يوسف المحيميد روائياً

يوسف المحيميد روائياً

إعداد

عريمان بن مقعد بن حسن السبيعي

المشرف

الدكتور حمدي منصور

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في

اللغة العربية وآدابها

كليّة الدراسات العليا

الجامعة الأردنية

تعتمد كلية الدراسات العليا
هذه النسخة من الرسالة
التوقيع.....التاريخ ٢٠١٤/١/٥

كانون الثاني، ٢٠١٤

ب

نوقشت هذه الرسالة (يوسف المحيميد روائياً)، وأجيزت بتاريخ:2013/12/17م.

أعضاء لجنة المناقشة	التوقيع
- الدكتور حمدي محمود منصور، مشرفاً أستاذ الأدب الجاهلي المشارك، الجامعة الأردنية	.....
- الأستاذ الدكتور محمد أحمد القضاة، عضواً أستاذ الأدب الحديث، الجامعة الأردنية	.....
- الدكتور ياسين عايش خليل، عضواً أستاذ الأدب العباسي المشارك، الجامعة الأردنية	.....
- الدكتور موفق رياض مقدادي، عضواً أستاذ الأدب الحديث المشارك، جامعة العلوم الإسلامية العالمية	.....

تعتمد كلية الدراسات العليا
هذه النسخة من الرسالة
التوقيع.....التاريخ ٤/١/٢٠١٤

الإهداء

إلى... روح أبي الذي فقدْتُ نصفي الآخر بفقدانه...

وإلى ... النصف الآخر... التي أبحث عن جنتي تحت قدميها... والدتي الغالية.

وإلى ... رفيقة دربي وشريكة حياتي... التي تحمّلت معي سهر الليالي وعناء الدرس والبحث.

وإلى ... إخوتي الذين ما انفكوا عن دعمي ومساندتي.

شـكـر وتـقـديـر

فأحمد الله تعالى وأشكره على ما أسبغ عليّ من آلائه العِظام، مِن إتمام هذا البحث وإكماله، فله الحمد أولاً وآخراً، وظاهراً وباطناً.

وأجزل الشكر والثناء أتوجه به إلى مَن طوّقني بحلمه وعلمه ورعايته، مَن لا يَملّ ولا يُمل، فلا ألقاه إلا متهلّلاً سمْحاً، أستاذي الفاضل الدكتور حمدي منصور، الذي تفضل مشكوراً بالإشراف على هذه الرسالة، ورعى البحث والباحث حقّ الرعاية، فأسأل الله تعالى أن يجازيه خير ما جزى معلماً ومربياً عن طلابه، ويمتعه بالصحة والعافية، ويجعله ذخراً لخدمة لغة القرآن.

ولا يفوتني كذلك أن أشكر الأستاذ الدكتور محمد القضاة الذي أفدت منه ما أفدت؛ علمه، وخلقه، وتواضعه الجمّ.

وأسوق الشكر كذلك إلى الدكتور الفاضل ياسين عايش الذي فرّغ من وقته الثمين لمناقشة هذه الرسالة.

كما أتقدم بجزيل الشكر والتقدير إلى الدكتور موفق مقدادي الذي تكبّد عناء السفر ومشاق الطريق لمناقشة هذه الرسالة وتسديدها.

وفي الختام أسأل الله تعالى أن يجعل عملي هذا خالصاً لوجهه الكريم، وأن ينفع به، فقد حرصت على إخراجه في أكمل صورة، وأبهى حُلّة، فإن كان كذلك فبفضل من الله وحده، وإن كانت الأخرى فمن نفسي والشيطان، غير أني حاولت الإحسان قدر الإمكان، وما توفيقي إلا بالله عليه توكلت وإليه أُنيب.

وصلى الله على نبينا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين.

فهرس المحتويات

الموضوع	الصفحة
قرار لجنة المناقشة	ب
الإهداء	ج
شكر وتقدير	د
فهرس المحتويات	هـ ، و
الملخص باللغة العربية	ز
المقدمة	1

التمهيد

ـ الرواية السعودية: النشأة والتطور	6
ـ يوسف المحيميد: حياته، ثقافته، العوامل المؤثرة في أدبه	13
ـ موقعه من الرواية العربية عامة والسعودية خاصة	28

الفصل الأول : المحيميد وقضايا الإنسان

ـ يوسف المحيميد والقضايا الفكرية	40
ـ القضايا الفكرية والفلسفية في رواية لغط موتى	48
ـ القضايا الاجتماعية والسياسية في رواية لغط موتى	52
ـ القضايا الفكرية والفلسفية في رواية فخاخ الرائحة	58
ـ القضايا السياسية والاجتماعية في رواية فخاخ الرائحة	66
ـ القضايا الفكرية والفلسفية والاجتماعية والسياسية في رواية القارورة	71
ـ القضايا الفكرية والفلسفية في رواية نزهة الدلفين	88

- القضايا الاجتماعية والسياسية في رواية نزهة الدلفين..... 95

- القضايا الفكرية والفلسفية في رواية الحمام لا يطير في بريدة..... 101

- القضايا السياسية والاجتماعية في رواية الحمام لا يطير في بريدة..... 107

الفصل الثاني : الراوي والمنظور

- مفهوم الراوي..... 113

- السرد..... 121

- الحدث والزمان والمكان..... 145

- الشخصية واللغة..... 204

- الخاتمة 266

- المصادر والمراجع 269

- الملخص باللغة الإنجليزية 285

يوسف المحيميد روائياً

إعداد

عريمان بن مقعد بن حسن السبيعي

المشرف

الدكتور حمدي محمود ناجي منصور

الملـخـص

تتناول هذه الرسالة القيمة الفنية لأعمال يوسف المحيميد الروائية، وقد انصبّ اهتمام الباحث على أعماله الآتية لتكون مدار هذا البحث: لغط موتى، ونزهة الدلفين، والقارورة، وفخاخ الرائحة، والحمام لا يطير في بريدة.

وتكمن أهمية هذا البحث في كون الفن الروائي السعودي جزءاً لا يتجزأ من الفن الروائي العربي بخاصة والعالمي بعامة، وهو يتلمس حاجه المتلقي من خلال هذه الهالة الاجتماعية الإفصاحية عن مكنون ذاكرة المكان في البيئة السعودية، فثمة مخزون اجتماعي وثقافي يشكل دائماً بعداً معرفيّاً يمكن للمبدع تناوله عبر فنون كتابية كثيرة، منها على وجه الخصوص الفن الروائي، حيث ارتباطه بالسيرة الذاتية للشخصيات والأمكنة.

وقد مرّت الرواية السعودية بمراحل متعددة ومتنوعة في تطوّرها، إذ برزت أعمال روائية استطاعت اختراق أُطر السرد العربي، ومنها تجربة الروائي يوسف المحيميد التي نجحت إلى حد كبير في استقراء واقع المجتمع السعودي من خلال أدوات فنية متطورة واعدة بكل جديد مميز.

إن الروائي يوسف المحيميد قاص وروائي تستحق أعماله الروائية الدرس والتحليل، فهي لم تحظ بالقدر الوافي والكافي من عناية الباحثين والدارسين، ولم تقم حولها دراسة علمية متكاملة _في ما أعلم _ فكل ما كتب حولها كانت في مجملها مقالات وأبحاثاً مختصرة ومقتضبة.

لقد استطاع يوسف المحيميد شق طريقه ورسم عالمه الروائي والتعبير عن رؤيته الخاصة، واضعاً لبنة جديدة مميزة واضحة المعالم في عالم الرواية، وراح يتخطى حدود المحلية والإقليمية إلى عوالم الرواية العالمية، وترجمت بعض أعماله الروائية إلى الإنجليزية والفرنسية.

وقد وقفت هذه الدراسة المتواضعة على أبرز القضايا التي تناولها الكاتب، بعد أن ترجمت له، وعرضت لآثاره الأدبية والفنية وأبرز سماته الروائية، وكشفت عن موقعه في مسيرة الرواية السعودية والعربية، وبيّنت أثر الواقع السياسي والاجتماعي والفكري في نتاجه وقدرته على التعبير عن هذا الواقع في أعماله الروائية، وألقت هذه الدراسة الضوء على عناصر الجدة والأصالة فيها، وأظهرت سماتها الفنية المميزة لها.

مقدمة:

الحمدلله القاهر فوق عباده، والصلاة والسلام على خير أحبابه سيدنا محمد _صلى الله عليه وسلم_ وعلى أهله وأصحابه. وبعد،

يقترب مفهوم الرواية اقتراباً كبيراً من روح العصر، وخصائص الزمان والمكان الذي نعيش فيه، بوصفها إحدى الوسائل التي يمكن من خلالها قراءة مجتمع ما، فهي من أكثر الفنون الأدبية تأثيراً في حياة الناس، لاحتفالها؛ بالآراء السياسية، والاجتماعية، والفكرية، وتعبيرها عن الكثير من قضايا المجتمع والإنسان، وكشفها للتحولات المجتمعية والتغيرات البنائية التي تؤثر في أنساق القيم الإنسانية، وطرق تشكلها، ومحاولة الإشارة إلى مواطن الخلل في البنى السياسية والاجتماعية والثقافية، وهي تفعل ذلك بطريقة مختلفة عن غيرها من الفنون الأدبية الأخرى؛ حيث تتنوع أساليب بنائها، وطرائق دراستها، وتتعدد آراء النقاد والباحثين حول مفهومها وماهيتها.

إن الكتابة الروائية تعبر عن تفاعل الكاتب مع واقعه وظروفه، أو ترصد مواقفه ورؤيته، إذ لا يمكن أن يقف موقف الحياد من هذا الواقع، فهو ابن المجتمع الذي لا ينفصل عنه، يؤثر ويتأثر بمشكلاته وقضاياه.

ولمّا كان الفن الروائي السعودي جزءاً لا يتجزأ من محيطه الروائي العالمي والعربي بخاصة، فإنه بلا ريب يتلمس حاجة القارئ من خلال هذه الهالة الإفصاحية عن مكنون ذاكرة المكان في البيئة السعودية، حيث يوجد مخزون اجتماعي وثقافي يشكل دائماً بعداً معرفياً يمكن للكاتب أن يتناوله من خلال فنون كتابية كثيرة، ولا سيما الرواية حينما ترتبط بالسيرة الذاتية للشخوص والمكان.

ومما لا شك فيه، أن الرواية السعودية تمر بمرحلة من تطورها، وتنوعها، وتعددها، إذ نرى بروز أعمال استطاعت أن تخترق أطر السرد العربي، ومن أمثلة ذلك، تجربة الروائي يوسف المحيميد، التي نجحت في استقراء الواقع حتى أصبح التطور والتحول سمة بارزة في نتاجه الروائي.

وقد سعت هذه الرسالة إلى تناول تجربة الكاتب يوسف المحيميد الروائية، دراسة وتحليلاً؛ إيماناً بأهمية الكاتب صاحب الرؤية والموقف في التعبير عن قضايا الواقع ومشكلاته.

ويوسف المحيميد قاص وكاتب تحاول أعماله القصصية والروائية تمثّل قضايا المجتمع والإنسان بطريقة دالة تستحق التحليل والتمحيص والكشف والبيان.

ولم تحظ روايات المحيميد بعناية الدارسين والباحثين، ولم تقم حولها دراسة علمية متكاملة – في ما أعلم – فكل ما كتب حولها كان أبحاثا ومقالات، مع أن مضامينها كفيلة بالانتباه، فضلا عما لـــه من دور في الرواية السعودية بخاصة، والعربية بعامة.

وقد انصب اهتمامي على تناول أعماله الروائية لتكون محور الدراسة ومن أبرزها :

1- لغط موتى، الصادرة عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق، عام2000م.

2- الحمام لا يطير في بريدة، الصادرة عام 2009 م ،عن المركز الثقافي العربي ببيروت. والحائزة على جائزة أبي القاسم الشابي التونسية لعام 2011.

3- نزهة الدلفين، الصادرة عن المركز الثقافي العربي بالدار البيضاء، عام2010م

4- القارورة، الصادرة عن الهيئة العامة لقصور الثقافة بالقاهرة ، عام2010م .

5- فخاخ الرائحة، الصادرة عن المركز الثقافي العربي بالدار البيضاء، عام2010م.

فقد استطاع المحيميد شق طريقه ورسم عالمه الروائي، والتعبير عن رؤيته الخاصة تاركا بصمة واضحة المعالم في النتاج الروائي، وبدا يتخطى حدود الخارطة العربية عندما ترجمت بعض أعماله الروائية إلى الإنجليزية والفرنسية؛ وقد كانت هذه الأسباب هي الدافع الحقيقي للقيام بهذه الدراســة؛ التي حاولت من خلالها الوقوف على القضايا التي تناولها الكاتب، مثلما حاولت التعريف بالكاتــب الروائي وبأهم آثاره ؛ وأبرز الخصائص المميزة لأعماله، والكشف عن موقعه من مسيرة الروايــة العربية؛ وأثر الواقع السياسي والاجتماعي والفكري الذي عاشه في نتاجه، ومدى نجاحه في التعبير عن هذا الواقع في أعماله الروائية، وعناصر الجدة والأصالة في كتاباته الروائية، والإضافات الفنية التي أضافها إلى المضمار الفني.

وقد اقتضت طبيعة البحث دراسة أعماله الروائية شكلاً ومضموناً، من خلال المــنهج التكــاملي الشمولي، الذي تتضافر فيه المعارف، فيستضيء بالمناهج المتنوعة التي تخدم أغــراض الدراســة، حيث تكمن قدرة هذا المنهج في استيعاب المناهج الأخرى، وقد تخيرت – فــي ضــوئه – تقســيم

الدراسة إلى تمهيد وفصلين وخاتمة؛ ليتسنى لي معالجة النواحي الموضوعية والفنية في الأعمال الروائية المدروسة، وتقصّي الآراء السياسية والاجتماعية والفكرية التي عالجتها الروايات، إلى جانب دراسة الجوانب الفنية التي وظفها المحيميد في أعماله.

وقد تناولت في التمهيد الرواية العربية عامة والسعودية بخاصة، ولا سيما الجيل الذي ينتمي إليه المحيميد على المستويين الفكري والثقافي، كما عرضت فيه لحياة الكاتب، وأثر المناخ السياسي والاجتماعي في تكوينه الأدبي، والمنظور الأيديولوجي الذي يصدر عنه في نتاجه المتنوع، وأثر اشتغاله بالصحافة في أدبه.

أما الفصل الأول فخصصته لتناول أعمال المحيميد الروائية بالدرس والتحليل؛ لتعدد مضامينها الروائية وتنوعها، حيث تعرّض لأهم الآراء السياسية، والاجتماعية، والفكرية، والإنسانية التي تصور التغيرات البنائية التي يمر بها المجتمع السعودي، والتي تؤكد العلاقة الجدلية التي تربط الكاتب وعمله الفني بالواقع الذي ينهل موضوعاته منه، وتحدد رؤية الكاتب وموقفه من قضايا الكون والإنسان والحياة.

وجاء الفصل الثاني ليدرس أثر رؤية الكاتب الفكرية في التشكيل الفني الذي يبرز قدراته في استخدام أدواته الفنية، وتوظيفها في التعبير عن رؤيته وثقافته وطبيعة شخصيته وطبيعة الحدث، إذ تستطيع بشكلها الفني والجمالي احتواء هذا الكم الهائل من الأحداث، وتتبع تفاصيل الواقع المتشابك ونفسيات الشخصيات المتنوعة والمضطربة، وتنقلها من واقع الواقع إلى الواقع المتخيل الذي يصبح هو مصدر الرواية، ويعتمد السارد في ذلك على مجموعة من التقنيات والانزياحات اللغوية والبلاغية، التي تساعد على إيهام المتلقي بواقعية ما يسرد من أحداث، الشيء الذي يساعد على الرفع من مستوى التلقي والتأويل، وتختلف مستويات التلقي والتأويل باختلاف مستويات المتلقين وبتعدد قراءاتهم.

ويعرض الفصل الثاني أيضاً لدور الراوي والمنظور الروائي في تشكيل النص، وبناء الحدث، والزمان الروائي والمكان الروائي، وعمق التفاعل بين هذه العناصر الثلاثة بوصفها أهم مكونات النص الفني، ثم يستوضح أثر الرؤية في رسم الشخصية الروائية وتشكيل اللغة، وهما من أهم

عناصر العمل الفني الذي يتشكل بنيانه ويتشيد بتضافرهما معا، وانضمامهما إلى مكونات النص الأخرى.

وقد اتكأت في دراستي هذه على جملة من المصادر والمراجع، والحوارات الصحفية، والتلفازية، التي تطرقت بوجه أو بآخر لموضوع الدراسة، وكان من بينها بنية الشكل الروائي لحسن بحراوي، ودراسات في نقد الرواية العربية لطه الراوي، ودراسة النص القصصي لعبد الرحيم الكردي، ومفهوم الزمن ودلالاته في الرواية العربية المعاصرة لعبد الصمد زايد، ومقالات في الرواية العربية المعاصرة، ونظرية الأدب ومغامرة التجريب، لإبرهيم السعافين، وغيرها مما أوردته في ثبت المصادر والمراجع.

وختاماً فإنني أسجل الفضل لأهله وأشكره، وأتوجه بالامتنان العظيم، والعرفان الصادق إلى أستاذي الدكتور حمدي منصور، إذ تفضل بقبول الإشراف على هذه الرسالة ورعايتها، وتقويم ما اعوج منها، فكان أن خرجت على هذا الشكل.

كما أتقدم بجزيل الشكر والتقدير لأساتذتي الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة لتفضلهم بمناقشة هذه الرسالة، وإضفاء ملاحظاتهم القيّمة وتوجيهاتهم السديدة، وإنني لأسأل الله بلوغ المنى وسداد الخطى.

التمهيد

- **الرواية السعودية: النشأة والتطور.**
- **يوسف المحيميد، حياته، ثقافته، والعوامل المؤثرة في أدبه.**
- **موقعه من الرواية العربية عامة والسعودية بخاصة.**

- **الرواية السعودية: النشأة والتطور:**

لم يكن الفن الروائي السعودي بمعزل عن التأثّر بمحيطه الروائي العربي؛ فمنذ دخول هذا الفن عالمنا العربي بمفهومه الفني راح أدباء المملكة العربية السعودية يتطلعون إلى خوض غمار هذه التجربة الجديدة، فكان أول استهلال لهذا الفن رواية "التوأمان" لعبد القدوس الأنصاري عام 1930، وقد تناولت هذه الرواية صراعاً دائراً بين توأمين ينظر كل واحد منهما إلى الحياة بمنظار مغاير للآخر، لكنها كانت رواية هزيلة على المستوى الفني [1].

ثم ظهرت مجموعة من الروايات بعد "التوأمان"، مثل؛ رواية "فكرة"، الصادرة عام 1948، وكانت هذه الرواية مختلفة عما سبقتها؛ إذ كانت رواية منفتحة على التغير في البنية الاجتماعية، فالبطلة "فكرة" إنسانة طموحة للتغيير وتجاوز الواقع، وهي رواية تناولت هموم المرأة وتطلّعاتها المستقبلية، في حين كان المجتمع ينظر إليها على أنها كائن لا اعتبار له. تليها رواية "البعث" عام 1948 لمحمد علي المطرزي، وهي رواية تنقض رواية "التوأمان"، إذ تبنت رؤية ضرورة الإفادة من الآخر عبر رمزية أسامة الزاهر الباحث عن علاج خارج البلد [2]. وقد سمّى النقاد هذه المرحلة مرحلة التأسيس والبدايات [3].

---

(1) انظر: الحازمي، منصور بن إبراهيم (1981)، فن القصة في الأدب السعودي الحديث، دار العلوم، الرياض، ص 36. والشنطي، محمد صالح (2003)، في الأدب العربي السعودي، ط2، دار الأندلس للنشر والتوزيع، حائل، ص 59.

(2) انظر: الحازمي، فن القصة في الأدب السعودي، ص 66. والشنطي، في الأدب العربي السعودي، ص61.

(3)انظر: الحازمي، منصور بن إبراهيم (2001)، موسوعة الأدب العربي السعودي الحديث، نصوص مختارة ودراسات، المجلد الخاص بالرواية، ط1، دار المفردات للنشر والتوزيع والدراسات، الرياض، ص9.

ويعد حامد دمنهوري من رواد مرحلة التأسيس الفني للرواية السعودية، فروايتاه "عن التضحية، ومرت الأيام" طفرة متميّزة في تاريخ الرواية العربية السعودية، وليس مجرد رائد من روّادها؛ ذلك أن روايته الأولى تذكرنا بثلاثية نجيب محفوظ، وبزينب لمحمد حسين هيكل، ففيها رؤية اجتماعية متماسكة، وتحاول أن تبرز عالماً بكامله وهو في أوج ازدهاره ثم وهو آيل للانهيار والسقوط[1].

وكانت هذه الرواية قد صدرت عن دار الفكر بالرياض عام 1959، وأما الرواية الثانية "ومرّت الأيام" فصدرت عن دار العلم للملايين ببيروت عام 1963[2].

وقد عدّ بعض النقاد حامد دمنهوري أبا الرواية الفنية السعودية، ففي روايته "عن التضحية" تجلّت تقنيات الرواية الفنيّة بمفهومها الشامل، ولعل مرد ذلك إلى تأثّر حامد دمنهوري بالأدب الروائي المصري، ولا سيما رواية " زينب " لمحمد حسين هيكل، حيث تقاطعت معها رواية "عن التضحية " في الكثير من الجوانب[3].

أما روايته " ومرّت الأيام " فأحداثها تدور بين مكة وجدة عبر بعد بيئي وجغرافي بأسلوب بسيط غير معقد لهاتين المدينتين، وقد تميزت هذه الرواية بالمونولوج الداخلي، حيث كان حامد دمنهوري سبّاقاً إلى ذلك، إلاّ أن بعض النقاد رآها ضعيفة فنياً عن سابقتها[4].

أما المرحلة الثانية فهي مرحلة التجديد متمثلة بالروائي إبراهيم الناصر الحميدان، الذي جاء لينفخ في جسد الرواية السعودية روحاً جديدة قائمة على أسس الفن الروائي الحديث من خلال روايتيه "ثقب في رداء الليل" عام 1961، و"سفينة الموتى " عام1969، وقد أعيد نشرها عام 1989 بعنوان " سفينة الضياع" بناءً على طلب من الرقابة؛ لأن أحداثها تتناول حيّزاً من مدينة الرياض، وفي المستشفى العسكري تحديداً، في إسقاط رمزي دال على المدينة[5].

---

(1) الحازمي، فن الرواية في الأدب السعودي المعاصر، ص 68.
(2) انظر: الحازمي، فن الرواية في الأدب السعودي المعاصر، ص68.
(3) انظر: المزيني، محمد عبد الله، الرواية السعودية تاريخها وتطورها، صحيفة الجزيرة، الرياض، العدد (14210)، 25 آب، 2011.
(4) انظر:المزيني، محمد عبد الله، الرواية السعودية تاريخها وتطورها، صحيفة الجزيرة، الرياض، العدد (14210)، 25 آب، 2011. والشنطي، في الأدب العربي السعودي، ص75-82.
(5) انظر: المزيني، محمد عبد الله، الرواية السعودية تاريخها وتطورها، صحيفة الجزيرة، الرياض، العدد (14210)، 25 آب، 2011.

روايته الأولى " ثقب في رداء الليل " تقدّم علاقة مأزومة بين القرية والمدينة، وتعدّ هذه الرواية الأولى في تاريخ السرد السعودي في طرح القرية مقابل المدينة، وقد لاحظ الدكتور محمد الشنطّي طابع السيرة الذاتية على رواياته، ولا سيما في روايتيه " ثقب في رداء الليل" و " سفينة الموتى"؛ فالبطل في الروايتين واحد وهو "عيسى" الذي نلتقيه في الرواية الأولى في مراحل حياته الأولى إلى بلوغه الثامنة عشرة، ونلتقيه في "سفينة الموتى" موظفاً، وهذا يشبه ما فعله توفيق الحكيم في رواياته "عودة الروح"، و"عصفور من الشرق"، و"يوميات نائب من الأرياف" عبر استلهام الحياة الشخصية، وهذه سمة من سمات التجارب الروائية الأولى للكتّاب [1].

عام 1977م صدرت الرواية الأولى لعبد الله جمعان " القصّاص "، ثم رواية غالب حمزة أبو الفرج " الشياطين الحمر " في العام نفسه، ويعلّق على ذلك محمد عبد الله المزيني بقوله: " وعدا روايات عبد الرحمن منيف ذات البعد القومي تعكس روايات السبعينات عموماً همّ علاقة الرجل بالمرأة، وتكوين الأسرة، وما يلحق بها من أزمات تقع المرأة عادة فريستها في محاولة للدفاع عنها، ويحلو لبعض النقاد وصم هذه المرحلة بالضعف الفني، كلعنة تلحق طبيعة التأسيس المواكب لطبيعة النمو الثقافي والمجتمعي، مع أن كل ما جاء عقبها في فترة الثمانينيات وحتى يومنا هذا هو ناتج طبيعي للتراكم الكمي والمعرفي، ومنه الرواية "[2].

أما الرواية النسائية فقد تأخّرت عن الظهور إلى بدايات الستينات لعوامل كثيرة ومتشابكة، منها؛ تأخّر تعليم المرأة، والقيود الاجتماعية والدينية المفروضة عليها، وكانت البداية بيد سميرة خاشقجي، وهي سميرة بنت الجزيرة التي لم تستطع أن تقدّم أي عمل سردي له قيمة فنية؛ فجميع أعمالها القصصية متشابهة إلى حد كبير ، على الرغم من كثرة ما كتبته من روايات؛ " ذلك أن الكاتبة مغرمة بتصوير الأجواء الأرستقراطية المتحرّرة غالباً من تحفظات الأسر الفقيرة والمتوسطة "[3].

والحازمي، موسوعة الأدب العربي السعودي الحديث، نصوص مختارة ودراسات، ص18- 24.

(1) انظر: الحازمي، موسوعة الأدب السعودي الحديث، نصوص مختارة ودراسات، ص24.

(2) المزيني، محمد عبد الله، الرواية السعودية تاريخها وتطورها، صحيفة الجزيرة، الرياض، العدد (14210)، 25 آب، 2011.

(3) الحازمي، موسوعة الأدب العربي السعودي الحديث، نصوص مختارة ودراسات، ص 39 .

تلتها بعد ذلك هدى الرشيد، وهند باغفار، اللتان صدرت روايتاهما في الستينات والسبعينات، ومعظم تلك الروايات تدور أحداثها خارج السعودية؛ بسبب التأثر بالنتاج الخارجي الثقافي والتعليمي[1].

أما الكاتبة عائشة زاهر فقد أعادت النسب الروائي النسائي السعودي إلى مجتمعه الطبيعي في روايتها "بسمة في بحيرات الدموع" الصادرة عام 1979.

يوصف الأدب النسائي الروائي السعودي في فترة الستينات والسبعينات بالركود والجمود، رغم ظهور هذه الأسماء القليلة في مساحة الإبداع النسوي السعودي[2].

ولعل مرحلة الانطلاق في مسيرة الرواية السعودية كانت في بداية الثمانينات؛ إذ ظهرت فيها مجموعة من الروايات المتأثرة بمتغيرات كثيرة في حياة المجتمع السعودي، مثل؛ انفتاح التعليم على أجواء ثقافية عديدة متنوعة عربية وغربية، صبّت كلها في ذهنية الفرد الذي أفرز بالتالي أدباً وإبداعاً ينتمي إلى مدارس عديدة واكبته حركة نقدية اتّبعت طرقاً وأساليب حديثة[3].

ويعلّق الدكتور حسن النعيمي على هذه المرحلة بقوله: " ونحن لا نشك بوجود عوامل خارجية كثيرة ساهمت في التحوّل من مجتمع محدود التجربة إلى مجتمع اتسعت تجاربه وزاد احتكاكه بتجارب المجتمعات الأخرى، فتوافد آلاف العاملين من جنسيات مختلفة بغرض اقتصادي، سواء في مجال الطب، أو التعليم، أو المهن والحرف المختلفة كان له مردود في خروج المجتمع من رتابة المشهد اليومي إلى آفاق أبعد عمقاً، بالإضافة إلى الخروج الكبير لشرائح اجتماعية إلى خارج الحدود لغرض الدراسة، أو التجارة، أو السياحة، وما ترتب عليه من تفاعل للتجارب والقناعات واكتشافات معرفية وإنسانية عميقة التأثير سلباً وإيجاباً في تكون المجتمع السعودي"[4].

---

(1) انظر: المزيني، محمد عبد الله، الرواية السعودية تاريخها وتطورها، صحيفة الجزيرة، العدد (14210)، تاريخها 2011/8/25. والحازمي، موسوعة الأدب العربي السعودي الحديث، ص185 وما بعدها. وحمداوي، جميل، الرواية العربية السعودية من خلال رؤية مغربية وقراءة ببليو مترية، موقع دروب الإلكتروني، 2010/10/30.

(2) انظر: المزيني، محمد عبد الله، الرواية السعودية تاريخها وتطورها، صحيفة الجزيرة، الرياض، العدد (14210)، 25آب، 2011.

(3) انظر: المزيني، محمد عبد الله، الرواية السعودية تاريخها وتطورها، صحيفة الجزيرة، الرياض، العدد (14210)، 25 آب، 2011.

(4) النعيمي، حسن (د.ت)، مراحل تطور الرواية السعودية، مجلة الجسرة الثقافية، العدد (21): ص32.

صدر في هذه المرحلة مجموعة من الروايات لسبعة عشر روائيا وروائية، كان من أبرزهم؛ محمد عبدو يماني، وسلطان القحطاني، وأمل شطا، وعصام خوقير، وحمزة بوقري، وعبد الله جفري، وعبد العزيز الصقبي، وعبد العزيز مشري، بالإضافة إلى إبراهيم الناصر الحميدان. ويعد عبد العزيز المشري، وعبد العزيز الصقبي، وحمزة بوقري، وسلطان القحطاني، من الأسماء المؤثّرة في مسيرة العمل الروائي السعودي عبر تجاربها المميزة، وقد ظلت محتفظة بعطائها الروائي حتى وقت متأخر[1].

ويرى حسن النعيمي أن الرواية السعودية " في مرحلة الثمانينات قد عبرت نفق التباطؤ، وتجاوزت هشاشة التجربة الفنية والفكرية، ولم يأت ذلك طفرة، بل اتسم بالتدرّج في الحضور على أكثر من مستوى، ويمكن أن تعد روايات عبد العزيز المشري مرحلة انتقال من البطء في صناعة الفعل الروائي إلى إيقاع أكثر تسارعاً من ناحيتين، أولهما؛ التراكم الروائي الذي قدّمه الكاتب، حيث قدّم خمس روايات خلال عشر سنوات، هي؛ الوسمية، والغيوم ومنابت الشجر، وريح الكادي، والحصون، وصالحة. ثانيتهما؛ تقديمه لرؤية اتسمت بالبحث عن نقاء الإنسان في واقع متغير" [2].

أما المرحلة التالية فقد سمّاها محمد عبد الله المزيني بمرحلة الأزمات الصعبة، إذ كانت إفرازاً لحرب الخليج وما نتج عنها من زعزعة في مجموعة المفاهيم وضعضعة في القيم، بما فيها الهوية، فكان نتاج هذه المرحلة من أدب تعبيراً عمّا تستنبطه التجربة المرّة التي أصابت المجتمع السعودي، فنجمت على خلفيّتها مجموعة من الأسئلة جعلت الكثير من الشباب يتخلصون سريعاً من أساليب التعبير الموجودة ويبحثون عن إجابات عن ماهية الأمور حولهم، ومدى صلاحيتها لهم، لذا؛ جاءت مرحلة الكشف بعين واعية فاحصة وإدارة قاهرة لكل العقبات التي كان من أهمها الخوف[3].

أما الباحث حسن النعيمي فقد سمّاها مرحلة التحولات الكبرى، فقد كانت فترة التسعينات فترة التحول في مسيرة الرواية السعودية، حيث احتلت الرواية المشهد الأدبي، وظهرت أسماء جديدة من

---

(1) انظر: المزيني، محمد عبد الله، الرواية السعودية تاريخها وتطورها، صحيفة الجزيرة، الرياض،العدد (14210)، 25آب،2011.
والنعيمي، مراحل تطور الرواية السعودية، مجلة الجسرة الثقافية، العدد (21): ص32. والحازمي، موسوعة الأدب العربي السعودي الحديث، نصوص مختارة و دراسات، ص40 – 46.

(2) النعيمي، حسن، مراحل تطور الرواية السعودية، مجلة الجسرة الثقافية العدد (21): ص32. والحازمي، موسوعة الأدب العربي السعودي الحديث، نصوص مختارة ودراسات، ص44 – 46.

(3) انظر: المزيني، محمد عبد الله، الرواية السعودية تاريخها وتطورها، صحيفة الجزيرة، السعودية، العدد (14210)، 25آب،2011.

خارج الدائرة السردية التقليدية للمساهمة في كتابة الرواية، مثل؛ تركي الحمد، وغازي القصبي، وظهرت تجارب روائية لها حضور أكبر، مثل؛ روايات عبده خال، وبروز أسماء شابة، مثل؛ يوسف المحيميد، ومحمد حسن علوان، وعبد الحفيظ الشمري، وعبد الله التعزي، وكان للمرأة حضورها، فبرزت أسماء روائيات، مثل؛ رجاء عالم، ونورا الغامدي، وليلى الجهنيس، ومها الفيصل، ورجاء الصانع، وغيرهن [1].

في هذه المرحلة من مراحل الرواية السعودية برزت أسماء أكّدت حضورها الروائي بكل اقتدار، مثل؛ غازي القصبي، الذي ترك فضاءه الشعري ليدخل فضاء الرواية، فقدم العديد من الروايات مثل؛ " شقة الحرية "، و" العصفورية "، وسبع روايات أخرى غيرهما، ورواياته لم تكن صادقة، ولم تكن تقليدية لا من حيث الموضوع، ولا من حيث التقنية السردية، ثم شهدت تلك المرحلة قدوم المفكّر تركي الحمد إلى عالم الرواية، وكان أثره بارزاً، إذ قدّم رواية أشبه ما تكون بالسيرة الذاتية، أو سيرة أشبه ما تكون بالرواية؛ فالغاية كانت عنده تحريك سكون المجتمع المحافظ، فصارت رواياته تمثل النموذج في كسر التابوهات الاجتماعية، فكانت ثلاثيته " أطياف الأزقة المهجورة " 1996، 1998بأجزائها الثلاثة " العلاقة، والشميسي، والكراديب " فاتحة في المشهد الروائي السعودي، " فالعلاقة " جاءت كاشفة لحركة التنظيمات اليسارية في فترة الستينات، و"الشميسي" تماهت مع الذات في صبواتها، وتجرّأت على تقديم العلاقة بين الرجل والمرأة بأسلوب جديد غير معتاد، خارج عن الأعراف الاجتماعية المعروفة. أما ثالثة الأجزاء فكانت " الكراديب " التي تقدّم تجربة البطل هشام العابر خلف قضبان السجن السياسي [2].

أما عبده خال فقد شكل في هذه الفترة اسماً روائياً لامعاً مختلفاً ذا كلمة شعبية وأسطورية ولا سيما في روايته الأولى" الموت يمرّ من هنا " عام 1995، فهذا الروائي كتب القصة وكانت عينه على الرواية، وظل كذلك حتى قدّم مفاجأته وكسر الجمود الروائي بإصدار روايته آنفة الذكر، وراح يكتب

(1) انظر: النعيمي، حسن، مراحل تطور الرواية السعودية، مجلة الجسرة الثقافية، العدد (21): ص33. والحازمي، موسوعة الأدب العربي السعودي الحديث، نصوص مختارة ودراسات، ص42-57.

(2) انظر: النعيمي، حسن، مراحل تطور الرواية السعودية، مجلة الجسرة الثقافية، العدد (21): ص33. والمزيني، محمد عبد الله، الرواية السعودية تاريخها وتطورها، صحيفة الجزيرة، السعودية، العدد (14210)، 25آب، 2011. والحازمي، موسوعة الأدب العربي السعودي الحديث، نصوص مختارة ودراسات، ص 48-57.

بعد ذلك رواية متطورة، متوازنة بين الكم والكيف، ثم رواية " الطين " عام 2001، التي عدت من بين الروايات المهمة في المشهد الروائي السعودي [1].

جاءت مرحلة التسعينات وما بعدها، مرحلة خصبة في مسيرة الرواية السعودية أخذ فيها الكُتاب الأحدث سناً بتقديم إبداعات روائية مهمة متطورة تقنياً، مثل؛ عبد الله التغزي في روايته " الحفائر تتنفس" عام 2001، ومحمد حسن علوان في روايته " سقف الكفاية " عام2002، ويوسف المحيميد في روايته " فخاخ الرائحة " عام2002، وعبد الحفيظ الشمري في روايته " فيضة الرعد " عام2002، إلى جانب ذلك، ظهرت روايات اتسمت بالضعف الفني والسرعة في الإنجاز دون الأخذ بتقنية هذا الفن[2].

وظهرت أسماء روائية نسائية في هذه الفترة كان لها حضور فاعل في مسيرة الرواية السعودية، ودخلت الساحة مجموعة من الأسماء للمرة الأولى، أمثال؛ أمل شطا، ورجاء عالم، وبهية بوسبيت، وصفية بغدادي، وصفيّة عنبر.

إذ قدّمت رجاء عالم تجربة مختلفة من حيث الكم وأسلوب التناول وطبيعة المواضيع المطروحة، ورغبتها الدائمة في اكتشاف ميتافيزيقية الواقع منطلقة من الواقع من أجل أسطرته، كما في روايتها " مسرى يا رقيب " عام 1997، وروايتها " خاتم " عام 2003.

ومن الإسهامات الروائية النسائية في تلك الفترة، إسهامات ليلى الجهني في روايتها " الفردوس اليباب" عام 1998، ونورة الغامدي في رواية " وجهة البوصلة " عام2003، ومها الفيصل في رواية " توبة وسليى " عام 2003 ورواية رجاء الصانع " بنات الرياض " عام 2005، وبدرية

(1) انظر: النعيمي، حسن، مراحل تطور الرواية السعودية، مجلة الجسرة الثقافية، العدد (21): ص33.
(2) انظر:المصدر نفسه، ص34.

البشر في روايتها " هند والعسكر " عام 2006، وأميمة الخميس في روايتها " البحريات " عام 2006، وغيرها من التجارب الروائية النسوية [1].

ولا بد في هذا المقام من أن أذكر أثر أحداث الحادي عشر من سبتمبر عام 2001 في الرواية السعودية، إذ ظهر جيل ما بعد هذه الحادثة العالمية، حيث أعلن عن تورط عدد من الشباب السعودي فيها، فصارت سبّة في المجتمع العربي والإسلامي، وهي فترة أرجعت أذهان الشباب إلى فكرة المستحيل الممكن كما يقول الباحث محمد عبد الله المزيني، وأخرجتهم من التقوقع العاجز إلى فضاء أرحب، فسارع كتّاب الرواية لتناول هذه المرحلة بكل معطياتها، ومن التجارب المهمة في هذه الناحية؛ تجربة القاص خالد يوسف في روايته " وديان الإبريزي "، حيث كتب تلك المرحلة بنص روائي يلامس الشعر، ويعزز موقف الشاعرية التي تتناهب الموقف بين رجل وامرأة يتجاذبان سيرة الحياة؛ ليحاول كل واحد منهما أن يثبت للآخر أنه على وعي مناسب يؤهله أن يقيم الواقعية، والجديد في الرواية أنها تعمد إلى الرسائل والمعابر الوجدانية التي تفضي إلى التدوين، وإلى مزيد من المتساوقات اللفظية التي تبنى على ما تملكه المرأة من عاطفة تجاه الرجل حينما تقع فريسة للعاطفة وتتناهبها حالة الوجد اللاعج، فيما يحاول الرجل أن يبني مطارحته على أسس خطابية عقلية تمتزج بالعاطفة؛ رغبة منه في أن يصل إلى القارئ، ويقدّم رواية متكاملة عن أبرز ما يشغل النفس البشرية"[2].

وكان تتويج مسيرة المشهد الروائي السعودي بتألّق علمين من أعلام الرواية السعودية، هما؛ عبده خال، ورجاء عالم، اللذان فازا بجائزة البوكر العالمية لعامين متتاليين، فلهذين العلمين حضورهما الخاص وأسلوبهما المتميز في الكتابة الروائية؛ لقد استخدم عبده خال الصورة اللغوية الخاصة في تقديم المجتمع الواقعي المسحوق بكل تفاصيله الدقيقة، فكانت رواياته " الموت يمر من هنا "، و" الطين"، و" الأيام لا تخبّئ أحداً "، و" ترمي بشرر"، وتعدّ الأخيرة رواية تستفز ما استبطن في الوعي

(1) انظر: النعيمي، حسن، مراحل تطور الرواية السعودية، مجلة الجسرة الثقافية، العدد (21): ص33. والحازمي، موسوعة الأدب العربي السعودي الحديث، نصوص مختارة ودراسات، ص 56 - 57 .
(2) المزيني، محمد عبد الله، الرواية السعودية تاريخها وتطورها، صحيفة الجزيرة، الرياض، العدد (14210)، 25 آب، 2011.

الجمعي وتستنهض ما أضمرته الذاكرة الشعبية بلغة متفرّدة مقدّمة معاناة الإنسان بأحواله كلها، وهي ترشح بالأوجاع والهموم، وهاتان شيمتان لا تتركان قلم عبده خال [1].

أما الروائيّة رجاء عالم التي فازت بجائزة البوكر مناصفة، فهي قاصة قادرة على ولوج المساحات الغنوصية الأسطورية، كنسج عوالمها بخطوط رقيقة وشفافة لا يمكن أن تتجلى لغيرها، حيث استلهمت المجتمع المكي ودواخله، وقدّمته بلغة متساوقة مع غنوصية المعنى، لذلك؛ كانت مستقلة بقراءة خاصة، مستخدمة مهملات التراث العربي اللغوي والاجتماعي، لذا؛ كانت جديرة بالفوز عن روايتها " طوق الحمامة " [2].

وأخيراً، فإن المتابع لمسيرة الرواية السعودية يجد أنها رواية بدأت إصلاحية وانتهت كاشفة للواقع ومتقاطعة معه، وأقل مثالية في نظرتها إلى المجتمع كما يقول الباحث الدكتور حسن النعيمي، كما أن المتابع لهذه المسيرة يجد " أن الرواية التي بدأت تدقيقيّة في رؤيتها، مهاونة في تقديمها للواقع، إصلاحية في رسالتها، كانت أقل حضوراً من الناحية الفنية، أما لحظة صبوتها وبحثها عن فهم تركيبة المجتمع، وتركيزها على أزمة الفرد وقلقه في مجتمع محافظ، وقدرتها على حشد الإثارة والاختراق فقد اتسمت بتطور فني ملموس، غير أن هذه الجرأة النسبية التي وصلت إليها الرواية في السنوات الأخيرة حرمتها من التواجد داخل البلاد، فكثير من الروايات صدرت في الخارج؛ إما لضعف سوق النشر في " السعودية "، وإما لعدم قدرة المؤسسات الثقافية والرقابة على تقبّل الطرح الروائي الجديد، ورغم تعدد الأسباب حول ظاهرة النشر في الخارج، فإن السؤال يبقى إلى متى تظل هذه الكتابات مغتربة عن قارئها في الداخل؟ "[3].

- **يوسف المحيميد: حياته، ثقافته، العوامل المؤثرة في أدبه.**

- **حياته:**

في السابع عشر من شهر رمضان المبارك لعام 1383هـ الموافق للحادي والثلاثين من الشهر الأول لعام 1964م ولد الروائي العربي السعودي يوسف المحيميد، وكانت صرخته الأولى في غرفة

(1) انظر: المزيني، محمد عبد الله، الرواية السعودية تاريخها وتطورها، صحيفة الجزيرة، السعودية، العدد (14210)، 25 آب، 2011.
(2) انظر: المزيني، محمد عبد الله، الرواية السعودية تاريخها وتطورها، صحيفة الجزيرة، السعودية، العدد (14210)، 25 آب، 2011.
(3) النعيمي، حسن، مراحل تطور الرواية السعودية، مجلة الجسرة الثقافية العدد (21): ص33.

علوية لمنزل من الطين في حي الشميسي القديم، وكان مولده بعد سبع بنات، واستبشرت خالته خيراً، كانت أمه تظن أنه سيكون فقيهاً أو شيخاً ذا مكانة، فقد تزامن مولده مع ذكرى غزوة بدر الكبرى أولى معارك الإسلام، وبعد أن أصبح عمره عاماً، انتقلت أسرته إلى حي عليشة الجديد، وهناك عاش طفولته ومراهقته وأولى سنوات شبابه، وتخلّلت طفولته أيام متعبة شارف فيها على الهلاك، لعل أصعبها إصابته بالحصبة الألمانية، وكان ذلك في السنة الثانية من عمره، وكادت تلك الحصبة أن تقضي عليه، إذ دخل فيها مرحلة الخدر والصوم الكلي عن الأكل، ولقد كانت نبتة الخس الأخضر في حديقة البيت هي نبتة الحياة كما تقول أمه، فقد رجع من الموت بعد أن أوشك أو كاد، وقد صارت هذه النبتة فيما بعد هي المادة الرئيس لغذاء أمه حتى بلغت السبعين من عمرها.

في سن السادسة من عمره أصيب يوسف الابن الأكبر وشقيقاه بتسمم حاد، نقلوا إثرها إلى المشفى المركزي في الشميسي، خرج بعد شقيقه الأوسط، أما شقيقه الأصغر فقد مات في السنة الثانية من عمره، وأصيبت الأم بصدمة كبيرة جعلتها أكثر خوفاً وقلقاً عليه[1].

التحق في السنة السابعة من عمره بمدرسة الجاحظ الابتدائية في " أم سليم "، وكان يقطع مسافة جاوزت الثلاثة كيلومترات من حي عليشة إلى أم سليم بصحبة أخيه من أبيه وولدي عمّيه اللذين يكبرانه ويشاركانه في الصف الأول الابتدائي، وعندما صار في الصف الخامس انتقل إلى مدرسة القدس الابتدائية في حي عليشة التي كان بابها الغربي يقابل باب منزلهم.

أمراضه المتكرّرة، ومجيئه بعد سبع بنات، جعله يتذرّع أحياناً بالمرض ليحظى بكتاب من المكتبة العربية الكائنة في شارع الشميسي الجديد، فقد كانت أخته الصغرى تحضره له؛ ليتسلى وتخفف عنه الحرارة قليلاً، هكذا تربى على قصص " ألف ليلة وليلة "، وسيرة عنترة بن شداد، وسيف بن ذي يزن، والزير سالم، وسلسلة المكتبة الخضراء للأطفال، وأوليفر تويست من الأدب الإنجليزي لتشارلز ديكنز، وبائعة الخبز من الأدب الفرنسي لكزافيه منتابين، ولعل سيرة الفارس العربي سيف بن ذي يزن المنزوعة الصفحات الأخيرة جعلته يتحسس مناطق الإبداع عنده منذ وقت مبكر، فقد كان يضع لهذه السيرة نهاية مبتكرة من عالمه الصغير.

---

(1) انظر: الموقع الإلكتروني ديوان العرب، www.diwanalarab.com، الصفحة الأساسية، الأدباء والكتاب السعوديون، مقالة كتبت بتاريخ 2005/4/22.

في العاشرة من عمره حصل على جائزة من اليابان لرسوم الأطفال عن لوحته بعنوان " يوم الأم " تظهر أماً تحتضن طفلها.

وبعد انتقاله إلى متوسطة فلسطين المحاذية لشارع العصارات اهتم بالفن التشكيلي والخط العربي، وراح يرسم لوحات كبيرة بالخطوط العربية، ونضجت تجربته حين أتقن رسم بعض لوحات البورتريه بألوان الزيت؛ حتى بكت أمه أمامه وهي تروي له مناماً مزعجاً رأته فيه يتعذب يوم القيامة؛ لأنه يرسم تلك الكائنات الغريبة، فكفّ بعد ذلك عن الرسم، واتجه إلى ممارسة التصوير بكمرته " اولومبس أو إم1 "، يصور الأزاهير والأشجار والعصافير وما تقع عليه عدسة تلك الكاميرا من مناظر تعجبه... " [1] .

في السنة الخامسة عشرة من عمره التحق بمدرسة الجزيرة الثانوية في طرف عليشة الشمالي وتخصص بالفرع الأدبي، ومن هنا بدأت رحلته مع كتابة القصة القصيرة ونشْرها في جريدتي "الجزيرة" و" الرياض"، وكان وقتها يحاول جاهداً أن يجعل من أمر نشر تلك القصص سراً، إلا أنه لم يفلح في ذلك، إذ قام أحد زملائه بتقديم قصة له منشورة لمعلم اللغة العربية الذي طلب من يوسف بدوره أن يقرأ تلك القصة أمام زملائه، إلا أن يوسف لم يستطيع ذلك بسبب الخجل فطلب المعلم من أحد زملائه المعلمين أن يقرأها هو [2].

حينما أصبح يوسف في السنة الثامنة عشرة من عمره التحق بكلية العلوم الإدارية في جامعة الملك سعود، درس السنة الأولى في المبنى القديم غرب "عليشة" المطل على شارع الحزام الأخضر. وفي هذه الجامعة بدأ يتشكل وعيه الفكري والسياسي بعد مشاركته طلاباً في قسم العلوم السياسية تحرير مجلة "حوار" الأسبوعية، وقد ألغيت هذه النشرة الأسبوعية، ثم سمح لها وهو في السنة الثالثة في الجامعة بالصدور مرة أخرى.

---

(1) انظر: الموقع الإلكتروني ديوان العرب، www.diwanalarab.com ، الصفحة الأساسية، الأدباء والكتاب السعوديون، مقالة كتبت بتاريخ 2005/4/22.
(2) انظر: المصدر نفسه.

وبسبب هذا العدد الوحيد لهذه النشرة كاد أن يُطرد من الجامعة، إذ تناوله المتشددون الإسلاميون بخطب الجمعة، فقد حوى هذا العدد من تلك النشرة قصيدة رمزية كتبها أحد الطلاب قال عنها المتشددون الإسلاميون إنها تطالب المرأة بخلع الحجاب والتمرد، إضافة إلى بعض المقالات التي كانت تسخر من" جماعة الجوّالة"، وهي جماعة كانت تنظم لقاءات دينية خلال الرحلات البريّة التي جمعت كل مراكز اللجان في الجامعة عام 1986م عدا الانتخابات التي تنظمها كلية العلوم الإدارية في ذلك الوقت.

بعد ذلك انصرف إلى الدراسة وكتابة القصة القصيرة بشكل أعمق وأنضج من ذي قبل، فأصدر مجموعته القصصية الأولى تحت عنوان " ظهيرة لا مشاة لها " وكان ذلك عام 1989م في العاصمة الرياض، وحين نزولها إلى الأسواق تسلم استدعاءً من وزارة الإعلام بناءً على شكاوى مقدمة من رجل دين معروف في منطقة القصيم يطلب فيها سحب تلك المجموعة من الأسواق؛ لأنها تحوي قصصاً خليعة على زعمهم، مثل؛ " قصة التراب "، وغيرها، وقد لام هذا الرجل وزارة الإعلام لوماً شديداً؛ لأنها سمحت لمثل هذه العبث بالمرور [1].

في مطلع التسعينات من القرن الماضي قرر يوسف المحيميد أن يتجه إلى العالم العربي بكتاباته، فكانت مجموعته القصصية الثانية الموسومة بـ"رجفة أثوابهم البيض" الصادرة في القاهرة عام 1993م، ثم كتابه التالي " لا بد أن أحداً حرّك الكرامة " عام 1996 في بيروت.

بعد تخرّجه في الجامعة عمل محاسباً في " بترومين "، وبعدها انتقل للعمل في " وزارة البترول والمعادن "، وأثناء ذلك عمل في الصحافة مشرفاً على صفحات الثقافة في مجلة "الجيل"، ثم مؤسّساً لمجلة "الجيل الجديد"، ورئيساً للقسم الثقافي في"اليمامة"، إلى أن أتته فرصة السفر إلى المملكة المتحدة 1998م للدراسة هناك، فاستقر في مدينة "نورج" شمال شرق لندن، وتعلَّم اللغة الإنجليزية ودرس التصوير الفوتوغرافي هناك، في جامعة نورج، ثم في مركز الفن، وبعد عودته إلى مدينة

(1) انظر: الموقع الإلكتروني ديوان العرب، www.diwanalarab.com ، الصفحة الأساسية، الأدباء والكتاب السعوديون، مقالة كتبت بتاريخ 2005/4/22.

الرياض في بداية الألفية الجديدة انصرف إلى كتابة الرواية، فكان أن نشر تجربته الروائية الأولى " لغط موتى " عام 2000 مع أنها مكتوبة عام 1996 وقد صدرت طبعتها الأولى عن اتحاد الكتاب العرب في دمشق، وصدرت طبعتها الثانية عن دار الجمل في كولونيا بألمانيا.

اختط له بعد ذلك طريقاً في النشر عبر ناشره العربي الخاص، فكان ذلك مع دار رياض الريس في بيروت عام 2003، من خلال روايته المهمة "فخاخ الرائحة" المترجمة إلى اللغة الإنجليزية، وقد تلقى عروضاً لنشرها بلغات عديدة كالفرنسية والعبرية. بعدها قام بنشر روايته " القارورة " عام 2004 التي لمع من خلالها نجمه وحقق شهرة كبيرة داخل وخارج المملكة، وقد كانت هذه الرواية موضع نقاش، ووصفها بعضهم بأنها فضح للمسكوت عنه في مجتمع مغلق، في حين رأى آخرون أنها تفكك آليات القهر في المجتمع، وبعضهم هاجمها؛ لأنه رأى فيها تعدياً وتجاوزاً لخطوط حمر، وعدوها رواية تجعل المرأة عاجزة أو تافهة أو مجرمة، وقد ترجمت هذه الرواية إلى اللغتين الروسية والإنجليزية [1].

في عام 2005 أخرج مجموعته القصصية " أخي يفتش عن رامبو" التي دانتها قوى الفساد والهيمنة بعدها، وفي عام 2006 أصدر روايته " نزهة الدلفين " التي منعت وقتها من دخول البلاد.

اهتم يوسف المحيميد بأدب الأطفال حيث كان مشرفاً _كما أسلفت_ على مجلة "الجيل الجديد" التي كانت مختصة في هذا المجال من(1992 إلى 1997)، وأصدر سلسلة مغامرات الأشجار عام 1998. وقد كرّمه موقع ديوان العرب الإلكتروني في الثامن من يناير عام 2005 تقديراً لجهوده في خدمة الثقافة العربية [2].

(1) انظر: الموقع الإلكتروني ديوان العرب،www.diwanalarab.com ، الصفحة الأساسية، الأدباء والكتاب السعوديون، مقالة كتبت بتاريخ 2005/4/22.

(2) انظر: الموقع الإلكتروني ديوان العرب،www.diwanalarab.com ، الصفحة الأساسية، الأدباء والكتاب السعوديون، مقالة كتبت بتاريخ 2005/4/22.

وله مشاركات كثيرة في أمسيات قصصية في الدوحة في مهرجان الشعر والقصة عام 1987، وفي أبو ظبي خلال فعاليات معرض الكتاب الدولي عام 1995، بالإضافة إلى مشاركاته في ملتقى الشباب العرب في الإسكندرية عام 1998، حيث قدّم بحثاً عن قصص الأطفال في السعودية- دراسة انتقادية تطورية- ، وندوة كتاب الطفل بين الواقع والطموح في المركز الإعلامي في الرياض، وندوة الطفل العربي – رؤية مستقبلية، التي نظّمتها مجلة العربي الصغير في الكويت عام 2002، وورشة عمل ثقافة الطفل العربي والألفية الثالثة التي نظّمها المجلس العربي للطفولة والتنمية في القاهرة عام 2002، ويرأس الآن القسم الثقافي بمجلة اليمامة منذ عام 1996 مع انقطاع خلال عامي 1998 – 1999 للدراسة في بريطانيا [1].

فاز الروائي يوسف المحيميد في عام 2011 بجائزة أبي القاسم الشابي في دورتها الرابعة والعشرين عن روايته " الحمام لا يطير في بريدة "، وتمنح هذه الجائزة سنوياً منذ العام 1986 للقصة، أو الشعر، أو المسرح، أو الرواية، تكريماً للشاعر التونسي أبي القاسم الشابي.

كذلك، فاز الروائي يوسف المحيميد بجائزة ألزباتور الإيطالية للآداب في حفل أقيم على مسرح المتحف الكبير وسط مدينة كالباري عن روايته المترجمة إلى الإيطالية " فخاخ الرائحة "، ولعل هذه الجائزة جاءت رداً على من حاولوا التقليل من فوزه بجائزة أبي القاسم الشابي التي صاحبها لغط كبير، والجدير ذكره أن هذه الرواية تمنح للأدب الإيطالي والأدب المترجم إلى الإيطالية.

تقول الدكتورة عفاف عبد المعطي إن الروائي يوسف المحيميد تطرّق إلى عوالم جديدة عبّر خلالها في نص جديد أخفى أكثر ما أظهر، فقد تحدّث عن المسكوت عنه في المجتمع السعودي الذي لم تتطرق إليه الروايات السابقة.

(1) انظر: المجيد، يوسف، رعشة النبض وروعة المحاورة، الموقع الإلكتروني جسد الثقافة،www.aljsad.com.

لقد برزت صورة المرأة جلية لا بشكلها التقليدي، لكن كواجهة للقرن الحادي والعشرين، وبذلك يكون المحيميد قد اختطّ لنفسه وللكتّاب الشباب السعوديين خطّاً روائياً آخر إلى جانب الكتابات السابقة [1].

أما عن ثقافة يوسف المحيميد والعوامل المؤثرة في أدبه، فيمكن الحديث عنها ضمن الخطوط التالية:

أولاً: البيئة والمعايشة:

لعل رواية " القارورة " شاهد واضح على أثر البيئة والمعايشة في إبداع يوسف المحيميد؛ ففكرة الرواية تعتمد على مذكرات كاتبة سعودية في العقد الرابع من عمرها، اسمها " منيرة الساهي " تعيش في مدينة الرياض وهي مسقط رأس الكاتب نفسه، تتحدث الكاتبة عن أزمة الخليج الثانية التي عايشها الروائي بنفسه كما عايشها كل أبناء الوطن العربي وتركت أبلغ الأثر في نفوسهم، وتربط هذه الكاتبة أزمتها الذاتية الخاصة بأزمة الخليج الثانية، فأزمتها مع جندي مراسل يتقمّص شخصية رائد في الجيش ويتخذ له اسماً مستعاراً هو " علي الدحال " بدل اسمه الحقيقي "حسن العاصي"، هذا الجندي المراسل ينتقم لكرامته الشخصية بعد إهانة شقيق "منيرة" الرائد "صالح الساهي" لمّا سأله هذا الجندي المراسل عمّا إذا كانت "منيرة الساهي" شقيقته، وقد قام الرائد بضربه والخصم من مرتبه؛ لأنه ذكر اسم شقيقته، وهذا في نظر السعوديين تطاول وخروج عن المألوف، ويدخل في باب العيب. يسافر الرائد "صالح الساهي" إلى بريطانيا في دورة تدريبية وذلك قبيل احتلال العراق للكويت، ويبدأ "الدحال" خطته في إيقاع "منيرة" في الشرك الذي نصبه لها عبر تمثيل دور المحب والخطيب، ويبقى الأمر كذلك إلى ليلة الزفاف حيث يتعرف أحد أقرباء "منيرة" عليه، وكادت أن تحصل جريمة قتل، وتحوّل الأمر إلى المحكمة لتطالب "منيرة" بفسخ عقد الزواج والطلاق من هذا الجندي المراسل، يقف القاضي إلى جانب الجندي المراسل هذا الذي ادعى أنه ضحية سحر "منيرة"، وينصرف هم القاضي عن قضية تزوير الشخصية إلى قضية أظافر المدّعية "منيرة" التي طالب أخاها بقص أظافرها؛ كي لا تكون أسيرة للشيطان.

---

(1) انظر: الجابر، نوال، الرواية السعودية لو استمرت على مستوى القارورة ستصعد إلى القمة، الموقع الإلكتروني جسد الثقافة، www.aljsad.com ، استطلاع للرأي بتاريخ 2003/3/3.

هنا نرى نماذج من شخصيات واقعية معيشية في البيئة السعودية؛ فهذا شقيق "منيرة" الأوسط المتطرف دينياً يأخذ موقفاً مغايراً لموقف أهله، فهو شاب عاش الحرب في أفغانستان ضد الاتحاد السوفياتي سابقاً قبل عودته إلى بلده السعودية، ويعمل تاجراً لبيع العسل وأشرطة الكاسيت، وهي من أهم مصادر التجارة عند الإسلاميين المتشددين في المملكة السعودية الذين رفضوا العمل لدى الدولة السعودية كونها كما يدعون، دولة وحكومة طاغوت.

وقد عانى الكاتب نفسه إبان دراسته في الجامعة من تطرّف هؤلاء الإسلاميين المتشددين، وكانوا السبب في توقف نشرته الأسبوعية.

الناظر في الرواية يجدها صورة واسعة وكبيرة للمجتمع السعودي في تلك الحقبة من الزمن؛ زمن حرب الخليج الثانية، والصراعات الكثيرة التي عصفت بالمجتمع، وسيطرة التيار الديني المتشدد على المجتمع، ونشاطاته المتواصلة بتوزيع المنشورات وأشرطة الكاسيت، ومناهضة الدولة، وتدخل القوات الأجنبية في البلاد...، ثم صراعه مع التيارات الليبرالية، والضغط من أجل عدم تمكين المرأة السعودية من قيادة السيارات، ومحاولة فصلها من العمل.

ويقدّم لنا يوسف المحيميد كذلك من البيئة المعيشة نماذج من نساء احتجزن في دار رعاية الفتيات التي تعمل فيها "منيرة الساهي" الكاتبة الصحفية، هذه النماذج النسائية تكشف لنا تهميش دور المرأة السعودية، والتباين الطبقي في المجتمع السعودي.

يقول يوسف المحيميد رداً على سؤال: " أخشى أن يأتي أحد ويقول إن الشخصيات اللامنتمية هي نتاج مجتمعات أخرى، ولا توجد إلا في دراسات " كولن ولسون " لكنني أقول: إن هؤلاء بشر بذرتهم أتت من الواقع اليومي والمعيشي، وهم أمام عيني بأي حال، سواء كتفاصيل غامضة ولا مرئية، أو بواقع حاد وشرس وعميق وسهل أن تلمسه بيدك، فضلاً عن حواسك. أما سؤالك الذي يشير بطريقة أو بأخرى لم لا تكون شخصياتي من الطبقة الوسطى مثلاً، وليست من قاع المجتمع أو هامشه، فأرى

أن الحياة متاحة بأحداثها وشخوصها ووقائعها، ما على الراوي إلا أن يلتقط أول خيط الشخصية ثم يبدأ بالحفر في أعماقها بأدواته ووسائله الخاصة " [1].

ثانياً: الأساطير:

وجدت الأسطورة حيّزاً كبيراً وواسعاً في ثقافة وأدب يوسف المحيميد، إذ عدّها نافذة مشرعة أطل عبرها على كل ما كان يجول في رأسه الصغير المنطلق إلى عالم الخيال والحكاية والقصة، يقول: " طفولتي لم تحظ بمستلزمات الطفل الحديث، فلم تحضر شاشة التلفزيون السحرية إلى البيت إلا حين بلغت الثالثة عشرة من عمري؛ وقد كان ذلك أيضاً سراً بيننا نحن الصغار وبين أمي، إذ كان أبي رجلاً نجدياً تقليدياً متشدداً، يرى في دخول التلفزيون أو الشيطان – كما كان يسميه- إلى أي بيتٍ إنما هو دخول شر ومنكر وكفر بما أنزل الله، من هنا عشت عشرة أعوام على السهرات الليلية كما لو كنا في ليل قاهري قديم، أو في ساحة جامع الفن في مراكش، حيث يتوزع الحكواتيون في الأنحاء، ويتحلّق حولهم الناس فاغري أفواههم من الدهشة، هكذا كانت الأساطير تتعلق في رأسي وعقلي الصغير، تتحول إلى كلمات، والكلمات إلى شخوص، والشخوص إلى وقائع، والوقائع تنتظم حتى تصبح واقعاً جميلاً أمامي"[2].

ويتابع قائلاً عن أثر الأسطورة في إبداعه الروائي: " أحياناً أشعر أن حضور الأسطورة قد لا يكون علنياً، لكن أحداث الشخوص وصراعهم قد يحيل إلى أسطورة ما ...، لا أعرف كيف التقط كثير من النقاد والدارسين أسطورة "جلجامش" وصراعه مع أنكيدو داخل رواية " فخاخ الرائحة "، إذ أشار آخرهم وكان ناقداً أمريكياً إلى تمثل هاتين الشخصيتين في شخصيتي طراد ونهار، إذ ينهاران للظفر بساحة السطو الواسعة في صحراء مشتركة بينهما، حتى يخورا مثل ثورين منهمكين، فيتصالحان ويصبحان قاطعي طرق متلازمين، حتى تنهي الحياة بأحدهما مع إحدى قوافل الحج حين اكتشف الحراس محاولتهما الفاشلة للسرقة..." [3].

---

(1) باوزير، محمد، سأنتج نصوصاً تشبه القناديل تضيء عتمة العالم، حوار مع الروائي يوسف المحيميد، صحيفة الرياض، الرياض، العدد (12960)، 17 كانون الثاني، 2003.
(2) المصدر نفسه.
(3) المصدر نفسه.

ويتابع معلّقاً على ذلك قائلاً: "هنا أكاد أجزم أن استلهام أسطورة "جلجامش" جاء في روايتي من منطقة اللاوعي، ثمة تماس حميم بين جزء من أسطورة معروفة وبين حياة بدويين في الصحراء؛ فقراءة الأسطورة وتلبس الكاتب بها وإعادة إنتاجها بشكل آخر هو من شروط توالد النص الإبداعي، إذا آمنا أن التراث الإنساني يشتغل منذ آلاف السنين على نص إبداعي واحد يمارس التنويع عليه من خلال تعدد النصوص التي تسعى لأن تقدم تفسيراً للحياة والموت والكون"[1].

وبهذا يظهر أثر الأسطورة في أدب وإبداع يوسف المحيميد في روايته " القارورة "، يقول معلقاً على ذلك أيضاً: " الأساطير التي اقتحمت بها رواية القارورة أجدني أنحاز فيها إلى السائد عند قراءة الأساطير، أو الواجب طرقه وهو عدم السؤال: هل هي حقيقة؟ وإنما السؤال الأكثر وعياً وهو: ما المقصود بها؟ ففي ظني أن الروائي أو القاص حينما يستلهم أسطورة ما فهو يشير من خلالها إلى هدف أو مغزى ما، هكذا جاءت حكايات الحفيدات مطلع رواية القارورة " [2].

" من تقص قصة حزينة لها عندي هدية، قالت جدتي ذلك في غرفتها السفلية، بزجاجها المطل على حديقة المنزل ذات الحشائش الميتة، كانت تقول إن العشب ينمو مع الحكايات الحزينة، قررت أن نبدأ الحكي من أكبرنا سناً، ففكرت أختي نورة قليلاً، ثم حكت عن حصان مسكون بجني عاشق، كلما رأى البدوية "غزوى" كان يصهل، فما كان من أخيها غازي صاحب الحصان إلاّ أن وضعها في غرفة، فوق إسطبل الحصان؛ كي لا يراها فيهيج..." [3].

ويقول يوسف المحيميد: " وهي قارورة تحتضن الحكايات الميتة؛ لكي تبقى وتحيا، ففي الحكايات الثلاث كان ثمة حضور للقصص، وحضوره في محور الحكاية الشعبية من جهة وإيحاؤه في صلب الرواية وبطلتها البنت الثلاثينية، وهو ما أشار إليه أحد النقاد السعوديين، إذ يشير فيما يشير إليه إلى محاولة قص الحياة السابقة، ومحاولة العيش من جديد، سواء في حكاية الأب الذي ترك بناته الصغيرات الثلاث في الصحراء وقص طرف شماغه من تحت صغيرته التي تنام إلى جواره؛ كي يهرب دون أن تستيقظ؛ ليبدأ حياته الجديدة مع زوجته الشريرة، أو في شخصية الرواية المحورية،

---

(1) باوزير، محمد (2003)، سأنتج نصوصاً تشبه القناديل تضيء عتمة العالم، حوار مع الروائي يوسف المحيميد، جريدة الرياض، العدد (12960)، صادر بتاريخ 2003/12/17.
(2) المصدر نفسه.
(3) المحيميد، يوسف (2004)، القارورة، سلسلة آفاق عربية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ص17.

البنت الثلاثينية التي تسعى إلى قص صكّ طلاقها وحرقه بعد أن تعرضت إلى خديعة من حبيبها وزوجها المزور" [1].

لم يكتف الروائي يوسف المحيميد بالأسطورة المحلية بل تعدّاها إلى الأساطير العالمية باعتبارها تراثاً إنسانياً، يقول: " كثيراً ما أفكر، هل كان علي أن اقتصر على توظيف ما أريد من الأساطير المحلية فحسب، أي؛ ذات الخصوصية التي ترتبط بالمكان، أم أن الأسطورة في العالم هي تراث إنساني متاح للجميع وتوظيفها يعتمد بالدرجة الأولى على النص الجديد المكتوب، بمعنى؛ أن حضور الأسطورة يجب أن يكون منساباً بنعومة مثل عقد يزيّن جِيد سيدة جميلة، هكذا حضرت أسطورة الفرنسي شارلمان في رواية "نزهة الدلفين" " [2].

" هام الإمبراطور الفرنسي شارلمان العجوز بحب فتاة ألمانية إلى حد أن أهمل ملكه، مما أقلق رجال البلاط من حوله، وجعلهم يبحثون عن حل لمشارفته على الهلاك، حتى ماتت الفتاة، فتنفس رجال البلاط الصعداء، وشعروا بالغبطة لمشيئة الرب، إلا أن الإمبراطور فاجأهم بطلب نقل جثمان الفتاة إلى غرفته... " [3].

ويقول أخيراً: " حين كبرت، وتعلّق قلبي بالكتابة، وأصبحت الحكايا والأساطير تجعلني أفسّر الواقع بطريقتي، صرت أنهض فجأة عن لوحة المفاتيح وأخبط الجدار بقبضتي منتظراً أن تقفز من صلابته الفكرة أو الهبة الإلهية، تقفز خفيفة ورائقة تخف أمام عيني كالغيمة، فأكاد أبكي صخباً وفرحاً، هي اللحظة التي أرى أنها امتداد حقيقي ومنطقي لهروبي إلى سطح البيت مخبّئاً أسطورة الزير سالم أبي ليلى المهلهل وقد عثرت عليها محفوظة بين ملابس أمي، هكذا لازمتني الأسطورة بكافة أشكالها ومنابتها المتنوعة منذ ولادتي وطفولتي وحتى الآن فيما أكتب من نصوص روائية[4].

(1) المحيميد، يوسف (2008)، ليل الأساطير في طفولتي، شهادة روائية خاصة بملتقى عبد السلام العجلي للإبداع الروائي، الرياض، 11- 14 تشرين الثاني، 2008.
(2) المحيميد، يوسف (2008)، ليل الأساطير في طفولتي، شهادة روائية خاصة بملتقى عبد السلام العجلي للإبداع الروائي، الرياض، 11- 14 تشرين الثاني، 2008.
(3) المحيميد، يوسف (2010)، نزهة الدلفين، ط2، المركز الثقافي، الدار البيضاء، ص42.
(4) المحيميد، يوسف (2008)، ليل الأساطير في طفولتي، شهادة روائية خاصة بملتقى عبد السلام العجيلي للإبداع الروائي، الرياض، 11-14 تشرين الثاني، 2008.

ثالثا: منابع ثقافية متنوعة:

الأدب عامة إثراء للحياة، والتراث هو إثراء للرواية؛ فهو واحد من أوجه الجمال الإبداعي في حقيقة الإنسانية، وبالتالي؛ فإن قدرة الروائي البارع تظهر في مقدرته على توظيف مرجعياته المعرفية والثقافية ومخزونه المتنوع في خدمة نصه توظيفاً واعياً فاهماً لروح التاريخ وأبعاد التجارب الإنسانية بعمقها وقدرتها، فالروائي الناجح هو ذلك الذي يكون في مقدوره بمهارة تطويع المصادر المعرفية والتراثية لخدمة السياق الروائي، معبراً بذلك عن رؤيته للحضارة وفهم الحياة بأسرارها ومعطياتها.

يقول يوسف المحيميد: " الرواية تلتبس بالتاريخ، توازيه، وتنأى عنه، تتصالح معه وترفضه، ففي جانب الإنسان والزمان والمكان في التاريخ بعناصره المعروفة؛ لكنها تستبعده في القول بحقائق المرويات، وتكرّس الخيال في قراءة الوقائع أحياناً، وفي تكريس الأسطورة والخرافة أحايين أخرى، إلى الحد الذي يجعل المؤرخ يتداخل في الروائي والمؤرخ مثل صديقين يسيران جنباً إلى جنب متصالحين في الظاهر، وفي الباطن أحدهما يضمر خيانة أو مساءلة للآخر، وإعادة تأويل في وعي الروائي، أو استلهام الحادثة التاريخية وتوظيفها لنقد الواقع الراهن، أو فهم آلية الحوادث والوقائع التاريخية وربطها بأحداث الواقع بهدف استشراف المستقبل، أي؛ التنبؤ بالمستقبل وفقاً لدراسة الماضي، كما قد تأتي دراسة التاريخ عبر قراءة الوثائق لمعرفة الوقائع من جهة، ولمعرفة ما يحيط بهذه الوقائع والأحداث من إنتروبولوجيا تساعد غالباً في مخيلة الروائي. أشعر كلما قرأت التاريخ، عالمه، وشخوصه، ودسائسه ومكائده، الموت الناعم حيناً، والشرس حيناً آخر، كلما رأيت هؤلاء النبلاء القتلى، السادة والعبيد، حتى المؤرخين الذين يسوقون خيالاتهم، كثيراً ما أراهم وقد أحاطوا طاولة الكتابة حيث أجلس..." [1].

ومن المنابع الثقافية الأخرى في أدب يوسف المحيميد كما يقول في حوار له في جريدة الرياض في إجابة على سؤال حول اعتماده في كتابة روايته " فخاخ الرائحة " على كثير من المدوّنات التاريخية والنقولات الشفوية والنظريات الاجتماعية والدراسات النفسية يقول: " نعم إلى حد بعيد، وبالطبع أظن

(1) المحيميد، يوسف (د.ت)، التاريخ كحديقة والرواية كسماء، الموقع الإلكتروني جسد الثقافة www.aljsad.com .

أن شعور القارئ أنني لجأت إلى بعض المدوّنات والوثائق فإن ذلك سيصيب العمل بالفشل بصورة أو أخرى؛ لأنه سيدخل في أفق الصنعة والتكلف. إن الرواية لا تعاني جفافاً معرفياً أو معلوماتياً مثلاً، فقد استفدت من النقولات الشفهية والوثائق التاريخية بالمقدار الذي يدعم ويضيف إلى نصي الروائي، بمعنى أنها أصبحت عنصراً مساعداً لتكوين الشخصيات، لا كعنصر تحنيط الشخصيات أو جعلها ورقية "[1].

وعن أثر الأدب العالمي في أدبه قال يوسف المحيميد في حوار مع الإعلامي " تركي الدخيل " في قناة " العربية " أجاب فيه عن سؤال: ما هي الكتب التي أثّرت في حياته وأدبه ومسيرته الروائية: "... كان مدير الندوة يطلب مني أن أحدّد كتاباً واحداً غيّر حياتي فأرسلت له رسالة أنني حدّدت عشرة كتب، ولكنني أمام إصرارك اضطررت إلى اختزالها إلى خمسة، ومن ثم إلى ثلاثة، مثلاً؛ هكذا تكلم زرادشت لنيتشة، وكتاب "التحولات" لأوفير، و" كائن لا تحتمل صفته " لميلان كونديرا، و"اسم الوردة" لإمبرتو إيكو، يعني أسماء كثيرة غيّرت حياتي، سواء حياتي الشخصية أو حياتي ككاتب" [2].

ويرى المحيميد أن القراءة كانت وما تزال محرّضاً أساساً للكتابة والإبداع بالنسبة له، يقول: "كيف سأكتب عملاً روائياً مثل هذه الأعمال التي قرأتها مبكراً؟ لازلت أتذكر رواية "اسم الوردة" لإمبرتو إيكو حيث بقيت فترة طويلة أفكر كيف استطاع أن يكتب هذا العمل، وكذلك الأمر في رواية "عالم صوفي" " [3].

ويبدو أن يوسف المحيميد قد امتدت قراءاته إلى آداب عالمية متنوعة يقول: " دائماً ما تتغير ذائقة الإنسان من زمن لآخر، فمنذ الطفولة كانت قراءاتي تسير بنمط معين، حيث بدأت بقراءة تشارلز ديكنز وفيكتور هيجو، ثم تغيّرت ذائقتي، فقرأت الأدب العربي والروسي، ولا أحد ينكر تأثير تولستوي في أي كاتب، كما تأثرت بميخائيل ماركز، ويوسا، وكان هناك تأثير من الرواية اليابانية"[4].

---

(1) باوزير، محمد (2003)، سأنتج نصوصاً تشبه القناديل تضيء عتمة العالم، حوار مع الروائي يوسف المحيميد، صحيفة الرياض، الرياض، العدد (12960)، 17 كانون الثاني، 2003.
(2) برنامج تلفزيوني بعنوان (إضاءات)، تقديم تركي الدخيل، تاريخ الحلقة 2008/7/18، ضيف الحلقة يوسف المحيميد روائي سعودي.
(3) سعيد، علي، يوسف المحيميد: نحن نكتب لنتسلى، صحيفة الرياض، الرياض، العدد (1632)، 16 أيار، 2012.
(4) عبد السلام، سماح، شيء من الأدب، صحيفة القاهرة، القاهرة، العدد (645)، 23 تشرين الأول، 2012.

أما الأدب الأمريكي فكان أثره واضحاً في أدب يوسف المحيميد، إذ قرأ لهمنجواي، وفوكنر، وستاينك، وريتادف، وبولوستر، مروراً بجاك كيرداك، وريتشارد فورد، وكل جيل الواقعية القذرة كما سمتهم المجلة البريطانية " اغرانتا "[1].

ولا يمانع الروائي يوسف المحيميد القراءة في أي ثقافة بصرف النظر عن هويتها، فهو يرد في إجابته لأحد السائلين الأمريكان فيما إذا كان أهل الشرق الأوسط يقرؤون لكتّاب يهود فيقول: " إننا حين نقرأ لا نهتم بأصل وجنس وعرق الكاتب، فهناك أدب جيد وأدب رديء، أعتقد أن على القارئ أن يتخلّص من هذه الأوهام حينما يشرع في قراءة كتاب، ويجب أن يتحرر من فكرة من هو الكاتب، وكيف كانت حياته "[2].

أما عن أثر الأدب العربي في أدبه فيقول: " كانت القراءات المبكرة هذه بالنسبة لنا فرصة كبيرة؛ لأن أختي الكبرى كانت مثل الحكماء، تجلس وتقرأ من سيرة عنترة بن شداد، وتقرأ أحياناً من ألف ليلة وليلة، وتقرأ أسطورة الزير سالم، وسيرة سيف بن ذي يزن ... هذه اللحظات أثّرت في حياتي، لماذا؟ لأنني كنت أنصت إلى كلمات ثم أحول هذه الكلمات إلى صور في ذهني ... كانت هي المحور الأول أو الشرارة الأولى في فتح المخيلة إلى أقصاها... بعد ذلك تطوّرت "[3].

وفي تعليق له على قول " تركي الدخيل " إن هذه أول إرهاصات الروائي لديه، يقول يوسف المحيميد: "بالتأكيد، بالتأكيد؛ لأن هناك حكاية صغيرة على هذا الموضوع، في طفولتي كنت كثير الأمراض، فكانت إحدى أخواتي تشتري لي من المكتبة كتباً مستعملة، في إحدى المرات كان أحد الكتب المستعملة سيرة الأمير سيف بن ذي يزن، حينما بدأت أقرأ الرواية وقبل أن أنتهي اكتشفت أن جزءاً من الصفحات الأخيرة لم يكن موجوداً... هذه اللحظة هي لحظة المخيلة، بدأت أتخيل كيف انتهت الرواية، بدأت أقترح...، يعني حاولت في الطفولة المبكرة يمكن في الثامنة أو التاسعة أن أكتب

(1) انظر: برنامج تلفزيوني بعنوان (إضاءات)، تقديم تركي الدخيل، تاريخ الحلقة 2008/7/18، ضيف الحلقة يوسف المحيميد روائي سعودي.
(2) انظر: المصدر نفسه.
(3) انظر: المصدر نفسه.

هذه النهايات، كل مرة أكتب نهاية أقول لنفسي لا، ليست هذه الجيدة فاضطر أن أكتب نهاية أخرى"[1].

وحول أثر الشعر العربي في ثقافة يوسف المحيميد يقول: " ... بعد ذلك انتقلت إلى الشعر العربي القديم والحديث، تربّيت على قصائد محمود درويش، وسعدي يوسف" [2] .

أما عن أثر الصحافة في أدب الروائي فيقول "علي سعيد" في تحقيقه المنشور في جريدة الرياض: هل وجود الروائي أو القاص أو الشاعر في العمل الصحفي يعد تلبّساً له على مستوى التجربة والتماس المباشر واليومي مع القارئ؟ أم أن بقاء الروائي مثلاً داخل الصحافة سيؤثر في لغته التي ستضطر إلى تشرّب كل ما يكتب من صحافة ركيكة أو بليغة، والسؤال المطروح هو: لماذا لا يكون وجود الأديب داخل هذه الصحافة فرصة؛ كي يتخلص من غموض مفترض ومحتمل في بعض الأعمال التي يجنح لها الأدباء، وهو أمر يوجب التفريق بين وجود الأديب في الصحافة بوصفه ناقداً أو كاتب مقال، أو مرتبطاً بصفحات يومية أو أسبوعية تحتم عليه قراءة وتحرير عشرات التقارير والأخبار الجيدة والركيكة [3].

ويتابع علي سعيد قوله: " الصحافة بشكل عام، والثقافة بشكل خاص ليست ظاهرة جيدة، فثمة أسماء أدبية عالمية وعربية عملت في الصحافة، أمثال؛ جورج أرو ديل، وخيري شلبي، وجمال الغيطاني، وكذلك المشاركين في هذا التحقيق، وهم الروائي السعودي يوسف المحيميد، والروائي العراقي سعد هادي مؤسس أول مجلة تعنى بالرواية (إلكترونياً)، ومدير تحرير في جريدة الشرق الروائي السعودي محمد المرزوق، إلى جانب الروائية السعودية رحاب أبو زيد "[4].

ويطرح كاتب التحقيق السؤال التالي: هل يؤثر تورّط الروائي أو الأديب في العمل الصحفي اليومي في شكل ومضمون منتجه الإبداعي؟

---

(1) انظر: المصدر نفسه.
(2) انظر: برنامج تلفزيوني بعنوان (إضاءات)، تقديم تركي الدخيل، تاريخ الحلقة 2008/7/18، ضيف الحلقة يوسف المحيميد روائي سعودي.
(3) انظر: سعيد، علي، من تجارب روائيين وصحافيين، الأدباء في دوامة الصحافة ... ما يسرقه العمل الإعلامي اليومي وما ينتزعه الأديب، تحقيق صحفي، صحيفة الرياض، الرياض، العدد (16257)، 27 كانون الثاني، 2012.
(4) انظر: المصدر نفسه.

يرى يوسف المحيميد في جوابه على هذا السؤال أن الأديب بأدواته الفنية يؤثّر في العمل الصحفي، وقد نجد العكس، فهناك من الأدباء من ضيّع أدواته النفسية وإبداعه في العمل الصحفي، فكان تأثير الصحافة بهذا الشكل تأثيراً سالباً، ويرى أن بدايات الصحافة كانت على أيدي مجموعة من أدباء السعودية، مثل؛ ابن خميس، والجاسر، والسباعي، وغيرهم [1].

أما الأديب العراقي سعد هادي فيرى أن " الصحافة اليومية أشبه بالغول الذي لا يشبع من التفاصيل، والأفكار والملاحظات، وهو يبتلع الوقت بلا ضمير، وعلى الصحفي أن يواجه هذا القول ويجيده إن لم ينتصر عليه، هذه التجربة اليومية المستمرة تمنح الأديب قدرة على الإنجاز السريع ومعالجة المشاكل الآنية، كما تمنحه فرصة للاطلاع على الخفايا والأسرار قبل سواه، بل والمشاركة في صنع الأحداث، وهذا هو الإيجابي فيها، إلا أنها تنال منه نفسياً وجسدياً، وتقرض أفكاره بالتدريج، ولا تمنحه الوقت الكافي لا للتفكير ولا للكتابة خارجها، وهذا هو الجانب السلبي فيها " [2].

أما الروائي السعودي محمد المرزوق فيغرق بين الروائي الذي يدخل عالم الصحافة والصحفي الذي يدخل عالم الرواية، مؤكداً أن التأثير سيكون متبادلاً مع اختلاف الأثر، ففي الحالة الأولى يرقى العمل الصحافي لغة ونقداً من المباشرة كما هو الحال في العمل الصحافي، أما في الحالة الثانية فنجد بين سطور الرواية ملامح صحافية من حيث اللغة التقريرية... الأمر يحتاج إلى تأنٍ في الفصل بين الحالتين [3].

وترى الروائية رحاب أبو زيد أن العمل الصحفي قد يؤثر في الأسلوب الكتابي للروائي أو المبدع عندما يعود إلى كتابة النص الأدبي، حيث نلاحظ مثلاً التأثر بأسلوب كتابة المقالات عند كتابة نص يفترض أنه سردي وروائي، وتؤكد أن الرواية عالم مفتوح على مختلف أنواع الكتابة الفنية، وتضيف: " لو انطلقنا من زاوية أن الأديب يجب أن يكون موجهاً، يقدم رسالة، فالروائي والأديب يضيّق الخناق على نفسه لو التزم بدور الصحافي المخبر الاستقصائي على المستويين اللغوي والبنيوي للرواية، إلا

(1) انظر: سعيد، علي، من تجارب روائيين وصحافيين، الأدباء في دوامة الصحافة ... ما يسرقه العمل الإعلامي اليومي وما ينتزعه الأديب، تحقيق صحفي، صحيفة الرياض، الرياض، العدد (16257)، 27 كانون الثاني، 2012.
(2) انظر: المصدر نفسه.
(3) انظر: المصدر نفسه.

إذا عرف روائي واقعي يعيد حياكة للتاريخ واستقراء الأحداث في قالب حكاية تغدو مع الزمن شاهدة على العصر برؤية لافتة " [1].

أما ما يستفيده الأديب من احتكاكه الصحفي اليومي في إنتاج العمل الأدبي فترى أبو زيد أن وجوده في الصحافة اليومية يعد مكسباً للتجربة الحياتية المنعكسة على مشروع الروائي في اكتشاف الشخوص الروائية المتنوعة والفريدة، فهو يكسب قربه من الشارع والأحداث شخصياً، وعلى صعيد اللغة ترى أبو زيد أن الصحافة تؤثر في ظهور لغة مقاليّة أو تقريرية تحيل للوضوح الذي قد يفيد في مقروئية النص دون التخلي عن عنصر التورية والغموض الذي يعدّ مركباً أساساً في تكوين العمل الأدبي الفني [2].

ويتفق الروائي يوسف المحيميد مع ما ذهبت إليه أبو زيد، مؤكداً أن الأديب يستفيد من الصحافة بشكل أو بآخر" فماركيز مثلاً كان مراسلاً صحافياً "، ومعظم الأدباء العرب هم إما مراسلون وإما كتاب رأي، وإما صحافيو تحرير وتقرير وما شابه، ويضيف بقوله: " اعتقد أن الأديب الذكي هو من يوظّف الصحافة لخدمة أدبه لا أن يتركها تلتهم موهبته، هي تعتمد على الكاتب نفسه، كيف يدير وقته وموهبته " [3].

ويرى كذلك الروائي يوسف المحيميد أن الصحافة تمدّه بحكايا الناس، ومشاكلهم، وهمومهم، وهواجسهم، مضيفاً أن هناك روافد أخرى ترفد الروائي، مثل؛ الإنترنت، ومواقع التواصل الاجتماعي، وغيرها، وتمنحه الكثير من الاختلاط بالناس، والتحاور معهم، فالتوتير والفيس بوك صارا بديلين عن المقاهي التي يستقي الروائيون منها أعمالهم [4].

- **موقعه من الرواية العربية عامة والسعودية خاصة:**

(1) انظر: المصدر نفسه.
(2) انظر: سعيد، علي، من تجارب روائيين وصحافيين، الأدباء في دوامة الصحافة ... ما يسرقه العمل الإعلامي اليومي وما ينتزعه الأديب، تحقيق صحفي، صحيفة الرياض، الرياض، العدد (16257)، 27 كانون الثاني، 2012.
(3) انظر: المصدر نفسه.
(4) انظر: المصدر نفسه.

يرى كثير من النقاد والروائيين أن الإنتاج السعودي الروائي حقق تقدماً كبيراً وملحوظاً في المنتج الفني، وصار جزءاً مهما في التجربة الروائية العربية بوجود المذاق الجديد للكتابة، واللون الروائي الخاص الذي تقدّمه نخبة من الروائيين السعوديين.

يقول الأمين العام لاتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين الشاعر محمد حسن هيثم: إن المملكة شهدت في العقد الماضي ظهور حركة أدبية ونقدية يمكن القول إنها من أميز الحركات الأدبية والنقدية في العالم العربي، وقد أوجدت بإنتاجاتها الجديدة أصداء كبيرة وواسعة، سواء كان ذلك في النقد، أم الشعر، أم الرواية، واستطاعت البروز على المستوى العربي، بل إن دائرتها راحت تتسع إلى أكبر من ذلك [1].

ومن الأسماء التي أخذت موقعها محلياً وعربياً الدكتور عبد الله الغذامي، وسعيد السريمي في النقد، أما في الرواية فإن هناك أسماء أخذت حيّزها عربياً، مثل؛ عبده خال، وتركي الحمد، ويوسف المحيميد، وغيرهم من الأدباء المبدعين الذين استطاعوا أن يؤسسوا تجارب متميزة يمكن الإشادة بها والإشارة إليها بالبنان.

إن هذه الأسماء استطاعت من خلال أعمالها الأدبية ملامسة التحول في المجتمع السعودي وإشكاليات الانتقال من المجتمع الصحراوي إلى المجتمع الحديث، كما حاولت الاقتراب من إشكاليات الصراع الاجتماعي وتحولاته بلغة حديث ومغايرة.

إن الكثير من الأسماء المميزة في الرواية السعودية كشفت عن وجود صوت مختلف، وكتابة تحاول الاستفادة من تقنيات الرواية الجديدة، ورؤى مغايرة للمجتمع العربي في هذا البلد، ومحاولات جادة ومؤثرة لملامسة كل التحولات [2].

القاصة والروائية اليمنية "هدى العطّاس" تؤكد أن الرواية السعودية رصفت مكانتها الخاصة داخل فضاء تجارب السرد العربي منذ رجاء عالم وغازي القصبي وصولاً إلى التجارب الأحدث لعبده خال، ويوسف المحيميد، ومؤخراً أحمد أبو دهمان، وغيرهم من كوكبة السعوديين، وانتظمت هذه

---

(1) انظر: ناجي، أبو بكر، الرواية المحلية في عيون عربية، الموقع الإلكتروني جسد الثقافة، www.aljsad.com ، بتاريخ 2005/3/12.
(2) انظر: المصدر نفسه.

التجارب في قلادة الرواية العربية؛ لتختط فرادتها بالاشتغال على الخاص والمحلي، أو حتى الاندراج في المشترك ومجاراة التجارب العربية[1].

وترى "هدى العطاس" أن الالتقاء والمفارقة بين الرواية السعودية والرواية العربية الأخرى تكمن في أن التجربة الروائية السعودية أخذت وقتها؛ ليتصاعد خطها الروائي، واستطاع الروائي السعودي أن يستفيد من تمثّل التجارب الروائية العربية والعالمية واستنطاقها ليختط بعضهم تجربته الخاصة، وصياغتها بقوالبه الفنية ومفرادته ورؤيته الروائية، ويبدو ذلك عند الروائي عبده خال باشتغاله على البناءات والمفارقة والاستلهام من الأسطورة والرمز، ومن جانب آخر، يأتي اشتغال الروائي يوسف المحيميد على المهمّش، واليومي، والمسكوت عنه، وطرح قضايا اجتماعية لم تطرح من قبل، والتصاعد بالتكنيك الروائي في تيار السهل الممتنع. وأشارت "هدى العطاص" إلى وجود روائيين يشكلون علامة لافتة في أدب الجزيرة العربية بشكل عام، وإضافة مهمة في سباق الإبداع العربي، ويمثلونه رهاناً على رحيل نظرية المركز والأطراف التي هيمنت على الأوساط الثقافية العربية، ووسمت مشهدها لفترة من الزمن [2].

استطاع الأديب والروائي يوسف المحيميد أن يسجل حضوراً بارزاً في مشهدي الرواية السعودية والرواية العربية متجاوزاً المحلية إلى عالم أرحب، واستطاع أن يحقق بعض الطفرات الأسلوبية عبر رواياته وخصوصيته الأدبية الأخرى، حيث بدا بوصفه كاتباً يسعى دوماً إلى تطوير أدواته الفنية المختلفة وصولاً إلى بناء روائي خاص به.

ويرى يوسف المحيميد أن اتجاهه إلى القصة القصيرة والرواية بدلاً من الشعر كان بسبب الإنجازات الروائية التي حققتها الرواية السعودية محلياً وعربياً، فعملية كتابة الرواية تتيح له فرصة لتأمل النص وعدم التعجّل في كتابته كما كان يفعل سابقاً، ويرى أن لديه حضوراً في المملكة العربية السعودية وفي العالم العربي، والآن في الغرب، ويعدّ نفسه محظوظاً؛ لأنه يعمل بإخلاص أكثر مما يجب، ويصرف وقتاً كبيراً كي يتقن عمله، ويسعى دوماً إلى تطوير أدواته، ويشعر بقلق كبير جداً مع كل رواية يقوم بكتابتها، فهو يقول في هذا الصدد: بعد أربع روايات كتبت رواية خاصة، وبعد الانتهاء

---

(1) انظر: المصدر نفسه.

(2) انظر: ناجي، أبو بكر، الرواية المحلية في عيون عربية، الموقع الإلكتروني جسد الثقافة، www.aljsad.com ، بتاريخ 2005/3/12.

منها ألقيتها في سلة المهملات؛ لإدراكي بأنها لن تضيف شيئاً إلى تجربتي الروائية، واضطررت أن أبدأ من جديد في رواية مختلفة، وأعدّ هذا القلق إيجابياً، ولعله ما يصنع الأصوات العربية المتفردة، وأعتقد أنني من هذه الأصوات [1].

عندما نشر الروائي يوسف المحيميد روايته " فخاخ الرائحة" عام 2003 أثار الاهتمام في بلده المملكة العربية السعودية وخارجها؛ فالرواية خلقت لبلده مكانة متميزة في الساحة الأدبية العربية التي تهيمن عليها عادة مصر، وهي حالة غير مألوفة بالنسبة لدولة توصف بأنها راكدة ثقافياً، وهذا يكشف عن مكانة هذا الروائي الأدبية وموقعه في الرواية المحلية والعربية، ولعله تجاوز ذلك إلى العالمية إن جاز التعبير؛ فقد وجدت هذه الرواية جمهوراً لها في الترجمات الإنجليزية، والفرنسية، والإيطالية، وتم ترشيحها لجائزة جان ميشالسكي العالمية للآداب، وقد كتب عنها الناقد الأمريكي" بنجامين لتيل" دراسة طويلة في جريدة " نيويورك صن " بعنوان " أول رواية سعودية عظيمة "، وقد عدّته جريدة " اللاموتر" الفرنسية قائداً للرواية السعودية [2] .

وفي استطلاع لوكالة أنباء الشعر حول الرواية السعودية بعيون عربية (مصر)، نرى أن يوسف المحيميد قد أخذ موقعاً فارقاً ومتقدماً على الصعيدين المحلي والعربي، يقول الاستطلاع: الرواية السعودية اسم لمع مؤخراً على الساحة العربية الثقافية في ظل اهتمام عربي بتجارب إبداعية مختلفة عبر أقطار وطننا العربي من أقصاه إلى أقصاه، ففي الفترة الأخيرة تردد كثيراً في الوسط الثقافي أسماء عدد من روائيي المملكة، مثل؛ يوسف المحيميد، الشاب الذي لفت الأنظار بشدة مؤخراً بإصداره الجديد " القارورة " التي أعجبت الكثير من المثقفين الذين قرؤوها [3].

وتؤكد الروائية "ميرال الطحاوي" أن هناك ما يشبه الظاهرة، ألا وهي ظهور عدد لافت من الكتّاب في المملكة العربية السعودية في الفترة الأخيرة، وقد اشتملت رسالتها في الدكتوراه التي كانت بعنوان " المقدّس الرعوي في الصحراء العربية " على ذلك، حيث درست رواية " الحزام" لأحمد أبو دهمان،

---

(1) انظر:عواد، صلاح، لا ينقص المبدعين السعوديين سوى التحرر من الرقابة المسبقة لنشر الرواية، لقاء صحفي مع يوسف المحيميد نيويورك، 2012/7/28.

(2) انظر: سرور، عارف، حوار مع يوسف المحيميد، الموقع الإلكتروني وكالة أنباء الشعرwww.alapn.com، بتاريخ9/ 2011/7 .

(3) انظر: الجابر، نوال، الرواية السعودية لو استمرت على مستوى القارورة ستصعد إلى القمة، الموقع الإلكتروني جسد الثقافة www.aljsad.com، استطلاع للرأي بتاريخ 2000/4/5.

ورواية " حبي" لرجاء عالم، و" مدن الملح " لعبد الرحمن منيف، إلى جانب عدد كبير من أصدقائها من الكتاب السعوديين، مثل؛ عبده خال، ويوسف المحيميد، وتقول معلقة على رواية " القارورة ": إنها ليست رواية سعودية، بل هي رواية عربية، فهي إثراء للرواية العربية، ووجودها كرواية سعودية أصبح لا يمكن استثناؤه من دراسة الأدب السعودي [1].

أما الكاتب يوسف أبو ريّا فيقول: " المشكلة أن الإبداع العربي يعمل بجزر معزولة، فلا يوجد توزيع كافٍ يسهّل على المثقف المصري أو العربي متابعة الأعمال الإبداعية بشكل جيد؛ ليعرف التراكم الأدبي هنا أو هناك، فإما أن تذهب بنفسك لزيارة هؤلاء المبدعين وتطّلع على ما عندهم، وإما أن تلقاهم بالملتقيات، ولولا تصادف زيارتي للمملكة لما عرفت أجيالها السابقة، وعلى رأسهم الراحل عبد العزيز المشري، وإبراهيم الناصر، وقرأت لمحمد عوان، وجار الله الحميد، واحتككت أيضا بمجموعة منهم، ويدهشني يوسف المحيميد الذي رأيته في بدايته مع إصداره "ظهيرة لا مشاة فيها"، ونضجه الفني في"فخاخ الرائحة"، وفاجأني "بالقارورة" في درجة البوح، والجرأة في طرح الموضوعات التي لم تكن متاحة من قبل، ويفاجئني بأنه يزداد نضجاً ووعياً بالفن " [2].

ويتابع أبو ريّا قائلاً: " إن التجديد في المملكة من خلال جار الله الحميد المقيم بحائل تلك الفترة، أما عن كثرة الإنتاج فكان للشعر والقصة القصيرة، لكن الرواية دخلت على استحياء... والرواية السعودية لو استمرت على مستوى" القارورة" ستصعد إلى القمة" [3].

وقد عدّه الناقد "أحمد الواصل" أحد فرسان إشهار المرحلة الثالثة في الرواية السعودية مع مجموعة من كتّاب الرواية السعوديين الآخرين، أمثال؛ رجاء عالم، وليلى الجهني، وعبده خال، ونور الغامدي، ويتابع أحمد الواصل حديثه عن المرحلة الثالثة في الرواية السعودية قائلاً: " أما المرحلة الثالثة (1980- 2000) فهي المرحلة التي دشّنت بجيل أمل شطا، وهدى الرشيد، وهند باغفار، وتركي

(1) انظر: الجابر، نوال، الرواية السعودية لو استمرت على مستوى القارورة ستصعد إلى القمة، الموقع الإلكتروني جسد الثقافة www.aljsad.com، استطلاع للرأي بتاريخ 2000/4/5.
(2) انظر: المصدر نفسه.
(3) انظر: المصدر نفسه.

الحمد، وأحمد الدويحي، وقد كشفت عن تواصل سردي...، أما الجيل الذي ينهي هذه المرحلة ولا يزال يدفعه الزمن ليتوهج ويصل أقصى طاقته هو ذا منه يوسف المحيميد"[1] .

أما الدكتور سحمي الهاجري فقد وصف يوسف المحيميد بأنه الروائي الوحيد الذي يمكن أن يطلق عليه الروائي المحترف؛ لما يملكه من موهبة عبر ما يقدّم في كل عمل من أعماله السردية؛ ليخرج من كل عمل بتميّز يضيفه إلى تجربته السّردية بشكل متتالٍ، منذ " لغط الموتى" ثم " فخاخ الرائحة "، ثم " القارورة "، ثم " نزهة الدلفين "، وصولاً إلى" الحمام لا يطير في بريدة"، مشيراً إلى أن هذه النصوص السردية تجسّد المستوى المتصاعد الذي جاء نتيجة لتطويرأدواته السردية التي تمكنه من استحقاق الفوز بجائزة الشابي [2].

وعدّه الناقد جميل حمداوي من أهم الروائيين الذكور مع مجموعة من كتاب الرواية الآخرين[3].

ويقول عبد الرحمن الحبيب حول مكانة الروائي يوسف المحيميد وأدبه: " وكأنه كان لابد أن يكتمل العقد السعودي بفوز رواية " الحمام لا يطير في بريدة " ليوسف المحيميد بجائزة أبي القاسم الشابي للإبداع الأدبي التي تسلّمها في تونس، وهي جائزة عريقة فازت بها الرواية من بين 130 رواية عربية، وكانت أعمال المحيميد تناطح القمم عالمياً، فروايته " فخاخ الرائحة " سبق أن دخلت القائمة النهائية من بين مئات الروايات مع روايتين أخريين بجائزة جان ميشاكلسي المالية. لقد فاجأنا يوسف بصمته الجميل... فاز من خلفنا دون أن ندري بهدوئه الفادح، وكعادته ترك أعماله تحكي، وترك النقاد والناس يقيمون... نهاجه الرواية... الرواية من أجل الرواية "[4].

ويتابع عبد الرحمن الحبيب قائلاً: " لقد مثّلت أعمال هؤلاء الثلاثة (عالم، والمحيميد، وعبده خال) ظاهرة إبداعية فذة منذ الثمانينيات، وكان ينظر إليها باعتبارها حالة فنية فريدة فاقدة الهوية، أو غير

---

(1) الواصل، محمد، تدشين المرحلة الثالثة في الرواية السعودية 1980- 2000، صحيفة الرياض، الرياض، العدد (3373)، 3 شباط، 2005.

(2) انظر: المرزوقي، محمد، فوز روايتي عالم والمحيميد يجسد تفوق الرواية السعودية عربياً، صحيفة الرياض، الرياض، العدد (15692)، 11 حزيران، 2011.

(3) انظر: حمداوي، جميل، الرواية العربية السعودية من خلال رؤية مغربية (قراءة ببلومترية)، موقع دروب الإلكتروني www.doroob.com ، بتاريخ 30 تشرين الأول، 2010.

(3) الحبيب، عبد الرحمن، يوسف المحيميد يكمل العقد، صحيفة الجزيرة، الرياض، العدد (14123)، 30أيار، 2011.

مرتبطة بالمشهد الأدبي السعودي العام قدر ارتباطها بالتجريب الغامض وربما العبثي، وتم التعامل معها كهوس فني لا يؤخذ على محمل الجد، فأعمالهم غريبة عن الواقع "[1]. ويختم عبد الرحمن الحبيب مقالته بقوله: " أمين عام الجائزة قال: إن الرواية فازت مستوفية الشروط الإبداعية، وتفوّقت في اللغة، والسرد، والحوار، إضافة إلى تداخل الأجناس، والمعمار الروائي الفريد لها، فضلاً عن جرأتها الأدبية على المستوى الاجتماعي والسياسي، وهذه الأخيرة قد تشجّع الباحثين على الإثارة، فالإثارة ليست خللاً في الرواية، بل الخلل أن تعتمد عليها؛ لتغطي الضعف الفني...، روايات يوسف المحيميد ترجف ثيابها البيض فيضج لغط الموتى"[2].

ويراهن الناقد صدوق نور الدين في كتابه " الحرية والسرد: قراءة في المنجز الروائي ليوسف المحيميد " على الجدة التي أتى بها يوسف المحيميد، والإضافة الروائية المتميزة بحسّها الجمالي، وابتعادها عن الفضائحية التجارية، لهذا؛ تعد علامة فارقة في مسار التجربة السردية العربية؛ لأنها تعتمد التخييل الذاتي، والتمثيل الثقافي والاجتماعي، والجرأة، ورهان التجريب، والموازنة بين القصة القصيرة والرواية؛ لتحقيق الامتداد والإشعاع، وكسر أنماط السلطات التي تحد من الحرية وفعاليّتها: سلطة السياسة، وسلطة الدين، وسلطة التقاليد الاجتماعية " [3].

(4) المصدر نفسه.
(2) الحبيب، عبد الرحمن، يوسف المحيميد يكمل العقد، صحيفة الجزيرة، الرياض، العدد (14123)، 30 أيار، 2011.
(3) كرامي، سعيد (2007)،النقد من الداخل، قراءة في كتاب السرد والحرية: قراءة في المنجز الروائي ليوسف المحيميد للناقد صدوق نور الدين، مجلة الجوبة، العدد (17)، تصدر عن مؤسسة عبد الرحمن السديري الخيرية، الجوف، ص66- 67.

الفصل الأول

المحيميد وقضايا الإنسان

تعدّ الرواية من الفنون الأدبيّة الأكثر قدرة على تصوير المتغيرات الفكرية والاجتماعية والسياسية في المجتمعات، وكشف جوانب الصراعات والتيارات المختلفة داخل النسيج الاجتماعي الواحد.

وقد احتل فن الرواية موقعاً متميزاً في أدبنا العربي المعاصر؛ إذ تمكن من خلال فترة وجيزة من توسيع قاعدة مخاطبته إلى حد جعله ينافس فن الشعر، ذلك الهرم الكبير الشامخ في ثقافتنا العربية.

ويربط الناقد سعيد يقطين في كتابه " قضايا الرواية العربية، الوجود والحدود " بين أسئلة الرواية العربية وقضايا الإنسان العربي، مؤكداً أن ما نعرفه من هوس البحث السرمدي عن شكل جديد ومحتوى راهن ما هو في الأصل إلا تعبير عن حال الإنسان العربي السيّئ، وانعكاس وضعه الاعتباري في ظل التحديات الصعبة والمنعطفات القوية التي يجتازها بروح قلقة ومعنويات مضطربة، وبما أن الرواية عنصر متفاعل في هذا النسق فإن الاهتمام النقدي الجاد بتحولاتها من القضايا التي ستجيب عن أسئلة الإنسان العربي المعاصر [1].

ويرى كذلك أن حيرة شكل الرواية العربية هي انعكاس لاضطراب الرؤى عند الإنسان العربي الشديد التقلّبات، الذي مازال غير مستقر على الشكل الذي يراه مناسباً للتعامل مع القضايا الكبرى؛ فهو ممزق بين ماضٍ مشرق مستعصٍ على القبض، وغرب حداثي مخاتل، وفي هذا التمزق متاهة لا سبيل للخروج منها [2].

ويرى الدكتور محمد زغلول سلاّم أن الرواية لا تكتفي بعرض ظواهر الحياة الإنسانية، وسلوكيات الأفراد، بل تتعدى ذلك إلى تعقّب الإنسان في تلك السلوكيات، والتعمّق في أدق تفصيلاتها أحياناً، وقد تتبعه من البداية إلى النهاية، تربط بين المقدمات والخواتم، موغلة في خبايا النفس الإنسانية عبر بسط

(1) انظر: يقطين، سعيد (2010)، قضايا الروايا العربية الجديدة، الوجود والحدود، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ص 9- 10.
(2) انظر: المصدر نفسه، ص 9- 10.

