دار المنظومة
DAR ALMANDUMAH
الرواد في قواعد المعلومات العربية

العنوان:	بنية السرد القصصى عند نيلم أحمد بشير
المصدر:	مجلة كلية اللغات والترجمة
الناشر:	جامعة الازهر - كلية اللغات والترجمة
المؤلف الرئيسي:	فوزي، رانيا محمد
المجلد/العدد:	ع3
محكمة:	نعم
التاريخ الميلادي:	2012
الشهر:	يوليو
الصفحات:	218 - 270
رقم MD:	752479
نوع المحتوى:	بحوث ومقالات
قواعد المعلومات:	AraBase
مواضيع:	القصص العربية، السرد الأدبي، بشير، نيلم أحمد
رابط:	http://search.mandumah.com/Record/752479

© 2021 دار المنظومة. جميع الحقوق محفوظة.
هذه المادة متاحة بناء على الإتفاق الموقع مع أصحاب حقوق النشر، علما أن جميع حقوق النشر محفوظة. يمكنك تحميل أو طباعة هذه المادة للاستخدام الشخصي فقط، ويمنع النسخ أو التحويل أو النشر عبر أي وسيلة (مثل مواقع الانترنت أو البريد الالكتروني) دون تصريح خطي من أصحاب حقوق النشر أو دار المنظومة.

بنية السرد القصصي
عند نيلم أحمد بشير

د. رانيا محمد فوزي

أستاذ مساعد بقسم اللغات الشرقية

فرع اللغة الأردية وآدابها

المقدمة:

إن القص أو الحكي قديم قدم التراث الإنساني نفسه، فمنذ أدرك الإنسان ما يدور حوله واحتاج للاتصال بغيره بدأ يحكي ويروي ويسرد ليشارك غيره في تجاربه. من هنا بدأ ينقل الوقائع ويحور فيها، ثم انتقل لمرحلة جديدة بدأ فيها يختلق أحداثا ومرويات يتفنن فيها من حيث السرد والحوار.

والإمتاع اليوم، كما كان في الأمس، شرط أساسي من شروط القصة القصيرة، فهو القادر علي امتلاك المتلقي، سامعاً كان أم قارئاً، وشده وجذبه كي لا يدع ما بين يديه من كلام أو سطور، يتوخى منها أن تكون منسوجة نسجاً خاصاً يجعل منها جنساً أدبياً حائزاً جمالية أو أكثر من جماليات الأدب عامة، والقصة خاصة.

ويقتضي الموقف أن نشير إلي أن السرديات عامة نوعان: نوع يؤتي به للتسلية فقط: كالقصص البوليسية أو السير الشعبية، ونوع من السرديات التي تحتمل إمكانات للتفسير متعددة. وهو النوع الذي آلت إليه القصة القصيرة الفنية بطبيعتها وعناصرها المختلفة ،مبتعدة عن أن تكون ما يشبه ضبطاً يحرره الكاتب بالعدل، أو شرطي المرور، إثر حادث من الحوادث [1].

وقد كان للقصة القصيرة في الأدب الأردي شأن كبير، فقد استفادت من التقنيات الفنية التي ظهرت في الغرب وحاولت النسج علي منوالها، كما اتخذت من البيئة والسياق الاجتماعي والثقافي للكاتب مرجعية لها [2].

([1])النقْد التَطْبيقي للقصَّة القصيرة في سورية ((مجموعات وكتّاب))- دراسة – د. عادل الفريجات – اتحاد الكتاب العرب – دمشق- سوريا – ٢٠٠٢م – ص: ١٠، ١١.

([2])للاطلاع علي معلومات أكثر عن القصة الأردية القصيرة، انظر:

نيا افسا نه. وقار عظيم – ايجويكشنل بك هاؤس. علي گڑھ. ١٩٨٧ء.

ترقي پسند ادب. سردار جعفري- مكتبهء پاكستان. لاهور. ب.د.

وتعد نيلم أحمد بشير (●) واحدة من كتاب القصة الأردية القصيرة، وقد بلغت مكانة كبيرة في هذا المضمار، ليس فقط بسبب مواضيع قصصها المثيرة للجدل وللقضايا الاجتماعية التي تقوم بمعالجتها مهما كانت شائكة بل كذلك للتقنيات الفنية التي استخدمتها حيث طريقة السرد والإيقاع والزمان والمكان – كما سيتضح من خلال الدراسة –

أما عن القصص التي تم اختيارها من مجموعتها القصصية الأخيرة " ايک تهي ملکہ" (●) فقد تم هذا الاختيار بناء علي التقنيات المستخدمة في هذه القصص مما يسهم في إيضاح هدف الدراسة، بالإضافة إلي مواضيعها من ناحية ومكانة هذه القصص بين قصص الكاتبة علي وجه العموم، وقد أكدت الكاتبة بنفسها للباحثة ذلك عندما سألتها عن أكثر قصصها تأثيرا وقربا لها.

استفاد هذا البحث من إنجازات تحليل الخطاب السردي في ضوء المنهج البنيوي إذ سعي لمعالجة كل قضية من قضايا السرد دون تمزيق لوحدة النص ،كما هدَف إلي الكشف عن تقنياته وعناصره الفنية بعيدًا عن الذاتية – قدر الإمكان – بما تحمله من تلقٍ انطباعي يختلف من شخص إلي آخر في محاولة إلي عرض رؤية موضوعية – قدر الإمكان – وهذا من الأهداف التي يعين علي تحقيقها استخدام المنهج البنيوي.

وقد استفادت الباحثة من العديد من المراجع التي عرضت لهذا المنهج سواءً بالتنظير أو بالتطبيق، وجاءت هذه الاستفادة بطريقة غير مباشرة؛ لذا لم يتم إثبات العديد من هذه المراجع في حواشي الدراسة لأن الاستفادة منها لم تكن عن طريق النقل بل من خلال فهم متعمق للمنهج وتقنياته وكيفية دراسة قضاياه، والطريقة المثلي لمعالجة تلك القضايا.(●)

(●)هي واحدة من كتاب القصة القصيرة في باكستان، وقد اشتهرت بأنها أدخلت صوتا تقنيا جديدا في هذا الفن. وقد كانت تكتب طوال حياتها، إلا أن صيتها لم يذع في باكستان إلا بعد عودتها من أمريكا في ثمانينيات القرن الماضي بعد انفصالها عن زوجها الذي كان يعمل هناك طبيبا ولم يقدر موهبتها في التأليف. أما صاحب الأثر الأكبر في حياة نيلم فهو والدها أحمد بشير الكاتب الثوري والصحفي صاحب الصيت الذائع في الأوساط الأدبية والصحفية في لاهور. وقد نشرت مجموعتها القصصية الأولي عام ١٩٩١م تحت عنوان "گلابوں والي گلي"، أما المجموعة الثانية فجاءت تحت عنوان "جگنوں کے قافلے" "بينما جاءت المجموعة الثالثة بعنوان " "اے سانس بھی آہستہ"، والمجموعة الرابعة هي: " "ایک تھی ملکہ.". ولها كتابان في أدب الرحلات هما: نيپال نامہ ، ستمگر ستمبر. وقد حصلت علي الماجستير في علم النفس، وتعمل في مجال الإعلانات منذ عشر سنوات. كما كتبت بعض الأشعار، ونشيد القوات الجوية الباكستانية. هذه المعلومات حصلت عليها الباحثة من خلال رسائل إلكترونية شخصية ومكالمات هاتفية تبادلتها مع الكاتبة نفسها.

(●)كانت ملكة.

(●)في هذا المجال انظر:

جاء البحث في مقدمة تناولت أسباب اختياره، ومنهجه وخطته وما إلي ذلك، ثم ثلاثة مباحث ،يسبقها مدخل يعرض ملخصا للقصص موضوع البحث؛ حتي يتسنى للقارئ متابعة الدراسة بشكل أوضح وفهم أعمق.

يتناول المبحث الأول الشخصية في السرد القصصي عند نيلم أحمد بشير. بينما يبحث المبحث الثاني الزمان والفضاء المكاني في الخطاب السردي لدي الكاتبة ،أما المبحث الثالث فيتناول الراوي في السرد القصصي كما قدمته الكاتبة. ثم تأتي خاتمة وقد عرضت فيها أهم ما وصلت إليه الدراسة من نتائج ومحصلات. وأخيرا تأتي قائمة المصادر والمراجع التي استفاد منها البحث في النقد والتحليل.

ولا يسعني في الختام إلا أن أتوجه بخالص الشكر للأستاذ الدكتور أختر شمار الأستاذ الزائر من باكستان لكلية الآداب جامعة عين شمس إذ عرفني إلي الكاتبة، وكان همزة الوصل التي وصلت من خلالها المجموعة القصصية للكاتبة، فله مني جزيل الشكر.

وفي النهاية أسأل المولي عز وجل أن يجعل هذا العمل مثريا للدراسات النقدية عامة، وللدراسات الأردية علي وجه الخصوص، فإنه نعم المولي ونعم النصير.

الباحثة

- البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلي دريدا – تحرير: جون ستروك- ترجمة: د. محمد عصفور- عالم المعرفة- العدد: ٢٠- فبراير ١٩٩٦م.
- في النقد الأدبي – د. صلاح فضل- اتحاد الكتاب العرب – دمشق – سورية- ٢٠٠٧م.
- عصر البنيوية – تأليف: إديث كريزويل – ترجمة: جابر عصفور – دار سعاد الصباح – الكويت – ١٩٩٣.
- في مشكلات السرد الروائي – د. جهاد عطا نعيسة – اتحاد الكتاب العرب – دمشق – سورية – ٢٠٠١م.
- النقد البنيوي والنص الروائي (نماذج تحليلية من النقد العربي: المنهج النيوي – البنية – الشخصية) – محمد سويرتي – أفريقيا الشرق – المغرب – ١٩٩١م.
- في معرفة النص: دراسات في النقد الأدبي – يمني العيد – دار الآفاق الجديدة – بيروت- ١٩٨٣م.
- في المناهج النقدية المعاصرة – د. أحمد بو حسن – دار الأمان – الرباط – الطبعة الأولي – ٢٠٠٤م.
- في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد – عبد الملك مرتاض – عالم المعرفة – المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب- الكويت- العدد٢٤٠-ديسمبر ١٩٩٨م.

مدخل:

قبل البدء في تقديم بنية السرد القصصي عند الكاتبة وجدت أنه من الأفضل عرض ملخص للقصص موضوع الدراسة؛ حتي يتسنى للقارئ متابعة الموضوع عن فهم، ولنبدأ بالقصة الأولي:

كالي دهوپ (الأشعة السوداء):

تدور أحداث هذه القصة حول الفتاة مونا التي تشعر بالوحدة في منزلها الكبير الفخم، وتقوم بمصادقة ابنة الخادمة الجديدة غلام فاطمة، والتي تدعي شريفان وقد كانت تدللها باسم شيري وتلعب معها، وتصطحبها لماكدونالدز، وتعلمها الإنجليزية.

إلا أن هذا الوضع لم يعجب السيدة شيرازي والدة مونا، التي تعمل مديرة لاحدي المدارس وقد كانت شخصية مرهوبة الجانب ،كما كانت تطلب من غلام فاطمة عدم اصطحاب طفلتها معها، وتنفذ الخادمة الأمر مضطرة.

عندما تعلم مونا بالأمر تشعر بالحزن الشديد، ويزيد جفاؤها تجاه والدتها، حيث تشعر أنها سيدة لا رحمة لديها، عكس والدها الذي يبدو في عينيها شخصا رقيق الحاشية.

تترك الخادمة ابنتها مع جدتها شبه الضريرة، وفي أحد الأيام يعتدي أحد الأشخاص علي الطفلة، وتعلم مونا بالخبر، فتابعت الأمر بنفسها حيث ذهبت مع الطفلة إلي المستشفى وقد أغضب ذلك والدتها كثيرا ،فطلبت منها الكف عن التواجد مع الطفلة حتي لا يرتبط اسمها بهذه الفضيحة.

بعد خروج الطفلة من المستشفى تطلب الأم من الخادمة أن يظل الوضع كما هو بعدم فلا تصطحب ابنتها معها، هنا تنفجر مونا في والدتها وتواجهها بأنها دائما تبعد عنها من تحب، وتدلل لها علي ذلك بأنها أبعدت عنها – في طفولتها – صديقتها الصغيرة امريزه التي كانت تعمل خادمة لديهم. هنا تفجر أمها المفاجأة إذ تعرضت الفتاة الصغيرة للاعتداء، فتظن مونا أن الصبي الصغير ياسين الذي كان يلعب معهما هو الذي قام بتلك الجريمة إلا أن الأم تنفي ذلك، وهنا تظهر الحقيقة كالأشعة السوداء التي أسقطت الظلام علي حياة الفتاة إلي الأبد:

".... وهب دخان وصل من خلف وجه مألوف، نظرت مونا إليه ونطقت بصعوبة: "بابا"..... [1]

بس كا پيالہ (كأس السم):

جاءت أحداث هذه القصة من خلال حدثين يبدوان منفصلين يقطع أحدهما الآخر حتي يلتقيان في النهاية:

(1) دھوئیں کے مرغولوں کے پیچھے سے پہچانتے، مانوس چہرے کو دیکھ کر مونا کے لبوں سے ایک مسکی نکلی - "بابا".....

تدور أحداث الجزء الأول منهما حول الصحفي أسد الذي يعد مقالاً حول نزل تقيم فيه السيدات الوحيدات اللاتي يعملن في المدينة، ومن خلال هذا المقال يلتقي بسيدة تقيم هناك تدعي ثمينة يستعين بها في كتابة مقاله بوصفها أقدم القاطنات، وفي النهاية يجد نفسه واقعا في حبها ويريد الزواج بها، ولكنها تتهرب منه، حتي يقرر ذات ليلة وضع حد لهذا الأمر.....

أما أحداث الجزء الثاني فتدور في إحدى القري التي يزورها السيرك، حيث يذهب الطفل الصغير منّا لمشاهدة عروضه أكثر من مرة مستفيدا من مركز والده كقائد لشرطة المنطقة، وهناك يبهره عرض تقدمه ابنة الحاوي التي تجلس علي سرير مستسلمة، ويخرج أحد الثعابين من السلة ليقوم بلدغها وهي ساكنة لا تتحرك ولا تتأثر.

وذات يوم يتجه منّا خلف خيمة السيرك حيث يلتقي ببلو ابنة الحاوي فتنشأ بينهما صداقة، مما يجعله ذات يوم يقرر إنقاذها من عرض السيرك ، فيصاب بجروح بسبب الزجاج ويتوقف عرض السيرك الذي يرحل عن القرية بعد هذه الحادثة وتنقطع صلة منّا ببلو.

وهنا يلتقي الجزء الأول من قصتنا مع الجزء الثاني عندما يتجه أسد لحجرة ثمينة ليعرف سبب رفضها الزواج منه حيث يكتشف أن ثمينة ما هي إلا الفتاة الصغيرة ابنة الحاوي بلو ،أما هيّ فقد اكتشفت شخصيته قبل من خلال حديثه، ومن خلال الجروح التي رأتها علي ساعده، وهنا تطلعه علي أن عملها الحقيقي ليس خبيرة تجميل بل إنها تبيع جسدها للرجال مقابل المال، شارحة له أن الثعبان الذي يلدغها كل يوم في السيرك تحول إلي رجال يلدغونها كل يوم من أجل المال، فيرحل هذه المرة غاضبا وهو يعلم أنه لنيتمكن من إنقاذها بعد أن يجد أن حاجتها لامتهان هذا العمل – وهي السيدة المتعلمة — أمر غير مبرر:

"....آسفة، لكن الحياة في حق بعض الناس مثل كأس السم الذي يضطرون إلي تجرعه. أنا أعلم يا أسد أنك لم تعد الآن منّا فقد كبرت، ولكن هل ستتمكن من قبول بلو من جديد؟.... وسكتت ولم تكمل كلامها. خّلص أسد يده بغضب، ونزل سلم غرفتها وهو يعلم أنه لن يستطيع إنقاذ بلو هذه المرة" (١).

(١) سوری مگر کچھ لوگوں کے لیے زندگی بس کا پیالہ ہوتی ہے جسے وہ گھونٹ گھونٹ پی کر جئے جاتے ہیں۔ میں مجبور ہوتے ہیں ۔ میں جانتی ہوں اسد! اب تم مجھ نہیں ہو، بڑے ہوگئے ہو، لیکن ایک بار پھر کہا

تم بلو کو؟..... ادھوری بات نے بلو کے لبوں پہ ہی دم توڑ دیا ۔ اسد نے غصے سے اپنا ہاتھ چھڑا لیا اور اس کے کمرے کی سیڑھیاں اترنے لگا ۔ وہ جانتا تھا کہ اب کی بار وہ بلو کو نہیں بچا سکے گا

ايک تهي ملکہ (كانت ملكة):

وتدور حول سيدة سافر أبناؤها للعمل والدراسة في الخارج، و أصبحت الصلة الوحيدة بينها وبينهم هي شبكة الإنترنت . فكانت تقضي يومها خارج المنزل حتي يقترب موعد اتصالها بأبنائها فتعود للمنزل محاولة في كل مرة تجنب زوجها.

ثم يحين موعد الاتصال، فتبدأ بالحديث مع أبنائها لتعرف أخبارهم وتطمئن عليهم، وبعد أن تنهي المكالمة تنظر حولها فلا تجد سوي زوجها، فتبدأ بالنظر إليه بعين جديدة وتدرك أنه ملاذها الحقيقي من الوحدة، وأنه الوحيد الذي لن يتركها في منتصف الطريق:

".... وفجأة بدأت أحزان الملكة تندمل، وسمحت لزوجها أن يسيطر عليها بكل قوة، كم كان رائعا وجميلا. وبدأت تحبه دون اختيار، وبدأ زوجها الآن يفكر فيها علي أنها صديقته وليست عدوته. كان في حبها إخلاص، وكان في حضنه كافة أنواع الأمان ،وكانت علي يقين أن زوجها لن يتركها وحدها في الطريق" (١)

روزڈيل کي روزي (روزي في روزديل):

استقت الكاتبة أحداث هذه القصة م ن أحداث حقيقية وه ي، تدور حول روزي السيدة الباكستانية التي انتقلت مع زوجها وولديها للحياة في أمريكا حيث عملت في دار للمسنين، وكانت تعيش في حجرة حقيرة في البدروم، وتحلم بتغيير هذا الحال.

تواتيها الفرصة عندما تكلفها الإدارة برعاية كهل يهودي يدعي جيسي، فيتعلق بها تعلقا شديدا ويطلب منها عدم الابتعاد عنه. وبالفعل يتفتق ذهنها – مع زوجها – عن خطة تقضي بأن يطلقها حتي تتزوج من جيسي وتستولي علي أمواله. ويقوم أخوها بزيارتها ويلومها علي زواجها من اليهودي الكهل إلا أنها تخبره بأنها كانت تعيش حياة في غاية السوء، ولم يفكر هو – رغم ثرائه الفاحش — في أن يقدم لها يد المساعدة علي الإطلاق.

