المملكة العربية السعودية
وزارة التعليم العالي
جامعة الرياض للبنات
كلية الآداب
قسم اللغة العربية

الذاتيــة في الإبــداع الروائــي

عند المرأة السعودية (الرؤية والتشكيل)

عند جيل الروائيات من (١٣٨٢ – ١٤٢٥هـ)

رسالة مقدمة لنيل درجة دكتوراه الفلسفة في الآداب

تخصص الأدب الحديث

إعداد الطالبة

ملحة بنت حمود نويحي الحربيّ

المحاضرة بقسم اللغة العربية وآدابها

إشراف الأستاذ الدكتور

حسن بن فهد الهويمل

أستاذ الأدب العربي غير المتفرغ في كلية اللغة العربية – جامعة القصيم
ورئيس المكتب الإقليمي لرابطة الأدب الإسلامي العالمية بالرياض

العام الجامعي
١٤٢٧– ١٤٢٨هـ

اعتماد لجنة المناقشة والحكم

نوقشت رسالة الطالبة / **ملحة بنت حمود نويحي الحربيّ**

بتاريخ / / ١٤هـ ، وتكونت لجنة المناقشة والحكم من الأساتذة :

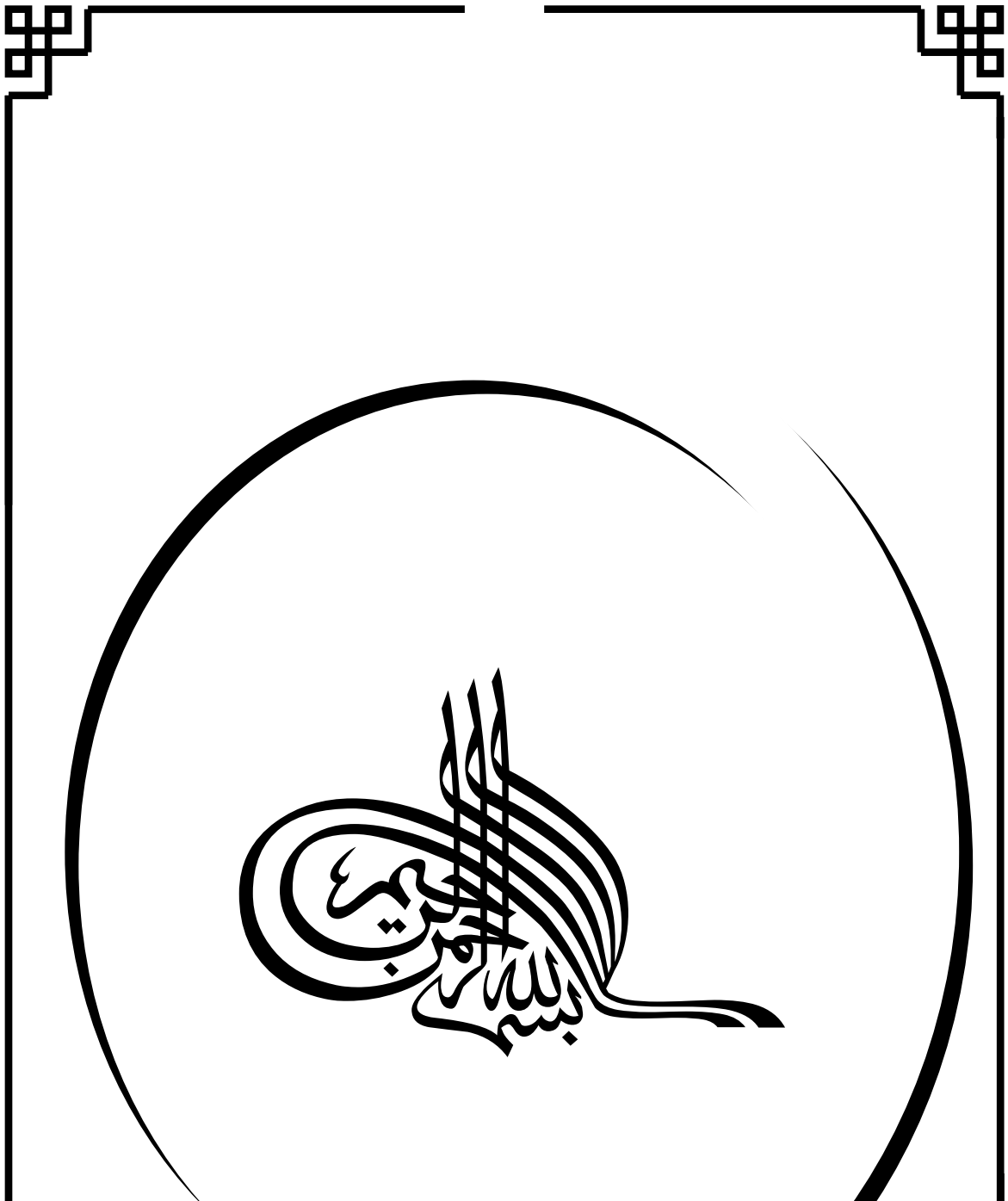
الاسم	الوظيفة	التوقيع
١–		
٢–		
٣–		

قرار اللجنة

تاريخ موافقة مجلس الكلية على المنح

وكيلة الدراسات العليا
د. هدى العباد

عميدة الكلية
د . طرفه الغنام



المملكة العربية السعودية
وزارة التعليم العالي
جامعة البنات
كلية الآداب بالرياض
قسم اللغة العربية

الذاتيــة في الإبــداع الروائــي عند المرأة السعودية

(الرؤية والتشكيل) عند جيل الروائيات

من (١٣٨٢ – ١٤٢٥هـ)

رسالة مقدمة لنيل درجة دكتوراه الفلسفة في الآداب تخصص الأدب الحديث

إعداد المحاضرة : ملحة بنت حمود نويحي الحربيّ

إشراف أ . د : حسن بن فهد الهويمل

أستاذ الأدب العربي – كلية اللغة العربية جامعة القصيم

العام الجامعي

١٤٢٧- ١٤٢٨هـ

شكر وتقدير

أحمد الله العلي القدير الذي أعانني ، ويسّر أمري في إنهاء هذا البحث ، راجية المولى أن يجعل عملي في ميزان حسناتي ، وأن يغفر لي تقصيري وذنبي ، إنه على كل شيء قدير.

ثم أتقدم بالشكر والدعاء لوالدي الحبيب لرعايته المستمرة ، ودعائه الدائم لي ، وحرصه الشديد على إكمال دراساتي العليا ، راجية من الله العلي القدير أن يمنّ عليه بالصحة والعافية وطول العمر في طاعته جلّ وعلا .

ولأمي الحبيبة ، واحتي التي أَجِدُ فيها راحتي وسعادتي كل الشكر والدعاء والتقدير ؛ فمن صوت دعائها العذب أستمد قوتي ، ومن لمساتها الحانية ومداعباتها الدائمة لي أحببت البحث والعمل فيه ، فجزاها الله عني خير الجزاء ، وبارك في عملها ، وأطال في عمرها قرّة لعيني ، وسعادة لقلبي .

وتعجز كل كلمات الشكر والتقدير عن شكر زوجي ، وما بذله معي من جهد ، منذ أن التحقت بالدراسات العليا ، فقد تعب لأرتاح ، وتغاضى عن حقوقه وواجباته في حين استوفيت حقوقي وواجباتي ، وحرص كل الحرص على إكمال بحثي بأحسن صورة ، فله عظيم الشكر ووافر الامتنان .

وجزى الله إخوتي عني خير الجزاء ، إذ كان لهم فضل كبير في تقديم يد العون لي في هذا الدرب الطويل ، وأخص بالذكر منهم أخي (منصور) الذي كان يمدني بكل ما أحتاج إليه من مراجع ، وأخي (ياسر) الذي تكبّد كثيراً من المتاعب والمشاق لأجل خدمتي وراحتي، وأختي (جوزاء) التي عملت كل ما بوسعها من أجل راحتي وراحة أطفالي وقت انشغالي عنهم بالبحث ، فجزاهم الله جميعاً خير الجزاء .

ولصديقتي الغالية (سعاد الشمري) كل شكري وتقديري ، إذ احتضنت أطفالي ورعتهم في أوقات عصيبة مررت بها ، فجزاها الله عني خير الجزاء ، ورزقها من حيث لا تعلم ولا تدري ولا تحتسب .

ثم أتقدم بالشكر الجزيل لأستاذي الفاضل ، المشرف على هذه الرسالة ، الدكتور : حسن الهويمل – حفظه الله – الذي منحني من وقته وجهده الكثير . فأضاء لي الدرب ، وسهل مسالكه ، بحلمه ، وتواضعه ، وحسن خلقه ، وفيض عطائه ؛ فجزاه الله خير الجزاء .

وجزى الله الدكتور علي الحمود عني خير الجزاء ، إذ أمدني بما أحتاج إليه من روايات، وكتب ، ولم يبخل علي بتوجيهاته وإرشاداته .

وأتقدم بالشكر والتقدير للأستاذين الكريمين ؛ الدكتور ظافر بن عبدالله الشهري ، والدكتور رفعت التهامي عبد البر ، اللذين تفضلا بقراءة هذه الرسالة وقَبِلا مناقشتها .

كما أتقدم بالشكر الجزيل لكلية الآداب ، عميدة ووكيلة ، وكذلك لوكيلة الدراسات العليا في الكلية ؛ لتعاونهن مع الباحثات .

ويبقى الشكر موصولاً كذلك لوزارة التربية والتعليم ، ووزارة التعليم العالي ، والإدراة العامة لكليات البنات ، ووكالة كليات البنات ، لما يقدم لخدمة البحث العلمي ، والدراسات العليا ، والباحثات في الكلية ؛ فللمسؤولين فيها كل الشكر والتقدير .

وختاماً : فإن بحثي هذا جهد بشري ، يعتريه النقص والعيب ؛ وقد بذلت جهدي وطاقتي لمحاولة تقديم بحث علمي نقدي يسهم في دفعة عجلة الأدب والنقد السعودية إلى الإمام ، راجية أن يكون فيه النفع والفائدة .

والحمدُلله رب العالمين .

* * *

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة
- شكر وتقدير	أ
- المقدمة .	١
- التمهيد:	٩
١- المقصود بالذات مفهومها وخصائصها دراسة نفسية	**١١**
٢- التطور التاريخي للرواية النسوية السعودية	**٢٣**
- الباب الأول : الدراسة الموضوعية	٣٤
الفصل الأول: موقف الذات من تأكيد الهوية والإحساس بالانتماء	**٣٥**
تمهيد :	**٣٧**
أ – الهوية :	**٣٧**
١- الهوية لغة	**٣٧**
٢- الهوية في الاصطلاح	**٣٨**
ب- الانتماء :	**٤٤**
١- الانتماء في اللغة .	**٤٤**

٢– الانتماء في الاصطلاح .	٤٤
– المحاور :	٤٧
أ – الهوية الإسلامية ، والانتماء إلى العقيدة الإسلامية .	٤٧
ب– الانتماء إلى الوطن ، والهوية الوطنية .	٥٨
ج– الانتماء إلى الذات والهوية الشخصيّة .	٦٢
الفصل الثاني : البوح بالمعاناة	٧١
تمهيد	٧٢
١– المعاناة والإبداع	٧٦
٢– الركض وراء الأحلام الهاربة	٩١
٣– القلق – المعاناة الفكرية – الحيرة	١٠٧
٤– الضعف والعجز والاستسلام	١٢٨
٥– المعاناة والزمن	١٣٩
٦– الملل والضجر	١٤٨
٧– المعاناة بين التشاؤم والتفاؤل .	١٥٥
- الباب الثاني : قضايا الشكل	١٦١
تمهيد	١٦٢
الفصل الأول : الأحداث الروائية	١٧٢
المبحث الأول : بناء الرواية .	١٧٤
المبحث الثاني : الحدث الروائي .	١٧٩
المبحث الثالث : الحبكة بين الأحداث .	١٨٥
أ– مفهوم الحبكة .	١٨٦

١) طريقة السّرد المباشر.	١٨٩
٢) طريقة الترجمة الذاتية.	١٨٩
٣) طريقة الرسائل المتبادلة والمذكرات.	١٩٠
٤) طريقة تيار الوعي (المونولوج الداخلي).	١٩١
ب) الصراع:	١٩٣
ج) التشويق:	١٩٥
د) التوقيت:	١٩٧
هـ) النهاية:	١٩٩
الفصل الثاني : الشخوص الروائية	٢٠٣
المبحث الأول : دور الشخصية في بناء الرواية .	٢٠٧
المبحث الثاني : رواية الشخصية .	٢١٧
المبحث الثالث : أنواع الشخصية .	٢٢١
– الشخصية الرئيسة:	٢٢٤
– الشخصية الثانوية.	٢٢٤
المبحث الرابع : بناء الشخصيات .	٢٢٦
أ – طرق بناء الشخصية الرئيسة.	٢٢٧
ب– أبعاد الشخصية الرئيسة في رواية المرأة السعودية:	٢٤١
١– البعد الجسمي.	٢٤١
٢– البعد النفسي.	٢٤٣
٣– البعد الاجتماعي.	٢٤٥
ثانياً: بناء الشخصية الثانوية في رواية المرأة السعودية:	٢٤٧
الفصل الثالث : الأسلوب	٢٤٩

المبحث الأول : مستوى الأسلوب الروائي :	٢٥١
أ– المستوى السَّردي :	٢٥٢
١– اللغة التقريرية.	٢٥٤
٢– اللغة التصويرية.	٢٦٢
أ) الصورة المتحركة:	٢٦٢
ب) الصورة الساكنة.	٢٦٧
٣– اللغة التعبيرية .	٢٧٧
٤– اللغة التسجيلية .	٢٨٤
ب– المستوى الحواري :	٢٩٠
١– مستويات لغة الحوار :	٢٩٤
أ– الحوار باللغة الفصحى .	٢٩٤
ب– الحوار باللغة العامية .	٢٩٧
ج– لغة الحوار بين الفصحى والعامية .	٢٩٩
٢– عيوب الحوار :	٣٠٢
أ– عدم ملاءمة الحوار للشخصيات والبيئة .	٣٠٢
ب– طول الحوار .	٣٠٧
ج– مسرحة الحوار .	٣١٠
المبحث الثاني : التوظيف التراثي .	٣١٣
الفصل الرابع : الزمان والمكان	٣٣٦
المبحث الأول : الزمان	٣٣٨
أ– الزمن الروائي من حيث الماضي والحاضر والمستقبل :	٣٤٢
١– الاسترجاع .	٣٤٢

– مدى الاسترجاع .	٣٤٧
– اتساع الاسترجاع .	٣٥٢
٢– الاستبـاق .	٣٦٣
ب– الزمن الروائي من حيث السرعة والبطء :	٣٦٨
١– التلخيص .	٣٦٩
٢– الحذف .	٣٧٦
٣– المشهد .	٣٩٧
٤– الوقفة .	٣٨٨
المبحث الثاني : المكان	٣٩٣
أ– أنواع المكان :	٣٩٦
١– المدينة .	٣٩٦
٢– القرية .	٤٠٠
٣– الصحراء .	٤٠١
٤– البحر .	٤٠٤
٥– الأحياء .	٤٠٥
٦– البيوت.	٤٠٩
٧– المسجد.	٤١٢
٨– أماكن الدراسة .	٤١٥
٩– المطعم .	٤١٦
ب– العلاقة بين المكان والحدث .	٤١٨
ج– العلاقة بين المكان والشخصية:	٤٢٠
١– المكان مؤثراً في الشخصية .	٤٢١

٢- المكان كاشفاً عن الشخصية .	**٤٢٦**
٣- المكان متأثراً بالشخصية .	**٤٢٩**
- الخاتمة.	**٤٣٥**
- المصادر والمراجع.	**٤٤٦**

المقدمـــة

المقدمة :

الحمد لله رب العالمين ، نحمده ونستعينه ونستغفره ونتوب إليه ، والصلاة والسلام على نبينا محمد – ﷺ – ، وعلى آله وصحبه أجمعين وبعد ...

فتتزايد الأصوات النسويّة في الأدب السعودي لتشكّل تياراً خاصاً ؛ فالأدب النسويّ يتسم بالندرة من جهة ، والذاتية من جهة أخرى ، وقد شهدت الساحة الأدبية عطاءات متميزة ، وإبداعات شعرية وسردية معاً ، ولكن يبقى للقصّ صوتٌ مميزٌ ، وجانبٌ خصب تتبلور فيه إمكانات المرأة السعودية ، وتنعكس عليه همومها الخاصة ، وحياتها ذات التميز الاجتماعي والحضاري .

ولأهمية الفن الروائي النسويّ في المملكة العربية السعودية ، ولكثرته ، حيث وضعت يدي على أكثر من سبعين عملاً روائياً وجدتُ فيها مادة ثرة صالحة للدراسة ، عزمت على دراسته لنيل درجة الدكتوراه في الأدب الحديث ، وجعلت عنوانها :

(الذاتية في الإبداع الروائي عند المرأة السعودية)
(الرؤية والتشكيل)
عند جيل الروائيات من (١٣٨٢ – ١٤٢٥هـ)

ومن المهم بدءاً تحرير مدلولات مفردات العنوان ، وتوضيح عناصره ، من أجل تحديد دقيق لموضوع البحث .

الذاتية :

بمعنى الذات ، يقول الجرجاني : ((الذاتي لكل شيء : ما يخصّه ويميزه عن جميع ماعداه، وقيل ذات الشيء : نفسه وعينه)) [1].

وفي علم النفس تعددت المفاهيم التي عَرّف بها علماؤه الذات ، ومنها :

١- الطريقة التي يدرك بها الفرد نفسه أو ذاته .

٢- ما يُشار إليه في لغة الحياة اليومية بضمير المتكلم المفرد مثل : (أنا) .

٣- إدراكات الفرد وتصوراته لوجوده الكلي كما يعرفه .

٤- صورة الإنسان عن نفسه .

٥- الذات الفعّالة الشاعرة مباشرة [2].

والمتأمل في هذه التعريفات يجد أن الجامع بينها شيء واحد ، وهو (أنا) الشخص ، ووجدانه الداخلي ، وأفكاره ، وحديثه عن نفسه ، وكل هذا يتصل بموضوع الحديث عن الذات في رواية المرأة السعودية .

وقد نجد رابطاً بين تعريف الجرجاني وهذه التعريفات النفسية ، حيث إن ذات كل شخص خاصة به ، تميزه عما عداه ، وإن اشترك الناس في خصائص عامة بينهم .

الرؤية والتشكيل :

الرؤية : في اللغة هي ((النظر بالعين والقلب)) [3].

---

(١) التعريفات ، الجرجاني ، تحقيق :إبراهيم الأبياري ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، الطبعة الثانية ، ١٤١٣هـ ، ص١٤٣ .

(٢) انظر : سيكولوجية الذات والتوافق ، د . إبراهيم أبو زيد ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية، ١٩٨٧م ، ص ٧٥ وما بعدها .

(٣) القاموس المحيط ، الفيروزآبادي ، تحقيق : مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، بإشراف : محمد نعيم العرقسوسي ، بيروت ، الطبعة الثالثة ، ١٤١٣هـ ، (ر . أ . ى) .

ولا شك أن الذي يرتبط بالموضوع (موضوع الدراسة) ، هو الرؤية المعنوية ، وأعني بها تصوّر الأديبة الخاصّ لموضوع معين ، وهذا يعني جوانب المضمون والرؤى التي تبديها الأديبات فيه ، وهو ما يراه الإنسان وفق صيغ التلقي المنبثقة عن ثقافته .

التشكيل : وأقصد به الفن ، والفن في اللغة : « التزيين ... وافتنّ : أخذ في فنون من القول » [1].

وفي الاصطلاح يعرف الفن بأنه محاولة لإيجاد أشكال ممتعة تشيع إحساساً بالجمال [2].

وكذلك هو « تعبير خارجي عما يحدث في النفس من بواعث وتأثرات بوساطة الخطوط والألوان أو الحركات أو الأصوات أو الألفاظ » [3].

وفي مجال الأدب يكون التعبير بالألفاظ ، وعلى هذا ؛ فالفن هنا يعني كل جوانب الصياغة الفنية التي تجسّد الشكل في الرواية ، كالأحداث الروائية ، والشخوص ، والأسلوب، والزمان والمكان ، وبناء الرواية عضوياً ودلالياً .

البعد الزماني والمكاني :

والموضوع محدود بإطار مكاني وزماني ؛ والغرض من ذلك هو التحديد الذي تستدعيه الدراسة ، من أجل توخي الشمول والدقة في جمع الروايات وتحليلها .

أما الإطار المكاني ؛ فهو المملكة العربية السعودية .

وأما الإطار الزماني ؛ فقد حددته بظهور أوّل رواية نسوية سعودية وهي رواية (بريق عينيك) لسميرة خاشقجي[1] عام ١٣٨٢هـ ، وحتى عام ١٤٢٥هـ ، وهو العام الذي تقدمت

---

(١) المرجع السابق : (ف . ن . ن) .

(٢) انظر : معنى الفن ، هربرت ريد ، ترجمة : سامي خشبة ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، الطبعة الثانية ، ١٩٨٦م، ص ٢٠ .

(٣) معجم مصطلحات الأدب ، مجدي وهبة ، مكتبة لبنان ، بيروت ، ١٩٧٤م ، ص ٣٠ .

فيه لتسجيل هذا الموضوع ، فكان لا بد من تحديد مدة زمنية يتوقف عندها البحث نظراً لأن الأعمال الإبداعية لا تتوقف ، فكل عام يحمل معه نتاجاً جديداً ، وسأجد نفسي في حيرة إزاء الأعمال الجديدة التي تصدر أثناء دراستي لهذا الموضوع إن لم أحدّد لنفسي حدّاً زمنياً أتوقف عنده ، وأخيراً مفردة (الرواية) وهي تنفي – بطبيعة الحال – أنواع النثر المتبقية من قصة أو مقالة أو سيرة ذاتية ، كما تنفي القصيدة النثرية بوصفها لوناً نثرياً لا شعرياً ، وتنفي أيضاً الشعر بشكله العمودي ، وشعر التفعيلة .

أما دواعي اختيار الموضوع، التي تُحْمِلُ أهميته أيضاً ، فهي على النحو التالي :

١- إن رواية المرأة السعودية لم تحظ بالعناية التامّة من قبل المؤلفين والباحثين ، حيث كانوا يتحدثون عنها ضمن حديثهم عن الرواية بشكل عام عند الأدباء السعوديين ، رجالاً ونساءً . لذا رأيت أن أفرد الرواية عند المرأة السعودية بدراسة خاصة تُعرّف بخصوصية أدب المرأة المميز ، وتوضح ذاتيتها ، وتتحدث عن حياتها ذات التميز الاجتماعي والحضاري .

٢- التعريف بأدب المرأة السعودية في مجال الرواية ، وخدمته نقدياً ، بشكل يحاول توخي الموضوعية والمصداقية .

٣- الرغبة في دراسة مفهوم (الذات) في تلك الروايات بشكل أكثر شمولاً وعمقاً ، يتجاوز المفهوم الرومانسي الضيق ، ويكوّن رؤية جديدة لمفهوم الذات والتعبير عنها.

٤- إظهار خصوصية الهموم الذاتية لدى المرأة السعودية .

=

(١) سميرة محمد خاشقجي ، من مواليد مكة المكرمة عام ١٩٤٠م ، درست مراحل تعليمها الأولى في السعودية ، ثم انتقلت إلى مصر ، حيث أتمت في المدرسة الانكليزية للبنات بالإسكندرية دراستها الثانوية ، حصلت بعد ذلك على البكالوريوس في الاقتصاد من جامعة الإسكندرية ، توفيت عام ١٩٨٦م .

انظر : غلاف رواية (وراء الضباب) ، ودليل الكاتب السعودي ، ص ١٠١ .

٥- إزاحة الستار عن أسماء كثير من الروائيات السعوديات غير المعروفات في الساحة الأدبية السعودية والعربية .

٦- ندرة الكتابة النقدية المتخصصة عن أعمال المرأة السعودية بشكل عام .

٧- إفراد معالم الرواية عند المرأة السعودية بدراسة مستقلة عن معالمها عند الروائيين السعوديين .

٨- الاهتمام بتجلية التحولات الفنية لدى المرأة السعودية ، وتحليل البناء الفني في إنتاجها.

٩- إظهار الوجهة التقويمية المستجيبة لهويتنا الإسلامية ، النابعة من التصور الإسلامي للكون والحياة والإنسان ؛ لإيماني القوي بدور الأدب والنقد في الثقافة وفي التكوين الفكري للمجتمع ؛ ولأن الأدب تجاوز في موضوعيته الوظيفة الإمتاعية إلى النفعية ، ودخل ضوائق التسييس ومعضلات الفكر ، واستغله كثير لتمرير ثقافاتهم ، لذا كان من المهم أن ينطبع أدب المسلمين ونقدهم ، بثقافتهم الإسلامية الخالدة .

أما بالنسبة للدراسات السابقة فإنني – في حدود ما أعلم – لم يُسبق وأن دُرِسَ هذا الموضوع ، وإن كانت هناك موضوعات موازية مثل : (الرواية النسوية في بلاد الشام ، السمات النفسية والفنية ، ١٩٥٠- ١٩٨٥م) للأستاذة إيمان القاضي .

وهي دراسة لا تمت لأدب المرأة السعودية بصلة .

المنهج المتبع في الدراسة :

إن تحليل النصوص الروائية في هذه الدراسة ، يستدعي الإهتمام بالمعالم النفسية للذات، وملامحها ، والإلمام بالبيئة والتاريخ ، الذي أحدث أثره في نفسية المرأة ، واستقصاء مدى هذا التأثير على نتاجها الروائي ، كما أنه يستدعي تطبيق أدوات المنهج الفني في دراسة الشكل بشتى مظاهره .

ولهذا كان من الأفضل إستخدام المنهج المتكامل ؛ لأنه يتيح فضاءات أوسع للوصول إلى العمق الدلالي والفني والإحاطة بالنص في مختلف زواياه .

خطة البحث :

تتكون خطة البحث من مقدمة ، وتمهيد ، وبابين ، وخاتمة ، ثم الفهارس العامة .

المقدمة ، وفيها تعريف الموضوع ، وتحرير مفاهيم العنوان ، وأسباب اختياره ، وأهميته، والمنهج المتبع في الدراسة .

وفي **التمهيد** تناولت تعريف الذات لغة واصطلاحاً ، ومفهوم الذات من المنظور النفسي ، ثم تحدثت عن التطور التاريخي للرواية النسوية السعودية .

وفي **الباب الأول تناولت قضايا المضمون أو الرؤى** التي عبرن بها الروائيات ، في تعبيرهن عن ذواتهن ، وقد تشكل هذا الباب من تمهيد وفصلين ، التمهيد أحدّد فيه مجالات المضمون وطرق تناولها والفصول :

الفصل الأول : موقف الذات من تأكيد الهوية والإحساس بالانتماء ،وتلمست فيه البعد الْمُعبِّر عن الهوية : الإسلامية ، والوطنية ، والشخصية .

الفصل الثاني : البوح بالمعاناة ، ودرست فيه تعبير الروائيات عن معاناتهن بشتى ألوانها : المعاناة والإبداع ، المعاناة والأحلام الهاربة ، القلق والمعاناة الفكرية والحيرة ، والضعف والعجز والاستسلام ، والمعاناة والزمن ، والملل والضجر ، والمعاناة بين التشاؤم والتفاؤل .

الباب الثاني : قضايا الشكل :

وتناولت فيه الأدوات الفنية ، التي تشكلت بها النصوص الروائية . وقد تقدم هذا الباب تمهيد ، أحدّد فيه مشمولات الشكل وعلاقاته بالمضمون ، وقد جاء هذا الباب في أربعة فصول :

الفصل الأول : الأحداث الروائية :

وتناولت فيه : بناء الرواية ، الحدث الروائي ، والحبكة بين الأحداث (مفهوم الحبكة – الصراع – التشويق – التوقيت – النهاية) .

الفصل الثاني : الشخوص الروائية :

ودرست فيه دور الشخصية في بناء الرواية ، ورواية الشخصية ، وأنواع الشخصية الروائية

(الشخصية الرئيسية ، والشخصية الثانوية) ، ثم تحدثت عن بناء الشخصيات الروائية .

الفصل الثالث الأسلوب :

وتناولت فيه مستوى الأسلوب الروائي (المستوى السردي – والمستوى الحواري) ، ثم تحدثت عن التوظيف التراثي في رواية المرأة السعودية .

الفصل الرابع : الزمان والمكان :

وتناولت فيه الزمن الروائي من حيث الماضي والحاضر والمستقبل ، وتحدثت فيه عن الاسترجاع والاستباق ، ثم تناولت الزمن الروائي من حيث السرعة والبطء ، وتحدثت فيه عن (التلخيص والحذف والمشهد والوقفة) بصفتها من تقنيات السَّرد الروائي .

بعد ذلك تحدثت عن المكان وتناولت فيه أنواع المكان ، والعلاقة بين المكان والحدث، والعلاقة بين المكان والشخصية (المكان مؤثراً في الشخصية ، والمكان كاشفاً عن الشخصية، والمكان متأثراً بالشخصية) .

ثم أنهيت البحث بخاتمة تتضمن أهم النتائج التي توصلت إليها من خلال الدراسة ، ثم فهرس المصادر والمراجع ، وفهرس الموضوعات .

وقد واجهتني بعض الصعوبات في جمع المادة ودراستها ، ويأتي في مقدمتها ضخامة المادة المدروسة ، حيث تجاوز عدد الروايات الصادرة للمرأة السعودية خلال مدة الدراسة سبعين رواية ، كان لابد من قراءتها كلها ، والمفاضلة بينها ، كما أن عدداً من هذه الروايات طبع خارج البلاد ، ولم يكن متوافراً في المكتبات السعودية ، إضافة إلى أن كثيراً من الدراسات النقدية الحديثة في الفن الروائي لم تكن متوافرة أيضاً ، الأمر الذي دفعني إلى السفر إلى بعض الدول العربية لجمع ما نقص من مادة البحث الرئيسة ، وتوفير المراجع النقدية الحديثة المساعدة على تحليل النصوص ، إلى غير ذلك من الصعوبات التي ذللها الله ، وأعانني على تجاوزها .

ونظراً لضخامة المادة فقد استبعدت عدداً قليلاً من الروايات التي يكون لمؤلفتها غيرها، ولا تحمل هذه الرواية أي تجديد في أسلوب الروائية أو طريقتها ، كما استبعدت عدداً قليلاً من الروايات الضعيفة فنياً ودلالياً ،حتى وإن لم يكن للروائية غيرها . وقد شكّلت هذه الروايات

مادة مساندة أسجلها في هوامش الدراسة عند الحاجة إليها لتكون رافداً للشواهد المذكورة في المتن . كما قمت بتصحيح بعض الأخطاء الموجودة في الروايات ، وأثبت ذلك في هامش الدراسة .

* * *

التمهيد

التمهيد

١- تفصيل للمقصود بالذات ، مفهومها وخصائصها دراسة من المنظور النفسي .
٢- التطور التاريخي للرواية النسويّة السعودية .

١- المقصود بالذات
مفهومها وخصائصها دراسة نفسية

يعيش الفرد حياته بين مجموعة من الأفراد والأشياء ، وهو يقضي حياته يسعى ويكدّ ويتعب في سبيل الحصول على طعامه ، وكسائه ، ومأواه ، ولإرضاء حاجاته المادية والمعنوية المختلفة ، وأملاً في بلوغ أهداف يرسمها لنفسه ، ويراها جديرة بما يبذله من مشقة وعناء في سبيلها .

ولقد أودع المولى – عزّ وجل – كل فرد قدرات وإمكانات جاءت متفقة مع ما في طاقته من جهد واستطاعة ، وكلما زادت القدرة على ضبط الذات قلّت الحاجة إلى الضبط الصادر عن سلطة أخرى خارجة عن الذات .

وهو في سعيه هذا لقضاء حاجاته ، وتحقيق أهدافه وطموحاته يُصادف موانع وعقبات، ويواجه مشاكل وصعوبات مادية واجتماعية متعددة ومتباينة ، ويجد نفسه –على الدوام–

مضطراً إلى التوفيق بين متطلباته والإمكانات المتاحة ، وكذلك إلى تعديل سلوكه حتى يتوافق ويتلاءم مع ما يتعرض له من ظروف وأحداث ومواقف جديدة ، بسيطة أو عسيرة ، أو غير متوقعة ، وذلك عن طريق التفكير والتقدير واستخدام ذكائه ، وابتكار أساليب جديدة ، أو تعلم طرق للسلوك لم يطرقها من قبل ، يستعين بها في حلّ ما يصادفه من مشكلات .

كما يجد نفسه مضطراً – في بعض الأحيان – إلى الامتثال لما تفرضه عليه البيئة ، وخاصة البيئة الاجتماعية من قيود والتزامات ، أو يجد نفسه نزّاعاً إلى تهذيب بعض ما في هذه البيئة ، أو تغييره وتبديله ، بل إنه يرى نفسه – في غالب الأحيان – مرغماً على أن يؤجل إرضاء حاجاته ومطالبه العاجلة في سبيل تحقيق أغراض وأهداف آجلة [1] .

وفي الحقيقة ، إن الإبداع يتأتى للمبدع نتيجة تفاعل قطبين متقابلين ومتباينين ؛ هما قطب الذاتية وقطب الموضوعية . وحتى في الحالات التي يعتقد بعضهم أنها تعبير ذاتي بحت عن ذات المبدع ، فإنها تكون في الواقع نتيجة تفاعل بين قطبين ؛ هما قطب الذاتية وقطب الموضوعية ؛ ذلك أنّ المبدع في هذه الحالة يجعل من بعض أفكاره ومشاعره موضوعاً مطروحاً أمامه ينظر إليه من جانب ذاتيته ، ثم يحدث التفاعل فيما بين الذاتية والموضوعية في نظامه الذاتي ؛ ذلك أنّ ما نتلقاه من انطباعات خارجية يختزن في الذاكرة ، وعندما نسترجعه ونتذكره ، فإنه وإن كان مجرد صور ذهنية ، فهو صور ذهنية تتعلق بالواقع الخارجي أو بالأحداث التي وقعت في نطاق ذلك الواقع الموضوعي .

ولكن علينا ألا نخلط بين الذاتي والموضوعي في النطاق الداخلي لدى المبدع ؛ ذلك أنّ المتذكرات التي يحتفظ بها المبدع في ذهنه تتصف بالموضوعية برغم أنها مجرد صور ذهنية ، ولكن تلك الصور الذهنية تظل متمايزة لديه من إنَيّتَه ، أو قوامه الذاتي ، أو من جوهر شخصيته ،

---

(١) انظر: الشخصية المتطورة ، يوسف ميخائيل أسعد ، المؤسسة العربية الحديثة للطبع والنشر والتوزيع، د.ت ، ص ٧ وما بعدها .

وانظر : الصحة النفسية والعلاج النفسي ، د. حامد عبدالسلام زهران ، الشركة الدولية للطباعة ، الطبعةالرابعة ، ١٤٢٤هـ ، ص ٩ وما بعدها .

فلدىكل شخص كينونة ذاتية ثابتة ، أو هي كينونة مركزية ، بينما تظل الصور الذهنية المستمدة من الواقع الخارجي موضوعية ، وإن كان مكان وجودها بدخيلة المرء [1] .

ويتمثل الفرق بين الشخص المبدع والشخص الذي لا يحظى بالإبداع في مدى القدرة على إحداث التفاعل بين الذاتية والموضوعية ، ثم لا ننسى أن الشخص المبدع يتسم بصلابة ذاتيته وتماسكها وتعيُّنها . ونحن – من جهة – متأكدون أن الناس جميعاً يتمتعون بالأنا أو بالذاتية، فإننا – من جهة أخرى – نؤكد أن قوة الذاتية وتماسكها وصلابتها تتباين من شخص لآخر ، وهي عند المبدع في غاية التماسك والصلابة ، بينما تكون لدى كثير من الناس في حالة وهن وضعف وتفكك ، وأكثر من هذا فإنها لدى بعض الناس لا تكون قادرة على الاغتذاء على الصور الذهنية الواردة إليهم من الواقع الموضوعي ؛ فلدى بعض الأشخاص مخزون تذكري ضخم ، سواء أكان تذكراً نصياً ، أم تذكراً معنوياً ، ولكنهم مع ذلك كله لا يكونون قادرين على إحداث التفاعل بين ذواتهم وتلك الصور الذهنية التذكرية التي حفلت بها ذاكرتهم . فتلك المتذكرات تظل بمثابة ضيوف قابعين في قوام الذاكرة لا يريمون عنها ، فلا يتسنى لها أن تتفاعل مع الأنا ، بل تظل على حالها كما وردت وخُزنت بالذاكرة [2].

وفي الحقيقة إن العلاقة بين المبدع والواقع الخارجي لا تقتصر على تلك الصور الذهنية التذكرية التي تتأتى له نتيجة ما يتم لديه من مدركات حسية ، بل إن هناك أيضاً تلك الانطباعات التذوقية ، سواء أكانت انطباعات متعلقه بالجمال والقبح ، أم كانت متعلقة بالخير والشر ، أم كانت متعلقة بالنفع والضرر ، أم كانت متعلقه بما هو مناسب وما هو غير مناسب . وبتعبير آخر ، فإن موقف المبدع أو غير المبدع من الواقع الخارجي هو موقف تقويمي ، وليس موقفاً تقبليّاً بحتاً . ولكن ما يقوم بتقويمه في الواقع الخارجي يتباين عمّا يقوم بتقويمه بإزاء إنَيّتَه أو ذاتِيته ، فكل شخص يقوم بتقويم ذاتيته أو إنيّته ، سواء أكان تقديره لذاته تقديراً رفيعاً ، أم

(١) انظر : الشخصية المبدعة ، يوسف ميخائيل أسعد ، المؤسسة العربية الحديثة للطبع والنشر والتوزيع ، د.ت ، ص ٦٩ – ٧٠ .

(٢) انظر : الشخصية المبدعة ، يوسف ميخائيل أسعد ص ٧٠-٧١.

تقديراً منحطاً . لذا يتضح أن تقدير الذات يتباين تبايناً جوهرياً عن تقدير الانطباعات المتعلقة بالواقع الموضوعي الخارجي أو بالوقائع التي تحدث في ذلك الواقع الخارجي [١].

وواضح أنه كلما كانت التقويمات التي يضطلع بها المبدع من الواقع الخارجي متسمة بالغزارة والجودة والتنوع ، كلما كانت عملية الهضم الخبري فيما بين ذاتيته وتلك التقويمات أكثر فائدة ومنفعة [٢].

وإلى جانب الصور الذهنية التذكرية والتقديرات التذوقية التي يستمدها الشخص المبدع من الواقع الخارجي ، فإن هناك القوالب الكلامية المتعلقة بلغة المرء القومية ، أو بلغة أو لغات أجنبية متباينة للغته القومية . فنحن نتعلم الكلام المنطوق والكلام المكتوب ، ولكن هناك فرقاً جوهرياً بين تعلم اللغة وهضمها واستيعابها نتيجة تفاعل الذاتية والموضوعية ، باعتبار أن القوالب اللغوية المكتسبة تشكل الحصيلة الموضوعية المختزنة لدى المرء ؛ فاللغة عند الأديب المبدع تختلف عنها لدى الشخص الذي يستخدمها وهو خالي الوفاض من الإبداع .

فأنت تحسّ وأنت تسمع الأديب المبدع ، أو وأنت تقرأ روائعه ، أنك تسمع أو تقرأ كائنات حية صادرة عن ذاتية ، وقد استوعبت القوالب اللغوية ، فاستحالت لديه إلى قوام من قوامه وإلى كينونه من جوهر وجوده [٣].

ومن الأمور المسلّم بها أن الفرد في إبداعه ، و في تعامله مع مجتمعه ، وتفاعله معه ، معرّض لألوان من الشدّ والجذب ، والرّضا والسخط ، والغضب والخوف ، والحب والكره، والإقدام والإحجام ، والنجاح والإخفاق ، تحمله على المضي في نشاط معين ، أو كفّ نفسه عن هذا النشاط ، واتجاهة لنشاط آخر ، وكل ذلك معتمد كل الاعتماد على مفهوم الذات عند الفرد ، الذي يعد حجر الزاوية في شخصيته .

---

(١) انظر : المرجع السابق ، ص٧١.

(٢) انظر : المرجع السابق ، ص٧٢.

(٣) انظر : الشخصية المبدعة ، يوسف ميخائيل أسعد ، ص٧٢.

ومما تجدر الإشارة إليه أنه يجب التفريق بين التعريفات التي تدل على : مفهوم الذات ، واحترام الذات ، وتأكيد الذات ، وإدراك الذات ، ووعي الذات ، وذلك بناءً على الرؤية التي يرى الفرد فيها نفسه ، ووضعها في المكانة التي يراها بشكل عام ، وليس حسب رؤية الآخرين له [١].

وليست الذات سوى الشعور والوعي بكينونة الفرد ، وهي تنمو وتنفصل تدريجياً عن المجال الإدراكي ، وتتكون بنية الذات نتيجة للتفاعل مع البيئة ، وتشمل الذات المدركة ، والذات الاجتماعية ، وتمتص قيم الآخرين ومثلهم ، وتسعى إلى التوافق والثبات ، ويأتي نموها نتيجة للنضج والتعلّم[٢] .

مفهوم الذات :

إن فكرة الفرد عن نفسه هي النواة الرئيسة التي تقوم عليها شخصيته ، كما أنها عامل أساس في تكيفه الشخصي والاجتماعي ، فالذات تتكون من مجموع إدراكات الفرد لنفسه وتقويمه لها ؛ لأنها تتكون من خبرات إدراكية وانفعالية تتركز حول الفرد ، وذلك باعتباره مصدر الخبرة ، والسلوك ، والوظائف .

وبناء على ذلك فإن مفهوم الذات عند الفرد يتضمن الخصائص كافة والتي تميزه عن غيره في أربعة مجالات أساسية ، هي : المجال الشخصي ، والمجال الاجتماعي ، والمجال التربوي ، والمجال المهني ، وقد يتشابه الفرد مع الآخرين في عدد من الخصائص العامة المشتركة بينهم ، بيد أنه غالباً ما يختلف عنهم في كثير من الخصائص الأخرى [٣].

---

(١) انظر : علم نفس النمو الطفولة والمراهقة ، د. حامد عبدالسلام زهران ، عالم الكتب ، الطبعة السادسة ، ١٤٢٦هـ ، ص ٢٩٩ .

(٢) انظر : المرجع السّابق ، ص٢٩٩ .

(٣) انظر : علم نفس النمو الطفولة والمراهقة ، د . حامد عبدالسلام زهران ، ص ٤٣٩ وما بعدها .
وانظر : الشخصية المتطورة ، يوسف ميخائيل أسعد ، ص ١٢٦ وما بعدها .

وتتميز الصورة الذهنية التي يكوّنها الفرد عن نفسه – مدركا لخصائصها العامة ، كما يراها هو بنفسه ، لا كما يراها الآخرون عنه – بأنها ذات ثلاثة أبعاد أساسية :

البعد الأول :

وهو يختص بالفكرة التي يأخذها الفرد عن قدراته وإمكاناته ، فقد تكون تلك الفكرة عبارة عن إحساس الفرد بأن له كياناً ، وأنه قادر على التعلّم ، وأنه صاحب قوة جسدية، وما إلى ذلك من الصفات التي تحقق له الكفاءة والنجاح ، وقد تكون تلك الفكرة عبارة عن إحساسه بأنه عاجز أو فاشل ، أو أنه قليل الأهمية ، ضعيف القدرات والإمكانات ، وأن فرص النجاح أمامه قليلة .

البعد الثاني :

وهو يختص بفكرة الفرد عن نفسه في علاقته بغيره من الأفراد ، فقد يرى في نفسه أنه مرغوب فيه ، أو أنه منبوذ من الآخرين ، وقد يرى أن قيمه ومثله ، واتجاهاته ، وما إلى ذلك ، من الأسباب التي تجعل الآخرين ينظرون إليه بتوجس وحذر ، أو بعدم ثقة ، أو بعين الاحترام ؛ إذ إن أبلغ ما يؤثر في نظرة الفرد إلى نفسه ، الطريقة التي ينظر بها الآخرون إليه؛ لأن صورة كل فرد عن نفسه تتكون من خلال نظرة الآخرين إليه .

البعد الثالث :

وهو يختص بنظرة الفرد إلى ذاته كما يجب أن تكون ، وهذه النظرة تختلف عن الصورة التي يرى فيها نفسه بالفعل ، محبوباً أو منبوذاً ، كفؤاً أو غير كفء ، إذ إن كل فرد يتخيل نفسه في أعماق ذاته ، فتكون له قيمه ومثله العليا ، واتجاهاته ، وأهدافه ، وتوقعاته، ومستويات طموحه التي يرغب في تحقيقها .

وكلما قلّ الاختلاف بين النظرة الفعلية التي ينظر بها الفرد لنفسه ، والنظرة المثالية التي يتمناها ، ازداد النضج ، وصار من الممكن لهذه الصورة أن تتحقق ، وعندئذ نستطيع أن نقول : إن هذا الفرد متقبل لذاته ، ولديه الثقة بنفسه ، وبقدراته وإمكاناته [1].

---

(١) انظر : علم نفس النمو الطفولة والمراهقة ، د. حامد عبدالسلام زهران ، ص ٤٤٢ وما بعدها .
انظر : الصحة النفسية والعلاج النفسي ، د. حامد عبدالسلام زهران ، ص٢١ وما بعدها .

احترام الذات :

إن تقبل الآخرين للفرد مرتبط أشد الارتباط بتقبّل الفرد لذاته ، بما فيها من إيجابيات وسلبيات ، ومدى تقديره لخصائصها العامة ، حيث يتضمن تقويماً شاملاً لكل جوانبها : الشخصية ، والاجتماعية ، والتربوية ، والمهنية ، وذلك في حدود ماله من قدرات وإمكانات[1].

ولقد أودع المولى – عز وجل – كل فرد قدرات وإمكانات جاءت متفقة مع ما في طاقته من جهد واستطاعة ، والنجاح فيما زود به الفرد يعد إحدى علامات الصحة النفسية، ومن هنا اختلف الأفراد – فيما بينهم – من حيث ما ركّب فيهم من القدرات والإمكانات العقلية المعرفية ، أو الدافعية ، أو الانفعالية ، وهذه الاختلافات فيها الخير للإنسانية ، فنحن إنما نختلف لنتكامل ونتفاعل .

ويعد من أهم سمات احترام الذات الثقة بالنفس ، وبقدراتها وإمكاناتها ، فيعمل الفرد على الانتفاع بما أودع فيه ، واستثماره ، وتحقيقه ، ولا تقوم هذه الثقة على الاستسلام والخضوع ، وإنما تقوم على الإدراك التام ، والوعي الصادق بالحياة التي يعيشها ، بكل ما فيها من آمال وآلام ، وأفراح وأحزان ، ونجاح وفشل ، إذ إن هناك ما نستطيع السيطرة عليه ، وهناك – أيضاً – من جوانب الحياة ما لا نستطيع الهيمنة عليه ، ونجعله تحت السيطرة الكاملة ، وبذلك يتقبل الفرد ذاته ، ويتقبله الآخرون [2].

تأكيد الذات :

إن تأكيد الذات يتجلى في قدرة الفرد على التعبير عن انفعالاته وآرائه ، ووجهة نظره، حول أي أمر من الأمور ، سواء أكان متعلقاً بذاته أم بالآخرين ، وذلك بطريقة سوية وإيجابية

(١) انظر : الشخصية المبدعة ، يوسف ميخائيل أسعد ، ص٧٢ وما بعدها .

(٢) انظر : علم نفس النمو الطفولة والمراهقة ، د. حامد عبدالسلام زهران ، ص٤٤٢ وما بعدها .
انظر : الشخصية المتطورة ، يوسف ميخائيل أسعد ص٩٩ وما بعدها .

، تكون مقبولة من المجتمع الذي يعيش فيه ، وبذلك يحقق وجوده ككائن حي اجتماعي ، يعترف بحاجته إلى أفراد مجتمعه ، وفي تعاونه معهم ، واضطلاعه بدور اجتماعي، من أجل تحقيق حياة أفضل له ولمجتمعه .

وهذا الفرد هو الذي يستخدم قدراته وإمكاناته من أجل المصلحة العامة ، ويسعى لخير مجتمعه الذي هو جزء منه ، ويبذل غاية جهده في مساعدة الآخرين ، ويكوّن معهم علاقات شخصية وعاطفية وثيقة ، مبنية على الاهتمام والرعاية ، وليس على مجرد الرغبة في التعالي ، أو حب السيطرة .

ومن سمات هذا الفرد أنه قادر على البذل والعطاء مع جميع الأفراد ؛ لأنه مدين للإنسانية بوجوده ، وبفرديته ، وبقدرته على الكلام والحركة ، والتمتع بنتائج العقول والأفكار التي سبقته ، وأثّرت في نوع الثقافة التي يعيش فيها ، ومن هنا كان الفرد السوي هو الذي يسهم في خدمة الإنسانية عامة ، ويفعل ذلك في حدود قدرات ذاته وإمكاناته[1].

إدراك الذات :

إن الفرد المدرك لذاته هو الذي يستطيع أن يراقب أفعاله وسلوكياته مراقبة دقيقة ، ويتحكم في رغباته تحكماً قوياً ، ويكون قادراً على إرجاع إشباع حاجاته ، ويتنازل عن لذات قريبة عاجلة ، في سبيل ثواب آجل أبعد أثراً ، وأكثر دواماً [2].

إن إدراك الذات غالباً ما يكون عن طريق مراقبة الأفعال والسلوكيات ، التي تعدّ محملة نهائية لاتجاهاته ومعتقداته التي يؤمن بها ، ويختزنها في عقله ووجدانه ، حيث يفسر الفرد أي سلوك يصدر عنه بناء على مايؤمن به ، ويعتقد فيه ، من نظام للقيم يتضمن اتجاهاته المختلفة

---

(١) انظر : الشخصية المبدعة ، يوسف ميخائيل أسعد ص ٤٠٣ وما بعدها .
وانظر : سيكولوجية الإدراك والذكاء والتعلم ، ذكاء العلميين والأدبيين في الميزان ، أ .د . محمد زياد حمدان ، دار التربية الحديثة ، ٢٠٠م / ٢٠٠١م . ص٧٧ ، و ٧٨.

(٢) انظر : سيكولوجية الإدراك والذكاء والتعلم ، ذكاء العلميين والأدبيين في الميزان، أ .د . محمد زياد حمدان ، ص ٧٩ وما بعدها .

نحو الظواهر الاجتماعية السائدة في مجتمعه ؛ وذلك لأن الفرد يُعدّ المصدر الوحيد الذي يعكس معتقداته واتجاهاته في أعماقه .

وكلما زادت القدرة على ضبط الذات قلّت الحاجة إلى الضبط الصادر عن سلطة أخرى خارجة عن الذات ؛ لأن الفرد السوي هو الذي يُعدّ نفسه مسؤولاً عن أعماله ، ويتحمل تلك المسؤولية عن طيب خاطر [١].

وعي الذات :

إن وعي الفرد بذاته لا يتحقق إلاّ إذا شعر بالأمن ، والتقدير الاجتماعي ، كما يزداد اعتداده بنفسه ، وذلك عندما ينتمي إلى جماعة يتقمص شخصيتها ، ويوحد نفسه بها ، كالأسرة ، أو المدرسة ، أو النادي ، وما إلى غير ذلك .

وهذا الإحساس يثبت في أحضان الأسرة ، من علاقة الفرد بوالديه والمحيطين به ، ثم يعزز هذا الإحساس أو يحيطه – بعد ذلك – التجارب التي يمر بها، ومتى أحسّ الفرد بالانتماء إلى جماعة معينة ، زاد ولاؤه لها ، وازداد شعوره بأنه لا يتجزأ منها ، يصيبه ما يصيبها [٢].

ولا يقتصر الشعور بالانتماء على مجرد ميل الفرد إلى الوجود في جماعة ، بل على إحساسه بأنه جزء متكامل منها ، يتعاون أفرادها ويتساندون ، ويهتم بعضهم ببعض ، ومما يقوي الشعور بالانتماء إلى الجماعة قيام الفرد بعمل يفيدها ؛ لأن الفرد الطفيلي هو الذي يأخذ ولا يعطي ، ومثل هذا الفرد يبعد أن يشعر شعوراً كاملاً بالانتماء والأمن .

إن العطاء من أهم ما يميز إنسانية الفرد ، فهو المخلوق الوحيد الذي يعطي بوعي وحرية واختيار ، بخلاف الحيوان ، فإنه لا يعطي ، بل يأخذ ويؤخذ منه ، فالعطاء من أهم مظاهر

---

(١) انظر : التعلم الذاتي وارتقاء الشخصية ، طلعت منصور غبريال ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٧٧م ، ص٣٥ وما بعدها .

وانظر : الشخصية الإسلامية دراسة قرآنية ، د . عائشة عبدالرحمن (بنت الشاطيء) دار العلم للملايين ، بيروت ، ١٩٧٣م ، ص١٥ وما بعدها .

(٢) انظر : الصحة النفسية والعلاج النفسي ، د . حامد عبدالسلام زهران ، ص ١٤ – ١٥ .

وعي الفرد لذاته ، أو تحقيقه لإنسانيته ، بشرط ألاّ يخفي هذا العطاء خلفه مطامع أو أهدافاً أخرى ، كرغبة في السيطرة على من يعطيه ، أو بإشعار الآخرين بفضل عطائه وما إلى غير ذلك من أهداف.

ويتخذ العطاء مظاهر مختلفة ، تتراوح ما بين صدقة خفيّة تعطيها دون مَنّ على المعطى له ، إلى جهد عقلي يبذله العالم ، ويعطيه لعلمه ولطلابه ، دون انتظار لتقدير من الآخرين ، إلى جهد عامل يقوم بأداء عمله بإتقان وإخلاص وأمانة ، وما إلى غير ذلك من الأمثلة الكثيرة والمتنوعة .

وعطاء الفرد هو الذي أدى إلى تكوين ثقافته واستمرارها ، وتطورها ، فالفكر عطاء المفكر ، والعلم عطاء العالم ، والفن عطاء الفنان ، ومن هنا كان عطاء الإنسان هو الذي أدى إلى استمرار الإنسانية وتطورها [1] .

بناء مفهوم الذات :

إن عملية التنشئة الاجتماعية الجيدة ، والقائمة على أسس نفسية سليمة ، كفيلة بتدعيم بناء الذات عند الأفراد ، لدرجة تجعلهم قادرين على تقويمها بما يحقق لهم حرية الرأي، وإبداء وجهات نظرهم ، بما لا يتعارض مع القيم السائدة في مجتمعهم ، وقادرين على إدراكها بما يحقق لهم مراقبة أفعالهم وسلوكياتهم ، وتنقيتها مما يشوبها ، وتعديلها بما يتفق مع اتجاهاتهم ومعتقداتهم ، وقادرين على الوعي بها بما يحقق التوازن بين التفكير فيها ، والتركيز عليها ، والتفكير فيمن حولهم ، والتركيز عليهم [2] .

---

(١) انظر : الصحة النفسية والعلاج النفسي ، د. حامد عبدالسلام زهران ، ص ٢٧ وما بعدها .
وانظر : العلاج النفسي الديني ، د. حامد عبدالسلام زهران ، مجلة التوثيق التربوي ، العدد التاسع ، إبريل ١٩٧٥م ، ص ٢١ – ٣٨ .

(٢) انظر : مفهوم الذات الخاص في التوجيه والعلاج النفسي د . حامد عبدالسلام زهران ، مجلة الصحة النفسية ، العدد السنوي ، ١٩٧٢م ، ص ٢٣-٤٠ .

وبناء مفهوم الذات على أسس سليمة له علامات إيجابية ، وهذه العلامات تنقسم قسمين : موضوعية ، وهي التي يمكن أن يلحظها الآخرون .. ، وذاتية : وهي التي لا يشعر بها إلاّ الفرد نفسه ، ومن أهم هذه العلامات[1] :

التوافق الذاتي :

وهو قدرة الفرد على التوفيق بين دوافعه المتصارعة توفيقاً يرضيها جميعاً إرضاء متزناً ، والعمل على حل الأزمات حلاً إيجابياً ، بدلاً من الهروب منها ، أو التمويه عليها ، وغني عن البيان أن من ساء توافقه الذاتي تحتّم عليه أن يسوء توافقه الاجتماعي ، والعكس صحيح ، ففي الاكتئاب الذهاني الذي يبدو فيه سوء التوافق الذاتي على أشده ، يتضح سوء التوافق الاجتماعي بشكل ظاهر .

التوافق الاجتماعي :

وهو قدرة الفرد على عقد صلات اجتماعية قوية ، قوامها التعاون ، وأساسها التسامح، ودعامتها الإيثار والحب ، فلا يعتريها العدوان ، أو يشوبها الارتياب ، ولا يسيطر عليها الاتكال ، ولا يتمكن منها عدم الاكتراث بمشاعر الآخرين .

ارتفاع رصيد الإحباط :

وهو قدرة الفرد على مواجهة الشدائد ، والصمود أمام الأزمات ، والعمل على حل المشكلات ، دون إسراف في العدوان والتهور ، أو النكوص ، أو استدرار العطف ، أو الرثاء للذات ، وما إلى غير ذلك .

الإحساس بالرضا والسعادة :

وهو استمتاع الفرد بالحياة وبعمله وبأسرته ، وبأصدقائه ، وشعوره بالأمن والطمأنينة وراحة البال في أغلب أحواله ، وهذا يعد نتيجة طبعية لتوافقه الذاتي والاجتماعي .

الإنتاج الملائم :

---

(١) انظر : المرجع السابق . الصفحات نفسها .

وانظر : الذات الإنسانية مفهومها .. وبناؤها وأثرها في نجاح الفرد والمجتمع ، محمد رجاء حنفي عبدالمتجلي، مجلة الخفجي، العدد الثالث، صفر ١٤٢٣هـ. السنة الثانية والثلاثون ص ٣٩ – ٤٤ .

وهو قدرة الفرد على العمل والانتاج ، وذلك في حدود قدراته وإمكاناته ، إذ إن الكسل والخمول كثيراً ما يكون من الدلائل القوية على وجود أفراد هدّتها الصراعات ، واستنفذ الكبت حيويتها .

الجهود البناءة :

وهي إسهام الفرد في إحداث تعديلات أو تغييرات بنّاءة في مجتمعه ، وعدم رضوخه واستسلامه لما يراه من عادات فاسدة ، وتقاليد بالية في مجتمعه ، على ألا يكون هذا صادراً عن رغبة في مخالفة العرف ، أو تأكيد الذات ، أو عن دوافع عدوانية مكبوتة[1] .

وهكذا يتضح لنا أن الفرد المدرك بوعي صادق لمفهوم ذاته ، هو الذي ينجح في الوصول إلى معنى يحدد له مساره في الحياة ، أو إلى أهداف توضح له طريقه ، وتلك المعاني والأهداف هي التي تثري من خلالهما الإنسانية ، والفرد الذي تخرج به أهدافه ومطالبه عن ذلك الحيز الضيق الذي يرتبط به ، إلى نطاق أكبر وأوسع حتى يشمل الإنسانية كلها ، هو الفرد الذي تسمو به أهدافه ومطالبه عن المستوى الذاتي ، إلى المصلحة العامة لمجتمعه ، ولكل من يشاركونه في الاتصاف بوصف الإنسانية .

(١) انظر : العلاج النفسي ، د . حامد عبدالسلام زهران ص ٢١ – ٣٨ .

وانظر : الذات الإنسانية ، مفهومها وبناؤها وأثرها في نجاح الفرد والمجتمع ، محمد رجاء حنفي عبد المتجلي ص ٣٩ – ٤٤ .

٢- التطور التاريخي للرواية النسوية السعودية

بدأ التعليم النظامي في المملكة العربية السعودية مع بدء مرحلة التوحيد في بنائية مجتمعية وضع أسسها الملك المؤسس عبدالعزيز بن عبدالرحمن آل سعود – يرحمه الله – ، وجعل التعليم هو القاعدة ، والمدارس هي المنطلق منذ وحّد البلاد عام ١٣٥٣هـ ... ومن ذلك الوقت دخلت المرأة تحت مظلة هذا الاهتمام ، وفُتحت لها المدارس ، وأتيح لها التعبير عن طرق القنوات الإعلامية : إذاعة وصحافة ونشراً أسوة بالرجل ، ولكن بعد مرحلة عقدين من بدء تعليم الرجل من غير التعليم الأهلي الذي سبق على ضيق نطاقه [١]. ولكن من حصاد ست سنوات دراسة منهجية في المدارس النظامية يحصل الدارس على الشهادة الابتدائية ويتدرج ... ، ومن حصاد ست عشرة سنة دراسة منهجية في المدارس الابتدائية والمتوسطة والثانوية والجامعية يحصل الدارس على الدرجة الجامعية .

(١) انظر : دلالات المكان في النص الروائي عند الروائية في المملكة العربية السعودية ، خيرية إبراهيم السقاف ، مجلة عالم الكتب ، دار ثقيف للنشر والتوزيع ، مج ٢١ ، ع ١ ، ١٤٢٠ هـ ، ص ٧ .

بمعنى آخر ، إن حصاد هذه السنوات نتيجة علمية هي درجة تؤهله لخوض معترك الحياة ؛ فالنتيجة لا تحصل إلاّ حصاد سنوات ، ولأن هذا هو واقع الواقع ، فإننا لا نتخيل أن يولد المرء روائياً حاذقاً في الكتابة الأدبية ، معبّراً عن مكنونه الداخلي دون أن تتوافر له المعرفة والعلم والتجربة ، أدوات وآليات الكتابة البدهية .

من هنا ؛ فإن التعليم النظامي للمرأة السعودية بدأ في العام ١٣٨٢هـ ، أي في نهاية القرن الرابع عشر الهجري ، أي منتصف القرن العشرين الميلادي حوالي عام ١٩٦٢م [١]. أي قبل أربعة عقود من الزمن ، فإذا ما أتحنا لها فرصة الدرس التي ترافقها فرصة القراءة والتثقيف والتفاعل والتجربة والوعيية في حدود عشر إلى ست عشرة سنة ، فإننا نتوقع أن تبدأ المرأة في المملكة العربية السعودية ممارسة الكتابة المعلنة التي يمكن أن تخضع للقبول ، وتتوافر لها الخصائص ، على الأقل في أدنى صورها قبل عشرين عاماً .

ومع ذلك ؛ فإن من أتيح لها من الكاتبات السعوديات التعلم في المدارس الأهلية ، أو في خارج البلاد ، أو حتى في الكتاتيب قد استفادت من فرص النشر ، وكانت الصحافة القناة الأولى التي استقطبتها ، على الرغم من أنها لم تكتب الرواية إلاّ في زمن متأخر ، والكاتبة الوحيدة التي كتبت الرواية منذ عام ١٩٦٣م هي الروائية (سميرة خاشقجي) سميرة بنت الجزيرة .

بعد هذا الانتشار للمدارس والصحف والمجلات والمطابع في مطلع القرن العشرين الميلادي / منتصف القرن الرابع عشر الهجري ، أخذت الرواية والقصة تحظى بالاهتمام والمتابعة من قبل الدارسين والباحثين جمعاً ودراسة وتقويماً ، وتوالى هذا الاهتمام بها في المملكة العربية السعودية مع بداية حركة التأليف والنشر ، حيث تم اعتماد أول الببليوجرافيات التي وضعت حول الأدب العربي السعودي ، والتي وضعها منصور الحازمي لصحيفة أم القرى تحت عنوان : (المصادر الصحفية لدراسة الأدب والفكر في المملكة العربية السعودية في الفترة الواقعة فيما

(١) انظر : المقالة السابقة ، الصفحة نفسها .

بين ١٣٤٣- ١٣٦٥ هـ) صدرت عن (جامعة الرياض) (الملك سعود) حالياً في عام (١٣٩٤هـ) في ٢٦٤ صفحة .

وجاءت الثانية التي وضعها يحيى محمود ساعاتي (بن جنيد) بشكل أشمل ، إذ لم يقتصرها على دورية ، وإنما حصر فيها المطبوعات كافة وما جاءت به الصحف والدوريات عن الأدب في المملكة العربية السعودية ، وجاءت تحت عنوان (الأدب العربي في المملكة العربية السعودية ببليوجرافياً) تكونت من (٧٤٧) مدخلاً رتبها حسب الموضوع هجائياً في (١٧٤) صفحة ، صدرت عن دار العلوم في العام ١٣٩٩ للهجرة .

أما الثالثة فقد اهتمت بالرصد الببليوجرافي للمؤلَفات السعوديات ، وأعدها خالد اليوسف ، وجاءت تحت عنوان (الراصد) وصدرت في العام ١٤٠٠هـ ، وقد شمل مضمونها رصداً لعشر سنوات قدم فيها الأدب السعودي عن طريق الطباعة والصحافة ودور النشر نتاجه الأدبي من ١٤٠٠-١٤١٠هـ .

أما أهم الدراسات التي تختص بموضوع الرواية في المملكة العربية السعودية ، فهي دراسة قدمها الدكتور منصور الحازمي في المؤتمر الأول للأدباء السعوديين الذي عقدته جامعة الملك عبدالعزيز بين ١ - ٥ ربيع الأول ١٣٩٤ هـ ، أي قبل عقدين من الزمن تحت عنوان (الرواية في المملكة العربية السعودية) .

ثم دراسة الدكتور محمد صالح الشنطي تحت عنوان : (فن الرواية في الأدب العربي السعودي المعاصر) التي وضعها في العام ١٤١١هـ / ١٩٩٠م ، وصدرت عن نادي جازان الأدبي في (٣٨٣)صفحة ، وهي عبارة عن دراسات متفرقة نشرت في الصحف ، ثم لَمّ شتاتها في هذا الكتاب .

وجاءت آخر الدراسات عبارة عن أطروحة للدكتوراة قدمها الدكتور والروائي سلطان بن سعد القحطاني بعنوان : (الرواية في المملكة العربية السعودية نشأتها وتطورها ١٩٣٠ - ١٩٨٩م ، دراسة تاريخية نقدية) صدرت طبعتها الأولى في عام ١٤١٩هـ- ١٩٩٨م

صدرت للناشر عن مطابع شركة الصفحات الذهبية المحدودة في (٢٩٥) صفحة ،

قسمها إلى خمسة فصول ، جاء في الثالث منها الحديث عن رواد الرواية في المملكة العربية السعودية : عبدالقدوس الأنصاري في روايته (التوأمان) ، وأحمد السباعي في روايته (فكرة)، و محمد علي مغربي في روايته (البعث) ، ثم في الفصل الرابع درس الرواية الفنية ، ثم في الخامس تحدث عن الرواية بين ١٩٥٩-١٩٧٩م ، وفيها أول رواية لامرأة ترد في الدراسة ، وهي هند صالح باغفار في (البراءة المفقودة) التي صدرت عام ١٩٧٢م ، ثم في الفصل السادس عرض للروايات بين ١٩٨٠-١٩٨٩م . وكأنه قسّم الروايات حسب العقود ، وهناك بعض المعاجم والموسوعات قد أوردت الأسماء ذاتها التي وردت في هذه الببليوجرافيات والدراسات لا يتسع المقام لذكرها .

ولعل في هذه المصادر ما يؤكد أن العام (١٩٣٠م) هو بدء نشأة الرواية في المملكة العربية السعودية ، يقول الحازمي ((وسيظل عام (١٩٣٠م) هو العام الذي لا بد للباحث أن ينطلق منه في تتبعه التاريخي لفن الرواية في الأدب السعودي الحديث))[١] ، وقد وردت عبارة [أول رواية صدرت في الحجاز] على غلاف الكتاب ؛ وضعها صاحب القصة توثيقاً، وهو ذات التاريخ الذي انطلقت منه دراسة القحطاني والشنطي والدراسات الأخرى .

وخلال نصف قرن ويزيد .. وإلى ما قبل عقدين ((سنفاجأ للأسف بقلة المحصول وضآلته من الناحية الفنية))كما يقول الحازمي[٢] ؛ إذ لم تصدر خلال هذه العقود أكثر من عشرين رواية استطاع الحازمي أن يحصيها مع افتراضه – حسن ظنه – في أنها قد تصل إلى الثلاثين في حالة إفلات عدد دون الإحصاء منه لأي سبب ، إلاّ أنه ينعتها بقصة طويلة ولا

(١) الرواية في الأدب السعودي الحديث ، من بحوث المؤتمر الأول للأدباء السعوديين المنعقد في مكة المكرمة في الفترة ما بين (١ – ٥) ربيع الأول ١٣٩٤هـ ، جدة ، جامعة الملك عبدالعزيز ، ١٣٩٤هـ مج (٢) ، ص ٨٥٩ .

(٢) انظر : الرواية في الأدب السعودي الحديث ، من بحوث المؤتمر الأول للأدباء السعوديين المنعقد في مكة المكرمة ، ص ٨٥٩ .

يمنحها صفة رواية ، حيث يرى أنها لم تتوافر لها خصائص هذا الفن على الوجه الذي وصلت إليه في الآداب الأخرى ، وما يعنينا هو أنه لم يكن من بين هذا العدد أية رواية لامرأة .

وبمراجعة هذه المصادر نجد أن جميع الروايات التي صدرت في المملكة لم تتجاوز ستين رواية حتى عام ١٤١١هـ ، أي قبل ثلاث عشرة سنة ، حيث لم يكن نصيب المرأة منها بأكثر من ست عشرة رواية [١].

ولأن جميع الدراسات أثبتت أن النقاد حين ينظرون للرواية يعدّونها العمل الأول المواجه للواقع ، والراصد له ، والمعبّر عن متغيراته ، والحامل لطموحات مجتمعاته -على اختلافها- والمحفز لكوامن الشوق إلى القيم العليا فيه ، أو المنقب عن تدني هذه القيم بين كواليس مسارحه المختلفة ، فإن الدارسين للرواية في المملكة قد صنفوها في محاور الرواية التعليمية ، والوعظية ، والتاريخية ، والمغامرات ، والفنية [٢].

وهي في هذه المحاور لا تنأى عن حركية فضاءات المتغيرات التي واكبت بعثة الكوامن والطموحات والتطلعات والبناء المجتمعي الذي شمل الأبعاد كافة من حول الإنسان ، مما يمكننا أن نؤكده في الروايات النسائية التي ظهرت في الأدب السعودي ، فجاءت تدور في محاور منها :

١- بحث المرأة عن الذات في مجتمع ذكوري يسلبها أمانها أمام الرجل على أوجه مختلفة .

٢- طموح المرأة نحو العمل ، والثبات في مواجهة متغيرات الحياة بكافة أشكالها ، وشتى صورها .

٣- المغامرة المؤدية إلى كشف جوانب القوة في شخصية المرأة لتحقيق التضاد .

---

(١) انظر : معجم المطبوعات العربية في المملكة العربية السعودية ، علي جواد الطاهر ، الطبعة الثانية ، طبعة منقحة ومصححة ومزيدة ، ١٤١٨هـ ١٩٩٧م ، مج ٤ ، ص ١ – ١٦٠ .

(٢) انظر: الرواية في الأدب العربي السعودي المعاصر ، محمد صالح الشنطي، نادي جازان الأدبي، جازان، ١٤١١هـ ، ص ٣٢٥، وانظر : الرواية في الأدب السعودي الحديث من بحوث المؤتمر الأول للأدباء السعوديين المنعقد في مكة المكرمة ، لمنصور الحازمي ص ٨٦٣ .

٤- الارتكاز على اللغة والفكر والثقافة للتنابز المجتمعي في الروايات التي صدرت في العقد الأخير منذ ١٤١١- ١٤٢٥هـ[١] .

وفيما يلي عرض للروايات النسائية السعودية التي صدرت منذ عام ١٣٨٢هـ وحتى عام ١٤٢٥هـ ، علماً بأنني سأعرضها حسب الترتيب الأبجدي للحروف العربية ، مع رغبتي في عرضها حسب التسلسل التاريخي لصدورها ، لولا وجود بعض النقص في عدد كبير من الروايات مثل الناشر ومكان النشر وتاريخه ، وهذا يرجع إلى عدة أسباب ، منها : إغفال ذكر تلك المعلومات في بعض الروايات ، وإغفال الدراسات النقدية التي أشارت إلى بعض الروايات ذكر تلك المعلومات .

الروايات :

١. آدم يا سيدي ، أمل شطّا ، شركة المدينة للطباعة والنشر ، جدة (دون تاريخ) .
٢. أربعة / صفر ، رجاء محمد عالم ، النادي الأدبي بجدة ، ١٩٨٧م .
٣. أضياع والنور يبهر ، صفية أحمد بغدادي ، مطابع سحر ، جدة ، ١٤٠٧هـ .
٤. افتقدتك يوم أحببتك ، صفية عنبر ، مطابع الأهرام ، (دون تاريخ) .
٥. امرأة على فوهة بركان ، بهية بوسبيت ، دار عالم الكتب ، الرياض ١٤١٦هـ .
٦. الانتحار المأجور، آلاء الهذلول ، دار الساقي ، بيروت ، لبنان ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٤م .
٧. أنت حبيبي ، صفية عنبر ، دار الراوي ، الدمام ، الطبعة الأولى ، ١٤٢٠هـ .
٨. أنثى العنكبوت ، قماشة العليان ، دار الكفاح للنشر والتوزيع ، الدمام ، الطبعة الرابعة ، ١٤٢٤هـ .

---

(١) انظر : دلالات المكان في النص الروائي عند الروائية في المملكة العربية السعودية ، خيرية السقاف مجلة عالم الكتب ، ص ٩ .

٩. أنثى فوق أشرعة الغربة ، نورة المحيميد ، دار الجديد ، بيروت ، ١٤١٩هـ .

١٠. البراءة المفقودة ، هند صالح باغفار ، مطابع المصري ، بيروت ، ١٩٧٢م .

١١. بريق عينيك ، سميرة خاشقجي ، المكتب التجاري ، بيروت ، ١٩٦٣م .

١٢. بسمة من بحيرات الدموع ، عائشة زاهر أحمد ، نادي جدة الأدبي ، ١٩٧٩م .

١٣. بعد الغروب ، سلوى الرفاعي ، مطابع تهامة للنشر والتوزيع ، جدة ، ١٤٠٩هـ .

١٤. بعد المطر دائماً هناك رائحة ، فاطمة بنت السراة .

١٥. بكاء تحت المطر ، قماشة العليان ، دار الكفاح للنشر والتوزيع ، الدمام ، الطبعة الرابعة ، ١٤٢٥هـ .

١٦. بيت من زجاج ، قماشة العليان ، دار الكفاح للنشر والتوزيع ، الدمام ، الطبعة الرابعة ، ١٤٢٥هـ .

١٧. توبة وسليّ ، مها محمد الفيصل ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، لبنان ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٣م .

١٨. جروح في جبين الحياة ، هند صالح باغفار ، ١٣٩٨هـ (دون دار) .

١٩. جمعتنا الصدفة وفرقتنا التقاليد ، صفية عنبر ، مطابع الأهرام (دون تاريخ) .

٢٠. حافية إلى الشمس ، سميرة أحمد لاري (دون تاريخ ودار) .

٢١. الحب وكبريائي ، ليندا الوابل ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠١ م (دون دار) .

٢٢. حبي ، رجاء محمد عالم ، المركز الثقافي العربي ، المغرب ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٠م .

٢٣. حصان من العمر ، سميرة أحمد لاري (دون تاريخ ودار) .

٢٤. حكاية عفاف والدكتور صالح ، بهية بوسبيت ، دار عالم الكتب ، الرياض ، ١٤٢٠هـ - ٢٠٠٠م .

٢٥. حنان ، زهرة إبراهيم البرناوي ، مطابع البركاتي ، مكة ، ١٤١٧هـ .

٢٦. خاتم ، رجاء عالم ، المركز الثقافي ، الدار البيضاء ، المغرب ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠١م .

٢٧. خطوات نحو الشمس ، فاطمة بنت السراة ، دار القاسم بالرياض ، الطبعة الأولى ، ١٤١٤هـ .

٢٨. دائماً سيبقى الحب ، ليلى الجهني ، (دون تاريخ ودار) .

٢٩. درة من الأحساء ، بهية بوسبيت ، مطابع الجزيرة ، الرياض ، ١٤٠٧هـ .

٣٠. دمعة على خد الزمن، نوره حمد الغانم ، الرياض ، ١٤٢٥هـ .

٣١. ذكريات امرأة ، عهد عناني (دون تاريخ ودار) .

٣٢. ذكريات دامعة ، سميرة خاشقجي ، المكتب التجاري ، بيروت ، ١٩٧٣م .

٣٣. رباط الولايا ، هند صالح باغفار ، مطابع دار البلاد ، جده ، الطبعة الأولى ، ١٤٠٨هـ .

٣٤. الرجاء التزام الوقار ، فاطمة بنت السراة ، الناشر المؤلفة ، الطبعة الأولى ، ١٤١٩هـ .

٣٥. الرقص على الدفوف ، زينب أحمد حفني ، مطابع سجل العرب ، القاهرة ، الطبعة الأولى ، ١٤١٩هـ .

٣٦. ستر ، رجاء عالم ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٥م .

٣٧. ستة أقدام صغيرة ، فاطمة بنت السراة ، الناشر المؤلفة ، الطبعة الأولى ، ١٤١٩هـ .

٣٨. سفينة وأميرة الظلال ، مها محمد الفيصل ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ، لبنان ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٣م .

٣٩. سيدي وحدانة ، رجاء محمد عالم ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ١٩٩٨م .

٤٠. الشياطين تسكن الأعشاش ، مهرة العيصمي ، دار حوران للطباعة والنشر ، سوريا ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٠م .

٤١. صالح النجدي وزهراء الجنوبية ، فاطمة بنت السراة ، الشركة الخليجية ، الطبعة الأولى ، ١٤١٩هـ .

٤٢. صحوة الآلام ، نزيهة كتبي (دون تاريخ ودار) .

٤٣. صراع عقلي وعاطفتي ، سلوى دمنهوري ، دار الخشرمي ، جدة (دون تاريخ) .

٤٤. طريق الحرير ، رجاء محمد عالم ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ١٩٩٥م .

٤٥. عبث ، هدى عبدالمحسن الرشيد (دون تاريخ ودار) .

٤٦. العطاء الأكبر ، هند صالح باغفار ، ١٣٩٩ هـ (دون دار) .

٤٧. عفوا ياآدم ، صفية عنبر ، دار مصر للطباعة ، الطبعة الأولى ، ١٤٠٦ هـ .

٤٨. عندما ينطق الصمت ، حنان مصطفى كتوعة ، دار العلم ، جدة ، الطبيعة الأولى ، ١٤٢٣هـ- ٢٠٠٣م .

٤٩. عيون على السماء ، قماشة العليان ، دار الكفاح للنشر والتوزيع ، الدمام ، الطبعة الرابعة ، ١٤٢٣هـ .

٥٠. عيون قذرة ، قماشة العليان ، دار الكفاح للنشر والتوزيع ، الدمام ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٥م .

٥١. غداً أنسى ، أمل شطا ، مطابع تهامة ، جدة ، ١٩٨٠م .

٥٢. غداً سيكون الخميس ، هدى الرشيد ، مطابع مؤسسة روز يوسف ، القاهرة ، ١٩٧٩م.

٥٣. غير وغير ، هاجر المكي ، المركزالثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٥م .

٥٤. الفردوس اليباب ، ليلى الجهني ، منشورات الجمل ، ألمانيا ، ١٤١٩هـ ، ١٩٩٩م .

٥٥. قطرات من الدموع ، سميرة خاشقجي ، منشورات المكتب التجاري ، بيروت ، الطبعة الثانية ، ١٣٩٣هـ .

٥٦. لا عاش قلبي ، أمل شطا ، دار الرفاعي ، الرياض ، ١٩٨٩م .

٥٧. اللعنة ، سلوى دمنهوري ، الطبعة الأولى ، ١٤١٥هـ - ١٩٩٤م .

٥٨. للقلب وجوه أخرى ، نداء حسين أبو علي ، دار العلم ، جدة ، الطبعة الأولى ، ١٤١٩هـ .

٥٩. لم أعد أبكي ، زينب حفني ، دار الساقي ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٣م .

٦٠. مأتم الورود ، سميرة خاشقجي ، مطابع زهير البعلبكي ، بيروت ، ١٩٧٣ م .

٦١. مزامير من ورق ، نداء أبو علي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، لبنان ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٣م .

٦٢. مسرى يا رقيب ، رجاء محمد عالم ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ١٩٩٧م .

٦٣. المصير ، ليندا الوابل ، الطبعة الأولى ، ١٤٢٣هـ (دون دار) .

٦٤. موقد الطير ، رجاء عالم ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٢م .

٦٥. نبت الأرض ، فاتنة أمين شاكر (دون تاريخ ودار) .

٦٦. الهدية ، هند صالح باغفار ، ١٣٩٩هـ (دون تاريخ ودار) .

٦٧. وتمضي الأيام ، سميرة خاشقجي ، منشورات البعلبكي ، بيروت ، ١٩٧١م.

٦٨. ودعت آمالي ، سميرة خاشقجي ، منشورات البعلبكي ، بيروت ، ١٩٧١م .

٦٩. وراء الضباب ، سميرة خاشقجي ، منشورات البعلبكي ، بيروت ، ١٩٧١م .

٧٠. ومات خوفي ، ظافرة المسلول ، مطابع النخيل ، الرياض ، ١٤١١هـ .

٧١. ومرت الأيام ، نداء حسين أبو علي ، مطابع التوفيق ، جدة ، ١٩٩٨م .

٧٢. وهج من بين رماد السنين ، صفية عنبر ، الدار العربية للموسوعات ، بيروت ، ١٩٨٨م .

وهكذا يتضح لنا مبدئياً أن حجم الرواية النسوية السعودية لدينا لا يدعو إلى القلق ولا إلى التشاؤم والانزعاج إذا ما أخذنا في الحسبان عالم الزمان ، وتاريخ ميلاد البيئة الثقافية ، ولكن الأمر يستدعي التشجيع ، وذلك بتوفير المناخ الذي يُغذي عملية النمو ، أو على الأقل يُساعد على توفير الغذاء الفكري ، ويحول دون حدوث مجاعة فكرية ، فثمة نوافذ أولى أن تفتح ، وثمة روافد وقنوات أولى أن تتم لها عمليات صيانة لقنواتها .

ليس ذلك رأي النقّاد وحدهم ، بل ذلك هو بعض احتياجات البناء ، وهو بعض خصوصية الرواية وما يميزها عن القصة أو الأقصوصة ، فمن خصوصية الرواية الانتقال والحركة في كلا البعدين ، الزمني والمكاني ، وفي عملية الانتقال ، أو الحركة والتنقل ، تحمل الرواية للمتلقي – في شخصيات أبطالها – و على لسانهم صوت الوضع الاجتماعي والثقافي والبيئي ، التي كانت سائدة في ذلك المكان والزمان ، ثم عمليات التطور في تلك البيئات والمتغيرات المصاحبه لمساراتها .

وحتى يُعطى العمل المنتج مسمى (رواية) ينبغي أن يتحقق فيه كل ذلك ، وأظن أن المبدعة السعودية قادرة على صنع كل ذلك وبكل جدارة ومهارة ، وهذا ما سأثبته – إن شاء الله – من خلال فصول هذا البحث بمشيئة المولى عزّ وجل .

* * *

الباب الأول
الدراسة الموضوعية
(الدور)

الفصل الأول

موقف الذات

- تأكيد الهوية والإحساس بالانتماء

الفصل الأول

موقف الذات من تأكيد الهوية والإحساس بالانتماء

تمهيد :
أ ــ الهوية :
١- الهوية لغة
٢- الهوية في الاصطلاح
ب- الانتماء :

الهوية والانتماء من أكثر مفردات الذات خصوصية وعمقاً ، وهذان المصطلحان لهما

دلالتهما اللغوية ، والفلسفية ، والاجتماعية ، والنفسية ، لذا كان من المهم تفسير هذين المصطلحين وتحديد أبعادهما .

أ ــ الْهُوَّيــة :

١- الْهُويَّة لَغة :

الْهَاء والواو والياء : أصل صحيح يدل على خلو وسقوط ، أصله الهواء بين الأرض والسماء ، سُمّي كذلك لخلوه .

والهوَّة : الوهدة العميقة والْمَهْواة ، والْهُوَّة والأَهْوِيَّة والهاويه : كالهواء . والْمَهْوى والْمَهْوُاة : مابين الجبلين ونحو ذلك .

والْهُوِيَّة : بئر بعيدة المهواة .

ويقال هوى الشيء يهوي : سقط ، ويقولون : الْهَويُّ ذهاب في انحدار ، والْهُوِيُّ في الارتفاع ، وقيل العكس بالضَم للانحدار ، وبالفتح للإصعاد . وهوت العقاب تَهْوي هُويّاً إذا انقضَّتْ على صيد أو غيره . وهَوي هُويّاً : إذا أسرع في السير ، ويقال : مضى هَوِيٌّ من الليل ، وهُوِيٌّ أي ساعة منه .

والهوى : هوى النفس ، من المعنيين ؛ لأنه خالٍ من كل خير ، ويهوي بصاحبه فيما لا ينبغي . والهوى كذلك العشق يكون في الخير والشر ، وإرادة النفس [1].

٢- الهوية في الاصطلاح :

الهوية في المنظور الفلسفي :

---

(١) انظر : مقاييس اللغة لابن فارس ، تحقيق وضبط : عبدالسلام هارون ، مكتبة الخانجي ، مصر ، الطبعة الثالثة ، ١٤٠٢هـ ، ولسان العرب لابن منظور ، دار صادر ، بيروت ، والقاموس المحيط للفيروزآبادي ، (هـ . و . ى) .

يُعرّف علي بن محمد الجرجاني (٧٤٠-٨١٦هـ) الهوية بأنها ((الحقيقة المطلقة المشتملة على الحقائق اشتمال النواة على الشجرة في الغيب المطلق)) [١].

ويربط بين مفهومها ومفهوم (الماهية) ، حيث يقول : ((الماهية تطلق – غالباً – على الأمر المتعقَّل ، مثل المتعَقَّل من الإنسان ، وهو الحيوان الناطق ، مع قطع النظر عن الوجود الخارجي ، والأمر المتعقَّل ، من حيث إنه مقول في جواب (ما هو) يسمى ماهية ، ومن حيث ثبوته في الخارج ، يسمى حقيقة ، ومن حيث امتيازه عن الأغيار هوية....)) [٢].

ويُعرّف الكفوي (... – ١٠٩٥هـ) الهوية بقوله :

((لفظ الهوية ، فيما بينهم ، يطلق على معان ثلاثة : التشخُّص ، والشخص نفسه ، والوجود الخارجي ، قال بعضهم : مابه الشيء هو هو باعتبار تحققه يسمى حقيقة وذاتاً ، وباعتبار تشخصه يسمى هوية ، وإذا أخذ أعم من هذا الاعتبار يسمى ماهية ، وقد يسمى مابه الشيء هو هو ماهية ، إذا كان كلياً كماهية الإنسان ، وهوية ، إذا كان جزئياً كحقيقة زيد ، وحقيقة إذا لم يعتبر كليته ولا جزئيته ، فالهويتان متلازمتان صدقاً ، والماهية بالاعتبار الثاني أخص من الأوّل ، والحقيقة بالعكس)) [٣].

وفي المنظور الفلسفي الحديث ، تُعرَف الهوية بأنها ((حقيقة الشيء من حيث تميزه عن غيره ، وتسمى أيضاً وحدة الذات)) [٤].

---

(١) التعريفات ، علي الجرجاني ، ص٣٢٠ .

(٢) المرجع السابق ، ص ٢٥٠ – ٢٥١ .

(٣) الكليات (معجم في المصطلحات والفروق اللغوية) ، أبو البقاء أيوب ابن موسى الحسيني الكفوي، قابله على نسخة خطية ، وأعده للطبع ووضع فهارسه : د. عدنان درويش ، محمد المصري ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ١٤٢٢هـ ، ص ٩٦١.

(٤) المعجم الفلسفي ، مجمع اللغة العربية ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ،القاهرة ، ١٣٩٩هـ ، ص ٢٠٨ .

=

وجاء في موسوعة (لا لا ند الفلسفية) ، عن الهوية أنها علامة ما هو متماهٍ أو متماثل، وميزة فرد أو كائن يمكن تشبيهه بفرد يقال عنه : إنه متماهٍ ، أو إنه هو ذاته في مختلف فترات وجوده [١].

أما الهوية من منظور علم الاجتماع ؛ فهي :

« عملية تمييز الفرد لنفسه عن غيره ، أي تحديد حالته الشخصية ... ومن السمات التي تميز الأفراد عن بعضهم الاسم والجنسية والسن والحالة العائلية والمهنة ... » [٢].

ويُعرّف علم النفس الهوية بأنها :

« أن يكون الشيء نفس الشيء أو مثيله من كل الوجوه الاستمرار والثبات وعدم التغير » [٣].

والهوية « هي وحدة الأنا (الذات) وأساسها ، فهوية الأنا تعني ذلك الإحساس الأنوي بأني أنا هو أنا في كافة الأحوال والأزمنة ، وهي في الآن نفسه ما تميز الأنا عن غيرها من أنوات » [٤].

=

و (الوحدة تعني تشابه شيئين أو أكثر ، فيما يتعلق بوضع ما) ، (قاموس مصطلحات العلوم الاجتماعية) د . مصلح الصالح ، دار عالم الكتب ، الرياض ، الطبعة الأولى ،١٤٢٠هـ ، ص ٢٦٥.

(١) انظر : موسوعة (لا لا ند) الفلسفية ، أندريه لالاند ، تعريب : خليل أحمد خليل ، منشورات عويدات ، بيروت ، باريس ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٦م ، ٦٠٧/٢ .

(٢) معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية ، د . أحمد زكي بدوي ، مكتبة لبنان ، بيروت ، ص ٢٠٦ .

(٣) معجم علم النفس ، د . فاخر عاقل ، دار العلم للملايين ، الطبعة الثالثة ، ١٩٧٩م ، ص ٥٥ .

(٤) موسوعة علم النفس والتحليل النفسي ، د . فرج عبدالقادر طه وآخرون ، دار سعد الصباح ، الكويت ، القاهرة ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٣م ، ص ٨٣٣.

والهوية تعني ((المشاعر بأننا نفس الأشخاص الذين كنا بالأمس وفي العام الماضي ... والشعور بأن ذكرياتنا وأهدافنا وقيمنا وخبراتنا تخصنا نحن ، والإحساس بالفردية والاستقلالية))[1].

أما الهوية في الأدب والفن فإنها :

((جملة المميزات والخصائص التي تميز الأدب أو الأديب ، أو الفن أو الفنان من غيره))[2].

هذه هي أبرز المفاهيم الاصطلاحية حول الهوية ، ويبقى السؤال حول العلاقة بين المفهوم اللغوي والاصطلاحي ؛ من الممكن أن نلمح العلاقة في إيحاءات الكلمات التي جاءت في الأصل اللغوي : البئر العميقة ، هوى النفس وإراداتها ، الارتفاع إلى أعلى ، فإن الهوية فيها من العمق ، والخطورة في التعامل معها والتعايش بها ، الشيء الكثير ، وفيها كذلك ارتباطات عميقة بالنفس ورغباتها وإرادتها ، كما أن في تخصيص بعضهم (الْهُويّ) في الارتفاع إلى الأعلى إيحاءً بسمو الهوية ، إلاّ أن هذا الربط يظل مجرد اجتهاد .

حيث إن العلاقة الأقوى هي بين (الْهُوِيَّة) ؛ والضمير (هو) ؛ فلفظ (الْهُوِيَّة) مشتق من الضمير (هو) بزيادة ياء النسب ، وتاء المصدرية [3] و(هو) ضمير رفع منفصل يدل على الغائب [1].

---

(١) معجم علم النفس والطب النفسي ، د . جابر عبدالحميد جابر ، د . علاء الدين كفافي ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، ١٩٨٨م ، ١٦٥٩/٤.

(٢) قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية ، د . إميل يعقوب ، د. بسام بركة ، مي شيخاني، دار العلم للملايين ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٧م ، ص ٤٠١ .

(٣) انظر : مستقبل الهوية المغربية أمام التحديات المعاصرة (ندوة لجنة القيم الروحية والفكرية) ، أكاديمية المملكة المغربية (تطوان ، ٢٦-٢٧ شعبان ، ١٤١٧هـ) مطبعة المعارف الجديدة ، والنص من بحث (الهوية الثقافية للمغرب) ، محمد الكتاني ، ص ٢٢٦ .

فالهوية جواب عن سؤال (من هو) ؟ لتحديد هوية الشخص ، أو لتحديد هوية الأمة التي هي غائبة عن الحواس ، حاضرة في الذهن تبرزها جوانب مادية .

فالهوية تبدو إثبات شيء غائب عن الحسّ ، شاخص بمظاهره ، فهي تشخيص ظاهر لباطن ، إذ تظل مجرد وجود اعتباري تشخصه آثار وأحداث وأفعال [٢].

إن هذه الهوية – كما يتضح من التعريفات السابقة – تحمل كثيراً من التميز والاستقلالية والتفرّد .

لقد حملت الهوية معنى التماهي والتماثل والتطابق ، غير أن التطابق ليس بين شيئين مختلفين ، بل بين الشيء وذاته ؛ فهوية الشيء هي ما يكون به مطابقاً لذاته ، ما يكون به الشيء هو ذاته متميزاً عن غيره ، حتى وإن ماثله غيره في بعض الخصائص ، أو اشترك معه فيها ، إن ما يشير إليه لفظ (هوية) هو وحدة الذات عبر التطورات والمظاهر المختلفة[٣].

فإذا ((اعتمدنا على المفهوم اللغوي للكلمة (هوية) ، أو إذا استندنا إلى المفهوم الفلسفي الحديث ؛ فإن المعنى العام للكلمة لا يتغير ، وهو يشمل الامتياز عن الغير ، والمطابقة للنفس ، أي خصوصية الذات ، وما يتميز به الفرد أو المجتمع عن الأغيار من خصائص ومميزات ، ومن قيم ومقومات)) [٤].

وأوضح دليل على هذا التميز والتفرد والاستقلالية في مفهوم (الهوية) ، أن الفرد يحمل بطاقة شخصية تسمى (الهوية) تحمل معلومات تتعلق به ، لا يمكن أن يشترك معه فيها

=

(١) انظر : أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك ، ابن هشام ، تحقيق : محمد محيي الدين عبدالحميد ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت ، الطبعة الثامنة ، ١٤٠٦هـ ، ٦٠/١ ، ٦٤ .

(٢) انظر : (مستقبل الهوية المغربية) بحث (الهوية الثقافية للمغرب) محمد الكتاني ، ٢٢٦ .

(٣) انظر : المرجع السابق ، بحث (التربية وهوية مغرب المستقبل) ، محمد وقيدي ، ١٢٨-١٢٩.

(٤) الحوار من أجل التعايش ، د . عبدالعزيز بن عثمان التويجري ، دار الشروق ، القاهرة ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ١٤١٩هـ ، ص ٦٧.

إنسان آخر ، ((وتنص القوانين عادة على إثبات صفة الفرد ، بمقتضى بطاقة شخصية ... ، وتساعد هذه البطاقة الفرد في معاملاته المختلفة مع الجهات التي تطلب بإثبات شخصيته)) [1] ، حيث يوجد عليها ((الشهرة ، والاسم ، ومكان وتاريخ الولادة ، وصورة وتعداد لبعض الصفات الجسدية وتوقيع ، وأحياناً بصمة الشخص ، وهي مجموعة كاملة من البيانات ؛ للدلالة دون لبس ممكن على أن حامل هذه الوثيقة هو فلان ، وأنه لا يوجد بين مليارات الناس الآخرين شخص واحد ، يؤخذ خطأ على أنه هو ، حتى لو كان بديلة أو أخاه التوأم)) [2].

وبذلك تكون الهوية هي : ((الذاتية والخصوصية ، وهي جماع القيم والمثل والمباديء التي تشكل الأساس الراسخ للشخصية الفردية أو الجماعية)) [3] ، فهوية الفرد هي ((عقيدته ولغته وثقافته وحضارته وتاريخه)) [4].

كما أن ((الهوية الحضارية لأمة من الأمم ، هي القدر الثابت والجوهري والمشترك من السمات والقسمات العامة ، التي تميز حضارة هذه الأمة عن غيرها من الحضارات ، والتي تجعل للشخصية القومية طابعاً متميزاً به عن الشخصيات القومية الأخرى)) [5].

وتتشكل الهوية الجماعية من العقيدة الدينية والمعايير الأخلاقية ، والأعراف ، والعادات، والتقاليد ، ومن مجموع التراث الثقافي والحضاري الذي ترثه جماعة ما عن ماضيها ، ويسهم في تشكيل كيانها ، ومن وعي الجماعة بتاريخها وتعرفها على ذاتها من خلاله [1].

---

(١) معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية ، د . أحمد زكي بدوي ، ص ٢٠٦ .

(٢) الهويات القاتلة ، قراءات في الانتماء والعولمة ، أمين معلوف ، ترجمة : د. نبيل محسن ، دار ورد ، دمشق ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٩م ، ص ١٣- ١٤.

(٣) (مستقبل الهوية المغربية ...) ، بحث (دور الحركة الوطنية في ترسيخ الهوية المغربية) ، أبو بكر القادري ، ص ١١٣ .

(٤) المرجع السابق ، البحث نفسه ، ص ١١٣ .

(٥) مجلة الهلال ، فبراير ١٩٩٧م ، (الهوية الحضارية) ، د . محمد عمارة ، ص ٣٦ .

=

(١) انظر : (مستقبل الهوية المغربية ...) ، بحث (محمد وقيدي) ، ص ١٣٠-١٣١ .

ب- الانتمـــاء :

١- الانتماء في اللغة :

وكلمة (الانتماء) من مادة (نمى) ، والنون والميم والحرف المعتل أصل واحد يدل على ارتفاع وزيادة ، وورد (نمى ينمي) بالياء ، و (نمى ينمو) بالواو ، نمى المالُ ينمي : زاد ، ونمى الخضاب يَنْمِي وينمو إذا زاد حمرة وسواداً ، وتنمَّى الشيء : ارتفع من مكان إلى مكان ، وانتمى فلان إلى حسبه : انتسب [١].

ونميته إلى أبيه : عزوته ونسبته ، وانتمى هو إليه : انتسب ، وفلان ينمي إلى حسب وينتمي : يرتفع إليه [٢].

٢- الانتماء في الاصطلاح :

« المقصود بذلك انتماء الفرد إلى الجماعة ، ويرغب الفرد عادة في الانتماء إلى جماعة قوية ، يتقمص شخصيتها ، ويوحّد نفسه بها كالأسرة أو النادي ، أو الشركة ، أو المصنع ذي المركز الممتاز » [٣].

إن هذه الحاجة إلى الانتماء والرغبة الشديدة فيه ، تطرح جلياً العلاقة بين المفهوم اللغوي والاصطلاحي ، بين الارتفاع والزيادة ، وانتماء الفرد إلى جماعة ، فهذا الانتماء يشعره بالارتفاع والسموّ ؛ كما أن انتماء الفرد يضيف إليه مزيداً من الإشباع لحاجاته النفسية والاجتماعية ويضاعفها .

فالانتماء يعد حاجة اجتماعية ونفسية ضمن حاجات الفرد [١].

---

(١) انظر : مقاييس اللغة ، ابن فارس ، (نمى) .

(٢) انظر : لسان العرب ، ابن منظور (نمي) .

(٣) معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية ، د . أحمد زكي بدوي ، ص ٣٩ .

وهو ((عملية اجتماعية ناضجة ، يندرج من خلالها الفرد في الجماعة))[٢].

ومن الطبعي أن تكون بين الهوية والانتماء علاقة وثيقة ، إذ تتشكل الهوية من عناصر انتمائية متنوعة : الانتماء إلى الدين ، إلى الجنسية ، إلى مجموعة لغوية ، إلى عائلة ، إلى مهنة، إلى مؤسسة ووسط اجتماعي ما ، وعلى نطاق آخر إلى الريف أو القرية ، إلى حي أو عشيرة ... فهذه العناصر تكوّن الشخصية [٣].

إذاً نستطيع القول : إن الهوية هي الكل ، وإن الانتماءات هي الجزء ، أو الأجزاء التي تشكل نسق الهوية .

والرؤية – في هذا الفصل – محددة الإطار ، فهي لا تشمل كل دقائق الهوية ، أو تلمس تمثلها في الرواية ، وكيف تجسّدت نثراً ؟

فهذا يستغرق كل النثر السعوديّ ، وإنما مراد البحث هنا رؤية بُعد الهوية والانتماء ، من حيث الإقرار والاعتراف والإحساس بهما ، وتأكيدهما أو العكس ، وتجلية مضمونهما ، من حيث كونه بعداً دينياً ، أو ثقافياً ، أو اجتماعياً ، أو فكرياً ؛ لنرى مكونات الذات من هذه الناحية ، التي تمثل الهوية فيها أساس الشخصية .

والتعبير عن الهوية وتشكلات الانتماء ، ليست مقصورة على الأدب الحديث فحسب، بل ظهر هذا في الأدب القديم أيضاً .

صحيح أن فلسفات الانتماء وثقافة الهوية قد عُرِفَتْ بهذه الاصطلاحات حديثاً ؛ نظراً للتّفجرّ المعرفي ، والانشطارات الفكرية في العصر الحديث ؛ إلاّ أن هذا لا يعني أن الأدب القديم لم يعرفها ، بل إنها تمثلت فيه هوية دينية ، وفكرية ، وقبلية ، واجتماعية ، وإن كانت

=

(١) انظر : الضرورة الانتمائية الترشيدة الجماعية ، يوسف محمد عبدالرحمن آل عبدالله ، دار الثقافة ، الدوحة ، الطبعة الأولى ، ١٤٠٧هـ ، ص ١٦.

(٢) الضرورة الانتمائية ، يوسف محمد عبدالرحمن العبدالله ، ص ١٦ .

(٣) انظر : الهويات القاتلة ، أمين معلوف ، ص ١٤ .

تحت مسميات أخرى ، فالهوية أساس الشخصية الفردية والجماعية في أي عصر ، والانتماء حاجة اجتماعية ونفسية في أي مكان وزمان .

ففي العصر الجاهلي كان للأديب دوره المعُبِّر عن انتمائه الذي يشكل هويته ، وذلك في ولائه للقبيلة ((فالإخلاص للقبيلة رباط وثيق بين الجميع ، وعليهم أن يضحوا بكل شيء في سبيلها ، وإن الفردية التي عرف بها العربي ، لتفنى وتذوب في القبيلة)) [1].

ثم جاء الإسلام ؛ ليحيل رباط القبيلة إلى رباط أقوى ، وميثاق أشد ، وهو رباط الإسلام الذي يربط بين المسلمين مهما اختلفت انتماءاتهم القبيلة .

والانتماء إلى الإسلام عقيدة وشريعة ومنهجٌ أسمى ألوان الانتماء ، وأوسعها ، وأعمقها، وأكثرها تأثيراً في النفوس ، ودفعاً إلى العمل الجاد . إلاّ أن هناك انتماءات أخرى تشكل هوية الإنسان ، وتظل مقبولة طالما لم تتعارض مع محيط الانتماء الأعظم (الإسلام) ، فإن ((الانتماء الأكبر لا يعني إنكار وجود انتماءات ثانية وصغرى وفرعية ... فتلك حقيقة تشهد عليها الفطرة السليمة لدى الإنسان ... فلدى المسلم السّوي الذي يمثل الانتماء الإسلامي هويته الأولى ، وجامعته العظمى ، إحساس فطري بأن له انتماءات وولاءات صغرى فرعية ، تلي الانتماء الإسلامي ، ولا تتعارض معه)) [2] .

فهناك الانتماء إلى الوطن ، إلى المدينة ، إلى الأسرة ، ... وهي انتماءات مقبولة ، بل مطلوبة ، ضمن حدود الفطرة ، طالما لم تتعدَ حدود الدين ، إذ يبقى الإسلام الرابطة الأعظم .

---

(١) الشعر الجاهلي (خصائصه وفنونه) ، يحيى الجبوري ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، الطبعة الرابعة ، ١٤٠٣هـ ، ص٦١ .

(٢) مجلة القافلة ، الظهران ، ذو الحجة ، ١٤١٥هـ ، العدد (١٢) ، المجلد (٤٣) ، (الانتماء الإسلامي والوطن القومي .. تكامل .. أم تناقض ؟) ، د . محمد عمارة ، ص٢ .

وهذه العلاقة مع آفاق الانتماء تلك ، يقيمها شعور وجداني ، إذ إن كل ما يستشعر المرء الحب له ، يكون في الوقت نفسه منتمياً إليه ، كما أنه يكون غير منتم لما لا تتبلور حوله وجداناته [١].

وحين نأتي إلى الروائيات – موضع الدراسة – ؛ فإننا نلمس وعياً واستيعاباً واضحاً للهوية والانتماء ، سواءً اتفقنا معهن في الرؤية أم اختلفنا .

يُجسّد هذا وجود كلمة (هوية) أو (انتماء) ضمن بعض الروايات[٢] ، ويُجسّد هذا أيضاً ، وبشكل أعمق ، تلك الرؤى المتناثرة في الأحداث حول هذين البعدين .

ونستطيع تلمس هذه الرؤى في المحاور التالية :

أ- الهوية الإسلامية ، والانتماء إلى العقيدة الإسلامية :

إن الانتماء إلى الدين الإسلامي حالة مستمرة دائمة يعيشها المسلم صادق الإيمان ؛ فهو هويته الحقيقة ، وعنوانه الثقافي ، ودليله في حياته ، إذ إن ((الإنتماء ضرورة إسلامية))[٣].

والأديبة السعودية ابنة بيئتها ، تعبر عنها ثقافة وقيماً وتوجهاً ، لذا كان من البدهي أن يبرز من بنات هذا الجيل (موضع الدراسة) من تحمل الهم الإسلامي ، وتعبر عن هويتها ، وتؤكد انتماءها الصادق للإسلام ، وهذا باب أساس من أبواب الأصالة في الأدب ، وتيار دفّاق ضد موجة التغريب ؛ ((فإذا كانت الأصالة في الأدب تعبيراً عن شخصية الأمة ومثلها وقيمها ، وصهر المعطيات الوافدة بتصورها وآفاقها المتميزة ؛ فإن التغريب على النقيض من هذا كله استسلام للمفاهيم ؛ والثقافات الغربية ، والانطباع بها دون رعاية مُثل الأمة وشخصيتها)) [٤].

---

(١) انظر : الانتماء وتكامل الشخصية ، يوسف ميخائيل أسعد ، مكتب غريب ، القاهرة ، ص٧.

(٢) انظر : – على سبيل المثال – : رواية (بعد المطر دائماً هناك رائحة) لفاطمة بنت السراة ، ورواية (أضياع والنور يبهر) لصفية بغدادي ، ورواية (نبت الأرض) لفاتنة شاكر .

(٣) الضرورة الانتمائية ، يوسف العبدالله ، ص ١٨ .

(٤) الإنسان في الأدب الإسلامي ، د . محمد عادل الهاشمي ، مكتبة الطالب الجامعي ، مكة المكرمة ، ص ١٠١.

وهذه الأصالة فيها من الاستقلالية والتفرد والتميز الكثير ، إذ إن الأصالة هي الالتحاق بالجذور مع التفتح ، والتحرر من التبعية في الوقت نفسه ، وقد دعا الإسلام إلى معارضة التقليد للأجنبي ، والاحتفاظ بالشخصية الذاتية ، وأعلن حرباً لا هوادة فيها على التقليد وعلى التبعية [1] ، ولا تبعية أشد من التبعية في الفكر التي تعني انسلاخ الشخص من هويته الحقيقية .

والهوية الإسلامية ألصق الخصائص الإنسانية بالذات المسلمة ، وأولها وأوسعها نطاقاً ؛ لذا نجدها حاضرة في كثير من الروايات .

ومع تفحص روايات الأديبات (موضع الدراسة) ؛ نجد أن أغلب من لديهن هذا الإعلان الصريح الواضح للهوية الإسلامية والانتماء إليها هن صاحبات الاتجاه الإسلامي ، ولا يعني هذا انعدام هذه الهوية لدى غيرهن ، وإنما المراد أنهن تمثلن هذه الهوية في رواياتهن كثيراً ؛ فأصبحت بعداً بارزاً فيها .

كما أن تأكيد الانتماء إلى الهوية الإسلامية لم يأتِ مستقلاً في رواية تحمل هذا المعنى فقط ، وإنما له ملابساته وظروفه التي استدعت إبرازه في الحدث .

ومن ذلك إبراز هذا الإحساس القوي والشعور بالهوية الإسلامية نتيجة الشعور بالخطر الذي يحيق بها ؛ فنحن ((نميل – في أغلب الأحيان – لأن نتعرف على أنفسنا في انتمائنا الأكثر عرضة للخطر)) [2] . وهذا سبب واضح يفسر هذه العودة للذات ، وحين يُحسُّ الإنسان بوجود مواجهة في هويته ((يكون استحضار الهوية ؛ والالتجاء إليها ؛ والتشبث بها، خير ما يتسلح به في هذه المواجهة)) [3].

---

(١) انظر : خصائص الأدب العربي ، أنور الجندي ، دار الاعتصام ، القاهرة ، ص ٣٠ .

(٢) الهويات القاتلة ، أمين معلوف ، ص٢٧ .

(٣) ندوة (مستقبل الهوية المغربية أمام التحديات المعاصرة) ، المدخل التمهيدي للندوة ، عباس الجراري، ص ١٨ .

وانظر : مجلة المعرفة ، الرياض ، صفر ، ١٤٢٠هـ ، العدد (٤٧) ، (العولمة واستراتيجيات الهوية)، رضوان السيد ، ص ٧٠ .

ومن تلك المواقف التي تُسْتَحْضَرُ فيها الهوية الإسلامية نتيجة الشعور بالمواجهة أمامها؛ إحساس الروائية السعودية بتيارات الظلم ، وسهام الحقد ، وطوفان الغضب الموجهة للمسلمين عامة ، وللسعوديين خاصة ؛ فهنا يتعاظم الإحساس بالانتماء .

ومن ذلك ما جاء في رواية (بعد المطر دائماً هناك رائحة) ، للأديبة (فاطمة بنت السراة)[1] ، والتي تدور أحداثها حول قصة أم تخلت عن فلذة كبدها مقابل الحصول على المال ، ويؤدي العنوان جانباً دلالياً يضيء النص ، فالكاتبة تؤكد أنه مثلما للمطر رائحة تعقب هطوله ، كذلك الأشياء كلها من أحداث ومواقف وآلام ومصاعب ؛ فبعد أحداث الحادي عشر من سبتمر ٢٠٠١م / ١٤٢٣هـ تغيرّت نظرة العالم بأسره للمسلمين ، ليس لأنهم أذنبوا ، بل لأنهم ظُلموا بكل ما تعنيه الكلمة .

وتؤكد الأديبة أن الفاعل لا يمكن أن يكون مسلماً ؛ لأن واقع المسلمين اليوم متهالك بائس ضعيف ، وتلك الهجمات تدل على قوة وذكاء ودهاء وحنكة وصلابة بأس ، وفي السياق نفسه تتمنى لو كان الفاعل مسلماً ليصبح لكل المسلمين .

شأن آخر :

« **لو أن الفاعل كان مسلماً بتلك الهجمات التكتيكية المدروسة والموزونة والتي أطاحت بعرش أمريكا الاقتصادي الشهير ... أقول لو أنه كان مسلماً بكل ذاك الإتقان والعبقرية في التصويب والجسارة في الفعل لكان لنا شأن نحن المسلمون[2] ربما بعد قرن طويل** »[1].

---

(١) فاطمة بنت عبدالله بن رافعة الغامدي ، نشأت وترعرعت في مدينة جدة ، حصلت على درجة البكالوريوس في التاريخ من جامعة الملك عبدالعزيز بجدة ، كما حصلت على دبلوم تربوي من الجامعة نفسها ، لها عدد غير قليل من المقالات في الصحف المحلية ، كما أن لها زاوية ثابتة أسبوعياً في جريدة (البلاد) السعودية .

حصلت على هذه المعلومات من الكاتبة نفسها عن طريق الاتصال بها هاتفياً .

(٢) خطأ نحوي ، والصواب المسلمين .

وهذا النّص ينقلنا مرحلياً بين عصرين للمسلمين ، بين قوة ونصر، وضعف وهزيمة، حتى أصبح عدو المسلمين نسراً قوياً ضخماً ؛ فلم يكتفِ بالقوة والنصر المادي ، وإنما أراد محاربة المسلمين ، من خلال الغزو الفكري لمبادئ الأمة لإبعادها عن هويتها الحقيقية:

« **كُنّا حضارة هائلة الثراء في كل فن وعلم – أقولها والحسرة تأكلني – لكن ميوعنا وضعفنا جعلنا نتراجع لتبدو الحضارات الأخرى برؤوسها أمام الملأ وكأنها هي الأفضل ! ترى لو كان الفاعل مسلماً ، فماذا ستكون ردة الفعل الكافر ؟ وهل أمريكا (فقط) ستنتقم وتحاسب أم سيهب (الكل) الكافر لمساندتها ضد الشرق المسلم ؟**

ويا لها من فرصة لكسر شوكة الإسلام التي غُرزت قهراً في كل ولاياتها .... » [٢].

وفي الوقت نفسه ، وفي الرواية نفسها تربط الكاتبة بين إحساس الإنسان بانتمائه ، وإحساسه بإنسانيته :

« **وكلمة حقّ لا بُدّ من قولها : لكنا ضد قتل المدنيين ، لكننا (كلنا) ضد السياسة الأمريكية التي تكبّرت وتجبّرت وظلمت ، معطية لنفسها الحقّ في كل شيء ودون حساب للباقين ... ماذا ؟ ألسنا شعوباً حُرّة أوما ولدتنا أمهاتنا أحراراً ؟ أولم يعطنا الإسلام هذا الحقّ ؟ ! .**

باختصار : الضربة القاصمة لأمريكا لم تكن لشعبها الْحُرُّ البريء ؛ بل كانت لسياستها الغاشمة » [٣].

=

(١) رواية (بعد المطر دائماً هناك رائحة) ، للروائية فاطمة بنت السراة ، ص١١.

(٢) رواية (بعد المطر دائماً هناك رائحة) ، للروائية فاطمة بنت السراة ، ص١١.

(٣) الرواية السابقة ، ص١٢ .

وبالعطف على الأحداث والحوار نجد المباشرة في التعبير ، والخطابية في الأداء ، سمات واضحة في النماذج السابقة وغيرها ، وقد يكون للهم الإبلاغي في النصوص دور فيها ، إذ تحيط بها ظروف مختلفة باعثها الغيرة على الدين والخوف من المساس به .

وقد يأتي إعلان الهوية نتيجة موقف محدد واضح ؛ بعيد عن التعميم ، وهو يندرج أيضاً في إطار الشعور بالمواجهة في الهوية ؛ ومن ذلك ما جاء في رواية (خطوات نحو الشمس) للأديبة (فاطمة بنت السراة) ؛ إذ ترد فيها على لسان الكفيف (عبدالرحمن) على من يتهم الإنسان المسلم بالضياع والكسل والخمول والانجراف وراء ملذات الحياة ، ومؤكدة أن الإنسان ما خُلِق إلاّ لغاية سامية ، لذا هو يتمتع بأقصى أنواع الاهتمام والاحترام والتقدير في القرآن الكريم ، والسنة النبوية المطهرة ، تقول على لسان الكفيف (عبدالرحمن) الذي تبدو في عباراته نبرة الثورة والغضب :

« **سبحان الله ، ما من نفس إلاّ وعليها حافظ بأمر من الله ، يراقبها ، ويحصي عليها ، ويحفظ عنها ... الناس ليسوا مطلقين في الأرض بلا حارس ، ولا مهملين بلا حافظ ، ولا متروكين لأهوائهم بلا رقيب ، إنّما هو الإحصاء الدقيق المباشر ، ثم يأتي الحساب المبني على هذا الإحصاء ، إذ لا فوضى هناك ، ولا عبث من وجودنا هنا ، هذه هي الحكمة ، وهذا هو العدل . لا يمكن لعابد وفاسق أن يتساويا في الأجر ، ولا لمسلم وكافر ...** ﴿ فَلْيَنظُرِ ٱلْإِنسَٰنُ مِمَّ خُلِقَ ۝٥ خُلِقَ مِن مَّآءٍ دَافِقٍ ۝٦ يَخْرُجُ مِنۢ بَيْنِ ٱلصُّلْبِ وَٱلتَّرَآئِبِ ۝٧ ﴾ »[1].

ثم تُعلق الكاتبة بعد ذلك قائلةً على لسان (عبدالرحمن) :

« **كلام الله يروي النفوس ، ويشفي الغليل ، وأحاديث المصطفى عليه صلوات الله وسلامه ، توضح المعالم ، وتنير الطريق .**

---

(١) رواية (خطوات نحو الشمس) ، للروائية فاطمة بنت السراة ، ص ٧٤ .

صفت نفسه بعد التدبر في كتاب الله وآلائه .. اطمأن قلبه ﴿ أَلَا بِذِكْرِ ٱللَّهِ تَطْمَئِنُّ ٱلْقُلُوبُ ﴾ وأقبل على الدنيا ينهل منها زاده في الآخرة ، إن خيراً فخير، وإن شرّاً فشرّ ، ولا يظلم ربك أحداً » [1].

ونرى – أيضاً – إعلان الهوية الإسلامية وتأكيد الانتماء إليها في المواقف الإيجابية التي تصدر عن الأمة ، ومن ذلك ما جاء في رواية (حكاية عفاف والدكتور صالح) للأديبة (بهيّة بوسبيت) [2] عندما قام أفراد من أبطال المقاومة بتفجير مركز قيادة العدو الإسرائيلي بعد أحداث مذبحة (دير ياسين) ، تقول الكاتبة على لسان (ليلى) والدة (عفاف) التي كانت تحكي لهم ماضي والدهم الْمُشرّف ، وقوته ، وشجاعته في مواجهة العدو :

« **... وكلما كبرت واشتدت المقاومة ضد العدو زاد بطشهم إلى أن جاء يوم كان أبوك على رأس مجموعة من أفراد المقاومة ، وقد كلفوا بعملية كبيرة ... وهي نسف مركز قيادة العدو في فلسطين المحتلة ، وقد تسللوا في جنح الظلام، وزرعوا المتفجرات بجانب جدران مركز القيادة .. ثم عادوا متسللين إلى أماكنهم ، وقبل أن يشق خيط النور ظلام الليل ليعلن عن رحيل يوم من تاريخ فلسطين المحتلة ، ويسجل بداية يوم جديد في تاريخ أرضها وأبطالها ، في هذه اللحظة وفي غمضة عين تحول مركز القيادة بما فيه إلى كتلة من النار واللهب .**

وقامت الدنيا وقعدت عند هؤلاء المعتدين ، وقد ملأ الرّعب والفزع قلوبهم وأنفسهم من رجال المقاومة الفلسطينية ؛ لأنهم لم يتوقعوا أن يكونوا بهذه الشجاعة والقوة والصمود ، وقد كانت عملية كبيرة وناجحة في نفس الوقت زادت من قوة الشعب الفلسطيني وصموده ، واستمراره في المقاومة ضد هذه

---

(١) الرواية السابقة ، ص ٧٥ .

(٢) بهية عبدالرحمن بوسبيت ، من مواليد الأحساء عام ١٣٧٣هـ ، حصلت على الشهادة الثانوية ، نشرت بعض من الخواطر الأدبية والقصص في بعض الصحف المحلية .
انظر : دليل الكاتب السعودي ، ص٤٠.

الشرذمة الفاسدة المغتصبة ، وكانت فرحة أبيك لا تسعها الدنيا وقد أحسّ أنه قد أخذ بثأر أهله المقهورين)) [1].

لقد رأت الكاتبة في هذا النصر للمسلمين نصراً للهوية الإسلامية أمام الظلم والمدّ الإسرائيلي المستبدّ ، ولم يكن هذا الشعور في إطار فردي نابع من ذات المناضل وحده ، بل إنه أراد تحويل كل ما يستطيع تحويله من مال وأبناء لخدمة دينه ووطنه وقضيته .

تقول الكاتبة على لسان (ياسر) والد (عفاف) وهو يتحدث مع زوجته (ليلى) :

((**أنا أريد أن أجمع مالاً كثيراً وأساهم**[2] **به في حرب فلسطين ضد العدو الصهيوني لعنة الله عليه ، الحرب تحتاج إلى سلاح وذخيرة وتموين ، وكل هذا لا يأتي إلاّ بالمال ... أنني أريد أن أعمل على مساعدة فلسطين بكل ما أستطيع من أولاد ومال ودم ...**)) [3] .

وتتكرر في النصوص السابقة وغيرها من النصوص ألفاظٌ متناثرة في سياق الأحداث تحمل بعدها العقدي : الشرذمة ، اليهود ، الْمُغْتصِب ، المعتدين ... إذ تجعلها الكاتبة مقابل البُعد العقدي الإسلامي : المقاومة ، الشجاعة ، القوة ، الصمود ، لتختم حديث (ليلى) عن (ياسر) زوجها بمقطع يعزز انتماءها مرة أخرى ، ويعلن – ثانية – اندحار الشعارات الأخرى المخالفة ، واستشفاف مستقبل أفضل للقضايا الإسلامية الأخرى :

((**وكنت أنصت لمشاريعه وأحلامه وأنا أقول بيني وبين نفسي :**

إنها لا تعدو عن كونها أحلام يقظة ، وأمل ظاميء في صحراء قاحلة ، وتفاؤل مُشرف على الغرق في نجاة في لحظة يأس ، ولكني كنت أنا المخطئة، وقد

---

(١) رواية (حكاية عفاف والدكتور صالح) ، للروائية بهية بوسبيت ، ص٣٤ .

(٢) خطأ لغوي ، والصواب أسهم .

(٣) رواية (حكاية عفاف والدكتور صالح) ، للروائية بهية بوسبيت ، ص ٣٧ .

نسيت أن من يضع أمام عينيه هدف محدد[1] ويخلص النية لله تعالى فيه ، ويكون ذا إرادة وطموح وصبر وكفاح ، فإنه لا مستحيل أمامه أبداً .

والدكم – والحمدلله – استطاع أن يحقق الجزء الأكبر من حلمه وأمنيته فقد شيد المصنع ، واشترى مزرعة ، وامتلك عقاراً وهو مايزال حتى الآن يفي بوعده ويرسل بالمال إلى الجهات المسؤولة ، وهذا هو سرّ نجاحه وسبب توفيقه...)) [2].

كما نجد الهوية الإسلامية تتأكد بصفتها جزءاً من الذات الإنسانية ، إذ تؤكد الكاتبة (صفية بغدادي)[3] في روايتها (أضَياعٌ والنور يُبْهر ؟!) – والتي تدور أحداثها حول سلسلة من القضايا الاجتماعية كالحجاب والتربية والتعليم – تؤكد أن كُلّ رواياتها تحمل عمق انتمائها ، وتؤكد هويتها الإسلامية ، فرواياتها – كما ترى – ليست كتابات عن الحب والهوى والغرام ، وإنما هي فكر ورأي ودين وعقيدة وشريعة ، رواياتها ترسم خارطة هويتها، وتحدد معالم انتمائها :

((**أهُدي باكورة ثمرة جهدي وعصارة فؤادي وفكري وأولى رسالاتي إلى أحبتي وأخواتي حاملي الشهادتين وإلى أبنائي الذين أرجو من الباري أن يجعلهم بنين**

---

(١) خطأ نحوي ، والصواب : هدفاً محدداً .