مكوناتها أثناء وقوع الحدث، تستعرض آثاره الخارجية في أحيان، لذا؛ فقد اتخذت الرواية منبراً للتعبير عن الاتجاهات المختلفة في الحياة سياسية كانت، أم اجتماعية، أم دينية، أم فلسفية [1].

ويقول الدكتور صالح زياد: " إن التنوير هو وعي التقدم، وقيم المدينة الحديثة التي تحتفي بالحرية، والفردية، والمعرفة، والحقوق الإنسانية، وتدافع غوائل التسلط والاستبداد والوصاية بأي معنى، هكذا لا تصبح الصلة بين الرواية والتنوير مخصّصة بالضرورة خطاب الرواية دون غيره من الخطابات يتضمن التنوير والقصد إليه، ولذلك؛ يمكن أن نفهم علاقة الرواية بالتنوير هنا من خلال خصائص الرواية النوعية، ومن خلال سياق تشكّلها وفعلها التاريخي الثقافي في الأدب العالمي ولا سيما الأوروبي الذي نبعت منه وفي الأدب العربي على حد سواء " [2].

ويرى أن الرواية العربية منذ نشأتها كانت تحتفي بأسئلة التنوير، وتندرج بالضرورة في مساحة ما أثاره من تبعات معرفية، وأخلاقية، ووجودية، وأيدولوجية في أزمنة الثقافة الحديثة التي صارت كتابة المبدع فيها ليست حصراً على جماعته الصغيرة؛ لأن ذلك يخرج تلك الكتابة من حسابات المدلول الإنساني، وكانت الرواية العربية شريكة لبعض المخرجات الثقافية العربية الأخرى الشعرية، والنظرية، والأدائية في احتجاجها ضد القمع، والبحث عن الحرية، والعدالة، والمساواة، وتجسيد قوة الظلم والجهل والتخلف، ونقد الثقافة الاجتماعية والسلطة في المجتمعات العربية [3].

إن الرواية تجاوزت الفنون الإبداعية الأخرى في هذا الصدد، لطبيعة نوعية فيها حتى لو كان صوت مؤلفها مسيطراً بسبب تنوع مادتها، وطبيعتها الحرة على حافة الهوامش، وبعدها عن الرسمي والمركزي، وانطباعاتها الموضوعية، وتمرّدها على القولية والتدجين، وهي مساحة واسعة لرسم صور التباين والتنوع في النماذج والمجتمعات الإنسانية، واختشادها برغبة المعرفة، وفضولها المحموم [4]. إن الرواية العربية لها دور كبير في نقل المجتمعات إلى مرحلة المواجهة والمكاشفة، وخلق تلك الجرأة التي صارت أهم محرك في المجتمع.

---

(1) انظر: سلام، محمد زغلول (1973)، دراسات في القصة العربية الحديثة، أصولها، اتجاهاتها، أعلامها، منشأة المعارف، الإسكندرية، ص 4- 5.

(2) زياد، صالح، الرواية والتنوير، صحيفة الجزيرة الثقافية، الرياض، العدد (378)، 6 أيلول، 2012.

(3) انظر: المصدر نفسه.

(4) انظر: المصدر نفسه.

والرواية صادقة النبرة، جريئة في قراءة مرحلة من مراحل مجتمعاتنا العربية، حيث تتحدث بعناصرها الشائكة عن كل الأشياء بصدق وذكاء...، تضع يدها على الجرح الغائر فينا وتحاول إيصال واقعنا المرير إلينا بطرق عدة...، ذلك الواقع الذي قد يعرفه الكثيرون، ولكنهم يخشون التعامل معه أو حتى الاقتراب من أطرافه [1].

ونجد أن الرواية ممسكة بالمحاور الرئيسية للمشكلة، وتتبادلها بأساليب مختلفة، تتحرك بالممكن والمتاح وبقراءة توضح أسباب أي انكسار لأي مجتمع، تاركة الاحتمالات مفتوحة أمام الجميع وأمام المستقبل وما يقرب من ضبابية أو غموض أثناء مرحلة الانتقال بالأفكار إلى رؤية جديدة[2].

أما الرواية السعودية فقد أخذت بالحضور بشكل لافت في العقدين الآخرين من القرن الماضي، وهذا نتاج تغيّر على مستويين، أما الأول؛ فهو تزايد التراكم الكمّي، حيث بدأت وتيرة النشر الروائي تتصاعد دلالة على تغيّر في المعطيات الاجتماعية والثقافية التي صاحبت عملية تحديث المجتمع في سنوات الطفرة المادية منذ منتصف السبعينات [3].

أما المستوى الثاني؛ فهو التطور النوعي للسرد الروائي في هذه الحقبة، وهو تطور يقاس على ماضي الرواية السعودية التي ظلت بطيئة بالأخذ بأسباب التطور في مجال التقنيات السردية الحديثة من ناحية، وفي جرأة تناول الموضوعات ذات الحساسية الاجتماعية والسياسية والفكرية من ناحية أخرى [4].

لقد قوبلت الرواية السعودية بحماس بسبب جرأة موضوعاتها الاجتماعية الحساسة عند دور النشر الخارجية التي صارت تتسابق إلى نشرها، والاهتمام بها، وإبرازها، والترويج لها؛ لما تكشفه من عوالم جديدة ربما على القارئ العربي بعامة والسعودي بخاصة [5]. وقد دفع هذا إلى القول إن الرواية السعودية ولا سيما الحديثة منها قد بالغت كثيراً في طرح قضايا في المجتمع السعودي لا تعدو أن

(1) انظر: المبارك، فهد، الرواية العربية، الواقع والتساؤلات، الموقع الإلكتروني سبلة عُمان، www.avb.s-oman.net، بتاريخ 2010/5/16.
(2) انظر: المبارك، فهد، الرواية العربية، الواقع والتساؤلات، الموقع الإلكتروني سبلة عُمان، www.avb.s-oman.net، بتاريخ 2010/5/16.
(3) انظر: الرواية السعودية بدأت إصلاحية وانتهت كاشفة، تحقيق صحفي، الموقع الإلكتروني أنباؤكم، www.anbacom.com، بتاريخ 12/ 3/ 2013.
(4) انظر: المصدر نفسه.
(5) انظر: المصدر نفسه.

تكون قضايا عابرة ليست متأصّلة فيه، ويُرجع آخرون أسباب اهتمام دور النشر بهذه الروايات التي تناقش قضايا حساسة في المجتمع السعودي إلى كون مرحلة الانغلاق التي عاشها هذا المجتمع في مرحلة الثمانينات والتسعينات قد سببت في ظهور كثير من القضايا على سطح هذا المجتمع دون الكشف عنها بأية طريقة كانت[1].

ويرى تركي العسيري أن أغلب الروايات السعودية لا ترقى إلى مستوى الأعمال الروائية التي تستحق القراءة، باستثناء أعمال معدودة على أصابع اليد، ولا تقدم للقارئ العربي ما يقنعه بأن هناك رواية سعودية حقيقية لافتة تستحق القراءة[2].

ويتابع تركي العسيري قائلاً: " ولعل شهوة الذيوع، وغواية الخروج عن المألوف قد شجّعا الكثيرين على أن يكتبوا دون دراية بماهية العمل الروائي أصلاً، وكنت أتساءل بعد قراءتي لتلك الأعمال كيف جيزت؟ وكيف خرجت إلى الناس بهذا الشكل العبثي والفج؟ وفي ظني أن تلك الأعمال قد وجدت تعرية ما يدور في الغرف المظلمة، وما يمس خصوصية الإنسان وحميميته طريقا سالكاً للنشر والشهرة، بحيث أصبح كتّابها ضيوفاً للصحف والفضائيات، ولعلهم لم يأتوا بجديد في طرحهم، فقد سبقهم إلى هذه العوالم السفلية_ عالم الظل والآهات الليلية_ كتاب آخرون في العالم العربي، ولكننا يجب أن نفرّق بين عالمهم السفلي الذي يعيشونه، وعالمنا السفلي الذي بالكاد نجد فيه ما يوازي عالم محمد شكري في" الخبز الحافي" و " عابر سرير" لأحلام مستغانمي مثلاً"[3].

وينتهي تركي العسيري إلى القول: إننا في حاجة إلى رواية سعودية حديثة تقدم للقارئ رؤية واضحة لا لبس فيها لحالة المجتمع السعودي الحديث، الذي بات يتشكّل وفق منظومة من الحراك الفكري الاجتماعي والديني، نريد رواية تذهب بنا إلى عالم مدهش بدلاً من أن نكون صوراً مشوهة من أعمال قميئة وممسوخة ولا تقدم فناً حقيقياً، نريد رواية تأخذنا بعيداً إلى عالم التنوير والإصلاح والقيم المثلى، فالرواية الحقيقية هي تلك الرواية التي تحرّضك على التفاعل معها، وتخلق لديك وعياً جديداً يقودك إلى فضاء معرفي ملهم وغير عادي[4].

---

(1) انظر: المصدر نفسه.
(2) انظر: العسيري، تركي، الرواية السعودية ومأزق الإبداع، صحيفة عكاظ، السعودية، العدد (200)، 14كانون الثاني، 2006.
(3) انظر: المصدر نفسه.
(4) انظر: المصدر نفسه.

أما المفكر إبراهيم البليهي فيرى أن الطفرة الإبداعية في الفن الروائي السعودي ذات دلالات مهمة في عملية التحول والعصرنة، عادّاً أن الموضوع الرئيس للفن الروائي هو التعبير عن قضايا الوجود، ومعضلات الحياة، وأزمات الإنسان، وإبراز قضايا الناس العاديين، وقد شهدت الرواية السعودية انفجاراً إبداعياً بلغ مستوى الطفرة في السنوات الأخيرة، لقد دشن هذا أحمد السباعي، ثم عبد العزيز مشري، ثم بدأت الطفرة بروايات غازي القصيبي، وتركي الحمد، وعبده خال، وسعد الدوسري، ورجاء عالم، ويوسف المحيميد، وبدرية البشر، وعبد الله بخيت، وغيرهم[1].

ويعلق الدكتور عبد الملك آل الشيخ على الرواية السعودية بقوله: " إذا نظرنا إلى التوثيق البيلوغرافي الذي قام به بعض الباحثين فسندهش من مراحل النماء الروائي في المملكة العربية السعودية، إنه نماء متوافق مع زيادة الوعي، وانبثاق الحرية التعبيرية، وتعدّد التيارات الفكرية، وهنا سيكون التزايد إيجابياً، ولكن من وجهة أخرى يعطينا زاوية سلبية للتزايد الروائي، ولا سيما تلك الأعمال التي نتجت عن جملة من الصحفيين، أو الإعلاميين، أو كتّاب المقالة الذين رأوا أن الكتابة الروائية تحقق لهم شهرة، أو تعبيراً نزقاً، أو حرية مزعومة، فولجوا تيار الرواية دونما سند أو موهبة روائية ودُربة فنية تراكمت، إنني أتعجّب أحياناً من بعض الأسماء التي كتبت في الرواية ولم أعهد لها قصة قصيرة واحدة " [2].

ويتابع قوله: " إن الفن الروائي السعودي متقدم جداً على مستوى التكنيك الفني لكن بشرط أن نستثني الدخلاء على هذا الفن، إن أعمالاً يكتبها علوان، أو عبد الحفيظ الشمري، أو يوسف المحيميد، أو رجاء عالم، وغيرهم، تتجاوز بمراحل ما تجده في الرواية العربية الأخرى، إن التكنيك الفني في الرواية السعودية مزيج من انفتاح ثقافي على سائر الطروح، مع احتفاظ أصيل بنكهة خاصة، ومن الجانب الآخر، فإن المضمون متعدد بعدد التيارات الفكرية الدارجة في البيئة الثقافية السعودية، إنك تجد روايات تعبر عن واقعية مفرطة، أو ليبرالية متحررة، أو رومانسية، ونجد عند العريني، وخالد

(1) انظر: الجهني، هلا، الطفرة الروائية السعودية مهمة في التحول، حوار مع المفكر إبراهيم البليهي، صحيفة الحياة، السعودية، 28 شباط، 2013.

(2) آل الشيخ، عبد الملك، الرواية السعودية كانت شاهدة على التغيرات الاجتماعية للكتابة، الموقع الإلكتروني الإسلام اليوم www.islamtoday.net.

الجبرين، وسارة الزامل، وبدرية عبد الرحمن، مضموناً إسلامياً لأشكال مختلفة ليست مشكلة في المضمون والفن، بل في التعبير عن واقع الحياة بصدق وحرفية "[1].

ويرى الناقد أحمد الواصل أنَ ما يميّز الرواية المحلية ولادتها من انعدام النموذج السّردي، فهي تنتمي إلى صورة مجتمعها وتناقضاته، وعرضت عبر أشكالها وأنواعها مدارس وتيارات متعددة بين الداخل والخارج، ويرى أن الرواية مصدر معرفي في أحد مستوياته، مثلما تمثل جنساً أدبياً يحمل معالمه الجمالية، وأساليب كتابته، وملامح شخوصه وأحداثه، واتجاهات أفكاره وأيدولوجياته، فهي تمثل لحظة الشعور بأنّ هناك حاجة على المستوى النفسي والسلوكي في التعبير عن تجربة ونقل خبرة بالكتابة السردية، وتقلبها حاجة اجتماعية وتاريخية لحفظ الذاكرة في كتاب.

ويقدم أحمد الواصل نموذجين متباينين في حالة السرد بين عبد الرحمن منيف و تركي الحمد في تأويل التاريخ وتمكّنه من الذاكرة بين مدن الملح وأرض السواد لعبد الرحمن منيف وبين أطياف الأزقة المهجورة، وشرق الوادي لتركي الحمد، ويمكن أن يكون الحدث لحظة وعي وفعل نفسي ثقافي يشترك في أن يكون منطلقاً أو مرتكزاً تحوّلياً، بينما يختلف في التناول والصيغة، أو الموضوع والشكل، مثلما كان بين إبراهيم الخضيري ويوسف المحيميد بين ما تمثله "عودة إلى الأيام الأولى" للخضير، و" القارورة " للمحيميد، وهذا ما يجعلنا ندخل إلى مستوى آخر من تناول قضايا الإنسان، استطاعت الرواية أن تبني تاريخها عبر مراحل تطوّرت من عالم الحكي إلى عالم النص وصولاً إلى عالم السرد، وهذا الأثر يتضح عندما نعرف الدافع والمقدّرات عبر زمن طويل ومتقطع ومظلم وملتبس في تاريخ الرواية السعودية، واللحظة الآتية من تاريخ المجتمع وسياساته وثقافاته تكشف مستويات تنطلق معها الرواية من تاريخها، وتؤوّله، وتعيد بناء ذاكرة موازية تستثمر منجزات ثقافية تتصل بالأدبي والفني من الفردي والجمعي، والعلمي والنظري من الإنساني والاجتماعي [2].

- **يوسف المحيميد والقضايا الفكرية:**

(1) المصدر نفسه.
(2) انظر: الواصل، أحمد، الحاجة إلى الرواية، صحيفة الرياض، الرياض، العدد (14647)، 31 تموز، 2008.

يعدّ يوسف المحيميد لبنة أساسية من لبنات السرد الروائي العربي المعاصر بعامة والسرد السعودي بخاصة، وتعد أعماله الإبداعية الروائية حقلاً غنياً لفهم المرحلة، سواء من حيث التعرف إلى القضايا الفكرية، أو السياسية، أو الاجتماعية، وكان من الصعوبة بمكان ولوج العالم الروائي لهذا الروائي؛ بسبب التحامه بالقضايا المختلفة في المجتمع السعودي، فهو منخرط في تجربة الإبداع المتأرجح بين الكتابة التقليدية للرواية والكتابة الحديثة التجريبية.

يقول الناقد "إبراهيم الحجري": " يواصل الروائي السعودي يوسف المحيميد سلسلة مغامراته السردية والروائية بهمة عالية وبشطارة وصنعة قلَ نظيريهما؛ نظراً لما تتأسس عليه تجربة الكتابة من صراحة جارحة ومنطق سردي تشريحي داهش، وقدرات هائلة على الوصف، واختراع المسارات والتداخلات؛ مما يجعل السّردية تنغل بالكثير من جراح الذات وعفونات الواقع المرّ، وتنضج بأجواء الإثارة والمتعة المغلفتين بشيء من الألم والضيم. إن عوالم يوسف المحيميد إضافة إلى كونها تتميز بانسيابية السرد وترقرقه بشكل تلقائي ساحر تحس من خلاله بتدفق التجربة دون عناء مثل شلال هادر، فهي تزخر أيضاً بقدرةٍ هائلة على التشريح الواقعي لتفاصيل الزيف التي يلهج بها المجتمع العربي، والكشف الجريء لمواقع الالتماع داخل التجارب الإنسانية وما يشوبها من تشويه وتناقض وازدواجية ونفاق اجتماعيين " [1].

ويرى "إبراهيم الحجري" أن قوة السرد وسحره متأتّيان من كون الكاتب يمتلك مهارات متقدمة عالية قادرة على حصر عوالمه وتكثيفها، وحصر العالم كله، ثم تحويله إلى جسد المحكي عبر لغة لا تخلو من الشاعرية ولا تجفّ من أثر الندى ومطعومات الجماليات التعبيرية، إضافة إلى اطّلاعه الواسع الشمولي على التجارب الإنسانية بكل أبعادها وتفاصيلها، بحيث يطلق العنان لرواته كي ينفذوا إلى أقاصي الذات الإنسانية بهدف استجلاء خباياها، منطوقها ومضمرها، وظاهرها ومستورها، موظفاً كل تخيّله من طرائق السرد وتقنياته، حاشداً رؤاه ومعارفه وفلسفاته تجاه الكون والقيم، مازجاً لتركيبته الذات بما يلتبس بها من علائق المحيط بشتى صوره وتجلياته، وقد منحته مكنته السردية وباعه الغني في مجال الكتابة الروائية بناء الكون، فيه من المتخيل والواقعي ما يجعل التجربة غنية

(1) الحجري، إبراهيم، شعرية العتبات الضيقة في رواية " القارورة "، الموقع الإلكتروني الرسمي ليوسف الميحيمد، www.al-mohaimeed.net

إلى درجة يصعب معها القبض على كل الرؤى المتخيّلة والأبعاد والتأويلات والتفاصيل المثيرة إلى حد أسر المتلقي؛ لما تحيل به التجربة الروائية من لبوسات شعرية [1].

يوسف المحيميد كاتب روائي مسكون بقلق أسئلته الحميمة التي ظلّلت أعماله الروائية بغلالة فكرية فلسفية؛ فهو مفرد بصيغة الجمع؛ ذلك كونه صاحب مشروع إبداعي أخذت ملامحه في الظهور، روائي يحلق بأجنحة شاعر، وشاعر يمشي بالأقاصيص، وصاحب عين تحاور اللون في ظلال الصورة، يبحث عن روحه فيجدها قد اتكأت في كل زوايا التجريب، فالإبداع هو فعل حياته الضروري، والمغامرة الشائقة التي يخوضها بوعي الكتابة؛ لأن الكلمة المتأصّلة بأغوار التجريب هي موقفه النهائي المندثر بحرارة حلمه الإبداعي العريض [2].

ويقول الشيخ "عبد المقصود خوجة": قدّم المحيميد للذائقة النقدية مادة فنيّة غنية للبحث خلال ما يقرب من ربع قرن من الزمان، تنوعت مؤلفاته، وأضفت له موهبته شيئاً من التأمّلات الوجدانية والفلسفية التي يرن صداها ببداهة طاقاته التعبيرية وبقوة إيجاز مفرداته الإيمائية، وبنبرة السخرية الساحقة التي تتسلل في العديد من مواضع مخزونه السردي الغزير [3].

" إنّ المضمون الروائي لروايات يوسف المحيميد يحيل إلى فكر التنوير بوصفه إعادة تكوين للوعي بما يفضي إلى خروج الإنسان من القصور الذي ينتج عن غياب فرديته الذاتية، بسبب خوفه، أو جهله، أو الوصاية عليه، فيكون قادراً على نفي الواقع البائس وفق نظرة فردية عقلانية متجددة، وهذا المضمون من حيث هو مقتضى وعي وحالة يقين، يمتلك في ضوء وعي المرحلة حضوراً ضاغطاً وبطابع توجيهي، وهو ما يؤول إبداعياً إلى بروز قيمات ذات دلالة اجتماعية وواقعية أكثر من غيرها بالقدر نفسه تظهر وجهة نقدية حادة وتحمل أحياناً تعليقات مباشرة فيها دلالة على النفي لأي شك أو ارتياب وتصعيد لهيمنة صوتية من وجهة دون أخرى "[4].

---

(1) انظر: المصدر نفسه.

(2) انظر: المحيميد، يوسف، لم أخرج عن الكتابة إلا بسعادتي، في اثنينية عبد المقصود خوجة، صحيفة الجزيرة، السعودية، العدد(14784) ، 21 آذار، 2013.

(1) انظر: المحيميد، يوسف، لم أخرج عن الكتابة إلا بسعادتي، في اثنينية عبد المقصود خوجة، صحيفة الجزيرة، السعودية، العدد (14784) ، 21 آذار، 2013.

(4) انظر: زياد، طارق، إستراتيجيات يوسف المحيميد الروائية: إلحاح المضمون والصيرورة إلى الهزيمة، الأربعاء، ملحق أسبوعي يصدر مع صحيفة المدينة، السعودية، 29 حزيران، 2011.

وحول بعض القضايا الفكرية يقول يوسف المحيميد: " الأدب بمجمله انتقاد لانتهاكات الإنسان، بل الكائن بشكل عام، ولعل الكائنات المهمشة، أو المنسية، أو الفئات المضطهدة هي ما تلفت انتباهي، بل هي ما تلفت انتباه الأدباء في مختلف أنحاء العالم؛ لأن الأدب هو جدل حول أزمة ما، تناول الإنسان المأزوم في هذا العصر التقاط أزمنة الوجودية، وعرضها بأسلوب أدبي رفيع، هكذا أعرّف الأدب من خلال قراءاتي الطويلة منذ زمن الطفولة وحتى الآن، ولعل ما يهم في هذا الأمر أن يتم تناول هذه الأزمات الوجودية بشكل أدبي متميز "[1].

ويقول عبد الواحد الأنصاري: " إن هذا التواجد الليبرالي الصريح في أعمال المحيميد كافة ليحملنا إلى أنَ من خصائص كتاباته أنّها تكتب ضمن إطار أفكار ليبرالية جاهزة، لكن الشخصيات والحبكات تتعدد وتتسم كل واحدة بسماتها التي تخصّها، وقد يتساءل القارئ وعمَّ يكتب روائي متنور إلا ضمن إطار ليبرالي تحرري؟ وقد نستطيع الرد على ذلك؛ لأن الكتابة الحرة لا تستلزم الانطواء تحت لواء ليبرالي أو اشتراكي أو حتى متزمت ديني؛ لأن هذه الأفكار إنّما هي إصدار على مستوى الطرح الفكري والأيدلوجي، والرواية من شأنها أن تكون عمقا نابضاً بهذه الأضداد، تنبع منه ولا تنعكس على أحدها " [2].

ويرى "صالح زياد" أنّ المضمون متقدّم على الشكل في روايات يوسف المحيميد مقابل توازن الشكل والمضمون أو تقدم الشكل، وهي ثلاثة تجليات يقسم بها الإبداع الأدبي من حيث علاقة الأشكال بالمضامين، ويرى أن الإبداع الروائي عند يوسف المحيميد يتسم بهذه الخاصية، وهي تحتل تجلّياً ثقافياً لوجهة الإصلاح وصون الحقوق التي برزت بشكل ملموس في عهد الملك عبد الله متزامنة مع مواجهة الثقافة التقليدية المحافظة ومخرجات التشدد الديني التي وصلت ذروتها بعد أحداث الحادي عشر من سبتمبر عام ألفين وأحد عشر، إن هذه الخاصية عند يوسف المحيميد هي جزء من سمة عامة وسمت معظم الإنتاج الروائي السعودي في هذه الفترة إن لم يكن كله، وتفسير هذا يمكن ربطه بمجمل الوضع الثقافي المتفاعل في الوقائع التاريخية المذكورة آنفاً بحيث تغدو هذه الخاصية تجاوباً مع أسئلة ما، وناتجاً إبستيميّاً لها في مساحة التحول والانفتاح التي لا تنفك عن وقائع المواجهة مع عراقيل الذات الاجتماعية ومخاوفها، ومع العالم الذي راح ينتهك معاني عزلتها الثقافية، وما يولّد بفضوله واسترابته ومخاوفه من أسئلة ثقافية واجتماعية ذات مغزى نقدي واضح، ويعني هذا أن إبداع

(1) صبح، محمد، حوار مع يوسف المحيميد، صحيفة عكاظ، السعودية، العدد (4285)، 11 آذار، 2013.
(4) الأنصاري، عبد الواحد، مع رواية نزهة الدلفين، ملافظ عابرة، ومقارنات سريعة، الموقع الإلكتروني جسد الثقافة،www.aljsad.com ، بتاريخ 2006/2/28.

يوسف المحيمد الروائي كما الإبداع الروائي السعودي يفسّر الصحة والعاطفة من جهة، ويفسّر الاعتلال والمرض في ثقافتنا من جهة أخرى [1].

يوسف المحيميد يقدّم بأعماله الروائية تجربة إبداعية متحولة؛ فهي لا تقف عند حدود الشكل بل تذهب إلى حسن المغامرة، وبروح الرغبة في تجديد الوعي السردي، هذه الرغبة محكومة بالتجربة المقودة بشخصية يوسف نفسها إلى السمات الكونية التي طبعت في ذهنيته، وثقافته، وإبداعه، هذا التجاوب بين الرغبة والتجربة هو الأكثر دلالة على محور التحولات في أعمال المحيميد الروائية [2].

ويرى يوسف المحيميد أنّ الرواية لا ينبغي أن تكون محتشمة، ومهادنة، ومؤدبة، وليست خطاباً دبلوماسياً يوازن بين مصالح مشتركة لدول أو أشخاص، هي خطاب إنساني يقدم حيوات شخصياته، وفلسفتهم، ورؤاهم، ومصائرهم في هذه الحياة، ومن الصعب وجود شخصية مستلبة ومضطهدة تتصرف بتوازن وتعقل[3].

ويتابع قوله: الإقبال على رواية ما هو تقدير حقيقي من القرّاء وهم الأهم، اغتراب شخصيات رواياتي تفرض سطوة المجتمع، ويرى أنّ أي مجتمع مكون من أعراق وأفراد يفترض فيه بث جذوره وأفكاره في أفراده، ولكن يصعب إيقاف الشعور بالوحدة والغربة حينما تتحول هذه الأفكار إلى سيف مسلط على فرد أو أقلّيّة، كما يستحيل تقبل هذه الأفكار حينما تكرس مفاهيم مرفوضة على المستوى الإنساني، مثل؛ العنصرية، والمناطقية، وقمع الحرية الفردية، فالشعور بالاغتراب لدى بعض شخصيات الرواية كان بسبب نمط عيش المجتمع نفسه الذي تفرض قوانينه ونواصيه بالقوة حتى لو كانت خاطئة من وجهة نظر أخرى، هذا الأمر بالضرورة يولد شعوراً بالاغتراب، إن مجتمعنا نظراً لبعده سنوات طويلة جداً عن الثقافة بوصفها صانعة الإنسان وحامية هويته جعله يعيش إزدواجية مرعبة بين تقاليده المترسّبة، وتحديث شكلي ظاهري بدأ بغزوه من كل جانب؛ مما أوجد التناقضات والازدواج في السلوك الإنساني" شخصيته للناس وشخصية للذات" [4].

---

(1) انظر: زياد، صالح، إستراتيجيات يوسف المحيميد الروائية: إلحاح المضمون والصيرورة إلى الهزيمة، الأربعاء، ملحق أسبوعي يصدر مع صحيفة المدينة، السعودية، 29 حزيران، 2011.

(2) انظر: ابن محظوظ، طالب، تجربة روائية متحولة بين الواقعية والفانتازية، صحيفة عكاظ، السعودية،العدد (3931)، 22آذار،2012.

(3) انظر: العبدلي، مشعل، المحيميد: الرواية لا ينبغي أن تكون محتشمة ومهادنة ومؤدبة، صحيفة الحياة، االسعودية، 15 تشرين الثاني، 2009.

(4) انظر: العبدلي، مشعل، المحيميد: الرواية لا ينبغي أن تكون محتشمة ومهادنة ومؤدبة، صحيفة الحياة، السعودية، 15 تشرين الثاني، 2009.

وفي ورقة مقدمة في ندوة النادي الأدبي لملتقى رابطة الواحة الثقافية يرى أحد المتابعين لحركة الرواية السعودية أن معمعة الروائيين الجدد تتفتّق عن تجربة سردية حقيقية في المجتمع السعودي، فيها تنويعات إبداعية تستحق القراءة والاستشفاف، بعيداً عن تيار الإعلام الذي يسيّر نفسه بطريقة غير إرادية، فرواية " البحريات " تمثل ظهوراً جديداً وحقيقياً لروايات الأجيال، وتحاول أن تقرأ الجانب الحريمي من المجتمع بأسلوب ملحمي آسر، ورواية "عمر الشيطان" لعبد الحليم البرّاك رواية تحاول أن تنسج بناءً من الخصوصية الإنسانية المهمشة عن طريق رصد التجربة البشرية الغريبة، ورواية " روجها الموشوقة " لأمل الفاران استبطان نفسي لأحوال المرأة القروية، ومعاناتها لتحقيق وجودها في محيط المجتمع المدني المصطخب، ورواية " كائن مؤجل " لفهد العتيق التي تبحث في خفايا النفس المهمشة الضائعة بين فئتين من المجتمع؛ فئة استهلاكية مادية غائبة، وأخرى متشددة لا تستطيع أن تصل إلى ربط بين روحها الدينية ومتطلبات حياتها ووطنها، وروايتا " الحفائر " و " بنت الجبل " لعبد الله الثغري وصلاح القرشي تعدان من أنسجة رواية المكان المميزة بواقعيتهما ووقتهما في تقنية الحبكة وتحريك الشخصيات، ورواية " غير وغير " لهاجر المالكي، فهي ليست رواية واقعية وحسب بل ترسّخ القناعة الواعية بأنها من الروايات القادرة على تعرية المدينة بروحها الاستهلاكية المادية، وإبرازها على صورة جفافها ونضوبها الحقيقي، وروايتا " لغط الموتى" ليوسف المحيميد، و" غبار " لمحمد الحميد، تحاولان في مضمار استبطان الهم النفسي الوجودي عن طريق إطلاق الحرية للغة والتجديد السردي [1].

" وما الرواية إن لم تكن إدراكاً فلسفيا للكون والإنسان والحياة وشخصيات مغايرة لتستجيب في كل مرة لنداءات الخلاص والاكتشاف والتعري، وزمناً جدلياً ديالكتيكياً ومتفاعلاً مع ديمومة التحولات، وبولنيونية حوارية تتوافر على صيغ سردية كثيرة تتجاوز نمطية أساليب السرد المألوفة منفتحة على خطابات وصيغ إشرافية، وميثيولوجية، وأدبية، وثقافية شتى، فكل رواية لا بد أن تقول لقارئها أن الحياة أكثر تعقيداً مما تظن " [2].

(1) انظر: العبدلي، مشعل، المحيميد: الرواية لا ينبغي أن تكون محتشمة ومهادنة ومؤدبة، صحيفة الحياة، السعودية، 15 تشرين الثاني، 2009.
(2) الحبضي، فيصل، الرواية المحلية.. بماذا! (مقاربة عاقة)، صحيفة المدينة، ملحق الأربعاء، السعودية، العدد (18235)، 27 آذار، 2013.

أما عن الرواية السياسية في المملكة العربية السعودية فيرى الناقد محمد العباسي " أن للبسطاء من الناس نصيباً في تشكيل الصورة الاجتماعية بمعانيها السياسية والثقافية "[1].

وهذا ما جعل الروائي الكبير عبد الرحمن مينف يدفع كتّاب الرواية تجاهه؛ لإرساء مجتمع ديمقراطي، يصير فيه الفن الروائي أحد آليات التصعيد نحو ذلك الاتجاه بحيث يكون الروائي جزءاً من حركة تاريخه ومجتمعه، وهذا لا يأتي إلا عبر الالتصاق بالناس، والإحساس بمعاناتهم، ومعرفة همومهم ومشاكلهم، وهذا لا يعني أن يكون الروائي مبالغاً في التماس المباشر بقضايا سياسية؛ لتحقيق معادلة الانتماء الفعلي للحركة التاريخية الاجتماعية بقدر ما يفترض بهذا الروائي الاقتراب من القضايا الإنسانية التي تعادل المعنى اليومي أو اللامباشر لممارسة السياسة، لتقوم روايته مقام الضمير[2].

الرواية السياسية بوصفها نوعاً مستقلاً لا وجود لها في المشهد الروائي ما لم تمتلك أدوات الإقناع بكل دلالاته المنطقية الفعلية، ومعنى هذا؛ أن يكون هناك تعادل بين الخبرة الفنية وشمولية معاني التجربة الواقعية، أي؛ أن كل تلك الإشارات الرمزية الذهنية نحو تسييس الصراع داخل الرواية السعودية لا يعفي المشهد من إنتاج رواية ذات سمة سياسية صريحة وواضحة؛ لتستحق التجنيس بمعناه الأدبي، إذ من المفروض أن تصرح الرواية بالحوادث، والأسماء، والوقائع التاريخية، وتشكيل لوحة شرف النضال الوطني، ورصد حركة الجماهير، إلى جانب حيوات الزعمات الوطنية، وهذا يحتم أن تكون الرواية قادرة على مهمة تصوير مختلف أوجه النشاطات السياسية، ونشر قيم ومفاهيم النضال التي تمكن الوقوف على مظاهرها ليس فقط في التكتلات الحزبية وتسيير المظاهرات وطباعة وتوزيع المنشورات، بل حتى في المقاومة الكلامية، وتنظيم الاحتجاجات السلمية، وطرح الآراء حول هاجس الحرية بمعناه الإنساني الأشمل[3].

ويرى "محمد العباس" أن الرواية السياسية قد تحتاج إلى تشكيل السمات الطبوغرافية لفضاء السجن، أو كشف دلالة حجم مكان الزنزانة، أو الاتكاء على قاموس السجلات السياسية اليومية، لكن

---

(1) العباس، محمد، مدخل للرواية السياسية في السعودية، الموقع الإلكتروني لمحمد العباس،www.m-alabbas.com ، من الورقة المقدمة في نادي جدة الأدبي، 1/ حزيران/2010 ، ومنشورة في صحيفة الرياض 3/ حزيران/ 2010.

(2) انظر: المصدر نفسه..

(3) انظر: العباس، محمد، مدخل للرواية السياسية في السعودية، الموقع الإلكتروني لمحمد العباس،www.m-alabbas.com ، من الورقة المقدمة في نادي جدة الأدبي، 1/ حزيران/2010 ، ومنشورة في صحيفة الرياض، 3/ حزيران/ 2010.

على الجهة الأخرى من الصعوبة بمكان وجود رواية سياسية دون أن يكون لها عصب مشدود إلى جاذبية المناضل السياسي الذي يشكل قيمة مهيمنة بالمعنى النقدي، إذ من المفروض أن تختزن شخصيته دلالات كبرى تتقاطع عندها كل العناصر الشكلية، وتنتظم الأحداث بموجب فعاليتها، كما تقدم للنص الروائي بعده الحكائي؛ أي أن النص يقوم على سطوة حضورها ونموها وتطورها، وبالتالي؛ يكون المتلقي تحت تأثيرها، ومن خلالها يمكن أن تكشف آراء ومواقف المبدع الروائي، إذا عددنا أن شخصية المناضل السياسي لا تنفصل عن وعي مبدعها، وعليه؛ يمكن التعاطي معها بوصفها أحد أهم المداخل الحيوية من أجل الاقتراب من واقع وطموحات ومعوقات الرواية السياسية السعودية [1].

لا ريب أن الرواية السياسية السعودية ليس لها تاريخها السحيق كجنس أدبي، ولم تتكون بعد تقاليدها الكتابية، فهي تحاول التغلب على كثير من العوائق الموضوعية والفنية؛ لتكون قادرة على طرح رؤى أمينة لجوانب هامة من الصراع، لكنها غير قادرة حتى الآن على تقديم صورة مقنعة لائقة لتطبيق المرحلة، أو كاشفة لتراكمات وعي التربية، وانخفاض مستوى حرية التعبير والمعايشة على حد سواء، ولكن لأنها هي الأخرى تعبر ضرورة تلوينها الخاص التي تأتي متفاجئة بشكل طردي مع حركة الحداثة الاجتماعية، وبالتالي؛ فهي لن تكون إلا منصاعة في مرحلتها التأسيسية الآتية إلى إيقاع الحركة التاريخية وخاصة _بالضرورة_ لوابل من الإرغامات الفنية والموضوعية [2].

ويرى "محمد العباس" أن الصورة الهشة التي يظهر فيها مناضلو الرواية السعودية السياسية إنعكاس طبيعي لهيمنة طقس الخوف على الروائيين وضالة المادة المتعلقة بحركة النضال، وبالتالي؛ فإن الرواية السياسية السعودية رواية مذعورة، وهو واقع إبداعي يمكن تفهمه؛ لأنها صادرة في الأصل من بنية خوف وحذر، لذلك؛ تتخذ من منطقة المسكوت عنه مكانها ومبرر وجودها، كما يكشف وعي ولاوعي الرواية عن وجود سكتات وشقوق غير معبأة بالكلام [3].

---

(1) انظر: المصدر نفسه.
(2) انظر: المصدر نفسه.
(3) انظر: العباس، محمد، مدخل للرواية السياسية في السعودية، الموقع الإلكتروني لمحمد العباس،www.m-alabbas.com ، من الورقة المقدمة في نادي جدة الأدبي، 1/ حزيران/2010 ، ومنشورة في صحيفة الرياض، 3/ حزيران/ 2010.

ولعل ما قاله "محمد العباس" لا ينطبق على الرواية السياسية في السعودية فحسب، بل في معظم بلاد دول العالم الثالث الساعية نحو التمرد والخروج من بوتقة السلطة المركزة بيد شخص أو عائلة دون الالتفات إلى دور الشعب أو الأمة في مسألة الحكم، وهو ما يسمى بالديمقراطية.

ويذهب "محمد العباس" إلى أن الرواية السياسية الناقدة لمفاعيل السلطة تجرّ الأدب الروائي إلى مكان الصدارة مع تحرير طاقته الإبداعية على المستويين الفني والموضوعي، وبناء على ذلك؛ ينبغي ألا تجنح الرواية السياسية السعودية لمراجعة المرحلة المنقضية بعين واحدة، وأن تتجاوز مرحلة سرد الوقائع بنصف لسان، أي؛ بإدانة القهر ومختلف صور قمع الحريات بعبارات تحدث حال الانتهاء من قراءة الرواية، وليس مطلوباً منها كذلك تبييض تاريخ أبطالها، أو التغافل عن أخطائهم الأخلاقية،

إن مهمة الرواية الاشتغال سرد الحقائق وتستحضر الوقائع، مع طرح موقف جدلي إزاء ما حدث؛ فهذا هو الكافل لجعل هذه الرواية السعودية السياسية ركيزة وعمدة من ركائز وعمد التعبير بمفهومه الشامل [1].

ولنأخذ بعض النماذج في الرواية السعودية، فأبطال هذه النماذج لا يلهجون بمعاني الحرية ومساحاتها الواسعة بقدر ما يراودون أنفسهم دوما بالاستقالة الطوعية من الفعل النضالي، كما فعل (سليمان) بطل الرياض تشرين الثاني 1990، أو كما تاب (بدر الشراجي) بطل (عين الله) بشكل إستسلامي عن أوهامه الجهادية، ومن تلك الزاوية تراجع سليمان السيفلاوي بمنتهى البساطة عن مغامراته الجهادية في " الحمام لا يطير في بريدة " ليوسف المحيميد، أو ارتداد (سعيد) بدون أدنى أسف في " رقص "، وانشقاق (هشام) العالي العابر المتشفي من رفاقه في رواية " أطياف الأزقة المهجورة "، أو انسلال (فؤاد) الطارف من الحياة الحزبية بنشوة صريحة في " شقة الحرية " إلى آخر سلالة طويلة من التائبين أو المستتابين [2].

- **لغط موتى:**

(1) انظر: المصدر نفسه.
(2) انظر: العباس، محمد، مدخل للرواية السياسية في السعودية، الموقع الإلكتروني لمحمد العباس،www.m-alabbas.com ، من الورقة المقدمة في نادي جدة الأدبي، 1/ حزيران/2010 ، ومنشورة في صحيفة الرياض، 3/ حزيران/ 2010.

- **القضايا الفكرية والفلسفية في رواية لغط موتى:**

لغط موتى التجربة الروائية الأولى ليوسف المحيميد فقد كتبت الرواية في عام 1996م ونشرت في عام 2000 حيث نشر الطبعة الأولى منها اتحاد الكتاب العربي في دمشق، أما الطبعة الثانية فقد كانت عن منشورات الجمل، كولونيا في ألمانيا عام 2003 [1].

تعد رواية " لغط موتى " من الروايات التي كرست للمرحلة الثالثة في الرواية السعودية التي يعد يوسف المحيميد أيضاً أحد فرسانها مع رجاء عالم، وعبده الخال، وليلى الجهني، ونور الغامدي [2].

الرواية جاءت صندوق رسائل قد تضل أماكن وصولها في بعض الأحيان، رسائل موجهة إلى أصدقاء كثيرين، وقراء متنوعين مجهولين في أزمنة وأمكنة مختلفة لا تصل شخصاً بعينه، تسافر عبر الروح وتتناثر، وعند وقوعها في يد شخص غير مقصود فإنها تقول أشياء مختلفة مغايرة عن ما أراد أن يقوله الكاتب، وتفضح أسرار الروائي الذي لم يكن يود الحديث عنها [3].

الرواية تتحدث عن قلق كاتب يبثه في رسالة إلى صديقه، فالراوي فشل في كتابة رواية بينما هو يقوم بصنع رواية عبر رسائله، " أصدقاء كثر يظنون أنني لا أملك أن أكتب نصاً طويلاً، رواية مثلاً؛ لأنني لست قادراً على أن أكتب لليال ولشهور، وربما لسنوات في مكتبتي الصغيرة، مؤججاً شمعة عرفها ينثني كلما تنفست ملياً..."[4] ، يكتشف الكاتب أنه كتب لأول مرة رواية ناجحة، وذلك بتحريض واستفزاز الأصدقاء، فهو يجاهد ويكافح فشله وقلقه ليثبت نجاحه أمام كل أولئك المستفزين المحرضين، وهو دائماً يحاول إفهامهم جسامة مثل هذه الكتابة، وما يلاقيه كاتب من أوجاع وآلام وأسئلة، يقف في وجوههم متحدياً ومعلناً أن " لا أحد يدرك كم صعب أن أكشف أسرار وكنوز الذين يمرون خفافاً في الذاكرة، ليس لأنني مثالي جداً أخبئ ما أعرفه، لا أسر به لأحد، حتى تغص ذاكرتي

(1) انظر: نور الدين، صدوق (2007)، السرد والحرية، دراسة في المنجز الروائي ليوسف المحيميد، ط1، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ص 25.
(2) انظر: الواصل، أحمد، لغط الموتى رواية يوسف المحيميد الأولى: نص روائي بين كوثر الوصف وبرزخ السرد، صحيفة الرياض، الرياض، العدد (13373)، 3 شباط، 2005.
(3) انظر: خلفان، زوينة، لغط موتى، مراجعات، صحيفة عمان العمانية، عُمان، ملحق شرفات، العدد (71)، 7 نيسان، 2004، ص 16-17.
(4) المحيميد، يوسف (2000)، لغط موتى، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص 5.

وتغيظ، فيتسرب لغطها كخيط سري داخل صدري وأنا أواسي كفني في رقدتي الهائنة، ولست أرى الأشياء والأشخاص كما هي، فأنقل تجاربهم، ووقائعهم كما أعرفها تماما فأكون ناقلاً ساذجاً للواقع " [1]. إذن فكتابة رواية ليس فعلاً سهلاً ليناً بل تحتاج إلى شراسة وقوة.

ولعل السطور الأولى في الرواية تظهر شخصية يوسف المحيميد واضحة وهو يرسم بطل روايته، يقول يوسف المحيميد في مقابلة صحفية رداً على مثل هذا السؤال: " بالضبط هو كذلك، كنت أشعر أنني أدخل في تحدٍّ ما، سواء في القدرة على كتابة واستكمال رواية، أو على مستوى كتابة رواية مختلفة من حيث الشكل والبناء والرؤية، ولكن هذا السؤال تلقيته أكثر من مرة، أود القول إن الروائي الذي دخل في صراع مع الشخوص هو أيضاً شخصية مجازية يمكن أن تكون شخصية كاتب أو روائي ما، ولكنها ليست بالضرورة شخصيتي تحديداً، أما هذا التحدي فهو بالفعل صراع دام معي أكثر من سنة، ثمة شخوص ظهروا أمامي بشكل واضح، أحياء وأموات، ثمة وقائع وأحداث أيضاً واضحة، ولكن كيف لي أن أقولها بطريقة فنية غير اعتيادية، طريقة أربك بها الذائقة التقليدية السائدة "[2].

الرواية في بعدها الفلسفي والفكري تتجلى في العلاقة " بما يضاد الحياة، أي؛ الموت، فالروائي اختار سياق مغامرة الكتابة، مغايرة المتداول والسائد، بمعنى؛ استنطاق حياة موتى... هؤلاء تفعل الذاكرة في استحضار حياتهم...، الاختيار يحيل على كون من كانت له الحياة تستعاد إليه ولا تنتزع منه...، من ثم تحقق الإنجاز الإبداعي لا يعلق فقط بمن لهم حياة، ممارسة وجود، كينونة، وإنما بمن انتهوا إلى الغياب والانطواء...، فكما يفعل التخييل في إكساب الحياة يفعل فيها إعادة الحياة، فثمة خلق وتخليق على السواء"[3]. " يا للأصدقاء الذين يحرضون على جذب هؤلاء الموتى، ينفضوا حياتهم السالفة أمامي كبساط تدوخ ألوانه بصري، هكذا يظن الأصدقاء، بل يوقنون أن من ينقذ حيوات الأخرين على الورق، إنما تخلص من أرواحهم الهائمة حوله مثل فراش ملون، ثم ينساها تماماً..." [4].

---

(1) المحيميد، يوسف، لغط موتى، ص6. وانظر: خلفان، زوينة، لغط الموتى، مراجعات، صحيفة عمان العمانية، عُمان، ملحق شرفات العدد (71)، 7 نيسان، 2004.

(2) الماضي، تركي إبراهيم، حوار مع يوسف المحيميد، المجلة الثقافية، عمان، العدد (4)، 21 محرم، 1424هـ.

(3) نور الدين، صدوق (2007)، السرد والحرية، دراسة في المنجز الروائي ليوسف المحيميد، ص34.

(4) المحيميد، يوسف، لغط موتى، ص 22.

والمحور الفلسفي الفكري الآخر في الرواية، فلسفة الإبداع، وقلق الكتابة، وهذا ما تبدى في السطور الأولى كما أوضحت في البداية، فالكاتب يعاني عندما تكون تجربته أساسية عميقة، وهو محكوم بتجربة بودها أن تأخذ حريتها بشكل كامل في لغة السرد، لكن الظروف المعوقة والقاهرة تظل حجر عثرة في الكتابة، بل وتشلها بقيود وسلاسل كثيرة حتى تتحول التجربة إلى كيس ثقيل يصعب التخلص منه أو حمله. " هكذا أشعر يا صديقي، أن الكتابة قلق أجره مثل كيس خلفي؛ إن أطلقته خففت عالياً وغائباً، وإن سحبته كللت، ستسألني ما بداخله؟ أذكر أنني قلت لك تركل بداخله قوائم الكلمات، وترددت أن أقول لك شخوص، وكلس عظام، وسرائر " [1].

يقول يوسف المحيميد: "... من هذه الرواية تعلمت أن كتابة الرواية هي انضباط وصرامة ودقة في الوقت، فهي لا تتحمل الفوضى والعبث والتسويف" [2].

تتوضع فلسفة الوجود والعدم، أكون أو لا أكون، عبر أسلوب تدخل لا منطقي بنقل الرواية بفعل خارج إرادة الكاتب من الطابع الحكائي إلى طابع المشاركة الجماعية، يشترك فيها أصدقاؤه وأبطال الرواية الأموات والأحياء على حد سواء، في حين يظل الكاتب محايداً بإعلان عجزه عن كتابة رواية، مقدماً رؤية فلسفية للعدالة والمساواة، فهو يقدم عذراً تلو آخر خشية من غبن أو ظلم يقع على أبطاله في عدم منحهم حقاً متساوياً على أرضية تلك الرواية، مفضلاً على كتابتها العمل الصحافي اليومي الممل على الدخول في مشاكل وخصومات مع أولئك الأبطال الذين يصنعهم بإرادته، وفعله، وكلماته، وأسطرته، وبعد ذلك يصير عاجزاً غير قادر على التخلص منهم، وبالتالي؛ يجعلون حياته جحيماً لا يطاق، وعلى وجه الخصوص أبطاله الموتى الذين سوف يزرعون الرعب في كل زاوية من زوايا بيته، ينشرون لغطهم في فضائه، وسمائه، وجوّه، ولومهم إياه على ما كتبه عنهم وعن غيرهم، وأمرُ من هذا كله غفلة أصدقائه عن عذاباته وآلامه ومعاناته." ما يرجفني الآن ليس إن كنت أملك فكين شرسين بل أن يبعث في غرفتي هؤلاء الموتى، أو أن يتعقبني الشخوص الأحياء، وهم يشاغلونني، لم

(1) المحيميد، يوسف، لغط موتى، ص 28، وانظر: مناصري، حسين، قراءة في رواية لفظ الموتى، صحيفة الجزيرة، السعودية، العدد (1053)، 2 كانون الأول ،2003 .
(2) شهادة له نشرت في صحيفة الحياة، السعودية، 21 حزيران، 2005.

ذكرت هذه الواقعة، لم أهملت تلك الوقائع، بل حتى البنت الصغيرة يحق لها بأن تستوقفني، زاعقة بأنك صنعتني طفلة ساذجة"[1].

الإشكالية التي تقدمها الرواية أشكالية الإنسان وصراعه مع الحياة في ماضيه وحاضره، والنظر إلى مستقبله، صراع في الحياة من أجل الحياة، فكاتب الرواية يقصد إلى كتابة عمل إبداعي روائي متميز، لكنه يفشل بفعل عوامل الإحباط المختلفة، ولا سيما في زمن صار الكلب فيه أكثر حظوة من إنسانية الإنسان."... ماذا أقول لمسعود لحظتها، هل أقول إن كثيرين شاهدوك وأنت تقعي وتبول بالأقل الكلاب الشاردة التي لاذت في طرقات جانبية وهي تشعر أنها أقوى منك؛ بل لعل أحدها أكثر حظوة منك..."[2].

يقصد كاتب الرواية كتابة عمل فيه قيم أخلاقية، وإنسانية، وجمالية، وحياتية، لا مجرد عمل يطبع ويوضع فوق الرفوف وقد علاه الغبار وصار مثل كثير من الكتب المنسية التي لا قيمة لها، وكأن لسان حاله يضع معادلاً موضوعياً للإنسان الذي يسعى إلى الكمال الإنساني بكل أبعاده، من خلال كتابة تلك الرواية المختلفة شكلاً وموضوعاً في فلسفة ورؤية فكرية نافذة إلى بواطن النفس البشرية، وخفاياها ودهاليز معاناتها، وصراعاتها نحو الحرية، والفضيلة، والعدل، والأخلاق، والسمو. الكاتب يحاول جاهداً أن يصل بمشروعه الروائي الإنساني ذاك بكتابة رواية كاملة لا عيب فيها ولا نقص كما الكمال الإنساني الذي ينشده؛ فهو إذا لم يقتنع بأنه كما ينبغي يعمد إلى محوه، أو تعديله، أو البحث من جديد عما هو أفضل من تلك الرؤية النافذة إلى حياة فضلى. " أنت تعرف يا صديقي أنني أكتب دوماً بقلم رصاص، بل لا أخفيك أنني لا أعرف الكتابة بقلم سواه؛ منذ الصغر، وقد وجدت تفسيراً لذلك في ما بعد، وهو أنني لم أحسم رؤيتي في كثير من الأشياء والعوالم، والوقائع، والحقائق..إلخ، أكتب ما أراه حقيقياً، في الغد لا أراه كذلك، فأشهر الممحاة وأخفيه من الوجود، أن تمحو الشيء، معناه أنه لم يكن، لكن أن تشطبه، فهو كائن لكنه مشوّه "[3].

(1) المحيميد، يوسف، لغط موتى، ص 16-17. وانظر: مناصري، حسين، قراءة في رواية لفظ الموتى، صحيفة الجزيرة، السعودية، العدد (1053)، بتاريخ 2 كانون الأول، 2003.
(2) المحيميد، يوسف، لغط موتى، ص7.
(3) المصدر نفسه، ص 40.

عملية البحث مستمرة عن الحقائق وكنه الأشياء، عن الوجود والعدم، عن الحياة الأفلاطونية المثالية، فالكاتب لا يرضى بعالم مسخ مشوه، فالشطب أو التعديل عنده نوع من التشويه لا التغيير. " قلت لنفسي سأحدد اسمها بدلاً من الصفات الميتة، صحيح أنها أصغر أفراد العائلة الطائشة، لكنها بالضرورة باسم، بل إن لها اسماً جميلاً ومعبراً، قررت لحظتها أن أمرر الممحاة على كلمة " البنت الصغرى... في الرسالة الأصل كلها، واستبدالها باسمها الجميل"[1].

السعي إلى التغيير والجمال في كل شيء هو ما قرر الكاتب أن تكون عليه روايته... "يا إلهي، كم بي لهف؛ لأن أجلو بالممحاة التي سأسميها الممحاة السحرية على كثير من الصفات، وقد عرفت بها على الشخوص، كما أمررها على المتبوع أبداً بالحمائم... أخشى أن يفعل ويقفز من طاولتي..."[2].

ولعل الكاتب لم يكن الوحيد الذي يسير في هذه الرؤية الفلسفية الفكرية إلى الحياة، والنظرة المثالية السامية إلى الوجود بكل من وما فيها، فها هم أبطاله من الموتى والأحياء يسعون إلى ذلك، ولكن على الصعيد الفردي والشخصي لا الجمعي كما يريد الكاتب، لذا؛ فهو يخشى من كتابة تلك الرواية" هل تعرف أن قرف كتابة الرواية يأتي من شغف الشخوص في الماضي، كل منهم يرى أن لحظة الوقيعة الآتية له وحده، رغم أن أي وقيعة لن تكون كذلك إلا بوجود الآخرين"[3].

- **القضايا الاجتماعية والسياسية في رواية لغط موتى:**

رغم الأسلوب العجائبي الذي استخدمه يوسف المحيميد، والبعيد كل البعد عن الواقع، إلا أنه يدخل بل ويخوض في الواقع المعيش حتى أذنيه قائلاً بعد سطور من بداية الرواية: " ... ما الذي أتى بكلمة الواقع ها -لا يهم- ما أردته أنني أصنع شخوصي وألوي أعناق وقائعهم، فأسوقهم أمامي كالشياه الضالة، أجعلها في سطوة الغبار تدلق سرائرها الكافتة كما نفعل من اقتحام للمنازل الضخمة..."[4].

(1) المحيميد، يوسف، لغط موتى، ، ص 41.
(2) المصدر نفسه، ص 53 – 54.
(3) المصدر نفسه، ص 34،33.
(4) المصدر نفسه، ص 6.

طرق الرواية كثيرة، أولاها؛ طريقة تمهيد تحمل عنواناً "رسائل لن تصل إلى عبد الله السفر" رسائل مكتوبة في غرفته، بوجود شخوص بشرية وكائنات حيوانية تبادل وإياها الكلام، وحدثته بأحوالها، ومشاعرها، ومعاناتها، ووصفت له أحلامها وأمانيها، وأفصحت عن مكنوناتها، وباحت بأسرارها وأشجانها... وقدمت له حياتها، وطلبت إليه أن يكتبها. "... ليس علي سوى أن أخط بسواد قلمي على رؤوسهم ملامح وأحلاماً وذكريات وهزائم وأسراراً ومكائد، ثم أنضد لهم طرقات وشوارع وسراديب ومكاتب، وسجوناً وقصوراً، ردهات وبيوت صفيح؛ لأجعلهم يمشون بمشيتهم إلى ما يقودهم من وقائع وأحداث...إلخ"[1].

أغلب شخوص الرواية موتى ذاقوا القهر والأسى والاستلاب، ذاقوا الهوان والمر والعذاب، ولكن من يهتم بهم وبمصائرهم، أمرهم بذلك أمر الكثيرين من الناس في أمكنة كثيرة وأزمنة مختلفة ماضٍ وحاضر ومستقبل، هذه الشخوص هي من صنع الكاتب نفسه، صنعهم بمهارة وموهبة فائقتين على الحكي، يريد أن يقدم لنا حيوات من صنعه الخاص، أبطاله أناس عاديون عاشوا في أي مكان، السعودية، الإمارات، الأردن، مصر، أي مكان..، فالموتى لا وجود لانتماء مكاني محدد لهم بعد مفارقتهم الحياة، فهذا مسعود وابنته موضي والكلب لاسي، وهذه مزنة وهذا الجد، وسالم، وغلاب، والقط الأسود، " ... وأمتطي الذاكرة فاضاً بها طفولتي وطفولة العالم والأشياء، كيف ولم لا تكتب رواية من دون أن يشاركني أي من هؤلاء مسؤولية الوقفة أمام شخوص شائكين كهؤلاء، مسعود، موضي، الرجل باللحية المشذبة بعناية، الشاب المطوق بالحمائم، الجد، بل إن ارتباكي ووجلي حيال الأحياء لا يعادل شيئاً أمام رعبي للأموات، كالجد مثلا، وليست الارتباكة هنا بفعل شعوري فقط بحضور الأرواح كحضورها في القط الذي يداهم غرفتي، برهة أكتب، ويسكب الشاي على السجاد، أو أن يتدلى فجأة من زاوية السقف، ماثلاً أمام عيني العنكبوت المثبت بخيط واه لا أراه..."[2].

لقد جرّد الكاتب الرواية من بعدها المكاني والزماني، بل قصد إلى محو الملامح المكانية والزمانية فيها؛ ليكسبها بعداً إنسانياً كونياً؛ فالموتى لا يحدهم مكان محدد الأبعاد والصفات والقسمات، فقط نحن الأحياء القادرون على إعادتهم إلى الحياة عبر تذكرهم المستمر الدائم، والحديث عنهم وعن ذكرياتنا معهمن وهذا ما أكدته الرواية " لغط موتى "، فمعظم أبطالها ضيوف من عوالم أخرى، وأزمنة مختلفة

(1) المحيميد، يوسف، لغط موتى، ص5. وانظر: قاسم، قيس، لغط موتى رواية تستحضر الواقع بالموتى والغياب، الموقع الإلكتروني إيلاف، بتاريخ 14/شباط/2004.
(2) المحيميد، يوسف، لغط موتى، ص 12.

غابرة، أعيد إنتاجهم بفعل روائي مرة أخرى، فدبت الحياة في أوصالهم، ورتبت خطوط حيواتهم بالقطع والربط السينمائيين " المونتاج"، قدم الكاتب هذه الشخصيات والكائنات وترك للمتلقي الباقي، نركبها كيفما نريد، وفق رؤيتنا وفلسفتنا ومنظورنا ورغباتنا، أعطانا حق المشاركة في الكتابة والإبداع، وأعطى تلك الشخصيات حق الشكوى والإعتراض على ما قد يكتبه الكاتب عنهم سلباً أو إيجابا، وقد يجبرونه على إضافة التفاصيل من عندهم لإكمال الصورة والوقائع والأحداث المتكسرة المحيطة بهم، فهذا مسعود يعترض على الإيجاز الذي قدمه الكاتب عن حالته وتركيز الكاتب على شهادة التقدير التي حازها مسعود مختومة من الوزارة، "... أحياناً تنفضني حمى مدبرة، تكث فوق جسدي عرقاً أو مطراً أو جحيماً حال تذكري حالات شخوص أفكر أن يكونوا أبطالاً لرواية، مثلاً، أشعر أن أحدهم، ولنفترض أن اسمه مسعود سيوقفني في درب مسدود الآخر، ويستجوبني بقسوة أولاً، ثم سيبكي كثيراً، كيف انفلت بصري من أسره، راصداً شهادة تقدير بختم رسمي للوزارة تزين أعلى سريره، ووساماً يتدلى فوق الزهور المجففة على الكومدينة لصق السرير، ثم سيجذبني من يدي وهو يشير تجاه بيت ضخم منفلق الطلاء، بابه مردوم بسلاسل تتدلى تمس الرصيف، وأشجاره الضخمة فائضة وذاوية، قائلاً لي: لماذا لم تذكر أنني عملت هنا سائقا، وإنني أنتظر صاحب المنزل في السيارة مع الكلاب الضالة، حتى يعرك نعاسي بياض الفجر وقهقهاته مع أصدقائه المخمورين، وهم ينزلونني من السيارة آمرين أن أخلع وأقعي؛ لأبول مثل الكلب، ثم ينهالون بضحكاتهم وركلاتهم، وطفر الدمع من عيونهم الذاوية"[1].

في المقطع السابق نرى ملمحاً إنسانياً، فمسعود رجل يعاني القهر واستلاب الحرية والكرامة، كرامة كلب عند هؤلاء الذين يستعبدونه أفضل بكثير من كرامته، قهر وطبقية بغيضة، وصراخ مرتفع ينادي بالعدل والمساواة وحفظ إنسانية الإنسان المهدورة على مقصلة التعسف وذبح آدمية الإنسان.

ونرى صورة أخرى من صور المجتمع، صورة (موضي)، التي اهتم الكاتب بها على اهتمامها بالكلب الضال والعناية به، ونسيان الكاتب أو تناسيه معاناتها وعذاباتها ومأساتها، حيث أودعت في مصح عقلي خارج المدينة المقطبة "... لماذا لم أذكر، بالأقل خيباتها وهزائمها الكبيرة، كان يلفظها الموظف الحكومي بلحيته المشذبة بعناية، في بيت الأهل الحجري، مردداً وهو يدير مسبحته كمروحة

(1) المحيميد، يوسف، لغط موتى، ص 6-7. وانظر: قاسم، قيس، لغط موتى: رواية تستحضر الواقع بالموتى والغياب، الموقع الإلكتروني إيلاف، 14/شباط/2004.

في مدخل البيت: بنتكم ورجعناها إلكم... ستشدني"موضي" من ذراعي، وتهمهم بصخب ناقة شرسة، عن قذارتي وحبي لكنوز غيرت حياتها، بينما أحكي عن أسرار لا تهم كثيراً..." [1].

يقدم لنا الكاتب في شخصية "موضي" شخصية المرأة المقهورة، الملونة، التي ديس عليها، المربوطة بسلاسل اجتماعية ضاربة في القوة والمتانة، المحبوسة في سجن السلطة الذكورية، يقدم لنا صورة المرأة التي تحاول الثورة على واقعها المهين البائس اليائس، صورة المرأة المسحوقة بنعال الخنوع، والمسروقة الإرادة، صورة المرأة في مجتمعاتنا العربية، المرأة التي لا يحق لها أن تكون نفسها، أو أن تحكم بإنسانيتها كما أعطاها الله والدين والشرائع، صورة المرأة المحكومة بأطر اجتماعية عفنة مشدودة إلى مورثات مجنونة سالبة لكل ما هو إنساني. "... لكنني في طفولتي كنت أحلم أن أمحو بممحاتي الواقفة على رأس قلم الرصاص كل الأشياء التي أكرهها، وفي الواقع كنت أفكر أن أمحو المدرِّسة البدينة التي تسخر مني دوماً، أيضاً، كنت أحلم أن أمحو أخي الشبيه بالبعوضة، على الأقل كنت أتمنى أن أمحو جناحيه اللذين نبتا في تلك الأمسية الصيفية البعيدة، كنت أتمنى أن أمحو جسدي الشحيح، أمحو أبي، كنت أتمنى لو أمحو سور المدرسة؛ لتكون دقائق الفسحة مفتوحة على الشارع والناس، كنت أفكر مثل الأطفال الدهشين بالسماء الفسيحة ولو محوتها ماذا سيظهر وراءها؟ هذه الأحلام المستمرة جعلت ممحاتي تنفذ بسرعة..."[2]

وفي صورة المرأة المقدمة في هذه الرواية نرى تمرد هذه المرأة على السلطة الذكورية بل والتفوق عليها، "ستعترضني البنت الصغرى شقية لتسألني، كيف تستمع هكذا خانعاً إلى جدي الذي جرح الدود عظامه أن يحكى عني مستخفاً، لا أعرف إلا أنني بنت، أم لأنني صغيرة؟ إذا كان فقط كوني بنتا، فقد أمتر الطرقات، وأنفض ملاءة المدينة حتى تتناثر شوارعها بين يدي، وأقود الصبية في اللعب، يختارونني دائماً كوعل مستوحش لا يكف عن الالتفات راصداً لهم بوابة الطريق لحظة يقفزون سور حوش البلدية، .... لم يكن أيضاً في الصبية من يماثل غضب حجارتي التي أطلقها على شجرة السروة الضخمة ...." [3].

(1) المحيميد، يوسف، لغط موتى، ص 8-9.
(2) المحيميد، يوسف، لغط موتى ، ص 50 – 51.
(3) المصدر نفسه، ص 19 – 20 .

فالممحاة عند " مُزنة " أداة إلغاء ونسف وثورة، وتغيير واقع سيء إلى واقع أفضل وأرحب وأسمى، الممحاة أداة تنسف بها كل شيء تكرهه، المدرسة، وجدها الشحيح، وأخوها...، لكن هل يؤثر فعل المحو في "مُزنة" ؟ الجواب، لا، فهي بهذه الممحاة تخلق من جديد خلقاً آخر ويصير لها اسم وهوية وكيان، وقد استطاعت أن تتأخى مع تلك الممحاة القادرة على محو كل شيء وتجعل منها أداة للخلق والإبداع، تماماً كما هو حال كاتب الرواية عندما يمحو ما يكتب ليسطّر شيئاً جديداً أفضل مما تم محوه . فهي على الرغم من صغر سنها إلا أنها تملك رؤيا واضحة للأشياء والأمور، وقدرة على التأمل تتفوق على قدرة الكاتب نفسه، وإذ ذاك صارت خزنة محرّكة ومثيرة لمخيلة الكاتب، تدفع به؛ كي يمضي قدماً في مشروعه الروائي. "مثلاً البنت الصغرى من هي؟ وماذا صارت إليه؟ وكيف هي الآن؟ قلت لنفسي سأحدد اسمها بدلاً من الصفات الميتة، صحيح أنها أصغر أفراد العائلة الطائشة، لكنها بالضرورة باسم، بل إن لها اسماً جميلاً، ومعبراً، قررت لحظتها أن أمرر الممحاة على كلمة البنت الصغرى في الرسالة الأصل كلها، واستبدلها باسمها الجميل، وما أن بدأت أجلو كلمتي: "البنت الصغرى" كما يجلو علاء الدين مصباحه، حتى لمحت كائناً صغيراً جداً يتشكل، في البدء ظننته نثار الممحاة المتسخ، لكنني لمسته بطرف إبهامي كأنما كان يتحرك بحجم نملة صغيرة وكسولة، لا أعرف كيف نما في لمحة، ووقفت أمامي كأنما خلف غلالة شفيفة سوداء امرأة صغيرة ليست سمراء، لكنها محروقة كما لو أحرقتها شموس الظهيرات، وبعينين واسعتين لامعتين تشبهان نافذتين مشعلتين في الظلمة، شعرها كان طويلاً وبنيّاً برق لحظة غمزته الشمس الساقطة من النافذة ... تزيح بيدها أوراقي؛ لتجلس مدلّية رجلها، محاولة أن تضفي قميصها المنضّد بدوائر خضر وحمر، ذات أحجام متباينة حتى يغطي ساقيها الضئيلتين: أنا مزنة"[1].

إن الكاتب بفعل المحو بالبنت الصغرى ما كان ليمحو تلك البنت بقدر ما كان يفجر كمونها وثورتها ويخرجها من محبسها، وبذا، صار المحو مرادفاً للكشف، والإبانة، والإظهار، والتفجر، والثورة، والانطلاق، والبحث عن حياة فضلى تحقق فيها الشخصية التي تبحث عنها صاحبتها.

" تخبئ الرواية معظم مستورها السردي وتجلياته النفسية والاجتماعية، وتحت حجاب الأولى يلبد الخوف؛ خوف الكاتب من الموتى والكتابة، وبحذاقة سينقل عدواه إلى القارئ؛ لتصيب بها شغاف قلبه

(1) المحيميد، يوسف، لغط موتى، ص41-42. وانظر: قاسم، قيس، لغط موتى رواية تستحضر الواقع بالموتى والغياب، الموقع الإلكتروني إيلاف، 14/شباط/2004.

دون أعراض الهلع، كمن يشاهد حاوٍ يلاعب حّية سامّة، يخاف ويستمر في المراقبة وهو ما يمكن تسميته " تعذيب الذات "، فشخصيات المحيميد تمارس هذا النوع من العذاب وتستمر به، تتسابق فيما بينها على كشف شدته وقساوته، إنه تعذيب جماعي يعكس بدرجة عالية الرغبة في استدرار العطف المرضي"[1].

الرواية لم تُغفل حضور البيئة السعودية بوجود شخوصها في بعض الأماكن والشوارع، هذه البيئة التي تحمل سمات مميزة غنية بمفرداتها التراثية وفولكلورها، مثل؛ شرب القهوة العربية "الهال"، وانتشار رائحة دهن العود، بالإضافة إلى أسماء لبعض الشخوص، كمزنة، وموضي، والصحراء الواسعة، كل ذلك شكل البيئة السعودية " كنت هلعة وخائفة، أرتجف مثل طير يتشرنق بمصيدة، لكن إصراراً عنيداً يدفعني، فأتسلل من باب المقبرة الموارب حتى كدت أتعثر بعصى الممحاة الملقاة، فانهزعت قليلاً وسرعان ما استعدت توازني، وواصلت هرولة بحذاء الجدار الطيني من الداخل، ثم انتشلت المسمار بيد تنتفض، وصرت أتلفت في الأنحاء وقد هممت بالبدء. رحت أدق حتى خيّل لي أن صوت الطرقات المتتالية يأتي مرتداً من آخر القبور ضجيجاً ولغطاً لا أكاد أتبينه... وما أن انتهيت من دقّ المسمار الذي صاحبه ما يشبه الأنين، انثنيت على عجل لأفرّ، لكنهم انتبهو إليّ، قبضوا على عباءتي من الخلف، فتخلصت منهم ومن العباءة، وفررت أصرخ وأبكي وأسمع خلفي حفيف أنفاسهم..." [2].

لغط موتى أرواح أموات هائمة، رائحة البحث عن راحة وسكينة الخلاص من عذابات وآلام ومعاناة حيوات ماضية قاسية، أرواح هائمة تجول في فضاء الكاتب، وبين كلماته، وفي خفايا سطوره انعطافات خيالاته، " يا للأصدقاء الذين يحرضون على جذب هؤلاء الموتى لينفضوا حياتهم السالفة أمامي كبساط تدوخ ألوانه بصري، هكذا يظن الأصدقاء، بل يوقنون أن من ينفض حيوات الآخرين على الورق، إنما يتخلص من أرواحهم العائمة حوله مثل فراش ملون..." [3].

والخلاصة أن رواية " لغط موتى " توضّعت فيها الدلالات التالية:

---

(1) انظر: قاسم، قيس، لغط موتى رواية تستحضر الواقع بالموتى والغياب، الموقع الإلكتروني إيلاف، 14/شباط/2004.
(2) المحيميد، يوسف، لغط موتى، ص 45، 46 . وانظر: شبلول، أحمد فضل، يوسف المحيميد ولغط الموتى، الكاتب السعودي يتأبط تحية السارد الذي يريد أن يكتب رواية ويحشر لها كل طاقاته الثقافية والإبداعية والنفسية، الموقع الإلكتروني ميدل إيست أون لاين -www.middle east-online.com ، بتاريخ 2005/1/7
(3) المحيميد، يوسف، لغط موتى، ص 22.

أولاً: الدلالة التأسيسية: فهذه الرواية النواة الفعلية للإنتاج الروائي التابع لها.

ثانياً: الدلالة الإبداعية: متمثلة بالبعد التجريبي المسيطر على هذه التجربة الروائية الأولى ليوسف المحيميد، فمقصد الكاتب ترسيخ بيان للرواية كما يفهمها ويتلقّاها، ومن بعد، يرنو إلى تحويلها ونقلها إلى الآخر كونه متلقياً ثانياً ومبدعاً كذلك.

ثالثاً: الدلالة العجائبية: وذلك في كون الشخوص في سياق هذه التجربة الروائية هم موتى يتم إنطاقهم والاستماع إليهم وإكسابهم الحياة ليدلوا بدلوهم فيها [1].

- **فخاخ الرائحة:**
- **القضايا الفكرية والفلسفية في رواية فخاخ الرائحة:**

لم يأت عنوان هذه الرواية محايداً بحيث لا تجعلك معها أو ضدها، بل جاء صادماً مستفزاً يدفعك إلى قراءتها، ويستدرجك إلى عتباتها، وتدخلك بالتالي إلى تفاصيلها؛ لتغوص في أعماقها وأعماق شخصياتها بجدية وإمعان وتمحيص، وعليك أن تكون حذراً أثناء ذلك من فخاخ عديدة نصبتها رائحة شخصيات الرواية، فالسؤال المطروح هو من الذي نصب تلك الفخاخ لجعل المتلقي يدخل هذه العوالم المثيرة التي تميط اللثام عن مرحلة من التاريخ الحديث لإنسان الجزيرة، الذي بدأت حياته مع الصحراء بين رمال متحركة وانتهت إلى المدينة، وما بين الرمال المتحركة والرمال المتجمدة، ما بين القديم والحديث كان هذا الإنسان وما يزال باحثاً مفتشاً عن نفسه، ومتسائلاً، وحائراً، ومبهوراً، وساخراً، ومع هذا كله خائفاً غير مستقر في بيئة ماضية بكل ما فيه بإطاري الزمان والمكان [2].

نص الرواية مفخخ، فالعنوان صارخ بالمراوغة والمخادعة، وهو نص يستدرج المتلقي إلى فضاءات فيها مفاجآت كثيرة؛ ليستشعر بالخوف والتوجّس، وعليه؛ فالكاتب يوسف المحيميد يغوي

(1) انظر: نور الدين، صدوق، السرد والحرية، دراسة في المنجز الروائي ليوسف المحيميد، ص 37.
(2) المحيميد، يوسف، لغط موتى، ص 50- 51.

القارئ؛ ليدلف معه إلى مساحات النص المختلفة؛ ليقع في تلك الفخاخ، ويتورط في حقل القراءة باحثاً عن الروائح المختلفة المنبعثة من تلك الفخاخ[1].

يقول يوسف المحيميد: " أحب أن أصنع شركاً أمام القارئ، وأصرخ ها أنا ذا أوقعته في الفخ، ها هو يتشرنق في الشرك "[2].

استلهم الكاتب في فخاخ الرائحة: الحياة التحتانية إن جاز التعبير لأبطاله، حياة الظلم والقهر، والآلام، والأوجاع، والعذابات، ولا سبيل أمام هذه الشخصيات إلا الأحلام والهروب من الواقع المر القاسي الذين يعيشونه، وكأنهم خلقوا للموت في هذا الجراحات والعذابات والآلآم، وأن يقبلوا بهذا الواقع المر، وهذه الحياة المذلة القاهرة لكل ما هو إنساني وآدامي فيهم، يعيش هؤلاء الناس الساقطون في براثين العتمة والإذلال والمرارة على اعتاب مَن مُنحوا الحياة بكل جمالها ومعطياتها وابتساماتها وسعادتها.

يتناول الكاتب الحياة التي من المفترض أن يعيشها الإنسان بعز وحرية وأمان، فكرة محاولة هؤلاء المسحوقين الانتصار على قسوة هذه الحياة، وانكسارات عوالمهم بكل أبعادها [3].

يناقش الكاتب في هذه الرواية فلسفة الحياة، فلسفة الوجود والعدم، فلسفة الأنا والآخر، فلسفة المعاناة والألم، فلسفة أكون أو لا أكون، فلسفة اندحار الحياة وإقبالها، قانون الغاب وغلبة الأقوياء، أما الضعفاء فلا مكان لهم، لا زمان، لا فضاء رحباً يأخذهم ويخلصهم من تلك الجراحات والآلآم.

إن روائح الأشياء تأخذ عند يوسف المحيميد بعداً فلسفياً فكرياً قد يخرج عن المألوف، فكأن الرائحة عنده لون، وألوان زيتية بها يرسم كل شيء يشكله، يقوم بكشفه، ويغوص في أعماقه، وقد يعرّيه، وقد استثمر الروائي حاسة الشم استثمارا ذكياً وواعياً وعميقاً في تصديه لعلاقة الإنسان بالإنسان والحياة بكل ما فيها، وكذا كان مع حاسة اللمس، يقول في كلمة له بعنوان " شغف الكتابة وتدريب الحواس":

---

(1) انظر: المقالح، عبد العزيز، عناصر السرد في فخاخ الرائحة ليوسف المحيميد، الموقع الإلكتروني الرسمي ليوسف المحيميد.
(2) انظر: باعش، لمياء، "فخاخ الرائحة" التحايل السردي في ضوء نظرية الأنماط الأولية، الجزيرة الثقافية، الرياض، العدد (297)، 20 صفر، 1431هـ.
(3) انظر: رفاعية، ياسين، رواية "فخاخ الرائحة" ليوسف المحيميد إلى أين يا ذئب، صحيفة المستقبل، بيروت، العدد (1424)، 13 تشرين الأول، 2003.

"... ولعل رواية " فخاخ الرائحة " استثمرت كثيراً لتوظيف الحواس، ففيها ظهرت حاسة الشم لدى الشخصيات الثلاثة، وكيف كانت مؤثرة في رسم حياة كل واحد منهم، فأحدهم ساعدت رائحته الآدمية ذئاب الصحراء لأن تصل إليه، والآخر غررت به رائحة الشرك أو الفخ؛ كي يصبح مجرد رقيق يباع ويشترى، والثالث قدم إلى الحياة بفعل رائحة نفاذة عصفت برأس والده الذي تنصّل من أبوته، هي الحواس إذن التي تقودني حيناً وأقودها أحياناً كثيرة، فما أبهى أن تلغى حواسنا فجأة وتبقى إحداها؛ كي نرسم بها صوراً مكتملة للأشياء ..!"[1].

ومن فلسفات ورؤى الرواية الفكرية التي قدمها يوسف المحيميد فلسفة الزمان وعلاقته بالواقع وبالإنسان وبالمكان وبالحياة على وجه العموم، فالزمن يضبط إيقاع المواقف راسماً الأحداث بتسلسلها، سواء أكانت واقعية أم متخيلة، ماضية أم حديثة؛ فالزمن له فلسفته الخاصة، ولعل لعبة الحرب بين الماضي والحديث، وبين التقليدي والحداثي لعبة مستمرة ما دام الإنسان على وجه هذه الأرض، لعبة الحرب بين زمن الصحراء وزمن المدينة، كما هو في فخاخ الرائحة، جاء الزمن متشظياً مهشماً مكسراً، ملعوباً على مفارقاته وغرائبه، فقد تصير البداية نهاية والنهاية بداية، الزمن بتسلسله الطبيعي منقطع أو مغير [2].

قد نجد في الرواية بعض التأملات الفلسفية في الأشياء والمفاهيم، كالتأمل في " فكرة الموت على الرصيف المبتل بمطر خفيف خارج صالة محطة الحافلات، وقف متأملاً السماء التي بدت قريبة جداً إلى درجة جعلته يلوح بيده، كأنما سيلمس تضاريس السماء الداكنة هل كلما اقتربت السماء من أحد، عنى ذلك أن نهايته اقتربت، وأن غيمة تشبه الراحلة ستصعد به؟ "[3].

وكذا نرى فلسفة الهوية والحرية والثورة عبر شخصية " طراد "، ومشكلته وسعيه إلى التأقلم مع حياة المدينة، ونقمته على أسلوب حياة مذل، الإنسان فيه أسير أشياء لم يفهمها ولن يفهمها، أشياء خارجة عن تكوينه النفسي والأيدلوجي والاجتماعي وحتى الجسدي، طراد شخصية تذكرنا بصعاليك العرب في الجاهلية، رجل تعوّد أن يظل منطلقاً حراً سابحاً في فضاءات الحرية، كأنه ذئب من ذئاب

(1) كلمة للكاتب يوسف المحيميد في منتدى الاثنينية ألقاها بمناسبة تكريمه، الموقع الإلكتروني أخبار المملكة www.akhbaar24.argaam.com، تاريخ 25 آذار، 2013.
(2) انظر: المقالح، عبد العزيز، عناصر السرد في فخاخ الرائحة ليوسف المحيميد، ص28.
(3) المحيميد، يوسف (2012)، فخاخ الرائحة، ط4، دار مدارك للنشر، دبي، ص 20. وانظر: نور الدين، صدوق، السرد والحرية، ص47.

الصحراء، هذه البيئة التي لا يعرف ولا يرتاح ولا يجد نفسه إلا فيها، سعيه الدائم وجهاده وكفاحه من أجل البقاء هي جدلية الوجود والعدم،" ما إن وقعت عينا طراد على ما يشبه الذئاب حتى اغمضهما تماماً، وهو يهجس، اللعنة، ما الذي جاء بهذه الذئاب، أي فنان أحمق هذا الذي كوّن هذه اللوحة وجعل فيها ذئاباً تعوي، هل سيكون هذا الذي قال عنه هؤلاء الموظفون الحمقى إنه يشبهني، الهولندي فان جوخ ؟ لا ... لا ، مثل هذا الذي يعيش في هولندا لن يرسم إلا أشجاراً وحقولاً وأزهارا ... ما له ومال الصحراء، والنوق، والذئاب ..." [1].

ومن الأفكار التي قدمتها الرواية فكرة العبودية المضادة للحرية بكل أبعادها، وهذا ما ورد على لسان العم توفيق وهو يحكي قصة عبوديته لطراد. "... كنا مثل البهائم نعيش على عشب الأرض وحشائشها، كان الجوع يقطعنا، إلى أن وقعنا في الفخ !"[2]. وفي مقطع أخر يقول العم توفيق: "... وما أوشكنا أن ننال منه، حتى أحاط بنا رجال ملثمون بعضهم يحمل بنادق وبعضهم يلف حول رقبته حبالاً وقيوداً، كانت بنيته قوية، دفعهما فتساقطا، وما إن اقترب من الدغل الكثيف، حتى صوّب أحدهم بندقيته، فدوّت رصاصة حتى استقرت في ظهره، ثم سقط على وجهه دونما حراك، فوقفنا واجمين، حتى إنّ بعضنا سقط على ركبته من الخوف، فاندفع الذين يحملون الحبال، وبدأوا يقيدوننا..."[3].

الرواية قدمت لنا مجموعة من الروائح تحمل كل رائحة منها فلسفة خاصة بالحياة والإنسان والفكرة.

ومن هذه الروائح التي تبدّت في الرواية رائحة الهوية والانتماء الوجداني والثقافي والروحي لمكان بعينه؛ فالشخصيات تواجه ظروف البيئة بكل أبعادها التي تشكلوا فيها بشكل لاحق، كمن جاءوا بأصول صحراوية، أو ريفية، أو ممن تكوّنوا في المدينة، فالمدينة من أول إهداراتها للإنسان هو إهدار الأصول البيئية بالمعنى المجازي، فـ"ناصر" أول تشكّل مدني أفقده نسب التعريف كما يظهر في مسألة (أل) التي تعني قيمة عند " طراد " ذي الشخصية العشائرية، لكنها لم تكن تعني شيئاً عند " العم توفيق " الذي غيَّر اسمه من حسن إلى توفيق "بعد أن انثنى جذعه المكدود تاركاً اللوحة خلفه،

(1) المحيميد، يوسف، فخاخ الرائحة، ص 25. وانظر: نصار، سيمون، رواية المحيميد الأخيرة فخاخ الرائحة: نماذج مقصرة لحياة غنية بالتجارب، صحيفة الوطن، السعودية، العدد (1083)، 17 كانون الثاني، 2003.
(2) المحيميد، يوسف، فخاخ الرائحة، ص 30 وانظر: الدهيبة، خالد (د.ت)، رواية الحواس: دلالة العنوان ومحافل التخييل في فخاخ الرائحة ليوسف المحيميد، مجلة نزوى، عُمان، العدد (40): ص32.
(3) المحيميد، يوسف، فخاخ الرائحة، ص 31- 33.

استدار ثانية ونظر إلى أول المدن على رأس اللوحة، قائلاً لنفسه: سأذهب إلى عرعر، أكيد أنها لا تختلف عن جهنم كثيراً، أميز ما فيها أنها في طرف جهنم، خطوة واحدة وأكون في عالم آخر، أنا لا أبحث عن الجنة ولا عن فردوس أو نعيم، أريد فقط مكاناً يحترمني، لا يذلني، ولا يعاملني كالكلاب، هربت من ديرتي بسبب القبيلة، ومن القصر ومن المواقف، ومن الوزارة، وأخيراً أحاول أن أهرب من الجحيم! قال ذلك ومشي داعياً أن يكفيه الله شر جهنم، وأن يقتصر على جهنم واحدة فحسب..."[1].

إن رواية "فخاخ الرائحة" إنتاج أدبي عميق، فيه ألم كبير، فهو يستحضر انكسارات الشخصية الإنسانية، عبر انكسارات الشخصية العربية ويبوح بجراحاتها المستترة وراء القشور والظلال، رواية كاشفة للمستور، مزيحة النقاب عن النقاط المتوهجة داخل ذوات أبطالها وشخوصها، تقول هذه الرواية بكل مكوناتها ما لم يستطع أن يقوله الإنسان الفرد في حياته العادية[2].

إن متاهة الحكي في هذه الرواية تسير بالقارئ صوب متاهة حقيقية، وتأخذه إلى كمين البوح والاعتراف بالانكسارات والهزائم أمام وحل الإحباطات الذاتية الصادرة عن الشخصية الخارجية النابعة من المحيط العفن؛ لتصبح الرواية مكان التحام بين الكاتب والمكتوب والقارئ جامع هؤلاء كلهم، وغياب البوح الصريح عن أحاسيس ومشاعر دفينة مشتركة، وعن تفاعل النفس مع واقعها وجماعتها، وعن تفاصيل صغيرة قد لا ينتبه إليها الإنسان في الحياة الاعتيادية، تعري هذه الرواية عيوب ونواقص وسلبيات الفرد، وتقدم صورة النهاية الهاوية التي تنزلق إليها الشخصية العربية على وجه الخصوص ،والشخصية الإنسانية على وجه العموم في آخر الهزائم المتنوعة المحيطة به، والإكراهات اليومية التي تعصف بواقعه كريح صرصر عاتية[3] .

الدلالة في " فخاخ الرائحة " تسمح للباحث القيام بدراسة نفسية عميقة عن حالات الشخصيات التي تصنع فضاء الحكي وتعمّقه عبر المقولات الفكرية والفلسفية، انطلاقاً من وسائط العلائق التي يفرزها خطاب الرواية، ولا سيما أن الرواية تحكي بإطار التداعي والتذكر (الفلاش باك)، وتستنطق المشاعر

---

(1) المحيميد، يوسف، فخاخ الرائحة، ص 38 . وانظر: الواصل، أحمد، رواية فخاخ الرائحة، رائحات هي جغرافيا الذاكرة لخيال روائي، صحيفة الرياض، العدد (12897)، 16 تشرين الأول، 2003.

(2) انظر: الحجري، إبراهيم، مأزق العامل، الذات في رواية "فخاخ الرائحة"، الموقع الإلكتروني للكاتب يوسف المحيميد، http://www.al-mohaimeed.net ، تاريخ 25/آذار/2003.

(3) انظر: الحجري، إبراهيم، مأزق العامل، الذات في رواية "فخاخ الرائحة"، الموقع الإلكتروني للكاتب يوسف المحيميد، http://www.al-mohaimeed.net ، تاريخ 25/آذار/2003.

والأحاسيس الكامنة في دواخلها، وهذا يقدم إضاءات غريبة لملامح هذه الشخصيات، ويكشف عوالمها وظلالها الداخلية المعتمة التي قد تخرج أحياناً من عقال الرمز، لتصل إلى المتلقى مباشرة دون حواجز أو قيود [1].

تصرخ الرواية قائلة: كم نحن في الجحيم والمعاناة والآلام والهامش عائشون؟ كم نحن مغبونون مظلومون في هذا العالم الذي جئنا إليه بغراراتنا؟ وكم أن الحياة صغيرة جداً، وتافهة كجناح بعوضة لا تستحق أن نعيشها، تأخذنا من عالم وهمي إلى آخر واقعي حقيقي مشتعل بنيران جحيم القهر والعذاب والانكسار، والاحباطات المتوالية، بحيث صار هذا الواقع هو المهرب الوحيد أمام تلك الشخصيات المعذبة، فلا ملجأ من الجحيم إلا إليه ولا مهرب من القهر إلا إلى عتبات الموت.

إن ما تقوله الرواية قاس على القارئ؛ لأنه يوقعه في وسط الفخ الذي يحاول الهروب منه مراراً وتكراراً، ما تقوله الرواية يعبر عن ورطة الانتقال ويصير جسراً لمعرفة قيمة ذواتنا في وقت واحد، الانكسارات واحدة، والهزائم متشابهة، والفضاء مزحوم بالغيوم، والحياة موت أشد شراسة من الموت الحقيقي، موت يعادل انهزام الذات، وخواءها، وفراغها من محتواها، وعمقها، ومداها الإنساني[2].

من الصور الإنسانية التي قدمتها الرواية صورة "العم توفيق"، تلك الشخصية التي شكلت حياتها بعداً إنسانياً مأساوياً عبرت عن مدى ظلم الإنسان لأخيه الإنسان، وما يتبع ذلك من بشاعة صور الأذى الأخرى، والقهر، والاعتساف، وسلب الروح والجسد، فقد كان عم " ناصر" يعيش في مرحلة طفولته الأولى في قرية " أم هباب " وسط السودان، في ظل العجوز "فضل الله آدم" وزوجته "بخيتة عثمان" بعد أن فقد والدته العبدة التي هربت من سيدها " أحمد الحاج أبو بكر "، ثم داهم تلك القرية أوباش من فلول " الجلّابة " الذين كانوا يركبون الخيول حاملين البنادق والسيوف، يحرقون الأكواخ لاختطاف الأطفال وبيعهم في سوق النخاسة، لكن "عم ناصر" استطاع الإفلات من أيديهم والفرار إلى الأحراش فيمن فرّوا، إلا أنه في نهاية المطاف يقع في "فخّ" أولئك الجلّابة الماكرين الذين كانوا

(1) انظر: المصدر نفسه.
(2) انظر: المصدر نفسه.

يشوون شحماً؛ لتنتشر رائحته في الغابات مغرية بذلك الجائعين من الفارّين، ويأسرونهم ثم ينقلونهم إلى أسواق العبيد في " شندي " و " بربر " و"ضياء" و" سواكن" على البحر الأحمر [1].

إذن، يقع "عم توفيق" أخيراً في فخ رائحة الشواء، ويُنقل إلى الجزيرة العربية مع مجموعة من الأولاد الصبيان على متن سفن الحجاج، ويباع هناك لتاجر اسمه " يحيى الحلواني "، ويصير خادماً في البيوت الأثرية بعد ذلك، ثم سائقاً، ثم بستانياً، في قصر السيدة " مضاوي "، وبعد أن صدر الأمر الملكي بعتق العبيد صار إنساناً حراً، لكنه كان حائراً، كيف وماذا يفعل بتلك الحرية؟ "كان لا بد أن أخرج من بوابة القصر حاملاً ورقة حريتي، ضالاً في الشوارع والحارات، لا أملك قوت يومي، ولا أعرف صنعة أتكسّب منها، ولم أتقن عملاً غير أن أقود سيارة، ولست نافعاً من ذلك، أو أن أقص شجر الرياض وأجز حزنها الطويل"[2].

ولعل فكرة الرقّ في الرواية لم تنته ولم تتوقف عند رقّ الجسد، فهناك أساليب كثيرة لاستعباد الإنسان واستمرار هذه العبودية وهذا الرق في المستقبل.

" تخيّل يا طراد خدعوني هناك بشحمة مشوية حتى وقعت في فخ الجلابة، وهنا خدعوني بكرة قطن صغيرة غرزوها في أنفي فغبت عن الوعي، في المرة الأولى بعت إنسانيتي برائحة شحمة وصرت عبداً، وفي الثانية بعت رجولتي برائحة قطنة وصرت خصياً ! قاتل الله الرائحة كلها، لو لم أملك أنفاً يا طراد، لو أنني فقدت أنفي مثلما فقدت أنت أذنك اليسرى..."[3].

إن صراع الانتماء إلى بيئة معينة يبدو واضحاً في " فخاخ الرائحة "، فهذا طراد يصب لعنته على المدينة بكل من وما فيها، وما تمثله من ظلم وقهر وسلب للحرية، فرائحتها كريهة، عفنة، لكن لماذا يهرب طراد من بيئته الأم ويلجأ إلى بيئة أخرى هي بيئة مرفوضة عنده بل لا يطيقها؟ كانت البيئة الصحراوية تمثل الدفء والحنان والأهل، كان يجد نفسه فيها، يجد حريته وإنسانية، يجد ما افتقده في المدينة؛ مدينة الجحيم والقهر والعذاب. " وقت كان طراد وحيداً في الصحراء، صادفته الكائنات كلها،

---

(1) انظر: المحيميد، يوسف، فخاخ الرائحة، ص 29- 32.
(2) المحيميد، يوسف، فخاخ الرائحة، ص 118 وانظر: بوشعير، الرشيد (2004)، مساءلة النص الروائي في أعمال عبد الرحمن منيف، دراسة في الرؤى والأشكال والعتبات والأنماط والصور، وزارة الثقافة، دمشق، ص 100.
(3) المحيميد، يوسف، فخاخ الرائحة، ص 73 .

الرمل استحال له فراشاً، الكثيب والتل والنفوذ عرفته جيداً، كما فتحت له الوصول صدورها واحتوته، أسقته الوديان والشعبان وغسلت جسده، عرفته الفياض والخباري، ظللته أشجار الطلح والعوشج والسدر، ...، حتى الذئاب لم تفكر أن تهاجم، وهي التي تشاركه الطعام، إذ تهرول قربه ويحذف لها من أعضاء فريسة اصطادها، حتى تبتعد قليلاً وتقف على رأس التل تطالع القمر دون أن تقوى على غير عادتها، كأنما تقف تحرسه من عوارض ووحوش وزواحف الصحراء، كأنما تحرسه حتى من البشر"[1].

إن شخصية طراد ومنذ بداية الرواية شخصية رافضة للفضاء المديني الذي نعيش فيه؛ كونه غير منسجم مع هذه البيئة، لكن فقد إحدى أذنيه شكل تحولاً واضحاً مفصلياً في تركه بيئة الصحراء إلى بيئة المدينة المرفوضة، طراد المسحوق، المستلب، المنتمي إلى طبقة فقيرة يضيق صدره بالمدينة وبمن وما حوت، يعيش متشرداً وحيداً هائماً على وجهه في الشوارع، يدخل الحدائق ويجوب الأسواق. " لم يكن طراد قد قرر إلى أين سيغادر المهم أنه دخل إلى صالة السفر، متجها إلى أحد موظفي التذاكر، بعد أن كره هذه المدينة تماماً وكره أهلها جميعاً، وبعد أن نام ليلتين في قبو أحد مساجدها القديمة، وتجول في أنحائها وشوارعها نهارين كاملين داخلاً في حدائقها وأسواقها، نافضاً دكاكينها واحداً واحداً، كأنما كان يطمئن نفسه أنه لن يفقد شيئاً ذا بال بتركه المدنية التي عاش فيها سنين..." [2]. عند هجرة تلك المدينة التي قضى فيها معظم السنوات المسلوخة من عمره فقد لجأ إليها " صبياً طائشاً وأعزل، تعلم في ليلها الحروف وتهجي الكلمات حرفاً حرفاً، وأنهكه العمل الدائب في نهارها المحرق من عامل يوميه إلى فراش، من جندي حارس في بنك ثم حارس بوابة قصر، إلى مراسل في وزارة. " ...اللعنة على هذه المدينة، على هؤلاء الحضر الذين جعلوني أفقد كرامتي وشهامتي هل هم عرب، أم ماذا؟ سأل طراد نفسه، وقد أعاد موظف التذاكر سؤاله..."[3] .

وكذا فعلت به المكاتب الفارهة بعد أن لفظته فلم يجد أمامه إلا مزاحمة العمال على اختلاف جنسياتهم في تنظيف السيارات، " بعد أن ضاقت به الطرقات، ولفظته المكاتب الفارهة كلها، وشردته الجهات والوجوه والمنازل، قرر أن يزاحم العمال الهنود والبنغال في تنظيف السيارات، وكان يقول

(1) المصدر نفسه، ص 97.
(2) المحيميد، يوسف، فخاخ الرائحة، ص 11. وانظر: الرشيد، بوشعير، مساءلة النص الروائي في أعمال عبد الرحمن منيف، ص 98.
(3) المحيميد، يوسف، فخاخ الرائحة، ص 11-12. وانظر: الرشيد، بوشقير، مساءلة النص الروائي في الأعمال الروائية الخليجية المعاصرة، ص98- 99.

لنفسه بصوت مسموع: ما فيها عيب! لكن الصوت الغائر في داخله يعاتبه يا ابن القبائل الحرة، يا ابن البراري والوهاد الفسيحة، كيف تقبل أن تصير خادماً أو ماسحاً أو عبداً! كلنا عبيده! يعزي نفسه، ومن ساحة مواقف الوزارة دخل مكاتبها بوساطة مدير الشؤون المالية، الذي مارس غطرسته عليه وإذلاله يومياً، حتى أمام ضيوفه ومراجعيه "[1].

صراع بين بيئتين متناقضتين؛ بيئة صحراوية وأخرى مدنية، الأولى كانت تحقق لطراد الحرية والعدل والإحساس بالكرامة والإنسانية، والأخرى جعلته إنساناً مسلوباً خائفاً عبداً، لعبة في مهب الريح أهدرت كرامته وباعت إنسانيته، فغدا بلا ظل أو رائحة أو لون، إلا رائحة العبيد ولون الظلام والعتمة.

ثار طراد على واقعه المر في المدينة التي أهدرت عمره وكرامته، صار فيها إنساناً ممسوخاً، هزأة مهرجا، موضع سخرية واستهزاء، يغمزونه في مؤخرته أو يدفعونه على وجهه كحيوان أجرب، أو يسحبون " شماغه " الذي جعله حجاباً وستاراً لعاهته التي ابتلي بها منذ أن كان في الصحراء، متى يقطع الطريق مع نهار " الذي أصبح صديقاً صميماً وشريكاً مناصراً في نهب المسافرين والقوافل."... ثم لف شماغه جيداً حول وجهه الذي استدار إلى حائط الزجاج الخلفي، ثم سحب نفساً عميقاً وقد تأمل المدينة بأبراجها ومنائرها تغرق في الظلمة، يا إلهي هل ما حدث يستحق أن أهجر المدينة بناسها ومساكنها الطينية وحاراتها الحميمة الدافئة؟ هل كنت على حق بأن أعتزل الوظيفة؟ ليضحك بسخرية، وهل تسمي ذلك العمل وظيفة؟ هل دور مسل أو مهرج في ثوب مراسل يسمى وظيفة؟ مرة يجر هؤلاء السذج ثوبي من الخلف ومرة يمد أحدهم رجله في الممر بين الطاولات كي أقع على وجهي، ومرات كثيرة يحاولون سحب شماغي وهو الشيء الذي أحتمي به عن الناس الفضوليين، فأتشبث به بكلتا يدي؛ كي لا ينزعوه عن وجهي، فيجدون ذلك فرصة للتسلية، إذ يقوم أحدهم بغمزي من مؤخرتي، ينفرط الآخرون في ضحك متواصل وما جن"[2] .

أما الشخصية الثالثة في الرواية فهي شخصية " ناصر عبد الإله " اللقيط الذي حملت به أمه سفاحاً ثم وضعته في علبة موز أمام باب مسجد إبعاداً للفضيحة والعار، فهاجمته القطط وأكلت إحدى عينيه

(1) المحيميد، يوسف، فخاخ الرائحة، ص 14.
(2) المحيميد، يوسف، فخاخ الرائحة، ص15.

ولولا تدخل العناية الإلهية وإنقاذه لكان فريسة لتلك القطط. وضع في " دار الحضانة الاجتماعية، حيث أمضى سنين طفولته الأولى ثم تعطف عليه سيدة ثرية " العمة مضاوي " ترعاه مدة من الزمن، ثم تعيده مرة أخرى إلى دار الحضانة؛ لأنه خرق نظام القصر ببوله على جذع شجرة في حديقة القصر ... يتوسل باكياً إلى " العمة مضاوي " لتغفر له، لكن تلك الدموع والتضرعات لم تجد نفعاً عند "العمة مضاوي"، يقلب طراد الصفحة ببطء، دون أن يتأمل اسم المولود، كان يحدق في سطر: تشوه في العين اليمنى ناتج عن خلعها، يا إلهي كيف تم خلع عين جنين، لا حول ولا قوة، لم يبق في سرير تهدهده أمه، وتغني له حتى ينام، سريره كرتون موز، وغرفته شارع مجاور لمسجد ابن الزبير، واسم لا اسم له، ولا تاريخ ميلاد، ولا أم ولا أب، ولا إخوة ولا أخوات، لا أهل ولا بيت ولا بلد، اللعنة على هذا البلد الجحيم، هذا الجنين أيضاً يتربى معي في الجحيم، بل معنا أنا وتوفيق، وهذا المجهول"[1].

- **القضايا السياسية والاجتماعية في رواية فخاخ الرائحة:**

ثلاثة مشوهين في رواية تبدو ظاهرياً أن لا علاقة لها بالسياسة إلا أنها تستعين بالمجاز للتمرد على السلطة والأشكال الموروثة للانتماء، فطراد قد خسر حقه في الانتماء والحماية بعد أن فقد أذنه، كان يقطع الطرق إلا أن القبيلة لم تلفظه إلا بعد شكها في روايته عن الذئب الذي التهم أذنه حين دفنه حتى عنقه في الرمال، أنكرته قبيلته فصار نكرة لا شيء، فقد ملامحه الانتمائية وصار يتنقل بين أعمال هامشية كانت تعطيه القليل والفتات، طراد الباحث عن هويته؛ هوية تحقق ذاته سياسياً واجتماعياً ونفسياً وجسداً، فنراه بداية في محطة لا يدري فيها إلى أين يتوجه، ضائع تائه، بلا ملامح،همه فقط أن يهرب من ذل المدينة وسطوتها وقهرها وزيفها وسخريتها ووحشيتها، لكنه لا يدري إلى أين يكون مقصده أو وجهته. " ... يا الله، ماذا قال هذا الولد؟ قال يا عم: نعم، كان يقصدني تماماً، إنه ينظر نحوي ويقول يا عم: يا ولدي المهذب من أين طلعت علي، لا تقل يا عم، فتجعلني أغير فكرة الهجرة من هذه المدينة الملعونة، ربما لو شاهدت غيرك ممن هم أصغر منك سناً يشدون ثوبي، ويركلونني

(1) المصدر نفسه، ص40 – 41.

على مؤخرتي، ربما لو رأيت أذني اليسرى التي أخفيها بطرف شماغي عن الناس لغيرت رأيك وشتمتني أمام الناس جميعاً، ربما صرخت في وجهي: أغرب من هنا أيها الشحاذ!"[1].

قدم لنا الكاتب يوسف المحيميد في " فخاخ الرائحة " ثلاثة نماذج اجتماعية يقدمها كشهود على العصر، يقدم همومهم ومعاناتهم بين الحرية والعبودية والضياع وأسر الطبيعة، وارتحالهم في الصحراء والبحر بين السودان وجدة والرياض.

يقول الناقد الأمريكي بنجامين ليتل: " إن هذه الرواية ينجلي فيها هذا القدر من الشراسة التي تهجم على الواقع الاجتماعي وتنهال عليه، بلا رحمة، فضحاً وتعرية وسخرية، وتتجلى عظمة هذه الرواية مرة أخرى في هذا النبل وهذه الروح "الساذجة" (بالمعنى الصوفي للسذاجة وليس المعنى العادي) التي يتسم بها شخوصها المهمشون المدهوسون، توفيق وناصر وطراد "الذين يمضون، وهم يغنون تحت وطأة مجتمعات قاهرة لا ترحم، رواية عظيمة؛ لأنها تسعى إلى تخليد الألم ونفيه في الوقت نفسه"[2].

ليس من العبث أن يختار يوسف المحيميد هذه الشخصيات الثلاثة بل كان ذلك عن قصد ووعي تامين يقول في مقابلة له " ... فحين أكتب عن المهمشين ثمة رؤية تحمل بعداً سياسياً حتى وإن لم يكن مباشرة..." [3].

جمع الفضاء الاجتماعي والطبقي والوظيفي المذلّ طراد والعم توفيق في لعبة الحياة، وقد توافقت الشخصيات في ذلك كله، فالمكانان كلاهما صحراء؛ صحراء طراد، وقرية العم توفيق، والشخصيتان مرتهنتان للطبيعة العشائرية، ونظم تقاليدها، وأعرافها، وممارساتها، ومستوى القيم الفردية التي تحملها، وهوان وضعف طبقاتها الدنيا، وانسحاقها وتكسرها في صراع البقاء والتمركز في موقع

(1) المحيميد، يوسف، فخاخ الرائحة، ص 12. وانظر: بيطار، مودي، ثلاثة مشوهين في عالم بارد غير انساني مودي بيطار، صحيفة الحياة، عدد (14752)، 14 آب، 2003.

(2) انظر: رواية سعودية سودانية (تغسل الدموع بالدموع والعرق بالعرق) فخاخ الرائحة الرواية التي كتبت بالأنف الموقع الإلكتروني مسارات، بتاريخ 2011/9/22

(3) الموقع الإلكتروني الرسمي للكاتب يوسف المحيميد، http://www.al-mohaimeed.net .

القوة، كما هي الثقافة الاجتماعية الكلاسيكية المهيمنة والتوافق الجمعي على التسليم بها، والانصياع والرضوخ لفرضياتها [1].

وأرى أن الرواية وثيقة تدين أخلاق المجتمع من خلال شخوصها المهمشة؛ طراد البدوي قاطع الطريق في الماضي والحارس أو القهوجي لاحقاً، عم توفيق الذي يخدم في البيوت وخادم البيوت والقهوجي أيضا في دائرة حكومية، وكذا ناصر ذلك الرجل اللقيط الذي كان إسقاطاً حاداً كما يقول الناقد أحمد الواصل على موضوعيهما كمرجعيتين متصادقتين في الطبقة السطحية للمجتمع، سواء في شقيه؛ الطبقة الوسطى والطبقة الغريبة عبر أرستقراطية أو برجوازية [2].

روائح الرواية هي مفاتيحها الممكنة للمتلقي القبض على مستويات كثيرة اجتماعية ونفسية من خلال الطبقية والعرقية والأخلاقية، شخصيات هذه الرواية تعيش ضمن شروط البيئة الاجتماعية أو الملعب الاجتماعي الذي تجد نفسها متأخذة أو أدوارها مع احتمال تغير هذه الشخصيات في أدوار ثابتة.