إلا أن اللعبة تنقلب علي صاحبها، فما أن تنفصل روزي عن زوجها الشيخ طفيل وتتزوج من جيسي حتي تلفظه من حياتها تماما، وبعد وفاة جيسي يعلم أنها قد تخلصت منه فيعود إلي باكستان باكيا.

أما روزي فتقرر بعد زواج ابنها الأكبر — والذي يعيش معها في الشقة هو وأخوه الصغير – أن تلقي بشباكها علي صيد جديد، وبالفعل تسنح لها الفرصة من خلال الساكن الجديد في دار المسنين المحامي اليهودي جورج، حيث تنشأ بينهما علاقة تنتهي بزواجها منه.

---

(١) يکدم ملکہ کی ساری افسردگی Delete ہونے لگی ۔ اس نے مکمل سپردگی کے ساتھ اپنا وجود اپنے شریک حیات کے حوالے کر دیا ۔ کتنا نرم وملائم، پیار اور ہمدرد تھا وہ ۔ اسے بے اختیار اس پر پیار آنے لگا ۔ اب سناٹا اسے اپنا دشمن نہیں بلکہ ایسا پر خلوص دوست محسوس ہو رہا تھا جس کی اپنائیت بھری گود میں تحفظ ہی تحفظ تھا ۔ اسے یقین تھا اس کا یہ ساتھی اسے کبھی اکیلا چھوڑ کر نہیں جائے گا۔

ذات يوم تتجه لزيارة أخيها فتبدأ بينهما مناقشة يلومها فيها علي ما تقوم به مذكرا إياها بأن اليهود أعداؤنا، إلا أنها تخبره بأن شقة جيسي قد منحتها لابنها الأكبر، أما ابنها الأصغر فيقوم جورج بالإنفاق علي دراسته، وتعود لتذكيره بأنه لم يقدم لها يوما يد المساعدة . وعندما تسألها زوجة أخيها عما ستفعله من بعد جورج، عندما تعطي منزله لابنها الأصغر سهيل، تجيبها بما يدلنا علي أن الانتقال من عجوز لآخر من أجل المال قد أصبح حرفتها:

".... لا تقلقي بشأني، العقار ممتلئ بالمسنين أصحاب الأموال الطائلة، وأنتم تعلمون أن الجميع يثني علي فلا داعٍ لأن تقلقوا بشأني" وبدأت روزي تضحك...." (١)

اندهيرا (الظلام):

تدور أحداث هذه القصة حول أحد الأثرياء تتوفي زوجته ويرغب في الزواج مرة أخري، ويطلع أبناءه علي رغبته، فيسألونه عمن سيتزوج ويفاجئون بأنها خادمة والدتهم الشابة زليخان.

يواجه هذا الطلب بالرفض من جانب الأبناء، خوفا علي ميراثهم، ولكن عندما يرون تمسك والدهم بالأمر يوافقون، لكن شريطة أن يقوم بعمل عملية تمنعه من الإنجاب.

يوافق الوالد علي شرطهم، وبالفعل يتقدم لخطبة زليخان التي يقنعها أهلها بالموافقة رغم فرق العمر بينهما طمعا في ماله.

يعيش الاثنان في سعادة لا يؤرقها سوي رغبة زليخان في أن تصبح أما، وتبدأ في زيارة المشايخ حتي تظن ذات يوم أن الله قد استجاب دعاءها، فتطلع زوجها علي الأمر، وبدلا من أن يشعرها بسعادته بدا واجما، وقد أصابها ذلك بحيرة بالغة.

بعدها يقرر زوجها الانفصال عنها متهما إياها بخيانته، لأنه لم يكن موجودا في المنزل في الوقت الذي قالت إن الحمل قد حدث فيه، ولا أحد يعلم بالعملية التي أجراها.

تُطلق زليخان ثلاث طلقات بائنات وتعود إلي منزل أبيها وهي تشعر بحزن شديد ولا تعلم شيئا عن الجرم الذي اقترفته، وذات يوم تشعر بتعب شديد فتصطحبها والدتها إلي المستشفى حيث تعلم من الطبيبة أنه لا يوجد حمل، وأن ما حدث هو مجرد اضطرابات وتعطيها أدوية لتتحسن.

(١) " میری فکر نہ کریں، بلڈنگ مالدار بوڑھوں سے بھری ہوئی ہے اور آپ کو پتہ ہی ہے میرے اخلاق کے تو سب دیوانے ہیں ۔ آپ کو میری فکر کرنے کی کوئی ضرورت نہیں ۔" روزی ہنسنے لگی۔

يتجه الوالدان في اليوم التالي إلي منزل الملك ويطلعاه علي ما قالته الطبيبة ،فيضطرب ويقرر أن يعيدها إلي عصمته مرة أخري ولكنه طلقها طلاقا بائنًا، فيتجه إلي شيخ الجامع طالبا النصيحة، فيشير عليه بأن تتزوج زليخان من محلل ثم يقوم بتطليقها ويتمكن هو من الزواج منها مرة أخري.

يوافق الملك علي هذا الاقتراح وبعد بحث لا يجد سوي شيخ الجامع فيقترح عليه القيام بالمهمة مقابل مبلغ مجز من المال.

بعد أن تعود زليخان لعصمة الملك يتجدد خوف أبنائه من أن يحدث الحمل ،فتخطط زوجة الابن الأكبر مع الطبيبة أن تجري عملية لزليخان تعود بعدها عاجزة عن الانجاب. وبالفعل يتم المخطط بأن يقنعوا زليخان أن هذه العملية لمساعدتها علي الإنجاب وتصدق زليخان فتقضي بقية حياتها تدور علي المشايخ أملا في حدوث الحمل.

".... ومرّت السنون وزليخان تجري وراء الأضرحة، ومقابر الشيوخ لأنها كانت تعتقد أن التأخير هو قدر الله ولم تكن تتوقع الظلام في حياتها [1].

والآن، وبعد عرض ملخص للقصص موضوع الدراسة أشرع في دراستها دراسة نقدية تكشف عن بنية السرد فيها وفق المنهج المقترح.

(1) سال گزرتے گئے ۔ زلیخاں مزاروں، پیروں کے آستانوں پہ جاکر لگاتی رہی کہ اسے اللہ کے ہاں سے دیر خدشہ تو تھا، اندھیر کی توقع نہیں تھی۔

المبحث الأول

الشخصية في السرد القصصي

ليس للشخصية القصصية وجود واقعي، بل هي محض خيال من نسج المؤلف حتي وإن لامست الواقع في كثير من جوانبها، وتتكفل أحداث القصة ومجرياتها برسمها وتحديد أبعادها.

والشخصية – وفقا للتحليل البنيوي – ليست كائنا جاهزا ولا ذاتا نفسية، بل هي بمثابة دليل له وجهان: أحدهما (دال) Significant والآخر (مدلول) Signify. فتكون (الشخصية) بمثابة (دال) عندما تتخذ عدة أسماء أو صفات تلخّص هويتها. أما (الشخصية) (المدلول) فهي مجموع ما يقال عنها بواسطة جمل متفرقة في النصّ أو بواسطة تصريحاتها وأقوالها وسلوكها، وهكذا فإن صورتها لا تكتمل إلا عندما يكون النص الحكائي قد بلغ نهايته ولم يعد هناك شيء يقال، ولهذا السبب لجأ بعض الباحثين إلي طريقة خاصة في تحديد هوية الشخصية الحكائية تعتمد محور القارئ؛ لأنه هو الذي يكوّن . بالتدريج وعبر القراءة . صورة عنها، وذلك بوساطة مصادر إخبارية ثلاثة، هي:

١ . ما يخبر به الراوي.

٢ . ما تُخبر به الشخصيات ذاتها.

٣ . ما يستنتجه القارئ من أخبار عن طريق سلوك الشخصيات.

ويترتب علي هذا التصوّر أن تكون الشخصية الحكائية الواحدة متعددة الوجوه، وذلك بحسب تعدّد القراء، واختلاف تحليلاتهم.

وقد استبعد التحليل البنيوي للسرد النظر إلي الشخصية بوصفها جوهر سيكولوجي، واختزلها في (وظائف) محددة تقوم علي وحدة الأفعال التي تُسند إليها في السرد، وليس علي جوهرها النفسي [١].

أساليب تقديم الشخصية:

عمدت الكاتبة إلي الطريقة غير المباشرة في تقديم شخصياتها إلي القارئ سواء كان تقديمًا كميا أو نوعيا؛ فمن الناحية الكمية نجد أنها تركت أمر استنباط ملامح الشخصيات وطباعها للقارئ نفسه أثناء قراءته لأحداث القصص، أو عبر أحاديث الشخصيات الأخرى في القصة عن الشخصية. وهكذا يجبَر القارئ علي ملاحقة ملامح الشخصية وصفاتها المتناثرة في النص القصصي ،ليجمعها وكأنه يجمع المعلومات بعضها فوق بعض ويصنِّفها ليفيد من هذا (الكم) في تعرُّف جانب من طريقة نيلم أحمد بشير في بناء الشخصية القصصية.

(١)شعرية الخطاب السردي (دراسة) – محمد عزام – اتحاد الكتاب العرب – دمشق – سورية – ٢٠٠٥م – ص: ٩، ١٠، ١٨.

فلو طبقنا هذا المقياس علي قصة "الأشعة السوداء" – مثلا – فسنجد أننا نتعرف علي صفات الأم وزوجها وحقيقتهما من خلال المعلومات المبثوثة في ثنايا القصة، فلم تقدم الكاتبة وصفًا شاملاً لهاتين الشخصيتين في مقطع بعينه، كما أننا سندرك أن الكاتبة كانت تعي جيداً دور السياق الاجتماعي والأيديولوجي في تشكيل طباع الأم ومظهرها وتصرفاتها، وأن هذه الأشياء لا تفهم بمعزل عن ذلك.

بل إن القارئ لن يمتلك القدرة علي ربط الحوادث في قصة "كأس السم"، ولن يفهم مغزاها، ولن يتمكن من العثور علي إجابة منطقية لتصرفات ثمينة، إلا من خلال فهمه للبيئة التي تربت فيها ،والتي جعلت من بيع جسدها أمرًا عاديا.

وكذلك المعلومات التي بثتها عن رضية "روزي" في قصة "روزي في روزديل" لا تقل أهمية عن السياق الاجتماعي والنفسي الذي ساقته لشخصية زليخان في قصة "الظلام".

وقد بثت الكاتبة مفاتيح هذه الشخصيات هنا وهناك ،من خلال الراوي، أو علي لسان الشخصيات، أو من خلال أفعال الشخصيات وتصرفاتها. وتري الباحثة أن غزارة المعلومات عن الشخصيات في العمل القصصي – أيا كان – ليست مهمة في ذاتها، بل إن المهم هو أن تخلق هذه المعلومات سياقًا ملائمًا تؤدي فيه هذه الشخصيات دورها، وتبرز من خلاله تجربتها. وقد لا تقدم المعلومات الواردة في القصة للقارئ انطباعًا كافيا تتضح من خلاله الشخصيات ويستبين تماسكها، ولكن هذه المعلومات تكفي لوضع الأساس والتمهيد لشبكة علاقات الشخصية بالشخصيات القصصية الأخرى. وقد قدمت المعلومات التي بثتها الكاتبة عن شخصياتها في مجموعتها القصصية التي تشكل مادة الدراسة عدة إشكاليات مثل: الخواء الذي تشعر مونا أنه يلف الحياة في منزل أسرتها، وهو ما تحاول التمرد عليه. كذلك البعد الإنساني الموجود في شخصية الملكة في قصة "كانت ملكة" وكذلك شخصية زليخان في قصة الظلام، والبعد الاجتماعي في قصة" روزي في روزديل"....الخ

وظائف الشخصيات:

يمكن أن نجمل صور توظيف الكاتبة لشخصياتها علي النحو التالي:

١- الابتعاد:

- مونا تبتعد عن صديقتها الصغيرة أمريزه بسبب إعادة الأم أمريزه إلي أهلها.
- بلو تترك القرية بعد كارثة عرض السيرك التي كادت تموت فيها، وتبتعد عن منّا.
- أبناء الملكة يسافرون للعمل وإكمال دراستهم.
- الملك يبتعد عن زليخان ويطلقها لاعتقاده أنها خانته.

٢- الحظر:

• الأم تحظر علي غلام فاطمة اصطحاب ابنتها إلي المنزل معها، وتحظر علي مونا الذهاب للمستشفى لزيارة الطفلة بعد تعرضها للاعتداء.

• ثمينة تحظر علي أسد التقرب منها.

• الملكة تحظر علي زوجها التواصل معها.

• أبناء الملك يمنعون والدهم من الزواج من زليخان حتي لا ينجب ولدا يشاركهم في الميراث.

٣- التجاوز:

• مونا تتجاوز أوامر والدتها وتذهب إلي ابنة غلام فاطمة في المستشفى بعد تعرضها للاعتداء.

• أسد يخرق الحظر ويتجه للنزل الذي تعيش فيه ثمينة لمعرفة رأيها النهائي في موضوع ارتباطهما.

• الزوج يحاول اختراق جدار الصمت بينه وبين الملكة.

• روزي تتجاوز الدين والتقاليد والأعراف وتتزوج مرتين من يهوديين.

• الأب يتجاوز حظر أبنائه ويتزوج من زليخان بعد أن يحقق لهم ما طلبوه بإجراء عملية تمنعه من الإنجاب.

٤- الافتضاح:

• حيث تنكشف حقيقة الأب المعتدي أمام ابنته.

• يعلم أسد بحقيقة ثمينة وأنها تبيع جسدها مقابل المال.

• تواجه روزي أخاها إقبال بحقيقته، وأنه لم يساعدها يوما، كما تعترف أن زيجاتها كانت من أجل المال وتأمين مستقبلها ومستقبل ابنيها.

٥- التجلّي:

• حيث تتجلي أمام الملكة حقيقة أن ملاذها الآمن هو زوجها.

٦- التواطؤ:

• حيث يتواطأ أبناء الملك والملك مع الطبيبة ضد زليخان حتي يحرموها من نعمة الإنجاب.

أنماط الشخصية:

أولا: الشخصية النامية:

" الشخصية النامية هي الشخصية التي تتكشف تدريجياً خلال القصة وتتطور بتطور أحداثها، ويكون تطورها عادة نتيجة تفاعلها المستمر مع الأحداث. وتمتاز بقدرتها الدائمة علي المفاجأة بطريقة مقنعة تظهر بها جوانبها

وعواطفها الإنسانية من خلال الكشف بتطور القصة وتقدمها ؛ إذ تظهر في كل موقف بمظهر جديد يكشف عن جانب منها. وتسمي هذه الشخصية أيضًا بالمدورة أو المتحركة أو الديناميكية ، أو متعددة الأبعاد ، أو المركبة ، أو السميكة" [1] .

وإذا نظرنا إلي القصص التي بين أيدينا فسنجد مجموعة من الشخصيات النامية التي قامت الكاتبة بتقديمها في عدد من الأنماط التي تباينت أحيانا، واتحدت أحيانا أخري في الهدف وإن اختلفت في طريقة الوصول إليه.

من هذه الشخصيات شخصية ثمينة "بلوري" ابنة الحاوي في قصة "كأس السم" التي ظهر تفاعلها طوال أحداث القصة من خلال:

- عملها في السيرك.
- تعليمها.
- انتقالها إلي المدينة.
- مساعدة والدها وإخوتها.
- اختيارها للطريق السهل، وهو طريق الرذيلة، وتبريرها ذلك:

".... لكن يا أسد الدنيا لم تتغير بالنسبة لي. أنا الآن أنام علي الفرش الوثيرة، وكل يوم يلدغني ثعبان" نظر إليها أسد بغضب وحيرة "ماذا تقولين؟"

يا أسد يجب علي الإنفاق علي والدي وإخوتي، هذا هو أسلوب حياتنا منذ فترة.... والآن تعودت." وبدأت بلو تبكي بكاء شديدا، وتجمد أسد لا يعرف ماذا يقول.

"ما هذا؟ ألست متعلمة.... كان من واجبك اختيار عمل آخر لإعالة الأسرة. تعمل الفتيات موظفات ،وهناك الآلاف من الوظائف".

"نعم لكن أنت تعلم أنني ابنة الحاوي، وحياتي كلها عرض.... ما كنت لأجني هذا المال من أي عمل آخر" أجابت ثمينة بلهجه مليئه بالألم والسخرية.

"سيدة ثمينة، أنا لا أصدق مثل هذه التفسيرات....

"يا أسد صدق أو لا تصدق، الجوع هو أكبر حقائق الحياة. والجوع ثعبان، وعندما يلدغ هذا الثعبان يضيع الإيمان، والعقيدة، والدين، والفلسفة. الجميع يضعف أمام هذا الجوع، وسم الجوع يؤثر علي العقول، والنسل، والأقارب، ولا ينجو أحد من لدغته" واستمرت في هذيانها...." [1]

([1])الشخصية في قصص علي الفهادي .. دراسة تحليلية – نبهان حسون السعدون – دراسات موصلية – العدد ٣٠ – ٢٠١٠م – ص: ٣

فثمينة هنا قدمت كنمط للباحثة عن المال والتي تفعل كل شيء في سبيله ،وأصبحت رمزا لكل فتاة تبيع جسدها من أجل المال.

ومن الشخصيات النامية أيضا شخصية روزي "رضية" في قصة "روزي في روزديل"، ويظهر تفاعلها مع الأحداث من خلال:

- انتقالها من باكستان إلي أمريكا.
- تحولها من رضية إلي روزي.
- عملها في روزديل.
- تفانيها من أجل أسرتها.
- تعرفها علي جيسي وتقربها منه حتي يتزوجها.
- وفاة جيسي وإعطائها شقته لابنها الأكبر إقبال.
- زواجها من جورج للاستفادة بماله في تعليم ابنها الثاني.
- تحول الزواج إلي وسيلة للحصول علي المال.

".... إذا كان هناك شيخ طاعن في السن وتتحسن حالته بسببي، وفي المقابل أحصل أنا علي مبلغ من المال أحَسن به مستقبلي، فكيف تكون هذه صفقة خاسرة؟! يا أخي، الدنيا كلها عبارة عن مساومة" عقبت رضية علي كلام أخيها، ثم استطردت: " أنت أيضا تتقاضي الدولارات وتلعب بها، فهل فكرت يوما في أو في شقتي القديمة المظلمة التي كنت أعيش فيها مع زوج عاطل؟" كررت رضية كلامها القديم.