(٢) رواية (حكاية عفاف والدكتور صالح) ، للروائية بهية بوسبيت ، ص ٣٨ .

(٣) صفية أحمد بغدادي ، من مواليد مكة المكرمة ، تخرجت عام ١٣٩٤ – ١٣٩٥ هـ في معهد المعلمات الثانوي بمكة المكرمة ، ثم عملت في سلك التربية والتعليم لمدة قصيرة لتستقيل بعدها ، وتعمل في حضانة أطفالها ورعاية منزلها ، ولكنها عادت لتعمل في إدارة روضة قاعدة الملك فهد الجوية في الطائف ، حيث لم تتقدم لإدارتها من تحمل مؤهلاً تربوياً ، ولعلمها بأهمية مرحلة رياض الأطفال عدّته خروجاً في سبيل الله دون النظر إلى الربح المادي ، ومازالت تعمل في إدارتها ، كانت باكورة إنتاجها الأدبي قصة وهي في سن التاسعة ، تُعدّ من أبرز المهتمات بقضايا الإسلام والمسلمين.
انظر : غلاف رواية أضَياعٌ والنور يُبهر ؟ الطبعة الأولى ١٤٠٧هـ – ١٩٨٦ م ، مطابع سحر ، جدة ، المملكة العربية السعودية .

وبنات مشاعل تُنير الدرب للمباديء بعد أن يستنيروا بنورٍ لا يطفأ ولو كره الكافرون .

راجية من العلي القدير أن يتقبله مني ويخدم بي وبه الإسلام والمسلمين ولعلي أقدم هذا الكتيب وأنا أعلم علم اليقين أن لا كمال إلاّ لله وأن كل ابن آدم خطّاء .

ولعل عذري سيكون عند جهابذة الأدب وفرسان البيان – هذا إذا حظي هذا الكتيب أن يصل إلى أيديهم – عذري سيكون أنه خطوة أولى ما كنت أخطوها لولا يقيني أن لا إتقان إلاّ بعد تجارب وبعد مصارعة أمواج الفشل .

أما منابر الهدى دعاة الحق علماء الدين فأرجوه سبحانه وتعالى أن لا أكون قد تكلمت دون علم أو حكمت دون بحث فما كتبت حرفاً حتى بحثت وتأكدت ، ولم آت بجديدٍ إلاّ في بعض النواحي ، دعاني إلى الاجتهاد فيها أنني ماقرأت لأحدٍ رأياً فيها وأرجو من الله أن لا أكون قد اخطأت من حيث أردت النفع ثم إنني لن أتقدم خطوة في طبع هذا الكتيب المتواضع إلاّ بعد عرضه على من أستطيع من علماء الدين للا إله إلاّ الله محمد رسول الله ، وهذه خطوة ما كنت أخطوها لولا معرفتي أن المجتهد يُصيب ويُخطيء فإذا أصاب فله أجران ؛ أجر إصابته وأجر اجتهاده وإذا أخطأ فله أجر اجتهاده .

أعاننا المولى القدير على طاعته وأنار دروبنا وقلوبنا بنوره الذي ملأ أركان عرشه)) [1].

كما نلحظ معاني الانتماء إلى الإسلام أيضاً في التعبير عن (امتزاج الذات بالجماعة الإسلامية) بالنصح لهم ، والإحساس بالآمهم وأفراحهم ، ومشاركتهم كلّ شيء في حياتهم، وهذا ما نلمسه في رواية (أضَياعٌ والنور يُبهر ؟) وبالتحديد في حديث والدة (نسيبة) عندما

(١) رواية (أضَياعٌ والنور يُبهر ؟) ، للروائية صفية بغدادي ، ص ٧ – ٨ .

أخذت توضح لأخواتها حُرمة الحجاب وأهميته في حياة المرأة ، والآثار الوخيمة التي تترتب على تركه او التهاون بشأنه .

تقول والدة (نسبية) :

« انظري علّه أخاكِ[1] وضيوفه قد عادوا من صلاة الجمعة . افتحي لهم غرفة الضيوف .

فردت إحدى الخالات بدهشة :

ولَمِ حجرة الضيوف يا أختي ! فلنجلس سوياً ولا داعي للفوضى تعم أرجاء المنزل .

الأم : ليس هناك فوضى يا أختي ، ولكن الأفضل للرجال مكوثهم وحدهم لكي يأخذوا حريتهم في أحاديثهم . والأفضل للنساء مكوثهن وحدهن حتى يأخذن حريتهن في كل شيء فللرجال مجال حديث يختلف عنّا نحن النساء .

[وردت أختها الثانية وقالت باستفهام – : منذ متى هذا الكلام يا أختي ؟ هذا شيء جديد لم نعرفه من قبل ... كنا نجلس سوياً والكل مرتاح] .

الأم : لا يا أختي هذا ليس شيئاً جديداً ، بل أصل فينا ، وليس بفرع ولا غريب، هو أمر ربنا طبقته جميع أمم الإسلام من قبل إلى أن دَبَّ الفساد في عناصر الأمة وليس في الدين ... وبعدوا كل البعد عن دين ربهم . وأول مظاهر البعد ، بعد الأمة عن ربها يتجلى في الأسرة .

فالأسرة هي الحصن للمجتمع الإسلامي ، وهي بؤرة الفساد في المجتمع أيضاً . فحين بعدت الأمة عن دينها أول ظواهر هذا البعد أن تهاونت الأسرة في أمر الله فأباحت الاختلاط في مجالس النساء والرجال ، ومن تهاون في شأن الاختلاط

(١) خطأ لنحوي ، والصواب : أخوك .

داخل الأسرة تهاون في شأنه خارجها ، وهكذا ترين أن كل الأسر التي تبيح لنسائها السفور في الشارع هي أصلاً أباحته لهن داخل الأسرة لعدة أجيال .

أو حتى لجيل واحد ، والسؤال الهام هنا هو ما الفرق بين ابن الخالة أو ابن العم، أو أخ الزوج أو زوج الأخت وبين صديق رجل العائلة أو حتى بين رجل الشارع؟ ! كلهم سواء في حكم أجنبيتهم عن المرأة .....

يا عزيزتاي أقسم لكما أن هذا أصل شريعتنا ونبراس ديننا .. الحجاب هو أمر ربي ... والإنسان منا سواء أكان رجلاً أم امرأة لا يملك حيال أوامر الله إلاّ أن يقول : سمعاً وطاعة وليس له الخيرة من أمره ... »[1].

ويستمر الحوار بين الأخوات على هذا المنوال إلى أن تتمكن (أم نسيبة) من إقناع أخواتها بالأدلة الدامغة ، والبراهين الساطعة بوجوب الحجاب وأهميته في حياة كل امرأة .

إننا نلحظ التأكيد على إحقاق الحقّ ، ورفض الباطل بأي صورة من صوره انتصاراً لله وللإسلام والمسلمين .

(١) رواية (أضياعٌ والنور يُبهر؟) ، للروائية صفية بغدادي ، ص٣٥ وما بعدها .

ب- الانتماء إلى الوطن ، والهوية الوطنية :

إنّ الانتماء إلى الوطن يُجسّد دائرة سامية من دوائر الانتماء ؛ طالما لم يتحول إلى تعصب وانغلاق .

ونلحظ بين أحداث الروايات ما يُمثل هذا الفعل بانفعال هاديء ، وإحساس صادق ينعدم فيه الصخب والضجيج ، إذ تعبر كلها على اختلاف ألوانها ومشاربها عن حب هاديء للوطن ، والتمسك به ؛ والحرص على مقوماته .

فمثلاً نلحظ أن الروائية (بهية بوسبيت) تتحدث في روايتها (حكاية عفاف والدكتور صالح) عن الوطن ، وعن جدة بالتحديد في لغة مكتنزة بالفخر ، خصبة بالثناء، ناطقة بالحب والانتماء :

« **ومضت تطوف بهم في كل شوارع جدة الفسيحة التي ازدانت بأجمل الحدائق ، وبأعظم المعالم والآثار التاريخية ، وضاقت بالمباني العملاقة التي تطاول**

السحاب كدليل على التطور السريع والنهضة العمرانية التي تشهدها كل مدن المملكة في عهد جلالة الملك فهد الزاهر »[1] .

وفي الرواية نفسها يجيء الانتماء تجسيداً لهوية ابن الوطن ، وحكاية لقصة التقاء الهدى والنور بالجزيرة العربية (الوطن) والوطن الانتماء ، والوطن الهوية ، تقول الكاتبة على لسان (عماد) خال (عفاف) عندما قابل الدكتور (صالح) ليشكره إزاء ما قدّم لابنة أخته :

« **في الواقع يا دكتور أناعاجز تماماً عن شكرك على ما فعلته لابنة أختي ، وسأظل مديناً لك بحياتي ، وامام عجزي وقلة حيلتي ، لا أستطيع إلاّ أن أقول : إن ابنة أختي إنسانة محظوظة وطيبة ؛ لأن الحظ وضعك في طريقها ، أنتم أبناء هذه الجزيرة الطيبة المنبت والأصل ، الذي خرج منها أفضل الأنبياء وخير الرسل رسول الأمة محمد – ﷺ – ، أنتم ناس طيبون ، طيبتكم وكرمكم ليس لهما حدود ، وكيف لا تكونون كذلك وأنتم في بلد محمد ، ومن أرض حاتم الطائي، وتنتمون للملكة العربية السعودية ، أرض السلام والأمان والطمأنينة، أرض رفعها حكامها ، الذين رضعوا من أصالتها وشربوا من ينبوع طيبتها** »[2] .

وتعلن الكاتبة حبّها للوطن ، وتُشير إلى عظمته في بناء الحضارة المعاصرة ومسايرة ركب التطور والتقدم ، كيف لا ؟ ومن قلب هذا الوطن خرج ابناً باراً رفع علم بلاده عالياً في سماء المجد ، وسيظل كذلك إن شاء الله تعالى .

تقول الكاتبة على لسان (صالح) عندما سأل زوجته (عفاف) ماذا ستُسمي مولودها القادم :

« **لو أنجبت بنتاً فماذا ستسمينها ؟ !**

وقالت –وهي تشعر بشوق شديد– : اسميها حنين .

الله يا سلام ... اسم أكثر من رائع .

---

(١) رواية (حكاية عفاف والدكتور صالح) ، للروائية بهية بوسبيت ، ص ١٤٨.

(٢) رواية (حكاية عفاف والدكتور صالح) ، للروائية بهية بوسبيت ، ص ١٥٣.

وماذا لوكان المولود ذكراً ؟

اسميه سلطان ..!

قال باندهاش :

سلطان !!

أجل سأسميه سلطان تيمناً باسم سلطان بن سلمان آل سعود أوّل رائد فضاء عربي... اسم يردده الجميع كما يرددون أسطورة خرافية ... وسيبقى – بإذن الله – اسم لامع[1] على مرّ العصور تتحدث عنه البشرية آلاف السنين .

إنه فعلاً سلطان وهو سلطان ويكفي أنه سعودي »[2].

وتُصرّح الروائية (سلوى دمنهوري) [3] بحبها العظيم ، وشوقها الحارّ لوطنها المعطاء في روايتها (صراع عقلي وعاطفتي) ، والتي تدور أحداثها حول قصة فتاة عانت كثيراً في طفولتها من حبٍّ والدتها الذي تحول إلى حرص شديد ، وقسوة مغلفة بالاهتمام ، وسجن دائم ، وتمر الأيام ، فتكبر تلك الفتاة وتتزوج ممن أحبته بكل مشاعرها ، فتنجب منه ولداً ، ويبدأ الزوج بالتغير تدريجياً حتى ينفصلان ، وتعيش حياة مليئة بالآلام والحسرات بعد وفاة والدها وابنها ، غير أن الله يلطف بحالها ، فتتزوج مرة أخرى برجل أحبها كل الحب ، ولكن فرحتها لم تدم طويلاً ؛ إذ تتوفى ليلة زفافها !! .

تقول الكاتبة على لسان (عادل) الذي أحب (أشواق) عندما عاد من (انجلترا) إلى أرض الوطن :

« **في يوم الخميس الموافق (.....) أقلعت الطائرة فجراً من مطار انجلترا .. لَكَمْ كنت سعيداً يا محمود ... فالوقت بطيء ، وحرارة في جسدي تكاد**

---

(١) خطأ نحوي ، والصواب : سيبقى اسماً لامعاً .

(٢) رواية (حكاية عفاف والدكتور صالح) ، للروائية بهية بوسبيت ، ص ٢٠٠ – ٢٠١ .

(٣) لم أعثر على ترجمة لها .

تحملني للقفز من الطائرة ، لا أعرف ولا أدري كيف أصف لك حالي تلك اللحظة ... كنت فرحاً ولكن طول الرحلة يقلقني .

وبعد ساعات اقترب الأمل وهبطت الطائرة في الوطن الحبيب هنا عادت إلي نفسي ... وأحسست بارتياح شديد ... لكم هو شعور جميل ... شعور غريب عائد إلى وطنه ... أهله وأحبابه ... »[1] .

ويزداد الْحُبّ حتى يذوب المحب كمداً ، وتنسلخ روحه في روح وطنه ، بل إن روحه هي موطنه الذي درج ونما وترعرع فيه ، وهذا ما نراه في رواية (الفردوس اليباب) للأديبة (ليلى الجهني)[2] ، والتي تدور أحداثها حول قصة فتاة اخطأت في سلوكها ، وفشلت في تجربتها العاطفية ، وخسرت كل ما تملك في حياتها ليقتلها بعد ذلك الندم والقهر ، وتعيش حياة كئيبة حزينة لا يسعدها فيها إلاّ حبها لجدة .

تقول الكاتبة على لسان (خالدة) صديقة (صبا) :

« **أجل .. نضج الحب وصار يستحق الكتابة عنه الآن . يستحق أن تسجلي أن جدة ليست طرقاتها المكتظة ، ليست جسورها ولا مبانيها ، ليست أسواقها ولا نوارسها ولا بحرها ، ليست بشرها بأحلامهم وآمالهم وشرورهم ، لا بل هي أعمق إلى حد أن تكوني عاجزة عن احتوائها ، وهي أبعد إلى حد أن تكوني**

---

(١) رواية (صراع عقلي وعاطفتي) ، للروائية سلوى دمنهوري ، ص ٦٣ .

(٢) ليلى سعيد الجهني ، ولدت في مدينة تبوك عام ١٩٦٩م ، كاتبة وروائية ، حصلت على بكالوريوس في التربية (لغات أجنبية) من جامعة الملك عبدالعزيز في المدينة المنورة ، فازت روايتها (دائماً سيبقى الحب) بالمركز الثاني في جائزة أبها الثقافية ، كما فازت لها قصص قصيرة بمراكز متقدمة في مسابقات نادي الطائف الأدبي ، ونادي المدينة الأدبي ، تكتب زاوية ثابتة في جريدة الجزيرة بعنوان (ندى العقيق) .
انظر : غلاف رواية (الفردوس اليباب) النص الفائز بالجائزة الأولى في مسابقة الشارقة للإبداع ، الإصدار الأول ، الدورة الأولى ١٩٩٧م ، منشورات دائرة الثقافة والإعلام ، الشارقة ١٩٩٨م ، الطبعة الأولى ١٩٩٨م .

عاجزة عن بلوغها .. إنها الروح التي تملؤك إذ تقضين في شرفة بيتكم لا ترين البحر ولكنك تعرفين أين يكون .....

تعرفين أيضاً ألاّ وقت في جدة للتأمل مع أن كل ما فيها يغري بتأمله ، وها أنتِ ذي أمام البحر تتأملينها بقدر ما تتأملين روحك القلقة ، وتفكرين بل تتحمسين للكتابة عنها ....)) [1].

ج- الانتماء إلى الذات ، والهوية الشخصيّة :

كانت هوية الذات – فيما مضى من أبعاد تتشكّل – في الغالب – من خلال علاقتها مع الآخر ومع المجموع ، مع الأمة الإسلامية ، والعربية ، ومع الوطن ، والبيئة المحلية .

إنّ جزءاً كبيراً ومهماً أيضاً في هوية الذات وأبعادها الإنتمائية يقبع في الداخل في علاقة الفرد مع ذاته ، وانتمائه لها وإحساسه بالفردية والاستقلالية ، وشعوره بوحدة (الأنا)، واستمراريتها في الأحوال كافة ، على نحو ما تبين في المنظور النفسي للهوية .

ومن الطبعي أن نجد مشاعر قوية في بعض الروايات ، تتضمن تأكيداً على مدى الإحساس بالهوية الشخصية ، والانتماء إلى الذات ؛ والاستقلالية الفردية ، ومن ذلك ما جاء على لسان (هدى) في رواية (عيون على السماء) للأديبة (قماشة العليان) [2] ، والتي تدور أحداثها حول قصة فتاة أرغمها أهلها على الزواج من رجل يكبرها بكثير ، فتزوجته وأنجبت منه ابناً معاقاً ليطلقها فيما بعد ، فتحب ابن جيرانهم وتتزوجه ، غير أنه ليس بأفضل من سابقة ،

---

(١) رواية (الفردوس اليباب) ، للروائية ليلى الجهني ، ص ٩٩- ١٠٠ .

(٢) قماشة عبدالرحمن صالح العليان ، من مواليد مدينة الرياض ، لها مجموعة كبيرةمن الأعمال الأدبية ، وتولت كثيراً من المناصب الإدارية ، تُحضِّر حالياً للدراسات العليا ، كما تعمل مديرة العلاقات العامة والتثقيف الصحي في الوحدة الصحية في محافظة الخبر . انظر : موقع بوابة العرب ، دليل الأدباء العرب (http:www.Arab gate.com) .

ثم تتزوج من ابن عمها ، ويشاء الله أن يُتوفى ابنها المريض ليلة زفافها ، فتتشائم من هذا الزوج ، وتطلب الطلاق فيطلقها لتعيش وحيدة حزينة .

تقول (هدى) بنبرة حادّة قبل زواجها من الزوج الأول معتدةً بشخصيتها ، واثقة من نفسها ومن قوتها وجرأتها في اتخاذ قراراتها المصيرية بنفسها ، تقول :

« **لن أدع أحداً يتحكم بمستقبلي ...**

مستقبلي ملكي وحدي »[1] .

وفي رواية (أضَياعٌ والنور يُبهرُ ؟) للروائية (صفية بغدادي) نسمع –وبكل قوة وتأكيد– صوت الحقّ يدوي على لسان (نسيبة) في حوارها الجادّ الهادف مع صديقاتها عن رأيها في عمل كل من المرأة والرجل .

تقول (نسيبة) :

« **إن الرجل يتعامل بذلك المؤهل لينال راتباً آخر كل شهر والسيدة تتعامل داخل بيئتها المنزلية بذلك المؤهل لتنال به أعضاء صالحين مجاهدين يعملون لصالح الأمة المسلمة ، ويوظفون طاقاتهم لبناء صرحها المتين ... يحمونها ويدافعون عن ثمارها .. يذوبون خوفاً من الله وتقى..يسعون في الأرض صلاحا لا فساداً ...خالين من العقد النفسية والتي ثبت بالوقائع أنها توجد أكثر فيمن توظف أمهاتهم مؤهلاتهن خارج صرحهن المنزلي..هي تصنع الأعضاء الذين يتعامل معهم الرجل خارج المنزل.**

سميرة : هل نفهم من قولكِ أن عمل المرأة أفضل من عمل الرجل ؟

نسيبة : بكل تأكيد فالمرأة تتعامل مع روح شفافة لا ترى ولا يُرى عليها تأثير التعامل الخارجي إلاّ بعد حين من الزمن ... هي تبني هذه الروح والرجل يبني داراً أو مصنعاً ، لا يجاهد كثيراً حين يضع لبنة .. هل هي سليمة أو قد تؤثر في نفسية

---

(١) رواية (عيون على السماء) ، للروائية قماشة العليان ، ص ١١ .

البناء في المستقبل ؟... أما المرأة العاملة في المنزل وهذه هي التي يجب أن يُطلق عليها لفظ عاملة ؛ لأنها حقاً تعمل في حقل هو أهم حقول العمل على الإطلاق ... تعمل بصمت دون أن يشعر بها أحد ، أو أن تترقى في درجات وظيفتها ، ولكنها أخيراً تخرج من معترك الحياة وبين يديها عدة أفراد بنتهم بصمت وأنتجتهم بعد عشرات السنين ليكونوا امتداداً لعنصر البشر ، ولولا أهمية المرأة البالغة وتأثيرها المباشر والفعّال ما أوصى الرسول – ﷺ – بحسن الاختيار وعدم اتباع الهوى في اختيار الجمال الخالي من الخلق الكريم ، وقبل ذلك الدين الذي هو أساس الاختيار الصحيح ، فذات الدين لا بد أن يكون جُلّ – أو بالأصح كل – اهتمامها في تربية الأبناء تربية سليمة تنفع بهم أمة الإسلام ، ويكونون عوناً لها لا عليها كما أمر بتعليمها حتى تستطيع أداء هذه المهمة الشاقة ، وبناء على ذلك هي التي تمدُّ المجتمع بالطبيب والمهندس والمدرس والعالم ، هؤلاء الرجال الصالحون والنساء الصالحات قد تخرجوا أولاً من مدرسة المرأة .. وبعد ذلك ذابوا في المجتمع كل يعمل في مجاله يبنون صرح الأمة)) [1].

ولكن ... مثل هذه النصوص لا تُعدّ ذات قيمة كبيرة في استجلاء الذات والهوية والانتماء ، حين نبحث عن تحولات الذات في الجانب الآخر المعُبّر عن أزمة في الهوية الشخصية .

في رواية (غداً أنسى) التي تدور أحداثها حول قصة فتاة حُرمت من والدتها خمسة عشر عاماً ، لتفاجأ بعد هذه السنين بعودة والدتها التي أخبرها والدها بأنها توفيت منذ زمن بعيد ، وتتزوج الفتاة من ابن عمها ، وتصارح والدها بعودة أمها ؛ فيجن جنونه ، وتتدهور حالته الصحية ، فتتطوع الأم لرعايته وخدمته بعد أن غادر آخر الخدم منزلة لسوء معاملته وإزاء هذا الموقف يعتذر الأب لزوجته ويطلب منها أن تصفح عنه ؛ في هذه الرواية تعبر الروائية (

(١) رواية (أضَياعٌ والنور يُبْهرُ ؟) ، للروائية صفية بغدادي ، ص ٣١ – ٣٢ .

أمل شطّا) [1] على لسان (إسلام) فقدانها الإحساس بذاتها ، وعدم وعيها لهويتها الشخصية ، ومن ثم عن كونها لا أهمية لها في حياة والدها ، تدفعها أمواج الحياة العاتية ، ولا تملك حق التصرف في نفسها :

« **لا يا أبي .. ! إنك لم تحاول أن تعوّضني عنها .. لم تحاول أن تكون لي أماً بدلاً منها.. إنك حتى لم تحاول أن تكون أباً ... !! أباً حقيقياً يملأ حياتي حباً ورقة وحناناً ..!**

لقد حاولت كثيراً أن أمحو من ذاكرتي أيام طفولتي الشقية .

عشت وحيدة في هذا البيت ، منذ أن فتحت عيني على هذه الدنيا ... عشت وحيدة .

– كم كان عمري وقتها ؟ خمس سنوات ... ست سنوات ؟ لا أدري ، ولكني أذكر جيداً مدى ما كنت أحس به من وحدة وخوف وأنت معي يا أبي ، تحت سقف بيت واحد ..!

– كنت أستيقظ من نومي مذعورة ، وأشعر برغبة في أن ألجأ إليك وأرتمي بين أحضانك لأحتمي بك ... لأحتمي بك يا أبي ... وأظل أبحث عنك في أرجاء البيت أبكي خائفة ملهوفة .

---

(١) أمل محمد شطا ، طبيبة سعودية ، من مواليد مكة المكرمة ، تعمل حالياً في مجال تخصّصها طبيبة أمراض باطنية ، بعد أن حصلت على دبلوم التخصص عام ١٩٧٥ من جامعة القاهرة ، يُعد الأدب هوايتها الأولى علماً بأن تخصّصها –كما أشرت – علمي ، وقد نشرت مجموعة من قصصها القصيرة في بعض الصحف المحلية .

انظر : غلاف رواية (غداً أنسى) الطبعة الأولى ، ١٤٠٠هـ – ١٩٨٠م تهامة للنشر والتوزيع ، جدة – المملكة العربية السعودية .

– وغالباً ما كنت أجدك في هذه الغرفة ، نعم يا أبي ... لا زلت أذكر هذه الغرفة جيداً وقد ضجت بالرجال ، والدخان ، وأكواب الشاي ، والجميع ينظرون إليك في إعجاب ، وصوتك وضحكاتك تجلجل بينهم .

– وبمجرد أن تراني ... تختفي الضحكة تماماً ، ويتغير تعبير وجهك .

– كنت أعجب يا أبي ، كيف كان يمكنك أن تتغير بهذه السرعة ، فيصبح وجهك مقطباً ونظراتك قاسية ... وتزجرني ، تزجرني كأني كلب أجرب رأيته يقف على بابك .

– وفي بعض الأحيان ، كنت أفر عائدة إلى غرفتي وقد ازددت خوفاً ، وازددت إرتباكا ، وأحياناً كنت أندفع إليك غير مبالية ، وأحاول أن أحتضنك رغماً عنك ... وأقبلك رغماً عنك ... وأحبك رغماً عنك فتدفعني بعيداً وتصرخ منادياً (محسون) :

محسون ... ألم أقل لك مائة مرة ألا تدعها تأتي إلى هنا ... يا لك من غبي هيا احملها إلى غرفتها ، ليس لدي وقت لهذا .

– نعم يا أبي ... لم يكن لديك وقت لتحتضن فيه ابنتك ، ولكن كان لديك وقت للأصحاب والضحكات والنوادر)) [1].

إنّ غياب صورتها من حياة والدها ، وغياب والدتها عن حياتها ، يوحيان بالمعاناة الثقيلة التي تنبعث من الداخل ، حيث الصراع الناجم عن هذه الفجوة بين شخصها وذاتها، فاسمها مقرون باسم والدها ، وعنوانها هو نفسه عنوان والدها ، لكن ماهيتها ، أهميتها ، اختلافها عن غيرها في حياة والدها ، إحساسها الأنوي بذاتها ، كل هذا غائب :

((**وفي أيام الأعياد ، كنت أقف بين الخدم ، نتلقى جميعاً منك النقود والهدايا ، كم حاولت أن أنسى هذه اللحظات ونفسي ذليلة ، وقلبي يقطر أسى ، لم أكن أشعر**

(١) رواية (غداً أنسى) ، الروائية أمل شطّا ، ص ٤١ – ٤٢ ومابعدهما .

أن لديك أي فرق بين ابنتك وبين خدم البيت ، لم يكن هناك فرق عندك بيني وبين محسون الخادم .

آه يا أبي ... كم تألمت منك ، وكم كنت في حاجة إليك وأنت لا تدري ، والغريب أنك كثيراً ما كنت تسألني إن كنت أحتاج شيئاً أو إن كان هناك شيء ما ينقصني ... وكنت أنظر إليك وأنا أكاد أصرخ في وجهك ...

لا يا أبي لست في حاجة إلى المال ، لست في حاجة إلى الطعام ولا إلى الملابس ، ليس هذا ما أريده منك ، إنني في حاجة إليك أنت يا أبي ، في حاجة إلى محبتك ، ولكن ماذا أقول وأنت لا تفهم ، ولن تفهم أبداً !)) [1].

ويأتي الإحساس بالزمن وضغوطه وتغيراته وتحولاته عاملاً مهماً في حدوث الانفصال بين الإنسان وذاته ، وعدم شعوره بها ، كما نرى ذلك في رواية (صراع عقلي وعاطفتي) للروائية (سلوى دمنهوري) ، حيث نشهد صراعاً بين ذاتين في نفس (أشواق) بعد وفاة ابنها (جواد) .

ويؤجج ذلك الصراع عمقه من جهة ، ووعي الكاتبة به من جهة أخرى ، إذ نشاهد (أشواق) تنقب وتبحث وراء ذاتها الحقيقية ، والدليل الجميل على ذلك الوعي إدراكها أنها فقدت شيئاً عظيماً ومهماً وغالياً في حياتها ، والأجمل من ذلك أنها مؤمنة كل الإيمان بقضاء الله وقدره .

تقول الكاتبة على لسان (أشواق) :

((**ذهب الغالي وتركني الحبيب ... وودعني قرة عيني .. لقد فقدت كل شيء ولم يبق لي شيء في هذه الدنيا الغرور ... حتى ما هو نصيبي ومصيبتي ... مناي وفاجعتي ... رحل ... رحل ... رحل دون وداع .... آه .. آه ... قلبي يتمزق ... يشتعل والنار تحرقه ... آه يا حبيبي ... أين أنت مني ...؟ لماذا تركتني ورحلت ؟**

---

(١) الرواية السابقة ، ص ٤٢ – ٤٣ وما بعدهما .

... لم أكن أود أن تكون هذه حياتك يا عمري ... لم أكن أود أن تكون هذه نهايتك يا حبيب ولكنها إرادة الله ... أجل هي إرادة الله .. فحسبي الله ونعم الوكيل حسبي الله ونعم الوكيل)) [1].

وتكشف أحداث الرواية أن (أشواق) لا تزال تبحث عن ذاتها التي كانت في زمن الطفولة بما توحي به من الحب والبراءة والنقاء والصدق :

((**قبل خمسة وعشرين عاماً التحقت بالمدرسة الابتدائية ... ولم أكن قد تجاوزت الخامسة من عمري ... فغمرني الجميع بحبهم لي ... معلماتي ... صديقاتي إخوتي ... وأمي ... هي أمي أشدّ الناس حباً لي ... وشدة حبها جعلها تفضلني عن إخوتي في كل شيء ....**)) [2].

وتقول في موضع آخر :

((**لقد كنت أعيش الذكريات المؤلمة في كل لحظة وثانية ... أعود إلى الوراء حيث سعادة تاهت ... أعود أكثر حيث براءة زالت ... أعود أكثر فأكثر حيث طفولة عانت .. آه فيا وحشة الصدر .... ويا صرخات القلب .... ويانزيف الجرح ... كم أعاني منكم وفيكم**)) [3].

وفي الحقيقة لا شيء أقسى من معاناة البحث عن السّمو والمقومات الروحية التي تحملها الذات الهاربة ، وحين يسكن الألم داخل الروح ، ويتغلغل الغدر في أعماق القلب ، ندرك أن الإنسان سئم ذاته الأخرى المقنعة بالكذب والزيف فانفصل عنها ، وأحسّ أنها دخيلة عليه ، بعيدة عنه ؛ فالحياة ترفضها ولا تريدها ، وهذا ما نسمعه من (خالدة) صديقة (صَبا) عندما

---

(١) رواية (صراع عقلي وعاطفتي) ، للروائية سلوى دمنهوري ، ص١٥٥ .

(٢) الرواية السابقة ص ٩١ .

(٣) رواية (صراع عقلي وعاطفتي) ، للروائية سلوى دمنهوري ، ص١٥٥ .

عَلِمَت بخديعة (عامر) لمحبوبته القديمة (صَبا) ، وخديعة (صبا) لها في رواية (الفردوس اليباب) للروائية (ليلى الجهني).

تقول (خالدة) :

« **مرارة الخديعة كانت تنسكب في القلب وربما انبجست فيه مثل نبع مرٍّ وسط غابة، أجل ، كنت مخدوعة بك أنتِ ، خدعتِني حين استسلمتِ لإغوائه ، حين لم تَسمحي لي بالتوغل داخل مسالكِ الوعرة فقط كي اكتشف الإنسان المخبوء بأعماقكِ ، المرعوب من الضوء ، من ضجيج الحياة ، من الخذلان ، المتلهف لأمان ، ليد كريمة يمدها الحب والصدق والرغبة الحقيقية في الصحبة .**

البارحة فقط عرفت أن البراءة المفرطة تحوي سماً قاتلاً ، وهل أودى بكِ شيء غير البراءة والأحلام التي ظللت أسيرة ممتنة لها ومرعوبة من فكرة أن تخوضي بقدميكِ الماء الآسن ولو قليلاً ؟ ، أإلى هذا الحد كنت تخافين على نقاء الأشياء داخلكِ ؟ أإلى حد الموت من أجل لطخة صغيرة شابت بياض القلب ؟

كنت أرقبكِ ذات مساء وأنتِ تشكلين وروداً جميلة من عجينة السيراميك ، كانت العجينة اللدنة تستسلم لأناملكِ الرخصة وتتشكل بتلات شبه دائرية تلصقينها بحذر مرهف بتلة إثر بتلة ، خلق ساحر لوردة فاتنة وضعتها جانباً كي تجف ثمّ تناولت أخرى جافة كي تصبغيها وإذ التفت إليّ تكلمينني انكسر طرف إحدى البتلات ، كان كسراً صغيراً طبيعياً جداً بدت معه البتلة مشرشرة قليلاً تماماً مثل أي وردة طبيعية ، ملأتني الدهشة إذ رأيتكِ تسقطين الوردة في سلة المهملات ، هتفتُ :

لَمِ ؟

قلتِ بعفوية :

تشوهت سأصنع واحدة أخرى .

وران صمت ، لم أفهم كيف يمكن أن يغدو كسر صغير تشوهاً تستحق الوردة من أجله أن تنبذ ، تموت .

أحاول أن أدرك الآن العذاب الذي اعترى روحك حين أيقنتِ بأنكِ تشوهتِ وأن الأعماق القصية غدت ملطخة ومشرشرة كالبتلة سواء بسواء .

ياللتعاسة .

الورود كثيرة ، تذبل وردة اليوم لتتفتح أكمام أخرى غداً ، لكنك ياصَبا خُلقتِ بهذه الروح القلقة المعذبة المفتونة بما هو قصي – الكمال – خُلقت هكذا مرة واحدة ، وإذا تغيبين فإن روحاً مثل روحك لن تطرق أبواب الكون غداً ، لن تأتلق في أفق عيناي مثل عينيكِ ، لن يكون لبشر بسمتكِ ولا حتى حزنكِ أو عذابكِ .

أهكذا يكون الرثاء ؟ ...)) [1].

ونلحظ من مجموع أحداث الروايات السابقة ، كيف عبرن الأديبات عن هوياتهن ، حيث برزت الهوية الإسلامية بصفتها مصدراً فكرياً وروحيًّا ، يبعث الهمة في إحياء الفكر الصحيح ، ويرفض التبعية والانسلاخ من الانتماء الحقيقي إلى الإسلام ، ويدعو إلى التميز والاستقلالية في هويات الأفراد أو الجماعات .

كما نلحظ امتزاج الانتماء إلى الوطن بمشاعر الحب الصادق والولاء .

ثم هناك الأزمة المحتدمة مع الذات وعدم نضوج الهوية الشخصية ، والإحساس بالاستلاب .

ولم يكن تعبير الروائيات عن ذواتهن من جانب بعد الهوية والانتماء منزوياً في عوالمهن الفردية ، بل اتضح فيه الانصهار بعالم الجماعة ، مع جوانب استقلالية للشخصية الفردية ، تحفظ لها تفردها وتميزها عن غيرها [2] .

---

(١) رواية (الفردوس اليباب) ، للروائية ليلى الجهني ، ص ٧٣ – ٧٤ وما بعدهما .

(٢) انظر على سبيل المثال : رواية (حافية إلى الشمس) للروائية سميرة لاري ، ورواية (ذكريات امرأة) للروائية (عهد عناني) ، ورواية (صحوة الآلام) للروائية نزيهة كتبي .

الفصل الثاني

البـــوح بالمعانـــاة

الفصل الثاني

البوح بالمعاناة

تمهيد
١- المعاناة والإبداع
٢- الركض وراء الأحلام الهاربة
٣- القلق - المعاناة الفكرية - الحيرة
٤- الضعف والعجز والاستسلام
٥- المعاناة والزمن
٦- الملل والضجر
٧- المعاناة بين التشاؤم والتفاؤل .

كلمة (المعاناة) لها إيحاءاتها النفسية ودلالتها اللغوية ، ومن المهم التعرف على هذا الجانب قبل الشروع في التحليل النصي .

المعاناة في اللغة :

ترجع مادة هذه اللفظة (عنى) ، (العين والنون والحرف المعتل) إلى أصول ثلاثة :

الأول : القصد للشيء بانكماش فيه وحرص عليه ، كقولنا : عناني هذا الأمر يعنيني عنايةً، واعتنيتُ به وبأمره .

والثاني : دال على خضوع وذل ، كالعاني وهو الأسير ، من عنا يعنو ، إذا خضع .

والثالث : ظهور شيء وبروزه ، ومن ذلك الشيء ، فالمعنى هو القصد الذي يبرز في الشيء إذا بُحِثَ عنه ، يقال : هذا معنى الكلام ، أي الذي يبرز من مكنون ما تضمّنه اللفظ [1].

(١) انظر : مقاييس اللغة ، ابن فارس ، (ع . ن . ى) .

والمعاناة هي الْمُقاساة ، عانى الشيءَ : قاساه ، ويقال : هو يُعاني الشدائد ، وعَنَى عناءً وتَعَنّى : نَصِبَ ، ولقيتُ من فلان عناءً ، أي تعباً [١].

وهناك علاقة بين المعنى اللغوي الأصلي الدال على الخضوع والذل ، والعناء ، فالعناء مأخوذ من هذا المعنى[٢] ؛ إذ إن المعاناة وتشعب الهموم ، وتعدد منابع الغموم ، تَسِمُ صاحبها بالضعف ، وتذله .

والإنسان الذي هو دائم الشكوى ، مستمر المعاناة ، لا تكون فيه تلك القوة التي تشحنه بالعزم والتحدي ، وإنما يغلب عليه الذل والخضوع ، طالما كان مستسلماً لحاجته وضعفه .

ونستطيع أن نلمح وجه علاقة أخرى بين المعاناة والأصل اللغوي للفظة الذي يعني : القصد للشيء والحرص عليه ، حيث يمكن أن نقول : إن الهموم وأوجه المعاناة الأخرى ، تقصد هذا الشخص وتحرص عليه ، أو هو يتخيل ذلك ، فلذا نراه هائماً على وجهه ، ممتلئاً بالأسى ، يقول ابن منظور : ((والهموم تُعاني فلاناً ، أي تأتيه)) [٣].

أو أن الشخص المعاني نفسه يُعني بهذه الأمور التي تؤرقه ، ويسعى إلى حلها ، يقال : ((هذا الأمر لا يعنيني ، أي لا يشغلني ، ولا يُهِمُّني))[٤] ، ((واعتنى هو بأمره : اهتمَّ))[٥] ، و ((عناه الأمرُ يَعْنِيه ويَعْنُوه عِنَايةً .... أهمَّه ، واعتنى به : اهتمَّ)) [٦].

---

(١) انظر : أساس البلاغة ، الزمخشري ، تحقيق : أ . عبدالرحيم محمود ، دار لمعرفة ، بيروت ، (ع . ن. ى) ، لسان العرب ، ابن منظور (ع . ن . ى)، القاموس المحيط ، الفيروزآبادي (ع.ن.ي).

(٢) انظر : مقاييس اللغة ، ابن فارس ، (ع . ن . ى) .

(٣) لسان العرب ، ابن منظور ، (ع . ن . ى) .

(٤) المصدر السابق (ع . ن . ى) .

(٥) المصدر السابق (ع . ن . ى) .

(٦) القاموس المحيط ، الفيروزآبادي (ع . ن . ي) .

وعلى كلٍّ ، فإن هذه العلاقات المتداخلة بين المعنى اللغوي والمعاناة بمفهومها الاصطلاحي المراد هنا ، تدل على توغل المعاناة في النفس ، واستقرارها في أعماقها ، ومدى تأثيرها على الإنسان ، ولهذا كان التعبير عنها ، وتجسيدها كلمةً وموقفاً وحدثاً .

فالمعاناة المقصودة بالبحث هنا ما تعانيه الأديبة وتقاسيه من متاعب روحية ، وشقاء نفسي ، إنه الجانب الحزين في الذات الذي ينبئ بعمق الألم والأسى الكامنين في النفس ، وتتجلَّى تلك المعاناة في جوانب كالضعف والاستسلام ، والقلق ، والحيرة ، والركض وراء الأحلام المهزومة ... إلى غير ذلك من الجوانب التي يحاول هذا الفصل رصدها وتحليلها من خلال استقراء النماذج الروائية .

والمعاناة والتعبير عن الهموم الذاتية التي تقاسيها الأديبة يُمثِّلان مساحة كبيرة في كل إبداع ، وغالباً ما تكون المعاناة بشتى أشكالها ؛ هي النبع الذي انبثق منه إبداع الأديبة في بداياتها .

ولذا ، فليس من المستغرب كثرة الروايات النسوية السعودية التي تحمل طابع الحزن والتشكي والتمزق والحيرة .... طالما واكبت المبدعة في بداياتها ، وطالما استمرت معها تُغذِّي رؤاها بين فترة وأخرى ، وطالما كان الإنسان – أي إنسان – معني بعذاباته وهمومه.

إن هذا الألم العميق القابع في وجدان الروائية ، الذي يُلحُّ عليها بالظهور ، ليس وليد هذا العصر فحسب ، بل ظهر منذ القدم ، فقد عاش الأديب العربي القديم – شاعراً كان أو ناثراً ، رجلاً كان أو امرأة – عاش الحزن والمعاناة ، فعبّر عنها في رثائه ، وفي أحزانه الفردية بكاءً على محبوبه ، أو ضياع مجد ، أو هروب حلم قديم واستحالة تحققه .

وفي العصر الحديث ازداد الوضع سوءاً ، وتعقدت الظروف الاجتماعية والنفسية والتاريخية أكثر ؛ وتجسّدت آثارها في الإبداع شعراً ونثراً .

فنرى في الأدب العربي الحديث والمعاصر ملامح طاغية من المعاناة والحزن تجثم على النص الأدبي ، وتنشر نغمات الشكوى والأنين في أرجائه .

وقد أرجعها بعض النقاد إلى التأثر بالمذهب الرومانسي ، حيث ((كان الأدب الرومانسي في أوربا أدب الحلم والوهم والعاطفية المرهقة والميل إلى الحزن والتفكير في الموت...)) [1].

ونظراً لتأثر الأديب العربي الحديث بهذا المذهب ، وجدناه خلال تلك الفترة الرومانسية يجعل من الحزن محوراً أساسياً في أغلب إنتاجه الأدبي لاهتمامه بإبراز تجربته الذاتية.

إلاّ أن هذه الرؤية لم تنقضِ بانقضاء الفترة الرومانسية في الأدب العربي الحديث ، وهذا دليل على أنها لم تكن تأثراً خالصاً بالمذهب الرومانسي .

فرغم أنه لا يمكن إنكار التأثر بالأعمال الرومانسية ، فإن هذا لا يعني كونها المؤثر الوحيد ، فهذا الإحساس بالأحزان الممتدة ، والفيض الوجداني الكئيب ، له جذوره في الأدب العربي ، وهو قابل لأن يكون في أي إبداع أدبي شعراً كان أم نثراً ، ولاسيما ((أن البدايات بالنسبة لأغلب الفنانين تأتي مصطبغة بصبغة رومانسية حزينة)) [2].

وفي أدبنا المعاصر استفاضت نغمة الحزن حتى صارت ظاهرة تلفت النظر ، بل يمكن أن يقال إن الحزن قد صار مطلباً رئيساً في كل ما يُكتب ، وما يُنشر في المجلات والصحف من خواطر عابرة ، أو قصص قصيرة ، وفيما يُنشر من روايات عديدة . وهذا الأمر يشترك فيه أديبات هذا الجيل (موضع الدراسة) ، إذ تنضح رواياتهن بقدر كبير من الحزن والأسى واللوعة والتأوهات .

ونستطيع أن نصنف هذه الرؤية الخائضة في لجة المعاناة إلى محاور عديدة ، نبدؤها بالمحور الأول ، وهو :

١- المعاناة والإبداع :

---

(١) في الرومانسية والواقعية ، د . سيد حامد النسّاج ، مكتبة غريب ، مصر ، ص ٢٩ .

(٢) لغة الشعر العربي الحديث – مقوماتها الفنية ، وطاقتها الإبداعية – ، د . السعيد الورقي ، دار المعارف، الطبعة الثالثة ،١٩٨٣م ، ص ٢٩٥ .

ويحاول هذا المبحث تسليط الضوء على العلاقة بين المعاناة والإبداع بوصف الرواية لوناً من ألوان الإبداع الإنساني الراقي .

ويتأكد لنا حجم الأهمية التي يلقاها ذلك البعد الإنساني الحامل للمعاناة بشتى أشكالها في الجانب الإبداعي ؛ حين نرى بعض الروايات وقد تصدرتها كلمات نثرية ، تخاطب الروائية فيها المتلقي ؛ في كلمات تحمل عمق الألم الذي يساورها ، وشدة المعاناة التي ترهقها، وكانت سبباً في انبثاق إبداعها .

فنرى على – سبيل المثال – هذه الكلمات النثرية للروائية (سميرة خاشقجي) في بداية روايتها (قطرات من الدموع) التي تدور أحداثها حول قصة فتاة كانت تعيش بكل سعادة مع أسرتها في البادية ، وبعد قدوم ابن عمها تغيرت الأوضاع ، وانقلبت السعادة شقاء ، والاستقرار إلى تشتت وضياع ، إذ أحب ابن العم زوجة عمه صغيرة السن ، إلاّ أنه في قرارة نفسه غير راض عن هذه العلاقة غير السوية ، فأراد أن يُسافر ويترك البادية كلّها ، وأثناء وداعه لزوجة عمه رأه العم ، وفهم الموقف فهماً خاطئاً فقتله مباشرة ، ثم قام هو وأفراد القبيلة بِرَجْم الزوجة ، وبعد هذه الأحداث أصيبت (ذكرى) بصدمة قوية فقدت على إثرها السمع والنطق وانتقلت لتعيش في المدينة بقيت حياتها ، ولتواجه بعد ذلك كثيراً من المتاعب والأحزان والآلام ، تقول الروائية في بداية روايتها :

« **إلى الرّوح القلقة ... المعذبة ... الباحثة بين طيات العواطف والأحاسيس المدفونة عمّا يُضيء الحياة ... عن الحنان ... عن الحبّ ... عن الدفء ... عمّا تهفو إليه النفس الضائعة التائهة ... في مجاهل الحياة ودروبها ... من الوصول إلى شاطيء الذكريات الحبيبة ... بعيداً عن الحرمان وقسوته لتبحث وتبحث ولا تملك غير قطرات من الدموع ...** »[1] .

---

(١) رواية (قطرات من الدموع) ، للروائية (سميرة خاشقجي) ، ص٧ .

ونسمع آهات الحزن والأسى في رواية (آدم يا سيدي) للروائية الدكتورة (أمل شطا)، والتي تدور أحداثها في حياة زوجة فقدت زوجها ، إذ تصور الكاتبة لنا عمق الألم الذي شعرت به (عائشة) بعد وفاة (حمزة) وكثرت المصاعب والمتاعب التي واجهتها بعد هذا المصاب الجلل .

تقول الروائية في بداية روايتها :

« **وارتفع البكاء ، وازداد الضجيج ، واختلطت الأصوات ، فلم أعد أفهم شيئاً أو أسمع شيئاً ، واستسلمت طواعيه لدوامة الحزن أغرق في داخلها ، فتجذبني بعيداً عن زمهرير الواقع** .... »[1] .

إنّ الروائية هنا تؤكد خروج الإبداع من المعاناة الجاثمة ، أياً كان لونها ، ولكن هذه المعاناة ليست خامدة في الروح ، وإنما هي مشتعلة ، متأججة ناراً ، ولعل هذا يوحي بما في نفس الروائية المعُانية – وهي تكتب الرواية – من رغبة في الانقضاض عليها ، أو ربما توحي بما في نفسها من رغبة في الكفاح في مواجهتها .

ويرى الدكتور محمد عبده يماني – في دراسة لرواية الكاتبة – أنها استطاعت أن تكسر جدار الصمت ، وعبرت بصدق دخلت به الوجدان ، وأثارت به الشعور ، لتقود قارئها لأعماق روايتها ؛ فيتفاعل معها ... ويعايشها لأن في أدبها وهجاً إنسانياً مؤثراً ، ولها قدرة فذة على تصوير الزمن وقسوته ، مع درامية جميلة في بناء الأحداث وتشابكها[2].

ورغم نبرة الثورة التي ترددت في أرجاء الرواية ، فإنا لا نستطيع غضّ النظر عن جانب المعاناة الظاهرة فيها ، تجسّدها كلمات مثل : (أسى ، فراق ، وجع ، قهر ، ظمأ ، نشيج ، فريسة ، خدعة ، البكاء ...) .

---

(١) رواية (آدم يا سيدي) ، للروائية أمل شطا ، ص١٧ .

(٢) انظر : غلاف رواية (آدم يا سيدي) ، للروائية أمل شطا ، شركة المدينة المنورة للطباعة والنشر ، جدة .

ومن الممكن إذن أن نقول : إن إبداعها انبثق من هذا الجانب معاناة مريرة ممزوجة بالكفاح والتعب ، وإصراراً من تريد الوصول ، وصموداً كصمودها أمام الإعصار الهادر ، على حدّ تعبيرها .

ومعاناة الروائية (أمل شطا) ذات جوانب فكرية تسْري في أروقة الأحداث والشخوص كما يتبدّى في رواياتها .

وعلى كلٍّ ، فإن فحص النصوص السابقة يجمل الآتي :

١- أن المعاناة قد فجرّت ينبوع الكلمة لدى الأديبات ، ومن ثم فقد تلونت الروايات بها ، وكان ذلك الارتباط الدائم بين الروايات والمعاناة والحزن والأسى .

ومن هنا ، يتبين لنا واقعية ذلك الرأي الذي يرى أن الأصل في الإبداع الأدبي والفني هو الحزن وليس الفرح : « ما يختزنه الأديب أو الفنان من أحزان ومن انثلام للمشاعر يشكل الركيزة التي ينبني عليها ما قد يُحسُّ به من هزة فرح ، ونشوة سرور في المواقف التي يستشعر فيها الفرح أو السرور ، فالأصل إذن في الإبداع الأدبي والفني هو الحزن وليس الفرح »[١]، فإن « التعبير العميق عن الوجدان هو البكاء وليس الضحك »[٢].

٢- والأمر الثاني يتعلق بعلاقة الكاتبة بالمتلقي ، حيث نلحظ حرص الأديبة على إشراك المتلقي في تجربتها الذاتية ، وهذا يدل على مدى الاحتفاء بها ، كما نلحظ ذلك الحرص على إقناعه وإفهامه مغزى المعاناة التي تخيم على الرواية ، وتحذيره من التأويل الخاطيء ، ودعوته إلى التروي ، والتمهل في الفهم .

ورغم أسلوب الإنذار والتحذير فيما سبق من روايات ، فإن من الواضح الاعتراف بسلطة المتلقي وهيمنته ، إذ يشكل ركناً أساساً في العملية الإبداعية .

---

(١) سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب ، يوسف ميخائيل أسعد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦م، ص١٠٥ .

(٢) المرجع السابق ، ص ١٠٥ .

وتلك الرؤية الدالة على انبثاق الإبداع من عمق المعاناة ليست قاصرة على تلك الكلمات المنثورة التي تتصدر الروايات فقط ، بل تتجلّى أيضاً في عمق أحداث الروايات بعيداً عن العلاقة بين القاريء أو المتلقي والكاتبة ، كرواية الكاتبة (سميرة خاشقجي) (قطرات من الدموع) ، فها نحن نسمع (ذكرى) تخاطب (عاصم) الذي أحبها وأراد الزواج منها إلاّ أن أهله ومجتمعه حاربوه ومنعوه من الزواج منها .

تقول ذكرى :

((**آه ... ياعاصم لكم كنت أتمنى أن تكون موجوداً الآن ... لترى بعينيك وتسمع بأذنيك ... ترى الذين حاربوا حبنا واستكثروا حبك لي ... واستحقروا اقترانك بي ... وتطاولوا علي بالقول الهراء ... تراهم الآن يا حبيبي يتسارعون لصداقتي ويهرعون لاستقبالي .... وتشرئب أعناقهم لرؤيتي .**

إذا نظرت إليهم أطرقوا وكأنهم في محراب مقدس ... الكل يتقرب ويتودد ... ويبالغ فينافق ... ولكن من أنا ؟

لا زلت ذكرى الفتاة البدوية الفقيرة الخرساء الصماء نزيلة ذلك المعهد ..

ولكن لماذا يتغيرون ؟

أتدري يا حبيبي لماذا ؟

لأن مظهري تغير . أصبحت غنية فبهرهم مالي صار لي جاه فغرهم جاهي ... ونسوا أو تناسوا من أنا وما فعلوه تجاهي .

حبيبي إن ذكرى ستعيش على ذكراك ... فهي محفورة على قلبي بحروف من نور وإن كانت بين ضلوعي ناراً ولهيباً يشتد فيترجمها قلمي صفحات من ضياء تصحيحاً لإوضاع ذهبنا ضحاياها)) [1].

---

(١) رواية (قطرات من الدموع) ، للروائية سميرة خاشقجي ، ص ١٢٠- ١٢١ .

هكذا – إذاً – تنبثق الكلمة / الرواية ، حيث تقتات من دم الكاتبة ، وتنزع أسرارها ؛ وتنحت رؤاها من معاناتها ، فعناء الروائية وشقاؤها هما اللذان يغذّيان الرواية ، وإن كان هذ يلقى استمراءً من الروائية التي تجد لذة في هذا الشقاء ، ونبعاً من الخيال ممتعاً ، فهذا هو ديدن الروائيات : الغرق في الألم والمتعة في التعبير عنه .

وفي رواية (بكاء تحت المطر) للروائية (قماشة العليان) نرى أيضاً انبثاق الرواية من الألم، وتلونها بأشكال هذه المآسي ،فأحداث هذه الرواية تدور حول قصة طبيبة أمراض نفسية فقدت زوجها الذي مات إثر إصابته بمرض السرطان ، لتُفاجأ بعد مرور سنوات طويلة بشاب شبيه بزوجها يزورها في عيادتها طالباً منها العلاج من مرض قد ألمّ به منذ فترة طويلة .

وتعيش الطبيبة في حيرة وقلق بين قلبها الذي جَدّد (خالد) حُب (حسن) فيه ، وبين واقعها ومكانتها كطبيبة وأم لطفل صغير وأرملة .

تصارع الطبيبة الألم والحب والحزن لتنتهي الرواية بانتصار عقلها وقوتها على قلبها وعاطفتها ، ويتماثل (خالد) للشفاء ليعيش حياته بسعادة وصحة وعافية .

تقول (الطبيبة) واصفةً لقاءها الأوّل (بخالد) :

« **في يوم غائم ممطر التقيته لأوّل مرة ... كان شارد اللب حزيناً تقطر عيناه دموعاً ومرارة .. وكنت في أسوأ حالاً قلباً وقالباً ... أحسست بأعماقي أنه مصدوم ... صدمة قوية أطاحت بكل آماله وأحلامه ... كما أن حياتي بأسرها هي صدمة ... صدمة مؤلمة منذ بدايتها وإلى الآن وحتى النهاية ... لا بصيص نور يضيء حياتي ولوحتي انكسار ضوء يبدد العتمة** ... » [1].

ونُصغي إلى الروائية في الرواية نفسها في بوح وجداني شفيف ، تصور كيف ذَكّرها (خالد) بزوجها (حسن) الذي افتقدته كثيراً تقول :

---

(١) رواية (بكاء تحت المطر) ، للروائية قماشة العليان ، ص ٩ وما بعدها .

« **كل شيء يذكرني به ... كل كلمة أستشعرها بوجوده .. حتى وجه طفلي الحبيب أبيت النظر إليه ودموع داخلي تنساب دون حساب ... وعيناي جافتان بدون دموع .. فقط حين رأيت خالد**[1] **بكيت !! فوجوده أعاد صورة حسن إلى ذهني ... بشبابه وصحته وحيويته .. حسن كما عرفته دائماً وكما تمنيت دائماً أن يكون ... ظهور خالد أعادني إلى واقع طالما حاولت الهروب منه ... إن حسن موجود بأعماقي لم يمت ولن يموت ... هو حبي الوحيد الذي يسري في دمائي ، ولن أنساه ما حييت رغم انشغالي ...** »[2] .

وتنتهي الرواية بشفاء (خالد) وعودته إلى حياته الطبيعية بصحة تامّة ، إلاّ أن الحزن والقلق والانتظار لا يزال يَلُف حباله حول رقبة الطبيبة الْمُعذْبَة ، تقول الطبيبة في نهاية قصتها التي بدأها الحزن ، وكتبها الألم ، وختمها القلق ، تقول :

« **صفعت أذني كلماته الأخيرة ... مع السلامة ... الوداع يا دكتورة ... وانهرت على مكتبي في بكاء مرير .. لقد انتهى الحلم الوردي الذي عشت فيه أشهر**[3] **طويلة من الفرح الممزوج بقلق وانتظار ... انتهى الفرح ... ووقف القلق ... وبقي الانتظار !!** »[4] .

وإذا كانت النماذج السابقة تؤكد أن المعاناة هي النبع الذي تتدفق منه الرواية ، فإن هناك نماذجاً أخرى تبين كيف تُبودلت العلاقة ، فاحتوت الرواية هذه المعاناة ، وعبّرت عنها، وأمعنت في تعبيرها ، حتى نكاد نشك أن الرواية أصبحت وقفاً على هذه الرؤية الناضحة بالحزن .

---

(١) خطأ نحوي ، والصواب : خالداً .

(٢) الرواية السابقة ص ١٦ وما بعدها .

(٣) خطأ نحوي ، والصواب : أشهراً .

(٤) رواية (بكاء تحت المطر) ، للروائية قماشة العليان ، ص ٥٤ .

في رواية (مأتم الورود) للروائية (سميرة خاشقجي) ، والتي تدور أحداثها حول قصة رجل أحب فتاة منذ الطفولة حباً قوياً صادقاً ، نبع من عقله ، واستقر في فؤاده ، ولكن شاء الله أن يتبعثر ذلك الحب ، ويفترق الحبيبان ، ولم يبق إلاّ ذكريات حملت نعشها (حبيبة) ودفنتها في طيات نفسها .

إننا نرى كيف يحمل العنوان دلالة الروح الجماعية للروائيات ، وذلك في صيغة الجمع (الورود) ، فكأن الرواية مأتم جماعي لكل الروائيات ؛ يتبدّى فيه موت الورد / الفرح الذي يفتقدنه ، ويبحثن عنه ، ويتمنين الحصول عليه .

إن هذا الألم وتلك المعاناة فيهما من الإمعان والإيغال ما يوحي باستحالة مجيء فرح يُضيء جوانب الرواية ، ويؤجج هذا تلك الأسئلة المتكررة التي تؤكد استبعاد البهجة ؛ فكأن النبرة الحزينة متعمدة ومقصودة في تلك الأحداث :

يقول (غالي) في إحدى رسائله (لحبيبة) :

((**حبيبة .... حبيبة .... حبيبتي .... أتعلمين لماذا أكتب ؟**

لا أظنك تعرفين لماذا أجلس لأكتب ..؟

سأخبرك أيتها الغالية ... أيتها الحبيبة التي ملكت مشاعري وأحاسيسي ....

حبيبة ... حبيبتي .... ليس لحبي وحبك ميلاد .. إلاّ أنه خُلق وبعث وأرسل متى؟

لا أعرف .....

كنتِ أحلى شيء في حياتي منذ الطفولة ... أخذ ينمو أمام عيني ، فتبلور الحب وأخذ صوراً شتى ، وانتقل في مراحل لاقت في نفسينا الآمال ، ثم الآلام...))[1].

ويقول (غالي) في رسالة أخرى (لحبيبة) :

---

(١) رواية (مأتم الورود) ، للروائية سميرة خاشقجي ، ص ١٠ – ١١ .

« **حبيبة أتى العيد .. ولا عيد بدونكِ ، فرح الناس وتأنقوا .. وضاقت في نفسي الدنيا ..**

أمن العدل أن أكون بعيداً عنك في مثل هذا اليوم ؟ .....

أتى العيد والكل في عيد ، وأنا ... أما أنا ... فلا عيد .. لا عيد .

أنتِ بعيدة .. فكيف تأتي ياعيد .

لا لن أُعَيّد .... غداً سيجمعنا عيد .

غداً يسهر جفنينا ... » [1].

ويقول أيضاً في رسالة أخرى :

« **لا أعرف ماذا أريد أن أقول ولماذا ؟ ولكني شعرت بالوحدة .. شعرت بالدموع بين عيني ... شعرت بانقباض في دمي وبأن شيئاً يعتصر قلبي .. شعرت بأني بعيد عن ملامحك .. وكيف ولماذا أكون بعيداً عنك وعن ملامحك ؟ ! ...**

..... » [2].

وتنهض الرواية بهذا العبء ، وتحتوي تلك الهموم والآلام :

« **حبيبتي ونور قلبي ... ونسيم حياتي ... أحييك تحية ملؤها الحنان ، والعطف ، والحب ... أحيي روحك الطاهرة ... أحيي عينيك اليقظتين .. أحيي نفسك النبيلة .**

من مكاني هذا الذي أكتب فيه أعيش مع نفسي وروحي في ذكراكِ ... أعيش أكرر على نفسي حلمي وحلمك ... وحياتي وحياتكِ أرى في نفسي مرارة وألماً ... أرى في نفسي جروحاً وشقاء .... » [3].

---

(١) الرواية السابقة ، ص ٢٨ – وما بعدها .

(٢) رواية (مأتم الورود) ، للروائية سميرة خاشقجي ، ص ٩٤ وما بعدها .

(٣) الرواية السابقة ص ٤٦ .

وتتعمق المعاناة التي تعبر عنها روايات الأدبيات ، حتى تتخذ بعض الروايات عند الكاتبة (سميرة خاشقجي) نعوتاً مثل : (الموت ، الثأر ، الفناء ، الشقاء ، الأسى ، اللوعة والقهر ...)، وتغدو الروايات مقابر كئيبة محزنة ، وكل هذه الأوصاف المفزعة تنبيء عن هذه الروح القلقة التي انطفأ فيها كل مساحة للضوء ، وأضحت ظلاماً سرمدياً ، تنوء بثقله الروايات كلها :

« **ومضى عليّ وقت لا أستطيع أن أفرّج عن نفسي إلاّ في الكتابة .... التي تتجمع بغتة في أطواء فكري وقلبي ... ثم تنبعث من أعماق كياني وتتدفق من جوهر روحي ... حاملة في سيلها الجارف ، ألم الأيام والتعاسة والعذاب ... وفجأة وأنا في غمرة بؤسي ولوعتي واضطرابي وحيرتي وشقائي أشفق علي القدر.....**»[1].

وتقول في الرواية نفسها :

« **خير للإنسان متى امتلك الحظ أن يفكر في اليوم فقط ... وأن يسعد اليوم فقط .. وأن يثأر من حظه التعيس القديم .. بأن يبدد حظه السعيد الجديد في التمتع كما لوكان سيدركه الموت غداً .....** »[2] .

وفي رؤية أخرى نجد الروايات قد غصّت بالآلام ، فأضحى جرحاً ينزف ، إلى حد أن الآلام نفسها تغترف منه ، في إشارة واضحة إلى عمق العلاقة بين الإبداع والمعاناة :

« **وتزداد حالة عاصم سوءاً ، ويشتد الصراع بين الأطباء والموت ... الكل يحاول أن يستأثر به دون الآخر .. يومان كاملان وكل منهما يسابق الآخر .**

وصمم القضاء ... ونزل المقدر وقضي الأمر الذي فيه يتصارعان ، وذهب عاصم إلى العالم الهاديء وترك الدنيا ... تركها غير آسف عليها ولا على نظامها الطبقي وعادات أهلها ... وتقاليدهم ، ومالت ذكرى ، وقَبّلت يديه تودعه الوداع الأخير.

وجنحت شمس ذلك اليوم الحزين إلى المغيب في غروب مجلل بالسواد .

---

(١) الرواية السابقة ، ص ٢٠١ وما بعدها .

(٢) رواية (مأتم الورود) ، للروائية سميرة خاشقجي ، ص ٢٠٢ وما بعدها .

عادت ذكرى إلى المعهد الذي خرجت منه ونذرت نفسها لخدمته ... فكانت تقضي سحابة يومها في تعليم الصغار ... وجل ليلها في تعليم الكبار ، فعندما يأوي الجميع إلى فراشهم تخلو بقلمها وورقها وتكتب حتى أتمت قصة طويلة أسمتها (مذكرات خرساء) ، وطبعت القصة وقوبلت من القراء بترحاب بالغ ، مما جعل الناشرين يتهافتون عليها ويطلبون منها المزيد ... وتوالي الكتابة ... وتدور المطابع ، ويتلقف الناس ما يخرج منها ، فذاع صيتها ، وانتشر خبرها ، وأصبح اسمها على كل لسان ، وتدفقت عليها الأموال من انتاجها الأدبي .....))[1] .

وتؤكد الكاتبة (صفية عنبر)[2] – وغيرها من الكاتبات[3] – أن معاناة الكاتبة – أياً كانت – صادرة من تجربة حقيقية ، حيث تغوص في عمق الأشياء ؛ فتشعر بالمعاناة فردية كانت أم جماعية .

وتستدعي الكاتبة – ضمن هذا البوح – مقارنة بين الماضي والحاضر ، والحقيقة والخيال ، والكاتبة – كما ترى – تُجسّد عالم الصدق والوضوح ، إذ ليست مخادعة ولا كاذبة في روايتها (وهج من بين رماد السنين) والتي تدور أحداثها حول قصة (أمين) الذي أحب ابنة عمه وأحبته ، ولكن هذا الحب لم يكلل بالزواج ، إذ يسافر (أمين) للدراسة ، فيضغط أهل (منى) عليها للزواج من رجل آخر ، فتتزوج منه ، إلاّ أن هذا الزواج لم يدم طويلاً ، ويتزوج (أمين) من امرأة أخرى ، لم يهنأ معها إطلاقاً ، ويعود الحب القديم في قلبيهما من جديد ، غير أنهما لم يستطيعا العودة لبعضهما مرة أخرى .

---

(١) رواية (قطرات من الدموع) ، للروائية سميرة خاشقجي ، ص ١١٨-١١٩ وما بعدهما .

(٢) صفية بنت عبدالحميد عنبر ، من مواليد المدينة المنورة ، كاتبة وروائية سعودية . انظر غلاف رواية : (أنت حبيبي) ، دار الراوي ، الدمام ، الطبعة الأولى ، ١٤٢٠هـ .

(٣) أكدت لي الكاتبة (فاطمة بنت السراة) أن روايتها (بعد المطر دائماً هناك رائحة) رواية حقيقية مئة بالمئة ، وأحداثها مع أبطالها وشخصياتها لم يتطرق إليها الخيال إطلاقاً ، وذكرت لي في أكثر من اتصال معها أن والدة (محمد) تركته بدون أي اهتمام من أجل الحصول على ملذات الحياة الدنيا فقط ! .

تقول (منى) :

« **أحداث تتلاحق من دون فواصل ، الماضي ينشر بين يدي صفحات وصفحات ، ثم الحاضر يتجسد بأحداثه المتناقضة هدوء تام كاد يسود علاقتنا ، فكرت بالحزن، بالموت ، بالألم ، تسآءلت هل الحزن إنساني حقاً ؟ !.**

وإذا كان إنسانياً ، لماذا تمر السنين والآلام تزداد ، ولا تندمل الجراح ؟! عاد السؤال يهوي على رأسي كالمطارق وكأن شيئاً ما يضغط على أنفاسي بقوة ، لماذا ؟

وانقلب عتابي إلى خوف عليه ، لجأت إلى الهاتف في تردد ، وكبريائي يمنعني إلى أن انهارت مقاومتي ، وأدرت رقمه متحدية كبريائي وحبي ، وسمعت صوته ، ولم أستطع أن أتكلم بغير الدموع ، احتبس صوتي وكأن شيئاً غامضاً في صدري يخنق كلماتي ... شيء[1] أخافه وأجهل معرفته أطرقت سمعي وتنبهت فجأة ... اقتلعت أفكاري بصعوبة شديدة من ماضي الذكريات وكأني أستيقظ من حلم سحيق : ألو – ألو مين .

منى ..

نعم كيف الحال ؟

الحمد لله ماهي أخبارك ، كيف الجميع ، هل أنتِ متعبة ؟

لا أعلم !!

قال : سأزوركم غداً .

قلت وأنا أكيد أطير من الفرح إلى سابع سماء : صحيح يا أمين (وحشتني) .

وأنتِ أيضاً ..!!

---

(١) الصواب شيئاً .

.....)) [1].

وصمت المبدعة وجه من وجوه المعاناة التي تنضوي تحت العلاقة بين الإبداع والمعاناة، فحينما تحسُّ المبدعة بحاجتها إلى القول ثم لا تستطيع ؛ فإنها تعيش حالة من العناء والشقاء لا حدود لها .

وفي رواية (مأتم الورود) للروائية (سميرة خاشقجي) نرى كيف أن اختلال الموازين؛ واهتزاز القيم ، يجبران الكاتبة على الصمت ، حتى لا تدخل في عالم الرداءة والدناءة والإسفاف .

فأدوات المبدعة غير قادرة على العمل ، إذ الجرح غائر ، والفكر تائه .

يقول (غالي) لحبيبته (حبيبة) :

((**حبيبة ... من الصعب على متألم مجروح أن يكتب ... ومن الصعب على متألم مجروح أن يفكر .. ومن الصعب على متألم أن يساير .. ومن الصعب على متألم مجروح أن يستعطف .. أو يحنو ... ولكن من اللباقة أن يبرر الإنسان ما احتوته نفسه من عوامل أدت إلى ما تريدين أنت أن تؤدي ... وبالرغم من الآلام التي تنتابني .. سأحاول أن أخط ألم كتاب كتبته لأعز حبيب ، احتضنته ورعيته ... وحافظت عليه على مرّ السنين ... فربما أكتب خيراً مما أقول ، إذ اتضح بأنك لا تحفظين ما أقول ... أو بأنكِ تحفظين ما يعجبك ، وتنسين ما يعجبني** ....)) [2].

وقد يكون صمت المبدعة راجعاً لنواحٍ ذاتية ، إذ تركض خلف الرواية دون جدوى ، فتحس بالمعاناة لعدم حضور الكلام الذي يُعبّر عمّا تشعر به .

---

(١) رواية (وهج من بين رماد السنين) ، للروائية صفية عنبر ، ص ٢٣٨ وما بعدها .

(٢) رواية (مأتم الورود) ، للروائية سميرة خاشقجي ، ص ١٨٢ .

وتُعبّر الروائية (هند صالح باغفار)[1] عن هذه المعاناة في رواية (البراءة المفقودة) ، حيث يبدو على الرواية طفحان (الهم الإبداعي) ابتداءً من عنوان الرواية الذي يترك الطريق مباشراً دون وسيط للوصول إلى سرّ الرواية أو بنيتها الدلالية ؛ فالكاتبة تكتب الرواية التي تعبر فيها عن فقدان براءة (غربة) التي شهدت مقتل زميلتها – في الدراسة – أمام عينيها ، والقاتل يهرب وينادي أهل الحي ليأتوا للقبض على الفتاة متهماً إياها بقتل زميلتها ، وحيث إنها لا تملك دليلاً قاطعاً لبراءتها ، فقد قررت الهرب قبل أن يأتي رجال الأمن للقبض عليها ، وقد واصلت الهروب من مكان إلى آخر ، كل مرة فيها تتحايل على القانون .... [2].

« مع (البراءة المفقودة) نجد أنفسنا على مسافة بعيدة جداً عن الرواية الفنية وبكل المقاييس فليس هناك إمكانية لتسميتها (رواية) أو مناقشتها كرواية على الإطلاق » [3].

إن هذا العجز والضعف يتناغمان مع كثير من أعمال الروائيتين (هند باغفار) و(سميرة خاشقجي) ، حيث يحضر الشكل ويغيب المضمون ، وكذا في الإبداع لديهن تستمر الروايات إطارات فقط ، دون فعل حقيقي يستجيب لها ويغذيها .

ولعل السبب القوي في هذا الأمر يعود لأن البيئة التي عاشت فيها كل منهما وتأثرت بها لم تكن بيئة سعودية محضة على الإطلاق ؛ فـ(سميرة خاشقجي) عاشت كل حياتها خارج

---

(١) هند صالح باغفار ، من مواليد مدينة جدة عام ١٩٥٤ م ، حصلت على بكالوريوس في علم الاجتماع من جامعة الملك عبدالعزيز بجدة ، تُحضِّر حالياً الدراسات العليا في (الانتربولوجيا الاجتماعية) بجامعة القاهرة ، شاركت بنتاجها الأدبي في الإذاعة والتلفاز والأندية الأدبية ، لها مجموعة من الروايات والقصص المختلفة .

انظر : غلاف رواية (رباط الولايا) ، الناشر المؤلفة ، الطبعة الأولى ، ١٤٠٨هـ ، ودليل الكاتب السعودي ص ٢٩٢ .

(٢) انظر : رواية (البراءة المفقودة) للروائية هند باغفار بأكملها .

(٣) الرواية في المملكة العربية السعودية نشأتها وتطورها ١٩٣٠ – ١٩٨٩م دراسة تاريخية نقدية ، د . سلطان بن سعد القحطاني ، دار عالم الكتب ، الطبعة الأولى ، ١٤١٩هـ – ١٩٨٩م ، ص ١٤٤ وما بعدها .

إطار الوطن ، فكيف تكتب لبنت الوطن ، وتصف حياتها وواقعها وهي لم تعش معها ؟ ، فضلاً عن الخيال الخصب لديها [١] .

أما (هند باغفار) فكتاباتها تعود إلى خيال جامح قلدت فيه بعض الكتّاب الخياليين في الزمن المتقدم [٢].

وفي مثل هذه الرؤية المتكررة في روايات (رجاء عالم) [٣] يبرز السؤال عن مدى تغلغل الغموض ، والإيغال في الرمزية في رواياتها [٤] ، وهي مرض من أمراض القرن العشرين، حالة من انعدام الوزن ينتهي فيها تفكير الإنسان إلى عدم فهم أي شيء يقرأه [٥]، إذ ترهق الكاتبة نفسها بتسطير صفحات تبدو في النهاية بلامعنى ، وكافية لإشعارالقارئ بعبثية القراءة التي تفضي إلى فراغ وحيرة وغموض [٦] .

---

(١) فن الرواية في المملكة العربية السعودية بين النشأة والتطور ، د . السيّد محمد ديب ، ص ٧٥ ، وأيضاً البطل في الرواية السعودية دراسة نقدية ، حسن حجاب الحازمي ، نادي جازان الأدبي ، الطبعة الأولى ، ١٤٢١هـ ، ص ٣٣ .

(٢) الرواية في المملكة العربية السعودية ، د . سلطان بن سعد القحطاني ، ص ١٤٥ .

(٣) هي رجاء محمد عالم ، ولدت بمكة المكرمة عام (١٣٨٢هـ) ، حصلت على بكالوريوس أدب انجليزي من جامعة الملك عبدالعزيز ، كاتبة قصة ومسرحية ومقالة أدبية ، من أعمالها الروائية : (٤ / صفر ، طريق الحرير ، مسرى يا رقيب ، سيدي وحدانة ، حبي ، خاتم) .
انظر : دليل الكتاب والكاتبات ، ص : ١٧٠ ، و موسوعة الأدباء والكتّاب السعوديين ، القسم الثالث ص : ٤٣ .

(٤) انظر : على سبيل المثال رواية (طريق الحرير) ، ورواية (حبي) ، ورواية (خاتم) .

(٥) قرأت رواية (طريق الحرير) أكثر من مرة ، فلم أستطع أن أفهم منها شيئاً ، لا سيما أنها ما بين حدث وآخر تقوم بكتابة آيات قرآنية وأرقام متعددة ، وحروف غريبة ، لا يعرف كنهها .

(٦) انظر: رجع البصر ، قراءات نقدية في الرواية السعودية ، د. حسن النعمي ، النادي الأدبي الثقافي بجدة ، الطبعة الأولى ، ١٤٢٥هـ – ٢٠٠٤م ، ص ١٧٨ .

ونحن لسنا بصدد تجريمها عقدياً ، وإنما نرى في هذه الصورة وغيرها ملامح من الرؤية الرمزية التي تنطبع في أدب غيرها أيضاً .

٢- الركض وراء الأحلام الهاربة :

من الأبعاد المضمونية المهمة في قضية (المعاناة) ؛ ذلك البعد الذي تُعبر فيه الروائية عن ألمها لضياع حلمها وأملها ، واندثار أمانيها أمام ظروف الواقع التي تحول دونها .

وقد أرجع النقاد هذا اللون من المعاناة إلى المذهب الرومانسي ، وذلك فيما سُمّي (مرض العصر) الذي أطلق على ((تلك الحالة النفسية التي تتولد عن عجز الفرد عن التوفيق بين القدرة والأمل اللذين يتعارضان ، فيشقى الفرد بهذا التعارض ، ويظل يشقى شقاء لا مفر منه إلاّ بأحد أمرين : إما أن يغير الفرد من طبيعته ويتخلص من آماله ورغباته ، أو تغير الأشياء من طبائعها ، بحيث تستجيب لتلك الآمال والرغبات .

ولما كان كلا الأمرين عسيراً ، إن لم يكن مستحيلاً ؛ فإن هذا الشقاء يصبح ضرورة يعبرون عنها بمرض العصر))[1] .

وتركيز النقّاد على هذه الحقبة التاريخية – في حديثهم عن هذا الموضوع – لا يعني أنها محصورة فيها فقط ؛ فإن هذا التعارض حقيقة إنسانية عامة تصدق في العصور كافة ، وإن كانت أشد حدة في تلك الفترة [2].

فطالما كان في النفس نوازع تدفعها إلى تحقيق طموحاتها المتحركة بين جوانبها ، وطالما كان في الواقع عقباته ، ينشأ هذا اللون من المعاناة في أي عصر كان .

وعلى كلٍّ ؛ فإن لهذه المعاناة وجهها الإيجابي ، إذ تقدم لنا هذا النتاج الأدبي ، بما يضطرم فيه من عناء وشقاء ؛ فالعمل الإبداعي الذي يقوم به الأديب أو الفنان رجلاً كان أو امرأة إنما هو ((نتاج لما يحسُّ به الأديب أو الفنان من صدام بينه وبين الواقع))[3].

وحين نأتي إلى جيل الروائيات (موضع الدراسة) ؛ فإنا لا نستغرب من بروز هذه الظاهرة لديهن ؛ فعمر الشباب هو عمر الحلم والطموح .

ونظرة سريعة على بعض الروايات تؤكد هذا الإسهاب في بكاء الأحلام الضائعة ، إذ اتخذ هذا البعد مساحة كبيرة من الروايات :

---

(١) الأدب ومذاهبه ، د . محمد مندور ، دار نهضة مصر ، القاهرة ، ص ٦٨ ، وانظر : مذاهب الأدب (معالم وانعكاسات) ، ياسين الأيوبي ، دار العلم ،للملايين ، بيروت ، الطبعةالثانية ، ١٩٨٤م ، ص ٢٠٤، وقد نشأ (مرض العصر) إثر هزيمة نابليون سنة ١٨١٥م ، إذ كانت الثورة الفرنسية وما تلاها من مجد نابليون مؤثرة في الشباب وأحلامهم حول قيادة الجيوش واكتساح العالم والمعارك الضخمة والبطولات الواسعة ، ثم كانت الهزيمة والمأساة بتحطم مجد بطلهم الذي مات أسيراً ، فأضحت الشبيبة ، ومنهم الشعراء والأدباء ، تفكر في هذا المصير وهذه الهوة بين الواقع وتلك الأحلام .
انظر : مذاهب الأدب ، ياسين الأيوبي ، ص ٢٠٤ ، الأدب ومذاهبه ، د . محمد مندور ، ص ٦٢ – ٦٨ .

(٢) انظر : الأدب ومذاهبه ، د . محمد مندور ، ص ٦٨ .

(٣) سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب ، يوسف ميخائيل أسعد ، ص ١٠٤ .

(وأظل في كل لحظة أحلم وأنتظر) ، (أحلام الورود للورود) ، (وهكذا أظل أحلم وأحلم ، ولا أفيق إلاّ بعد أن تكون قد ذهبت بعيداً) ، (كانت تشعر بأنها تحلق بعيداً في الفضاء وتكاد تمس أحلامها البعيدة بيدها) ، (وعذوبة الأحلام التي تعتقد أنها كل حياتها رغم ما فيها من ألم وحرمان ..) ، وأخذت معها أحلامها التي تتمنى أن تتحول إلى حقيقة تعيشها) ، (التقيت (خالد) في العيادة شوقي تخفيه رزانتي كطبيبة)... (وأحلامي تقتلها عيناه الكئيبتان)، (حلم ، الأمر ليس أكثر من حلم)، (حبك هو الحياة ... هو أحلامي و آمالي)، (ويموت الحلم في خيالي ، (ولنعش الأحلام واقعاً ملموساً نحسه ....) [1] .

وتعبر الروائية (سلوى دمنهوري) في روايتها (صراع عقلي وعاطفتي) عن ذلك التعارض أو الصراع بين الحلم والواقع أو (المأساة) كما تسميها ، في قصة (عادل) مع حبيبته (أشواق) ، إذ يصبح ضحية قصة حب لم تكتمل سعادتها ، ولم يتحقق منها إلاّ الأسى والألم والحرمان ؛ فـ(أشواق) تموت حزناً على ابنها الذي مات ، و (عادل) يلحق بها حزناً عليها ، متمنياً أن يلقاها في جنات النعيم :

((**لقد أحب امرأة لا اسم لها ولا عنوان ... امرأة ما هي إلاّ خلاصة أصوات مهموسة تتردد على مسمعه في كل حين ... ما هي إلاّ وجدان مأساوي دفين**

---

(١) المقاطع على التوالي من الروايات الآتية :

(آدم يا سيدي) ، للروائية أمل شطا ص٢٨، و (خطوات نحو الشمس) ، للروائية فاطمة بنت السراة ، ص١٩ ، و (غداً أنسى) ، للروائية أمل شطا ، ص٤٢ ، و(عيون على السماء) ، للروائية قماشة العليان ، ص١٥ ، و(صراع عقلي وعاطفتي) ، للروائية سلوى دمنهوري ، ص٨ ، و(حكاية عفاف والدكتور صالح) ، للروائية بهية بوسبيت ، ص١٥٤ ، و(بكاء تحت المطر) ، للروائية قماشة العليان ، ص٢٢ ، و(الفردوس اليباب) ، للروائية ليلى الجهني ، ص١٣ ، و(مأتم الورود) ، للروائية سميرة خاشقجي، ص١٢٥ ، و(هج من بين رماد السنين) ، للروائية صفية عنبر ، ص٢٤٢ ، و(صراع عقلي وعاطفتي) ، للروائية سلوى دمنهوري ، ص١٦٦ .

تحركه رغبة جامحة في تخليد الذكريات وتستأثرها عواطف الأحزان ... وعذوبة الأحلام التي تعتقد أنها كل حياتها رغم ما فيها من ألم وحرمان ...

ترى أي حب هذا الذي وقع فيه هذا الشاب المسكين وأنساه كل شيء في حياته ... ثم جعله أسير البحث ؟ وما هو سر تلك الفتاة ؟ وما هي نهاية هذه المأساة التي عاشها (عادل) ... »[1]

وتجسّد الروائية (أمل شطا) في روايتها (غداً أنسى) ذلك البعد الشاسع بين الحلم البعيد ، والواقع المرير ، عندما أخذت (تيما) تتحدث إلى ابنتها (إسلام) التي حُرمت منها طويلاً ، تقول :

« **وهكذا السعادة الحقيقية يا ابنتي ... مثل قطعة الزئبق ... إنّ لها بريقاً يخطف الأبصار ، ويسلب العقول ، كلنا نسعى إليها ونحاول الإمساك بها دون فائدة ، علينا فقط أن نراقبها من بعد ، ونحلم بالحصول عليها ، وعلينا أيضاً أن نكتفي بقدر قليل منها يعطي البريق لنفوسنا الصدئة بين حين وآخر** » [2].

وتختصر (ليلى الجهني) ذلك العناء من التعارض بين الحلم والواقع ، والعوائق التي تقهر (صبا) في رواية (الفردوس اليباب) ، تقول (صبا) مخاطبة ابنها الجاثم في أحشائها :

« **رباه ، كيف أمكن للواجب أن يكون مريعاً وبشعاً لهذا الحد ؟! حين أغمض عيني لا يبدو الفرق شاسعاً بين ما قبل الإغماضة وما بعدها ، أنت وأنا معلقان في وسط هذه الظلمة المفزعة .**

ودائماً هناك ذاك الهاجس الذي يملأ أذني : (حلم ، الأمر ليس أكثر من حلم) ، لا ، ليس في الأحلام ظلام ، أحلام اليقظة والأحلام الوردية وأحلام الصبايا وأحلام الطفولة ، حتى أحلام الطفرة ، لا ليس حلماً ، بل هو كابوس مريع ليس فيه غير الظلام وأنا وأنت حولي ، معلق مثلي ، ربما كنت أمامي أو خلفي وربما

---

(١) رواية (صراع عقلي وعاطفتي) ، للروائية سلوى دمنهوري ، ص٨ .

(٢) رواية (غدا أنسى) ، للروائية أمل شطا ، ص ١٧٦ .

بجواري ، وسط هذا الظلام كل الأشياء ممكنة حتى أن نكون معلقين بأطراف أخطبوط أسود هائل سيهصرنا عما قليل ..... »[1] .

ونظراً لهذا الصراع ، وذلك التعارض بين الواقع والطموح ، تشتعل في نفوس الروائيات أزمة قوية ، وقودها هذا الأمل الغائب ، إذ يتحول الحلم إلى هم مقيم ، يبدد السعادة ، ويقتل الفرح .

تقول الروائية (صفية عنبر) في روايتها (وهج من بين رماد السنين) على لسان (منى) :

« **عدت إلى غرفتي ، وارتميت على سريري ، وأحسست كأني خارج الزمان وتمر بي لحظات والهواجس متناقضة في رأسي ، وأفكاري مشتته ، وإحساسي تجمد ، وتداعت صور الماضي في خاطري يغلفها ضباب قاتم السواد ، ليتني أستطيع رؤية أو قول شيء ، مما بداخلي ، وكم تمنيت أن أضع رأسي على صدره ، ليت الخيال يتحول إلى حقيقة ، وليت الأمنيات تتحقق ، كل شيء حولي يكاد يتحول إلى حقيقة ، أسترجع ذكرياتي الحزينة ويترع الأمل في صدري ، ويموت الحلم في**

خيالي ، وأحاول لفظ واجترار ما تبقى في داخلي .....» [2].

وتتسع آلام الحلم البعيد عند (ذكرى) في رواية (قطرات من الدموع) للروائية (سميرة خاشقجي) ، حتى يتحد بالحزن ، فيصبحا شيئاً واحداً ، لقد أضحى الحزن ماهيتها وهويتها ، في دليل على احتدام أزمة الطموح :

« **عاشت ذكرى في سهاد مميت وعذاب قاتل ... كانت خيالاً باهتاً يطاف به من دنيا الأحزان ... وشبح ضائع**[1] **....مع الزمن حياتها مرارة ووجودها مبهم ....تتقاذفها أمواج الحرمان .... وتبتلعها دروب البؤس ....** » [2].

---

(١) رواية (الفردوس اليباب) ، للروائية ليلى الجهني ، ص ١٣-١٤ .

(٢) رواية (وهج من بين رماد السنين) ، للروائية صفية عنبر ، ص ٢٤١ وما بعدها .

كان من المفترض أن تكون الأحلام فعلاً إيجابياً ، يعضّد حياة الإنسان ، ويشد من أزره ، ويوقد شعلة العمل لديه ، لكنها أضحت لدى الروائيات أنيناً دائماً ، ومعاناة قاسية.

إن ذلك الشقاء مرده إلى كون نتيجة ذلك الصراع بين الحلم والواقع انهيار الأحلام وتحطم الطموح ، هذا ما تنبئ به أغلب الروايات ، فلا حلم يقوم ، ولا طموح يتحقق ، بل انهيار وضعف واضمحلال .

وتوجز هذا الروائية (ليلى الجهني) في روايتها (الفردوس اليباب) حيث تقول :

((**آه ، ما الذي حلَّ بي ؟ ما الذي حلّ بأحلامي فهشمها وغرز شظاياها في روحي؟ ياه ، كان ما أكثر الأحلام ! قلت سأكتب عن جدة ، قلت سأرسم جدة التي أحبها على الورق .**

خربشت أوراقاً لم أُنهها ، وها أنذي أُكتبُ للموت وأترك جدة خلفي تصطخب كل صباح دون أن يغير اليأس ملامحها .....)) [٣].

وتتخذ هذه الأزمة في رواية (مأتم الورود) لـ(سميرة خاشقجي) ملامح يائسة تبدأ حين تصف الروائية حالة (غالي) ، فنستشف حجم الصراع فيها ، أو في (الرجل القابع المريض)، كما يعبر عن نفسه في رسالته لحبيبته (حبيبة) ، إذ يتعرض لقسوة كبيرة منها ؛ إلاّ أن الهمة تتغلب والعزيمة تستيقظ :

((... **وصلتني هذه الرسالة منكِ وكانت نبراساً لآمالي في الحياة معكِ ... في حب دائم وأبدي ، يحويه التفاهم والسعادة والاستقرار الفكري والنفسي والروحي والجسدي ... وأخذت أرقب وأبني آمالاً سهلة المنال ... أخذت أرسم ليوم العودة .... أخطط للقاء الذي كنت أبني عليه أسس المستقبل ... الذي نريده**

=

(١) خطأ نحوي ، والصواب : شبحاً ضائعاً .

(٢) رواية (قطرات من الدموع) ، للروائية سميرة خاشقجي ، ص ٩٤ .

(٣) رواية (الفردوس اليباب) ، للروائية ليلى الجهني ، ص ٥٨ .

سوياً ... وعدت إلى حيث أنتِ ... تحت ظروف قاسية بالنسبة لكلينا ... كانت أجدر في أن تجمعنا على الوفاق ... لتلامس مشاعرنا أحزان مقلتينا ، ولتتشابك دموع الأسى لتغسل عن أنفسنا ما يكربها ... ولنقف سوياً في أحلك ساعات الطريق نبتهل إلى الله العلي القدير ... أن لا يرينا مكروهاً يكرب حياتنا ... ورجعت ... ويا ليتني لم أرجع ... تعجبت ثم عجبت ، دهشت ... ثم اندهشت فجعت ثم أفجعت ... تألمت .. ثم جرحت ، ثم تعذبت ... ويا ليتني لم أرجع !..

رأيت غير ما توقعت ... غير ما أردت ... غير ما كنت أحسب .... الجو ، غير الجو .... البلد ، غير البلد .... الناس غير الناس ... الأحباء غير الأحباء ... الصحاب غير الصحاب ... الأقرباء غير الأقرباء ... المنزل غير المنزل .... الأسماء غير الأسماء .... المعالم غير المعالم .... الأفكار غير الأفكار .... الأحلام غير الأحلام .... الظنون غير الظنون .... الواقع غير الواقع ... ويا ليتني لم أرجع .... وبرغم تلك الصورة ، ثابرت لغرض واحد بأن الوقت لا يحتاج إلى إثارة والظرف يتطلب التعقل وعدم الانفعال ....

السبب ، رجل قابع مريض يتمنى له الجميع الشفاء ..... وكان ذلك ولله الحمد . ...

ولذلك لندع الأمس وقد تبخرت أحلامه في بساط أنفسنا ... وتلاشت مرارة طعمه من على ألسنتنا ...)) [1].

ولكن هذه الهمة لم تشحنه بما فيه الكفاية ؛ إذ يضعف الأمل وتضمحل القوة ، حيث تكون المفاجأة :

((**مررت بحالات يعلم الله مقدارها ومقدورها ... ومرت سنوات يحاول كلانا أن ينقذ ما يمكن إنقاذه ، في سبيل أن يسير بنا المطاف إلى الاستقرار والهناء**

(١) رواية (مأتم الورود) للروائية سميرة خاشقجي ، ص ١٣٢ – ١٣٣ .

والسعادة .. ولكن يبدو أنني وأنت أضعف من أهدافنا وأفكارنا ومدارك مستقبلنا ... فأخذت حياتنا التي كنا ننشدها تنهار مع الأيام بكل أحلامها ... وبكل حلاوتها أمام عيوننا ... وننظر لها بأسف يعترينا الذهول ويخدرنا الألم ...

لا أريد أن أعدد أخطائي فهي أكبر من أن تعد ... ولا أريد أن أحصي أخطاءكِ ... فهي أيضاً أكثر من أن تحصى ... ولا يفيد الآن العودة إلى المحاسبة .... والحسابات ولو كان هناك بريق واحد من الأمل ... في أن نسوي كل تلك العقبات لأقدمت عليها صادقاً مخلصاً ....

مرة أخرى ، برغم كل ذلك لا أجد طريقاً واحداً أو بصيصاً واحداً من الأمل في إنقاذ ما كنت آمل وأرجو أن نبقى عليه ....)) [1].

وتشتد الأزمة حتى يتحطم الأمل كلياً ، ويكون ذلك الانتحار المعنوي :

((**لقد طال فراقنا ... وتمزقت الروابط بيننا ... وانقطع حبل الوصال ... وأيقنت أن كل شيء انتهى ، وأن كُلاً منا أصبح يعيش في عالم خاص به ....**

وفجأة وأنا في غمرة بؤسي ولوعتي واضطرابي وحيرتي وشقائي أشفق عليّ القدر ... وهداني إلى بصيص من النور ثم بسط أمام عيني الذاهلتين شاطيء النجاة ...

واستجمعت كل قوتي ، وفكرت في عمق ... وتأكد لي أني يجب أن أتعلق بالحياة لأسعد ... لا لأشقى .... ويجب أن لا يتراجع الإنسان عن الحياة ... فقد كتب له أن يعيشها لوقت محدد ... إذاً لا بد من أن يغامر كي يسعد ويعيش ... يجب أن لا يجبن .... بل يتشجع .... ويواجه كل ما يصادفه من صعاب بقوة وإرادة .... يجب أن يقهر العاصفة ، يجب أن يقهر حظه ...

ولا بد أن يعلم علم اليقين أن السعادة لا يمكن أن تدوم ... وأن الحظ لن يبتسم في العمر غير مرة .... وأنه خير للإنسان متى امتلك الحظ أن يفكر في اليوم

---

(١) الرواية السابقة ، ص ١٥٠ وما بعدها .

فقط .... وأن يسعد اليوم فقط ... وأن يثأر من حظه التعيس القديم .... بأن يبدد حظه السعيد الجديد في التمتع كما لو كان سيدركه الموت غداً ....

ومرت بنا الأعوام ... وتعودت على بعدك .... تغيرت نظرتي إلى الحياة .... والناس ..... والمجتمع .... تغيرت .... وأصبحت أفكر بعقلي ..... وليس بقلبي .... صممت مع الأيام أن أنساك .... وأن أسير في طريق حياتي بدونك ....

كنت أرفض أن أسمع ما يقوله بعض الناس أن الحب يفتر بعد مدة من الزمن .... صدقوا ما قالوا .... وكم تمنيت لحبي أن تتأجج كل يوم بشعلة جديدة ... ولكن أراد له القدر الفناء .... والآن أريد لقصة حبنا أن تكون مثالاً لمن يقدم على حب بكل قواه ... وقلبه ... دون أن يستعمل عقله ... سوف أكتبها لتعيش أسطورة لسنين .... للأجيال القادمة ليدهش لها الناس والعالم ...

وصدقني ... إنني لو أبحث الآن عن أثر لك في قلبي فلن أجد شيئاً إلاّ الذكرى ...

وإنني لو أبحث عن إحساسي لك في أعماقي ، فلن أجد شيئاً إلاّ الذكرى ... لا مكان لك بعد الآن في هذا القلب الذي أدميته وعذبته وقسوت عليه ... أنت إنسان أسقطته من عالمي .... فلم يعد لك وجود في حياتي ! !)) [1].

وتتابع الروايات التي تمثل هذه النظرة المهزومة الحزينة المتألمة ، فها نحن نسمع أنين (هدى) في رواية (عيون على السماء) عندما فقدت كل أمل لها في الحياة بعد أن صدمها (سالم) بتركه لها ، وطلاقه إياها :

((**نهضت بعجلة وشيء مابداخلها يتحطم .... لتتناثر شظاياه وتمزق أحلامها .... كل أحلامها ... لا ... لم يتبقَ لديها أمل في غد ... وأي أمل ؟ وقد تحطمت مرتين متتاليتين وكانت القصمة الثانية موجعة .... مريرة ... طردت كل أمل لها**

---

(١) رواية (مأتم الورود) ، للروائية سميرة خاشقجي ، ص ٢٠٠ وما بعدها .

في حياة سعيدة ... فالطعنة من الحبيب تكون أقسى وأمر وأشد وقعاً على روحها الممزقة من الطعنة الأولى .... » [1].

ويظل الحلم مؤرقاً ، ويظل بعده مزعجاً مؤلماً ، فكأن الإنسان في عطش ولظى إذا لم يروه الحلم ؛ تقول (أشواق) في رواية (صراع عقلي وعاطفتي) ، (لسلوى دمنهوري):

« **تبدل حالي وتغيرت ... وأصبحت أرى ما حولي بوضوح أكثر .... فلم أعد طفلة وكذلك شعوري لم يعد هو ذلك الشعور البريء ... ترى ما الذي حدث ؟ تساءلت كثيراً ... حتى أصبحت قليلة الكلام .... دائمة التفكير .... ألبي رغبات أمي دون مجادلة أو اعتراض ... حتى لا تقوم بتوبيخي لقد أحسست .... أنني كبرت يا عادل ... أجل كبرت كثيراً وفي أسابيع عدة .... كبرت ولم أعد احتمل ... أي كلمة توبيخ ... أو أي شيء يكون سبباً في التقليل من شأني لذلك كنت أحب الجلوس بمفردي ، بل إنه كان هدفي الوحيد في كل ليلة لأعيش مع أحلامي أفكر في ذلك الشعور الوليد في نفسي والذي لم أشعر به من قبل.....** » [2].

إذن ، فالروائيات والحلم في دوامة مزعجة ، يلحقن الحلم ويطاردنه ولا يحظين به ، ومع ذلك نجد إصراراً غريباً على ملاحقة ذلك الحلم ، وإن كان ضعيفاً كليلاً .

تقول (عائشة) في رواية (آدم ياسيدي) ، لـ(أمل شطا) في صورة من تلك الصور المنبئة عن مدى التمسك بالحلم وهي تتذكر زوجها الذي توفي :

« **لقد اعتدت نعمة وجودك في حياتي ، واعتدت محبتك ، واعتدت أن أعيش متوجة على عرش قلبك ، ولهذا لم أدرك مقدار حاجتي إليك ، ولم أفطن إلى شدة تعلقي بك إلاّ بعد أن فقدتك ، وفقدت دفء حنانك ، وأظل في كل لحظة**

---

(١) رواية (عيون على السماء) ، للروائية قماشة العليان ، ص ١١١ .

(٢) رواية (صراع عقلي وعاطفتي) ، للروائية سلوى دمنهوري ، ص ١٠٤ .

أحلم وأنتظر ، أنتظر عودتك ، أشتاق إلى حنانك وعنفوانك ورقتك ، وتمر الأيام والشهور ، وتمر السنون ، فلا أزداد إلاّ إعجاباً بك ، وشوقاً إليك»[1].

وتُعرّف (المرأة الطبيبة) نفسها ، في رواية (بكاء تحت المطر) ، لـ(قماشة العليان) وتفصح عن ماهيتها ، في صورة ترسم تلاشي الحلم وضعفه وعجزه ، إلا أن هذا الضعف يتبعه قوة عارمة وثورة وشجاعة في اتخاذ القرار الصحيح :

« **مضى إلى الباب متثاقل الخطى ... ثم وقف فجأة ... تناهى إلى سمعي صوته المعهود :**

هل ... أقصد ... هل تسمحين لي بأن أزورك لا حقاً ؟

رباه .... إن صوته قد أيقظ في نفسي كل شيء .... الحنين والحب والتعاسة ... سأقاوم حتى آخر رمق ... لن تهزمني لحظة ضعف ... إن شعوره طبيعي كمريض يتعلق بطبيبته ... ولكن ماذا عني أنا ؟ !

الطبيبة المحترمة التي تفضل مصلحة مريضها على أي شيء في الدنيا .. حتى ولو كان في هذا تحطم لقلبها ومشاعرها ...

قلت بخشونة تعمدتها وأنا أتظاهر بانشغالي بأوراقي :

إن وقتي ضيق ... مع السلامة ياخالد ..

صفعت أذني كلماته الأخيرة :

مع السلامة ... الوداع يا دكتورة ....

وانهرت على مكتبي في بكاء مرير ... لقد انتهى الحلم الوردي الذي عشت فيه أشهر طويلة من الفرح الممزوج بقلق وانتظار ... انتهى الفرح .... ووقف القلق ... وبقي الانتظار ...!! »[2].

---

(١) رواية (آدم ياسيدي) ، للروائية أمل شطا ، ص ٢٨ .

(٢) رواية (بكاء تحت المطر) ، للروائية قماشة العليان ، ص ٥٤ .

ومع اكتناز روايات المبدعات السعوديات بملامح الأسى والتشاؤم ؛ إلاّ أن هناك أيضاً تعلقاً بالحلم ، وإصراراً على مواصلته ؛ فها هو (غالي) مع أساه وآلامه إلاّ أنه يرغب في مواصلة الحلم الجميل مع محبوبته (حبيبة) :

« **حبيبتي .... ونور قلبي ... ونسيم حياتي ... أحييك تحية ملؤها الحنان ، والعطف والحب ... أحيي روحكِ الطاهرة ... أحيي عينيكِ اليقظتين ... أحيي نفسكِ النبيلة ....**

من مكاني هذا الذي أكتب فيه أعيش مع نفسي وروحي في ذكراكِ ... أعيش أكرر على نفسي حلمي وحلمكِ ... وحياتي وحياتكِ ... أرى في نفسي مرارة وألماً ... أرى في نفسي جروحاً وشقاء ثم أرى أمامي طيفكِ ... وتتراءى لي عينيك وأشعر بالراحة ... وأعرف ياحبيبتي أنك حبي الأول وحبي الأخير....»[1].

وقد يصل التعلق بالحلم إلى حالة التأكد من كونه سراباً ، هباءً ، ورغم ذلك تعانقه المرأة وتحتضنه ، كما في رواية (وهج من بين رماد السنين) لـ(صفية عنبر) ، حيث نسمع أنين (منى) وأساها ، ونرى تعلقها بحلمها وإصرارها عليه :

« **أصبح نجمي يسطع في دنيا الصحافة والنجاح ، ويخبو في سماء أمين ، هذه هي الحياة تعطينا ، وبعدها تسترد ما أعطت .**

وأصبح العمل يستوعب كل كياني و يخفي أنوثتي – على حد تعبير أمين – نحن على أبواب رحلة عام لنبدأ عاماً جديداً ، لا شيئاً جديداً في حياتي سوى أن نزف جرحي يزيد ، وتسقط ورقة صفراء ذابلة من شجرة العمر ويحل مكانها الخريف ، أبحث عن بسمة أمل ، فلا أجد حولي سوى سراب ، ويد الندم تنسج حولي خيوطها ، بحثت عن إنسان بجانبي ليقاسمني لحظات التغير ولكن حزن اليتم الذي أعيشه بعدك سكن أغوار نفسي يستميحك قلبي عذراً لبراءتي ، بحثت عن

---

(١) رواية (مأتم الورود) ، للروائية سميرة خاشقجي ، ص ٤٦ .

كل حلم ، فلم أسمع إلاّ لحناً مضطرباً ساخراً .. حاولت أن أجد ذاتي المفقودة في داخلي ، تهت وعدت لضياعي ، عدت إلى غربتي المعهودة ، عدت إلى سواد ليل ليس له صباح جرحي عميق في شظايا أحلامي ، وأنين تدوي به مهجتي يحاكي الحزن في داخلي ويسأله : هل الحب الحقيقي يرحل مع الزمن ؟ أم تبقى عاطفته صامدة في وجه الريح ؟

أم تتوه سفينته بين الأمواج دون مرفأ أمان ، وفرشت أحزاني صمتاً على جدار أضلعي أتلظى بلعق مرارة العلقم .

الوحدة ثم الألم والذكريات الباهتة لم تعد تدغدغ المشاعر ، وقد ماتت الحواس واستماتت كالغريق الشهيد لفظه بحر العذاب . لا تقل لي كنا وكان ، فيها صعوبة على النفس وما عرفتك إلاّ تتخطى الصعوبات بقلب ثابت ، وعزيمة الرجال ... »[1].

وفي عالم أكثر غرابة ، نجد من الروائيات من تعيش حلمها من خلال الكلمات في عالم الرواية فقط ، عندما يتعبها الواقع ، ويتعذر تحقيق ذلك الحلم ، حيث تغدو الكتابة بديلاً لعالم الواقع ، وتجعلها الروائية مملكتها ، قلمها هو المتحكم بها ، تحقق فيها آمالها ، فتنسى حزنها ووجعها في عالم الإبداع المتوثب بالحركة ، الناطق بالفرحة ، كما تعبر (منى) في رواية (وهج من بين رماد السنين) للروائية (صفية عنبر) ، فمع انكسارها وحزنها وإحباطاتها المستمرة ، إلاّ أنها تفيء إلى ظل الكتابة التي كانت كفيلة بالتئام ما انكسر منها:

« **الورقة ، عش الزوجية ، والقاسم المشترك بيننا ، والقلم والحرف أفراد أسرتنا ، وأطفالنا الذين نرى الفرحة في عيونهم عندما نكوّن منهم نتاجاً فكرياً مفيداً ، وننسقه في السطور لننظم منه عقداً جميلاً نزين به عقول قرائنا ، وفي رحابة تلك نمارس حريتنا وننطلق بأنفسنا المكبوته لتحقيق ذواتنا ، وعلى بياض صفحاته**

---

(١) رواية (وهج من بين رماد السنين) ، للروائية صفية عنبر ، ص ٢٣٥ وما بعدها .

نسجل لحظات الصدق مع أنفسنا ، أليس ما تجود به قريحة الكاتب ، هو المدى الذي تخضر فيه مروج الخيال المكبوتة في اللاّ شعور ؟

.....

قلت وأنا أمسح دمعة كأن عيني تذرفها في وقت السعادة الحقيقية :

إنني اليوم وجدت نفسي ووهبتها لمن يستحقها وأعطيت حبي لمن لا يخون ، ولا يتلون ، ولا يغدر ، وإن عطائي ذاهب في الاتجاه الصحيح ، حيث البناء المتكامل، إن أصدقاء الطفولة وزميلات العمل ، والقرّاء يغدقون عليّ الحب والحنان ويعوضونني عنك ياطفلي الذي كنت أتمنى أن أحمل بذرتك في أحشائي .... فمعذرة ، لا أستطيع أن ألدك أبداً ، ثم عادت دموع الفرح تنهمر من عيني ، لأنني أنا نفسي لا أستطيع أن أتخيل أن أتخذ هذا القرار الثابت العزيمة ، وكأنني في حلم ... ثم مددت له يدي بالتحية ، فسلم بأحسن منها .... وافترقنا ونحن على وفاق ... » [1].

ويبدو أن هذا جزء من طبيعة الإنسان الفنان الذي يسعده ، ويشرح أسارير قلبه – أحياناً – أن يحيا في عالم الوهم والحلم البعيد ، إلاّ أن المنطق يقول بضرورة الفعل الموازي لقوة المخيلة الحالمة ، حيث إن « الوهم لا يمكن أن يقتات على الوهم إلى ما لا نهاية» [2] .

فهذا الإمعان في الخيال ، والعيش تحت تأثير سحر الكتابة قد يصير أكثر ضرراً من معاناة الواقع ذاته « أن يحلم المرء حياته من خلال الكلمات (كشكل واحد من أشكال الفن) شيء رائع ولا ريب ، غير أن الإفاقة من الحلم قد تكون كابوساً ، كما يبدو الواقع في كثير من الأحيان للفنان » [3].

---

(١) رواية (وهج من بين رماد السنين) ، للروائية صفية عنبر ، ص ٢٤٦ وما بعدها .

(٢) الفن والحلم والفعل ، جبرا إبراهيم جبرا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، الطبعة الثانية ، ١٩٨٨م ، ص ١٤ .

(٣) الفن والحلم والفعل ، جبرا إبراهيم جبرا ، ص ١٤ .

ولعل هذا الإغراق في الوهم وما ينتج عنه من صدمة ، سبب من أسباب اتشاح كثير من روايات أدبيات هذا الجيل (موضع الدراسة) بالمعاناة والحزن ، وهو أيضاً التفسير الأقرب للأزمة التي تحتدم في رواية (الفردوس اليباب) للروائية (ليلى الجهني) ، حيث تنظر للحلم والكلمة ، القصة والأمل ، نظرة المرهقة ، التي أفاقت من الحلم على كابوس مزعج :

« **لا شيء سيأتي حتى النجوم غابت عن سمواتنا ولم يعد القمر وحيداً ، زاحمته أقمار معدنية سيضج بها الفضاء عما قليل ، ولم يعد وجه الحبيب القمر الوحيد الذي يطل على شرفات الانتظار الليلية ، ازدحمت خلايا الوحش المعدنية المعلقة بين السماء والأرض بأقمار كثيرة** .....

.....

أنا لن أكون موجودة ، وأنت يا طفلي لن تكون موجوداً ، وربما لن يكون هذا العالم الآيل للسقوط موجوداً ، هذا العالم اللاهث الذي لم يعد قادراً على أن يتوقف كي يلتقط أنفاسه ، ربما سيغدو نسياً منسياً ، ربما يجتاحه طوفان .

طوفان بلا نوح يعم الأرض ويغسلها من البشر والخطايا ولا يبقى غير الصمت ..... » [1].

وهذه الإفاقة الموجعة المفجعة ، جعلت البعض منهن – بعد ذلك – يملن إلى نبرة الزهد في الدنيا ، ليؤكدن للجميع زيفها وزوالها ، وصبرهن على ما فيها من محن تماماً كما فعلت (عائشة) في رواية (آدم يا سيدي) لـ(أمل شطا) ، وهي تحن لزوجها المتوفى :

« **وأخيراً ياحمزة ... إن الله امتحن إيماني بفقدانك وامتحن صبري بفراقك ، وامتحن قلبي بحرماني منك ... وسأصبر ... نعم سأصبر ... سأصبر طاعة لله ، وطمعاً في رضائه وجنته ، فالحمدلله الذي جعلنا مسلمين لنستسلم لحكمه ،**

---

(١) رواية (الفردوس اليباب) ، للروائية ليلى الجهني ص ٥٩ .

ونستسلم لقضائه وقدره ، ونصبر على البلاء والمحن ، الحمدلله الذي جعلنا مسلمين وأعطانا الأمل في رحمته ، ولقاء أحبتنا في جنته ..... » [1].

ونجد هذه النبرة نحو الزهد وتصنّع الحكمة أمام الأماني السجينة ، في رواية (مأتم الورود) للروائية (سميرة خاشقجي) ؛ إذ تستدعي (حبيبة) النهاية الحتمية لحبها هي و(غالي)، وتتساءل متعجبةً ؛ طالما كان هذا هو المصير ، فلم الركض في الحياة :

« **أنا امرأة ... امرأة أحبت الحب وقدسته ... حملته لك على طبق من فضة ... أزاحت ستار الغيم عن عينيك ... وأحاطتك بذراعيها ... لتحميك من قسوة العاطفة ... لكنك رجل لا تعرف قيمة الاستقرار ، وقيمة الحياة الزوجية ...**

الحب مات ... والشوق انتهى ...

ودعتني بالأمس ... وقفت على عتبة بابي وصرختَ في وجهي ... قلت لي وأنت تهذي ، وكأنك مريض ، كلمات متشابكة ، كلها قسوة ، ومرارة ، وانتقام ...

قلت :

(حياتنا انتهت .. إنني ذاهب دون عودة إنني لا أستطيع أن أبني من حبي لكِ قصوراً .. ولن أعطيك حريتك حتى الموت ... سوف أعذبك أشد عذاب عيشي كما يحلو لكِ ... إفعلي ما تشائين ... واذهبي أينما تشائين ...) .

ورحلت ..

صدقتك اليوم ... بحثت عنك فلم أجد لك اثراً سألت من حولي ، فقالوا لي إنهم شاهدوك ترحل ... وجدت في عيونهم شفقة ترثي قصة حبنا ... فكلهم يعرفون كم نحن متمسكان بالحب ... كلهم يعرفون إننا متيمان ... كلهم يعرفون

---

(١) رواية (آدم ياسيدي) ، للروائية أمل شطا ، ص ٢٣٥ .

حبيبتك من تكون .. كلهم يعرفون حبيبي من هو ... ولم يصدقوا أننا على الهاوية منحدران ... »[1].

(١) رواية (مأتم الورود) ، للروائية سميرة خاشقجي ، ص ١٩٩ وما بعدها .

٣- القلق - المعاناة الفكرية - الحيرة :

تحتدم في النفس – أحياناً – أزمات خانقة ، كالقلق والحيرة والمعاناة الفكرية ، أو كثرة التساؤل المرهق الشاقّ ، والتفكير العميق في الكون والحياة والإنسان ، إزاء ما يتعرض له المرء من أمور تحتم عليه الانسياق أو الاندفاع وراء المواجهات .

وقد جمعت هذه الأبعاد في محور واحد ؛ لتشابهها في بعض أبعادها ، إذ إنها جميعاً تعلن حالة من التوتروالانزعاج والاضطراب وعدم الاستقرار ، وجميعها تبحث عن ملجأ لأتعابها وأوجاعها ، وعن جواب يهدأ فيه اضطرابها ، وعن مرسى تسكن إليه ؛ فضلاً عن تداخل هذه الأبعاد مع بعضها ، كما سنرى .

القلق :

القلق في اللغة :

هو الانزعاج[١] ، والقلق ألاَّ يستقر في مكان واحد ، وهو الاضطراب وعدم الثبات[٢].

أما في الاصطلاح :

فالقلق هو ((عبارة من العبارات اللغوية العامة ، يشير إلى حالة من توقع الشر أو الخطر والاهتمام الزائد ، وعدم الراحة ، أو عدم الاستقرار ، أو عدم سهولة الحياة الداخلية للفرد ، إن القلق نوع خاص من الخوف ، وهو موضوع غامض أو مبهم أو خوف من المجهول)) [٣].

والقلق أيضاً ((شعور بالاضطراب الداخلي وفقدان السكينة والهدوء ، والتفاعل مع

---

(١) انظر : لسان العرب ، ابن منظور ، القاموس المحيط ، الفيروزآبادي ، (ق . ل . ق) .

(٢) انظر : المرجع السابق ، (ق . ل . ق) .

(٣) الموسوعة النفسية ، د. خليل أبو فرحة ، دار أسامة ، عمَّان ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٠م، ص ١٠٢ .

الأحداث الخارجية بقوة زائدة » [1].

ومن الواضح – بالطبع – أن هناك علاقة واضحة بين المعنى اللغوي والمعنى الاصطلاحي ، حيث إن حالة القلق فيها إضطراب وانزعاج وعدم ثبات ، كما جاء في التفسير اللغوي .

لذا فإنه « ينبغي التمييز بين القلق والخوف ؛ وذلك أن الخوف استجابة لخطر واضح ماثل ، والقلق استجابة لتهديد غير محدد » [2].

وهناك عوامل تؤدي إلى حالات القلق ، منها : الحرمان من العطف ، وانعدام الشعور بالأمن في مرحلة الطفولة المبكرة ، أو من تجربة الخوف الشديد في بداية حياة الفرد ، كفقدان الوالدين ، أو أثر أزمة أو كارثة مفاجئة أو فشل في عمل معين [3].

وفي العصر الحديث كثرت العوامل المؤدية إلى حالات القلق ، من الأحداث التي تغمر العالم العربي كالحروب والنكبات ... ولذا فقد أصبح العالم زلقاً بالنسبة للأديب العربي المعاصر ، حيث نرى صور القلق تملأ الأدب العربي المعاصر ؛ لأن كل شيء يبدو فريسة للفجأة ، معرضاً للتغيير ، متقلباً زائفاً .

وتتوزع الروايات (موضع الدراسة) التي تحمل هذه الحالة بين روايات تعلن القلق بالتصريح باللفظ ذاته ، وروايات تنطق به مضموناً ، بل إن هذه الأمور هي المحك الأساس بالنسبة للكاتبة الروائية في الأدب السعودي ، إذ إن هذا الفن هو الخصيصة الذي استطاعت من خلاله أن تنفث همومها وأوجاعها وطموحاتها وتطلعاتها ؛ لتكون الرواية هي المعادل

---

(١) مائة فكرة للحصول على السعادة الحقيقية ، د . صلاح الراشد ، أوسكار للنشر والتوزيع ، ١٩٩٩م ، ص ١١٢ .

وانظر في تعريف القلق أيضاً : معجم مصطلحات علم النفس ، منير وهبه الخازن ، تقديم : كمال الحاج ، دار النشر للجامعيين ، ص ١١٩ .

(٢) معجم علم النفس والطب النفسي، د. جابر عبدالحميد جابر ، د . علاء الدين كفافي ، ٢١٩/١ .

(٣) انظر : الموسوعة النفسية ، د . خليل أبو فرحة ، ص ١١٤ .

الموضوعي في حياتها ، أو المرآة العاكسة التي تواجه الواقع وتسلط الضوء عليه وتعالجه وتنقده ، وغير ذلك من الأمور التي تعد منفذاً حسب تصورها للخروج من أزماتها وأوجاعها وتناقضاتها .

وتطالعنا حالة من هذا القلق في رواية (غداً سيكون الخميس) للروائية (هدى الرشيد)[1] ، والتي تدور أحداثها حول قصة (نوال) تلك الفتاة المتعلمة التي تعيش صراعاً مع نفسها ؛ لخوفها من الزواج ، وشاءت لها الظروف أن تلتقي بـ(أحمد) ذلك الشاب العربي القادم من أمريكا بعد حصوله على درجة الدكتوراة في العلاقات العامة ، ويطلبها للزواج فتوافق عليه ، ثم تأتي أختان له (سما وصفا) لزيارته ، فينشغل بهما ، ويحسُّ في سلوكهما ما يبعد الهوية بينه وبين (نوال) ، فيتراجع ويمعن في تراجعه ، ثم يأتي إليها ليخطبها من جديد ، فترفض ويلح عليها ، فتعاهده بأنها سوف تجيبه في الغد ، حيث يكون ذلك يوم خميس .

وتبدأ أولى مراحل هذا القلق عند (نوال) بذلك الأنين الشاعري من هذا القلب المبدع ، نتيجة هواجس مقلقة مزعجة ، إذن فهذه العلاقة المتوترة بين الإبداع والمعاناة بداية صراع حاد :

« **أجبني ، أنا من أدعك تنطلق .**

فتخشاني وهواجسي تعيش في قلق .

تظلُّ في أضلعي ... وللأعذار تختلق .

وأنت وأنا ياقلب ، لا نتعلم ولا نتفق »[2].

ثم تشتد حدّة ذلك الصراع داخلها ، فنواجه إحساسها بأزمة ما تندسُّ في دمها ، وبين حروفها ، وتحاصرها حتى الخنق . إنها صورة حية لما يدور في داخلها من اضطراب ، وفقدان للسكينة ، وانعدام للهدوء والطمأنينة :

---

(١) هدى عبدالمحسن صالح الرشيد ، من مواليد عنيزة في منطقة القصيم ، عملت في الإذاعة البريطانية ، ولها مجموعة من الأعمال الأدبية .

انظر : دليل الكاتب السعودي ، ص ٢٨٩ .

(٢) رواية (غداً سيكون الخميس) ، للروائية هدى الرشيد ، ص ٩ .

((**يعود ... كم هي قسوته كلما شعرت بالشوق ، وكثيراً ما يحدث هذا ، يشارك الغضب في إحساسي فأتساءل في ألم : أأحمل له كل هذا الحبّ ويجازيني بالتغاضي ؟ فوق طاقتي أن أتحمل تجاهله لي ، لو كنت هو**[1] **لغادرت كما خطط مادامت هذه رغبتي ... ولكنني لم أكن لأغادر قبل الارتباط رسمياً متمسكاً بالكلمة، أو قبل التوضيح في عدم الرغبة أو حتى التأجيل ، أما الهروب والرحيل بتلك القسوة فهو قاتل ... أجل فيه قتل حتى للعواطف ... لأنه موت مع التعذيب ... إزهاق روح على مراحل وليس دفعة واحدة ... ليته قتلني وأراحني مرة واحدة بدلاً من قتلي هكذا في كل لحظة تفكير به سواء بغضب أو بحب ، أم لأن بيده الكلمة والقرار يلوعني !! لكم هي قسوة الرجل ، وكم هو ضعف المرأة الْمُحبة حيال من تحب !! .....))** [2].

ثم يهدأ ذلك الضجيج شيئاً ما ، وتطلُّ (البطلة) بتأمل هادىء على ذلك الصراع داخل قلبها ، لتتعجب من قسوة احتدام الاضطراب فيه ؛ وفقدان السكينة والهدوء ، وعلو التوتر ، ويزيد تعجبها أن تثمر علاقة الحب الذي من المفترض أن يثمر زواجاً وسكينة وهدوءاً تتعجب من أن يثمر ذلك غدراً وقطيعة ، تقول (نوال) :

((**الآن ... فقط الآن تطلب مني الاقتران بك ، لكم تمنيت عرضك منذ زمن مرّ بي وكأنه جيل ، لو تدري كم انتظرت في الماضي هذه اللحظة أن تأتي ، وكم خشيت ألاّ تأتي ؟ ولطالما تساءلت في نفسي عمّا دهاك ؟ وما الذي جَدَّ علينا لكل هذا ؟ ... الآن تأتيني بشكل طبيعي**[3] **طالباً يدي وكأن لم يكن بيني وبينك زمان من الغدر والقطيعة .. ما أقساك في الماضي يا أحمد وأمرَّك حالياً .....**))[4].

---

(١) خطأ نحوي ، والصواب : إياه .

(٢) رواية (غدا سيكون الخميس) ، للروائية هدى الرشيد ، ص ٧٩ .

(٣) خطأ لغوي ، والصواب : طبعي .

(٤) رواية (غداً سيكون الخميس) ، للروائية هدى الرشيد ، ص ٩١ .

وفي نهاية الرواية ؛ يتبين العامل الذي أجّج هذا القلق في نفسها ، وصنع كل هذا الضجيج والاضطراب . إنه زمننا ؛ زمن الأزمات والصراعات ، وضعف الشخصيات وتغير العادات الذي يرميها في وجه العجز والضعف والسلبية ومواجهة الرّفض .

