مجلة بحوث
كليـــــــــــة الآداب

سلسلة إصدارات خاصة
(٩٢)

الثابت والمتغير: البنى الحكائية والسردية
فى القص النسائى المعاصر

إعـــــداد
د / زينب فرغلى حافظ
مدرس البلاغة والنقد الأدبى
بكلية دار العلوم – جامعة المنيا

العدد الثانى والتسعون مارس ٢٠١٠
Web site:http : // Art.menofia . edu. eg *** E. mail : arts @ mailer . menofia . edu. eg

الثابت والمتغير: البنى الحكائية والسردية
في القص النسائي المعاصر

دكتورة/ زينب فرغلي حافظ

مدرس البلاغة والنقد الأدبي

بكلية دار العلوم – جامعة المنيا

يحاول هذا البحث تتبع الحكائية والسردية داخل القص النسائي في مرحلة التسعينيات، حيث يمكن إدراج هذا القص النسائي تحت بنية حكائية موحدة في مقابل البنية السردية المتغيرة. ولكن قبل أن يتجه البحث إلى تطبيق هذه الفكرة، ستقف الباحثة وقفةً قصيرةً أمام مفهوميْ البنية الحكائية والبنية السردية؛ فـ "منذ اجتهادات الشكلانيين الروس النظرية وأعمال "فلاديمير بروب Vladimir Propp" حول الحكاية العجيبة، وصولاً إلى السرديات وسيميوطيقا الحكي ونظريات لسانيات النص وتحليل الخطاب، ومروراً باجتهادات الأنثروبولوجيين (ستروس) وعلماء الأديان (ميرسيا إلياد) وعلماء الأساطير (كابوا– فراي..) نجد الاشتغال بالسرد يحظى بمكانة متميزة، فظهرت علوم عديدة تعنى به وتقف جميعاً عند مفهوم جامع هو (Narrativite)"[1].

لقد واجهت المصطلحات السردية اختلافات عديدة بين المشتغلين بالسرد وجاءت هذه الاختلافات في مضمونها إثراء للحركة النقدية، وفي ظاهرها تأرجحا في تأويل المصطلح؛ ولكن علينا أن نقف – أولاً– على الجانب الإيجابي لهذا الاختلاف؛ ذلك أن أكثر المصطلحات التي تلتبس على دارس النقد الأدبي مصطلحا (الحكائية– والسردية) وقد قام الدكتور "سعيد يقطين" في كتابه "قال الراوي: البنيات الحكائية في السيرة الشعبية" بتوضيح هذه المصطلحات وفق النظريات الغربية وخاصة سيميوطيقا السرد، والسرديات.

---

[1] الدكتور سعيد يقطين: قال الراوي – البنيات الحكائية في السير الشعبية، المركز الثقافي العربي، المغرب، لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٩٧م، ص ١٣.

فالحكائية هي الترجمة التي قبلها "يقطين" لمصطلح "Narrativite" من منظور "سيموطيقا السرد"، حيث انطلق "السيميوطيقيون على اختلاف مشاربهم من تحديد موضوعهم باعتباره (المحتوى) الحكائي، وذلك بناء على أن العلامة السردية، تبعاً لتمييز "بلمسيف" للعلامة اللسانية، تتمفصل إلى دال (التعبير) ومدلول (المحتوى) وبتركيزهم على المدلول (المحتوى) يلغون الدال من دائرة اهتمامهم"[1].

والسيميوطيقيون بذلك يركزون على المادة الحكائية، أي القصة أو المحتوى، ويربطونه بمبدأ "الثبات".

أما السرديون فيشتغلون بـ (التعبير) أي (الخطاب)، فهمهم هو البحث عن الجمالي، والجمالي يتحقق من وجهة نظرهم في (التعبير) وليس في المحتوى.

وهذا العنصر الجمالي هو الذي يصل (الحكائية Narrativite) لدى السرديين بالأدبية ويجعلها مختلفة عن نظيرتها لدى السيميوطيقيين. ويؤكد "جيرارجينت" على أن "الخاصية الأساسية للسردي (السردية) توجد في الصيغة، وليس في المحتوى، إذ لا وجود للمحتويات الحكائية، هناك تسلسل أفعال أو أحداث، قابلة لأن تتجسد من خلال أية صيغة تمثيلية"[2].

فتركيز "جينيت" منصب على (الصيغة) أو التعبير حيث يعطى الأولوية له، ومن خلاله تتجسد الأفعال والأحداث، فلا وجود للمحتوى؛ وهو بذلك "يضيق مجال السرديات بحصر موضوعها من خلال صيغة السرد (الخطاب)"[3].

وبالجمع بين وجهتي نظر السيميوطيقيين والسرديين تتحدد طبيعة العمل السردي، فهي عند السيميوطيقيين تناظر ما أسميناه بـ (الحكائية) لاتصالها بالقصة أو المادة الحكائية أو المحتوى، ونربطها بمبدأ الثبات وتتصل بالجنس، ونرى أنها عند السرديين مقابل لما نسميه بـ (السردية) لارتباطها بالخطاب أو التعبير ونسمها بمبدأ التحول، وتتعلق بالنوع"[4].

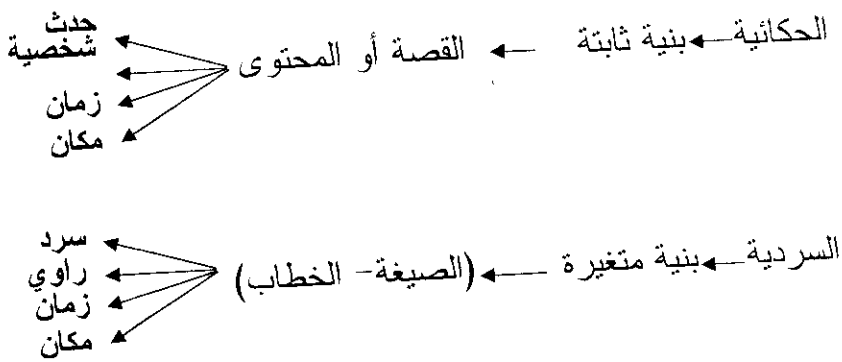
([1]) الدكتور سعيد يقطين: قال الراوي، ص ١٤.

([2]) المرجع السابق، ص ١٦.

([3]) الدكتور سعيد يقطين: قال الراوي، ص ١٦.

([4])المرجع السابق، ص ١٦.

ومن خلال ما سبق نخلص إلى ما يوضحه الشكل التالي:



وهو ما يعني أن أي عمل روائي ينبغي أن يحتوى على بنيتين: بنية حكائية تشتغل على المدلول أو المحتوى؛ وأخرى سردية تشتغل على (الدال) أو التعبيـــر؛ وترتبط بالجمالية، ويمكن أن تمثل الأولى بنية ثابتة لكنَّ الثانية لابد أن تكون بنيـــة متغيرة تتحدد من خلالها خصوصية الرواية، وسيقوم البحث بدراسة القص النسائي وفق هاتين البنيتين: الثابتة والمتغيرة.

أ- البنية الحكائية:

تشتمل البنية الحكائية عند المشتغلين بالسرد على العناصر الآتية:

١- فعل أو حدث قابل للحكى.

٢- فاعل أو عامل يقوم بدور ما في الحدث.

٣- الفضاء.

أ- عناصر زمانية.

ب- عناصر مكانية.

إذ يأتي الفعل أو الحدث في المرتبة الأولى، فبدونه لا تتحقق الحكائية، يليه الفاعل في المرتبة الثانية، والفضاء بعنصريه الزمان والمكان في المرتبة الثالثة.

ومن هذا المنطلق سوف يقف البحث على الحكائية في القص النسائي حيث يمثل الحدث أو الفعل بؤرة الاهتمام الأولية في البنية الحكائية.

ب- البنية السَّردية:

ووفق التصور السابق للبنية الحكائية سيقوم البحث بكشف البنيـــة الســـردية التي تحدد نوع العمل الأدبي وخصوصيته، وتشتمل على العناصر الآتية:

١- الراوي ومستويات السَّرد.

٢- وجهة النظر.

٣- الزمن السردي.

وإذا كانت المقارنة بين القصة والخطاب، تشير إلى دور الراوي فـــي إحـــداث النقلة الفنية، وتشكيل العالم المتخيل، أو إرسال الخطاب، عبر وجهة نظره الخاصـــة أو منظوره الشخصي. مما يعني تبئيره لكل ما يرى أو يقوم بنقله إلى متخيلـــه الســـردي، فإنما تشير أيضاً إلى ما اشتمل عليه الخطاب من تحريفـــات أو تشـــويهات زمنيـــة أو مفارقات سردية Anachronies Narratives، سواء على مستوى ترتيب الأحداث أو

النظام Order أو على مستوى المدة أو الديمومة أو الاستغراق الزمني duration التي يترتب عليها تسارع السرد أو بطء إيقاعه"[1].

وعلى أساس من تلك التفرقة بين البنية الحكائية والبنية السردية، أي بين القصة والخطاب ستكون دراستنا للقص النسائي المعاصر، ولكي نجمع القص النسائي في التسعينيات حول قضية واحدة تمثل أحداثها وشخوصها البنية الحكائية، لابد من طرح محور أو فكرة يتشارك فيها القص النسائي، ويكون هذا المحور هو مفتاح القراءة لروايات هذا الجيل.

وانطلاقاً مما يقدمه لنا القص النسائي من موضوعات تتعلق بتهميش دور المرأة وقهرها وكبتها وعدم تكيفها مع مجتمعات تحتفي بالسائد الاجتماعي والثقافي؛ يكون المحور الرئيس الذي يجتمع عليه الحكي هو مأزق المرأة التاريخي عبر الثقافات، في مقابل التحولات الثقافية والحضارية، إذ يمثل هذا المأزق (الوظيفة المركزية للقص النسائي) أو الجملة الكبرى التي يجتمع عليها الحكي، وتمثل هذه الوظيفة المركزية التي لولا وجودها ما كان الحكي، هدف العمل الروائي أو "بؤرة الحكي" التي تنطلق منها الكاتبة تتبعها "مجموعة الأفعال التي تتنامى والتي تتولد من الفعل المركزي، وكلما تم امتلاء إحداها بواسطة إنجازها التام، تتولد أخريات، تظل بدورها مشدودة إلى بعضها البعض منطقياً ودلالية، حتى يتم الانجاز النهائي للوظيفة المركزية"[2]. وباعتماد مفهوم وظائف العمل الحكائي عند بروب، وبعد إضافة الباحثة إليه وظيفة رابعة لم تكن موجودة من قبل، يصبح الشكل المتمثل لهذه الوظائف على النحو التالي:

---

(1) الدكتور عمر عبد الواحد: شعرية السرد، تحليل الخطاب السردي في مقامات الحريري، دار الهدى للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، المنيا ٢٠٠٣م، ص ٦- ٧.

(2) الدكتور سعيد يقطين: قال الراوي، ص ١٦.

العمل الحكائي

↓

الوظيفة المركزية

↓

(الفكرة التي يجتمع عليها الحكي)

الوظيفة الأساسية

↓

(أفعال تتنامى) من عالم حكائي إلى آخر.

الوظائف الفرعية

↓

(أفعال من عالم حكائي مغاير الوظيفة المركزية)

الوظيفة الختامية

↓

(تحقيق الوظيفة المركزية)

وبتطبيق الشكل السابق على القص النسائي لتصبح مسيرة البنيـــة الحكائيـــة داخل الروايات كالتالي:

الوظيفة المركزية: ← الإعلان، إعلان المرأة عن أزمتها وما تعانيه من كبت وقهر وتهميش في مقابل التحـــولات الثقافية والحضارية.

الوظيفة الأساسية: ← ١- القرار

٢- التصدي والمواجهة.

الوظيفة الختامية: ← النتيجة

ومن خلال الشكل السابق يتبين لنا أن النصوص (عينات البحث) تتبنى كلها على (الوظيفة المركزية)، ويتكفل الحكي بملئها وإبراز كيفية تحققها. وصولاً إلى نتيجة بعينها – ولا نكون جائرين في قولنا: إن القص النسائي في مرحلة التسعينيات عبارة عن معنى واحد موزع على قصص شتى وإن اختلفت عوالم الحكي.

كما يمكننا أن نعد فكرة مأزق المرأة وما تعانيه من قهر وكبت وتهميش (جملة كبرى) أو الدلالة الكبرى التي تجتمع عليها الروايات عينات البحث ويمكن من خلالها اختزال القص النسائي في مرحلة التسعينيات، فهي تمثل بؤرة الحكي.

ومن خلال طرح البحث لأزمة المرأة تتكشف أزمات أخرى؛ ربما تمثل (الوظيفة الفرعية) داخل المجتمعات وتنعكس أيضاً على أزمة المرأة؛ وحتى تتضح الفكرة أكثر سيقوم البحث بتقديم تعريفات لبعض المصطلحات التي تمت معالجتها آنفاً وفق التصور التالي:

- **الوظيفة المركزية:**

تمثل الوظيفة تجسيداً للفكرة الذهنية التي تم طرحها سابقاً والمتمثلة في إعلان المرأة عن "أزمتها ومأزقها التاريخي عبر الثقافات" وما تعرضت له من قهر وكبت وتهميش أدى إلى عدم تكيفها مع المجتمع، في مقابل التحولات الثقافية والحضارية التي أحالت الناس إلى شخوص يجسدون الأفكار المجردة.

- **الوظيفة الأساسية:**

هي الحدث أو الأحداث التي تتنامى داخل الرواية محققة مجتمعة الوظيفة المركزية وانتقالها من عالم حكائي إلى عالم حكائي آخر.

- **الوظيفة الختامية:**

هي التحقق النهائي للوظيفة المركزية.