احتفت " فخاخ الرائحة " بشخصيات منتمية في المجتمع التي تظهر مخلوقات واهنة، ضعيفة، مستكينة، يقول يوسف المحيميد حول هذا: " أخشى أن يأتي أحد يقول إن الشخصيات اللامنتمية هي نتاج مجتمعات أخرى، ولا توجد إلا في دراسات وأفكار "كولون ولسن"، لكنني أقول إن هؤلاء بشر بذرتهم أتت من الواقع اليومي المعيش، وهم أمام عيني بأية حال، سواء بتفاصيل غامضة لا مرئية، أو بواقع حاد وشرس وعميق وسهل أن تلمسه بيدك فضلاً عن حواسك... لمَ لا تكون شخصياتي من الطبقة الوسطى مثلاً وليست من قاع المجتمع أو هامشه، أرى أن الحياة متاحة بأحداثها، وبشخوصها، ووقائعها، وما على الروائي إلا أن يلتقط أول خيط الشخصية، ثم يبدأ الحفر في أعماقها بأدواته، ووسائله الخاصة، لقد اخترت هذه الشخصيات؛ لأنها اختارتني، اصطدمت بي ذات ظهيرة، وأنا

(1) انظر: الدبيسي، محمد، تشظي الرائحة.سلطة المكان، قراءة في رواية فخاخ الرائحة ليوسف المحيميد، الموقع الإلكتروني الرسمي للكاتب يوسف المحيميد، http://www.al-mohaimeed.net ، بتاريخ 2007/8/25.

(2) انظر: الواصل، أحمد، فخاخ الرائحة ليوسف المحيميد، بيان إدانة الهامش لأخلاق المدينة في طور تحضرها، صحيفة الرياض، الرياض، العدد (12820)، 31 تموز، 2003.

أتجول بحثاً عن طعام، فلم أستطع فكاكاً منها، كلما سلكت سوقاً أو درباً أو ظلمة صادفتني، ونثرت أمامي بعض حزن وشكوى، وحين بدأت الكتابة صرت أنا الذي أبحث عنها"[1].

يشترك بطلا الرواية " طراد وعم توفيق " معاً في الإخفاق، الأول أخفق في الحرية والآخر أخفق في العبودية، فالشخصيتان تعيشان أزمات وانكسارات وإحباطات كثيرة تشير بأنهما مأزومان ومحاطان بمجتمع يفتقر إلى الرحمة، مجتمعٌ جُبل على افتراس الطيبين، يقول يوسف المحيميد:" إن الحرية أحياناً تكون مجرد وهم كبير، فلم تكن الصحراء باتساعها وحريتها سوى سجن كبير قاتم ومظلم وقاتل ... ففي فصل"سجناء الرمال ...تحولت الرحبة والفسحة إلى سجن، وكذلك الأمر لشخصية توفيق الذي أصبحت الغابة بكل طقوسها وفضاءاتها مجرد فخ ومؤامرة، تماماً كما هو البحر الذي تحول بدوره إلى شاهد صامت ومتواطئ على القمع والاستلاب "[2].

لكل من شخصيات " فخاخ الرائحة " حالة نقص جسدي أو فكري أو سياسي أو اجتماعي تجعله مأزوماً.. جمعت هذه الشخصيات الصدفة بعلاقات عابرة أو حميمية، وصنعت لهم شبكة من التقاطعات، حتى إن سير هذه الشخصيات صارت بؤرة ومركز النص الروائي، سير مطبوعة بالألم والإنكسار والخسارات الواحدة تتبع الأخرى، هذه الانكسارات والإحباطات تحولت إلى مركبات نقص اجتماعية، أو نفسية، أو سياسية، أو فكرية؛ مركبات نقص أثرت في الشخصيات طيلة حياتها تتقارب، تتباين؛ لتصير قريبة من التوحد والتماثل بفعل حصار بؤر التصدع التي اتخذت أشكالاً عديدة لتفرز لشخصية طراد، وعم توفيق، وناصر عقدة النقص بكل أبعادها[3]. لقد انفصلت هذه الشخصيات الثلاث عن مجتمعاتها، فعيوبهم كثيرة، وإحساسهم بالعجز والانهيار التام، وعدم القدرة على خلق التواصل مع محيطهم، لا يعوّل عليهم باتخاذ قرار يهم المجتمع، لأنها شخصيات غير متصالحة مع ذواتها، إذ صار التفكير بالهم الجمعي ليس حاصلاً في ذواتهم؛ لانشغالهم بتلك العيوب الذاتية، وارتهانهم بعوالمهم الشخصية القاصية المحبطة المحطمة المكسرة[4].

---

(1) باوزير، محمد، حول فخاخ الرائحة حوار مع يوسف المحيميد، موقع جسر الثقافة الإلكتروني، بتاريخ 2003/11/18.
(2) باوزير، محمد، حول فخاخ الرائحة حوار مع يوسف المحيميد، موقع جسر الثقافة الإلكتروني، بتاريخ 2003/11/18. وانظر: المحيميد، يوسف، فخاخ الرائحة، ص95- 100.
(3) انظر: الحجري، إبراهيم، مأزق العامل - الذات في رواية فخاخ الرائحة، الموقع الإلكتروني الرسمي للكاتب يوسف المحيميد.
(4) انظر: المصدر نفسه.

لعل مأزقهم الاجتماعي من أكثر المآزق أثراً في حيواتهم، فحالة كل واحد منهم الاجتماعية مختلفة مضطربة مهزوزة، مغموز فيها، غير قادرة بفعل المتطلبات الكثيرة التي اعترضت سيرهم، فلا مأوى، ولا أهل ولا سبيل إلى الحياة، ولا حتى مجرد هوية " تخيل يا طراد الأذن المقطوعة، كما تقطف الثمرة الناضجة أن لك اسما افتراضيا وهمياً، شاءت المصادفة وحدها أن تجعل اسمك طرادا، وليس مطروداً أو مسعوداً؛ لأن قائمة الأسماء الافتراضية وقفت عند هذا الاسم، فجعلوا لك اسماً افتراضياً، ولأبيك وجدك ولأمك أسماء متخيلة، ووضعوا لك حياة متخيلة تشبه حياة أبطال السينما أو الروايات الخيالية، حتى الاسم لم يكن مثل أسماء الناس في هذه المدينة الجحيم، يتمدد اسمي مثل طريق موحش لا آخر له مثل دهليز مظلم لا ترى فيه شيئاً حتى ولا بدل، اسم لا يحمل في نهايته ألف لام التعريف اللعينة مثل العائلات المعروفة في هذي البلاد. لكنك فكرة لا أب ولا أم مورثان، فكيف تم تعريفك أيها الحبيب ناصر وأنت نكرة؟ صحيح أن اسمي طراد رغم أنني مطرود..."[1].

حاول الكاتب أن يخلق بين شخوص روايته تلاحماً ما، فهم مشتركون بهموم واحدة ومعاناة واحدة، وهي استحالة التواصل مع المحيط الذي يعيشون فيه بكل أبعاده وناسه؛ فهم مرفوضون من مجتمعهم؛ لفقدانهم بعض أجسادهم في ظروف خاصة لكل واحد منهم، فهذا طراد نراه كثيراً يتحدث عن معاناته، ويقرأ يوميات ناصر، ويتضامن ويتكاتف مع توفيق أو ناصر، ويقترح عليهم حلولاً لأزماتهم، وإن كانت هذه الحلول أوهى من خيط العنكبوت. " اللعنة يا ناصر ابن عبد الإله، أليس هناك من يخلصك ويقطف الثمرة من بين فخذيك ويرميها في صندوق نفايات في محلة المظلوم أو الظالم أو في السد الغربي أو الشرقي، حتى تتخلص ممن يتحرش بك وبطفولتك الغضة المستباحة...!"[2].

قدّمت الرواية صورة لمجتمع قاسٍ شرس عنيف يسوق المحرومين والمظلومين دون آدمية أو إنسانية بمعاملة وحشية حيوانية، فكانت القسوة والوحشية متمثلة في حالة العزلة والتشرد، وحالة اليأس من الحياة، وقتل الأمل في نفوسهم، وحالة الهروب أو التفكير في الهروب من الواقع المعيش الذي يحاصر أجسادهم وأرواحهم، حالة سخرية الناس من ذواتهم، وتوالي الانكسارات والهزائم في

(1) المحيميد، يوسف، فخاخ الرائحة، ص 40- 41.
(2) المصدر نفسه، ص 85.

حيواتهم، وعدم استقرارهم اجتماعياً وجعلهم في وضع نفسي منهار، كل هذا فوّر فيهم الإحساس بالظلم والغبن[1].

لو وجدت ذواتهم ضالّتها في محيطهم الذي يعيشون فيه وانسجموا مع هذا المحيط لما فكر أي واحد منهم بالهروب والخلاص من هذا الواقع الذي يطوّق عنقه، هذا لم يتوفر لهم بفعل عوامل الإحباط الكثيرة الكاسرة لقوة عامل الذات عندهم، وبالتالي؛ اشتد الصراع في محور السلطة، وهذه لفتة سياسية في إطار اجتماعي، الذات في هذه الرواية برزت بوصفها عنصراً مرفوضاً لقيطاً غير مرغوب فيه اجتماعيا، فكان أن تخلصت الأم من ناصر برميه في الخلاء؛ لأنه يعد خروجاً على ما ألفه المجتمع من عادات وتقاليد وقيم، وكذا طرده من القصر؛ لأنه خرق قوانينه الصارمة، وهي بشكل أو بآخر قوانين المجتمع ذاته القاسية الفاشية الصارمة، ولذا؛ دفن طراد في الرمل حياً ونظرة الازدراء إلى العم توفيق بعد اكتشاف النساء أنه فقد فحولته ورجولته، وكذا تكرار طرد طراد ولعل اسم هذه الشخصية يشير بهذا الرفض الصارم من مجتمعه له، وكذا حالة التشرد التي أحاطت بطراد وعدم وجود ما يسكن أو يأوي إليه[2] .

الخط الأبرز في الرواية هو الخط الاجتماعي، إلا أن بقية الخطوط جاءت مدعّمة لهذا الخط الرئيس، فهناك خط سياسي لم يكن واضحاً أو صارخاً، إلا أنه جاء كما حكت مغلفاً بقالب اجتماعي أو فكري، كالبحث المستمر الدائم عن الحرية والخلاص من القهر والأشياء، والنزوع دوما إلى استقلالية الذات، والسعي نحو حياة فضلى كريمة تحفظ للإنسان كرامته وروحه، وتخلصه من أطواق كثيرة ورقيق لم يتسبح بها الجسد فقط، بل استباح بها كل ما هو سام وشفاف وبريء.

- **القارورة:**
- **القضايا الفكرية والفلسفية والاجتماعية والسياسية في رواية القارورة:**

" الحب وسيلته الحرب، وخلفيّته الحقد القاتل الذي يكنه كل جنس للآخر" بهذه العبارة للفيلسوف الألماني فريد ريش نيتشه قدم يوسف المحيميد روايته "القارورة".

(1) انظر: الحجري، إبراهيم، مأزق العامل - الذات في رواية فخاخ الرائحة، الموقع الإلكتروني الرسمي للكاتب يوسف المحيميد.
(2) انظر: الحجري، إبراهيم، مأزق العامل - الذات في رواية فخاخ الرائحة، الموقع الإلكتروني الرسمي للكاتب يوسف المحيميد.

لقد جمع الكاتب في محتوى روايته تلك بين قطبين متناقضين غاية في التناقض هما الحب والحرب، أو فلسفة الحب والحرب، فالحرب وسيلة الحب، والحقد القاتل خلفيته، الوسيلة والحقد وجهان لعملة واحدة، وهي فلسفة دار الصراع بين البشر وما زال يدور حولها.

يوسف المحيميد في هذه الرواية يتبنى مقولة الفيلسوف نيتشه فيضمّنها في النسيج الروائي وبخاصة الحرب، فالحرب من وجهة نظر ذلك الفيلسوف وسيلة للوصول إلى الحب.

والسؤال المطروح: هل قامت حروب من أجل الوصول إلى الحب، أو كانت تلك الحروب بسببه؟ الجواب: نعم، ومن أول الأعمال الأدبية التي قامت على ذلك مسرحية شكسبير الخالدة "روميو وجولييت"، وهناك حروب أخرى قامت من أجل حب آخر غير حب رجل لامرأة، وإنما لإشباع حب وفهم غريزة التملك والسيطرة والتسلط، وهذا وجه آخر من وجوه الحب؛ فالحب كلمة مطلقة تدخل تحتها عناوين كثيرة، إن حب التملك والسيطرة والطغيان شأن آخر مختلف عن حب بين امرأة ورجل، بين علاقة ذكر بأنثى، والسؤال الآخر: هل يتبادل الناس الحب عبيداً لتأثير قوة حب التملك والسيطرة على الآخر؟ يقول بعض الفلاسفة: نعم، فغزو قلب امرأة كغزو شعب لشعب، فبمثل هذا قامت وتوسعت الإمبراطوريات المختلفة القديمة، وبمثل هذا غزا نابليون بونابرت أوروبا والشرق، وكذا فعل هتلر حينما غزا أوروبا وبعض أجزاء الشرق، رجل فرد يغزو بشعبه شعوباً أخرى [1].

هل يندرج حب "منيرة الساهي" بطلة الرواية للرجل المزيف والمخادع "حسن العاصي" في إطار تلك المقولة الفلسفية، الراوي يقول لنا: نعم، بعد تجريدها من أطرها الفلسفية التجريبية العامة وتكيفها لظروف مجتمع مسلم عربي يتسم بمحافظته الشديدة، والانتقال من العام إلى الخاص، ومن المجرد إلى المحسوس [2].

(1) انظر: الظاهر، عدنان، قراءة في قارورة يوسف المحيميد. الموقع الإلكتروني دروب، بتاريخ 2/ آب/2005.
(2) انظر: المصدر نفسه.

" في صباح بارد من أواخر فبراير 1991 م كانت السماء بيضاء صافية وخالية من ضجيج طائرات إف 15 المقاتلة، لحظة أن استيقظت المدينة بعينين تعبتين، وترك الحمام البلدي مخلفاته اللزجة على أجهزة صفارات الإنذار فوق المباني الحكومية "[1].

هكذا بدأت الرواية، فهي من الصفحة الأولى ترسم صورة من صور الحرب التي عدّها الفيلسوف الألماني نيتشه وسيلة الحب بكل أشكاله، أو لنقل بعبارة أخرى الحب باعتباره حرباً، فالرواية بدأت _كما ذكرت آنفاً_ بالحديث عن حرب كبرى عرفتها بدايات التسعينات من القرن العشرين في منطقة الخليج العربي، ففلسفة الحب والحرب في "القارورة" جاءت عبر خطين متوازيين؛ خط الحرب الكبرى كما عرفها الواقع التاريخي، إلا أن وقعها في النص الروائي للقارورة لم يكن مشابهاً للواقع والاهتزاز الذي خلقته في العالم إبانها إلا بالقدر الذي كانت به تؤجج تفاصيل حرب موازية طاحنة تدور رحاها داخل متن الرواية بشكل ساخن مستمر – وهذا هو الخط الثاني -؛ لذلك فحرب الخليج الثانية التي افتعلها صدام حسين حينما غزا دولة الكويت وضمها لدولة العراق لم تكن إلا شرارة صغيرة تتقزم أمام بركان ناري متأجج بالحياة الروائية أوقد فتيله "علي الدحال"، الشخصية المخادعة الزائفة حينما أعلن الانتقام من عائلة "منيرة الساهي" والتلاعب بكرامتها، وطعن كبريائها، وتجريح شرفها وأنوثتها، متخذاً من الحب وسيلة لذلك[2]. وأرى أنه بفعله هذا عكس مقولة الفيلسوف نيتشه بجعل الحب وسيلة للانتقام من تلك العائلة.

لقد ربط يوسف المحيميد في إطار فلسفة الحب والحرب ربطاً محكما وجميلاً بين هذين الخطين؛ خط أحداث غزو صدام حسين دولة الكويت، وخط أحداث روايته الدرامية؛ فصدام حسين رجل مهووس بالعظمة وحب السيطرة والتسلط ومظاهر العظمة وقهر الآخرين وحب المال، والتسلط أدى به إلى ذلك الغزو المشين في تاريخ العرب المعاصر، كانت أحداث حرب الخليج الثانية ظلاً لرواية " القارورة " وخطاً موازيا لأحداثها، هما خطان متوازيان متقاربان حيناً ومتباعدان أحياناً أخرى، " فمنيرة الساهي " بنت الثلاثين الثرية بجمالها ووظيفتها وغنى أبيها تاجر العطور والعود "حمد الساهي" وجدت نفسها ضحية غزو رجل عسكري، لا علاقة تربطه بالعسكر والحرب، فهو مجرد

(1) المحيميد، يوسف (2010)،القارورة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ص 9.
(2) انظر: الحجري، إبراهيم، قراءة في رواية القارورة ليوسف المحيميد، الحب باعتباره حرباً، الموقع الإلكتروني الرسمي للكاتب يوسف المحيميد، تاريخ 2007/8/24

مراسل "فراش" في مهنة تكاد تكون وضيعة، يقف على باب ضابط عسكري هو الرائد "صالح الساهي" شقيق "منيرة الساهي"[1] .

وأنا اتفق مع الباحث الدكتور عدنان الظاهر حين ذهب إلى القول بأن منيرة الساهي هي الكويت، والمراسل حسن العاصي هو صدام حسين، فمنيرة والكويت ضحيتان لعمليتي غزو واقعي وغزو نفسي وغازيان هما صدام حسين وحسن العاصي[2]. "بعد أن اختتم حسن العاصي حواره مع الرجل في المرآة كان هو نفسه واقفاً أمام مرآة، غسل وجهه جيداً، وبدأ يحرض عبقريته زاعماً أنه سيصبح في القريب زعيم منيرة كما هو شأن زعيم بغداد، وسيقتحم قلبها بجرعات الحب، وسيجتاح جسدها بمعجزات الشهوة، بعد أن يقذفها بألف قذيفة وله و دلع وشوق في اجتياح عاجل، خاطف، كما فعل زعيم بغداد" [3]. وليت يوسف المحيميد لم يستخدم عبارة زعيم بغداد، واكتفى بالتلميح دون التصريح، لكان ذلك أكثر فنية.

"حسن العاصي" هو الاسم المزيف "لعلي الدحال"، متمثلاً صفات ومزايا لا علاقة لها بواقعه. لقد أبدع الكاتب يوسف المحيميد حين اقتبس مقولة الفيلسوف نيتشه، ووضعها موضع التطبيق لمّا خطط لكتابة روايته، وبعد ذلك نفذ التخطيط عبر الخط الدرامي للرواية، إن فلسفة الحب والحرب واضحة جلية في هذه الرواية، فقد ظل موضوع غزو دولة الكويت وحرب تحريرها الهم الكبير للكاتب يوسف المحيميد، وكذا لبطلته "منيرة الساهي"، فزمن قصة منيرة الساهي وعلي الدحال أو حسن العاصي هو زمن غزو صدام حسين لدولة الكويت، لكن هل كان ذلك من الكاتب مصادفة أو عن تخطيط مسبق؛ ليظهر حكم القدر، وكيف يضرب هذا الحكم البشر وهم غفلة أو في شبه غفلة.

" كل شيء كان مكتوباً. صدقت أمي في مقولتها التي تحقق لها الأمان النفسي دائماً: "المكتوب على الجبين لازم تشوفه العين"! لقد كان مكتوباً أن يسافر أخي في دورة تدريبية إلى بريطانيا، كان مكتوباً أن ينصرف عنا أخي محمد في تجارة العسل والعود، كان مكتوباً أن تخرج أمي وأخي سعد وأختي منى في مساء الثالث عشر من يوليو العام الفائت، كان مكتوباً أن يتبقى علي كتابة جزء تحليلي مهم في رسالة الماجستير؛ لأقع تحت إغراء استكمال الكتابة والبحث، فأبقى وحدي دون أن أشاركهم

(1) انظر: الظاهر، عدنان، قراءة في قارورة يوسف المحيميد، الموقع الإلكتروني دروب، بتاريخ 2/ آب/2005.
(2) انظر: المصدر نفسه.
(3) المحيميد، يوسف،القارورة، ص 135 .

الذهاب إلى مطعم هارديز، كان مكتوباً أن أرفع السماعة تحت إلحاح الرنين حتى تصطدم كيمياء قلبي برموز صوته، كان مكتوباً أن يغريني بمتابعته لزاويتي الصحفية الأسبوعية "ورد في آنية" "[1].

يعود يوسف المحيميد إلى التصريح والحديث عن حربين قائمتين في روايته، حربين متشابهتين."... كانت أحداث حربي الخاصة داخل البيت تشبه كثيراً أحداث الحرب خارج البيت، كان كل أفراد البيت تحيط بهم علامات الزيف والدجل، ولكن لا أحد يتأمل المشهد جيداً، كذلك الحرب الطاحنة التي تشبه حرب النجوم التي تنقل حية على شاشات التلفزة، ورغم ذلك لم ير أحد زيف الحرب ووجهها من الداخل، وما يمكن أن يحاك من دسائس ومؤامرات فيها، تماماً كالدسائس والمؤامرات التي أتقنها الدحال وهو يسخّر البشر جميعاً معه، بل حتى القدر تآمر معه أيضاً "[2].

والفكرة الفلسفية تكمن في عنوان الرواية "القارورة"، فما هذه القارورة، وما سرها، وما فلسفتها؟ " في السابعة أذكر أنني اصطدت قبوناً أسود وديعاً، وهو حشرة تشبه الخنفساء... مسني بقوائمه الرفيعة ودغدغني، وفي فورة ضحكي يسقط من حافة يدي إلى الرمل، فما كان مني إلا أن احتفظت به، ودسسته في فم القارورة؛ كي تمتلئ بالحكايات، غير أنني فوجئت به ميتاً، أخذت جدتي القارورة وأقنعتني أنها ستحكي للقبون حكايات مفرحة وتثير البهجة حتى تتحرك قوائمه ويخرج، في اليوم التالي أعادت جدتي القارورة إلي، وقد أنهت حكاية القبون الأسود الوديع، لا أعرف هل حكت له حكاية فرح أم حزن فتحرك، أم فتتت أجزاءه بإبرة الخياطة، ورمت نثار جسمه الصغير في حديقة الحشائش الميتة: لا تضعي فيها الحي حتى لا يموت! قالت لي جدتي ذلك، وقد ناولتني القارورة، ثم أضافت وهي تهزها: ضعي فيها الحكايات الميتة كي تعيش!" [3].

إذن وصية الجدة لحفيدتها "منيرة الساهي" ألا تضع فيها شيئاً حياً فيموت، ولكن ما كنه هذه القارورة وما فلسفتها الحياتية؟ فهذه القارورة هي مكافأة لمن يحكي قصة حزينة من حفيداتها الثلاث ومنهن منيرة؟ أين كانت هذه القارورة قبل فوز منيرة بها، وماذا حوت، وما هو شكلها؟[4].

---

(1) المحيميد، يوسف،القارورة، ، ص 135 .
(2) المصدر نفسه، ص 25- 26.
(3) المحيميد، يوسف،القارورة، ص 23 – 24.
(4) انظر: العصيمي، عواض شاهر، قراءة نقدية في رواية القارورة للروائي يوسف المحيميد، الموقع الإلكتروني الرسمي للكاتب يوسف المحيميد، تاريخ 2007/8/24.

يقول الناقد إبراهيم الحجري إنّ للعنوان في الرواية موقعاً إستراتيجياً في بنية المفاهيم الإجرائية التي يحفل بها التحليل النصي؛ كونه عنصراً جوهرياً في مكونات النص، ونقطة مركزية دلالية قد تكون المفتاح السحري الذي يملكه المحلل للدخول إلى أعماق النص بغية استنطاقه وتأويله وحل شفراته وألغازه، إذ يستطيع عبر ذلك تفكيك النص من أجل تركيبه عبر استكناه بنياته الدلالية، والرمزية، والفلسفية، وأن ينير لنا في البداية ما كان مشكلاً في النص وما غمض، وهو إضافة إلى ذلك مفتاح تقني نختبر به نبض هذا النص، وتجاعيده، وتركيبته البنيوية، وتضاريسه الدرامية على المستويين الدلالي والرمزي، وقد عدّ بعض النقاد والدارسين العنوان مسنداً إليه عاماً، وباقي مركبات النص الأخرى محيطاً ومهماً كتعدد زوايا النظر إلى هذا المكون الاستراتيجي فإنه يظل من أهم العتبات الأولية التي بوساطتها نتمكن من دخول أعماق النص ومساحاته الرمزية المتشابكة[1].

- **ما القارورة؟**

كل ما يمكن جمعه من معلومات حولها أنها كانت محفوظة في خزانة الجدة الخاصة، قارورة كبيرة عليها نقوش هندية وحروف غير مفهومة، لونها فضي، تلمع داخلها كرات صغيرة ملونة من الحلوى، هذا ما كانت عليه تلك القارورة التي صارت بعد ذلك مستودع أسرار بطلة الرواية منيرة الساهي ويومياتها الدرامية التراجيدية، هذه القارورة أثيرة؛ كونها عائدة إلى الجدة التي ستحيلها إلى إحدى الوريثات بعد قص حكاية حزينة، وهذا ما حصل، إذ صارت تلك القارورة إلى منيرة، وهي قارورة ذات تفل سيميائي ثقافي معين، نقوش، لون، حروف، إذن؛ هي قارورة ثمينة وليست من النوع الرخيص المتداول بين الناس، وهي بالتالي إرث تراثي بشكل من الأشكال، وهي ذات قيمة معنوية لقاء عمل مميز قامت به منيرة، وهي _أيضاً_ تحمل بداخلها مادتها الخاصة، إثارتها الجمالية، إغواءها السري، حتى ارتقت إلى مكانة التحفة من جهة، وإثارة الشهيّة من جهة أخرى، حيث حوت

(1) انظر: الحجري، إبراهيم، شعرية العتبات النصية في رواية القارورة، الموقع الإلكتروني الرسمي للكاتب يوسف المحيميد، تاريخ 2007/8/24. وانظر: شولز، روبرت (1993)، سيميا النص الشعري، اللغة والخطاب الأدبي، (ترجمة واختيار سعيد الفاغي)، ط1، المركز الثقافي الغربي، الدار البيضاء، ص161.

كرات حلوى ملونة، وارتقت كذلك إلى مستوى الملكية الخاصة الأثيرة جداً يؤكد ذلك ما قالته منيرة الساهي [1].

تقول منيرة الساهي: "بعد أن تقاسمت مع أختي الحلوى الملونة احتفظت بالقارورة كي أملأها بأسراري، كانت أغلى صديقة وحافظة للسر، كنت أودع فيها كل ما يجري، وأفضي لها بكل همومي ومشاكلي دون أن تبوح لأحد، ودون أن تضيق بالهم أو الحزن"[2].

هل كانت منيرة الساهي ذات السبع سنوات تعي هذا الملمح الفلسفي الشعوري؟

ظنت منيرة الساهي أن القبون حينما يوضع في القارورة يتغذى على العشب، والعشب ينمو مع الحكايات الحزينة، هذا ما قالته الجدة، والنتيجة المفترضة أن هذا القبون يستبطن الاثنين معاً؛ العشب والحكايات الحزينة، وبالتالي؛ فإن حشر القبون في القارورة يختصر البحث فيه؛ لأنه مكتنز بضالتها، الجدة لم تهد القارورة للحفيدة من أجل حشر قبون، بل من أجل الغرض الذي نالت عليه منيرة المكافأة؛ وهو حشو هذه القارورة بالحكايات الحزينة، وكأن الجدة بذلك حاولت استقراء المستقبل؛ مستقبل حفيدتها وزمنها القادم، ولترى أمواج مأساتها مع ذلك المزيف الدحال، ومقدار ما ستكون عليه من الحزن والتعاسة [3].

أما الوصية فهي تشير إلى أمر هام، هو أن منيرة الساهي تجيد صنع الحكي، منيرة الضحية هي قبون يسد فم القارورة، تلك القارورة التي حوت كل أسرارها بداية، ثم حوت فضائحها بعد ذلك. وهذا يعني أن منيرة الساهي تحولت إلى مادة أساس الحكي، مات القبون في القارورة، وكذا ماتت منيرة معنوياً وروحياً بعد اكتشافها الخديعة [4].

أما فلسفة كرات الحلوى الملونة فهي كرات الزيف والخداع التي كان يتفنن في صنعها الدحال، وشكلت بالتالي مأساة منيرة الساهي وقصتها المشبعة بالحزن والانكسار والنكوص، إلا أن هذه

(1) انظر: العصيمي، عواض شاهر، قراءة نقدية في رواية القارورة للروائي يوسف المحيميد، الموقع الإلكتروني الرسمي للكاتب يوسف المحيميد، تاريخ 2007/8/24.
(2) المحيميد، يوسف،القارورة، ص 23.
(3) انظر: العصيمي، عواض شاهر، قراءة نقدية في رواية القارورة للروائي يوسف المحيميد، الموقع الإلكتروني الرسمي للكاتب يوسف المحيميد، تاريخ 2007/8/24.
(4) انظر: المصدر نفسه.

القارورة تضيع من منيرة الساهي، تبحث عنها ولا تجدها. "... أبحث عن القارورة التي جمعت فيها ما صرت أسميه فضائحي، التي كنت أسميها أحزاني، لكنني أراها الآن قارورة الرذيلة، فأقرر أن أتخلص منها، لكنني لا أجد للقارورة أي أثر"[1]. نهاية حزينة جداً خصتها بطلة الرواية بكلمات عميقة دالة ترشح بالأسى واللوعة على عمرها الذي ضاع في بئر من الخدع. "... سأتخيل أنه عثر على القارورة العتيقة ذات النقوش الهندية الممحوة، سيرتجف وهو يظن أنها مخزن لعمل سحري يربطه بي ويفصله عن زوجاته الثلاث، سيحاول أن يخرج من فم القارورة بعض الأوراق دون جدوى، سيقرر أن يهشم زجاجها، دون أن يعرف بكائي... ستتطاير شظاياها داخل سيارته، وسيقرأ سيرتي، وهزائمي، وخديعتي، وصك طلاقي، وعلاقتي مع مهندس الديكور، وسيبكي ويوقعه بدوره في خديعة كبرى، سيحاول أن يتذكر ليلتنا الأولى، وهل كنت بكراً أم لا، سيقرر أن يراقبني في زاوية الشارع متخفياً في سيارة مؤجرة..." [2].

مرة أخرى فلسفة الحرب والحب، والخط الآخر للرواية الواقعية خارج متن الرواية الفنية الرواية التاريخية، روايتان لهما نهايتان مختلفتان، حررت دولة الكويت وعادت إلى أهلها وكان الاحتفاء بالنصر على صدام حسين، وراحت الشركات الأمريكية تطفئ حرائق آبار النفط، وعادت الحياة سيرتها الأولى، أما منيرة الساهي فكانت نهاية قصتها مختلفة كل الاختلاف عن رواية الأحداث خارج متن الرواية الفني. "على شرشف حريري زلق كان جسدها المنهك يتمدد بعد أن توقفت الحرب، حربها مع الدحال والمجتمع معاً، ممثلاً بهيئاته ومحاكمه ورجاله، وحرب الخليج التي لم تخلف سوى قتلى مدفونين في مقابر جماعية، وأعمدة ضخمة من الدخان الأسود المتصاعد من آبار نفط الكويت، كان صدام خرج بجنوده بعد أن رمى عود ثقاب أخير، وجلس يتأمل أعمدة الدخان الأسود وهي تشبه عفاريت أو مردة يقفون دون أن يطلقوا جملاً من قبيل: لبيك شبيك! بينما الدحال- حسن العاصي- خرج من حياتها بعد أن رمى عود ثقاب أخير في بحيرة قلبها، فانطلقت أعمدة دخان ضخمة من الكره والضغائن تجاه رجال العالم!" [3].

شخصية منيرة الساهي شخصية تمركزت في فكرة هيجل" الرغبة في اعتراف الآخرين بنا" وما ينتج عن ذلك، وفكرة " لاكان " عن حالة النقص التي يشعر بها الإنسان المتبلورة في سن مبكرة،

(1) المحيميد، يوسف،القارورة، ص 269.
(2) المصدر نفسه، ص 269 – 270.
(3) المحيميد، يوسف،القارورة، ص 131.

وسعيه الدائم نحو الكمال من أجل تعويض هذا النقص، وكذلك فكرة الآخر وعلاقة الذات به، وفكرة "جير جين" عن أن الذات تتشكل عبر الممارسات الاجتماعية للمؤسسات التي يبنيها المجتمع وتأثيرها الواضح في الذات [1].

يقول يوسف المحيميد رداً على سؤال أن العنوان"القارورة" قد يحتمل اللبس، فالقارورة لها دلالتها المتباينة، كيف رصدت ردة فعل المتلقي حول هذا العنوان المراوغ؟ "طبعاً ردة الفعل الطبيعية لا تخلو من الطرافة، فهي تتبع حتماً شخصية المتلقي، فهناك من يربط بين القارورة والعطر، والعبق والرائحة الذكية التي تملأ المكان، وهناك من أحال القارورة إلى المفهوم الديني، بمعنى أن المرأة استناداً إلى الرفق بالقوارير، وعلى النقيض من ذلك هناك من أوحت له القارورة بالشراب وما شابه، ومع ذلك فالنص يحتمل دلالات أعمق من ذلك بكثير، ولا يمكن اختزاله بمثل هذه الرؤية، بل أثق في أن قراءة الرواية تكشف عن تفاصيل متنوعة وعميقة، لكن الكثير من ردود الفعل الأولى التي وصلتني أكدت جمال وغرابة وغموض العنوان"[2].

ورداً على سؤال أن أسرة الساهي تمثل أطيافاً متعددة على المستوى الفكري والنفسي، هذه التعددية هل كانت مقصودة، وهل ترمز لما يجب أن يكون عليه المجتمع؟ يقول يوسف المحيميد: "بالطبع كانت مقصودة، وهي بالضرورة طبيعية جداً، أقصد أن تنوع الفكر والوعي والطبائع تختلف من شخص لآخر، والأسرة تمثل شريحة من المجتمع، بل هي مجتمع مصغر، وتنوعها الفكري والنفسي والخلفي هو تنوع لهذا المجتمع، وقد كنت أشير بطريقة أو بأخرى إلى ضرورة التعايش بين هذه الأطياف، رغم اختلاف الرؤى والأفكار، فالحوار فيما بينها ليس لإقناع إحداها بواسطة الأخرى؛ أي أن الحوار لا يعني البحث والوصول إلى فكرة موحدة ومشتركة أبداً، بل لتكريس التنوع وإثرائه وعدم مصادرة فكر لآخر"[3].

أما البيئة النفسية والفكرية للرواية فقد جاءت خالية من أي حوار مستند على التعمية الفنية، وليس فيها أحداث ما ورائية، أو أي لفت إلى مناطق غير محسوسة، إنها تتعرض للأفكار قارئة النفسيات

(1) انظر: صبرة، أحمد، قراءة في قارورة يوسف المحيميد، حين تكون الذات مقهورة"ح"، المجلة الثقافية، عمان، العدد (134)، 19 كانون الثاني، 2005.
(2) محمد، طامي، في أول حوار بعد القارورة، موقع جسد الثقافة، تاريخ 2004/8/16.
(3) محمد، طامي، في أول حوار بعد القارورة، موقع جسد الثقافة، تاريخ 2004/8/16.

بوضوح يخلو من الألغاز أو الشعر المفتوح على استكناه المعنى، وذلك عائدٌ إلى أن الروائي كان يدرك أنه يعرض حالة من حالات الكبت السافر الذي تتعرض له المرأة في المجتمع، وقد جاءت الوقائع اليومية الواضحة الدلائل؛ لتفيد معالجة هذه الفكرة، وقد يقول قائل: إن فكرة الرواية فكرة كبت المرأة، وقد عولجت على المستوى الجمعي في مساحات أكاديمية وتربوية عديدة، لكنه يتحدث عن الموروث الفردي للمرأة الواحدة من الكبت والتفاصيل الكثيرة، مع معرفتنا أن التجربة الإنسانية إذا كانت شخصية فهي أشد لصوقاً وإيلاماً وخفاء من أن يعالجها عموم التناول الجماعي المنظم؛ لأن كل تجربة مكبوتة أو مغلقة عن الخارج لأي سبب من الأسباب تعد علاقة سوداء في وجه تحقيق الحرية الحقيقية، وتستحق تسجيلها كحالة لافتة[1]. لقد استطاعت الرواية أن تخلق الكثير من تناقضات الإنسان أياً كان فجاءت هذه الشخصيات بملامح متفرقة تتجاذب الحياة بمفاهيم مختلفة.

أما عن الفكر الديني المتطرف فنجد ذلك ماثلاً من خلال شخصية محمد أخ منيرة الساهي، ذلك الشاب المتدين الذي سافر إلى أفغانستان وحارب مع من عدّهم مجاهدين، ثم عاد إلى الرياض مدججاً بفكر تكفيري حاد.

تتميز شخصية محمد الساهي"بالسمة الأصولية" وفق ما يتمثل في رفضها للمستجدات التحديثية والحداثة، ومقاومتها بكل ما يعد خارجاً عن المنظومة الدينية، وهو مثال صارخ على المظهر التشاؤمي والانتقال المعاق نحو الحرية والديمقراطية[2].

" منذ أن عاد محمد بن حمد الساهي في سبتمبر 1986 من أفغانستان، وهو لا يكف عن سرد حكايات الحرب ضد الشيوعيين، وكيف كانت كرامات المجاهدين والشهداء تظهر أمامه جلية في كثير من المواقف"[3]. وفي موضع آخر من الرواية: " صار محمد يحلم بدولة إسلامية وحكومة إسلامية، بعد أن اصطحبه أستاذه زيد الخالد إلى رحلة برية قرب الحسا، على بعد مئة وعشرة كيلومترات من العاصمة، تعلّم فيها بعض الدروس والمحاضرات التي ترى أن الناس في بلده الصغير النائم بسكون في أطراف القارة هم من الكفار، الذين لا يقيمون أوامر الله، ويرتكبون النواهي والمحرمات، فبدأ

(1) انظر: يوسف المحيميد في القارورة، قراءة نقدية، الموقع الإلكتروني جسد الثقافة، تاريخ: 2004/9/23.
(2) انظر: نور الدين، صدوق، يوسف المحيميد في روايته الثامنة، صورة التآخي بين الحب والحرب، صحيفة الصحراء المغربية، المغرب، العدد (6084)، 15 أيلول،2005.
(3) المحيميد، يوسف، القارورة، ص 71.

جهاده في البيت، إذ ما إن يدخل عائداً من الثانوية حتى يمر قلقاً وهائجاً قرب التلفزيون ويقفله أمام عيني أخته منيرة وأخيه الأصغر سعد..." [1].

ظهرت شخصية محمد الساهي شخصية مزدوجة السلوك المتطرف في التعبير عن معتقده الديني وعظاً وتبشيراً وتكفيراً، وفي الوقت نفسه يقتنص فرصة خوف التجار اليمنيين خلال حرب الخليج، فيسطو على محالّهم بأبخس الأسعار، إنها ازدواجية بين ما نعتقد وما نقول ونمارس ونفعل.

لقد عرّت الرواية بعض المؤسسات الدينية عبر القاضي المتمسك بالقشور مبتعداً عن الجوهر، حيث يطلب إلى شقيق المدعية إجبارها على قص أظافرها الطويلة، ويحكم لمصلحة علي الدحال الخادع على حساب منيرة الساهي المخدوعة، حيث يحكم بإعادة المهر إلى الزوج مع أنه لم يدفعه بالأصل [2]. "هل كانت أصابعي طويلة، هل كانت أظافري طويلة تشبه أظافر جنية أو ساحرة، حتى يستبقي القاضي أخي بعد خروجي؛ ليطلب منه أن يرغمني على أن أقص أظافري الطويلة، بعد أن ظل يحدق ملياً بأصابعي وهي تعانق القلم كي أوقع على أقوالي، وموافقتي على دفع الخمسين ألف الوهمية، المدفوعة لي على الورق فحسب. كان القاضي قد تجاهل المأساة بأكملها، ووجد أن الجاهلية الأولى كما قال لأخي – في أظافري الطويلة- كأن الخراب في المدينة كلها في أظافري الطويلة التي انتقدها القاضي بشدة هي سبب خراب المدينة، هي التي خدعت، وزوّرت، وزيّفت، وادّعت، وكذّبت، وخانت، وسلبت، أصابعي بأظافرها الطويلة هي التي وقّعت على الرسائل والمكائد"[3].

ويرى عواض شاهر في مجمل الرواية أن سور عائلة الساهي الظاهر قد تشكل من خلال تركيبة عائلية متناقضة فكراً ومسلكاً، عائلة تفتقر إلى الشخصية النموذج، يخترقها فكر جهادي متطرف، ويرتع فيها نمط من حياة متفككة ومملة وغائبة عن إيقاع الحياة الزاخرة بالتنوع الخلاق والجمال والحيوية الثقافية، نظرة شاملة لهذه العائلة تقول إنها عائلة تعرض أفردها لكل التحولات من كل الأنواع تقريباً، فكرية، واجتماعية، واقتصادية، وسياسية، بحيث صاروا نماذج لطبيعة حياة الإنسان المعاصر الذي يعيش في هذه المنطقة، إنها تحولات كانت بفعل عوامل مختلفة لم يكن للفرد فيها ذلك الدور في التعامل معها من موقف قوة أو وعي ناقد متفحّص، ولعل مرد ذلك إلى القصور الثقافي

(1) المصدر نفسه، ص 73.
(2) انظر: زين الدين، سلمان، يوسف المحيميد تفكيك آليات القهر في "القارورة"، صحيفة الحياة، 19 تشرين الثاني، 2004.
(3) المحيميد، يوسف، القارورة، ص 73.

والحضاري الذي يعانيه في فهم كنه المتحرك حوله المؤثر فيه؛ فالفكر الديني تغير عند عديدين من كونه فكراً متناغماً مع النزعة الدينية التقليدية في المجتمع إلى كونه فكراً متشدداً يحتضن رؤى راديكالية في تصحيح ما يراه انحرافاً عن الأصول والعقيدة [1].

جاءت رواية القارورة حكاية مسرودة بواقعية اجتماعية تناسب شكلها الروائي مع الوسط الاجتماعي، متناولاً سيرة القهر الذكوري، وتواطأه على إذلال المرأة قمعاً وخداعاً وتهميشاً،القارورة مدفن لحكايات مجتمع استمرأ الغفلة.

إن سيرة منيرة الساهي هي سيرة مجتمع ثابت تقليدي محافظ، تتفاعل فيه وقائع وأحداث اجتماعية تحاكم باسم الأخلاقي دون تحقيق الانعتاق نحو مجتمع الحرية والمسؤولية.

إن منيرة الساهي شكلت رمزاً ودلالة، فانهيار القيم الاجتماعية، وسيطرة ظاهرة السوق الاستهلاكية قاد إلى تحويل هذه المجتمعات إلى تحديثية بدل أن تكون حداثية، واستشرت الظاهرة بالرهان على الصورة ليس كونها ثقافة ومعرفة، بل كونها تبديداً وإهداراً للزمن؛ الشيء الذي نتج عنه تراجع الثقافة بكل معطياتها في أغلب الوطن العربي، هذه السياقات جاءت متباعدة ومتقاطعة، ولعل اختيار يوسف المحيميد فاعلاً أنثوياً في رواية تنتمي إلى مجتمع تقليدي محافظ تقوى فيه الظاهرة الروائية بعد سيطرة الشعر جعل النص محفلاً ثرياً مثرياً للحقل الدلالي الرمزي [2].

تتوضّع الدلالة الفكرية لبطلة الرواية منيرة الساهي في أنها أكاديمية، مثقفة وصحفية، فهي تجسيد أعلى لوعي النخبة الذي لا يساير بسهولة وربما يصل إلى حد الإقناع والمحالفة ولا يمكنه بالتالي الانقياد، غير أن هذه الدلالة في "القارورة" تعيش زمن انهيارها وسقوطها، كان يوسف المحيميد يلمح إلى ضرورة إعادة النظر والتفكير في الوعي النخبوي السائد [3].

---

(1) العصيمي، عواض شاهر، قراءة نقدية في رواية القارورة للروائي يوسف المحيميد، الموقع الإلكتروني الرسمي للكاتب يوسف المحيميد، تاريخ 2007/8/24.

(2) انظر: نور الدين، صدوق، يوسف المحيميد يشرح المجتمع المغلق في جديده الروائي "القارورة" السيرة المتخيلة لمنيرة الساهي، صحيفة الخليج الإماراتية، الإمارات العربية المتحدة، ملحق الخليج الثقافي، 6 شباط، 2006.

(3) انظر: نور الدين، صدوق، يوسف المحيميد يشرح المجتمع المغلق في جديده الروائي "القارورة" السيرة المتخيلة لمنيرة الساهي، صحيفة الخليج الإماراتية، الإمارات العربية المتحدة، ملحق الخليج الثقافي، 6 شباط، 2006.

أما الدلالة الاجتماعية فتجلوها الوظيفة التي تقوم بها منيرة الساهي بوصفها مرشدة اجتماعية وهذا عمل يسمح لها بتقوية البحث والخوض في ممارسة علم الاجتماع عبر رصد العادات والتقاليد المحافظة. [1]

لقد قدمت الرواية قضية المرأة من زوايا مختلفة ولعل من أبرز هذه القضايا قضية التمييز العنصري إذ وجدت الرواية السعودية عموما في العنصرية مادة مغرية فتناولتها إلا أن معظم هذه الروايات اتخذت من ثيمة الزواج مدخلا مناسبا لتناول المشكلات الناتجة عن هذه العنصرية. [2]

التعبير عن العنصرية روائياً يعيد تمثيل الوقائع الاجتماعية؛ لكشف إشكالاتها من داخل البنى الاجتماعية، فالرواية على وجه الخصوص تصوغ خطابها على إمكانات موجودة وفواعل اجتماعية حية لا افتراض فيها ولا مبالغة، وما على الرواية إلا ترتيب السياقات وتأثير سلطان الخطاب، والرواية لا تفرق بين الرجل والمرأة في الوقوع في حفرة التمييز العنصري؛ إذ نجحت في تنويع تقديم أشكال الخطاب، وأظهرت تحيز المجتمع ضد الفرد؛ فالمجتمع في أشكاله المختلفة؛ القبلي، والعشائري، والعائلي، والطائفي، والمذهبي، هو الممارس للتمييز بقوة الأعراف والتقاليد والمعتقدات غير الخالية من تحيز مطلق ضد الفرد، وبالتالي؛ فإن الفرد الذي يخرج على هذه الدوائر يخرج بوصفه متمرداً، لا صاحب رأي مستقل مسموع، وعلى هذا يجب مقاطعته وحرمانه من حقوق الجماعة [3].

في "القارورة" هناك نموذج فاطمة، حيث يتصعد الموقف العنصري بشكل بشع لا إنساني، ففي عمق الأزمة الأخلاقية التي تواجهها هذه المرأة يناقش الروائي أزمة التمييز العنصري، مؤكداً بانحياز مطلق فكرة أنه من المستحيل الخلاص من هذا السلوك البغيض في ثقافة المجتمع، فحين تتعرف فاطمة إلى من اغتصبها تبحث عن خلاصها راجية أن يتزوجها، وهذا موقف صارخ لإذلال وقهر المرأة بطلب الضحية من الجلاد أن يعيد إليها شرعية وجودها بذلك الزواج، ولو كان ذلك لأسبوع واحد.

---

(1) انظر: نور الدين، صدوق، يوسف المحيميد يشرح المجتمع المغلق في جديده الروائي "القارورة" السيرة المتخيلة لمنيرة الساهي، صحيفة الخليج الإماراتية، الإمارات العربية المتحدة، ملحق الخليج الثقافي، 6 شباط، 2006.
(2) انظر: النعيمي، حسن، ثيمة الزواج كمدخل لفضح خطاب العنصرية، صحيفة الشرق الأوسط، العدد (11940)، 7 آب، 2011.
(3) انظر: المصدر نفسه.

" كنت قبل قليل لا أملك نفسي وأنا أهوي في بئر المتعة، كنت أحس بنفسي، بالضبط هذه الجملة التي رددتها فاطمة الحساوية أثناء التحقيق: كنت ما أحس بنفسي وهي تصف وقوعها بعلاقة عابرة مع طالب جامعي من قرية شمالية! ولم يزل بكاؤها ينسف رائحة الحب في أعماقي وهي تستجدي الطالب الجامعي أن يعترف في التحقيقات بأنه هو من ألقم رحمها بذرة الشقاء!"[1].

ويبدو أن هذا الموقف الذي تشترك به الجهات المسؤولة مع فاطمة منعاً للفضيحة إنسانياً، على الرغم من المفارقة الساخرة الصارخة إلا أن المفاجأة والمصادفة أن الجاني لم يرد الارتباط بالضحية، لا لشيء وإنما لأنها من منطقة غير منطقته[2]. إذ يقول بلسان نذل: " وما بقي إلا أتزوج حساوية! كان يردد، وأهله كانوا أشد صلفاً، إن من الصعب أن يتزوج تلك الفتاة، فحكم عليه أربعة أشهر، لأخلاقها وسلوكها الحسن في المؤسسة..."[3].

وقد أثارت الرواية قضية اجتماعية نسوية تقع في دائرة المحظور في المجتمع السعودي المحافظ جداً، وهي قضية سواقة المرأة السيارة " كان كل شيء صامتاً وغافياً بينما عدة نساء بلغن السبع والأربعين امرأة كن يجتمعن عند مركز التميمي التجاري، وأخرجن السائقين الباكستانيين، والهنود، والبنغاليين، والأندونيسيين من قمرات القيادة، وجلسن مكانهم أمام المقود وسط ذهولهم ودهشتهم وتساؤلاتهم نحو بعضهم، وهم يثرثرون بلغات تشبه لغة الطير!... كانت ثلاث عشرة سيارة تقودها ثلاث عشرة امرأة، ومع كل واحد منهن راكبة أو اثنتان أو أكثر، فانطلقن بمسيرة هادئة تجاه الإشارة، وانعطفن يميناً حتى الإشارة الثانية، ثم استدرن عائدات وقد انتبه لهن رجل أربعيني ملتح، ففتح نافذة سيارته الداتسون المتهالكة، وصار يهز يده تجاههن غاضباً، بينما لم يكترثن به وواصلن حتى الإشارة الأولى..." [4].

سواقة السيارة في مثل هذا المجتمع المحافظ جداً خطيئة كبرى ودعوة إلى الرذيلة والفساد والانحلال، " كانت منيرة تفكر لو أنها شاركت بقيادة سيارتها الخاصة كيف سيتقبل أهلها وخطيبها

(1) المحيميد، يوسف، القارورة، ص 155.
(2) انظر: النعيمي، حسن، ثيمة الزواج كمدخل لفضح خطاب العنصرية، صحيفة الشرق الأوسط، العدد (11940)، 7 آب، 2011.
(3) المحيميد، يوسف، القارورة، ص 65.
(4) المصدر نفسه، ص 117- 118.

علي الدحال هذا الأمر؟ كلما راودها خاطر نجاتها من الفضيحة والتشهير أخرجت قصاصة من تحت مخدتها ذات الريش وطالعت الأسماء؛ أسماء الساقطات الداعيات إلى الرذيلة وإفساد في الأرض"[1].

المرأة السعودية في رواية القارورة امرأة مقبورة موؤودة ولكن بطريقة أخرى؛ طريقة السجن في المنزل، وهي مضطهدة من الأب والابن والأخ، ومحاصرة في كل أشياء حياتها، مما دعا مجموعة من النساء أن يقدن السيارة ثورة على السلطة الذكورية القامعة.

وأنا أتفق مع ما ذهب إليه الناقد ياسين رفاعية في أن رواية "القارورة" جاءت منتصرة لقضايا المرأة السعودية، وتدافع عن حقّها في الحياة، أسوة بالرجل الذي فتحت له الأبواب كلها في شتى مناحي هذه الحياة مقابل إغلاق ذات الأبواب أمام المرأة[2].

وفي الرواية جرأة بدخولها الحياة السعودية؛ لتقدم لنا نماذج لم تكن معروفة عن هذا البلد، ولاسيما ما يتعلق بالمرأة والشبان المعاكسين لها بكل الوسائل.

أما "علي الدحال" وإن وضعنا نقطة تحت الجيم ليصبح الدجال، لقد أجاد هذا الرجل غزل خيوطه العنكبوتية واستطاع ببراعة أن يوقع منيرة الساهي في شباكه بحلاوة لسانه وحديثه الجذاب اللبق، فالنساء تلاحقه – كما كان يدعي- وهو متزوج وله ستة أبناء، واسمه الحقيقي حسن بن عاصي، غطى حياته كلها، وقدم نفسه باسمه المستعار، وبزته العسكرية برتبة رائد، وما هو في الوقع إلا جندي مراسل، شخص متلون متقلب كذاب مخادع، له أكثر من اسم أو أكثر من شخصية، تقع منيرة في حبه ويعقد قرانهما، وفي ليلة الزفاف تكشف الحقيقة ويفرق القاضي بينهما مقابل أن تدفع منيرة الساهي خمسين ألف ريال لم يدفعها بالأصل.

صوت الرواية يدعو بشكل قوي إلى حياة جديدة، تستلهم الحضارة والتقدم عوضاً عن التقوقع في مكان واحد[3].

---

(1) المحيميد، يوسف، القارورة، ص 120.
(2) انظر: رفاعية، ياسين، المسكوت عنه في مجتمع مغلق، الموقع الإلكتروني الرسمي للكاتب يوسف المحيميد.
(3) انظر: رفاعية، ياسين، المسكوت عنه في مجتمع مغلق، الموقع الإلكتروني الرسمي للكاتب يوسف المحيميد.

ويرى محمد العباس أن ليس في الرواية ذلك الإحساس أو الثقة بقوة النمو الاجتماعي بقدر ما تزخر بإشارات تململ الضحايا من سطوة الواقع الاجتماعي، وهذا أمر يضعف مكامن الجمال فيها، بل يصيب الموقف الإنساني بشيء من العطالة؛ لأن الواقعية ليست صيغة تعبير عقلانية صرفة، ولا تشبه ذلك الواقع أو تطابقه بقدر ما تلهب الوجدان والفكر بقيم مضادة، فمنيرة الساهي من منظور الواقعية الاجتماعية فرد، لكنها تعيش تحت سياط حياة اجتماعية، ويفترض أن تتأثر كعلامة وموضوع وحالة بمجموعة من الحقائق داخل متطلبات واجبة داخل حكاية متقلصة متمردة وفق مفهوم متجدد ومنافٍ للواقعية [1].

ورداً على سؤال أن يوسف المحيميد في القارورة بدا أكثر زهداً في المفاجآت، كيف تتعاطى مع المفاجئ، هذا المارد العنيد، وما حدود القبول عندك في مغازلة الصدفة؟ "... الكاتب هو أكثر الأشخاص قرباً من نصه الروائي، وهو من يدرك لم دخل هذه المنطقة ولم يدخل تلك، فالمفاجآت التي تبحث عنها على مستوى الانشغال الفني مثلاً غير مقبولة- كما أرى- في نص مثل "القارورة"؛ لأن النص يحكي حادثة ما، ويعكس واقعا ما في زمن محدد، فهو غير معني بالمفاجآت على مستوى الانتقال المكاني مثلاً، وهو غير معني أيضاً بالمفاجآت على مستوى الأحداث، ليس بالضرورة أن تسير الأحداث مثلاً عكس ما يتوقع القارئ، فزاوية "القارورة" شاغبت الراهن الاجتماعي وكشفت جزءاً يسيراً منه، وقد حققت الرواية احتفاءً عربياً كبيراً كان مفاجئاً بالنسبة لي، كما جعلتني أكثر قرباً من القارئ العادي، كأنني أردت أن أقول: إن من الممكن أن نكون كروائيين قريبين من الواقع الاجتماعي، نعايشه ونوازيه، نعارضه ونتصالح معه"[2].

ويتساءل عالي القرشي لم يجس يوسف المحيميد في روايته القارورة مناطق لم تدونها الذاكرة في سرده لبعض الأحداث التي عايشها كثير من متلقي الرواية، إذ رأوا أن استرجاعها لم يجب عن فواصل مسكوت عنها فيما ظهر من تلك الأحداث، كما هو الحال في استرجاع حادثة سوق النساء السيارات في مدينة الرياض، لم يكشف السرد التخطيط للتجمع وسر اختيار ذلك التوقيت، ثم لم يشر إلى الموقف الرسمي الذي خرج بتبني التلفاز لمقال القصيبي حول ذلك عقب نشرة الأخبار الرئيسة في التلفزيون السعودي، كان يدعو إلى التمهّل في طلب التغيير وبلغة هادئة، مذكراً أن الأحوال تستجيب

(1) انظر: العباس، محمد، القارورة مدفن المجتمع الساهي، صحيفة الاقتصادية، العدد (4257)، 7 حزيران، 2006.
(2) الهويمل، محمد، من شروط الرواية مشاغبة الثابت الاجتماعي، صحيفة الرياض، الرياض، العدد (13478)، 19 أيار، 2005.

لتغيرات رفضها المجتمع بداية، ثم ما لبث أن أذعن لها، وذلك عقب الفتوى التي قلبت سياق الأحداث، وأرجعت الأمر إلى موقف ديني [1].

ويتابع عالي القرشي قوله: " لقد كان في إعطاء السرد مداه في التخييل والتوقع طرق إلى الكشف عما خفي عن حركة الذاكرة العامة التي التقطها السرد، حتى ولو لم يصب ذلك التوقع كبد الحقيقة؛ لأن الإصابة ليست مهمة، وإنما يظهر تجلّيه في خصوصية المعالجة، وحدس الاستبصار، ومحاولة الكشف عبر إعادة صياغة الحدث والعودة إليه بذاكرة سردية تدخل في بواباتها مستجدات المسافة الفاصلة بين زمن الحدث وزمن السرد"[2].

وأرى أن يوسف المحيميد قد عالج قضايا اجتماعية شائكة ومعقدة بصبر وأناة وقدرة فائقة على الوصف والتحليل والجرأة في اقتحام حجب المحظور والممنوع والمسكوت عنه في المجتمع السعودي، فبالإضافة إلى ما تقدم القول فيه من قضايا نجح الكاتب بمناقشة وطرح ظاهرة "الإخفاق العربي" عبر شخصية محمد الساهي، تلك الظاهرة التي اقضّت مضجع الجميع، وكان من نتائجها أن أصبح العراق بعد الحرب الأخيرة ضحية لها، حيث السيارات المفخخة، والأحزمة الناسفة، وأسلحة متعددة، ووسائل مزقت العراقيين، وقد وضع الكاتب يده على ثنائية ونفاق المجتمع من مسألة الجنس والعلاقات بين المرأة والرجل، وكيف يجد الجنس طرقه السرية ليحقق ذاته ويمارس نفسه المخلوق فيها طبيعة وفطرة [3].

تقول منيرة الساهي: "... لكن الدحال يقف ورائي، جسده أطول قليلاً من جسدي، يحضنني من الخلف، مصالباً ذراعيه حول عنقي، ضاغطاً براحتيه الغليظتين على نحر صدري، إذ كان يضغط ويداعب حبتي قرنفل صغيرتين، فأحس بجسدي يتحفز وتغزوه قشعريرة هائلة توقظ مسامه ومكامنه، ولم أستيقظ من ذلك الخدر اللذيذ، بل شعرت أنني سأدخل غيبوبة فادحة اللذة، وهو يديرني نحو وجهه

(1) انظر: القرشي، عالي، مساءلات لـ "القارورة" و "جرف الخفايا"، الموقع الإلكتروني لعالي القرشي تاريخ 2013/4/17، وقد نشر المقال في صحيفة الرياض، الرياض، 10 آذار، 2010.
(2) المصدر نفسه.
(3) انظر: الظاهر، عدنان، قراءة في قارورة يوسف المحيميد، الموقع الإلكتروني دروب، بتاريخ 2/ آب/2005.

دون أن تكف إحدى يديه عن شيطنتها، يجلسني على حافة السرير وتغزو يده كما دبابة تدرك الطريق للهدف- تلال صدري-"[1].

ويقدّم لنا يوسف المحيميد صورة الشذوذ الجنسي حين تدعو نبيلة منيرة الساهي لممارسة السحاق بشكل مخالف لقانون الطبيعة. "... لا أعرف إن كانت صادقة وإن هؤلاء دجالون يحتالون على ناس بلادي البسيطين؟ أم أنها تعتبرني ساذجة؟ لأنني لم ألبّ رغباتها بأن تنام عندي في البيت، وتوقظ جسدي كما تقول لي بالجسارة: جسدك حلو، لكن نائم في حلاوته! محتاج أحد ينبهه من نومته"[2].

وقد نجد في مقطع سابق في الرواية مشهد رغبة نبيلة المكبوتة في ممارسة السحاق مع منيرة. "... كانت تطيل البكاء والشهيق، وتمعن في عناقي، رغم ذلك كنت أفسر ما يحدث بسبب حرارة الموقف، حتى وصلت إلى مغامرتها الأولى معي"[3]. وفي موضع آخر، "... حين نعود من إجازات الأعياد لا يمكن أن تصافحني بمناسبة العيد بحضور الزميلات، كانت تفتعل عدم الحضور معهن؛ كي تحاصرني حين نكون وحيدتين في مكتبي؛ لتقوم باحتضاني بشدة، وتقبلني على الخدين بأنفاسها الحارة، وكأنما سخونة أنفاسها تحرق وجهي بأكمله، وتجتاح مساحة رغم ذلك لم أقفز على ظروفها الشائكة مع أسرتها، بل حاولت أن أبقى محتفظة بمسافة بسيطة بيني وبينها"[4]. و ".. ثم أدارت كرسيي الدوار تجاهها واقتربت بوجهها مني وكأنما تطالع فص الزمرد، لكنها فجأة قبضت بكفيها على وجهي القمري الذي تسميه فلقة قمر، قبضت عليه بقوة بين يديها السمراوتين وانهالت بفمها ذي الأسنان البارزة على شفتي الرقيقتين، فما كان مني إلا أن صفعتها بشدة على خدها الأيسر حتى تراجعت للخلف وانسحبت تنشج بصمت "[5].

وناقش كذلك يوسف المحيميد بخط إنساني رقيق قضية خطيرة، مأساة النساء والفتيات الجانحات والمدمنات والقاتلات بمتابعة أحوالهن متابعة نفسية مديناً المجتمع بذلك، فهو المسؤول الأول عن ذلك

(1) المحيميد، يوسف، القارورة، ص153.
(2) المحيميد، يوسف، القارورة، ، ص 89.
(3) المصدر نفسه، ص 33.
(4) المصدر نفسه، ص 34.
(5) المصدر نفسه، ص 38.

الانكسار والتشظي الذي أصاب حياتهن، وإنهن ضحايا فكرة الذكورة والقوامة التي أعطت الرجل حق السيادة بمعناها السلبي والمطلق"[1] .

ويرى الدكتور عدنان الظاهر وأنا متفق معه في ذلك أن يوسف المحيميد قد نجح في كشف المستور وتناقضات مجتمعاتنا نجاحاً باهراً، فقد كشف التناقضات بمستوياتها وأشكالها المتعددة كشفاً جريئاً، واضعاً الخط الفاصل بين عالمي الظلام والنور، فرغم أجواء الثراء والقصور والخدم والحشم والألبسة والفساتين، رغم ذلك كله، تظل المرأة العنصر المظلوم المهزوم المنكسر المكبوت، غير القادر على الخروج من شرنقة العادات والتقاليد وسطوة الذكورة الصارخة الظالمة القاهرة، فالمرأة في مجتمعاتنا تظل الحلقة الأضعف [2].

أما القضايا السياسية التي ناقشتها الرواية بشكل أو بآخر فإن حقبة التسعينات شهدت تراجعاً سياسياً عربياً توضّع وفق الكامن في الرواية في احتلال صدام حسين دولة الكويت، وما نتج عن ذلك من اختلافات وانكسارات في العلاقات العربية العربية، والعربية الغربية، والعربية الأمريكية، كما الأمريكية الغربية، وقد شكلت هذه الاختلالات نواة ما سيؤول إليه الواقع العربي من هشاشة، وضعف، وسلبية، وعطالة فظيعة للسياسي، كقيم مدينة ديمقراطية نبيلة، على أن ما نتج عن هذه العطالة والسلبية والانكسار هو اختراق المد الأصولي والتشدد الديني، وما خلفه من تداعيات دولية وعربية، حيث عد الدين ملاذاً وخلاصاً، والحضارة العربية واجهة جديدة للصراع بين الحضارات بعد انهيار المدين الاشتراكي والشيوعي، وهو ما يتطلب أغنية الديمقراطية المستوردة المفروضة، التي سينجم عنها لاحقاً نتائج سلبية في دول وإيجابية في دول أخرى إلى درجة ما [3].

يمزج يوسف المحيميد الملامح الاجتماعية السياسية في انصهار ذكي؛ لإخفاء السياسي وراء الخلفية الاجتماعية، وحول ذلك يقول في رد على سؤال: " لدي قلق من أن تتحول كتاباتي إلى بيان أو منشور سياسي أو حتى اجتماعي، أراهن كثيراً على الفن الروائي فحسب؛ ذلك الذي يتشكل من شخوص ومكان وبناء مختلف ومفاجئ أحيانا، أحب أن تحفل الكتابة بلعبة حكائية ما، أحب أن أصنع

(1) المصدر نفسه، ص21 – 25.
(2) انظر: الظاهر، عدنان، قراءة في قارورة يوسف المحيميد، الموقع الإلكتروني دروب، بتاريخ 2/ آب/2005.
(3) انظر: نور الدين، صدوق، يوسف المحيميد يشرح المجتمع المغلق في جديده الروائي "القارورة" السيرة المتخيلة لمنيرة الساهي، صحيفة الخليج الإماراتية، الإمارات العربية المتحدة، ملحق الخليج الثقافي، 6 شباط، 2006.

شركاً لذيذاً أمام القارئ، وأصرخ وأنا وراء السطور التي تلهث عيناه خلفها إليه، ها أنا ذا أوقعته في الفخ! ها هو يتشرنق في الشرك أحياناً، أحس أن الروائي العربي أصبح جزءاً من العالم، متاح له من الفن والتقنيات والإبداع الجديد ما هو متاح للروائي في فرنسا، أو أميركا اللاتينية، أو اليابان، وقد أدرك أن الواقع السياسي والاجتماعي مختلف في كل هذه الدول عن الواقع في العالم العربي، لكن الإنسان هو ذاته يملك أن يصنع من أي واقع يعيش فيه عالمه الشخصي الحميم..." [1] .

- **نزهة الدلفين:**
- **القضايا الفكرية والفلسفية في رواية نزهة الدلفين:**

تأتي رواية نزهة الدلفين الرواية الرابعة بعد ثلاث مجموعات قصصية وثلاث روايات، منهما اثنتان صدرتا في عام واحد 2003، "لغط موتى" عن دار الجمل في ألمانيا، و"فخاخ الرائحة" عن دار الريس في بيروت، أما الرواية الثالثة فهي "القارورة" الصادرة عن المركز الثقافي العربي في كل من بيروت والدار البيضاء، تأتي رواية "نزهة الدلفين" مؤكدة وجود صوت روائي لافتٍ في مسيرة الرواية الخليجية عامة والسعودية خاصة، صوت يكتب بانفعال، بحس شعوري حي، وبأسلوب ساخر [2].

رواية "نزهة الدلفين" رحلة محتفية بتفاصيلها، تغوص في البحث عن المعاني الكامنة والممكنة لتجليات الأشياء، فيها عبث وبكاء، وصخب وحزن، وعنف وصدام، حس وتملص وغيرة، أجواء متباينة، وأماكن تظهر عبر أمكنة أخرى وتغيب في زحمة المعاني، دلافين في كل مكان، خشنة وملساء، خفية وظاهرة، نقية وملوثة، غائبة وحاضرة، بسيطة ومزركشة، ممكنة ومستحيلة، نزهة الدلفين رحلة لا تنتهي بعد تفرع بدايتها [3].

---

(1) فرزات، عدنان، يوسف المحيميد: أحب أن أصنع شركاً لذيذاً أمام القارئ وأصرخ ها أنا ذا أوقعته في الفخ، صحيفة القبس، العدد (14325)، 17 نيسان، 2014.
(2) انظر: محمد، أنور، نزهة الدلفين، لحظة السرد الذهنية، صحيفة السفير اللبنانية، العدد (10903)، 22 كانون الثاني، 2008..
(3) انظر: حميد، عبد القادر، نزهة أبدية تحتفي بالتفاصيل، توابل أخرى في شوارع الكلام والحدق المشجرة، صحيفة أخبار الأدب، العدد (692)، 16 تشرين الأول، 2006.

رواية مدهشة كاشفة عن عالم إنساني مركب، أدخلنا إليه يوسف المحيميد بكل سلاسة وقدرة. مضمون الرواية جريء، يقدّم شخصياته بواقعية إنسانية ليست مألوفة في الوعي الجمعي، وليس مألوف الاقتراب منها، حالة الحب المتفاعلة داخل ثلاث شخصيات في لحظة واحدة [1].

لقد دخل يوسف المحيميد في هذا النص الروائي تجربة ومنطقة جديدة من مناطق الإبداع، تختلف عما كان عليه في أعماله الروائية السابقة، وهي تجربة المراوغة والتجريب في الشكل السردي، تتكئ على رؤية شعورية متمحورة حول الواقع، وفي ذات الوقت على تجربة عاطفية لا شعورية، مأزومة، معتمدة على إحدى حالات الوجد والانجذاب نحو الآخر، من خلال تجسيد ملمح من ملامح الحميمية الحسية المتواجدة في الطبيعة ببعد فلسفي مأخوذ من ذلك الحيوان البحري المعروف "الدلفين"، ككيان رمزي مكثف، وشفرة خاصة موظفة بإلحاح داخل نسيج العمل الروائي؛ للتعبير عن فلسفة الحياة وشبقيتها ورعونتها، متخذاً لذلك شخصيات ذات طبيعة نفسية خاصة قدمت عبر تعدد الأصوات والتكنيك النفسي [2].

تناول يوسف المحيميد في بنائه الروائي كثيراً من الأفكار الموسومة بالخفاء والجرأة في تناول مناطق مسكوت عنها، مستقرة في النفس، في رحلة كاشفة للذات، وتجربة متماهية فيها الأحداث إلى حدود بعيدة في التماهي [3].

قدم الكاتب روايته من خلال ثلاث شخصيات خليجية؛ امرأة ورجلان، ضمتهم أمكنة متعددة في مدن عربية وأجنبية، القاهرة، ودبي، ولندن، في حالات من أسباب التنقل، وضرورة من ضروريات السفر وحضور الأمسيات والمؤتمرات في نطاق من عاطفة حب متقدة وأحاسيس متوهجة، وأحداث رمزية، حركت تلك الشخصيات الثلاث التي كان لكل شخصية منها تجربتها الخاصة، وواقعها الخاص.

---

(1) انظر: الولي، مصطفى، نزهة الدلفين، الغموض حافزاً لعلاقة حميمة مع القارئ، صحيفة الرأي الأردنية، عمان، 25 نيسان، 2008.
(2) انظر: يوسف، شوقي بدر، النص المراوغ في رواية "نزهة الدلفين"، الموقع الإلكتروني الرسمي للكاتب يوسف المحيميد، بتاريخ 25 آب، 2008.
(3) انظر: المصدر نفسه.

لقد انشغل " خالد اللحياني " و "أحمد الجساسي" بمغازلة "آمنة المشيري"، فراح كل منهما ينافس الآخر محاولاً إيقاعها في شباكه، وفي النهاية، يستطيع خالد اللحياني الاستئثار بها بعد سفر منافسه أحمد الجساسي، ورغم الهيام الذي كان يبديه خالد اللحياني بآمنة، التي كانت هي بدورها تبادله هذا، إلا أن علاقتهما لم ترق إلى مستوى العاطفة الإنسانية السامية، فهي علاقة لا تعدو أن تكون نزوة عابرة، ولا سيما أن آمنة كانت فتاة مخطوبة [1].

الحدث الرئيس في هذه الرواية لا يقصد التعبير عن رؤية فكرية معينة، إلا أن السرد الروائي لم يخل من شذرات فكرية متصلة ببعض الصور الواقعية الملتقطة من مشاهد الحياة الاجتماعية الخليجية، وعلى وجه الخصوص السعودية، ودبي، أو مشاهد الحياة السياسية العربية بعامة، الممتدة من ساحة الشهداء في بيروت إلى حي السلمانية في تبوك، إضافة إلى مشاهد الحياة الاقتصادية التي رسم الروائي بعض ملامحها عبر التاجر خال خالد اللحياني، الذي صار ثرياً بسبب حرب العراق من تجارة المواد الغذائية التي كان يديرها بأسطول ناقلات الثلاجات ومن تأجير ذلك الأسطول[2] ."... ولم يكتف بنقل الخضار والفاكهة والطعام المبرد، بل كانت ضربته الأخيرة في الحرب الثالثة على العراق، حيث انتشر الخبر كالهشيم في مدينة صغيرة كتبوك، وبلغ مدن الشمال كلها، وكانت الواقعة تفسيرا لارتفاع أسعار المواد المستوردة..."[3].

هذه المشاهد لم تكن مرتبطة ارتباطاً وثيقاً ببناء الرواية، بل جاءت في سياق التداعي الحر والذكريات التي كان خالد اللحياني والجساسي يحرصان على العودة إليها من وقت لآخر في فصول الرواية التي بدت مفككة الأوصال [4].

يقدم لنا الكاتب في روايته هذه فلسفة الحب من منظوره الخاص بكشف جريء عبر شخصيات روايته، في حادثة إنسانية ليست مألوفة في الوعي الجمعي، بل ليس مألوف الاقتراب منها، حالة الحب المتفاعلة في دواخل ثلاثة أرواح في اللحظة نفسها [5].

---

(1) انظر: بوشعير، الرشيد (2010)، مساءلة النص الروائي في السرديات العربية الخليجية المعاصرة، ط1، دار الكتب الوطنية، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، أبو ظبي، ص 88.
(2) بوشعير، الرشيد، مساءلة النص الروائي في السرديات العربية الخليجية المعاصرة، ص 88.
(3) المحيميد، يوسف (2010)، نزهة الدلفين، يوسف المحيميد، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ص 57.
(4) انظر: بوشعير، الرشيد، مساءلة النص الروائي في السرديات العربية الخليجية المعاصرة، ص 88.
(5) انظر: الولي، مصطفى، نزهة الدلفين، الغموض حافزاً لعلاقة حميمة مع القارئ، صحيفة الرأي الأردنية، عمان، 25 نيسان، 2008.

يمر بطل الرواية خالد اللحياني بقصة حب رومانسية بأبعاد أسطورية، ممتلئة هذه القصة بدلالات مختلفة، منطلقة من مواقف تظهر فيها طموحات الروح وانهزاماتها، وتحررها من الخوف وكثير من الهموم، وهو ما يعد معادلاً للواقع الهارب الفالت من الإنسان، أو المقترب من الإنسان مداعباً طموحاته، إلا أنه لا يمنح له بسهولة، فكانت قضية الحب الإنساني الكبير هي محور الرواية، واجترّت الشخصيات الكثير من المواقف والذكريات مطوفة في بلدان مختلفة، مستدعية مجموعة من الأساطير القديمة والمعاصرة، مضافة إلى بعض الخرافات، جاعلة من قصة حب بطل الرواية واحدة من تلك الأساطير [1].

بدأ الكاتب روايته بتقدمة عن حيوان الدلفين؛ ليمنحها بعداً أسطورياً، مؤكداً في الوقت ذاته فكرة الاستبشار بالدلفين في التراث العربي كما جاء في كتاب القزويني "عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات"، وكأن الكاتب أراد أن يوهم المتلقي أن هذه التقدمة أساس ما سيتناوله في روايته بعد ذلك، "الدلفين حيوان مبارك إذ رآه أصحاب المركب استبشروا؛ وذلك أنه إذا رأى غريقاً في البحر ساقه نحو الساحل، وربما دخل تحته وحمله، وربما جعل ذنبه في يده؛ ليمشي إلى الساحل، وقيل له جناحان طويلان، فإذا رأى المركب تسير بقلوعها رفع جناحيه تشبيها بالمركب، وينادي، وإذا رأى الغريق قصده"[2].

لقد ذهب رمز الدلفين في مسالك شتى؛ كجمعه حبيبين ومساعدتهما للوصول إلى الذروة، أو هو رفيق حنون يقوى العشق ويدفع عنه. "كانوا ثلاثة؛ امرأة ورجلين... يمشي الرجل الطويل أمامهما متغاضباً مما يحدث، بينما الرجل القصير يشبك يده بيد المرأة ويمشيان خلفه، حين يتوقف الطويل ملتفتاً، مطمئناً أو سائلاً تفترق اليدان سريعاً باتفاق مضمر، يهربان فزعين كما لو كانت طيور يحفها الحذر، تهربان مثل دلفينين يركضان بانسياب في بهاء الماء"[3].

---

(1) انظر: عيسوي، عبد الناصر، قراءة في نزهة الدلفين ليوسف المحيميد، الموقع الإلكتروني وكالة أنباء الشعر، 11/ أيار/2013.
(2) المحيميد، يوسف، نزهة الدلفين، ص32. وانظر: عيسوي، عبد الناصر، قراءة في نزهة الدلفين ليوسف المحيميد، الموقع الإلكتروني وكالة أنباء الشعر، 11/ أيار/2013.
(3) المحيميد، يوسف، نزهة الدلفين، ص 13. وانظر: رفاعية، ياسين، يوسف المحيميد في نزهة الدلفين الحياة في مكان آخر، صحيفة تشرين، دمشق، 21 آذار، 2007.

لقد اعتملت رحلة يوسف المحيميد التي عدها نزهة بصراعات روحية، وفكرية، وفلسفية، تعكس ما تموج فيه الأمة العربية عبر الأمكنة التي تظهر وتختفي، وفي هؤلاء الثلاثة الذين من خلال تدافعهم ما كانوا إلا قلباً عربياً واحداً بجسد ضخم، تمتد ضخامته على مساحة وطننا الذي به مسحة من فوضى وضعف، يعتريه خمول وذبول، تداخلت فيه المفاهيم والهواجس والأحاسيس، تركيبة ندركها بسفر الشاعر المرهف خالد اللحياني إلى أدق التفاصيل؛ عوالم نحس فيها بوجود كونديرا وشاعره جاردميل في الحياة في مكان آخر."هكذا هي يوميات القاهرة، متقطعة ومتصلة بخيط لا مرئي، كما لو كانت رواية لميلان كونديرا، متناثرة الأنحاء كالشظايا، لكن رؤيتها عن بعد تكشف خيوطها الخفية"[1] .

نزهة الدلفين رحلة فلسفية نقدية فكرية، رحلة نقد خفي وجريء، فيها حضور الوهج السياسي وانتقاده، فيها استثارة لهموم سياسية واقعية حالية، مثل؛ مقتل الحريري، ولعلها الرواية العربية الأولى التي تلقفت هذا الحدث. "كان يتأمل بيروت مخزن الهم، وقد خرجت في الشوارع وملأت ساحة الشهداء، كان يرى أعضاء حزب المعارضة وهم يتهمون الآخرين في مقتل الحريري... كل شيء كان مخزناً للهم بيروت وقلبه وبلدة حقل والمدرسة الابتدائية فيها..." [2]. ولعل هذا الهم في نزهة الدلفين ممتدد وعلى امتداد العالم العربي، "... وهكذا يمتد الهم من ساحة الشهداء في بيروت حتى حي السليمانية في تبوك**!**" [3].

وهناك إشارة إلى حرب الخليج الثانية، وتهجير الفلسطينيين والأردنيين واليمنيين إثر مواقف حكوماتهم من هذه الحرب. " وأهدى إلى صاحبه محمود الفلسطيني مجموعته الشعرية الأولى، رغم أنه لم يعد يعرف عنه شيئاً منذ تهجيره القسري مع أسرته إلى عمان غداة حرب الخليج الثانية، حيث تم تهجير الفلسطينيين والأردنيين واليمنيين إثر مواقف حكوماتهم"[4]. ونرى الكاتب يأخذنا إلى فضاءات المعاناة الفلسطينية عبر المجموعة الشعرية التي أهداها له صديقه الفلسطيني أنف الذكر. "... كانت قصيدته تتجه نحو التفاصيل اليومية الصغيرة: الزعتر البلدي، وزيتون نابلس في بيت أم محمود جدته التي تصنع له ولمحمود آيسكريم التوت الأحمر ..." [5]. وفي موضع آخر يقول: " لأكثر من

(1) المحيميد، يوسف، نزهة الدلفين، ص 103. وانظر: حميدة، عبد القادر، نزهة أبدية تحتفي بالتفاصيل: كوابل أخرى في شوارع الكلام والمدن المشجرة، صحيفة أخبار الأدب، العدد (692)، 16 تشرين الأول، 2006.

(2) المحيميد، يوسف، نزهة الدلفين، ص 54 - 55 . وانظر: حميدة، عبد القادر، نزهة أبدية تحتفي بالتفاصيل: كوابل أخرى في شوارع الكلام والمدن المشجرة، صحيفة أخبار الأدب، العدد (692)، 16 تشرين الأول، 2006.

(3) المحيميد، يوسف، نزهة الدلفين، ص 55.

(4) المصدر نفسه، ص 63.

(5) المصدر نفسه، ص 63.

خمسين عاماً كانت أم محمود تحتفظ بمفتاح بيتها في رام الله، إذ أخرجه محمود مرتبكاً ذات عمر من خزانة خشبية عتيقة وأراه لصاحبه خالد، مؤكداً أنه سيأخذه معه إلى بيتهم في رام الله؛ كي يرى شجرة الزيتون الكبيرة في باحة الدار..." [1] .

ويرى عبد الواحد الأنصاري أن رواية "نزهة الدلفين" قد تخلت عن مباشرة القضايا، ولكنها لم تتخل عن القضية برمتها، فأخذت بذلك مكاناً وسطاً بين رواية "لغط موتى" ورواية "القارورة" و"فخاخ الرائحة"، فنزهة الدلفين جعلت من المشهد العشقي قضيتها الأساسية، إلا أنها في ذات الوقت ناقشت قضية ليبيرالية عبر المونولوج الداخلي لبطل الرواية؛ وهي حرية الخطاب السياسي في السعودية [2].

ويرى كذلك أن التواجد الليبرالي الصريح في نتاجات يوسف المحيميد الروائية يدل على أن من خصائص كتاباته أنها تكتب في إطار أفكار ليبرالية جاهزة بتغير الشخصيات وتعدد الحبكات، إلا أن الكتابة الحرة لا تستوجب الانضواء تحت عنوان الليبرالية أو الاشتراكية أو التشدد الديني؛ لأن هذه الأفكار إنما هي امتداد على مستوى الطرح الفكري والأيدلوجي، وهذا من طبع الرواية؛ كونها عمقاً نابضاً بكل هذا، ولعل قائلاً يقول: إن هذا التنظير لا يمكن إخضاع نزهة الدلفين بنهجه، وهذا جيد؛ لأن ذلك يصب في صالح تحديد العمر الافتراضي للنقاش الثقافي [3] .

- **الرمز في رواية نزهة الدلفين:**

كما جاء في مقدمة الرواية، فالدلفين حيوان باركه الله، وهو حيوان يستبشر به، وهو حيوان يخدم الناس ويساعدهم، "هذه المعاني المستقاة من العتبة الثانية الذاتية تنتقل من الإحالة الذاتية للدلالة على الحاضر؛ حاضر نزهة الدلفين، حاضر قصة نزهة الدلفين"[4]. وهي بهذا دالة على دوائر ثلاث؛

---

(1) المصدر نفسه، ص 63.
(2) انظر: الأنصاري، عبد الواحد، مع رواية نزهة الدلفين، ملاحظ عابرة ومقارنات، صحيفة الحياة، السعودية، 1426/12/8هـ.
(3) انظر: الأنصاري، عبد الواحد، مع رواية نزهة الدلفين، ملاحظ عابرة ومقارنات، صحيفة الحياة، السعودية، 1426/12/8هـ.
(4) صدوق، نور الدين (2007)، السرد والحرية، دراسة الحاجز الروائي لـ " يوسف المحيميد"، ط1، دار الانتشار العربي، بيروت، ص 95 .

الدائرة العاطفية، والدائرة الإنسانية، والدائرة الذاتية، ففي الدائرة العاطفية، الدلفين يميل على اليد السابحة يبحث عن اليد الثانية، حوار عشق كما تقوله الأيدي، وهو بذا يكون رمزاً للحب[1].

" لو لم يكن يخيط الحياة من الماء، لما كشف لي بعد ثلاثين عاماً أنني أحمل دلفينين صغيرين دون أن أشعر بثقلهما، كيف استطعت يا حبيبي أن تجعل من كفي السمراء دلفينا قرنفليا؟ "[2].
" كانت يده كالدلفين الأحدب الخجول، الذي يفضل المياه الضحلة المفتوحة، ويسبح ببطء وتلذذ، وكلما التفت نحوه السائر أماما كالدليل، تخلص الدلفين ذو البطن القرنفلي الفاتح من مياه يدها وقد أحمر خجلاً، ملتقطاً أنفاسي المتسارعة، مؤجلاً لهوه ولعبه الرائع"[3]. "... فكانت اللحظة التي لا تنسى، هكذا سحبت يده عفوياً للمرة الأولى، وانساب دلفينها الطري الساخن الرطب في دلفينه الأكبر حجماً، وهكذا دخل دلفينان خلسة في متحف البحر، بل دخلا في عمق البحر، البحر الأزرق الكحلي، أو بحر العشق الملتبس!"[4].

أما الدائرة الإنسانية فهي وسيلة السفر التي تقود إلى طريق الحب، فهو دلفين جمع بين شيئين: الهدف الوسيلة، والهدف الغاية[5]. "... كأنما الدلفين القرنفلي لمح كآبتي خلف بحر وصحراء، فانطلق في عرض البحر، ناولني ذيله الناعم فأمسكت به، وجذبني إلى اليابسة، حيث الهواء والمتعة وطعم الحياة، ثم حملني فوق ظهره الأملس، بدأ عندي طموح غريب وبحث سري عن أسرار وخبايا الغد، أين سيمضي بي الدلفين؟ كنت أفكر وأستعيد اللحظات الرائعة طوال الرحلات الماضية كأنما على الدلفين أن يفرد جناحيه ويطير بي إلى الحياة والغرابة والدهشة..."[6].

وفي الدائرة الثالثة؛ الدائرة الذاتية، فالعلاقة بارزة بين خالد اللحياني ورمز الدلفين، فهي علاقة حميمية واجبة، فهو مصدر الحب، ومساعد على تبديد المعاناة، والعزلة، والوحدة، والكآبة، كما تبدّى ذلك في المقطع السابق من الرواية وفي مقاطع أخرى. " إن الدلالات الثلاث المرصودة، تحيل في عمقها على المباركة بحكم كون الرمز المختار قصدياً يعبر عن ذلك، مثلما يحيل عليه، إلا أن

(1) انظر: المصدر نفسه، ص 95.
(2) المحيميد، يوسف، نزهة الدلفين، ص 17.
(3) المصدر نفسه، ص 21.
(4) المصدر نفسه، ص 22.
(5) انظر: صدوق، نور الدين، السرد والحرية، دراسة الحاجز الروائي لـ " يوسف المحيميد"، ص 96.
(6) المحيميد، يوسف، نزهة الدلفين، ص 31.

الروائي أحياناً يوسّع لما يجاور نظام المعنى المنتج في النص، إذ ليست الغاية الإبقاء على الرمز في حدوده، وإنما انفتاحه والإضافة للمتراكم في قصدياته المرموز إليها سابقاً، مما يبدو شبه متوارث ومترسب في الذاكرة الأدبية"[1].

- **القضايا الاجتماعية والسياسية في رواية نزهة الدلفين:**

مارس الروائي يوسف المحيميد في رواية "نزهة الدلفين" عبر حدث عادي نقداً للحياة بإحساس عال وعميق بالسخط الاجتماعي والسياسي، وبعدوانية تجاه الماضي التقليدي، فشخصيات روايته مأزومة كاشفة عن صراعاتها النفسية والاجتماعية والسياسية والفكرية، "صراعات خفية فيها مخاتلة، يوسف مخاتل وقاس، وهو يسرد ويصور متعرجات حياة شخصياته وأشكالها"[2].

رواية نزهة الدلفين هي الرواية الرابعة في نتاج الروائي يوسف المحيميد، وبالتالي؛ لا يمكن إثبات تلقيها إلا في سياق التجارب الروائية السابقة للروائي، فنحن نجد في لغط موتى أن المتلقي يقف على شخصية صحفي ينزع إلى إنجاز رواية مختلفة في مسيرة الإنجاز العام لمبدعين ذكرت أعمالهم وخلدت، ومن ثم فإن شخصية المثقف حاضرة في هذه الرواية "لغط موتى"، وكذا تقريباً في "القارورة"، حيث يكون النفس العام موجوداً، وإن كان ذلك بشكل نسبي.

في رواية نزهة الدلفين يتأسس البناء الروائي على فاعلين مثقفين مع اختلاف مستوى وعيهم وتناقضهم إلا إن محور الثقل في تجربة يوسف المحيميد الرابعة يختلف عما سبقه من تجارب فهو قائم كما أسلفنا سابقا على توضع الرمز في "الدلفين"[3].

مادة الرواية تتعلق بموضوع الحب ورموزه المختلفة بفعل محركين ثلاثة لهذا الموضوع، وهذا يطالعنا من بداية الرواية. ".. كانوا ثلاثة؛ إمرأة ورجلين، يمشي الرجل الطويل أمامه متغاضباً عما يحدث بينما الرجل القصير يشبك يده بيد المرأة ويمشيان خلفه "[4].

---

(1) صدوق، نور الدين، السرد والحرية، دراسة الحاجز الروائي لـ " يوسف المحيميد"، ص 97.
(2) محمد، أنور، نزهة الدلفين، لحظة السرد الذهنية، صحيفة السفير اللبنانية، العدد (10903)، 22 كانون الثاني، 2008.
(3) انظر: صدوق، نور الدين، السرد والحرية، دراسة الحاجز الروائي لـ " يوسف المحيميد"، ص 75- 76.
(4) المحيميد، يوسف، نزهة الدلفين، ص 13.

قدم يوسف المحيميد شخوصه الثلاثة عبر دائرتين؛ الدائرة الجامعة لما يتعلق باللقاء الثلاثي والفردي مع إضاءة الجوانب من حياة تلك الشخصيات مع كونهم ينتمون إلى ذات العالم؛ عالم الأدب والثقافة، متوحدين في بوتقته واحدة، هي القاهرة، مع وجود أكثر من حكاية صغيرة تربط بينهم" عادوا اليوم من الحسين، عادت آمنة الملتبسة العواطف وأحمد الضحوك من الحسين بالبهجة والحياة، بينما الشاعر المكتئب عاد بالموت، كان يمشي بلا رأس، لم يعرف كيف وصل الفندق، بينما رأسه على رمح صديقين قطفاه من الخلف كما قطف لها وردة بالأمس، فقبلتها مجاملة، وهي تقول إنها لا تحب موت الورد على حساب حياة عواطف الناس"[1].

الشخصيات الثلاث في الرواية ومن خلال اجتماعها وانسجامها تقدم جوانب متعددة في حيواتها؛ جوانب اجتماعية، وسياسية، وفكرية، وهي دائمة البحث عن المفقود. "هل هو الفقد؟ أن نفقد الكائنات أو الأشياء فنبقى نبحث عنها إلى الأبد؟ أو البحث عن أشباهها؟ أنثى الطائر التي نفقت في شقته الصغيرة في حقل، والطائر الأرمل الذي غادر نحو سيناء عابراً خليج العقبة..." [2].

"... كل هذا الفقد جعله ذات صباح بارد في الرياض، وهو خارج بسيارته الصغيرة الهوندا من حي الملز ذاهباً إلى الجامعة في الدرعية، يتأمل لوهلة قرب إشارة مرور محدقاً برعونة صوب امرأة تجلس في المقعد الخلفي..." [3].

نزهة الدلفين رحلة في خبايا زوايا اجتماعية وسياسية وفكرية، رحلة أبطالها ثلاثة؛ أحمد الجساسي ذلك الرجل الطويل، وخالد اللحياني ذلك الرجل القصير، الأول جريء حد الوقاحة ومهذار حد الصفاقة، يعني ما يقول، ليس زائفاً، يسير على أرض الواقع، حياته كلها مباشرة في حقده وكرهه، يقدم نفسه من اللحظة الأولى بتلقائية وعفوية وانسجام، أما الرجل الثاني فهو خالد اللحياني، ولعله الكاتب نفسه، كاتب الرواية، رجل شاعر، خجول يتماهى في التفاصيل، عشقه مجنون وجنونه عشق، يرى الأشياء بمنظار مغاير للآخرين، يقول الأشياء وحين يعنيها يرى الماء يفرح، وحينما يريد الشرب لا يجد إلا سرابا، " في الماء كان سيقرأ قصائده في أمسية نظمتها ورشة الزيتون، فكر أن

(1) المحيميد، يوسف، نزهة الدلفين، ص 49. وانظر: صدوق، نور الدين، السرد والحرية، دراسة الحاجز الروائي لـ " يوسف المحيميد"، ص 77.
(2) المحيميد، يوسف، نزهة الدلفين، ص 128. وانظر: صدوق، نور الدين، السرد والحرية، دراسة الحاجز الروائي لـ " يوسف المحيميد"، ص 86.
(3) المحيميد، يوسف، نزهة الدلفين، ص 128.

يهدي الأمسية بأكملها إلى المحيط الهندي الذي ينقل التوابل ودهن العود والجلديات والحب واللوعة محمولة على أجساد ودلافين سحرية، إن القاعة مزدحمة قبيل دخوله، كان يدخن بشراهة في الممر وسط محبيه وأصدقائه، كانت المرأة الشابة ذات العينين الواسعتين تتأمل عينيه، مأخوذة بأناقته المفرطة ... كانت تشعر أنه يلبس البحر ويخيط قصائد من ماء... "[1] إنه بطل هذه الرواية، يحب البحر، والرقص، والقصائد، والغناء، مدرس جغرافيا يسكن غرفة قرب ساحل مهجور في بلدة حقل، " الحياة لا تطاق قرب ساحل مهجور في بلدة حقل، لا شيء أفعله طول النهار حين أعود من المدرسة بعد أن أصحح دفاتر التلاميذ، وأقرأ قليلاً، وأبقى متمسمراً في الصالة كتمثال من حجر، نادراً أفتح التلفزيون على أي شيء، أحياناً مجرد خطوط إنتهاء البث على الشاشة تكفيني للتأمل، قد ألعب الورق على الطاولة بين شخصين وهميين..."[2]. إلا أن أحداث الرواية لا تدور في هذه البلدة الصغيرة وحسب، فهناك المطارات والأجناس المختلفة من البشر و الذكريات والصخب والمراهقين والمومسات، فضاءات شرقية وأخرى غربية وأمكنه مختلفة؛ القاهرة، لندن، حقل، دبي، وعبر هذه الأمكنة رحلة تهتم بالتاريخ أكثر من اهتمامها بالجغرافيا، منصبته أن يجد معاني الدلفين محملاً برموز وأسماء كثيرة، في هذه النزهة تراوده أنسام الحرية بكل أبعادها، في مدينة لندن الحرية الاجتماعية والشخصية والذاتية، " كانت اللحظات قصيرة ووجلة، ففي لندن حيث العشاق يضطجعون على عشب الحدائق، ويدخلون في برزخ العناق الطويل في الشوارع، ويقطفون قبلاً طويلة وكاشفة في المتاجر أو على الطرقات العامة، وهم لا يشعرون بالعالم من حولهم..."[3].

أما الشخص الثالث في الرواية فهي " آمنة "، تلك المرأة الآتية من مدينة بهلا إلى القاهرة في مهمة صحفية، ابنة سيدة جميلة جداً، وهذا ما جعل أباها يترك أعماله وتجارته ويلاحقها... " إنها جاءت من مدينة بهلا، امرأة جميلة إلى حد أن لاحقها أبوها لسنوات، تاركاً تجارته وأمواله، مقتنصاً مرورها من أحد شوارع مسقط حيث تأتي لزيارة أقاربها، كانت تمر كل صباح في الساعة ذاتها... كانت أمي جميلة جداً، ولكن إخوتي جعلوا منها ساحرة كونها من مدينة اشتهرت بالسحرة ذات جبل كور، فيه

(1) المحيميد، يوسف، نزهة الدلفين، ص 17. وانظر: حميدة، عبد القادر، نزهة أبدية تحتفي بالتفاصيل: كوابل أخرى في شوارع الكلام والمدن المشجرة، صحيفة أخبار الأدب، العدد (692)، 16 تشرين الأول، 2006، ص77.

(2) المحيميد، يوسف، نزهة الدلفين، ص 31.

(3) المحيميد، يوسف، نزهة الدلفين، ص 24 وانظر: حميدة، عبد القادر، نزهة أبدية تحتفي بالتفاصيل: كوابل أخرى في شوارع الكلام والمدن المشجرة، صحيفة أخبار الأدب، العدد (692)، 16 تشرين الأول، 2006، ص77.

نهير صغير ينساب إسبوعاً للإنس وينضب إسبوعاً آخر أمام عيون الإنس لكنه كان ينساب بشكل لا مرئي للجن..."[1].

آمنة امرأة سحرت وفتنت بدلفينها القرنفلي بطل الرواية خالد اللحياني، وبالتالي؛ لونت الرواية كلها بأجواء سحرية، مما جعل المتلقي يركض وراء محطات هذه الشخصيات وهي تتجول في شوارع القاهرة وحواريها ولياليها الصافية الملونة نرصد حركات وسكنات تلك الشخصيات، متأملين حيواتها وأدق تفاصيل تلك الحيوات.

لم تغادر الرواية الأجواء السياسية للمجتمع العربي في تلك الحقبة من تاريخ أمتنا العربية، فعلى الرغم من أن الرواية احتفت بقصة حب أسطورية، أو تشبه الأساطير، أو تخللتها الأساطير، إلا أنها كانت محمومة ببيروت والحروب الدائرة فيها، وبساحة الشهداء والأزمات السياسية التي تعصف بلبنان." في لحظة الصمت الأزلية، حيث يتربع الحزن مثل تمثال قط أسود فوق الطاولة ووجوههم الثلاثة كامدة ومتهدلة نطق خالد ورأسه متراخ على ظهر الكنبة، متأملاً السقف، جاء صوته مجروحاً وخفيفاً ومتحشرجاً: لا لا لا يا شوارع بيروت الحرب اليومية... يا مدينة يا مخزن هم ..!.. كان يتأمل بيروت مخزن الهم وقد خرجت الشوارع وملأت ساحة الشهداء، كان يرى أعضاء حزب المعارضة وهم يتهمون الآخرين في مقتل الحريري كل شيء كان مخزنا للهم، بيروت، وقلبه، وبلدة حقل، والمدرسة الابتدائية فيها..." [2].

وكذا نرى هماً آخر تقدمه الرواية، هجوم الأمريكان على العراق والمنتهزين، فخال أحمد صاحب سيارات النقل الكبرى " الثلاجات"، كانت سياراته تنقل الخضار والفاكهة إلى البلاد، واستأجرها الأمريكان في الحرب ضد العراق لنقل الموتى من جنودهم قبل وضعهم في التوابيت مقابل أثمان أعلى بكثير من نقل الفاكهة والخضار، " ... هكذا بدا خالي الذي تراه أمي ذئباً وذكياً ومدبراً ولم يكتف بنقل الخضار والفاكهة والطعام المبرد، بل كانت ضربته الأخيرة في الحرب الثالثة على العراق حيث انتشر الخبر كالهشيم في مدينة صغيرة كتبوك وبلغ مدن الشمال كلها، وكانت الواقعة تفسيراً لارتفاع أسعار المواد المستوردة بعد أن أصاب السوق شح في الفاكهة والخضار المستوردة، إذ فقد ذات ليل

(1) المحيميد، يوسف، نزهة الدلفين، ص 24. وانظر: حميدة، عبد القادر، نزهة أبدية تحتفي بالتفاصيل: كوابل أخرى في شوارع الكلام والمدن المشجرة، صحيفة أخبار الأدب، العدد (692)، 16 تشرين الأول، 2006، ص77.
(2) المحيميد، يوسف، نزهة الدلفين، ص 54- 55.

سري الكثير من ناقلات الثلاجات التي تخص شركة خالي بعد أن قام بتأجيرها بثمن شهري باهظ للجيش الأمريكي؛ لحفظ جثث الجنود الأمريكان قبيل لحظة قصف العراق في الحرب الأخيرة "[1].

وكذا نرى الرواية مأزومة بحرب العراق الثانية وتهجير الفلسطينيين والأردنيين اليمنيين ردا على موقف دولهم من هذه الحرب. " ... تم تهجير الفلسطينيين والأردنيين واليمنيين إثر مواقف حكوماتهم"[2]. والرواية مهمومة كذلك بالهم الفلسطيني، دوريات جنود الاحتلال على حدود سيناء والقضية الفلسطينية التي يذهب ضحاياها شهداء، " يا الله ! كان يصرخ مذهولاً، ثم يزيح المنظار السحري عن عينيه وينظر بعينيه المجردتين فلا يرى شيئاً، كان محمود بجواره يحترق شغفاً وأسئلة، وهو يحاول أن يجذبه من على عينيه؛ كي يرى. جنود إسرائيليون يحرسون في دورية على الحدود في سيناء، جندي يتشمس فوق دبابته ويدخن سيجارة الصبح، ثلاثة يجلسون حول طاولة بيضاء في الهواء الطلق كما لو كانوا يتناولون طعاماً، هكذا كانت أعينهم الصغيرة مشدوهة بغرابة، وهي ترصد الحياة اليومية على الساحل الغربي لخليج العقبة "[3].

ونرى يوسف المحيميد يفسّر سلوك طائر الحب الذي ماتت أنثاه تفسيراً سياسياً، إذ ظل ذلك الطائر صامتاً أسبوعاً حتى أخذه خالد في قفصه ثم تركه يطير، " لم تكن مسألة عادية حين فوجئ بموت الأنثى في القفص، كاد أن يهلك حزناً، غاب ثلاثة أيام عن تلاميذه، وكاد أن يطرد من عمله، حاول أن يعاقب نفسه وإهماله بملازمة الذكر الأرمل ... حتى قرر خالد أن يأخذه ذات صباح إلى الشاطئ الرملي، ووضع القفص فوق مقصورة سيارته، ثم فتح الباب له، لكنه لم ينتبه إلى الباب المفتوح فخلع شبك القفص ولم يتبق سوى القاعدة البلاستيكية، ونظر لوهلة نحو الطائر الأرمل فوق رأس الشبك المجاور المخلوع، ونظر لوهلة نحو الأرجاء ثم صفق بجناحيه الصغيرين غربا نحو خليج العقبة، ما لبث أن انعطف يميناً صوب الشمال، كأنما سيكون الأزرق الكحلي هو بوصلته، كأنما سيبحث عن أنثاه في الناصرة أو يافا أو الخليل، كأنما حواسه تقوده إلى رائحة البارود والرصاص؛ ليبحث عن أنثاه الشهيدة " [4].

(1) المحيميد، يوسف، نزهة الدلفين، ، ص 56-57.
(2) المصدر نفسه، ص 63.
(3) المصدر نفسه، ص 64- 65.
(4) المحيميد، يوسف، نزهة الدلفين ، ص 77.

إن رواية نزهة الدلفين رواية مفتوحة وليست مقيدة بظروف أبطالها، فهم قادرون على التذكر واستلهام الحاضر وتأمل الواقع المعيش، إنهم ممتلئون بهذا العالم، متأثرون بظروفه ومعطياته، يجولون في كل فضاءات الحياة سياسياً، وفكرياً، واجتماعياً.

تقصّد الكاتب يوسف المحيميد في هذه الرواية نقل القضية السعودية إلى جانب وجود شخصيات خليجية أخرى تعيش رواية الصراع المستميت في دائرة العشق، فأحمد الجساسي قطري، والمرأة المعشوقة " آمنة" من دولة الإمارات، وهاتان الشخصيتان أساسيتان، وكلاهما يستحق أن يكون الكاتب عادلاً بينهما وبين شخصية علي اللحياني، وذلك باستجلاء الواقع الاجتماعي والمسار الإنساني في حياة مجتمعي هاتين الشخصيتين، تماماً كما عرض لكل منهما في إطار همه الأسري الضيق، فأحمد الجساسي قد عانى من قهر الأب المستبد الظالم، " ... هكذا يخرجونني من اللعب وأعود إلى البيت، وأنا أتخيل أبي وقد صار حماراً أبيض، كنت أول من يفتح فمه؛ كي أفرق صمتهم، لعل أبي يصبح حماراً أليفاً، ندخله آخر النهار في حوش البيت الخلفي، ونضع له برسيماً فيأكل وينام، لا يصرخ ولا يضرب بقوة ... لم اقل لهم إنني أخاف من أبي ! لا أعرف كيف رأيت عيني أبي غاضبتين، وليست مجرد عيني حمار أليف ومذعن .. هل صار أبي حماراً؟ "[1].

أما آمنة فقد جاءت من أب أهلكه السير خلف العشق. " أبي كان ثرياً، لم أره منذ سنوات بعيدة، غاب عنا ثلاثة أيام متواصلة، وفي اليوم الرابع هاتفت أمي ضرتها، فأكدت أنها كذلك لم تره ولا تعرف له أثراً .. أبي هاجر إلى شرق آسيا، لا أعرف إن كان يركض خلف تجارته، أم خلف نسائه ... تركنا نحن أربع بنات وولد، كنت الكبرى التي تحولت إلى أب وأم وعائل ..."[2].

كان العرض العائلي لهذه الشخصيات متسقاً وعادلاً مع واقعها المعيش المقدم في الرواية، بل دافعاً ومحرضاً على الاقتناع بالوجود المأساوي الحسي لهذه الشخصيات وليس الافتراضي وحسب، إلا أن الكاتب عند تطرقه لنقل الهم الاجتماعي العام لم يتعرض للمجتمعين الخليجيين الآخرين رغم وجود قضايا ومشاكل معلقة وشائكة ومعقدة فيهما.

---

(1) المصدر نفسه، ص96- 97.
(2) المصدر نفسه، ص25- 26.

وهناك إشارات اجتماعية ناقدة ظهرت في الرواية كمقاطع قصيرة مؤثرة وناقدة لواقع سعودي قاس، فليس غريباً أن نرى المتسولين الفقراء في الشوارع العامة يمدون أيديهم مستجدين المال، يقطع فيه ناقداً للسلطة التي على الرغم من غناها الفاحش كدولة نفطية خليجية إلا أنها لا تلتفت كثيراً إلى هذه الشريحة في المجتمع السعودي خاصة، والخليجي على وجه العموم." صباح الرياض ساخن وثقيل جداً، غبار يهبط بصفاقة حتى الرجلين، فكأنما الناس والسيارات تخوض في غبار عميم، حتى البنايات العالية ذابت رؤوسها في الغبار الجاثم مثل غول هلامي الملامح، طريق الملك فهد تجاه الجنوب خفيف على غير العادة، سلكت مخرج قصر الحكم والقضاة والمحكمة الكبرى، عند الإشارة شحاذة عجوز تحمل طفلاً غزير الشعر ومتسخة بثوب صوف عتيق رغم حرارة الطقس..."[1].

أما صورة المرأة فقد قدمها الكاتب امرأة عانت في طفولتها بتسرب الأب وجريانه وراء النساء، فراحت آمنة تبحث عن حب مفقود في الحياة، فقد فقدت حنان الأب، وبالتالي؛ فقدت سلطته. "...تركنا نحن أربع بنات وولد، كنت الكبرى التي تحولت إلى أب وأم وعائل، كنت أشعر بالحزن قبل أن أهجر الشعر، لا أسمي ما أكتبه شعراً". امرأة حزينة باحثة عن الحرية أحبت الصحافة الحرة الجريئة، امرأة جميلة جمالها ملفت. "هو مجرد خواطر أكتبها في ساعات السأم والملل والحزن، كنت أكتب ولا أفكر بالنشر، يعني أتسلى ببساطة، ولكن الصحافة أصبحت ميدان دراستي وعملي...وكذلك جمالي الذي يلفت انتباه الرجال من رئيس التحرير حتى أصغر الصحفيين؛ إضافة إلى أن الشعر النسائي في الإمارات قليل ونادر، لكنني احترم الشعر وقداسته وكذلك احترم نفسي..." [2]. وهي امرأة من ذلك القليل النادر في الإمارات، شاعرة وكاتبة تعمل في الصحافة، وهذا ما يعد ظاهرة نادرة كما أشرت في دولة مثل الإمارات العربية المتحدة.

رحلة الشجاعة والحياة والحب قادتها إلى القاهرة، حيث كان الارتباط العاطفي القوي بخالد اللحياني، وقبل ذلك بالخطيب الشاعر المقيم في الشارقة، وكانت دائمة الحنين إليه " لو لم يكن يخيط الحياة من الماء، لما كشف لي بعد ثلاثين أنني أحمل دلفينين صغيرين دون أن أشعر بثقلهما، كيف استطعت يا حبيبي أن تجعل من كفي السمراء دلفينا قرنفليا؟ "[3].