إذاً فالصراع والقلق داخلها ، لم يكونا همًّا فردياً مرتبطاً بمساحة صغيرة في النفس ، وإنما كانا أكبر من ذلك ، كانا مرتبطين بعصر تغير القيم والمباديء والعادات ، حيث تنبذه وترفضه ، وتتمنى أن يأتيها الغد بما يُسعد نفسها :

« ... **لستُ حاقدة عليك ، قد أبدو منفعلة ولي الحق كما تعرف ، وأعذرك وأعذر معك كل من يُبَهر بالنور الساطع ، نور الحقيقة ... نور الحياة يُبَهر به من شدة الظلام الدامس ويخافه ويخشاه مفضلاً العودة للظلام ، ولكن مع استمرارية البحث الدائب المتواصل عن النور ، وهكذا يدور في حلقة مفرغة لا خروج منها .**

إذن هيا بنا واتركينا من هذا الجدل مادمت .....

لم أكمل يا أحمد ... بالفعل أعطيك كل الأعذار وللأسف أرفضك .... و ....

لا تقوليها يا مجنونة .....

أكملت بهدوء :

أرفضك يا أحمد .... أرفضك بحرارة ، أرفضك بإخلاص كما ظللت معك دائماً .... و ..... وصمتت قليلاً لتهدج صوتها وانهمار دموعها ولكنها أكملت وهي تحملق في فراغ :

مادمت أعطيتك الأعذار سأعطيها لنفسي أيضاً مؤملة في الغد ... أجل سيدخر لي الغد يوماً جديداً لأهتدي فيه عما أبحث ، وحسب عاداتنا التي أحبها .... سوف

يكون يوم خميس » [1].

---

(١) رواية (غداً سيكون الخميس) ، للروائية هدى الرشيد ، ص ٩٦ .

وعلى نحو أكثر تحديداً ، تقترب الكاتبة (بهية بوسبيت) من الزمن الذي يؤزم ويقهر، في روايتها (حكاية عفاف والدكتور صالح) ، حيث تأخذنا (عفاف) بذكرياتها إلى معايشة مأساة فلسطين ، ومذابح صبرا وشاتيلا ، ودير ياسين ، وجرائم اليهود الظالمة في حقوق الإنسان والإنسانية .

وتتحدث البطلة (عفاف) عن ضعف العرب وقلة حيلتهم ، وأسلحتهم وعدتهم :

« **إن بقاءنا هنا لن يفيدنا بشيء ، ولن نستطيع أن نشفي غليلنا ونرد ما اغتُصب منا لأننا فئة ضعيفة وهم أقوى منا ، وأن كان الحقّ معنا والإيمان بنصر الله موجود في قلوبنا ، إلاّ أنهم أقوى منا بأسلحتهم وعدتهم** ..... »[1].

لقد ألقت الكارثة بآثارها المخيبة للآمال ، الباعثة على الخوف من المجهول ، والقلق من الآتي ، وفجرت المعاناة النفسية في الشعوب :

« **رمضان هذا العام بدا لنا غريب**[2] .... **نهاره لطيف قصير ، وليله بارد طويل ، وأحداثه جسام على المستوى العالمي والشخصي – إن جاز لي التعبير – استمرار اندلاع الانتفاضة في الشارع الفلسطيني ، فجرّها بداية في القدس (شارون) اللعين (بطل مذابح صبرا وشاتيلا بلا منازع ، ولا حقاً في هذا العام ١٤٢٣هـ (مذبحة مخيمّ جنين) بجنوده الثلاثة آلاف ، لا زالت تحصد الأرواح الخيرّة والشريرة ...**

ترى ماذا سيكتب التاريخ عنه ؟ ، وبأي وصف سيصفه ؟ ، وماذا سيقول عن كل هذه المعمعة التي عقبت الأحداث والحاصلة في الشرق ؟ ، وماذا سيضيف في موقف الغرب ، بعد قرن طويل ؟ ..... »[3].

---

(١) رواية (حكاية عفاف والدكتور صالح) ، للروائية بهية بو سبيت ، ص ٣٣ .

(٢) خطأ نحوي، والصواب غريباً .

(٣) رواية (بعد المطر دائما هناك رائحة) ، للروائية فاطمة بنت السراة ، ص ٨ وما بعدها .

وعلى نحو أكثر ذاتية ، قد يُشعل الزمن المرّ القلق في نفس الروائية ، ما يدعوها إلى (أن تلم شتات الماضي الجميل) كما تقول (سميرة خاشقجي) على لسان (شروق) بطلة رواية (بريق عينيك) ، هرباً من قسوة الأيام ، واشتياقاً إلى البراءة ، حيث عمر الصبا ، وحيث الأحلام الخضراء ، والهدوء والاطمئنان :

« **اندفعت شروق من منزلها تجرّ أقدامها جراً ، والدموع تهمي من مقلتيها بالرغم عنها ... مفكرة ... شاردة ... مندفعة ... يائسة ... ليس لها إلاّ أن تلمّ شتات الماضي الجميل لتستوحي منه قبساً من نور يرشدها في ظلامها الذي تتخبط فيه ... فاعتلت صخرتها التي شهدت أرهف حسّ وأشدّ عاطفة ... وأخذت تهمس في نفسها ....**

ماذا فعلتِ يا شروق في دنياكِ ، لكي يقسو عليك القدر ... ؟

هتفت لنفسها بهذه الكلمالت ثم رفعت يديها إلى السماء وقالت في خشوع والدموع تتساقط بغزارة من عينيها ....

أيها العظيم ... يا مبدع الكون ... يا من خلقت في الصحراء واحة ... وفجرت من الصخور عيوناً ...

أنت يا رب ! ! أعدّ السلام إلى قلبي ...

والراحة إلى نفسي ...

والاطمئنان إلى روحي .... » [1].

لقد كانت (شروق) تحلم بأن تعمل مضيفة في شركة الطيران وقد وافق أبوها ، وبدأت بممارسة الضيافة الجوية ، وأثناء إحدى رحلاتها في أسبانيا تعرفت على شاب يدعى (كارملو) ، ثم عادت إلى لبنان لتلتقي مع الطيار (وليد) الذي تزوجته لتعرف فيما بعد أنه قد خدعها وكذب عليها ؛ إذ إنه لا يزال على علاقة مع مطلقته وأم أولاده .

---

(١) رواية (بريق عينيك) ، للروائية سميرة خاشقجي ، ص ١٠ ، ١١ .

وتتوالى الأحزان والكوارث والمفاجأت في الرواية حيث يطلق (وليد) (شروق) ، ثم يتزوجها الشاب الأسباني (كارملو) ، وتنجب منه طفلاً ، وتعيش (شروق) بقية حياتها لتربي ابنها ، وتحافظ عليه كبقية من زوجها الذي مات في حادث صيد في البحر .

وتعبر الروائية (هند باغفار) في روايتها (رباط الولايا) ، والتي تحكي فيها قصة مجموعة من النسوة احتضنهن مكان دافيء ، فدبت بينهن روح الألفة والمحبة والتعاون ، وهذا مخالف تماماً لأجواء المجتمع الخارجي الذي تسود فيه روح التفكك والانقسام ، تعبر عن مشاعر مشابهة وإن كانت أخف حدة ؛ إنها تجسّد ما حسّه هؤلاء النسوة تجاه الحياة ، حيث الغموض والمجهول ، وتجسّد قلقهن تجاه الزمن وما قد يفاجئهن به :

« **تخرج العضوتان تتبعهما نساء الرباط المسنات حاملات في أيديهن بقايا متاعهن المتواضع ، ويوصد باب المبنى وتُسلم مفاتيحه لوكيل أوقاف صاحبه استعداداً لهدمه ، وتمضي العربة بهؤلاء مستسلمات لقضاء الله فيما سوف يشهدنه من أحداث جديدة والخوف من الغد هاجساً يزعزع صبر الأيام والنهاية المحتومة مصير مرتقب في كل ثانية من عمر أيام طوال تمر في سنين قد تقصر أو تطول ، والرجاء في فكرة القرية النموذجية أمل غالٍ يداعب الأنفس العامرة بالإيمان ، القانعة بقضائها وقدرها ، الزاهدة في كل مباهج الدنيا إلاّ من لحظة أمل ، من لمسة حب ، من احتضانة وفاء ، تقول إن الغد ربما يجيء أفضل من اليوم كما كان اليوم مريحاً أكثر من الأمس ، والماضي كنز غالٍ تعانقه الأنفس المطمئنة تحفظه ... تذكره دوماً كرفيق حبيب تضمه كطفل أثير ... بين الحنايا الذاوية ، تراه في الأعين الدامعة على مدار الأربع والعشرين ساعة ....** » [1].

وتصوّر رواية (اللعنة) للروائية (سلوى دمنهوري) والتي تتحدث عن قصة (شامل) ذلك الطبيب العربي الشاب الذي تعلم في أمريكا ، وتَخرَّج في إحدى جامعاتها بعد أن تبنته عائلة أمريكية حُرمت من إنجاب الأطفال ، وذلك على إثر وفاة عائلته العربية في حادث مروّع

(١) رواية (رباط الولايا) ، للروائية هند باغفار ، ص ١٥٧ .

داخل الوطن ، ولكن (شامل) يقرر بعد تخرجه العودة إلى وطنه الأصلي للعمل به ، والبحث عن جذوره والسؤال عن أهله وذويه الذين من المحتمل أن تكون النجاة قد كتبت لأحد منهم ، فيوفقه الله في العثور على أخته (شروق) التي عاشت في بيت (يوسف الملاحي) بنتاً بالتبني ثم زوجةً لهذا الرجل المزواج الذي تزوج كثيراً غيرها ، فعاشت حياة كلها آلام وهموم إلى أن جمع الله شملها أخيراً بأخيها (شامل) .

وتصوّر هذه الرواية طموح الشباب وأحلامه ، حين تهزمه معوّقات الحياة ، فتسبب صدمة مفاجئة ، تزرع في النفس الكثير من الخوف من المجهول ، والتوتر المشحون بالأسى ، والقلق المزعج حول المستقبل ، وما قد يأتي به :

« **... يا إلهي .. ! لِمَ كل هذه الأحداث من حولي ...؟ لِمَ الألم ؟... لِمَ العذاب لي وحدي ..؟**

أرجوكِ شروق إهدئي لتفهميني ... لا أعلم عن أي شيء تتحدثين .. !

أتحدث عن المرارة ، عن عدم فائدة شيء .. عن حياة عشتها ... عن الألم الذي يمزق أحشائي ويجعلني أنفجر ... ! !

يقترب منها محاولاً تهدئتها بحلو كلماته ولطف معاملته ، تستلقي يساعدها في ذلك .

أنت متعبة ... عليك الاستراحة لبعض الوقت .. !

أجل دكتور أنا لست بخير ... أنا لست بخير ... !

أريد الموت ! ! ... لم أعد أحتمل !.. سأموت دكتور ... سأموت قهراً وكمداً...! .... »[1] .

---

(١) رواية (اللعنة) ، للروائية سلوى دمنهوري ، ص ٩٢ .

- المعاناة الفكرية :

من النثر ما يتجاوز مجرد القصّ إلى التفكير والتأمل في الكون والحياة والإنسان ، وليس المقصود بالتأمل هنا التأمل الهادىء ، وإنما المكتنز بطرح الأسئلة التي تعبر عن تلك الروح الملأى بالقلق ، المتطلعة إلى الفهم والإدراك ، وحين لا تصل إلى تلك المرحلة من القناعة ؛ يكون شقاؤها ، وتكون معاناتها .

وحين نأتي إلى جيل الأديبات (موضع الدراسة) ؛ فإنا لا نجد – رغم ثقافتهن المتعددة وإطلاعهن على عوالم أخرى – تلك الحيرة العميقة ، أو التفكير القلق في الكون والحياة والإنسان . فالعقيدة الصافية والثقافة الإسلامية التي تشرّبها الغالب منهن ، والبيئة الهادئة المستقرة سياسياً وأمنياً واقتصادياً ... كل هذه عوامل لا تشجع على وجود بؤرة مشتعلة من الوجع الفكري الملتهب .

ولا يعني هذا خلو رواياتهن من هذا البعد ، وإلاّ لما كان هذا المبحث ، وإنما الأمر أنه يشغل نماذج قليلة ، لا تصل إلى حد الصراع المحتدم ، أو الأسئلة التي تتجاوز أوليات العقيدة الضرورية .

وهذا المبحث يحاول تسليط الضوء على القصّ المفكر من ناحية البعد المليء بالاضطراب والسؤال والبحث عن إجابة ، ما يسبب معاناة واضحة . وليس القصد منه الاهتمام بكل رواية مزجت بين الفكر والقصّ ، فهذا باب واسع يتخلله موضوعات كثيرة ، ليست مناط البحث .

وفي رواية (ذكريات دامعة) للروائية (سميرة خاشقجي) نراها تبث في بداياتها موجة عنيفة من معاناة (أم سلوى) الفكرية ؛ لتنقل الرواية من البعد الخاص (الحزن والأسى والألم) إلى بعد عام ، ثم تنساب رويداً رويداً نحو الأنين والحزن والألم .

إن الرواية تبدأ ببكاء (أم سلوى) على وفاة زوجها ، وفراق ابنتها (سلوى) التي تزوجت وابتعدت عن أمها نظراً لظروف عمل زوجها ، ثم بعد فترة وجيزة ماتت (سلوى) وتركت ابنتها الصغيرة (عهد) التي كبرت ، والتقت مع (علاء) ابن الجيران ، فأحبا بعضهما حباً صادقاً ، إلاّ أن (علاء) اضطر للسفر إلى سويسرا ، وقبيل عودته فقد سمعه في حادث ، وعاد إلى وطنه كفيفاً ، وقطع صلته (بعهد) التي ذوت وذابت كمداً وقهراً وحزناً وألماً ، ثم

خطبت للدكتور (عادل) وكان (علاء) يتعالج عنده ، واكتشف الدكتور (عادل) أن (عهداً) تحب (علاء) وهو يحبها فهداها إلى مكانه ، والتقت به فوجدته أصم، وعاد القلبان إلى الخفقان من جديد .

والكاتبة هنا تجعل (أم سلوى) تُفضي بعنف أسرار الحياة ، حيث تبدو لغزاً أمامها لا تستطيع حله ، حتى أنها تصير كالموتى أمام هذا الغموض الممتد فيها بما توحي به كلمة (الموت) من معاني الهمود والجمود وعدم القدرة والحركة ، إزاء هذا الغموض .

وتبدو من الكاتبة إشارة إلى أزمة الزمن ، العصر المزري الذي وَلَّد هذا التفكير ، إنه زمن يجمد مسالك التفكير – كما ترى – ولا يتيح للرؤى أن تؤدي دورها ، وأن تشتعل في أفق الحياة ، بل يعطيها مزيداً من الإهمال ، حتى تنتج كسلاً فكرياً ، وجراحاً قاتلة ، وسخرية كريهة ، إذاً فصدمة (أم سلوى) تُشعل معاناتها الفكرية في الحياة :

« **سلوى ... ماتت ! كيف ؟ مستحيل ... قل غير هذا يا أحمد ... كيف تموت وتتركني وحيدة في دنياي هذه ؟ أتموت دون أن تودع أمها !... غير معقول ! إنها تحب الدنيا فكيف تتركها ؟ !**

.....

.....

شابة تموت في ريعان الشباب وميعة الصبا وتترك وليدها دون أن ترضعه من لبنها، وزوج يحمل لها قلباً ملؤه الحب والحنان والوفاء ، ووالدة بارة رحيمة ... وهكذا انفرط عقد شملهم وفقدت لؤلؤة الثمر إلى الأبد ، وسيبقى مكانها شاغراً إلى الأزل حتى يرث الله الأرض ومن عليها .

مرت أيام والجدة في نواحٍ متصل وعويل دائم وبكاء مستمر وكأنها وجدت سلواها في هذا الجحيم المستقر .

ولقد حاولت صديقتها أن تعيدها إلى رشدها وتجعلها تكف عن هذا العويل وذلك الصراخ المستمر من أجل هذه الطفلة البريئة ، ولكن دون جدوى . لقد صهرها الحزن في بوتقة الثكل ، والثكل كثير على قلوب الأمهات ، فصارت تقضي سحابة يومها وسواد ليلها جالسة على أريكة وقد حملت رأسها على كفيها تذرف

الدمع على وحيدتها

.....

.....

مَرّت السنين[1] وهي لا تجد في الحياة ما يستحق البقاء اللهم إلاّ تلك الابتسامة الحلوة التي ترتسم على شفتي الطفلة ، والتي لولاها لكانت هي والموتى سواء ، ولم تستطع أن تبرئ جراح القلب ولا أن تمحو الحنين الهادىء الصامت الذي يجيش بها ويعصف بها إلى غالية راحلة نأى بها الموت وأبعدتها الأيام ... كانت تحس بمرور الأيام ثقيلة بطيئة ، ولقد كانت ترى سخرية القدر قد بلغت أشدها .. ولكن من أجل عهد ... لم يكن أمامها سوى الرضوخ للواقع والا ستسلام للقضاء ، ولم يعد لها سوى أمل واحد تتعزى به : هو أن تربي عهداً تربية حسنة...)) [2].

وتتجسد المعاناة الفكرية والبحث عن يقين عند الروائية (صفية البغدادي) في روايتها (أضياءٌ والنور يبهرُ ؟) في صورة السائرين التائهين في طريق لا يدركون مداه :

((**كنا مبصرين لكننا في ذات الوقت عميٌ ... عمي القلوب والضمائر ، كنا نتحسس طريقنا بعصا غريبة ، عصا أعطانا إياها الخبير في حضارات الأمم ... حسبناها ستقودنا إلى الارتقاء ، فإذا بها تقودنا نحو الانحدار ؛ ذلك أن الخبير عدو لنا ما كان يريد للعينين أن تبصر ، فيئسنا منهما وأبدلنا عنهما بعصا نتوكأ عليها، ونعتمد ونفرح بها فرحة الغرير بقنبلة يحسبها شيء يؤكل فإذا بها تمزقه إرباً وتقطعه أوصالاً وقطعاً ...))** [3].

وتبدو رحلة البحث عن الجواب رحلة مُمِضّة ، غائمة المعالم :

---

(١) خطأ نحوي ، والصواب : سنون .

(٢) رواية (ذكريات دامعة) ، للروائية سميرة خاشقجي ، ص ١٤ – ١٨ .

(٣) رواية (أضياءٌ والنور يُبهرُ ؟) ، للروائية صفية بغدادي ، ص ٦٦ .

« **يا سبحان الله كيف عاد الناس إلى زمن الجاهلية ...؟ ياسبحان الله كيف استطاعوا أن يمحوا من أذهانهم آيات القرآن الآمرة للرجال بالعفة والطهر وغض البصر سواء بسواء كالنساء ؟ ... أبعدوها عن الأذهان واعتقدوا في ضدها حتى أصبح التطبيق شيئاً غير وارد أساساً في تربية الولد ، كيف تمنع البنت وحدها عن رؤية فيلم أو كشف وجه ..؟ ويباح للولد أن يرى العورات المكشوفة التي أمره الله بغض البصر عنها ، وكيف يباح له أن يكشف ماشاء من جسده حتى وإن تعدى سائر حدود الدين والأدب واللياقة بحجة الرياضة والترفيه؟.....** » [1].

إنّ الحقيقة ضائعة – كما ترى الروائية – غارقة في بحور الجهل والبعد عن سبيل الله ، والتربية الخاطئة :

« **إذاً مادام شبابنا يُربون على كل نقائض الدين ، فلا بُدّ من الاصطدام مع الدين في شخص الزوجة المتمسكة فيكون المصير أما الفراق ، وأما فراق الزوجة لدينها طاعة لزوجها ... . إذاً مادام شبابنا يربون على كل نقائض الدين فما المصير عندما يسافرون إلى الخارج ... الانحدار ... الهبوط في المستنقعات والأوحال يعبون منها ويرتوون ... ياويحي من أمة هذه أفعال شبابها** » [2].

وفي زمن الانهيارات العربية وزمن الهزيمة ، تتلاحق الأسئلة ، ويتأجج التفكير حول هذه الحياة ، وحول هذا الإنسان ، في هذا الزمن :

« **متى نصحوا ؟ ... متى نرتدع ؟ متى نتعرف على أعدائنا فلا ندعهم يستفيدون منا قدر أنملة ، كما يحتاطون هم لأنفسهم رغم فساد عقائدهم وفساد أخلاقياتهم؟! ... متى نرفع غشاء الجهل واللامبالاة بيد من إرادة وتصميم وبدافع من معرفة الواجبات والحقوق ، وممارسة التآخي في الإسلام بصورة حقيقية كما أمر به الشارع الحكيم حتى نهذب نفوسنا ونفوس من نستطيع من أهل وولد**

---

(١) رواية (أضياع والنور يُبهرُ ؟) ، للروائية صفية بغدادي ، ص ٧٥ .

(٢) الرواية السابقة ، ص ٧٦ .

ومعارف ، نهذب هذه النفوس على الطريقة الإسلامية لنعود إلى الله فارين من جحيم الطغيان والفساد والبؤس إلى رحابة العطاء والرحمة والعفو والإكرام»[1].

وتتجلى تلك الأسئلة المتكررة في لفظة (متى) الممعنة في عمق الزمن المستقبل ، إلاّ أنها تحمل معنى التفكير العميق :

« **متى نصحوا ؟ ... متى نرتدع .. ؟ متى نتعرف على أعدائنا ؟**

.....

متى نرفع غشاء الجهل واللامبالاة ..... ؟ ! .....

.....» [2].

ولا تزال ذاكرة الهزيمة تُحفِّز في الروائية الأسئلة ، وتستدعي تفكيراً عميقاً في معنى الحياة ، وسرّ الهزيمة :

« **..... فبأيدينا وضعنا الأسس في كل أرض وتحت كل سماء .. ولكن المحنة جاءتنا يوم دخل الغرور النفس وأصبح القلب خراباً بعد رحيل التقى ، وأصبح الدين غريباً بعد ارتحال الضمائر وارتبطت الأجساد بالأرض ، لم تنل سمواً وعلواً، بل هوى بها ارتباطها إلى سابع أرض فغاصت في أوحال الاستعمار والخزي والاستعباد ، فأصبحت أثراً بعد عين ، وأصبحنا ولم تبك علينا بواكي ... هذا ما جنت يدانا ، أبدلنا الله ذلاً بعد عز ، وعبودية بعد كرامة ، وحرية تلطخت أيدينا بدماء أمتنا حين قتلناها بحد قاطع بتّار لا مثيل له إلاّ في دنيا العصاة ، حين مزقناها ومثلنا بها بحد قاطع بتّار لا مثيل له إلاّ في دينا العصاة ذلك هو حد الجهل والبعد عن سبيل الله ... حين ذاك تركنا الله لأنفسنا ولقد بئس من تخلى عنه الله غمضة عين وومضة برق .. تركنا للهوى فانجرفنا حتى اصطادنا**

---

(١) رواية (أضياع والنور يُبهرُ ؟) ، للروائية صفية بغدادي ، ص ٦٢ .

(٢) الرواية السابقة ، ص ٦١ وما بعدها .

صياد قُدّ قلبه من حديد وسامنا دهراً أنواع العذاب بسياط الاستعمار

.....

.....)) [1].

وفي ظل الهزيمة والاستلاب والتمزق الفردي والجماعي ، يمتد التفكير إلى الإنسانة داخلها ، وتبعاً لعنوان الرواية (أضياعٌ والنور يُبهرُ ؟) ؛ فهي تبحث عن الإنسانة في ذاتها : هل تصبح نفسها ؟ ومتى تكون هي ؟ ... في ظل ذلك الزلزال القاتل للهوية :

((**أعلم أنني بنظر المجتمع الخاسرة الوحيدة ، ولكن هان عليّ كل شيء مقابل ما كنت أحسُّ به من كمد ، وأعرف أن الضحية الوحيدة هي الفتاة دائماً . فالرجل ذئب غدّار يسعى لينال ما ليس له يبذل كل وسيلة حتى التذلل والبذل حتى ينال ما يريد ، فإذا به ينقلب وحشاً كاسراً لا رحمة في قلبه ولا شفقة يتعامل مع ضحيته كأنه السيد الوقور الشريف ، وكأنها بدت وقد تجمعت عليها خطايا كل البشر ، فيخاف على مستقبله معها إذا حاول أحدهم أن يحرك فيه الإنسانية ، فيعرض عليه مشاركة ضحيته في المسؤولية والاقتران بها .... ترتعد فرائصه غضباً ويصعق بهذا القول كأنما صعق بتيار كهربائي ويقول شامتاً :**

كأن كل الحب الذي كان وقد أصبح في خبر كان ، كأنه قد تحول إلى كل الحقد والاحتقار ...

يرفسها بأقدام أنانيته ويطبع على مستقبلها ببصماته السوداء ، فيكون المستقبل ظلاماً لا بصيص فيه قائلاً من كانت لها تجربة معي أخاف أنه تكون لها تجربة فيما بعد مع غيري . ويمضي وكأنه هو الشريف الطاهر رافعاً رأسه بين الأنام ... لا خوف ولا أنين فالضمير ميت وليس نائماً .. يتركها ويمضي تغوص في الوحل وحدها حتى الأعماق والكل يدري ما المصير..!.....)) [2].

---

(١) رواية (أضياع والنور يبهرُ ؟) ، للروائية صفية بغدادي ، ص ٦٦ وما بعدها .

(٢) الرواية السابقة ، ص ٧٧ وما بعدها .

وفي رواية (وراء الضباب) للروائية (سميرة خاشقجي) والتي تدور أحداثها حول قصة (ساكنة) تلك الفتاة التي عاشت حياة ملؤها الأحزان والمآسي والهموم ؛ فقد تزوجت من رجل مقتدر ثري ذا مكانة في مجتمعه ولكنه لم يُقدِّر الحياة الزوجية حقّ التقدير مما جعل (ساكنة) تهرب عنه وتتركه هو وولدها – الذي أنجبته منه – بعد أن رأت استحالة استمرار الحياة بينهما ، فتذهب إلى أهلها وتعيش معهم ، وتتخبط بعلاقات مع رجال كُثر باحثة فيهم عن الحب والصفاء والإخلاص والحنان والصدق ، ولكنها لا توفق في أي علاقة مما يضطرها أن تعيش وحيدة كئيبة متسائلة عن عدم وضوح معادن الناس ، وعن أسباب غموضهم وخداعهم وزيفهم .

إننا نرى في هذه الرواية كيف يُجَلِّي العنوان طبيعة الرواية ؛ فالضباب مرادف فكرياً لعدم الوضوح ، وباعث للتأمل والتساؤل ؛ إلاّ أن المعاناة تنبع من انعدام الرؤية لما (وراء الضباب) ، حيث إن هذا الغموض وعدم الوضوح يجعلان الرؤية صعبة وشاقّة ، ما يولد معاناة التساؤل والتفكير .

وتطالعنا أوجه تفكير مبعثرة في رواية (الفردوس اليباب) ، لا يضمها خيط ، يغلفها الحيرة والقلق الناتجان عن تعدد الأسئلة ، واتساع مناحي التفكير ، ويعكس طبيعة الصراع مع مكامن الغموض في الحياة الذي يخنقها بأسراره وخداعه ومرارته :

« **يا إلهي .**

أين أنا ؟ وما هذا الظلام المريع ؟ وهذا البلل من أين جاء ؟ ثيابي مبتلة ، وجهي مبتل ، الأريكة مبتلة ... أكاد أختنق .. ما أتعسك ياصبا ! لم تعودي قادرة حتى على الموت بهدوء .. أين ذهبت خالدة ؟ هل كانت حقاً هنا ؟ ياربِّ ، نسمة تمر على الجسد المنهك .. يا ربِّ ، هبة فاترة أموت معها بسلام ... الصداع ، الصداع والألم .. والآن الغثيان وأنا لست قادرة حتى على تحريك يدي ، فقط أغمض عيني وافتحهما وجسدي بدأ يتخدر خدراً مؤلماً .

كم مضى عليّ من الوقت وأنا هنا ؟ وأمي ؟ أظنها نامت الآن ، وربما كانت مسمرة أمام الشاشة في انتظار عودتي تتابع المدبلجة .

هل حان وقت عرضها ؟ ، يا إلهي .. لو أعرف كم الساعة الآن ... ! ربما قطع

فاصل إعلاني عرض المدبلجة .....

.....

.....))[1].

إلاّ أن الكاتبة تنزل من مستوى تأملاتها وأسئلتها إلى مرتبة أقل ، حين تطرح قضية الملهمة الخفية في حياتها وكتاباتها ، حيث تتساءل : كيف تكتب لها كلمات الغرام .. ؟ وهي غارقة في آلامها وأحزانها ويائسها ... ! ! إنها تعيش حياة ممزوجة من الأحلام والأوهام :

((**آه ، ما الذي حلَّ بي ؟ مالذي حل بأحلامي فهشمها وغرز شظاياها في روحي ؟ ياه ، كان ما أكثر الأحلام ! ! قُلتُ : سأكتب عن جدة ، قُلتُ : سأرسم جدة التي أحبها على الورق . خربشت أوراقاً لم أُنهها ، وهأنا ذي أكتب للموت وأترك جدة خلفي تصطخب كل صباح دون أن يغير اليأس ملامحها**

.....

من أين بدأنا ..؟ وإلى أين انتهينا ؟ وهل حقاً انتهينا ؟ هل تكون الدانتيلا والشموع والفردوس المفقود نهاية لخيبة كبيرة فكرت أن ألوذ إليها وسط جحيم من التناقض ؟

كل شيء يتناقض مع كل شيء ... الأحلام مع الواقع ، المباديء مع السلوك ، الكلمة مع الفعل ، والأنكى تناقض الحاضر مع الماضي ، هذا التناقض الذي يجعل من الحاضر حبلاً طويلاً من الخيبات يلتف حول الأحلام المجهدة ؛ لأنها لم تكن نتاجاً لذلك الماضي ولأنها عاجزة عن التوافق مع هذا الحاضر الذي لا ينبت في حقوله غير اليأس .....)) [2].

الحيـــرة :

---

(١) رواية (الفردوس اليباب) ، للروائية ليلى الجهني ، ص ٤٩ وما بعدها .

(٢) الرواية السابقة ، ص ٥٨ وما بعدها ، وانظر : رواية (حافية إلى الشمس) للروائية سميرة لاري، ورواية (بعد الغروب) للروائية سلوى الرفاعي ، ورواية (صحوة الآلام) للروائية نزيهة كتبي .

في اللغة :

تَحَيَّر ، واستَحارَ ، وحارَ : إذا ضَلَّ فلم يهتد لسبيله ، وتحيَّر في أمره . وحَارَ يَحَارُ حَيْرَةً أي تَحَيَّر في أمره ، رجل حَائِرٌ بَائِرٌ إذا لم يتجه لشيء . وهو حَائِرٌ وحَيْرَانُ : تائه من قوم حَيارَى ، والأنثى حَيْرى [1].

وتعرف الحيرة في علم النفس بأنها : ((عدم القدرة على اتخاذ قرار))[2] ، إذاً فهي تحمل طابع التردد والتيه وعدم الاتجاه لشيء ، كما ورد في المعنى اللغوي .

وكما كان الزمن الحاضر وأزماته المتتابعة يولد توتراً وقلقاً في النفوس ؛ فإنه أيضاً يوجد حالة نفسية أخرى ، تتسم بالحيرة والإحساس بالتيه وعدم الثبات على شيء .

لذا فإن التردد يصبح سمة العصر ، فلا شيء يمكن أن يصير نهائياً ، وتصبح الحيرة أسلوباً يبرز ضعف الإنسان ، وهذه الحيرة ترصد موقفاً للروائية والمثقفة تجاه متضادات الحياة وتناقضاتها .

إضافة إلى ذلك ، فإن معظم الروائيات (موضع الدراسة) شابات ، صغيرات ، ومعروف ما للشباب من طاقة هائلة دائمة البحث والتفكير ، وربما تفتقر لحكمة ونضج يرسوان بها عند موقف واحد . كما تضجُّ بالشابات روحهن الحالمة دائمة الآمال ، فإذا ما أُحْبِطَتْ دارت بها سفينة التيه والحيرة ولم تتوقف .

وفي رواية (بيت من زجاج) للروائية (قماشة العليان) تفجؤنا وتفجعنا تلك الحيرة المغرقة في التيه ، حيرة متأججة وحياة كئيبة تملؤها الآهات بعد وفاة (الأم) وبقاء الأطفال (منى وأحمد وريم) في تيه وألم وحيرة من حال أبيهم الذي لم يحرك ساكناً بعد وفاة زوجته ، وكأن شيئاً لم يكن ، وتتدهور الحياة أكثر وأكثر ، وتزداد الحيرة ، وتتعقد الأمور بعد وفاة الطفلة الصغيرة (ريم) حزناً وكمداً على فقد أمها ، بعد ذلك يتزوج الأب (بعواطف) تلك المرأة الجميلة الحقودة الشريرة ، والتي تتسبب في زواج (منى) من شيخ كبير ثري ، وبعد فترة ليست

---

(١) انظر : لسان العرب ، ابن منظور ، (ح . ي . ر) .

(٢) معجم علم النفس والطب النفسي ، د . جابر عبدالحميد جابر ، د . علاء الدين كفافي ، ١ / ٨ .

بالطويلة يموت (أحمد) ، ويموت (صالح) الزوج العجوز ، وتبقى (منى) في بيتها بعيدة عن قسوة أبيها وشرِّ زوجته المريضة النادمة على ما فعلت في حياتها .

إن الحياة غامضة والأفكار مشوشة ، مما زاد مسارب التيه فيها ؛ فها هي (ريم) الصغيرة لا تتصرف تصرفاً منطقياً بفقد أمها ، إذ لا تبكي ولا تحزن ، بل تلتزم الصمت مما جعل الحيرة والتيه يحاصران (منى) ؛ فأخذت تتساءل بألم وحرقة (لماذا يحدث كل هذا؟):

« **أمي ياحبة قلبي ! !... لماذا تركتيني وأنا بحاجة إليك ؟... ولم أنم تلك الليلة !... مضيت ساهدة أفكر ، وأتقلب من جنب إلى جنب يقضّ مضجعي شحوب شقيقتي الصغيرة وتدهورها السريع المريع ... ألهذه الدرجة فقدت أمي ...؟ لماذا لم تسأل ؟ ... لماذا لم تعبر عن حزنها والتياعها بالدموع ؟ ... لم لا تبكي حتى تجف عيناها ويهدأ قلبها وتسكن نفسها ...؟ لماذا أصبحت منطوية تعاف الكلام وتصد عن الطعام وتمشي وترى وتنام بغير شعور ولا فكر وكأنها جثة تمشي على قدمين؟** ..... » [1].

وإزاء هذا التيه العميق ؛ فإنا لا نعجب حين نرى (منى) تصوّر الحياة المأساوية التي تعيشها ، وتعود لتكرر سؤال الحيرة والقهر (لماذا يحدث هذا ؟) ؛ ذلك السؤال الموحي بشدة الاضطراب ، فالضياع – كما ترى – نهاية حتمية ، والفقد مأساة ، والندم على فعل الخطأ لن ينفع بعد فوات الأوان ، فسيظل النادم يكتوي بنيران التيه المستمر ، والخسارة الدائمة :

« **لقد حوّلت تلك الأفعى كل شيء لمصلحتها وأرادت أن تحطمني قبل أن أحطمها وما زلت حتى اليوم أذكر ابتسامتها الساخرة وهي تطل عليّ وتسألني إن كنت أريد شيئاً وكنت أدير وجهي جهة الحائط وأبكي بحرارة ... !**

لماذا تنهال هذه المآسي على رأسي بغزارة حتى نسيت طعم السعادة ...؟ وقد خلت حياتي منها ... ومن كنت أنتظر منه الأمان تخلى عني بقسوة ولم يسمع

---

(١) رواية (بيت من زجاج) ، للروائية قماشة العليان ص ٦٢ .

دفاعي عن نفسي أو حتى يسمح لي بكلمة حق أو اعتراف بالذنب ...

.....)) [1].

وتستمر (منى) بطرح الأسئلة المليئة بالحيرة والتيه والألم والقهر :

((ألم أكن أنا من جملة ضحاياك .. ؟ ألم تقتلني بتعذيبك لأمي كل يوم ، بل كل دقيقه ... ؟ لقد سلبت منا الأمن والأمان وتركتنا نعيش على حافة جرف لا ندري هل تستقيم الحياة بنا أم تجرفنا الهاوية يوماً ما ..؟ أترقب النهاية ويدي على قلبي ... ؟ وكل النهايات تعيسة ... فقدت أمي ... ثم فقدت شقيقتي ... ثم فقدت شقيقي الوحيد ... وقبلهما فقدت نفسي ... فقدت سعادتي واطمئناني ... لم أعش يوماً كمراهقة تفتح ذراعيها للعالم وتفكر بالمستقبل ... بل أدرت ظهري للدنيا وعشت في الماضي بكل مآسيه ... سرقت مني أحلامي وطموحاتي وحتى شبابي ... حتى شبابي ومستقبلي بعثهما لشيخ عجوز على مشارف قبره ، وكأنك تدفنني معه .....

.....

..... ألقيت على زوجته نظرة عابرة قائلة :

– لا تخشي شيئاً من أجلي ... فلي بيتي الخاص وأملاكي الخاصة ولن أحتاج لأحد بعد الآن .

جاءني صوتها متهافتاً ضعيفاً :

– أرجوك يا منى سامحيني ... لقد أخطأت في حقك كثيراً ، وقد فعلت الكثير والكثير حتى انتهيت طريحة الفراش كما ترين ، ولا أمل لي في حياة سوية كبقية البشر ... هذا إذا بقيت على قيد الحياة ... منى أنني أتوسل إليك أن تغفري لي ....

ثم أجهشت بالبكاء .... وقفت بالباب مترددة ثم همست قبل أن أخرج :

– الله هو الذي يغفر الذنوب جميعاً سبحانه)) [1].

---

(١) رواية (بيت من زجاج) ، للروائية قماشة العليان ص ٩٣ وما بعدها .

وتشتد الحيرة مع المعاناة واشتعال الحزن ، حيث يتساءل (غالي) في رواية (مأتم الورود) لـ(سميرة خاشقجي) ، بحيرة عن أبعاد علاقته بزوجته (حبيبة) ، وعن جراحهما ؟ وما الذي يؤلمهما ؟ وتظل هذه الأسئلة الحائرة – وغيرها كثير – تدور في ذهنه، دون أن يجد لها إجابة شافية :

((**حبيبة ... تتملكني الحيرة مع هذا القرطاس والقلم ... وحيدتي ... كيف أسميك في هذه اللحظات وفي هذا الحين الذي تتفاعل فيه نفسي من الآم الصدمات التي تواجه حياتي .. وحياة من حولي ... ويحتار بي الفكر ليس عجزاً ، ولكن جزعاً عليك من كل ما يدور وكل ما يسجل ... جزعاً ، ليس علي ، ولكن جزعاً عليك ... إذاً ماذا أسميك حبيبة أم غالية ... غالية ... حبيبة الماضي ... ورفيقة الصبا ... أو ماذا ؟ !**

.....)) [٢].

وتتغلغل تلك الحيرة حتى في الخطاب العاطفي ، وفي لحظات تجلِّي الوجد فتعصف بالرؤية :

((**حياتنا انتهت ... إنني ذاهب دون عودة ... إنني لا أستطيع أن أبني من حبي لكِ قصوراً ... ولن أعطيكِ حريتكِ حتى الموت ... سوف أعذبك أشد عذاب ... عيشي كما يحلو لك ... إفعلي ما تشائين ... واذهبي أينما تشائين**

.....

.....)) [٣].

٤- الضعف والعجز والاستسلام :

=

(١) رواية (بيت من زجاج) ، للروائية قماشة العليان ص ١٤٠ – ١٤١ .

(٢) رواية (مأتم الورود) ، للروائية سميرة خاشقجي ص ١٢٠ .

(٣) الرواية السابقة ص ١٩٩ .

وأمام هذا الحجم الهائل من المعاناة والتعبير عن أقسى المشاعر التي يمكن أن تغتال الإنسان ، فإنا لا نستغرب حين نرى مفردات مثل : الضعف والعجز والاستسلام تغطي ملامح روايات أخرى تنضم لهذه المعاناة .

ويُعدّ العجز ((أحد مظاهر الاستجابة التي تميز بعض الأفراد عند تعرضهم لموقف صادم أو مهدد أو مرعب ، بحيث تكون مثيرات الموقف من الشدة والكثافة والتهديد ، بصورة لا يقوى أنا الفرد لحشد دفاعاته لوضع حل لهذا الموقف الضاغط ، فيستشعر الفرد العجز في الموقف ، وقد يصاحبه دفاعات أخرى هروبية أو استعطافية أو تدمير للذات نفسها)) [1].

وتتضافر كثير من العوامل لتبرز هذه الأبعاد المتخاذلة الانهزامية في الرؤية الروائية ، نستقرؤها من خلال النماذج التالية :

في رواية (قطرات من الدموع) للروائية (سميرة خاشقجي) ، تتكوّن الرواية من مراحل متتابعة ، تبدأ بحياة (ذكرى) في البادية ، ثم البدوية المهاجرة المنتقلة إلى المدينة التي صدمتها، وأوقدت نيران الألم والضعف في نفسها ، والصراع الذي خاضته من أجل إثبات الذات .

إننا نشعر بهذا الألم ، ونحسُّ بذلك الحزن ، في صورة تبدي ملامح الإرهاق والتعب والضعف :

((**عاشت ذكرى في سهاد مميت وعذاب قاتل ... كانت خيالاً باهتاً يطاف به من دنيا الأحزان .... وشبح ضائع .... مع الزمن حياتها مرارة ووجودها مبهم .... تتقاذفها أمواج الحرمان .... وتبتلعها دروب البؤس** .....)) [2].

وأمام هذا الصراع مع حياة المدنية ، والصراع مع أحلامها ، يتعمق داخل (ذكرى) صراع آخر ، صراع من أجل إثبات الذات ؛ إنه صراع خفي لا يشعر به أحد ، بل إنه أكبر من مجرد صراع ، فهو قرار نهائي ، إما حياة أو موت ، كانت هي القاضي والمجني عليها ، والمهزومة في كل مرّة . ورغم ذلك ، فإنها بإمكانها النهوض مرة أخرى :

---

(١) موسوعة علم النفس والتحليل النفسي ، د . فرج عبدالقادر طه ، ص ٤٧٥ .

(٢) رواية (قطرات من الدموع) ، للروائية سميرة خاشقجي ص ٩٤ .

« **إنها بلا شك تحب عاصم كل الحب ... وتشعر بالوحشة وهي بعيدة عنه ... وتتمنى لو رأته . ولكنها تخشى عليه من نفسها ... إن ظروفها قاسية ولو تزوجها سيشاركها هذه القسوة .**

وحادثت نفسها :

(يا لهف نفسي ... مابال العجلة تدور عكس ما كانت تدور ؟ إنه يريدني زوجة له وأنا أرفض ... لي الله فلقد قضيت على نفسي بنفسي وحكمت على قلبي بالعذاب ... وإن لوعة الفراق التي أحسُّ بها تفتت كبدي . لكم تمنيت لو عدلت عن السفر إلى مكة ....)

وقامت لتكتب له وتركت لقلمها العنان :

يا أغلى عزيز ... وأحب حبيب ...

أشعر وأنا أكتب إليك بأنك واجد علي ... غاضب ... أعرف ذلك ولك الحق كل الحق . ولكن حبي لك دفعني إلى موقفي هذا ... إني أخاف عليك من نفسي .... فأنا الشقية المعذبة وسوف تشاركني شقائي لو تزوجتني ... أنت رجل ولك مركزك فكل فتاة تتمناك ... وتستطيع إسعادك .

.....

..... » [1].

وفي رواية (الانتحار المأجور) للروائية (آلاء الهذلول)[2] ، والتي تدور أحداثها حول قصة (خالد) ذلك الشاب الذي يتحدّر من أسرة فقيرة ، مات والده وهو لا يزال صغيراً ، وترك له أماً مريضة وأخوة وأخوات صغاراً ، وديناً كبيراً لا يقوى على سداده .

سُدَّت أبواب العمل في وجهه ، وقست ظروف الحياة عليه ، أمه طريحة الفراش ؛ وأخوته صغار جائعون ، ودائنون عجائز يُساومونه على (شراء) أخواته لسداد دينهم .

---

(١) رواية (قطرات من الدموع) ، للروائية سميرة خاشقجي ، ص ٩٦ وما بعدها .

(٢) لم أعثر على ترجمة لها .

تحاول إحدى الحركات المتطرفة استدراجه وإغواءه بالمال للانضمام إليها ، كان حائراً حدّ الموت ، هل يستسلم لظروفه القاسية ويلحق بها ؟ هل يشترك في جرائم القتل والتفجير؟.

لقد التحق (خالد) بواحدة من هذه الجماعات ، فصار إرهابياً وقاتلاً ؛ بل ومنتحراً رغماً عنه .

إننا في هذه الرواية نرى ملامح الهزيمة تبدأ بالاتضاح في شكل أكبر ، حيث يرفع (خالد) رايات الاستسلام ؛ ليبدو كمن فقد كل قناعاته بذاته ، وأصبح الضعف يغمره، بعد أن كان الأمل – عند بحثه عن وظيفة – يحدوه للتغيير ، فيتحدث عن ضعفه بقوله :

« **كانت أمي قلقة على تدهور حالتي الصحية ، وتوقفت عن مطالبتها لي بالبحث عن وظيفة .. كانت ملجئي الوحيد .**

لطالما تحايلت على يأسي وقنوطي بأن أضع رأسي في حضنها وتبدأ تُرقيني بتعويذه ترنمها على شكل دعاء : (باسم الله أرقيك من كل شرّ يؤذيك ، الله يشفيك) .

وكنت كلما أقترب من والدتي ينتابني أسى عميق على هذه المرأة التي ترى مستقبل ابنها وأسرتها يضيع منها .. ولا تقدر على أن تفعل شيئاً . صعب هذا الإحساس بالضعف والعجز على ردّ مصيبة .. مهين إحساس الضعيف بعجزه .. لطالما كنتُ أملَ هذه المرأة ، أمي ، وخلاصها ، وها أنا أذوي أمامها ، ولا تستطيع شيئاً إزاء ضعفها .. أشعر بتعذيب الضمير لإحساسي بعجزي عن تحقيق رغبات أمي .

وددت – في كثير من الأحيان – لو كنت بنتاً كي أستطيع البكاء من غير خجل .. أفكر كثيراً في ما عساي فعله لتأمين حياة إنسانية لائقة لأمي وأخواتي .

وددت لو أنني أجرؤ على قتلهم علّي أريحهم من عذاب هذه الدنيا ! لم أعد أميّز بين الخير والشرّ في كل ما يدور حولي . حتى إنه في إحدى المرات حين دخل طلال الغرفة وبدأ بإحداث ضجة حسبت أن زلزالاً ضرب البيت ، ثم ما لبثتُ أن تبينت لاحقاً أنه كان يحاول الفتك بإحدى الحشرات لا أكثر .

لم تفارقني الهواجس بالرغم من الأسى والإحباط اللذين كنت أعاني منهما ..

كانت الأحلام (المحرّمة) تراودني دائماً ، وكنت كلما خلوت بنفسي أطلق العنان لخيالي يأخذني إلى أفكار (محرّمة) ومجنونة ..

تكرر هذا الفعل مراراً .

كنت أجاهد نفسي وأحاسبها .. تردت حالتي النفسية بسبب القلق والحزن والإحساس بالذنب بعد ارتكابي هذه المعصية ، لكن مع الوقت ضعفت مقاومتي . حاولت كثيراً إيجاد تبرير لعملي هذا

.....

.....)) [1].

ويبدو للزمن أثره في ذلك الضعف ، إذ يعلن (عبدالمجيد) في رواية (غداً أنسى) انتهاء عصر الشباب ، وهو زمن اشتعال الروح وتوقد الحماسة ، ونراه يعول على ذلك البعد؛ حيث نرى تكرار كلمتي (كان ، وليتني) الدالتين على الماضي ، كما أنه يذكر الماضي مقترناً بألفاظ مشعة بالحياة وتفجرّ الحيوية ؛ مع الإيحاء بأنه نادم على كل ما عمل ، إلاّ أن الضعف والهزيمة يفاجئانه للإحاطة به تدريجياًوالقضاء عليه :

((**واعتدل في جلسته وصاح وهو يلوح بقبضته في انفعال شديد :**

أين أنت يا منصور ...؟ أين أنت لترى الجبل الشامخ يتهاوى إلى أحجار صغيرة..؟ لقد كان الحق معك ، وكان انتقام الله أسرع مما تصورت ، حرمني من ولدي إلى الأبد يوم حرمتها من رؤية ابنتها ، إنه انتقام الله يا منصور ....!! انتقام الله .!!.

ليتني أفقت إلى نفسي يومها ... ليتني تراجعت ...

ولكني تماديت في ظلمي ، وتماديت في قسوتي ، ولم يستيقظ ضميري ... لم يستيقظ وهاهي النتيجة ... أين أنت لتراني الآن ذليلاً .... كسيحاً .... محطم النفس ..؟

---

(١) رواية (الانتحار المأجور) ، للروائية آلاء الهذلول ص ٢٤ – ٢٥ وما بعدهما .

وأخفى وجهه بكفيه وقال في صوت جريح :

إنه انتقام الله ... انتقام الله ... وأخذ يهز رأسه ويئن بصوت خافت ... !

ومضت فترة طويلة ... بدا له خلالها أن العالم قد توقف من حوله .

.....)) [1].

ورغم ذلك ؛ فإنا لا نعدم وجود بعض النور الدال على رغبة في الإفاقة من الهزيمة ، وقهر الضعف ، وإن كان نوراً خافتاً ضئيلاً ، حيث يرجو من زوجته السابقة (تيما) السماح والمغفرة ، ربما ليلتمس بعض الوهج من قلبها الطيب :

((**وتهالك الرجل مأخوذاً ، واغرورقت عيناه بالدموع ، وقال بصوت مختنق :**

تيما ... إنني لا أستحق منك كل هذا ... لقد ظلمتك كثيراً ، وعذبتك كثيراً ...

فقاطعته قائلة :

أبا إسلام ... أرجوك أن تستريح الآن ... تبدو مرهقاً ، وفي أشد الحاجة إلى النوم والراحة وسوف أصنع لك شيئاً من طعامك المفضل ... إنني لا زلت أذكره إلى الآن .

تيما ... أرجوك ... لا أستحق منك كل هذا ... لقد تعذبت كثيراً ... تعذبت كثيراً يا تيما ... أليس كذلك .... ؟ !

سيدي ... أرجوك أن تستريح الآن ... غداً أخبرك بكل شيء ...

وأمسك الرجل بكتفيها وهزها في رفق :

تيما ... أخبريني ... هل سامحتِ ... هل غفرتِ ... ؟

فقالت المرأة وهي تنظر إلى الأرض :

غداً يا سيدي ... غداً ... أسترح الآن ... أرجوك .

وعاد يسأل في لهفة شديدة ، وفي عينيه نظرة ذليلة متضرعة :

---

(١) رواية (غداً أنسى) ، للروائية أمل شطا ، ص ١٧٤ .

تيما .... أرجوكِ ... قولي أنكِ قد نسيتِ ... قولي أنكِ قد سامحتِ ... قولي أنكِ قد غفرتِ ليطمئن قلبي .

ونظرت إليه المرأة نظرة عاتبة وقالت بصوت حزين :

غداً يا سيدي ... غداً أنسى ... غداً سأغفر لك .

واحتضن الرجل يديها برفق ... وقبلهما ...

وانسابت دموعه في صمت ..... »[1].

وتفاجئنا الروائية (زينب حفني)[2] في روايتها (لم أعد أبكي) التي تدور أحداثها حول قصة (غادة) التي وجدت نفسها وسط يَم تتقاذفها أمواجه العاتية من كل حدب وصوب؛ فقد دفعت أثماناً باهظة على مدار عمرها ، وثمن براءة طفولتها وصدقها عندما خذلها الرجل الذي أحبت ، ودفعت ثمن تمردها حين قررت أن تحقق ذاتها داخل مجتمعها ، إنها قصة امرأة عصفت بأيامها رياح الحياة ، وافقدتها إرادتها ، وزادت من أحزانها وآلامها .

تفجؤنا الرواية باستغاثة (نشوى) بعد أن تزوج عليها زوجها وتركها ، فهي بحاجة ماسّة إلى من يشعل ما انطفأ في روحها التي غاض توثبها ، وانطفأ أوارها :

« **عمّ الهدوء في ثوان أرجاء المكان .. جلست تبكي بحرقة .. كانت ملامحها اليائسة تدعو إلى الشفقة .. كل همها منصب في لملمة كرامتها المجروحة ! ! ألقت نظرة عابرة على نفسها بالمرآة المعلقة على الجدار .. أصابها الهلع من هيئتها ... تساءلت :**

ألهذا الحدّ تسرق فواجعنا نضارة وجوهنا ؟! كيف يمكن بين يوم وليلة أن تنقلب الدائرة علينا ؟ ! لماذا باعني بثمن بخس ؟ هل قدري أن تتعلق خيوط حياتي

---

(١) رواية (غداً أنسى) ، للروائية أمل شطا ، ص ١٧٥ – ١٧٦ .

(٢) زينب حفني : روائية وقاصّة وكاتبة سعودية ، بدأت العمل في الصحافة عام ١٩٨٧م ، وكان لها مقال أسبوعي في صحيفة (الشرق الأوسط) على مدى خمس سنوات .
انظر : غلاف رواية (لم أعد أبكي) ، دار الساقي ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٣م .

برجلين : رجل لم أجد نفسي معه ، ورجل وجد نفسه مع امرأة غيري ؟ّ هل على المرأة أن تتعامل مع الرجل بعينين مفتوحتين لا تعرفان النوم حتى لا يستغل عواطفها ويلتهم سذاجتها ، ولا يكرر على مسمعها أن القانون لا يحمي المغفلات؟ !

اكتشفت أن ربيع قام ببيع كافة أملاكها التي ورثتها عن زوجها السابق ، وعن والدها بالتوكيل العام الذي معه .. لم يترك لها سوى الفيلا الصغيرة التي تقطن فيها .

وبّخت نفسها : كم كانت بلهاء !! كيف سلمت له كل شيء ! ! هل أخطأت حين منحته ثقتها !! لاح أمامها مستقبلها المظلم ، ودب الخوف في قلبها .. كيف ستعيش ؟! فهي لا تملك سوى شهادة الثانوية ، ومجموعة من المجوهرات ؟! غبية من تثق برجل !! صارت تغلي في أعماقها براكين من السخط والنقمة عليه . طافت في عينيها غمامة من السواد ، ولم تعد ترى سوى صورة قاتمة لغدها ..

لكنها كابرت على وجعها وأخذت تردد بعزيمة قوية :

لن أموت .. ! سأعيش ، أجل سأعيش أنا امرأة قادرة على التنفس تحت الماء ... لن أسمح لرجل بعد اليوم بأن يسلبني فؤادي .. سأظل ما حييت امرأة عاشقة للحياة)) [1].

أما (غادة) فقد بدت كامرأة عجوز هزيلة ماتت كل مشاعرها ، وخبا وهجها ، فجمدت عند لحظة واحدة ، لا غياب ولا إياب ، ولا عاطفة مشتعلة بفتون أو ظنون ، إننا نسمع أنين قلبها المكلوم من خلال مفرداتها العامرة بالإيحاء تضافرت لتجسّد ملامح الضعف والتجرّد ؛ فرياح الذكريات تهزها وهي تلملم حزنها المنفرط ... إضافة إلى أدوات النفي المتكررة التي تُكرّس مزيداً من السلبية والهزيمة ، وهي تدّعي القوة والصلابة :

---

(١) رواية (لم أعد أبكي) ، للروائية زينب حفني ، ص ٣٩ – ٤٠ .

« **أوقفت سيل ذكرياتها .. أخذت تُقلّب أوراق طلال بين يديها .. كانت محبطة ، يائسة ، كمن سقط في بئر لا قرار لها .. تصرخ فلا يسمع صوت آهاتها أحد . هل كانت صديقتها نشوى تعرف هذا المصير الذي هاهي تؤول إليه ، يومَ أفضت إليه بهذه النبوءة ...؟ رفضت التصديق أن طلالاً اختفى من حياتها ..**

سألت نفسها : هل نملك السلطة على قلوبنا ، بتحريك نبضاتها متى نشاء ، وإخماد أنفاسها في اللحظة التي نريدها ؟! ولكن لماذا تتذكر نشوى الآن .. لن تستسلم مثلها .

لن تكون صورة مطابقة عن نشوى .. راحت تناجي نفسها :

لم يفت الوقت بعد .. لن أُلقي بنفسي في الماء قبل أن تغرق السفينة كما يقولون في الحكم الصينية : لا بد من أن أحيا بأمل الغد وأن أتشبث بشعاع المستقبل .. لن أدع حياتي تصبح مثل ريشة تتقاذفها رياح الذكريات .. يجب أن أمتطي جواد إرادتي لأدلف إلى حدائق المستقبل بروح متفائلة .. ثمة أشياء أخرى كثيرة تستلزم مني المواجهة .. أمامي قضايا إنسانية كبيرة تحتاج إلى دفاع مستميت عنها .

كان جسدها يرتعش مثل شجرة تتمايل أغصانها في ليلة عاصفة بنهاية فصل الخريف ..! لا تدري كم من الوقت مضى وهي غارقة في دوامة فجيعتها وذكرياتها ..؟!

وقفت أمام المرآة . مسحت دموعها مرددة :

لا دموع بعد اليوم .. انتبهت فجأة على جرس الهاتف يرن بإلحاح » [1].

ويغدو الهم الجماعي مؤرقاً للروائيات السعوديات في ظل الضعف الإسلامي والعربي على كل المستويات ؛ فكل الأحداث تنبيء بمدى عجز المسلمين وضعفهم ؛ فحقوقهم مسلوبة ، وأعراضهم منتهكة . وهذا الضعف الجماعي للأمة ينسحب على أفرادها إذ هُمْ جزء منها .

---

(١) رواية (لم أعد أبكي) ، للروائية زينب حفني ، ص ١٥٨ – ١٥٩ .

وفي رواية (الانتحار المأجور) ترسم الروائية (آلاء الهذلول) على لسان (خالد) ملامح التشاؤم ، والاعتراف بالهزيمة ، لتعطينا الجو الدافع لقول هذا الكلام ، ضعف الأمة ، وسكوتها على انتهاك اعراضها بعد تفجيرات (أمريكا) .

ويبدأ (خالد) حديثه بقمة الاعتراف ، حين يُسلّم بضعفه ، بل بعجزه ، في كلمات مؤثرة ، وشعور محبط يائس :

« **بدأت أجد في نفسي حماسة بالغة ورغبة عارمة لمتابعة الأخبار والاطلاع على أوضاع المسلمين في جميع أنحاء العالم .. كنتُ ، كلما أهداني الشيخ ماجد كتاباً جديداً عن الإسلام ، أشعر بسعادة غامرة لإحساس غامض يراودني عن حرص بعض رجال هذه الأمة على الإسلام في هذه الأوقات العصيبة . لكن كثرة متابعتي لأخبار المسلمين أضعفت تفاؤلي بمستقبل مُشرّف للإسلام ، فَقَلّت حماستي لمتابعة أحوالهم . هذه الأخبار المحبطة التي تصيب المسلمين في العالم تُشعرني هي الأخرى بالإحباط واليأس والعجز والإحساس بقلة الحيلة .**

بدأت أصبح متعكر المزاج دائماً وأثّر ذلك في صحتي ، حتى كنت كلما سمعت خبراً سيئاً عن المسلمين يعاديني النوم ليالي طويلة .. بدأ الشيخ ماجد يلاحظ فقداني حماستي ونشاطي ، فأخبرته عن إحساس بالألم والحسرة والعناء ينتابني بسبب مآسي المسلمين في كل مكان .....

.....» [1].

قد يورث الضعف والعجز ذلاً ينمو ، فيغدو استسلاماً ميتاً لكل المصائب ، فيستمريء الإنسان البؤس وكل مظاهر الضعف ، وربما يستحسن هذا التخاذل ويظن أن كل شيء على ما يرام .

وفي رواية (أضياع والنور يبهرُ ؟) للروائية (صفية بغدادي) نرى سخريتها من هذه الحال ؛ من هذا الاستسلام والجمود والضعف ، وتؤكد أن العدو تزداد شراسته إذا ما رأى الضعف

---

(١) رواية (الانتحار المأجور) ، للروائية آلاء الهذلول ، ص ٩٥ وما بعدها .

والتخاذل في شخصية المسلم . وتبدو (نا) المتكلمين موحية بهم جماعي ، قد يكون همَّ هذه الأمة الذليلة .

لقد غدا الاستسلام تفاخراً تتلذذ به الجموع ، كما لو أنه من المميزات ، ورغم كل التجارب المريرة التي حدثت ، فقد تطوّر هذا التخاذل والتسليم إلى استحسان ورضا وإعجاب :

« **لن نستطيع اللجوء إلى الله حق اللجوء إلاّ إذا اطعناه فجاهدنا فيه وأنشأنا صغارنا على محبته والعمل لأجله ونعد لأجل الجهاد فيه ما استطعنا من قوة فنتعرف على صفات أعدائنا ونقوي فينا جوانب الدفاع ونربي جوانب القوة حتى تصبح صفة المسلم التي تميزه عن سائر تلك الدواب التي تنتمي إلى الجنس الإنساني ، فعدونا شرس حين يجد الضعف والتخاذل فينا ، حين يجد البعد عن الله وحب الدنيا ، حينذاك يبرز لنا في أقسى وأشرس وأفظع صورة فالذي يدفعهم لذلك حقدهم الأعمى وارتباطهم الوثيق بشياطينهم التي تؤزهم إلى الكفر أزاً ، فكم من صورة بشعة ارتسمت بدماء المسلمين بريشة النصارى واليهود والسيخ والهندوك وعبّاد ذواتهم الناكرين لوجود الخالق العظيم**

.....

.....

هؤلاء هم أصدقاؤنا اليوم ... هم من نُروّج لهم بضائعهم وسلعهم ... هم من نهيم حباً واشتياقاً كل صيف لبلادهم لنجمع خير بلادنا ونضعه في أيديهم ليستعينوا به علينا ، هؤلاء لا نتحرج في التعامل معهم سواء في الذهاب إلى بلادهم أو المجيء بهم إلى بلادنا ، هؤلاء هم اليهود والنصارى في كل مكان ... هذه فعالهم بالمسلمين إذا ظفروا بهم ..

إن الضمير يئن والقلب يكوى بجمر يلهبه حقد هؤلاء .. إن في التاريخ لعبرة وهم على استعداد إلى قيام الساعة لتكراره دون حياء أو خجل ... هم الذين يفتحون مصحات للكلاب والقطط ولا يخجلون من إنسانيتهم التي يرتدونها مع

الحيوان ويتجردون منها بمجرد رؤيتهم لإنسان مسلم ، ينسون خلال هذه الرؤية رحمتهم بالمخلوقات ، تلك الرحمة الكاذبة ، وأكبر دليل على حقارة كذبهم تعاملهم مع المسلمين في حروبهم العدائية معهم ، حيث لا يرون فيهم سوى أشياء لا روح فيها ينفثون فيها حقدهم الدفين الأسود ذو الأظافر والأنياب .

هؤلاء هم من نترك صناعاتنا الوطنية من أجل أن تكون لهم السوق المربحة ونتفاخر بأن غرفة الضيوف إيطالية وأن غرفة الطعام أمريكية وأن الطقم الصيني صناعة صينية فاخرة ..... يا لنا من غافلين ، يالنا من تائهين حتى العبرة والعظة ، حتى الإحساس بالكرامة قد سلبناه من أنفسنا بتهافتنا على الغث وترك السمين لأعدائنا .....

.....)) [1].

وفي حياة مقفرة ظالمة يظل الصمت شاهداً على العجز ، وتغدو كثرة الأسئلة دليلاً على التخبط والضعف :

((**كنا حضارة هائلة الثراء في كل فن وعلم (أقولها والحسرة تأكلني) ، لكن ميوعنا وصمتنا جعلنا نتراجع لتبدو الحضارات الأخرى برؤوسها أمام الملأ وكأنها هي الأفضل !!**

ترى .. لو كان الفاعل مسلماً ، فماذا ستكون ردة الفعل الكافر ؟!

وهل أمريكا (فقط) ستنتقم وتحاسب أم سيهب (الكل) الكافر لمساندتها ضد الشرق المسلم ؟!

ويالها من فرصة لكسر شوكة الإسلام التي غُرزت قهراً في كل ولا ياتها ....

كل الدول لها (إله) أو رمز تعبده إلاّ أمريكا ، (إلهها) الدولار ، وأحسبها لذلك جُنّت ، .....)) [1].

(١) رواية (أضياع والنور يبهرُ ؟) ، للروائية صفية بغدادي ، ص ٦٢ وما بعدها .

٥- المعاناة والزمن :

إنّ علاقة الأديبات السعوديات مع الزمن شكلّت بعداً واضحاً في أغلب رواياتهن ؛ فالزمن مفتاح لمعرفة فهم كلّ روائية ، وموقف كل واحدة منهن من الزمن يعطي رواياتهن سمة فارقة ، وهذا دليل على أهمية الزمن في كل فن من فنون الأدب .

وحديثنا هنا عن البعد الزمني نتناوله من حيث علاقته بمعاناة الروائية ؛ كيف نظرت إليه في خضم هذا الأسى ؟ ، وكيف تقاطعت هذه النظره مع ما يبثه من حزن ؟ ، وكيف أسقطت عليه همومها ؟

إن الرؤية الأولى التي تُلّح علينا هي تلك العلاقة مع العصر ، مع الزمن الحاضر . فإن الغالب على الروائيات الخصام مع الآن ، فهو قرين المعاناة والأسى ، وهو المتسبب في كوارث بشرية ، وعناء الإنسان ، وتعبه وشقاه .

ففي رواية (لم أعد أبكي) تصرح الروائية (زينب حفني) على لسان (فتيحة) أن الزمن أحد أعداء المرأة ، بل هو عدوها الأكبر :

« **علمتها فتيحة كيف توقع الرجل في حبائلها ، وكيف تأخذ منه ما تريد بكامل رضاه . لقنتها دروساً أخرى في كيفية إغتنام الفرص ، وأن تحسب حساب الزمن الذي يُعتبر أكبر عدو للمرأة** ، ..... »[٢].

وفي أوقات كثيرة يقع على عاتق الزمن كل ما يحدث من آلام ومصائب ، بل وموت أيضاً :

« **آه ... يا حبيبتي ..! ماذا فعل بكِ الزمان ..؟ ماذا جرى لك ياصغيرتي ..؟**

.....

كم سيطول ليلي ..؟ كم سأعاني فقدانكِ وحرماني منكِ حبيبتي ...؟ .....»[١].

=

(١) رواية (بعد المطر دائماً هناك رائحة) ، للروائية فاطمة بنت السراة ، ص ١١ وما بعدها .

(٢) رواية (لم أعد ابكي) ، للروائية زينب حفني ، ص ٧٤ .

وفي رواية (اللعنة) ؛ تعرض علينا الروائية (سلوى دمنهوري) صوراً من المعاناة لكل شخصيات الرواية (شامل ، أشواق ، ميرا ...) تصل إلى درجة (اللعنة) على حَدّ تعبيرها، وكل ألوان المعاناة هذه يتحملها هذا الزمن ، ويحمل وزرها كما تؤكد ذلك الروائية على لسان (شامل) في وصفه لأخته (ميرا) :

((**عيناها مغرورقتان بالدمع .. وجنتاها تنفحان آلام السنين ، وغدر الأيام والأنين ... وكأن الزمان يجبرها على الإذلال والهوان ... والبحث عن الحب والحنين** .....)) [٢].

وما يضطرب في الداخل ينعكس على رؤية الروائية للزمن وموقفها منه ، والإحساس به كائناً مريحاً ، أو كائناً وحشياً مزعجاً ، منشِّطاً للطموح ، أو مثبِّطاً ؛ أو متوقفاً دون حراك كما حدث مع (عادل) في رواية (صراع عقلي وعاطفتي) عندما أراد الزواج من (أشواق) :

((**عادل سعيد ... الفرحة تملأ قلبه ... وتطير به لعمل المستحيل ... وتجاوزه وانتشالها من ذلك الماضي الأسود الذي يكمن في حشاشة صدرها ... ولكن الأيام تمر ببطئ شديد ... بل إنها لا تتحرك ... وكأن الزمن قد توقف ... فحبه الذي لا يفتأ يكبر ويكبر جعله يترقب مرور الأيام ، بل ويحسب الوقت ويحصي الدقائق والثواني** .....)) [٣].

وتمتد قسوة الزمن إلى الذات المتألمة ،كما تعبر عن ذلك الروائية (سميرة خاشقجي) على لسان (شروق) في روايتها (بريق عينيك) ، إذ تصوَّرها في حالة من الإنهاك والتعب تصارع الزمن المؤلم :

=

(١) رواية (صراع عقلي وعاطفتي) ، للروائية سلوى دمنهوري ص ١٩٢ .

(٢) رواية (اللعنة) ، للروائية سلوى دمنهوري ص١٥٩ .

(٣) رواية (صراع عقلي وعاطفتي) ، للروائية سلوى دمنهوري ، ص ١٨٣ .

« **فليس لسفينة الإنسان مرفأ ، ولا لخضم الزمان ساحل ... إن الزمان ليتدفق ، وإن الإنسان مع تياره ليمر ويمضي ... فلا بُدّ أن يكافح ذلك التيار ... ويمخر بسفينته ذلك الخضم ...**

كلها صور تمر .....»[1].

ونشعر – في أحيان كثيرة – أن الرواية شاهدة على قسوة هذا الزمن الرديء ، الخاوي، المتجرد من العواطف السامية ، الممعن في التيه والضياع :

« **مواقف كثيرة تذكرني بتلك اللحظات المليئة بالشوق ، ضحكته الحزينة ، وبعدها يردد جملته القديمة المتجددة في أحلامي : عيناكِ !**

وأسأله في لهفة وخجل ماذا ؟ يسكت كي أردد عليه نفس السؤال[2] : هما موانئ رحيلي أبحر فيهما من كوامن الشوق في داخلي ، وأتوه وأغرق في دفء نظراته ، وتزغرد الدنيا من حولنا ...

أسرح بعيداً بفكري .. ويتجسّد طيفه أمامي كالحقيقة أحسّ به وكأنه يقترب مني .. ويقرأ ما بعيني من تعب وأستريح بعده في عينيه مثلما كان يقرأهما من أول نظرة كانت بيننا .....

.....

يصخب ضجيج الشوق في داخلي وأنا أبحث عن ومضة أمل حولي ، فلا أرى ، ولا أسمع إلاّ صدى ذكريات باهتة تقترب مني ، نلتحم ويغفو عنا الزمن لحظة ، ثم لا يلبث أن يستيقظ ويتبعثر بين أيامه ، ويدفنها في قلبه ، وتلفني الهزيمة من جديد، وأسمع زفرة من بين ضلوعي . أنشر رسائله وأقرأ ما كان قد كتب ، أجول بنظرات شاردة حولي ، أضحك وأنا في قمة يأسي : (أحبك) ليتك تسمعني ، ولكن أين انت الآن مني وأين أنا منك ؟ يرتج شوقي بين أضلعي وأنخرط في نوبة

---

(١) رواية (بريق عينيك) ، للروائية سميرة خاشقجي ، ص ١٤ .

(٢) الصواب : السؤال نفسه .

بكاء ، تحرقني دموعي ، وتلهب وجنتي وتقرح مقلتي ، ما أغباني فعلاً أنا ((عبيطة)) مثلما كان ينعتني .....

.....))[1] .

وفي ظل هذه العلاقات المتوترة مع الزمن الحاضر ، ينبثق بعد الحنين إلى الماضي ، حيث تراه الروائيات مكمن الجمال والسعادة الغائبة ، ونحسُّ بذلك التناغم معه بشكل واضح .

وأبرز أبعاد ذلك الارتداد الزمني إلى الماضي الحنين إلى الطفولة ، وزمن الصبا الغض .

ويمثل هذا البعد ظاهرة واضحة عند معظم الروائيات ، ولكنه يكون أكثر وضوحاً في روايات (سميرة خاشقجي) التي تكثر من هذا الحنين ، وتلك الإطلالة على الماضي ، ومن أمثلة ذلك روايتها (بريق عينيك) .

وفي مقارنة بين الماضي والحاضر ، نرى كيف يمثل الحاضر الضجر والتيه والضياع ، فالروائية تفتقد فيه النور المشع الجميل ؛ إذ لم يعد للحياة رونقها ومعناها وسكينتها .

وعوضاً عن هذا النور المفقود يمتد الحاضر أياماً يائسة تعيسة مُتعبة .

إن صورة الحاضر في هذه الرواية مؤلمة كئيبة ، ينهض بهذا التعبير تلك الصور والألفاظ الغارقة في الأسى : (يرضخ ، يكبت ، مشاكل ، الشقاء ، اليأس ، المرارة ، يقتل ، ...إلخ) .

((**أيها الضمير ... تعال معي نسترجع الماضي ... يظن الإنسان في صباه ... أنه عندما يكبر مع الأيام ستتحقق آماله ... وأحلامه .**

ويرضخ لمشيئة القدر .

ويكتب آماله وأحلامه في أعماقه ... ويرضى بالواقع ... ثم يجد نفسه محاصراً في حياة يومية لا يستطيع أن يغيرها ... مشاكل ... مسؤوليات ...

ويتساءل .... إلى أين تمضي به حياته ؟ ماذا يخبئ له القدر ؟

لا أحد يعلم ... الغيب علمه عند الله ..!

---

(١) رواية (وهج من بين رماد السنين) ، للروائية صفية عنبر ، ص ٢٤٢ وما بعدها .

ويقنع نفسه بقبول الأشياء كما تأتي ... فهل هو مسير أم مخير ؟ وما معنى هذه الحياة ؟ السعادة ... الشقاء الأمل ... اليأس .

وتمضي الحياة ... ويمضي بها الإنسان محاولاً أن يقتل ما يجيش في داخله .

ثم تأتي فرصة العمر ... ويخفق قلبه بشدة ... ويتراءى في عينيه بريق أمل ورجاء ... ثم ... ثم يفاجأ بما يتربص له القدر ... فتتشرّب عروقه زهد الحياة ومقتها ...

ويتأسى بنظرة إلى الوراء ، يجمع بين المرارة والحلاوة ، يستخلص لذة الحياة ، فيبكيها ويذرف الدمع على عمرة الضائع .....)) [1].

وإزاء هذا الأنين من وجع الزمان ، يحاولن الروائيات – أحياناً – تجميد الزمن ، ووقوفه عند بعض اللحظات الاستثنائية التي تضفي عليهن حبوراً وسعادة ، في صورة تُبرز روح الخيال المتوثب لديهن .

ففي رواية (ذكريات دامعة) تؤكد (ندى) أن لحظات السعادة تمر سريعة ، وتتمنى لو يتوقف الزمن عند هذه اللحظات ولا يتعداها أبداً :

((**... ونهضا إلى الخارج وساروا على الأقدام تحت المطر المتساقط وقد خيم عليها**[2] **الظلام ... ورذاذ المطر يداعبهما .**

وبعد فترة طويلة مضت على سيرهما قالت ندى في حنان ظاهر :

إن السعادة لحظات تمر سريعة ، وكم أتمنى لو أن الزمن توقف وطالت هذه اللحظات ..؟

وصار الدكتور عادل يُصغي لكلامها الذي شعر بأنه بدّد ظلام وحدته وأشاع في نفسه نورا .....)) [1].

---

(١) رواية (بريق عينيك) ، للروائية سميرة خاشقجي ، ص ١٢ – ١٣ .

(٢) خطأ نحوي ، والصواب : عليهما .

وفي رواية (وراء الضباب) تتمنى (ساكنة) أن تستمر لحظات السعادة التي تعيشها مع (خامر) ولو كانت في حُلم المنام ، تتمنى هذه الأمنية المستحيلة بتوقف الزمن عند هذه اللحظات العامرة بالفرحة ، إلاّ ان الحقيقة تبرز ، لتقطع هذا الأمل البعيد :

« **إنها تشعر بالنشوة تسري في دمها ... وشعور هادىء جميل يسري في أعصابها .**

وصحت من نومها ... وانهمرت دموعها ... صامتة ... خرساء ...

ورفعت وجهها المبلل بالدموع ... وقامت من فراشها ومشت حائرة صامتة في غرفتها!!

وأحست أنها كانت في لقاء معه في نومها ... كم كان حلماً جميلاً ...!!

وضحكت من نفسها ... وتمنت ساعتها أن تسترسل في نومها لكي تعيش معه ...

ومع أحلامها ... لعل سعادتها في الأحلام تغسل عنها الألم والدموع ....

وتخفف عنها صدمة الحقيقة ... في الواقع ....» [٢].

وفي ظل هذا الزمن المؤلم – كما تعبّر الروائية (سميرة خاشقجي) في الرواية نفسها على لسان (ساكنة) – يرحل الآتي ، الحوار / الحلم الذي يقتات من الأماني ، إذ عطله تقلّب الحياة ، فلم يدم طويلاً ، ما يدفع (ساكنة) إلى تمني بقائه ، فتحت وطأة المعاناة في هذا الزمن لا يبقى مجال حتى للأحلام ، فتتمنى العاشقة الولهى أن تطول مدة الحوار وتطول لتسعد بروعة حوار محبوبها :

« **واستمر الحديث بينهما طويلاً .**

يهمس لها ... وتهمس له وكأنهما يُفتشان في قلبيهما عن شيء لا يعرفانه .

ولم تشعر لحظة بالضيق ... وأحبت هذا الحوار ... أحبت أن يطول ....

=

(١) رواية (ذكريات دامعة) ، للروائية سميرة خاشقجي ص ١١٦ ومابعدها .

(٢) رواية (وراء الضباب) ، للروائية سميرة خاشقجي ، ص ٦٨ .

وتأكدت أنهما التقيا .... التقاء شخصين .... والتقاء فكرتين ... والتقاء حياتين ... ولكنها .... تعلم أن اللحظات الحلوة لا تدوم طويلاً ...

إنها تغوص في الضباب ... وخُيّل إليها أنه تغير .

عيناه فيهما بريق جريء ... بريق عيني رجل خاض معركة الحياة في أعنف ميادينها .....)) [1].

وقد تنحو الروائية منحى واقعياً أكثر ؛ فتعترف ببعد الزمن المراد ، وصعوبة الحصول عليه . ونلحظ تداخل البعد المكاني في تصوير بعد هذا الزمن ، إذ بين (مريم) بطلة رواية (أضياع والنورُ يُبهرُ ؟!) وبينه الهوة ، حلبة اللعب ، الطريق ، الفراغ.....

((..... **إلى متى تستمر هذه الحلقة المفرغة في الدوران برؤوسنا فلا نعرف أي الطريق نسلك ولا أي المناهج ننهج ...؟ رغم أننا نهجنا الذي انتهجناه بحثا الامتلاء فراراً من الفراغ ... ورغم ذلك مازلنا نشعر بالفراغ ... بل لقد زادت الهوة بيننا وبين نفوسنا وذواتنا فما بالك بالهوة بيننا وبين الآخرين ..... شعرت أننا كاللعب يلعب بها ذوو الأهواء والمصالح ، فنجري مغمضي الأعين ، غافلي القلوب ، نائمي الضمائر ... ننجذب بمغناطيس الهوى إلى حلبة اللعب لنكون الضحية ، المتفق عليها . إلى متى ... مللت .... فلم أعد أنزل الأسواق ... ولم يعد يهمني ماهو الجديد اليوم همي أن أملأ الفراغ ... فراغ القلب والنفس والروح ... فأين الطريق ياصويحبات العمر**)) [2].

ومن الموروثات الأدبية الممتدة في الحاضر ، تلك العلاقة مع الليل بصفته بُعداً زمنياً تستشري فيه الهموم ، وتتكثف الآلام .

---

(١) الرواية السابقة ، ص ٩٣ – ٩٤ .

(٢) رواية (أضياع والنور يُبهرُ) ، للروائية صفية بغدادي، ص ٧٢ .

إنه المعادل للقلق والخوف والتوتر واحتدام الأزمات داخل النفس ، إننا نشعر بثقله وقسوته على (منى) بطلة رواية (وهج من بين رماد السنين) وهو يُحرّض الأحزان على الاشتعال فهو ليل ليس له صباح :

« **بحثت عن كل حلم فلم أسمع إلاّ لحناً مضطرباً ساخراً ... حاولت أن أجد ذاتي المفقودة في داخلي ، تهت وعدت لضياعي عدت إلى غربتي المعهودة ، عدت إلى سواد ليل ليس له صباح ... جرحي عميق في شظايا أحلامي وأنين تدوي به مهجتي يحاكي الحزن في داخلي ..**

ويسأله :

هل الحب الحقيقي يرحل مع الزمن ؟ أم تبقي عاطفته صامدة في وجه الريح ؟ أم تتوه سفينته بين الأمواج دون مرفأ أمان ، وفرشت أحزاني صمتاً على جدار أضلعي .....» [1].

وتعبر بنا الكلمات إلى الإحساس بأن الفجر مرادف الانفراج ، ورمز للأحلام التي اغتالها الليل ، وعنوان للهدوء والروعة والجمال :

« **مع الفجر استيقظت الطيور وبدأت تغرد كأنها تستقبل أنوار الصباح بالصلوات والترتيل ، وأشرقت الشمس من وراء جبال لبنان الخضراء ، وبدا قصر والد مي بين تلك القصور الرابضة في تلك التلال والرّبى الوادعة الخضراء الهاجعة في ضواحي بيروت الجنوبية ، قصراً فخماً تحيط به الأشجار الوارفة الظلال ، والذي يُشرف على البحر الأزرق الهاديء الوديع .**

.....

.....

(١) رواية (وهج من بين رماد السنين) ، للروائية صفية عنبر ص ٢٣٥ وما بعدها .

كانت مي قد استيقظت أيضاً مبكرة وقد بدأت الشمس تغمر أشعتها تلك الربى والتلال في ضواحي بيروت ساكبة عليها وشاحاً زاهياً من الفتنة والروعة والجمال .....

.....

كان نسيم الفجر قد هب من ناحية الشرق ، وأقبل عبر الهضاب حاملاً معه عبير أزهار الجبل . والسماء زرقاء صافية وقد لونتها إشراقة أشعة الشمس بومضات ذهبية حانية .... والسكون يخيم على المنزل كله .....)) [1].

ويبدو أن النهار واكتظاظه بالناس يدفعان الإنسان إلى تناسي همومه وأحزانه وآلامه :

((**وعدتُ إلى عملي ، ولم تمضِ سوى فترة وجيزة ، حتى أصبحت بعدها ألمع صحافية توفدني حكومة بلدي إلى المؤتمرات الدولية وأستقبل الصحافيين الأجانب..**

وكان الإعلام يقدمني على أني أصغر صحافية ، وأنِّي ذكية .. ولكني كنت أختلف معه في الرأي كنت أحب عملي ... وأتفانى في إخلاصي من أجل هذا كنت أجد نفسي فيه ... وهذا كل شيء ، ودخلت في دوامة العمل ، وحاولت أن أتناسى الماضي والطفولة وبعض الأصدقاء والزملاء .....)) [2].

أما الليل فإنه مسرح للسهاد والسهر والأحزان :

((**وفي إحدى الأمسيات ، وبعد أن هجع كل إلى مضجعه مرهقاً مكلوماً ، بقيت سعاد ساهرة وقد أبي النعاس أن يغشاها ، وجلست إلى جوارها أواسيها بالصمت، وقد أطفأ الحزن رونقها ، وبريق عينيها .....**

.....)) [3].

---

(١) رواية (أنثى فوق أشرعة الغربة) ، للروائية نورة المحيميد ، ص ٣٦ – ٤٣ .

(٢) رواية (وهج من بين رماد السنين) ، للروائية صفية عنبر ، ص ١٦٣ وما بعدها .

(٣) رواية (آدم ياسيدي) ، للروائية أمل شطا ، ص ١٣٩ وما بعدها .

٦ - الملل والضجر:

إنها حالة قد تمر على كل إنسان، إلا أن الأديبة – بحكم ما حباها الله – تستشعرها بشكل أكبر، فتصبح مصدر إزعاج، وقد تتطور فتصبح جزءاً من معاناتها الدائمة.

وحياة السأم والملل والضجر هذه ليس بالضرورة أن تكون سأماً من الحياة المادية ، كما صورن ذلك بعض الروائيات السعوديات.

فمعايشة الحياة والتقلب فيها، والمرور بتجاربها الكثيرة، وما تؤثره ظروفها النفسية والاجتماعية على الإنسان، كل هذا كفيل بأن تلقي الروائية جوانب تحسُّ فيها بالضجر، وتخنقها الرتابة.

ويعرف الملل بصفته مصطلحاً نفسياً بأنه « حالة تشتت الانتباه، غير سارّة، ناتجة عن رتابة العمل الذي يقوم به الإنسان، ووجود موانع تمنع من تغييره »[١].

وقد نجد روايات مثل رواية (الانتحار المأجور) للروائية (آلاء الهذلول) تحكي بصراحة

---

(١) معجم علم النفس، د. فاخر عاقل، ص٢١.

الأسباب المادية الملموسة ، التي تسببت في حالة الضجر هذه:

« ..... **لم يكن مسؤول التوظيف يتوقع عودتي، وحاول التخلص مني .. لماذا أُعامل بهذه الطريقة ..؟ أنا أنتمي إلى هذه البلاد ولي الحق في الحصول على وظيفة، ولي الحق في أن أحسَّ بأنني مواطن أحصل على فرصتي فى العمل .. يبدو أن مسؤول التوظيف نسي أمراً هاماً**[1] **أننى أحتاج إلى الوظيفة ليس فقط بسبب حاجتي الماسة إلى المال ، بل لأحس بنفسي كإنسان له قيمة .**

.....

لم أكن أحلم في يوم من الأيام بأن أكون مديراً، فغاية ما أتمناه أن أكون ولو حارساً أو حتى معقباً. ولكن ماذا يفعل الفقير والغريب في زمن لا يرحم حاله .. ماذا يفعل المسكين إذا تكالبت عليه المآسي وافتقد حضن الأمان وما يكفيه شرّ الحاجة والسؤال ..... » [2] .

وقد نجد روايات يمتلئ عالمها بأجواء الضجر والسأم والملل، نجد أن هناك أبعاداً ومحاور مختلفة، تلتقي الروايات في الغالب حولها :

حالة من الحيرة والتشتت ، الضعف والاستلاب ، والإحساس بالوحدة ، الاتكاء على البعد الزمني، كثرة التعبير بالجدار، الرغبة في الفرار من هذه الحالة دون جدوى ، وعناوين الروايات تعضد هذه الرؤية: افتقدتك يوم أحببتك، ومرّت الأيام، اللعنة ، مأتم الورود ، عيون قذرة، صراع عقلي وعاطفتي، دمعة على خد الزمن، الانتحار المأجور ، بيت من زجاج، ... .

وهذه المحاور والأبعاد التي تلتقي فيها الروايات ، تتقاطع بالتالي مع تعريف الملل؛ فعدم السرور أدخل هذه الرؤية في المعاناة، وحالة تشتت الانتباه تؤكد حالة الحيرة والتشتت، ورتابة العمل هو أساس الضجر، والجدران التي تكثر في الروايات تعني الموانع التي تمنع من التغيير.

وفي رواية (الانتحار المأجور) نحسّ بروح السأم ومعالم الضعف والعجز والخواء، تجسّدها

---

(١) الصواب مهماً .

(٢) رواية (الانتحار المأجور) ، للروائية آلاء الهذلول ، ص ٣٠ – ٣١ .

اللغة : (حظي العاثر ، الشيطان ، ظروفي البائسة ، قانطاً ، اليأس ، أزمتنا ، بؤسنا،...) .

« .... **لم تمضِ فترة حتى أعلن الديوان عن الوظائف الشاغرة، فذهبت لتقديم أوراقي، أنا أعرف حظي العاثر أصلاً، وأعرف أنني لن أستطيع الهرب من (الشيطان) الذي يختبئ في تفاصيل ظروفي البائسة لم أكن وحدي من ذهب (يتسول) وظيفة من ديوان الخدمة المدنية ، فقد سبقتني إلى هناك ألوف بشرية جاءت ترتجي أملاً في أي وظيفة. انتظرت رداً من الديوان وطال الانتظار .. قرأت في تلك الفترة في الجرائد عن مشروع إنشاء صندوق تنمية الموارد البشرية .. الخبر بحد ذاته مفرح لمن هو في مثل حالتي، ولكنني كنت قانطاً حد اليأس ومتأكداً من حظي العاثر، ما همني إن سمعت أو قرأت عن هذا المشروع أو لم أفعل، فبوجود هذا الصندوق – أو من دونه – لن أحصل على وظيفة .. اشتدت أزمتنا المالية، فقصدت فرع الضمانات الاجتماعية على أمل الحصول على بعض التقديمات، لكن المسؤول عن الفرع طلب مني إثبات أحقيتي في الحصول على مثل هذه الضمانات .. لم تكفه شهادة وفاة الوالد، أراد إثباتات على بؤسنا وحاجتنا أكبر** ..... » [1] .

وفي رواية (امرأة على فوهة بركان) للروائية (بهية بوسبيت) والتي تدور أحداثها حول قصة فتاة صغيرة زوّجها أهلها رغماً عنها لرجل كبير، فعاشت معه حياة مليئة بالأسى والألم والقهر والضجر، وانتقلت من مراتع الطفولة الحالمة إلى زنزانة الجلاد الظالم. نشعر بضجر شديد، وقهر مرير، إذ تُقتل براءة الطفولة في ريعان شبابها:

« .... **عند ذلك شعرت برعدة خوف تشل جسدها، وبجفاف يغزو حلقها .. وقد أحست أن الغرفة تحولت إلى زنزانة هكذا تصورتها أو صورها خيالها لها عندما رأته يقترب منها رويداً رويداً .. وهي لا تقدر حتى على رفع بصرها إليه، لقد قيّدت الوحشة والرهبة كل شيء منها .. صارت كالدمية التي لا حول لها ولا قوة**

(١) رواية (الانتحار المأجور) ، للروائية آلاء الهذلول ، ص١٨.

.. ولم تعد تقوى إلا على سكب الدموع التي شقت طريقها إلى محياها الطفولي لتمسح معالم الطفولة البريئة وتمحو بقايا الأحلام الصغيرة من فكرها وتحل محلها عناوين لمآس قادمة تجهلها وتفتح في قلبها أبواباً للأحزان .. وتحفر في عينيها أخاديد للدموع سترافقها في رحلة حياتها المقبلة.

.....

..... » [1] .

ومع صبرها وتغاضيها عن أخطائه ، إلا أن هذا ما زاده إلا ظُلماً لها وإجحافاً بحقها، إننا نرصد في هذه الرواية ملامح تأزم الضجر والملل من ذلك النهار الذي ولدت فيه (منيرة) والذي غاب فيه رونق الأشياء ، فالطفلة هبة من الله ، لكن روح الأبوة غائبة . إنه عالم من الجفاف والخواء ، يملأ حياة (شريفة) ؛ فيشحن ذاتها بالضجر والقهر والألم :

« هكذا كانت حياتها معه رحلة عذاب لا تنته، وبحر من الدمع لا ينضب.. لم تبلغ خديجة عامها الثاني حتى وهبها الله بطفلة ثانية، حولت الأماني العذاب، والأحلام الوردية التى طالما داعبت قلب أمها، وتراقصت أمام عينيها إلى خيبة أمل أكبر من الأولى، وزرعت في نفسها الخوف من مصير أسود ينتظرها.

فقد كانت تأمل من المولود الجديد حياة سعيدة واستقراراً نفسياً وفكرياً يعوضها عما مضى وينسيها آلام الماضي وجراحاته فقد يبدل الله من حال إلى حال.

ولكن فرحتها جاءت معكوسة ليس بالنسبة لها لكن لزوجها .. أما هي فالبنت والولد عندها شيء واحد، ولكن الخوف شبح يتغلغل في النفس البشرية فيرضخها ويجبرها على إتيان أمور لا تريدها.. وأملها في الولد جاء نتيجة خوفها..

ولكن قدوم منيرة جاء ليزيد ظلام حياتها.. كما جاءت لتشارك أمها وشقيقتها متاعب الحياة في بيت أشبه ما يكون بزنزانة في معسكر حربي من خوف دائم

---

(١) رواية (امرأة على فوهة بركان) ، للروائية بهية بوسبيت ، ص١١، ١٢ وما بعدهما.

ودموع وقلق وجراح وصراع لا ينطفيء

.....

.....

هكذا كان إحساسها لحظة ذلك بعد ما فقدت كل إحساس بقيمتها وأهميتها فى حياته كزوجة وأم ، مما ولد في نفسها الإحباط والشعور باليأس من كل شيء»[1].

في رواية (اللعنة) للروائية (سلوى دمنهوري) ، نجد العنوان يُفسر لنا حالة إسقاط كل شيء في الحياة ورفضه والملل والضجر منه ؛ نظراً للضعف والهزيمة والاستلاب الذي يملأ أفق الرواية.

ونرى الروائية تجعل من شخص (شامل) شخصيته هامسة حانية في بحثه عن أهله، ولكن هذا لا يعني أن الرؤية عاطفية فحسب ، وإنما هو يبث من خلال هذه الشخصية همومه بشكل عام ، ويمزج هذا بشجنه العاطفي ، حيث يشكو الملل والاغتراب والضجر.

إنه في هذا الجو الخانق يعيش حالة من الضجر، يؤججها روح الانهزام والاستلاب والضعف، إذ ينهك الزمن قواه فيغوص مع الألم في خضم الأمواج تائهاً متخبطاً –كما تعبر الروائية– :

« **يا إلهي تلك العجوز لم تشف بعد .. تباً لحظي الأعثر .. يحاول النسيان .. الماضي هو الجزء الضائع من حياته ... لا لن يتوانى .. يرجو الله أن يلقي العجوز في صحة جيدة ... أيام وهي لا تزال على حالها ... القلق والحيرة يشعلان ناراً يصعب إخمادها ... إحساس بالتمزق ... بالضياع ... وكأنه يعتلي مركباً في وسط البحار متأرجحاً في خضم أمواج هائجة متلاطمة ... يرهقه التفكير .... تعبٌ وأرقٌ يزيد في ثقل عينيه ... غداً هو يوم جديد ... يتقلب على فراشه لا يريد للغمض أن يوافيه حتى الصباح ... يغالب النوم ويغلبه في الخامسة فجراً.**

.....

.....

(١) رواية (إمرأة على فوهة بركان) ، للروائية بهية بوسبيت ، ص ٣٨ – ٣٩.

..... يستلقي على فراشه ... يرهقه التفكير والذكرى ... النعاس يغالبه يغمض عينيه ... يغوص مع الألم ... مع لغز ذلك البيت المبتور والمبهم في ذاكرته.

غداً هو يوم جديد ومع كل غد تتجدد الحياة وشامل يحيا مع كل يوم مع اليأس والألم والمرار ... شعور بالإختناق والملل يسيطران عليه ... كل شيء راكد في مكانه اليوم هو الغد والغد هو ما وراءه ... » [1] .

وقد يستخدمن الروائيات كلمة (الجدار) والتي وردت في أكثر من رواية، وهي ترمز للحواجز بينهن وبين ما يردن ، أو يرمزن بها للقيود ضد حريتهن وانطلاقتهن:

« **يا حسرتي ..**

وأنا كالجدار، لا دمع لا اختلاجة ترتسم على وجهي. كنت مبهوتة وكنت أرقب فعل الموت في المرأتين، أملكِ وأمي.

..... » [2] .

وفي دائرة كبيرة من المعاناة والأسى تدور رواية (الفردوس اليباب) ، ونرى (صبا) مشلولة الإرادة ، منزوعة القوى ، يتحكم فيها الزمن، وتعاني من عذاب الصمت، وفقدان القدرة على البكاء ، وفقدان القدرة على الكلام، ويؤجج هذا حلم غائب، وأمام كل ذلك الصخب النفسي، لا عجب من أن يسيطر عليها السأم. إنه الملل من هذه الحياة الرتيبة الظالمة والظالم من فيها، ومن عدم القدرة على التغيير، عدم القدرة على الفعل الحقيقي في هذه الفوضى العارمة :

« ..... **وكل هذه الأضواء عاجزة عن اختراق روحي المطفأة. والناس مثل أشباح تنطبع وجوهها على زجاج السيارة .. أشباح هزيلة راكضة، منهكة..**

---

(١) رواية (اللعنة) ، للروائية سلوى دمنهوري ، ص ٥٦ – ٧٦ .

(٢) رواية (الفردوس اليباب) ، للروائية ليلى الجهني ، ص٦٤.

والأسماء تمرق على عجل .. كل شيء يمرق على عجل إلا الأسى والألم .. ألم الروح وهي تفقد كل شيء وأجمل شيء .. هكذا في منتصف الطريق إلى السعادة يتحول بساط الريح إلى أفعى بأربعة أنياب، تلتف حول القلب وتهصره قبل أن تنهش بأنيابها غرفاته الأربع المكتظة بأشياء كثيرة ساذجة .... أجل الآن أدركت كم هي ساذجة ... الأحلام والكتابة والأعذار والأكاذيب والأوراق التي تملأ الأدراج دون أن أجد وقتاً لترتيبها، تعوم في فوضاها، دائماً هناك هذه الفوضى. دائماً لها هذا الحضور المدهش في الزوايا والأركان وحتى في العقول

.....

.....

أغسطس

كم أغسطس سيمر قبل أن أستوعب ألم فقدانك؟ والدمع ، متى سيجيء ..؟ وإذا كانت سماء أغسطس مجدبة فمن أين سيأتي الدمع .. ؟

البارحة ، حين لذتُ إلى غرفتي وفتحت بريدك المختوم كنت أتوقع أن أجد رسالة من رسائلك المجنونة .. رسالة تفك أسار الدمع وتمنحني بعض عزاء، وما أن أنهيت أول صفحة حتى انقلب الكون .. قلبي أيضاً انقلب .. فزعت إلى النافذة، لم يكن الدمع هو الذي يخنقني، كانت الفجيعة هي التى تغرز أظافرها في لحم القلب .....

..... »[1].

(١) رواية (الفردوس اليباب) ، للروائية ليلى الجهني ، ص ٢٧ – ٦٧.

٧- المعاناة بين التشاؤم والتفاؤل:

ويستوقفنا في ختام هذا الفصل وجهان يمثلان بعدين للمعاناة:

الوجه الأول :

الإغراق فيها، والإيغال في رحلة الشقاء، والتجهُّم أمام الحياة، ورفع راية القنوط واليأس.

وكثير من النماذج السابقة كانت منطبعة بهذا الطابع، إضافة إلى نماذج أخرى مغرقة في التشاؤم والألم.

وعندما نرى رواية (الفردوس اليباب) للروائية (ليلي الجهني) ، التي تراجع فيها مواقف حكايتها موقفاً موقفاً، نرى مفردات تلك الحكاية موغلة في العناء : (النار ، جهنم ، العذاب ، الخيبة ، عاجزة ، دمار ، الظلمة ، المفزعة ، الموت ، اللوعة ، الاحتراق ...) ليتمثل بعضاً من معالم نفسها الحزينة، الغارقة في معاناتها [١] .

وقد تنغرس المعاناة في الأعماق، حتى يصير الجرح هوية الروائية، وهذا ما حدث في رواية (اللعنة) ، للروائية (سلوى دمنهوري) ؛ إذ نرى الجرح يئن في قلب (شامل) ، بل في كل حياته التي امتلأت بالأحزان والآلام والهموم منذ فقده لأهله ، وحتى لقاءه بأخته[٢] .

وتغوص (سلوي دمنهوري) في أعماق نفس (عادل) بطل رواية (صراع عقلي وعاطفتي)، في رحلة تأمل معاناته، فتشخص علته، إلاّ أن هذا التشخيص لا يجدي نفعاً، إذ تموت (أشواق)، فيموت (عادل) حزناً وكمداً وقهراً على فراقها [٣] .

وقد تصل المعاناة إلى حد الالتصاق بالذات، ومن ثم التعود عليها؛ إذ تصير الذات فريسة سهلة للحزن ، فهو يعبث بها ، ويعيث فساداً، وهذا ما حدث في رواية (المصير) للروائية (ليندا

---

(١) انظر: رواية (الفردوس اليباب) بأكملها.

(٢) انظر: رواية (اللعنة) بأكملها.

(٣) انظر: رواية (صراع عقلي وعاطفتي) بأكملها.

الوابل) [1] ، والتي تدور أحداثها حول قصة عائلة كانت تعيش حياة سعيدة هانئة، إلاّ أن عقد هذه العائلة انفرط بعد وفاة الأم بمرض عضال، والتي لحق بها زوجها الذي توفي بحادث سيارة شنيع، ثم لحقت بهما ابنتهما (منى) التي توفيت إثر إصابتها بمرض مفاجئ لم يمهلها طويلاً.

وفي أحداث الحادي عشر من سبتمبر يتوفى ابنهما (أحمد) الذي كان يقضي فترة تدريب في مدينة (نيويورك) ، وتلحق بهم بعد فترة وجيزة (ليلى) التي توفيت بسبب الفشل الكلوي الحاد، ويموت معها المتبرع لها بكليته الدكتور (مازن) ، إنه تشاؤم حاد وإيغال في الحزن واليأس يقتل أي بذرة للفرح أو السعادة [2] .

الوجه الثاني:

وهناك وجه آخر للمعاناة ، يمتليء بالتفكير الإيجابي والتفاؤل والصعود فوق الأحزان والمآسي إلى آفاق أوسع، تشدّ الإنسان نحو فعل حقيقي يتغلب فيه على معاناته.

ويكثر هذا عند الروائيات اللاتي ينتمين إلى الاتجاه الإسلامي من جيل الأديبات (موضع الدراسة) ، إذ تبرز هنا الروح الإيمانية وما تبعثه من طمأنينة وتفاؤل في ضجيج الألم والأحزان الممتدة.

فالأديب المسلم – كما يقول الدكتور عبدالرحمن الباشا – : لا بُدّ أن يصدر عن التصور الإسلامي للقدر . فكل ما حفل به الكون إنما هو من تقدير العزيز العليم ، ولا شيء في هذا الكون يقع صدفة . وحياة الإنسان لا تنتهي على هذه الأرض الزائلة، وإنما تمتد إلى الآخرة الثابتة الراسخة . والحياة الدنيا هي حياة ابتلاء واختبار، والآخرة هي حياة ثواب وعقاب واستقرار، فالأديب الإسلامي لا تقف نظرته عند حدود ما يتم هنا، وإنما تمتد إلى آفاق ما قد

---

(١) ليندا الوابل، من مواليد محافظة الخرج، عام ١٩٧٦م، نشأت وتعلمت في مدينة الرياض، تخرجت في قسم العلوم الإشعاعية بكلية العلوم الطبية التطبيقية عام ١٤٢٠هـ .

انظر : غلاف رواية المصير ، الطبعة الأولى (دون تاريخ ودار).

(٢) انظر : رواية (المصير) بأكملها.

يجري هناك[١] .

والمسلم الذي يؤمن بالتصور الإسلامي على بصيرة، لا يجزع ولا يقلق ولا يضطرب لما يترقبه من قدر الله ؛ لأنه مُسلّم أمره إليه، واطمأنَّ إلى إرادته فيه، آمِلاً في خيره سبحانه وتعالى[٢] .

ومن أمثلة الروايات التي جاء فيها التسليم والاطمئنان لقدر الله – عز وجل – رواية (بعد المطر دائماً هناك رائحة) للروائية (فاطمة بنت السراة) ، إذ نرى في شخصية (ماجدة) الرضا التام بقدر الله، الذي رزقها طفلاً لم تنجبه؛ فترعاه وتربيه بنفس راضية سعيدة مطمئنة، حتى إذا بلغ سن الإدراك أخبرته بحقيقة أمره بروح مؤمنة بقضاء الله وقدره؛ فيمن الله عليها ببقاءه مدى الحياة ابناً لها، بعد تخلي أمه عنه [٣] .

وتدعو الروائية نفسها في رواية (خطوات نحو الشمس) إلى عدم الاستسلام للجراح والأخطاء ؛ لأن الجراح تنادي بعضها ، وتورّث العذاب والأنين، والأخطاء تتزايد بتزايد الآلام والأوهام وكثرة التأنيب [٤] .

كما نجد التصوّر والاتجاه نفسه في روايات الروائية (صفية بغدادي) ، إذ تحاول جاهدة معالجة كثير من القضايا الاجتماعية بأسلوب تربوي راقي مدعوم بأدلة قاطعة، وبراهين ساطعة من القرآن الكريم والسنة النبوية المطهرة [٥] .

---

(١) انظر: نحو مذهب إسلامي في الأدب والنقد، د. عبدالرحمن الباشا ، دار البردى للنشر والتوزيع ، الرياض ، ص١٥٧-١٥٩.

(٢) انظر : منهج الفن الإسلامي ، محمد قطب ، دار الشروق ، بيروت ، القاهرة ، ١٣٩٣هـ ، ص١٦٠.

(٣) انظر: رواية (بعد المطر دائماً هناك رائحة) بأكملها.

(٤) انظر: رواية (خطوات نحو الشمس) بأكملها.

(٥) انظر: رواية (أضياع والنور يُبهرُ !!) بأكملها.

ونرى ذلك أيضاً في رواية (دمعة على خد الزمن) للروائية (نورة الغانم) [1] ، والتي تدور أحداثها حول قصة (يسرى) تلك الفتاة التي عاشت بعيدة عن حضن أمها الدافئ بسبب طلاق والديها وما ترتب على ذلك من دراستها في مدرسة داخلية، ثم انتقالها إلى بيت والدها، وعيشها مع زوجة أبيها القاسية، تلى ذلك احتضانها لإخوانها (ياسر وأمل) بعد أن كبرا ، ومن بعد حياة مريرة قاسية يعوّض الله صبرها خيراً، ويرزقها رجلاً كريماً خلوقاً يتقدم لخطبتها، ثم يتزوجها لتعيش بقية حياتها في سعادة وهناء.

إننا نحسُّ في هذه الرواية قوة صبر (يُسرى) وقوة تحملها لما لا يُطاق من معاملة زوجة والدها القاسية ، إلاّ أنها رضخت لما كتب الله لها، ورضت به كل الرضا على أمل أن يغير الله من حالها البائسة التعيسة إلى حال سعيدة هانئة ؛ فتمّ لها ما أرادت بعد صبر طويل وبمشيئة الله عز وجل [2] .

وهذا التفاؤل والتفاعل الإيجابي ليس قصراً على أدبيات الاتجاه الإسلامي فقط ، إذ نستطيع أن نلمحه في روايات أخرى. فمن المهم أن تحيل الروائية الأحزان الشخصية إلى دور إيجابي فعّال، يدفع المسيرة البشرية إلى الأمام ، بل ونستطيع أن نقرر أن السأم والحزن يسيران في عكس الطريق الذي يسير فيه الإبداع الحقيقي من حيث هو إنشاء ، وإنجاز يُضاف إلى تاريخ البشرية، فالروائية تنشئ كيانات إبداعية وتطورها إلى ما لا نهاية ، وإلى حيث لا حدود . ومن هنا يكون تفاؤلها الذي لا حدود له أيضاً.

ومن المعروف أن الحياة الإنسانية والفردية حافلة بالهموم، كما أن حياتنا الاجتماعية والسياسية لا تخلو من عوامل تعيق وتعرقل نمو شخصية الفرد وتطوره .

---

(١) نورة حمد محمد الغانم، من مواليد مدينة الرياض، تلقت تعليمها الابتدائي والمتوسط في مدينة الرياض، وأكملت تعليمها الثانوي في الولايات المتحدة الأمريكية، لها مجموعة من الأعمال الإذاعية والأدبية .
انظر: غلاف رواية دمعة على خد الزمن ١٤٢٥هـ ، (دون دار) .

(٢) انظر: رواية (دمعة على خد الزمن) بأكملها.

إلاّ أن الروائية الأصيلة التي تمتلك وعياً عصرياً وتاريخياً مطالبة بعدم الاستسلام لها [1] .

ونرى ذلك أيضاً في بعض روايات الروائية (قماشة العليان) مثل رواية (بكاء تحت المطر) ، وفي روايات (بهية بوسبيت) (حكاية عفاف والدكتور صالح) و (إمرأة على فوهة بركان) ، وفي روايات (أمل شطا) (غداً أنسى) و (آدم يا سيدي) ، وفي بعض روايت (سميرة خاشقجي) مثل رواية (قطرات من الدموع) [2] ، إذ نرى كيف تتغلب قوة الأمل وإشراقته على كل معاني اليأس والحزن ؛ لتغدو وقوداً للنفس ، كما يبعث التفاؤل الموجود فيها إلى روح الهدوء والإناءة ، لتبرز الحكمة في تصرفات أبطال الرواية ، لإحساسهم الأكيد أن قيمة الفرح والتفاؤل والبهجة هي الباقية وهي السدُّ الواقي أمام كل الأعاصير.

ومن خلال ما سبق نخرج إلى أن المعاناة والبوح بها والتعبير عن الأسى والحزن والشقاء، كل هذا قد احتلّ مساحة واسعة في إبداع الروائيات (موضع الدراسة).

وهذه المعاناة توزعت على محاور عديدة: (الركض وراء الأحلام الهاربة، العلاقة المتوترة مع الزمن، الإحساس بالقلق والحيرة وضجيج الأسئلة، الشعور بالملل والضجر، الضعف والعجز والاستسلام، والمعاناة المرتبطة بالإبداع الذي انطلقن منه الروائيات في رسم هويتهن الفنية) .

ورأينا كيف تسيطر عليهن مساحات كبيرة من الأنين والأسى والبكاء، حتى لنكاد نحس بانعدام أي ثغرة ينفذ منها الضوء.

وقد كان لفترة الصبا دورها في تأجيج هذه المشاعر، إذ إن عمر الشباب عمر طامح دوماً، ولا يريد الانتظار أو الصبر أو التأجيل.

كما أن الظروف الإسلامية والعربية أدت دوراً كبيراً في تلك الأحاسيس المفعمة بالحزن، وفي تلك العلاقة المتوترة بين الروائيات والزمن الذي يعشن فيه.

---

(١) انظر: مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع ، فاضل ثامر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ،الطبعة الأولى ، ١٩٨٧م ، ص٢٩٠- ٢٩١.

(٢) انظر: الروايات أعلاه بأكملها ، وانظر : رواية (بعد الغروب) للروائية سلوى الرفاعي ، ورواية (ذكريات امرأة) للروائية عهد عناني ، ورواية (صحوة الآلام) للروائية نزيهة كتبي .

كما أن المذهب الرومانسي كان حاضراً في كثير من الأحداث التي تؤكد تأثرهن به.

ورغم هذا ؛ فقد وجدنا قرائن كثيرة تدل على أن الروائيات يرغبن في تخطي واقعهن، وتجاوز أحزانهن ، والقفز فوق معاناتهن، إلى آفاق أرحب . وقد توزعت هذه الرغبة في بعض من الروايات، وإن كانت في مساحات صغيرة قياساً على الرؤية الأخرى الغارقة في الأحزان.

كما يتبين – من خلال بعض الرؤى – أن هناك حاجة ماسة لمراجعة الروائيات حساباتهن ، ومدى تأثرهن بالثقافات الأخرى، والعودة إلى الثقافة الإسلامية الخالدة.

الباب الثاني

التمهيد .
الفصل الأول : الأحداث الروائية .
الفصل الثاني : الشخوص الروائية .
الفصل الثالث : الأسلوب .
الفصل الرابع : الزمان والمكان .

التمهيد:

تصنع اللغة الأدبية الراقية عالم الرواية، وتمنح الأديب وجوده الفني، من خلال تعامله مع المفردة والتركيب والصورة.

ونحن نعلم يقيناً أن لغة النثر تختلف عن لغة الشعر، وأن اللغة الأدبية – بشكل عام – تختلف عن اللغة العادية أو لغة الإيصال .

فاللغة في الصيغة الأدبية تعتمد على خصائص فنية ترتفع بها فوق مستوى الكلام العادي لدى أفراد الإنسانية ، إذ تعتمد على طرائق شتى من التفكير والتعبير ، والرمز والتصوير ، والإيقاع والدلالة... إلى غير ذلك ، مما اكتمل من خبرات فنية لدى أدباء تلك اللغة [1] .

(١) أصوات النصّ الشعري، د . يوسف نوفل، مكتبة لبنان ، بيروت ، الشركة المصرية العالمية ، مصر ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٥م ، ص١.

لذا فبإمكاننا أن نقول : إن اللغة تقسم «حسب مستوى تداولها، إلى زمرتين رئيسيتين، لا يعدم وجود وسط تفاعلي بينهما، هما:

أ – اللغة العادية التي تخلو من المقاصد الفنية، كالعناية بصقل وتحسين مستوى التعبير.

ب- اللغة ذات المقاصد الفنية التي توجه عناية خاصة للارتفاع بالصور والأخيلة، عن طريق توليد الألفاظ وانتقائها وتحديدها، وتطويرها، بما يخدم السمّو بها شيئاً فشيئاً»[1]

.

ومن هنا ، فإن لغة الإيصال تنتمي إلى النوع الأول ، بينما تنتمي لغة الشعر إلى النوع الثاني، ولغة الإيصال نستطيع تحديدها بأنها اللغة الفصحى المستخدمة في النثر بطريقة عادية ، بدون صياغة فنية ، وأن جُلَّ ما تتوخَّاه هو إيصال المعنى بوضوح ومباشرة ، وتحقيق أهداف نفعية خالصة . وعلى هذا نجد هذه اللغة في درس علمي ، أو في محاضرة ، أو في مقالة ، أو في قصة، أو في رواية، إذا كانت اللغة المستخدمة فيها على نحو ما وُصف سابقاً.

وترتبط هذه اللغة الإيصالية –غالباً– بالنثر ، فالتعبير في النثر يعتمد على الحقيقة لا على المجاز[2].

فمن صفات النثر: التفكير المنطقي المنظم، وهذا ما يقتضي التحليل [3] .

ومن المهم أن نضيف هنا أن من النثر ما تكون لغته لغة شعرية [1] ، ولكن اللغة أبهى ما

---

(١) النثيرة والقصيدة المضادة، محمد ياسر شرف ، نادي الرياض ، الأدبي، ص١٨٧.

(٢) الحقيقة عند علماء البلاغة ضد المجاز، فالجرجاني يُعّرف الحقيقة بأنها «كل كلمة أريد بها ما وضعت له في وضع ، وإن شئت ، قلت : في مواضعه وقوعاً لا يستند فيه إلى غيره ».

أسرار البلاغة في علم البيان ، عبدالقاهر الجرجاني ، تصحيح وتعليق : محمد رشيد رضا ، دار المعرفة، بيروت ، ص ٣٠٣ .

ويعرّفها القزويني بأنها : « الكلمة المستعملة فيما وضعت له في اصطلاح به التخاطب ».

الإيضاح في علوم البلاغة ، للخطيب القزويني ، شرح وتعليق : د. محمدعبدالمنعم خفاجي ، دار الجيل ، بيروت ، الطبعة الثالثة ، م٢/ج٥/ص٤.

(٣) انظر : الأدب وفنونه ، د. عزّ الدين إسماعيل ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، الطبعة السابعة ، ١٩٧٨م ، ص١٣٣.

تكون تألقاً في الشعر؛ فليست اللغة « في مستوى واحد من الجودة والتفنن في جميع أجناس الأدب، فأشد ما يبدو ألق اللغة وتميزها ووضوح جمالياتها في الشعر» [٢] .

وعلى أية حال ، فاللغة هي المادة الأولية الرئيسة للأدب المكتوب، فالصور والأحاسيس والمعاني تبقي مضمرة ، أو رهينة في نفس الكاتب حتى تجسدها اللغة وتعلنها، وتعطيها حضورها، وتمنحها تألقها [٣] .

وتؤدى اللغة في الرواية دوراً أساسياً مُهماً ؛ لأنها هي التي تُقّدم العناصر الأخرى وتبرزها، فمن خلالها تُصّور البيئة، وتظهر الأحداث ، وعن طريقها تُوصف الشخصيات، وبها تنطق فتكشف عن أفكارها وتُبين عن مستوياتها، ومن خلال حركة الشخصيات والأحداث الروائية التي لا تُقّدم إلاّ من خلال اللغة، ينقل الكاتب طبيعة التجربة التي يريد أن يعبر عنها، ومضمون العمل الذي يريد أن يبوح به .

وتأتي اللغة في الرواية على هيئة مقاطع سردية ومقاطع حوارية ، تتناول المقاطع السردية الأحداث وسريان الزمن، وتصوير المكان بأشيائه وأحيائه، وهناك من يسمي المقاطع السردية التي تصف الأماكن والشخصيات مقاطع وصفية [٤] ، وهي جزء أساس من أجزاء السّرد، أما المقاطع الحوارية فإنها تُعنى بالكشف عن الشخصيات وأفكارها ومستوياتها، وذلك من خلال

=

(١) ونماذج ذلك عديدة منها كتابات الأديب مصطفى صادق الرافعي، انظر مثالاً على ذلك: وحي القلم ١/٤٤.

(٢) في الأدب والنقد واللغة، د. محمد إبراهيم حور ، د. وليد قصاب ، د. أحمدعبدالرحمن حماد ، د. شحادة خليل زغر، د. وليد محمود خالص ، مكتبة الفلاح ، الكويت ، الطبعة الأولى ، ١٤٠٦هـ، ص ٢٨٣.

(٣) انظر: تكوين الرواية العربية، د. محمد كامل الخطيب ، وزارة الثقافة ، دمشق ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٠م ، ص١٢.

(٤) انظر: بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ) ، سيزا قاسم ، دار التنوير ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٥م ، ص١١٢.

تحاورها مع بعضها، كما أنها تُسهم في تطوير الأحداث وتقوية عنصر الدراما فيها[١] .

وقد أُختلف حول لغة السّرد ، غير أن الأعم والأفضل أن تكون فصيحة من غير تقعّر ولا تكلف ، وأن تتوفر فيها السهولة والبساطة، وتبتعد عن الشّاذ والغريب من الألفاظ والكلمات ، حتى تقترب من القُرّاء إذ على الكاتب «أن يتجنب البهرجة اللفظية والتكلف والإغراق في المحسنات البديعية من سجع ، وجناس ، وطباق ، إلاّ إذا وردت عفو الخاطر، حقّاً قد يستخدم الكاتب الصورة البيانية خاصة التشبيه، لتوضيح المعنى وتجسيده في صورة مادة محسوسة –كما فعل نجيب محفوظ– ولكن ذلك في إطار من فنية الأسلوب ومقتضيات الموقف» [٢] .

واهتمّ النُقّاد كثيراً بسلامة لغة السرد من الأخطاء النحوية والصرفية والإملائية، مع مراعاة علامات الترقيم ؛ لأنها هي التي تحدد كثيراً من الدلالات المعنوية للتركيب اللغوي، وكثيراً ما يؤدي إهمال هذه العلامات إلى غموض الأسلوب ، وعدم وضوح الفكرة للقاريء، « كما يؤدي استعمالها الخاطيء إلى قلب المعنى المراد، على أن هناك من الكُتّاب من يُهمل استعمال علامات الترقيم لغرض فني، وذلك شائع لدى الكُتاب الذين يلجأون إلى استخدام (تيار الوعي) كوسيلة فنية تكشف عن باطن الشخصية، حيث يعمدون إلى التخلي عن علامات الترقيم للدلالة على توتر الشخصية، وسرعة ايقاع الأحداث، واختلاط الأفكار وتصارعها وتشابكها وتناقضها ، إلاّ أن علامات الترقيم – وعلى الرغم من أهميتها – تأتي في المرتبة الثانية بعد العناية بالبناء اللغوي للغة السّرد (نحواً ، وصرفاً ، وإملاءً ، وتركيباً)، فالكاتب مهما امتلك من مهارةٍ فنية وقدرة إبداعية يبقى مطالباً بمراعاة القواعد النحوية والصرفية والإملائية ، ومطالباً باستعمال الكلمات استعمالاً صحيحاً يؤدي المعنى المطلوب»[٣] .

وفي الحقيقة أن لغة السّرد لا يمكن أن تُقدّم إلاّ من خلال شخص آخر غير الكاتب

---

(١) انظر: البطل في الرواية السعودية دراسة نقدية ، حسن حجاب الحازمي ، ص٣٤٧.

(٢) بناء الرواية (دراسة في الرواية المصرية) ، د. عبدالفتاح عثمان، مكتبة الشباب ، مصر ، ١٩٨٢م ، ص ٢٣٠.

(٣) البطل في الرواية السعودية، حسن الحازمي، ص٣٤٨.

الحقيقي للرواية، وهو ما يُسميه النقّاد (الراوي)، وهذا الراوي إما أن يكون غير ظاهر في النص القصصي [١] ، وهو ما يُسمى بـ (الراوي كلي العلم) [٢] ، أو (الراوي الشامل) [٣] ، أو (الراوي بضمير الغائب) [٤] ، أو (الراوي من الخلف) [٥] ومهما اختلفت التسميات فهذا الراوي يمتلك حرية الحركة، والتنقل بين الشخصيات والأمكنة، والأزمنة، بل وفي بعض الأحيان يمتلك قدرات غريبة عجيبة يتعذر أن يمتلك مثلها إنسان دون أن يكون مطالباً بالإشارة إلى مصدر معلوماته [٦] وهذا يُعد عيباً من عيوب الشخصية عند بعض النقاد إذ أن الانتقال من مكان إلى مكان، أو من زمان إلى زمان، أو من شخصيته إلى أخرى دون مبرر، بل دون الانطلاق من بؤرة قصصية محددة، تكون نتيجة التشتت وعدم الترابط العضوي بين المقاطع المختلفة في الرواية [٧] .

أما الراوي الثاني فهو الذي يكون ظاهراً في النص القصصيّ ، أي أنه يكون شخصية من شخصيات الرواية، فهو لا يستطيع أن يسرد إلاّ ما يراه وما يسمعه، وهو ما يُسميه النقاد بـ (الراوي محدود العلم) [٨]، بينما يسميه آخرون (الراوي مع) [٩] ؛ لأنه شخصية من شخصيات الرواية يتحرك معها ، ويرى ما تفعله، ويسمع ما تقوله ، وينقل ما يسمع وما يرى

---

(١) انظر: بناء الرواية، سيزا قاسم، ص١٧٩ وما بعدها.

(٢) انظر: النقد التطبيقي التحليلي، د. عدنان خالد عبدالله ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٦م ، ص٨٦ .

(٣) انظر: المرجع السابق، ص٨٦ .

(٤) انظر: فن الرواية في الأدب العربي السعودي المعاصر ، د. محمد صالح الشنطي، نادي جازان الأدبي ، الطبعة الأولى ، ١٤١١هـ ، ص٣٦٢.

(٥) انظر: بناء الرواية، سيزا قاسم، ص ١٨١.

(٦) انظر: النقد التطبيقي التحليلي، د. عدنان خالد عبدالله ، ص٨٦.

(٧) انظر: بناء الرواية، سيزا قاسم ، ص ١٨٢.

(٨) انظر: النقد التطبيقي التحليلي، د. عدنان عبدالله ، ص٨٧.

(٩) انظر : بناء الرواية ، سيزا قاسم ، ص ١٨٢ .

فقط، دون أن يعلم ما قد يحدث في النفوس والضمائر والعقول.