وهو ما يعني أن البحث سيتصدى للأعمال الإبداعية لدى الكاتبات في

التسعينيات وفق الشكل التالي:

العمل الحكائي

↓

الوظيفة المركزية ← إعلان البوح

↓

الوظيفة الأساسية ← ١- القرار

الأحداث التي تترتب على الوظيفة المركزية

↓

٢- التصدي أو المواجهة

الفاعل/ الشخصيات

↓

الوظيفة الختامية ← النتيجة

تحقق الدلالة الكبرى

تتحرك جميع الروايات وتجتمع تحت دلالة كبرى وهي أن المرأة تنتمي إلى عالم المهمشين والمسكوت عنهم، في مجتمعات لا تحتفي إلا بالـذكورة، فتُمـارس عليها أنواع من السلطات القمعية والكبت، قد تكون أسرية، أو اجتماعية، أو دينيـة، وقد تجتمع كلها مشكلةً حالة من القهر تحرك فعل الكتابة باتجاه المرأة، من خـلال تسليط الضوء عليها، وكشف النقاب عن الوجه القبيح لهـذه الممارسـات، فيصـبح الإعلان أو الكشف أو البوح هو الوظيفة المركزية التي يجتمع عليها الحكي.

أ- ١- إعلان الكشف والبوح:

من عالم المهمشين "والمسكوت عنهم" تظهر شهرزاد جديدة – منتمية إلى عالم المرأة- معلنة البوح بما يجول بداخلها من أفكار، مناهضة للسائد الاجتماعي في مقابل التحولات الاقتصادية والحضارية، متخذة من مخزونها الثقافي أداة للكشف والبوح، جاعلة من خبائها مصيراً تهرب منه وتعود إليه.

تتخذ (ميرال الطحاوى) في روايتها (الخباء) ١٩٩٦م، و(الخباء هو مكان الحريم، بكل ما تحمله هذه اللفظة من دلالات إيحائية ورموز وإشارات) عنواناً تسقط عليه أزمتها الوجودية في ظل التغير الثقافي والحضاري الذي يموج به العالم، متخذة من عالم البدو (مادة للحكى)؛ فتؤسس لنفسها عالماً روائياً جديداً، وتطأ بأقدامها أرضاً بكراً، تمدها بكل ما هو غريب وعجيب فتثري بذلك عوالم الحكي.

ومن خلال بطلتها (فاطم) تعبر ميرال عن أزمة المرأة داخل هذه المجتمعات، التي تعانى فيها المرأة القهر والكبت والتهميش، متخذة من عالم البدو رمزاً تسقط عليه أفكارها الذهنية، وقد عبرت عن أزمة المرأة في روايتها (الخباء) بفكرة "الباب المغلق" – كما عبرت من قبل لطيفة الزيات عن أزمة المرأة بفكرة "الباب المفتوح" – فبطلتها تعيش أسيرة لفكرة الباب المغلق الذي يحجب عنها العالم، ليصبح الباب مفتوح وحلم الهروب هو ما يراودها دائماً "كأني أقفز السور العالي، وأعبر فضاء البيوت والجدران الطينية الواسعة، وإخراج من دوار إلى دوار ثم أصل إلى المنحدر، فأجد العشب والتلال الخفيضة، وأراقب (موحة) وهي تسرح بأغنامها وأركب حمار السرب وأظل أركض في الصحراء حتى أرى النخلات السبع"[1].

إنها تبوح بما بداخلها من قهر وكبت؛ – ممثلاً في صورة الأم- بفكرة الباب المغلق الذي يخفي وراءه عالماً مليئاً بالكبت والقهر والتهميش؛ ولأن هذا العالم لا تستطيع التكيف معه، فهي تهرب من قدر أمها الذي تتحسسه كلما رأتها ليكون هذا القدر هو الحافز على التغيير أو الهروب.

---

(١) ميرال الطحاوي، الخباء، الهيئة العامة المصرية للكتاب، مكتبة الأسرة، القاهرة، ٢٠٠١، ص 7.

١- {كان نحولها ووهنها، صورتها والعروق الدقيقة فوق جفنيها وأنفها المتورم من فصد الدموع تملأ قلبي بالاختناق[١].

فصورة الأم وعلامات الدموع قد شكلت ملامحها تصيب فاطم بالاختناق، وكأنها تعاني كبتاً نفسياً لا تستطيع التعبير عنه.

٢- {أنسحب إليها فأرى الوهن يدب في العينين الشاردتين. أقترب فتلمس وجودي، تدفع كفيها حول وجهي وتنخرط في البكاء أهرب من الغرفة المعتقة برائحة الدموع.} [٢].

فيصبح فعل البكاء متكرراً لا ترى فاطم غيره حتى أصبح للدموع رائحة تنفرها من المكان.

٣- {هل أنت ناعسة يا أمي؟! لا تجيب، أرى عينيها المتقرحتين تحدقان في "لماذا تبكين"؟ يتحول بكاؤها إلى نشيج فأنزل مثلما صعدت وأغلق الباب ورائي}[٣].

ويتطور فعل البكاء ليصبح نشيجاً تهرب منه، وتغلق الباب الذي يعبر منه الصوت.

٤- {أقترب من غرفتها ساكنة أم عامرة بالنشيج؟! تبكي، حتى في العتمة تبكي؟! لا ليل ولا نهار، عتمة ونشيج ثم سكون مطلق}[٤].

([1]) ميرال الطحاوي: الخباء، ص ١١.

([2]) المصدر السابق: ص ١١.

([3]) نفسه: ص ٢٧.

([4]) نفسه: ص ٣٣.

فليس البكاء والنشيج فقط هما ما يشكلان حياة الأم، فهي امرأة مسلوبة تعيش بين عتمتين عتمة التقاليد وعتمة الغرفة التي لا تخرج منها، فهي تحيا بين عتمة ونشيج وبكاء.

٥- {أقترب من بابها، لا أجرؤ على دفعه... فقط أسمع تنهدات صوتها تفح بالدموع، أعود لأحتضن وجه صافيه... أسمع مغلاق بابه وأسمع فحيحها الذي تحول إلى نشيج مضن، أعاود الزحف بساقي المدفونة باللفائف، أزحف بعيداً وصوت نشيجها يطاردني}(١).

لقد تحول صوت النشيج إلى شبح يطارد فاطم كما رأت أمها.

٦- {نشيجها يطاردني حتى الشرفة، حتى السلمات، والليل يخيفني، لكن نشيجها أكثر}(٢).

فتحاصر فاطم مثل أمها بخوفين، النشيج والظلمة.

٧- {في الصباح ليلة جديدة نترك فيها "فوز" و "صافية" يرتبان حوائجهما في الصناديق وتحزمان مالهما من مطالب، وتترك بابها الموارب يزداد نحيباً، وشهيق نشيجها يعلو كأنه يؤنس صمت البيت الموحش رغم كل مظاهر العرس، حتى ليلة الحناء لم تخرج}(٣).

٨- نشيجها الذي علا وصار صراخاً مسموعاً.(٤)

فالكاتبة لا تكتفي بوصف حالة الأم وتصاعد بكائها إلى نشيج ثم صراخ بل تسقط هذه الحالة على ما حولها، فكل شيء أصابه ما أصابها، فصوت الباب تحول إلى نحيباً، وليلة الحناء تحولت إلى ليلة صمت والبيت الذي يسكنه الفرح تحول إلى بيت موحش رغم مظاهر العرس، فتصبح فاطم محاصرة في عالمها فلا ترى إلا الحزن ولا تسمع إلا النشيج، كما أن تدرج حالة الأم من

---

(١) ميرال الطحاوي: الخباء، ص ٤٧.

(٢) المصدر السابق: ص 48.

(٣) نفسه: ص ٧٠.

(٤) نفسه: ص ٧٢.

البكاء إلى النشيج إلى الصراخ الذي يتحول إلى شبح يطارد فاطم هو تدرج في شعور فاطم بمأساة أمها.

٩- {البيت ساكن وهي في غرفتها غارقة في دمعها}[١].

ويأتي المجتزأ السردي الأخير رقم (٨) ويحول البكاء إلى حالة من الغرق أو الموت، لترتفع معه مأساة فاطم وتحاول الهروب من هذا الشبح الذي أودى بحياة أمها.

ليصبح الحدث الأساسي في الرواية والذي تتحرك باقي الأحداث باتجاهه هو فعل الهروب وباقي الأحداث هي ما ترتب على هذا الفعل.

أما في روايتها (الباذنجانة الزرقاء) ١٩٩٨م فإنها تحكي عن الفتاة التي تعيش في متناقضات شتى، بين ما تريده هي وتحلم به وبين ما يريده أبوها وأمها وأخوها؛ إنها تعيش حالة من التردد وعدم الاستقرار فتبوح بما تشعر به من غبن وظلم وتعيش حالة من الإحباطات والهزائم المتتالية، حالة من عدم التكيف مع المحيط الاجتماعي الذي تنتمي إليه أيضاً.

فـ(ندى) بطلة الرواية تعاني من كل قامع: أسرى، ديني، سياسي، ثقافي، تقول {حاولت أن أكون كما تشتهي "أنت" أو تريد "هي" اجتهدت كثيراً أن أصبح المرأة التي أحبها، أو الابنة التي تليق لكنني كلما حاولت إرضاءه، أغضبتك، وكلما حاولت مصالحتك جرحتني، أعرف أني بحاجة لعبور بحر مالح كي أجد بعض الحلاوة في الأيام التي تمر، سأعبره، لكنى لا أريد أن تكون المرارة فقط هي وديعتكما لقلبي}[٢].

وتقول في موضع آخر من الرواية: {أشعر أنني حاجز يعبره حصان أهوج يقفز في الهواء وتركلني حوافره كل مرة فأسقط}[٣].

---

(١) ميرال الطحاوي: الخباء، ص ٧٣.

(2) ميرال الطحاوي، الباذنجانة الزرقاء، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، القاهرة،٢٠٠٢م، ص ١١٩.

(٣)المصدر السابق، ص ٩٥.

وتظل صورة الأم المرتبطة بالحزن والوحدة والشيخوخة دائماً مبعثاً على التمرد، وتحاول (البطلة) ألا تقع في شرك هذا المصير فتقول:

١- {أمي التي كانت تحكي لي الحواديت عن أبيها الذي يغلق النوافذ، ويغلق المذياع إذا تغنى بالمحبة}[١].

فصورة الأم المسلوبة هي الصورة التي تهرب منها ندى.

٢- {أعرف أنه طالما دمرك هذا الإحساس بالوحدة الذي ترسمه تجاعيد أمك وهي ترثي حالها بابتسامة مقتضبة. تخافين نهاية مماثلة أم تنتظرينها، تحوكينها رغماً عنك وتختارين الطرقات نفسها لتواجهي فشلك مستمتعة بلذة الاحتضار بين يدي أساك}[٢].

٣- {الآن أكتبها لأجد ما أفعلها إذا جلست في الشرفة بجوار امرأة كانوا يطلقون عليها الملكة ناريمان صارت الآن وحيدة وذابلة تتقاسم معي الصمت والفراغ. غبار طباشير الفصول على يدي، وشقوق بيت أبي تتكاثر، وأنا وحيدة، أتشاغل عن الوحدة باجترار الصمت وحروف الكتابة}[٣].

٤- {صارت حزينة جداً وعجوزاً وربما صارت ودوداً معها لأن الذي كان يتعاركان على محبته مات، أغلقوا عليه باب القبر، صار فقط يأتيهما في المنامات}[٤].

٥- {أنا التي دعوت الله ألا ينبت رحمي أي مخلوقات، وقررت أن أكون ابنتك فقط أن أعطيك أصابع نحيلة تعبث في شعرك حتى تنام}[٥].

٦- {الولد الذي أحببته، وأريت أمي صورته، وتجرأت وصارحتها في صحوي أني أحبه صار إذا حدثته عن محبتي يركلني بالحجارة، وأمي التي كانت

---

(١) نفسه، ص ١١٤.

(٢) نفسه: ص ١١٧.

(٣) ميرال الطحاوي: الباذنجانة الزرقاء، ص ١٤٠.

(٤) المصدر السابق: ص ١٠٠.

(٥) نفسه: ص ١١٨.

"السويس" ولكنها تجد الزوج قد فقد ساقه، وعليها أن تدبر متطلبات البيت وهي صامتة وحيدة لا تكشف عما بداخلها، ولا ترى منها "سوزي" سوى الصمت "أهذه أمي التي تسألني عن حالي وعما يضايقني، متى فعلتها آخر مرة؟ لتفعلها الآن. بعد أن انتهى كل شيء وأصبحت امرأة ضالة، لم تفعلها حين خرجت بي مكرهة من هذا البيت الواقع تحت القصف اليومي إلى الجحيم، جحيم خالي، وجحيم عشة خيرية ونقودها المعدنية، التي أصنعها كتعاويذ معلقة في شق كتفي الأيمن، لم تفعلها حين ودعنا أندريا معاً وعدنا مطرودتين، اللعنة وذنبها، ولكن من منا الذنب، أنا أم هي، طالت تلك اللحظات ونحن واقفتين أو قصرت لم يكن يهم، المهم أنها منحتني الوقت للبكاء والتألم، والشعور بالظلم، وأنا أراجع عشرات الأعوام التي مرت وأنا على حالي... يا إلهي الرحيم، هذه المرأة التي تحتضنني الآن وتمسح على كتفي الأيمن بيديها، هي التي ولدتني حمقاء، وهي التي جعلت من أخي راهباً وإرهابياً، لماذا تفعل ذلك معي الآن فقط، هل انتوت شيئاً، وتريد أن تخفف أعباءها قبله؟ بعد أن شقتْ قلبي ودسّتها عنوة وهي تلقي على بذات التهمة- مشكلتك في أبوك يا سوزي، خلي بالك يا بنتي من نفسك."[1].