(1) المحيميد، يوسف، نزهة الدلفين، ص 26.
(2) المصدر نفسه، ص26.
(3) المصدر نفسه، ص17.

وفي موضع آخر " بعد أشهر، وقد صارحا بعضهما بالرسائل، أخبرته ضاحكة أن دلفينها الأحدب اسمه الدوخ، وقد جاء سابحاً وقافزاً من خليج عُمان إلى ساحل دبي ..."[1].

تصل الرواية إلى خاتمتها ويستعد الأبطال الثلاثة للعودة إلى بلادهم، إلا أن الحدث الإنساني في أنفسهم يستمر ويتواصل، والمشكلة لم تجد لها حلاً مع أن آمنة اختارت خالداً عشيقا، وأحبت أحمد صديقاً، وتوجه كل منهم إلى جهة مختلفة، وهذا ما جعل مقصد الرواية يعج بالأسئلة عن الحياة، والصداقة، والحب، والحرية، والتملك، إضافة إلى مواقف نقدية اجتماعية وسياسية وثقافية في عموم الوطن العربي موزعة في ثنايا الرواية[2].

- **الحمام لا يطير في بريدة:**
- **القضايا الفكرية والفلسفية في رواية الحمام لا يطير في بريدة :**

الحمام لا يطير في بريدة هي الرواية الخامسة للكاتب يوسف المحيميد، وقد صدرت في طبعات أربع كان آخرها عام 2011 عن المركز الثقافي العربي في الدار البيضاء، وفي بيروت، وتقع الرواية في ثلاثمائة وسبع وستين صفحة، حوت ثمانية وستين فصلاً، موزعة على ثمانية أجزاء.

تناول الكاتب في روايته تلك التي أثارت زوبعة من النقد وعدم القبول لمن وجد فيها تجنيا على المجتمع السعودي واختراقاً لأشياء كثيرة لا يجدر بأي كاتب أن يتناولها وخصوصا أن هذا المجتمع مجتمع محافظ بحكم العادات والتقاليد والقيم وقبل هذا وذاك المفاهيم الدينية السائدة بغض النظر كون هذه المفاهيم حقيقية أو سطحية لا ترقى إلى عمق الدين الحق المعتدل الذي جاء به سيد المرسلين محمد عليه السلام.

تناول الكاتب جملة من القضايا الفكرية والفلسفية والاجتماعية والسياسية للعالم السري للمجتمع السعودي منذ أحداث حصار الحرم المكي " الكعبة المشرفة" التي قادتها الجماعة السلفية " جماعة جهيمان" عام 1979، لكنها في الأساس تناولت أزمة العيش في مجتمع تسلّط عليه "حراس الفضيلة،

(1) المحيميد، يوسف، نزهة الدلفين ص23.
(2) انظر: الولي، مصطفى، نزهة الدلفين، الغموض حافزاً لعلاقة حميمة مع القارئ، صحيفة الرأي الأردنية، عمان، 25 نيسان، 2008.

حراس يعدّون مهمتهم الرئيسة كسر أي تمرد، فالحرية الفردية أكبر جريمة قد يحاسب عليها الفرد، مثل هذا المجتمع المنغلق، انكسر أو مت أو اهرب"[1]. ولعل العبارة الافتتاحية للرواية تشي بهذا: " أقسى العذاب أن نذهب عقلاً محتجا في مجتمع غير محتج !".

ويرى بعض النقاد أن الرواية في مجملها متطرّفة في نظرتها للمجتمع السعودي فهو في جانب مجتمع محافظ متزمت، متشدد وتحكمه العادات والتقاليد والأعراف الدينية، وعلى رأسه هيئة الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، وهو من جانب آخر مجتمع مستهتر تفشت فيه المخدرات والخمور والجنس، لا وسطية بين الجانبين إلا في حالات نادرة، وهذا لا يقدم صورة متوازنة معتدلة صادقة عن المجتمع السعودي [2].

تناولت الرواية فكرة الدين والجنس والسياسية بجرأة تحسب ليوسف المحيميد، فالكاتب لم يتعرض لفكرة الدين بنصوصه وأصوله، وإنما تناول الفكرة من حيث فهم بعضهم لها، هذا الفهم الذي أورد الأمة الكثير من الويلات والمصائب والنكبات خلال تاريخها الطويل، وما زالت تلك الإشكالية قائمة حتى الآن، بل وهي في تنام وتصاعد مستمرين، والقضية كامنة في الفهم وليس في النص، في كيفية تفسير وتأويل النصوص الدينية والخروج منها بآراء قد تكون نتائجها وخيمة على المجتمع العادي البسيط؛ فهناك اختلاف بين الإسلام كدين نزل من عند الله بشفافيته ووسطيته واعتداله وتوازنه، وهذه غابت عن أذهان الكثيرين وللأسف، فالفرق واضح بين انتقاد المسلمين كعادات وسلوكيات ومعتقدات خرجت بهم عن الطريق القويم المستقيم المعتدل وبين الإسلام كما قلت كدين قيم وسطي معتدل لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه، وكل من يقول إن نقد هذه السلوكيات هي نقد للإسلام فهذا وزر ما بعده وزر [3]. " من ذاك النهار صار صالح بطلاً عائليا ومدافعاً عن الدين، مما أكسبه حظوة وثقة كبيرة بنفسه وبأفعاله حتى لو كانت مخطئة ومجنونة، بينما سليمان لم يكن سوى كومة ملابس صيفية بالية تتكوم قرب أمه العجوز، مرتبكاً ومتردداً، شاعراً بالغبن والظلم والازدراء، فما إن أنهى دراسته الابتدائية حتى هرب إلى الرياض؛ كي يكمل دراسته، لم يذهب إلى بريدة كما فعل صالح لسنوات، حين سكن عند أخواله ودرس في المدرسة العلمية الأهلية ببريدة، أو مدرسة الإخوان كما

(1) انظر: داود، عبد الغني، الحمام لا يطير في بريدة، مجلة الكويت، الكويت، العدد (353)، 19 آذار، 2013.
(2) انظر: أبو رياش، كاشفة موسى، الحمام لا يطير في بريدة ليوسف المحيميد رواية إشكالية، الموقع الإلكتروني ثقافات، بتاريخ 2013/3/8.
(3) انظر: المصدر نفسه.

يسمونها، قبل أن ينتقل الجد أخيراً بالجدة نورة وبناته الثلاثة إلى حي القويع غرب بريدة، هاربين قبل أن يخسف الله بقرية المريدسية" [1].

لقد وصل الفهم الخاطئ للدين والتشدد ذروته حينما عُدّت المعارف والعلوم التي تهم المجتمع كالطب والهندسة وغيرها علوماً دنيوية لا تفيد أحداً، ولا تقدم نفعاً للأمة، والتركيز فقط على العلوم الإسلامية. " لم يكن يريد دراسة الطب، ولكن أباه أرغمه على ذلك، كي يتباهى به أمام الناس، وبعد أن أمضى السنة الأولى كان يخطط أن يتحول إلى دراسة العقيدة في كلية الشريعة بجامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، واستفتى شيخاً متشدداً في ذلك، فلم يقل له إن عليه أن يتعلم الطب وينفع به الأمة، بل قال له إنه علم دنيوي لا ينفع، ولا يشمله الله بالعلم الشرعي الذي تحث عليه آيات القرآن" [2].

هذا هو المفهوم الخاطئ للدين، وهذا هو تأويل النصوص على غير مفهومها الصحيح، وهذا هو منتهى التطرف والتشدد وفهم الدين على عكس حقيقته، بل وصل الأمر أن سميت تلك العلوم كالطب والهندسة وغيرها علوم الكفار، ومن باب الكفر إذن أن يخوض أو يتعلمها المسلم. "وهناك أيضاً اختلاط يا شيخ! قال ياسر ذلك؛ كي يضمن أن يدفعه شيخه أكثر إلى الخروج من علوم الكفار وأذنابهم. لكن الشيخ صمت قليلاً، ثم باغته بأن أصر على أن يبقى في الطب؛ كي يجاهد الاختلاط؛ لأنه مفسدة "[3].

ومن القضايا التي طرحتها الرواية محاربة الفكر العلماني ومنه الجهاد بمفهوم مغاير لما جاء عليه بالأصل. فالعلمانيون منافقون أو كفار، وهذا يؤكد فكرة تكفير الآخر وعدم مناقشة أفكاره وأرائه والسلطة الجهوية الواحدة دون النظر إلى الفكرة المقابلة. " الجهاد يا ولدي أنواع، قال له، وجهادك مع زملائك ضد الاختلاط والفساد أعظم أنواع الجهاد، عليك أن تجاهد العلمانيين المنافقين أينما وجدتهم، فكما تعرف أن من أسباب سقوط المجتمعات والدول هو الفساد الأخلاقي"[4].

(1) انظر: المحيميد، يوسف(2011)، الحمام لا يطير في بريدة، ط4، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ص33.
(2) المحيميد، يوسف، الحمام لا يطير في بريدة، ص 53.
(3) المصدر نفسه، ص 53.
(4) المصدر نفسه، ص 53.

لقد انشغل ياسر وانصرف عن دراسته الطب بالجهاد، ولكن أي جهاد، إنه جهاد الاختلاط في كل زمان ومكان، إنه الفكر الديني المتطرف المتشدد الذي لا يفهم الأمور حق فهمها. " هكذا بقي ياسر في الطب يحرّض زملاءه الطلاب ضد أنظمة الجامعة، يدخلون مجموعات على عميد كلية الطب وأحياناً يتقدمون بالشكوى ضد الكلية وعميدها إلى مدير الجامعة نفسه، ولو لزم الأمر لقاموا مع آخرين خارج الجامعة بإرسال البرقيات إلى الملك وولي العهد يحذرون من مشكلات الاختلاط في الجامعة خلال الدراسة، في المعامل وخلال دروس التشريح، وفي غرفة العمليات وفي ممرات الجامعة، وفي جلسات الاستراحة، هكذا كان يجاهد كما اقترح شيخه منصرفاً عن دراسة الطب، مجتهداً في توزيع الكتيبات الصغيرة وأشرطة الكاسيت التي تحذر الفتاة المسلمة من خطر الاختلاط، وعرض الفتاوى التي تحرمها، وتنذر بخطورته على الأمة"[1].

إنه فكر منغلق متشدد متطرف، قد يقضي على كل معاني التسامح والخير والحب في المجتمع، الذي من المفترض أن تسوده قيم العدل، والحرية، والإخاء، والمساواة، والحب، وهي قيم دينية إسلامية حقة نادى بها ديننا الحنيف.

ولعل شخصية ياسر تذكرنا بشخصية "محمد الساهي" أخ منيرة الساهي الأوسط القادم من أفغانستان حاملاً معه تلك الأفكار المتطرفة المتشددة التي لم تعِ الإسلام وعياً فاهماً قادراً على عيشه كما ينبغي أن يكون العيش.

ونلمح في الرواية أيضاً حرباً دائرة بين أفكار الجماعات الإسلامية بطريقة أو بأخرى، بين الإخوان والسلفيين والجهاديين وغيرهم، وهذا ما دعا سليمان من أن يقارن بين تلك الجماعات ثم يختار جماعة الإخوان المسلمين. " أحب سليمان هذه الأفكار، لكنه تجاوزها سريعاً، وجد أن السلفيين في بريدة مجرد حنابلة متمذهبين، كان يحس بأن عليه ألا يرتبط بمذهب ولا بطريقة، فوجد هدفه لدى الإخوان المسلمين المحتسبين في الرياض، عاش معهم أياماً صعبة من الجوع والحاجة، وعانى خلال ليالي الشتاء الطويلة في الرياض، وحتى حين رافق قائد حركة السلفيين إلى بريدة وزار مدرسته القديمة، فزار أهله في حي القويع ليوم واحد، ثم نام عدداً من الليالي التالية في أحد فصول المدرسة، كان يشعر

(1) المحيميد، يوسف، الحمام لا يطير في بريدة ص 53- 54.

بالفخر وهو يرى نظرات الحسد والغيرة لدى أقرانه في بريدة، وقد صار يتحرك بحس قيادي مدرب، ويحلم أن يكتسب الثقة بنفسه المتهالكة "[1].

وقد تمثّل التزمّت والجمود والتشدد في هيئة الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، ونشرها الخزعبلات والترّهات. "... بقي فهد ينظر تجاههم بقلق وتذكر أنه قرأ في الصحف قبل عام عن حادثة الساحرة التي رآها رجل الهيئة، وهي تطير فوق مكنسة هاربة من شقة تمت مداهمتها، وقد عثروا على مسابح وطلاسم وتعاويذ: جريدة عكاظ: 29/مايو/2006م القبض على ساحرة المدينة وضبط وكر المستعوذات"[2]. ولعل هذا المقطع من الرواية يذكرنا بما كانت تفعله الكنيسة في العصور الوسطى، واتهام كل من يعارضها بالسحر والشعوذة من أجل الخلاص منه حرقاً بالنار.

كل شيء في نظر هؤلاء المتشددين المتطرفين بدعة، كفر يجب محاربته ومقاومته وكل مخترع جديد لا يفهمونه سحر وشعوذة "رجال الإخوان صارمون متحفزون في كل البلاد لمحاربة كل مخترع جديد لا يفهمونه إذ يعدونه بدعة يجب إنكارها وهي من أعمال السحر والشعوذة التي يجب ألا توجد في ديار الإسلام، والسكوت عنها يغضب الله سبحانه"[3]

ومع هذا التطرف والتشدد ومحاربة كل جديد أو مخترع، إلا أن هذا الفكر الديني بدا مناقضاً لنفسه، متناقضاً مع ما أسس عليه، فهاهم لا يتورعون عن استخدام هذه المخترعات لمصلحتهم وفائدتهم، وهي بهذا لا بأس فيها ولا عيب، ولا هي بدعة. ".. فالذين حرموا البرقية والتلغراف والراديو جاء أحفادهم قبل عشر سنوات وحرموا أطباق الفضاء وأجهزة الاستقبال، ثم أصبحوا يتقافزون بين القنوات الفضائية التي كانوا ينكرونها، ها هنا مفتي وهناك مفسر أحلام، وثالث محدث، ورابع مفسر، وخامس خطيب ومهتم بشؤون المرأة المسلمة، وسادس، وعاشر..." [4].

أما فكرة الجنس فقد قدّمها الكاتب بطرق ملتوية وتوسع في مشاهدها، وبدا الجنس سهلاً ميسوراً وشائقاً واعتيادياً في مثل هذا المجتمع المسلم المحافظ، وتوسعة الكاتب في تفاصيل الممارسات

(1) المصدر نفسه، ص72- 73.
(2) المحيميد، يوسف، الحمام لا يطير في بريدة لرواية ص 227.
(3) المصدر نفسه، ص318 – 319.
(4) المصدر نفسه، ص321.

الجنسية ليس لها أي مبرر فني ولا تقدم ولا تؤخر في سير أحداث الرواية، فالإجمال والتلميح والإيحاء أبلغ وأفضل وأرقى[1]. " لم تكن طرفة الصميتان تحب الكتب كثيراً، رغم أنها تقرأ قصصاً بوليسية وروايات رومنسية، كانت تحب الأغنيات والرقص أكثر، تحب صوت خالد عبد الرحمن وحزنه، وكذلك تحب شوكولا سنيكرز، وفريق الهلال، ومهووسة بأشكال الإكسسوارات النسائية، وبالجنس أيضاً..."[2].

وفي مقطع آخر: " نزل وتبعته بهدوء، وهي تحمل بيدها الكيس الأحمر وحقيبة اليد المزينة بتطريز فرسان يحملون دروعاً واقية، دخلا من باب تتأرجح عليه لوحة: للعائلات فقط. كانت رائحة القهوة المنعشة تملأ المكان...انفرج الباب الزجاجي، وهي تنظر بعينيها الواسعتين والهة نحو وجهه، وما أن انغلق الباب ببطء، حتى مدت سبابتها نحو فمه، لتلمسه ثم تدخل إصبعها من تحت غطاء وجهها وتقبله: " وزي عسل !" فابتسم وهو يحلم بكنزها السري المخبوء تحت الغطاء الأسود، ألقى نظرة على الغرف الخشبية المعزولة بأبواب مرنة واختار أقصاها، دفع بابها وأفسح لحبيبته فمرت ملتصقة وهي تنظر نحوه بشغف، سألها: "كابتشينو؟" أجابت: أي شيء من يد حبيبي حلو "[3].

وفي مقطع آخر نرى مشهداً من مشاهد الجنس التي توسّع يوسف المحيميد في وصفها ووصف تفاصيلها: " وقف وقد فتح صدره للهواء الخفيف الناعم، كانت الشاحنات بطيئة ومتوسطة التجربة وهي تعبر بمصابيحها على الطريق، قالت بسخرية: أعجبتك المزرعة! ترى أنا ما أحب المزارع! ضحك وهو يسكب أخر قطرة من القارورة: أي مزرعة؟ قصدك مزرعتك؟ فخجلت، وقالت بصوت مخفوظ: يا بايخ! ثم قال لها بأن السماء هنا لها رائحة، والهلال الذي تغازله نجمة ينتظر أن تجلسي على قرنة كطفلة وتدلي قدميك منه! كأنما استوحى هذه الصورة من مكان أو لوحة ما، ضحكت، وهي تعلّق: شكل الفنان بداخلك اشتغل!" [4].

وتناقش الرواية كذلك انطلاق الشباب نحو الفكر الحر، والانعتاق من الجمود والتبعيّة الفكرية، والانفتاح على كل الأفكار والتصورات: " أطلق فهد ضحكة عالية، على غير عادته وهو يقول: تخيل

(1) انظر: أبو رياش، كاشفة موسى، الحمام لا يطير في بريدة ليوسف المحيميد رواية إشكالية، الموقع الإلكتروني ثقافات، بتاريخ 2013/3/8.
(2) المحيميد، يوسف، الحمام لا يطير في بريدة، ص 12.
(3) المحيميد، يوسف، الحمام لا يطير في بريدة، ص 13 – 14.
(4) المصدر نفسه، ص 197.

كل طبيبة وصيدلانية تحط في شنطتها مسطرة صغيرة تقيس الكعب المطاطي حتى تتأكد أنه ما يزيد عن خمسة سنتيمترات! أجاب سعيد بجدية أكبر: لا، المصيبة تخيل أن مخالفة التعليمات ممكن تسبب فصل الموظفة! يعني ممكن طقطقتها كعب طبية على رخام ممر المستشفى يدخلها في قائمة العاطلين عن العمل! يا الله على هالبلد! بعد صمت قليل، صاح فهد: عندي فكرة! – هات يا أبو الأفكار! ليه ما يفرشوا ممرات المستشفى موكيت! حتى ما يطلع صوت لكعب الطبيبات والممرضات. شهق سعيد بسخرية: أقسم بالله إنك أعظم عبقري، وأعظم من كل المجاهدين في المستشفيات، ثم رشف من كأسه، وأضاف ليه ما تسجل فكرتك براءة اختراع؟"[1]. وفي مقطع آخر نرى السخرية من أوضاع المجتمع والأفكار المنغلقة مبتدية أكثر: " كان فهد يفكر دائماً في ما حدث لهذه البلاد، ما الذي تغير حقاً عما قبل قرنين من الزمان؟ هذا النفط الأسود أم الشوارع الشاسعة المنيرة، أم البنايات الشاهقة وناطحات السحاب، هل تغير شيء هنا؟ كان يشير إلى رأسه وهو يتحدث مع سعيد ذات ليل وقد تابعا في برنامج تلفزيوني أخبار مزايين الإبل، وعودة روح القبائل من جديد وصراعاتها المقلقة، إذ كان سعيد يتأفف "هل كانوا يراهنون على الدين، وبعد حكاية الإرهاب والتفجير صاروا يفكرون بالعودة إلى القبيلة"[2]. والرواية إشارة إلى أن فكرة الليبرالية والعلمانية كذبة أوجدها التيار الديني المتشدد؛ كي يسيطروا على مفاصل الدولة وغلق عقول الناس، وحصرهم في بوتقة الخرافات وخزعبلات المفاهيم المغلوطة عن التدين والدين بشكل عام. "عليك أن تجاهد العلمانيين المنافقين أينما وجدتهم، فكما تعرف أن من أسباب سقوط المجتمعات والدول هو الفساد الأخلاقي"[3].

- **القضايا السياسية والاجتماعية في رواية الحمام لا يطير في بريدة:**

على الصعيد السياسي تحفل الرواية ببعض التصريحات والآراء السياسية الجريئة التي تجاوزت الخطوط الحمراء للمجتمع السعودي، وفي هذا تعبير عن الروح السعودية الجديدة التي تخرج عن شرنقة الطاعة العمياء المطلقة، والخضوع التام، والتبعية، وانعدام الرأي، وحرية التعبير، والاكتفاء برأي السلطة المطلق. " قاطعه راشد: والليبراليين يا عمر أيضاً محتاجين فضح! ضحك عمر ساخراً، أي ليبراليين يرحم والديك، هذول فرائس ميتة، المسألة لعبة من الطالبانيين الذين يقضون على ماتبقى من هالبلد، إن كان بقي منه شيء أصلاً فهم اخترعوا كذبة الليبراليين حتى يبرروا قبضتهم الحديدية

(1) المصدر نفسه، ص56.
(2) المحيميد، يوسف، الحمام لا يطير في بريدة ، ص 316.
(3) المصدر نفسه، ص53.

وقيادة المجتمع المسكين إلى محرقتهم النظيفة"[1]. وفي مقطع آخر: "لا مسرح، ولا سينما، ولا ساحات عامة، ولا شوارع يشم فيها الهواء، حتى المقاهي رموها خارج الرياض مسافة ثلاثين كيلو، ومع ذلك قاعدين يطاردوننا في كل مكان! بالله عليك وين تروح"[2]. "بالله عليك وين تروح". إنها صرخة احتجاج على الكبت والقهر والحصر وخنق الحريات. " يعني شو تتوقع؟ ناس مطلق سراحهم، يلعبون في البلد بدون حسيب ولا رقيب، لا قانون يمنعهم ولا حقوق محفوظة لك. يا عم وين القانون أصلاً؟ أي واحد يمكن يعترض طريقك ويتهمك ويوقعك على أكبر إدانة رغم أنفك، أو يرميك في توقيف، أو حتى سجن. قال سعيد ذلك وهو يدق عجلة القيادة بقلق ويضيف، تصدق فهد؟ معنا واحد في العمل يقول ببساطة وسذاجة عن قضية امرأة تعرضت إلى اعتداء من الهيئة، ليه ما تروح للجنة حقوق الإنسان تشتكي، المشكلة يا سعيد أن كثيراً من الناس بسطاء وساذجين، ما يفهمون أن حقوق الإنسان جهة حكومية مثلها مثل ديوان المظالم، ما هي جهة مستقلة، يحكمها نفس العينات، وتوظفهم الحكومة برواتب ومزايا "[3].

بدا واضحاً أن هذا الحوار الذي دار بين فهد وسعيد يشير إلى كثير من القضايا التي كانت في الماضي من المسكوت عنها، الرواية على لسان هاتين الشخصيتين أكدت حالة الانتفاضة والثورة، ومحاولة الانعتاق نحو فضاءات الحرية الرحبة، والخروج من عباءة السلطة، والانطلاق إلى آفاق جديدة من الفكر والانبعاث من جديد.

وتقدم لنا الرواية صورة من صور القمع والاضطهاد، وما يلاقيه الفرد في مثل هذا المجتمع، وكيفية معاملة المساجين والأوضاع المزرية التي تقضي على إنسانيتهم وتحيلهم إلى مجرد حيوانات في حظيرة. " مكة 1997: بعد يومين من التحقيقات تم ترحيلي من بريدة إلى الرياض، كان يصطحبني جندي مثل ظلي، والقيد في قدمي، بينما كلبشتان تحيطان معصمي، سارت العربة المقفلة في طريق أظن أنه طريق المطار القديم حتى دخلت من بوابة خلفية لمبنى قديم، وتم إيقافي في زنزانة لا تزيد عن مترx مترين، بقيت خمسة عشر يوماً محروماً من النوم، فكلما تدلى رأسي خبطوا على باب الزنزانة الحديدي فهببت مذعوراً "[4].

---

(1) المصدر نفسه، ص355.
(2) المصدر نفسه، ص356.
(3) المحيميد، يوسف، الحمام لا يطير في بريدة، ص356.
(4) المصدر نفسه، ص250.

في الرواية إشارات سياسية أخرى، مثل؛ الموقف من حرب الخليج، وطرد رعايا الدول الداعمة للعراق. "... كنت أظن أنني سأعود يوماً من المدرسة فلا أجد أمي خاصة حين رحل أهلها إلى عمّان، وقت أن طُرد الأردنيون والفلسطينيون واليمنيون من السعودية، فقد كان بيان الأردن بأن الحرب على العراق هي حرب على الأمة العربية، بيان نحس تسبب في طرد أهلي، فلم أرهم إلا قبل سنوات قليلة، كانت أمي حزينة يتملكها صمت طويل وعينان ذابلتان..." [1].

ثمة قضايا اجتماعية ناقشتها الرواية بصراحة تناولت البنى الاجتماعية وعلاقاتها الطبقية التي تفصل منطقة عن أخرى، وقبيلة عن غيرها. "هل تغير شيء هنا؟ كان يشير إلى رأسه وهو يتحدث مع سعيد ذات ليل، وقد تابعا في برنامج تلفزيوني آخر أخبار مزايين الإبل، وعودة روح القبائل من جديد، وصراعاتها المقلقة إذ كان سعيد يتأفف هل كانوا يراهنون على الدين وبعد حكاية الإرهاب والتفجير صاروا يفكرون بالعودة إلى القبيلة؟"[2].

"كانت القصائد التي تنتقل بين أبناء القبائل قبل قرون، هي صحيفة الترويج لبطولة قبيلة ومجدها، وقبل عقود من السنوات أصبحت الجدران في الأحياء هي الصحف القبلية المهمة التي يفتخر أطفالها بنسبهم ويتحدون القبائل الأخرى بشجاعتهم وبطولاتهم، ويضعون وشماً أو رمزاً لقبيلتهم، ثم دخلت القبائل عصر الإنترنت والقنوات الفضائية، بينما بقي العقل يدور في فلك النهب، والقتل، والسبي، والظفر بريشة ملك، وتقويض مملكة"[3].

مجتمع جاهلي بكل معنى الكلمة يفضحه يوسف المحيميد في روايته، مجتمع جاهلي مكتمل الأركان من حيث الهوية القبلية، والنهب، والسلب، والقتل، رغم أننا نعيش عصر الإنترنت والقنوات الفضائية التي صارت عاكسة لهذا المجتمع الجهول؛ فالمواطنة هي الأساس في المجتمعات الحديثة وليست القبلية، أو المنطقة، أو الأصل.

---

(1) المصدر نفسه، ص63.
(2) المحيميد، يوسف، الحمام لا يطير في بريدة، ص 316- 317.
(3) المصدر نفسه، ص317.

أما من كان غير سعودي، أو كان خليطاً فحقوقه منقوصة ورجولته كذلك، كما هو الحال عند فهد فهو رجل أمه أردنية من أصل فلسطيني أو لا يعرف لها أصلاً، وهذه الخلخلة الاجتماعية لها أثرها المدمر في المجتمع ومسيرته نحو التقدم والتطور والبناء والمواطنة العادلة والمساواة والحرية، فهذه الأمور تؤدي إلى هشاشة وتصدع المجتمعات وتقوده نحو الكارثة.

"حدث ما لم يكن متوقعاً حين جاء أخوه إمام المسجد، بعد خمسة عشر يوماً؛ لينكح زوجته، وهو الذي أرسل تهديداً له، حين علم بزواجه من أجنبية إن تزوج منها سيفرغ في رأسه ثلاث "فشق" من بندقية "الشوزن" هكذا قال له. سيأخذ بندقية الصيد ويطير دماغ أخيه؛ لأنه جلب لهم النحس والفضيحة، وها هو يكملها بزواج من أجنبية مشردة لا يعرف لها أصلاً ولا فصلاً! لم يتوقف الأمر عند مجرد التهديد، بل قاد معه بعض رجال بريدة إلى الرياض، وقابل رئيس شركة توزيع الصحف في مقرها بالملز، وطالبه بأن يضغط على أخيه المغرر به من قطعة أردني وافد لا يعرف أصله ولا فصله، وخيّره بين أن يطلق زوجته أو يفصله من عمله[1].

أما صورة المرأة فقد ظهرت من خلال الرواية امرأة ضعيفة مستسلمة لقدرها، باهتة، منقادة للأعراف والتقاليد، فهذه سهى أم فهد بطل الرواية، استطاع العم صالح أن يحوِلها من امرأة أردنية تحب الحياة والطبيعة إلى امرأة خانعة مسلوبة ضعيفة، تستجدى الأوهام وتؤمن بالخرافات، وتنتظر الموت.

"جلس أمامها الشيخ المصري وهو يطمئنها بأن الله رؤوف بعباده، وأنه سبحانه سيشفيها مما ألمّ بها، وكل فنية يسحب غترته البيضاء التي تنزلق إلى الخلف، ثم اقترب منها ووضع يده الثقيلة فوق رأسها وبدأ يقرأ سورة النجم " والنجم إذا هوى ما ضل صاحبكم وما غوى"، يرتل ثم يدمدم ويقرأ في سره، وينفث بقوة حتى يكاد غطاء وجهها يطير ...لم تكن سهى تشعر براحة، بل كانت تتنهد في سرها، تقاوم يده الغليظة التي لم تكن وقفة طير بقائمتين خفيفتين، بل كانت حجراً تلقيه طيور أبابيل من سماء عالية"[2].

(1) المصدر نفسه، ص 80 – 81.
(2) المحيميد، يوسف، الحمام لا يطير في بريدة، ص 171 – 172.

وكذا الأمر مع الأخت "لولوه" التي صار أقصى طموحها الخوف من الخطيئة بسبب سماع نغمات ورنات الجوال. "لم تكن لولوه عنيدة رغم أنها تفعل ما تريد، لا تصارع أحدا، توافق بسهولة ظاهريا، بينما في داخلها تقوم بعكس ما يريد الآخرون منها، حين احتل العم بيتهم بصفته زوجاً، وفرض شروطه تدريجياً، وبدأ يتدخل في لبس لولوه، فلم تعد تلبس الجينز رغم أنها في الثالثة عشرة، بل أصبحت لا تكتفي بلبس العباءة المعتادة، وإنما فرض العم عليها أن تلبس عباءة سوداء بلا زينة ولا نقوش، وألا تكون فوق الكتف: ما تشوفين صدرها يا آدمية! "[1].

وقد حفلت الرواية بقضايا اجتماعية أخرى، مثل؛ انتشار اللواط بين المتدينين، وأسباب انحراف الفتيات، معللاً بعض هذا الانحراف بإهمال الأزواج لزوجاتهم. " تذكرت زوجها وتعكر مزاجها فجأة، فقالت: بأنه ابن كلب يضربها! ما في أحد يضرب بدون سبب!"[2].

الحمام لا يطير في بريدة رواية تستحق التأمل والقراءة، ولعلها الرواية الكاشفة الفاضحة التي تقدم حقائق اجتماعية عن مجتمع كان المسكوت عنه فيه كثير.

الفصل الثاني

(1) المصدر نفسه، ص 103.
(2) المصدر نفسه، ص152.

الراوي والمنظور

كثيراً ما كان يبدأ القصّ العربي القديم بعبارة: قال الراوي، وكأن القصّاص العربي بهذا يحمّل الراوي مسؤولية مصادر الرواية أو الحكاية، " ويقول حينا آخر، وهذا يا سادة يا كرام ما قاله الراوي بالتمام والكمال، وغير ذلك من عبارات تؤدي هذا المعنى"[1].

ولعل الأدب الشعبي الشفوي هو مرد مثل تلك العبارات؛ فالقاص هنا في مواجهة جمهوره مواجهة مباشرة؛ لعدم انتشار الكتاب، أو قلة من يعرفون القراءة في تلك الأزمنة، أو عدم توفر وسائل وأساليب أخرى [2].

(1) الكردي، عبد الرحيم (2006)، الراوي والنص القصصي، ط1، مكتبة الآداب، القاهرة، ص9. وانظر: سيرة الملك سيف بن ذي يزن أربعة مجلدات، مكتبة الجمهورية العربية، القاهرة، (د.ت).
(2) انظر: الكردي، عبد الرحيم، الراوي والنص القصصي، ص9.

كان القاص يلقي بمصادر حكاياه أو قصصه أو ما يرويه ويحمله لذلك الراوي حتى لا يحتاج إلى ذكر مصادر تلك الحكايا والقصص والروايات، " إلا أن يكون القاص نفسه رحالة كابن بطوطة أو ابن جبير، وسبق له أن زار بلادا لم يزرها جمهوره أو يكون معمرا عاش في جيل لم يعشه هذا الجمهور. في هاتين الحالتين فقط يمكن للقاص أن يحكي بحرية وان يقص ما يشاء دون أية حاجة لوجود هذا الراوي المستقل عن ذاته "[1]

ظل التكنيك الفني للراوي كما هو حتى بعد عصر الكتابة، ولقد لمع عدد من القصاصين في هذا المجال، حتى غدت شخصية الراوي أكبر وأشهر وأبعد أثراً من شخصيات القصة نفسها، كما في ألف ليلة وليلة وراويتها المشهورة شهر، وابن هشام في مقامات بديع الزمان، حتى قال فريدريش فون ودير لاين. " إن العرب رواة للحكايات الخرافية لا مثيل لهم"[2]. وهذا عائد إلى قدرة البري على الملاحظة ودقة التصوير.

- **مفهوم الراوي:**

يرى الدكتور عبد الرحيم الكردي: " أن الراوي واحد من شخوص القصة إلا أنه قد ينتمي إلى عالم آخر غير العالم الذي تتحرك فيه شخصياتها، ويقوم بوظائف تختلف عن وظيفتها، ويسمح له بالحركة في زمان ومكان أكثر اتساعاً من زمانها ومكانها "[3]، ومن ثم فإن دوره يقوم على عرض الأحداث والسلوكيات ورصد حيوات الشخصيات في القصة أو الرواية من زاوية معينة، وهو بالتالي يكون واعياً راصداً لكل ما تقوله تلك الشخصيات [4]. وفي أحيان كثيرة نجد الراوي واحداً من شخصيات القصة، أو حتى أحد أبطالها، يشارك في صنع الأحداث ويتفاعل مع كل الشخصيات، ويصنع له دوراً بارزاً وفاعلاً في العالم القصصي الروائي، يفكر، ويقول، ويتحرك، ويؤثر في الفعل الدرامي ويتأثر به، ويبدو السؤال المطروح والحالة هذه: هل الراوي هو المؤلف أو صورته؟ إن الراوي موقع خيالي يوجده المؤلف، يتفق معه أو يختلف، وهو أكثر حركة وسعة من المؤلف نفسه؛ لأنه متعدد، متنوع،

(1) المصدر نفسه، ص 9.
(2) لاين، دير وفردريش فون (1987)، الحكاية الخرافية، (ترجمة نبيلة إبراهيم)، مكتبة غريب، القاهرة، ص221.
(3) الكردي، عبد الرحيم، الراوي والنص القصصي، ص 17.
(4) انظر: الكردي، عبد الرحيم، الراوي والنص القصصي، ص 17.

متطور، حسب ما يفرضه العمل الروائي والقصصي نفسه[1]، وقد يأخذ صوراً مختلفة، مثل؛ صورة إنسان، أو أي شيء له بعد ووعي وسمت إنساني، وهو بالتالي أداة تقنية بيد القاص؛ ليقدم للمتلقي العالم المقصود بالرواية والتجربة الإنسانية، لتبقى في النهاية سجلاً، أدواته اللغة وما يصدر عنها.

- **الراوي بضمير المتكلم:**

عند جعل الكاتب رواية تستخدم ضمير المتكلم، فهو بذلك يبرز الذات الساردة للروائي، بل يقوم على تضمينها وتحويلها إلى محور للعالم الروائي الذي يقدمه، فكل شيء قريب أو بعيد بالنسبة لموقع هذه الذات، وكل شيء صغير أو كبير، سعيد أو غير سعيد بالنسبة لها أيضاً، إذن هي المعيار في كل شيء، وهذا يجعل العالم المروي عالماً نسبياً ذاتياً متطوراً من جانب واحد فردي، بل يجعله ذا طابع رومانسي؛ لأنه يخدم هذه الذات أكثر من العمل على تثبيت موضوعيته[2].

وتأتي الجمل في السرد بضمير المتكلم تشبه الجمل المبنية للمعلوم ذات النص المتعدي، والسرد بضمير المتكلم لا يعطي الفرصة للراوي كي يدور حول الشيء الموصوف من جميع جوانبه، بل يجعل عين السارد مثبتة على زاوية واحدة ذاتية؛ مما يجعلها لا ترى إلا جانباً واحداً[3].

وقد يوهم السرد بضمير المتكلم بتطابق أو تماهي صوت الراوي مع صوت المؤلف الحقيقي، كما يوهم بأن التجربة الروائية المقدمة تجربة واقعية، وأن شخصياتها شخصيات حقيقية، ولعل هذا ما جعل الربط ظالماً بين شخصية البطل في الرواية وشخصية الروائي الكاتب للنص[4].

ولضمير المتكلم القدرة على إزالة الفروق الزمنية والسردية بين السارد والشخصية والزمن، فكثيراً ما يتحول السارد نفسه في هذه الحال إلى شخصية مركزية، هذا الضمير يجعل الحكاية السردية مندمجة في روح المؤلف، وبالتالي؛ يذوب الحاجز الزمني الفاصل بين زمن السرد وزمن السارد، ظاهرياً على الأقل، وهذا الضمير يجعل المتلقي أكثر التصاقاً بالعمل الروائي؛ لأنه _كما أسلفت_ يتوهم أن الكاتب هذا إحدى شخصيات الرواية التي تقوم الرواية عليها، وكأن هذا الضمير يلغي دور الكاتب قياساً إلى المتلقي الذي لا يشعر أو يحس بوجوده، وهذا الضمير يحيل على الذات، فالأنا معادل

(1) انظر: المصدر نفسه، ص 18.
(2) المصدر نفسه، ص134.
(3) انظر: المصدر نفسه، ص134.
(4) انظر: جعفر، نذير، ضمائر السرد في الخطاب متعدد الأصوات، مجلة النورة، الملحق الثقافي، 23 آذار، 2013.

من بعض الجوانب لتعرية النفس، وكشف النوايا أمام القارئ، وهذا الضمير يصهر النص الروائي في الراوي أو السارد، وبالتالي؛ فإن هذا الضمير يأتي في الخطاب السردي شكلاً يدل على انصهار الراوي بالمروي، والزمن بالزمن، والشخصية بالشخصية، ثم على ذوبان الحدث في الحدث، يصير وحدة سردية متلاحمة مجسدة في ثناياها كل المكونات السردية بمنأى عن أي فرق يبعد هذا عن هذا [1].

يعد ضمير المتكلم شكلاً سردياً متطوراً، وقد يتولد على الغالب من رغبة السارد في الكشف عن مكونات نفسه وما يحتمل في صورة للمتلقي، (بوح) السارد هنا يسجل ذكرياته بالقلم على الورق ليطلع الناس عليها [2].

نشأ استعمال هذا الضمير متوالياً مع ازدهار أدب السيرة الذاتية، فكأنه امتداد لها، أو لعلها امتداد له، كما أنه نشأ عن ازدهار حركة التحليل النفسي التي كان تأثيرها عميقاً في الفكر العربي. إن هذا الضمير نشأ ليتضاد مع البعد التاريخي الذي يجسد ضمير الغائب، مضافاً إلى ذلك كله أن السيرة الذاتية تتعامل مع الحميمية الذاتية، لذا؛ روجت لهذا الضمير ولفتت الانتباه إليه وإلى جمالياته في الفن الروائي، ومواطن استعماله في مواقف لا يمكن أن تستخدم فيها ضمير الغائب[3].

- **الراوي بضمير الغائب:**

إن ذات الراوي أو السارد في ضمير الغائب وصورته يختفيان خلف الخطاب السردي أو يبتعدان عنه، وعندها يبرز الموضوع ويختفي السارد تماماً، ويصبح عنصراً ثانوياً بل ربما يختفي دوره تماماً، وهو بالتالي يقوم على عدم إسناد العرض الروائي إلى الذات بل إلى فصلها عنه [4]. ويأتي

---

(1) انظر: مرتاض، عبد الملك (1998)، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ص 184 – 187.
(2) انظر: المصدر نفسه، ص 187.
(3) انظر: المصدر نفسه، ص 189.
(4) انظر: الكردي، عبد الرحيم، الراوي والنص القصصي، ص 134.

السرد بضمير الغائب مشابهاً لبناء الجملة المبنية للمجهول، أو ذات الفعل اللازم، وتأتي الشخصيات بهذا الأسلوب السردي فاعلة لا مفعولاً بها.

لعل هذا الضمير سيد الضمائر السردية وأكثرها تداولاً بين الرواة، وأكثرها يسراً واستقبالاً لدى المتلقي، وأقربها للفهم، وهو الأكثر سيوعاً، وقد يكون استخدامه شاع بين السرّاد الشفويين، ثم بين كتاب الرواية تالياً لعدة أسباب، منها؛ أنه طريقة صالحة لتواري الراوي وراءها، وبذا؛ يستطيع تحرير ما يشاء من أفكار وأيديولوجيات وآراء و توجيهات دون أن يظهر تداخله فاضحاً أو صارحاً أو مباشراً، والسارد والحالة هذه يصير أجنبياً عن العمل الروائي، ويصبح مجرد راوٍ له[1]، واستخدام هذه الطريقة في العمل الروائي يجنب الكاتب السقوط في فخ " الأنا" الذي قد يؤدي إلى سوء فهم العمل الروائي، وبهذا الأسلوب أيضاً يستطيع السارد فصل زمن الرواية أو الحكاية عن زمن الحكي من الوجهة الظاهرة على الأقل، فضمير الغائب في اللسان العربي يرتبط بالفعل السردي العربي " كان "، الذي يحيل الأحداث والشخصيات على زمن سابق على زمن الكتابة، وبالتالي؛ يظل هذا الزمن في ظاهره وكأنه بالفعل مفصول عن الراوي أو الكاتب، سابق عليه، مع أنه مجرد خدعة وحيلة سردية وتقنية روائية للتعامل مع الزمن الذي هو زمن الراوي وحدة وقبل كل شيء [2].

إن استخدام هذا الأسلوب السردي في العمل الروائي والقصصي على وجه العموم يحمي الكاتب من خطيئة " الكذب"، ويجعله مجرد حاك يحكي لا كاتب يكتب أو مبدع يبدع، وقد ينتج عن هذا انفصال النص عن كاتبه أو مبدعه، وذلك بحكم أنه مجرد وسيط أدبي يحمل للمتلقي ما سمعه أو علمه من غيره؛ فهو ببعض هذا السلوك ينتقل من حال الكاتب السارد إلى حال السارد الشفوي، وهذا الأسلوب السردي يسمح للروائي أن يعرف عن شخصيات روايته وأحداثها كل شيء على أساس أنه كان قد تلقى هذا السرد قبل كتابته؛ فهو هنا يدفع الأحداث والشخصيات إلى الأمام؛ فتصير حالة السردية قائمة على اتخاذ موقع وراء الأحداث التي يرويها، أو الأحداث التي يدفعها إلى الأمام بما هو أشد إلماماً، وأكثر اطلاعاً عليها؛ فهو بها عليم، خبير بكل تفاصيلها ومكوناتها ومعطياتها ومدخلاتها وكذا مخرجاتها.

(1) انظر: مرتاض، عبد الملك، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص 177.

ونجد هذا الأسلوب السردي يفصل الكاتب عن نصه، ويجعل القارئ أو المتلقي واقعاً تحت اللعبة الفنية التي أداتها اللغة، وما الشخصيات فيها إلا ممثلات، ولذا؛ يظن من لا يعرف هذه الخدعة السردية أو الأدب السردي أن ما يقوله السارد في روايته أو نصه حدث بالفعل، وهو حقيقي لا شك فيه وما القاص في هذه الحالة إلا مجرد وسيط بينه وبين ما يروى، وبالتالي؛ فإن ضمير الغائب يوهم بتتابع الزمن عبر مراحل ثلاث: الأحدوثة، والسارد، والمتلقي[1].

إن ضمير الغائب في النص السردي يأتي بمكانه العقد الممتاز للرواية، إنه معادل الزمن السردي، فهو دال على الفعل الروائي ومنجزه؛ ومن دونه يصيب الرواية الوهن والضعف، وقد يحل بها الفساد، ويجسد ضمير الغائب شكلاً من أشكال الأسطورة، وبالتالي؛ يوفر لها أمنها ومصداقيتها مع أنها تبدو مزيفة في كل الأطوار[2].

بمقدار ما يبعد ضمير الغائب بالفعل عن التاريخ بمقدار ما يجسد هذا التاريخ في صور من العلاقات الإنسانية المتداخلة المتشابكة في مجتمع يظل محكوماً في لعبة الخير والشر، الحق والباطل، الغنى والفقر... في لعبة هذه الثنائيات المتناقضة المأججة للصراع، والمضرمة للتنافس الموتر لعلاقات الناس بعضهم ببعض، وبالتالي؛ فإن هذه الثنائيات أرض خصبة تظفر بها الرواية والأعمال السردية عموماً [3].

ضمير الغائب هو العالم الأدبي الذي يريد الابتعاد عن الواقع، فيصور شيئاً منه ومن التاريخ، فيكتب صحيفة من صحائفه تحت شكل ومسمى آخرين.

إن ضمير الغائب هو الإنسان الأدبي والعالم السحري والحياة المتخيلة القائمة على صورة الحياة التي نعيشها، إنه هو ونحن وأنتم والآخرون، وكل من يجوز أن يكون في هذه الحياة على صورة من الصور، إنه هذا الضمير الحياة الأدبية، والصورة الخيالية، واللوحة الفنية، واللقطة الجمالية العجائبية السحرية، فيه واقعية الأسطورة وأسطورة الواقع[4].

---

(1) انظر: مرتاض، عبد الملك، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص 179.
(2) انظر: المصدر نفسه، ص 180.
(3) انظر: المصدر نفسه، ص 81
(4) انظر: مرتاض، عبد الملك، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص82.

ضمير الغائب هو الضمير العجيب، أطلق عليه نُحات العرب " ضمير الغياب"، وأطلق عليه نحات فرنسا " ضمير الشخص الثالث"، ولعل المصطلح العربي أدق في الاستعمال وأدل على الحال من المصطلح الفرنسي، فهو ضمير كما هو المدلول النحوي العربي يحيل على شيء خارج الجملة، سواء أكان هذا الشيء شخصاً أم شيئاً آخر، وأنه لا يرمي إلى شخص بذاته [1].

- **الرواي بضمير المخاطب:**

هو من أقل الضمائر وروداً في الأعمال السردية، وكأن استعماله جاء وسيطاً بين ضمير الغائب وضمير المتكلم، فهو لا يميل إلى الخارج أبداً، ولا يميل إلى الداخل كذلك، يقع بين حالين، يتنازعه الغياب المجسد في ضمير الغائب، ويتجاذبه الحضور الشهودي الماثل في ضمير المتكلم [2].

يتيح ضمير المخاطب للسارد أن يكون حائزاً على عدة امتيازات في مجال السرد الحداثي، فهو يقوم مقام الغائب ومقام المتكلم في الوقت ذاته؛ ولذا؛ قد يعد ضمير الغائب ممثلاً للغائب أو المتلقي بشكل أو بآخر، هذا المتلقي الذي يوجه إليه الخطاب، وهو ينماز بميزات عدة، منها؛ أنه يجعل العمل أو الحدث الروائي يندفع جملة واحدة في النص؛ لتجنب انقطاع الوعي، ويتيح كذلك وصف الوعي في حال كينونته من الشخصية نفسها، ويتيح وصف أحوال الشخصية والطريقة التي تولد بها اللغة [3].

لم يكن ضمير المخاطب جديداً في استعماله في تاريخ السرد الإنساني، وإنما المعاصرون هم الذين أعطوه وضعاً جديداً ومكانة مميزة في الكتابة الروائية أو القصصية، وبالتالي؛ صار شكلاً من أشكال السرد الغني الجديد بكل ما حوى من طرافة تفرّد وتميّز [4].

ويعرّف السرد بضمير المخاطب بأنه: أي سرد يضع بطله في صورة ضمير المخاطب، ويكون هذا البطل على الغالب هو الشخص الوحيد الذي يرى العالم من خلال نظرته، كما أنه هو الشخص المروي عليه في العمل السردي على وجه العموم، وفي الغالب تروى الحكاية بوساطة الفعل

(1) انظر: المصدر نفسه، ص 83.
(2) انظر: المصدر نفسه، ص 189 .
(3) انظر: محمد، بلوافي، مقالة لعبة الضمائر والسرد، الموقع الإلكتروني أقلام متخصصة، القلم النقدي، (د.ت).
(4) انظر: مرتاض، عبد الملك، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص 190 – 191.

المضارع، وهناك أشكال تستخدم بشكل مكرور الزمن الشرطي والزمن المستقبل، ومع ذلك فضمير المخاطب يعدّ شكلاً سردياً بالغ المرونة وكينونته الخاصة تبعده عن أي إثبات [1].

إن العرب هم من سبقوا غيرهم إلى استخدام هذا الأسلوب السردي في سيرهم، وفي كتاب " ألف ليلة وليلة"، فأخذوا ضمير المخاطب حين كانت الحاجة السردية تطلبه، فجاء ضمير المخاطب في السرد الروائي لفك العقدة النفسية، وربما النرجسية الموجودة أصلاً في "الأنا".

إنّ ضمير المخاطب لا يعني بالضرورة أنه وسيط بين ضميري المتكلم والغائب، فوظيفته الأساسية سردية، وهو في كل الأحوال يوقع حدثاً سردياً بعينه، ولا ينبغي له أن يأخذ كل الميزات الفنية التي يزعمها بعض النقاد [2].

إن المراوحة بين هذه الضمائر الثلاثة في السرد الروائي هي مسالة جمالية، لا دلالية، وشكلية لا جوهرية، وطوعية لا إجبارية، فالأصل في العمل السردي أن يكون عملاً مكتوباً بأدوات فنية ناضجة، يقدّم السارد عبرها قيمة الإنسانية وتجربة غنية ثره تستحق المتابعة والتلقي.

- **رواة متعددون:**

عند تقديم الرواية بالسرد المفرد فإن هذه الرواية غالباً ما تكون منظورة من زاوية واحدة، ومعروضة بنبرة واحدة تسيطر على السرد كله، وحينها تقدّم هذه الرؤية الأحادية على أنها الرؤية الصائبة المدركة كل حقائق ما يقدم في النص، ويظل ما يقدم صورة واحدة من زاوية واحدة؛ فالفرد لا يمكن له أن يرى كل جوانب الشيء في زمن واحد، وإن فعل؛ فإن عمله بتقديمها سيكون عسيراً وصعباً، وقد يكون شائكاً.

إن الاتكاء على الراوي المفرد يعد تكريساً للطابع الذاتي النسبي في العمل الروائي، كما يعدّ الاعتماد على رواة كثيرين متعددين ميلاً نحو الموضوعية والوصول إلى الحقائق كافة [3].

---

(1) انظر: رتشارد سون، بريان، السرد بضمير المخاطب: فنية ومعاناة، مجلة نزوى، عمان، العدد (50)، 18 تموز، 2009.
(2) انظر: مرتاض، عبد الملك، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص 192 – 194.
(3) انظر: الكردي، عبد الرحيم، الراوي والنص القصصي، ص 138.

وأسلوب الرواة المتعددين يعطي الفرصة للكاتب؛ لتقديم الحقيقة من كل جوانبها، ويمكّنه هذا من تقديم الأحداث التي تقع في وقت واحد، وهذا الأسلوب هو مجموعة من وجهات النظر المختلفة، وهذا يتناسب مع هذا العصر الذي صارت فيه الأمور معقدة تعقيداً شديداً وفتحت أبواب للشك كثيرة، فلم يعد احتمال كذب الراوي هو المنفذ الوحيد لهذا الشك في روايته، بل صار تفرّده بالسرد مثاراً للشك فيما يقوله؛ بعدم قدرته على الإحاطة بكل شيء [1]، ولعل هذا ما جعل الكاتب أيضاً يكون أكثر حيلة وأكثر ذكاءً؛ ليصير الشيء الواحد مرئياً من كل جوانبه المختلفة والمحتملة.

لا ريب أن تعدد الرواة والمواقع مؤهل أكثر من الراوي المنفرد لبناء نص روائي مؤثر ومقنع؛ ذلك أن الراوي يختفي ويترك الحكي لعدد من الرواة، لكل راوٍ منهم وجهة نظره في النص الروائي، وبذا، يكون الراوي صوتاً من أصوات عديدة تقول وتحكي وتقص، والظن أن الرواية متعددة الأصوات تعبر عما يقدم بأنه ليس مطلقاً بل نسبياً يختلف باختلاف الصوت أو الراوي، وقد لوحظ أن مظهر التحديث في الرواية العربية الكلاسيكية انطلق من تعدد الأصوات والرواة، ومن أمثلة ذلك، الثلاثية وميرامار لنجيب محفوظ، ومصرع ألماس لياسين رفاعية، ففي هذه الروايات التزام تام بمنظور الشخصيات المتعددة، والابتعاد عن المنظور الذاتي وضمير الأنا الذي كان يتدخل كثيراً في النص الروائي [2].

ويطلق على الروايات متعددة الأصوات والرؤى الرواية البوليفونية، وقد استعير هذا المصطلح من عالم الموسيقى إلى عالم الأدب والنقد؛ فالرواية البوليفونية هي تلك الرواية التي تتعدّد فيها الشخصيات المتحاورة، وتتعدّد فيها وجهات النظر وزوايا اللقطات، وتختلف فيها خطوط الأيدلوجيات؛ أي أنها رواية تعدّدية حوارية تسير على خط ديمقراطي، متحررة بشكل أو بآخر من سلطة الروائي المطلق، متخلصة بذلك من أحادية المنظور واللغة والأسلوب، تسرد كل شخصية فيها الحدث الروائي بطريقتها الخاصة بواسطة منظورها الشخصي ومن زاوية نظرها الفردية، وهذا سيساعد المتلقي الواعي على اختيار الموقف المناسب بكل حرية، وبالتالي؛ يرتضي البعد الأيدلوجي الملائم له دون أن يكون هذا المتلقي مسلوباً أو ممزوجاً [3].

---

(1) انظر: الكردي، عبد الرحيم، الراوي والنص القصصي، ص 139.
(2) انظر: فيصل، سمير روحي، الرواية العربية، البناء والرؤيا، الموقع الإلكتروني القصة السورية، بتاريخ 2009/1/31.
(3) انظر: حمداوي، جميل، الرواية البوليفونية أو الرواية المتعددة الأصوات، الموقع الإلكتروني شبكة الألوكة، بتاريخ 2012/3/8 .

الرواية متعددة الرواة أو الأصوات هي رواية تعبر عن صورة الإنسان، وتصوير لتنوع الحياة، وتعبير صادق عن معاناة البشرية، وهي في الوقت ذاته كفاح ضد تشييء الإنسان، وعلاقاته المختلفة، وقيمه الإنسانية في ظل الرأسمالية، وبالتالي؛ فوجهة نظر كاتب الرواية المتعددة الأصوات وجهة نظر إنسانية رافضة بشكل باتٍّ تحويل القيم المعنوية إلى قيم مادية وكمية، وهذه الرواية هي رواية متشككة في المطلق واليقين والكاتب الكوني[1]، وقد استفادت الرواية العربية الجديدة، سواء أكانت تجريبية أم تراثية بشكل من الأشكال من نمط هذه الرواية تصوراً، وصياغة، ورؤية، وتشكيلاً[2].

- **السرد عند يوسف المحيميد:**

شكّل يوسف المحيميد من خلال تجربته الروائية علامة فارقة دالة؛ إذ دل ذلك التراكم الإبداعي على كفاءة وتمكّن من أدوات الكتابة من منظور سردي، وقد قدّمت تجربة المحيميد ذاتها في نهاية الثمانينيات وبداية التسعينات، فهي تجربة حديثة، وقد تأطرت هذه التجربة في بدايتها في جنس القصة القصيرة الذي حقق فيه يوسف المحيميد تراكماً إبداعياً فارقاً، فالقصة عنده كانت هي الأساس في هذه البداية، ليتم بعد ذلك التحول إلى التجربة الإبداعية الروائية[3].

لقد تمثلت الكتابة الإبداعية إذن عند يوسف المحيميد بالتوازي في جنسين أدبيين: القصة القصيرة، والرواية، كما هو حال عبده خال، ومحمد حسن علوان، ورجاء العالم، وغيرهم، ولذلك؛ فقد عّد بعض الدارسين أن الإبداع الروائي في الخليج على وجه العموم وليد القصة القصيرة[4].

انفتحت التجربة السردية القصصية على جنس أدبي مجاور هو أدب الرحلة، حيث أبدع يوسف المحيميد في مشاهداته من البصرة في العراق، ونورج في المملكة المتحدة، في كتاب حمل عنوان: "النخيل والقرميد"، وقد أبدع يوسف وتجلّى في أدب الرحلة؛ لقربه من جنس الرواية، ولعل الكتابة في الجنسين الروائي وأدب الرحلة قد غذّى كل منهما الآخر.

---

(1) انظر: حمداوي، جميل، الرواية البوليفونية أو الرواية المتعددة الأصوات، الموقع الإلكتروني شبكة الألوكة، بتاريخ 2012/3/8 .
(2) انظر: المصدر نفسه.
(3) انظر: صدوق، نور الدين، السرد والحرية، دراسة الحاجز الروائي لـ " يوسف المحيميد"، ص18-19.
(4) انظر: صدوق، نور الدين، السرد والحرية، دراسة الحاجز الروائي لـ " يوسف المحيميد"، ص9. ومحادين، خالد (2001)، جدلية المكان والزمان والإنسان في الرواية الخليجية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص 15.

تمثل تجربة يوسف المحيميد الروائية تجسيد الحرص على الاستمرار في كتابة القصة القصيرة والرواية، وهو حرص يهدف إلى نقد التجربة الإبداعية الذاتية؛ لتحقيق فعل الإضافة وتجديد الرؤية النقدية.

إن المنجز الروائي ليوسف المحيميد يكشف خصوصية التجربة وجوانبها الجمالية، وهذا ما شكل المرحلة الأولى في فعله السردي[1]، ويعد منجز يوسف المحيميد الروائي إضافة نوعية إلى الخطاب السردي السعودي، فالرواية السعودية الحديثة تتشكل في الوقت الراهن على أيدي مبدعين يعدّ يوسف المحيميد أحدهم، بالإضافة إلى عبده خال، ورجاء العالم، دون الفرق بين إبداع ذكوري وآخر نسائي؛ فيوسف المحيميد استطاع الوصول إلى الفرادة والتميز عبر هذا المنجز الروائي، فاكتسبت رواياته ألقاً، لذا؛ بادرت بعض دور النشر العالمية إلى ترجمتها إلى لغات أجنبية. وعلى العموم، فإنّ الرواية السعودية وهي تواكب التحولات العربية المقامة إنما تفيد من مطبات وعثرات الرواية العربية التي صارت مكرورة على صعيد الصيغ والمضامين.

إن منجز الروائي يوسف المحيميد إضاءة جديدة ولافتة ودافعة لمسار المنجز الروائي السعودي والخليج بعامة، مع احتفال دول الخليج العربي بأسماء إبداعية مواكبة وموازية ومتجددة لمسار الرواية الحديثة، وهذا يدل على أن للخليج صوته ودوره وكلمته في الكتابة الروائية العربية الحديثة [2].

- **لغط موتى :**

في هذه الرواية تلاعب الراوي في بنية السرد، وكذا في الشخوص، والحدث، والزمن؛ ليجعل المتلقي مرتبكاً، مخلخلاً عادة القراءة عنده، فبدأ الكاتب روايته بضمير المخاطب من خلال توجيه خطاب لصديق تحت عنوان " رسائل لن تصل إلى عبد الله السفر": " أصدقاء كثر يظنون أنني لا أملك أن اكتب نصاً طويلاً، رواية مثلاً؛ لأنني لست قادراً على أن أنكب لليال، ولشهور، وربما لسنوات، في مكتبتي الصغيرة، مؤججاً شمعة عرفها ينثني كلّما تنفست مليّاً، ومن أعلاها يتمشى شمع يحضر بدبيبه، كبشر يتناكبون، ليس علي سوى أن أخط بسواد قلمي على رؤوسهم ملامح وأحلاماً، وذكريات، وهزائم، وأسراراً، ومكائد"[3].

(1) انظر: صدوق، نور الدين، السرد والحرية، دراسة الحاجز الروائي لـ " يوسف المحيميد"، ص15.
(2) انظر: المصدر نفسه، ص 23- 24.
(3) المحيميد، يوسف، لغط موتى، ص 5.

وفي موقع آخر يخاطب ذلك الصديق قائلاً: " هل ترى يا صديقي؟ كنت قبلاً مثلك تماماً لا أؤمن بلا مرئي، أؤمن كثيراً بما هو محسوس، بما تجسّه يداي، بما تتلوى رائحته كأفعى الماء داخل أنفي، بكل ما يصطخب في حدود بصري، لا أدع للبصيرة أن تتفلت من مكمنها، للمارد أن ينجو من قمقمه، فلا أصدق أن رجلاً يحمل جبلاً، لا أصدق أن امرأة ترى في مرآة الأشخاص المارين خلسة في مخيلتها، لا أصدق أيضاً أن شخصاً، ليكن اسمه علاء الدين أو ولي الدين، أو أيا يكن يجد مصباحاً مغبرّاً فينتقي من جيب سرواله قماشاً تالفاً، يمسح به غبرة المصباح، حتى يتصاعد دخان أبيض كالثلج، يتشكل منه المارد القادر على كل شيء ليبدأ بتحقيق أمانيه "[1]. ومن خلال ضمير المخاطب تجد تلك الرسالة الموجهة إلى صديقه يظهر ضمير المتكلم؛ صوت الراوي، الذي يقدم طرفاً ما من أطراف الحقيقة الكامنة خلف السرد الروائي كله.

كذلك، بدأت الرواية برسالة مكتوبة بضمير المتكلم إلى ضمير المخاطب المتمثل بذلك الصديق، " أنا أعرف أنك تدخل ذلك في باب التخمين، أو من قبل الصدفة لا غير، لكنك رغماً عنك قد ترى في عنكبوت ينبت فجأة في الزاوية العلوية لغرفتك، ضيفاً طارئاً ليس في الحسبان، سيهطل عليك بغتة لحظة ينقر خفيفا باب منزلك" [2]. وضمير المتكلم هنا متداخلٌ مع السيرة الذاتية بشكل أو بآخر، وكأنّ صوت الروائي هو صوت الكاتب نفسه الذي كان يفكر في مشروع كتابة رواية، متناولاً العقبات والمطبّات التي قد يقع فيها لو كتب تلك الرواية، فصوت يوسف المحيميد يبرز عبره طرحه السؤال التالي: كيف أفهم الرواية ! ومن خلال سؤاله ذاك يقدم آراءه وأفكاره عن الكتابة الروائية، إنه يقدم بياناً للرواية من خلال الرواية " لغط موتى"، حيث يأتي النظر متوافقاً وما عليه التجربة، وهناك تكمن قوة التجريب [3]. " لا أحد يدرك كم صعب أن أكشف أسرار وكنوز الذين يمرون خفافاً في الذاكرة، ليس لأنني مثالي جداً، أخبئ ما أعرفه، لا أسر به لأحد، حتى تغص ذاكرتي وتفيض فيتسرب لغطها سري داخل صدري، وأنا أواسي كفني في رقدتي الهانئة ولست أرى الأشياء والأشخاص كما هي، فأنقل تجاربهم، ووقائعهم كما أعرفها تماماً، فأكون ناقلاً ساذجا للواقع "[4].

(1) المحيميد، يوسف، لغط موتى، ص 4.
(2) المصدر نفسه، ص48.
(3) المصدر نفسه، ص 6
(4) المصدر نفسه، ص48.

من خلال ضمير الغائب كمستقبل لما يشبه ضمير المتكلم عبر الرسالة السردية الحوارية مع الآخر الصديق الغائب تمكّن يوسف المحيميد من تطوير الحكاية الروائية ونحوها . " أصدقاء كثر يظنون أنني لا أملك أن أكتب نصاً طويلاً رواية مثلاً ..." [1] و " كثير من أصدقائي وأنت واحد منهم، يعقدون أسئلتهم قبل أن تشتبك معي أيديها الطويلة، حتى المساء ذاك الذي مدت فيه أعناقها..." [2].

"هل تعرف أن قرف كتابة رواية يأتي في شغف الشخوص في الحكي، كل منهم يرى أن لحظة الوقيعة الآتية له وحده" [3]. و "ربما كنت ستسأل في رسالتك القادمة بأن أصف لك بدقة موقفي من تلك التي نبتت خلسة في مكتبي، بشعرها شبيه الغمام وسمرتها الفادحة عما إذا كنت ظللت أمثل دور المتلقي الذي يتلقى وحياً إلهاماً دون أن يشارك بدوره في الحوار..." [4] .

تأخذ شخوص الرواية زمام السرد والرواية، فتتداخل الأصوات، ويتعدّد الساردون، فهذه (مزنه) تحكي قصة أختها (موضي) بعد أن كان الروائي يتحدث عنها بضمير الغائب، "ستشدني ربما موضي من ذراعي، وتهمهم بصمت ناقة شرسة عن قذارتي، وحجبي لكنوز غيرت حياتها، بينما أحكي عن أسرار لا تهم كثيراً، كما عن ابنه الذي يبقى معي، ومع زوجتيه الأخريين، ضحى يغيب أبوه الموظف... ستقذفني بعين ناشزة، وحارقة، وحاجباها ينجذبان بشدة..."[5]. وينتقل الكاتب بتصوير شخصية موضي من ضمير الغائب إلى ضمير المتكلم حين تمسك موضي بزمام الرواية وتروح تسرد قصتها بضمير الأنا أو المتكلم، تبوح وتبوح، وتشكو وتتألم تفيض مشاعر وأحاسيس وأشجان وحكايا، "...كنت هلعة وخائفة، أرتجف مثل طير يتشرنق بالمصيدة، لكن إصراراً عنيداً يدفعني، فأتسلل من باب المقبرة الموارب حتى كدت أتعثر بالممسحة الملقاة، فانهزعت قليلاً وسرعان ما استعدت توازني، وواصلت هرولة بحذاء الجدار الطيني من الداخل..."[6].

وهذه شخصية (مزنة) تتكلم وتقصّ روايتها وحكايتها بضمير المتكلم بعيداً عن تدخل صوت الكاتب البطل الذي يحاول كتابة رواية، أو صوت الكاتب يوسف المحيميد، "... أنا مزنة، كنت أتألم على الورق، وأنت تكتبني "البنت الصغرى" تراني الآن، لست طفلة، لست امرأة، ولست صبياً، أنا لست

---

(1) المصدر نفسه، ص 5.
(2) المصدر نفسه، ص 12.

(3) المحيميد، يوسف، لغط موتى، ص 33- 34.
(4) المصدر نفسه، ص 49.
(5) المصدر نفسه، ص 9- 11.
(6) المصدر نفسه، ص 45- 46 .

أي شيء، لا شيء إطلاقاً، لست مؤثرة في كتابتك، أخنقتني أم أهملتني، وأنا في الوقت ذاته كل شيء في الحكاية..." [1]. ولعل شخصية مزنة وصوتها لم يكن صوتاً ليظهر فقط؛ ليرسم ملامح شخصيتها بمنأى عن الكاتب البطل في الرواية أو الكاتب الأصيل يوسف المحيميد، بل كانت شخصية (مزنة) شخصية معترضة على ما يكتبه الكاتب، وما هو مصيرها ومآلها في هذه الحياة، إن صوت (مزنة) صوت ثائر نافر من كل ما يدور حوله من أشخاص أو أحوال أو ظروف أو أشياء، ثورة على كل شيء، على الظلم والقهر، ولعلها تتدخل هي في ما يريد أن يكتبه المؤلف بالمحو أو التغيير؛ تغيير قدرها الذي يحاول ذلك المؤلف أن يخطه بقلمه، تريد محو كل ما يفزعها ويغضبها ويسلب حياتها، تريد محو أخيها ذاك الشبيه بالبعوضة، ومحو المدرَسة اللعينة، وجدها الشحيح، وأبيها، ومحو سور المدرسة الذي كان يقهر حزنها لتكون دقائق الفسحة مفتوحة على الشارع، تريد (مزنة) أن تمحو ما يشكل عائقاً؛ لتصنع فضاءات حياتها من جديد. "...لكنني في طفولتي كنت أحلم أن أمحو بممحاتي الواقفة على رأس قلم الرصاص كل الأشياء التي أكرهها، وفي الواقع كنت أفكر أن أمحو المدرّسة البدينة التي تسخر مني دوماً، أيضاً كنت أحلم أن أمحو أخي الشبيه بالبعوضة، على الأقل كنت أتمنى أن أمحو جناحيه اللذين نبتا في تلك الأمسية الصيفية البعيدة، كنت أتمنى أن أمحو جدي، الشحيح، أمحو أبي..." [2].

رغم وجود أكثر من راوٍ في لغط موتى إلا أن تجلي سلطة الراوي الواحد توضّعت من خلال تحكّمه في عالم الرواية وأحداثها ومعطياتها في نوعية المادة المختارة للصياغة، وهذا له علاقة بما يضاد الحياة والموت، فالكاتب اختار في مغامرته الكتابية تلك مغايرة المتداول والسائد، بمعنى؛ استنطاق الموتى عبر تفعيل الذاكرة في استحضار حياتهم واستنطاقهم ماضيهم، وبالتالي؛ فإن من كانت له الحياة تستعاد إليه ولا تؤخذ منه، ومن هنا يتحقق الإنجاز الإبداعي غير المتعلق فقط بمن لهم حياة ممارسة، وإنما كانت نهايتهم إلى الغياب والانطفاء، فالتخييل يفعل في إكساب الحياة كما يفعل في إعادة الحياة، فثمة خلق وتخليق على السواء، وهنا تكمن اللعبة الروائية [3].

" يا للأصدقاء الذين يحرّضون على جذب هؤلاء الموتى؛ لينفضوا حياتهم السالفة أمامي كبساط تدوّخ ألوانه بصري، هكذا يظن الأصدقاء، بل يوقنون أن من ينفض حيوات الآخرين على الورق إنما

(1) المصدر نفسه، ص 42.
(2) المحيميد، يوسف، لغط موتى، ص 50 .
(3) انظر: صدوق، نور الدين، السرد والحرية، دراسة الحاجز الروائي لـ " يوسف المحيميد"، ص 34.

يتخلص من أرواحهم الحائمة حوله مثل فراش ملون، ثم ينساها تماماً كما نسي كاز انتزاكي حبه الأول بكتابة روايته "الثعبان والزنبقة" "[1].

هيمنة ضمير المتكلم في رواية "لغط موتى" جاءت من كون الكتابة رسائلية، ومن خلال هذه الهيمنة والسلطة نتعرف إلى هوية الراوي على أنه صمغي يروي مغامرة كتابية إبداعية روائية، بفعل تحدي الآخرين الذين نعرفهم ونعرف ما يقولونه، من خلال ما هو دون أن يكون تحديداً لهوياتهم، سلطة الراوي هنا سلطة الخبير، العارف العليم المسَير للأحداث بجوانبها كافة، وإذا ما حدث تدخل ما، فإن هذا التدخل لا يكون إلاَ من خلال هذا الراوي [2].

نجد تدخل الراوي متمثلاً في حوار، مع شخصياته بهدف التعليق والتفسير أو التوسيع، وعبر هذا الحوار يرتب الكاتب مادته ويتخيل إمكانات صياغتها، " ربما تفاجئني موضي بقامتها الممشوقة كنخلة ضاربة في واحة ابتلعها الرمل، وهي تحشرني في لوذة طارفة في حارتي التي اسكنها بوجهها الملائكي الذي غطت صفرته كل شيء، ستدفعني بجبروتها لصق الجدار، وسأحس بأعشاب الجدار الطيني الصفراء والناتئة قليلا، تخمش ظهري عاتبة ثم تسألني كوني أحكي عن الكلب ..." [3].

عملت سلطة "ضمير المتكلم" الراوي على تفعيل الذاكرة، وهو تفعيل مقترن بما هو ذاتي ما دام الراوي صحفياً يستخدم كل معطيات وتقنيات توليد الحكى عبر الفاكس والهاتف، ولذا؛ يحصل تداخل بين فن الرواية وفن السيرة الذاتية، فضمير المتكلم وفن السيرة الذاتية يشتركان بفعل الإخبار والبوح والتواصل والمناجاة."... وأمتطي الذاكرة فاضاً بها طفولتي وطفولة العالم والأشياء؛ كيف، ولم لا تكتب رواية ما دون أن يشاركني أي من هؤلاء مسؤولية الوقفة أمام شخوص شائكين كهؤلاء، مسعود، موضي، الرجل باللحية المشذبة بعناية، الشاب المطوق بالحمائم، والجد، بل إنَ ارتباكي حيال الأحياء لا يعادل شيئاً أمام رعبي للأموات كالجد مثلاً، وليست الارتباكة هنا بفعل شعوري فقط بحضور الروح، كحضورها في القط الذي يداهم غرفتي..." [4]. "هكذا كنت أحس بفزعي إذ أنصت

(1) المحيميد، يوسف، لغط موتى، ص 22.
(2) انظر: صدوق، نور الدين، السرد والحرية، دراسة الحاجز الروائي لـ " يوسف المحيميد"، ص 33- 34.
(3) المحيميد، يوسف، لغط موتى، ص 8 . وانظر: صدوق، نور الدين، السرد والحرية، دراسة الحاجز الروائي لـ " يوسف المحيميد"، ص34-35.
(4) المحيميد، يوسف، لغط موتى، ص 12. وانظر: صدوق، نور الدين، السرد والحرية، دراسة الحاجز الروائي لـ " يوسف المحيميد"، ص 35.

للموتى ساعة ينفضون مكتبي، ويلبسون نعلي، ويرشفون من كأس الشاي قبلي، فكيف إذن سأحضرهم معي، على طاولتي وبمشيئتي بينما هم يفاجئون عالمي، وتألمي دائما أن المحهم يجرون برازخهم وراءهم، هل كانوا يشتتون حياتي الشائكة ببرازخهم، أم أنني أصلاً، ومنذ سنوات أرقد في برزخي الهاني، وإذا مللت السكينة أزحت غطاء رأسي المشبوك ببرنسي، وجلت قليلاً، ثم انثنيت أكتب كما الآن، وزاد احتمال ذلك أن ما أكتبه لم يره، فهل أنا كتبت شيئاً، أم أنها أضغاث موتى؟"[1]. والرواية في جزئها الآخر كرّست ما هو ذاتي، وهذا ما قد نجده في تجارب يوسف المحيميد اللاحقة[2].

- **فخاخ الرائحة :**

دخل الروائي يوسف المحيميد جسم نصه للتعرف على فضائه المتعدد الجوانب من خلال ضمير الغائب. " إلى أين ؟ سأله موظف التذاكر وهو منهمك في ترتيب الأوراق النقدية حسب فئتها في الدرج، ولمّا لم يسمع صوتاً، رفع الموظف الشاب رأسه ونظر من كوة الزجاج الدائرية تجاه الواقف أمامه بشعيرات ذقنه البيضاء، الهائشة، وعينيه الجاحظتين قليلاً، وشاربه الكثيف وقد غطَى شفته العليا قليلا" [3].

وعبر ضمير الغائب وهي الطريقة الأكثر شيوعاً في رواية النص الحكائي شفوياً وكتابياً أمكن ليوسف المحيميد أن يتوارى وراء هذا الضمير، وبذا؛ يمكنه تمرير ما يشاء من أفكار وأيدلوجيات وأراء وتوجيهات دون أن تظهر شخصيته أو يسمع صوته، ولذا؛ يصير السارد أو الروائي أيضاً أجنبيا عن عمله الروائي، وبالتالي؛ ما هو إلا راو له. " كانت الهواجس تطوف بذهن البدوي الهارب من عنف المدينة، وهو يفكر بأن الصحراء تجعلك ترى عدوك أمامك وتستطيع أن تنازله في عراك متكافئ، لكن لعنة المدينة التي لا تختلف عن الجحيم، إنك تكافح ضد أعداء لا مرئيين، أعداء لا يمكن أن نراهم بالعين المجردة، فهل يمكن أن نكافح حطب جهنم التي تأكل أخضرنا ويابسنا؟ لا أظن**!** "[4] . و " بعد أن تأمل أسماء المدن المتراصة في اللوحة وجد أنها لا تختلف عن أي شيء عرفه في حياته، وإنما مدن متشابهة ومتكررة، مثل وجوه مدرسي المدرسة الليلية التي تعلم فيها القراءة

(1) المحيميد، يوسف، لغط موتى، ص16.
(2) انظر: المصدر نفسه، ص 68 وما بعدها.
(3) المحيميد، يوسف، فخاخ الرائحة، ص 11.
(4) المصدر نفسه، ص 125.

والكتابة، مثل أشكال السيارات الراقدة في موقف الوزارة التي كان يقوم بمسحها، مثل أي شيء في هذا البلد، بارد وباهت وبليد!" [1].

"صامتاً كان العم توفيق، وفي صمته بعض الحكمة، صارماً لا يضحك أبداً ولا حتى يبتسم! هل يمكن أن يضحك أو يبتسم مع أحد، حين يخرج من مبنى الوزارة؟ هل يبكي حين يكون وحيداً؟ هل يحمل في أعماقه سراً لا يبوح به لأحد؟".

مع أن ضمير الغائب هو المسيطر على مستوى السرد، إلا أن ضمير المتكلم كان واضحاً كل الوضوح، وهذا ما جعل الرواية قريبة من المألوف في حكايات ألف ليلة وليلة، وقد اتخذ مستوى السرد بضمير المتكلم إسلوبية الاعترافات كمرجع أساس. " أنا يا سيدي رحت في الغابات، كنت أمشي في الليل وسط الأحراش، وأنام في النهار، حتى لا أقع في أيدي الجلابة، كانت البلد ملأى بتجار الأوادم، في كل مكان، الزريقات والميسرة قرب بحر الغزال والرشايدة في بورسودان وسواكن، كانت الجلابة في كل شبر من والسودان ..." [2]. وفي مقطع آخر يتجلى ضمير المتكلم بفعل البوح والاعترافات وكشف مكنونات النفس وعذاباتها وآلامها، " كنت حزيناً، وكانت الشمس تسحب عباءتها الصفراء من على أكتاف المنازل في محله المظلوم، وقد دفعوني في صندوق سيارة لوري واردفورد مع أثاث وأغراض منزلية، فرش وبطانيات ومخدات ملونة الأغطية من قماش الكتان، التقطت إحداها ووضعتها تحت رأسي في ظلام الطريق البري ..." [3]. وفي مقطع ثالث " أمي حزينة، كانت تخصني برعاية أكثر من أخوي، كانوا يرونني فارساً شجاعاً، لا أهاب شيئاً، أحب ليل الصحراء، وأصادق الذئاب... سلاحي كان آنذاك قلبي الشجاع ونظراتي الحادة مثل صقر يقيس الفرائس..." [4].

وكذا نلحظ هذا الاعتراف المعبر بضمير المتكلم على لسان "صالحة" وهي تنصب فخ الحب لعبد الإله حسن عبد الله، "... ما أنهيت مشترياتي ذاك اليوم، كنت متجهة بسرعة إلى محل بيع ملابس جاهزة، أريد استبدال بلوزة حمراء فضفاضة، ما صارت على مقاسي، كنت أنوي أرجعها قبل آذان المغرب، وقبل ما تقفل المحلات، لكنني مررت بموقف التاكسي، ولمحتك تلعب بشاربك، فأحسست

(1) المصدر نفسه، ص 37.
(2) المحيميد، يوسف، فخاخ الرائحة، ص 30.
(3) المصدر نفسه، ص101.
(4) المصدر نفسه، ص 47

بشيء داخلي، شيء تكهرب، ثم رجعت بعدما تجاوزت سيارتك بخطوات وركبت... يمكن تقول إني جريئة لكن والله أول مرة تصير لي، شيء غصب عني رجعني... ما صرت أتحكم بتصرفاتي..." [1].

وفي ملمح سردي جميل نجد أن الأصوات السردية أو الساردة جاءت متعددة لتقدم هذه الأصوات والخطوط السردية المختلفة، ليقدموا جميعاً حكايات تقوم في بنيتها العميقة على أسلوب سردي متشابه مبني على الاقتلاع، فطراد وتوفيق مقتلعان من مكانهما الأصليين (البادية الصحراء)، وضائعان في المكان الجديد وهو المدينة، وعلى صعيد المنظور السردي فإن شخصية طراد تعدّ الصوت المركزي الممارس لفعل السرد والتصوير، سواء على صعيده الشخصي أو على صعيد الشخصيات الأخرى، ويتبادل الرواة في فخاخ الرائحة الأدوار، فمرة يكون طراد المسرود له الذي يتلقَى محكي توفيق مباشرة ويدفعه بأسئلته المطروحة إلى سرد ماضيه، ويتحول إلى وضعية أخرى يتلقى منها حكي ناصر"تجعله في موقع المتلقي أو القارئ الفعلي حين يغرق بقراءة أوراق الملف الأخضر الحاوي على جزء هام من حياة ناصر [2] "... تناول تذكرة واحدة، ودسّها في جيبه العلوي بحرص بعد أن قبض على الملف الأخضر تحت أبطه واتجه نحو مقاعد الصالة الخلفية، انتقى مقعداً معزولاً خلفه الزجاج المطل على الشارع وضع الملف الأخضر فوق ركبته، وتأكد من وضع شماغه حول وجهه، تناول الملف، وفتحه من اليمين وقرأ: محضر عثور، لقد تم اليوم الجمعة الثالث عشر من محرم لعام 1398هـ تمام الساعة الرابعة فجراً العثور على جنين مشوه الوجه، عينه مخلوعة داخل كرتون موز، ملفوفاً بمهاد قطني أبيض وذلك قرب مسجد عبد الله بن الزبير، في حي السد النعزي، وقد قام بالتبليغ المواطن محمد الدو واصفاً أنه وجد الجنين مختلطاً بالمشيمة داخل الكرتون وقام بنقله إلى منزله المجاور نظفه وقطع سره، ثم قام بالتبليغ، والله على ما نقول شهيد... وعلى ذلك جرى توقيع الشهود"[3].

ومع تنوع الرواة واختلاف المنظور السردي إلا أن المتلقي يعي أن لهذه الرواية راوياً واحداً هو الراوي العلوي، بدليل أن الأفكار الخاصة بالأبطال والشخوص لم تختلف ولم تتنوع أثناء تعاقبهم على

(1) المصدر نفسه، ص59.
(2) انظر: الدهبية، خالد، رواية الحواس: دلالة العنوان ومحافل التخييل في " فخاخ الرائحة " ليوسف المحيميد، مجلة نزوى، عُمان، العدد (40).
(3) المحيميد، يوسف، فخاخ الرائحة، ص38.

دور الراوي. إن يوسف المحيميد بتعدد الرواة في فخاخ الرائحة استخدم طريقة ذكية انتقاها؛ لإضاءة جيدة وناجحة لحياة الشخوص وعتمة مساراتها السردية وعوالمها ودواخلها المتخمة بجراحات قاسية.

وقد أخذ الدكتور عالي القرشي على يوسف المحيميد تدخله أحياناً لكشف العلاقات المتوضعة في الرواية عبر الجمع مثلاً بين فخاخ الرائحة والتسلط على أعضاء الجسد ومسألة الحج، وغيرها، ولو أنه ترك للقارئ الكشف عن هذه العلاقات لكان ذلك أجدى وأنفع، ويسمح للقارئ إعادة صياغة نقاط التلاقي في مواقف الرواية المختلفة، وعقد لقاء بين فضاءات أخرى لم يقدمها السارد [1]

والرواية تنقل المتلقي بين راو معلوم وأخر مجهول بأسلوب يحفّز القارئ على التجاوب والتفاعل مع الأحداث كما لو أنه يراها مجسدة أمام عينيه، فطراد الراوي يُدخل في نص الرواية راوياً ثانياً هو العم توفيق الرجل السوداني عبر استخدام ضمير المتكلم في إطار البوح والاعترافات.

ورغم أن يوسف المحيميد راوح في سرده بين الراوي الشاهد بضمير الغياب والراوي بضمير المتكلم، إلا أن هذه المراوحة ظلت تقنية خالصة لم توظف بشكل تام، حيث كان الحدث هو الطاغي على الرواية دون الإحالة إلى ما يدور ويمور داخل الشخوص مشتبكاً بما يجري في الخارج، ذلك أن من سمات استخدام ضمير المتكلم الحسنة مسالة البوح والاعتراف والإحالة على الذات كمرجعية جوانية، على حين أن مرجعية ضمير الغائب مرجعية برانية. " .. الذيب جاء، همس نهار برعب واضح وبصوت متقطع، كان الذيب على بعد خطوات قليلة وهو يمشي كأعمى تقوده الرائحة ولحظة أن رآهما، أو رأى رأسيهما النابتين من قسوة الرمل انسحب بجذعه قليلاً إلى الوراء، وخفض برأسه نحو الأرض كما لو كان سيختبئ عن الطريدة، راقبهما لوهلة قبل أن يمشي نحوهما بطريقة تشبه الزحف، تجمد برهة أمام نهار، مصوباً نظره تجاه عينيه، محدقاً فيه بدقة وشراسة، لم يكن يغمض ولا يغفل عن فريسته ولو لثوان، تحرك نحوه فجأة، وخبطه بقائمته الأمامية، فصرخ نهار بشدة وهو يزيح وجهه عنه، اندفع الذئب بأسنانه المشرعة كالموت ونهشه، زعق نهار وهو يحاول أن يحرر وجهه من شراسة الذئب، زعق حتى ارتبك الرمل، وبكى الطلح البعيد، وأغمض الطلح وهو ينكمش على أغصانه بحياء، وحاول الرمل أن يخفف قبضته على جسديهما لكن الوقت لم يعد كافيا ليتحررا من جوع ذئب البراري"[2].

(1) انظر: القرشي، عالي، قراءة في فخاخ الرائحة، تناثر الجسد في فضاء الضياع، صحيفة الرياض، الرياض، 2 تشرين الأول، 2003.
(2) المحيميد، يوسف، فخاخ الرائحة، ص 127.

كان الراوي، الكاميرا الخارجية الشاهد تتابع رعب طراد محجوزاً مدفوناً في الرمل حتى الرأس، ينتظر _وبجواره الذئب_ مصير رفيقه نهار، وتلك الدمعة التي لم يستطع حبسها تهرب من عينيه، متهاوية على خده، هاوية على وجه الذئب النائم فيقطع بأنيابه إذن طراد، تتوقف الكاميرا بضمير الشاهد الكاميرا الخارجية لتأتي الكاميرا الداخلية من خلال ضمير المتكلم ليستمر عرض المقطع الفلمي في متابعة طراد يتخلص من قيوده شيئاً فشيئاً ليخرج بالتالي من حفرة الرمل، وهذا يعني أن السيطرة كانت للسرد الخارجي والوصف الحدثي دون الدخول في عمق الشخصية[1]. "بقيت كل الليل أتململ بجسمي داخل الرمل، أهز بمعصمي وأنا أحاول أن أتخلص من حبل قيدني به الكلاب، كلاب الحج الذاهبون إلى مكة للدعاء، وهم لا يملكون الشهامة وكرم العفو والتسامح. آه .. ليتهم فكونا بسيوفهم أو ليتهم أطلقوا علينا النار وريحونا من العذاب .."[2]. ولعل مرد سيطرة الكاميرا الخارجية حتى ولو كانت بضمير المتكلم أن العين المسيطرة في بناء الرواية تقوم على الرصد الخارجي للأحداث من خلال الفلاش باك أو تقنية الاسترجاع وبطريقة تقطيع المشهد وتركيبها بالمونتاج يجعل السرد يتطور وينمو خارج البناء المتعاقب الخيطي، وهذه السمة الهامة لمفهوم الراوي الشاهد، وهذا المعادل لتقنية آلة التصوير السينمائي[3].

- **القارورة:**

تبدأ الرواية بضمير الغائب بكاميرا خارجية حيث يقوم السارد بالحديث عن الشخصية البطلة عبر هذا الضمير، وهو _كما أسلفت_ الضمير الأكثر استخداماً في القص بعامة والقص العربي بخاصة. "وحدها منيرة الساهي _ البنت الثلاثينية_ بقيت مستلقية في فراشها الوثير، عيناها مصوبتان تجاه السقف، تنظر بعينين جامدتين تشبهان أعين الموتى، وهي تتأمل فضيحة البارحة، وتسال روحها لم حدث كل ذلك؟ لم مارس معها كل هذا الخداع؟ وأدار لعبة الزيف طوال هذه الأشهر؟ كيف جاء باسم مزيف؟ ووظيفة مزيفة؟ وصفات وأهل وأصدقاء وعالم مخيف من الزيف"[4].

---

(1) انظر: السفر، عبد الله، يوسف المحيميد في فخاخ الرائحة: عرق يفضح الفرائس، صحيفة الوطن، الرياض، العدد (1026)، 22 تموز، 2003.

(2) المحيميد، يوسف، فخاخ الرائحة، ص130.

(3) انظر: السفر، عبد الله، يوسف المحيميد في فخاخ الرائحة: عرق يفضح الفرائس صحيفة الوطن، الرياض، العدد (1026)، 22 تموز، 2003.

(4) المحيميد، يوسف، القارورة، ص 15.

وعبّر هذا الوصف لشخصية بطلة الرواية منيرة الساهي باستخدام ضمير الغائب الذي يعطي الحرية للكاتب بتقديم كل ما يعلم من معلومات لشخوص، جعل يوسف المحيميد القارئ يحس بأنفاس هذه الشخصية، ويصغي إلى مناجاتها وهمسها وهي تداري أحزانها وبوحها وآلامها، وهو بهذا الضمير يقدم رؤيته الشخصية الذاتية، وهي رؤية معاصرة سواء كان الراوي واعياً بذلك أم لم يكن، فمنيرة الساهي امرأة من نساء في المجتمع السعودي تعرضت لكذبة كبيرة طعنتها في صميم روحها، وجرحت كبرياءها، وقلبت لها الأحلام الوردية والطموحات المشروعة في مسألة من أهم المسائل التي تؤثر في حياة أية امرأة، ولا سيما في مجتمع عربي إسلامي، وهي مسألة اختيار الرجل الطيب المحب العطوف الذي سيكون لها ذخراً وحامياً وسنداً، وتعيش كما تعيش سائر النساء، لكنها الكذبة أصابتها في مقتل [1]. " كانت عيناها الرائعتان قد تضخمتا بفعل البكاء والنشيج المر طوال ليلة البارحة، هي والمدينة تتشابهان إلى حد بعيد، للمدينة قلب، ولها قلب أيضاً، للمدينة شجر يشبه شعر امرأة حزينة، ولها شعر يشبه شجر مدينة قانطة، للمدينة عيون تتلصص بها ولها عيون تتأمل بها، هي استيقظت بعدما غادر المدعوون مكان الحفلة مخلفين وراءهم الصمت والطاولات وبقايا الأكل والنمائم والتهكمات"[2].

وفي مقطع آخر: "... لم تعد تخرج من المنزل أبداً ما عدا عملها في دار الفتيات الذي قاتلت لأجله، شرط أن يأخذها أخوها محمد إلى العمل، ويعيدها ظهراً إلى المنزل، دون أن تعمل في ورديات مسائية؛ لتدخل غرفتها وتقفل بابها، وتقفل الستائر الوردية المزينة بورود بيض ضخمة، وتشعل شمعة برائحة الفل، ثم تسحب من أسفل السرير أوراقاً بيضاء منقوشة الحواف بنقوش وورود صغيرة؛ لتكتب عليها بقلم أزرق ناشف، ثم تطوي الورق جيداً، كمن تعلّم أن يلف سجائر تبغ رخيص، فتدسها في فم قارورة عتيقة على سطحها نقوش هندية فضية، طار معظمها بفعل لمس يديها طوال سنوات بعيدة"[3].

لكن يوسف المحيميد لم يستطيع أن يبقي ضمير الغائب لعبته الأساسية في الرواية، فهو يريد أن يكتب عن المرأة السعودية دون التواء أو مواربة أو اللجوء إلى أية حيل، يريد أن يكشف عن المخبوء ويعرضه دون مواربة وفي لغة صادقة في بعض الأحايين، لذا؛ فضمير الغائب الذي بدأ به روايته لا يوفر له هذه الإمكانية، أن المؤلف رجل والسارد بضمير المتكلم امرأة، أي أن الذات الحقيقية ذكر،

(1) انظر: نجار، نزار، القارورة، رواية المرأة المقهورة (1- 3)، رواية الحب والحرب والقهر الحريمي كيف تجلت لعبة الشيطان أخيراً، صحيفة الفداء، حماة، 18 تموز، 2007.
(2) المحيميد، يوسف، القارورة، ص 10- 11.
(3) المحيميد، يوسف، القارورة، ص 15.

والذات التخيلية أنثى[1]. ونرى ذلك في الفصل الثاني من الرواية " من تقص قصة حزينة لها عندي هدية! قالت جدتي ذلك في غرفتها السفلية بزجاجها المطل على حديقة المنزل ذات الحشائش الميتة، كانت تقول أن العشب ينمو مع الحكايات الحزينة، قررت أن نبدأ الحكي من أكبرنا سناً، ففكرت أختي نورة قليلاً ثم حكت عن حصان مسكون بجني عاشق كلما رأى البدوية غزوى كان يصهل، فما كان من أخيها غازي صاحب الحصان إلا أن وضعها في غرفة فوق إسطبل الحصان؛ كي لا يراها فيهيج"[2].

ولعل ضمير المتكلم الذي لجأ إليه يوسف المحيميد جعل اعترافات منيرة الساهي أو بوحها بمكنونات نفسها وروحها بمنزلة سيرة ذاتية لاسم علم متخيل، وكذا اليوميات والمذكرات، حيث نجد أن مجريات الحياة الاعتيادية واليومية تكتب وتسجل وتحفظ في القارورة التي صارت مستودع أسرار منيرة الساهي، أو لنقل بعبارة أخرى يوميات ومذكرات مجتمع بكل أطيافه وأبعاده، إن سيرة منيرة الساهي هي سيرة مجتمع ثابت تقليدي محافظ تتفاعل فيه أحداث ووقائع اجتماعية تحاكم باسم الأخلاق دون أن يتحقق فعل الانعتاق نحو مجتمع الحرية والمسؤولية[3]. "بعد أن تقاسمت مع أختي الحلوى الملونة احتفظت بالقارورة كي أملاها بأسراري، كانت أغلى صديقة وحافظ للسر، كنت أودع فيها كل ما يمر بي وافدي لها بكل همومي ومشاكلي دون أن تبوح لأحد، ودون أن تضيق بالهم والحزن"[4].

أن ضمير المتكلم يسمح بالبوح والفضفضة وإزاحة الهموم من النفس وعن القلب بإخراجها من معتقل الكتمان إلى فضاء التنفيس والراحة، "... لم أفكر ولا مجرد تفكير أن أتفحص شيئاً في درج سيارته، أو جيب سترته العسكرية الملقاة في المقعد الخلفي، أو أن تقودني فطرة الأنثى لأن أكتشف المزيد من أسرار ابن الدحال، كما فعلت الصغيرة فاطمة الحاوية في لقاء أول وأخير مع بندر الذي كان اسمه الحقيقي معيض، حتى استدلت على هويته الحقيقية في لحظة غياب نادرة منه، وقت أن أغمض عينيه تحت سطوة رشاش مياه الدش الباردة، بعدما أفرغ مائه الساخن في بئرها!"[5].

---

(1) صبرة، أحمد، قراءة في القارورة، يوسف المحيميد حين تكون الذات مقهورة (2)، المجلة الثقافية، العدد (143)، 9 كانون الأول، 2005.
(2) المحيميد، يوسف، القارورة، ص17.
(3) انظر: صدوق، نور الدين، السرد والحرية، دراسة الحاجز الروائي لـ " يوسف المحيميد"، ص58- 59.
(4) المحيميد، يوسف، القارورة، ص 23.
(5) المصدر نفسه، ص 180.

إذن فالقارورة رمز الرواية بالأصل، وعلى هذا جاء صياغة لضمير المتكلم أنا، الذي كانت وظيفته التعريف بالسيرة الذاتية لمنيرة الساهي، وهذا يعدَ القارئ أو المتلقي لما حصل وانتهى إليه، وكأن الإجابة متحققة بالسؤال وماذا بعد؟ [1]. ومع هذا فقد توزعت الرواية بين الضمير الغائب والضمير المتكلم، فمن مجموع "43" فصلاً هناك (18) فصلاً جاءت صياغتها بضمير الغائب، و(25) فصلاً بضمير المتكلم وبلسان منيرة الساهي، وهذا يؤكد ما ذهبت إليه من أن سيرة منيرة الساهي المتخيلة هي الطاغية على الرواية.

ولعل ضمير المتكلم (لسان حال منيرة الساهي) يسرد شخصية الدحال بضمير الغائب" لم أصدق أذني الصغيرتين اللتين سيفض سكونهما فيما بعد بشفتيه النهمتين، إذ يقول لي: أنت دنياي وملاذي وبلادي! ثم يهمس في التيلفون ذات ليل: أحس أن الدنيا كلها بمتعتها ومباهجها تتجمع في عيونك! لم يأت أحد طوال سنواتي الثلاثين ويكتشف مناجم جسدي وكنوزه، لم أتوقع أن أجد رجلاً يتغزل أياماً بأذني! أو بعيني الرائعتين! أو أن يحكي لأيام عن ثمرتي صدري وهو يقول: إن العالم كله يقف ذليلاً على حلمة صدرك!"[2].

وقدم يوسف المحيميد فصلين مختلفين سردياً عن بقية فصول الرواية الحادي والأربعون والفصل الثاني والأربعون، ففي الفصل الحادي والأربعين استرجاع مرير وسريع مبني على التأثير الشعري الإيمائي لعبارة تقرأ ماضيها بسوداوية " كل شيء مكتوب، صدقت أمي في مقولتها التي تحقق لها الأمان دائماً: المكتوب على الجبين لازم تشوفه العين! لقد كان مكتوباً أن يسافر أخي في دورة تدريبية إلى بريطانيا...كان مكتوبا أن يغريني بمتابعة لزاويتي الصحفية الأسبوعية ورد في آنية حتى أتماها معه بالحديث والحوار..."[3].

أما الفصل الثاني والأربعون فقد كان فصلاً معبّراً عن الرؤية المستقبلية بتكثيف وبتقنية عالية، يحيل إلى حالة الحلم والسوداوية المسيطرة على منيرة الساهي بطلة الرواية. "... أما أنا فقد تحمل لي الأيام ريحاً طيبة كما تقول دوماً الأبراج، إذ سيزعق أخي محمد بلحيته الطويلة في وجه أبي وشماغه الأحمر المعطر برائحة دهن العود يكاد ينزلق من على رأسه نحو الخلف؛ ليعيده كل مرة بيد مرتبكة

(1) انظر: صدوق، نور الدين، السرد والحرية، دراسة الحاجز الروائي لـ " يوسف المحيميد"، ص69.
(2) المحيميد، يوسف، القارورة، ص 97- 98.
(3) المحيميد، يوسف، القارورة، ص 259- 260.

وغاضبة، بينما رذاذ فمه المتطاير يملأ وجه أبي، وعربدة وجهه المنفعل تجلد صمت أمي: إذا كانت سليمة فلتقبل بأول خاطب! إن كانت محافظة على شرفها تثبت لنا وتتزوج أول شخص يدق هذا الباب، سيشير إلى باب الصالة وهو في ذروة هيجانه"[1].

ونلحظ في هذا الفصل أن الكاتب يوسف المحيميد قد التزم بصيغة الإشارة إلى المستقبل سوف سأفعل، سأكون، سيأتي."سأحصل على وظيفة عليا، سأكون مسؤولة عن أكثر من أربعين موظفة، سيقضي زوجي الصيف مسافراً إلى المغرب والقاهرة بحجة الفحوصات والعلاج، بينما لا يحق لي السفر إلى الخارج دون محرم، أو دون موافقة ولي أمري على السفر لوحدي، سأسافر وحدي بتوقيع موافقة مزور من زوجي الستيني، سيتقنه حبيبي مهندس الديكور العائد من إيطاليا، سنسافر معاً أسبوعياً رائعاً إلى ماربيا في إسبانيا، وسأترك صغيري عند أمي وأختي منى! سنزور في سنة لاحقة إيطاليا..."[2].

في هذين الفصلين كان اللجوء إلى ضمير المتكلم باعتباره الضمير القادر على البوح، والقول، والفضفضة، والإخبار، والاعتراف، والتطلّع، ضمير يستطيع أن يعتمل كل ما يحتمل في نفس صاحبه من أمانٍ، وأحلام، وهواجس، وتطلعات مستقبلية.

لا تعرف رواية القارورة الثبات في مكونات الحكي ولا الرتابة في تقنية السرد، فالحكاية مسترسلة وفق طبيعة الوعي الذي يشكل بدوره زمن الكتابة، هو الذي يصنع هذه التحولات، فشخصية منيرة الساهي التي بني عليها الحكي تبدو شخصية تتلقى الحكاية من الجدة والأوامر والنواهي من الأخ الأكبر والأب، والصور الجاهزة حول المرأة التي أطرتها الأعراف ومنطقها الأعوج في غالب الأحيان، تنتقل منيرة الساهي بامتلاكها القارورة بحكايتها الصامتة إلى مبادرة تروي قصتها التي فاضت بها تلك القارورة، فتروح تكتب آلامها وأحزانها وأفراحها ومتاعبها وهواجسها، فقد راهنت على مشاعرها، فإذا بكرامتها تداس بفعل الخيانة القاسي المر، فتروح توثّق هذه الخيانة؛ لتجعل من لحظة الكشف عنها لحظة انتصار الذات على لغة النواهي والأوامر والقانون في مجتمعها الذي جعل من المرأة مجرد وعاء للولد أو الشهوة أو استكمال زينة الرجل، وبذا، ينتصر السرد بهذه الشخصية المظلومة المهضومة الحقوق، وتنتقل من موقع المفعول به أو من مجرد متلقية لحكايا الآخرين إلى

(1) المصدر نفسه، ص 265 .
(2) المصدر نفسه، ص267.

صاحبة موقع تدبر به شأنها وتدير حياتها وحكاياتها وقصتها، كاتبة سرها أو أسرارها التي امتلأت بها تلك القارورة، وتصير منيرة الساهي بذلك فاعلة في حكايتها وفق نظام وقانون تصنعه هي بنفسها دون إملاءات خارجية، أو تدخلات سلطوية ذكورية، أو أسرية، أو اجتماعية [1].

إن رواية القارورة _ وكما اسلفت سابقاً _ تتشكل سردياً بين ضميرين؛ ضمير الغائب الذي يسرد الحكاية منطلقاً من موقع العالم العارف بعموم معطيات الرواية، ملتبساً مع أصوات أخرى، قد تكون صوت المجتمع والأعراف والتقاليد وكل ما يمكن أن يشكل السياق العام، وبضمير المتكلم تخرج حكايا القارورة من حيز المشتت الشفوي إلى ترسيخ الكتابة والكلمة المكتوبة ومن المكتوب إلى المسرود؛ لتأخذ هذه الرواية شكلها الطبيعي في نظرية جنس الرواية، حيث يصير لها منطق يؤثث أفعالها وعلاقات شخصياتها، ويصبح جوهرها ليس بعدها حكاية من الحكايا، بل بصيرورتها شكلاً من الوعي الذي يربك وعياً قائماً مخلخلاً رتابته خادشاً منطقه [2].

عملية التناوب بين ضميري الغائب والمتكلم لا يتم بشكل مفاجئ أو متباطئ، ولا يُحدث شرخاً في استرسالية القراءة، ولا يجعل المتلقي يتوقف عن القراءة بحجة الانتباه إلى دخول ضمير جديد يسرد ما تبقى من الحكاية، كما لا يحدث تغييراً على مستوى أسلوب الكتابة، ولا يشعر القارئ بلعبة الضمائر المكشوفة في صناعة الرواية، وإنما يشعره بحالة سردية منسجمة متناغمة بنائياً وأسلوبياً تقدم الرؤية عميقة على ذات السارد"منيرة الساهي"من خلال رؤية المتكلم، وبالتالي؛ تضيء جوانب مختلفة للرؤية الجماعية من خلال ضمير الغائب بصفته ضميراً عارفاً بكل شيء، موجوداً في كل مكان وزمان، وينتصر السرد بضمير المتكلم بجعله يفتت سلطة ضمير الغائب المعرفية عبر مرونة فنية لا تحدث صداماً ضمائرياً إن جاز التعبير [3]

وعند الحديث عن مظهر من مظاهر تكون الحوارية فإننا نتحدث عن حوارية الملفوظات، وهي حوارية لا تتم في سياق إخباري، بل تعرف بحوارات الملفوظات، ولا سيما مع ظهور ضمير المخاطب الذي صار ضميراً ملازماً للضميرين الرئيسين، وهذا ما حدث في رواية القارورة، فإذا كان

(1) انظر: كرام، زهور، القارورة ليوسف المحيميد من الحكاية إلى المحكى، صحيفة الجزيرة، الرياض، المجلة الثقافية، العدد (162)، 17 تموز، 2006.
(2) انظر: المصدر نفسه.
(3) انظر: كرام، زهور، القارورة ليوسف المحيميد من الحكاية إلى المحكى، صحيفة الجزيرة، الرياض، المجلة الثقافية، العدد (162)، 17 تموز، 2006.

الحوار بين شخوص الرواية في سياق اجتماعي محكوم بسلطة الأوامر والنواهي والأعراف ومنطق السماح لظهور أو بروز صوت دون آخر بالكلام والبوح والتعبير، فإن الحوار حتى وإن حضر على- قلقه- في النص الروائي فهو لا يرمي إلى إنتاج حوارية بالمعنى الكامل، فالمتكلمون يدخلون فضاء تبادل الكلام بدون مساواة في حقوق التعبير، ولذا؛ فالرواية قد استطاعت أن ترقى بحواريتها عبر استثمار ملفوظات المتكلمين الواردة في المقاطع السردية، وهي حوارية بين مستويات سردية؛ مستوى السارد الغائب الذي يتأكد مع تدرّج السرد، إنه يدخل بهدف مراقبة الساردة بضمير المتكلم، وتلقين معرفة حول وضع معين يخص بلداً بعينه وقضايا محددة وفق شروط وأعراف سياقية، لكن ملفوظات السارد تخرج من سياقها الاجتماعي المادي وتدخل السياق الروائي التخيلي؛ لتجد نفسها محكومة بمنطق مختلف يربك سلطتها، ويدفعها إلى الدخول في شرط استثنائي، وتجاورها في هذا الشرط ملفوظات أخرى يسمح لها السياق السردي بالتعبير المفتوح عن قضايا محظورة أو مسكوت عنها[1].

- **نزهة الدلفين:**

تعدّدت أصوات السرد الروائي في رواية "نزهة الدلفين"، فلكل من شخصياتها الرئيسة الثلاث صوتها الخاص بها، مضافاً إلى ذلك صوت السارد أو كاتب الرواية، فقد استخدم الكاتب ضمير الغائب منذ بداية الرواية، فضمير الغائب يمنح الكاتب السلطة على النص والمعرفة بما يدور في الرواية من أحداث وما يتعلق بالشخصيات من أمور مختلفة." كانوا ثلاثة؛ إمرأة ورجلين، يمشي الرجل الطويل أمامها متغاضباً عما يحدث، بينما الرجل القصير يشبك يده بيد المرأة ويمشيان خلفه، حين يقف الطويل ملتفتا، مطمئنا أو سائلا تفترق اليدان سريعاً باتفاق مضمر، تهربان مثل دلفينين يركضان بانسياب في بهاء الماء" [2].

وضمير الغائب هذا في نزهة الدلفين ظل مصاحباً أو مسيطراً على الرواية من البداية حتى النهاية، ففي الفصل الثاني يقول الكاتب: " في المساء كان يقرأ قصائد في أمسية نظمتها ورشة الزيتون، فكر أن يهدي الأمسية بأكملها إلى المحيط الهندي الذي ينقل التوابل ودهن العود والجلديات والحب واللوعة محمولة على أجساد دلافين سحرية! القاعة كانت مزدحمة قبيل دخوله، كان يدخن بشراهة في الممر

(1) انظر: المصدر نفسه.
(2) المحيميد، يوسف، نزهة الدلفين، ص 13.