ويرى بعض النقاد أن الذي يحقق الترابط العضوي للرواية هو هذا الراوي ؛ لأنه يصبح بمثابة بؤرة مركزية تشع منها المادة القصصية أو تنعكس عليها ، في حين يرى القسم الآخر من النقاد أن فهم القارئ للأحداث مرهون بما يقدمه هذا الراوي من تفاصيل وتأويلات، وهي خاضعة لرؤيته الخاصة، ولذلك على القارئ أن يدرك بأنه لن يتمكن من رؤية الشخوص الأخرى والأحداث بصورة موضوعية أو حقيقية، ولكن كما تظهر للراوي الذي ينقلها كما تتراءى له ، وبالتالي فإن للقارئ الحق في أن يقبل تفسيراته أو يرفضها [١] .

وفي الحقيقة إن اختلاف نوعية الراوي سواءً أكان ظاهراً في النص القصصي كشخصية من الشخصيات ، أم غير ظاهر في النص ؛ فـ « الذي يهمّنا هو التمييز بين الراوي والكاتب، فالروائي هو خالق العمل التخييلي، وهو الذي اختار الأحداث والشخصيات والبدايات والنهايات كما اختار الراوي، لكنه لا يظهر ظهوراً مباشراً في النصّ القصصي، فالراوي في الحقيقة هو أسلوب صياغة، أو بنية من بنيات القص، شأنه شأن الشخصية والزمان والمكان، وهو أسلوب تقديم المادة القصصية، فلا شك أن هناك مسافة تفصل بين الروائي والراوي، فهذا لا يُساوي ذاك ، إذ إن الراوي قناع من الأقنعة العديدة التي يستتر وراءها الروائي لتقديم عمله » [٢] .

ويتبيّن – من خلال ما تقدّم – لنا أن الراوي هو سارد الرواية ، أو راويها ، ومن ثَمَّ فإن لغة السرد هي لغته التي تدل على ثقافته ومستواه وفكره ، وتحمل رؤيته للناس والأشياء، لذلك لا بُد أن تكون معبرة عنه ، ودالة على مستواه دون زيادة أو نقصان ، كما يجب عليه بصفته راوياً ألاّ يتجاوز حدود موقعه فلا ينقل إلاّ ما يراه وما يسمعه من الآخرين ، أما بالنسبة له فإنه يستطيع أن يسجل ما يدور في ذهنه، وأن ينقل أدق خلجات نفسه.

---

(١) انظر : بناء الرواية، سيزا قاسم،ص١٨٢.

(٢) بناء الرواية، سيزا قاسم، ص ١٧٩-١٨٠.

أما ما يخص لغة الحوار فقد اختلف حولها النقّاد والروائيون، وانقسموا ثلاثة أقسام:

القسم الأول:

يرى أن تكون لغة الحوار هي اللغة الفصحى ؛ « لأنها قادرة على التعبير عن الأفكار والمشاعر والانفعالات، والتوغل في الكشف عن التضاريس النفسية والعوالم الداخلية للإنسان، كما أن الكتابة بها تساعد على التوحد بين أبناء الأمة العربية الواحدة، وتحفظ لغة الضاد من الإهمال والضياع، فالكتابة بالفصحى تحقق هدفين: أحدهما فني، والآخر قومي»[1].

القسم الثاني:

يرى أن تكن لغة الحوار هي اللغة العامية، التي تتحاور بها الشخصيات على أرض الواقع؛ لأنها أكثر واقعية وحياةً وصدقاً في التعبير عن مستوى الشخصيات من اللغة الفصحى، فهي لغة الحياة اليومية، والرواية صورة من الحياة.

لكن أنصار الفصحى يرون أن كتابة الحوار بالعامية تحرم الرواية فرصة الانتشار في العالم العربي، وترسّخ الإقليمية، وتحدث ثغرات فنية في العمل الروائي ؛ لأن «كاتب القصة إذا انتقل بين العامي والفصيح في عمل واحد ، سواء في السّرد أو في الحوار فسح المجال لثغرات وفجوات فنية يشعر بها هو والقارئ كأنها مساقط الهواء التي يتعرض لها ركّاب الطائرات في نواحي الجو، أو ركّاب السيارات في الطرق غير المعبّدة » [2] .

كما يرون أن حجة أنصار الحوار العامي التي يتكئون عليها وهي أن الحوار بالعامية أكثر واقعية وصدقاً في التعبير عن مستوى الشخصيات من اللغة الفصحى حجةٌ واهية ؛ لأن «الواقعية الفنية شيء يختلف عن الواقعية الحرفية، ولذلك فاستنطاق الكاتب لشخصيات رواياته باللغة العربية الفصحى، حتى لو كانوا من العامة والدهماء أمر لا يناقض الفن؛ لأن قدرة الروائي

---

(١) بناء الرواية، عبدالفتاح عثمان، ص٢٣٧.

(٢) القصة في الأدب العربي ، محمود تيمور ، المكتبة العصرية ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٧م ، ص ٢٢.

الفنية تتمثل في مدى براعته في خلق نماذج فنية، تشاكل النماذج الموجودة في واقع الحياة، إنه يتمثل مشاعر هذه الشخصيات وأفكارها، ويجري على لسانها المعادل الفني لواقعها الحرفي، وهذا لا يغض من الصدق في التعبير عن الواقع، ولا يناقض الملامح الإنسانية المميزة المحددة لأبطال الرواية ..... ومِنْ ثَمَّ فإن استنطاق الشخصيات باللغة العربية الفصحى لا يتنافى مع الواقعية بمدلولها الفنيّ» [1].

القسم الثالث:

يرى أن يكون الحوار باللغة العربية الفصحى الواضحة السهلة المطعمة ببعض الكلمات العامية، التي قد تكون أدل في وظيفتها الفنية من رديفتها الفصحى، على أن يكشف الحوار عن مستوى قائليه وطبقتهم الاجتماعية .

على أن هناك اتجاهات أخرى أفرزها هذا الصراع المحتدم حول لغة الحوار، فذهب بعض الروائيين إلى إجراء الحوار باللغة العامية، حين يكون المتحدث شخصاً من العامة أو الأميين، وإجرائه بالفصحى حين يكون المتحدث شخصاً متعلماً مثقفاً، كما لجأ بعضهم إلى استخدام ما سماه النقّاد باللغة الوسطى، وهي «لغة يمكن أن تقرأ مشكولة على أنها فصيحة، وساكنة المفردات على أنها عامية » [2] .

وسواء أكان الحوار بالفصحى أم بالعامية أم باللغة الوسطى ، فإنه ينبغي أن يكون معبراً عن شخصية قائلة، وعن طبقته وثقافته ومستواه، وألا يكون صدى لصوت الكاتب، أو بوقاً لأفكاره ، على أنني أفضل أن يكتب الحوار باللغة العربية ا لمتوسطة، بعيداً عن التكلف والتقعّر، وأن يكون معبّراً عن شخصية قائله، وأن تتوافر فيه الشروط الفنية التي اتفق عليها النقّاد، ومنها : « أن يندمج الحوار في صلب القصة ، لكي لا يبدو للقاريء وكأنه عنصر دخيل عليها، متطفل على شخصياتها، وهذا يعنى أنه يجب أن يحقق فائدة ملموسة في تطوير

(١) بناء الرواية، عبدالفتاح عثمان، ص٢٦٠ – ٢٦١.

(٢) مجلة التوباد، ربيع الثاني ١٤٠٧هـ ، ص١٥، دراسة للدكتور محمد صالح الشنطي، بعنوان (لغة القصة بين الإبداع والنقد).

الحوادث، أو تقوية عنصر (الدراما) فيها، وكذلك في رسم الشخصيات والكشف عن مواقفها من الحوادث، والحوار الذي لا يؤدي وظيفة من هاتين الوظيفتين يعتبر في نظر الفن غريباً على العمل القصصي» [1] .

ومنها –أيضاً– انه يجب أن تتوافر فيه المرونة في التعبير، والتركيز الشديد بصورة يعبّر فيها عن المعنى بجملة موجزة حيث يقتضي المعنى الإيجاز والاقتضاب، وبجملة منفصلة حيث يوجب المعنى الشرح والإطناب، كما يجب أن يتصف الحوار بالعفوية والبعد عن التكلف، وهذا يقتضي أن يكون طبيعياً سلساً مناسباً للشخصية و الموقف ، بحيث يبدو مشابها لما يدور في الحياة العادية . على أنه ينبغي ألاّ يظن الكاتب الواقعي أن الحوار ما هو إلاّ نقل حرفي لما يدور على ألسنة الشخصيات في الحياة الواقعية، ولو كانت دلالته الفنية هزيلة تافهة، بل عليه أن يضع نصب عينيه تحقيق القيم الفنية، وأن يتجنب الحوار الذي يكون أقرب إلى الهذر والثرثرة منه إلى الحوار الفني المتقن [2] .

---

(١) فن القصة، محمد يوسف نجم، دار الثقافة ، بيروت ، ص١١٧–١١٨.

(٢) انظر: فن القصة، محمد يوسف نجم، ص١١٩–١٢٠ .

وانظر أيضاً : القصة والرواية ، د. عزيز مريدن، دار الفكر ، دمشق ، الطبعة الأولى ، ١٤٠٠هـ – ١٩٨٠م ، ص٥٤، وفن كتابة القصة ، حسين القباني ، دار الجيل ، بيروت ، الطبعة الثالثة ، ١٩٧٣م ، ص ٩٤ – ٩٥ ، ١٠٠.

الفصل الأول

الفصل الأول

الأحداث الروائية

وفيه مباحث :
المبحث الأول : بناء الرواية .
المبحث الثاني : الحدث الروائي .
المبحث الثالث : الحبكة بين الأحداث .

المبحث الأول

بنـاء الروايـة

بناء الرواية:

الرواية بصفتها جنساً أدبياً راقياً لا بُدّ أن يتكون هيكلها وبناؤها الفني من مجموعة من العناصر مثل الشخصيات والأحداث والحركة والحوار والأسلوب لتتلاقى كلها أو معظمها في تشكيل الهيكل المعماري لهذا الفن. وإذا كانت هناك بعض من الأعمال الروائية التي تتحلل من أكثر هذه العناصر، فإن ذلك يأتي على حساب القواعد النظامية لتكوين البناء التقليدي للرواية. فبعض الروايات تأتي في صورة سرد كمجموعة من الأخبار التي لا تنظمها عقدة أو تحكمها حبكة . وربما قرأها الناس وأعجبوا بها ، ولا يصح مع ذلك أن يطلق عليها اسم (رواية فنية) ؛ لأنها كتبت لتسجيل مجموعة من الأحداث حول شخص معين، أو مدينة معينة أو مرحلة زمنية محددة ، تماماً كما فعلت الروائية (هند باغفار) في روايتها (رباط الولايا) التي كانت محاولة جادة لتأصيل التراث الشعبي الحجازي من خلال العناصر المتنوعة التي وظفت في الرواية

.[1]

كما أن من الكُتّاب مَن لا يبالون بالقواعد النقدية، ولا يحرصون على استكمال العناصر الفنية لبناء الرواية، ويحاولون أن يشكلوا بكتاباتهم منهجاً أو تياراً خاصاً بهم، وهذه من الأخطاء التي يرتكبها الكُتّاب في محاولة منهم للتجديد ناسين أن التجديد لا يمكن أن ينهض على حساب الأصول المرعية والمتعارف عليها في الكتابة الروائية [2] .

وقد تحدّث كثير من الكُتّاب والنقّاد عن أسس بناء الرواية كعمل فني مترابط ورأو أن الرواية كائن حي يضم الشخصيات والأحداث والحوار والأسلوب، وأن كل جزء من أجزائها ينشدُّ بقوة إلى الأجزاء الأخرى لتخرج لنا الرواية في النهاية بصورة رائعة.

ويرى الدكتور النسَّاج أن « الرواية بناء قوي متين، تسري في جنباته وحدة عضوية، ووحدة موضوعية، ووحدة فكرية، لتصل جميعاً إلى وحدة التأثير. أما عناصر البناء المعماري الفني، فإنها تتمثل في الشخصيات، والأحداث، والحركة والأسلوب والحوار. وهذه العناصر لابُدّ من أن تترابط وتتحد بشكل يجعلها متماسكة، تشد بعضها إلى بعض شداً لا فكاك فيه، حتى لا يتخلخل المعمار، أو ينهدم البناء » [3] .

ومن المؤكد أن العناصر الفنية لبناء الرواية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بمضمون فكرتها، وأن اختلاف إطار الرواية ما بين لون وآخر يُمثل اختلاف الروايات نفسها، لاختلاف أحداث الحياة التي نعيشها، والشخوص التي نراها ... وغيرها، وليس هناك ضابطٌ محددٌ يرسم معالم الفكرة المنشودة التي يسعى الكاتب لبناء الشكل الروائي عليها، لأن الرواة يكتبون في الأفكار

---

(١) بحث تشكيل المكان في الرواية النسوية المحلية، معجب العدواني، ص٣٤٨، من بحوث المؤتمر الثاني للأدباء السعوديين المنعقد في مكة المكرمة في المدة ٥-٧ شعبان ١٤١٩هـ، الجزء الثالث، الطبعة الأولى، مطابع جامعة أم القرى.

(٢) انظر : فن الرواية في المملكة العربية السعودية بين النشأة والتطور ، د. السيد محمد ديب ، ص ٢٠٧-٢٠٨ .

(٣) مجلة الفيصل ، مقال للدكتور: سيد حامد النسّاج ، العدد ٣٨، ص ٢٥.

والموضوعات التي تروق لهم، كما أن للتجارب الحياتية التي يعيشونها دوراً كبيراً في توجيه دفّة الرواية وتحديد موضوعها. وقد رأيت في الروائيات السعوديات من سارت على موضوع واحد لم تبرحه ؛ لأنها اتبعت طبيعة أفكارها التي عاشتها، وأسرار اللون الذي راق لها، ومناحي المعرفة التي سطرت رواياتها حولها مثل : (سميرة خاشقجي) ، فكل رواياتها تدور حول قصص عاطفية مع اختلاف نوعية الشخصيات، وأسلوب الحوار، وطريقة الحركة، والزمان والمكان، إلاّ أن المغزى واحد، فمغزى كل الروايات التصريح بآهات فقد المحبوب، والعذاب الذي يعيشه كل من الحبيب والحبيبة، فالفكرة -إذن- واحدة مع اختلاف طريقة العرض، وإطار الرواية.

وقد أكّد الدكتور عز الدين إسماعيل أن العناية بالفكرة تسبق العناصر الأخرى في بعض القصص ، إذ يقول : « هناك القصة التي تهتم اهتماماً أكبر بالفكرة ، ويقل الاهتمام فيها بالتشخيص وبالسرد ، ومعنى هذا أن الشخصيات تتصرف وفقاً لفكرة الكاتب لا تبعاً لتكوينها الخاص، وبذلك قد تكون تصرفاتها منطقية، ولكنها رغم ذلك لا تكون مؤثرة ؛ لأنها فقدت حريتها أمام التوجيه الخاص الذي يوجهها به المؤلف» [1] .

وهكذا يتضح لنا الدور الكبير للفكرة في بناء الرواية، ومع أنها جانب غير حسيّ ، إلاّ أن لها اليد الطولى في شد أزر هذا البناء وإخراجه بصورة جميلة رائعة.

ولا أكتم سرّاً إن قلت إنني رأيت هذا البناء الفني القوي المتكامل المتجانس في كثير من روايات الكاتبات السعوديات مثل رواية (اللعنة) (لسلوى دمنهوري) ، وروايتي (آدم يا سيدي) و (غداً أنسى) لـ (أمل شطا) ، ورواية (غداً سيكون الخميس) لـ(هدى الرشيد) ، ورواية (بعد المطر دائماً هناك رائحة) لـ(فاطمة بنت السراة) ... وغيرها كثير من الروايات لروائيات أثبتن وجود أدب روائي نسوي سعودي متميز لأنهن وفقن في تصوير الأحداث، وفي استعمال عدد من الأساليب الروائية المختلفة التي تخدم بمجموعها عناصر البناء الدرامى مثل المونولوج الداخلي، والاستبطان النفسي، وبدء الأحداث من قرب النهاية لبعث التشويق لدى القارئ مع

(١) الأدب وفنونه، د. عزّ الدين اسماعيل ، ص١١٠.

الصدق اللغوي وبساطة الحوار ونقاء الأسلوب، والترفع عن العامية، وتجلي الرؤية الاجتماعية الخاصة للمجتمع السعودي.

في حين نجد هذا البناء قد شارف على السقوط والانهيار في عدد غير قليل من الروايات مثل رواية (دُرّة من الأحساء) لـ(بهية بوسبيت) ، ورواية (أنثى فوق أشرعة الغربة) لـ(نورة المحيميد) ، ورواية (بسمة من بحيرات الدموع) لـ(عائشة زاهر أحمد) .... ، وغيرها عدد غير قليل من الروايات التي خرجت بشخوصها وأحداثها عن واقع البيئة السعودية ، بالإضافة إلى إخفاق الروائيات في طريقة عرض الأحداث، وإطالة الحوار – في بعض الأحيان – دون حاجة تذكر، أو قلة الصراع الخارجي للحدث وضعفه ، وتضخيم الحوادث في أماكن أخرى ، وقصر زمن الأحداث وعدم وضوح أمكنتها، بل نكاد نقول اختفاء المعالم الزمنية والمكانية في كثير من الروايات.

وهكذا تتخلى الرواية عن كل ما يمت إلى تناسق وتناغم البناء الروائي بصلة، ويبقي شيء واحد هو رغبة الروائية في الكتابة لإشباع رغبتها، وممارسة هوايتها المفضلة لها في كتابة حكايات ساذجة ممكن أن تحصل بعض أجزائها بينما يتعذر حصول الأجزاء الأخرى لعدم اتفاقها مع طبيعة القصّ ، وروح الرواية.

المبحث الثاني

الحدث الروائي

الحدث الروائي:

الحدث الروائي في الأصل هو الحكاية، وهو من أهم عناصر بناء الرواية ؛ لأنها لا تقوم إلاّ به، هذه الحكاية تخضع لتقنيات فنية تصير بها رواية فنية، لا حكاية يرويها كل من سمعها، فهذه الحكاية –الخبر– يستقيها القاصّ من الواقع، ولكن لا بُدّ له من التدخل في هذه الحكاية وتبريرها تبريراً فنياً، وهو ما تظهر فيه أصالته ومقدرته [١] .

فالخبر ، لا يمكن أن نعده قصة إلاّ إذا توافرت فيه خصائص معينة، منها: أن يكون له أثر كلي ، ووسيلة القاصّ إلى تحقيق ذلك، أن يعنى بترابط تفاصيل الحدث وأجزائه، بحيث يؤدي ذلك في النهاية إلى معنى كلّي يجسّد منطق الحدث [٢] . أي أن يكون لهذا الخبر نقطة يبدأ منها ونقطة أخرى ينتهي عندها، أما (مطلق الخبر) فمجموعة من الأحداث لا تربطها رابطة سببية معينة، ومن ثمَّ فهو لا يُفضي إلى أثر كلي معين . هذه الرابطة التي تربط الأخبار في الرواية بعضها بالبعض الآخر يجب أن تكون ضرورية حتمية حتى تصور ما يسمى بالحدث: «وهو ما يتكون من بداية ووسط ونهاية ، فالبداية أو الموقف عند بعض النقّاد ينشأ منها موقف معين، وتنمو لتبلغ الوسط أو المرحلة التالية ، وتتجمع كلها لتنتهي إلى النقطة الفاصلة، وهو سبب وجود الحدث في الأصل، ولذلك يسمي النقّاد المرحلة الأخيرة، وتمثل نهاية الحدث لحظة التنوير، ولكن وجود حكاية تنطوي على هذه الأقسام من بداية ووسط ونهاية لا يعني دائماً أنها تصور حدثاً ... فقد تجيء أخباراً متعددة تتجاور، وليس حدثاً ينمو طبيعياً وتترابط أجزاءه» [٣] .

وإذن فليس كل خبر قصة، إلاّ إذا حرص القاصّ على ترابط تفاصيله، ونموه العضوي،

---

(١) انظر : فن القصة القصيرة ، د. رشاد رشدي ، مكتبة الأنجلو المصرية ، الطبعة الثالثة ، ١٩٧٠م ، ص ٩.

(٢) انظر: المرجع السابق ، ص١١.

(٣) القصة القصيرة دراسة ومختارات، د. الطاهر أحمد مكي، دار المعارف بمصر ، الطبعة الخامسة ، ١٩٨٨م ، ص٧٨.

بحيث يفضي إلى وحدة الأثر ، فيجب أن تتضافر جميع أحداث القصة مع بعضها لتؤدي التأثير المطلوب ، وتكون كل حادثة لها قيمة في ذاتها ، وترتبط بالأحداث الأخرى ترابطاً منطقياً ، من غير حشو أو إقحامه لحدث لا يؤدي وظيفة في إحداث الأثر الكلي[١] .

ومن هنا فالقاصّ عندما يختار حدثاً معيناً من الواقع لا يصوره كما هو بحذافيره في قصته؛ لأن العمل الفني ليس تصويراً مطابقاً لما يجري في الحياة، بل عليه أن يتدخل تدخلاً فنياً، ويقوم بعملية اختيار وتقديم وتأخير للحوادث، يختار منها ما هو صالح لعمله الفني، فيضع هذه قبل تلك، وتلك قبل هذه، بحيث يجيء السياق والتتابع محققاً للغرض المنشود، وهذا ما يعرف بالحبكة الفنية، ولو خلت القصة من الحبكة لم تعد قصته فنية [٢] ؛ لأن الارتباط بين مجموعة الحوادث يتم من خلالها. وإذن فالحدث لب الرواية وجوهرها، والرواية فن يقوم على أساس الحدث الذي يقع، أو الذي يمكن أن يقع، كما أن الرواية الجيدة هي الرواية المحبوكة، والتي تكون فيها الأحداث منسقة بشكل مقنع [٣] تنمو وتتطور من خلال مجرى الرواية، وتنعقد حلقاتها فيتمخض عنها التشويق لمعرفة النتائج. وهكذا تتلاحم عناصر الرواية في وحدة عضوية يتصل فيها الشكل بالمضمون، وتتلاحم فيها الفكرة مع البناء .

وحتى تتحقق للحدث وحدته ينبغي ألاّ يقتصر على تصوير الفعل دون الفاعل ، بل لابُدّ أن يتكامل الحدث؛ لأنه ليس خبراً يمكن تلخيصه، فالحدث المتكامل تصوير تام للشخصية وهي تعمل عملاً له معنى [٤] ، فليس للحدث والشخصية قيمة إذا لم يكشفا عن معنى ذا قيمة.

وهكذا يأتى الحدث في الرواية متعدداً وذا جوانب مختلفة ، كما تتشابك الحوادث مكونة

---

(١) انظر: فن القصة، د. محمد يوسف نجم، ص٧٢.

(٢) انظر: دراسات في القصة العربية الحديثة، د. محمد زغلول سلام، منشأة المعارف بالإسكندرية ، ١٩٨٣م ، ص١٣.

(٣) انظر: مجلة الفيصل ، مقال للدكتور سيد حامد النساج، ص٢٧، العدد ٣٨.

(٤) انظر: فن القصة القصيرة، د. رشاد رشدي، ص٣٩.

فيما بينها الحبكة أو العقدة ، وتستمر الأحداث في التدفق حتى بعد أن يتلاشى الصراع، وتتمخض النهاية عن حل، ولأن الرواية سلسلة طويلة من الواقف المتعددة والمتشابكة ، فالحدث وحدة صغرى من مجموعة وحدات المضمون أو المعنى، أو هو فكرة متصلة بفكرة أخرى متلائمة معها، ثم يكتمل من بناء الأفكار وتكوينها المضمون العام للرواية [١] .

وتتنوع الرواية النسوية في المملكة العربية السعودية من حيث الشكل إلى أنواع متعددة منها رواية الحادثة ، وهي أبسط أنواع القصص، وفيها تسلط الكاتبة عنايتها على الحوادث، ولا تهتم بالشخصيات في ذاتها، بل تهتم بما سيحدث لها على صفحات القصة، وكذلك لا ترتبط الحوادث ارتباطاً وثيقاً بالأمكنة والمواضع التي تجري فيها ... وتتوالي الحوادث معتمدة على التشويق والمماطلة؛ لكي لا يفتر نشاط القارئ في تتبعها، والعدو وراءها فتفنى متعته وتخمد حماسته... وهذا ما حدث في رواية (المصير) للروائية (ليندا الوابل) ، وأكثر القصص البوليسية وقصص المغامرات والرحلات الغريبة ينتمي إلى هذا النوع[٢] .

ومنها أيضاً القصة الرومانتيكية التي تثير الدهشة والغرابة والعجب [٣] .

ومن أهم مميزات هذا النوع من الروايات أن الأحداث تنتهي بالنهايات السعيدة السارة ، حيث يستمتع القارئ ما بين البداية والنهاية بكثير من الأخطار والمغامرات التي تتمخض عن نهاية سعيدة ينعم بها البطل في نهاية الأحداث . كما أن للحادث البسيط التافه في هذا اللون من الروايات أثراً عظيماً ؛ لأنه يتسع نطاقه ، وتتشعب منه أحداث كثيرة لا يحصيها عَدّ، وتشتبك في نسيج محكم، حتى تأتي إليها القاصة، وتمد إليها يدها السحرية فتفض الأختام وتجلو المعميات وتُسخّر الشخصيات فيها لتعقيد الحوادث وتوليدها، وليس لها قيمة في ذاتها ؛ لأنها لا تسلك مسلك الأحياء الذين نقابلهم في حياتنا، بل تمضي على الصورة التي رسمتها لها الروائية ، ومن خصائصها أيضاً اشتمالها على نوع من الهروب من الحياة والتنكر لها، ويأتي ذلك

(١) انظر: فن الرواية في المملكة العربية السعودية بين النشأ والتطور ، د. السيد محمد ديب ، ص٢١٢.

(٢) انظر: فن القصة، د. محمد يوسف نجم ، ص ١٤٣-١٤٤.

(٣) انظر: فن الرواية في المملكة العربية السعودية بين النشأة والتطور، د. السيد محمد ديب، ص٢١٢.

في عدة صور منها التخلص من بعض الشخصيات الشريرة بالموت أو المرض لتنعم الشخصيات الخيرة بالراحة والهدوء والسعادة، ومن أجل إنقاذ البطل والمحافظة عليه [١] .

كما أن هذا النوع لا يُعني بأهداف إصلاحية أو تعليمية أو بتصوير بيئة أو تحليل شخصية أو إيجاد بناء منطقي للحادثة، بل يهدف في الدرجة الأولى إلى التسلية من خلال مجموعة كبيرة من المغامرات التي تعتمد على الدسيسة والمؤامرة، وتتميز غالباً بالعنف والإثارة[٢] .

ونجد كثيراً من الروايات النسوية في المملكة العربية السعودية من هذا النوع، فنحن في رواية (أنثى فوق أشرعة الغربة) للروائية (نورة المحيميد) [٣] ، نجد أن الأحداث تسير وفق رغبة البطلة (مي) التي غرقت فأنقذها البطل (خالد) وأُغرم بها، وأراد الزواج منها، إلاّ أنها سافرت للدراسة في لبنان ، وأحبها الدكتور (أمجد) وتعرضت لمواقف غيرة وحقد وحسد من سكرتيرة الدكتور (أمجد) ، ولكنها انتصرت في النهاية واستطاعت الزواج من الشاب الذي أحبته، والذي استطاع العيش بأعجوبة بعد أن تعرضت طائرته التي استقلها للسفر إلى بلاده لحادث مروّع مات كل من كان معه، إلاّ أنه عاش وتزوج من محبوبته، كما تُبعدنا هذه الرواية عن واقع البيئة السعودية من حيث العادات والتقاليد الخاصة في سفر الفتاة وبقائها لوحدها في بلد غريب ، بل والدراسة في الجامعة دون وجود أي فرد من أفرد العائلة.

ومثل هذه الرواية بعض روايات الروائية (سميرة خاشقجي) ك (ذكريات دامعة) و(وراء الضباب) وغيرها ، إذ نلحظ إثارة الانفعالات ، وتفجر المفاجآت ، وجمود الشخصيات ، وإهمال جانب البيئة ، بل انعدام ركني الزمان والمكان ، ولعل هذه هي أهم خصائص هذا النوع من الروايات ، بالإضافة إلى ضعف الحبكة بين الأحداث ليصيب الرواية بما يشبه الصدمة الانفصالية ، حيث يتفكك البناء ، ويضعف الترابط ؛ لعدم تطور الفعل وتمخضة عن النهاية

---

(١) انظر: فن القصة، د. محمد يوسف نجم، ص١٤٤-١٤٥.

(٢) انظر: فن القصة في الأدب السعودي الحديث، د. منصور إبراهيم الحازمي، دار ابن سينا للنشر ، الطبعة الثالثة، ١٤٢٢هـ - ٢٠٠١م ، ص٤٩.

(٣) لم أعثر على ترجمة لها .

الطبعية ، ولذلك يلجأن كاتبات هذا النوع إلى إنهاء رواياتهن بصورة غير طبيعية نتيجة لهذا التفكك ، ويستعن – في أحيان أخرى – بالصدفة لإنهاء أحداث الرواية كما جاء في رواية (أنثى فوق أشرعة الغربة) لـ (نورة المحيميد) وغيرها من الروايات.

المبحث الثالث

الحبكة بين الأحداث

أ- مفهوم الحبكة .
ب- الصراع .
ج- التشويق .
د- التوقيت .
هـ- النهاية .

أ) مفهوم الحبكة:

تتصل الحبكة بمجموعة الأحداث الروائية، وتنسج منها خيطاً متواصلاً يؤدي كل جزء منه إلى الآخر، في تناغم تام، يؤدي إلى وحدة عضوية متكاملة، لتكون النهاية نتيجة طبيعية للأحداث وليست دخيلة عليها، أو خاضعة للصدف التي يتخلص بها الراوي من مشكلات القصّ، فالحبكة هي الجانب المعنوي من الأحداث، وهي بطبيعتها لا تنفصل إطلاقاً عن الشخصيات، وطريقة السرد والحوار [١] .

فالحبكة -إذن- تؤلف بين الأحداث، وتخضعها لمنطق السببية، وتربط بين مجموعة المواقف مع طرح الزائد وتجنب الخروج على هيكل البناء من خلال السرد والحوار. كما أن لها دوراً كبيراً في إحداث التشويق وإثارة الوجدان وتحريك الخيال، فضلاً عن أنها هي التي تفصل لنا بين الرواية والسيرة الذاتية [٢] .

ويمكن تقسيم الرواية من حيث تركيب الحبكة إلى نوعين متميزين: الرواية ذات الحبكة المفككة ، والرواية ذات الحبكة العضوية المتماسكة.

فالرواية ذات الحبكة المفككة تُبنى على مجموعة من الأحداث أو المواقف المنفصلة التي لا يربط بينها أي رباط، ووحدة العمل الروائي فيه لا تعتمد على تسلسل الحوادث، ولكن على

---

(١) انظر : فن الرواية في المملكة العربية السعودية بين النشأة والتطور، د. السيد محمد ديب ص٢١٥.

(٢) انظر : المرجع السابق ص٢١٧.

البيئة التي تجري فيها أحداث الرواية، أو على الشخصية الأولى فيها ، أو على النتيجة التي تتمخض عن الحوادث والشخصيات معاً [١] .

أي أن الرواية تأتي مليئة بأحداث مثيرة تقع على شكل حلقات متتابعة ، لا تنحدر الواحدة عن الأخرى ، ولا تتصل إلاّ برباط خفي لا نراه إلاّ في نهاية أحداث الرواية.

وهذا ما نراه في رواية (ذكريات دامعة) للروائية (سميرة خاشقجي) ، ورواية (المصير) للروائية (ليندا الوابل) وغيرها من الروايات.

أما الرواية ذات الحبكة المتماسكة فإنها علي العكس من ذلك ؛ إذ تقوم على حوادث مترابطة متماسكة، يأخذ بعضها برقاب بعض بشكل منسجم متلائم ، وتسير في خط مستقيم، حتى تبلغ مستقرها [٢] ، وهذا ما نجده واضحاً جلياً في بعض الروايات مثل رواية (بعد المطر دائماً هناك رائحة) للروائية (فاطمة بنت السراة) ، ورواية (غداً أنسى) للروائية الدكتوره (أمل شطا) ، وغيرها من الروايات التي تميزت بحبكة متماسكة مترابطة.

ومما يؤخذ على الرواية ذات الحبكة المتماسكة أنها تنقلب إلى عمل آلي حتى إن القارئ يشعر فيها بإحكام الصنعة، مما يجعل القاصّ يُسخر كل مواده الأولى لخدمة ما يريد تحقيقه حتى قسراً، ومن المآخذ كذلك أنها قد تؤدي إلى الافتعال والصدفة ، حتى يضع القاص بعض التفاصيل المفتعلة والأحداث التي تأتي صدفة واتفاقاً، لتكون حلقات متممة لتلك السلسلة المحكمة التي أراد أن يقيم عليها بناء القصة، ومن هنا : وجب على الكاتب الذي يستخدم الحبكة المتماسكة أن يجعل الأحداث والشخوص تتحرك بطريقة طبيعية، وأن تبتعد عن الصدفة والافتعال، وأن تركب الأحداث بطريقة مقنعة لا تشعر القارئ بآلية العمل الروائي وألا تغرق في البعد عن الواقع [٣] .

وهذا لا يعني أن الرواية ذات الحبكة المتماسكة أفضل من الرواية ذات الحبكة المفككة،

---

(١) انظر: الأدب وفنونه، د. عز الدين إسماعيل، ص١٠٥-١١٠.

(٢) انظر: الأدب وفنونه، د. عز الدين إسماعيل ، ص ١٠٥-١٠٦.

(٣) انظر: المرجع السابق ، ص ١٠٥-١٠٦.

فلكل منهما مميزاته وعيوبه.

ويرى الدكتور محمد يوسف نجم أن الحبكة تنقسم من حيث موضوعها إلى نوعين: الحبكة البسيطة ، والحبكة المركبة.

ففي النوع الأول:

تكون القصة مبنية على حكاية واحدة، وبراعة القاصّ تتجلى في عرض هذه الحكاية، حتى تكون قصة فنية.

وفي النوع الثاني:

تكون القصة مركبة من حكايتين أو أكثر ، وواجب القاصّ أن يدمج هذه الحكايات في وحدة متماسكة، وأن يربطها برباط واحد، سواء كان خفياً أم ظاهراً ؛ لأن وحدة العمل ووحدة التأثير تتطلبان دمج هذه الحكايات بعضها مع البعض الآخر وأن يظهر تأثير إحداهما على الأخرى، وأن تحقق الموازنة بين هذه الحكايات [١] .

ومما يتصل بطبيعة الحبكة ما يمكن أن نسميه بـ (الإيقاع) ، وهذا فعل فني مرتبط بحركة الأحداث وتطور الشخوص، وتصوير الخلجات النفسية، يتيح للقاصّ أن يُنّوع في قصته بين السرعة والبطء في الحركة، فإذا رجع القاصّ إلى الوراء ليجلو فنياً موقفاً ، فإن عليه أن يكون سريعاً، حتى لا يقف الحدث طويلاً، وكذلك سرعة القاص في انحدار الحوادث إلى الحل أبين نسبياً من حركة القصة في صعودها نحو التأزم، وتظهر حركة القصة من خلال ذلك كله في تموجات مختلفة متنوعة ولكن من خلال إيقاع كلي ضابط وينبغي أن يتبع السرعة والبطء تنويع في الأسلوب، بقصر الجمل وطولها، وبسط الصورة أو الاقتصار على لمحات منها، والاعتماد على موسيقا الجمل التي توائم إيقاع الحدث [٢] .

---

(١) انظر: فن القصة، د. محمد يوسف نجم ، ص ٧٤ .

(٢) انظر: النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، الفجالة ، القاهرة ، ص ٥٥٨ – ٥٥٩.

وللرواية طرائف عدة يمكن من خلالها عرض الحوادث وتطويرها، وللقاصّ أن يسلك منها ما يختار فهناك : الطريقة المباشرة أو الملحمية، وطريقة الترجمة الذاتية، وطريقة الوثائق أو الرسائل المتبادلة [١] ، وطريقة تيار الوعي أو المونولوج الداخلي « وهي من أحدث طرق كتابة الرواية » [٢].

١) طريقة السّرد المباشر:

في هذه الطرقة يسرد القاصّ الأحداث في تتابع، ويقدم أشخاص القصة ويُفسّر تصرفاتها ويحلل أفعالها ويسير بالأحداث سيراً طبيعياً حتى ختامها، وهذه الطريقة أكثر طرق القصّ شيوعاً، ولها ميزة خاصة ، إذ إنها تتيح للقاصّ أن يحرك شخصياته، وأن يرسم الأمكنة والمواقف كيف يشاء [٣] ، وهذا ما ينطبق تماماً على رواية (الفردوس اليباب) للروائية (ليلى الجهني) ، إذ يتداعى كل شيء ، ولا يعود شيء في مكانه، ولا زمن في ترتيبه أو تواليه ، كل شيء يصبح الآن وينتهي ، بين إفاقة وإغماءة يتحول الزمن، تتبدل اللحظة، وينقلب الحال، وتتغير الأوضاع [٤].

٢) طريقة الترجمة الذاتية:

تكتب الرواية في هذا النوع بضمير المتكلم، ويضع الكاتب نفسه مكان البطل أو البطلة، أو مكان إحدى الشخوص الثانوية، ليبث على لسانها ترجمة ذاتية متخيلة [٥] ، وعيب هذه الطريقة أن الكاتب كثيراً ما يخرج عن نطاق الشخصية وينطقها بما لا يحتمل أن تنطق به، ولا أن تعترف بصحة نسبته إليها إذا ما أُجري على لسانها، وكثيراً ما نرى هذه الشخصية تنطق

---

(١) انظر: الأدب وفنونه، د. عز الدين إسماعيل ، ص١٠٥.

(٢) انظر: فن القصة، د. محمد يوسف نجم ، ص٧٨.

(٣) انظر: فن القصة ، د. محمد يوسف نجم، ص ٧٨-٨٣.

(٤) انظر: الحُبّ والجسد والحرية في النص الروائي النسوي في الخليج، رفيعة الطالعي، مؤسسة الانتشار العربي ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٥م ، ص ٦٧ .

(٥) انظر: فن القصة، د. محمد يوسف نجم، ص٧٨.

بلسان المؤلف وتعبر عن آرائه [١] ، ومن عيوب هذه الطريقة كذلك أن القُرّاء – أحياناً – يعتقدون أن هذه الرواية ما هي إلاّ ترجمة ذاتية لمؤلفها، ومن عيوبها أيضاً أن جميع الأحداث والشخوص تُسرد من خلال وجهة نظر البطل، أما المواقف التي لم تؤثر في الشخصية البطلة حتى ولو كانت مهمة فقد لا يمكن تسجيلها في أغلب الأحيان[٢].

ولكن من مزايا هذه الطريقة، أنها تساعد الكاتب على رسم جو من الصدق والسذاجة ، والألفة ، بحيث يبدو البطل وكأنه منشور على طبيعته، دون تكلف أو افتعال[٣].

وفي الحقيقة لم يقع تحت يدي – في حدود ما أعلم– أي رواية سعودية نسوية سارت على هذه الطريقة، واتبعت هذا المنوال ، ولعل السبب يعود إلى طبيعة المرأة الخجلة، إذ يمنعها خجلها من التصريح بكل ما يتعلق بحياتها، بل إنها ترى أن أسرارها وحياتها ملك لها وحدها لا بُد من التكتم عليه.

٣) طريقة الرسائل المتبادلة والمذكرات:

وفيها تخرج الرواية إلى أرض الواقع عن طريق الرسائل أو الخطابات أو اليوميات أو الحكايات والوثائق المختلفة [٤] .

ولهذه الطريقة مميزات كثيرة، تتجلي في إتاحتها للكاتب التعبير عن الأحاسيس والعواطف التي تعتمل في نفوس مختلف الشخصيات بحرية وطلاقة، كما أنها تساعد على الإرهاص والتنبؤ بالأحداث قبل وقوعها، وبالنتائج قبل ظهورها .... ، كما أن لطريقة الرسائل فائدة عظيمة، إذ أدخلت في الروايات التي تعتمد على السرد المباشر، أو على الترجمة الذاتية فإنها تكسبها قوة

---

(١) انظر: المرجع السابق، ص٨٣.

(٢) انظر: القصة من خلال تجاربي الذاتية ، عبدالحميد جودة السحّار، مكتبة مصر ، القاهرة ، ص ٣٦-٣٨.

(٣) انظر: فن القصة، د. محمد يوسف نجم، ص٨٣.

(٤) انظر: الأدب وفنونه، د. عز الدين إسماعيل، ص١٠٥.

وألفة [1] .

ويمكن الحصول على المتعة والإحساس بالقرب من الشخصية باستخدام الرسائل [2] ، وهذا ما فعلته الروائية (سميرة خاشقجي) في روايتها (مأتم الورود) إذ كانت الرواية عبارة عن رسائل متبادلة بين (غالي) الذي أحب (حبيبة) منذ صغره حباً صادقاً نبع من عقله واستقر في فؤاده، ولكن هذا الحب تبعثر ولم يبق منه إلاّ هذه الرسائل التي حملت نعشها (حبيبة) ، ودفنتها في طيات نفسها.

٤) طريقة تيار الوعي (المونولوج الداخلي)

وتعد هذه الطريقة من أحدث التطورات في فن الرواية، وهي أكثر الطرق تعقيداً، ويعتمد عليها بعض الكُتّاب اعتماداً كلياً في رواياتهم، والبعض الآخر يعتمد عليها في بعض المواقف التي يستدعيها الحدث، ويتكيء الكاتب في هذه الطريقة على أحلام اليقظة، وعلى الشعور واللاشعور، وتكاد تخلو الرواية من الأحداث، فقوامها الأفكار والذكريات دون التقيد بالنظام المنطقي للأحداث.

وتعتمد هذه الطريقة على اعتبار أن التأمل يشغل جانباً كبيراً من حياة الإنسان، ويشمل الملاحظة العابرة واستحضار الذكريات الماضية. وبناء صور الآمال في المستقبل، فخواطر الإنسان لا تقل أهمية أو دلالة عن كلامه أو أعماله، وتسجيلها واجب محتم على الفنان.

وهذه الخواطر لا ترد إلى الذهن في صورة منطقية، تتبع فيها النتيجة العلّة ، ويسبق فيها الماضي الحاضر والمستقبل، بل ترد متقطعة ، تتبع التداعي اللفظي أو المعنوي أو العاطفي ، وفي هذا التداعي يفقد الزمن معناه، إذ يختلط الماضي بالحاضر والمستقبل.

وغاية الكاتب من هذه الطريقة، دراسة الشخصية الإنسانية، وعرضها على القارئ، برسم قطاع داخلي لحياتها العقلية الطبيعية العفوية ، كما ترسم لنا هذه الطريقة معالم الشخصية من خلال عالمها الشعوري واللاشعوري الخاص، كما أن هذه الطريقة تتيح للكاتب أن يصور

---

(١) انظر: فن القصة، د. محمد يوسف نجم، ص٨٤.

(٢) انظر: الأدب وفنونه، د.عز الدين إسماعيل ، ص١٠٥.

لنا الحياة كما تتصورها الشخصية وأن يكشف لنا نظرة الشخصية إلى الشخوص الأخرى وبالعكس. وبهذا تقدم لنا صورة تنضح بالطرافة والألفة والصدق[١] .

ولكن من عيوب هذه الطريقة أنها لا تستطيع أن تصوّر لنا حياة الشخصية بالدقة التي تتسم بها طريقة عرض الحياة الخارجية مثلاً ؛ لأنها تقدم لنا ضروباً من التحليل النفسي، وتصور – غالباً– حياة الشخصية اللاشعورية ، إلاّ أنها – في أغلب الأحيان – لا تُعني بإلقاء الأضواء علي شخصية البطل، بل تكتفي بأن تجلو بعض ألوان انحرافه النفسي والفكري ببعض الوسائل المحدودة [٢] ، لذلك يمكن الاستفادة من هذه الطريقة في بعض أجزاء الرواية، لإلقاء أضواء كاشفة على باطن الشخصية وما يعتمل داخلها من صراعات وانفعالات ومشاعر شتى .

ولو استخدمت هذه الطريقة ببراعة لاستطاع القاصّ أن يُظهر انعكاس الحدث على الشخصية وتصرفها إزاءه.

وعلى الكاتب إذا اتبع هذه الطريقة أن يطبق مبدأ الانتخاب، فلا يسرد كل ما يعتمد في نفس الشخصية من تافه ومفيد، بل عليه أن يقوم بعملية اختيار وتنقية، يختار ما يُفسر الشخصية تفسيراً فنياً يستهوي القارئ، فالفن عملية اختيار وانتخاب، وليس تسجيلاً للواقع كما هو، والجمال الفني هو الأساس في الأعمال الأدبية [٣] .

وهذا ما فعلته الروائية المبدعة الدكتوره (أمل شطا) في روايتها (آدم يا سيدي) فالرواية بأكملها مناجاة لزوج البطلة (عائشة) واستذكار لحوادث الماضي وشخصياته وأزمنته وأمكنته ببراعة وصدق تدخل بهما الوجدان، وتثير بهما الشعور ، فتقود القاريء ليتفاعل مع روايتها ويعايشها دون كآبة أو ملل[٤].

---

(١) انظر: فن القصة، د. محمد يوسف نجم ، ص ٧٨ – ٨٥ .

(٢) انظر: فن القصة، د. محمد يوسف نجم، ص٧٨–٨٥.

(٣) انظر: القصة من خلال تجابي الذاتية، عبدالحميد جودة السحّار، ص٤٣–٤٧.

(٤) انظر على سبيل المثال : رواية (حصان من العمر) للروائية سميرة لاري ، ورواية (حنان) للروائية زهرة البرناوي ، ورواية(نبت الأرض) للروائية فاتنة شاكر .

ب) الصراع:

الصراع الروائي من أهم أعمدة بناء الرواية ، ومن أهم مقومات نجاحها وبروزها ، إلاّ أنه لا يأتي في صورة واحدة في حالة وجوده ، فقد يكون ظاهراً واضحاً جلياً سواء رجع إلى الأحداث التي ينهض بها البطل أم إلى التي تنشب فيما بين الشخوص ، كما يكون داخلياً مختبئاً (باطنياً) ليتجسّد في نفسية الشخوص، ويتجلي في تصرفاتهم التي تفضح بعض مكنوناتهم الداخلية .

وهكذا يقود الصراع إلى الحدث وإلى الشخصية وإليهما معاً [1] .

وقد رأينا في رواية (بريق عينيك) لـ(سميرة خاشقجي) كيف تجلي الصراع قوياً واضحاً بين (شروق) بطلة الرواية وبين (عصام) زوجها الأول من أجل إثبات حق المرأة في طلب الطلاق متى ما رأت أنه من المستحيل عليها العيش مع رجل لا تود العيش معه إطلاقاً، كما نرى كيف تمخضت الأحداث في رواية (عيون على السماء) لـ(قماشة العيان) عن هزة عنيفة وصراع حاد انعكس أثره على بطلة الرواية (هدى) وهي البنت المدللة في صغرها والتي انقلبت حياتها رأساً على عقب بعد زواجها لثلاث مرات متتالية في كل مرة تتجرع فيها كؤوس الفشل والألم والهزيمة والضعف.

وافتقدت كثير من الروايات لعناصر الصراع لعدم الربط بين الأحداث ، كما في رواية (درة من الأحساء) لـ (بهية بوسبيت) فنحن نشعر أن الكاتبة تقوم بدور وعظي ، إذ تدعو إلى الأخلاق الحسنة والتحلي بالتعاليم الإسلامية، وتنصح بتقليل المهور، وتحارب العادات الضارة، ومثلها تماماً الروائية (صفية أحمد بغدادي) في روايتها (أضياع والنور يُبهرُ؟) إذ ينعدم الصراع

---

(١) انظر : فن الرواية في المملكة العربية السعودية بين النشأة والتطور ، د. السيد محمد ديب ، ص٢١٨.

ويذوب في سيل النصح والإرشاد والتوجيه المقدم من بطلة الرواية الأم (أم محمد) لعموم عائلتها، والرواية في مجملها معالجة لكثير من قضايا التربية والتعليم المتعلقة بالإسلام.

وفي الحقيقة إن الصراع كأي كائن حي في الرواية لابُد من أن ينمو تدريجياً لأنه متعلق أيّما تعلق بالأحداث التي تقود إلى نهاية الرواية، فلابُد أن «ينمو الصراع مع نمو (الحركة) في القصة حتى يصل إلى أقوى الحوادث إثارة وهي عادة تتمثل في أشد المواقف تعقيداً في عملية البناء، ثم تبدأ الأشياء تتضح في مرحلة التنوير، وهذه المرحلة تفتح طرقاً مختلفة إلى نهاية القصة. وهي في القصص ذات (النهاية السعيدة) تزيل العراقيل التي تعوق الوصول إلى الهدف الرئيس، وعندئذ تظل في حاجة لرؤية كيف يتم ذلك في الواقع. أما في قصص (المآسي) فإن مرحلة التنوير تشمل مواجهة عقبة على الأقل هي غاية في الصعوبة للوصول إلى الهدف الرئيس .

« وهنا يجب أن نعرف ما سيحدث للناس الذين صادفهم سوء الحظ . وفي تطور القصة من مرحلة التنوير إلى نهايتها الحقيقية (وهي المرحلة التي تعرف فنياً بالكارثة) يتمثل (القرار الحاسم) ، وهي مرحلة تحتاج إلى مهارة ؛ لأنه في هذا الموضع – أكثر من أي موضوع آخر – غالباً ما يفقد القارئ تشوقه بسهولة »[1] .

(١) الأدب وفنونه، د. عز الدين إسماعيل ، ص١٠٧.

ج) التشويق:

وللتشويق دور مهم في الرواية إذ هو المحفز للقاريء على أن يتابع قراءة الرواية ويستمتع بها، ويرتبط التشويق بالصراع ارتباطاً وثيقاً، ويتصل كل منهما بالحبكة، إذ هما أثران من تأثيرها، «ووجود الحبكة في الحكاية يؤدي إلى تشويق المتلقي، وإثارة وجدانه، وتحريك خياله، فهو يتتبع الأحداث لا ليعرف ماذا بعد! وإنما ليدرك معنى لماذا؟ وكيف؟ وبالتالي يستقطب الروائي اهتمام قارئة فكراً وشعوراً وخيالاً» [1] .

ولا يعني وجود عنصر التشويق في الرواية الحكم عليها بأنها رواية جيدة ذات طابع فني فريد ؛ لأن الروايات البوليسية –مثلاً– تلجأ إلى عنصر التشويق عن طريق الألفاظ من أجل إثارة انتباه القاريء حتى يستطيع إكمال قراءة الرواية بشغف وفهم، ورواية الحادثة تشتمل على التشويق من جرّاء حرصها على التسلية والترفيه [2] .

كما تثير روايات الحب والغرام لدى نوعية من القُرّاء الرغبة الشديدة في استكمال قراءة الرواية دون ملل لما تحويه من تشويق وإثارة وتمويه [3] ، وهذا ما يظهر في معظم روايات (سميرة خاشقجي) مثل رواية (قطرات من الدموع) و (مأتم الورود) و(بريق عينيك)، بينما افتقدت بعض الروايات مثل رواية (بكاء تحت المطر) لـ(قماشة العليان) عنصر الحيوية والتشويق نتيجة لفقد الصراع الدرامي بين الأحداث ، أما الصراع المفتعل أو الطاريء في آخر الرواية الذي أحدثه انتصار الطبيبة على رغباتها وقلبها ، وقوة إرادتها وشجاعتها ، إذ تخلت عن حبها الدفين فى قلبها (لخالد) لتتركه يعيش حياته كيفما أراد فقد أحدث أثراً ضعيفاً وتشويقاً

(١) بناء الرواية، عبدالفتاح عثمان، ص٤٩.

(٢) انظر: فن الرواية في المملكة العربية السعودية ، د. السيد محمد ديب، ص٢١٩.

(٣) انظر : الحب والجسد والحرية في النص الروائي النسوي في الخليج ، رفيقة الطالعي ، ص ٣٠٨-٣٠٩.

بسيطاً لم يغير ما تمخضت عنه الأحداث المتقدمة من ضعف وفتور وبساطة.

فالتشويق –إذن– يعود إلى قاريء الرواية بسبب ما أودعه كاتبها من وسائل تثير اهتمام القاريء ، كالإبقاء على حل الألغاز إلى نهاية الرواية، والبراعة في وصف الطبيعة المحيطة بالشخصيات، والأجواء المدهشة التي تظهر في الأحداث، والعلاقات الإنسانية المعقدة، والعقول المستنيرة، أو أن يلجأ الكاتب إلى استرجاع الأحداث عن طريقة تيار الوعي أو (المونولوج الداخلي) ، وقد أصبح التشويق في روايات الوقت الحاضر مرتبطاً بروايات الخيال العلمي التي يفتقدها الأدب السعودي الحديث حتى الآن [1] .

وللتشويق علاقة حميمة بالقصة والقاريء ؛ لأن « غريزة حب الاستطلاع مطية ذلول للتشويق، فإن القارئ الذي يفتح عينيه على موقف مغلف بالأسرار والألغاز يجد نفسه مسوقاً بدافع غريزي إلى شق الحجب وهتك الأسرار، وكلما طال أمد هذا الإلحاح الغريزي ازدادت الرغبة في معرفة النتائج ، واستجلاء ما استغلق من الحقائق.

ويأتي التشويق على صور كثيرة، وفي درجات متباينة حيث التأثير والعمق» [2] .

أما الروايات البسيطة التي تخدع القارئ بربط أجزاء الرواية ببعض الأسرار التي تتجلي في نهايتها فهي طريقة يقول عنها الدكتور نجم: إنها طريقة رخيصة وخدعة غير مستحبة وأسلوب مهلهل مفضوح في التشويق والمماطلة، وهذا ما وجدناه ببعض روايات الروائيات السعوديات مثل رواية (المصير) لـ(ليندا الوابل) ، ورواية (أنثى فوق أشرعة الغربة) لـ(نورة المحيميد) وغيرها من الروايات التي فقدت متعة التشويق، ففقد القاريء متعة قرأتها، ومعايشتها.

(١) انظر: فن الرواية في المملكة العربية السعودية بين النشأة والتطور، د. السيد محمد ديب، ص٢٢٠.

(٢) فن القصة ، د. محمد يوسف نجم، ص٤١.

د) التوقيت:

التوقيت المناسب ضابط للفعل، وبه يتم، وعلى نبضاته يسجل الحدث وقائعه، ونحن وإن كنا لا نستطيع أن نفصل بين الحدث والزمن [1] يمكن أن نتبين أثر التوقيت المناسب للأحداث بصفته عاملاً فاعلاً في كثير من الروايات، وحتى القصص التي تصور فترة زمنية قصيرة، أو حتى ضئيلة ، لابُد من ظهور أثر التوقيت في تطور الحدث ونموه، ومن ثم انعكاسه على الشخوص.

ويستطيع الكاتب ببراعته أن يتحكم في التوقيت لصالح أحداث روايتة ، مع أن المسلّم به أن علاقة الزمن بالرواية علاقة رجراجة غير حاسمة ، فيمكن أن تحكي الرواية عن زمن طويل عاشته الشخصية من الطفولة حتى سن الشيخوخة ، وقد تحكي الرواية عن يوم واحد في حياة الشخصية ، ولكنه قد يكون يوماً مشحوناً بالانفعالات والعواطف والصراعات ، بحيث يكشف عن نوعية هذه الشخصية ، وعمق وقع الماضي والحاضر والمستقبل عليها [2] .

وقد يعرض علينا القاص الحدث ثم يسير بناء على تطوره حسب التسلسل الزمني الصحيح ، أي يسير أفقياً مع التطور الزمني، وقد يبدأ الحدث عكسياً أي من النهاية الزمنية، ثم يعود بقرّائه القهقري إلى الوراء، أي يبدأ من حيث يمكن أن ينطلق إلى الوراء وإلى الأمام فينكشف الماضي والحاضر حسب ما تقتضيه الرواية، والكاتب له حرية الاختيار في اختيار بداية الزمن المناسب لروايته حسب ما يراه موائماً لعمله ، أو محققاً له قيمة فنية معينة ؛ لأن بداية الرواية دائماً لها أثر كبير على المتلقي، وجذب اهتمامه إلى ما في العمل من عوالم وأحداث.

ومن المعروف أن كل الأعمال القصصية قد تحكي عن حدث في زمن ماضٍ، هذا

---

(١) انظر: دراسات في القصة العربية الحديثة ، د. محمد زغلول سلام ، ص١٣.

(٢) انظر : نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة ، د. نبيلة إبراهيم سالم ، النادي الأدبي ، الرياض ، ١٤٠٠هـ -١٩٨٠ م ، ص٤٢.

الماضي لابد أن يختار له القاص التوقيت المناسب ليشكله على نحو يجعله حاضراً في ذهن القاريء[١] .

وعلى القاص أن يجعل الشخصية تعيش اللحظة تلو اللحظة وتنمو وتتطور مع حركة الزمن في انسيابية تامة، وكذلك الحديث الذي تجسّده هذه الشخصية ؛ لأن ثبوتية أحدهما يصيب العمل القصصي بنوع من التجمد المرفوض.

ومن الممكن أن تجتاز الرواية بالقاريء فترة زمنية طويلة، ولا عيب في ذلك فلينتقل القاص في الزمن كيف يشاء، ولكن لابد من توقيت مناسب يربط بين اللمسات المتباعدة في الزمن[٢] ، ولابد كذلك أن يشعرنا القاص بهذه القفزات الزمنية، بل لابد من تحقيق وحدة زمنية تؤكد لنا أن الزمن لم ينقطع، وأن هذه الفراغات الزمنية لم تسبب انقطاعاً في التسلسل الزمني للرواية[٣] .

أما الرواية التي تحكي حدثاً تاريخياً، أو تتحدث عن شخصية تاريخية من الزمن الماضي، فلابد أن يراعي القاص الزمن الذي وقعت فيه الأحداث ويخضعها لمنطق العصر، وظروفه، وقيمة، من ناحية الوصف والتحليل والعادات والقيم.. ، حتى يستطيع المتلقي أن يعيش في واقع الزمن الحقيقي الذي وقعت فيه أحداث تلك الرواية.

وفي الحقيقة كثير من الروائيات السعوديات وفقن في رصد التوقيت المناسب لأحداث رواياتهن بما يتلائم مع الرواية وشخوصها مثل رواية (غداً أنسى)لـ(أمل شطا)، ورواية (غداً سيكون الخميس) لـ(هدى الرشيد)، ورواية (اللعنة) لـ(سلوي دمنهوري) غير أن أكثر رواية لفتت انتباهي في دقة اختيار الوقت المناسب لتسلسل أحداثها تسلسلاً منطقياً هي رواية (بعد المطر دائماً هناك رائحة) لـ(فاطمة بنت السراة) حيث وفقت الكاتبة إلى درجة كبيرة في وضع كل حدث في وقته المناسب له، ولعل أبرز وأقوى الأحداث عدم إخبار (محمد) بأمه الحقيقية التي

---

(١) انظر: نقد الرواية، د. نبيلة إبراهيم سالم، ص٤٢.

(٢) انظر: الأدب وفنونه: د. عز الدين إسماعيل، ص١٠٩.

(٣) انظر: نقد الرواية، د. نبيلة إبراهيم سالم، ص٤٣.

تخلت عنه إلاّ في الوقت المناسب، مما أضفى على الرواية جواً كثيفاً من التشويق وحدة الصراع، وأكسب قارئها متعة متابعتها دون ملل ، وبكل شغف ونهم.

هـ) النهاية:

إن كل نهاية رواية لا بُد أن تتصل بعنصر التشويق فيها ، إذ يود القارئ أن تأتي النهاية بالصورة التي يتمناها. والنهاية في القصة تختلف عنها في الرواية، إذ تفصل لحظة التنوير التي تتجسّد في آخر القصة القصيرة بينها وبين الرواية، كما أنه ليس بالضرورة أن تتوقف أحداث الرواية بحل إشكالية الصراع فيها ، وقد شاهدنا (بشرى ، وزينب ، ونور ، وأسماء، وحفصة ، وزين) بطلات رواية (رباط الولايا) للروائية (هند باغفار) يعشن حياتهن في الرباط ؛ ليكون هذا الرباط الملجأ والحماية لهن بعيداً عن متاعب الحياة وضجيجها المستمر ، بعد أن أفقد المجتمع هؤلاء النسوة أعمالهن القديمة نتيجة العجز والهرم والمرض، وبانعدام فعل الإنتاج والعمل لديهن يصبح الرباط المكان الأنسب لنزلهن ، ليتحولن إلى كائنات غير فاعلة تنتظر الفعل من زاوية خارجية ، كما يعشن حياتهن في أحلام خارج الرباط ، ولا تنتهي الرواية بذلك ، بل تستمر في رصد حالات أخرى هامشية لم تضف جديداً إلى مضمون الرواية.

والنهاية في الرواية تعود إلى طبيعة الموضوع، وأسلوب المؤلف، والأحداث المتقدمة عليها. والنهاية الموفقة هي التي تنبع من العمل الروائي نفسه، بحيث لا تكون مفروضة عليه، تعبيراً عن ميول الكاتب وأهوائه ، أو نتيجة لنوع من التدخل الافتراضي الخاضع لعوامل الصدف الطارئة على نهاية الأحداث . وبعض الروائيات يتخلصن من عقدة النهاية بموت البطل، أو بالحكم عليه بالمرض المفاجيء أو الصدفة غير المتوقعة[1] ، وقد انتهت رواية (المصير) لـ(ليندا الوابل) بموت جميع أفراد العائلة الواحد تلو الآخر، بينما انتهت رواية (عيون على السماء) لـ(قماشة العليان) ، و(أنثى فوق أشرعة الغربة) لـ (نورة المحيميد) نهايات غير طبيعية، حيث تزوجت البطلة (هدى) في رواية (عيون على السماء) ثلاث مرات، وكانت المرة الثالثة هي التي حصلت فيها على الرجل الذي بحثت عنه طويلاً، فأحبته بكل صدق، إلاّ أنها في ليلة زفافها منه طلبت منه أن يطلقها ؛ لأن ابنها توفي في ليلة الزفاف تلك، أما في رواية (أنثى فوق أشرعة الغربة) لـ(نورة المحيميد) فقد استطاع الشاب الصحفي (خالد) – الذي التقى

(١) انظر: فن الرواية في المملكة العربية السعودية بين النشأة والتطور، د. السيد محمد ديب، ص٢٢١.

بالغريقة (مي) صدفة – أن ينقذها من الموت، كما استطاع في نهاية الرواية الزواج منها رغم كل المصاعب والمتاعب التي واجهت كل منهما والتي كان آخرها انفجار الطائرة التي أراد الرحيل بها إلاّ أنه نجى من الموت بأعجوبة غريبة ، وتمكّن من البقاء حياً ليتزوج بمحبوبته التي كانت في انتظاره . أما النهاية الطبعية فهي في إصرار الطبيبة على علاج (خالد) في رواية (بكاء تحت المطر) لـ(قماشة العليان) حتى إذا شُفي وعاد إلى حياته الطبيعية تركته يعيش حياته كيفما أراد رغم حبها له ، وإخلاصها معه، وتأكدها من صدق مشاعره نحوها ، إلاّ أنها ترى أن هذه العلاقة غير متكافئة.

فالرواية قطعة من الحياة، أو لنقل تصوير لبعض الجوانب أو الأحداث فيها، فينبغى أن تكون النهاية متلائمة مع ما في الحاية حتى لو كانت الحقيقة أغرب من الخيال، إذ إن المبالغة في تحويل نهايات الأحداث إلى نهايات مصطنعة تثير الاشمئزاز لدى المتلقي، وليس من الضروري أن تتمخض النهاية عن حل مُرضٍ ناشيء عن صُدف بحتة يهرب بها الكاتب من مواجهة الحقائق المعاشة في الحياة [١] .

وفي بعض الروايات تنتهي الرواية قبل أن تكتمل فصولها، ولا يُعاب على الروائية ذلك؛ لأن عملها ليس قصة قصيرة ترتبط نهايتها بلحظة التنوير ، إذ إن النهاية هي القمة التي تبلغها الأحداث، أو الخاتمة التي تتوقف عندها الشخصية عن السرد . ومن الأفضل أن تشتمل النهاية على حل للأزمة التي فجرتها الرواية بأحداثها ومواقفها وشخصياتها حلاً مقنعاً دون اللجوء إلى النهايات المختلقة أو الصدف الخيالية التي لا يمكن أن ننكر وجودها في حياتنا، ولكن الاعتماد عليها في تشكيل الأحداث وصنعها يُعد هروباً من مواجهة الحقائق الواقعية، وضعفاً من الكاتب في إيجاد المواقف المقنعة ، ورسم المشاهد المتماسكة ، ولجوء إلى القوى الغيبية التي تقدم له الحل المريح للمعضلات الفنية التي يواجهها في بناء الرواية [٢] .

وتتحول النهايات في كثير من الروايات إلى سيل جارف من الدموع والآلام، والآهات

---

(١) انظر: فن الرواية في المملكة العربية السعودية بين النشأة والتطور، د. السيد محمد ديب، ص٢٢١

(٢) انظر: بناء الرواية، د. عبدالفتاح عثمان ، ص٤٩ وما بعدها.

والأحزان، وكأن الحياة ليس فيها إلاّ القهر والغبن، وهذا ما تنطق به أغلب روايات (سميرة خاشقجي) تلك الروايات الرومانسية التي غالباً ما تكون بعيدة كل البُعد عن المجتمع السعودي، وعندما تحيل القوى الغيبية والصدف الطارئة على الأحداث نسيج الرواية إلى خيوط مأساوية، فلابد أن تكون النهاية تراجيدية حزينة .

ومن جهة أخرى نرى العديد من الحوادث العفوية المفاجئة التي تعترض سبيل الأحداث ، ويصير اللقاء بين الحبيبين من جديد في حكم الأساطير ، وإذ بالروائية تحقق ذلك في روايتها بكل سهولة، ولعل رواية (أنثى فوق أشرعة الغربة) لـ(نورة المحيميد) تمثل هذه النهايات المتمخضة عن حل مصطنع مفاجيء مليء بالغرابة والدهشة، وكانت النتيجة أن التقي الحبيبان بعد أن نجا البطل من موت محقق مات فيه كل من كان معه ، لينجو هو ويلتقي بمحبوبته في النهاية.

وفي الحقيقة إن العناية بالأحداث المتشابكة وما يتصل بها من حبكة وصراع وتشويق لقي اهتماماً بالغاً في روايات المبدعات السعوديات ، مثل (هدى الرشيد، وصفية عنبر، وأمل شطا، وفاطمة بنت السراة، وقماشة العليان، ونداء أبو علي، ....) إلاّ أن هذا الاهتمام متفاوتٌ بين روائية وأخرى، «على أن الالتزام بالقواعد لا يعني نجاح الروائي أو جودة الرواية ، إذ لا يوجد مقياس دقيق متفق عليه للحكم من خلاله على الرواية بالجودة أو الرداءة فما يعجب الكاتب قد لا يعجب المتلقي، وما يعجبهما معاً قد لا يُرضي الناقد، وهكذا شأن الأدب والفنون » [1] .

وبعد كل ما تعرضنا له مما ينبغى مراعاته في عرض حوادث الإبداع الروائي، فإن على الروائية أن تراعي في اختيارها لأي منها : طبيعة الحدث، ونوع الشخوص، فتختار ما يساعدها على إيضاح أهدافها ، وتحقيق الصدق الفني.

وينبغى التنبيه إلى أن الركائز التي ذكرناها هنا للرواية، ليست قضايا مُسلّمة تماماً أو قواعد ثابتة تُعرض على العمل الفنى دون أية مرونة، بل هي أصول عامة تساعد على معرفة قيمة

(١) فن الرواية في المملكة العربية السعودية بين النشأة والتطور، د. السيد محمد ديب، ص٢٢٢.

العمل الفني.

الفصل الثاني
الشخوص الروائية

وفيه مباحث :
المبحث الأول : دور الشخصية في بناء الرواية .
المبحث الثاني : رواية الشخصية .
المبحث الثالث : أنواع الشخصية .
المبحث الرابع : بناء الشخصيات .

تمهيد :

لا يوجد مقياس دقيق لمعرفة الرواية الجيدة، غير أن الرواية الجيدة هي التي تستطيع أن تؤثر في القارئ إذا بدت واقعاً ، حياة حقيقة، كأنها تتحرك أمامنا صادقة ولا يقصد بهذا الصدق تلك الواقعية، حكاية الواقع كما هو [1] ، أو سرد رواية التاريخ كما حدثت، حتى القصص

(١) انظر: النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال ، ص ٥٣٨-٥٣٩.

التاريخية لا تسرد الأحداث كما هي ؛ لأن وظيفة القاصّ غير وظيفة المؤرخ، الذي يلتزم بواقع التاريخ، دون تدخل أو حذف أو إضافة .

أما القصّة التاريخية بما هي فن فإنها تحتم الاختيار بين الأحداث، وترتيبها على نحو خاصّ ، مقنع فنياً، وإدخال بعض الشخوص الثانويين، وبعض المناظر والأوصاف، بشرط عدم المساس بجوهر الحقيقة التاريخية في النهاية، بتحوير أو تبديل، أو حذف، يحيلان الواقع التاريخى إلى مجرد تخييل أو احتمال [١] .

إذن فالواقعية القصصية ليست رسماً أو تسجيلاً للواقع كما هو ، « إن الواقعية التي تبرزها القصة الفنية ، ليست الواقعية التي يشهد بصدقها المؤرخون ، وتقوم الوثائق دليلاً على صحتها ، ولكنها الواقعية التي تُلقى في روع القاريء أنها صحيحة ... ، ويظل الإيهام بالواقع من هذه الوجهة هو محور الفن القصصي ، ولا عبرة بعد ذلك أكان الموضوع من خلق الخيال، أم من حوادث التاريخ» [٢] .

وفي النهاية لابد أن تكون الرواية موحية ... عميقة بحيث تجعلنا أكثر إيغالاً في التفكير، مكثفة تماماً ، كما عليها أن تترك أثرها في خيال المتلقي أمداً طويلاً ، حتى يستطيع أن يستنبط منها ما يشاء من فحوى، وأن يقف منها على معان أشمل وأعمق ، ولابد كذلك أن تكون رامزة، هادفة على السواء ؛ لأن مجرد القصّ ، أو سرد الأحداث لا يعني في الفن شيئاً ذا بال، ولكن أن يكون القصّ موظفاً لإثراء العالم، وتطوير الإنسان، وتنمية الحضارة ، والإسهام في حل مشكلات المجتمع ، فذلك هو الدور الذي يتهيأ التاريخ لاستقباله من كل الآداب والفنون.

فعلى القاصّ البارع الذي يُقدّم قصّة ما، أن يبتعد قدر الإمكان عن جذب انتباه القارئ دون هدف متسعيناً في ذلك بمهارة رخيصة أو طلاء سريع الشحوب، فيتهافت من الوجهة الفنية أسوأ التهافت، ولا يصبح من فن القصة في قليل أو كثير[٣] .

---

(١) انظر: قضايا في الأدب والنقد، د. ماهر حسن فهمي ،مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ص١١٦-١٢٥.
(٢) القصة من خلال تجاربي الذاتية، عبدالحميد جودة السحار، ص٨٠.
(٣) انظر: دراسات في القصة والمسرح، محمود تيمور ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، ص١٠٩.

المبحث الأول

دور الشخصية في بناء الرواية

- دور الشخصية في بناء الرواية:

الشخصية إحدى الدعائم الرئيسية التي يقوم عليها البناء الروائي، بل إن النقاد يعدونها ركيزة الروائي الأساس ، وبدونها لا وجود للرواية [1] ، ومن المستحيل أن يكون هناك حديثٌ دون وجود الشخصية التي تقوم هي بصنع الحدث، وإلاّ تحول النص إلى مجموعة من الأخبار التي ليست من العمل الروائي في شيء، فالشخصية تتصل بالحدث وبالبيئة وباللغة التي تكشف عن ملامحها، وكلما كثرت الأحداث في الرواية كلما زادت أعداد الأشخاص الذين ينهضون بأدوارهم المختلفة في تحريك مجريات الأحداث، ويبثون الحياة والمتعة في العمل الأدبي.

إذن فالشخصية هي الكائن الإنساني الذي يقوم بتحريك الأحداث والنهوض بها، وبذلك تتحد الشخصية كأداة فاعلة مع باقي الأدوات الأخرى، ليزداد العمل الفني جلاءً من خلال التلاحم بين أجزائه المتعددة وعناصره[2] .

ويستمد الروائيون شخصياتهم من الواقع أو التاريخ أو من الخيال، وسواء كان مصدرها الواقع أم التاريخ ، فإن الروائي – عادة – لا يقدمها كما هي في التاريخ أو الواقع، وإنما يضيف

(١) انظر: رسم الشخصية في روايات حنامينة، فريال كامل سماحة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى ، ١٩٩٩م، ص١٧.

(٢) انظر: فن الرواية في المملكة العربية السعودية ، د. السيد محمد ديب ، ص٢٣٤.

إليها من خياله الشيء الكثير [١] ، « فالكاتب بما هو فني مبدع ، لا بد أن يترك لخياله أن يلعب دوراً هاماً في رسم الشخصيات ، ورسمه للشخصيات يعتمد كثيراً على فهمه لشخصيته ، وعلى قدرته على تمثيل دور الشخصية التي يريد رسمها ، وعلى تصور التصرفات التي قد تصدر عن شخصية من الشخصيات تحت ظروف معينة ، معتمداً في ذلك على القياس ... وعلى إدراكه لإمكانات الشخصية ولطاقاتها الكامنة ، وهذا الإدراك يتوقف على فهمه لشخصيته ، وقدرته على استبطانها، والفطنة إلى أحاسيسها الداخلية » [٢] ، لذلك تبدو الشخصية الروائية أكثر تفرداً وتميزاً على الشخصية الواقعية أو التاريخية ، إذ إنها في ضوء العرض الفني تبدو أوضح، فسلوكها معلل ونوازعها ورغباتها مفسرة، ومن هنا تكتسب الشخصية الروائية جاذبيتها، وتستأثر باهتمام القاريء الذي يشعر أنه يعرف عنها أكثر ما يعرف عن كثير من المخلوقات الأخرى [٣] .

وتتباين نظرية الكُتّاب والنقّاد إلى الشخصية الروائية؛ فمنهم من جعل لها جوانباً وشروطاً معينة وطابعاً خاصاً بها[٤] ، ومنهم من يرى أن الشخصية تختلف حسب موقعها في الرواية ، فشخصية البطل تختلف عن الشخصيات الأخرى الموجودة في الرواية [٥] ، أما الفريق الثالث ، فيؤكد على أهمية الشخصية للرواية، وأن الرواية إنما تكتب للتعبير عن هذه الشخصية والتحدث

---

(١) انظر: القد الأدبي الحديث ، د. محمد غنيمي هلال ، ص ٤٦٤ ، وفن القصة ، محمد نجم ، ص ٩٠- ٩١.

(٢) فن القصة، محمد نجم، ص٩١-٩٢.

(٣) انظر : أركان الرواية ، أ.م. فورستر، ترجمة: موسى عاصي، دار جروس برس، لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٩٤م، ص ٣٨، ٣٩ ، والنقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال، ص٥٦٢، ورسم الشخصية في روايات حنامينة ، ص ١٨ .

(٤) انظر : نحو رواية جديدة ، آلان روب جيريه ، ترجمة : مصطفى إبراهيم ، دار المعارف ، مصر ، ص٣٥.

(٥) انظر: فن الرواية في المملكة العربية السعودية، د. محمد السيد ديب، ص ٢٣٦.

عنها [1] .

ومع اختلاف نظرة وآراء النقاد والكُتاب حول الشخصية ، فقد ظلت –كما هي– تقوم بدور مهم وأساس في كل جانب من جوانب الرواية ، وتدور رحى الأحداث حولها ، بل هي التي تحرك الأحداث في الغالب ، وكذلك الحبكة ، بل إن الصراع والتوتر يحتدم في إطارها ، وتتنوع الشخصيات في الرواية في أهمية وفي أداء الأدوار والظهور ، لذا فإن الشخصيات تؤدي دوراً متناغماً في إبراز بعضها بعضا ، وتكشف جوانب بعضها من نواحٍ عدة.

وإذا كان الكُتاب والنقاد قد اختلفوا حول أمر الشخصية ، فكذلك الحال بالنسبة لكل المذاهب الأدبية ؛ ففي الوقت الذي نجد أن الكلاسيكية والرومانتيكية والبرناسية قد اعتمدت على الشخصية وعلى كل العناصر الأخرى المساندة لها من أحداث وزمان ومكان وغيرها، نجد أن كل مذهب من هذه المذاهب له رأي خاص به حول الشخصية ، فالرومانتيكية تقف مع الشخصية في نهاية الأحداث موقفاً مختلفاً، إذ تلجأ الشخوص – غالباً – إلى السلبية في حالة عجزها عن تنفيذ رغبتها أمام الظروف القاسية على نفسية الفرد ، ولذا « نجد معظم الشخصيات الرومانسية تتمنى الموت في مواقف كثيرة ؛ لعجزها عن تحقيق عالمها المثالي على هذه الأرض، والموت دفاعاً عن مبدأ معين يتحول في هذه الحالة إلى هدف في حد ذاته ؛ لأنه بالنسبة للرومانسيين بداية وليس نهاية» [2] ، وهذا ما نلمسه في رواية (قطرات من الدموع) للروائية (سميرة خاشقجي) ، إذ يتوفي الطبيب (عاصم) عندما لم يستطيع الزواج من (ذكرى) ، وفي الحقيقة معظم روايات (سميرة خاشقجي) تسير على هذا المنوال وهذه الطريقة.

أما المدرسة البرناسية فترى أن أهمية الشخصية تكمن في سبر أغوارها، والتغلغل في أعماقها ، لا من حيث هيئة الفرد ومظهره الخارجي، بل معدنه الداخلي، وهم يتوافقون بذلك مع من يكتبون روايات (تيار الوعي) من حيث إهمال العوالم الخارجية، والعناية ببحث الذات والنفس الداخلية ، وهذا ما رأيناه في رواية (آدم يا سيدي) للروائية (أمل شطا).

---

(١) انظر: المرجع السابق ، ص ٢٣٦.

(٢) فن الرواية عند يوسف السباعي ، د. نبيل راغب ، نشر مكتب الخانجي ، القاهرة ، ص ٢٠٢.

لقد أصبحت الشخصية في العمل الروائي عند هذه المدرسة مقرونة بسلوكها الداخلي، وبكل تيار جديد يتفهم النفس الإنسانية، ويركز على الجانب الخفي منها، وقد استفاد كُتاب هذا النوع من الرواية عند بنائهم للشخصية بكل ما يستجد في عالم الدراسات الخاصة بعلم النفس ، حتى صارت العناية بالنوازع الداخلية للفرد مقرونة برواية تيار الوعي[١].

وقد نجحت هذه الطريقة وتميزت في رسم الشخوص الروائية بعد كشف المتغيرات التي لحقت بالإنسان نتيجة احساسه بالقلق وبسرعة إيقاع الزمن، وبكل إضافة جديدة حلت على العالم الحديث. فالرواية – وبدون شك – جانب من جوانب الحياة يتوافق مع الرؤية الخاصة للكاتب، وهذا الجانب مليء بالأحداث ، وبالأشخاص ، مختلفي الطباع والأمزجة، ولهم أدوار متفاوتة ، وليسوا قوالب جامدة، بل منهم الإيجابي والسلبي ، ومنهم المكروه والمحبب ، والرئيسي والثانوي والعميق والسطحي ، وكل هؤلاء وغيرهم موجودون بذواتهم في الحياة التي نعيشها، فمن الأفضل أن يتواجدوا في كل عمل قصصي [٢] .

«فعالم القصة ليس سوى عالم مُصغّر يسير موازياً لعالمنا التجريبي» [٣] .

إذن يمكننا أن نؤكد أنه لا يمكن للكتّاب أن تتحد آراؤهم حول العناية بالشخصية، ولا يمكن أن يتوافقوا في رسم معين لها، وإلا لما وجدنا رواية تعتنى بالحدث وتسمى رواية الأحداث، وأخرى تعتني بالشخصية وتسمى رواية الشخصية، وثالثة تمزج بين العنصرين دون غلبة لأحدهما على الآخر، وهذه تسمى بالرواية الدرامية أو الفنية [٤] .

وفي الحقيقة إن الشخصية موجودة في كل لون روائي بنسب متفاوتة مثل التفاوت في وجود الحدث ، ونجد هذه العناية أو هذا التفاوت في الرواية النسوية السعودية، فرواية (أنثى فوق أشرعة الغربة) للروائية (نورة المحيميد) رواية شخصية، ورواية (الانتحار المأجور) للروائية

---

(١) انظر: فن الرواية في المملكة العربية السعودية ، د. محمد السيد ديب ،ص٢٣٧.

(٢) انظر : المرجع السابق ، ص ٢٣٧.

(٣) نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة، د. نبيلة إبراهيم ، ص٢٧.

(٤) انظر: فن الرواية في المملكة العربية السعودية ، د. محمد السيد ديب ، ص٢٣٧.

(آلاء الهذلول) رواية حادثة، أما رواية (بعد المطر دائماً هناك رائحة) للروائية (فاطمة بنت السراة) فرواية فنية درامية.

وللشخصية أبعاد عدة، وهو مصطلح متفق عليه بين النقاد[١] ويقصد به الجوانب التي تتكون منها الشخصية بصفة عامة ، وهي عند بعض النقاد ثلاثة أبعاد[٢] ، وعند بعضهم الآخر أربعة أبعاد[٣] :

أولها : البعد الجسمي أو المادي :

وهو أول وسائل الإقناع بواقعية الشخصية وحيويتها ، وذلك بتجديد مظهرها العام من حيث : (الطول والقصر ، والجمال والقبح ، والنحافة والبدانة ، ولون البشرة ، وملامح الوجه وتعبيراته) ، وغيرها من الصفات والملامح المتعلقة بمظهرها العام وشكلها الخارجي[٤] .

وثانيها : البعد النفسي :

ويشمل أحوال الشخصية النفسية والفكرية، أي كل ما يعتمل داخل الشخصية من عواطف، ومشاعر ، وطباع، وأزمات وانفعالات، وأفكار، وانعكاسات ذلك على حياتها وسلوكها [٥] .

وثالثها : البعد الاجتماعي :

ويشمل ظروف الشخصية الاجتماعية بوجه عام (عملها، مركزها الاجتماعي، عائلتها، مستواها الثقافي والمادي، بيئتها الاجتماعية التي تنتمى إليها، بيئتها المكانية، ريفية أم مدنية

---

(١) انظر : فن كتابة القصة ، حسين القباني ، ص ٧٠ ، وبناء الرواية، عبدالفتاح عثمان ، ص ١٠٩ .

(٢) انظر: فن كتابة القصة، حسين القباني، ص٧٠، والقصة والرواية، عزيز مريدن، ص٢٩.

(٣) انظر: بناء الرواية ، عبدالفتاح عثمان، ص١٠٩.

(٤) انظر: بناء الرواية، عبدالفتاح عثمان، ص١٠٩، وفن كتابة القصة، حسين القباني، ص٧٠، والقصة والرواية، عزيزة مريدن، ص٢٩.

(٥) انظر: فن كتابة القصة، حسين القباني، ص٧١، بناء الرواية، عبدالفتاح عثمان، ص١٠٩، القصة والرواية، عزيزة مريدن، ص٢٩.

.... الخ) ؛ لأن لكل هذه الأمور انعكاساتها على سلوك الشخصية ولغتها وطموحها وحياتها بصفة عامة [١] .

ورابعاً: البعد الفكري :

ويقصد به انتماء الشخصية العقدي، واتجاهها السياسى والفكري، وهناك من يدمج هذا الجانب داخل البعد النفسي [٢] لارتباطه بداخل الشخصية، لكن بعض النقاد يحرصون على جعله بعداً مستقلاً نظراً لأثره الواضح في تحديد وعي الشخصية وتوجيه سلوكها ومواقفها، وما يُضفيه من خصوصية عليها[٣] .

ويميز النقاد بين طريقتين متبعتين في تقديم الشخصية الروائية:

الأولى : طريقة الإخبار [٤] ، ويسميها بعض النقاد الطريقة المباشرة [٥] ، وهي الطريقة التي يتم بواسطتها إخبارنا من قبل الراوي أو بعض الشخصيات الأخرى مباشرة عن صفات الشخصية وطباعها ووضعها الاجتماعي وأفكارها وعواطفها[٦] .

وهذا ما رأيناه في رواية (بيت من زجاج) للروائية (قماشة العليان) إذا أخبرتنا (منى) بطلة

---

(١) انظر: فن كتابة القصة، حسين القباني، ص ٧١، وبناء الرواية، عبدالفتاح عثمان، ص١٠٩، والقصة والرواية، عزيزة مريدن، ص٢٩.

(٢) انظر: فن كتابة القصة، حسين القباني، ص٧٠، القصة والرواية، عزيزة مريدن، ص٢٩.

(٣) انظر: رسم الشخصية في روايات حنامينة، فريال كامل سماحة، ص٣٢، بناء الر واية، عبدالفتاح عثمان، ص١٠٩.

(٤) انظر : مدخل لدراسة الرواية ، جيرمي هورثون ، ترجمة : غازي درويش عطية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٦م ، ص ٧٣، النقد التطبيقي التحليلي، د. عدنان خالد عبدالله ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٦م ، ص ٦٨ .

(٥) انظر: فن القصة، محمد نجم، ص٩٨، بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٠م، ص٢٢٣.

(٦) انظر: المرجعين السابقين ، الصفحات نفسها.

الرواية بصفات أمها، وطباعها، وشخصيتها ، وعلاقتها مع والدها، والظلم الذي لاقته منه طوال عيشها معه من بداية الرواية [١] .

أما الطريقة الثانية : فهي طريقة الاظهار أو الكشف [٢] ، ويسميها بعض النقاد بالطريقة غير المباشرة[٣] ، وعبر هذه الطريقة لا يخبرك الراوي عن الشخصية، وإنما يريك الشخصية وهي تتحرك وتتكلم وتفكر، ويترك على القاريء مسؤولية استنتاج صفاتها وخصالها من خلال أقوالها ، وأفعالها ، وردود أفعالها[٤] ، ولهذه الطريقة وسائلها المتعددة ومنها: تصوير الشخصية وهي تتحرك وتتحاور، واستبطان الشخصية عبر تقنيات الاستبطان المختلفة، كالحوار الداخلي – المباشر وغير المباشر – والحلم، والتذكر [٥] .

وهذا ما رأيناه في رواية (آدم يا سيدى) للروائية (أمل شطا) ، إذ أخذت البطلة تتذكر زوجها، وتتحدث عنه منذ بداية الرواية وحتى نهايتها، تاركة لنا استنتاج صفاته وخصاله كلها[٦].

ويميل النقاد إلى تفضيل الطريقة الثانية في تقديم الشخصية – وهي طريقة الإظهار – على الطريقة الأولى — الإخبار – ؛ وذلك لأن «تكشف الشخصية من الداخل إلى الخارج أقوى أثراً وأدق تعبيراً من وصفها وصفاً خارجياً» [٧] ، كما أننا «إذا أمعنا النظر في أكثر

---

(١) انظر: رواية (بيت من زجاج) (قماشة العليان).

(٢) انظر: مدخل لدراسة الرواية، جيرمي هورثون، ص٧٣، النقد التطبيقي التحليلي، د. عدنان خالد عبدالله ، ص٦٨.

(٣) انظر: فن القصة، محمد نجم، ص٩٨، بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، ص٢٢٣.

(٤) انظر : فن القصة، محمد نجم، ص٩٨، وبنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، ٢٢٤ ، والنقد التطبيقي التحليلي ، د. عدنان خالد عبدالله، ص٦٨.

(٥) انظر: رسم الشخصية في روايات حنامينة، فريال كامل سماحة، ص ٣٤-٤٨ ، ومدخل لدراسة الرواية، جيرمي هورثون ، ص٧٥-٧٨.

(٦) انظر: رواية (آدم يا سيدى) للروائية أمل شطا الرواية بأكملها.

(٧) فن القصة، محمد نجم، ص١٠٠.

الشخصيات الأدبية خلوداً فمن المحتمل أن نجد أننا نتذكرهم وهم يؤدون أعمالاً، أو يقولون أشياء، إلاّ أننا لا نتذكر كثيراً ما نخبر به عنهم» [1] مع ذلك فاستخدام الطريقتين معاً في تقديم الشخصية أمرٌ شائع ؛ وذلك لأن الرواية تقوم على السرد والحوار ، والسرد قد يكون تصويرياً ، وقد يكون إخبارياً ، ومن ثم فإن استخدام الطريقتين أمرٌ وارد، والكاتب يمتلك الحرية في تفضيل أحدهما على الأخرى تبعاً لرؤيته الجمالية والفكرية، ودرجة القرب أو البعد التي يريد تحقيقها في شخصياته [2] .

وهذا النهج هو الذي سارت عليه الروائية (قماشة العليان) في روايتها (عيون قذرة) والتي تدور أحداثها حول المآل الذي آلت إليه حياة كل من (فيصل) و (سارة) بعد طلاق أمهما، وزواج كل من والديهما، مما دهور حياتهما، وشتتها ، فاضطر (فيصل) للسفر إلى (لندن) ليتعلم ، ويعمل في الوقت نفسه، وبعد معاناة مريرة عاشتها (سارة) متشردة متنقلة ما بين بيت والدها ووالدتها وعمتها، وبعد مرضها الذي أتعبها كثيراً قررت أن تسافر إلى (فيصل) في (لندن) علّها ترتاح قليلاً.

سافرت (سارة) إلى (لندن) لتفاجأ بحياة جديدة غريبة عليها، فضلاً عن تغير جذري في طباع شقيقها وأخلاقياته، وبعد فترة وجيزة عاشتها عند (فيصل) تتغير (سارة) وتكون أكثر جرأة، وبعد أن تفقد أغلى ما تملك (شرفها) تعود لوطنها مثقلة بحملها من (روبيرو) وبهمومها وأحزانها، فتحاول (ليلى) ابنة عمتها مساعدتها بالتخلص من هذا الطفل، وفعلاً تنجح (ليلى) في ذلك.

وبعد أن تخلصت (سارة) من طفلها الذي ظنت أنه قد توفي، تتزوج من (سعود) ابن عمتها، وتتزوج (ليلى) من (فيصل) الذي كانت تحبه منذ صغرهما.

وبعد سنوات عدة تموت (ليلى) بعد أن أخبرت (سارة) أن (فيصل) ابنها لا زال حياً،

---

(١) مدخل لدراسة الرواية، جيرمي هورثون، ص ٧٤-٧٥.

(٢) انظر : فن القصة ، محمد نجم ، ص ٩٩ ، ١٠٠ ، والنقد التطبيقي التحليلي، د. عدنان خالد عبدالله، ص٦٩.

تتفاجأ (سارة) بذلك ، ولكنها لا تملك إلاّ أن تزوره لتطمئن عليه ما بين فترة وأخرى دون أن يعلم أي مخلوق بذلك [١] .

إننا عند قرأتنا لهذه الرواية نتنقل مع الكاتبة ما بين أسلوب الحوار حيناً ، والسرد حيناً آخر، مما جعل الرواية تخرج بشكل جذاب وقوي.

وهكذا نرى أن الشخصية تمثل دوراً رائداً في إخراج الرواية بشكل متكامل ومتجانس ومتماسك[٢].

(١) انظر : رواية (عيون قذرة) للروائية قماشة العليان ، الرواية بأكملها.

(٢) انظر على سبيل المثال : رواية (حافية إلى الشمس) للروائية سميرة لاري ، ورواية (بعد الغروب) للروائية سلوى الرفاعي ، ورواية (حنان) للروائية زهرة البرناوي .

المبحث الثاني

روايـــة الشخصيـــة

- رواية الشخصية:

إن الشخصية تشغل جزءاً كبيراً من الرواية ، إذ قدرنا حجم التفاعل الذي يتم بين القاريء (المتلقي) والشخصية الموجودة في الرواية، مما يؤدي إلى إثارة المشاعر، وولادة الأفكار، والرواية مكان فسيح لعرض العديد من الأشخاص، الذين يقابلهم القاريء ، فيتعرف عليهم، ويتفهم دورهم، أو يحدد موقفهم، وهذا ما يحدث في رواية الشخصية ، إذ يهتم الكاتب بإبراز الشخصيات ثم يختار لها ما يناسبها من حوادث.

ويرى الدكتور محمد يوسف نجم أن رواية الشخصية ليس لها بطل معين أو شخصية محورية تستقطب حولها الشخصيات الأخرى ، والأحداث المتنوعة ، ولا ينظمها خط سير واحد، ولا يثيرها عمل خاص، تشترك في تأديته جميع العناصر الأخرى من القصة [1] .

ومن خلال تعرضنا لروايات الروائيات السعوديات ، نجد أن معظمهن حرصن على ألا تكن الشخصيات مقحمة على العمل، وبلا قيمة فنية أو مضمونية، ويمكن إدراك هذا الأمر من خلال حرصهن على إيجاد علاقات وروابط تربط بين الشخصيات داخل العمل سواء أكانت مباشرة أم غير مباشرة ، لتسهم هذه العلاقات مجتمعة في تحقيق الترابط بين الشخصيات داخل العمل الروائي ، وتساعدها على أداء مهمتها التي انتدبت لها، ومنها الإسهام في بناء الحبكة ، وتطوير الأحداث ، وإعطاء صورة للمحيط الاجتماعى، وغيرها من

(١) انظر: فن القصة، د. محمد يوسف نجم، ص١٤٦.

المهمات التي تؤكد أن «كل شخصية في القصة ذات رسالة تؤديها، كما يريد منها القاصّ» [1] ، وهو أمر نلمسه في عدد كبير من روايات الأديبات السعوديات، مثل رواية (غداً أنسى) للروائية (أمل شطا) ، ورواية (امرأة على فوهة بركان) لـ(بهية بوسبيت) ، ورواية (عيون على السماء) لـ(قماشة العليان) ، ورواية (وهج من بين رماد السنين) لـ(صفية عنبر) ، ورواية (اللعنة) لـ(سلوى دمنهوري) ، وغيرها كثير من الروايات لروائيات جعلن أغلب الشخصيات في رواياتهن ذات مهمات واضحة، وأدوار محددة، تجعل لوجودها داخل الرواية قيمة ومعنى.

وفي بعض الروايات نجد أن هذه الشخصيات محكمة البناء تتهاوي لتصبح أشلاء ممزقة تحاول الكاتبة تجميعها بأي شكل من الأشكال، وهذا ما حدث في رواية (بسمة من بحيرات الدموع) للروائية (عائشة زاهر أحمد) [2] إذ تحكي أحداثها قصة فتاة طلق أبوها أمها، وأخذها –معه من جدة حيث كانت تسكن أمها– إلى الرياض حيث يعيش هو وزوجته الجديدة التي تزوج بها بعد أمها، وتبدأ زوجة أبيها معها مشوار التعذيب، حيث تكرهها، لأنها ابنة ضرتها، ولا يقل والدها في تعذيبها عن زوجته للسبب نفسه. وتعود إلى جدة بعد وفاة والدها.

ونرى أن الرواية تحوي – في مجملها – ثلاث شخصيات تتنازع الأدوار الرئيسة، الفتاة (أفنان) ، ووالدها (محمود) ، وزوجة أبيها.

فوالد (أفنان) يطلق أمها ويأخذها معه لتعيش مع زوجته الثانية ، وبعد وفاته على أثر انهيار بيته القديم ، تتولاها زوجته التي تحاول إرغامها على الزواج من رجل كبير السن يكبرها بعقود كثيرة ، ولا تعرف أمها وكذلك أخوها من أمها عنها شيئاً على الإطلاق ، حتى استطاعات أن ترسل إليهما رسالة فيما بعد تشرح لهما فيها ظروفها ، لذلك يسرع (مازن) بالذهاب إلى الرياض لإيقاف هذا الزواج قبل قيامه، ويأخذها إلى جدة لتسكن معه وأمها.

الرواية تبدأ بالطلاق وتنتهي بالطلاق قبل الزواج غير المرغوب فيه ، وليس هناك في هذا العمل عقدة روائية واضحة تدور حولها الأحداث، وإنما هي مجموعة من الشخصيات ، صوّرت

---

(١) النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، ص٥٦٩.

(٢) لم أعثر على ترجمة لها .

فيها الروائية طبيعة شريحة من المجتمع، ووشتها بألفاظ بلاغية حزينة دون أي بناء روائي أو تشخيص فني يقوم على أساس الرواية الفنية.

وتظل الأديبة السعودية حريصة كل الحرص على إخراج أعمالها الروائية بصورة تتسم بقوة البناء الروائي، وإحكام الشخصية، وتدفق الأحداث تدفقاً منطقياً وهذا ما مر بنا في كثير من روايات معظم المبدعات السعوديات ، مثل روايات (أمل شطا) و (صفية عنبر) وغيرهن .

المبحث الثالث

أنـــواع الشخصيـــة

- أنواع الشخصية:

للشخصية في الرواية أنواع متعددة، وأهمها من حيث القدرة على النمو وإدارة الأحداث نوعان:

النوع الأول : الشخصية الثابتة :

وتسمى أيضاً البسيطة أو المسطحة، وهي الشخصية التي لا تتأثر بالأحداث، ولا تنمو ولا تتطور مع تطور الأحداث، وإنما تلزم جانباً واحداً أو صفة ثابتة لا تتغير على امتداد الرواية، وتتسم بالوضوح والبساطة وبالعاطفة الثابتة، وتدور حول فكرة واحدة، وهي معروفة للقاريء بسلوكها الذي لا يتغير، وبتأثيرها الضعيف على مجرى الأحداث. ولها فائدة كبيرة عند الكاتب حيث لا يحتاج إلى تقديمها مرة أخرى أثناء العمل الروائي، وتستغني عن رعاية الكاتب لها من حيث التطور ، وخلق الجو المناسب لها، فضلاً عن فائدتها عند القاريء، إذ يتذكرها بسهولة

بعد قراءة الرواية، حيث لا ينساها نتيجة لدورها في خدمة الحدث، وتصوير الحياة [١] .

ومثل هذه الشخصية شخصية (أم غادة) في رواية (لم أعد أبكي) للروائية (زينب حفني) ، وشخصية (والد شريفة) في رواية (إمرأة على فوهة بركان) للروائية (بهية بوسبيت).

النوع الثاني : الشخصية النامية أو المتطورة :

وتسمى أيضاً المستديرة، وهي التي تنمو وتتطور وتتغير تبعاً لنمو الأحداث وتطورها، وتتكشف جوانبها من موقف لآخر، وتبدو منطقية في تصرفاتها، ويسهل على القاري فهمها والحكم عليها، ويعود ما يعتريها من تناقض إلى أحداث الرواية أو الظروف البيئية، وتتميز بقدرتها على إثارة الدهشة والاقناع [٢] .

ومثل هذه الشخصية شخصية (نشوى) صديقة (غادة) في رواية (لم أعد أبكي) للروائية (زينب حفني) ، وشخصية (خالدة) صديقة (صبا) في رواية (الفردوس اليباب) للروائية (ليلي الجهني).

ويميل النقّاد إلى تفضيل الشخصيات النامية على الشخصيات الثابتة [٣] ؛ وذلك لأن الثبات يتعارض مع الصدق –كما يقول إدوين موير – ، ولكي تبدو الشخصيات في الرواية أكثر شبهاً بالشخصيات في الحياة، ينبغي ألا تظهر دائماً بوجه واحد أمام القاريء ، بل يجب أن تدور موضحة كل جوانبها بدلاً من ذلك السطح الذي لا يتغير [٤] .

---

(١) انظر: أركان الرواية، فورستر، ص٥٤، وبناء الرواية، أدوين موير، ترجمة : إبراهيم الصيرفي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر ، ص ٢٠ – ٢١ ، ١٣٨ – ١٣٩، وبناء الرواية، عبدالفتاح عثمان، ص١١٤.

(٢) انظر: بناء الرواية، إدوين موير، ص ١٣٩، وبناء الرواية، عبدالفتاح عثمان، ص١١٤، وفن القصة، محمد نجم، ص١٠٣.

(٣) انظر: أركان الرواية، فورستر، ص ٣٨، ٣٩، وبناء الرواية، إدوين موير، ص٢٠.

(٤) انظر: بناء الرواية، إدوين موير، ص٢٠ .

ومع ذلك فالشخصيات الثابتة أو المسطحة موجودة « نصادفها بالآلاف في رواية الشخصية مما يدعونا إلى الاعتقاد بأن سطحيتها تخضع لمنهج أكثر من كونها أخطاء وقع فيها كبار الروائيين من كتاب رواية الشخصية» [١] ، إذ إنها ربما تكون وحدها -بسبب ثباتها- القادرة على التعبير عن غرض الكاتب، والتعبير عن رؤية أحادية للحياة [٢] .

وتصنف الشخصية بناء على دورها الذي تؤديه داخل الرواية، وحجم هذا الدور، وأهميته إلى نوعين : رئيسة وثانوية [٣] .

الشخصية الرئيسة:

هي الشخصية التي تؤدي دوراً رئيساً ومهماً في تحريك الأحداث ، والتأثير عليها، وهي الأكثر بروزاً في الرواية ، إذ إنها محور الرواية ، والرابط بين مختلف شخصياتها ، لذلك تحظى بعناية الكاتب الكبرى، ويحشد كل طاقته لإبرازها من جميع جوانبها ، مانحاً إياها الحيز الأكبر من الرواية، وهي ما اصطلح على تسميتها بشخصية البطل [٤] .

ويمثل هذه الشخصية كثير من روايات الأديبات السعوديات، إذ نرى الشخصية الرئيسة، أو شخصية البطل شخصية مؤثرة في الرواية ، تحرك الأحداث ببراعة تامة ، وتلقى عناية مركزة من الكاتبة، وهذا ما أبدعن فيه أغلب الروائيات السعوديات ، مثل : (أمل شطا) ، و (قماشة العليان) ، و(هدى الرشيد) ، و(صفية عنبر) ، و (ليلى الجهني) ، وغيرهن كثير.

---

(١) المرجع السابق ، ص٢٠.

(٢) انظر: المرجع السابق، ص٢١.

(٣) انظر: النقد الأدبي الحديث ، محمد غنيمي هلال، ص٥٦٩، وبنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، ص ٢١٥، وبناء الرواية، عبدالفتاح عثمان، ص١١٨.

(٤) انظر: النقد الأدبي الحديث ، محمد غنيمي هلال ، ص ٥٦٩ ، وبنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، ص ٢١٥ ، وبناء الرواية ، عبدالفتاح عثمان، ص١١٨ .

الشخصية الثانوية:

وهي التي تؤدى دوراً ثانوياً في الرواية، وغالباً ما تختفي بانتهاء دورها، لذا لا يهتم الروائي كثيراً بإبراز تصرفاتها ومتابعة نموها ؛ لأنها لا تخدم الفكرة الجوهرية التي يبرزها العمل الروائي [1] .

وتمتليء روايات الأدبيات السعوديات بالشخصيات الثانوية التي تصطف إلى جانب الشخصيات الرئيسة مُكملة بذلك الشكل الفني للرواية.

وهكذا يتضح لنا – من خلال ما تقدم – أن الشخصية عنصر رئيس من عناصر البناء الروائي لا يمكن الاستغناء عنه، وهو أمر أدركته الروائيات السعوديات، وحرصن على تحقيقه في أعمالهن الروائية، لذلك نجد الشخصية بنوعيها –الرئيسة والثانوية– عنصراً رئيساً في الرواية النسوية السعودية ، بل إنها من أهم العناصر التي اعتمدت عليها ، واهتمت بها اهتماماً واضحاً للعيان.

(١) انظر: النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، ص٥٦٩، وبناء الرواية، عبدالفتاح عثمان، ص١١٨، وفن القصة، محمد نجم، ص١٠١، ١٠٢.

المبحث الرابع

بنـاء الشخصيـات

- بناء الشخصيات:

يُميّز النقّاد بين طريقتين متبعتين في بناء الشخصية الروائية، سواء أكانت الشخصية رئيسة

أم ثانوية، لذا سأتناول بناء كل منهما على حدة.

أولاً: بناء الشخصيات الرئيسة في رواية المرأة السعودية :

أ- طرق بناء الشخصية الرئيسة:

يميّز النقّاد بين طريقتين متبعتين في بناء الشخصية الروائية الرئيسة؛ تُعرف الطريقة الأولى : بالطريقة التقليدية [١] ، أو النسق التقليدي في البناء [٢] ، والشخصية تبعاً لهذا النسق التقليدي في البناء « يفترض أن تحمل اسماً أو اسمين ، ويكون لها أقارب ، وتتوفر على وظيفة ، وربما أملاك ، وأخيراً يجب أن يكون لها طابع ، ووجه ينعكس عليه هذا الطابع ، وماض قد شكّل هذا الطابع وذلك الوجه، إن الطابع يملي عليها الحدث الذي تؤديه ، والطابع أيضاً : يجب أن يجعلها تتصرف بطريقة محددة في كل ما يقع من أحداث»[٣] .

إن الشخصية بناء على هذه الطريقة في البناء تعامل «على أساس أنها كائن حي له وجود فيزيقي ، فتوصف ملامحها ، وقامتها ، وصوتها ، وملابسها ، وسحنتها ، وسنها وأهواؤها ، وهواجسها ، وآمالها ، وآلامها ، وسعادتها ، وشقاوتها» [٤] .

وفي الحقيقة إن هذا النسق في البناء ينسحب على الشخصية الرئيسة والشخصية الثانوية ، لكنه يتحقق – بصورة أكبر – في الشخصية الرئيسة التي يوليها الكاتب عادة عنايته الكبرى، ويحشد كل جهده لإبرازها من جميع جوانبها [٥] ، خلافاً للشخصيات الثانوية التي لا يوليها الكاتب العناية نفسها، ولا يضيء من أبعادها إلاّ الجانب الذي يخدم فكرة الرواية أو يساعد في

---

(١) انظر: في نظرية الرواية، د. عبدالملك مرتاض، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، الطبعة الأولى ، ١٩٩٨م، ص٨٦.

(٢) انظر: بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، ص٢٢٦.

(٣) المرجع السابق ، ص٢٢٦.

(٤) في نظرية الرواية، د. عبدالملك مرتاض، ص٨٦.

(٥) انظر: النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، ص ٥٧٠، وبناء الرواية، عبدالفتاح عثمان، ص ١١٨.

إضاءة الشخصية الرئيسة [1] .

ولقد سمي هذا النسق في البناء بالنسق التقليدي ، وذلك في مقابل النسق الحديث الذي تبنته الرواية الجديدة، والذي تبدو فيه الشخصية باهتة بلا اسم ، ولا ملامح ، ولا أعماق[2].

فإذا تأملنا كيفية بناء الشخصيات الرئيسة في الرواية النسوية السعودية ، فسنجد سيادة النسق التقليدي على تافوت بين الروائيات في العناية الكاملة بأبعاد الشخصية الرئيسة، ولكنهن يسعين جميعاً إلي منح الشخصية الرئيسة الحد الأعلى من الوضوح والواقعية، وذلك هو الحد الفاصل بين البناء التقليدي والبناء الحديث الذي يسعى إلى إفقاد الشخصية الروائية وضوحها وواقعيتها ، وهو ما لا نجد له صدى عند الروائيات السعوديات إلاّ عند الروائية (رجاء عالم) [3] .

ومن نماذج بناء الشخصية الرئيسة في رواية الأديبة السعودية وفق النسق التقليدي بناء شخصية (تيما) بطلة رواية (غداً أنسى) للروائية (أمل شطا) ، التي كانت نموذجاً متكاملاً للبناء التقليدي للشخصية ، فقد حرصت الكاتبة على بناء شخصية (تيما) والدة (إسلام) بناءً كاملاً متأنياً على امتداد الرواية.

فقد عرفنا – من خلال قرأتنا للرواية – مجتمع (تيما) الجاوي الذي عاشت فيه، وتأثرت به، ومن خلال حياتها مع والديها عرفنا ما كانت تنعم به من حب ودلال ، ورعاية قبل أن يؤثر (ألنتو) على والدها، ويسلبه كل ثروته.

كما عرفنا مقدار ما تتمتع به من جمال وفتنة، أثارت إعجاب الجميع بها، ولشدة جمالها وجاذبيتها فقد راودها (ألنتو) عن نفسها، ولكن بإيمانها وعفتها وطهارتها وقفت أمامه وصدته بحزم وقوة وشدة.

---

(١) انظر: بناء الرواية، عبدالفتاح عثمان، ص ١١٨.

(٢) انظر: رسم الشخصية في رواية حنامينة، فريال كامل سماحة، ص٥٥.

(٣) انظر: روايات الروائية (رجاء عالم) التي ينعدم فيها – بالإضافة إلى غموضها – الفهم ، فلم أستطع عند قراءتي لرواياتها أن أفهم شيئاً منها .

ونظراً لتغير أوضاع والدها المادية، وتحول حياته من حياة غنية هانئة، إلى حياة فقيرة بائسة، تحولت حياتها وتغيرت ، فأصبحت تعمل خادمة في المقهى الذي كان ملكاً لوالدها، لذلك قبلت بأول بارقة أمل تلوح في حياتها عندما تقدم لخطبتها السيد (عبدالمجيد) بعد أن بهره جمالها الأخاذ ، إلاّ أنه خيب آمالها بإساءته معاملتها ، وبأخذه لابنتها ، وهروبه بها.

وتتوالى الأحزان على (تيما) حتى تستطيع الذهاب إلى مدرسة ابنتها (إسلام) بعد خمسة عشر عاماً من الفقد والحرمان، فتعود الأفراح لقلبها من جديد بعد أن رأت مهجته ماثلة أمامها.

لقد عرفنا كل شيء تقريباً عن (تيما) كيف كانت؟ وكيف أصبحت؟ وكل ذلك لم تقدمه الكاتبة دفعة واحدة، وإنما قدمته بتأن واضح على امتداد الرواية كلها، بل إن الروائية وهي تبني الشخصية حرصت على هذا التقديم المتأني المتدرج، فمن خلال حركة الشخصية في الحاضر ، ووضعها الجديد كان ينبثق ماضي الشخصية عبر ذكرياتها وتداعياتها لتظهر المفارقة بأقصى ما يمكن من الوضوح، وهو أمر سعت الرواية إلى تحقيقه ؛ لأن فكرتها مبنية أساساً على هذه المفارقة؛ ليرى القاريء بوضوح تأثير الهزة العنيفة التي أحدثها لقاء (تيما) بابنتها (إسلام) على والد (إسلام) السيد (عبدالمجيد).

لقد كان بناء شخصية (تيما) وفق النسق التقليدي، واعتماد التدرج والمفارقة جزءاً مهماً من بناء الرواية، وذلك لعلاقته الواضحة بفكرتها التي تكشفت بجلاء بعد اكتمال بناء الشخصية الرئيسة.

وفي الحقيقة إن نماذج بناء الشخصية الرئيسة وفق النسق التقليدي كثيرة ومتنوعة في رواية الروائية السعودية، منها ما بنيت فيه الشخصية بناءً كاملاً متأنياً على امتداد الرواية، ومنها ما بنيت فيه الشخصية الرئيسة بناءً كاملاً قدم دفعة واحدة في أول مواجهة للشخصية، مثل شخصية (صبا) في رواية (الفردوس اليباب) للروائية (ليلي الجهني) ، وفي الحالتين تُمنح الشخصية الحد الأقصي من الوصف الضروري سعياً وراء إعطائها مزيداً من الوضوح والواقعية ،

وهو غاية ما يطمح إليه النسق التقليدي في بناء الشخصية لتحقيقه[1].

أما بناء الشخصيات الرئيسة وفق النسق الحديث، في رواية الأديبة السعودية فنماذجه قليلة جداً، ونكاد لا نرى هذا النوع إلاّ عند الروائية الغامضة (رجاء عالم) وخاصة في روايتها (٤ / صفر) ، التي بنت شخصيتها الرئيسة فيها وفق هذا النسق بحرفيه متناهية، وكأنها تطبق ما دعا إليه رواد الرواية الجديدة تطبيقاً حرفياً، فبطل هذه الرواية بلا اسم ولا ملامح، وبلا ماض ، ولا ذاكرة ، ولا تاريخ ، ولا أعماق، بل إنه هو نفسه يجهل الكثير عن نفسه، ويستنجد بالسيد (المليون) عبر رسائله المتوالية إليه ليفهمه ما حدث:

« **دائماً فكرت أنك الوحيد الذي سيشرح لي ما حدث**» [2] .

ولكن لا هو فهم، ولا القاريء فهم، وظلت شخصية (أربعة) شخصية غامضة الاسم، مجهولة الماضي، غريبة الحاضر.

فالبطل لا يعرف اسمه ولا يتذكره:

« **سألوا : ما أسمك؟ ولم أفهم.**

يحمل أسماً ولا يحفظه !! (وكرروا طوال أيام .. سألوا نفس السؤال: ما اسمك ... ما اسمك ما ....!! » [3] .

وكل الذين حوله يتعاملون معه على أنه بلا اسم، وينادونه: يا أنت:

« **– كيف (يا أنت) وصلت مدينتنا ... ؟**

– **وأمك (ياأنت) أين هي؟!**

– **سبّابتك ما سبّابتك (يا أنت) أين هي الأخرى؟**

---

(١) انظر: بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، ص٢٢٧.

(٢) رواية (٤ صفر) ، للروائية رجاء عالم ، ص٥.

(٣) الرواية السابقة ص١٥٥.

- **وأيضاً أصبحت أخرس (يا أنت) ؟!! »** [1] .

إن عدم قدرة البطل على معرفة اسمه مباشرة، وقبوله بأن ينادى : (يا أنت) يدل على أنه لا يتذكر اسمه، وفي الوقت نفسه يثير الشك في الاسم/ الرقم الذي يُوقّع به رسائله إلى السيد (المليون) ، وهو : (أربعة) الذي نجده في أول صفحة في الرواية، ويسير معنا على امتدادها، فهل هو اسمه الحقيقي ؟! أم أنه لقب لحق به بعد فقدانه لإحدى أصابع يده اليمنى[2]، حيث أصبح بأربعة أصابع ، فسمي (أربعة) ، أم أنه اسم اخترعه لنفسه بعد أن شعر بعجزه عن تذكر اسمه الحقيقي :

« **طوال أيام سألوا نفس السؤال: ما اسمك ... ما اسمك .. ما ....؟!**

(هو) نسي، وأجاب عنه صوت أبيه:

- **(أربعة)** ....
- **(أبي، أمي ، أخي، وأخيراً أنا .... كنا أربعة...)** » [3]

وهناك تفسير آخر لهذا الاسم/ الرقم الذي يحمله البطل، تفسير اختلقه (ولد المرآة) وهو قرين (أربعة) أو صورته المنعكسة في المرآة ، الذي يبدو أكثر قوة وجرأة منه، فحين وقف (أربعة) عاجزاً أمام طلاب المدرسة عن إخبارهم باسمه، تولي ذلك نيابة عنه (ولد المرآة) الذي يبدو أنه صورة أخرى لأربعة:

« **– أخيراً تخرج إلينا يا أنت...**

... واكتشفت أنهم أغبياء و .... ولم يلاحظوا أنني لست (أربعة) .... رفضت ألا أخبرهم بأنني (ولد المرآة) تركتهم يضحكون .....

- **وما الذي تفعله يا أنت ... ؟! المعلم سيقتلك لو كان (أربعة) مكاني لوقف**

---

(١) رواية (٤ / صفر) للروائية رجاء عالم ص٤٦.

(٢) الرواية السابقة ص٥٩ – ٦٠ ، ٦٢–٧٠.

(٣) الرواية السابقة، ص١٥٥.

– كما كان يقف – مرتجفاً ولا يتكلم ... إنهم لا يعرفون اسمه وهو لا يعرِّفهم به.... وتمنيت لو يضربه (صفر) حتى ينطق .. لكنه صمم، ووجدتني مضطراً – أنا ولد المرآة الذي لا يحمل أسماً – للدفاع عنه.

– اسمي (أربعة) ... (أربعة) لا أنت.

– حقاً ! ... وما الـ (أربعة) هذه ؟!.

وأردت أن أغضب.

– حسناً حسناً ... لا تفعلها ثانية .. فقط تريد أن نعرف : لماذا (أربعة) ؟!

وهو لا يجيب ... سألته ودوماً أسأله: ما هذه الأربعة؟ ولا يعرف ... يقول أحد لن يفهم ... وأن الحكاية قديمة، ولن نعرف الدرب إليها..

– قديمة لا يهم ... المهم أن تكون صحيحة و ... قوية ... لكنها كانت سخيفة ... يقول إنه يوم استيقظ في العربة البعيدة...

– (في العربة البعيدة ووسط البقع البيضاء أيضاً سألوا : ما اسمك .. ما اسمك ... ما ... ؟).

هو نسي... وأجاب عنه صوت أبيه:

– (أربعة) ...

– (أبي، أمي ، أخي، وأخيراً أنا ... كنا أربعة ... يومها أبي قال بأن أسرتنا تكبر كالشجرة، وأخضرت أمي، وارتفعت قامتي... ثم جاء أخي).

لكن ما (أربعة) لا أحد يريد هذه الحكاية ... ولم يكن ليصمت .. .(أربعة) أراد أن يستمر في حكايته تلك و... تعرف كم كانوا سيضحكون لو سمعوه ... أنا أخرسته... جعلت (صفر) يصمته، و ... كان يجب أن أدبّر لهم حكاية فهم ينتظرون.

– لأنه حيث جئت ... لأن ... لأننا ... كل واحد منا يولد مرات أربع.

أربع مرات ؟!

وكادوا يسقطون من الدهشة..

– أنا مثلاً .. هذه مرتي الرابعة ..

ولأنها مرتي الرابعة .. كلنا في المرة الرابعة يسمونا أربعة» [1]

إن هذا المقطع يلخص الغموض المسيطر على اسم البطل، فهل هو بلا اسم؟ أم أن اسمه (أربعة) وهل (أربعة) اسمه الحقيقي؟ أم أنه اسم مختلف؟ وإلى أي التفسيرات يمكن أن يتجه القاريء؟ ثم من هو (ولد المرآة) و (صفر) هل هما شخصيتان مختلفتان عن البطل؟ أم إنهما البطل نفسه في صورته القوية؟ فحين يكون ضعيفاً وخائفاً ومربكاً فهو (أربعة) ، وحين يكون قوياً وجريئاً فهو (صفر) أو (ولد المرآة).

أما ماضي البطل فإنه ماض غامض ومشوش ، ولا يقود إلى شيء ، فهو يتذكر أنه من القرية ، لكنه لا يعرف اسمها، ولا كيف يعود إليها ويستنجد بالسيد (المليون) ليقوده إليها:

« سيدي المليون : متى نخرج؟ كيف نصادق الطرق فتأخذ بأقدامنا لحيث نريد؟ هذه المرة حين أخرج لا أريد طريقاً غير طريق قريتي... اتفق معها على هذا، ولا تتركها تحملني للمزيد من الأماكن الغريبة» [2] .

ويتذكر عائلته (أمه ، أباه، إخوته) ، ويلح على علاقته الوثيقة بأمه، خبزها اللذيذ الذي يحبه [3] وفطيرة التوت التي تصنعها خصيصاً له [4] ، وثوبها الأحمر الذي لم يسمح لها بالتنازل عنه رغم قدمه [5] ، ورائحتها التي لم يكن يستطيع النوم بدونها:

« يا إلهي.. لكم أحب رائحتها! لها رائحة الشجرة وكانت تملؤني .. كل صباح توقظني .. وأغوص في عنقها .. وتلك الرائحة .. سأقول لك سراً سيدي المليون

---

(١) رواية (٤/صفر) ، للروائية رجاء عالم ، ص ١٥٤-١٥٨.

(٢) الرواية السابقة، ص٥٦-٥٧.

(٣) انظر : الرواية السابقة، ص٨.

(٤) انظر: الرواية السابقة، ص٦٥.

(٥) انظر : رواية (٤/صفر) ، للروائية رجاء عالم ، ص ٦٤-٦٥.

:

في النوم دوماً كان يأتيني مطر ومطر كثير ورجفة، وتكون أمي هناك دوماً تلمس قشعريرتي ويلفني شالها.. وكانت رائحتها في الشال تدفئني ، وأعجبتنى اللعبة: كل ليلة كل ليلة حتى نسيت كيف أنام بلا رائحتها... » [1]

ومع ذلك يدفعنا إلى الشك في مصداقيته حين يشير إلى أن هناك من يطعن في نسبه:

« **والصبيان يكذبون ... أمي لم تضعني على مدخل مستشفى .. في قريتنا كان المستوصف صغيراً، وكل من فيه يعرفنا ... لو أنها وضعتني هناك لأعادوني إليها فوراً... ثم لماذا يعيدونني وأنا أعرف كل طرق قريتنا لبيتنا جيداً؟»** [2]

كما يتذكر –أيضاً– حادثة غامضة تشير إلى جنود اقتحموا دارهم [3] ، ويسميها حادثة الحذاء العملاق الذي فقد فيه سبابته[4] ، لكنه لا يوضح سر هؤلاء الجنود: من هم؟ ولماذا اقتحموا دارهم؟ وماذا فعلوا بعائلته؟

أما حاضر البطل، فأكثر غرابة وغموضاً من ماضيه، فالقاريء لا يستطيع أن يجزم هل البطل يكتب رسائله فعلاً إلى السيد المليون؟ أم أنه يهذي بها، ويحلم بكتابتها؟ ويتمنى لو يفعل ذلك؟.

فعلى الرغم من كل الرسائل الكثيرة المبدوءة بخطاب واضح موجه إلى السيد المليون: (سيدي المليون) والمختومة بتوقيع البطل باسمه: (أربعة) : فإنه يثير الشك في ذلك، ولا يتيح لك الفرصة للتأكد من شيء:

« **وآلان ماذا تفعل يا أربعة؟ الرسائل تكومت بيضاء بيضاء .. وماذا في ذلك؟**

---

(١) الرواية السابقة، ص٢٦.

(٢) الرواية السابقة، ص٤٧.

(٣) انظر: الرواية السابقة ، ص٢٥، ٦٣، ٦٤.

(٤) انظر: الرواية السابقة، ص ٦٣، ٦٤.

المليون الكبير سيقرأ تماماً ما أردته.

– لكنك لم تكتبه يا غبي!