إنها لم ترَ من أبيها سوى بطولاته التي حققها في السويس وجعلها تشاركه في صنعها، لم ترَ منه غير ذلك لم تحكم عليه بعين الزوجة التي تريد أن تربي أبناءها في جو من النعمة والأمان، رأته بعين الطفلة التي تحلم بالبطولة والنصر، تجمع العالم لديها في جملة كان يرددها أبوها (النصر أم الشهادة) لا توجد حلول وسطى في حكمها على الأشياء، فهي لا تقبل المساومة ولا التراجع عنيدة مثل أبيها الذي خسر في النهاية ساقه واكتشفت أن لعبة الحرب قد انتهت ومن حصد خيرها لم يكن هؤلاء الأبطال الذين فقدوا أجزاء من أجسادهم دفاعاً عن هذه المبادئ التي يؤمنون بها، فكانت نهاياتهم تعيسة على مقاعد العجزة. لقد أدخلها أبوها عالم الرجال، حاربت ودافعت عن أرضها، علّمها الحرية والاستقلال لتكتشف في النهاية أنها مهما فعلت فلن يقبلها المجتمع سوى أنثى تمنحه الحرية ويمنحها العبودية والاضمحلال.

([1]) أمينة زيدان: نبيذ أحمر، ص ١٨٤.

بعد كل هذا العناء قررت الأم الرحيل "ألقت بنفسها من الشرفة التي تطل على الحارة الضيقة وسقطت ميتة على أرضية الشارع الأسمنتية"[1].

يظلل السواد أرضية اللوحة "الكل هنا في حفل الحزن، ملابس سوداء، وآيات قرآن يتلوها الشيخ عبد العال، وهو يهتز متربعاً على مقعد أبي الذي تعرش الطقس مغيباً تحت إغماءات الأسف ووخز ذكرياته مع امرأة أحبها بقدر ما رفضت عالمه، الذي عاشت فيه كلون زائغ من قزح الصبار، حتى فرت منه إلى موت، قطعت عمرها انتظاراً له، أو أنه قطع بها الزمن ليلقيها من رحم أمها إلى كهفه مباشرة ليسقط اسمها وملامحها من ثقب الوجود، تضيع للأبد امرأة قديمة، خرجت من الحياة مجرجرة كل وجوهها، التي لم يألف إليها أحد من الموشحين بهالات الحزن واللاحول، هل كانت أمي حقيقة"[2].

لقد عانت الأم من أمراض نفسية ظلت تطاردها حتى تخلصت منها بهذا المصير "بسهولة أمكنني تمثل إلقاء أمي لجسدها من سور الشرفة العالي، ورؤيتها مرتطمة فوق الدماء التي سالت من أذنيها وامتدت حتى مدخل البيت، شممت الروائح الأخيرة وسمعت الصخب، اللذين أحاطا بأمي لحظة ما قبل موتها"[3].

وتظل هذه الصورة تطاردها وتؤرقها في يقظتها ونومها "شبح أمي لا يكف عن مراقبتي رغم اغترابي عنها في أبي"[4].

لقد وضح انتماؤها إلى عالم أبيها منذ البداية عندما علّمها كيف تكره هذا العالم الذي هو عالمها يقول:

- اهم الستات كده يا بنتي.
- ليه يا بابا أنا مش عاوزه أبقى ست"[5].

---

(1) أمينة زيدان: نبيذ أحمر، ص ٩.

(2) المصدر السابق: ص ١١.

(3) نفسه: ص ٩.

(4) أمينة زيدان: نبيذ أحمر، ص ١٥.

(5) المصدر السابق: ص ٣٥.

وتبرر انتماءها إلى عالم أبيها فتقول "إلا أن أمي لم تكن تحب أحداً من الناس بدءاً بي وبأبي"[1].

ربما نجد في ذلك مبرراً للفجوة التي اتسعت بينهما، وهاهي ذي تحيل الأمر إلى الجدة التي كانت سبباً في ضعف أمها واستسلامها "بينما ورثت أمي مرآة جدتي، حمل خالي عاطف فضائح جدي وكتف جدتي العمياء"[2].

إنها تلقي التهمة على الجدة التي كانت سبباً في ضعف أمها، بل والسبب في الضعف الذي آلت هي إليه، فقد (كانت جدتي التي مهدت أرض ضعفي على فراش الحواديت، بمفردة الانتظار الكئيب، انتظار رجل يدرك شفرة الأسطورة، رجل يقيني بتعويذة مسروقة من حنك السبع، لعنات الشر التي تعوق حياتي"[3].

هذه هي صورة الجدة التي حاولت إسقاطها على حفيدتها بتمثلها في كل الحواديت القديمة، لتصبح هذه الصورة هي المخزون الثقافي لصورة الرجل في حياة المرأة، وحينما لم تستطع الأم تحقيق هذه الصورة مع الأب كرهتها لذلك.

وتلك الصورة هي الميراث الذي تركته الجدة {جاءت جدتي دون توقع بثوب أسود، ووجهها ذاته المكتنز بالطيبة والابتسام والبياض جلست بجواري على أريكتها، مدت يدها تحت الوسادة منحتني سراً أحكمت عليه قبضتها طويلاً، وحين فتحت يدي وجدت عماء بارقاً، ألقت برأسها على المسند الذي لازم عمرها، تابعت ابتسامها وهي لا ترى أنني أصبحت عمياء تماماً"[4].

يجتمع في نفسها في النهاية صورتان صورة الأم والجدة فـ"هل يحتملني هذا العالم بميراثي من جنون أمي وعمى جدتي"[5].

أما رواية "حكايات عادية لملء الوقت"٢٠٠٨م للكاتبة "بهيجة حسين" فتتعدد فيها الأصوات الساردة، ويعد صوت (ملك) في الفصل الأول المعنون بـ(خالتي

([1]) نفسه: ص ١٢٦.

([2]) نفسه: ص ٣٩.

([3]) نفسه: ص ١٤٢.

([4]) أمينة زيدان: نبيذ أحمر، ص ١٤٩.

([5]) المصدر السابق: ص ٧٥.

ملك) مثالاً على قسوة القهر والكبت في عالم لا يصغي إلا لصوت الرجل – حتى وإن كان هذا الصوت كاذباً – فبسبب كلمة قالها ابن العم تظل حبيسة البيت ذليلة لمدة عامين لا ترى فيهما النور.

لقد "أحبته بجنون. أطاعته حتى أنها رضخت لرغبته في ألا تواصل تعليمها في مدرسة المعلمات... ولما وصلت سن السادسة عشر، ألبسها شبكته، وجهزوا لزواجها"[1].

ولكنه – فجأة– أعلن فسخ خطبته مدعياً أنها قد فرّطت في شرفها، فتمارس عليها الأسرة قهراً متعدد الأنواع: نفسياً واجتماعياً واقتصادياً، ونرى الأب وهو يمارس كل أنواع البطش بها دون أن يتثبت من أي مقولة وقعت في حقها "قام هجم على زي الوحش ورفصني برجله في الحيطة، وفضل يضرب ويشدني من شعري ويخبط رأسي في الحيطة ويقول: "حطيتي راسي في التراب يا فاجرة، ولولا عمي لحقه كان قتلني، الدنيا اسودت في عيني والدم غرق وشي وكان نفسي أفهم أو أعرف إيه اللي حصل وقبل ما يغمي عليا، عيني جت في عين أمي وهي متكومة على الأرض في ركن الأوضة، ووشها أصفر صفار الموت وعينيها واقفة زي ما تكون عميت قلت لها: "أنا بريئة يا نينة والله العظيم ما عملت حاجة"[2].

تعاقب المرأة دون أن تعرف لماذا تعاقب، ودون أن يُسْمَحُ لها بالدفاع عن نفسها، وتظهر لنا صورة الأم في المقطع السابق مسلوبة الإرادة لا تقوى على الدفاع عن ابنتها فتظل صامتةً كالموتى تتفرج على ابنتها دون أي محاولة للدفاع عنها أو حمايتها "وقفت وستي عمالة تضربني برجلها في بطني وتقول"يا فاجرة هي لو كانت عرفت تربيكي كنت عملتي عملتك السودة دي، كانوا كلهم واقفين في الأوضة وأنا مرمية تحت رجليهم على الأرض ومش عارفة إيه اللي حصل، لحد ما أبويا قال: "شوقي فسخ خطبتك يا فاجرة وقال لي أنا الحاج محمود عمه "روح لم بنتك اللي مستحملتش لحد ما تيجي بيتي، وقال لي "اللي تسلم نفسها حتى ولو كان لي ما

---

(1) بهيجة حسين: حكايات عادية لملء الوقت، روايات الهلال، دار الهلال ، القاهرة، ٢٠٠٨م، العدد ٧٢٠، ص ٢٤.

(2) بهيجة حسين: حكايات عادية لملء الوقت، ص ٢٥.

تلزمنيش، وقال: "روح دور لها على مرابع ولا كلاف يستر عليها". وقال: "ملهاش عندي حاجة شبكتنا وفرشنا خدناهم روح دور على بنتك" يعني انتي اديتي له الشبكة علشان يستر عليكي مش كده، وقبل ما يخبطني تاني ومن خوفي وصدمتي صرخت وقلت "أنا بريئة هاتوا الداية تكشف على وتقول الحقيقة"[1].

فحينما عرفت لماذا تعاقب أرادت أن تقدم أدلة براءتها ولكن في ظل مجتمع لا يستمع إلا إلى صوت الرجل، ترفض الجدة وتقول لها "عايزة تفضحينا يا وسخة في البلد" والداية تطلع تقول أنا كنت بكشف على بنت الحاج محمود، بس والله العظيم وحياة النبي اللي زرته لو فضيحتك بانت أنا اللي حاقتلك بأيديه دول وأتاويكى في أرض الزريبة"[2].

وخوفاً من تقاليد المجتمع القروي الذي تحيا فيه ملك وعائلتها لا تتمكن من إثبات براءتها، فيقع عليها ظلمان: ظلم الأسرة، وظلم المجتمع.

لقد تنوع القهر الذي مارسته الأسرة على "ملك" من قهر اجتماعي ونفسي واقتصادي، لقد حرمها أبوها من ميراثها، وفي البيت تعامل معاملة الخدم، والجدة لا تكف عن إهانتها "أبويا قال مش عايز أشوفك قدامي من النهارده، ومن يومها ما كلتش معاه على طبلية واحدة، ولا لبست هدمة جديدة، ولا مسكت مليم أحمر في إيدي، عشت في البيت زي الخدامة، ستي لما كانت تشوفني باكل كانت تسم بدني وأبسط حاجة تقولها: "وليكي نفس تاكلي يا فاجرة ده أنتي خسارة فيكي اللقمة المعفنة الحاف أنتي اللي زيك تولع في نفسها ولا ترمي روحها في البحر"[3]. وأبويا علشان يذلني، قام كتب كل أرضه بيع وشراء لأخواتي وحرمني على حياة عينه من حقي"[4].

ولم يكتفِ الأب بذلك فقط بل بلغ القهر به زروته حينما زوجها برجل لم تعرفه من قبل، ولا تعرف اسمه عقاباً لها على ذنب لم تقترفه (في يوم دخل على

([1]) المصدر السابق: ص ٢٥.

([2]) بهيجة حسين: حكايات عادية لملء الوقت، ص 26.

([3]) المصدر السابق: ص ٣٠.

([4]) نفسه: ص ٣٠.

أبويا الأوضة قال لي: "يوم الخميس الجاي كتب كتابك" وغير ما أفكر سألته: "مين يابابا" وهو مديني ظهره قال: "أخرسي أنت اللي زيك ما تستهلش ولولا شرع ربنا كنت قيدتك وسحبتك لحد بيت الراجل اللي حيسترك"[1].

ويظل موقف الأم ضعيفاً لا تقوى على رد القهر حتى عن نفسها (أمي انحنت وكبرت يجي عشرين سنة، وكانت لما تفتح بقها بكلمة كانت ستي تبهدلها ومفيش على لسانها غير: "أنتي لك عين تتكلمي كنت لمي بنتك الفاجرة")[2].

ولم تكتف الكاتبة بطرح قهر الأسرة الذي اتخذ أشكالاً متعددة؛ وإنما امتد القهر حتى وصل إلى المجتمع عن طريق ترديد الإشاعات والأقاويل التي أطلقت حول ملك "طبعاً الكلام في البلد كان داير اللي يقول ده شاف عليها حاجة، واللي يقول ده سابها علشان بيحب واحدة ثانية كنت حاسة إن حيطان البيوت وتراب الشوارع بينهشوا في لحمي سنتين محبوسة في البيت ما شافش ضلي"[3].

وينتهي الموقف بإصابة البطلة بعقدة نفسيه ظلت تلازمها (أنا أتعذبت عذاب خلاني أكره البنات وأكره خلفتهم، البنت دي مصيبة كبيرة تعيش عمرها كله شايله على ظهرها مصيبة أنها بنت)[4].

وبهذه المقولة تضع الكاتبة يدها على الموروث الاجتماعي الذي يرى المرأة عاراً، أو مصيبة، أو فضيحة، ويعد زواجها ستراً لعارها، فتكره المرأة هذا الإرث الاجتماعي الذي يشيئها ويجعلها في سوق الجواري لمن يدفع الثمن، أو من يستر العار.

وبعد البوح والكشف الذي تكشفه البنية الحكائية في الروايات السابقة؛ نصل إلى أن الكاتبات استطعن التعبير عن معاناة المرأة ما بين القهر والاستلاب في عالم الرجال، متخذات من صورة الأم مثالاً على ذلك؛ ليصبح مصير الأم هو القدر الذي تهرب منه البطلات، كما أنه يصبح الحافز على التغيير ومواجهة العالم.