---

(١)..." مگر میری دنیا نہیں بدل سکی اسد – میں اب بھی ہر رات سیٹوں کی سیج پر لیٹتی ہوں اورسانپ مجھے ڈسنے آتا ہے۔"
اسد نے غصے اور حیرت سے اس کی طرف دیکھا " کیا کہہ رہی ہو تم؟"
"اسد میرے ابا اور بھائیوں کو خرچہ چاہئے۔ ایک عرصے سے بس سلسلہ حیات یونہی چل رہا ہے – اور اب تو عادت ہو گئی ہے " بلو کی آنکھوں سے نیلا سمندر بہہ نکلا۔ اسد منجمد ہو گیا، اسے کہنے کو کچھ سوجھ نہیں رہا تھا۔
" یہ کیا بات ہے۔ تم ایجوکیٹڈ تو ہو گئی تھیں نا۔ کچھ اور کر سکتی تھیں، فیملی سپورٹ کے لیے۔ لڑکیاں کرتی ہیں، ہزاروں کام کرتی ہیں "
" ہاں مگر منے تم جانتے ہو میں تماشہ گر کی بیٹی ہوں، میری ساری زندگی ایک تماشہ رہی ہے– مجھے کسی اور کام میں اتنے پیسے نہیں مل سکتے تھے " ثمینہ نے طنز اور دکھ بھرے لہجے میں جواب دیا۔
" میں ثمینہ گل میں نہیں مانتا کسی بھی تاویل کو–"
" اسد ماننے یا نہ ماننے سے کیا ہوتا ہے۔ دنیا کی سب سے بڑی حقیقت بھوک ہے اور بھوک ایک سانپ ہے۔ جب یہ سانپ پھن پھیلا کر ڈسنے آتا ہے تو ایمان، عقیدے، دھرم، فلسفے ، سب کے سب دھرے کے دھرے رہ جاتے ہیں۔ اس کا زہر عقلیں،نسلیں، رشتے سب چاٹ جاتا ہے۔ کوئی نہیں بچتا اس کے ڈنگ سے، کوئی نہیں۔" وہ ہذیان بکتی جا رہی تھی۔

.... لا تقلق بشأني لأنني بعد وفاة جورج سأمنح هذه الشقة لابني الثاني سهيل ".

" وماذا عنكي؟! " سألتها زوجة الأخ.

" لا تقلقي بشأني، العقار ممتلئ بالمسنين أصحاب الأموال الطائلة، وأنتم تعلمون أن الجميع يثني علي فلا داعٍ لأن تقلقوا بشأني" وبدأت روزي تضحك" (١).

إن هذه المرأة التي صورتها الكاتبة في قصتها – التي استمدت أحداثها عن قصة حقيقية – تجسد شخصية المرأة التي تبيع كل شيء من أجل المال، فالحاجة عدو الإنسان، تجعله يقترف ما لا يمكن تخيله. فقد قدمت لنا الكاتبة في البداية الظروف القاسية التي كانت تعيش فيها روزي، إلا أنها –في نهاية القصة – تفضح طمعها وحبها الشديد للمال فتكشف لنا أن زواجها من هؤلاء العجائز أصبح حرفة تمتهنها.

ورغم تكرار النمط هنا، فكلتاهما امرأة وكلتاهما تبحثان عن المال، إلا أن طريقة تحقيق هذه الغاية تختلف من ثمينة إلي روزي. كذلك فإن الدوافع التي دفعتهما إلي ما فعلتاه مختلفة.

إن هذا الاختلاف لا يكمن فقط في الطريق الذي سلكته كل شخصية بل يتضح أيضًا من طريقة تقديم هاتين الشخصيتين، ففي شخصية ثمينة نجد الكاتبة قد اعتمدت في تقديم هذا النمط علي ثنائية العرض، تقدم لنا ثمينة في طفولتها وهي تجلس هادئة حتي يلدغها الثعبان، وعندما كبرت أصبحت –كما ذُكِر علي لسانها – تنام علي الفرش الوثيرة لتلدغها ثعابين البشر. كما أن القارئ يفاجأ في نهاية القصة بأن فتاة السيرك الصغيرة ما هي إلا السيدة ثمينة، بل إنه يفاجأ بعمل ثمينة نفسه إذ إنه ظل طوال القصة يظن أنها تعمل في مجال التجميل.

إن هذه الثنائية جعلت القارئ مؤهلا لتقبل فكرة أن تقع فتاة السيرك الصغيرة في الرذيلة إلا أننا نري أن الكاتبة –من خلال ما ورد علي لسان راويها – تري أن جميع ما قدمته الشخصية من مبررات لوقوعها في الرذيلة مجرد هذيان.

أما في نمط شخصية روزي فإن الأحداث ظلت تسير منذ عملها في بناية العجائز وحتي استغلالها لهم في مسار الشخصية المتفاعلة مع الأحداث شيئا فشيئا دون لطمة قوية مثلما حدث مع ثمينة.

---

(١) "تو اگرکسی کا بڑھا پا سنور جائے اور میری آئندہ زندگی کے لیے میرے پاس پیسہ آ جائے تو سودا برا

کیسے ہوا؟ اس دنیا میں سودے بازی تو چلتی ہی ہے بھائی جان " رضیہ نے ترکی بہ ترکی جواب دیا۔
آپ اتنے ڈالر کمائے ہیں بھائی جان کبھی آپ نے میرے اس تنگ وتاریک گھر کے بارے میں سوچا تھا
جہاں میں ایک نکمے شوہر کے ساتھ زندگی گزار رہی تھی۔" رضیہ نے وہی پرانی بات دہرائی۔
.... جارج کے جانے کے بعد میں یہ والا اپارٹمنٹ سہیل بیٹے کو دے دوں گی"
" اور خود کیا کرو گی" بھابی نے سوال کیا۔
" میری فکر نہ کریں، بلڈنگ مالدار بوڑھوں سے بھری ہوئی ہے اور آپ کو پتہ ہی ہے میرے اخلاق کے تو
سب دیوانے ہیں۔ آپ کو میری فکر کرنے کی کوئی ضرورت نہیں۔" روزی ہنسنے لگی۔

ويمكن تمثيل تحول الشخصيتين من خلال المعادلة التالية:

١. بلو العمل في السيرك ← تعرفها على منا ← نشأة الصداقة ← محاولة انقاذ منا الفاشلة لها ← Φ [1] ثمنية ← التعرف علي أسد ← رفضها الزواج منه ← نقطة التحول ثمنية = بلو

٢. رضية السفر إلي أمريكا ← تحولت إلي روزي ← العمل في روزديل ← التعرف علي العجوز جيسي نقطة التحول الزواج من جيسي ← انكشاف الحقيقة تحول الزواج إلي هدف من أجل المال.

إن اختلاف العوامل التي أدت إلي تحول شخصيتي ثمينة وروزي ما هو إلا نتيجة لالتقاء ظروف اجتماعية مختلفة، سيطرت علي واقع الحياة . فلا يستطيع متلق التغاضي عن دور الظروف الحياتية في بلورة شخصية ثمينة، ولا عن دورها في بلورة شخصية "روزي"؛ فالفوارق بين الشخصيتين في انتهاج طريق الوصول إلي المال ليست وليدة الصدفة بل كانت بسبب اختلاف ظروف حياة كل منهما عن الأخرى، ليس في النشأة فحسب بل لكون إحداهما تعيش في مجتمع شرقي متحفظ هو باكستان والأخرى تعيش في مجتمع غربي يغض الطرف عن أي ممارسات نعتبرها نحن ممارسات غير شرعية.

كذلك نجد شخصية مونا في قصة "الأشعة السوداء" شخصية نامية، يتجلى هذا من خلال:

- حبها الدائم للعب مع أبناء الخدم.
- عدم اكتراثها بأوامر والدتها التي طلبت منها عدم التنازل عن اللعب مع ابنة الخادمة.
- جفاء مشاعرها تجاه والدتها.
- حبها ونظرتها المفعمة بالفخر لوالدها.
- وقوفها بجانب الخادمة وابنتها بعد حادث الاعتداء علي الطفلة.
- زيارة الطفلة في المستشفى متحدية أوامر والدتها.
- مواجهتها لوالدتها بعد أن سمعتها تطلب من الخادمة عدم اصطحاب ابنتها للمنزل.
- تذكير والدتها بالخادمة الصغيرة امريزه التي كانت تلعب معها في طفولتها حتي أبعدتها عنها.
- إصرارها علي معرفة المعتدي علي الخادمة امريزه.

---

(١) علامة علي وجود فجوة نصية.

هنا قدمت الكاتبة نمط فتاة من الجيل الجديد لا يأبه للمكانة الاجتماعية، ويتعامل مع البشر علي أنهم سواسية، لكن الكاتبة تركت الفتاة –ومعها المتلقي – في حيرة من أمرها بعد معرفتها لحقيقة والديها، والسر الرهيب الذي كانت تخفيه الأم عنها طوال تلك السنين:

".... من كان ذلك الوغد؟" صرخت مونا بطريقة هستيرية "أرجوك يا أمي أخبريني.

.... نهضت الأم عن الأريكة، وبدأت تنظر إلي الرجل الوجيه الوقور الذي يرتدي الجلباب ،وللحظات صمت الكون كله.

وهب دخان وصل من خلف وجه مألوف، نظرت مونا إليه ونطقت بصعوبة: "بابا".... "بابا".... (١)

إن النهاية المفتوحة في هذه القصة تشحذ عقل المتلقي، وتتركه يتخيل الوضع الذي ستأول إليه هذه الأسرة كما يريد، وتترك لديه خيارات التأويل.

فعنصر الدهشة الذي عوّلت عليه الكاتبة في هذه القصة، أبرزته الخاتمة فأعطته إبهارا شديدا أظهر براعة الكاتبة في أن تغلق قصتها من الناحية الكتابية إلا أنها فتحتها تأويليا وتركت لحدس المتلقي اختيار النهاية التي تمليها عليه ثقافته بحيث يكمل هو الجزء غير المكتوب من القصة.

(١) ".... کون تھا وہ ؟ کس جانور نے یہ نیچ حرکت کی تھی مما ـــ"مونا جاننے لگی۔

ـــ مما صوفے سے اٹھ کر کھڑی ہوگئیں اور انکھیں پوری طرح کھول کر ، سیڑھیوں سے اترتے، پر وقار، مردانہ وجاہت کے نمونے ، میرون ٹریسنگ گاؤں میں ملبوس شخص پر گاڑ دیں ۔ چند لمحوں کے لیے ماحول بالکل ساکت ہوگیا۔

دھوئیں کے مرغولوں کے پیچھے سے پہنچانتے، مانوس چہرے کو دیکھ کر مونا کے لبوں سے ایک سسکی نکلی"۔ بابا"

الشخصية الثابتة :

هي الشخصية التي تبني حول فكرة واحدة أو صفة لا تتغير طوال أحداث القصة، فلا تؤثر فيها الأحداث ولا تأخذ منها شيئاً، كما أنها لا تحتاج إلي تقديم أو تفسير ولا إلي تحليل وبيان. وعلي ذلك فهي لا تتغير من حيث تكوينها إنما يحدث التغير في علاقاتها بالشخصيات الأخرى فحسب. أما تصرفاتها فلها دائماً طابع واحد. وغالباً ما تلقي هذه الشخصية الضوء علي جوانب الشخصيات الأخرى وتعين علي فهمها من خلال تفاعلها واحتكاكها بها. وتسمي هذه الشخصية بعدة تسميات هي المسطحة، أو البسيطة غير المعقدة، أو الجامدة، أو ذات المستوي الواحد [1].

وهذا النوع هو الأكثر انتشارا في القصة القصيرة؛ لأن قصر أحداثها لا يسمح لشخصياتها بالنمو والتطور كما هو الحال في الرواية التي تسمح لشخصياتها بأن تتفاعل بشكل أكبر مع الأحداث.

ومن الشخصيات الثابتة التي وقفت عليها الباحثة في مادة دراستها شخصية السيدة شيرازي والدة مونا في قصة "الأشعة السوداء" فكل ما كانت تفعله طوال حياتها هو محاولة إبعاد ابنتها عن الاختلاط بالخدم لكي تحيا في المستوي الاجتماعي الذي يليق بها.

لقد قدمت الكاتبة هنا نمطا تقليديا لسيدة المجتمع المخملي التي تخشي كلام الناس ،وتخاف من اختلاط ابنتها بمن هم دون مستواها.

إلا أن الكاتبة تعطي للقارئ ما يمكن أن يطلق عليه لحظة التنوير ،وتتجلي هذه اللحظة حين يكتشف أن ما فعلته الأم كان لحماية ابنتها من ناحية، وحفاظًا علي صورتها الاجتماعية من ناحية أخري بعد معرفتها أن زوجها اعتدي علي الخادمة الصغيرة.

ومن الشخصيات الثابتة الأخرى شخصية الملكة في قصة" كانت ملكة" وقد أطلقت الكاتبة اسم هذه القصة علي المجموعة القصصية كلها. فقد كانت الملكة في بداية الأحداث نافرة من زوجها دون وجود مسوغ أو مبرر يدركه القارئ وتعيش علي لحظة لقاء أبنائها الذين يعيشون في الخارج إما من أجل العمل أو الدراسة، إلا أنها – بعد غلق خط الاتصال بهم – تكتشف أن زوجها هو ملاذها الآمن وهو الذي يستطيع انتشالها من وحدتها:

".... جالت ببصرها هنا وهناك فلم تر إلا زوجها في كل مكان يحدق فيها باستمرار ،فنظرت إليه بإمعانٍ .... أنا.... إن وجوده ليس ثقيلا لهذه الدرجة، فكرت الملكة من وجهة نظر جديدة..... سندريلا كانت ملكة خيالية من الأمس الماضي، وأما الملكة فهي امرأة حقيقية اليوم.

([1])الشخصية في قصص علي الفهادي .. دراسة تحليلية – نبهان حسون السعدون – مرجع سابق – ص: ٦.

وفجأة بدأت أحزان الملكة تندمل، وسمحت لزوجها أن يسيطر عليها بكل قوة، كم كان رائعا وجميلا. وبدأت تحبه دون اختيار، وبدأ زوجها الآن يفكر فيها علي أنها صديقته وليست عدوته. كان في حبها إخلاص، وكان في حضنه كافة أنواع الأمان، وبدأت تفكر: إن زوجها لن يتركها وحدها في الطريق." (١)

ويمكن أن نلاحظ من خلال المعادلة التالية تلك الحلقة المفقودة في تحول علاقة الملكة بزوجها والتي عجزت الكاتبة عن الترشيح لها سواء بشكل مباشر ،أو من خلال الأحداث:

الملكة رحيل الأبناء ← الفرار من المنزل ← العودة في الثانية عشر مساءا ← Φ الفرار من الزوج ← دخول عالم الإنترنت← ذكرياتها مع رحيل أبنائها← Φ ارتماؤها في أحضان زوجها.

أثناء تنقلنا بين الأحداث نجد تناقضًا واضحا في تصرفات الملكة وعدم وجود منطقية في تصرفاتها مع زوجها وقد ظهر ذلك منذ بداية أحداث القصة ومن ثم يبدو التحول في مشاعرها دخيلاً علي هذه الأحداث، وقد عبرنا عن هذا التناقض بالرمز Φ فلم تعط الكاتبة مسوغا مقبولا لنفورها في البداية من زوجها، ولو سلمنا جدلا أنها قد انغلقت علي نفسها بعد سفر أبنائها، فإننا لن نجد مبررا لارتمائها المفاجئ في أحضانه واعتباره ملاذها الآمن، هنا تترك الفجوة النصية –التي رمزت لها بالرمز Φ في المعادلة السابقة – القارئ في حيرة من أمره، إذ يجد نفسه أمام تصرفات غير مبررة، ولم تقدم له الكاتبة المفاتيح اللازمة لكي يسد هذه الفجوة النصية. وكذلك فإن عدم اتساق الأحداث، وعدم وجود تسلسل منطقي لها يشكل حائلا بينه وبين سد هذه الفجوة بالاعتماد علي ثقافته هو.

قدمت الكاتبة هنا – كما لاحظنا – نمطين للأم، إحداهما: ابنتها تعيش معها وتحاول حمايتها مما تعتبره مدمرا لصورتها الاجتماعية، والأخرى أم سافر أبناؤها للدراسة والعمل وتحيا علي ذكراهم وساعة لقائهم عبر الشبكة العنكبوتية ليل نهار.

إلا أننا نلاحظ أن الكاتبة بقدر ما برعت في تصوير شخصية السيدة شيرازي وأنها تركت المتلقي في حيرة من أمره أيتعاطف معها ،أم يعتبرها شريكة في الجرم بسكوتها عما فعل زوجها، بقدر ما أخفقت في تبرير موقف الملكة من زوجها.

---

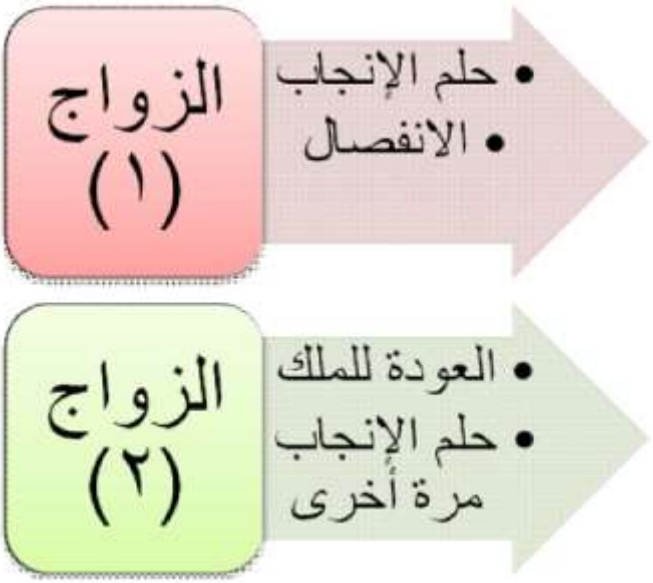
(١)- اس نے ادھر ادھر نظر گھمائی۔ اس کا شریک حیات اس کے چاروں طرف چھایا ہوا اسے جب جاب

تکتا جاتا جاتا تھا۔ اس نے انکھیں پھاڑ پھاڑ کر غور سے اس کی طرف دیکھا — ہوں —— ویسے اتنا برا بھی نہیں اس کا وجود۔ ملکہ نے ایک نئی سوچ کو کلک کیا۔ .... سنڈریلا گزرے ہوئے کل کی خیالی شہزادی تھی اور ملکہ آج کی حقیقی عورت۔
یکدم ملکہ کی ساری افسردگی Delete ہونے لگی ۔ اس نے مکمل سپردگی کے ساتھ اپنا وجود اپنے شریک حیات کے حوالے کر دیا ۔ کتنا نرم وملائم، پیار اور ہمدرد تھا وہ ۔ اسے بے اختیار اس پر پیار آنے لگا ۔ اب سنڈلا اسے اپنا دشمن نہیں بلکہ ایسا پر خلوص دوست محسوس ہو رہا تھا جس کی اپنائیت بھری گود میں تحفظ ہی تحفظ تھا ۔ اسے یقین تھا اس کا یہ ساتھی اسے کبھی اکیلا چھوڑ کر نہیں جائے گا۔

أما إذا انتقلنا إلي شخصية نسائية جاهزة أخري فسنري أن زليخان في قصة "الظلام" ما هي إلا فتاة فقيرة تعمل خادمة عند زوجة الملك، وكانت ترعاها بكل تفانٍ حتي وافتها المنية. ثم يطرق الحظ بابها عندما يتقدم الملك لأسرتها طالبا يدها، ورغم ترددها في البداية بسبب فرق السن إلا أن أسرتها قد أقنعتها بالموافقة، وقد ظلت هذه الشخصية طوال أحداث القصة تدور في فلك واحد هو محاولة الإنجاب من زوجها:

".... ومرّت السنون وزليخان تجري وراء الأضرحة، ومقابر الشيوخ لأنها كانت تعتقد أن التأخير هو قدر الله ولم تكن تتوقع الظلام في حياتها" (١).