لا يهم ... سأقول له في رسالة قادمة عن السبب .. سيفهم .. دائماً هو يفهم .. لكن لا ... سأضيف ملاحظة صغيرة (ملاحظة: سيدي المليون ... اعذرني.. في مدرسة قريتنا وصلنا مع المعلم إلى حرف (ل) فقط ... وبعدها انهدمت مع المدرسة بقيت الأحرف) » [1]

ونستطيع أن نمسك بخيط وحيد واضح في حديث البطل المتصل عبر ضمير المتكلم، فهو أحياناً يوجه خطاباً واضحاً وقصيراً ومحدوداً إلى السيد المليون يمكن فهمه، ولكنه – في أكثر الأحيان – يخترق هذا الخطاب بتداعيات وحوارات يبدو فيها وكأنه يتحدث إلى أشخاص آخرين مع أنه لا أحد حوله، ويتنقل بين الماضي والحاضر بصورة غير منتظمة وغير موجهة، لدرجة يصعب معها فهم الشخصية، أو فهم الخطاب الذي تسعى إلى إيصاله، فلا تدري هل البطل يحلم؟ أو يصور واقعاً يعيشه، واقعاً اختلطت عليه فيه المفاهيم، وتداخلت الأوراق، فلم يعد البطل قادراً على التمييز بين ما يحدث في الواقع، وما يتوهمه؛ لذلك يصعب على القارىء معرفة شيء أكيد عن حاضر البطل، فهناك إشارات كثيرة إلى أنه الآن في المدينة ، وإلى حي في هذه المدينة، ولكنهما بلا أسماء ولا أوصاف، فلا تدري هل هما مكانان فعليان يعيش فيهما البطل، أما مكانان وهميان يتخيلهما، وهناك إشارات إلى دار يسكنها البطل، ويصفها بأنها سوداء، ذات واجهة معطوبة، ويسميها مع الأطفال الذين يلعب معهم أو يتخيل أنه يلعب معهم (بيت الأشباح) ويكره العودة إليها، ولكنه يعود إليها، يعود وهو خائف من العجوزين اللذين يسكنان فيها، وفي الوقت نفسه خائف من ألا يسمحا له بالعودة إليها يوماً ما:

«والآن علي مغادرة الرصيف لتلك الدار السوداء القائمة خلفي .. ولا أظن أنني أستطيع التحرك نحوها .. تشدني الطريق وعيناي عاجزتان عن الهبوط عن تلك الواجهة المعطوبة .. من موقعي هنا لكم تخيفني !

---

(١) رواية (٤/صفر) ، للروائية رجاء عالم ، ص١٠-١١.

... من هنا لا أصدق أنني أعيش هناك ويهبط علي الليل هناك و ... كيف لا أخاف! .. أنا خائف من ... من العودة للعجوزين خائف من أن لا يسمحا لي بالعودة إليهما يوماً..

.. أنا لابد وأن أغادر الرصيف وأعود لتلك الدار المقشورة .. إنها علي أية حال داري.. الآن والآن فقط هي داري» [1]

فهل هي داره أم ليست داره؟ وإذا كانت داره فلماذا يسميها مع الأطفال (بيت الأشباح) ويشترك معهم في رميها بالحجارة [2] ؟! ثم من هذان العجوزان اللذان يسكنان هذه الدار؟ وما علاقته بهما؟ هل هما والداه ؟ أم شخصان آخران التقطاه ليربياه بعد أن فقدا أولادهما الخمسة في حادث حريق؟! أم أنهما التقطاه ليدفعاه إلى التسول ليعيشا من ورائه؟! أم أنهما شخصان مجنونان احتفظا به ظناً منهما أن أولادهما الخمسة الذين احترقوا سيعودون، وأن من سيعود بهما سيطلب بديلاً فاحتفظوا به لتتم عملية المبادلة؟ وهل يقيم معهما في الدار السوداء ذات الواجهة المعطوبة؟ أم أنه يقيم في حفرته تحت الجذع الأسود؟ ثم ما هذه الحفرة التي يكررها دائماً؟ هل هي حفرة حقيقة؟ أم أنها بيت الدرج ، أم أنها كناية عن البيت الذي يشبه الحفرة؟

كل ذلك موجود في النص، ولكن لا يوجد شيء أكيد على وجه التحديد!! فالعجوزان يبدوان أحياناً وكأنهما والداه ، يُشفقان عليه من هزاله ، ويسقيانه الحليب، ويهتمان به:

« مع أنني أفكر كثيرا فيما قالته: هزاله يحزنني» [3] ،

« فأجأتني في فراشي، وحشتني حشواً بزجاجة حليب دافيء... وحين امتلأت تماماً عادت بزجاجة أخرى.. » [4] .

---

(١) رواية (٤/صفر) ، للروائية رجاء عالم ، ص١٤-١٥.

(٢) انظر: الرواية السابقة، ص٣٥، ٣٦.

(٣) رواية (٤/صفر) ، للروائية رجاء عالم ، ص٣٤.

(٤) الرواية السابقة، ص٣٥.

لكنهما في أحيان أخرى يبدوان مخيفين، وكأنهما ينويان أن يفعلا به شيئاً:

« **العجوزان اليوم أيضاً لم يسمحا لي بمشاركتهما الطعام ولقد أصرّت (هي) على حبسي في حجرتي لأنها كانت حزينة ...** » [١]

« **أنا الآن مختبيء، في حفرتي تحت الجذع الأسود... لذا أرجوك سيدي أخبرني عن مكان الأبناء الخمسة لأنني أحب أن أعرف أين سأكون عندما تتم المبادلة... أنا قلق جداً وخائف انتظر في مخبئي.. العجوزان لا يبحثان هنا .. وكما تعرف قبل أن آتي بزمن كان هنا حريق و .. خمسة أبناء ذكور...** » [٢]

وأحياناً يبدو أنهما يستخدمانه للتسول:

« **(هي) حين أعود تنتظرني .. وتتكفل بإفراغ ما في جيوبي ينجو فقط ما أكون قد أخفيته في بطني ..** » [٣]

وهكذا لا نستطيع أن نمسك بشيء واضح ومحدد حول الشخصية، فكل معلومة نحصل عليها نجد بعدها أو قبلها معلومة تنقضها، وهذا الفعل جزء مهم في بنية الشخصية في الرواية الجديدة التي تسعى إلى أن تكون الشخصية غريبة وغامضة بحيث لا يستطيع القاريء أن يُكوّن وجهة نظر محددة حولها [٤]، لذلك يمكن القول : بأن الشخصية الرئيسة في رواية (٤/صفر) بنيت وفق النسق الحديث. بحرفية متناهية، بل إن كل ما قيل عن الشخصية في الرواية الجديدة ينطبق على هذه الشخصية، فالشخصية في الرواية الجديدة قد لا تحمل اسماً[٥]، وهذه الشخصية – في كثير من الأحيان – تبدو بلا اسم .

---

(١) الرواية السابقة ، ص٣٠.

(٢) الرواية السابقة ، ص٢١.

(٣) انظر : الرواية السابقة، ص٣٠.

(٤) انظر : رسم الشخصية في روايات حنامينة، فريال كامل سماحة ، ص ٥٦ .

(٥) انظر : رسم الشخصية في روايات حنامينة، فريال كامل سماحة ، ص٥٥.

والشخصية في الرواية الجديدة قد تحمل رقماً [١] بدل الاسم ، وهذه الشخصية تحمل رقماً بدل الاسم ، والشخصية في الرواية الجديدة قد تحمل أكثر من اسم وأكثر من شكل[٢]، وهذه الشخصية تحمل ثلاثة أسماء لكل اسم هيئته الخاصة ، فأربعة الجبان الخائف المرتبك الأخرس ، و(صفر) البشع و (ولد المرآة) الجريء ، وكلها تحيل إلى شخصية واحدة هي شخصية البطل الذي لا يذكر اسمه الحقيقي، والشخصية في الرواية الجديدة غريبة وغامضة ، وتختفي خلف ضمير المتكلم ، وتخفي حالة غير محدودة، حالة خاصة تبحث عن نفسها ، ولا يستطيع القاريء أن يُكوّن وجهة نظر محددة حولها [٣] ، وقد كانت شخصية البطل في رواية (٤/ صفر) كذلك تماماً.

ويمكن أن نخلص من خلال ما تقدم ، إلى أن الفرق بين بناء الشخصية وفق النسق التقليدي، وبنائها وفق النسق الحديث، يكمن في مدى وضوح الشخصية وواقعيتها ومنطقيتها وأبعادها من عدمه، فالبناء التقليدي يظهر لنا الشخصية بأقصى ما يمكن من الدقة والوضوح ليوجد لدينا الإيهام والشك بواقعيتها ومصداقيتها، وهو ما نراه بوضوح في أغلب روايات الأدبيات السعوديات.

أما البناء الحديث فيسعى إلى إلغاء هذا الوضوح، وإلي التشكيك في الشخصية بحيث تبدو غريبة وغامضة ومتناقضة، كما رأينا في رواية (٤/صفر) التي ربما كانت النموذج الأوضح في الرواية السعودية –رجالية ونسائية– لهذا النسق في البناء الذي يبدو أن (رجاء عالم) مارسته بوعي فني كامل [٤] .

وفي الحقيقة إن سيادة النسق التقليدي في بناء الشخصية الروائية في رواية المرأة السعودية

---

(١) انظر: نحو رواية جديدة، آلان روب جيريه، ص ٣٦.

(٢) انظر: المرجع السابق، ص٣٦.

(٣) انظر: رسم الشخصية في روايات حنا مينة، فريال كامل سماحة، ص٥٦.

(٤) انظر: البناء الفني في الرواية السعودية، دراسة نقدية تطبيقية، د. حسن حجاب الحازمي، نادي جازان الأدبي، الطبعة الأولى، ١٤٢٧هـ ، ص ١٩٥-٢٩٢.

مرتبط بسيادة النسق التقليدي في البناء الروائي – بصفة عامة – في الرواية السعودية، هذا النسق الذي ينهض « على طائفة من الخصائص والعناصر والمشكلات ، كالشخصية والحبكة والزمان والحيز (المكان) والحدث واللغة ... وتتميز البنية السردية في الرواية التقليدية بالتزام المنطق القائم على تعليل الأشياء وربط بعضها ببعض ... وتعامل الشخصية في الرواية التقليدية على أساس أنها كائن حي له وجود فيزيقي ، فتوصف ، ملامحها ، وقامتها ، وصوتها ، وسحنتها ، وسنّها ، وأهواؤها ، وهواجسها ، وآمالها، وآلامها، وسعادتها، وشقاوتها...؛ ذلك بأن الشخصية كانت تلعب الدور الأكبر في أي عمل روائي يكتبه كاتب رواية تقليدي ... .

ويبدو أن العناية الفائقة برسم الشخصية أو بنائها في العمل الروائي مرتبط بهيمنة النزعة التاريخية والاجتماعية»[1]، وهو تعليل يمكن أن ينسحب – أيضاً – على رواية الروائية السعودية ؛ فنحن رأينا – من خلال عرضنا لإنتاجهن الروائي – أن النزعة الواقعية تحتل مساحة كبيرة في رواياتهن ، وهي نزعة لابُد منها ؛ لأنها مرتبطة بالتغيرات الاجتماعية التي حدثت في المجتمع السعودي ، وبرغبة الروائيات السعوديات في تصويرها ورصدها، وتوثيق معالمها الاجتماعية والمكانية قبل التغيير وأثناءه وبعده [2] ، وهذه النزعة الواقعية أملت على الروائيات خصائص المنهج الواقعي التي يأتي في مقدمتها الاهتمام بالشخصية ، وتقديمها كأنموذج اجتماعي له دلالته الاجتماعية، وهذا يقتضي العناية بسماتها الاجتماعية والنفسية والجسمية، وتصويرها بأبعادها كافة لتبدو شخصية محتملة الوجود [3] .

---

(١) في نظرية الرواية، د. عبدالملك مرتاض، ص٨٥-٨٦.

(٢) انظر: فن الرواية في الأدب العربي السعودي المعاصر، د. محمد صالح الشنطي ، ص٤٠ .
والبطل في الرواية السعودية ، د. حسن حجاب الحازمي ، ص٨٣.

(٣) انظر: في الرومانسية الواقعية ، د. سيد حامد النساج، مكتبة غريب، مصر ، د. ت، ص٨٣، والواقعية في الرواية العربية ، د. محمد حسن عبدالله، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الأولى، ١٩٩١م، ص٨٠.

ب- أبعاد الشخصية الرئيسة في رواية المرأة السعودية:

للشخصية الرئيسة في رواية الأديبة السعودية أبعاد عدة ، وهي:

١- البعد الجسمي:

إن الاهتمام بالشكل الخارجي للشخصية (من حيث الطول والقصر، والنحافة والبدانة، والجمال والقبح ، ولون البشرة ، والعينين والشعر ، وملامح الوجه ، والعمر ، واللباس وكل ما يتعلق بمظهرها الخارجي) بندٌ مهمٌ من بنود بناء الشخصية الرئيسة ؛ لأنه يسهم بصورة قوية في إقناع القارئ بواقعية الشخصية [١] ، وهو أمرٌ يسعين الروائيات السعوديات إلى تحقيقه في أعمالهن الروائية ، لكنهن يتفاوتن في مدى عنايتهن بالبعد الجسمي لشخصياتهن ، فمنهن من تصفها وصفاً طويلاً ودقيقاً ، ومنهن من لا تميل إلى هذا الوصف الدقيق المستقصي ، وتكتفي بالإشارة إلى ملمح بارز ، أو التركيز على جزء معين ، لكي تحقق للشخصية خصوصية معينة ، وعلامة متفردة تميزها عن غيرها، وتذكر بها كلما حضرت؛ ومنهن من لا تمنح هذا البعد أهميته المستحقة ، وربما قدمت شخصية رئيسة بلا ملامح ولا أوصاف، وكأننا أمام شيء هلامي لا شكل له.

ونشعر في رواية المرأة السعودية بهذا التفاوت، فهناك شخصيات وُصفت ملامحها وصفاً دقيقاً وطويلاً مثل (تيما) في رواية (غداً أنسى) للروائية (أمل شطا) ، وهناك شخصيات وصفت ملامحها وصفاً لا يحمل أى خصوصية مثل (نوال) بطلة رواية (غداً سيكون الخميس) للروائية (هدى الرشيد) ، فـ (نوال) جميلة وذكية وفيلسوفة . فقط دون تحديد لمكامن جمالها، وأسباب ذكائها، وكيفية فلسفتها، وهناك شخصيات رُكِّز على أحد ملامحها مثل بطلة رواية (البراءة المفقودة) للروائية (هند باغفار) التي ظلت صفتها الوحيدة المكررة أنها جميلة، وكل من يراها يحبها لدرجة أن سبعة من الأشخاص في الرواية قد أحبوها، دون أن تُعرف تلك الصفات الجسدية الخارقة التي تجعل كل من يراها يحبها، وهناك شخصيات لم توصف ملامحها ، ولم يحدد

---

(١) انظر: بناء الرواية، عبدالفتاح عثمان ، ص ١٠٩ ، والقصة والرواية، عزيزة مريدن، ص٢٩، ورسم الشخصية في روايات حنامينة، فريال كامل سماحة، ص٣١.

شكلها ، مثل شخصية (هدى) بطلة رواية (عيون على السماء) للروائية (قماشة العليان) التي لم تصف الروائية أي شيء منها، واكتفت أن جعلت من شخصها امرأة جميلة محبوبة ، والدليل أنها قد تزوجت ثلاث مرات متتالية.

نخلص من ذلك إلى أن البعد الجسمي للشخصية الرئيسة في رواية الروائية السعودية تفاوت ما بين الإهمال والاهتمام ، فبعض الروائيات أهملن هذا الجانب ، ولم يمنحنه العناية التي يستحقها، في حين نجد البعض الآخر منهن قد تنبه إلى هذا البعد المهم ، فمنحن الشخصية ما تستحقه من وصف وتحديد.

ويعد أسلوب الإخبار الأسلوب الوحيد المستخدم في تقديم هذا البعد ؛ لاعتماده على الوصف في تقديم الصفات الخَلقية ، والملامح الجسدية والتي يتعذر تقديمها بطريقة أخرى غير الوصف.

٢- البعد النفسي:

يُعد البعد النفسي جزءاً جوهرياً في تكوين أي شخصية إنسانية؛ إذ إن لكل إنسان مشاعره ، وأحاسيسه ، وطباعه ، وأفكاره ، وهواجسه ، وأزماته ، وانفعالاته التي تترك بصمات واضحة على سلوكه وتؤثر في علاقاته بالآخرين؛ إلاّ أننا في حياتنا العامة لا نستطيع معرفة كل ذلك عن الذين نعرفهم، في حين تستطيع الروائية بقدرتها الإبداعية على تصوير أحوال الشخصية النفسية، وما تحمله من عواطف ومشاعر وطباع وأفكار، وما يعتمل فيها من انفعالات وأزمات وهواجس، وهي إذ تفعل ذلك إنما تقدم البعد النفسي لشخصيتها الروائية، التي تحرص وهي تقدمها على جعلها شبيهة بالشخصيات الواقعية لكي تقنعنا بواقعيتها.

إن الروائية المتميزة هي التي تجعلنا أكثر قرباً ومعرفة بشخصيتها الروائية من خلال توضيحها لهذا البعد المهم، لأنها قادرة على سبر أغوار شخصيتها، والغوص في أعماقها، ومعرفة ما يعتمل فيها، لتفسر لنا – في ضوء ذلك – ما غمض علينا من سلوكيات الشخصية، كما أنها قادرة على أن تكشف الغطاء عن الأشياء الغامضة التي لا نراها، ولا نطمع دائماً لأن نراها، وبذلك تستطيع أن تربط القارئ بالشخصية وتبني بينه وبينها جسراً من الحب أو الكراهية مبنياً على معرفتها الوثيقة بها [١] .

ويمكن للروائية أن تقدم هذا البعد من خلال الطريقتين المعورفتين في تقديم الشخصية الروائية وهما الإخبار والإظهار.

ويعد أسلوب الإظهار أقوى أثراً في تقديم هذا البعد من أسلوب الإخبار ؛ وذلك لأن الإخبار عن مشاعر الشخصية أو طباعها أو أفكارها، يظل مجرد خبر قابل للتصديق أو

---

(١) انظر: أركان الرواية ، فورستر ، ص ٣٨ ، ٣٩ ، والنقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال، ص٥٦٢، وبناء الرواية، عبدالفتاح عثمان ، ص١٠٧.

التكذيب، أما حين ينكشف هذا البعد من خلال أفعال الشخصية، وحواراتها، وأحلامها ، فإن القاريء يصل إلى بعدها النفسي بلا وسيط، ويصبح وحدة الذي يملك الحق في تحديد معرفته بها من خلال معرفته لبعدها النفسي الدقيق[1] .

وفي الحقيقة إن النماذج الدالة على عناية الروائيات السعوديات بالبعد النفسي لشخصياتهن الرئيسة كثيرة ومتنوعة، ومنها رواية (غداً أنسى) للروائية (أمل شطا)، والتي اعتنت بالبعد النفسي لـ (تيما) بطلة الرواية ، كاشفة عن نفس مؤمنة بقضاء الله وقدره، وراضية به، وواثقة برحمته ورأفته بعباده المؤمنين، وذلك هو الذي حماها خلال حياتها كلها على الرغم من المآسي والآلام التي حلّت بها.

أيضاً رواية (الفردوس اليباب) للروائية (ليلي الجهني) والتي يحظى فيها البعد النفسي لبطلة الرواية (صبا) بعناية فائقة تجعله أوضح شيء في الشخصية وأهم محور في الرواية، فعاطفية البطلة ، وحبها لـ (عامر) واندفاعها غير المحسوب، هي التي جعلتها تستسلم لغواية (عامر) ، وهي التي جرّت عليها الآهات والآلام فيما بعد وغمرت نفسها بمشاعر الندم والحزن والمرارة والإحباط، وقادتها في النهاية إلى الانتحار، مما يوحي بنفس قلقه غير مطمئنة بسبب ضعف إيمانها.

إن عناية الروائيات السعوديات بالبعد النفسي لشخصياتهن الرئيسة أمر واضح في كثير من رواياتهن، ويدل على ذلك تنويعهن في طرائق تقديمهن لهذا البعد، وإن كنا نلحظ إيثارهن لتقديمه عبر طريقة الإظهار سواء من خلال الحدث أو الحوار أو الاستنباط . كما في النماذج السابقة.

---

(١) انظر: مدخل لدراسة الرواية، جيرمي هوثورن ، ص٧٥-٨٠ ، وفن القصة، محمد نجم، ص٩٨-١٠٠، ورسم الشخصية في روايات حنامينة، فريال كامل سماحة، ص٣٤-٤٨.

٣- البعد الاجتماعي:

إن البعد الاجتماعي للشخصية هو معرفة أسمها بشكل واضح كالاسم الأول والثاني، وأن يكون لها أقارب ، ومعارف ، وأصدقاء ، ووظيفة ، وربما أملاك ، وأن يكون لها طابعها الخاص الذي يؤثر على تصرفاتها، وهذا الطابع قد يكون مرتبطاً بالوراثة ، أي بالأسرة التي تنتمي إليها ، أو البيئة سواء أكانت قرية أم مدينة ، وهذه الأمور وغيرها هي التى تمنح الشخصية الروائية القرب من الواقع، وهو ما حرصن على تحقيقه أغلب الروائيات السعوديات من خلال بنائهن لشخصياتهن الرئيسية علي النسق التقليدي الذي يكون البعد الاجتماعي ركناً رئيساً فيه [١] .

وقد انتهجن في تقديمهن الطريقتين المتبعتين (الإخبار والإظهار) ، وجمعن بينهما في بعض الأحيان، وإن كان اعتمادهن على طريقة الإخبار أكبر وأوضح ؛ ربما لأنها أقدم في تقديم هذا البعد بصور أوضح من طريقة الإظهار.

ومن الشخصيات الرئيسة التي قُدّم بعدها الاجتماعي في رواية المرأة السعودية بصورة متكاملة تقريباً شخصية (تيما سراج الدين) بطلة رواية (غداً أنسى) للروائية (أمل شطا)، إذ عرفنا اسمها الحقيقي (فاطمة الزهراء) ، وعرفنا لقبها الذي اشتهرت به (تيما) ، وموطنها (جاوة) ، وأسرتها الصغيرة المكونة من والدها وأمها وجدتها، وتنشئتها الإسلامية، ودراستها، ووضعهم المادي المتميز الذي وفّر لهم مكانة اجتماعية بارزة، ووضعاً معيشياً ممتازاً ، ثم عرفنا بعد ذلك كيف أضاع والدها ثروته ، وتحولوا إلى فقراء معدمين ، وعرفنا قصة زواجها وإنجابها لابنتها الوحيدة (إسلام) .

وقد جمعت الكاتبة بين الإخبار والإظهار في تقديمها لهذا البعد، وسلكت مبدأ التدرج

---

(١) انظر : نحو رواية جديدة ، آلان روب جيريه ، ص٣٥ ، وبنية الشكل الروائي ، حسن بحراوي ، ص٢٦٢.

كاشفة من خلاله التحولات التي طرأت على الشخصية الرئيسة (تيما).

والنماذج الدالة على عناية الروائيات السعوديات بالبعد الاجتماعي لشخصياتهن الرئيسة كثيرة، وكلها تؤكد حرصهن على تقديم هذا البعد بوصفه محوراً مهماً من محاور بناء الشخصية لا يمكن إغفاله .

ثانياً: بناء الشخصية الثانوية في رواية المرأة السعودية:

تُبنى الشخصية الثانوية في رواية المرأة السعودية باتباع واحدة من الطريقتين المعروفتين في بناء الشخصية الروائية عامة وهما: الطريقة التقليدية التي تسعى إلى منح الشخصية القدر الأعلى من الوضوح، لتُوثّق علاقة القاريء بها، ومعرفته لها ، وتقرّبها من أرض الواقع ، والطريقة الحديثة التي تسعى إلى إفقاد الشخصية أي علامة من علامات الوضوح والبيان والواقعية [1] .

وقد لمسنا – آنفاً – سيطرة الطريقة التقليدية في بناء الشخصية الرئيسة في رواية المرأة السعودية ، وهي الطريقة المسيطرة أيضاً في بناء الشخصيات الثانوية ، إذ نجد أغلب الشخصيات الثانوية في رواية الروائية السعودية لها أسماؤها ، وبيئتها ، وعلاقاتها الواضحة بالشخصية الرئيسة ، وهذا يعني أنها تتميز بقدر من الوضوح بقربها من الواقع ، ويضعها في إطار النسق التقليدي ، إلا أنها وهي داخل هذا الإطار تختلف في بنائها من حيث مجموعة البيانات المقدمة عنها والعناية بأبعادها عن بناء الشخصية الرئيسة تبعاً لاختلاف مفهومهما ودورهما في العمل الروائي ، فالشخصية الرئيسة بحكم دورها الأكبر ، وحضورها الأوضح ، وارتباطها الأقوى بالفكرة الجوهرية للعمل ، تحوز على أكبر قدر من عناية الروائية التي تسعى إلى تجلية أبعادها كافة ، والعناية بكل تفاصيلها، وإخضاع حركتها وتصرفاتها للتحليل والتعليل

---

(١) انظر : بنية الشكل الروائي ، حسن بحراوي ، ص ٢٢٦ ، وفي نظرية الرواية ، د. عبدالملك مرتاض، ص٨٦.

[1] ، فلا تلقى القدر نفسه من العناية الاهتمام ، ولا تقدم من أبعادها إلا ما له علاقة واضحة بدورها ، لذلك فإنه إذا كان يمكن إيجاد إطار عام تخضع له الشخصيات الرئيسة يمكننا من القول بأن أغلب الشخصيات الرئيسة المبنية وفق النسق التقليدي تبنى بناء كاملاً يشمل كافة أبعادها على تفاوت –بالطبع – في درجة العناية بكل بعد ، فإننا لا نستطيع أن نقول بوجود مثل هذا الإطار في بناء الشخصيات الثانوية ؛ لأنه ليس هناك منهج مضطرد في بنائها ، فبعض الشخصيات الثانوية تقدم بكافة أبعادها ، وبعضها يركز على بعد واحد ، وبعضها تظل حاضرة على امتداد الرواية، وبعضها تحضر في مرحلة من مراحل سير حوادث الرواية ، وبعضها تسمى وتوصف وتشترك في حوار أو حدث ، وبعضها تذكر ذكراً عابراً ، بل إن هذا التفاوت في التعامل مع الشخصية الثانوية يلمس داخل العمل الواحد [2] .

وفي الحقيقة إننا نلمس في رواية المرأة السعودية هذا التفاوت في بناء الشخصيات الثانوية على مستوى الروايات بشكل عام ، وعلى مستوى الرواية الواحدة والروايات الدالة على ذلك كثيرة ومتنوعة ، ومتعددة.

ففي رواية (الفردوس اليباب) للروائية (ليلي الجهني) ، تتفاوت عناية الكاتبة بالشخصيات الثانوية في الرواية، فبعض الشخصيات حازت عناية كبيرة، وقدمت في أكثر من موضع، ومن أكثر من جانب ، مثل (خالدة) صديقة(صبا) بطلة الرواية، و (عامر) حبيبها، وبعضها رُكِّز على جانب واحد من جوانبها مثل (والدتها) ، وبعضها الآخر ذُكر ذكراً عابراً مثل (سائقها).

كذلك الحال أيضاً في رواية (غداً أنسي) للروائية (أمل شطا) ، إذ نقف أمام رواية فيها تفاوت واضح في التعامل مع الشخصيات الثانوية، وكيفية بنائها، وهذا ما يحدث في أغلب روايات الروائية السعودية .

---

(١) انظر : النقد الأدبي الحديث ، د. محمد غنيمي هلال ، ص٥٦٩ ، وبناء الرواية ، عبدالفتاح عثمان ، ص١١٨.

(٢) انظر: البناء الفني في الرواية السعودية، د. حسن حجاب الحازمي، ص٢٦١.

الفصل الثالث

الأسلـــــوب

الفصل الثالث

الأسلوب

وفيه مباحث :

المبحث الأول : مستوى الأسلوب الروائي :

أ- المستوى السردي :

١- اللغة التقريرية .

٢- اللغة التصويرية .

٣- اللغة التعبيرية .

٤- اللغة التسجيلية .

ب- المستوى الحواري :

١- مستويات لغة الحوار :

أ- الحوار باللغةالفصحى .

ب- الحوار باللغة العامية .

ج- لغة الحوار بين الفصحى والعامية .

٢- عيوب الحوار :

أ- عدم ملاءمة الحوار للشخصيات والبيئة .

ب- طول الحوار .

المبحث الأول

مستوى الأسلوب الروائي

أ- المستوى السردي :
١- اللغة التقريرية .
٢- اللغة التصويرية .
٣- اللغة التعبيرية .
٤- اللغة التسجيلية .
ب- المستوى الحواري :
١- مستويات لغة الحوار :
أ- الحوار باللغةالفصحى .
ب- الحوار باللغة العامية .
ج- لغة الحوار بين الفصحى والعامية .
٢- عيوب الحوار :
أ- عدم ملاءمة الحوار للشخصيات والبيئة .
ب- طول الحوار .
ج- مسرحة الحوار .

مستوى الأسلوب الروائي

أ- المستوى السّردي:

تقوم لغة الرواية – بشكل عام – ورواية المرة السعودية – بشكل خاص – على مستويين لغويين رئيسيين هما: السرد والحوار، إلا أن السرد يمثل الشكل المركزي في الرواية، فهو الذي يقدم الشخصيات، وينقل الأحداث، ويصور الأماكن والأشياء، ويجسّد الزمن، ويحمل صوت الشخصيات الداخلي بكل ما يضطرب فيه من مشاعر وأهواء، وما يحمله من تنوع واختلاف، حتى الحوار يأتي دائماً من خلال السرد، فهو الذي يقدمه، وهو الذي يختمه، بل إنه في كثير من الأحيان يتغلغل في داخله توجيهاً ووصفاً وتعليقاً، وهذا ما يجعل لغة السرد تمثل الشكل المركزي في الرواية [1] .

ويُجمع النقّاد على أن تكون لغة السرد فصيحة، وحافلة بمستويات لغوية متنوعة لا تخرج عن إطار اللغة الفصيحة ؛ ويخضع تنوع لغة السرد لأمرين مهمين:

أولهما : تعدد الوظائف التي تنهض بها لغة السرد تبعاً لتنوع المواقف والعوالم التي تجسدها؛ فاللغة تخبر عن حادثة لن تكون في بنائها أو دلالتها كاللغة التي تصور الحادثة، واللغة التي تصف شخصية أو مكاناً ، لن تكون كاللغة التي تعبر عن عاطفة أو شعور أو أزمة، واللغة التي تعبر بها شخصية مثقفة –داخل السرد– لن تكون كاللغة التي تعبر بها شخصية بسيطة من عامة الناس، وهكذا تتكون لغة السرد تبعاً لتنوع المواقف

---

(١) انظر : في نظرية الرواية ، د. عبدالملك مرتاض ، ص ١٣٢ ، ١٣٤ ، وبانوراما الرواية العربية ، د.سيد حامد النساج ، مكتبة غريب ، مصر ، د.ت ، ص٣٠-٣١، وبناء الرواية، عبدالفتاح عثمان، ص١٩٩.

والعوالم التي تمثلها [1].

وثانيهما: يخص الراوي الذي تظهر الرواية إلى أرض الواقع من خلاله، فهو الذي يقوم بعملية السرد، واللغة لا تنفصل عن قائلها، فإذا اختار الكاتب راوياً داخلياً أي شخصية من شخصيات الرواية مستخدماً ضمير المتكلم (أنا) ، فاللغة ستكون لغة هذا الراوي، ويجب أن تكون موازية لمستواه الثقافي [2] .

أما إذا اختار الكاتب راوياً خارجياً مستخدماً ضمير الغائب (هو) ليكون سارداً للرواية، فسيكون أكثر حرية ؛ لأنه يستطيع أن يستخدم لغته – على أنها لغة الراوي – في الإخبار والوصف والتعليق والتحليل شريطة ألا يطغى مستوى لغوي واحد ، وأن يختار لكل موقف اللغة التي تناسبه [3] ، كما أن الشخصيات الروائية كلها أمامه، يستطيع أن يعبر عنها بمستوياتها المتباينة،إما من خلال الراوي على أن تكون اللغة معبرة عن الشخصية ومستواها، وإما من خلال الشخصية نفسها بلغتها هي، التي يجب أن تكون موازية لمستواها الثقافي، وذلك عبر تقنيات (تيار الوعي) المتعددة، وهذا سيظهر التنوع اللغوي داخل لغة السرد، تبعاً لاختلاف الشخصيات.

كما أن الكاتب يمكنه أن يستخدم أكثر من راوٍ لتولي مهمة السرد، جاعلاً لكل راو اللغة

---

(١) انظر: في نظرية الرواية ، د. عبدالملك مرتاض، ص ١٣٢-١٣٤، وبانوراما الرواية العربية، د. سيد حامد النساج ، ص٣٠ – ٣١ ، وبناء الرواية، عبدالفتاح عثمان، ص١٩٩.

(٢) انظر: الراوي والنص القصصي، د. عبدالرحيم الكردي، دار النشر للجامعات، مصر، الطبعة الأولى، ١٤١٧هـ ، ص١٦١، ومضمرات النص، سليمان حسين، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، الطبعة الأولى، ١٩٩٩م، ص٣٧٥.

(٣) انظر: مضمرات النص، سليمان حسين، ص ٣٧٥-٣٧٦، وبانوراما الرواية العربية، د. سيد حامد النساج، ص٣٣-٣٤.

الموازية لمستواه الثقافي [1] .

وهكذا تأتي لغة السرد مليئة بمستويات لغوية متنوعة ومتعددة، تبعاً لتنوع العوالم، واختلاف المواقف ، وتعدد الرواة، وتباين الشخصيات التي تروي، وتنوع الوظائف التي تؤديها لغة السرد.

ومن أبرز المستويات اللغوية التي ظهرت في لغة السرد داخل رواية الروائية السعودية ما يلي:

١- اللغة التقريرية:

وهي اللغة التي تتسم بالوضوح وإعطاء المعنى بصورة مباشرة[2] ؛ والسرد في بعض جوانبه يحتاج إلى هذه اللغة التقريرية، التي قد تخبر عن حدث أو مجموعة من الأحداث إخباراً خالياً من التصوير؛ أو تخبر عن شخصية من الشخصيات ، فيبدو الراوي وكأنه يقدم تقريراً عنها، أو تخبر عن انقضاء فترة زمنية، وهذا التقديم هو الذي يخدم النص، خصوصاً إذا ما تضافرت مع أساليب السرد الأخرى، لتحقيق التوازن والمحافظة على الإيقاع المتناغم للرواية[3] .

ولا يشترط على الراوي أن يقف عند كل الأحداث، ولا أن يعرضها عرضاً تفصيلياً تصويرياً، بل إنه يختار الأحداث الدرامية المهمة والمؤثرة في حياة الشخصيات ليعرضها عرضاً مشهدياً تصويرياً، بينما يقدم بعض الأحداث التي تبدو قليلة الأهمية لمنظر السرد بصورة إخبارية[4] ، وكأنه يُقدّم تقريراً عما حدث:

« **ومرت أيام من الشقاء، وشهور من التعاسة، وسنون من العذاب.**

---

(١) انظر: مضمرات النص، سليمان حسين، ص٣٧٦، والراوي والنص القصصي، د. عبدالرحيم الكردي، ص١٣٨-١٤٠.

(٢) انظر: المعجم المفصل في الآدب، د. محمد التونجي، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤١٣هـ ، ٢٧٣/١.

(٣) انظر: البناء الفني في الرواية السعودية، د. حسن حجاب الحازمي، ص٤٩٨.

(٤) انظر : عالم الرواية، رولان بورنون ، وريال أونيليه ، ترجمة: نهاد التكرلي ، دار الشؤون الثقافية، بغداد، الطبعة الأولى ، ١٩٩١م ، ص٥٤، ٥٥.

كنت أذهب في كل يوم منذ الصباح الباكر إلى المقهى، فأنظف الأرض، والمناضد والمقاعد ، وأغسل الصحون ، وأعد الشاي والطعام ، وأقوم على خدمة الزبائن .. وفي بعض الأحيان كان يرسلني إلى بيته لأساعد زوجته في أعمال المنزل.. دون مقابل .. لم يكن هناك أحد من الخدم يؤدي نصف ما كنت أؤديه أنا من الأعمال، ومع هذا لم أجد منه إلا كل إهانة وتجريح.

لم يكف ألنتو ما فعله بأبي ... لم يكفه ما فعله بأمي... فاستدار لينفث سمومه من حولي.

لم يكن يتوقف عن الصياح والتهديد وتوجيه السباب طوال النهار .. كان يتلذذ بإهانتي وتعذيبي .. ولم أكن أرد، أو أتكلم أو اعترض، حتى أنه كان يناديني... تيما الصماء.....» [1] .

ففي هذا المقطع تبدو الراوية (تيما) وكأنها تقدم تقريراً موجزاً عن حياتها، إذ تسيطر على جمل المقطع الأفعال الماضية الدالة على تأكيد ما حدث وتقريره، مسبوقة في أغلبها بحرف العطف (الواو) ، مما يدل على التلاحق الزمني السريع الذي لا يتيح الفرصة لتصوير ما حدث بقدر ما يخبر عنه ويؤكده، هذا بالإضافة إلى تكرار الأفعال (كان) و(كنت) و(يكن)، ومعروف ارتباط هذه الأفعال بأسلوب الحكي المعتمد على الإخبار، مما يدل أيضاً على حرص الراوية على الإخبار بما حدث وليس تصويره.

بالإضافة إلى بعض الجمل المسبوقة بحرف التحقيق (قد)، والجمل التي تحمل معلومات معروفة لا تحتاج إلي إيضاح. كل هذه الأمور تشير إلى لغة تقريرية جافة تعتري أجواء الرواية.

إن هذه اللغة الإخبارية التقريرية سيطرت على رواية (غداً أنسى) للروائية (أمل شطا) بشكل واضح ، وبدت الراوية وكأنها تقدم تقريراً ملخصاً من حياتها، لتقف عند الحدث المهم ، وهو تخلصها من المجرم (ألنتو) بطريقة ذكية محكمة تغير فيها المستوى اللغوي، لتدمج بين اللغة التصويرية والتعبيرية في هذا المشهد الذي تصور فيه نجاتها من (ألنتو) :

---

(١) انظر: رواية (غداً أنسى) ، للروائية أمل شطا ، ص٧٨-٧٩.

« وفي يوم طلب مني ألنتو الذهاب لأساعد زوجته كالعادة. وبمجرد أن انتهيت من عملي توجهت أولاً إلى الغرفة التي نقطنها، لم يكن أبي هناك ، وجدتي تغط في النوم..

وأسرعت فاغتسلت وبدلت ملابسي بأخرى نظيفة، وضيقت الأزرار على خصري، ووضعت بعضاً من المساحيق –التى كانت تستعملها أمي– على وجهي وأنطلقت مرة أخرى إلى منزل زوجته.

وما أن فتحت الباب ورأتني على هذه الحال حتى صاحت:

– تيما ... ما كل هذا، إنك تبدين جميلة اليوم ..!

فابتسمت لها في دلال، وتصنعت الخجل وقلت لها:

– شكراً لك يا سيدتي، لقد قال لي سيدي ألنتو هذا أيضاً .. لقد أصبح رقيقاً جداً في معاملتي .. ولقد أعطاني اليوم نقوداً لأشتري بها وروداً لأضعها في شعري، إنه يحبني كثيراً ... مثل ابنته.

وأخذت أتطلع إلى نفسي وأصلح من هندامي أمام مرآة كبيرة بجانب الباب .. ونظرت إليها خفية، وعندما رأيت وجهها أيقنت أن خطتي قد نجحت نعم .. نجحت خطتي.

..... » [1]

وهنا نلحظ الفرق بين المقطع السابق الذي يخبر بالحدث، ويسوقه بسرعة طاوياً في عباءته فترات زمنية طويلة، وهذا المقطع الذي يجسد الحدث، ويصور الحركة ، مستعيناً باللغة التصويرية في أداء هذه المهمة، حيث تشارك الأفعال المضارعة في بناء الجملة، لقدرتها على تجسيد الحركة، وإعطاء الحدث معنى الحضور الآتي ، وكأنه يحدث أمام عيني القاريء ، كما أن الرواية سعت إلى إكساب الفعل الماضي صيغة الحضور الآتي بواسطة اتباعه بعنصر نفسي أو حركة تجسده،

(١) انظر: رواية (غداً أنسى) ، للروائية أمل شطا ، ص٨٢، وانظر ما بعدها.

وتجعله نابضاً بالحياة والحركة [١] .

هذا بالإضافة إلى أن التتابع السريع الذي انتجه العطف المتكرر بالواو في المقطع السابق قد تضاءل في هذا المقطع الذي جاءت فيه الجمل موصولة بجملة قولية أو حركية، لكي تسهم في إبطاء سرعة النص، وتجسيد حركة الشخصيات، وبث الحيوية في السرد، وبالتالي في المتلقي الذي سيتحول من متلقٍ إلى مشارك في الحدث وهو يراه مجسداً أمامه من خلال هذه اللغة التصويرية التي تختلف في بنائها اللغوي ووظيفتها عن تلك اللغة التقريرية .. وبهذا تسهم اللغة في تحقيق التجاوب الوجداني بين المتلقي والنص [٢] ، وفي الوقت نفسه تكشف عن أبعاد شخصيات الرواية الرئيسة منها والثانوية.

ونماذج هذه اللغة التقريرية التي تخبر عن الأحداث إخباراً خالياً من التصوير كثيرة في رواية الأديبة السعودية ، بل تكاد لا تخلو منها رواية من الروايات.

وقد تستخدم اللغة التقريرية لتقديم الشخصية تقديماً مباشراً، ومع أن النقاد يميلون إلى تقديم الشخصية من خلال أقوالها وأفعالها ، إلا أن الإخبار طريقة شائعة ومستخدمة لتقديم الشخصية في الرواية، والراوي قد يحتاجها في كثير من الأحيان، وخصوصاً مع الشخصيات الثانوية ، بل إنها تتضافر مع طريقة الكشف في كثير من الروايات لتقديم الشخصية خصوصاً الرئيسة تقديماً كاملاً.

ومن نماذجها الكثيرة في رواية المرأة السعودية ، هذا المقطع من رواية (لا عاش قلبي) للروائية (أمل شطا) والتى تدور أحداثها حول قصة مجموعة من النسوة يعيشن في مكان واحد وهو (الرباط) ، فتصور لنا الروائية بيئة هذا الرباط بكل ما يضطرب فيها من بؤس وحكايا، ومتناقضات وقصص حزينة بقدرة فائقة على التخيل، وبراعة تامة في رسم الشخصيات ، وإعطاء كل شخصية ملامح مميزة خاصة بها، ومع أن مجموعة من شخصياتها الروائية تعيش في

---

(١) انظر: الأدب وفنونه، د. عز الدين اسماعيل، ص١٨٧.

(٢) انظر : في السرد (نظرة تاريخية وقراءة لنماذج مختارة) ، د. سعد أبو الرضا ، الطبعة الأولى ، ١٤٢٣هـ، ص٥٥.

مكان واحد وهو (الرباط) الذي ضم عدداً من النسوة ، إلا أنهن لم يكن من طراز واحد، فلكل منهن استقلالها الشخصي والنفسي، ولكل منهن قصتها التي ساقتها إلى هذا النزل الخيري.

تقول الروائية على لسان (بركة):

« لم تكن صداقتي لأم عامر بالشيء الغريب، ففي الحقيقة لم تكن هناك امرأة في الرباط إلا وجمعتني بها علاقة مودة ومحبة .. كانت غرفتي لا تكاد تخلو من الزائرات طوال فترة بقائي في الرباط .. فهذه جاءت تشكو هماً ، وتلك تسأل المشورة، وثالثة تودعني أمانة، وأخرى تشعر بالوحشة، حتى العجائز والمسنات والمقعدات كن لا يتركن فرصة للسؤال عني ومجالستي.

إنني مازلت أذكر الأختين رحمة وخديجة، اللتين ربطتني بهما صداقة ومحبة لفترة طويلة .. كانت الأولى كسيحة لا تقوي على السير .. بينما الأخرى كفيفة حُرمت نعمة البصر، وكانتا تقطنان إحدى الغرف في نفس الطابق الثالث، ويبدو أن الله كان قد عوضهما عن عجزهما بحاسة سمع قوية مرهفة ، فمجرد أن تسمعا وقع خطواتي على السلم تسرع خديجة إلى الباب فتفتحه ، وتقف هناك بسروالها الطويل اللامع، وصدارها القصير المهلهل ، وعظامها الناتئة ، تلقي بعبارات الترحيب بحرارة شديدة، وهي تحرك يديها ورأسها في سعادة وكأنها لم تلقنى منذ أمد طويل، وسرعان ما تلحق بها رحمة زحفاً على الأرض وتطل برأسها من بين ساقي أختها، وهي تردد في محبة صادقة:

لا أقلّ من أن أراك يا بركة ... لا أقلّ من أن أراك يا بركة.

وكنت أحرص على زيارتهما كل يوم، فقد كنت أعلم أنهما تنتظران عودتي بفارغ الصبر، فأحمل إليهما شيئاً من الرزق وبعضاً من صدقة المسلمين، وأشتري لهما أحياناً نوعاً من الحلوى اللينة أو الفطائر المحشوة بالسكر، والتى كانتا تلتهمانها بشهية عجيبة. وكنت أجلس إليهما لفترات طويلة نتحدث ونتسامر، أروي لهما خلالها بعض الأخبار وأحكي عن أمور الدنيا قليلاً ، بينما هما تحملقان في

وجهي وتنصتان إلي باهتمام شديد تنتشيان لكل كلمة أو لمحة ، وتضحكان لكل طرفة أو دعابة حتى لتخشعان بِشراً وحبوراً. وكنت كلما هممت بالإنصراف أمسكت إحداهما بيدي، وتشبثت الأخرى بثوبي تستحلفاني أن أبقي ساعة أخرى أو بضع ساعة، أو أن أبيت الليلة معهما ....» [1]

فالراوية هنا تقدم معلومات عن شخصية (خديجة) ، وشخصية (رحمة) ، تسعى إلى تقريرها من خلال الشرح والتحليل المعتمدين على التعليل، ولذلك استخدمت وسائل كثيرة لتأكيد ما تريده، مثل حرف التوكيد (إن) ، الذي ورد مرة واحدة في المقطع ، و (قد) التى وردت مرتان، هذا بالإضافة إلى حرصها على التأكيد من خلال الجمل الإسمية المثبتة التي تكون عادة مسبوقة بالتعليل (كن لا يتركن فرصة للسؤال عني ومجالستي) ، إضافة إلى استخدامها لجمل قاطعة الدلالة نحو (فقد كنت أعلم أنهما تنتظران عودتي بفارغ الصبر) ، وكل هذا يصب في قالب اللغة التقريرية التى صيغ بها هذا المقطع الذي يقدم الشخصيات بشكل تقريري مباشر ، وهو أمر يبدو مقصوداً، فالشخصيات وإن كانت ثانوية ، إلا أن لها قدراً من الأهمية داخل الرواية، لذلك حرصت الراوية على تأكيد هذه الصفات فيها عبر اللغة التقريرية لتظل عالقة في ذهن القاريء، يتذكرها عند كل حدث أو حوار تشارك فيه الشخصية.

وكذلك تستخدم اللغة الإخبارية التقريرية لتسريع السرد من خلال التلخيص أو الحذف المعلن اللذين تخبر الراوية بواسطتهما عن انقضاء فترات زمنية مع خلاصة موجزة لما حدث أو بدون خلاصة، كما يتضح في كثير من روايات المرأة السعودية، ومنها ما جاء في رواية (غداً أنسى):

« **وطوال الأيام والشهور التالية، التصقت بك التصاقاً، ولم أفترق عنك ولو للحظة واحدة، حتى أثناء النوم، كنت أحتويك بين ذراعي، وأضمك إلى صدري طوال الليل حتى لا أدع له الفرصة أن يختطفك في غفلة مني، ولا أدري إن كان أبوك قد لاحظ ما طرأ علي أو شك في تصرفاتي أم لا؟ ، ولكن المهم أنه تغير كثيراً**

---

(١) انظر: رواية (لا عَاشَ قلبي) ، للروائية أمل شطا ، ص٢٦ وما بعدها.

من ناحيتي، تغير كثيراً لدرجة أثارت شكوكي في باديء الأمر.

أصبح رقيقاً في معاملتي، يتودد إلى، ويسأل عني، ويبتسم في وجهي، ويطلب مني أن أجلس معه ويتحدث إلى.

..... »[1]

وهكذا تبدو هذه الخلاصة في خاتمة الرواية كخبر تقريري جاف ، وكأنه ألصق في الرواية إلصاقاً ، أرادت الكاتبة إيجاز رؤية لها في خاتمة الرواية.

ومهما يكن فاللغة الإخبارية التقريرية جزء مهم في لغة السرد، ولا يمكن الاستغناء عنها؛ لأن الراوي – رجلاً كان أو امرأة – لا يستطيع استخدام التصوير على طول الرواية، إنه بحاجة مُلحة إلى الإخبار والتقرير أيضاً [2] ، فهناك أحداث ليست مهمة ولا يريد التوقف عندها، لكنه لا يستطيع تجاوزها دون أن يشير إليها، وهناك معلومات يرغب في تقديمها، وهناك شخصيات يود تقديم شيء عنها عن طريق الإخبار ليكمل بها الجزء الناقص الذي لم يستطع تقديمه عبر أسلوب الكشف، أو لأنها شخصية ثانوية يكتفي بتقديمها عن طريق الإخبار عنها، وهناك مشاهد يحتاج إلى الربط بينها [3] .

لكن ذلك لا يعني أن تتحول الرواية كلها إلى خبر تقريري طويل، تتلاحق فيه الأحداث بلا توقف، وتتوالى فيه المعلومات، بلغة تقريرية جافة، لأن ذلك ضد التنوع اللغوي الذي يجب أن يتحقق في لغة السّرد ، وضد فنية النص ؛ لأنه سيفقد عندها أدبيته ويتحول إلى نص خبري تقريري ، كما في بعض روايات (سميرة خاشقجي) [4] و (صفية أحمد بغدادي) [5] .

---

(١) رواية (غداً أنسى) ، للروائية أمل شطا ، ص١١٤ وما بعدها.

(٢) انظر: عالم الرواية، رولان بورنون، وريال أونيليه، ص ٥٤، ومدخل لدراسة الرواية، جيرمي هورثودن، ص٦١.

(٣) انظر: عالم الرواية، رولان بورنون، وريال أورينليه، ص٥٤.

(٤) انظر على سبيل المثال: (مأتم الورود).

(٥) انظر على سبيل المثال: (أضياع والنور يبهرُ؟!).

كما أن ذلك لا يعني أن الإخبار لا بُد أن يُقدم بهذه اللغة التقريرية الجافة ، فالراوي ببراعته يستطيع أن يرقى بلغته وينتزع عمله من قبضة التقرير الممل ، ليبقي على نصه في حدود الأدب ، وهو أمر تحقق في عدد من روايات المرأة السعودية ، إذ نلمس الراوي –رجلاً كان أو إمرأة– وهو يخبر يسعى إلى صياغة هذا الخبر بلغة أدبية رائعة [1] .

(١) انظر على سبيل المثال: رواية (بعد المطر دائماً هناك رائحة) ، (فاطمة بنت السراة) و (عيون قذرة) للروائية (قماشة العليان) وغيرهما كثير.

٢- اللغة التصويرية:

إن معنى التصوير في الاصطلاح الأدبي هو أن « ينقل الأديب إلى قارئه المشهد الذي يقع عليه بصره ، فيصوره تصويراً واقعياً ، ويبرزه في تشخيص معبر » [١] ، وهذا ما تؤديه اللغة التصويرية في الرواية لتحقق لها أهم ما يميزها ، وهو قدرتها على التمثيل الواقع من خلال اللغة ، فإذا كان الشعر يُغلّب البعد التعبيري للغة ، فإن القص يُغلّب البعد التمثيلي لها[٢] .

والرواية من أكثر الأجناس الأدبية اعتماداً على الوظيفة التصويرية (التمثيلية) [٣] للغة، فبواسطتها تُرسم الشخصيات وتحد ملامحها، وتصور الأماكن والأشياء ، وهي التي تقوم بتمثيل الحركة، وتجسيد الموقف، وتصوير الحدث، تصويراً نابضاً بالحيوية [٤] .

وهكذا نرى أن اللغة التصويرية تُقدّم لنا صورة متحركة من خلال تصويرها للحدث ولحركة الشخصيات، وتُقدّم صورة ساكنة من خلال وصفها للشخصيات والأماكن والأشياء.

أ) الصورة المتحركة:

وهذه الصورة المتحركة هي التى تُظهر الحدث وكأنه يحدث أمامنا، وهذا التمثيل للحدث هو أهم ما يميز السّرد القصصي عن السّرد التاريخي، فالسّرد التاريخي يكتفي بتتابع الأفعال ، أما السرد القصصي فإنه يستخدم العنصر النفسي الذي يصور به هذه الأفعال [٥] ، فيبث فيها الحيوية والحركة، ويكسبها صفة التفرد والتمثيل، فتبدو وكأنها تجري أمام عيني القاريء لحظة

---

(١) المعجم الأدبي ، جبور عبد النور ، دار العلم للملايين ، بيروت ، الطبعة الثانية ، ١٩٨٤م ، ص ٦٩.

(٢) انظر : التركيب اللغوي للأدب، د. لطفي عبدالبديع، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، الطبعة الأولى ، ١٩٩٧م، ص١٦٧.

(٣) انظر: التركيب اللغوي للأدب، د. لطفي عبدالبديع، ص١٦٧، وبانوراما الرواية العربية، د. سيد حامد النساج، ص٣٠.

(٤) انظر: بانوراما الرواية العربية، د. سيد حامد النساج ، ص٣٠.

(٥) انظر: الأدب وفنونه، د. عز الدين إسماعيل ، ص١٨٧.

حدوثها الأمر الذي يشعره بالمشاركة فيها، ويجذبه للمتابعة [١] ، بالإضافة إلى عنصر الاختيار ، حيث لا يُقدّم في الرواية كل شيء، وإنما تُختار بعض عناصر الحدث وتُركّب ثم تُعرض بشكل منطقي.

وللصورة المتحركة عند النقّاد تسميات عديدة منها : (المشهد، والعرض الدرامي، والسرد المشهدي، والصورة السردية المتحركة) [٢] ، وهي تسميات متحدة من خلال لغتها التي تصور الحدث وحركات الشخصيات فتبدو وكأنها تُعرض في مشهد مسرحي ماثل للعيان.

وتُعد اللغة التصويرية ضرورة من ضرورات الرواية التي لا غنى للرواية عنها، وعادة ما يوظفها الروائيون لعرض الأحداث الدرامية المهمة، وللكشف عن الشخصيات الروائية، ولإبطاء السّرد، وبث الحيوية والتلقائية منه وتحقيق التوازن الإيقاعي[٣] ، إذ لا يمكن أن نتصور رواية تقتصر على السرد الإخباري التقريري «فالكاتب يشعر باستمرار بحاجة إلى تسليط نظره على شخصية تستثيره، فيجعلها تتحرك وتعمل أمامه وأمامنا، وإلى ترك بذور المشاهد التي تحتويها القصة بوفرة تنبت وتنمو» [٤] .

ونماذج هذه اللغة التصويرية التي تُستخدم لعرض المشاهد ، كثيرة في رواية المرأة السعودية،

---

(١) انظر: عالم الرواية، رولان بورنون ، وريال أونيليه ، ص ٥٤ — ٥٥ ، وبناء الوراية، سيزا قاسم، ص٩٠-٩١.

(٢) انظر : عالم الرواية ، رولان بورنون، وريال أونيليه ، ص ٥٤ — ٥٥ ، وبناء الرواية ، سيزا قاسم ، ص٩٠-٩١ ، وبلاغة الفن ، واين بوث ، ترجمة : أحمد خليل عردات ، وعلي الغامدي ، مطابع جامعة الملك سعود ، الرياض ، الطبعة الأولى ، ١٤١٥هـ ، ص ٣١ ، وتقنيات السرد ، آمنة يوسف ، دار الحوار، سورية ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٧م ، ص٩٣.

(٣) انظر: عالم الرواية، رولان بورنون، وريال أونيليه، ص ٥٢-٥٥، وبنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، ص١٦٦ ، وبناء الرواية ، سيزا قاسم، ص٩٠-٩١.

(٤) عالم الرواية، رولان بورنون، وريال أونيليه، ص ٥٤.

منها هذا المشهد من رواية (مزامير من ورق) للروائية (نداء أبو علي) [1] والتى تتطرق فيها ببراعة للصراع التراثي والتربوي الذي يصيب الشخصيات عند الانتقال من مجتمع إلى مجتمع آخر، خاصة إذا كان الانتقال من مجتمع شرقي محافظ إل مجتمع غربي متحرر، وأثر هذه النقلة على الفرد والمجتمع، إذ أنه كلما تكررت المواقف الحياتية المتعددة كلما ازدادات الصراعات التراثية والنفسية داخل الشخصية.

تقول الروائية مصورة عودة (مشاري) إلى وطنه بعد غربة عاشها بعيداً:

« جدة .. ها هي ذي قدماه تمس تربتها المترفة بملح البحر .. لكم يشتاق إليها .. بصره لا يزال زائغاً مشتتاً يتنقل بين وجوه أبناء وطنه .. مضى وقتٌ طويل منذ أن جاء إلى هنا واحْتَكّ بمحيطة التقليدي...

يتساءل بينه وبين نفسه .. هل يستطيع التأقلم مع كل هذا كما عاش من قبل؟

الجو حارٌ مختنق.. يفتح أول زرين من قميصه.. يشعر وكأنه دخيلٌ على المجتمع السعودي بارتدائه للمقيص والبنطال.. ليس ذلك لأنهم لا يرتدونه .. لكن يمتلكه شعور داخلي بالقيام بكل شيء سعودي.

المطار محتشد بأصناف متعددة من البشر.. الفتيات كل منهن ترتدي العباءة والطرحة، والشعر يظهر جزء من مقدمته ومؤخرته يدفع الشباب للافتتان والرغبة في معرفة ما لديهن أكثر فأكثر.. أما أوجههن فمساحيق التجميل تزيدها إغراءً..

يضحك وهو يرى الشبان ينظرون بتلهف ورغبة صوب النساء.. لكن أكثرهم لا يمنع نفسه من ملاحقتهن والترجي بأن تنظر إحداهن إليه وتخاطبه ليبدأ التعارف..

يبدو أن وراءه مشواراً طويلاً حتى ينعش ذاكرته من جديد بطريقة مجتمعه وكيفية

---

(١) نداء أبو علي ، من مواليد عام ١٩٨٢م ، كتبت الرواية والقصة وهي في سن صغيرة ، تعمل حالياً محررة في جريدة الحياة ، لها مجموعة من الأعمال الروائية .

انظر غلاف رواية (ومرّت الأيام) ، نشر الروائية ، الطبعة الأولى ، ١٤١٩هـ – ١٩٩٨م ، وانظر: جريدة الرياض ، العدد ١١٨٢٩ ، ١٤٢١/٨/١٦هـ ، ص ٢٩ .

تعايشه معه .. لكنه متفائل جداً..

يشير إلى سائق أجرة بأن يتوقف .. يخرج من سيارة الأجرة رجل عجوز تغضنت ملامحه .. يُذكِّره بوالده .. يشعر بإحراج كبير وهو يتخيل والده في وجه سائق أجرة .. ماذا لو كان والده في مثل هذه الوظيفة ؟ يبتسم .. لا أحد من أبناء بلاده يقبل أن يعمل سائق أجرة .. الكل يطمح إلى أن يعمل منذ أن يتخرج مديراً في شركة مرموقة..

يفتح نافذة السيارة .. الهواء متعفن .. الرطوبة خانقة .. لكنه يشتاق لهذه الرائحة .. ينظر إلى الساعة .. إنها الحادية عشرة مساءً والشوارع مكتظة بعشاق الليل .. يعطي السائق التعليمات ليصل إلى شقته .. المباني تتحرك أمامه .. تجري .. وسيارة الأجرة ثابتة في مكانها .. يضحك مستخفاً بأفكاره .. يغلق النافذة .. العرق يتصبب غزيراً من جسده .. يبحث عن علبة مناديل يستعملها ليعيد إلى وجهه شيئاً من رونقه تتشرب المناديل عرقه يود لو يبعد عن جسده المناديل التي تحمل تلوثه يبحث عن أي علبة نفايات .. يجدها .. مترفة بنفايات أزلية...

يتمتم بصوت مسموع:

– أين أرمي النفايات؟

يضحك سائق الأجرة ، يقول بلا مبالاة:

– من النافذة ، ما دام ذلك مسموحاً هنا، لم لا تنتهز الفرصة؟

يهز كتفيه باستغراب، ويلقي المناديل من النافذة

يرغب في أن يصل إلى بيته بفارغ الصبر ليختلي هناك بذكرياته

.....

.....

.. يصعد الدرج .. يبدأ بعده وكأنه لم يسبق له المجيء إلى هنا .. اثنتان وعشرون درجة حتى يصل إلى الطابق الثالث .. حمداً لله .. لم تنقص ولا درجة .. الحياة لا تزال بخير .. الدور الثالث .. أول شقة على اليمين.. ينظر إلى

اللوحة الصغيرة الخشبية منحوت عليها اسمه « مشاري عبدالحميد » .. آه يا والدي .. لماذا أسميت الشقة باسمي

.....

.....»[1]

وهكذا تسهم اللغة في تجسيد الحركة وتصويرها من خلال تركيزها الواضح على الأفعال ، إذ احتشد في هذا المقطع الكثير من الأفعال التي أسهمت بشكل واضح في تقديم مشهد نابض بالحيوية والحركة أشاعتها الجملة الفعلية التي تشكل بنية رئيسة فيه.

لقد كانت الروائية حريصة على تقديم صورة مجسّدة حية مستفيدة من إمكانات اللغة التصويرية بوصفها إيحاءً لا نهائياً ، يتجاوز الصور المرئية التي تُعنى بالحركة والشكل واللون إلى تصوير يجمع مظاهر المحسوسات من أصوات وروائح وألوان وأحجام ، وظلال وملموسات[2].

إضافة إلى إسقاط أدوات الربط اللفظية بين الجمل مستثمرة ظاهرة بلاغية ، وهي الفصل مقابل الوصل [3] ، فغياب أدوات الربط يحيّد الروائية، ويجعل القارىء مباشرة في قلب المشهد يراه ويتابعه كما يحدث دون تدخل.

وهكذا تنجح اللغة التصويرية –مستغلة إمكاناتها الهائلة في تمثيل المرئي والمحسوس– في عرض مشهد حي نابض بالحركة والصوت واللون والحجم والرائحة، وكأننا نراه مجسداً أمامنا بكل حيويته .

---

(١) رواية (مزامير من ورق) ، للروائية نداء أبو علي ، ص١٥–١٨ وما بعدها.

(٢) انظر: بناء الرواية، سيزا قاسم، ص١٠٧.

(٣) انظر : الأدب الإسلامي بين الشكل والمضمون ، د. سعد أبو الرضا ، الطبعة الأولى ، ١٤٢١هـ ، ص١٧٨.

ب) الصورة الساكنة:

إن اللغة التصويرية تقدم صورة متحركة من خلال تجسيدها للحدث وتصويرها للحركة معتمدة في ذلك على الجمل الفعلية، كما أنها أيضاً تقدم صورة ساكنة من خلال وصفها للشخصيات والأماكن والأشياء معتمدة في ذلك على الجملة الاسمية، وتشترك كل من الجملتين في قدرتهما على التمثيل والتصوير والتجسيد.

والرواية لا يمكن أن تستغني عن هذه اللغة التى تصوّر الشخصيات والأماكن والأشياء عبر ما يعرف فنياً باسم الوصف، بل إن النص الروائي عند بعض النقاد «ينقسم إلى مقاطع وصفية ومقاطع سردية وأيضاً إلى حوار، إنما الثنائية الأساسية هي بين السّرد والوصف ، وتتناول المقاطع السّردية الأحداث وسريان الزمن، أما المقاطع الوصفية فتتناول تمثيل الأشياء الساكنة»[1].

وللوصف أهمية بنائية في الرواية ينهض بها، فهو أداة الروائي لتقديم البعد الجسدي لشخصياته، وبواسطته تتحدد ملامحها، وتتجسد صورتها أمام القاريء ، وهو وسيلته لتصوير الأماكن كالمدن والأحياء والشوارع والمنازل وما تحتويه من أشياء وأدوات وأثاث وملابس ، والأماكن عنصر مهم من عناصر البناء الروائي يعتمد في مثوله داخل النص على الوصف بالدرجة الأولى، وهو ما يكسب الوصف وظيفته التفسيرية، إذ إن هذه الأماكن والأشياء تساعد على الكشف عن حياة الشخصية النفسية، وتكشف عن طباعها، وتشير إلى بعدها الاجتماعي، وبهذا يقوم الوصف بدور بنائي مهم في الرواية لأنه يخدم بناء الشخصية، ويسهم في إضاءة أبعادها الاجتماعية والنفسية [2] .

هذا بالإضافة إلى وظيفته الإيهامية، إذ إن الوصف من خلال إغراقه في التفاصيل الصغيرة ، وتصويره الدقيق للشخصيات والأمكان والأشياء، يشعر القاريء بأنه يعيش في عالم الواقع لا

---

(١) بناء الرواية، سيزا قاسم، ص١١٢.

(٢) انظر: بناء الرواية، سيزا قاسم، ص١١٠-١١١، وبنية النص السردي، د. حميد لحميداني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، الطبعة الثالثة ، (٢٠٠٠م) ، ص ٦٥ - ٧٩ ، وتقنيات السرد، آمنة يوسف، ص٩٥، ٩٦.

عالم الخيال، وهو ما يسعى الروائي إلى تحقيقه، أي أن يشعل هذا الوهم في ذهن القاريء[١] .

وهناك أيضاً الوظيفة الزمنية للوصف، حيث يحدث في الوقفات الوصفية الخالصة إيقاف مؤقت لسير الزمن السّردي حتى يفرغ الوصف من أداء مهمته، ثم يستأنف السّرد سيره من جديد، وبهذا يسهم الوصف في تحقيق التوازن في سير الزمن السّردي.

والوصوف نوعان:

النوع الأول :

وصف موضوعي يقدم منه الراوي وصفاً انتقائياً أو استقصائياً للشخصية أو ا لمكان ، مراعياً إدماجه في النص بصورة فنية، ومحققاً وظائفة البنائية.

وتتميز المقاطع الوصفية من هذا النوع باستقلاليتها ، بحيث يمكن استخراجها من النص وتحليلها ، لكن ذلك لا يعني عدم انتمائها إلى البناء الكلي للرواية ، فيه ينبغي أن تكون ملتحمة بالنص بصورة فينة ، وأن تؤدي وظائفها الإيهامية والتفسيرية والزمنية باقتدار[٢] .

أما النوع الثاني:

فوصف ذاتي، وهو مرتبط برواية تيار الوعي، وهذا النوع يصعب فصله عن النص ؛ لأنه يجيء مرتبطاً بحركة الشخصية، وحاملاً رؤيتها، ومتأثراً بمشاعرها وحالتها النفسية، ولذلك تمتزج فيه اللغة التصويرية باللغة التعبيرية، وفي الوقت الذي تؤثر حالة الشخصية ومشاعرها على الأشياء الموصوفة فتلونها بلونها، تكون هذه الأشياء الموصوفة مرايا تعكس أبعاد الشخصية[٣] .

ومن نماذج وصف الشخصيات العاكسة لقدرة اللغة التصويرية هذا المقطع من رواية

---

(١) انظر : بناء الرواية، سيزا قاسم، ص١١٠-١١١، وبنية النص السردي، د. حميد لحميداني ، ص ٦٥ – ٧٩ ، وتقنيات السّرد، آمنة يوسف، ص٩٥، ٩٦.

(٢) انظر: بناء الرواية، سيزا قاسم، ص١٠٨، ١٠٩، وتقنيات السرد، آمنة يوسف، ص٩٦، وبنية النص السّردي، د. حميد الحميداني، ص٧٨-٨٠.

(٣) انظر : بناء الرواية ، سيزا قاسم ، ص ١٠٨ ، ١٠٩ ، وتقنيات السرد ، آمنة يوسف ، ص ٩٦، وبنية النص السردي، د. حميد لحميداني ، ص ٧٨ — ٨٠ .

(جمعتنا الصدفة وفرقتنا التقاليد) للروائية (صفية عبدالحميد عنبر) والتي تتناول فيها قصة (سلافة) التي فارقت والديها وابتعدت عنهما، وتغربت عن وطنها لتتعلم وتحصل على الشهادة الجامعية، وحصل لها ما أرادات، وتوظفت أيضاً في الجامعة نفسها التي تخرجت منها، وأكملت دراساتها العليا، ويشاء الله أن تتعرف على شاب ليس من جنسيتها (صادق) الذي أحبها بصدق، وبعد إصرار وإلحاح من (صادق) يتوج هذا الحب بعقد القران الذي لم يدم طويلاً، حيث تكتشف (سلافة) حقيقة (صادق) المرّة، فهو لا يؤمن بالحب، وينظر للمرأة كأي شيء عابر في الحياة، أو اكتشاف يكتشفه وسرعان ما يمل منه ويتركه ليستبدله بغيره.

تقول الروائية على لسان (سلافة) واصفة (صادق) عندما رأته لأول مرة:

« **قابلته في أحد صوالين الأدب والمعرفة، وكان هاديء هدوء**[1] **يلفت النظر إليه .. بعكس كل من كان في تلك الندوة .. كان فارع القامة .. عريض المنكبين .. يميل إلى الامتلاء، قليل الكلام ، ساكن الحركة ، عذب الحديث، عندما يتحدث كان كلامه يميل إلى الهمس أكثر منه إلى الكلام، لقد شد انتباهي لم يتميز به من صفات .. تختلف عن ذلك الحضور الزخم في تلك الصوالين التي كنت أراه فيها تقريباً بصفة مستمرة ... كان جميل الوجه كثيف الشارب ، حنطي اللون ... ساهم النظرات .. عينيه العسليتين تبتسم قبل شفتيه ، وعلامة الحسن توشم ذقنه .....** » [2]

فهذا الوصف الموضوعي الاستقصائي يستثمر طاقة اللغة التصويرية في تقديم صورة مكتملة لـ(صادق) تُمَكِّن من التعرف عليه من خلال الصفات التي تعد ركيزة رئيسة في لغة هذا المقطع المحتشد بمجموعة من الصفات، والتي أسهمت بصورة واضحة في تشكيل البعد الجسمي للشخصية.

إن اللغة هنا تسعى إلى تقديم صورة ساكنة للشخصية، ولذلك حددت أداة التصوير وهي

---

(١) خطأ نحوي ، والصواب : هادئاً هدوءاً .

(٢) رواية (جمعتنا الصدفة .. وفرقتنا التقاليد) ، (صفية عبدالحميد عنبر) ، ص٩ وما بعدها.

(عيني سلافة) التي رأت (صادق) في أحد صوالين الأدب والمعرفة، فالتقطت الصورة من خلالها، وقدمت بلغة تصويرية مثلت الأشكال والألوان والأحجام، وكأننا أمام صورة فوتوغرافية التقطت (لصادق) وهو يجلس في تلك الندوة، صورة تعكس البعد الجسمي لشخصية من أهم شخصيات الرواية، وفي الوقت نفسه تُلمّح إلى البعدين، النفسي والاجتماعي لها؛ فالهدوء والوسامة والأناقة والعذوبة تشير إلى جوانب مهمة في بعده النفسي، ربما كانت السبب في وصوله إلى مكانته الأدبية التي هو عليها في عالم الأدب والعلم والمعرفة.

كذلك أناقته ووسامته يمكن أن يُستدل من خلالها على أنه يتمتع بوضع مادي مريح، ومكانة اجتماعية مرموقة ، وبذلك تسهم اللغة التصويرية في رسم شخصية (صادق) بجميع أبعادها (الجسمية ، والنفسية ، والاجتماعية) ، مقدمة شخصية من أهم شخصيات الرواية، لارتباطها الوثيق بفكرة الرواية التي سعت إلى تصوير العلاقة الثنائية بين الحقيقة والخيال، ومن خلال التماثل والتقابل بين الشخصيات ، فكانت شخصيتا (سلافة وسحر) ترمزان للصدق والعفوية والبراءة والوضوح ، في مقابل شخصية (صادق) الخيالية الكاذبة.

أما الوصف الموضوعي الانتقائي فيمكن التمثيل له بالنموذج التالي من رواية (الانتحار المأجور) للروائية (آلاء الهذلول):

> « **انتظرت قليلاً خلف الباب محاولاً التقاط أنفاسي .. رائحة المسك تعم المكان .. استجمعت قواي ثم دلفت الباب ودخلت .. لمحته يحمل مشلحاً في يده اليسرى. كنت أتضرع إلى الله لأري يده مكسورة .. غترته وثوبه يشعان بياضاً .. وجهه ممتليء وعيناه المكحلتان تشعان لؤماً وخبثاً.. حييته ورحبت به ... كان هادييء الطبع على غير عادته. سأل عن أحوالي مما زاد من خوفي وتوجسي منه»** [1].

فالوصف هنا يقوم بواسطة الراوي، وهو وصف موضوعي حيادي يقدم الوضع كما هو، لكنه لم يكن استقصائياً، فهو لم يتعرض للطول ولا لملامح الوجه ولا للعمر، وإنما انتقى أشياء

(١) رواية (الانتحار المأجور) ، للروائية آلاء الهذلول ، ص٦٩.

معينة للدلالة على شخصية (أبي مساعد) الذي يريد أن يتزوج أخته (ابتسام) مقابل التنازل عن المال الذي قد أعاره لوالده المتوفي.

أما الوصف الموضوعي الذي يصور المكان بحيادية من خلال الرواية، فيمكن أن نمثل له بهذا النموذج من رواية (دمعة على خد الزمن) للروائية (نورة الغانم) ، وفيه تقدم الروائية من خلال عيني بطلة الرواية (يسرى) لقطات شاملة لبيت (جدها لأمها) والذي كانت لها فيه ذكريات جميلة، تقول (يسرى):

« دعني وأنا أتنقل في بيت جدي أصف لك جنباته لكي تعيش معي لحظات جميلة.. دار جدي رحبة واسعة ذي طابقين، شرفاتها منتشرة تقريباً في كل مكان .. وهي تذكرك وأنت تنظر إليها بشرفات المباني القديمة والتي أصبحت آثاراً في بلادنا .. أما أكثر ما يضايق الصاعد إلى الطابق العلوي فهو ذلك الدرج والذي تتوقع بأنك واقع لا محالة سواء في الصعود أو النزول .. وهناك صالة فسيحة في الطابق العلوي تنتهي بغرفة واسعة ينتشر فيها الأثاث القديم ويتوسطها سرير حديدي مغطّى بناموسية وعلى امتداد مدخل الباب الذي يؤدي إلى ممر يدعى (الرواق) يوجد حمام وغرفتين .. وفي برحة الدار ترى حوش (فسحة) واسع يقبع في إحدى زواياه مكان مغلق مسيّج للبقرة التي كانت في ذلك الوقت شيئاً من أهم أساسيات أي بيت ، أما عند الصعود إلى السلم حتى الدور العلوي فثمة غرفة صغيرة جداً موجودة على السلم يعلوها المصباح .. وهو عبارة عن مساحة واسعة فسيحة الأركان تمتد على جدرانها النوافذ الصغيرة التي تطل على الدور السفلي، وفي نهاية المصباح هناك (وجَارْ) وهو مكان لإشعال النار أو الفحم في الشتاء وكذلك غرفتين متباعدتين، وفي إحدى زواياه جهاز مسجّل (بكم على اسطوانات يحتوي أيضاً على راديو) وعند النزول من السّلم الآخر تجد على يسارك سلماً آخر يصعد إلى الأعلى وهو ما يسمى (السطح) وقبل الصعود إلى السطح ترى على يسارك مجلساً للرجال كان الجد يستخدمه لاستقبال ضيوفه ثم أخذ أبناؤه يستخدمونه بعده عندما لازم فراشه.. المجلس أيضاً له سُلّم يصعد إلى السطح فيه نافذة صغيرة كانت تدعى قديماً الجاتولة أو الطرمة

.....» [1]

نحن أمام صورة ساكنة، تلتقطها عدسة متحركة، تنتقل بخفة على أبعاد المكان، فمن الشرفات العديدة، إلى الدرج السيء، إلي الطابق العلوي المليء بالأثاث القديم، إلى مدخل الباب الذي يؤدي إلى الرواق، والحمام والغرفتين ، ثم برحة الدار الواسعة، فزوايا المكان حيث يوجد هناك مكان خاص للبقرة ... إلخ .

واللغة هي التى تقوم بدور عدسة التصوير، وتقوم بهذا المسح الشامل ، مستخدمة الأسماء والصفات بدلالتها على السكون والثبات في تشكيل هذه اللوحة الساكنة، ومستثمرة قدرتها على تمثيل الأشكال والأعداد والألوان والأحجام في إبراز معالم الصورة، ولا تجيء هذه الصورة بمعزل عن السياق الروائي، بل إنها جزء مهم من أجزائه.

وبذلك تسهم اللغة التصويرية في تشويق القاريء، ولفت انتباهه إلى ما يمكن أن يصحب هذا الإعجاب بالمكان من تأثير على شخصية البطل.

أما الوصف الحسيّ الذي يجيء متأثراً بمشاعر الشخصية وحالته النفسية، فيمكن أن نمثل عليه بهذا المقطع من رواية (عيون قذرة) للروائية (قماشة العليان):

« **المكان معتم رطب وقذر.. درجات السلم باهتة متشظية.. الصناديق الكرتونية منتشرة في المكان .. أسفل السلالم، على الدرجات، في الزوايا محملة بشتى الأشياء، علب فارغة واسلاك صدئة .. أقمشة مستعملة وغيرها الكثير.. سحبتها ليلى من يدها:**

– هيا أسرعي يا سارة، فليس هناك وقت لتفحص الأشياء .. صعدت سارة مع ليلي ببطء درجات السلالم التي أحست أنها لن تنتهي أبداً.. تلاحقت أنفاسها وأحست بدوار.. سألت بهمس:

– هل بقي لنا الكثير؟

---

(١) رواية (دمعة على خد الزمن) ، للروائية نورة الغانم ، ص ٣٧–٣٨ وما بعدها.

نظرت ليلى إلى ورقة في يدها ثم قالت:

- كلا .. إن العيادة هنا .. لكن ترى أية شقة هي .. فلا توجد أية لوحة أو شيء يدل على وجودها .

- هنا صعد طفل داكن البشرة تميل بشرته إلى السواد..

سألته ليلى:

- أين عيادة د. أيميلدا؟ ..

أشار الطفل إلى باب يبدو أنظف من البقية ، عليه حاملة ورقة صغيرة مكتوب عليها بخط دقيق (WELCOME) .

قالت ليلى:

يالي من مغفلة .. لم انتبه لهذه اللوحة الصغيرة .. هل رأيتها يا سارة .. ؟ ما بك؟

أحست سارة بصدرها يعلو ويهبط، وخفقان قلبها يتسارع بشكل عنيف .. أكان الخوف هو سبب اضطرابها أم أنها النوبة .. تساءلت بمرارة وهي تجر قديمها خلف ليلى جراً..

ما أن وضعت ليلى يدها على الجرس حتى انطلقت أصوات عصافير جميلة تغرد .. طال التغريد حتى انطوى الباب أخيراً عن وجه امرأة فلبينية في منتصف العمر ترتدي قميصاً وبنطلوناً من الجينز، ومن فوقهما بالطو أبيض... عبق جو الشقة برائحة المطهرات القوية، أدخلتهم حجرة جانبية تحتوي على مقاعد عدة مع طاولة خشبية منخفضة تعلوها مجلات وجرائد أجنبية..

قلت: د. أيميلدا بعربية مكسرة:

- سأفحصها أولاً لأعرف هل ممكن أم لا .. لا يمكن المجازفة..

أمضت دقائق في حجرة الفحص ثم نادت على المريضة .. دخلت سارة بوجه ممتقع وأطراف ثلجية .. دون عاطفة ..

قالت د. ايميلدا:

– انزعي ملابسك وارتدي هذا واستلقي على سرير الفحص سأعود لك خلال ثوان..

أعطتها روباً أزرق بلون البحر .. استلقت سارة وأغمضت عينيها وأطرافها ترتعد بعنف ..

قالت د. إيميلدا

– لا بد من الهدوء .. لا يمكنني فحصك وأنت ترتجفين هكذا استرخي أرجوك..

أخذت سارة نفساً عميقاً شعرت بعده بجرح مؤلم في صدرها ينز بصديد طري يدمي فؤادها.. تشبثت بزرقة البحر وغاصت في أعماقه النقية .. حوت كبير يهاجمها .. كلا إنه روبير .. هو حوت يحمل وجه روبير ينهشها بقسوة ..

صرخت بصوت عالٍ..

همست الدكتورة ببرود..

– لم ننته بعد .. إننى أفحصك فقط ..

حاولت سارة الاستكانة وافتعال الهدوء .. لكن الألم حارق والشهقات تتصاعد متقطعة حارقة زاعقة .. غرقت في العرق البارد اللزج .. آهة تلو الآهة.. قالت الدكتورة بنفاد صبر.

– الأمر مستحيل .. الجنين كبير.

تحدرت الدموع على وجنتي سارة وهي ترتدي ملابسها ومعها عشرات الصفعات القاسية وخيبات لا تدري كم عددها .. هل كُتب عليها الذل والهوان والفضحية؟ كيف ستعيش أيامها القادمة والمستحيل يطارد بقايا أمل آفل عاش في مخيلتها طويلاً طويلاً؟ ....

..... » [1]

---

(١) رواية (عيون قذرة) ، للروائية قماشة العليان ، ص٢٢٣-٢٢٥ وما بعدها.

فالوصف هنا يجيء ملتحماً بالسّرد بصورة يصعب معها فصله، فهو جزء من حركة الشخصية ونظرتها، ومغلف أيضاً بمشاعرها وحالتها النفسية، وهنا تختلط اللغة التصويرية باللغة التعبيرية، وتدخل الصورة الساكنة في قلب الصورة المتحركة.

فالمقطع يشتمل على وصف لبيت (الدكتورة) التي ذهبت إليها (سارة) لتجهضها، وصف من الخارج ومن الداخل، وفيه وصف للدكتورة نفسها، هذا الوصف يقدم صورة ساكنة لكنه يجيء من خلال حركة (سارة) إلى المنزل وداخله، هذه الحركة التي تعرضها اللغة التصويرية، وكأنها تحدث أمامنا ، وهو ما يحققه الفعل المضارع الذي تستهل به كل الجمل المصورة للحركة (تلاحقت، يعلو، يهبط، يتسارع، تساءلت ، ينزل ، يدمي، تشبتث، ينهشها ....) .

كما يجيء متأثراً بحالة الشخصية النفسية، وما تشعر به من حزن ومرارة وإحباط؛ فـ(سارة) منذ البداية تشعر أن (درجات السلالم لن تنتهي، كما تلاحقت أنفاسها وأحست بدوار، وخفقان في قلبها، واضطراب جعل صدرها يعلو ويهبط) ، لذلك فإن صورة الموصوف (المنزل من الخارج والداخل، والدكتورة) تصلح لعكس صورة الواصف (سارة) ، ويمكن من خلالها أن نحكم على بعدها النفسي بثقة، لكننا لا نستطيع الاطمئنان على صورة الموصوف ؛ لأنه يُقدّم من خلال عين غير حيادية، تعلن منذ البداية الخوف والألم والاضطراب والحزن، ومن ثم فإن المتلقي من حقه أن يصدق الوصف أو يرفضه، ومن هنا تفقد الصورة الساكنة سكونها وتتأرجح بين الشك واليقين، فما الذي ضمن أن المنزل معتم وقذر ، وأن درجات السلالم باهتة متشظية ، وأن الزوايا محملة بشتى الأشياء ، علب فارغة ، وأسلاك صدئة ؟ ألا يمكن أن تكون هذه النظرة متأثرة بالخوف والاضطراب والحزن؟.

إن كل شيء يبدو متأثراً بحالة (سارة) وملوناً بمشاعرها، الخائفة الوجلة.

وهكذا نرى أن اللغة التصويرية هي التى تحيل ما نقرأه إلى صورة يمكن أن نراها وكأنها مجسدة أمامنا – بحركتها وسكونها – ونتلمس أبعادها ، ونمثل أشكالها وأحجامها ونشم روائحها ، ونسمع أصواتها ، وتعد اللغة التصويرية جزءاً رئيساً في لغة السّرد لا يمكن الاستغناء عنه، بل إنها هي التي تحقق للرواية أهم ما يميزها، وهو قدرتها على تمثيل الواقع، وفي الوقت نفسه تسهم في بناء الشخصيات والأمكنة الروائية ، وتجسيد الأحداث الدرامية المهمة مضفية

بذلك الحيوية والتلقائية في أجواء السّرد، ومحققة التوازن الإيقاعي للرواية ، وكل ذلك يصب في مصلحة العمل الروائي ، خصوصاً إذا ما وظفت هذه اللغة بصورة فنية تبدو معها ملتحمة بالسّرد بشكل طبعي ، وحاملة دلالاتها الفنية والمضمونية داخل الرواية[1] .

٣- اللغة التعبيرية:

إن اللغة التعبيرية هي اللغة التي تعبر عمّا في النفس من مشاعر وأحاسيس وعواطف[2] ، ولأن العمل الروائي زاخر بالتنوع ، محتشد بالمواقف المختلفة، التي يحتاج كل منها إلى لغة

(١) انظر: البناء الفني في الرواية السعودية، د. حسن حجاب الحازمي، ص٥٢١.

(٢) انظر: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة وكامل المهندس، مكتبة لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٨٤م، ص١١٠.

تجسده[1] ، فإن حاجة الروائي إلى هذه اللغة التي تعينه على التعبير عن المواقف العاطفية، والأزمات النفسية، والانفعالات الداخلية، لا تقل عن حاجته إلى اللغة التصويرية أو اللغة الإخبارية، لأن اللغة التعبيرية تمنح الروائي فرصة سانحة للتنويع في مستويات اللغة السّردية، وتقديم مستوى لغوي جديد يتميز بالشاعرية نظراً لقربها من الذات، وتعبيرها عنها وهذا ما يجعلها قريبة من جو الشعر.

وتتشكل اللغة التعبيرية باختلاف المعبرين بها، فاللغة التعبيرية التي تأتي من أديب أو مثقف، تختلف عن اللغة التعبيرية التي تأتي من خلال شخص بسيط من عامة الناس، فالأولى ستكون قريبة من لغة الشعر في مفرداتها وصورها، أما الثانية فستعبر عن ذات قائلها في حدود إمكاناته التعبيرية، ومستواه المعرفي، لكنها لن ترقى إلى مستوى لغة الأديب أو المثقف[2] .

وبالتأكيد هذا الأمر يتعلق بالراوي، فإن كان الرواة متعددين في الرواية ، فستتنوع اللغة التعبيرية وتختلف حسب تعدد الرواة واختلاف مستوياتهم، وإن كان الراوي بضمير المتكلم، فإن اللغة التعبيرية يجب أن تكن موازية لمستواه الثقافي ، فإذا كان شخصية مثقفة ، فمن الواجب أن يعبر بلغة أدبية راقية، أما إذا كان من عامة الناس ، فإن تعبيره بلغة تفوق مستواه سيشير مباشرة إلى الكاتب لا إلى الراوي [3] .

وإن كان الراوي (كلي العلم) بضمير الغائب ، يستطيع أن يترك الشخصيات تعبر عن نفسها بنفسها عبر تقنيات (تيار الوعي) المختلفة ، فتنطق كل شخصية باللغة التي تتناسب معها، كما يستطيع أن يعبر عنها هو ، ولكن بلغة توازي لغة الشخصية التي يعبر عنها [4] .

وسنقف عند نماذج متعددة في رواية المرأة السعودية تكشف عن هذا التنوع الذي تزخر به

---

(١) انظر: لغة القصة بين الإبداع والنقد، د. محمد صالح الشنطي، مجلة التوباد، العدد ، ربيع الثاني ١٤٠٥هـ ، ص٥٥.

(٢) انظر: مضمرات النص، سليمان حسين، ص٣٧٥.

(٣) انظر: مضمرات النص، سليمان حسين، ص ٣٧٥-٣٧٦.

(٤) انظر: بانوراما الرواية العربية ، د. سيد حامد النساج، ص٣٣، ٣٤.

اللغة التعبيرية.

ففي رواية (الفردوس اليباب) للروائية (ليلي الجهني) تأتي لغة السّرد في مجملها تعبيرية، كاشفة عما يمور في نفس البطلة من حزن وألم وإحباط ومرارة:

« وددت أني صرخت بها؛ لكني كنت غزالة مصوبة مطروحة وسط غابة من العيون النسوية المملوءة فضولاً، والتي كانت ترمقني من كل الجهات. تتطلع إلى الحيرة والحزن وارتباك المباغتة المؤلمة. مباغتة أن يكون عامر هو الذي قُلت عنه يا صديقتي:

(تعالي كي تعرفيه) .. ما كنت تدرين أن المعرفة بينى وبينه غرزت في القلب نصلاً جارحاً اسمه :التجربة!» (١) .

« كنت وحدي أحب، وهنا أنا ذي وحدي أندم، تئز النافذة قليلاً، ينبعث صوتها كآبة حادة، وتنحدر دمعة حارقة، أحسّ بها وهي تهمي سريعاً قبل أن تستقر في صوان أذني اليمنى والألم عقرب أطبق كلابتيه بين رجلي ولم يغف، ولا شيء غير الظلام، الظلام، الظلام ..... » (٢) .

وهكذا جاءت اللغة في هذه الرواية حافلة بالصور البيانية ، والتصوير الدقيق، لتعبر تعبيراً عميقاً عن حالة (صبا) النفسية، وما تنوء به نفسها من حزن وألم ومرارة وإحباط، وشعور بالندم، وإحساس بالغدر والخذلان.

فهذا الحضور الطاغي للألفاظ الدالة على هذه المشاعر المزدحمة في نفس (صبا) يحمل دلالة واضحة على كمية المرارة والحزن والألم والندم الراسبة في نفسها، وإحساسها بالغدر والخيانة.

كما أن استثمار الطاقات التصويرية، وفنون البيان من تشبيه واستعارة ومجاز وكناية عبّر

---

(١) رواية (الفردوس اليباب) ، للروائية ليلي الجهني ، ص٧.

(٢) الرواية السابقة ، ص ٤٣، وانظر أو اقرأ الرواية بأكملها.

بصورة إيحائية عن حالة (صبا) النفسية ومعاناتها القاسية.

ولنتأمل هذا التأثير الذي تحدثه هذه التشبيهات وهي تنقل جراح الروح وانكسارها وكربتها إلى صور محسوسة (كنت غزالة مصوبة) ، (وسط غابة من العيون النسوية المملوءة فضولاً) ، (والألم عقرب أطبق كلابتيه بين رجلي ولم يغفُ).

وفي الحقيقة يصعب التوقف عن كل الصور البلاغية المحتشدة في المقاطع السابقة، وفي الرواية كلها، والتي تكشف عن لغة تعبيرية تصويرية تقترب كثيراً من لغة الشعر، في تكثيفها، وإيحائها، مفيدة منها بصورة كبيرة في التعبير عن مشاعر (صبا) في مراحل الحدث المختلفة، ومعبرة عن إحساسها القاتل بالمرارة والندم، الممتد على امتداد الرواية، التي كانت صرخة طويلة حملت اللغة ذبذباتها الشجية بكل اقتدار [1] .

وإذا كانت (ليلي الجهني) قد أهّلت (صبا) لتعبر بهذه اللغة الشاعرية الراقية، فإن (أمل شطا) لم تؤهل شخصية (أم إسلام) الأندونوسية لذلك في روايتها (غداً أنسى) فبدت اللغة التي تعبر بها عن مشاعرها أكبر منها، ولا سيما أنها قد اعترفت أنها لا تجيد اللغة العربية:

« **لقد نسيت أن أسألك بالأمس أين ستبيتين ليلتك، أخبريني يا أمي بالله عليك، أين قضيت ليلتك البارحة؟**

- **في الهرم.**
- **هرم .. أي هرم هذا يا أمي؟!**
- **هرم .. هرم شريف.**

وضحكت الفتاة من أعماقها..

- **تقصدين الحرم الشريف ..؟**

آه يا أمي كم أحب أن أسمع طريقتك هذه في الحديث.

ونظرت المرأة إلي الأرض وقد أحمرّ وجهها خجلاً.

---

(١) انظر: البناء الفني في الرواية لسعودية ، د.حسن حجاب الحازمي، ص ٥٢٥.

وعادت إسلام تسأل في صوت حزين :

- ولكن كيف .. كيف يا أمي تبيتين في الحرم ، ولك بيت متسع من حقك أن تعيشي فيه؟؟

- إن بيت الله أفضل من أي بيت آخر

- أعرف هذا يا أمي ولكن .....

....

....

..... وعندما فارقتني بالأمس، أحسست أن روحي قد فارقت جسدي، وأن قلبي يحترق لهفة عليكِ.

وسرت في طريقي إلى الحرم الشريف، وسارت معي هواجسي وأفكاري .. كنت أفكر فيك وفي نفسي وفي مصيري، أفكر في أبيك وفي أبي وأمي وفي جدتي العجوز، وفي الأيام التي مرَّت. وفي الأيام القادمة، أفكر في هذا كله مرة واحدة، حتى كاد رأسي أن ينفجر.

وفجأة أحسست بسلام غريب في داخلي، سلام لم أعرفه من قبل، وتطلعت من حولي فإذا أنا أمام بيت الله.

وصمتت المرأة قليلاً، وجففت دموعها.

- آه يا إسلام، ماذا أقول لكِ ... لقد جلست أمام البيت عيناي معلقتان بأستاره، وقلبي خاشع حتى أني لم أكن أدري بما حولي. لم أكن أشعر بشيء أو أفكر في أي شيء.. سلام غريب .. سكينة لم أعهدها، وطمأنينة لم أعرفها في حياتي.

..... » [1].

(١) رواية (غدً أنسى) ، للروائية أمل شطا ، ص٥٢-٥٣ وما بعدها.

فلو تأملنا كلمات (أم إسلام) لوجدنا أنفسنا أمام صور دقيقة متتابعة يجسدها التشبيه والاستعارات التي تحيل المعني إلى صور محسوسة مؤثرة (أحسست أن روحي فارقت جسدي) ، (قلبي يحترق لهفة عليك) ، (سارت معي هواجسي وأفكاري) ، (عيناي معلقتان بأستاره) ، لكن (أم إسلام) المرأة البسيطة الأندونوسية التي لا تتكلم اللغة العربية، ولأول مرة تزور الأراضي المقدسة لا تستطيع أن تعبر بهذه اللغة التي تشير إلى كاتبة الرواية أكثر من إشارتها إلى الراوية ؛ التي لا يظهر صوتها الحقيقي، ولغتها التي تعبر عنها إلاّ في كلمتها (هرم .. هرم شريف) فهذه الكلمة تدل على عدم إتقانها للغة العربية، فضلاً عن إتقانها للغة التصويرية الفنية، كما تدل على شخصية (أم إسلام) غير العربية وتتواءم مع مستواها وجنسيتها، لكنها تكشف عن تعلقها بالله، وإيمان به سبحانه وتعالى، وعدم نسيانها له عزّ وجل.

ومن نماذج اللغة التعبيرية التي تدل على تنوعها تبعاً لتنوع المواقف، هذا المقطع من رواية (ودّعت آمالي) للروائية (سميرة خاشقجي) والتي تدور أحداثها حول قصة (وجدى) الذي فقد أمه وفقد بفقدها الحب والرعاية والاهتمام والحنان، لا سيما وأن والده كان رجلاً قاسياً في كل تصرفاته، مرّت الأيام وتخرج (وجدي) من كلية الطب، وقرر الارتباط بفتاة كان قد رأها من قبل وأعجب بها كثيراً، كانت الفتاة من عائلة محترمة، خطبها (وجدي) فوافقت ووافق أهلها، وبعد عقد القران توفيت (آمال) إثر إصابتها بمرض السرطان الذي لم يمهلها طويلاً.

يقول (وجدي):

« ومضت فترة طويلة وآمال بين ذراعي، حتى أحسست أن آمال استغرقت في النوم، وضعت رأسها على الوسادة وأخذت مكاني بجانبها على الأريكة .. وفكرت في الأمر ، لابد أن يكون الخطر كبيراً ، فوق ما تصورت ، وفوق ما قدرت ، لكنني لم أفقد الأمل لحظة واحدة .. كنت واثق[1] من أنها سوف تُشفي... مرت الأيام وأنا أضرع إلى الله ليلاً ونهاراً ، ولا أكاد أذوق طعم الكرى .. كنت أعطيها الدواء بنفسي.. وأسهر على راحتها .. وعملت مع عمها وثلاثة

(١) خطأ نحوي ، والصواب : واثقاً .

من أكبر الأطباء لمعرفة سبب مرضها.. وشخّص بعض الأطباء المرض أنه ورم في عظم الرجل ولكن عم آمال أصرّ بأنه أكثر من ذلك.

ومرّت الأيام .. ومرّت الليالي.. أيام طويلة شاقة وليالٍ كانت أطول .. ولا أستطيع أن أصف نفسي فقد كنت أشبه بالمجنون .. كنت أجلس في غرفتي شارد الفكر عاصف الذهن، تتلاطم أفكاري تلاطم موج استبدت به رياح شديدة فلم أعد أستبين منها أمري، ولا عدت أميز بينهما إلاّ خليطاً من الحيرة واليأس والضلالة. وأحسست برأسي يكاد ينجرف. وأخذت أسأل نفسي لا يمكن أن يكون مرض آمال خطير[1] إلى هذا الحد.. وأخذت أشعر باليأس والخوف يتراكمان في قلبي .... »[2]

إننا عند هذا المقطع أمام لغة تعبيرية مختلفة ، فلا صور بلاغية، ولكنه تعبير إنشائي بسيط يوضح مدى حبه العميق (لآمال) ، وبعض الأسئلة التي تعبّر عن حيرته من مرض محبوبته، وتبدو الشخصية منقسمة على نفسها، إذ ينتقل (وجدي) ما بين الآلام والأوهام ، والرجاء والخوف، والأمل واليأس، معبراً في كل الأحوال عن نفس متعبة حائرة ممزقة.

وفي الحقيقة، إن اللغة التي تعبر عن التمزق والحيرة، تأتي غالباً معتمدة على الأسلوب الإنشائي الحافل بأدوات الاستفهام والتعجب، وغيرها لأنها أصدق تعبيراً عن الحيرة والتمزق بما يوحي به من فقدان للثبات واليقين.

وهكذا نلحظ من خلال ما تقدم أن اللغة التعبيرية تتنوع بتنوع المواقف التي تعبر عنها، واختلاف المعبرين بها، فترقى إلى أعلى المستويات – لغة الشعر– وتنزل إلى أدنى المستويات، وتكون عاطفية رقيقة، أو عاطفية باكية، وتكون مثقلة بالمرارة والحزن والألم ، أو مليئة بالحيرة والتردد والتمزق، لكنها في كل الأحوال تأتي نابضة بحرارة الشعر لا من حيث التصوير ولكن لأنها تعبر عن الذات من داخل الذات، وهو ما يمكن أن نلحظة في الأمثلة السابقة، وغيرها

---

(١) خطأ نحوي ، والصواب : خطيراً .

(٢) رواية (ودعت آمالي) ، للروائية سميرة خاشقجي ، ص٩٥-٩٦.

من الأمثلة التي تأتي بضمير المتكلم، معبرة عن مشاعر قائليها تعبيراً يظل وصفاً خارجياً ، وإن كان يصوّر الداخل، فهو يصف المشاعر، ولكنه لا يعبر عنها كما تعبر عنها الشخصية بنفسها.

٤- اللغة التسجيلية:

وهي اللغة التي تأتي مثقلة بمصطلحات البيئة –المكانية والزمانية والاجتماعية– الخاصّة التي تنتمي إليها شخصيات الرواية، ويكثر استخدام هذه اللغة في الروايات التي تسعى إلى تصوير الحياة الاجتماعية ـ لمجتمع ما ـ في فترة زمنية قديمة، وهو ما نجده في بعض روايات المرأة السعودية ، ومنها رواية (رباط الولايا) للروائية (هند باغفار) التي سعت عبر مجتمعها الروائي إلى تقديم صورة عن ماضي جدة وتراثها العريق، ومبانيها العتيقة، ومفردات أهلها الخاصّة، وقد كان

الهدف التسجيلي واضحاً في لغة الرواية، التي حملت كثيراً من المفردات البيئية الخاصة التي تشير إلى المكان الذي أنتجها، والمجتمع الذي يستخدمها ، والفترة الزمنية التي سادت فيها، والروائية تستغل الأحداث التي تحمل مناسبة معينة، مثل الاستعداد للانتقال من المكان الذي يعشن فيه ساكنات الرباط إلى مبنى آخر، وأيضاً إدارة شريط الذكريات بالمقارنة ما بين الماضي السعيد والحاضر المؤلم.

وقد وفقت الروائية في وضع كل المصطلحات المحلية السائدة في جدة خاصة والحجاز عامة في فترة زمنية متقدمة، ومن هذه المصطلحات التي جاءت في شريط ذكرياتهن، ما جاء في حديثهن عن ذكريات الزواج، تقول (حفصة):

« **كنت يا ستي أوقف في الجوازات يطلبوني زي ما تقولي بيت الجواز ، فأروح لهم قبل الدخلة بأسبوع .. أشيل حوايجي وأقعد عندهم أساعدهم في نقش الكعك والمعمول .. ونسوي المربيات عاد .. ونجهز أشياء التعتيمة ليلة الغمرة .. ونجيب كراتين الدخاخين والشاهي والقهوة والتفاسير، يعني تصير مونة الجواز كلها عندي أحطها في السحاحير .. وأخرج منها بمقدار ، ها ايشبكم شغلة تدوخ ...**» [1] .

وتقول (ملكة) واصفة بعض أغراضها وجواهرها وممتلكاتها القديمة:

« **دي زقرة جوازي، ودا المضليون الدهب ، ودي الأزارير الألماس حقت سديريتي...**» [2] .

أمّا (حسينة) فتخبرهن بحبور وسعادة عن مهارتها في صنع كافة أنواع الأطعمة، تقول:

« **داشي قديم قديم جداً من أيام ما كنت جاهلة .. أتعلمت صنعة السويك والحنا والترمس من ستي دحدحية – الله يرحمها – ، واتعلمت شغلة الفول النابت من**

(١) رواية (رباط الولايا) ، للروائية هند باغفار ، ص ١٦.

(٢) رواية (رباط الولايا) ، للروائية هند باغفار ، ص ٨٩.

كباية وعسلة الله يرحمهم، واتعلمت الحلاوة الحمرية من صعيدية وكمان طبطاب الجنة والدنجوه كنا نشتغل طوال أيام السنة بس عاد مواسمنا في الأعياد، تعرفوا تسير حارة المظلوم وبرحه العيد روس وحارة اليمن تشغل بالبزورة والأودام وهاتك يا أكل ... أيام كل شيء كان رخيص بتراب الفلوس موزي دحين .....» [1]

أما (مؤمنة) فتصف ملابس الرجال والنساء وزيارتهم لمسجد الرسول – صلي الله عليه وسلم –:

« بالنسبة للحريم يلبسوا التوب النزلاوي والمسفع التلي والبخنق المشغول بالقصب، أما الرجال يلبسوا توب أبيض زي العادة بس عاد الحلو أنهم يلبسوا الشقدف بالكنتيل» [2]

ففي هذه المقاطع وغيرها ، نلمس اختراق كثير من المفردات العامية للغة السّرد لغرض تسجيلي واضح، يبدو من خلال حرص الروائية على ذكر كل الأشياء المتعلقة بتراث الحجاز بشكل عام، وجدة بشكل خاص، بدءاً بمسميات ليلة الفرح وأيامه (الدخلة، التعتيمة، الغمرة، ....) ، وأسماء المصوغات الذهبية والحلي القديمة (الزقرة ، المضليون ، الأزارير الألماس، ...) ، وأنواع الأكلات الموجودة في ذلك الوقت (السويك، الترمس، الفول النابت، الحلاوة الحمرية، طبطاب الجنة، الدنجوه ...) وأسماء ملابس الرجال والنساء وأنواعها (التوب النزلاوي، المسفع التلي، البخنق المشغول بالقصب، الشقدف بالكنتيل ....) وغيرها من المسميات التي تضج بها الرواية.

وقد قامت الروائية بوضع قائمة في نهاية الرواية توضح المعاني اللغوية للكلمات التي وردت في الرواية، كما أوردت تعريفات كاملة لاستخداماتها المتوارثة والمتعارف عليها محلياً، تضم ترجمة للموروثات الثقافية التي فقدت وظيفتها الأصلية من غير أن تكتسب وظيفة جديدة في وقتنا الحاضر، وألقت الضوء على المأثورات القولية التي انحدرت بصفة وراثية وعبرت إلى الحجاز

(١) الرواية السابقة ، ص٤٩.

(٢) الرواية السابقة ، ص١١١.

خلال فترات زمنية قديمة وتلقّاها الجيل الحاضر عن الأجيال الماضية في شكلها المعين وبمفهومها المعروف، كما تحتوي القائمة على تعريف لبعض المعتقدات والمعارف الشعبية والعادات والتقاليد والأدب والفنون الشعبية وشرح للكلمات التي وردت في التعريف بالصور التي اشتملت على التراث المادي القديم.

ومع أن الروائية قدمت كل ذلك في إطار حدث من أحداث الرواية ليكون ذلك مسوغاً فنياً لتقديمها، إلاّ أنها أطالت كثيراً، وفصّلت كثيراً، وأثقلت لغة الرواية بكثير من النصوص الشعرية المضمنة ، وكثير من المفردات العامية المغرقة في محليتها، الدالة على مسميات بيئية خاصة، كان الهدف التسجيلي أكثر وضوحاً من أي هدف آخر لإيرادها، كما اعترفت هي بذلك في بداية الرواية [1]

وقد نجد بعض الروائيات السعوديات يعمدن إلى شرح هذه المفردات داخل المتن الروائي ، كما جاء معنا في رواية (دمعة على خد الزمن) للكاتبة (نورة الغانم) عندما أخذت تصف بيت جدها، وكما جاء أيضاً في رواية (إمرأة على فوهة بركان) للروائية (بهية بوسبيت) والتي تصور فيها الحياة الاجتماعية لمجتمع مدينة (الهفوف) في فترة زمنية قديمة، تقول الروائية:

« ثم جلست بالقرب من والدتها وراحت تستطلع بعينيها الحائرتين المجلس بما فيه وكأنها لم تره من قبل...

وكان سقفه عبارة عن خشب مستطيل يسمى (مربوع) ... وقد صفت فوقه ألواح خشبية متلاصقة وقد علته في الوسط نافذة صغيرة تسمى الكشاف تفتح عند إيقاد النار في فصل الشتاء ليخرج منها الدخان حتى لا يتأثر الجالسون به .. في حين احتل الوجار المخصص لإيقاد النار صدر المجلس وهو مبني من الحصى الأبيض ، وقد صفت بالقرب منه أباريق القهوة والشاي ..... » [2]

وتقول أيضاً:

---

(١) انظر: رواية (رباط الولايا) ، للروائية هند باغفار ، ص٩.

(٢) رواية (إمرأة على فوهة بركان) ، للروائية بهيية بوسبيت ، ص٥.

« ثم فتحت غرفة مقابلة للغرفة السابقة، ودخلت النساء ثم غبن لحظات.. وخرجن ثانية بعد أن ألقين بحملهن داخل الغرفة، ثم قامت الربيعية (وهي المرأة المرافقة للعروس) بغلق الباب من جديد» (١)

إننا نلحظ أن الروائية لا تكتفي بذكر المفردات المحلية الخاصة ببيئة الهفوف، بل تتوقف لشرحها، وبيان وظائفها داخل المتن السّردي مما يثقل كاهل اللغة السّردية.

وفي الحقيقة يمكن أن ندرج هذه اللغة التسجيلية ضمن اللغة التقريرية أو الإخبارية، أو اللغة التصويرية، لأنها تأتي في إطارهما، إلاّ أن النماذج السابقة -كما لاحظنا وغيرها- تحمل لغة خاصة مصبوغة ببصمة البيئة المحلية، أي أنها تقدم مستوى لغوياً مختلفاً له مفرداته ومصطلحاته الخاصة ، وهذا ما جعلني أفردها.

ومن خلال ما تقدم نرى التنوع المثري للغة السّرد في رواية الروائية السعودية، الذي يتطلبه تنوع العوالم والمواقف التي تجسّدها الرواية، وتباين المستويات الثقافية التي تتمتع بها الشخصيات الروائية، وطبيعة الرواية نفسها بوصفها جنساً أدبياً مفتوحاً على الحياة ، وعلى الأجناس الأدبية الأخرى (٢) .

وهذا التنوع الإبداعي يجب ألا يؤدي إلى التنافر ، وازدياد مستوى لغوي عن مستوى لغوي آخر لا ينبغي أن يفضي به إلى الانفصال عنه ، بل على الكاتب أن « يعرف كيف يتلطف على لغته حتى يجعلها تتوزع على مستويات ، لكن دون أن يشعر قارئه بالاختلال المستوياتي في نسج لغته، وذلك بالإبقاء عليها في مستوى فني عام موحٍ على نحو ما، كالبنية الكبيرة التي تجري في فلكها بنى مختلفة دون أن تتفكك بنية منها فتنعزل عن صنواتها ، بل كل بنية تظل مرتبطة ببعضها ومفضية إلى أختها ، بحيث كل بنية تستأثر بخصوصية دون أن تفقد علاقتها

---

(١) الرواية السابقة ، ص١٠.

(٢) انظر : الخطاب الروائي ، ميخائيل باختين ، ترجمة : محمد برادة ، دار الفكر ، القاهرة ، الطبعة الأولى، ١٩٨٧م ، ص ٧ ، ٣٨ — ٤٠ ، وفي نظرية الرواية ، د. عبدالملك مرتاض ، ص١٢٠، ١٢٨، ١٢٩.

بباقي البنى ، وذلك من أجل تجسيد نظام لغوي شديد التماسك» [1] .

كما يجب ألا يطغى مستوى لغوي على بقية المستويات ؛ لأن ذلك سيخل بإيقاع الرواية ، فالسياق اللغوي للحدث المروي، يؤدي إلى إسراعه أو إبطائه، ففي حالة الإخبار عن الحدث يكون الإيقاع سريعاً ، وفي حالة تصوير الحدث يكون الإيقاع بطيئاً ، والوصف المقدم من خلال حركة الشخصية يؤدي إلى إيقاع مختلف عن الوصف الساكن ، وهكذا.

فإذا نظرنا إلى لغة السّرد في رواية المرأة السعودية نظرة عامة – مستمدة من إطلالتنا السابقة على مستويات اللغة السّردية – فسنجدها حافلة بتعدد المستويات اللغوية، إلاّ أن تحقيق التوازن بين هذه المستويات كان متفاوتاً.

فهناك روايات سادت فيها اللغة الإخبارية التقريرية، وهذا لا يعني خلوها من مستويات لغوية أخرى، ولكنه يعني أن اللغة الإخبارية التقريرية طغت على بقية المستويات، ومن الأمثلة عليها، رواية (غداً أنسى) للروائية (أمل شطا) ، ورواية (لا عاش قلبي) للروائية نفسها، ورواية (عيون قذرة) للروائية (قماشة العليان).

وهناك روايات سادت فيها اللغة التصويرية ، كما في رواية (مزامير من ورق) للروائية (نداء أبو علي) ، ورواية (جمعتنا الصدفة وفرقتنا التقاليد) للروائية (صفية عبدالحميد عنبر)، ورواية (الانتحار المأجور) للروائية (آلاء الهذلول)، ورواية (دمعة على خد الزمن) للروائية (نورة الغانم) .

وهناك روايات سادت فيها اللغة التعبيرية ، كما في رواية (الفردوس اليباب) للروائية (ليلي الجهني) ، ورواية (غداً أنسى) للروائية (أمل شطا) ، ورواية (ودعت آمالي) للروائية (سميرة خاشقجي) ، على أن التنوع اللغوي كان مبثوثاً في داخل هذه الروايات ، لكنه كان يتم بلغة تعبيرية شاعرية ، حيث كان الإخبار والوصف وتصوير الحركة تقدم بلغة شاعرية، تبدو مسوغة في روايتي (الفردوس اليباب) و (ودعت آمالي) ؛ لأنها تقدم من خلال راويين جريحين

(١) في نظرية الرواية ، د. عبدالملك مرتاض ، ص١٢٨.

حزينين ومؤهلين ثقافياً للتعبير بتلك اللغة الشعرية، لكنها في رواية (غداً أنسى) فقدت هذه الشاعرية ؛ لأن شخصية (أم إسلام) غير مسوغة فنياً للصياغة بذلك الأسلوب الشاعري.

وهناك روايات ساد فيها مستويان لغويان، لغة إخبارية، ولغة حوارية، مثل رواية (دمعة على خد الزمن) للروائية (نور الغانم) ، ورواية (جمعتنا الصدفة وفرقتنا التقاليد) للروائية (صفية عنبر) ، وغيرهما، بل إن الحوار في هاتين الروايتين يحتل مساحة أكبر من مساحة السّرد.

وهناك روايات حققت التوازن بين المستويات اللغوية المتنوعة داخل لغة السّرد، على تفاوت في درجة جودتها، ومنها رواية (إمرأة على فوهة بركان) للروائية (بهية بوسبيت) ، ورواية (لا عاش قلبي) للروائية (أمل شطا) ورواية (بعد المطر دائماً هناك رائحة) للروائية (فاطمة بنت السراة) ؛ وغيرها.

ب- المستوى الحواري:

إن الحوار جزءٌ مهمٌ في البناء اللغوي للرواية، ومع أن لغة السّرد تمثل الشكل المركزي الذي تبنى عليه لغة الرواية، إلاّ أن للحوار أهميته وضرورته وحتميته، فهو من أهم الوسائل التي يعتمد عليها الروائي في الكشف عن الشخصيات، وتحريك الأحداث وبث الحيوية والتلقائية في المواقف، كما أنه يعد من أكثر الطرق مناسبة لتزويد المشهد الروائي بالوصف والتحليل والإخبار التي يتطلبها دائماً؛ لذلك فإنه يعد من أهم مصادر المتعة والحيوية في الرواية [1] .

(١) انظر: بناء الرواية، عبدالفتاح عثمان، ص٢٣٧، وفن القصة، د. محمد يوسف نجم، ص١١٧، وبانوراما الرواية العربية، د. سيد حامد النساج، ص٣٤.

ويرى بعض النقّاد [1] أن الحوار الجيد الناجح يجب أن تتوافر فيه مجموعة من الشروط وهي:

أولاً: أن يلتحم بالسّرد، ويندمج في الرواية بصورة طبعية حتى لا يبدو كأنه عنصر دخيل عليها، ولكي يحقق هذا الاندماج فلا بد أن يؤدي وظيفة بنائية تجعل الإتيان به مسوغاً، كأن يكون محركاً للأحداث، أو كاشفاً عن الشخصيات، أو ماداً المشهد ببعض الإيضاحات الضرورية، فإذا لم تكن له مهمة يؤديها كان في نظر الفن جسماً غريباً على الرواية، وثرثرة لا طائل منها.

ثانياً : أن يكون متوافقاً مع الشخصية التي تقوله، متوائماً مع مستواها، دالاً عليها، ومشيراً إليها لا إلى الكاتب، فهو صفة من الصفات العقلية للشخصية لا ينفصل عنها، ولذلك عدّ من أهم وسائل الكاتب في الكشف عن الشخصيات وخفاياها.

ثالثاً: أن يكون عفوياً سلساً بعيداً عن التكلف والتصنع، تتجلي فيه سرعة الخاطر التي تجعله طبيعياً مشابهاً لما يدور في الحياة اليومية العادية، وهذا يتطلب أيضاً أن يجيء، مصحوباً بنبرة الصوت، وتعبير الوجه والملامح، ووضعية الجسم ، والإشارات، والتردد، وغيرها من الوسائل التي تصحب الكلام عادة، والتي تأتي من خلال الراوي على هيئة لمسات رقيقة وليست تدخلات واسعة النطاق بحيث نشعر أننا نشهد حديثاً واقعياً، ولكن بوجود شخص ما بجانبنا يهمس في آذاننا تعليقات تتعلق بالمشاركين في المناقشة، على أن الراوي يمكن أن يترك الشخصيات تتحدث – عند الضرورة– دون تدخل أو تعليق، وهذا الأمر يزيد قوة التأثير الدرامي للمشاهد التي تتضمن حواراً [2] «إذ نشعر بأننا نشهد أحاديث

---

(١) انظر : فن القصة، د. محمد يوسف نجم، ص١١٢، ومدخل لدراسة الرواية ، جيرمي هوثورن، ص٦٨، وبانوراما الرواية العربية، د. سيد حامد النساج، ص٣٤، ٣٥، والقصة والرواية، د. عزيزة المريدن، ص٥٤.

(٢) انظر: البناء الفني في الرواية السعودية، د. حسن حجاب الحازمي، ص٥٧٢.

حقيقية تجري ، أكثر مما نشعر بأن مديراً للمسرح يتدخل لتوجيهنا» [1] .

ومن خلال ما تقدم يمكننا أن نقول : إن الحوار ينبغي ألا يكون طويلاً مملاً، وألا يكون بلاغياً بحتاً، مليئاً بالألفاظ الجميلة، والموسيقا الرنانة ؛ لأن ذلك ضد البساطة والعفوية التي يجب أن يتسم بها، كما ينبغي ألاّ يكون بعيداً عن مستوي الشخصية، وألا يكون عديم الفائدة في النص الروائي، لأن ذلك سيجعله ثرثرة لا قيمة لها، ولا فائدة منها [2] .

وتشكل مسألة تحديد لغة الحوار خلافاً حاداً بين النّقاد ؛ إذ إنهم اختلفوا حول تحديد لغة بعينها للحوار؛ أتكون بالفصيحة ؟ أم بالعامية ؟ أم بلغة وسيطة ؟ وظهرت ثلاثة آراء حول هذه القضية:

- **الرأي الأول:**

يتبنى إجراء الحوار باللغة العامية ؛ لأنها لغة الناس التي يتحاورون بها في حياتهم، ومن ثم فهي الأقدر على نقل أفكار الشخصيات ومشاعرها بحرارة وصدق، وهي الأقرب إلى الواقع. [3]

- **الرأي الثاني:**

يتبنى إجراء الحوار باللغة الفصحى ؛ لأن اللغة العربية قادرة على التعبير عن المشاعر والأفكار والانفعالات بالعفوية التي يتطلبها الحوار، وإجراء الحوار باللغة الفصحى في مصلحة العمل فنياً، لأنه يجنبه تلك الثغرات والفجوات التي يحدثها الانتقال من مستوى لغوي عالٍ –هو مستوى السّرد– إلى مستوى هابط في حال استخدام العامية في الحوار، هذا بالإضافة إلى أن الحوار باللغة الفصحى يجعل العمل الروائي يسهم في توحيد أبناء

---

(١) مدخل لدراسة الرواية، جيرمي هورثورن، ص٩٩.

(٢) انظر: بانوراما الرواية العربية، د. سيد حامد النساح، ص٣٥، وفن القصة، د. محمد يوسف نجم، ص١١٩.

(٣) انظر: بناء الرواية، عبدالفتاح عثمان، ص ٢٥٣–٢٦٠، وفي نظرية الرواية، د. عبدالملك مرتاض، ص١١٨.

الأمة العربية الواحدة، وينتشل الرواية من براثن الإقليمية الضيقة التي تحشرها فيها اللغة العامية [1] .

- **الرأي الثالث:**

يرى أن تستخدم في الحوار لغة وسيطة، ليست باللغة الفصحى المعقدة، ولا العامية المبتذلة، بل متوسطة سهلة يمكن أن تقرأ مشكولة على أنها لغة فصحى، ويمكن أن تقرأ ساكنة المفردات على أنها لغة عامية.

وبعيداً عن كل هذه الآراء، فإن إجراء الحوار باللغة العامية – سواء أكان بشكل كلي أم جزئي– بدعوى الواقعية أمر لا يمكن إقراره ؛ لأن الواقعية في الفن ليست نقلاً حرفياً للواقع، وإنما هي تشكيل لعالم جديد يوازي الواقع، وفق منطق فني يقوم على التنسيق والانتقاء ، ويستلزم مقومات وعناصر ليس بالضرورة توافرها في الواقع ، ليشكل من خلال ذلك عالماً جديداً مغايراً له منطقه الخاص، وقوانينه الخاصة التي يتخذ من خلالها موقفه من الواقع، ومن هنا فإن إجراء الحوار باللغة الفصيحة غير مناف للواقعية الفنية على الإطلاق.

لذلك فإن الرأي الذي أميل إلى تأييده أن تكون لغة الحوار بلغة عربية فصيحة بسيطة سهلة مفهومة بعيدة عن التكلف والتقعر والبهرجة اللفظية، والفخامة الأسلوبية، ومترفعة عن العامية المبتذلة، تتنوع مستوياتها بتنوع الشخصيات الروائية، واختلاف مستوياتها الثقافية ، على أن تتحقق فيها كل مقومات الحوار الناجح [2] .

---

(١) انظر: بناء الرواية، عبدالفتاح عثمان ، ص ٢٣٧ – ٢٤٨ ، وفي نظرية الرواية ، د. عبدالملك مرتاض ، ص ١٣٤-١٣٥، والقصة في الأدب العربي، محمود تيمور ، ص٢١-٢٢.

(٢) ويميل إلى هذا الرأي الدكتور عبدالملك مرتاض . انظر: كتابه في نظرية الرواية، ص١٣٥.
وعبدالفتاح عثمان ، انظر كتابه : بناء الرواية، ص ٢٦٠-٢٦١.
والدكتور سيد حامد النساج، انظر كتابه: بانوراما الرواية العربية، ص٣٥٠.

١) مستويات لغة الحوار:

ولأن الأديب السعودي -رجلاً كان أو امرأة- لم يكن بمعزل عن العالم فإن نتاجه الأدبي لم يكن بمعزل عن صخب الخلاف المحتدم حول لغة الحوار في الرواية العربية، ولذلك فإننا سنجد صداه ماثلاً في متن رواية المرأة السعودية التي جاء الحوار في بعض رواياتها باللغة العربية الفصحى، وفي بعضها الآخر خليطاً بين العامية والفصيحة، وفي نسبة قليلة جداً منها جاء الحوار باللغة العامية:

أ- الحوار باللغة الفصحى:

إن الحوار باللغة العربية الفصيحة يشكل نسبة كبيرة في رواية المرأة السعودية، على تفاوت

واضح بينها في حجمه، وفنيته، ومن الروايات التي جاء الحوار فيها باللغة الفصحى رواية (امرأة على فوهة بركان) للروائية (بهية بوسبيت) ، فها نحن نسمع الحوار الدائر بين (شريفة) و(أمها):

« أجهشت شريفة عندئذ بالبكاء .. فسالت دموع أمها، وقالت مواسية:

- **ما بك يا ابنتي؟**

وبصوت متقطع حزين قالت:

- **لا أريد أن أتزوج يا أمي، لا أريد أن أفارقكِ.**

ابتسمت أمها في حرارة وقالت:

- **الزواج يا ابنتى مصير كل فتاة، وكل بنت سيجيء اليوم الذي تتزوج فيه، وتفارق أهلها، هذه سنة الحية يا ابنتى ، وعندما تتزوجين سيكون لك بيت وأولاد تحبينهم وتخافين عليهم، وستشعرين بالسعادة وأنت معهم.**

وكما ينهمر المطر فجأة انفجرت شريفة تبكي بمرارة، وتقول لأمها من بين نشيج متقطع:

- **والمطوعة يا أمي هل أحرم منها .. قولي لأبي إني لا أريد أن أتزوج.. أنا أحب التعليم.**

هزت أمها رأسها في أسف ثم قالت تواسيها:

- **يا ابنتي احمدي ربك، أنت الآن تعرفين كيف تقرئين أغلب سور القرآن، وتعرفين كل فروض الصلاة ، وما يتعلق بها ..؟ أنت أحسن من غيرك يا ابنتي..!**
- **ولكن يا أمي أرجوك أن تكلمي أ ...**

وقبل أن تكمل قاطعتها أمها قائلة بضيق :

- **اسكتي لا تكملي لو سمعك أبوك لذبحك الآن ... البنت لا تشاور ولا يؤخذ رأيها عند الزواج ..... »** [1]

(١) رواية (امرأة على فوهة بركان) ، للروائية بهية بوسبيت ، ص ٦-٧.

