاتية , دار مصر للطباعة والنشر , ط 1
70. عبدالحميد جودة السحار القصة من خلال تجاربي , دار مصر للطباعة ط 1
71. عبدالرحمن ياغي , الجهود الروائية من سليم البستاني إلى نجيب محفوظ , دار الثقافة بيروت, ط 1
72. عبدالرحيم الكردي , الراوي والنص القصصي , جار النشر للجامعات , القاهرة, ط 1
73. عبدالله ابراهيم , البناء الفني لرواي الحرب في العراق، دار الشؤون الثقافية ، بغداد، ط1،1988 م .
74. عبدالله ابراهيم , المتخيل السردي المركز الثقافي العربي , بيروت لبنان ط1
75. عبدالله إبراهيم , السردية العربية , المركز الثقافي العربي , الدار اليضاء , المغرب 2003 م.
76. عز الدين اسماعيل , الأدب وفنونة , دار الفكر العربي , ط 8
77. عصام خلف الله كامل , إبداع المرأة العربية , دار فرحة للنشر والتوزيع , القاهرة , ط1
78. على الراعي , بين الأدب والسياسة الشركة الدولية للطباعة والنشر , مصر ط 1.
79. على عبد الخالق , الفن القصصي طبيعته, عناصره , مصادره الأولى , دار قطري بن الفجاءة , قطر 1987 م.
80. غابرييل غارسيا كاركيز ,مائة عام من العزلة , ترجمة محمد الحاج خليل , المؤسسة العربية للدراسات والنشر , بيروت , ط2،2000 م.

81. غسان على عثمان , في الهوية السودانية , حوار مع الأديبة بثينة خضر مكي 10/8/2015 , م. مدونة الكترونيةhttp|muthagfalogspot.com
82. فؤاد الصفاء عبدالمجيد عقار وآخرون , طرائق تحليل السرد الأدبي , الرباط , ط2، 1992 م.
83. فؤاد المرعي مبادئ النقد ونظرية الأدب مديرية الكتب والمطبوعات حلب , 1992م.
84. قاسم المقداد , هندسة المعنى في السرد الأسطوري, دار السموأل , دمشق , ط1، 1984 م.
85. قحطان بيرقدار , الرواية الرومانسية www.alukah.net
86. قدامة بن جعفر , نقد الشعر , المطبعة المحيلية القاهرة 1935 م.
87. كاتين بلسي , الممارسة النقدية ترجمة فؤاد عبد المطلب , دار التوحيد , حمص , سوريا ط3، 2001 م.
88. الكبير الراديسي , الرواية العربية المعاصرة بنون النسوة , صورة الرجل في روايات النساء , صحيفة صوت العروبة , العدد9023، 2015 م.
89. ليو تولستوي ,الحرب والسلام , المؤسسة العربية الحديثة للطبع والنشر القاهرة ط 1
90. ما جدة محمود، الأنا السودانية في علاقتها الإشكالية مع الآخر العربي , صحيفة الحياة , لندن , آداب وفنون 2005 م.
91. مجدي وهبة , كامل المهندس معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب مكتبة لبنان , بيروت ط2، 1984م.
92. محمد العباس , الرواية النسائية من الهامش إلى المركز , صحيفة اليوم السعودية , العدد،11203. 2004م.

93. محمد العباسي , الرؤية النسائية من الهامش إلى المركز , صحيفة اليوم السعودية العدد. 203
94. محمد المهدي بشررى , الرواية السودانية في 60 عاماً , مطبعة جامعة الخرطوم 2015 م.
95. محمد الواثق , صهيل النهر بثينة خضر مكي بين الانفلات والقيد الفني , صحيفة الأنباء , الخميس 30/11/2000 م.
96. محمد الواثق(أغنية النار وقصص أخرى) سوق الناقة , صحيفة الأنباء , الخميس 23/11/2000 م.
97. محمد بكر اسماعيل الفقه الواضح من الكتاب والسنة على المذاهب الأربعة, دار المنار , القاهرة , ط 1977 , 2 م.
98. محمد بن يعقوب الفيروزبادي , القاموس المحيط تحقيق محمد نعسم العرقسوسي , مؤسسة الرسالة للنشر ط1، 2005 م
99. محمد غنيمي هلال , النقد الأدبي الحديث , دار الثقافة , بيروت , لبنان , 1973م.
100. محمد كريم راجح مختصر تفسير ابن كثير , دار المعرفة بيروت لبنان ط 1999م
101. محمد نجيب العمامي الراوي في السرد العربي المعاصر , دار محمد علي المحامي تونس صفاقص , ط1، 2011م.
102. محمد يوسف نجم، فن القصة ،دار بيروت للطباعة والنشر 1955 م.
103. محمود أمين العالم , الرواية العربية بين الواقع والايديولوجيا ,دار الحوار للنشر والتوزيع , سوريا , اللا ذقية ط1، 1986 م.
104. محمود بن أحمد العيني , بدر الدين أبو محمد , إدارة المطبعة المنيرية ج24، 2001م.