والرسم البياني التالي يوضح المرحلتين التي مرت بهما هذه الشخصية في القصة:



ومن الشخصيات الثابتة الأخرى شخصية والد مونا ،إذ ظهرت هذه الشخصية علي النحو التالي:

- يجلس في مكتبه طوال اليوم يدخن غليونه ويستمع للموسيقي.
- يتحدث مع أصدقائه عبر الهاتف.
- علاقته بزوجته يسودها الجفاء.

إن طريقة عرض الكاتبة لهذه الشخصية – شخصية الوالد – جاءت متسقة مع منطق الأحداث، إذ صورت زوجته علي أنها سيدة قاسية عديمة المشاعر، فجاءت حركة الأب داخل الأحداث طبيعية متجانسة مع تصرفات الزوجة والفضاء المكاني المتمثل في المنزل، حتي تأتي النهاية تاركة للمتلقي حرية الحكم عليه والكشف بنفسه عن حقيقته التي اختفت خلف هيئته التي تشبه هيئة الكولونيل.

(١) سال گزرتے گئے ۔ زلیخاں مزاروں، پیروں کے آستانوں پہ جاکر لگاتی رہی کہ اسے اللہ کے ہاں سے دیر خدشہ تو تھا، اندھیر کی توقع نہیں تھی۔

ومن الشخصيات الثابتة الأخرى شخصية أسد في قصة " كأس السم"، ولا يمكن فهم دوره في القصة والذي يقتصر علي محاولة الزواج من ثمينة التي كانت تصده دائما دون المعادلة التالية:

منا الذهاب إلي السيرك ← الانبهار بعرض الحاوي الذهاب عند شجرة النبق ← التعرف ببلو نشأة الصداقة بينهما← محاولة إنقاذها الفاشلة ← Φ أسد المقال الصحفي← التعرف بثمينة← الوقوع في حبها← محاولة إقناعها بالزواج منه ← ذهابه للنزل للقائها ← انكشاف الحقيقة أسد = منا.

استخدمت الكاتبة هنا نفس الثنائية التي استخدمتها مع شخصية ثمينة – في نفس القصة-، مما شجع المتلقي علي أن يكون متحفزا طوال أحداث القصة لمحاولة سد الفراغات الحدثية التي يجدها أمامه. كما أنها استخدمت وسيلة مبتكرة لتوليد الأفكار لدي القارئ، وذلك عن طريق وضع الشخصيات في سياقات مختلفة، من الناحية البيئية ،والشعورية والمزاجية مستخدمة ذلك كطريقة من طرق التعبير الفني المبتكر.

ومن الشخصيات الجاهزة الأخرى شخصية زوج الملكة الذي اقتصر دوره في القصة علي المحاولات اليائسة من جانبه لكي يقنع زوجته بالحياة معه.

وقد قدمت الكاتبة نمطًا آخر من الأزواج، تمثل في زوج روزي في قصة "روزي في روزديل" الشيخ طفيل الذي هو اسم علي مسمي حيث يعيش عالة علي زوجته، متطفلا عليها حتي انقلب عليه سحره إذ طلقها للزواج من العجوز اليهودي جيسي للاستيلاء علي أمواله ممنيا نفسه بأنها ستعود إليه بمجرد أخذ الأموال، لكنها تطرده من حياتها فيعود إلي باكستان باكيا.

كذلك نجد الملك في قصة "الظلام" ذلك الرجل الذي يتزوج من فتاة أصغر من أبنائه، ولكي لا يقفوا في طريق الزيجة يوافق علي كل ما يقترحوه من مقترحات لحرمان زوجته من نعمة الإنجاب، في مقابل متعته الشخصية.

وهكذا قدمت الكاتبة أكثر من نمط للأزواج، إلا أنها استخدمت ووظفت كل نمط منها لعرض فكرة مختلفة، فالزوج الأول: زوج السيدة شيرازي هو زوج مستهتر استخدمته لإلقاء الضوء علي فكرة الاعتداء علي الفتيات الصغيرات. أما الزوج الثاني وهو زوج الملكة فهو نمط للزوج الذي كبر في السن وسافر أبناؤه ويتمني أن يحيا السنين المتبقية من حياته في هدوء مع زوجته.

وأما النمط الثالث فهو نمط الزوج الذي يعيش عالة علي زوجته، ولا حياء لديه أو عزة أو كرامة حتي إنه يطلقها لتتزوج من رجل آخر من أجل المال. والزوج الرابع هو الزوج الذي يبحث عن شبابه الضائع مع فتاة صغيرة أيا كان الثمن.

هنا قدمت الكاتبة في ثنايا قصصها معرضا من الأشخاص يقابلهم القارئ ليتعرف عليهم ويتفهم دورهم، ويحدد موقفه منهم بناء علي الأحداث. وقد تركت الكاتبة الأحداث والحركات ترسم كل نمط من أنماط هؤلاء الأزواج.

هناك مجموعة أخري من الشخصيات الجاهزة الأخرى تجمعها قصة "الأشعة السوداء" يمكن أن نطلق عليها نمط الخدم: ومن هذه الشخصيات الخادمة غلام فاطمة ، وابنتها، والفتاة التي كانت تلهو مع مونا في طفولتها والتي تسمي امريزه والصبي ياسين الذي كان يلهو مع مونا وامريزه في طفولتهما والخادم بابا رمضان.

لم تقدم الكاتبة لهذا النمط أي وصف خارجي بل إن بعض الشخصيات التي تمثله لم نسمع سوي اسمها فقط، فقد عمدت الكاتبة إلي جعلهم أنماطا لتلك الطبقات الفقيرة ،كما استخدمتهم لكي يكونوا معينا علي تطور أحداث القصة نفسها حتي تسير إلي النهاية التي آلت إليها بمسوغ قوي، ومبرر منطقي.

ومن الشخصيات الجاهزة التي قدمتها الكاتبة شخصية "اقبال" أخو روزي ذلك الأخ الذي ما جاء إلا ليتباكى علي مظهره الذي أصبح سيئًا أمام الجالية الباكستانية التي يصلي معها في أمريكا نتيجة زواج أخته من اليهود، دون أن يقدم يد العون لها يوما رغم ثرائه الفاحش.

وإذا انتقلنا لنمط آخر من أنماط الشخصية الجاهزة فسنجد والدي زليخان:

- تزويج ابنتهما للملك رغم فارق السن بينهما.
- إخبار الملك بأن زوجته بريئة وليست حامل.

".... وبدأ الأب والأم يتشاوران سويا.

وفي صباح اليوم التالي شعر الملك بالحيرة وبدأت آثار القلق تظهر عليه عندما شاهد والدي زليخان جالسين في انتظاره....

" يا سيدي الملك نحن تراب حذائك، نحن فقراء، فإن لم نقف ببابك فإلي أين نذهب؟" أجاب والد زليخان وهو مطأطأ الرأس.

"يا سيدي، زوجتك زليخان تبكي كثيرا من أجلك. البريئة تألمت كثيرًا" ألقت والدة زليخان الشرارة في القش، فاشتعلت ذكري زليخان الجميلة في كبد الملك....

...."لا تتحدث بذلك يا ولي العهد، فهي طاهرة! يا سيدي لتذهب وتسأل الطبيبة بنفسك. يا سيدي، لقد كشفنا عليها ولم يكن هناك شيء، وقد تأكدنا من ذلك." (١)

(١) دونوں ماں باپ سر جوڑ کر ایس میں صلاح مشورہ کرنے لگے۔

ثم نأتي لنمط شخصية الأبناء في نفس القصة – الظلام – ، فقد جاءت شخصياتهم تقليدية، فكل ما يفكرون فيه هو ثروة والدهم وقد ظهر ذلك في جميع أحداث القصة منذ بدايتها حتي تأمرهم لحرمان زوجة أبيهم من نعمة الإنجاب، عندما تفتق ذهن زوجة الابن الأكبر عن خطة الاستعانة بالطبيبة لحرمان زليخان من الإنجاب:

".... وتحدثت مع الطبيبة في كل التفاصيل، وكانت الطبيبة تعمل أصحاب القصر وأولاد الملك بطريقة جيدة، كما كان تعاملهم معها أيضا جيدًا...." (١)

كذلك شيخ الجامع في نفس القصة – الظلام – الذي اقتصر دوره علي أن يكون محللا للملك مقابل المال:

".... أستغفر الله أيها الملك، هذا حكم الله، فلماذا تغضبه؟! أولا هذا امتحان الله لك ، فتب إليه يا سيدي. الله سيسامحنا ويغفر لنا خطايانا." قال الشيخ ليهديه إلي الطريق المستقيم. واتفق الجميع علي أن الشيخ سيطلق الملكة زليخان بعد عقد قرانه عليها وبدون زفاف ،وبعدها سينال مائة ألف روبية كتعويض.... وعاد الشيخ إلي زوجته وأولاده فقد قام بعمل خير سيعود عليهم بالنفع، فعلي الأقل سنأكل ونلبس جيدا لفترة، وهذا ليس بالقليل" (٢).

اگلی صبح ملک اپنی بیٹھک میں زلیخاں کے ماں باپ کو بیٹھے، اپنا انتظار کرتے دیکھ کر حیران، کچھ خفا اور کچھ خفیف سے نظر آئے .....

.....ملک صاحب جی ہم آپ کی جوتیوں کی خاک، آپ کے کمی کمین، آپ کے در پہ نہ آئیں گے تو کہاں جائیں گے جی؟" زلیخاں کے باپو نےسر جھکا کر جواب دیا۔

"آپ کی زلیخاں آپ کے لیے بہت روتی ہے جی۔ میری معصوم دھی بڑی دکھی ہے۔" زلیخاں کی ماں نے بھس میں چنگاری پھینکی۔ زلیخاں کی خوبصورت یاد کا تیر ہوا میں لہراتا ہوا آیا اور ملک صاحب کے کلیجے میں پیوست ہو گیا.....

..... ایسا نہ کہیں چھوٹے ملک جی۔ وہ پاک صاف ہے جی۔ ملک صاحب آپ خود ڈاکٹرنی سے پوچھ لیں جی۔ کچھ بھی نہیں تھا اس کو ہم نے پتہ کروالیا ہے جی سارا ۔"

(١)..... ڈاکٹرنی سے اندر تفصیل سے اس کے لیے بات چیت بھی کر رہی تھی – وہ تو سب گھروالوں، ملک صاحب کے بچوں سے بہت اچھی طرح پیش اتی ہی تھی مگر اب تو وہ لوگ بھی اس سے بہت اچھا سلوک کرنے لگے تھے.....

(٢)".... استغفر اللہ کریں جی ملک صاحب – اللہ کا حکم ہے جی۔ کیوں اللہ کے غیض وغضب کو آواز دیتے

وفي نفس القصة شخصية الطبيبة التي باعت ضميرها وضحت بشرف مهنتها ،وأجرت عملية لزليخان – دون علمها – تحرمها من الإنجاب أيضا من أجل المال:

"....ستتحقق أمنيتك، فالله قدير يا سيدتي" قالت الطبيبة وهي تشير بالسماح لزوجة الابن الأكبر لإعادتها إلي المنزل فأمسكت بيد المريضة، أما الطبيبة فقد عادت إلي حجرتها، لأنها كانت متعبة، وتركت جسدها بهدوء لكي يستريح. ثم مرّ بخاطرها أمر ففتحت الدرج المخفي بعد أن أدارت المفتاح في القفل، كم كان في الدرج من رونق وبهجة، فكان هناك ظرف ملأ الغرفة كلها بالنور، فأمسكت هذا الظرف بيدها وأغمضت عينيها، ثم بدأت تمسح علي الظرف وكأنه جسد حبيبها. وبدأت تغمض عينيها بسرور وفرح." (١)

هنا لم تلزم الكاتبة نفسها بتقديم كل شاردة وواردة عن أنماط شخصياتها، بل تركتها تكشف عن حقيقتها وعن الخلل الذي يعتريها من خلال الأحداث، حتي لا تتحكم قسريا فيها أو تفرض عليها أكثر مما يتطلبه السياق القصصي للتطور الشخصية ومن ثم تركت مساحة من الحرية للقارئ لكي يتفاعل معها ويحكم عليها.

وهذه الأنماط – كما لاحظنا – هي أنماط ثانوية في تلك القصص، استخدمتها الكاتبة حتي تقوّي الصورة العامة لمواقف شخصياتها الرئيسية، وتضيء جوانب خفية لها، كما أنها ساعدت القارئ علي الاطلاع علي أحداث قد تكون مخفية عن شخصيات القصة الأخرى، مثل والدي زليخان اللذين استخدمتهما الكاتبة كوسيلة

ہیں – پہلے ہی اللہ نے اب کو ازمائش میں ڈالا ہوا ہے۔ تو بہ کر لیں جی۔ اللہ ہم سب کی خطائیں معاف کرے" مولوی صاحب نے انہیں صراط مستقیم پر چلنے کی ہدایت کی۔ طے یہ ہوا کہ مولوی صاحب نکاح کے بعد بغیر رخصتی کے زلیخاں ملکانی کو طلاق دے دیں گے اور پھر ایک لاکھ روپے نذرانہ کے حقدار ٹھہریں گے..... بیوی بچے خوش تھے کہ گھر کے سربراہ نے بالآخر گھر والوں کے لیے کچھ تو اچھا کیا۔ کم از کم کچھ عرصے کے لیے تو وہ اچھا کھا، پہن سکتے تھے، یہ بھی کم نہ تھا۔

(١) آپ کے من کی مراد بر آئے گی – اللہ بڑا کار ساز ہے ملکانی جی" ڈاکٹرانی نے ٹوٹتی ہوئی مریضہ کو

بڑی بہو کے ساتھ رخصت کرتے ہوئے سنبھل کر چلنے کی ہدایت کی اور خود اندر اپنے کمرے میں چلی آئی۔ بہت تھک گئی تھی وہ۔ اس نے کرسی پہ بیٹھ کر اپنا جسم ڈھیلا چھوڑ دیا، پھر کچھ خیال آنے پر جابی لگا کر میز میں لگا ایک خفیہ دراز کھولا۔ دراز میں کتنی رونقیں لگی ہوئی تھیں۔ایک پھولا ہوا لفافہ اجلی اجلی روشنیاں بکھیر رہا تھا۔ انہوں نے لفافے کو ہاتھ میں تھام لیا اور آنکھیں بند کر کے ہولے ہولے اسے کسی محبوب کے بدن کی طرح چھو چھو کر محسوس کرنا شروع کر دیا – فرحت وانبساط سے ان کی آنکھیں بند ہونے لگیں۔

لتوصيل معلومة عدم حمل زليخان إليه وذلك لتبرير كيفية معرفة الملك بهذا الحدث. كذلك الطبيبة التي علمنا من خلالها ما حاق بزليخان دون أن تعلم زليخان الحقيقة حتي النهاية.

ويمكن تمثيل دور هذه الشخصيات الثانوية من خلال الرسم البياني التالي:

نلاحظ هنا أن الكاتبة – بوصفها امرأة – اتخذت من شخصياتها وسيلة لعرض مشاكل بنات جنسها، فجعلت من المرأة الشخصية الرئيسية التي تدور في فلكها أحداث مجموعتها القصصية عارضة لمشاكلها الاجتماعية والأسرية. لقد حاولت الكاتبة خلق نموذجها النسوي في مجموعتها القصصية من زوجة وأم وشابة....إلخ، وعلي هذا يمكن القول إن صورة المرأة في قصصها هي صور غنية ومتنوعة.

المبحث الثاني

بنية الزمن والفضاء المكاني

أولا: الزمن:

علي الرغم من أن دراسة عنصر (الزمن) في الأدب قد بدأت في العشرينيات من القرن العشرين، مع الشكليين الروس ،إلا أنها لم تدرس بشكل يكشف عن دور هذا العنصر في تشكيل العمل الأدبي، وعن تفاعله مع باقي العناصر التي يقوم عليها العمل الأدبي إلا في الستينيات من القرن نفسه مع المنهج البنيوي في النقد الأدبي، حيث ظهرت محاولات جادة لتحليل الزمن في الرواية من أهمها: دراسة رولان بارت للسرد الروائي في (تحليله البنيوي للسرد) عام ١٩٦٦ التي استلهم فيها منهج (بروب) الذي دعا فيه إلي تجذير الحكاية في الزمن، وربط بارت بين العنصر الزمني والعنصر السببي، وأكد أن المنطق السردي هو الذي يوضح الزمن السردي، وأن الزمنية ليست سوي قسم بنيوي في الخطاب ،حيث لا يوجد الزمن إلا في شكل نسق أو نظام، وأن الزمن السردي هو زمن دلالي/ وظيفي، بينما الزمن الحقيقي هو وهم مرجعي واقعي فحسب.

كما ميز (تودوروف) في (مقولات السرد) عام ١٩٦٦ بين زمن القصة وزمن الخطاب، ورأي أن (زمن القصة) متعدد الأبعاد، بينما (زمن الخطاب) خطّي. كما ميز بين (زمن الكتابة) و(زمن القراءة): فزمن الكتابة يصبح عنصراً أدبياً بمجرد دخوله القصة، أو حين يتحدث الراوي. أما زمن القراءة فليس كذلك إلا حين يكون الكاتب قاصاً. وإذا لم يحظ زمن القراءة بالاهتمام فذلك لأنه يفترض تماهي الراوي بالمتلقي، مع أن القراءة هي التي تعيد ترتيب زمن القصة غير المرتب بعملية تدعي (زمن النصّ) الذي يحتوي علي زمن الروائي وزمن المتلقي معاً [١].

يمكن تحديد أنساق الزمن في القصص التي بين أيدينا في أنماط ثلاثة، مع ملاحظة أن بعض القصص تضمنت أكثر من نسق:

١- النسق الزمني الصاعد: وهو الزمن الذي تتتابع فيه الأحداث كما تتتابع الجمل علي الورق، ويكثر في القصص الكلاسيكي الذي يبدأ بوضع البطل في إطار معين، ثم يأخذ بالحديث عنه منذ نشأته، فصباه، فزواجه... وهكذا كان جريان الزمن في قصة "الأشعة السوداء" حيث يجري تتابع الأحداث بشكل متطرد طوال أحداث القصة في نسق تصاعدي حتي نصل إلي النهاية.