---

(1) بهيجة حسين: حكايات عادية لملء الوقت، ص ٣٠.

(2) المصدر السابق: ص ٣٠.

(3) نفسه: ص ٣٠.

(4) نفسه: ص ٣١.

كان موت الأم في (الخباء) حافزاً لـ "فاطم" على محاولاتها المتكررة للهروب من عالم البدو.

وجاء موت الأم المنتحرة في (نبيذ أحمر) حافزاً (لسوزي) على الوقوف أمام مشكلاتها بعين فاحصة متكشفة الاستلاب في عالم الرجال.

وتتحول "ندى" في "الباذنجانة الزرقاء" إلى (نون) دلالةً على تعميم مأساتها؛ لتحتوى كل النساء، بينما تظل صورة الأم وحيدة ذابلة تتقاسم معها الصمت والفراغ، حافزاً لها على التغيير والمواجهة.

وتتخذ "ملك في "حكايات عادية لملء الوقت" من صورة "الأم" المقهورة المسلوبة في عالم الرجال حافزاً لها على تغيير حياتها وعدم الاستسلام لمثل هذا المصير.

أ- ٢- ١- الوظيفة الأساسية: القَرار

لقد تحول البوح إلى فعل، فبعد معرفتنا بمأساة البطلات الأربع ومصير الأم الذي يطاردهن قررن الهروب من هذا العالم/الواقع، ليصبح فعل (الهروب) هو الفعل الرئيسي الذي تتحرك باتجاهه باقي الأفعال في الروايات الأربع، في الرواية الأولى (الخباء) تقول فاطم:

{عدت لتسلق الشجرة من جديد، كان خلف الوهدة بيت "فوز" و"صافية"، صوت أتطلع إليهما من بعيد وربما أبكى، وكثر هروبي في الليالي المقفرة بلا نجم ولا شعاع، وخلف أشجار الشوك كانت تسكن الحجرة الوحيدة في العراء، صارت مأواها}[1].

وكما نرى في المقاطع السابقة فلغة الكاتبة مليئة بالإيحاءات والدلالات المرتبطة بالقهر، والتي سوف نجلوها ويكون لنا وقفة معها في موضع آخر من البحث.

ويتحول الهروب إلى محاولات متكررة تبوء جميعها بالإخفاق، تقول فاطم: "وعاودتني فكرة الهرب، وكانت ثلاث نوافذ صيفية ضخمة مفتوحة، كل واحدة تكاد

([1]) ميرال الطحاوي: الخباء، ص ٧٧.

تصل السقف. أبواب ضخمة لكنها مرشوقة بالأعمدة الحديدية المتداخلة فلا يعبر فيها إلا البعوض تَسَحَّبْتُ من الباب الموارب، ربما استطيع فتح مزلاجه، لكن الفكرة أقلقتني، كان أضخم من أن أتصور فتحه، تَسَحَّبْتُ وعدتَ"[1].

في موضع آخر من الرواية "أعاود الهروب، ومن شجرة إلى أخرى يحاصرني الخواء، اطل على قبب الخزين الطينية تزحف خلف جدارها الكائنات السارحة"[2].

لقد ارتبط فعل الهروب بفعل البكاء، فكلما سمعت فاطم نشيج أمها حاولت الهرب.

وتسعى فاطم للهروب من هذا العالم الذي تعيش فيه، والمحدد لإقامتها، والانفلات من أسر كل ما فيه من أرق وتوتر، فهو عالم كل النساء المحاصرين داخل خبائهن، ولكن سعيها لا ينجح!

ويتحول خوف فاطم من الباب المغلق إلى هاجس نفسي يراودها مرات ومرات وهي لا تقوى على الهروب منه.

وتتسبب محاولات الهروب المتكررة في كسر ساقها ووسمها بالعرجاء، ثم انتقالها إلى بيت (آن) والتي تمثل الآخر في الرواية لاستكمال علاجها، ولكن بعد فوات الأوان فتبتر ساق فاطم، ويهرب الأب من رؤيتها لتجد نفسها في النهاية وحيدة منبوذة عرجاء فتعود مرة أخرى إلى خبائها.

فيعد فعل "الهروب" هو الفعل الرئيس – الذي يتنامى في الروايات الأربع- الذي تتابعت الأفعال لتحققه، ليصبح تسلسل الأحداث في رواية "الخباء" كالتالي:

١- قهر الأم ومصيرها كان حافزاً على الهروب.

٢- الهروب.

٣- كسر ساق فاطم نتيجة للهروب المتكرر.

٤- ذهابها إلى بيت "آن" للعلاج.

---

(١) الخباء: ص ١٠.

(٢) الخباء: ص ٩٣.

٥- بتر الساق ووسمها بالعرج.

٦- غياب الأب حتى لا يراها عرجاء.

٧- فشلت فاطم في حياتها الجديدة عند آن.

٨- العودة مرة أخرى إلى الخباء.

كما تحاول "ندى" بطلة الباذنجانات الزرقاء الهروب من قدر الأم متخذة من الأرجوحة علامة على التمرد وقهر هذا القدر {ستطلقين يديك من على الأرجوحة وتتمنين دفعة قوية تحولك إلى فراشة، إلى غزالة، أو تركضين في صحراء ممتدة وصافية، إلى صقرة تنام في كهف عال على أحد الجبال، ولن تطيري. ستسقطين مرة أخرى على فمك، وفكك المليء بالكسور، وستسقطين على الأرض محتضنة خرقة قديمة مرسوم عليها قطة تموء تضمينها وتقولين: من جرحك بين ضلوعك يا ياسمينا؟! ترشين البنسلين على الجرح، لن يطيب، ستظل تموت على الخرقة التي تمسحين بها دموعك}[1].

وكلما حاولت البطلة الصعود إلى الأرجوحة لتطير بها إلى عالم أكثر رحابة سقطت، لتتحول الأرجوحة (رمز التمرد) إلى عقوبة لها؛ فقد وسمتها بالقبح نتيجة لسقوطها على الأسلاك التي شبكت فكيها، فكان نصيبها من ذلك الندوب التي وسمت الروح قبل الجسد.

ويتفق هنا مصير (ندى) بطلة "الباذنجانة الزرقاء" مع مصير (فاطم) بطلة الخباء، فحلم الهروب من الباب المغلق ظل حلماً يراود فاطم، وحلم التحول إلى فراشة حرة أو غزالة وصقرة طليقة ظل حلماً يراود "ندى" أيضاً. ويكون جزاء فاطم أن تحيا باقي عمرها "عرجاء"، ويصبح القبح الذي أصاب وجه ندى مقابلاً للعرج عند فاطم.

([1]) ميرال الطحاوي: الباذنجانة الزرقاء، ص ١٢٤.

وكذلك سوزي بطلة "نبيذ أحمر" في محاولات تمردها تحاول أن تهرب من الأم والجدة، تقول: "هل يهتم الموت المطل بكوني الآن أهرب من مشارف الجنون والعمى"[1].

إنها تهرب من مصير الأم وعمى الجدة التي لم تدرك العالم من حولها، تهرب من هذا العالم/الواقع إلى عالم (أندريا) الآخر في الرواية ذلك الفتى اليوناني الذي أحبته وأحبت عالمه لتسأل نفسها هذا السؤال: "هل يحتملني هذا العالم بميراثي من جنون أمي وعمى جدتي وسكر أبي وعدمية أخي؟"[2].

ويراودها حلم الهروب "بعد الهند نطلع عاليونان وبعدين آخدك هوليوود، عالم صح مافيهوش آلهة معمولة من فيلم واحد وبعدها يطلعوا زبالة، لأ هناك النجاح لمن يستحقه، فقط النجاح الذي يتيح الاستمرار على القمة"[3]. فالعالم هناك مغاير ومختلف والتمايز فيه لا يعتمد على النوع وإنما على كفاءة الإنسان وقدرته في البقاء على النجاح، لقد حلمت بعالم كهذا "ويبقى أندريا هو العالم الوحيد الذي لا يقهر، يفتح الخيال على مصراعيه ويضعني فوق أعظم عرش من الكلمات"[4].

لقد عاشت حلماً من الكلمات وبنت قصوراً من الآمال ولكن (لم يستطع أندريا اصطحاب أحد إليها لأنهم اعترضوه، كسروا عظامه وقطعوا أوردته"[5].

"وأنا أنتظر إفاقة أندريا لأشكو له ضعفي وقلة حيلتي وهو مغيب ومفقود في ذلك النفق الضيق بين الحياة والموت، يعودني طيفه، يلملم سواد الليل عن جسدي"[6].

---

(1) أمينة زيدان: نبيذ أحمر، ص ٢٥٩.

(2) المصدر السابق: ص ٨٥.

(3) أمينة زيدان: نبيذ أحمر، ص ٧٧.

(4) المصدر السابق: ص ٧٧.

(5) نفسه: ص ٧٩.

(6) نفسه: ص ٨٠.

وتظل صورة "أندريا" أو الآخر تطفو على السطح كلما واجهها الواقع بوجهه العبوس ويده المتسلطة، ظلت تعاني صراعاً نفسياً أو داخلياً أسهمت فيه عناصر كثيرة، أولها الأب الذي علَّمها كيف تكون الحرية، عندما كان حراً، وعجزت حين شعرت بعجز هذا الأب، الذي سرعان ما انحسرت صورته مع بروز صورة (الخال) الذي حطم ما صنعه الأب لها، إذ حولها إلى امرأة مسلوبة الإرادة، وتحاول أن تعيد اكتشاف الأم ولكن بعد فوات الأوان، فلقد ماتت هذه الأم ولم تخلِّف سوى الجنون، وماتت الجدة ولم تترك لها سوى العمى، وبين الجنون والعمى ثم طرف آخر تحاول الهروب إليه وهو(أندريا)، ولكن كما أخفقت (فاطمة) في الهروب من عالم القبيلة باتخاذها شخصية (آن) – المرأة الغربية التي تهتم بنقاء السلالات – بديلاً عن عالمها، لتجد نفسها في هذا العالم الجديد ليست أكثر من مسخ مشوه؛ ومن ثم تقرر العودة مرة أخرى إلى خبائها، تخفق – كذلك– "سوزي" في الوصول إلى عالم "أندريا"، وتبقى أزمة كل منهما معلقة، لأن الحل ليس في الانخراط أوالذوبان في الثقافات الأخرى، بقدر ما على الإنسان أن يستوعب ذاته ومحيطه الاجتماعي متفهماً ما يحدث حوله، لأن الآخر لن يتقبل الضعيف المهزوم.

وبعرض تلك الصور والأحداث من مأساة هؤلاء البطلات نكون قد عرضنا "الوظيفة المركزية" في الأعمال الروائية السابقة الذكر والمتمثلة في الفكرة التي اجتمع عليها الحكي وهي"الرغبة في البوح"؛ ثم وقفنا أمام الوظيفة الثانية وهي الوظيفة الأساسية والتي ترتبط بـ (الفعل) أو (الحدث) واعتبرنا فعل (الهروب) هو الفعل الرئيس التي تتابعت باقي الأفعال لاستكماله.

أ- ٢- ٢- التصدي والمواجهة:

هذه الوظيفة تتعلق بالفاعلية وجدواها.

وكما قسمنا الحدث إلى حدث رئيس تتضافر باقي الأفعال لإظهاره نقسم الشخصيات إلى:

١- شخصية رئيسة.

٢- شخصيات أساسية.

٣- شخصيات فرعية.

أ- ٢-٢-١: **الشخصية الرئيسة:** هي الشخصية التي يدور حولها الحكـــي وفي الروايات عينات البحث تم تحديد الشخصية الرئيسة كالتالي: "فاطم" في الخباء، و"ندى" في الباذنجانة الزرقاء، و"سوزي" في نبيذ أحمر، و"ملك" في حكايات عاديـــة لملء الوقت، وسنقف أمام هذه الشخصيات وهي تفعل أي بوصفها المحـــرك الأول للفعل، والحدث، وقد توصلنا في المبحث السابق إلى أن الفعل الرئيس الذي اجتمـــع عليه الحكي هو فعل (الهروب) هروب البطلات من عالمهن بحثاً عن عالم جديد.

ففاطم في الخباء حاولت الهروب من مصيرها أو من صورة أمها التي ماتت وحيدة في غرفة الليمون "لا أريد أن أرقد هناك .. في غرفة الليمون"[١].

لقد حاولت عبور الباب المغلق، والهروب من عالم البدو إلى عـــالم أكثـــر حضارة لا يراها عاراً أو فضيحة، فتختار عالم آن "تلك المرأة الغربية التـــي تهـــتم بنقاء السلالات؛ ولغة الكاتبة في وصف آن "لغة موحية ورمزية، ومليئة بالإسقاطات والإحالات. تشعرنا بمدى خبث هذا الآخر، يتلون حسب الظروف يريد امتلاك كـــل شيء، عندما تقترب منه وتتعرف عليه يصدمنا لقائه، فتقول عن آن "باهتة رغم كل الأساطير عنها، لم أحبها، ولم أكرهها، فقط تعلقت بها لأنها كانت النافذة الوحيدة"[٢] التي تستطيع فاطم الخروج إليها. وقد أكدت ذلك في أكثر من موضع من الروايـــة تقول "في البداية كنت أناديها الخواجاية ثم قالت لي "آن، قولي آن" وعرفت بيتهـــا، ظل هو المكان الوحيد الذي يفتح لي الباب لأقصده".[٣]

"كانت آن نافذتي الوحيدة، والبيت موحش، و"زهوة" اختفـــت، و"ســـردوب" تركت خصلات شعري، وانتقلت إلى الغرفة البعيدة لترافق نشيجها الذي علا وصار صراخاً مسموعاً"[٤].