إن هذا الحوار يأتي بلغة عربية فصيحة بسيطة سهلة معبراً عن الموقف بعفوية تامة، وملائماً للشخصيتين المتحاورتين، وقد بدا ملتحماً بالسّرد، فهو امتداد طبيعي للموقف الذي بدأ بدعوة الأم لابنتها إلى المجلس وإقفالها الباب عليها، لإخبارها بأن زواجها سيكون الليلة، فكان لابد أن تبكي الطفلة الصغيرة التي لم تتجاوز الثالثة عشرة من عمرها، ولا تعرف شيئاً عن أمور الزواج ولم تفكر به، بل كان كل تفكيرها منصباً على تعلّم القرآن الكريم [1] ، وكان لابد أن تواسيها أمها بتلك الكلمات الحنونة، فالبنت صغيرة، وتحتاج إلى من يخبرها بأن هذه سنة الحياة، ويحببها بهذا الزواج بأمور تحلم بها كل فتاة مثل البيت الهادىء الخاص، والأولاد ، والسعادة مع الزوج والأبناء، وهذا ما فعلته أم شريفة معها.

هذا بالإضافة إلى أن هذا الحوار أسهم في الكشف عن الشخصيات، والبيئة الاجتماعية التي تعيش فيها، فحديث (شريفة) يكشف عن طفلة بريئة لا ترغب في مفارقة أمها وأهلها ومعلمتها، وحديث الأم يكشف عن خبرة في الحياة، وحكمة في معالجة الموقف، فحين شعرت أنها بحاجة إلى المواساة والتبصير بأمور الحياة، لاطفتها وحدثتها بهون ومودة، وحين أدركت أنها تمادت قطعت كلامها، وأوقفتها بحزم، وقد عبّر الحوار عن هذا الموقف بعفوية تحدث في الحوارات اليومية العادية: (أرجوك يا أمي أن تكلمي أ...) حيث لم تنطق (شريفة) إلاّ الحرف الأول من كلمة (أبي) مما يدل على إيقاف قسري للمتحدث، ولو أن الروائية أكملت الحوار بينهما مباشرة دون تدخل منها بالتعليق (وقبل أن تكمل كلامها قاطعتها أمها قائلة بضيق) لما أفسدت على القاريء متعة المتابعة واكتشاف ذلك بنفسه، ولما قللت من عفوية المقاطعة التي دائماً ما تحدث خلال الحوار العادي دون أن يتدخل أحد بالإخبار بذلك.

كما يكشف لنا حديث (أم شريفة) عن مستوى (شريفة) الثقافي الذي يعد متقدماً مغايرة ببنات جنسها في ذلك الوقت ، وتلك البيئة الاجتماعية التي كشف الحوار أيضاً جانباً منها يتمثل في معاملة الفتاة كسقط المتاع ، ويقضي في أمر زواجها دون إذن ولا استشارة، بل إنها إذا فكرت في الكلام، ربما كانت عقوبتها الذبح كما قالت (أم شريفة).

---

(١) انظر : الرواية السابقة ، ص ٣ – ٤.

وفي الحقيقة إن النماذج المماثلة لهذا النموذج ببساطته وعفويته ونجاحه كثيرة ومتنوعة في رواية المرأة السعودية[1] .

(١) انظر على سبيل المثال : رواية (غداً أنسى) ، و (لا عاش قلبي) للروائية (أمل شطا) ، ورواية (أنثى فوق أشرعة الغربة) للروائية (نورة المحيميد) ، ومعظم روايات (قماشة العليان) ، وغيرها.

ب- الحوار باللغة العامية:

لم يرد الحوار كاملاً باللغة العامية في رواية المرأة السعودية إلاّ في رواية واحدة فقط، وهي رواية (رباط الولايا) للروائية (هند باغفار) التي كان الهدف منها تسجيلي بحت، ومشكلة إجراء الحوار بالعامية تكمن في عدم فهمه خارج بيئته التي يمثلها، وهذا الفعل يكرس الإقليمية، ويحد من انتشار العمل الروائي في الأقطار العربية ، بل ربما داخل القطر الواحد الذي تختلف لهجات أبنائه من منطقة إلى أخرى مثل المملكة العربية السعودية، إضافة إلى أن القارئ الذي لا يفهم الحوار – لإغراقه في محليته – سيجد نفسه مضطراً لتجاوزه[1]، تاركاً بذلك جزءاً مهماً من أجزاء الرواية له علاقة قوية بالكشف عن الشخصيات، وبتطوير الأحداث، وإيضاحها أو تفسيرها، بل ربما ترك الرواية بأكملها خصوصاً إذا كان للحوار مثل هذه الأهمية في العمل الروائي، وكان يشغل مساحة كبيرة فيه ؛ لأنه سيشعر أنه غير قادر على فهم الرواية والتواصل معها.

ومع أن رواية (رباط الولايا) جاءت بحوار عامي إلاّ أن (هند باغفار) كانت حريصة على فصل لغة الحوار عن السّرد، واجتهدت أن تكون لغة الحوار مفهومة ذات فنية راقية ممتعة وغير عائقة للتواصل مع الرواية، كما في هذا المقطع:

« لأول مرة في صباح اليوم الثاني يمر الموعد المحدد دون أن يستيقظ أحد من النسوة، وتهب نور حسوبية مذعورة على طرق متواصل على الباب الخارجي فتسارع لفتحه، لتستلم من أحدهم ورقة إنذار، ثم تعود مرة أخرى لتفتح باب الحجرات المحيطة بالخارجة وهي تنادي:

يا هو ايشبكم وي زي نومة أهل الكهف، تصدقوا الساعة صارت تسعة وانتو لسة راقدين.

تنهض النساء مذعورات ليمسكن طابوراً صباحياً مألوفاً لدخول الحمام.

(١) انظر: في نظرية الرواية، د. عبدالملك مرتاض، ص ١١٨-١١٩.

اسما: أنا صحيت فطرت البنات الصغار ووصلتهم المدرسة ورجعت لقيتكم نايمين وحسيت بدوخة في راسي مع السهر قلت آخذ لي تعسيلة شوية إلاّ أنا غطست في النوم.

حفصة: يا أمي محنا والفين برودة الكنديشا مع سهرة التلزون .. ايشبكم قعدنا أمس لا حد عشر في الليل مو عادتنا نسهر.

زين: أيو العادة زي الدجاج ما تجي تمانية إلاّ واحنا في سابع نومة

.....» [1]

فهنا نلمس تغلغل بنية اللهجة المحلية في هذا الحوار، كاستخدام : (ايشبكم بدل ماذا بكم) و (انتو بدل أنتم) و (راقدين بدل نايمين) و (محنا بدل نحن) و (والفين بدل معتادين) و(التلزون بدل التفاز) .... إلخ.

وإلغاء الحركات كما في قولها (فطرت بدل فطّرت) وحذف أداة الاستفهام ، والاكتفاء بنبرة الصوت (يا هو أيشبكم ...).

وإيراد كثير من الأمثلة الشعبية التي تمتليء بها الرواية في مقاطع كثيرة منها.

ومع كل هذا فقد اجتهدت الروائية في أن يظل حوارها مفهوماً على الرغم من عاميته لذلك عمدت إلى قصر فقرات الحوار، وإلى اختيار الكلمات الواضحة المفهومة رغم عاميتها، كما حرصت على فصل الحوار تماماً عن السّرد.

(١) رواية (رباط الولايا) ، للروائية هند باغفار ، ص٦٤.

جـ- لغة الحوار بين الفصحى والعامية:

لقد أفضى الجدل المحتدم حول لغة الحوار، أتكون بالفصحى أم بالعامية ؟، إلى محاولة للتوفيق بين الرأيين، ونشأ عن ذلك ثلاثة مناهج استنها الروائيون في أعمالهم، ففريق رأى أن يجري الحوار باللغة الفصيحة على ألسنة الشخصيات المثقفة، ويجري الحوار بالعامية على ألسنة الشخصيات الأمية في الرواية ؛ وفريق يجري الحوار على ألسنة شخصياته بالفصيحة –في الغالب – ولا يستخدم الحوار العامي إلاّ في أضيق الحدود، وفريق ثالث يكتب الحوار بصورة يمكن أن يُقرأ بها فصيحاً في حالة تحريك الكلمات، وعامياً في حالة تسكينها.

وفي رواية المرأة السعودية نجد صدى هذه الازدواجية في عدد كبير من الروايات [1] ، بعضها بدا فيها الازدواج واضحاً، وبعضها الآخر كان الحوار الفصيح هو الغالب عليها مع تطعيمه في مواضع قليلة بمفردات عامية، أو إجرائه بالعامية في أضيق الحدود.

ومن الروايات التي ألّفت بين هذه الازدواجية الواضحة بين الفصيحة والعامية في لغة الحوار من روايات المرأة السعودية ، رواية (الفردوس اليباب) للروائية (ليلي الجهني) ، تقول والدة (صبا) بعد وفاتها:

« **– في الأيام الأخيرة كانت ترد سامحيني.. علامَ أسامحها يا بنتي يا خالدة؟**

سامحتك يا صبا .. عودي إلي .. أعرف ماذا سيقولون عنك لكن لا تهتمي، أنا أريد أن تعودي أنت ابنتي وهم لا شيء.

– ما أتعس الأمهات!

كانت تجهش بصورة مريعة وأمي تحل بينها وبين الدخول وتهتف:

---

(١) انظر على سبيل المثال رواية (الفردوس اليباب) للروائية (ليلي الجهني) ، ورواية (سيدي وحدانة) للروائية (رجاء عالم).

- **يا حسرة قلبي، يا حسرة قلبي.**
- **وبطريقة غامضة لا ح لي في عيني أمي سؤال (هل سلكت الدرب نفسه؟)**

أترين أيتها الغرة، حتى أمي لن تغفر لكِ؟

(الله في عليائه لن يغفر لها)، هكذا سيرددون وهم يجرعون شايهم أو يمضغون طعامهم، والذين تجمعوا أمس للعزاء جاءوا يتسقطون الأخبار .. تعرفين، يبحث الناس دائماً عما يجعل جلساتهم الطويلة غير مملة وليس مثل حكايا الآخرين، للعظة والعبرة، وتفريغ الأحقاد والتشفي (يا لطيف، بنت مفلوتة على حَلِ شعرها، ما لها والي، وآخرة الفلتة لازم تكون كده).

المرأة نار لا يقربها إلاّ مغامر أو مقامر .. أنت احترقتِ ولم تحرقي غير قلبي وقلب أمكِ...» [1]

فهذا الحوار حمل العامية والفصيحة في ازدواجية واضحة –على الرغم من طغيان الفصيحة– فالفقرة الأولى من الحوار جاءت باللغة الفصيحة، كذلك جاءت الفقرة الثانية فصيحة أيضاً، أما الثالثة فعامية، بينما اشتبكت الفصيحة والعامية في الفقرة الرابعة التي جاءت على لسان (خالدة) مع أنها أحاطت الكلام العامي بعلامة تنصيص لكن ذلك لا يلغي اعتراضها داخل اللغة الفصيحة.

ولقد جاء الحوار في مجملة بلغة أدبية راقية تعبر عن ثقافة المتحاورين، وترقى بمستوى الحوار على الرغم من بساطة الكلمات وسهولة فهمها، كما تكشف عن هذه العلاقة الحممية بين (صبا) و (خالدة) .

إضافة إلى طريقة كتابة الروائية، وتدخلها المحسوب، حيث تدخل متى رأت ذلك مهماً، وتختفي تماماً، وتترك الأحاديث تتوالى بين الشخصيتين المتحاورتين دون تدخل منها متى رأت ذلك مناسباً، وذلك ما أضفى على الحوار جمالاً وفنية لم يفسدها إلاّ اقتحام اللغة العامية التي

---

(١) رواية (الفردوس اليباب) ، للروائية ليلى الجهني ، ص٦٦-٦٧.

كانت الروائية قادرة على استبدالها باللغة الفصحى بكل يسر وسهولة.

والرواية حافلة بالحوارات الموظفة بصورة فنية، بيد أن مجيئها بالفصيحة حيناً، وحيناً مزيجاً من العامية والفصيحة، وأحياناً كثيرة بالعامية المغرقة في محليتها، أخلّ بمستوى الحوار الفني، وأوقع الرواية في ازدواجية وإرباك لغوي كان بالإمكان تجاوزه.

وقد سارت على خطا هذا الرواية في هذه الازدواجية الواضحة بين الفصيحة والعامية في لغة الحوار مجموعة كبيرة من روايات المرأة السعودية منها (الانتحار المأجور) للروائية (آلاء الهذلول) و (لم أعد أبكي) للروائية (زينب حفني) وغيرها.

ومن الروايات التي كان الحوار فيها في مجمله باللغة الفصيحة عدا بعض المواضع القليلة التي جاء فيها الحوار بالعامية رواية (سيدي وحدانة) للروائية (رجاء عالم) ورواية (غداً سيكون الخميس) للروائية (هدى الرشيد) وغيرها.

٢- عيوب الحوار:

يرى النّقاد أن الراوئي الناجح الذي يسعى لإنجاح وبروز حواره لابد أن يأتي به قصيراً وعفوياً ومتلائماً مع مستوى الشخصيات المتحاورة، وألا يكون عديم الفائدة في النص، وألا يطغى على السّرد ؛ لأن السّرد هو الشكل المركزي في الرواية، ومن هنا فإن طول الحوار، وجعله معرضاً للأساليب البلاغية والألفاظ المنتقاة لجمالها ورنين موسيقاها، وارتفاعه فوق مستوى الشخصيات المتحاورة، والإكثار منه بصورة تحيد السّرد ، كل ذلك يُعد من العيوب المخلة بفنية الحوار في الرواية[١] ، وسنقف عند هذه العيوب لنتحدث عنها في رواية المرأة السعودية.

أ- عدم ملاءمة الحوار للشخصيات والبيئة:

إن الحوار يعد صفة من الصفات العقلية للشخصية لا ينفصل عنها بأي حال من الأحوال [٢] ، ولذلك فهو دليل قوي على مستوى الشخصية الثقافي، وطريقة تفكيرها؛ ومن هنا كان الحوار من أصعب المشكلات التي تواجه الروائي، لأنه أمام شخصيات متعدد، متباينة المستويات، وعليه أن ينجح في نقل أحاديثها الحاملة لهذا التباين، والمعبرة بصدق عن مستوى

---

(١) انظر:فن القصة، د. محمد يوسف نجم، ص١١٧-١١٩، وفي نظرية الرواية، د. عبدالملك مرتاض، ص١٣٤-١٣٥، وبانوراما الرواية العربية، د. سيد حامد النساج، ص ٣٤-٣٥.

(٢) انظر: المراجع السابقة ، الصفحات نفسها.

كل شخصية، ولعل هذا هو السبب الأول والأقوى في الخلاف المتأزم حول لغة الحوار ؛ على أن اختيار العامية كلغة للحوار ليس هو المخرج من هذا المأزق ؛ لأنه يوقع في مأزق أكبر، فإذا كانت العامية ملائمة للشخصيات غير المثقفة ؟ فهل هو ملائم للشخصيات المثقفة ؟ ثم إن استخدام العامية يهبط بمستوى النص الأدبي ، وبمكانته الأدبية ؛ لأنه يقيده بالإقليمية ، ويحرمه من التوسع والانتشار ، إما إذا لجأ الروائي إلى إجراء الحوار بالعامية على لسان الشخصيات الأمية أو بسيطة التّعلم ، وبالفصيحة على ألسنة الشخصيات المثقفة، أحدث ازدواجية مخلة في بنية الرواية اللغوية ، ولعل في استخدام اللغة العربية الفصيحة البسيطة السهلة المفهومة في لغة الحوار مخرجاً من هذا المأزق ؛ إلاّ أن هذا الأمر يتطلب مهارة فائقة وخاصة من الروائي تساعده على اختيار الكلمات المناسبة لمستوى الشخصيات، والمعبرة عنها وعن الموقف بعفوية وصدق ، دون أن ينساق وراء إغراء المفردات الجميلة ، أو الكلمات المعجمية التي لا تجري على الألسن ، ودون أن يقع في أسر الأساليب البلاغية ، والجمل الفلسفية ، التي قد تشير إلى الكاتب أكثر من إشارتها إلى الشخصية الروائية [1] .

وقد رأينا في كثير من الأمثلة السابقة، وغيرها كيف كان الحوار معبراً عن الموقف بعفوية، وملائماً لمستوى الشخصيات؛ إلاّ أن بعض الروائيات السعوديات أردن التميز فأخذن يسعين وراء المفردات المعجمية الغريبة في محاولة منهن في إضفاء بعد فلسفي أو أدبي في الحوار الجاري على ألسنة شخصيات محدودة التعليم وربما أمية، يحدث خللاً واضحاً في فنية الحوار، ويدخله في دائرة التكلف ، ويبعد به عن العفوية والصدق الفني، وهو ما نلمسه في بعض روايات المرأة السعودية ، مثل رواية (توبة وسُليّ) ، ورواية (سفينة وأميرة الظلال) للروائية (مها محمد الفيصل) [2] ، ومثل رواية (وراء الضباب) للروائية (سميرة خاشقجي) ، ورواية (لا عاش قلبي) للروائية (أمل شطا) ، ورواية (عيون قذرة) للروائية (قماشة العليان) وغيرها.

---

(١) انظر: فن القصة، د. محمد يوسف نجم، ص١١٧-١١٩، وفي نظرية الرواية، د. عبدالملك مرتاض، ص١٣٤-١٣٥، وبانوراما الرواية العربية ، د. سيد حامد النساج، ص ٣٤-٣٥.

(٢) لم أعثر على ترجمة لها .

ففي رواية (لا عاش قلبي) نصطدم بكثير من الأحاديث المثقلة بنبرة فلسفية والمسوغة في بعض الأحيان بلغة مجازية تبدو أكبر بكثير من مستوى الشخصيات التي تقولها، ذلك أن أغلب شخصيات الرواية محدودة التعليم، أو شخصيات أمية لم تتعلم إطلاقاً.

والأمثلة على ذلك كثيرة في الرواية منها هذا المقطع:

« كان الوقت ظهراً عندما ذهبت لزيارة أم عامر أعودها وأتقصى أحوالها. واصطحبت معي حسينه، فقد كنت أنوي الذهاب معها إلى السوق لقضاء بعض الأمور.

كان الباب مواراً، وكانت ترقد في فراشها تتطلع باهتمام إلى شيء ما في أعلى الجدار... ودلفت إلى الداخل تتبعني حسينة، ولم تتحرك المرأة، وظننت أنها لم تشعر بنا، ولكنها قالت دون أن تنظر إلينا:

– مرحباً بكما

واقتربت منها، وجلست إلى جوارها، فظلت صامتة بعض الوقت ثم قالت بصوت واهن:

- انظري يا بركة إلى أعلى، هل ترين هذا الشعاع المنبثق من الشمس والذي ينساب من خلال ذلك الشق الضيق؟ هذا الشعاع الذي أضاء الغرفة رغم صغره وضآلته ، هل ترينه؟! إن المحبة لتضيء القلب كما يضيء هذا الشعاع من حولنا، وحقاً أنه قد يكون في كثير من الأحيان مجرد بصيص من النور، ولكنه مع ذلك يزيل العتمة، ويذهب الخوف، ويعطي المرء الثقة والقدرة على أن يعرف طريقه، وأن يرى موقع قدمه، فلا يتعثر ويسقط في أول هوة قد يصادفها.

وإذا افتقد المرء الحب.. افتقد الأمن والطمأنينة، وعاش في ظلمة حالكة .. وجوع قاتل، وحرمان .. حرمان يعمي بصره وبصيرته فيعيش متلهفاً إلى نور المحبة يضيء دنياه ويبدو وحشته وسرعان ما ينخدع بأول وهج يصادفه، فيندفع إليه كالفراشة المسكينة ويلقي بنفسه بين أحضانه، دون أن يفكر ودون أن يفطن إلى أن هذا الوهج الرائع الأخّاذ، قد لا يكون منبعثاً من سراج الحب المضيء، إنما من ناره الحارقة!! إنها الحقيقة.. الحقيقة التي كثيراً ما تغيب عن

ناظرنا.. فكما أن الماء ليس كله زلالاً يصلح للشرب وإطفاء الظمأ، فكذلك الحب ليس دئاماً سلاماً، ولكننا لاندرك هذا أحياناً إلاّ بعد فوات الأوان.

وصمتت قليلاً ، ثم قالت وهي تتنهد في حسرة:

آه يا بركة... وأنا أيضاً لم أدرك هذا إلاّ بعد فوات الآوان، وبعد أن ضاع من العمر العمر ، وبت أقتص من نفسي لذاتي، ولم أعد أملك سوى الندم.

..... » [1]

فهذا الحوار يدور بين (أم عامر) المرأة العجوز، البائسة الحزينة، المضطربة الحال، المتقلبة المزاج، و(بركة) وهي إمرأة في منتصف العمر كانت مسؤولة عن النساء اللاتي يسكن في الرباط، وكانت محدودة التعليم ، فمن أين لهما هذه الفلسفة، وهذه اللغة المجازية الرامزة، خصوصاً وأن الروائية أكدت منذ البداية أن (أم عامر) عاشت محرومة من الحنان والحب والأمان، ولم تدخل مدرسة ، ولم تتعلم، بل عاشت حياتها في اضطراب وقلق وحرمان، أما (بركة) فإنها لا تقل حزناً عن صاحبتها وليست بأفضل حال منها، فهي محدودة التعليم ، قليلة المعارف، بسيطة الحال، لذا قررت البقاء مع النساء في الرباط، لذلك يبدو حديثهما مثيراً للدهشة وهو مثقل بهذه الحكمة والرمزية، فكيف (لبركة) البسيطة أن تصوغ مثل هذه الجملة (كان الباب مواراً) ، ومن أين (لأم عامر) هذه الثقافة الجمّة عندما أخذت تتحدث إلى (بركة) وتقول لها : (**هل ترين هذا الشعاع المنبثق من الشمس والذي ينساب من خلال ذلك الشق الضيق؟** ...)، وكيف يمكن لامرأة أمية أن تصوغ مثل هذه الجملة: (**وبت أقتص من نفسي لذاتي**...).

والرواية مليئة بحكم (أم عامر) وفلسفتها التي تجري عبر حواراتها مع الآخرين، بلغة تفوق قدرتها، وكذلك كانت (بركة) التي تنطق بلغة تفوق مستواها ، وحكمة أبلغ من مكانتها ومعرفتها.

ويمكن أن نرى هذه الحوارات التي تبدو أكبر من مستوى قائليها، بما تحمله من بعد فلسفي ولغة مجازية في رواية (عيون قذرة) للروائية (قماشة العليان) عندما جعلت الطفل الصغير

---

(١) رواية (لا عاش قلبي) ، للروائية أمل شطا ، ص٨٣-٨٤.

(فيصل) يتحدث بلغة تفوق مستوى الشخص المتوسط التعليم فما بالك بطفل صغير لا يعي ولم يتعلم، وغيرها من الروايات.

وقد تأتي مفردات غير متداولة بين الناس في المجتمع الواحد، مثل كلمة (لاغرو) التي قالتها (بركة) عندما سألها الضابط عن (هاجر) إحدى نزيلات الرباط ، فأجابت:

« ..... **امرأة مريضة مضطربة، تفتقر الهدوء وراحة النفس، تعاني تمزقاً شديداً بداخلها**... ..... **فامرأة في حسنها لا غرو أن تصاب بالحسرة والألم لسوء حظها**»

فكلمة (لا غرو) كلمة غير متداولة بين الناس على اختلاف مستوياتهم الثقافية، فكيف يمكن للمرأة محدودة التعليم مثل (بركة) أن تنطق بهذه الكلمة، وأن تكون جزءاً من حوارها، إن دخول هذه المفردة وغيرها من المفردات في لغة الحوار يعلن هنا تدخل الروائية في حديث الشخصية، وإفسادها لعفوية الحوار بإدخالها كلمة متكلفة تفوق مستوى الشخصية المتحدثة، وكان من الممكن استبدالها بكلمة (لا عجب) المتداولة على ألسنة الناس، دون أن تفسد هذا الحوار الممتع.

إن مثل هذه المفردات غير المتداولة، والتي تكون بعيدة عن مستوى معرفة الشخصيات وقدرتها، نجدها بكثرة في بعض روايات الروائيات السعوديات [1] .

أقول : إن مثل هذه المفردات، وهذه الحوارات التي تخل بعفوية الحوار وتطبعه بطابع التكلف يبعد الرواية عن الصدق الفني ، ويحرمها حقها المشروع في الانتشار والظهور.

---

(١) انظر على سبيل المثال : رواية (سفينة وأميرة الظلال) التي أنطقت (السلحفاة/ حسونة) بلغة راقية، بل وبمفردات غير متداولة. وسنتحدث عنها فيما بعد إن شاء الله .

ب- طول الحوار:

إن طول الحوار المبالغ فيه يعد عيباً من العيوب المخلّة بعفويته، كما تجعله يبدو وكأنه كلام منسق ومُعدّ سلفاً، وليس وليد لحظة الحوار، وهو أمر نبّه النقّاد إلى ضرورة تفاديه وتحاشيه، فالروائي عليه أن ينقل على وجه الحصر بالكلمات ما ننقله نحن في الحديث العادي، مستخدماً مهاراته اللغوية، وذكاءه الاحترافي في تقديم حوار مقتضب قصير مركز[1].

إلاّ أن بعض الروائيات السعوديات نسين الفرق بين الحوار والسّرد، أو تناسين ذلك ، فأخذن يسترسلن في بعض الحوارات، حتى تحولت إلى خطب، أو مقالات معدّة من قبل، كما في هذا الحوار من رواية (لا عاش قلبي) للروائية (أمل شطا):

«– إذاً فماذا كانت تفعل هاجر عندها تلك الساعات الطويلة؟

– وكيف لي أن أدري. وعلى كل حال لك أن تعلم أن سبيكة تجيد القراءة والكتابة. فلا عجب أن نلجأ إليها جميعاً لكتابة شكوى، أو خطاب أو معروض أو ما شابه ذلك.

وقام المحقق من مقعده، وأخذ يسير أمامي جيئة وذهاباً .. وقد عقد ذراعيه خلف ظهره، وأدلى ببعض الملاحظات إلى شرطي شاب، كان يجلس إلى منضدة بجواره يُدوّن الحوار.. ثم عاد وسألني:

– ماذا تعرفين عن سعادة ؟ تلك المرأة ذات الأسنان الذهبية؟!

---

(١) انظر: مدخل لدراسة الرواية، جيرمي هورثورن، ص٢٨، وفي نظرية الرواية، د. عبدالملك مرتاض، ص١٣٥، وبانوراما الرواية العربية، د. سيد حامد النساج، ص٣٥.

– لقد سكنت الرباط منذ حوالي خمس سنوات، بعد أن فقدت زوجها وأطفالها وهي ترتزق حالياً من تقديم المرطبات وإعداد الشاي والقهوة في الولائم والمناسبات وفي حفلات الزفاف، وأحياناً أخرى تقوم بالغناء وقرع الدف.

– ولكن أهي حقاً امرأة فاجرة كما وصفتها القتيلة ؟

– فقلت وأنا أشعر بالأسى:

– لقد كانت رحمها الله لا تعرف كيف تصون لسانها من الزلل، إن سعادة يا سيدي من أشرف النساء وأطهرهن.

فقال في شيء من الخبث:

– ولكن أليس من الجائز أن يكون قد بلغها هذا القول، فجن جنونها وفعلت ما فعلت؟

فأجبته وقد ازددت أسى:

– يا سيدي إن سعادة امرأة بائسة، تحاول أن تنسى همومها وسط الضجيج وقرع الدفوف، فلا يغرنك مظهرها، لقد احتشد قلبها بكثير من المآسي، حتى لم يعد لديها مكان لمزيد من الحقد والألم ، وعلى كل حال آراك قد نسيت نقطة يا سيدي .. لقد قلت أن هاجر قد سقيت السم في كوب من الشراب، فإن من البديهي أن يكون من قام بذلك على علاقة طيبة بها، وإلا ما قبلت أن تتناول شيئاً من يده، وبالتالي ليس من المعقول أن تكون سعادة هي التي فعلتها.

..... » [1]

فلا أحد يمكنه أن يتحدث في حديث عفوي وليد اللحظة بهذه الطلاقة ، وأن يسترسل هكذا بلا توقف –حتى لالتقاط الأنفاس– خاصة في قضية تحقيق كهذه القضية التي يحقق فيها عن قاتل (هاجر) ، ولذلك فإن طول الحوار هنا يبدو غير طبعي وغير منطقي ؛ لأن (بركة)

(١) رواية (لا عاش قلبي) ، للروائية أمل شطا ، ص٧٠-٧١.

امرأة متوسطة ومحدودة التعليم ، كما أنها في موقف اضطراب وخوف ورهبة فكيف تستطيع تنسيق وتصفيف هذا الحوار وبشكل مقنع، وقد جمع الحوار إلى طوله المبالغ فيه تكلفاً واضحاً يظهر في استجماع (بركة) لشجاعتها أمام الضابط ، وفي استنتاجاتها حول قضية القتل ، وشخصية القاتلة ، وفي اختيار مفردات شاعرية داخل النص ، وفي الحرص على توازن الجمل ، وبهذا تحيل الروائية هذا الحوار إلى قطعة أدبية ، بعيدة كل البعد عن عفوية الحوار بينها المطلوبة في النصوص الروائية التي ينبغي ألاّ يكون الحوار فيها مطولاً يبلغ الصفحات، ولا معرضاً لبلاغة الأسلوب، وجمال الألفاظ، ورنين موسيقاها[1] .

ويمكن تلمس مثل هذا الحوار الطويل المتكلف في عدد من روايات الروائيات السعوديات مثل رواية (الانتحار المأجور) للروائية (آلاء الهذلول) ، ورواية (لم أعد أبكي) للروائية(زينب حفني) ، ورواية (عيون قذرة) للروائية (قماشة العليان).

(١) انظر: بانوراما الرواية العربية، د. سيد حامد النساج، ص٣٥.

ج- مسرحة الحوار:

إن الفرق الجوهري بين المسرحية والرواية هو أن المسرحية تعتمد اعتماداً كلياً في بنيتها اللغوية على الحوار، بينما يشكل الحوار في الرواية جزءاً من بنيتها اللغوية مفسحاً للسّرد الجزء الأكبر في لغة الرواية؛ لذلك إذا كثر الحوار في الرواية واحتل مساحة أكبر من المساحة التي احتلها السّرد، ضاع السّارد والسّرد داخل الشخصيات المتجاورة، على حساب الوصف والشرح والتحليل والتوضيح والتصوير وجماليات اللغة، واقترب النص المكتوب إلى المسرحية، وابتعد كثيراً عن الرواية [1]

وهو ما نجده في بعض روايات المرأة السعودية مثل رواية (أضياع والنور يبهرُ؟!) للروائية (صفية بغدادي) ، ورواية (درّة من الأحساء) للروائية (بهية بوسبيت) ، ورواية (المصير) للروائية (ليندا الوابل) ، إذ يطغى الحوار في هذه الروايات على السّرد، ولا تكاد تخلو منه صفحة من صفحاتها، ويتحول دور السّارد إلى معلق ومقدم للشخصيات أو يغدو السّرد مجرد مقدمات صغيرة قصيرة تسبق الحوار أو تتلوه وكلمات بسيطة مبثوثة داخل الحوار تصف أوضاع المتحاورين، وعلى الرغم مما يمثل الحوار من متعة، وما تحققه المشاهد من إثارة ، فإن الرواية لا

(١) انظر: في نظرية الرواية، د. عبد الملك مرتاض، ص١٣٤.

ينبغي أن تكون كلها مشاهد حوارية، وما يميز لغة الرواية عن غيرها، هو هذا التنوع والثراء الذي يجمع السّرد والتصوير والشرح والتحليل والوصف والتعبير والحوار، فإذا تحولت الرواية كلها إلى حوار مكتفية بتعليقات سردية عابرة، اقتربت من المسرحية كثيراً.

ويرى الدكتور (عبدالملك مرتاض) : أن الإكثار من الحوار في أي عمل روائي يعود إلى أحد أمرين أو إليهما جميعاً : إما إلى أن الكاتب يتملص من موقف صعب في التحليل والوصف والكشف، فيعمد إلى إلقاء المؤونة على الشخصيات لينطقها بأي كلام.. ويعني بعض هذا أنه يسلك هذا السلوك عن وعي، وأكاد أقول عن غش ومخادعة للمتلقي، وإما إلى أنه مبتديء محروم، فيعمد إلى كتابة هذه المحاورات دون وعي فني كبير، فيصول فيها ويجول ، ولكنه نهاية الأمر يُفسد على الشكل اللغوي الأساس أمره، فتطغى لغة الحوار على لغة السّرد، فإذا نحن لا ندري أنقرأ مسرحية كتبت لتمثل على الخشبة أم نقرأ رواية كتبت ليقرأها القرّاء حيث هم[1] .

وبالإضافة إلى كثرة الحوار الذي يقترب بالحوار الروائي من الحوار المسرحي، قد يكتب الحوار في الرواية بالطريقة نفسها التي يكتب بها في المسرحية، كما في هذا المقطع من رواية (المصير) للروائية (ليندا الوابل):

« قالت ليلي لصديقتها نهلة بصوت منخفض: ما رأيك يا نهلة به ... ؟ إنه متكبر ومغرور.

قالت نهلة: معك حق.. وهذا واضح من علامات وجهه... يا رب استر.... !!

قال الدكتور مازن: كما تعودتن .. في البداية سوف تكون محاضرات نظرية ثم بعد ذلك سوف تكون علمية .... قالت ليلى: د. مازن هل تسمح لي بسؤال ...؟!

قال الدكتور مازن : طبعاً تفضلي...

قالت ليلى: هل الفترة العملية سوف تكون طويلة أم قصيرة..؟؟

---

(١) انظر : في نظرية الرواية، د. عبدالملك مرتاض، ص١٣٥.

قال الدكتور مازن:

نعم .. سوف تكون طويلة ، ولكن ليس في البداية .. بعد عدة محاضرات نظرية.....»[1]

فهذا الحوار –كما هو واضح– كتب بالطريقة التي يكتب بها الحوار المسرحي، حيث يأتي اسم المتحدث سابقاً للجملة التي يقولها، وهو أمر لا يحدث في الحوار الروائى، إذ غالباً ما تستعيض الرواية عن ذلك بالتعليقات السّردية المصاحبة للحوار، التي توكل إلى الراوي أو الراوية، فيقال على سبيل المثال:

(وسألت ليلى الدكتور مازن هل الفترة العملية سوف تكون طويلة أم قصيرة؟

ستكون فترة طويلة ولكن ليس في البداية، بل بعد عدة محاضرات نظرية (هكذا ردّ عليها الدكتور مازن وهو يستعد لإلقاء محاضرته على طالباته).

وقد سارت الروائية على هذه الطريقة في كل روايتها، دون تعليقات من الروائية أو توجيهات، أو دون أن تذكر الأسماء، وقد كانت في بعض الأحيان القليلة جداً تكتفي بالحوار دون ذكر الأسماء.

أما في رواية (دُرّة من الأحساء) ، ورواية (أضياع والنور يبهرُ؟)؛ فقد جاءت الحوارات في مجملها بهذه الصورة العفوية، وبلغة عربية مناسبة للحوار ومتوائمة مع الشخصيات المتحاورة، ومعبرة عنها، لولا تلك البدايات في الروايتين التي توحي بقلة الخبرة وعدم الفهم لطبيعة الفرق بين الحوار المسرحي والحوار الروائي، وهو ما نجده مسيطراً على طريقة كتابة الحوار في رواية (درة من الأحساء) ورواية (أضياع والنور يبهرُ؟).

---

(١) رواية (المصير) ، للروائية ليندا الوابل ، ص٩–١٠.

المبحث الثاني
التوظيف التراثي

التوظيف التراثي

شكّل التوظيف التراثي ظاهرة واضحة في الإنتاج الروائي للمرأة السعودية، ذلك أن بعض الروائيات قد تُدخل إلى روايتها أجزاء من نصوص أخرى، كإدخال آيات قرآنية، أو أحاديث نبوية، أو نصوص شعرية، أو وثائق وخطابات رسمية، أو شعارات مذهبية، أو مواد صحفية وغيرها من النصوص معروفة المصدر، التي يمكن أن تدخل الرواية –بوصفها نصاً مفتوحاً على

بقية الأجناس الأدبية [١] – وذلك لأغراض فنية ومضمونية تقدرها الروائية، كالكشف عن البعد الثقافي للشخصيات ، أو الدلالة على انتماءاتهم الفكرية، أو إضاءة محيطهم السياسي والاجتماعي والثقافي، لكن هذه النصوص الموظفة، على الرغم من إمكانية توظيفها الفني، وإدماجها في النص، تظل محتفظة بمرجعيتها، وتشكل مستوى خاصاً بها داخل الرواية.

ويسمى هذا الفعل في النقد العربي القديم باسم (التضمين) أو (الاقتباس)، بينما يسمى في النقد الحديث باسم (التناص) [٢] ، وهو نوعان : تناص مباشر، ويعني الأخذ الحرفي الظاهر من النصوص الأخرى ، مع الإشارة إلى ذلك[٣] ، وهذا ما يعنيه مصطلح التضمين في النقد العربي القديم ؛ أما النوع الثاني : فهو التناص غير المباشر، وهو الذي يظهر بصورة غير مباشرة، كالتأثر بفكرة النص الآخر أو معارضتها ، أو التأثر بلغته ، وغيرها من التأثيرات التي تكشف عن العلاقة بين النصين، وهذا ما يعنيه مصطلح (الاقتباس) في النقد العربي القديم[٤] .

ولا تشكل النصوص المضمنة من الصحف والوثائق ظاهرة في رواية المرأة السعودية، بل إن المواد الصحفية والوثائق تكاد تكون غائبة تماماً عن متن الرواية النسوية السعودية، لكننا نجد بعض النصوص الشعرية سواء النصوص التي تمثل الشعر العربي الفصيح –قديمة وحديثة– أو النصوص التي تمثل الشعر الشعبي الذي يُنشد في المناسبات، كما نجد الأمثال الشعبية وبعضاً من الحكم.

---

(١) انظر: الخطاب الروائي، ميخائيل باختين، ص٧.

(٢) التناص: مصطلح نقدي حديث يعني التعالق ، أي دخول النص الأدبي في علاقة مع نصوص اخرى مختلفة.

انظر : التناص : المفهوم والآفاق ، باقر قاسم محمد ، مجلة الآداب، ١٩٩٠م، العدد ٩٠٧، ص٦٥–٦٩.

(٣) انظر: المعجم الأدبي، جبور عبدالنور، ص٧٠، ومعجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة وكامل المهندس، ص١٠٨.

(٤) انظر: المعجم الأدبي، جبور عبدالنور، ص٧٠، ومعجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة ، وكامل المهندس، ص١٠٨.

إلاّ أن القضية ليست قضية تضمين نصوص فحسب ، بل لابد أن يكون لهذه النصوص المضمنة دور وظيفي في الرواية ، وإلا تحولت إلى نتوء بارز في جسد النص الروائي، يشوه أكثر مما يزين ، وهو ما نجده مصاحباً لبعض النصوص الشعرية التي تسربت إلى لغة السّرد في رواية الأديبة السعودية، كما في رواية (بريق عينيك) للروائية (سميرة خاشقجي)، التي استهلت كل فصل من فصول الرواية [١] بأبيات شعرية – تقول في روايتها: إنها للأستاذ (نجيب عزيز) [٢] – تومىء إلى محتوي الفصل، دون أن يكون لها أي دور بنائي في الرواية.

أما في رواية (توبة وسليّ) للروائية (مها محمد الفيصل) ، التي تدور أحداثها حول قصة (فارس آل رضوان) ذلك الرجل الذي رأي رؤيا أزعجته وأقلقته كثيراً، فأراد أن يفسرها فلم يجد من يقتنع بتفسيره ، مما اضطره بعد زواجه وإنجابه لأولاده أن يرحل ويتركهم بحثاً عن تفسير لتلك الرؤيا المزعجة، فيسافر (فارس) راكباً البحر مع (مراد) ، ومن هنا تبدأ الحكاية ويتفرع منها حكايات ما تكاد تنتهي الواحدة منهن إلاّ وتبدأ الأخرى.

هذه الرواية مليئة بالنصوص الشعرية التي تحمل أكثر من دلالة للشاعر حافظ الشيرازي[٣] ، بصورة غير مباشرة، فحين سألت (سارة) (الوردة) التي كانت تتحدث معها عن اسم حبيبة الملك أجابت الوردة:

« ريحانة

تابعت سارة سائلة:

– وهل كان بها ما يميزها؟!

استغربت سؤال الفتاة وقلت:

---

(١) انظر : رواية (بريق عينيك) ، ص : ٩ ، ١٩ ، ٢٨ ، ٣٤ ، ٤٣ ، ٥١ ، ٦٢ ، ٧١ ، ٧٩ ، ٨٩ ، ١٠١ ، ١١١ ، ١٢٣ ، ١٣٩ ، ١٤٩ ، ١٥٩ ، ١٧١ ، ١٨٥ ، ١٩٥ ، ٢٠٥ ، ٢١٩ ، ...الخ.

(٢) انظر : الرواية السابقة، ص٧.

(٣) انظر: رواية (توبة وسَليّ)، مها محمد الفيصل ، ص٢٥.

– أو يطلب المرء تميزاً فيمن يحب؟!

ثم أخذت أغني لها ....

قد يختفي المرء تحت الثوب منطوياً

تحت الغبار .. ولكن عنده عهد

من تكن تربة الأعتاب مسكنه

عند الصّديق فتاج ترابه شهد

أكملت بعدها قصتي قائلة:

– فقد مضى الملك في طريقه بقلب قوي وعزم أكيد،

....» [1].

إن هذه الأبيات الموظفة داخل النص تكشف لنا عن نفس متألمة حزينة تتمنى تحقيق المثالية والتمييز والوفاء بالعهد فيمن تحب، ولكننا نلاحظ أن الراوية/ البطلة لم تعلن شيئاً عن مشاعرها، وإنما تركت للنص الشعري الموظف أن يعبر عمّا تختزنه نفسها.

وفي موضع آخر من الرواية توظف الرواية علي لسان (الوردة) مقطعاً شعرياً آخر في قصة الرجل العجوز الذي أحب الصمت، تقول الوردة:

« هنا جعلت أغني باكية...

أرخيت رأسي على الأعتاب مرتضياً

حتى كساني غبار عطره ورد

وظللت ملقى غبار الأرض أفرشه

وهو اللحاف وغاب الحب والجسد

(١) الرواية السابقة ، ص٣٥-٣٦.

امتلأ قلب الراعي حزناً لفراق الفتاة، حزن لأنه لم يقدر أن يودعها ..... » [1]

إن هذا النص الموظف يأتي أيضاً ليسهم في الكشف عن حالة البطلة بصورة غير مباشرة، إذ تعيش حياة كلها آلام وهموم وأحزان، وذل وهوان، فالأفراح مجرد ذكرى في حياتها.

ومن هنا تأتي الإشارة الرامزة من النص الشعري الموظف، وكأنها تقول: إن حزني على وفاة الفتاة يمثل حياتي التي أعيشها، فعند وفاة الفتاة امتلأ الأفق بالأنوار البراقة التي جعلت تهوي إلى الأرض مثل مطر ماسي، نظر الراعي حوله ولكنه لم يجد الفتاة، بل أبصر جسدها تحت الشجرة الذهبية، وقد غطاها بريق الماس طبقة تلو الأخرى، حتى لم يظهر منها إلاّ طرف من ثوبها البديع، وما كانت إلاّ هنيهة حتى غاب عن عينيه ذلك الطرف المزهر الندي، ولم يترك له من زمنها إلاّ الذكرى؛ فالحياة الهانئة للوردة / البطلة ماتت ، ولم يبقَ منها إلاّ الذكرى.

أما في رواية (الفردوس اليباب) للروائية (ليلى الجهني)، فإن النصوص الشعرية الموظفة تكتسب أهمية خاصة، فبعضها كان عاكساً لحالة البطلة النفسية، ومعبراً عن ندمها:

« **(إلهي أعدني إلى براءتي عندليب)**

ولن يغضب درويش حين يرى كيف بدلت كلماته، في هذه اللحظة يا صديقتى ربما كنت أشبهه ولو قليلاً أشبهه رغم اختلاف المفقودات» [2] .

وبعضها يوميء إلى ما سيحدث للبطلة في نهاية الأمر:

« .... **الدانتيلا، والخيبة والظلام والبحر الفردوس المفقود من ورائي والبحر من أمامي (وأنا أترنح في آخر سهل الحزن خطوة أخرى في هذا الاتجاه وأقع عن الكرة الأرضية)...** » [3]

فهذا النص المقوس لـ(أنسي الحاج) ، وهو يوحي بحالة البطلة الحالية، ويوميء إلى

---

(١) رواية (توبة وسليّ) ، للروائية مها الفيصل ، ص ٧٠، وانظر الرواية بأكملها.

(٢) رواية (الفردوس اليباب) ، للروائية ليلى الجهني ، ص١٢.

(٣) الرواية السابقة ، ص٣١.

النهاية (خطوة أخرى واقع عن الكرة الأرضية) ، وهو ما حدث فعلاً، إذ خطت هذه الخطوة، لكن النص الشعري الأكثر أهمية في الرواية، هو نص الشاعر الإنجليزي (جون ملتون) أو الملحمة التي تحمل عنوان (**الفردوس المفقود الملحمة التي نُشرت في ١٦٦٧م ثم غدت فيما بعد رمزاً لكل حلم ينهار. الفردوس المفقود . آدم وحواء والشيطان يُساءل نفسه قرب جنة عدن:**

(أي شقي أنا ! في أي اتجاه ينبغي أن أُحَلِّق.

غاضباً بلا حدٍّ، ويائساً بلا نهاية؟

وفي أي اتجاه حلّقت ثم جحيم، أنا ذاتي جحيم،

....

ألم تبقَ فسحة للتوبة أو الغفران؟

....

إذن وداعاً للأمل، ومع الأمل وداعاً للخوف،

وداعاً للندم!) .... » [١] .

فهذا النص الموظف يؤدي دوراً مهماً في بنية الرواية، بل إن له علاقة وثيقة بعنوانها، وفكرتها ، وبطلتها ، فهو بمثابة القصة الموظفة التي تلخص القصة الأم ، وتعكس الصورة داخلها[٢] .

فالعنوان بدلالته المكانية والرمزية مرتبط بعنوان النص الموظف في الرواية، ذلك أن (صبا) المفتونة بتسمية الأشياء كما تقول[٣] ، بحثت عن اسم للشاليه الذي استأجره (عامر) لمقابلتها به، فطاف بذهنها هذا الاسم الذي عرفته من دراستها في قسم الأدب الإنجليزي. فسمته به؛ ف

---

(١) رواية (الفردوس اليباب) ، للروائية ليلى الجهني ، ص٣٧.

(٢) انظر قضايا الرواية الحديثة، جان ريكاردو ، ترجمة: صياح الجهيم ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، الطبعة الأولى (١٩٩٧م) ص٢٦٣.

(٣) انظر : رواية (الفردوس اليباب) ، ص٣٩.

(الفردوس المفقود) نص الشاعر الإنجليزي (ملتون) صار اسماً للمكان الذي يتقابل به (صبا وعامر) ، لكنها بعد أن غدر بها (عامر) وخانها غيرت اسمه إلى (الفردوس اليباب) أي الخراب أو الذي لا حياة فيه، وكان هو عنوان الرواية، فإذا حملنا عنوان الرواية على دلالته المكانية وجدنا النص الموظف مرتبط به منذ البداية، وإذا حملناه على دلالته الرمزية التي تبوح بها الرواية وجدناه أكثر ارتباطاً بالنص الموظف، إذ إن ملحمة (الفردوس المفقود) صارت رمزاً لكل حلم ينهار.

إن (الفردوس المفقود / المكان) لم يكن مجرد مكان ، بل كان بالنسبة لها يمثل الحب، حلمها الخاص وجنتها الحبيبة التي تفر إليها هرباً من واقعها[1] ، وإذا بهذا الحلم ينهار في النهاية، ويتحول إلى يباب أو خراب، وبهذا يكون (الفردوس اليباب) هو حلم (صبا) الخاص الذي فقدته، بل أفقدها الحياة، وهو بهذا المعنى الرمزي شديد الارتباط بعنوان النص الشعري الموظف في الرواية (الفردوس المفقود) الذي غدا رمزاً لكل حلم ينهار [2] .

أما إذا تأملنا الأبيات الموظفة، فسنجد أنها تعكس المشهد من داخله، فهي تمثل تماماً حالة (صبا) وهي في لحظاتها الأخيرة، يائسة محطمة، مستسلمة تماماً للشيطان ترى كل الأبواب مغلقة في وجهها حتى باب التوبة، ولذلك أقدمت على الانتحار.

وهكذا أيضاً جاءت كل النصوص الشعرية الموظفة في رواية (سفينة وأميرة الظلال) للروائية (مها محمد الفيصل) تعكس ما يحدث لشخصيات الرواية، وتمثل حالاتهم تمثيلاً دقيقاً صادقاً، وأحداث الرواية تدور حول قصة (سهل) ذلك الرجل البسيط الذي خرج من بيته ومدينته باحثاً عن مدينة العلم، ولكنه أخطأ في رحلته ودخل مدينة أخرى كل ما فيها غريبٌ وعجيبٌ وجميلٌ وفاتنٌ، ورأى بهذه المدينة قصراً رائعاً تسكنه فتاة حزينة ساكنة صامتة، جميلة المحيا، رفيعة المكانة، عزيزة القدر، فدفعه فضوله أن يسألها ما بها، فقالت له: إن قلت وسمعت

(١) انظر: الرواية السابقة ، ص٢٩.

(٢) انظر: رواية (الفردوس اليباب) ، ص٣٥.

ولم تأتني بما أريد فهو الموت المحقق لك، فقال لها : وماذا تريد سيدتي ، فأجابت : أريد قصر ماء ، وأريد طوقاً من رمال ، ومداداً من دخان ، ورسائل من هواء ، ومن هنا تبدأ معاناة (سهل) ، ويبدأ بالبحث عما تريده الأميرة ، فتعترضه كثير من القصص البسيطة العفوية، والحكايات والحوادث والأحلام التي تُستنطق فيها الطبيعة والكائنات بشيء من الرمزية، والبحث عن الكمال، ليحقق (سهل) للأميرة في النهاية كل ما طلبت منه ، وكل ما أرادت.

نجد النصوص الشعرية في هذه الرواية تمثل حالة الشخصية خير تمثيل ، فها نحن نسمع الرجل الكبير (سفينة) يردد بيت الشاعر (أمرؤ القيس) عندما جلس في ذلك الليل البهيم تحيط به كثبان من الرمال ترتفع فيه التلال ثم تنخفض حيث تهوي رمالها ثم ترتفع عالية وهكذا ... فكأن المكان بحر من الأمواج الساكنة .

يقول (سفينة):

« **ألاّ أيها الليل الطويل ألا أنجلِ**

بصبح وما الإصباح منك بأمثلِ» [1]

إنه يتحدث عن معاناته وآلامه التي يعيشها بعد فقد محبوبته (هوى) ويتمثل بهذا البيت لتأكيد ما يشعر به من حزن وأسى.

وفي مشهد آخر نسمع السلحفاة (حسونة) تنشد أحد أبيات الشاعر (طرفة بن العبد) بعد أن سألها (سهل) قائلاً:

« **ما بال أبواب مدينتكم أزيلت؟ وقد كان للمدينة أثنا عشر باباً من قبل؟**

سكنت حسونة ثم أنشدت :

ستبدي لك الأيام ما كنت جاهلاً ويأتيك بالأخبار من لم تزود» [2]

كما نسمع صوت (أميرة الظلال) وهي تردد بصوت رنيم أبيات الشاعر (الشافعي)

---

(١) رواية : (سفينة وأميرة الظلال) ، للروائية مها محمد الفيصل ، ص٦٥.

(٢) الرواية السابقة، ص١٢١.

بعد أن قدّم لها (سهل) كل ما طلبته منه:

« ..... أعطيتها ما كان معي وقصصت عليها ما مرّ بي .....

ناولتني رسائل الطيب وقالت:

– هذا لسفينة ....

ثم أردفت:

- هذه الرسائل لم يطلبها منك صديقك الفاضل، وهي أنفاس (هوى) التي غابت عن دنياه زهد فيها من أجلك... ردها إليه.

ثم ناولتني المداد وأكملت :

- وهذا لك، لتكتب به ما يُرى وما لا يرى ، ثم أكملت بصوت رنيم:

وما من كاتب إلاّ سيفني

ويُبقي الدهر ما كتبت يداه

فلا تكتب بخطك غير شيء

يسرك في القيامة أن تراه

أرخت رأسها ثم رفعتها ،فوجدت أن دمعتها قد سقطت ... خرجت من عندها، وقد أيقنت أن القلب إن صدق هو أوسع مدائن العلم، وأن حياته لا تكون إلاّ بتواتر الرحمات» [1]

وهكذا نجد أنفسنا أمام رواية ملأى بالاستشهادات الشعرية التي لم تنسب إلى قائليها إطلاقاً سواء في المتن أم الهامش، بل اكتفت الروائية بتوظيف الأبيات الشعرية توظيفاً مناسباً في الرواية وبطريقة متقنة ومناسبة للحالة النفسية لشخصياتها الروائية، إلاّ أن هذا لا يعفيها من نسب الأبيات إلى أصحابها في هامش روايتها.

(١) رواية (سفينة وأميرة الظلال) ، للروائية مها محمد الفيصل ، ص١٥٣-١٥٤.

ولا تتوقف الاستشهادات الشعرية وتوظيفها الروائي على هذه الروايات فقط، بل هناك روايات أخرى وظفت الشعر بين أحداثها وشخصياتها، مع التباين في طريقة كل روائية عن الأخرى [1] .

أما النصوص الشعرية الشعبية الموظفة، فإنها قد تأتي لغرض تسجيلي بحت، وذلك يحدث غالباً في الروايات التي تصور البيئة الاجتماعية في فترة زمنية قديمة، فتسعى الروائية إلى استغلال المناسبات التي ترد أثناء الرواية ، لتسجيل هذا التراث الشعبي الذي اندثر أو أوشك على الاندثار، وهذا ما نلمسه في رواية (رباط الولايا) للروائية (هند باغفار) التي ملأت روايتها بأغاني الأفراح، وأناشيد حفظ القرآن الكريم، ومواويل السفر إلى مسجد رسول الله صلى الله عليه وسلم وغيرها.

أما في رواية (غير وغير) للروائية (هاجر المكي) [2] والتي تدور أحداثها حول تأثير الهاتف النقّال ودوره، خاصة عبر الرسائل ، وأيضاً دور الشعارات التي تملأ الحيطان، في التعبير عن حياة مدينة جدة التي أحبها مراد، وخاصة بعد شعار (جدة .. غير) فأينما ظهرت هذه العبارة هيجت في مراد شعوراً بالزهو أن يكون مشمولاً بهذه الغيرية، عاش مراد في جدة، ورأي فيها عجب العجاب.

إن النصوص الشعبية الموظفة في هذه الرواية كانت في الغالب للدلالة على حالة الشخصية أو الشخصيات التي تنشدها، وهي مثقلة باللوعة والحزن والألم، لكن اللافت للنظر أن الروائية وظفتها بطريقة ساخرة ضاحكة، كما أنها لم تشر إلى كتاب هذه النصوص في متن روايتها أو هامشها، وتبقى نصوصها الشعرية التي وظفتها معبرة عن الموقف في حينه دون أن تتجاوز ذلك إلى تأثير ممتد مع النص، كما في هذا المثال:

---

(١) انظر على سبيل المثال:
رواية (خطوات نحو الشمس) للروائية (فاطمة بنت السراة) ، ورواية (جمعتنا لصدفة وفرقتنا التقاليد) للروائية (صفية عنبر) وغيرها.

(٢) لم أعثر على ترجمة لها .

« يقول الشاعر:

(ليتنى كوري شمالي

ما خضع في يوم عمره

ولا سمح بتفتيش قصره

ما ارتعش كفه وخصره

وقام يقتل في الحبالي

ليتنى كوري شمالي

قال عندي لك مفاعل

ينتج آلاف القنابل

والمدى لنيويورك واصل

يا خبل يابن الخبالي) .....

كان أمام شاشة الكمبيوتر حين اندفع العميدُ مقتحماً مكتبة، انفجار الباب أرسل شظايا بصدر مراد، شيء هناك تمزق، لكن برودة الفولاذ بصوت العميد ردته لصوابه.

«أرجوك اسعفنى» لحظة واحدة ليسترد قلبه تلك الدقة الضائعة، لحظة واحدة لكان استجمع قواه متملصاً من قبضة العميد وقفز لجوف تلك الشاشة، لكنه لم يُمهله لحظة ليغلق بريده الإليكتروني، بقيت الشاشة على تلك القصيدة:

(ولا تظن أنّى محالف

وإلاّ صدام بهبالي

ليتنى كوري شمالي

العرب أمة قوية

بس خانتها الحمية

وأذبحتها الجاهلية

ليتنى كوري شمالي)

لم يتوقف به إلاّ في الزقاق ببيوته الآيلة للسقوط، لم تزل تلك الرواشن راكعة تغمزه بانتظار مروره لتفقد صبرها وتماسكها..... » [1]

فهذا النص يعبر عن نفس مكلومة حزينة بسبب واقع أمتها الضعيف المتردي، ولا منقذ من هذا الحال إلاّ الاتحاد والاجتماع والتعاون.

والرواية تمتليء بمثل هذه النصوص الموظفة في جسدها والتي أصبحت نتوءاً بارزة فيها؛ لأنها لا تتفاعل مع بنية النص تفاعلاً داخلياً، بقدر ما تعبر عن موقف يمكن أن يمر دون الحاجة إليه، لذلك تبدو وكأنها ملصقة إلصاقاً في الرواية.

وإذا تجاوزنا النصوص الشعرية الموظفة إلى النصوص النثرية التي لا تشكل ظاهرة لافتة للنظر – مثل توظيف الشعر – فلابد من التوقف بداية عند النصوص القرآنية والتي ظهرت في رواية المرأة السعودية بشكلين:

الشكل الأول :

ترد فيه الآية الكريمة كاملة وموضوعة بين علامتي تنصيص، أي أنها توظف لغرض مقصود هو في الغالب استشهاد على موقف، أو تذكير لإحدى الشخصيات بأمر ما عبر آيات الله سبحانه وتعالى، كما في هذا المقطع من رواية (خطوات نحو الشمس) للروائية (فاطمة بنت السراة)

« .....وأكمل الكفيف:

الروح إذا خرجت من الحلقوم فلا مخلوق يقدر على ردها أو استحضارها، لأنها ستكون في أحد الأماكن الثلاث ﴿ فَأَمَّآ إِن كَانَ مِنَ ٱلْمُقَرَّبِينَ ﴿٨٨﴾ فَرَوْحٌ وَرَيْحَانٌ وَجَنَّتُ نَعِيمٍ ﴿٨٩﴾ وَأَمَّآ إِن كَانَ

---

(١) رواية (غير ... وغير) للروائية هاجر المكي ، ص٨٠-٨١، وانظر الرواية بأكملها.

مِنۡ أَصۡحَٰبِ ٱلۡيَمِينِ ﴿٩٠﴾ فَسَلَٰمٞ لَّكَ مِنۡ أَصۡحَٰبِ ٱلۡيَمِينِ ﴿٩١﴾ وَأَمَّآ إِن كَانَ مِنَ ٱلۡمُكَذِّبِينَ ٱلضَّآلِّينَ ﴿٩٢﴾ فَنُزُلٞ مِّنۡ حَمِيمٖ ﴿٩٣﴾ وَتَصۡلِيَةُ جَحِيمٍ ﴿٩٤﴾ إِنَّ هَٰذَا لَهُوَ حَقُّ ٱلۡيَقِينِ ﴾

صدق الله العظيم .. قالتها الأم في استسلام تام

لكنهم استحضروها يا أمي.

أقسم لك، تعال وستشهد ... اهتزت السلة أمامنا و .... هي في عالم البرزخ...

بينك وبينها حاجز زمني رهيب

ها !

فغر الأصغر فاه كمن فقد عقله

صحيح، قالها لنا أستاذ الدين ذات مرة ، كنت أنا السائل عن الروح هل تستطيع أن تأتي لنا؟

كان هذا بعد موت أبي بأيام ....

قال: هي في عالم البرزخ

رائع سؤالك كان أكثر من رائع، كيف فكرت فيه وأنت في مثل تلك السنّ الصغيرة

انتشى المراهق، ولان تصلّفه

بلع أنفاسه، وحدّ ذهنه ليحكي بالتفصيل إجابة أستاذه على السؤال، ولما انتهى بدا كالمنهزم ..

أقنعه لسانه ... فقرّ في تخاذل:

إذاً هم استعانوا بالجن والشياطين؟

وأكدّ الكفيف بحزن:

وما أكثر شياطين الإنسان والجن يا ماجد» [1] .

---

(١) رواية (خطوات نحو الشمس) ، للروائية فاطمة بنت السراة ، ص٤٢-٤٣.

وهكذا نلحظ أن دور الآية التي وظفت لأجله هو الاستشهاد على موقف (ماجد) من استحضار الأرواح، والإشارة إلى البعد الثقافي الديني لشخصية (عبدالرحمن)؛ وهو ما نجده أيضاً في رواية (امرأة على فوهة بركان) للروائية (بهية بوسبيت) إلاّ أن الآيات الموظفة في هذه الرواية جاءت متبوعة برقم الآية واسم السورة داخل متن الرواية، وكان الأولى والأصوب إيرادها في الهامش لا في المتن ؛ لأن الشخصية مهما بلغت من العلم والمعرفة والحفظ لا تستطيع أن تتذكر رقم الآية واسم السورة، كما أن الشخص حين يقرأ آية أو يتذكرها ، لا يشير بعد ذلك إلى رقمها وسورتها، ومن هنا يصبح مثل هذا الفعل مشيراً إلى تدخل الروائية أكثر من إشارتها إلى شخصيتها الروائية، كما نرى في هذا النص الذي أخذت فيه (شريفة) تتضرع إلى الله بكل ما أوتيت من قوة وعزم:

« ... يا رب يا أرحم الراحمين .. يا عالماً لما في الصدور أنت أعلم بحالي مني.. ها أنذا أمد لك يدي ضارعة .. أشكو همي وبؤسي وقلة حيلتي .. فارحمني اللهم برحمتك وكن لي عوناً بقدرتك .. وفرج همّي ونفّس كربتي ويسّر أمري.. وأعني على محنتي.. فأنت خير معين .. وأهد اللهم هذا الزوج المتسلط الجاهل .. وإنك القائل في محكم كتابك ﴿ إِنَّكَ لَا تَهۡدِي مَنۡ أَحۡبَبۡتَ وَلَٰكِنَّ ٱللَّهَ يَهۡدِي مَن يَشَآءُ ﴾ القصص ٥٦ فارحمه اللهم من سوء أفعاله وجهالة أعماله ..... »[1]

أما في رواية (أيضاع والنور يبهرُ) للروائية (صفية بغدادي)، فإن توظيف الآيات القرآنية يأتي بصورة أكثر فنية، إذ تأتي ضمن توجيهات وإرشادات (الأم) التي تقدمها لبناتها، تقول الأم:

« ..... كم نحن في حاجة لدراسة سيرته العطرة ومعرفة خلقه الكريم، لقد طمرت الغفلة في قلوبنا الحقائق الرائعة حتى كادت أن تسوقنا أخيراً ضمن البهائم

(١) رواية (امرأة على فوهة بركان) ، للروائية بهية بوسبيت ، ص ٨١.

التي قال عنها تعالى:

﴿ وَمَثَلُ ٱلَّذِينَ كَفَرُواْ كَمَثَلِ ٱلَّذِى يَنْعِقُ بِمَا لَا يَسْمَعُ إِلَّا دُعَآءً وَنِدَآءً ۚ صُمٌّۢ بُكْمٌ عُمْىٌ فَهُمْ لَا يَعْقِلُونَ ﴾

غريب هذا الأمر ، كنت أقرأ هذه الآيات وأعرفها ولكن غفلتي كانت فهمي لمضمونها ومعناها وبمجرد أن يزال غبار الغفلة وصدأ العصيان عن القلب نرى الحقائق واضحة وضوح الشمس ..... » [1]

فهنا تأتي الآية القرآنية في مكانها، جزءاً من نصائح الأم وإرشاداتها لبناتها وأخواتها، وهي دالة على حالتهن وما يعانينه من غفلة عن ذكر الله.

كما نسمع في مقطع آخر (نسيبة) وهي توضح حسد وحقد الكفار على المسلمين، وكرههم لهم:

« هم يحسدون المسلم على الأرض التي يمشي عليها وعلى اللقمة يرفعها إلى فيه وعلى الزيجة يتزوجها وعلى الطفل ينجبه، يودون لو محق الإسلام والمسلمون ، بل إنهم ليضغطون على المسلمين في بلاد كثيرة ويحتالون عليهم ليردوهم من بعد إيمانهم كفاراً حسداً من عند أنفسهم ، كما قال تعالى: ﴿ وَدَّ كَثِيرٌ مِّنْ أَهْلِ ٱلْكِتَٰبِ لَوْ يَرُدُّونَكُم مِّنۢ بَعْدِ إِيمَٰنِكُمْ كُفَّارًا حَسَدًا مِّنْ عِندِ أَنفُسِهِم ﴾ فنرى –تحقيقاً لهذه الآية – كثيراً من المآسي ، فمثلاً .....
..... » [2]

والروائية تحرص على المقاطع السابقة مع توظيفها للآيات القرآنية الكريمة على توازن الجمل وترتيبها ، بغية التأثير على السامعات، وجميع هذه النصوص الموظفة في الرواية تتجاوز دلالتها الآتية – في موقعها – لتمتد عبر النص بأكمله ؛ لأنها تعكس حقيقة الصراع الذي

---

(١) رواية (أضياع والنور يبهرُ؟!) ، للروائية صفية بغدادي ، ص١٧.

(٢) رواية (أضياع والنور يبهرُ؟!) ، للروائية صفية بغدادي ، ص٥٧ وما بعدها.

بنيت عليه الرواية، الصراع بين القوة والضعف، والعدل والظلم ، والحق والباطل، والغنى والفقر، والضلال والهدى.

وفي رواية (طريق الحرير) للروائية (رجاء عالم) ، تضمَّن كل فصل من فصول الرواية آية قرآنية [١] ، إلاّ أن مهمتها الوظيفية داخل النص غير معروفة وغير مفهومة – بالنسبة لي على الأقل– نظراً لاستغلاق لغة الروائية على الفهم، ذلك أن (رجاء عالم) تكتب نصوصها بلغة عصية على الفهم، يمتزج فيها الواقعي بالأسطوري، واللغة الحديثة باللغة التراثية، في بوتقة واحدة يستعصي استكناه محتواها [٢] .

« كان الأمير يغادر نعشة ممشوقاً ، ورجال من أنحاء الإمارة قد حضروا لمرافقته للصيد:

(الرجال منبطحين على الكثبان، وأنا وأخوتي أكبرنا في الخامسة عشرة منبطحين، لا نعرف في انتظار ماذا، ثم وبغتة كان الرمل أمامنا يموج ويتحرك كتلاً رملية، في إيقاع جماعي تحول الرمل بلون كالح. ثم اندلعت النيران من أذرع الرجال كافة. صوت هائل شق حواصلنا. ثم رأينا الرمل الفزع يطير بعضه ويقع طيور حبارى تتشرنق بدمها وكنا كواحدمن تلك الطيور مغزولين من دم ... وبُسِط السرب على نار المخيم وفاحت أرواحه تنادي وحش الجزيرة....

دائماً في الليل تغلبنا الدهشة ونسقط مُرهقين، وأبي كما فعل الليلة كان في ليالي الصيد يتركنا : وسط دائرة من آثار الكي على ساعده، عيون مفتوحة من مدربة، والذي كان يكويه حين التنشين، ليطيش عياره ... حتى ثبت تلك الذراع على النار والرصاص ولحقت بأهدافها.. دائماً تلك الذراع تنصب حروقها أختاماً بينما يخرج هو خلف الطرائد بكامل رجاله، وحين يعود يجد أختام النار تلك لا تزال

---

(١) انظر : رواية (طريق الحرير) : ٧، ١١، ١٩، ٢٧، ٤١، ٥٣، ٦١..... الخ.

(٢) انظر : رواية (سيدي وحدانة) ، ورواية (طريق الحرير) ، ورواية (خاتم) ، ورواية (موقد الطير) ، ورواية (مسرى يا رقيب) ، ورواية (حي) ، ورواية (ستر).

في طاعته، وحراستنا ... ليظل هو ثابتاً على النار والوحش لا يمسُّ إلاّ مطلوباً
.....) ..... » [1]

فهذا الأنموذج صورة مُصغّرة للأسلوب الذي تكتب به (رجاء عالم) ويمكن تبين ما قلناه آنفاً من امتزاج بين الواقعي والأسطوري، والتراثي والحديث بصورة يصعب معها تبين المعنى.

أما الشكل الثاني من أشكال توظيف الآيات الكريمة، فسنجده يمثل التناص بمفهومه الحديث، إذ نلمس في بعض النصوص الروائية تغلغل المفردة القرآنية أو الجملة القرآنية داخل أسلوب الرواية، كما في هذا المقطع من رواية (توبة وسُليّ) للروائية (مها محمد الفيصل)، يقول فارس:

« وبينما أنا غارق في تفكيري، إذا بي ألمح من بعيد ركباً ينحدرون بسرعة نحوي يلفهم عجاج مراكبهم .. أوجست منهم خيفة، أسرعت أحث ناقتي بعصا هرباً منهم أن يلحقوا بى، ولكن الركب لحق بي .. أوقفوني، أنزلوني عن راحلتي، وجعلوا ينبشون متاعي، فعرفت أنهم من اللئام.

لم أفهم تحاورهم، سحبوني وكبلوني، وساروا بي حتى دخلنا مدينة كأن الزمان قد نسيها، والبركة قد سئمت منها، ثم زجوا بي في حجرة قذرة مظلمة ، ولم يفكوا قيدي بقيت هناك ساعات أقلب الخواطر، وأدعو ربي صِرت أنادي من يفك قيدي لأصلي؟!

يا ناس أما فيكم رجل رشيد؟!

..... » [2]

فهو هنا يستخدم التعبير القرآني كناية عن خوفه واستنكاره لهؤلاء اللئام، متناصاً مع الآيتين الكريمتين الواردتين في سورة (هود) : ﴿ **فَلَمَّا رَءَآ أَيۡدِيَهُمۡ لَا تَصِلُ إِلَيۡهِ نَكِرَهُمۡ**

---

(١) رواية (طريق الحرير) ، للروائية رجاء عالم ، ص١٠٥.

(٢) رواية (توبة وسُليّ) ، للروائية مها محمد الفيصل ، ص١٣٥-١٣٦.

﴿ وَأَوْجَسَ مِنْهُمْ خِيفَةً ۚ قَالُوا لَا تَخَفْ إِنَّا أُرْسِلْنَا إِلَىٰ قَوْمِ لُوطٍ ﴾ ٧٠، والآية الثانية: ﴿ وَجَاءَهُ قَوْمُهُ يُهْرَعُونَ إِلَيْهِ وَمِن قَبْلُ كَانُوا يَعْمَلُونَ السَّيِّئَاتِ ۚ قَالَ يَا قَوْمِ هَٰؤُلَاءِ بَنَاتِي هُنَّ أَطْهَرُ لَكُمْ ۖ فَاتَّقُوا اللَّهَ وَلَا تُخْزُونِ فِي ضَيْفِي ۖ أَلَيْسَ مِنكُمْ رَجُلٌ رَّشِيدٌ ﴾ ٧٨.

وكذلك الحال أيضاً في رواية (سفينة وأميرة الظلال) للروائية (مها الفيصل) حيث نجد كثيراً من المفردات القرآنية تتغلغل داخل الرواية، مثرية دلالاتها، ومضفية عليها الكثير من أبعادها الجمالية.

وإذا تجاوزنا النصوص القرآنية الموظفة داخل رواية المرأة السعودية إلى الأمثال والحكم وكل إبداع نثري فإننا نجد الكثير منه متناثراً هنا وهناك في روايات الروائيات السعوديات بدءاً بالأحاديث النبوية الشريفة، ثم الحكم والأمثال بنوعيها الفصيح والشعبي.

ففي رواية (دُرَّة من الأحساء) للروائية (بهية بوسبيت) والتي تدور أحداثها حول القيم والعادات والتقاليد الاجتماعية في المجتمع السعودي، وأهمية حب الوطن والتضحية من أجله ورفعة شأنه في كل شأن من شؤون الحياة، تقول (أمل) بطلة الرواية بعد أن أحضر لها خطيبها (نبيل) مهرها فأعادت إليه نصفه، تقول:

> « **هل يمكن أن يكون الخوف من ضياع وفقد تلك السعادة هو السبب؟ أم هو نتيجة التفكير في ترك الحياة في بيت أهلي والعيش في بيت آخر وبطريقة أخرى؟ أم هو نتيجة الخوف من تغير نبيل بعد الزواج نتيجة لكثرة أطرائه لي... خصوصاً بعد أن أرجعت له نصف المهر الذي أحضره لي... وقلت له بعد أن رفض أخذه أن ما فعلته من حقى وحدي... فأنا لا أقبل على نفسى أن أكون كقطعة الأرض أو أية سلعة أخرى .. كما أنى أحب أن أكون كما قال صلى الله عليه وسلم : [أقلهن مهراً أكثرهن بركة]** .....» [1]
>
> إنها توظف الحديث الشريف في مكانه المناسب للحدث وللشخصية الروائية.

(١) رواية (درة من الأحساء) ، للروائية بهية بوسبيت ، ص٧٤.

كما نرى هذا التوظيف المناسب للحديث النبوي الشريف في رواية (آدم يا سيدي) للروائية (أمل شطا) فها نحن نسمع (عائشة) وهي تحدث ابنها عن صفات وأخلاق والده (حمزة) الذي كان على خلق ودين وتواضع جم:

« **أذكر أنه قال لعمك إسماعيل يوماً عندما لجأت زوجته منيرة إلى بيتنا غاضبة من سلاطة لسانه:**

- ليس من شيمة الرجل المسلم أن يشتم زوجته أو يهين كرامتها يا إسماعيل، أما سمعت قول رسول الله صلى الله عليه وسلم : [ما أكرمهن إلاّ كريم ولا أهانهن إلاّ لئيم؟!]

..... » [1]

إن (حمزة) ينصح ويوجه داعماً ومؤكداً كلامه بالدليل القوي وهو حديث الرسول صلى الله عليه وسلم .

أما في رواية (أضياع والنور يبهرُ ؟!) للروائية (صفية بغدادي) فالرواية ملأى بالأحاديث النبوية التي توظفها الروائية في روايتها فتكسبها قوة وجزالة.

تقول الروائية عن (نسيبة) عندما جافى جفنها النوم في ليلة من الليالي:

« **تململت نسيبة في فراشها وشعرت بعدم الرغبة في النوم. نظرت إلى الساعة فأدركت أنه الثلث الأخير من الليل. ساعة مباركة لا يدركها الغافلون، هي للراغبين في الدار الآخرة فيسعون لها سعيها.**

نهضت من فراشها وتوضأت واستقبلت القبلة وصلت ما شاء الله لها أن تصلي.. أحست أن الله قريب منها، أحست بقلبها قرب الله فذابت خشوعاً وهيبة ومحبة.. لم تستطع أن تعبر عن هذه الأحاسيس إلاّ بإطالة الركوع والسجود والتفكّر في آيات الله كأنما تقرأها للمرة الأولى: أحست بلذة العبادة ، فالذي

(١) رواية (آدم يا سيدي) ، للروائية أمل شطا ، ص١١٦.

يؤدي شعائر العبادة عن حب لله فإنه لا يكاد ينتهي من أداء الفرض حتى يجد إلحاحاً من ذاته وطلباً حثيثاً من روحه ألاّ يحرمها الوقوف بين يدى مبدع السموات والأرض فيؤدي السنن ويقوم بأداء النوافل دون أن يشعر ثقلا أو يعاني تعباً فحب الله سبب في جعل العبادة لذة تطلبها نفس المرء إذا روضت على ذلك وراحة للجسد وأي راحة ..

وصدق الرسول العظيم حين كان يقول لبلال [أرحنا بالصلاة يا بلال] حقاً لا يشعر بأنها راحة حقيقية إلاّ من ذاب خشوعاً ومحبة .....»[1] .

إن الروائية وظفت الحديث الشريف توظيفاً جيداً؛ بعد أن تحدثت عن أثر العبادة في بث الاطمئنان والسعادة في روح الإنسان أكدت من خلال استشهادها بالحديث الشريف أن كل كلامها قد أصاب قلب الحقيقية ، ففي الصلاة راحة تطلبها النفس ، ويسعى إليها الجسد ، وتسعد بها الروح ، وهذا ما ذكره الرسول الكريم – عليه أفضل الصلاة وأتم التسليم – في حديثه الشريف عندما طلب من بلال أن يقيم الصلاة ففي الصلاة راحة وأي راحة.

وهكذا تأتي الأحاديث الشريفة في معظم روايات الروائية السعودية [2] .

وإذا تجاوزنا الحديث الشريف إلى الحكم والأمثال بنوعيها الفصيح والشعبي فإننا نجد عدداً لا بأس به، فها نحن نسمع (سلافة) في رواية (جمعتنا الصدفة وفرقتنا التقاليد) تتحدث مع صديقتها (سحر) وتقول:

« .... **معذرة ، وبسرعة افتعلت عذراً. قلت : منذ فترة، ماما لم تتصل بي وكنت أحاول الاتصال بها، ولكن كما تعلمين أن في بعض الأحيان تتعثر المكالمات الخارجية، وخاصة أن الظروف في بلدي، لا تزال في حالة عدم استقرار، ولكنني سوف أحاول غداً إن شاء الله صباحاً ربما وفقت ... وأخذت تهدىء من روعي،**

---

(١) رواية (أضياع والنور يبهرُ؟!) ، صفية بغدادي ، ص ١٧ .

(٢) انظر: على سبيل المثال رواية (بعد المطر دائماً هناك رائحة) ، للروائية لفاطمة بنت السراة ، ص٥٦، ٥٨ .. الخ.

ولكنني أحسست بأنها تبطن غير ما تظهر أو كما يقولون (كاد المريب أن يقول خذوني) .... » [1] .

كما نسمعها وهي تحاول أن تغالط نفسها في حقيقة حبها لـ(صادق) تقول:

« .... **هذا القلب الذي كان بالأمس يدق فرحاً بحريته، أصبح اليوم يدق حزناً بعد أن دخله هذا الغريب، لا أدري كيف أصفه.. ولكنها الحقيقة التي أحاول أن أغالط نفسي فيها، مستحيل ، وألف مستحيل، لقد سبق السيف العزل، أسمع دقات الساعة في وحدتي** ..... » [2] .

وننصت أيضاً لـ(أم شريفة) وهي تنصحها وتوجهها وترشدها إلى طريق الصواب، في رواية (امرأة على فوهة بركا ن) للروائية (بهية بوسبيت) ، تقول (والدة شريفة):

« **اصبرى يا ابنتي إن الله مع الصابرين .. ويقول المثل (من صبر ظفر) وليس في أيدينا شيء** ..... » [3]

كما نشعر (بشريفة) وهي تفكر بزوجها، وعقده الكثيرة، وضحالة تفكيره، وشدة قوته، وكأنها تواسي نفسها.

« ..... **لا سبيل إلى تغيير حالة أو طباعه، فالمثل يقول : (يزول جبل ولا يزول طبع) وليس أصعب على الإنسان من أن يعرف أن آخر خيط أمل متشبث به ويحلم بالوصول عن طريقه إلى مراده قد انقطع** ..... » [4]

كما نعيش لحظات تحاور (نسيبة) وأخواتها حول أهمية عدم التحدث مع العمالة الوافدة بلغتهم الأجنبية والمحافظة والاهتمام بلغتنا الأم اللغة العربية في رواية (أضياع والنور يبهرُ؟!) للروائية (صفية بغدادي)، تقول احدى الأخوات:

---

(١) رواية (جمعتنا الصدفة وفرقتنا التقاليد) ، للروائية صفية عنبر ، ص٤٨.

(٢) الرواية السابقة ، ص ٦٨.

(٣) رواية (امرأة على فوهة بركان) ، للروائية بهية بوسبيت ، ص٣٨.

(٤) الرواية السابقة ، ص٣٩.

« ..... **قالت الأخرى : أحدنا يتعلم (آسف وشكراً) باللغة الإنجليزية ، ويقول :**

(يا أرض انهدي .. ما عليك قدي) .. – كما يقال بالعامية – وإذا وقف موقف أحدهما لا يعبر موقفه إلاّ بهما حتى ليكاد ينسى ما معناها بلغته العربية...» [1]

وهكذا نجد أن الأمثال والحكم بنوعيها الشعبية والفصيحة قد جاءت ملائمة للموقف الذي وظفت لأجله في الروايات المذكورة آنفاً، وفي الروايات الأخرى التي تحوي أمثالاً وحكم كثيرة[2] .

وفي الحقيقة تفاوت تعامل الروائيات السعوديات مع النصوص الموظفة في رواياتهن تفاوتاً ملحوظاً ، فمنهن من وظفت النص –أيا كان– مفرزاً للحالة النفسية لشخصيات الرواية، وموضحاً البعد الفني لها، ومؤكداً على مضمون الرواية، ومنهن من جاءت بالنص كأي شيء شكلي دون فائدة تذكر، بل كان عبئاً ثقيلاً على الرواية وعدم وجوده أفضل من بقائه فيها.

(١) رواية (أضياع والنور يبهرُ؟!) ، للروائية صفية بغدادي ، ص٢٣.

(٢) انظر على سبيل المثال: رواية (غير وغير) للروائية (هاجر المكي) ورواية (سفينة وأميرة الظلال) للروائية (مها الفيصل) وغيرهما.

الفصل الرابع

الزمان والمكان

الفصل الرابع
الزمان والمكان

وفيه مبحثان :

المبحث الأول : الزمان .

المبحث الثاني : المكان .

المبحث الأول
الزمـن الروائـي
أ- الـزمن الروائـي مـن حيـث الماضـي والحاضـر والمستقبل

المبحث الأول
الزمـــن الروائي

إن العلاقة بين السّرد القصصي والزمن علاقة قوية ووثيقة ، فلا سرد بلا زمن ، وإذا أردنا أن نروي قصة مامن غير الإشارة إلى المكان الذي تدور فيه الأحداث ، فمن المستحيل أن نغفل العنصر الزمني الذي يتخلل عملية السّرد[1] ، إذ لا بد ((أن تحكي القصة في زمن معين : ماضٍ أو حاضر أو مستقبل ، ومن هنا تأتي أهمية التحديدات الزمنية بالنسبة لمقتضيات السّرد))[2] .

وهذه العلاقة القوية الوثيقة بين السّرد والزمن هي التي تعطي الزمن أهميته الكبيرة في الرواية بوصفها فناً سردياً بالدرجة الأولى ، وهي التي تجعل من الزمن العنصر المحوري الذي تُبنى عليه الرواية ، ويترتب عليه التشويق والإيقاع والديمومة ، حتى ليمكن القول بأن الزمن هو القصة وهي تتشكل وهو الإيقاع في نموها [3].

وفي النقد الحديث تقوم دراسة الزمن الروائي على المفارقة بين زمن السّرد وزمن الحكاية ، إذ من المعروف أن هناك ثلاثة عناصر تُكوّن السّرد وهي[4] :

الحكاية :

مجموعة الأحداث التي تدور في إطار زمني ومكاني ، وتتعلق بالشخصيات خيالاً وواقعاً .

السّرد :

العمل الذي يقوم السّارد بسرده ، وينتج عنه النصّ القصصيّ .

الخطاب :

---

(١) انظر : بنية الشكل الروائي ، حسن بحراوي ، ص : ١١٧ .

(٢) المرجع السابق ، ص : ١١٧ .

(٣) انظر : بناء الرواية ، سيزا القاسم ، ص : ٣٤ .

(٤) انظر : بلاغة الخطاب وعلم النص ، د . صلاح فضل ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، الطبعة الأولى، ١٩٩٦م ، ص : ٣٨٤ ، والبناء الفني في الرواية العربية في العراق ، د . شجاع مسلم العاني، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٤م ، ص : ٦١ .

مجموعة العناصر اللغوية التي يستعملها السّارد لإنتاج النصّ القصصيّ .

ومع أن السّرد إنما يقدم الحكاية ، إلاّ أن الترتيب الزمني للأحداث في السّرد ، قد لا يأتي مطابقاً لترتيبها في الحكاية ؛ وذلك لأن زمن الحكاية متعدد الأبعاد ، أي أنه يسمح بحدوث أكثر من حدث في وقت واحد .

أما زمن السّرد فلا يملك إلاّ بعداً واحداً ، وهو بعد الكتابة على أسطر الرواية ، وهو بعد خطي لا يسمح برواية أكثر من حدث في وقت واحد ، ولذلك يلجأ الروائي إلى تقديم بعض الأحداث ، وتأخير بعضها ، فيحدث عن ذلك ما يسمى بالمفارقة السّردية – بين زمن السّرد وزمن الحكاية – التي قد تكون تارة استرجاعاً لأحداث سابقة ، وتارة استباقاً لأحداث لا حقة [1].

وتتفق آراء مجموعة من النقّاد على أن المفارقة بين زمن السّرد وزمن الحكاية هي التي تتحكم في تشكيل الزمن الروائي ، سواء من حيث ترتيب الأحداث ، أم من حيث سرعتها وبطؤها ، وبناء على ذلك يمكن دراسة الزمن الروائي من زاويتين :

الأولى : الزمن الروائي من حيث الماضي والحاضر والمستقبل .

والزاوية الثانية : الزمن الروائي من حيث السرعة والبطء [2].

فالتنافر بين زمن السّرد وزمن الحكاية كما ينعكس على ترتيب الأحداث ، وبالتالي على النظام الزمني في الرواية ، فإنه كذلك ينعكس على سرعة النص وبطئه ، فهناك أحداث قد تستغرق في الحكاية شهوراً أو سنوات تسرد في بضعة أسطر ، بينما يسرد في عدد كبير من الصفحات حدث قد لا يستغرق سوى ساعة أو بعض ساعة ، وبالطبع فإن تقديم فترة زمنية

---

(١) انظر : بنية الشكل الروائي ، د . حسن بحراوي ، ص ١١٥ ، وبنية النص السردي ، د . حميد الحميداني ، ص : ٧٣ ، وفي نظرية الرواية ، د . عبدالملك مرتاض ، ص : ٢٢١ .

(٢) انظر : البناء الفني في الرواية العربية في العراق ، د . شجاع مسلم العاني ، ص : ٦١ ، ٦٢ ، وبنية النص السردي ، د . حميد الحميداني ، ص : ٧٣ – ٧٨ ، وبناء الرواية ، سيزا القاسم ، ص : ٥٠ – ٥١ ، ٧٣ – ٧٧ ، و في نظرية الرواية ، د . عبدالملك مرتاض ، ص : ٢٢٠ – ٢٢٤ .

طويلة في بضعة أسطر ، يؤدي إلى إيقاع مختلف عن الإيقاع الذي يحدثه معالجة فترة زمنية قصيرة في عدد كبير من الصفحات ، وهكذا يختلف إيقاع الرواية سرعة وبطئاً تبعاً للمفارقة بين زمن السّرد وزمن الحكاية[1].

وسأتناول فيما يلي دراسة الزمن الروائي في رواية الروائية السعودية من خلال هاتين الزاويتين ، الزمن الروائي من حيث الماضي والحاضر والمستقبل ، والزمن الروائي من حيث السرعة والبطء .

أ- الزمن الروائي من حيث الماضي والحاضر والمستقبل :

(١) انظر : البناء الفني في الرواية العربية في العراق ، د . شجاع مسلم العاني ، ص : ٦١ ، ٦٢ ، وبنية النص السردي ، د . حميد الحميداني ، ص : ٧٣ – ٧٨ ، وبناء الرواية ، سيزا قاسم ، ص : ٥٠ – ٥١ ، ٧٣ – ٧٧ ، وفي نظرية الرواية ، د . عبدالملك مرتاض ، ص : ٢٢٠ – ٢٢٤ .

إن الرواية تقوم على مفارقة زمنية تؤكد طبيعة الزمن الروائي التخييلية ، فالروائي يعمل جاهداً إلى إشعار القاريء بأن الأحداث تقع في الزمن الحاضر ، وتحدث أمامه الآن ، علماً بأنه يروي أحداثاً صارت وانتهت [1]، ((فالقصة لكي تروى لابد أن تكون قد انتهت في زمن ما غير الزمن الحاضر بكل تأكيد ؛ لأنه من المتعذر حكي قصة أحداثها لم تكتمل بعد)) [2] ، ولعل هذا السبب هو الذي يوضح لنا سيطرة الفعل الماضي على السّرد ، إلاّ أنه الماضي الذي يكتسب صفة الحاضر ، أي أن استخدام الفعل الماضي في القصة له حقيقة الحضور ؛ لأنه يمثل الحاضر الروائي ؛ وهذه القصة التي يرويها الراوي لا تأتي حسب ترتيبها الذي حدثت به في أصل الحكاية ؛ لأن الراوي – غالباً – لا يبدأ بها من بدايتها ، وإنما يختار نقطة انطلاق – أو بداية – تمثل حاضر الرواية ، وتسير الرواية من هذه النقطة الزمنية باتجاه الأمام أي نحو المستقبل [3] ؛ لأن ((الأصل في المتواليات الحكائية أنها تأتي وفق تسلسل زمني متصاعد يسير بالقصة سيراً حثيثاً نحو نهايتها المرسومة في ذهن الكاتب)) [4] ، غير أن النص الروائي لا يخضع لهذا الترتيب الصارم ؛ وذلك بسبب الفرق بين النظام الزمني في الحكاية ، والنظام الزمني في الرواية ، فإذا كان الزمن في الحكاية متعدد الأبعاد ، يسمح بتزامن أكثر من حدث في وقت واحد ، فإن الزمن الروائي (زمن السّرد) زمن خطي – له بعد واحد – الأمر الذي يجبر الروائي على التخلي عن التتابع الطبعي للأحداث ، واللجوء إلى التقديم والتأخير تمشياً مع طبيعة الزمن الروائي ، وسعياً لتحقيق أهداف فنية وجمالية ؛ لذلك فإن السّرد الروائي وإن بدا يسير إلى الأمام ، فإنه – في أحيان كثيرة – يتوقف عن سيره ليعود إلى الوراء مسترجعاً أحداثاً

---

(١) انظر : بناء الرواية ، سيزا قاسم ، ص : ٣٦ ، البناء الفني في الرواية العربية في العراق ، د .شجاع مسلم العاني ، ص : ٦٢ ، وبنية الشكل الروائي ، د . حسن البحراوي ، ص : ١٢١ .

(٢) بنية الشكل الروائي ، د . حسن البحراوي ، ص : ١٢١ .

(٣) انظر : بناء الرواية ، سيزا قاسم ، ص : ٣٦ ، ٣٧ ، والبناء الفني في الرواية العربية في العراق ، د.شجاع مسلم العاني ، ص : ٦٢ ، وبنية الشكل الروائي ، د . حسن البحراوي ، ص : ١٢٠ – ١٢١ .

(٤) بنية الشكل الروائي ، د . حسن البحراوي ، ص : ١٢١ .

حدثت في الماضي ، أو يقفز كثيراً إلى الأمام متجاوزاً النقطة التي توقف عندها ليبشر ، أو يتوقع أحداثاً ستقع في المستقبل .

وهكذا يظل النص الروائي يتذبذب بين الماضي والحاضر والمستقبل محدثاً ما يسمى بالمفارقة السّردية من خلال حركتين سرديتين زمنيتين هما : الاسترجاع والاستباق ، ولكل منهما تقنياتها ووظائفها في النص الروائي [1].

١- الاسترجاع [2] :

هو توقف الراوي عند نقطة زمنية معينة في السّرد ، والعودة إلى الوراء لسّرد أحداث سابقة على النقطة التي بلغها السّرد ، وكل عودة إلى الماضي تمثل بالنسبة للسّرد استرجاعاً لماضيه الخاص ، يحيلنا من خلاله إلى أحداث سابقة للنقطة التي بلغتها الرواية [3].

ويعود الراوي – في أحيان كثيرة – إلى الوراء ليسرد أحداثاً قد حدثت قبل بداية الرواية ، وعندها يسمى هذا الاسترجاع استرجاعاً خارجياً ، وقد يعود إلى ماضٍ لاحق لبداية الرواية تأخر تقديمه في النص ، وعندها يسمى استرجاعاً داخلياً ، وقد يعود الراوي ليسرد أحداثاً سبقت بداية الرواية وفي العودة نفسها يقدم أحداثاً تلت بداية الرواية ، وعندها يسمى

---

(١) انظر : بناء الرواية ، سيزا قاسم ، ص : ٣٦ ، ٣٧ ، والبناء الفني في الرواية العربية في العراق ، د.شجاع العاني ، ص : ٦٢ ، وبنية الشكل الروائي ، د . حسن بحراوي ، ص : ١٢٠ – ١٢١ ، وتقنيات السرد ، آمنة يوسف ، ص : ٦٩ .

(٢) هكذا يسمى عند معظم النّقاد ، انظر : بناء الرواية ، سيزا قاسم ، ص : ٥٤ ، وبنية النص السردي، د . حميد الحميداني ، ص : ٧٤ ، والبناء الفني في الرواية العربية في العراق د . شجاع العاني ، ص : ٦٢ ، وهناك من يسميه الاستذكار : انظر : بنية الشكل الروائي ، ص : ١١٩ ، ١٢١ ، ومن يسميه الارتداد : انظر : تقنيات السرد ، ص : ٧١ .

(٣) انظر : المراجع السابقة ، الصفحات نفسها .

استرجاعاً مزجياً[1] ؛ وفي كل هذه الحالات يكون للاسترجاع مدى زمني قد يكون مذكوراً ومحدداً ، وقد يكون غير محدد ، إلاّ أن الراوي يصنع بعض العلامات التي يمكن أن تحدده تقريبياً ، وقد لا يضع شيئاً دالاً ، وتظل الفترة الزمنية مبهمة ؛ وكما أن للاسترجاع مدى زمنياً ، فإن له اتساعاً يمكن قياسه من خلال المساحة التي يشغلها في النص الروائي [2]، فإذا كان مدى الاسترجاع ((يقاس بالسنوات والشهور والأيام ، فإن سعته تقاس بالسطور والفقرات والصفحات التي يغطيها الاستذكار من زمن السّرد))[3].

وهناك العديد من الوظائف الجمالية والفنية للاسترجاع التي تزين النص الروائي وتُجمّله[4]، فالاسترجاع قد يأتي لملء الفجوات الزمنية التي أهملها السّرد ، مما يساعد على فهم مسار الأحداث ، وبخاصة عند ظهور شخصية جديدة لا نعرف شيئاً عن ماضيها ، فيأتي الاسترجاع ليضيء هذا الماضي الذي قد يربطها بالشخصيات الأخرى ، ويحدد دورها في استكمال الأحداث ؛ أو عند عودة شخصية اختفت عن مسرح الأحداث ثم عادت للظهور من جديد ، فيأتي الاسترجاع ليطلعنا على ما حدث لها خلال فترة غيابها ، وقد يتركز الاسترجاع حول ماضي الشخصية الروائية ، فيأتي حاملاً إضاءات متعددة تسهم في تفسير حاضرها .

وقد يستعين الراوي بالاسترجاع ليقدم حدثاً لم يستطع تقديمه في مكانه المخصص له لتزامنه مع حدث آخر ، فيكون الاسترجاع وسيلته لانقاذ الموقف ، وسدّ الفراغ الحاصل ، وقد يعود الراوي إلى الوراء ليسترجع أحداثاً سبق وأن قدمها ، ولكنه يعيدها إما للتذكير بها والتأكيد

---

(١) انظر : بناء الرواية ، سيزا قاسم ، ص : ٥٤ ، والبناء الفني في الرواية العربية في العراق ، د . شجاع مسلم العاني ، ص : ٦٢ ، وتقنيات السرد ، آمنة يوسف ، ص : ٧١ .

(٢) انظر : بنية الشكل الروائي ، د . حسن بحراوي ، ص : ١٢١ ، ١٢٥ ، وبنية النص السردي ، د.حميد الحميداني ، ص : ٧٤ ، ٧٥ ، وتقنيات السرد ، آمنة يوسف ، ص : ٨٠ .

(٣) بنية الشكل الروائي ، د . حسن بحراوي ، ص : ٢٥ .

(٤) انظر : بناء الرواية ، سيزا قاسم ، ص : ٥٤ – ٥٨ ، وبنية الشكل الروائي ، د . حسن بحراوي ، ص : ١٢١ – ١٢٢ ، وتقنيات السرد ، آمنة يوسف ، ص : ٧١ .

على أهميتها ، وإما لتفسيرها تفسيراً جديداً أو إضافة معنى آخر إلى معناها السابق في ضوء المواقف الجديدة ، وإما لإكسابها دلالة ، وبهذا يكون الاسترجاع من أهم وسائل انتقال المعنى داخل الرواية [١].

هذا بالإضافة إلى أن ما يحدثه الاسترجاع من تذبذب أو انحراف زمني في مسيرة السّرد، يجعل القارئ متعلقاً بصفة مستمرة بالنص ، لما يصنعه هذا التذبذب من توتر وتعليق وتشويق للقاريء ، وفي ذلك تعضيد لقيمة العمل الفنية والجمالية ، وإعلاء من شأن القصة التخييلية [٢].

وكما أن للاسترجاع وظائفه البنائية في النص الروائي ، فله أيضاً أدواته وآلياته التي يأتي بها [٣] ؛ فقد يأتي بواسطة الراوي – خصوصاً كلي العلم – بطرق متعددة ، فهو يستطيع أن يعود إلى الوراء ليرد أحداثاً مضت وانتهت ، وغالباً ما يفعل ذلك مع ظهور شخصية روائية جديدة ليقدم ماضيها المسهم في تحديد أبعادها وإيضاح صورتها ، وقد يقوم بذلك من خلال الشخصية بجعلها تتذكر أحداثاً ماضية مسبوقة بكلمة (تذكر) وغيرها ؛ وقد يبتعد الراوي ويترك للشخصية استرجاع ماضيها عبر الأساليب المستخدمة في الرواية الحديثة كالمناجاة ، والحوار الداخلي ، « ويمكن أن نطلق على هذا النوع من السّرد الذاتي (السّرد الصامت) في مقابل (السّرد المنطوق) الذي يؤديه الراوي » [٤].

---

(١) انظر : بناء الرواية ، سيزا قاسم ، ص : ٥٤ – ٥٨ ، وبنية الشكل الروائي ، د . حسن بحراوي ، ص : ١٢١ – ١٢٢ .

(٢) انظر : قضايا الرواية الحديثة ، جان ريكاردو ، ص : ٢٥٨ ، وفي نظرية الرواية ، د . عبدالملك مرتاض ، ص : ٢٢١ ، وبنية الشكل الروائي ، د . حسن بحراوي ، ص : ١١٥ ، ١١٧ .

(٣) انظر : بناء الرواية ، سيزا قاسم ، ص : ٥٩ – ٦٠ ، والبناء الفني في الرواية العربية في العراق ، د.شجاع مسلم العاني ، ص : ٦٣ .

(٤) البناء الفني في الرواية العربية في العراق ، د . شجاع العاني ، ص : ٦٣ .

وفي الحقيقة ، إن المهم في كل ذلك أن تأتي مقاطع الاسترجاع مرتبطة بمستوى القصّ الأول ، ومتلاحمة مع مقاطع النص بأكملها ، وهو ما يسعى الروائيون إلى تطبيقه عبر عدة وسائل ، مثل تطويقهم مقاطع الاسترجاع بعبارة متماثلة في طرفيها – بدايتها ونهايتها – تكون بمثابة الشرطتين اللتين تفصلان الجملة الاعتراضية ، ومثل ذكر كلمة (تذكر) ونحوها في بداية الاسترجاع ، وكلمة (انتبه) ونحوها في نهاية الاسترجاع ، ومثل تقديم حدث في الحاضر يطلق مجرى الذكريات بحيث يأتي الاسترجاع طبعياً ، وتتم العودة منه بالعودة على الحدث الحاضر الذي اطلق هذه الذكرى ، ومثل تغيير حجم الخط أو زيادة مستوى الحبر في المقاطع التي تمثل الاسترجاع [1].

والمتأمل في رواية المرأة السعودية يلمس هذا الاسترجاع الزمني في مجمل النصوص الروائية على تفاوت في درجة حضوره داخل كل نصّ على حدة ؛ لأن الأمر متعلق بمدى حاجة الروائية إليه ، ورغبتها في توظيفه بنائياً وجمالياً بصورة مؤثرة في مستوى السّرد ، إذ إن لكل روائية رؤيتها الفنية ، وتطلعاتها الجمالية ، وأهدافها المضمونية ، وبناء على ذلك يدخل الاسترجاع في عملها بالقدر الذي يحقق أغراضها ، وهو ما سأتناوله بعد أن نقف على نماذج مختلفة من الاسترجاعات الواردة في رواية الروائية السعودية ، والتي تؤكد شيوع هذه الظاهرة ، وسأتخذ من مدى الاسترجاع واتساعه مدخلاً لدراسة أنواعه ووظائفه وطريقة إدخاله في النص .

(١) انظر : بناء الرواية ، سيزا قاسم ، ص : ٥٩ – ٦٠ .

مدى الاسترجاع :

تختلف المقاطع الاسترجاعية من حيث طول وقصر الفترة الزمنية التي تعود إليها، وتسمى هذه المسافة الزمنية التي يتناولها الاسترجاع بمدى المفارقة، وبناء على هذا المدى يتحدد نوع الاسترجاع أهو خارجي أم داخلي أم يمزج بين الاثنين، على أن مدى الاسترجاع قد يكون مذكوراً ومحدداً بدقة، وقد يكون غير محدد ويحتاج إلى جهد لتحديده.

ومن نماذج الاسترجاعات ذات المدى البعيد والمذكور بالتحديد ، هذا الاسترجاع المأخوذ من رواية (حكاية عفاف والدكتور صالح) للروائية (بهية بوسبيت) تقول عفاف وهي تستذكر بعد أن سألتها (سعاد) عن حكايتها :

« **قالت عفاف وقد شردت ببصرها بعيداً :**

كنت في الخامسة عشرة من عمري عندما توفيت أمي رحمها الله ... وقبل أن يتوفاها الله ، كنا عائلة سعيدة مكوّنة من أربعة أفراد ... أبي ... وأمي ... وأخي نضال ... وأنا .... وكانت لنا فيلا جميلة ... وكان أبي رحمه الله ، صاحب مصنع كبير وهو الذي يديره ويشرف عليه بنفسه .... ونملك مزرعة أيضاً ولنا بعض العقارات المؤجرة ... كنا نعيش كأسعد عائلة في الدنيا ... وكان والدي يحمدان الله ويشكرانه ويقولان لقد عوضنا الله عن حياة العذاب والاضطهاد والتشردالتي عشناها في فلسطين ..

قاطعتها سعاد قائلة باستغراب :

هل عايش والداك مأساة فلسطين من بدايتها ؟

قالت : والدموع تنهمرمن عينيها ... نعم لقد عايش المأساة من بدايتها ... ولا زلت أذكر اليوم الذي كان أبي وأمي رحمهما الله جالسين ينصتان للأخبار فسمعا

عن مذبحة صبرا وشاتيلا فجأة صرخت أمي تأثرا .. أما أبي فقد صرخ صرخة مدوية ثم أغمي عليه .....)) [1].

فهذا الاسترجاع محدد بوضوح ، إذ إن وفاة أمها كانت قبل ستة أعوام ؛ لأنها ذكرت في بيان معلوماتها أن عمرها واحد وعشرون عاماً ، أما استرجاع ذكرى مذبحة صبرا وشاتيلا فقد مرّ عليه عندما استذكرتها سبعة عشرة عاماً ؛ لأنها عند حدوث مذبحة صبرا وشاتيلا كان عمرها لا يتجاوز الأربع أعوام ، وهذه فترة تتجاوز كثيراً نقطة البداية في الرواية ، فهو إذاً استرجاع خارجي لأنه يعود إلى ما قبل بداية الرواية ، ويأتي إدخاله في النص بصورة فنية جميلة يبدو معها ملتحماً بالسّرد الذي انتقل بعفوية من مستوى النص الأول (الحاضر) إلى الماضي بواسطة سؤال (سعاد) لمريضتها (عفاف) عن سرّ حكايتها وكيف حدث لها هذا الحادث الشنيع وهي بمفردها دون أم ، أو أب ، أو أخ يرافقها ، مما جعل (عفاف) تبدأ قصتها من البداية ، وتسترسل في ذكرياتها من خلالها هي وبعيداً عن تدخل الروائية .

وعلى الرغم من أن هذا الاسترجاع لم يكن له علاقة بأحداث الرواية ؛ لأنه كان يتحدث عن المذابح التي حدثت في فلسطين وعن الدور الذي قام به (والد عفاف) وأمثاله في خدمة الدين والوطن والمسلمين في فلسطين ، بينما تتحدث الرواية عن مشكلة عفاف وفقدها لأهلها والظلم الذي لاقته من زوجة أبيها ، ثم تعرّفها على الدكتور (صالح) وزواجها منه ، إلاّ أن الاسترجاع كان له دور كبير في التأثير على (عفاف) وعلى من كان حولها مثل (سعاد) وأطباء المشفى ؛ لأنها بعد فقد (أمها) فقدت الحنان والأمان وخاصة بعد زواج والدها من امرأة اخرى ، وهو ما تكشف عنه أحداث الرواية فيما بعد ، مما دفعها للهروب وترك المنزل .

وإذا كان الأنموذج السابق يمثل الاسترجاع البعيد المحدد ، ففي النموذج التالي المستقطع من رواية (عيون قذرة) للروائية (قماشة العليان) نقدم استرجاعاً قريباً محدداً ، يقول فيصل :

---

(١) رواية (حكاية عفاف والدكتور صالح) ، للروائية بهية بوسبيت ، ص : ٣٢ – ٣٣.

« **حادثت أبي البارحة وطمأنته على أحوالي ، سألني إن كنت أصوم رمضان ، أجبته أنني أحاول جاهداً أن يكون صومي صحيحاً وسط هذه الدوامة والأجواء والنهار الطويل .**

عندما كلمت سارة أجهشت بالبكاء ، سألتها إذا كان هناك ما يضايقها ، أجابت بالنفي ، لكنها مشتاقة لي ، أوجعني بكاؤها شعرت أنه أكبر بكثير من موضوع الشوق ... إنها مدمرة نفسياً

لم أستعد هدوء نفسي بعد المكالمة ، حتى قررت أن أدعو سارة لقضاء الصيف معي فربما أعرف أحوالها ، فأستريح أو تطمئن هي إلى جواري ، فتنقشع أزمتها النفسية العابرة .....» [1].

ففي هذا المقطع يسترجع (فيصل) مكالمته لوالده ليلة البارحة ، وهي عودة قريبة مدتها يوم واحد أو ليلة واحدة ، وهذا الاسترجاع داخلي ؛ لأنه يعود إلى ما بعد بداية الرواية ، وفي الوقت نفسه يسدّ ثغرة حكائية كان السّرد قد أومأ إليها في الأحداث السابقة .

« **... أنا أكثر إنسان على وجه الأرض يعرف مدى تعاستها وشقائها ، لكنني وعدت نفسي ما أن أستقر في شقة وحيداً حتى أستدعيها تقضي عندي بعض الوقت وتغير الأجواء الخانقة التي تعيش فيها .....**» [2].

فيأتي هذا الاسترجاع ليسرد تفاصيل حادثة المكالمة الهاتفية ، وكيف شعر (فيصل) بعد سماع صوت (أخته سارة) ، ويكشف عن أهمية زيارة (سارة) (لفيصل) علّها تغير مسار حياتها الممل الخانق ، ويسير بأحداث الرواية قدماً إلى الأمام .

وفي مقابل هذه النماذج من الاسترجاعات التي يحدد مداها الزمني بوضوح ودقة توجد استرجاعات غير محددة ، ومنها هذا الاسترجاع المنتزع من رواية (مأتم الورود) للروائية سميرة خاشقجي .

---

(١) رواية (عيون قذرة) ، للروائية قماشة العليان ، ص : ٩٠ .

(٢) الرواية السابقة، ص : ٧٧ – ٧٨ .

يقول غالي :

« .... **إني أفكر فيك ، في حبيبتي ، وفي الأيام التي مرت .. أفكر فيك .. لذلك جلست لأخط لك أي شيء .. نعم أي شيء ... لا .. لا .. بل شيء ، خاص ، نعم شيء خاص .. جلست أخط لك لأذكرك بوعود وعهود ... أذكرك أن أيام الماضي ولياليه التي أردت تلاشيها .. لا يمكن أن تتلاشى .. أذكرك بحياة ارتبطت بحياتك لا يمكن أن تنفصل .. أذكرك بقلب أراد الحياة بقربك لا يمكن أن يتحطم .. أذكرك بالجهود التي بذلتها ولا يمكن أن تذهب هدراً .. أذكرك بكل شيء .. أذكرك بالماضي والحاضر الذي عشنا فيه وتربينا عليه .. لا يمكن ياحبيبتي أن تحطمه كلمات طائشة وقرار تتخذيه ليس فيه شيء من الحكمة ولا التفكير** .....»[1].

فهذا استرجاع خارجي يعود إلى ما قبل بداية الرواية بكثير ، ولكنه غير محدد ، ولا يمكن تحديده بشكل تقريبي ، فالحبيب المتعذب من صدّ محبوبته وهجرها (غالي) لم يحدد المدة الزمنية بدقة ، فمتى بدأ حبهما ؟ ، وكيف عاشا هذا الحب ؟ ، وكم استمر هذا الحب بينهما ؟ ، ومتى تفرقا ؟ كل هذه استفهامات زمنية لا يمكن معرفتها لأن (غالي) تذكّر وأخذ يذكر حبيبته (حبيبة) دون أن يذكر متى كانت هذه العلاقة التي لم تستمر بسبب خيانته لمحبوبته ، وأيًا كان فإن هذا الاسترجاع يشير إلى عودة بعيدة المدى تتجاوز بكثير نقطة انطلاق السّرد ، لكن المهم في كل ذلك طريقة إدخاله في النص ودلالاته فذلك هو الذي يكسبه أهميته وقيمته الفنية التي تحققت من خلال التحامه الطبيعي بالسّرد – بدءاً وانتهاءاً – ودوره في إضاءة الشخصية بكافة أبعادها ؛ فهو يأتي في بدايته جزءاً من تأملات (غالي) وشروده وحزنه ، بينما كان يفكر في ماضيهما السعيد ، ويرى بعينيه حاضرهما المؤلم الحزين ، يفكر في تلك العهود الموثّقة ، والمواعيد الصادقة ، والقلوب المحبة الدافئة ، والجهود التي بذلت ليبقى هذا الحب قوياً صامداً أمام كل الصعاب .

---

(١) رواية (مأتم الورود) ، للروائية سميرة خاشقجي ، ص ٨٢ – ٨٣ .

وداخل هذه الخواطر والاستذكارات تنسل هذه الذكرى البعيدة عن أحلامه القديمة ، إنه قرارها القوي بأن تبتعد وتتركه وحيداً ، وهذا القرار يظهر لنا أن (حبيبة) غير راضية أو قانعة عن حياتها معه ، ليأتي هذا الاسترجاع كاشفاً أبعاد شخصية (حبيبة) – ففيه البعد الاجتماعي والنفسي – ومركزاً بصورة كبيرة على الجانب النفسي الذي يشير إلى امرأة عزيزة النفس ، قوية الكبرياء ، كما يشير إلى الجانب النفسي (لغالي) فهو شخص حزين متألم ، ونادم مقهور من سوء عمله ، وفراق محبوبته .

ومن هنا تأتي العودة إلى الاسترجاع بصورة فنية وعفوية ، من خلال العودة إلى الحدث الذي توقف عنده السّرد قبل الاسترجاع ، فقرارها الذي اتخذته بالابتعاد عنه ، هو الباعث على الاسترجاع ، وهو الذي يعيد السّرد ليستأنف سيره من جديد.

إذن فالاسترجاعات التي لا يحدد مداها أو التي حُدد مداها بوضوح كلها وظفت بصورة فنية ، فبدت ملتحمة بالسّرد ، ومؤدية وظائف الاسترجاع البنائية التي تلجأ إليها الروائيات لأجلها ، كما في النماذج السابقة .

اتساع الاسترجاع :

إن المقصود باتساع الاسترجاع : المساحة التي يشغلها الاسترجاع في النص الروائي ، والتي يمكن قياسها بالأسطر أو الفقرات أو الصفحات[1] ، وتكمن أهمية دراسة اتساع الاسترجاع في الدلالات المتعددة التي توافرها ، سواء على مستوى النص بأكمله أم على مستوى المقطع الاسترجاعي الواحد .

فعلى مستوى النص بأكمله ، نجد أن النص الذي تشغل فيه الاسترجاعات مساحة كبيرة ، وتتواتر بصورة متكررة يتخذ مسار السّرد فيه خطاً منحنياً أو لولبياً ، ويسمى السّرد في هذا العمل بالسّرد المنحنى أو السّرد اللولبي ، بينما النص الذي تشغل فيه الاسترجاعات مساحة صغيرة ، يأخذ السّرد فيه خطاً أفقياً ويسمى السّرد الأفقي ؛ ولذلك كله علاقة برؤية الروائية وأهدافها الفنية والجمالية [2]والمضمونية .

أما على مستوى المقطع الواحد ، فإن التفاوت في المساحة التي يشغلها الاسترجاع له علاقة بغرض الروائية من إيراده ، والموقف الذي يُستدعى فيه ولأجله ، فالاسترجاع الذي لا

(١) انظر : بنية الشكل الروائي ، د . حسن بحراوي ، ص : ١٢٥ ، وبنية النص السردي ، ، د . حميد لحميداني ، ص : ٧٥ .

(٢) انظر : البناء الفني في الرواية العربية في العراق ، د . شجاع مسلم العاني ، ص : ٧٥ ، ٧٦ .

يتجاوز فقرة واحدة يختلف بطبيعة الحال في وظيفته داخل النص ، كما يختلف الموقف الذي دفع إليه عن الاسترجاع الذي يشغل ثلاثين أو خمسين صفحة أو أكثر بلا انقطاع .

وفي رواية المرأة السعودية نجد تفاوتاً كبيراً في المساحة التي يشغلها الاسترجاع على مستوى العمل الواحد ، فهناك عدد كبير من الروائيات لا يشغل الاسترجاع فيها إلاّ مساحة صغيرة ومحدودة ، مثل رواية (امرأة على فوهة بركان) للروائية (بهية بوسبيت) ، ورواية (مزامير من ورق) للروائية (نداء أبو علي) ، ورواية (دمعة على خد الزمن) للروائية (نورة حمد الغانم) ... وغيرها ؛ وذلك خاضع لرؤية الروائية الفنية التي تميل إلى استخدام أسلوب القصّ التقليدي ، بينما نجد عدداً أقل من روايات المرأة السعودية يشغل الاسترجاع مساحات كبيرة منها ، ويشكل عنصراً رئيساً في حبكتها ، وركناً مهماً في بنائها ، ومن هذه الروايات رواية (غداً أنسى) ورواية (لا عاش قلبي) للروائية (أمل شطا)، ورواية (اللعنة) للروائية (سلوى دمنهوري) وغيرها .

ومن نماذج النوع الأول نتوقف عند رواية (دمعة على خد الزمن) للروائية (نورة الغانم) التي لا يشغل الاسترجاع فيها سوى مساحات صغيرة جداً منها ، تتذكر فيها البطلة (يسرى) طفولتها ودخولها في المدرسة الخاصة ، ثم خروجها بعد فترة من هذه المدرسة وانتقالها للعيش مع والدها الذي طلّق أمها وتزوج من امرأة أخرى .

أما ماعدا هذا ، فقد سارت الرواية في ترتيبها الزمني للأحداث في خط أفقي ، بدأً من نقطة تمثل الحاضر الروائي (انتقال يسرى للعيش مع والدها وزوجته) ، وسارت باتجاه الأمام، بل إن كل فصل من فصول الرواية ، كان يمثل مرحلة زمنية من مراحل الحدث تالية لما قبلها وسابقة لما بعدها ، ويسمى هذا النوع من السّرد بالسّرد الأفقي ((وهو السّرد الذي تبدأ فيه الأحداث من نقطة في الحاضر وتتجه إلى المستقبل باستمرار ، دون عودة أو ارتداد إلى الماضي ، أو أن هذه العودة وهذا الارتداد إن وقعا فهما يقعان بحدود ضئيلة جداً))[1].

(١) البناء الفني في الرواية العربية في العراق ، د . شجاع مسلم العاني ، ص : ٧٥ .

وهذا الترتيب الزمني للأحداث مرتبط بالأسلوب التقليدي في القصّ ، الذي تتسلسل فيه الأحداث تسلسلاً زمنياً مضطرداً ، وبترتيب وقوعها نفسه [1]، أي أن ترتيب الأحداث في الحكاية هو الترتيب نفسه الذي يأتي في الرواية ، وإذا حدث ارتداد إلى الوراء ففي حدود ضيقة ، ولضرورة يتطلبها وضع الزمن الروائي الخطي الذي لا يسمح بتزامن الأحداث خلافاً لزمن الحكاية الذي يمكن أن يقع فيه حدثان أو أكثر في وقت واحد ، فالتزامن في الأحداث يترجم إلى تتابع في النص ، وهذا ما يقتضي تقديم حدث على آخر ، كما أن ظهور شخصية جديدة قد يتطلب عودة إلى الوراء لكشف بعض ماضيها [2]، وهذه هي الحدود الضيقة التي تضطر معها الروائية التي تستخدم السّرد الأفقي منهجاً لروايتها للعودة إلى الوراء (الاسترجاع) أما ما عداها ، فإنها تسير في روايتها باتجاه الأمام بلا ارتدادات ؛ وهو ما نجده ماثلاً في رواية (وهج من بين رماد السنين) للروائية (صفية عنبر) التي يكاد يتطابق فيها زمن الحكاية وزمن الرواية من حيث ترتيبهما ، فالحكاية هي العلاقة الحميمة القوية التي كانت بين (أمين) وابنة عمه (منى) ، ومعرفة جميع أهلهم بهذا الحب البريء الطاهر الذي لم يدم طويلاً نظراً لإلحاح أهل (منى) عليها بالزواج من رجل صاحب مكانة وثراء وجاه ، فتزوجت ، وابتعدت عن (أمين) ، أما (أمين) فقد أنهى دراسته في الخارج وعاد إلى أهله طبيباً يرفض الزواج والتفكير به ، والرواية تقدم هذه العلاقة بدءاً من طفولة (أمين) و (منى) ، ثم ما حدث في أيام صباهما ، وانتهاءً بافتراقهما ، وذهاب كل منهما في طريق بعيد عن الآخر .

ولذلك فإن الاسترجاع لا يشغل مساحة كبيرة في الرواية ؛ لأن الترتيب الزمني في الرواية متوافق مع الترتيب الزمني للحكاية ، إذ لا توجد سوى خمسة مقاطع استرجاعية ، تتفاوت طولاً وقصراً تبعاً لدورها في النص ، وهي في الغالب مقاطع دعت الضرورة إليها ، وقد جاءت كلها مرتبطة بالشخصية الرئيسة (منى) وهي تسترجع علاقتها بابن عمها (أمين) وكلماته ، ولقاءاته معها .

---

(١) انظر : في نظرية الرواية ، د . عبدالملك مرتاض ، ص : ٢٢٠ .

(٢) انظر : بناء الرواية ، سيزا قاسم ، ص : ٥٠ .

وفي الحقيقة إن مجموع الصفحات التي شغلها الاسترجاع لا يتجاوز خمس عشرة صفحة ، وهي مساحة قليلة بالنسبة لمجمل الرواية التي تبلغ مئتين وثمان وأربعين صفحة ، وهي بالتالي لا تؤثر على مستوى السّرد الذي سار بخط أفقي مؤكداً انتماءه إلى السّرد الأفقي ، وارتباط الروائية بالأسلوب التقليدي في القصّ الذي يشكل مساحة كبيرة في المتن الروائي المنتج من الروائية السعودية ؛ والذي يعكس الرؤية الفنية لعدد كبير من الروائيات السعوديات .

وأعتقد أن اتجاه أغلب الروائيات السعوديات إلى استخدام الأسلوب التقليدي القائم على التتابع الزمني للأحداث يعكس قناعتهن به ، إذ يرينه محققاً لترابط العمل ، وإسهامه في فهم القاريء له ، ومتمشياً مع ما اعتاد الناس عليه ، خلافاً لما قد يحدثه التناوب الزمني من تشتيت للقاريء ، وخروج عن المألوف ، ولعل ما يدعم رأيي هذا ، أنّ أغلب الروائيات اللاتي يميلنّ إلى هذا الأسلوب يكررنّ ذلك في كل أعمالهن[1] ، مما يدل على اقتناعهن به ، ويعكس رؤيتهن الفنية التي تتبنى البناء التقليدي للرواية .

وفي مقابل هذه الأعمال التي لا يشغل الاسترجاع فيها إلاّ مساحات صغيرة قليلة ، توجد أعمال أخرى أقل عدداً مثل (غداً أنسى) و (لا عاش قلبي) للروائية (أمل شطا) يشغل الاسترجاع فيها مساحات كبيرة ، ويترك بصمته على مستوى السّرد ، ويكون ركناً رئيساً في بنائها الفني والجمالي ؛ وذلك عائد – بطبيعة الحال – إلى التنافر بين ترتيب الأحداث في الحكاية وترتيبها في الرواية ، إذ إن أغلب هذه الروايات تبدأ من منتصف الحكاية أو من نهايتها أو من نقطة قريبة من النهاية ، وتلجأ إلى الاسترجاع لاستكمال الأحداث .