(١) محمد عزام – شعرية الخطاب السردي (دراسة) – مرجع سابق – ص: ١٠٢، ١٠٣.

وحدث الأمر نفسه في قصة " كانت ملكة" حيث عرضت القصة وتيرة حياة أم في غيبة أبنائها وهي تحارب الزمن من أجل أن يمر حتي تحين لحظة اللقاء في العالم العنكبوتي للشبكة الدولية.

وكذلك الحال في قصة " روزي" إن تتابع الزمن في وتيرة تصاعدية استغرقت أكثر من عام، وقد عبّرت الكاتبة عن مرور الزمن بكلمات قليلة:

" في فصل الصيف هذا...."

".... إلا أن زوجها "جيسي" لم يعش إلا ستة أشهر فقط...."

".... وقضيا معًا أفضل أيام حياتهما...."

ولم يختلف الأمر كثيرا في قصة " الظلام" حيث تواترت الأحداث في ما يقرب من عام أو أكثر، وإن كنا نشعر بالتتابع الزمني من خلال مرور الأحداث، وليس من خلال كلمات مباشرة من الكاتبة مثل: أنه لابد أن تكون زليخان قد قضت شهور عدتها بعد طلاقها من الملك، وثلاثة أخر بعد أن طلقها شيخ المسجد الذي تزوجها كمحلل أي أننا نتحدث عما لا يقل عن ستة أشهر في هذا الجزء فقط دون التطرق للزمن الذي استغرقه الزواج نفسه ومن قبل ذلك مفاوضات الملك مع أبنائه لإتمام الزواج وغيرها من أحداث.

٢- النسق الزمني المتقطع: حيث تتقطع فيه الأزمنة في سيرها الهابط من الحاضر إلي الماضي، أو الصاعد من الحاضر إلي المستقبل، فيبدأ الراوي باستعمال الزمن الهابط، ثم لا يلبث أن يقطع الزمن الآنف الذكر، ليبدأ قصة جديدة. والقصة التي تمثل هذا النمط بكل ما فيه هي قصة "كأس السم" فقد أخذت الكاتبة تتلاعب بالزمن من الحاضر، وتنقلنا فجأة إلي الماضي دون سابق إنذار وقد جعل ذلك القارئ وكأنه في أرجوحة تتجه به تارة للأمام وتارة للخلف، وهو لا يدري أنها تحدثه عن نفس الأشخاص ما بين الماضي والحاضر، وتستمر هذه الحيرة حتي قبيل نهاية أحداث القصة:

".... فكان في إحدى الصور الأبيض والأسود فتاة سيرك مستلقية في الخيمة تصرخ، وولد في ريعان شبابه، وكان العنوان المكتوب: (سيرك راجن بور ١٩٧٠م)...." (١)

٣- النسق الزمني الهابط: وهو النسق الذي يعود فيه الراوي إلي ذكرياته في الماضي: فتتذكر مونا في قصة " الأشعة السوداء" الخادمة امريزه وتعود إليها ذكرياتهما معا:

".....احتار عقل مونا، كأن الزمن قد عاد إلي الوراء، وكأن الطفلة الجميلة أمريزه البالغة من العمر اثني عشرة أو ثلاث عشرة عاما تجسدت أمام عينيها...." (١)

---

(١) بلیک اینڈ وائٹ اخبار سے تراشی گئی تصویر میں ایک بچی سرکس کے شامیانے میں لیٹی چیخیں مار رہی تھی اور ایک نو عمر لڑکا اس کے جسم سے شیشے ہٹا رہا تھا۔ ٹائٹل پر لکھا تھا" راجن پور سرکس ١٩٧٠ء "

وحدث الشيء نفسه مع الأم في قصة "كانت ملكه" حيث تتذكر أولادها وحياتهم سويا ،حتي رحيل الابنة الصغرى:

"..... بعد ذهابه بعدة سنوات التحقت الأميرة الكبيرة بإحدى الجامعات، وسافرت إليها. في ليلة الرحلة أخذت في الضحك والحديث مع أمها وأختها الصغيرة، وكانت تتجه نحو الحمام علي فترات وجيزة وتتقيأ. وبعد عدة سنوات من اجتماع الملكة والأميرة الصغيرة بدأت بينهما الصداقة.... كانت الحياة تمضي في سرور حتي التحقت الصغيرة هي الأخرى بجامعة في مكان بعيد، وسافرت إلي إحدى المدن المغطاة بالجليد...." (٢)

وإذا أردنا أن نوضح بنية الزمن من خلال ما ذكرناه سابقا فيمكننا تمثيلها من خلال الرسم البياني التالي:

الماضي ← الحاضر ← المستقبل

وهذا النسق الصاعد في الزمن قد غلب علي قصص الكاتبة، حيث كانت تسير في أحداثها من الأقدم إلي الأحدث ولم تتخلَ عن هذه البنية الزمنية الصاعدة سوي في قصة واحدة – كما أسلفنا – وهي قصة "كأس السم" والتي يمكن تمثيلها من خلال الرسم التالي:

حاضر ↔ ماض

حيث وجدنا الزمن في هذه القصة يتأرجح بنا بين الحاضر والماضي، متجها نحو الحاضر في نهاية القصة. وهكذا نري أن بنية الزمن الصاعد هي البنية الزمنية السائدة عند الكاتبة، حتي وإن تخللتها بني أو أنساق أخري.

أما إذا انتقلنا إلي ما يمكن تسميته بالإيقاع الزمني فسنجد أن النقاد قد ذهبوا إلي أن الحركات السردية أربع، وهي:

الوقفة (pause): زمن القص... >ديمومة الحكاية.

المشهد (scene): زمن القص = ديمومة الحكاية.

الإجمال (Summary): زمن القص < ديمومة الحكاية.

---

(١) مونا کے ذہن میں روشنیوں کے جھپاکے سے ہونے لگے ۔وقت یکدم بہت پیچھے چلا گیا ۔خوبصورت سی گوری چٹی بارہ تیرہ سالہ امریزہ اس کی آنکھوں کے سامنے آ گئی.....

(٢) اس کے جانے کے چند سالوں بعد بڑی شہزادی کو ایک یونیورسٹی میں داخلہ مل گیا اور اس نے بھی اپنا رخت سفر باندھ لیا – فلائٹ کی رات وہ ہنس ہنس کر ماں اور چھوٹی سے باتیں کرتی اور تھوڑی تھوڑی دیر بعد غسل خانے جا کر قے کرتی رہی۔ پھر ننھی شہزادی اور ملکہ نے کئی سال اکٹھے گزار دیئے۔ دونوں نے سہیلیاں بن کر رہنا شروع کر دیا۔ ...زندگی مزے سے گزر رہی تھی کہ ایک دن چھوٹی کا بھی دور دیس کی یونیورسٹی میں داخلہ ہو گیا اور وہ برف ڈھکے ایک شہر کے سفر کو روانہ ہو گئی۔

الحذف (ellipse): زمن القص .... < ديمومة الحكاية. [1]

أ: الوقفة:

(الوقفة) (pause) نقيض الحذف. وتظهر في التوقف في مسار السرد، حيث يلجأ الراوي إلي (الوصف) الذي يقتضي انقطاع السيرورة الزمنية وتعطيل حركتها. فيظل زمن القصة يراوح في مكانه بانتظار فراغ الوصف من مهمته، حيث ينقطع سير الأحداث ويتوقف الراوي ليصف شيئاً أو مكاناً أو شخصاً. وليست هذه الوقفات الوصفية زائدة، بل هي أهداف سردية، يضيء السرد فيها الحدث القادم. وتتجّلي فيها أسلوبية الروائي [2].

وقد استخدمت الكاتبة هذا النمط الإيقاعي الزمني في جميع القصص التي بين أيدينا ،مثال وصفها لثمينة في قصة "كأس السم":

"....يلوح من ملابس ثمينة، والخاتم الماسي الذي تضعه في إصبعها، والحذاء المستورد الجميل الذي تنتعله أنها تتقاضي أجرًا جيدًا من عملها في صالون التجميل...." [3]

خروج ثمينة مع أسد وصديقه لمناقشة أحوال النزل ← وصف ثمينة ← سؤال الصديق عن سبب مكوثها في النزل طالما تراه مكانا به العديد من الأشياء التي تعجبها.

فعل (الخروج) ← ثبات عند الوصف ← فعل (السؤال)

هنا جعل الوصف من حالة ثمينة المادية ركيزة لمحاولة معرفة سبب بقائها في النزل رغم ثرائها الواضح من خلال ملابسها، وحليها.

وقدم لنا الوصف أيضًا شقة العجوز جيسي في قصة "روزي في روزديل" ومشاعر روزي بامتلاكها:

" شعرت روزي بقوة كبيرة الآن، لأنها أصبحت مالكة الشقة، وكانت ترتب الأثاث القديم الموجود في المنزل هنا وهناك، وتفكر متسائلة: كيف كانت تعيش السيدة السابقة في هذا المنزل؟ وكيف كان جيسي يعيش معها؟ وتنظر إلي الصور والساعات المعلقة علي الحائط، وتنظر إلي صورة قديمة لجد جيسي بعد الهجرة لأمريكا عمرها مائة وخمسون عاما. لا أعرف ما الذي يفكر فيه السيد جولستون؟ كلما وقع بصرها علي صورة الرجل الذي يرتدي الجلباب والقبعة ذات الطراز التركي القديم، ويظهر عليه الوقار والطيبة ،فرؤية هذا الرجل الجميل تجعلها تتذكر جدها الذي تتلمذت عنده، وتعلمت علي يده: التحيات لله، واللهم صلِ علي محمد. في بعض الأحيان

([1])عبد الوهاب الرقيق – في السرد، دراسات تطبيقية – الناشر: دار محمد علي الحامي – تونس – الطبعة الأولي – ١٩٩٨م – ص: ٤٨.

([2])محمد عزام – شعرية الخطاب السردي (دراسة) – مرجع سابق – ص: ١١٠.

([3]) ثمینہ کے کپڑوں، انگلیوں میں پہنی ہوئی ہیرے کی انگوٹھیوں اور خوبصورت امپورٹڈ جوتی کو دیکھ کر بخوبی اندازہ لگایا جا سکتا تھا کہ وہ اپنے پارلر کی جانب سے اچھا خاصا کمالیتی ہے۔

تريد أن تسأل الصورة:" أيها الجد ،تركت بلدك منذ مائة وخمسين عاما فكيف، ولماذا أتيت إلي هذا البلد؟ ما الذي حدث لك؟ أكنت تفكر أن صورك بعد هذه السنين الطويلة ستكون وحيدة في إحدى شقق برانكس في نيويورك، وأنها ملك امرأة غريبة من دولة أخري؟ هل كنت علي علم أن صورتك ستكون وحيدة في يوم ما...." (١)

زواج روزي من العجوز جيسي ← وصف الشقة ← الذهاب للمحكمة ليسجل جيسي الشقة باسمها.

فعل (الزواج) ← ثبات عند الوصف ← فعل (الذهاب إلي المحكمة)

هنا قدم لنا الوصف مقارنة خفية بين الشقة التي كانت تسكنها روزي في البدروم مع زوجها الشيخ طفيل وبين شقة جيسي، كذلك قدم لنا إحساس روزي الكبير بالامتلاك الذي سيطر عليها حتي جعلت زوجها يسجل الشقة باسمها.

ومن خلال الأمثلة السابقة يمكن أن نقول إن الوصف يمكن تمثيله علي النحو التالي:

زمن ← وقفة وصفية ← استكمال الزمن = القصة

يتضح مما سبق أن الوصف يخدم الحدث ويكمل القصة أمام القارئ دون أن يعترض زمنها أو يأثر في تسلسل الأحداث، وكأن الكاتب يمسك بجهاز تحكم عن بعد يوقف به المشهد أمام قارئه ليسّر إليه بمعلومة تهمه ثم يعود مرة أخري ليضغط علي زر مواصلة العرض.

(١) روزی ایک خوبصورت سے اپارٹمنٹ کی مالکہ ہونے پر اب بہت تواتا محسوس کرنے لگی تھی۔ برسوں پرانے فرنیچر کو ادھر سے ادھر سیٹ کر کے دیکھتی رہتی تو سوچتی بچھلی خاتون خانہ اس گھر میں نہ جانے کس طرح رہتی ہوگی کیا کرتی ہوگی؟ کیسے رہتے ہوں گے جیسی اور وہ؟ گھنٹوں دیوار پہ لگی جیسی کے دادا کی رومانیہ سے امریکہ ہجرت کے بعد کی ڈیڑھ سو سال پرانی تصویر دیکھتی تو سوچتی، مسٹر گولڈسٹین نہ جانے میرے بارے میں کیا سوچ رہے ہوں گے۔ قدیم ترکی رومی طرز کا چوغہ اور ٹوپی پہنے باوقار دکھتے، سنجیدہ سے خوبصورت شخص کو دیکھ کر روزی کو اپنے نانا جی یاد آ جاتے جن کے گھنٹے سے لگ کر اس نے بچپن میں درود شریف اور التحیات یاد کی تھی۔ اس کا جی چاہتا اس تصویر سے سوال کرے "دادا جی آپ ڈیڑھ سو سال پہلے اپنا ملک چھوڑ کر اس ملک کیسے اور کیوں آئے تھے؟ آپ کے ساتھ کیا کیا ہوا تھا؟ کیا آپ نے کبھی سوچا تھا کہ آپ کی یہ تصویر اتنے برسوں بعد برانکس نیویارک کے ایک اپارٹمنٹ میں ٹنگی ہوئی اور ایک دور دراز کے ملک کی اجنبی عورت کی تحویل میں ہوگی۔ کیا آپ جانتے تھے کہ آپ کی تصویر ایک دن اکیلی رہ جائے گی۔"

ب:المشهد:

المشهد (Scene) فهو محور الأحداث، ويخصّ الحوار حيث يغيب الراوي، ويتقدم الكلام كحوار بين الشخصيات. كما يمكن أن تكون للمشهد قيمة افتتاحية عندما يشير إلي دخول شخصية إلي مكان جديد، أو أن يأتي في نهاية فصل ليوقف مجري السرد فتكون له قيمة اختتامية [1] .

وأمثلته كثيرة في القصص التي بين أيدينا، مثل الحوار الذي دار بين مونا ووالدتها في قصة "الأشعة السوداء" حول الخادمة القديمة التي كانت تعمل في المنزل حتي ينتهي الحوار بتكشف السر الحقيقي الكامن خلف تصرفات السيدة شيرازي والذي أضاف لهذا الحوار قيمة اختتامية إلي جانب الحدثية.

وقد اعتمدت الكاتبة أيضًا علي المشهد باعتباره حركة سردية تسهم في البناء السردي العام للقصة في قصة "كأس السم" من خلال الحوارات التي دارت بين ثمينة وأسد، ومنا وبلوري.

ولم تستخدم هذه التقنية كثيرا في قصة " كانت ملكة". أما في قصة "روزي في روزديل" فقد لعب الحوار دورا مهما في بنية السرد الحدثي مثل الحوار الذي دار بين روزي وزوجها، أو بينها وبين زوجيها اليهوديين. أما حوارها مع أخيها إقبال فقد اكتسب أهميته ليس فقط لدوره في تسيير الأحداث ولكن أيضا لأنه شكل نقطة الختام في نهاية القصة.

كذلك الحوارات التي بنيت عليها في قصة "الظلام" سواء بين الملك وأبنائه، أو زوجته، أو حماه وحماته. أو بين زليخان والطبيبة وغيرها من الحوارات التي دارت في هذه القصة.

ومثال علي ذلك ما ورد في قصة روزي في روزديل:

(1)محمد عزام – شعرية الخطاب السردي (دراسة) – مرجع سابق – ص: ١١١.

مشهد	مشهد جديد	القصة
"عزيزتي رضية، أنا أخطط لمستقبلك أنت والأولاد".... عزيزي جيسي أنا أود أن لا أفارقك للحظة لكن زوجي الظالم يمنعني، وهو يغار منك، فقل لي ماذا أفعل؟" قالت لجيسي. "اليهودي يملك أموالا طائلة، ولو ذهب هذا الكرم إلي أسرة محتاجة في بلد غريب فما الضرر؟" رنت كلمات زوج روزي في أذنها [٢].	...." لقد نزلت نازلة؛ فكل المصلين والمجتمع الباكستاني يهزأ مني، في النهاية نحن أيضا لنا كرامتنا وعزتنا في المدينة. أنت لم تراع أحدا وفكرت في نفسك فقط." "سبحان الله يا أخي! قضيت مع الشيخ طفيل العاطل أياما من الفقر والقحط. عندئذ لم تفكر في يوما، والآن عندما تحسنت ظروفي وذلك بجهدي فقط جئتم إلي بموضوع كرامتكم وعزتكم وغيرتكم! إذا كنت قلقا لهذا الحد فلم لم تخصص لي ولمستقبل أولادي نفقة شهرية، فأنت تكسب ملايين الدولارات يا أخي، فهل منحتني مليما واحدا غير النصائح والموعظة؟! [١].	تتابع الأحداث حتي النهاية المحتومة، وهي تحول الزواج من أجل المال إلي هدف لروزي دون اعتبار لدين أو أخلاق.

(١) رضیہ جانی میں اپنے، تمہارے اور بچوں کے مستقبل کے لیے کچھ پلاننگ کرنا چاہ رہا ہوں"....