وبلغة الكاتبة الموحية ندرك أن هذا الآخر ليس جميلاً، "كلما حـــدقت فيهـــا أدركت أنها غير جميلة، رغم بياضها وعينيها الزرقاوين وشعورها الصفر، لكنهـــا

---

(١) ميرال الطحاوي:الخباء: ص ٩٨.

(٢) المصدر السابق، ص ٥٥.

(٣) نفسه، ص ٥٧.

(٤) ميرال الطحاوي: الخباء: ص ٥٧.

غير جميلة. كلما اقتربت اكتشفت أن الجسد الأبيض ملـــيء بـــالبقع والنـــدوب، ... وستبدو عيناها الزرقاوين بلا ألف ولا حياة، فقط تعبير واحد شبيه بسكون عنكبوت بقرض بانتظار فريسة ما، ولقد وقعت عيناها على "خيرة" أولاً وصار من الصـــعب أن أصرفها عن ولعها لإثم تابعتني عيناها ... طاردتني نظراتها... وبعدها كانـــت "خيرة" وتلقيحها وتمرينها والسبق، ثم أخيراً كان تعليمي لأصبح لائقة بلقب أميـــرة الذي أصر عليه".[1]

فيظهر الآخر على لسان فاطم مختصباً يحصل على كل ما يريد مهما كلفـــه ذلك وهي مضطرة للتعامل معه لأنه المنفذ الوحيد المتاح لها، وتأتي المقايضة، تأخذ آن المهرة "خيرة" في مقابل أن تأخذ معها "فاطم" المهم أن تحصل على ما تريد ففي البداية عرضت شرائها "مهرة أصيلة ... لو فكرت في بيعها فتذكرني".[2]

ولكن الأب رفض لأنها مهرة فاطم، فتقدر أن تأخذهما معاً "من قـــال إنـــك ستتركينها ... سآخذك معها".[3] "لأنها أرادت أن تحوز على شيء من نســـل هـــذه السلالة "محجل" كما تقول ... "مهرة محجلة أصيلة" تمسك خياشيمها وتراقب فقرات ظهرها ونعدّها وتتفقد ساقها ثم تمسح عرفها بإعجاب".[4]

وكما تأكدت آن من نقاء سلالة "خيرة" مهرة فاطم، تتأكد من فـــاطم نفســـها بمحاولة فحصها "وتدخل آن حاملة لفائفها وتندهش أيضاً كأنها اكتشفت وجود شيء في، مثلما اكتشفته أمام عرف "خيرة" ... أصابعها النحيلة تتحسسني وفـــي عينيهـــا سكون العنكبوت، تقلص جسدي، تقلص بصراخ أوقفها، لكنها حتى بعد أن ارتـــديتُ ملابسي، وشدَّدت اللفائف بقسوة قربت وجهي، وتأملته ثم اقتربت أكثر ... قالـــت: وجهك جميل وتحسست بأصابعها فلجة ذقني المنقوطة بوشمة صـــغيرة، أو طـــابع الحسن وابتسمت".[5]

([1]) المصدر السابق، ص ٥٧.

([2]) نفسه، ص ١٠٨.

([3]) نفسه، ص ١٠٩.

([4]) ميرال الطحاوي: الخباء: ص ٥٦.

([5]) المصدر السابق، ص ٥٩.

وتقرر "آن" استغلال "خيرة" بتلقيحها لتنجب لها سلالات نقية واستغلال فاطم أيضاً فالكاتبة توحد بينهما في مناطق عديدة من المتن السردي.

وتدخل فاطم عالم "آن" أدور معها، أعكز قليلاً، صرت أعرف أسماء كل خططها الخمول ... وأرطن مثلما ترطن "كات" "دسك" أرددها فتصفق وتعلن في كل مرة له ذكائي وأحقيتي بأن أصبح أميرة"[1]، ولكن ترى هل تعلمها لتصبح أميرة حقاً؟

لقد انتقلت فاطم إلى عالم آخر تهابه في بعض الأحيان "القصر والمقاصير موحشة والسماء مليئة بالضوء والقناديل والنجوم باهتة، أبحث عن "تعش" وبناته ... أبحث عن "الزهرة" في الليالي الكالحة، أبحث عن رفيقات القمر، لا أرى إلا سماء بعيدة وصفراء باهتة وأضواء القناديل تنعكس على المرايا فتفسد كل شيء قلت لها ذلك قالت. "يا جامحة .. هي الحضارة". ثم قالت بحزم أكثر "ستألفين كل شيء وستنتهي الوحشة، الخدم كلهم بجلود بيضاء وشعور شقراء ويرطنون معها، زادت وحشتي، لا أنيس ولا جليس".[2]

لقد ذهبت فاطم إلى عالم آن أملاً في العودة محققة كل ما كانت تحلم به "سأعود يا زهوة، سأعود".[3] محطمة خباءها، وخباء كل النساء في عالم البدو.

ولكن تأتي المفارقة التي تحطم آمالها، فيبتر ساق فاطم وتصبح عرجاء، وتتحول إلى مسخ من صنع "آن" تتكلم حينما تأمرها، تحكي وتغني كلما أرادت آن ذلك. فلم تصبح فاطم أميرة كما كانت تحلم بل أصبحت عرجاء "صرت العرجاء ولا حيلة لي في دفع النقب".[4] تنفذ ما يطلب منها فقط فـ " حين يتكاثر ضيوفها في المساء ويملأون أقداحهم ويثرثرون كانت تلبسني عباءة من التي طرزتها لي موحة بالتلاوين ... تقول أحكي"[5] فتحكي عن عالم البدو وحنينها إليه" يصفقون، تقول

---

(1) نفسه، ص ٦٠.

(2) ميرال الطحاوي: الخباء: ص ١١٣.

(3) المصدر السابق، ص ١١٠.

(4) نفسه، ص ١١٤.

(5) نفسه، ص ١١٥، ١١٦.

"صرت ماهرة، ماهرة يا فاطم، تتحدثين بطلاقة".[1] وتتباهى أمام ضيوفها بأنها "لم تكن تعرف حتى القراءة ولا الكتابة بلغتها ... ثلاث بلغتها الآن، تقرأ كثيراً، برنامج خاص لتعليمها، يبتسمون لها باندهاش ويثنون عليها، تحكي لهم عن دراستها..." [2]، فلا تجد فاطم من سبيل أمامها إلا أن "أنسحب داخل ذاتي"[3] لتتذكر عالم البدو وتحن إليه، لقد تحولت فاطم من عالم آن إلى مجرد حكائة "احكي يا فاطم. ماذا تحكي لكم فاطم العرجاء؟! أتنهد ويبرق وشم ذقني وهم يفتحون أفواههم.." [4] لقد ضاقت ذرعاً بهذا العالم الذي لم يحتف بها، لقد تحولت إلى مسخ صنعته هذه الحضارة، فلم تجد من سبيل أمامها إلا العودة إلى خباءها "أشارت بيدها ضجرة وظلت تملأ أوراقها وتسألني أرفض الإجابة، سئمت، اكتبي .. كتبت عن "موحة" و"ساسا" ... سئمت. أنا لست ضفدعة في بلورة تتفرجين عليها ... أنا فاطم يا (آن) لحم ودم .." [5].

وتعود فاطم إلى عالمها الأول لتعاني الوحدة والعجز "ماذا تفعل فاطم بالحروفن بالكلام والوحدة مضجرة"[6] لقد شعرت أن "الحياة موحشة وكئيبة وأنا غراب يحجل في خلاء محض".[7]

الشخصيات الأساسية:

هي الشخصيات التي أسهمت في صنع مأساة البطلة. تظهر وتختفي حسب الراوي الذي يحدد أدوار هذه الشخصيات مثل :

الأم: وقد سبق الحديث عن صورة الأم التي لم تظهر صفاتها إلى على لسان الراوي.

([1]) نفسه، ص ١١٦.

([2]) نفسه، ص ١١٧.

([3]) نفسه، ص ١١٧.

([4]) ميرال الطحاوي: الخباء: ص ١١٧.

([5]) المصدر السابق، ص ١٢٥.

([6]) نفسه، ص ١٣٤.

([7]) نفسه، ص ١٣٥.

الأب: لقد وردت صورة الرجل في الخباء قاهراً ومقهوراً فهو قاهر للأم، ومقهور هو من القبيلة التي لا تحتفي إلا بالرجال الذين ينجبون الذكور.

الجدة حاكمة: تمثل قهر المرأة للمرأة.

فهي صوت القبيلة صوت العادات والتقاليد، تنفذها دون أن تدرك خطرها، هي صورة من المجتمع القبلي الذي يقسو على أبناءه.

الشخصيات الفرعية:

مثل شخصيات الخدم في الرواية، هي شخصيات لا تتعلق بالقصة الرئيسة، يظهرون ويختفون كالوصلات بين الجمل، مثل "ساسا" و "موحة" في الخباء.

الوظيفة الختامية:

هي تحقق الوظيفة المركزية أي البوح والكشف، لقد حققت الكاتبة هذه الوظيفة على مدار العمل الأدبي كله وفي الختام توصلت إلى نتيجة بأن الآخر لن يحتفي بنا ونحن ضعفاء، سنصبح بالنسبة له مسخ تقلده. لم تعبر ميرال الطحاوي عن مشكلة المرأة فقط بل مشكلة الإنسان داخل محيطه الاجتماعي، وتصوره عن الآخر، بأنه المخرج أو الملاذ.

لقد عادت فاطم إلى خباءها محققة فعلى الكشف والبوح عن عالمها وعن عالم "آن" لم تستطع الهروب من عالم البدو ولم تستطيع التكيف مع عالم آن الذي حولها إلى مسخ يضيق بها إذا لم تنفذ رغباته.

لم تطرح ميرال حلاً، ولكنها عرضت المشكلة، مشكلة الإنسان في عمومه المقهور والمهمش. لقد نجحت في كشف هذا العالم وعبرت عن أزمتها وأزمة الإنسان داخل هذه المجتمعات التي لا تحتفي سوى بالسائد الاجتماعي.

ب- البنية السردية:

ب- ١: الراوي ومستويات السرد:

يعد السرد في هذه البنية هو الأساس بوصفه الشكل الذي اختارته الكاتبة لتصب فيه المحتوى أو الكتابة أو كما قال "فلاديمير بروب" في كتابه "مورفولوجيا الحكي" "دراسة الرواية اعتماداً على بنائها الداخلي"[١] فهذا البناء الداخلي يتمثل في السرد وأكد ذلك فولفجانج أيزر Walfgang Eiser عندما قال: "إن الرواية لا تكون مميزة فقط بمادتها، ولكن أيضاً بواسطة هذه الخاصية الأساسية المتمثلة في أن يكون لها شكل ما، والشكل هنا له معنى الطريقة التي تقدم بها القصة المحكية في الرواية. إنه مجموع ما يختاره الراوي من وسائل وحيل لكي يقدم القصة للمروي له[٢].

وأول ما يميز السرد هو الراوي، فلا يوجد سرد بدون راو يقوم بدور الوسيط الذي يقدم أحداث القصة.

فالسارد أو الراوي "شخصية متخيلة أو كائن من ورق – شأنه شأن باقي الشخصيات الروائية الأخرى – يتوسل بها المؤلف وهو يؤسس عالمه الحكائي لتنوب عنه في سرد المحكي وتمرير خطاب الأيديولوجي، وأيضاً ممارسة لعبة الإيهام بواقعية ما يروي"[٣].

فهو ينقل الأحداث من منظوره الخاص حيث تنازل له الكاتب عن دوره في سرد المروي، وخلق عالمه المتخيل، فكل ما يخص البناء لداخلي هو من فعل الراوي، فيدير الشخصيات، فيبرز منها ما يشاء ويخفي ما يشاء ويجدد الأمكن والأزمنة، ويمكن أن نميز في الروايات السابقة مستويات متعددة للراوية.

---

(١) حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، المغرب/ لبنان، ١٩٩٣م، ص ٢٣.

(٢) المرجع السابق: ص ٦٠.

(٣) عبد العالي بوطيب: مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي، مجلة فصول، مج١١، ع٤. القاهرة، ١٩٩٣م، ص ٦٨- ٦٩.

ب- ١- ١: المستوى الأول للسرد، الراوي الداخلي المعلوم.

والراوي الداخلي هو راوٍ من داخل الحكي مشارك في الأحداث وملتحم بباقي عناصر الحكي، يقوم بتقديم السرد الأساسي، فهو يشغل في الحكاية وظيفتين: الأولى بوصفه راو من داخل الحكاية (أنا ساردة erzahlendes) والثانية بوصفه شخصية مشاركة في الأحداث (أنا مسرودة erzahltesich)، فالراوي في وظيفته الأولى يبدأ السرد وينشئه ويبئره أما الشخصية (الوظيفة الثانية) فتقوم بتبئير جزئي للأحداث التي تعايشها فقط.

لقد وقعت مهمة الحكي على عاتق فاطم في "الخباء" حيث أوكلت لها الكاتبة هذه المهمة.

و"فاطم" هي الشخصية الرئيسة أو المحورية داخل الرواية وكذلك الأمر بالنسبة لـ "ندى" في "الباذنجانة الزرقاء"، و "سوزي" في "نبيذ أحمر".

لقد اختارت ميرال الطحاوي لصياغة عالمها – من حيث الإطار الشكلي – عالماً مغايراً تماماً لعالم "المدينة"، هو عالم "البدو"، وقد مكنها اختيارها لعالم (البدو) من تحفيز أدوات السرد لاستغلال طاقات هذا العالم الذي اختارت مادتها السردية منه، فجاءت مفرداتها مختلفة وصورها وتعبيراتها غير معتادة، أو غير مألوفة.