وسط محبيه وأصدقائه، كانت المرأة الشابة ذات العينين الواسعتين تتأمل عينيه، مأخوذة بأناقته المفرطة إذ يلبس بدلة رسمية داكنة..."[1].

استخدام ضمير الغائب بهذا التوسّع في نزهة الدلفين أعطى للكاتب يوسف المحيميد مصداقية أكثر، فهذا الأسلوب السردي _كما أسلفت في صفحات سابقة_ يحمي الكاتب من خطيئة الكذب، ويجعله مجرد حاك يحكي لا كاتب يكتب أو مبدع يبدع، وبالتالي؛ فإن الكاتب بهذا الضمير ينفصل عن نصه بحكم أنه مجرد وسيط أدبي يحمل للمتلقي ما سمعه أو علمه من غيره، فهو ببعض هذا السلوك ينتقل من حال الكاتب السارد إلى حال السارد الشفوي، وهذا أسلوب يسمح للروائي أن يعرف عن شخصيات روايته وأحداثها كل شيء على أساس أنه كان قد تلقى هذا السرد قبل الكتابة، فهو بهذا يدفع الأحداث والشخصيات إلى الأمام، فتصير حالة السردية قائمة على اتخاذ موقع وراء الأحداث التي يرويها[2]. انظر إليه في المقطع التالي وهو يقدم مجموعة من المعلومات عن إحدى شخصيات رواية أحمد الجساسي يقول: " كان أحمد إخوانياً يحب فيروز، ثم شارك في أنشطة حزبية منظمة، وخطب في صلاة الجمعة ودروس بعد صلاة المغرب، لكنه ضاق بعد أن أحب الموسيقى والحياة، وبدأ يقرأ بشغف نادر جدل باشلار حول الزمن، ونظرية دريدا، ونصوص بورخيس، وروايات كونديرى، حتى وجد أن الحياة هي في مكان آخر"[3]. وفي بداية الرواية يقدّم محورها وما دارت حوله الأحداث بعد ذلك، يقدم لنا قصته الثالوت المعروف الحبيب والحبيبة والغريم. " كان الرجلان يحبان بعضهما كثيراً، كانا صديقين، وهما كما يظهر يحبان المرآة معا، كل بطريقته، أحدهما يطلق خيول أحلامه، والآخر يرعى عقله أينما ولّى، كان خالد اللحياني يقول لنفسه لحظة أن اقتربت سيارة الأجرة من شرطة الدقي: لماذا جعلتني أظهر هكذا كقتيل؟ هل تريد أن تحميني من عشق يجرفني إلى النهر؟ هل تريد أن تحميها مني، أم أنك تبحث عن ماء أزرق عميق ليدك التي تشبه الحوت؟"[4]. وفي المقطع التالي يقدم لنا شخصية أحمد الجساسي بأسلوب العارف العالم ببواطن هذه الشخصية" الرجل الطويل أحمد الجساسي لم يكن مبادرا، لكنه ضحوك أحيانا، وجادا حينا آخر، حين يلبس معطف الحكيم تظهر لحيته الخفيفة المخللة بالبياض أكثر رزانة، بينما حين يتضاحك بطفولة وشغف تبدو عيناه حانيتين!"[5] ويتابع متحدثا عن الضلع الثالث وهي المرأة بطلة الرواية "أما المرأة الشابة فقد كان قلبها يضطرب

(1) المصدر نفسه، ص 17.
(2) انظر: مرتاض، عبد الملك، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص 178- 179.
(3) المحيميد، يوسف، نزهة الدلفين، ص91.
(4) المحيميد، يوسف، نزهة الدلفين، ص 15- 16.
(5) المصدر نفسه، ص 16.

كسمك تلبط خارج الماء، كلما تشرنقت عيناها في سحر عيني خالد كانت تلهث فجأة، وكأنما ركضت أميالا حين يحدق نحوها طويلا بخشوع وتبتل، لا شيء للوهلة الأولى يفسر كيف تخون الشابة معشوقها ذا العينين الساحرتين، وهل مس ظاهر الكف مثلا يعد خيانة؟ كان شيئا عابرا ومألوف أن تمسح على ظهر كف أحمد بشعرها الغزير، لكن العاشق خالد كان يرى ذلك خيانة بشكل ما!"[1].

ومع هذا سنجد تداخلاً سردياً بين شخصيات، إذ سنجد مثلاً في فقرة واحدة أكثر من صوت سردي، ولعل وبناء الرواية الدرامي وما يتسع له من توقع التداعيات حقق ذلك، وجعل تلاحق السرد وتداخلاته ضرورة تقنية. " قالت آمنة وهي تقاسم خالد اللحياني رغيفا في المطعم السفلي الصغير في شرتون القاهرة: ولكن إخوتي جعلوا منها ساحرة كونها من مدينة اشتهرت بالسحرة ذات جبل اسمه كور، فيه نهير ينساب أسبوعاً للإنس وينضب أسبوعاً آخر أمام عيون الإنس، لكنه كان ينساب بشكل لا مرئي للجن، قالوا إن أمي سحرت أيضاً أمهم، فصارت تحبها حباً عظيماً كانوا مأخوذين تماماً، فكيف تحب المرأة ضرّتها؟ أمي يا خالد طيبة وحنون، ستحبها حين تراها وتتعامل معها"[2]. في هذا المقطع نجد تداخلاً بين صوت الراوي المستخدم لضمير الغائب"قالت"، وضمير المتكلم "إنا" الذي استخدمته آمنة في صورتها عن أمها وإخوتها وزوجة أبيها، إن مثل هذا كثير في الرواية، ومنه؛ " كانت مأخوذة بحساسيته المفرطة، كانت آمنة تقول: كيف لك كل هذا الشعور المرعب، كيف تفكر هكذا بصاحبك وأنك قتلته بصمتك، كيف ظللت تلوم نفسك طوال الليل والنهار التالي" [3].

وفي مقطع آخر " في حين يبدو خالد كما لو كان يريد أن يقول لها إنني أعشقك بجنون، أريد أن أتأمل حلك عينك وأدخل عمقهما، أقصى أحلامي أن يضاجع دلفيني اللاهي دلفينك القرنفلي اللعوب، مع أنني اكتشفت سر شفتيك الممتلئتين، ولا بد أن خلف إسفنجهما بحراً وسمكة تلبط وتسعد بمتعة لا حدّ لها، هل يمضي أبعد؟ هذا السؤال الذي أحاط بهما وأشغلهما وهما يتفقان أن يجلب لها في غرفتها كيس الدب القطني"[4].

---

(1) المصدر نفسه، ص16.
(2) المصدر نفسه، ص24.
(3) المصدر نفسه، ص75.
(4) المحيميد، يوسف،نزهة الدلفين، ص 135- 136.

وبالعودة إلى صوت السارد الراوي، إنَ الذي سمح للسارد أو الروائي استخدام صوته هو أبعاد الرواية التخيلية والواقعية التي جاءت عليها، واعتمادها على لغة شاعرية في سردها باعتماد الشخصيات ذاتها، الشخصية الشاعرة المتوهجة التي تبحث عن الحب، والشخصية الناقدة المتوازنة في أفعالها وممارساتها، وشخصية المرأة المعشوقة العاشقة التي تعيش حقيقتها وسط هذا المناخ الصاخب الغريب الخاص، وسطوة المراوغة السردية داخل تجريبية الرواية، أو النص، والمنسحبة على طبيعة الأحداث التي ليس لها وجود على الأصل، والاستعاضة عنها سردياً بمراوغة شخوص الرواية وصخبها وضجيجها، ثم المواقف المتلاحقة حول طبيعة الشخصية نفسها مضافاً إلى ذلك كله رمزية الدلفين المركزية بغموضها، وتشابك الواقع مع الحلم، وتداخل الأزمنة، وتفتيت طرائق وأساليب السرد، كل هذا سمح لتقنية السرد ونسقه الخاص بنوع من المراوغة في النسيج الكلي للنص الروائي حتى الانتقال عبر وعي الشخصية وانعكاس الماضي على الآتي الحاضر جعل الشخصية مرتدة إلى ماضيها؛ لتحدد بعض السمات والوقائع السابق حدوثها والمرتبة بانية الموقف المعيش[1].

ومثال ذلك حالة خالد اللحياني في منزله في بلدة حقل بتبوك وهو يصحح كراسات التلاميذ، بينما الخواء النفسي يسيطر على حالته ويملي علية الزمان والمكان، فيلوذ بالوهم تجاه عشقه للدلافين علّه ينتشله من حالة الخواء تلك. "بعد أن أصحح دفاتر التلاميذ، واقرأ قليلاً وأبقى متمسمراً في الصالة كتمثال من حجر، نادراً أفتح التلفزيون على أي شيء، أحياناً مجرد خطوط انتهاء البث على الشاشة تكفي للتأمل، قد ألعب بالورق على الطاولة بين شخصين وهميين، كأنما الدلفين القرنفلي لمح كآبتي خلف بحر وصحراء، فانطلق في عرض البحر، ناولني ذيله الناعم وأمسكت به، وجذبني إلى اليابسة، حيث الهواء والمتعة وطعم الحياة، ثم حملني فوق ظهره الأملس بدأ عندي طموح فريد وبحث سري عن أسرار وخبايا الغد ..."[2].

كان لضمير المتكلم حضور بارز في هذه الرواية رغم سيطرة ضمير الغائب ولعل مرد ذلك أن ضمير المتكلم هو التقنية السردية التي تسمح بإبراز صوت الذات، ويجعل الكاتب الراوي في ضمير الغائب يتوارى؛ ليفسح المجال أمام المذكرات والاعترافات، وإن جاز التعبير بعض السير الذاتية لأبطال وشخصيات روايته، وهو الضمير الذي يبرز عبر ضمير الغائب الذي يكون فيه مفتاحاً أو

(1) انظر: يوسف، شوقي بدر، النص المراوغ في نزهة الدلفين، الموقع الإلكتروني الرسمي ليوسف المحيميد، بتاريخ 2007/8/25.
(2) المحيميد، يوسف، نزهة الدلفين، ص31.

توطئة لبروز ضمير المتكلم " الأنا" التواق دوماً للبوح والمناجاة وكشف جوانب كثيرة من نفسية صاحبه، وهمومه، ومتاعبه، وآلامه، وأحلامه، وطموحاته، وآماله " أبي كان ثرياً، لم أره منذ سنوات بعيدة، غاب عنا ثلاثة أيام متواصلة، وفي اليوم الرابع هاتفت أمي ضرّتها، فأكدت الأخرى أنها كذلك لم تره ولم تعرف له أثراً قالوا إن أمي حولته إلى طائر في قفص عندنا في صالة البيت في المساء تعيده إلى حالته الطبيعية ثم تضاجعه طوال الليل، وفي الصباح يوقظ الطائر الأصفر الصغير البيت وهو يغرد بلا كلل.."[1]. وعبّر ضمير الغائب كما ذكرت يبرز ضمير الأنا المتكلم فيقول خالد:" كيف نطير كل هذا السماء دون أن نعثر على وسيلة لكي نهدي من نحب قلادة أو أقراطاً فضلاً عن أن نختلي به"[2].

لقد لجأ يوسف المحيميد إلى ضمير المخاطب أيضاً عبر ضمير الغائب من خلال الرسالة، فمنجز يوسف المحيميد في مجلة يحفل بهذا الفن أو بهذا الأدب، فقد شكلت الرسالة فصلاً كاملاً من فصول النص الروائي، وهو الفصل النهائي الذي تقيس الأحاسيس والعواطف عند خالد اللحياني بعد أن استشعر مرارة الفقدان، وهذه الرسائل في غالبها كانت رسائل إلكترونية وليست مكتوبة على الورق ومبعوثة حسب الطريقة التقليدية عبر البريد: " كتب لها في رسالة إلكترونية: أنا يا آمنة افتقدتك منذ خرجت من الفندق ولم أجدك، منذ أصبحت وحيداً أمشط طرقات الدقي وأتأمل مركز الشرطة والكلاب السوداء التي تطوف بألسن مدلوقة والشبان الريفين بزي الشرطة... لا أعرف أين أمضي في ليل كهذا الليل في بلدة حقل"[3].

ضمير المخاطب من أقل الضمائر وروداً في النص الروائي، ويعد هذا الضمير ضميراً وسيطاً بين ضمير المتكلم وضمير الغائب، وهو لا يميل إلى الخارج أبداً ولا يميل إلى الداخل، يقع بين حالين، يتنازعه الغياب المجسد في ضمير الغائب ويتجاذبه الحضور الشهودي الماثل بضمير المتكلم[4].

والسرد بضمير المخاطب يضع البطل في الرواية في صورة ضمير المخاطب، ويكون هذا البطل على الغالب الشخص الوحيد الذي يرى العالم من خلال نظرته، كما أنه هو الشخص المروي عليه في

---

(1) المصدر نفسه، ص 25.
(2) المصدر نفسه، ص40.
(3) المصدر نفسه، ص 139-141.
(4) انظر: مرتاض، عبد الملك، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص 189.

العمل السردي على وجه العموم، وفي الغالب تروى الحكاية بوساطة الفعل المضارع، وهناك أشكال تستخدم بشكل مكرور الزمن الشرطي والزمن المستقبل ومع ذلك فضمير المخاطب يعد شكلاً سردياً بالغ المرونة وكينونته الخاصة تبعد عن أي ثبات [1]. "بعد شهر أو أكثر بدأت الحياة تضج في هاتفه المحمول إذ صارت كل ليل يضطرب مرتعشا كسمكة خرجت من الماء، فكانت الكلمات تحمل دائما رائحة البحر والرمل:

رسائل واردة 1: خالد.. هل كتبت عن المتحف البحري والأسماك الغريبة؟!

رسائل واردة 1: ليس بعد، لكن التفاصيل داخل القلب!

رسائل واردة1: بجد! أما زلت تذكر جيدا تلك اللحظات البعيدة؟

رسائل واردة1: زحام سياح والوجوه تحضر في قلبي!" [2]

إن تموضع الرسائل في نزهة الدلفين وعبر ضمير المخاطب يجعلنا نقف على القصير المكثف، والمنقول من خلال الجوال بطريقة حوارية عبر سؤال وجواب كما ظهر ذلك من المقطع السابق في الرواية [3].

ويبرز المقروء في حكاية الإمبراطور الفرنسي شارل مان والفتاة الألمانية عبر ضمير الغائب ومن خلال ضمير المتكلم الصامت خالد اللحياني."كان الشاعر خالد اللحياني يهجس بحكاية الإمبراطور الفرنسي وهو في قاعة السينما في لندن مع معشوقته آمنة" [4]. وقبل هذا المقطع،"هام الإمبراطور الفرنسي شارلمان العجوز بحب فتاة ألمانية إلى حد أن أهمل ملكه، مما أمكن رجال البلاط من حوله وجعلهم يبحثون في حل لمشارفته الهلاك، حتى ماتت الفتاة، فتنفس رجال البلاط الصعداء، وشعروا بالغبطة لمشيئة الرب، إلا أن الإمبراطور فاجأهم بطلب نقل جثمان الفتاة إلى غرفته معتزلاً البارونات والأساقفة والناس والحكم مما جعل الأسقف نورين يتشكك أن في الأمر سحراً " [5].

إن تنوع استخدام الضمائر في هذه الرواية مع سيطرة ضمير الغائب يدل على خصوبة الرواية ومدى قابليتها لاحتضان ما يخدمها ويخدم الشخصيات، والأحداث، والحكاية بوجه عام.

---

(1) انظر: سون، بريان رتشارد، السرد بضمير المخاطب: فنية ومعاناة، مجلة نزوى، عُمان، العدد (50)، 18 تموز، 2007.
(2) المحيميد، يوسف، نزهة الدلفين، ص 27 – 28.
(3) انظر: صدوق، نور الدين، السرد والحرية، دراسة الحاجز الروائي لـ " يوسف المحيميد"، ص 99.
(4) المحيميد، يوسف، نزهة الدلفين، ص 42.
(5) المحيميد، يوسف، الحمام لا يطير في بريدة، ص42.

- **الحمام لا يطير في بريدة:**

ضمير الغائب هو الضمير المسيطر على السرد الروائي في الحمام لا يطير في بريدة، ولعل ذلك عائد إلى ارتباط الأحداث بالزمن الماضي والعودة إلى الوراء، واستلهام الأحداث عبر المذكرات والاسترجاع والفلاش باك. وهذا واضح منذ مطلع الرواية حيث نجد هذا الضمير الذي يكون على الغالب أداة طيّعة بيد السارد ويفعل بالرواية بحرية وأريحية."حين تحرّك القطار غروب ذلك اليوم المعتدل من أيام تموز عام 2007 من محطة ليفر بول متجهاً شمالاً صوب مدينة غريت يارموث الساحلية شعر فهد السيفلاوي بسعادة وقد منح نفسه إجازة يومين من عمل مضن في مكتب خدمات الطباعة والبحوث؛ كي يتجول في شوارع لندن وحدائقها، سكن في فندق متواضع، في منطقة كنيز واي قرب حديقة الهايد بارك، ارتاد مطعماً لبنانياً صغيراً، تذوق فيه طعم الأرز الأبيض بعد انقطاع طويل"[1].

يحقق ضمير الغائب التعرف إلى الفضاء ثم الدخول في جسم النص الروائي والعرض السردي ويمكن القول إن السرد الروائي بضمير الغائب هيمن على مستوى الرواية كاملة."كان أبو أيوب الذي يدعو كبار المشايخ إلى مسجده قد تشرنقت علاقاته في كل أنحاء دار الدعوة والإرشاد، حتى صار يضمن كل سنة رحلة مجانية مدفوعة الثمن إلى الهند وشرق أوروبا، يسافر بحجة دعوة غير المسلمين إلى الإسلام، لكنه هناك يؤمّن كميات كبيرة من جرار دهن العود وصناديق ملأى بعيدان ضخمة من البخور الجيد، من أجل تجارته بالمسجد"[2].

ولعل استخدام ضمير الغائب في العمل الروائي يحمي السارد أو الكاتب من الوقوع في الكذب، ويجعل منه شاهد صدق على الأحداث، يجعله مجرد حاك يحكي لاكاتب يكتب، وقد ينتج عن هذا انفصال النص عن كاتبه، وذلك أنه مجرد وسيط أدبي؛ لينقل للمتلقي ما سمعه أو علمه من غيره. "عن القرية ذاتها التي تنام في حضن النفود الرملي، ويتنفس نخلها العالي الهواء الذي يهب على استحياء، يتذكر فهد حكاية مضحكة، يرويها أبوه كلما دار نقاش عن تحريم الموسيقى، حكاية عن بابهم الخشبي الفاسق في بيت جده في المريدسية الذي بدأ يصدر أزيزا عند فتحه وإغلاقه بسبب الصدأ في مفاصل الباب وكأنه موسيقى ناعمة توقظ الناس وقت القيلولة، حتى باتت العجائز يرددن: صاحت مزامير

(1) المصدر نفسه، ص 9.
(2) المصدر نفسه، ص90.

السفلاوي! وكأنهن يشرن إلى مزامير الشيطان، فكان على الجد المبادرة فوراً بحل هذه الفضيحة، حيث فكر بدهن مفاصل الباب بزيت الطعام كي يخرس الصوت تماماً."[1]

إذا كان ضمير المتكلم يقرب فن الرواية المسرودة به إلى فن السيرة الذاتية، فأرى أن السرد بضمير الغائب يقرب الرواية المسرودة إلى فن السيرة الغيرية، هذا ما حدث في هذه الرواية، إذ راحت تقدّم جوانب كثيرة من حياة بطلها فهد منذ قبل الطفولة إلى الأيام التي وصل فيها هارباً إلى خارج البلاد. "كان فهد يجلس قرب خزانة الملابس ويسمع صوت أبيه المخنوق خلف ثيابه، دائما يحس أن صوت الموتى يكون مخنوقاً مثل صوت يأتي من عمق ماء مصحوباً بالفقاعات، كان صوت الأب الميت يلومه ثم"ماذا يا صغيري فهد"؟ ستقتل عمك، وسيأخذونك إلى السجن لسنوات حتى يبلغ أصغر أبناء عمك رشده، ثم يحكم عليك بالقتل، ستقف في ساحة الصفاة أمام السياف الأسود الذي يسل سيفه الطويل فيقذف برأسك مثل كرة تتدحرج، ستموت وتترك أمك وأختك متحسرتين على فقدي وفقدك معاً"[2].

وينحاز السرد بضمير الغائب بأن ما يذكره الكاتب في النص الروائي قد حدث بالفعل، وهو حقيقي لا شك فيه وبهذا الضمير نوهم المتلقي بتتابع الزمن عبر ثلاث مراحل: الأحدوثة، والسارد والمتلقي [3]. " لم تكن سيارة الوانيت التي غطست في الرمال قبل ربع قرن، تحديداً في الثلاثين من يوليو 1979م تشبه سيارة الهيونداي البحرية التي يقودها فهد، وتجاوره حبيبته طرفة، بل كانت تلك سيارة يقودها رجل عصب رأسه بشماغه كعمامة متسخة ومرقشة بالأبيض والأحمر، وهو يقود بجنون هارباً من حرس الحدود في ظلمة الليل، مرة يطفئ النور ويمشي ببصيرته في الظلام ومرة يشعل الراكب بجوراه كشافاً صغيراً يهديهما إلى الطريق، فلا يسمح للحرس بالاهتداء إلى سيارتهما الداتسون الوانيت نصف النقل، كانا ينتظران طلقات رصاص تأتيهما من الخلف، لكن سطوة الرمل المجنون كانت أسرع من الرصاص" [4].

(1) المحيميد، يوسف، الحمام لا يطير في بريدة، ص317.
(2) المصدر نفسه، ص 120.
(3) انظر: ماضي، شكري عزيز (1993)، في نظرية الأدب، دار المنتخب العربي، بيروت، ص: 178- 179.
(4) المحيميد، يوسف، الحمام لا يطير في بريدة، ص202.

يعد ضمير الغائب في النص القصصي أو الرواية العقد الممتاز للرواية، فهو معادل الزمن السردي، يدل على الفعل الروائي ومنجزه، ومن دونه يصيب الرواية الوهن والضعف والارتباك وقد تفسد [1]. " كانت تقضي معظم وقتها في فراشها، ولم تعد تنام في غرفتها إلا إذا جاء زوجها إلى البيت، فمعظم يومها تنام في غرفة الطعام المجاورة للمطبخ" [2].

بمقدار ما يبعد ضمير الغائب الفعل عن التاريخ فإنه يجسد هذا التاريخ في صور من العلاقات الإنسانية المتداخلة والمتشابكة في مجتمع يظل محكوماً بلعبة الخير والشر، الحق والباطل، الغنى والفقر، في لعبة الثنائيات المتناقضة المأججة للصراع والمعرفة للتنافس، الموتّر لعلاقات الناس بعضهم ببعض، وبالتالي؛ فإن هذه الثنائيات أرض خصبة تضطرب فيها الرواية والأعمال السردية بوجه عام [3]. وقد بدا واضحاً في هذه الرواية، إذ نجد ضمير الغائب قد جعل التاريخ مجسّداً في صور من العلاقات الإنسانية المتشابكة؛ فهد، وأبوه، والعم، والأم، وسهى، وطرفة، وثرية، وسعيد، وبقية شخوص الرواية. " رنت زوجة العم وقالت للعم بأن يحضر للسلام الأخيرعلى زوجته المرحومة، قام العم ومعه فهد، كان ممسكاً به بيده الثلجية، دلفا من الباب الجانبي حيث كان جثمان سهى مسجى عند الباب، رائحة النشادر تملأ المكان، الرطوبة ونداوة الغرفة الواسعة تنتشر، فتحت لولوة الستار الأبيض حين سمعت الأصوات، دخلا وانحنى فهد على جبين أمه الندي وقبله، جاء بعده العم وقبل رأسها وهو يلفظ: اللهم اغفر لها، اللهم أوسع مدخلها! لماذا صوته الجهوري يذكّر بأصوات باعة الخضار" [4].

إلى جانب ضمير الغائب الذي هيمن فيه صوت الراوي وعلا على بقية أصوات الرواية ظهر ضمير المتكلم، فهذا الضمير قادر على إزالة الفروق الزمنية السردية بين السارد والشخصية والزمن، فكثيراً ما يتحول السارد نفسه في هذه الحال إلى شخصية مركزية، وبالتالي؛ فهذا الضمير يجعل الحكاية المسرودة مندغمة في روح المؤلف، وبذا؛ يذوب الحاجز الزمني الفاصل بين زمن السرد وزمن السارد، ظاهرياً على الأقل، مما يجعل المتلقي أكثر التصاقاً بالعمل الروائي؛ لأنه يجعل المسألة وكأنها بوح من الشخصية إلى المتلقي مباشرة [5]. وهذا واضح في رواية الحمام لا يطير في بريدة، فنحن نجد الشخصيات أو أصوات الشخصيات نفسها هي التي تسرد الأحداث، وتبوح بما يعتمل في

(1) انظر: ماضي، شكري عزيز، في نظرية الادب، ص190.
(2) المحيميد، يوسف، الحمام لا يطير في بريدة، ص134.
(3) انظر: مرتاض، عبد الملك، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص188.
(4) المحيميد، يوسف، الحمام لا يطير في بريدة، ص326.
(5) انظر: مرتاض، عبد الملك، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص:184- 187.

صدرها بعيداً عن مدخل السارد. "يا الله يا أبي، سأعيد القنوات الفضائية إلى البيت، سأشاهد أخبار التاسعة على قناة الجزيرة كما كنت تفعل، سأتابع تقارير قناة العربية واستمتع بفلم الأسبوع، سيغسل صوت فيروز حجرات قلبي، وجدران البيت الذي سأعيش فيه، كما كنت تفعل وأمي في الصباح الباكر"[1]. في هذا المقطع نلحظ كيف قدم لنا ضمير المتكلم مسألة البوح والحنين الذي يأخذ فهداً إلى ذاك الزمان الجميل الذي عاشه مع أمه وأبيه، حيث الحياة الطيبة الهانئة السعيدة، ومشاهدة الأفلام، والاستماع إلى صوت فيروز، فهذا الضمير يجعل الشخصية حرة قادرة على البوح والكشف، يجعلها قريبة، واقعية، صادقة؛ ليتعاطف معها المتلقي.

- **الحدث والزمان والمكان:**

أ- بناء الحدث:

"الحدث هو اقتران فعل بزمن، وهو لازم في القصة؛ لأنها لا تقوم إلاَ به، ويستطيع القاص _ إذا أراد_ أن يكتفي بعرض الحدث ذاته دون مقدماته أو نتائجه، أو قد يعرض هذا الحدث متطوراً مفصّلاً مثلا في القصة الطويلة أو الرواية"[2].

أما بنية الحدث فهي الكشف عن طبيعته في حد ذاته، والكشف كذلك عن العلاقات الرابطة للأحداث في الخطاب الروائي بمعنى البحث في الحدث، من حيث الجوهر والأنساق الظاهرة منه بشكل عام في الرواية؛ لأن بنية الحدث بهذا المفهوم تجعلنا نصنف الرواية إلى شكلين مختلفين، لكنهما متدخلان في الوقت ذاته.

إن طبيعة الأحداث تحددها المرجعيات التي ينطلق منها الروائي في إبداعه الروائي، وهذا ما يسمى بالجانب الرؤيوي للمبدع، فالرواية إذا كان بناؤها على مبتدأ واقعي أو تاريخي فإنها تظل حبيسة القالب التقليدي، على العكس من الرواية المبنية على مبتدأ نفسي أو فكري، فإنها بذلك تتحرر من القيود التي تكبّلها بالنظر إلى مرجعيتها السطحية وبالنظر إلى الرؤية الشفافة التي ينطلق منها الروائي أو المبدع[3].

(1) المحيميد، يوسف، الحمام لا يطير في بريدة، ص121.
(2) سلام، محمد زغلول، دراسات في القصة العربية الحديثة، أصولها، اتجاهاتها، أعلامها، ص 11.
(3) انظر: سلام، محمد زغلول، دراسات في القصة العربية الحديثة، أصولها، اتجاهاتها، أعلامها، ص13.

وتعد الرواية الفرصة الجيدة للكاتب لعرض الفعل بكل وقائعية وتفصيل، ويكون الكاتب أجود وأبرع في الرواية منه في القصة القصيرة، والاهتمام بالحدث يتفاوت من كاتب إلى آخر، فبعض القصص يتفوق فيها الحدث على العناصر الأخرى، مثل؛ رواية دراكولا، فهي رواية تقوم على سلسلة من الأحداث الكبيرة المتعاقبة التي تثير المتلقي وتبهره وتجعل شعره يقف رعبا وخوفا [1].

أغلب النقاد والباحثين اتفق على طبيعة في الرواية الجديدة، فهي طبيعة مركبة تعود إلى مرجعيات متنوعة وثرية تسهم في صنع بنى دلالية عميقة في الخطاب الروائي، فأي خطاب سردي لا يخلو من كونه نظاماً ويظل ذا بنية أو دلالة، وحيث يكون النظام ذا دلالات تبدو هذه الدلالات في غالبها على شكل بنيات نفسية وأيدولوجية واجتماعية في سلسلة من العلاقات اللغوية والرمزية التي تحمل أكثر من معنى ضمن اعتبار التأويلات المحتملة.

قد تكون الأحداث هائلة وكبيرة وعنيفة وقد تكون هادئة بسيطة، يسيرة تسري مسرى ناعماً لطيفاً مشوقاً، لكننا نجد بعض كتاب القصة أو الرواية يعمد من أجل شد المتلقي إلى افتعال الأحداث وإدخال عناصر هجينة عليها؛ الزيادة المفاجئة والأغراب وتضخيم هذه الأحداث كتدخل الجن والمردة كما في قصص ألف ليلة وليلة، والقضاء والقدر والمصادفات غير المنطقية، والأجدر أن تسير الأحداث سيراً طبيعياً منساباً بلا تدخل أو افتعال [2].

يتشكل الحدث الروائي من عنصر المكان والزمان والشخوص، فكل ما تقوم به الشخصيات لا بد أن يكون في حدود الزمان والمكان وهذه الأحداث لا تكون على رتم أو وتيرة واحدة من الحدة؛ إذ لا بد أن تتراوح ما بين الهبوط والصعود؛ لنقل المتلقي من حالة التأقلم التي تفرضها تلك الاستمرارية.

والأحداث إما أن تكون سابقة للصراع (مسببة له) كما يناسب هدفها وغايتها، أو لاحقة تابعة لها (ناتجة عنها)، وإما أن تكون مزامنة للصراع أو هي الصراع نفسه [3].

---

(1) انظر: المصدر نفسه، ص 11.
(2) انظر: المصدر نفسه، ص 12.
(3) انظر: سلام، محمد زغلول، دراسات في القصة العربية الحديثة، أصولها، اتجاهاتها، أعلامها، ص13.

راح بعض كتاب القصة والرواية يحشرون حوادث أو أحداث قصصهم أو رواياتهم بفوضى وخلط؛ بحجة مطابقة هذه الأحداث لواقع الحياة، فهذه الحوادث أو الأحداث لا تسير وفق نظام محدد، لذا؛ نجد قصصهم دون بداية أو نهاية؛ فالحياة لا تبدأ عند نقطة وتنتهي عند نقطة أخرى، فيضعون حقيقة في أثر حقيقة لا رابط بين هذه الحقائق، فالحياة متتابعة على هذا المنوال بدون صلة لازمة بين السابق واللاحق، ومن هذا النوع كذلك ما توجه إليه بعض كتاب الرواية أو القصة المعاصرين من سوق حكايات قصيرة متتابعة أو حوارات منقطعة تفصل بينها فواصل، وخير شاهد على ذلك (جويس ورتشارد سن)، فنحن نجد القصة عند هذين الكاتبين خليطاً عجيباً فوضوياً بلا نظام أو رابط بحجة أن هذه هي الحياة الواقعية [1].

إن ما ينماز به النص الروائي أنه سرد لجملة أحداث ووقائع العالم الخارجي، قامت بها الشخصيات أو وقعت عليها في زمان ومكان محددين، عبر رؤية الروائي للعالم حوله وعلاقته بالواقع المحيط به، ومعنى هذا أن الرواية أو النص الروائي من خلال الأحداث التي يقدمها الروائي باختلاف منظوره لا يقدم الواقع كما هو الأصل، فهو نص إبداعي يقوم على التخييل كون المبدع حين يقصد تجسيد وقائع معينة يعهد إلى إعادة صياغة وتشكيل وترتيب هذا الواقع من جديد، وبهذا يضفي على ذلك الواقع أبعاداً فكرية وإيديولوجية.

ب- الزمان الروائي:

يرتبط مفهوم الزمن في الرواية بمفهوم الحياة الداخلية، مفهوم الحياة الإنسانية العميقة والخبرة الفردية الذاتية المحتلة في مجموعها الخبرة الجماعية، فالزمن الروائي زمن نفسي، وليس زمناً الموضوعي المهتدى إليه بمعالمه الفلكية، النهار والليل والشهور والسنوات؛ فالزمن الذاتي محقق وعيه بالزمن الخارجي عند ما تلمس الذات هذا التغيير وهي حين تشعر بنموها الطبيعي هكذا يصير الزمن الطبيعي بدورته الفلكية وحركة كواكبه وتحولاته وتغير الأمكنة وبنفاذه إلى الذهن بنية لغوية قد تكون معبرة عن التجربة النفسية بطريقة واعية وغير واعية في وقت واحد [2].

يكمن تجلي الزمن الروائي في اللغة؛ لغة الوعي واللاوعي، فهو داخلي يكمن في طبيعة هذه اللغة المعبر بها في الخطاب الروائي، يقول جوج لوكاش: " إن أعظم انفصام بين الفكرة والواقع هو

(1) انظر: المصدر نفسه، ص 12.
(2) انظر: السويرتي، محمد (1991)، النقد البنيوي والنص الروائي، نماذج تحليلية من النقد العربي، ط1، إفريقيا الشرق، ص10.

الزمان". ولعل القصد من قوله ذلك زمن فعل السرد، وزمن مساواة السرد والفرق بينهما، كما يرى بول ريكور أن الأول زمن متعاقب مساوٍ عدد الصفحات، أما الثاني"زمنية الحياة"، إنها عملية حياة، والحياة لا تسرد نفسها [1]. ولكل رواية خطّها الزمني الخاص باعتبار هذا الزمن هو محور البنية الروائية وجوهر تشكلها، لذا؛ فالزمن عنصر أساس من أسس الرواية والبناء السردي لها، ومن الصعوبة بمكان العثور على سرد يخلو من الزمان، فإذا _جدلاً_ خلا الزمان من السرد فمن غير الممكن إلغاء الزمن من السرد؛ فالزمن هو الذي يوجد في السرد وليس العكس [2]. فإذا ما جاز وجود سرد دون مكان فإنه من المستحيل إهمال الزمن الذي ينظم عملية السرد، فالقصة لا بد لها من زمان تحكى فيه ماضٍ أو حاضر أو مستقبل، ومن هذا المنطلق كان الاهتمام بتحديد الزمن ومن مقتضيات السرد [3]. وعليه؛ يجب احترام الزمن في دراسة أي عمل روائي، بل إن فهم هذا العمل الروائي متوقف على فهم وجوده في الزمن [4].

أما مدرسة تيار الوعي فقد رفضت المفهوم الكلاسيكي للزمن المبني على السرد التسلسلي المرتبط بالواقع الخارجي، وقالت باستخدام الزمن بطريقة مناسبة لوعي شخصيته، بحيث تأتي الأشياء والأحداث مرتبة في السرد وفق ورودها في الذهن [5].

وقد حدد طوما سكيفسكي طبيعة زمن الرواية وزمن السرد، فزمن الرواية أو زمن الحكاية هو الزمن الذي تكون فيه الأحداث المقدمة مفترضة الوقوع، أما زمن السرد فهو الزمن الضروري لقراءة النص الروائي (حدة القص) [6].

إن زمن الرواية أو الحكاية هو مجموع الفترة التي تستغرقها الرواية، إلا أن زمن السرد هو المتناسب مع البنية السردية " إنه زمن القراءة أو زمن التجربة، وهو زمن يسيطر عليه السارد أو الروائي بطي سنين بجمل وعبارات قليلة وقد يخصص صفحات طويلة لحفلة أو رقصة أو قبلة[1].

(1) انظر: ريكور، بول (2006)، الزمان والسرد، (ترجمة فلاح رحمة)، ط1، دار أوبا، طرابلس، ص137- 138. والحربي، نورة بنت محمد بن ناصر (2008)، البنية السردية في الرواية السعودية، دراسة فنية لنماذج من الرواية السعودية، رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، السعودية، ص26.
(2) انظر: الحربي، نورة بنت محمد بن ناصر، البنية السردية في الرواية السعودية، دراسة فنية لنماذج من الرواية السعودية، ص26.
(3) انظر: بحراوي، حسن (1990)، بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، ص117.
(4) انظر: المصدر نفسه، ص109- 110.
(5) انظر: عثمان، عبد الفتاح (1982)، بناء الرواية، ط1، مكتبة الشباب، القاهرة، ص58 .
(6) انظر: السويرتي، محمد، النقد البنيوي والنص الروائي، نماذج تحليلية من النقد العربي، ص14.

وبعد، فإنه من المهم معرفة كيفية استنباط الزمن الروائي من الرواية نفسها، فالمسألة الأخطر في الكيفية التي يحرك فيها الكاتب الزمن في روايته، لذا؛ وجب التعامل مع الرواية لرصد زمنيتها أو فنيتها الزمنية، ويقسم الزمن وفقاً لتقسيم الخطاب الروائي إلى زمن عمودي، وآخر أفقي؛ فالروائي ينتقي ما يخدم رؤيته ومقصده، فيركّز على أزمنة ويغفل أزمنة، سواء أكان ذلك بالرجوع إلى الوراء أم التقدم إلى الأمام، وهو ما يسمى بالبعد الأفقي؛ لأنه ناتج عن التغيرات الزمنية العارضة، أما البعد العمودي فهو ملحوظ من خلال الانقطاع الزمني في السرد، فالأحداث تسير سريعاً كما في تقنية التلخيص، أو تقفز قفزات زمنية قصيرة أو طويلة كما في تقنية الحذف، ويعد هذا الزمن زمناً لغوياً بحتاً [2]. تقول الدكتورة نبيلة إبراهيم:"من الطبيعي أن يفعل الكاتب هذا من خلال اللغة، فاللغة تبطئ حركة القص إذا شاء الكاتب، وقد تسرع مع حركة الزمن السريعة، وفي هذه الحالة تترك فراغات زمنية دون أن يشعر القارئ بهذه القفزات الزمنية؛ لأن الكلمة في هذه الحالة تقوم بدور الإيهام بأن الزمن لم ينقطع منه شيء" [3].

إن الزمان الواقعي لا يسير مع الزمان الروائي في الرواية بخط متواز إلا عبر الحوار الذي يلجأ إليه الكاتب حينما يريد إبطاء سير الأحداث، وهذا الزمن يُقطع حسب حاجات السرد الروائي؛ لأنه عالم مغلق في حاجة ماسة إلى التقطيع، ففي حالة التسريع تختصر كثافة الأحداث كما في فنية الخلاصة والحذف، أما إبطاء الحركة السردية في بعدها العمودي فيتمثل في فنّيتي المشهد والوقفة الشخصية للشخوص [4].

ج- المكان الروائي:

المكان الروائي ليس حيزاً جغرافياً أو بعداً هندسياً مجرداً تقع فيه الأحداث وتتحرك فيه الشخصيات فحسب، أو عنصراً ثانوياً من عناصر القصة أو الرواية لا قيمة له، بل هو ركن ركين وأس من أسس البناء الروائي، وعنصر حيوي فعّال، تبرز قيمته بتداخل عناصره معاً في علاقات جدلية فاعلة، وهو

---

(1) انظر: ويليك، رينيه وأوستن وارين (د.ت)، نظرية الأدب، (ترجمة محي الدين صبحي)، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص229 والحربي، نورة بنت محمد بن ناصر، دراسة فنية لنماذج من الرواية السعودية، ص27.

(2) انظر: الحربي، نورة بنت محمد بن ناصر، دراسة فنية لنماذج من الرواية السعودية، ص27.

(3) إبراهيم، نبيلة (1980)، الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة، منشورات النادي الأدبي، الرياض، ص43.

(4) انظر: بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي، ص107-131. والحربي، نورة بنت محمد بن ناصر، دراسة فنية لنماذج من الرواية السعودية، ص28.

جزء أصيل من البنيان الغني الذي يصور بوضوح قدرة امتلاك الروائي المبدع لأدوات التشكيل الفني ومهارته في الخلق والتواصل والتجريب.

- **ما المكان؟**

بداية، هو حيز أو وسيط متجانس، تأخذ فيه الموضوعات الخارجية مواقعها، وبروز المكان الروائي انبثاق تدريجي للعقل ذاته، وللذات العاقلة، وللوجود بصفة أعم، ينبغي للأشياء والموضوعات أن تأخذ مواقعها بنظام وترتيب حسب ما تمليه الوظائف والأحوال في النص الروائي، فهي بالنسبة لبعضها بعضاً أكبر وأصغر، أو تحت، أو فوق، أو ذات لون مغاير، فالذات والذات الروائية تدرك نفسها وفعلها عن طريق إدراكها غيرها من ذوات مختلفة وأشياء، وعلى أرضية المكان المتجانسة افتراضاً، تبرز أو تطفو الموضوعات على نحو ما ندرك به بقعة ملونة على سطح مغاير [1].

المكان ثابت على عكس الزمان مع أنهما متلازمان، فالزمان متحرك والمكان ثابت، وهو في هذا الثبات واحتوائه الأشياء الحسية المستقرة فيه يدرك بالحواس إدراكا مباشراً؛ لأن المكان صورة أولية ترجع إلى قوة الحاسة الظاهرة المشتملة على حواسنا الخمس، أما الزمان فإن إدراكه يكون غير مباشر عبر فعله فيه [2].

ويؤدي المكان في النص الروائي دوراً هاماً وحيوياً؛ فهو ليس مجرد ترف يكثّر به الكاتب صفحات روايته، إنه _كما ذكرت سابقاً_ ركن أساس ورئيس من أسس بنيان العمل الروائي الحديث، ويعد مع الزمان والمنظور أهم العناصر التي عُني بها النقد المعاصر وأكب على دراستها وتمحيصها؛ فإذا كان السرد هو أداة صياغة الزمن الروائي، فإن الوصف مادة تخلق أشكال الأمكنة أو المكان في جسد الرواية، وقد أكد هذا المعنى بعض النقاد حين أشاروا إلى أن السرد يروي أحداثاً في تعاقب زمني في حين يتعلق الوصف بالأشياء في تجاورها المكاني [3]. ويعد المكان الروائي المكان اللفظي المتخيل، أي؛ المكان الذي قامت بصناعته اللغة انصياعا لأغراض التخييل الروائي وحاجته ومعطياته؛ فالنص الروائي يخلق بوساطة الكلمات مكاناً خيالياً له مقوماته الخاصة وأبعاده المتميزة [4]، وعندما يصف

(1) انظر: ربيع، مبارك، الرواية والمكان، الموقع الإلكتروني سيبتمبر الإخباري، العدد (1115)، بتاريخ 2013/8/4.
(2) انظر: أبو علي، آسية، أهمية المكان في النص الروائي، مجلة نزوى، عُمان، العدد(30)، 14 تموز، 2009.
(3) انظر: التركي، إبراهيم بن منصور،عنصر المكان في الرواية، الموقع الإلكتروني جسر الثقافة، بتاريخ 2003/3/3 .
(4) انظر: بليهد، حمد (2007)، جماليات المكان في الرواية السعودية، دراسة نقدية، دار الكفاح، الرياض، ص132.

الروائي المكان أو يسميه فهو لا يسعى بذلك إلى تصويره خارجياً بل يقصد إلى تصوير المكان الروائي، وأية مطابقة بين المكانيين الواقعي والخيالي تهدف إلى إثارة خيال القارئ أو المتلقي [1].

وجود الإنسان في المكان أدى إلى تقوية العلاقة بينهما، هذه العلاقات راحت تنمو حتى غدا المكان واحداً من القضايا التي يدخلها الإنسان باحثاً فيها بقصد التعميق في هذا المحوس وإدراكه إدراكاً تاماً، ويترتب على ذلك وجود دراسات كثيرة اهتمت بالمكان في مجالاته المختلفة، وهناك علم اختص بدراسة المكان وهو علم"الطوبولوجيا"، الذي هدف إلى دراسة أخص خصائص المكان من حيث هو مكان، أي؛ العلاقات المكانية المختلفة، مثل؛ علاقة الجزء بالكل، وعلاقات الاندغام والانفصال والاتصال التي تقدم لنا الشكل الثابت للمكان غير المتبدّل أو المتغير بتغير المساحات والمسافات والأحجام [2].

أدَى تنَوع الدراسات عن المكان إلى تقسيم هذا المكان حسب تخصصات منها؛ تقسيم حسب السلطة التي يخضع لها المكان وقد أعطى المكان بعدا ومنظورا فلسفيا فصار هو ما يحل فيه الشيء أو ما يحوي ذلك الشيء، ويمده ويفصله عن باقي الأشياء، كذلك تم تقسيم المكان القصوري والمكان الإدراكي الحسي والمكان الفيزيائي والمكان المطلق [3].

يؤدي المكان دوراً مفجّراً لطاقات المبدع الروائي، ويعبر عن مقاصده وأهدافه [4]، وللروائي وسائله في خلق المكان، إذ إن للمكان الروائي بناء لغوياً يشيده خيال المبدع والسمة اللفظي فيه يجعله يحوي كل المشاعر والتصورات التي يمكن للغة البوح عنها؛ ذلك أن المكان في الرواية ليس المكان الطبيعي أو الموضوعي وإنما هو المكان الذي يخلقه الكاتب في نصه الروائي عبر المفردات ويجعل فيه شيئا خيالياً [5]، وبالتالي؛ فالمكان الروائي هو نتاج مجموعة من الأساليب اللغوية والمختلفة في النص الروائي [6].

---

(1) انظر: المصدر نفسه، ص133.
(2) انظر: أبو علي، آسية، أهمية المكان في النص الروائي، مجلة نزوى، عُمان، العدد(30)، 14 تموز، 2009.
(3) انظر: المصدر نفسه.
(4) انظر: المصدر نفسه.
(5) انظر: عثمان، بدري (1986)، بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، ط1، دار الحداثة وللطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ص 94.
(6) انظر: الضبع، مصطفى (1998)،إستراتيجية المكان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ص151.

المبدع الروائي حين يلجأ إلى الوصف، يبذل جهداً كبيراً ومضفياً للبرهنة على مقدرته في جعل المتلقي أو القارئ يرى الأشياء أكثر وضوحاً؛ فالوصف هو أن يذكر الشيء كما فيه من أحوال وهيئات، أي؛ ذكر تلك الأشياء في مظهرها الحسي الموجودة عليه في العالم الخارجي، فهذا الوصف يقدم للعين القارئة أو المتلقية الأشياء في صور صادقة أمينة تحرص على نقل المنظور الخارجي بشكل أدق [1].

يعمد الروائي أحياناً إلى إسقاط مجموعة من الصفات الطبوغرافية على الفضاء أو المكان الروائي التي هي عبارة عن المعاني الوصفية التي تدخل في تركيب صورة المكان والقيم الرمزية المنبثقة عنها، إنما يفعل ذلك من أجل البرهنة على العلاقة الكامنة بين المكان والشخصية في العمل الروائي، بالإضافة إلى أن اختلاف هذه الصفات وتنوعها من مكان إلى آخر في المساحة الروائية قد يعكس للقارئ أو المتلقي الفروق النفسية والأيديلوجية والاجتماعية عند أبطال أو شخوص روايته مضافاً إلى ذلك أن الدلالات التابعة من هذه الفروق قد تكون بعيدة عن رواية شخوص وأبطال الرواية للعالم وموقفهم منه، وقد تكشف الوضع النفسي للشخوص وحيواتهم اللاشعورية بحيث يصبح للمكان بعداً نفسياً يساير النفس البشرية، عاكساً ما يثيره المكان من انفعال سلبي أوإيجابي في الحال نفسها فيه [2].

ثمة علاقات تأثير وتأثر بين الأمكنة والشخصيات الروائية، سواء أكانت نفسه رئيسة أم ثانوية، فالمكان عنصر أساس في تشكيل بنية تلك الشخصيات، كما أن المكان لا يتشكل إلا عبر اختراق تلك الشخصيات له، وظهورها فيه بسماتها وسمتها والأحداث القائمة فيه، وهذا يؤكد أن المكان حقيقة معيشة يؤثر في البشر بالقدر الذي يؤثرون فيه، وبالتالي؛ فمن الوهم الظن بانفصال المكان عن تأثير الإنسان فيه أو العابر به، والعكس صحيح؛ فعلاقة التأثر والتأثير بين المكان والإنسان تقوى وتتوثق عبر الدور الذي يلعبه كل منهما في الآخر؛ فالمكان يكشف شخصية الإنسان والإنسان بدوره يعطي المكان بعده وقيمته من خلال تجربته فيه [3].

يأخذ المكان الروائي دلالاته التاريخية والسياسية والاجتماعية عبر الأفعال وتشابك العلاقات، ويأخذ قيمته من خلال علاقته بالشخصيات، وتبدو أرفع درجات هذه القيمة حين يكون المكان جزءاً من

(1) انظر: قاسم، سميرا (1984)، بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص 90.
(2) انظر: الضبع، مصطفى، إستراتيجية المكان، ص 109. وأبو علي، آسية، أهمية المكان في النص الروائي، مجلة نزوى، عُمان، العدد(30)، 14 تموز، 2009.
(3) انظر: لوتمان، يوري (1986)، مشكلة المكان الفني، (ترجمة سميرا قاسم دراز)، منشورات الجامعة الأمريكية، القاهرة، ص 83.

تكوين وبناء شخصيته؛ لأن النفس البشرية لا تكتمل داخل حدود ذاتها، لكنها تنبسط خارج هذه الحدود؛ لصباغة كل ما حولها بصبغتها مسقطة على المكان قيمها الحضارية [1].

إن ما تقدم يطرح السؤال التالي: كيف تكون قراءة المكان الروائي؟ بما أن المكان لا يمكن له أن يعيش بعيداً عن باقي عناصر النص الأدبي، وبما أنه داخل في علاقة تفاعل مع المكونات الروائية الحكائية للسرد، مثل؛ الشخصيات، والزمان، والأحداث، والمنظورات السردية، فإن عدم قراءته ضمن هذه العلاقات والصلات يجعل من الصعوبة بمكان بل من العسير فهمه داخل السرد الروائي، في حين أن قراءته داخل تلك العناصر تظهر مدى قدرتنا ووعينا وفهمنا لهذا العنصر الهام، ومن ثم قدرتنا على تلقي النص الروائي وفهمه بالجملة [2].

اقترح الباحثون ثلاثة محاور ليتسنى للمتلقي قراءة المكان قراءة واعية تؤدي إلى فهمه على نحو صحيح، أول هذه المحاور الرؤية، أو زاوية المنظور التي يتخذها الراوي أو الشخصيات عند مباشرة المكان؛ فالرؤية أو زاوية المنظور تقود إلى معرفة المكان وتملكه، فهو صورة تعكس في ذهن الراوي، ويدركها وعيه قبل أن تعرضها كلماته في خطابه الروائي [3]. أما المحور الثاني فيتمثل في فهمنا اللغة الموظفة لوصف أو تشخيص المكان، فلكل لغة صفات خاصة في تحديد المكان أو رسم طبوغرافيته وعبرها يحقيق المكان ودلالته الخاصة وتماسكه [4]. أما المحور الثالث فيكمن في القارئ أو المتلقي للمكان الروائي في جسد الرواية؛ فهو يتلقى جماليته المنبعثة من خلال النص السردي التي لها أثرها في التلقي كما أنه يسهم في إنتاج هذه الجماليات [5].

- **لغط موتى:**

– **الحدث:**

تتمحور الأحداث في رواية "لغط موتى" حول محاولة كاتب أن يكتب رواية إلا أن هذا الكاتب تجتاحه جملة من الهواجس والمخاوف فتثور في صورة مجموعة الأسئلة ويغدو حائراً قلقاً، فالرواية

(1) انظر: المصدر نفسه، ص 83.
(2) انظر: أبو علي، آسية، أهمية المكان في النص الروائي، مجلة نزوى، عُمان، العدد(30)، 14 تموز، 2009.
(3) انظر: بحرواي، حسن، بنية الشكل الروائي، ص 151.
(4) انظر: المصدر نفسه، ص 32.
(5) انظر: الضبع، مصطفى، إستراتيجية المكان، ص 395.

أساساً اعتمدت هذا القلق حول الشخوص والأحداث والراوي من جهة، وحول ماهية الرواية ومضمارها وطرائق كتابتها من جهة أخرى، وقد يكون كاتب الرواية البطل في رواية "لغط موتى" هو نفسه الكاتب يوسف المحيميد، يقول في حوار له: "... في كل الأحوال كانت روايتي تلك هي محاولة إلى إثارة الأسئلة والحيرة والقلق، فالرواية أساساً اعتمدت هذا القلق حول الشخوص والروائي من جهة وحول ماهية الرواية ومعمارها وطرائقها من جهة أخرى، لقد كنت قلقا للغاية من كتابة رواية آنذاك، ومازلت أحمل قلقي لدى كل كتابة جديدة سواء في القصة أم الرواية" [1].

ويعقب على كتابة الرواية بقوله: " أما كتابتي للرواية فهي امتداد لخط القص كشكلين سرديين متوازيين، رغم ما فيها من اختلاف آلية بناء ورسم شخوص وأحداث وفرصة أوسع للتفاصيل والوقائع والقول والرؤى، فالكتابة الروائية أكثر انضباطاً وتأملاً وطمأنينة... كنت أشعر أنني أدخل في تحد ما سواء في القدرة على كتابة واستكمال رواية، أو على مستوى كتابة رواية مختلفة من حيث الشكل والبناء والرؤية، أود القول إن الراوي الذي دخل في صراع مع الشخوص هو أيضا شخصية مجازية يمكن أن تكون شخصية كاتب أو روائي ما، أما هذا التحدي فهو بالفعل صراع دام معي أكثر من سنة ثمة شخوص ظهروا أمامي بشكل واضح، أحياء وأموات، ثمة وقائع وأحداث واضحة، ولكن كيف لي أن أقولها بطريقة فنية غير اعتيادية، طريقة أربك فيها الذائقة التقليدية السائدة" [2].

إذن الحدث الرئيسي في الرواية هو تلقي الكتابة، وهذا يظهر عبر العبارات الأولى فيها من خلال رسائله إلى صديقه التي يبين فيها فشله وقلقه وحيرته في كتابة رواية في ما يقوم هو بالفعل في كتابة هذه الرسائل، ثم يكتشف بعد ذلك أنه استطاع كتابة نص روائي ناجح، الدافع وراء هذه الكتابة تحريض الأصدقاء، لذا؛ يجاهد هذا الكاتب البطل في تحدي فشله وقلقه وحيرته؛ لإثبات نجاحه، مع إصراره على إبراز حجم المعاناة والأوجاع التي يعانيها و يقاسها، " لا أحد يدرك كم صعب أن أكشف أسرار وكنوز الذين يمرون خفافا في الذاكرة، ليس لأنني مثالي جداً، أخبئ ما أعرفه، لا أسر به لأحد، حتى تغص ذاكرتي وتفيض، فيتسرب لغطها كخيط سري داخل صدري وأنا أواسي كفني في رقدتي

(1) الماضي، تركي إبراهيم، يوسف المحيميد في رواية لغط موتى، صحيفة الجزيرة، الرياض، المجلة الثقافية، العدد (4)، 24 آذار، 2003.
(2) الماضي، تركي إبراهيم، يوسف المحيميد في رواية لغط موتى، صحيفة الجزيرة، الرياض، المجلة الثقافية، العدد (4)، 24 آذار، 2003.

الهائنة، ولست أرى الأشياء والأشخاص كما هي، فأنقل تجاربهم ووقائعهم كما أعرفها تماما، فأكون ناقلا ساذجا للواقع" [1].

إن فعل الكتابة بالنسبة لهذا الكاتب ليس فعلاً سهلاً ولا مجانياً كما يظن من دفعه إلى هذا الفعل، فهو صراع قائم محتدم في صدره، إن هذا الفعل يحتاج إلى قوة شرسة، "إن كتابة رواية تحتاج إلى فكين شرسين، لا يكفان عن الهذيان" [2].

قدم الكاتب أحداث روايته عبر لعبة سردية في بنية السرد نفسه والشخوص والأحداث لجعل المتلقي مرتبكاً مخلخلا بذلك قراءته العادية في الصفحات الأولى يبدأ الحدث والسرد الروائي _كما ذكرت_ عبر خطاب موجه للمتلقي ثم يحدد أن هذا الخطاب لصديق بعينه، "هل ترى أيها الصديق الذي يسألني ذات مساء بعد أن تمايلت نخلة في فضاء عينيه ودارت عن متى نقرأ لدنيا رواية وكأنما يحرضني هل ترى كيف يطاردني أناس، وكائنات لا أعرفها، هل ترى إلى الجدة، مسعود وموضي والصغرى، والجارة ذات الفراشة، والبعوضة الضخمة والرجل المقبوع بحمائم، والأم بالغلالة، كيف يطاردونني" [3].

وفي موضع آخر: "لك أن تصدق أنهم ركضوا فعلا خلف المرأة، ونشلوا عباءتها وشطروا عقلها الضعيف، لكنك لابد أن تتأمل فيما سأقوله لك، تخيل امرأة يافعة مرتبكة في ليلي صحراء شتائي يلتهم العظم، في ليل سواده يغطي مدينة بأكملها، تخيل، يغطي مدينة وليس مجرد امرأة ضعيفة"[4].

لا تبقى خيوط الأحداث بيد السارد أو الراوي المشارك بتلك الأحداث بل تنبري بقية الشخوص للأخذ بزمام السرد والحكي والحدث، فتتداخل الأصوات والأحداث، وتتعدد السرود والساردون بلعبة مشتتة مغلقة متشابك فيها الحكي، متولدة عبرها الحكايات والأحداث، فهذه مزنة تحكي قصة أختها وما جرى لها من حوادث ووقائع "أنا"مزنة" ابتسامتها تسيل على أدراج الطاولة وأنا شاخص لا أملك أن أكنسها، بل إنني عندما كنت أدخل في غيبوبة وخدر لذيذين أرى كل شيء وأسمع ما حولي، لكنني

(1) المحيميد، يوسف، لغط موتى، ص 6.
(2) المصدر نفسه، ص 16.
(3) المحيميد، يوسف، لغط موتى، ص 27.
(4) المصدر نفسه، ص 59.

بالتالي لست هنا أنا مزنة، كنت أتألم على الورق وأنت تكتبني"البنت الصغرى" تراني الآن لست طفلة، لست امرأة ولست صبياً، أنا لست أي شيء، لا شيء إطلاقاً لست مؤثرا في كتابتك، أخنقتني أم أهملتني، وأنا في الوقت ذاته كل شيء في الحكاية.. جعلتني أكشف لصديقك والقارئ وللكل تفاصيل أختي والكلب الذي يهس في غرفة علوية" [1]. وتروح مزنة تروي حكاية أختها موضي والأحداث والوقائع التي مرت بها تلك الأخت." كل من يقرأ ذلك يظن أن موضي مجرد امرأة تجر مزاجها ونزواتها كأحجار خلفها، هل تعرف أين هي الآن؟ بل هل تعرف لماذا كانت الوحيدة في الحي بعد خروجها من المصحة تمشي دون عباءة؟ وتقتات الفضلات، وتنام على العتبات الباردة، وتفر راعشة من أحجار الصبية إذ تنهال مثل عاصفة هوجاء بحبات برد ضخمة ومائلة" [2].

وتتابع مزنة سرد أحداث ووقائع من حياة موضي أختها، " فعلا كانت مجنونة، المهم ما علينا منها- وتدير وجهها نحوي- بعدما عادت من المشفى لم تعد تصعد موضي إلى الغرفة العلوية أبداً، بل لم تدق قدمها الممشوقة المحناة عتبات سلم المثلومة الحافات. كل صباح تسوك أسنانها بالديرمان حتى تحمر لثتها ..."[3].

تأتي الشخصية وتروح، تقص حوادث، وعبر تلك الحكايات يتصاعد الحدث رويداً رويداً، ويتشابك جاعلاً كاتب الرواية البطل الأول في الرواية يتأزم ويعيش في حالة خوف وقلق وصراع.

الشخصيات تتوالى، فهذا مسعود يظهر ويبدأ يسرد حكاية موضي من وجهة نظره هو. "ماذا سأقول لمسعود لحظتها، هل أقول أن كثيرين شاهدوك وأنت تقعي وتبول، بالأقل الكلاب الشاردة التي لاذت في طرقات جانبية وهي تشعر أنها أقوى منك..." [4].

الكاتب في لغط موتى ينصت إلى أبطاله، يظهر بين الحين والآخر، يحاول فرض صوته، إلا أنهم يقفون له بالمرصاد، يقمعونه كونه غير أمين وفيّ في سرد أحداث ووقائع حياتهم، هم يحاولون كشف تلك الأحداث والوقائع، وهو يحاول حجبها، وقد يخضعونه إلى مساءلة ويظهر أكثر دراية فيها بتلك الأحداث والوقائع، بل وقد يملون عليه ما يجب أن يكتب عنهم، علاقة مربكة بين هذا الكاتب وأبطاله

(1) المصدر نفسه، ص 42.
(2) المصدر نفسه، ص 43.
(3) المحيميد، يوسف، لغط موتى، ص 44.
(4) المصدر نفسه، ص 7.

تصنع صراعاً بينه وبينهم. "ستشدني ربما موضي من ذراعي وتهمهم بصخب ناقة شرسة عن قذارتي... لماذا تذكر ذلك فقط دون أن تنقل بصرك الجامد إلى غرفته الخشبية في السطح... ستشدني من ياقتي، ثانية موضي، وهي تجأر، كيف عرفت أين غبت بعدما سأل الطبيب الشامي بنظارتيه الدائريتين المعقودتين بسلسلة فضية جدي وأبي وقد فحصني أن كان ثمة حيوانات في البيت" [1]. ويقول في مقطع آخر معبراً عن سخطه وتقييد حريته ومساءلته: "ما يرجفني الآن ليس إن كنت أملك فكين شرسين بل أن يعيش في غرفتي هؤلاء الموتى، أو أن يتعقبني الشخوص الأحياء، وهم يشاغلونني، لم ذكرت هذه الوقيعة، لم أهملت تلك الوقائع؟ بل حتى البنت الصغيرة يحق لها بأن تستوقفني زاعقة بأن صنعتني طفلة ساذجة، لا تعرف من العالم إلا أن تفقأ عين الشيطان السحرية وتنام ..."[2].

يقول صدوق نور الدين: " إنّ انتقاد جاهزية المعنى، يقود إلى صعوبة تقسيم الرواية إلى وحدات حكائية، لذلك؛ فإنّ التلقي يقود إلى متابعة ما يتم تكسيره إلى الفاعلين"[3]. والمقصود بالفاعلين هنا صانعي الأحداث والوقائع إلى جانب كاتب النص البطل مندغماً مع كاتب الرواية الأصيل يوسف المحيميد، فالفاعلون هنا مسعود وابنته، وموضي، والكلب "لاسي"، ومزنة، والجد، ومزنة وسالم في بيت غلاب بمتابعة من جوهر، ثم مسعود وذات الغلالة، فقد اختزل هؤلاء الفاعلون صانعوا الأحداث، وأضيف إليهم دون التوصل إلى بناء شخصياتهم كما في الروايات الأخرى ليوسف المحيميد [4]. " كيف، ولم لا تكتب رواية ما، دون أن يشاركني أي من هؤلاء مسؤولية الوقفة أمام شخوص شائكين كهؤلاء: مسعود، وموضي، والرجل باللحية المشذبة بعناية، والشاب المطوق بالحمائم، والجد، بل إن ارتباكي حيال الأحياء لا يعادل شيئاً أمام رعبي للأموات كالجد مثلا" [5]. " هل ترى إلى الجد والجدة، مسعود وموضي والصغرى، والجارة ذات الفراشة والبعوض الضخمة، والرجل المتبوع بحمائم، والأم بالغلالة، كيف يطاردونني؟ كيف يهدد كل منهم إن أغفلت ما يريده؟ هل ترى يا صديقي كيف أن الوزغ يطرقع بصلافة"[6].هذا الاختزال في شخوص الرواية يؤدي إلى الفاعل الثابت والفاعل المضاف، إلا أن العلاقات بين هؤلاء الفاعلين مطبوعة، فهناك تفكك، وكذا العزلة، وهذا يدفع بفاعلي الأحداث أن يتميزوا وجوديا [7].

---

(1) المصدر نفسه، ص 9-11.
(2) المصدر نفسه، ص16 – 17.
(3) نور الدين، صدوق، السرد والحرية، ص 32.
(4) انظر: المصدر نفسه، ص 32.
(5) المحيميد، يوسف، لغط موتى، ص12.
(6) المصدر نفسه، ص 27.
(7) انظر: نور الدين، صدوق، السرد والحرية، ص 33.

تداخلت الأحداث الواقعية بالأحداث التخييلية، ففي غرفة المكتب حيث يجلس كاتب الرواية يحاول كتابة روايته تدخل الشخوص وتظهر تحاوره وتبعث له فاكساً يركض وراءها إلى الحوش الضيق، فيجد أوراقاً للإعلانات مدسوسة في شق الباب، إعلانات مختلفة، إن مسرح الأحداث واقعي، لكن خيال الكاتب يهوم مع شخوصه ويحملها معه حيث اتجه، إنها شخوص أكثر واقعية منه، " قد تناسبك حكايتها المعروفة في الحارة، وتناسب قرّاءك الكرام، وتتمنى لو أنك لم تسمعني أقول الحقيقة، قد تسألني كيف عرفت ذلك، كيف أثبته لك الأمر ببساطة، أننا ليلتها ظللنا نهدي رعبها، نقرأ عليها المعوذتين، وآية الكرسي، والأدعية، نرشها بالماء والزعفران؛ ترتجف وتفز كذبيح، تفز للأشياء غير المرئية..." [1].

استطاعت الشخصيات في رواية لغط موتى أن تبدّل وتغير بل وتمحو أحداثاً لا تريدها أو تكرهها كما فعلت مزنة حينما أرادت محو المدرّسة التي كانت تسخر منها، أو تحوّل أخاها إلى بعوضة إذا صارت الممحاة بيدها أداة للخلق والتغيير. " كنت أحلم أن أمحو أخي الشيبه بالبعوضة، على الأقل كنت أتمنى أن أمحو جناحيه اللذين نبتا في تلك الأمسية الصيفية البعيدة.."[2]

- **الزمن الروائي:**

في رواية لغط موتى يبدو أنّ يوسف المحيميد قد جعل الزمن الروائي خارجاً من الزمن الحركي المقيد بنهاية، إذ نرى السارد في حالة هذا الورق السردي قد صهر الزمن الميت في الزمن الحي، فنرى شخوص هذه الرواية قد صُهرت أزمنتهم الميتة حيث جعل الرواي أزمنتهم الروائية تخرج من أزمنتهم الحركية، فعلى سبيل المثال، زمان المرأة الروائي قد خرج من الزمن الحركي لها وصهر زمنها الميت، فهذه المرأة حبلى بالصور والحكايات، لذا؛ لجأ الراوي إلى منافذ سردية جاعلاً منها أسلوباً في شخوص تمثل صوراً من مرايا، فهؤلاء الأموات ولّى زمنهم وانقضى، وبالتالي؛ تلاشى فضاء أزمنتهم بموتهم وانقضاء حياتهم، فجدوا في الزمن الجديد الزمن الروائي المصطنع أو الزمن المتخيل على الورق زمنهم الجديد، الذي سوف يحوي ذواتهم وشخوصهم وحيواتهم بكل ما فيها من آلام وآمال وتطلعات، وبذا؛ يظل الزمن الحركي الممثل للزمن الروائي هو البوتقة التي تنصهر فيها

(1) المحيميد، يوسف، لغط موتى، ص60.
(2) المحيميد، يوسف، لغط موتى، ص 50.

كل الشخصيات الميتة في الرواية التي قدم لها الكاتب فرصة أخرى لتحيا من جديد، وقد يكون لهم دور في تغيير أو تبديل أو حتى محو ما يرونه غير مناسب في هذه الحياة الجديدة والزمن الجديد.

البنت الصغرى تعترض على حياتها في ذلك الزمن الماضي المنقضي؛ لتكون في الزمن الروائي الجديد شخصا آخر، البنت الصغرى هذه تعترض على سلطة الذكورة في زمنها الماضي السيئ " ستعترض البنت الصغرى شقية لتسألني، كيف تستمع هكذا خائفا إلى جدي الذي جرَح الدود عظامه، أن يحكي عني مستخفا، لا أعرف إلا إنني بنت، أم أنثى صغيرة؟ إذا كان فقط لكوني بنتاً، فقد أقرأ الطرقات وانفض ملاءة المدينة حتى تتناثر شوارعها بين يدي، وأقود الصبية في اللعب، يختارونني دائما كوعل مستوحش لا يكف عن الالتفات راصداً لهم بوابة الطرق لحظة يقفزون سور حوش البلدية..." [1].

لعل الزمن الروائي الجديد الذي اصطنعه الروائي والسارد قادر على خلق الشخصية من جديد وإعادتها خلقا آخر، قد تكون على عكس ما كانت عليه من قبل، فهذه البنت الصغرى تصير قوية كوعل مستوحش، وتصبح قائدة بعد أن كانت مقودة، وتقود الصبيان رمز السلطة الذكورية.

إن فضاءات الزمن الروائي الجديد أو الزمن الحركي كما سماه أحمد الواصل قادر على قفل كل هذا بعد أن تجمّد الزمن الحقيقي والزمن الواقعي؛ الزمن الفلكي؛ زمن الساعات والأيام والشهور والسنوات، صفطه الكاتب وكبّله في مستودع الماضي فما عاد له أي أثر، بل إن الشخوص لقادرة على محوه تماماً، فالزمن متصل بالحياة والوجود، وطالما أن الشخصية قادرة على محو حياتها الماضية فهي بالمحصلة قادرة على محو زمنها الماضي البائس؛ لتعيش في زمنها الجديد المصنوع روائياً، فهذه الشخصيات قادرة على فعل المحو تماماً كما قدرة السارد أو الكاتب نفسه "هل تعرف أني في صغري كنت مثلك تربطني بالممحاة علاقة غامضة، أنت مثلاً تحاول بها أن تمحو بعض أبطالك لتلغيهم من نصوصك، أو تمحو الوقائع، وتبدل فيها حسبما تشاء، في طفولتي كنت أحلم أن أمحو بممحاة حتى الواقفة على رأس قلم الرصاص كل الأشياء التي أكرهها" [2].

(1) المصدر نفسه، ص 19 – 20.
(2) المحيميد، يوسف، لغط موتى، ، ص50.

إن الزمن الروائي في الرواية " لغط موتى " متصل بمفهوم الحياة الداخلية، مفهوم الحياة الإنسانية العميق، والخبرة الذاتية الممثلة في مجموعها الخبرة الجماعية، وهو متوضع في حيوات شخصيات الرواية وفي نفسياتهم؛ لأنه أيضاً زمن نفسي وليس زمناً موضوعياً الموصول إليه لجر معالم الفلكية بكل معطياتها، هذه المعالم من ليل ونهار وساعات وسنوات، وبذا؛ نبتت شخصيات رواية يوسف المحيميد هذه. "ربما كنت ستسأل، في رسالتك القادمة بأن أصف لك بدقة موقفي من تلك التي نبتت خلسة في مكتبي بشعرها شبيه الغمام، وسمرتها الفادحة، عمَا إذا كنت ظللت أمثل دور المتلقي الذي يتلقى وحياً أو إلهاماً دون أن يشارك بدوره في الحوار، ألم يتضح لك أن كانت تشعر بأنك حقيقي وأنك ماثل أمامها؟ ألم تسألها شيئاً؟ وتجيبك على سؤالك ذلك؟ بلى يا صديقي، سألت كيف جاءت فجأة إلى مكتبي؟ كيف نبتت مثل نبت شيطاني متسلق من مجرد ورق أبيض"[1]

ولنأخذ الحوار التالي ليدلل على خلق الشخصية من جديد وحين تطلع هاربة من زمنها المنقضي إلى زمنها الروائي الجديد؛ الزمن الحركي الذي اصطنعه الكاتب على الورق: " – ماذا فعلت؟ سألت.

- فقط محوت صفتك.
- بماذا؟
- بالممحاة.
- ثم ماذا فعلت؟
- لا شيء
- تذكر جيداً.
- همست قليلاً، غامزة بعينها اللامعة في عتمة المكتب وهي تطوح تناوباً بساقيها المدليتين، وتهزهز رأسها الصغير أماماً، راصدة تأملي القليل في برهة المحو الخاطفة.
- بعدما محوت صفتي، ماذا فعلت؟
- ولمَا وجدتني أتطامن برأسي تأملاً عميقاً، أضافت:
- ماذا فعلت بنثار الممحاة على الورق؟
- نفخت فيه" [2].

إذن؛ الزمن في هذه الرواية هو زمن غير متعاقب بل هو زمن الحياة، زمن عملية خلق الحياة، والحياة لا تسرد نفسها، ثم زمن الرواية هنا هو كون الأحداث فيها معترضة الوقوع، أي؛ أن ما حدث

(1) المصدر نفسه، ص 49.
(2) المحيميد، يوسف، لغط موتى، ص49 - 50.

في لغط موتى لا يمكن أن يكون قد وقع فعلاً، فالرواية كلها تقوم على أفعال تخيّلية غرائبية بشكل أو بآخر، والمقطع السابق من الرواية يؤكد ذلك، ولعل السارد هنا أغفل الزمن كلية، الزمن الواقعي الذي قد يأتي مطابقاً للزمن الروائي، وبالتالي؛ ركّز على الزمن النابع من خلال الشخصيات التي وهبها الكاتب، والسارد الحياة أصلاً، وبالتالي؛ فإن ما يخدم رؤية يوسف المحيميد هنا أن تقوم الرواية كلها على الزمن الروائي المفترض النابع من حركة الشخوص وحالاتهم النفسية وعمق معاناتهم وأحوالهم.

- **المكان الروائي:**

لعل المكان الروائي لا يختلف كثيراً عن الزمن الروائي في لغط موتى، رغم أن المكان الواقعي حدد في حيزين؛ الحيز الأول المقبرة التي خرج منها هؤلاء الأموات، ثم توضَع هذه الشخصيات على الورق في لعبة السرد المتخيلة الممتزجة بالواقع إلى حد كبير، فقد كان لهؤلاء الموتى أماكن واقعية حقيقية، انقضت تلك الأماكن بخروجهم من حيز الوجود والحياة وتوضعهم في مكان واحد هو المقبرة التي كثفت كل أمكنة الزمن الماضي التي عاشوا فيها وتلاشت بخروجهم من منطقة الحياة إلى منطقة الموت.

لقد كانت لهؤلاء الموتى حيواتهم بحيزها الزماني والمكاني، وبعلاقتهم بتلك الأمكنة التي قد تكون مبغوضة كما هو حال الطفلة الصغيرة التي تمنّت لو أنها محت أسوار المدرسة وخرقت الكون إلى فضاءات أوسع وأرحب وأكثر حرية وانطلاق، ولعل المكان المستقبل الأول لهؤلاء الموتى بعد الموت هو اجتماعهم في حيز ذاكرة الكاتب نفسه، بحيث تأزمت ذاته الإبداعية في مواجهتهم؛ لأنه سيقوم بفعل الكتابة عنهم وبمنحهم الحياة أولاً في مستودع ذاكرته الذاتية، ثم التوضع على الورق، وبعد ذلك؛ الانطلاق إلى أمكنة كثيرة شتى. يقول الكاتب: " أحياناً أحس أنها الذاكرة، ذاكرتي ككرة ثلج مردومة بحجر، وأنت أيها الصديق الشقي مررت قريباً، ولا أعرف بقصد أو دونه، مسست بقدمك حافة الحجر فتدحرجت كرة الثلج، بطيئاً في البدء، ما لبثت أن انهالت سريعة متعاظمة وهي تزدحم بالثلج الناس، بالثلج الحكايات، بالثلج الوقائع، بالثلج الأسرار، والكنوز والأحلام، والهزائم. وإذ تتضخم الكرة فائقة قرص الشمس، ترتطم بجدار مائل، فيفر منها نثاراً ما لمّته الذاكرة لحظة الانثيال الحميم، حتى تظهر صافية، ونقية، وهي تغمض حياداً وتجرداً"[1].

(1) المحيميد، يوسف، لغط موتى، ص38.

المكان حاضن الوجود الإنساني وشرطه الأساس، وهو أكثر العناصر قابلية للتحول، واختزال المفاهيم فيه اكتظاظ لعدد كبير من المحمولات والحدود والتصورات وبقع الجمال، فالمكان طيَع لزحم المسافات الكبيرة [1].

وقد تحقق ذلك في رواية لغط موتى، إذ توضّع المكان الروائي عبر احتضانه الوجود الإنساني لأبطال الرواية، وصار المكان وكأنه مسكون بالشخوص بقدر ما هم مسكنون فيه بالتناوب مع المكان الروائي في حياتهم السابقة والمكان الروائي في حياتهم بعد أن منحهم الكاتب فرصة العيش من جديد، وبالتالي؛ قد يظهر هؤلاء الأموات في أي مكان سواء أكان المكان مكاناً روائياً أم مكاناً واقعياً كان بالأمس حيزاً يحوي حيواتهم." المشكلة بالنسبة لهذا الكاتب ليس فشله فقط من كتابة رواية، بل خوفه أيضاً من الشخوص الذين سيكتب وقائعهم، هو يقول إنهم أشخاص محتملون لكنه رغم ذلك يخشى أن يظهروا له في أي مكان، فيكتشف أنهم أشخاص حقيقيون وليس من نسج خياله، أي أنهم ليسوا فقط على الورق، بل موجودون فعلاً"[2].

ما نلمحه من خلال المقطع السابق أن الكاتب يخاف أن تظهر له هذه الشخوص أو هؤلاء الأموات في أي مكان، ووجودهم يشكل حالة الخوف لديه، وبالتالي؛ فإن المكان الذي قد يتواجدون فيه صار أيضاً يشكل حالة الخوف لدى المؤلف، وأن هذه الأمكنة المحتملة قد تصير حقيقة؛ لأن من تواجدوا فيها صاروا موجودين بالفعل وليس على الورق.

ولعل المكان صار حيزاً جوانياً تحويه الشخوص ويحويها، فهذا مخزن الأثاث القديم الحيز المكاني أو جزء من المكان الروائي يتشكل من تشكل من كانوا فيه، "كيف سأروي لك تسلل البنت الصغرى مع سالم إلى مخزن الأثاث القديم في بيت غلاب، من الباب الخلفي لبيته الحجري الهائل، وما الذي شاهداه في غمرة قلبهما الأثاث والأدوات في المخزن" [3].

وبما أن المكان الروائي يقوم على الوصف، فقد قدم لنا الروائي مكاناً أو جزءاً من مكان روائي مفترض، فرضته الشخصيات على السارد، فصار هذا المكان في موقع الحقيقة مخزناً للأثاث في بيت

(1) انظر: عبد الملك، أحمد، الرواية الخليجية روح الكتاب، صحيفة الاتحاد، الرياض، الملحق الثقافي، 6 آب، 2013.
(2) المحيميد، يوسف، لغط موتى، ص68.
(3) المحيميد، يوسف، لغط موتى، ص32.

غلاب، وله بابان أمامي وخلفي، وبيته حجري هائل، ويحوي هذا المكان أثاثاً وأدوات وأشياء أخرى، حيز مكاني كامل.

وهناك حيز مكاني آخر قد يكون متطابقاً مع الحيز المكاني الواقعي، وقد يكون هذا المكان مكتب الكاتب نفسه يوسف المحيميد حين ظهرت له شخوص روايته، " استوت بقدميها الصغيرتين على أرضية غرفة المكتب، وأدارت بحركة آلية غطاية سوداء حول وجهها وانسلت طيفا شفيفا بجواري، تبعتها في الممر، وتزايدت دهشتي وهي تعرف المكان تماماً دونما تردد، إذ تنفذ في الصالة بجسدها الضئيل، معيدة وسادة زرقاء مربعة وصغيرة، اعترضت طريقها إلى أحد كنبين متقابلين وسط الصالة مارة في مشيتها العجلة بزر المصباح؛ لتهزه بسبابتها فتغرق الصالة في ظلمة داكنة، ضاعفتها الستارة الزرقاء المسدلة على النافذ الوحيدة، بالكاد اعتادت عيناي الظلمة واستطعت لمح جسدها الممعن في الصغر ينساب من الدرج سريعا"[1].

الحيز المكاني الروائي في منزل عادي، ممر وصالة ونافذة وحيدة، في المكتب أو الصالة كنبتان ووسادة وستارة ومصباح ... إلخ. يبدو أن هذا المكان هو المكان الروائي الثابت غير المتبدّل على مدار الرواية، ولعل مرد ذلك إلى كونه منبع وبعث الشخصيات من الموت إلى ذهن الروائي ثم إلى الورق، أو قبل الورق إلى الغرفة، وربما تكون المقبرة في الواقع الافتراضي أو التخييلي هي المكان الأول لبعث شخوص الرواية، وبذا؛ صار الفضاء المكاني الروائي مكاناً جوانيا؛ لأنه جواني في ذهن السارد نفسه؛ وجواني في انبعاث حياة أو حيوات الشخوص، وجواني لأنه في غرفة مكتب، وجواني لأنه في النهاية صار مجرد كلمات على الورق.

يدرك المكان الروائي بالحواس إدراكاً مباشراً؛ لأنه صورة أولية ترجع إلى قوة الحساسية الظاهرة المشتملة على حواسنا الخمس بعكس الزمان، فالزمان يدرك إدراكاً غير مباشر عبر فعله فيه، والعلاقة بين المكان والشخوص علاقة قوية متينة، فهي علاقات نامية حتى يغدو هذا المكان جزءاً غير منفصل من حيوات الشخصيات، وهي _أيضاً_ علاقة تأثر وتأثير، فكل واحد منهما مؤثر وفاعل في الآخر، وهو بالتالي؛ حقيقة معيشة يؤثر في البشر بالقدر الذي يؤثرون هم فيه، من هذا ما ورد ذكره في الرواية عن المقبرة وعلاقة موضي بها، وتأثرها بالخرافات والأقاويل الشعبية، وما يُثار حول المقابر

(1) المصدر نفسه، ص 52.

من حكايا وقصص لا تمت للواقع بصلة، لكن لهذه المقبرة أثرها البالغ في حياة أي شخص سمع بتلك الحكايا والخرافات والقصص المرعبة. "الليل كان بارداً، وهواء الصحراء الثلجي يدق العظام – تروي موضي – في يدي مسمار ومطرقة أخفيتهما داخل العباءة وباليد الأخرى شددت شق العباءة وسِرت، كل ما حولي كان خاشعاً، ويدي التي ستدق بسرعة مسمارا على جدار المقبرة تتراءى لي، لا أعرف كيف تعالى فجأة في ذاكرتي زعيق الحجازية أيام العيد وهي تلصق أذنها على جدار المسجد الطيني الذي تراشق عليه دماغ وحيدها، وتخمشه بأظافرها المدماة، حين تسمعه يستنجد بها أن تخلصه من غلاظة الطين، لا أعرف كيف تخيّلت أن مسماري الطويل ذاك سوف ينغرز في الطين، نافذاً إلى جسد شادي حبيس الجدران، وكيف سيصرخ ويستنجد بالموتى الذين سيهبون لنجدته" [1]. وتتابع موضي واصفة ما مر بها في ذلك المكان الموحش المقبرة: "كنت هلعة، وخائفة، أرتجف مثل طير يتشرنق بالمصيدة، لكن إصراراً عنيداً يدفعني فأتسلل من باب المقبرة الموارب حتى كدت أتعثر بعصا المسحاة الملقى، فانهزعت قليلا، وسرعان ما استعدت توازني، وواصلت هرولة بحذاء الجدار الطيني من الداخل ثم انتشلت المسمار بيد تنتفض، وصرت أتلفت في الأنحاء، وقد هممت بالبدء، رحت أدق حتى خيّل إلي أن صوت الطرقات المتتالية يأتي مرتداً من آخر القبور ضجيجاً ولغطاً لا أكاد أتبينه"[2].

وفي ما يخص الصديق الذي كان يبعث إليه الراوي رسائله، فهو رجل مجهول، شخصيته غير معروفة حتى مع محاورة الراوي له، ويبقى وجوده افتراضياً، وبالتالي؛ يظل مكانه غير معروف أو محدد، أو يكاد يكون غير موجود إلا في مكان روائي واحد هو ذهن السارد نفسه، فرغم أن السارد قد ضرب معه موعداً للقاء في بهو فندق إلا أنه لا يجده على الرغم من أن الراوي قد لمح عن بعد سيارة هوندا ذهبية صغيرة تشبه سيارة صديقه الذي كان، وبلعبة خبيثة يمارس سلطته في الرواية ويكاد يشكل محوراً هاماً ومحركاً أساسياً في أحداث الرواية كلها.

ومع هذا كله فقد تعمد الكاتب أن يجرّد روايته من البعد الزماني والمكاني، ليمنحها عمقاً كونياً إنسانياً، فالموتى لا ينتمون إلى عالم محدد الأبعاد والملامح بعد موتهم، وليس غيرنا نحن الأحياء من يعيدهم إلى الحياة عبر اختزانهم في ذاكرتنا وعبر تذكرهم الدائم المستمر؛ فأبطال لغط موتى ضيوف

(1) المحيميد، يوسف، لغط موتى، ص45.
(2) المصدر نفسه، ص45- 46.

أتوا من عوالم أخرى وأزمنة غابرة أعيد تكوينهم روائياً من جديد، فراحت الحياة تدب في أوصالهم بين أسطر الرواية، وترك الكاتب للمتلقي صور حيواتهم لنركب منها ما نشاء وفق تصوراتنا ورغباتنا جاعلاً بذلك القارئ يشاركه في الكتابة والتصور [1].

- **فخاخ الرائحة:**

- **الحدث:**

تشكل نص الرواية من مقدمة وفصول عدة دون أن يكون هناك مقدمة إحالية كما هو حاصل في القارورة الرواية الثالثة، وتبدأ أحداث الرواية بسؤال مطروح يستفهم به عن المكان: إلى أين؟[2]. ثم يطرح سؤالاً آخر " إلى أين يا عم ؟" ، ويكون الجواب: "لا أعرف"، وتبدأ الأحداث بأسلوب الفلاش باك أو التذكر والاسترجاع متداخلاً بهذه الأحداث الحلم، والأمل، والفقدان ." اللعنة على هذه المدينة، على هؤلاء الحضر الذين جعلوني أفقد كرامتي وشهامتي هل هم عرب، أم ماذا؟ سأل طراد نفسه، وقد أعاد موظف التذاكر سؤاله: إلى أين يا عم؟ يا الله، ماذا قال هذا الولد؟ قال يا عم، نعم، كان يقصدني تماماً"[3].

فصول الرواية تحمل عناوين صيغت بأسلوب الجملة الاسمية، سر الغناء الحزين، رحلة العذاب الأبدي، رجولة مسلوبة، رحلة الأحلام الشائكة، بطفولة الذئب. ويرى صدوق نورالدين أن كل فصل من هذه الفصول أنتج وحدة مكانية مستقلة، وهو يوسّع حكاية سابقة، ثم تتحلق ضمنه حكاية لاحقة جديدة، إلا أن مجموع هذه الحكايات هو ما كونَ جسد النص الروائي [4].

توزّع النص الروائي في فخاخ الرائحة على وحدات مكانية ثلاث صغرى، هذه الوحدات الثلاث الصغرى صنعت الحدث الروائي الأكبر، إنها حكايات متداخلة وأحداث متقاطعة لا يمكن فهمها منفصلة عن بعضها، وعدم جواز عد كل حكاية من هذه الحكايات الثلاث وحدة منفردة مستقلة بذاتها.[5]

---

(1) انظر: قاسم، قيس، لغط موتى ليوسف المحيميد: رواية تستحضر الواقع بالموتى والغياب، الموقع الإلكتروني إيلاف، بتاريخ 2004/2/14.
(2) انظر: نور الدين، صدوق، السرد والحرية ، ص 40.
(3) المحيميد، يوسف، فخاخ الرائحة، ص 11 – 12.
(4) انظر: نور الدين، صدوق، السرد والحرية، ص 41.
(5) انظر: المصدر نفسه، ص42..

يختار الكاتب لأحداث روايته ثلاثة فاعلين أساسيين أو ثلاث شخصيات مشوّهة، فالشخصية الأولى شخصية طراد الذي فقد أذنه، وشخصية ناصر الذي فقد عينه، وشخصية توفيق المخصي الذي فقد رجولته، تلتقي هذه الشخصيات الرئيسية الثلاث لتصنع أحداث الرواية مصورين عبر تلك الأحداث والوقائع ضعف الإنسان المطلق في عالم بارد قاسٍ، ثلاث شخصيات حاولت التمرد على الواقع الصعب وعلى السلطة والأشكال المورثة للانتماء [1].

طراد فقد أذنه وصار مهزلة القبائل وأضحوكتها وخسر حقه في الحماية والانتماء، كان يقطع الطرق، لكن قبيلته لم تتخل عنه إلا حينما شكّت في روايته عن الذئب الذي أكل أذنه عندما كان مدفوناً حتى رأسه في الرمال، أنكرته تلك القبيلة، فصار وحيداً ضائعاً بلا هوية أو مكان ينتمي إليه، فبات لا شيء، نكرة، فراح ينتقل من عمل إلى عمل وكلها أعمال هامشية يكتفي منها بالقليل الذي يسد الرمق. "لم يكن طراد قد قرر إلى أين سيغادر، المهم أنه دخل إلى صالة السفر، متجهاً إلى أحد موظفي التذاكر بعد أن كره هذه المدينة تماماً وكره أهلها جميعاً... اللعنة على هذه المدينة، على هؤلاء الحضر الذين جعلوني أفقد كرامتي وشهامتي"[2].

يريد طراد البحث عن بداية جديدة بعد أن هرب من جحيم إلى جحيم آخر، يلتقي بالصدفة مع شخصية أخرى من خلال ملف طفل لقيط تركته أمه قرب مسجد يجد صنواً له يشاركه آلام وعذابات روحه، أما ناصر فهو نتاج علاقة خارج مؤسسة الزواج، علاقة غير شرعية؛ لأن أبا ناصر لم يستطع أن يكسر قيود قبيلته ويتزوج من فتاة من وسط وضيع لا أصل لها ولا فصل، تلتهم قطة عين الطفل، وينشأ في ملجأ الأيتام، ويتعرض للاعتداء الجنسي، ويفقد حقه في حياة كريمة بسبب قيود القبلية وقسوة قانونها وصرامة عاداتها وتقاليدها. "لكنك نكرة لا أب ولا أم معروفان، فكيف يتم تعريفك أيها الحبيب ناصر، وأنت نكرة؟ " [3].

(1) انظر: بيطار، مودي، فخاخ الرائحة للسعودي يوسف المحيميد: ثلاثة مشوهين في عالم بارد وغير إنساني، صحيفة الحياة، الرياض، العدد (14752)، 14 آب، 2003.
(2) المحيميد، يوسف، فخاخ الرائحة، ص11.
(3) المحيميد، يوسف، فخاخ الرائحة، ص 41.

تتقاطع الحكايات الثلاث؛ لتشكل أحداث الرواية، فهذه قصة العم توفيق المخصي الذي فقد رجولته، كان فيما مضى اسمه حسن وتبدل فصار توفيقاً، خطف من السودان وهو طفل واعتدي عليه ثم فقد رجولته وصار عبداً "واقتربنا من النار وأسياخ الشواء فوقها توقفت، لا أحد هناك، وما أوشكنا أن ننال منه حتى أحاط بنا رجال ملثمون بعضهم يحمل بنادق، وبعضهم يلف حول رقبته حبالاً وقيودا، اندفع أحدنا وهو شاب اسمه بخيت بين اثنين من رجالهم، كانت بنيته قوية، دفعهما فتساقطا وما أن اقترب من الدغل الكثيف حتى صوب أحدهم بندقيته، فروت رصاصة حتى استقرت في ظهره..." [1].

الشخصيات الثلاث المشوهة تعيش بلا أمل ظاهر، تتشابك أحداث حكاياتهم وتنعقد، فطراد حاول إخفاء أذنه المقطوعة، وبدا توفيق رجلاً عادياً، أما ناصر فقد أبقى عاهته مكشوفة ولم يحاول إخفاءها كمن يريد أن يصنع الدنيا ومن فيها متحدياً مسؤولية الآخرين الأخلاقية [2].

عمد يوسف المحيميد في سرد أحداث روايته إلى ما يسمى بقاعدة التأجيل، وهي من السمات الأسلوبية الخاصة التي لزمها في كتابة الروائية، ففي فخاخ الرائحة استدراجات لما سيقع، وهي بهذا جاءت متنوعة بتنوع الشخصيات، وبالتالي؛ بتنوع الوقائع والأحداث، ويروح النص يبحث عن التوسع والامتداد [3]. "كان الجوع يقطعنا، إلى أن وقعنا في الفخ! – كيف؟ قام عم توفيق، خطا خطوتين وجذب مصرعي النافذة الخشبية ثم أوثقهما قائلاً: الدنيا بردت، ليل الرياض صعب في نوفمبر، المهم كنت تسأل عن الفخ، اسمع يا سيدي، كان الوقت حلو، يعني الجو معتدل مثل الأيام هذي..." [4]. "... فتقافزوا مثل كرات وسقط الصغير حسن الذي سيصبح توفيق على وجهه، فشم رائحة التراب الغريبة قبل أن ينهض مذعوراً، لاحقاً بالصغيرين عبر زمان ضيق؛ ليدخلوا أحد أبواب البنايات العالية، يتبعهم الرجل السمين بثدييه الرجراجين، والضخم بشاربيه المتهدلين وذراعيه المشرقين"[5]. ".. مزق الرجل ذو النظارتين الطبيّتين قطعة قطن صغيرة، ثم كورها بين أصابعه دون أن ينظر نحوي، وغمسها داخل سائل أصفر، وألصقها في فتحتي أنفي، فسلكت رائحة نفاثة وقوية جداً إلى رأسي مباشرة حتى رأيت الجدار يهتز" [6]. "... حتى يشم طراد رائحة القافلة التي تتهاوى من مسافة أميال

(1) المصدر نفسه، ص31 – 32.
(2) انظر: بيطار، مودي، فخاخ الرائحة للسعودي يوسف المحيميد: ثلاثة مشوهين في عالم بارد وغير إنساني، صحيفة الحياة، الرياض، العدد (14752)، 14 آب، 2003.
(3) انظر: نور الدين، صدوق، السرد والحرية، ص 45.
(4) المحيميد، يوسف، فخاخ الرائحة، ص30 – 31.
(5) المحيميد، يوسف، فخاخ الرائحة، ص 69.
(6) المصدر نفسه، ص 72.

عدة، يقول لصاحبه أنه يشم رائحة الإبل والرجال، يلبدان بعد ذلك، وقد احتجبا خلف صخرة ويد أحدهما تمسك بيد الآخر..." [1].

قاعدة التأجيل تلك التي استخدمها يوسف المحيميد في كتابة أحداث روايته جعلت الحكاية تنمو ببطء، وإذا كان الأمر في الرواية يتعلق بحكايات ثلاث؛ حكاية طراد وناصر وتوفيق، فإن هذا يفعل على امتداد الرواية ظهوراً في نوع الترتيب، وما على القارئ أو المتلقي سوى إدراك ذلك للوصول إلى الحكاية الكبرى، فطراد تحكى حكايته / يحكي حكايته، فيما يتلقى العم توفيق الأحداث المختلفة عن لغتها الحكائية ،وهو الفارق بينهما، والسابقة كما اللاحقة، بما فيها حكاية ناصر التي نأخذها عبر الوثائق والمستندات التي وقفت بيد طراد.

- **الزمان الروائي:**

الزمن يضبط إيقاع المواقف كما يقول الدكتور عبد العزيز المقالح[2]، وهو الذي يرسم تسلسل الأحداث في الرواية وينظمها بعقد السرد العام، سواء أكانت هذه الأحداث واقعية أم خيالية، كلاسيكية أم حديثة، فالزمان عنصر أساس في العمل الروائي، ولا سيما في الرواية الكلاسيكية، أما في الرواية الحديثة فقد صار الزمان عرضة للتكسر والتشظي والتهشيم.

تقيد الماضي على الحاضر والأمس على اليوم، وتظهر زمنية الرواية لعبته فنية شديدة الإثارة والمتعة، الزمن في فخاخ الرائحة يقفز من النهاية إلى البداية أو جاعلاً النهاية بداية والبداية نهاية في مقاطع وفصول عبر تقنية الفلاش باك أو الاسترجاع؛ مما منح الروائي قدرة كبيرة على التقدم في مسار الزمن في ذهابه وإيابه، وفي تكسير وتهشيم بنيته المتسلسلة التي كانت تشبه النهر في انسيابها وجريانها، وهذه طريقة سلكها كثير من كتاب الرواية في التعامل مع الزمن، ولم يبدع فيها إلا القليل منهم ويوسف المحيميد واحد من هؤلاء القليلين الذين حققوا نجاحاً في تكسير مسار الزمن واللعب على مفارقاته الغريبة والغرائبية [3].

(1) المصدر نفسه، ص 76.
(2) انظر: المقالح، عبد العزيز، عنصر السرد في فخاخ الرائحة ليوسف المحيميد، الموقع الإلكتروني الرسمي ليوسف المحيميد.
(3) انظر: المقالح، عبد العزيز، عنصر السرد في فخاخ الرائحة ليوسف المحيميد، الموقع الإلكتروني الرسمي ليوسف المحيميد.

تبدأ رواية فخاخ الرائحة من مقطع وصول طراد البطل الرئيس في الرواية صالة السفر وهي اللحظة التي بدأ الزمن يتشظى ويتكسر فطراد شخصية يائسة بسبب معاناته وآلامه وحياته المملة القاسية الراكدة التي لا نبض فيها ولا روح في هذه المدينة الملعونة بمن وما فيها، هذه الدرجة من اليأس وفقدان الأمل ولحظة التوهان والضياع ألقت به في صالة السفر تلك. " لم يكن طراد قد قرر إلى أين سيغادر، المهم أنه دخل إلى صالة السفر متجهاً إلى أحد موظفي التذاكر، بعد أن كره هذه المدينة تماماً، وكره أهلها جميعاً... لا تقل يا عم، فتجعلني أغير فكرة الهجرة من هذه المدينة الملعونة، ربما لو شاهدت غيرك، من هم أصغر منك سناً يشدون ثوبي ويركلونني على مؤخرتي، ربما لو رأيت أذني اليسرى التي أخفيها بطرف شماغي عن الناس لغيرت رأيك وشتمتني أمام الناس جميعاً، لربما صرخت في وجهي.. أغرب من هنا أيها الشحاذ**!**" [1]. "بعد أن ضاقت بقدميه الشقيتين الطرقات، ولفظته المكاتب الفارهة كلها، وشردته الجهات والوجوه والمنازل، قرر أن يزاحم العمال الهنود والبنغال في تنظيف السيارات، كان يقول لنفسه بصوت مسموع: ما فيها عيب**!** لكن الصوت الغائر في داخله يعقبه يا بن القبائل الحرة، يا بن البراري والوهاد الفسيحة، كيف تقبل أن تصير خادماً أو ماسحاً أو عبداً**!** كلنا عبيد**!؟** يعزي نفسه، ومن ساحة مواقف الوزارة دخل إلى مكاتبها بوساطة مدير الشؤون المالية الذي مارس غطرسته عليه، وإذلاله يومياً حتى أمام ضيوفه ومراجعيه" [2].

يهرب طراد من زمن المدينة القاسي القاحل اللئيم الذي فقد كل معاني الإنسانية أو الإحساس بها، إنه يهرب من معاناته وآلامه التي بدأت معه من زمن الصحراء ورافقته إلى زمن المدينة."كان رأسانا أنا ونهار مثل حجرين في ليل الصحراء، مثل حجرين أسودين يضيئان بانعكاس نور القمر، اللعنة لهذا القمر الذي وطأ خيرية بنت العطار صاحب محل العطارة، والذي داس على رأسينا بنوره حتى فضحنا لسباع البر..." [3]. ويبدو أن زمن الصحراء كان في الماضي غير ذلك بالنسبة لطراد، لقد كان زمناً حراً طيباً سعيداً بينه وبين الكائنات كلها، " الرمل استحال له فراشاً. الكثيب والتل والنفود عرفته جيداً كما فتحت له الدحول صدورها واحتوته، أسقته الوديان والثعبان وغسلت جسده، عرفته الفياض والخباري، ظللته أشجار الطلع والعوشز والدر، أدفأته جذوع الغضا والسمر بنارها وجذوتها في ليل الصحراء البارد. حتى الذئاب لم تفكر أن تهاجمه وهي التي تشاركه الطعام"[4].

---

(1) المحيميد، يوسف، فخاخ الرائحة، ص 11 – 12.
(2) المصدر نفسه، ص 14.
(3) المصدر نفسه، ص 95.
(4) المحيميد، يوسف، فخاخ الرائحة، ص 96.

هناك بون واسع بين زمن الصحراء وزمن المدينة، زمن الصحراء صار فيما بعد راكداً جامداً، وزمن المدينة زمن يتحرك ببطء، لذا؛ قد تكون مشكلات شخوص الرواية ولا سيما طراد ناجمة عن هذا الاختلاف بين هذين الزمنين، وعن المتغيرات المتسارعة التي تشهدها المدينة بالناس والأرواح والقيم والعادات والتقاليد ومسارات الحياة بشتى مناحيها، وهذا جعل الوافدين إليها يعيشون حالة من تداخل الأزمنة والمواقف والحيوات، فهم والحالة تلك لا يستطيعون أن يكونو شهوداً فيها؛ لأنهم صاروا على هامش هذه الحياة بكل أبعادها ولا سيما الاجتماعية منها[1]. "هل رأيت؟ كم هي غريبة المصادفات! أنت تفقد عينك، وأنا أفقد أذني، أنت لا تعرف أمك وأباك، وأنا لا أعرف بلداً آخر غير هذا الجحيم! الفارق أنني أخفي زلط أذني المشوهة، ذات المكان الفارغ بغترتي أو شماغي، أما أنت يا ناصر، أظنه صعباً أن تخفي عيناً مسروقة! هناك من يتآمر ضدنا يا ناصر، اللقيط إلى يوم الدين، أنت سرقوا عينك؛ كي لا ترى، وتبقى طول عمرك لا تسأل ولا تفكر إلا بعينك كيف تواريها من الناس، وأنا قطعوا أذني كي لا أسمع، ولأبقى كل العمر ذليلاً مهاناً أواري سوأة أذني"[2].

إذن؛ هو زمن التآمر، زمن الحضارة أو المدنية المتآمرة ضد الإنسانية، زمن المدنية المتآمرة على كل قيم الأخلاق والحياة كما جاء ذلك على لسان طراد: "هناك من يتآمر ضدنا يا ناصر"[3]. زمن التآمر على الحواس؛ النظر والسمع، وربما التآمر على الغريزة من خلال العم توفيق وما آلت إليه رجولته على يد تجار الرقيق.

إن واقع هؤلاء الشخوص واقع زئبقي رجراج كالذي أمضى فيه طراد جانباً من حياته بعد أن ترك الصحراء أو تركته الصحراء، وواقع كهذا لابد أن يجعل الإنسان الذي يعيش فيه تحت معطياته في حالة دائمة من الشك والريبة والحيرة والبحث الدائم المستمر المحموم عن زمن آخر، حتى لو كان الجحيم على حد تعبير طراد. " كانت الهواجس تطوف بذهن البدوي الهارب من عنف المدينة وهو يفكر بأن الصحراء تجعلك ترى عدوك أمامك، وتستطيع أن تنازله في عراك متكافئ، لكن لغة المدنية

(1) انظر: المقالح، عبد العزيز، عناصر السرد في فخاخ الرائحة ليوسف المحيميد، الموقع الإلكتروني الرسمي ليوسف المحيميد.
(2) المحيميد، يوسف، فخاخ الرائحة، ص 43.
(3) المصدر نفسه، ص 43.

التي لا تختلف عن الجحيم، إنك تكافح أعداءً لا مرئيين، أعداءً لا يمكن أن نراهم بالعين المجردة، فهل يمكن أن نكافح ضد حطب جهنم التي تأكل أخضرنا ويابسنا؟ لا أظن!"[1].

يمكن تمديد زمن الرواية الفلكي المطابق للزمن الروائي من خلال بعض معطيات ووقائع الرواية نفسها، مثل؛ ازدهار تجار الرقيق، وإخضاع بعضهم لعملية الخصاء ونقلهم إلى الجزيرة العربية للعمل في المنازل خدما وسائقين كواقع العم توفيق، هذا كان قبل صدور قانون إلغاء الرق والمتاجرة فيه، لقد واجه هؤلاء الأرقاء مشكلة الحرية حينما وجدوا أنفسهم أحراراً دون إمكانيات تجعل الحرية مصدر سرور وفرح وسعادة واعتزاز، هذه إشارات توحي بأن الأربعينات والخمسينات وبدايات الستينيات من القرن الماضي هي الفضاء الزمني لفخاخ الرائحة على الرغم من إيغاله وتعمقه في الخيال المدرج تحت الواقعية، واستجلابه مشاهد ساخنة وطازجة لمرئيات الحياة بمعناها المحسوس والملحوس [2].

- **المكان الروائي:**

يمكن أن نقول إن رواية "فخاخ الرائحة" رواية مكان يمتد من قلب الصحراء في جزيرة العرب إلى صحراء السودان، "قبل ستين سنة، أو أكثر كنت في قرية أم هباب، وقتها كان عمري ثماني سنوات، القرية كانت تقريباً وسط السودان ما كان فيها الكثير من القطاطي، كنت أسكن في إحداها مع رجل عجوز وزوجته، بعد أن فقدت أمي بعد هروبها من سيدها أحمد الحاج أبو بكر، تلك القطاطي أحرقها كلها الجلابة ذات ليلة، أنا هربت ناحية شندي وبربر في الشمال..." [3]. "أمي خزنة كانت تخصّني برعاية أكثر من أخوي، كانا يروننني فارساً شجاعاً، لا أهاب شيئاً، أحب ليل الصحراء وأصادق الذئاب، كنت أمشي على حواف عرق رملي، بينما الذئب يهرول في الجانب البعيد" [4].

وقد شكل المكان الروائي علاقة فارقة في سيرة الشخوص، فعلى سبيل المثال؛ انتقال الطفل ناصر من دار الأيتام إلى دار أو قصر العمة مضاوي، أي؛ من عالم الحرمان إلى عالم الغنى، وفي هذا دلالة واضحة على الفارق الاجتماعي بين المكانين تقدم عبره حالتين نفسيتين الأولى في دار الأيتام والأخرى في قصر هذه السيدة، وشتان ما بين هاتين الحالتين أو هذين المكانين."جاءت مرة امرأة

(1) المحيميد، يوسف، فخاخ الرائحة، ص 125.
(2) انظر: المقالح، عبد العزيز، عناصر السرد في فخاخ الرائحة ليوسف المحيميد، الموقع الإلكتروني الرسمي ليوسف المحيميد.
(3) المحيميد، يوسف، فخاخ الرائحة، ص29.
(4) المصدر نفسه، ص 47 – 49.

مصرية ضخمة بصحبة المربية جمالات وحين سمعت جمالات تشخط: يا زعيم.. يا عبد الناصر.. رايح على فين؟ كنت متجها نحو براد الماء دون أن أستأذنها كما يفعل الأطفال. يستأذنون في كل شيء؛ لشرب الماء ورمي المخلفات والنوم والحمام و.. و..إلخ، ... التفت بعد أن سمعت زعيقها في الممرات فرأتني المرأة الضخمة بصحبتها، ثم ضحكت وهي تنظر في عيني المطموسة قائلة بصوت مسموع: ده مش عبد الناصر! ده مو شي ديان! ما تبصي في عينيه! ثم ضحكتا بصخب حتى امتلأت عيونهما بالدموع. التقطت الكوب البلاستيكي الأزرق وملأته بالماء وشربت، عدت إلى غرفة أسرتي وما تزالان تضحكان بشدة"[1].