" جیسی ڈیئر میں جانتی ہوں ہردم تمہارے پاس رہوں مگر میرا ظالم شوہر مجھے روکتا ہے اور تم سے جیلس ہوتا رہتا ہے بتاؤ میں کیا کروں؟ اس نے جیسی سے کہا.
"یہودی کے پاس پیسہ بہت ہے ۔ اس پیسے سے اگر ایک غریب ملک کی مستحق فیملی بھی فیض یاب ہو جائے تو کیا برا ہے!" روزی کے کانوں میں اس کے شوہر کے الفاظ گونجنے لگے۔

(٢) قیامت ہی تو ہے ۔ سارے مسجد کے برادرز اور پاکستانی کمیونٹی والے مجھ پر ہنستے ہیں آخر ہماری بھی کوئی عزت ہے اس شہر میں ۔ تجھے تو کسی کا خیال ہی نہیں ہے ۔ بس اپنے بارے میں ہی سوچتی رہتی ہے تو ۔"
' واو بھائی جان واو – شیخ طفیل جیسے نکمے، نکھٹو کے ساتھ تنگ دستی کے دن گزار رہی تھی تب تو آپ کو مجھ سے میری زندگی سے دلچسپی نہیں تھی، اب جیسے ہی میرے حالات بہتر ہوئے ہیں' جو میں تو آپ لوگ آگئے ہیں اپنی غیرتیں اور عزتیں لے کر۔ اتنا ہی میرا خیال تھا تو ماہوار خرچ باندھ دیتے ۔ میرے بچوں کے مستقبل کے لیے کچھ سوچتے، آپ بھی لاکھوں ڈالر کماتے ہیں بھائی جان، کیا سوائے نصیحتوں اور تلقین کے مجھے آپ نے کبھی کچھ دیا؟"

وهكذا نري أن الحوار قد أسهم في تسيير الأحداث في القصص سابقة الذكر، ومن ثم في بنية السرد القصصي لدي الكاتبة، ويمكن توضيح عمل الحوار كما أوضحنا علي النحو التالي:

مشهد (١) + مشهد (٢) = القصة

ج- الإجمال:

الإجمال (Summary) (ويطلَق عليه: التلخيص، أو الإيجاز، أو الخلاصة)، ويتجلى دوره الأبرز في أن المؤلف يمر علي فترات زمنية من عمر عمله الأدبي بشيء من التسريع، لأنه يري أنها غير جديرة بالاهتمام، والإسهاب، فنجول ببصرنا بين الماضي والمستقبل في عجالة. فالوقائع التي يفترض أنها جرت في أشهر أو سنوات تختزل في أسطر أو صفحات، دون التعرض للتفاصيل. فالإجمال قريب من الحذف. غير أن الحذف يجعل زمن السرد أصغر من زمن الوقائع، في حين أن الإجمال (أو الإيجاز) يجعل زمن السرد أقصر من زمن الوقائع، فالراوي يقصّ في بضعة أسطر ما مدّته أشهر أو سنوات دون أن يفصّل. بينما يلغي (الحذف) سنوات أو أشهر من عمر الأحداث، فيقول: "مرّت عشر سنوات" مثلا. في حين لا يلغي الإجمال، ولا يحذف، وإنما يلخص ويوجز، فنجمع في سطر واحد ما مدته سنوات طوال [١].

فإذا نظرنا إلي قصة "الأشعة السوداء" علي سبيل المثال فسنجد أن الكاتبة قد أجملت قصة اغتصاب شريفان "شيري" في عبارتين:

"....هبّت الجدة مذعورة من ثباتها العميق، واستغرقت بعض الوقت في نهوضها، ولم تفهم للوهلة الأولي ما الذي حدث حولها، وكانت الطفلة نائمة فوق السرير بدلا من الأرض وشخص ما فوقها، ويخرج من حلق شريفان صوت وكأن شخص يذبحها بالسكين" [٢].

كذلك استخدمت بنفس الطريقة عندما أرادت أن تخبرنا بعمل ثمينة الحقيقي في قصة "كأس السم":

"....لكن يا أسد الدنيا لم تتغير بالنسبة لي. أنا الآن أنام علي الفرش الوثيرة، وكل يوم ثعبان يلدغني" [٣]

---

(١)عبد الوهاب الرقيق – في السرد، دراسات تطبيقية – مرجع سابق – من ص:٥٥ إلي ص: ٥٨.

(٢) دادی کو گہری نیند سے جگا کر اٹھنے میں کچھ وقت لگا۔ اسے ایک لمحے کے لیے تو سمجھ میں نہیں آیا کہ ہوا کیا ہے۔ ننھی پوتی زمین کے بجائے بستر پر پڑی تھی اور اس کے اوپر ایک ہیولہ جھکا ہوا تھا۔ شریفاں کے گلے سے ایسی آوازیں آ رہی تھیں جیسے کوئی اس کے گلے پر چھری پھیر رہا ہو۔ دادی نے اپنی اندھی آنکھوں کو کوستے ہوئے ادھر ادھر ہاتھ مارنے شروع کر دئیے.....

(٣) .... مگر میری دنیا نہیں بدل سکی اسد – میں اب بھی ہر رات سیتوں کی سیج پر لیٹتی ہوں اورسانپ مجھے ڈسنے آتا ہے

وعندما قدمت لنا رضية " روزي" في قصة "روزي في روزديل" لم تخبرنا إلا بالنذر اليسير للغاية عن كيف استطاعت الالتحاق بالعمل في أمريكا ،وكيف انتقلت من باكستان:

".... السيدة رضية التي كانت في "رحمان بوره اتشره"، كيف أصبحت روزي في "روزديل برانكس نيويورك". لا يعرفها أحد، كل ما يعرفونه عنها أنها ذات خلق رفيع، وطيبة وتلاقي الجميع بكل احترام...." (١)

ومن وظائف الإجمال أيضًا تقديم شخصية جديدة، أو عرض شخصيات ثانوية، أو تقديم عام للمشاهد. ومن أمثلة ذلك في القصص التي بين أيدينا:

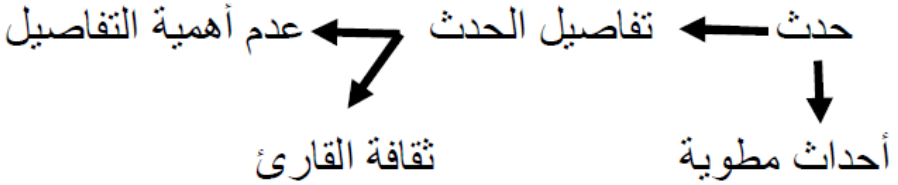
".... كانت الأم تعطي تعليماتها لخادم البيت القديم رمضان بشأن الطعام ،والتنظيف، وشراء الاحتياجات الضرورية وتذهب إلي العمل، وكان بابا مؤهلا تماما لإدارة شؤون المنزل علي أكمل وجه...." (٢)

فهنا قدمت لنا الكاتبة شخصية خادم المنزل القديم، ونستطيع أن نقول إن هذه الأمور تتعلق بقيامه بالأعمال المنزلية، وما تريده السيدة شيرازي، هنا رأينا أن إجمال بعض التفاصيل جاء لأنها غير ضرورية ؛ إذ لا تؤثر علي سير الأحداث، وهكذا فإن طيها(أو إجمالها) جاء لكي لا يثْقَل كاهل القصة بتفاصيل غير ضرورية. وهذا هو السبب نفسه في الإجمال في الأمثلة التالية:

".... ناقش مع ثمينة كل أمور النزل بالتفصيل...." (٣)

".... انشغلت لفترة في تلقي رسائل الحمام من هنا وهناك...." (٤)

نلاحظ هنا كيف أن الإجمال سَي ر الحدث أمام القارئ بصورة سريعة حتي لا يشعر بالملل من ناحية، ومن ناحية أخري ليعمل ثقافته في سد هذه الفراغات الزمنية، علي ما يلي:



(١) رحمان پوره اچهره کی رضیہ بیگم، روزڈیل برانکس نیویارک کی روزی کیسے بنی کسی کو اس کی خبر تھی نہ پروا۔ انہیں تو بس یہ پتہ تھا کہ روزی کتنی میٹھی طبیعت والی تھی اور کتنے اخلاق سے پیش آتی تھی۔

(٢) مما گھر کے پرانے ملازم رمضان بابا کو کھانا، صفائی، سودا سلف کے بارے میں ضروری ہدایات دیتیں اور چلی جاتیں ۔بابا گھر کے انتظام کو اپنی مرضی اور قابلیت سے احسن طور پر چلانے کے اہل تھے۔

(٣) ثمینہ کے ساتھ اس نے ہاسٹل کے مسائل پہ تفصیلاً بات چیت کی۔

(٤) کچھ دیر کبوتر ادھر سے ادھر کی پیغام رسانی میں مصروف رہے ....

وقد تجلّت الخلاصة (أو الإيجاز) في كثير من القصص إذ لم تذكر الكاتبة كثيرًا من التفاصيل عن الشخصيات إلا فيما ندر، فلم تهتم الكاتبة بالوصف الخارجي إلا عندما يصبح ضرورة. كذلك لم تذكر أسماء بعض الشخصيات بشكل مفصّل بل أجملتها في كلمة مثل: أبناؤها ،أبناؤه....

د- **الحذف:**

وهو مفهوم عريق في البلاغة؛ لأنه إحدى وسائل تكثيف الخطاب الأدبي شعرا ونثرا ،وكذلك في النحو التقعيدي، لأنه يسمح بتجنب تكرار البديهي من المعطيات في الكلام الشفوي، فضلا علي أنه علامة علي مظهر سلوكي في شخصية المتكلم. فالحذف "فراغ"، و"بياض"، و"ثغرة" و"نقيصة"، و"حكاية غير محكية". ويعَرَّ ف الحذف في النحو والبلاغة بأنه " إلغاء لكلمة ضرورية لتحقق الفهم الكامل ولكن معناها يبقي مقدرا". أما في النقد الروائي فإن الحذف نسخ جزء من القصة يشير الراوي إلي سقوطه أو ينتبه القارئ إلي إقصائه دون تدخل الراوي. (١)

إن الترقيم الزمني للحلقات التخييلية المحذوفة ليس وليد طبع قصصي اعتباطي، وإنما هو نتاج البنية السردية الكلية. ومثاله في القصص التي بين أيدينا: " وبعد عدة أسابيع ..... منذ يوم أو يومين.... وفي غضون الأيام التالية.... بعد ثمانية أيام أو عشرة" (•)

" وبعد عدة ساعات" (•)

" بعد ذهابه بعدة سنوات" (•)

" في فصل الصيف هذا.... منذ سنوات.... ذات مساء .... ذات يوم.... إلا ستة أشهر فقط" (•)

" لم يمر شهران.... منذ ذلك اليوم" (•)

إلا أن الحذف لا يقتصر علي الترقيم الزمني فقط، بل هناك أيضا الحذف الضمني الذي لا يصرح به، وإنما يستدل عليه القارئ من خلال ثغرة في التسلسل الزمني. ولم تستخدم الكاتبة هذه التقنية سوي في قصة واحدة هي

---

(١)عبد الوهاب الرقيق – في السرد، دراسات تطبيقية – مرجع سابق – ص: ٤٩، ٥٠.

(•)الأشعة السوداء.

(•) كأس السم

(•) كانت ملكة

(•) روزي في روزديل

(•) الظلام

قصة "كأس السم" حيث تنقطع الأحداث بعد حادثة السيرك التي حاول فيها منّا إنقاذ بلو، فلا نعرف ما الذي حدث حتي يري أسد "منّا" قصاصة الجريدة في حجرة ثمينة "بلو".

ثانيا: الفضاء المكاني:

إذا كان السرد يطلق القصة في الزمان، فإن الوصف يوقفها في المكان، و(الفضاء المكاني)، مثل المكوّنات الأخرى للسرد، لا يوجد إلا من خلال اللغة، فهو فضاء لفظي يختلف عن الأماكن التي ندركها بالبصر أو بالسمع كما في المسرح أو السينما، وتشكّله من الكلمات يجعله يتضمن كل المشاعر والتصوّرات المكانية التي تستطيع اللغة التعبير عنها.

ولما كانت الألفاظ قاصرة عن تشييد فضائها الخاص بسبب طابعها المحدود والناقص بالضرورة، فإن ذلك يدعو الراوي إلي تقوية سرده بوضع طائفة من الإشارات وعلامات الوقف في الجمل داخل النص المطبوع. وهكذا فنتيجة التقاء فضاء الألفاظ بفضاء الرموز الطباعية ينشأ فضاء جديد هو الفضاء الموضوعي للكتاب. أي فضاء الصفحة والكتاب بمجمله، والذي يعتبر المكان المادي الوحيد الموجود في الرواية، حيث يجري اللقاء بين وعي الكاتب ووعي القارئ. وهكذا أصبح لدينا فضاءان: الفضاء الروائي (وهو المظهر التخييلي أو الحكائي)، والفضاء الطباعي (أو الفضاء النصّي) [1].

(فالفضاء الروائي) يرتبط بزمن القصة، وبالحدث الروائي، وبالشخصيات التخييلية: فالمكان لا يتشكل إلا باختراق الأبطال له، وليس هناك أي مكان محدد مسبقاً، وإنما تتشكل الأمكنة من خلال الأحداث التي يقوم بها الأبطال. وهذا الارتباط بين الفضاء الروائي والحدث هو الذي يعطي الرواية تماسكها. يقول (فيليب هامون) Ph. Hamon عن الوظيفة الأنثربولوجية للمكان: " إن البيئة الموصوفة تؤثر علي الشخصية وتحفزها علي القيام بالأحداث، وتدفع بها إلي الفعل حتي إنه يمكن القول إن وصف البيئة هو وصف مستقبل الشخصية" [2].

إن التأثير متبادل بين الشخصية والمكان الذي تقيم فيه ،كما أن الفضاء الروائي يمكنه أن يكشف لنا عن الحياة اللا شعورية التي تعيشها الشخصية.

ولعل بداية الاهتمام بـ(المكان) يتجلّي في وصفه باعتباره لا يمثل خلفية الأحداث فحسب، بل والإطار الذي يحتويها. فالمكان عنصر فاعل في الشخصية الروائية، يأخذ منها، ويعطيها. ويقوم الوصف علي مبدأي:

---

(١)محمد عزام – تحليل الخطاب الأدبي علي ضوء المناهج النقدية الحداثية (دراسة في نقد النقد)– اتحاد الكتاب العرب – دمشق – سورية – ٢٠٠٣م – ص: ١٩٧.

(٢)المرجع السابق – ص: ١٩٨.

الاستقصاء، والانتقاء. وهما متناقضان. ف (الاستقصاء) يصف كل ما تقع عليه عينا الراوي، ولا يدع تفصيلاً إلا ذكره، بخلاف (الانتقاء) الذي يكتفي ببعض المشاهد الدالة تاركاً للقارئ مجالاً للإيحاء [١].

وإذا نظرنا للبنية المكانية عند كاتبنا فسنجد أنها قد استخدمت التقنية الانتقائية، فلم تقدم لنا وصفا مكانيا متكاملا. بل وصفا مكانيا يخدم فكرتها ،يتضح ذلك من خلال مقارنتها بين ما يمكن تسميته بمنازل الأغنياء، ومنازل الفقراء، وذلك علي النحو الذي يتضح من الجدول التالي:

اسم القصة	منازل الأغنياء	منازل الفقراء
الأشعة السوداء	" في منزلها تجلس هي ووالدتها وأحيانا والدها حول طاولة فخمة حولها اثنا عشر كرسيا، حساء الدجاج والروست والخبز المصنوع في المنزل. ومناديل ورقية بيضاء وصحون لامعة...." [٣].	– تصل إلي غرفتها صامتة وترفع الستار وتبدأ تنظر إلي الخارج حيث تتصاعد من منازل الخدم أصوات وروائح حلوة". –".... وتظل الطفلة شريفان تلعب وتلهو في كل أرجاء الكوخ، وتنتقل من نافذة إلي أخري تنتظر والدتها.... وبعد لحظة استلقت وجلست شريفان بجانبها علي الأرض، وبدأت تأكل الأرز من القدر ...." [٢]
روزي في روزديل	– ".....كان في روزديل عدد من العمائر الفخمة الجميلة، المنسقة المزخرفة أيضا والمخصصة لسكن المسنين. ولكن روزي كانت تعمل موظفة في مبني الإسكان الوحيد "برج الرفاهية".... [٣] –".....كان في منزل جورج أثاث وأشياء	– ".....حيث يعيشون في شقه ذات أثاث متواضع في براتكس. في الحقيقة كانت غرفة في بدروم مظلم ،وقد كانت تكره السكن في هذه الشقة في البدروم المظلم، ولكنها كانت مجبرة علي السكن هناك؛ فهذا هو السكن الذي يقطن فيه بعض الفقراء من أسبانيا،

(١)محمد عزام – شعرية الخطاب السردي (دراسة) – مرجع سابق – ص:٧٢

(٢) اپنے گھر کی بارہ کرسیوں والی بڑی سی شاندار ڈائننگ ٹیبل پہ بیٹھے ہوئے وہ اور مما، اور کبھی کبھار نظر آنے والے پاپا، سوپ چکن روسٹ اور ہوم بیک بریڈ، سفید بے داغ نیپکن اور چمکتے ہوئے چھری کانٹے....

(٣) تبھی شریفاں خود ہی گھر میں ادھر ادھر کھیلتی رہتی اور کھڑکی میں کھڑی ہو کر ماں کا انتظار کرتی.... اور پل بھر کو آنکھیں بند کر کے لیٹ گئی۔ شریفاں پاس ہی بیٹھی زمین پر رکھی دیگچی میں سے چاول کھا رہی تھی...."

اسم القصة	منازل الأغنياء	منازل الفقراء
	جميلة جدا، وديكورات فخمة. لكن هذه المرة نوت روزي أن تعيد ترتيب المنزل وتزينه وفق ذوقها، فقد منحها الله منزلا جميلا، يعد قصرا إذا ما قورنت مع شقتها القديمة التي كانت في البدروم...." (٤)	وبعض السود من المكسيك، وبعض الهنود والباكستانيين. كان بالفعل مبنا قديما قذرًا، ولهذا كانت تشعر وكأنها تعيش في سجن؛ ولهذا تتجه للعمل في روزديل بسعادة...." (١) -"....نعم، لم لا؟! هو أفضل من منزلنا الضيق آلاف المرات" نظرت روزي إلي منزلها المليء بالصراصير، والواقع في البدروم القديم، الله وحده يعلم متي ستنتقل من هذا المكان إلي مكان آخر!" وزفرة زفرة حارة. (٢)
الظلام	".... وكم كان القصر مكانًا جميلاً للعيش فيه: أنا أعيش في هذا البيت الضيق ولكن سأعيش في مكان أوسع: فهناك صالة كبيرة، وغرف وممرات واسعة ومكيفة مما يجعل الجو باردًا. وكم من مرة طلبت الملكة	"....فضل الملك أن يكون الزواج في القصر لأنه في النهاية سيصبح منزل زليخان الجديد، ولم تعد بحاجة إلي ذكريات الفقر في الكوخ، ذلك البيت الضيق...." (٥)

---

(١) .... ایک سستے سے اپارٹمنٹ میں رہتے تھے – یسمنٹ میں واقع یہ تنگ وتاریک، سیلن زدہ اپارٹمنٹ روزی کو بالکل نہ بھاتا تھا مگر کیا کرتی مجبورا رہے جا رہی تھی۔ غریب ہسپانوی ، میکسیکن کالے اور کچھ انڈین پاکستانی لوگوں سے آباد، پرانی سی میلی سی اپارٹمنٹ بلڈنگ روزی کو جیل خانہ محسوس ہوتی تھی، اسی لیے وہ خوشی خوشی روزڈیل میں جاب کرنے چلی جاتی تھی۔

(٢) جارج کے اپارٹمنٹ میں گوکہ کافی اچھی اچھی چیزیں فرنیچر، ڈیکوریشن پیس تھے مگر اب کی بار روزی کا جی تھا کہ وہ اس گھر کو اپنے ہی انداز سے ترتیب دے اور سجائے بنائے....

(٣) .... روز ڈیل میں اولڈ پیپلز کی رہائش کے لیے کئی خوبصورت منظم، پر آسائش بلڈنگیں کھڑی تھیں مگر سٹی فائنور رفاہی بلڈنگ ہی وہ خوش قسمت رہائش گاہ تھی جہاں پر روزی جاب کرتی تھی....

