بسم الله الرحمن الرحيم

منتدى الرِّواية

المِنصَّة الرَّقمية لمناقشة ومُدارسة الرِّوايات السُّودانية

الندوة رقم (4)

السبت 11 يوليو 2020م

رواية (آماليا) ما بين شعرية السرد
وتحقق الاشتراطات الفنية للرواية

مداخلة: محمد الخير حامد

لم أكن زاهيت العاشرة.

أركض متفلّتةً من خالاتي الثلاث في مشهد تراجيدي صاخب والأرض ترتج من تحتي، محاصرة بالأجساد تماماً والهواء تلوَّث حد الاختناق. أحاول جهدي أن أتخلَّص من الأيادي التي تلحق بي، أشاهد من خلف الزحام (ثريا الفاتح) التي أتت بي إلى هذا العالم المخبول. تقف ساكنة تُبّحْلِق بعينين فزعتين في الفضاء، ولا تفعل شيئاً، تنتظر ذبحي فحسب، بينما تتكوَّم جدتي لأبي (حبوبة فاطمة) في كرسيٍّ يطل على الحوش، على بُعْدٍ يتيح لها مشاهدة واضحة بعينيها الضيقتين اللتين اكتستا بحمرة دائمة من فرط ما دخنّت لفافات البرنجي، ويسمح لصوتها بأن يشق حشد الأصوات ويزجرني:

- اِستهدي باللّه يا بت، حيكتلوك يعني؟

بهذا المشهد المسرحي التراجيدي البارع، الذي جاء بتوفيقٍ كبير، وأضفى نوعاً من التشويق لاجتذاب القارئ مع مطلع الرواية؛ تفتتح الكاتبة مناهل فتحي روايتها (آماليا)، وهي الرواية الصادرة عن دائرة الشارقة بالإمارات في العام 2018م في طبعة أولى، وحصلت عنها الكاتبة جائزة الشارقة للإبداع العربي– الإصدار الأول- الدورة رقم (21)، المركز الثالث.

الثيمة الأساسية لرواية (آماليا) كانت هي الرفض القاطع، ومحاولة التمرُّد على سلطة المجتمع الذكوري، والانعتاق من

الكبت الأنثوي، والتحرر من قيود المجتمع الذي يؤطر المرأة في قوالب اجتماعية، ضيقة، وثابتة، لا تستطيع الفكاك منها. ويظهر ذلك الرفض والتمرُد منذ الوهلة الأولى وعتبات النص الافتتاحية. فمنذ الاستهلال نطالع مقولة جين رون: (حين لا تحب المكان غادره، فأنت لست شجرة). وهنا يبدو رفض السكون والاستكانة واضحاً. ثم تكتمل الرسالة بالإهداء الذي كان: (إلى الكلاب وقد غادرت المدن، إلى خنفساء كاباكوف، وإلى كل الكائنات ماعدا الشجر). أي أن الرواية جاءت متمردة على السكون ورافضة للارتكان واليأس وداعية إلى التحرر من سلطة المجتمع وموجهة نحو التغيير، وهذا يُحسب للكاتبة والرواية معاً. كما حملت الرواية كذلك فلسفات وثقافة نتيجة لقراءات سابقة.

واللغة في كل عمل أدبي يكون لها مفعول السحر في تزيين المعاني وتحقق الأدبية بالنص. وبما أن كاتبة رواية (آماليا) في الأصل شاعرة؛ فقد جاءت لغة الرواية دافقة بالمشاعر، متزينة بالأحاسيس، ممتلئة بالصور الجمالية والخيال. وعندما نقرأ عبارة مثل: (أشعلني وسيجارته بقدحةٍ واحدة!)، أو نمر بهذا الوصف المشهدي الرائع: (أيها السعف النائم، هناك امرأة هي نخلتك وثمرتك، أمك وابنتك، تحملها وتحملك، تغذيها وتغذيك، آن لحسرتك أن تنحسر وآن لك أن تتذوق ثمرتك وتحتسي أنثاك). ونقرأ مثل هذه الشعرية اللغوية: (أفاق وأنا أدسها تحت وسادته، واحتساني قبل أن يقرأها. احتساني كما

يحتسي الأمير نخب تتويجه) [الرواية صفحة 47- 48]. لن نشك أبداً في أن الرواية تمثل تحفةً لُغويةً غاية في الروعة.