لقد اتخذت من عالم البدو وسيلة للكشف والبوح عن طريق سرد بعض أحداثه ممزوجة بالأساطير والحكايات الشعبية، والأغاني والأهازيج وبعض العادات والتقاليد التي تخص هذا العالم؛ لذلك أتى سردها مغايراً ذا خصوصية أضفاها عليه عالم الحكي.

لقد اتخذت الكاتبة من قصة "فاطم" وعلاقتها بأمها وأبيها ومحيطها الاجتماعي إطاراً أو قصة رئيسة في سرد أقرب إلى حكايات (ألف ليلة وليلة) أو (السير الشعبية) حيث جعلت قصة "فاطم" تحوي داخل نسيجها قصصاً أخرى تلتف على القصة الأساس وتتوازى معها، إنها قصص تبدو للوهلة الأولى منفصلة عن عالم القصة/ الإطار، لكننا إذا دققنا النظر وجدنا هذه القصص تتعانق مع القصة الأساس وتكمن بعض جوانبها من خلال حكايات شعبية أو أسطورية يمتزج فيها

الواقع بالأسطوري، والمألوف بالعجائبي، وقد تمثلت هذه القصص في أربع قصص فرعية تعانقت مع أحداث القصة الرئيسة وهي:

١- قصة الملك والملكة.

٢- قصة بنات نعش.

٣- قصة مسلَّم.

٤- قصة زهوة (الغزالة).

وعلى الرغم من تنوع رواة هذه القصص الفرعية وتناوب الحكي، فإن فاطم تظل هي السارد أو الراوي/ المحور الذي يتيح لرواة آخرين المشاركة في هذا الحكي وإعادة اكتشاف أحداثه وشخصياته. فعندما يتعلق السرد بالبطلة "التي تعاني قهراً اجتماعياً وأسرياً تقوم هي بسرد حكايتها فالسرد يعكس واقعاً تعيشه المرأة العربية ويتمثل في عدم التكيف مع هذا الواقع المحيط في ظل التقدم التقني والثقافي؛ فتستخدم سرداً تقليدياً يتناسب مع لغة الواقع ويأتي على لسانها تقول:

"مزاجه تلك المرة رائق قبلني كثيراً وحملني ودخل، إنهم بانتظاره. تقدمت "صافية" فَقَبَّلت يده، وتبعتها "فوز" ثم "ريحانه" .. أحنين رؤوسهن بانكسار.

- لماذا لم تقبلهم؟!

- "يا فاطمة كبرن، حينما كُنَّ صغاراً كنت أحملهنَّ على كتفي مثلك".

- لا أريد أن أكبر يا أمه سردوب.. لا أريد أن أكبر" (١)

لقد رصدت المشهد بعين الطفلة المستكشفة الراصدة لكل ما يحيط بها، وتبين لها من خلال هذا المشهد الواقعي أن "الأنوثة" ستحرمها من هذا الحنان؛ فتكرهها من قبل أن تتعرف عليها.

وتستخدم الراوية/ فاطم، في سردها لشخصية "الجدة" لغة تقريرية تقترب من الوثائقية لتظهر لنا مدى واقعية تلك الشخصية التي تنتمي إلى عالم البدو لتكشف لنا من خلال وصفها جزءاً من هذا العالم تقول: "هي الآن تدخل، يفتحون لمقدمها أيضاً الباب الكبير، ويقف الجميع بانتظارها، نحيفة، أخف منه، فمها تبرق فيه الأسنان

---

(١) ميرال الطحاوي: الخباء: ص ١٤.

المذهبة فيصبح مثل فم الغولة، ثوبها أزرق داكن لا يتغير، فقط تغير العباءة التي ترتديها من دون سائر النسوة، وهل هي نسوة؟ إنها أمنا جميعاً، أمنا الغولة الكبيرة المتلفعة بتلافيع الرجال، تتخذ فرسها العجوز الضخمة، وخلفها حمار بخرجين يسحبه العبد، ويتبعها صبيان يحرثان بأقدامهما المفلطحة في الرمل. يقف الجميع دون مدخلها، تنخر الفرس فتتقدم في اتجاهنا، ويدلدل الحمار أذنيه ويبقى بقية الركب خارج بابنا، عيناها تتحسسان كل ما حولها، تدفع قدمها في النعل وتلملم عباءتها وتدخل، وحين تخلع العباءة فإن الثوب الأزرق يبرق بالذهب، الحزام أو "الحياصة" – كما تسميها – تطوق وسطها، مليئة بالدوائر الذهبية والعملات الثقيلة، تنحني مع الظهر المقوّس قليلاً وتشدُّ كميها الواسعين لتبرز بين عروقها السود صفوف "النبايل" والأساور من كلتا اليدين، وحتى دون أن تخلع مداسها فإن الخلخال الذهبي يبدو قميئاً وسط العراقيب النحيلة، والبروز في كواحلها"[1].

وهكذا يمضي السرد تقريرياً وثائقياً عندما يتناول في إطار رؤية واقعية عالم فاطم، وينبسط حين يتناول السرد شخصيتها طوال الحكي، وبانتقال السرد من عالم حكائي إلى عالم حكائي آخر تتغير اللغة؛ لتتناسب مع هذا العالم المحكي الجديد، وعندما ينتقل السرد إلى عالم الأحلام أو عالم الأسطورة فإن الراوية تستخدم لغة السرد العجائبي لتتناسب مع هذه العوالم بسرد اللامعقول واللامرئي، وقد تخلط بين عالم الواقع وعالم الأسطورة في شفافية وتداخل بمزجهما معاً.

ويمكننا تبين ملامح هذا الخلط في سردها لشخصية (زهوة) فهي ابنة مسلّم وهي غزالة، وهي جنية، وتجمعهم جميعاً في سرد واحد تقول "وحيدة يا زهوة يا غزالتي وحزينة ومتعبة، كانت عيناها تطاردانني حتى وجهها كان يشبه "زهوة" "مسلّم" أو كأن روحاً واحدة تسكنهما"[2].

وفي موضع آخر يختلط فيه الواقع الأسطورة تقول "تصحبنا الجنية للبئر، ترف في درجاتها وتضحك فتصبح لضحكتها ألف صوت، تكشف جسدها الأسود المحنى فترمق في غضاريف ظهرها ذلك البروز الناتي الصغير، تضحك بفم بلا

---

[1] ميرال الطحاوي: الخباء: ص ١٥.

[2] المصدر السابق، ص ٦٢.

أسنان إلا سنة واحدة كبيرة، تحجب نصف لسانها وعلى جسدها الزغب الأسود يصبح أشواكاً، "مسخوطة هي، كانت ذئبة أم قردة؟" أسأل نفسي، لا أجرؤ على التلفظ، نرش على جسدها الماء، وتصطدم كفانا بحجر ضخم نتحسسه برسومه البارزة، نعاود رش جسدها وصدى ضحكتها ما يرج حوافر البئر فتختبئ الزواحف في الشقوق، تقترب عيناها من عيني فأرى في حدقتيها وجهي مذعوراً، تمسك بالحصاة المشروطة وتجرح بها أسفل جفني، يترقرق الدم فوق رمشي فأبكي، فتبلله (زهوة) بالماء وتضحك، وتتلفع بثوبها وتخرج، أتحسس جرحي ثم أنساه ويدانا تعودان، نزع الصخرة المليئة بالنقوش، نخرجها من قاع البئر ونلقيها على أول سلماتها، تقول (زهوة): "فرعون. نقش فرعون". وتشير بإصبعها "طيرة، زهرة، غزالة، نقش فرعون"[1].

يقترب السرد هنا من سرد الحكايات الشعبية أو الأسطورية بتركيزه على الغريب والعجيب واللامعقول ليتناسب السرد مع العالم الحكائي الذي يمثله، ومن الممكن أن نعتبر السرد في المجتزآت السردية السابقة هو من قبيل السرد العجائبي (fantastique).

ويتميز السرد في هذه المرحلة (السرد العجائبي) بالإطناب وفي بعض الأحيان بالتكرار غير الهادف، وغير المشوق مما قد يجعل القارئ يحيد عنه رغبة منه في متابعة القصة الرئيسة التي تسيطر على السرد.

وهناك نوع آخر من السرد يقترب من سرد الأسطورة والحكاية الشعبية هو سرد الأغاني الشعبية التي تنتمي إلى عالم البدو، فتنجح الكاتبة في اختيار بعض الأغاني التي توظف لصالح البنية السردية وهذا ما يمكن تسميته بتطويع اللغة السردية وتسخيرها لخدمة المضمون دون الشعور بالعناء أثناء تلقي هذه اللغة.

([1]) ميرال الطحاوي: الخباء: ص ٨٣.

تقول: **نص الليالي وأنا ويا القمر ماشي**

نص الليالي وأنا ويا القمر ماشي

هاتوا الدوايا والقلم واكتب على شاشي

مملوك صغير وخد العقل من راسي

نص الليالي وأنا [1]

فاللغة التي تشكل من خلالها الحيز السردي هي لغة البطلة التي تنتمي إلى "عالم البدو" فتأتي تارة فصحى وتارة دارجة تعتمد الأمثال الشعبية والأغاني الشعبية والأهازيج وغيرها. لذلك تأتي البنية السردية متصلة حيناً ومنفصلة حيناً آخر.

لقد استطاعت الكاتبة من خلال استخدام تقنيات متعددة من السرد تقديم أفكاراً ذهنية ممزوجة بالخيال حيناً وبالحكايات الشعبية والأساطير حيناً آخر، لقد استغلت إمكانات البيئة البدوية فأنتجت لنا سرداً مغايراً ومميزاً مستمد من غرابة البيئة وتمايزها.

وفي أحياناً كثيرة من السرد تُسقطُ حكايتها على الحيوان، لتتخذ من قهرهم وكبتهم معادلاً موضوعياً لقهرها وكبتها، وكأنها توحد بين عالم المرأة المكبوتة والمهمشة وبين عالم الحيوان المقهور بفعل الآخرين؛ وقد أتى ذلك في مواضع مختلفة من الرواية، فتارة يوحد السرد بين فاطم العنيدة ومهرتها خيرة العنيدة أيضاً.

تقول: أجلس على حافة الدرج فتسرح الخيل ثم الماشية، لا تبقى في الدوّار إلّى خيرة، إنها صغيرة بعد "مهرة عنيدة" هكذا كانت تقول سردوب حين تطعمها"[2].

ومرة ثانية بينها وبين "صقرة" تقول: "تلك المرة تركوا له "صقرة" قالوا سقطت في "ملفاتهم" عجوزاً دقوا لها أمام البيت وتداً، وظلت في طرف الخيط تتلوى. حين صرخت لها زهوة، ورأت الجفنين صكهما الخيط، والجناحين معقوفين

---

[1] ميرال الطحاوي: الخباء: ص ٤٢.

[2] نفسه: ص ١٣.

باللجام المعقود فوق ظهرها، نظرت له وصمتت. قلتُ: نفكُها؟ لم تجب، حاولت الاقتراب، قالت: "سقيمة" "طيرة جارحة".

لكني لم أرها جارحة، كانت فرخة برية عجوزاً، مكبلة ومغلولة وعمياء"[1].

ومرة ثالثة بينها وبين "الغزالة" "كانت غزالتي "زهوة" جميلة جداً رغم أنها كانت متعبة، طاردها بالمصفَّحة، طاردوها حتى تعبت، اختبأت بين طيات الرمال، كان أبي يريد أن يحضرها لي حية لأربيها، كانت صغيرة عفية، وإطلاق الصقور أو طلاب السلوقي يعني مماتها، سيدفن الشاهين حوافره في رقبتها ويرفع منقاره كمدية في مقلتها بالضبط، يقولون "بحكلها"، ويغتنمون لحمها، حتى كلاب السلوقي رغم سرعتها، لن تستطيع اللحاق بها، لذا طاردوها بالمصفحة، كادوا أن ييأسوا من اللحاق بها، عبأوا "الخرطوش" لكنه رفض، قال إنها هدية فاطم وظل يلاحقها حتى تعبت واستسلم جسدها للهاث في الأرض حملها من أطرافها الأربعة، كانت خفيفة مثل ريشة، وعيناها مليئتان بالدموع"[2].

لقد ربط السر بينها وبين كل ما هو قريب منها، يعاني مأساتها وكبتها حتى كلبها "عساف" يعاني القهر والكبت تقول "عساف يطارد القطة التي تتلفت حول غرف الكرار، يلهث وراءها وهي تنظر من غصن إلى غصن وتخرج بين نباحه وموائها، ينبش قليلاً تحت عقب الباب "... إلى متى ستظل تنبش؟!" ينبش قليلاً ثم يدخل رأسه ويحني ظهره ويخرج، ينبح بالخارج نبحتين ويعود من الجحر نفسه ..." ها قد أفلحت أخيراً في الفكاك".. أهبط بسرعة، أمد رأسي، مازالت الحفرة ضيقة، أمد ساقي، لا أستطيع أنبش بأظافري وأحني قدمي، لا شيء غير خدوش ساقي وصراخ "صافية"[3].

ربما يمثل تمكن عساف من الخروج دلالة على انتمائه إلى عالم الذكورة، أما هي فتبوء جميع محاولاتها بالإخفاق لا تترك فيها هذه المحاولات إلا تشوهات في الجسد والروح تزيد من مأساتها الداخلية والخارجية.

([1]) ميرال الطحاوي: الخباء: ص ٢٠.

([2]) المصدر السابق، ص ٦٢.

([3]) ميرال الطحاوي: الخباء: ص ٣٤.