وقد يتحول المكان في فخاخ الرائحة إلى مبعث للعذاب والألم والقسوة وانتهاك أدمية الإنسان، وبالتالي؛ يصير مكاناً كريها يحاول المرء أن يفر منه بأية وسيلة من الوسائل كما كانت الحال مع طراد في المدينة. "ثم سحب نفساً عميقاً وقد تأمل المدينة بأبراجها ومنائرها تغرق في الظلمة، يا إلهي! هل ما حدث يستحق أن أهجر المدينة بناسها ومساكنها الطينية الأليفة وحاراتها الحميمة الدافئة؟ هل كنت على حق بأن أعتزل الوظيفة؟ يضحك بسخرية، وهل تسمي ذلك العمل وظيفة؟ هل دور مسل أو مهرج في ثوب مراسل يسمي وظيفة؟"[2].

وكما قلنا في الزمن نقول في المكان، فكما كان زمن الصحراء بالنسبة لطراد زمناً جميلاً وطيباً كان يشعر فيه بإنسانيته ثم تبدل ذلك بعد أن سلب فيه كل شيء، وكذا المكان، فالصحراء هذا الفضاء المكاني الواسع كان يشكل لطراد كل مقومات الحياة ومعطياتها الحرية، والأمن، والسلام، والاندغام، والعيش ثم تبدل كل شيء، فراح يهرب منه باحثاً عن مكان آخر يجد فيه نفسه وروحه وإنسانيته. "وقت أن كان طراد وحيداً في الصحراء، صادقته الكائنات كلها، الرمل استحال له فراشاً، الكثيب والتل والنفوذ عرفته جيداً كما فتحت له الدحول صدورها واحتوته..."[3]. إذن؛ فالعلاقة بين طراد والمكان علاقة حياة واحتواء، علاقة وجود، لقد احتواه المكان بكل ما فيه من موجودات، واحتوى هو المكان بروحه وذاته، فصارا جوهراً واحداً لموجودين؛ إنساني ومكاني، لكن هذا المكان نفسه صار شيئاً كريهاً وحيزاً سالباً مقرفاً وانفضت العلاقة بينهما، فنفر منه طراد وراح يبحث عن حيز أو مكان آخر ينشد فيه كل ما فقده، ولعل العلاقة بين طراد والصحراء قد خربت فخرب بذلك كل معنى الألفة

(1) المحيميد، يوسف، فخاخ الرائحة، ص115.
(2) المصدر نفسه، ص 15.
(3) المصدر نفسه، ص96.

والأمن والسلام." كانت شجيرات الشفلح قادرة على أن تزحف على بطونها نحوه وصديقه، وتغمرهما؛ لتخفي رأسيهما عن الضباع والذئاب والحيات. كانت الرياح أيضاً قادرة على أن تكف عن سوق الرائحة ودفعها إلى الوهاد والجبال ورؤوس التلال، كان الرمل قادراً على أن يخفف عنهما ويزيح ثقله عن جسديهما المدفونين؛ كي يخرجا ويتحررا من سطوته، كانت الذئاب أيضاً قادرة أن تحميهما وتحرسهما مثلما كانت تفعل من قبل، لكن لا شيء من ذلك حصل كل الكائنات تآمرت ضدهما وضد حياتهما" [1].

شكلت المحطة مكان استذكار واستحضار ماضي طراد وأحداث حياته، وكذا العم توفيق وناصر عبر تقاطع حكايتهما مع حكاية طراد، فكانت المحطة مكان انطلاق الرواية أو بدايتها وكذا نهايتها. "لم يكن طراد قد قرر إلى أين سيغادر، المهم أنه دخل إلى صالة السفر، متجهاً إلى أحد موظفي التذاكر بعد أن كره هذه المدينة تماماً وكره أهلها جميعاً" [2]. "نظر طراد في تذكرة السفر قبل أن يدسها في جيبه العلوي، أوثق شماغه الأحمر جيداً حول وجهه وتأكد أن أذنه اليسرى المقطوعة قد حجبت تماماً، مشى بتثاقل بين المقاعد القليلة المشغولة بعمال هنود وباكستانيين نائمين، اتجه نحو البوابة الخارجية للصالة وهو يفكر بموظفي الوزارة الملاعين، ويتذكر الفنان الهولندي فان كوخ ويهمس لنفسه،"هلا أعرتني أذنك فان كوخ، حتى أقاوم سخرية العالم واذهب أنت مع محبوبتك العاهرة إلى الجحيم"[3].

شكل الرمل قيداً وسجناً لطراد وصديقه، هذا الرمل الذي كان جزءاً من مكان أحبه واحتواه وعاش أحلى لحظات حياته فوقه، صار هذا الرمل قيداً وحبساً وسجناً، والإنسان بفقده الحرية يفقد معها الحياة؛ فالسجن نقيض الحرية ونقيض الحياة، في هذا المقطع يصور لنا يوسف المحيميد كيف صارت علاقة الرمل بطراد، وكيف هي مشاعره وأحاسيسه وهو مدفون في الرمل حتى رأسه، متابعاً حركة الذئاب وهي تروح وتجيء بخوف وتوجس وريبة."كانا يهجسان معاً، وينضح العرق من عنقيهما ووجهيهما في سكون الصحراء، قبل أن يتناهى إلى سمعهما عواء بعيد وطويل، في البعيد لمحا ذئباً في الظلام يهرول، ثم يتوقف ويتشمم بخطمه الأرض، يقف ويحط رأسه عالياً ثم يعوي، مشى نحوهما بعجل، إلى أين يا ذئب؟ وأي معركة ستدخل معهما؟"[4].

---

(1) المحيميد، يوسف، فخاخ الرائحة، ص97- 98.
(2) المصدر نفسه، ص 11.
(3) المصدر نفسه، ص96.
(4) المصدر نفسه، ص98 – 99.

المكان بالنسبة لطراد مرفوض منذ مطلع الرواية، فهو جحيم يحاول الهرب منه، وهي المدينة، ويحضر المكان كذلك الرمز؛ فالصحراء ترمز إلى أبناء الجزيرة العربية إلى تاريخ ثقافي وديني، وهذا ما كان مع طراد، وهذا الرمز الذي كان على علاقة حميمة ثم تبدل.

إن البحث المستمر عند طراد عن مكان وجوده وإنسانيته كان المحرك الأول والأساس لأحداث الرواية كلها، وهذا ليس موقف طراد وحده، بل تشاركه بقية الشخصيات في ذلك، وهذا ناتج عن عدم الشعور بالأمن والسلام والاطمئنان، بل هو الشعور بالغربة والانكسار والانهزام." أنا لا أبحث عن الجنة ولا عن فردوس أو نعيم، أريد فقط مكاناً يحترمني، لا يذلني ولا يعاملني كالكلاب، هربت من ديرتي بسبب القبيلة، ومن القهر ومن المواقف، ومن الوزارة، وأخيراً أحاول أن أهرب من الجحيم! قال ذلك ومشى داعياً أن يكفيه الله شر جهنم، وأن يقتصر على جهنم واحدة فحسب" [1].

أما الحيز المكاني للقصر فقد صار مكاناً للعبودية والقهر واستلاب حرية الإنسان، وهو حينما يخرج من هذا المكان فسوف يحمل معه ورقة حريته إلى فضاء أرحب، إنه العالم، لكن هذا الفضاء الفسيح لم يمنحه سوى الذل والهوان وانكسار الذات وتشظي الروح على صخرة القهر والقسوة. "بعد سنوات من قص الأغصان الزائدة، وجز العشب والحزن والملل، صدر الأمر الملكي بعتق العبيد، فلم أمت تحت ظل شجيرة كما فعل البستاني العجوز مرزوق بل كان لا بد أن أخرج من بوابة القصر حاملاً ورقة حريتي، ضالاً في الشوارع والحارات، لا أملك قوت يومي، ولا أعرف صنعة أتكسب منها، ولم أتقن عملاً، غير أن أقود سيارة، ولست نافعاً من ذلك، أو أن أقص شجر الرياض وأجز حزنها الطويل" [2].

وبغض النظر عن المشكل الذي يطرحه المكان على الرواية، فإنه يخلع عليها من جمالياته ومن إمكاناته التاريخية والحديثة ما يشكل إطاراً فنياً يكسر النمطية الروائية، ويمنحها أفقاً لا محدوداً من التجدد والمغايرة، فضلاً عن دور مكوناته الأساسية في تشكيل الفضاء الدلالي الذي ترسمه الأحداث، وتجعله يؤدي دوراً بارزاً في البناء الروائي ذاته، سواء أكان المكان حقيقياً أم متخيلاً، قريباً أو بعيداً،

(1) المحيميد، يوسف، فخاخ الرائحة، ص37- 38.
(2) المصدر نفسه، ص 118.

وذلك من خلال ما يقيمه من علاقات وثيقة بين شخوص الرواية والواقع، وما يكشف عنه كذلك من مواقف حميمة أو رافضة تجاه أماكن بعينها أو أجزاء من هذه الأماكن"[1].

- **القارورة:**

– **الحدث:**

تقدم رواية "القارورة" شكلاً مغايراً لاحتضان الأحداث، وهو شكل غير مصرح به ظاهرياً، مكشوف سردياً لنوعية التجارب والوقائع والأحداث، إذ تقوم الأحداث على الاسترسال في السرد بدون تشظ برؤى وزوايا مختلفة عبر مجموعة من الساردين.

رواية القارورة لا تعرف الثبات في مكونات السرد، ولا تعرف كذلك الرقابة، إنما هي استرسال وفق طبيعة الوعي المشكل بدوره زمن الكتابة الصانع لهذه التحولات، فالشخصية الرئيسة المحورية التي تبنى عليها الأحداث"منيرة الساهي" شخصية متلقية للأحداث من الجدة والأوامر من الأب والأخ الأكبر . " في هذه اللحظة كانت الدموع لا تسيل من عيني جدتي فحسب بل حتى أختي كانت تبكي، لدرجة أن منى أخفت رأسها بين ركبتيها وبدأت ترتعش بجسمها الصغير، قامت جدتي وأخرجت من خزانتها قارورة كبيرة على حوافها نقوش هندية، وحروف غير مفهومة، ملونة بلون فضي لامع، وبداخلها كرات صغيرة وملونة من الحلوى ثم ناولتني إياها وهي تقول لي: إحفظي هذه القارورة، فقد تكون نجاة لحزنك"[2]. "دخل أخي محمد وجلس معنا، كان كعادته يحمل الجديد دوماً، اقترب من أبي وقد استل من جيبه ورقة: ... فقد كثر حديث الناس عن قيادة المرأة للسيارة، ومعلوم أنها تؤدي إلى مفاسد لا تخفى على الداعين إليها، منها الخلوة المحرمة بالمرأة؛ ومنها السفور ومنها الاختلاط بالرجال بدون جدار، وفيها ارتكاب المحظور الذي من أجله حرمت هذه الأمور" [3].

يحس قارئ رواية "القارورة" بعد الانتهاء منها أنه يمكن لها الاستمرار؛ وذلك ناتج عن ثراء الأحداث وغزارتها، فهي نص روائي مفتوح على احتضان متن واسع من الأحداث والحكايات الموازية الفاعلة بالحضور لتغذية وتعضيد الحكاية المحور، الحكاية الأساس[4].

(1) المقالح، عبد العزيز، عناصر السرد في فخاخ الرائحة ليوسف المحيميد، الموقع الإلكتروني الرسمي ليوسف المحيميد.
(2) المحيميد، يوسف، القارورة، ص 22.
(3) المصدر نفسه، ص 125.
(4) انظر: نور الدين، صدوق، السرد والحرية، ص 58.

أحداث الرواية تبدأ بالقارورة وتتشكل فيها؛ فالبطلة"منيرة الساهي" بعد تفوقها على أختها في سرد قصة أكثر حزناً من قصص أختها تفوز بهذه القارورة الكبيرة كجائزة من جدتها. "بعد أن تقاسمت مع أختي الحلوى الملونة احتفظت بالقارورة؛ كي أملأها بأسراري، كانت أغلى صديقة وحافظة للسر، كنت أودع فيها كل ما يمر بي، وأفضي لها بكل همومي ومشاكلي دون أن تبوح لأحد ودون أن تضيق بالهم أو الحزن"[1]. فالقارورة مستودع الأسرار والحكايا والقصص، مستودع الأحزان والأحداث، ومستودع الهموم والمشاكل، هي نتاج الأحداث ومنبعها، وهي حافظة أمنية وفية، فضاءاتها رحبة واسعة، تستوعب ما يمكن أن يوضع فيها، ولعل فوز منيرة الساهي بهذه القارورة هو تواطؤ صامت بينها وبين الجدة، فهما متفاهمتان منسجمتان دون أن يتبادلا أية كلمة أو إشارة، ودون أن تعرف أية واحدة منهما كيف تم هذا الانسجام والتفاهم.

يقدم يوسف المحيميد أحداثه ضمن بيئة طبيعية، على الرغم من أنَ هذه البيئة ليست واقعية، وأراد أن يقوم بتأريخ أدبي لمرحلة يرى أنها مرحلة مهمة، وكانت أحداث الرواية متمحورة حول البطلة "منيرة الساهي"، وقد اندغم السارد في شخصية بطلته الأنثوية؛ لرصد حركة المجتمع في زمن معين مختار، وإظهار ما يمكن أن تواجهه المرأة صاحبة الرأي والفعل التحرري في هذا المجتمع المحافظ، وهو بهذا اسقط كل أحداث مجتمعه على هذه المرأة مقتحماً بذلك مناطق من الموضوعات مسكوت عنها في بيئة هذا المجتمع، وبعض الصور غير المألوفة فيه لتفاصيل وأحداث سجن النساء، كاشفاً عن معاناة المرأة في مؤسسات العمل [2]. " مديرتي في العمل بدار الفتيات حذرتني شفهياً من الإفراط بالعاطفة، ثم كتبت لي مذكرة داخلية جاء فيها: الزميلة الأخصائية الاجتماعية/ منيرة الساهي، نظراً لما لوحظ منك من تعاطف مبالغ فيه، وفي غير محله خصوصاً مع صاحبات قضايا قتل وجرائم، فإنني ألفت نظرك إلى عدم تكرار ذلك، ووضع مسافة فاصلة بينك وبين الحالات التي تقومين بدراستها، آمل التنبه لذلك، واحترام شروط العمل، وضبط العواطف لديك، مديرة الدار"[3].

تقدم القارورة أحداث حربين تنشبان بالتوازي، حرب ضد مشاعر وأحاسيس وعواطف ووجدان امرأة يدخلها الحبيب زمن العشق، فتعيش الحب بكل تفاصيله وأبعاده الذاتية، ثم تكتشف خيانة هذا

(1) المحيميد، يوسف، القارورة، ص 23.
(2) انظر: الحميد، عبد السلام بن إبراهيم، الكتابة من موقع الاغتراب، شهادة على السرد السعودي المعاصر، صحيفة الجزيرة، الرياض، المجلة الثقافية، العدد (212)، 20 آب، 2008.
(3) االمحيميد، يوسف، القارورة، ص 144.

الحبيب الذي كان الحب وسيلته للانتقام منها ومن أخيها من قبل، ثم الحرب ضد دولة الكويت التي شنها صدام حسين، فكانت الحربان حرباً على الإنسان والقيم والمفاهيم [1]، تلتقي الحربان في تفاصيل الأحداث المتداخلة المتشابكة وعبر الحربين تتفجر حكايات وأحداث تجعل الحرب تخرج من صمتها وقارورتها، " كانت أحداث حربي الخاصة داخل البيت تشبه كثيراً أحداث الحرب خارج البيت، كان كل أفراد البيت تحيط بهم علامات الزيف والدجل، ولكن لا أحد يتأمل المشهد جيداً، كذلك الحرب الطاحنة التي تشبه حرب النجوم والتي تنقل حية على شاشات التلفزة، ورغم ذلك لم ير أحد زيف الحرب ودجلها من الداخل، وما يمكن أن يحاك من دسائس ومؤامرات فيها، تماماً كالدسائس والمؤامرات التي أتقنها ابن الدحال وهو يسخر البشر جميعاً معه، بل حتى القدر تآمر معه أيضاً"[2].

لقد ربط الكاتب يوسف المحيميد بشكل جميل وذكي أحداث روايته وبطلته منيرة الساهي بغزو صدام حسين لدولة الكويت، فقد كانت قصة صدام مع دولة الكويت تمثل ظلاً للرواية وخطاً موازياً لما سيقع من أحداث، خطان من الأحداث متوازيان يلتقيان حيناً ويتفرقان حيناً، فمنيرة الساهي بنت الثلاثين عاماً الغنية جمالاً ومالاً ومركزاً وجدت نفسها ضحية لغزو من رجل عسكري لا علاقة له بالحرب والعسكر، إنما هو مجرد مراسل فراش يقف على باب ضابط هو الرائد صالح الساهي أخ منيرة، منيرة تقابل الكويت، والفراش حسن العاصي يقابل صدام حسين، الكويت ومنيرة ضحيتان لغزوين مجرمين لا يعرفان معنى قيمة الإنسان والحياة. " "أحبك" قال لي. قال ذلك أول مرة في أواخر يوليو، بينما كانت المدرعات والمجنزرات العراقية تتأهب في أطراف البصرة، في حين كانت عواطف ابن الدحال المدرعة تجهز ذخيرتها صوب روحي، وهي تصنع إحدى وعشرين قذيفة تجاه قلبي الضعيف المتلهف، ولم تمض سوى أيام حتى صارت الكويت الصغيرة المحافظة العراقية التاسعة عشرة، و أصبحت أنا المحافظة الثامنة في أملاك الدحال السرية" [3].

يقول يوسف المحيميد رداً على سؤال: " أردت أن أربط الرواية بزمن محدد هو زمن حرب الخليج الثانية، والتكرار هو تنظيم الحدث قبيل وأثناء الحرب، أنا أعتقد أن فضاء أي رواية وأحداثها وشخصياتها هو ما يفرض تخصيص المكان وتحديد الزمان أو تعميمها، بمعنى أن لكل رواية أسلوب كتابتها، وفي القارورة كان تحديد الزمن أمراً حتمياً نظراً لأثر الحرب التي تتحفز في الخفاء على

(1) انظر: كرام، زهور، القارورة من الحكاية إلى المحكي، الموقع الإلكتروني الرسمي ليوسف المحيميد، بتاريخ 2008/8/24.
(2) المحيميد، يوسف، القارورة، ص 135.
(3) المصدر نفسه، ص 180.

الشخصية الرئيسة، أي أن حدوث الحرب ساهم بكل تفاصيل الوقائع والأحداث، ولكن لم تكن الرواية حرباً بالمعنى الشائع؛ لأنني أرى أن الحرب وآثارها الاجتماعية والسياسية مهمة على مستوى التحكم في مصير الشخصية"[1].

تعرضت الرواية عبر أحداثها إلى مجموعة من المواضيع، منها؛ مسألة التطرف الديني المتمثل في أخ منيرة الساهي الأوسط الذي يتخذ موقفاً دينياً متطرفاً وموقعاً حياتياً مضاداً لأهله، لقد عاشت هذه الشخصية أحداث حرب الأفغان ضد الاتحاد السوفياتي سابقاً قبل عودته إلى السعودية، ويعمل تاجراً يبيع أشرطة الكاسيت الدينية، وهو المجال الأهم عند الإسلاميين المتشددين في السعودية، فهم يرفضون العمل مع حكومة الطاغوت كما يدعون. " في الصف الثالث، بالقسم الأدبي بثانوية الشافعي، كانت عينا محمد الساهي يقظتين وحرّتين، تتنقلان مثل عيني صقر مدرب يرصد الفرائس، وقد استبد به القلق والسكون الذي يملأ العالم حتى اقتنصه مدرّس علم الاجتماع واسمه زيد الخالد، وقد جعل يتخلل لحيته بأصابعه الغليظة ناظراً نحو الفتى القلق، فصار يهتم به خلافاً لبقية الطلاب، وحظي بدرجة الفصل الأول كاملة، وقد أهداه عدداً من الكتيبات التي تحض على الجهاد والأشرطة الصوتية التي يبكي فيها مجاهدون عادوا من أفغانستان، وهم يصفون نصر الله لقلة القلة، صار محمد يحلم بدولة إسلامية وحكومة إسلامية... فبدأ جهاده في البيت"[2].

ثمة ملحظ آخر على سرد الأحداث في القارورة، أن التعرية لمظاهر القهر والظلم والخلل في المجتمع السعودي يصطنع لها شكلاً روائياً دائرياً، وكأن يوسف المحيميد يريد أن يلمح بهذا الشكل الدائري السردي إلى الحلقة المفرغة للقهر، إذ يدور القاهر والمقهور، ويصير القاهر مقهوراً والمقهور قاهراً دون التمكن من كسر هذه الحلقة، من هذه النقطة تبدأ الرواية نصياً وأحداثاً من حيث انتهت وقائعها، ثم تروح تسرد هذه الوقائع التي أدت إلى مثل هذه النهاية في حركة عكسية بين مكان السرد وزمان الأحداث، فكلما أوغلت التقنية السردية في حركتها إلى الأمام عادت الأحداث إلى الوراء حتى تلتقي البداية والنهاية في نقطة واحدة هي نقطة اكتمال الدائرة ومن ثم إقفالها[3].

---

(1) محمد، طامي، يوسف المحيميد...في أول حوار بعد القارورة، الموقع الإلكتروني جسر الثقافة، بتاريخ 2004/8/16.
(2) المحيميد، يوسف، القارورة، ص 73.
(3) انظر: زين الدين، سلمان، يوسف المحيميد يفكك آليات القهر في القارورة، جريدة الحياة، الرياض، 29 تشرين الثاني، 2004.

لقد اختار الروائي يوسف المحيميد في روايته "القارورة" الأحداث المسببة لتأزم الصراع في الرواية؛ فجاءت هذه الرواية مترعة بأجواء الصحراء، مليئة بالغلظة والقسوة وغياب الخدر إلى درجة البلاهة "الهبل" إن جاز التعبير، وهذا بسبب عدم تكافؤ شخصيات الرواية المتصارعة، وذلك ليمرر الكاتب كثيراً من المقالب على ضحايا الرواية بصورة يمكن تفهمها على أنها اعتيادية، والظن أن منطقة الجدل حول هذه النقطة تتمركز في التبسيط المقصود؛ لتجاوز تفاصيل كثيرة تتعلق بالخروج على سلوكيات المجتمع أو على عادة المتعارف عليه من الآباء والأخوة في العائلات السعودية التي تعد من أشد المجتمعات حذراً وتقصّياً في مسألة الزواج والمصاهرة والنسب، ومن هنا نجد أن اللحظة الأولى التي تنامت فيها أحداث الخديعة كانت منبعثة مما يشبه رهاناً في حانة أو مقهى، لكنها هنا جاءت بين جنود في العمل، والرهان على الاستحواذ على فتاة من الصعوبة بمكان المراهنة عليها وهي أخت الرائد، ثم احتياج الحدث لمنطق، فكان ضرب الرائد للبطل شرارة البدء بشأن المعركة وأساليبها، وطرقها، ووسائلها، وقد يقبل هذا جدلاً ليس إلا، فليس من السهولة الطلب من جندي مسح حذاء قائده وهو جالس. "كان ابن العاصي الجندي المراسل يتكلم مع رئيسه بحذر وتقشف شديد، خاصة أن رئيسه الرائد صالح يتكلم كثيراً، حتى أوامره أحياناً تكون بواسطة النظرات، كانت النظرة كفيلة تفيد عما إذا كان الرائد راضياً منشرحاً أم غاضباً ومنفعلاً! لم يكن الجندي يحمل الملفات البلاستيكية من مكتب الرائد إلى مكتب العميد فحسب، ولم يكن يرتب المكتب بنقل أدواته من ركن إلى آخر، ولم يكن يمسح غبار الطاولات، طاولة الرائد، أو طاولة جلسة الضيوف؛ بل كان ما إن يدلف المكتب ويرى الرائد جالساً بيده ملف يتفحصه بالقراءة حتى يخبط الأرض بتحيته العسكرية المعهودة، فيرفع الرائد رجلاً فوق الأخرى، حتى يهب الجندي المراسل نحو حذائه العسكري الذي يهتز بقلق، فيعالجه بمنديل قماش في جيبه، ماسحاً ظهر الحذاء، حتى يبدّل الرائد قدمه تلك بالأخرى، ويتابع الجندي عمله" [1]. وفي مقطع الرهان"- أنت جبان وذليل!

- ولكن هذا رزقي وعيشي!

- لكنها مصدر عيش أطفالي الستة!

- أنت عبد أطفالك يا حسين!

- لا ... ليس الأمر كذلك، لكنني مسؤول عنهم!

- ومتى آخر مرة رأيتها!

- من تقصد؟

---

(1) المحيمد، يوسف، القارورة، ص 210.

- أقصد الكرامة، والعزة! أم نسيتها إلى الأبد! أم وضعتها في ملف وأغلقته عليها إلى الأبد؟!
- لكنني لا أستطيع أن أفعل شيئا وإلا فقدت عملي!
- بلى تستطيع!
- كيف؟
- منيرة!
- ما بها؟
- أوقعها في حبائل حبك!
- ثم؟
- ثم أجعلها تجابه أهلها وتحاربهم لأجلك! دعها تقاتل غطرسة هذا المغرور حتى يمسح هو حذاءك.
- وهل تقبل هي بجندي حراسة؟
- هذا دورك. استخدم عقلك أين عبقريتك؟"[1].

لي مأخذ على المقطع السابق، أولاً؛ كيف يجرؤ الجنود على الحديث عن امرأة في مجتمع محافظ كالمجتمع السعودي مضافا إليه أنهم في ثكنة الجنود، وثانياً، مستوى الحوار كان يدل على ثقافة ودراية بشؤون النساء، غالبية الجنود في جيوشنا العربية تعليمهم متوسط أو دون ذلك، وفوق هذا وذاك ما الجاذبية الموجودة عند العاصي حتى يكون صديقه واثقاً من قدرته وعبقريته على الإيقاع بمنيرة. وهذا ما حدث بالفعل، وأنا أتفق مع ما ذهب إليه عبد الواحد الأنصاري في حديثه عن الحدث في القارورة[2].

- **الزمن الروائي:**

تداخل الزمن السردي في القارورة، الماضي، الحاضر، المستقبل فالزمن السردي الماضي تمثل في معاناة ومأساة المرأة وحالها المزرية تاريخيا سواء في المجتمع السعودي أو غيره من المجتمعات الخليجية أو العربية وقد جسد ذلك كلية مأساة منيرة الساهي بشكل أساسي وبقية الشخصيات النسوية وحكاياتها التابعة ضمن النص الكلي للرواية. فقد مثلت سيرة منيرة الساهي زمن المجتمع السعودي بموروثه التاريخي من المرأة، فسيرة هذه المرأة هي سيرة مجتمع ثابت تقليدي محافظ، تتفاعل فيه أحداث ووقائع اجتماعية تحاكم باسم الأخلاق دون تبلور فعل الانعتاق نحو مجتمع الحرية والمسؤولية

(1) المحيميد، يوسف، القارورة، ص 211 – 212.
(2) الأنصاري، عبد الواحد، قراءة نقدية لرواية القارورة.

وخلاص المرأة من السلطة الذكورية [1]. " ابتسمت جدتي وهزت رأسها موافقة، وهي تقترح تأخير حكاياتي، فكانت منى تستخدم يديها كثيراً أثناء القصة، خاصة وهي تصف البنت العاشقة: كانت هناك بنت شيخ قبيلة اسمها هيا، أحبت شاعراً متجولاً في البر، اسمه حسن، وهو أحبها وجعل كل قصائده وصفاً لها، وعندما شاعت قصائده بين القبائل قرر أبو هيا أن يمنع ابنته من الخروج من البيت، ليس من البيت فحسب، بل أقفل عليها غرفة على السطح، ليس لها سوى شباك واحد، ولا يفتح بابها إلا عند تقديم الطعام لها، وهو خبز وزبدة فقط، وقد كان حسن يقف عند شباكها وينشد آخر قصائده؛ لتفتح الظرفتين الخشبيتين وتنظر نحوه في الأسفل ويبكيان" [2].

أما في الزمن الحاضر فما زالت المرأة تعاني مرارة القهر وقسوة السيطرة وحصارها في بوتقة أنوثتها التي حرمتها أشياء كثيرة هي من صميم حياتها، فالنساء في السعودية منعن من قيادة السيارات، وجني عليهن بالتشهير في أخلاقهن في العمل، وكذا مأساة نزيلات الدار. " كنت أسأل صديقتي نبيلة بعد أن كثر لغطها وشكواها، لم لا تهدد زوج أمها وأباها، كما تلقبه، بأن تخبر أمها بممارساته السرية حتى يكف عن استغلالها، لكنها وضعت نفسها فداء بيت كامل، وأسرة مستقرة، إذ مجرد التلميح بذلك سيفجر أركان المنزل، ويزلزل سكونه"[3]. وفي نموذج آخر "بعد أن نزلت من التل لمحتها مطروحة داخل عباءتها، وبدأت عملي بعد أن بذلت جهداً مضاعفاً في غسيل الدم النازف من منطقة الصدر، مما يعني أنه حين سبقها إلى الأسفل استدار ورأى عينيها الخاشعتين بسكون والذاهبتين إلى الموت الأبدي، ثم أطلق النار على حشاشة قلبه. نعم، كان يحفر التربة. بمسحاة أحضرها على كتفه ولا يكف عن النشيج، ولحيته تبتلع الدمع السخي. كان يحفر ويشهق مثل امرأة، بل إنه حتى بعد أن لففنا الشابة داخل عباءتها، وأنزلها قليلا في الحفرة زلت قدمه فهوى معها، وصار يشهق بعنف وجنون، حتى خفت أن يفعل بنفسه شيئاً، فبدأت أترحم عليها وأدعو لها وأواسيه، فجأة، انطلق لساني بالدعاء والترحم والمواساة حتى عاد بي بعد أن أظلمت الدنيا إلى بيتي. سألت أمي غاسلة الموتى، لم فعل كل هذا وهو يشعر بمثل هذا الندم؟ قالت المرأة أنها لم تسأله حتى شارفت على حي العطايف فقال لها: مسألة شرف!" [4].

(1) انظر: نور الدين، صدوق، السرد والحرية، ص 59.
(2) المحيميد، يوسف، القارورة، ص 19.
(3) المصدر نفسه، ص 39.
(4) المصدر نفسه، ص58 – 59.

ممنوع على المرأة أن تمارس واحداً من أبسط حقوقها في زمن الرواية السردي المتلازم والموازي للزمن على الواقع، ممنوع أن تفعل هذا، وإن فعلت، فهذا إجرام خارج على الأعراف والتقاليد، وهو جناية دينية وأخلاقية، وهي جنحة من اختصاص هيئة الأمر بالمعروف، "كانت ثلاث عشرة سيارة، تقودها ثلاث عشرة امرأة ومع كل واحدة منهن راكبة أو اثنان أو أكثر، فانطلقن بمسيرة هادئة تجاه الإشارة وانعطفن يميناً حتى الإشارة الثانية، ثم استدرن عائدات وقد انتبه لهن رجل أربعيني ملتح، ففتح نافذة سيارته الداتسون المتهالكة وصار يهز يده تجاهن غاضبا، بينما لم يكترثن به، وواصلن حتى الإشارة الأولى، بعد أن وهبت الإشارة نورها الأخضر، كان يقف أمام طابور سيارتهن رجل لعوب فلم يتحرك لأجل أن يحرجهن... كلما راودها خاطر نجاتها من الفضيحة والتشهير وأخرجت قصاصة من تحت مخدتها ذات الريش، وطالعت الأسماء: أسماء الساقطات الداعيات إلى الرذيلة والفساد في الأرض

1- عائشة بنت عياش- أستاذة جامعية- أمريكية كافرة.
2- فاتن العبد الرازق- طالبة- شيوعية.
3- منيرة الساهي- موظفة – علمانية.
4- ..... الخ..." [1].

هذا الزمن ليس زمن منيرة الساهي بل هو زمن سلطة الذكر وسلطة المجتمع بعاداته وتقاليده، سلطة تحجر الأفكار والمفهوم المغلوط عن الدين، سلطة الرجل على مصير نصفه وسر بقائه، المرأة، وفي النهاية ما عليها إلا أن تتحوصل في شرنقة أحزانها وتستسلم للزمان الحاضر المر، وتجمع قصص أحزانها ومأساة حياتها في القارورة."سأفتح عيني ذات صباح وأبحث عن زوجي الستيني، وقد غاب عني قرابة أسبوع دون أن أملك السؤال عنه في بيوته الثلاثة الأخرى، سأتجاهل الأمر حتى أبحث عن القارورة التي جمعت فيها ما صرت اسميه فضائحي، التي كنت أسميها أحزاني، لكنني أراها الآن قارورة الرذيلة، فأقرر أن أتخلص منها، لكنني لا أجد للقارورة أي اثر" [2].

الزمن الروائي زمن استرجاعي، فالسارد والبطلة منيرة الساهي يحكيان تجربة مضت وانقضت وتوضّعت نهايتها على صفحة الحياة قبل صفحات الرواية بلا زائدة سابقة ولاحقة على لحظة بدء

(1) المحيميد، يوسف، القارورة، ص 118- 120.
(2) المصدر نفسه، ص 269.

الحدث، لحظة بداية الرواية عبر ضمير الغائب الملازم للزمان الماضي على الغالب، وجاء ذلك عبر قوالب وجمل استخدمت الفعل المسنود للزمن الماضي الاسترجاعي. "لمحت منيرة عبر زجاج النافذة... في ليال مضت... كان يقنعها... كانا يختلسان... ذات مساء سألها... [1]. والأمثلة كثيرة على مثل هذه الجمل على امتداد الرواية ومساحتها. " ذات مرة كنت كنت لا أخفي، كنت أثق..." [2]

يرى عبد الواحد الأنصاري حين تحدث عن الزمن في رواية القارورة وحديثه على وجه الخصوص عن الزمن الجزئي أن تاريخ الأحداث جاء دقيقاً بالأيام والأشهر والأعوام كما لو تم تقرير هذا التاريخ بطريقة توثيقية [3]. " في صباح بارد من أواخر فبراير 1991م كانت السماء بيضاء صافية، وخالية من ضجيج طائرات إف 15 المقاتلة، لحظة أن استيقظت المدينة" [4]. وفي مقطع آخر من الرواية، "منذ أن عاد محمد بن حمد الساهي في سبتمبر 1986م من أفغانستان وهو لا يكف عن سرد حكايات الحرب ضد الشيوعين" [5]. و " إذا أردنا أن نؤرخ في المستقبل لحركة تحرير المرأة في المملكة، معتبراً قضية المظاهرة التي حصلت عام 1411هـ مساء الثلاثاء، سوف يتحدث عنها الناس على أنها نقلة نوعية" [6]. ويتابع عبد الواحد الأنصاري قوله: "وقد يتساءل أحدنا لماذا هذا التسيير الدقيق للتواريخ برغم أن النصوص لم تكتب في سياق المذكرات التوثيقي؟ وقد تكون الإجابة أن النص كله استرجاعي، وأن الاسترجاع في القارورة لا ينبني على التزام ترتيب زمني محدد، وبالتالي؛ فهل اضطر الكاتب إلى التوثيق الزمني لإيجاد الفروق الزمنية لدى القارئ كوسيلة إيضاح لابد منها لتسيير دفة النص دون تشتيت ذهن القارئ، والنتيجة لذلك أن زمن القارورة رغم أنه استرجاعي فإنه محدد وموثق بعناية وحرص من أي نتوء زمني هنا أو شرود حدث غير متسق مع المجموعة هنالك" [7].

- **المكان الروائي:**

برع الكاتب يوسف المحيميد في تقديم خصائص المكان المناخية، وكذا في التأريخ لأوصاف هذا المكان الذي يتناوله في منجزه الروائي، وكذا في الشاعرية المستقاة من موصوفات المكان التي

(1) المصدر نفسه، ص 12 -13.
(2) المصدر نفسه، ص 104 – 105.
(3) انظر: الأنصاري، عبد الواحد، قراءة نقدية في رواية القارورة.
(4) المحيميد، يوسف، القارورة، ص 9.
(5) المصدر نفسه، ص 71.
(6) المصدر نفسه، ص 115.
(7) الأنصاري، عبد الواحد، قراءة نقدية في رواية القارورة.

يقدمها؛ فإحساسه عميق ودقيق بالأمكنة المقدمة في أعماله الروائية، فالجهات محددة بوصف أخاذ جميل، والأماكن أيضاً محددة بالدرجة نفسها من الإتقان، سواء أكان ذلك في المدينة بكل تفاصيلها، شوارعها، وأزقتها، وحواريها، وأبنيتها، ومنعطفاتها، وزواياها المظلمة، أم في البراري الواسعة الشاسعة برمالها، وأطوارها، وكثبانها، وعواصفها، ورياحها، وكأن مفرداته وصف كاميرا تتخطى المعتاد، حتى أنه وصف أدق الأشياء وأصغرها مع قدرة على ربط كل هذا الوصف وعكس الانطباعات المعقولة له على نفسيات شخوصه وأبطاله، ومثال ذلك؛ المكان الرمز لرواية القارورة مستودع أسرار منيرة الساهي "القارورة". " قامت جدتي وأخرجت من خزانتها قارورة كبيرة، وعلى حوافها نقوش هندية، وحروف غير مفهومة، بلون فضي لامع وبداخلها كرات صغيرة وملونة من الحلوى، ثم ناولتني إياها وهي تقول لي: أحفظي هذه القارورة، فقد تكون نجاة لحزنك" [1]. بهذا الوصف الدقيق قدم لنا المحيميد مستودع أسرار منيرة الساهي ومدى الارتباط النفسي الوجداني الذي سيربطها بهذا المكان السحري، وكأنه فانوس علاء الدين، فهو مستودع الأسرار، ومستقر الأحزان، ومدفن المعاناة والفضائح كما جاء على لسان منيرة نفسها.

وفي المقطع التالي يقدم الكاتب وصفاً للمدينة وهي في حالة حرب الخليج الثانية، يصف السماء والشوارع والناس والمباني والملابس، "في صباح بارد من أواخر فبراير 1991م كانت السماء بيضاء صافية، وخالية من ضجيج طائرات إف 15 المقاتلة، لحظة أن استيقظت المدينة بعينين متعبتين، وترك الحمام البلدي مخلفاته اللزجة على أجهزة صفارات الإنذار فوق المباني الحكومية، بينما هدرت محركات حافلات خط البلدية عبر طريق العلّيا بسائقيها البدو ذوي الشوارب الكثة، والشمغ الحمراء فوق أكتافهم، والطواقي المتسخة الحائلة، أما أفران الخبازين الأفغان فقد ضجت عند تقاطر العمال الباكستانيين والهنود بدراجاتهم الهوائية المزينة بورود صناعية، وهم ينسلون من الطرقات الضيقة، وشوارع الحارات الجديدة، بينما هبطت من غرفهن العلوية في السطوح الخادمات الإندونيسيات والفلبينيات؛ ليمسحن ألواح رخام الروزا الباردة" [2].

وقد ربط الروائي المكان وعكس انطباعاته على نفسيات أبطاله، ففي المقطع التالي يربط الكاتب بين حربين دائرتين في مكانين مختلفين؛ الحرب الأولى حرب فعلية حرب الخليج الثانية، والحرب

(1) المحيميد، يوسف، القارورة، ص 23.
(2) المصدر نفسه، ص9 – 10.

الأخرى أحداث حربها الخاصة داخل صدرها وداخل البيت. "كانت أحداث حربي الخاصة داخل البيت تشبه كثيراً أحداث الحرب خارج البيت، كان كل أفراد البيت تحيط بهم علاقات الزيف والدجل، ولكن لا أحد يتأمل المشهد جيداً، كذلك الحرب الطاحنة التي تشبه حرب النجوم والتي تنقل حية على شاشات التلفزة ورغم ذلك لم ير أحد زيف الحرب ودجلها من الداخل" [1].

وأرى أن هناك مكاناً روائياً آخر على غير المألوف توضّع في هذه الرواية بشكل خاص، وهو نفسية بطلة الرواية منيرة الساهي، فكل الأحداث والمآسي كانت تدور أولاً في مكان واحد هو المكان النفسي إن جاز لي التعبير، ذلك المكان النفسي الذي حول كل المشاعر والأحاسيس والآلام والمعاناة، ومن ثم كانت القارورة البديل الأول بعد فضاء النفس، "كنت أفكر قبل أن أوقف قلمي عن نسج المأساة، كيف لقارورة أسراري أن تتسع لكل هذه الأحزان؟ كيف تستوعب ذلك دون أن تنفجر وتتشظى؟ مسكينة أيتها القارورة، يا مستودع أسراري وأوراقي وحزني"[2].

المكان في رواية القارورة ظهر كحيز محدد عبر الوصف السردي، بدون تكلف الإلحاح على تسميته بالرغم من استجلاء مشهده الاجتماعي ونظامه التعاملي، وظهور شخوصه كمواقف تشير إليه، وتأكده كمكان غير مفتوح مغلق، وعبر الحوار الذي يلجأ إليه السارد ويفسر أحيزة تكتنفها الفوضى ووطأة المسكوت عنه في تعميق ذلك المسكوت السكوني كحالة استخفاء تلف مجتمعاً يحوي حواراً اجتماعياً حاداً ومتوتراً وبارزاً من خلال مكالمة هاتفية بين منيرة الساهي وحسن، كطريقة تواصل وتلاق يلفها الانغلاق والتستر تحت وطأة الموروث الجمعي لثقافة التقاليد والرقابة الصارمة [3]. "كنت أتمنى لو لم يرن جرس الهاتف ذاك المساء البعيد، أو أن لسان درجة الصوت في جانب الجهاز كان على المستوى المنخفض، ولم أسمعه نهائياً، كنت أتمنى لو لم أقطع جملتي... لو لم أتوقف، وأضع القلم جانباً؛ لأجيب على صهيل الهاتف، هل كان صهيلاً؟ ربما، أو لعله كان فارساً يقوده الصهيل الذي ملأ أذني:

- مساء الخير!
- أهلا!
- الووه .. الظاهر أنني غلطان!

(1) المصدر نفسه، ص 135.
(2) المحيميد، يوسف، القارورة، ص 323.
(3) المصدر نفسه، ص 26.

وضعت السماعة بهدوء، السماعة المغطاة مقبضها بقماش ناعم على شكل خف الدب..." [1].

يقدم يوسف المحيميد المكان في رواية القارورة مجرّداً، بل يقدم المحتوى المعبّر عن معالمه ومناخاته ومعطياته ومحتوياته. "رائحة البخور عابقة. المكان يضج بهمهمات الرجال الوقورين، مسابحهم تتراقص خرزاتها بين أصابعهم، يجرون مشالحهم الخفيفة البنية والسوداء الطويلة، تفوح منها روائح العطور ودخان البخور، أمام بوابة المنزل الضخمة يقف أطفال بثياب نظيفة، وغتر بيضاء ناصعة مكوية، يحملون مباخر العود اليدوية، تتطاير منها غيمات بيضاء ينحني أمامها الرجال بوجوههم وهم يحيطونها بغترهم، مغمضين أعينهم لحظة أن تزكم أنوفهم رائحة العود الكمبودي الرائعة" [2].

المكان المغلق في المقطع التالي من الرواية كما لو كان مشهداً "تخترقه انتقادات البطلة التي ترزح تحت وطأة التهميش بحسب السياق الروائي، في مشهد تعبر فيه عما تظنه دفاعاً عن حقها الوجودي، المؤطر إلزاماً نصياً في أحداث اجتماعية كقيادة المرأة للسيارة وحقها في العمل، وهي إشارات إلى إضاءة المكان الروائي ومحفل أحداثه"[3]. "كانت ثلاث عشر سيارة، تقودها ثلاث عشرة امرأة، ومع كل واحدة منهن راكبة أو اثنتان أو أكثر، فانطلقن بمسيرة هادئة تجاه الإشارة، وانعطفن يميناً حتى الإشارة الثانية" [4].

ينزاح السارد للأفق المكاني عبر تعدد الأصوات وتجزئة المكان إلى زوايا بهدف إبراز قدرته على تأثيث وتوثيق مناخ هذا المكان الجمالي، أو قد يختار رؤية تبرز أحد نطاقات الواقع الاجتماعي. " وظل يحدق في الصور المعلقة على الجدران، ثم انتقل بصره إلى نقوش رائعة على سجادة إيرانية صغيرة، فتذكر بغتة موعده مع تاجر السجاد والمتنقل في سوق الديرة الذي يبيع سجاجيده على الوجهاء بأضعاف أثمانها" [5].

يقول محمد الدبيسي: "فهذا الاستبطان الصياغي للمكان بالإحالة إلى أجزائه يشد أجزاء المشهد النصي إلى البؤرة الحقيقية التي تتلمس رؤية الكاتب أضاءتها، وكشف أنساقها المضمرة، وتصعيد

(1) المصدر نفسه، ص 23.
(2) المصدر نفسه، ص221.
(3) الدبيسي، محمد، قراءة في رواية القارورة ليوسف المحيميد، صحيفة الجزيرة، العددان (104، 105)، 2 –9 آيار، 2005، ص23.
(4) المحيميد، يوسف، القارورة، ص 118.
(5) المصدر نفسه، ص 43 .

وتيرة إحداثيتها عبر إستراتيجية التوازي البنائي في تجذير الملامح العرفية لقمعان وأنماطه المعيشية، كما يوفر مشهداً روائياً يفتح أنف التلقي باتجاه المضمر من الإلحاحات النفسية للشخصيات "[1].

ظهر المكان الروائي في القارورة ليس كوصف فوتوغرافي ينقل الواقع كما هو في الوجدان العام، بل عبر عن صورة الواقع المكاني المخزون في الذاكرة والمخلية وعالج منظوماتها الاجتماعية والفكرية عند تحفيز شخصيات المكان وشخصيات الراوي على الحركة الحرة، وترك لوعيهم رسم مسارات تلك الحركة بما يؤسس الوعي بطلاقة مفاهيمه على الواقع والحياة[2].

- **نزهة الدلفين:**

– الحدث:

ثلاثة أشخاص من دول الخليج؛ أحمد الجساسي من قطر، خالد اللحياني من السعودية، وآمنة الشمري من الإمارات، يصنعون أحداث هذه الرواية بدءاً من العاصمة المصرية القاهرة متجولين في أماكن ومدن عدة.

تنطلق أحداث الرواية "نزهة الدلفين"، حيث تخرج آمنة وأحمد من أمسية شعرية، وكان خالد الشخص الثلاث فيهم يلقي بعض قصائده، قلبه يكاد يقفز من صدره حين أحس أن صديقه أحمد يسرقها منه. " وكان الشاب في المقعد الأمامي وكان اسمه خالد اللحياني، لا ينظر إلى الأمام تماماً، ولا يلتفت مباشرة نحوهما في المقعد الخلفي، بل يتظاهر بأنه يحادث السائق، لكن عينه اليسرى أو هي حواسه تشعر أن دلفينته الصغيرة السمراء تذوب حرارتها في كف ضخمة للرجل الذي يشبه الأب، لم يملك الجرأة أن يدير رأسه كاملاً ليرى ويتأكد من وضع دلفين أفنى زمناً يلاحقه في كل محيطات العالم"[3].

(1) الدبيسي، محمد، قراءة في رواية القارورة ليوسف المحيميد، صحيفة الجزيرة، العددان (104، 105)، 2 –9 آيار، 2005، ص23.
(2) انظر: المصدر نفسه، ص23..
(3) المحيميد، يوسف، نزهة الدلفين، ص 14.

أحداث الرواية قائمة على الشك كما ظهر ذلك من المقطع السابق من الرواية، والحدث عادي جداً لكن يوسف المحيميد يمارس عبره نقداً للحياة بإحساس عميق بالسخط الاجتماعي والسياسي[1]

إذن، أحداث الرواية تقوم على ثلاثية الأنثى والذكرين وهذه _كما ذكرت_ ليست جديدة في الأدب وعالم الرواية، فهناك كم كبير من الروايات ناقشت هذه المسألة، لكن الجديد في "نزهة الدلفين"هو ذاك الشك المتوازن المعذب الذي تتأطر به الأحداث ويشتد في دائرته صراع الشخصيات، الشك في هذه الرواية شك في معنى ما، هو الخيط الرابط لتلك الأيدي، ناسخاً وشائج القربة بينها، مانحاً خالدا المبرر في مسألة وقوعه ضحية الخيانة[2].

دخل الكاتب يوسف المحيميد أحداث روايته من خلال رمز الدلفين الذي جسّد فيه وكثف تجربة عاطفية لاشعورية مأزومة اتكأت على إحدى حالات الوجد والانجذاب نحو الآخر، ومن خلال تقديم أحداث وشخصيات ذات طبيعة نفسية خاصة قد قدمت نفسها عبر أصوات متعددة وتقنية نفسية، عرض فيها السارد كثيراً من الأفكار المخفية بجرأة في الطرح والتناول في رحلة كاشفة للذات وتجربة فاعلة تتماها فيها الأحداث إلى أبعد حدود التماهي، ومن خلال عاطفة حب وعشق جياشة متعددة كوّنت المحور الرئيس للنص الروائي وأحداثه مجسداً الكاتب هذه العاطفة في ثلاث شخصيات؛ امرأة ورجلين، أحداث عدة وأمكنة وأزمنة عدة[3]. "كان الرجلان يحبان بعضهما كثيراً، كانا صديقين، وهما كما يظهر يحبان المرأة معاً، كل بطريقته، أحدهما يطلق خيول أحلامه، والآخر يرعى عقله أينما ولّى" [4]. هذه هي مجمل الرواية ومختصر الحكاية وقلب الأحداث وجوهر السرد كله.

الموضوع في الرواية يتعلق بالحب عبر رمزية الدلفين، إلا أن فاعلي الأحداث في هذه التجربة الحياتية هم ثلاثة، وقد وضّح ذلك من بداية النص السردي. "كانوا ثلاثة امرأة ورجلين"[5]. ولكن لم هذا التحديد بالذات؟ إنه كما يرى صدوق نور الدين تحديد التوجيه الهادف إلى حصر عالم الرواية أحداثاً وشخوصاً وكتابة مثلما هي تلقياً وبناءً، وعلى خاصية الحصر هذه اختار يوسف المحيميد

(1) انظر: محمد، أنور، نزهة الدلفين، لحظة السرد الذهنية، صحيفة السفير اللبنانية، بيروت، العدد (10903)، 22 كانون الثاني، 2008.
(2) انظر: عساف، زينب، الكتابة البرمائية، صحيفة النهار اللبنانية، بيروت، 2 آذار، 2006.
(3) انظر: يوسف، شوقي بدر، النص المراوغ في نزهة الدلفين، الموقع الإلكتروني الرسمي ليوسف المحيميد، بتاريخ 2007/8/25.
(4) المحيمد، يوسف، نزهة الدلفين، ص 15.
(5) المصدر نفسه، ص13.

الأسماء للتلاؤم والانسجام مع عالم الرواية وعبر هذا الاختيار الأولي ومنذ البداية يكون الوصول إلى النجاح، وهذا ملحظ عام لكل روايته الموفقة في بدايتها [1].

قدّمت أحداث الرواية من خلال ثلاثة شخوص هم أبطالها _كما أسلفت_ وقد تم عرضها من خلال مستويين: المستوى الأول وهو المستوى الجامع لما يتعلق باللقاء الثلاثي، والمستوى الثاني وهو المستوى الفردي، وفيه يخوض السارد المركزي إضاءة جوانب كثيرة من خلال حيوات وأحداث الرواية والفاعلين، فكل أبطال هذه الرواية منتمون إلى عالم الثقافة والأدب والفنون [2].

والمثال على المستوى الأول، المستوى الجامع، بداية الرواية الموفقة والناجحة، إذ تم فيها تحديد الفاعلين لهذه الأحداث. "كانوا ثلاثة. امرأة ورجلين... يمشي الرجل الطويل أمامها متغاضباً عما يحدث، بينما الرجل القصير يشبك يده بيد المرأة ويمشيان خلفه، حين يقف الطويل ملتفتاً، مطمئناً أو سائلاً تفترق اليدان سريعاً باتفاق مضمر، تهربان فزعتين كما لو كانت طيور يحفّها الحذر، تهربان مثل دلفينين يركضان بانسياب في بهاء الماء" [3].

قسّم الكاتب الرواية إلى متواليات مكانيّة قصيرة تشبه تقنية البرق، واضعاً في كل متوالية أو دائرة مكانية روايته تجاه واقع الشخصية المقدمة في هذه الحكائية في إيقاع حدث سريع، راسماً لكل منها ملمحاً من ملامح ممارساتها في هذا المناخ المحدد [4]، وهو بذلك لم يقدم حدثاً رئيساً يجمع الشخوص حوله، وقد جاء ذلك عبر مراوغة نصّية بانت ملامحها من خلال التنقل السريع بين أمكنة وأزمنة مختلفة لتحرير هذه التجربة من الثوابت والتحديدات[5]. " في المساء كان يقرأ قصائد في أمسية نظّمتها ورشة الزيتون، فكّر أن يهدي الأمسية بأكملها إلى المحيط الهندي الذي ينقل التوابل ودهن العود والجلديات والحب واللوعة محمولة على أجساد دلافين سحرية! القاعة كانت مزدحمة قبيل دخوله، كان يدخن بشراهة في الممر وسط محبيه وأصدقائه، كانت المرأة الشابة ذات العينين الواسعتين تتأمل عينيه، مأخوذة بأناقته المفرطة، إذ يلبس بدلة رسمية داكنة بربطة عنق مرشوشة بنثار كحلي، كانت تشعر أنه يلبس البحر ويخيط قصائده من ماء ..." [6].

---

(1) انظر: نور الدين، صدوق، السرد والحرية، ص 77.
(2) انظر: المصدر نفسه، ص 77، 78.
(3) المحيميد، يوسف، نزهة الدلفين، ص13.
(4) انظر: يوسف، شوقي بدر، النص المراوغ في نزهة الدلفين، الموقع الإلكتروني الرسمي ليوسف المحيميد، بتاريخ 2007/8/25.
(5) انظر: المصدر نفسه، ص 77- 78.
(6) المحيميد، يوسف، نزهة الدلفين، ص 17.

وأنا أخالف ما ذهب إليه شوقي بدر من أن الرواية جاءت على شكل دوائر حكائية لا يربط بينها حدث واضح، فقد أغفل شوقي بدر الحدث الأهم والرابط الأساسي والأول لهذه الحكائيات الدائرية وهو حالة العشق والحب والوجدان والشك بين هذه الشخوص الثلاثة، وهذا واضح من البداية "كانوا ثلاثة..امرأة ورجلين.." [1] جمعهم حرف الضمير (حرف واو) في كانوا، وربطت بينهم حكاية حب ثلاثية الأضلاع.

صحيح أنها متواليات حكائية دائرية إلا أنها في النهاية تنتظم في خيط واحد أساس جعلها مصبوبة في معين النص الروائي العام. " بالأمس كانوا يعبرون الشارع ذاته، لكنهم يشعلون الشمس ليلاً بالضحكات، حتى لمح خالد عناقيد الموز الأفريقي يتدلى من علاقات صغيرة بجوار الميزان، فانعطف سائلاً عما إذا كانا يريدان الموز، فضحكا، وعلق أحمد بخبث. الله يستر.. شهوة آخر موز؟..."[2]. وفي المقطع التالي توضيح لما يربط دوائر هذه الرواية. "كم كان وحيداً بأناقته المفرطة وهو يقرأ قصائده على المنصة، ويبحث عن وجه حبيبته دون جدوى حتى شعر في لحظة حاسمة أنه يقرأ أمام مقاعد خشبية فارغة! أو ربما رأى دمى ملقاة على المقاعد صامدة لا تبتسم ولا تصفق، لا تجلس ولا تذهب وقت أن خرج من القاعة هائماً اعترضه صحفي ليسأله سريعاً عن موقفه من قصيدة النثر العربية لكنه أزاحه عن طريقه برفق كمن يهش طيفاً لا مرئياً، وانحدر نحو الشارع مضّطرباً لا يرى غير ما يريد"[3].

"في تركيبة سردية معقدة، وفي مغامرة نصية وذاتية مع الشخصيات الصاخبة، المتنقلة مع الزمان والمكان وعبر حدود الواقع، وبصيغة نسق تعدد الأصوات تعتمد في روايتها على المونولوج الداخلي والفلاش باك والنسق المعرفي والموروث السلفي والأسطوري"[4]. "على مقعد خشبي بارد جلسوا أمام النيل، كان الصمت يعمّ المكان، وثمة إحساس غائر بالفقد، كما شجر السنط فوقهم، تتساقط الأوراق تباعاً، وتنساق مذعنة أمام الريح، هكذا هم يتساقطون واحداً واحداً، في الصباح الباكر يغادر أحمد الجسّاسي إلى الإسكندرية يومين، قبل أن يتابع إلى الدوحة، ثم كورقة سنط جافة تطير بعده أمنة

(1) المصدر نفسه، ص13.
(2) المصدر نفسه، ص 100.
(3) المحيميد، يوسف، نزهة الدلفين، ص18 – 19.
(4) انظر: يوسف، شوقي بدر، النص المراوغ في نزهة الدلفين، الموقع الإلكتروني الرسمي ليوسف المحيميد، بتاريخ 2007/8/25.

المشيري إلى الشارقة، وأخيراً بعد غد يكون خالد اللحياني في السماء ذاهباً إلى الرياض فتبوك، ومنها إلى بلدة حقل الساحلية "[1].

بقيت رواية "نزهة الدلفين" _التي عدّها كاتبها نزهة_ رحلة تمور بصراع روحي وجسدي وفكري، عاكسة ما تموج به الأمة العربية عبر الأمكنة الظاهرة والمختفية، وفي هؤلاء الثلاثة الذين مثلوا قلباً عربياً واحداً نابضاً بجسد مترامي الأطراف، به مس من وهن وفوضى، ويصيبه الخمول والذبول، وتداخل المفاهيم، والهواجس والمشاعر والأحاسيس، وتتتابع فيه الأحداث التي ندركها حين يناجينا الشاعر المرهف خالد اللحياني. [2] " ثم ينقطع في زحام شارع محمد علي، هكذا هي يوميات القاهرة، متقطعة ومتصلة بخيط لا مرئي، كما لو كانت رواية لميلان كونديرا، متناثرة الأنحاء كالشظايا، لكن رؤيتها عن بعد تكشف خيوطها الخفية..." [3]. أحداث وأحداث متتالية في هذه الرواية ممتدة على امتداد هذا الجسد العربي الكبير.

الكثير من الحكايات والأحداث تأتي في الرواية على شكل عمليات استرجاع وتذكّر وأخبار ورسائل إلكترونية وهاتفية، تداعيات وصف وتوصيف مغمّسة بماء السرد والحكي بلقطات سينمائية، تظهر الأحداث على شاشة الرواية فنرى مشاعر الكاتب الساخرة الساخطة بقالب سردي غير تقليدي ينساب بحرية وعذوبة وصدق وشفافية [4].

يوسف المحيميد يقدّم أحداثه ويقص روايته باقتناصه لحظة السرد عند شخوصه التي غادرت القاهرة إلى الشارقة وتبوك والدوحة، ألا أنه قادر مع هذه اللحظة الذهنية إقامة مشابكات واشتباكات درامية، فصراع العواطف واندفاعاتها الغرائزية فرصة ثمينة ليكشف أكثر من تلك اللحظة الواقعية المستبدة بالسرد فتصبح خيالاً أو مثل الخيال أو الأسطورة أو مثل الأسطورة، لا تعرف ما قد يصيب عقلها من عقل أو جنون [5].

- **الزمن الروائي:**

(1) المحيميد، يوسف، نزهة الدلفين، ص 131.
(2) انظر: حميدة، عبد القادر، نزهة أبدية تحتفي بالتفاصيل، صحيفة أخبار الأدب، العدد (692)، 16 تشرين الأول، 2006م.
(3) المحيميد، يوسف، نزهة الدلفين، ص 103.
(4) انظر: محمد، أنور، نزهة الدلفين ليوسف المحيميد، لحظة السرد الذهنية، صحيفة السفير اللبنانية، العدد (10903)، 22 كانون الثاني، 2008.
(5) انظر: محمد، أنور، نزهة الدلفين ليوسف المحيميد، لحظة السرد الذهنية، صحيفة السفير اللبنانية، العدد (10903)، 22 كانون الثاني، 2008.

لم يَسر الزمن الروائي في رواية نزهة الدلفين سيره الاعتيادي من الماضي إلى الحاضر كما هو الواقع المعيش، "بل جاء كنقرات ينقلنا معها الكاتب إلى مطارح جديدة وبعيدة عن حركة السرد السابقة، ولعله وشى لنا بهذه التقنية عندما قال: "هكذا هي يوميات القاهرة، متقطعة ومتصلة بخيط لا مرئي، كما لو كانت رواية لميلان كونديرا، متناثرة الأنحاء كالشظايا لكن رؤيتها عن بعد تكشف خيوطها الخفية..." [1].

الزمن الأساس في نزهة الدلفين ما هو إلا أيام قضاها الأبطال الثلاثة معاً (آمنة، وأحمد، وخالد)، ألا إننا نجد أنفسنا وقد سحبنا السرد الروائي إلى الماضي ونحو فضاءات زمانية بعيدة عن زمن الحدث الأساسي في القاهرة [2].

" كان الشاعر خالد اللحياني يهجس بحكاية الإمبراطور الفرنسي وهو في قاعة السينما في لندن مع معشوقته آمنة، لحظة أن بات يزعجه خاتمها ذو الفص الأزرق، كلما حاول أن يشبك أصابعه داخل أصابعها السمراء النحيلة، ففكر أن يطلب منها أن تخلع خاتمها حتى يعانق دلفينها، لكنه ارتبك، وظل يتخيل العالم كيف يصير، والحكاية كيف يحتمل أن تنساب في مسارب أخرى"[3].

في المقطع السابق كان الفلاش باك أو الاسترجاع والارتداد إلى الزمن الماضي وسيلة الكاتب؛ لتبيان بعض المشاعر والأحاسيس والهواجس التي تنتاب بطله خالد اللحياني ومدى تمكّن عشقه لهذه المرأة التي لا يستطيع أن يتوقف على حقيقة مشاعرها نحوه. وفي مقطع فاضح كاشف لبعض العيوب الاجتماعية يرتد السارد إلى الوراء إلى الزمن الماضي؛ ليقدّم لنا من تلك الصور التي صارت اعتيادية في زمن لا يعرف إلا المادة والمصلحة والفهلوة والشطارة بمفهومها الاجتماعي المنقلب أو المتقلب: "يا شين خلك ذيب! لم أصر ذئباً في نظر أمي وحرصها، كان خالد يفضي، ولم اقتض الحياة كما فعل خالي الذي تلهج بذكره أمي، وهي تقول أنت عندك قلة دبرة مثل أبوك! وأنا كنت أنظر أن الحياة تبدأ بخديعة وتنتهي بخديعة، هكذا يجب أن تكون لتصبح ذئباً تلتقط الغنيمة قبل أن تتهافت عليها ذئاب البر أو المدينة لا فرق!"[4]. وفي مقطع من مقاطع الرواية وعبر (الفلاش باك) مرة أخرى والارتداد إلى

(1) المحيميد، يوسف، نزهة الدلفين، ص 103.
(2) الولي، مصطفى، نزهة الدلفين...الغموض حافز لعلاقة حميمة مع القارئ، صحيفة الرأي الأردنية، 25 نيسان، 2008.
(3) المحيميد، يوسف، نزهة الدلفين، ص 42 -43.
(4) المحيميد، يوسف، نزهة الدلفين، ص 56.

الزمن الماضي يعبر خالد اللحياني عن سخطه وعدم رضاه بعدم تحقق أحلامه وكذا فراره من كلية الطب لكرهه علم التشريح. " بعد أن أمضى سنة في كلية الطب، هرب كارهاً علم التشريح، كان أقرب إلى تشريح جسد القصيدة من تشريح الأرنب أو الإنسان، قال: لن أقاوم ذهولي وغثياني وصيامي عن الأكل، أحس أن تشريح المكان، صخوره وجراره ونقوشه وعظامه البائدة أحب إليه من لون الدم، أحس أن قراءة الوثائق التاريخية، ومعرفة تحولات الكائن أكثر متعة من عيني مريض يستنجد به قبيل دخوله تحت سطوة المخدر في غرفة العمليات. كان حلمه حين أنجز بحث التخرج في آثار تبوك وتيماء والعلا ومدن الساحل الشمالية أن يصبح عالم آثار مختص، لكن الحياة جعلت منه مدرس جغرافيا لتلاميذ الابتدائية، سلّم بالأمر وقال لنفسه علي أن أعيش أولاً وأمارس ما أحب وأهوى ثانية..." [1].

- **المكان الروائي:**

في الرواية فضاءات مكانية كثيرة، فقد كانت القاهرة بنهر النيل، وحي الحسين، والمتحف البحري، والفندق، وسيارة الأجرة هي الأمكنة الزاخرة بتفاصيل الأحداث الروائية. " فنهضوا ثلاثتهم من المقاعد الصوفية... في بهو فندق شيراتون القاهرة، فقبل أن ينفلق فجر الدقي، في المصعد لم يكن أي منهم ينظر نحو الآخر، توقف عند الطابق الأول، فخرجت المرأة بتنهيدة أتبعتها بصوت مجروح..." [2]. ولعل القاهرة كانت مسرحاً لأحداث متفرقة قدمتها الرواية كأحداث فرعية للحدث الرئيس في الرواية، منها مثلاً؛ المظاهرات التي خرجت تحمل صورة أيمن نور واسمه: " كانوا نهار الاثنين يكادون أن يطيروا من الخفة في شوارع القاهرة، بعد أن انتهى بهم شارع قصر النيل إلى ميدان طلعت حرب، كانت صرخات المتظاهرين تملأ المكان، وهم ينطلقون من مبنى حزب الغد، معلقين لافتات عليها صور أيمن نور واسمه، وقفوا لوهلة قبلة الهتافات مع آخرين، ما لبثوا أن انعطفوا داخل مكتبة الشروق يتقدمهم أحمد، الذي دخل إلى عمق المكتبة، باحثاً عن عنوان كتاب نقدي"[3]. وقد يعكس المكان الحالة النفسية لما عليها نفسيات شخوص الرواية فكانت أيضاً القاهرة التي عكست حالة الفرح والسرور والشعور بالمتعة واللذة. "على الكرنيش كانوا ثلاثتهم يسيرون ويغنون بمتعة: علّي صوتك.. علّي صوتك.. بالغناء.. لسّا الأغاني ممكنة.. ممكنة أهبطوا الدرج تباعاً نحو المرسى، حيث

(1) المصدر نفسه، ص 62.
(2) المصدر نفسه، ص 66.
(3) المحيميد، يوسف، نزهة الدلفين، ص 78.

المراكب في منتصف الليل تتأرجح بدعة وليونة على صفحة النيل الناعمة، المصابيح لم تكف عن الرقص على الماء، كانت المراكب معقودة بالحبال على المرسى: نصعد مع الناس، أو نأخذ مركباً لوحدنا؟"[1].

نلحظ في المقطع المكاني السابق كيف أنهم تواجدوا ثلاثتهم في مكان واحد حواهم وحوى عواطفهم وأحاسيسهم ومشاعرهم على الرغم من تنافر العلاقات المتقاطعة مع بعضهم؛ الرجلين والمرأة، صراع حولها ونفور بين طرفي المعادلة الذكورية.

وقد يبدو المكان الروائي على صغره وانغلاقه وعدم ثباته مكاناً وحيّزاً لصراع الرجلين من أجل هذه المرأة، وهذا ما كان في السيارة؛ سيارة الأجرة التي استقلها الثلاثة. " لماذا افتعل خالد هذه القضية؟ ما الفرق بين أن أركب في المقعد الخلفي بجوارها أو يجلس هو؟ ألسنا نعرف أننا مجرد أصدقاء؟ حتى لو قالت آمنة بضحكات لعوبة، أنها تحبنا معاً؟ وتريدنا معاً؟ نحن نعرف أن كل ذلك مزاح ولهو ولعب سينتهي حالما يسند كل منا رأسه على مسند مقعد الطائرة، لذا؛ لا شيء يستحق أن نفقد حبنا وتقديرنا لبعضنا..." [2].

وفي القاهرة، هذا الحيز المكاني في الرواية كان أيضاً المكان الذي كانت نهاية الرواية والأحداث وافتراق الشخصيات الثلاث فيه، وتوضّع فيه الإحساس بالنقد وألم الفراق. " على مقعد خشبي بارد جلسوا أمام النيل، كان الصمت يعمّ المكان، وثمة إحساس غائر بالفقد، كما شجر السنط فوقهم، تتساقط الأوراق تباعاً، وتنساق مذعنة أمام الريح، هكذا هم يتساقطون واحداً واحداً، في الصباح الباكر يغادر أحمد الجسّاسي إلى الإسكندرية يومين، قبل أن يتابع إلى الدوحة، ثم كورق السنط جافة تطير بعده آمنة المشيري إلى الشارقة، وأخيراً بعد غد يكون خالد اللحياني في السماء ذاهباً إلى الرياض فتبوك، ومنها إلى بلدة حقل الساحلية"[3]. أما الأمكنة الأخرى فقد استدعتها ذاكرة الشخصيات، وفي لحظات تدفق المشاعر تتداخل هذه الأمكنة منسجمة مع تداخلات السرد وانتقالاته المفاجئة والمدهشة. " تصحو لندن على غيم يلامس أكتاف المارة، وتدخل في بدايات الظلام باكراً وهي تلتهم أصابع اليد، ولم يكن من مخرج لهؤلاء العرب الأربعة المتجولين في شارع أجوار رود إزاء هذا البرد سوى

(1) المصدر نفسه، ص 86.
(2) المصدر نفسه، ص 101.
(3) المصدر نفسه، ص 131.

الدخول إلى مطعم بيتزا هت، هكذا هبطوا الدرج تباعاً، حيث كان خالد يضع كفه على كتف آمنة، بينما يسبقانهم كل من الشاعر الإماراتي المتصعلك، والعراقي المقيم في هولندا"[1].

أوكل السارد اللعبة السردية في بعض أجزائها إلى الشخصيات أنفسها، ومن خلال هذه الشخصيات رحنا إلى الرياض وتبوك والدوحة، وسمعنا الشخصيات الثلاث وهي تبث همومها ومشاكلها في المكان الذي تسرد حكايتها منه، فهذا خالد اللحياني يشعر بالقرف والسأم والملل في بلدة حقل ويحلم بالهروب مع دلفينه القرنفلي منطلقاً نحو المتعة والحرية وطعم الحياة، فالعلاقة بين الشخصية والمكان استحالت إلى علاقة تنافر وكراهية وإحساس بالملل والحبس وكبت الحرية. "الملل والسأم يجعلان الكائن كالغريق، الغريق الذي يلوح بيده ليس للبحارة ولا للغواصين، وإنما لحيوان مبارك اسمه الدلفين. "هكذا كنت أرفع يدي غريقاً في بحر السأم والملل والقرف، الحياة كانت لا تطاق قرب ساحل مهجور في بلدة حقل، لا شيء أفعله طوال النهار حين أعود من المدرسة بعد أن أصحح دفاتر التلاميذ، واقرأ وأبقى متمسمراً في الصالة كتمثال من حجر... قد ألعب بالورق على الطاولة بين شخصين وهميّين، كأنما الدلفين القرنفلي لمح كآبتي خلف بحر وصحراء، فانطلق في عرض البحر، ناولني ذيله الناعم وأمسكت به، وجذبني إلى اليابسة، حيث الهواء والمتعة وطعم الحياة، ثم حملني فوق ظهره الأملس، بدأ عندي طموح غريب وبحث سري عن أسرار وخبايا الغد، أين سيمضي بي الدلفين؟"[2].

وقد استدعى أمكنة أخرى، مثل؛ رام الله، وبغداد، وبيروت؛ لتشكيل الفضاء المكاني الواسع، لكن هذه الأمكنة لا علاقة لها بالحدث الرئيس للشخصيات بشكل مباشر، وإنما هي جزء متمم لبناء المكان بعامة في نزهة الدلفين؛ فالنزهة تستدعي تعدد الأمكنة والفضاءات "لأكثر من خمسين عاماً كانت أم محمود تحتفظ بمفتاح بيتها في رام الله، إذ أخرجه محمود مرتبكاً ذات عصر من خزانة خشبية عتيقة وأراه لصاحبه خالد مؤكداً أنه سيأخذه معه إلى بيتهم في رام الله؛ كي يرى شجرة الزيتون الكبيرة في باحة الدار. كان المفتاح عتيقا وصدأ، لكن عيني محمود تلمعان حين أخرجه باضطراب وهو ينظر نحو باب الغرفة كل فينة"[3].

(1) المحيميد، يوسف، نزهة الدلفين، ص 38.
(2) المصدر نفسه، ص 31.
(3) المحيميد، يوسف، نزهة الدلفين، ص 63.

وأرى أن ذكر بعض الأمكنة كما مر في المقطع السابق من الرواية يكمل رسم الشخصية وتوجهاتها وأيديولوجيتها ووجهة نظرها في بعض القضايا الهامة في منطقتنا العربية كما هو الحال بالنسبة لخالد اللحياني وصديقه الفلسطيني وموقف خالد الثابت والداعم لهذه القضية التي هي في النهاية قضية عربية وليست فلسطينية وحسب.

وهذه براعة تحسب للكاتب إذ أدخلنا إلى الفضاء الفلسطيني بسلاسة وانسيابية، وأدخلنا إلى الفضاء المكاني الفلسطيني بما فيه من معاناة وقهر وكبت وآلام وجرائم وتطلعات وآمال وأحلام بالحرية و الانعتاق من نير الاحتلال والأسر والتطلع إلى حياة نابضة بالعدل والحرية والحياة الكريمة على أرض فلسطين، أرض الآباء والأجداد. "جنود إسرائيليون يحومون في دورية على الحدود في سيناء، جندي يتشمس فوق دبابته ويدخن سيجارة الصبح، ثلاثة يجلسون حول طاولة بيضاء في الهواء الطلق كما لو كانوا يتناولون طعاما، هكذا كانت أعينهم الصغيرة مشدوهة بغرابة، وهي تترصد الحياة اليومية على الساحل الغربي لخليج العقبة" [1].

- **الحمام لا يطير في بريدة:**

- **الحدث:**

الرواية تؤكد مقولة صلة القرابة بين الرواية كجنس أدبي والملحمة التاريخية؛ فالرواية نسلت من رحم الملحمة بعد اقتحام العناصر الشعبية والأساليب المختلفة للكتابة؛ فالرواية لا تقوم على عناصر ثابتة.

تبدأ الرواية أحداثها بحادث عابر يشد انتباه المتلقي، وهو إلقاء القبض على الشخصية الرئيسية "فهد" مختليا "بطرفة" إحدى حبيباته؛ المرأة المطلقة في أحد المقاهي العامة على يدي رجال جماعة الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر.

" تذكر أن رئيس الهيئة قال في حوار نشرته جريدة عكاظ، بأنهم يسترون على أكثر من 90% من قضايا الخلوة غير الشرعية، هل سيكون فهد وطرفة ضمن هذه التسعين بالمئة؟ وجهه يفيض سماحة

(1) المصدر نفسه، ص 65.

وحنو وطمأنة وثقة، وجسده الفارع يشبه رجلاً يقف مع ابنه على حافة المسبح ويقنعه أن يغطس بجرأة، فهو بجواره وسينقذه إن لزم الأمر.

- ليست زوجتي، هي صديقتي!هكذا قرر فجأة أن لا يغطس فحسب، بل أن يتجرد من لباس السباحة ويهجم على سطح الماء.
- لا تخف، تعال معي، هي مجرد إجراءات بسيطة، وتذهب في أمان الله.
- ولكن هي، كيف أتركها لوحدها؟"[1].

ويظل الأمر معلقاً على مدار صفحات الرواية حتى الفصل الثالث منها، " تحركت السيارة "الجيمس" بشعار الهيئة على بابي السائق والراكب المجاور وسارت عبر شارع فرعي في حي الورود؛ كي يختصر السائق زحام طريق الملك عبد الله، حتى إذا خرج إلى شارع العليّا انعطف يميناً، متوقفاً عند إشارة تقاطع الملك عبد الله مع العليّا، فكر"فهد" كم مرة عبر هذا الطريق مع "طرفة" يتأملون لوحة الإعلانات الضخمة عند زاوية وزارة الشؤون البلدية والقروية، كانا يضحكان بينما أصابعها تعانق بعضها بعضاً بلذة عارمة "[2].

يظل القارئ متشوقاً لما سيحدث، ليدخل في أحداث ووقائع أكثر أهمية وخطورة وتشويق وإثارة، فيأخذ سرد تتابع الأحداث الكبيرة، وعبر هذه الأحداث تسبر أغوار الشخصيات وعوالم النص الروائي المختلفة، المتنوعة، ليظل الحدث الأول معلّقاً تعليقاً مؤقتاً؛ لنعرف في أثناء ذلك ما كان يدور بين هذين العاشقين.

السارد ظل حريصاً على ذكر تفاصيل مجريات الأحداث وما دار حول شخصيات الرواية على مدى سنوات وكأنهم كانوا يتناولون السرد بحسب وجهة نظر كل منهم، بينما بقي الكاتب ممسكاً بخيوط اللعبة السردية والأحداث، متتبعاً فهدا قبل الطفولة، " قال له الأب في مذكراته إنه احتفظ بهذه المسبحة كي يتذكر ليل السجن الطويل، والملل يحيط به، والظلمة، والوحدة، والحزن، أراد أن يتذكر كيف كان يصرف الوقت في صنع مسبحة من نوى الزيتون، أو يربي الصراصير كي تتكاثر، ثم

(1) المحيميد، يوسف، الحمام لا يطير في بريدة، ص16-17. "الحدث يستغرق الفصل الأول من الرواية".
(2) المصدر نفسه، ص 25 - 26.

يعدمها جميعاً "[1]. وكذا اعتقال أبيه وزواجه من الفتاة الأردنية "سها" التي أنجبت فهداً وشقيقته لولوة، ثم وفاة الأب وزواج عمه منها كي يستر عليها. "تنفس سليمان الصعداء، ورأى الفتى الأردنية سها بوجهها الضحوك وغمازتيها الساحرتين، بلهجتها المختلطة بين لهجة أهلها ولهجة سعودية... ومنذ اللحظة الأولى علق قلبه بها وأحبها كثيراً، لم تكن مجرد زوجة، بل أم وعشيقة وصديقة، نظرته نحوها لم تتغير طول عشرتهما" [2]. "بعد شهرين من رحيل أخيه، خطف العم رجله وسافر إلى عمان، قابل أبا عصام وأغدق عليه الهدايا والابتسامة الزائفة، أكياس التمر السكري المكنوز وعلب الكليجا القصيمي وقرص عقيل التي تملأ مؤخرة سيارته التويوتا لاند كروز، كل هذا الجهد والطموح؛ كي يفوز بسها متحججاً بأنه هو الوحيد الذي يجب عليه حفظ بيت أخيه، وولديه المراهقين، كان كلامه مقنعاً وودوداً ومؤثراً إلى حد أنه أكل قلب أبي عصام وعقله، أو ربما ضعف هذا الآخر أمام المال! " [3].

يُجبر فهد إلى الهروب من البيت الذي يحبه " ثم دفعه إلى الدرج الطويل، وصعد فهد يحشر نوبة بكاء عارمة في صدره، ورغبة شديدة في الهروب من البيت، لم يعد يحتمل العيش تحت شروط العم ولعنته، فمنذ أن وهبه أبو عصام ورقة زواج تسمح له لأن يدخل البيت وهو متحكم ومتسلط يدير البيت بطريقته وأفكاره، فكّر فهد بأبيه الذي جنح وانساق مع الجماعة السلفية المحتسبة، وعارض الحكومة ووزع منشورات ممنوعة تبشّر بحياة جديدة، وتحرّض على قتال حكومة الطاغوت ففقد من شبابه أربع سنوات أو أكثر في السجن ..." [4].

الأحداث في رواية الحمام لا يطير في بريدة متقطعة إلا أنها غير متوقفة، وكأنها حركة التفافية أو حركة متلصصة أو متسلسلة عن طريق الاسترجاع الحر والذكريات والأحداث . " ليس أجمل من لحظات الطفولة البعيدة كان الأب يأخذ صغيره فهد إلى ألعاب قلعة السندباد جنوب حديقة مكتبة الملك فهد، ويلعب معه سيارات التصادم، كم كان يضحك بصخب طفولي حين يميل عقاله من أثر اصطدام سيارة فهد الصغيرة بسيارته.كان فهودي كما يسميه أبوه، قد اختار السيارة الحمراء، ويقول بأنها قوية وسريعة؛ لا شيء يدمر لحظة سعادتهما سوى وجود سها التي تحاول أحيانا أن توقف كرمه وجنونه

(1) المحيميد، يوسف، الحمام لا يطير في بريدة، ص29.
(2) المصدر نفسه، ص 80.
(3) المصدر نفسه، ص 88.
(4) المصدر نفسه، ص 119.

الطفولي مع ابنه"[1] وفي موقع استرجاع الأحداث يقول في موقع آخر من الرواية: " حين خرج سليمان من المعتقل وذهب مع أبيه وأخيه وخاله إبراهيم إلى بريدة، وانتهى عيد الفطر، ودبروا له وظيفة مراسل في شركة مقاولات صغيرة، وركض والده علي. السفيلاوي إلى كل البيوت التي يعرفها ويثق برجالها وصداقتهم؛ كي يخطب لابنه سليمان سريعاً؛ لئلا ينساق من جديد وراء حلم تافه، ويورّط العائلة أكثر مما ورطها من قبل، لم يكن يخشى سجنه كثيراً، ولا حتى موته، لكنه يخشى الفضيحة التي جعلت أحد رجال بريدة يسخر منه ذات يوم في مجلس مكتظ حتى خرج منه ولم يجلس مع رجال قط" [2].

وفي أحيان قد نجد تقديم الأحداث في الرواية أقرب إلى كتابة التقارير الحيادية مع الأقوال المأثورة لبعض الكتاب أو الأشعار العربية والأجنبية أو الأخبار الصحفية، "ذكرت مصادر أمنية مطلعة أن أهل المريض المتوفى لدى أحد الرقاة في حي الرحاب بجدة مساء أول من أمس تنازلوا لدى دائرة النفس بهيئة التحقق والادعاء العام تمهيداً لتصديق تنازلهم شرعاً لدى المحكمة الشرعية بجدة، فيما تم إطلاق الراقي بكفالة وإحضاره عند طلبه، والذي قال أمام الجهات الأمنية إنّ المريض الذي كان يتولى علاجه مصاب بمس من الجن منذ صغره، ورغم أن ثلاث جنيات يسكنّ داخل جسده، إحداهن تدعى بروكة وأخرى تدعى صبيصة، وهن معه منذ الصغر... جريدة الوطن 29/اغسطس/2006م"[3]. وقد يغترف السارد بعض الحوادث والوقائع من دفتر مذكرات تركها أبو فهد لفهد في حقيبة سوداء. "هكذا وقعت بين يدي فهد كتب والده القديمة " إتحاف الجماعة بما جاء من أخبار الفتن وأشراط الساعة "و" رفع الالتباس عن ملة إبراهيم عليه السلام" وأوراق مكتوب عليها بخط يده المرتجفة بعض الذكريات واليوميات..." [4]. " قال له الأب في مذكراته، أنه احتفظ بهذه المسبحة؛ كي يتذكر ليل السجن الطويل، والملل الذي يحيط به، والظلمة والوحدة والحزن، أراد أن يتذكر كيف كان يصرف الوقت في صنع مسبحة من نوى الزيتون، أو يربي الصراصير؛ تتكاثر، ثم يعدمها جميعا" [5]. "أن تحتفظ يا ولدي بما يذكرك بالمأساة سيمنعك من أن تنساها ومن ثم تتناسى السبب الذي أوقعني في فخّها، فكل ما عليك هو أن تحتفظ بها من بعدي، وتتذكر أن الأحزاب السياسية

(1) المصدر نفسه، ص 115.
(2) المحيميد، يوسف، الحمام لا يطير في بريدة، ص 76 – 77.
(3) المصدر نفسه، ص310.
(4) المصدر نفسه، ص 25.
(5) المصدر نفسه، ص 29.

والجماعات الدينية التي تقلق الحكومة مصيرها إلى الزوال والفشل والمعاناة النفسية، بينما زملاؤك يقتنصون الفرص والنجاح، تكون أنت أهدرت جذوة شبابك خلف أحلام ضائعة"[1].

يستعير السارد حيوات الآخرين؛ ليروي أحداث ووقائع حكاياتهم في محاولة لتنظيم العالم داخل رؤيته الخاصة وتصوره الذاتي وتحت شعار البحث عن حقائق في واقع يكاد يخلو من التحولات لتجسيد رؤياه لهذا العالم القاحل والأرض اليباب، فظهرت الرواية وكأنها مرثية لمجتمع نهبه السجانون، وقتلوا بذور الحب والخصب والحياة فيه[2]. " كان فهد يفكر دائماً في ما حدث لهذه البلاد، ما الذي تغير عمّا قبل قرنين من الزمان...؟" [3].

استطاع يوسف المحيميد أن يسجل وقائع وأحداث الظلم والقهر والاستلاب وإهدار كرامة الإنسان عن طريق "فهد"، هذه الشخصية المسلوبة التي لا تمتلك القدرة على التغير، لكنها قادرة على التسجيل والتأريخ والتدوين وكشف النصائح للعالم؛ بحثاً عن سبل الخلاص والوصول إلى نسائم الحرية والإنسانية وتحقيق الذات، إلا أنّ هذه الشخصية تهرب، فالهروب كالصمت نوع من الاحتياج، أو ربما كان مواجهة مؤجلة مع هؤلاء الذين قطفوا زهرة حياته وعبثوا بها وحولوها إلى جحيم ونيران ومراجل تغلي بالكراهية والحقد ونزعة الانتقام[4].

- **الزمن الروائي:**

بنى الكاتب مفهوماً آخر للزمن الروائي، فكان هذا الزمن بين الديمومة واليومي، بين السطحي والعميق، بين الوهم والحقيقة، حيث توزع الزمن بين أزمنة مختلفة تكشف عن تعدد زوايا النظر ووجهاتها التي تحاصر الشخصية الواحدة[5]. "كان صباحاً معتدل الطقس في الثالث من تشرين الثاني لعام 1979، كان الهواء العذب يغسل وجوه الباعة القرويين المنتشرين في السوق وقد لمح أبوه

(1) المصدر نفسه، ص30.
(2) انظر: داود، عبد الغني، الحمام لا يطير في بريدة للمحيميد، مجلة الكويت، العدد (339)، 18 كانون الثاني، 2012.
(3) المحيميد، يوسف، الحمام لا يطير في بريدة، ص16.
(4) انظر: داود، عبد الغني، الحمام لا يطير في بريدة للمحيميد، مجلة الكويت، العدد (339)، 18 كانون الثاني، 2012.
(5) انظر: المصدر نفسه.

رجلين بثوبين شتويين أسودين، أحدهما ملثم بشماغه، والآخر يلبس معطفاً أسود ونظارة داكنة، وقد اقترب منه هذا الأخير، هامساً في أذنه أمام المشترين بأنه يريده للحظة..." [1].

جاء الزمن متوزعاً بهذا الشكل بين ثنائيات للكشف عن تعدد وجهات النظر التي تحاصر الشخصية أي شخصية فهد السعودي الأب الأردني الأم عبر الانتقالات المتمهلة لجلب الخلفيات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية إلى النص متحررا من وثوقية وإطلاقية الأيدولوجيا الكلاميّة والنزعات الشمولية [2]. "وتنفس سليمان الصعداء، ورأى الفتاة الأردنية سها بوجهها الضحوك وغمازتيها الساحرتين، بلهجتها المختلطة بين لهجة أهلها، ولهجة سعودية تعلمتها من المدارس على مدى تسعة أعوام، لم تكن ملامح سليمان، ولا حديثه المثقف تكشف بأنه موزع صحف أو عامل أو ذو تعليم متدن، فقد كان أنيقا حليقا، شاربه خفيف مقصوص بعناية بنظارتين طبيتين دائريتين شفافتين، متوسط الطول وبوجه حنطي مطمئن ومنذ اللحظة الأولى علق قلبه بها وأحبها كثيرا، ولم تكن مجرد زوجة، بل أم وعشيقة وصديقة، نظرته نحوها لم تتغير طول عشرتهما" [3]. " أن تظهر البرقية والتلغراف في بلاد المسلمين عام 1928م فهو أمر يجرح عقيدة الدين، الأمر الذي جعل الإخوان يثورون لدينهم، كما أن القصور أو المخافر التي أنشئت على حدود العراق فوق الآبار جعلتهم يهبون فوق جيادهم، تخفق ثيابهم البيض وعمائمهم ممتشقين سيوفهم يسابقون الريح التي تلعب عنيفة براياتهم الخضر، المزينة بلا إله إلا الله محمد رسول الله ، يصومون لأيام وليال، زادهم تمرة يابسة يبلون بها حلوقهم الجافة، وغيرة صلبة على دين الله، يعترضون طريق القوافل المسالمة إن ألزمت الحاجة وثبت لهم كفر هؤلاء العابرين"[4].

الزمن الماضي عبر الاسترجاع شكّل جزءاً كبيراً من الزمن الروائي ويكاد يكون الطاغي على زمن الرواية كله من خلال المذكرات والاسترجاع والأفعال الكثيرة التي ترتد بصبغها أو بصيغتها إلى زمن مضى وحقبة كانت تمور بأحداث جسام.

(1) المحيميد، يوسف، الحمام لا يطير في بريدة، ص 20.
(2) انظر: داود، عبد الغني، الحمام لا يطير في بريدة للمحيميد، مجلة الكويت، العدد (339)، 18 كانون الثاني، 2012.
(3) المحيميد، يوسف، الحمام لا يطير في بريدة، ص 80.
(4) المصدر نفسه، ص 320.

"كان عمه يحرّض أمه المغلوبة على أمرها، مقابل أن يولج فيها آخر الليل ويمتعها، عليها أن تترصد ابنها وتنهره؛ كي يوقف مصيبة الزيت التي ورطه فيها المرحوم، هل كان الأب وحده من ورّطّه، أم أن الأب تورّط بعد نصيحة عابرة من فنان سوداني عابر" [1]. " هكذا ترك سليمان أهله ومدينته المخاتلة إلى الأبد، حينما شعر بإحباط والده وقلقه على شرف العائلة، قرر أن يريحه من مسؤولية وجوده بينهم، واستأذنه؛ كي يبحث عن رزمة في مكان آخر. هكذا عاد إلى الرياض؛ كي يعمل سائقاً في شركة توزيع الصحف، حيث تخصص في توزيع صحف الجهات الحكومية" [2].

لعل الاتكاء على الزمن الماضي في سرد الأحداث يعطي الكاتب صورة أشمل وأوسع، ويعدد له زوايا النظر الشخصية له ولأبطال الرواية، ويعطيه مساحات أوسع لربط الأحداث بعضها ببعض، ويمكّنه كذلك من السيطرة على مجريات الرواية بشكل كامل وجمع خيوطها ومعطياتها لتقديم الأفكار التي يسعى إلى تقديمها مع حرية أكبر للنقد ومناقشة الحالات المختلفة المارة في النص الروائي. "بقي محتجزاً في غرفة توقيف ضيّقة، بتهمة الشروع بالسحر والتلبّس بالشرك الأصغر، بسبب مسبحة من نوى زيتون ملون، ورغم لطف الشيخ ذي المشلح الحليبي وأبوّته إلا أنه اختفى عن ناظريه، ولم يعد يراه، فوجد نفسه يشبه غجر لوركا، هؤلاء الذين يخفون السكاكين تحت التراب، كانت غرفة ضيقة ومكتومة، في سقفها تتدلى مروحة لا يعرف إن كانت على وضع التشغيل أم أن هواءً ساخناً يتسلل كعجائز محدودبين من نافذة عالية جداً، كان يفكر إن كان سيطول هذا الأمر، كم سيبقى محتجزاً هنا وهل سيرحلونه إلى سجن آخر" [3].

مع أن زمن الرواية المسيطر هنا هو الزمن الماضي إلا أن الكاتب "يرتبط ارتباطاً وثيقاً مع "الحاضر" في كل تجلياته المتعددة والمفتوحة، إذ تحمل من زمن كتابتها مشاغله الأساسية وقضاياه الراهنة، بعيداً عن التجريد والافتعال في تقديم كل شخصية، وفي نفس الوقت تظل الرواية والروائي محتفظين بسيطرتهما على الأحداث بداية ونهاية، وإنتاج السرد كشخصية محورية وإن كان يسمح من خلاله - ومن خلاله فقط - أن يتم سرد قصص الأخريات والآخرين."[4]. " كانت فدوى شابة في أواخر العشرينات، لها ملامح صبي، تعلّقت ثريا بعينيها وسحرتها، وأحبت صدرها المتماسك: "حلو

(1) المصدر نفسه، ص 110.
(2) المصدر نفسه، ص 76.
(3) المحيميد، يوسف، الحمام لا يطير في بريدة، ص 340.
(4) انظر: داود، عبد الغني، الحمام لا يطير في بريدة للمحيميد، مجلة الكويت، العدد (339)، 18 كانون الثاني، 2012.

وأنثوي" قالت لفهد، وأضافت أنها لاحقتها حتى سمحت لها أخيراً أن تلتقيا في مقهى على الكورنيش بجدة: " طلبت معسل بالعنب وقالت لي: أطلب لك معسل، فاعتذرت منها، وقلت أنا ما أدخن مع أنني أتمنى، أخرجت من حقيبتها الفضية علبة مارلبورو أبيض، ومدت لي سيجارة، ترددت، إنما غمزة عينيها وابتسامتها الآسرة جعلتني آخذ السيجارة دون شعور..."" [1].

أما الزمن الفكري لهذه الرواية فهو الزمن الماضي بكل ما فيه من عيوب ومآسٍ وآلام وقهر للحريات، ومصادرة للأفكار، وقتل لروح الإنسان ونزعته نحو الانعتاق، واستشراف غد طيّب مشرق له أرضية قوية صلبة.

الزمن الروائي المتوضّع في الزمن الماضي هو استخراج لأحشاء ذلك العالم الجهنمي البغيض ووضعه تحت المبضع وكأنه زمن يسعى إلى اكتشاف هذا العالم المحشو بالتناقضات والأعاجيب واللامبالاة. [2]

الحمام لا يطير في بريدة في ذلك الزمن السردي وربما الزمان الحاضر المعيش، إلا أن نظرة استشراف الغد وزمن أفضل وحياة فضلى قد يطير الحمام في بريدة بسلامة وأمن وأمان وطمأنينة.

الزمن الماضي في هذه الرواية توضّع في الذاكرة والديمومة اللتين تعدان الأداتين المتفق حولهما؛ الزمن النفسي والفلسفي للأدب، فإذا كانت الديمومة هي التدفق المستمر للزمن، فإن الذاكرة ما هي إلا مستودع أو مخزن للمسجلات والآثار الثابتة للأحداث الماضية التي تشبه السجلات المحفوظة في الطبقات الجيولوجية.

- **المكان الروائي:**

ظهر المكان أو الأمكنة امتداداً للشخصية والبنية والحدث وحاضناً لكل عناصر الرواية، فالأماكن تبني رموزها التي تعيد تشكيل أدبية الرواية، ومن ثم تجسيد الرؤية وتأسيس جماليات جديدة؛ ليصبح المكان رمزاً لحياة البشر، أو تجسيداً للغربة والملل والضيق، ولا سيما أماكن العبور، فهذه لندن

(1) المحيميد، يوسف، الحمام لا يطير في بريدة، ص 160.
(2) انظر: داود، عبد الغني، الحمام لا يطير في بريدة للمحيميد، مجلة الكويت، العدد (339)، 18 كانون الثاني، 2012.

صارت مكاناً جديداً يضم بطل الرواية فهداً، ففيها الحياة طيبة ناعمة، وهادئة، فيها إحساس كبير بإنسانية الإنسان، وراحة نفسية مخلّصة من تناقضات تلك الأمكنة البائسة التي قهرت أبجدية الحياة في الناس. "حين تحرّك القطار غروب ذاك اليوم المعتدل من أيام تموز عام 2007 من محطة ليفربول في لندن متجهاً شمالاً صوب مدينة غريت يارموث الساحلية، شعر فهد السيفلاوي بسعادة، وقد منح نفسه إجازة يومين من عمل مضنٍ في مكتب خدمات الطباعة والبحوث كي يتجول في شوارع لندن وحدائقها..." [1].

وقد تتشكل شخصية الإنسان في المكان الجديد الذي يأوي إليه، تتشكل روحه وعقله وتنساب أحاسيسه، وتأخذ الحياة مسارها بكل سهولة ويسر وأمن وأمان تاركة تلك الشخصية كل ما كان في أمكنةٍ قهرتها ولوعّتها وقست عليها. " حين ضرب الرقم، ووضع السماعة في أذنه لم يأت صوت الرنين المعتاد، بل كان صوت أغنية فتكت بقلبه الضعيف، أغنية دمّرت كل ما فعله خلال عام كي يخرج من مأساته العجيبة، مسحت كل العالم الذي تآلف معه، ورمت بكل جبروت مدينته الصغيرة "غريت يارموث" إلى عمق البحر، كأنما دفعت هذه الأغنية المباغتة بتلك المدينة المسالمة ببناياتها العتيقة وكنائسها وحاناتها وكورنيشها الرملي الأبيض، ومدينة الألعاب فيها، وناسها الطيبين، دفعت بكل ذلك إلى بحر الشمال، كأنما فجأة غرقت المدينة الآمنة الصغيرة بأكملها تماماً كما أغرقها البحر بطوفانه..." [2].

قد يكون المكان الروائي الجديد الذي انتقلت إليه الشخصية المحورية في الرواية "شخصية فهد" مكاناً للهروب من واقع مرٍّ قاسٍ عاشته، وربما ما زالت تعيشه، وقد يكون هذا المكان مكاناً جديداً لإعادة صياغة تلك الشخصية وتجديد تكوينها وتشكيلها بكل معطياتها؛ لتخرج إلى الحياة النابضة القادرة على التغيير، وتعبر نحو الأمل ببزوغ فجر مشبع بخيوط الضوء والانتصار.

الحياة متوقفة في بريدة، متوقفة عند العصور القديمة؛ عصور الزمن الماضي بكل إشكالياته وتداعياته ونكوصه وانكساراته وتشظي الشخصية الإنسانية فيه. " ذاك الحمام الذي يتذكره "فهد" جيداً، ويسأل نفسه مراراً: لم لا يطير كما هو حمام الحدائق العامة في لندن؟ لم لا يخفق بجناحيه

(1) المحيميد، يوسف، الحمام لا يطير في بريدة، ص 9.
(2) المحيميد، يوسف، الحمام لا يطير في بريدة، ص 10 – 11.

ويطير حين يلاحقه ياسر وفيصل في باحة بيت العم في البشر في بريدة؟ يسترجع فهد كيف كان الحمام يركض ويتقافز لاهثاً دون أن يطير، هل بسبب أجنحته التي لم تكن قوية بما يكفي للطيران؟ هل هو منتوف ريش القوادم مثلاً؟ هل كان ثقيلاً ولا تحمل أجسامها جيوباً داخلية مملوءة بالهواء؟ هل أرجلها الحمراء ذات مخالب مستقيمة، وليست محنية، إذ اكتشف البيولوجيون الأستراليون أن الطيور في العصور القديمة كانت تقضي وقتها على الأرض، لا على أغصان الأشجار، حيث أثبتت الآثار أن أرجلها مستقيمة نسبياً، تنفع للمشي لا الطيران؟ وهل الحياة في بريدة ما زالت متوقفة في العصور القديمة؟"[1].

الرواية بنت بيئتها ومرآة مجتمعها في أحد جوانبها، وهي كذلك اصطياد للتفاصيل واللقطات المرهقة والمؤرّقة التي تسكن ذات الكاتب بعد تخمّرها، وتصبح حينئذ مهيأة للعرض دفعة واحدة كعمل متماسك رزين رصين على أرض صلبة، وتقدّم للمتلقي؛ ليستشف منها منعطفاً للدخول إلى آفاق أرحب وفضاءات أجمل؛ لاستخلاص العبر والدروس؛ ولإعادة صياغة ذلك المكان، وإلقاء نظرة عليه ولو كانت هذه النظرة من بعيد لإنارة بعض الجوانب المعتمة فيه. " كان الحي الذي عاشت فيه عائلات جماعة السلفية المحتسبة في الحرة الشرقية بأطراف المدينة المنورة، مجرد بيوت ومبانٍ عشوائية، بينها ممرات صغيرة جداً، تشبه الزواريب التي لا تكاد تسمح بمرور شخصين اثنين معاً في اللحظة ذاتها، بيوت مسلحة لكل منها ثلاثة أبواب، الباب الخلفي لأي منها يلتقي بالباب الخلفي للبيت الذي في ظهره، وهو الباب الذي تستخدمه النساء عادة للقاء والحديث الهامس، وتبادل المنافع ومتطلبات الأكل، وهي الأبواب الخلفية التي هرب منها كثيرٌ من هؤلاء وقت مداهمتهم من قبل رجال الأمن قبيل احتلال الحرم. كان سليمان السفيلاوي مغامراً ومتهوراً وهو يعود ليلاً إلى الحي المراقب بجرأة نادرة، كي يدخل من باب خلفي في طريق ضيق كالسراط، وينقذ حقيبته التي تحتوي على أوراقه الثبوتية من تابعية وشهادة دراسية للابتدائية والمعهد، ثم يتسلل هارباً بينما المباحث والجنود يرابطون أمام الأبواب الرئيسة..." [2].

(1) المصدر نفسه، ص 358.
(2) المحيميد، يوسف، الحمام لا يطير في بريدة، ص191.

لعل المقطع السابق عن وصف المكان يقدم صورة مركزة عن حالات وحيوات الناس التي كانت تعيش فيه، فهي حيوات قلقة، متمردة، خائفة، ثائرة، ترصد تحركات الآخرين الداخلين بحذر، قادرة على التعرف عند القارئ.

والمكان ليس فقط سهلاً وجبلاً وأرضاً منبسطة وأخرى وعرة، أو مدينة وقرية، أو مغلقاً ومفتوحاً، أو ملهى، أو سجناً، بل هو الذاكرة في أرقى تجلياتها الروحية والفكرية والفنية والجمالية، ومن الصعب الانسلاخ منه، مثله مثل الأم والأب والحبيبة، المكان هو الساكن القابع في الذوات سواء المبدعة منها أو المبتدعة. "لم تكن بريدة مكاناً مألوفاً للصغير فهد، رغم عيشه لأشهر وقت حرب الخليج مطلع التسعينات، ورغم حياة أبيه فيها زمناً، حيث قصّ عليه قبيل موته حكاياته المبكرة هناك، حينما أرغمه جدّه أن يتعلم في المدرسة الأهلية، فقاوم مراراً هذه الرغبة، لكنه وافق أخيراً، فهي فرصة للهرب من قرية المريدسية، فقرأ "بلوغ المرام" لفترة قصيرة على الشيخ الدرويش، قال عن هذا الشيخ إنه كان شخصية رائعة ولديه حافظة مذهلة"[1].

التخلص من المكان قد يخرج الإنسان مما أصابه فيه، يخرجه من أحزانه وآلامه وكآبته. "نصحني أخي بأن أسافر؛ كي أتخلص من الكآبة والحزن، لكن لم يكن لدي جواز سفر، فقد صادروا جوازي عند القبض علي، وعدت إلى مباحث السجن..." [2]. ومع هذا يظل المكان _كما ذكرت سابقاً_ قابعاً في حنايا ذاكرة الإنسان، محتوى فيه، لاصقاً بجدار روحه، لا يريد مفارقته رغم ما أصابه فيه من امتهان. " قاد سيارته الصغيرة تجاه العليّا، ماراً بجوار بيتزا هت بشارع العروبة إلى شارع فرعي صغير اسمه سيدة الرؤساء، ومنه إلى ممر زهير رستم متوقفاً لوهلة أمام الباب الأسود الذي عبرت خلفه طفولته مثل حلم، هذا الباب الذي ودّع على عتبته أباه سليمان، حين أدار محرك سيارته صوب القصيم ولم يعد، هذا الباب الذي دخل منه الغجري عمّه، بعينيه الزجاجيتين وكرشه النابت بأناة وروية كي يطرده من بيته، بل كي يطرد الحياة بمجملها من هذا البيت المطمئن" [3].

- **الشخصية واللغة:**

(1) المصدر نفسه، ص71.
(2) المصدر نفسه، ص255.
(3) المحيميد، يوسف، الحمام لا يطير في بريدة، ص345.

أ- الشخصية الروائية:

مفهوم الشخصية من المفاهيم الصعبة التي لم تجد لها نظرية الأدب جواباً شافياً، وبالتالي؛ فإن النقد الأدبي لم يستطع إلى الآن الوصول إلى نتائج كافية أو مقنعة في هذا المجال، سواء على مستوى الدال أو المدلول والمرجع؛ وذلك بسبب زئبقية الشخصية ومكوناتها المطّاطية، واختلاف الباحثين في استخدام المصطلحات والمفاهيم، والخلط بين الشخص والشخصية والسقوط في مفهوم المطابقة بين الشخصية والكاتب المبدع، محاكاة وانعكاساً وتماثلاً وإحالة [1].

جاءت اللسانيات والسيميائيات والبنيوية السردية؛ لتقدم الشخصية بعدها مفهومها نحوياً ولسانياً وعلاقة سيميائية عبر تكنيك السرود وتركيبها، تحليلاً وتركيباً، إلا أن مقارنة الشخصية الروائية في أطر الدراسات النقدية الحديثة والمعاصرة ما زالت تتخذ أشكالاً صورية مجردة كونية، وذلك على الرغم من خصوصية الفاعل على المستوى النصي والدلالي، وذلك حين اندماج هذا الفاعل داخل الرواية حسب سياقات نصية وثقافية معينة، وقد تصير هذه الأشكال الكونية العامة مع تتابع الأزمان بمثابة خطاطات جامدة وغير مجدية، وتحتاج إلى من يعمّق مفاهيمها الإجرائية وتطبيقياً مع إثراء تلك التطبيقات عن طريق التطوير والإضافة والتعديل والتنقيح واقتراح مشاريع نقدية وتصورات سيميائية جديدة بمفهوم الشخصية الروائية نحو فضاءات وآفاق جديدة [2].

ويقول الدكتور علي محمد سليمان: " إن التطورات التي مر بها مفهوم وشكل وبنية الشخصية الروائية واضحة من حيث وجودها في مراحل تعاقبية، لكن بالرغم من هذه الحقيقة فإن كتابة تاريخ للشخصية الروائية يبدو لأسباب محيّرة مهمة في غاية الصعوبة، وفي اللحظة التي أطلق بعضهم مقولة "موت الشخصية الروائية" كان الجميع يتهيّأ فيما يبدو للتخلي عن هذا الطموح بكتابة تاريخ لهذا الكائن اللغوي، فإعلان الموت ذاك كان في جوهره إعلاناً مواربا للعجز عن إنجاز وعي محدد المنطق، ووجود وتطور الكائنات التي تعيش حياتها بين صفحات الروايات، ومنذ اللحظة التي تخيل فيها معظم النقاد أن الحداثة الأوروبية قد تخلّت عن الشخصية الواقعية التي تذكّرنا بفكرة الصورة

(1) انظر: حمداوي، جميل، الشخصية الروائيةعلى ضوء مقاربات النقد العربي القديم والحديث من الإحالة إلى العلاقة الموقع الإلكتروني دروب، 30 آب، 2010.
(2) انظر: المصدر نفسه.

الفوتوغرافية الخام، خرجت الكائنات الروائية من قبضة الواقعية وأصبحت تملك تاريخاً موازياً لوجودها" [1].

الشخصية عالم معقد شديد التركيب، متباين في أنواعه، متعدد الأشكال بتعدد المذاهب، والأهواء، والأيديولوجيات، والحضارات، والثقافات، والهواجس، والطبائع البشرية التي لا حدود لها لتنوعها واختلافاتها، وقد لهث الروائي التقليدي وراء الشخصيات ذات الطبائع الخاصة من أجل بلورتها وتقديمها في عمل روائي؛ لتكون صورة مصغرة عن العالم الواقعي، ولذا؛ كان الروائيون معتقدين أنهم قادرون على منافسة المؤرّخ الذي يكتب عن واقع الناس من حيث السياسة ومن حيث العلاقات العامة على اختلافها بينهم بما يحوطها من حب وحقد وتنافس وطموح، ولكن في جفاف الأرقام وفجاجة الأحداث [2].