ولولا بعض الملاحظات البنيوية في هيكل الرواية، وبعض التفاصيل التي لا تنقص من قدر الأعمال الأدبية؛ لكانت (آماليا) من الروايات التي ستظل طويلاً في ذاكرة السرد السوداني باعتبارها من الجواهر الإبداعية المكتوبة بأقلام حواء السودانية.

وكعادة معظم الأعمال الأولى للكتاب الذين ينشرون أعمالهم المبكرة دون مراعاة للقيود الفنية والاشتراطات الأدبية - في كل فن تقريباً- فإن الرواية بها كثير من الإشكالات الفنية. من ذلك التقريرية والمباشرة، وعدم التمكُّن الكامل من السرد، والترهل في بعض جزئيات العمل، وعدم الاتساق في منهجية الحوار. وبعض هذه النقاط يمكن أن يلحظها القارئ في كثيرٍ من الجزئيات والمقاطع بالرواية. خاصة في متون السرد والوصف. وللتمثيل على التقريرية مثلا نقرأ هذا المقطع: (القابلة، والماشطة، صورتان للمرأة في أوج قوتها. أما القابلة فتكون دبلوماسية شعبية، يدفعها الفضول الذي في دمها لحشر أنفها بين الزوج وزوجته بحجة الإصلاح بينهما، ثم لا تكاد تتحول إلى وزيرة الثقافة فتحكي عن تاريخ الأغنية السودانية والإيقاعات الشعبية المرتبطة بوجدان الشعب، ولكنها تتجلى في أنسب صورها كوزيرة الإعلام والاتصال

حين تفوق كل القنوات في بثها المباشر للأحداث التي حدثت بالفعل والتي لا تستبعد هي حدوثها على أية حال، ولكن أحداً من هذه المهام لا تشغلها عمّا خُلقت لإجله، وما تنفرد به كوزيرة صحة، تخرج الأجنة إلى الحياة، تختص بتحديد النسل، وتشذّب المناطق الحساسة لدى الفتيات اليافعات، أما الماشطة فتشترك مع القابلة في الكثير إضافة لاختصاصها بالتجميل) [الرواية صفحة 30]. وأيضاً في مقطع آخر نقرأ: (تُذبح الخراف في (بيت البكا) وتطبخ النساء إذا لم يكن أهل الميت ميسوري الحال وأتوا بطباخين لهذه المهمة، مهمة إخراج عشرات الموائد العامرة بكل ما لذ وطاب للفطور والغداء والعشاء، إضافة إلى الشاي الذي لا ينضب معينه ولا تُطفأ ناره، تتناوب على غليّه صبايا الأهل والجيران، وتتنافس في إخراجه بنكهات مختلفة مثل النعناع والقرنفل والحبهان شريطة أن تشرف فتاة واحدة على الشاي الذي يقدم بعد الفطور دون تدخل الأخريات ثم تنوب عنها أخرى في الإشراف على شاي الظهر أو شاي الغداء وهكذا، حتى إذا تجمع الرجال في آخر الليل تساءلوا عن صاحبة شاي الفطور (المنعنع) الذي أعجبهم أو شاي الغداء الـ(تقيل) الذي لم يمدحه أحد). [الرواية صفحة 31]. وهذا مثال ثالث: (يسمى اليوم الثالث لأيام العزاء بيوم (رفع الفراش) أو يوم الصدقة والذي تُنحر فيه الذبائح وتوزع اللحوم على المساكين والفقراء كما توزع على الحضور اللقيمات مع الشاي، بعد انقضاء ذلك اليوم، أو بعد صلاة