105. محمود فاخوري , موسيقى الشعر العربي مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية ,دمشق , سوريا 1987 م.
106. مراد عبد الرحمن مبروك . آليات المنهج الشكلي , دار الوفاء الاسكندرية , ط1، 2002 م.
107. مريم جمعة فرج ، قراءة في الرواية التاريخية ،مجلة البيان العدد , 26 6/11/2000 .
108. مصطفى الصاوي كتابات سودانية العدد 2000 , 3 م ص. 41-40
109. معاوية البلال , الشكل والمأساة ، دراسات في القصة القصيرة السودانية،الشركة العالمية للطباعة والنشر،ط.1
110. معاوية محمد نور, الأعمال الأدبية الكاملة, جمع وإعداد رشيد عثمان خالد , دار الخرطوم للطباعة والمسرة والتوزيع 1994 م.
111. منصور المهوس , الرجل في الرواية النسوية السعودية , مؤسسة اليمامة , الرياض , ط1، 2009 م.
112. ميمون بن قيس , ديوان الأعشي الكبير شرح وتعليق محمد حسين , مكتبة الآداب , مصر القاهرة ط 1
113. نادر أحمد عبد الخالق , الرواية الجديدة , دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع 2009م.
114. ناصر الدين الأسد مصادر الشعر الجاهلي دار المعارف مصر 1962 م.
115. ناصر عبد الرازق الموافي , القصة العربية عصر الأبداع , دار النشر للجامعات مصر , ط2، 1996م.
116. ناصر عبدالرازق الموافي , القصة العربية , عصر الإبداع , دار النشر للجامعات , مصر ط1، 1999 م .

117. نزيه أبو نضال , حدائق الأنثى , دراسة نظرية تطبيقية في الإبداع النسوي , أزمنة للنشر والتوزيع , ط1، 2009 م.
118. نصر حامد أبوزيد , المرأة في خطاب الأزمة , نصوص للنشر والتوزيع , القاهرة , ميدان الدقي , ط1
119. نهلة مجذوب , الأديب منير صالح (إسهام وافي في النهضة الأدبية) , نشر في الإهرام اليوم. www.sudaress.com . 19/2/2011 ,
120. هارون عبود, رواد النهضة العربية , دار العلم للملايين , بيروت 1952 م
121. هاشم ميرغني , بنية الخطاب السردي في القصة القصيرة , شركة مطابع السودان , ط1، 2008 م.
122. هانية عسيران , سميرة أغاسي , الأدب النسائي اللبناني , بيروت معهدالدراسات النسائية في العالم العربي , الجامعة اللبنانية الأمريكية , ط2، 1997م.
123. يمنى العيد , في معرفة النص , منشورات دار الآفاق الجديدة, بيروت ط 3 1985م.
124. يمنى العيد تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي , دار الفارابي بيروت لبنان , ط2، 1999 م.
125. يوسف نور عوض، الطيب صالح في منظور النقد البنيوي , مكتبة العلم , جدة 1983 م.
126. يوسف نوفل قضايا الفن القصصي , المذهب , اللغة , النماذج البشرية , بيروت لبنان 1977 م.

فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة
الآية	–
الإهداء	أ
الشكر والعرفان	ب
الملخص	ج
Abstract	د
المقدمة	1
أهمية الموضوع	2
أسباب اختيار الموضوع	2
اهداف الموضوع	2
حدود الدراسة	3
منهج البحث	3
الدراسات السابقة	3
هيكل البحث	4
تمهيد(مفهوم النسوية في النقد الأدبي)	5
الفصل الأول : الفن الروائي	
المبحث الأول: تعريف الرواية	12
نشأة الرواية العربية	13

المبحث الثاني: أنواع الرواية	22
الرواية العاطفية	22
الرواية التاريخية	23
الرواية البوليسية	25
الرواية السياسية	27
الرواية الوطنية	27
الرواية الواقعية	27
المبحث الثالث: عناصر الرواية	29
الرواي	29
انواع الرواة	39
الراوي الظاهر	41
الرواي الخفي	42
الراوي الثقة	42
الرواي غير الموثوق فيه	43
الرواي العليم المحايد	47
مفهوم الشخصية	49
صهيل النهر الشخصية الفنية في الرواية	54
الزمان	55
المكان	57
الحدث	60
الحبكة	63
اللغة	63
السرد	63
الوصف	64
الحوار	68
الفصل الثاني : بثينة خضر مكي كاتبة روائية	
المبحث الاول: التعريف ببثينة خضر مكي.	74
المؤلفات الأدبية	78
المبحث الثاني: السرد والبناء عند بثينة خضر	80

أسلوب السرد الذاتي	85
اسلوب السرد الموضوعي	88
الخطاب السردي في رواية أغنية النار	92
الخطاب السردي في رواية صهيل النهر	97
الخطاب السردي في رواية حجول من شوك	103
البناء عند بثينة خضر	107
طبيعة الحدث القصصي في الرواية وخصائصه	116
بنية الشخصية القصصية	122
بنية الزمان	128
بنية المكان	133
المبحث الثالث: سمات الكتابة عند بثينة خضر	140
الكتابة النسوية الحديثة	142
أهم الملامح الشكلية	144
سمات الكتابة عند بثينة خضر	147
الفصل الثالث: القضايا في روايات بثينة خضر	
المبحث الاول: القضايا في أغنية النار	151
قضية القهر في الرواية	151
قضية الإضهاد	155
قضية الحرية	156
المبحث الثاني: القضايا في صهيل النهر	159
قضية القهر في الرواية	159
قضية الحرية	161
قضية الإنتهاك	162
المبحث الثالث: القضايا في رواية حجول من شوك	168
قضية القهر في الرواية	168
قضية الإنتهاك	174
قضية الحرية	176
الخاتمة	178
المصادر والمراجع	180

فهرس الموضوعات	191