وكما نرى من خلال السرد والمجتزأت السردية السابقة أن الكاتبة أطالت السرد في بعض الأحيان وأوقفت سرد أحداث أخرى لفترات متقطعة؛ غير أننا لا نشعر مع كل هذا بالتوهة والتشتت، ربما قد نشعر بعدم القدرة على التواصل في أحيان قليلة نتيجة استخدام الكاتبة لمفردات شعبية موغلة في المحلية لا نعرفها؛ غير أن سرد الرواية في مجمله متنوع ومتناسب مع الحكاية المسرودة.

ب- ١- ٢: المستوى الثاني للسرد: الراوي شخصية من السرد الأساسي:

يتحقق هذا المستوى من السرد عندما تقوم شخصية من شخصيات السرد الأساسي بسرد آخر ثانوياً، ترويه لشخصية من شخصيات السرد الأساسي وقد ورد ذلك في أكثر من موضع في رواية "الخباء" مثل:

١- قصة الملك والملكة التي تحكي على لسان "زهوة" وهو ما يسمى الحكي داخل الحكي.

٢- وقصة "بنات نعش" والتي تروى على لسان سردوب.

٣- وقصة "مسلّم" يُروَى جزء منها على لسان أبو شريك دليل قوافل الحجاج.

وقد أطلقنا على القصة الأساسية قصة إطار تقوم بسردها فاطم بطلة القصة، أما القصص الثانية فهي قصص مؤطرة Embedded Narrative، حيث يتحول الراوي الأساسي الى مروي عليه، وتأخذ العلاقة بين السرد الإطار والسرد الداخلي أشكالاً متعددة فقد تكون العلاقة بينهما علاقة تفسيرية بمعنى أن الأحداث في القص الداخلي تفسر بعض أحداث القصة الإطار مثل قصة (الملك والملكة) والتي حكتها زهوة لفاطم وقد اشتركت القصة الأطار والقصة الداخلية في تفسير غياب الأب أو حرمان الولد من رؤية أبيه.

تروي "زهوة" ابنة مسلّم حكاية "الملك والملكة" وتقول: "كان فيه ملك وملكة لا ينجبان إلا بنات، كلما حملت شيئاً في بطنها وانتظر الملك وريثه، جاءته ابنة يلقي بها في بئر قصره، كلما ألقى واحدة في البئر خرجت نخلة صغيرة حوله، حتى صرن سبع نخلات تحمل العناقيد، ولكن الولد لم يجئ فبكت الملكة ونذرت النذور

ودعت الرب أن يهبها أي شيء إلا تلك النقمة، فحملت، وحين جاء مخاضها قالت له الوصيفات ولد محياه ألا تراه عين بشر حتى عينيك إلى أن يحين الأوان"[1].

لم تترك فاطم لزهوة سرد الحكاية كاملة دون أن تتدخل بسرد وقائع الأحداث الرئيسة مازجةً بين شخصية الملك وشخصية أبيها، ولكن أباها لم يتمكن من قتل الفتيات فقامت الجدة حاكمة بهذا الدور. إنها تسقط عليها اللوم وتعد وجودها الشؤم بعينه. لقد قامت الراوية بهذه المقاطعات داخل الحكاية الفرعية حتى تصل بين المتلقي والحكايا، كي لا ينقطع السرد لفترة طويلة بينه وبين الحكاية الرئيسة فيشعر القارئ بالتشتت والملل.

وتروي القصة الثانية وهي حكاية (مسلّم) على لسان فاطم وأبي شريك دليل الحجاج. لقد تناولت فاطم قصة مسلّم منذ بدايتها وزواجه بـ "سقيمة" وإنجابه لـ "زهوة" ثم اختفائه من صفحة ١١٧ إلى صفحة ١٢٢ . وهي ترويها في بيت "آن" المرأة الغربية ترويها كحكاءة تروي قصصاً للتسلية وتثبت مهارتها بإتقانها لعوام الحكاية.

أما الجزء الثاني من الحكاية وهو يتناول اختفاء (مسلّم) فيأتي باستباق الجزء الأول في صفحة (١٠٣) حيث تروي فاطم هذا الجزء وتقول "لقد اختفى مسلم رغم أنه كان يعرف تلك الغبراء" ويكمل بعدها أبو شريك محللاً سبب اختفاءه يقول: "إنه كان رجلاً غنياً موسراً، كما أنه كان لا يملك إقطاعاً كبيراً من أرض النيل الرخوة المزروعة، وأنه تزوج امرأة تركية يقال لها "ظاظا" أو "لاظا" لا يعرف بالضبط اسمها، كانت شديدة البياض والبدانة كقنطار من القطن المحلوج يتدحرج، فقد مر على فناء بيت أحد الصناجك ورآها تُمشّط شعرها في العراء، كان شعرها النائح طويلاً وكان على فرسه الشهباء فوقف قبالها وغمز بحاجبه وقدها له بياضها وحلاوتها، فقذفته بحصوات الرمل والطوب، وبدت له لما قالت صبية صغيرة لكنها توشك على الفوران، فتزوجها ويقال إنه أمهرها كل ماله، ثم استدارت المرأة أكثر، وصارت أكثر بدانة وربما استبدت به أو تفاخرت بأصولها التركية عليه، لا أحد يعرف ما تم بينهما بالضبط لكنه بعد ذلك عاف الحياة معها وصار يعشق الهجج

([1]) ميرال الطحاوي: الخباء: ص ٩٠.

بخيمته وهجينه، وكثر قنصه وترحاله في الصحارى شرقاً وغرباً خصوصاً، أنه لم ينجب منها ولا من غيرها وأنه بطبيعته لا يألف ضجيج البيوت ولا حركتها"[1].

وتتوافق حكاية "نعش" مع الحكايات السابقة في اختفاء الأب، فتقول سردوب: "كان نعش يحب بناته لدرجة الجنون، كن سبعة أقمار في سماء سوداء، وقد هربت العذراء من المحرب، حملت وليدها والصحراء صحرة دبابة"[2].

لقد ربط السرد بين الحكايات الفرعية الثلاث (الملك – مسلّم – نعش) والحكاية الرئيسة القائمة على فكرة القهر المؤدي إلى الغياب الذي تستشعره فاطم مع أبيها، ليعاني الأبطال الثلاثة قهراً مماثلاً لقهر الأب داخل القبيلة، فقد توحدت مشكلتهم وهي عدم إنجاب الذكور، وإن كان السرد في حكاية "مسلّم" فقد انتفى عنه فكرة الإنجاب تماماً باعتبار أن إنجاب البنات – في معتقد القبيلة – لا يعد إنجاباً، فالخيمة يلزمها الوتد ليقومها ويقيمها كما تقول الجدة "حاكمة". فقسوة هذه الشخصية مستمدة من قسوة القبيلة التي تمارس قهراً على (المرأة/ والرجل) أي قهراً على الإنسان عموماً، قهراً من نوع خاص تستمده من مبادئها ومعتقداتها ويصبح الرجل بداخلها قاهراً ومقهوراً في آن واحد، لقد نجح في كشف حالة الاغتراب التي يعيشها الإنسان داخل محيطه الاجتماعي، كما نجح أيضاً في تعرية الواقع وكشف تهافت الزيف فيه من خلال ممارسة الرجل لتخلفه على المرأة، وممارسة المجتمع تخلفه على كليهما، لتعاني المرأة قهرين: قهر الرجل، وقهر المجتمع الذي تحيا بداخله.

ثانياً: المروي عليه Narratee

إن البنية السردية للخطاب يشترط لتحققها ثلاث مكونات أساسية هي الراوي، والمروي، والمروي عليه.

فالراوي "يخاطب مستمعين يكونون ضمنيين Implied وأحياناً أخرى يكونون محددين بجلاء خاصة في القصص داخل القصص، حيث تصبح شخصية ما راوياً وتخبر بالقصة الداخلية الشخصيات الأخرى"[3].

---

(1) ميرال الطحاوي: الخباء: ص ١٠٥.

(2) ميرال الطحاوي: الخباء: ص ٣٢.

(3) السيد إبراهيم: نظرية الرواية ، دار قباء، القاهرة ١٩٩٨م. ص ١٥٧.

فالراوي داخل السرد له مروي له داخل السرد أيضا، كما أن الكل سرد راو لا يتحقق السرد بدونه، فإن أي حكاية تخاطب بالضرورة شخصاً ما "وتنبطن دائما نداء إلى المرسل إليه، مثلها في ذلك كمثل كل خطاب وإذا أدّى وجود مسرود له داخل القصة إلى أن تبقى مبتعدين ونحن نوسطه دائما بيننا وبين السارد"[1].

كما أنه يقع "في نفس المستوى الذي يقع فيه الراوي، فالراوي في قصة من المستوى الذي سميناه بالمستوى الثاني يناظره مروي عليه من المستوى الثاني كذلك، والراوي في القصة من المستوى الأول يناظره مروي عليه من المستوى الأول أيضاً، وكما أن الراوي له وجود منفصل عن وجود المؤلف، كذلك للمروي عليه له وجود مستقل عن القارئ حتى لو كان قارئاً ضمنياً"[2].

وللمروي له عدة وظائف في الحكاية قابلة للتغيير إلى حد بعيد وقد لخص جيرالد برنس وظائف المروي عليه بقوله: "هكذا يمكن للمروي عليه أن يؤدي سلسلة كاملة من الوظائف في السرد إنه يؤسس توسطاً ما بين الراوي والقارئ، ويساعدنا في إقامة إطار السرد، ويفيد في تشخيص الراوي ويؤكد موضوعات بعينها، ويسهم في تطوير الحبكة، ويصبح المتحدث باسم الجانب الأخلاقي في العمل"[3].

ويتتبع مستويات المروي عليه في رواية الخباء نجدها تحقق مستويين من المروي عليه:

---

(1) جيرار جينت: خطاب الحكاية: بحث في المنهج،ترجمة محمد معتصم وآخرين، المجلس الأعلى للثقافة، الطبعة الثانية القاهرة ٢٠٠٠م، ص: ٢٦٨.

(2) السيد إبراهيم: نظرية الرواية، ص ١٦٨.

(3) جيرالد برنس: مقدمة لدراسة المروي عليه، مجلة فصول، مج ١٢، ع٢، ١٩٩٣م، القاهرة، ص ٧٦.

- **المستوى الأول: المروي عليه الخارجي (جمهور مجهول).**

فكما أن هناك مؤلف ضمني هناك (القارئ الضمني Implied reader الجمهور الذي يفترض النص وجوده، الذات الأخرى للقارئ الحقيقي، الذي يتخلق وفقاً للقيم والأعراف الثقافية للمؤلف الضمني، والقارئ الضمني لنص سردي يجب أن يميز أيضاً من المسرود له، فالأول هو جمهور المؤلف الضمني الذي يستنتج من كامل النص، بينما الآخر هو جمهور السارد الذي ينطبع أو يدرج Inscribed بهذا الوضع في النص"[1].

- **المستوى الثاني للمروي عليه: شخص من السرد:**

ويتحقق ذلك عندما يقوم شخص من داخل السرد برواية حكاية أو قصة تختلف عن القصة الأساس، فيتحول الراوي هنا إلى مروي عليه.

كما في الأربع قصص الداخلية التي سبق أن أشرنا إليهم فقد تحولت فاطم/ الراوية إلى مروي عليه، كما أن الرواة للقصص الداخلية مختلفون، فمرة تروي زهوة حكاية الملك والملكة، ومرة أخرى تروي سردوب حكاية بنات نعش.

وتقوم فاطم بوصفها مروياً عليها بدور الوسيط الذي يربط بين القصة الإطار والقصة الداخلية، بتدخلها بجمل من القصة الأساس حتى لا يمل المستمع أو القارئ من سرد القصة الداخلية وحتى لا تنقطع الصلة بين القارئ والقصة الأساس.

---

[1] جيرالد برنس: المصطلح السردي (معجم المصطلحات الأدبية). ترجمة: عابد خزندار. المجلس الأعلى للثقافة. القاهرة. ٢٠٠٣م. ص ١١١.

- التبئير: **Focalization**

يرتبط مصطلح التبئير "بالتقنية المستخدمة لحكي القصة المتخيلة وإن الذي يحدد شروط اختيار هذه التقنية دون غيرها هو الغاية التي يهدف إليها الكاتب عبر الراوي"[1].

فمعنى ذلك أن التبئير وسيلة لبلوغ غاية معينة، والذي يحدد شروط اختيار هذه التقنية "هو الغاية التي يهدف إليها الكاتب عبر الراوي. وهذه الغاية لابد أن تكون طموحة، أي تعبر عن تجاوز معين لما هو كائن، أو تعبر عما هو في إمكان الكاتب، ويقصد من وراء عرض هذا الطموح التأثير على المروي له أو على القراء بشكل عام، ولا يهمنا هنا أن نتحدث عن مضمون هذا الطموح، ولكن عن الطرق المختلفة لزوايا النظر التي يُعَبِّر بواسطتها عنه"[2].

وقد ميز الشكلانيون الروس وبالأخص (توماتشفسكي) بين نمطين من السرد، سرد موضوعي Objectif، وسرد ذاتي Subjectif، وما يهمنا هنا هو النمط الثاني من السرد Subjectif. " ففي هذا النمط تقدم الأحداث (من زاوية نظر الراوي)، فهو يخبر بها، ويعطيها تأويلاً معيناً يفرضه على القارئ، ويدعوه إلى الاعتقاد به"[3]، والرواة في الروايات عينات البحث ينتمون إلى هذا النوع من السرد الذاتي، حيث الراوي يساوي الشخصية الحكائية (الرؤية مع Vision avec).