تُعامل الشخصيات في الرواية الكلاسيكية على أنها كائن حي له وجوده الفيزيقي، فتوصف ملامحها الخارجية وأهوائها ومخاوفها وآلامها وطموحاتها وأحلامها وآمالها ولحظات سعادتها وشقائها، فالشخصية هي اللاعبة للدور الأكبر في أي عمل روائي يكتبه روائي تقليدي، ويبدو أن الاهتمام الفائق برسم الشخصية وبنائها في المتن الروائي له ارتباط بسيطرة النزعة التاريخية والاجتماعية من جهة وسيطرة الأيدولوجيا السياسية من جهة ثانية، فكأن هذه الشخصية هي كل شيء في الرواية الكلاسيكية، بحيث لا يمكن تصوّر رواية دون طغيان شخصية مثيرة يقحمها الروائي فيها؛ فالصراع العنيف لا يكون إلا بوجود مثل هذه الشخصية أو شخصيات يكون الصراع محتدماً بينها [3].

ينادي الروائيون الجدد بوجوب التقليل من شأن الشخصية ودورها في المتن الروائي، فكافكا _وهو أحد المبشرين بجنس روائي جديد_ يجتزئ في روايته المحاكمة بإطلاق مجرد رقم على شخصيته، وكان قد أطلق مجرد حرف على شخصية روايته "القصر"؛ وذلك من أجل عدم حرمانها من العاطفة

(1) سليمان، علي محمد، البحث عن الشخصية الروائية، صحيفة الثورة، ملحق ثقافي يصدر عن مؤسسة الوحدة للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 1 شباط، 2011.
(2) انظر: مرتاض، عبد الملك، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص73.
(3) انظر: المصدر نفسه، ص7.

والتفكير والحق في الحياة، ولعله بذلك يكون قد أعلن القطيعة مع التقاليد السائدة في التعامل مع الشخصية وتهذيب ملامحها، وتلميع وجهها حتى تظهر أجمل وأعقل من الشخص الحقيقي نفسه[1].

كان الرأي منصرفاً إلى التعصب للشخصية؛ لأنها جزء من العالم الذي نحياه ونعيشه خيراً أو شراً، فتغدو وكأنها مرآة عاكسة لعصرنا وقيمنا وآلامنا وأحلامنا وآمالنا، إلاّ إن هذا الرأي صار كالنشاز في الموقف الذي يقفه أكثر النقاد الفرنسيين الحديثين، بل الأمريكيين أيضاً، فهم يرون أن الشخصية الروائية منفصمة، أو يجب أن تكون منفصمة عن قيم المجتمع الذي نعتزي إليه، والروائي التقليدي يخادع بها قراءه على أنها تمثل الخيبة والانفصام والانقطاع والعزلة، فهي شيء آخر غير الحياة التي نعيشها وغير التفكير الذي نفكر وكذا غير الحلم الذي نحلم وغير الألم الذي نتألم، إنها كائن تائه لا يمثل إلا نفس كاتبه أو مبدعه المخادع لقرائه[2].

ويبدو أن هناك كتّاباً لا يبرحون يمنحون الشخصية الروائية أهمية كبرى ومنزلة عظمى في الحياة الفكرية والاجتماعية والجمالية معاً؛ فالشخصية الروائية بحكم قدرتها على حمل الآخرين على تعرية طرف من أنفسهم كان مجهولاً إلى ذلك الحين، إذ تكشف لكل واحد من الناس مظهراً من مظاهر كينونته التي ما كانت لتكشف فيه لولا هذا الاتصال الذي حدث[3].

أخذ الروائيون الجدد يحملون معاولهم لهدم تلك الصروح الجميلة التي كانت الشخصية الروائية متربّعة فيها، وقد بدأت علامات الأذاة تلحقها بعد أن وضعت الحرب العالمية الأولى أوزارها، وذلك ما صرح به "أندريه" إذ قال: علينا أن نحزم الحقائب لمجرد أن يصبح الأمر متمحضاً لشخصية ينهض رسم ملامحها على حالة مدنية، ولباس، وكل ما يمثل في السمات التوصيفية[4]. إلا أن المعروف أن الشخصية تأخذ موقعاً هاماً في بنية العمل الروائي؛ فهي أحد مقوماته الأساسية إلى جانب العناصر الأخرى، كالحدث، والسرد، والزمان، والمكان، وتتمتع الشخصية بهذه المكانة في المتن الروائي؛ لأن العمل الروائي في الأصل يقوم على تصوير المجتمع بكل من وما فيه، والعنصر الإنساني في هذا المجتمع هو العمود الفقري والقوة الواعية الدائر في فلكها كل شيء في هذه الحياة،

(1) انظر: مرتاض، عبد الملك، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص 77.
(2) انظر: المصدر نفسه، ص 79.
(3) انظر: المصدر نفسه، ص 79.
(4) انظر: المصدر نفسه، ص 80.

لذا؛ فقد عرّف أحد النقاد الرواية بأنها " قصة لقاء الشخصيات بعضها مع بعض وأخبار بالعلاقات التي تنشأ بينها" [1]. ويرى الناقد محمد سعيد حسن أن الشخصية الروائية شخصية افتراضية تعيش واقعاً افتراضياً في عالم الرواية، وهو عالم افتراضي أيضاً، اختاره الكاتب ليقدم آراءه الفكرية والفلسفية والسياسية والأخلاقية والاجتماعية في كل شكل وقالب يخضع بالضرورة لثقافة ذلك الكاتب وميوله الأيدولوجية [2].

تشكل أبعاد الشخصية الروائية أهمية خاصة في دراسة الرواية ونقدها، وتظهر هذه الشخصية بالتدريج وفق منطق أحداث الرواية وجوّها العام، وقد أجمع النقاد على أبعاد أربعة للشخصية الروائية، هي: البعد المادي، والبعد النفسي، والبعد الاجتماعي، والبعد الأيدولوجي [3].

تؤدي الشخصية وظائف متنوعة في العالم الروائي الذي يبدعه الكاتب، وبما أن الرواية تركّز على الإنسان وقضاياه ومشاكله فمن الطبيعي أن تكون الشخصية هي محور المعاني الإنسانية ومركز الأفكار العامة لكل العمل الروائي؛ فهي تكشف عن العلاقات العديدة بين ملامحها الفردية الخاصة والموضوعات العامة، وفي دمج الهم الذاتي بالهم الجمعي، مما يمهد لسلوك الشخصيات ووقوع الأحداث وتناميها [4].

والسؤال المطروح: هل يخلق الروائي شخصيات روايته أم يأخذهم من الواقع من أناس حقيقيين؟ والجواب، أنه يخلقهم ويأخذهم من الواقع، فالشخصية الروائية نسيج وخليط من الوهم والخيال والواقع عبر ما يعرفه هذا الكاتب عن نفسه وعمن هم حوله من الناس الذين عايشهم وعرفهم عن قرب، وتعد نفس الكاتب أو شخصيته هي أهم مصادر ذلك الكاتب في خلق شخصياته، فقد تكون بعض شخصيات الكاتب هي انعكاس لذاته في مرحلة من مراحل عمره وحياته [5].

تتطور الشخصية الروائية وفقاً لأحداث الرواية وردود أفعال الشخصية إزاء تلك الأحداث، وبذا؛ تحصل المتعة للقارئ، بشرط أن تكون تلك الأحداث ودوافعها وردود الأفعال عليها منطقية مسوغة

---

(1) بحرواي، حسن، بنية الشكل الروائي، ص 269.
(2) انظر: حسن، محمد سعيد، أفكار في الشخصية الروائية، صحيفة تشرين، دمشق، 13 كانون الأول، 2012.
(3) انظر: غرايبة، عامر، الشخصية الروائية، وظيفتها، أنواعها، سماتها، مدونة عامر غرايبة، amergharaibeh.arabblogs.com
(4) انظر: المصدر نفسه.

مبررة، ولا تكون هكذا محض صدفة أو مصادفة، وهذا لا يتأتى إلا إذا كان الكاتب فاهماً فهماً عميقاً لشخصيات روايته [1].

الناس في الواقع وفي الحياة مختلفون وكذا تكون الشخصيات الروائية، فيها تحولات وتنمو وتتطور وفق سياق الأحداث مكتسبة مواقف جديدة، لذا؛ يحتاج الكاتب قدراً كافياً من التأمل ليرسم خط تطور هذه الشخصيات في ذهنه قبل أن يرسمها بالكلمات على الورق [2].

وللشخصية نمطان:

1. **الشخصية النامية:** وهي شخصية تتكشف شيئاً فشيئاً، وتتطور بتطور أحداث الرواية، ويكون هذا التطور ناتجاً عن تفاعل هذه الشخصية مع الاحداث[3]، وتمتاز هذه الشخصية بقدرتها المستمرة على المفاجأة بطريقة مقنعة تظهر بها جوانبها المختلفة وهواجسها وعواطفها ومشاعرها الإنسانية عبر الكشف بتطور الرواية أو القصة[4]. وقد أطلق على مثل هذه الشخصية عدة تسميات منها؛ الشخصية المدوّرة أو المتحركة أو الديناميكية [5].

وفي بعض الروايات تأتي الأوصاف كاملة وشاملة للشخصية، حتى نكاد أن نتوقع ما سوف تقوم به، وبسرد الأحداث يمكن المقارنة بين ما فعلت وما كان ينبغي لها أن تفعل وفقا لهذه الحدود التي عرفنا بها الشخصية [6].

إن بعض الشخصيات في النص الروائي تبدو وكأنها مسيطرة على الرواية بقوتها وجاذبيتها، ويعمد الروائي إلى طرق ووسائل مختلفة خفية ليوفر لها هذه السيادة.

2. **الشخصية الثابتة:** وتبنى هذه الشخصية حول فكرة واحدة أو صفة ثابتة لا تتغير طول مسيرة أحداث الرواية، فلا تؤثر في الأحداث كثيراً، وقد لا تأخذ فيها شيئاً ولا تحتاج إلى تفسير أو تقديم أو تحليل وبيان، وعلى ذلك؛ فهي ثابتة في تكوّنها وبنائها يحدث التغيير فقط في علاقاتها بالشخصيات الأخرى، أما طابع تصرفاتها فهو واحد، وعلى الغالب ما تلقي هذه الشخصية

---

(1) انظر: غرايبة، عامر، الشخصية الروائية، وظيفتها، أنواعها، سماتها، مدونة عامر غرايبة، amergharaibeh.arabblogs.com
(2) انظر: المصدر نفسه.
(3) انظر: نجم، محمد يوسف (د.ت)، فن القصة، ط7، دار الثقافة، بيروت، ص3.
(4) انظر: فورستر، إدزارد موجن (1960)، أركان القصة، (ترجمة كمال عياد جياد)، دار الكرنك، القاهرة، ص83.
(5) انظر: عبد الله، عدنان خالد (1986)، النقد التطبيقي التحليلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ص68.
(6) انظر: سلام، محمد زغلول، دراسات في القصة العربية الحديثة، ص20.

الضوء على جوانب مختلفة للشخصيات الأخرى وتساعد في فهمها، وتسمى مثل هذه الشخصية تسميات منها المسطحة، أو البسيطة، أو الجامدة، أو ذات المستوى الواحد [1].

ولكل راو أسلوبه وطريقته في تقديم شخصياته أو أبطاله على مسرح الرواية والتطور بهم والكشف عن جوانبهم شيئاً فشيئاً، وقد يؤخّر ذلك الراوي أو الكاتب نقطة انطلاق الرواية، ولكن بظهور الأبطال تأخذ القصة بالتحرك بشكل أسرع، وتروح الشخصيات تحسر اللثام عن الأحداث والوقائع، وتكشف الأحداث جوانب الأبطال أو شخصيات الرواية، ويكون السارد في مثل هذه الروايات معتمداً على الأحداث ذاتها وعلى سلوك البطل ليكشف شخصيته وأعماق نفسه، ومن الكتّاب من يقدم أبطاله وصفاتهم منذ اللحظة الأولى، بل ويروح آخرون إلى تحليل تلك الشخصية والغوص في أغوار نفسها وتبيان سماتها وعيوبها ومحاسنها، غير تارك صغيرة أو كبيرة إلا قدّمها كما في مدام بوفاري لفلوبير [2]، وينبغي على الكاتب ألا يتدخل في شخصيات روايته، بل يدعهم يتصرفون كما هم على طبيعتهم وسجاياهم وكما تكون الأحداث عليه وتطور حركاتها الداخلية بحيث لا تكون الشخصيات مجرد أبواق لما يقوم أو يريده الكاتب [3].

ب- اللغة الروائية:

فرّق الدراسون بين نوعين من اللغة، الأول: اللغة العامة؛ وهي مجموعة من الرموز تعارف بها الناطقون على دلالات ومعان لها، وتستخدم في التفاهم والتواصل بينهم [4]، وهي لغة معروفة ومتاحة للجميع لا فرق في ذلك بينهم.

أما النوع الثاني فهو اللغة الخاصة؛ وهي مجموعة من الألفاظ والصيغ اللغوية والأساليب التعبيرية التي تنماز بها طائفة ما أو مؤلف ما [5]، وهي لغة فردية من إنتاج الفرد المبدع متجاوزة وظيفة الإلهام إلى ما ورائه من الإثارة والحسن [6].

---

(1) انظر: السعدون، نبهان حسون، الشخصية في قصص علي الفهادي، دراسة تحليلية، مجلة دراسات موصلية، العدد (30)، آب، 2010، ص6.
(2) انظر: سلام، محمد زغلول، دراسات في القصة العربية الحديثة ص 21- 22.
(3) انظر: المصدر نفسه، ص23.
(4) انظر: شتا، السيد علي (1966)، علم الاجتماع اللغوي، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، ص44.
(5) انظر: المصدر نفسه، ص45.
(6) انظر: الباري، محمد (1998)، في نظرية الرواية، ط1، دار سراس للنشر، تونس، ص89.

وهذان النوعان يعرفان بتسميات أخر، مثل اللغة العلمية في مقابل اللغة الفنية [1]، واللغة النفعية في مقابل اللغة الأدبية، ولغة الاتصال في مقابل لغة الجمال [2]، ومع اختلاف التسميات غير أنها متفقة على تمييز نوع من اللغة، يصاغ بها النص الأدبي، وتكون بطرية مغايرة على نحو عام المستوى العادي من الاستخدام اللغوي [3]، مؤدية وظائف أكثر من وظيفة الإيصال التي تؤديها اللغة بمعناها العام، وأكثر اصطلاحاتها استخداماً هو اللغة الأدبية [4].

أما اللغة الروائية فهي تنتمي إلى النوع الثاني؛ اللغة الأدبية، وهي مشتركة مع بقية فنون الأدب في انتمائها للغة الأدبية، ولكنها تختلف عنها بسمات خاصة بها منبثقة من طبيعتها الفنية؛ فهي لغة غير اللغة الشعرية، وهما معاً غير اللغة المقالية [5]، وأهم ما تتصف به اللغة الروائية تعدد الأصوات أو الحوارية، وهي نظرية أصّلها ميخائيل باختين، ويقوم مفهومها على أن لغة الرواية يجب أن تكون مجموعة خطابات متداخلة، كل خطاب معبر عن صوت مختلف، وتتنوع الخطابات بتنوع الرواة وتنوع الشخصيات؛ فالكاتب الروائي مطلوب منه إيجاد لغات مساوية لعدد تلك الشخصيات أولاً، وموازية لانتماءاتها الثقافية ثانياً، وكل هذه اللغات يجب أن تكون مختلفة عن لغة كاتب الرواية، وهذا الاختلاف لا يظل في المستوى الصياغي فقط، بل يتجاوزه إلى المستوى الفكري [6]، وهذا هو الفارق بين لغة الرواية ولغة الشعر، فإذا كانت لغة الشعر ذات مستوى واحد ومعبرة عن (أنا الشاعر)، فإن لغة الرواية يجب أن تحتوي على أصوات عدة؛ لتحقيق قدر من الغيرة، ولتناسب أحوال الشخصيات المختلفة فكرياً واجتماعياً وثقافياً [7].

---

(1) انظر: الباري، محمد، في نظرية الرواية، ص79.
(2) انظر: الدوسري، دوش (1418هـ)، مفهوم الشعر عند شعراء التفعيلة المنظرين، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة الملك سعود، الرياض، ص330 وما بعدها.
(3) انظر: راضي، عبد الكريم (1980)، اللغة في النقد الأدبي، ط1، مكتبة الخانجي، القاهرة، ص 475 . والمديهش، منى (2009)، لغة الرواية السعودية، دراسة نقدية للروايات الصادرة ما بين (1400-1420هـ)، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، الرياض، ص6.
(4) انظر: إيفانكوس، ماريا خوسيه (1988)، نظرية اللغة الأدبية، (ترجمة حامد أبو أحمد)، مكتبة غريب، القاهرة، ص8.
(5) انظر: المديهش، منى، لغة الرواية السعودية، دراسة نقدية للروايات الصادرة ما بين (1400-1420هـ)، ص 916. وباختين، ميخائيل (1987)، الخطاب الروائي، (ترجمة محمد برادة)، دار الفكر، القاهرة، ص 16 – 17. وباختين، ميخائيل (1988)، الكلمة في الرواية، (ترجمة يوسف حلاق)، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ص46.
(6) انظر: باختين، ميخائيل، الكلمة في الرواية، ص 113.
(7) انظرالمصدر نفسه، ص113.

الدكتور عبد الملك مرتاض أصّل لهذه النظرية في النقد العربي القديم عند الجاحظ الذي كان من أوائل من اهتم بالحديث عن مستويات اللغة، ولدى بشر بن المعتمر، والسيوطي في مقاماته العشرين الموزعة على عشرين شخصية مختلفة وقد لها لغتها الوظيفية الخاصة[1].

وترى منى المديهش أن ثمة فارقاً بين ما يحاول إثباته النقاد العرب المحدثون حول تعدد الأصوات في التراث العربي القديم، والنظرية الحديثة لباحثين؛ فالبلاغيون العرب القدامى نظروا إلى التفاوت اللغوي بحسب أقدار السامعين، في حين أن نظرية باختين تنظر للتفاوت حسب المتكلمين[2].

أما وظائف اللغة الروائية فهي:

1- **الوظيفة الفكرية:** وهي وظيفة يقوم بها السارد بشكل مباشر أو غير مباشر من تعليم، أو تبشير، أو تنوير تربوي أو فكري، أو الدعوة إلى مذهب سياسي أو اجتماعي أو ديني، وقد عرفت هذه الوظيفة في بعض الدراسات الروائية باسم الوظيفة الأيديولوجية، وهي مجموع الأحكام والاعتقادات والمذاهب الفكرية التي يؤمن بها شعب أو أمة أو حزب أو جماعة[3]، وقد حدد هذه الوظيفة بعض النقاد بالروايات المتخذة شكلاً وعظياً تعليمياً[4]، والمفروض أن تكون عامة لكل الروايات؛ لأن الرواية شاهدة عصر ويجب أن تحمل الهوية العقدية للرواية وللمجتمع وتكون مشتملة على الرسالة التي يقصدها الراوي أو الكاتب؛ فالرواية بطبيعتها القصصية من أقرب الأجناس الأدبية إلى قلب المتلقي، لذا؛ يوظفها المبدعون لنشر مذاهبهم، ويجعلونها وسيلة ليعبروا عن معتقداتهم وآرائهم الإصلاحية ورؤيتهم إلى قضايا الإنسان، وهي وسيلة لتفسير ما يدور في المجتمع من اضطرابات الأحداث والمشاكل وهي متنفس لآرائهم التي قد لا يستطيعون البوح بها بأسلوب مباشر، لذا؛ كانت اللغة أقرب عناصر الرواية للنهوض بهذه الوظيفة، فاللغة هي "القالب الذي يصب فيه الروائي أفكاره ويجسد رؤيته في صورة مادية محسوسة، وينقل من خلالها رؤيته للناس والأشياء من حوله؛ فباللغة

---

(1) انظر: مرتاض، عبد الملك، في نظرية الرواية، ص 101- 114. والمديهش، منى، لغة الرواية السعودية، دراسة نقدية للروايات الصادرة ما بين (1400-1420هـ)، ص 17.

(2) انظر: المديهش، منى، لغة الرواية السعودية، دراسة نقدية للروايات الصادرة ما بين (1400-1420هـ)، ص 17.

(3) انظر: خشبة، سامي (1994)، مصطلحات فكرية، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ص 86 -87. المليح، فادية (1998)، الرواية والأيديولوجيا في سوريا (1958 – 1990)، ط1، الأهالي للطباعة والنشر، دمشق، ص22. والمديهش، منى، لغة الرواية السعودية، دراسة نقدية للروايات الصادرة ما بين (1400-1420هـ)، ص18.

(4) انظر: الكردي، عبد الرحيم (2006)، الراوي والنص القصصي، مكتبة الآداب، القاهرة، ص48.

تنطق الشخصيات، وتتكشف الأحداث، وتتضح البيئة، ويتعرف القارئ إلى طبيعة التجربة التي يعبر عنها الكاتب"[1].

2- **الوظيفة التأثيرية:** وهي أن تستخدم اللغة على نحو مقصود به إحداث تأثير في عاطفة القارئ تجاه موقف معين؛ فلغة الأدب تحمل معها نبرة المتكلم بها واتجاهاته، وهي غير واقفة عند مجرد التعبير، بل هدفها التأثير في اتجاهات المتلقي، وإقناعه ودفعه إلى تبديل موقفه[2].

3- **الوظيفة الجمالية:** والمقصود بها الملامح الفردية المميزة للأسلوب الأدبي في النص الروائي عن غيره، بمعنى عدم تقديم الأخبار في الرواية لمجرد الإخبار، بل يجب إيجاد صورة فنية جمالية تروي الخيال وتذكي العاطفة وتقدم المتعة الأدبية للمتلقي[3].

يقول عبد الملك مرتاض: "وقد تقرأ نصاً روائياً، حتى ننصف بعض هؤلاء من حيث هو سرد جاف ووصف مكدود حاف، ولكن ذلك لا يعني أنك تقرأ أدباً؛ أي أنك ستحس بغياب اللغة وجمالها، واللغة وسحرها، واللغة وتجليات تشكيلها، وفعلها، وتفاعلها، ومثولها لوحات لوحات أمامك وأنت تقرأ، وكأنك تشم عطراً بين الحروف، بل كأنك تشرف رضاباً بين الألفاظ، بل كأنك ترشف شهداً بين الجمل. السحر اللغوي إذا غاب عن العمل الروائي غاب عنه كل شيء، غاب الفن وغاب الأدب معاً"[4].

4- **الوظيفة التمثيلية:** وهي أبرز ما ينماز به الفن القصصي عن غيره من الفنون؛ فجوهر القصص هو التمثيل اللغوي للعالم الواقعي من خلال مشاهد محاكية لهذا الواقع، بمعنى تمثيل الحركة بالسرد والحوار بدلاً من الإخبار عنها فنقل المفردات مجردة ليس نافعاً قصصياً[5].

5- **الوظيفة التواصلية:** وتكمن هذه الوظيفة في أمرين: اهتمام الكاتب بتأسيس صلة ما مع الشخصية المروي عنها، وحرصه على إنشاء طقس أو جو اجتماعي يظهر غرض تبادل المشاعر بين شخصيات الرواية أكثر من غرض مجرد نقل معلومة من شخص لشخص آخر[6]. أما الأمر الثاني فمقدرة اللغة الروائية على جذب المتلقي والتأثير في وجدانه إلى حد إقامة

---

(1) عثمان، عبد الفتاح (1982)، بناء الرواية، دراسة في الرواية المصرية، ط1، مكتبة الشباب، القاهرة، ص 199. وانظر: المديهش، منى، لغة الرواية السعودية، دراسة نقدية للروايات الصادرة ما بين (1400-1420هـ)، ص 19.
(2) انظر: المديهش، منى، لغة الرواية السعودية، دراسة نقدية للروايات الصادرة ما بين (1400-1420هـ)، ص 19.
(3) انظر: المصدر نفسه، ص 20.
(4) مرتاض، عبد الملك، في نظرية الرواية، ص 113 – 114.
(5) انظر: المديهش، منى، لغة الرواية السعودية، دراسة نقدية للروايات الصادرة ما بين (1400-1420هـ)، ص 21.
(6) انظر: المصدر نفسه، ص 21.

صلة غير مرئية له مع شخصيات الرواية، فيبدأ بالسير مع هذه الشخصيات ويشعر بشعورها وإحساسها، ويتبناها وكأنها صارت إياه أو صار إياها [1].

6- **الوظيفة التسجيلية:** فالعمل الروائي يعد وثيقة للتأريخ اللغوي، فلغة النص الروائي تسجّل الألفاظ الشائعة في زمن من الأزمنة، مثل؛ الحرية والديمقراطية في هذا العصر قياساً إلى عصور سابقة، فالأدب ليس معزولاً أو محصوراً في عالمه، فهو مفتوح على كل المؤشرات المختلفة في ذلك الزمن [2].

7- **الوظيفة التكاملية:** وتتمثل هذه الوظيفة في قدرة النص الروائي على التنقل بين أساليب الرواية المختلفة مثل السرد والوصف والحوار ومستويات ضمائر الرواة ما بين متكلم ومخاطب وغائب، وتكمن أهمية هذه الوظيفة في تحقيق الاتساق والترابط في بنية النص الروائي وبدونها يتفكك هذا النص وينحل [3].

إن اللغة الروائية هي الأساس الأول والأهم في بناء النص الروائي؛ فهي التي تقوم بوصف الشخصيات، وتمكّن تلك الشخصيات من وصف شيء ما، وهي التي تحدد وتبني العناصر الأخرى من عناصر النص الروائي كالزمان والمكان والحدث الذي يجري في هذين الفضائين [4]. ويقول الدكتور عبد الملك مرتاض: " ولقد شاع بين الناس وفيما كنا نتلقى ذلك عن أساتيذنا في الجامعة أحسن الله إليهم، أن لغة الكتابة ضربان اثنان.. الضرب الأول: سرد، ولغته الفصحى، والضرب الآخر حوار ولغته عامية، وكما أنه لا يجوز كتابة السرد بالعامية، فإنه لا يجوز كتابة الحوار بالفصحى، هذه هي المعادلة الفنية التي إن وفرت لنص من النصوص السردية اغتدى مقبولاً في الأذواق، ومرضياً عنه لدى النقاد" [5].

واللغة الروائية متشكلة بمستويات عديدة متغيرة، ذات أبعاد تخييليّة متصاعدة بحركة واعية وغير واعية، وهذه اللغة مقسمة إلى قسمين:

1- لغة النسج السردي.

2- لغة الحوار.

---

(1) انظر: نجم، محمد يوسف، فن القصة، ص 53.
(2) انظر: المديهش، منى، لغة الرواية السعودية، دراسة نقدية للروايات الصادرة ما بين (1400-1420هـ)، ص 22.
(3) انظر: المصدر نفسه، ص 22.
(4) انظر: البغدادي، محمد، لغة السرد في الرواية الجديدة، صحيفة الخليج، ملحق الخليج الثقافي، 9 تموز، 2012.
(5) انظر: مرتاض، عبد الملك، في نظرية الرواية، ص 110.

وقد تناولت الدراسات النقدية هذين الشكلين كثيراً، وإن ظل التناول منصباً في أغلبه على أمور شكلية كمسألة "الفصحى والعامية"، أو مستويات اللغة من حيث اقترابها من الواقعية أو الفن.

- **لغط موتى:**

– **شخصيات الرواية:**

بداية أتناول الشخصية الأولى والمحورية في رواية لغط موتى؛ وهي شخصية الكاتب التي تماهت شخصيته بشخصية كاتب لغط موتى يوسف المحيميد، فهما شخصيتان متقاسمتان في أشياء كثيرة، وهما شخصيتان قلقتان فاشلتان في كتابة رواية، ثم يكتشف الكاتب الثاني في الرواية أنه قد كتب رواية دون أن يدري، والدافع عند شخصية الكاتب في لغط الموتى وربما عند يوسف المحيميد شخصياً تحريض الأصدقاء واستفزازهم، والشخصيتان تجاهدان في تحدّي القلق والفشل ليثبتا أنهما ناجحان على الرغم مما بذله كاتب الرواية البطل في لغط موتى من جهد في إبراز جسامة مثل هذه الكتابة، وما يعانيه من أسئلة وآلام، فيعلّق أن " لا أحد يدرك كم صعب أن أكشف أسرار وكنوز الذين يمرون خفافاً في الذاكرة، ليس لأنني مثالي جداً، أخبئ ما أعرفه، لا أسر به لأحد حتى تغص ذاكرتي وتفيض، فيتسرب لغطها كخيط سرّي داخل صدري وأنا أواسي كفني في رقدتي الهائنة، فأنقل تجاربهم، ووقائعهم كما أعرفها تماماً، فأكون ناقلاً ساذجاً للواقع، ما الذي أتى بكلمة الواقع هنا-لا يهم..." [1].

إن فعل الكتابة عند الشخصين؛ شخصية يوسف المحيميد وشخصية بطله الكاتب ليس سهلاً ولا مجانياً، " لا أحد يدرك كم صعب أن أكشف أسرار وكنوز الذين يمرون خفافاً..." [2]، أما يوسف المحيميد نفسه فيقول: " كنت أشعر أنني أدخل في تحدٍ ما، سواء في القدرة على كتابة واستكمال رواية، أو على مستوى كتابة رواية مختلفة من حيث الشكل والبناء والرؤية " [3].

(1) المحيميد، يوسف، لغط موتى، ص 6.
(2) المصدر نفسه، ص 6.
(3) الماضي، تركي إبراهيم، حوار مع الكاتب يوسف المحيميد، المجلة الثقافية، الرياض، العدد (4)، 21 محرم، 1424هـ.

أما الشخصية الثانية في الرواية فهي شخصية الصديق، إنه صديق مجهول لا تصله الرسائل، ولا يظهر في متن النص الروائي أبداً، وحين يتخيل السارد حواراً بينه وبين ذاك الصديق فإنه يظل حواراً افتراضياً، والسارد حين يضرب معه موعداً للقاء في بهو أحد الفنادق فإننا لا نرى هذا الصديق، رغم أنه لمح سيارة هوندا ذهبية تشبه سيارة صديقه، " أدرت عجلة القيادة واندفعت مسرعاً حتى إذا ما حاذيت سيارة النقل الحمراء النائمة بسكون تحت الشجرة، قفزت من الضفة المقابلة قطة سوداء تماماً جعلتني أهمز الكابح لوهلة قبل أن تتوارى تحت السيارة الراقدة منذ أيام، وقبل أن أدخل من بوابة الفندق لمحت عن بعد سيارة هوندا ذهبية صغيرة تشبه سيارتك، فاستغربت قدومك المبكر قبل الموعد، الموسيقى لحظة دخلت البهو كانت تتزحلق بنعومة على الرخام، وقطرات النافورة في الوسط تتطاير خفيفة وقلقة، أيضاً أنا كنت قلقاً من مجيئك المبكر، أخذت جولة سريعة أتفحص الوجوه المنتشرة في زوايا البهو، لكنني لم أجدك..." [1].

شخصية الصديق هذه تبدو شخصية مجهولة وغائبة عن أي فعل، وهي شخصيته تمارس سلطتها بخبث وتكاد تكون المحور الأهم والمحرك الأساسي لجملة النص الروائي كله، "هل ترى يا صديقي؟ كنت قبلاً مثلك تماماً، لا أؤمن باللامرئي، أؤمن كثيراً بما هو محسوس، بما تجسّه يداي، بما تتلوى رائحته كأفعى الماء داخل أنفي، بكل ما يصطخب في حدود بصري..." [2].

يظل السارد مواصلاً سرد حكايات شخوصه لهذا الصديق المجهول الغائب عبر الرسائل، إنّه لا يزال يثق به، ولو ظهر الصديق سيتوقف البطل الروائي عن إكمال إبداعه الروائي الأول، لذا؛ فهو مفيد رغم خبثه وتواريه وغيابه، إنّه ثوّر القدرة على الكتابة حتى في لحظات التندر والاستهانة بقدرات الكاتب البطل، إنه شخصية ذكية مراوغة يريد للكاتب أن يواصل كتابته فيتّبع معه أسلوب الخداع والمناورة، ويوهمه بأنه يكتب رواية ناجحة، ولعل الصديق هو الراوي البارع والناجح؛ لأنه استطاع كتابة رواية عن راوٍ فاشل [3].

---

(1) المحيميد، يوسف، لغط موتى، ص 65- 66.
(2) المصدر نفسه، ص 40.
(3) انظر: خلفان، زوينة، لغط موتى، صحيفة عُمان، عُمان، ملحق شرفات، العدد (71)، 7 نيسان، 2004، ص16 – 17.

- **شخوص وهمية:**

الراوي قابع في مكتبه يحاول كتابة رواية، فجأة تظهر له شخوص هذه الرواية ويبدأ معهم الحوار والنقاش، تبعث له فاكساً فيركض وراءها حتى الحوش الضيق، ليجد أوراقاً لإعلانات مدسوسة في شق الباب؛ إعلانات مختلفة ومنوعة، "... كانت السماء داكنة، والهواء يدفع وريقات يابسة تخلصت من شجرة جاري، الفائضة بأغصانها على حوش البيت، قرب الباب المطل على الشارع، تناثرت أوراق إعلانات مدسوسة من شق الباب، أحدها من مطاعم بيتزا هت، وآخر من مغاسل رنية المفتتحة مؤخراً، وثالث لشركة الوطن؛ لتشييد وترميم المباني..." [(1)].

ما يُلاحظ على شخوص هذه الرواية أنّها تأخذ بزمام السرد حتى ليبدو بعد ذلك كلعبة بيد هذه الشخوص، لعبة تتقنها هذه الشخصيات أكثر من الروائي نفسه، الذي يعجز في أحيان كثيرة عن سرد حكاياتها فتقوم هي بذلك وهو ينصت لهم، يظهر صوت السارد بين وقت لآخر إلا أنّ هذه الشخوص تقف له بالمرصاد، ويقمعونه كونه غير وفيّ في سرد وقائع حيواتهم، هم يكشفون وهو يقوم بفعل الحجب، تُخضعه للمساءلة وتظهر أكثر دراية منه، بل ويملون عليه ما يجب أن يخطّه قلمه في حكاياتهم، صراع بين راوٍ وشخوصه، علاقة مركبة وقلقة وغير مريحة[(2)]. "ولم لا أكتب رواية ما دون أن يشاركني أي من هؤلاء مسؤولية الوقفة أمام شخوص شائكين كهؤلاء، مسعود، موضي، الرجل باللحية المشذبة بعناية، الشاب المطوف بالحمائم، والجد، بل إن ارتباكي ووجلي حيال الأحياء لا يعادل شيئاً أمام رعبي للأموات كالجد مثلاً؛ وليست الارتباكة هنا بفعل شعوري فقط بحضورها بل في القط الذي يداهم غرفتي..." [(3)].

أغلب شخوص الرواية موتى كانوا في حياتهم مقهورين محتقرين يعيشون مآسي حيواتهم، ولا أحد يهتم بمصائرهم، مثلهم مثل الكثيرين من البشر في أي مكان، هي كائنات صنعها راو ماهر امتلك موهبة القص، لذا؛ كانت شخصيات الرواية إنسانية ليست منتمية إلى مكان بعينه له ملامحه المحدودة، وما غيرنا نحن الأحياء من يعيدهم إلى الحياة مرة أخرى، إن جلَّ أبطال هذه الرواية هم ضيوف من عوالم أخرى وأزمنة ماضية، أعيدت صياغتها روائياً فدبّت الحياة بين أسطر الرواية، ولذا؛ لهم حق الاعتراض والشكوى على ما كتبه عنهم وإجباره على كتابة تفاصيل من عندهم، ومن هذه الشخصيات

(1) المحيميد، يوسف، لغط موتى، ص52.
(2) انظر: خلفان، زوينة، لغط موتى، صحيفة عُمان، عُمان، ملحق شرفات، العدد (71)، 7 نيسان، 2004، ص16 – 17.
(3) المحيميد، يوسف، لغط موتى، ص 12.

" مسعود "، رجل كان يعمل سائقاً، استلبت كرامته وآدميته، يعامله صاحب أو رب عمله معاملة لا تليق بالإنسان، مهزوم من الداخل، صار سخرية ومهزأة لأصدقاء رب عمله وكأنه كلب بلا إحساس أو عواطف، يخلع ملابسه بناء على طلب سخيف لا يراعي معنى الكرامة الإنسانية، يعترض مسعود على تركيز الكاتب على شهادة التقدير، وأنه لم يذكر تفاصيل حياته البائسة المؤلمة القاسية المهينة. " أشعر أن أحدهم، ولنفترض أن اسمه "مسعود" سيوقفني في درب مسدود الآخر ويستجوبني بقسوة أولاً، ثم سيبكي كثيراً، كيف انفلت بصري من أسره، راصداً شهادة تقدير بختم رسمي للوزارة، تزيّن أعلى سريره، ووساماً يتدلى فوق الزهور المجففة على الكومدينة لصق السرير، ثم سيجذبني من يدي وهو يشير اتجاه بيت ضخم، متفلّق الطلاء، باب مردوم بسلاسل تتهدل لتمس الرصيف قائلا لي: لماذا لم تذكر أنني عملت هنا سائقاً، وأنني أنتظر صاحب المنزل في السيارة مع الكلاب الضّالة، حتى يحرك نعاسي بياض الفجر، وقهقهاته مع أصدقائه المخمورين، وهم ينزلونني من السيارة آمرين أن أخلع وأقعي لأبوّل مثل كلب، ثم ينهالون بضحكاتهم وركلاتهم وطفر الدمع من عيونهم الذاوية"[1]. مسعود هو أبو موضي، وهو الذي يتدخّل ويقدّم رواية أخرى لحياة هذه البنت، ويروي كذلك حكاية "مزنة" البنت الصغرى، متدخّلاً في سرد الأحداث لإزالة الطلاسم وفك السحر عن تلك الحكاية عبر فعل المحو لواقع، وكتابة وقائع جديدة لا يعرفها السارد، إذ صار فعل المحو أداة ساحقة بتدخل "مسعود" المبهور بشهادته ووسامه [2].

أما شخصية "موضي" فهي شخصية منكسرة، ومحطمة، ومهزومة، وخائبة في حياتها، سحقت حياتها إذ أدخلت في عزل وحجر كالمجانين، استُلبت طفولتها حين تزوجت برجل أكبر منها بكثير معترضة عما كتبه المؤلف متناسياً قصتها الحقيقية ومأساة حياتها مركّزاً على أشياء سطحية كاهتمامها بالكلب، متجاوزاً صفحات من حياتها القاسية العانسة اليائسة الشقية. "ربما تفاجئني أيضاً "موضي" بقامتها الممشوقة كنخلة ضاربة في واحة ابتلعها الرمل وهي تحشرني في لوذة طارفة في حارتي التي أسكنها، ثم تسألني كوني أحكي عن الكلب الذي ضل الطرقات كلها والشموس الحارقة، ليسكن بدعة وفي الظل لماذا لم أذكر بالأقل خيباتها وهزائمها الكبيرة، كان يلفظها الموظف الحكومي بلحيته

(1) المحيميد، يوسف، لغط موتى، ص 6 -7.
(2) انظر: خلفان، زوينة، لغط موتى، صحيفة عُمان، عُمان، ملحق شرفات، العدد (71)، 7 نيسان، 2004، ص16 – 17.

المشذبة بعناية في بيت الأهل الحجري مردداً وهو يدير مسبحته كمروحة في مدخل البيت: بنتكم رجعناها لكم"[1].

أما شخصية " الجد "، فهو رجل بخيل قاس لا يعرف الإنسانية، عامل حفيدته موضي معاملة وحشية، إذ قشط عظامها المنهالة وأمر أباها أن يرميها معزولة كسيفة حزينة منكسرة. " ألا تشير ولو لمحاً إلى جدي الذي كشط عظامي المنهالة عن اسمنت السطح بغلاظة، وأمر أبي أن يرميني هناك، معزولة إلاّ من حزني"[2]. هذا الجد يحاول أن يدافع عن نفسه وأن يقدم رواية موضي من وجهة نظره هو قائلاً: " إنما لم يكن فظاً، كما تفضح العاقة بل إنني أتنازل عن أملاكي وحقوقي لها، ولأمها، هل سمعت أنني فقدت غرفتي الوحيدة في بيتي؟ متى؟ سألتني، للأبد، حسناً، عند وضع أمها آخر ضناها في غرفتي، صفوا أشياءها ورتبوها؛ لكي أعود وأسكنها ثانية، لكنني لم أعد، لم يسألني أحد؛ لأنهم حال تخفى عليهم أفعالي يرددون في سرّهم، أهماساً: أنني خرّفت، ليس خرفا ذلك، بل تأملاً طويلاً..." [3].

تكثر الاعتراضات وتكبر صفحات الرواية بإضافات أبطالها، فيدخل آخرون، وينسحب آخرون، تختلط الادعاءات وتقوى الحجج، فتغرق حيواتهم وأبدياتهم في الأقاويل، شخصيات تمارس تعذيب الذات وتستمر به، متسابقة على كشف شدّته وقسوته، إنه تعذيب ذات جماعي؛ لجلب الاستعطاف المرضي، ليبدأ بإصرار المؤلف على فعل الكتابة رغم خوفه منها ومن نتائجها، وينتهي بقبول أبطالها بحيواتهم، وعذاباتهم، واعتراضاتهم، ونهاياتهم، ومصائرهم المفجوعة. "هكذا كنت أحس بفزعي إذ أنصت للموتى، ساعة ينفضون مكتبي، ويلبسون نعلي ويرتشفون من كأس الشاي قبلي، فكيف إذاً سأحضرهم معي، على طاولتي وبمشيئتي، بينما هم يفاجئون عالمي وتأملي دائماً أن ألمحهم يجرون برازخهم وراءهم؟ هل كانوا يشتتون حياتهم الشائكة ببرازخهم، أم أنني أصلاً، ومنذ سنوات أرقد في برزخي الهانئ..." [4].

---

(1) المحيميد، يوسف، لغط موتى، ص 8 -9.
(2) المصدر نفسه، ص11.
(3) المصدر نفسه، ص 14 -15.
(4) المحيميد، يوسف، لغط موتى، ص16.

أما البنت الصغرى فقد كانت تتشكل في المتن الروائي تدريجياً أمام عيني المتلقي وتعطيه فرصة للتعرف إليها وتميزها، وقد اختارت اسما لها "مزنة" بعد أن كان الكاتب يدعوها بالبنت الصغرى، وهي شخصية متمردة على واقعها، رافضة له، تحاول تغييره حتى لو كان على الورق، منكسرة حزينة تعيش حياة مرة صعبة، استخدمت فعل المحو لتغيير هذا الواقع المرير الذي كانت تعيشه." أنا مزنة، كنت أتألم على الورق، وأنت تكتبني " البنت الصغرى"، تراني الآن لست طفلة، لست امرأة ولست صبياً. أنا لست أي شيء، لا شيء إطلاقاً، لست مؤثرة في كتاباتك، أضفتني أم أهملتني، وأنا في الوقت ذاته كل شيء في الحكاية "[1].

ومزنة أخت موضي تروي من جانبها حكاية "موضي" من وجهة نظرها، "كل من يقرأ ذلك، وأولهم صاحبك يظن أن موضي مجرد امرأة تجر مزاجها ونزواتها خلفها، هل تعرف أين هي الآن؟ بل هل تعرف لماذا كانت وحيدة في الحي بعد خروجها من المصحة؟ تمشي دونما عباءة، تقتات الفضلات وتنام على العتبات الباردة، تفرّ راعشة من أحجار الصبية، إذ تنهال مثل عاصفة هوجاء بحبات برد ضخمة ومائلة " [2].

أما "عبد الله السفر" فلعله الصديق الذي كان المؤلف يبعث له بالرسائل، فهذه الشخصية لم تظهر رسماً وكيفاً إلا عبر العنوان التالي "رسائل لم تصل إلى عبد الله السفر"[3]، وقد تختلط ثلاث شخصيات في شخصية واحدة؛ عبد الله السفر، والصديق، ومسعود، لفعلهم المؤثر في سير أحداث الرواية واللعب بحيوات الشخوص الأخرى.

إن شخوص هذه الرواية شخوص "ليست بريئة، مشاكسة، مخادعة، سافرة متطفلة، فاضحة"[4].

- **فخاخ الرائحة:**

- **الشخصيات في الرواية:**

تكاد تكون شخصية "طراد" هي الشخصية المحورية شخصية البدوي الهارب من لظى الصحراء ماديا ومعنويا إلا أن هذه الشخصية لم تكن مستأثرة بالمشهد الروائي كله بل تركت مساحات واسعة

(1) المصدر نفسه، ص42.
(2) المصدر نفسه، ص43.
(3) المصدر نفسه، ص3.
(4) خلفان، زوينة، لغط موتى، صحيفة عُمان، عُمان، ملحق شرفات، العدد (71)، 7 نيسان، 2004، ص16 – 17.

لشخصيات ثلاث أخر هي شخصية "نهار" قاطع طريق في الصحراء ورفيق درب "طراد" اتحدا بعد صراع عنيف على نهب المسافرين والسطو على القوافل ويلقى نهار حتفه بعد الفشل في اعتراض قافلة حجاج إذ التهمه ذئب جائع وهو موثوق بالحبال مدفون في الرمال مع رفيقه "طراد" الذي كانت نجاته أعجوبة بعد فقده أذنه التي سببت له عقدة النقص ظلت ملازمة له حتى نهاية الرواية. (1)

أما الشخصية الثالثة فهي العم توفيق السوداني الذي اختطفه الجلابة وألحقوه بقطيع من الرقيق وباعوه عبدا بعد قص عضوه الذكري ثم عمله في منازل الأثرياء والأغنياء خادما وسائقا بعد إلغاء الرقيق صار منبوذا مقهورا لا عمل له(2)

وأما الشخصية الرابعة فهي شخصية ناصر عبد الإله اللقيط الذي ألقت به أمه الخائفة من الفضيحة والعار في مكب النفايات وأوشكت القطط على إلتهامه لولا العناية الإلهية التي أدركته بعد فقده عينه بنهش مخالب قطة جائعة، يؤخذ إلى دار الحضانة الاجتماعية حيث أمضى سنواته الأولى قبل أن تتبناه إحدى السيدات؛ لينتقل للعيش في قصر فخم كان العم توفيق يعمل فيه سائقا إلا أن تبول ناصر في الحديقة مضطرا دفع السيدة أن تعيده مرة أخرى إلى الحضانة التي جاء منها غير آبهة بتوسلاته ودموعه. (3)

قدم يوسف المحيميد شخصياته معطياً كلاً منها حقّها ووزنها وما تستحقه، وقد كان لشخصية "طراد" نصيب الأسد من ذلك كله بوصفه السارد أو الراوي لمشاهد كثيرة في النص الروائي، إذ كان أول الشخصيات الظاهرة في الرواية." لم يكن طراد قد قرر إلى أين سيغادر، المهم أنه دخل إلى صالة السفر، متجهاً إلى أحد موظفي التذاكر، بعد أن كره هذه المدينة تماماً..." (4).

وعبر هذه الشخصية المحورية الرئيسة النامية مع الأحداث المتفاعلة مع كل المواقف تعرّفنا إلى الصحراء القاسية الواسعة المخيفة، المترعة بالشجاعة والدم وانتظار المجهول، تعرفنا إلى الصحراء منذ كان "طراد" طفلاً يطارد الجوع والوحش متصالحاً في البداية مع تلك البيئة القاسية بكل ما فيها

(1) المقالح، عبد العزيز، عناصر السرد في فخاخ الرائحة ليوسف المحيميد.
(2) انظر المصدر نفسه.
(3) انظر: المصدر نفسه.
(4) المحيميد، يوسف، فخاخ الرائحة، ص 11.

من رمال ونبات ووحش." في صغري كنت أصطاد أرنباً بريـاً، أو أكسب بهيمـة، ثم أنـزع أعضـاءها كما تفعل الذئاب، وأشعل ناراً في سواد الليل الحالك أشوي ما يسد جوعي وأنهشه بأنيابي الحادة، بينما أرى في البعد ذئبـة تقود أولادهـا، تـروح وتعود وتراقبنـي دون أن تقتـرب منـي، حتـى إذا فرغت من عشائي قمت ومضيت، ودون أن ألتفت أشعر بالذئبة تهرول صوب مكاني وهي تعوي وخلفها أولادها الأربعة" [1].

من الصعوبة بمكان أن يتصالح "طراد" مع وحش الجوع الذي لا يرحم رغم تصالحه مع حيوانـات الصحراء المفترسة، ذالك الوحش القابع في أحشائه ينهشها بلا رحمة ويدفع بصاحبها إلى تقديم حياتـه ثمناً لإسكات هذا الوحش، لم يكن "طراد" مهتماً بأن يطعم نفسه وحسب، بل كان هاجسه الأول إطعـام أبويه العجوزين بعد فقده أخاه الأكبر بحادثة غرائبية خيالية لا صلة لها بعـالم الواقـع . " تفتقدني أمـي الحزينة ليوم أو ليومين، وحالما تراني تعاتبني على غيابي وحدي في الصحراء، وتعتب عليّ كيف لا أجلب لهم مما أكسبه في البراري، وأبـي شيخ كبيـر، طـاعن فـي السن، شـحيح البصـر، ولـم يـر هنـاك سـوى سـياف أخـي، بعـد أن فقدنا أخـي الأكبـر سـيف الـذي خطفتـه ذات ليلـة جنيـة لهـا شـعر طويـل، ومدعوجـة العينـين، يقولـون إنـه خـرج؛ ليقضـي حاجتـه بـالجوار، ثـم عشـقته الجنيـة وطـارت بـه فـوق جناحها، وهناك من قال إن أخي سيفاً جن من أهل الأرض، حتى إنهم أكدوا أنه صار ملكاً عظيمـاً فـي إحدى ممالك الجن. آه يا أخي ألا ترسل لي من قبائل الجن أو من بنـات حرسك امرأة تعشقني وتهيم بي، وتنقلني من هذا الجحيم إلى ملكوت الأرض" [2].

"طـراد" لـيس شخصـية روائيـة عاديـة، إنـه بطـل دراما عنيفـة وقاسـية، نمـت فصـولها الأولـى فـي الصحراء بكل من وما فيها، وانتهت بالمدينـة بكل قسوتها وبشـاعتها ووحشيتها " بعد أن أقفل طـراد السماعة قال لنفسه: سوف أتجول في هذا الجحيم قبل أن أذهب إلى غرفة توفيق. وقت طلوع النور في فجر الرياض هو أحلى الأوقات المدينة تكون مثل وجه شابة تطرد النعاس عن عينها "[3].

نجد شخصية "طراد" قد انقسمت حياتها إلى مسارين: المسار الأول؛ حينما كان "طراد" شخصاً يعيش في الصحراء متعايشاً معها بكل من ومـا فيهـا، يقطـع الطـرق والقوافل، ويصـارع وحوشـها من

(1) المصدر نفسه، ص، 47-48.
(2) المصدر نفسه، ص 48.
(3) المحيميد، يوسف، فخاخ الرائحة، ص 134.

أجل الطعام والبقاء، ثم يحدث ما يحدث من قطع أذنه وتمثله عقدة النقص التي افترست روحه ونفسه، وهذه النقطة هي بدء المسار الثاني في حياته، إذ راح "طراد" يخفي هذا العيب وتلك السبة عن الناس وهروبه إلى المدينة وما لاقاه من قسوة وعنف وسخرية جعلته يفكر بالهروب منها إلى أي مكان حتى لو كان الجحيم[1].

تبدو شخصية "طراد" منذ البداية شخصية متبرمة، رافضة للفضاء المدني الذي أتت للعيش فيه من الصحراء، والتبرم هذا يعود في جوهره إلى انتفاء حالة الانسجام، فطراد يفقد إحدى أذنيه مما يربكه ويربك حياته كلها ويجعله ماضيا في فعل الهروب والانسحاب إلى أية مساحة أو فضاء حتى لو كان ذلك الفضاء جهنم [2].

شخصية "طراد" شخصية ذات ردود أفعال تعويضية على مشاعر الدونية الناتجة عن نقص عضوي فعلي هو بالنسبة له أذنه اليسرى، فبعد قطعها داهمه شعور بفقده الكرامة وبعدم أي قيمة له في هذه الحياة، وحتى عندما خاطبه موظف التذاكر ب "يا عم" رأى أنه لو علم بقطع أذنه اليسرى التي أخفاها بشماغه لما فعل ذلك ولما أبدى له شيئاً من الاحترام[3]. "يا الله، ماذا قال هذا الولد؟ يا عم، نعم، كان يقصدني تماماً، إنه ينظر نحوي ويقول يا عم! يا ولدي المهذب من أين طلعت علي؟ لا تقل يا عم، فتجعلني أغير فكرة الهجرة من هذه المدينة الملعونة، وربما لو شاهدت غيرك ممن هم أصغر منك سناً يشدون ثوبي ويركلونني على مؤخرتي، ربما لو رأيت أذني اليسرى التي أخفيها بطرف شماغي عن الناس لغيرت رأيك وشتمتني أمام الناس جميعاً، لربما صرخت في وجهي.. أغرب من هنا أيها الشحاذ!" [4].

لقد تولّدت عند "طراد" حساسية خاصة تجاه المتسبب في توليد هذا النقص في عالم الحيوان الذئاب وفي عالم الناس الحجاج، فلم يستطع تحمّل رؤية لوحة فيها ذئاب وراح يلعن من رسمها[5]. "ما إن وقعت عينا طراد على ما يشبه الذئاب حتى أغمضها تماماً، وهو يهجس، اللعنة، ما الذي جاء بهذه

(1) انظر: الدهبية، خالد، رواية الحواس: دلالة العنوان ومحافل التخييل في "فخاخ الرائحة" ليوسف المحيميد، مجلة نزوى، العدد (40).
(2) انظر: نور الدين، صدوق، السرد والحرية، ص 44.
(3) انظر: الدهبية، خالد، رواية الحواس: دلالة العنوان ومحافل التخييل في "فخاخ الرائحة" ليوسف المحيميد، مجلة نزوى، العدد (40).
(4) المحيميد، يوسف، فخاخ الرائحة، ص 12.
(5) انظر: الدهبية، خالد، رواية الحواس: دلالة العنوان ومحافل التخييل في "فخاخ الرائحة" ليوسف المحيميد، مجلة نزوى، العدد (40).

الذئاب، أي فنان أحمق هذا الذي كوّن هذه اللوحة وجعل فيها ذئاباً تعوي، هل سيكون هذا الذي قال عنه هؤلاء الموظفون الحمقى إنه يشبهني، الهولندي فان كوخ؟ لا.. لا.."[1].

أما الشخصية الثانية في الرواية فهي شخصية "العم توفيق" الذي يظل المتلقي مشدوداً لمعرفة سرّها وحكايتها، شخصية منهزمة، متشظية مهانة، عانت القسوة والتشرد والضياع والرق، وانتهاك آدمية الإنسان، شخصية تشعر بالنقص كما طراد، فهذا صوته الذي كان طفلاً صغيراً في الثامنة من عمره عندما اختطف ثم صار بضاعة لتجار الرقيق، هذه الشخصية المخدوعة برائحة الشواء التي أوقعته بهذا المأزق الحياتي الكبير، شخصيته شخصية الطفل الذي عانى في رحلة الرق العذاب والهوان والانتكاسات والاعتداء اللإنساني على إنسانيته وشرفه وكرامته، هذا الطفل حسن أو العم توفيق لاحقا شخصية نموذجية لإهانة الإنسان بتعرضه للاعتداء الجنسي وخصيه وانتقاص رجولته، بل وخصاء سائر مكونات حياته، ثم خلاصه من الرق بعد صدور قانون إلغاء الرق، لم يفرح بحريته وخلاصه بعد أن راح عمره دون فائدة، لا عمل، ولا زوجة، ولا عائلة، تبقى حياته أسيرة ذكرياته. "بعد سنوات من قص الأغصان الزائدة وجز العشب والحزن والملل صدر الأمر الملكي بعتق العبيد، فلم أمت تحت ظل شجرة كما فعل البستاني العجوز مرزوق بل كان لا بد أن أخرج من بوابة القصر، حاملاً ورقة حريتي، ضالاً في الشوارع والحارات، لا أملك قوت يومي، ولا أعرف صنعة أتكسب منها..." [2].

لقد جمعت عقدة النقص بين شخصية "طراد" وشخصية " العم توفيق"، وهي سمة الشخصيات كلها، وبدا أن نظرة حب واحترام ومودة ربطت بين الشخصيّتين، فكانت هذه النظرة مغايرة لنظرة طراد لباقي الناس بل لكل الكائنات، فتوفيق هو الوجه الآخر لطراد، ويعيشان في الظروف الاجتماعية ذاتها، ويعانيان القهر، والظلم، والاعتساف، وفقدان الروح والهوية والانتماء، وكلاهما يعيشان في جحيم العنصرية والقبلية البغيضة، وسلطة القوة التي قتلت حياتهما وأحلامهما وآمالهما وصارا أثراً بعد عين، لذا؛ تقبّل كل منهما الآخر، وتعايشا معاً، فكان كل منها مرآة للآخر يرى فيه عجزه وقهره واستلابه وفقره [3].

(1) المحيميد، يوسف، فخاخ الرائحة، ص 25.
(2) المصدر نفسه، ص 118.
(3) انظر: القحطاني، نورة، الصراع بين عقدة النقص والبحث عن الاكتمال، صحيفة المدينة، المدينة المنورة، ملحق الأربعاء، العدد (16415)، 2 نيسان، 2008.

لقد اختزلت الرواية آلام وتفاصيل الحياة في شخوص تجسّد فيها عراكها المرير مع المثبطات وقساوة الطبيعة والناس، وقد كان يوسف المحيميد حريصاً أن يكون متدرّجاً في بوحه عن تلك الشخصيات حسب أهمية المحكي، ووفقاً للإمكانيات التي يسمح بها السرد جاء تعدد الرواة طريقة ذكية استخدمها الكاتب لإضاءة جوانب مختلفة من حيوات الشخوص ودواخلها المثخنة بالجراحات والآلام والمآسي [1].

وقد قسمت الشخصيات في فخاخ الرائحة إلى قسمين:

1- شخصيات رئيسة نامية عميقة تؤدي أدواراً أساسية في عملية السرد وتفعيل الأحداث وعلى تواجدها في النص الروائي (طراد، وتوفيق، وناصر). " وأنام في النهار، حتى لا أقع في أيدي الجلابة، كانت البلد ملأى بتجار الأوادم، في كل مكان، الكبابيش في منطقة البطانة، التعايشة وسواكن، كانت الجلابة في كل شبر من السودان..." [2]. وهذا ناصر يروي معاناته وآلامه وقسوة طفولته وأيامه، " لم يكف أن ولد مرمياً في كرتون موز قرب مسجد عبد الله بن الزبير، ولم يكف أن تهاجمني قطط متوحشة في الشارع وأنا لا أملك إلا أن أبكي بشدة، ولا يكفي أنني لا أعرف من هو أبي ومن هي أمي؟ ومن هم أخواني وأخواتي؟ وأين هم الآن؟ ولم لا يأتون ليأخذوني؟" [3].

أما شخصية "طراد" فقد مر الحديث عنها باعتبارها الشخصية التي تتقاطع عندها بقية شخصيات الرواية.

2- شخصيات ثانوية ثابتة تظهر وتختفي، تظهر؛ لتؤدي أدواراً مجددة في مسار الأحداث ثم تعود أدراجها، لتعاود الظهور بعد مدة إن طلب ذلك المسار السردي، أو تختفي نهائياً بعد انتهاء دورها تاركة المسار كله للشخصيات الرئيسة، وهذا النوع من الشخصيات يساعد في الكشف عن جوانب ما من حيوات الشخصيات الرئيسة، ويساعد كذلك في بناء الأحداث وسيرها قدماً في الحظ الروائي.

من هذه الشخصيات "موظف التذاكر" الذي ظهر في بداية الرواية ونهايتها وفي بعض السطور في أواسط الرواية. " إلى أين! سأله موظف التذاكر وهو منهمك في ترتيب الأوراق النقدية حسب فئتها في

(1) انظر: المصدر نفسه،
(2) المحيميد، يوسف، فخاخ الرائحة، ص 30.
(3) المصدر نفسه، ص 110 – 111.

الدرج، ولمَا لم يسمع صوتا، رفع الموظف الشاب رأسه ونظر من كوة الزجاج الدائرية"[1]. وكذلك "خيرية" فهي " فتاة يافعة بيضاء صدرها ثمرتان ناضجتان، وعيناها مشقوقتان بنعومة، أصابعها ممشوقة وناحلة تنتهي بأظافر مطلية بالأحمر، كأنما إذا حركتها في ظلام غرفتها أقمار حمراء تضيء خلسة، كانت تحب أمها كثيراً ولا ترى أباها إلا أمسيات الجمعة" [2]. وكذلك شخصية "أم الخير" التي " كانت مدبرة المنزل، لا أعرف أين تقيم وفي أي طابق من طوابقه الخمسة، لكنها اعتنت بي مثل أمي ..." [3]. وكذلك شخصية "جمالات". "كانت المربية جمالات تكرهني إذا وقت أن لقبتني الزعيم عبد الناصر! كانت تريد أن تقول أن الرئيس عبد الناصر مثلي لقيط وعدواني، وأنني مهووس باللباس العسكري بسبب عشقي للتسلط والاستبداد وضرب أطفال الدار الآخرين" [4]. وشخصية "البستاني العجوز". " ألم يذهب البستاني العجوز إلى القبر! هكذا هي الحياة هنا، كل كائن له دور محدد في حياة القصور بعد أن ينتهي تنتهي معه حياته هنا..." [5]. وهناك شخصيات أخرى مثل: سيف، والجنية، ونها، وتوفيق العبد، وأحمد، وصالحة، والرجل الإرتيري، وخديجة العطار، والمرأة الممتلئة.

أما بطولة الشخصيات فلم تكن في الرواية بطولة بمعنى تغلّب الشخصية على معوقات حياتها وتجاوزها الصعوبات والأزمات المارة بها، فشخصية طراد وناصر والعم توفيق شخصيات مهزومة كأنما سلّط عليها قدر محتوم جعلها تدخل في النقائص وتعيش جحيم حياة قاسية مرة لا ترحم، فثيمة الهزيمة هي المسيطرة على متن النص الروائي، كما أن السمة الأساسية للشخصيات هي الإحساس بالظلم والنقص والمعاناة من الآخرين.

- **القارورة:**

- **الشخصيات:**

قُدّمت الشخصيات في رواية القارورة وبالذات الشخصيات الرئيسة منها على أنها شخصيات فاعلة في النص الروائي، وقد تم بناؤها طبقاً للصورة التي يوجد عليها المجتمع كبنية تقليدية محافظة، مثل؛ الأب، وأحمد الساهي، والجدة، والأخ محمد الساهي، والأخت منيرة الساهي التي تشكل الشخصية

(1) المحيميد، يوسف، فخاخ الرائحة، ص 11.
(2) المصدر نفسه، ص87 -88.
(3) المصدر نفسه، ص71.
(4) المصدر نفسه، ص109.
(5) المصدر نفسه، ص117.

المحورية في النص في علاقتها مع الشخصية المحورية الثانية حسن العاصي، مع الإشارة إلى بقية الأخوة والأخوات، بحسب القيمة الاعتبارية الممنوحة لهم، مع تغيّب الأم إلا من بعض الإشارات العابرة إلى استحضار شخصية صالح الساهي، من أجل توفيق بداية الحدث الزمني لبداية النص الروائي، حيث يعمل حسن العاصي تحت إمرة الضابط صالح الذي يقع الاحتيال عليه كما سيقع على أخته منيرة فيما بعد.

إن الرواية في مجملها تمحورت حول شخصيات ثلاث رئيسة: منيرة الساهي وهي منطلق الرواية، وشقيقها صالح الساهي، وقبله حسن العاصي. وشخصيات أخرى ثانوية، مثل؛ الجدة، والأخ، والأب، ومن خلال الشخصيات الرئيسة تدور الأحداث وتتصاعد.

إن شخصيات الرواية استثمرات رمزية أسمائها، وارتبطت إيمائيّاً بمدلول الاسم، وبدت وكأنها استجابة لرموز النظام الاجتماعي ما بين "ساهٍ وعاصٍ" السهو "منيرة"، و"العصيان" "حسن" .

اتسمت شخصية منيرة الساهي بالديمومة وانسجمت مع طبيعة وجودها الإنساني، فهي كائن شعوري يتسم بالتعبير، والتغيير منحصر في النضج، والنضج منحصر بدوره في خلق الإنسان نفسه بنفسه على نحو غير محدود، لذا؛ حاولت منيرة الساهي التعبير عن نفسها وذاتها عبر المشهد السردي، وخلقت آفاقها بنفسها؛ استسلاما لثقل الشعور بالقهر، والظلم، والاستلاب، وبالتالي؛ ممارسة حالة الحب وفعله بوقائع صاغتها رؤية السارد [1].

انبعثت شخصية منيرة الساهي حينما اختارت القارورة كمستودع لأسرارها، وآلامها، وإحباطاتها، وآمالاها، وتطالعاتها، ولهاث روحها نحو الانعتاق، واللحظة الاستشراقية للذات. "احفظي هذه القارورة، فقد تكون نجاة لحزنك، بعد أن تقاسمت مع أختي الحلوى الملونة احتفظت بالقارورة؛ كي أملأها بأسراري، كانت أغلى صديقة وحافظة للسر، كنت أودع فيها كل ما يجري بي، وأفضي لها بكل همومي ومشاكلي دون أن تبوح لأحد، ودون أن تضيق بالهم أو الحزن"[2]. وبهذا؛ توحي منيرة الساهي بانفصالها عن محيطها وغربتها، إلى حين إفضائها بتوقها إلى الخلاص من اشتراطات المكان

(1) انظر: الدبيسي، محمد، قراءة في رواية القارورة ليوسف المحيميد، صحيفة الجزيرة، الرياض، المجلة الثقافية، العددان (104،105)، 2 -9 أيار، 2005.
(2) المحيميد، يوسف، القارورة، ص 23.

الاجتماعي. " كنت أنثى، مجرد أنثى مهضومة الجناح كما يراني الناس في بلادي، أنثى لا حول لي ولا قوة، كنت أتلقّى فقط، كالأرض التي تتلقّى المطر وضوء الشمس والفأس! فعلاً كنت مستلقية لا أملك أن أنتصب مثل ذكر! كنت أتلقّى كل شيء بخنوع حتى الحب! لم أبحث عمن أحب، ولا يحق لي ذلك أصلاً، بل فرحت بمن يحبني وبصراحة شديدة، لم يكن يهمني أن أحب، قدر ما يسعدني أن أكون محبوبة ومعشوقة!" [1].

منيرة الساهي هي منتظرة خلاصها في ثلاثة إفرازات اجتماعية (المطر، وضوء الشمس، والفأس)، وهذا ما يقدّم صورة شخصية لوضع المرأة من خلال شخصية "منيرة الساهي"، فهي نموذج تعبّر به عن نساء بلادها [2].

شخصية منيرة الساهي التي بنيت عليها الرواية شخصية بدأت بتلقي الحكاية من الجدة، ثم الأوامر من الأب والأخ، والصورة الجاهزة حول وضع المرأة، ومنطق العادات والتقاليد، ثم تنتقل هذه الشخصية بفعل امتلاك القارورة بحكاياتها الصافية إلى دور سرد الحكي عن قصتها التي أترعت بها هذه القارورة، فتروح تكتب كل شيء؛ الآلام، والأحزان، والهواجس، والأحاسيس، والآمال، والتطلعات [3]. "ما أدهشني في الليلة الأولى بعد سماعي صوته العذب، أنني رفعت وسادتي؛ لأعيد ترتيب السرير، فوجدت دويبة صغيرة، اقتربت منها فوجدتها عنكبوتا يدرج تحت قماش الوسادة بثقة وهدوء. سألت نفسي آنذاك: ما الذي جاء به هنا، في غرفتي؟ نفختة، ثم صنعت قمعاً من أوراق بحثي الجامعي، لألقيه داخله، ثم أقذفه من النافذة لكنه كل مرة يتمايل ويخرج من حافة القمع الورقي، راكضاً على سطحه، مقتربا من يدي، فأسقط القمع بوهل ورعب" [4].

لقد رسمت لنا القارورة رسماً دقيقاً لشخصية وملامح منيرة الساهي حتى إننا نكاد نحس بأنفاسها تتردد من على صفحات الرواية، ونصغي إلى مناجاتها وهمسها وهي تداوي جراحاتها وتداري أحزانها وألمها، منيرة الساهي واحدة من النساء اللواتي وقعن في كذبة الحب في المجتمع السعودي،

---

(1) المحيميد، يوسف، القارورة، ص 98.
(2) انظر: الدبيسي، محمد، قراءة في رواية القارورة ليوسف المحيميد، صحيفة الجزيرة، الرياض، المجلة الثقافية، العددان (105،104)، 2 -9 أيار، 2005.
(3) انظر: كرام، زهور، مكونات النص الفنية والثقافية في القارورة ليوسف المحيميد، صحيفة الشرق الأوسط، العدد (9990)، 5 نيسان، 2006.
(4) المحيميد، يوسف، القارورة، ص29.

تلك الكذبة التي تصيبهن في الصميم، وتقلب الأحلام الوردية والطموحات المشروعة في أن يكون لها رجل يحبّها وتحبّه وتصنع معه بيت الحب والآمال والأحلام. " كم من نساء يعشن مثل هذا الصمت، كنت أفكر، وهل علي الدحال وهذا اسمه الكامل وقد طوقني مساء الثالث عشر من يوليو بإعجاب وقصائد وشوق، مثل هؤلاء؟ هل كان يدبّر لي مصيدة في الخفاء؟"[1]. " كنت أشعر – وأنا أتذكر كثيراً من المواقف- أن القدر ثقيل وعاصف ومدوٍّ، ولا يمكن لأحد دفعه بعيداً. كان القدر يشبه مظليّاً قفز من طائرة مروحية على ارتفاع عشرين ألف قدم ولحظة أن حاول مراراً أن يفتح الشراعية فشل، ولم تنفتح المظلة اللعينة، فسقط سريعاً وثقيلاً وحاسماً كحجر..."[2].

لشخصية منيرة الساهي دلالة فكرية كونها كاتبة أكاديمية صحافية مثقّفة، وهي تجسيد أعلى لوعي النخبة الذي يستطيع المسايرة بسهولة وكذلك الانقياد، إلا أن هذه الدلالة في النص الروائي تعيش زمن انهيارها وسقوطها واستلابها. " كان يصرف الليل في الحديث والنشيج، بينما تكون أخته منيرة على عجل؛ كي تذهب إلى عالمها الخاص في غرفتها، إذ تنتظرها هناك فوق رفوف مكتبتها الصغيرة، الكثير من الروايات المترجمة، لم تكن ملهوفة على رواية أخيها، قدر ما تروح رأسها الصغير، ذو الشعر المقصوص إلى أسفل الكتفين بقليل، روايات هنري ميلر، وإيزابيل اللندي..." [3].

ولشخصية منيرة الساهي دلالة اجتماعية عبر المهمة التي تقوم بها بصفتها مرشدة اجتماعية، وهذه نافذة تتيح لها تقوية بحثها والخوض في ممارسة علم الاجتماع من خلال رصد العادات والتقاليد المحافظة، وهي مهمة ظلت فيها رغم سقوطها وانهيارها. " لم تعد تخرج من المنزل أبداً، ما عدا عملها في دار الفتيات الذي قاتلت لأجله، شرط أن يأخذها أخوها محمد إلى العمل، ويعيدها ظهراً إلى المنزل، دون أن تعمل في ورديات مسائية..." [4].

أما من حيث الجانب النفسي فمنيرة الساهي كانت بداية وانتهت نهاية إلى اغتراب وعزلة بفعل التقاليد المحافظة الصارمة المفروضة من خلال الأخ المتشدد الرافض للحداثة والعصرنة. "فبدأ جهاده في البيت، إذ ما إن يدخل عائداً من الثانوية حتى يمر قلقاً وهائجاً قرب التلفزيون ويقفله أمام عيني

(1) المصدر نفسه، ص 39.
(2) المحيميد، يوسف، القارورة، ص 43.
(3) المصدر نفسه، ص 71.
(4) المصدر نفسه، ص15.

أخته منيرة الساهي وأخيه الأصغر سعد..." [1]. أمّا البعد السياسي في شخصية منيرة فإن قصة الحب المخادع والمحتال كانت متوازية مع حرب صدام حسين على الكويت ثم اتساع الحرب لتشمل الخليج كله. " وبدأت مكالماته الليلية تطول إذ تحلّق فراشات الحب حول أذنيها الرائعتين لساعات طويلة، صارت تشارف الفجر بعدما انطلقت شرارة حرب الخليج؛ لتكون حرب خليجها أكبر مما كانت قبل ذلك، ولم يكن يشعر بمفاجأة سؤالها عنه: " ممكن تعرفني بنفسك أكثر؟" من هنا نبتت شخصية الرائد علي الدحال، تلك الشخصية الوهمية، المهمومة بشؤون الحرب وأسرارها، الحرب على غزاة الكويت كما فهمتها هي، والحرب على قلبها المفتوح لزلازل حب عنيف كما فهمها هو!" [2].

أما شخصية علي الدحال وهي الشخصية المحورية الثانية في الرواية فهي شخصية مصنوعة دون الالتفات إلى واقعها الاجتماعي والوظيفي والثقافي، فهذا الجندي المراسل يصيّره المتن الروائي متحدثا لبقاً، وممارساً بارعاً، وكزنوفا عارفاً كيف يقتنص الفرص للإيقاع بفريسته "منيرة"، وهذا فوق طاقة هذه الشخصية على أرض واقعها، فحسن العاصي أو علي الدحال "لا تقتضي مرجعيته الاجتماعية والوظيفية هذا المستوى من الصياغة النظرية المبهرة التي يسوقها الحوار النصي في الرواية!" [3]. " اللعنة على براعتك يا ابن الدحال، كيف يتكلم بثقة عن أخي، كمن لا يعرفه أبداً ولم يره أبداً، وهو الذي أفنى عمره كجندي مراسل يقف عند باب مكتبه مثل كلب بلدي، أذناه المتهدّلتان تتحفّزان لرنين الهاتف، وصوت أخي في جهاز المناداة "السبيكر" يزعق: يا جندي! حتى يقفز مذعوراً ومرتبكاً ولاهثاً مثل كلب! كيف اقتحم عزلتي ومملكتي الخاصة؟ "[4].

إن الصياغة النظرية (حسن العاصي) علي الدحال تكشف لنا عن شخصية محاور ذكي، مؤسس على أفكار تقدّمية ومواقف منفتحة على الآخرين، يستثمرها النص الروائي في بنية الحوار من خلال وصف سجالي غير مدعوم بظروف نشأة هذه الشخصية، الذي يجعله السرد يصل إلى منيرة الساهي عبر حلقة أخيها الرائد صالح الساهي، وهنا تظهر تفاصيل العلاقة بينهما كقيمة وصيغة مرتبطة بواقع الأحداث الروائية غير تماثلية معه كناتج جدلي [5].

---

(1) المصدر نفسه، ص73.
(2) المحيميد، يوسف، القارورة، ص213 – 214.
(3) الدبيسي، محمد، قراءة في رواية القارورة ليوسف المحيميد، صحيفة الجزيرة، الرياض، المجلة الثقافية، العددان (104،105)، 2 -9 أيار، 2005.
(4) المحيميد، يوسف، القارورة، ص134.
(5) انظر: الدبيسي، محمد، قراءة في رواية القارورة ليوسف المحيميد، صحيفة الجزيرة، الرياض، المجلة الثقافية، العددان (104،105)، 2 -9 أيار، 2005.

علاقة حسن العاصي بضابطه صالح الساهي بدت في بنية النص الروائي متماسكة كأحداث وحوارات عبّرت عنها المشاهد بدقة، ولكن بانحصاره واحتقانه بحسب التعبير السردي ذلك بما يتجاوز الإطار النفسي لتلك العلاقة[1]. " لم يشعر حسن العاصي بالإهانة والاحتقار مثلما شعر ذاك الصباح البعيد، وهو يمسح حذاء الرائد ويناوله كأس الشاي ليسمع صوته الغائر وهو يشبه الهمهمة: كيف الأولاد والوالد؟ رد الجندي المراسل بفرح واطمئنان: بخير وعافية. يطلبون رضاك... الكاتبة منيرة الساهي قريبتك يا طويل العمر؟ كان يسأل بصوت صاف وجريء قبل أن يجد بطن الحذاء الذي كان يمسحه بإخلاص قبل ثوان وقد دفعه من صدره حتى انقلب على ظهره، على عملك يا جندي! نهض حسن العاصي نافضاً عنه غبار الهزيمة والانكسار والخجل وقبل أن يدير ظهره "اسمع: لا تسأل عن أشياء ما لك دخل فيها...عندك مناوبة جزاء... خميس وجمعة: نفذ يا جندي!..." [2].

شخصية حسن العاصي شخصية منتقمة حاقدة، وهو المعادل لشخصية صدام حسين كما يراها الكاتب، كما أن شخصية منيرة الساهي هي معادل لدولة الكويت. " "أحبك" قال لي. قال ذلك أول مرة في أواخر يوليو بينما كانت المدرعات والمجنزرات العراقية تتأهب في أطراف البصرة، في حين كانت عواطف ابن الدحال المدرّعة تجهّز ذخيرتها صوب روحي، وهي تضع إحدى وعشرين قذيفة تجاه قلبي الضعيف المتلهّف، ولم تمضِ سوى أيام حتى صارت الكويت الصغيرة المحافظة العراقية التاسعة عشرة، وأصبحت أنا المحافظة الثامنة في أملاك الدحال السريّة "[3].

تكاد تكون شخصية علي الدحال شخصية وهمية، فقد أعطى نفسه اسماً آخر غير اسمه الحقيقي"حسن العاصي"، وانتحل من الصفات والمهمات ما ليس فيه، أو لا يمكن أن توجد إلا في عقله المريض وروحه الحاقدة الناقمة المهترئة بأكسيد الخداع والخديعة والمرواغة. " من هنا نبتت شخصية الرائد علي الدحال تلك الشخصية الوهمية المهمومة بشؤون الحرب وأسرارها، الحرب على غزاة الكويت كما فهمتها هي، والحرب على قلبها المفتوح لزلازل حب عنيف كما فهمها هو"[4].

---

(1) انظر: المصدر نفسه.
(2) المحيميد، يوسف، القارورة، ص210 -211.
(3) المصدر نفسه، ص 180.
(4) المصدر نفسه، ص 214.

شخصية الأخ محمد الساهي تمثل المد الأصولي والتطرف، تلك الشخصية العائدة من أفغانستان المتشائمة المنتقلة انتقالاً معاقاً إلى مجتمع الحرية. "منذ أن عاد محمد بن حمد الساهي في سيبتمبر 1986م من أفغانستان، وهو لا يكف عن سرد حكايات الحرب ضد الشيوعيين، وكيف كانت كرامات المجاهدين والشهداء تظهر أمامه جليّة في كثير من المواقف... كان يصرف الليل في الحديث والنشيج" "[1].

" تحول محمد إلى شخصية شرسة بعض الشيء، وهو يرى أنه أصبح غيوراً على دينه، وعليه أن يحفظ هذا الدين من أعدائه، ومن المتساهلين في حدوده وشروطه وأركانه، حتى لو كان هؤلاء أباء أو أمهات أو إخوة؛ مما جعله ذات يوم يستل من درج المطبخ سكين الخضرة ويجز بها سلك الكهرباء الموصل للتلفزيون ويرمي به في صندوق القمامة في الشارع " [2].

أما شخصية الأخ صالح الساهي فهو ضابط متعجرف يتعامل مع الناس كأنهم خدم أو عبيد عنده، ولعل سبب المشكلة الرئيسة في الرواية التي كانت المحرض الأول لحقد وانتقام حسن العاصي تلك المعاملة القاسية التي كان يعامل بها هذا الضابط حسن العاصي أو علي الدحال فيما بعد! إذ لولا تصرفه اللأخلاقي مع حسن، هذا التصرف المهين للكرامة لما كانت تلك الرواية أصلاً. " سأنفّذ ما تطلبه أيها الرائد، ولكن سأفعل ما سأفعله؛ حتى أقتل غطرستك وشرفك! كان الجندي المراسل ابن العاصي يقول لنفسه ذلك حين مشى في الممر صوب غرفة الشاي، والقهوة، لكنه وقف متردداً قبل أن يدخلها لكنه لمح رجلاً مهزوماً ومهاناً يطالعه في المرآة بعينين غائرتين:

- أنت جبان وذليل!
- ولكن هذا رزقي وعيشي!
- أنت عبد الوظيفة يا حسن" [3].

إن شخصية الضابط شخصية متعجرفة متغطرسة، يحسب من يعمل تحت إمرته خدماً في بيت أبيه، وربما تكون هذه سمة في كثير من الجيوش العربية التي يعامل أغلب ضباطها أفراد الجيش من الرتب

(1) المصدر نفسه، ص 71.
(2) المحيميد، يوسف، القارورة، ص74.
(3) المصدر نفسه، ص211- 212.

الأدنى ولا سيما الجنود معاملة فيها قسوة ونظرة دونية خارجة عن الأعراف العسكرية والأخلاق النبيلة التي يجب أن يتمتع بها أي ضابط.

في النص الروائي شخصيات فرعية منحت الأحداث أو النص بعامة بعداً شمولياً، هذه الشخصيات تفتقت عنها أحداث جانبية ولا سيما النساء اللواتي تعرفت إليهن منيرة الساهي بحكم عملها، وأغلب الظن أن يوسف المحيميد لجأ إلى مثل هذه الشخصيات لإسقاط البعد الشمولي للمعاناة الفردية؛ لتكون شهادات متعاضدة، على أن أي تجربة نسائية هي جزء من كل ملغوم بالمكر والخديعة وغياب النصير.

ومن تلك الشخصيات الفرعية شخصية "نبيلة"، وهي شخصية مستلبة مقهورة مسلوبة الإرادة، جعلت نفسها ضحية مقابل افتداء بيت كامل، تعيش بصمت كاتمة أحزانها آلامها في صدرها. "كنت أسأل صديقتي نبيلة بعد أن كثر لغطها وشكواها لم لا تهدد زوج أمها أو أباها كما تلقّبه بأن تخبر أمها بممارساته السرية، حتى يكف عن استغلالها، لكنها وضعت نفسها فداء بيت كامل، وأسرة مستقرة، إذ مجرد التلميح بذلك سيفجر أركان المنزل، ويزلزل سكونه" [1].

أما شخصية "الجدة" فقد كانت من وجهة نظري هي الفكرة الرئيسة في كل الرواية، فهي تمثل الحكمة والمعرفة ومستودع الأسرار في القارورة، وكانت هذه الشخصية هي الشخصية الافتتاحية. "من تقص قصة حزينة لها عندي هدية! قالت جدتي ذلك في غرفتها السفلية، بزجاجها المطل على حديقة المنزل ذات الحشائش الميتة، كانت تقول إن العشب ينمو مع الحكايات الحزينة" [2]. "وابتسمت جدتي حتى بان سن الذهب في فمها، وهزّت رأسها مشجعة مني، ثم نظرت نحوي بصمت، وبعد ثوان قالت بصوت واهن ومرهق: أعطينا قصتك يا منيرة"[3].

(1) المحيميد، يوسف، القارورة، ص 39.
(2) المصدر نفسه، ص17.
(3) المصدر نفسه، ص20.

في القارورة كان تتابع التطور الحياتي والمعيشي للشخصيات دقيقاً حياً، وكانت متابعة سيرورة تطور ما يجدّ عليها من تغيرات اقتصادية وانتقالات مكانية معادلاً لكل شاردة وواردة عنها، وفي هذا لفتة فنية [1].

- **رواية نزهة الدلفين:**

- **الشخصيات:**

تقدم الشخصيات في رواية نزهة الدلفين وفق مستويين: المستوى الجامع المتعلق باللقاء الثلاثي، والمستوى الفردي، إذ يخوض السارد فيه إضاءة حيوات من حيوات هذه الشخصيات المنتمية إلى عالم الأدب والثقافة والفن [2].

وقد عرضت الشخوص الثلاثة الرئيسية بالتحرير الاسمي: الاسم العلم، واللقب، وعلى مرار النص الروائي نتعرف إلى كل جوانبها المختلفة، أما الشخصية الأولى فهي شخصية "أحمد الجساسي"، وهو شاعر وله وظيفة غير محدودة، والشخصية الثانية شخصية "خالد اللحياني"، وهو شاعر ويدرّس مادة الجغرافيا للمرحلة الابتدائية، وأما الشخصية الثالثة فهي شخصية المرأة الثلاثينية "آمنة المشيري"، وهي كاتبة وصحافية من الإمارات. تتوحد تلك الشخصيات في فضاء مركزي واحد هو القاهرة، وبذلك؛ تتشكل أكثر من وحدة حكائية صغرى تجمع بينهم. "عادوا اليوم من الحسين، عادت آمنة الملتبسة العواطف وأحمد الضحوك من الحسين بالبهجة والحياة، بينما الشاعر المكتئب عاد بالموت، كان يمشي بلا رأس، لم يعرف كيف وصل إلى الفندق بينما رأسه على رمح صديقين قطفاه من الخلف كما قطف لها وردة بالأمس، فقبلتها مجاملة، وهي تقول إنها لا تحب موت الورد على حساب حياة عواطف الناس**!"** [3].

ويمكن تحديد الشخوص الثلاثة كما يلي:

1- التناقض: طويل/ قصير.

(1) انظر: الأنصاري، عبد الواحد، قراءة نقدية في رواية القارورة، صحيفة الرياض، الرياض، العدد (13278)، السنة (40)، 14رمضان، 1425هـ.
(2) انظر: نور الدين، صدوق، السرد والحرية، ص 77 – 78.
(3) المحيميد، يوسف، نزهة الدلفين، ص 49.

2- السن: الطويل ثقيل السمع ومتقدم ومتزوج. أما القصير فهو شاب. والمرأة ثلاثينية، وبذا؛ يبدو توق خالد اللحياني القصير إلى ربط علاقة مع آمنة الثلاثينية فيعرقل أحمد الجساسي الطويل هذا التوق في تصور خالد، والنتيجة تناقضات والتباسات ودائرة تقود في النهاية إلى الفقدان [1].

" لذا لا شيء يستحق أن نفقد حبنا وتقديرنا لبعضنا، كم أحببت خالداً، وصوته الشعري في سماء تحت لساني وفي تجاربه كلها، تعلقت بحبه حين عرفته إنساناً ساخراً من كل شيء، حتى من نفسه! لماذا يطير كل شيء فجأة، لماذا تجلب المرأة لنا الفرح تماماً كما تجلب الحزن والقنوط؟"[2]

يلملم الروائي يوسف المحيميد شخوص روايته عبر عملية التلقي وليس بشكل منفصل أو مستقل؛ فقد جاءت تفاصيل حيواتهم موزعة على امتداد الرواية، فخالد اللحياني معلم، مهتم بعلم الآثار إلى جانب ممارسة نظم الشعر، وهو يعاني من مهنة التدريس، إذ يعاني الفراغ وفقدان الحميميّة، ويحتاج إلى ما يملأ هذا الجانب، ومن ثم كان البحث عن يد [3]. " الملل والسأم يجعلان الكائن كالغريق، الغريق الذي يلوح بيده ليس للبحارة، ولا للغواصين وإنما لحيوان مبارك اسمه الدلفين، هكذا كنت أرفع يدي غريقاً في بحر السأم والملل والقرف، الحياة كانت لا تطاق قرب ساحل مهجور في بلدة حقل، لا شيء أفعله طول النهار حين أعود من المدرسة، بعد أن أصحّح دفاتر التلاميذ، وأقرأ قليلاً وأبقى متمسمراً في الصالة كتمثال من حجر، نادراً أفتح التلفزيون على أي شيء، أحياناً مجرد خطوط انتهاء البث على الشاشة تكفي للتأمل، قد ألعب بالورق على الطاولة بين شخصين وهميين، كأنما الدلفين القرنفلي لمح كآبتي خلف بحر وصحراء، فانطلق في عرض البحر، ناولني ذيله الناعم وأمسكت به، وجذبني إلى اليابسة، حيث الهواء والمتعة وطعم الحياة"[4].

"كنت أتأمل حياتي أمامي، وأفكر برحلتي الطويلة بحثاً عن يد! هل يمكن أن تكون الحكاية أصلاً ساذجة؟" [5].

ويتم تشظي الفراغ خارجاً، بتحقيق الهجرة من"تبوك" واللوذ بالقاهرة، فإذا كان الفضاء الأول فارغاً، فالفضاء الثاني ملآن بالحياة والحب، إلا أن الفضاء الأخير متقاسم بين الأم وآمنة؛ الأم التي

(1) انظر: نور الدين، صدوق، السرد والحرية، ص 78 – 79.
(2) المحيميد، يوسف، نزهة الدلفين، ص 101.
(3) انظر: نور الدين، صدوق، السرد والحرية، ص 80.
(4) المحيميد، يوسف، نزهة الدلفين، ص 31.
(5) المصدر نفسه، ص 35.

هي بمثابة صورة وافية لتقاليد عنيفة، فيما جسّدت آمنة الرمز لحرية يحلم بها [1]. " كم غضبت ذاك المساء حين داعبتها بأن خطفت ورقة الزعفران من يدها وحاولت أن أفتحها، فزعقت فيّ كما لم تفعل معي حتى في طفولتي، كأنما كان فتح الورقة يلغي مفعولها في علاج ضيق الصدر والسأم والملل والكآبة، أو كان فتح المحجوب يجلب النحس ويفتح غضب ومصائب السماء علينا، فلم أعد إلى فعل ذلك مرة أخرى.كانت تأخذ باقي الماء الأصفر في الكأس وتغسل جبيني ووجهي وعنقي، وصدري وهي ترددد: باسم الله العظيم الأعظم! اللهم اشفِ أنت الشافي!" [2]. فخالد شخصية توّاقة إلى اللحظة العاطفية المفتقدة المفقودة فيما يظل موقفه السياسي بعيداً عنه، بمعنى أنه غير مستعد للانخراط فيه [3]. " اللعنة على نهارك يا أحمد، كيف قبضت علي وقتلت شجاعتي أمام محبوبتي، وكشفت لها أنني جبان، لا أملك مناصرة صديقي الشاعر السجين، يا أخي يا أحمد التفكيكي حل عن سمائي، ودعني بعيداً عن أمور السياسة وفوضاها، هي لعبة مائلة تشبه لعبة الروليت الروسية، لا تعرف متى وأين ستمضي الرصاصة الوحيدة في مخزن المسدس، وفي أي رأس ستستقر؟ أنا لا أريد شيئاً منها، أريد أن أكتب قصائدي وأسافر في العالم وأحب وأحيا" [4].

دوائر من الوحدة والعزلة والفراغ، دوائر لم يستطع خالد اللحياني _وهو الشخصية مركز ثقل الرواية_ الفكاك منها، لذلك؛ صار التذكر والاستحضار بديلين عن الغائب [5]. "كنت يا آمنة أشعر بالسأم والملل والضيق قبل أن أكتشف أعجوبة دلفينيك القرنفليين، وظللتُ أحلم بهما ليلاً طويلاً، وأخطط كيف أقتحم المحيطات والخلجان والبحار؛ كي أصل إليهما وأركبهما واحداً واحداً؛ لكنني يا آمنة حين غصت في نيلك حتى أعماقه أفتقدتك أكثر، وعاد السأم والملل مرة أخرى، ها أنا أعاني من الكآبة من جديد..." [6].

أما الشخصية الرئيسة الثانية فهي شخصية "أحمد الجساسي"، شخصية أكثر اتزاناً وعقلنة من شخصية "خالد اللحياني"، ولعل ذلك عائدٌ إلى توجهه الفكري ونوعية قراءاته وخبراته الحياتية. "لكنه ضاق بعد أن أحب الموسيقى والحياة، وبدأ يقرأ بشغف نادر جدل باشلار حول الزمن، ونظرية دريدا،

(1) انظر: نور الدين، صدوق، السرد والحرية، ص 80.
(2) المحيميد، يوسف، نزهة الدلفين، ص 32.
(3) انظر: صدوق، نور الدين، السرد والحرية، ص 80.
(4) المحيميد، يوسف، نزهة الدلفين، ص 85.
(5) انظر: صدوق، نور الدين، السرد والحرية، ص81.
(6) المحيميد، يوسف، نزهة الدلفين، ص 141.

ونصوص بورخيس، وروايات كوندريا، حتى وجد أن الحياة في مكان آخر" [1]. إلا أن هذه الشخصية لم تكن في بداية مسار حياتها كذلك، لقد انخرط في العمل السياسي إلى جانب الإخوان ثم تركهم بعد ذلك منفتحاً على المتع المختلفة في الحياة وإلى قراءات شتى وفي كل المواضيع كما بدا ذلك من المقطع السابق من الرواية. " كان سيصبح قيادياً إخوانياً، لولا أن وشى به زميله، بأنه سمع المنكرات في غرفة السكن، حتى وبّخوه حول سماع الموسيقى، لكنه أصر على أنها لا تثير الغرائز ولا ما يحزنون، وأنه يحب الموسيقى، فما أن تعب زملاؤه في التنظيم حتى بدأوا يزيحونه شيئاً فشيئاً " [2].

أما على الصعيد الاجتماعي فقد كان "أحمد الجسّاسي" متزوجاً وهو أب لطفلين، وقد عانى طفولة قاسية بسبب سلطة أبيه الظالمة التي كان ضحيتها أخوه جمال. " حتى جاء اليوم السادس وأغفى جمال أخي الأصغر بهدوء، بكت أمي طويلاً، وما زالت تبكي حتى الآن، وبكينا جميعاً، ولم نعرف لما قتل أبي شقيقي الأصغر... آه يا بيت الشياطين! كنت أفرّ دائماً، ولا أملك حتى الآن وأنا فوق الأربعين أن أسأل أبي الكهل عن موت شقيقي! ولا أحد من أخواتي أو أمي، كلنا جميعاً نملك العيون الصامتة ذاتها التي تدين أبي، وتقول له: أنت قاتل!" [3].

أما علاقته بخالد اللحياني فقد كانت علاقة مبنية على الحب والتقدير له ولتجربته وإبداعه الشعري. " لماذا أقفل خالد كل هذه القضية؟ ما الفرق بين أن أركب في المقعد الخلفي بجوارها أو يجلس هو؟ ألسنا نعرف أننا مجرد أصدقاء؟ حتى لو قالت آمنة بضحكات لعوبة، إنها تحبنا معاً؟ وتريدنا معاً؟ نحن نعرف أن كل ذلك مزاح ولعب ولهو سينتهي حالما يسند كل منا رأسه على مسند مقعد الطائرة، لذا؛ لا شيء يستحق أن نفقد حبنا وتقديرنا لبعضنا، كم أحببت خالداً، وصوته الشعري في"سماء تحت لساني" وفي تجاربه كلها، وكم تعلقت بحبه حين عرفته إنساناً ساخراً من كل شيء، حتى من نفسه!" [4].

أما شخصية آمنة مركز الصراع في الرواية فهي امرأة ثلاثينية كاتبة من الإمارات." آمنة المشيري! كاتبة من الإمارات! فجأة تذكّرت أنها من بلاد البحر والصيادين والتجارة" [5]. أما اجتماعياً فهي ابنة فاطمة من مدينة "بهلا"، فتنت أمها أباها المتزوج. " أمها جاءت من مدينة بهلا، امرأة جميلة

(1) المصدر نفسه، ص91.
(2) المصدر نفسه، ص91.
(3) المصدر نفسه، ص94.
(4) المحيميد، يوسف، نزهة الدلفين، ص 101.
(5) المصدر نفسه، ص 18.

إلى حد أن لاحقها أبوها لسنوات تاركاً تجارته وامرأته، مقتنصاً مرورها من أحد شوارع مسقط حيث تأتي لزيارة أقاربها، كانت تمر كل صباح في الساعة ذاتها من أمام متجره هناك، يقول أولاده الكبار إنها صنعت له سحراً أسود فهجر بيته وأولاده وزوجته الأولى، صار يلهج باسمها: فاطمة!" [1].

وكذا فعلت آمنة المشيري، فقد فتنت خالد اللحياني بعد أن تعرفت إليه عن طريق أحمد الجساسي." هل كان دلفينها يحب اللهو واللعب مع الناس، يتسلّى بقربهم، هل كان دلفينها العائم في الأقنية بين المصاطب الطينية في الخليج يتمسّح بظهره الطريّ بكل ما يقترب منه! كان مساء في أواخر أيلول من عام 1999 وقد عاركت عيناها لأول مرة عيني الشاعر، وأصابته بحمى الحب الأبدي، فأظهرت اهتماماً كبيراً به خلافاً للضيوف الآخرين، واقترحت أن تأخذه في المساء إلى المتحف البحري "[2].

كانت آمنة مخطوبة لشاعر في الشارقة إلا أن هذا الخطيب قد اختفى إلى حين الرحيل عن القاهرة، وبذا كانت معاناة خالد اللحياني تطول. " كانت تفكر لحظات الخلوة بخطيبها في الشارقة، يا لهذا القدر مع الشعراء، هو أيضاً شاعر وشهم، يحبني كثيراً ويصغرني بسنوات خمس، صحيح أنه يكتب قصائده بالعامية لكن إحساسه عال ومجنون، تنساب الكلمات بين يديه بفتنة، لم أكن أحب هذا النمط من الشعر، لكنني معه صرت أتذوقه كثيراً " [3].

ترسم الرواية شخصية "آمنة المشيري"، شخصية امرأة رافضة، متحررة، غير آبهة بالعادات والتقاليد، لذا؛ وجدت حريّتها وشخصيتها في القاهرة وشوارعها. " كنت أحب الباليه كثيراً، تفكر آمنة، حاولت أن التحق بدورات تعلم الرقص الخفيف الطائر، لكن أمي رفضت بشدة وهي تقول: إنّ هذا الرقص ليس من سلمنا وعاداتنا، جسدي كان خفيفاً ومتناسقاً وأشعر أن هذه الرقصة تجعلني قريبة من السماء " [4].

ومما هو لافت في هذه الشخوص ما ذهب إليه صدوق نور الدين وأنا اتفق معه تماماً في أن:
أولاً: شخصية خالد اللحياني هي امتداد لشخصية أحمد الجساسي، أو كان كل منهما مرآة للآخر.

---

(1) المصدر نفسه، ص24.
(2) المصدر نفسه، ص22.
(3) المصدر نفسه، ص132.
(4) المحيميد، يوسف، نزهة الدلفين، ص105.

ثانياً: الشخصيات الثلاث تعاني من انقباض وضيق بسبب غياب الحرية، أو بسبب ضغوط التقاليد والأعراف والعادات، ومن ثم اختيار فضاء خارجي يكون متنفساً لها كالقاهرة.
ثالثاً: الشخصيات الثلاث رسمت لنا صورة من واقع الخليج العربي في سياق ثوابته وليس متغيراته.
رابعاً: العودة إلى الأصل "بيئة الخليج للثلاثة" يعني العودة إلى الانغلاق والانطواء الذاتي، وبالتالي؛ القاهرة، وهي الفضاء الخارجي، وهي المتنفس لهم، فهي تمثل الحرية والانطلاق والانعتاق ووجود الذات بعد ضياعها في عالم القهر والانغلاق [1].

وتظل هذه الشخصيات ترنو وتتطلع إلى الحرية والانعتاق والخلاص والتوجّه نحو آفاق الحياة الرحبة؛ فالغائب والمفقود والمفتقد في الأصل هو الحب لذي يشكل نواة الحياة ونبضها.

ظهرت في الرواية بعض الشخصيات الفرعية الثانوية التي وجدت لتقدم ملامح أكثر وأشمل لصور الشخصيات الرئيسة البطلة، ومساعدتها في تشكل الأحداث وترابطها، وتقديم خط سير السرد الروائي، ومن هذه الشخصيات شخصية الخال، وشخصيتا الأم والأب، وشخصية خطيب آمنة الشاعر من الشارقة، وشخصية الأخ الأصغر المقتول، وشخصية "فاطمة" أم آمنة، التي كانت تمثل ملمحاً من ملامح شخصية آمنة نفسها. " كانت أمي جميلة جداً، قالت آمنة وهي تقاسم خالد اللحياني رغيفاً في المطعم السفلي الصغير في شراتون القاهرة، ولكن أخوتي جعلوا منها ساحرة كونها من مدينة اشتهرت بالسحرة ذات جبل اسمه كور، أمي يا خالد طيبة وحنون، ستحبها حين تراها وتتعامل معها" [2]. وكذا شخصية "أم محمود" التي قدّم الكاتب عبرها صورة من صور معاناة الشعب الفلسطيني وإصراره على مواصلة الكفاح والنضال حتى بلوغ الأمل المنشود والعودة إلى الوطن. " لأكثر من خمسين عاماً كانت أم محمود تحتفظ بمفتاح بيتها في رام الله، إذ أخرجه محمود مرتبكاً ذات عصر من خزانة خشبية عتيقة، وأراه لصاحبه خالد مؤكداً أنه سيأخذه معه إلى بيتهم في رام الله؛ كي يرى شجرة الزيتون الكبيرة في باحة الدار" [3].

- **الحمام لا يطير في بريدة:**
  - **الشخصيات:**

(1) انظر: نور الدين، صدوق، السرد والحرية، ص84.
(2) المحيميد، يوسف، نزهة الدلفين، ص24.
(3) المصدر نفسه، ص 63.

فهد سليمان السيفلاوي هو الشخصية الرئيسة والمحورية في الرواية، إذ كانت الأحداث نابعة من هذه الشخصية عبر الاستنكار، من خلال رحلة القطار من محطة ليفربول في لندن متجهاً إلى مدينة "غريث يارموث". "حين تحرك القطار غروب ذاك اليوم المعتدل من أيام تموز عام 2007 من محطة ليفربول في لندن متجهاً شمالاً صوب مدينة غريت يارموث الساحلية، شعر فهد السيفلاوي بسعادة، وقد منح نفسه إجازة يومين من عمل مضن في مكتب خدمات الطباعة والبحوث، كي يتجول في شوارع لندن وحدائقها..." [1].

التحولات البنيوية في المجتمع السعودي كان لها أثرها في حياة وشخصية "فهد" التي تعيش اغتراباً عن محيطها بسبب أشكال التسلط المتعددة، فيصير الفرد بعد سلب حريته مثل حمام منتوف الريش لا يستطيع أن يطير. "ما أقسى أن يصحو الغريب على لغته! أن تغسل مهجته عروقه، وأن يهجم الماضي كوحوش الغياب صوب طريدة عزلاء وهشة هي الغربة، حيث لا تطير المدنية فحسب، بل حتى اللغة والناس والطمأنينة والذكريات والأمنيات..." [2]. فهد بطل الرواية يعيش كبقية الشباب من أبناء جيله بعيداً عن المجتمع في عزلة ويأس وقهر في ظل غياب مؤسسات المجتمع المدني التي تحتوي الشباب، وتقوم على استثمار إبداعاتهم، مضافاً إلى ذلك انعدام ممارسة الحياة الثقافية بكل مظاهرها، وبالتالي؛ غياب الحراك الثقافي والاجتماعي، ومن ثم استغلال أصحاب الأيدلوجيات القبيحة هذا الفراغ؛ لتجنيد هؤلاء الشباب لتنفيذ مخططاتهم الشيطانية كما حصل مع سليمان والد فهد الذي حذر ابنه منهم قبل وفاته، ونصحه بعدم تكرار أخطائه التي كلفته أربع سنوات من حياته في السجن [3]. " أن تحتفظ يا ولدي بما يذكرك بالمأساة سيمنعك من أن تنساها ومن ثم تتناسى السبب الذي أوقعني في فخها، فكل ما عليك هو أن تحتفظ بها من بعدي، وتتذكر أن الأحزاب السياسية والجماعات الدينية التي تقلق الحكومة مصيرها إلى الزوال والفشل والمعاناة النفسية، حينما زملاؤك يقتنصون الفرص والنجاح تكون أنت أهدرت جذوة شبابك خلف أحلام ضائعة"[4].

---

(1) المحيميد، يوسف، الحمام لا يطير في بريدة، ص 9.
(2) المصدر نفسه، ص: 11 - 12.
(3) انظر: الشهراني، حمود، في الحمام لا يطير في بريدة رواية المحيميد الجديدة، الركض خلف نسمة الحرية في جحيم المتناقضات، صحيفة الحياة، جدة، العدد (16761)، 23 شباط، 2009، ص28.
(4) المحيميد، يوسف، الحمام لا يطير في بريدة، ص 30.

شخصية "فهد" شخصية تشعر بالهوان والخضوع واستلاب الحرية والقهر، ينتابه شعور بأن العالم كله يتآمر ضده ليوقعه في فخاخ التشظي والدمار وذوبان الروح، شخصية عانت الفقد، فقد الأب الحنون الطيّب، وأحس أن الحياة صارت بعده بلا قيمة، وأنه صار وحيداً تائهاً ضائعاً في هذه الحياة، محارباً الغربة التي تلفه بثوبها الأسود المسموم. " أنا لم أشبع منك يا أبي، فكيف تذهب وتحقق نبؤة الأهزوجة السخيفة؟! لما تركتني وحيداً عارياً؟! وأنت نفسك لم تعش أبداً يا أبي، مجرد طفولة منبوذة، ثم ثياب سجن واغتراب، وأخيراً، رجولة أنكرها عليك أهلك، فلم تجد من يرحب بنسب خريج سجون حتى أوقعك الحظ أخيراً مع تلك السيدة الأردنية الجليلة "سها" أمي..."[1]. عانى من عمه الظلم والقهر والإذلال والخنوع والقسوة، ذلك العم المتشدد المزيف الخبيث، مستغل الفرص، المزواج. " بعد أن كان البيت كله ملكه زمن أبيه، في البدء علّق الصورة أمام سريره، لكن العم فاجأه ذات يوم في غرفته، وزعق به:

- أنت محتاج إعادة تربية! الصور لا تعظم يا آدمي! ما تفهم؟ أنزل الصورة ورمى بها على الأرض.
- لا أشوف صورة في البيت بعد اليوم، الصور حرام، أنت ما تفهم، الملائكة ما تدخل بيت فيه صور! أعوذ بالله منك ! خرج، وتجمد فهد، وتخدّرت أصابعه التي تمسك بالمسطرة ودفتر الأحياء مفتوح، قام والعبرة تفتل حبالها في صدره، رفع صورة أبيه مبتسماً، تلك التي التقطها في استوديو زماني بشارع الثلاثين... ليس من حقك أن تهرب وتتركني وحيداً أصارع الحياة! وليس من حقك أن تسمح لهذا الآدمي أن يلعب بحياتي..." [2].

"فهد" يحب فتاة أسمها "طرفة"، وكانت العلاقة بينها سبباً في وقوعها بين يدي جماعة الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر. "من التي معك؟ زوجتي! لم يستطع إلا أن يكذب، كانت الكذبة عارية تماماً، ليقسم فهد لنفسه أن الشيخ رأى عريّها، حتى أن ثمة ابتسامة صغيرة تشكّلت حول عينيه، إذ قال: ليست زوجتك يا ولدي فهد، قل لي ولا تخف، نحن نستر على الناس ونعدل سلوكهم فقط "[3].

كان "فهد" يشعر أنه ناقص الرجولة والحقوق؛ فهو نصف رجل؛ لأن أمه أردنية/ فلسطينية، وهذا ما جعله شخصية ضعيفة تعاني الظلم والطبقية البغيظة. " كنت أظن أنني سأعود يوماً من المدرسة فلا

(1) المصدر نفسه، ص 39.
(2) المصدر نفسه، ص 93.
(3) المحيميد، يوسف، الحمام لا يطير في بريدة، ص16.

أجد أمي خاصة حين رحل أهلها إلى عمان وقت أن طُرد الأردنيون والفلسطينيون واليمنيون من السعودية، فقد كان بيان الأردن بأن الحرب على العراق هي حرب على الأمة العربية بيان نحس تسبب في طرد أهلي، فلم أرهم إلا قبل سنوات قليلة "[1]. خلاصة شخصية فهد أنها شخصية منعزلة، حزينة، حساسة، فهو فنان وهذه حال الفنانين، تعرّضت لعدة انتكاسات في طفولتها، كتعرضه لمحاولة اغتصاب، متردد، خائف، وكذلك شخصيته انهزامية غير قادرة على المواجهة بدليل هروبه من السعودية إلى بريطانيا.