وتتفاوت هذه الأعمال في حجم الاسترجاع ، وفي طريقة توظيفه داخلها ، وينعكس ذلك على سير السّرد ، الذي قد يكون دائرياً يبدأ من نقطة النهاية ثم يرجع إلى البداية ليسير بالأحداث عائداً إلى النقطة نفسها التي بدأ منها ، وقد يكون منحنياً يبدأ من نقطة في الحاضر، ويسير باتجاه المستقبل لكنه يعود إلى الماضي بين الفينة والأخرى ، شاغلاً مساحات

---

(١) فعلى سبيل المثال : (سميرة خاشقجي) في جميع رواياتها ، و (صفية عنبر) في أغلب رواياتها ، و(بهية بوسبيت) في جميع رواياتها ، و (نداء أبو علي) وغيرهن .

مختلفة من الحجم ؛ وقد يكون لولبياً يبدأ من نقطة في الحاضر ، ويسير إلى الأمام ، لكنه لا يسير إلاّ ليعود ، ولا يعود إلاّ ليسير ، فتصبح حركة السّرد المتكررة إلى الأمام والخلف شبيهة بحركة اللولب [1].

ومن نماذج النوع الأول رواية (غداً أنسى) للروائية (أمل شطا) التي يشغل الاسترجاع فيها أغلب النص الروائي ؛ فالروائية تبدأ من نقطة النهاية ، ويتضح ذلك من بدء كتابة الرواية :

((**هناك امرأة بالباب تريد الدخول لمقابلتك ياسيدتي .**

وما الغريب في الأمر ... هل هي المرة الأولى ؟ دعيها تدخل ...!

أمرك ياسيدتي .. ولكن مظهرها غريب ، ظننتها في باديء الأمر جاءت تطلب إحساناً ، ولكنها أصرت على مقابلة مديرة المدرسة ، وتدّعي أنها أم لأحدى الطالبات ولكني ....

.....)) [2].

هكذا تبدأ الرواية موضحة حالة الأم المكلومة الحزينة ، وهيئتها الرثة السيئة ، وهذه البداية تمثل الحاضر الروائي ، وهي النقطة نفسها التي ستنتهي عندها الرواية ، إذ إن الروائية بعد هذه البداية القصيرة الموجزة ، ستعود إلى الوراء بادئةً القصة من بدايتها ، منذ كانت (تيما) صغيرة في اندونيسيا ، وحياتها مع والديها ، وزواجها من السيد (عبدالمجيد) وانجابها لابنتها (إسلام) ، وهروب (عبدالمجيد) بابنته ، وبقاء (تيما) وحيدة تقاسي أشد أنواع العذاب بفقد ابنتها ، ثم مجيء (تيما) للبحث عن ابنتها ، ومقابلتها لابنتها ، ومغفرتها لزوجها الذي أخطأ في حقها ، ثم بقائها مع ابنتها أو بالأصح مع زوجها (عبدالمجيد) راعية ومرافقة له .

---

(١) انظر : البناء الفني في الرواية العربية في العراق ، د . شجاع العاني ، ص : ٧٥ – ٧٦ .

(٢) رواية (غداً أنسى) ، للروائية أمل شطا ، ص ٢١ .

وهكذا نرى أن الرواية عادت إلى النقطة الزمنية التي بدأت منها ، ويسمى هذا النوع من السّرد : السّرد الدائري ، وهو يعتمد بصورة كبيرة على الاسترجاع الذي يصبح هو كل النص – كما في هذه الرواية – بيد أن الروائية داخل هذا الاسترجاع الذي شغل مساحة النص كلها بدت وفيه لمنهجها السّردي الذي انتهجته في كل رواياتها ، إذ سارت بالأحداث المسترجعة بخط أفقي ، وترك استخدامها للاسترجاع بصمته الرائعة على الرواية ، إذ كان ركناً رئيساً في بنائها الفني والجمالي .

وفي رواية (لا عاش قلبي) للروائية (أمل شطا) يشغل الاسترجاع مساحة كبيرة من النص ، بل إن الرواية في مجملها كانت استرجاعاً طويلاً ، فهي تبدأ من نقطة في الحاضر (هي في الواقع نقطة النهاية) وهي تعب (حبيبة) ومرضها الجسدي والنفسي ، ثم تعلن الروائية في نهاية الاستهلال الذي يمثل الحاضر الروائي ، بأنها ستعود لتبدأ الأحداث من بدايتها ، على لسان بطلة روايتها (حبيبة) ، وبالفعل تعود لتسترجع الأحداث من بدايتها ، أي من طفولة (حبيبة) التعيسة ، وحياتها البائسة الفقيرة ، وقسوة أمها عليها ، وضعف والدها وعجزه ، ثم وفاة أمها ، فوفاة والدها ، وبعد ذلك انتقالها للخدمة في أكثر من مكان، ثم معرفتها لأهل (زياد) الذي أحبته حباً صادقاً قوياً ، في حين أشفق هو عليها ورحمها فقط ، إلاّ أن شفقته عليها قادته للزواج منها ، فتخلى أهله عنه ، وعاش معها فقيراً بائساً حزيناً ، ثم أنجبت (حبيبة) ابناً (لزياد) هو ابنهما (عامر) محاولة أن تمسح بإنجابها لابنها (عامر) ذلك الحزن الدائم على وجه (زياد) ، إلاّ أنها لم تفلح في ذلك ، وبعد فترة بسيطة يتوفى (زياد) تاركاً (حبيبة) تغرق في بحر من الآلام والآحزان ، والفقر والعوز والحاجة ، فتضطر لترك ابنها عند جارتها (مزيونة) لرعايته ، وتعمل كل ما تستطيع عمله لتضمن حياة هانئة لابنها ، إلاّ أنها تقرر في النهاية أن تسافر إلى (جدة) فتسافر ، ويكبر (عامر) ، ويتعلم ويسافر (للقاهرة) ويتزوج ، فتقرر (حبيبة) الابتعاد عن حياة ابنها بعد أن تزوج من ابنة غريمتها ، فتأتي للرباط وهي مثقلة بالآلام والهموم والأحزان والأمراض ، وهذه هي نقطة البداية ، ولكنها خلال هذا الاسترجاع كانت في حركة دائبة من الخلف إلى الأمام ، ومن الأمام إلى الخلف ، مما جعل السّرد يتخذ مظهرين ؛ المظهر الأوّل دائري ، ويشكل الإطار الخارجي للرواية ، والمظهر الثاني

لولبي ويمثل البناء الزمني الداخلي للنص الروائي.

ولقد كان لهذه الاسترجاعات دورها الفني والجمالي والمضموني في الرواية .

أما في رواية (بعد المطر دائماً هناك رائحة) للروائية (فاطمة بنت السراة)، فإن السّرد يسير في حركة لولبية من خلال الحركة الدائبة بين الحاضر والماضي ، ويشكل الاسترجاع بذلك ركناً رئيساً في بناء الرواية التي تقوم عليه بالدرجة الأولى ، فالحاضر الروائي قصيراً جداً ، إذ لا يستغرق سوى (مشهد واحد) ، أو ليلة واحدة ، هي تلك الليلة التي رأت فيها (ماجدة) أولادها وهم في قمة السعادة ، كما شاهدت (لينا) في التلفاز ، تقول :

« **أما لينا رفيقتي اللدود فقد شاهدتها في التلفاز بفضائية (دبي) تحصد الجوائز (أيام لوثة الجوائز الكبرى وسفر الخلق إلى هناك) كانت مع زوجها ، وثلاثة أطفال حولها ، بنتان وولد .**

تفاجات من الشكل الذي لم يتغير كل تلك السنوات ، نفس الأصباغ والعود المكتنز قليلاً ، فقط تسريحة الشعر ولونه تغير ، والزوج هو ذات الرجل المعتد بوقفته العنترية .. وفقط أخرى ، مازاد ثلاثة أطفال الولد فيهما كأنه طفلي محمد ... تلقائياً تناولت جهاز التحكم عن بعد الخاص بالفيديو مسجلة على شريط مغامرة كرتونية ، وجه (لينا) ووضعها الجديد ... وأنا أعيد المشهد أكثر من مرة لم ألحظ في نظرتها أي حزن أو فقد قديم ، كان فيهما فرحة غامرة بالجائزة الكبرى التي حصدتها منذ قليل ، لعلها أخيراً تشبع ..

تذكرت (أم سمر) ربما رأت مارأيته الآن ، وربما لا زالت تنتظر مني خطاباً بعنواني وصندوق البريد ...

أخفيت الشريط في حجرتي ، وصليت ركعتي شكر لله ، شاعرة بعدها بخفة وراحة وأمان ... تفقدت الأولاد بعدها ، (خالد) على مكتبه يذاكر دروسه ، خصلة من شعره الفاحم تغطي جبينه الطفولي ، و(محمد) الرياضي على الأرض بين كؤوسه الفضيّة والذهبية وميدالياته الكثيرة يلمعها بحرص وعناية ...

حقيقة لم يعد في النفس خوف ولا قلق ، بل راحة جميلة أسأل المولى عزّ وجلّ

أن تدوم .....)) [1].

إذن جاء الحاضر الروائي في هذه الرواية قصير جداً ، ولذلك كان الزمن النفسي الذي يحمل صور الماضي من خلال الاسترجاع عاملاً مهماً في رفد الزمن الحاضر ، ومدّ الشريط الزمني للرواية .

تبدأ الرواية بإحضار (لينا) ابنها الصغير إلى بيت (ماجدة) طالبة منها رعايته حتى وقت عودتها من عملها ، ثم تهرب (لينا) وتترك هذا الابن الصغير – الذي لم تعرف (ماجدة) حتى اسمه – عند ناس غرباء عنه ، ويبدأ من هنا القلق والخوف والاضطراب بتمزيق (ماجدة) التي لم تصدق أن الأم قد تتخلى عن فلذة كبدها ، إلاّ أنها أحبت هذا الصغير ، وسمته (محمد) ، ثم خافت بعد أن كبر أن تأتي (لينا) وتأخذه منها ، لذا انتقلت من بيتها إلى بيت آخر ، وبعد فترة من الزمن أخبرت (محمد) بالحقيقة كاملة .

ولقد بدت الروائية في روايتها حريصة على أن يأتي الاسترجاع ملتحماً بالسّرد بصورة فنية بدا معها السّرد كتلة واحدة على الرغم من حركته المضطردة بين زمنين ، لكن تداخلهما العفوي عبر ذاكرة لا تكف عن التذكر ، ومواقف آنية تعيدنا إلى الحاضر هو الذي جعل الزمنين زمناً واحداً ، والحركتين السّرديتين حركة واحدة وهكذا نرى كيف قُدّمَ الاسترجاع بصورة فنية مدروسة ، جعلت منه عنصراً بنائياً مهماً في الرواية ، أسهم بوضوح في تشكيلها الجمالي ، وبنيتها الفنية ، ورؤيتها المضمونية .

وإذا كنا فيما تقدّم قد وقفنا عند اتساع الاسترجاع على مستوى الرواية بأكملها ، ولمسنا التفاوت الواضح في المساحة التي يشغلها الاسترجاع داخل الرواية ، وتأثير ذلك على حركة السّرد ، وعلاقته برؤية الروائية الفنية ، فإننا سنقف هنا قليلاً عند اتساع الاسترجاع على مستوى المقطع الواحد ؛ والذي سنلمس فيه أيضاً تفاوتاً ملحوظاً ، ففي حين نجد بعض مقاطع الاسترجاع لا تتجاوز بضعة أسطر ، نجد بعضها الآخر يشغل صفحات كثيرة بلا

(١) رواية (بعد المطر دائماً هناك رائحة) ، للروائية فاطمة بنت السراة ، ص : ١٥٤ – ١٥٥ .

انقطاع ، وذلك راجع إلى غرض الروائية من إيراده ، والموقف الذي استدعي فيه الاسترجاع، والدور المعلق عليه في الرواية .

ومن النماذج التي تشغل مساحة صغيرة هذا المقطع من رواية (لم أعد أبكي) للروائية (زينب حفني) ، تقول بطلة الرواية (غادة) :

« **اختفى زيد من حياتي بين ليلة وضحاها .. عرفت بقرار رحيله المفاجيء من والدتي ..**

هرعت إلى غرفته كالمجنونة .. بكيت بحرقة على صدره ..

سألته بعينين مذعورتين وقلب واجف :

هل صحيح ما سمعته من أمي ؟ ! هل بالفعل سترحل ؟! بكى طويلاً كطفل بين ذراعيّ قائلاً :

(هناك هوة كبيرة تفصل بيننا . أين أنا منكِ ؟ أنتِ في القمة ، وأنا في القاع !! أنا رجل بائس ياغادة ؛ مجرد عابر سبيل ضلّ طريقه ولا بُدّ من أن يعود يوماً إلى أرضه .. من المستحيل أن أضل قابعاً في الظلام طوال عمري .. يجب أن أرجع إلى بلدي وأبني مستقبلي . غداً تتزوجين بالرجل الذي يليق بكِ .

سأرحل من أجلكِ .. بقائي فيه خطورة عليكِ .. اعتبريني حلماً أفقتِ منه بعد سبات عميق) .

استعطفته ، رجوته أن يبقى ، لكن توسلاتي ذهبت أدراج الرياح »[1].

فهذا الاسترجاع قصير جداً لا يتجاوز سبعة أسطر ، وهو استرجاع خارجي وغير محدد ، يعود إلى فترة سابقة لبداية الرواية ، لكنها غير واضحة على الرغم من قربها ، وقد جاء ملتحماً بالسّرد بسلاسة ، إذ إنه كان جزءاً من خواطر (غادة) وذكرياتها السابقة ، والمنشغلة الآن بحب جديد .

---

(١) رواية (لم أعد أبكي) ، للروائية زينب حفني ص ٢٨ .

ولعل للموقف الذي جاء فيه الاسترجاع دخلاً في صغر المساحة التي شغلها ، إذ إنه موقف لا يحتمل إطالة ؛ إنه موقف عاصف في ذهن (غادة) المزدحم بالصور والأفكار والهواجس ، وليس لفكرة أن تستقر أكثر من ثوان في عقل مضطرب مشوش يسيطر عليه الشك والغيرة والمخاوف ، فلا تكاد تبرز فكرة أو صورة حتى تزاحمها أخرى .

وإذا كان هذا الأنموذج يمثل الحد الأدنى للمساحة التي يشغلها الاسترجاع ، والتي لا تتجاوز بضعة أسطر ، فإن هناك نماذج أخرى يشغل فيها الاسترجاع مساحات كبيرة ، ويغطي صفحات عديدة ، ومنها رواية (غداً أنسى) للروائية (أمل شطا) التي غطى أحد مقاطع الاسترجاع فيها إحدى وستين صفحة متتابعة [1] .

ولعل السبب في هذا التفاوت يعود إلى الغرض الذي يجيء من أجله الاسترجاع ، والدور الذي يؤديه في النص ، ففي هذه المقاطع الكبيرة يحمل الاسترجاع قصة حياة الشخصية الرئيسة أو جزءاً كبيراً منها ، وهو يأتي لهذا الغرض أي لتقديم ماضي الشخصية الرئيسة ، وإضاءة كثير من جوانب حياتها ، وتكون الرواية التي تقدم حياة هذه الشخصية قد بدأت من نقطة قريبة من النهاية ، وهي بالتالي ستعتمد فنياً على الاسترجاع الذي لا بد أن يأتي طويلاً وشاغلاً مساحة أكبر ؛ لأنه أصبح هو زمن الرواية في مقابل حاضرها القصير.

في حين تأتي الاسترجاعات القصيرة لتضيء جزءاً صغيراً من ماضي الشخصية ، أو لتقدم حدثاً عابراً ، أو لتقف على ماضي شخصية ثانوية قد لا تهتم الروائية – كثيراً – بتفاصيل حياتها .

وبين هذين الحدين – الأدنى والأعلى – توجد استرجاعات تشغل مساحات تتوسط بين هذين الحدين ، وتتراوح بين خمسة صفحات إلى عشرين صفحة ، وهي – في الغالب – تأتي لاسترجاع موقفاً معيناً له أثر في حياة أحد شخصيات الرواية .

---

(١) انظر الرواية من : ص ٥٧ – ١٨ .

ويمكننا أن نرى هذه المواقف الاسترجاعية في رواية (دمعة على خدّ الزمن) للروائية (نورة الغانم) ، ورواية (الانتحار المأجور) للروائية (آلاء الهذلول) والتي شغل الاسترجاع فيها مساحة متوسطة بين الحد الأدنى للاسترجاع والحد الأعلى له .

وهكذا نرى من خلال النماذج السابقة أن الاسترجاع موجود في رواية المرأة السعودية ، وقد استخدمته استخداماً فنياً راقياً بوصفه تقنية زمنية مهمة لا يمكن للسّرد الاستغناء عنها ، وقد تبين من خلال هذه النماذج وغيرها أن الاسترجاعات ذات المدى غير المحدد أكثر وروداً من الاسترجاعات ذات المدى المحدد ، كما أن الاسترجاعات الخارجية التي تعود إلى ما قبل الرواية أكثر استخداماً من الاسترجاعات الداخلية .

أما بالنسبة للمساحة التي يشغلها الاسترجاع فقد كان هناك تفاوتٌ واضحٌ على مستوى النص بأكمله ، وعلى مستوى المقطع الواحد ؛ فعلى مستوى النصوص الروائية لم يشغل الاسترجاع مساحات كبيرة إلاّ في عدد قليل من روايات الروائيات السعوديات ، ولقد أشرنا إلى أن لذلك علاقة برؤية الروائية الفنية ، وأهدافها الجمالية والمضمونية ؛ أما على مستوى المقطع الواحد ، فقد دللنا على وجود الاسترجاع الذي لا يتجاوز بضعة أسطر، والحد الأعلى الذي يشغل فيه الاسترجاع أكثر من ستين صفحة ، وبينهما مقاطع استرجاعية متوسطة تتراوح بين خمسة إلى عشرين صفحة ؛ ووضحنا أن لذلك علاقة بالموقف الذي يستدعي الاسترجاع والغرض من إيراده .

وقد حرصن الروائيات السعوديات — في الغالب – أن تكون مقاطعهن الاسترجاعية مرتبطة بالسّرد بصورة لا تبدو معها مقحمة ، كما حرصن على توظيفه فنياً ودلالياً بحيث لا يأتي عبثاً ، على أن أكثر الطرق التي قُدّم بها من خلال الروائية ، يليها مباشرة تقديمه عن طريق الشخصيات عبر حديثها الحواري المباشر إلى شخصية أخرى ، أما تقديمه عن طريق المناجاة ، أو الحوار الداخلي فقد كان قليلاً .

٢- الاستباق :

إن الاستباق عكس الاسترجاع ، فإذا كان الاسترجاع يعني العودة إلى الوراء لسرد الأحداث الماضية ، فإن الاستباق يعني تجاوز النقطة الزمنية التي وصلها السّرد ، والقفز إلى الأمام لتقديم حدث ، أو أحداث سابقة لأوانها ستقع – فيما بعد – أو يمكن توقع حدوثها[١].

وللاستباق وظائف متعددة داخل النص الروائي ، فبالإضافة إلى كونه جزءاً مهماً من النسق الزمني في الرواية ، فإنه قد يسهم في التمهيد لأحداث لاحقة يجري الإعداد لسردها من قبل الروائية ، أو توقع مستقبل إحدى الشخصيات الروائية ، كما أنه قد يكون بمثابة الإعلان عما سيحدث لبعض الشخصيات ، كالموت ، أو المرض ، أو الفشل ، أو النجاح في أعمالها [٢].

وفي الحقيقة إن ما يقدم من خلال الاستباق لا يكون مؤكداً ما لم يحدث بالفعل ، ولذلك فإن صور الاستباق تأتي – غالباً – على شكل توقعات وتخمينات أو تخطيط من قبل

---

(١) انظر : بنية الشكل الروائي ، د . حسن بحراوي ، ص : ١١٩ ، ١٣٢ ، والبناء الفني في الرواية العربية في العراق ، د . شجاع العاني ، ص : ٦٢ ، وتقنيات السرد ، آمنة يوسف ، ص : ٢١ .

(٢) انظر : بنية الشكل الروائي ، د . حسن بحراوي ، ص : ١٣٢ .

الشخصية لما سيقع أو ستفعله في ضوء المواقف والأحداث التي تعيشها ، وهي توقعات قد تتحقق وقد تخيب تبعاً لتطور الأحداث ، لذلك فإن الاستباق قد يأتي على هيئة إشارات سريعة لا تستغرق فقرة أو فقرتين – غالباً – ، بينما يشغل الاسترجاع مساحات كبيرة في النص الروائي ، ولهذا فإن استخدام الاسترجاع في النصوص الروائية أكثر من استخدام الاستباق [1].

وهذا ، نجده في رواية المرأة السعودية التي كانت أكثر نزوعاً إلى استخدام الاسترجاع منها إلى استخدام الاستباق ، الذي لا يشكل ظاهرة لافتة في متن رواية الروائية السعودية ، بل إننا لا نعثر إلاّ على نماذج قليلة منه ، وفي روايات محددة .

ومن هذه النماذج هذا المقطع من رواية ومرت الأيام للروائية (نداء أبو علي) والتي تدور أحداثها حول قصة تلك الفتاة التي فقدت أمها ، وعاشت حياة مليئة بالأسى والحرمان، إنها (مها) التي اعترضت حياتها رياح عاتية قاسية ، فقاومت وصبرت إلى أن توفيت جرّاء ما حدث لها من الآم وأحزان ، تقول (مها) :

« **لم أكن أعلم قبل تلك الليلة أن أمي ميتة ، فقد قال لي أبي : إنها سافرت بعيداً ولن تعود ، لكنني كنت أدعو الله ليل نهار أن ترجع أمي إليّ ..!**

قال لي معنفاً بشدة :

كان ينبغي لك أن تكوني في فراشك الآن ، ثم لِمَ لم تخبريني أنك هنا ؟

أدركت وقتها مقدار الهوة التي كانت بيننا ، لم يسمع ما قلت ولم أفقه ماقال ، حملني إلى غرفتي ونمت بين ذراعيه نوماً مضطرباً مزعجاً .. حلمت أنني وحيدة على قارعة الطريق وإذا بي أرى أبي على يميني وأمي على شمالي ، أناديهما فلا يجيباني ، حاولت الاقتراب منهما فصدمت بجدار لم أره ، كان جداراً قوياً منيعاً

---

(١) انظر : بناء الرواية ، سيزا قاسم ، ص : ٦١ ، وبنية الشكل الروائي ، د . حسن بحراوي ، ص : ١٣٢ .

، وكانت أمي تبتعد وأبي يلحق بها ويرجوها البقاء ، وأنا أبكي وأشعر بالبرد والخوف والوحدة والظلام »[1] .

فهذا (الحلم) يعكس مخاوف (مها) من حياتها التي ستعيشها دون أمها ، ويكشف عن رغبتها في عودة أمها .

وقد أوردت الروائية هذا (الحلم) في بداية الرواية ليكون تلميحاً وتمهيداً لما سيقع من أحداث ، ولما ستؤول إليه شخصية بطلة الرواية (مها) من تحولات ، فـ(مها) التي فقدت أمها ، تراها في الحلم ، ولكنها لا تجيب ابنتها ، كذلك الحال بالنسبة لوالدها الذي يمتنع عن كلامها ، فما كان منها إلاّ أن اصطدمت بجدار قوي منيع ، وهي ترى أمها تبتعد ووالدها يلحق بها ، إن هذا الحلم يعكس حياة (مها) ووالدها ، (فمها) تعيش حياة حزينة كئيبة بفقد أمها ، ووالدها يلحق بأمها ؛ فيموت ، ولكن موته روحياً وليس جسدياً ؛ وبهذا تحقق الأحداث التي مهدت لها الروائية عن طريق الاستباق التمهيدي في النص الروائي .

كما يوجد نوع ثانٍ من الاستباق وهو الاستباق الإعلاني ، الذي يعلن صراحة عن أحداث ستقع لاحقاً ، وهذا الإعلان الصريح ، والتحقق الحتمي هو الذي يُفرّق بين الاستباق التمهيدي والاستباق الإعلاني ؛ ففي الأول تخبر الروائية بصورة ضمنية عن أحداث مستقبلية قد تحدث وقد لا تحدث ، فهي ليست ملتزمة أمام القاريء بالوفاء بها ، أما الاستباق الإعلاني ، فالروائية تخبر عن أحداث ستقع في المستقبل ، وهي ملتزمة بالوفاء عمّا أعلنت عنه [2].

ومن أمثلة هذا النوع من الاستباق هذا المقطع من رواية (الفردوس اليباب) للروائية ليلى الجهني ، تقول (صبا) :

« ... **انهش هذا الجسد المجرح عضواً عضواً .. لم يبق شيء لم ينهشه الحزن .. وغداً أو بعد غدٍ ، حين تُدخل امرأة ما يدها كي تجذبك ستزعق الغربان في سماء**

---

(١) رواية (ومرّت الأيام) ، للروائية نداء أبو علي ، ص ١٤ .

(٢) انظر : بنية الشكل الروائي ، د . حسن بحراوي ، ص ١٣٧ .

جدة ، جدة التي لن تراك ، ولن تدب خطاك فوق دروبها .. سأقول للمرأة ، تمهلي وأنت تفصلين الروح عن الروح ، تريثي وأنت تنزعين طفلي اللائذ بحماي ... لست أدري بأي عين سترمقني المرأة .. لن أهتم ، وأتمنى ألا أبكي وأنا أراك تفارقني تاركاً في جسدي حماك وألفة وجودك .....))[1].

فهنا تعلن البطلة / الراوية صراحة عن حدث سيتحقق في الفصل التالي مباشرة ، وهو حدث الإجهاض ، الذي ستقوم به امرأة تذهب إليها (صبا) بنفسها لتجهضها :

((**يباغتني صوت المرأة وهي تقف فوق رأسي ، أتبعها إلى غرفة قصية ... وإذ أدخل تعروني برودة الأشياء من حولي : أرض عارية مثل روحي والمرأة توصد الباب ، مقعد خشبي بلا مساند ، سرير طويل يغطيه قماش أبيض مصفر ، وطاولة ميزت فوقها مقصاً ومشرطاً وأنبوباً وحقنة دواء ولفافة قطن وشاش .. تأخذ عباءتي .**

تخلع عني ملابسي ، تساعدني كي أتمدد على السرير ، تدخل يديها في قفازين مطاطيين ... تدخل يدها فيشيح البحر بوجهه عن جدة ...)) [2].

وبهذا يتحقق الحدث الذي أعلن عنه الاستباق على بعد صفحتين فقط من مكان إعلانه ، وبذلك تكون الاستفادة منها في خلق حالة من الانتظار والتشويق في ذهن القاريء محدودة ، إذ سرعان ما تحقق الحدث المتوقع حارماً القاريء من متعة الانتظار ، والأمل في العدول عن الفكرة أو التباطؤ في تنفيذها .

ويمكن أن نعد عنوانات بعض الروايات وبعض فصول الروايات نماذج دالة على هذا النوع من الاستباق الذي قد يوجد حالة من الانتظار والتشويق تسهمان في حفز القاريء على المتابعة وجذبه لاستكمال القراءة ؛ ومن الأمثلة على ذلك رواية (مأتم الورود) للروائية (سميرة خاشقجي) ، ورواية (غداً أنسى) للروائية (أمل شطا) ، ورواية (جمعتنا الصدفة وفرقتنا

(١) رواية (الفردوس اليباب) ، للروائية ليلى الجهني ، ص ١٥-١٦ .

(٢) رواية (الفردوس اليباب) ، للروائية ليلى الجهني ، ص ٢٠-٢١ .

التقاليد) للروائية (صفية عنبر) ، ورواية (الانتحار المأجور) للروائية (آلاء الهذلول) ، ورواية (عيون قذرة) للروائية (قماشة العليان) ، فجميع عنوانات هذه الروايات كانت بمثابة استباق إعلاني سيتحقق فعلياً داخل النصوص ، سواء في نهايتها كما في الروايتين الأوليين ، أم على امتدادها كما في بقية الروايات .

أما بالنسبة لعناوين الفصول فإنها تكون ظاهرة لا فتة للنظر في معظم روايات (صفية عنبر) ، وروايات (سميرة خاشقجي) ، وروايات (قماشة العليان) ؛ فقد دأبن أن يحمل كل فصل في رواياتهن عنواناً دالاً على أهم حدث فيه ، جاعلات عناوين فصولهن بمثابة استباق إعلاني ، يثير تشويقاً مؤقتاً سرعان ما يُفصح عنه خلال تلك الفصول ، ويتحقق الاستباق فعلاً على بعد مسافة قصيرة من الإعلان عنه ، كما حدث في رواية (الفردوس اليباب) .

وفي الحقيقة إن الاستباق لا يشغل مساحة كبيرة في متن رواية المبدعة السعودية ، وإن وُجد شيءٌ منه هنا وهناك .

ب- الزمن الروائي من حيث السرعة والبطء :

إن المفارقة بين زمن الحكاية وزمن السّرد لا تنعكس فقط على الترتيب الزمني للأحداث ، وإنما تنعكس أيضاً على سرعة النص ، وبالتالي على إيقاع الرواية .

فهناك أحداث قد تستغرق في الحكاية شهوراً أو سنوات ، في حين تسرد في النص الروائي في بضعة أسطر فقط ، والعكس صحيح ، إذ إن هناك أحداثاً تستغرق في الحكاية ساعات قليلة تسرد في النص الروائي في عدد كبير من الصفحات [1].

وتسمى العلاقة بين طول النص وزمن الحدث : سرعة النص[1] ، ولا يمكن – بأي حال من الأحوال – تحليل هذه العلاقة بدقة متناهية ؛ لأن الزمن الذي تستغرقه الأحداث لا يُذكر

(١) انظر : بنية النص السردي ، د . حميد لحميداني ، ص : ٧٦ ، وبناء الرواية ، سيزا قاسم ، ص ٧٣-٧٤ ، والبناء الفني في الرواية العربية في العراق ، د . شجاع العاني ، ص : ٦٤ —٦٥ ، وبنية الشكل الروائي ، حسن بحراوي ، ص : ١٤٤ .

دائماً في النص الروائي ، ولكن الوصول إلى نسبة تقديرية قريبة أمر ممكن؛ إذ إن تقديم فترة زمنية قصيرة في عدد كبير من الصفحات يؤدي إلى إيقاع مختلف تمام الاختلاف عن الإيقاع الذي تحدثه معالجة فترة زمنية طويلة في كلمات معدودة أو أسطر محدودة ، وهذا يعني أن النص الروائي لا يسير على وتيرة واحدة ، وأن إيقاعه الزمني يراوح بين السرعة حيناً والبطء حيناً آخر [٢].

وتتم هذه المراوحة في سرعة النص بواسطة تقنيات سردية أجملها النقاد في أربع تقنيات[٣] ؛ اثنتان منهما مختصتان بتسريع السّرد ، وهما : الخلاصة والحذف . واثنتان منهما مختصتان بإبطاء السّرد وهما : المشهد والوقفة .

وسأتناول – إن شاء الله – كل تقنية على حدة ، معرفةً بها ، ومقدمة لها نماذج من رواية الروائية السعودية ، ووظائفها البنائية التي نهضت بها في النص الروائي لنقف من خلال ذلك على الحركة الداخلية للزمن السّردي في رواية الروائية السعودية .

١- التلخيص :

هو تقديم الأحداث التي استغرقت فترة زمنية طويلة في مقاطع سردية قصيرة ، دون الخوض في تفاصيلها الدقيقة [١].

=

(١) انظر : بناء الرواية ، سيزا قاسم ، ص : ٧٣ ، وبنية الشكل الروائي ، حسن بحراوي ، ص ١٤٤ .

(٢) انظر : بناء الرواية ، سيزا قاسم ، ص : ٧٤ ، وبنية النص السردي ، د . حميد لحميداني، ص ٧٦ ، وبنية الشكل الروائي ، حسن بحراوي ، ص : ١٤٤ .

(٣) انظر : بناء الرواية ، سيزا قاسم ، ص : ٧٣ ، بنية النص السردي ، د . حميد لحميداني، ص ٧٦ ، وبنية الشكل الروائي حسن بحراوي ، ص : ١٤٤ ، والبناء الفني في الرواية العربية في العراق ، د . شجاع العاني ، ص : ٦٥ –٦٦ .

وللتلخيص عدة وظائف بنائية يؤديها داخل النص الروائي ، فهو أداة الروائي الرئيسة في الربط بين المشاهد ، وفي طي الفترات الزمنية الميتة في الحكاية ، التي لم يكن فيها أحداث تستحق التوقف التفصيلي ، وفي تقديم الشخصيات الجديدة وعرض ماضيها بصورة موجزة ، كما يسهم التلخيص في عرض الشخصيات الثانوية التي لا يتسع المجال لمعالجتها معالجة تفصيلية ، وعلى الإشارة السريعة إلى الثغرات الزمنية وما وقع منها من أحداث ، وهذه الوظائف البنائية المتعددة للتلخيص تشير إلى أن النص الروائي لا يستغني عنه ، لكن المهم ألاّ يطغى الأسلوب التلخيصي على الرواية ، فتغدو الرواية مختزلة وكأنها ملخص لعمل آخر[٢].

ونماذج التلخيص في رواية المرأة السعودية متعددة ومتنوعة ، فمن نماذج التلخيص الذي تكون مهمته المرور السريع على فترات زمنية طويلة ، وتقديم الشخصيات تقديماً سريعاً هذا المقطع من رواية (غداً أنسى) للروائية (أمل شطا) :

تقول (تيما) لابنتها :

« **أخبرتك يا ابنتي أنني قضيت ثلاثة أشهر في المستشفى لعلاج الكسور ، ثم نقلت بعد ذلك إلى مصح للأمراض العصبية ... قضيت هناك فترة طويلة ، وحالتي تزداد سوءاً ، فقد كانت لدي رغبة شديدة في التخلص من حياتي .. عشت أياماً طويلة تحت تأثير الحبوب المنومة ، والإبر المخدرة ، وحاول الأطباء تهدئتي بشتى الطرق دون فائدة ، حتى استطاع طبيب شاب في النهاية أن يقنعني بالسفر لرؤيتك ، وسهّل لي الأمر لدرجة أحيت الأمل في نفسي مرة أخرى ،**

=

(١) انظر : بنية النص السردي ، د . حميد لحميداني ، ص : ٧٦ ، وبنية الشكل الروائي ، حسن بحراوي، ص : ١٤٥ ، وتقنيات السرد ، آمنة يوسف ، ص : ٨٢ ، وقضايا الرواية الحديثة ، جان ريكاردو ، ص : ٢٥٦.

(٢) انظر : بناء الرواية ، سيزا قاسم ، ص ٧٨ ، وتقنيات السرد ، آمنة يوسف ، ص ٨٢ ، والبناء الفني في الرواية العربية في العراق ، د. شجاع العاني ، ص ٧٦ .

وبعثت الحياة والقوة إلى جسدي ... وما هي إلاّ أيام حتى غادرت المكان نهائياً»[1].

ففي هذه الأسطر القليلة تستعيد (تيما) بطلة الرواية رحلتها الطويلة مع المرض والتي استغرقت قرابة ثلاثة أشهر ، لكنها لا تتوقف عند تفاصيلها ؛ لأن القاريء يعرفها ، إذ إنها قد ذكرتها لابنتها (إسلام) فيما سبق من فصول ، لذلك لخصتها بصورة سريعة ومختزلة مركزة على أهم حدثين فيها ، وهما : معاناتها المريرة مع المرض ، وبارقة الأمل التي لمعت في حياتها من جديد ، وهي السفر للبحث عن ابنتها ورؤيتها ، وهذا ما سهله لها طبيب شاب ، فهي إذاً تشير إشارة سريعة إلى الأحداث الماضية لتُذكِّر القاريء بها بسرعة عالية ، وفي الوقت نفسه تربطها بواقع حياتها في الوقت الحاضر ، وقد انتهى كل شيء ، وها هي تأتي لبلد ابنتها وتراها وتتحدث معها بعد أن شفيت من مرضها ، وأمامها مستقبل غامض لا تدري ماذا يختبيء لها فيه ، وكأنها أرادت من خلال هذه الإطلالة السريعة على الماضي أن تُذكِّر القاريء بما حدث ليطوي صفحته ، ويبدأ صفحة جديدة وقد هيأته لاستقبالها

وتقليب صفحاتها .

ومن نماذج التلخيص الذي تكون مهمته الربط بين المشاهد ، هذا الجزء المقتطع أيضاً من رواية (غداً أنسى) للروائية (أمل شطا) :

تقول (تيما) :

« **علمت أن ألنتو استغل إدمان أبي للشراب .. فاشترى منه نصف المقهى من مال زوجته ، وجعله يمضي على إيصالات بمبالغ كبيرة ، مما اضطر أبي أن يبيعه النصف الآخر من المقهى والبيت ، كسداد لجزء من الدين .**

وعلمت أيضاً أن علينا أن نترك له المنزل ، ليسكن فيه مع زوجته ، وننتقل نحن إلى غرفة صغيرة خلف الحديقة ، كان أبي قد بناها منذ عدة سنوات لتكون مأوى

---

(١) رواية (غداً أنسى) ، للروائية أمل شطا ، ص ١٣٨ .

للحصان والعربة ، وفي مقابل هذا ... في مقابل أن يسمح لنا بالعيش في هذه الغرفة الحقيرة ، كان علي أن أذهب كل يوم لأعمل لديه كخادمة في المقهى .

وهكذا يا ابنتي ... أصبح الخادم سيداً ، وأصبح السّادة خدماً أذلاء » [1].

إن هذا المقطع الذي يلخص أياماً غير محددة جاء ليربط بين مشهدين الأول : عندما أخذ (ألنتو) يستغل إدمان والد (تيما) للشراب فاشترى منه نصف المقهى وجعله يمضي على إيصالات بمبالغ كبيرة ، مما اضطر والدها أن يبيعه النصف الآخر من المقهى والبيت ، كسداد لجزء من الدين ، والمشهد الثاني : يصوّر انتقال (ألنتو) للسكن في بيت (أهل تيما) ، وانتقال (تيما وأهلها) للسكن في غرفة الحصان ، وبهذا تتغير الأحوال فيصبح الخادم سيدا مطاعاً ، والسادة الكرام ، خدّام أذلاء خاصة بعد أن أصبحت (تيما) تقوم بخدمة (ألنتو) في المقهى .

ولأن الأيام التي فصلت بين المشهدين لم يكن فيها ما يستحق التوقف والتفصيل فقد عمدت البطلة إلى المرور السريع عليها عبر هذه الخلاصة السّردية ، التي تخبر عن طول هذه الأيام وقسوتها على (تيما وأهلها) نظراً لاستمرار قسوة (ألنتو) عليهم .

وهذه الأمور تجعل التلخيص أكثر بلاغة من التفصيل ؛ لأنها من الأمور المعتادة المعروفة التي لا يضيف تفصيلها أي قيمة فنية أو مضمونية للعمل ، ثم إن البطلة في المشهد الأول صوّرت كيف استطاع (ألنتو) أن يشتري المقهى والبيت من والدها ، وكيف سيطر على كل شيء ، وبما أنه لم يجد جديد خلال الأيام التالية ، فقد عمدت إلى تلخيصها تسريعاً للسرد وهرباً من التكرار ، وسعياً إلى الوصول السريع إلى المشهد الثاني الذي حمل تطوراً في الموقف ، وفي حياة أهل تيما التي تغيرت تغييراً جذرياً .

---

(١) رواية (غداً أنسى) ، للروائية أمل شطا ، ص ٧٨ .

وفي الحقيقة إن نماذج تقديم التلخيص الذي يؤدي وظيفة التقديم العام للمشاهد والربط بينها كثيرة في الرواية النسوية السعودية ، وهوأمر طبعي إذ إن التلخيص يعد وسيلة الروائية الرئيسة في الربط بين المشاهد .

وكذلك يعد التلخيص أداة مهمة في يد الروائية تستطيع بواسطتها أن تقدم في أسطر قليلة سنوات طويلة من حياة شخصية جديدة تقدمها ، سواء كانت من الشخصيات الرئيسة التي يمكن أن تعود لتفصل الحديث فيها ، أم من الشخصيات الثانوية التي قد لا يتسع النص لمعالجتها معالجة تفصيلية ، فتلجأ إلى التلخيص الذي يمكّنها من عرض قطاع طويل وممتد من حياتها في أسطر قليلة ، ونماذج هذا النوع كثيرة في رواية المرأة السعودية ، ومنها هذا الجزء الذي يقدم فيه بطل رواية (عيون قذرة) للروائية (قماشة العليان) شخصية (مصطفى) وهي إحدى الشخصيات الثانوية في الرواية .

يقول (فيصل) :

« **كان شريكي في الغرفة الجديدة شاب مصري يعشق الفن التشكيلي ، جاء إلى بريطانيا بحثاً عن لقمة العيش ... فمصطفى الذي تخرج في جامعة عين شمس حاصلاً على بكالوريوس علوم لم يجد له وظيفة في بلده ، وضاقت به الأرض بعد أن توفي والده وتركه هو وأمه وأخوه الطالب في كلية الطب وشقيقته الصغرى التي تدرس في الثانوية العامة ، فقرر أن يبحث عن عمل ينفق من دخله على نفسه وأهله وبدلا من أن يتجه للخليج كبقية أقرانه ، اتجه ليضيع في لندن مثلي !!.....**»[1].

ومع أن الحديث عن حياة (مصطفى) يمكن أن يحتل مساحة أكبر من هذه المساحة ، إلاّ أن بطل الرواية قدّم هذه الحياة الطويلة ، وهذه المعاناة مع الغربة في بضعة أسطر ، طاوياً بذلك أياماً وشهوراً من حياة الرجل ؛ وذلك لأن (مصطفى) شخصية ثانوية ليس لحياتها

(١) رواية (عيون قذرة) ، للروائية قماشة العليان ، ص ٤٢ .

الماضية أي علاقة بحاضر السّرد ، فكان تلخيصها السريع هو الأنسب فنياً ، ليضيء بذلك ماضيها إضاءة سريعة ، ويصبح لاستعانة البطل (فيصل) بـ (مصطفى) مسوغ فني ، إذ إن (فيصل) معدم فقير لا يملك المال ، لذا رضي بالعيش مع (مصطفى) في غرفة واحدة .

وقد يأتي التلخيص ليشير إشارة سريعة إلى ما وقع في الثغرات الزمنية من أحداث ، ومن نماذجه الكثيرة ، هذا الجزء المستقطع من رواية (غداً أنسى) للروائية (أمل شطا) :

« **وطوال الأيام والشهور التالية ، التصقت بكِ التصاقاً ، ولم أفترق عنك ولو للحظة واحدة ، حتى أثناء النوم ، كنت أحتويك بين ذراعي ، وأضمك إلى صدري طوال الليل ، حتى لا أدع له الفرصة أن يختطفك في غفلة مني ، ولا أدري إن كان أبوك قد لاحظ ما طرأ علي .. أو شك في تصرفاتي أم لا ، ولكن المهم أنه تغير كثيراً من ناحيتي ، تغير كثيراً لدرجة أثارت شكوكي في باديء الأمر .**

أصبح رقيقاً في معاملتي ، يتودد إلي ، ويسأل عني ، ويبتسم في وجهي ، ويطلب مني أن أجلس معه ويتحدث إلي .

و ذهب معي أكثر من مرة للنزهة وزيارة جدتي في القرية .. كان يشتري لي الكثير من الهدايا الثمينة ... في مرة أحضر لي سواراً ذهبياً ثقيلاً ، وفي مرة أخرى قرطاً ماسياً وعقداً من اللؤلؤ .

وبمرور الزمن بدأت أطمئن إليه ، وظننت أن حديث منصور معه قد أثر فيه فأفاق إلى نفسه وأعاد إليه ضميره ، فوثقت به ...

نعم يا ابنتي ، لسذاجتي وغبائي وثقت فيه .. فحكمت على نفسي بالعذاب والحرمان منك خمسة عشر عاماً ... حاولت كثيراً أن أمحو من ذاكرتي صورة

هذا اليوم الأغبر فلم أستطيع[1] .....))[2].

فالبطلة أسقطت من زمن السّرد أياماً وشهوراً لا يُعرف عددها ، وهي الأيام التي احتضنت فيها طفلتها ، وكانت تشك في أن زوجها ، والد طفلتها يحاول اختطافها والهروب بها ، والمقطع السابق لهذا المقطع كان مخصصاً لمعاملة (زوج تيما لها) ، ثم بدأ المقطع التالي لهذا المقطع مباشرة ، وهو قولها : (وطوال الأيام والشهور.....) ، وهذا يعني أن هذا التلخيص جاء ليسدّ هذه الفجوة الحكائية التي أحدثتها هذه الثغرة الزمنية، ولتشير – بإجمال وبصورة سريعة – إلى أهم الأحداث التي حدثت في هذه الفترة الزمنية المسقطة ، وهما حدثان : أحدهما : تغير زوجها المفاجيء ، والثاني : فقدانها لابنتها ، إذ خطفها والدها وهرب بها بعيداً حيث لا تعلم عن ابنتها شيئاً .

وهكذا نلحظ من خلال ما تقدم ، أن وظائف التلخيص المتعددة تجعل منه تقنية مهمة لا تستغني عنها الروائية ، فهي وسيلتها المثلى في الانتقال بين المشاهد ، وإحداث الترابط بين أجزاء السّرد الروائي ، كما أن التلخيص وسيلة الروائية الفاعلة في طي الفترات الزمنية الميتة – التي ليس فيها ما يثير – بعبارة موجزة ، وإشارة سريعة ، ومن هنا كان التلخيص تقنية زمنية مهمة في يد الروائية تعينها في تسريع السّرد حين لا توجد حاجة إلى التفصيل والتوضيح ، ويكون المرور السريع على الفترة الزمنية الميتة من زمن الحكاية هو الأنسب فنياً ومضمونياً ، كما في النماذج السابقة التي كشفت لنا أيضاً أن المدى الزمني الذي يشمله التلخيص قد يكون محدداً ، وقد يكون غير محدد ، ولكن يمكن التوصل إليه بصورة تقريبية من خلال بعض القرائن الدالة عليه في النص ، وقد يكون عائماً ويصعب التكهن بمدته بغياب القرائن الزمنية التي يمكن أن ترشد إليه .

---

(١) خطأ نحوي ، والصواب : أستطع .

(٢) رواية (غداً أنسى) ، للروائية أمل شطا ، ص ١١٤.

كما أن الفترة الزمنية الملخصة قد تكون طويلة جداً تلخص أعواماً كثيرة ، وقد تكون قصيرة لا تتجاوز بضعة أيام ، وبالتأكيد فإن هناك فرقاً واضحاً بين السرعة التي يحدثها تلخيص بضعة أعوام والسرعة التي يحدثها تلخيص بضعة أيام ، إذ كلما زاد طول المدة الملخصة زادت سرعة النص [1]، وهذا التسريع للسّرد هو المهمة الرئيسة للتلخيص شريطة ألا تطغى هذه التقنية على الرواية فتخل بإيقاعها ، وتربك بنيتها الزمنية ، وتحيلها إلى رواية مختزلة [2] ، لذلك وإزاء هذه النسبة غير المتعادلة بين زمن الحكاية وزمن السّرد ، كان لابد أن تطغى تقنيتا التلخيص والحذف على الزمن السّردي لكي يستطيع النهوض بهذا العبء الثقيل .

(١) انظر : بنية الشكل الروائي ، حسن بحراوي ، ص : ١٥١ ، ١٥٥ .

(٢) انظر : البناء الفني في الرواية العربية في العراق ، د . شجاع العاني ، ص : ٦٧ .

٢- الحذف :

هو إغفال فترة زمنية – طويلة أو فترة قصيرة – من زمن الحكاية ، وعدم التعرض لما جرى فيها من أحداث في السّرد ، وهو التقنية الزمنية الثانية – إلى جوار التلخيص – التي يمكن أن تلجأ إليها الروائية لتسريع السّرد ، والقفز على الفترات الميتة من زمن الحكاية[١] .

والحذف نوعان[٢] : حذف معلن ، وهو الحذف الذي تعلن فيه الروائية الفترة الزمنية المحذوفة سواء حددتها بدقة ، كقول الراوي :

« **مضى شهر على هذه الأحداث .. غزت الولايات المتحدة خرابستان** »[٣] ،

أو لم تحددها بدقة كقول الراوية :

« **ومرّت الأعوام كُنّا خلالها نواظب على زيارة الوالدة كلما زارت الرياض** »[٤].

وحذف غير معلن ويعرف بالحذف الضمني ، وهو الحذف الذي لا تصرح فيه الروائية بالفترة الزمنية المحذوفة ، ويمكن للقاريء إدراكها ضمناً من خلال سياق الأحداث[٥] ، وهذا النوع كثير جداً في رواية الروائية السعودية ، وأول هذه المواضع وأكثرها شيوعاً واستخداماً الحذف الذي يحدث عند الانتقال من فصل إلى فصل ، فهذا الانتقال يصحبه قفزة زمنية قد تعلن عنها الروائية ، وقد تتركها من غير إعلان تاركة للقاريء مسؤولية استنتاجها من خلال

---

(١) انظر : بنية الشكل الروائي ، حسن بحراوي ، ص ١٥٦ ، وبناء الرواية ، سيزا قاسم، ص ٨٩ ، وتقنيات السرد ، آمنة يوسف ، ص ٨٥ .

(٢) انظر : المراجع السابقة على التوالي ، ص ١٥٩ ، ٨٩ ، ٨٥ .

(٣) رواية (الانتحار المأجور) ، للروائية آلاء الهذلول ، ص ١١٠ .

(٤) رواية (دمعة على خد الزمن) ، للروائية نورة الغانم ، ص ٩١.

(٥) انظر : بنية الشكل الروائي ، حسن بحراوي ، ص ١٥٩ ، وبنية النص السردي ، د . حميد لحميداني، ص ٧٧ ، وتقنيات السرد ، آمنة يوسف ، ص ٨٦ .

التركيز والتدقيق والربط بين المواقف السابقة واللاحقة [1]، وهو أمر يحدث في أغلب روايات الروائيات السعوديات ، ومنها – على سبيل المثال – رواية (عفواً يا آدم) للروائية (صفية عنبر) والتي تدور أحداثها حول قصة حب بين زوج وزوجته ، صوّرت فيها الروائية كل لحظات السعادة التي عاشها كل من الزوجين .

فالروائية في انتقالها من الفصل الأول إلى الفصل الثاني أسقطت فترة زمنية تقدر بثلاثة سنوات ، ذكرتها في بداية فصلها الثاني من خلال ربطها بين المواقف السابقة واللاحقة:

((**وسرعان مادارت عجلة الزمان لا تتوقف ، ولا يعرف أحد إلى أي ناحية تتجه ... وقُدِّر لي زيارة بلده من غير تخطيط مسبق ، بعد أن قضيت ثلاث سنوات أقابله فيها على الورق .. وقبل أن أحزم حقائبي اتصلت به تليفونياً** .....)) [2].

أما الموضع الثاني الذي تجري فيه الروائية الحذف الضمني ، فيكون داخل الفصل الواحد نفسه ، وتستخدم له الروائية عادة طريقة التنجيم ، وهي وضع ثلاث نجمات (***) أو ثلاث دوائر (...) فاصلة بين المقاطع السّردية ؛ وهذه الفواصل تستخدمها الروائيات في نصوصهن الروائية لتؤدي وظائف بنائية مهمة [3]، منها الفصل بين المقاطع التي تمثل حاضر السّرد ، والمقاطع التي تكون بمثابة استرجاع – داخلي أو خارجي – يحمل في طياته ماضي السّرد ، ومنها الدلالة على حدوث ثغرة زمنية ، بحيث يأتي المقطع السّردي التالي لهذا الفاصل حاملاً في داخله ما يشعر بتجاوز الروائية لفترات زمنية قد تعينها ، فيكون الحذف معلناً ، وقد تتركها دون ذكر ، ليتوصل القارىء إلى إدراكها ضمناً من خلال السياق مستخدمة بذلك الحذف الضمني ، بوصفة وسيلة لتسريع السّرد الروائي .

---

(١) انظر : النقد والفصل الروائي ، د . محمد القويفلي ، مجلة جامعة الملك سعود ، المجلد ٤ ، كلية الآداب ، العدد (٢) ، (١٤١٢هـ – ١٩٩٢م) ص : ٤٨٢ .

(٢) رواية (عفواً يا آدم) ، للروائية صفية عنبر ، ص : ٢٦ .

(٣) انظر : بنية النص السردي ، د . حميد لحميداني ، ص : ٥٨ ، وتقنيات السرد ، آمنة يوسف ، ص ٨٦ ، ٨٧.

أما الطريقة الثالثة فهي طريقة النقط المتتابعة (...) التي تلجأ إليها الروائيات عموماً للدلالة على الأشياء المحذوفة لأي سبب من الأسباب الملجئة للحذف ، وتستخدم بعض الروائيات هذه النقاط المتتابعة – سواء أكانت نقطتين أم ثلاثاً أم أكثر – للدلالة على الحذف الزمني الذي يدرك ضمناً [1].

ولعلني لم أمثّل على الموضع الثاني للحذف الضمني ؛ لكونه حذفاً معروفاً ، وقد ورد في أغلب النماذج التي استشهد فيها على مواضع عدّة في الفصول السابقة من هذا البحث .

(١) انظر : بنية النص السردي ، د . حميد لحميداني ، ص : ٥٨ ، وتقنيات السرد ، آمنة يوسف ، ص ٨٦ ، ٨٧

٣- المشهد :

يرى بعض النقاد بأن المشهد يتمثل في المقاطع الحوارية التي تأتي في تضاعيف السّرد ، والتي تبطيء حركة السّرد حتى يتطابق زمن السّرد مع زمن الحكاية [١]، في حين يرى آخرون بأن المشهد يتمثل في المقاطع التي تهتم بتفصيلات الحدث وعرضه عرضاً مسرحياً وكأنه يحدث أما القاريء بما يحويه من فعل وحركة وحوار [٢] ؛ إلاّ أنهم يتفقون جميعاً على أن المشهد يمثل الحركة الزمنية المقابلة للتلخيص ، فإذا كان التلخيص يطوي الفترات الزمنية الطويلة في جمل قصيرة مما يؤدي إلى سرعة وتقلص زمن السّرد أمام زمن الحكاية ؛ فإن المشهد يطيل الفترات الزمنية القصيرة ؛ لأنه يعرض الأحداث بتفصيل وتأنٍ ، وينقل الحوار كما يحدث ، ويرينا الشخصيات وهي تتحرك ، وتفكر ، وتتكلم ، وتتأمل ، ومن ثَمَّ يبدو السّرد في أبطأ حالاته ، ويحدث نوع من التوازن بين زمن السّرد وزمن الحكاية[٣].

وتتحقق أهمية المشهد في النص الروائي في هذا التوازن الذي يحدثه داخل حركة السّرد، إذ إن التلخيص – بما يحدثه من سرعة في النص – قد يجعل القاريء يلهث وهو يتابع الأحداث المختصرة ، ويطوي الزمن بسرعة ، فيأتي المشهد ليحدّ من سرعة هذا الركض ، ويحدث توازناً تتطلبه الحركة السّردية في الرواية ويحتاجه الكاتب والقاريء ، بالإضافة إلى ذلك فإن المشهد يركز على اللحظات المشحونة ، والأحداث المؤثرة في حياة الشخصيات ، فيقف عندها

(١) انظر : بنية الشكل الروائي ، حسن بحراوي ، ص : ١٦٦ ، وبنية النص السردي ، د . حميد لحميداني ، ص : ٧٨ .

(٢) انظر : البناء الفني في الرواية العربية في العراق ، د . شجاع العاني ، ص :٦٥ ، وتقنيات السرد ، آمنة يوسف ، ص : ٨٩ ، وبناء الرواية ، سيزا قاسم ، ص : ٩٠ .

(٣) انظر : بنية الشكل الروائي ، حسن بحراوي ، ص : ١٦٦ ، وبناء الرواية ، سيزا قاسم، ص : ٩٠ ، ٩١ ، وتقنيات السرد ، آمنة يوسف ، ص : ٨٩ ، والبناء الفني في الرواية العربية في العراق ، د.شجاع مسلم العاني ، ص : ٦٥ .

بالتفصيل كاشفاً من خلال ذلك عن أبعادها النفسية والاجتماعية ، وجاذباً القاريء للمتابعة من خلال المتعة التي يوفرها له ، وهو يستمع إلى الشخصيات وهي تتحاور ، ويتابع حركاتها وإشاراتها ، ويشهد فعلها ، وكأن كل شيء يحدث أمامه ، وهذا يعني أن المشاهد هي التي تبث الحيوية والتلقائية في النص الروائي ، لذلك تعتمد عليها الروائيات ويستخدمنها بكثرة ، لأنها تمنح القاريء إحساساً حاداً بالمشاركة في الحدث ، وتسهم بصورة فاعله في بث الحركة والتلقائية في السّرد ، وتمنح الوقائع صفة التفرد والتمثيل[1].

والمتأمل في رواية المرأة السعودية يجد المشهد – بوصفة تقنية زمنية – حاضراً بصورة فاعلة في متنها ، وناهضاً بوظائفه البنائية المتعددة ، التي يأتي في مقدمتها إحداث الأثر الدرامي ، وبث الحركة والتلقائية في السّرد ، وإشراك القاريء في الحدث ، وقد افتتحت معظم[2] روايات المرأة السعودية بمشاهد بغية تحقيق هذه الأهداف من أول لقاء للقاريء مع الرواية ؛ إذ إنه من المتعارف عليه نقدياً أن افتتاح السّرد من وظائف المشهد الرئيسة ((حيث يعمل المشهد بمثابة استهلال ... للنص الحكائي ، وتكون مهمته إحداث الأثر الدرامي الذي يسهل علينا فهم التطورات الحاصلة في الأحداث وفي مصائر الشخصيات)) [3].

ومن أبرز الأمثلة على ذلك الفصل الأول من رواية (لم أعد أبكي) للروائية (زينب حفني) الذي كان في مجمله مشاهد متصلة ترينا حياة وحركة (غادة) يوم تخرجها من الجامعة ، مما يعني بطء الحركة الزمنية للسّرد ، وقد استهلت الفصل الأول بالمشهد التالي :

---

(١) انظر : عالم الرواية ، رولان بورنون ، وريال أونيليه ، ص : ٥٤ ، ٥٥ ، بناء الرواية ، سيزا قاسم ، ص : ٩٠ ، ٩١ ، بنية الشكل الروائي ، حسن بحراوي ، ص : ١٦٦ ، وتقنيات السرد ، آمنة يوسف ، ص : ٨٩ .

(٢) منها على سبيل المثال : (غداً أنسى) ، لأمل شطا ، و (عيون قذرة) ، لقماشة العليان ، و (عفواً يا آدم) لصفية عنبر ، و (دمعة على خد الزمن) ، لنورة الغانم ، و(الانتحار المأجور) ، لآلاء الهذلول ، و(حكاية عفاف والدكتور صالح) ، لبهية بوسبيت .... وغيرها كثير .

(٣) بنية الشكل الروائي ، حسن بحراوي ، ١٦٧ .

« نفضت غادة غطاء السرير عن جسدها .. بدا قميص نومها منحسراً إلى الأعلى، كاشفاً عن ردفين جميلين لساقين متناسقتين وبشرة ملساء تظهر نعومتها من تحت ضوء (الأباجورة) الخافت المنبعث من ركن الغرفة .. تقلّبت على جنبيها ، حطت ذراعيها ، تثاءبت بدلال ، نظرت صوت المنبّه الموضوع على المنضدة الملاصقة لسريرها .. كانت الساعة تشير إلى الحادية عشرة صباحاً .. قفزت من مكانها .. أمامها الكثير من المشاغل عليها أن تنتهي منها اليوم .. دلفت إلى الحمام الكائن داخل غرفة نومها ، وقفت أمام المغسلة ، أخذت تتأمل ملامحها بإعجاب .. ابتسمت بغنج .. تدرك كم هي فاتنة : شعرها الكستنائي المتموج يغطي سحابة ظهرها ؛ وجهها الأنثوي الجذاب ؛ حاجباها الكثيفان المرسومان بعفوية ؛ عيناها الواسعتان المغروس فيهما فصان عسليان ؛ شفتاها المكتنزتان ؛ أنفها الشامخ الصغير ؛ بشرتها الغضة ، البضة ؛ جسدها الملفوف النحيف ؛ طولها الفارع ؛ نهداها البارزان ؛ مشيتها المتبخترة .. كانت قد اعتادت رؤية نظرات الانبهار في أعين النساء .. تتذكر جيداً أول عريس تقدم لخطبتها .

كانت وقتها لم تتجاوز الخامسة عشرة من عمرها ، وكان الكثير من الأقارب والمعارف يتمنون أن تصبح زوجة لأحد أبنائهم .

ملأت المغطس بالماء الساخن ، تحسست درجة حرارته بأطراف أناملها .. استرخت فيه ، أغمضت عينيها ، سرحت بفكرها في حفل الجامعة الذي تقيمه إدارتها الليلة بمناسبة تخرّج دفعة من طالباتها لهذا العام .. قالت لنفسها :

آه ، ما أسرع السنين ، لا أصدق أنني قد حصلت على الشهادة الجامعية .. ما أجمل الأحلام حين تصبح أمراً واقعاً .. كم هو ممتع الإحساس بطعم النجاح .

فرغت من الاستحمام ، ارتدت بنطالاً أسود مع قميص قطني أرجواني اللون .. عقصت شعرها خلف رأسها ، مشت بخفة صوب غرفة نوم والدتها .. كانت تجلس على سجادة الصلاة كعادتها ، متلفحة بوشاح قطني يغطي رأسها وكامل جسدها ، تقرأ بصوت خافت من المصحف الموضوع في حجرها .. قبلتها غادة

على جبينها ، تمتمت : صدق الله العظيم .. نظرت صوب ابنتها بحنان قائلة : كم أنا فخورة بك .. أحمد الله أنه لم يُضيع تعبي ربنا يحفظك من السوء ويحقق مرادك .

ثم صمتت هنيهة متابعة :

أتمنى يا ابنتي أن تكوني في مثل هذا اليوم من العام القادم في بيت زوجك ...

ابتسمت غادة قائلة :

هل تريدين شيئاً يا أمي ..؟ أنا ذاهبة إلى مصففة الشعر .

ضمتها أمها إلى صدرها مرددة عبارتها المعتادة :

الله يسعدك ويجعل حظك أفضل من حظ أمك .

كان حفل الجامعة رائعاً .. استُهلَّ بآيات من القرآن ، قامت بتلاوتها فتاة من خريجات قسم الدراسات الإسلامية ، ألقت بعدها عميدة الجامعة كلمتها تخللتها عبارات شكر للهيئة التعليمية وتهنئة للخريجات ، وانتهت بكلمة وداع مؤثرة حرّكت مشاعر الفتيات وطفحت لها عيونهن بالدموع ، أعقبتها فقرة ترفيهية بتقديم عدد من الفتيات .....

.....)) [1].

هكذا يدفع بنا هذا المشهد الافتتاحي في قلب الحركة من خلال تركيز الروائية على الجملة الفعلية بصورة واضحة ، إذ اشتمل هذا المقطع على أكثر من ثلاثين فعلاً : (نفضت، بدا ، تقلّبت ، مطّت ، نظرت ، دلفت ، تنتهي ، ابتسمت ، اعتادت ، تتذكر ، تقدم .....) ، أشعلت في داخل النص حركة متصلة ، وبدلاً من أن يستمع القارىء إلى رواية تحكي له ما حدث يرى بنفسه ما يحدث ، فيرى (غادة) وهي تستيقظ من نومها، ويتابع حركاتها حركة حركة ، ولا يكتفي المشهد بذلك ، بل يحدث الأثر الدرامي الذي سيكون عنصراً رئيساً من

(١) رواية (لم أعد أبكي) ، للروائية زينب حفني ، ص ٩- ١١ .

عناصر الجذب والتشويق في الرواية ، وذلك من خلال المواجهة الهادئة الحانية بين (غادة) و (أمها) ، وينقل إلينا المشهد حفل الجامعة وفقراته المتعددة .

ولذلك يمكن أن نعد هذا المشهد لحظة درامية مهمة في الرواية ، فهو أولاً قدم لنا شخصيتين رئيستين في الحبكة الروائية بصورة تلقائية من خلال الحركة المجسّدة أمامنا ، وهما (غادة ووالدتها) ، كما أن هذا المشهد أشعل فتيل الصراع الدرامي من خلال رفض (غادة) لفكرة الزواج رغم ثقتها بنفسها وجمالها الأخّاذ الذي يتمناه كل شاب ، وهو ثالثاً أشرك القاريء مباشرة في الحدث ، إذ إن رؤيته لما يحدث ، وتجسّده أمامه بالصوت والصورة أبلغ من إخباره به ، الأمر الذي يمنحه الإحساس بالمشاركة في الفعل ، فهو يسمعه ويراه في اللحظة نفسها التي يقع فيها[1] ، وهنا تتجسّد الخاصية الزمنية للمشهد ، حيث يتساوى – تقريباً – زمن السّرد وزمن الحكاية .

فإذا تجاوزنا وظيفة المشهد الافتتاحية إلى وظائفه البنائية الأخرى ، فلا بد من التوقف عند وظيفة مهمة من وظائف المشهد تتمثل في الإتيان به ليكون مجسّداً للحظات مشحونة ، وأحداث مؤثرة في حياة شخصيات الرواية .

ونماذج هذا النوع متعددة في الرواية النسوية السعودية ، منها على سبيل المثال هذا المشهد لزيارة (غادة) بطلة رواية (لم أعد أبكي) لصديقتها (نشوى) ، ففي هذه الزيارة ساعدت (نشوى) صديقتها (غادة) ، وكان هذا الحدث نقطة تحول في حياة غادة.

جاء هذا المشهد في الفصل الثالث من الرواية مسبوقاً بملخص سردي طوت فيه الروائية أربع سنوات قضتها (غادة) في مهنة التدريس :

« **استمرت غادة تعمل في المدرسة ما يُقارب أربع سنوات ، تقدم خلالها عدد من العرسان ورفضتهم كالمعتاد .. وكلما انتهت القصة برفض العريس مثل سابقيه كانت والدتها تنفرد في غرفتها وتبكي ، بينما يثور والدها ويهدد ويتوعد مثل كل**

---

(١) انظر : بناء الرواية ، سيزا قاسم ، ص : ٩٠ .

مرة بأنه سيجبرها على الزواج ، ثم ما تلبث أن تهدأ انفعالاته ، ويتراجع عن تهديداته .

صارت في هذه الآونة تلحّ عليها بشدة فكرة العمل بالصحافة .. وعندما فاتحت والدها برغبتها في تقديم استقالتها ، هبّ في وجهها وأرغى وأزبد منبهاً إياها إلى أنها ستخسر كثيراً إذا تركت وظيفة الحكومة .. مقسماً بأغلظ الأيمان إنه لن يسعى إلى مساعدتها في أي أمر يخصها بعد اليوم ، ولكنها لم تذعن لنصيحته ، ولم تلتفت إلى تحذيراته .. كان حبها لهذا العالم يلاحقها بشدة ، وقررت بينها وبين نفسها أن تلجأ إلى صديقتها نشوى ، فهي الوحيدة التي تستطيع تحقيق حلمها .. وعزمت على أن تقوم بزيارتها » [1].

ثم بعد ذلك أخذت الروائية في تصوير الزيارة بتأن واضح ، وتفصيل مقصود ؛ لأنها تحمل حدثاً مهماً ومؤثراً في حياة الشخصية الرئيسة :

« **تقع فيلا نشوى في حي الحمراء ؛ أرقى أحياء مدينة جدة . تشير الساعة إلى الثالثة عصراً .. كان الطقس معتدلاً مع حلول شهر ديسمبر . جلست غادة ونشوى في الحديقة تتناولان طعام الغداء وقد ملأت رائحة الشواء أجواء المكان ، بينما تقوم الخادمة الفلبينية بخدمتهما. . كانتا قد فرغتا من تناول الطعام وبدأتا تحتسيان الشاي عندما قالت نشوى لصديقتها بنبرة مرحة :**

– والآن اعترفي ، هناك بالتأكيد أمر يشغل فكرك .

أنا أعرفك جيداً ، فأنت صديقة طفولتي ... إن ملامح القلق مرسومة على محياك..!

– بلا مقدمات ، أود العمل في الصحافة ، وأريدك أن تساعديني .. لقد طرقت أبواب الكثير من الصحف لكنني لم أتلقَ رداً من أي منها .. كل ما سمعته مجرد وعود ..

---

(١) رواية (لم أعد أبكي) ، للروائية زينب حفني ، ص ٤٢ – ٤٣ .

أطلقت نشوى ضحكة طويلة قائلة :

– صحافة !! هل تعنين ما تقولين ؟ ! لماذا تجلبين لنفسك وجع الرأس ؟ ! هذا عالم صاخب يا صديقتي ، يزخر بالشخصيات المتناقضة . كيف يمكنك التعامل مع هذه الدنيا المخبولة وأنت الفتاة الرقيقة .. آه يا صديقتي ، كم أخاف وأشفق عليك من هذا العالم !!

– أنت تعلمين مدى عشقي لعالم القراءة والكتابة منذ طفولتي .. أمنيتي أن أصبح صحافية مشهورة يوماً ما .....)) [1].

إن هذا المشهد يكشف بوضوح عن طبيعة شخصية (غادة) اللحوحة العنيدة ، فهنا يتعرف القاريء بنفسه على طبيعة الشخصية ، وهذا التعرف أبلغ وأقوى وآكد مما لو أخبر به عن طريق الروائية ؛ إنه هنا يكشف بنفسه من خلال الحوار تشبث وإصرار (غادة) على رأيها بلا وسيط ، وهذه واحدة من أهم وظائف المشهد ، حيث يسهم في الكشف عن أبعاد الشخصية [2].

وتستمر الروائية في عرض تفاصيل المشهد ، مصوّرة عزم (نشوى) على تحقيق حلم صديقتها الذي طالما حلمت به :

((.....

ابتسمت نشوى ... نظرت إلى صديقتها بحنوّ . قررت أن تفعل المستحيل من أجلها .. كانت تدرك جيداً حجم الألم الذي تجرعته غادة بعد التجربة القاسية التي مرت بها في طفولتها ، وكثيراً ما حثتها على وجوب نسيان هذا الماضي ، والتفكير في حياتها المقبلة ، ولكن غادة كانت تردد على مسمعها أن زيداً هو الرجل الذي فتق ستار أنوثتها ، ومن الصعب أن تمحو آثار بصماته بسهولة من

---

(١) رواية (لم أعد أبكي) ، للروائية زينب حفني ، ص ٤٣ – ٤٤ .

(٢) انظر : بنية الشكل الروائي حسن بحراوي ، ص : ١٦٦ ، وتقنيات السرد ، آمنة يوسف ، ص : ٨٩ .

وجدانها .. لقد رحل وأخذ معه طفولتها وحاضرها ومستقبلها ، ولم يعد يهمها إلاّ بناء حلمها الكبير)) [1].

بهذه القفلة انتهى المشهد منبئاً عن تحول جديد في حياة الشخصية الرئيسة ، وحاملاً معه حدثاً رئيساً من أهم أحداث الرواية ، ظل ينتظره القاريء منذ قراءته للعنوان (لم أعد أبكي)، ليجيء هذا المشهد حاملاً تفاصيل البكاء والدموع ؛ فإذا حققت (غادة) حلمها الذي تسعى إليه وهو الصحافة ، فستخرج ما في نفسها وعقلها ، وستحقق ما تطمح إليه ولن تعود تبكي على ما خسرت في حياتها ، لأن البكاء لن يجدي نفعاً .

بالإضافة إلى دور هذا المشهد الواضح في تصوير حدث من أهم أحداث الرواية ، فقد أدّى دوراً بنائياً آخر يتمثل في إحداث توازن في حركة السّرد ، إذ جاء تالياً لخلاصة سردية طوت فيها الروائية أربع سنوات ، في بضعة أسطر ، ليأتي هذا المشهد مبطئاً حركة السّرد ، ومحدثاً توازناً بين السّرد وزمن الحكاية ، توازناً أشعر القاريء بمعايشة الحدث ، والمشاركة فيه ، وفي الوقت نفسه أسهم في الكشف عن الشخصيات ، وأحدث الأثر الدرامي من خلال تفصيله المتأني لحدث كان من أهم أحداث الرواية وأكثرها تأثيراً في الشخصية الرئيسة في الرواية .

وبما أن المشهد يقوم ((أساساً على الحوار المعبّر عنه لغوياً ، والموزع إلى ردود متناوبة كما هو مألوف في النصوص الدرامية)) [2] ، فإن كثيراً من الروائيات السعوديات يلجأن إليه في المواقف التي تجمع شخصيتين أو أكثر ، ويستفدن منه فنياً في إبطاء السّرد ، وتجسيد الموقف والحفاظ على حرارته وتلقائيته ، ودلالياً في إضاءة الأبعاد النفسية والاجتماعية للشخصيات المتحاورة والكشف عن مستوياتهم الثقافية والفكرية ، والنماذج على ذلك كثيرة ومتنوعة في رواية المرأة السعودية .

---

(١) رواية (لم أعد أبكي) ، للروائية زينب حفني ، ص ٤٥- ٤٦ .

(٢) بنية الشكل الروائي ، حسن بحراوي ، ص ١٦٦ .

وفي الحقيقة ، على الرغم من أهمية المشهد في الرواية ، والوظائف البنائية المتعددة التي يقدمها ، إلاّ أن استخدامه بصورة عشوائية ، والإكثار منه بلا مسوغ قد يثقل كاهل الرواية، ويخل بفنيتها[1] ؛ إضافة إلى أنه من الصعوبة أن تأتي الرواية كلها على هيئة مشاهد، ذلك أن بنية الرّواية السّردية تقوم على وحدتين رئيستين هما التلخيص والمشهد ، ولكل منهما وظائفه البنائية المهمة التي لا تستغني عنها أي رواية [2].

لذلك فإن الروائية الناجحة هي التي تعي ذلك ، وتعرف متى تستخدم الخلاصة ومتى تستخدم المشهد بحيث لا يطغى أحدهما على الآخر .

(١) انظر : بنية الشكل الروائي ، حسن بحراوي ، ص : ١٧٣ – ١٧٤ .

(٢) انظر : عالم الرواية ، رولان بورنون ، وريال أو نيليه ، ص : ٥٢ ، وبناء الرواية ، سيزا قاسم ، ص : ٩٠ .

٤- الوقفة :

وهي التقنية الزمنية الثانية – إلى جوار المشهد – التي تسهم في إبطاء السّرد ، بل إنها تعمل على إيقاف سيرورة الزمن السّردي ، أو تعطيله إلى أقصى حد ممكن ، وهي بذلك تأتي في مقابل الحذف الذي يمثل أعلى سرعة للنص ، في حين تمثل الوقفة أدنى سرعة للنص[١].

ويتحقق هذا التوقف في زمن السّرد في المقاطع الوصفية الساكنة التي توقف سير الزمن السّردي أو تبطيء وتيرته إلى أقصى حد ؛ فإذا كانت الوقفة الوصفية خارجة عن زمن القصة ، فإنها تحدث توقفاً في سيرورة زمن السّرد ، وتكون بمثابة محطة استراحة يستعيد فيها السّرد أنفاسه ، ثم يتابع سيره بعد أن يفرغ الوصف من أداء مهمته [٢].

أما إذا كان الوصف توقفاً أمام شيء يتوافق مع تأمل الشخصية فيه واستقراء تفاصيله، ففي هذه الحالة يصعب القول بأن الوصف يوقف سيرورة الزمن السّردي ؛ لأن التوقف هنا لا يأتي من خلال الروائية – كفقرة وصفية مستقلة – وإنما هو فعل من طبيعة القصة نفسها، وحالة من حالات إحدى شخصياتها ، ولذلك يمكن القول بأن الوصف هنا يبطيء حركة السّرد إلى أقصى حد ممكن ، لكنه لا يوقفه [٣] .

---

(١) انظر : بنية الشكل الروائي ، حسن بحراوي ، ص : ١٧٥ ، وبنية النص السردي ، د . حميد لحميداني ، ص : ٧٦ ، وبناء الرواية ، سيزا قاسم ، ص : ٨٨ ، وتقنيات السرد ، آمنة يوسف ، ص : ٩٣ .

(٢) انظر : بنية الشكل الروائي ، حسن بحراوي ، ص : ١٧٥ ، وبنية النص السردي ، د . حميد لحميداني ، ص : ٧٦ – ٧٧ .

(٣) انظر : على سبيل المثال ، رواية (غداً أنسى) لأمل شطا ، و (الفردوس اليباب) لليلى الجهني ، وغيرهما .

والوصف جزء رئيس من أجزاء السّرد لا يمكن للرواية أن تستغني عنه ، فهو الأداة الرئيسة لتقديم الشخصيات والأمكنة وكل شيء في الرواية ، ويشكل الوصف جزءاً مهماً في البنية السّردية لرواية المرأة السعودية ، وينهض بوظائفها البنائية المتعددة ، ومنها الوظيفة الزمنية التي إما أن تكون إيقافاً لسير الزمن السّردي أو إبطاء له بدرجة كبيرة ، من أجل إحداث توازن في الإيقاع الزمني للرواية .

ومن نماذج الوصف الذي لايؤدي إلى إيقاف تام للزمن السّردي ، وإنما يؤدي إلى إبطائه بصورة كبيرة جداً ؛ لأنه يجيء من تأمل إحدى الشخصيات والطبيعة والأمكنة ، هذا المقطع الوصفي المأخوذ من رواية (الفردوس اليباب) للروائية (ليلى الجهني) :

« **تقف السيارة أمام المنزل .. ثمَّ فضاء رملي يمتلئ بصبية يلعبون ، ملابسهم قذرة وهيئاتهم متعبة .. وإذ أنزل تفارق أشياء كثيرة قلبي حتى ملامحي تبقى خلفي في السيارة الصغيرة السوداء التي قبع حسن إمام خلف مقودها .**

سفائن الغيم الصغيرة تمخر عباب السماء ، وفوق رأسي يحلق سرب من الحمام الأبيض .. فوق سماء المنزل الذي تحملني الخطى تجاه بابه .. لم يكن غيم ، ولم تكن عصافير .

لم يكن المنزل المكسو بطبقة بيضاء من الجير الكالح المتآكل في بعض الأنحاء ، لم يكن منبوذاً ؛ لكنه ايضاً لم يكن محوطاً بالأحبة والصغار والأشجار .. وللحظة أحس أني أكرهه .

أضغط على زر الجرس المعلّق في أقصى اليسار .. يتحرك خيال خلف العين السحرية ثم ينفتح الباب عن امرأة اربعينية تشي ملامحها بحدة موجعة .

أترك ورائي أضواء النهار الذي سيلفظ عما قليل أنفاسه وأدخل .. وعلى امتداد ممر غير مفروش أمضي فيه تترامى ظلال الأشياء من حولي : ستائر ، مقاعد مكسورة ، وسائد مجمعة ، ألعاب متناثرة ، أكوام من المجلات ، والصحف ، عجلات مفككة وصناديق خشبيه صغيرة .

تك ، تك ، تك .. يتردد صوت ارتطام كعب حذائي بالبلاط العاري ، وينقبض

قلبي حين أخال أن هذا البلاط الأبيض المرقش بألوان متباينة ليس أكثر من أرواح صغيرة مكسرة مجرّحة مهشمة .. وأودُّ لو التفتت إليّ المرأة بوجه أقل حدّة، لكن وجهها جامد مثل صخرة وعيناها مطفأتان تمران على الأشياء مراً سريعاً كأن ليس هناك ما يستحق أن تتأملاه .. ياه ، لو أنها تسمح لي بتأملها ولو لدقائق معدودات .

(تفضلي) ..

تشير تجاه غرفة جانبية .. أدخل وأتجه صوب الأريكة الوحيدة المكسوة بقماشة رمادية حائلة انسلت من أطرافها الخيوط وأجلس .. عن يميني ثَمّ خزانة وحيدة مقفلة مثل سرّ تقبع في زاوية من المكان ثُمَّ لاشيء عدا المصباح المدلى من سقف الحجرة يبعث نوراً كابياً .

(عن أذنك دقايق وأرجع لك)

تخرج وأبقى في غرفة لم يكن فيها ماهو أشد وحدة مني .. أمر بأناملي على بطني فيتجعد قميصي الحريري الأخضر ويبدو صوته غامضاً وسط الصمت .. ليس فيه حفيف شجرة في ممر خالٍ ولا وسوسة أساوري إذ أرفع يدي .. صوت حزين مبهم لا يوصف .

أضغط أناملي قليلاً لعلني ألمسك ثم أكفُّ عن الملامسة وأترك كفي مبسوطة فوق بطني .. تماماً فوقك لعلها تكون الملامسة الأخيرة أو المحاولة الأخيرة للاعتذار .

(تعالي)

يباغتني صوت المرأة وهي تقف فوق رأسي إلى غرفة قصية .. الممر مظلم إلاّ قليلاً وعلى يسراي ينفتح باب غرفة أرى فيها طفلين يلعبان وأسمع موسيقا صاخبة يبثها تلفاز لا أراه .. تفتح الغرفة الأخرى فتهب عليّ روائح أحلامي وكوابيسي ، وإذ أدخل تعروني برودة الأشياء من حولي : أرض عارية مثل روحي والمرأة توصد الباب ، مقعد خشبي بلا مساند ، سرير طويل يغطيه قماش أبيض

مصفر ، وطاولة ميزتُ فوقها مقصاً .. ومِشرطاً وأنبوباً صغيراً .. وحقنةً ودواءً ولفافة قطن وشاشاً.

تأخذ عباءتي .. تخلع ملابسي .. تساعدني كي أتمدد على السرير .. تدخل يديها في قفازين مطاطين ، وعيناي تجولان في الغرفة بحثاً عن نافذة أو كوة صغيرة ؛ أرى من خلالها الغيم والسماء والعصافير فتعودان خائبتين ... »[1].

فهذا الوصف جاء شاملاً واصفاً للمكان وهو (المنزل) ، وللشخصيات وهم (الأطفال ، و (المرأة) التي جاءت إليها (صبا) لتجهضها ، و (الطبيعة) التي كانت كئيبة حزينة . لذا احتشد بالأسماء والصفات الدالة على السكون والثبات ، كما أنه لم يأتي لإيقاف حركة السّرد الزمنية إيقافاً تاماً ؛ لأنه جاء كفعل من أفعال الشخصية الرئيسة التي أخذت تتفرس في شكل (الأطفال) الذين يلعبون ، وفي شكل (المنزل) المكسو بطبقة بيضاء من الجير الكالح ، وفي شكل (المرأة) الأربعينية ذات الملامح الحادة الموجعة ، حدث ربما لا يستغرق في زمن الحكاية سوى لحظة خاطفة ، قدمته الروائية سردياً في أكثر من ثلاث صفحات ، وهذا يعني تمديد زمن السّرد – على حساب زمن الحكاية – وإبطاؤه بصورة كبيرة .

وتوجد على غرار هذا الوصف المبطيء للزمن السّردي نماذج اخرى كثيرة في الرواية النسوية السعودية [2]، وتسهم – إلى جوار المشهد – في إحداث توازن تتطلبه الحركة الزمنية في النصوص الروائية ، غير أن استخدامه بصورة عشوائية ، والإكثار منه دون غرض فني ، قد يؤدي إلى خلل كبير في الإيقاع الزمني للرواية ، ويهدد فنيتها .

هذه هي التقنيات السّردية المرتبطة بالزمن الروائي ، والتي تتحكم في حركة النص الروائي – سرعة أو إبطاء – وهي – كما ذكرناها – أربع تقنيات : التلخيص والحذف وهما : مختصتان بتسريع السّرد ، والمشهد والوقفة وهما : مختصتان بإبطاء السّرد .

---

(١) رواية (الفردوس اليباب) ، للروائية ليلى الجهني ، ص ١٩ –٢٠ ٢١

(٢) انظر على سبيل المثال : (غداً أنسى) لأمل شطا ، و (امرأة فوق فوهة بركان) لبهية بوسبيت ، وغيرها كثير .

وقد وقفنا عند كل واحدة منها – على حدة – وقفة احتوت تعريفها ، وحاجة النص الروائي لها ، ووظائفها البنائية ، وذلك من خلال إيراد نماذج متعددة ومتنوعة من رواية المرأة السعودية ، وتأكدنا من خلالها تواتر استخدام هذه التقنيات السّردية في الرواية النسوية السعودية ، وتوظيفها بنائياً ودلالياً بصورة جيدة ، والإفادة من خصائصها الزمنية في تسريع السّرد أو إبطائه ؛ على تفاوت الروائيات في درجة الإفادة من خصائصها الزمنية ، واستخدامها بتناسب وانسجام يحققان التوازن في حركة السّرد ، كما يحققان النجاح التام للرواية .

المبحث الثاني
المكـــان الروائي

أ- أنواع المكان :

١- المدينة .
٢- القرية .
٣- الصحراء .
٤- البحر .
٥- الأحياء .
٦- البيوت.
٧- المسجد.
٨- أماكن الدراسة .
٩- المطعم .

ب- العلاقة بين المكان والحدث .

ج- العلاقة بين المكان والشخصية:

١- المكان مؤثراً في الشخصية .
٢- المكان كاشفاً عن الشخصية .
٣- المكان متأثراً بالشخصية .

المبحث الثاني
المكـــان الروائي

المكان في اللغة الموضع ، ويجمع على أمْكنة وأماكن[1] ، وهو الموضع الثابت المحسوس القابل للإدراك الحاوي للشيء المستقر [2].

ويقصد به في الأدب الروائي المكان الذي تقع فيه الأحداث وتحرك فيه الشخصيات الروائية ، وهو مكان لفظي متخيل ينتجه الحكي ، وتصنعه اللغة ، لتوازي به مكاناً موجوداً في الواقع[3].

---

(١) انظر : لسان العرب ، المجلد ١٣ ، ص : ٤١٤ ، مادة مكن .

(٢) انظر : الكليات لأبي البقاء أيوب الكفوي ، ص : ٨٢٦ .

(٣) انظر : استراتيجية المكان ، د . مصطفى الضبع ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، مصر ، الطبعة الأولى، (١٩٩٨م) ، ص : ٧٥ ، شعرية المكان في الرواية الجديدة ، خالد حسين حسين ، كتاب الرياض، =

ومع أن مصطلح المكان مصطلح قديم ومعروف في النقد العربي ، إلاّ أن عدداً من النقّاد العرب المحدثين اتجهوا إلى استخدام مصطلح آخر للدلالة على المكان الروائي ، وهو مصطلح (الفضاء) ، وسوغوا لذلك بأن العمل الروائي لا يقدم مكاناً واحداً ، إذ إن تعدد الأحداث وتطورها ، وحركة الشخصيات وتنقلها يقتضي تعدداً في الأمكنة ، لذلك فإن المنطق يقتضي أن يُطلق على مجموع هذه الأمكنة اسم فضاء الرواية [1].

كما ظهر مصطلح آخر في الساحة الروائية ، وهو مصطلح (الحيّز) الذي يعد ترجمة دقيقة للمصطلح الانجليزي المقابل لمصطلح (المكان) والذي يستخدمه النقاد الإنجليز ، وترجمة دقيقة أيضاً للمصطلح الفرنسي المقابل (للمكان) والذي يستخدمه النقّاد الفرنسيون للدلالة على المكان الروائي في الرواية .

ومع أن لكل مصطلح أنصاره ، إلاّ أنني أميل إلى استخدام مصطلح (المكان) بوصفه مصطلحاً متجذراً ومعروفاً في النقد العربي الروائي ، ولأننا يمكن أن نتحدث عن الأمكنة المتعددة في الإطار العام للمكان ، دون أن يخل ذلك بالمصطلح ، فما الذي يمنعنا من القول – مثلاً – بأن الإطار المكاني العام للرواية متعدد ، أو بأن مكان الرواية متعدد ، فنحن في حال استخدام الفضاء أو الحيز سنقول الكلام نفسه . فضاء الرواية أو حيزها متعدد أو مفتوح على أكثر من مكان ؛ لذلك فإن استخدام مصطلح (المكان) سيحافظ على وحدة المصطلح في النقد العربي الذي بات يعاني من كثرة المصطلحات وازدواجيتها الناتجة عن تفاوت قدرات النقّاد العرب في الترجمة وتمثل المعنى المراد ، والناتجة أيضاً عن اختلاف الآداب الأجنبية المترجم عنها [2].

=

الطبعة الأولى ، (٢٠٠م) ، ص : ٧٨ ، وبنية النص السردي ، د . حميد لحميداني ، ص : ٦٢ – ٦٣ .

(١) انظر : بنية النص السردي، د. حميد لحميداني ، ص ٦٣ .

(٢) انظر : البناء الفني في الرواية السعودية ، د . حسن الحازمي ، ص : ٢٩٦ .

وللمكان دور مهم في الرواية ؛ فهو عنصر مركزي مشع في تشكيل العمل الروائي ؛ وذلك لارتباطه الوثيق بالعناصر البنائية الأخرى ، ودخوله في علاقات متعددة مع بقية المكونات السّردية ، كالأحداث والشخصيات والرؤى السّردية ، واللغة ، والزمان ، وعدم النظر إليه ضمن هذه العلاقات التي تربطه بجميع عناصر البناء الروائي يجعل من العسير فهم الدور الفني الذي ينهض به المكان داخل الرواية [1].

أ- أنواع المكان :

إن المكان في النص الروائي يتميز بالتنوع والتعدد ، فلا يمكن وجود مكان واحد فقط داخل الرواية ؛ لأن هناك دائماً إطار مكاني عام ، وأمكنة متعددة داخل هذا الإطار ، حتى الروايات التي تنحصر فيها الأحداث في إطار مكاني صغير أو ضيق تأتي مشتملة على عدة أمكنة داخل هذا المكان ، فلو أن رواية اتخذت من قرية صغيره نائية مكاناً لأحداثها ، فإننا داخل هذا الإطار المكاني الصغير سنجد عدة أماكن كالمنازل ، والطرق ، والحقول ، وغيرها، أو لو أن رواية اتخذت من السجن مكاناً لأحداثها فإننا داخل هذا المكان المحصور سنجد عدة

(١) انظر : بنية الشكل الروائي ، حسن بحراوي ، ص : ٢٦ ، وفي نظرية الرواية ، د . عبدالملك مرتاض، ص : ١٤٦ .

أمكنة مثل مكتب الإدارة ، ودورات المياة ، وغرفة الزيارة ، وغرفة الحبس الإنفرادية ، والممرات ، وغيرها [1] .

فإذا كان هذا التنوع يحدث في إطار العمل الواحد ، فإنه – بالضرورة – يحدث في إطار مجموعة من النصوص الروائية ، وإلقاء نظرة على الرواية النسوية السعودية تؤكد هذا التنوع والتعدد في الأمكنة الروائية ، ففيها (المدن ، والقرى ، والصحراء ، والبحر ، والأحياء ، والبيوت ، والمساجد ، والمدارس ، والجامعات ، والمقاهي) ، وغيرها . ولكل مكان خصوصيته ودلالته داخل النص الذي جاء فيه ، وهذا ما سنتحدث عنه إن شاء الله .

١- المدينة :

تعد المدينة ركيزة مكانية رئيسة في رواية المرأة السعودية ، إذ كانت حاضرة في أغلب رواياتهن بوصفها إطاراً مكانياً عاماً ، على تفاوت في طريقة حضورها بين أن تذكر ذكراً اسمياً فقط ، وأن تكون موصوفة وصفاً يحمل معالمها المكانية الدالة عليها ، وبيئتها الاجتماعية الخاصة بها .

ففي عدد من روايات المبدعة السعودية تذكر المدينة ذكراً إسمياً فقط للدلالة على أنها الإطار العام للأحداث دون الاهتمام بوصفها أو ذكر ما يدل عليها من شوارع وأحياء لها أسماؤها ، أو معالم مكانية بارزة فيها ، والنماذج على هذه الطريقة في التعامل مع المدينة كثيرة [2].

ففي رواية (أنثى فوق أشرعة الغربة) للروائية (نورة المحيميد) تدور أحداث الرواية في ثلاث مدن (دبي ، والرياض ، وبيروت) ، لكننا لا نعثر على وصف مكاني لأي من هذه المدن ، وهي مجرد أسماء تذكر ذكراً عابراً ، فـ(دبي) هي المسرح الأول للأحداث ، و (الرياض

(١) انظر : استراتيجية المكان ، د . مصطفى الضبع ، ص : ١٥٢ – ١٥٦ ، وبنية الشكل الروائي ، حسن بحراوي ، ص : ٣٦ ، وفي نظرية الرواية ، د . عبدالملك مرتاض ، ص : ١٤٥ – ١٥١ .

(٢) انظر : على سبيل المثال رواية (بعد المطر دائماً هناك رائحة) لفاطمة بنت السراة ، و (لم أعد أبكي) ، لزينب حفني .

) هي المكان الذي تنتمي إليه الشخصية الرئيسة وبقية شخصيات عائلتها ، و(خالد) ، ولكن أين يسكنون في الرياض ؟ في أي حي ؟ وفي أي شارع ؟ وما أوصاف منازلهم ؟ وما أسماء الشوارع التي يتحركون فيها ؟ إننا لا نعثر على شيء من ذلك لامن خلال الوصف العام المقدم من خلال الروائية ، ولا في وعي الشخصيات ، وكذلك كانت (دبي) و(بيروت) .

وفي المقابل فإن هناك عدداً بسيطاً من الروايات النسوية السعودية التي كانت المدينة حاضرة فيها حضوراً فعلياً بمعالمها المكانية وبيئتها الاجتماعية ، ومنها (الفردوس اليباب) للروائية (ليلى الجهني) ، و(دّرة من الأحساء) للروائية (بهية بوسبيت) ، وغيرها [1].

ففي رواية (دّرة من الأحساء) تأتي مدينة (الأحساء) إطاراً عاماً للأحداث ، ومكاناً تنتمي إليه الشخصيات ، وقد أظهرت الأحداث وحركة الشخصيات كثيراً من منتزهات ، وأحياء وشوارع الأحساء مثل (منتزه الشيباني ، ومنتزه مسجد جواثا ، ومنتزه عين نجم ، وجبل القارة ... الخ) هذا بالإضافة إلى ذكر الروائية لكثير من مناطق المملكة العربية السعودية خاصة مصائفها الباردة ، ومدنها الجبلية الجميلة التي تستحق أن يقصدها الناس من الأقطار كافة ، مثل (بلاد غامد ، وزهران في مدينة الباحة ، وأبها ، والطائف ، ..... إلخ) .

وقد قدمت هذه الأماكن من خلال حركة الشخصيات فيها على هذا النحو الذي نلمسه في هذا المقطع الذي يصوّر ذهاب (أمل) إلى عملها :

« **ركبت السيارة بجانب والدها ومضت السيارة تقطع الطريق العام بهما ، وفي طريق القرية الطويل المتعرج الذي اصطفت على جانبيه أشجار النخيل الباسقة التي تشتهر بها مدينة الأحساء العريقة ، رأت ماشدّ انتباهها وغرس في أعماقها نوعاً من الارتياح النفسي والتفاؤل ، فهي لأول مرة تشاهد مثل هذا الطريق المليء بالأشجار .**

---

(١) انظر : على سبيل المثال رواية (عيون على السماء) للروائية قماشة العليان ، و (مزامير من ورق) للروائية نداء أبو علي .

وأول مرة ترى حقيقة ما تسمع عن جمال منطقة الأحساء ، وما تتمتع به من عيون وآثار ومناطق سياحية ، ..... راحت الطبيعة تشدها أكثر كلما قطعت مسافة والمناظر الخلابة تزيدها نشوة وطرباً ، ولشد ما كانت دهشتها كبيرة عندما لمحت عن بعد بعض الجبال الأثرية التي امتدت كسلسلة متشابكة تأخذ في الارتفاع والانخفاض توحي للناظر أن يتتبعها ليعرف ما ينطوي وراءها ، سألت والدها في لهفة : ماهذه الجبال ؟ وإلى أين تمتد ؟ ردّ عليها قائلاً وعيناه مركزتان على الطريق : هذه الجبال جزء من سلسلة جبال متصلة بجبل القارة الشهير ببرودته في فصل الصيف والدافيء شتاء ، راحت تسأله عن الجبل وموقعه ومساحته من الداخل والخارج في احتراس شديد خوفاً من انشغاله بالحديث معها وعدم الانتباه للطريق

....))[1].

إن هذا المقطع – وغيره – يكشف عن التحام الأماكن بالسّرد ، وأنها لم تكن مقحمة، ولم تأت لتمنح المكان العام بعده الجغرافي بعيداً عن الشخصيات التي تأهله ، وإنما جاءت من خلال حركة الشخصيات فيه ، واختراقها له ، لتحقق للمكان العام – الأحساء – وجوده وخصوصيته وتسهم في تشخيصه وتجسيده ليؤدي وظيفته الإيهامية [2]، إذ إن إيراد أماكن حقيقية يجعل القاريء ((يقوم بعملية قياس منطقي ، فما دامت هذه شوارع ومنتزهات وأحياء حقيقية ، إذن فكل الأحداث التي يحكيها الروائي هي كذلك تحمل مظهر الحقيقة ، إن الأمكنة وتواترها في الرواية يخلقان فضاء شبيهاً بالفضاء الواقعي ، وهما لذلك يعملان على

(١) رواية (درة من الأحساء) ، بهية بوسبيت ، ص : ١٥-١٦ .

(٢) انظر : بنية النص السردي ، حسن بحراوي ، ص ٦٥ .

إدماج الحكي في نطاق المحتمل »[1] ، إضافة إلى وظيفته الدلالالية داخل الرواية ، وإسهامه في الكشف عن البعد الاجتماعي والنفسي للشخصيات .

وفي رواية (رباط الولايا) للروائية (هند باغفار) نجد حضوراً لـ(منطقة الحجاز) عامةً ، بوصفها مكاناً روائياً مميزاً ؛ بشوارعها وأحيائها ومبانيها ، وعاداتها ، وتقاليدها ، وتاريخها الذي يختبيء في كل جزء موصوف منها ، أو مسمى من أجزائها ، وهذا يعني أن (منطقة الحجاز) ، مجسدة بكل أبعادها (البعد الجغرافي والبعد التاريخي والبعد الاجتماعي)، ولم يكن حضور مدن الحجاز (مكة وجدة والمدينة) داخل الرواية – على الرغم من هدفها التسجيلي – بمعزل عن حركة الشخصيات ، بل كان يُقدّم من خلال حركتها ، وحياتها التي تحياها داخل المكان ، ليؤدي بذلك دوره الدلالي داخل الرواية، المتمثل في الكشف عن الأبعاد الاجتماعية والنفسية للشخصيات ، وتشكيله للمحيط البيئي للمجتمع الروائي ، وتأثيره على نوعية الأحداث والقضايا التي عاشتها الشخصيات .

وهذا يعكس الفرق الواضح بين مدينة تُذكر ذكراً اسمياً فقط ، ولا نجد ما يدل عليها داخل الرواية ، ومدينة حاضرة في الرواية ، جسداً وروحاً ؛ ففي الحالة الأولى لا قيمة للمدينة داخل النص الروائي ، بل إن تغيير اسمها أو حذفه قد لا يحدث أي خلل في البناء ، أما في الحالة الثانية فإن اسم المدينة لو حذف فإنها ستظل حاضرة داخل النص بمعالمها المكانية، وبيئتها الاجتماعية الدالة عليها وإن لم تذكر .

٢- القرية :

إن القرية لم تكن مكاناً روائياً إلاّ في عدد قليل من روايات المرأة السعودية – موضع الدراسة – لكن حضورها الفاعل داخل أغلب هذه الأعمال كجزء رئيس من أجزاء البناء يؤثر في العناصر الأخرى ، ويتأثر بها كونها مكاناً روائياً مهماً . ولم تأت القرية – في حدود ما أعلم – مكاناً روائياً وحيداً في أي رواية نسوية سعودية ، بينما جاءت مكاناً روائياً ثانياً إلى جوار

(١) المرجع السابق ، ص ٦٥ .

المدينة في عدد غير قليل من الروايات ، منها رواية (الشياطين تسكن الأعشاش) للروائية (مهرة العصيمي) [1]، ورواية (عندما ينطق الصمت) للروائية (حنان كتوعة)[2]، ورواية (صالح النجدي وزهراء الجنوبية) للروائية (فاطمة بنت السراة)، على أنها في رواية (صالح النجدي وزهراء الجنوبية) حضرت حضوراً عابراً في ذاكرة الشخصية الرئيسة ؛ وذلك لإضاءة ماضي الشخصية الرئيسة من خلال الإشارة إلى أصلها القروي .

والملاحظ أن معظم القرى جاءت بلا أسماء والقرية الوحيدة التي سميت هي قرية (المرجان) في رواية (عندما ينطق الصمت) للروائية (حنان كتوعة) وهو اسم خيالي ليس له نظير في الواقع ، وقد أشارت الروائية ضمنياً من خلال حركة الشخصيات في الرواية إلى مكان القرية الجغرافي القريب من المنطقة الغربية ، وهو ما اتضح بصورة أكبر من خلال أسماء الشخصيات (سمراء ، ليلى ، بسمة ، عصام ، محمد ، سوسن ، ياسر ، عمّار ، ميسون ، سجى ، بهجت ، أسيل .....) وعاداتها ، وتقاليدها ، ولهجتها التي تشير إلى المنطقة الغربية الساحلية ، والكاتبة تشير إلى ذلك عندما قالت :

((**نحن نقيم في قرية ساحلية تبعد عن المدينة ساعة ونصف ، قرية جميلة على شاطيء البحر ، يطرق الليل سكونها بعد غروب الشمس مباشرة فترتمي في أحضان الموج وتخفي حدة الضوء لينكسر في هدوء الليل وتشعل الشموع التي تحترق لتضيء لنا ليل الأحلام بعدما يخلد الجموع إلى النوم فلا تسمع غير أصوات الطبيعة تعزف لك سمفونية الصمت وآهات الموج التي تصفق لأوركسترا الطبيعة وتصفق في بكور الصباح للأيدي العاملة** .....)) [3].

---

(١) مهرة العصيمي : كاتبة سعودية ، حصلت على الشهادة الجامعية ، لها بعض المشاركات الصحفية . انظر : صحيفة الرياض ، عدد ١٢٧٩٢ ، في ١٤٢٤/٥/١هـ ، ثقافة اليوم.

(٢) لم أعثر على ترجمة لها .

(٣) رواية (عندما ينطق الصمت) ، حنان كتوعة ، ص : ١٣ .

أما القرية عند الروائية (مهرة العصيمي) في روايتها (الشياطين تسكن الأعشاش) التي تدور أحداثها حول القصة الأزلية للصراع بين الخير والشر ، بين العصافير والشياطين ، وذلك من خلال التحولات الاقتصادية والاجتماعية التي عاشها المجتمع السعودي خاصة ، والخليجي عامة ، والانتقال من مجتمع الخيمة والمرعى إلى مجتمع العمارة والمدينة ، وما رافق ذلك من انعكاسات في البنية النفسية لإنسان هذه المنطقة ، القرية عندها صورة لقرى (منطقة نجد) ، وهذا يتضح لنا من خلال شخصيات الرواية ، وحركاتهم ، وعاداتهم وتقاليدهم ، وأسمائهم ، ووصف القرية الذي يؤكد انها من قرى (منطقة نجد) ، هذا بالإضافة إلى أن الكاتبة من منطقة نجد ، فالأولىأن تكتب وتصوّر وتصف القرى التي ربما عاشت فيها أو رأتها .

وأياً يكن المهم هو حضور القرية الفني داخل الأعمال الروائية ، وكيفية توظيفها توظيفاً جيداً ، وهذا ما سأتناوله بعد أن أفرغ من أنواع المكان – إن شاء الله – .

٣- الصحراء :

من أكثر الأماكن تميزاً وخصوصية الصحراء ، وهذا يجعل منها مكاناً مقابلاً لأمكنة أخرى كالمدينة والقرية ، المدينة بزحامها وامتلائها وكبرها ، والقرية بخضرتها ومحدوديتها ، والصحراء بامتدادها وفراغها الشاسع وألوانها الساحرة[١] ؛ وفي رواية المرأة السعودية لا تشكل الصحراء حضوراً واضحاً في مجمل النصوص الروائية ، فهي لم ترد إلاّ في مجموعة قليلة من الروايات منها رواية (سفينة وأميرة الظلال) للروائية (مها الفيصل) ، ورواية (قطرات من الدموع) للروائية (سميرة خاشقجي)، ورواية (الشياطين تسكن الأعشاش) للروائية (مهرة العصيمي) ، ورواية (ومات خوفي) للروائية (ظافرة المسلول) [٢]، وكانت الصحراء في كل هذه الروايات مكاناً مشاركاً لأمكنة أخرى ، أما حضورها الفني داخل هذه النصوص بوصفها مكاناً خاصاً له جمالياته ودلالاته فلم يتحقق إلاّ في رواية (ومات خوفي) لـ(ظافرة المسلول) ، وعلى الرغم من أن الصحراء كانت في رواية (ومات خوفي) مكاناً ثانياً إلى جوار مدينة (

(١) انظر : استراتيجية المكان ، د . مصطفى الضبع ، ص : ١٨٢ .

(٢) لم أعثر على ترجمة لها .

الرياض) المكان الذي ينتمي إليه (سعد) بطل الرواية ؛ فإنها تحولت إلى مكان رئيس في الرواية ، يبدو ذلك من خلال احتلالها مساحة أكبر في النص الروائي ، وارتباطها المباشر بالحدث الرئيس ، وتأثيرها القوي في الشخصية الرئيسة ، الشاب الخجول الخواف الذي كان خروجه مع زملائه في رحلة في الصحراء تجربة قاسية جداً ، لكنها أماتت هذا الخوف الذي يسكن في نفسه .

فالحدث في الرواية هو ضياع بطلها (سعد) في الصحراء ، هذا الحدث مرتبط بالمكان ومتأثر به ، فالإنسان لا يضيع في القرية أو في المدينة ، ولكنه من الممكن أن يضيع في الصحراء ، حيث لا حياة ، ولا حركة ، ولا معالم ، لا شيء إلاّ الرمال الغامضة والأفق الممتد :

« **أطلع إلى صندوق السيارة الخلفي ، وأنظر في كل الجهات ، أنظر بدقة وتمعن ، أنظر بعمق ، وأرى أفقاً واسعاً ، صورة لأرض متعرجة ، ذات كثبان رملية ، وسهول لا أثر للحياة فيها ، وخلفيتها سماء بها شمس ساطعة ، لقد ضعت ، فعلاً ضعت ، وهنا أدركت حقيقة الضياع من جديد ، أنا هنا متوحد مع الرمال ، متوحد مع كل ما يخيفني ، مع كل ما يرعبني** » [1].

والصحراء في هذه الرواية حاضرة بكل جوانبها ، حاضرة ببعدها الجغرافي المخيف الذي تشكله الأمواج الرملية المتلاطمة ، والفضاء الممتد الذي لا نهاية له ، والحياة الإنسانية الغائبة [2]، وحاضرة بحشراتها وزواحفها وحيواناتها [3]، وحاضرة ببعدها الطبيعي الذي يشكله تعاقب الليل والنهار راسماً أربع لوحات في اليوم :

– لوحة الشروق التي تكسو الرمال بلون رمادي ، وتبعث في النفس قليلاً من الأمان[4].

---

(١) رواية (ومات خوفي) ، للروائية ظافرة المسلول ، ص : ٦٣ .

(٢) انظر : رواية (ومات خوفي) ، ص : ٥٢ ، ٦١ ، ٦٣ ، ٦٥ ، ٦٦ .

(٣) انظر : الرواية السابقة ، ص : ٥٢ ، ٥٣ ، ٥٤ ، ٥٥ ، ٥٦ ، ٦٧ ، ٧٧ .

(٤) انظر : الرواية السابقة ، ص : ٦٢ ، ٧٠ .

- ولوحة منتصف النهار حيث الشمس الحارقة ، والرمال الملتهبة ، والعطش القاتل[1].

- ولوحة الغروب التي كانت نذيراً بالظلام القادم الذي يحمل معه الخوف والوحشة[2].

- ولوحة الليل الذي لا يحمل في جوفه إلاّ الظلام الكثيف ، والرعب القاتل :

((**ظلام يفشل كل ظلام أن يجاريه ، ظلام أشد حلكة من السواد ، أشعر بنفسي في داخله ، ظلام يجعلني لا أرى كفي وأنا أتلمس بها عيني ، تحرك الخوف من جديد، وأمسك بأطراف قلبي ، وجعل ينفضه ، ويهزه ، ولكن ماذا تفعل كل المشاعر لمقاومة الصحراء ...؟ استلقيت على ظهري وعاودني الخوف ، قد يهاجمني شيء ، أي شيء ، وأنا على هذا الوضع .. جلست ، هكذا أفضل ، أتلفت حولي، ودوار يجعل فقاعات سوداء تحيط بها هالات خفيفة الاصفرار .. تتجمع في الفضاء الأسود ، وتزيد من رهبة الليل ، وتزيد خوفي أضعافاً** .....)) [3].

وهكذا يبدو ليل الصحراء في عيني (سعد) ، ولكنها عين الخائف المترقب ، الضائع الموقن بالهلاك ، ولذلك صوّرت كل شيء في الصحراء مخيفاً وقاسياً ، إذ على الرغم من تعدد اللوحات التي تضفيها الطبيعة على الصحراء ، فإنها قد بدت هنا لوحة واحدة لا تحمل إلاّ القسوة والبشاعة والخوف ، بينما نجد الصحراء في رواية (قطرات من الدموع) للروائية (سميرة خاشقجي) تحمل الأمن ، والجمال ، والوداعة ، والهدوء ، والسكينة ، والراحة ، ولكن مع أنها موصوفة بدقة ، وزاخرة بالدلالات الجمالية التي فتقتها الروائيات السعوديات من الصحراء[4] ، فإنها لم يكن لها أي دور فني داخل الرواية ، فهي أولاً مكان تشترك معه أمكنة أخرى في الرواية تعيش فيه الشخصية الرئيسة (ذكرى) وقتاً قصيراً من عمرها ، وهي ثانياً لم يكن لها علاقة

---

(١) انظر : الرواية السابقة ، ص : ٦٤ .

(٢) انظر : الرواية السابقة ، ص : ٧٧ .

(٣) رواية (ومات خوفي) ، للروائية ظافرة المسلول ، ص : ٦٨ – ٧٠ .

(٤) انظر : استراتيجية المكان ، د. مصطفى الضبع ، ص : ١٨٢ – ١٩٣ .

بالأحداث الرئيسة في الرواية ، ولا تأثير في الشخصية الرئيسة ، ولذلك فإنها في رواية قطرات من الدموع تكتفي بوظيفتها التزيينية الزخرفية دون أن تتقدم أي خطوة للأمام لتحقيق دور فني في الرواية .

٤- البحر :

لم يكن البحر حاضراً في رواية المرأة السعودية بوصفه مكاناً روائياً مهماً ومؤثراً ، وبيئة بحرية معاشة ، لها شخصياتها المنتمية إليها ، وحرفتها المعبرة عنها ، وصراعاتها الخاصة بها ، بل إن حضوره كان قليلاً ، وهو في الغالب لا يأتي إلاّ مكاناً ثانوياً يؤدي وظيفة محدودة ويختفي . فهو في عدد من روايات المرأة السعودية مكان للفسحة والراحة والهروب والتنفيس ، كما في هذا المقطع من رواية (وهج من بين رماد السنين) للروائية (صفية عنبر) :

تقول منى :

« **تركت مقعدي ، وارتديت ملابسي ، ونزلت إلى الشارع وسرت نحو البحر ، فلم يكن هناك أناس كثير .. بلغت الشاطيء ، كان الضباب قد انحدر من أعالي الجبال غامراً تلك النواحي ، وبزغت الشمس من بينه كأنها وجه فتاة جميلة ... وقفت لحظة أفكر في تلك القوى الكامنة وراءها ، والتي تركض مع العواصف وتثور مع البراكين ، وتبتسم مع ثغر زهور الرّبيع ، وتترنم مع جداول تلك الشلالات المنهمرة من تلك الجبال** ..... »[1].

وهو في بعضها مجرد معلم للمكان ، كما في رواية (غير وغير) للروائية (هاجر المكي) ؛ إذ ورد البحر داخل الرواية بصفته معلماً من معالم المكان ، كما جاء للدلالة على مدينة جدة وتفردها وتميزها عن غيرها .

هكذا كان حضور البحر في رواية المرأة السعودية – بوصفه مكاناً روائياً – ثانوياً ، إذ لم يكن له أي وجود فني يجعل منه مكاناً رئيساً ، وجزءاً مهماً في البنية الروائية .

---

(١) رواية (وهج من بين رماد السنين) ، للروائية صفية عنبر ، ص : ٢١٥ .

٥- الأحياء:

تتخذ الأحياء مكاناً روائياً مهماً في رواية المرأة السعودية ، يشهد بذلك حضورها في عدد كبير من الروايات ، وذلك لارتباطها الوثيق بالمدن التي جاءت مكاناً روائياً في أكثر روايات المرأة السعودية .

وتختلف درجة حضورها ، وطريقة وصفها ، ودلالاتها ، تبعاً للغرض الفني والمضموني الذي جاءت من أجله داخل النصوص الروائية .

فحين تأتي للدلالة على المكان العام بوصفها معلماً مكانياً بارزاً يشير إليه ، ويدل عليه، فإنها تذكر اسماً دون وصف ، كما في هذا الجزء المقتطع من رواية (عيون قذرة) لـ(قماشة العليان) ، والتي تصوّر فيه حركة (سارة) بطلة الرواية عندما ذهبت إلى المستوصف البعيد عن منزل عمتها :

« **سألها السائق :**

من هنا ... يسار

خفق قلبها وهي تجيبه بنعم ... دخلت حي السلام أخيراً ... ذلك الحي الذي نشأت فيه وتيتمت وتعذبت وذقت فيه طعم الهوان والألم والوحدة ... مستوصف أمير على يسارها ... لِمَ لم تذهب إليه ؟ ابتلعت السؤال وهي تعرف تماماً لماذا تجنبت هذا المستوصف القريب من منزل عمتها والذي تتردد عليه عمتها وبناتها باستمرار ... سرّها البشع يجب أن يكون بعيداً ... بعيداً جداً ... مطموراً في خباياً مستوصف في أقصى شمال الرياض حتى يقدر الله أمراً كان مفعولاً ..... »[1].

فالحي هنا حي (السلام) يذكر دون وصف ما عدا الإشارة العابرة إلى موقع مستوصف (أمير) ، ووظيفة الحي هنا تأتي للدلالة على المكان العام (الرياض) بوصفه معلماً مكانياً

(١) رواية (عيون قذرة) ، للروائية قماشة العليان ، ص : ١٩٢ .

بارزاً فيها ؛ وهو ما نجده أيضاً في رواية (امرأة على فوهة بركان) للروائية (بهية بوسبيت) ، حيث ترد أسماء لأحياء دون وصف .

وهكذا تذكر كثيراً من الأحياء – كما في هاتين الروايتين وغيرهما – ذكراً اسمياً دون وصف ، ومن ثم فإن دلالتها الوحيدة داخل النص تكون في الأسهام في تحديد المعالم المكانية للمدينة التي تنتمي إليها ، والإبهام بواقعية الأحداث من خلال ذكر معالم مكانية حقيقية «فما دامت هذه أحياء وشوارع حقيقية ، إذن فكل الأحداث التي يحكيها الروائي تحمل مظهر الحقيقة » [1].

لكن إلى جوار الأحياء المذكورة ذكراً عابراً تأتي – في الغالب – أحياء موصوفة ومعاش فيها داخل الرواية ، يكون هو المكان الذي تنتمي إليه الشخصيات ، وتتحرك منه وإليه ، وحين يأتي الحي موصوفاً ومعاشاً ، فإنه يكتسب إلى جوار وظيفته السابقة وظائف أخرى مهمة داخل النص الروائي ، ومنها هذا الجزء المقتطع من رواية (لم أعد أبكي) للروائية (زينب حفني) :

تقول (غادة) واصفة الحي الذي تسكن فيه صديقتها (نشوى):

« **تقع فيلا نشوى في حي الحمراء ؛ أرقى أحياء مدينة جدة** .... » [2].

فـ(غادة) وصفت الحي باختصار شديد بأنه أرقى وأجمل أحياء مدينة جدة .

ونستطيع أن نميز بين نوعين متقابلين من الأحياء المعاشة والموصوفة في رواية المرأة السعودية ، وهما الحي الشعبي والحي الراقي اللذين يشكلان قطبين متقابلين في بنيتهما المكانية، والاجتماعية ، ومن خلال دراسة أوصافهما التي تمدنا بها النصوص الروائية ، وكيفية ورودها داخلها يمكن التوصل إلى دلالاتهما الفنية والمضمونية .

---

(١) بنية النص السردي ، د . حميد لحميداني ، ص : ٦٥ .

(٢) رواية (لم أعد أبكي) ، للروائية زينب حفني ، ص : ٤٣ .

وفي الحقيقة إن الحي الشعبي بوصفه مكاناً روائياً معاشاً وموصوفاً يأتي في رواية المرأة السعودية بصورة أكبر من صورة الحي الراقي ، ويمكن استخلاص صفات الحي الشعبي من خلال بعض النصوص ، ففي رواية (الانتحار المأجور) للروائية (آلاء الهذلول) ، تقدم لنا الروائية وصفاً سريعاً ومختصراً للحي الذي ذهب إليه (خالد) للعلاج عند أحد الشيوخ ، يقول (خالد) :

« **قصدت يوم الخميس حي وادي لبن غرب الرياض .. كان جزء من الشارع مزفتاً .. أصبح هذا الوادي العميق مكاناً لرمي المخلفات ، وتحول إلى بؤرة تجتمع فيه خشاش الأرض من ثعابين وزواحف وعقارب وحشرات ، وتنبعث منه أنواع شتى من الروائح الكريهة** .... » [1].

إن هذا الوصف يؤكد أن طرق وشوارع هذا الحي غير معبدة ، كما أنه قد تحول إلى بؤرة من الأوساخ والقاذورات ، بل والزواحف السامة القاتلة .

وفي موضع آخر في الرواية نفسها ، يصف (خالد) بيته هو وأخوته الذي يعيشون فيه يقول :

« **مرت دقيقتان طويلتان كأنهما دهر ، ثم نزلنا أمام المنزل .. دخلت البيت .. بيوت السويدي لا تتغير ، أيضاً ...تثير رائحة البيت فيّ الغثيان وتذكرني بأجواء حزينة** » [2].

ثم يضيف في مقطع آخر :

« **دخلت البيت واستلقيت على الكنبة اليتيمة في الصالة وناديت على تهاني لتحضر لي كأساً من الماء .. قدمت تهاني وبيدها كأس حليب بدلاً من الماء ، فطلبت منها بعصبية إحضار كأس ماء ، إلاّ أنها طلبت مني الدخول معها إلى المطبخ وإدارة الصنبور . عندما أدرت الصنبور تساقطت منه سوائل صفراء مائلة**

---

(١) رواية (الانتحار المأجور) ، للروائية آلاء الهذلول ، ص : ١٩ .

(٢) رواية (الانتحار المأجور) ، للروائية آلاء الهذلول ، ص : ١٠٤ .

إلى اللون البني .. أغلقت الصنبور بسرعة وأنا أصارع الروائح الكريهة المنبعثة منها .. ترحمت على ايام خرابستان وخرجت من البيت وأنا أستشيط غضباً .. شاهدت رجال الحارة جوار البيت يناقشون مشكلة اختلاط المياه بمبتذلات الصرف الصحي ، .....

.....)) [1].

ففي هذا الوصف تأكيد لصفة الوساخة والقذارة ، والضيق إضافة على غياب الشروط الصحية نظراً لاختلاط المياه بمبتذلات الصرف الصحي ، ويضيف (خالد) صفات أخرى لهذا الحي الشعبي من خلال وصفه للمسجد الذي ذهب لزيارة الشيخ فيه في (حي لبن) ، يقول :

((**لم يكن داخل المسجد أحسن حالاً من خارجه ، ولم يكن غريباً أن نرى عقرباً هنا أو ثعباناً هناك ، بالإضافة إلى الغبار المتطاير من الوادي ويغطي المكان .. جدران المسجد متشققة وسقفه مغبر والمروحة الوحيدة في السقف ترتج وهي تدور حتى ليُخيّل أنها سوف تسقط فوق رؤوسنا** .....)) [2].

وهنا يؤكد (خالد) بالإضافة إلى الوساخة والقذارة والضيق صفة جديدة وهي القدم الذي تدل عليه الجدران المتشققة ، والمروحة المتأرجحة ، والسقف المغبّر .

وهكذا تكتمل صفات الحي الشعبي من خلال هذه النصوص الروائية الضيق والقذارة والقدم) التي تعكس حال الشخصيات الروائية التي تسكنه ، وتكشف عن مستواها المادي الفقير ووضعها الاجتماعي البائس الذي فرض عليها السكن في أماكن بهذه المواصفات الرديئة . وهذا ما ظهر جلياً في رواية (الانتحار المأجور) .

٦- البيوت:

---

(١) الرواية السابقة ص : ١٠٦ .

(٢) رواية (الانتحار المأجور) ، للروائية آلاء الهذلول ، ص : ٢٠ .

البيت هو عالم الإنسان الخاص ، ومملكته المميزة ، ولذلك فإن وصف البيت في حقيقته وصف للإنسان الذي يسكنه ، فالبيت بموقعه وحجمه ، وأثاثه ، وأشيائه ، يعكس مستوى الشخصية الاجتماعي ، ووضعها المادي ، وذوقها ، ويعطي فكرة واضحة عنها [1].

والبيت عنصر مهم من عناصر المكان الروائي ، إذ لا تكاد تخلو رواية من وجود البيت بصفتها جزءاً من أجزاء المكان فيها ؛ وذلك لأن الشخصيات لا بد أن يكون لها – في الغالب – بيوت تسكنها ، ولكن المهم هل البيت موصوف أو لا ؟ وما دلالات هذا الوصف ؟ .

وفي رواية المرأة السعودية نجد البيت حاضراً في جل الروايات ، فلا نكاد نجد شخصية رئيسة ليس لها بيت تسكنه ، ولكن البيوت الموصوفة قليلة ، كما أن هذا الوصف يتفاوت من حيث مساحته ، ودقته ، ودلالاته .

فهناك روايات يأتي وصف البيت فيها للدلالة على مستوى ساكنيها – فقراً أو غنى – على تفاوت في درجة الوصف ودقته ، فبعض البيوت توصف وصفاً مختصراً كهذا الوصف لمنزل والد (يسرى) في رواية (دمعة على خد الزمن) للروائية (نورة الغانم) :

تقول (يسرى) بطلة الرواية واصفة منزل والدها :

« **وصلنا إلى بيت والدي ... لم يكن البيت القديم الذي عرفته قبل دخول الدار كان سكناً آخر ... بيت فسيح وحديقة رحبة نظرت إليها ملء عيني وأنا أعبر الباب الخارجي إلى الداخل** .....» [2].

فهذا الوصف مختصر جداً ، فليس فيه عدد الغرف ، ولا سعتها ، ولا أثاثها ، ولكنه يحقق الدلالة التي أرادت الروائية أن توصلها للقارئ ، وهي حالة والدها المادية المتواضعة .

---

(١) بنية الشكل الروائي ، حسن بحراوي ، ص ٤٣ .

(٢) رواية (دمعة على خد الزمن) ، للروائية نورة الغانم ، ص : ٤٤ .