العشاء تحديداً، يتعاون شباب الحي مع أهل الفقيد بإنزال الصيوان ولكن هذا لا يعني أبداً أن العزاء قد انتهى، إذ يبدأ أهل المرحوم باستقبال المعزين الذين حالت ظروفهم دون الوصول إلى (بيت البكا) خلال الثلاثة أيام الرسمية للعزاء (يعني موت وخراب ديار) كما تعود الناس التعليق على هذه المراسم). [الرواية صفحة 32]. كل هذه المقاطع وغيرها تدل على أنه كان يمكن للرواية أن تتبدل وتتجمل أكثر بقليل من التشذيب والمراجعات.

أما عدم التماسك السردي، وعدم الالتزام بخط السرد المنطقي، والترهل فقد بدا جلياً في الجزئية الأخيرة للرواية، خاصة عند دخول الكاتبة في حكاية أخرى وجانبية – غير مهمة- كان يمكن حذفها، أو اختصارها، أو الإشارة إليها عرضاً وفي سطر واحد أو فقرة. إذ أن مسألة تجارة الأعضاء ودخول خالد عبد الحق في أتون هذا العمل لم يخدم الرواية في شيء، وبالتالي فحذف كل القصة لن يضر بالرواية ولن ينقص من حبكة القصة الأساسية.

الشعر أيضاً؛ وبرغم الجمال الذي أضفاه على النص؛ إلا أنه كان خصماً على السرد في أحايين كثيرة، لأن الكاتبة لجأت إليه بشكل متكرر، وسعت من خلاله إلى وصف الأحاسيس والتحولات في مشاعر الشخصيات في جزئيات، لم يكن مستحسناً فيها إيراده، بحكم أن العمل السردي يستوعب

توظيف الشعر لكن بقدر معقول، وكل جميل تقل متعته بالزيادة، وبالتالي فالمساحات السردية كانت الأوفر حظّاً، ويمكن الاستدلال على ذلك بسهولة، خاصةً؛ إذا عرفنا أن الكاتبة لجأت إلى الشعر ووظفته في روايتها بأكثر من خمسة وعشرين موضعاً.

ومن الأخطاء التي وقعت فيها المؤلفة أيضاً، أخطاء تُعد ضمن عدم المنطقية في السياقات التاريخية. كأن تورد مشهداً تاريخياً متعارضاً مع حدث آخر لا يتناسب والسياق الذي ورد فيه. ومن ذلك ما جاء في مشهد (طهور غفران) حيث كانت هناك نسوة وصبايا يحتفلن بمناسبة الختان التي يُفترض أن تكون – اتساقاً مع عمر غفران بطلة الرواية التي هي في العشرينات تقريباً- قبل أكثر من عشرين سنة من تاريخ كتابة الرواية. فجاء بالرواية:

واحدةٌ من نساء الفرقة كانت تدقّ الدفّ أو (الدَلُوكة)، وأخرى كانت تصدح بصوت جميل:

اقْـرُوا لِيهـا يـالفُـقَـرا مِن عين الحسودْ تَبْرا

غفـران تَشْبـه القَمْـرا قيـامة وقايمة نار حَمْرا

الـمـرفــوع دوام راسـا راقيـة وراقي إحساسـا

ريحـة الصندل أنفاسـا حـارقة قلوبنا بي جمرا

وهنا؛ ربما لم تنتبه الكاتبة بأن الأغنية التي أوردتها ضمن هذا السياق التاريخي حديثة جداً. فهي أغنية معروفة للفنان (طلال الساتة)، الذي لم يتجاوز عمره الفني بالساحة سنوات قليلة. أي أنه من المستحيل توافق الأغنية مع طقس الطهور التاريخي، ومشهد الاحتفال قبل عشرين سنة على الأقل، فغفران التي تداعت إليها هذه الذكريات هي الآن موظفة وتعمل صحافية بعد أن تخرجت من الجامعة.