(٤) .. ہاں کیوں نہیں۔ ہماری اس تنگ وتاریک، سیلن زدہ کھڈ سے تو لاکھ درجہ بہتر ہے۔ روزی نے اپنے کاکروچوں بھرے پرانے یسمنٹ اپارٹمنٹ پہ نظر ڈالی۔ نہ جانے کب ہم یہاں سے کہیں اور شفٹ ہوں گے -" اس نے ٹھنڈی سانس بھری۔

(٥) نکاح ملک صاحب نے اپنی حویلی میں کروانا مناسب سمجھا۔ آخر کو تو اب زلیخاں کا نیا گھر وہی تھا، اس غریبی کی یادگار جھونپڑی میں جانے کی کیا ضرورت تھی....

اسم القصة	منازل الأغنياء	منازل الفقراء
	منها أن تحضر لها البطانية لكي تستدفئ بها من الشدة البرودة.... "[1]	

ففي قصة "الأشعة السوداء" لعب الأثاث دوراً إيحائياً، فكل قطعة أثاث في الغرفة قدمت الكاتبة وصفا لها مثلت جزءا من الإحساس بالفخامة من ناحية، وبرودة الحياة في منزل مونا من ناحية أخري، كما أسهمت في بيان الحالة النفسية لمونا حيث الإحساس بالعزلة والوحدة والجفاء الذي كان يلف أسرتها. فكان الأثاث هنا بمثابة شخصية صامتة قدمت لنا هذه الأسرة وما يدور بينها في صورة إيحائية وبسيطة دون تكلف أو وصف زائد.

ولم يقم (الأثاث) هنا بذلك الدور فقط، بل قدم لنا صورة عن الطبقة الاجتماعية أيضًا: فالأثاث والمقاعد، وطريقة تقديم الطعام كل ذلك بين لنا المستوي الأرستقراطي الذي تنتمي إليه مونا والتي تصر والدتها علي الحفاظ عليه.

ورغم ذلك فإن الكاتبة وصفت الانطباع بالسعادة التي كانت تسود بيوت الخدم، عكس الإحساس الجاف الذي كان يسيطر علي أسرة مونا.

وإذا كان الوصف السابق قد قدم لنا المشاعر والمستوي الاجتماعي، فإن المقارنة بينه وبين وصف الكاتبة للمنزل الذي كانت تعيش فيه الخادمة غلام فاطمة قدم لنا أمرا آخر: فعلي حين نري أن مونا في الوصف السابق كانت تجلس هي ووالديها علي طاولة ذات اثني عشر كرسيا، كان منزل الخادمة خاليا من كل شيء تقريبًا- ليس فقط من طاولة للأكل عليها- فالفراش الذي كانوا ينامون عليه مجرد فرش علي الأرض.

كذلك فإن الكوخ الطيني ذا المنافذ علي الطريق والذي من الواضح أنه لا يغلق جيدا سهل للمعتدي الدخول والقيام بجريمته والفرار دون أي معوقات. ومن ثم تبرز لنا هذه المقارنة مدي التفاوت الطبقي في المجتمع الذي تصوره الكاتبة، هذا التفاوت الذي يلقي الضوء علي الموضوع الذي تحاول عرضه في قصتها.

أما في قصة "روزي في روزديل" فإن اهتمام الكاتبة – كما رأينا – بوصف الأماكن التي عملت فيها روزي وكذلك بوصف غرفتها الحقيرة في البدروم، والمقارنة بينهما قد لعب دورا مهما في جعل رضية "روزي" تفعل ما في وسعها للانتقال من تلك الغرفة الحقيرة إلي منزل محترم يليق بها وبولديها.

---

(١) شكل صورت بھی اچھی تھی اور پھر حویلی کتنی اچھی جگہ تھی رہنے کے لیے۔ کہاں یہ چھوٹا سا ٹوٹا پھوٹا گھر اور کہاں وہ بڑے بڑے والان، بر آمدے اور ایداریاں –اونچی اونچی چھتوں والے کمرے جہاں ایئر کنڈیشنر لگا تو کیکیں چھوٹ جاتی تھیں۔ کئی بار تو ملکانی جی اس سے کمبل منگوا کر اپنے اوپر ڈلوایا کرتی تھیں۔

وهكذا تبدو علاقة الإنسان بالمكان علاقة خاصة جدًا فقد أعطي المكان بعدًا جديدا في تسيير الأحداث، وقدم العديد من الدلالات وتغلغل في أعماق الشخصية، مقدما يد المساعدة للكاتبة في معالجة قصصها.

كذلك نجد أن المكان هنا قد لعب دورا كبيرا ليس فقط من منزل إلي منزل، بل كذلك في النقلة التي حدثت لها من باكستان إلي أمريكا:

"..... السيدة رضية التي كانت في رحمان بوره اتشره، كيف أصبحت روزي في روزديل برانكس نيويورك. ..." (١)

وفي قصة " الظلام" انصّب وصف المكان علي ما يخدم القصة فقط ،حيث لعبت المقارنة بين منزل زليخان وقصر الملك دورا مهما في قبولها الزواج من رجل في سن والدها، حتي إن عقد القران الذي يتم عادة في منزل العروس تم في منزل الملك لكي تنسي ذكريات الفقر التي عاشتها في منزلها.

من الأنماط الأخرى التي استخدمتها الكاتبة في وصف المكان يمكن أن نطلق عليه (المكان قبل وبعد)، إذ تقدم لنا صورة للمكان وهو مأهول بسكانه، ثم تقدم صورة أخري له بعد رحيلهم عنه، وذلك علي النحو التالي:

(١) رحمان پوره اجهره کی رضیہ بیگم، روزڈیل برانکس نیویارک کی روزی کیسے بنی کسی کو اس کی خبر تھی نہ پروا۔

اسم القصة	قبل	بعد
كأس السم	–"....كان في السيرك عروض مختلفة: فهناك صعود الفيل علي الطاولة وصراخه، وقفز الكلاب الصغيرة البيضاء من خلال حلقات النار وهي لا تحترق ،وقفْز المهرجين بأسلوب غريب، وتأرجح الفتيان والفتيات علي الحبال الممدودة بكل اتزان، وزئير الأسود؛ فازدادت حيرة منّا وأصدقائه. وفي ختام الحفل تم عرض لعبة فريدة لم يسبق عرضها من قبل...." (٢)	– "..... وفي اليوم التالي ذهب منّا كعادته في وقت الظهيرة عند شجرة النبق الواقعة خلف السيرك ،فأصيب بذهول شديد إثر مشاهدة المكان؛ فلم يجد أية علامة علي السيرك، فقد عمّ الخراب المكان وكأنه لم يمر به كائن حي قط. كانت هناك بقايا الرماد الأسود، وبقايا عظام، والقطط المتشردة تتنازع مع بعضها علي بقايا الطعام، وشجرة النبق علي حالها والنبق عليها. في هذا اليوم لم يقطف منّا نبقة واحدة، ونزل من علي الشجرة ولم يعد لهذا المكان قط" (١)
كانت ملكة		– "..... في حجرة الأميرة الصغيرة تجول ببصرها في كل مكان من بعيد بنظرة ولهة: دبابيس شعرها، أربطة الشعر المطاطية، الصور اللاصقة، البوسترات، شرائط الكاسيت، وألعابها، كأن كل شيء شعر بفراقها. الحوائط

(١) سرکس میں طرح طرح کے تماشے تھے۔ ہاتھی کا سٹول پہ چڑھ کر سونڈ اٹھا کر چیختا، ننھے ننھے سفید کتوں کا جلتی آگ کے پہیے میں سے بحفاظت کود جانا، مسخروں کی الٹی سیدھی چھلانگیں، تنے ہوئے رسے پہ جوان لڑکے، لڑکیوں کا توازن قائم رکھتے ہوئے مشاقی سے جھولے لینا ، شیروں کا دھاڑنا، منےاور اس کے دوستوں کی تو حیرت سے آنکھیں پھٹی کی پھٹی رہ گئیں۔ پھر پروگرام کے اختتام سے پہلے ایک ایسا انوکھا تماشہ دکھایا گیا جو کبھی کسی نے دیکھا نہ سنا تھا۔

(٢) اگلے روز منا حسب معمول سرکس کے بچھواڑے لگی بیری پہ چڑھنے کے لیے دو پہر کو بھاگ کر پہنچا تو یہ دیکھ کر زمین اس کے پیروں تلے سے نکل گئی کہ وہاں سرکس نام کی کسی چیز کا نام ونشان تک نہ تھا۔ ویرانی ایسے ڈیرے جمائے تھی جیسے وہاں کبھی کوئی ذی روح پھٹکا ہی نہ ہو۔ جولپوں کی بجھی ہوئی سیاہ راکھ اور بجی کھچی ہڈیاں چچوڑتی ہوئی آوارہ بلیاں سامان زیست پہ ایک دوسرے سے جھگڑ رہی تھیں اور بیری پھل سے لدی کھڑی تھی۔ اس روز منے نے ایک بھی بیر نہ توڑا اور چپکے سے نیچے اتر آیا، وہ پھر دوبارہ اس طرف کبھی نہ گیا۔

اسم القصة	قبل	بعد
		التي كانت تمتلئ بالأغاني التي تسعدها أصبحت صامتة، أصوات الكمبيوتر الخاص بها، وأصوات التليفون، وقهقهة زميلاتها كلها اختفت...." (١)

نلاحظ من خلال المقارنة السابقة أن الكاتبة في قصة "كأس السم" قدمت لنا وصفا مفصلا للسيرك؛ ويرجع ذلك إلي أهمية السيرك في أحداث القصة، بل يسعنا أن نقول إن السيرك كان بطلا في القصة ،إذ لا تقل قيمته عن قيمة شخصيات القصة بل قد تزيد. فالسيرك هو مكان لقاء منا ببلوري، وهو السبب فيما آلت إليه بلو بعد ذلك في مستقبلها.

أما في قصة "كانت ملكة" فقد استخدمت الكاتبة وصف حجرة الابنة الصغرى ،وإن كانت قد قدمت وصف المكان قبل وبعد مجتمعين في عبارة واحدة لعب المكان خلالها دورا في الرجوع إلي أماكن قديمة سكنت داخل الشخصية، معبرة عن الحنين الذي تشعر به.

استخدمت الكاتبة أيضا نمط الأماكن المتخيلة، وذلك في نفس القصتين السابقتين، حيث عمدت إلي وصف شعور بلو وهي مستلقية في خيمة السيرك تنتظر لدغ الثعبان:

".... وكأنها تسمع تغريد الطيور المحلقة في السماء الزرقاء الواسعة فوق الخيمة...."(٢)

كذلك استخدمت الوصف السحري لعالم الشبكة العنكبوتية المسماة بالإنترنت كما تراه الملكة وهي تبحر فيه لتلتقي بأبنائها، وكأنها تريد أن تخبرنا أن هذا هو منزلها الحقيقي وليس المكان الذي تعيش فيه مع زوجها:

كان قصر الملك أيضا في مكان عجيب، ويجري تحته بحر وسماؤه كشبكة العنكبوت. ولكي تذهب الملكة لتبحر علي سطح البحر لابد أن تبقي في نفس المكان.... وبعد الدخول، بدأت تتقدم إلي الأمام وأسرعت نحو

(١) ننھی شہزادی کے کمرے میں جابجا بکھرے اس کے بالوں کے کلپ، ربڑبینڈ، سٹکرز، پوسٹرز، کیسٹیں، سٹفڈ Stuffed کھلونے، اس کی جدائی سے نڈھال نظر آتے تھے۔ دیواروں سے وہ نغمے چیک کر رہ گئے تھے جو کبھی اس کے کیسٹ پلیئر سے نکل کر اسے خوش کیا کرتے تھے۔ اس کے کمپیوٹر آنے والی ٹک ٹک کی مسلسل آواز، ٹیلی فون کے ریسیور سے پھسل کر باہر آنے والے، اس کی سہیلیوں کے قہقہے سب کہیں رو پوش ہوگئے ۔

(٢) .... جیسے شامیانے کے اوپر چھائے نیلے آسمان پہ اڑنے والے پرندوں کے نغمے سن رہی ہو .

هدفها. كم يمتلئ هذا الطريق بالأسرار! وكم يمتلئ هذا الوادي بالمنحدرات! وكم كانت هناك أحياء وعمّار في الطريق! وكم كان كريها! أسرار الغابة علي الأشجار اللطيفة. علي الياهو....." [1]

وهكذا لاحظنا أن الكاتبة قدمت وصفا خياليا لعالم الشبكة العنكبوتية ملئ بالتشبيهات والاستعارات بما يتناسب مع أحداث القصة، وبما يخدم هدفها دون تَزيد.

ويمكن عرض الأنماط المكانية التي وردت في قصص الكاتبة مع التركيز علي ما قدمته من خلالها لخدمة النص، فسنجدها كالتالي:

وهكذا نجد أن الكاتبة رغم أنها لم تعطِ الفضاء المكاني في قصصها أهمية خاصة، إلا أنها وظفته بطريقة جعلته يؤثر في الأحداث ويتأثر بها من خلال انطباعات الشخصيات وحالاتها الشعورية التي تمر بها، أثناء انتقالها بين أحداث القصة. ولم تجعل الكاتبة وصفها للأماكن التي جاءت في قصصها وصفا زخرفيا، يقوم علي السرد المستقل عن الأحداث، بل جعلته ملتحما بالعمل، وقامت برسم الفضاءات المكانية بشكل جزئي إذ اهتمت بما يخدم قصتها، مما جعل هذه الأماكن جزءا من الحدث وليس عبئا عليه.

(١) راج محل کی سر زمین بھی عجیب تھی۔ نیچے تھا تھیں مارتا سمندر اور اسمان پر عنکبوت کانتا ہوا جال۔ ملکہ کو اگلے سفر کرنے کے لئے اسی سمندر پر Surf کرنا تھا۔ وہ Log کو مضبوطی سے تھامے اعتماد سے آگے بڑھنے لگی..... وہ جلد ہی اپنی منزل کی جانب روانہ ہو گئی۔ کتنا پر اسرار تھا یہ راستہ! کتنی پُر پیچ تھی یہ وادی! کتنی دنیائیں تھیں راہ میں آباد اور کتنا گھنا تھا، نکتوں کے درختوں کا پر اسرار جنگل – Yahoo ایک بندر ٹہنیوں پر اِدھر سے اُدھر چھلانگیں مارتا چیخا۔

المبحث الثالث

الراوي في السرد القصصي

يذهب فريق من النقاد إلي أن أصل كلمة السرد في اللغة العربية هو التتابع الماضي علي سيرة واحدة، وسرد الحديث والقراءة من هذا المنطلق الاشتقاقي، ثم أصبح السرد يطلق في الأعمال القصصية علي كل ما خالف الحوار، ثم لم يلبث أن تطور مفهوم السرد علي أيامنا هذه في الغرب إلي معني اصطلاحي أهم وأشمل، بحيث أصبح يطلق علي النص الحكائي، أو الروائي أو القصصي برمته، فكأنه الطريقة التي يختارها الراوي أو القاص، أو حتي المبدع الشعبي ليقدم بها الحدث إلي المتلقي، فكان السرد إذن نسيج الكلام، ولكن في صورة حكي" [١].

ورؤية الراوي في العمل القصصي إما أن تكون (خارجية) تصف ما تراه، وتقدّم الأحداث والشخصيات بوصف حيادي، ومن ثم يكون الراوي فيها عليم بكل شيء، يمتلك قدرة غير محدودة في كشف الأفكار السرّية لأبطاله، ويقرن بالمؤلف. وقد عُرف هذا الراوي في فن الملاحم، وفي روايات القرنين الثامن عشر والتاسع عشر. أو أن تكون رؤية الراوي (داخلية) تضفي انطباعات الراوي ووجهة نظره علي الشخصيات والأحداث. وبما أن الراوي هنا هو أحد شخصيات الرواية، فإنه يقدم ما يشاهد من أحداث. وتُسمّي رؤيته هذه (ذاتية). ويسمّي الراوي هنا (الراوي المصاحب أو المشارك). ويستعين هنا بضمير المتكلم (أنا)، بينما يستعين الراوي في الرؤية الخارجية بضمير الغائب (هو) في تقديمه لعالَم الرواية.

كما اصطلح علي تسمية أسلوب السرد المعتمد علي الرؤية الخارجية بـ (السرد الموضوعي)، وعلي الأسلوب السردي الذي يعتمد الرؤية الداخلية والراوي المشارك بـ (السرد الذاتي). وهما أسلوبان رئيسان في السرد الروائي. وقد تتضافر الرؤيتان: الخارجية والداخلية في تقديم مادة القصة، فتكون (القصة ثنائية) تتداخل فيها الرؤيتان أو تتكاملان [٢].

أما (تودوروف) فقد ميز بين ثلاثة أنواع من الرواة، هم:

١ . راوٍ يعلم أكثر من الشخصية (الرؤية من الخلف): الراوي > الشخصية.

٢ . راوٍ يعلم بقدر ما تعلم الشخصية (الرؤية مع): الراوي = الشخصية.

---

(١)عبد القادر بن سالم – مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد (بحث في التجريب وعنف الخطاب عند جيل الثمانينات)– اتحاد الكتاب العرب – دمشق – ٢٠٠١م – ص: ٥٤.

(٢)محمد عزام – شعرية الخطاب السردي (دراسة) – مرجع سابق – ص: ٨٥– ٨٦.

٣ . راوٍ يعلم أقل مما تعلمه الشخصية (الرؤية من الخارج): الراوي < الشخصية [١].

وإذا نظرنا إلي القصص التي بين أيدينا فسنجد أن الكاتبة قد جعلت الراوي يعلم ما تعلمه الشخصية لا أكثر ولا أقل، فطوال أحداث القصص نجد الراوي يخبرنا بما يجري أمام الشخصية ويتفاجأ كما تتفاجأ دون أن يتدخل في الأحداث أو يستبقها. ولنضرب أمثلة من خلال القصص التي بين أيدينا:

في قصة "الأشعة السوداء" نري أن الراوي فوجئ مثله مثل مونا بأن من اعتدي علي الفتاة الصغيرة امريزه هو والدها:

".... وهب دخان وصل من خلف وجه مألوف، نظرت مونا إليه ونطقت بصعوبة: "بابا"...." [٢]

وربما ظهرت هذه المفاجأة بصورة واضحة كذلك في قصة "كأس السم"، ففي ختام أحداث هذه القصة التي تتراوح بين الماضي والحاضر تتكشف الحقيقة فجأة أمام أعين أسد في نفس اللحظة التي يعرفها الراوي فيها ويقدمها:

".... وينظر إلي الصور المعلقة علي الجدران، وقد جمدت إحدى الصور الدم في عروقه.

فكان في إحدى الصور الأبيض والأسود فتاة سيرك مستلقية في الخيمة تصرخ ،وولد في ريعان شبابه، وكان العنوان المكتوب: (سيرك راجن بور ١٩٧٠م)" [٣].