في حين نجد الوصف الآخر للبيت الراقي الذي يدل على غنى صاحبه ومكانته الاجتماعية المرموقة :

تقول (منى) بطلة رواية (بيت من زجاج) للروائية (قماشة العليان) :

« **بدلت ثيابي وأخذت أتجول في الفيلا الكبيرة الرائعة ... كان الدور الثاني يتكون من خمس حجرات للنوم عدا حجرة نومي الكبيرة ... وفي الدور الأول سبع حجرات منها حجرة واحدة مغلقة لم أستطع فتحها ... وفي تجوالي بالبيت لفتت نظري خادمة سوداء ترقبني بعينيها اللامعتين ... وحين رأتني أنظر إليها افتر ثغرها عن ابتسامة أظهرت أسنانها البيضاء ... كانت ترتدي ملابس رثة لا تتناسب وفخامة هذا البيت** .....

.....» [1].

إن هذا البيت يدل على ثراء صاحبه وغناه ، وهذا ما يتضح لنا من خلال الوصف لهذا البيت .

كما تقول (يسرى) واصفة بيت السيد (كامل) بعد أن تزوجته :

« **انتقلت مع السيد كامل في تلك الليلة بسيّارته الفارهة وتوقفنا بعد مسير أمام بوابة فخمة تحفّ على جانبيها غصون خضراء وأزهار وردية وكنت أتأمل تلك البوابة التي فتحت مصراعيها عندما أقبلت سيارة السيد مأخوذة بما حولي ونحن نمرُّ بالسيارة عبر ممر طويل ثم توقفنا تحت مظلة محاطة بالأغصان .. بدأت أدرك وأنا في طريقي إلى الداخل مظاهر الترف الزائد ..... ودخلنا عبر ممر طويل زرعت على امتداده أحواض من الورد والأزهار .. إلى صالة واسعة تحف بها المقاعد الوثيرة وكان الهدوء يخيم على جوانب هذا المبنى** .....

(١) رواية (بيت من زجاج) ، للروائية قماشة العليان ، ص : ٩٦ .

وفتح الباب واستقدمني فتقدمت ورأيت غرفة أشبه بالصالة الفسيحة منها إلى الغرفة تحتل أركانها الأحواض يتوسط مساحتها سرير متسع فاخر وهناك نافذة طويلة تمثل مساحة كبيرة من الجدار وقف بجانبي يصفها قائلاً :

(إنها تطل على الحديقة وقد بنيت حوض السباحة هذا وهو يتسع لأكثر من مئة شخص في آن واحد ... غير أنه والحق لا يستخدمه سواي لأنني وكما تعلمين أقطن بمفردي هنا) .

فقلت بتردد : وحدك بهذا المنزل الفسيح أنه أشبه بالقصر .....))[1].

ونلحظ هنا أن حجم الوصف والمساحة التي احتلها أكبر ، وأنه أكثر دقة وتفصيلاً ، ولذلك فهو أكثر إعانة في الكشف عن كثير من الجوانب في شخصية ساكنيه ، فحجم القصر ، ومساحته التي يحتلها ، ومظهره الخارجي ، ومدخله الكبير ، وحديقته الفسيحة، وحوض السباحة المتميز ، كل ذلك يدل على غنى ورفاهية ومستوى اجتماعي راقٍ .

٧- المسجد:

إن المسجد من أهم المعالم التي تشير إلى هوية المجتمع المسلم ، وتؤكد انتماءه إلى الإسلام قولاً وعملاً ، من خلال تواجده داخل المكان ، وذهاب الشخصيات الروائية لأداء الصلاة فيه .

والمسجد حاضر في رواية المرأة السعودية بوصفه مكاناً روائياً له دوره الدلالي داخل الرواية ، فهو من جهة يكشف عن انتماء الشخصيات الروائية إلى الإسلام ، والتزامهم به ، من خلال ذهابهم إليه لأداء الصلوات ، ومن جهة أخرى قد يأتي ليكون ملاذاً روحياً تلجأ إليه الشخصية الروائية هرباً من ضغوط الحياة ومشكلاتها ، فتشعر فيه بالطمأنينة والأمان ، وتسكن روحها القلقة المتعبة .

---

(١) رواية (دمعة على خد الزمن) ، للروائية نورة الغانم ، ص : ١١٧ – ١١٩ .

ويمثل المسجد الحرام في الروايات التي اتخذت من مكة مكاناً روائياً معلماً بارزاً من معالم مكة ، ومكاناً مهماً بالنسبة للشخصيات الروائية لآداء الصلاة فيه ؛ ولأنه ملاذ روحي آمن ، ومصدر طمأنينة تلجأ إليه حين تشتد أزماتها النفسية ، فتطوف وتصلي وتدعو حتى تعود إليها سكينتها ؛ فهذه (تيما) بطلة رواية (غداً أنسى) للروائية (أمل شطا) لا يخرجها من ضيقها النفسي سوى الحرم :

« **آه يا إسلام ، ماذا أقول لك ... لقد جلست أمام البيت وعيناي معلقتان بأستاره ، وقلبي خاشع حتى أني لم أكن أدري بما حولي . لم أكن أشعر شيء أو أفكر في أي شيء ... سلام غريب ... سكينة لم أعهدها ، وطمأنينة لم أعرفها في حياتي .**

ونسيت كل شيء يا ابنتي ، لم أعد أفكر إلاّ في الخالق العظيم ... خالقي وخالقك ... رب البيت ... رب الكعبة ... رب الحبيب عليه الصلاة والسلام .

وبكت المرأة في خشوع ... وبكت إسلام .

آه يا ابنتي ، لم أنم في حياتي نوماً هادئاً كما نمت بالأمس ، ورزقني الله بالطعام ، ورزقني بالشراب ، وصليت كما لم أصل طيلة عمري ..... » [1].

وقد كان كذلك بالنسبة لمعظم الشخصيات الروائية المنتمية إلى مكة المكرمة ، مصدراً للطمأنينة والسكينة ، ورمزاً للإيمان واليقين ، تقول (بركة) إحدى شخصيات رواية (لا عاش قلبي) للروائية (أمل شطا) :

« **فوجودي في المسجد الحرام وفي رحاب البيت طوال الوقت ، أعاد إلى نفسي السكينة التي افتقدتها زمناً طويلاً ، وطهّر قلبي من أرزاء السنين وأحقادها ، وأكسبني الزهد في الدنيا ، والرضا بما قسم الله ، والرضا في حد ذاته هو السعادة .....، فكنت كلما أصابتني الكآبة أو شعرت بالضيق لجأت إلى الكعبة أطوف حولها ، وأتعلق بأستارها ، وأضل أصلي ، وأبتهل ، وألح**

(١) رواية (غداً أنسى) ، للروائية أمل شطا ، ص : ٥٣ .

في الدعاء وسرعان ما ينفرج همي ، ويتسلل السلام إلى نفسي ، فأعود إلى البيت هادئة مطمئنة ، وكأن شيئاً لم يكن » [1].

وهكذا نرى أن المسجد الحرام كان مصدراً للطمأنينة والسكينة ، ورمزاً للإيمان واليقين ؛ ولكن دوره لم يكن متوقفاً على الجانب الروحي للشخصيات وإنما كان عنصراً فعّالاً في حياتها ، ومصدراً من مصادر رزقها ، (فبركة) لم تتحسن حالتها المادية إلاّ بعد أن عملت في سقيا ماء زمزم :

« **كل هذا وإحساسي بالتعاسة لا يفارقني إطلاقاً ، وكيف لا ... وجدران ذاتي قد بنيت بأحجار الألم ، وتغلغلت جذور المرارة في أعماقي .**

وأمضيت على تلك الحال سنوات وسنوات ، حتى انتهى بي المطاف إلى سقاية الزمزم، وعندها فقط تغيرت حياتي تماماً .....» [2].

إذن فقد كان المسجد الحرام مكاناً روائياً مهماً ، وعنصراً فاعلاً في حياة الشخصيات الروائية من الناحية الروحية والمادية .

أما المسجد في الروايات الأخرى ، فإنه يأتي – في الغالب – للدلالة على التزام الشخصيات الروائية وإيمانها وورعها وتقواها ، مثل والد (مي) في رواية (أنثى فوق أشرعة الغربة) للروائية (نورة المحيميد) الذي كان حريصاً على آداء الصلوات جماعة وفي المسجد، كذلك هو الحال بالنسبة لوالد (أمل) بطلة رواية (درّة من الأحساء) للروائية (بهية بو سبيت) الذي كان حريصاً على آداء الصلاة في المسجد في كل وقت وفي كل فرض .

لكن المسجد في الروايات التي تتخذ من القرى مكاناً روائياً يتجاوز هذه الدلالة ، ليصبح مركزاً ثقافياً واجتماعياً مهماً بالنسبة للشخصيات الروائية ، وعنصراً فاعلاً في حياتهم.

---

(١) رواية (لا عاش قلبي) ، للروائية أمل شطا ، ص : ٤٢ – ٤٣ .

(٢) الرواية السابقة ص : ٤٢ .

فالمسجد في رواية (الانتحار المأجور) للروائية (آلاء الهذلول) من أهم الأمكنة الروائية حضوراً ودلالة ، فهو المكان الوحيد في القرية الذي يجتمع فيه الرجال لآداء الصلاة جميعاً ، وهذا الاجتماع يؤكد حرصهم على دينهم ، كما يبث روح التعارف والألفة بينهم، وهو المركز التعليمي والتثقيفي والإرشادي لهم ، فمعظمهم أميون ، ولذلك فإن ما يتلقونه من تعليمات دينية تأتي من المسجد عبر الإمام الذي يؤمهم ، ويسعى إلى بث الوعي فيهم ، وهذا ما حدث مع (زيد) عندما ذهب مع (خالد) إلى قرية (فيفا) في المنطقة الجنوبية ، فصلّى هو وصديقه في أحد المساجد صلاة العصر التي لم يحضرها إلاّ عدد قليل من المصلين ، لذلك حاول (زيد) توجيه النصح والإرشاد لأهل القرية بعد صلاة المغرب :

« ..... **استأذن منا ورفع أذان صلاة المغرب .. بعد الصلاة ، خطب زميلي زيد بالمصلين حاثاً إياهم على المحافظة على الصلوات الخمس ، وليس صلاة المغرب ، ثم طلب منهم التأمل في حال أمتنا العصيبة في هذه الأيام المريرة التي تمر بها .. كان خطابه مؤثراً وبليغاً .. قمنا بعد الخطبة بتوزيع عدد من المنشورات والأشرطة على من حضر** ..... »[1].

٨- أماكن الدراسة:

تشكل فئة المتعلمين فئة كبيرة من الشخصيات الروائية في رواية المرأة السعودية ، ولذلك فإن أماكن التعليم (المدارس والكليات والجامعات) من الأمكنة الروائية المهمة والحاضرة في رواية المرأة السعودية ، بيد أن درجة هذا الحضور وأهميته تختلف من رواية إلى أخرى تبعاً للدور الذي يراد لها تحقيقه في النص الروائي .

فالمدرسة في رواية (دمعة على خد الزمن) للروائية (نورة الغانم) مكان روائي مهم، ولذلك وصفته الروائية وصفاً دقيقاً متأنياً :

تقول (يسرى) واصفة مدرستها الداخلية :

---

(١) رواية (الانتحار المأجور) ، للروائية آلاء الهذلول ، ص : ١١٣ .

« ..... **أخذتني يد الرجل العجوز إلى الداخل وكنت أشد ما أكون خوفاً وجزعاً ، ولكن عيناي شغلت بمنظر الفناء الفسيح والأرض الرحبة الممتدة والبناء المرتفع وظلال أشجار ترتخي في أُبهة وجمال فوق أسوار البناء ... ووجدت نفسي وراء العجوز دون إعتراض أو مقاومة** ..... »[1].

وتستمر (يسرى) في وصف مدرستها الداخلية كاشفة من خلال تجربتها فيها عن كل شيء : مدرساتها ، وطالباتها ، ومناهجها ، وستشغل مساحة متوسطة في الرواية ؛ لتكون بذلك واحداً من أهم الأمكنة الروائية فيها ؛ وذلك لأثرها النفسي والتربوي القوي في طفولة (يسرى) ثم امتدّ بعد ذلك على كل حياتها العلمية والعملية .

وكذلك كانت المدرسة أو الكلية أو الجامعة مكاناً روائياً مهماً في عدد من الروايات النسوية السعودية لارتباطها بفكرة الرواية ، كما في رواية (عيون قذرة) للروائية (قماشة العليان) ولتأثيرها في الشخصية الرئيسة ، فـ(فيصل) سافر خارج بلاده ، وتغرّب ، وعمل ، لكي يتعلم ويدرس في الجامعة ، كذلك الحال بالنسبة لـ(مي) بطلة (رواية أنثى فوق أشرعة الغربة) للروائية (نورة المحيميد) والتي أيضاً تغربت من أجل أن تدرس وتتعلم، لكنها في كثير من الروايات مثل رواية (أنثى العنكبوت) للروائية (قماشة العليان) ، ورواية (للقلب وجوه أخرى) للروائية (نداء أبو علي) ، ورواية (افتقدتك يوم أحببتك) للروائية (صفية عنبر) كانت تذكر ذكراً عابراً ، كمكان ثانوي ليس له علاقة وثيقة بفكرة الرواية أو بشخصيتها الرئيسة ، وإنما هي مكان ضمن أمكنة عديدة تتحرك فيها الشخصيات .

٩- المطعم:

(١) رواية (دمعة على خد الزمن) ، للروائية نورة الغانم ، ص : ٨ .

يعد المطعم من الأماكن المهمة في رواية المرأة السعودية ، حتى نكاد لا نرى رواية إلاّ وكان للمطعم مساحة جزئية من مساحتها ، إذ يشكل هذا المكان واقعاً اجتماعياً يعيشه الأبطال ، ومسرحاً تدور في عمقه أحداث لا يستغني عنها النص الروائي في إنتاج دلالاته[1].

وتتعدد الوظائف التي يؤديها المطعم في النص الروائي ، فقد يكون مكاناً للهروب والتنفيس ، تفر إليه الشخصية الروائية من ضغوط الحياة وهمومها ، وتجد فيه المتعة والتسلية، وقد يكون محطة استراحة في طريق المسافرين تأوي إليه الشخصية قليلاً ثم تغادره ؛ وقد يؤدي وظيفة تثقيفية إذا كانوا رواده من المثقفين الذين يحرصون على إدارة الحوارات المهمة، أو القراءة من كتب مفيدة بصوتٍ عالٍ مسموع [2] ؛ أو إلقاء القصائد الشعرية الهادفة .

وفي رواية المرأة السعودية يحضر المطعم مكاناً روائياً مهماً أحياناً ، وهامشاً أحياناً كثيرة ، لكنه في كل الأحوال كان يحمل وظيفة من هذه الوظائف ؛ فهو في رواية (وهج من بين رماد السنين) للروائية (صفية عنبر) يكتسب أهمية خاصة ؛ نظراً لأهميته في حياة الشخصية الرئيسة ، وعلاقته بفكرة الرواية ، حديث تتخذ (منى) من المطعم مكاناً للاستمتاع بالقراءة أو الكتابة ، كذلك هو الحال بالنسبة لرواية : (جمعتنا الصدفة وفرقتنا التقاليد) للروائية (صفية عنبر) ، إذ يبعث جمال المطعم ، وموقعه الهادئ الأخاّذ ، وطبيعته الرائعة ، يبعث في نفس (سلافة) حب الكتابة والاستزادة من مناهل القراءة العذبة .

ويأتي في رواية (أنثى فوق أشرعة الغربة) للروائية (نورة المحميد) ، وفي رواية (عيون قذرة) للروائية (قماشة العليان) ، وفي رواية (ومرت الأيام) للروائية (نداء أبو علي) ، وفي رواية (بيت من زجاج) للروائية (قماشة العليان) مكاناً للتسلية والترويح عن النفس، وتناول الطعام ، دون أن يكون له أي دور آخر في الرواية ، ومثل هذا الدور الترويحي للمطعم نجده في عدد كبير من روايات المرأة السعودية .

---

(١) انظر : استرتيجية المكان ، د . مصطفى الضبع ، ص : ١٩٥ .

(٢) انظر : استراتيجية المكان ، د . مصطفى الضبع ، ص : ١٩٥ – ٢٠٢ ، وبنية الشكل الروائي ، حسن بحراوي ، ص : ٩١ – ٩٤ .

وقد وردت أماكن أخرى في رواية المرأة السعودية غير هذه الأماكن التي ذكرناها مثل المستشفيات بصفتها مكاناً للعلاج ، والأسواق بصفتها مكاناً للتسوق وقضاء الحاجات ، إلاّ أنها لم ترد في الروايات بصورة كبيرة مثل ورود الأماكن التي ذكرناها والتي كانت تُشكّل ظاهرة لافتة للنظر في رواية المرأة السعودية .

ب- العلاقة بين المكان والحدث :

إن الحدث يقتضي – دائما – وجود مكان يقع فيه ، لذلك فإنه من المستحيل تصوّر حدث دون مكان ، كذلك المكان فإنه لا بد وجود أحداث تقع فيه لتكسبه الحياة ، فالحدث هو الذي يمنح المكان الحياة ويكسبه القيمة ، وهذه العلاقة التلازمية بين المكان والحدث تؤكد أهمية المكان في العمل الروائي [1] وضرورة وجوده ؛ ولكن القيمة الفنية للمكان داخل الرواية لا تتحقق حين يكون مجرد خلفية للأحداث ، أو مكاناً اقتضت الضرورة أن يوجد – لأن الحدث

(١) انظر : شعرية المكان في الرواية الجديدة ، خالد حسين حسين ، ص : ١٠٢ ، واستراتيجية المكان ، د . مصطفى الضبع ، ص : ٧٧ .

لا بُدّ له من مكان يحدث فيه – ، وإنما تتحقق حين يكون المكان مؤثراً في الحدث ، ومرتبطاً به ارتباطاً عضوياً وثيقاً بحيث لا يمكن لهذا الحدث أن يحدث إلاّ في هذا المكان ، وبصورة أخرى حين يصبح المكان مسهماً في صنع الحدث[1].

وفي رواية المرأة السعودية نلمس هذا التأثير للمكان على نوعية الأحداث والقضايا المطروحة في عدد من الروايات التي كان المكان فيها حاضراً بصورة فاعلة ، بوصفه جزءاً صميماً في بنية العمل الروائي ، وعنصراً فاعلاً يؤثر ويتأثر بالعناصر الأخرى .

ففي رواية (الفردوس اليباب) للروائية (ليلى الجهني) تنتمي (صبا) بطلة الرواية إلى مدينة (جدة) ، تلك المدينة الصاخبة الحديثة بانفتاحها وعالمها الجريء الذي ترك بصمته على (صبا) ، وعلى أحداث الرواية ، فإذا بها في هذا الجو المنفتح تنساق مع شاب يخدعها باسم الحب ، ويغريها حتى يغويها ، وحين تواجهه بحملها يتنكر لها ، فتجري عملية إجهاض ، وتموت في النهاية منتحرة .

والرواية بأحداثها ، وقضيتها مرتبطة بالمدينة ، والمدينة الحديثة بكل إغراءاتها وإغوائها.

وفي رواية (عيون قذرة) للروائية (قماشة العليان) ، تظهر الأحداث قضية جديدة وهي قضية السفر إلى الخارج للدراسة ، وما ينتج عن هذا السفر من اهتزاز في القيم ، وانحراف في السلوك ، وهذه القضية مرتبطة بالمدينة ، فأبطال هذه الرواية ينتمون للمدينة ، وهما : (فيصل و سارة) ، ومدينتهم هي : مدينة الرياض ؛ إذاً حركتهم كانت من مدن أصغر إلى مدن أكبر ، ومن بيئة مكانية لها عقيدتها وقيمها وعاداتها وتقاليدها ، إلى بيئة مكانية مختلفة تماماً .

وفي رواية (الشياطين تسكن الأعشاش) للروائية (مهرة العصيمي) نجد الانتقال من مجتمع الخيمة والمرعى والبساطة في كل شيء إلى مجتمع العمارة والمدينة والتعقيد في كل شيء ؛ فالحدث هنا مرتبط بمكانين – القرية والمدينة – المكان الأول هو المحرك الرئيس للحدث ، والدافع له ، والمكان الثاني هو مكان وقوع الحدث بكل تفاصيله ودقائقه .

---

(١) انظر : بنية الشكل الروائي ، حسن بحراوي ، ص : ٣٠ .

وعلى هذين المكانين – القرية والمدينة – تقوم فكرة الرواية ، بدءاً من عنوانها الذي تحول فيه الناس بعد تغير أوضاعهم إلى (شياطين) ، وأصبحت المدينة رمزاً لكل معاني القسوة والألم والضياع ، تفرّق الناس وتشتتهم ، بل وتسرق منهم أحلامهم .

ولعل في هذه المقارنة بين الأحداث والقضايا المطروحة في الروايات التي اتخذت من المدينة مكاناً لها ، والروايات التي اتخذت من القرية مكاناً روائياً ، ما يكفي للتدليل على أن للمكان اليد الطولى في تحديد نوعية الأحداث والقضايا والصراعات التي تخوضها الشخصيات، وأنها تتشكل تبعاً للمكان وظروفه وخصائصه .

ويمكن تلمس مثل هذه العلاقة القوية بين المكان والحدث التي تجعلهما المحور الرئيس في فكرة الرواية في عدد من روايات المرأة السعودية ، مثل (ومات خوفي) للروائية (ظافرة المسلول) ، و (الفردوس اليباب) للروائية (ليلى الجهني) ، و(سفينة وأميرة الظلال) للروائية (مها محمد الفيصل) ، وغيرها .

ج- العلاقة بين المكان والشخصية:

إن المكان والشخصية تربطهما علاقة قوية وثيقة ، إذ يرتبطان بعلاقتي تلازم وتبادل ؛ فالشخصيات الروائية لا تتحرك وتتحدث وتصطرع في الفراغ ، وإنما لا بد لها من مكان يضمها فتتحرك فيه ، وفي المقابل فإن المكان لا يمكن أن يكتسب قيمته ودلالته في العمل الروائي إلاّ إذا صار مجالاً لحركة الشخصيات بصراعاتها ورغباتها وأفكارها [1].

هذا بالإضافة إلى وجود علاقة تبادلية بينهما ، تجعل كل عنصر منهما يؤثر في الأخر بصورة مختلفة ، فالمكان يترك بصمته على الشخصية بكافة أبعادها ، ولذلك يمكن الاستعانة

(١) انظر : بنية الشكل الروائي ، حسن بحراوي ، ص : ٢٦ ، وشعرية المكان في الرواية الجديدة ، خالد حسين حسين ، ص : ١٠٠ .

بالمكان للكشف عن أبعاد الشخصية النفسية والجسدية والاجتماعية [1]؛ وفي المقابل فإن للشخصية تأثيرها في المكان ، فهي التي تخبرنا به ، وترينا إياه ، وتحدد أبعاده ، وتختار منه ما تريد ، والمكان لا يظهر إلاّ من خلال وجهة نظر شخصية تتحرك فيه ، بل إن نظرة الشخصية للمكان قد تكون متأثرة بحالتها النفسية ومشاعرها ، فتعكس ذلك على المكان ، وهذا ما يجعل من مكانٍ ما يبدو أليفاً ومحبوباً ، وآخر يبدو مُنفراً وبغيضاً ؛ بل إنها قد تجعلها ترى المكان الواحد بأكثر من صورة [2]، وأكثر من عاطفة .

ولذلك فإن دراسة العلاقة بين المكان والشخصية يمكن أن تأتي من خلال ثلاثة محاور: المكان مؤثراً في الشخصية ، والمكان كاشفاً عن الشخصية ، والمكان متأثراً بالشخصية.

أ- المكان مؤثراً في الشخصية:

إن للمكان تأثيراً واضحاً على الشخصية ، ويبدأ تأثير المكان في الشخصية من الاسم ، إذ إن لكل مكان أسمائه الشائعة فيه ، والخاصة به والدالة عليه ، ويمكن تلمس هذا التأثير في الروايات ذات المنحى الواقعي ، ذلك لأن الروائيين الواقعيين يسعون إلى إدخال العالم الخارجي بتفاصيله الصغيرة في عالم الرواية الخيالي لإشعار القاريء بواقعية ما يقرأه [3] ، ويأتي اختيار الروائيات السعوديات لأسماء شخصياتهن الروائية وربطها بالمكان وسيلة من الوسائل المحققة لإيجاد هذا الانطباع المباشر بالواقع لدى القاريء ؛ فالروائية حين تختار مكاناً بعينه ، وتسميه ، ويكون له نظير في الواقع ، وتصفه ، وتهتم بتفاصيله وجزئياته ، فإنها تسعى من خلال كل

(١) انظر : شعرية المكان في الرواية الجديدة ، خالد حسين حسين ، ص : ١٠٤ .

(٢) انظر : بنية الشكل الروائي ، حسن بحراوي ، ص : ٣٢ ، بناء الرواية ، عبدالفتاح عثمان ، ص : ٨٠ ، استراتيجية المكان ، د . مصطفى الضبع ، ص : ١٠٩ .

(٣) انظر : بناء الرواية ، سيزا قاسم ، ص : ١١١ ، وبنية النص السردي ، د . حميد لحميداني ، ص : ٦٥ .

ذلك إلى إقناع القاريء بأن كل ما يحدث في الرواية حقيقة ، فإذا منحت شخصياتها أسماء مرتبطة بالمكان ، وشائعة الاستخدام فيه ، فإنها بذلك تؤكد احتمال وجودها ، وتزيد نسبة إيمان القاريء بحقيقة ما يقرأ .

وفي رواية المرأة السعودية نلمس تأثير المكان على أسماء الشخصيات بصورة كبيرة ، ففي روايات (سميرة خاشقجي) نجد تأثير البيئة المكانية التي اختارتها لرواياتها واضحاً على أسماء شخصياتها الرجالية والنسائية ، فهي في مجملها منتقاة من الأسماء الشائعة في (منطقة الحجاز) ، حيث تنتمي الكاتبة إلى (منطقة الحجاز) ، او أسماء منتقاة من مدينة (الإسكندرية) أو (بيروت) ، حيث كانت الروائية تقضي أوقاتاً كثيرة في هذين البلدين ، ومن هذه الأسماء: (آمال ، حبيبة ، غالي ، ساكنة ، ماهر ، خامر ، رابعة ، باسمة ، وفيق ، سامح ، سوزي، ...) [1] .

أما بالنسبة لروايات (قماشة العليان) فنجد أنها منتقاة من الأسماء الشائعة في منطقة نجد حيث تقع (المدينة / الرياض) التي كانت مكاناً روائياً بارزاً لجل رواياتها ، والتي تنتمي إليها الروائية ، ومن هذه الأسماء الشائعة في المنطقة وجاءت في روايات الروائية (عبدالله ، عبدالعزيز ، سالم ، سعد ، يوسف ، حسن ، خالد ، عامر ، صالح ، وليد ، فيصل ، محمد ، فاطمة ، حصة ، سارة ، ليلى ، منيرة ، أمل ، نورة ، هدى ، تهاني ...) [2].

أما الأسماء التي وردت في الروايات المتخذة من القرية مسرحاً لأحداثها ؛ فقد جاءت الأسماء فيها مطابقة للأسماء القروية التي تعيش في القرية ، ففي رواية (قطرات من الدموع) للروائية (سميرة خاشقجي) والتي كانت فيها القرية مكاناً مشتركاً مع المدينة لسير الأحداث نجد الأسماء مطابقة لواقع القرية مثل (الشيخ محجوب ، وزوجته رقية ، وحامد شقيق رقية ، وصالح صديق الشيخ محجوب ، .....) .

---

(١) انظر : جميع روايات (سميرة خاشقجي) .

(٢) انظر : جميع روايات (قماشة العليان) .

وبهذا تسهم أسماء الشخصيات الروائية التي تكوّن المجتمع الروائي في تشكيل صورة جمالية موازية لصورة المدينة أو القرية في الواقع ؛ وهذا يدعم أفكار الروائيات اللاتي سعين جاهدات لتحقيقها في رواياتهن ، وهي تصوير مجتمعاتهن المدنية والقروية بكافة مشاكلها وهمومها ، وقضاياها ، ونماذجها الإنسانية ، ورصد التحولات الاجتماعية الحادثة في المجتمع السعودي من خلال مجتمع القرية المصوّر في بعض هذه الروايات .

كما تكشف هذه الظاهرة عن سطوة المكان في العمل الروائي النسوي ، ودوره في اختيار أسماء الشخصيات ، وفي الوقت نفسه تبين وعي فني أملى على هؤلاء الروائيات العناية باختيار أسماء شخصياتهن الروائية بحيث تبدو وثيقة الصلة بالمكان الذي تنتمي إليه ، ساعيات من خلال ذلك إلى تشكيل مجتمع روائي يشير إلى عالم الواقع ويوازيه ؛ ويزيد نسبة تصديق القاريء لحقيقة ما يقرأ وواقعيته .

وإذا كان المكان قد ترك بصمته واضحة جلية على أسماء الشخصيات الروائية ؛ فإنه أيضاً يؤثر في نوعية الحرف والأعمال التي تمارسها الشخصيات الروائية ؛ ففي رواية (لم أعد أبكي) للروائية (زينب حفني) التي اتخذت من (جدة) مكاناً روائياً لها ، نجد تنوعاً في الأعمال التي تمارسها الشخصيات ، وهو تنوع مصدره البيئة المكانية المدينة ، فالبطلة (غادة) كانت تعمل (معلمة) ، ولكنها تركت هذه المهنة واتجهت إلى مهنة (الصحافة) ، و (والد غادة) يعمل في التجارة ، أما (زيد) يمني الجنسية فقد كان (حارس) منزل (غادة) إلى جانب قيامه بمهام أخرى مثل تنظيف الحديقة ومراقبة البوابة ، ووالد (نشوى) صديقة (غادة) فكان يعمل (مديراً لأعمال أحد الأمراء) ، أما شقيق (نشوى) فيعمل في أحد البنوك الكبيرة ، و (الدكتور طلال السعدي) يعمل نائباً لرئيس تحرير جريدة (المرايا)، و (السيدة فوزية) رئيسة قسم النساء في الجريدة نفسها ، و(راوية عبدالحق) تعمل (فنانة تشكيلية) وقد شاركت في عدة معارض محلية وعربية ، كما نجد (الخادمة الفلبينية) أيضاً حاضرة في هذه الرواية .

أما في رواية (بكاء تحت المطر) للروائية (قماشة العليان) فإننا نجد (الطبيبة) ، والممرضة (هدى) ، ورجل الأعمال (والد خالد) ، والشاب الموظف وظيفة حكومية

(خالد) .

إن هذا التنوع في المهن يوجد في أغلب روايات المرأة السعودية ، وهو تنوع قد لا يتوافر إلاّ في المدن ، لكبرها وانفتاحها ، وتعدد الفرص فيها – خلافاً للقرى – ، ولذلك نجد الشخصيات الروائية في رواية المرأة السعودية التي اتخذت من المدن مكاناً روائياً لها ، تمارس أعمالاً متنوعة ومختلفة [1]، ففيها التاجر (أو رجل الأعمال) ، والمعلمة ، والطالب ، والموظف ، والطبيبة ، وأستاذة الجامعة ، والحارس ، والسائق ، والصحفي ، والطبيب .....إلخ ، بينما في الروايات التي كانت القرى مكانها الروائي لا نجد إلاّ طبقة واحدة تمارس مهنة واحدة وهي الزراعة أو الرعي ، وهو أمر تشترك فيه الشخصيات الروائية المنتمية إلى القرية في رواية المرأة السعودية [2].

وبالإضافة إلى تأثير المكان الروائي في أسماء الشخصيات الروائية وحرفها ، فإنه يسهم أيضاً في تشكيل عاداتها وتقاليدها ولغتها ، والمتأمل في رواية المرأة السعودية يلمس هذا التأثير بوضوح .

ففي رواية (امرأة فوق فوهة بركان) للروائية (بهية بوسبيت) رأينا كيف تم زواج (شريفة) وسط عادات وتقاليد وأعراف معروفة ومتبعة في منطقة الأحساء قديماً .

كذلك الحال في رواية (عيون على السماء) للروائية (قماشة العليان) ، فزواج (هدى) من السيد (عبدالله) تمّ وسط أجواء مليئة بالبذخ والترف وهي أجواء معاشة في وقتنا الحاضر ، وعادات أصبح من المستحيل تركها والابتعاد عنها الآن .

أما في الروايات التي اتخذت من البيئة الحجازية مكاناً لها نلمس أيضاً عادات وتقاليد هذه البيئة في أجواء الرواية ، ولعل رواية (رباط الولايا) للروائية(هندباغفار) خير رواية

---

(١) انظر : على سبيل المثال رواية (وهج من بين رماد السنين) لصفية عنبر ، ورواية (الانتحار المأجور) لآلاء الهذلول) ، ورواية (عفواً يا آدم) لصفية عنبر ، و(غداً انسى) لأمل شطا .

(٢) كما في رواية (الشياطين تسكن الأعشاش) لـ(مهرة العصيمي) ، و (عندما ينطق الصمت) ، لـ(حنان كتوعة) .

صوّرت بدقة متناهية عادات وتقاليد أهل منطقة الحجاز بحذافيرها ، بل إنها تجاوزت العادات والتقاليد إلى اللهجة الحجازية التي تحاورت بها شخصيات روايتها .

ويمكن تجاوز هذا التأثير العام الذي يتركه المكان في الشخصيات الروائية ، إلى تأثير أكثر خصوصية وعمقاً ، وهو التأثير التغييري – سلباً أو إيجاباً – الذي يرتبط غالباً بالشخصية الرئيسة وبفكرة الرواية ، الأمر الذي يجعل من المكان عنصراً رئيساً في بنية الرواية؛ وهو ما نجده غالباً في الروايات التي ينتقل فيها البطل من مكان إلى آخر ؛ وذلك لأن الانتقال من مكان إلى مكان يؤدي غالباً إلى تحول في الشخصية [1].

ومن هذه الروايات رواية (عيون قذرة) للروائية (قماشة العليان) التي تبدأ بمغادرة (فيصل) مكانه الأصلي (الرياض) متوجهاً إلى (لندن) لمواصلة دراسته ، وتقوم فكرة الرواية على التأثير الذي يتركه المكان الجديد في شخصية (فيصل) وفي عاداته وتقاليده التي ذهبت كلها أدراج الرياح بعد أن انزلق في اغراءات هذا المكان الجديد الجذاب ، ولقد لحقت به أيضاً أخته (سارة) التي لم تكن بأحسن منه حالاً ، فقد تغيرت رأساً على عقب بعد أن عاشت في هذا المجتمع المنفتح أياماً معدودة .

إن الصراع هنا في واقعه بين مكانين / حضارتين / ثقافتين ، ولذلك فإن الروائية لم تركز على البعد الجغرافي للمكان ، وإنما ركزت على البعد الاجتماعي للمكان الذي كان السبب المباشر في أحداث التغيير في شخصية (فيصل) ، ولهذا لم نجد وصفاً دقيقاً (للندن) يحمل أسماء شوارعها ، وأحياءها ، وأمكنتها الكبيرة الشهيرة ، ولم نجد أيضاً اسم الحي الذي يسكنه (فيصل) أو الشارع ، أو حتى الجامعة التي يدرس فيها ، ولكننا في المقابل سنلمس تركيزاً ملحوظاً على الجانب الاجتماعي للمكان ، من خلال الأسرة الصغيرة (ديفيد سميث وزوجته : مسز سميث ، وابنتيه : اليزابيث ، وماري ، وكلبهم : هيب) التي سكن معها فترة من الزمن والتي كانت تمثل – بعلاقاتها ، وحفلاتها ، ولباسها ، وطريقة حياتها – صورة مصغرة للمجتمع الغربي ، أيضاً علاقة (فيصل) مع (كاتيا) وعمله في مطعم أمها (جورجيت) وصداقته

(١) انظر : بناء الرواية ، سيزا قاسم ، ص : ١٠٣ .

لشقيقها (روبير) الذي تعرّف فيما بعد على (سارة) وكانت معرفته سبب شقاء وتعاسة (سارة) .

لقد ركَّزت الروائية على ثلاثة ملامح اجتماعية مهمة ، هي طريقة اللباس العاري ، والحفلات الصاخبة ، والعلاقات غير الشرعية بين الجنسين التي لا قيود لها ، وكانت هذه الملامح هي التي غيّرت كل من (فيصل) و (سارة) تغييراً سلبياً ؛ لأنها كانت تمارس ضغوطاً عنيفة ومستمرة عليهما ، مما دفعهما للاستسلام والوقوع في مراتع الرذيلة .

وفي المقابل فإن المكان قد يحدث تأثيراً إيجابياً في الشخصية الروائية ، وهو ما نلمسه في رواية (وهج من بين رماد السنين) للروائية (صفية عنبر) ، فبطل الرواية الشاب الحجازي (أمين) يسافر خارج المملكة العربية السعودية – دون تحديد الدولة – للدراسة لمدة سبع سنوات حصل خلالها على أعلى شهادة علمية (الدكتوراه) ، وكان خلالها مثالاً للشاب المسلم الملتزم ، الذي لم يفرط في مبادئه ومثله ، ولم يساوم عليها ، فاستفاد من المكان الجديد الذي انتقل إليه علمياً وظل يحمل في نفسه ذكرى وطنه بثقافته ومثله وقيمه .

ب- المكان كاشفاً عن الشخصية:

وكما أن للمكان تأثيراً واضحاً في الشخصية ، فإنه يسهم أيضاً في الكشف عنها ، ولذلك فإن وصف الأماكن في الرواية – غالباً – لا يأتي بلا مسوغ ، وإنما يساق لكي يساعدنا على التعرف على الشخصيات الروائية التي تأهلها ، فالأماكن الموصوفة كالمدن والأحياء والمنازل ، وما تحويه المنازل من أثاث وأدوات ، تسعى إلى أن تقوم بدور تفسيري توضيحي داخل النص الروائي يعين على فهم الشخصية الآهلة للمكان ، ومعرفة مستواها الاجتماعي ووضعها المادي ، وذوقها وطبعها ومزاجها [1] ؛ بل إن هناك رأياً نقدياً يقول بالتطابق بين الشخصية والمكان الذي تشغله ، فإذا وصفت البيت فقد وصفت الإنسان الذي

(١) انظر : بناء الرواية ، سيزا قاسم ، ص : ١١١ ، وبنية الشكل الروائي حسن بحراوي ، ص : ٣٠ ، ٤١ .

يسكنه[1] ، فحين يقدم الروائي منزلاً ما ، محدداً شكله وموقعه ، وواصفاً حجراته ، وممراته ، وطريقة ترتيبها ، وواصفاً أثاثه : (نوعيته ، ألوانه ، هيئته ، طريقة تنظيمه) ، فإن كل ذلك يعكس وضع ساكنيه ، ومستواهم ، وذوقهم ؛ كما أنه حين يقدم من خلال الشخصية التي تسكنه ، فإنه يمكن أن يكشف عن الحياة اللاشعورية للشخصية من خلال نظرتها له ، وتعبيرها عنه[2] .

وقد حاولن عدد كبير من الروائيات السعوديات للإفادة من المكان في الكشف عن الشخصيات الروائية التي تعيش فيه ، نجد ذلك بوضوح في عدد من روايات المرأة السعودية ، ومنها رواية (بيت من زجاج) للروائية (قماشة العليان) ، ورواية (دمعة على خد الزمن) للروائية (نورة الغانم) ، ورواية (حكاية عفاف والدكتور صالح) للروائية (بهية بو سبيت)، اللاتي كان المكان فيها عنصراً رئيساً وفاعلاً في فكرة الرواية ، والكشف عن شخصياتها ، وقد حرصن الروائيات على أن يسند هذا الحضور القوي للمكان في فكرة الرواية ، بحضور مماثل للمكان على صفحات الرواية ، لذلك احتلّ الوصف المكاني مساحات شاسعة في الرواية ، فالبيوت والشوارع والأحياء كلها موصوفة ومقدمة من خلال حركة الشخصيات فيها ، وهي لا تقدم لكونها إطاراً لحركة الشخصيات فحسب ، وإنما تأتي مجملة بدلالاتها الكاشفة عن الشخصيات التي تأهلها ؛ فحين تصف (تيما) في رواية (غداً أنسى) للروائية (أمل شطا) لابنتها منزلهم في (جاوا) تسعى من خلال هذا الوصف إلى الدلالة على غناهم قبل أن تدور عليهم الأيام فتقول :

« **وفي قرية صغيرة تقع على ساحل البحر ... لا تبعدكثيراً عن المدينة الرئيسية ولدت في أسرة تتكون من رجل وزوجته وأمه العجوز ، وفي بيت خشبي متسع ،**

---

(١) انظر : نظرية الأدب ، رينيه ويليك وأوستن وارين ، ترجمة : محيي الدين صبحي ، المؤسسة العامة للدراسات والنشر ، بيروت ، الطبعة الثالثة ، (١٩٨٥م) ص:٢٣١ ، وبنية الشكل الروائي ، حسن بحراوي ، ص : ٣١ .

(٢) انظر : بنية الشكل الروائي ، حسن بحراوي ، ص : ٤٤ .

بني من خشب البامبو مثل باقي البيوت في القرية ، ويتكون من طابق واحد ، وله حديقة صغيرة ، وسقف منحدر ، ويقع فوق ربوة خضراء .. كان بيتنا من أكبر وأجمل بيوت القرية ، فقد كان أبي في الماضي رجلاً غنياً)) [1].

ولكنها لم تخبرنا بماذا استحق أن يكون من أكبر وأجمل بيوت القرية ؟ كما أنها لم تصفه من الداخل وصفاً تفصيلياً يوصلنا إلى هذه النتيجة التي قررتها على أنه أكبر وأجمل بيوت القرية ، وإنما وصفته من الخارج وصفاً يوحي بأنه مثل غيره من البيوت في القرية ، فهو مصنوع من خشب البامبو ، ومكون من طابق واحد ، وله حديقة صغيرة ، وسقف منحدر ، فكيف أصبح من أجمل وأكبر بيوت القرية ؟ وبماذا استحق ذلك ؟ إن الوصف المكاني هنا لا يحقق الدلالة على غنى الشخصية ، بل إن هذه الدلالة تأتي من خلال تعليق الراوية أي أنها جاءت من الخارج ، وليست من خلال المكان الذي أريد له أن يكون هو الكاشف عن مستوى الشخصية .

ومع ذلك ، فإن الغرفة التي سكنوا فيها بعد أن طردهم (النتو) من بيتهم ، كانت أكثر دلالة على وضعهم الجديد ، وعلى التحول الذي طرأ لهم :

((**وعلمت أيضاً أن علينا أن نترك له المنزل ليسكن فيه مع زوجته ، وننتقل نحن إلى غرفة صغيرة خلف الحديقة ، كان أبي قد بناها منذ عدة سنوات لتكون مأوى للحصان والعربة ، وفي مقابل هذا ... في مقابل أن يسمح لنا بالعيش في هذه الغرفة الحقيرة .. كان علي أن أذهب كل يوم لأعمل لديه كخادمة في المقهى**))[2].

فالغرفة هنا موصوفة بأكثر من صفة تدل على وضاعتها ، فهي صغيرة وحقيرة ، وتقع خلف البيت ، وهي في الأصل غرفة خاصة للحصان ، وانتقالهم للسكن فيها هي وجدتها ووالدها ، يدل دلالة واضحة على التغير الكبير الذي طرأ عليهم ، وعلى الوضع المادي ،

(١) رواية (غداً أنسى) ، للروائية أمل شطا ، ص : ٥٧ .

(٢) رواية (غداً أنسى) ، للروائية أمل شطا ، ص : ٧٨ .

والمستوى الاجتماعي الجديد الذي أصبحوا فيه ، فمن أجمل وأكبر بيت في القرية ، إلى غرفة صغيرة حقيرة تعني من مجموع ما تعنيه أنهم وصلوا إلى مستوى الحيوانات في الوضاعة .

ج- المكان متأثراً بالشخصية :

وكما أن المكان يؤثر تأثيراً واضحاً في الشخصية ، ويسهم في الكشف عن جوانبها ، فإن الشخصية أيضاً تؤثر في المكان ، وتسهم في الكشف عن جوانبه ؛ لأنها هي التي ترينا المكان ، فهو لا يظهر في العمل الروائي إلاّ من خلال وجهة نظر شخصية تتحرك فيه ، ولذلك فإنها لا ترينا منه إلاّ ما تريدنا أن نراه ؛ ومن ثم فإن مشاعر الشخصية وحالتها النفسية قد تنعكس على

رؤيتها للمكان ، وهذا ما يجعل من مكان ما أليفاً ومحبوباً ، وآخر بغيضاً ومنفراً ، بل إنها قد ترى المكان الواحد بأكثر من صورة تبعاً لحالتها النفسية ومشاعرها تجاهه في تلك اللحظة [١].

وهذا ما نلمسه في أكثر من رواية من روايات المرأة السعودية ، مثل رواية (عيون قذرة) للروائية (قماشة العليان) ، ورواية (الانتحار المأجور) للروائية (آلاء الهذلول) ، ورواية (الفردوس اليباب) للروائية (ليلى الجهني) .

ففي (الفردوس اليباب) بطلة الرواية (صبا) هي الراوية في أغلب فصول الرواية ، وهي التي كانت تقدم المكان من خلالها ، وبنظرتها ، والمكان العام هنا هو (جدة) الحاضرة بقوة في وعي البطلة وعلى صفحات الرواية ، وهناك أماكن أخرى صغيرة : (الفردوس المفقود – الشالية – بيت المرأة التي أجهضتها ....) ، وجميع الأماكن كانت تأتي من خلال عيني (صبا) خاضعة لمشاعرها ، ومتأثرة بحالتها النفسية ، فحب البطلة لـ(جدة) هو الذي جعلها حاضرة في معظم صفحات الرواية :

« **قلت سأكتب عن جدة ، قلت سأرسم جدة التي أحبها على الورق ، خربشت أوراقاً ولم أنهها** » [٢].

« **وغداً حين تدخل امرأة ما يدها كي تجذبك ، ستزعق الغربان في سماء جدة ، جدة التي لن تراك ولن تدب خطاك فوق دروبها** » [٣] .

و« **تدخل يدها فيشيح البحر بوجهه عن جدة** » [٤] .

---

(١) انظر : بنية الشكل الروائي ، حسن بحراوي ، ص : ٣٢ ، وبناء الرواية ، عبد الفتاح عثمان ، ص : ٨٠ ، واستراتيجية المكان ، د . مصطفى الضبع ، ص : ١٩ .

(٢) رواية (الفردوس اليباب) ، ليلى الجهني ، ص ٥٨ .

(٣) رواية (الفردوس اليباب) ، للروائية ليلى الجهني ، ص : ١٥-١٦ .

(٤) الرواية السابقة ، ص : ٢١ .

و « الغيم .. أين الغيم ؟ أين البحر ؟ وأين جدة عني الآن ؟ جدة التي تضج بالشوارع والناس وأضواء النيون والمطاعم ... أين جدة الآن ؟ ألست أحد مفاتيحها » [1].

و« كل شيء انتهى الآن . انتهى بسرعة ، كما تنتهي الأعياد وأيام الربيع في جدة» [2].

إن هذا الحضور الطاغي لـ(جدة) في وعي البطلة يؤكد تغلغلها في نفسها وحبها العميق لها ، هذا الحب الذي جعلها حاضرة على امتداد الرواية ، ليس حضوراً تجميلياً أو إسمياً ، وإنما حضور فعلي يكشف عن أهمية المكان في هذه الرواية ، ويعلن عن مشاركته الفاعلة كشخصية من شخصيات الرواية يسير إلى جوار البطلة يؤثر فيها وتؤثر فيه ، بل إنه كان أكثر حضوراً من بقية الشخصيات فـ (صبا) تتذكر (جدة) في كل موقف ، وتناديها ، وتعاتبها ، وتتحدث إليها ، وتكتب عنها ، وتتقاطع معها حتى لتبدو كأنها (جدة) وكأن (جدة) هي :

« ... **فتعالي ياخالدة مرة أخيرة نطوف فيها جدة معاً .جدة !**

أجل ، ربما ليس لي في هذه اللحظة غير جدة . حتى طفلي ليس لي ، تخيلي ! ربما كان ينبغي علي أن أفكر في اقتحام جدة لا في اقتحام الحب .. على الأقل يا خالدة كي لا أقف مثل هذا الموقف بين يديك . ربما كان يجب أن أخلص لجدة وحدها وأكتب عنها .. عن التناقض الذي ترفل فيه ويجعلها جميلة أحياناً .. عن الشوارع العريضة بمعالمها المتباينة : الكنداسة ، السيف ، الدراجة ، النورس ، عمارة الملكة ، فتيحي ، الجمجوم ... » [3].

إن هذا الجزء المستقطع ، يؤكد حب البطلة لـ(جدة) وارتباطها بها ، ورغبتها الأكيدة في الكتابة عنها ، وفي الوقت نفسه يرينا ما أرادت لنا الراوية أن نراه من المكان ، يرينا جدة

---

(١) الرواية السابقة ، ص : ٢٣ .

(٢) الرواية السابقة ص : ٢٧ .

(٣) رواية (الفردوس اليباب) ، للروائية ليلى الجهني ، ص : ١٠ .

الحديثة ، بميادينها الجديدة ، وعماراتها ومراكزها التجارية الضخمة ، وهذا يعني أنها اختارت أن ترينا جدة الحديثة ، التي تشكل هذه المعالم بعدها الجغرافي ؛ بينما ستكشف في مقطع آخر عن بعدها الاجتماعي :

« **تركت كل ذلك العالم وخرجت إلى جدة .. إلى الشوارع والأزقة والبيوت والرواشين .. إلى الناس الذين يملؤون الشوارع ويتبعثرون على الشواطيء رجالاً ونساءً ، شيباً وشباباً صاخباً بقمصان ملونة مفتوحة حتى ما فوق السرة بقليل وسراويل قصيرة وشعور طويلة مقصوصة إلى الوراء بربطات منقوشة تماماً كما في المسلسلات المكسيكية المدبلجة .. وسيارات مكشوفة وأغنيات صاخبة وكاميرات فيديو وطبول ودفوف ، وأحياناً كلاب .. كلاب في المقاعد الخلفية ، كلاب بأطواق جلدية فاخرة تلتف حول أعناقها تسير خلف أحدهم على الشاطيء .**

ياالله .

منذ متى بدأ الناس يسيرون بكلابهم في شوارع جدة ؟ منذ متى يا خالدة وجدة ترتدي ما ليس لها ؟ وتغني ماليس يطربها ؟ ..... » [1].

إن هذا المقطع يظهر البعد الاجتماعي لجدة الحديثة المنفتحة المتأثرة بالآخرين ، التي ترتدي ما ليس لها ، وتغني ما لا يطربها ، كما يشير إلى ذلك : (اللباس ، وقصات الشعر ، والكلاب .....) إلخ ، وهذا يعني أن الراوية تسعى إلى أن ترينا من المكان – جدة – جانبه الحديث الصاخب المتناقض ، وهو أمر حرصت على توضيحه وإظهاره كثيراً ، من خلال المعالم المكانية التي قدمتها ، ومن خلال الصور الاجتماعية التي رسمتها والتي توحي بالانفتاح والتغرب ، والتناقض [2] ؛ وسيكون لذلك دوره الدلالي في الرواية ، فهذا الوضع الجديد هو الذي أفرز حالة كحالة (صبا) التي تشبه (جدة) في تناقضها وانفتاحها ؛ فـ(جدة) المفتونه بالنقاء –

---

(١) الرواية السابقة، ص : ١٢ .

(٢) انظر : رواية (الفردوس اليباب) ، للروائية ليلى الجهني ، ص : ١٢ ، ٢٣ ، ٣٨ ، ٧٤ ، ٧٦ .

كما تقول عنها (صبا) [1]- لم تجد غضاضة في تغيير وجهها من أجل الناس ، وتملأ شوارعها بـ (مكدونالدز) و (بيتزا هت) و (البيك) و (هارديز) ليتخموا بطونهم ويناموا من غير أن يحلموا بها [2]، ولم تجد غضاضة في أن تضم كل التناقضات والغرائب والعجائب ، وأن تبدل وجهها كل يوم [3]، وأن تلبس ما ليس لها ، وتغني ما ليس يطربها .

وكذلك (صبا) مفتونة بالنقاء مثل (جدة) كما تقول عن نفسها وكما تقول عنها خالدة[4] ومع ذلك فإنها مثل (جدة) غيرت وجهها ، وارتدت ما ليس لها ، ولطخت نقاءها ، فإذا بها وهي ابنة المجتمع المسلم ، تتأثر بهذا الجو المفتوح ، وتعشق شاباً ، وتتجاوز في علاقتها معه كل الحدود ، وتقتل نفسها عنوة .

وبالقدر الذي ينعكس فيه تأثير المكان في الشخصية – من خلال ما تقدم – ينعكس أيضاً تأثير الشخصية في المكان ، وخضوعه لنظرتها ، فنحن لا نرى من (جدة) إلاّ ما أرادات لنا (صبا) أن نراه ، جدة الحديثة بصخبها ، جدة التي أحبتها ، فكان لها هذا الحضور الطاغي في حياتها وعلى صفحات الرواية .

بل إن هذا الجانب من جدة الذي حرصت الراوية على كشفه ليؤكد تأثر المكان بنظرة الشخصية ، فبالتأكيد ليس هو الجانب الوحيد الذي أحبته ، ولكنه الجانب الذي تراه الآن بوضوح ، وتشعر أنه هو الذي قادها إلى ما هي عليه الآن ؛ ولذلك لن نستغرب حين نجد (جده) المدى الرحب بالنسبة لـ (صبا) تتحول تحت تأثير حالتها النفسية إلى (قبر) يوشك أن ينطبق على ضلوعها :

---

(١) انظر : الرواية السابقة ، ص : ٢٣ .

(٢) انظر : الرواية السابقة ، ص : ٤١ .

(٣) الرواية السابقة : ص ٧٦ .

(٤) الرواية السابقة ، ص ٢٣ – ٦٤ .

« **لم يبق في غرفات القلب غير الظلام ووحشة تشبه وحشة القبور . جدة الآن ليست أكثر من قبر رحيب ومع ذلك يكاد ينطبق على ضلوعي** » [1].

ولن نندهش حين تتحول (جدة) مدينة الغيم والعصافير والبحر والحب في عيني البطلة ، وهي ذاهبة لإجراء عملية الإجهاض إلى مدينة للفئران والكلاب :

« **ستكشف لي عن مدينة سرية أخرى في أعماقها ، مدينة غامضة مريبة ، الظلال فيها أكثر من الأضواء ، أناسها بلا ملامح ، أو أنهم يختبئون خلف الأقنعة ، بيوتهم جحور مظلمة مثل جحور الفئران ... آه مدينة للفئران والكلاب وأنا التي خلتها للغيم والعصافير والبحر والأحبة ...** » [2].

هكذا تظهر (جدة) متأثرة بنظرة وبحالة البطلة النفسية ، فإذا تجاوزنا الإطار المكاني العام (جدة) ، إلى الأمكنة الصغيرة داخل الرواية ، فإننا سنجد أيضاً هذا التأثير ماثلاً للعيان .

وأول هذه الأماكن (الشاليه) الذي استأجره (عامر) ليكون مكاناً دائماً للقائهما[3]، والذي أسمته (الفردوس المفقود) ، فهي مفتونة بتسمية الأشياء -كما تقول- وقد أخذت هذا الاسم من الشاعر الانجليزي (ملتون)، الذي أطلق اسم (الفردوس المفقود) على الملحمة التي نشرها عام (١٦٦٧م) ، ثم غدت فيما بعد رمزاً لكل حلم ينهار [4].

إذن فأول تأثير للشخصية في المكان يأتي من خلال الاسم الذي اختارته له ، والذي جاء متأثراً بثقافتها ، فهي خريجة قسم اللغة الإنجليزية ؛ لكن (صبا) لا تقدمه لنا بحس الفرحة الأولى ، وجنون اللحظة الأولى ، وإنما تقدمه بعد أن انتهى كل شيء ، وتحول إلى نصل جارح

---

(١) رواية (الفردوس اليباب) ، للروائية ليلى الجهني ، ص : ٢٨ .

(٢) الرواية السابقة ، ص : ١٧ .

(٣) الرواية السابقة ، ص : ٣٨ .

(٤) الرواية السابقة ، ص : ٣٧ .

، وشاهد مقيت على الجريمة ، ولذلك يأتي وصفه والحديث عنه ، وتسميته الجديدة متأثراً بحالة البطلة النفسية وفجيعتها في نفسها [1].

هكذا يتحول مكانها الأثير إلى مكان مظلم حاد الظلمة ، مكان فاقد للحياة والروح ، تشهد بذلك الزهور الجافة ، والممرات المعتمة ، والفراش الخالي ، والظلمة العتية ، واللوعة الحارقة ، حتى كلمات الحب تتحول الآن إلى كلمات مجنونة عمياء تماماً مثل كلمات الغضب ، والستائر تتحول إلى أشباح ، كل شيء في المكان يبدو بغيضاً ومنفراً ، فهل كان كذلك حين كانت تأتيه مع (عامر) قديماً ! ، وهل كان كذلك قبل أن يخدعها (عامر) ويفجعها بفراقه وغدره ؟! .

بالتأكيد لم يكن كذلك ، ولكنه هكذا يبدو الآن تحت تأثير حالتها النفسية ، وإحباطها ويأسها غارقاً في الظلمة العتية ، ومسرحاً للخراب .

وتستمر (صبا) بوصف المكان تحت تأثير نفسيتها المحطمة الحزينة ، فيبدو لنا كل مكان تصفه كئيباً حزيناً بشعاً وقبيحاً .

وهكذا يظهر المكان في هذه الرواية بصفته شخصية من شخصياتها يسير جنباً إلى جنب مع البطلة يؤثر فيها ، ويتأثر بنظرتها إليه التي قد تبدو متباينة تبعاً لحالتها النفسية ، ولكنها في كل الأحوال تؤكد بفنية تفاعل المكان مع الشخصية وانفعاله بها .

وخلاصة الأمر يشكل المكان معلماً بارزاً لدى الروائية السعودية ، مما يدلل على شدة ارتباطها به ، بل وتشبثها به ، إصراراً منها على تفعيل ذاتيتها فيه ، بوصفها عنصراً لا يمكن الاستغناء عنه ، وأنها قادرة عى إيجاد فضاء أكثر رحابة لها مقابل الآخر .

---

(١) رواية (الفردوس اليباب) ، للروائية ليلى الجهني ، ص ٣٤ .

الخاتمـــة

الخاتمـــة

في نهاية البحث ، يحسن أن أبين النتائج التي خرجت بها ؛ من خلال هذه الدراسة ، وذلك من أجل إكمال الفائدة ، ولَمِّ شتات الموضوع .

- نالت الذات اهتماماً كبيراً ، لدى جيل الروائيات موضوع الدراسة ، إذ كان للتعبير عنها مساحة شاسعة في النصوص . وقد توزعت هذه الرؤية بين محاور عدة : التعبير عن الذات من حيث بعد الهوية والانتماء ، التعبير عن الذات من حيث جانب المعاناة على اختلاف صورها .

ولم تكن الذات بعداً منسلاً نحو الداخل فقط ، مسجونة بين أسوار عالم الروائية الفردي ، إنما هناك امتزاج بعالم الجماعة ومشكلاتها وقضاياها ، وتناغم بين الفردي والجماعي .

- وفي التعبير عن الذات من حيث إحساسها بالهوية والانتماء ، وجدنا احتفاءً كبيراً بالهوية الإسلامية ، وخصوصاً من الروائيات ذوات الاتجاه الإسلامي ، مستلهمات ماضي المسلمين الأوائل بما فيه من قوة وعنفوان ، وكأنما يضعنه نموذجاً للمقارنة مع حالة التشتت والفرقة والضعف الحالية ، ويكون في الوقت نفسه منبعاً لا لتماس شيء من البطولة الغائبة .

أما الهوية الوطنية ؛ فقد جاءت رؤية هادئة ممتزجة بالحب ، دفّاقة بالإنتماء .

وفي جانب الهوية الشخصية ، وجدنا أرواحاً لا زالت تبحث عن ذواتها ، موحية بصراع عنيف في الداخل للبحث عن الذات .

- أما جانب تعبير الذات عن المعاناة ؛ فقد طغى في النصوص بشكل واضح ، إذ حمل هذا البعد حالات الانكسار والألم واليأس والأسى .... ورغم أن هناك بعض الرؤى التي تحاول تجاوز الحزن ، والقفز فوق الألم ، فإن الصوت المتشائم كان الأعلى . وقد أبرز هذا البعد العلاقة بين المعاناة والإبداع ، وكذلك دور الأحلام الهاربة والطموح المتعثر في إشعال المعاناة . كما عبّرنّ الروائيات عن إحساسهن بالقلق والخوف من المجهول ، وعن جانب محدود من المعاناة الفكرية ، وطرح الأسئلة حول الحياة والزمن والإنسان ، كما برزت كذلك الحيرة التي تنبثق في كثير منها من طاقة الشباب المثوثبة .

وفي جانب آخر ؛ لحظنا التعبير عن حالة الضعف والعجز والاستسلام ، إذ جسّدت النصوص الروائية القوى حين تخور ، في بعدها الذاتي إضافة إلى البعد الجماعي ارتباطاً بضعف الأمة وعجزها . والرؤى – رغم تجسيدها هذا البعد – كانت تشف عن رفض مُسْتَسِرٍّ لهذا الاستسلام والعجز .

كما رأينا علاقة ظاهرة بين المعاناة والزمن ، حيث الخصام مع الآن ، والتوق للماضي، والتأمل في السنين ، في جريها وأحداثها .

كما كان هناك دور واضح لحالة الملل والضجر في الإحساس بالمعاناة .

وقد حملت هذه الرؤى بناءً فنياً ، استطعنا تبين ملامحه من خلال تناول الأحداث الروائية في رواية المرأة السعودية ، قدمت لها بتمهيد تحدثت فيه عن مفهوم الحدث الروائي وأهميته وعلاقته الوثيقة ببناء الرواية ، ثم تحدثت عن بناء رواية المرأة السعودية ، وعن الحدث الروائي فيها ، وعن الحبكة بين الأحداث الروائية وعن عناصرها من صراع وتشويق وتوقيت ونهاية ، وخلصت من خلال هذا الفصل إلى أن الأحداث جزء رئيس في بناء رواية المرأة السعودية ، وقد بينت ذلك عبر مجموعة من الروايات التي وظفت الأحداث الرئيسة والثانوية بصورة جيدة ، مع الإشارة إلى بعض الروايات التي أخفقت في ذلك ، كما خلصت إلى أن روايات الروائيات

السعوديات كانت متفاوتة في تعاملها مع عناصر الحبكة ، ففي حين نجحت بعضها في بناء حبكة متماسكة ذات بداية مثيرة وجاذبة ومحققة لمقومات البداية الناجحة ، وسارت بإيقاع متوازن باثَّة عناصر التشويق على امتدادها ، وانتهت نهاية منطقية ومحققة لأهدافها ، نجد روايات تحقق قدراً عالياً من الفنية لبعض عناصر الحبكة ، وتخفق في بعضها الآخر ، وخصوصاً النهاية التي تعد واحدة من أهم أجزاء الحبكة .

وفي الفصل الثاني : تناولت الشخصيات في رواية المبدعة السعودية ، وتحدثت فيه عن أهميتها في العمل الروائي ، ومصادرها ، وكيفية بنائها وأبعادها التي حرصن الروائيات على رسمها ، وطرق تقديمها ، وتصنيفاتها ، ثم ناقشت كل ذلك في روايات الروائيات السعوديات عبر محورين رئيسين مرتبطين بتصنيف الشخصيات وهما : الشخصيات الرئيسة والشخصيات الثانوية ، وتناولت تحت عنوان الشخصيات الرئيسة ، كيفية بناء الشخصيات الرئيسة في رواية المرأة السعودية ، وأبعادها التي قدمنها الروائيات السعوديات في رواياتهن ، وطرق تقديمهن لها ، ودلالات هذا التقديم ، وخلصت من خلال ذلك إلى أن الروائيات السعوديات بنين شخصياتهن الروائية وفق الطريقتين المعروفتين في بناء الشخصيات الرئيسة ، وهي الطريقة التقليدية التي تقدم الشخصية تقديماً كاملاً بأبعادها كافة (الجسمية والنفسية والاجتماعية) ، والطريقة الحديثة التي تسعى إلى هدم البناء التقليدي ، وتجريد الشخصية من كل سماتها حتى الاسم ، وهذا البناء الأخير لا نجده إلاّ في عدد قليل جداً من روايات المرأة السعودية .

أما أغلب الروائيات فقد حرصن على بناء شخصياتهن بناءً كاملاً ، وخلصت من خلال ذلك إلى أن عناية الروائيات السعوديات بهذه الأبعاد : (البعد الجسمي ، والبعد النفسي، والبعد الاجتماعي) متفاوتة ، وذلك تبعاً للحاجة الفنية والمضمونية إلى البعد المعتنى به داخل النص ، وتبعاً لوعي الكاتبة لأهمية هذا البعد وما يمكن أن يحمله من دلالات .

فالبعد الجسمي قُدّم تقديماً متفاوتاً داخل رواية المرأة السعودية ، فهناك شخصيات رسم بعدها الجسمي بعناية ودقة ، وشخصيات رسمت ملامحها رسماً عاماً لا يحمل أي خصوصية ، وشخصيات لم توصف ملامحها وصفاً كاملاً ، لكنها مُيزت بصفة خاصة ، أو ملمح مميز كان أدعى لخلودها ، وثباتها في ذهن المتلقي ، وشخصيات أخرى لم توصف ملامحها ، ولم يحدد

شكلها ، وكان أسلوب الإخبار هو الأسلوب المستخدم في تقديم هذا البعد عبر الوصف الذي ربما كان هو الأنسب لتقديم الصفات الخُلقية والملامح الجسدية.

أما البعد النفسي فقد حاز على عناية كبيرة من قبل الروائيات السعوديات ، وكان شديد الصلة بفكرة الرواية ، وتطورات الشخصية ، ومؤثراً في حركتها وحركة الأحداث الروائية ، وقد قدم عبر الأسلوبين المتبعين : الإخبار والإظهار ، وإن كُنَّ الروائيات السعوديات قد آثرن طريقة الإظهار سواء من خلال الحدث ، أم الحوار ، أم الرمز ، أم الاستبطان ، وهو ما يدل على حرصهن على تنويع طرائق التقديم .

وكذلك حاز البعد الاجتماعي على عناية كبيرة ، وكان موظفاً في أغلب النماذج بصورة جيدة ، وقدّم عبر الإخبار والإظهار ، مع التنويع في الطرق داخل هذين الأسلوبين.

وتناولت تحت عنوان الشخصيات الثانوية : بناءها ، ودورها في البناء الروائي ، وخلصت من خلال ذلك إلى أن النسق التقليدي في بناء الشخصيات كان هو السائد في بناء الشخصيات الثانوية ، بيد أن العناية الكاملة بالشخصية الثانوية متفاوتة حتى داخل العمل الواحد ، وذلك خاضع لدورها داخل الرواية ، فإذا كان دورها يتطلب عناية بأبعادها أو ببعد منها لدلالة معينة يؤديها ، حاز هذا العناية ، أما إذا كانت شخصية عابرة ، فيكتفى غالباً باسمها فقط .

وفي الفصل الثالث تناولت الأسلوب في رواية المرأة السعودية من خلال السّرد والحوار، والتوظيف التراثي .

ففي السّرد تناولت مستويات لغة السّرد ، وخلصت من خلال ذلك إلى أن لغة السّرد في رواية المرأة السعودية كانت حافلة بتنوع مستوياتها ، ففيها اللغة التقريرية ، والتصويرية ، والتعبيرية ، والتسجيلية ، وهو تنوع يتطلبه تنوع المواقف والعوالم التي تزخر بها الرواية ، لكن المهم ألاّ يؤدي هذا التنوع إلى التنافر ، ولا إلى طغيان مستوى على مستوى ؛ لأن ذلك يؤدي إلى خلل في إيقاع الرواية وفي بنيتها ، فاللغة هي التي تُقدّم العناصر البنائية كلها ، وفي هذا الصدد لمست تفاوتاً واضحاً فهناك روايات سادت فيها اللغة التقريرية ، وروايات سادت فيها اللغة التصويرية

، وروايات سادت فيها اللغة التعبيرية ، وروايات ساد فيها مستويان لغويان ؛ وهما اللغة التقريرية ، واللغة الحوارية ، وفي المقابل هناك روايات حققت نوعاً من التوازن بين المستويات اللغوية داخلها .

ثم تناولت الحوار من حيث أهميته ، ومستوياته اللغوية ، والخلاف الدائر حوله ، ثم تناولت الحوار في رواية المرأة السعودية عبر مستوياته اللغوية المختلفة التي ورد بها (الفصيحة، العامية ، والمزج بينهما) ، وعبر عيوبه (طول الحوار ، وعدم ملاءمته للشخصيات والبيئة ، ومسرحته) ، وخلال تناولي للجزئية الأولى لم يتوقف دوري عند استخراج المقاطع الحوارية الدالة على تواتر استخدام هذا المستوى من عدمه ، وإنما حرصت على أن أبين دور الحوار البنائي داخل الرواية ، ونجاحه أو إخفاقه ، وخلصت من خلال ذلك إلى أن الروائيات السعوديات أفدن من الحوار بصورة بنائية جيدة – في الغالب – ومع ذلك لم يخل الأمر من بعض العيوب ، كطول الحوار في بعض المواقف ، وطغيانه في بعض الروايات ، وتكلفه في بعضها الآخر ، وكتابته بطريقة كتابة الحوار المسرحي في عدد قليل منها .

أما مستويات الحوار ، فقد سجل الحوار باللغة الفصيحة حضوراً أقوى وأكبر في رواية المرأة السعودية ، يليله مباشرة مرتبة الحوار المزيج بين الفصيحة والعامية ، ويأتي الحوار بالعامية في عدد قليل من روايات المرأة السعودية .

ثم تناولت في المبحث الثاني التوظيف التراثي في رواية المرأة السعودية ، وهذا التوظيف اشتمل على القرآن الكريم ، والحديث النبوي الشريف ، وكل إبداع شعري أو نثري ، فصيح أو عامي ، وقيمة هذا التوظيف ودلالاته في الرواية النسوية السعودية .

وفي الفصل الرابع والأخير تناولت الزمان والمكان في رواية المرأة السعودية ، وقد تناولت في الزمن الروائي جزئيتين : الأولى كانت عن بناء الزمن الروائي من حيث الماضي والحاضر والمستقبل ، والثانية كانت عن تنظيم الزمن الروائي من حيث السرعة والبطء وتقنياتها المستخدمة (التلخيص ، والحذف ، والمشهد ، والوقفة) . وقد ناقشت في الجزئية الأولى تقنيتي الاسترجاع والاستباق ، ووقفت على كيفية توظيفهما في رواية المرأة السعودية، ومقدار تواترهما

داخلها ، ودورهما في البناء الروائي كله ، وعلاقة ذلك باتجاهات الرواية النسوية السعودية ، وخلصت من خلال ذلك إلى أن الاسترجاع كان حاضراً في الرواية النسوية السعودية بصورة واضحة بوصفه تقنية زمنية مهمة لا يمكن للسرد الاستغناء عنها ، لكن المساحة التي يشغلها الاسترجاع متفاوتة تفاوتاً واضحاً على مستوى النص بأكمله ، وعلى مستوى المقطع الواحد ، فعلى مستوى النصوص الروائية لم يشغل الاسترجاع مساحات كبيرة إلاّ في عدد قليل من روايات الروائيات السعوديات ، مما يعني غلبة السّرد التتابعي ، والسير الخطي الأفقي للزمن ، وأشرت إلى أن لذلك علاقة برؤية الكاتبة الفنية وأهدافها الجمالية والمضمونية ، أما على مستوى المقطع الواحد ، فهناك مقاطع لا يتجاوز الاسترجاع فيها بضعة أسطر ، ومقاطع يشغل الاسترجاع فيها أكثر من ثلاثين صفحة ، وبينهما مقاطع استرجاعية متوسطة الطول تتراوح بين ثلاث إلى عشر صفحات ، وأشرت إلى أن لذلك علاقة بالموقف الروائي الذي يستدعي الاسترجاع والغرض من إيراده؛ وفي الغالب حرصن الروائيات السعوديات على أن تكون مقاطع الاسترجاع مرتبطة بالسّرد بصورة لا تبدو معها مقحمة ، كما حرصن على توظيفه فنياً ودلالياً بحيث لا يأتي عبثاً ، على أن أكثر الطرق التي قُدّم بها كانت من خلال الروائية ، يليها مرتبة تقديمه عن طريق الشخصيات عبر حديثها الحواري المباشر إلى شخصية أخرى ، أما تقديمه عن طريق الاستبطان فقد كان قليلاً بل نادراً .

أما الاستباق فقد كان أقل حضوراً وتواتراً في رواية المرأة السعودية من الاسترجاع وكانت دلالاته المضمونية وقيمته الفنية محدودة ، ولم تُفِد منه بصورة جيدة سوى في روايات معدودة .

وفي الجزئية الثانية تناولت الزمن الروائي من حيث سرعة النص وبطؤه ، وهو أمر يتعلق بحركة الأحداث وكيفية تقديمها ، ويؤثر بصورة مباشرة على إيقاع الرواية وتوازنها ، ثم ذكرت تقنياته المستخدمة ، وهي : (التلخيص ، والحذف ، والمشهد ، والوقفة) ، ثم وقفت عند كل تقنية على حدة من خلال نماذج متنوعة من رواية المرأة السعودية بينت عبرها كيفية توظيف هذه التقنيات ؛ وخلصت من خلال ذلك إلى تواتر استخدام هذه التقنيات في الرواية النسوية السعودية ، وتوظيفها فنياً ودلالياً بصورة جيدة ، والإفادة من خصائصها الزمنية في تسريع السّرد وإبطائه ، وتخفيف التوازن الإيقاعي ، بيد أن إفادتها في ذلك كانت متفاوتة .

ثم تناولت المكان في رواية المرأة السعودية ، وقدمت له بمدخل نظري تحدثت فيه بداية عن المصطلحات الجديدة التي ظهرت مثل مصطلح الفضاء والحيّز ، متحدثة عن أصولها ومفهومها ، ورجحت استخدام المكان بوصفه مصطلحاً ثابتاً في النقد الروائي ، ثم تحدثت عن أهمية المكان وعلاقته الوثيقة ببقية المكونات الروائية ، وكيفية تقديمه ، ثم تناولت بعد ذلك المكان في رواية المرأة السعودية من خلال ثلاثة محاور ، هي : (أنواع المكان ، والعلاقة بين المكان والحدث ، والعلاقة بين المكان والشخصية) ، وخلصت من خلال ذلك كله إلى أن المكان من أهم عناصر البناء حضوراً وتفاعلاً وتوظيفاً في رواية المرأة السعودية ، على تفاوت بطبيعة الحال في كيفية هذا الحضور والتفاعل .

ولكن الدراسة كشفت عن فهم واضح لأهمية المكان في العمل الروائي ، وإفادة جيدة من دلالاته وعلاقاته بالمكونات الأخرى ، بل إن المكان في عدد من الروايات النسوية السعودية يكاد يحتل مكان البطولة ، ويُشكّل شخصية رئيسة .

وقد كشفت دراسة المكان أيضاً عن ارتباط الروائيات السعوديات ورواياتهن ببيئتهن بصورة قوية وواضحة ، سواء قُدِّم ذلك بوضوح من خلال الروايات التي صورت بيئتها المكانية المحلية بدقة وعناية ، وكانت هي المسرح الوحيد للأحداث وحركة الشخصيات ، والخلفية الرئيسة للبيئة الروائية ، أم قُدِّم بصورة أقل وضوحاً عبر القضايا الاجتماعية المرتبطة بالبيئة السعودية ، والتحولات الجديدة التي شهدتها أثناء الطفرة وبعدها ، كقضية السفر إلى الغرب للدراسة أو السياحة ، وما صحب ذلك من انحراف سلوكي ، وقضية اللهاث المادي المسعور وتخلخل العلاقات الاجتماعية ، وقضية انتقال أبناء القرى إلى المدن بحثاً عن المال ، ورغبة في التمدن ، وقضية الانحراف السلوكي والفكري جراء الانفتاح الثقافي والإعلامي ، وقضية تعليم المرأة وعملها ، وغيرها من القضايا الاجتماعية المرتبطة بالبيئة السعودية ، والمتأثرة بالتحولات الاجتماعية فيها ، والتي قُدِّمت عبر شخصيات منتمية إلى المكان ، ومرتبطة به بأسمائها ، وقضاياها ، وحركتها منه وإليه .

وفي نهاية المطاف يتضح لنا أن :

- رواية المرأة السعودية شهدت خلال هذه الفترة (فترة الدراسة) ازدهاراً كمياً واضحاً، حيث زاد مجموع ما أنتج على سبعين عمل روائي ، ويحمل هذا الازدهار الكمي داخله مجموعة من الإشارات : منها ظهور كثير من الأسماء الجديدة التي تكتب الرواية للمرة الأولى ، والتي أخلصت للتجربة الروائية ، وقدّمت سلسلة من الأعمال المتصلة ، هذا بالإضافة إلى أن بعض الروائيات الأُوَل لم ينقطعن عن مواصلة إنتاجهن الروائي ، وهذا يشير إلى وعي الروائيات السعوديات بأهمية الفن الروائي في العصر الحديث ، ورغبتهن في مواكبة ركب الرواية العربية إضافة إلى أن تكرار المحاولة خطوة أولى ومهمة في طريق تطور الأعمال ونضجها ، وتعميق التجربة وتنوعها ، ولعلّ ذلك ساعد كثيراً على التطور الفني الملحوظ في بعض الروايات .

- كما يتضح لنا من خلال الدراسة سيادة البناء التقليدي على بناء رواية الروائية السعودية ، يبدو ذلك واضحاً من خلال سيطرة البناء التقليدي في بناء الأحداث ، وغلبة الحبكة التقليدية ، وسيطرة البناء التقليدي في بناء الشخصية ، وبناء المكان من حيث العناية بهما وتقديمهما تقديما كاملاً شبه تفصيلي ، وسيادة النسق الخطي الأفقي في بناء الزمن ، وسيطرة اللغة الواضحة .

- وقدظهرت للساحة الأدبية محاولات جادة للتجديد في رواية المرأة السعودية ، وسعي دؤوب للخروج من أسر البناء التقليدي ، عبر استخدام الروائيات لبعض الأساليب الحديثة خصوصاً فيما يخص الزمن الرائي ، والراوية أو الراوي ، حيث عمدت بعض الروايات إلى كسر التسلسل التتابعي للأحداث ، والخط الزمني الأفقي ، من خلال توظيفها لتقنية الاسترجاع أو الاستباق بصورة متكررة كسرت نمطية السرد التتابعي ، وغيرها من الأساليب الحديثة التي حملت في ثناياها ميلاً واضحاً إلى التجديد .

- كما اتضح من خلال الدراسة ارتياد عدد قليل من الروائيات السعوديات لآفاق التجريب في محاولة جادّة ومركزة عند (رجاء عالم) تحديداً لإلحاق الرواية السعودية بركب الرواية العربية والعالمية في خوض هذا الميدان ، ولكن كان ذلك على حساب تواصل القاريء معها .

وقد كشفت الدراسة عن ارتباط الرواية النسوية السعودية الوثيق ببيئتها وسعيها إلى التعبير عنها – مكانياً واجتماعياً – يبدو ذلك واضحاً من خلال أسماء الشخصيات وقضاياها ولغتها التي حملت هذا الانتماء ، وأكدت هذا الارتباط ؛ كما يبدو واضحاً من خلال المساحة التي احتلها المكان في متن عدد من الروايات التي بدت حريصة على تصوير بيئاتها في فترة زمنية معينة ، بتضاريسها المكانية والاجتماعية .

كما كشفت الدراسة عن صفة تميزت بها رواية المرأة السعودية ، وميزتها عن الرواية العربية والعالمية ، وتحلّت بها على امتداد رحلتها الطويلة ، وهي لغتها المؤدبة ، وحياؤها الفطري الذي يدل على حياء كاتباتها وشخصياتهن ، وإن أخطأن وانحرفن ، فإن الحياء لا يفارقهن ، وبذلك تميزت رواية المرأة السعودية عن غيرها من الروايات ، حتى وإن كانت رواية لروائي سعودي .

- أيضاً اتضح من خلال الدراسة أن هناك عدداً من الروائيات السعوديات على الرغم من محاولاتهن الدؤوبة وتجاربهن المتكررة ، فإنهن لا يتطورن فنياً ، وتظل أخطاؤهن الفنية تتكرر ، ويبدو أن ذلك راجع إلى تجاهل النقّاد لتجاربهن العديدة .

كما كشفت الدراسة عن فهم الروائيات السعوديات لمكونات البناء الروائي ، وأهمية كل عنصر ، وطرق بنائها المتنوعة ، وطرق تقديمها ، ولكن كان هناك تباين واضح بينهن في الإفادة من هذا الفهم وهذه المعرفة ، تبعاً لخبرة كل روائية وموهبتها الفنية ، كما كان هناك تباين واضح على مستوى العمل الواحد ، ففي حين يحوز عنصر على عناية ، وتكشف الروائية عن فهم وفنية في تعاملها معه وتوظيفه ، يكون ذلك على حساب عناصر أخرى ، وهذا ما جعل عدداً كبيراً من الروايات النسوية السعودية تبدو فاقدة لشيء ما ، لعله روح العمل المكتمل التي لا تتحقق إلاّ من خلال تعاضد جميع عناصر البناء ، وعملها مجتمعة

وليست بشكل منفرد .

و كشفت الدراسة أن النساء شقائق الرجال ، فالمرأة قادرة على التعبير عن كل ما يستطيع الرجل أن يعبر عنه ، بل ربما تفوقت عليه لما وهبها الله من رقة وإحساس ومشاعر تختلف كثيراً عن مشاعر الرجل الأكثر صرامة .

وبعد ... فإن هذه الدراسة محاولة لرصد ظاهرة واضحة ، لدى جيل من الروائيات السعوديات ، في التعبير عن الذات ، وما يرتبط بها من أدوات فنية صغن بها نصوصهن .

وقد حاولت توخي الموضوعية والدقة في التحليل المضموني والفني ، مبتعدة قدر الإمكان عن إطلاق الأحكام الجاهزة ، مستعينة بالمناهج النقدية في الدراسة ، راجية أن يكون بحثي ضمن القوى الدافعة للأدب النسوي السعودي ونقده إلى فضاءات رحبة ، تعتمد التقويم والموضوعية أساساً ، وأرجو من الله العلي القدير أن أكون قد وفيت الموضوع حقه من البحث والتحليل .

وأجزم أن الدراسة تحتاج إلى المزيد ؛ لتكامل الجهود ، واستيفاء ما نقص فيها .

والحمد لله أولاً وأخيراً .

* * *

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع

أولاً : مصادر الدراسة (الروايات) :

١) آدم يا سيدي ، أمل شطّا ، شركة المدينة للطباعة والنشر ، جدة (دون تاريخ) .

٢) أربعة / صفر ، رجاء محمد عالم ، النادي الأدبي بجدة ، ١٩٨٧م .

٣) أضياغٌ والنور يُبهرُ ؟! ، صفية أحمد بغدادي ، مطابع سحر ، جدة ، ١٤٠٧هـ .

٤) افتقدتك يوم أحببتك ، صفية عنبر ، مطابع الأهرام ، (دون تاريخ) .

٥) امرأة على فوهة بركان ، بهية بوسبيت ، دار عالم الكتب ، الرياض ١٤١٦هـ .

٦) الانتحار المأجور، آلاء الهذلول ، دار الساقي ، بيروت ، لبنان ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٤م .

٧) أنت حبيبي ، صفية عنبر ، دار الراوي ، الدمام ، الطبعة الأولى ، ١٤٢٠هـ .

٨) أنثى العنكبوت ، قماشة العليان ، دار الكفاح للنشر والتوزيع ، الدمام ، الطبعة الرابعة، ١٤٢٤هـ .

٩) أنثى فوق أشرعة الغربة ، نورة المحيميد ، دار الجديد ، بيروت ، ١٤١٩هـ .

١٠) البراءة المفقودة ، هند صالح باغفار ، مطابع المصري ، بيروت ، ١٩٧٢م .

١١) بريق عينيك ، سميرة خاشقجي ، المكتب التجاري ، بيروت ، ١٩٦٣م .

١٢) بسمة من بحيرات الدموع ، عائشة زاهر أحمد ، نادي جدة الأدبي ، ١٩٧٩م .

١٣) بعد الغروب ، سلوى الرفاعي ، مطابع تهامة للنشر والتوزيع ، جدة ، ١٤٠٩هـ .

١٤) بعد المطر دائماً هناك رائحة ، للروائية فاطمة بنت السراة .

١٥) بكاء تحت المطر ، قماشة العليان ، دار الكفاح للنشر والتوزيع ، الدمام ، الطبعة الرابعة ، ١٤٢٥هـ .

١٦) بيت من زجاج ، قماشة العليان ، دار الكفاح للنشر والتوزيع ، الدمام ، الطبعة الرابعة، ١٤٢٥هـ .

١٧) توبة وسليّ ، مها محمد الفيصل ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، لبنان، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٣م .

١٨) جروح في جبين الحياة ، هند صالح باغفار ، ١٣٩٨هـ (دون دار) .

١٩) جمعتنا الصدفة وفرقتنا التقاليد ، صفية عنبر ، مطابع الأهرام (دون تاريخ) .

٢٠) حافية إلى الشمس ، سميرة أحمد لاري (دون تاريخ ودار) .

٢١) الحب وكبريائي ، ليندا الوابل ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠١ م (دون دار) .

٢٢) حبي ، رجاء محمد عالم ، المركز الثقافي العربي ، المغرب ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٠م .

٢٣) حصان من العمر ، سميرة أحمد لاري (دون تاريخ ودار) .

٢٤) حكاية عفاف والدكتور صالح ، بهية بوسبيت ، دار عالم الكتب ، الرياض ، ١٤٢٠هـ - ٢٠٠٠م .

٢٥) حنان ، زهرة إبراهيم البرناوي ، مطابع البركاتي ، مكة ، ١٤١٧هـ .

٢٦) خاتم ، رجاء عالم ، المركز الثقافي ، الدار البيضاء ، المغرب ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠١م .

٢٧) خطوات نحو الشمس ، فاطمة بنت السراة ، دار القاسم بالرياض ، الطبعة الأولى ، ١٤١٤هـ .

٢٨) دائماً سيبقى الحب ، ليلى الجهني ، (دون تاريخ) .

٢٩) دُرّة من الأحساء ، بهية بوسبيت ، مطابع الجزيرة ، الرياض ، ١٤٠٧هـ .

٣٠) دمعة على خد الزمن، نوره حمد الغانم ، الرياض ، ١٤٢٥هـ .

٣١) ذكريات امرأة ، عهد عناني (دون تاريخ ودار) .

٣٢) ذكريات دامعة ، سميرة خاشقجي ، المكتب التجاري ، بيروت ، ١٩٧٣م .

٣٣) رباط الولايا ، هند صالح باغفار ، مطابع دار البلاد ، جده ، الطبعة الأولى ، ١٤٠٨هـ .

٣٤) الرجاء التزام الوقار ، فاطمة بنت السراة ، الناشر المؤلفة ، الطبعة الأولى ، ١٤١٩هـ .

٣٥) الرقص على الدفوف ، زينب أحمد حفني ، مطابع سجل العرب ، القاهرة ، الطبعة الأولى ، ١٤١٩هـ .

٣٦) ستة أقدام صغيرة ، فاطمة بنت السراة ، الناشر المؤلفة ، الطبعة الأولى ، ١٤١٩هـ .

٣٧) ستر ، رجاء عالم ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٥م .

٣٨) سفينة وأميرة الظلال ، مها محمد الفيصل ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، لبنان ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٣م .

٣٩) سيدي وحدانة ، رجاء محمد عالم ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ١٩٩٨م .

٤٠) الشياطين تسكن الأعشاش ، مهرة العيصمي ، دار حوران للطباعة والنشر ، سوريا ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٠م .

٤١) صالح النجدي وزهراء الجنوبية ، فاطمة بنت السراة ، الشركة الخليجية ، الطبعة الأولى، ١٤١٩هـ .

٤٢) صحوة الآلام ، نزيهة كتبي (دون تاريخ ودار) .

٤٣) صراع عقلي وعاطفتي ، سلوى دمنهوري ، دار الخشرمي ، جدة (دون تاريخ) .

٤٤) طريق الحرير ، رجاء محمد عالم ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ١٩٩٥م .

٤٥) عبث ، هدى عبدالمحسن الرشيد (دون تاريخ ودار) .

٤٦) العطاء الأكبر ، هند صالح باغفار ، ١٣٩٩ هـ (دون دار) .

٤٧) عفواً يا آدم ، صفية عنبر ، دار مصر للطباعة ، الطبعة الأولى ، ١٤٠٦ هـ .

٤٨) عندما ينطق الصمت ، حنان مصطفى كتوعة ، دار العلم ، جدة ، الطبعة الأولى ، ١٤٢٣هـ- ٢٠٠٣م .

٤٩) عيون على السماء ، قماشة العليان ، دار الكفاح للنشر والتوزيع ، الدمام ، الطبعة الرابعة ، ١٤٢٣هـ .

٥٠) عيون قذرة ، قماشة العليان ، دار الكفاح للنشر والتوزيع ، الدمام ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٥م .

٥١) غداً أنسى ، أمل شطا ، مطابع تهامة ، جدة ، ١٩٨٠م .

٥٢) غداً سيكون الخميس ، هدى الرشيد ، مطابع مؤسسة روز يوسف ، القاهرة ، ١٩٧٩م.

٥٣) غير وغير ، هاجر المكي ، المركزالثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، الطبعة الأولى، ٢٠٠٥م .

٥٤) الفردوس اليباب ، ليلى الجهني ، منشورات الجمل ، ألمانيا ، ١٤١٩هـ ، ١٩٩٩م .

٥٥) قطرات من الدموع ، سميرة خاشقجي ، منشورات المكتب التجاري ، بيروت ، الطبعة الثانية ، ١٣٩٣هـ .

٥٦) لا عاش قلبي ، أمل شطا ، دار الرفاعي ، الرياض ، ١٩٨٩م .

٥٧) اللعنة ، سلوى دمنهوري ، الطبعة الأولى ، ١٤١٥هـ - ١٩٩٤م .

٥٨) للقلب وجوه أخرى ، نداء حسين أبو علي ، دار العلم ، جدة ، الطبعة الأولى ، ١٤١٩هـ .

٥٩) لم أعد أبكي ، زينب حفني ، دار الساقي ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٣م .

٦٠) مأتم الورود ، سميرة خاشقجي ، مطابع زهير البعلبكي ، بيروت ، ١٩٧٣ م .

٦١) مزامير من ورق ، نداء أبو علي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، لبنان، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٣م .

٦٢) مسرى يا رقيب ، رجاء محمد عالم ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ١٩٩٧م .

٦٣) المصير ، ليندا الوابل ، الطبعة الأولى ، ١٤٢٣هـ (دون دار) .

٦٤) موقد الطير ، رجاء عالم ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٢م .

٦٥) نبت الأرض ، فاتنة أمين شاكر (دون تاريخ ودار) .

٦٦) الهدية ، هند صالح باغفار ، ١٣٩٩هـ (دون تاريخ ودار) .

٦٧) وتمضي الأيام ، سميرة خاشقجي ، منشورات البعلبكي ، بيروت ، ١٩٧١م.

٦٨) ودعت آمالي ، سميرة خاشقجي ، منشورات البعلبكي ، بيروت ، ١٩٧١م .

٦٩) وراء الضباب ، سميرة خاشقجي ، منشورات البعلبكي ، بيروت ، ١٩٧١م .

٧٠) ومات خوفي ، ظافرة المسلول ، مطابع النخيل ، الرياض ، ١٤١١هـ .

٧١) ومرت الأيام ، نداء حسين أبو علي ، مطابع التوفيق ، جدة ، ١٩٩٨م .

٧٢) وهج من بين رماد السنين ، صفية عنبر ، الدار العربية للموسوعات ، بيروت ، ١٩٨٨م .

ثانياً: المراجع :

٧٣) الأدب الإسلامي بين الشكل والمضمون ، د. سعد أبو الرضا ، الطبعة الأولى ، ١٤٢١هـ .

٧٤) الأدب وفنونه ، د. عزّ الدين إسماعيل ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، الطبعة السابعة، ١٩٧٨م .

٧٥) الأدب ومذاهبه ، د . محمد مندور ، دار نهضة مصر ، القاهرة .

٧٦) أركان الرواية ، أ.م. فورستر، ترجمة: موسى عاصي، دار جروس برس، لبنان، الطبعة

الأولى ، ١٩٩٤م .

٧٧) أساس البلاغة ، الزمخشري ، تحقيق : أ . عبدالرحيم محمود ، دار لمعرفة ، بيروت .

٧٨) أسرار البلاغة في علم البيان ، عبدالقاهر الجرجاني ، تصحيح وتعليق : محمد رشيد رضا ، دار المعرفة، بيروت .

٧٩) استراتيجية المكان ، د . مصطفى الضبع ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، مصر ، الطبعة الأولى، (١٩٩٨م) .

٨٠) أصوات النصّ الشعري، د . يوسف نوفل، مكتبة لبنان ، بيروت ، الشركة المصرية العالمية ، مصر ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٥م .

٨١) الانتماء وتكامل الشخصية ، يوسف ميخائيل أسعد ، مكتب غريب ، القاهرة .

٨٢) الإنسان في الأدب الإسلامي ، د . محمد عادل الهاشمي ، مكتبة الطالب الجامعي ، مكة المكرمة.

٨٣) أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك ، ابن هشام ، تحقيق : محمد محيي الدين عبدالحميد ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت ، الطبعة الثامنة ، ١٤٠٦هـ .

٨٤) الإيضاح في علوم البلاغة ، للخطيب القزويني ، شرح وتعليق : د. محمدعبدالمنعم خفاجي ، دار الجيل ، بيروت ، الطبعة الثالثة .

٨٥) بانوراما الرواية العربية ، . سيد حامد النسّاج ، مكتبة غريب ، مصر ، د . ت .

٨٦) البطل في الرواية السعودية دراسة نقدية ، حسن حجاب الحازمي، نادي جازان الأدبي ، الطبعة الأولى ، ١٤٢١هـ .

٨٧) بلاغة الخطاب وعلم النص ، د . صلاح فضل ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، الطبعة الأولى، ١٩٩٦م .

٨٨) بلاغة الفن القصصي ، د. واين بوث، ترجمة : أحمد خليل عردات ، د. علي أحمد الغامدي، مطابع جامعة الملك سعود ، الرياض ، الطبعة الأولى ، ١٤١٥هـ .

٨٩) بناء الرواية، أدوين مدير، ترجمة : إبراهيم الصيرفي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف

والأبناء والنشر .

٩٠) بناء الرواية (دراسة في الرواية المصرية) ، د. عبدالفتاح عثمان، مكتبة الشباب ، مصر ، ١٩٨٢م .

٩١) بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ) ، سيزا قاسم ، دار التنوير ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٥م .

٩٢) البناء الفني في الرواية السعودية، دراسة نقدية تطبيقية، د. حسن حجاب الحازمي، نادي جازان الأدبي، الطبعة الأولى، ١٤٢٧هـ .

٩٣) البناء الفني في الرواية العربية في العراق ، د . شجاع مسلم العاني ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٤م .

٩٤) بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٠م .

٩٥) بنية النص السردي ، د . حميد لحميداني ، المركزالثقافي العربي ، الدار البيضاء ، الطبعة الثالثة ، ٢٠٠٠م .

٩٦) التركيب اللغوي للأدب، د. لطفي عبدالبديع ، الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان) ، مصر ، الطبعة الولى ، ١٩٩٧م.

٩٧) التعريفات ، علي الجرجاني ، تحقيق إبراهيم الأبياري ، دار الكتاب العربي ، بيروت، الطبعة الثانية ، ١٤١٣هـ .

٩٨) التعلم الذاتي وارتقاء الشخصية ، طلعت منصور غبريال ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٧٧م .

٩٩) تقنيات السرد ، آمنة يوسف ، دار الحوار، سورية ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٧م .

١٠٠) تكوين الرواية العربية، د. محمد كامل الخطيب ، وزارة الثقافة ، دمشق ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٠م .

١٠١) الحُبّ والجسد والحرية في النص الروائي النسوي في الخليج، رفيعة

الطالعي، مؤسسة الانتشار العربي ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٥م .

١٠٢) الحوار من أجل التعايش ، د . عبدالعزيز بن عثمان التويجري ، دار الشروق ، القاهرة ، بيروت، الطبعة الأولى ، ١٤١٩هـ ، .

١٠٣) خصائص الأدب العربي ، أنور الجندي ، دار الاعتصام ، القاهرة .

١٠٤) الخطاب الروائي ، ميخائيل باختين ، ترجمة : محمد برادة ، دار الفكر ، القاهرة ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٧م .

١٠٥) دراسات في القصة العربية الحديثة، د. محمد زغلول سلام، منشأة المعارف بالإسكندرية ، ١٩٨٣م

١٠٦) دراسة في القصة والمسرح، محمود تيمور ، مكتبة الآداب ، القاهرة .

١٠٧) دليل الكاتب السعودي ، نشر جمعية الثقافة والفنون ، الطبعة الأولى ، ١٤٠٤هـ .

١٠٨) الراوي والنص القصصيّ ، د. عبدالرحيم الكردي ، دار النشر للجامعات ، مصر ، الطبعة الأولى ، ١٤١٧هـ- ١٩٩٦م .

١٠٩) رجع البصر قراءات في الرواية السعودية، د. حسن النعمي ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة ، المملكة العربية السعودية ، الطبعة الأولى ، ١٤٢٥هـ - ٢٠٠٤م .

١١٠) رسم الشخصية في روايات حنامينة، فريال كامل سماحة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى ، ١٩٩٩م .

١١١) الرواية في الأدب العربي السعودي المعاصر ، محمد صالح الشنطي ، نادي جازان الأدبي ، جازان ، ١٤١١هـ .

١١٢) الرواية في المملكة العربية السعودية نشأتها وتطورها ١٩٣٠ — ١٩٨٩م دراسة تاريخية نقدية ، د . سلطان بن سعد القحطاني ، دار عالم الكتب ، الطبعة الأولى ، ١٤١٩هـ - ١٩٨٩م .

١١٣) سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب ، يوسف ميخائيل أسعد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦م .

١١٤) سيكولوجية الإدراك والذكاء والتعلم ، ذكاء العلميين والأدبيين في الميزان ، أ .د . محمد زياد حمدان ، دار التربية الحديثة ، ٢٠٠م / ٢٠٠١م .

١١٥) سيكولوجية الذات والتوافق ، د . إبراهيم أبو زيد ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية، ١٩٨٧م .

١١٦) الشخصية الإسلامية دراسة قرآنية ، د . عائشة عبدالرحمن (بنت الشاطيء) دار العلم للملايين ، بيروت ، ١٩٧٣م .

١١٧) الشخصية المبدعة ، يوسف ميخائيل أسعد ، المؤسسة العربية الحديثة للطبع والنشر والتوزيع ، د.ت .

١١٨) الشخصية المتطورة ، يوسف ميخائيل أسعد ، المؤسسة العربية الحديثة للطبع والنشر والتوزيع، د.ت .

١١٩) الشعر الجاهلي (خصائصه وفنونه) ، يحيى الجبوري ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، الطبعة الرابعة ، ١٤٠٣هـ .

١٢٠) شعرية المكان في الرواية الجديدة ، خالد حسين حسين ،كتاب الرياض، الطبعة الأولى ، (٢٠٠م) .

١٢١) الصحة النفسية والعلاج النفسي ، د . حامد عبدالسلام زهران ، دار عالم الكتب ، الطبعة الرابعة ، ١٤٢٤هـ – ٢٠٠٣م .

١٢٢) الصحة النفسية والعلاج النفسي ، د. حامد عبدالسلام زهران ، الشركة الدولية للطباعة ، الطبعةالرابعة ، ١٤٢٤هـ .

١٢٣) الضرورة الانتمائية الترشيدية الجماعية ، يوسف محمد عبدالرحمن آل عبدالله ، دار الثقافة ، الدوحة ، الطبعة الأولى ، ١٤٠٧هـ .

١٢٤) عالم الرواية ، رولان بورنون ، وريال أونيليه ، ترجمة : نهاد التكرلي ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، الطبعة الأولى ، ١٩٩١م .

١٢٥) علم نفس النمو الطفولة والمراهقة ، د. حامد عبدالسلام زهران ، عالم الكتب ، الطبعة

السادسة ، ١٤٢٦هـ .

١٢٦) فن الرواية عن يوسف السباعي، د. نبيل راغب، نشر مكتب الخانجي، القاهرة .

١٢٧) فن الرواية في الأدب العربي السعودي المعاصر، د. محمد صالح الشنطي، نادي جازان الأدبي، الطبعة الأولى ، ١٤١١هـ .

١٢٨) فن الرواية في المملكة العربية السعودية بين النشأة والتطور، د. السيد محمد ديب، المكتبة الأزهرية للتراث ، مصر ، الطبعة الثانية ، ١٤١٥هـ – ١٩٩٥م

١٢٩) فن القصة في الأدب السعودي الحديث، د. منصور إبراهيم الحازمي، دار ابن سينا للنشر ، الطبعة الثالثة، ١٤٢٢هـ – ٢٠٠١م .

١٣٠) فن القصة القصيرة ، د. رشاد رشدي ، مكتبة الأنجلو المصرية ، الطبعة الثالثة ، ١٩٧٠م .

١٣١) فن القصة، محمد يوسف نجم، دار الثقافة ، بيروت .

١٣٢) فن كتابة القصة ، حسين القباني ، دار الجيل ، بيروت ، الطبعة الثالثة ، ١٩٧٣م .

١٣٣) الفن والحلم والفعل ، جبرا إبراهيم جبرا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، الطبعة الثانية ، ١٩٨٨م .

١٣٤) في الأدب والنقد واللغة، د. محمد إبراهيم حور وآخرون ، د. وليد قصاب ، د. أحمدعبدالرحمن حماد ، د. شحادة خليل زغر ، د. وليد محمود خالص ، مكتبة الفلاح ، الكويت ، الطبعةالأولى ، ١٤٠٦هـ .

١٣٥) في الرومانسية الواقعية ، د. سيد حامد النساج، مكتبة غريب، مصر ، د. ت .

١٣٦) في السّرد (نظرة تاريخية وقراءة لنماذج مختارة) ، د. سعد أبو الرضا ، الطبعة الأولى، ١٤٢٣هـ .

١٣٧) في نظرية الرواية، د. عبدالملك مرتاض، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، الطبعة الأولى ، ١٩٩٨م .

١٣٨) القاموس المحيط ، الفيروزآبادي ، تحقيق : مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، بإشراف : محمد نعيم العرقسوسي ، بيروت ، الطبعة الثالثة ، ١٤١٣هـ .

١٣٩) قاموس مصطلحات العلوم الاجتماعية ، د . مصلح الصالح ، دار عالم الكتب ، الرياض ، الطبعة الأولى ،١٤٢٠هـ .

١٤٠) قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية ، د . إميل يعقوب ، د. بسام بركة ، مي شيخاني، دار العلم للملايين ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٧م .

١٤١) القصة في الأدب العربي ، محمود تيمور ، المكتبة العصرية ، بيروت ، الطبعة الأولى، ١٩٩٧م

١٤٢) القصة القصيرة دراسة ومختارات، د. الطاهر أحمد مكي، دار المعارف بمصر ، الطبعةالخامسة ، ١٩٨٨م .

١٤٣) القصة من خلال تجاربي الذاتية، عبدالحميد جودة السحّار، مكتبة مصر ، القاهرة .

١٤٤) القصة والرواية ، د. عزيز مريدن، دار الفكر ، دمشق ، الطبعة الأولى ، ١٤٠٠هـ – ١٩٨٠م .

١٤٥) قضايا الرواية الحديثة ، جان ريكاردو ، ترجمة : صياح الجهيم ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٧م .

١٤٦) قضايا في الأدب والنقد، د. ماهر حسن فهمي ،مؤسسة الرسالة ، بيروت .

١٤٧) الكليات (معجم في المصطلحات والفروق اللغوية) ، أبو البقاء أيوب ابن موسى الحسيني الكفوي، قابله على نسخة خطية ، وأعده للطبع ووضع فهارسه : د. عدنان درويش ، محمد المصري ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ١٤٢٢هـ .

١٤٨) لسان العرب لابن منظور ، دار صادر ، بيروت.

١٤٩) لغة الشعر العربي الحديث – مقوماتها الفنية ، وطاقتها الإبداعية – ، د . السعيد الورقي ، دار المعارف، الطبعة الثالثة ،١٩٨٣م .

١٥٠) مائة فكرة للحصول على السعادة الحقيقية ، د . صلاح الراشد ، أوسكار للنشر

والتوزيع ، ١٩٩٩م .

١٥١) مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع ، فاضل ثامر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ،الطبعة الأولى ، ١٩٨٧م .

١٥٢) مدخل لدراسة الرواية ، جيريمي هورثون ، ترجمة : غازي درويش عطية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٦م .

١٥٣) مذاهب الأدب (معالم وانعكاسات) ، ياسين الأيوبي ، دار العلم للملايين ، بيروت، الطبعة الثانية ، ١٩٨٤م .

١٥٤) مستقبل الهوية المغربية أمام التحديات المعاصرة – ندوة (لجنة القيم الروحية والفكرية) التابعة لأكاديمية المملكة المغربية ، سلسلة الندوات بتطوان ٢٦ – ٢٧ شعبان ١٤١٧هـ ، أكاديمية المملكة المغربية ، الرباط ، ١٩٩٨م ، طبعة المعارف الجديدة .

١٥٥) مضمرات النص (دراسة في عالم جبرا إبراهيم جبرا الروائي) ، سليمان حسين ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٩م .

١٥٦) المعجم الأدبي ، جبورعبدالنور ، دار العلم للملايين ، بيروت ، الطبعة الثانية ، ١٩٨٤م .

١٥٧) معجم علم النفس ، د. فاخر عاقل ، دار العلم للملايين ، الطبعة الثالثة ، ١٩٧٩م .

١٥٨) معجم علم النفس والطب النفسي ، د . جابر عبدالحميد جابر ، د . علاء الدين كفافي ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، ١٩٨٨م .

١٥٩) المعجم الفلسفي ، مجمع اللغة العربية ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ،القاهرة ، ١٣٩٩هـ .

١٦٠) معجم مصطلحات الأدب ، مجدي وهبة ، مكتبة لبنان ، بيروت ، ١٩٧٤م .

١٦١) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، مجدي وهبة ، وكامل المهندس ، مكتبة لبنان ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٤م .

١٦٢) معجم مصطلحات علم النفس ، منير وهبه الخازن ، تقديم كمال الحاج ، دار النشر

للجامعيين.

١٦٣) معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية ، د . أحمد زكي بدوي ، مكتبة لبنان ، بيروت .

١٦٤) معجم المطبوعات العربية في المملكة العربية السعودية ، علي جواد الطاهر ، الطبعة الثانية ، طبعة منقحة ومصححة ومزيدة ، ١٤١٨هـ ١٩٩٧م ، مج ٤ .

١٦٥) المعجم المفصل في الأدب ، د. محمد التونجي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ١٤١٣هـ .

١٦٦) معنى الفن ، هربرت ريد ، ترجمة : سامي خشبة ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، الطبعة الثانية ، ١٩٨٦م.

١٦٧) مقاييس اللغة لابن فارس ، تحقيق وضبط : عبدالسلام هارون ، مكتبة الخانجي ، مصر ، الطبعة الثالثة، ١٤٠٢هـ .

١٦٨) منهج الفن الإسلامي، محمد قطب، دار الشروق ،بيروت ، القاهرة ، ١٣٩٣هـ .

١٦٩) موسوعة الأدباء والكتّاب السعوديين وخلال مائة عام من (١٣١٩ – ١٤١٩هـ، أحمد سعيد بن سلم ، نادي المدينة المنورة الأدبي ، الطبعة الثانية ، ١٤٢٠هـ .

١٧٠) موسوعة علم النفس والتحليل النفسي ، د . فرج عبدالقادر طه وآخرون ، دار سعد الصباح ، الكويت ، القاهرة ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٣م .

١٧١) موسوعة (لا لا ند) الفلسفية ، أندريه لالاند ، تعريب : خليل أحمد خليل ، منشورات عويدات ، بيروت ، باريس ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٦م

١٧٢) الموسوعة النفسية ، د. خليل أبو فرحة ، دار أسامة ، عمَّان ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٠م .

١٧٣) النثيرة والقصيدة المضادة، محمد ياسر شرف ، نادي الرياض الأدبي .

١٧٤) نحو رواية جديدة ، آلان روب جيريه ، ترجمة : مصطفى إبراهيم ، دار المعارف ، مصر .

١٧٥) نحو مذهب إسلامي في الأدب والنقد، د. عبدالرحمن الباشا ، دار البردى للنشر

والتوزيع ، الرياض .

١٧٦) نظرية الأدب ، رينيه ويليك وأوستن وارين ، ترجمة : محيي الدين صبحي ، المؤسسة العامة للدراسات والنشر ، بيروت ، الطبعة الثالثة ، (١٩٨٥م) .

١٧٧) النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، الفجالة ، القاهرة.

١٧٨) النقد التطبيقي التحليلي، د. عدنان خالد عبدالله ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، الطبعة الأولى ، ١٩٨٦م .

١٧٩) نقد الرواية من وجهات نظر الدراسات اللغوية الحديثة ، د. نبيلة إبراهيم سالم ، النادي الأدبي، الرياض ، ١٤٠٠هـ -١٩٨٠ م .

١٨٠) الهويات القاتلة ، قراءات في الانتماء والعولمة ، أمين معلوف ، ترجمة : د. نبيل محسن، دار ورد ، دمشق ، الطبعةالأولى ، ١٩٩٩م .

١٨١) الواقعية في الرواية العربية ، د. محمد حسن عبدالله، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الأولى، ١٩٩١م .

ثانياً : الدوريات :

١٨٢) مجلة الآداب ، العدد ٩٠٧ ، ١٩٩٠م ، التانص: المفهوم والآفاق ، باقر قاسم محمد.

١٨٣) مجلة التوباد، ربيع الثاني ١٤٠٧هـ (لغة القصة بين الإبداع والنقد) دراسة للدكتور محمد صالح الشنطي.

١٨٤) مجلة التوثيق التربوي ، العدد التاسع ، إبريل ١٩٧٥م (العلاج النفسي الديني) ، د. حامد عبدالسلام زهران.

١٨٥) مجلة جامعة الملك سعود ، المجلد ٤ ،كلية الآداب ، العدد (٢) ، (١٤١٢هـ - ١٩٩٢م ، النقد والفصل الروائي ، د . محمد القويفلي .

١٨٦) مجلة الخفجي، العدد الثالث، صفر ١٤٢٣هـ. السنة الثانية والثلاثون (الذات الإنسانية

مفهومها .. وبناؤها وأثرها في نجاح الفرد والمجتمع)، محمد رجاء حنفي عبدالمتجلي.

١٨٧) مجلة الصحة النفسية ، العدد السنوي ، ١٩٧٢م (مفهوم الذات الخاص في التوجيه والعلاج النفسي) د . حامد عبدالسلام زهران .

١٨٨) مجلة عالم الكتب دار ثقيف للنشر والتوزيع ، مج ٢١ ، ع ١ ، ١٤٢٠ هـ (دلالات المكان في النص الروائي عند الروائية في المملكة العربية السعودية) ، خيرية إبراهيم السقاف.

١٨٩) مجلة الفيصل ، العدد ٣٨ ، مقال للدكتور سيد حامد النساج .

١٩٠) مجلة القافلة ، الظهران ، ذو الحجة ، ١٤١٥هـ ، العدد (١٢) ، المجلد (٤٣). (الانتماء الإسلامي والوطن القومي .. تكامل .. أم تناقض ؟؟) ، د . محمد عمارة.

١٩١) مجلة المعرفة ، الرياض ، صفر ، ١٤٢٠هـ ، العدد (٤٧) ، (العولمة واستراتيجيات الهوية)، رضوان السيد .

١٩٢) مجلة الهلال ، فبراير ١٩٩٧م (الهوية الحضارية) ،د. محمد عمارة .

ثالثاً : الصحف:

١٩٣) صحيفة الرياض :

العدد ١١٨٢٩ ، ١٤٢١/٨/١٦هـ .

العدد ١٢٧٩٢ ، ١٤٢٤/٥/١هـ .

رابعاً : الأبحاث والمؤتمرات:

١٩٤) (تشكيل المكان في الرواية النسوية المحلية) ، معجب العدواني ، من بحوث المؤتمر الثاني للأدباء السعوديين المنعقد في مكة المكرمة في المدة ٥-٧ شعبان ١٤١٩هـ، الجزء الثالث، الطبعة الأولى، مطابع جامعة أم القرى .

١٩٥) (الرواية في الأدب السعودي الحديث)، من بحوث المؤتمر الأول للأدباء السعوديين المنعقد في مكة المكرمة ما بين (١ – ٥) ربيع الأول ١٣٩٤هـ، جدة ، جامعة الملك

عبدالعزيز، منصور الحازمي / محمد صالح الشنطي .

* * *

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة
- شكر وتقدير	أ
- المقدمة .	١
- لتمهيد:	٩
١– المقصود بالذات مفهومها وخصائصها دراسة نفسية	**١١**
٢– التطور التاريخي للرواية النسوية السعودية	**٢٣**
- الباب الأول : الدراسة الموضوعية	٣٤
الفصل الأول: موقف الذات من تأكيد الهوية والإحساس بالانتماء	**٣٥**
تمهيد :	**٣٧**
أ – الهوية :	**٣٧**
١– الهوية لغة	**٣٧**
٢– الهوية في الاصطلاح	**٣٨**
ب– الانتماء :	**٤٤**
١– الانتماء في اللغة .	**٤٤**

٢– الانتماء في الاصطلاح .	٤٤
– المحاور :	٤٧
أ – الهوية الإسلامية ، والانتماء إلى العقيدة الإسلامية .	٤٧
ب– الانتماء إلى الوطن ، والهوية الوطنية .	٥٨
ج– الانتماء إلى الذات والهوية الشخصيّة .	٦٢
الفصل الثاني : البوح بالمعاناة	٧١
تمهيد	٧٢
١– المعاناة والإبداع	٧٦
٢– الركض وراء الأحلام الهاربة	٩١
٣– القلق – المعاناة الفكرية – الحيرة	١٠٧
٤– الضعف والعجز والاستسلام	١٢٨
٥– المعاناة والزمن	١٣٩
٦– الملل والضجر	١٤٨
٧– المعاناة بين التشاؤم والتفاؤل .	١٥٥
- الباب الثاني : قضايا الشكل	١٦١
تمهيد	١٦٢
الفصل الأول : الأحداث الروائية	١٧٢
المبحث الأول : بناء الرواية .	١٧٤
المبحث الثاني : الحدث الروائي .	١٧٩
المبحث الثالث : الحبكة بين الأحداث .	١٨٥
أ– مفهوم الحبكة .	١٨٦

١) طريقة السّرد المباشر.	١٨٩
٢) طريقة الترجمة الذاتية.	١٨٩
٣) طريقة الرسائل المتبادلة والمذكرات.	١٩٠
٤) طريقة تيار الوعي (المونولوج الداخلي).	١٩١
ب) الصراع:	١٩٣
ج) التشويق:	١٩٥
د) التوقيت:	١٩٧
هـ) النهاية:	١٩٩
الفصل الثاني : الشخوص الروائية	٢٠٣
المبحث الأول : دور الشخصية في بناء الرواية .	٢٠٧
المبحث الثاني : رواية الشخصية .	٢١٧
المبحث الثالث : أنواع الشخصية .	٢٢١
– الشخصية الرئيسة:	٢٢٤
– الشخصية الثانوية.	٢٢٤
المبحث الرابع : بناء الشخصيات .	٢٢٦
أ – طرق بناء الشخصية الرئيسة.	٢٢٧
ب– أبعاد الشخصية الرئيسة في رواية المرأة السعودية:	٢٤١
١– البعد الجسمي.	٢٤١
٢– البعد النفسي.	٢٤٣
٣– البعد الاجتماعي.	٢٤٥
ثانياً: بناء الشخصية الثانوية في رواية المرأة السعودية:	٢٤٧
الفصل الثالث : الأسلوب	٢٤٩

المبحث الأول : مستوى الأسلوب الروائي :	٢٥١
أ– المستوى السردي :	٢٥٢
١– اللغة التقريرية.	٢٥٤
٢– اللغة التصويرية.	٢٦٢
أ) الصورة المتحركة:	٢٦٢
أ) الصورة المتحركة:	٢٦٢
ب) الصورة الساكنة.	٢٦٧
٣– اللغة التعبيرية .	٢٧٧
٤– اللغة التسجيلية .	٢٨٤
ب– المستوى الحواري :	٢٩٠
١– مستويات لغة الحوار :	٢٩٤
أ– الحوار باللغةالفصحى .	٢٩٤
ب– الحوار باللغة العامية .	٢٩٧
ج– لغة الحوار بين الفصحى والعامية .	٢٩٩
٢– عيوب الحوار :	٣٠٢
أ– عدم ملائمة الحوار للشخصيات والبيئة .	٣٠٢
ب– طول الحوار .	٣٠٧
ج– مسرحة الحوار .	٣١٠
المبحث الثالث : التوظيف التراثي .	٣١٣
الفصل الرابع : الزمان والمكان	٣٣٦
المبحث الأول : الزمان	٣٣٨
أ– الزمن الروائي من حيث الماضي والحاضر والمستقبل :	٣٤٢

١- الاسترجاع .	٣٤٢
- مدى الاسترجاع .	٣٤٧
- اتساع الاسترجاع .	٣٥٢
٢- الاستبـاق .	٣٦٣
ب- الزمن الروائي من حيث السرعة والبطء :	٣٦٨
١- التلخيص .	٣٦٩
٢- الحذف .	٣٧٦
٣- المشهد .	٣٩٧
٤- الوقفة .	٣٨٨
المبحث الثاني : المكان	٣٩٣
أ- أنواع المكان :	٣٩٦
١- المدينة .	٣٩٦
٢- القرية .	٤٠٠
٣- الصحراء .	٤٠١
٤- البحر .	٤٠٤
٥- الأحياء .	٤٠٥
٦- البيوت.	٤٠٩
٧- المسجد.	٤١٢
٨- أماكن الدراسة .	٤١٥
٩- المطعم .	٤١٦
ب- العلاقة بين المكان والحدث .	٤١٨
ج- العلاقة بين المكان والشخصية:	٤٢٠

أ- المكان مؤثراً في الشخصية .	٤٢١
ب- المكان كاشفاً عن الشخصية .	٤٢٦
ج- المكان متأثراً بالشخصية .	٤٢٩
- الخاتمة.	٤٣٥
- المصادر والمراجع.	٤٤٦

نوره الغامدي : كاتبة سعودية ، لها رواية (وجهة البوصلة) . انظر : الوطن ، أبها ، عدد ١٠٤٠ في ١٤٢٤/٦/٧هـ ، عمل مفصلي في الرواية النسوية العربية عند كاتبات جيل التسعينات ، لسيمون نصار . وانظر : الجزيرة الثقافية ، الرياض ، عدد ٤ ، الرواية حركة ثقافية ، وبوصلتها باتجاه الفعل لأحمد الدويحي .

ليلى الجهني : كاتبة سعودية ، لها رواية (الفردوس اليباب) ، حائزة على جائزة الشارقة للإبداع العربي لعام ١٩٩٨م . انظر : لقاء مع الكاتبة ، جريدة الوطن ، أبها ، العدد ٩٢٥ ، ١٤٢٤/٢/١٠هـ ، وانظر : صورة الرجل في الرواية النسائية ، جريدة الجزيرة ، الرياض ، العدد ١٠٤٨٦ ، ١٤٢٢/٣/٢٢هـ .

رجاء محمد عالم ، من مواليد مكة المكرمة ، كاتبة مسرحية ، وقصصية ، لها في الرواية (خاتم) ، (طريق الحرير) ، (أربعة / صفر) ، و(موقد الطير) ، و(سيدي وهدان) ، و(حبي)، و(مسرى يا رقيب)، وحازت على جائزة شرف في مسابقة ابن طفيل في مدريد لروايتها (أربعة / صفر). انظر : فن الرواية في الأدب العربي السعودي المعاصر ، د. محمد صالح الشنطي ، ٣٣٣

سميرة محمد خاشقجي ؛ ولدت عام ١٣٥٩هـ في مكة ، تسمّى سميرة بنت الجزيرة ، ولها في الرواية (ودعت آمالي) ، (ذكريات دامعة) ، (بريق عينيك) ، (قطرات من الدموع) ، (وراء الضباب

) ، (مأتم الورد)، توفيت في القاهرة ١٤٠٦هـ . انظر : البطل في الرواية السعودية ، حسن حجاب الحازمي، ٢٢ – ٢٣

أمل محمد شطا ، ولدت في مكة ، تحمل الدكتوراه في الطب ، لها رواية (لا عاش قلبي) ، و (غداً أنسى). انظر : دليل الكتاب والكاتبات ، خالد أحمد اليوسف ، ١٥٣

بهية بنت عبدالرحمن عبداللطيف بوسبيت ، ولدت في عام ١٣٧٣هـ في الأحساء ، لها في الرواية (درة من الأحساء)، و(عفاف والدكتور صالح) . انظر : فن الراوية في المملكة العربية السعودية ، د. السيد محمد ديب ، ١١٢ .

مهرة العصيمي : كاتبة سعودية ، جامعية ، لها بعض المشاركات الصحفية ، لها في الرواية (الشياطين تسكن الأعشاش) في جزأين . انظر : صحيفة الرياض ، عدد ١٢٧٩٢ ، في ١٤٢٤/٥/١هـ ، ثقافة اليوم

بدرية بنت عبدالعزيز العبدالرحمن العبيد ، ولدت في الرياض ١٣٩٨هـ ، بكالوريوس لغة عربية ، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية ، كاتبة وتعمل في المجال الصحفي والإعلامي ، لها في الرواية (مدائن الرماد) و(بنت الحمولة) ؛ من سيرة بخط يدها

هدى بنت عبدالمحسن الصالح الرشيد ، مولودة في عنيزة ، لها (غداً سيكون الخميس) و(عبث) . انظر : فن الرواية في المملكة العربية السعودية ، د. السيد محمد ديب ، ٣٢٥ ، وانظر : دليل الكتاب والكاتبات ، خالد اليوسف ، ١٢٣

صفية بنت عبدالحميد عنبر ، من مواليد المدينة المنورة ، لها في الرواية (باسمة بين الدموع) (أنت حبيبي) . انظر : أنت حبيبي ، صفية عنبر ، غلاف الرواية

لقماشة العليان : كاتبة سعوديّة ، لها في القصة (خطأ في حياتي) ، (الزوجة العذراء) ، (دموع في ليلة الزفاف) ، ولها في الرواية (عيون على السماء) ، (أنثى العنكبوت) ، (بكاء تحت المطر) .

انظر : غلاف عيون على السماء ، قماشة العليان .