"وتكون معرفة الراوي هنا على قدر معرفة الشخصية الحكائية، فلا يقدم لنا أي معلومات أو تفسيرات، إلا بعد أن تكون الشخصية نفسها قد توصلت إليها، ويستخدم في هذا الشكل ضمير المتكلم أو ضمير الغائب ولكن مع الاحتفاظ دائماً بمظهر الرؤية مع، فإذا ابتدئ بضمير المتكلم وتم الانتقال بعد ذلك إلى ضمير الغائب، فإن مجرى السرد يحتفظ مع ذلك بالانطباع الأول الذي يقضي بأن الشخصية ليست جاهلة بما يعرفه الراوي ولا الراوي جاهل بما تعرفه الشخصية"[4].

([1]) حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص ٤٦.

([2]) المرجع السابق: ص٤٦.

([3]) نفسه: ص ٤٧.

([4]) حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص ٤٨.

- **مستويات التبئير:**

لقد ركزت رواية الخباء على نوع واحد من التبئير هو:

- **التبئير الداخلي:-**

وهو يتفق مع الراوي الذي يساوي (=) الشخصية حيث يعرض كل شيء من خلال وجهة نظره، فعلم الشخصية لا يزيد عن علم الراوي، وتسمى الرواية من الداخل، إن الرؤية مع أو العلاقة المتساوية بين الراوي والشخصية هي التي جعلها "توماتشفسكي" تحت عنوان السرد الذاتي.

وتطرح القصة من خلال زاوية رؤية الراوي أو وجهة نظره (Point of view) وتعتبر وجهة النظر هذه هي الغاية التي يهدف إليها الكاتب عبر الراوي، وهذه الغاية لابد أن تكون طموحة، أي تعبر عن تجاوز معين لما هو كائن"[1].

وفي رواية "الخباء" أرادت ميرال الطحاوي التعبير عن أزمة المرأة بالوقوف على دواخلها وما يختلج فيها، بالإضافة إلى ما تعانيه من مشكلات مجتمعية أسهمت في إبراز أزمتها. فأوكلت مهمة الحكي (لفاطم) تلك الطفلة التي لم تتجاوز الخامسة من عمرها، والتي تمثل إحدى شخصيات الرواية بل أنها الشخصية المركزية التي يدور حولها وبها السرد، وهي تقوم بعملية السرد باستخدام ضمير المتكلم مما يجعلها تنتمي إلى نوع الراوي الذي يمثل "شخصية حكائية موجودة داخل الحكي. فهو إذا راوٍ ممثل داخل الحكي (.....) والراوي عندما يكون ممثلاً في الحكي، أي مشاركاً في الأحداث إما كشاهد أو كبطل يمكن أن يتدخل في سيرورة الأحداث ببعض التعليق أو التأملات، تكون ظاهرة وملموسة إذا ما كان الراوي شاهداً لأنها تؤدي إلى انقطاع في مسار السرد، وتكون مضمرة ومتداخلة مع السرد حيث يصعب تمييزه إذا كان الراوي بطلاً"[2].

ويطلق على هذا النوع من الرواة عندما يقوم بعرض وجهة نظره بشكل معلن أو مضمر الراو المبئر للأحداث.

---

(1) المرجع السابق: ص ٤٦.

(2) حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص ٤٦.

وتقوم "فاطم" بدور الراوي المبئر للأحداث في مواقع محددة من الرواية منها: حديثها عن الجدة "حاكمة" وما تثيره هذه الشخصية من خوف وقهر بداخلها، جعلها تتمنى موتها لأنها كانت سبباً في بؤس أمها، ولأنها تخشى أيضاً أن تكون يوماً ما سبباً في بؤسها هي، تقول: "لماذا لا تذهب الجدة حاكمة إلى ربها ولا تعود؟!".

- "تكسر رقبتك".

وحتى لو لم تسمعني فإنها ستكسر رقبتي يوماً ما.

قلبي يمتلئ بالمخاوف من أسنانها الذهبية الشرسة التي تلاحقني في المنامات فأركض ثم أسقط في بئر بلا قرار وأظل أشعر بالهبوط وجسدي يهوي بحدة في البئر"[1].

وتعلق البطلة في موضع آخر من الرواية على الجدة حاكمة وتقول "تنادي "فوز" و"صافية"، وهكذا باسميها دون لعنات أو وصفات مصاحبة، "هل أصبحنا خلقة أخرى غير خلقة السوء التي مازلت أنا وريحانة ننتمي إليها؟!"[2]

وفي موضع ثالث يأتي التعليق عليها لأنها دائماً تسب أمها وتسب البنات "لو كانت هنا "صافية" لتمتمت بالدعوات الأخرى في الحجرة ولقالت للجدة "الله ياخدك ما يبقيك على ظهرها ليلة، الله يعلنك مكان ما خطيت بقدمك يا مشؤومة"[3].

وهي تردد "لو حجبوا الصبيان عن عنيها لعاشوا، كانت صافية تقول، إن عينها تفلق الحجر، عينها الجافية هي التي أودت بحياتهم لو أخذها ربها لأراحنا جميعاً، لكنها بقيت ورحلت أمي"[4].

لقد ارتبط التبئير بشخصية الجدة (حاكمة) تلك الشخصية المتسلطة التي تكره خلفة البنات وتعدهن عاراً يجب الخلاص منه، لذلك يأتي التبئير مناهضاً لأفكارها ومعلقاً عليها، والتبئير هنا هو صوت البطلة الخفي الذي لا تستطيع الإفصاح عنه.

([1]) ميرال الطحاوي: الخباء: ص ١٨.

([2]) ميرال الطحاوي: الخباء: ص ٣٧.

([3]) المصدر السابق: ص ٧٨.

([4]) نفسه: ص ٩٠.

وتستخدم الكاتبة في أقوى حالات الصراع بين (الذات/الواقع) المنولـوج أو المناجاة Monologue لتمارس نوعاً من الحوار مع النفس، مما قد يشكل تبئراً في إطار منولوجي، حيث يأتي التعليق على هذا الواقع الذي قد لا يتفق مع المكنونـات الداخلية للبطلة، ونستطيع من خلاله الولوج إلى داخل عوالمها الباطنيـة وكشـفها، والتعاطف معها في بعض الأحيان بلغة شفافة مليئة بالإيحاءات الرقيقة.

ويتضافر السرد مع المنولوج الداخلي بحيث يصعب الفصل بينهما ويتجلـى من خلال تضافرهما احباطات وانكسارات البطلة وتمزقاتها فـي إطـار صـراعها الداخلي مع الواقع وعدم تكيفها معه، برصد حياتها الداخلية أكثر من الخارجية.

"هل جاء؟"

إنه ليس موعد القطيع، الشمس لا تزال في الأفق .. هذا الباب لا يُفـتح إلا مرتين، واحدة في أول النهار قبل طلوعها وأخرى بعد غروبها. أجلس على حافـة الدرج فتسرح الخيل ثم الماشية، لا تبقي في الدوّار إلأى "خيرة" إنها صغيرة بعـد، "مهرة عنيدة" هكذا كانت تقول سردوب حين تطعمها. تصهل ولا تكف عن الصهيل إلا وقطعة السكر تذوب في فمها، كنت أتمنى أن تصبح خالصة البياض، لكن هـذا العرف الأسود والذيل الأكثر سواداً بدوا لي مزعجين، ماذا لو قصصـهما "يكسـر رقبتك"[1].

وتستطرد في سرد المونولوج الداخلي وتقول: "وهل يجيء ليرى شيئاً؟ إنـه لا يرجع إلا ليرحل، ولا يرحل إلا ليغيب، فهل جاء؟ هل ستصهل فرسـه السـوداء التي يحب أن تبقى بلا اسم .. لقد عاد ... هل أركض في اتجاهه"[2].

إنها تعرض صورة الأب الغائب الحاضر وما يجول بخاطرها تجـاه هـذه الشخصية في شكل منولوج أو حوار مع النفس تستخدم فيه المسـتقبل مـن خـلال حرف التسويق في كلمة ستصهل.

---

(1) ميرال الطحاوي: الخباء: ص ١٣.

(2) المصدر السابق: ص ١٣.

وتقول: "آه لو لم تكن خنقتها بيدك، مرة رأيتك ومرات حكتها "ساسا" لكنت وضعتك في حبة عيني، لكني رغم ذلك أحبك، أسرح بخاطري وأفيق"[1].

ومن خلال هذا المنولوج أو المتجزأ السردي السابق يتكشف لنا التخبط بين نوازع الحب والكره – (الأب/الأم).

تقول في موضع آخر "كنت أود أن أقول "لزهية" إن أبي هج أيضاً ونسيني، وأنه لا يحب "دواية" ويكره البيت، مثلما هج "مسلّم" من (لاظا) لكنه لم يتركني، لن يترك فاطم أبداً، لكني لم أجرؤ حتى على سؤالها عن الملك الذي لم يره ولده وهل آن الأوان ليراه؟"[2].

فتخلط هنا بين الواقع وهي حكاية (مسلّم ولاظا) وبين الخيال ممثلاً في حكاية (الملك والملكة) التي روتها زهرة لفاطم.

لقد اشتركت القصة الواقعية والخيالية في غياب الأب، أو حرمان الولد من رؤية أبيه، فـ "الكاتبة تعمق وعي شخصيتها من خلال المونولوج الداخلي الذي يفيض به وعيها خاصة في تلك اللحظات التي تكون فيها البطلة في قمة المعاناة وصدورها عن أزمة حقيقية تعانيها"[3]، هذه الأزمة النفسية هي التي شكلت المونولوج وأوجدته في سردها فقد دفعتها هذه الأزمة إلى " الوحدة والتقوقع داخل عالمها الخاص بها" [4].

وجاء استخدام المنولوج بهدف "رفع الحواجز ما بين القارئ والشخصية والوقوف على أفكارها مباشرة دون وساطة طرف ثالث هو الكاتبة ... كما أنه جاء متساوقاً مع السرد متداخلاً معه، كما جاء بتلقائية دون تعمد من الكاتبة، خاصة أن

([1]) ميرال الطحاوي: الخباء: ص ٩٥.

([2]) المصدر السابق: ص١٠٦.

([3]) أمل عبيد: الخباء وتيار الوعي، مجلة أدب ونقد، العدد ١٥٠، القاهرة، فبراير ١٩٩٨م، ص:٧٢.

([4]) المصدر نفسه، ص:٧٢.

الصوت القائم بالسرد والحوار الداخلي، فالوعي يفيض بتلقائيـــة كاملـــة وانســـيابية تامة".[1]

وجميع المنولوجات السابقة أتت بدافع من أحداث واقعية سابقة لـــم تـــتمكن الراوية من مواجهتها أو باءت محاولتها في المواجهة بالإخفاق فتقوقعت على الذات في حوارها الداخلي "مما جعل بين الأحداث والسرد والمنولوج تداخلاً وتشـــابكاً لا يمكن الوقوف والتمييز فيما بينهما إلا من خلال القراءة المتأنية لنستطيع الفصل مما بين المنولوج السرد والصوت الداخلي"[2] كما أوضـــحنا فـــي المجـــزأت الســـردية السابقة.

ونستطيع أن نخلص إلى ما سبق أن طرحناه من قبل في مقدمة البحث وهو أن القص النسائي في مرحلة التسعينيات ليس أكثر من معنى واحـــد مـــوزع علـــى قصص شتى وإن اختلفت عوالم الحكي والسرد، وقد تأكد للبحث ذلك مـــن خـــلال تناول خصائص القص النسائي من خلال محوريْ السرد الرئيسيْن: البنية الحكائيـــة والبنية السردية.

([1]) أمل عبيد: الخباء وتيار الوعي، ص:٧٣.

([2]) المرجع نفسه، ص:٧٣.

الثابت والمتغير: البنى الحكائية والسردية
في القص النسائي المعاصر

دكتورة/ زينب فرغلي حافظ

مدرس البلاغة والنقد الأدبي

بكلية دار العلوم – جامعة المنيا

ملخص البحث

يحاول هذا البحث تتبع الحكائية والسردية داخل القص النسائي في مرحلة التسعينيات، حيث يمكن إدراج هذا القص النسائي تحت بنية حكائية موحدة في مقابل البنية السردية المتغيرة.

وقد واجهت المصطلحات السردية اختلافات عديدة بين المشتغلين بالسرد؛ وجاءت هذه الاختلافات في مضمونها إثراء للحركة النقدية، وفي ظاهرها تأرجحاً في تأويل المصطلح؛ ومن أكثر المصطلحات التباساً على دارس النقد الأدبي مصطلحا (الحكائية- والسردية)، وبالأخص عند السيموطيقيين والسرديين، فالسيميوطيقيون يركزون على المادة الحكائية، أي: القصة أو المحتوى، ويربطونه بمبدأ "الثبات"، أما السرديون فيشتغلون بـ (التعبير) أي (الخطاب)، وهمهم هو البحث عن الجمالي الذي يتحقق من وجهة نظرهم في (التعبير) وليس في المحتوى، وهذا العنصر الجمالي هو الذي يصل (الحكائية Narrativite) لدى السرديين بالأدبية ويجعلها مختلفة عن نظيرتها لدى السيميوطيقيين. وبالجمع بين وجهتي نظر السيميوطيقيين والسرديين تتحدد طبيعة العمل السردي، وهو ما يعني أن أي عمل روائي ينبغي أن يحتوى على بنيتين: بنية حكائية تشتغل على المدلول أو المحتوى؛ وأخرى سردية تشتغل على (الدال) أو التعبير؛ وترتبط بالجمالية، ويمكن أن تمثل الأولى بنية ثابتة لكنّ الثانية لابد أن تكون بنية متغيرة تتحدد من خلالها خصوصية الرواية، وسيقوم البحث بدراسة القص النسائي وفق هاتين البنيتين: الثابتة والمتغيرة من خلال قراءة تحليلية لأربع روايات هي الخباء، والباذنجانة الزرقاء لميرال الطحاوي، ونبيذ أحمر لأمينة زيدان، وحكايات عادية لمل الوقت لبهيجة حسين.