فهنا يفاجأ الراوي أن ثمينة ما هي إلا فتاة السيرك الصغيرة بلو، وأن أسد هو منًا الطفل الذي حاول إنقاذ بلو من قبل.

ظهرت أيضا تقنية (الرؤية مع) في أحداث قصة "كانت ملكة" حيث سار الراوي قدما بقدم مع الملكة وهي تحاول الهروب من الوحدة بعد غياب أبنائها، وسار معها في دروب الشبكة العنكبوتية وهي تسعي للقاء هؤلاء الأبناء، وإلي النهاية حيث تكتشف أن زوجها هو طوق النجاة الحقيقي لما تعانيه.

كذلك في قصة "روزي في روزديل" سار الراوي قدما بقدم مع روزي في أحداث القصة دون أن يتقدم عنها أو يتأخر.

---

(١)المرجع السابق – ص: ٨٩- (بتصرف).

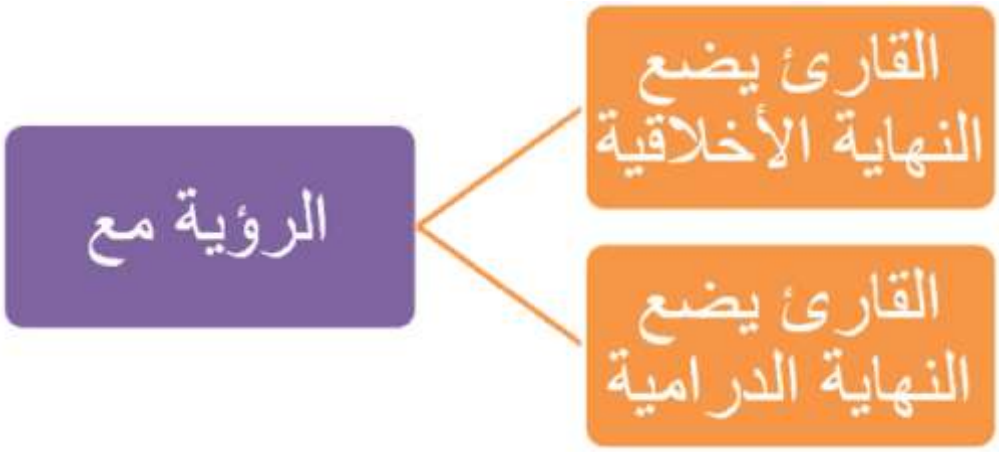
(٢) ہونٹوں کے مرغولوں کے پیچھے سے پہنچانتے، مانوس چہرے کو دیکھ کر مونا کے لبوں سے ایک سسکی نکلی"۔ بابا"

(٣).... ایک تصویر نے اس کی رگوں میں لہو منجمد کر دیا۔

بلیک اینڈ وائٹ اخبار سے تراشی گئی تصویر میں ایک بچی سرکس کے شامیانہ میں لیٹی چیخیں مار رہی تھی اور ایک نو عمر لڑکا اس کے جسم سے شیشے ہٹا رہا تھا۔ ٹائٹل پر لکھا تھا" راجن پور سرکس ١٩٧٠ء

وهذا ما حدث أيضا في قصة "الظلام" وإن كان في موضع الخطة الشيطانية التي حاكتها زوجة الابن مع الطبيبة، لم يعرف الراوي تماما ما فعلته الطبيبة وإن عرف أنها قد حرمت زليخان من نعمة الإنجاب بتقنية طبية ما فالراوي هنا يعلم أقل من شخصية الطبيبة، ولكن معرفته فاقت معرفة زليخان التي لم تعلم شيئا عما حدث معها، وهذا عكس الراوي الذي رأي الأحداث من خلال عيني زوجة الابن والطبيبة.

وعلي هذا يمكن القول إن الكاتبة استخدمت في هذه القصة التقنيات الثلاث للرواة ،إلا أننا – بعد ملاحظة مجموع الأحداث – نري أن التقنية السائدة سواء في هذه القصة أو في القصص سالفة الذكر هي الاعتماد علي نمط (الرؤية مع) واستخدام الكاتبة لهذا النمط جعل قارئها يسير بجانب الأحداث ولا يسبق شخصياته في التفاصيل، إلا أنها رغم ذلك أتاحت له الفرصة لكي يتسرب أحيانا إلي وعي الشخصية وينظر إلي حالتها النفسية الداخلية، أو موقفها من الأحداث والأشخاص المحيطين بها في القصة —مثلما حدث في قصة الأشعة السوداء، وكأس السم ، وكانت ملكة– ولم تكتف بهذا فقط، بل جعلته عنصرا مشاركا في سير هذه الأحداث تارة عن طريق إعطاء النهاية الدرامية التي يريدها، وتارة عن طريق إعطاء الحكم الأخلاقي الذي يرتأيه دون وصاية من الكاتبة التي فصلت نفسها عن منجزها القصصي:



استخدام الضمائر في السرد القصصي:

أتي استخدام الضمائر علي ثلاث صور، هي: ضمير الغائب، ضمير المتكلم، وضمير المخاطب.

١- استعمال ضمير الغائب:

يعَدُّ هذا الضمير سيد الضمائر السردية الثلاثة، وأكثرها تداولا بين السرّاد ،وأيسرها استقبالا لدي المتلقين، وأدناها إلي الفهم لدي القراء. ولاستعمال هذا الضمير جملة من الفوائد من أبرزها: أنه وسيلة يصلح أن يتوارى خلفها السارد، فيمرر ما يشاء من الأفكار والتوجيهات والتعليمات....إلخ دون أن يبدو ذلك تدخلا صارخًا ولا مباشرًا.

كذلك ييسر هذا الضمير فصل زمن الحكاية عن زمن الحكي ذلك ،من الوجهة الظاهرية علي الأقل، كما أن هذا الضمير يحمي السارد من تهمة الكذب؛ حيث يجعله مجرد حاكٍ يحكي. كما أنه يتيح للكاتب أن يعرف شخصياته، ويقدم لأحداث عمله السردي وكأنه قد تلقاه من قبل أن يقوم بنقله علي الورق.

٢. ضمير المتكلم:

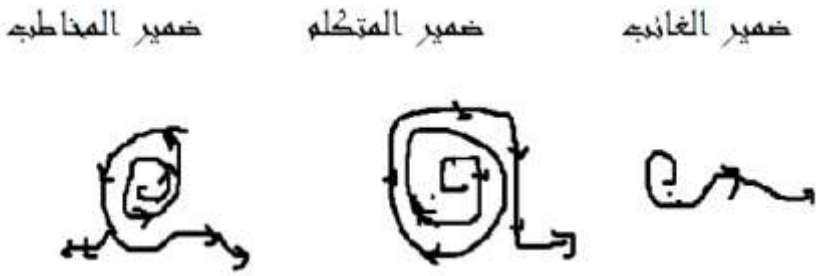
يحتل هذا الضمير المرتبة الثانية من حيث الاستخدام بعد ضمير الغائب، وله دور مهم في اللعبة السردية تتضح في أنه يجعل العمل السردي مندمجا في روح المؤلف ،ويذيب الحاجز الزمني الذي كان يفصل بين زمن السرد وزمن السارد – ظاهريا علي الأقل – والذي كان يظهر أثناء استخدام ضمير الغائب.

كذلك يلصق ضمير المتكلم المتلقي بالعمل السردي، ويجعله يعتقد أن المؤلف هو إحدى الشخصيات. كما أن هذا الضمير يمتلك سلطان المناجاة (الحديث النفسي) ويستطيع التوغل داخل نفسية الشخصية.

٣. ضمير المخاطب:

وهو أقل الضمائر الثلاثة استخداما، ويأتي استعماله وسطا بين ضمير المتكلم والغائب، فلا هو يحيل علي الخارج قطعا، ولا هو يحيل علي الداخل حتما، ولكنه يقع بين بين: يتنازعه الغياب المجسد في ضمير الغائب، ويتجاذبه الحضور الشهودي الماثل في ضمير المتكلم.

فإذا قارنا بين الضمائر الثلاثة نجد أن ضمير الغائب مُدبرٌ، متجه نحو الماضي البعيد، فهو طولي بسيط الاتجاه، مفتوح للوراء. وضمير المتكلم مُقْبِلٌ متجه نحو الحاضر ،أو الماضي القريب، فهو دائري، أوحلزوني مغلق، معقد إلي حد بعيد. وضمير المخاطب حاضر شاخص؛ وقد يتوجه شيئا ما نحو الماضي القريب، وشيئا ما نحو المستقبل القريب ،فهو يتصف بالطولية من حيث التفاته إلي الوراء، وبالدائرية من حيث انطوائه علي ذاته؛ وبالامتدادية المستقبلية، من حيث تطلعه إلي الأمام... فهو قابل إذن لأن تتجاذبه جميع الأزمنة، مما يجعل السرد به يتحرك في كل الاتجاهات الحيزية والزمنية والحدثية جميعا؛ وهي خصائص تجعل من هذا الضمير شديد التعقيد، متراكبا، متواقعا، متطابقا، كما يظهر من خلال الرسم التالي:



(١)

وإذا انتقلنا للحديث عن استخدام هذه الضمائر في القصص التي بين أيدينا فسنجد أن الكاتبة عمدت إلي الاستخدام التقليدي لضمير الغائب "هو". وهذه التقليدية ليست سُبّة، ولكن المقصود أن الكاتبة أرادت أن تقص حكايتها وكأنها تقوم بتركيب مجموعة من الصور المبعثرة هنا وهناك دون تدخل منها، وفي الحدود التي توافق ما تراه. فلم تستخدم هذا الضمير بصورة تجعل راويها وكأنه مطلع علي الغيب يعلم كل صغيرة وكبيرة عن الأحداث والشخصيات، بل جعلت هناك مسافة بينه وبين ما يروي عنه.

وجميع القصص التي بين أيدينا هي تؤكد هذا الأمر. وإن استخدمت الكاتبة ضمير المتكلم في قصة واحدة هي قصة :" الأشعة السوداء" عندما بدأت مونا تحدثنا عن العلاقة بين والديها:

".... أبي وأمي يعيشان في دنياهم كنجمين غريبين...." (٢)

فالكاتبة هنا احتالت بهذه الوسيلة حتي تطلعنا علي التحول الذي طرأ علي العلاقة بين الوالدين دون معرفة ابنتهما السبب الحقيقي لهذا التحول، ودون تدخل من الراوي ،فقد صارت الشخصية هي الراوي لتصف لنا المعاناة التي يمر بها والديها منذ توقف تيار الحب بينهما.

---

(١)للحصول علي معلومات أكثر، انظر: عبد الملك مرتاض – في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد – عالم المعرفة – المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب– الكويت– العدد٢٤٠– ديسمبر ١٩٩٨م – من ص: ١٧٧ إلي ص: ١٩٧.

(٢) مما اور بابا اپنی اپنی دنیاؤں میں دو اجنبی سیاروں کی طرح گول گول چکر کاٹتے اپنے اپنے مداروں میں زندگی بسر کر رہے تھے۔

يتضح مما سبق أن الكاتبة اعتمدت علي ضمير الغائب في أحداث قصصها مستفيدة من هذه التقنية لكي تبدو بعيدة عن الأحداث، وتوحي للقارئ بأن ما تقصه عليه ما هو إلا معلومات قد وصلت إليها، وهي تنقلها إليه دون تدخل أو زيادة ،وربما لجأت إلي هذا الأمر لأن بعض قصصها قد بنيت علي أحداث حقيقية شاهدت أصحابها بنفسها، كما هو الحال في قصة " روزي في روزديل" أو أنها وجدت بعض هذه القضايا موجودة في مجتمعها الباكستاني الذي تعيش فيه، مثل مسألة اغتصاب الفتيات، وبيع المرأة لجسدها من أجل المال.

وقد ساعد ضمير الغائب الكاتبة علي أن تقف موقف الحياد من قصصها، ومن شخصياتها وبذلك قل التأثير المباشر الذي يمكن أن تمليه علي القارئ، في محاولة منها لبيان أنه لا علاقة لها بالأحداث أو بالحركة داخل النص، تاركة للأحداث والأشخاص الرواية والإشارة.

فالراوي الخارجي يكتفي بوصف الأشياء في شكلها الظاهر المحسوس، ويصف الأماكن والشخصيات والأقوال في وجودها المادي الملموس، بعيداً عن الوعي الداخلي للشخصية. فإذا أراد الراوي أن يتحدث عن أعماق الشخصيات وباطنها حتي تكتمل الصورة، ويتم التعاطف ، فإنه يتحدث عن الباطن الإنساني عن طريق الظواهر التي تدل عليه، أي عن طريق الاستنتاج من خلال ظاهر الشخصية. وبذلك استثمرت الكاتبة ضمير الغائب ليصبح السرد —كما يقال– من الخارج.

الخاتمة

قامت هذه الدراسة علي بحث العلاقات بين العناصر المكونة للبناء القصصي، وركزت علي الشخصيات والفضاء الزماني وال مكاني والسرد للكاتبة الباكستانية نيلم أحمد بشير، وقد خلصت إلي مجموعة من النتائج لعل أبرزها:

• حرصت الكاتبة في قصصها علي إثارة دهشة القارئ من خلال المفاجأة التي كانت تصطنعها في نهايتها. وبما أن فن القصة القصيرة هو فنّ الإدهاش، فعلي هذا يمكننا اعتبار هذا الملمح من ملامح الإجادة لدي الكاتبة.

• استخدمت الكاتبة قصصها ، ليس للإمتاع فقط ولكن لإثارة قضايا إنسانية حاولت من خلالها فتح جراح في جسد الإنسانية حتي تقوم بتطهيرها والخلاص منها.

• بعدت الكاتبة عن أسلوب الخطابة، والنصح المباشر مما جعل لقصصها تأثيرا أعمق.

• لم تقدم الكاتبة أحكاما علي شخصياتها بالإيجاب أو السلب، بل تركت للقارئ حرية النظر إليها إما بعين التعاطف والتفهم، أو الاستنكار والإدانة.

• استخدمت الكاتبة تقنية القطع الزمني ببراعة شديدة، ويتجلى ذلك في قصتها "كأس السم".

• جنحت الكاتبة إلي التلاعب بعقل القارئ من خلال ثنائية أسماء الشخصيات التي استخدمتها في القصة سالفة الذكر.

• استطاعت الكاتبة أن تجعل من شخصياتها شخوصا من لحم ودم، ولم تستخدمهم أبواقا لعرض أفكارها.

• استفادت الكاتبة من التقنيات الحداثية في استخدام الزمان، والفضاء المكاني فوظفتهما بما يخدم أحداث القصة دون تزيد أو استطالة.

• تلاعبت الكاتبة بمجموعة من الحركات الزمنية التي تمثلت في الوقفة، المشهد، الإجمال، والحذف والوقفة مما ساعد علي تكثيف المشهد أمام القارئ، فقد نوّع ذلك استخدام الزمن أمامه، وقَدم الأحداث بصور عدة وه ذا يخدم في النهاية هدف القصة.

• لعب الراوي مع الشخصية دورا متكافئا في توصيل الأحداث للقارئ، فلم نرَ الراوي العليم ببواطن الأمور، بل أخذت الأحداث تتكشف أمامنا شيئا فشيئا مما جعلنا نندهش ونتفاجأ مع شخصيات القصص وكأننا نحيا معهم ونمثل جزءا من حياتهم.

• لا حظنا أن الشخصيات النسائية وقضايا المرأة هي التي طغت علي موضوعات القصص ، فكانت هي مناط الأحداث، وفي هذا دليل علي أن الكاتبة – المرأة –كانت شغوفة بتناول قضايا ومشكلات بنات جنسها المختلفة، فشكلت هذه القضايا المحور الذي دارت حوله المجموعة القصصية التي شكلت مادة الدراسة.

ثبت المصادر والمراجع

أولا: المصادر والمراجع العربية:

أحمد بو حسن:

- في المناهج النقدية المعاصرة – دار الأمان – الرباط – الطبعة الأولي – ٢٠٠٤م.

إديث كريزويل:

- عصر البنيوية –ترجمة: جابر عصفور – دار سعاد الصباح – الكويت – ١٩٩٣.

جهاد عطا نعيسة

- في مشكلات السرد الروائي – اتحاد الكتاب العرب – دمشق – سورية – ٢٠٠١م.

جون ستروك:

- البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلي دريدا – ترجمة: محمد عصفور– عالم المعرفة– العدد: ٦٢٠– فبراير ٦١٩٩م.

صلاح فضل:

- في النقد الأدبي – اتحاد الكتاب العرب – دمشق – سورية– ٢٠٠٧م.

عادل الفريجات:

- النقد التطْبيقي للقصة القصيرة فيّ سورية ((مجموعات وكُتـّاب))– دراسة –اتحاد الكتاب العرب – دمشق– سوريا – ٢٠٠٢م.

عبد القادر شرشار:

- تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص – اتحاد الكتاب العرب – دمشق – سورية – ٢٠٠٦م.

عبد الملك مرتاض:

- في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد – عالم المعرفة – المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب– الكويت– العدد٢٤٠– ديسمبر ١٩٩٨م.

عبد الوهاب الرقيق:

- في السرد، دراسات تطبيقية – الناشر: دار محمد علي الحامي – تونس – الطبعة الأولي – ١٩٩٨م

محمد سويرتي:

- النقد البنيوي والنص الروائي (نماذج تحليلية من النقد العربي: المنهج البنيوي – البنية – الشخصية) ـــ أفريقيا الشرق – المغرب – ١٩٩١م.

محمد عزام:

- شعرية الخطاب السردي (دراسة) – اتحاد الكتاب العرب – دمشق – سورية – ٢٠٠٥م.

- تحليل الخطاب الأدبي علي ضوء المناهج النقدية الحداثية (دراسة في نقد النقد)– اتحاد الكتاب العرب – دمشق – سورية – ٢٠٠٣م.

محمد عناني:

- المصطلحات الأدبية الحديثة: دراسة ومعجم إنجليزي – عربي – الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان – الطبعة الثانية – ٢٠٠٣م.

نبهان حسون السعدون

- الشخصية في قصص علي الفهادي .. دراسة تحليلية – دراسات موصلية – العدد ٣٠– ٢٠١٠م

يمني العيد:

- في معرفة النص: دراسات في النقد الأدبي– دار الآفاق الجديدة – بيروت– ١٩٨٣م.

ثانيا: المصادر الأردية:

نيلم أحمد بشير:

- ایک تھی ملکہ – سنگ میل پبلي كيشنز – لاهور – ٢٠٠٨م.

ثالثا: المراجع الأردية:

سردار جعفري:

- ترقي پسند ادب . - مكتبہء پاكستان . لاهور . ب.د.

شارب ردولوي:

- جديد اردو تنقيد (اصول ونظريات) . اترپرديش اردو اكادمي . تيسري بار . لكهنؤ ١٩٩٠ء.

وقار عظيم:

- نيا افسانه . ايجويكشنل باؤس - على گڑھ. ١٩٨٧ء.