"سليمان السيفلاوي" والد فهد بطل الرواية، عانى الكثير في طفولته من تمييز أخوته عليه بل عُدّ نذير شؤم للعائلة عند مولده، وفي اليوم التالي لولادة سليمان قالت الجدة لزوجها: " تعوذ من إبليس، ولا تتطير مثل الجاهلية! لكنها بعد أسبوع فقط، وهي في بيت أهلها في بريدة، صاحت بجزع، وولول كل من في البيت، حين قالوا إن أخاها الصغير إبراهيم أخذته الشرطة مع زملاء له من أمام قصر مهنا، وساقوهم إلى الرياض، وبقي هناك شهرين كاملين، ثم عاد؛ ليجلد مع زملائه أمام الملأ، عندها فقط تأكدت الجدة أن ابنها سليمان كان فعلاً نذير شؤم على العائلتين؛ عائلتها وعائلة زوجها، فلم يكن الأمر يتوقف عند خسوف القمر، بل بدأ شؤمه من سجن أخيها، ومرض والدها بسبب ذلك، وانتهى أخيراً بسجن سليمان نفسه عام 1979 وهو في العشرينات بسبب قضية الحرم المكي، كان سليمان سجيناً سياسياً لأربع سنوات لاشتراكه بقضية الحرم المكي، مر بتجارب كثيرة. " وصل سليمان مقيداً إلى الرياض، بصحبته شرطي شاب، عاد ثانية إلى المدينة الملعونة التي دمرت حلمه الصغير بالدراسة والثراء، وأدخلته عالماً غريباً من الجماعات والأحزاب، كانت البداية بسيطة وهو يستغفر بعد صلاة العصر، وينصت إلى صوت الإمام الرخيم الذي يدعو من يرغب في المشاركة برحلة خلوية يوم الخميس... هكذا دخل اسمه لأول مرة في كشوف جماعة مسجد صغير بأم سليم..." [2]. تزوج من امرأة أردنية فكان هذا الزواج سبة عليه في نظر تقاليد عائلته. " تنفس سليمان الصعداء، ورأى الفتاة الأردنية "سها" بوجهها الضحوك وغمازتيها الساحرتين، بلهجتها المختلطة بين لهجة أهلها ولهجة سعودية تعلمتها من المدارس على مدى تسعة أعوام، لم تكن ملامح سليمان، ولا حديثه المثقف تكشف بأنه موزع صحف أو عامل أو ذو تعليم متدن، كان أنيقاً حليقاً، شاربه خفيف، مقصوص بعناية بنظارتين طبيتين دائريتين شفافتين، متوسط الطول، وبوجه حنطي مطمئن، ومنذ

(1) المصدر نفسه، ص 63.
(2) المحيميد، يوسف، الحمام لا يطير في بريدة، ص 22.

اللحظة الأولى علق قلبه بها وأحبها كثيراً، لم تكن مجرد زوجة، بل أم وعشيقة وصديقة، نظرته نحوها لم تتغير طول عشرتهما" [1]. "حدث ما لم يكن متوقعاً حين جاء أخوه إمام المسجد بعد خمسة عشر عاماً لينكح زوجته، وهو الذي أرسل تهديداً له حين علم بزواجه من أجنبية، إن تزوج منها سيفرغ في رأسه ثلاث "فشق" من بندقية "الشوزن"، هكذا قال له، سيأخذ بندقية الصيد ويطير دماغ أخيه؛ لأنه جلب لهم النحس والفضيحة والأمور الرديئة، وها هو يكملها بزواج من أجنبية مشرّدة لا يعرف لها أصل ولا فصل!" [2]. كان سليمان شخصية عصامية غير متعلمة تعليماً عالياً، لكنه كان مثقفاً _كما مر في المقطع السابق_. "هكذا ترك سليمان أهله ومدينته المخاتلة إلى الأبد حينما شعر بإحباط والده وقلقه على شرف العائلة، قرّر أن يريحه من مسؤولية وجوده بينهم، واستأذنه؛ كي يبحث عن رزقه في مكان آخر"[3]. توفى سليمان وهو في الأربعين من عمره بعد حياة فيها ظلم واعتساف وكبت وقسوة.

الأم "سها" أم بطل الرواية "فهد"، أردنية من أصل فلسطيني، كان أبوها يعمل في الرياض، تعرّف إليها سليمان وتزوجها فكانت له الزوجة والمعشوقة والأم. كانت "سها" تحب الموسيقى وأغاني أم كلثوم وفيروز ،عند موت زوجها تزوجها أخوه فصارت الزوجة الثالثة له، وانقلبت حياتها رأساً على عقب، وتبدّلت أحوالها، وماتت بعد رقية شرعية، ظلت قبل وفاتها وبعد إصابتها بمرض السرطان تتوسل وتتعلق بأي شيء في سبيل الخلاص من عذاب هذا المرض اللعين. "حاول طبيب الامتياز ياسر وهو يحرّك يديه بكثرة أمام ابن عمه الساخط والحزين أن يشرح بأن أمر موتها كان مفروغاً منه حسب نتائج الفحوصات والأشعة، فالمرض منتشر في رئتيها ولا توجد فرصة نجاة، لذا؛ حاولنا أن نلجأ إلى علاجها بالقرآن..."[4] .

عم فهد "صالح" شخصيته لها مكانتها في العائلة، سلطوي، مزيف، مخادع، أناني، متشدد، تاجر بخور، قناص فرص، تزوج أم فهد "سها" بعد وفاة زوجها أخيه سليمان، عامل ولدي أخيه فهد ولولوة معاملة قاسية، وكذا كان يعامل زوجته سها، حتى كان له أكبر الأثر في تغيّر شخصيتها المرحة المحبة للحياة إلى شخصية انتهت بالموت بعد مرض عضال. " يسافر بحجة دعوة غير المسلمين إلى الإسلام، لكنه هناك يؤمن كميات كبيرة من جرار دهن العود، وصناديق ملأى بعيدان ضخمة من

(1) المصدر نفسه، ص 80.
(2) المصدر نفسه، ص 80.
(3) االمصدر نفسه، ص 77.
(4) المصدر نفسه، ص 297.

البخور الجيد، من أجل تجارته في المسجد إذ يقول لنفسه: "حج وبيع سباح "، كان يقضي شهراً كاملاً وأحياناً يطول به المقام حسب الزوجة التي ينكحها هناك، كان يردد دائماً أمام الآخرين ويبرر لنفسه بأنه يتزوج من شرق آسيا أو أوروبا الشرقية أو قرى الهند الفقيرة لسببين: يحصّن نفسه من كبائر الذنوب، كالزنا، ويعلّم المرأة الجاهلة أمور الدين "[1].

كان عم فهد شخصية شهوانية مغرمة بالجنس، يستخدم الدين في سبيل إشباع غريزته الحيوانية تلك. " كان يعلّمها كيف تستلقي وتفتح ساقيها وتردد معه دعاء المضاجعة: "باسم الله اللهم جنّبنا الشيطان وجنب الشيطان ما رزقتنا"، يقول لها جالساً على ركبته قبل أن يلج فيها، ويعلمها طريقة الوضوء فيستمتع وهو يقودها إلى كيفية غسل فرجها، فلا يملك نفسه حتى يدب فوقها من جديد! لم تكن اللحظات صعبة عليه وهو يقول لها: لا حياء في الدين..."[2].

ومن الشخصيات الأخرى التي كان لها أثر في الرواية شخصية "سعيد"، قُتل والده وهو ما يزال في بطن أمه، رعاه وأهتم به سليمان والد فهد، شخصية سعيد شخصية عبثية، كان وفياً لفهد. " أحياناً يشعر فهد بالأسى؛ لأنه وحيد بلا شقيق، لكن وجود سعيد في حياته جعلها أكثر دفئاً، خاصة بعد أن سكنا معا في شقة المصيف على الدائري الشمالي، كان يزوره أكثر من مرة أسبوعياً..."[3].

أما "ياسر" فهو ابن عم فهد، شخصية تركت دراسة الطب الذي أجبره أبوه على دراستها ليتباهى به أمام الناس، وانخرط في جماعة إسلامية متشددة كانت ترى في دراسة تلك العلوم كفر ولا يفيد الدين في شيء. " لم يكن يريد دراسة الطب الذي أرغمه أبوه على دراستها ليتباهى به أمام الناس، وبعد أن أمضى السنة الأولى، كان يخطط أن يتحول إلى دراسة العقيدة في كلية الشريعة بجامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، واستفتى سيخاً متشدداً في ذلك، قال له إنه علم دنيوي لا ينفع، ولا يشمله الله في العلم الشرعي الذي تحث عليه آيات القرآن"[4].

---

(1) المحيميد، يوسف، الحمام لا يطير في بريدة، ص 90.
(2) المصدر نفسه، ص 90 – 91.
(3) المصدر نفسه، ص 50.
(4) المحيميد، يوسف، الحمام لا يطير في بريدة، ص 53.

"طرفة" صديقة فهد وحبيبته، وهي من النساء اللواتي أقمن علاقات جسدية مع فهد، ألقي القبض عليهما معاً، ووقعوا فريسة في أيدي جماعة الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، شخصية تحب الكتب كثيراً، تقرأ القصص والروايات الرومانسية والبوليسية، تحب الغناء والرقص، مهووسة بالجنس، متحررة لا تقيم وزناً للعادات والتقاليد. " نهضت نحو التسريحة وأخرجت من حقيبتها علبة سجائر دوفيدوف الرفيعة جداً، أشعلت واحدة ونفثت دخاناً في الغرفة، ناولته السيجارة فأخذ نفساً واحداً ثم أعادها إليها وهو يقول: أحياناً أفكر ماذا تغير في علاقتنا، وكيف بدأت أشعر بخوف قبل أن أقترب منك، وأفكر بالفشل في لحظات المداعبة والقبلات فأفشل فعلاً، لم تكن طرفة تفهم جيداً أسباب ذلك، لكنها تخشى أن الحب بدأ يذبل فعلاً، وأنها ستفقده يوماً ما، ولم يعد هذا اليوم بعيداً، ومن سيغطي فراغه؟ تضحك في سرها وهي تتذكر أنها نالت ذلك مع خالد عشيقها السابق الذي استنزف جسدها ثلاث سنوات كاملة"[1].

إن شخصيات الرواية لظمتهم خيوط الدين والجنس والسياسة بتفاوت بينها في علاقته بذلك المثلث الذي دارت الرواية كلها عليه.

- **رواية لغط موتى:**

– **اللغة:**

تبدو اللغة في رواية "لغط موتى" أكثر اختزالاً وتكثيفاً في البناء السردي، فهي تجعل القارئ مغرماً في التوغل فيها وتفكيك مكوناتها، إنَها لغة مربكة تكسر التوقعات، ومفاجآتها كثيرة لا تنتهي، ونجد فضاء اللغة فيها أيضاً أكثر اتساعاً وتعدداً في الأصوات السردية، فهي تجربة روائية متطورة تحرّض المتلقين على ولوج مناطق روائية متنوعة ومتشعبة من حيث اللغة والشخوص والسرد والحدث [2].

عنوان الرواية" لغط موتى" مركب إضافي، لغط مكون من مضاف نكرة ومضاف إليه نكرة، وهذا يساوي تخصيص إذا هو لغط خاص بموتى، وقد يكون اللغط صادراً عن أحياء.

---

(1) المصدر نفسه، ص 279 – 280.

(2) انظر: خلفان، زوينة، لغط موتى تراهن على شكل جديد في الكتابة الروائية، مجلة بانيبال، عُمان، العدد (20)، 30 حزيران، 2004.

ما هو اللغط؟ هو كلام غير مفهوم، مجرد أصوات مبهمة وجلبة مختلطة، وللغط _في الأصل_ كلام غير مفهوم، ويصدر عن أموات، فالمحصلة كلام غير مفهوم صادر عن موتى لا يقدم ولا يؤخر، وقد حاصرهم الكاتب بهذا العنوان، وهم حاصروه من داخل المتن الروائي [1].

إن الكتابة الرسائلية هي نمط اللغة السائد في لغط موتى، فالكاتب يستهل روايته بعتبة نصية هي "رسائل لن تصل إلى عبد الله السفر"[2]، وهذه العتبة النصية تقود المتلقي إلى نمط الصيغة ونوعية الكتابة واللغة، فهي جملة اسمية، مبتدأ نكرة موصوف (رسائل+ لن تصل)، وخبر تكوّن من شبه جملة (إلى عبد الله السفر)، وبالتالي؛ فإن أداة النفي "لن" خلخلت ماهية التلقي فهذه رسائل لا تصل أبداً، وهذه عبثية لا عقلانية.

أما القسم الثاني من الجملة الاسمية فهو الخبر المكون من العلم المركب (عبد الله والسفر) وهو معرف بأل، فالمرسل إليه شخص (عبد الله السفر)، على الرغم من عدم ذكره على مدار المتن الروائي كما ذكرت سابقاً عند مناقشة شخوص الرواية، ويبدو أن العلاقة بين هذه الشخصية وشخصية البطل كاتب الرواية في النص علاقة صداقة من خلال استخدام أداة النداء وجوداً أو تقديراً يا، أو وصلة النداء أيها [3]. " كثير من أصدقائي وأنت واحد منهم ز.." [4]. "هل ترى يا صديقي؟ كنت قبلاً مثلك تماماً، لا أؤمن باللامرئي" [5]. " ستصرخ يا صديقي عندها البنت الصغرى بأنها ليست بحاجة قمر"[6]. "هل ترى أيها الصديق، الذي يسألني ذات مساء..." [7].

إن صيغة الكتابة الرسائلية أو كتابة رواية على نسق رسائل وظّفه كثير من الروائيين العالميين، وليس جديداً في الفن الروائي، وتهدف هذه الصيغة إلى تصوير العلاقات الاجتماعية والشخصية بالإضافة إلى الجوانب الذاتية الخاصة والحميمية[8]. "هكذا أشعر يا صديقي، إن الكتابة قلق أجرّه مثل

(1) انظر: خلفان، زوينة، لغط موتى تراهن على شكل جديد في الكتابة الروائية، مجلة بانيبال، عُمان، العدد (20)، 30 حزيران، 2004.
(2) المحيميد، يوسف، لغط موتى، ص 3.
(3) المصدر نفسه، ص 37.
(4) المصدر نفسه، ص 12.
(5) المصدر نفسه، ص40.
(6) المصدر نفسه، ص 37.
(7) المصدر نفسه، ص 27.
(8) انظر: نور الدين، صدوق، السرد والحرية، ص30.

كيس خلفي، إن أطلقته خفقن عالياً وغائباً، وإن سحبته كللت. ستسألني، ما بداخله، أذكر أنني قلت لك، تركل بداخلك قوائم الكلمات. وترددت أن أقول لك، شخوص وكلس عظام وسرائر" [1].

إن الصياغة الرسائلية وسيطرة "أنا" المتكلم المدير للعملية السردية في هذه الرواية يدفع اللغة لكي تكون لغة تأمّلية شعرية تحوّل المقاطع والجمل من بنيتها الحديثة السردية إلى مستوى الصورة الشعرية الفنية، حيث يحضر التشبيه بقوة وقد يتوضّع المستوى الشعري تأسيساً بجمل بذاتها كما المقاطع التي تجسّد الوقفة السردية شبه المحايدة؛ مما يفسح المجال للوصف المكاني ككل أو ذاتي، فالشعري هنا متنفس الإبداع والاستمرار [2]. ومن أمثلة الجمل الشعرية: " لماذا لم تذكر أنني عملت هنا سائقاً، وأنني أنتظر صاحب المنزل في السيارة مع الكلاب الضالة، حتى يحرك نعاسي بياض الفجر" [3].و " سمعت صوتاً يشبه صوتي، يجرح هداة الغرفة، والشياطين ألا تحضر؟"[4]. "الليل كان بارداً، وهواء الصحراء يدق العظام"[5] . أما مقطعيا فمثله: " الريح التي تحفّ الحجر فتجلوه شيئاً مغايراً، والطير يلامس أنثاه عابراً، فيتشكل من رخوين ما صلب وقسا، والريح تضاجع رؤوس النباتات، فينمو في بطن الأرض بذراً جديداً، والمرء يقذف بذوره والمطر يخرق التربة، وكل شيء حولك في الكون، صغيراً وكبيراً، يدعك بضراوة ما يصادفه، ويجلوه جيداً، حتى يتسنى له أن يراه، أو يرى ما تبدى وتشكل منه مخلوقاً جديداً... "[6].

الجمل في النص الروائي جاءت قصيرة، مكتفة، موحية، وهذا جعل النص كله قصيراً. ومثال ذلك؛ "خطفوا عباءتها وعقلها، ورموها بالحجارة، لكنني قوبلت بالرفض القاطع ..." [7].

وقد برزت الحوارية بشكل واضح عبر السائل والمجيب في بداية كلّ اللوحات، وهذا يحفّز على الكتابة الفاعلة [8]. ومثال ذلك؛ " أصدقاء كثر يظنون أنني لا أملك أن أكتب نصاً طويلاً، رواية مثلاً..." [9]. و " كثيرون من أصدقائي، وأنت أحدهم، يقعدون أسئلتهم قبل أن تشتبك معي أيديها

(1) المحيميد، يوسف، لغط موتى، ص 28.
(2) انظر: نور الدين، صدوق، السرد والحرية، ص35 -36.
(3) المحيميد، يوسف، لغط موتى، ص7.
(4) المصدر نفسه، ص45.
(5) المصدر نفسه، ص7.
(6) المصدر نفسه، ص 53.
(7) المصدر نفسه، ص61.
(8) انظر: المناصرة، حسين، قراءة في رواية لغط موتى(1، 2)، صحيفة الجزيرة، الرياض، العدد (1018)، 28 تشرين الثاني، 2002.
(9) المحيميد، يوسف، لغط موتى، ص 5.

الطويلة..." [1]. و "هل ترى أيها الصديق الذي يسألني ذات مساء، بعد أن تمايلت نخلة في فضاء عينيه..." [2].

جاء الحوار بين الروائي وشخوص روايته باللغة العربية الفصيحة دون أن يستخدم الروائي اللهجة المحلية؛ ليدلل أن هذه الشخصيات ليست واقعية، وهي محض خيال لا علاقة لها بالحياة ،وكأنها قادمة من غياهب التاريخ الميت البعيد.

- "ماذا فعلت؟ سألت.
- فقط محوت صفتك.
- بماذا؟
- بالممحاة؟
- ماذا فعلت؟
- لا شيء.
- تذكر جيد" [3].

"ماذا تشم!

- تقصد الرائحة؟
- هز رأسه، وبتردد أجبته:
- دهن العود؟
- نظر باستغراب، فاستدركت:
- ربما رائحة سدر؟
- بل رائحة موتى.
- ثم غادر"[4].

- **رواية فخاخ الرائحة:**
- **اللغة:**

---

(1) المصدر نفسه، ص13.
(2) المصدر نفسه، ص27.
(3) المحيميد، يوسف، لغط موتى، ص50.
(4) المصدر نفسه، ص26 -27.

تعد رواية فخاخ الرائحة محفلاً يعكس مستويات لغوية متعددة ومتباينة بالنظر إلى تداخل وجهات النظر، فالسرد يطالعنا منذ بداية الرواية، حيث ندخل جسم النص لمعرفة فضاءات العمل من شخوص وأحداث [1]. "إلى أين؟ سأله موظف التذاكر وهو منهمك في ترتيب الأوراق النقدية حسب فئتها في الدرج، ولمّا لم يسمع صوتاً، رفع الموظف الشاب رأسه ونظر من كوّة الزجاج الدائرية تجاه الواقف أمامه بشعيرات ذقنه البيضاء، الهائشة، وعينيه الجاحظتين قليلاً، وشاربه الكثيف وقد غطى شفتيه العليا قليلا"[2].

تبدو اللغة الحكائية قريبة من المألوف في حكايات ألف ليلة وليلة كما هو التداول الخبري في السرد القديم[3]. " أنا يا سيدي رحت في الغابات، كنت أمشي في الليل وسط الأحراش، وأنام في النهار، حتى لا أقع في أيدي الجلابة، كانت البلد ملأى بتجار الأوادم، في كل مكان، الكبابيش في منطقة البطانة، التعايشة في كردفان..." [4].

ما يلفت النظر أن السارد فرَق بين السردي والحكائي على مستوى وصف الجمل مستغلاً بياض الصفحة، وقد لا يكون هذا، فيندمج السردي بالحكائي في بنية لغوية واحدة، إلا أننا لا نقف على التفريق في هذه الحالة فقط، وإنما الاعتراف المعبّر عنه بضمير المتكلم من طرف "صالحة" وهي تنصب فخ الحب لعبد الإله حسن عبد الله [5]. " فلو أن أمك صالحة كما أسموها لم تغوِ أباك عبد الإله كما اقترحوا هذا الاسم، وانصاع لصوتها العسلي الناعم، ثم ضاجعها مراراً حتى كنت أنت البؤرة قبل أن تجد نفسك في تالي الليل مرمياً في كرتون موز قرب مسجد ابن الزبير، فقدت على إثره عينك اليمنى بسبب ربما كلب أو قطة ضالة وجائعة في ليل المدينة، فنهشت عينك دون أن تملك غير الصراخ والبكاء، تماماً كما كنت أنا لم أملك في ليل الصحراء الموحشة غير البكاء، وقد طارت أذني اليسرى بسبب دمعة!" [6].

(1) انظر: نور الدين، صدوق، السرد والحرية، ص 49.
(2) المحيميد، يوسف، فخاخ الرائحة، ص 11.
(3) انظر: نور الدين، صدوق، السرد والحرية، ص30.
(4) المحيميد، يوسف، فخاخ الرائحة، ص30.
(5) انظر: نور الدين، صدوق، السرد والحرية، ص50.
(6) المحيميد، يوسف، فخاخ الرائحة، ص 42.

ويظهر المستوى اللغوي الثالث في اللغة الرسمية الإدراية المشاركة التي ميّزت رصفاً بالخط الأسود المضغوط[1]. " تبليغ عن ولادة

اسم المولود: ناصر. نوعه: ذكر. حي / ميت : حي

المكان الذي حصلت به الولادة: المجمع الطبي العيادي.

تاريخ الولادة بالهجري: 1398/7/1 هـ .

تاريخ الولادة بالميلادي:....

ساعة الولادة: ....

اسم الوالد: عبد الاله حسن عبد الإله. جنسيته: سعودي.

ديانته: مسلم. مهنته: موظف.

اسم الوالدة: صالحة عبد الرحمن أحمد. جنسيتها: سعودية"[2].

وهذا المستوى يأتي في سياق وقوع أوراق الملف وقراءة طراد لها. " تناول الملف، وفتحه من اليمين وقرأ: محظر عثور"[3].

وتحفل الرواية باللهجة الدارجة على نمط جمل موظفة في الصيغة السردية أو الحكائية. وفي الحوار المباشر بين الشخصيات. " قاطعه طراد: كيف خماسي؟ أجاب: يعني إذا قاسوه من كعبه إلى شحمة أذنه يطلع طوله خمسة أشبار"[4].

وقد يأتي الحوار مزيجاً بين اللهجة العامية والعربية الفصحة كما في روايات يوسف المحيميد كلها. " على فكرة أنا ضروري أعرف حكاية أذنك بعد ما أخلص"[5]. وقد يأتي خالصاً باللغة العربية الفصحة إذا كان في سياق السرد." إلى أين؟ سأله موظف التذاكر وهو منهمك في ترتيب الأوراق النقدية حسب فئتها في الدرج،..."[6]. " ألا تسمعني يا عم؟ إلى أين تنوي السفر؟ قال ذلك بعد أن

(1) انظر: نور الدين، صدوق، السرد والحرية، ص50.
(2) المحيميد، يوسف، فخاخ الرائحة، ص 43.
(3) المصدر نفسه، ص 38.
(4) المصدر نفسه، ص32.
(5) المصدر نفسه، ص 33.
(6) المصدر نفسه، ص 11.

نهض عن كرسيه مقرّباً بوجهه من كوة الزجاج الدائرية. لا أعرف. إذاً، استرح قليلاً هناك على مقاعد الانتظار إلى أن تقرر، انظر خلفك آخرون ينتظرون دورهم" [1]. وكذا الأغنية الشعبية:

"حبيبي اكتب لي
وأنا أكتب لك
بالحاصل بي والحاصل بك
الحاصل بي أنا شوق وحنين
أقيم الليل آهات وأنين
أذكر جلوسنا على الربى
نتساقى كاسات الصبا
ابسم إليك تبسم معي
على صوت الناي
وأنا يا مناي طول حياتي بغني ليك"[2].

وقد جاءت هذه الأغنية معبرة عن حال الشخصية المليئة بالحزن والألم والمعاناة والشوق والحنين، ليس بالضرورة إلى حبيب بعينه، بل ربما يكون الحنين والشوق إلى الحرية والانعتاق ونبض الحياة.

يقول صدوق نور الدين: " إن المستويات المرصودة تجلو حوارية لغوية تعبّر عن مستوى الوعي الذهني والفكري سواء في تلقي الأشياء أو تأويلها والتعبير عنها من لدن الشخصية، ومن ثم فهي حوارية قصدية ذات غايات اجتماعية لارتباطها بمحنة الطبقات الدنيا المنزوعة الحرية والحلم، وسياسة للتمييز الطبقي الملغي بإقرار الأمر الملكي بعتق العبيد"[3]. وبلغة ذكية وجميلة، ولكي يؤكد يوسف المحيميد ما ذهب إليه آنفاً، وحتى تفي اللغة مقصدها ودلالاتها استغل بياض الصفحة على مستوى الكتابة لتأكيد التمييز الراسخن إذ شكلت الصفحة متنفسا لتجديد عملية التلقي[4].

ولنتوقف قليلاً عند الصياغة الشعرية لعنوان الرواية "فخاخ الرائحة"، يقول الناقد خالد الدهبية: " يتشكّل عنوان الرواية من مركّب إضافي يجمع بين اسمين، أولهما جمع نكرة، وثانيهما مفرد معرّف،

(1) المصدر نفسه، ص 12.
(2) المحيميد، يوسف، فخاخ الرائحة، ص119.
(3) انظر: نور الدين، صدوق، السرد والحرية، ص 51.
(4) انظر: المصدر نفسه، ص 51.

وكان لهذا المركب بحكم علاقة الإضافة التي تجمع بين طرفيه وتحوّله من ثم إلى معرفة أن يحيل على شيء معلوم الدلالة بشكل محدد لولا فجوة التركيب البلاغي التي ولّدها الانزياح الناتج عن الجمع بين شيئين مختلفي الطبيعة (فخاخ+ الرائحة)، مما سيغلّف العنوان بغموض دلالي يجعله منفتحاً على تأويلات متعددة مع ارتهان صوابية كل تأويل بقدرته على رد الفجوة وإزاحة التوتر الدلالي، وملاءمته لأن يكون مفتاحاً لفهم الرواية"[1].

بلاغة الصورة: تمثل الصورة الروائية بالاستناد إلى مكوّن الوصف، إذ تأسست المشاهد وتوالت في تناوب حكائي، واللافت أن السمة الشعرية تبدو واضحة بحكم أن الأحداث متحققة باستذكارها في مظهرها الطبيعي الصافي، إن مكوّن الوصف في الرواية يطالعنا على مساحة النص[2]. "هناك، في مبنى الوزارة الضخم مشّطت قدماي الممرات كلها، حاملاً دلة القهوة النحاسية اللامعة، وبيدي اليمنى ثلاثة فناجيل صينية مزركشة أقف بباب المكتب وأصب القهوة رافعاً الدلة عالياً، وأنا أشعر بالمتعة دائراً على الضيوف بقهوة رائحتها توقظ الرأس، وحين يشير نحوي مدير الشؤون المالية بيده بطريقته المتعالية، انصرف فوراً " [3].

يمتزج الوصف بالحدث السردي دون وقفة الصفر المحايدة، فهذا متنفس السارد والبداية الجديدة للقارئ، متّسماً في أحيان بلغة فلسفية تأملية [4]. "على الرصيف المبتل بمطر خفيف خارج صالة محطة الحافلات وقف متأملاً السماء التي بدت قريبة جداً إلى درجة جعلته يلوّح بيده كأنما سيلمس تضاريس السماء الداكنة، هل كلما اقتربت السماء من أحد عنى ذلك أن نهايته اقتربت وأنّ غيمة تشبه الراحلة ستصعد به؟" [5].

ليست الصورة البلاغية الروائية محصورة في النقرة الواحدة، بل نجدها متمدّدة ضمن بنية الجملة حيث يصل التكثيف قمته [6]. " ذات مرة والليل في أوّله، والهلال في الأفق يشبه حاجباً رقيقاً لامرأة

(1) الدهبية، خالد، رواية الحواس: دلالة العنوان ومحافل التخييل في "فخاخ الرائحة" ليوسف المحيميد، مجلة نزوى، عُمان، العدد (40).
(2) انظر: نور الدين، صدوق، السرد والحرية، ص46- 47 .
(3) المحيميد، يوسف، فخاخ الرائحة، ص 13.
(4) انظر: نور الدين، صدوق، السرد والحرية، ص 47.
(5) المحيميد، يوسف، فخاخ الرائحة، ص20.
(6) انظر: نور الدين، صدوق، السرد والحرية، ص48.

نائمة تهادت رائحة الإبل وكأنها قطيع في الصحراء حتى شارفت الرائحة الصخرة، وغزت أنف طراد، فأشار إلى صاحبه أن اصمت، فلبدا مثل صخرتين..."[1].

لا تخلو الرواية من أخطاء لغوية، لكن هذا لا ينقص من قدرة السارد أو الروائي على امتلاك كل معطيات اللغة الروائية، فهو بحق قد أجاد إجادة حلّق بها في عوالم هذه اللغة المنزاحة انزياحات تفتّقت عنها وبها معان إنسانية موسومة بالجمالية والتلوين.

من هذه الأخطاء اللغوية القليلة جمعه لصفته الشعيرات بصفة الفرد " تجاه الواقف أمام شعيرات ذقنه البيضاء" والأصل أن يقول بيض، نقول أوراق بيض للجمع، وورقة بيضاء للمفرد. وكذلك جمعة كلمة تاكسي وهي كلمة غير عربية، فتجمع جمع مؤنث سالماً نقول تاكسي تاكسيات، راديو راديوهات، وتلفزيون تلفزيونات، وهكذا... .

- **رواية القارورة:**

– **لغة الرواية:**

استطاع يوسف المحيميد أن يمتلك زمام عالم الرواية، سواء على مستوى بناء الحدث أو الشخصيات أو الموضوع، أو على مستوى اللغة وتوزيع العناصر الفنية التي تشكل معاً المعمار الفني والتقني للمتن الروائي، فالاسترجاع، والحوار الخارجي والداخلي رغم قصره، ثم التأمل والوصف، كل هذا توازن فنياً وسير خط الأحداث في موضوع الرواية متّسمة بشكل تبادلي واقعي، ولم تضع القيمة الفنية على المسرود الموضوعي[2].

أسلوب الرواية جاء مباشراً أو أقرب إلى المباشرة، وهذا النوع من الصيغ التعبيرية هو الوسيلة الوحيدة لإخفاء كل اختلاف بين الخطاب الحكائي والعالم المستحضر، وهو اختيار فني يرتبط بطبيعة ونوعية الموضوع، مثل؛ مذكرات كشف الخديعة في الرواية، حيث لا تتطلب صيغة خطاب حكائي

(1) المحيميد، يوسف،فخاخ الرائحة، ص 76.
(2) انظر: العصيمي، عواض شاهر، قراءة نقدية في رواية القارورة ليوسف المحيميد، صحيفة الرياض، الرياض، 24 آب، 2007.

منفتح ولا شعوري بل واقعي متقشف ومباشر، وهوعلى خلاف ما عرف به الروائي يوسف المحيميد من اشتغال لغوي يقارب حد الشعري، وفي أعماله القصصية القصيرة نراه برؤية كاتب مجرّب يلتقط الحدث موازناً بينه وبين السياق اللغوي المناسب له، فهناك إغواء مكين داخل يوسف المحيميد يطغى أحياناً على إيقاع اللغة عند الروائي، لكن هذا الأخير سرعان ما يروّض في داخله مؤلف " لابد أن أحداً حرّك الكراسة"، و"رجفة أثوابهم البيض" ليعود إلى حنكة ومهارة ودربة الروائي الذي صاره، ولكن أي عمل روائي أو أدبي لا يخلو من قصور هنا أو هنة هناك، ويبدو ذلك في الإسهاب الذي لا لزوم له أحياناً، وفي اقتصار الصورة في شخص ما، بحيث تبدو غير منسجمة مع الطبيعة الجمالية المفترضة للحالة أو الخصوصية النفسية لأحد شخوص الرواية، ومثال ذلك؛ توصيف بدلة عمل استلمها محمد الساهي من رئيسه[1]. " شاركه الغرفة الصغيرة عامل آخر اسمه سالم عوض اليماني تسلّماً معاً بذلتي عاملين بلون زيتي، جاءت على مقاسهما، تلك التي تلبس بإدخال الرجلين أولاً، فاليدين ثانياً، ثم يقفل السحاب من الأمام منطلقاً من أسفل البطن حتى العنق..."[2]. وكان يمكن أن يختصر الكاتب كل هذا الوصف والأسهاب في كلمة واحدة "الأفرهول"، وهو نوع البدلات التي يلبسها الطيّارون الحربيون أثناء طيرانهم.

قلنا في البداية عند حديثنا عن الأسلوب إن أسلوب هذه الرواية أقرب إلى المباشرة منه إلى الأيحاء، ومثال ذلك؛ ما ورد في الرواية من مقارنة حرب صدام حسين وغزوه الكويت بعلي الدحال وغزوه قلب منيرة الساهي، ولو كانت هذه المقارنة بشكل غير مباشر ودون ذكر اسم الكويت وصدام وترك للمتلقي التوصل إلى ذلك لكان هذا أنجح فنياً. " أحبك، قال لي. قال ذلك أول مرة في أواخر يوليو بينما كانت المدرعات والمجنزرات العراقية تتأهب في أطراف البصرة، في حين كانت عواطف ابن الدحال المدرعة تجهّز ذخيرتها صوب روحي، وهي تضع أحدى وعشرين قذيفة تجاه قلبي الضعيف المتلهف، ولم تمض سوى أيام حتى صارت الكويت الصغيرة المحافظة العراقية التاسعة عشرة وأصبحت أنا المحافظة الثامنة في أملاك الدحال السرية "[3].

على عتبة النص الروائي نقرأ قولاً فلسفياً لنيتشه الفيلسوف الألماني المعروف، وفي هذا القول الفلسفي اختزال الرواية في ثنائية الحب والحر،ب ومن ثم توجيه المتلقي لما يقصده السارد، ونجد هذه

(1) انظر: المصدر نفسه.
(2) المحيميد، يوسف، القارورة، ص77.
(3) المحيميد، يوسف، القارورة، ص 180.

القصدية عبر العتبة متكررة على صفحات النص الروائي . " الحب، وسيلة الحرب، وخلفيّته العميقة، الحقد القاتل الذي يكنّه كل جنس للآخر. فريد ريش نيتشي"[1]. ويؤكد هذا المعنى في المقطع التالي: "هل كان ابن الدحال أو الدجال يتقن خيوط اللعبة بهذه المهارة؟ هل كنت يا حبيبي لصاً مدرباً؟ أو مجرماً محترفاً؟ ولكن لم فعلت كل ذلك؟ لم أحببتني كل هذا الحب؟ ولم جعلتني أدمن حبك؟ لم فعلت كل ذلك؟ أريد أن أفهم الآن؟ الجيوش والدبابات الروسية التي انتلقت من البصرة إلى الكويت لها أسبابها وطموحاتها ولكن أنت ما أسباب اقتحامك قلبي...؟" [2].

وظّف يوسف المحيميد في القارورة الحكاية الشعبية عبر الاستدعاء المباشر، وهذا التوظيف قليل في الرواية السعودية بعامة كما تشير إلى ذلك منى المديهش إذ قالت: " أما على صعيد الرواية المحلية فثمة قصور في هذا الجانب من التوظيف..." [3]. "كانت هناك بنت شيخ قبيلة اسمها "هيا"، أحبت شاعراً متجولاً في البر اسمه "حسن" وهو أحبها، وجعل كل قصائده وصفاً لها، وعندما شاعت قصائده بين القبائل، قرر أبو هيا أن يمنع ابنته من الخروج من البيت، ليس من البيت فحسب، بل أقفل عليها غرفة على السطح ليس لها سوى شباك واحد..." [4]. في هذا المقطع جاء توظيف الحكاية الشعبية التي هي في الأصل مستوحاة من قصص العشاق العذريين في العصر الأموي، جاء توظيف تلك الحكاية على نسق الاستدعاء المباشر؛ ليقدّم لنا عبر هذا الاستدعاء حالة منيرة النفسية التوّاقة والباحثة عن الحب، مصوراً حاجتها إلى رجل تحبه وتعشقه وتموت من أجله، فحسن في الحكاية المستدعاة هو حسن في حكايتها هي، وموته هو نهاية حياته، بفارق أن موت حسن في الحكاية الشعبية جاء مادياً ومعنوياً بسبب الحب الصادق، أما موت الحب في حكاية منيرة فكان موتاً معنوياً وروحياً من خلال الخداع والمكر والدور المتخاذل الذي لعبه حبيبها علي الدحال.

جاء الحوار في الرواية متراوحاً بين العامية والفصحى، واستخدام العامية في الحوار على وجه الخصوص حرصاً من الكاتب على الواقعية، فهناك فريق من النقاد يرى أن تلك الواقعية لا تتحقق في ظل انطاق شخصيات الرواية جميعها بالفصحى، وبالتالي؛ يحب أن لا يكون الكاتب حرّاً في جعل

(1) المصدر نفسه، ص7.
(2) المصدر نفسه، ص89 -90.
(3) المديهش، منى، لغة الرواية السعودية، دراسة نقدية للروايات الصادرة ما بين (1400-1420هـ)، ص 105.
(4) المحيميد، يوسف، القارورة، ص19.

الشخصية تتكلم بالفصحى [1]، فليس المنطق أن تكون مستويات لغة الشخصيات واحدة، وبهذا نبعد تلك الشخصيات عن واقع الحياة.

في القارورة ظهر الحوار متبايناً ما بين العامية والفصحى، مقدماً جوانب من الأحداث والأجواء النفسية والفكرية للشخوص، كما في المقطع التالي من الرواية:

"- هذه أمانة عندك؟

- ما بداخلها؟

- أسراري وأشيائي الخاصة! ثم أضاف:

- لم أجد أعز منك لأترك عنده أسراري!

- طيب... وين رايح؟

- الكويت!

- ليه؟

- نخلص شخصية مهمة هناك!

- من؟" [2].

لكن الحوار تجلّى فصيحاً كاملاً بدون تدخل اللهجة العامية في المواقف الرسمية، كما تبدى ذلك في قاعة المحكمة:

- " ما تقولين في كلام المدعي؟
- كذاب ومزور ومنافق!
- ما وضعت له عملاً؟
- أبداً، فلا ديني ولا تربيتي ولا ثقافتي تسمح بشيء من هذا القبيل!
- ماذا يثبت قولك هذا!
- وماذا يثبت ادعاءه يا شيخ؟ سأل أخي محمد" [3].

لكن هل جاء الحوار متناسباً وأبعاد الشخصيات الحياتية المختلفة، الفكرية والثقافية والاجتماعية؟ أظن أن يوسف المحيميد قد نجح في ذلك إلى حد كبير، ومثال ذلك؛ هذا المقطع من الرواية: " لكنه

(1) انظر: المديهش، منى، لغة الرواية السعودية، دراسة نقدية للروايات الصادرة ما بين (1400-1420هـ)، ص 221.
(2) المحيميد، يوسف، القارورة، ص181.
(3) المحيميد، يوسف، القارورة، ص237.

شعر أنّ مزاج الرائد كان رائعاً وسعيداً إلى حد ما، وكأنما هو مستعد للحوار أو الحديث، وقد فكر مراراً أن يسأله ذلك السؤال الذي ظل مؤرّقا للبال لليال عديدة: " الكاتبة منيرة قريبتك يا طويل العمر؟ كان يسأل بصوت صاف وجريء قبل أن يجد الحذاء الذي كان يمسحه بإخلاص قبل ثوان وقد دفعه من صدره حتى انقلب على ظهره: " على عملك يا جندي" ...اسمع، لا تسأل عن أشياء مالك دخل فيها، عندك مناوبة جزاء، خميس وجمعة، نفذ يا جندي!" [1].

لقد قدم الحوار الذي جاء على لسان علي الدحال شخصيته، فهو شخصية مثقفة متعلمة على قدر كبير من الفهم والإدراك السياسي والفكري، وهذا لا يتناسب مع مرجعية علي الدحال الفكرية والاجتماعية والثقافية ولعل ذلك من أجل تمرير مبدأ الحكاية؛ مبدأ الانتقام. " إن كنت أحببت ذاتي ونفسي وكياني فأنا لك للأبد! مهما كان اسمي أو ظيفتي أو وضعي! أما إذا كنت أحببت الوظيفة والاسم فهذا شأن آخر!... أنا أحبك يا منورتي! ولا يمكن أن أتركك، كنت أؤجل الحقيقة لحد ما نكون مع بعض، وأكون لك، وتكونين لي! لكن القدر كان أسرع! اسمعي أنت الآن زوجتي، ومستعد أن أحقق لك كل ما تريدين"[2]. وما يلاحظ على الحوار أنه جاء على غالبه في جمل قصيرة مكثفة ليس فيه ترف لا طائل منه.

استخدم يوسف المحيميد لغة الوصف بدقة ومهارة وبراعة، لتقديم صورة كاشفة للمشهد الذي يريد تقديمه، وقد تبدّى ذلك في مشاهد الجنس التي جاءت منثورة هنا وهناك على المتن الروائي. " في لحظة حميمة ودافئة بين صفية العمري ويحيى الفخراني دخل أبي الذي تعلّمت أن أدعوه أبي مثل أخواتي الثلاث، دخل بوجهه الأسمر الذي لا يخلو من أي أثر جذري قديم، ولحيته الخفيفة ولم يترك لي فرصة أن أنهض أو أحييه، فقد انكب سريعاً فوق ظهري مرتبكاً وهائجاً مثل ثور ينخر، رفع قميصي البيتي الأخضر المطرز الصدر بأغصان وطائرين، وبدأ يعالجني من الخلف لحظة أن غبت عن الوعي، فصحوت على سخونة ماء فوق ظهري، ولمحته يهرب مثل لص..." [3].

لا تخلو الرواية من لغة المناجاة والبوح والكشف والمصارحة عبر مذكّرات بطلة الرواية منيرة الساهي، وهذا كثير في القارورة. " قال لي كلاماً كثيراً ودافئاً، حدّثني عن رأيه في كثير من الكتّاب

(1) المصدر نفسه، ص211.
(2) المصدر نفسه، ص232.
(3) المحيميد، يوسف، القارورة، ص34 -35.

والصحفيين، وقال لي شعراً عاطفياً لنزار قباني، أخذني من يدي مثل عمياء إلى أفلاكه ومداراته "[1]. إنها لغة فيها مس شاعري جميل موحي.

أما الرمز فقد ظهر جلياً عبر العنكبوت، فهو "بتعالقاته مع مفاهيم التسلل والمخاتلة يمثل المركز في هذه اللعبة. إن الوظيفة الترميزية والمجازية للعنكبوت تفيض خارج أطر تأويل تسلله على أنه استباق أو نذير أو معادل لتسلل الرجل العنكبوت حسن العاصي إلى عالم منيرة الساهي"[2]. "غادر العسكر المدينة، وغادر هو أيضاً حبيبته، فترك العسكر المدينة، وفقد هو عينيها الواسعتين، بينما فتحت منيرة الساهي قلبها وستارة غرفتها سريعاً فسقط بين قديميها الحافيتين الطريتين عنكبوت ضخم بأرجل مزدوجة ومتخشّبة، كان آخر العناكب المتسلّقة سقف الجبص في غرفتها، تلك العناكب والشبث التي ترعرعت في غرفتها طوال أشهر..." [3].

اتسمت لغة يوسف المحيميد في بعض مقاطع الرواية بالجرأة عبر جمل وعبارات مكشوفة قد لا تكون مستساغة وكأنها أشواك تخدش صفحات هذا السفر الرائع كما يقول الدكتور عدنان الظاهر، فهي كالقذى في العين[4]. " أرى أنني أكثر ثقلاً عما مضى، لقد ثقلت حتى عجيزتي! هاهاها ااا.. رائع لقد أعجبتني كلمة "عجيزتي"! ألم تكن أمي تهتم كثيراً بأن تصبح عجيزتي ثقيلة وكبيرة ولافتة؛ كي أتباهى بها في مناسبات الأفراح والزواج، حتى ألفت نظر أمهات الذكور الخاطبين إلى مؤخرتي وأنا أمر بينهم..." [5]. و " كل شيء استيقظ فيَّ وتحفّز تماماً، وهو أيضا، كان شيئه قد انتشر وتمدّد حتى أحسست به صلباً لحظة أن دفعني بقوة على السرير"[6].

وقع يوسف المحيميد في أخطاء لغوية انتشرت هنا وهناك في صفحات الرواية، منها على سبيل المثال؛ جمعه دلة على دلاء، والصحيح أن كلمة دلة تجمع جمع تكسير على فعال دلال، أو جمع مؤنث سالم دلات. " يتخاطف الصغار والشباب في قسم الرجال، وهم يخدمون الضيوف حاملين دلاء القهوة

(1) المصدر نفسه، ص34-35.
(2) الخالدي، مبارك، اقتفاء خيوط العنكبوت: المكون الميتاقصي في رواية يوسف المحيميد "القارورة"، الموقع الإلكتروني الرسمي للكاتب يوسف المحيميد، بتاريخ 2007/8/24.
(3) المحيميد، يوسف، القارورة، ص 11.
(4) انظر: العصيمي، عواض شاهر، قراءة نقدية في رواية القارورة ليوسف المحيميد، صحيفة الرياض، الرياض، 24 آب، 2007.
(5) المحيميد، يوسف، القارورة، ص100.
(6) المصدر نفسه، ص30.

المرة..." [1]. ورغم هذه الأخطاء إلا أن لغة الرواية جاءت لغة معبرة استطاعت أن تحمل ما يريد أن يصل إليه الكاتب، وما أرادت شخصياته أن تقوله بكل عفوية وصدق، ولا سيما البطلة منيرة الساهي محور الرواية كلها.

- **رواية نزهة الدلفين:**

– **اللغة:**

إن انتقالات وتحرّكات الشخصيات في الرواية ثم توثيقها وتسجيلها بالاعتماد على لغة شعرية وشاعرية، ومن ثم فإن الأماكن الواردة ضمن هذا الفضاء مفتوحة على الحياة بكل تفاصيلها، وكأن الرواية باتت رواية في هندسة القاهرة ومن ثم سفر الشخصيات داخلها حيث المتعة ولذة الاكتشاف، اكتشاف فاعلية الذات والتعرف على التعدد الفضائي [2]. " في الطريق إلى الحسين، حيث لا تنام القاهرة، كانوا يضحكون بشغب كما أطفال، يغنون، ويركبون التاكسي للمرة الأولى جميعا في الخلف في المرات السابقة كان الرجل الطويل كما لو كان أباً صارماً ومدبراً يركب بجوار السائق..." [3]. " في المساء كان سيقرأ قصائده في أمسية نظمتها ورشة الزيتون، فكّر أن يهدي الأمسية بأكملها إلى المحيط الهندي الذي ينقل التوابل ودهن العود والجلديات والحب واللوعة محمولة على أجساد دلافين سحرية!" [4].

"حين خرجوا ثلاثتهم من الفندق تجاه النيل، سار أمامها أحمد الجسّاسي كأبٍ أو كدليل، وهما يسيران خلفه بخطوتين أو أكثر، كانا يسيران بدلفينين يلهوان بمودة يتعناقان في فضاء الشارع، وفي عناقهما ذاك كان ظهر دلفينه يرتطم بجانب مؤخرتها المحشورة داخل الجينز الكحلي " [5].

في المقاطع الثلاثة ظهرت جلياً لغة شعرية شاعرية وصور فنية قدمت العلاقة القائمة بين الثلاثة والحرب الخفية الدائرة بين الرجلين من أجل الفوز بقلب هذه المرأة، جاءت الصور موحية معبّرة مكثفة لمقاصد كثيرة أراد السارد أن يقولها جاعلاً من القاهرة شخصاً رابعاً يضم هؤلاء الثلاثة بكل رومانسية وحب وعطف، ومن ثم تأخير حركة هذه الشخصيات الثلاث في فضاء هذا المكان القادمين

(1) المحيميد، يوسف، القارورة ص224.
(2) انظر: نور الدين، صدوق، السرد والحرية، ص 85.
(3) المحيميد، يوسف، نزهة الدلفين، ص 13.
(4) المصدر نفسه، ص17.
(5) المصدر نفسه، ص21.

إليه من عوالمهم المختلفة مع أن القاهرة مكان حقيقي إلا أن لغة الروائي جعلته مكاناً في عالم آخر متخيل قائم في زمن السارد فقط.

وفي الحدث عن الفقد الذي لفّ الشخصيات الثلاث، فإن مظاهره في الرواية هي استيلاء للمعان الواردة وتوسيع لها؛ مما جعل الذاكرة تستحضر منسياتها وكأنها " بالتدوين تمحو وتعيد كتابة ما يحقق محوه والغفل عنه، كما أنها إسهام في بناء وتكوين الشخصية "[1].

اقترنت مظاهر الفقد بالصيغة اللغوية، إذ يلاحظ القارىء الذكي لمنجز يوسف المحيميد الروائي عنايته القصوى باللغة من جهة ومسايرة المكون اللغوي تصدياً لمضمون ومحتوى النص من جهة أخرى، فرواية "لغط موتى" انبنت على الصيغة الشعرية، أما في رواية "فخاخ الرائحة" فقد تضاءلت هذه الصيغة، وكذلك في "القارورة"، لكن في رواية "نزهة الدلفين" مزج يوسف المحيميد بين السردي والشعري وفق دائرية حديثة فضائية هي رحلة أو سفر في فضاءات القاهرة عبر أماكن سياحية وثقافية وأخرى ترفيهية [2].

تشكل المتن الروائي لغوياً من سبعة وثلاثين فصلاً مما جعل التدفق السردي الشعري الاستعادي المطبوع بالفقد والحنين مهيمناً على الفصول قصرها. " لأكثر من خمسين عاماً كانت أم محمود تحتفظ بمفتاح بيتها في رام الله، إذ أخرجه محمود مرتبكاً ذات عصر من خزانة خشبية عتيقة وأراه لصاحبه مؤكداً أنه سيأخذه معه إلى بيتهم في رام الله كي يرى شجرة الزيتون الكبيرة في باحة الدار..." [3]. إن حالة الوجد والفقد واضحة في شخصية أم محمود، وكذلك ولدها محمود، عبر احتفاظها بمفتاح بيتهم في رام الله، فكأن الحالة حالة شعرية قدّمتها لغة شعرية ممزوجة باللغة السردية التي كونتا معاً وعاءً دقيقاً شفافاً لتقديم حالة الفقد والوجد والحنين للوطن المسلوب.

إن ما يقدم الاستعادية السردية استخدام الفعل كان، وهو ما يؤخر الرواية في الزمن الماضي بحكم أن صيغة الرواية أقرب إلى اليوميات، فهيمن الفعل"كان" على الرواية، لذا؛ جاءت معظم جمل

(1) انظر: نور الدين، صدوق، السرد والحرية، ص91.
(2) انظر: المصدر نفسه، ص 91-92.
(3) المحيميد، يوسف، نزهة الدلفين، ص 63.

الرواية اسمية [1]. " كان حلمه حين أنجز بحث التخرج في آثار تبوك وثيماء والعلا ومدن الساحل الشمالية أن يصبح عالم آثار مختص" [2]. " كانوا نهار الاثنين يكادون أن يطيروا من الخفة في شوارع القاهرة" [3]. "هكذا كانت طفولتي منسية، كنت أخرج في الدروب الترابية" [4].

الملاحظ على الجمل الأسمية المنسوخة بالفعل "كان" أن معظم أخبارها جاءت جملا فعلية فعلها مضارع، وإن دل هذا على شيء فإنما يدل على أن الماضي موصول في ذوات الشخصيات، وكأنه حاضر يعيش، وأن يأتي الخبر مصدراً مؤولاً _حيث يخلو المصدر من الزمن، أو لنقل بعبارة أصح أن الزمان محيط بالمصدر، فهو موجود في أي زمان_ ليدل على الاستمرار والديمومة وحالة الوجد الحنين، وابتعاث لحظات الوصل لقتل حالة الفقد والحنين.

لقد تنوع المستوى السردي والشعري في الرواية ما بين المشهدي حيث الرهان على الوصف المتعلق بالفاعلين، أو بالفضاءات، ثم المتتابع المرتبط بالترتيب الذي يخضع له الفعل كما الحركة، التي تدل على الفاعلين القائمين بها، إلى المستوى الثالث الذي يدل على الحالة الفردية الذاتية لكل فاعل، مع أن السارد وزَع المعلومات الإخبارية على امتداد الرواية دون أن يعتمد الصيغة التقليدية حين يفرد لكل فاعل فصل يجلو حياته كاملة [5]. " في الطريق إلى الحسين، حيث لا تنام القاهرة، كانوا يضحكون بشغب أطفال، ويركبون التاكسي للمرة الأولى جميعاً في الخلف، في المرات السابقة كان الرجل الطويل كما لو كان أباً صارماً ومدبراً يركب بجوار السائق..." [6]. " كان الطويل الذي يركب بجوار السائق ثقيل السمع، ولا يلتفت إلى الوراء طوال الطريق، مما يجعل اليدين العاشقتين تبحثان عن بعضهما وتذوبان في ظلام شوارع القاهرة ليلاً" [7]. " الرجل الطويل أحمد الجساسي لم يكن مبادراً، لكنه ضحوك حيناً، وجاد حيناً آخر، حين يلبس معطف الحكيم تظهر لحيته الخفيفة المخللة بالبياض أكثر رزانة..." [8]. إن المقطع الأول مقطع مشهدي قائم على الوصف المتعلق بالفاعلين أو الفضاء، والمقطع التتابعي المتعلق بالترتيب الذي يخضع له الفعل والحركة التي يقوم بها الفاعلون،

(1) انظر: نور الدين، صدوق، السرد والحرية، ص92.
(2) المحيميد، يوسف، نزهة الدلفين، ص 62.
(3) المصدر نفسه، ص 78.
(4) المصدر نفسه، ص96.
(5) انظر: نور الدين، صدوق، السرد والحرية، ص92- 93.
(6) المحيميد، يوسف، نزهة الدلفين، ص 13.
(7) المصدر نفسه، ص 13- 14.
(8) المصدر نفسه، ص 16.

وأخيرا المقطع الممثل للمستوى الثالث الذي يدل على الحالة الفردية الذاتية لكل فاعل، فالمستويات الثلاثة التي أشرنا لها هي بنى متواترة تعكس السرد وهيئته في المتن الروائي [1].

إن الملمح السردي الشعري في هذه الرواية المطبوع بالفقد والحنين جعل النص الروائي ذا إيقاع موسيقي، حيث برزت الدائرية مع استعادة المشهد نفسه، لكن بالتنويع الجديد الذي يدعم ما ذهب إليه التكرار في بعض الفصول ولا سيما الفصل "33" الذي يفرده السارد للحديث عن اليد رمزية الدلفين. " آه للصباح الأول، وللنظرة الأولى، وللهاتف الأول، وللبسمة الأولى، وللشوق الأول، وللخفة الأولى، وللتواطؤ الأول، وللّمسة الأولى، وللحضن الأول، وللقبلة الأولى..." [2].

وتظل الصيغ اللغوية في رواية "نزهة الدلفين" قصدية تخدم المعنى في النص، كما تظهر مستوى وعي الشخصيات الفكري والثقافي. " كان الشاعر خالد اللحياني يهجس بحكاية الأمبراطور الفرنسي، وهو في قاعة السينما في لندن مع معشوقته آمنة، لحظة أن بات يزعجه خاتمها ذو الفص الأزرق، كلما حاول أن يشبك أصابعه داخل أصابعها السمراء النحيلة..." [3].

أما الحوار فقد جاء في هذه الرواية على خلاف بقية روايات المحيميد، حيث جاء باللغة العربية الفصحى على قلته؛ وذلك ليعكس عوالم الشخوص الثقافية والفكرية والفلسفية، فهم أدباء وفنانون، واللهجة العامية لا تناسب هذا المستوى من الثقافة.

"ضحكت آمنة بطريقة ساخرة، وهي تغمس قطعة رغيف في طبق الفول:

- ليتك تحملينني أنت على الجريد ونطير.
- سأسحرك!
- أف! ألم تفعلي بعد؟

وضحكا معاً بينما الجرسون السمين يدور حولهما:

- تعرف خالد؟ أتمنى أن آخذك تحت شجرة كبيرة معروفة في سوق بهلا القديم، وأزايد عليك مع السحرة! "[4].

---

(1) انظر: نور الدين، صدوق، السرد والحرية، ص 93.
(2) المحيميد، يوسف، نزهة الدلفين، ص30.
(3) المصدر نفسه، ص42.
(4) المصدر نفسه، ص 24- 25.

أما الرسائل الإلكترونية فقد كان لها دور في لغة الرواية، حيث جاءت على غالبها قصيرة، مكثّفة معبّرة عن حالات نفسية معينة.

"رسائل واردة 1: ليس بعد، لكن التفاصيل داخل القلب

رسائل واردة 1: جد؟ أما زلت تذكر جيداً تلك اللحظات البعيدة؟

رسائل واردة 1: زحام السياح والوجوه تحفر في قلبي!

رسائل واردة 1: حين جذبتك من يدك كانت لحظة لا تنسى!"

رسائل واردة 1: يدك كانت دلفيناً بحرياً لعوباً!"

رسائل واردة 1: معقوول؟ هل كنت تشعر مثلي بذلك؟ ولم تقل شيئاً!" [1].

وقد جاءت بعض الرسائل الإلكترونية طويلة كتلك التي كتبها خالد وإذ جاءت هذه الرسالة على مدار الفصل الأخير من الرواية، بلغة شعرية موحية وبعبارات أنيقة محمّلة بالعواطف والحنين والإحساس بحالة الوجد والفقد." أنا يا آمنة افتقدتك منذ خرجت من الفندق ولم أجدك، منذ أصبحت وحيداً أمشط طرقات الدقي وأتأمل مركز الشرطة والكلاب السوداء التي تطوف بألسن مدلوقة والشبان الريفين بزي الشرطة، ومكتب الخطوط المصرية المقابل، والجسر فوق النيل... والنيل الكامد قليلاً، والمراكب التي بلا طعم ولا لون ولا موسيقى، والعشاق الذين يمشون بجوار بعضهم ويتخاصمون في أمور الحياة وحلم الشقة والوظيفة والملابس الجديدة، العشاق الذين لم يعد بعضهم يمسك بأيدي بعض. أنا يا آمنة بكيتك على النيل وأنا مستند إلى الحاجز الحديدي، وفكّرت أنه قد ينخلع فجأة فأهوي مثل جثة في قلب الماء..."[2].

رمزية الدلفين: اللغة الرمزية متوضّعة في عنوان الرواية، وهو مكوّن من مكونات تشكل المتن الروائي تماماً كما في "القارورة" و"فخاخ الرائحة". فالرمز متوضع في كلمة "الدلفين" بالإحالة إلى المرجعية التراثية كما جاء في عتبة الرواية [3]. "الدلفين حيوان مبارك إذا رآه أصحاب المركب استبشروا، وذلك أنه إذا رأى غريقاً في البحر ساقه نحو الساحل، وربما دخل تحته وحمله، وربما جعل ذنبه في يده؛ ليمشي به إلى الساحل، وقيل: له جناحان طويلان، فإذا رأى المراكب تسير بقلوعها رفع جناحيه تشبيها بالمركب، وينادي، وإذا رأى الغريق قصده"

(1) المحيميد، يوسف، نزهة الدلفين، ص27 – 28.
(2) المصدر نفسه، ص 139-141.
(3) انظر: نور الدين، صدوق، السرد والحرية، ص94.

الإمام العالم زكريا القزويني ، عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات"[1].

يستخلص من عبارة القزويني السابقة الآتي:

- الدلفين حيوان مبارك وهو مثال الاستبشار.
- الدلفين حيوان يساعد الناس ويخدمهم.

أما في الرواية فهي دالة على:

- حاضر نزهة الدلفين.
- حاضر قصة نزهة الدلفين.

وبالتالي؛ فهي دالة على:

- المنحى الإنساني في الرواية.
- المنحى الذاتي في الرواية [2].

أما المستوى العاطفي، فالدلفين يحيل على اليد السابحة بحثاً عن اليد الأخرى، فهو حوار عشق قالته الأيدي، وبذا؛ يتوضّح الدلفين في هذا المستوى رمزاً للحب [3]. " بينما كفّها الساخنة تتسلّل في مياه الليل كدلفين أنثى تبحث عن ذكرها، حتى تتعانق أصابعها الملهفة في عناق أيدي"[4]. " لم يملك الجرأة أن يدير رأسه كاملاً ليرى، ويتأكد من وضع دلفين أفنى زمناً يلاحقه في كل محيطات العالم، لكنه أحس أنه يرقد في الكف الضخمة المشعرة" [5].

وأما على المستوى الإنساني فهو وسيلة سفر تقود إلى طريق الحب، وكأن دلفين السفر هذا جامع بين هدفين؛ الهدف الوسيلة والهدف الغاية [6]. " هل كان عليك أن تقطع البحار والصحراء بحثاً عن دلفين لعوب؛ كي تدفن دلفينك الخجول في دفء زعانفه؟ هل هذه هي المتعة كلها التي غامرت طويلاً بحثا عنها؟" [7]. " كيف سافرت كل هذا الطريق وأبحرت في الظلام على يدها السمراء، وجربت الحضن الأول، حيث كان جسدها ناعماً ونحيلاً وهي تلتف حولك وبك، كان الحضن الأول والأخير،

(1) المحيميد، يوسف، نزهة الدلفين، ص 5.
(2) انظر: نور الدين، صدوق، السرد والحرية ص94- 95.
(3) انظر: المصدر نفسه، ص95.
(4) المحيميد، يوسف، نزهة الدلفين، ص 13.
(5) المصدر نفسه، ص14- 15.
(6) انظر: نور الدين، صدوق، السرد والحرية، ص95 – 96.
(7) المحيميد، يوسف، نزهة الدلفين، ص 34.

بل حتى الدلفين كان طوال الوقت مراوغاً مياه السفر"! [1]. " وكان يفكر بالنيل الخالد، كيف لو هوى بجسده كدلفين مدرّب، وغاص إلى الأبد! كيف لو صار أول دلفين يزور النيل، أو ينتحر وحيداً بالنيل"[2].

أما على صعيد المستوى الذاتي فتبرز علاقة خالد اللحياني برمز الدلفين، وهذه العلاقة ملازمة وملزمة وصحيحة، " فبالإضافة إلى كونه مصدر الحب المباشر فهو يعوّض غيابه وانتفائه، كما يسهم في تبديد معاناة الوحد والعزلة القاتلة" [3]. " الملل والسأم يجعلان الكائن كالغريق الذي يلوّح بيده ليس للبحارة ولا للغواصين، وإنما لحيوان مبارك اسمه الدلفين " [4]. " كنت أفكر وأستعيد اللحظات الرائعة طوال الرحلات الماضية، كأنما على الدلفين أن يفرد جناحيه ويطير بي إلى الحياة والغرابة والدهشة..." [5].

وسّع يوسف المحيميد حدود الرمز ولم يبقِ عليه كما هو، فاختيار الدلفين رمزاً قصديّاً أحال على المستويات الثلاثة المذكورة آنفا وهذا إبداع يحسب للسارد [6].

أخيراً، لي بعض الملاحظات النحوية واللغوية التي وقع فيها الكاتب كما في بعض رواياته السابقة، ومن هذه الأخطاء؛ رفعه مفعول يجعل وصفته في قوله: " مما يجعل اليدان العاشقتان"[7]. والصحيح مما يجعل اليدين العاشقتين، ومنها أيضاً قوله: "ويلتهم حبات الزيتون الخضراء"[8]. والصحيح حبات الزيتون الخضر، فخضراء جمع لمفرد وليس لجمع.

- **الحمام لا يطير في بريدة:**
- **اللغة:**

(1) المصدر نفسه، ص37.
(2) المصدر نفسه، ص 51.
(3) انظر: نور الدين، صدوق، السرد والحرية، ص 96.
(4) المحيميد، يوسف، نزهة الدلفين، ص31.
(5) المصدر نفسه، ص31.
(6) انظر: نور الدين، صدوق، السرد والحرية، ص 97.
(7) المحيميد، يوسف، نزهة الدلفين، ص14.
(8) المصدر نفسه، ص29.

لغة هذه الرواية جاءت وظيفية، محايدة واضحة، ليس للكلمات على الغالب من ظلال أو معان مبطنة، وتكاد تكون خالية من الشاعرية. " أخذ فهد الطريق شمالاً إلى إشارة تقاطع الملك عبد العزيز واستدار عائداً نحو شارع العليّا، ثم استدار متّخذاً طريق الخدمة، حتى إذا بلغ مقهى "ستار بكس" بحي الورود انعطف إلى اليمين تجاه باب قسم العائلات..." [1]. ورغم خلوها من الشاعرية إلا أن هناك بعض متفرقات من هذه الشاعرية نثرت في الرواية هنا وهناك. " أنا لم أشبع منك يا أبي، فكيف تذهب وتحقق نبؤة الأهزوجة السخيفة؟! لم تركتني وحيداً عارياً؟! وأنت نفسك لم تعش أبداً يا أبي مجرد طفولة منبوذة، ثم شباب سجن واغتراب، وأخيرا رجولة أنكرها عليك أهلك"[2]. إنها عبارات مزدحمة بالاستعارات والظلال والصور الجميلة الموحية والمعبرة عن مدى حالة الفقد والحنين والضياع التي يشعر بها فهد بطل الرواية بعد وفاة أبيه، وكأن القطعة السابقة كشفت فحوى الرواية بلغة نثرية شعرية، أو لغة شعرية منثورة، فالإحساس والشاعرية لوّنتا تلك العبارات والجمل فيها.

ولعل استخدام يوسف المحيميد اللغة التقريرية جاء كتكنيك لتقديم رؤية، وهو أمر مخالف لمفهوم اللغة العادي، ففعل القص مرتبط بالشفاهية والكتابية منذ مبدأ القص في الأدب العربي[3]، وهذا ما يدعم استخدام الفعل الماضي والقص بضمير الغائب على الغالب، وعلى وجه الخصوص فعل الكينونة الزمانية الماضي. " كان الأب قد عاش سنوات السجن حزيناً ليس بسبب اعتقاله، بل بسبب أمه نوره التي تمنت ذاك الصباح البعيد أن تدخل في قلب شجرة التوت الضخمة وسط باحة البيت، علّ دودة قز نشطة تحوّلها إلى خيط أكثر قسوة من أن يقول أهل بريدة ولدهم مسجون" [4].
وفي مقطع ثان " كان بيت أهل الجدة في بريدة متفتّحاً قليلاً، خلاف عائلة الجد في المريدسية، الذين قيل إنهم من شدة الوسوسة والهرطقة يغسلون الديك من الجنابة" [5]. وهكذا نجد هذا الفعل منتشراً بكثرة ومتوزعاً في كثير من مقاطع الرواية.

وفعل القص كذلك مرتبط بتوظيف كل أشكال اللغة الإبداعية كالوسيلة، والغائية، والنسج السردي، والحوارية، والمفاجأة، فليس في الرواية قواعد وتقاليد لغوية ثابتة [6].

---

(1) المحيميد، يوسف،الحمام لا يطير في بريدة، ص13.
(2) المصدر نفسه، ص 39.
(3) انظر: داود، عبد الغني، الحمام لا يطير في بريدة، مجلة الكويت، الكويت.
(4) المحيميد، يوسف، الحمام لا يطير في بريدة، ص 30.
(5) المصدر نفسه، ص 31.
(6) انظر: داود، عبد الغني، الحمام لا يطير في بريدة، مجلة الكويت، الكويت.

إن استخدام اللغة الحوارية يقدّم جانباً من جوانب الحدث والشخصية والحالات النفسية للأبطال، فالحوار التالي بين بطل الرواية "فهد" وصديقته "ثريا" يقدّم لنا جانباً من شخصيتها المتحرّرة المنطلقة الباحثة عن الحب دوماً دون مراعاة للعادات والتقاليد، كاشفاً في الوقت ذاته مأساتها مع زوج لا يعطيها ما تريده المرأة من الرجل من علاقة روحية وجسدية.

" قالت إنها تحب الجنس، بل تعبده

- ما عندي في البيت إلا واحد حيوان ما يقدر!
- فكرت كيف وفين تنزلين؟ سألها قلقا"
- لا، فكرت أني معك وبس.

... قال لها كما لو كان رجلاً ناضجاً: عليك بالتفكير جيداً حتى لا تنكشفي وينهار بيتك! قالت كمراهقة مجنونة وهي تمس ظهر كفه:

- أحسن ينهار وأكون معك ولك وبس!
- يعني ممكن أوصلك لحد البيت؟
- لأ، ممكن أطلع مع ليموزين، مع أن رائحة العطر فواحة مَرَّة " [1].

والملاحظ من خلال الحوار السابق أن يوسف المحيميد لجأ إلى اللهجة في حواره ليعطيه مسحة من الواقعية ومناسبة الشخصية للكلام الذي تقوله، وهذا يعيد مسألة استخدام الفصحى أو اللهجة في الحوار، ولا مجال لنقاشها هنا، وهذا الحوار المستخدم باللهجة العامية منثور بكثرة في متن النص.

وقد يأتي الحوار في أحيان مزيجاً وخليطاً ما بين العامية والفصحى كما في المقطع التالي: "عمك أسلم من الغريب؛ ليحفظ الأسرة وابنة أخيه من دخول الأجناب لبيتكم!

- هكذا إذن!
- ما أظن يا خال!
- ما هو سهل تستبدل أمي ذكرى أبوي بأحد، مهما كان! أضاف فهد بحدّة "[2].

(1) المحيميد، يوسف، الحمام لا يطير في بريدة، ص147.
(2) المصدر نفسه، ص62.

وقد يأتي الحوار خالصاً باللغة الفصحى لمناسبة القول لمقتضى حال المحاور كما في الشخصيات الدينية المتشددة. " الجهاد يا ولدي أنواع، قال له، وجهادك مع زملائك ضد الاختلاط والفساد أعظم أنواع الجهاد، عليك أن تجاهد العلمانيين المنافقين أينما وجدتهم، فكما تعرف أن من أسباب سقوط المجتمعات والدول هو الفساد الأخلاقي" [1].

ثم هناك لغة المفاجأة والبوح، وكشف خفايا ما يعتمل في النفوس والصدور من هواجس وآلام وأحزان وخواطر. "هل ستبقى فيروز تسكب صوتها فوق جدران بيتنا؟ وهل ستعلو رائحة ألوان الزيت من غرفتي وأنا أرسم ببورترية لولوة على بيانو صغير وفمها ملوث بالآيسكريم؟ وهل ستعزف أختي لولوة على بيانو صغير جلبه أبي من رحلته إلى دبي؟ وهل ستبقى لوحات بول كلي وغوستاف كليمت على جدران الصالة والمجلس"[2].

جاءت لغة الوصف لغة دقيقة تصف الأماكن بدقة، بشوارعها، وأزقتها، وحواريها، وكأن لغة الوصف هنا تحولت إلى كاميرا فوتوغرافية. "تحركت سيارة "الجيمس" بشعار الهيئة على بابي السائق والراكب المجاور وسارت عبر شارع فرعي في حي الورود؛ كي يختصر السائق زحام طريق الملك عبد الله، حتى إذا خرج إلى شارع العليّا انعطف يميناً، متوقفاً عند إشارة تقاطع الملك عبد الله مع العليا، فكر فهد كم مرة عبر هذا الطريق مع طرفة، يتأملان لوحة الإعلانات الضخمة عند زاوية وزارة الشؤون البلدية والقروية "[3].

أما لغة الصحافة فقد استخدمها الروائي كوسيلة من وسائل جعل الرواية وكأنها وثيقة لحقيقة واقعة ولأشخاص حقيقيين. " ذكرت مصادر أمنية مطلعة أن أهل المريض المتوفى لدى أحد الرقاة في حي الرحاب بجدة مساء أول من أمس تنازلوا لدى دائرة النفس بهيئة التحقيق والادعاء العام تمهيداً لتصديق تنازلهم شرعاً لدى المحكمة الشرعية... جريدة الوطن: 29/أغسطس/2006م"[4].

---

(1) المصدر نفسه، ص53.
(2) المصدر نفسه، ص63 – 64.
(3) المحيميد، يوسف، الحمام لا يطير في بريدة، ص 25 – 26.
(4) المصدر نفسه، ص310.

استخدام الروائي كذلك في لغة روايته بعض كلمات الأغاني المشهورة ولا سيما في منطقة الخليج العربي لتصوير الأجواء النفسية والعاطفية للشخصية، كما يبدو ذلك من أولى صفحاتها. "تقوى الهجر، وش لي بقي عندك تدور لي غدر...

لا تعتذر..

تقوى الهجر... ما نجبره من عافنا ما ينجبر... لا تعتذر

راح الصبر، لا تعنى لي وتمر، وتبغى الصبر،

وين الصبر؟

جرحي عميق والقلب في دمه غريق... مهما تقول لا تعتذر"[1].

استخدم الكاتب كذلك بعض العبارات التي بدت بوصفها حكمَاً، وهي موحية بأحداث الفصل الذي يليها. " الجزء الأول رقبة، وسيف، وهواء ثقيل!

" الرياض،

رعاة

يسوقون القطيع

إلى الذئاب "

علي العمري: أنباء الأرامل"[2].

"الجزء الثاني

فعل يخرج من الظلام

"لو كان علي أن أتخلى عن ولعي بالفنون لما تخصصت في غير العواء"

إميل سيوران: مقايسات المرارة"[3].

وفي نهاية الرواية استخدم الكاتب لغة أخرى هي اللغة الإنجليزية تعبر عن الحياة والحرية والانبعاث من جديد

When I hear you breathe

When you call on me..

(1) المصدر نفسه، ص11.
(2) المصدر نفسه، ص11.
(3) المحيميد، يوسف، الحمام لا يطير في بريدة، ص12.

I get wings to fly

I feel that I'm alive

When you look at me

I can touch the sky

I know that I'm alive"[1].

ولا يعدم القاص أن يستخدم بعض الأبيات الشعرية المناسبة لمجرى الحدث في الرواية كما في: "عبد سرى في ليلة ظلماء هرباً بتقواه من الفحشاء هرباً من الفتن التي حاطت به من فتنة السراء والضراء"[2].

وأرى أن كل ما وظّفه الكاتب في روايته كان لصالح المتن الروائي وخدمة الأحداث والشخصيات، وتقديم عمل إبداعي مميز.

(1) المصدر نفسه، ص359.
(2) المصدر نفسه، ص 250.

- **الخاتمة:**

ما كانت الصفحات الماضية التي قمت بكتابتها عبر بحث استدعى تجربة الروائي السعودي يوسف المحيميد إلا قراءة من قراءات قد سَبقت وقد تُلحق، فهي غير نهائية؛ فالروائي يوسف المحيميد ما زال يتابع مسيرته الإبداعية بالتوسعة والإضافة إليها.

تجربته الروائية كما يقول نور الدين صدوق تجربة حداثية يتضح مستوى تقدمها وتطورها من نص لآخر دون القراءة الموازية لإبداعه القصصي المتمثل في كتابة القصة القصيرة التي تعد البداية الأولى والأصلية في مسار هذا الروائي الذي بعد علامة فارقة في مسار تاريخ القصة السعودية بل والقصة على صعيد الوطن العربي ولا أبالغ إذ قلت على صعيد الأدب الروائي بخاصة.

يعد الروائي يوسف المحيميد من الروائيين السعودين الذين أسسوا الرواية السعودية الحديثة كعبده خال، ورجاء عالم، فيوسف المحيميد عبر منجزه الروائي استطاع أن يصنع ويبني عالمه الروائي الخاص والمنفرد فكان أن حظيت أعماله بقبول واسع على المستوى العربي والعالمي.

لقد أفادت الرواية السعودية من نتائج التحولات العربية على كافة الأصعدة، وأفادت أيضاً من الخطوات المتعثرة لمسيرة الرواية العربية عبر إنتاج روائي مكرور من حيث الصيغ والمضامين.

إن منجز يوسف المحيميد الروائي إضاءة كاشفة، واعية، جديدة، دافعة لمسيرة الرواية بعامة وسيرة الرواية السعودية بخاصة، فالرواية السعودية لها صوتها وسمعتها ومذاقها الخاص.

وقد خلصت هذه الدراسة إلى جملة من النتائج، من أبرزها:

- شكلت تجربة يوسف المحيميد على حداثتها علامة دالة وفارقة عبر هذا التراكم الإبداعي المتحقق والنّاتج عن آليات كتابية سردية وكفاية فنية متقدمة.
- لفتت تجربة يوسف المحيميد الأنظار إليها، وقدّمت هويتها في نهايت الثمانينات وبداية التسعينات، فهي تجربة حديثة خاضعة للتمرين الإبداعي الدقيق.

- كان منطلق يوسف المحيميد من القصة القصيرة، وقد حقق فيه إبداعاً تراكمياً مميزاً، فهي الأساس الذي انطلق منه إلى عالم الرواية.

- استطاع يوسف المحيميد عبر الكتابة الروائية تأسيس وتجذير الإضافة ثم الامتداد عبر التحوّل الواعي النوعي في تلك الكتابة.

- يكشف المنجز الروائي خصوصية التجربة عند يوسف المحيميد، ومظاهرها الجمالية، وقد عدّ هذا تشكيل مرحلة أولى من مراحل إبداعه الروائي.

- دلّ تطور الكتابة السردية عند يوسف المحيميد إلى ثقافة واسعة، ومعرفة، ومتابعة في عالم الرواية محلياً وعربياً وعالمياً.

- تنوعت الأساليب السردية المختلفة في منجز يوسف المحيميد الروائي.

- تمثلت بؤر الانطلاق في روايات المحيميد بالحرية، والبحث الدائم عن مستويات التغيير الفكرية والاجتماعية والسياسية.

- تعد تجربة يوسف المحيميد إضافة نوعية للخطاب الروائي السعودي في خضم الخطاب الروائي العربي.

- حاول يوسف المحيميد كسر أنماط السلطات التي تحدّ من الحرية، مثل؛ سلطة الدين، وسلطة السياسة، وسلطة التقاليد والأعراف.

- كثيراً ما تداخل فنّا الرواية والسيرة الذاتية، كما في رواياته "القارورة"، و "نزهة الدلفين"، و"فخاخ الرائحة"، و" لغط موتى " .

- تميز أسلوب المحيمد بالتلاعب في الخط الزمني عبر التقديم والتأخير (تشظي الزمن)، واستخدام فنون كتابية جديده كالرسائل الإلكترونية.

- جاءت لغة الرواية عند المحيميد عبر مستويات مختلفة ملونة، وكادت اللغة الشعرية أن تطغى على بعض الروايات.

- انمازت روايات المحميد بالجرأة في تناول بعض القضايا الحساسة والمسكوت عنها في المجتمع السعودي، ولا سيما في رواية "فخاخ الرائحة"، و "الحمام لا يطيرفي بريدة"، و "القارورة" .

- توسع المحيميد في رسم مشاهد جنسية قد لا تكون لائقة على مستوى المتلقي السعودي خاصة.

- وقع المحيميد في بعض الأخطاء اللغوية والنحوية، وبالرغم من هذا كانت لغته ذات سمة انحيازيّة، وكانت كلماته ذات ظلال كثيرة.

- استطاع يوسف المحيميد من خلال منجزه الروائي هذا بناء تميّزه وفرادته، فكان أن حظيت أعماله الروائية بتلق كبير واسع، حيث ترجمت أعماله إلى بعض اللغات، ونالت جوائز أكدت حضور هذا الروائي عالمياً.

- **المصادر والمراجع:**

- آل الشيخ، عبد الملك، **الرواية السعودية كانت شاهدة على التغيرات الاجتماعية للكتابة،** الموقع الإلكتروني الإسلام اليوم www.islamtoday.net.

- إبراهيم، نبيلة (1980)، **الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة،** منشورات النادي الأدبي، الرياض.

- الأنصاري، عبد الواحد:

  - **قراءة نقدية في رواية القارورة،** صحيفة الرياض، السعودية، العدد (13278)، السنة (40)، 14رمضان، 1425هـ.

  - **مع رواية نزهة الدلفين، ملافظ عابرة، ومقارنات سريعة،** الموقع الإلكتروني جسد الثقافة، www.aljsad.com، بتاريخ 2006/2/28.

- إيفانكوس، ماريا خوسيه (1988)، **نظرية اللغة الأدبية،** (ترجمة حامد أبو أحمد)، مكتبة غريب، القاهرة.

- باختين، ميخائيل :

  - **الخطاب الروائي،** (ترجمة محمد برادة)، دار الفكر، القاهرة، 1987م.

  - **الكلمة في الرواية،** (ترجمة يوسف حلاق)، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1988م.

- الباري، محمد (1998)، **في نظرية الرواية**، ط1، دار سراس للنشر، تونس.
- باعش، لمياء، **"فخاخ الرائحة" التحايل السردي في ضوء نظرية الأنماط الأولية**، صحيفة الجزيرة، المجلة الثقافية، السعودية، العدد (297)، 20 صفر، 1431هـ.
- باوزير، محمد:
  - **حول فخاخ الرائحة، حوار مع يوسف المحيميد**، الموقع الإلكتروني جسد الثقافة،www.aljsad.com ، بتاريخ 2003/11/18.
  - **سأنتج نصوصاً تشبه القناديل تضيء عتمة العالم**، حوار مع الروائي يوسف المحيميد، صحيفة الرياض، الرياض، العدد (12960)، 17 كانون الثاني، 2003م.
- بحراوي، حسن (1990)، **بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي**، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت.
- البغدادي، محمد، **لغة السرد في الرواية الجديدة**، صحيفة الخليج، ملحق الخليج الثقافي، الإمارات، 9 تموز، 2012.
- بليهد، حمد (2007)، **جماليات المكان في الرواية السعودية، دراسة نقدية**، دار الكفاح، الرياض.

- بوشعير، الرشيد (2004)، **مساءلة النص الروائي في السرديات العربية الخليجية المعاصرة**، هيئة أبوظبي للثقافة والتراث، أبو ظبي.
- بيطار، مودي، **ثلاثة مشوهين في عالم بارد غير إنساني مودي بيطار**، صحيفة الحياة، السعودية، العدد (14752)، 14 آب، 2003.
- التركي، إبراهيم بن منصور،**عنصر المكان في الرواية**، الموقع الإلكتروني جسد الثقافة، www.aljsad.com ، بتاريخ 2003/3/3 .
- الجابر، نوال، **الرواية السعودية لو استمرت على مستوى القارورة ستصعد إلى القمة**، الموقع الإلكتروني جسد الثقافة www.aljsad.com، استطلاع للرأي بتاريخ 2000/4/5.
- جعفر، نذير، **ضمائر السرد في الخطاب متعدد الأصوات**، صحيفة الثورة، الملحق الثقافي، دمشق، 23 آذار، 2013.
- الجهني، هلا، **الطفرة الروائية السعودية مهمة في التحول**، حوار مع المفكر إبراهيم البليهي، صحيفة الحياة، السعودية، 28 شباط، 2013.
- الحازمي، منصور بن إبراهيم:
  - **فن القصة في الأدب السعودي الحديث**، دار العلوم، الرياض، 1981م.

- **موسوعة الأدب العربي السعودي الحديث**، نصوص مختارة ودراسات، المجلد الخاص بالرواية، ط1، دار المفردات للنشر والتوزيع والدراسات، الرياض، 2001م.

- الحبضي، فيصل، **الرواية المحلية.. بماذا! (مقاربة عاقة)**، صحيفة المدينة، ملحق الأربعاء، السعودية، العدد (18235)، 27 آذار، 2013.

- الحبيب، عبد الرحمن، **يوسف المحيميد يكمل العقد**، صحيفة الجزيرة، السعودية، العدد (14123)، 30 أيار، 2011.

- الحجري، إبراهيم، **شعرية العتبات الضيقة في رواية " القارورة "**، الموقع الإلكتروني الرسمي ليوسف الميحيميد، www.al-mohaimeed.net.

- الحجري، إبراهيم:

- **قراءة في رواية القارورة ليوسف المحيميد، الحب باعتباره حرباً**، الموقع الإلكتروني الرسمي ليوسف المحيميد،www.al-mohaimeed.net ، بتاريخ 2007/8/24

- **مأزق العامل، الذات في رواية "فخاخ الرائحة"**، الموقع الإلكتروني الرسمي ليوسف المحيميد، www.al-mohaimeed.net، بتاريخ 2003/3/25.

- الحربي، نورة بنت محمد بن ناصر (2008)، **البنية السردية في الرواية السعودية، دراسة فنية لنماذج من الرواية السعودية**، رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، السعودية.
- حسن، محمد سعيد، **أفكار في الشخصية الروائية**، صحيفة تشرين، دمشق، 13 كانون الأول، 2012.
- حمداوي، جميل:
  - **الرواية البوليفونية أو الرواية المتعددة الأصوات**، الموقع الإلكتروني شبكة الألوكة،www.alukah.net ، بتاريخ 2012/3/8.
  - **الرواية العربية السعودية من خلال رؤية مغربية وقراءة ببليو مترية**، موقع دروب الإلكتروني، بتاريخ 2010/10/30.
  - **الشخصية الروائيةعلى ضوء مقاربات النقد العربي القديم والحديث من الإحالة إلى العلاقة**، الموقع الإلكتروني دروب، بتاريخ 30 / 8 /2010.
- حميدة، عبد القادر، **نزهة أبدية تحتفي بالتفاصيل، توابل أخرى في شوارع الكلام والحدق المشجرة**، صحيفة أخبار الأدب، العدد (692)، 16 تشرين الأول، 2006.
- الحميد، عبد السلام بن إبراهيم، **الكتابة من موقع الاغتراب، شهادة على السرد السعودي المعاصر**، صحيفة الجزيرة، المجلة الثقافية، السعودية، العدد (212)، 20 آب، 2008

- الخالدي، مبارك، **اقتفاء خيوط العنكبوت: المكون الميتاقصي في رواية يوسف المحيميد "القارورة"**، الموقع الإلكتروني الرسمي ليوسف المحيميد، www.al-mohaimeed.net ، بتاريخ 2007/8/24.

- خشبة، سامي (1994)، **مصطلحات فكرية**، المكتبة الأكاديمية، القاهرة.

- خلفان، زوينة، **لغط موتى، مراجعات**، صحيفة عُمان، ملحق شرفات، عُمان، العدد (71)، 7نيسان، 2004.

- داود، عبد الغني، الحمام لا يطير في بريدة، **مجلة الكويت**، الكويت، العدد (353)، 19 آذار، 2013.

- الدبيسي، محمد، **تشظي الرائحة..سلطة المكان، قراءة في رواية فخاخ الرائحة ليوسف المحيميد**، الموقع الإلكتروني الرسمي ليوسف المحيميد، بتاريخ 2007/8/25.

- الدهبية، خالد، رواية الحواس: دلالة العنوان ومحافل التخييل في فخاخ الرائحة ليوسف المحيميد، خالد الدهبية، **مجلة نزوى**، عُمان، العدد (40)، (د.ت).

- الدوسري، دوش (1418هـ)، **مفهوم الشعر عند شعراء التفعيلة المنظرين**، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة الملك سعود، الرياض.

- راضي، عبد الكريم (1980)، **اللغة في النقد الأدبي**، ط1، مكتبة الخانجي، القاهرة.

- ربيع، مبارك، **الرواية والمكان**، الموقع الإلكتروني سيبتمبر، www.26sep.net ، العدد (1110)، 22 كانون الثاني، 2004.

- رتشارد سون، بريان، السرد بضمير المخاطب: فنية ومعاناة، **مجلة نزوى**، عُمان، العدد (50)، 18 تموز، 2009.

- رفاعية، ياسين، **رواية "فخاخ الرائحة" ليوسف المحيميد إلى أين يا ذئب**، صحيفة المستقبل، بيروت، العدد (1424)، 13 تشرين الأول، 2003.

- رفاعية، ياسين:

  - **المسكوت عنه في مجتمع مغلق**، الموقع الإلكتروني الرسمي ليوسف المحيميد، www.al-mohaimeed.net.

  - **يوسف المحيميد في نزهة الدلفين الحياة في مكان آخر**، صحيفة تشرين، دمشق، 21 آذار، 2007.

- أبو رياش، كاشفة موسى، **الحمام لا يطير في بريدة ليوسف المحيميد رواية إشكالية**، الموقع الإلكتروني ثقافات،www.thaqafat.com ، بتاريخ 2013/3/8.

- ريكور، بول (2006)، **الزمان والسرد**، (ترجمة فلاح رحمة)، ط1، دار أوبا، طرابلس.

- زياد، صالح:

- **إستراتيجيات يوسف المحيميد الروائية: إلحاح المضمون والصيرورة إلى الهزيمة**، الأربعاء، ملحق أسبوعي يصدر مع صحيفة المدينة، السعودية، 29 حزيران، 2011.
- **الرواية والتنوير**، صحيفة الجزيرة، السعودية، العدد (378)، 6 أيلول، 2012.

- زين الدين، سلمان، **يوسف المحيميد وتفكيك آليات القهر في "القارورة"**، صحيفة الحياة، السعودية، 19 تشرين الثاني، 2004.
- سرور، عارف، **حوار مع يوسف المحيميد**، الموقع الإلكتروني وكالة أنباء الشعرwww.alapn.com، بتاريخ9/ 2011/7.
- السعدون، نبهان حسون، **الشخصية في قصص علي الفهادي، دراسة تحليلية، مجلة دراسات موصلية**، العراق، العدد (30)، آب، 2010.
- سعيد، علي، **من تجارب روائيين وصحافيين، الأدباء في دوامة الصحافة ... ما يسرقه العمل الإعلامي اليومي وما ينتزعه الأديب**، تحقيق صحفي، صحيفة الرياض، الرياض، العدد (16257)، 27 كانون الثاني، 2012.
- السفر، عبد الله، **يوسف المحيميد في فخاخ الرائحة: عرق يفضح الفرائس**، صحيفة الوطن، السعودية، العدد (1026)، 22 تموز، 2003.

- سلام، محمد زغلول (1973)، **دراسات في القصة العربية الحديثة، أصولها، اتجاهاتها، أعلامها**، منشأة المعارف، الإسكندرية.
- سليمان، علي محمد، **البحث عن الشخصية الروائية**، صحيفة الثورة، ملحق ثقافي يصدر عن مؤسسة الوحدة للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 1 شباط، 2011.
- السويرتي، محمد (1991)، **النقد البنيوي والنص الروائي، نماذج تحليلية من النقد العربي**، ط1، إفريقيا الشرق، (د.م).
- شتا، السيد علي (1966)، **علم الاجتماع اللغوي**، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية.
- شبلول، أحمد فضل، **يوسف المحيميد ولغط موتى**، الموقع الإلكتروني ميدل إيست أون لاين www.middle-east-online.com ، بتاريخ 2005/1/7.
- الشنطي، محمد صالح (2003)، **في الأدب العربي السعودي**، ط2، دار الأندلس للنشر والتوزيع، حائل.
- الشهراني، حمود، **في الحمام لا يطير في بريدة رواية المحيميد الجديدة، الركض خلف نسمة الحرية في جحيم المتناقضات**، صحيفة الحياة، السعودية، العدد (16761)، 23 شباط، 2009.
- شولز، روبرت (1993)، **سيميا النص الشعري، اللغة والخطاب الأدبي**، (ترجمة واختيار سعيد الفاغي)، ط1، المركز الثقافي الغربي، الدار البيضاء.

- صبح، محمد، **حوار مع يوسف المحيميد**، صحيفة عكاظ، السعودية، العدد (4285)، 11 آذار، 2013.
- صبرة، أحمد، قراءة في قارورة يوسف المحيميد، حين تكون الذات مقهورة، **المجلة الثقافية**، عمّان، العدد (134)، 19 كانون الثاني، 2005.
- الضبع، مصطفى (1998)، **إستراتيجية المكان**، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة.
- الظاهر، عدنان، **قراءة في قارورة يوسف المحيميد**، الموقع الإلكتروني دروب، www.doroob.com ، بتاريخ 2/ 2005/8.
- العباس، محمد:
  - **القارورة مدفن المجتمع الساهي**، صحيفة الاقتصادية، السعودية، العدد (4257)، 7 حزيران، 2006م.
  - **مدخل للرواية السياسية في السعودية**، صحيفة الرياض، السعودية، 3حزيران، 2010م.
- عبد الرحمن، عبد الماجد، **رواية سعودية سودانية (تغسل الدموع بالدموع والعرق بالعرق) فخاخ الرائحة الرواية التي كتبت بالأنف**، صحيفة الركوبة الإلكترونية، السودان، بتاريخ 2011/9/22.

- عبد السلام، سماح، **شيء من الأدب**، صحيفة القاهرة، القاهرة، العدد (645)، 23 تشرين الأول، 2012.
- عبد الله، عدنان خالد (1986)، **النقد التطبيقي التحليلي**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.
- العبدلي، مشعل، **المحيميد: الرواية لا ينبغي أن تكون محتشمة ومهادنة ومؤدبة**، صحيفة الحياة، السعودية، 15 تشرين الثاني، 2009.
- عبد الملك، أحمد، **الرواية الخليجية روح الكتاب**، صحيفة الاتحاد، الملحق الثقافي، السعودية، 6 آب، 2013.
- عثمان، بدري (1986)، **بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ**، ط1، دار الحداثة وللطباعة والنشر والتوزيع، بيروت.
- عثمان، عبد الفتاح (1982)، **بناء الرواية، دراسة في الرواية المصرية**، ط1، مكتبة الشباب، القاهرة.
- عساف، زينب، **الكتابة البرمائية**، صحيفة النهار اللبنانية، لبنان، 2 آذار، 2006.
- العسيري، تركي، **الرواية السعودية ومأزق الإبداع**، صحيفة عكاظ، السعودية، العدد (200)، 14كانون الثاني، 2006.

- العصيعي، عواض شاهر، **قراءة نقدية في رواية القارورة للروائي يوسف المحيميد**، الموقع الإلكتروني الرسمي للكاتب يوسف المحيميد،www.al-mohaimeed.net ، بتاريخ 2007/8/24.

- أبو علي، آسية، أهمية المكان في النص الروائي، **مجلة نزوى**، عُمان، العدد(30)، 14 تموز، 2009.

- عواد، صلاح، **لا ينقص المبدعين السعوديين سوى التحرر من الرقابة المسبقة لنشر الرواية**، لقاء صحفي مع يوسف المحيميد، صحيفة الشرق الأوسط، الرياض، العدد (10838)، 28 تموز، 2012.

- عيسوي، عبد الناصر، **قراءة في نزهة الدلفين ليوسف المحيميد**، الموقع الإلكتروني وكالة أنباء الشعر، www.alapn.com ، بتاريخ 11/ 2013/5.

- غرايبة، عامر، **الشخصية الروائية، وظيفتها، أنواعها، سماتها**، مدونة عامر غرايبة الإلكترونية، www.amergharaibeh.arabblogs.com

- فرزات، عدنان، **يوسف المحيميد: أحب أن أصنع شركاً لذيذاً أمام القارئ وأصرخ ها أنا ذا أوقعته في الفخ**، صحيفة القبس، الكويت، العدد (14325)، 17 نيسان، 2014.

- فورستر، إدزارد موجن (1960)، **أركان القصة**، (ترجمة كمال عياد جياد)، دار الكرنك، القاهرة.

- فيصل، سمير روحي، **الرواية العربية، البناء والرؤيا**، الموقع الإلكتروني القصة السورية، www. syrianstory.com ، بتاريخ 2009/1/31.
- قاسم، سميرا (1984)، **بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
- قاسم، قيس، **لغط موتى رواية تستحضر الواقع بالموتى والغياب**، الموقع الإلكتروني إيلاف www.elaph.com ، بتاريخ 2004/2/14.
- القحطاني، نورة، **الصراع بين عقدة النقص والبحث عن الاكتمال**، صحيفة المدينة، ملحق الأربعاء، السعودية، العدد (16415)، 2 نيسان، 2008.
- القرشي، عالي:
  - **قراءة في فخاخ الرائحة، تناثر الجسد في فضاء الضياع**، صحيفة الرياض، السعودية، 2 تشرين الأول، 2003م.
  - **مساءلات لـ "القارورة" و "جرف الخفايا"**، صحيفة الرياض، السعودية، 10 آذار، 2010م.
- كرام، زهور:
  - **القارورة ليوسف المحيميد من الحكاية إلى المحكي**، صحيفة الجزيرة، السعودية، المجلة الثقافية، العدد (162)، 17 تموز، 2006م.

- **مكونات النص الفنية والثقافية في القارورة ليوسف المحيميد**، صحيفة الشرق الأوسط، السعودية، العدد (9990)، 5 نيسان، 2006م.

- كرامي، سعيد (2007)،النقد من الداخل، قراءة في كتاب السرد والحرية: قراءة في المنجز الروائي ليوسف المحيميد للناقد صدوق نور الدين، **مجلة الجوبة**، العدد (17)، تصدر عن مؤسسة عبد الرحمن السديري الخيرية، الجوف.
- الكردي، عبد الرحيم (2006)، **الراوي والنص القصصي**، مكتبة الآداب، القاهرة.
- لاين، دير وفردريش فون (1987)، **الحكاية الخرافية**، (ترجمة نبيلة إبراهيم)، مكتبة غريب، القاهرة.
- لوتمان، يوري (1986)، **مشكلة المكان الفني**، (ترجمة سميرا قاسم دراز)، منشورات الجامعة الأمريكية، القاهرة.
- الماضي، تركي إبراهيم:
  - **حوار مع يوسف المحيميد**، صحيفة الجزيرة، المجلة الثقافية، السعودية، العدد (4)، 21 محرم، 1424هـ.
  - **يوسف المحيميد في رواية لغط موتى**، صحيفة الجزيرة، السعودية، المجلة الثقافية، العدد (4)، 24 آذار، 2003.
- ماضي، شكري عزيز (1993)، **في نظرية الأدب**، دار المنتخب العربي، بيروت.

- المبارك، فهد، **الرواية العربية، الواقع والتساؤلات**، الموقع الإلكتروني سبلة عُمان، www.avb.s-oman.net، بتاريخ 2010/5/16.

- المجيد، يوسف، **رعشة النبض وروعة المحاورة**، الموقع الإلكتروني جسد الثقافة، www.aljsad.com.

- محادين، خالد (2001)، **جدلية المكان والزمان والإنسان في الرواية الخليجية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

- ابن محظوظ، طالب، **تجربة روائية متحولة بين الواقعية والفانتازية**، صحيفة عكاظ، السعودية، العدد (3931)، 22آذار،2012.

- محمد، أنور، **نزهة الدلفين، لحظة السرد الذهنية**، صحيفة السفير اللبنانية، لبنان، العدد (10903)، 22 كانون الثاني، 2008.

- محمد، بلوافي، **مقالة لعبة الضمائر والسرد**، الموقع الإلكتروني أقلام متخصصة، القلم النقدي، www.aklaam.net (د.ت).

- محمد، طامي، **في أول حوار بعد القارورة**، موقع جسد الثقافة،www.aljsad.com ، بتاريخ 2004/8/16.

- المحيميد، يوسف:

- **التـــاريخ كحديقـــة والروايـــة كســـماء**، الموقـــع الإلكترونـــي جســـد الثقافـــة www.aljsad.com.
- **الحمـام لا يطيـر فـي بريـدة**، ط4، المركـز الثقـافي العربـي، الـدار البيضـاء، 2011م.
- **فخاخ الرائحة**، ط4، دار مدارك للنشر، دبي، 2012م.
- **القارورة**، سلسلة آفاق عربية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2004م.
- **لغط موتى**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000م.
- **لـم أخـرج عن الكتابـة إلا بسـعادتي**، فـي اثنينيـة عبـد المقصـود خوجـة، صـحيفة الجزيرة، السعودية، العدد(14784)، 21 آذار، 2013.
- ليل الأساطير في طفولتي، **شـهادة روائيـة خاصـة بملتقـى عبـد السـلام العجيلـي للإبداع الروائي**، الرياض، 11- 14 تشرين الثاني، 2008م.
- **نزهة الدلفين**، ط2، المركز الثقافي، الدار البيضاء، 2010م.

- المديهش، منى (2009)، **لغة الرواية السعودية، دراسة نقدية للروايات الصادرة ما بين (1400-1420هـ)**، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، الرياض.

- مرتاض، عبد الملك (1998)، **في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد**، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.
- المرزوقي، محمد، **فوز روايتي عالم والمحيميد يجسد تفوق الرواية السعودية عربياً**، صحيفة الرياض، السعودية، العدد (15692)، 11 حزيران، 2011.
- المزيني، محمد عبد الله، **الرواية السعودية تاريخها وتطورها**، صحيفة الجزيرة، الرياض، العدد (14210)، 25 آب، 2011.
- المقالح، عبد العزيز، **عناصر السرد في فخاخ الرائحة ليوسف المحيميد**، الموقع الإلكتروني الرسمي ليوسف المحيميد www.al-mohaimeed.net .
- المليح، فادية (1998)، **الرواية والأيديولوجيا في سوريا (1958 – 1990)**، ط1، الأهالي للطباعة والنشر، دمشق.
- المناصرة، حسين:
  - **قراءة في رواية لغط موتى(1)**، صحيفة الجزيرة، السعودية، العدد (1018)، 28 تشرين الثاني، 2002.
  - **قراءة في رواية لغط موتى(2)**، صحيفة الجزيرة، السعودية، العدد (1053)، 2 كانون الأول، 2003.

- نـاجي، أبـو بكـر، **الروايـة المحليـة فـي عيـون عربيـة**، الموقـع الإلكترونـي جسـد الثقافـة، www.aljsad.com، 2005/3/12.

- نجـار، نـزار، **القـارورة، روايـة المـرأة المقهـورة (1- 3)، روايـة الحـب والحـرب والقهـر الحريمي كيف تجلت لعبة الشيطان أخيراً**، صحيفة الفداء، حماة، 18 تموز، 2007.

- نجم، محمد يوسف (د.ت)، **فن القصة**، ط7، دار الثقافة، بيروت.

- نصـار، سـيمون، **روايـة المحيميـد الأخيـرة فخـاخ الرائحـة: نمـاذج مقصـرة لحيـاة غنيـة بالتجارب**، صحيفة الوطن، السعودية، العدد (1083)، 17 كانون الثاني، 2003.

- النعيمي، حسن:
  - **شـيمة الـزواج كمـدخل لفضـح خطـاب العنصـرية**، صـحيفة الشـرق الأوسـط، السعودية، العدد (11940)، 7 آب، 2011.
  - **مراحل تطور الرواية السعودية**، مجلة الجسرة الثقافية، العدد (21).

- نور الدين، صدوق:
  - **السرد والحرية، دراسة في المنجز الروائي ليوسف المحيميد**، ط1، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، 2007م.
  - **يوسـف المحيميـد فـي روايتـه الثامنـة، صـورة التـآخي بـين الحـب والحـرب**، صحيفة الصحراء المغربية، المغرب، العدد (6084)، 15 أيلول،2005.

- **يوسف المحيميد يشرح المجتمع المغلق في جديده الروائي "القارورة" السيرة المتخيلة لمنيرة الساهي**، صحيفة الخليج الإماراتية، ملحق الخليج الثقافي، الإمارات، 6 شباط، 2006.

- الهويمل، محمد، **من شروط الرواية مشاغبة الثابت الاجتماعي**، صحيفة الرياض، السعودية، العدد (13478)، 19 أيار، 2005.

- الواصل، محمد:

- **تدشين المرحلة الثالثة في الرواية السعودية 1980- 2000**، صحيفة الرياض، السعودية، العدد (3373)، 3 شباط، 2005.

- **الحاجة إلى الرواية**، صحيفة الرياض، السعودية، العدد (14647)، 31 تموز، 2008.

- **رواية فخاخ الرائحة، رائحات هي جغرافيا الذاكرة لخيال روائي**، صحيفة الرياض، السعودية، العدد (12897)، 16 تشرين الأول، 2003.

- **فخاخ الرائحة ليوسف المحيميد، بيان إدانة الهامش لأخلاق المدينة في طور تحضرها**، صحيفة الرياض، السعودية، العدد (12820)، 31 تموز، 2003.

- **لغط موتى رواية يوسف المحيميد الأولى: نص روائي بين كوثر الوصف وبرزخ السرد**، صحيفة الرياض، السعودية، العدد (13373)، 3 شباط، 2005.

- الولي، مصطفى، **نزهة الدلفين، الغموض حافزاً لعلاقة حميمة مع القارئ**، صحيفة الرأي الأردنية، عمان، 25 نيسان، 2008.

- ويليك، رينييه وأوستن وارين (د.ت)، **نظرية الأدب**، (ترجمة محي الدين صبحي)، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان.

- يقطين، سعيد (2010)، **قضايا الروايا العربية الجديدة**، الوجود والحدود، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة.

- يوسف، شوقي بدر، **النص المراوغ في رواية "نزهة الدلفين"**، الموقع الإلكتروني الرسمي للكاتب يوسف المحيميد،www.al-mohaimeed.net ، بتاريخ 25 آب، 2008.

المراجع الإلكترونية:

- الموقع الإلكتروني أخبار المملكة، www.argaam.com24www.akhbaar. **كلمة للكاتب يوسف المحيميد في منتدى الاثنينية ألقاها بمناسبة تكريمه**، تاريخ 25 آذار، 2013.

- الموقع الإلكتروني أنباؤكم، www.anbacom.com، **الرواية السعودية بدأت إصلاحية وانتهت كاشفة**، تحقيق صحفي، بتاريخ 12/ آذار/ 2013.

- الموقع الإلكتروني جسد الثقافة، www.aljsad.com، **يوسف المحيميد في القارورة، قراءة نقدية**، بتاريخ 2004/9/23.

- الموقع الإلكتروني ديوان العرب، www.diwanalarab.com، الصفحة الأساسية، **الأدباء والكتاب السعوديون**، مقالة كتبت بتاريخ 2005/4/22.

- **البرامج التلفازية:**

- برنامج تلفزيوني بعنوان (إضاءات)، تقديم تركي الدخيل، تاريخ الحلقة 2008/7/18، ضيف الحلقة يوسف المحيميد روائي سعودي.

YOUSEF AL_MOHIMEED AS NOVELIST

Prepared by

Oriman Bin Hasan AL_Subiae

Supervised by

Dr. Hamdi Mahmood Mansour

ABSTRACT

This research addresses the artistic value of the work of Yousef Al- Mohaimeed novelist, researcher has focused on the following work to be throughout this research: clamor dead, and picnic dolphin, and the flask, and traps smell, and the Birds does not fly in Buraydah.

The importance of this research in the fact that the art novelist Saudi Arabia is an integral part of the art novelist Arab particular and the world in general, which is groping need of receiver through this aura social for memory location in the Saudi environment, there is a stockpile social and cultural is always a dimension cognitively can iconic addressed through written many arts, including in particular art novelist, as it relates to the curriculum vitae of the characters and places.

Saudi Arabia has passed the novel multiple and varied stages in its development, as it emerged FICTION able to penetrate the Arab narrative frameworks, including the novelist experience Yousef Al- Mohaimeed which succeeded to a large extent in the extrapolation of the reality of Saudi society through advanced technical tools and promising all new special.

The novelist Yousef Al- Mohaimeed storyteller and novelist worth his novelist lesson and analysis, they did not gain as much as adequate and sufficient attention of researchers and scholars, did not around a scientific study integrated _ in what I know _ just wrote around it were in its entirety articles and research brief and concise.

I've managed to Yousef Al- Mohaimeed his way and draw his world novelist and the expression of his own, taking a new brick distinct and clear in the world of the novel, and claimed pushes the boundaries of local and regional worlds of the novel world, and translated some of his novels into English and French.

Has stood this study modest on the key issues addressed by the writer, having been translated for him, and offered to its literary, artistic and most prominent tag novelist, and revealed its location in the march of the novel Saudi Arabia and the Arab and showed the impact of political and social reality and intellectual in his production and his ability to express this reality in his worknovelist, and the study shed light on the elements of novelty and originality, and technical characteristics showed distinctive.